Geſammelte
Schriften und Dichtungen

von

Richard Wagner.

Erſter Band.

22, 1

Leipzig.
Verlag von E. W. Fritzſch.
1871.

I D (1909) 938

Vorwort

zur

Geſammtherausgabe.

Nachdem die litterariſchen Hinterlaſſenſchaften namhafter Muſiker nach deren Tode wiederholt geſammelt und veröffentlicht worden ſind, dürfte ich für die Geſammtherausgabe meiner ſchriftſtelleriſchen Erzeugniſſe mich zunächſt wohl nur gegen den Vorwurf zu rechtfertigen haben, daß ich noch lebe. Was dort als ein Akt der Pietät mit Wohlwollen aufgenommen wurde, könnte mir leicht als Eitelkeit angerechnet werden. Während jenen glücklichen Todten nichts daran lag, was von ihren litterariſchen Aufzeichnungen gehalten würde, ſcheint es mir auf die ernſtliche Beachtung der meinigen anzukommen. Es würde mir ſchwer werden, dem zu widerſprechen. Wer in dieſem Bekenntniſſe das Zugeſtändniß einer Schwäche meiner künſtleriſchen Arbeiten leſen zu müſſen glaubt, möge dieſem Bedürfniß nach Belieben folgen, denn, wenn ſchließlich nicht Alles einmal klar für ſich ſelbſt ſpricht, die Werke meiner Kunſt durch korrekte Aufführungen, ſowie meine litterariſchen Arbeiten durch richtiges Verſtandenwerden, ſo kommt es überhaupt nicht viel darauf an, ob man meine Schwäche in den Einen oder den anderen finden zu müſſen glaubt.

Ob es den außerordentlichſten Bemühungen glücken wird, meinen künſtleriſchen Werken durch ſtete Zuſicherung korrekter Aufführungen zu einem wahren Leben in der Nation zu verhelfen, muß ich dem Schickſal anheimſtellen; doch glaube ich dieſe Bemühungen zu unterſtützen, wenn ich andererſeits dafür ſorge, daß wenigſtens meine ſchriftſtelleriſchen Arbeiten des Vortheiles aller Litteraturprodukte, klar und überſichtlich dem Publikum vorzuliegen, theilhaftig ſeien. Und dieſe Sorge durfte mir eingegeben werden, ſeitdem ich eine immer ernſtlichere Theilnahme für meine Kunſtſchriften wahrnahm, zugleich aber den Nachtheil erkennen mußte, mit dieſen Schriften nicht in wohlberechneter Kontinuität, ſondern in ſehr verſchiedenen Zeiten und unter lebhaft wechſelnden Veranlaſſungen zu ihrer Abfaſſung, vor das Publikum getreten zu ſein. Da nun aber ſelbſt die verſchiedenartigſten Veranlaſſungen doch immer nur das eine Motiv in mir wach riefen, welches meinem ganzen, noch ſo zerſtreuten ſchriftſtelleriſchen Wirken zu Grunde liegt, ſo fühlte ich hier das Bedürfniß einer ſorgfältig angeordneten Vollſtändigkeit meiner Mittheilungen, von denen vieles ganz unbekannt geblieben, das meiſte aber immer nur in dem einer „Brochüre“ anhaftenden Sinne einer journaliſtiſchen Erſcheinung beachtet worden iſt.

Der Wunſch, zu einer ſolchen Vollſtändigkeit zu gelangen, gab mir wiederum eine gewiſſermaßen pſychologiſche Methode für die Anordnung ein, vermöge welcher es dem theilnehmenden Leſer erhellen ſollte, wie ich überhaupt auf den Weg der Schriftſtellerei gerieth. Könnte hierüber ſchließlich nur eine richtige Aufzeichnung meines Lebens ſelbſt vollen Aufſchluß geben, ſo bediente ich mich für jetzt der Vortheile der chronologiſchen Anordnung, welcher gemäß meine Aufſätze dem Leſer in der Reihenfolge ihrer Entſtehung vorgelegt werden. Hierdurch gewann ich noch zwei andere Vergünſtigungen, vermöge welcher ich mir vor dem Richterſtuhle ſowohl unſrer Kunſtphiloſophen als unſrer Poeten von Fach eine milde Behandlung zu erwerben hoffe. Nämlich, ich entging der Verſuchung, meine zerſtreuten Kunſtſchriften in der Weiſe zuſammenzuſtellen, daß ſie den Anſchein eines wirklichen wiſſenſchaftlichen Syſtem's hätten gewinnen können, was unſere Äſthetiker von Fach wohl leicht als Unverſchämtheit behandelt haben würden; andererſeits aber durfte ich ſo, indem ich eine Art von Tagebuch über alle meine Arbeiten führte, auch meine Dichtungen an der rechten biographiſchen Stelle mit einſtreuen, anſtatt ſie etwa in einem beſonderen Bande zuſammenzuſtellen, wodurch ich jedenfalls den verachtungsvollen Ärger unſrer Dichter von Profeſſion erregt und mir den Vorwurf zugezogen haben würde, „Operntexte“ mit ſolchen Poeſien, in welchen die Muſik (wie bei jener Provinzial Aufführung der „weißen Dame“) durch einen „belebten Dialog und eine gewählte Diktion“ erſetzt wird, auf ein Niveau geſtellt zu haben.

Welchem Leſerkreiſe ich mit dieſer Sammlung nun gegenüber zu ſtehen haben werde, muß mir für die Beurtheilung nicht nur meines Wirkens, ſondern auch der im heutigen Stadium unſrer deutſchen Kulturbewegung ſich geltend machenden Elemente, von großer Wichtigkeit ſein. Man hat da angefangen mich ernſthaft zu nehmen, wo nichts wahrhaft ernſt genommen wird, nämlich in der Sphäre unſrer wiſſenſchaftlich ſich gebärdenden Belletriſtik, in welcher Philoſophie, Naturforſchung, Philologie, und namentlich auch Poeſie mit witziger Manier behandelt werden, außer wenn unbegreifliche Gründe zu irgend einer unbedingten Anerkennung vorhanden ſind. Ich habe bemerkt, daß dieſes Syſtem biederer Calomnie ſich auf die Annahme deſſen gründet, daß die dort beſprochenen Schriften und Bücher vom Leſer nicht geleſen werden. Zum ernſtlichen Leſen meiner Schriften haben ſich dagegen Solche veranlaßt gefühlt, auf welche meine dramatiſchen Kompoſitionen vom Theater aus mit bedeutender Anregung gewirkt hatten. Vielen von dieſen durfte es nicht zu Sinne gehen, warum ich Aufſätze über meine Kunſt ſchriebe, die ich ja am beſten als Künſtler ſelbſt betriebe. Erſt in neuerer Zeit ſind mir Viele, und dieſe namentlich unter den Jüngeren begegnet, die auch dieß begriffen, warum ich über meine Kunſt ſchriebe; ſie fanden nämlich in meinen Schriften eine beſſere Belehrung über die durch mein Kunſtſchaffen angeregten Probleme, als in den Auslaſſungen von Solchen, welche ſelbſt in der Kunſt nichts ſchaffen können. Hier iſt man zu dem Glauben gekommen, daß, wer etwas verſtehe, auch am beſten darüber ſprechen könne, wie z. B. daß, wer ſelbſt gut zu dirigiren wiſſe, auch Anderen das Dirigiren am beſten zu zeigen vermöge. Das Intereſſante wäre nun, daß das Urtheil über die Kunſt an Diejenigen zurückfiele, welche die Kunſt verſtehen, ſtatt daß durch den ſonderbaren Zuſtand unſres jetzigen Bildungsganges es zur Meinung ward, das Urtheil über eine Sache müſſe aus einer ganz anderen Gegend herkommen, als die Sache ſelbſt, nämlich etwa aus der „abſoluten Vernunft“, oder auch dem „ſich ſelbſt denkenden Denken“. Hierzu fand man die Analogie in unſrem modernen Staate, deſſen politiſche Entwickelung es mit ſich gebracht hat, daß ein Staatsmann ſeine Erfolge vor Denjenigen, welche zuvor keine Ahnung von ihrer Möglichkeit hatten, zu rechtfertigen, und ſeine Maßregeln dem Urtheile Derer zu unterwerfen hat, welchen erſt bei ſolchen Gelegenheiten klar gemacht werden muß, um was es ſich handelt. Gilt es nun in unſrem Falle gar der Muſik, von welcher Jeder ſeinen beſondren Eindruck hat, oft den allertrivialſten, der Schriftſteller Gutzkow (nachdem ihm der Kunſthiſtoriker Lübke die Phantaſie ärgerlich verdorben zu haben ſcheint) ſogar meiſtens einen recht unanſtändigen, ſo muß man begreifen, daß von einem Urtheile des Unkunſtverſtändigen durchaus nicht die Rede ſein könne, und die Muſik entweder ganz aus der Zahl der Künſte ſtreichen, oder zugeben, daß ſie gerade erſt dadurch zur Kunſt wird, daß nur Muſikverſtändige ſie kunſtgemäß behandeln.

Es war mir ſelbſt oft ſchmerzlich und ſtimmte mich zur Bitterkeit, über meine Kunſt ſchreiben zu müſſen, während ich ſo gern von Anderen dieß erfahren hätte. Wenn ich mich endlich an dieſe Nöthigung gewöhnte, weil ich begreifen lernte, warum Andere das nicht ſagen konnten, was gerade mir eingegeben war, ſo durfte es mir mit der Zeit wohl auch immer klarer werden, daß den mir bei meinem Kunſtſchaffen aufgegangenen Einſichten eine weiter gehende Bedeutung inne wohne, als ſie etwa nur einer problematiſch dünkenden künſtleriſchen Individualität beizulegen iſt. Ich bin auf dieſem Wege zu der Anſicht gekommen, es handle ſich hierbei um eine Neugeburt der Kunſt ſelbſt, die wir jetzt nur als einen Schatten der eigentlichen Kunſt kennen, welche dem wirklichen Leben völlig abhanden gekommen, und dort nur noch in dürftigen populären Überreſten aufzufinden iſt. Wer ſich von Demjenigen, der nicht auf dem Wege abſtrakter Spekulation, ſondern von dem Drange des unmittelbaren künſtleriſchen Bedürfniſſes geleitet, hierüber ſich klar geworden iſt, einem hoffnungsvollen Ausblicke zu den dem deutſchen Geiſte vorbehaltenen Möglichkeiten zuführen laſſen will, den möge es nicht verdrießen, mit mir die Wege zu wandeln, auf welchen ich zu jenem Ausblicke gelangte. Zu ſeiner Hülfe ſtellte ich meine Niederſchriften jeder Art in der vorliegenden Vereinigung ſo zuſammen, daß er nach allen Seiten meiner Entwickelung hin mir folgen kann. Er wird dann inne werden, daß er es nicht mit dem Sammelwerke eines Schriftſtellers, ſondern mit der aufgezeichneten Lebensthätigkeit eines Künſtlers zu thun hat, der in ſeiner Kunſt ſelbſt, über das Schema hinweg, das Leben ſuchte. Dieſes Leben aber heißt eben die wahre Muſik, die ich als die einzige wirkliche Kunſt der Gegenwart wie der Zukunft erkenne. Denn ſie wird uns die Geſetze für eine wahrhafte Kunſt überhaupt erſt wieder geben. So iſt es beſtimmt, und Jeder muß dieß mit mir erkennen, ſobald er die einzig lebenvoll unter uns jetzt wirkende Muſik und ihre Macht auf alle Gemüther mit dem Wirken unſrer heutigen Litteraturpoeſie, ja einer bildenden Kunſt vergleicht, die nur noch nach fremden Schemen mit unſrem ſo tief geſunkenen modernen Leben verkehren kann. In dem von der Muſik verklärten Drama wird aber einſt das Volk ſich und jede Kunſt veredelt und verſchönert wiederfinden.

Dieß zum Gruß dem freundlichen Leſer!

Tribſchen bei Luzern, im Juli 1871.

Richard Wagner.

Erſter Band.

Inhaltsverzeichniß.

Seite
Einleitung 1
Autobiographiſche Skizze (bis 1842) 5
„Das Liebesverbot.“ Bericht über eine erſte Opernaufführung 25
Rienzi, der letzte der Tribunen 41
Ein deutſcher Muſiker in Paris. Novellen und Aufſätze (1840 und 1841) 113
1. Eine Pilgerfahrt zu Beethoven 115
2. Ein Ende in Paris 142
3. Ein glücklicher Abend 169
4. Über deutſches Muſikweſen 196
5. Der Virtuos und der Künſtler 207
6. Der Künſtler und die Öffentlichkeit 223
7. Roſſini's „Stabat mater“ 231
Über die Ouvertüre 241
Der Freiſchütz in Paris (1841) 257
1. „Der Freiſchütz“. An das Pariſer Publikum 259
2. „Le Freischutz.“ Bericht nach Deutſchland 274
Bericht über eine neue Pariſer Oper. („La Reine de Chypre“ von Halévy) 299
Der fliegende Holländer 321

Einleitung.

Am ſchwierigſten fiel mir, als Herausgeber meiner geſammelten Schriften und Dichtungen, die Auswahl derſelben für dieſen erſten Band. Um die Zeit der Abfaſſung der hier gegebenen Stücke hatte ich nichts weniger im Sinn, als Schriftſteller oder Dichter zu werden, ſondern war meiner Neigung nach einzig Muſiker, meinem Fach nach Muſikdirektor geworden. Als ich im Jahre 1842 endlich mit einer von mir komponirten Oper, zu welcher ich mir den Text ſelbſt verfertigt hatte, Glück machte, forderte mich Heinrich Laube, welcher damals einen ſehr freundſchaftlichen Antheil an mir nahm, auf, ihm einen Abriß meiner Lebensgeſchichte zu ſenden, damit er ſie für die von ihm redigirte „Zeitung für die elegante Welt“ verarbeiten könne. „Aber“ — ſo leitete damals mein Freund die Veröffentlichung meiner dem zu Folge ihm zugeſchickten vertraulichen Aufzeichnung meiner Lebensſchickſale ein: „der Pariſer Drang hat den Muſiker in aller Eile auch zum Schriftſteller gemacht; ich würde die Lebensſkizze nur verderben, wenn ich daran ändern wollte“.

Dieſer „Pariſer Drang“ iſt es nun, welchen ich mit der Sammlung des Inhaltes dieſes Bandes meinen Freunden zur näheren Kenntniß bringen wollte, denn in Wahrheit ſchreibt ſich aus dieſer Periode meines Lebens für mich die erſte Nöthigung zu ſchriftſtelleriſchen Arbeiten her.

Was ſo artig von einem Schriftſteller von Fach in früherer Zeit ſchon anerkannt wurde, nämlich, daß ich zu ſchriftſtellern verſtünde, dürfte ich ſomit auch hier nicht erſt noch beſonders zu entſchuldigen nöthig haben. Man ſchreibt über ſeine Kunſt, ſo gut man es verſteht: das iſt jetzt ſogar allgemeiner erlaubt, als dieß dem ſchriftſtelleriſchen Style unſerer litterariſchen Zeit zum Vortheil gereicht. Aber daß ich mir, um dem Hauptzwecke dieſer Sammlung zu entſprechen, auch den Anſchein geben muß, als Dichter mich zur Beachtung bringen zu wollen, wird mir große Verdrießlichkeiten zuziehen. In der ſicheren Vorausſicht hiervon hätte ich mich vor Allem wohl der Mittheilung meines Textes zur Oper „Rienzi" enthalten ſollen. Hätte ich bei der Abfaſſung dieſes Opernbuches nur im Mindeſten dem Ehrgeize gefröhnt, mir die Allüren eines Dichters zu geben, ſo würde ich nach dem Stande meiner damaligen Bildung es wohl bereits ermöglicht haben, nicht ohne einigen Erfolg für Diktion und Vers mich genügend korrekt zu zeigen, was mir bei der Ausführung eines früheren Operntextes: „Das Liebesverbot" ſogar ſchon in dem Maaße gelungen war, daß mir dieß ſelbſt die Anerkennung meines oben genannten ſonſtigen Freundes eintrug. Hiergegen iſt es mir nun aber nicht unbelehrend, den Gründen nachzugehen, welche mir bei der Abfaſſung des Textes von „Rienzi" eine ſo auffällige Vernachläſſigung der Diktion und des Verſes zu geſtatten ſchienen. Dieſe leiteten ſich von ſehr ſonderbaren Wahrnehmungen her, welche ich um jene Zeit an den Opern unſeres damaligen Repertoire's machte. Ich hatte nämlich gefunden, daß ſtümperhaft ſchlecht überſetzte franzöſiſche und italieniſche Opern durch die Elendigkeit der hierbei zu Tage kommenden Diktion und Verſifikation, ſobald das Süjet ſelbſt ein wirkungsvolles Theaterſtück ausmachte, über jede Beachtung der Worte und der Reime hin durchweg effektuirten, während die Bemühungen von fachmäßigen Dichtern, dem Komponiſten anſtändige Verſe und Reime zu liefern, ſelbſt der vortrefflichſten, ja edelſten Muſik nie zu der allererſt nothwendigen Wirkung eines guten Theaterſtückes verhelfen konnten, ſobald dieſes eigentliche Stück eben misglückt war. In dieſer Hinſicht hatten mich z. B. die „Jeſſonda" und die „Euryanthe" in ſehr bedenklicher Weiſe zu einem Nachſinnen gebracht, welches für jetzt ſehr bald in eine verzweifelte Stimmung von leichtfertigſter Tendenz umſchlug. Da ich mich ſelbſt nach einem glücklichen Erfolge auf dem Theater ſehnte, faßte mich, ſobald ich auf Operntexte ausging, ein völliger Abſcheu vor hie und da mir präſentirten ſogenannten „ſchönen Verſen und zierlichen Reimen". Hiergegen griff ich nach jeder Erzählung, jedem Roman, nur in der Abſicht, mir daraus ein tüchtiges Theaterſtück für eine Muſik, welche wiederum mit muſikaliſcher Schönrednerei gar nichts zu thun haben ſollte, zu Stande zu bringen.

Ich glaube nun recht beſonnen zu verfahren, wenn ich gerade von dieſem Stande meiner künſtleriſchen Entwickelung ausgehe, um meinen Freunden den regelmäßigen Verlauf derſelben zu zeigen. Der „Rienzi" möge ſomit als das muſikaliſche Theaterſtück*) angeſehen werden, von welchem meine weitere Ausbildung zum muſikaliſchen Dramatiker, ohne jede Berührung des eigentlichen Dichter-Métiers, ihren Fortgang nahm. Was dieſen Weg von der oben bezeichneten leichtfertigen Tendenz bald ab- und einer bewußtvoll ernſteren Richtung zuführte, wird der theilnehmende Leſer deutlich der Folge von Novellen und Aufſätzen entnehmen, welche ich in dieſem erſten Bande zwiſchen dem Textbuche des „Rienzi" und der Dichtung zum „Fliegenden Holländer" ſtelle. So weit meine Kenntniß reicht, vermag ich im Leben keines Künſtlers eine ſo auffallende Umwandlung, in ſo kurzer Zeit vollbracht, zu entdecken, als ſie hier bei dem Verfaſſer jener beiden Opern ſich zeigt, von denen die erſte kaum beendigt war, als die zweite faſt fertig ſchon vorlag. Gewiß aber dürfte der verwandtſchaftliche Zug beider Arbeiten dem aufmerkſam Prüfenden dennoch nicht entgehen. Das wirkungsvolle „Theaterſtück“ liegt dem „Fliegenden Holländer“ gewiß nicht weniger zu Grunde, als dem „Letzten Tribunen“. Nur fühlt wohl Jeder, daß mit dem Autor etwas Bedeutendes vorgegangen war; vielleicht eine tiefe Erſchütterung, jedenfalls eine heftige Umkehr, zu welcher Sehnſucht wie Ekel gleichmäßig beitrugen. Ich darf hoffen, daß der „Deutſche Muſiker in Paris hierüber genügenden Aufſchluß giebt.

---

*) Außerdem erſehe ich in der Vorführung dieſes Opernbuches nach ſeiner vollſtändigen Faſſung auch ein Mittel zur Berichtigung des Urtheiles Derjenigen, welche die Oper nur in der bei ihren jetzigen Aufführungen auf dem Theater beliebten Verſtümmelung kennen, und daher über die hierdurch plump gehäuften, grotesken Effekte erſchrecken.

Autobiographiſche Skizze.

(Bis 1842.)

Ich heiße Wilhelm Richard Wagner, und bin den 22. Mai 1813 in Leipzig geboren. Mein Vater war Polizei-Aktuarius und ſtarb ein halbes Jahr nach meiner Geburt. Mein Stiefvater, Ludwig Geyer, war Schauſpieler und Maler; er hat auch einige Luſtſpiele geſchrieben, worunter das Eine: „Der bethlehemitiſche Kindermord" Glück machte; mit ihm zog meine Familie nach Dresden. Er wollte, ich ſollte Maler werden; ich war aber ſehr ungeſchickt im Zeichnen. Auch mein Stiefvater ſtarb zeitig, — ich war erſt ſieben Jahr. Kurz vor ſeinem Tode hatte ich: „Üb' immer Treu und Redlichkeit" und den damals ganz neuen „Jungfernkranz" auf dem Klavier ſpielen gelernt: einen Tag vor ſeinem Tode mußte ich ihm Beides im Nebenzimmer vorſpielen; ich hörte ihn da mit ſchwacher Stimme zu meiner Mutter ſagen: „Sollte er vielleicht Talent zur Muſik haben?" Am frühen Morgen, als er geſtorben war, trat die Mutter in die Kinderſtube, ſagte jedem der Kinder etwas, und mir ſagte ſie: „Aus Dir hat er etwas machen wollen". Ich entſinne mich, daß ich mir lange Zeit eingebildet habe, es würde etwas aus mir werden. — Ich kam mit meinem neunten Jahre auf die Dresdner Kreuzſchule: ich wollte ſtudiren, an Muſik wurde nicht gedacht; zwei meiner Schweſtern lernten gut Klavier ſpielen, ich hörte ihnen zu, ohne ſelbſt Klavierunterricht zu erhalten. Nichts gefiel mir ſo wie der „Freiſchütz": ich ſah Weber oft vor unſerm Hauſe vorbeigehen, wenn er aus den Proben kam; ſtets betrachtete ich ihn mit heiliger Scheu. Ein Hauslehrer, der mir den Cornelius Nepos explizirte, mußte mir endlich auch Klavierſtunden geben; kaum war ich über die erſten Fingerübungen hinaus, ſo ſtudirte ich mir heimlich, zuerſt ohne Noten, die Ouvertüre zum Freiſchütz ein; mein Lehrer hörte das einmal und ſagte: aus mir würde nichts. Er hatte recht, ich habe in meinem Leben nicht Klavierſpielen gelernt. Nun ſpielte ich nur noch für mich, nichts wie Ouvertüren, und mit dem gräulichſten Fingerſatze. Es war mir unmöglich, eine Paſſage rein zu ſpielen, und ich bekam deshalb einen großen Abſcheu vor allen Läufen. Von Mozart liebte ich nur die Ouvertüre zur Zauberflöte; Don Juan war mir zuwider, weil da italieniſcher Text darunter ſtand: er kam mir ſo läppiſch vor. — Dieſe Beſchäftigung mit Muſik war aber nur große Nebenſache: Griechiſch, Lateiniſch, Mythologie und alte Geſchichte waren die Hauptſache. Ich machte auch Gedichte. Einmal ſtarb einer unſrer Mitſchüler, und von den Lehrern wurde an uns die Aufgabe geſtellt, auf ſeinen Tod ein Gedicht zu machen; das beſte ſollte gedruckt werden: — das meine wurde gedruckt, jedoch erſt, nachdem ich vielen Schwulſt daraus entfernt hatte. Ich war damals elf Jahre alt. Nun wollte ich Dichter werden; ich entwarf Trauerſpiele nach dem Vorbild der Griechen, wozu mich das Bekanntwerden mit Apel's Tragödien: Polyidos, die Ätolier u. ſ. w. antrieb; dabei galt ich in der Schule für einen guten Kopf in litteris: ſchon in Tertia hatte ich die erſten zwölf Bücher der Odyſſee überſetzt. Einmal lernte ich auch Engliſch, und zwar blos um Shakespeare ganz genau kennen zu lernen: ich überſetzte Romeo's Monolog metriſch. Das Engliſche ließ ich bald wieder liegen, Shakespeare aber blieb mein Vorbild; ich entwarf ein großes Trauerſpiel, welches ungefähr aus Hamlet und Lear zuſammengeſetzt war; der Plan war äußerſt großartig; zweiundvierzig Menſchen ſtarben im Verlaufe des Stückes, und ich ſah mich bei der Ausführung genöthigt, die Meiſten als Geiſter wiederkommen zu laſſen, weil mir ſonſt in den letzten Akten die Perſonen ausgegangen wären. Dieſes Stück beſchäftigte mich zwei Jahre lang. Ich verließ darüber Dresden und die Kreuzſchule, und kam nach Leipzig. Auf der dortigen Nikolaiſchule ſetzte man mich nach Tertia, nachdem ich auf der Dresdner Kreuzſchule ſchon in Sekunda geſeſſen; dieſer Umſtand erbitterte mich ſo ſehr, daß ich von da an alle Liebe zu den philologiſchen Studien fahren ließ. Ich ward faul und lüderlich, blos mein großes Trauerſpiel lag mir noch am Herzen. Während ich dieſes vollendete, lernte ich in den Leipziger Gewandhauskonzerten zuerſt Beethoven'ſche Muſik kennen; ihr Eindruck auf mich war allgewaltig. Auch mit Mozart befreundete ich mich, zumal durch ſein Requiem. Beethoven's Muſik zu Egmont begeiſterte mich ſo, daß ich um Alles in der Welt mein fertig gewordenes Trauerſpiel nicht anders vom Stapel laufen laſſen wollte, als mit einer ähnlichen Muſik verſehen. Ich traute mir ohne alles Bedenken zu, dieſe ſo nöthige Muſik ſelbſt ſchreiben zu können, hielt es aber doch für gut, mich zuvor über einige Hauptregeln des Generalbaſſes aufzuklären. Um dieß im Fluge zu thun, lieh ich mir auf acht Tage Logier's Methode des Generalbaſſes und ſtudirte mit Eifer darin. Das Studium trug aber nicht ſo ſchnelle Früchte, als ich glaubte; die Schwierigkeiten deſſelben reizten und feſſelten mich; ich beſchloß Muſiker zu werden. — Während dem war mein großes Trauerſpiel von meiner Familie entdeckt worden: ſie gerieth in große Betrübniß, weil am Tage lag, daß ich darüber meine Schulſtudien auf das Gründlichſte vernachläſſigt hatte, und ich ward ſomit zu fleißiger Fortſetzung derſelben ſtreng angehalten. Das heimliche Erkenntniß meines Berufes zur Muſik verſchwieg ich unter ſolchen Umſtänden, komponirte nichtsdeſtoweniger aber in aller Stille eine Sonate, ein Quartett und eine Arie. Als ich mich in meinem muſikaliſchen Privatſtudium hinlänglich herangereift fühlte, trat ich endlich mit der Entdeckung deſſelben hervor. Natürlich hatte ich nun harte Kämpfe zu beſtehen, da die Meinigen auch meine Neigung zur Muſik nur für eine flüchtige Leidenſchaft halten mußten, um ſo mehr, da ſie durch keine Vorſtudien, beſonders durch etwa bereits erlangte Fertigkeit auf einem Inſtrument, gerechtfertigt war. Ich war damals in meinem ſechzehnten Jahre, und zumal durch die Lektüre Hoffmann's zum tollſten Myſtizismus aufgeregt: am Tage, im Halbſchlafe hatte ich Viſionen, in denen mir Grundton, Terz und Quinte leibhaft erſchienen und mir ihre wichtige Bedeutung offenbarten: was ich aufſchrieb, ſtarrte von Unſinn. Endlich wurde mir der Unterricht eines tüchtigen Muſikers zugetheilt: der arme Mann hatte große Noth mit mir; er mußte mir erklären, daß, was ich für ſeltſame Geſtalten und Gewalten hielt, Intervalle und Akkorde ſeien. Was konnte für die Meinigen betrübender ſein, als zu erfahren, daß ich auch in dieſem Studium mich nachläſſig und unordentlich erwies? Mein Lehrer ſchüttelte den Kopf, und es kam ſo heraus, als ob auch hier nichts Geſcheidtes aus mir werden würde. Meine Luſt zum Studium erlahmte immer mehr, und ich zog vor, Ouvertüren für großes Orcheſter zu ſchreiben, von denen eine einmal im Leipziger Theater aufgeführt wurde. Dieſe Ouvertüre war der Kulminationspunkt meiner Unſinnigkeiten; ich hatte ſie eigentlich, zum näheren Verſtändniß Desjenigen, der die Partitur etwa ſtudiren wollte, mit drei verſchiedenen Tinten ſchreiben wollen, die Streichinſtrumente roth, die Holzblasinſtrumente grün und die Blechinſtrumente ſchwarz. Beethoven's neunte Symphonie ſollte eine Pleyel'ſche Sonate gegen dieſe wunderbar combinirte Ouvertüre ſein. Bei der Aufführung ſchadete mir beſonders ein durch die ganze Ouvertüre regelmäßig alle vier Takte wiederkehrender Paukenſchlag im Fortiſſimo: das Publikum ging aus anfänglicher Verwunderung über die Hartnäckigkeit des Paukenſchlägers in unverholenen Unwillen, dann aber in eine mich tief betrübende Heiterkeit über. Dieſe erſte Aufführung eines von mir komponirten Stückes hinterließ auf mich einen großen Eindruck.

Nun kam aber die Julirevolution; mit einem Schlage wurde ich Revolutionär und gelangte zu der Überzeugung, jeder halbwegs ſtrebſame Menſch dürfe ſich ausſchließlich nur mit Politik beſchäftigen. Mir war nur noch im Umgang mit politiſchen Litteraten wohl: ich begann auch eine Ouvertüre, die ein politiſches Thema behandelte. So verließ ich die Schule und bezog die Univerſität, zwar nicht mehr um mich einem Fakultätsſtudium zu widmen — denn zur Muſik war ich nun dennoch beſtimmt —, ſondern um Philoſophie und Äſthetik zu hören. Von dieſer Gelegenheit, mich zu bilden, profitirte ich ſo gut als gar nicht; wohl aber überließ ich mich allen Studentenausſchweifungen, und zwar mit ſo großem Leichtſinn und ſolcher Hingebung, daß ſie mich bald anwiderten. Die Meinigen hatten um dieſe Zeit große Noth mit mir: meine Muſik hatte ich faſt gänzlich liegen laſſen. Bald kam ich aber zur Beſinnung; ich fühlte die Nothwendigkeit eines neu zu beginnenden, ſtreng geregelten Studiums der Muſik, und die Vorſehung ließ mich den rechten Mann finden, der mir neue Liebe zur Sache einflößen und ſie durch den gründlichſten Unterricht läutern ſollte. Dieſer Mann war Theodor Weinlig, Kantor an der Thomasſchule zu Leipzig. Nachdem ich mich wohl ſchon zuvor in der Fuge verſucht hatte, begann ich jedoch erſt bei ihm das gründliche Studium des Kontrapunktes, welches er die glückliche Eigenſchaft beſaß, den Schüler ſpielend erlernen zu laſſen. In dieſer Zeit lernte ich erſt Mozart innig erkennen und lieben. Ich komponirte eine Sonate, in welcher ich mich von allem Schwulſte losmachte und einem natürlichen, ungezwungenen Satze überließ. Dieſe höchſt einfache und beſcheidene Arbeit erſchien im Druck bei Breitkopf und Härtel. Mein Studium bei Weinlig war in weniger als einem halben Jahre beendet, er ſelbſt entließ mich aus der Lehre, nachdem er mich ſo weit gebracht, daß ich die ſchwierigſten Aufgaben des Kontrapunktes mit Leichtigkeit zu löſen im Stande war. „Das, was Sie ſich durch dieſes trockene Studium angeeignet haben, heißt: Selbſtſtändigkeit", ſagte er mir. In demſelben halben

Jahre komponirte ich auch eine Ouvertüre nach dem jetzt etwas beſſer von mir verſtandenen Vorbilde Beethoven's, welche in einem der Leipziger Gewandhauskonzerte mit aufmunterndem Beifall geſpielt wurde. Nach mehreren andern Arbeiten machte ich mich denn nun auch an eine Symphonie: an mein Hauptvorbild, Beethoven, ſchloß ſich Mozart, zumal ſeine große Cdur Symphonie. Klarheit und Kraft, bei manchen ſonderbaren Abirrungen, war mein Beſtreben. Mit der fertigen Symphonie machte ich mich im Sommer 1832 auf zu einer Reiſe nach Wien, aus keinem andern Zwecke, als um dieſe ſonſt ſo geprieſene Muſikſtadt flüchtig kennen zu lernen. Was ich dort hörte und ſah, hat mich wenig erbaut; wohin ich kam, hörte ich „Zampa" und Strauß'ſche Potpourris über Zampa. Beides — und beſonders damals — für mich ein Gräuel. Auf meiner Rückreiſe verweilte ich einige Zeit in Prag, wo ich die Bekanntſchaft Dionys Weber's und Tomaſchek's machte; Erſterer ließ im Konſervatorium mehrere meiner Kompoſitionen, unter dieſen meine Symphonie, ſpielen. Auch dichtete ich dort einen Operntext tragiſchen Inhaltes: „Die Hochzeit". Ich weiß nicht mehr, woher mir der mittelalterliche Stoff gekommen war; ein wahnſinnig Liebender erſteigt das Fenſter zum Schlafgemach der Braut ſeines Freundes, worin dieſe der Ankunft des Bräutigams harrt; die Braut ringt mit dem Raſenden und ſtürzt ihn in den Hof hinab, wo er zerſchmettert ſeinen Geiſt aufgiebt. Bei der Todtenfeier ſinkt die Braut mit einem Schrei entſeelt über die Leiche hin. Nach Leipzig zurückgekommen, komponirte ich ſogleich die erſte Nummer dieſer Oper, welche ein großes Sextett enthielt, worüber Weinlig ſehr erfreut war. Meiner Schweſter gefiel das Buch nicht; ich vernichtete es ſpurlos. — Im Januar 1833 wurde meine Symphonie im Gewandhauskonzerte aufgeführt, und erhielt viel aufmunternden Beifall. Damals wurde ich mit Laube bekannt.

Um einen Bruder zu beſuchen, reiſte ich nach Würzburg und blieb das ganze Jahr 1833 dort; mein Bruder war mir als erfahrener Sänger von Wichtigkeit. Ich komponirte in dieſem Jahre eine dreiaktige romantiſche Oper: „Die Feen", zu der ich mir den Text nach Gozzi's: „Die Frau als Schlange" ſelbſt gemacht hatte. Beethoven und Weber waren meine Vorbilder: in den Enſembles war Vieles gelungen, beſonders verſprach das Finale des zweiten Aktes große Wirkung. In Konzerten gefiel, was ich aus dieſer Oper in Würzburg zu hören gab. Mit meinen beſten Hoffnungen auf meine fertige Arbeit ging ich im Anfang des Jahres 1834 nach Leipzig zurück und bot ſie dem Direktor des dortigen Theaters zur Aufführung an. Trotz ſeiner anfänglich erklärten Bereitwilligkeit, meinem Wunſche zu willfahren, mußte ich jedoch ſehr bald dieſelbe Erfahrung machen, die heut' zu Tage jeder deutſche Opernkomponiſt zu gewinnen hat: wir ſind durch die Erfolge der Franzoſen und Italiener auf unſerer heimathlichen Bühne außer Kredit geſetzt, und die Aufführung unſerer Opern iſt eine zu erbettelnde Gunſt. Die Aufführung meiner Feen ward auf die lange Bank geſchoben. Während dem hörte ich die Devrient in Bellini's Romeo und Julie ſingen: — ich war erſtaunt, in einer ſo durchaus unbedeutenden Muſik eine ſo außerordentliche Leiſtung ausgeführt zu ſehen. Ich gerieth in Zweifel über die Wahl der Mittel, die zu großen Erfolgen führen können: weit entfernt war ich, Bellini ein großes Verdienſt zuzuerkennen; nichtsdeſtoweniger ſchien mir aber der Stoff, aus dem ſeine Muſik gemacht war, glücklicher und geeigneter, warmes Leben zu verbreiten, als die ängſtlich beſorgte Gewiſſenhaftigkeit, mit der wir Deutſche meiſt nur eine erquälte Schein-Wahrheit zu Stande brachten. Die ſchlaffe Charakterloſigkeit unſerer heutigen Italiener, ſowie der frivole Leichtſinn der neueſten Franzoſen ſchienen mir den ernſten, gewiſſenhaften Deutſchen aufzufordern, ſich der glücklicher gewählten und ausgebildeten Mittel ſeiner Nebenbuhler zu bemächtigen, um es ihnen dann in Hervorbringung wahrer Kunſtwerke entſchieden zuvor zu thun.

Damals war ich einundzwanzig Jahre alt, zu Lebensgenuß und freudiger Weltanſchauung aufgelegt; „Ardinghello" und „das junge Europa" ſpukten mir durch alle Glieder: Deutſchland ſchien mir nur ein ſehr kleiner Theil der Welt. Aus dem abſtrakten Myſtizismus war ich herausgekommen, und ich lernte die Materie lieben. Schönheit des Stoffes, Witz und Geiſt waren mir herrliche Dinge: was meine Muſik betraf, fand ich beides bei den Italienern und Franzoſen. Ich gab mein Vorbild, Beethoven, auf; ſeine letzte Symphonie erſchien mir als der Schlußſtein einer großen Kunſtepoche, über welchen hinaus Keiner zu bringen vermöge und innerhalb deſſen Keiner zur Selbſtſtändigkeit gelangen könne. Das ſchien mir auch Mendelsſohn gefühlt zu haben, als er mit ſeinen kleineren Orcheſter-Kompoſitionen hervortrat, die große abgeſchloſſene Form der Beethoven'ſchen Symphonie unberührt laſſend; es ſchien mir, er wolle, mit einer kleineren, gänzlich freigegebenen Form beginnend, ſich eine größere ſelbſt erſchaffen. — Alles um mich herum kam mir wie in Gährung begriffen vor: der Gährung ſich zu überlaſſen, dünkte mich das Natürlichſte. Auf einer ſchönen Sommerreiſe in die böhmiſchen Bäder entwarf ich den Plan zu einer neuen Oper: „Das Liebesverbot", wozu ich den Stoff aus Shakeſpeare's: „Maaß für Maaß" entnahm, nur mit dem Unterſchied, daß ich ihm den darin vorherrſchenden Ernſt benahm und ihn ſo recht im Sinne des jungen Europa modelte: die freie, offene Sinnlichkeit erhielt den Sieg rein durch ſich ſelbſt über puritaniſche Heuchelei. — Noch im Sommer deſſelben Jahres, 1834, nahm ich die Muſikdirektorſtelle am Magdeburger Theater an. Die praktiſche Anwendung meiner muſikaliſchen Kenntniſſe für die Funktion eines Dirigenten glückte mir ſehr bald: der wunderliche Verkehr mit Sängern und Sängerinnen hinter den Couliſſen und vor den Lampen entſprach ganz und gar meiner Neigung zu bunter Zerſtreuung. Die Kompoſition meines Liebesverbotes wurde begonnen. In einem Konzert führte ich die Ouvertüre zu meinen „Feen" auf; ſie gefiel ſehr. Trotzdem verlor ich das Behagen an dieſer Oper, und da ich zumal meine Angelegenheiten in Leipzig nicht mehr perſönlich betreiben konnte, faßte ich bald den Entſchluß, mich um dieſe Arbeit gar nicht mehr zu bekümmern, das hieß ſo viel, als ſie aufgeben.

Zu einem Feſtſpiel für den Neujahrstag 1835 machte ich im Fluge eine Muſik, welche allgemein anſprach. Dergleichen leichtgewonnene Erfolge beſtärkten mich ſehr in der Anſicht, daß, um zu gefallen, man die Mittel durchaus nicht zu ſcrupulös erwägen müſſe. In dieſem Sinne komponirte ich an meinem „Liebesverbot" fort; franzöſiſche und italieniſche Anklänge zu vermeiden gab ich mir nicht die geringſte Mühe. Auf einige Zeit darin unterbrochen, nahm ich die Kompoſition im Winter 1835 zu 1836 wieder auf und beendete ſie kurz vor dem Auseinandergehen der Opernmitglieder des Magdeburger Theaters. Mir blieben nur noch zwölf Tage bis zum Abgange der erſten Sänger übrig; in dieſer Zeit mußte alſo meine Oper ſtudirt werden, wollte ich ſie noch von ihnen aufführen laſſen. Mit mehr Leichtſinn als Überlegung ließ ich nach zehntägigem Studium die Oper, welche ſehr ſtarke Partien hatte, in Scene gehen; ich vertraute dem Souffleur und meinem Dirigentenſtabe. Trotzdem konnte ich aber doch nicht verhindern, daß die Sänger ihre Partien kaum halb auswendig wußten. Die Vorſtellung war Allen wie ein Traum, kein Menſch konnte einen Begriff von der Sache bekommen; dennoch wurde, was halbweg gut ging, gehörig applaudirt. Eine zweite Vorſtellung kam aus verſchiedenen Gründen nicht zu Stande. — Während dem hatte ſich denn auch der Ernſt des Lebens bei mir gemeldet; meine ſchnell ergriffene äußere Selbſtſtändigkeit hatte mich zu Thorheiten aller Art verleitet, Geldnoth und Schulden quälten mich auf allen Seiten. Es kam mir bei, irgend etwas Beſonderes zu wagen, um nicht in das gewöhnliche Geleis der Noth zu gerathen. Ich ging ohne alle Ausſichten nach Berlin, und bot dem Direktor des Königſtädtiſchen Theaters mein „Liebesverbot" zur Aufführung an. Anfänglich mit den beſten Verſprechungen aufgenommen, mußte ich nach langem Hinhalten erfahren, daß keines von ihnen redlich gemeint war. In der ſchlimmſten Lage verließ ich Berlin, um mich in Königsberg in Preußen um die Muſikdirektorſtelle am dortigen Theater zu bewerben, die ich ſpäterhin auch erhielt. Dort heirathete ich noch im

Herbſte 1836, und zwar unter den mislichſten äußeren Verhältniſſen. Das Jahr, welches ich in Königsberg zubrachte, ging durch die kleinlichſten Sorgen gänzlich für meine Kunſt verloren. Eine einzige Ouvertüre ſchrieb ich: Rule Britania.

Im Sommer 1837 beſuchte ich Dresden auf eine kurze Zeit. Dort brachte mich die Lektüre des Bulwer'ſchen Romans „Rienzi“ wieder auf eine bereits gehegte Lieblingsidee zurück, den letzten römiſchen Tribunen zum Helden einer großen tragiſchen Oper zu machen. Durch widerliche äußere Verhältniſſe daran verhindert, beſchäftigte ich mich aber nicht weiter mit Entwürfen. Im Herbſte dieſes Jahres ging ich nach Riga, um die Stelle des erſten Muſikdirektors bei dem unter Holtei neu eröffneten Theater anzutreten. Ich fand da vortreffliche Mittel für die Oper verſammelt, und mit vieler Liebe ging ich an die Verwendung derſelben. Mehrere Einlagen in Opern ſind für einzelne Sänger in dieſer Zeit von mir komponirt worden. Auch machte ich den Text zu einer zweiaktigen komiſchen Oper: „Die glückliche Bärenfamilie“, wozu ich den Stoff aus einer Erzählung der tauſend und einen Nacht entnahm. Schon hatte ich zwei Nummern daraus komponirt, als ich mit Ekel inne ward, daß ich wieder auf dem Wege ſei, Muſik à la Adam zu machen; mein Gemüth, mein tieferes Gefühl fanden ſich troſtlos verletzt bei dieſer Entdeckung. Mit Abſcheu ließ ich die Arbeit liegen. Das tägliche Einſtudiren und Dirigiren Auber'ſcher, Adam'ſcher und Bellini'ſcher Muſik that denn endlich auch das Seinige, das leichtſinnige Gefallen daran mir bald gründlich zu verleiden. Die gänzliche Unmündigkeit des Theaterpublikums unſerer Provinzſtädte in Bezug auf ein zu fällendes erſtes Urtheil über eine neue, ihm vorkommende Kunſterſcheinung, — da es eben nur gewöhnt iſt, bereits auswärts beurtheilte und accreditirte Werke ſich vorgeführt zu ſehen, — brachte mich zu dem Entſchluß, um keinen Preis an kleineren Theatern eine größere Arbeit zur erſten Aufführung zu bringen. Als ich daher von Neuem das Bedürfniß fühlte, eine größere Arbeit zu unternehmen, verzichtete ich gänzlich auf eine ſchnell und in der Nähe zu bewirkende Aufführung derſelben: ich nahm irgend ein bedeutendes Theater an, das ſie einſt aufführen ſollte, und kümmerte mich nun wenig darum, wo und wann ſich das Theater finden werde. So verfaßte ich den Entwurf zu einer großen tragiſchen Oper in fünf Akten: „Rienzi, der letzte der Tribunen"; ich legte ihn von vorn herein ſo bedeutend an, daß es unmöglich ward, dieſe Oper – wenigſtens zum erſten Male – auf einem kleinen Theater zur Aufführung zu bringen. Außerdem ließ es auch der gewaltige Stoff gar nicht anders zu, und es herrſchte bei meinem Verfahren weniger die Abſicht, als die Nothwendigkeit vor. Im Sommer 1838 führte ich das Süjet aus. In dieſer Zeit ſtudirte ich mit großer Liebe und Begeiſterung unſerm Opern-Perſonale Mehül's „Jakob und ſeine Söhne" ein. — Als ich im Herbſt die Kompoſition meines „Rienzi" begann, band ich mich nun an nichts, als an die einzige Abſicht, meinem Süjet zu entſprechen: ich ſtellte mir kein Vorbild, ſondern überließ mich einzig dem Gefühle, das mich verzehrte, dem Gefühle, daß ich nun ſo weit ſei, von der Entwickelung meiner künſtleriſchen Kräfte etwas Bedeutendes zu verlangen und etwas nicht Unbedeutendes zu erwarten. Der Gedanke, mit Bewußtſein — wenn auch nur in einem einzigen Takte — ſeicht oder trivial zu ſein, war mir entſetzlich. Mit voller Begeiſterung ſetzte ich im Winter die Kompoſition fort, ſo daß ich im Frühjahr 1839 die beiden großen erſten Akte fertig hatte. Um dieſe Zeit ging mein Kontrakt mit dem Theater-Direktor zu Ende, und beſondere Umſtände verleideten es mir, länger in Riga zu bleiben. Bereits ſeit zwei Jahren nährte ich den Plan, nach Paris zu gehen; ich hatte deshalb ſchon von Königsberg aus den Entwurf eines Opernſüjets an Scribe geſchickt, mit dem Vorſchlage, denſelben, falls er ihm gefiele, für ſeine Rechnung auszuführen, und mir dafür den Auftrag, dieſe Oper für Paris zu komponiren, zu erwirken. Natürlich hatte Scribe dieß ſo gut wie unbeachtet gelaſſen. Nichtsdeſtoweniger gab ich meine Pläne nicht auf, ich ging vielmehr im Sommer 1839 mit

Lebhaftigkeit wieder darauf ein, und vermochte kurz und gut meine Frau, ſich mit mir an Bord eines Segelſchiffes zu begeben, welches uns bis London bringen ſollte. Dieſe Seefahrt wird mir ewig unvergeßlich bleiben; ſie dauerte drei und eine halbe Woche und war reich an Unfällen. Dreimal litten wir von heftigſtem Sturme, und einmal ſah ſich der Kapitän genöthigt, in einem norwegiſchen Hafen einzulaufen. Die Durchfahrt durch die norwegiſchen Schären machte einen wunderbaren Eindruck auf meine Phantaſie; die Sage vom fliegenden Holländer, wie ich ſie aus dem Munde der Matroſen beſtätigt erhielt, gewann in mir eine beſtimmte, eigenthümliche Farbe, die ihr nur die von mir erlebten Seeabenteuer verleihen konnten. Von der äußerſt angreifenden Fahrt ausruhend, verweilten wir acht Tage in London; nichts intereſſirte mich ſo, als die Stadt ſelbſt und die Parlamentshäuſer, — von den Theatern beſuchte ich keines. In Boulogne sur mer blieb ich vier Wochen: dort machte ich die erſte Bekanntſchaft Meyerbeer's, ich ließ ihn die beiden fertigen Akte meines Rienzi kennen lernen; er ſagte mir auf das Freundlichſte ſeine Unterſtützung in Paris zu. Mit ſehr wenig Geld, aber den beſten Hoffnungen betrat ich nun Paris. Gänzlich ohne alle Empfehlungen war ich einzig nur auf Meyerbeer angewieſen; mit der ausgezeichnetſten Sorgſamkeit ſchien dieſer für mich einzuleiten, was irgend meinen Zwecken dienlich ſein konnte, und gewiß dünkte es mich. bald zu einem erwünſchten Ziele zu kommen, hätte ich es nicht ſo unglücklich getroffen, daß gerade während der ganzen Zeit meines Pariſer Aufenthalts Meyerbeer meiſtens und faſt immer von Paris entfernt war. Auch aus der Entfernung wollte er mir zwar nützlich ſein, nach ſeinen eigenen Vorausſagungen konnten briefliche Bemühungen aber da von keinem Erfolge ſein, wo höchſtens das unausgeſetzteſte perſönliche Eingreifen von Wirkung werden kann. Zunächſt trat ich in Verbindungen mit dem Theater de la Renaissance, welches damals Schauſpiele und Opern zugleich aufführte. Am geeignetſten für dieſes Theater ſchien mir die Partitur meines

„Liebesverbotes“; auch das etwas frivole Süjet wäre gut für die franzöſiſche Bühne zu verarbeiten geweſen. Ich war dem Direktor des Theaters von Meyerbeer ſo dringend anempfohlen, daß er nicht anders konnte, als mir die beſten Verſprechungen zu machen. Demzufolge erbot ſich mir einer der fruchtbarſten Pariſer Theaterdichter, Dumerſan, die Bearbeitung des Süjets zu übernehmen. Drei Stücke, die zu einer Audition beſtimmt wurden, überſetzte Dumerſan mit dem größten Glücke, ſo daß ſich meine Muſik zu dem neuen franzöſiſchen Texte noch beſſer, als auf den urſprünglichen deutſchen ausnahm; es war eben Muſik, wie ſie Franzoſen am leichteſten begreifen, und Alles verſprach mir den beſten Erfolg, als ſofort das Theater de la Renaissance Bankerot machte. Alle Mühe, alle Hoffnungen waren alſo vergebens geweſen. In demſelben Winterhalbjahre, 1839 zu 1840, komponirte ich außer einer Ouvertüre zu Goethe's Fauſt, I. Theil, mehrere franzöſiſche Lieder, unter andern auch eine für mich gemachte franzöſiſche Überſetzung der beiden Grenadiere von H. Heine. An eine möglich zu machende Aufführung meines „Rienzi“ in Paris habe ich nie gedacht, weil ich mit Sicherheit vorausſah, daß ich wenigſtens fünf bis ſechs Jahre hätte warten müſſen, ehe ſelbſt im glücklichſten Falle ſolch' ein Plan ausführbar geworden wäre; auch würde die Überſetzung des Textes der bereits zur Hälfte fertig komponirten Oper unüberſteigliche Hinderniſſe in den Weg gelegt haben. — So trat ich in den Sommer 1840 gänzlich ohne alle nächſte Ausſichten. Meine Bekanntſchaften mit Habeneck, Halevy, Berlioz u. ſ. w. führten durchaus zu keiner weitern Annäherung an dieſe: in Paris hat kein Künſtler Zeit, ſich mit einem andern zu befreunden, jeder iſt in Hatz und Eile um ſeiner ſelbſt willen. Halevy iſt, wie alle Pariſer Komponiſten unſerer Zeit, nur ſo lange von Enthuſiasmus für ſeine Kunſt entflammt geweſen, als es galt, einen großen Succeß zu gewinnen: ſobald dieſer davongetragen und er in die Reihe der privilegirten Komponiſten-Lions eingetreten war, hatte er nichts weiter im Sinne, als Opern zu machen und Geld dafür einzunehmen.

Das Renommée iſt Alles in Paris, das Glück und der Verderb der Künſtler. Berlioz zog mich trotz ſeiner abſtoßenden Natur bei Weitem mehr an: er unterſcheidet ſich himmelweit von ſeinen Pariſer Kollegen, denn er macht ſeine Muſik nicht für's Geld. Für die reine Kunſt kann er aber auch nicht ſchreiben, ihm entgeht aller Schönheitsſinn. Er ſteht in ſeiner Richtung völlig iſolirt: an ſeiner Seite hat er nichts wie eine Schaar Anbeter, die, flach und ohne das geringſte Urtheil, in ihm den Schöpfer eines nagelneuen Muſik-Syſtems begrüßen und ihm den Kopf vollends verdreht machen; — alles Übrige weicht ihm aus wie einem Wahnſinnigen. — Den letzten Stoß gaben meinen früheren leichtfertigen Anſichten über die Mittel der Muſik — die Italiener. Dieſe geprieſenſten Helden des Geſanges, Rubini an der Spitze, haben mich vollends gegen ihre Muſik begoutirt. Das Publikum, vor dem ſie ſingen, trug das Seinige zu dieſer Wirkung auf mich bei. Die große Pariſer Oper ließ mich gänzlich unbefriedigt durch den Mangel alles Genies in ihren Leiſtungen: Alles fand ich gewöhnlich und mittelgut. Die mise en scène und die Dekorationen ſind mir, offen geſagt, das liebſte an der ganzen Académie Royale de musique. Viel eher wäre die Opéra comique mich zu befriedigen im Stande geweſen; ſie beſitzt die beſten Talente, und ihre Vorſtellungen geben ein Ganzes, Eigenthümliches, welches wir in Deutſchland nicht kennen. Das, was jetzt für dieſes Theater geſchrieben wird, gehört aber zu dem Schlechteſten, was je in Zeiten der Entartung der Kunſt produzirt worden iſt; wohin iſt die Grazie Méhül's, Iſouard's, Boyeldieu's und des jungen Auber vor den niederträchtigen Quadrillen-Rhythmen geflohen, die heut' zu Tage ausſchließlich dieß Theater durchraſſeln? — Das Einzige, was Paris von Beachtungswerthem für den Muſiker enthält, ſind die Orcheſter-Konzerte im Saale des Conſervatoirs. Die Aufführungen der deutſchen Inſtrumental-Kompoſitionen in dieſen Konzerten haben auf mich einen tiefen Eindruck gemacht, und mich von Neuem in die wunderbaren Geheimniſſe der ächten Kunſt eingeweiht. Wer die neunte Symphonie Beethoven's vollkommen kennen lernen will, der muß ſie vom Orcheſter des Conſervatoirs in Paris aufführen hören. — Dieſe Konzerte ſtehen aber völlig allein da, nichts knüpft ſich an ſie an.

Ich ging faſt gar nicht mit Muſikern um: Gelehrte, Maler ꝛc. bildeten meinen Umgang: ich habe viel ſchöne Erfahrungen von Freundſchaft in Paris gemacht. — Als ich ſo gänzlich ohne alle nächſten Ausſichten auf Paris war, ergriff ich wieder die Kompoſition meines „Rienzi“; ich beſtimmte ihn nun für Dresden, einmal, weil ich an dieſem Theater die beſten Mittel vorhanden wußte, die Devrient, Tichatſchek ꝛc., zweitens, weil ich auf Bekanntſchaften aus meiner früheſten Zeit mich ſtützend dort am erſten Eingang zu finden hoffen durfte. Mein „Liebesverbot“ gab ich nun faſt gänzlich auf; ich fühlte, daß ich mich als Komponiſten deſſelben nicht mehr achten konnte. Deſto unabhängiger folgte ich meinem wahren künſtleriſchen Glauben bei der Fortſetzung der Kompoſition meines Rienzi. Manigfacher Kummer und bittere Noth bedrängten um dieſe Zeit mein Leben. Plötzlich erſchien Meyerbeer wieder auf eine kurze Zeit in Paris. Mit der liebenswürdigſten Theilnahme erkundigte er ſich nach dem Stande meiner Angelegenheiten, und wollte helfen. Nun ſetzte er mich auch in Verbindung mit dem Direktor der großen Oper, Leon Pillet: es war dabei auf eine zwei- oder dreiaktige Oper abgeſehen, deren Kompoſition für dieſes Theater mir anvertraut werden ſollte. Ich hatte für dieſen Fall mich bereits mit einem Süjet-Entwurfe vorgeſehen. Der „fliegende Holländer“, deſſen innige Bekanntſchaft ich auf der See gemacht hatte, feſſelte fortwährend meine Phantaſie; dazu machte ich die Bekanntſchaft von H. Heine's eigenthümlicher Anwendung dieſer Sage in einem Theile ſeines „Salons“. Beſonders die von Heine einem holländiſchen Theaterſtücke gleichen Titels entnommene Behandlung der Erlöſung dieſes Ahasverus des Oceans gab mir Alles an die Hand, dieſe Sage zu einem Opernſüjet zu benutzen. Ich verſtändigte mich darüber mit Heine ſelbſt, verfaßte den Entwurf, und übergab ihn dem Herrn Leon Pillet mit dem Vorſchlage, mir darnach ein franzöſiſches Textbuch machen zu laſſen. So weit war Alles eingeleitet, als Meyerbeer abermals von Paris fortging und die Erfüllung meiner Wünſche dem Schickſal überlaſſen mußte. Bald war ich erſtaunt, von Pillet zu erfahren, der von mir überreichte Entwurf gefalle ihm ſo ſehr, daß er wünſchte, ich träte ihm denſelben ab. Er ſei nämlich genöthigt, einem ältern Verſprechen gemäß einem andern Komponiſten baldigſt ein Opernbuch zu übergeben: der von mir verfaßte Entwurf ſcheine ihm ganz zu ſolchem Zwecke geeignet, und ich würde wahrſcheinlich kein Bedenken tragen, in die erbetene Abtretung einzuwilligen, wenn ich überlegte, daß ich vor dem Verlauf von vier Jahren mir unmöglich Hoffnung machen könnte, den unmittelbaren Auftrag zur Kompoſition einer Oper zu erhalten, da er erſt noch Zuſagen an mehrere Kandidaten der [illegible] Oper zu erfüllen habe; bis dahin dürfte es mir natürlich doch auch zu lang werden, mich mit dieſem Süjet herumzutragen, ich würde ein neues auffinden, und mich gewiß über das gebrachte Opfer tröſten. Ich bekämpfte hartnäckig dieſe Zumuthung, ohne jedoch etwas Anderes, als die vorläufige Vertagung der Frage ausrichten zu können. Ich rechnete auf eine baldige Wiederkunft Meyerbeer's und ſchwieg. — — Während dieſer Zeit wurde ich von Schleſinger veranlaßt, in deſſen Gazette musicale zu ſchreiben: ich lieferte mehrere ausführliche Artikel „über deutſche Muſik“ u. ſ. w. Vor Allem fand lebhaften Beifall eine kleine Novelle, betitelt: „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven“. Dieſe Arbeiten haben mir nicht wenig geholfen, in Paris bekannt und beachtet zu werden. Im November dieſes Jahres hatte ich die Partitur meines „Rienzi“ vollſtändig beendigt, und ſandte ſie unverzüglich nach Dresden. Dieſe Zeit war der Kulminationspunkt meiner äußerſt traurigen Lage: ich ſchrieb für die Gazette musicale eine kleine Novelle: „Das Ende eines deutſchen Muſikers in Paris“, worin ich den unglücklichen Helden derſelben mit folgendem Glaubensbekenntniß ſterben ließ: „Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven“. Gut war es, daß nun meine Oper beendet war, denn jetzt ſah ich mich genöthigt, auf längere Zeit der Ausübung aller Kunſt zu entſagen: ich mußte für Schleſinger Arrangements für alle Inſtrumente der Welt, ſelbſt für Cornet à piston übernehmen, denn unter dieſer Bedingung war mir eine kleine Erleichterung meiner Lage geſtattet. Den Winter zu 1841 durchbrachte ich ſomit auf das Unrühmlichſte. Im Frühjahr zog ich auf das Land nach Meudon; bei dem warmen Herannahen des Sommers ſehnte ich mich wieder nach einer geiſtigen Arbeit; die Veranlaſſung dazu ſollte mir ſchneller kommen, als ich dachte. Ich erfuhr nämlich, daß mein Entwurf des Textes zum „fliegenden Holländer“ bereits einem Dichter, Paul Fouché, übergeben war, und ich ſah, daß, erklärte ich mich endlich zur Abtretung deſſelben nicht bereit, ich unter irgend einem Vorwande gänzlich darum kommen würde. Ich willigte alſo endlich für eine gewiſſe Summe in die Abtretung meines Entwurfes ein. Ich hatte nun nichts Eiligeres zu thun, als mein Süjet ſelbſt in deutſchen Verſen auszuführen. Um ſie zu komponiren, hatte ich ein Klavier nöthig, denn nach dreivierteljähriger Unterbrechung alles muſikaliſchen Produzirens mußte ich mich erſt wieder in eine muſikaliſche Atmoſphäre zu verſetzen ſuchen: ich miethete ein Piano. Nachdem es angekommen, lief ich in wahrer Seelenangſt umher; ich fürchtete nun entdecken zu müſſen, daß ich gar nicht mehr Muſiker ſei. Mit dem Matroſenchor und dem Spinnerlied begann ich zuerſt; Alles ging mir im Fluge von Statten, und laut auf jauchzte ich vor Freude bei der innig gefühlten Wahrnehmung, daß ich noch Muſiker ſei. In ſieben Wochen war die ganze Oper komponirt. Am Ende dieſer Zeit überhäuften mich aber wieder die niedrigſten äußeren Sorgen: zwei volle Monate dauerte es, ehe ich dazu kommen konnte, die Ouvertüre zu der vollendeten Oper zu ſchreiben, trotzdem ich ſie faſt fertig im Kopfe herumtrug. Natürlich lag mir nun nichts ſo ſehr am Herzen, als die Oper ſchnell in Deutſchland zur Aufführung zu bringen: von München und Leipzig erhielt ich abſchlägige Antwort: die Oper eigne ſich nicht für Deutſchland, hieß es. Ich Thor hatte geglaubt, ſie eigne ſich nur für Deutſchland, da ſie Saiten berührt, die nur bei dem Deutſchen zu erklingen im Stande ſind. — Endlich ſchickte ich meine neue Arbeit an Meyerbeer nach Berlin, mit der Bitte, ihr die Annahme an dem dortigen Hoftheater zu verſchaffen. Mit ziemlicher Schnelle wurde dieſe bewirkt. Da bereits auch mein „Rienzi“ für das Dresdner Hoftheater angenommen war, ſo ſah ich nun der Aufführung zweier meiner Werke auf den erſten deutſchen Bühnen entgegen, und unwillkührlich drängte ſich mir die Anſicht auf, daß ſonderbarer Weiſe Paris mir vom größten Nutzen für Deutſchland geweſen ſei. Für Paris ſelbſt war ich jetzt auf einige Jahre ausſichtslos: ich verließ es daher im Frühjahre 1842. Zum erſten Male ſah ich den Rhein, — mit hellen Thränen im Auge ſchwur ich armer Künſtler meinem deutſchen Vaterlande ewige Treue.

„Das Liebesverbot.“

Bericht über eine erſte Opernaufführung.

Von meiner zweiten völlig ausgeführten Oper, **das Liebesverbot**, theile ich nur eine Skizze des ſogenannten Textes, ſowie einen Bericht über den Verſuch ihrer Aufführung und die daran ſich knüpfenden Umſtände mit. Wie ich im Betreff meiner erſten Oper, „die Feen", aus dem Grunde weil ſie in keiner Weiſe die Öffentlichkeit berührt hat, eine ähnliche Mittheilung unterlaſſe, glaubte ich dieſes zweite Jugendwerk nicht gänzlich übergehen zu dürfen, da es mit der Öffentlichkeit wirklich in eine ſolche Berührung gelangte, und dieſe nachträglich noch bemerkt worden iſt.

Das Poëm zu dieſer Oper entwarf ich im Sommer des Jahres 1834, während eines Vergnügungsaufenthaltes in Teplitz, worüber ich in meinen Lebenserinnerungen folgende Aufzeichnungen feſtgehalten habe.

An einigen ſchönen Morgen ſtahl ich mich aus meiner Umgebung, fort, um mein Frühſtück einſam auf der „Schlackenburg" zu nehmen, und bei dieſer Gelegenheit den Entwurf zu einem neuen Operngedicht in mein Taſchenbuch aufzuzeichnen. Ich hatte mich hierzu des Süjets von Shakeſpeare's „**Maaß für Maaß**" bemächtigt, welches ich, meiner jetzigen Stimmung angemeſſen, in ſehr freier Weiſe mir zu einem Opernbuch, dem ich den Titel: „**das Liebesverbot**" gab, umgeſtaltete. Die damals ſpukenden Ideen des „**jungen Europa**", ſowie die Lektüre des „**Ardinghello**", geſchärft durch meine ſonderbare Stimmung, in welche ich gegen die deutſche Opernmuſik gerathen war, gaben mir den Grundton für meine Auffaſſung, welche beſonders gegen die puritaniſche Heuchelei gerichtet war, und ſomit zur kühnen Verherrlichung der „freien Sinnlichkeit“ führte. Das ernſte Shakeſpeare'ſche Süjet gab ich mir Mühe durchaus nur in dieſem Sinne zu verſtehen; ich ſah nur den finſtern, ſittenſtrengen Statthalter, ſelbſt von furchtbar leidenſchaftlicher Liebe zu der ſchönen Novize entbrennend, welche, indem ſie ihn um Begnadigung ihres wegen eines Liebesvergehens zum Tode verurtheilten Bruders anfleht, durch Mittheilung der ſchönen Wärme ihres menſchlichen Gefühls in dem ſtarren Puritaner die verderblichſte Gluth entzündet. Daß dieſe mächtigen Motive im Shakeſpeare'ſchen Stücke nur ſo reich entwickelt ſind, um deſto gewichtiger endlich auf der Wagſchale der Gerechtigkeit gewogen zu werden, taugte mir durchaus nicht zu beachten; es lag mir nur daran, das Sündhafte der Heuchelei und das Unnatürliche der grauſamen Sittenrichterei aufzudecken. Somit ließ ich das „Maaß für Maaß“ gänzlich fallen, und den Heuchler durch die ſich rächende Liebe allein zur Strafe ziehen. Aus dem fabelhaften Wien verlegte ich das Süjet nach der Hauptſtadt des glühenden Siziliens, in welcher ein deutſcher Statthalter, über die ihm unbegreiflich freien Sitten der Bevölkerung empört, zu dem Verſuch der Durchführung einer puritaniſchen Reform ſchreitet, in welchem er kläglich erliegt. Vermuthlich half die Stumme von Portici einigermaßen hierbei; auch Erinnerungen an die „Sizilianiſche Vesper“ mögen mitgewirkt haben: wenn ich bedenke, daß endlich auch ſelbſt der ſanfte Sizilianer Bellini unter den Faktoren dieſer Kompoſition mitzählt, ſo muß ich allerdings über das ſonderbare Quid-pro-quo lächeln, zu welchem ſich hier die eigenthümlichſten Misverſtändniſſe geſtalteten.

Doch erſt im Winter 1835 zu 1836 gelangte ich zur Beendigung der Partitur meiner Oper. Es geſchah dieß unter den verwirrendſten Eindrücken meines Umganges mit dem kleinen Stadttheater zu Magdeburg, deſſen Opernaufführungen ich zwei Winterhalbjahre über als Muſikdirektor geleitet hatte. Eine ſeltſame Verwilderung meines Geſchmackes war aus der unmittelbaren Berührung mit dem deutſchen Opernweſen hervorgegangen, und dieſe bewährte ſich nun in der ganzen Anlage und Ausführung meiner Arbeit in der Weiſe, daß der jugendliche Beethoven- und Weber-Enthuſiaſt gewiß von Niemand aus dieſer Partitur erkannt werden konnte.

Ihr Schickſal war nun folgendes.

Trotz einer königlichen Unterſtützung und der Einmiſchung des Theatercomités in die Verwaltung blieb unſer würdiger Direktor in perennirendem Bankrott begriffen, und an ein Fortbeſtehen ſeiner Theaterunternehmung, unter irgend welcher Form, war nicht zu denken. Somit ſollte die Aufführung meiner Oper durch das mir zu Gebote ſtehende, recht gute Sängerperſonal zum Ausgangspunkte einer gründlichen Wendung meiner mislichen Lage werden. Ich hatte zur Entſchädigung gewiſſer Reiſekoſten vom vorigen Sommer her eine Benefizvorſtellung zu meinen Gunſten zu fordern: natürlich beſtimmte ich eine Aufführung meines Werkes dazu, und bemühte mich hierbei, der Direktion dieſe mir zu erweiſende Gunſt ſo wenig wie möglich koſtſpielig zu machen. Da dem ungeachtet die Direktion einige Auslagen für die neue Oper zu tragen hatte, verabredete ich, daß die Einnahme der erſten Aufführung ihr überlaſſen bleiben ſollte, wogegen ich nur die der zweiten für mich in Anſpruch nahm. Daß auch die Zeit des Einſtudirens gänzlich an das Ende der Saiſon hinausgerückt wurde, ſchien mir nicht eigentlich ungünſtig, da ich annehmen durfte, daß die letzten Vorſtellungen des oft mit ungewöhnlichem Beifall aufgenommenen Perſonals mit beſonderer Theilnahme vom Publikum beachtet werden würden. Leider aber erreichten wir das gemeinte gute Ende dieſer Saiſon, welches auf Ende April feſtgeſetzt war, gar nicht, da ſchon im März, wegen Unpünktlichkeit der Gagenzahlung, die beliebteſten Opernmitglieder, welche ſich anderswo beſſer verſorgen konnten, der Direktion, welche in ihrer Zahlungsunfähigkeit hiergegen keine Mittel zur Verfügung hatte, ihren Abgang anzeigten. Nun ward mir allerdings bang: das Zuſtandekommen einer Aufführung meines „Liebesverbotes“ ſchien mehr als fraglich. Der großen Beliebtheit, welche ich bei allen Opernmitgliedern genoß, verdankte ich es allein, daß ſich die Sänger nicht nur zum Aushalten bis an das Ende des Monates März, ſondern auch zur Übernahme des für die kurze Zeit ſo ſehr anſtrengenden Einſtudirens meiner Oper, bewegen ließen. Dieſe Zeit, ſollten noch zwei Aufführungen zu Stande kommen, war ſo knapp zugemeſſen, daß wir zu allen Proben nur zehn Tage für uns hatten. Da es ſich keineswegs um ein leichtes Singſpiel, ſondern, trotz des leichtfertigen Charakters der Muſik, um eine große Oper mit zahlreichen und ſtarken Enſembleſätzen handelte, war das Unternehmen wohl tollkühn zu nennen. Ich baute jedoch auf den Erfolg der beſonderen Anſtrengung, welcher mir zu Liebe die Sänger, indem ſie früh und Abends unausgeſetzt ſtudirten, ſich gern unterzogen; und da trotzdem es rein unmöglich war, zu einiger bewußter Sicherheit, namentlich auch des Gedächtniſſes, bei den Geplagten zu gelangen, ſo rechnete ich ſchließlich auf ein Wunder, welches meiner bereits erlangten Geſchicklichkeit im Dirigiren gelingen ſollte. Welche eigenthümliche Fähigkeit ich beſaß, den Sängern zu helfen und ſie, trotz höchſter Unſicherheit, in einem gewiſſen täuſchenden Fluſſe zu erhalten, zeigte ſich wirklich in den wenigen Orcheſterproben, wo ich durch beſtändiges Souffliren, lautes Mitſingen und draſtiſche Anrufe betreffs der nöthigen Aktion, das Ganze ſo im Geleis erhielt, daß man glauben konnte, es müſſe ſich ganz erträglich ausnehmen. Leider beachteten wir nicht, daß bei der Aufführung, in Anweſenheit des Publikums, all' dieſe draſtiſchen Mittel zur Bewegung der dramatiſch muſikaliſchen Maſchinerie ſich einzig auf die Zeichen meines Taktſtockes und die Arbeit meines Mienenſpiels beſchränken mußten. Wirklich waren die Sänger, namentlich des männlichen Perſonals, ſo außerordentlich unſicher, daß hierdurch eine vom Anfang bis zum Ende ,alle Wirkſamkeit ihrer Rollen lähmende Befangenheit entſtand. Der erſte

Tenoriſt, mit dem ſchwächſten Gedächtniſſe begabt, ſuchte dem lebhaften und aufregenden Charakter ſeiner Rolle, des Wildfanges Luzio, durch ſeine in Fra Diavolo und Zampa erlangte Routine, namentlich aber auch durch einen unmäßig dicken und flatternden bunten Federbuſch, mit beſtem Willen aufzuhelfen. Trotzdem war es dem Publikum nicht zu verdenken, daß es, namentlich da die Direktion den Druck von Textbüchern nicht zu Stande gebracht hatte, über die Vorgänge der nur beſungenen Handlung gänzlich im Unklaren blieb. Mit Ausnahme einiger Partien der Sängerinnen, welche auch beifällig aufgenommen wurden, blieb das Ganze, welches von mir auf jede, energiſche Aktion und Sprache abgeſehen war, ein muſikaliſches Schattenſpiel auf der Scene, zu welchem das Orcheſter mit oft übertriebenem Geräuſch ſeine unerklärlichen Ergüſſe zum Beſten gab. Als charakteriſtiſch für die Behandlung meiner Tonfarben erwähne ich, daß der Direktor eines preußiſchen Militär-Muſikcorps, welchem übrigens die Sache ſehr gefallen hatte, mir für zukünftige Arbeiten doch eine wohlgemeinte Anleitung zur Behandlung der türkiſchen Trommel zu geben für nöthig hielt. Ehe ich das weitere Schickſal dieſer wunderlichen Jugendarbeit mittheile, verweile ich noch, um über den Charakter derſelben, namentlich in Betreff der Dichtung, kurz zu berichten.

Das in ſeinem Grunde ſehr ernſt gehaltene Stück Shakeſpeare's war in meinem Süjet zu folgender Faſſung gelangt.

„Ein ungenannter König von Sizilien verläßt, wie ich vermuthe, zu einer Reiſe nach Neapel, ſein Land, und übergiebt dem von ihm eingeſetzten Statthalter, — um ihn als Deutſchen zu charakteriſiren, einfach „Friedrich“ genannt, — die Vollmacht, alle Mittel der königlichen Gewalt zum Verſuch einer gründlichen Reform des Sittenzuſtandes der Hauptſtadt, an welchem der ſtrenge Rath Ärgerniß genommen, anzuwenden. Beim Beginn des Stückes ſieht man die Diener der öffentlichen Gewalt in voller Arbeit, Volksbeluſtigungshäuſer in einer Vorſtadt Palermo's theils zu ſchließen, theils ganz niederzureißen, und die Bevölkerung derſelben, die Wirthe und Bedienung, gefangen fortzuführen. Das Volk thut dieſem Beginnen Einhalt; große Schlägerei: der Chef der Sbirren, Brighella (Baßbuffo) im ſtärkſten Gedränge, verlieſt, nach beruhigendem Tambourwirbel, die Verordnung des Statthalters, in Gemäßheit welcher, zur Sicherung eines beſſeren Sittenzuſtandes, in geſchehener Weiſe gehandelt worden ſei. Allgemeine Verhöhnung und Spottchor fällt ein; Luzio, junger Edelmann und jovialer Wüſtling (Tenor), ſcheint ſich zum Volksführer aufwerfen zu wollen, und findet ſofort Veranlaſſung, der Sache der Verfolgten ſich eingehender anzunehmen, als er ſeinen Freund Claudio (ebenfalls Tenor) auf dem Wege nach dem Gefängniſſe dahergeführt ſieht, und von dieſem erfährt, daß er, einem von Friedrich hervorgeſuchten uralten Geſetze gemäß, wegen eines Liebesvergehens mit dem Tode beſtraft werden ſoll. Seine Geliebte, mit der eine Vereinigung bisher ihm durch die feindſeligen Ältern derſelben verwehrt iſt, ward von ihm Mutter; zu dem Haß der Verwandten geſellt ſich Friedrich's puritaniſcher Eifer: er fürchtet das Schlimmſte, und hofft einzig auf dem Weg der Gnade Rettung, ſobald der Fürbitte ſeiner Schweſter Iſabella es gelingen dürfte, das Herz des Harten umzuſtimmen. Luzio gelobt dem Freunde, Iſabella ſofort im Kloſter der Eliſabethinerinnen, in welchem ſie vor Kurzem als Novize eingetreten, aufzuſuchen. — Dort, in den ſtillen Mauern des Kloſters, lernen wir nun dieſe Schweſter im traulichen Geſpräch mit ihrer Freundin, der ebenfalls als Novize eingetretenen Marianne, näher kennen. Marianne entdeckt der Freundin, von der ſie längere Zeit getrennt war, das traurige Schickſal, das ſie hierher geführt habe. Sie ward von einem hoch ſtehenden Manne, unter der Verſicherung ewiger Treue, zu geheimer Liebesverbindung vermocht; endlich aber fand ſie ſich, in höchſter Noth, von ihm verlaſſen und ſogar verfolgt, denn der Verräther erwies ſich ihr zugleich als der mächtigſte Mann im Staate, kein geringerer als der jetzige Statthalter des Königs ſelbſt. Iſabella's Empörung macht ſich in feuriger Weiſe Luft, und ihre Beruhigung folgt nur aus dem Entſchluſſe, eine Welt zu verlaſſen, in welcher ſo ungeheure Frevel ungeſtraft verübt werden dürfen. — Als ihr nun Luzio die Kunde vom Schickſal ihres eigenen Bruders bringt, geht ihr Abſcheu vor dem Fehltritte des Bruders ſofort in helle Entrüſtung über die Schändlichkeit des heuchleriſchen Statthalters über, welcher den unendlich geringeren Fehler des Bruders, den mindeſtens kein Verrath befleckte, ſo grauſam zu beſtrafen ſich anmaßt. Ihre heftige Aufwallung zeigt ſie unvorſichtiger Weiſe Luzio im verführeriſchſten Lichte; ſchnell von heftiger Liebe entzündet, dringt dieſer in ſie, für immer das Kloſter zu verlaſſen und ſeine Hand anzunehmen. Den Kecken weiß ſie ſogleich würdevoll in Schranken zu halten, beſchließt aber ohne Zögern, ſein Geleit nach dem Gerichtshaus zum Statthalter anzunehmen. — Hier bereitet ſich nun die Gerichtsſcene vor, welche ich durch ein burleskes Verhör verſchiedener Verbrecher gegen die Sittlichkeit durch den Sbirrenchef Brighella einleitete. Der Ernſt der Situation wird dann deſto auffälliger, als die finſtere Geſtalt Friedrich's durch das tobend eingebrochene Volk, Ruhe gebietend, eintritt, und das Verhör Claudio's durch ihn ſelbſt in ſtrenger Form vorgenommen wird. Schon will der Unerbittliche das Urtheil ausſprechen, als Iſabella hinzukommt, und vor allem eine einſame Unterredung mit dem Statthalter verlangt. In dieſer beherrſcht ſie ſich, dem gefürchteten und von ihr dennoch verachteten Manne gegenüber, mit edler Mäßigung, indem ſie zunächſt ſich nur an ſeine Milde und Gnade wendet. Seine Einwürfe ſteigern ihren Affekt: ſie ſtellt das Vergehen des Bruders in rührendem Lichte dar, und bittet um Verzeihung für den ſo menſchlichen und keineswegs unverzeihlichen Fehltritt. Da ſie den Eindruck ihrer warmen Schilderung gewahrt, fährt ſie immer feuriger fort, ſich an die eigenen Gefühle des jetzt ſo hart ſich verſchließenden Herzens des Richters zu wenden, welches doch unmöglich nie den gleichen Empfindungen, welche den Bruder hinriſſen, gänzlich verſchloſſen geweſen ſein könnte, und deſſen eigene Erfahrung ſie jetzt zur Mithülfe für ihr angſtvolles Gnadengeſuch anrufe. Nun iſt das Eis dieſes Herzens gebrochen:

Friedrich, von der Schönheit Iſabella's bis in das Tiefſte erregt, fühlt ſich ſeiner nicht mehr mächtig; er verſpricht Iſabella, was ſie nur verlange, um den Preis ihrer eigenen Liebe. Kaum iſt ſie dieſer unerwarteten Wirkung inne geworden, als ſie, in höchſter Empörung über ſolche unbegreifliche Schändlichkeit, zu Thüre und Fenſter hinaus das Volk herbeiruft, um vor aller Welt den Heuchler zu entlarven. Schon ſtürzt Alles in Aufruhr in die Gerichtshalle herein, als es Friedrich's verzweifelter Energie gelingt, mit wenigen bedeutungsvollen Weiſungen Iſabella das unmögliche Gelingen ihres Vorhabens darzuthun: er würde kühn ihre Anſchuldigung leugnen, ſeinen Antrag als Mittel der Verſuchung angeben, und zweifellos Glauben finden, ſobald es ſich darum handle, den Vorwurf eines leichtfertigen Liebesantrages zurückzuweiſen. Iſabella, ſelbſt beſchämt und verwirrt, erkennt das Raſende ihres Beginnens, und überläßt ſich dem Knirſchen ſtummer Verzweiflung. Als nun Friedrich dem Volke von Neuem ſeine höchſte Strenge, und dem Verklagten ſein Urtheil angekündigt, geräth Iſabella, durch die ſchmerzliche Erinnerung an Marianne's Schickſal geleitet, blitzſchnell auf den rettenden Ausweg, durch Liſt zu erreichen, was durch offene Gewalt unmöglich erſcheint. Hierüber geht ihre Stimmung aus der tiefſten Trauer mit jähem Sprung in ausgelaſſene Laune über: dem jammernden Bruder, dem beſtürzten Freunde, dem rathloſen Volke, wendet ſie ſich mit der Verheißung des luſtigſten Abenteuers zu, das ſie Allen bereiten werde, da ſelbſt die Carnevals-Luſtbarkeiten, welche der Statthalter ſoeben ſtreng verboten, dießmal mit beſonderer Ausgelaſſenheit begangen werden ſollten: denn jener gefürchtete Verbieter ſtelle ſich nur zum Schein ſo grauſam, um alle Welt durch ſeine luſtige Theilnahme an Allem, was er verboten, deſto angenehmer zu überraſchen. Alles hält ſie für wahnſinnig geworden, und namentlich Friedrich verweiſt ihr mit leidenſchaftlicher Härte ihre unbegreifliche Thorheit: wenige Worte ihrerſeits genügen jedoch, den Statthalter ſelbſt zum Taumel dahin zu reißen; denn ſie verſpricht ihm, mit heimlich zutraulichem Flüſtern, die

Erfüllung aller ſeiner Wünſche, und die Zuſendung einer Glück verheißenden Botſchaft für die folgende Nacht. — So endet in höchſter Aufregung der erſte Akt. Welches der ſo ſchnell gefaßte Plan der Heldin iſt, erfahren wir im Beginn des zweiten, wo ſie im Gefängniß des Bruders ſich einſtellt, um dieſen zunächſt noch zu prüfen, ob er der Rettung werth ſei. Sie entdeckt ihm die ſchmachvollen Anträge Friedrich's, und frägt ihn, ob er um dieſen Preis der Unehre ſeiner Schweſter ſein verwirktes Leben zu retten begehre? Der höchſten Entrüſtung und Opferbereitwilligkeit Claudio's folgt, da er nun Abſchied für dieſes Leben von der Schweſter nimmt, und er dieſer die ergreifendſten Grüße an die hinterlaſſene trauernde Geliebte aufträgt, endlich die weiche Stimmung, welche den Unglücklichen durch die Wehmuth bis zur Schwäche führt. Iſabella, die ihm bereits ſeine Rettung ankündigen wollte, hält beſtürzt inne, da ſie den Bruder von der Höhe der edelſten Begeiſterung bis zum leiſen Bekenntniß der ungebrochenen Lebensluſt, zur ſchüchternen Frage, ob der Preis ſeiner Rettung ihr unerſchwinglich ſchiene, ankommen ſieht. Entſetzt fährt ſie auf, ſtößt den Unwürdigen von ſich, und kündigt ihm an, daß er nun zu der Schmach ſeines Todes auch noch ihre volle Verachtung hinnehmen ſolle. Nachdem ſie ihn dem Schließer von Neuem übergeben, zeigt ſich ihre Haltung im ſchnellen Wechſel ſofort wieder in heiter übermüthiger Faſſung: ſie beſchließt zwar den Wankelmüthigen durch längere Ungewißheit, in welcher er über ſein Schickſal bleiben ſoll, zu beſtrafen, bleibt aber nichtsdeſtoweniger bei ihrem Vorſatz, die Welt von dem ſcheußlichſten Heuchler, der ihr je Geſetze vorſchreiben wollte, zu befreien. Sie hat Marianne davon benachrichtigt, daß dieſe bei der, Friedrich für die Nacht zugeſagten Zuſammenkunft, die Stelle der treulos begehrten Iſabella einnehmen ſolle, und ſendet nun Friedrich die Einladung zu dieſer Zuſammenkunft zu, welche, um den Feind noch mehr in das Verderben zu verwickeln, in Maskenvermummung, und an einem der von ihm ſelbſt unterſagten Beluſtigungsorte, ſtattfinden ſoll. Dem Wildfang Luzio, welchen ſie für den kecken Liebesantrag an die Novize ebenfalls zu ſtrafen ſich vorgenommen hat, theilt ſie Friedrich's Begehren, und ihren vorgeblichen nothgedrungenen Entſchluß, dieſem Begehren zu willfahren, in ſo unbegreiflich leichtgefaßter Weiſe mit, daß der ſonſt ſo Leichtfertige hierüber in das ernſtlichſte Erſtaunen und verzweiflungsvolles Raſen geräth: er ſchwört, dieſe unerhörte Schmach, wenn die edle Jungfrau ſie ertragen wolle, dennoch ſeinerſeits mit aller Gewalt von ihr abzuwenden, und lieber ganz Palermo in Brand und Aufruhr zu bringen. — Wirklich veranſtaltet er, daß Alles, was ihm bekannt und befreundet iſt, am Abend, wie zur Eröffnung der verbotenen großen Carnevals-Prozeſſion, ſich am Ausgange des Corſo einfinden ſoll. Als es mit Einbruch der Nacht dort bereits wild und luſtig hergeht, findet ſich Luzio ein, um durch ein ausgelaſſenes Carnevalslied, mit dem Schlußrefrain: „wer ſich nicht freut bei unſrer Luſt, dem ſtoßt das Meſſer in die Bruſt", bis zur offenen blutigen Empörung aufzureizen. Da unter Brighella's Führung eine Bande von Sbirren ſich nähert, um die bunte Maſſe zu zerſtreuen, ſoll das meuteriſche Vorhaben bereits zu Ausführung kommen; doch verlangt Luzio für jetzt noch nachzugeben und ſich in der Nähe zu zerſtreuen, da hier zuvor noch der eigentliche Anführer ihrer Unternehmung von ihm gewonnen werden ſolle: eben hier befindet ſich nämlich der Ort, welchen Iſabella in ihrem Übermuth ihm als denjenigen ihrer vergeblichen Zuſammenkunft mit dem Statthalter verrathen hat. Dieſem letzteren lauert nun Luzio auf: wirklich erkennt er ihn in einer ſorgfältig vermummenden Maske, hält ihn im Wege auf, und da jener gewaltſam ſich loswindet, will er ihm mit lautem Ruf und gezogener Waffe nachfolgen, als er, auf der im Gebüſch verſteckten Iſabella Veranſtaltung, ſelbſt aufgehalten und irregeleitet wird. Iſabella tritt hervor, freut ſich des Gedankens, in dieſem Augenblick der verrathenen Marianne den treuloſen Gatten zurückgeführt zu wiſſen, und da ſie ſoeben das verſprochene Begnadigungspatent des Bruders in der Hand zu halten glaubt, iſt ſie im Begriff, gutmüthig jeder weiteren Rache zu entſagen, als ſie, beim Schein einer Fackel die Schrift erbrechend, zu ihrem Entſetzen den verſchärften Hinrichtungsbefehl erkennt, welchen der Zufall dadurch, daß ſie die Kunde der Begnadigung ihrem Bruder vorenthalten wollte, vermöge Beſtechung des Schließers jetzt in ihre Hand geliefert hat. Nach harten Kämpfen gegen die ihn zerwühlende Leidenſchaft der Liebe, hatte Friedrich, ſeine Ohnmacht gegen dieſen Feind ſeiner Ruhe erkennend, beſchloſſen, wenn auch als Verbrecher, doch als Ehrenmann zu Grunde zu gehen. Eine Stunde an Iſabella's Buſen, dann der eigene Tod — nach demſelben Geſetz, deſſen Strenge unwiderruflich Claudio's Leben verfallen bleiben ſoll. Iſabella, welche in dieſer Handlung nur eine neue Häufung der Schändlichkeiten des Heuchlers erkennt, bricht noch einmal in das Raſen ſchmerzlichſter Verzweiflung aus. Auf ihren Ruf zur ſofortigen Empörung gegen den ſchändlichſten Tyrannen, ſtrömt alles Volk in bunter leidenſchaftlicher Verwirrung herbei: Luzio, welcher ebenfalls dazu kommt, räth jedoch mit heftiger Bitterkeit dem Volke ab, dem Wüthen des Weibes Gehör zu geben, das, wie ihn, gewiß auch ſie Alle täuſche; denn er iſt im Wahne ihrer ſchmachvollſten Untreue. Neue Verwirrung, geſteigerte Verzweiflung Iſabella's: plötzlich vom Hintergrunde her burleske Hülferufe Brighella's, welcher, ſelbſt in eine Situation der Eiferſucht verwickelt, den verlarvten Statthalter aus Misverſtändniß ergriffen hat, und ſo nun deſſen Entdeckung veranlaßt. Friedrich wird entlarvt: die zitternd an ſeine Seite geſchmiegte Marianne erkannt, Staunen, Entrüſtung, Jubel greift um ſich; die nöthigen Erklärungen ſtellen ſich raſch ein; Friedrich begehrt finſter vor das Gericht des zurückerwarteten Königs zum Empfang des Todesurtheils geſtellt zu werden. Der vom jauchzenden Volke aus dem Gefängniß befreite Claudio belehrt ihn, daß das Todesurtheil nicht jeder Zeit für Liebesvergehen beſtimmt ſei: neue Boten melden die unerwartete Ankunft des Königs im Hafen; man beſchließt in voller Maskenprozeſſion dem geliebten Fürſten, welcher zu ſeiner Herzensfreude wohl einſehen werde, wie übel es mit dem finſteren Puritanismus des Deutſchen im heißen Sizilien ergehen müſſe, freudig huldigend entgegen zu ziehen. Von ihm heißt es: „ihn freuen bunte Feſte mehr, als eure traurigen Geſetze“. Friedrich, mit ſeiner neu ihm vermählten Gemahlin Marianne, muß nun den Zug eröffnen; die dem Kloſter für immer verlorene Novize folgt mit Luzio als zweites Paar. --“

Dieſe lebhaften und in vieler Beziehung wohl kühn entworfen zu nennenden Scenen hatte ich in einer nicht unangemeſſenen Sprache und ziemlich ſorgfältigen Verſen ausgearbeitet. Die Polizei ſtieß ſich zunächſt an dem Titel des Werkes, welcher, wenn ich ihn nicht geändert hätte, Schuld an dem gänzlichen Scheitern meiner Aufführungspläne geweſen wäre. Wir befanden uns in der Woche vor Oſtern, und dem Theater waren Aufführungen luſtiger oder gar frivoler Stücke in dieſer Zeit unterſagt. Glücklicher Weiſe hatte die betreffende Magiſtratsperſon, mit welcher ich hierüber unterhandeln mußte, mit dem Gedichte ſelbſt ſich nicht näher eingelaſſen, und da ich verſicherte, daß es nach einem ſehr ernſten Shakeſpeare'ſchen Stücke gearbeitet ſei, begnügte man ſich mit der Abänderung des unter allen Umſtänden doch aufregenden Titels, wogegen die Benennung „die Novize von Palermo“ nichts Bedenkliches zu haben ſchien, und im Betreff der Inkorrektheit deſſelben keine weiteren Scrupel aufkamen. — Anders ging es mir kurz darauf in Leipzig, wo ich ſtatt der geopferten „Feen“ mein neues Werk zur Aufführung einzuſchieben verſuchte. Der Direktor dieſes Theaters, den ich dadurch, daß ich ſeiner eigenen, bei der Oper debütirenden, Tochter die Partie der „Marianne“ zuweiſen wollte, ſchmeichelnd für mein Unternehmen zu gewinnen hoffte, nahm aus der von ihm begriffenen Tendenz des Süjets den nicht übel klingenden Vorwand, meine Arbeit zurückzuweiſen. Er behauptete, daß, wenn der Magiſtrat Leipzigs die Aufführung derſelben geſtatten würde, woran er aus Hochachtung vor dieſer Behörde ſehr zweifelte, er als gewiſſenhafter Vater ſeiner Tochter doch jedenfalls nicht erlauben würde, darin aufzutreten. —

Von dieſer bedenklichen Eigenſchaft meines Operntextes hatte ich bei der Magdeburger Aufführung merkwürdiger Weiſe gar nicht zu leiden, da das Süjet, wie geſagt, der gänzlich unklaren Darſtellung wegen, dem Publikum rein unbekannt blieb. Dieſer Umſtand, und daß ſomit gar keine Oppoſition gegen die Tendenz ſich gezeigt hatte, ermöglichte daher auch eine zweite Aufführung, gegen welche von keiner Seite her Einſpruch erhoben wurde, da ſich kein Menſch darum bekümmerte. Wohl fühlend, daß meine Oper keinen Eindruck hervorgebracht, und das Publikum in eine gänzlich unentſchiedene Stimmung darüber, was dieß Alles eigentlich zu ſagen gehabt, gelaſſen hatte, rechnete ich wegen des Umſtandes, daß dieß die letzte Vorſtellung unſeres Opernperſonales war, dennoch auf eine gute, ja große Einnahme, weshalb ich mich denn auch nicht hindern ließ, die ſogenannten „vollen" Preiſe für den Eintritt zu verlangen. Ob bis zum Beginn der Ouvertüre ſich einige Menſchen im Saale eingefunden haben würden, kann ich nicht genau ermeſſen: ungefähr eine Viertelſtunde vor dem beabſichtigten Beginn ſah ich nur meine Hauswirthin mit ihrem Gemahl, und ſehr auffallender Weiſe einen polniſchen Juden im vollen Koſtüm in den Sperrſitzen des Parterres. Dem ohngeachtet hoffte ich noch auf Zuwachs, als plötzlich die unerhörteſten Scenen hinter den Couliſſen ſich ereigneten. Dort ſtieß nämlich der Gemahl meiner erſten Sängerin (der Darſtellerin der „Iſabella") auf den zweiten Tenoriſten, einen ſehr jungen hübſchen Menſchen, den Sänger meines „Claudio", gegen welchen der gekränkte Gatte ſeit längerer Zeit einen im Verborgenen genährten eiferſüchtigen Groll hegte. Es ſchien, daß der Mann der Sängerin, der mit mir am Bühnenvorhange ſich von der Beſchaffenheit des Publikums überzeugt hatte, die längſt erſehnte Stunde für gekommen hielt, wo er, ohne Schaden für die Theaterunternehmung herbeizuführen, an dem Liebhaber ſeiner Frau Rache zu üben habe. Claudio ward ſtark von ihm geſchlagen und geſtoßen, ſo daß der Unglückliche mit blutendem Geſicht in die Garderobe entweichen mußte. Iſabella erhielt hiervon Kunde, ſtürzte verzweiflungsvoll ihrem tobenden Gemahl entgegen-, und erhielt von dieſem ſo ſtarke Püffe, daß ſie darüber in Krämpfe verfiel. Die Verwirrung im Perſonal kannte bald keine Grenze mehr: für und wider ward Partei genommen, und wenig fehlte, daß es zu einer allgemeinen Schlägerei gekommen wäre, da es ſchien, daß dieſer unglückſelige Abend Allen geeignet dünkte, ſchließlich Abrechnung für vermeintliche gegenſeitige Beleidigungen zu nehmen. So viel ſtellte ſich heraus, daß das unter dem Liebesverbot des Gatten Iſabella's leidende Paar unfähig geworden war, heute aufzutreten. Der Regiſſeur ward vor den Bühnenvorhang geſandt, um der ſonderbar gewählten kleinen Geſellſchaft, welche ſich im Theaterſaale befand, anzukündigen, daß „eingetretener Hinderniſſe wegen“ die Aufführung der Oper nicht ſtattfinden könnte. —

Zu einem ferneren Verſuche, mein Jugendwerk zu rehabilitiren, kam es nie.

Rienzi

der letzte der Tribunen.

Große tragiſche Oper in 5 Akten.

(Nach Bulwer's gleichnamigem Roman.)

Perſonen.

Cola Rienzi, päpſtlicher Notar.
Irene, ſeine Schweſter.
Steffano Colonna, Haupt der Familie Colonna.
Adriano, ſein Sohn.
Paolo Orſini, Haupt der Familie Orſini.
Raimondo, päpſtlicher Legat.
Baroncelli, }
Cecco del Vecchio, } römiſche Bürger.
Ein Friedensbote.

Geſandte der lombardiſchen Städte, Neapels, Baierns, Böhmens u. ſ. w. Römiſche Nobili, Bürger und Bürgerinnen Roms. Friedensboten, Prieſter und Mönche aller Orden. Römiſche Trabanten.

Rom um die Mitte des 14. Jahrhunderts.

Erſter Akt.

(Eine Straße, welche im Hintergrunde durch die Lateran Kirche begrenzt iſt; im Vordergrunde rechts das Haus Rienzi's. — Es iſt Nacht.)

Erſte Scene.

(Orſini und mehrere Nobili treten auf.)

Orſini.

Hier iſt's! Hier iſt's! Friſch auf, ihr Freunde!
Zum Fenſter legt die Leiter ein!

(Zwei Nobili legen eine Leiter an Rienzi's Haus und ſteigen durch das geöffnete Fenſter in daſſelbe ein.)

Das ſchönſte Mädchen Roms ſei mein, —
Ihr ſollt mich loben, ich verſteh's.

(Die Nobili ſchleppen Irene aus dem Hauſe auf die Straße heraus.)

Irene.

Zu Hülfe! zu Hülfe! o Gott!

Die Nobili.

Ha, welche luſtige Entführung
Aus des Plebejers Haus! —

Irene.

Barbaren, wagt ihr ſolche Schmach?

Die Nobili.

Nur nicht geſträubt, du hübſches Kind!
Du ſiehſt, der Freier ſind gar viel.

Orſini.

So komm doch, Närrchen, ſei nicht bös,
Dein Schad' iſt's nicht, kennſt du mich erſt.

Irene.

Wer rettet mich!

Nobili. Orſini.

Haha! ſie iſt ſchön! Nur fort in's Gemach!

(Orſini und die Nobili ſind im Begriff Irene abzuführen, als ihnen Colonna mit einer Anzahl Begleiter entgegentritt.)

Colonna.

Orſini iſt's! — Zieht für Colonna!

Orſini.

Ha! die Colonna! — Zieht für Orſini!

Die Colonna.

Colonna hoch!

Die Orſini.

Orſini hoch!

Colonna.

Nehmt euch das Mädchen!

Orſini.

Haltet ſie feſt!

(Sie kämpfen. Adriano tritt mit einigen bewaffneten Begleitern auf und miſcht ſich in den Streit.)

Adriano.

Was für ein Streit? — Auf, für Colonna!
Was ſeh' ich? Gott, das iſt Irene!
Laßt los! Ich ſchütze dieſes Weib!

(Er bricht ſich ſchnell Bahn zu Irene und befreit ſie.)

Colonna.

Ha brav, mein Sohn! Sie ſei für dich.

Adriano.

Rührt ſie nicht an! Mein Blut für ſie!

Orſini.

Er ſpielt fürwahr den Helden gut!
Doch diesmal iſt ſie noch für mich.

(Er dringt auf **Adriano** ein, dieſer vertheidigt **Irene**.)

Colonna (zu den Seinigen)

Nun ſeht nicht zu! Schlagt los!

Die Colonna.

Colonna!

(Erneuerter Kampf. Eine große Anzahl Volkes hat ſich um die Streitenden verſammelt und ſucht dem Kampfe Einhalt zu thun.)

Volk.

Ha! Welcher Lärm! — Laßt ab vom Kampf!

Orſini.

Das fehlte noch!

Colonna.

Schlagt alles nieder!

Volk.

Nieder mit Colonna! Nieder mit Orſini!

(Das Volk greift zu Steinen, Stöcken, Aexten, Hämmern u. ſ. w. und ſucht mit Gewalt die Nobili zu trennen. — **Raimondo** mit einer Anzahl Begleiter tritt auf.)

Raimondo.

Verweg'ne! Laſſet ab vom Streit!
Zur Ruhe ruf' ich, der Legat.

Colonna.

Zur Ruh' mit euch! Geht aus dem Wege,
Und laßt die Straße frei für uns!

Raimondo.

Ha, welche Frechheit!

Orſini.

Leſ't die Meſſe!

Macht euch von hinnen!

Raimondo.

Unverſchämte!

Ich, der Legat des heil'gen Vaters!

Colonna.

Fort, läſt'ger Schwätzer!

Volk.

Hört die Frevler!

Nobili.

Drauf los! Macht Platz, wir greifen an!

(Allgemeiner heftiger Streit. Als Raimondo im gefährlichſten Gedränge iſt, tritt Rienzi auf, begleitet von Baroncelli und Cecco del Vecchio. Bei ſeinem Erſcheinen läßt das Volk augenblicklich vom Kampfe ab und macht ihm ehrerbietig Platz, ſo daß die Nobili allein auf die eine Seite zu ſtehen kommen.)

Rienzi.

Zur Ruhe! — (zum Volke) Und ihr, habt ihr
Vergeſſen, was ihr mir geſchworen? —
(zu den Nobili) Iſt dieß die Achtung vor der Kirche,
Die eurem Schutze anvertraut? — — —

(Rienzi's Blick fällt auf die Leiter, welche noch an ſeinem Hauſe angelehnt ſteht. Irene iſt an ſeine Bruſt geeilt, ſogleich ſcheint er zu verſtehen, was vorgefallen; in der heftigſten Aufregung fährt er gegen die Nobili fort.)

Das iſt eu'r Handwerk! Daran erkenn' ich euch!
Als zarte Knaben würgt ihr unſre Brüder,
Und unſre Schweſtern möchtet ihr entehren!
Was bleibt zu den Verbrechen auch noch übrig?
Das alte Rom, die Königin der Welt,
Macht ihr zur Räuberhöhle, ſchändet ſelbſt

Die Kirche; Petri Stuhl muß flüchten
Zum fernen Avignon; — kein Pilger wagt's,
Nach Rom zu zieh'n zum hohen Völkerfeſte,
Denn ihr belagert, Räubern gleich, die Wege; —
Verödet, arm — verſiegt das ſtolze Rom,
Und was dem Ärmſten blieb, das raubt ihr ihm,
Brecht, Dieben gleich, in ſeine Läden ein,
Entehrt die Weiber, erſchlagt die Männer: — —
Blickt um euch denn, und ſeht, wo ihr dieß treibt!
Seht, jene Tempel, jene Säulen ſagen euch:
Es iſt das alte, freie, große Rom,
Das einſt die Welt beherrſchte, deſſen Bürger
Könige der Könige ſich nannten! —
Banditen, ha! ſagt mir, giebt es noch Römer?

Volk.

Ha! Rienzi! Rienzi! Hoch Rienzi!

Nobili.

Ha! welche Frechheit! Hört ihr ihn?

Orſini.

Und wir? — Reißt ihm die Zunge aus!

Colonna
(dem Andrange der Nobili wehrend).

O laßt ihn ſchwatzen! Dummes Zeug!

Orſini.

Plebejer!

Colonna.

Komm morgen in mein Schloß,
Signor Notar, und hol' dir Geld
Für deine ſchön ſtudirte Rede!

Colonna. Orſini. Nobili.

Haha! den Narren, lacht ihn aus!
Er ſtammt fürwahr aus edlem Haus.
Verehret ja den großen Herrn,
Er kann zwar nicht, doch möcht' er gern!

Rienzi.

Zurück, ihr Freunde, haltet ein!
Nicht fern wird die Vergeltung ſein!

Baroncelli. Cecco. Volk.

Hört ihr den Spott der Frechen an?
Mit einem Streiche ſei's gethan!

Rienzi

(das Volk zurückhaltend).

Zurück! Gedenket eures Schwures!

Orſini.

Nun denn, ſo macht dem Spaß ein Ende!
Der Streit iſt halb, wir fechten aus.

Colonna.

Nicht in den Straßen vor Plebejern!
Am Tagesanbruch vor den Thoren.

Orſini.

Ich ſtelle mich mit voller Schaar.

Colonna.

Die Lanzen vor, Mann gegen Mann!

Die Orſini.

Zum Kampfe für Orſini!

Die Colonna.

Zum Kampfe für Colonna!

Die Nobili.

Hinaus, gerüſtet zum Kampfe,
Mit Speer und Lanze zu Pferd!
In Frühroth's neblichem Dampfe
Zieht für {Colonna / Orſini} das Schwert!

Das Volk.

Zum Kampfe zieh'n die Frechen
Das übermüth'ge Schwert.
Wann wirſt die Schmach du rächen,
Wann ſchützen unſren Herd?

(Colonna und Orſini, ſowie die Nobili verlaſſen unter dem Rufe: für Colonna! — für Orſini! mit großem Tumult die Bühne.)

Rienzi (der in Nachdenken verſunken war).

Für Rom! — Sie ziehen aus den Thoren: —
Nun denn, ich will ſie euch verſchließen!

Raimondo.

Wann endlich machſt du Ernſt, Rienzi,
Und brichſt der Übermüth'gen Macht?

Baroncelli.

Rienzi, wann erſcheint der Tag,
Den du verheißen und gelobt?

Cecco.

Wann kommt der Friede, das Geſetz,
Der Schutz vor jedem Übermuth?

Volk.

Rienzi, ſieh', wir halten treu!
O Römer, wann machſt du uns frei?

Rienzi (bei Seite zu Raimondo).

Herr Cardinal, bedenkt, was ihr verlangt!
Kann ſtets ich auf die heil'ge Kirche bau'n?

Raimondo.

Halt' feſt im Aug' das Ziel, und jedes Mittel,
Erreichſt du jenes ſicher, ſei geheiligt!

Rienzi.

Wohlan, ſo mag es ſein! Die Nobili
Verlaſſen bald die Stadt: — die Zeit iſt da! —
Ihr Freunde, ruhig geht in eure Häuſer,
Und rüſtet euch, zu beten für die Freiheit!
Doch hört ihr der Trompete Ruf
In langgehalt'nem Klang ertönen,
Dann wachet auf, eilt all' herbei,
Freiheit verkünd' ich Roma's Söhnen!
Doch würdig, ohne Raſerei,
Zeig' jeder, daß er Römer ſei!
Willkommen nennet ſo den Tag,
Er räche euch und eure Schmach!

Raimondo.

Dem hohen Werke ſteh' ich bei,
Daß es voll Heil und Segen ſei!

Baroncelli. Cecco. Volk.

Wir ſchwören dir Gehorſam treu,
Und bald ſei Roma wieder frei!
Willkommen ſei der hohe Tag,
Er räche uns und unſre Schmach!

(Alle trennen ſich ruhig und gehen nach verſchiedenen Seiten hin ab. **Rienzi**, **Adriano** und **Irene** bleiben allein zurück.)

Zweite Scene.

Rienzi. Adriano. Irene.

Rienzi

(**Irenen** mit heftiger Aufregung umarmend).

O Schweſter, ſprich, was dir geſchah,
Welch' Leid dir Ärmſten angethan?

Irene.

Ich bin gerettet: — Jener war's,
Der mich aus ihrer Hand befreit.

(**Rienzi** betrachtet **Adriano**, welcher ſtumm und in ſich gekehrt bei Seite geſtanden hat.)

Rienzi.

Adriano, du! Wie, ein Colonna
Beſchützt ein Mädchen vor Entehrung?

Adriano.

Mein Blut, mein Leben für die Unſchuld!
Rienzi, wie? kennſt du mich nicht?
Wer nannte je mich einen Räuber?

Rienzi.

Du weilſt, Adriano, zieheſt nicht
Hinaus zum Kampfe für Colonna?

Adriano.

Weh' mir, daß ich dein Wort verſteh',
Erkenne, was du in dir birgſt,
Daß ich es ahne, wer du biſt, —
Und doch dein Feind nicht werden kann!

Rienzi.

Ich kannte ſtets nur edel dich,
Du biſt kein Gräuel dem Gerechten;
Adriano, darf ich Freund dich nennen?

Adriano.

Rienzi, ha! was haſt du vor?
Gewaltig ſeh' ich dich, — ſag' an,
Wozu gebrauchſt du die Gewalt?

Rienzi.

Nun denn! Rom mach' ich groß und frei,
Aus ſeinem Schlaf weck' ich es auf, —

Und Jeden, den im Staub du ſiehſt,
Mach' ich zum freien Bürger Rom's.

Adriano.

Entſetzlicher! — Durch unſer Blut!
Rienzi, wir haben nichts gemein! . . . .
(Er will ſich entfernen; ſein Blick fällt auf Irene; er hält an.)
Und kann ich geh'n? Kann ich bezwingen dieſes Herz? —
Weh' mir, daß mich Entſetzen drängt,
Und doch — ich nie ſie fliehen kann!

Rienzi.

Adriano! Hör' mich! Noch ein Wort!
Nicht zum Verderben deines Standes
Erſann mein Geiſt den kühnen Plan;
Nur das Geſetz will ich erſchaffen,
Dem Volk wie Edle unterthan:
Kannſt du mich tadeln, wenn aus Räubern
Zu wahrhaft Edlen ich euch mache,
Zu Schützern und zu feſten Säulen
Des Staates und der guten Sache?

Adriano.

Ich bin der Erſte, das Geſetz
Getreu zu üben und zu ſchirmen;
Doch an das Ziel der ſtolzen Wünſche
Gelangſt du nur durch blut'ge Bahn,
Durch eines feigen Pöbels Wuth,
Durch meiner Brüder, meines Vaters Blut!

Rienzi (heftig).

Unſel'ger! Blut! Mahne mich nicht an Blut!
Einſt ſah ich's fließen, — noch iſt's nicht gerächt.
Wer war es, der einſt meinen armen Bruder,
Den holden Knaben, als am Tiberſtrande

Voll Unſchuld er Irenen Kränze wand, —
Wer war's, der ihn aus rohem Misverſtand
Erſchlug? Wer war's, den ich für dieſen Mord
Vergebens um Gerechtigkeit anrief?

Adriano.

Ha, Schande! Es war ein Colonna!

Rienzi.

Ha, ein Colonna! Was that der arme Knabe
Dem edlen, dem patriziſchen Colonna? —
Blut? Ja, Adriano di Colonna,
Ich tauchte dieſe Hand tief in das Blut,
Das aus dem Herzen meines Bruders quoll,
Und ſchwur einen Eid! — *Weh' dem,*
Der ein verwandtes Blut zu rächen hat!

Adriano.

Rienzi, du biſt fürchterlich!
Was kann ich thun, die Schmach zu ſühnen?

Rienzi
(ſich ſchnell faſſend).

Sei mein, Adriano! Sei ein Römer!

Adriano (begeiſtert).

Ein Römer? Laß mich ein Römer ſein!
Noch ſchlägt in dieſer Bruſt
Ein freies Römerherz,
Es fühlt der Größe Luſt,
Der Schmach gewalt'gen Schmerz.
Zu ſühnen alle Schande,
Weih' ich mein Leben dir!
Im freien Römerlande
Winkt Glück und Liebe mir.

Irene.
Noch ſchlägt in ſeiner Bruſt
Ein freies Römerherz;
Vor ſolcher Wonne Luſt
Verſchwindet jeder Schmerz.
Mit hoher Liebe Bande
Zieht es mich hin zu dir!
Im freien Römerlande
Winkt Glück und Liebe mir.

Rienzi.
Noch ſchlägt in ſeiner Bruſt
Ein freies Römerherz,
Es fühlt der Größe Luſt,
Der Schmach gewalt'gen Schmerz.
Wer trüge länger Schande?
Das Volk erheben wir!
Wenn frei der Römer Bande,
Lohnt Ruhm und Größe dir!
Die Stunde naht, mich ruft mein hohes Amt.
Adriano, dir vertraue ich die Schweſter; —
Du retteteſt von Schmach und Schande ſie, —
So ſchütze ſie noch jetzt! Dieß ein Beweis,
Daß ich für edel, frei und groß dich halte.
Bald ſeht ihr mich, das Werk naht der Vollendung!
(Er geht nach dem Hintergrunde ab.)

Dritte Scene.

Adriano. Irene.

Adriano.
Er geht und läßt dich meinem Schutz;
O Holde, ſprich, vertrauſt du mir?

Irene.

Held meiner Ehre, meines Lebens!
Mein höchſtes Gut vertrau' ich dir.

Adriano.

Wohl weißt du, daß ich ein Colonna,
Und fliehſt mich nicht, deß ganzer Stamm
Ein Gräuel dir und deinem Bruder?

Irene.

O, warum nennſt du dein Geſchlecht?
Mir graut vor dir, vor meinem Retter,
Gedenke jener Stolzen ich,
Die nie verzeihn, daß du vor Schande
Ein Bürgermädchen retteteſt.

Adriano.

Ach, mahne jetzt nicht an den Jammer,
Der ſchrecklich uns und Rom bedroht!
Dein Bruder, — welch' ein Geiſt! Doch ach!
Ich ſehe ihn zu Grunde gehn.
Der Pöbel ſelbſt wird ihn verrathen,
Ihn zücht'gen wird der Nobili, —
Und du, Irene! Was dein Loos?
Doch ha! Dein Unglück ſei mir Looſung!
Und jede Bande ſchwinde hin!
Für dich mein Leben und mein Gut!

Irene.

Und wenn ich glücklich bin?

Adriano.

O ſchweige!
Vor deinem Glücke zitt're ich!
Es komme Nacht und Tod, —
Und dein bin ich auf ewig!

Ja eine Welt voll Leiden
Verſüßt dein holder Blick;
Von ihr mit dir zu ſcheiden
Iſt göttliches Geſchick.
Bräch' auch die Welt zuſammen,
Riſſ' jeder Hoffnung Band,
Du läßt ſie neu erſtehen,
Du wirſt mir Vaterland.

Irene.

Ja eine Welt voll Leiden
Verſüßt der Liebe Glück;
Von ihr mit dir zu ſcheiden
Iſt göttliches Geſchick.
Bräch' auch die Welt zuſammen,
Riſſ' jeder Hoffnung Band,
Der Liebe Regionen
Beu'n uns ein Vaterland.

(Trompeten. Die Colonna ziehen gewaffnet über die Straße.)

Irene.

Ihr Heil'gen! Welche Schreckenstöne!

Adriano.

Mir wohlbekannt: Colonna's Schaaren.

Irene (nach ihrem Hauſe fliehend).

Weh' mir! Sie ſuchen neue Beute.

Adriano.

O bleib'! Ich ſtehe dir zur Seite.

(Die Orſini ziehen ebenfalls gewaffnet über die Straße.)

Adriano.

Das ſind Orſini's Räuberſchaaren;
Die Übermüth'gen zieh'n zum Kampfe,

Sie kennen Mord und Schandthat nur! —
Ich ſchaud're! Welche Schreckensahnung,
Welch' düſt'res Grau'n durchbebt die Bruſt!
Doch ſeid willkommen, Schreck und Tod!
Ihr heißet meine Liebe mich bewähren! —

(Beide umfangen ſich leidenſchaftlich.)

Bräch' auch die Welt zuſammen,
Riſſ' jeder Hoffnung Band,
Der Liebe Regionen
Beu'n uns ein Vaterland.

(Sie verbleiben in ſtummer Umarmung. Aus weiter Ferne vernimmt man den langgehaltenen Ton einer Trompete. Nach einer Pauſe wiederholt ſich derſelbe Ton etwas näher. Irene fährt aus der Umarmung auf.)

Irene.

Was für ein Klang?

Adriano.

Wie ſchauerlich!

(Der Trompeter läßt ſich noch näher vernehmen.)

Was hat das zu bedeuten?
Das iſt kein Kriegsruf der Colonna.

(Sie treten bei Seite.)

Vierte Scene.

(Ein Trompeter betritt die Bühne und bläſt einen langgehaltenen Ton. Aus allen Straßen und Häuſern bricht das Volk in der freudigſten Aufregung hervor.)

Chor des Volkes.

Gegrüßt, gegrüßt ſei hoher Tag!
Die Stunde naht! Vorbei die Schmach!

(Der Tag iſt angebrochen, der Lateran erglüht im vollſten Morgenroth. Die Orgel beginnt; das Volk ſtellt bei ihrem Klang ſogleich das Toben ein und ſinkt auf die Kniee, ſo daß der ganze Platz bis zur Kirche hin mit Knieenden bedeckt iſt. Aus dem Lateran, deſſen Pforten noch verſchloſſen ſind, hört man folgenden Geſang.)

Geſang im Lateran.

Erwacht, ihr Schläfer nah' und fern,
Und hört die frohe Botſchaft an:
Daß Roma's ſchmacherloſch'ner Stern
Vom Himmel neues Licht gewann!
Seht, wie er ſtrahlt und ſonnengleich
In ferne Nachwelt ſiegend bricht!
Zur Nacht ſinkt Schmach ſo todtenbleich,
Zum Wonnetag ſteigt Freiheitslicht!

(Die Pforten des Laterans ſpringen auf. Die Kirche iſt erfüllt von Prieſtern und Mönchen aller Orden. — **Rienzi** erſcheint in voller Rüſtung und entblößten Hauptes; an ſeiner Seite **Raimondo** und die Erſten des Volkes in feſtlicher Tracht. Bei **Rienzi's** Anblick erhebt ſich das Volk und begrüßt ihn im ausgelaſſenſten Enthuſiasmus.)

Volk.

Rienzi! Ha, Rienzi! Hoch!
Der Retter naht; vorbei die Schmach!

Rienzi

(auf die große Treppe vortretend).

Erſtehe, hohe Roma, neu!
Sei frei! Sei jeder Römer frei!

Volk.

Frei Roma! Jeder Römer frei!

Rienzi.

Die Freiheit Rom's ſei das Geſetz,
Ihm unterthan ſei jeder Römer;
Beſtraft ſei ſtreng Gewalt und Raub,
Und jeder Räuber Roma's Feind.
Verſchloſſen ſei, wie jetzt es iſt,
Den Übermüth'gen Roma's Thor;
Willkommen ſei, wer Frieden bringt,
Wer dem Geſetz Gehorſam ſchwört.

Die Feinde treffe euer Grimm,
Vernichtet ſei der Räuber Schaar,
Daß froh und frei der Pilger zieh',
Geſchützt der Hirt der Heerde folg'! —
So ſchwört zu ſchirmen das Geſetz,
Schwört freier Römer heil'gen Schwur!

Volk.

Befreier, Retter, hoher Held!
Rienzi, höre unſern Schwur! —
Wir ſchwören dir, ſo groß und frei
Soll Roma ſein, wie Roma war;
Vor Niedrigkeit und Tyrannei
Sie unſer letztes Blut bewahr'!
Schmach und Verderben ſchwören wir
Dem Frevler an der Römer Ehr'!
Ein neues Volk erſtehe dir
Wie ſeine Ahnen groß und hehr.

(**Cecco** und **Baroncelli** treten aus dem Volke hervor und berathen ſich mit Einzelnen; **Cecco** erhält von dieſen den Auftrag zu ſprechen.)

Cecco (zum Volk).

Ihr Römer, ſprecht! Nun, da wir frei,
Wer war's, der euch dazu gemacht?
Wer war's, der Jeden unter euch belehrte,
Was Roma ſei, und was es war?
Geſchaffen hat er uns zum Volk;
Drum hört mich an, und ſtimmt mir bei:
Es ſei ſein Volk, und König Er!

Das Volk
(in wildem Enthuſiasmus).

Rienzi Heil! Der Römer König, Heil!

Adriano
(bei Seite, im Vordergrunde).
Unglücklicher! Wie? Sollt' er's wagen?

(Es herrſcht große Aufregung, die ſich, ſobald **Rienzi** beginnt, ſchnell legt.)

Rienzi
(heftig unter das Volk tretend).
Nicht alſo! Frei wollt' ich euch haben! —
Der ganzen Welt gehöre Rom;
Geſetze gebe ein Senat.
Doch wählet ihr zum Schützer mich
Der Rechte, die dem Volk erkannt,
So blickt auf eure Ahnen hin,
Und nennt mich euren Volkstribun.

Das Volk
(mit Rührung und in würdiger Haltung).
Rienzi Heil!
Heil dir, Volkstribun!
Hort unſrer Freiheit!

Raimondo.
Des heil'gen Vaters Segen ruht
Auf dir, Tribun und Friedensheld!

Irene.
Heil dir, Rienzi! Ruhmreicher Bruder!

Adriano.
Und Aller Segen folge dir!

Rienzi.
Ihr Römer! Nun, ſo ſchwöre ich
Zu ſchützen euch und euer Recht.
Lang' blühe Roma's neu Geſchlecht!

Das Volk.

Befreier! Retter! Hoher Held!
Dir huldigt freier Römer Schwur. —

Allgemeiner Chor.

Wir ſchwören dir, ſo groß und frei
Soll Roma ſein, wie Roma war;
Vor Niedrigkeit und Tyrannei
Sie unſer letztes Blut bewahr'!
Schmach und Verderben ſchwören wir
Dem Frevler an der Römer Ehr'!
Ein neues Volk erſtehe dir
Wie ſeine Ahnen groß und hehr.

Ende des erſten Aktes

Zweiter Akt.

(Ein großer Saal im Capitol. Im Hintergrund ein weites offenes Portal, zu welchem von Außen eine breite Treppe hinaufführt, und durch welches man eine weite Ausſicht auf die höheren Punkte der Stadt Rom hat. Als der Vorhang aufgezogen iſt, hört man den Geſang der Friedensboten wie aus den Straßen ſich nähernd. Gegen das Ende des Geſanges tritt der Zug der Friedensboten durch das Portal auf. Die Friedensboten beſtehen aus Jünglingen von den beſten römiſchen Familien; ſie ſind halb antik in weiß ſeidene Gewänder gekleidet, tragen Kränze im Haar und ſilberne Stäbe in der Hand.)

Erſte Scene.

Geſang der Friedensboten.

Ihr Römer, hört die Kunde
Des holden Friedens an!
Auf Roma's heil'gem Grunde
Wallt freudig jede Bahn!
In düſt're Felſenſchluchten
Drang gold'ner Sonne Schein;
In Meeres ſich'ren Buchten
Zieht froh die Segel ein!
Denn Friede iſt gekommen,
Der Freiheit Licht gewonnen!
Jauchzet, ihr Thäler!
Frohlockt, ihr Berge!

(Rienzi tritt auf; er erſcheint als Tribun, in phantaſtiſche und pomphafte Gewänder gekleidet. Ihm folgen die Senatoren, unter denen ſich Baroncelli und Cecco befinden.)

Rienzi.

Du, Friedensbote, ſage an,
Haſt deine Sendung du vollbracht?
Zogſt du durch's ganze Römerland,
Bringſt Frieden du und Segen uns?

Ein Friedensbote.

Ich ſah die Städte, ſah das Land,
Ich zog entlang des Meeres Strand;
So weit das Land der Römer reicht,
Trug mich mein Fuß beſchwingt und leicht:
Und Frieden ſand ich überall,
Froh tönt des Jubels Wiederhall;
Frei treibt der Hirt die Heerde hin,
Reich prangt der Felder Fruchtgewinn.
Der Burgen Wälle ſtürzen ein,
Denn frei will jeder Römer ſein.

Rienzi

(freudig ergriffen auf die Kniee ſinkend).

Dir Preis und deiner hohen Macht!
Durch dich, mein Gott, hab' ich's vollbracht!

Die Senatoren.

Dir alles Glück verdanken wir,
Dem größten Römer, Ehre dir!

Rienzi.

Geht, Friedensboten, ziehet denn
Durch alle Straßen Roma's hin, —
Bringt jedem Römer eure Kunde.

Die Friedensboten.

Ihr Römer, hört die Kunde ꝛc.

(Die Friedensboten verlaſſen während ihres Geſanges die Bühne, indem ſie ſich durch das große Portal entfernen. Der Geſang verhallt in der Ferne. **Rienzi** verbleibt in betender Stellung; die Senatoren betrachten ihn voll Rührung. — **Colonna**, **Orſini** und die **Nobili** treten auf. Sie grüßen Rienzi mit ſtolzer Unterwürfigkeit.)

Colonna.

Rienzi, nimm des Friedens Gruß!

Rienzi.

Heil euch! — Was fehlt noch Rom an ſeinem Glücke,
Da ſeine mächt'gen, ſtolzen Feinde jetzt
Zurückgekehrt, und Treue ihm geſchworen!

Colonna.

Rienzi, ich bewund're dich;
Zwar ſucht' ich dieſe Größe nie in dir, —
Doch ſei es drum! — ich will ſie anerkennen.

Rienzi.

Des Friedens, des Geſetzes Größe nur,
Nicht meine ſollt ihr anerkennen!
Vergeßt es nie, daß dieſer Preis es war,
Um den wir kämpften, — daß dieſe Thore ſich
Euch öffneten, nur da ihr Treu' ihm ſchwurt, —
Daß ihr ihm unterthan ſein ſollt
Wie der geringſte der Plebejer.
Die Mauern eurer Schlöſſer ſaht ihr fallen,
Durch die ihr Rom zum Räuberlager machtet;
Weh' euch, wenn ihr drum Groll noch nährt,
Wenn euer Herz der neue Tag noch nicht
Erwärmt! Weh' euch beim kleinſten Übertritt!
Denn ich vor Allen ſchütze das Geſetz —
Ich, der Tribun. — Ihr Herrn und Edlen, ich
Erwarte euch zum Feſt in dieſen Sälen!

(Er grüßt die Nobili mit freundlicher Herablaſſung und entfernt ſich mit den Senatoren.)

Zweite Scene.

Orſini. Colonna. Nobili.

Orſini.

Colonna, hörteſt du das freche Wort?
Sind wir verdammt, zu dulden ſolche Schmach?

Colonna.

Ha, wie ich knirſche! Der Plebejer, er,
Den ich zum Spott an meiner Tafel hielt!

Orſini.

Was iſt zu thun? Wir ſind beſiegt.
Und dieſer Pöbel, den mit Füßen wir
Getreten, wie verwandelte er ſich!
Die Maſſe iſt bewaffnet, Muth und Begeiſt'rung
In jedem der Plebejer.

Colonna.

Der Pöbel, pah!
Rienzi iſt's, der ihn zu Rittern macht; —
Nimm ihm Rienzi, und er iſt, was er war.

(Die Nobili ſchließen einen engern Kreis um Orſini und Colonna.)

Orſini (heimlich).

So wäre denn auf ihn allein
Der Streich zu führen, der uns frommt?

Colonna (ebenſo).

Er iſt der Götze dieſes Volks,
Das er durch Trug verzaubert hält.

Orſini.

Doch für Gewalt und off'ne That
Sind wir zu ſchwach, vermögen nichts.

Colonna.

Was bleibt uns übrig? Tödtet ihn
Inmitten dieſer Narrenbeut, —
Hin iſt die Pracht und uns der Preis!

Orſini.

Ha, du ſprichſt wahr! Und dieſen Stoß —
Wer führt ihn ſich'rer wohl als ich?
Heut' iſt das Feſt in dieſen Sälen,
Schließt euch um mich, ich fehle nie!

Colonna.

Vierhundert Lanzen, denen er
Die Stadt verſchloß, bring' ich herein,
Beſetze ſchnell das Capitol,
Und Rom gehört von Neuem uns.

Nobili (heftig auffahrend).

So ſei's!

(**Adriano** iſt aufgetreten und hat ſich unbemerkt unter die Gruppe der Nobili gemiſcht. Er tritt hervor.)

Adriano.

Ha, Meuchelmörder! Sprecht,
Was habt ihr vor? Was brütet ihr?

Orſini (erſchrocken).

Colonna, ſprich! Sind wir verrathen?

Colonna

(mißt **Adriano** mit ſtrengem Blick).

Wer biſt du? Sag', biſt du mein Sohn?
Ha, oder biſt du mein Verräther?

Adriano.

Des ritterlichen Vaters Sohn,
Der Ehre bis in's Alter liebte,

Der fremd war jeder Bubenthat,
Orſini's Feind und ſeiner Rotte.

Orſini.

Verräther, frecher Knabe, du!

Colonna.

Lehrt ſolches Wort dich der Tribun?
Weh' dir, erkenne ich für wahr,
Wie ich ſie ahne, deine Schmach!

Adriano.

Biſt du noch immer blind, mein Vater?

Colonna.

Ha, ſchweig'! Du biſt in ſeinen Händen,
Und zum Verräther am eig'nen Vater
Benützt dich der Tribun! — Fluch ihm!
Erſchienen ſei ſein letzter Tag!

Adriano.

O Gott! ſo hört' ich wirklich wahr?
Ihr brütet finſtern Meuchelmord?
Laßt euch beſchwören und beſchimpft
Nicht ſo die Namen, ſchon genug
Beſleckt durch Raubthat und Gewalt!

Orſini.

Hört den Treuloſen! — Wie, Colonna!
Du züchtigſt deinen Knaben nicht?

Colonna

(hart zu Adriano gewendet).

So wiſſe! Heut', in dieſen Sälen,
Stirbt der Tribun von unſrer Hand. —
Du weißt's, Verworf'ner! Geh' denn hin,
Verrathe ihm mich, deinen Vater!

Adriano.

Entſetzlich! Ha, mein Schreckensloos!
O hör' der Ehre Hochgebot!
Hör' deines Sohnes Flehen an!
Sieh' mich in meiner Todesnoth! —
Verzweiflung faßt mich Ärmſten an!

Orſini und Nobili.

So ſei's! Geſchworen iſt ihm Tod;
Für unſre Schmach ſei es gethan! —
In dieſen Hallen, blutigroth,
Soll enden des Plebejers Bahn.

Colonna.

So ſei's! Geſchworen iſt ihm Tod;
Für unſre Schmach ſei es gethan! —
Flieh' meinen Fluch, der dich bedroht:
Den Vatermörder trifft er an!

(**Colonna** ſtößt **Adriano** heftig von ſich; er und die übrigen Nobili entfernen ſich.)

Adriano (nach einer Pauſe).

Ich will denn ein Verräther ſein:
Irenen's Bruder, Rienzi, lebe!

(Er will abgehen und hält entſetzt an.)

Verräther! Ha, was willſt du thun?
Mein Vater . . . er? Sein graues Haupt
Dem Henkerbeil . .! Ha, nimmermehr!
Ihr Heil'gen, ſchützt vor Wahnſinn mich!

(ab.)

Dritte Scene.

(Zum Portal herein nahen feſtliche Züge der römiſchen Bürgerſchaften und der Nobili.)

Chor.

Erſchallet, Feierklänge!
Stimmt Jubellieder an!
Ihn ehren die Geſänge,
Der Freiheit uns gewann!

(**Rienzi** tritt mit **Irene** und den **Senatoren** auf. Lictoren ſchreiten ihm voran. Allgemeine Begrüßungen.)

Rienzi.

Seid mir gegrüßt, ihr Römer all'!
Ha, welch' ein Anblick beut ſich dar,
Vereint, geſchmückt zum Friedensfeſt! —
Der Friede hoch! Lang' blühe Rom!

Chor.

Der Friede hoch! Lang' blühe Rom!

Baroncelli
(mit dem Stab als Prätor).

Es nahen die Geſandten ſich,
Von nah' und fern dir zugeſandt!

(Von **Baroncelli** eingeführt, ziehen die Geſandten der Lombarden Städte, Neapel's, Böhmen's, Baiern's und Ungarn's mit feſtlichem Gefolge von Herolden auf; ſie überreichen einzeln an **Rienzi** Schreiben.)

Rienzi (zu den Geſandten).

Im Namen Rom's ſeid mir gegrüßt!
Nie ende Neid den ſchönen Bund! —
Ja, Gott, der Wunder ſchuf durch mich,
Verlangt, nicht jetzt ſchon ſtill zu ſteh'n.
So wißt, — nicht Rom allein ſei frei:
Nein! Ganz Italien ſei frei!
Heil dem ital'ſchen Bunde!

Allgemeiner Chor (enthuſiaſtiſch).

Heil dem ital'ſchen Bunde!

Rienzi

(in immer wachſender Begeiſterung).

Und weiter noch treibt Gott mich an: —
Im Namen dieſes Volks von Rom,
Und Kraft der mir verlieh'nen Macht,
Lad' ich die Fürſten Deutſchlands vor,
Bevor ein Kaiſer ſei gewählt,
Sein Recht den Römern darzuthun,
Mit dem er König Rom's ſich nennt.
Rom ſelbſt erwähle ihn ſofort,
Denn Rom iſt frei und blühe lang'!

(Allgemeine große Senſation; betroffene Bewegung der Geſandten Böhmen's und Baiern's.)

Orſini (heimlich zu Colonna).

Der Übermüth'ge! Iſt er toll?

Colonna (heimlich zu Orſini).

Ha, faſt erſpart er dir den Stoß!

Rienzi.

Herold! Beginne denn das Feſt!

(Ein Herold tritt vor und ordnet die Vorkehrungen zu einer pantomimiſchen Darſtellung an. **Adriano** drängt ſich nahe zu **Rienzi**.)

Adriano (heimlich zu Rienzi).

Rienzi, ſei auf deiner Huth!

Rienzi (heimlich zu Adriano).

Droht mir Verrath?

Adriano.

Schütz' dich! nichts weiter!

Rienzi.

Verrath? Von wem als dieſen Edlen?

Adriano.

Nur meine Ahnung!

Rienzi.

Fürchte nichts!
Ein Panzerhemd deckt meine Bruſt.

(Er entfernt Baroncelli mit einem heimlichen Auftrage.)

Ein Herold.

Ihr Römer, es beginnt das Feſt:
Ein hohes Schauſpiel ſtellt ſich dar.
Erfahrt, wie einſt Lucretia's Tod,
Durch Brutus' Heldenthat gerächt,
Tarquinius' Tyrannei vertrieb,
Und Roma's Söhnen Freiheit gab.

Pantomime.

Es treten auf: Collatinus, Brutus und junge Römer; Lucretia, Virginia und Lucretia's Frauen. — Collatinus zu Lucretia: er müſſe ſie verlaſſen; der König Tarquinius habe ihn zu einem Feſte geladen, zu dem ihn ſeine Freunde begleiten würden. Lucretia ängſtlich: — er ſolle ſie nicht verlaſſen, ihr bange in ſeiner Abweſenheit. Collatinus: — er müſſe der Einladung Folge leiſten, denn es gelte den Tyrannen in Sicherheit zu wiegen, um ihn deſto gewiſſer zu verderben. Lucretia: ſie beſchwöre ihn nur heute ſie nicht zu verlaſſen; ſie werde von den fürchterlichſten Ahnungen gequält, die durch gräßliche Träume der vorigen Nacht in ihr hervorgerufen worden ſeien. Collatinus beruhigt ſie: — ſie ſei wohl krank? Sie bedürfe Ruhe und Zerſtreuung. Er beſiehlt Virginia und den Jungfrauen, Lucretia treu zu bewachen und ſie durch muntere Spiele zu zerſtreuen. Er nimmt zärtlich Abſchied von Lucretia, ſie umarmt ihn heftig. Er entfernt ſich mit ſeinen Freunden; Lucretia läßt ſich ſchwermüthig auf ein Ruhebett nieder. Virginia naht ſich Lucretia mit Theilnahme und richtet an ſie die Frage, ob ſie ihr und den Jungfrauen nicht erlauben wolle, ſie durch Spiel und Tanz aufzuheitern. Lucretia willigt ein. Einige der Frauen ergreifen Harfen, die anderen ordnen ſich zu einem Tanze.

Tarquinius hat die Frauen belauſcht: auf ſein Geheiß brechen Bewaffnete hervor und bemächtigen ſich nach heftigem Widerſtreben der Frauen, die ſie mit ſich fortſchleppen. — Lucretia iſt vor Schreck hingeſunken. Tarquinius iſt mit ihr allein, er betrachtet ſie voll ungeſtümen Verlangens und ſucht ſich der Hingeſunkenen zu bemächtigen. — Lucretia erwacht aus ihrer Betäubung: ſie begreift ſchnell das Schreckliche ihrer Lage und ſucht zu entfliehen. Tarquinius hält ſie zurück; ſie ſucht ihn abzuwehren. Sie ringen eine Zeitlang: oft macht ſie ſich los und ſucht nach verſchiedenen Seiten hin zu fliehen. Sie ſucht durch bittende Gebärden ihn von ſich abzuhalten. Ihrer Bitten nicht achtend, ſucht er ſie zu umfaſſen. Sie ringen abermals. In der Verzweiflung ſenkt ſie ſich vor ihm auf die Kniee und beſchwört ihn flehentlich ihrer Ehre zu ſchonen. Tarquinius hebt ſie auf und kniet ſelbſt vor ihr nieder. Er bittet ſie nicht länger ſeinem Verlangen zuwider zu ſein; ihre Schönheit flöße ihm eine zu große Gluth ein, als daß er ſie nicht gelöſcht ſehen ſollte. Sie ſolle bedenken, wer er ſei: der Beherrſcher der Römer, der über Alle und auch über ſie zu gebieten habe. Lucretia ſtößt ihn mit Abſcheu und Verachtung von ſich. Dieß reizt ſeine Wuth; mit roher Gewalt ſucht er ſich ihrer zu bemächtigen. Sie wehrt ſich auf das Verzweifeltſte. Ihre Kräfte ſcheinen endlich zu erliegen. Er erfaßt ſie und ſchleppt ſie nach dem Ruhebett. Plötzlich ſtößt ſie ihn auf's Neue gewaltſam von ſich; ſie hat ihm ſein Schwert entriſſen und droht ſich zu durchbohren, wenn er nicht von ihr ablaſſe. Er dringt demohngeachtet auf ſie ein und ſucht ihr das Schwert wieder zu entreißen. Sie wehrt ihn ab und ſtößt ſich das Schwert mit triumphirender Miene in die Bruſt. Sie ſinkt todt nieder. Tarquinius ſteht, auf das Äußerſte beſtürzt, regungslos da. Seine Bewaffneten nahen ſich und überbringen die Nachricht, daß Collatinus, von einer ſtarken Anzahl ſeiner Freunde begleitet, zurückkehre; ſie ermahnen ihn zur Flucht; er folgt ihnen.

Collatinus, Brutus, Virginia und die Freunde des Collatinus treten auf. Virginia hatte ſich den Bewaffneten des Tarquinius entwunden, war zu Collatinus geeilt und hat ihn von Allem benachrichtigt, was in ſeiner Abweſenheit vorgefallen. Sie erblicken die Leiche, Collatinus wirft ſich mit heftigem Schmerze über ſie hin. Alle ſtehen vom tiefſten Entſetzen ergriffen. Brutus ermannt ſich zuerſt; er richtet Collatinus auf und ergreift das Schwert, mit dem Lucretia ſich durchbohrt. Mit heroiſcher Gebärde, über welche die Anderen erſtaunen, hebt Brutus mit beiden Händen das Schwert gen Himmel und ſchwört ſo Untergang dem Tyrannen. Er hält den Übrigen das Schwert hin und fordert ſie auf, denſelben Schwur zu leiſten. Alle, durch Brutus Beiſpiel hingeriſſen, ſchwören auf das Schwert Beſtrafung der Tyrannei. Brutus fordert ſie zur ſchnellen Erfüllung ihres Schwurs auf; ſie ſind entſchloſſen, ſogleich das Äußerſte zu wagen. Sie entblößen ihre Schwerter, heben Lucretia's Leiche auf und eilen davon.

Tarquinius tritt auf, von Bewaffneten begleitet. Er iſt auf der Flucht, ſein Schritt iſt matt und ſchwankend. Voll Wuth und Entſetzen blickt er hinter ſich zurück. Seine Begleiter fordern ihn auf zu fliehen. Er wirft ſich in raſender Verzweiflung nieder und verſchmäht es zu fliehen. Endlich bewegen ihn ſeine Freunde ihnen zu folgen. Er blickt noch einmal zurück; mit einer Gebärde, als ſei nun Alles verloren, wirft er ſein Diadem von ſich und entflieht mit ſeinen Begleitern. Brutus, Collatinus und die Schaaren der römiſchen Jugend, Alle in Waffen, gelangen, Tarquinius verfolgend, auf die Bühne. **Brutus** hält ſie von der weiteren Verfolgung zurück: der Sieg ſei entſchieden, der Schwur erfüllt, der Tyrann vernichtet und Rom frei. **Brutus** fordert auf, die Waffen abzulegen und ſich mit friedlichen Oliven zu ſchmücken, denn Friede und Freiheit ſoll herrſchen. Die Waffen ſollen ſie aber ſtets in Bereitſchaft halten, um Friede und Freiheit gegen jeden neuen Tyrannen zu ſchützen. Alle, in der einen Hand das Schwert, in der andern den Kranz, ſchwören mit jenem dieſen zu vertheidigen. —

Waffentanz.

Trompeten ertönen. Ein Zug Ritter in mittelalterlicher Tracht, Römer aus der Zeit Rienzi's vorſtellend, erſcheint. Die antik gekleideten Römer, die ihre Waffen bereits abgelegt haben, werden von **Brutus** ermahnt, ſich gegen neue Tyrannen zu vertheidigen. Sie werden von den Rittern herausgefordert, ergreifen die Waffen und beginnen den Kampf. Die alten Römer bilden mit ihren Schilden eine Teſtudo, auf welche ihre vorzüglichſten Helden, **Brutus** voran, ſteigen und von da herab die Ritter ſiegreich bekämpfen. Der Sieg iſt entſchieden: die Ritter unterliegen. Die Friedensgöttin erſcheint, ihr folgen Jungfrauen, von welchen die einen antik, die anderen mittelalterlich gekleidet ſind. Die Friedensgöttin verſöhnt die alten mit den neuen Römern. Auf ihr Geheiß ſchmücken die mittelalterlich gekleideten Jungfrauen die alten, die antik gekleideten die neuen Römer mit Friedenskränzen und geſellen ſich ihnen zu, ſo daß bei dem folgenden Feſtreigen die Paare jedesmal aus einem antik gekleideten Manne und einem mittelalterlich gekleideten Mädchen, und ſo umgekehrt, zuſammengeſtellt ſind. Feſtlicher Reigen, die Vereinigung des alten und neuen Rom's verſinnlichend. Die Friedensgöttin verwandelt ſich in die Schutzgöttin Rom's. Die neuen römiſchen Fahnen, blau und weiß, mit ſilbernen Sternen, werden entfaltet, von der Schutzgöttin eingeweiht und von den Zuſchauern enthuſiaſtiſch begrüßt.

(**Orſini** hat ſich mit einigen Nobili immer näher an **Rienzi** gedrängt: als die Blicke Aller auf die Gruppe gerichtet ſind, führt er auf **Rienzi** einen Dolchſtoß. — **Baroncelli** hat mit **Rienzi's** Trabanten in einem Momente den Saal beſetzt. Die Nobili ſind überwältigt.)

Chor des Volkes.

Rienzi! Auf! Schützt den Tribun!

Rienzi (zu den Nobili).

Ihr ſtaunt? Begreift nicht das Mislingen
Der wohlberechnet ſchönen That?

(Er ſtreift ſein Gewand von der Bruſt zurück und deutet auf ein darunter verborgenes Panzerhemd.)

So ſeht denn, wie ich mich gewahrt
Vor eurer Liebe! — Meuchelmord!
Er galt nicht mir, — nein! er galt Rom,
Galt ſeiner Freiheit, ſeinem Geſetz!
Sie ekelte dieß hohe Feſt,
Das Rom's Erſtehung feierte!
Viel edler iſt ein Meuchelmord
An dem, der Roma neu erſchuf! —
Ihr Römer, zu Ende ſind die Feſte,
Und das Gericht beginne!

(In düſt'rem Schweigen entfernt ſich das Volk; die Nobili von Trabanten bewacht, die Senatoren, Rienzi, Baroncelli und Cecco mit den Lictoren bleiben zurück.)

Rienzi.

Ihr ſaht, Signori, das Verbrechen,
Vor euren Augen ward's verübt.

Baroncelli.

Noch mehr! Colonna's Lanzenvolk
Durchbrach das Thor, und ſuchte jetzt
In Eil' das Capitol zu nehmen,
Das deine Vorſicht ſchon beſetzt.

Rienzi.

Ihr Edlen, leugnet ihr?

Colonna.

Wer leugnet?
Zeig' deinen Muth, nimm uns das Haupt: —
Auch deine Stunde iſt nicht fern!

Rienzi (ſich abwendend).

Was willſt du, düſt're Mahnung, mir?
(ſich ſchnell faſſend)
So richtet ſie nach dem Geſetz!

Cecco.

Und das Geſetz ſpricht: Tod durch's Beil!

Rienzi.

Nun denn, bereitet ſie zum Tode! —

(Die Nobili werden von den Senatoren, den Trabanten und den Lictoren in den hintern Theil des Saales geführt, vor welchem ein rother Vorhang zuſammengezogen wird, ſo daß Rienzi allein bleibt.)

Rienzi.

Mein armer Bruder! Nicht durch mich,
Durch Roma ſelbſt wirſt du gerächt.

(Adriano und Irene ſtürzen athemlos herein.)

Adriano.

Dem Himmel Dank! — Er iſt allein. —
Rienzi, gieb mir meinen Vater!

Irene.

Sein Vater! ſprich, was iſt ſein Loos?

Rienzi.

Des Hochverräthers Loos: — der Tod!

Adriano.

Ha, nimmermehr! Bedenk', Tribun,
Ich warnte dich, verrieth den Vater! —
Machſt du zu ſeinem Mörder mich?

Rienzi.

Bedenke, daß du Römer biſt,
Und nicht des Hochverräthers Sohn!

Adriano.

Willſt du die Bande der Natur
Aufopfern deiner Freiheit Prunk?
O, Fluch dann ihr, Fluch dir, Tribun!

Rienzi.

Bethörter! Ward nicht die Natur,
Ja, Gott ſelbſt frevelhaft verletzt?
Meineid und Mord! — Colonna ſtirbt!

Adriano.

Ha, wag' es, blut'ger Freiheitsknecht!
Gieb mir verwandtes Blut zu rächen, —
Und dein Blut iſt's, was mir verfällt.

Rienzi.

Unſel'ger! Woran mahnſt du mich?

(Aus dem Hintergrunde läßt ſich der düſt're Geſang von Mönchen vernehmen.)

Geſang der Mönche.

Miserere dominum
Vestrorum peccatorum!

Adriano.

Entſetzlich! Welche dumpfe Töne! —
Errege Mordluſt nicht in mir!

Irene.

O blick' zu Gott! Sei gnädig, Bruder,
Und ſchone ſeines Vaters Haupt!

(Aus dem tiefern Hintergrunde, vom großen Portale her, hört man den Ruf des Volkes.)

Chor des Volkes.

Tod der Verrätherbrut!

Rienzi.

Hört dieſen Ruf, er ſpricht zu mir!
Ach, meine Gnade wird zum Verbrechen!

Adriano und Irene

(ſich Rienzi zu Füßen werfend).

Zu deinen Füßen flehen wir:
Sei gnädig, rette { meinen / ſeinen } Vater!

Rienzi.

Wohlan! Erfahrt Rienzi's Entſchluß!

(Auf Rienzi's Wink wird der rothe Vorhang zurückgezogen; man erblickt die Nobili in Todesangſt betend, vor jedem einen Mönch. Sie werden nach einer Seite des Vordergrundes geführt, während die andere Seite, ſowie der größere Theil der Bühne von dem Volke eingenommen wird, welches die Wachen vom Portal zurückgedrängt hat und ſich wild aufgeregt hereinwälzt.)

Chor des Volkes.

Tod treffe die Verräther!
Die Verräther ſterben!

Rienzi

(dem Volke entgegentretend).

Hört mich! Verſchworen hatten ſich
Die Nobili zum Mord an mir. —

Volk.

Sie ſterben drum!

Rienzi.

Hört, Römer, mich:
Begnadigt ſeien ſie durch euch!

Cecco.

Tribun, du raſeſt!

Volk.

Nie, Rienzi!
Sie ſterben! Sie ſterben!

Rienzi.

Muß ich euch
Um Gnade fleh'n für meine Mörder?
Wohlan, ſo fleh' ich euch denn an,
Wenn ihr mich liebt, begnadigt ſie!

Baroncelli.

Er raſet! Hört ihn nicht an!

Rienzi.

Ihr Römer!
Ich macht' euch groß und frei: — den Frieden,
Erhaltet ihn! Vermeidet Blut!
Seid gnädig, fleh' ich, der Tribun!

Volk (etwas beruhigter).

Dich, unſern Retter, unſern Befreier,
Bedrohte Tod von ihrer Hand.

Rienzi.

Begnadigt ſie und laßt von Neuem
Sie das Geſetz beſchwören;
Nie können je ſie's wieder brechen.
Ihr Nobili, könnt ihr dieß ſchwören?

Die Nobili (in Zerknirſchung).

Wir ſchwören!

Cecco.

Du wirſt's bereu'n!

Rienzi.

O laßt der Gnade Himmelslicht
Noch einmal dringen in das Herz!
Wer euch, begnadigt, Treu' verſpricht,
Fühlt auch der Reue bittern Schmerz.
Doch dreifach Wehe treffe ſie,
Verletzen ſie auch dieſen Eid;
Den Frevlern dann verzeihet nie;
Verflucht ſei'n ſie in Ewigkeit!

Adriano und Irene.

Wie Sonne, die durch Wolken bricht,
Löſt dieſe Gnade jeden Schmerz;
Und ſeiner Milde Himmelslicht
Dringt ſegnend in ihr reuig Herz.

Colonna. Orſini. Nobili.

Ha, ſtolze Gnade, die er übt!
Erniedrigung und Straferlaß!
Die Schmach der Edle nie vergiebt,
Bis in den Tod trifft dich ſein Haß!

Baroncelli. Cecco.

Unzeit'ge Gnade, die er übt!
Bereu'n wird er der Straf' Erlaß.
Wer dieſen Stolzen je vergiebt,
Erweckt auf's Neue ihren Haß!

Chor des Volkes.

In deine Hände, o Tribun,
Sei der Verbrecher Loos vertraut!
Du darfſt nach deinem Willen thun,
Da feſt auf dich der Römer baut.

Rienzi (zu den Nobili).

Euch Edlen dieſes Volk verzeiht,
Seid frei die beſten Bürger Rom's!

Adriano und Irene.

Rienzi, dir ſei Preis,
Dein Name hochgeehrt;
Dich ſchmücke Lorbeerreis,
Geſegnet ſei dein Herd!
So lang' als Roma ſteht,
An's Ende aller Welt,
Dein Name nie vergeht,
Du hoher Friedensheld!

Die Nobili.

Ha, dieſer Gnade Schmach
Erdrückt das ſtolze Herz!
Es räche bald ein Tag
Der Schande blut'gen Schmerz!

Baroncelli. Cecco.

Bald ſchwört Verrath auf's Neu'
Die ſtolze Räuberbrut.
Wer baut auf ihre Treu'?
Uns frommt allein ihr Blut!

Chor des Volkes.

Rienzi, dir ſei Preis ꝛc.

Ende des zweiten Aktes.

Dritter Akt.

(Großer öffentlicher Platz in Rom, hie und da zertrümmerte Säulen und umgeſtürzte Capitäle. — Noch bevor der Vorhang aufgeht, hört man die Sturmglocke heftig läuten. Wild aufgeregte Volkshaufen erfüllen die Scene.)

Erſte Scene.

Volk.

Vernahmt ihr All' die Kunde ſchon?
Schließt eure Häuſer, wahrt eu'r Gut!
Die Nobili ſind Nachts geflohn'n,
Bald fließt in Rom der Bürger Blut! —
Rienzi, Rienzi! Sucht den Tribun!

Baroncelli (tritt auf).

Ihr Römer, hört's, wie wir betrogen!
Des Friedens Geißeln ſind entfloh'n.

Volk.

Wo iſt Rienzi?

Baroncelli.

Der Raſende!
Schon giebt ſie ihr Verrath uns Preis,
Mit einem Schlag ſind ſie vertilgt: —
Da giebt er Gnade, läßt ſie frei! —
O Thor, wer zählt auf ihre Treu'!

Volk.

Rienzi! Rienzi! Ruft den Tribun!

Cecco (tritt auf).

Ha! 's iſt zum Raſen! Alles hin!
Schon rüſten ſich die Nobili,
Und nahen drohend ſich der Stadt.
Ha, wie zur Unzeit kam die Milde!
Wir büßen ſie mit unſerm Blut.

Volk.

Schreit nach Rienzi! Ruft ihn her!
Rienzi! Rienzi! Rienzi!

Rienzi (auftretend).

Ich kenne euren Ruf! Seht mich,
Gleich euch, zu Zorn und Wuth entflammt!
Weh' denen, die mit Gnade überladen,
Euch dennoch Eid und Treue brachen!
Ha! Dreifach Wehe treffe ſie!

Das Volk. Baroncelli und Cecco.

Tribun! Du freevelteſt an uns,
Da Gnade du vor Recht geübt!

Rienzi.

Ja, ich verſteh' euch, tadl' euch nicht.
Fortan ſei denn mein Herz geſtählt,
Und eiſern walte das Geſetz.
Blut fließe, wenn kein Tropfen auch
Patrizierblutes übrig blieb'!
Weh' ihnen, wenn ſie Roma nah'n!

Volk.

Was willſt du thun? Was haſt du vor?

Rienzi.

Die Freiheit Rom's vertheidigen
Und niederſchmettern die Verräther.

Baroncelli.

Das ſtand bei dir, das konnteſt du,
Als unſer Blut der Preis nicht war.

Volk.

Durch unſer Blut beſtrafſt du ſie nun?

Rienzi.

Ein voll'res Recht nun haben wir;
Strafbarer macht die Gnade ſie:
Vernichten wir die Buben jetzt,
Nennt uns die ganze Welt gerecht.

Volk.

Ha! furchtbar treffe unſer Grimm
Die Frevler, die treuloſe Brut! —
Rienzi, ſprich! Was haſt du vor?
Wir ſind bereit und folgen dir.

Rienzi.

Ihr Römer, auf! Greift zu den Waffen,
Zum Kampfe eile jeder Mann!
Der Gott, der Roma neu erſchaffen,
Führt euch durch ſeinen Streiter an!
Laßt eure neuen Fahnen wallen,
Und kämpfet froh für ihre Ehre!
Den Schlachtruf laſſet laut erſchallen:
„Santo Spirito cavaliere!“

Baroncelli. Cecco. Volk.

Ihr Römer, auf! Greift zu den Waffen,
Zum Kampfe eile jeder Mann!

Der Gott, der Roma neu erſchaffen,
Führt euch durch ſeinen Streiter an!
Laßt eure neuen Fahnen wallen,
Und kämpfet froh für ihre Ehr'!
Sie ſeh' die ſtolzen Feinde fallen,
Und ſiegen freier Römer Speer!

(Alle ſtürmen unter dem Rufe: „Zu den Waffen!“ nach verſchiedenen Seiten tumultuariſch ab. Man hört die Lärmtrommel ſchlagen.)

Zweite Scene.

Adriano (tritt auf).

Gerechter Gott, ſo iſt's entſchieden ſchon!
Nach Waffen ſchreit das Volk, — kein Traum iſt's mehr!
O Erde, nimm mich Jammervollen auf!
Wo giebt's ein Schickſal, das dem meinen gleicht?
Wer ließ mich dir verfallen, finſt're Macht?
Rienzi, Unheilvoller, welch' ein Loos
Beſchwurſt du auf dieß unglückſel'ge Haupt!
Wohin wend' ich die irren Schritte?
Wohin dieß Schwert, des Ritters Zier?
Wend' ich's auf dich, Irenens Bruder . . . .
Zieh' ich's auf meines Vaters Haupt? —
(Er läßt ſich erſchöpft auf einer umgeſtürzten Säule nieder.)
In ſeiner Blüthe bleicht mein Leben,
Dahin iſt all' mein Ritterthum;
Der Thaten Hoffnung iſt verloren,
Mein Haupt krönt nimmer Glück und Ruhm.
Mit trübem Flor umhüllet ſich
Mein Stern im erſten Jugendglanz;

Durch düſt're Gluthen dringet ſelbſt
Der ſchönſten Liebe Strahl in's Herz. —

(Man hört Signale geben von der Sturmglocke.)

Wo bin ich? Ha, wo war ich jetzt? —
Die Glocke —! Gott, es wird zu ſpät!
Was nun beginnen! — Ha, nur Ein's!
Hinaus zum Vater will ich flieh'n;
Verſöhnung glückt vielleicht dem Sohne.
Er muß mich hören, denn ſein Knie
Umfaſſend ſterbe willig ich.
Auch der Tribun wird milde ſein;
Zum Frieden wandl' ich glüh'nden Haß!
Du Gnadengott, zu dir fleh' ich,
Der Lieb' in jeder Bruſt entflammt:
Mit Kraft und Segen rüſte mich,
Verſöhnung ſei mein heilig Amt!

(Er eilt ab.)

Dritte Scene.

(Kriegeriſche Signale nähern ſich der Bühne. Alle waffenfähigen Bürger Rom's ziehen kampfgerüſtet und marſchmäßig auf. Frauen und Mädchen, Greiſe, Kinder, Prieſter und Mönche geleiten die Züge. — Rienzi, ganz geharniſcht und zu Pferde ſitzend, Irene, ihn zu Fuß geleitend, und die Senatoren, Baroncelli und Cecco, ebenfalls geharniſcht, ſchließen den Kriegszug.)

Rienzi.

Der Tag iſt da, die Stunde naht
Zur Sühne tauſendjähr'ger Schmach!
Er ſchaue der Barbaren Fall
Und freier Römer hohen Sieg.
So ſtimmt denn an den Schlachtgeſang,
Er ſoll der Feinde Schrecken ſein!
„Santo Spirito cavaliere!"

Schlachthymne.*)

Volk.

„Auf, Römer, auf, für Herd und für Altäre!
Fluch dem Verräther an der Römer Ehre!
Nie ſei auf Erden ihm die Schmach verzieh'n,
Tod ſeiner Seel', es lebt kein Gott für ihn!
Trompeten ſchmettert, Trommeln wirbelt drein!
Es ſoll der Sieg der Römer Antheil ſein.
Ihr Roſſe ſtampfet, Schwerter klirret laut,
Heut' iſt der Tag, der unſre Siege ſchaut!
Paniere weht, blinkt hell ihr Speere!
Santo Spirito cavaliere!“

(Als **Rienzi** dem Kriegszug das Zeichen zum Aufbruch giebt, erreicht **Adriano** athemlos die Bühne und wirft ſich ihm in den Weg.)

Adriano.

Zurück, zurück, halt' ein, Tribun!
Laſſ' ab vom Kampfe, hör' mich an!

Rienzi.

Du Ärmſter, ich beklage dich!
Verfluchen mußt du dein Geſchlecht!

Adriano.

Laſſ' ab, noch einmal fleh' ich dich!
Verſuche Milde, ſende mich!
Schon eilt' ich ohne dein Geheiß,
Zu thun, was hohe Pflicht gebeut.
Doch ach, verſchloſſen jedes Thor!
Drum ſieh' mich hier und hör' mein Fleh'n!

---

*) Nach Bulwer, überſetzt von Bärmann.

Zu meinem Vater laß mich ſprechen,
Und fließen ſoll kein Tropfen Blut's!

Rienzi.

Unſel'ger Jüngling, warſt nicht du's,
Der mich geſtimmt zu jener Milde,
Die römiſch Blut jetzt fließen macht?
Ha, ſchweig'! Fremd iſt den Buben Treue!

Adriano.

Tribun, bedenke, was du thuſt!
Noch ſchone Blut und ſende mich!
Zum Pfand ſetz' ich mein Leben ein
Für ew'ger Treue neuen Bund.

Rienzi.

Ihr Römer, auf, hört ihn nicht an!
Sie fordern Kampf — wohlan zum Kampf!

Adriano.

Auf meinen Knie'n beſchwör' ich dich!
Noch iſt es Zeit, — du wirſt bereu'n!

Rienzi.

Eh' du von Neuem mich bewegſt,
Soll alle Welt zu Grunde geh'n!

Adriano.

Rienzi, ſieh', hier liege ich:
Willſt Rache du, ſo nimm mein Haupt!

Rienzi.

Du raſeſt, Knabe! Stehe auf,
Und laſſ' dem Schickſal ſeinen Lauf!

Adriano (mit Ingrimm ſich erhebend).

Nun denn, nimm, Schickſal, deinen Lauf!

(Auf Rienzi's Zeichen verläßt der ganze Kriegszug, mit ihm an der Spitze, unter Abſingung des zweiten Verſes der Schlachthymne, die Bühne.)

Volk.

„Auf, Römer, auf, für Freiheit und Geſetze,
Bezeug' es, Welt, für unſre höchſten Schätze!
Ihr Heil'gen all', und Gottes Engelſchaar,
Steht uns im Kampfe bei und in Gefahr!
Trompeten ſchmettert, Trommeln wirbelt drein!
Es ſoll der Sieg der Römer Antheil ſein.
Ihr Roſſe ſtampfet, Schwerter klirret laut,
Heut' iſt der Tag, der unſre Siege ſchaut!
Paniere weht, blinkt hell ihr Speere!
Santo Spirito cavaliero!“

(Die Prieſter und Mönche haben den Kriegszug begleitet; Adriano, Irene und die Frauen bleiben zurück.)

Adriano

(umfaßt, nach einem ſtummen Kampfe mit ſeinen Gefühlen, leidenſchaftlich Irene).

Leb' wohl, Irene! Ich muß hinaus.
Barmherzig iſt des Vaters Schwert.

Irene (ihn heftig haltend).

Unſeliger! Bleib' hier zurück!
Nicht mächtig biſt du deiner Sinne.

Adriano.

Irene, ach! Dein Umarmen ſelbſt,
Ich muß es flieh'n, mich ruft der Tod!

Irene.

Treuloſer! Haſt du kein Erbarmen
Mit deiner, mit Irene's Tod?
Ich laſſ' dich nicht aus meinen Armen,
Gott ſelbſt gebeut mir dieſe Pflicht.

(Wie von Windſtößen getragen, dringt der Schlachtlärm aus der Ferne her.)

Adriano.

Hörſt du? Das iſt das Mordgewühl'!
Rienzi würgt mein ganz Geſchlecht.

Die Frauen
(ſich auf die Kniee ſenkend).

Schütz', heil'ge Jungfrau, Roma's Söhne,
Steh' ihnen bei in Kampfesnoth!
Laſſ' ſie uns ſchau'n in Sieges-Schöne,
Und ihren Feinden ſende Tod!
Maria, ſieh' im Staub uns fleh'n!
O, blick' auf uns aus Himmelshöh'n!

(**Adriano** macht eine heftige Bewegung zum Fliehen.)

Irene.

Unſel'ger! Sieh', es iſt zu ſpät!
Willſt ſinnlos du dem Tod dich weih'n?

Adriano.

Allmächt'ger! Ja, es wird zu ſpät!
Ach, meine Sinne ſchwinden mir!

Irene.

Sieh', deinen Hals umſchlinge ich;
Mit meinem Leben weich' ich nur.

Adriano.

Zwiefacher Tod und Liebespein!
O Himmel! Ende meine Qual!

Adriano und Irene (auf den Knieen).

O, heil'ge Jungfrau! Hab' Erbarmen!
Bring' Hülfe mir in dieſer Noth!
Umfange ihn mit Segensarmen,
Beſchütze ihn vor Schmach und Tod!

Maria! Sieh' im Staub mich fleh'n!
O, blick' herab aus Himmelshöh'n!

Die Frauen (knieend).

Schütz', heil'ge Jungfrau, Roma's Söhne ꝛc.

(Der Sturm hat ſich gelegt; man vernimmt deutlich den Geſang der Schlachthymne ſich nähern.)

Irene.

Schon ſchweigt der Sturm: hört den Geſang!

Die Frauen.

Das iſt der Römer Siegeslied!

Irene.

Sie nah'n, — mein Bruder hoch vor ihnen her.

Adriano.

Ha, großer Gott! So iſt's entſchieden!

(Der zurückkehrende Kriegszug, von den Prieſtern und Mönchen geleitet, langt während des Folgenden auf der Scene an; die Männer treten aus den Reihen und umarmen ihre Frauen, Schweſtern und Töchter. **Rienzi** ſteigt vom Pferde, um **Irene** zu begrüßen.)

Die Frauen, Prieſter und Mönche.

Heil dir, du ſtolzes Siegesheer!
Willkommen, Rom's ſiegreiche Söhne!
Heil euch! Heil! Euren Waffen Ruhm!
Auf! Streuet Blumen! Jubel töne!
Er gelte eurem Heldenthum!

Rienzi.

Heil, Roma, dir! Du haſt geſiegt.
Zerſchmettert liegt der Feinde Heer.
Wer ſagt nun noch, Rom ſei nicht frei?
Colonna und Orſini ſind nicht mehr.

Alles Volk

(in halb freudiger, halb ſchaudernder Empfindung).

Ha, kein Colonna, kein Orſini mehr!

(Die Leiche Colonna's iſt auf die Bühne gebracht worden; Adriano hat ſich mit einem Schrei über ſie hingeworfen. — Dumpfe Trommeln deuten die Ankunft von Leichen und Verwundeten an, welche in ſtillen Zügen über den Hintergrund der Bühne getragen werden.)

Baroncelli.

Ach, blutig ward die Straf' erkauft!
Auch uns traf furchtbarer Verluſt.
Wie viele unter dieſen Frau'n
Seh'n nie den Freund, den Bruder mehr!

Adriano

(ſich todtenbleich von der Leiche Colonna's aufrichtend).

Weh' dem,
Der ein verwandtes Blut zu rächen hat! —
Blut'ger Tribun, blick' hieher! Sieh'! Dieß iſt
Dein Werk. — Fluch über dich und deine Freiheit!

(Lange Pauſe der Erſchütterung.)

Rienzi.

Ewiger Tod ſei Jener Loos,
Die euer Muth zu Staub zertrat!
Das Blut, das Roma heut' entfloß,
Komm' über ſie und ihren Verrath! —
Jungfrauen, weint! Ihr Weiber, klaget!
Wehrt nicht der Thränen heiligem Strom!
Doch euren Herzen tröſtend auch ſaget:
Die wir verloren, fielen für Rom!

Cecco. Baroncelli. Das Volk.

Furchtbar entſchied das Schlachtenloos,
Das Freund und Feind darniedertrat!

Das Blut, das Roma heut' entfloß,
Bring' ew'gen Fluch dem ſchwarzen Verrath!
Jungfrauen, weinet! Ihr Weiber, klaget! ꝛc.

Irene.

Ach, ſchon erfüllet iſt mein Loos,
Was ich gefürchtet, nun iſt's That.
Nicht darf ich weinen, nicht darf ich klagen,
Lindernder Thräne wehr' ich den Strom:
Stolz meinem Herzen darf ich nur ſagen:
Was du verloren, opferſt du Rom!

Adriano.

Furchtbar erfüllt iſt nun mein Loos,
Sie iſt vollbracht, die grauſe That!
Das Blut, das dieſer Wund' entfloß,
Laut klagt es an des Sohnes Verrath! —
Nicht weih' ich dir des Kindes fromme Klagen,
Nicht weicher Thränen heiligen Lohn;
Doch ſoll die Nachwelt einſt von dir ſagen:
Furchtbare Rache ward ihm vom Sohn!

(Er wendet ſich zu Rienzi.)

Fluchwürdiger, der du von dir
Mich ſtießeſt, da den Frieden ich
Mit meinem Leben dir verbürgte!
Geſchieden ſind wir denn fortan,
Nur Rache haben wir gemein!
Die deine ſtillteſt du, — ſo zitt're
Vor meiner, — du verfieleſt ihr!

Rienzi.

Unſinniger! — Verzeiht ihm, Römer!

Adriano

(will abgehen; ſein Blick fällt auf die hinſinkende Irene; er umfaßt ſie leidenſchaftlich).

Irene! Fluche dem Geſchick!
Gemordet hat es unſ're Liebe.

(Rienzi giebt mit heftiger Gebärde den Trompetern das Zeichen zu einer Sieges-Fanfare.)

Rienzi

(tief erſchüttert).

Ha! dieſe Schmerzen, tief und groß!
Doch über ihnen ſchwebt der Sieg. —
Noch einmal bannet jeden Gram,
Da Freiheit hohen Sieg gewann! —
Entflieht, ihr herben Schmerzen!
Erſchalle, Jubelchor!
Dem ächten Römer-Herzen
Geht Sieg dem Leide vor.
Ertönet, Freudenlieder,
Und ehrt die Sieger hoch!
Die Freiheit kehret wieder,
Zu End' iſt Sklavenjoch.

Adriano und Irene.

O brennt, ihr Trennungsſchmerzen,
Zum Himmel ſchreit empor!
Aus wild entflammten Herzen,
Ihr Thränen, brecht hervor!
Zerriſſen ſind die Bande,
Die liebend uns vereint;
Für uns im Erdenlande
Kein ſchöner Tag mehr ſcheint. —

Von { deines Freundes
deiner Freundin } Munde
Nimm hin den letzten Kuß:
Leb' wohl! Es ruft die Stunde,
Vom Glück ich ſcheiden muß.

Cecco. Baroncelli. Das Volk.

Entflieht, ihr herben Schmerzen ꝛc.

(Adriano trennt ſich von Irene, und ſtürzt, mit einer drohenden Gebärde gegen Rienzi, ab. Rienzi beſteigt einen Triumphwagen und wird vom Volke dahingeführt.)

Ende des dritten Aktes.

Vierter Akt.

(Breite Straße vor der Lateran-Kirche, deren Portal ſich auf der Seite des Vordergrundes zeigt. — Es iſt Nacht. Baroncelli und mehrere Bürger, alle verhüllt, treffen zuſammen.)

Erſte Scene.

Baroncelli.

Wer war's, der euch hierher beſchied?

Chor.

Er war verhüllt, unkenntlich uns.

Baroncelli.

Wißt ihr, daß Deutſchlands Abgeſandte
Für immer Rom verlaſſen?

Chor.

Ha!
So zürnt der neue Kaiſer Rom?

(Cecco und andere Bürger treten auf.)

Cecco.

Euch treffe ich? — So ſeid auch ihr
Hierher beſchieden?

Baroncelli.

Cecco auch?
Kennſt du die ſchlimme Neuigkeit?

Cecco.

Daß die Geſandten uns verlaſſen?
Das danken wir dem Übermuth,
Mit dem Rienzi Deutſchlands Fürſten
Die römiſche Kaiſerwahl beſtritt.

Baroncelli.

Wir werden's büßen; — mit dem Papſt
Verſteht der neue Kaiſer ſich.

Chor.

Und wer bleibt dann zu unſerm Schutz?

Baroncelli.

Wißt noch, was mir nicht recht gefällt:
Raimondo auch iſt abgereiſt.

Chor.

Was ſagſt du? Wie? Auch der Legat?

Baroncelli.

Wohl weiß ich, daß bei ſeiner Flucht
Colonna an den Papſt ſich wandte,
Und ihm verſprach, der Kirche Schutz
Durch ſeine Macht zu übernehmen.

Cecco.

Was ſagt der Papſt zu ſeinem Tod?

Baroncelli.

Dieß das Geringſte! Doch was ſagt
Zum Tode eurer Brüder ihr?

Chor.

Entſetzlich blutiger Verluſt!

Baroncelli.

Glaubt ihr, Rienzi's Milde war's,
Die zu der Gnade ihn bewog?
Klar ſehe ich, es war Verrätherei.

Chor.

Verrätherei? Wie ſie beweiſen?

Baroncelli.

Verbindung ſucht' er mit den Nobili.
Ihr wißt, Irene liebt Colonna's Sohn;
Nun, um den Preis ſeiner Begnadigung
Hofft' er zum Bund Colonna zu bewegen.

Chor und Cecco.

Und darum ſtrömte unſer Blut?
Weh' ihm, wenn dieß ſich wahr erweiſt!
Ha, Baroncelli, ſtell' uns Zeugen!

(Adriano tritt, in einen Mantel gehüllt, hervor.)

Adriano.

Ich bin ein Zeuge, er ſprach wahr.

Cecco und Chor.

Und wer biſt du?

Adriano

(giebt ſich zu erkennen)

Colonna's Sohn!

(Zurückſchaudernd, für ſich.)

Colonna, ach, darf ich ihn nennen,
Der aus dem Grab mir fluchend droht?!
Laſſ' dich verſöhnen, blut'ger Schatten,
Wend' ab von mir den düſtern Blick! —
Nicht eher ſoll mein Arm ermatten,
Bis er gerächet dein Geſchick! —

(Er wendet ſich ſchnell wieder zu den Bürgern.)

Ihr Männer — ja, ich bin Colonna's Sohn!
Hört mich! Unwürdig ſeiner Macht
Iſt der Tribun, der euch verrieth.
Ihr Römer, ſeid auf eurer Hut!
Der Kaiſer droht, die Kirche zürnt.

Baroncelli. Cecco. Chor.

Ha, der Verräther, dem wir dienten,
Der ſeiner Ehrſucht Preis gab unſer Blut,
In das Verderben ſtürzt er uns!
Ha, Rache ihm!

Adriano.

Ja, Rache ihm!
Ich ſei es ſelbſt, der ſie vollzieht.
Des Vaters blut'ge Schmach zu rächen,
Treibt mich ein heiliges Gebot:
Zum Himmel auf ſchreit ſein Verbrechen;
Der Frevler büß' es mit dem Tod!

Baroncelli. Cecco. Chor.

Des Hochverrathes Schmach zu rächen,
Treibt Ehre uns und herbe Noth:
Zum Himmel auf ſchreit ſein Verbrechen;
Der Frevler büß' es mit dem Tod!

(Der Tag bricht an.)

Cecco.

Doch ſeht, die Nacht iſt ſchon gewichen!
Sagt, brechen wir in offener Empörung los?

Baroncelli.

Durch Feſtespomp ſucht der Tribun
Zu übertäuben unſre Noth;
Ein feierlich Te Deum heut'
Soll danken für den blut'gen Sieg.

Adriano.

So macht's zum Feſt, und ſtraft ihn heut'!

Alle.

Vor Aller Augen ſei's gethan!

(Alle wenden ſich zum Abgange, als ihnen ein Zug entgegen tritt, in welchem ſich **Raimondo**, begleitet von Prieſtern und Mönchen, über die Straße in die Kirche begiebt.)

Baroncelli.

Seht, welcher Zug!

Chor.

Der Cardinal!

Cecco.

Ha, wie! iſt er zurückgekehrt?

Baroncelli.

Und das Te Deum hält er ſelbſt?

Chor.

Die Kirche für Rienzi!

Cecco.

Nichts
Vermögen wir — allmächtig ſchützt
Die Kirche ihn.

Adriano.

So ſchnell erliſcht,
Elende, eu'r gerechter Zorn?
Sei's an den Stufen des Altars, —
Verfallen iſt er meinem Arm.

(Er ſtellt ſich, in ſeinem Mantel verhüllt, an den Pfeilern der Kirchthüre auf.)

Cecco.

Es naht der Zug, ſchließt euch an mich;
Erwartet ſtill ſo, wie ſich's fügt!

(Alle Verſchworene ziehen ſich an den Eingang der Kirche hin, ſo daß die ganze runde Treppe von ihnen beſetzt wird.)

Zweite Scene.

(Ein feſtlicher Zug betritt in feierlicher Haltung die Bühne und ſtellt ſich, dem Eingange des Lateran's zugewendet, auf. **Rienzi** in Feſtgewändern, **Irene** an der Hand führend, hält bei dem Anblicke der Verſchworenen an, welche ihm, weniger durch Gebärden als durch ihre Stellung, den Eintritt in die Kirche ſtreitig zu machen ſcheinen.)

Rienzi

(die Verſchworenen ernſt anblickend).

Ihr nicht beim Feſte? Achtet ihr
So gering den Sieg, nicht dankenswerth?

Adriano

(in ſeiner früher angenommenen Stellung, für ſich):

O Gott! Irene an ſeiner Seite!
Ihn ſchützt ein Engel, — wie vollend' ich's?

Rienzi.

Wie, oder iſt der Muth dahin,
Da ihr die Brüder fallen ſah't?
Sind dafür Jene nicht vernichtet,
Die ſonſt, als ihr noch friedlich war't,
Euch Väter, Söhne kalt erſchlugen,
Und eure Weiber ſchändeten?
O, für wie weit gering're Noth
Weiht' einſt der Römer ſich dem Tod!
Doch ihr ſchlugt euch für Ehr' und Ruhm,
Für eurer Freiheit Heiligthum!

(Die Verſchworenen ſind wie geſchlagen, ſie drücken durch Gebärden ihre Beſchämung und Verlegenheit aus.)

Rienzi

(den Eindruck, den er gemacht, gewahrend, fährt feuriger fort).

Ihr habt geſiegt, — o laßt mich nimmer ahnen,
Daß ihr den Sieg, der Ruhm euch gab, verwünſcht!

Trau't feſt auf mich, den Tribunen,
Haltet getreu an meiner Seite!
Gott, der bisher mich führte,
Gott ſteht mir bei, verläßt mich nie!

Die Verſchworenen

(die Hüte ſchwenkend, theilen ſich ehrfurchtsvoll, um **Rienzi** Platz zu machen).

Lang' lebe der Tribun!

Adriano.

Ha, feige Sklaven!
Soll ich allein —? ſoll vor Irenen ſelbſt —?

(Er thut einen zweifelhaften Griff nach dem Dolche; **Rienzi** iſt im Begriffe, die Treppe zu betreten, als man aus dem Innern des Lateran's einen düſtern Geſang vernimmt.)

Geſang aus der Kirche.

Vae, vae tibi maledicto!
Jam te justus ense stricto
Vindex manet angelus.
Vae, spem nullam maledictus
Foveat, Gehennae rictus
Jamjam hiscit flammeus!

Rienzi

(einige Schritte zurücktretend).

Wie ſchauerlich! Welch' ein Te Deum?

Chor.

Uns faßt ein Grauen, — welche Töne!

(**Rienzi** ermannt ſich und giebt ein Zeichen, worauf ſich der Zug wieder ordnet und nach der Kirche zu in Bewegung ſetzt. Als **Rienzi** auf der Hälfte der Treppe angelangt iſt, erſcheint am Portal des Lateran **Raimondo**, umgeben von Prieſtern und Mönchen.)

Raimondo.

Zurück, dem Reinen nur
Erſchließt die Kirche ſich!
Du aber biſt verflucht,
Im Bann iſt, wer dir treu!

Volk

(nach allen Seiten hin von **Rienzi** fliehend).

Fliehet hin! Er iſt verflucht!

(Die Kirchthüre hat ſich krachend geſchloſſen, an ihr angeheftet erblickt man die Bannbulle. **Rienzi** iſt betäubt bis in die Mitte der Bühne zurückgewichen, wo er, in dumpfes Brüten verſunken, ſtehen bleibt. **Irene** iſt an ſeiner Seite hingeſunken. Die ganze Bühne iſt ſchnell leer geworden, nur **Adriano**, der ſeinen Platz nicht verlaſſen, ſteht an der Kirchthüre. — Der Geſang in der Kirche verſtummt. **Adriano** geht wankenden Schrittes auf **Irene** zu und beugt ſich, leiſe flüſternd, zu ihr herab.)

Adriano.

Irene, komm', flieh' dieſen Ort —
Zu mir — ich bin's, dein Adriano!

Irene

(langſam wieder zu ſich kommend).

Du hier? Was willſt du? Was geſchah?

Adriano.

Der Boden brennt zu deinen Füßen!
Auf, eile, flieh'! — Dein Freund bin ich —
Sieh' her — ich bin's, dein Geliebter! —

Irene.

Mein Bruder — ſprich, wo iſt mein Bruder?

Adriano.

Er iſt verflucht und ausgeſtoßen
Vom Heil des Himmels und der Erden,
Verflucht mit ihm, wer ihm zur Seite; —
Doch rett' ich dich, flieh' ſeine Nähe!

Irene.

Mein Bruder? — Ha, hinweg, Unſel'ger! —
Rienzi, Rienzi! o mein Bruder!

(Sie wirft ſich an **Rienzi's** Bruſt.)

Adriano (wüthend).

Wahnſinnige! Verdirb mit ihm!

(Er eilt ab.)

Rienzi

(erwacht aus ſeiner Betäubung; er fühlt **Irene** an ſeiner Bruſt, richtet ſie auf und blickt ihr gerührt in die Augen).

Irene, du? — **Noch giebt's ein Rom!**

(Sie verbleiben in einer langen Umarmung. Während der Geſang in der Kirche verhallt, fällt der Vorhang langſam.)

Geſang aus der Kirche.

Vae, vae tibi maledicto etc.

Ende des vierten Aktes.

Fünſter Akt.

(Eine Halle im Capitol. Rienzi allein im Gebete.)

Erſte Scene.

Rienzi.

Allmächt'ger Vater, blick' herab,
Hör' mich im Staube zu dir fleh'n!
Die Macht, die mir dein Wunder gab,
Laſſ' jetzt noch nicht zu Grunde geh'n!
Du ſtärkteſt mich, du gabſt mir Kraft,
Verlieh'ſt mir hohe Eigenſchaft,
Zu hellen den, der niedrig denkt,
Zu heben, was im Staub verſenkt.
Du wandelteſt des Volkes Schmach
Zu Hoheit, Glanz und Majeſtät: —
O Gott, vernichte nicht das Werk,
Das dir zum Preis errichtet ſteht!
Ach, löſe, Herr, die tiefe Nacht,
Die noch der Menſchen Seelen deckt!
Schenk' uns den Abglanz deiner Macht,
Die ſich in Ewigkeit erſtreckt!

Mein Herr und Vater, blick' herab
Auf meinen Staub aus deinen Höh'n:
Mein Gott, der hohe Kraft mir gab,
Erhör' mein tief-inbrünſtig Fleh'n!
(Er neigt ſein Haupt wie zur feierlichſten Andacht.)

Zweite Scene.

(Irene iſt aufgetreten und hat Rienzi mit Rührung betrachtet. Rienzi erhebt ſich, beide umarmen ſich enthuſiaſtiſch.)

Rienzi.

Verläßt die Kirche mich, zu deren Ruhm
Mein Werk begann, — verläßt mich auch das Volk,
Das ich zu dieſem Namen erſt erhob, —
Verläßt mich jeder Freund, den mir das Glück
Erſchuf, bleibt Zweies doch mir ewig treu:
Der Himmel ſelbſt und meine Schweſter!

Irene.

Mein Bruder, ja, noch kenne ich die Lehren,
In denen du mich ſchwaches Weib erzogſt:
Du machteſt mich zu einer Römerin, —
Sieh' denn, ob ich die Lehre treu befolgt!
Den letzten Römer laſſ' ich nie, ſei auch
Der Preis das Glück des Lebens und der Liebe!
Rienzi, ſag': hab' ich mich ſtark bewährt?

Rienzi.

Irene, meine Heldenſchweſter!

Irene.

Weißt
Du auch, was: einer Lieb' entſagen, heißt?
O nein, du haſt ja nie geliebt!

Rienzi.

Wohl liebt' auch ich! — O Irene,
Kennſt du nicht mehr meine Liebe?
Ich liebte glühend meine hohe Braut,
Seit ich zum Denken, Fühlen bin erwacht,
Seit mir, was einſtens ihre Größe war,
Erzählte der alten Ruinen Pracht.
Ich liebte ſchmerzlich meine hohe Braut,
Da ich ſie tief erniedrigt ſah,
Schmählich mißhandelt, grau'nvoll entſtellt,
Geſchmäht, entehrt, geſchändet und verhöhnt!
Ha, wie ihr Anblick meinen Zorn entbrannte!
Ha, wie ihr Jammer Kraft gab meiner Liebe!
Mein Leben weihte ich einzig nur ihr,
Ihr meine Jugend, meine Manneskraft;
Ja, ſehen wollt' ich ſie, die hohe Braut,
Gekrönt als Königin der Welt: —
Denn wiſſe, Roma heißt meine Braut!

Irene.

Treuloſe Braut, Verachtung dir!

Rienzi.

Ermiß denn meinen Schmerz, da ich
Entſagen dieſer Liebe ſoll!

Irene.

Rienzi, o mein großer Bruder,
Blick' in mein thränenloſes Auge,
Sieh' auf der Wange tiefen Gram,
Empfinde, was dieß Herz bezwang,
Und ſag': iſt Roma untreu dir?

Rienzi.

Irene, ach! ſelbſt deine Treue
Bricht mir das Herz. Was willſt du thun?
Im Bann bin ich; verflucht biſt du
An meiner Seite, und mein Werk —
Ich fühl' es, — iſt vollendet bald.
Ich ſei das Opfer — warum du?
Gedenkſt du Adriano's nicht?
Er haßt nur mich und iſt verſöhnt,
Wenn ich gefallen. — Bleibe fern!

Irene.

Rienzi! — Ha, was höre ich?
Zu deiner Schweſter ſprichſt du ſo?

Rienzi.

Kein Rom giebt's mehr, ſei denn ein Weib!

Irene.

Ich ſei die letzte Römerin!

Rienzi.

Ach, mehre ſo nicht meinen Gram!

Irene.

Ermorde mich — ich laſſ' dich nie!

Rienzi (überwältigt).

Komm', ſtolze Jungfrau, an mein Herz!

Beide.

In unſrem treuen Bunde,
In dieſer keuſchen Bruſt
Lebt Roma noch zur Stunde,
Der Größe ſich bewußt.

Blickt uns in's feſte Auge
Und ſagt, ob Roma fiel?
Mit unſrem letzten Hauche
Steckt Gott ihr erſt das Ziel.

Rienzi.

Es ſei! Noch einmal will ich mich denn zeigen,
Noch einmal tönen ſoll mein Ruf,
Zu wecken Rom aus ſeinem Schlaf.
(Er geht ab.)

Dritte Scene.

(Als **Irene** ebenfalls abgehen will, tritt ihr **Adriano**, bis zum Wahnſinn aufgeregt, mit entblößtem Schwerte entgegen.)

Sceniſche Bemerkung. Von Adriano's Auftritt an wird es immer finſterer, ſo daß die Scene in völliger Nacht endigt. Bald wachſendes, bald abnehmendes, im Ganzen aber immer näher kommendes Volksgetümmel wird von außen her vernommen; der grelle Schein von Feuerbränden erhellt blitzartig das Dunkel der Scene durch die Fenſter, deren Scheiben durch Steinwürfe zerſchlagen werden. — Dieſe Steigerung des Aufruhrs muß jedoch erſt gegen das Ende der Scene eintreten.

Adriano.

Du hier, Irene? Treff' ich dich
Noch in des Fluchbelad'nen Haus?

Irene.

Entſetzlicher, du wagſt es noch,
Des Reinen Schwelle zu betreten?
Entflieh'!

Adriano.

Wahnſinnige, noch Trotz?
Ach, du kennſt dein Verderben nicht!
Doch rett' ich dich. — Flieh', komm' mit mir!

Irene.

Hier, bei dem Letzten, den der Name

Des Römers ziert, iſt mein Aſyl!
Ihr ſeid Treuloſe, Schändliche!
Geh', es giebt keine Liebe mehr!

Adriano (das Schwert fallen laſſend).
Ha, meine Liebe, ja, ich fühl's, —
Iſt Liebe nicht, iſt Raſerei!
Irene, Irene, ſieh' mich knien!
Du ſchwureſt einſt mir ew'ge Treue —
Verſünd'ge nicht durch Meineid dich!
Wohl kenne ich noch meinen Schwur;
Ich ſchwur: Tod und Verderben ſolle
Mir Looſung ſein, um jedes Band
Und jede Schranke zu zertrümmern. —
Dieß war mein Schwur, ich halt' ihn jetzt:
Tod und Verderben — ſieh', ſind da!
Dein Bruder ward von Gott verflucht,
Verflucht von mir, von aller Welt;
Das Volk, es raſ't, kennt den Verrath —
Dieß Capitol — bald ſteht's nicht mehr,
Schon wird der Feuerbrand genährt;
Wer hier betroffen, iſt verflucht,
Sein Tod dem Mörder ein Verdienſt;
In meiner Hand zuckt ſelbſt der Stahl,
Dein Bruder fällt — er fällt durch mich! —
Tod und Verderben, ſieh', ſind da!
Nun biſt du mein! Sag', bin ich treu?
Zu deinen Füßen lieg' ich hier,
Sieh' meine Liebe, meine Treu'!

Irene.
Verruchter! Die Hölle raſ't in dir!
Nichts hab' ich mehr mit dir gemein!

Hier ſteh' ich, eine Römerin, —
Nur meine Leiche nennſt du dein!

Adriano.

Sie kommen, ha! die Flamme glüht,
Entſetzen, Wahnſinn — auf, Irene!

Irene.

Laſſ' mich, ich fühle Rieſenkraft;
Gott ſtärkt mich, dir zu widerſteh'n.

Adriano.

Du darfſt nicht ſterben, dein Tod trifft mich!
Komm' fort, ich reiße dich hinweg!

Irene (**Adriano** von ſich ſtoßend).

Vergeh', Wahnſinniger! Frei bin ich!
(Ab.)

Adriano

(iſt zuſammengeſunken. Nach einer Pauſe rafft er ſich mit ſtarrem Blick wieder auf
Wie im Wahnſinn):

O, du biſt mein! Durch Flammen ſelbſt
Find' ich zu dir den Weg!
(Er ſtürzt ab.)

Vierte Scene.

(Die Scene verwandelt ſich in den Platz vor dem Capitol, welches ſelbſt den Hintergrund einnimmt. Volkshaufen in wüthender Aufregung, mit Feuerbränden, ſtrömen von allen Seiten herbei. **Baroncelli** und **Cecco** unter dem Volke.)

Chor des Volkes.

Herbei! herbei! Kommt All' herbei! —
Bringt Steine her und Feuerbrand!
Er iſt verflucht, er iſt gebannt!
Verderben treffe ihn und Tod!
Auf, ehrt der Kirche Hochgebot!

(**Rienzi** erſcheint auf einem Altane des Capitols.)

Chor.

Er iſt's! Der Fluchbelad'ne trotzt;
Auf, ſteinigt ihn!

Rienzi.

Kennt ihr mich nicht?
Es fordert Ruhe der Tribun.

Baroncelli.

Hört ihn nicht an!

Chor.

Hört ihn nicht an!

Rienzi.

Entartete! Sagt, zeigt ihr ſo den Römerſtolz?

Cecco.

Bringt Steine her!

Chor.

Auf, ſteinigt ihn!

Rienzi.

O ſagt, wer macht' euch groß und frei?
Gedenkt ihr nicht des Jubels mehr,
Mit dem ihr damals mich begrüßt,
Als Freiheit ich und Frieden gab?
Um euretwillen fleh' ich euch:
Gedenket eures Römerſchwurs!

Baroncelli.

Hört ihn nicht an! Er bezaubert euch!

Chor.

Fangt an, werft Feuer in das Capitol!
(Von allen Seiten wirft das Volk Feuerbrände in das Capitol.)

Rienzi.

Furchtbarer Hohn! Wie, iſt dieß Rom?
Elende! unwerth eures Namens,
Der letzte Römer fluchet euch!
Verflucht, vertilgt ſei dieſe Stadt!
Vermod're und verdorre, Rom!
So will es dein entartet Volk!

(Das Feuer greift immer weiter um ſich. Irene erſcheint bei Rienzi auf dem Altan. Sie umſchlingen ſich.)

Chor.

Bald faßt ihn ſchon der Feuerbrand,
Er iſt verflucht, er iſt gebannt;
Verderben treffe ihn und Tod!
Auf, ehrt der Kirche Hochgebot!

(Adriano erreicht athemlos an der Spitze der zurückkehrenden Nobili die Bühne. Er erblickt Irenen an Rienzi's Seite, von Flammen umgeben, auf dem Altane und eilt auf das Capitol zu.)

Adriano.

Irene! Irene! Auf, durch die Flammen!

(Mit einem furchtbaren Krach ſtürzt das Capitol zuſammen und begräbt auch Adriano mit unter ſeinen Trümmern. Die Nobili hauen auf das Volk ein.)

Ende der Oper.

Ein deutſcher Muſiker in Paris.

Novellen und Aufſätze.

(1840 und 1841.)

* * *

Kurz nach dem beſcheidenen Leichenbegängniſſe meines unlängſt in Paris verſtorbenen Freundes R... hatte ich mich hingeſetzt und des Hingeſchiedenen Wunſche gemäß die kurze Geſchichte ſeiner Leiden in dieſer glänzenden Weltſtadt niedergeſchrieben, als mir unter ſeinen hinterlaſſenen Papieren, aus denen ich ſchließlich einige vollſtändige Aufſätze mitzutheilen beabſichtige, die mit ziemlicher Liebe ausgeſponnene Erzählung ſeiner Reiſe nach Wien und ſeines Beſuches bei Beethoven in die Hände kam. Ich fand darin einen wunderlichen Zuſammenhang mit dem, was ich ſoeben aufgezeichnet hatte. Dieſer beſtimmte mich beſonders, dieſes Stück ſeines Tagebuchs dem von mir verfaßten Berichte über das traurige Ende meines Freundes hier vorangehen zu laſſen, da es eine frühere Periode aus dem Leben deſſelben bezeichnet und zumal im Stande ſein wird, im Voraus einiges Intereſſe für den Verſtorbenen zu erwecken.

1.

Eine Pilgerfahrt zu Beethoven.

Noth und Sorge, du Schutzgöttin des deutſchen Muſikers, falls er nicht etwa Kapellmeiſter eines Hoftheaters geworden iſt, — Noth und Sorge, deiner ſei auch bei dieſer Erinnerung aus meinem Leben ſogleich die erſte, rühmendſte Erwähnung gethan! Laß dich beſingen, du ſtandhafte Gefährtin meines Lebens! Du hielteſt treu zu mir und haſt mich nie verlaſſen, lächelnde Glückswechſel haſt du ſtets mit ſtarker Hand von mir abgewehrt, haſt mich ſtets gegen Fortunens läſtige Sonnenblicke beſchützt! Mit ſchwarzem Schatten haſt du mir ſtets die eitlen Güter dieſer Erde verhüllt: habe Dank für deine unermüdliche Anhänglichkeit! Aber kann es ſein, ſo ſuche dir mit der Zeit einmal einen andern Schützling, denn bloß der Neugierde wegen möchte ich gern einmal erfahren, wie es ſich auch ohne dich leben ließe. Zum wenigſten bitte ich dich, ganz beſonders unſere politiſchen Schwärmer zu plagen, die Wahnſinnigen, die Deutſchland mit aller Gewalt unter ein Szepter vereinigen wollen: — es würde ja dann nur ein einziges Hoftheater, ſomit nur eine einzige Kapellmeiſterſtelle geben! Was ſollte dann aus meinen Ausſichten, aus meinen einzigen Hoffnungen werden, die ſchon jetzt nur bleich und matt vor mir ſchweben, jetzt — wo es doch der deutſchen Hoftheater ſo viele giebt? — Jedoch — ich ſehe, ich werde frevelhaft. Verzeih', o Schutzgöttin, den ſoeben ausgeſprochenen, vermeſſenen Wunſch! Du kennſt aber mein Herz, und weißt, wie ich dir ergeben bin, und ergeben bleiben werde, ſelbſt wenn es in Deutſchland tauſend Hoftheater geben würde! Amen!

— Vor dieſem meinem täglichen Gebete beginne ich nichts, alſo auch nicht die Aufzeichnung meiner Pilgerfahrt zu Beethoven.

Für den Fall, daß dieſes wichtige Aktenſtück nach meinem Tode veröffentlicht werden dürfte, halte ich es aber auch noch für nöthig, zu ſagen, wer ich bin, weil ohne dieß vielleicht Vieles darin unverſtändlich bleiben könnte. Wiſſet daher, Welt und Teſtaments-Vollſtrecker!

Eine mittelmäßige Stadt des mittleren Deutſchlands iſt meine Vaterſtadt. Ich weiß nicht recht, wozu man mich eigentlich beſtimmt hatte, nur entſinne ich mich, daß ich eines Abends zum erſten Male eine Beethoven'ſche Symphonie aufführen hörte, daß ich darauf Fieber bekam, krank wurde, und als ich wieder geneſen, Muſiker geworden war. Aus dieſem Umſtande mag es wohl kommen, daß, wenn ich mit der Zeit wohl auch andere ſchöne Muſik kennen lernte, ich doch **Beethoven** vor **Allem** liebte, verehrte und anbetete. Ich kannte keine Luſt mehr, als mich ſo ganz in die Tiefe dieſes Genius zu verſenken, bis ich mir endlich einbildete, ein Theil deſſelben geworden zu ſein, und als dieſer kleinſte Theil fing ich an, mich ſelbſt zu achten, höhere Begriffe und Anſichten zu bekommen, kurz das zu werden, was die Geſcheidten gewöhnlich einen Narren nennen. Mein Wahnſinn war aber ſehr gutmüthiger Art, und ſchadete Niemanden; das Brod, was ich in dieſem Zuſtande aß, war ſehr trocken, und der Trank, den ich trank, ſehr wäſſerig, denn Stundengeben wirft bei uns nicht viel ab, verehrte Welt und Teſtaments-Vollſtrecker!

So lebte ich einige Zeit in meinem Dachſtübchen, als mir eines Tages einfiel, daß der Mann, deſſen Schöpfungen ich über Alles verehrte, ja noch lebe. Es war mir unbegreiflich, bis dahin noch nicht daran gedacht zu haben. Mir war nicht eingefallen, daß

Beethoven vorhanden ſein, daß er Brod eſſen und Luft athmen könne, wie unſer Eins; dieſer Beethoven lebte ja aber in Wien, und war auch ein armer, deutſcher Muſiker!

Nun war es um meine Ruhe geſchehen! Alle meine Gedanken wurden zu dem einen Wunſch: Beethoven zu ſehen! Kein Muſelmann verlangte gläubiger nach dem Grabe ſeines Propheten zu wallfahrten, als ich nach dem Stübchen, in dem Beethoven wohnte.

Wie aber es anfangen, um mein Vorhaben ausführen zu können? Nach Wien war eine große Reiſe, und es bedurfte Geld dazu; ich Armer gewann aber kaum, um das Leben zu friſten! Da mußte ich denn außerordentliche Mittel erſinnen, um mir das nöthige Reiſegeld zu verſchaffen. Einige Klavier-Sonaten, die ich nach dem Vorbilde des Meiſters komponirt hatte, trug ich hin zum Verleger, der Mann machte mir mit wenigen Worten klar, daß ich ein Narr ſei mit meinen Sonaten; er gab mir aber den Rath, daß, wollte ich mit der Zeit durch Kompoſitionen ein Paar Thaler verdienen, ich anfangen ſollte, durch Galopps und Potpourris mir ein kleines Renommée zu machen. — Ich ſchauderte; aber meine Sehnſucht, Beethoven zu ſehen, ſiegte; ich komponirte Galopps und Potpourris, konnte aber in dieſer Zeit aus Scham mich nie überwinden, einen Blick auf Beethoven zu werfen, denn ich fürchtete ihn zu entweihen.

Zu meinem Unglück bekam ich aber dieſe erſten Opfer meiner Unſchuld noch gar nicht einmal bezahlt, denn mein Verleger erklärte mir, daß ich mir erſt einen kleinen Namen machen müßte. Ich ſchauderte wiederum und fiel in Verzweiflung. Dieſe Verzweiflung brachte aber einige vortreffliche Galopps hervor. Wirklich erhielt ich Geld dafür, und endlich glaubte ich genug geſammelt zu haben, um damit mein Vorhaben auszuführen. Darüber waren aber zwei Jahre vergangen, während ich immer befürchtete, Beethoven könne ſterben, ehe ich mir durch Galopps und Potpourris einen Namen gemacht habe. Gott ſei Dank, er hatte den Glanz meines Namens erlebt! —

Heiliger Beethoven, vergieb mir dieſes Renommée, es ward erworben, um dich ſehen zu können!

Ha, welche Wonne! Mein Ziel war erreicht! Wer war ſeliger als ich! Ich konnte mein Bündel ſchnüren und zu Beethoven wandern. Ein heiliger Schauer erfaßte mich, als ich zum Thore hinausſchritt und mich dem Süden zuwandte! Gern hätte ich mich wohl in eine Diligence geſetzt, nicht weil ich die Strapaze des Fußgehens ſcheute — (o, welche Mühſeligkeiten hätte ich nicht freudig für dieſes Ziel ertragen!) — ſondern weil ich auf dieſe Art ſchneller zu Beethoven gelangt wäre. Um aber Fuhrlohn zahlen zu können, hatte ich noch zu wenig für meinen Ruf als Galoppkomponiſt gethan. Somit ertrug ich alle Beſchwerden und pries mich glücklich, ſo weit zu ſein, daß ſie mich an's Ziel führen konnten. O, was ſchwärmte ich, was träumte ich! Kein Liebender konnte ſeliger ſein, der nach langer Trennung zur Geliebten ſeiner Jugend zurückkehrt. —

So zog ich in das ſchöne Böhmen ein, das Land der Harfenſpieler und Straßenſänger. In einem kleinen Städtchen traf ich auf eine Geſellſchaft reiſender Muſikanten; ſie bildeten ein kleines Orcheſter, zuſammengeſetzt aus einem Baß, zwei Violinen, zwei Hörnern, einer Klarinette und einer Flöte; außerdem gab es eine Harfnerin und zwei Sängerinnen mit ſchönen Stimmen. Sie ſpielten Tänze und ſangen Lieder; man gab ihnen Geld und ſie wanderten weiter. Auf einem ſchönen ſchattigen Plätzchen neben der Landſtraße traf ich ſie wieder an; ſie hatten ſich da gelagert und hielten ihre Mahlzeit. Ich geſellte mich zu ihnen, ſagte, daß ich auch ein wandernder Muſiker ſei, und bald wurden wir Freunde. Da ſie Tänze ſpielten, frug ich ſie ſchüchtern, ob ſie auch meine Galopps ſchon ſpielten? Die Herrlichen! Sie kannten meine Galopps nicht! O, wie mir das wohl that!

Ich frug, ob ſie nicht auch andere Muſik als Tanzmuſik machten? „Ei wohl“, antworteten ſie, „aber nur für uns, und nicht vor den vornehmen Leuten.“ — Sie packten ihre Muſikalien aus

— ich erblickte das große Septuor von Beethoven; ſtaunend frug ich, ob ſie auch dieß ſpielten?

„Warum nicht?“ — entgegnete der Älteſte; — „Joſeph hat eine böſe Hand und kann jetzt nicht die zweite Violine ſpielen, ſonſt wollten wir uns gleich damit eine Freude machen.“

Außer mir, ergriff ich ſogleich die Violine Joſephs, verſprach ihn nach Kräften zu erſetzen, und wir begannen das Septuor.

O, welches Entzücken! Hier, an einer böhmiſchen Landſtraße, unter freiem Himmel das Beethoven'ſche Septuor von Tanzmuſikanten mit einer Reinheit, einer Präziſion und einem ſo tiefen Gefühle vorgetragen, wie ſelten von den meiſterhafteſten Virtuoſen! — Großer Beethoven, wir brachten dir ein würdiges Opfer!

Wir waren ſoeben im Finale, als — die Chauſſée bog ſich an dieſer Stelle bergauf — ein eleganter Reiſewagen langſam und geräuſchlos herankam, und endlich dicht bei uns ſtill hielt. Ein erſtaunlich langer und erſtaunlich blonder junger Mann lag im Wagen ausgeſtreckt, hörte unſerer Muſik mit ziemlicher Aufmerkſamkeit zu, zog eine Brieftaſche hervor und notirte einige Worte. Darauf ließ er ein Goldſtück aus dem Wagen fallen, und weiter fortfahren, indem er zu ſeinem Bedienten wenige engliſche Worte ſprach, woraus mir erhellte, daß dieß ein Engländer ſein müſſe.

Dieſer Vorfall verſtimmte uns; zum Glück waren wir mit dem Vortrage des Septuors fertig. Ich umarmte meine Freunde und wollte ſie begleiten, ſie aber erklärten, daß ſie von hier aus die Landſtraße verlaſſen und einen Feldweg einſchlagen würden, um für dießmal zu ihrem Heimathsdorfe zurückzukehren. Hätte nicht Beethoven ſelbſt meiner gewartet, ich würde ſie gewiß auch dahin begleitet haben. So aber trennten wir uns gerührt und ſchieden. Später fiel mir auf, daß Niemand das Goldſtück des Engländers aufgehoben hatte. —

Im nächſten Gaſthof, wo ich einkehrte, um meine Glieder zu ſtärken, ſaß der Engländer bei einem guten Mahle. Er betrachtete mich lange; endlich ſprach er mich in einem paſſabeln Deutſch an.

„Wo ſind Ihre Kollegen?“ frug er.

„Nach ihrer Heimath“, ſagte ich.

„Nehmen Sie Ihre Violine, und ſpielen Sie noch Etwas“ — fuhr er fort — „hier iſt Geld!“

Das verdroß mich; ich erklärte, daß ich nicht für Geld ſpielte, außerdem auch keine Violine hätte, und ſetzte ihm kurz auseinander, wie ich mit jenen Muſikanten zuſammengetroffen war.

„Das waren gute Muſikanten“ — verſetzte der Engländer — „und die Symphonie von Beethoven war auch ſehr gut.“

Dieſe Äußerung frappirte mich; ich frug ihn, ob er Muſik treibe?

„Yes“ — antwortete er — „ich ſpiele zweimal in der Woche die Flöte, Donnerſtags blaſe ich Waldhorn, und Sonntags komponire ich.“

Das war viel; ich erſtaunte. — In meinem Leben hatte ich nichts von reiſenden engliſchen Muſikern gehört; ich fand daher, daß ſie ſich ſehr gut ſtehen müßten, wenn ſie in ſo ſchönen Equipagen ihre Wanderungen ausführen könnten. — Ich frug, ob er Muſiker von Profeſſion ſei?

Lange erhielt ich gar keine Antwort; endlich brachte er ſehr langſam hervor, daß er viel Geld habe.

Mein Irrthum wurde mir einleuchtend, denn ich hatte ihn jedenfalls mit meiner Frage beleidigt. Verlegen ſchwieg ich, und verzehrte mein einfaches Mahl.

Der Engländer, der mich abermals lange betrachtet hatte, begann aber wieder. „Kennen Sie Beethoven?“ — frug er mich.

Ich entgegnete, daß ich noch nie in Wien geweſen ſei, und jetzt eben im Begriff ſtehe, dahin zu wandern, um die heißeſte Sehnſucht zu befriedigen, die ich hege, den angebeteten Meiſter zu ſehen.

„Woher kommen Sie?“ — frug er. — „Von L . . . .“ —

„Das iſt nicht weit! Ich komme von England, und will auch Beethoven kennen lernen. Wir werden Beide ihn kennen lernen; er iſt ein ſehr berühmter Komponiſt.“ —

Welch' wunderliches Zuſammentreffen! — dachte ich bei mir. Hoher Meiſter, wie Verſchiedene zieheſt du nicht an! Zu Fuß und zu Wagen wandert man zu dir! — Mein Engländer intereſſirte mich; ich geſtehe aber, daß ich ihn ſeiner Equipage wegen wenig beneidete. Es war mir, als wäre meine mühſelige Pilgerfahrt zu Fuße heiliger und frömmer, und ihr Ziel müßte mich mehr beglücken, als Jenen, der in Stolz und Hoffahrt dahin zog.

Da blies der Poſtillon; der Engländer fuhr fort, nachdem er mir zugerufen, er würde Beethoven eher ſehen als ich.

Ich war kaum einige Stunden zu Fuße gefolgt, als ich ihn unerwartet wieder antraf. Es war auf der Landſtraße. Ein Rad ſeines Wagens war gebrochen; mit majeſtätiſcher Ruhe ſaß er aber noch darin, ſein Bedienter hinten auf, trotzdem daß der Wagen ganz auf die Seite hing. Ich erfuhr, daß man den Poſtillon zurückerwartete, der nach einem ziemlich entfernten Dorf gelaufen ſei, um einen Schmied herbeizuſchaffen. Man hatte ſchon lange gewartet; da der Bediente nur engliſch ſprach, entſchloß ich mich, ſelbſt nach dem Dorfe zu gehen, um Poſtillon und Schmied anzutreiben. Wirklich traf ich den erſtern in einer Schenke, wo er beim Brantwein ſich nicht ſonderlich um den Engländer kümmerte; doch brachte ich ihn mit dem Schmied bald zu dem zerbrochenen Wagen zurück. Der Schade war geheilt; der Engländer verſprach mir, mich bei Beethoven anzumelden, und — fuhr davon.

Wie ſehr war ich verwundert, als ich am folgenden Tage ihn wiederum auf der Landſtraße antraf! Dießmal aber ohne zerbrochenem Rad, hielt er ganz ruhig mitten auf dem Wege, las in einem Buche, und ſchien zufrieden zu ſein, als er mich meines Weges daher kommen ſah.

„Ich habe hier ſchon ſehr viele Stunden gewartet“, ſagte er,

„weil mir hier eingefallen iſt, daß ich Unrecht gethan habe, Sie nicht einzuladen, mit mir zu Beethoven zu fahren. Das Fahren iſt viel beſſer als das Gehen. Kommen Sie in den Wagen.“

Ich war abermals erſtaunt. Eine kurze Zeit ſchwankte ich wirklich, ob ich ſein Anerbieten nicht annehmen ſollte; bald aber erinnerte ich mich des Gelübdes, das ich geſtern gethan hatte, als ich den Engländer dahin rollen ſah: ich hatte mir gelobt, unter allen Umſtänden meine Pilgerſchaft zu Fuß zu wallen. Ich erklärte das laut. Jetzt erſtaunte der Engländer; er konnte mich nicht begreifen. Er wiederholte ſein Anerbieten, und daß er ſchon viele Stunden auf mich gewartet habe, obgleich er im Nachtquartier durch die gründliche Reparatur des zerbrochenen Rades ſehr lange aufgehalten worden ſei. Ich blieb feſt, und er fuhr verwundert davon.

Eigentlich hatte ich eine geheime Abneigung gegen ihn, denn es drang ſich mir wie eine düſtere Ahnung auf, daß mir dieſer Engländer großen Verdruß anrichten würde. Zudem kam mir ſeine Verehrung Beethoven's, ſowie ſein Vorhaben, ihn kennen zu lernen, mehr wie die geckenhafte Grille eines reichen Gentleman's, als das tiefe, innige Bedürfniß einer enthuſiaſtiſchen Seele vor. Deßhalb wollte ich ihn lieber fliehen, um durch eine Gemeinſchaft mit ihm meine fromme Sehnſucht nicht zu entweihen.

Aber als ob mich mein Geſchick darauf vorbereiten wollte, in welchen gefährlichen Zuſammenhang ich mit dieſem Gentleman noch gerathen ſollte, traf ich ihn am Abend deſſelben Tages abermals, vor einem Gaſthofe haltend und, wie es ſchien, mich erwartend. Denn er ſaß rückwärts in ſeinem Wagen, und ſah die Straße zurück mir entgegen.

„Sir“, — redete er mich an, — „ich habe wieder ſehr viele Stunden auf Sie gewartet. Wollen Sie mit mir zu Beethoven fahren?“

Dießmal miſchte ſich zu meinem Erſtaunen ein heimliches Grauen. Dieſe auffallende Beharrlichkeit, mir zu dienen, konnte ich mir unmöglich anders erklären, als daß der Engländer, meine wachſende Abneigung gegen ſich gewahrend, mir zu meinem Verderben ſich aufdrängen wollte. Mit unverhaltenem Verdruſſe ſchlug ich abermals ſein Anerbieten aus. Da rief er ſtolz:

„Goddam, Sie ſchätzen Beethoven wenig. Ich werde ihn bald ſehen!“ Eilig flog er davon. —

Dießmal war es wirklich das letzte Mal, daß ich auf dem noch langen Wege nach Wien mit dieſem Inſelſohne zuſammentraf. Endlich betrat ich die Straßen Wien's; das Ende meiner Pilgerfahrt war erreicht. Mit welchen Gefühlen zog ich in dieſes Mekka meines Glaubens ein! Alle Mühſeligkeiten der langen und beſchwerlichen Wanderſchaft waren vergeſſen; ich war am Ziele, in den Mauern, die Beethoven umſchloſſen.

Ich war zu tief bewegt, um ſogleich an die Ausführung meiner Abſicht denken zu können. Zunächſt erkundigte ich mich zwar nach der Wohnung Beethoven's, jedoch nur um mich in deſſen Nähe einzulogiren. Ziemlich gegenüber dem Hauſe, in welchem der Meiſter wohnte, befand ſich ein nicht zu vornehmer Gaſthof; ich miethete mir ein kleines Kämmerchen im fünften Stocke deſſelben, und dort bereitete ich mich nun auf das größte Ereigniß meines Lebens, auf einen Beſuch bei Beethoven vor.

Nachdem ich zwei Tage ausgeruht, gefaſtet und gebetet, Wien aber noch mit keinem Blick näher betrachtet hatte, faßte ich denn Muth, verließ meinen Gaſthof, und ging ſchräg gegenüber in das merkwürdige Haus. Man ſagte mir, Herr Beethoven ſei nicht zugegen. Das war mir gerade recht; denn ich gewann Zeit, um mich von Neuem zu ſammeln. Da mir aber den Tag über noch viermal derſelbe Beſcheid, und zwar mit einem gewiſſen geſteigerten Tone gegeben ward, hielt ich dieſen Tag für einen Unglückstag, und gab mismuthig meinen Beſuch auf.

Als ich zu meinem Gaſthof zurückwanderte, grüßte mir aus dem erſten Stocke deſſelben mein Engländer ziemlich leutſelig entgegen.

„Haben Sie Beethoven geſehen?“ rief er mir zu.

„Noch nicht; er war nicht anzutreffen“, entgegnete ich, verwundert über mein abermaliges Zuſammentreffen mit ihm. Auf der Treppe begegnete er mir, und nöthigte mich mit auffallender Freundlichkeit in ſein Zimmer. „Mein Herr“, ſagte er, „ich habe Sie heute ſchon fünf Mal in Beethoven's Haus gehen ſehen. Ich bin ſchon viele Tage hier, und habe in dieſem garſtigen Hôtel Quartier genommen, um Beethoven nahe zu ſein. Glauben Sie mir, es iſt ſehr ſchwer Beethoven zu ſprechen; dieſer Gentleman hat ſehr viele Launen. Ich bin im Anfange ſechs Mal zu ihm gegangen, und bin ſtets zurückgewieſen worden. Jetzt ſtehe ich ſehr früh auf, und ſetze mich bis ſpät Abends an das Fenſter, um zu ſehen, wann Beethoven ausgeht. Der Gentleman ſcheint aber *nie* auszugehen.“

„So glauben Sie, Beethoven ſei auch heute zu Hauſe geweſen, und habe mich abweiſen laſſen?“ rief ich beſtürzt.

„Verſteht ſich, Sie und ich, wir ſind abgewieſen. Und das iſt mir ſehr unangenehm, denn ich bin nicht gekommen, Wien kennen zu lernen, ſondern Beethoven.“

Das war für mich eine ſehr trübe Nachricht. Nichtsdeſtoweniger verſuchte ich am andern Tage wieder mein Heil; jedoch abermals vergebens, — die Pforten des Himmels waren mir verſchloſſen.

Mein Engländer, der meine fruchtloſen Verſuche ſtets mit der geſpannteſten Aufmerkſamkeit vom Fenſter aus beobachtete, hatte nun auch durch Erkundigungen Sicherheit erhalten, daß Beethoven nicht auf die Straße heraus wohne. Er war ſehr verdrießlich, aber grenzenlos beharrlich. — Dafür war meine Geduld bald verloren, denn ich hatte dazu wohl mehr Grund als er; eine Woche war allmählich verſtrichen, ohne daß ich meinen Zweck erreichte, und die Einkünfte meiner Galopps erlaubten mir durchaus keinen langen Aufenthalt in Wien. Nach und nach begann ich zu verzweifeln.

Ich theilte meine Leiden dem Wirthe des Gaſthofes mit. Dieſer lächelte, und verſprach mir den Grund meines Unglückes anzugeben, wenn ich gelobte, ihn nicht dem Engländer zu verrathen. Meinen Unſtern ahnend that ich das verlangte Gelübde.

„Sehen Sie wohl", — ſagte nun der ehrliche Wirth — „es kommen hier ſehr viel Engländer her, um Herrn von Beethoven zu ſehen und kennen zu lernen. Dieß verdrießt aber Herrn von Beethoven ſehr, und er hat eine ſolche Wuth gegen die Zudringlichkeit dieſer Herren, daß er es jedem Fremden rein unmöglich macht, vor ihn zu gelangen. Er iſt ein ſonderlicher Herr, und man muß ihm dieß verzeihen. Meinem Gaſthofe iſt dieß aber recht zuträglich, denn er iſt gewöhnlich ſtark von Engländern beſetzt, die durch die Schwierigkeit, Herrn Beethoven zu ſprechen, genöthigt ſind, länger, als es ſonſt der Fall ſein würde, meine Gäſte zu ſein. Da Sie jedoch verſprechen, mir dieſe Herren nicht zu verſcheuchen, ſo hoffe ich ein Mittel ausfindig zu machen, wie Sie an Herrn Beethoven herankommen können."

Das war ſehr erbaulich; ich kam alſo nicht zum Ziele, weil ich armer Teufel als Engländer paſſirte! O, meine Ahnung war gerechtfertigt; der Engländer war mein Verderben! — Augenblicklich wollte ich aus dem Gaſthofe ziehen, denn jedenfalls wurde in Beethoven's Hauſe Jeder für einen Engländer gehalten, der hier logirte, und ſchon deßhalb war ich alſo im Bann. Dennoch hielt mich aber das Verſprechen des Wirthes, daß er mir eine Gelegenheit verſchaffen wollte, Beethoven zu ſehen und zu ſprechen, zurück. Der Engländer, den ich nun im Innerſten verabſcheute, hatte während dem allerhand Intriguen und Beſtechungen angefangen, jedoch immer ohne Reſultat.

So verſtrichen wiederum mehrere fruchtloſe Tage, während welcher der Ertrag meiner Galopps ſichtlich abnahm, als mir endlich der Wirth vertraute, daß ich Beethoven nicht verfehlen könnte, wenn ich mich in einen gewiſſen Biergarten begeben wollte, wo dieſer ſich faſt täglich zu einer beſtimmten Stunde einzufinden pflege. Zugleich erhielt ich von meinem Rathgeber unfehlbare Nachweiſungen über die Perſönlichkeit des großen Meiſters, die es mir möglich machen ſollten, ihn zu erkennen. Ich lebte auf und beſchloß, mein Glück nicht auf morgen zu verſchieben. Es war mir unmöglich, Beethoven beim Ausgehen anzutreffen, da er ſein Haus ſtets durch eine Hinterthür verließ; ſomit blieb mir nichts übrig, als der Biergarten. Leider ſuchte ich den Meiſter aber ſowohl an dieſem, als an den nächſtfolgenden zwei Tagen dort vergebens auf. Endlich am vierten, als ich wiederum zur beſtimmten Stunde meine Schritte dem verhängnißvollen Biergarten zuwandte, mußte ich zu meiner Verzweiflung gewahr werden, daß mich der Engländer vorſichtig und bedächtig von fern verfolgte. Der Unglückliche, fortwährend an ſein Fenſter poſtirt, hatte es ſich nicht entgehen laſſen, daß ich täglich zu einer gewiſſen Zeit nach derſelben Richtung hin ausging; dieß hatte ihn frappirt, und ſogleich vermuthend, daß ich eine Spur entdeckt habe, Beethoven aufzuſuchen, hatte er beſchloſſen, aus dieſer meiner vermuthlichen Entdeckung Vortheil zu ziehen. Er erzählte mir alles dieß mit der größten Unbefangenheit, und erklärte zugleich, daß er mir überall hin folgen wollte. Vergebens war mein Bemühen, ihn zu hintergehen und glauben zu machen, daß ich einzig vorhabe, zu meiner Erholung einen gemeinen Biergarten zu beſuchen, der viel zu unfaſhionabel ſei, um von Gentleman's ſeines Gleichen beachtet zu werden: er blieb unerſchütterlich bei ſeinem Entſchluſſe, und ich hatte mein Geſchick zu verfluchen. Endlich verſuchte ich Unhöflichkeit, und ſuchte ihn durch Grobheit von mir zu entfernen; weit davon aber, ſich dadurch aufbringen zu laſſen, begnügte er ſich mit einem ſanften Lächeln. Seine fixe Idee war: Beethoven zu ſehen, — alles Übrige kümmerte ihn nicht.

Und in Wahrheit, dieſen Tag ſollte es geſchehen, daß ich endlich zum erſten Male den großen Beethoven zu Geſicht bekam. Nichts vermag meine Hingeriſſenheit, zugleich aber auch meine Wuth zu ſchildern, als ich, an der Seite meines Gentleman's ſitzend, den Mann ſich nähern ſah, deſſen Haltung und Ausſehen vollſtändig der Schilderung entſprachen, die mir mein Wirth von dem Äußern des Meiſters entworfen hatte. Der lange, blaue Überrock, das verworrene, ſtruppige graue Haar, dazu aber die Mienen, der Ausdruck des Geſichts, wie ſie nach einem guten Portrait lange meiner Einbildungskraft vorgeſchwebt hatten. Hier war ein Irrthum unmöglich: im erſten Augenblicke hatte ich ihn erkannt! Mit ſchnellen, kurzen Schritten kam er an uns vorbei; Überraſchung und Ehrfurcht feſſelten meine Sinne.

Der Engländer verlor keine meiner Bewegungen; mit neugierigem Blicke beobachtete er den Ankömmling, der ſich in die entfernteſte Ecke des um dieſe Stunde noch unbeſuchten Gartens zurückzog, Wein bringen ließ, und dann einige Zeit in einer nachdenkenden Stellung verblieb. Mein laut ſchlagendes Herz ſagte mir: er iſt es! Ich vergaß für einige Augenblicke meinen Nachbar, und betrachtete mit gierigem Auge und mit unſäglicher Bewegung den Mann, deſſen Genius ausſchließlich all' meine Gedanken und Gefühle beherrſchte, ſeit ich gelernt zu denken und zu fühlen. Unwillkührlich begann ich leiſe vor mich hinzuſprechen, und verſiel in eine Art von Monolog, der mit den nur zu bedeutſamen Worten ſchloß: „Beethoven, du biſt es alſo, den ich ſehe?“

Nichts entging meinem heilloſen Nachbar, der, nahe zu mir herabgebeugt, mit verhaltenem Athem mein Flüſtern belauſcht hatte. Aus meiner tiefen Extaſe ward ich aufgeſchreckt durch die Worte: „Yes! dieſer Gentleman iſt Beethoven! Kommen Sie, und ſtellen wir uns ihm ſogleich vor!“

Voll Angſt und Verdruß hielt ich den verwünſchten Engländer bei'm Arme zurück.

„Was wollen Sie thun?“ rief ich, — „wollen Sie uns kompromittiren — hier an dieſem Orte — ſo ganz ohne alle Beobachtung der Schicklichkeit?“

„O“ — entgegnete er — „dieß iſt eine vortreffliche Gelegenheit, wir werden nicht leicht eine beſſere finden.“

Damit zog er eine Art von Notenheft aus der Taſche, und wollte direkt auf den Mann im blauen Überrocke losgehen. Außer mir erfaßte ich den Unſinnigen bei den Rockſchößen, und rief ihm mit Heftigkeit zu: „Sind Sie des Teufels?“

Dieſer Vorgang hatte die Aufmerkſamkeit des Fremden auf ſich gezogen. Mit einem peinlichen Gefühle ſchien er zu errathen, daß er der Gegenſtand unſerer Aufregung ſei, und nachdem er haſtig ſein Glas geleert, erhob er ſich, um fortzugehen. Kaum hatte dieß aber der Engländer gewahrt, als er ſich mit ſolcher Gewalt von mir losriß, daß er mir einen ſeiner Rockſchöße in der Hand zurückließ, und ſich Beethoven in den Weg warf. Dieſer ſuchte ihm auszuweichen; der Nichtswürdige kam ihm aber zuvor, machte ihm eine herrliche Verbeugung nach den Regeln der neueſten engliſchen Mode, und redete ihn folgendermaßen an:

„Ich habe die Ehre mich dem ſehr berühmten Kompoſiteur und ſehr ehrenwerthen Herrn Beethoven vorzuſtellen.“

Er hatte nicht nöthig, mehr hinzuzufügen, denn nach den erſten Worten ſchon hatte Beethoven, nachdem er einen Blick auf mich geworfen, ſich mit einem eiligen Seitenſprunge abgewandt, und war mit Blitzesſchnelle aus dem Garten verſchwunden. Nichtsdeſtoweniger war der unerſchütterliche Britte eben im Begriff, dem Entflohenen nachzulaufen, als ich mich in wüthender Bewegung an den letzten ſeiner Rockſchöße anhing. Einigermaßen verwundert hielt er an, und rief mit ſeltſamem Tone:

„Goddam! dieſer Gentleman iſt würdig, Engländer zu ſein! Er iſt gar ein großer Mann, und ich werde nicht ſäumen, ſeine Bekanntſchaft zu machen.“

Ich blieb verſteinert; dieſes ſchauderhafte Abenteuer vernichtete mir alle Hoffnung, den heißeſten Wunſch meines Herzens erfüllt zu ſehen!

In der That wurde mir begreiflich, daß von nun an jeder Schritt, mich Beethoven auf eine gewöhnliche Art zu nähern, vollkommen fruchtlos geworden ſei. Bei meinen gänzlich zerrütteten Vermögenszuſtänden hatte ich mich nur noch zu entſcheiden, ob ich augenblicklich unverrichteter Dinge meine Heimfahrt antreten, oder einen letzten verzweifelten Schritt thun ſollte, mich an mein Ziel zu bringen. Bei dem erſten Gedanken ſchauderte ich bis in das Innerſte meiner Seele. Wer mußte, ſo nah' an den Pforten des höchſten Heiligthumes, dieſe für immer ſich ſchließen ſehen, ohne nicht in Vernichtung zu fallen! Ehe ich alſo das Heil meiner Seele aufgab, wollte ich noch einen Verzweiflungsſchritt thun. Welcher Schritt aber war es, welcher Weg, den ich gehen ſollte? Lange konnte ich nichts Durchgreifendes erſinnen. Ach, all' mein Bewußtſein war gelähmt; nichts bot ſich meiner aufgeregten Einbildungskraft dar, als die Erinnerung deſſen, was ich erleben mußte, als ich den Rockſchoß des entſetzlichen Engländers in den Händen hielt. Beethoven's Seitenblick auf mich Unglückſeligen in dieſer furchtbaren Kataſtrophe war mir nicht entgangen; ich fühlte, was dieſer Blick zu bedeuten hatte: er hatte mich zum Engländer gemacht!

Was nun beginnen, um den Argwohn des Meiſters zu enttäuſchen? Alles kam darauf an, ihn wiſſen zu laſſen, daß ich eine einfache deutſche Seele ſei, voll irdiſcher Armuth, aber überirdiſchem Enthuſiasmus.

So entſchied ich mich denn endlich, mein Herz auszuſchütten, zu ſchreiben. Dieß geſchah. Ich ſchrieb; erzählte kurz meine Lebensgeſchichte, wie ich zum Muſiker geworden war, wie ich ihn anbetete, wie ich ihn einmal hätte kennen lernen wollen, wie ich zwei Jahre opferte, mir einen Namen als Galopp-Komponiſt zu machen, wie ich meine Pilgerfahrt antrat und vollendete, welche Leiden der Engländer über mich brachte, und welche grauſame Lage gegenwärtig die meinige ſei. Indem ich bei dieſer Aufzählung meiner Leiden mein Herz ſich merklich erleichtern fühlte, verfiel ich in der Wohlluſt dieſes Gefühles ſogar in einen gewiſſen Grad von Vertraulichkeit; ich flocht meinem Briefe ganz freimüthige und ziemlich ſtarke Vorwürfe ein über die ungerechte Grauſamkeit des Meiſters, mit der ich Ärmſter von ihm behandelt ward. Mit wahrhafter Begeiſterung ſchloß ich endlich dieſen

Brief; es flimmerte mir vor den Augen, als ich die Adreſſe: „An Herrn Ludwig van Beethoven“ — ſchrieb. Ich ſprach noch ein ſtilles Gebet, und gab dieſen Brief ſelbſt in Beethoven's Hauſe ab.

Als ich voll Enthuſiasmus zu meinem Hôtel zurückkehrte, o Himmel! — wer brachte mir auch da wieder den furchtbaren Engländer vor meine Augen! Von ſeinem Fenſter aus hatte er auch dieſen meinen letzten Gang beobachtet; er hatte in meinen Mienen die Freude der Hoffnung geleſen, und das war genug, um mich wiederum ſeiner Macht verfallen zu laſſen. Wirklich hielt er mich auf der Treppe an mit der Frage: „Gute Hoffnung? Wann werden wir Beethoven ſehen?“

„Nie, nie!“ — ſchrie ich in Verzweiflung — „Sie will Beethoven nie im Leben wieder ſehen! Laſſen Sie mich, Entſetzlicher, wir haben nichts gemein!“

„Sehr wohl haben wir gemein“ — entgegnete er kaltblütig — „wo iſt mein Rockſchoß, Sir? Wer hat Sie autoriſirt, mir ihn gewaltſam zu entwenden? Wiſſen Sie, daß Sie Schuld ſind an dem Benehmen Beethoven's gegen mich? Wie konnte er es konvenabel finden, ſich mit einem Gentleman einzulaſſen, der nur Einen Rockſchoß hatte!“

Außer mir, dieſe Schuld auf mich gewälzt zu ſehen, rief ich: „Herr, den Rockſchoß ſollen Sie zurück haben; mögen Sie ihn ſchamvoll zum Andenken aufbewahren, wie Sie den großen Beethoven beleidigten, und einen armen Muſiker in das Verderben ſtürzten! Leben Sie wohl, mögen wir uns nie wieder ſehen!“

Er ſuchte mich zurückzuhalten und zu beruhigen, indem er mich verſicherte, daß er noch ſehr viele Röcke im beſten Zuſtande beſitze; ich ſolle ihm nur ſagen, wann uns Beethoven empfangen wollte? — Raſtlos ſtürmte ich aber hinauf zu meinem fünften Stock; da ſchloß ich mich ein und erwartete Beethoven's Antwort.

Wie aber ſoll ich beſchreiben, was in mir, was um mich vorging, als ich wirklich in der nächſten Stunde ein kleines Stück Notenpapier erhielt, auf welchem mit flüchtiger Hand geſchrieben ſtand:

„Entſchuldigen Sie, Herr R...., wenn ich Sie bitte, mich erſt morgen Vormittag zu beſuchen, da ich heute beſchäftigt bin, ein Packet Muſikalien auf die Poſt zu liefern. Morgen erwarte ich Sie. Beethoven.“

Zuerſt ſank ich auf meine Kniee und dankte dem Himmel für dieſe außerordentliche Huld; meine Augen trübten ſich mit den inbrünſtigſten Thränen. Endlich brach aber mein Gefühl in wilde Luſt aus; ich ſprang auf, und wie ein Raſender tanzte ich in meinem kleinen Zimmer umher. Ich weiß nicht recht, was ich tanzte, nur entſinne ich mich, daß ich zu meiner großen Scham plötzlich inne ward, wie ich einen meiner Galopps dazu pfiff. Dieſe betrübende Entdeckung brachte mich wieder zu mir ſelbſt. Ich verließ mein Stübchen, den Gaſthof, und ſtürzte freudetrunken in die Straßen Wien's.

Mein Gott, meine Leiden hatten mich ganz vergeſſen gemacht, daß ich in Wien ſei. Wie entzückte mich das heitere Treiben der Bewohner dieſer Kaiſerſtadt. Ich war in einem begeiſterten Zuſtande, und ſah Alles mit begeiſterten Augen. Die etwas oberflächliche Sinnlichkeit der Wiener dünkte mich friſche Lebenswärme; ihre leichtſinnige und nicht ſehr unterſcheidende Genußſucht galten mir für natürliche und offene Empfänglichkeit für alles Schöne. Ich erforſchte die fünf täglichen Theaterzettel. Himmel! Da erblickte ich auf dem einen angezeigt: Fidelio, Oper von Beethoven.

Ich mußte in das Theater, und mochten die Einkünfte meiner Galopps noch ſo ſehr zuſammengeſchmolzen ſein. Als ich im Parterre ankam, begann ſoeben die Ouvertüre. Es war dieß die Umarbeitung der Oper, die früher unter dem Titel: Leonore, zur Ehre des tiefſinnigen Wiener Publikums durchgefallen war. Auch in dieſer zweiten Geſtalt hatte ich die Oper noch nirgends aufführen hören; man denke ſich alſo das Entzücken, welches ich empfand, als ich das herrliche Neue hier zum erſten Male vernahm! Ein ſehr junges Mädchen gab die Leonore; dieſe Sängerin ſchien ſich aber ſchon in ſo früher Jugend mit dem Genius Beethoven's vermählt zu haben. Mit welcher Gluth, mit welcher Poeſie, wie tief erſchütternd ſtellte ſie dieß außerordentliche Weib dar! Sie nannte ſich Wilhelmine Schröder. Sie hat ſich das hohe Verdienſt erworben, Beethoven's Werk dem deutſchen Publikum erſchloſſen zu haben; denn wirklich ſah ich an dieſem Abende ſelbſt die oberflächlichen Wiener vom gewaltigſten Enthuſiasmus ergriffen. Mir für mein Theil war der Himmel geöffnet; ich war verklärt und betete den Genius an, der mich — gleich Floreſtan — aus Nacht und Ketten in das Licht und die Freiheit geführt hatte.

Ich konnte die Nacht nicht ſchlafen. Was ich ſoeben erlebt, und was mir morgen bevorſtand, war zu groß und überwältigend, als daß ich es ruhig hätte in einen Traum mit übertragen können. Ich wachte, ich ſchwärmte und bereitete mich, vor Beethoven zu erſcheinen. — Endlich erſchien der neue Tag; mit Ungeduld erwartete ich die zum Morgenbeſuch ſchickliche Stunde; — auch ſie ſchlug, und ich brach auf. Mir ſtand das wichtigſte Ereigniß meines Lebens bevor: von dieſem Gedanken war ich erſchüttert.

Aber noch ſollte ich eine furchtbare Prüfung überſtehen.

Mit großer Kaltblütigkeit an die Hausthüre Beethoven's gelehnt, erwartete mich mein Dämon, — der Engländer! — Der Unſelige hatte alle Welt, ſomit endlich auch den Wirth unſeres Gaſthofes beſtochen; dieſer hatte die offenen Zeilen Beethoven's an mich früher, als ich ſelbſt, geleſen, und den Inhalt derſelben an den Britten verrathen.

Ein kalter Schweiß überfiel mich bei dieſem Anblick; alle Poeſie, alle himmliſche Aufregung ſchwand mir dahin: ich war wieder in ſeiner Gewalt.

„Kommen Sie“, begann der Unglückliche: „ſtellen wir uns Beethoven vor!“

Erſt wollte ich mir mit einer Lüge helfen, und vorgeben, daß ich gar nicht auf dem Wege zu Beethoven ſei. Allein er benahm mir bald alle Möglichkeit zur Ausflucht; denn mit großer Offenherzigkeit machte er mich damit bekannt, wie er hinter mein Geheimniß gekommen war, und erklärte, mich nicht eher verlaſſen zu wollen, als bis wir von Beethoven zurückkämen. Ich verſuchte erſt in Güte, ihn von ſeinem Vorhaben abzubringen — umſonſt! Ich gerieth in Wuth — umſonſt! Endlich hoffte ich mich ihm durch die Schnelligkeit meiner Füße zu entziehen; wie ein Pfeil flog ich die Treppen hinan, und riß wie ein Raſender an der Klingel. Ehe aber noch geöffnet wurde, war der Gentleman bei mir, ergriff die Flügel meines Rockes und ſagte: „Entfliehen Sie mir nicht! Ich habe ein Recht an Ihren Rockſchoß; ich will Sie daran halten, bis wir vor Beethoven ſtehen.“

Entſetzt wandte ich mich um, ſuchte mich ihm zu entreißen, ja, ich fühlte mich verſucht, gegen den ſtolzen Sohn Brittaniens mich mit Thätlichkeiten zu vertheidigen: — da ward die Thüre geöffnet. Die alte Aufwärterin erſchien, zeigte ein finſteres Geſicht, als ſie uns in unſerer ſonderbaren Situation erblickte, und machte Miene, die Thüre ſogleich wieder zu ſchließen. In der Angſt rief ich laut meinen Namen, und betheuerte, von Herrn Beethoven eingeladen worden zu ſein.

Noch war die Alte zweifelhaft, denn der Anblick des Engländers ſchien ihr ein gerechtes Bedenken zu erwecken, als durch ein Ungefähr auf einmal Beethoven ſelbſt an der Thüre ſeines Kabinetes erſchien. Dieſen Moment benutzend trat ich ſchnell ein, und wollte auf den Meiſter zu, um mich zu entſchuldigen. Zugleich zog ich aber den Engländer mit herein, denn dieſer hielt mich noch feſt. Er führte ſeinen Vorſatz aus, und ließ mich erſt los, als wir vor Beethoven ſtanden. Ich verbeugte mich, und ſtammelte meinen Namen; wiewohl er dieſen jedenfalls nicht verſtand, ſchien er doch zu wiſſen, daß ich der ſei, der ihm geſchrieben hatte. Er hieß mich in ſein Zimmer eintreten, und ohne ſich um Beethoven's verwunderungsvollen Blick zu bekümmern, ſchlüpfte mein Begleiter mir eiligſt nach.

Hier war ich — im Heiligthum; die gräßliche Verlegenheit aber, in welche mich der heilloſe Britte gebracht hatte, raubte mir alle wohlthätige Beſinnung, die mir nöthig war, um meines Glückes würdig zu genießen. An und für ſich war Beethoven's äußere Erſcheinung keineswegs dazu gemacht, angenehm und behaglich zu wirken. Er war in ziemlich unordentlicher Hauskleidung, trug eine rothe wollene Binde um den Leib; lange, ſtarke graue Haare lagen unordentlich um ſeinen Kopf herum, und ſeine finſtere, unfreundliche Miene vermochte durchaus nicht meine Verlegenheit zu heben. Wir ſetzten uns an einem Tiſche nieder, der voll Papiere und Federn lag.

Es herrſchte unbehagliche Stimmung, Keiner ſprach. Augenſcheinlich war Beethoven verſtimmt, Zwei für Einen empfangen zu haben.

Endlich begann er, indem er mit rauher Stimme frug: „Sie kommen von L...?“

Ich wollte antworten; er aber unterbrach mich; indem er einen Bogen Papier nebſt einem Bleiſtift bereit legte, fügte er hinzu: „Schreiben Sie, ich höre nicht“.

Ich wußte von Beethoven's Taubheit, und hatte mich darauf vorbereitet. Nichtsdeſtoweniger fuhr es mir wie ein Stich durch das Herz, als ich von dieſer rauhen, gebrochenen Stimme hörte: „Ich höre nicht!“ — Freudenlos und arm in der Welt zu ſtehen; die einzige Erhebung in der Macht der Töne zu wiſſen, und ſagen zu müſſen: ich höre nicht! — Im Moment kam ich in mir zum vollkommenen Verſtändniß über Beethoven's äußere Erſcheinung, über den tiefen Gram auf ſeinen Wangen, über den düſteren Unmuth ſeines Blickes, über den verſchloſſenen Trotz ſeiner Lippen: — er hörte nicht! —

Verwirrt und ohne zu wiſſen, was? ſchrieb ich eine Bitte um Entſchuldigung und eine kurze Erklärung der Umſtände auf, die mich in der Begleitung des Engländers erſcheinen ließen. Dieſer ſaß während dem ſtumm und befriedigt Beethoven gegenüber, der, nachdem er meine Zeilen geleſen, ſich ziemlich heftig zu ihm wandte, mit der Frage, was er von ihm wünſche?

„Ich habe die Ehre ...“ — entgegnete der Britte.

„Ich verſtehe Sie nicht!“ — rief Beethoven ihn haſtig unterbrechend; — „ich höre nicht, und kann auch nicht viel ſprechen. Schreiben Sie auf, was Sie von mir wollen.“

Der Engländer ſann einen Augenblick ruhig nach, zog dann ſein zierliches Muſikheft aus der Taſche, und ſagte zu mir: „Es iſt gut. Schreiben Sie: ich bitte Herrn Beethoven, meine Kompoſition zu ſehen; wenn ihm eine Stelle darin nicht gefällt, wird er die Güte haben, ein Kreuz dabei zu machen.“

Ich ſchrieb wörtlich ſein Verlangen auf, in der Hoffnung, ihn nun los zu werden; und ſo kam es auch. Nachdem Beethoven geleſen, legte er mit einem ſonderbaren Lächeln die Kompoſition des Engländers auf den Tiſch, nickte kurz und ſagte: „Ich werde es ſchicken“. —

Damit war mein Gentleman ſehr zufrieden, ſtand auf, machte eine beſonders herrliche Verbeugung und empfahl ſich. — Ich athmete tief auf: — er war fort.

Nun erſt fühlte ich mich im Heiligthum. Selbſt Beethoven's Züge heiterten ſich deutlich auf; er blickte mich einen Augenblick ruhig an, und begann dann:

„Der Britte hat Ihnen viel Ärger gemacht?“ ſagte er; „tröſten Sie ſich mit mir; dieſe reiſenden Engländer haben mich ſchon bis auf das Blut geplagt. Sie kommen heute, einen armen Muſiker zu ſehen, wie morgen ein ſeltenes Thier. Es thut mir leid um Sie, daß ich Sie mit jenem verwechſelt habe. — Sie ſchrieben mir, daß Sie mit meinen Kompoſitionen zufrieden wären. Das iſt mir lieb, denn ich rechne jetzt nur wenig darauf, daß meine Sachen den Leuten gefallen.“

Dieſe Vertraulichkeit in ſeiner Anrede benahm mir bald alle läſtige Befangenheit; ein Freudenſchauer durchbebte mich bei dieſen einfachen Worten. Ich ſchrieb, daß ich wahrlich nicht der Einzige ſei, der von ſo glühendem Enthuſiasmus für jede ſeiner Schöpfungen erfüllt wäre, daß ich nichts ſehnlicher wünſchte, als z. B. meiner Vaterſtadt das Glück verſchaffen zu können, Ihn einmal in ihrer Mitte zu ſehen; er würde ſich dann überzeugen, welche Wirkung dort ſeine Werke auf das geſammte Publikum hervorbrächten.

„Ich glaube wohl", — erwiderte Beethoven, — „daß meine Kompoſitionen im nördlichen Deutſchland mehr anſprechen. Die Wiener ärgern mich oft; ſie hören täglich zu viel ſchlechtes Zeug, als daß ſie immer aufgelegt ſein ſollten, mit Ernſt an etwas Ernſtes zu gehen."

Ich wollte dem widerſprechen, und führte an, daß ich geſtern der Aufführung des „Fidelio" beigewohnt hätte, welche das Wiener Publikum mit dem offenſten Enthuſiasmus aufgenommen habe.

„Hm, hm!" brummte der Meiſter „der Fidelio! — Ich weiß aber, daß die Leutchen jetzt nur aus Eitelkeit in die Hände klatſchen, denn ſie reden ſich ein, daß ich in der Umarbeitung dieſer Oper nur ihrem Rathe gefolgt ſei. Nun wollen ſie mir die Mühe vergelten, und rufen bravo! Es iſt ein gutmüthiges Volk und nicht gelehrt; ich bin darum lieber bei ihnen, als bei geſcheidten Leuten. — Gefällt Ihnen jetzt der Fidelio?"

Ich berichtete von dem Eindrucke, den die geſtrige Vorſtellung auf mich gemacht hatte, und bemerkte, daß durch die hinzugefügten Stücke das Ganze auf das Herrlichſte gewonnen habe.

„Ärgerliche Arbeit!" entgegnete Beethoven: „Ich bin kein Opernkomponiſt, wenigſtens kenne ich kein Theater in der Welt, für das ich gern wieder eine Oper ſchreiben möchte! Wenn ich eine Oper machen wollte, die nach meinem Sinne wäre, würden die Leute davon laufen; denn da würde nichts von Arien, Duetten, Terzetten und all dem Zeuge zu finden ſein, womit ſie heut' zu Tage die Opern zuſammenflicken, und was ich dafür machte, würde kein Sänger ſingen und kein Publikum hören wollen. Sie kennen alle nur die glänzende Lüge, brillanten Unſinn und überzuckerte Langeweile. Wer ein wahres muſikaliſches Drama machte, würde für einen Narren angeſehen werden, und wäre es auch in der That, wenn er ſo etwas nicht für ſich ſelbſt behielte, ſondern es vor die Leute bringen wollte."

„Und wie würde man zu Werke gehen müſſen" — frug ich erhitzt, — „um ein ſolches muſikaliſches Drama zu Stande zu bringen?"

„Wie es Shakeſpeare machte, wenn er ſeine Stücke ſchrieb", war die faſt heftige Antwort. Dann fuhr er fort: „Wer es ſich darum zu thun ſein laſſen muß, Frauenzimmern mit paſſabler Stimme allerlei bunten Tand anzupaſſen, durch den ſie bravi und Händeklatſchen bekommen, der ſollte Pariſer Frauenſchneider werden, aber nicht dramatiſcher Komponiſt. — Ich für mein Theil bin nun einmal zu ſolchen Späßen nicht gemacht. Ich weiß recht wohl, daß die geſcheidten Leute deßhalb meinen, ich verſtünde mich allenfalls auf die Inſtrumentalmuſik, in der Vokalmuſik würde ich aber nie zu Hauſe ſein. Sie haben Recht, da ſie unter Vokalmuſik nur Opernmuſik verſtehen; und dafür, daß ich in dieſem Unſinne heimiſch würde, bewahre mich der Himmel!"

Ich erlaubte mir hier zu fragen, ob er wirklich glaube, daß Jemand nach Anhörung ſeiner „Adelaide" ihm den glänzendſten Beruf auch zur Geſangsmuſik abzuſprechen wagen würde?

„Nun", entgegnete er nach einer kleinen Pauſe, — „die Adelaide und dergleichen ſind am Ende Kleinigkeiten, die den Virtuoſen von Profeſſion zeitig genug in die Hände fallen, um ihnen als Gelegenheit zu dienen, ihre vortrefflichen Kunſtſtückchen anbringen zu können. Warum ſollte aber die Vokalmuſik nicht ebenſo gut als die Inſtrumentalmuſik einen großen, ernſten Genre bilden können, der zumal bei der Ausführung von dem leichtſinnigen Sängervolke ebenſo reſpektirt würde, als es meinetwegen bei einer Symphonie vom Orcheſter gefordert wird? Die menſchliche Stimme iſt einmal da. Ja, ſie iſt ſogar ein bei weitem ſchöneres und edleres Ton-Organ als jedes Inſtrument des Orcheſters. Sollte man ſie nicht ebenſo ſelbſtſtändig in Anwendung bringen können, wie dieſes? Welche ganz neuen Reſultate würde man nicht bei dieſem Verfahren gewinnen! Denn gerade der ſeiner Natur nach von der Eigenthümlichkeit der Inſtrumente gänzlich verſchiedene Charakter der menſchlichen Stimme würde beſonders herauszuheben und feſtzuhalten ſein, und die mannigfachſten Kombinationen erzeugen laſſen. In den Inſtrumenten repräſentiren ſich die Urorgane der Schöpfung und der Natur; das was ſie ausdrücken, kann nie klar beſtimmt und feſtgeſetzt werden, denn ſie geben die Urgefühle ſelbſt wieder, wie ſie aus dem Chaos der erſten Schöpfung hervorgingen, als es ſelbſt vielleicht noch nicht einmal Menſchen gab, die ſie in ihr Herz aufnehmen konnten. Ganz anders iſt es mit dem Genius der Menſchenſtimme; dieſe repräſentirt das menſchliche Herz und deſſen abgeſchloſſene, individuelle Empfindung. Ihr Charakter iſt ſomit beſchränkt, aber beſtimmt und klar. Man bringe nun dieſe beiden Elemente zuſammen, man vereinige ſie! Man ſtelle den wilden, in das Unendliche hinausſchweifenden Urgefühlen, repräſentirt von den Inſtrumenten, die klare, beſtimmte Empfindung des menſchlichen Herzens entgegen, repräſentirt von der Menſchenſtimme. Das Hinzutreten dieſes zweiten Elementes wird wohlthuend und ſchlichtend auf den Kampf der Urgefühle wirken, wird ihrem Strome einen beſtimmten, vereinigten Lauf geben; das menſchliche Herz ſelbſt aber wird, indem es jene Urempfindungen in ſich aufnimmt, unendlich erkräftigt und erweitert, fähig ſein, die frühere unbeſtimmte Ahnung des Höchſten, zum göttlichen Bewußtſein umgewandelt, klar in ſich zu fühlen.“

Hier hielt Beethoven wie erſchöpft einige Augenblicke an. Dann fuhr er mit einem leichten Seufzer fort: „Freilich ſtößt man bei dem Verſuch zur Löſung dieſer Aufgabe auf manchen Übelſtand; um ſingen zu laſſen braucht man der Worte. Wer aber wäre im Stande, die Poeſie in Worte zu faſſen, die einer ſolchen Vereinigung aller Elemente zu Grunde liegen würde? Die Dichtung muß da zurückſtehen, denn die Worte ſind für dieſe Aufgabe zu ſchwache Organe. — — Sie werden bald eine neue Kompoſition von mir kennen lernen, die Sie an das erinnern wird, worüber ich mich jetzt ausließ. Es iſt dieß eine Symphonie mit Chören. Ich mache Sie darauf aufmerkſam, wie ſchwer es mir dabei ward, dem Übelſtand der Unzulänglichkeit der zu Hülfe gerufenen Dichtkunſt abzuhelfen. Ich habe mich endlich entſchloſſen, die ſchöne Hymne unſers Schiller's „an die Freude“ zu benützen; es iſt dieſe jedenfalls eine edle und erhebende Dichtung, wenn auch weit entfernt davon, das auszuſprechen, was allerdings in dieſem Falle keine Verſe der Welt ausſprechen können."

Noch heute kann ich das Glück kaum faſſen, das mir dadurch zu Theil ward, daß mir Beethoven ſelbſt durch dieſe Andeutungen zum vollen Verſtändniß ſeiner rieſenhaften letzten Symphonie verhalf, die damals höchſtens eben erſt vollendet, Keinem aber noch bekannt war. Ich drückte ihm meinen begeiſtertſten Dank für dieſe gewiß ſeltene Herablaſſung aus. Zugleich äußerte ich die entzückende Überraſchung, die er mir mit der Nachricht bereitet hatte, daß man dem Erſcheinen eines neuen großen Werkes von ſeiner Kompoſition entgegenſehen dürfe. Mir waren die Thränen in die Augen getreten, — ich hätte vor ihm niederknieen mögen.

Beethoven ſchien meine gerührte Aufregung zu gewahren. Er ſah mich halb wehmüthig, halb ſpöttiſch lächelnd an, als er ſagte: „Sie können mich vertheidigen, wenn von meinem neuen Werke die Rede ſein wird. Gedenken Sie mein: — die klugen Leute werden mich für verrückt halten, wenigſtens dafür ausſchreien. Sie ſehen aber wohl, Herr R...., daß ich gerade noch kein Wahnſinniger bin, wenn ich ſonſt auch unglücklich genug dazu wäre. — Die Leute verlangen von mir, ich ſoll ſchreiben, wie ſie ſich einbilden, daß es ſchön und gut ſei; ſie bedenken aber nicht, daß ich armer Tauber meine ganz eigenen Gedanken haben muß, — daß es mir nicht möglich ſein kann, anders zu komponiren, als ich fühle. Und daß ich ihre ſchönen Sachen nicht denken und fühlen kann" — ſetzte er ironiſch hinzu — „das iſt ja eben mein Unglück!"

Damit ſtand er auf, und ſchritt mit ſchnellen, kurzen Schritten durch das Zimmer. Tief bis in das Innerſte ergriffen, wie ich war, ſtand ich ebenfalls auf; — ich fühlte, daß ich zitterte. Unmöglich wäre es mir geweſen, weder durch Pantomimen noch durch Schrift eine Unterhaltung fortzuſetzen. Ich ward mir bewußt, daß jetzt der Punkt gekommen war, auf dem mein Beſuch dem Meiſter läſtig werden konnte. Ein tief gefühltes Wort des Dankes und des Abſchiedes aufzuſchreiben ſchien mir zu nüchtern; ich begnügte mich, meinen Hut zu ergreifen, vor Beethoven hinzutreten, und ihn in meinem Blicke leſen zu laſſen, was in mir vorging.

Er ſchien mich zu verſtehen. „Sie wollen fort?“ frug er. „Werden Sie noch einige Zeit in Wien bleiben?“

Ich ſchrieb ihm auf, daß ich mit dieſer Reiſe nichts beabſichtigt hätte, als ihn kennen zu lernen; daß, da er mich gewürdigt habe, mir eine ſo außerordentliche Aufnahme zu gewähren, ich überglücklich ſei, mein Ziel als erreicht anzuſehen, und morgen wieder zurückwandern würde.

Lächelnd erwiderte er: „Sie haben mir geſchrieben, auf welche Art Sie ſich das Geld zu dieſer Reiſe verſchafft haben: — Sie ſollten in Wien bleiben und Galopps machen, — hier gilt die Waare viel.“

Ich erklärte, daß es für mich nun damit aus ſei, da ich nichts wüßte, was mir wieder eines ähnlichen Opfers werth erſcheinen könnte.

„Nun, nun!“ entgegnete er, „das findet ſich! Ich alter Narr würde es auch beſſer haben, wenn ich Galopps machte; wo ich es bis jetzt treibe, werde ich immer darben. — Reiſen Sie glücklich“ — fuhr er fort — „gedenken Sie mein, und tröſten Sie ſich in allen Widerwärtigkeiten mit mir.“

Gerührt und mit Thränen in den Augen wollte ich mich empfehlen, da rief er mir noch zu: „Halt! Fertigen wir den muſikaliſchen Engländer ab! Laßt ſehen, wo die Kreuze hinkommen ſollen!“

Damit ergriff er das Muſikheft des Britten, und ſah es lächelnd flüchtig durch; ſodann legte er es ſorgfältig wieder zuſammen, ſchlug es in einen Bogen Papier ein, ergriff eine dicke Notenfeder und zeichnete ein koloſſales Kreuz quer über den ganzen Umſchlag. Darauf überreichte er es mir mit den Worten: „Stellen Sie dem Glücklichen gefälligſt ſein Meiſterwerk zu! Er iſt ein Eſel, und doch beneide ich ihn um ſeine langen Ohren! — — Leben Sie wohl, mein Lieber, und behalten Sie mich lieb!“

Somit entließ er mich. Erſchüttert verließ ich ſein Zimmer und das Haus.

* * *

Im Hôtel traf ich den Bedienten des Engländers an, wie er die Koffer ſeines Herrn im Reiſewagen zurecht packte. Alſo auch ſein Ziel war erreicht; ich mußte geſtehen, daß auch er Ausdauer bewieſen hatte. Ich eilte in mein Zimmer, und machte mich ebenfalls fertig, mit dem morgenden Tage meine Fußwanderſchaft zurück anzutreten. Laut mußte ich auflachen, als ich das Kreuz auf dem Umſchlage der Kompoſition des Engländers betrachtete. Dennoch war dieſes Kreuz ein Andenken Beethoven's, und ich gönnte es dem böſen Dämon meiner Pilgerfahrt nicht. Schnell war mein Entſchluß gefaßt. Ich nahm den Umſchlag ab, ſuchte meine Galopps hervor, und ſchlug ſie in dieſe verdammende Hülle ein. Dem Engländer ließ ich ſeine Kompoſition ohne Umſchlag zuſtellen, und begleitete ſie mit einem Briefchen, in welchem ich ihm meldete, daß Beethoven ihn beneide und erklärt habe, nicht zu wiſſen, wo er da ein Kreuz anbringen ſolle.

Als ich den Gaſthof verließ, ſah ich meinen unſeligen Genoſſen in den Wagen ſteigen.

„Leben Sie wohl!“ rief er mir zu: „Sie haben mir große Dienſte geleiſtet. Es iſt mir lieb, Herrn Beethoven kennen gelernt zu haben. — Wollen Sie mit mir nach Italien?“

„Was ſuchen Sie dort?“ — frug ich dagegen.

„Ich will Herrn Roſſini kennen lernen, denn er iſt ein ſehr berühmter Komponiſt.“

„Glück zu!“ — rief ich: — „Ich kenne Beethoven; für mein Leben habe ich ſomit genug!“

Wir trennten uns. Ich warf noch einen ſchmachtenden Blick nach Beethoven's Haus, und wanderte dem Norden zu, in meinem Herzen erhoben und veredelt.

2.

Ein Ende in Paris.

Wir haben ihn ſoeben beerdigt. Es war kaltes, trübes Wetter und wir waren ihrer nur wenig. Der Engländer war auch dabei; er will ihm einen Denkſtein ſetzen laſſen, — es wäre beſſer, er bezahlte ſeine Schulden.

Es war ein trauriges Geſchäft. Die erſte friſche Winterluft hemmte den Athem; — Keiner konnte ſprechen und die Leichenrede blieb aus. Nichtsdeſtoweniger ſollt Ihr aber wiſſen, daß der, den wir begruben, ein guter Menſch und braver deutſcher Muſiker war. Er hatte ein weiches Herz und weinte beſtändig, wenn man die armen Pferde in den Straßen von Paris peinigte. Er war ſanfter Gemüthsart und ward nie aufgebracht, wenn ihn die Gamins von den engen Trottoirs herunterſtießen. Leider aber hatte er ein zartes künſtleriſches Gewiſſen, war ehrgeizig, ohne Talent für die Intrigue, und hatte in ſeiner Jugend einmal Beethoven geſehen, was ihm den Kopf dermaßen verdrehte, daß er ſich unmöglich in Paris zurecht finden konnte.

Es iſt ſtark über ein Jahr her, daß ich eines Tages im Palais royal einen großen, wunderſchönen Hund von neufundländiſcher Race im Baſſin ſich baden ſah. Ein Hundeliebhaber, wie ich bin, ſah ich dem ſchönen Thiere zu, welches endlich das Baſſin verließ, und dem Rufe eines Menſchen folgte, der anfänglich lediglich nur als Beſitzer dieſes Hundes meine Aufmerkſamkeit auf ſich zog. Der Menſch war bei weitem nicht ſo ſchön anzuſehen, als der Hund; er war reinlich, aber, Gott weiß! nach welcher Provinzialmode gekleidet. Doch fielen mir ſeine Züge auf; bald erinnerte ich mich deutlich, ſie bereits gekannt zu haben; — das Intereſſe für den Hund ließ nach — ich ſtürzte meinem alten Freunde R . . . in die Arme.

Wir waren froh, uns wieder zu haben; er verging vor Rührung. Ich führte ihn nach dem Café de la rotonde; ich trank Thee mit Rum — er Kaffee mit Thränen.

„Aber um Alles in der Welt“ — begann ich endlich — „was kann Dich nach Paris führen? Dich, den geräuſchloſen Muſiker aus dem fünften Stocke einer deutſchen Provinzgaſſe?“

„Mein Freund“, — erwiderte er — „nenne es die überirdiſche Leidenſchaft, zu erfahren, wie es ſich in einem Pariſer au sixième lebt, oder die weltliche Begierde, zu verſuchen, ob ich nicht zum deuxième, oder gar zum premier herabſteigen könnte, — noch bin ich mir nicht vollkommen klar darüber. Vor allen Dingen konnte ich mich nicht enthalten, mich aus dem Miſere der deutſchen Provinzen zu reißen, und, ohne das jedenfalls bei weitem erhabenere der deutſchen Hauptſtädte zu koſten, mich geradezu auf den Hauptplatz der Welt zu werfen, wo die Kunſt aller Nationen in einen Brennpunkt zuſammenſtrömt, wo die Künſtler jeder Nation Anerkennung finden, wo auch ich hoffe, die geringe Portion von Ehrgeiz, die mir der Himmel — wahrſcheinlich aus Verſehen — in's Herz gelegt, befriedigt zu ſehen.“

„Dein Ehrgeiz iſt natürlich“ — verſetzte ich, — „und ich verzeihe Dir ihn, wenngleich er mich gerade an Dir Wunder nimmt. Laß uns zuvörderſt ſehen, mit welchen Mitteln Du Dein ehrgeiziges Beſtreben zu unterhalten gedenkſt. Wie viel Geld beziehſt Du jährlich? — Erſchrick nicht! — Ich weiß, daß Du ein armer Teufel wareſt, und daß hier nicht von Renten die Rede ſein kann, verſteht ſich von ſelbſt. Nothwendig aber muß ich annehmen, daß Du entweder in der Loterie Geld gewonnen haben mußt, oder eine ſo thätige Protektion irgend eines reichen Gönners oder Verwandten genießeſt, daß Du wenigſtens für zehn Jahre mit einem paſſablen Jahrgehalt verſehen biſt.“

„So ſeht Ihr närriſchen Leute nun die Dinge an!“ entgegnete mein Freund mit gutmüthigem Lächeln, nachdem er ſich von ſeinem erſten Schrecken erholt hatte. „Dergleichen proſaiſche Nebendinge treten Euch ſogleich als Hauptumſtände in die Augen! Nichts von alledem, theuerſter Freund! — Ich bin arm, in wenigen Wochen ſogar ohne Sou. Was aber thut das? Man hat mich verſichert, ich habe Talent: — habe ich mir denn nun etwa Tunis ausgewählt, um es geltend zu machen? Nein, ich bin nach Paris gegangen! Hier werde ich nächſtens erfahren, ob man mich betrogen hat, als man mir Talent zuſprach, oder ob ich wirklich welches beſitze. Im erſten Falle werde ich ſchnell und willig enttäuſcht ſein, und klar über mich ſelbſt, ruhig nach meinem heimathlichen Stübchen zurückwandern. Im zweiten Falle aber werde ich in Paris mein Talent ſchneller und beſſer bezahlt bekommen, als irgendwo in der Welt. — O, lächle nicht, und verſuche lieber, mir einen gegründeten Einwurf zu thun!“

„Beſter“ — verſetzte ich — „ich lächle nicht mehr; denn in dieſem Moment durchzuckt mich ein wehmüthiges Gefühl, das mir eine tiefe Bekümmerniß um Dich und Deinen ſchönen Hund hervorbringt. Ich weiß, daß, wenn Du auch mäßig biſt, Deine vortreffliche Beſtie jedoch viel freſſen wird. Du willſt Dich und ihn mit Deinem Talente ernähren? — Das iſt ſchön, denn Selbſterhaltung iſt die erſte Pflicht, menſchliche Geſinnung gegen die Thiere eine zweite und ſchönſte. — Jetzt aber ſage mir, wie willſt Du Dein Talent geltend machen? Was haſt Du für Pläne? Theile ſie mir mit.“

„Es iſt gut, daß Du mich nach Plänen fragſt“, war die Antwort. „Du ſollſt deren eine ſtarke Anzahl kennen lernen, denn wiſſe: ich bin reich an Plänen. Zunächſt denke ich an eine Oper:

ich bin verſehen mit fertigen Werken, mit halbfertigen und mit einer Unzahl von Entwürfen für alle Genres, — für die große und für die komiſche Oper. — Entgegne mir nichts! — Ich bin darauf gefaßt, daß dieß nicht ſo ſchnell gehen wird, und betrachte es auch nur als die Grundlage meiner Beſtrebungen. Wenn ich aber auch nicht hoffen darf, ſo bald eine meiner Opern aufgeführt zu ſehen, ſo wird es mir doch wenigſtens vergönnt ſein, annehmen zu dürfen, daß ich bald darüber in's Klare geſetzt ſein werde, ob die Direktionen meine Kompoſitionen annehmen oder nicht. — O, Freund! Du lächelſt abermals! Sage nichts! Ich weiß, was Du einwenden willſt, und will Dir ſogleich darauf entgegnen. — Ich bin überzeugt, daß ich auch hier mit Schwierigkeiten aller Art zu kämpfen haben werde; worin werden dieſe aber beſtehen? Jedenfalls doch nur in der Konkurrenz. Die bedeutendſten Talente ſtrömen hier zuſammen und bieten ihre Werke an; die Direktionen ſind daher gehalten, eine ſcharfe Prüfung des Angebotenen vorzunehmen; Stümpern muß der Weg ewig verſperrt ſein, nur Arbeiten von einer beſonderen Auszeichnung können zu der Ehre gelangen, auserwählt zu werden. Gut! Ich habe mich auf dieſes Examen vorbereitet und verlange keine Auszeichnung, ohne ſie zu verdienen. Was ſollte ich aber außer dieſer Konkurrenz noch zu fürchten haben? Soll ich etwa glauben, daß es auch hier der beliebten ſervilen Schritte bedürfe? Hier, in Paris, der Hauptſtadt des freien Frankreichs, wo eine Preſſe exiſtirt, die jeden Misbrauch und Schlendrian aufdeckt und unmöglich macht, wo nur dem Verdienſt es möglich iſt, einem großen unbeſtechlichen Publikum Beifall abzugewinnen?"

„Dem Publikum?" — unterbrach ich; — „da haſt Du Recht! Auch ich bin der Meinung, daß bei Deinem Talente es Dir beſchieden ſein dürfte, zu reüſſiren, ſobald Du nur mit dem Publikum zu thun hätteſt. In der Leichtigkeit der Mittel, vor dieſes zu gelangen, irrſt Du Dich aber gewaltig, mein armer Freund! Es iſt nicht die Konkurrenz der Talente, in der Du zu kämpfen haben wirſt, ſondern die Konkurrenz der Renommées und der perſönlichen Intereſſen. Biſt Du einer entſchiedenen, einflußreichen Protektion ſicher, ſo wage den Kampf; ohne dieſe und ohne Geld aber, — ſtehe ab, denn Du mußt unterliegen, ohne auch nur beachtet zu ſein. Es wird nicht die Rede davon ſein, Dein Talent oder Deine Arbeit zu preiſen (o, ſchon dieß wäre eine Vergünſtigung ſonder Gleichen!), ſondern es wird in Erwägung kommen, welcher der Name iſt, den Du führſt. Da ſich an dieſen Namen noch kein Renommée knüpft, und er auf keiner Rentier-Liſte aufgefunden werden kann, ſo bleibſt Du und Dein Talent unbeachtet."

Meine Entgegnung verfehlte bei dem enthuſiaſtiſchen Freunde die beabſichtigte Wirkung hervorzubringen. Er ward mißmuthig, ſchenkte mir aber keinen Glauben. Ich fuhr fort und frug ihn, was er ohngefähr geſonnen ſei zu thun, um ſich auf anderem Wege vorläufig ein kleines Renommée zu erwerben, welches ihm vielleicht behülflich ſein könnte, ſpäter mit mehr Gewicht an die Ausführung des mitgetheilten ausſchweifenden Planes zu gehen?

Dieſe Sprache ſchien ſeine Verſtimmung zu verſcheuchen. „Höre denn!" antwortete er: „Du weißt, ich habe mich von jeher mit großer Vorliebe auf die Inſtrumentalmuſik geworfen. Hier in Paris, wo man, wie es ſcheint, unſerem großen Beethoven einen eigenen Kultus errichtet hat, muß ich mit Grund hoffen, daß ſein Landsmann und glühendſter Verehrer leicht Eingang finden wird, wenn er unternimmt, ſeine, wenn auch noch ſo ſchwachen Verſuche, dem unerreichbaren Vorbilde nachzuſtreben, dem Publikum zu Gehör zu bringen."

„Erlaube, daß ich Dir ſogleich in das Wort falle", unterbrach ich; „Beethoven wird vergöttert, darin haſt Du Recht! Vor Allem aber bedenke, daß ſein Name, ſein Renommée vergöttert wird. Dieſer Name, vor ein dem großen Meiſter würdiges Werk geſetzt, wird im Stande ſein, augenblicklich die Schönheiten deſſelben entdecken zu laſſen; irgend ein anderer Name vor demſelben Werke aber wird nie vermögen, die Direktion einer Konzertanſtalt ſelbſt auf die glänzendſte Partie darin aufmerkſam zu machen.“

„Du lügſt!“ fuhr mein Freund etwas haſtig auf. — „Bald wird mir Deine Abſicht klar, mich ſyſtematiſch zu entmuthigen und vom Wege des Ruhmes zurückzuſchrecken. Es ſoll Dir nicht gelingen!“

„Ich kenne Dich“ — entgegnete ich — „und verzeihe Dir! Jedenfalls muß ich aber noch hinzufügen, daß Du auch bei Deinem zuletzt mitgetheilten Vorhaben auf ganz dieſelben Schwierigkeiten ſtoßen wirſt, die einem Künſtler ohne Renommée, ſei ſein Talent auch noch ſo bedeutend, ſich hier entgegenſtellen, wo die Leute viel zu wenig Zeit haben, ſich um verborgene Schätze zu bekümmern. Beide Pläne ſind als Mittel zu betrachten, einen bereits erworbenen Ruf zu befeſtigen und Vortheil aus ihm zu ziehen, keineswegs aber ſich einen ſolchen erſt zu verſchaffen. Die Bewerbung um eine Aufführung Deiner Inſtrumental-Kompoſitionen wird man entweder gar nicht beachten, oder — ſind Deine Arbeiten in jenem kühnen, eigenthümlichen Geiſte komponirt, den Du an Beethoven bewunderſt, ſo wird man ſie ſchwülſtig und unverdaulich finden, und mit dieſer Weiſung dich nach Hauſe ſchicken.“

„Wenn ich aber“, warf mein Freund ein, „dieſem Vorwurfe bereits vorgebeugt hätte? Wenn ich in dieſer Vorausſicht bereits Arbeiten verfaßt hätte, die ich in der Abſicht, mir durch ſie vor ein oberflächlicheres Publikum zu verhelfen, mit jener beliebten modernen Ausſtattung verſehen, die ich zwar im Grunde meines Herzens verabſcheue, die aber ſelbſt von bedeutenden Künſtlern als erſte Beſtechungsmittel nicht verſchmäht werden?“

„Dann wird man Dir zu bedenken geben“, erwiderte ich, „daß Deine Arbeit zu leicht, zu ſeicht ſei, um zwiſchen den Werken eines Beethoven und Muſard dem Publikum zum Gehör gebracht zu werden.“

„O, Wertheſter!" rief mein Freund aus: „Nun iſt es gut! Jetzt ſehe ich doch endlich deutlich, daß Du Dir einen Spaß mit mir machſt! Du biſt und bleibſt ein drolliger Kauz!"

Hierbei ſtampfte mein Freund lachend mit dem Fuße, und trat ſeinem ſchönen Hunde ſo empfindlich auf die herrlichen Pfoten, daß dieſer laut aufſchrie, dann aber ſeinen Herrn, händeleckend, demüthig zu bitten ſchien, meine Einwendungen ferner nicht mehr ſpaßhaft aufzunehmen.

„Du ſiehſt", ſagte ich, „daß es nicht immer gut iſt, Ernſt für Scherz zu halten. Dieß bei Seite, bitte ich Dich aber mir mitzutheilen, welche Pläne Dich ſonſt noch bewegen konnten, Deine beſcheidene Heimath mit dem ungeheuren Paris zu vertauſchen. Sage mir, auf welchem anderen Wege, wenn Du mir zu Liebe die beiden beſprochenen vorläufig aufgeben wollteſt, gedenkſt Du zu verſuchen, Dir den nöthigen Ruf zu verſchaffen?"

„Es ſei", erhielt ich zur Antwort, „Deiner wunderlichen Neigung zum Widerſpruche zum Trotz will ich in der Mittheilung meiner Pläne fortfahren. Nichts iſt, wie ich weiß, heut' zu Tage in den Pariſer Salons beliebter, als jene anmuthigen und gefühlvollen Romanzen und Lieder, wie ſie dem Geſchmacke des franzöſiſchen Volkes eigen ſind, und wie ſie ſich ſelbſt aus unſerer Heimath hier angeſiedelt haben. Denke an Franz Schubert's Lieder, und des Rufes, deſſen ſie hier genießen! Dieß iſt ein Genre, der meiner Neigung vortrefflich zuſagt; ich fühle mich fähig, etwas Beachtenswerthes darin zu leiſten. Ich werde meine Lieder zu Gehör bringen, und vielleicht dürfte auch mir das Glück zu Theil werden, das bereits ſo Manchem zu Theil ward, — nämlich durch eine ähnliche anſpruchsloſe Kompoſition die Aufmerkſamkeit eines der gerade anweſenden Direktoren der hieſigen Opern in dem Grade auf mich zu ziehen, daß er mich mit dem Auftrage zu einer Oper beehrt."

Der Hund ſtieß abermals einen heftigen Schrei aus. Dießmal war ich es, der dem vortrefflichen Thiere in einer krampfhaften Anwandlung von Lachen auf die Pfoten getreten hatte.

„Wie?“ rief ich, — „iſt es möglich, daß Du im Ernſte ſolche närriſche Gedanken hegeſt? Was in aller Welt ſollte Dich berechtigen . . . . ?“

„Mein Gott“, — unterbrach mich der Enthuſiaſt, — „ſind nicht ähnliche Fälle ſchon oft genug vorgekommen? Soll ich Dir die Journale anführen, in denen ich wiederholt geleſen habe, wie der und der Direktor durch die Anhörung einer Romanze ſo hingeriſſen wurde, wie der und der berühmte Dichter plötzlich für das noch völlig unbekannte Talent eines Komponiſten ſo eingenommen wurde, daß Beide augenblicklich ſich zu der Erklärung vereinigten, der Eine ein Libretto zu liefern, der Andere die zu beſtellende Oper aufführen zu laſſen?“

„Ach, ſteht es ſo?“ — ſeufzte ich, plötzlich von Wehmuth erfüllt, — „Journalnotizen haben Deinen ehrlichen, kindlichen Kopf verwirrt? Theurer Freund, mögeſt Du von Allem, was Dir auf dieſem Wege zukommt, nur das Drittheil beachten, und ſelbſt von dieſem noch nicht vier Viertheile glauben! Unſere Direktoren haben ganz andere Dinge zu thun, als Romanzen ſingen zu hören und in Enthuſiasmus darüber zu gerathen! Und dann zugegeben, dieß ſei ein gültiges Mittel, Renommée zu erwerben, — von wem willſt Du Deine Romanzen ſingen laſſen?“

„Von wem anders“, — war die Antwort, — „als von denſelben berühmten Sängern und Sängerinnen, die ſo oft mit der liebenswürdigſten Bereitwilligkeit es ſich zur Pflicht machten, Produktionen unbekannter oder unterdrückter Talente zum erſten Male empfehlend dem Publikum vorzuführen. Oder bin ich etwa auch hierin durch falſche Journalnotizen getäuſcht?“

„Mein Freund“, — erwiderte ich, — „Gott weiß, wie weit entfernt ich davon bin, läugnen zu wollen, daß edle Herzen dieſer Art unterhalb der Kehlen unſerer vorzüglichen Sänger und Sängerinnen ſchlügen. Aber um zu der Ehre einer ſolchen Protektion zu gelangen, bedarf es jedenfalls noch immer anderer Erforderniſſe; Du kannſt Dir leicht vorſtellen, welche Konkurrenz auch hierbei ſtattfindet, und daß es immer noch einer unendlich einflußreichen Empfehlung bedarf, um jenen edlen Herzen einleuchtend zu machen, daß man in Wahrheit ein unbekanntes Talent ſei. — Mein ärmſter Freund, haſt Du noch andere Pläne?"

Hier gerieth der Gefragte außer ſich. Lebhaft und zornig — wenn auch mit einiger Beachtung ſeines Hundes — wandte er ſich von mir ab. — „Und wenn ich noch Pläne hätte wie Sand am Meere", rief er, „Du ſollteſt keinen einzigen mehr erfahren. Geh'! Du biſt mein Feind! — Unerbittlicher, wiſſe aber, Du ſollſt nicht triumphiren! — Sage mir, nur noch das Eine frage ich Dich! — Sage mir, Unſeliger, — wie haben es denn die Zahlloſen angefangen, die in Paris zuerſt bekannt und endlich berühmt wurden?"

„Frage einen von ihnen", — entgegnete ich in etwas gereizter Ruhe, — „vielleicht erfährſt Du es. Ich aber — weiß es nicht."

„Hier, hier!" rief der Verblendete haſtig ſeinem wundervollen Hunde zu. „Du biſt mein Freund nicht mehr", — wandte er ſich eilig aufbrechend zu mir, — „Dein kalter Hohn ſoll mich nicht weichen ſehen! In einem Jahre — gedenke daran —! In einem Jahre ſollſt Du meine Wohnung von jedem Gamin erfragen können, oder Du erhältſt Nachricht von mir, wohin du zu kommen haſt, um — mich ſterben zu ſehen. Lebe wohl!"

Gellend pfiff er ſeinem Hunde, — eine Diſſonanz, — er und ſein herrlicher Begleiter waren mit Blitzesſchnelle verſchwunden. Nirgends konnte ich ſie ereilen.

* * *

Ich mußte erſt in den nächſten Tagen, wo mir alle Bemühungen um Erkundigung über die Wohnung meines Freundes vereitelt wurden, recht lebhaft fühlen, wie Unrecht ich gethan hatte, die

Eigenthümlichkeiten eines ſo tief enthuſiaſtiſchen Gemüthes nicht beſſer zu berückſichtigen, als dieß leider in meinen herben, vielleicht übertriebenen Entgegnungen auf ſeine ſo harmlos mitgetheilten Pläne geſchehen war. In meiner guten Abſicht, ihn allerdings ſo viel wie möglich von ſeinem Vorhaben abzuſchrecken, weil ich ihn ſowohl ſeiner äußeren wie inneren Lage nach nicht für den Menſchen halten durfte, der geeignet ſei, mit Erfolg eine ſo komplizirte Bahn des Ehrgeizes zu verfolgen, als ſeinen Plänen zu Grunde lag, — in dieſer meiner guten Abſicht, ſage ich, hatte ich nicht berechnet, daß ich keineswegs mit einem jener flüchtig überzeugten, lenkſamen Köpfe zu thun hatte, ſondern mit einem Menſchen, deſſen innigſter Glaube an die göttliche und unbeſtreitbare Wahrheit ſeiner Kunſt einen ſolchen Grad von' Fanatismus erreicht hatte, daß er dem friedfertigſten, weichſten Gemüthe einen unbeugſamen hartnäckigen Charakter beigegeben.

Gewiß, ſo mußte ich mir denken, — wandert er jetzt durch die Straßen von Paris mit der feſten Zuverſicht, daß er nur einmal zum Entſchluß kommen dürfe, welchen ſeiner Pläne er zuerſt realiſiren wolle, um auch ſogleich auf derjenigen Affiche zu glänzen, die gewiſſermaßen die Endperſpektive ſeines adoptirten Planes repräſentirte. Gewiß giebt er jetzt einem alten Bettler einen Sou, mit dem ſichern Vorſatz, ihm in einigen Monaten einen Napoleon zu reichen.

Je mehr die Zeit unſerer Trennung verſtrich, je fruchtloſer meine Bemühungen wurden, den Freund zu entdecken, deſto mehr — ich geſtehe meine Schwäche — ſteckte mich die von ihm in jener Stunde geäußerte Zuverſicht in dem Grade an, daß ich mich verleiten ließ, dann und wann mit ängſtlich geſpanntem Blicke dieſe oder jene Affiche einer Muſikaufführung zu erforſchen, ob ich auf ihr nicht in irgend einer Ecke den Namen meines gläubigen Enthuſiaſten entdecke. Ja, je mehr ich auch in dieſen Entdeckungsverſuchen unbefriedigt blieb, deſto mehr geſellte ſich — wunderlich iſt es zu ſagen! — meiner freundſchaftlichen Theilnahme ein immer wachſender Glaube bei, daß es ja doch nicht unmöglich wäre daß mein Freund reüſſiren könne, — daß vielleicht jetzt, wo ich ängſtlich ihm nachſuchte, ſein eigenthümliches Talent von irgend einer wichtigen Perſon bereits entdeckt und anerkannt ſei, — daß ihm vielleicht ſchon einer jener Aufträge geworden, deren glückliche Vollziehung Glück, Ehre — und Gott weiß, was Alles zugleich bringt. Und warum nicht? Folgt nicht jede tiefbegeiſterte Seele einem Sterne? Kann der ſeinige nicht ein Glücksſtern ſein? Können nicht Wunder geſchehen, um den Reichthum eines verborgenen Schachtes aufzudecken? — Gerade, daß ich nirgends eine Romanze, nirgends eine Ouvertüre und dergleichen unter dem Namen meines Freundes angezeigt ſah, machte mich glauben, daß er ſeinem größeſten Plane zuerſt und glücklich nachgeſtrebt habe, und, jene geringeren Wege zur Öffentlichkeit verſchmähend, jetzt vollüber beſchäftigt ſei, eine Oper von wenigſtens fünf Akten zu komponiren. Zwar fiel mir auf, daß ich nirgends an Orten der Kunſtbetriebſamkeit ihn auffand, oder Jemand antraf, der von ihm etwas gewußt hätte; indeß, da ich ſelbſt ſehr wenig in dieſe Heiligthümer kam, ſo ließ ſich denken, daß nur ich gerade ſo unglücklich ſei, nicht dahin zu dringen, wo vielleicht jetzt ſchon ſein Ruhm in hellen Strahlen glänzte. —

Man kann ſich jedoch denken, daß es langer Zeit bedurfte, um meine Anfangs nur ſchmerzliche Theilnahme für meinen Freund endlich in eine glaubensvolle Zuverſicht zu ſeinem guten Sterne umzuwandeln. Ich konnte erſt durch alle Phaſen der Furcht, des Schwankens und der Hoffnung auf dieſen Punkt gelangen. Dergleichen bedarf bei mir aber langer Zeit, und ſo kam es, daß bereits faſt ein Jahr verfloſſen war ſeit dem Tage, wo ich im Palais royal einen ſchönen Hund und einen enthuſiaſtiſchen Freund angetroffen hatte. Während dem hatten mich wunderbar geglückte Spekulationen auf eine ſo unerhörte Stufe von Glück gebracht, daß ich, wie einſt Polykrates, befürchtete, es müſſe mir nun nächſtens ein bedeutendes Unglück widerfahren. Ich glaubte dieſes Unglück deutlich ſchon im Voraus zu verſpüren; in einer trüben Stimmung war es daher, daß ich eines Tages meiner Gewohnheit nach mich auf einen Spaziergang in den Champs élysées begab.

Es war Herbſt; die Blätter fielen verwelkt von den Bäumen, und der Himmel hing altersgrau über die elyſeiſche Pracht herab. Nichtsdeſtoweniger ließ Polichinell ſich nicht abhalten, ſeinen alten ſchlagenden Zorn zu erneuern; in blinder Wuth trotzte der Vermeſſene noch immer der weltlichen Gerechtigkeit, bis endlich das dämoniſche Prinzip, ſo ergreifend repräſentirt durch die gefeſſelte Katze, mit übermenſchlichen Krallen den verwegenen Trotz des übermüthigen Sterblichen demüthigte. —

Da hörte ich denn dicht neben mir, in geringer Entfernung vom beſcheidenen Schauplatze der gräuelvollen Thaten Polichinell's, folgendes, wunderbar accentuirte Selbſtgeſpräch in deutſcher Sprache:

„Vortrefflich! Vortrefflich! Wo um aller Welt willen habe ich mich verleiten laſſen zu ſuchen, da ich ſo nahe finden konnte! Wie? Sollte ich dieſe Bühne verſchmähen, auf der die ergreifendſten politiſchen und poetiſchen Wahrheiten ſo unmittelbar und leicht verſtändlich, mit ſinnigem Schmuck dem empfänglichſten und anſpruchloſeſten Publikum vorgeführt werden? Iſt dieſer Trotzige nicht Don Juan? Iſt jene entſetzlich ſchöne weiße Katze nicht der Gouverneur zu Pferde wie er leibt und lebt? — Wie wird die künſtleriſche Bedeutung dieſes Drama's nicht erhöht und verklärt werden, wenn meine Muſik das Ihrige dazu thut? — Welche ſonore Organe in dieſen Acteurs! — Und die Katze, — ach! die Katze! Welche unenthüllten Reize liegen in ihrer herrlichen Kehle verborgen! — — Jetzt giebt ſie keinen Laut von ſich, — jetzt iſt ſie noch ganz Dämon: — wie aber wird ſie erſt ergreifen, wenn ſie die Koloraturen ſingt, die ich eigens für ſie berechnen werde! Welches vorzügliche Portamento wird ſie in der Exekution jener überirdiſchen chromatiſchen Skala anbringen! — Wie fürchterlich lieblich wird ſie lächeln, wenn ſie die künftig ſo berühmte Stelle ſingen wird: „O Polichinell, du biſt verloren!“ — — O, welch' ein Plan! — Und dann, welchen vortrefflichen Vorwand zur fortwährenden Anwendung des Tamtam geben mir nicht Polichinell's unaufhörliche Stockſchläge? — Nun, was zögere ich? Raſch um die Gunſt des Direktors beworben! Hier kann ich gerade zugehen, — hier iſt keine Antichambre! Mit einem Schritt bin ich im Heiligthume — vor ihm, deſſen göttlich klares Auge ſogleich in mir das Genie erkennen wird. Oder — ſollte ich auch hier auf Konkurrenz ſtoßen? — Sollte die Katze? — Schnell, ehe es zu ſpät wird!“ —

Mit dieſen letzten Worten wollte der Selbſtgeſprächige ſich unmittelbar auf den Polichinellkaſten zuſtürzen. Ich hatte meinen Freund leicht erkannt und beſchloſſen, einem Skandale vorzubeugen. Ich ergriff ihn und drehte ihn mit einer Umarmung zu mir herum.

„Wer iſt's?“ — rief er heftig. — Bald erkannte auch er mich, machte ſich ruhig von mir los und ſetzte kalt hinzu: „Ich durfte es denken, daß nur Du mich auch von dieſem Schritte abhalten konnteſt, dem letzten zu meinem Heile. — Laß mich, es kann zu ſpät werden.“

Ich hielt ihn von Neuem; gelang es mir auch, ihn von einem weitern Vordringen gegen das Theater abzuhalten, ſo blieb es mir doch unmöglich, ihn von der Stelle zu bringen. Jedoch gewann ich Muße, ihn näher zu betrachten. Mein Gott, in welchem Zuſtande fand ich ihn! Ich will nicht von ſeiner Kleidung ſprechen, ſondern von ſeinen Zügen; jene war ärmlich und verwahrloſt, dieſe aber waren fürchterlich. Der offene, freie Muth war dahin; — leblos und ſtarr blickte ſein Auge umher; ſeine bleichen, eingefallenen Wangen ſprachen nicht nur von Kummer, — die farbigen Flecken auf ihnen ſprachen auch von den Leiden — des Hungers!

Als ich ihn mit dem tiefſten Gefühle des Schmerzes betrachtete, ſchien auch er einigermaßen ergriffen, denn er verſuchte mit weniger Gewalt ſich von mir loszuwinden.

„Wie geht es Dir, lieber R . . . ?" — frug ich mit ſtockender Stimme. Traurig lächelnd fügte ich hinzu: — „Wo iſt Dein ſchöner Hund?"

Da blickte er düſter: „Geſtohlen!" war die karge Antwort.

„Nicht verkauft?" — frug ich dagegen.

„Elender!" — erwiderte er finſter, — „biſt Du auch wie der Engländer?"

Ich verſtand nicht, was er damit wollte. „Komm", ſprach ich mit ergriffener Stimme, „komm! Führe mich zu Dir in Dein Haus, ich habe viel mit Dir zu ſprechen." —

„Du wirſt nächſtens meine Wohnung auch ohne mich erfragen", — antwortete er; — „noch iſt kein Jahr um! Ich bin jetzt auf dem direkten Wege zur Anerkennung, zum Glück! — Geh'! Du glaubſt doch nicht daran! Was hilft's den Tauben predigen? Ihr müßt ſehen um zu glauben: nun gut! Du wirſt bald ſehen. Laß mich jetzt aber los, wenn ich Dich nicht für meinen geſchworenen Feind halten ſoll!"

Ich hielt ſeine Hände feſter. — „Wo iſt Deine Wohnung?" frug ich. „Komm! Führe mich hin! Wir wollen ein freundliches, herzliches Wort reden, — wenn es ſein muß, — ſelbſt über Deine Pläne."

„Du ſollſt ſie erfahren, ſobald ſie ausgeführt ſind", entgegnete er. „Quadrillen! Galopps! O, das iſt meine Force! — Du ſollſt ſehen und hören! — Siehſt Du jene Katze? — Sie ſoll mir zu tüchtigen droits d'auteur verhelfen! — Siehe, wie glatt ſie iſt, wie vortrefflich ſie ſich das Mäulchen leckt! Denke Dir, wenn aus dieſem Mäulchen, durch dieſe Reihe von Perlenzähnen, die begeiſtertſten Chroma's hervorquillen, begleitet vom delikateſten Stöhnen und Ächzen von der Welt! Denke Dir dieß, mein Wertheſter! O, Ihr habt keine Phantaſie, Ihr! — Laßt mich, laßt mich! — Ihr habt keine Phantaſie!"

Ich hielt ihn von Neuem feſter und wiederholte inſtändigſt meine Bitte, mich in ſeine Wohnung zu führen, ohne jedoch Beachtung zu finden. Sein Auge war mit ängſtlicher Geſpanntheit auf die Katze gerichtet.

„Was hängt nicht Alles von ihr ab!“ rief er, „Glück, Ehre, Ruhm liegt in ihren weichen Pfötchen. Der Himmel regiere ihr Herz und ſchenke mir ihre Gunſt! — Sie blickt freundlich; — ja, das iſt Katzennatur! Sie iſt auch freundlich, höflich, höflich über die Maaßen! Sie iſt aber eine Katze, eine meineidige, falſche Katze! — Warte, — Dich kann ich zwingen! Ich habe einen herrlichen Hund; der wird dich in Reſpekt ſetzen; — Viktoria! Ich habe gewonnen! — Wo iſt mein Hund?“

Mit wahnſinniger Aufregung hatte er die letzten Worte mit einem grellen Schrei ausgeſtoßen. Haſtig blickte er um ſich und ſchien ſeinen Hund zu ſuchen. Sein gieriger Blick fiel auf den breiten Fahrweg. Da ritt auf einem wundervollen Pferde ein eleganter Herr, ſeiner Phyſiognomie und dem beſonderen Schnitte ſeiner Kleidung nach ein Engländer; ihm zur Seite lief mit ſtolzem Bellen ein großer, ſchöner neufundländiſcher Hund.

„Ha! Meine Ahnung!“ ſchrie bei dieſem Anblicke mein Freund mit raſender Wuth: „Der Verfluchte! Mein Hund! Mein Hund!“

Alle meine Kraft ward an der übermäßigen Gewalt zu nichte, mit der der Unglückliche ſich in Blitzesſchnelle von mir losriß. Wie ein Pfeil flog er dem Reiter nach, der jetzt zufälliger Weiſe ſein Roß zum ſchnellſten Galopp anſpornte, welchen der Hund mit den freudigſten Sätzen begleitete. Ich lief nach, vergebens! Welche Anſtrengung der Kräfte kommt der übermäßigen eines Raſenden gleich! — Ich ſah den Reiter und den Hund nebſt meinem Freunde in einer der Seitenſtraßen verſchwinden, die in den faubourg du Roule führen. An derſelben Straße angelangt, erblickte ich keinen von ihnen mehr.

Es genüge zu ſagen, daß all' mein Bemühen, die Spur der Verſchwundenen aufzufinden, fruchtlos war. —

Erſchüttert und ſelbſt bis zum Wahnſinn aufgeregt, mußte ich mich endlich entſchließen, meine Nachforſchungen vorläufig aufzugeben.

Leicht wird man ſich aber vorſtellen können, daß ich darum nicht abließ, mich täglich zu bemühen, eine Spur aufzuſuchen, die mich zu dem Aufenthalte meines bejammernswerthen Freundes führen konnte. An allen Orten, die mit der Muſik nur einigen Zuſammenhang hatten, erkundigte ich mich: — nirgends aber auch nur die geringſte Nachweiſung! Nur in den heiligen Antichambren der Oper entſannen ſich die Unterſten der Angeſtellten einer traurigen, kläglichen Erſcheinung, die ſich oft gezeigt und auf Audienzen gewartet habe, von der man natürlich aber weder Namen noch Wohnung wüßte. Jeder andere, ſelbſt polizeiliche Weg führte ebenſo wenig auf genaue Spuren; ſelbſt die Wächter der Sicherheit ſchienen es nicht für nöthig erachtet zu haben, ſich um den Ärmſten zu bekümmern.

Ich fiel in Verzweiflung. Da erhielt ich eines Tages, ungefähr zwei Monate nach jenem Vorfall in den Champs élysées, einen Brief, der mir auf indirektem Wege durch einen meiner Bekannten zugeſtellt wurde. Ich erbrach ihn ahnungsvoll, und las die kurzen Worte:

„Lieber, komm', mich ſterben zu ſehen!"

Die angegebene Adreſſe bezeichnete ein enges Gäßchen auf dem Montmartre. — Ich konnte nicht weinen, und beſtieg den Montmartre. Der Adreſſe folgend gelangte ich an eines der erbärmlich ausſehenden Häuſer, wie ſie in den Seitengäßchen dieſer kleinen Stadt zu finden ſind. Trotz ſeines dürftigen Äußeren verfehlte dieſes Gebäude nicht, ſich bis zu einem cinquième zu erheben; mein unglücklicher Freund ſchien dieſen Umſtand mit Wohlgefallen beachtet zu haben, und ſomit war auch ich genöthigt, derſelben ſchwindlichen Bahn nachzuſtreben. Indeß verlohnte es ſich der Mühe, denn nach meinem Freunde fragend, wurde ich nach dem Hinterſtübchen gewieſen; von dieſer Hinterſeite des ehrenwerthen Bauwerkes aus mußte man allerdings auf die Ausſicht in die vier Schuh breite Rieſenſtraße verzichten, wurde aber durch die ungleich ſchönere auf ganz Paris entſchädigt.

Dieſes wundervollen Anblickes genießend, in einem dürftigen

Schmerzenslager aufgerichtet, traf ich meinen bejammernswürdigen Enthuſiaſten an. Sein Angeſicht, ſein ganzer Körper war noch unendlich viel verzehrter und hagerer als an jenem Tage in den Champs élysées; nichtsdeſtoweniger war der Ausdruck ſeiner Mienen bei weitem befriedigender als damals. Der ſcheue, wilde, faſt wahnſinnige Blick, die unheimliche Gluth ſeiner Augen — waren verſchwunden; ſein Auge blickte matt, faſt erloſchen; die entſetzlich dunklen Flecke auf den Wangen ſchienen ſich in eine allgemeine Verzehrung aufgelöſet zu haben.

Zitternd, aber mit ruhigem Ausdrucke ſtreckte er mir ſeine Hand entgegen mit den Worten: „Verzeihe mir, Lieber, und habe Dank, daß Du gekommen biſt!“

Der wunderbar weiche und ſonore Ton, mit dem er dieß Wenige geſprochen hatte, übte einen faſt noch rührenderen Eindruck auf mich aus, als dieß bereits ſein Anblick gethan. Ich drückte ihm die Hand, weinte und konnte nicht ſprechen.

„Es iſt, wie mich dünkt“, — fuhr mein Freund nach einer Pauſe der Rührung fort, — „bereits ſtark über ein Jahr, daß wir uns in jenem glänzenden Palais royal trafen; — ich habe nicht ganz Wort gehalten: — binnen Jahresfriſt berühmt zu werden war mir mit dem beſten Willen nicht möglich; auf der andern Seite iſt es aber auch nicht meine Schuld, daß ich Dir nicht pünktlich nach Ablauf des Jahres ſchreiben konnte, wohin Du zu kommen hätteſt, um mich ſterben zu ſehen: ich war trotz aller Bemühungen noch nicht ſo weit. — O weine nicht, mein Freund! Es gab eine Zeit, wo ich Dich bitten mußte, nicht zu lachen.“

Ich wollte ſprechen, allein die Sprache verſagte mir. — „Laß mich ſprechen!“ fiel der Sterbende ein: „es wird mir leicht, und ich bin Dir viel zu erzählen ſchuldig. Ich bin gewiß, daß ich morgen nicht mehr leben werde, darum höre heute noch meine Erzählung an! Sie iſt einfach, mein Freund, — höchſt einfach. Es giebt darin keine wunderbaren Verwickelungen, keine überraſchenden Glücksfälle, keine anſpruchsvollen Details. Fürchte nicht, daß Deine Geduld ermüdet werden ſoll durch die Leichtigkeit des Sprechens, die mir jetzt vergönnt iſt und die mich allerdings verführen könnte, zum Schwätzer zu werden, denn es hat Tage gegeben, mein Lieber, wo ich dafür keinen Laut hervorbrachte. Höre! — Wenn ich recht überlege, und des Zuſtandes gedenke, in welchem Du mich jetzt antriffſt, ſo finde ich für unnöthig, Dich verſichern zu müſſen, daß mein Schickſal kein ſchönes geweſen ſei. Faſt brauche ich Dir wohl auch nicht die Einzelheiten aufzuzählen, in denen mein enthuſiaſtiſcher Glaube umkam. Es genüge zu ſagen, daß es nicht Klippen waren, an denen ich ſcheiterte! — O, glücklich der Schiffbrüchige, der im Sturm zu Grunde geht! — Nein, daß es Sumpf und Moraſt war, in dem ich verſank. Dieſer Sumpf, mein Theurer, umgiebt aber alle die ſtolzen, glänzenden Kunſttempel, nach denen wir armen Narren mit ſolcher Inbrunſt wallfahrten, als ob in ihnen das Heil der Seele zu erwerben wäre. Glücklich der Leichtfertige! Mit einem einzigen gelungenen Entrechat iſt er im Stande über den Sumpf hinwegzuſetzen. Glücklich der Reiche! Sein wohl zugerittenes Pferd bedarf nur eines Druckes der goldenen Sporen, um ihn ſchnell hinüber zu tragen. Wehe aber dem Enthuſiaſten, der, dieſen Moraſt für eine blühende Wieſe haltend, rettungslos in ihm verſinkt, und Fröſchen und Kröten zur Speiſe wird! — Siehe, mein Guter, dieß böſe Ungeziefer hat mich verzehrt, es iſt kein Tropfen Blutes mehr in mir! — — Soll ich Dir ſagen, wie es mir ging? — Warum dieß! Du ſiehſt mich unterliegen; — es genüge daher nur noch zu ſagen, daß ich nicht auf dem Schlachtfelde erlegt wurde, ſondern daß ich — entſetzlich iſt es zu ſagen! — in den Antichambren vor Hunger umkam! — Es iſt etwas Furchtbares, dieſe Antichambren, und wiſſe, daß es in Paris deren viele, ſehr viele giebt, — mit Bänken ſowohl von Sammet als von Holz, geheizt und nicht geheizt, gepflaſtert und nicht gepflaſtert! —"

„In dieſen Antichambren", — ſo fuhr mein Freund fort, — „habe ich ein ſchönes Jahr meines Lebens verträumt. Mir träumte da viel und wunderbar, tolle, fabelhafte Dinge aus „tauſend und einer Nacht", von Menſchen und von Vieh, von Gold und von Schmuz. Mir träumte von Göttern und Kontrabaſſiſten, von brillantenen Tabatieren und erſten Sängerinnen, von Atlasröcken und verliebten Lords, von Choriſtinnen und Fünffrankenſtücken. Dazwiſchen war es mir oft, als hörte ich den klagenden, geiſterhaften Ton einer Hoboe; dieſer Ton durchdrang mir alle Nerven und durchſchnitt mein Herz. Eines Tages, als ich am allerverwirrteſten geträumt, und jener Hoboe-Ton mich am ſchmerzlichſten durchzuckt hatte, wachte ich plötzlich auf und fand, daß ich wahnſinnig geworden ſei. Ich entſinne mich zum wenigſten, daß ich, — was ich ſo oft gethan, — vergaß, nämlich dem Theaterdiener meine tiefſte Verbeugung zu machen, als ich die Antichambre verließ, — beiläufig geſagt, der Grund, daß ich nie wieder wagte, in dieſelbe zurückzukehren, denn *wie* würde mich der Diener empfangen haben! — Ich verließ alſo ſchwankenden Schrittes das Aſyl meiner Träume; auf der Schwelle des Gebäudes ſtürzte ich zuſammen. Ich war über meinen armen Hund gefallen, der, ſeiner Gewohnheit nach, auf der Straße antichambrirte, und ſeinen glücklichen Herren erwartete, dem es erlaubt war, unter Menſchen zu antichambriren. Dieſer Hund, daß ich Dir es ſage, war mir von großem Nutzen, denn nur ihm und ſeiner Schönheit hatte ich es zu verdanken, daß mich der Diener der Antichambre dann und wann eines beachtenden Blickes würdigte. Leider verlor er mit jedem Tage von ſeiner Schönheit, denn der Hunger wüthete auch in ſeinen Eingeweiden. Dieß erweckte mir neue Sorgen, da ich deutlich vorausſah, daß es bald um die Gunſt des Dieners geſchehen ſein würde; denn ſchon jetzt zuckte oft ein verächtliches Lächeln um deſſen Lippen. — Wie ich Dir ſage, ſtürzte ich alſo über dieſen meinen Hund. Ich weiß nicht, wie lange ich ſo lag; die Fußſtöße, die ich von den Vorübergehenden empfangen haben mochte, hatte ich nicht bemerkt; endlich aber weckten mich die zärtlichſten Küſſe — das wärmſte Lecken meines Thieres. Ich richtete mich auf, und in einem hellen Momente begriff ich ſogleich die wichtigſte meiner Pflichten: dem Hunde Nahrung zu verſchaffen. Ein einſichtsvoller Marchand d'Habits reichte mir mehrere Sous für mein ſchlechtes Gilet. Mein Hund fraß, und was er übrig ließ, verzehrte ich. Ihm ſchlug dieß vortrefflich an, ich aber konnte nicht mehr gedeihen. Der Ertrag eines Heiligthumes, des alten Ringes meiner Großmutter, war ſogar vermögend, dem Hunde zu aller verlorenen Schönheit wieder zu verhelfen; er blühte auf — o, verderbliche Blüthe.! — In meinem Gehirn ward es immer trauriger; ich weiß nicht mehr recht, was darin vorging, — entſinne mich aber, daß mich eines Tages die unwiderſtehliche Luſt anwandelte, den Teufel aufzuſuchen. Mein Hund in ſtrahlender Schönheit begleitete mich vor die Pforte der concerts Musard. Hoffte ich dort den Teufel anzutreffen? Ich weiß auch das nicht mehr recht. Ich muſterte die Eintretenden, und wem begegne ich unter ihnen? Dem abſcheulichen Engländer, demſelben, wie er leibt und lebt, unverändert, ganz ſo wie damals, als er mir, wie ich Dir erzählt habe, bei Beethoven ſo verderblich wurde! — Ich entſetzte mich, wohl war ich gefaßt, einem Dämon der Unterwelt entgegen zu treten, nimmermehr aber dieſem Geſpenſte der Oberwelt zu begegnen. Ach, wie ward mir, als der Unſelige auch mich ſogleich erkannte! Ich konnte ihm nicht ausweichen, — die Maſſe drängte uns an einander. Unfreiwillig und ganz gegen die Sitte ſeiner Landsleute, war er genöthigt, mir in die Arme zu ſinken, die ich erhoben hatte, um mir Bahn aus dem Gedränge zu machen. Da lag er, und wurde feſt gegen meine von tauſend grauſenhaften Empfindungen durchzuckte Bruſt gedrückt. Es war ein furchtbarer Moment! Bald wurden wir aber freier, und er löſte ſich mit mäßiger Entrüſtung von mir los. Ich wollte fliehen; dieß war aber noch unmöglich. — „Willkommen, mein Herr!“ — rief mir der Britte zu: — „ſchön, daß ich Sie immer auf dem Wege der Kunſt treffe! Gehen wir dießmal zu Müſard!“ — Vor Wuth brachte ich dagegen nichts weiter hervor, als: „zum Teufel!“ — „Ja“, antwortete er, „es ſoll da teufelmäßig hergehen! Ich habe vorigen Sonntag eine Kompoſition entworfen, die ich Müſard anbieten werde. Kennen Sie Müſard? Wollen Sie mich bei ihm einführen?“

„Mein Grauſen vor dieſem Geſpenſte verwandelte ſich in namenloſe Angſt; von ihr getrieben, gelang es mir, mich zu befreien, und dem Boulevard zuzufliehen; mein ſchöner Hund ſprang mir bellend nach. In einem Nu war aber der Engländer wieder bei mir, hielt mich an, und mit aufgeregter Stimme frug er: „Sir, iſt der ſchöne Hund der Ihrige?“ – „Ja.“ — „O, der iſt vortrefflich! Herr, ich zahle Ihnen für dieſen Hund fünfzig Guineen. Wiſſen Sie, daß es ſich für Gentlemans ſchickt, dergleichen Hunde zu haben, und auch ich habe deren eine Unzahl bereits beſeſſen. Leider aber waren die Beſtien alle unmuſikaliſch; ſie konnten nicht vertragen, wenn ich Horn oder Flöte blies, und ſind mir deßhalb immer entlaufen. Nun muß ich aber annehmen, daß, da Sie das Glück haben ein Muſiker zu ſein, auch Ihr Hund muſikaliſch iſt; ich muß hoffen, daß er daher auch bei mir aushalten wird. Ich biete Ihnen deßhalb fünfzig Guineen für das Thier!“ — „Erbärmlicher!“ — rief ich: — „Nicht für ganz Britanien iſt mein Freund mir feil!“ Damit lief ich haſtig davon, mein Hund mir voran. Ich bog in diejenigen Seitenſtraßen ein, die mich dahin führten, wo ich gewöhnlich übernachtete. — Es war heller Mondſchein; dann und wann blickte ich mich furchtſam um: — zu meinem Entſetzen glaubte ich zu bemerken, wie die lange Geſtalt des Engländers mich verfolgte. Ich verdoppelte meine Schritte, und blickte mich noch angſtvoller um; bald erblickte ich das Geſpenſt, bald nicht mehr. Keuchend erreichte ich mein Aſyl, gab meinem Hunde zu eſſen und ſtreckte mich hungrig auf mein hartes Lager. — Ich ſchlief lange und träumte fürchterlich. Als ich erwachte, — war mein ſchöner Hund verſchwunden. Wie er mir entlaufen, oder wie er durch die allerdings ſchlecht verſchloſſene Thüre entlockt worden, iſt mir noch heute unbegreiflich. Ich rief, ich ſuchte ihn, bis ich ſtöhnend zuſammenſank. —“

„— Du entſinnſt Dich, daß ich den Treuloſen eines Tages in den Champs élysées wieder ſah, — Du weißt, welche Anſtrengungen ich machte, um ſeiner wieder habhaft zu werden; — Du weißt aber nicht, daß dieß Thier mich erkannte, mich aber floh und vor meinem Rufe wich wie eine ſcheue Beſtie der Wildniß! Nichtsdeſtoweniger verfolgte ich ihn und den ſataniſchen Reiter, bis dieſer in einen Thorweg hineinſprengte, der ſich krachend hinter ihm und dem Hunde ſchloß. Zu meiner Wuth donnerte ich an die Pforte: — ein wüthendes Bellen war die Antwort. — Dumpf, wie vernichtet, lehnte ich mich an, — bis mich endlich eine auf dem Waldhorn ausgeführte gräuliche Skala aus der Betäubung weckte, die aus dem Grunde des vornehmen Hotels zu meinen Ohren drang, und der ein dumpfes, klägliches Hundegeheul folgte. Da lachte ich laut auf, und ging meiner Wege. —“

Tief ergriffen hielt hier mein Freund inne; war ihm auch das Sprechen leicht geworden, ſo ſtrengte ihn doch ſeine innere Aufregung furchtbar an. Es war ihm nicht möglich, ſich im Bette aufrecht zu erhalten, — mit einem leiſen Stöhnen ſank er zurück. — Eine lange Pauſe trat ein; ich betrachtete den Ärmſten mit peinlicher Empfindung: jenes leichte Roth war auf ſeine Wangen getreten, das nur den Schwindſüchtigen eigen iſt. Er hatte ſeine Augen geſchloſſen, und lag wie ſchlummernd da; ſein Athem war in leichter, faſt ätheriſcher Bewegung.

Ich erwartete ängſtlich den Augenblick, wo ich zu ihm ſprechen dürfte, um zu erfragen, womit irgend in der Welt ich ihm dienlich ſein könnte? — Endlich ſchlug er ſeine Augen wieder auf; ein matter, wunderbarer Glanz lag in dem Blicke, den er ſogleich unverwandt auf mich richtete.

„Mein ärmſter Freund“, — begann ich, — „Du ſiehſt mich hier mit dem ſchmerzlichen Verlangen, Dir in irgend etwas dienen zu können. Haſt Du einen Wunſch, o, ſo ſprich ihn aus!“

Der Gefragte entgegnete lächelnd: „So ungeduldig, mein Freund, nach meinem Teſtamente? — O, ſei außer Sorgen, auch Du biſt dabei bedacht. — Willſt Du aber nicht erſt noch erfahren, wie es geſchah, daß Dein armer Bruder zum Sterben kam? Sieh', ich wünſchte, daß meine Geſchichte wenigſtens einer Seele bekannt ſei; nun kenne ich aber keine einzige, von der ich glauben dürfte, daß ſie ſich um mich bekümmere, wenn es nicht Du biſt. — — Fürchte nicht, daß ich mich anſtrenge! Es iſt mir wohl und leicht — kein ſchweres Athmen bedrängt mich — die Sprache geht willig von Statten. — Im Übrigen, ſieh', habe ich nur noch wenig zu erzählen. Du kannſt Dir denken, daß von da ab, wo ich in meiner Geſchichte ſtehen blieb, ich mit keinen äußeren Erlebniſſen mehr zu thun hatte. Von da an beginnt die Geſchichte meines Inneren, denn von da an wußte ich, daß ich bald ſterben würde. Jene entſetzliche Skala auf dem Waldhorn im Hotel des Engländers erfüllte mich mit ſo unwiderſtehlichem Lebensüberdruſſe, daß ich ſchnell zu ſterben beſchloß. Ich ſollte mich eigentlich dieſes Entſchluſſes nicht rühmen, denn ich muß geſtehen, es ſtand nicht mehr ganz in meinem freien Willen, ob ich leben oder ſterben wollte. Im Innern meiner Bruſt war etwas geſprungen, das wie einen langen, ſchwirrenden Klang zurückließ; — als dieſer verhallte, war mir leicht und wohl, wie mir nie geweſen, und ich wußte, daß mein Ende nahe ſei. O, wie beglückte mich dieſe Überzeugung! Wie begeiſterte mich das Vorgefühl einer nahen Auflöſung, das ich plötzlich in allen Theilen dieſes verwüſteten Körpers wahrnahm! — Für alle äußeren Umſtände unempfänglich, war ich, unbewußt, wohin mich mein ſchwankender Schritt trug, auf der Anhöhe des Montmartre angelangt. Willkommen hieß ich den Berg der Martyre und beſchloß auf ihm zu ſterben. Auch ich ſtarb ja für die Einfalt meines Glaubens, auch ich konnte mich daher einen Martyr nennen, wenngleich dieſer mein Glaube von Niemand weiter — als vom Hunger beſtritten worden war.

Hier nahm ich Obdachloſer dieſe Wohnung, verlangte nichts weiter als dieſes Bett, und daß man mir die Partituren und Papiere holen ließe, die ich in einem ärmlichen Winkel der Stadt niedergelegt hatte, denn leider war es mir nicht gelungen, ſie irgendwo als Pfand zu verſetzen. Sieh', hier liege ich und habe beſchloſſen, in Gott und der reinen Muſik zu verſcheiden. Ein Freund wird mir die Augen zudrücken, meine Hinterlaſſenſchaft wird hinreichen, meine Schulden zu bezahlen, und an einem ehrlichen Grabe wird es nicht fehlen. — Sag', was ſollte ich weiter wünſchen?"

Ich machte endlich meinen drängenden Gefühlen Luft. — „Wie", rief ich, „nur für dieſen letzten traurigen Dienſt konnteſt Du mich gebrauchen? Dein Freund, ſei er auch noch ſo unmächtig, hätte Dir in nichts Anderem dienlich ſein können? Ich beſchwöre Dich, zu meiner Beruhigung ſage mir dieß: war es Mistrauen in meine Freundſchaft, was Dich abhielt, mich zu erfragen und Dein Schickſal mir früher mitzutheilen?"

„O, zürne mir nicht", entgegnete er beſänftigend, „zürne mir nicht, wenn ich Dir geſtehe, daß ich in den halsſtarrigen Wahn verfallen war, Du ſeieſt mein Feind! Als ich erkannte, daß Du dieß nicht wareſt, gerieth mein Kopf in den Zuſtand, der mir die Verantwortlichkeit meines Willens benahm. Ich fühlte, daß ich nicht mehr mit klugen Menſchen verkehren dürfte. Verzeihe mir, und ſei freundlicher gegen mich, als ich es gegen Dich war! — Reiche mir die Hand und laß dieſe Schuld meines Lebens abgeſchloſſen ſein!"

Ich konnte nicht widerſtehen, ergriff ſeine Hand, und zerfloß in Thränen. Dennoch erkannte ich, wie meines Freundes Kräfte merklich abnahmen; er war nicht mehr im Stande ſich vom Bette zu erheben; jene fliegende Röthe wechſelte immer matter auf ſeinen bleichen Wangen ab. —

„Ein kleines Geſchäft, mein Theurer", begann er von Neuem. „Nenne es meinen letzten Willen! Denn ich will, erſtlich: daß meine Schulden bezahlt werden. Die armen Leute, die mich aufnahmen, haben mich willig gepflegt und nur wenig gemahnt; ſie müſſen bezahlt werden. In Gleichem einige andere Gläubiger, die Du auf jenem Papiere verzeichnet findeſt. Ich cedire zur Bezahlung all' mein

Eigenthum, dort meine Kompoſitionen und hier mein Tagebuch, in das ich meine muſikaliſchen Notizen und Grillen eintrug. Ich überlaſſe es Deiner Geſchicklichkeit, mein geübter Freund, ſo viel wie möglich von dieſem Nachlaſſe zum Verkauf zu bringen, und den Ertrag zur Entrichtung meiner irdiſchen Schulden zu verwenden. — Ich will zweitens, daß Du meinen Hund nicht ſchlägſt, wenn Du ihm einmal begegnen ſollteſt; ich nehme an, daß er zur Strafe ſeiner Treuloſigkeit durch das Waldhorn des Engländers bereits furchtbar gelitten hat. Ich vergebe ihm! — Drittens will ich, daß meine Pariſer Leidensgeſchichte mit Unterdrückung meines Namens bekannt gemacht werde, damit ſie allen Narren meines Gleichen zur heilſamen Warnung diene. — Viertens wünſche ich ein ehrliches Grab, jedoch ohne Prunk und zu großes Gepränge; wenige Perſonen genügen mir als Begleitung, Du findeſt ihre Namen und ihre Adreſſen in meinem Tagebuche. Die Koſten zum Begräbniſſe ſollen von Dir und ihnen zuſammengeſchoſſen werden. — Amen!“

„Jetzt“ — ſo fuhr der Sterbende nach einer Unterbrechung, die durch ſeine immer zunehmende Schwäche hervorgebracht wurde, fort: — „jetzt ein letztes Wort über meinen Glauben. — Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven, in Gleichem an ihre Jünger und Apoſtel; — ich glaube an den heiligen Geiſt und an die Wahrheit der einen, untheilbaren Kunſt; — ich glaube, daß dieſe Kunſt von Gott ausgeht und in den Herzen aller erleuchteten Menſchen lebt; — ich glaube, daß, wer nur einmal in den erhabenen Genüſſen dieſer hohen Kunſt ſchwelgte, für ewig ihr ergeben ſein muß und ſie nie verläugnen kann; — ich glaube, daß Alle durch dieſe Kunſt ſelig werden, und daß es daher Jedem erlaubt ſei, für ſie Hungers zu ſterben; — ich glaube, daß ich durch den Tod hochbeglückt ſein werde; — ich glaube, daß ich auf Erden ein diſſonirender Accord war, der ſogleich durch den Tod herrlich und rein aufgelöſet werden wird. Ich glaube an ein jüngſtes Gericht, das alle Diejenigen furchtbar verdammen wird, die es wagten, in dieſer Welt Wucher mit der hohen keuſchen Kunſt zu treiben, die ſie ſchändeten und entehrten aus Schlechtigkeit des Herzens und ſchnöder Gier nach Sinnenluſt; — ich glaube, daß dieſe verurtheilt ſein werden, in Ewigkeit ihre eigene Muſik zu hören. Ich glaube, daß dagegen die treuen Jünger der hohen Kunſt in einem himmliſchen Gewebe von ſonnendurchſtrahlten, duftenden Wohlklängen verklärt, und mit dem göttlichen Quell aller Harmonie in Ewigkeit vereint ſein werden. — Möge mir ein gnädig Loos beſchieden ſein! — Amen!“

Faſt glaubte ich, daß die inbrünſtige Bitte meines Freundes bereits erfüllt worden, ſo himmliſch verklärt glänzte ſein Auge, ſo entzückt verblieb er in athemloſer Stille. Sein überaus leichter, faſt unfühlbarer Athem überzeugte mich jedoch, daß er noch lebe. — Leiſe, aber deutlich vernehmbar flüſterte er: „Freuet Euch, Ihr Gläubigen, die Wonne iſt groß, der Ihr entgegen geht!“

Jetzt verſtummte er, — der Glanz ſeines Blickes verloſch; anmuthig lächelte ſein Mund. Ich ſchloß ſeine Augen, und bat Gott um einen ähnlichen Tod. — —

Wer weiß, was in dieſem Menſchenkinde ſpurlos dahin ſtarb? War es ein Mozart, — ein Beethoven? Wer kann es wiſſen und wer kann es mir beſtreiten, wenn ich behaupte, daß ein Künſtler in ihm zu Grunde ging, der die Welt mit ſeinen Schöpfungen beglückt haben würde, wenn er nicht zuvor hätte Hungers ſterben müſſen? — Ich frage, wer beweiſet mir das Gegentheil? —

— Keiner von Denjenigen, die ſeiner Leiche folgten, wagte es zu beſtreiten. Es waren außer mir nur zwei, ein Philolog und ein Maler; ein Anderer ward vom Schnupfen verhindert, noch Andere hatten keine Zeit. — Als wir uns beſcheiden dem Kirchhofe des Montmartre näherten, bemerkten wir einen ſchönen Hund, der ängſtlich die Bahre und den Sarg beſchnopperte. Ich erkannte das Thier und blickte mich um: — ſtolz zu Pferde gewahrte ich den Engländer. Er ſchien das angſtvolle Benehmen ſeines Hundes, der dem Sarge auf den Kirchhof nachfolgte, nicht begreifen zu können, ſtieg ab, übergab ſeinem Bedienten ſein Roß, und erreichte uns auf dem Kirchhofe.

„Wen begraben Sie, mein Herr?“ frug er mich — „Den Herren jenes Hundes“, gab ich zur Antwort.

„Goddam!“ rief er aus, „es iſt mir ſehr unlieb, daß dieſer Gentleman geſtorben, ohne das Geld für die Beſtie erhalten zu haben. Ich habe es ihm beſtimmt, und eine Gelegenheit geſucht, es ihm zukommen zu laſſen, trotzdem auch dieſes Thier bei meinen muſikaliſchen Übungen heult. Ich werde aber meinen Fehler gut machen, und die fünfzig Guineen für den Hund zu einem Denkſtein beſtimmen, der auf das Grab des ehrenwerthen Gentleman geſetzt werden ſoll!“ — Er ging und beſtieg ſein Pferd; der Hund blieb an dem Grabe, — der Britte ritt davon.

3.

Ein glücklicher Abend.

So will ich dieſe letzte Aufzeichnung aus früherer Erinnerung an meinen Freund benennen, welche ich der Mittheilung einiger größeren Aufſätze aus der Hinterlaſſenſchaft des Verſtorbenen noch voranſtelle, da ich dieſe hiermit zugleich auf das Schicklichſte einzuleiten glaube.

Es war ein ſchöner Frühlingsabend, ſchon kündigte ſich die Hitze des Sommers in dem wollüſtig warmen Hauche an, der wie ein brünſtiger Liebesſeufzer durch die Lüfte zu uns drang und unſere Sinne berauſchte. Wir waren dem Strome der Menge gefolgt, die ſich nach dem öffentlichen Garten drängte; ein wackeres Muſikcorps eröffnete an dieſem Abend die Reihe der Konzerte, die es den Sommer über dort zu geben pflegte. Es war ein Feſt. Mein damals noch nicht in Paris verſtorbener Freund R ... ſchwamm in ſeliger Wonne; — noch ehe das Konzert begonnen, war er ſchon von lauter Muſik berauſcht, und er behauptete, dieß ſei die innere Muſik, die in ihm immer tönte und klänge, wenn er an ſchönen Frühlingsabenden ſich glücklich fühlte.

Wir gelangten an, und nahmen an einem Tiſche unter einer großen Ecke unſern gewöhnlichen Platz ein, denn wohlangeſtellte Beobachtungen hatten uns belehrt, daß dieſer Platz nicht nur der von der müßigen Menge entfernteſte ſei, ſondern daß man von ihm aus auch beſonders den Vorzug habe, die Muſik am beſten und deutlichſten vernehmen zu können. Von jeher hatten wir die Unglücklichen bedauert, die ſowohl in Gärten als in Sälen genöthigt waren, oder es wohl gar vorzogen, in der unmittelbaren Nähe des Orcheſters zu verweilen; wir vermochten gar nicht zu begreifen, wie es ihnen Freude machen konnte, die Muſik zu *ſehen*, anſtatt zu hören; denn anders konnten wir uns die Geſpanntheit nicht deuten, mit der ſie unverwandt und ſtarr den verſchiedenartigen Bewegungen der Muſiker zuſahen, beſonders aber mit begeiſterter Theilnahme den Paukenſchläger betrachteten, wenn er nach den mit umſichtiger Ängſtlichkeit abgezählten Pauſen ſich endlich zu einer erſchütternden Mitwirkung anließ. Wir waren darin übereingekommen, daß es nichts Proſaiſcheres und Herabſtimmenderes gebe, als den Anblick der gräulich aufgeblaſenen Backen und verzerrten Phyſiognomien der Bläſer, des unäſthetiſchen Bekrabbelns der Contrabäſſe und Violoncelle, ja ſelbſt des langweiligen Hinundherziehens der Violinbögen, wenn es ſich darum handelt, der Ausführung einer ſchönen Inſtrumentalmuſik zu lauſchen. Aus dieſem Grunde hatten wir uns ſo placirt, daß wir die leiſeſte Nüance im Vortrage des Orcheſters hören konnten, ohne daß uns der Anblick deſſelben hätte ſtören müſſen.

Das Konzert begann: man ſpielte vieles Schöne, unter anderen die Symphonie von Mozart in Es, und die von Beethoven in A.

Das Konzert war zu Ende. Stumm, aber lächelnd und ſelig, ſaß mein Freund mit verſchränkten Armen mir gegenüber. Die Menge entfernte ſich nach und nach mit gemächlichem Geräuſch; hie und da blieben noch einzelne Tiſche mit Gäſten beſetzt. Die laue Wärme des Abends begann dem kältern Nachthauche zu weichen.

„Laß uns Punſch trinken!“ rief R …, indem er plötzlich ſeine Stellung verließ, und eines Kellners anſichtig zu werden ſuchte.

Stimmungen wie die, in welche wir uns verſetzt fühlten, ſind zu heilig, als daß man ſie nicht ſo lange als möglich zu erhalten ſuchen mußte. Ich wußte, von welcher angenehmen Wichtigkeit uns der Genuß des Punſches werden würde, und ſtimmte fröhlich in den Vorſchlag meines Freundes ein. Bald dampfte eine nicht unanſehnliche Bowle auf unſerm Tiſche, und wir leerten die erſten Gläſer.

„Wie gefiel Dir die Aufführung der Symphonien?“ fragte ich.

„O, was! Aufführung!“ verſetzte R … „Es giebt Stimmungen, in denen, ſo peinlich ich ſonſt bin, die ſchlechteſte Execution eines meiner Lieblingswerke mich dennoch entzücken könnte. Dieſe Stimmungen, es iſt wahr, ſind ſelten, und ſie üben ihre ſüße Herrſchaft über mich nur dann aus, wenn mein ganzes inneres Weſen in einer glücklichen Harmonie mit meiner körperlichen Geſundheit ſteht. Dann aber bedarf es nur des geringſten äußeren Anklanges, um ſogleich das ganze Tonſtück, welches gerade meiner vollen Empfindung entſpricht, in mir ſelbſt ertönen zu laſſen, und zwar in einer ſo idealen Vollſtändigkeit, wie es das beſte Orcheſter der Welt nicht meinen äußeren Sinnen vorführen kann. In ſolchen Stimmungen, ſiehſt Du, iſt mein ſonſt ſo ſcrupulöſes muſikaliſches Gehör geſchmeidig genug, um ſelbſt den überſchlagenden Ton einer Hoboe mir nur ein leiſes Zucken hervorbringen zu laſſen; mit einem nachſichtigen Lächeln bin ich im Stande, den falſchen Ton einer Trompete an meinen Ohren vorüberſtreichen zu laſſen, ohne deßhalb auf länger aus der beſeligenden Empfindung geriſſen zu werden, in der ich mir mit ſüßer Selbſttäuſchung vorſchmeichle, ſoeben die vollendetſte Aufführung meines Lieblingswerkes zu vernehmen. In ſolchen Stimmungen kann mich dann nichts mehr ärgern, als wenn ſich ein glattöhriger Laffe mit vornehmer Indignation über einen jener muſikaliſchen Unfälle empört, der ſein überaus zartes Gehör verletzt, während ihm dieſes jedoch morgen nicht verbietet, eine ganze kreiſchende Skala zu bewundern, mit welcher irgend eine beliebte Sängerin Nerven und Seele zugleich mishandelt. Dieſen ſubtilen Laffen geht eben die Muſik nur am Ohre vorbei; oft aber auch ſogar nur vor den Augen, denn ich entſinne mich, Leute beobachtet zu haben, die keine Miene verzogen, als ein Blasinſtrument eben fehlte, die ſich aber ſogleich die Ohren zuhielten, als ſie den wackeren Muſiker gewahrten, wie er vor Scham und Verwirrung den Kopf ſchüttelte!"

„Wie?" warf ich ein — „muß ich Dich gegen die Leute von feinem Gehör eifern hören? Wie oft entſinne ich mich, Dich über die ſchwankende Intonation einer Sängerin bis zur Tollheit verletzt geſehen zu haben!"

„O, mein Freund!“ rief R… aus — „ich ſpreche nur von jetzt, ich ſpreche nur von heute. Gott weiß, wie ich öfter geſtimmt bin, über die Uneinheit im Spiel des berühmteſten Violinvirtuoſen außer mir zu gerathen, daß ich die beſten Sängerinnen oft verwünſche, wenn ſie in ihrem Glauben auch noch ſo rein zwiſchen mi fa sol vokaliſiren, ja, daß ich oft aufgelegt bin, nicht den geringſten harmoniſchen Zuſammenklang unter allen Inſtrumenten des ſorgfältigſt geſtimmten Orcheſters zu finden! Sieh', dieß iſt an den unzähligen Tagen der Fall, wo mein guter Geiſt aus meinem Innern wich, wo ich meinen Frack anziehe und mich unter die parfumirten Damen und friſirten Herren dränge, um das Glück aufzuſuchen, das mir durch die Ohren wieder in die Seele dringen ſoll. O, da ſollteſt Du die Angſt fühlen, mit der ich jeden Ton abwäge, mit der ich jede Klangſchwingung abmeſſe! Wenn es mir hier im Herzen ſchweigt, bin ich ſubtil wie die Laffen, die mich heute ärgerten, und es giebt dann Stunden, wo eine Beethoven'ſche Sonate mit Violine oder Violoncelle mich zur Flucht bringen kann. — Geſegnet ſei der Gott, der den Frühling und die Muſik erſchuf: — ich bin heute glücklich und kann Dir ſagen, daß ich es bin!“ Damit füllte er die Gläſer von Neuem, wir leerten ſie bis auf den letzten Tropfen.

„Soll ich Dir ſagen“, — begann ich ſodann, — „daß ich mich nicht minder glücklich fühle? Wer möchte es nicht ſein, wenn er mit ruhiger Faſſung und ſüßem Behagen ſoeben die Aufführung zweier Werke anhörte, die ausſchließlich durch den Gott der hohen ſinnigen Freude geſchaffen zu ſein ſcheinen? Ich fand die Zuſammenſtellung der Mozart'ſchen mit der Beethoven'ſchen Symphonie ſehr glücklich; es war mir, als ob ich eine wunderbare Verwandtſchaft unter beiden Kompoſitionen gefunden hätte; in beiden iſt das klare menſchliche Bewußtſein einer zum freudigen Genuß beſtimmten Exiſtenz auf eine ſchöne und verklärende Weiſe mit der Ahnung des Höheren, Überirdiſchen verwebt. Nur den Unterſchied möchte ich machen, daß in Mozart's Muſik die Sprache des Herzens ſich zum anmuthigen Verlangen geſtaltet, während in Beethoven's Auffaſſung das Verlangen ſelbſt in kühnerem Muthwillen nach dem Unendlichen greift. In Mozart's Symphonie herrſcht das Vollgefühl der Empfindung vor, in der Beethoven'ſchen das muthige Bewußtſein der Kraft."

„Wie gern", — erwiderte mein Freund, — „höre ich dergleichen Anſichten über das Weſen und die Bedeutung ſo erhabener Inſtrumentalwerke ausſprechen! Ich bin zwar weit entfernt zu glauben, Du habeſt mit Deinem in aller Kürze ſoeben hingeworfenen Ausſpruch das Weſen jener Schöpfungen ergründet; dieß zu ergründen, geſchweige gar es auszuſprechen, liegt aber gewiß ebenſo wenig in der menſchlichen Sprache, als es im Weſen der Muſik liegt, klar und beſtimmt Dasjenige auszudrücken, was dem Organ des Dichters ausſchließlich angehört. Es iſt ein Unglück, daß ſich ſo viele Leute durchaus die unnütze Mühe geben wollen, die muſikaliſche und die dichteriſche Sprache mit einander zu vermengen, und durch die eine Das zu ergänzen oder zu erſetzen, was ihrer beſchränkten Anſicht nach in der andern unvollſtändig bleibt. Es bleibt ein- für allemal wahr: da, wo die menſchliche Sprache aufhört, fängt die Muſik an. Nichts iſt nun unleidlicher, als die abgeſchmackten Bilder und Geſchichtchen, die man jenen Inſtrumentalwerken zu Grunde legt. Welche Armuth an Geiſt und Gefühl verräth es doch, wenn ein Zuhörer der Aufführung einer Beethoven'ſchen Symphonie ſeine Theilnahme dafür nur dadurch rege zu erhalten im Stande iſt, daß er in dem Strome der muſikaliſchen Ergüſſe ſich die Handlung irgend eines Romanes wiedergegeben vorſtellt. Dieſe Leute ſehen ſich dann oft veranlaßt, mit dem hohen Meiſter zu grollen, wenn ſie durch einen unerwarteten Streich in dem wohlgeordneten Fortgange ihres untergelegten Hiſtörchens geſtört werden; ſie werfen dem Komponiſten dann Unklarheit und Zerriſſenheit vor, und beklagen ſich über Mangel an Zuſammenhang! — O ihr Tröpfe!"

„Laß das gut ſein!" verſetzte ich. „Laß einen Jeden nach dem Maßſtabe ſeiner höheren oder geringeren Einbildungskraft ſich Vorſtellungen und Bilder zuſammenzuſetzen, mit deren Hülfe es ihm einzig vielleicht möglich iſt, an dieſen großen muſikaliſchen Offenbarungen Geſchmack zu finden, da ohne ein ſolches Hülfsmittel ſo Viele außer Stand geſetzt wären, ſelbſt ihren Kräften nach dieſelben zu genießen. Immerhin wirſt du wenigſtens geſtehen müſſen, daß die Zahl der Verehrer unſeres Beethoven auf dieſe Weiſe eine ſtarke Vermehrung erhalten hat, ja, daß zu hoffen, die Werke des großen Meiſters würden auf ſolchem Wege zu einer Popularität gelangen, die ihnen unmöglich zu Theil werden könnte, wenn ſie durchaus nur im idealen Sinne zu verſtehen wären.“

„O, um des Himmels willen!“ rief R... aus. — „Willſt Du auch für dieſe erhabenſten Heiligthümer der Kunſt jene banale Popularität reklamiren, die der Fluch alles Edlen und Herrlichen iſt? Willſt Du etwa auch für ſie die Ehre in Anſpruch nehmen, daß man nach den begeiſternden Rhythmen, in denen ſich ihre zeitliche Erſcheinung zu erkennen giebt, in einer Dorfſchenke tanze?“

„Du übertreibſt!“ antwortete ich mit Ruhe: „Ich fordere für Beethoven's Symphonien nicht den Ruhm der Straßen und Dorfſchenken! Sollteſt Du es ihnen aber nicht zum Verdienſte anrechnen, wenn ſie im Stande wären, auch dem engeren, gedrückteren Herzen des gewöhnlichen Weltmenſchen eine freudigere Wallung des Blutes zu erregen?“

„Sie ſollen kein Verdienſt haben, dieſe Symphonien!“ erwiderte mein Freund ärgerlich. „Sie ſind für ſich und um ihrer ſelbſt willen da, nicht aber um einem Philiſter das Blut in Umlauf zu ſetzen. Wer es vermag, der erwerbe ſich um ſich und ſeine Seligkeit das Verdienſt, jene Offenbarungen zu verſtehen, ſie ſelbſt aber ſind nicht verpflichtet, ſich dem Verſtändniſſe kalter Herzen aufzudrängen!“

Ich ſchenkte ein und ſprach lachend: „Du biſt der alte Phantaſt, der gerade da mich nicht verſtehen will, wo wir im Grunde gewiß derſelben Meinung ſind! Laſſen wir alſo die Popularitätsfrage getroſt bei Seite! Mache mir aber das Vergnügen und theile mir auch Deine Empfindungen mit, mit denen Du heute die beiden Symphonien anhörteſt!"

Meines Freundes Geſicht klärte ſich von der flüchtigen Wolke auf, die ihm ein kurzer Verdruß ſchnell über die Stirne gejagt hatte. Er betrachtete den Dampf, der aus dem heißen Punſche quoll, und lächelte. „Meine Empfindungen? — Ich empfand die laue Wärme eines ſchönen Frühlingsabends, bildete mir ein, mit Dir unter einer großen Eiche zu ſitzen und durch ihre Zweige hinauf zum beſtirnten Himmel zu blicken. Des Weiteren empfand ich tauſend andere Dinge, die ich Dir nicht ſagen kann: Da haſt Du Alles!"

„Das iſt nicht übel!" verſetzte ich. — „Einem unſerer Nachbarn war es vielleicht dabei zu Muthe, als rauche er eine Cigarre, tränke Kaffee und liebäugele mit einer jungen Dame im blauen Kleide."

„Zuverſichtlich", — ſetzte R . . . ſarkaſtiſch fort, — „und dem Paukenſchläger kam es gewiß ſo vor, als prügele er ſeine ungezogenen Jungen, die ihm das Abendbrod noch nicht aus der Stadt gebracht haben. — Vortrefflich! Am Eingange des Gartens gewahrte ich einen Bauer, der voll Verwunderung und Freude der A dur Symphonie lauſchte: — ich wette meinen Kopf, dieſer hat das richtigſte Verſtändniß gehabt, denn vor Kurzem erſt wirſt Du in einer unſerer muſikaliſchen Zeitungen geleſen haben, daß Beethoven, als er dieſe Symphonie komponirte, ſich nichts Anderes zum Vorwurf genommen hat, als eine Bauernhochzeit zu ſchildern. Der ehrliche Landmann wird ſich alſo ſogleich jedenfalls ſeinen Hochzeitstag in das Gedächtniß zurückgerufen, und ſeiner Einbildungskraft der Reihe nach alle Akte jenes Tages, als: die Ankunft der Gäſte und den Schmaus, den Gang in die Kirche und die Einſegnung, ſodann den Tanz, und endlich das Beſte, was Braut und Bräutigam für ſich behielten, vorgeführt haben."

„Die Idee iſt gut!" rief ich lachend. — „Sage mir um des Himmels willen, warum willſt Du dieſer Symphonie verwehren, dem braven Bauer auf ſeine Art eine glückliche Stunde zu bereiten? Hat er nicht verhältnißmäßig daſſelbe Entzücken dabei empfunden, wie Du, als Du unter der Eiche ſaßeſt und durch ihre Zweige die Sterne am Himmel beobachteteſt?"

„Ich gebe Dir nach", — entgegnete gemüthlich mein Freund, — „dem wackern Bauer erlaube ich mit Vergnügen, ſich bei Anhörung der A dur Symphonie ſeine Hochzeit zurückzurufen. Den civiliſirten Stadtbewohnern aber, die in muſikaliſche Zeitungen ſchreiben, möchte ich die Haare von ihren albernen Köpfen herunterreißen, wenn ſie ſolch' dummes Zeug unter ehrliche Leute bringen, denen ſie dadurch von vorn herein alle Unbefangenheit rauben, mit der ſie ſich ohnedem zur Anhörung der Beethoven'ſchen Symphonie angelaſſen haben würden. — Anſtatt nun ihren natürlichen Empfindungen ſich zu überlaſſen, ſehen die armen betrogenen Leute mit vollem Herzen aber ſchwachem Kopfe ſich veranlaßt, durchaus nur einer Bauernhochzeit nachzuſpüren, der ſie vielleicht nie beigewohnt haben, und ſtatt derer ſie ſich gewiß mit weit größerer Neigung irgend etwas Anderes vorgeſtellt hätten, was gerade im Kreis ihrer Einbildungskraft lebt."

„Du giebſt mir alſo zu", verſetzte ich, — „daß das Weſen jener Produktionen es nicht ausſchließe, nach Maßgabe der Individualitäten verſchiedenartig aufgefaßt zu werden?" — „Im Gegentheile", lautete die Antwort, „halte ich dafür, daß eine einzige ſtereotype Auffaſſung derſelben durchaus unzuläſſig ſei. So beſtimmt in den künſtleriſchen Proportionen einer Beethoven'ſchen Symphonie das rein muſikaliſche Gebäude ſelbſt vollendet und abgerundet daſteht, ſo vollkommen und untheilbar es dem höheren Sinne erſcheint, ſo unmöglich iſt es jedoch auch, die Wirkungen dieſer Kompoſitionen auf das menſchliche Herz auf eine einzig gültige zurückzuführen. Es iſt dieß mehr oder weniger mit den Produktionen jeder anderen Kunſt derſelbe Fall; wie ganz verſchiedenartig kann nicht ein und daſſelbe Bild, ein und daſſelbe Drama auf verſchiedenartige Individualitäten, und zu verſchiedenen Zeiten ſogar auf das Herz ein und deſſelben Menſchen wirken? Und um wie viel beſtimmter und abgeſchloſſener iſt der Maler — der Dichter nicht gebunden, ſeine Geſtalten zu zeichnen, als der Inſtrumental-Komponiſt, der nicht, wie jene, darauf angewieſen iſt, nach den Erſcheinungen der Alltagswelt ſeine Geſtalten zu modeln, ſondern dem ein unermeßliches Gebiet im Reiche des Überirdiſchen zu Gebote ſteht, und dem zur Geſtaltung der geiſtigſte Stoff, der Ton, an die Hand gegeben iſt? Es heißt aber eben dieſe hohe Stellung des Muſikers herabziehen, wenn man ihn zwingen will, ſeine Begeiſterung den Erſcheinungen jener Alltagswelt anzupaſſen; und noch mehr würde derjenige Inſtrumentalkomponiſt ſeine Sendung verläugnen oder ſeine eigene Schwäche an den Tag legen, der die beſchränkten Proportionen rein weltlicher Erſcheinungen in das Gebiet ſeiner Kunſt hinübertragen wollte.“

„Du verwirfſt alſo alle Tonmalerei?“ fragte ich.

„Überall“, erwiderte R . . ., „wo ſie nicht entweder im Gebiete des Scherzhaften angewendet iſt, oder rein muſikaliſche Erſcheinungen wiedergiebt. Im Scherz iſt Alles erlaubt, denn ſein Weſen iſt eine gewiſſe abſichtliche Beſchränktheit, und lachen und lachen laſſen iſt eine ſchöne, herrliche Sache. Wo die Tonmalerei aber dieſes Gebiet verläßt, wird ſie abſurd. Die Anregungen und Begeiſterungen zu einer Inſtrumental-Kompoſition müſſen derart ſein, daß ſie nur in der Seele eines Muſikers entſtehen können!“

„Du ſprichſt da etwas aus“, entgegnete ich, „was Du ſchwer beweiſen können wirſt. Ich bin im Grunde mit Dir einerlei Meinung, nur zweifle ich, ob dieſe überall mit der unbedingten Verehrung vereinbar ſein dürfte, die uns für die Werke unſerer großen Meiſter gemeinſchaftlich beſeelt. Fühlſt Du nicht, daß Du mit Deiner Anſicht Beethoven's Offenbarungen zum Theil entſchieden widerſprichſt?“

„Nicht im Geringſten; im Gegentheil hoffe ich meine Beweiſe auf Beethoven ſtützen zu können.“

„Ehe wir uns auf Einzelheiten einlaſſen“, — fuhr ich fort, — „findeſt Du nicht, daß Mozart's Auffaſſung der Inſtrumentalmuſik bei weitem mehr Deiner Behauptung entſpricht, als die Beethoven's?“

„Nicht, daß ich wüßte!“ — entgegnete mein Freund. — — „Beethoven hat die Form der Symphonie unendlich erweitert; er hat die Proportionen des älteren muſikaliſchen Periodenbaues, wie ſie in Mozart zur höchſten Schönheit gelangten, aufgegeben, um mit kühnerer, jedoch immer beſonnener Freiheit ſeinem ungeſtümen Genius in Regionen folgen zu können, die nur ſeinem Fluge erreichbar waren; da er zugleich aber auch verſtand, dieſen kühnen Aufſchwüngen eine philoſophiſche Konſequenz zu geben, ſo hat er, man kann es nicht läugnen, auf der Baſis der Mozart'ſchen Symphonien einen völlig neuen Kunſtgenre erſchaffen, den er zugleich vollendete, indem er ihn zur abgeſchloſſenſten Höhe erhob. Dieß Alles aber hätte Beethoven nicht vollbringen können, wenn Mozart nicht zuvor ſein ſiegreiches Genie auch auf die Symphonie gerichtet hätte, wenn nicht durch ſeinen belebenden, idealiſirenden Hauch den bis zu ihm allein gültigen, ſeelenloſen Formen und Proportionen eine geiſtige Wärme mitgetheilt worden wäre. Von hier ging Beethoven aus, und der Künſtler, der Mozart's göttlich reine Seele in ſich aufnehmen durfte, konnte nie aus der hohen Sphäre herabſteigen, die das ausſchließliche Reich der wahren Muſik iſt.“

„Du haſt Recht!“ — verſetzte ich. — „Dennoch wirſt Du nicht in Abrede ſtellen, daß Mozart's muſikaliſche Ergüſſe eben nur aus rein muſikaliſchen Quellen entſprangen, daß ſeine Begeiſterung ſich an ein unbeſtimmtes inneres Gefühl anknüpfte, das er, ſelbſt wenn er die Fähigkeiten des Dichters beſeſſen hätte, nun und nimmermehr in Worten, ſondern lediglich nur in Tönen ausſprechen konnte. Ich ſpreche von den Begeiſterungen, die in dem Muſiker zu gleicher Zeit mit den Melodien, mit den Tongebilden entſtehen. Mozart's Muſik trägt den charakteriſtiſchen Stempel dieſer unmittelbaren Geburt an ſich, und es iſt unmöglich anzunehmen, daß Mozart im Voraus z. B. den Plan zu einer Symphonie entworfen habe, von der nicht ſchon alle Thema's, ja das ganze Tongepräge fertig, wie wir es jetzt kennen, in ſeinem Kopfe lebte. Dagegen kann ich mir nun aber nicht anders vorſtellen, als daß Beethoven zunächſt den Plan einer Symphonie nach einer gewiſſen philoſophiſchen Idee aufgenommen und geordnet habe, bevor er ſeiner Phantaſie überließ, die muſikaliſchen Thema's zu erſinden.“

„Und woran willſt Du dieß nachweiſen?“ warf haſtig mein Freund ein, — „etwa an der heutigen Symphonie?“

„Es möchte mir an dieſer ſchwerer fallen“, antwortete ich. — „genügt Dir aber nicht die bloße Nennung der heroiſchen Symphonie als Beweis für meine Anſicht? Du weißt, daß dieſe Symphonie zuerſt beſtimmt war, den Titel: „Bonaparte“ zu führen. Wirſt Du alſo beſtreiten können, daß Beethoven durch eine außer dem Bereiche der Muſik liegende Idee begeiſtert, und zu dem Plan dieſes Rieſenwerkes beſtimmt worden ſei?“

„Recht, daß Du dieſe Symphonie nennſt!“ — fiel R . . raſch ein. — „Sage mir, liegt die Idee einer heldenmüthigen Kraft, die mit gigantiſchem Ungeſtüm nach dem Höchſten greift, außer dem Bereiche der Muſik? Oder findeſt Du, daß Beethoven ſeine Begeiſterung für den jugendlichen Siegesgott in ſo kleinlichen Details ausgeſprochen habe, daß es Dir vorkommen dürfte, als habe er in dieſer Symphonie eine muſikaliſche Kriegsgeſchichte des erſten italieniſchen Feldzuges ſchreiben wollen?“

„Wohin geräthſt Du?“ — entgegnete ich; „habe ich ſo etwas geſagt?“

„Es liegt Deinem Ausſpruche zu Grunde“, fuhr mein Freund leidenſchaftlich fort. — „Soll man annehmen, daß Beethoven ſich hingeſetzt habe, eine Kompoſition zu Ehren Bonaparte's zu entwerfen, ſo müßte man auch glauben, daß er nichts Anderes zu liefern im Stande geweſen wäre, als eine jener beſtellten Gelegenheits-Kompoſitionen, die ſämmtlich den Stempel einer todten Geburt an ſich tragen. Wie himmelweit iſt aber die Sinfonia eroica entfernt, eine ſolche

Anſicht zu rechtfertigen! Im Gegentheil würde der Meiſter, hätte er ſich eine ähnliche Aufgabe geſtellt, ſie ſehr unbefriedigend gelöſt haben: — ſage mir, wo, in welcher Stelle dieſer Kompoſition findeſt Du einen Zug, von dem man mit Recht annehmen könne, der Komponiſt habe in ihm irgend einen ſpeziellen Moment der Heldenlaufbahn des jugendlichen Feldherrn bezeichnen wollen? Was ſoll der Trauermarſch, das Scherzo mit den Jagdhörnern, das Finale mit dem weichen, empfindungsvoll eingewebten Andante? Wo iſt die Brücke von Lodi, wo die Schlacht bei Arcole, wo der Marſch nach Leoben, wo der Sieg bei den Pyramiden, und wo der 18. Brumaire? Sind dieß nicht Momente, die kein Komponiſt unſerer Tage ſich würde haben entgehen laſſen, ſobald er eine biographiſche Symphonie auf Bonaparte hätte ſchreiben wollen? — In Wahrheit, hier war es aber anders der Fall, und laß Dir meine Anſicht mittheilen, die ich über das Empfängniß dieſer Symphonie habe. — Wenn ſich ein Muſiker gedrängt fühlt, die kleinſte Kompoſition zu entwerfen, ſo geſchieht dieß nur durch die anregende Gewalt einer Empfindung, die in der Stunde der Konzeption ſein ganzes Weſen überwältigt. Dieſe Stimmung möge nun durch ein äußeres Erlebniß herbeigeführt werden, oder einer inneren geheimnißvollen Quelle entſprungen ſein; ſie möge ſich als Schwermuth, Freude, Sehnſucht, behagliche Befriedigung, Liebe oder Haß zeigen, ſo wird ſie im Muſiker immer eine muſikaliſche Geſtaltung annehmen, und von ſelbſt in Tönen ſprechen, ehe ſie noch in Töne gebracht worden iſt. Diejenigen großen, leidenſchaftlichen und andauernden Empfindungen aber, welche die vorzügliche Richtung unſerer Gefühle und Ideen oft zu Monaten, zu halben Jahren beherrſchen, ſind es, die auch den Muſiker zu jenen breiteren, umfaſſenderen Konzeptionen drängen, denen wir unter anderen das Daſein einer Sinfonia eroica verdanken. Dieſe großen Stimmungen können ſich als tiefes Seelenleiden, oder als kraftvolle Erhebung, von äußeren Erſcheinungen herleiten, denn wir ſind Menſchen und unſer Schickſal wird durch äußere Verhältniſſe regiert; da aber, wo ſie den Muſiker zur Produktion hindrängen, ſind auch dieſe großen Stimmungen in ihm bereits zu Muſik geworden, ſo daß den Komponiſten in den Momenten der ſchaffenden Begeiſterung nicht mehr jenes äußere Ereigniß, ſondern die durch daſſelbe erzeugte muſikaliſche Empfindung beſtimmt. Welche Erſcheinung wäre würdiger geweſen, die Sympathie, die Begeiſterung eines ſo feurigen Genie's, als das Beethoven's, zu erwecken und lebendig zu erhalten, als die des jugendlichen Halbgottes, der eine Welt zertrümmerte, um aus ſeinen Kräften eine neue zu erſchaffen? Stelle man ſich vor, wie es dem heldenmüthigen Muſiker zu Muthe ſein mußte, als er von That zu That, von Sieg zu Sieg den Mann verfolgte, von dem Freund wie Feind zu gleicher Bewunderung hingeriſſen wurde! Dazu der Republikaner Beethoven, der von jenem Helden die Verwirklichung ſeiner idealen Träume von einem Zuſtande der allgemeinen Menſchenbeglückung erwartete! Wie mußte es in ſeinen Adern brauſen, wie in ſeinem Herzen glühen, wenn ihm überall, wohin er ſich wendete, um ſich mit ſeiner Muſe zu berathen, jener glorreiche Name entgegentönte! — Auch ſeine Kraft mußte ſich zu einem außerordentlichen Schwunge angeregt, ſein Siegesmuth zu einer großen, unerhörten That angeſpornt fühlen! Er war nicht Feldherr, — er war Muſiker, und ſo ſah er in ſeinem Reiche das Gebiet vor ſich, in dem er daſſelbe verrichten konnte, was Bonaparte in den Gefilden Italiens vollbracht hatte. Die in ihm auf's Höchſte geſpannte muſikaliſche Thatkraft ließ ihn ein Werk konzipiren, wie es vorher noch nie gedacht, noch nie ausgeführt worden war; er führte ſeine Sinfonia eroica aus, und wohl fühlend, wem er den Impuls zu dieſem Rieſenwerke verdankte, ſchrieb er den Namen „Bonaparte" auf das Titelblatt. Und in der That, iſt dieſe Symphonie nicht ein ebenſo großes Zeugniß menſchlicher Schöpfungskraft, als Bonaparte's glorreicher Sieg? Dennoch frage ich, beurkundet irgend ein Merkzeichen in der Art der Ausführung dieſer Kompoſition einen unmittelbaren äußeren Zuſammenhang mit dem Schickſale des Helden, der damals noch nicht einmal auf der höchſten Stufe des ihm beſtimmten Ruhmes angelangt war? Ich bin ſo glücklich, in ihr nur ein gigantiſches Denkmal der Kunſt zu bewundern, mich an der Kraft und der wohllüſtig erhebenden Empfindung, die mir bei Anhörung derſelben die Bruſt ſchwellt, zu ſtärken, und überlaſſe anderen, gelehrten Leuten, aus den geheimnißvollen Hieroglyphen dieſer Partitur die Schlachten bei Rivoli und Marengo herauszubuchſtabiren!“

Die Nachtluft war noch kühler geworden; der Kellner, der ſich während des Geſpräches genähert, hatte meinen Wink verſtanden und den Punſch entfernt, um ihn aufwärmen zu laſſen; jetzt kam er zurück, und von Neuem dampfte das erwärmende Getränk vor unſeren Augen. Ich ſchenkte ein und reichte R . . . meine Hand.

„Wir ſind einig“, ſprach ich, — „wie immer, wenn es ſich um die innigſten Fragen der Kunſt handelt. Seien unſere Kräfte auch noch ſo ſchwach, ſo verdienten wir doch nicht einmal den Namen wahrer Muſiker, wenn wir in ſo grobe Irrthümer über das Weſen unſerer Kunſt verfallen könnten, wie Du ſie ſoeben rügteſt. Das, was die Muſik ausſpricht, iſt ewig, unendlich und ideal; ſie ſpricht nicht die Leidenſchaft, die Liebe, die Sehnſucht dieſes oder jenes Individuums in dieſer oder jener Lage aus, ſondern die Leidenſchaft, die Liebe, die Sehnſucht ſelbſt, und zwar in den unendlich mannigfaltigen Motivirungen, die in der ausſchließlichen Eigenthümlichkeit der Muſik begründet liegen, jeder andern Sprache aber fremd und unausdrückbar ſind. Jeder ſoll und kann nach ſeiner Kraft, ſeiner Fähigkeit und ſeiner Stimmung, aus ihr genießen, was er zu genießen und zu empfinden fähig iſt!“ —

„Und ich genieße heute“, — unterbrach mein Freund voll Begeiſterung, — „die Freude, das Glück, die entzückende Ahnung einer höheren Beſtimmung aus den wundervollen Offenbarungen, in denen Mozart und Beethoven an dieſem herrlichen Frühlingsabende zu uns ſprachen. Es lebe das Glück, es lebe die Freude! Es lebe der Muth, der uns im Kampfe mit unſerem Schickſale beſeelt! Es lebe der Sieg, den unſer höheres Bewußtſein über die Nichtswürdigkeit des Gemeinen erringt! Es lebe die Liebe, die unſern Muth belohnt; es lebe die Freundſchaft, die unſern Glauben aufrecht erhält! Es lebe die Hoffnung, die ſich unſerer Ahnung vermählt! Es lebe der Tag ,es lebe die Nacht! Hoch der Sonne! Hoch den Sternen! Dreimal hoch die Muſik und ihre Hohenprieſter! Ewig verehrt und angebetet ſei Gott, der Gott der Freude und des Glückes, — der Gott, der die Muſik erſchuf! Amen.“ —

Arm in Arm verſchlungen traten wir unſern Heimweg an; wir drückten uns die Hände, und ſprachen kein Wort weiter.

1.

Über deutſches Muſikweſen.

Dieſen und die folgenden Aufſätze theile ich nun aus dem Nachlaſſe meines verſtorbenen Freundes mit. Der hier voranſtehende ſcheint mir dazu beſtimmt geweſen zu ſein, für ſeine Pariſer Unternehmung unter den Franzoſen Freunde zu werben, während die nachfolgenden bereits unverkennbar abſchreckenden Eindrücken vom Pariſer Weſen ihre Entſtehung verdanken.

Dank ſei es den Bemühungen einer Anzahl ausgezeichneter Künſtler, die ſich eigenſt zu dieſem Ziele vereinigt zu haben ſcheinen, — Dank ihnen und ihrem Verdienſte, die genialſten Produkte der deutſchen Muſik ſind dem Pariſer Publikum nicht mehr unbekannt; ſie ſind ihm auf das Würdigſte vorgeführt, und ſomit auch auf das Begeiſtertſte von ihm aufgenommen worden. Man hat begonnen, die Schranke zu zertrümmern, die, wird ſie vielleicht auch ewig die Nationen ſelbſt trennen, doch nie ihre Künſte trennen ſollte; man kann ſelbſt ſagen, daß die Franzoſen durch ihre bewieſene bereitwillige Anerkennung fremder Produktionen ſich mehr auszeichneten, als die Deutſchen, die im Übrigen jedem fremden Einfluſſe ſchneller und beinahe ſchwächer unterliegen, als es wiederum zur Aufrechthaltung einer gewiſſen Selbſtſtändigkeit gut iſt. Der Unterſchied iſt dieſer: — der Deutſche, der ſelbſt nicht die Fähigkeit beſitzt, eine Mode aufzubringen, nimmt ſie unbedenklich an, wenn ſie ihm vom Auslande zukommt; in dieſer Schwäche vergißt er ſich ſelbſt und opfert blindlings dem fremden Eindrucke ſein eigenes Urtheil auf. Dieß gilt aber hauptſächlich nur von der Maſſe des deutſchen Publikums; denn auf der andern Seite ſehen wir, daß ſich, vielleicht eben aus Widerwillen gegen dieſe allgemeine Schwäche, der Muſiker von Profeſſion wieder zu ſcharf von der Maſſe abſcheidet, und in einem falſchen patriotiſchen Eifer einſeitig und ungerecht im Urtheil über ausländiſche Erzeugniſſe wird. — Gerade umgekehrt iſt dieß bei den Franzoſen: die Maſſe des franzöſiſchen Publikums iſt vollkommen befriedigt durch ſeine National-Produkte und fühlt nicht im Geringſten das Verlangen, ſeinen Geſchmack zu erweitern; deſto freimüthiger iſt aber die höhere Klaſſe der Muſikfreunde in der Anerkennung fremden Verdienſtes; ſie liebt mit Enthuſiasmus zu bewundern, was ihr aus dem Auslande Schönes und Ungekanntes zukommt. Deutlich ſpricht dafür die begeiſterte Aufnahme, welche der deutſchen Inſtrumentalmuſik ſo ſchnell zu Theil wurde. Ob man aber demohngeachtet ſagen könne, der Franzoſe verſtehe die deutſche Muſik vollkommen, iſt eine andere Frage, deren Beantwortung zweifelhaft ausfallen muß. Zwar wäre es unmöglich zu behaupten, der Enthuſiasmus, den die meiſterhafte Exekution einer Beethoven'ſchen Symphonie durch das Orcheſter des Conſervatoirs hervorbringt, ſei ein affektirter; dennoch würde es genügen, die Anſichten, Begriffe und Imaginationen dieſes oder jenes Enthuſiaſten zu vernehmen, die in ihm die Anhörung einer ſolchen Symphonie erzeugte, um ſogleich zu erkennen, daß der deutſche Genius durchaus noch nicht vollkommen verſtanden ſei. — Werfen wir daher einen ausführlicheren Blick auf Deutſchland und den Zuſtand ſeiner Muſik, um klarer anzudeuten, wie ſie aufgefaßt werden müſſe.

Man hat einmal den Satz aufgeſtellt: der Italiener gebrauche die Muſik zur Liebe, der Franzoſe zur Geſellſchaft, der Deutſche aber triebe ſie als Wiſſenſchaft. Das würde vielleicht etwas beſſer heißen: der Italiener iſt Sänger, der Franzoſe Virtuos, der Deutſche — Muſiker. Der Deutſche hat ein Recht, ausſchließlich mit „Muſiker“ bezeichnet zu werden, — denn von ihm kann man ſagen, er liebt die Muſik ihrer ſelbſt willen, — nicht als Mittel zu entzücken, Geld und Anſehen zu erlangen, ſondern weil ſie eine göttliche, ſchöne Kunſt iſt, die er anbetet, und die, wenn er ſich ihr ergiebt, ſein Ein und

Alles wird. Der Deutſche iſt im Stande, Muſik zu ſchreiben bloß für ſich und ſeinen Freund, gänzlich unbekümmert, ob ſie jemals exekutirt und von einem Publikum vernommen werden ſolle. Die Begierde, mit ſeinen Produktionen zu glänzen, erfaßt ſelten den Deutſchen, die meiſten wüßten es gar nicht einmal, wie anfangen? Vor welches Publikum ſollte er treten? — Sein Vaterland iſt getheilt in eine Anzahl von Königreichen, Churfürſtenthümer, Herzogthümer und freie Reichsſtädte; er wohnt vielleicht in der Landſtadt eines Herzogthumes; in dieſer Landſtadt glänzen zu wollen, fällt ihm nicht ein, denn es iſt da gar nicht einmal ein Publikum; beſitzt er wirklich Ehrgeiz, oder iſt er genöthigt, durch ſeine Muſik ſich zu ernähren, — ſo geht er alſo in die Reſidenz ſeines Herzogs; aber in dieſer kleinen Reſidenz giebt es ſchon viele tüchtige Muſiker, — es wird ihm alſo blutſauer, ſich vorwärts zu bringen; endlich bringt er durch; ſeine Muſik gefällt; im nächſten Herzogthume weiß aber kein Menſch etwas von ihm, — wie ſoll er es alſo anfangen, ſich in Deutſchland bekannt zu machen? Er verſucht es, wird aber darüber alt und ſtirbt; er wird begraben und kein Mund nennt ihn mehr. Dieß iſt ohngefähr die Geſchichte von Hunderten; was alſo Wunder, wenn ſich Tauſende gar nicht erſt darum bemühen, eine Carrière als Muſiker zu machen? Sie ergreifen lieber ein Handwerk, um ſich zu ernähren, und um ſich in den Freiſtunden deſto ungeſtörter mit ihrer Muſik beſchäftigen zu können, um ſich an ihr zu erquicken, zu veredeln, nicht aber durch ſie zu glänzen. Und glaubt man etwa, daß ſie nur Handwerk-Muſik machen? O, nein! Gehet hin und belauſcht ſie eines Winterabends im kleinen Stübchen; dort ſitzen ein Vater und ſeine drei Söhne um einen runden Tiſch; die einen ſpielen Violine, der dritte die Bratſche, der Vater das Violoncello; was ihr ſo tief und innig vortragen hört, iſt ein Quartett, das jener kleine Mann komponirte, der den Takt ſchlägt. — Dieſer iſt aber der Schulmeiſter aus dem benachbarten Dorfe, und das Quartett, was er komponirte, iſt kunſtvoll, ſchön und tiefgefühlt. — Nochmals, gehet hin, und höret an dieſem Ort, von dieſem Autor, dieſe Muſik aufführen, ſo werdet ihr bis zu Thränen gerührt werden und die Muſik wird euer Innerſtes durchdringen; ihr werdet wiſſen, was deutſche Muſik iſt, ihr werdet empfinden, was es iſt, das deutſche Gemüth!*) Hier handelte es ſich nicht darum, durch dieſe oder jene glänzende Paſſage dieſem oder jenem Virtuoſen Gelegenheit zu geben, ein rauſchendes Bravo zu gewinnen; — Alles iſt rein und unſchuldig, aber eben deßhalb edel und erhaben. — Stellt aber dieſe herrlichen Muſiker nun vor ein großes Publikum, in einen glänzenden Salon, — ſo ſind es nicht mehr dieſelben; ihre verſchämte Schüchternheit wird ihnen nicht erlauben, die Augen aufzuſchlagen; ſie werden ängſtlich werden, und fürchten, euern Anforderungen nicht genügen zu können. Sie werden ſich erkundigen, mit welchen Künſten man euch ſonſt befriedigte, und im blöden Mangel an Selbſtvertrauen werden ſie ſich ihrer eigenen Natur ſchamvoll begeben, um jene Künſte ſchnell nachzuahmen, die ſie nur vom Hörenſagen kennen. Nun werden ſie ſich angſtvoll bemühen, euch auch glänzende Paſſagen vorzumachen; dieſelben Stimmen, die das ſchöne deutſche Lied ſo rührend ſangen, werden ſich in der Eile italieniſche Koloraturen einüben. Dieſe Paſſagen und Koloraturen wollen ihnen aber nicht glücken; ihr habt ſie viel beſſer gehört, und langweilt euch über die Stümper. — Und doch ſind dieſe Stümper die wahreſten Künſtler, und in ihren Herzen glüht eine ſchönere Wärme, als je Diejenigen über euch ausgoſſen, die in euren glänzenden Salons euch bisher entzückt! Womit verdarben ſich alſo jene Künſtler? — Sie waren zu beſcheiden und ſchämten ſich ihrer Natur. Dieß iſt der traurige Theil der Geſchichte der deutſchen Muſik**).

---

*) Man ſieht, der Verfaſſer war jung, und kannte das elegante neuere Muſikdeutſchland noch nicht. Der Herausgeber.

**) Dieſer Gram und dieſe Scham wäre in unſerer Zeit glücklich überwunden! T. H.

Sowohl die Natur als die Einrichtung ſeines Vaterlandes ſetzt dem deutſchen Künſtler harte Schranken. Die Natur verſagt ihm die leichte und weiche Bildung eines Hauptorganes, des Geſanges, wie wir ſie in den glücklichen italieniſchen Kehlen finden; — die politiſche Einrichtung erſchwert ihm die höhere Öffentlichkeit. Der Opern-Komponiſt ſieht ſich genöthigt, eine vortheilhafte Behandlung des Geſanges von den Italienern zu erlernen, für ſeine Werke ſelbſt aber die Bühnen des Auslandes zu ſuchen, da er in Deutſchland nicht diejenige findet, auf der er ſich einer Nation zeigen kann. Denn was dieſen letzteren Punkt betrifft, ſo kann man annehmen, daß der Komponiſt, der ſeine Werke in Berlin aufführte, ſchon deßwegen in Wien oder München gänzlich unbekannt bleibt; erſt vom Ausland aus kann es ihm gelingen, auf das geſammte Deutſchland zu wirken. Ihre Werke gleichen daher immer nur Provinzial-Erzeugniſſen, und iſt einem Künſtler ſelbſt ein großes Vaterland ſchon zu klein, ſo muß eine Provinz deſſelben dieß noch mehr ſein. Das einzelne Genie ſchwingt ſich nun wohl über alle dieſe Schranken hinaus, aber gewiß meiſt nur durch Aufopferung einer gewiſſen National-Selbſtſtändigkeit. Das wahrhaft Eigenthümliche des Deutſchen bleibt in einem gewiſſen Sinne ſomit immer provinzial, ſo wie wir nur preußiſche, ſchwäbiſche, öſterreichiſche Volkslieder, nirgends aber ein deutſches Nationallied haben. —

Dieſer Mangel an Centraliſation, wenn er ſonach auch Urſache iſt, daß nie ein großes National-Muſikwerk zum Vorſchein kommen wird, iſt nichtsdeſtoweniger der Grund, daß die Muſik bei den Deutſchen einen ſo innigen und wahren Charakter durchaus erhalten hat. Eben weil es z. B. an einem großen Hofe fehlt, der Alles um ſich verſammelte, was Deutſchland an künſtleriſchen Kräften beſitzt, um dieſe vereint nach einer Richtung zum höchſterreichbaren Ziele zu treiben, — eben deßhalb finden wir, daß jede Provinz ihre Künſtler aufzuweiſen hat, die ſelbſtſtändig ihre theure Kunſt pflegen. Die

Folge iſt alſo die allgemeine Verbreitung der Muſik bis in die unſcheinbarſten Ortſchaften, bis in die niedrigſten Hütten. Es iſt erſtaunlich und überraſchend, welche muſikaliſche Kräfte man oft in den unbedeutendſten Städten Deutſchlands bei einander findet; und fehlt es auch mitunter an Sängern für die Oper, ſo wird man doch überall ein Orcheſter antreffen, das Symphonien gewöhnlich vortrefflich zu ſpielen verſteht. In Städten von 20 bis 30,000 Einwohnern kann man darauf zählen, ſtatt eines oft zwei bis drei wohl organiſirte Orcheſter anzutreffen*), ungezählt die zahlloſen Dilettanten, die oft ebenſo tüchtige, wenn nicht ſogar noch gebildetere Muſiker ſind, als die von Profeſſion. Nun muß man aber wiſſen, was man unter einem deutſchen Muſiker zu verſtehen hat; ſelten findet man, daß das gewöhnlichſte Orcheſtermitglied bloß dasjenige Inſtrument verſtehen ſollte, für welches es eben verwendet wird; man kann durchſchnittlich annehmen, daß jeder wenigſtens auf drei Inſtrumenten gleiche Fertigkeit beſitzt. Was aber mehr iſt, — jeder iſt gewöhnlich auch Komponiſt, und nicht etwa bloßer Empiriker, ſondern er hat Harmonielehre und Kontrapunkt aus dem Grunde erlernt. Die meiſten unter den Muſikern eines Orcheſters, das eine Beethoven'ſche Symphonie ſpielt, kennen dieſe auswendig, ſo daß aus dieſem Selbſtbewußtſein oft ſogar ein gewiſſer Übermuth entſteht, der bei der Ausführung eines ſolchen Werkes nachtheilig wirkt; denn er läßt den Muſiker oft weniger das Enſemble beachten, indem jeder Einzelne ſich ſeiner individuellen Auffaſſung hingiebt.

Mit Recht müſſen wir ſomit annehmen, daß die Muſik in Deutſchland bis in die unterſte und unſcheinbarſte Geſellſchaft verzweigt ſei, ja vielleicht hier ihre Wurzel habe; denn die höhere, glänzendere

---

*) Dieß war unſerem Freunde ſeiner Zeit in Würzburg wirklich begegnet, wo, außer einem vollſtändigen Theaterorcheſter, die Orcheſter einer Muſikgeſellſchaft und eines Seminares abwechſelnd ſich zu Gehör brachten. D. H.

Geſellſchaft kann in Deutſchland in dieſem Bezug nur eine Erweiterung jener niederen und engeren Kreiſe genannt werden. In dieſen ſtillen, anſpruchsloſen Familien alſo, nehmen wir an, befinde ſich die deutſche Muſik ſo recht zu Hauſe, und wirklich, hier, wo die Muſik nicht als Mittel zu glänzen, ſondern als Seelen-Erquickung angeſehen wird, iſt ſie zu Hauſe. Unter dieſen einfachen, ſchlichten Gemüthern, wo es ſich nicht darum handelt, ein großes, gemiſchtes Publikum zu unterhalten, ſtreift natürlicherweiſe die Kunſt jede kokette und prunkende Außenhülle ab, und erſcheint in ihrem eigenthümlichſten Reize der Reinheit und Wahrheit. Hier verlangt das Ohr nicht allein Befriedigung, ſondern das Herz, die Seele will erquickt ſein; der Deutſche will ſeine Muſik nicht nur fühlen, er will ſie auch denken. Somit ſchwindet die Luſt zur Befriedigung des bloßen Sinnenreizes, und das Verlangen nach Geiſteslabung tritt ein. Da es alſo dem Deutſchen nicht genug iſt, ſeine Muſik bloß ſinnlich wahrzunehmen, ſo macht er ſich mit ihrem inneren Organismus vertraut, er ſtudirt die Muſik; er ſtudirt die Lehre des Kontrapunktes, um ſich klarer bewußt zu werden, was ihn in den Meiſterwerken ſo gewaltig und wunderbar anzog; er lernt die Kunſt ergründen, und wird ſomit endlich ſelbſt Tondichter. Dieſes Bedürfniß vererbt ſich nun vom Vater zum Sohne, und die Befriedigung deſſelben wird ſomit ein weſentlicher Theil der Erziehung. Alles, was der wiſſenſchaftliche Theil der Muſik Schwieriges enthält, erlernt der Deutſche als Kind neben ſeinen Schulſtudien, und ſobald er dann im Stande iſt, ſelbſtſtändig zu denken und zu fühlen, ſo iſt nichts natürlicher, als daß er auch die Muſik mit in ſein Denken und Fühlen einſchließt, und, weit entfernt ihre Ausübung bloß als eine Unterhaltung anzuſehen, mit eben der Religiöſität an ſie geht, wie an das Heiligſte ſeines Lebens. Er wird ſomit zum Schwärmer, und dieſe innige, fromme Schwärmerei, mit der er die Muſik auffaßt und ausführt, iſt es, was hauptſächlich die deutſche Muſik charakteriſirt.

Sowohl dieſer Hang, als vielleicht auch der Mangel an ſchöner Stimmbildung, verweiſt den Deutſchen auf die Inſtrumentalmuſik. — Halten wir überhaupt feſt, daß jede Kunſt ein Genre beſitzt, in welchem ſie am ſelbſtſtändigſten und eigenthümlichſten repräſentirt wird, ſo iſt dieß bei der Muſik jedenfalls im Genre der Inſtrumentalmuſik der Fall. In jedem andern Genre tritt ein zweites Element hinzu, das ſchon an ſich ſelbſt die Einheit und Selbſtſtändigkeit des Einen aufhebt, und ſich, wie wir erfahren haben, doch nie zu der Höhe des andern emporſchwingt. Durch welchen Wuſt von Anhängſeln anderer Kunſtproduktionen muß man ſich nicht erſt durcharbeiten, um bei Anhörung einer Oper zur eigentlichen Tendenz der Muſik ſelbſt zu gelangen! Wie fühlt der Komponiſt ſich genöthigt, hier und da ſeine Kunſt faſt völlig unterzuordnen, und dieß ſogar oft Dingen, die der Würde aller Kunſt zuwider ſind. In den glücklichen Fällen, wo der Werth der Hülfsleiſtungen der aſſoziirten Künſte ſich zu gleicher Höhe mit dem Werthe der Muſik ſelbſt erhebt, entſteht zwar wirklich ein neues Genre, deſſen klaſſiſcher Werth und tiefe Bedeutung hinlänglich anerkannt iſt, das aber immer und jedenfalls dem Genre der höheren Inſtrumentalmuſik untergeordnet bleiben muß, weil in ihm doch wenigſtens immer die Selbſtſtändigkeit der Kunſt ſelbſt geopfert iſt, während ſie in dieſem ihre höchſte Bedeutung, ihre vollkommenſte Ausbildung erreicht. — Hier, im Gebiete der Inſtrumentalmuſik, iſt es, wo der Künſtler, frei von jedem fremden und beengenden Einfluſſe, im Stande iſt, am unmittelbarſten an das Ideal der Kunſt zu reichen; hier, wo er die ſeiner Kunſt eigenthümlichſt angehörenden Mittel in Anwendung zu bringen hat, iſt er ſogar gebunden, im Gebiete ſeiner Kunſt ſelbſt zu verbleiben.

Was Wunder, wenn der ernſte, tiefe und ſchwärmeriſche Deutſche gerade dieſem Genre der Muſik ſich mit größerer Vorliebe als jedem anderen zuwendet? Hier, wo er ſich ganz ſeinen träumeriſchen Phantaſien hingeben kann, wo die Individualität einer beſtimmten und begränzten Leidenſchaft nicht ſeine Imagination feſſelt, wo er im großen Reiche der Ahnungen ſich ungebunden verlieren kann, — hier fühlt er ſich frei und in ſeiner Heimath. Um ſich die Meiſterwerke dieſes Genre's der Kunſt zu verſinnlichen, bedarf es keiner glänzenden Bühnen, keiner koſtbaren ausländiſchen Sänger, keiner Pracht der theatraliſchen Ausſtattung; ein Klavier, eine Violine reicht hin, die glänzendſten und hinreißendſten Imaginatienen wach zu rufen; und Jeder iſt Meiſter eines dieſer Inſtrumente, und am kleinſten Orte finden ſich ihrer genug zuſammen, um ſelbſt ein Orcheſter zu bilden, das die gewaltigſten und rieſenhafteſten Schöpfungen wiederzugeben im Stande iſt. Und iſt es denn möglich, daß mit der üppigſten Zuthat aller anderen Künſte ein prachtvolleres und erhabeneres Gebäude aufgerichtet werden könne, als ein einfaches Orcheſter im Stande iſt, in der Aufführung einer Beethoven'ſchen Symphonie zu erbauen? Gewiß nicht! Die reichſte ſinnliche Ausſtattung kann nimmermehr das vergegenwärtigen, was eine Aufführung jener Meiſterwerke in Wirklichkeit ſelbſt hinſtellt.

Die Inſtrumentalmuſik iſt ſomit das ausſchließliche Eigenthum des Deutſchen, — ſie iſt ſein Leben, ſie iſt ſeine Schöpfung! Und eben in jener beſcheidenen, ſchüchternen Verſchämtheit, die einen Hauptzug des deutſchen Gemüthes ausmacht, mag das Gedeihen dieſes Genre's einen wichtigen Grund haben. Dieſe Verſchämtheit iſt es, die dem Deutſchen verwehrt, mit ſeiner Kunſt, dieſem ſeinen innern Heiligthum, nach außen hin zu prunken. Mit richtigem Takte fühlt er, daß er mit dieſem Heraustreten ſogar ſeine Kunſt verläugnet, denn ſie iſt ſo reinen, ewigen Urſprunges, daß ſie durch weltliche Prunkſucht leicht entſtellt wird. Der Deutſche kann ſein muſikaliſches Entzücken nicht der Maſſe mittheilen, er kann dieß nur dem vertrauteſten Kreiſe ſeiner Umgebung. In dieſem Kreiſe nun läßt er ſich frei gehen. Da läßt er die Thränen der Freude und des Schmerzes ungehindert fließen, und deßhalb iſt es hier, wo er Künſtler im vollſten Sinne des Wortes wird. Iſt dieſer Kreis nicht zahlreich genug, ſo ſind es ein Klavier und ein paar Saiteninſtrumente, auf denen muſizirt wird; — man ſpielt eine Sonate, ein Trio oder ein Quartett, oder ſingt das deutſche vierſtimmige Lied. Erweitert ſich dieſer vertraute Kreis, ſo wächſt die Zahl der Inſtrumente, und man ſpielt die Symphonie. — Auf dieſe Art iſt man berechtigt, anzunehmen, daß die Inſtrumentalmuſik aus dem Herzen des deutſchen Familienlebens hervorgegangen iſt; daß ſie eine Kunſt iſt, die nicht von der Maſſe eines großen Publikums, ſondern nur vom vertrauten Kreiſe Weniger verſtanden und gewürdigt werden kann. Es gehört eine edle, reine Schwärmerei dazu, in ihr das wahre, hohe Entzücken zu finden, das ſie nur über den Eingeweihten ausgießt; dieß kann aber nur der ächte Muſiker ſein, nicht die Maſſe eines unterhaltungsſüchtigen Salon-Publikums. Denn Alles, was von dieſem letzteren als pikante, glänzende Epiſoden aufgefaßt und begrüßt zu werden pflegt, wird auf dieſe Art vollkommen misverſtanden, und ſomit bloß in der Reihe der eiteln, koketten Künſte Das eingereiht, was dem innerſten Kerne der reinſten Kunſt entſprang.

Wir wollen uns ferner bemühen, zu zeigen, wie auf derſelben Baſis alle deutſche Muſik gegründet iſt.

Schon im Vorhergehenden erwähnte ich, warum das Genre der Vokalmuſik bei weitem weniger einheimiſch bei den Deutſchen ſei, als das der Inſtrumentalmuſik. Man kann zwar nicht läugnen, daß auch die Vokalmuſik bei den Deutſchen eine ganz beſondere und eigene Richtung annahm, die ebenfalls im Weſen und in den Bedürfniſſen des Volkes ihren Ausgangspunkt findet. Nie jedoch hat das größte und wichtigſte Genre der Vokalmuſik, — die dramatiſche Muſik, in Deutſchland eine gleiche Höhe und ſelbſtſtändige Ausbildung erreicht, wie ſie der Inſtrumentalmuſik zu Theil ward. Der Glanz der deutſchen Vokalmuſik blühte in der Kirche; die Oper wurde den Italienern überlaſſen. Selbſt die katholiſche Kirchenmuſik iſt in Deutſchland nicht zu Hauſe, dafür aber ausſchließlich die proteſtantiſche. Den Grund dafür finden wir wiederum in der Einfachheit der deutſchen Sitten, die dem kirchlichen Prunk des Katholizismus bei weitem weniger zugethan ſein konnten, als den einfachen und anſpruchsloſen Gebräuchen des proteſtantiſchen Kultus. Der Pomp des katholiſchen Gottesdienſtes wurde von den Fürſten und Höfen dem Auslande entliehen, und mehr oder weniger ſind alle deutſchen katholiſchen Kirchenkomponiſten Nachahmer der Italiener geweſen. Statt allen Prunkes genügte aber in den älteren proteſtantiſchen Kirchen der einfache Choral, der von der geſammten Gemeinde geſungen und von der Orgel begleitet wurde. Dieſer Geſang, deſſen edle Würde und ungezierte Reinheit nur aus wahrhaft frommen und einfachen Herzen entſpringen konnte, darf und muß ausſchließlich als deutſches Eigenthum angeſehen werden. In Wahrheit trägt auch die künſtleriſche Konſtruktion des Chorals ganz den Charakter deutſcher Kunſt; die Neigung des Volkes zum Liede findet man in den kurzen und populären Melodien des Chorals beurkundet, von denen manche auffallende Ähnlichkeit mit anderen profanen, aber immer kindlich frommen Volksliedern haben. Die reichen und kräftigen Harmonien aber, welche die Deutſchen ihren Choralmelodien unterlegen, bezeugen den tiefen künſtleriſchen Sinn der Nation. Dieſer Choral nun, an und für ſich eine der würdigſten Erſcheinungen in der Geſchichte der Kunſt, muß als Grundlage aller proteſtantiſchen Kirchenmuſik angeſehen werden; auf ihr baute der Künſtler weiter, und errichtete die großartigſten Gebäude. Als nächſte Erweiterung und Vergrößerung des Chorales müſſen die Motetten angeſehen werden. Dieſe Kompoſitionen hatten dieſelben kirchlichen Lieder, wie die Choräle, zur Unterlage; ſie wurden ohne Begleitung der Orgel nur von Stimmen vorgetragen. Die großartigſten Kompoſitionen von dieſem Genre beſitzen wir von Sebaſtian Bach, ſowie dieſer überhaupt als der größte proteſtantiſche Kirchen-Komponiſt betrachtet werden muß.

Die Motetten dieſes Meiſters, die im kirchlichen Gebrauch ähnlich wie der Choral verwendet wurden (nur daß dieſe nicht von der Gemeinde, ſondern ihrer größeren Kunſtſchwierigkeit wegen von einem beſonderen Sängerchore ausgeführt wurden), ſind unſtreitig das Vollendetſte, was wir von ſelbſtſtändiger Vokalmuſik beſitzen. Neben der reichſten Fülle des tiefſinnigſten Kunſtaufwandes herrſcht in dieſen Kompoſitionen immer eine einfache, kräftige, oft hochpoetiſche Auffaſſung des Textes im ächt proteſtantiſchen Sinne vor. Dabei iſt die Vollendung der äußeren Formen dieſer Werke ſo groß und in ſich abgeſchloſſen, daß ſie von keiner anderen Kunſterſcheinung übertroffen wird. Noch erweitert und vergrößert finden wir aber dieſes Genre in den großen Paſſionsmuſiken und Oratorien. Die Paſſionsmuſik, faſt ausſchließlich dem großen Sebaſtian Bach eigen, hat die Leidensgeſchichte des Heilandes zum Grunde, wie ſie von den Evangeliſten geſchrieben iſt; der ganze Text iſt wörtlich komponirt; außerdem ſind aber an den einzelnen Abſchnitten der Erzählung auf die jedesmaligen Momente derſelben ſich beziehende Verſe aus den Kirchengeſängen eingeflochten, an den wichtigſten Stellen ſogar der Choral ſelbſt, der auch wirklich von der geſammten Gemeinde geſungen wurde. Auf dieſe Art ward eine Aufführung einer ſolchen Paſſionsmuſik eine große religiöſe Feierlichkeit, an der die Künſtler wie die Gemeinde gleichen Antheil nahmen. Welcher Reichthum, welche Fülle von Kunſt, welche Kraft, Klarheit, und dennoch prunkloſe Reinheit ſprechen aus dieſen einzigen Meiſterwerken! In ihnen iſt das ganze Weſen, der ganze Gehalt der deutſchen Nation verkörpert, was man um ſo mehr berechtigt iſt anzunehmen, als ich nachgewieſen zu haben glaube, wie auch dieſe großartigen Kunſtproduktionen aus den Herzen und Sitten des deutſchen Volkes hervorgingen.

Die Kirchenmuſik hatte ſomit ihren Urſprung, wie ihre Blüthe, dem Bedürfniſſe des Volkes zu danken. Ein ähnliches Bedürfniß hat aber nie die dramatiſche Muſik bei den Deutſchen hervorgerufen.

Die Oper hatte ſeit ihrem erſten Entſtehen in Italien einen ſo ſinnlichen und prunkenden Charakter angenommen, daß ſie in dieſer Geſtalt dem ernſten, gemüthvollen Deutſchen unmöglich das Bedürfniß ihres Genuſſes abgewinnen konnte. Die Oper war mit der Zuthat von Ballet und Dekorations-Pomp ſo bald in den Verruf einer bloßen üppigen Unterhaltung für die Höfe gekommen, daß ſie in den erſten Zeiten in der That auch nur von dieſen gepflegt und geſchützt wurde. Wie aber die Höfe, und zumal die deutſchen Höfe, ſo entſchieden vom Volke getrennt und abgeſchloſſen waren, konnten natürlich auch ihre Vergnügungen nie zugleich die des Volkes werden. Deßhalb ſehen wir denn ſelbſt faſt noch im Verlaufe des ganzen verfloſſenen Jahrhunderts in Deutſchland die Oper wie ein ganz ausländiſches Kunſtgenre gepflegt. Jeder Hof hatte ſeine italieniſche Truppe, welche die Opern italieniſcher Komponiſten ſang; denn anders als in italieniſcher Sprache und von Italienern geſungen, konnte man ſich damals gar keine Oper denken. Derjenige deutſche Komponiſt, der auch Opern ſchreiben wollte, mußte italieniſche Sprache und italieniſche Geſangsmanier erlernen, und konnte nur beifällig aufgenommen werden, wenn er ſich als Künſtler gänzlich denationaliſirt hatte. Nichtsdeſtoweniger waren es aber oft Deutſche, welche auch in dieſem Genre den erſten Preis erhielten; die univerſelle Richtung, deren der deutſche Genius fähig iſt, machte es dem deutſchen Künſtler leicht, ſich ſelbſt auf fremdem Terrain einheimiſch zu machen. Wir ſehen, wie die Deutſchen ſich ſchnell in Das, was National-Eigenthümlichkeit bei ihren Nachbarn zur Geburt brachte, hineinfühlen, und ſich dadurch von Neuem einen feſten Standpunkt verſchaffen, von dem aus ſie dann den ihnen inwohnenden Genius weit über die Gränzen der beſchränkenden Nationalität hinaus die ſchöpferiſchen Schwingen ausbreiten laſſen. Der deutſche Genius ſcheint faſt beſtimmt zu ſein, das, was ſeinem Mutterlande nicht eingeboren iſt, bei ſeinen Nachbarn aufzuſuchen, dieß aber aus ſeinen engen

Gränzen zu erheben und ſomit etwas Allgemeines für die ganze Welt zu ſchaffen. Natürlich kann dieſe Aufgabe aber nur von Demjenigen erreicht werden, der ſich nicht damit begnügt, ſich in eine fremde Nationalität hineinzulügen, ſondern der das Erbtheil ſeiner deutſchen Geburt rein und unverdorben erhält, und dieſes Erbtheil iſt: Reinheit der Empfindung und Keuſchheit der Erfindung. Wo dieſe Mitgift erhalten wird, da muß der Deutſche unter jeder Himmelsgegend, in jeder Sprache und jedem Volke das Vorzüglichſte leiſten können.

So ſehen wir denn endlich, daß es doch ein Deutſcher war, der die italieniſche Schule in der Oper zum vollkommenſten Ideal erhob, und ſie, auf dieſe Art zur Univerſalität erweitert und veredelt, ſeinen Landsleuten zuführte. Dieſer Deutſche, dieſes größte und göttlichſte Genie war Mozart. In der Geſchichte der Erziehung, der Bildung und des Lebens dieſes einzigen Deutſchen kann man die Geſchichte aller deutſchen Kunſt, aller deutſchen Künſtler leſen. Sein Vater war Muſiker; er wurde ſomit auch zur Muſik erzogen, wahrſcheinlich ſelbſt nur in der Abſicht, aus ihm eben nur einen ehrlichen Muſikanten zu machen, der mit dem Erlernten ſein Brod verdienen ſollte. In zarteſter Kindheit mußte er ſchon ſelbſt das Schwierigſte des wiſſenſchaftlichen Theiles ſeiner Kunſt erlernen; natürlich ward er ſo ſchon als Knabe ihrer vollkommen Meiſter; ein weiches, kindliches Gemüth und überaus zarte Sinnes-Werkzeuge ließen ihn zu gleicher Zeit ſeine Kunſt auf das Innigſte ſich aneignen; das ungeheuerſte Genie aber erhob ihn über alle Meiſter aller Künſte und aller Jahrhunderte. Zeit ſeines Lebens arm bis zur Dürftigkeit, Prunk und vortheilhafte Anerbieten ſchüchtern verſchmähend, trägt er ſchon in dieſen äußeren Zügen den vollſtändigen Typus ſeiner Nation. Beſcheiden bis zur Verſchämtheit, uneigenſüchtig bis zum Selbſtvergeſſen, leiſtet er das Erſtaunlichſte, hinterläßt er der Nachwelt die unermeßlichſten Schätze, ohne zu wiſſen, daß er gerade etwas Anderes that, als ſeinem

Schöpfungsdrange nachzugeben. Eine rührendere und erhebendere Erſcheinung hat keine Kunſtgeſchichte aufzuweiſen.

Mozart eben vollbrachte das in der höchſten Potenz, deſſen, wie ich ſagte, die Univerſalität des deutſchen Genius fähig iſt. Er machte ſich die ausländiſche Kunſt zu eigen, um ſie zur allgemeinen zu erheben. Auch ſeine Opern waren in italieniſcher Sprache geſchrieben, weil dieſe damals die einzig für den Geſang zuläſſige Sprache war. Er riß ſich aber ſo ganz aus allen Schwächen der italieniſchen Manier heraus, veredelte ihre Vorzüge in einem ſolchen Grade, verſchmolz ſie mit der ihm innewohnenden deutſchen Gediegenheit und Kraft ſo innig, daß er endlich etwas vollkommen Neues und vorher noch nie Dageweſenes erſchuf. Dieſe ſeine neue Schöpfung war die ſchönſte, idealſte Blüthe der dramatiſchen Muſik, und von hier an kann man erſt rechnen, daß die Oper in Deutſchland heimiſch ward. Von nun an öffneten ſich die Nationaltheater, und man ſchrieb Opern in deutſcher Sprache.

Während ſich jedoch dieſe große Epoche vorbereitete, während Mozart und deſſen Vorgänger aus der italieniſchen Muſik ſelbſt dieß neue Genre herausarbeiteten, bildete ſich von der anderen Seite eine volksthümliche Bühnenmuſik heraus, durch deren Verſchmelzung mit jener endlich die wahre deutſche Oper entſtand. Es war dieß das Genre des deutſchen Singſpieles, wie es, fern vom Glanze der Höfe, mitten unter dem Volke entſtand und aus deſſen Sitten und Weſen hervorging. Dieſes deutſche Singſpiel, oder Operette, hat eine unverkennbare Ähnlichkeit mit der älteren franzöſiſchen opéra comique. Die Süjets der Texte waren aus dem Volksleben genommen, und ſchilderten die Sitten meiſt der unteren Klaſſen. Sie waren meiſt komiſchen Inhaltes, voll derben und natürlichen Witzes. Als vorzüglichſte Heimath dieſes Genre's muß Wien betrachtet werden. Überhaupt hat ſich in dieſer Kaiſerſtadt von jeher die meiſte Volksthümlichkeit erhalten; dem unſchuldigen heiteren Sinne ihrer Einwohner ſagte ſtets das am meiſten zu, was ihrem natürlichen Witz und ihrer fröhlichen Einbildungskraft am faßlichſten war. In Wien, wo alle Volksſtücke ihren Urſprung hatten, gedieh denn auch das volksthümliche Singſpiel am beſten. Der Komponiſt beſchränkte ſich dabei zwar meiſtens nur auf Lieder und Arietten; dennoch traf man darunter ſchon manches charakteriſtiſche Muſikſtück, wie z. B. in dem vortrefflichen „Dorfbarbier", das wohl geeignet war, bei größerer Ausdehnung mit der Zeit das Genre bedeutender zu machen, während es bei ſeiner Verſchmelzung mit der größeren Opernmuſik endlich völlig untergehen mußte. Nichtsdeſtoweniger hatte es ſchon eine gewiſſe ſelbſtſtändige Höhe erreicht, und man ſieht mit Verwunderung, daß zu derſelben Zeit, wo Mozart's italieniſche Opern ſogleich nach ihrem Erſcheinen in das Deutſche überſetzt und dem geſammten vaterländiſchen Publikum vorgelegt wurden, auch jene Operette eine immer üppigere Form annahm, indem ſie Volksſagen und Zaubermärchen zu Süjets nahm, die den phantaſievollen Deutſchen am lebhafteſten anſprach. — Das Entſcheidendſte geſchah denn endlich: Mozart ſelbſt ſchloß ſich dieſer volksthümlichen Richtung der deutſchen Operette an, und komponirte auf deren Grundlage die erſte große deutſche Oper: die Zauberflöte. Der Deutſche kann die Erſcheinung dieſes Werkes gar nicht erſchöpfend genug würdigen. Bis dahin hatte die deutſche Oper ſo gut wie gar nicht exiſtirt; mit dieſem Werke war ſie erſchaffen. Der Dichter des Süjets, ein ſpekulirender Wiener Theaterdirektor, beabſichtigte gerade nichts weiter, als eine recht große Operette zu Tage zu bringen. Dadurch ward dem Werke von vorn herein die populärſte Außenſeite zugeſichert; ein phantaſtiſches Märchen lag zum Grunde, wunderliche märchenhafte Erſcheinungen und eine tüchtige komiſche Beimiſchung mußten zur Ausſtattung dienen. Was aber baute Mozart auf dieſer wunderlich abenteuerlichen Baſis auf! Welcher göttliche Zauber weht vom populärſten Liede bis zum erhabenſten Hymnus in dieſem Werke! Welche Vielſeitigkeit, welche Mannigfaltigkeit! Die

Quinteſſenz aller edelſten Blüthen der Kunſt ſcheint hier zu einer einzigen Blume vereint und verſchmolzen zu ſein. Welche ungezwungene und zugleich edle Popularität in jeder Melodie, von der einfachſten zur gewaltigſten! — In der That, das Genie that hier faſt einen zu großen Rieſenſchritt, denn, indem es die deutſche Oper erſchuf, ſtellte es zugleich das vollendetſte Meiſterſtück derſelben hin, das unmöglich übertroffen, ja deſſen Genre nicht einmal mehr erweitert und fortgeſetzt werden konnte. Es iſt wahr, wir ſehen die deutſche Oper nun wohl aufleben, aber zugleich in dem Grade rückwärts gehen, oder ſich in Manier verflachen, in welchem ſie ſich ſo ſchnell zu ihrer höchſten Höhe erhoben hatte. — Als die unmittelbarſten Nachahmer Mozart's in dieſem Sinne müſſen Winter und Weigl angeſehen werden. Beide haben auf das Redlichſte ſich der populären Richtung der deutſchen Oper angeſchloſſen, und dieſer in ſeiner „Schweizerfamilie", jener in ſeinem „unterbrochenen Opferfeſt" hat bewieſen, wie wohl der deutſche Opernkomponiſt ſeine Aufgabe zu würdigen verſtand. Demohngeachtet verliert ſich die allgemeine populäre Richtung Mozart's bei dieſen ſeinen Nachahmern ſchon in das Kleinliche, und ſcheint daraus klar werden zu wollen, wie die deutſche Oper nie einen nationalen Schwung nehmen ſollte. Die populäre Eigenthümlichkeit der Rhythmen und Melismen erſtarrt zur Bedeutungsloſigkeit von angelernten Floskeln und Phraſen, und vor Allem verräth der vollkommene Indifferentismus, mit dem die Komponiſten an die Wahl ihrer Süjets gingen, wie wenig ſie geeignet waren, der deutſchen Oper eine höhere Stellung zu verſchaffen.

Dennoch ſehen wir das volksthümliche muſikaliſche Drama noch einmal aufleben. In der Zeit, wo Beethoven's allgewaltiges Genie in ſeiner Inſtrumentalmuſik das Reich der kühnſten Romantik erſchloſſen, verbreitete ſich ein lichtvoller Strahl aus dieſem zauberhaften Gebiete auch über die deutſche Oper. Es war dieß Weber, der der Bühnenmuſik noch einmal ein ſchönes, warmes Leben einhauchte.

In ſeinem populärſten Werke, dem „Freiſchützen“, berührte Weber abermals das Herz des deutſchen Volkes. Das deutſche Märchen, die ſchauerliche Sage waren es, die hier den Dichter und Komponiſten unmittelbar dem deutſchen Volksleben nahe brachten; das ſeelenvolle, einfache Lied des Deutſchen lag zu Grunde, ſo daß das Ganze einer großen, rührenden Ballade glich, die, mit dem edelſten Schmucke der friſcheſten Romantik ausgeſtattet, das phantaſievolle Gemüthsleben der deutſchen Nation auf das Charakteriſtiſchſte beſingt. Und wirklich hat ſowohl Mozart's Zauberflöte, wie Weber's Freiſchütz, nicht undeutlich bewieſen, daß in dieſem Gebiete das deutſche muſikaliſche Drama zu Hauſe, darüber hinaus ihm aber die Gränze geſteckt ſei. Selbſt Weber mußte dieß erfahren, als er die deutſche Oper über dieſe Gränze erheben wollte; ſeine „Euryanthe“, mit allen ſchönen Einzelnheiten, iſt doch als ein mislungener Verſuch anzuſehen. Hier, wo Weber den Streit großer, gewaltiger Leidenſchaften in einer höheren Sphäre zeichnen wollte, verließ ihn ſeine Kraft; ſchüchtern und kleinmüthig ordnete er ſich ſeiner zu großen Aufgabe unter, ſuchte durch ängſtliche Ausmalung einzelner Charakterzüge zu erſetzen, was nur mit großen, kräftigen Strichen im Ganzen gezeichnet werden konnte; ſomit verlor er ſeine Unbefangenheit und ward unwirkſam*). Es war, als ob Weber gewußt hätte, daß er hier ſeine keuſche Natur geopfert hatte; er kehrte ſich in ſeinem Oberon noch einmal mit ſchmerzlichem Todeslächeln der holden Muſe ſeiner Unſchuld zu.

Neben Weber verſuchte Spohr ſich der deutſchen Bühne Meiſter zu machen, konnte aber nie zu der Popularität Weber's gelangen; ſeiner Muſik mangelte es zu ſehr an dem dramatiſchen Leben, das von der Scene aus wirken ſoll. Wohl ſind die Produktionen dieſes Meiſters völlig deutſch zu nennen, denn ſie ſprechen tief und klagend zu dem innern Gemüthe. Dennoch fehlt ihnen gänzlich jene heitere, naive Beimiſchung, die Weber ſo eigenthümlich iſt, und ohne welche das Kolorit zumal für eine dramatiſche Muſik zu monoton wird und ſeine Wirkung verliert.

---

*) Mich dünkt, mein Freund würde mit der Zeit ſich beſonnener hierüber auszudrücken gelernt haben. D. H.

Als letzter und bedeutendſter Nachfolger dieſer Beiden muß Marſchner angeſehen werden; er berührte dieſelben Saiten, die Weber angeſchlagen hatte, und erhielt dadurch ſchnell eine gewiſſe Popularität. Bei aller ihm innewohnenden Kraft war aber dieſer Komponiſt nicht im Stande, die von ſeinem Vorgänger ſo glänzend wiederbelebte populäre deutſche Oper aufrecht und in Geltung zu erhalten, als die Produktionen der neueren franzöſiſchen Schule ſo reißenden Fortſchritt in der enthuſiaſtiſchen Anerkennung der deutſchen Nation machten. In der That hat die neuere franzöſiſche dramatiſche Muſik der deutſchen populären Oper einen ſo entſchiedenen Todesſtreich beigebracht, daß dieſe als jetzt völlig nicht mehr exiſtirend zu betrachten iſt. Dennoch muß dieſer neueren Periode ausführlichere Erwähnung gethan werden, da ſie einen zu mächtigen Einfluß auf Deutſchland äußerte, und da es doch ſcheint, als ob der Deutſche ſich endlich zum Meiſter auch dieſer Periode aufſchwingen würde.

Wir können den Anfang dieſer Periode nicht anders als von Roſſini datiren; denn mit dem genialſten Leichtſinn, der allein dieß erreichen konnte, riß dieſer alle Überreſte der älteren italieniſchen Schule nieder, welche ja eben ſchon zum mageren Gerippe der bloßen Formen verdorrt war. Sein wohllüſtig freudiger Geſang flatterte in der Welt herum, und ſeine Vorzüge, — Leichtigkeit, Friſche und Üppigkeit der Form, fanden zumal bei den Franzoſen Konſiſtenz. Bei dieſen erhielt die Roſſini'ſche Richtung Charakter, und gewann durch National-Stätigkeit ein würdigeres Anſehen; ſelbſtſtändig, und mit der Nation ſympathiſirend, ſchufen nun ihre Meiſter das Vortrefflichſte, was in der Kunſtgeſchichte eines Volkes aufgewieſen werden kann. In ihren Werken verkörperte ſich die Tugend und der Charakter ihrer Nation. Die liebenswürdige Ritterlichkeit des älteren Frankreichs begeiſterte aus Boieldieu's herrlichem Jean de Paris; die Lebhaftigkeit, der Geiſt, der Witz, die Anmuth der Franzoſen blühte in dem ihnen völlig und ausſchließlich eigenen Genre der opéra comique. Ihren höchſten Höhepunkt erreichte aber die franzöſiſche dramatiſche Muſik in Auber's unübertrefflicher: „Stummen von Portici", — einem National-Werke, wie jede Nation höchſtens nur Eines aufzuweiſen hat. Dieſe ſtürmende Thatkraft, dieſes Meer von Empfindungen und Leidenſchaften, gemalt in den glühendſten Farben, durchdrungen von den eigenſten Melodien, gemiſcht von Grazie und Gewalt, Anmuth und Heroismus, — iſt dieß Alles nicht die wahrhafte Verkörperung der letzten Geſchichte der franzöſiſchen Nation? Konnte dieß erſtaunliche Kunſtwerk von einem Anderen als von einem Franzoſen geſchaffen werden? — Es iſt nicht anders zu ſagen, — mit dieſem Werke hatte die neuere franzöſiſche Schule ihre Spitze erreicht, und ſie errang ſich ſomit die Hegemonie über die civiliſirte Welt *).

Was alſo Wunder, wenn der ſo empfängliche und unpartheiiſche Deutſche nicht zögerte, die Vortrefflichkeit dieſer Produktionen der Nachbarn mit ungeheucheltem Enthuſiasmus anzuerkennen? Denn der Deutſche verſteht im Allgemeinen gerechter zu ſein, als manches andere Volk. Zudem halfen dieſe ausländiſchen Erſcheinungen einem entſchiedenen Bedürfniſſe ab; denn es iſt nicht zu läugnen, daß das größere Genre der dramatiſchen Muſik einmal in Deutſchland nicht von ſelbſt gedeiht; und dieß wahrſcheinlich aus demſelben Grunde, der auch das höhere deutſche Schauſpiel nie ſeine vollſte Blüthe erreichen läßt. Dafür iſt es aber dem Deutſchen eher als jedem Andern möglich, auf fremdem Boden die Richtung einer nationalen Kunſtepoche auf die höchſte Spitze und zur univerſellen Gültigkeit zu bringen.

Was alſo die dramatiſche Muſik betrifft, ſo können wir annehmen, daß gegenwärtig der Deutſche und der Franzoſe nur Eine habe;

---

*) Meiſterſingerweiſe: „Ihr ſprecht ſchon faſt wie ein Franzoſ!" D. H.

mögen ihre Werke nun auch in dem *einen* Lande zuerſt produziert werden, ſo iſt dieß doch mehr örtliche als weſentliche Differenz. Dadurch, daß ſich beide Nationen die Hände reichen und ſich gegenſeitig ihre Kräfte leihen, iſt jedenfalls eine der größten Kunſtepochen vorbereitet worden. Möge dieſe ſchöne Vereinigung nie gelöſt werden, denn es iſt keine Miſchung zweier Nationen denkbar, deren Verbrüderung größere und vollkommenere Reſultate für die Kunſt hervorbringen könnte, als die der Deutſchen und Franzoſen, weil die Genies jeder dieſer beiden Nationen ſich gegenſeitig vollkommen Das zu erſetzen im Stande ſind, was den einen oder den anderen abgeht.

5.

Der Virtuos und der Künſtler.

Nach einer alten Sage giebt es irgendwo ein unſchätzbares Juwel, deſſen ſtrahlender Glanz plötzlich dem begünſtigten Sterblichen, der ſeinen Blick darauf heftet, alle Gaben des Geiſtes und alles Glück eines befriedigten Gemüthes gewährt. Doch liegt dieſer Schatz im tiefſten Abgrunde vergraben. Es heißt, daß es ehedem vom Glücke Hochbegünſtigte gab, deren Auge übermenſchlich gewaltig die aufgehäuften Trümmer, welche wie Thore, Pfeiler und unförmliche Bruchſtücke rieſiger Paläſte über einander lagen, durchdrang: durch dieſes Chaos hindurch leuchtete dann der wundervolle Glanz des magiſchen Juwels zu ihnen herauf, und erfüllte ihr Herz mit unſäglicher Entzückung. Da erfaßte ſie die Sehnſucht, allen Trümmerſchutt hinwegzuräumen, um Aller Augen die Pracht des magiſchen Schatzes aufzudecken, vor dem die Sonnenſtrahlen erblaſſen ſollten, wenn ſein Anblick unſer Herz mit göttlicher Liebe, unſeren Geiſt mit ſeliger Erkenntniß erfüllte. Doch vergeblich all' ihre Mühe: ſie konnten die träge Maſſe nicht erſchüttern, die den Wunderſtein barg.

Jahrhunderte vergingen: aus dem Geiſte jener ſo überſeltenen Hochbeglückten ſpiegelte ſich der Glanz des Strahlenlichtes, das aus dem Anblicke des Juwels zu ihnen gedrungen war, der Welt wieder ab: aber keiner vermochte ihm ſelbſt zu nahen. Doch war die Kunde davon vorhanden; es führten die Spuren, und man kam auf den Gedanken, in wohlerfahrener Weiſe des Bergbaues dem Wunderſteine nachzugraben. Da legte man Schachten an, durch Minen und Stollen ward in die Eingeweide der Erde eingedrungen; der künſtlichſte unterirdiſche Bau kam zu Stande, und immer grub man von Neuem, legte Gänge und Nebenminen an, bis endlich die Verwirrung im Labyrinthe wuchs, und die Kunde von der rechten Richtung ganz und gar verloren ging. So lag der ganze Irrbau, über deſſen Mühen der Juwel endlich ſelbſt vergeſſen worden war, nutzlos da: man gab ihn auf. Verlaſſen wurden Schachten, Gänge und Minen: ſchon drohten ſie einzuſtürzen, — als, wie es heißt, ein armer Bergmann aus Salzburg daher kam. Der unterſuchte genau die Arbeit ſeiner Vorgänger: voll Verwunderung folgte er den zahlloſen Irrgängen, deren nutzloſe Anlage ihm ahnungsvoll aufging. Plötzlich fühlt er ſein Herz von wohllüſtiger Empfindung bewegt: durch eine Spalte leuchtet ihm das Juwel entgegen; mit einem Blicke umfaßt er das ganze Labyrinth: der erſehnte Weg zu dem Wunderſteine ſelbſt thut ſich ihm auf; von dem Lichtglanze geleitet dringt er in den tiefſten Abgrund, bis zu ihm, dem göttlichen Talisman ſelber. Da erfüllte eine wunderbare Ausſtrahlung die ganze Erde mit flüchtiger Pracht, und alle Herzen erbebten vor unſäglichem Entzücken: den Bergmann aus Salzburg ſah aber niemand wieder.

Dann war es wieder ein Bergmann, der kam aus Bonn vom Siebengebirge her; der wollte den verſchollenen Salzburger in den verlaſſenen Schachten aufſuchen: ſchnell gelangte er auf ſeine Spur, und ſo plötzlich traf ſein Auge der Wunderglanz des Juwels, daß es ſofort davon erblindete. Ein wogendes Lichtmeer durchdrang ſeine Sinne; von göttlichem Schwindel erfaßt, ſchwang er ſich in den Abgrund, und krachend brachen die Schachten über ihm zuſammen: ein furchtbares Getöſe drang wie Weltuntergang dahin. Auch den Bonner Bergmann ſah man nie wieder.

So endete, wie alle Bergmannsſagen, auch dieſe: mit der Verſchüttung. Nun liegen die Trümmer; doch zeigt man noch die Stätte der alten Schachten, und in den letzten Zeiten hat man ſich ſogar aufgemacht, den beiden verunglückten Bergleuten nachzugraben, denn gutmüthig heißt es, ſie könnten wohl gar noch am Leben ſein. Mit wirklichem Eifer werden die Arbeiten neuerdings betrieben und machen ſogar viel von ſich reden; Neugierige reiſen von weit her, um den Ort zu beſuchen: da werden Bruchſtückchen vom Schutt zum Andenken mitgenommen, und man zahlt etwas dafür, denn Jeder will etwas zum frommen Werke beigetragen haben; auch kauft man da die Lebensbeſchreibung der beiden Verſchütteten, die ein Bonner Profeſſor genau abgefaßt hat, ohne jedoch melden zu können, wie es gerade bei der Verſchüttung herging, was nur das Volk weiß. So hat es ſich denn endlich der Art gewendet, daß die eigentliche rechte Sage in Vergeſſenheit gerathen iſt, während allerhand kleinere neue Fabeln dafür auftauchen, ſo z. B. daß man beim Nachgraben auf recht ergiebige Goldadern gerathen ſei, aus welchen in der Münze die ſolideſten Dukaten geprägt würden. Und wirklich ſcheint hieran etwas zu ſein: an den Wunderſtein und die armen Bergleute wird aber immer weniger noch gedacht, wiewohl die ganze Unternehmung doch immer nach der Ausgrabung der verſchütteten Bergleute benannt wird. —

Vielleicht iſt auch die ganze Sage, wie die ihr nachfolgende Fabel, nur im allegoriſchen Sinne zu verſtehen: die Deutung dürfte uns dann leicht aufgehen, wenn wir den Wunderjuwel als den Genius der Muſik auffaßten; die beiden verſchütteten Bergleute wären dann ebenfalls unſchwer zu erklären, und der Schutt, der ſie bedeckt, läge uns am Ende quer vor den Füßen, wenn wir uns aufmachen, um zu jenen ſelig Entrückten durchzudringen. In der That, wem jener Wunderſtein etwa im ſagenhaften Nachttraume einmal geleuchtet, oder: wem der Genius der Muſik in der heiligen Stunde der Entzückung in die Seele gezündet hat, der wird, will er den

Traum, will er die Entzückung feſthalten, d. h. will er nach den Werkzeugen hierfür ſuchen, zu allererſt auf jenen Trümmerhaufen ſtoßen: da hat er denn zu graben und zu ſchaufeln; die Stätte iſt beſetzt mit Goldgräbern: die wühlen den Schutt immer dichter durcheinander, und wollt ihr auf den alten Schacht dringen, der einſt zu dem Juwele führte, ſo werfen ſie euch Schlacken und Katzengold in den Weg. Und das Geröll ſchichtet ſich immer höher, die Wand wird immer dichter: der Schweiß rinnt euch von der Stirn. Ihr Armen! Und Jene verlachen euch.

Hiermit mag es nun etwa folgende ernſtliche Bewandtniß haben. —

Was ihr von Tönen euch da aufzeichnetet, ſoll nun laut erklingen; ihr wollt es hören und von Anderen hören laſſen. Nun iſt euch das Wichtigſte, ja das Unerläßlichſte, daß euer Tonſtück genau ſo zu Gehör gelange, wie ihr es bei ſeiner Aufzeichnung in euch vernahmet: das heißt, mit gewiſſenhafter Treue ſollen die Intentionen des Komponiſten wiedergegeben werden, damit die geiſtigen Gedanken unentſtellt und unverkümmert den Wahrnehmungsorganen übermittelt werden. Hiergegen müßte nun das höchſte Verdienſt des ausübenden Künſtlers, des Virtuoſen, in der vollkommen reinen Wiedergebung jenes Gedankens des Tonſetzers beſtehen, wie ſie zunächſt nur durch wirkliche Aneignung ſeiner Intentionen, und dem zu Folge durch völlige Verzichtleiſtung auf eigene Invention verſichert werden kann. Gewiß könnte ſomit nur die vom Tonſetzer ſelbſt geleitete Aufführung den richtigen Aufſchluß über alle ſeine Intentionen geben; dieſen am nächſten kommen wird dann derjenige, welcher hinlänglich mit eigener Schöpferkraft begabt iſt, um den Werth der Reinerhaltung fremder künſtleriſcher Intentionen nach dem ſeinen eigenen hierfür beigelegten Werthe zu ermeſſen, wobei ihm andererſeits eine beſondere, liebevolle Schmiegſamkeit behülflich ſein müßte. Dieſen Befähigtſten würden ſolche Künſtler ſich anreihen, die keine Anſprüche auf eigene Erfindung erheben, und gewiſſermaßen nur dadurch der Kunſt angehören, daß ſie das fremde Kunſtwerk ſich innig zu eigen zu machen fähig ſind:

dieſe müßten beſcheiden genug ſein, ihre perſönlichen Eigenſchaften, worin dieſe immer beſtehen mögen, gänzlich außer dem Spiele zu halten, ſo daß bei der Ausführung weder die Vorzüge noch die Nachtheile derſelben zur Beachtung kämen: denn ſchließlich ſoll nur das Kunſtwerk, in reinſter Wiedergebung, vor uns erſcheinen, die Beſonderheit des Ausführenden aber in keiner Weiſe unſere Aufmerkſamkeit auf ſich, d. h. eben vom Kunſtwerke ab lenken.

Leider verſtößt nun aber dieſe ſo wohl berechtigt dünkende Forderung ſo ſehr gegen alle die Bedingungen, unter welchen öffentliche Kunſtproduktionen der Theilnahme des Publikums ſich erfreuen. Dieſes wendet ſich zuerſt mit Eifer und Neugierde nur der Kunſtgeſchicklichkeit zu; die Freude an dieſer vermittelt ihnen erſt die Beachtung des Kunſtwerkes ſelbſt. Wer will hierfür das Publikum tadeln? Es iſt eben der Tyrann, den wir uns zu gewinnen ſuchen. Noch ſtünde es auch bei dieſer Eigenſchaft nicht ſo ſchlimm, wenn ſie den ausübenden Künſtler nicht verdürbe, der endlich vergißt, welches ſein wahrer Beruf iſt. Seine Stellung als Vermittler der künſtleriſchen Intention, ja als eigentlicher Repräſentant des ſchaffenden Meiſters, legt es ihm ganz beſonders auf, den Ernſt und die Reinheit der Kunſt überhaupt zu wahren: er iſt der Durchgangspunkt für die künſtleriſche Idee, welche durch ihn gewiſſermaßen erſt zu einem realen Daſein gelangt. Die eigene Würde des Virtuoſen beruht daher lediglich auf der Würde, welche er der ſchaffenden Kunſt zu erhalten weiß: vermag er mit dieſer zu tändeln und zu ſpielen, ſo wirft er ſeine eigene Ehre fort. Dieß fällt ihm allerdings leicht, ſobald er jene Würde gar nicht begreift: iſt er dann zwar nicht Künſtler, ſo hat er doch Kunſtfertigkeiten zur Hand: die läßt er ſpielen; ſie wärmen nicht, aber ſie glitzern; und bei Abend nimmt ſich das Alles recht hübſch aus.

Da ſitzt der Virtuos im Konzertſaal, und entzückt ganz für ſich: hier Läufe, dort Sprünge; er zerſchmilzt, er verbrauſt, er ſtreicht und rutſcht, und das Publikum ſieht ihm links und rechts auf die Finger.

Nun naht ihr euch dieſem wunderlichen Sabath einer ſolchen Soirée, und ſucht euch zu entnehmen, wie ihr es machen ſollt, um hier auch aſſembléefähig zu werden; da gewahrt ihr, daß ihr von dem ganzen Vorgange vor euren Augen und Ohren gerade ſo viel verſteht, als ſehr vermuthlich der Hexenmeiſter dort von dem Vorgange in eurer Seele, wenn die Muſik in euch wach wird und euch zum Produziren drängt. Himmel! Dieſem Manne dort ſollt ihr eure Muſik zurecht machen? Unmöglich! Bei jedem Verſuche müßtet ihr jämmerlich erliegen. Ihr könnt euch in die Lüfte ſchwingen, aber nicht tanzen; ein Wirbelwind hebt euch in die Wolken, aber ihr könnt keine Pirouette machen: was ſollte euch gelingen, wolltet ihr, ihm es nachthun? Ein ſchnöder Purzelbaum, nichts Anderes, — und Alles würde lachen, wenn ihr nicht gar zum Salon hinausgeworfen würdet.

Offenbar haben wir mit dieſem Virtuoſen nichts zu ſchaffen. Aber wahrſcheinlich irrtet ihr euch heute im Lokal. Denn in Wahrheit, es giebt andere Virtuoſen; es giebt unter ihnen wahre, ja große Künſtler: ſie verdanken ihren Ruf dem hinreißenden Vortrage der edelſten Tonſchöpfungen der größten Meiſter; wo ſchlummerte die Bekanntſchaft des Publikums mit dieſen, wären jene vorzüglich Berufenen nicht wie aus dem Chaos der Muſikmacherei entſtanden, um der Welt wirklich erſt zu zeigen, wer Jene waren und was ſie ſchufen? Und dort klebt der Anſchlagzettel, der euch zu ſolch' einem hehren Feſte einladt: ein Name leuchtet euch entgegen: Beethoven! Ihr wißt genug. Dort iſt der Konzertſaal. Und wirklich: Beethoven erſcheint euch; und rings herum ſitzen vornehme Damen, in langen Reihen hin nichts wie vornehme Damen, und dahinter im weiten Umkreiſe lebhafte Herren mit Lorgnetten im Auge. Aber Beethoven iſt da, mitten unter der duftenden Angſt einer träumeriſch wogenden Eleganz: es iſt wirklich Beethoven, nervig und wuchtvoll in wehmuthreicher Allgewalt. Aber, wer kommt da mit ihm? Herr Gott: — Guillaume Tell, Robert der Teufel, und — wer nach dieſen? Weber, der Junge, Zarte! Gut! Und nun: — ein „Galop“.

O Himmel! Wer ſelbſt einmal Galopaden geſchrieben, wer in Potpourri's gemacht hat, der weiß, welche Lebensnoth uns treiben kann, wenn es gilt, um jeden Preis einmal Beethoven nahe zu kommen. Ich erkannte die ganze, ſchreckliche Noth, die auch heute zu Galopaden und Potpourri's trieb, um Beethoven verkünden zu können; und mußte ich heute den Virtuoſen bewundern, ſo verfluchte ich die Virtuoſität. — Darum, ſtrauchelt nicht, ihr ächten Jünger der Kunſt, auf dem Pfade der Tugend; zog es euch magiſch an, nach dem verſchütteten Schachte zu graben, laßt euch von jenen Goldadern nicht ableiten; ſondern immer tiefer, tiefer grabt dem Wunderſteine nach. Mir ſagt es das Herz, die verſchütteten Bergmänner ſind noch am Leben; wenn nicht, ſo glaubt es nur! Was ſchadet euch der Glaube?

Aber am Ende iſt das alles doch nur Phantaſterei? Ihr braucht den Virtuoſen, und iſt er der rechte, ſo braucht er auch euch. So muß es doch ſonſt geweſen ſein. Allerdings iſt etwas vorgefallen, was eine Trennung zwiſchen Virtuoſen und Künſtler hervorrief. Gewiß war es einmal leichter, auch ſein eigener Virtuos zu ſein; aber ihr wurdet übermüthig und machtet es euch ſelbſt ſo ſchwer, daß ihr die Mühe der Ausführung Demjenigen zuweiſen mußtet, der nun ſein ganzes Leben lang gerade vollauf damit zu thun hat, die andere Hälfte eurer Arbeit zu beſtechen. Wahrlich, ihr müßt ihm dankbar ſein. Er hat dem Tyrannen zuerſt Stand zu halten; macht er ſeine Sache nicht gut, Keiner frägt nach eurer Kompoſition, aber er wird ausgepfiffen; wollt ihr ihm dagegen verargen, daß, wenn er applaudirt wird, er das ebenfalls auf ſich bezieht, und nicht gerade im beſonderen Namen des Komponiſten ſich bedankt? Hierauf käme es euch eigentlich auch nicht an; ihr wollt nur, daß euer Meiſterſtück ſo exekutirt werde, wie ihr es euch gedacht habt; der Virtuos ſoll nichts dazu, nichts davon thun; er ſoll ihr ſelbſt ſein. Aber das iſt oft ſehr ſchwer; verſuche Einer einmal, ſich ſo ganz in den Anderen zu verſetzen! —

Seht da den Mann, der gewiß am allerwenigſten an ſich denkt, und dem das perſönliche Gefallen gewiß nichts Beſonderes einzubringen hat, wenn er zum Orcheſterſpiele den Takt ſchlägt. Der bildet ſich gewiß ein, mitten im Komponiſten drin zu ſtecken, ja, ihn wie eine zweite Haut über ſich gezogen zu haben? Sicher plagt dieſen der Hochmuthsteufel nicht, wenn er euer Tempo falſch nimmt, euere Vortragszeichen mißverſteht, und euch beim Anhören eures eigenen Tonſtückes zur Verzweiflung bringt. Auch er kann allerdings Virtuoſe ſein, und vermöge allerlei Nüancirungs-Pfiffigkeiten das Publikum zu der Meinung verleiten wollen, er ſei es eigentlich, der es mache, daß das Alles ſo hübſch klinge: er findet, daß es nett iſt, wenn eine laute Stelle plötzlich einmal ganz leiſe, eine ſchnelle ein biſchen langſamer geſpielt werde; er ſetzt euch da und dort einen Poſauneneffekt hinzu, auch etwas türkiſche Muſik; vor Allem aber hilft er durch draſtiſche Streichungen, wenn er anders ſeines Erfolges nicht recht ſicher iſt. Dieß wäre denn ein Virtuoſe des Taktſtockes; und ich glaube, er kommt häufig vor, namentlich bei Operntheatern. Deßhalb iſt es nöthig, gegen ihn ſich vorzuſehen, was doch wohl am beſten geſchieht, wenn man ſich des eigentlichen wirklichen, nicht nachgemachten Virtuoſen, nämlich des Sängers verſichert.

Dem Sänger geht der Komponiſt ſo recht eigentlich durch und durch, um als lebendiger Ton ihm aus der Kehle herauszuſtrömen. Hier ſollte man meinen, wäre kein Misverſtändniß möglich: der Virtuos hat nach außen herum zu greifen, hierhin, dorthin; er kann ſich vergreifen; aber dort im Sänger ſitzen wir mit unſerer Melodie ſelbſt. Bedenklich wird es allerdings, wenn wir ihm nicht an der rechten Stelle ſitzen; auch er hat uns nur von außen aufgegriffen: drangen wir ihm nun bis in das Herz, oder blieben wir in der Kehle ſtecken? Wir gruben nach dem Juwel in der Tiefe: hafteten wir an dem Schutt der Goldadern?

Auch die menſchliche Stimme iſt nur ein Inſtrument; es iſt ſelten, und wird theuer bezahlt. Wie dieß Werkzeug beſchaffen, das beachtet zunächſt die Neugierde des Publikums, und dann fragt ſie, wie mit ihm geſpielt werde: was es ſpielt, iſt den Allermeiſten ganz gleichgültig. Deſto mehr giebt hierauf aber der Sänger: nämlich, was er ſingt ſoll ſo gemacht ſein, daß es ihm leicht wird es zu großem Gefallen auf ſeiner Stimme zu ſpielen. Wie geringfügig iſt dagegen die Berückſichtigung, welche der Virtuoſe ſeinem Inſtrumente zuzuwenden hat: das ſteht fertig da; leidet es Schaden, ſo wird es ausgebeſſert. Aber dieſes koſtbare, wunderbar launenhafte Inſtrument der Stimme? Keiner hat ſeinen Bau noch ganz ermeſſen. Schreibt wie ihr wollt, ihr Komponiſten, nur habt im Auge, daß die Sänger es gern ſingen! Wie aber habt ihr das anzufangen? Geht in die Konzerte, oder beſſer noch, in die Salons! — Für dieſe wollen wir aber gar nicht ſchreiben, ſondern für das Theater, die Oper, — dramatiſch. — Gut! So geht in die Oper, und erkennet, daß ihr auch dort immer nur im Salon, im Konzert ſeid. Es iſt auch hier der Virtuos, mit dem ihr vor allen Dingen euch zu verſtändigen habt. Und dieſer Virtuos, glaubt es, iſt gefährlicher als alle anderen, denn, wo ihr ihm auch begegnet, täuſcht er euch am leichteſten.

Beachtet dieſe berühmteſten Sänger der Welt: von wem wollt ihr lernen, als von den Künſtlern unſerer großen italieniſchen Oper, welche nicht nur von Paris, ſondern von allen Hauptſtädten der Welt eigentlich als überirdiſche Weſen verehrt werden? Hier erfahrt ihr, was eigentlich die Kunſt des Geſanges iſt; von ihnen lernten erſt die wiederum berühmten Sänger der großen franzöſiſchen Oper, was ſingen heißt, und daß dieſes kein Spaß iſt, wie die guten Gaumen-Schreihälſe in Deutſchland es wähnen, die etwa die Sache für abgemacht halten, wenn ſie das Herz auf dem rechten Flecke, nämlich dicht am Magen, ſitzen haben. Da trefft ihr denn auch die Komponiſten an, die es verſtanden für wahre Sänger zu ſchreiben: ſie wußten, daß ſie nur durch dieſe zur Beachtung, ja zur Exiſtenz gelangen konnten, und ihr ſeht, ſie ſind da, es geht ihnen gut, ja ſie ſind verehrt und berühmt. Aber ſo wie dieſe wollt ihr nicht komponiren;

man ſoll euer Werk reſpektiren; von dem wollt ihr einen Eindruck haben, nicht von dem Erfolge der Kehlfertigkeit ihrer Sänger, welchem jene ihr Glück verdankten? — Seht genauer zu: haben dieſe Leute keine Paſſion? Zittern und beben ſie nicht, wie ſie lispeln und gaukeln? Wenn es da heißt: „Ah! Tremate!“, macht ſich das ein wenig anders, als wenn es bei euch zum: „Zittre, feiger Böſewicht!“ kommt. Habt ihr das „Maledetta!“ vergeſſen, vor welchem das vornehmſte Publikum ſich wie eine Methodiſtenverſammlung unter Negern wand? — Aber das ſcheint euch nicht das Ächte? Euch dünken das Effekte, über die ein Vernünftiger lache?

Allerdings iſt auch Dieſes Kunſt, und zwar eine ſolche, in welcher es dieſe berühmten Sänger ſehr weit gebracht haben. Auch mit der Geſangſtimme kann man ſpielen und tändeln, wie man will; endlich aber muß das ganze Spiel auch einem Affekte verwandt ſein, denn ſo ganz ohne Noth geht man doch nicht vom vernünftigen Reden in das immerhin bedenklich lautere Singen über. Und das iſt es nun eben, was das Publikum will, daß es hier zu einer Emotion komme, die man zu Haus beim Whiſt- und Dominoſpiele nicht hat. Auch mag dieß Alles überhaupt einmal anders geweſen ſein: große Meiſter fanden große Jünger unter den Sängern; von dem Wunderbaren, was ſie gemeinſam zu Tage förderten, lebt noch die Tradition, und belebt ſich oft wieder von Neuem zur Erfahrung. Gewiß, man weiß und will, daß der Geſang auch dramatiſch wirken ſoll, und unſere Sänger lernen daher den Affekt handhaben, daß es den Anſchein hat, als ſängen ſie eigentlich nicht aus ihm heraus. Und der Gebrauch deſſelben iſt vollkommen geregelt: nach dem Girren und Zirpen wirkt die Exploſion ganz unvergleichlich; daß es nicht zur thatſächlichen Wahrheit kommt, nun, dafür iſt es ja eben Kunſt.

Euch bleibt ein Skrupel, und dieſer beruht zunächſt in eurer Verachtung der ſeichten Kompoſitionen, deren ſich dieſe Sänger bedienen. Woher ſtammen dieſe? Doch eben aus dem Willen jener Sänger, nach deren Belieben ſie angefertigt wurden. Was, um alle

Welt, kann ein wahrer Muſiker mit dieſem Handwerk gemein haben wollen? Wie aber wird es damit ſtehen, wenn dieſe geprieſenen Halbgötter der italieniſchen Oper ein wahres Kunſtwerk vorführen ſollen? Können ſie wahres Feuer fangen? Können ſie den Zauberblitz jenes Wunderjuwels in ſich fallen laſſen?

Seht da: „Don Giovanni“! Und wirklich von Mozart! So ſteht es auf der Theateraffiche für heute zu leſen. Da wollen wir denn hören und ſehen!

Und ſonderbar ging es mir, als ich neulich wirklich den „Don Juan“ von den großen Italienern hörte: es war ein Chaos von allen Empfindungen, darin ich hin und her geworfen wurde; denn wirklich traf ich den vollen Künſtler an, aber dicht neben ihm den lächerlichſten Virtuoſen, der jenen vollkommen ausſtach. Herrlich war die Griſi als „Donna Anna“; unübertrefflich Lablache als „Leporello“. Das ſchönſte, reichbegabteſte Weib, ganz beſeelt von dem Einen: Mozart's „Donna Anna“ zu ſein: da war Alles Wärme, Zartheit, Gluth, Leidenſchaft, Trauer und Klage. Oh! Die wußte, daß der verſchüttete Bergmann noch lebe, und ſelig beſtärkte ſie in mir den eigenen Glauben. Aber die Thörin verzehrte ſich um Herrn Tamburini, der als weltberühmteſter Barytoniſt den „Don Juan“ ſang und ſpielte: der Mann wurde den ganzen Abend über den hölzernen Klöpfel nicht los, der ihm mit dieſer fatalen Rolle zwiſchen die Beine gelegt war. Ich hatte ihn zuvor in einer Bellini'ſchen Oper einmal gehört: da lernte ich ſeine Weltberühmtheit begreifen: da war „Tremate!“ und „Maledetta“, und aller Affekt Italiens zuſammen. Heute ging das nicht: die kurzen, ſchnellen Muſikſtücke huſchten ihm hinweg wie flüchtige Notenſchatten; viel flüchtiges Rezitativ: Alles ſteif, matt; der Fiſch auf dem Sande. Aber es ſchien, daß das ganze Publikum auf dem Sande lag: es blieb ſo geſittet, daß Niemand ihm ſein ſonſtiges Raſen anmerken konnte. Vielleicht eine ſchöne, würdige Feier des wahren Genius, der heute ſeine Flügel durch den Saal ſchwang? Wir werden ja ſehen. Jedenfalls riß auch die göttliche Griſi an dieſem Abende nicht beſonders hin: namentlich begriff man ihre heimliche Gluth für den verdrießlichen „Don Juan" nicht recht. — Da war nun aber Lablache, ein Koloß, und heute doch jeder Zoll ein „Leporello". Wie er dieſes anfing? Die ungeheure Baßſtimme ſang immer in den klarſten, herrlichſten Tönen, und doch war es ſtets nur ein Schwatzen, Plappern, dreiſtes Lachen, haſenfüßiges Knieſchlottern; einmal pfiff er mit der Stimme, und immer tönte es ſchön, wie ferne Kirchthurmglocken. Er ſtand nicht, er ging nicht, er tanzte aber auch nicht; doch immer bewegte er ſich; man ſah ihn da und dort, überall, und doch ſtörte er nie, unbeachtet ſtets auf dem Flecke, wo eine drollige Naſe der Situation etwas Luſtiges oder Ängſtliches anzumerken hatte. Lablache wurde an dieſem Abende nicht ein einziges Mal applaudirt: das mochte vernünftig dünken, es ſah aus wie dramatiſcher Goût im Publikum. Wirklich verdrießlich ſchien dieſes aber darüber, daß ſein ausgemachter Liebling, Madame Perſiani (das Herz erbebt, wenn man nur den Namen ausſpricht!), mit der Muſik der „Zerlina" ſich nicht zurecht zu finden wußte. Ich merkte wohl, es war eigentlich darauf abgeſehen, ſich gränzenlos an ihr zu entzücken, und wer ſie kurz zuvor im „Elisire d'amore" gehört hatte, dem konnte man eine Berechtigung hierzu nicht abſprechen. Daran war nun aber entſchieden Mozart ſchuld, daß es heute nicht zum Entzücken kommen wollte: wiederum Sand für ſolch' einen munteren Fiſch! Ach, was hätte Publikum und Perſiani heute darum gegeben, wenn eine Einlage aus dem Liebeselixir für ſchicklich gehalten worden wäre! In der That merkte ich allmählich, daß es heute beiderſeitig auf einen Exzeß von Dezenz abgeſehen war: es herrſchte eine Übereinkunft, die ich mir lange nicht erklären konnte. Warum, da man allem Anſcheine nach „klaſſiſch" geſinnt blieb, riß die herrliche „Donna Anna" durch ihre über Alles ſchöne und vollendete Leiſtung nicht Alles zu dem ächten Entzücken hin, worauf es andererſeits heute einzig abgeſehen ſchien? Warum, da man hier im allergerechteſten Sinne ſich hinreißen zu laſſen verſchmähte, fand man ſich denn überhaupt zu einer Aufführung des „Don Juan" ein? Wahrlich, der ganze Abend ſchien eine freiwillig übernommene Pein, welcher man aus irgend einem Grunde ſich unterzog: aber zu welchem Zwecke? Etwas mußte doch damit gewonnen werden, da ein ſolches Pariſer Publikum zwar viel verſchwendet, aber immer etwas dafür haben will, ſei es auch etwas recht Werthloſes?

Auch dieſes Räthſel löſte ſich: Rubini ſchlug dieſen Abend ſeinen berühmten Triller von A nach B! Da tagte mir denn Alles. Wie hätte ich groß an den armen „Don Ottavio“ gedacht, den ſo oft verſpotteten Tenor-Lückenbüßer des Don Juan? Und wahrlich hatte ich auch heute lange Zeit mein rechtes Bedauern mit dem ſo unerhört gefeierten Rubini, dem Wunder aller Tenöre, der auch ſeinerſeits recht verdrießlich an ſein Mozart-Penſum ging. Da kam er, der nüchterne, ſolide Mann, von der göttlichen „Donna Anna“ leidenſchaftlich am Arme herbeigezogen, und ſtand mit betrübter Gemüthsruhe an der Leiche des verhofften Schwiegervaters, der ihm nun ſeinen Segen zur glücklichen Ehe nicht mehr geben ſollte. Einige behaupteten, Rubini ſei ein Schneider geweſen, und ſähe auch noch ſo aus; ich hätte ihm dann aber mehr Gelenkigkeit zugetraut: wo er ſtand, da ſtand er, und bewegte ſich nicht weiter; denn er konnte auch ſingen, ohne eine Miene zu verziehen; ſelbſt die Hand brachte er nur äußerſt ſelten nach der Stelle des Herzens. Dießmal berührte ihn nun der Geſang vollends gar nicht, ſeine ziemlich gealterte Stimme mochte er füglich zu etwas Beſſerem aufſparen, als ſeiner Geliebten hier tauſendmal gehörte Troſtworte zuzurufen. Ich verſtand dieß, fand den Mann vernünftig, und da es durch die ganze Oper, ſobald „Don Ottavio“ dabei war, mit ihm ſo fortging, ſo vermeinte ich endlich, nun ſei es aus, und frug mich immer dringender nur nach dem Sinne, dem Zwecke dieſes ſonderbaren abſtinenzvollen Theaterabendes. Da regte es ſich unverſehends: Unruhe, Rücken, Winke, Fächerſpiel, allerhand Anzeichen der plötzlich eingetretenen geſpannten Erwartung eines gebildeten Publikums. „Ottavio“ war allein auf der Bühne zurückgeblieben; ich glaubte, er wolle etwas annonciren, weil er hart an den Souffleurkaſten vortrat: aber da blieb er ſtehen, und hörte ohne eine Miene zu verziehen dem Orcheſtervorſpiele zu ſeiner B dur Arie zu. Dieſes Ritornel ſchien länger als ſonſt zu dauern; doch war dieß nur eine Täuſchung: denn der Sänger lispelte die erſten zehn Takte des Geſanges nur ſo vollſtändig unhörbar, daß ich, als ich dahinterkam daß er ſich dennoch den Anſchein des Singens gab, wirklich glaubte, der behagliche Mann mache Spaß. Doch blieben die Mienen des Publikums ernſt; es wußte was vorging; denn auf dem eilften Geſangstakte ließ Rubini die Note F mit ſo plötzlicher Vehemenz anſchwellen, daß die kleine zurückleitende Paſſage wie ein Donnerkeil herausfuhr, um mit dem zwölften Takte ſogleich wieder im unhörbarſten Geſäuſel zu verſchwinden. Ich wollte laut lachen, aber Alles war wieder todtenſtill: ein gedämpft ſpielendes Orcheſter, ein unhörbar ſingender Tenoriſt; mir trat der Schweiß auf die Stirn. Etwas Monſtruöſes ſchien ſich vorzubereiten: und wahrlich ſollte auf das Unhörbare jetzt das Unerhörte folgen. Es kam zum ſiebenzehnten Takte des Geſanges: jetzt hat der Sänger drei Takte lang das F auszuhalten. Was iſt mit einem F viel zu machen? Rubini wird erſt göttlich auf dem B: darauf muß er kommen, wenn ein Abend in der italieniſchen Oper Sinn haben ſoll. Wie nun der Trambolin-Springer zur Vorbereitung auf dem Schwungbrete ſich wiegt, ſo ſtellt ſich „Don Ottavio" auf ſein dreitaktiges F, ſchwillt zwei Takte lang vorſichtig, doch unwiderſtehlich an, nimmt nun aber auf dem dritten Takte den Violinen den Triller auf dem A weg, ſchlägt ihn ſelbſt mit wachſender Vehemenz, ſitzt mit dem vierten Takte hoch oben auf dem B, als ob es gar nichts wäre, und ſtürzt ſich mit einer brillanten Roulade vor aller Augen wieder in das Lautloſe hinab. Nun war es aus: jetzt konnte geſchehen, was da wollte. Alle Dämonen waren entfeſſelt, und zwar nicht, wie am Schluſſe der Oper auf der Bühne, ſondern im Publikum. Das Räthſel war gelöſt: um dieſes Kunſtſtück zu hören, hatte man ſich verſammelt, ertrug zwei Stunden über die vollſtändige Abſenz aller gewohnten Operndelikateſſen, verzieh der

Griſi und Lablache, daß ſie es mit dieſer Muſik ernſtlich nahmen, und fühlte ſich nun ſelig belohnt durch das Glücken dieſes einen wunderbaren Momentes, wo Rubini auf das B ſprang!

Mir behauptete einmal ein deutſcher Dichter, trotz Allem und Jedem ſeien doch die Franzoſen die eigentlichen „Griechen“ unſerer Zeit, und namentlich hätten die Pariſer etwas Atheniſches an ſich; denn ſie wären endlich doch Diejenigen, welche den meiſten Sinn für „Form“ hätten. Mir fiel das an dieſem Abende ein: in der That zeigte dieſe ungemein elegante Zuhörerſchaft durchaus keine Theilnahme an dem Stoffe unſeres „Don Juan“; er galt ihr entſchieden nur als die Holzpuppe, auf welche die faltige Drappirung der reinen Virtuoſität als formelle Berechtigung für das Daſein des Muſikwerkes erſt zu legen war. Richtig verſtand dieß aber nur Rubini, und nun war auch zu begreifen, warum gerade dieſer ſo kalte, ehrwürdige Menſch der Liebling der Pariſer, das eigentliche „Idol“ der gebildeten Geſangsfreunde war. In der Vorliebe für dieſe virtuoſe Seite der Leiſtungen gehen ſie ſo weit, daß ihr äſthetiſches Intereſſe ſich nur auf dieſe bezieht, und dagegen auffälliger Weiſe das Gefühl für edle Wärme, ja ſelbſt für offenbare Schönheit, immer mehr in ihnen erkaltet. Ohne eigentliche Rührung ſah und hörte man ſogar der edlen Griſi, dem ſchönen Weibe mit der ſeelenvollen Stimme zu: das mag ihnen zu realiſtiſch dünken. Da iſt aber Rubini, philiſterhaft, breit, mit gehäbigem Backenbart; dazu alt, mit fettig gewordener Stimme, geizig auf jede Anſtrengung damit: gewiß, wird Dieſer über Alle geſetzt, ſo kann das Entzücken nicht an ſeinem Stoffe haften, ſondern es muß nur die rein geiſtige Form ſein. Und dieſe Form wird nun allen Sängern von Paris aufgenöthigt: jeder ſingt à la Rubini. Die Regel hierfür iſt: eine Zeitlang unerhörbar zu ſein, dann plötzlich Alles durch eine aufgeſparte Exploſion zu erſchrecken, und gleich darauf wieder etwa den Effekt eines Bauchſängers vernehmen zu laſſen. Herr Duprez macht es jetzt bereits ganz ſo: oft ſah ich mich nach dem irgendwo verſteckten Hülfsſänger um, der plötzlich etwa unter dem Podium, wie die Mutterſtimme-Trompete im „Robert der Teufel“, für den oſtenſiblen Sänger am Souffleurkaſten, der jetzt keine Miene mehr verzog, einzutreten ſchien. Aber das iſt „Kunſt“. Was wiſſen wir Tölpel davon? — Genau genommen, hat mir dieſe italieniſche Aufführung des „Don Juan“ zu recht verſöhnlicher Erkenntniß verholfen. So giebt es doch große Künſtler mitten unter den Virtuoſen, oder: auch der Virtuoſe kann ein großer Künſtler ſein. Leider laufen ſie mitten durch einander durch, und wer ſie genau zu unterſcheiden weiß, wird traurig. Mich betrübten dieſen Abend Lablache und die Griſi, während Rubini mich ungemein beluſtigt hat. So liegt in der Zurſchauſtellung dieſer großen Verſchiedenheiten neben einander doch etwas Verderbliches? Das menſchliche Herz iſt ſo ſchlecht, und die Verlumpung muß etwas ſo gar Süßes ſein! Hüte ſich jeder, mit dem Teufel zu ſpielen! Der kommt endlich, und keiner verſieht es ſich. So ging es auch Herrn Tamburini an dieſem Abende, wo er ſich das gewiß am wenigſten geträumt hatte. Rubini hatte ſich glücklicherweiſe auf ſein hohes B geſchwungen: da blickte er ſchmunzelnd herab, und ſah dem Teufel gemüthlich zu. Ich dachte mir: Gott! wenn er nun Den holte! —

Verruchter Gedanke! Das ganze Publikum wäre ihm in die Hölle nachgeſtürzt. —

(Fortſetzung im Jenſeits!)

6.

Der Künſtler und die Öffentlichkeit.

Wenn ich allein bin, und in mir die muſikaliſchen Fibern erbeben, bunte, wirre Klänge zu Akkorden ſich geſtalten, und endlich daraus die Melodie entſpringt, die als Idee mir mein ganzes Weſen offenbart; wenn das Herz dann in lauten Schlägen ſeinen ungeſtümen Takt dazu giebt, die Begeiſterung in göttlichen Thränen durch das ſterbliche, nun nicht mehr ſehende Auge ſich ergießt, — dann ſage ich mir oft: welch' großer Thor biſt du, nicht ſtets bei dir zu bleiben, um dieſen einzigen Wonnen nachzuleben, ſtatt daß du dich nun hinaus, vor jene ſchauerliche Maſſe, welche Publikum heißt, drängſt, um durch eine gänzlich nichtsſagende Zuſtimmung die abſurde Erlaubniß zur fortgeſetzten Ausübung deines Kompoſitionstalentes dir zu gewinnen! Was kann dir dieſes Publikum mit ſeiner allerglänzendſten Aufnahme geben, das auch nur den hundertſten Theil des Werthes jener heiligen, ganz aus dir allein quillenden Erquickung hat? Warum verlaſſen die mit dem Feuer göttlicher Eingebung begnadigten Sterblichen ihr Heiligthum, und rennen athemlos durch die kothigen Straßen der Hauptſtadt, ſuchen eifrigſt gelangweilte, ſtumpfe Menſchen auf, um ihnen mit Gewalt ein unſägliches Glück aufzuopfern? Und welche Anſtrengungen, Aufregungen, Enttäuſchungen, bis ſie nur dazu gelangen, dieſes Opfer vollbringen zu können? Welche Kunſtgriffe und Anſchläge müſſen ſie einen guten Theil ihres Lebens in das Werk ſetzen, um der Menge das zu Gehör zu bringen, was ſie nie verſtehen kann! Geſchieht dieß aus Beſorgniß, die Geſchichte der Muſik möchte eines ſchönen Tages ſtille ſtehen? Sollten ſie dagegen die ſchönſten Blätter aus der Geſchichte ihres eigenen Herzens ausreißen und ſo die Glieder der Kette zerbrechen, die ſympathiſche Seelen durch die Jahrhunderte hindurch magiſch an einander feſſelt während hier einzig von Schulen und Manieren die Rede ſein kann?

Es muß damit eine beſondere, unbegreifliche Bewandtniß haben: wer ihrer Macht ſich unterworfen fühlt, muß ſie für verderblich halten. Gewiß läge es am nächſten, anzunehmen, das ſei nun eben der Drang des Genie's, ſich rückſichtslos überhaupt nur mitzutheilen: laut ertönt es in dir, laut ſoll es auch vor Anderen ertönen! Ja, man ſagt, es ſei die Pflicht des Genie's, der Menſchheit zu Gefallen zu leben; wer ſie ihm auferlegt hat, mag Gott wiſſen! Nur findet es ſich, daß dieſe Pflicht ihm nie zum Bewußtſein kommt, und am allerwenigſten dann, wann das Genie eben in ſeiner eigenſten Funktion des Schaffens begriffen iſt. Aber hierum dürfte es ſich dann nicht handeln; ſondern, wann es geſchaffen hat, dann ſoll es die Verpflichtung fühlen, den ungeheuren Vorzug, den es vor allen Sterblichen hat, dadurch nachträglich abzuverdienen, daß es ſein Geſchaffenes dieſen anderen Sterblichen zum Beſten giebt. Aber das Genie iſt im Betreff der Pflicht das gewiſſenloſeſte Weſen: nichts bringt es aus ihr zu Stande, und ich glaube, ganz gewiß regelt ſich durch ſie auch ſein Verkehr mit der Welt nicht. Sondern immer und immer bleibt es in ſeiner Natur: in dem Alleralbernſten, was es begeht, bleibt es Genie, und ich glaube, ſeinem Triebe, vor die Öffentlichkeit zu gelangen, liegt eher ein Beweggrund von mißlicher moraliſcher Bedeutung unter, der nur ihm wiederum nicht zu klarem Bewußtſein gelangt, doch aber bedenklich genug iſt, um den größten Künſtler ſelbſt einer verachtungsvollen Behandlung auszuſetzen. Jedenfalls iſt dieſer Drang zur Öffentlichkeit ſchwer zu begreifen: jede Erfahrung läßt ihn empfinden, daß er ſich in eine ſchlechte Sphäre begiebt, und daß es ihm nur dann einigermaßen glücklich ergehen kann, wenn er ſich ſelbſt einen ſchlechten Anſchein zulegt. Das Genie, würde nicht Alles vor ihm davon laufen, wenn es ſich in ſeiner göttlichen Nacktheit gäbe, wie es iſt? Vielleicht iſt dieß wirklich ſein Inſtinkt; denn hegte es nicht die Überzeugung von ſeiner reinſten Keuſchheit, wie würde ihn beim Schaffen ein etwa unzüchtiger Selbſtgenuß entzücken können? Aber die erſte Berührung mit der Welt nöthigt den Genius, ſich zu umhüllen. Hier heißt die Regel: das Publikum will amüſirt ſein, und du ſuche nun, unter der Decke des Amüſements das Deinige ihm beizubringen. Alſo könnte man ſagen, die hierzu nöthige Selbſtverleugnung ſolle das Genie aus dem Gefühle einer Pflicht gewinnen: denn die Pflicht enthält das Gebot, wie die Nöthigung, zur Selbſtverleugnung, zur Selbſtaufopferung. Aber welche Pflicht verlangt von dem Manne, er ſolle ſeine Ehre, von dem Weibe, es ſolle ſeine Schamhaftigkeit aufopfern? Im Gegentheil ſollen ſie, um dieſer Willen, nöthigenfalls alles perſönliche Wohlergehen daran geben. Mehr als dem Manne die Ehre, als dem Weibe die Schamhaftigkeit, iſt aber das Genie eben ſich ſelbſt; und wird es in ſeinem eigenen Weſen, welches die Ehre und Scham nach allerhöchſtem Maaße in ſich ſchließt, im mindeſten verletzt, ſo iſt es eben nichts, gar nichts mehr.

Unmöglich kann es die Pflicht ſein, was das Genie zu der ſchrecklichen Selbſtverleugnung treibt, mit der es ſich der Öffentlichkeit hingiebt. Hier muß ein dämoniſches Geheimniß liegen. Er, der Selige, der Überglückliche, Überreiche, — geht betteln. Er bettelt um eure Gunſt, ihr Gelangweilten, ihr Vergnügungsſüchtigen, ihr eitlen Eingebildeten, ignorante Alleswiſſer, ſchlechtherzige, neidiſche, käufliche Rezenſenten, und — Gott weiß! — aus was allem du dich noch zuſammenſetzen magſt, du modernes Kunſtpublikum, öffentliches Meinungsinſtitut! Und welche Demüthigungen erträgt er! Der gemarterte Heilige lächelt verklärt: denn was keine Qual erreichen kann, iſt eben die heilige Seele; es lächelt der verwundet durch die Nachtſchauer ſich dahinſchleppende Krieger, denn was unverſehrt blieb, iſt ſeine Ehre, ſein Muth; es lächelt das Weib, das um ſeiner Liebe willen Schmach und Hohn erduldet: denn das Seelenheil, die Ehre, die Liebe ſind nun erſt recht verklärt und leuchten im höheren Glanze. Aber das Genie, das ſich dem Hohne preisgiebt, weil es vorgeben mußte, gefallen zu wollen? — Wie glücklich und wohlgemacht hat ſich die Welt zu preiſen, daß die Qualen des Genie's ihr ſo unverhältnißmäßig wenig bekannt ſein können!

Nein! Dieſe Leiden ſucht Niemand aus Pflichtgefühl auf, und wer dieſes ſich einbilden wollte, dem erwüchſe die Pflicht nothwendig aus einem ſehr unterſchiedenen Quelle. Das tägliche Brod, die Erhaltung einer Familie: das ſind wichtige Triebfedern hierfür. Allein, dieſe wirken im Genie nicht. Dieſe beſtimmen den Tagelöhner, den Handwerker; ſie können auch den Mann von Genie beſtimmen, zu handwerkern, aber ſie können dieſes nicht anſpornen zu ſchaffen, noch auch eben das ſo Geſchaffene zu Markte zu bringen. Hiervon iſt jedoch die Rede, nämlich wie den Drang erklären, der mit dämoniſcher Sucht gerade dieſes edelſte, ſelbſteigenſte Gut auf den öffentlichen Markt zu führen antreibt.

Gewiß geht hier eine Miſchung geheimnißvollſter Art vor ſich, welche uns das Gemüth des hochbegabten Künſtlers recht eigentlich als zwiſchen Himmel und Hölle ſchwebend zeigen müßte, wenn wir ſie uns ganz verdeutlichen könnten. Unzweifelhaft iſt hier der göttliche Trieb zur Mittheilung der eigenen inneren Beſeligung an menſchliche Herzen der Alles beherrſchende und in den furchtbarſten Nöthen einzig kräftigende. Dieſer Trieb nährt ſich jederzeit durch einen Glauben des Genie's an ſich, dem kein anderer an Stärke gleichkommt, und dieſer Glaube erfüllt den Künſtler wiederum mit dem Stolze, der ihn im Verkehr mit den Mühſeligkeiten des Erdenjammers eben zum Falle bringt. Er fühlt ſich frei, und will nun auch im Leben frei ſein: er will mit ſeiner Noth nichts gemein haben; er will getragen ſein, leicht und jeder Sorge ledig. Dieß darf ihm gelingen, wenn ſein Genie allgemein anerkannt iſt, und ſo gilt es, dieſes zur Anerkennung zu bringen. Muß er auf dieſe Weiſe ehrgeizig erſcheinen, ſo iſt er es doch nicht; denn an der Ehre liegt ihm nichts; wohl aber an ihrem Genuſſe, der Freiheit. Nun begegnet er aber nur Ehrgeizigen, oder ſolchen, die mit dem Genuſſe auch ohne Ehre vorlieb nehmen. Wie ſich von dieſen unterſcheiden? Er geräth in ein Gemenge, in welchem er nothwendig für einen ganz Anderen gelten muß, als er in Wahrheit iſt. Welcher ungemeinen Klugheit, welcher Vorſichtigkeit für jeden kleinſten Schritt bedürfte es hier, um jederzeit richtig zu gehen und dem Irrthum über ſich zu wehren! Aber er iſt die Unbeholfenheit ſelbſt, und kann der Gemeinheit des Lebens gegenüber das Vorrecht des Genie's nur dazu verwenden, daß er ſich in beſtändigen Widerſpruch mit ſich ſelbſt verwickelt, und ſo, jeder Bosheit ein Spiel, ſeine ungeheure Begabung, die er in das Nichtswürdige ſelbſt wirft, auf das Zweckloſeſte vergeudet. — Und in Wahrheit, er will nur frei ſein, um ſein Genie rein beglückend walten zu laſſen. Das dünkt ihm eine ſo natürliche Forderung, daß er nie begreift, wie ihre Erfüllung verſagt ſein ſollte: es kommt ja nur darauf an, der Welt das Genie klar zu manifeſtiren? Das, meint er immer, müſſe ihm, wenn nicht morgen, ſo doch gewiß übermorgen gelingen. Als ob der Tod zu gar nichts da wäre! Und Bach, Mozart, Beethoven, Weber? — Aber es könnte doch einmal gelingen! — Es iſt ein Elend! —

Und dabei ſich ſo lächerlich auszunehmen! —

Sieht er ſich ſelbſt, den wir hier ſo vor uns ſehen, endlich muß er über ſich ſelber auch lachen. Und dieſes Lachen iſt vielleicht das Allergefährlichſte für ihn, denn es macht ihn einzig immer wieder fähig, von Neuem den tollen Tanz zu beginnen. Worüber er lacht, iſt aber wiederum etwas ganz Anderes, als worüber er verlacht wird: dieſes iſt Hohn, jenes iſt Stolz. Denn er ſieht ſich eben ſelbſt, und ſein Selbſtwiedererkennen in dieſem infamen Quid-pro-quo, in welches er gerathen iſt, ſtimmt ihn zu dieſer ungeheuren Heiterkeit, deren nun wiederum kein Anderer fähig iſt. So rettet ihn der Leichtſinn, um ihn immer ſchrecklicherem Leiden wieder zuzuführen. Er traut ſich jetzt die Macht zu, mit dem Verderbniß ſelbſt zu ſpielen: er weiß, er mag lügen ſo viel er will, ſeine Wahrhaftigkeit wird ſich doch nie trüben, denn er fühlt es an jedem Nagen des Schmerzes, daß ſie ſeine Seele iſt; und zu ſeltſamem Troſte erſieht er ja, daß keiner ſeiner Lügen geglaubt wird, daß er Niemand zu täuſchen vermag. Wer ſoll ihn für einen Spaßmacher halten? — Warum aber giebt er ſich davon dann den Anſchein? Die Welt läßt ihm keinen anderen Ausweg, um ihm zur Freiheit zu verhelfen: dieſe (für das Verſtändniß der Welt hergerichtet) ſieht nun nach nicht viel Anderem, als einfach nach — Geld aus. Dieß ſoll ihm die Anerkennung ſeines Genie's erwerben, und darauf iſt das ganze tolle Spiel angelegt. Nun träumt er: „Gott! wenn ich Der oder Jener wäre! z. B. Meyerbeer!“ So träumte Berlioz kürzlich einmal, was er machen würde, wenn er einer jener Unglücklichen wäre, welche fünfhundert Franken für eine geſungene Romanze bezahlen, die nicht fünf Sous werth iſt: da wollte er das beſte Orcheſter der Welt nach den Ruinen von Troja kommen und dort von ihm ſich die „Sinfonia eroica“ vorſpielen laſſen. — Man ſieht, wohin ſich die Phantaſie des genialen Bettlers verſteigen kann! — Aber ſo etwas dünkt möglich. Es paſſirt einmal wirklich etwas ganz Ungemeines. Gerade Berlioz erfuhr es, als der wunderbar geizige Paganini ihm mit einem bedeutenden Geſchenke huldigte. Nun gilt dergleichen für den Anfang. Jedem begegnet einmal ſolch' ein Anzeichen: es iſt der Werbeſold der Hölle; denn nun habt ihr nur noch den Neid über euch herauf beſchworen: jetzt ſchenkt die Welt euch nicht einmal mehr Mitleid, denn: „euch ward ja mehr, als ihr verdientet“. —

Glücklich das Genie, dem nie das Glück lächelte! — Es iſt ſich ſelbſt ſo ungeheuer viel: was ſoll ihm das Glück noch ſein?

Das ſagt er ſich denn auch, lächelt und — lacht, ſtärkt ſich von Neuem; es dämmert und taucht in ihm auf: neu erklingt es aus ihm, heller und wonniger als je. Ein Werk, wie er es ſelbſt nie geahnt, wächſt und gedeiht in ſtiller Einſamkeit. Dieſes iſt es! Das iſt das rechte! Alle Welt muß dieſes entzücken: einmal es hören, und dann —! Da ſeht den Raſenden laufen! Es iſt der alte Weg, der ihm jetzt neu und herrlich vorkommt: der Koth beſpritzt ihn; hier prallt er gegen einen Lakay an, den er in ſeiner Pracht für einen General hält und ehrerbietig grüßt; dort gegen einen nicht minder würdigen Garçon der Bank, an deſſen ſchwerem Geldſacke über der Schulter er ſich die Naſe blutig ſtößt. Das ſind alles gute Anzeichen! Er rennt und ſtolpert, und endlich ſteht er wieder dort im Heiligthume ſeiner Schmach! Und Alles kommt und geht wieder: „denn" — ſingt Schiller — „alle Schuld rächt ſich auf Erden".

Und doch beſchützt ihn ein guter Genius, wahrſcheinlich ſein eigener: denn ihm bleibt die Erfüllung ſeiner Wünſche erſpart. Gelänge es einmal, würde er dort, in jenem wunderlichen Heiligthume, gut aufgenommen, was Anderes, als ein ungeheures Misverſtändniß, könnte ihm dazu verholfen haben? Welcher Hölle gliche die Qual der tagtäglich ſanft ſich vollziehenden Auflöſung dieſes Misverſtändniſſes? Man hatte geglaubt, du wäreſt ein vernünftiger Menſch und würdeſt dich accommodiren, da du ja doch eben ſo dringend einen „Succes" wünſchteſt: hier iſt er garantirt; mache nur dieß und jenes uns zurecht; da iſt die Sängerin, da die Tänzerin, hier der große Virtuoſe: arrangire dich mit dieſen! Da ſtehen ſie, und gruppiren ſich zu der wunderlich drapirten Pforte, durch welche du zu dem einen Großen, zu dem Publikum ſelbſt gelangen ſollſt. Sieh', Jeder, der hier durchſchritt und nun ſelig wurde, hat ſein Opferchen gebracht. Wie, zum Teufel! hätte die „große" Oper es aushalten können, wenn ſie mit Kleinigkeiten es ſo genau genommen hätte? —

Kannſt du lügen? —

Nein! — —

Nun biſt du verfallen, verachtet, wie in England die „Atheiſten“. Kein anſtändiger Menſch redet mehr mit dir! —

Alſo: hoffe immer, daß dein guter Genius dir das erſpart. — Lache, ſei leichtſinnig, — aber dulde, und quäle dich: ſo wird Alles noch gut. —

Träume! Das iſt das Allerbeſte! —

7.

Roſſini's „Stabat mater“.

Mit der Schilderung dieſes wunderlichen Vorganges in der höchſten Pariſer Muſikwelt wendete ſich unſer Freund an Robert Schumann, welcher damals die „Neue Zeitſchrift für Muſik“ herausgab, und darin den, mit einem unerklärlichen Pſeudonyme unterzeichneten, humoriſtiſchen Bericht mit dem folgenden Motto einführte:

„Das iſt am allermeiſten unerquickend,
Daß ſich ſo breit darf machen das Unächte,
Das Ächte ſelbſt mit falſcher Faden umſtrickend
Rückert.“

In Erwartung anderer herrlichen muſikaliſchen Dinge, die ſich zum Genuß für das glorreiche Pariſer Publikum vorbereiten, in Erwartung des „Maltheſer-Ritters“ von Halevy, des „Waſſerträgers“ von Cherubini, und endlich — ganz im düſtern Hintergrunde — der „blutigen Nonne“ von Berlioz, erregt und feſſelt nichts ſo die fieberhafte Theilnahme dieſer ſchwelgeriſchen Dilettanten-Welt, als — Roſſini's Frömmigkeit. Roſſini iſt fromm, — alle Welt iſt fromm, und die Pariſer Salons ſind Betſtuben geworden. — Es iſt außerordentlich! So lange dieſer Mann lebt, wird er immer in der Mode ſein. Macht er die Mode, oder macht ſie ihn? Dieß iſt ein verfängliches Problem. Wahr iſt es, die Frömmigkeit hat ſchon ſeit längerer Zeit, zumal in der hohen Societät Wurzel gefaßt; — während in Berlin dieſem Drange durch philoſophiſchen Pietismus abgeholfen wird, während ganz Deutſchland Felix Mendelsſohn's muſikaliſcher Religion ſein Herz erſchließt, wollen auch die vornehmen Pariſer nicht zurückbleiben: ſchon ſeit einiger Zeit laſſen ſie ſich von ihren geübteſten Quadrillen-Komponiſten ganz vortreffliche Ave Maria's oder Salve regina's komponiren, mit Vorſicht und gutem Bedacht in zwei oder drei Stimmen ausſetzen, ſie ſelbſt aber, Herzoginnen und Gräfinnen, laſſen es ſich angelegen ſein, dieſe zwei oder drei Stimmen einzuſtudiren, und die vor Ehrfurcht und Gedränge ſtöhnende Maſſe ihrer Salon-Beſucher damit zu erbauen. Dieſer glühend fromme Drang hatte jenen löwenmüthigen Herzoginnen und Gräfinnen ſchon längſt durch die herrlichen Korſetts hindurchgebrannt und gedroht, die koſtbaren Spitzen und Blonden zu verſengen, die früher bei dem Vortrage Puget'ſcher Romanzen ſich ſo unſchuldsvoll und leidenſchaftslos auf dem keuſchen Buſen gewiegt hatten, als er endlich bei einer dazu ſehr paſſenden Gelegenheit in helle Flammen aufloderte. Dieſe Gelegenheit war aber keine andere, als die Todtenfeier des Kaiſers Napoleon im Invaliden-Dome; alle Welt weiß, daß zu dieſer Todtenfeier die hinreißendſten Sänger der italieniſchen und franzöſiſchen Oper ſich beſtimmt fühlten, Mozart's Requiem vorzutragen, und alle Welt ſieht ein, daß dieß keine Kleinigkeit war. Vor Allen aber war die Pariſer hohe Welt von dieſer Einſicht hingeriſſen: ſie iſt gewohnt, vor dem Geſange Rubini's und der Perſiani unbedingt dahinzuſchmelzen, mit erſterbender Hand den Fächer zuſammenzuſchlagen, auf die Atlas-Mantille zurückzuſinken, die Augen zu ſchließen und zu liſpeln: „c'est ravissant!". Ferner iſt ſie gewohnt, nach den Erſchöpfungen der Hingeriſſenheit die ſehnſuchtsvolle Frage aufzuwerfen: von wem iſt dieſe Kompoſition? Denn dieß zu wiſſen, iſt nun einmal nothwendig, wenn man im Drange, es jenen Sängern nachzumachen, des andern Morgens den goldſtrotzenden Jäger zum Muſikhändler ſchicken will, um jene göttliche Arie oder jenes himmliſche Duett holen zu laſſen. Bei der ſtrengen Pflege dieſer Gewohnheit hatte die hohe Pariſer Welt denn erfahren, daß es Roſſini, Bellini, Donizetti waren, welche jenen berauſchenden Sängern Gelegenheit geliefert hatten, ſie nach Belieben dahinzuſchmelzen; ſie erkannte die Wichtigkeit dieſer gefälligen Meiſter und liebte ſie.

Nun wollte es das Schickſal Frankreichs, daß man ſich anſtatt im Théâtre Italien einmal im Dome der Invaliden verſammeln mußte, um den angebeteten Rubini und die bezaubernde Perſiani zu hören; das Miniſterium der öffentlichen Angelegenheiten hatte in

Erwägung der Umſtände den weiſen Beſchluß gefaßt, es ſolle dießmal, anſtatt Roſſini's Cenerentola, Mozart's Requiem geſungen werden, und ſo fügte es ſich denn von ſelbſt, daß unſere dilettirenden Herzoginnen und Gräfinnen unvermerkt einmal etwas ganz Anderes zu hören bekamen, als ſonſt in der italieniſchen Oper. Mit der ſchönſten Vorurtheilsloſigkeit fügten ſie ſich aber in Alles: ſie hörten Rubini und die Perſiani, — ſie ſchmolzen dahin, anſtatt der Fächer ließen ſie den Muff ſinken, ſie lehnten ſich auf einen koſtbaren Pelz zurück (denn in der Kirche war es am 15. December 1840 kalt) — und ganz wie in der Oper lispelten ſie: „c'est ravissant!" Andern Tages ſchickte man nach Mozart's Requiem, man ſchlug die erſten Blätter um: da erblickt man Koloraturen, — man verſucht ſie, — aber: „Hilf Himmel! Das ſchmeckt wie Arzenei!" — „Das ſind Fugen!" „Gott! wo ſind wir hingerathen!" „Wie iſt das möglich? Das kann nicht das Rechte ſein!" „Und doch!" — Was anfangen? — Man quält ſich, — man verſucht, — es geht nicht! — Aber fromme Muſik muß doch einmal geſungen werden! Haben nicht Rubini und die Perſiani fromme Muſik geſungen? — Da kommen denn gütige Muſikverleger, welche die Herzensangſt der frommen Damen gewahren, zu Hülfe: „Hier ganz nagelneue lateiniſche Muſiken von Clapiſſon, von Thomas, von Mompou, von Muſard u. ſ. w. Alles für Sie eingerichtet! Eigens für Sie gemacht! Hier ein Ave! Hier ein Salve!"

Ach! wie es ihnen wohl ward, den frommen Pariſer Herzoginnen, den inbrünſtigen Gräfinnen! Alles ſingt lateiniſch: zwei Soprane in Terzen, mitunter auch in den reinſten Quinten von der Welt, — ein Tenor col Basso! Die Seelen ſind beruhigt, keine fürchtet mehr das Fegefeuer! —

Indeß, — Quadrillen von Muſard oder Clapiſſon tanzt man einmal, — ihre Ave! und Salve! kann man mit gutem Anſtande daher höchſtens nur zweimal ſingen; dieß iſt aber zu wenig für die Inbrunſt unſerer hohen Welt; ſie wünſcht erbauliche Geſänge, die man zum Mindeſten ebenſo gut fünfzig Mal ſingen kann, als die ſchönen Opern-Arien und Duetten Roſſini's, Bellini's und Donizetti's. Nun hatte man zwar in einem Theaterberichte aus Leipzig geleſen, daß Donizetti's Favorite voll alt-italieniſchen Kirchenſtyles ſei; dennoch hielt aber der Umſtand, daß die Kirchenſtücke dieſer Oper anſtatt auf lateiniſchen, auf franzöſiſchen Text komponirt ſind, unſere hohe Welt ab, ihrem inbrünſtigen Drange durch Abſingung derſelben Luft zu machen, und der rechte Mann, deſſen Kirchengeſänge man mit gläubigem Vertrauen ſingen könnte, blieb immer noch zu ſuchen.

Um dieſe Zeit begab es ſich, daß Roſſini gegen zehn Jahre nichts mehr von ſich hören ließ: er ſaß in Bologna, aß Gebackenes und machte Teſtamente. Bei den neuerlich im Prozeſſe der Herren Schleſinger und Troupenas ſtattgefundenen Debatten verſicherte ein begeiſterter Advokat, daß während jener zehn Jahre die muſikaliſche Welt unter dem Schweigen des ungeheuren Meiſters „ächzte", und wir können annehmen, daß die Pariſer hohe Welt bei dieſer Gelegenheit ſogar „krächzte". Nichtsdeſtoweniger verbreiteten ſich aber hier und da düſtere Gerüchte über die außerordentliche Stimmung des Maeſtro; bald hörte man, ſein Unterleib ſei ſehr inkommodirt, bald — ſein geliebter Vater ſei geſtorben; — das eine Mal berichtete man, er wolle Fiſchhändler werden, das andere Mal, er wolle ſeine Opern nicht mehr hören. Das Wahre an der Sache ſoll aber geweſen ſein, daß er Reue fühlte und Kirchenmuſik ſchreiben wollte; man ſtützte ſich dabei auf ein altes bekanntes Sprüchwort, und in der That zeigte Roſſini ein unwiderſtehliches Verlangen, die zweite Hälfte dieſes Sprüchwortes wahr zu machen, da er die erſte Hälfte zu bewähren durchaus nicht mehr nöthig hatte. Die erſte Anregung zur Ausführung ſeines verſöhnlichen Verhaltens ſcheint ihm in Spanien angekommen zu ſein: in Spanien, wo Don Juan die üppigſten und zahlreichſten Gelegenheiten zur Sünde fand, ſollte Roſſini Anlaß zur Reue bekommen.

Es war dieß auf einer Reiſe, die er mit ſeinem guten Freunde, dem Pariſer Banquier Herrn Aguado, machte; — man ſaß gemüthlich beiſammen in einem herrlichen Reiſewagen und bewunderte die Naturſchönheiten, — Herr Aguado kaute Chocolade, Roſſini aß Gebackenes. Da ſiel es plötzlich Herrn Aguado ein, daß er ſeine Landsleute eigentlich über die Gebühr beſtohlen habe, und reuig niedergeſchlagen zog er die Chocolade aus dem Munde; — Roſſini glaubte hinter einem ſo ſchönen Beiſpiele nicht zurückbleiben zu dürfen, er hielt mit dem Knappern ein, und bekannte, daß er ſein Lebtag zu viel auf Gebackenes gegeben habe. Beide kamen darin überein, daß es ihrer Stimmung angemeſſen ſei, vor dem nächſten Kloſter halten zu laſſen, um irgend eine geeignete Bußübung zu veranſtalten: geſagt, gethan. Der Prior des nächſten Kloſters kam den Reiſenden freundlich entgegen: er führte einen guten Keller, vortreffliche Lacrymae Christi und andere gute Sorten, was denn den reuigen Sündern ganz ungemein behagte. Nichtsdeſtoweniger ſiel es aber Herren Aguado und Roſſini, als ſie in gehöriger Stimmung waren, ein, daß ſie eigentlich Bußübungen hatten veranſtalten wollen: in Haſt griff Herr Aguado nach ſeinem Portefeuille, zog einige gewichtige Banknoten hervor und dedizirte ſie dem einſichtsvollen Abte. Auch hinter dieſem Beiſpiele ſeines Freundes glaubte Roſſini nicht zurückbleiben zu dürfen, — er zog ein ſtarkes Heft Notenpapier hervor, und was er in aller Eile darauf ſchrieb, war nichts weniger als ein ganzes Stabat mater mit großem Orcheſter; dieſes Stabat ſchenkte er dem vortrefflichen Prior. Dieſer gab nun Beiden die Abſolution, worauf ſie ſich wieder in den Wagen ſetzten. Der ehrwürdige Abt wurde aber alsbald zu hohen Würden erhoben und nach Madrid verſetzt, wo er denn nicht verſäumte, das Stabat ſeines reuigen Beichtkindes aufführen zu laſſen, und ſodann bei nächſter Gelegenheit zu ſterben. Seine Teſtaments-Vollſtrecker fanden unter tauſend hinterlaſſenen Merkwürdigkeiten auch die Partitur jenes zerknirſchten Stabat mater, verkauften ſie für einen nicht üblen Preis zum Vortheil der Armen, und ſo kam denn durch Kauf und Verkauf dieſe geprieſene Kompoſition in den Beſitz eines Pariſer Muſikverlegers.

Dieſer Muſikverleger nun, tief ergriffen von den zahlloſen Schönheiten ſeines Beſitzthums, auf der andern Seite aber nicht minder gerührt durch die wachſende Pein ungeſtillter Religions-Inbrunſt der hohen Pariſer Dilettanten, entſchloß ſich zur Preisgebung ſeines Schatzes an die Öffentlichkeit; er ließ deßhalb mit heimlicher Eile an das Graviren der Platten gehen, als auf einmal ein anderer Verleger erſchien, welcher mit auffallender Grauſamkeit ſeiner ſtill betriebſamen Aufopferung Einhalt thun ließ. Dieſer andere Verleger, ein hartnäckiger Mann mit Namen Troupenas, behauptete nun, bei weitem gegründetere Eigenthums-Rechte auf jenes Stabat mater zu haben, denn ſein Freund Roſſini habe ihm dieſe ſelbſt verliehen, und zwar gegen die Zuſendung einer ungeheuren Maſſe Gebackenes. Er gab ferner an, daß er dieſes Werk ſchon ſeit vielen Jahren beſäße und es nur deßhalb noch nicht veröffentlicht habe, weil Roſſini ſich vorgenommen, es erſt noch mit einigen Fugen und einem Kontrapunkte in der Septime zu verſehen, welches dem Meiſter aber gegenwärtig noch ſchwer falle, da er ſeine mehrjährigen Studien zu dieſem Endzwecke noch nicht beendigt habe; nichtsdeſtoweniger habe aber der Meiſter in den letzteren Jahren ſchon eine ſo tiefe Einſicht in den doppelten Kontrapunkt gewonnen, daß ihm ſein Stabat in der gegenwärtigen Geſtalt durchaus nicht mehr behage, und er entſchloſſen ſei, es um keinen Preis ſo, ohne Fuge und dergl., der Welt vorzulegen. Die Herrn Troupenas autoriſirenden Briefe datiren ſich leider aber erſt, aus der neueſten Zeit; ſomit würde es dieſem Verleger ſchwer fallen, ſein ſchon länger herſtammendes Eigenthumsrecht nachzuweiſen, wenn er nicht darin einen ſchlagenden Grund dafür aufzuſtellen glaubte, daß er anführt, wie er dieſes Stabat bereits ſchon bei Gelegenheit der am 15. December 1840 ſtattgefundenen Todtenfeier des Kaiſers Napoleon zur Aufführung im Invaliden Dome vorgeſchlagen habe.

Ein Schrei des Entſetzens und der Entrüſtung fuhr durch alle hohen Salons von Paris, als das Letztere bekannt wurde. Wie? — rief Alles: eine Kompoſition Roſſini's war vorhanden, — ſie ward vorgeſchlagen, und du, Miniſter der öffentlichen Angelegenheiten, haſt ſie zurückgewieſen? Du haſt gewagt, uns dafür das heilloſe Requiem von Mozart aufzubinden? — In der That, das Miniſterium zitterte, um ſo mehr, da es ſeiner ungemeinen Popularität wegen jenen höheren Ständen außerordentlich verhaßt iſt; es fürchtete Abſetzung, eine Anklage auf Hochverrath, und hielt es daher für angemeſſen, heimlich auszuſtreuen, das Stabat mater Roſſini's würde zu der Todtenfeier des Kaiſers gar nicht gepaßt haben, da ſich der Text deſſelben mit ganz anderen Dingen befaſſe, als es ſich hier geeignet haben würde, den Manen Napoleon's zu hören zu geben, u. ſ. w. — Daß dieß Alles nur faule Fiſche waren, glaubte man bald einzuſehen; denn mit Grund wußte man einzuwenden, daß ja kein Menſch dieſen lateiniſchen Text verſtehe, und endlich — was käme es hier überhaupt auf Text an, wenn Roſſini's erhabene Melodien von den entzückendſten Sängern der Welt geſungen werden ſollten? —

Der Kampf der Parteien um das verhängnißvolle Stabat mater wüthet nun aber um ſo heftiger fort, als es ſich noch um die zu erwartenden Roſſini'ſchen Fugen handelt. Endlich alſo ſoll dieſe geheimnißvolle Kompoſitions-Gattung auch für die Salons der hohen Dilettanten zutrittsfähig gemacht werden! Endlich werden ſie alſo erfahren, was denn eigentlich an dieſem närriſchen Zeuge iſt, das ihnen in Mozart's Requiem den Kopf ſo verdrehte! Endlich werden ſie ſich alſo auch rühmen dürfen, Fugen zu ſingen, und dieſe Fugen werden ſo reizend und liebenswürdig ſein, ſo delikat, ſo verhauchend! Und dieſe Kontrapünktchen — ſie werden nun gar erſt Alles närriſch machen, — ſie werden ausſehen wie Brüſſeler Spitzen und duften wie Patchouli! — Wie? — und ohne dieſe Fugen, ohne dieſe Kontrapünktchen ſollen wir das Stabat haben? Welche Schändlichkeit! Nein, wir wollen warten, bis Herr Troupenas die Fugen bekommt. —

Himmel! — da kommt aber das Stabat ſchon aus Deutſchland an! Fertig, geheftet, im gelben Umſchlage! — Auch da giebt es Verleger, welche theures Backwerk dafür an Roſſini verſendet zu haben behaupten! Die Verwirrung ſoll denn kein Ende haben? Spanien, Frankreich, Deutſchland ſchlagen ſich um dieſes Stabat: — Prozeß! Kampf! Tumult! Revolution! Entſetzen! —

Da entſchließt ſich Herr Schleſinger, einen freundlichen Strahl in die Nacht der Verwirrung hinauszuſenden: er publizirt einen Walzer Roſſini's. Alles ſtreift die düſteren Falten von der Stirn, — die Augen erglänzen von Freude, — die Lippen lächeln: ach, welch' ſchöner Walzer! — Da kommt das Schickſal: — Herr Troupenas legt Beſchlag auf den freundlichen Strahl! Das entſetzliche Wort: Eigenthumsrecht — grollt durch die kaum beruhigten Lüfte. Prozeß! Prozeß! Von Neuem Prozeß! Da wird Geld genommen, um die beſten Advokaten zu bezahlen, um Dokumente herbeizuſchaffen, um Caution zu ſtellen. — — — Oh, ihr närriſchen Leute, habt ihr denn euer Geld nicht lieber? Ich kenne Jemand, der euch für fünf Franken fünf Walzer macht, von denen jeder beſſer iſt als jener armſelige des reichen Meiſters!

Paris, 15. December 1841.

⁂

Mit dem Vorſtehenden beſchließe ich die Mittheilung von Aufſätzen aus der Hinterlaſſenſchaft meines Freundes, obgleich ſich manches Beſondere noch darunter vorfindet, was im heutigen feuilletoniſtiſchen Sinne vielleicht nicht ununterhaltend erſcheinen dürfte. Hierunter befanden ſich nämlich verſchiedene Berichte aus Paris, deren leichtfertige Abfaſſung mir nur daraus erklärlich wurde, daß ich in ihnen Verſuche zu erkennen glauben mußte, auf welche mein armer Freund ſich einließ, um von irgend einem deutſchen Journale durch amuſante Beiträge ſich Subſidien zu verſchaffen. Ob ihm dieß zu ſeiner Zeit gelungen ſein mag, weiß Gott! Gewiß iſt nur, daß eine bittere Empfindung mich davon abhielt, die aus dieſer Noth entſtandenen Correſpondenz-Artikel hier einer näher beachtenden Nachwelt mitzutheilen.

Friede ſei ſeiner reinen Seele!

Über die Ouvertüre.

Den Theaterſtücken ging früher ein Prolog voraus: es ſcheint, daß man es für zu gewagt hielt, die Zuſchauer mit einem Schlage von den Eindrücken des Alltaglebens abzuleiten, und vor die Erſcheinung einer idealen Welt zu verſetzen; wogegen es klug dünken mußte, dieſe Verſetzung durch eine Einleitung zu bewerkſtelligen, welche vermöge ihres Charakters der neuen Kunſtſphäre bereits verwandt war. Dieſer Prolog wendete ſich an die Einbildungskraft der Zuſchauer, erbat die Mitwirkung derſelben zur Ermöglichung der beabſichtigten Täuſchung, und fügte eine kurze Erzählung der als vorausgehend zu denkenden, ſowie eine Überſicht der nun vorzuführenden Handlung hinzu. Als man, wie es in der Oper geſchah, das Stück ganz in Muſik ſetzte, hätte man folgerichtig dieſe Prologe ebenfalls ſingen laſſen ſollen; man führte dagegen zur Eröffnung ein nur vom Orcheſter auszuführendes Muſikſtück ein, welches dem urſprünglichen Sinne des Prologes inſofern nicht entſprechen konnte, als in jener erſten Zeit die reine Inſtrumentalmuſik noch viel zu wenig entwickelt war, um ſolch' eine Aufgabe charakteriſtiſch zu löſen. Dieſe Muſikſtücke ſchienen dem Publikum nichts Anderes haben ſagen zu wollen, als daß heute geſungen werde. Wäre für dieſe Beſchaffenheit der früheren Ouvertüre nicht eben der ganz nahe liegende Erklärungsgrund der Unfähigkeit der damaligen Inſtrumentalmuſik vorhanden, ſo dürfte man vielleicht annehmen, daß der alte Prolog nicht nachgeahmt werden ſollte, weil man ſeine nüchterne und undramatiſche Tendenz erkannte; ſo bleibt es nur gewiß, daß die Ouvertüre ebenfalls bloß zu einem konventionellen Mittel des Überganges benutzt, nicht aber bereits als ein wirkliches charakteriſtiſches Vorſpiel des Drama's angeſehen wurde. Es galt ſchon als Fortſchritt, als man nur dazu gelangte, den allgemeinſten Charakter des Stückes, ob dieſer traurig oder luſtig ſei, durch die Ouvertüre anzudeuten; wie wenig im Übrigen dieſe muſikaliſchen Einleitungen als wirkliche Vorbereitungen zu der nöthigen Stimmung bedeuten konnten, erſieht man z. B. an der Ouvertüre Händel's zu ſeinem „Meſſias“, deren Autor wir uns als ſehr unfähig denken müßten, wenn wir annehmen wollten, er habe bei der Abfaſſung dieſes Tonſtückes wirklich eine Einleitung zu ſeinem Werke im neueren Sinne beabſichtigt. Die freie Entwickelung der Ouvertüre als ſpezifiſch charakteriſtiſches Tonſtück war eben jenen Tonſetzern noch verwehrt, welche für die längere Ausdehnung eines reinen Inſtrumentalſatzes lediglich auf die Anwendung der kontrapunktiſchen Kunſt angewieſen waren; die „Fuge“, welche vermöge ihrer komplizirten Ausbildung ihnen hierfür einzig zu Gebote ſtand, mußte auch für das Oratorium und die Oper als Prolog aushelfen, und der Zuhörer mochte dann aus „Dux“ und „Comes“, Verlängerung und Verkürzung, Umſtellung und Engführung ſich die gehörige Stimmung ſelbſt zurecht bringen.

Die große Unergiebigkeit dieſer Form ſcheint den Tonſetzern das Bedürfniß der Anwendung und Ausbildung der aus verſchiedenen Typen zuſammengeſtellten „Symphonie“ eingegeben zu haben. Zwei ſchneller bewegte Tonſätze wurden hier durch einen langſameren von ſanftem Ausdrucke unterbrochen, womit denn wenigſtens die entgegengeſetzten Hauptcharaktere des Drama's in einer Weiſe ſich ausdrücken konnten, daß ſie überhaupt merklich wurden. Es bedurfte nur des Genie's eines Mozart, um in dieſer Form ſofort ein muſtergiltiges Meiſterwerk zu bilden, wie wir dieſes in ſeiner Symphonie zu der „Entführung aus dem Serail“ vor uns haben; es iſt unmöglich, dieſes

Tonſtück lebenvoll im Theater aufgeführt zu hören, ohne ſofort mit größter Beſtimmtheit auf den Charakter des von ihm eingeleiteten Drama's ſchließen zu müſſen. Dennoch beſteht in dieſer Auseinanderhaltung der drei Theile, deren jedem ein, durch das verſchiedene Tempo vorgezeichneter, beſonderer Charakter zugetheilt iſt, noch eine gewiſſe Unbeholfenheit, und es handelte ſich darum, die iſolirten charakteriſtiſchen Theile in der Weiſe zu verſchmelzen, daß ſie ein einziges ununterbrochenes Tonſtück bildeten, deſſen Bewegung gerade durch die Kontraſte jener verſchiedenen, charakteriſtiſchen Motive aufrecht erhalten werden ſollte.

Die Schöpfer dieſer vollkommenen Ouvertürenform waren Gluck und Mozart.

Gluck ſelbſt begnügte ſich noch häufig mit dem bloßen Einleitungsſtücke der älteren Form, mit welchem er eigentlich, wie in der „Iphigenia in Tauris", nur zu der erſten Scene der Oper hinüberführte, zu welcher dieſes muſikaliſche Vorſpiel dann allerdings in einem meiſtens ſehr glücklichen Verhältniſſe ſtand. Trotzdem der Meiſter auch in den glücklichſten Fällen dieſen Charakter einer Einleitung in die erſte Scene, demnach ohne ſelbſtſtändigen Abſchluß des Tonſtückes als ſolchen, für die Ouvertüre beibehielt, wußte er endlich doch ſchon dieſem Inſtrumentalſatze den Charakter der ganzen folgenden dramatiſchen Handlung einzuprägen. Gluck's vollendetſtes Meiſterwerk dieſer Art iſt die Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis". In mächtigen Zügen zeichnet hier der Meiſter den Hauptgedanken des Drama's mit einer faſt erſichtlichen Deutlichkeit. Wir werden auf dieſes herrliche Werk zurückkommen, um an ihm diejenige Form der Ouvertüre nachzuweiſen, welche für die vorzüglichſte zu halten ſein dürfte.

Nach Gluck war es Mozart, welcher der Ouvertüre ihre wahre Bedeutung gab. Ohne peinlich das ausdrücken zu wollen, was die Muſik nie ausdrücken kann und ſoll, nämlich die Einzelnheiten und Verwickelungen der Handlung ſelbſt, wie ſie der frühere Prolog auseinanderzuſetzen bemüht war, erfaßte er mit dem Blicke des wahren Dichters den leitenden Hauptgedanken des Drama's, entkleidete ihn von allem Nebenſächlichen und Zufälligen des thatſächlichen Ereigniſſes, um ihn als muſikaliſch verklärtes Gebilde, als in Tönen perſonifizirte Leidenſchaft, jenem Gedanken als rechtfertigendes Gegenbild hinzuſtellen, in welchem dieſer, und ſomit die dramatiſche Handlung ſelbſt, eine dem Gefühle verſtändliche Erklärung gewann. Andererſeits entſtand ſo ein ganz ſelbſtſtändiges Tonſtück, gleichviel ob es ſich in ſeiner äußerlichen Faſſung an die erſte Scene der Oper anſchloß. Den meiſten ſeiner Ouvertüren gab jedoch Mozart auch den vollſtändigen muſikaliſchen Schluß, wie denen zur „Zauberflöte", „Figaro" und „Titus", ſo daß es uns verwundern könnte, daß er dieſen der allerbedeutendſten, der zu „Don Juan" verſagte, wenn wir nicht andererſeits gerade in dem wunderbar ergreifenden Übergange der letzten Takte dieſer Ouvertüre in die erſte Scene einen ganz beſonders tiefſinnigen Abſchluß eben des einleitenden Tonſtückes zu einem „Don Juan" erkennen müßten.

Die ſo von Gluck und Mozart geſchaffene Ouvertüre ward das Eigenthum **Cherubini's** und **Beethoven's**. Während Cherubini im Ganzen dem überkommenen Typus treu blieb, entfernte ſich ſchließlich Beethoven in einem allerkühnſten Sinne von ihm. Die Ouvertüren des erſteren ſind poetiſche Skizzen des Hauptgedankens des Drama's, nach ſeinen allgemeinſten Zügen erfaßt und in gedrängter Einheit und Deutlichkeit muſikaliſch wiedergegeben; an ſeiner Ouvertüre zum „Waſſerträger" erſehen wir jedoch, wie ſelbſt die Entſcheidung des drängenden Ganges der Handlung in dieſer Form ſich ausdrücken konnte, ohne daß dadurch die Einheit der künſtleriſchen Faſſung beeinträchtigt wurde. Beethoven's Ouvertüre zu „Fidelio" (in E dur) iſt dieſer zum „Waſſerträger" unverkennbar verwandt, wie überhaupt die beiden Meiſter auch in den bezüglichen Opern ſich am nächſten berühren. Daß aber von den ſo gezogenen und eingehaltenen Gränzen das ungeſtüme Genie **Beethoven's** in Wahrheit ſich beengt fühlte, erkennt man deutlich in mehreren ſeiner anderen Ouvertüren, und vor Allem in der zu „Leonore“. **Beethoven**, der nie die ihm entſprechende Veranlaſſung zur Entfaltung ſeiner ungeheuren dramatiſchen Inſtinkte gewann, ſcheint ſich hier dafür entſchädigt haben zu wollen, indem er ſich mit der ganzen Wucht ſeines Genie's auf dieſes ſeiner Willkür freigegebene Feld der Ouvertüre warf, um in eigenſter Weiſe ſich aus reinen Tongebilden ſein gewolltes Drama zu ſchaffen, welches er nun, von allen den kleinen Zuthaten des ängſtlichen Theaterſtückmachers losgelöſt, aus ſeinem rieſenhaft vergrößerten Kerne neu hervorwachſen ließ. Man kann dieſer wunderbaren Ouvertüre zu „Leonore“ keinen anderen Entſtehungsgrund zuſprechen: fern davon, nur eine muſikaliſche Einleitung zu dem Drama zu geben, führt ſie uns dieſes bereits vollſtändiger und ergreifender vor, als es in der nachfolgenden gebrochenen Handlung geſchieht. Dieß Werk iſt nicht mehr eine Ouvertüre, ſondern das gewaltigſte Drama ſelbſt.

Nach **Beethoven's** und **Cherubini's** Vorbildern entwarf **Weber** ſeine Ouvertüre, und obwohl er ſich nicht auf die ſchwindelnde Höhe wagte, die Beethoven mit ſeiner Leonoren-Ouvertüre einnahm, verfolgte er doch mit Glück die dramatiſche Tendenz, ohne ſich je in den Abweg peinlicher Ausmalerei des werthloſeren Zubehöres der Handlung zu verirren. Selbſt da, wo er durch ſeine phantaſievolle Erfindungsgabe ſich beſtimmen ließ, mehr beiläufige Motive in ſeine muſikaliſche Schilderung aufzunehmen, als der von ihm eigens zugelaſſenen Form der Ouvertüre zuträglich ſein konnte, verſtand er es doch immer wenigſtens, die dramatiſche Einheit ſeiner Konzeption zu wahren, ſo daß man ihm die Erfindung einer neuen Gattung, der der „dramatiſchen Phantaſie“, zuſprechen kann, von welcher die Ouvertüre zu „Oberon“ eines der ſchönſten Erzeugniſſe iſt. Dieſes Tonſtück iſt von ſehr wichtigem Einfluß auf die Richtung der neueren Komponiſten geworden; **Weber** hat damit einen Schritt gethan, der bei dem wahrhaft dichteriſchen Schwunge ſeiner muſikaliſchen Erfindung, wie wir dieß ſahen, nur einen glänzenden Erfolg erzielen konnte. Dennoch kann man nicht läugnen, daß die Selbſtſtändigkeit der rein muſikaliſchen Produktion durch die Unterordnung unter einen dramatiſchen Gedanken leiden muß, ſobald dieſer Gedanke nicht nach einem großen, dem Geiſte der Muſik zuführenden, Zuge erfaßt wird, wogegen der Tonſetzer, wenn er die Einzelnheiten der Handlung ſelbſt ſchildern will, ſein dramatiſches Thema nicht ausführen kann, ohne ſeine muſikaliſche Arbeit zu zerbröckeln. Da ich hierauf zurückzukommen beabſichtige, begnüge ich mich für jetzt mit der Bemerkung, daß die zuletzt bezeichnete Manier nothwendig zu einem Verfalle führte, und immer mehr der Klaſſe von Tonſtücken ſich zuneigte, welche mit dem Namen „Potpourri" bezeichnet werden.

Die Geſchichte dieſes Potpourri's beginnt, in einem gewiſſen Sinne, mit der Ouvertüre zur „Veſtalin" von Spontini: welche glänzenden und ſchönen Eigenſchaften man dieſem intereſſanten Tonſtücke auch zuerkennen muß, ſo finden ſich doch in ihm bereits die Spuren jener leichten und oberflächlichen Manier in der Ausführung der Ouvertüre, welche die vorherrſchende der meiſten Opernkomponiſten unſerer Zeit geworden iſt. Um den dramatiſchen Gang einer Oper im Voraus zu zeichnen, handelte es ſich nicht mehr darum, ein neues, künſtleriſch in ſich abgeſchloſſenes, muſikaliſch konzipirtes Gegenbild zu geben, ſondern man las hier und dort die einzelnen Effektſtellen der Oper, weniger um ihrer Wichtigkeit, als ihrer Gefälligkeit willen, zuſammen, und reihte ſie in banaler Aufeinanderfolge ſich Glied um Glied an. Dieß war ein Arrangement, wie es nachträglich von Potpourri-Fabrikanten oft noch viel überraſchender und effektvoller aus den Motiven derſelben Oper verfertigt wurde. Sehr bewundert wird die Ouvertüre zu „Guillaume Tell" von Roſſini, wie ſelbſt auch die zu „Zampa" von Herold, offenbar, weil das Publikum hier ſehr amüſirt wird, und wohl auch, namentlich in der erſteren, originelle Erfindung unläugbar ſich bewährt: eine wahrhaft künſtleriſche Idee iſt da aber nicht mehr vorhanden, und der Geſchichte der Kunſt gehören ſolche Erſcheinungen nicht mehr an, wohl aber der der theatraliſchen Gefallſucht. —

Nachdem wir ſo auf die Entwickelung der Ouvertüre einen Überblick geworfen, und die glänzendſten Erzeugniſſe dieſer Gattung von Tonſtücken uns zurückgerufen haben, verbleibt uns die Frage, welcher Art der Auffaſſung und Ausführung wir als der geeignetſten und ſomit richtigſten den Vorzug geben ſollen. Wollen wir den Anſchein der Exkluſivität vermeiden, ſo iſt hierauf eine ſehr beſtimmte Antwort nicht leicht. Zwei unerreichbare Meiſterwerke liegen uns vor, welchen wir die gleiche Erhabenheit der Intention wie der Ausführung zuerkennen müſſen, deren unmittelbare Konzeption und Behandlung dennoch vollſtändig verſchieden ſind. Ich meine die Ouvertüren zu „Don Juan“ und zu „Leonore“. In der erſteren iſt der leitende Gedanke des Drama's in zwei Hauptzügen gegeben; ihre Erfindung, ſo wie ihre Bewegung, gehört ganz unverkennbar einzig dem Bereiche der Muſik an. Eine leidenſchaftliche Erregtheit des Übermuthes ſteht im Konflikt mit einer furchtbar bedrohenden Übermacht, welcher jene zu unterliegen beſtimmt ſcheint: hätte Mozart noch den ſchrecklichen Abſchluß des dramatiſchen Sujets hinzugefügt, ſo fehlte dem Tonwerke nichts, um als ein vollſtändig Ganzes, als ein Drama für ſich betrachtet zu werden; aber der Meiſter läßt den Ausgang des Kampfes nur ahnen: in dem wundervollen Übergange zur erſten Scene läßt er die feindlichen Elemente wie unter einem höheren Willen ſich beugen, nur ein klagender Seufzer weht über die Kampfſtätte dahin. So faßlich und klar der tragiſche Hauptgedanke der Oper ſich in dieſer Ouvertüre ausſpricht, ſo findet ſich in dem muſikaliſchen Gewebe doch nicht eine einzige Stelle, welche irgendwie in eine unmittelbare Beziehung zu dem Gange der Handlung zu bringen wäre; wir müßten denn die der Geiſterſcene entnommene Einleitung in dieſem Sinne beachten wollen, welcher wir für dieſen Fall jedoch umgekehrt erſt am Ende der Ouvertüre zu begegnen haben ſollten. Dagegen iſt das eigentliche Hauptſtück der Ouvertüre frei von jeder

Reminiscenz der Oper, und, während den Zuhörer nur die rein muſikaliſche Ausarbeitung der Themen feſſelt, wohnt ſeine geiſtige Empfindung den Wechſelfällen eines erbitterten Ringkampfes bei, den er wiederum doch nie als dramatiſche Handlung vor ſich entwickelt zu ſehen erwartet.

Gerade hierin liegt nun aber die gründliche Verſchiedenheit dieſer Ouvertüre von der zu „Leonore“, weil wir bei Anhörung der letzteren uns der gewaltigen Angſt nicht erwehren können, mit welcher wir dem Gange einer wirklich vor uns ſich begebenden, ergreifenden Handlung zuſehen. In dieſem mächtigen Tonſtücke hat Beethoven, wie zuvor geſagt, ein muſikaliſches Drama gegeben, ein, auf Veranlaſſung eines Theaterſtückes geſchaffenes, Drama für ſich, nicht etwa nur die einfache Skizze des Hauptgedankens deſſelben, oder gar bloß eine vorbereitende Einleitung zur ſceniſchen Aktion: allerdings aber ein Drama im idealſten Sinne. Das Verfahren des Meiſters hierbei läßt uns, ſo weit wir es verfolgen können, errathen, welche tief innere Nöthigung ihn für die Konzeption dieſer rieſenhaften Ouvertüre beſtimmte: ihm handelte es ſich darum, die eine erhabene Handlung, welche im dramatiſchen Süjet, um dieſes auszufüllen, durch kleinliche Details geſchwächt und aufgehalten wird, in ihre edle Einheit zuſammenzudrängen, um dagegen ihre ideale neue Bewegung nur aus ihren innerſten Antrieben genährt ſich vorzuführen. Dieß iſt die That eines mächtig liebenden Herzens, welches, von einem erhabenen Entſchluſſe hingeriſſen, von der Sehnſucht erfaßt iſt, als Engel des Heils in die Höhle des Todes hinabzuſteigen. Der eine Gedanke durchdringt das ganze Werk: es iſt die Freiheit, die ein Lichtengel jauchzend der leidenden Menſchheit zuführt. Wir ſind in einen finſteren Kerker verſetzt; kein Strahl des Tagesſcheines dringt zu uns: das ſchreckliche Schweigen der Nacht unterbricht einzig das Stöhnen, das Seufzen der Seele, die aus ihren Tiefen nach Freiheit, Freiheit verlangt. Wie aus einer Spalte, durch welche das letzte Sonnenlicht zu dringen ſcheint, ſenkt ſich ein ſehnſüchtiger Blick herab: es iſt der Blick des

Engels, dem die reine Luft göttlicher Freiheit zur Laſt wird, ſobald er ſie nicht mit euch, die ihr im tiefen Abgrunde eingeſchloſſen ſeid, athmen kann. Da faßt er einen begeiſterten Entſchluß, den Entſchluß, alle Schranken niederzureißen, die euch vom Himmelslichte trennen: hoch und höher, und immer mächtiger ſchwillt die Seele von dem göttlichen Entſchluſſe; es iſt die Heilsſendung zur Erlöſung der Welt. Doch dieſer Engel iſt nur ein liebendes Weib, ſeine Kraft die ſchwache des leidenden Menſchen ſelbſt: es kämpft mit den feindlichen Hemmniſſen wie mit der eigenen Schwäche, und droht zu erliegen. Doch die übermenſchliche Idee, wie ſie die Seele immer neu durchleuchtet, verleiht endlich auch die übermenſchliche Kraft: eine letzte äußerſte, ungeheure Anſtrengung, und die letzte Schranke fällt, der letzte Stein wird fortgewälzt: mit mächtigſtem Strahlen dringt das Sonnenlicht in den Kerker: Freiheit! Freiheit! jauchzt die Erlöſerin; Freiheit! göttliche Freiheit! ruft der Erlöſte.

Dieß iſt die Leonoren-Ouvertüre, wie ſie Beethoven dichtete. Hier iſt Alles von einem raſtloſen dramatiſchen Fortſchreiten belebt, von dem ſehnſüchtigen Gedanken der Ausführung eines ungeheuren Entſchluſſes.

Doch dieſes Werk iſt durchaus einzig in ſeiner Art, und darf, wie wir dieß ſchon erwähnten, nicht mehr eine Ouvertüre genannt werden, ſobald wir unter dieſer Benennung ein Tonſtück verſtehen, welches dazu beſtimmt ſein ſoll, vor dem Beginne eines Drama's, zur Vorbereitung auf den bloßen Charakter der Handlung, ausgeführt zu werden. Da wir andererſeits das muſikaliſche Kunſtwerk nicht im Allgemeinen, ſondern die wahre Beſtimmung der Ouvertüre im Beſonderen betrachten wollten, ſo kann dieſe zu „Leonore“ nicht als Vorbild hingeſtellt werden, denn ſie bietet, wie in allzu feuriger Vorausnahme, das ganze bereits in ſich abgeſchloſſene Drama, woraus es ſich ergeben muß, daß ſie entweder vom Zuhörer nicht verſtanden oder irrig aufgefaßt wird, ſobald dieſem nicht etwa die ganze Handlung ſchon zum Voraus bekannt iſt, oder aber, wird ſie vollkommen verſtanden, ſo ſchwächt ſie unzweifelhaft den Genuß am darauf folgenden expliziten dramatiſchen Kunſtwerke ſelbſt.

Laſſen wir daher dieſes ungeheure Tonwerk bei Seite, und kehren wir zu der Ouvertüre zu „Don Juan“ zurück. Hier fanden wir den Umriß des leitenden Gedankens des Drama's in rein muſikaliſcher, nicht aber in dramatiſcher Geſtaltung ausgeführt. Erklären ohne Anſtand dieſe Art der Auffaſſung und Behandlung für ſolche Tonſätze als die geeignetſte, und zwar vor Allem ſchon aus dem Grunde, weil hierdurch der Muſiker ſich jeder Veranlaſſung entzieht, die Gränzen ſeiner beſonderen Kunſt zu überſchreiten, d. h. ſeine Freiheit zu opfern. Aber der Muſiker erreicht auch hiermit am ſicherſten den allgemein künſtleriſchen Zweck der Ouvertüre, welche immer nur ein idealer Prolog ſein, und als ſolcher uns einzig in die höhere Sphäre verſetzen ſoll, in welcher wir uns auf das Drama vorbereiten. Hiermit ſoll aber keineswegs geſagt ſein, daß die muſikaliſch konzipirte Idee des Drama's nicht zum allerbeſtimmteſten Ausdruck und Abſchluß gebracht werden ſollte; im Gegentheil ſoll die Ouvertüre als muſikaliſches Kunſtwerk ein volles Ganzes bilden.

In dieſem Sinne können wir für die Ouvertüre auf kein deutlicheres und ſchöneres Vorbild verweiſen, als auf die zu „Iphigenia in Aulis“ von Gluck, und verſuchen wir es daher, an dieſem Werke im Beſonderen das zu zeigen, was wir nach allem Erkannten für das beſte Verfahren bei der Konzeption einer Ouvertüre anſehen müſſen.

Wiederum, wie in der Ouvertüre zu „Don Juan“, iſt es hier der Kampf, oder mindeſtens die Entgegenſtellung zweier ſich feindlicher Elemente, was die Bewegung des Stückes hervorbringt. Die Handlung der „Iphigenia“ ſelbſt ſchließt dieſe beiden Elemente in ſich. Das Heer der griechiſchen Helden iſt in der Abſicht einer großen gemeinſchaftlichen Unternehmung verſammelt: einzig von dem Gedanken der Ausführung deſſelben beſeelt, verſchwindet jedes menſchliche Intereſſe vor dieſem einzigen Intereſſe der ungeheuren Maſſe. Dieſem ſtellt ſich nun das eine beſondere Intereſſe der Erhaltung eines menſchlichen Lebens, die Rettung einer zarten Jungfrau, entgegen. Mit welcher charakteriſtiſchen Deutlichkeit und Wahrheit hat nun Gluck dieſe beiden Gegenſätze muſikaliſch gleichſam perſonifizirt! In welch' erhabenem Verhältniſſe hat er dieſe beiden gemeſſen und ſich in der Weiſe gegenübergeſtellt, daß einzig ſchon in dieſer Entgegenſtellung der Widerſtreit, und demzufolge die Bewegung gegeben iſt! Sogleich erkennt man an der ungeheuren Wucht des im Uniſono ehern daher ſchreitenden Hauptmotives die in einem einzigen Intereſſe vereinigte Maſſe, während ſofort in dem folgenden Thema das jenem entgegenſtehende andere Intereſſe des leidenden zarten Individuums uns mitleidvoll ſtimmt. Das fortgeſetzt durch dieſen einzigen Kontraſt ſich bewegende Tonſtück giebt uns unmittelbar die große Idee der griechiſchen Tragödie, indem es uns abwechſelnd mit Schrecken und Mitleid erfüllt. So gelangen wir in die erhoben aufgeregte Stimmung, die uns auf ein Drama vorbereitet, deſſen höchſte Bedeutung ſie uns im Voraus enthüllt, und dadurch uns anleitet, die folgende Handlung ſelbſt nach dieſer Bedeutung zu verſtehen.

Möge dieſes herrliche Beiſpiel zukünftig als Regel für die Auffaſſung der Ouvertüre dienen, und zugleich für immer darthun, wie ſehr eine großartige Einfachheit in der Wahl der muſikaliſchen Motive es dem Muſiker ermöglicht, das ſchnellſte und deutlichſte Verſtändniß ſeiner noch ſo ungewöhnlichen Intentionen hervorzurufen. Wie ſchwierig, ja wie unmöglich wäre ſelbſt Gluck der gleiche Erfolg geweſen, hätte er zwiſchen die ſo ſprechenden Hauptmotive jener Ouvertüre, für die Bezeichnung dieſes oder jenes Vorganges im Drama, noch allerhand Nebenmotive geſtellt und verarbeitet, welche hier verſchwunden wären, oder gar die Aufmerkſamkeit des muſikaliſchen Zuhörers abgelenkt und zerſtreut hätten. Trotz dieſer Einfachheit in der Anwendung der Mittel, um eine längere Bewegung zu unterhalten, iſt dem beziehungsvollen Antheile des Drama's an der Entwickelung des muſikaliſchen Hauptgedankens in der Ouvertüre immer noch ein weiter Spielraum unverwehrt. Allerdings kann es ſich hierbei nicht um eine Bewegung handeln, wie ſie nur die dramatiſche Aktion bietet, ſondern nur um eine ſolche, wie ſie im Weſen der Inſtrumentalmuſik liegt. Zwei in einem Tonſatze zuſammengeſtellte muſikaliſche Themen laſſen in ihrer Bewegung immer eine gewiſſe Neigung, ein Streben nach einer Kulmination erkennen; eine Konkluſion erſcheint zu unſerer Beruhigung dann unerläßlich, denn unſere Empfindung verlangt danach, für die eine oder die andere Stimmung ſich gänzlich zu entſcheiden. Da nun ein ähnlicher Kampf der Prinzipien dem Leben eines Drama's erſt ſeine höhere Bedeutung giebt, ſo widerſtrebt es den unverfälſchteſten Wirkungsmitteln der Muſik keineswegs, jenem ihr eigenen Widerſtreite der Tonmotive einen der dramatiſchen Tendenz nicht minder ähnlichen Abſchluß zu geben. Von dem Gefühle hiervon beſtimmt, verfuhren Cherubini, Beethoven und Weber bei der Konzeption ihrer meiſten Ouvertüren; in derjenigen zum „Waſſerträger" iſt dieſe Kriſis mit größter Beſtimmtheit gegeben; die Ouvertüren zu „Fidelio", „Egmont", „Coriolan", ſowie die zum „Freiſchütz" drücken die Entſcheidung eines heftigen Kampfes klar und ſicher aus. Der Punkt der Berührung mit dem dramatiſchen Süjet würde demnach in dem Charakter der beiden Hauptthemen, ſowie in der Bewegung liegen, in welche dieſe die muſikaliſche Ausarbeitung verſetzt. Dieſe Ausarbeitung würde andererſeits aber immer der rein muſikaliſchen Bedeutung der Themen entſpringen müſſen; nie dürfte ſie ſich auf den Gang der Ereigniſſe im Drama ſelbſt beziehen, weil ein ſolches Verfahren in unbefriedigender Weiſe alsbald den einzig wirkſamen Charakter eines Tonſtückes aufheben würde.

Die höchſte Aufgabe beſtünde bei dieſer Auffaſſung der Ouvertüre demnach darin, daß mit den eigentlichen Mitteln der ſelbſtſtändigen Muſik die charakteriſtiſche Idee des Drama's wiedergegeben und zu einem Abſchluß geführt würde, welcher der Löſung der Aufgabe des ſceniſchen Spieles vorahnungsvoll entſpräche. Hierfür wird der Tonſetzer ſehr glücklich verfahren, wenn er den charakteriſtiſchen Motiven ſeiner Ouverture ſelbſt gewiſſe melismiſche oder rhythmiſche Züge, welche in der dramatiſchen Handlung ſelbſt von Bedeutung werden, einwebt; dieſe Bedeutung dürfte für die Handlung ſelbſt aber darauf beruhen, daß ſie hier nicht zufällig eingeſtreut ſeien, ſondern mit entſcheidender Wichtigkeit einträten, und gewiſſermaßen als Merkmale zur Orientirung auf einem ſpezifiſchen Terrain menſchlicher Handlungen ſchon der Ouvertüre ein individuelles Gepräge verleihen. Natürlich müſſen dieſe Züge an ſich muſikaliſcher Natur ſein, daher ſolche, welche aus der Klangwelt beziehungsvoll ſich in das menſchliche Leben erſtrecken, wofür ich als vortreffliche Beiſpiele die Poſaunenſtöße der Prieſter in der „Zauberflöte", das Trompetenſignal in „Leonore", und den Ruf des Zauberhornes in „Oberon" anführe. Dieſe in der Ouvertüre bereits verwendeten muſikaliſchen Motive aus der Oper, dienen hier, an der entſcheidenden Stelle angewendet, als wirkliche Berührungspunkte der dramatiſchen mit der muſikaliſchen Bewegung und vermitteln ſomit eine glückliche Individualiſirung des Tonſtückes, welches immerhin doch berechnet iſt, einem beſonderen dramatiſchen Süjet als Stimmung gebende Einleitung vorauszugehen.

Stellen wir nun feſt, daß die Ausarbeit rein muſikaliſcher Elemente in der Ouvertüre mit der dramatiſchen Idee ſo weit zuſammenfallen ſoll, daß ſelbſt der Abſchluß der muſikaliſchen Bewegung der Entſcheidung der ſceniſchen Handlung entſpreche, ſo fragt es ſich dann, ob die eigentliche Entwickelung des Drama's, oder die Wechſelfälle im Schickſale der Hauptperſonen ſelbſt einen unmittelbaren Einfluß auf die Konzeption der Ouvertüre, vor Allem auf die Eigenthümlichkeit des Schluſſes derſelben, ausüben dürfe. Gewiß möchten wir dieſen Einfluß nur ſehr bedingungsweiſe geſtatten können; denn wir fanden, daß eine rein muſikaliſche Konzeption ſehr wohl die leitenden Grundgedanken des Drama's, nicht aber den individuellen Schickſalslauf einzelner Perſonen in ſich faſſen könne. In einem ſehr bedeutenden Sinne verfährt der Tonſetzer als Philoſoph, welcher nur die Idee der Erſcheinungen erfaßt; ihm, wie in Wahrheit ebenfalls auch dem großen Dichter, liegt es ſomit nur an dem Sieg der Idee, wogegen der tragiſche Untergang des Helden, perſönlich genommen, ihn nicht bekümmert. Von dieſem Geſichtspunkte aus hält er ſich die Verwickelungen der Einzel-Schickſale und der ſie begleitenden Zufälle fern: er triumphirt, wenn der Held untergeht. Nirgends drückt ſich dieſe erhabenſte Auffaſſung ſchöner aus als in der Ouvertüre zu „Egmont“, deſſen Schlußſatz die tragiſche Idee des Drama's zu ihrer höchſten Würde erhebt, und uns zugleich ein vollendetes Muſikſtück von hinreißender Gewalt giebt. Hiergegen kenne ich wieder nur eine Ausnahme von größter Prägnanz, welche der ſoeben feſtgeſtellten Anſicht gänzlich zu widerſprechen ſcheint: dieß iſt die Ouvertüre zu „Coriolan“. Betrachten wir dieſes gewaltige tragiſche Werk aber näher, ſo erklärt ſich die verſchiedenartige Auffaſſung des Süjets daraus, daß die tragiſche Idee hier gänzlich im perſönlichen Schickſale des Helden liegt. Ein unverſöhnlicher Stolz, eine Alles überragende, überkräftige und übermüthige Natur kann unſere Theilnahme, unſer Mitleiden nur durch ihren Zuſammenbruch erregen: dieſen uns mit Bangen vorausfühlen, endlich mit Schrecken eintreten ſehen zu laſſen, war das unvergleichliche Werk des Meiſters. Aber mit dieſer Ouvertüre, wie nicht minder mit der zu „Leonore“ ſteht eben Beethoven einzig und durchaus unnachahmbar da: die Belehrungen, die wir Schöpfungen von ſolch' hoher Originalität zu entnehmen vermögen, können für uns nur dann fruchtbringend werden, wenn wir ſie mit den von anderen großen Meiſtern uns hinterlaſſenen Lehren verbinden. In dem Dreigeſtirn, Gluck, Mozart und Beethoven, beſitzen wir den Leitſtern, deſſen reines Licht uns ſtets auch auf den verwirrendſten Pfaden der Kunſt richtig leuchten wird; wer nur einen von ihnen ſich aber zum ausſchließlichen Leitſtern erwählen wollte, würde gewiß in die Irre gerathen, aus der nur Einer je ſiegreich hervorging, nämlich jener Eine, Unnachahmliche.

Der Freiſchütz in Paris.

(1841.)

1.

„Der Freiſchütz.“

An das Pariſer Publikum.

In Mitten jener böhmiſchen Wälder, ſo alt wie die Welt, liegt die „Wolfsſchlucht“, von welcher die Sage ſich bis zu dem dreißigjährigen Kriege, der die letzten Spuren deutſcher Herrlichkeit zertrümmerte, lebendig erhielt, nun aber, wie ſo vieles ahnungsvolle Gedenken, im Volke erſtarb. Schon damals kannten die Meiſten die geheimnißvolle Schlucht nur vom Hörenſagen: es hieß nämlich, dieſer oder jener Jäger ſei einmal durch wilde, unwegſame Waldeseinöden, auf unbekannten Pfaden und in unbeſtimmbarer Richtung irrend, ohne zu wiſſen wie, an den Saum der Wolfsſchlucht gerathen. Dieſer erzählte dann grauenvolle Dinge, die er dort hinabblickend gewahrt, vor denen ſich der Zuhörer bekreuzte und dem Heiligen zum Schutze gegen Verirrung in jene Gegend empfahl. Schon beim Herannahen hatte der Jäger ein ſeltſames Geräuſch vernommen; dumpfes Ächzen und Stöhnen durchwehte, bei voller Windſtille, das breite Geäſt der alten Tannen, welche von ſelbſt ihre ſchwarzen Häupter hin und her bewegten. Am Saume angelangt, blickte er dann in einen Abgrund, auf deſſen Tiefe ſein Auge nicht dringen konnte: Felſenriſſe ragten da empor in der Geſtalt menſchlicher Glieder und ſcheußlich verzerrter Geſichter; daneben Haufen ſchwarzer Steine von der Form rieſiger Kröten und Eidechſen; in größerer Tiefe ſchienen dieſe Steine lebendig; ſie bewegten ſich, krochen und rollten in ſchweren, wüſten Maſſen dahin; der Boden unter ihnen war aber nicht mehr zu unterſcheiden. Nur fahle Nebel ſtiegen unaufhörlich von dort herauf und verbreiteten Peſtgeſtank; hie und da zertheilten ſich dieſe, und entfalteten ſich in breiten Streifen, welche die Form menſchlicher Weſen mit krampfhaft verzerrten Geſichtszügen annahmen. In Mitten aller dieſer Gräuel ſaß auf einem faulen Baumſtamme eine ungeheure Eule, in der Tagesruhe erſtarrt; ihr gegenüber ein dunkles Felſenthor, deſſen Eingang zwei aus Schlange, Kröte und Eidechſe grauenhaft gebildete Ungeheuer bewachten. Dieſe, wie Alles von ſcheinbarem Leben beſeelte, was der Abgrund barg, lagen wie im Todesſchlafe, und was ſich zu bewegen ſchien, dünkte nur die Bewegung des tief Träumenden; ſo daß es ſchrecklich dem Jäger ahnte, wie all' dieß Gezücht wohl erſt um Mitternacht ſich beleben möchte.

Aber mehr noch als das, was er ſah, erfüllte ihn, was er hörte, mit Grauſen. Ein Sturmwind, der nichts bewegte, und deſſen Wehen er ſelbſt nicht fühlte, heulte über die Schlucht dahin, hielt plötzlich, wie ſich ſelbſt belauſchend, inne, um in verſtärkter Wuth wieder loszubrechen. Gräßliche Klagerufe drangen dann von unten herauf: dann entſchwebte dem Schlunde der Tiefe ein Schwarm unzähliger Raubvögel, erhob ſich wie eine ſchwarze Decke über die Schlucht, und ſenkte ſich ſo wieder in die Nacht zurück. Ihr Gekreiſch klang dem Jäger wie das Stöhnen Verdammter, und zerriß ſein Herz mit nie empfundenem Schmerz: nie hatte er dieſen Schrei gehört, gegen den das Gekrächze des Raben ihm Nachtigallengeſang dünkte. Und nun wieder — ſchwieg Alles: jede Bewegung erſtarrte; nur im tiefen Grunde ſchien es ſchwer zu kriechen, und die Eule ſchlug wie im Traume einmal mit den Flügeln. —

Der unerſchrockenſte, mit dem nächtlichen Waldesgrauſen wohlbekannte Jäger floh, von unſäglicher Angſt getrieben, wie ein ſcheues Reh davon, und ohne der Pfade zu achten, rannte er auf das Gerathewohl dem erſten Weiler, der erſten Hütte zu, um nur einem menſchlichen Weſen zu begegnen, dem er das grauſenhaft Erlebte erzählen konnte, das in Worte zu faſſen ihm doch nie gelingen wollte. Wie vor dieſer Erinnerung ſich bewahren? —

Glücklich der Jüngling, der im Herzen eine fromme, treue Liebe trägt: ſie allein mag jenes Grauen, dem er ſich verfallen dünkt, verſcheuchen! Iſt nicht die Geliebte ſein Schutzgeiſt, der Gnadenengel, der ihm überall folgt, in ihm ſtrahlt, und über ſein inneres Leben den Frieden und die Heiterkeit verbreitet? Seitdem er liebt, iſt er nicht mehr der rauhe, unerbittliche Jäger, der beim Abſchlachten des Wildes ſich am Blute berauſchte; ſein Mädchen hat ihn das Göttliche der Schöpfung zu erkennen, und die geheimnißvoll aus der Waldſtille zu ihm redenden Stimmen zu vernehmen gelehrt. Jetzt fühlt er ſich oft vom Mitleid ergriffen, wenn leicht und zierlich das Reh durch die Gebüſche hüpft; dann erfüllt er mit widerwilligem Zagen ſeine Berufspflicht, und er kann weinen, wenn er die Thräne im Auge des gemordeten edlen Wildes zu ſeinen Füßen gewahrt.

Und doch muß er das rauhe Waidwerk lieben; denn ſeiner Geſchicklichkeit als Jäger und Tüchtigkeit als Schütze verdankt er es, um die Hand ſeiner Geliebten werben zu dürfen. Die Tochter des Förſters kann nur dem Nachfolger im Amte des Vaters angehören: um ſich die Erbförſterei zu erwerben, muß ihm aber am Hochzeitstage der „Probeſchuß“ glücken; erweiſt er ſich da nicht als ſicher treffender Schütze, verfehlt er das Ziel, ſo verlor er mit der Förſterei die Braut. Nun hat er ſich zu ſtählen: hart und feſt muß ihm das Herz ſtehen, ſoll ihm der Blick nicht ſchwanken, die Hand nicht beben. — Doch je näher die Zeit der Entſcheidung heranrückt, um ſo feindſeliger ſcheint ihm das Glück zu werden. Bis dahin der geſchickteſte Schütze, geſchieht es ihm jetzt, daß er Tage lang die Wälder durchſtreift, ohne die mindeſte Beute heimbringen zu können. Welcher Unſtern verfolgt ihn? Wäre es das Mitleid mit dem ihm ſo zutraulich gewordenen Wilde des Waldes, das ihm Auge und Hand ſchwächte, warum ſchießt er dann fehl, wenn er auf einen jener Raubvögel zielt, für die er in keiner Weiſe Mitgefühl hat? Warum gar verfehlt er das Ziel beim Scheibenſchießen, wenn es gilt, der Geliebten ein gewonnenes Band heimzubringen, um ihr die bange Sorge zu verſcheuchen? Der alte Förſter ſchüttelt den Kopf; die Beſorgniß der Braut wächſt mit jedem Tage: unſer Jäger ſchleicht durch die Wälder, finſteren Gedanken preisgegeben. Er ſinnt ſeinem Misgeſchicke nach und will es ergründen. Dann dämmert in ihm die Erinnerung an den Tag auf, wo ſein Verhängniß ihn an den Saum der Wolfsſchlucht führte: das ſtöhnende Ächzen in den Tannenzweigen, das ſcheußliche Gekrächze des nächtigen Vogelſchwarmes, will ihm von Neuem die Sinne verwirren. Er glaubt ſich einer hölliſchen Macht verfallen, die, eiferſüchtig auf ſein Glück, ihm ſein Verderben geſchworen. Und Alles, was er vom „wilden Jäger“ und ſeiner Jagd gehört, kommt ihm nun in den Sinn. Dieß war ein hölliſches Durcheinander von Jägern, Pferden, Hunden und Hirſchen, das in ungeſegneter Zeit um Mitternacht über die Wälder dahinzog. Wehe dem, der ſich auf dem Wege fand! Das menſchliche Herz war zu ſchwach, dem Eindrucke dieſes Getöſes von Waffengellirr, ſchrecklichem Waidgebrüll, Hörnerrufen, Hundegebell und Pferdegewieher zu widerſtehen: wer der wilden Jagd begegnet war, ſtarb faſt immer kurze Zeit darauf. Der junge Jäger entſann ſich auch von dem Anführer der luſtigen Meute gehört zu haben: ein zur Hölle verdammter gottloſer Jagdfürſt, der nun als böſer Geiſt „Samiel“ darauf auszieht, unter getreuen Jägern für ſeine nächtlichen Fahrten anzuwerben. Zwar verlacht ſein Jagdgeſelle, wenn unſer Jüngling hierüber mit ihm verkehrt, die Sage vom wilden Jäger als eine Allfanzerei: doch gerade dieſer wilde, tückiſche Burſch iſt es, der ihm ſelbſt ein ahnungsvolles Grauen erweckt. In der That iſt dieſer ſchon von Samiel geworben: er weiß von geheimen

Mitteln, von magiſchen Einwirkungen, Dank deren man ſeines Schuſſes gewiß werden könne. Dieſer ſagte ihm, wenn man um eine gewiſſe Stunde an einem beſtimmten Orte ſich einſtelle, könne man durch leicht vorgenommene Beſchwörungen Geiſter bannen und ſich dienſtpflichtig machen; wolle er ihm hierbei folgen, ſo verſpräche er ihm Kugeln zu verſchaffen, die das fernſte Ziel ganz nach Willen träfen: dieß wären „Freikugeln", und wer ſie gebrauche, ſei ein „Freiſchütz".

Starr verwundert hatte der Jüngling gelauſcht. Sollte er nicht an die Einwirkung unſichtbarer Geiſter glauben, wenn er bedachte, wie er, früher der beſte Schütze, ſeiner Büchſe, die bis dahin nie ſeinem Augenziele verſagt hatte, jetzt nicht mehr vertrauen durfte? Schon iſt der Friede ſeiner Seele getrübt; in ihm ſchwanken Glauben und Hoffen. Der Tag der Entſcheidung naht; ſein Schickſal, ſonſt in ſeiner Hand, iſt feindlichen Mächten anheimgefallen: ſie muß er mit ihren eigenen Waffen beſiegen. Er iſt entſchloſſen: wo ſoll er ſich zum Kugelgießen einſtellen? In der Wolfsſchlucht. — In der Wolfsſchlucht? — um Mitternacht? — Die Haare ſträuben ſich ihm; denn nun begreift er Alles. Er weiß aber auch, daß ihm kein Ausweg mehr bleibt: die Hölle hat ihn doch gewonnen, gewinnt er morgen nicht die Braut: ihr entſagen? Unmöglich! Nur ſein Muth kann ihn retten, und — Muth hat er. So ſagt er zu. — Noch einmal kehrt er am ſpäten Abend im Förſterhauſe ein: bleich, mit düſterem Glanz im Auge, tritt er zur Geliebten. Der Anblick des frommen, reinen Mädchens beruhigt ihn heute nicht mehr; ihr Gottvertrauen weht ihn wie Hohn an: wer hilft ihm, die Braut zu gewinnen? Sanft zittert das Laub um das einſame Haus; die Geſpielin ſucht das bekümmerte Paar zu erheitern: er ſtarrt wild brütend in die Nacht hinaus. Die Geliebte umſchlingt ihn; ihr zartes Flüſtern wird ihm von dem grauſigen Ächzen in jenen ſchwarzen Tannen übertäubt, das er immer wieder vernimmt, das ihn wie mit der Stimme der Todesangſt im eigenen Herzen zu ſich ruft. Da reißt er ſich aus den Armen der furchtbar bangenden Braut: ſie zu beſitzen iſt er bereit das Heil ſeiner Seele daran zu wagen. — So ſtürmt er hinaus: mit wunderbarer Sicherheit hält er die ungekannte Richtung ein; ihm ſcheint ſich der Pfad zu erhellen, der ihn dahin führt, an die Schlucht des Grauſens, wo. ſein Gefährte ſchon das finſtere Werk vorbereitet hat. Vergebens erſcheint ihm der warnende Geiſt ſeiner Mutter; das Bild der Braut, die er morgen verlieren muß, wenn er jetzt ſchwankt, treibt ihn vorwärts; er ſteigt in die Schlucht hinab und tritt in den Kreis des Höllenbeſchwörers. Und die Hölle gehorcht: was dem Jünglinge damals ahnte, als er der Schlucht am Tage nahte, jetzt erfüllt es ſich um Mitternacht. Alles erwacht aus dem Todesſchlafe: Alles belebt ſich, wirbelt und reckt ſich; das Geheul wird zum Gebrüll, das Stöhnen zum Toſen; tauſend Fratzen umgrinſen den Zauberkreis. Hier heißt es: nicht weichen, ſonſt ſind wir verloren! Da brauſt die wilde Jagd über ſeinem Haupte dahin: ihm ſchwinden die Sinne; bewußtlos ſtürzt er zu Boden. Wie er wieder erwachte? —

In dieſer Nacht wurden ſieben Freikugeln gegoſſen: ſechs von ihnen treffen unfehlbar jedes beliebige Ziel; die ſiebente aber gehört dem, der jene ſechs ſegnete, und dieſe nun lenken wird, wie ihm beliebt. Die beiden Schützen theilen: drei dem Kugelgießer, vier dem Brautwerber. Der Fürſt iſt zur Anordnung des Probeſchuſſes eingetroffen: im Wetteifer um ſeine Gunſt vergeuden die Freiſchützen beim vorausgehenden Luſtjagen ihre Kugeln; es iſt die ſiebente, welche der Bräutigam, der nun ſtets wieder fehlt, ſich zum entſcheidenden letzten Schuſſe aufhebt. Für dieſen wird ihm eine, gerade auffliegende Taube als Ziel angewieſen: er drückt ab, und ſeine Geliebte, die ſoeben, von den Brautjungfern geleitet, durch die Gebüſche ſich zudrängt, liegt getroffen in ihrem Blute. Samiel hatte ſich bezahlt gemacht: wird er den jungen Jäger für ſeine wilde Jagd erworben haben, den jetzt die Nacht des Wahnſinns umfaßt? —

· · · · So die Sage vom „Freiſchützen“. Sie ſcheint das Gedicht jener böhmiſchen Wälder ſelbſt zu ſein, deren düſter feierlicher Anblick uns ſofort begreifen läßt, daß der vereinzelt hier lebende Menſch ſich einer dämoniſchen Naturmacht, wenn nicht verfallen, doch unlösbar unterworfen glaubte. Und hierin liegt gerade der ſpezifiſch deutſche Charakter dieſer und ähnlicher Sagen begründet: dieſer iſt von der umgebenden Natur ſo ſtark vorgezeichnet, daß ihr die Bildung der dämoniſchen Vorſtellung zuzuſchreiben iſt, welche bei anderen, von dem gleichen Natur-Einfluß losgelöſten Völkern, mehr der Beſchaffenheit der Geſellſchaft und der ſie beherrſchenden religiöſen, gewiſſermaßen metaphyſiſchen Anſichten entſpringt. Wenngleich grauenhaft, geſtaltet ſich dieſe Vorſtellung hier nicht eigentlich grauſam: die Wehmuth bricht durch den Schauer hindurch, und die Klage über das verlorene Paradies des Naturlebens weiß den Schrecken über die Rache der verlaſſenen Mutter zu mildern. Dieß iſt eben deutſche Art. Überall ſonſt ſehen wir den Teufel unter die Menſchen ſich begeben, Hexen und Zauberer von ſich beſeſſen machen, ſie dann willkürlich dem Scheiterhaufen preisgeben oder vom Tode retten; ſelbſt als Familienvater ſehen wir ihn erſcheinen, und mit bedenklicher Zärtlichkeit ſeinen Sohn beſchützen. Doch ſelbſt der roheſte Bauer glaubt dem heut' zu Tage nicht mehr, weil dieſe Begebenheiten zu platt in das konventionelle Leben geſetzt ſind, in welchem ſie doch ganz gewiß nicht mehr vorkommen: hingegen iſt glücklicher Weiſe der geheimnißvolle Verkehr des menſchlichen Herzens mit der ihn umgebenden eigenartigen Natur noch nicht aufgehoben; denn in ihrem beredten Schweigen ſpricht dieſe heute noch zu jenem ganz ſo wie vor tauſend Jahren, und das, was es ihm in altersgrauer Zeit erzählte, verſteht er heute noch ſo gut wie damals. Und ſo wird dieſe Naturſage das ewig unerſchöpfliche Element des Dichters für den Verkehr mit ſeinem Volke.

Einzig aber aus dieſem Volke, welches die Sage des „Freiſchützen“ erfand und noch heute von ihr ſich angezogen fühlt, konnte ein geiſtvoller Tondichter darauf verfallen, auf einer ihr entnommenen dramatiſchen Grundlage ein großes muſikaliſches Werk auszuführen. Verſtand er den Grundton des ihm vorgelegten populären Gedichtes richtig, und fühlte er ſich mächtig, das hier durch eine charakteriſtiſche Handlung Angedeutete durch ſeine Töne in das volle myſtiſche Leben zu rufen, ſo wußte er auch, daß er von den geheimnißvollen Klängen ſeiner Ouvertüre an bis zu der urkindlichen Weiſe des „Jungfernkranzes“ von ſeinem Volke wiederum durchaus verſtanden werden würde. Und in der That, indem er die heimiſche alte Volksſage verherrlichte, ſicherte ſich der Künſtler einen beiſpielloſen Erfolg. In der Bewunderung der Klänge dieſer reinen und tiefen Elegie vereinigten ſich ſeine Landsleute vom Norden und vom Süden, von dem Anhänger der „Kritik der reinen Vernunft“ Kant's, bis zu den Leſern des Wiener „Modejournals“. Es lallte der Berliner Philoſoph: „Wir winden dir den Jungfernkranz“; der Polizeidirektor wiederholte mit Begeiſterung: „Durch die Wälder, durch die Auen“; während der Hoflakay mit heiſerer Stimme: „Was gleicht wohl auf Erden“ ſang; und ich entſinne mich als Kind auf einen recht diaboliſchen Ausdruck in Gebärde und Stimme für den gehörigen rauhen Vortrag des „Hier im ird'ſchen Jammerthal“ ſtudirt zu haben. Der öſterreichiſche Grenadier marſchirte nach dem Jägerchor, Fürſt Metternich tanzte nach dem Ländler der böhmiſchen Bauern, und die Jena'er Studenten ſangen ihren Profeſſoren den Spottchor vor. Die verſchiedenſten Richtungen des politiſchen Lebens trafen hier in einen gemeinſamen Punkt zuſammen: von einem Ende Deutſchlands zum anderen wurde der „Freiſchütz“ gehört, geſungen, getanzt.

Und auch ihr, Spaziergänger im Boulogner Wäldchen, ihr habt euch die Klänge des Freiſchützen geträllert: die Leierkäſten ließen in den Straßen den Jägerchor ertönen; die komiſche Oper hat den Jungfernkranz nicht verſchmäht, und die entzückende Arie: „Wie nahte mir der Schlummer?“ hat wiederholentlich die Zuhörerſchaft eurer Salons bezaubert. — Aber, verſteht ihr wohl was ihr ſingt? — Ich bezweifle es ſehr. Worauf ſich mein Zweifel gründet, iſt aber ſchwer zu ſagen, gewiß nicht minder ſchwer, als dieſe euch ſo fremdartige deutſche Natur zu erklären, aus welcher jene Klänge hervorgingen, und faſt würde ich glauben wieder beim „Walde“ anfangen zu müſſen, den ihr aber eben nicht kennt. Das „Bois“ iſt etwas ganz Anderes, faſt ebenſo verſchieden, wie eure „Rêverie“ von unſerer Empfindſamkeit. Wir ſind wirklich ein ſonderbares Volk: „Durch die Wälder, durch die Auen“ rührt uns zu Thränen, während wir trockenen Auges ſtatt auf ein gemeinſames Vaterland auf vier und dreißig Fürſtenthümer um uns blicken. Die ihr eigentlich nur in Begeiſterung gerathet, wenn es „la France“ gilt, euch muß dieß gewiß eine rechte Schwäche dünken; aber gerade dieſe Schwäche müßtet ihr theilen, wenn ihr das „durch die Wälder, durch die Auen“ recht verſtehen wolltet; denn es iſt ganz dieſelbe Schwäche, der ihr dieſe wundervolle Partitur des „Freiſchütz“ verdankt, welche ihr nun ganz genau euch vorführen laſſen wollt, gewiß in der Abſicht, ihn ſo kennen zu lernen, wie ihr ihn eben doch unmöglich kennen lernen könnet. Ihr wollt dazu Paris und ſeine Gewohnheiten nicht um eines Haares Breite verlaſſen: dorthin ſoll er kommen, und ſich euch vorſtellen; ihr ermuthigt ihn dabei, ſich recht ungenirt zu benehmen, ganz wie zu Hauſe zu thun; denn ihr wollt ihn wirklich hören und ſehen, wie er iſt, nicht mehr im Koſtüme des „Robin des bois“, ſondern ehrlich und treuherzig, etwa wie den „Poſtillon von Longjumeau“. So ſagt ihr. Aber dieß Alles ſoll in der „Académie royale de musique“ vorgehen, und dieſes würdevolle Inſtitut hat Satzungen, welche dem armen Freiſchützen die Ungenirtheit ſehr erſchweren müſſen. Da ſteht geſchrieben: du ſollſt tanzen! Das thut er nicht; denn er iſt viel zu ſchwermüthig, und läßt die Bauern mit ihren Mädeln für ſich in die Schenke walzen. Dann heißt es: du ſollſt nicht ſprechen, ſondern Rezitativ ſingen: da iſt aber ein Dialog von allervollſtändigſter Naivetät. Alles gut: aber vom Ballettanzen und Rezitativ-Singen könnt ihr ihn nicht frei machen, denn er ſoll ſich ja eben in der „großen Oper“ präſentiren. — Es gäbe wohl ein einfaches Mittel, der Verlegenheit zu entgehen, und dieſes wäre: dem herrlichen Werke zu Liebe einmal eine Ausnahme zu geſtatten. Aber ihr werdet dieſes Mittel nicht anwenden, denn ihr ſeid nur dann frei, wenn ihr es ſein wollt; und hier wollt ihr es leider nicht ſein. Ihr habt von der „Wolfsſchlucht“ und einem Teufel „Samiel“ gehört, und ſogleich ſind euch die Maſchinerien der großen Oper in den Sinn gekommen: das Übrige iſt euch nichts. Ihr brauchtet Ballet und Rezitativ, und ihr habt den eigenthümlichſten eurer Komponiſten auserkoren, die Muſik dazu zu machen. Daß ihr gerade dieſen wähltet, ehrt euch, und es beweiſt, daß ihr unſer Meiſterwerk zu ſchätzen wißt. Ich kenne keinen einzigen der jetzt lebenden franzöſiſchen Tonſetzer, welcher ſo gut als der Autor der „Symphonie fantastique“ die Partitur des „Freiſchütz“ verſtünde, und ſo befähigt wäre, wie er, ſie, wenn dieß nöthig, zu ergänzen. Er iſt ein genialer Mann, und keiner erkennt wohl beſſer, als ich, die unwiderſtehliche Kraft ſeines poetiſchen Schwunges; er beſitzt eine gewiſſenhafte Überzeugung, die ihn einzig der gebieteriſchen Eingebung ſeines Talentes folgen läßt, und es offenbart ſich in jeder ſeiner Symphonien die innere Nothwendigkeit, welcher der Autor ſich nicht entziehen konnte. — Aber gerade in Anbetracht der eminenten Befähigung des Herrn Berlioz, lege ich ihm vertrauensvoll meine Bemerkungen über ſeine Arbeit vor.

Die Partitur des „Freiſchütz“ iſt ein vollkommenes, ſowohl dem Gedanken als der Form nach, in allen ſeinen Theilen wohl gegliedertes Ganzes. Das Mindeſte davon auslaſſen, heißt das nicht das Werk des Meiſters verſtümmeln oder entſtellen? Handelt es ſich hier etwa darum, eine in der Kindheit der Kunſt entſtandene Partitur den Bedürfniſſen unſerer Zeit entſprechend herzurichten, und ein Werk umzuſchaffen, das ſein erſter Autor aus Unkenntniß der techniſchen Mittel, über welche wir heut’ zu Tage verfügen, nicht genügend entwickelt hätte? Ein Jeder weiß, daß hiervon nicht die Rede ſein kann; und mit Entrüſtung würde Herr Berlioz einen Vorſchlag dieſer Art zurückweiſen. Nein, es handelt ſich darum, ein vollendetes, eigenthümliches Werk in Einklang mit äußeren, ihm fremdartigen Anforderungen zu bringen. Und wie? Eine durch zwanzigjährige Erfolge geweihete Partitur, zu Gunſten welcher die königliche Akademie der Muſik von ihren ſonſt ſo ſtrengen Geſetzen, welche fremde Werke von ihrem Repertoire ausſchließen, dießmal abweichen will, um an einem der glänzendſten Triumphe, die je ein Stück auf irgend welchem Theater gefeiert, ihrerſeits auch Theil zu nehmen, eine ſolche Partitur könnte gewiſſe Regeln des Herkommens und der Routine nicht bezwingen? Und man dürfte nicht verlangen, daß ſie in ihrer urſprünglichen, einen ſo weſentlichen Theil ihrer Eigenthümlichkeit ausmachenden Form erſcheine? So heißt aber doch das Opfer, das man fordert? Oder glaubt ihr, daß ich mich täuſche? Meint ihr, daß die nachträglich von euch hinzugefügten Ballete und Rezitative die Phyſiognomie des Weber'ſchen Werkes nicht entſtellen werden? Wenn ihr einen naiven, oft witzig heiteren Dialog durch ein Rezitativ erſetzt, welches im Munde der Sänger ſtets ſchleppend wird, glaubt ihr nicht, daß ihr den Charakter von freimüthiger Herzlichkeit verwiſchen werdet, der die Scenen der böhmiſchen Bauern beſeelt? Müſſen nicht nothwendigerweiſe die traulichen Plaudereien der beiden Mädchen im einſamen Forſthauſe ihre Friſche und Wahrhaftigkeit einbüßen? Und, ſo glücklich auch dieſe Rezitative erfunden ſein können, ſo kunſtvoll ſie mit der allgemeinen Färbung des Werkes harmoniren dürften, ſie werden nichtsdeſtoweniger die Symmetrie deſſelben zerſtören. Es iſt offenbar, daß der deutſche Komponiſt beſtändig den Dialog berückſichtigt hat: die Geſangſtücke ſind wenig umfangreich; dieſe müſſen durch die hinzuzufügenden rieſigen Rezitative vollſtändig erdrückt werden, nothwendig an Sinn, und folglich an Wirkung verlieren.

In dieſem Drama, wo das Lied einen tiefen Sinn und ſo wichtige Bedeutung hat, werdet ihr keines jener rauſchenden Enſembleſtücke, jener betäubenden Finale's, an welche euch eure großen Opern gewöhnt haben, finden. In der „Stummen", in den „Hugenotten", in der „Jüdin", iſt es nothwendig, daß die Zwiſchenſätze der Stücke, der bedeutenden Dimenſionen der letzteren wegen, durch Rezitative ausgefüllt ſeien; hier würde der Dialog kleinlich, albern und durchaus einer Parodie ähnlich erſcheinen. Wie ſeltſam wäre es in der That, wenn plötzlich, zwiſchen dem großen Duett und dem Finale des zweiten Aktes der „Stummen“, Maſaniello zu reden begänne; und wenn, nach dem Enſembleſtücke des vierten Aktes der „Hugenotten“, Raoul und Valentine durch einen Dialog, und wäre er auch von noch ſo gewählter Diktion, ſich zu dem folgenden großen Duett vorbereiteten! Gewiß; und mit Recht würde euch dieß verletzen. Nun, was für dieſe Opern von großer Ausdehnung eine äſthetiſche Nothwendigkeit iſt, müßte aus dem entgegengeſetzten Grunde für den „Freiſchütz“, deſſen Geſangſtücke von weit geringerem Umfange ſind, durchaus verderblich werden. Hierbei ſehe ich voraus, daß, wo immer die durch Dialog gegebenen Situationen den dramatiſchen Accent erfordern, Herr Berlioz ſeiner reichen Phantaſie den Zügel ſchießen laſſen wird; ich ahne den Ausdruck düſterer Energie, den er der Scene geben wird, in welcher Kaspar ſeinen jungen Freund mit ſeinen dämoniſchen Schlingen zu umſtricken ſucht, indem er ihn drängt die Freikugel zu verſuchen, und, um ihn für das Banner der Hölle anzuwerben, die furchtbaren Fragen an ihn richtet: „Feiger! Glaubſt du, dieſe Schuld laſte nicht ſchon auf dir? Glaubſt du, dieſer Adler ſei dir geſchenkt?“ Ich bin deſſen ſicher, daß bei dieſer Stelle tobender Beifall die prächtigen Einfälle des Herrn Berlioz belohnen wird; nicht minder überzeugt bin ich aber auch, daß nach dieſem Rezitative Kaspar's draſtiſch kurze Arie am Schluſſe dieſes Aktes als ein nicht ſonderlich zu beachtendes Muſikſtück vorübergehen wird.

So werdet ihr etwas durchaus Neues, wenn ihr wollt, Wunderbares haben; und wir, die wir den Freiſchützen kennen und zu ſeinem Verſtändniſſe keiner ergänzenden Rezitative bedürfen, wir werden mit Vergnügen die Werke des Herrn Berlioz um eine neue Schöpfung bereichert ſehen, bezweifeln aber, daß man hiermit euch unſern „Freiſchütz“ verſtehen lehrte. Ihr werdet euch an einer abwechſelnd anmuthigen und dämoniſchen Muſik ergötzen, die euren

Ohren zuſagen, oder auch euch ſchauerig ergreifen wird; ihr werdet in bewunderungswürdiger Vollkommenheit Lieder vorgetragen hören, die man euch bis dahin nur mittelmäßig vorſang; eine ſchöne dramatiſche Deklamation wird euch korrekt von einem Geſangſtück zum anderen geleiten: und doch werdet ihr mit Verdruß die Abweſenheit vieler Dinge empfinden, die ihr nun einmal gewöhnt ſeid, und die ihr ſchwerlich entbehren möchtet. Die Zubereitung, mit welcher man Weber's Werk umgeben haben wird, kann und muß einzig in euch das Bedürfniß neuer Sinneserregungen wach rufen, und zwar eben dasjenige Bedürfniß, welchem die mit jener Zubereitung gewöhnlich euch vorgeführten Werke richtig entſprechen; allein, eure Erwartung wird ſich getäuſcht finden, denn gerade dieſes Werk wurde in ganz anderer Abſicht, und keineswegs um den Anforderungen der königlichen Akademie der Muſik zu genügen, von ſeinem Autor geſchaffen. Da, wo auf unſeren Bühnen fünf Muſikanten vor einer Wirthshausthüre Fiedel und Horn zur Hand nehmen, und einige tüchtige Burſche ihre trallen Mädel im Kreiſe herumdrehen, da werdet ihr plötzlich die choregraphiſchen Berühmtheiten des Tages vor euch ſich entfalten ſehen; da erblickt ihr den lächelnden Entrechat-Schläger, der geſtern noch in ſeinem ſchönen goldfarbigen Gewande einherſtolzirte, die eleganten Sylphiden eine nach der anderen in ſeinen Armen empfangen; vergebens werden dieſe letzteren ihr Möglichſtes thun um euch böhmiſche Bauerntänze zu zeigen; ihr werdet beſtändig die Pirouetten und kunſtvollen Sprünge vermiſſen: jedoch werden ſie noch genügend der Art vorbringen, um euch durch die Erinnerung in die gewöhnliche Sphäre eurer Genüſſe zu verſetzen; ſie werden euch die glänzenden Werke eurer berühmten Autoren zurückrufen, an denen ihr euch ſo oft berauſchtet, und zum mindeſten werdet ihr ein Stück wie „Guillaume Tell“ zu ſehen verlangen, wo doch auch Jäger, Hirten und andere, dem Landleben zugehörige ſchöne Dinge vorkommen. Nach dieſen Tänzen werdet ihr aber von allem dem nichts ſehen noch hören: in dem erſten Aufzuge habt ihr im Ganzen die Arie: „durch die Wälder, durch die Auen", ein Trinklied von zwanzig Takten, und an der Stelle eines rauſchenden Finales die ſonderbare muſikaliſche Expectoration eines hölliſchen Böſewichtes, die ihr unmöglich als eine Arie dahinnehmen werdet. Doch ich irre mich: ihr werdet ganze rezitativiſche Scenen von ſo draſtiſcher muſikaliſcher Originalität haben, wie deren, ich bin davon im Voraus überzeugt, wenige geſchaffen worden ſind; denn ich weiß, wie die geniale Erfindungskraft eures bedeutendſten Inſtrumentalkomponiſten ſich angeregt fühlen wird, dem Meiſterwerke, das er verehrt und bewundert, nur ſchöne und großartige Einfälle beizufügen: und gerade deßhalb — werdet ihr den „Freiſchütz" nicht kennen lernen, und — wer weiß? — wird vielleicht gar Das, was ihr davon hört, in euch den Wunſch ertödten, in ſeiner naiven primitiven Geſtalt ihn überhaupt kennen zu lernen.

Wenn er aber wirklich in ſeiner Reinheit und Einfalt vor euch erſchiene, wenn, anſtatt der komplizirten, geſpreizten Tänze, die auf eurer Bühne den ſchlichten Brautzug begleiten werden, ihr nur das kleine, vom Berliner Philoſophen, wie ich erzählte, nachgelaſſte Liedchen vernähmet, und wenn, ſtatt der prächtigen Rezitative, ihr nur den einfachen Dialog zu hören bekämet, den alle deutſchen Studenten auswendig wiſſen, würdet ihr dann ein wirkliches Verſtändniß des „Freiſchütz" faſſen? Würde er bei euch den einſtimmigen Beifallsjubel erregen, welchen die „Stumme von Portici" bei uns hervorrief? Ach! ich bezweifele es ſehr; und vielleicht iſt der gleiche Zweifel wie eine finſtere Wolke durch ſeinen Geiſt gezogen, als der Direktor eurer großen Oper Herrn Berlioz beauftragte, den „Freiſchütz" mit Ballet und Rezitativen zu verſehen. Es iſt ein großes Glück, daß gerade Herr Berlioz mit dieſer Aufgabe betraut wurde; gewiß hätte, aus Pietät gegen das Werk und ſeinen Meiſter, kein deutſcher Komponiſt es gewagt, einen ſolchen Auftrag zu übernehmen, und in Frankreich ſteht Herr Berlioz einzig auf der Höhe eines ſolchen Verſuches. Wir haben nun wenigſtens die Gewißheit, daß, bis zu der anſcheinend geringfügigſten Note, Alles reſpektirt, nichts geſtrichen, und genau nur ſo viel hinzugefügt werden wird, als nöthig iſt um den Anforderungen der Geſetze der „großen Oper" zu genügen, Geſetze, die ihr nun einmal durchaus nicht übergehen zu dürfen glaubt. Und dieß iſt es gerade, was mir ſo düſtere Ahnungen im Bezug auf unſeren geliebten „Freiſchütz" eingiebt. Ach! Wolltet und könntet ihr unſeren wahren „Freiſchütz" hören und ſehen, vielleicht empfändet ihr dann das, was jetzt mich als trübe Beſorgniß erfüllt, eurerſeits als eine freundliche Ahnung von dem beſonderen Weſen des innig beſchaulichen Geiſteslebens, welches der deutſchen Nation wie ein Erbmahl eingeboren iſt; ihr würdet euch mit dem ſtillen Hange befreunden, der den Deutſchen aus ſeinem, fremden Einwirkungen übel und ungeſchickt nachgebildeten großſtädtiſchen Weſen, zur Natur hinzieht, in die Waldeinſamkeit lockt, um dort jene wunderbaren Urempfindungen ſich immer wieder neu zu erwecken, für die ſelbſt eure Sprache keine Worte hat, die aber jene geheimnißvoll lauten Töne unſeres Weber ebenſo deutlich kundgeben, als — eure prächtigen Dekorationen und narkotiſchen Opernkünſte ſie euch — leider! — nothwendig wieder verwiſchen und unkenntlich machen müſſen. Und doch! Verſucht es, durch dieſe ſonderbare Dunſtathmoſphäre hindurch unſern friſchen Walderduft einzuathmen; nur fürchte ich immer, daß im beſten Falle die unnatürliche Miſchung euch unbehaglich ſein wird.

2.

„Le Freischutz.“

Bericht nach Deutſchland.

O, mein herrliches deutſches Vaterland, wie muß ich dich lieben, wie muß ich für dich ſchwärmen, wäre es nur, weil auf deinem Boden der „Freiſchütz“ entſtand! Wie muß ich das deutſche Volk lieben, das den „Freiſchütz“ liebt, das noch heute an die Wunder der naiveſten Sage glaubt, das noch heute, im Mannesalter, die ſüßen, geheimnißvollen Schauer empfindet, die in ſeiner Jugend ihm das Herz durchbebten! Ach, du liebenswürdige deutſche Träumerei! Du Schwärmerei vom Walde, vom Abend, von den Sternen, vom Monde, von der Dorfthurmglocke, wenn ſie ſieben Uhr ſchlägt! Wie iſt der glücklich, der euch verſteht, der mit euch glauben, fühlen, träumen und ſchwärmen kann! Wie iſt mir wohl, daß ich ein Deutſcher bin! —

Dieß und noch vieles Andere, was ich gar nicht ausſprechen kann, zuckte mir letzthin wie ein wohllüſtiger Dolchſtoß durch das Herz; ich fühlte eine glühendheiße Wunde, die mir bis in den Kopf drang, ſtatt des Blutes aber — die entzückendſten Thränen fließen machte. Was es war, bei welcher Veranlaſſung es war, daß ich dieſen ſegenvollen Dolchſtoß empfing, das kann ich hier im großen, vortrefflichen Paris Niemand ſagen; — denn hier giebt es meiſt nur Franzoſen, und die Franzoſen ſind ein luſtiges Volk, voll Spaß und Witz, — ſie würden gewiß noch luſtiger werden, noch mehr Spaß und noch beſſere Witze machen, wenn ich ihnen ſagen wollte, **was** mir jene göttlich wohlthätige Wunde ſchlug.

Ihr aber, meine hochbegabten deutſchen Landsleute, werdet nicht lachen; ihr werdet mich verſtehen, wenn ich euch ſage: — es war bei einer Stelle im „Freiſchütz". Die Stelle war es, wo die Bauern ihre Mädel zur Hand genommen hatten und mit ihnen in die Schenke walzten; der bräutliche Jäger blieb allein am Tiſche im Freien, — er brütete über ſein Misgeſchick; — der Abend ward immer dunkler und in der Ferne verklangen die Hörner der Tanzmuſik. — Ich weinte, als ich dieß ſah und hörte, und meine Nachbarn in der Pariſer Oper glaubten, es müſſe mir ein großes Unglück paſſirt ſein. Als ich mir die Thränen abgetrocknet hatte, putzte ich meine Augengläſer und nahm mir vor, etwas über den „Freiſchütz" zu ſchreiben. Die Franzoſen ſorgten im Laufe der Vorſtellung dafür, mir eine Unmaſſe von Stoff zu meinem projektirten Aufſatze zu liefern; um ihn aber bewältigen zu können, laſſet mich, wie es die Franzoſen ſo außerordentlich gern thun, logiſch verfahren und deßhalb von vorn anfangen. —

Ihr wiſſet ohne Zweifel zur Genüge, meine beglückten deutſchen Landsleute, daß kein Volk der Erde ſo vollkommen iſt, um nicht das gelegentlich anzuerkennende Gute eines andern Volkes dann und wann ſich aneignen zu ſollen; ihr wiſſet es und könnet darüber aus Erfahrung ſprechen. So kam es denn auch, daß die vollkommenſte Nation der Erde — denn alle Welt weiß, daß die Franzoſen ſich dafür wenigſtens halten — eines Tages Luſt bekam, den allgemeinen Völkerbrauch nachzuahmen, um auch einmal zu ſehen, was denn eigentlich ihre ehrenwerthen Nachbarn zum Austauſch für die tauſend herrlichen Dinge zu bieten hätten, mit denen ſie dieſelben Jahr aus Jahr ein ſo reichlich zu beſchenken die großmüthige Gewohnheit hat. Die Franzoſen hatten gehört, daß der „Freiſchütz“ eine vortreffliche Sache ſein ſolle, und beſchloſſen daher einmal zu erfahren, was daran ſei. Sie entſannen ſich zwar eines Stückes mit ſcharmanter Muſik, das man ihnen gegen dreihundert Mal vorgeſpielt hatte, und von dem man ihnen ſagte, daß es nach jenem Freiſchützen angefertigt ſei; man nannte dieſes Stück „Robin des bois“ und verſicherte ihnen, daß dabei die franzöſiſche Kultur alles Mögliche gethan habe, um die Sache logiſch und genießbar zu machen. Somit konnten ſie aber nicht anders glauben, als daß ſie in dieſem „Robin des bois“ — beſonders weil er ſehr gefiel — Alles was gut ſei, nur auf Rechnung der franzöſiſchen Kunſt zu ſtellen hätten, daß ſie daher eigentlich nur ein franzöſiſches Stück mit einem Paar artiger, ausländiſcher Couplets vermiſcht gehört und geſehen hatten, und daß ihnen deßhalb noch übrig bliebe, das deutſche Nationalprodukt in Wahrheit kennen zu lernen. Im Ganzen hatten ſie in dieſem Glauben nicht Unrecht. Der Direktor der großen Oper, als höchſter Repräſentant des franzöſiſchen Kunſt-Volkswillens, beſchloß daher, den „Freiſchütz“, wie er leibt und lebt, ſeinen Sängern einſtudiren und aufführen zu laſſen, augenſcheinlich in der Abſicht, den Deutſchen zu beweiſen, daß man auch in Paris verſtünde, gerecht zu ſein.

Es giebt zwar noch eine andere Tradition von dieſer Pariſer Freiſchütz-Sage: man behauptet nämlich, daß eine einfache Muſikhändler-Spekulation die poetiſche Anregung dazu gegeben habe, und daß der umſichtige Direktor um ſo williger dieſer Anregung gefolgt ſei, als die Theaterkaſſe durch die ewigen Falliſſements der ſolideſten franzöſiſchen Komponiſten-Banquierhäuſer in einen ſo dürftigen Zuſtand gerathen war, daß er es für gut hielt, bei einem ſo wohl accreditirten Hauſe, wie der deutſche „Freiſchütz“, eine verzweiflungsvolle Anleihe zu machen. Wie es ſich nun auch damit verhalten mag, ſo durfte es doch natürlich auch bei dieſer Gelegenheit nicht an vortrefflichen Phraſen fehlen; es mußte von einer glänzenden Huldigung, die man dem ausländiſchen Meiſterwerke zu bringen für angemeſſen halte, die Rede ſein, — das verſteht ſich von ſelbſt, und da wir gehalten ſind, den Franzoſen jedesmal unbedingten Glauben beizumeſſen, ſobald ſie ihre ſchwärmeriſche Uneigennützigkeit betheuern, ſo nehmen wir auch gar nicht anders an, als daß es ſich wirklich ſo verhalte. — — Beſchloſſen ward alſo, der „Freiſchütz“ ſolle gegeben werden wie er iſt, hauptſächlich deßwegen, weil man die Bearbeitung als „Robin des bois“ — das Eigenthum der Opéra comique — nicht geben durfte, und weil auf der anderen Seite dieſe Bearbeitung durch ihren außerordentlichen Erfolg bewieſen hatte, daß hinter dieſem Freiſchützen etwas Herrliches ſtecken müſſe, nämlich lauter Silber, Gold und Banknoten; der Direktor war entſchieden, eine Entdeckungsreiſe nach dieſen vortrefflichen Gegenſtänden anzutreten, und conſtituirte deßhalb die Großen ſeines Reiches als Entdeckungsrath, der ihm helfen ſollte, den Schatz zu heben.

Der Entdeckungsrath hielt Sitzung, entdeckte aber vor allen Dingen nur die Schwierigkeiten, den ungeſchlachten, ausländiſchen Freiſchützen für die überaus große Oper aſſembleefähig zu machen

Ein großes Übel: — im Text war keine Logik, und noch dazu war er deutſch, ſo daß ihn kein Menſch, am allerwenigſten ein Franzoſe, verſtehen konnte. Beiden Unannehmlichkeiten entſchloß man ſich zwar dadurch abzuhelfen, daß man einen Italiener auswählte, um das unlogiſche deutſche Buch in das Franzöſiſche überſetzen zu laſſen. Dieß war jedenfalls ein glücklicher Einfall; über die Hauptſache aber, wie das Stück heißen ſollte, konnten weder Italiener noch Franzoſen zu Stande kommen. „Il franco arciero“ war am Ende zu italieniſch, und: „Franc-tireur“ hätte vielleicht ein Deutſcher, nimmermehr aber ein Franzoſe verſtanden; ſomit ergreift man das Auskunftsmittel: „le Freischutz“ zu ſagen, wobei man wenigſtens den Vortheil hatte, unmöglich misverſtanden zu werden.

Nachdem man ſich nun über die Titelfrage vereinigt hatte, und Herr Pacini beauftragt war, das Buch franzöſiſch zu überſetzen und es ſo viel wie möglich mit Logik zu verſehen, meldeten ſich mit majeſtätiſcher Hartnäckigkeit die Statuten der großen Oper. Ein zierlicher Rieſe trat auf und befahl: es werde getanzt! — Alles erſchrak, denn ſo viel man aus der Partitur des Freiſchützen herausbekommen konnte, war da nirgends eine air de danse zu finden. Es war große Noth; kein Menſch wußte, nach welcher Stelle in dieſer heilloſen Muſik man den Mann mit dem goldgelben Atlaskleide und die zwei Damen mit den langen Beinen und den kurzen Röcken tanzen laſſen ſollte? Unmöglich doch nach dem Takte des gemeinen Ländlers, der ihnen vor der Arie des Max zwiſchen die Finger kam? Etwa nach dem Jägerchor, oder nach der Arie: „Wie nahte mir der Schlummer“? — Es war zum Verzweifeln! Getanzt mußte aber einmal werden und einen Balletzuſatz mußte der „Freiſchütz“ erhalten, wenn man ſich auch im Übrigen vorgenommen hatte, ihn nicht anders zu geben, als wie er iſt. Aller Gewiſſens-Skrupel ward man ſogar überhoben, als man ſich beſann, daß Weber ja ſelbſt eine „Aufforderung zum Tanze“ geſchrieben habe; wer konnte alſo etwas dagegen haben, wenn man nach der Aufforderung deſſelben Meiſters tanzte? — Voll Freude umarmte man ſich: — die Sache ſchien in Richtigkeit.

Da trat ein anderes Rieſen-Statut auf und ſprach: — „Ihr ſollt nicht ſprechen!“ — Der unglückliche Entdeckungsrath hatte rein vergeſſen, daß die Sänger dieſes Freiſchützen ebenſo viel zu ſprechen als zu ſingen haben, und fiel von Neuem in Verzweiflung. Alles brütete dumpf und düſter vor ſich hin; der Direktor frug das Schickſal, was aus der Original-Vorſtellung des Freiſchützen werden ſollte? Hier war kein Ausweg zu finden; — die Rezitative aus „Euryanthe“ paßten durchaus nicht, ſonſt hätte man ſich mit ihnen helfen können, wie man ſich mit der „Aufforderung zum Tanze“ half. Es mußte ein Gewaltſtreich geſpielt, es mußte aus dem Dialog Rezitativ gemacht werden. — Da ſich nicht ebenfalls auch ein Italiener fand, dieſe Rezitative zu komponiren, da ſich ferner die Spanier jetzt äußerſt wenig mit Muſik abgeben, und die Engländer zu ſtark mit der Kornbill beſchäftigt waren, um an die Kompoſition von Rezitativen zum deutſchen Freiſchützen gehen zu können, ſo mußte man natürlich einen Franzoſen dazu wählen, und da Herr Berlioz ſchon ſo viel närriſche und exzentriſche Muſik geſchrieben hatte, ſo konnte dem Glauben des Entdeckungsrathes nach Niemand geeigneter ſein als er, zu dieſem närriſchen, originellen Freiſchützen noch etwas Muſik hinzuzufügen.

Herr Berlioz pries den „Freiſchützen“ glücklich, daß er in ſeine Hände gefallen war, denn er kannte und liebte ihn, und wußte, daß er unter ſeiner Arbeit am wenigſten entſtellt werden würde. Mit ächt künſtleriſcher Gewiſſenhaftigkeit nahm er ſich vor, nicht eine Note an Weber's Partitur zu verändern, nichts auszulaſſen und nichts hinzuzuſetzen, als was der Direktor mit dem Entdeckungsrathe für gut befunden hatte, um den tyranniſchen Statuten der Oper zu entſprechen. Er fühlte, daß ſo weit wie möglich dieſer Oper dieſelbe Ehre erwieſen werden mußte, wie wir ſie in Deutſchland z. B. dem „Fra Diavolo“ und dem „ſchwarzen Domino“ erweiſen, die wir ganz in ihrer Originalgeſtalt geben laſſen, ohne Bach'ſche Fugen und achtſtimmige Motetten hinzuzufügen, oder geiſtreiche Couplets, wie: „So ſchön und froh, Poſtillon von Lonjumeau!“ — auszulaſſen.

Trotzdem ich aber ſomit unſeren geliebten Freiſchützen in den beſten franzöſiſchen Händen wußte, konnte ich mich doch nicht enthalten, trüben Ahnungen über das Gelingen des Unternehmens in meinem deutſchen Herzen Raum zu geben. Es war mir unmöglich zu glauben, daß dieſelben Franzoſen, die kein Mittel in der Welt kannten, unſerem Freiſchützen in ſeiner urſprünglichen Geſtalt den Eintritt auf ihrer Bühne zu verſchaffen, ihn begreifen und verſtehen können würden, wenn er ihnen noch dazu mit entſtelltem Äußeren zu Geſicht und Gehör käme. Ich entſchloß mich daher in meinem patriotiſchen Eifer, dem Pariſer Publikum meine Anſicht über das Vorhaben mitzutheilen, und ließ deßhalb einen Aufſatz drucken, in welchem ich mich frei und ohne Scheu ausſprach. Vor Allem hielt ich es für gut, die Franzoſen etwas umſtändlicher mit dem Weſen und der Sage des Freiſchützen bekannt zu machen; — ich machte ihnen, ſo gut wie mir es möglich, begreiflich, was man unter einem „franc-tireur“ zu verſtehen habe, was man ſich unter „balle-franche“ denken ſolle, was es mit dem Jungfernkranze für eine Bewandtniß habe, kurz — mit allen den Dingen, die bei uns jeder Schulbube aus dem Grunde verſteht. Nebenbei wies ich ſie auf die böhmiſchen Wälder und die deutſche Träumerei an, denn ohne Wälder und Träumerei kann ſich nun einmal kein Franzoſe einen Deutſchen denken, welcher Umſtand gerade hier mir ſehr zu Statten kam. — Des Ferneren äußerte ich denn aber auch meine Beſorgniſſe, machte das Publikum auf die ſchädliche Einwirkung des Tänzers mit dem goldgelben Atlaskleide und den beiden Damen mit den langen Beinen und den kurzen Röcken, — auf die einfache Geſtalt des Originalwerkes aufmerkſam; vor Allem aber bereitete ich ſie auf den Übelſtand vor, der daraus entſtehen würde, daß die vielen kleinen und beſonders kurzen Muſikſtücke der urſprünglichen Oper ſich zwiſchen den Rezitativen verlieren müßten, die nothwendiger Weiſe eine unverhältnißmäßige Ausdehnung erhalten und ſomit dem Eindrucke jener Arien und Lieder ſchaden würden, noch abgerechnet des Nachtheils, daß an und für ſich der friſche, oft naive Dialog des deutſchen Buches ſelbſt durch die beſte muſikaliſche Behandlung ſeine Bedeutung und ſein Leben aufgeben müſſe. — Ich that ſomit, was ich für nöthig hielt, um unſer National-Eigenthum im Voraus für den faſt unausbleiblichen Fall des Mislingens des damit angeſtellten Experimentes zu rechtfertigen.

— Alles ſtritt gegen meine Anſicht; man gab mir Unrecht und verſicherte, ich übertreibe die Originalitäts-Anſprüche für den Freiſchützen. Unglücklicherweiſe ging aber meine Vorausſage faſt buchſtäblich in Erfüllung. Viele haben mir nach der Vorſtellung Recht gegeben; Andere aber erklärten, unſer Freiſchütz tauge nichts. Ich bin überzeugt, daß dieſe letzteren Unrecht haben; — um ihren entſetzlichen Ausſpruch aber zu motiviren, um ſich irgend eine Vorſtellung davon machen zu können, wie dieſe Leute auf den Gedanken gerathen konnten, zu glauben, der Freiſchütz tauge nichts, muß man nothwendig die Aufführung deſſelben auf dem Theater der Academie royale de musique mit angeſehen und angehört haben. —

Herrn Berlioz war es nicht möglich geweſen, die erſten Sänger der Oper für die Partien des Freiſchützen zu erhalten; er, das Publikum und der Freiſchütz ſelbſt mußten ſich mit der zweiten Gattung dieſer Geſchöpfe begnügen, und es genüge hier zu ſagen, daß ſelbſt die erſte nicht viel taugt. Die Sänger und Sängerinnen der zweiten Gattung ſind Kinder der Finſterniß und werden ſehr oft ausgelacht; Jedermann weiß aber, daß dieß für das Ganze, ſelbſt bei franzöſiſchen Opern, nicht zuträglich iſt; — bei unſerem herrlichen Freiſchützen aber, in welchem nun einmal den Franzoſen vermöge ihrer nationalen Dispoſition ſchon ſo Vieles lächerlich vorkommt, wirkte dieſe zweite Sängergattung wohl erheiternd, keineswegs aber erhebend. Ich für mein Theil habe viel gelacht, ſelbſt wann die Franzoſen ernſthaft blieben; denn als ich endlich zu der Überzeugung kam, daß ich Gott weiß was — nur nicht meinen geliebten Freiſchütz ſah, ließ ich alle frommen Skrupel fahren, und lachte toller als irgend Einer, ausgenommen am Anfange bei der Stelle, von der ich oben geſagt habe, daß ich dabei weinte.

Im Allgemeinen kann man annehmen, daß das ganze Perſonal der großen Pariſer Oper träumte: — daran mochte ich Unglücklicher durch meinen Aufſatz mit Schuld haben, als ich das Publikum auf

Wälder und Träumerei anwies. Man hatte, wie es mir ſchien, meine Andeutung mit einer entſetzlichen Pünktlichkeit verſtanden und ausgeführt; — an Wald hatten es die Dekorationsmaler natürlich nicht fehlen laſſen, ſomit ſchien den Sängern nichts übrig geblieben zu ſein, als für ihr Theil ſich der Träumerei zu überlaſſen. Nebenbei weinten ſie ſehr viel, und Samiel zitterte ſogar. Dieß Zittern Samiel's muß ich nothwendig ſogleich beſprechen, denn es war der Punkt, an dem alle meine Skrupel ſich in eine wohlthuende Heiterkeit auflöſten.

Samiel war ein ſchlanker Mann von ungefähr fünf und zwanzig Jahren; er trug ein ſchönes ſpaniſches Koſtüm, über das er gelegentlich einen ſchwarzen Flormantel gelegt hatte. Der Ausdruck ſeines Geſichtes war höchſt intereſſant, wozu ohne Zweifel ſein ſchöner Backenbart viel beitrug; im Übrigen war er munter und aufgeweckten Temperamentes, und ſpielte bei Max mit großem Geſchick die Rolle eines Pariſer Polizeiſpions. Mit vorgeſtrecktem Oberkörper, und den Finger an dem Munde, nahte er ſich in Maxens Arie oft mit zierlicher Vorſicht dem unglücklichen jungen Jäger, wie es ſchien, um zu verſtehen, was er ſang, welches übrigens in Wahrheit ein ſchwer Ding zu erfahren war, da ſelbſt das Publikum trotz der Textbücher nicht ſelten in Zweifel gerieth, ob Max italieniſch oder franzöſiſch ſänge. Einmal, und zwar bei der Stelle, wo Max, um ſeine verwegene Frage an das Schickſal zu richten, ſich dicht an die Lampen des Proſceniums placirt hatte, war ihm Samiel ſo nahe auf den Hals gerückt, daß er das mit überſchlagender Gewalt ausgeſtoßene Wort „dieu“ zu verſtehen bekam; dieß Wort ſchien aber einen ſehr widerwärtigen Eindruck auf ihn hervorgebracht zu haben, denn kaum hatte er es vernommen, ſo fühlte er ſich veranlaßt, eine Zitter-Scene auszuführen, wie ſie mir ſelbſt auf den franzöſiſchen Theatern noch nicht vorgekommen war. Alle Welt weiß, welche Vollkommenheit die franzöſiſchen Schauſpieler und Schauſpielerinnen in der Fertigkeit des Zitterns beſitzen; was Samiel jedoch darin leiſtete, machte alles Übrige zum wahren Kinderſpiel. — Die Bühne der großen Oper iſt, wie man denken wird, ſehr tief und breit; ſomit kann man ſich vorſtellen, welche Strecke Weges es war, die Samiel von Maxens Stelle an den Lampen der äußerſten Linken bis zum Hintergrunde nach der äußerſten Rechten unter beſtändigem Zittern der Hände, der Beine, des Kopfes und des Leibes zurücklegte, nachdem er jenes für ihn ſo unangenehme Wort gehört hatte. Schon hatte er ſich eine ziemliche Zeit hinweggezittert, als er immer erſt nur auf der Mitte der Bühne angelangt war; bei der außerordentlichen Anſtrengung, die ihm dieſes Manöver koſten mußte, war daher zu fürchten, er würde unterliegen, ehe er noch ſein Ziel im Hintergrunde erreiche. Auf franzöſiſchen Bühnen geſchieht jedoch nichts ohne Berechnung; auch hier hatte der Regiſſeur die Abnahme der Kräfte Samiel's berechnet, und dem Maſchiniſten Auftrag gegeben, den wilden Jäger in eine Verſenkung hinabzuziehen. Dieß geſchah denn mit Pünktlichkeit und gerade noch zu rechter Zeit; ein Blitz der für einen Augenblick an die Stelle Samiel's trat, that das Seinige zur Vollendung des Ganzen, und wir hatten die Beruhigung annehmen zu dürfen, daß der gottloſe Zitterer in ſeiner unterirdiſchen Behauſung Zeit und Pflege finden werde, um ſich von ſeiner unerhörten Fatigue wieder herzuſtellen.

Max gab der träumeriſchen Partie ſeines Charakters den entſchiedenen Vorzug; ſo zuträglich das im Ganzen auch ſeiner Rolle war, ſo trieb er doch mitunter das träumeriſche Vergeſſen etwas zu weit; oft nämlich vergaß er ſelbſt die Tonart, in welcher das Orcheſter nach Weber's weiſer Vorſchrift ſpielte, und intonirte in der Hartnäckigkeit ſeines Wahnes eine etwas tiefere, wodurch ſein Vortrag allerdings einen ſeltſamen, keineswegs aber wohlthuenden Eindruck ausübte. In ſeiner Arie irrte er daher in trauriger Verwirrung zwiſchen den „Wäldern und Auen" umher, — man kann ſagen, er übertrieb die träumeriſche Verwirrung ſowie ſeine Herabgeſtimmtheit.

Sein Kamerad Kaspar war dagegen heiter und unbefangen, trotzdem ſeine Erſcheinung äußerſt myſtiſch wirkte; — zu ſeinem gutaufgelegten Benehmen ſtimmte nämlich ſein beſonders trauriges Geſicht gar nicht, und überdem war nichts melancholiſcheres zu denken als ſein Gang. Der Sänger des Kaspar hatte nämlich bisher die für den Gemeinſinn ſo außerordentlich zuträgliche Gewohnheit gehabt, im Chore zu ſingen; da er ungewöhnlich langer Leibesbeſchaffenheit iſt, ſo hatte er ſich von jeher durch jenes ſchätzbare Gefühl für allgemeine Gleichheit bewegen laſſen, die hervorragende Eigenſchaft ſeiner Gliedmaßen in beſſere Harmonie mit dem körperlichen Enſemble ſeiner Kollegen zu bringen. Ohne große Verdrießlichkeiten konnte er ſich aber um ſeinen Kopf unmöglich kürzen, deßhalb zog er vor, die heilſame Verkürzung ſeines Körpers durch eine beſonders gebogene und verſchränkte Anwendung ſeiner Beine zu bewerkſtelligen. Unter dieſen ſelbſtverläugneriſchen Beſtrebungen war das Enſemble des Chores, außer da wo es ſchlecht war, ſtets vortrefflich gelungen; — auch in der Partie des Kaspar kam die daraus entſtandene uneigennützige Angewöhnung unſerem Sänger ſehr zu Statten, denn wie ich bereits erklärte, hielt ſie, nebſt dem traurigen Kolorit ſeiner Phyſiognomie, das für den Charakter dieſes düſteren Böſewichtes äußerſt zuträgliche Gegengewicht gegen die angeborene gutmüthige Bonhommie des Darſtellers aufrecht. Wenigſtens erſchien dieß den Franzoſen ſo, denn ſo drollig und erheiternd auch der Gang und die Miene Kaspar's auf ſie wirkte, ſo waren ſie doch überzeugt, daß dieß Alles ſo ſein müſſe, und daß ſich der Sänger bemühe, darin auf das Treueſte den Anforderungen ſeiner Rolle zu entſprechen. Gegen das Ende der Oper wurde ihnen auch klar, daß Kaspar im Bunde mit dem Teufel ſtehe: — wer hätte auch daran zweifeln können, wenn er die ungewöhnliche und ſeltſame Todes- oder vielmehr Begräbnißart des gottloſen Burſchen mit angeſehen? Nachdem nämlich Kaspar durch den ſeiner Unlogik wegen den Franzoſen ſo unbegreiflichen Schuß getroffen war, hatte er, wie Jedermann weiß, noch eine Viſite Samiel's zu empfangen; der Heilloſe fluchte, wie es in dieſer Situation herkömmlich iſt, Gott und aller Welt; da er ſich aber ſo weit vergaß, ſelbſt Samiel mit einem Fluche zu beehren, nahm dieſer das ſo übel, daß er ihn augenblicklich mit ſich unter das Theater nahm, wodurch ſowohl der Chor, der mit einem Male Kaspar nicht mehr erblickte, als der Fürſt, der ſich bekanntlich vorgenommen hatte, das Scheuſal in die Wolfsſchlucht ſtürzen zu laſſen, in peinliche Verlegenheit geriethen. Chor und Fürſt zogen ſich jedoch mit franzöſiſcher Geiſtesgegenwart aus der Affaire, indem ſie ſich ſtellten, als ob weiter gar nichts vorgefallen ſei; ſie ließen der Sache ihr Bewenden, und rächten ſich an dem voreiligen Verſchwinden Kaspar's durch wohlverdiente Schmähungen als Leichenrede.

Überdieß war der Fürſt und ſein Hof wohl dazu gemacht, Reſpekt einzuflößen; beide waren orientaliſch gekleidet, und ihre Koſtüme ließen errathen, daß der Fürſt über ein außerordentlich ausgedehntes Reich zu herrſchen habe. Er ſelbſt, mit einigen Großen ſeines Reiches, trug türkiſche Tracht, woraus man erſah, daß er Sultan oder wenigſtens Paſcha von Ägypten ſein müßte der übrige Theil; ſeines Hofes, ſowie die überaus zahlreiche Leibwache, war jedoch chineſiſch gekleidet, wodurch deutlich erhellte, daß das Reich ihres Gebieters ſich zum mindeſten von Konſtantinopel bis Peking erſtreckte; da aber alles übrige Perſonale mit auffallender Treue böhmiſch gekleidet war, ſo blieb nichts Anderes anzunehmen übrig, als daß der gewaltige Sultan ſeine Gränzen auch nordweſtlich von Konſtantinopel bis Prag und Töplitz ausgedehnt habe. Alle Welt weiß aber, daß die Türken ſelbſt in ihrer glänzendſten Eroberungs-Periode nie weiter als bis vor Wien vorgedrungen ſind, ſomit müſſen wir nothwendig des Glaubens ſein, daß der Koſtüm-Schneider der großen Oper entweder im Beſitz beſonderer hiſtoriſcher Dokumente ſei, die ihn in Stand ſetzen, beſſer als wir die Eroberungsgeſchichte des türkiſchen Volkes zu kennen, oder daß er willkürlich oder unwillkürlich die Geſchichte unſeres Freiſchützen aus Böhmen nach Ungarn verlegt habe, für welche Vermuthung allerdings zwar nicht das unverkennbar böhmiſche und nicht ungariſche Koſtüm der Bauern und Jäger, wohl aber die hiſtoriſche Thatſache ſpricht, daß Ungarn einſt unter dem türkiſchen Sultan ſtand. Jedenfalls war der Gedanke aber romantiſch, gewiſſermaßen ſogar orientaliſch; überdieß machte es einen guten moraliſchen Eindruck, als man den Beherrſcher aller Muſelmänner mit ſo vorurtheilsfreier Vertraulichkeit in ächt chriſtlichen Unterhandlungen mit einem Eremiten erblickte; er gab damit allen chriſtlichen Mächten die gute Lehre, mit Muhamedanern und Juden ebenfalls menſchlich zu verkehren.

Laſſen wir jedoch nun dieſe Details der Aufführung bei Seite; wollte ich Alles aufzählen, was im Verlaufe derſelben im Stande war, meine patriotiſche Verſtimmung in erſchütternde Heiterkeit aufzulöſen, ſo hätte ich zwar noch eine ſtarke, jedoch auch ermüdende Aufgabe zu vollbringen. Sei mir daher vergönnt, mich nur noch über das Ganze der Auffaſſung und Aufführung unſeres Pariſer Freiſchützen auszuſprechen. —

Ich hatte vorher gefürchtet, daß die Rezitative des Herrn Berlioz, außer durch den Übelſtand ihrer nothwendig zu großen Ausdehnung, beſonders auch noch dadurch dem Ganzen ſchaden würden, daß ſich der Komponiſt derſelben von mancher dazu geeigneten Gelegenheit verleiten laſſen würde, dem Drange ſeiner ungeſtümen Produktionskraft zu folgen, und ihnen dadurch eine zu große Selbſtſtändigkeit zu geben. Ich fand bei der Aufführung, — wunderbar, daß ich es ſage! — zu meinem Bedauern, daß Herr Berlioz bei der Abfaſſung der Rezitative von aller ehrgeizigen Abſicht vollkommen abgeſtanden war und ſich bemüht hatte, ſeine Arbeit gänzlich in den Hintergrund zu ſtellen. Zu meinem Bedauern, ſagte ich, habe ich dieß gefunden, weil der Freiſchütz bei dieſem Verfahren nicht nur, wie es vorauszuſehen war, entſtellt, ſondern zugleich gränzenlos langweilig gemacht worden iſt. Dieſer Übelſtand äußerte ſich zumal in dem Eindrucke, den er auf die Franzoſen hervorbrachte, für welche Herrn Berlioz' Arbeit am Ende doch einzig berechnet war. Uns Deutſchen hätte es allerdings oft ein widerwärtiges, ſchmerzliches Zucken verurſacht, die Beifallsausbrüche des Publikums mit anhören zu müſſen, welche ohne Zweifel die Rezitative des Herrn Berlioz begleitet haben würden, wenn dieſer, ſeine Beſcheidenheit bei Seite ſtellend, ſich ehrgeizigen Inſpirationen überlaſſen hätte; dieſe Beifallsausbrüche ſelbſt aber wären dem Freiſchützen im Sinne ſeiner Pariſer Aufführung immerhin zu Statten gekommen, — die Franzoſen würden ſich dabei belebt, und am Ende unſeren Landsmann ſelbſt nicht langweilig gefunden haben. Die entgegengeſetzte Wirkung war aber das Reſultat; für das, was ſie dem wahren, friſchen Ausſehen der romantiſchen Oper raubten, gaben dieſe Rezitative keinen Erſatz, und trugen im vollen Maaße das Ihrige dazu bei, das Publikum zur Verzweiflung zu bringen, indem ſie ihm die ſchrecklichſte aller Qualen, gränzenloſes Ennui bereiteten.

Die Art, wie die Rezitative geſungen wurden, vermehrte um einen nicht geringen Theil die auf ihnen laſtende Schuld; alle Sänger glaubten, Norma oder Moſes vortragen zu müſſen; überall brachten ſie Portamento's, Zitternüancen und dergleichen edle Sachen an.

Am peinlichſten trat dieß in den Scenen der beiden Mädchen, Agathe und Annchen, hervor. Agathe, die ſich durchgehends einbildete Donizetti's „Favorite" mit der gemordeten Unſchuld zu ſein, weinte deßhalb ohne Unterlaß, blickte düſter vor ſich hin und ſchreckte mitunter einmal auf; man hatte ihr dazu ein (jedenfalls Original-)böhmiſches Bauernkoſtüm von lauter Atlas und Spitzen angelegt, wogegen Annchen in einem koketten Ballanzuge erſchien. Annchen ſchien einen dunklen Begriff davon zu haben, daß ſie einen heiteren Charakter repräſentiren ſolle; naive Heiterkeit iſt aber den franzöſiſchen Damen ſo unbekannt, wie den unſeren Koketterie. Das thörichtſte

Annchen, das wir auf deutſchen Theatern ſehen, faßt, wenn ſie ſingt: „Kommt ein ſchlanker Burſch gegangen“, die beiden Enden der Schürze und tänzelt auf Agathe zu; ſie nickt mit dem Kopfe, wo es ſich hingehört, und ſchlägt die Augen nieder, wo es erfordert wird. Dieß war dem Pariſer Annchen aber rein unmöglich; ſie zog dagegen vor, vom Anfang bis zum Ende auf einem Flecke ſtehen zu bleiben und nach der Loge der „Lions“ zu kokettiren, womit ſie der Charakteriſirung des deutſchen Mädchens vollkommenes Genüge zu leiſten überzeugt war. Die Franzoſen fanden dabei nichts Beſonderes; — ich auch nicht. —

Die Scene, wo das heilloſe Statut, welches den Sängern der Pariſer Oper zu ſprechen verbietet, ſeinen widerwärtigſten Einfluß äußerte, war aber die Wolfsſchluchts-Scene; Alles was Weber in dieſem Melodrama Kaspar und Max ſprechen läßt, mußte hier natürlich geſungen werden, und dadurch eine Dehnung entſtehen, die nicht zu ertragen war. Beſonders fanden ſich die Franzoſen darüber empört; ihnen war dieſe ganze „Höllenküche“, wie ſie es nannten, ein unbegreiflich albernes Ding; eine ſo unerhörte Zeit dabei aber noch verſchwenden zu ſehen, überſtieg ihre Geduld. Hätten ſie irgend noch etwas Lärmen oder amüſante Erſcheinungen dabei gehabt, hätte anſtatt der langweiligen Todtenköpfe eine Kette von Teufelchen und Sylphiden den Kreis gebildet, — hätte, anſtatt daß die faule Eule ihre Flügel hob, eine üppige Tänzerin Röckchen und Beinchen fliegen laſſen, oder hätten zum mindeſten vorurtheilsfreie Nonnen ſich mit der Verführung des phlegmatiſchen jungen Jägers abgegeben, ſo würden die Pariſer am Ende doch gewußt haben, woran ſie wären. So aber ereignete ſich von alle dem nichts, und ſelbſt Kaspar, dem doch hauptſächlich nur an ſeinem Kugelgießen hätte gelegen ſein ſollen, empfand bei dem außerordentlichen Mangel an Erſcheinungen eine peinliche Ungeduld. Mir ging es nicht beſſer; denn als ich die verdrießliche Dispoſition des Publikums um mich her gewahrte, flehte ich im Stillen alle Heiligen an, daß ſie den Theatermeiſter bewegen möchten, irgend einige ſeiner Fertigkeiten zu produziren.

Kaspar und ich hatten daher mit unverholener Freude gewahrt, daß nach dem Guß der erſten Kugel aus einem der Gebüſche ein unverſehenes Geräuſch hervorbrach, mit Blitzesſchnelle verſchwand, leider aber einen ſehr unangenehmen Geruch hinterließ. Dieſer Anfang war immerhin geeignet Hoffnungen zu erwecken, die jedoch bei der zweiten Kugel unerfüllt blieben. Erwartungsvoll rief daher Kaspar die dritte Kugel aus; ich theilte ſeine Spannung, — als abermals nichts geſchah: wir ſchämten uns dieſer Unthätigkeit Samiel's, und verbargen unſere Geſichter. Die vierte Kugel mußte aber gegoſſen werden, und zu unſerer großen Befriedigung ſahen wir außer zwei Fledermäuſen, die ſich über dem Kreiſe bewegten, mehrere Irrlichter in der Luft tanzen, welche leider durch ihre große Zudringlichkeit den melancholiſchen Max in Verlegenheit ſetzten. Die fünfte Kugel ward ſomit unter glänzenden Ausſichten gegoſſen, denn jetzt oder niemals mußte die wilde Jagd erſcheinen. In der That, ſie ließ nicht warten: — auf einem Berge, ſechs Schuh über den Häuptern der beiden Jäger, ließen ſich vier nackte Knaben, myſtiſch erleuchtet, erblicken; ſie trugen Bogen und Pfeile, weßhalb ſie denn allgemein für Amoretten gehalten wurden; ſie machten einige Geſten, wie beim Kankantanze, und eilten in die Couliſſen. Ungefähr daſſelbe thaten ein Löwe, ein Wolf und ein Bär, ſowie vier andere Knaben, die ebenfalls nackt und mit Bogen und Pfeilen den Weg der wilden Jagd dahin zogen. —

Wie erſchütternd nun auch dieſe Erſcheinungen gewirkt hatten, ſo hätten Kaspar und ich doch gewünſcht, daß nach der ſechſten Kugel dieſe Erſchütterung fortgeſetzt werde; hier hielt aber der Theatermeiſter eine weiſe Pauſe für angemeſſen, wahrſcheinlich um die geängſteten Damen in den Logen ſich etwas erholen zu laſſen. Als ich erblickte, was nach der ſiebenten Kugel vorging, ſah ich ein, daß dieſe

Pauſe eine Vorbereitungspauſe geweſen war, denn ohne ſie hätte das nunmehr Folgende unmöglich den berechneten, unheimlichen Effekt hervorbringen können. Auf der Brücke, die über den Waſſerfall führte, erſchienen nämlich drei Männer mit auffallend ſchwarzen Mänteln; desgleichen geſchah im Vordergrunde, und gerade wo Max ſtand. Dieſer mußte die Gäſte jedenfalls für Leichenbitter halten, denn ihr Erſcheinen machte einen ſo verdrießlichen Eindruck auf ihn, daß er nicht umhin konnte, der Länge nach auf den Boden zu ſtürzen. Somit endigten die Schrecken der Wolfsſchlucht *).

Ich ſehe, daß ich wiederum in die Aufzählung von Details gerathen bin; um mir ein- für allemal den verlockenden Weg dazu abzuſchneiden, nehme ich mir daher vor, über die Aufführung des Pariſer Freiſchützen gar nichts mehr zu ſagen, ſondern mich bloß noch mit dem Publikum und ſeinem Urtheile über unſer Nationalwerk zu befaſſen.

Die Pariſer ſind im Durchſchnitt gewöhnt, die Aufführungen der großen Oper für untadelhaft anzuſehen, denn ſie kennen keine Anſtalt, wo ſie eine Oper beſſer gegeben ſehen könnten; ſomit konnten ſie auch keiner anderen Meinung ſein, als daß ſie ſelbſt den „Freiſchütz" vollkommen gut und jedenfalls beſſer, als auf irgend einem Theater Deutſchlands, vorgeſtellt geſehen hätten. Alles, was ihnen daher an dieſem Freiſchützen langweilig und albern vorkam, haben ſie keineswegs Luſt auf Koſten der Darſteller zu ſetzen, ſondern ſie ſind zu der Überzeugung gekommen, daß das, was für Deutſche ein Meiſterwerk ſein kann, für ſie im Ganzen eine Pfuſcherei ſei. In dieſer Meinung beſtätigte ſie vor allen Dingen die Erinnerung an „Robin

---

*) Es iſt leicht einzuſehen, daß der Verfaſſer damals den Charakter der Pariſer Großen Oper mißverſtand, welchem gemäß dieſe es unter ihrer Würde hält, ſich mit dem zu befaſſen, was ſie „*Féeries*" nennt, und in die Boulevard-Theater verweiſt. Ich habe an dieſer Sprödigkeit bei Gelegenheit der Aufführung des „Tannhäuſer" nicht minder gelitten, als dießmal der Freiſchütz es ſich gefallen laſſen mußte. D. H.

des bois“: dieſe Bearbeitung des Freiſchützen hatte, wie ich bereits zur Genüge erwähnt, unerhörtes Glück gemacht, und da dem Originalwerke dieſe Ehre nicht gleichfalls zu Theil wurde, ſo iſt natürlich Alles der Meinung, daß die Umarbeitung unverhältnißmäßig beſſer ſei. In der That hatte dieſe den Vorzug, daß darin die entſetzlich langen Rezitative des Herrn Berlioz dem Effekte der Weber'ſchen Muſikſtücke nicht entgegen wirkten, und außerdem war der Verfaſſer des „Robin des bois“ ſo glücklich geweſen, Logik in die Handlung des Drama's zu bringen.

Mit dieſer Logik hat es eine wunderbare Bewandtniß. Wie die Franzoſen ihre Sprache nach den ſtrengſten Regeln der Logik eingerichtet haben, ſo verlangen ſie auch die Beobachtung derſelben bei Allem, was in dieſer Sprache geſprochen wird. Ich habe Franzoſen gehört, denen im Übrigen ſelbſt die Aufführung des Freiſchützen großes Vergnügen gemacht hatte, die aber immer auf den einen Punkt des Misvergnügens zurückkamen, es ſei keine Logik darin. Mir war es wirklich in meinem Leben nicht eingefallen, im Freiſchützen logiſche Forſchungen anzuſtellen, und frug deßhalb, was man denn eigentlich bei dieſer Gelegenheit darunter verſtände? Ich erfuhr denn, daß den logiſchen Gemüthern der Franzoſen beſonders die Zahl der Teufelskugeln ein großes Ärgerniß gab. Warum, — ſo meirten ſie, — ſieben Kugeln? Warum dieſer unerhörte Luxus? Hatte man nicht mit drei genug? Drei macht eine Zahl, die unter allen Umſtänden gut zu überſehen und zu verwenden iſt. Wie iſt es möglich, in einem kurzen Akte, die zweckmäßige Verwendung von ſieben Kugeln zu bewerkſtelligen? Es bedurfte wenigſtens fünf ganzer Akte, um Gelegenheit zu haben, dieß Problem mit Klarheit zu löſen, trotzdem man ſelbſt dann immer noch auf die Schwierigkeit ſtoßen müßte, in einem Akte mehrere Kugeln verbrauchen zu laſſen. Denn in Wahrheit — das glaubte man einſehen zu müſſen — mit ſolchen Teufelskugeln umzugehen, ſei kein

Spaß; wie muß es daher nicht aller geſunden Vernunft zuwider ſein, wenn zwei Jägerburſchen mit ſo ſchreiendem Leichtſinn, und ſo ganz ohne Grund und Urſache, ſechs ſolcher Kugeln an einem ſchönen Morgen verpraſſen, da ſie noch dazu wiſſen mußten, daß es mit der ſiebenten eine unangenehme Bewandtniß habe?

Ingleichem äußerte man ſich über die Kataſtrophe mit unverhaltenem Unwillen. „Wie iſt es denkbar", — warf man ein, — „daß ein Schuß, der auf eine Taube abgeſchoſſen wird, zugleich noch eine Braut ſcheinbar und einen nichtsnützigen Jäger in Wirklichkeit tödten kann? Wir geben zu, daß es eine Möglichkeit ſei, ein Schuß könne eine Taube fehlen und einen Menſchen treffen, — dergleichen Unglücksfälle kommen leider vor! — Wie aber eine Braut und alle Anweſenden fünf volle Minuten über des Glaubens ſein können, ſie ſei ebenfalls getroffen, — das überſteigt alle Denkbarkeit! Zudem iſt dieſer Schuß ohne alle dramatiſche Wahrheit: — wie viel logiſcher iſt es nicht gedacht, wenn der junge Jäger aus Verzweiflung über einen Fehlſchuß ſich die letzte der Teufelskugeln durch den Kopf jagen will, — die Braut kommt dazu, und will ihm das Piſtol wegreißen, — dieſes geht aber dabei los, die Kugel fliegt über den Jäger hinaus — Dank dem Eingreifen der Braut — und ſtreckt den in regelrechter Schußlinie hinter ihm placirten gottloſen Kameraden nieder? Darin wäre dann doch Logik!"

Mir wirbelte der Kopf: — an dergleichen ausgemachte Wahrheiten hatte ich noch nie gedacht, und den Freiſchützen in ſeiner Unlogik immer ſo hingenommen, wie er gerade war. — Da ſieht man alſo, was die Franzoſen für außerordentliche Köpfe ſind! Sie ſehen den Freiſchützen ein einziges Mal, und wiſſen ſogleich zu beweiſen, daß wir Deutſchen fünf und zwanzig Jahre in einem gräßlichen Irrwahn über deſſen Logik geſchmachtet haben! Wir Unglücklichen, die wir von jeher glaubten, ein Schuß, Abends um ſieben Uhr nach einem Bergadler abgeſchoſſen, könne Urſache ſein, daß eine halbe Meile davon ab in einem Jagdſchloſſe das Bild eines Urgroßvaters von der Wand fällt!

Logik iſt die verzehrende Paſſion der Franzoſen, und ſo richten ſie denn auch überall ihr Urtheil darnach ein. Keine der einander noch ſo widerſtreitenden Kritiken der Journale ermangelt bei dieſer Gelegenheit, ſich auf die logiſcheſten Schlüſſe zu begründen, ſo ſchwer die Beweisführung für ihre Meinungen auch oft ſein müßte, da z. B. das eine Blatt behauptet, der Freiſchütz ſei grau, das andere, er ſei unverkennbar grün. Am beſten hat es Herr Berlioz im Journal des débats eingerichtet; in ſeinem Artikel über den „Freiſchütz“ verſäumt er nämlich nicht, einige ſchöne Worte über Weber und deſſen Meiſterwerk ſelbſt zu ſagen, welche beſonders dadurch viel Weihe erhalten, daß er in eben den ſchönen Worten auch über die Aufführung ſpricht. Dieß iſt im Übrigen natürlich, denn wir wiſſen, daß der Berichterſtatter ſelbſt die muſikaliſche mise en scène beſorgt hatte; er war ſomit verbunden, den Darſtellern des Freiſchützen ein Kompliment für die Mühe zu machen, die ſie ſich unter ſeiner Leitung mit dem Einſtudiren dieſer für ſie ſo widerwärtigen Oper gegeben hatten. Seine wahre Beſcheidenheit legt Herr Berlioz aber dadurch an den Tag, daß er in dieſem ſeinem Artikel mit keinem Worte des Werthes ſeiner Rezitative gedenkt. Alle Welt war darüber gerührt, als in einer nächſten Nummer deſſelben Journals Herrn Berlioz' Mitarbeiter, Jules Janin, die freundſchaftliche Mühe übernahm, ebenfalls die Aufführung des Freiſchützen zu beſprechen, dabei aber Gelegenheit findet, einzig und allein über die Rezitative ſeines Freundes und Journal-Verwandten ein kühnes, preiſendes Wort zu ſprechen. Es gab Niemand, der dieſe Übereinkunft der beiden Collegen nicht nach allen Regeln der Pariſer Logik für vernunftgemäß hielt.

Andere Journale verfahren nach ihren verſchiedenen ſpeziell logiſchen Rückſichten wiederum anders; diejenigen, welche gegen die Direktion der großen Oper in Oppoſition ſtehen, können natürlich nicht umhin, ein klareres Urtheil über die mislungene Aufführung auszuſprechen, welches ſie aber dadurch noch weit kräftiger wirken zu laſſen ſuchen, daß ſie zu gleicher Zeit auch an unſerem Freiſchützen ſelbſt kein gutes Haar laſſen.

Am logiſcheſten jedoch läßt ſich der Charivari in ſeinem Artikel aus: — der Verfaſſer deſſelben wünſcht nämlich der Direktion der großen Oper Glück, dem Meiſterwerke deutſcher Kunſt ein Aſyl gegeben zu haben, nachdem dieſes Werk von den eigenen Landsleuten ſeines Schöpfers verkannt, und von ſeinem vaterländiſchen Boden verbannt ſei.

Da ich an dieſe Stelle komme, reißt mir endlich die Geduld. Ich habe bis jetzt gelacht, und hatte gegründete Urſache, auch über den Artikel des Charivari daſſelbe zu thun; es giebt aber einige Punkte, wo endlich das Lachen aufhört, wenn auch noch ſo viel Stoff dazu vorhanden bleibt. Soll ich Euch ſagen, meine deutſchen Landsleute, was mich beſtimmt hat, über den letztgenannten Artikel nicht zu lachen, ſo ſollt Ihr erfahren, daß es der Ärger iſt, mich in der Unmöglichkeit zu ſehen, in der großen Hauptſtadt des außerordentlich freien Frankreichs für eine kräftige Erwiderung jener ſtupiden Schmähung, ſowie überhaupt für eine Darlegung der Mängel des Pariſer Freiſchützen die Aufnahme in irgend ein Journal zu erhalten! — Die Franzoſen geſtatten ſich nämlich Widerlegungen und Angriffe nur zwiſchen Parteien; dann machen ſie ſich kein Gewiſſen daraus, ſich gegenſeitig ſogar den letzten Funken von Ehre, von Verſtand abzuſprechen. Die ruhigſte und vernünftigſte Erklärung oder Aufklärung aber, ſobald ſie an alle Parteien gerichtet iſt, darf nun und nimmermehr zu ihren Augen gelangen. Sie lügen ſich in ſolchen Fällen gegenſeitig vor, was ſie wiſſen und was ſie nicht wiſſen, bedienen ſich dabei ihrer abgeſchmackten Logik, und ſind ſtolz darauf, von allen Dingen der Welt nichts zu wiſſen, als was ſie gerade wollen.

Es iſt nicht anders. Dieſen ſpirituellen Franzoſen fehlt nicht nur die Fähigkeit, ſondern entſchieden auch der Wille, ſei es nur einmal der Neugierde wegen, die Gränzen ihrer hergebrachten Begriffe über Gutes und Schönes zu überſchreiten. Ich ſage damit natürlich nichts Neues, denn es iſt über ſie nichts Neues zu ſagen, da ſie, trotz ihrer mit jedem Jahre wechſelnden Mode, doch niemals neu werden können. Ich muß aber das Oftgeſagte zu neuer Beherzigung anführen, weil ſich ſeit einiger Zeit bei uns die Idee gebildet hatte, daß zwiſchen Deutſchen und Franzoſen, zumal im Kunſtgeſchmacke, eine Annäherung ſtattfinde. Dieſe Vorſtellung iſt unter uns jedenfalls dadurch entſtanden, daß wir erfuhren, die Franzoſen überſetzten den „Goethe“, und ſpielten meiſterhaft die Beethoven'ſchen Symphonien. Beides hat ſtattgefunden und findet ſtatt; es iſt wahr: ich habe Euch heute aber auch gemeldet, daß ſie den Freiſchutzen gegeben haben. So viel dieſer zur Annäherung der beiden Nationen gethan hat, haben Goethe und Beethoven ebenfalls gethan; — mehr aber nicht, und dieß iſt weniger als wenig, denn der „Freiſchütz“ hat namentlich dazu beigetragen, die Franzoſen neuerdings von den Deutſchen zu entfernen.

Hierüber dürfen wir uns keine Illuſionen machen; in vielen Punkten werden uns die Franzoſen immer fremd bleiben, wenn ſie ſonſt auch gleiche Fracks und Kravatten mit uns tragen.

Wenn wir aus tauſend Gründen, die wir dazu haben können, uns ihnen nähern wollen, ſo ſind wir genöthigt, ein gutes Stück unſerer beſten Eigenthümlichkeiten von uns zu werfen: es iſt darin nicht möglich die Franzoſen zu betrügen, und ſie durch Äußerlichkeiten glauben zu machen, wir machten z. B. franzöſiſche Muſik, wenn nicht die ganze innere Empfindung nach dem gemodelt iſt, was ſie ihre Logik nennen. Es iſt dieß ein ſchweres Stück Arbeit, und Jemand, der aus Erfahrung ſpricht, kann verſichern, daß eine doppelt ſtarke Doſis von National Bewußtſein und Patriotismus dazu gehört, um unter allen franzöſiſchen Zumuthungen ſeinen Kern unangenagt zu erhalten. Keine größere Freude iſt daher aber auch zu empfinden, als wenn es Einem mitunter gelingt, die Franzoſen mitſammt ihrer außerordentlichen Logik hinter das Licht zu führen; dieß iſt aber nichts Leichtes, denn ſie ſind wachſam wie Keine, und ihre Douanen ſind gehalten, mit außerordentlicher Strenge allem Ausländiſchen die Einfuhr zu wehren; wenigſtens iſt der Eingangszoll ſehr hoch, und es koſtet Mühe, ihn zu erſchwingen.

Wie ſind wir Deutſche dagegen doch überehrlich und gutmüthig, wenn wir in den geprieſenen Meiſterſtücken unſeres Nachbarvolkes mit ſo emſiger Behaglichkeit nach irgend ſchmackhaften Brocken ſuchen, ja ſelbſt das Unſchmackhafte daraus als etwas ſeltſam Ausländiſches annehmen, und es in die Apotheke tragen, um davon Heilmittel machen zu laſſen, die unſeren, vom vielen Sitzen verdorbenen, Unterleib kuriren ſollen! Ihr bedenkt nicht, daß dieſe Mittel höchſtens gegen Wanzen und Flöhe gut ſein können, und der Pariſer kennt ſeine eigenen Waaren ſo gut, daß er ihnen nicht einmal *dieſe* Kraft zutraut, woher es denn kommt, daß ſo ungeheuer viel Ungeziefer in Frankreichs glorreicher Hauptſtadt wuchert.

O, wie ſeid Ihr gütig und gefällig gegen alle die Erbärmlichkeiten, die ſelbſt die Franzoſen degoutiren! Wiſſet Ihr, daß Ihr durch dieſe Engelstugend dieſem lachluſtigen Volke noch überdieß zum Geſpött werdet? Wiſſet Ihr, was ſie erzählen, um Euch vor den Augen der Pariſer Welt lächerlich zu machen? — Sie erzählen, daß Einer von ihnen im April oder Mai dieſes Jahres das Hoftheater von Berlin oder Wien beſucht, und daß man darin „Fra Diavolo" oder „Zampa" gegeben habe. Jeder Franzoſe, der dieß hört, ſchließt, vermöge ſeiner Logik, daß Ihr das abgeſchmackteſte Volk auf Erden ſeid, und vergeht vor Lachen.

Ich habe ein ſolches Gelächter letzthin mit angehört; weil ich gerade ſchon über andere Dinge zu viel gelacht hatte, ſtimmte ich dießmal nicht mit ein, ſondern ballte meine Fäuſte, und that einen

Schwur. Wem es nicht gleichgültig iſt zu wiſſen, was ich bei dieſer Gelegenheit ſchwur, der ſoll es mit der Zeit erfahren; wäre ich mehr, als ich bin, wäre ich einer jener Glücklichen, von denen Schiller in ſeinen Hexametern ſingt, ſo ſolltet Ihr ſchon jetzt erfahren, was ich mir ſchwur, als die Franzoſen über unſere Pietät gegen Zampa und Fra Diavolo lachten.

Was? — Wir, das begabteſte Volk, unter denen Gott einen Mozart und Beethoven entſtehen ließ, ſollten dazu gemacht ſein, das Geſpött der Pariſer Salons abzugeben? — In der That, wir dienen ihnen jetzt dazu, und verdienen es; der flachſte Kopf vom Boulevard des Italiens hat das Recht über uns zu lachen, denn wir treiben es darnach. — Ich mache uns keinen Vorwurf daraus, daß wir die Vorzüge der franzöſiſchen Kunſt zu erkennen fähig ſind, denn dieſer einzige Umſtand ſchon iſt es, der uns himmelhoch über die Franzoſen erhebt; wir ſind glücklich zu ſchätzen, daß wir im Stande ſind, Alles, was uns das Ausland bietet, bis auf das letzte Theilchen ſeines Werthes zu würdigen; — es iſt dieß eine außerordentliche Gabe, mit der uns Deutſche der allgütige Himmel beſchenkte, denn ohne ſie hätte kein Univerſalgenie, wie Mozart, unter uns erſchaffen werden können, und durch ſie ſind wir fähig, Jedem, der ſich über uns luſtig macht, ſein Geſpött zu vergeben. Bei alle dem iſt es aber in der Natur hergebracht, daß es Zeiten des Krieges wie des Friedens giebt; wollt Ihr daher einmal in Kriegszeiten an den Franzoſen Rache nehmen, ſo könntet Ihr ſie nicht empfindlicher beſtrafen, als wenn Ihr ihnen die Emiſſäre ihres heiligen Geiſtes, „Fra Diavolo“ „Zampa“ „den treuen Schäfer“ — und was für chriſtliche Namen ſie alle tragen mögen*), eines ſchönen Tages mit Extrapoſt zurückſchicktet. Seid ſicher, ſollten die Franzoſen gezwungen ſein, den Predigten dieſer begeiſterten Lehrer wieder zuzuhören, ſo ſtürben ſie vor Langeweile, denn vor allen Dingen ſind die Franzoſen ein geiſtreiches Volk, und haſſen nichts mit ſo glühender Erbitterung, als das Ennui.

---

*) Armer Freund, wie ereiferſt du dich gegen dieſe „chriſtlichen“ Namen! Hätteſt du noch unſere Zeit erlebt, ja die neue große Zeit der Beſiegung Frankreichs, was würdeſt du von uns ſagen, wenn du ſäheſt, welche Namen die dir verhaßten Emiſſäre jetzt erſt führen!

D. H.

Dieß, meine deutſchen Landsleute, wäre eine ſchöne und wohlverdiente Strafe für die Mishandlungen, die hier unſer lieber, lieber „Freiſchütz“ erlitt; ſolltet Ihr ihn wirklich von Eurem Boden verbannt haben, wie es uns der Charivari mit ſo vollkommener Gewißheit verſichert, ſo laſſet ihn ja ſchnell wieder zurückkommen, denn Ihr habt manche ſchlechte Waare dagegen auszutauſchen, für die Euch dennoch die Franzoſen freudig Euren Freiſchützen wieder herausgeben werden.

Bericht
über eine neue Pariſer Oper.

(„La Reine de Chypre“ von Halévy.)

Welch' eine wichtige Bewandtniß hat es doch mit ſolch' einer großen franzöſiſchen Oper! Ihre erſte Aufführung auf der Pariſer Bühne iſt ein Ereigniß von unberechenbarer Bedeutung: Leidenſchaft, Eiferſucht, Enthuſiasmus, Neugierde, Spekulation, Kunſt- und Handelsſinn, Alles erregt ſich daran, glimmt, lodert, ſprüht, gähnt, lacht, weint, berechnet, hofft und fürchtet! Laſſen wir den Dichter, den Komponiſten, den Dekorationsmaler, den Maſchiniſten, den Balletmeiſter, die Tänzer, die Sänger, ja ſogar das Publikum ſelbſt noch ganz bei Seite, ſo können wir doch nicht umhin, geradezu auf den Direktor zu ſtoßen: — was iſt dieſer Abend der erſten Aufführung nicht für ihn! Er hat 40,000 Franken baares Geld an die Ausſtattung dieſer Oper verwenden müſſen, — ſomit iſt er billiger Weiſe nun geſpannt zu erfahren, was er dafür gewinnen, oder ob er auch ſeinen Einſatz ſogar verlieren wird? Hat er in ſeinem Leben nie die böſe Gewohnheit gehabt, ſeine Nägel zu kauen, ſo iſt er menſchlicher Rückſichten halber zu entſchuldigen, wenn er heute in der dritten Scene des vierten Aktes plötzlich und unbewußt in dieſelbe verfällt. — Wer iſt jener Mann mit dem ſchwarzen Haare und geſchäftig umherſtreifenden Blicke? Er iſt voller Angſt und voller Begeiſterung zu gleicher Zeit, ſpäht in ſeines Nachbars Mienen dem Eindrucke der letzten Arie nach, und preiſt ihm in demſelben Augenblicke das herrliche Thema derſelben an:

— das iſt niemand anders als der Muſikverleger, der bereits im Voraus dem Komponiſten 30,000 Franken für die neue Partitur bezahlt hat. — Seht Ihr dort den jungen Muſiker, mit bleicher Miene und verzehrendem Ausdruck der Augen? Mit beſorgter Haſt hört er der Aufführung zu, verſchlingt gierig den Erfolg jedes einzelnen Stückes: iſt das Enthuſiasmus oder Eiferſucht? Ach, es iſt die Sorge für das tägliche Brod: — denn wenn die neue Oper Glück macht, hat er zu hoffen, daß jener Verleger bei ihm „Phantaſien“ und „Airs variés“ über „Lieblingsmelodien“ derſelben beſtellt. — Ganz im oberſten Range, jener Mann mit prüfend ausgeſtrecktem Ohre hat das Amt, populäre Stückchen den zahlloſen Drehorgeln der Hauptſtadt einzuſtudiren: — er notirt ſich ſoeben die Arie des ſterbenden Königs. — Dort ſeht ihr die Abgeordneten oder Bevollmächtigten der Provinzialtheater-Direktoren: mit leidenſchaftlicher Spannung ſtudiren ſie die Ausſtattung des großen Feſtzuges und das Verhältniß der Stärke der bezahlten Klatſcher zu der der dilettirenden Enthuſiaſten.

Ganz in weiter Nebelferne, im romantiſchen Halbdunkel von Eichenhainen und italieniſchen Kellern, erſchaut mein vaterlandsſehnſüchtiger Blick ernſte, wichtig rechnende Männer in ſchwarzen Fräcken und braunen Überröcken: — wer ſind ſie, die ſo emſig die Ferngläſer an die matt gewordenen Augen ſetzen? Klagen ſie nicht ſoeben über die Langſamkeit des deutſchen Bundes und der franzöſiſchen Regierung, welche bis jetzt noch verſäumten, Eiſenbahnen von allen Punkten Deutſchlands bis vor das Parterre der großen Oper in Paris anzulegen, um ihnen ſogleich und augenblicklich zu dem zu verhelfen, was ihnen Heil und Segen bringt, das iſt: nagelneue Pariſer Opern? — O, ich kenne Euch! In der Schnelligkeit zähle ich Eurer zwei und fünfzig: Ihr ſeid deutſche Theater-Direktoren! —

Seid geprieſen, Ihr Herrlichen! Ihr habt mich wieder in mein geliebtes Vaterland verſetzt, und dieß an einem Abende, in einer Umgebung, vor einem Schauplatze, die über tauſend Meilen von ihm entfernt liegen, ſo weit, ſo weit, — daß mich ſchon die Angſt einer ewigen Trennung von ihm befiel! Ihr aber, o! Ihr ſeid die Ebener der ganzen Welt! Ihr räumt Felſen aus dem Wege, um unſeren Profeſſoren Pariſer Vaudevilles vorzuführen! Ihr trocknet den freien deutſchen Rhein aus, um ein „Glas Waſſer“ aus Frankreich kommen zu laſſen! Gewiß, Ihr werdet noch Eiſenbahnen anlegen, um Euch die großen Pariſer Opern mit ihren ganzen Feſtzügen, fliegenden Tänzern, Schlöſſern und Maſchinen auf einem Zuge in den Theaterſchuppen fahren zu laſſen! — Was! Und wir Deutſche wären nicht unternehmend? — —

Solches und Ähnliches kam mir letzthin Alles zu Geſicht und zu Sinne, als ich der erſten Aufführung der „Königin von Cypern“ beiwohnte. Wunderbar! Ich hörte franzöſiſche Verſe und franzöſiſche Muſik, — ich ſah venetianiſche Dolche und Spione des Rathes der Zehn, ich athmete die üppige Luft Cyperns und glaubte ſeinen heißen Wein zu trinken, — und zwiſchen dem Allen durch konnte ich doch nicht den Anblick des wohlgenährten, grinſenden Geſichtes eines jener Zweiundfünfzig los werden! War dieß nun das äußerſt glänzend ſchwarz gewichſte Haar dieſes Geſpenſtes, welches meine Augen unwillkürlich anzog, oder war dieß der triumphirende Ausdruck ſeiner Mienen, mit welchem er mir zuzurufen ſchien: „Ich werde doch wieder der Erſte ſein, der dieſe Oper in Deutſchland giebt!“? — Es war eine entſetzliche Viſion, und ich bin ihrer auch jetzt noch nicht ganz los geworden, jetzt, wo ich zur Feder greiſe, um kühl und nüchtern meine Anſicht über Halévy's neue Oper niederzuſchreiben. Um mich von ihrem Einfluſſe ganz zu befreien, halte ich es daher für das Beſte, geradezu auf jenes Geſpenſt mit dem glänzend ſchwarz gewichſten Haare loszugehen, und ein ernſtes Wort mit ihm zu ſprechen. — Warum, du Geſpenſt, läſſeſt du ehrlichen Leuten keine Ruhe, wenn ſie in der Pariſer großen Oper der erſten Aufführung eines neuen Werkes beiwohnen? Warum erſcheinſt du mir an der Spitze jener Zweiundfünfzig, und verſetzeſt mich mit einem Male aus Cypern in die erſte beſte deutſche Handelsſtadt!? — Weil ich ein Deutſcher bin? — Franzoſen würden allerdings nicht an dich glauben! Das genügt mir aber nicht. Hebe dich hinweg und laſſe dich nicht wieder in der Oper ſehen! Was geht ſie dich und deinesgleichen an? Wie hat es dich und deinesgleichen zu kümmern, was die Pariſer ſich von ihren Landsleuten vordichten, ſpielen, ſingen und komponiren laſſen? — Da ziehſt du ein kläglich ernſtes Geſicht, als wollteſt du mir betheuern, daß du mit deinem ganzen ſtolzen Gefolge in Sammet und Seide verkümmern und verhungern müßteſt, wenn man dich darauf beſchränken wollte, was dir *deine* Landsleute dichten und komponiren. — Wie? Als ſo arm wagſt du deine Landsleute anzuklagen? Laß ſehen! Warum giebſt du keine neuen deutſchen Opern? — „Weil ſie langweilig ſind.“ — Warum langweilig? — „Weil unſere beſten Komponiſten nie andere als ſchlechte Texte erhalten können.“ — Da treffe ich denn endlich auf den rechten Punkt; — ich laſſe mein Geſpenſt fahren, und verweile bei dem Kapitel der „*ſchlechten Operntexte*“, welches in Wahrheit ein ernſtes und betrübendes Kapitel iſt, ein Kapitel der Noth und des Kummers von Hunderten.

Ein nicht verdienſtloſer deutſcher Komponiſt, Herr D., begegnete mir letzthin und klagte mir ſeine große Textnoth; er hatte es ſich Geld koſten laſſen wollen, und deßhalb Preiſe ausgeſetzt für einen guten deutſchen Operntext: vor Kurzem hatte er nun deren eine ziemliche Anzahl erhalten, — mit Schaudern las er einen nach dem anderen durch, troſtlos legte er ſie wieder hin. — Ein anderer Muſiker kommt aus Deutſchland eigens hierher, um durch Geld und diplomatiſche Unterhandlungen ſeines Hofes nur zu einem franzöſiſchen Texte zu gelangen, den er überſetzen laſſen und für Deutſchland komponiren möchte. — Von München aus höre ich aber, daß der Kapellmeiſter *Lachner* endlich dahin gekommen ſei, mit einer Oper Glück zu machen, weil das dortige Hoftheater 1500 Franken nicht geſcheut habe, um ihm von Mr. de Saint-Georges ein Textbuch anfertigen zu laſſen. Nun bei Gott! Ihr Herren Dichter und Textſchreiber, offener kann Eure

Schwäche nicht eingeſtanden werden! Und doch, ſeht nur die Sache deutlich an! Iſt es denn etwas ſo unendlich Schwieriges, einen guten Operntext zu ſchreiben? Laßt Euch einen Rath geben, wie die Sache ganz einfach zu machen iſt. Vor Allem habt *Poeſie* in Euch und das *Herz* auf dem rechten Flecke: da Ihr nun ſo unendlich viel in alten und in neuen Büchern leſet, ſo kann es dann ja gar nicht anders kommen, als daß Ihr bei dieſer oder jener Geſchichte oder Sache mit Eurem ganzen Herzen haften bleibt, — daß Ihr nicht weiter gehen könnt, daß Ihr plötzlich wundervolle, leidenſchaftliche Geſtalten vor Euch ſich bewegen ſeht, ihre Pulſe ſchlagen fühlt, und ihre jauchzenden Hymnen und wehmüthigen Klagen vernehmt. Seid Ihr nun ſo weit, ſo werdet Ihr ja gar nicht mehr anders können, als ſchnell mit der Feder ein glühendes Drama aufzuzeichnen, das aller Menſchen Bruſt erſchüttern und hoch erregen muß; ein ſolches Drama braucht Ihr dann nur einem jener kunſtgeübten, gefühlvollen Muſiker zu übergeben, deren Deutſchland jederzeit ſo viele aufzuweiſen hat: *den* wird Euer Drama zunächſt begeiſtern, und was er in dieſer Begeiſterung mit Euch in Gemeinſchaft erſchafft, wird die *ſchönſte Oper* der Welt ſein.

Dazu iſt nun aber allerdings die Gabe der *Poeſie* und das tiefſte, zarteſte *Gefühl* von Nöthen; ſollte es daher Leute unter Euch geben, die ſich mit dieſen vortrefflichen Sachen nichts zu ſchaffen machten, ſo werden ſie doch zum Allerwenigſten *Geſchick* haben, denn Geſchick iſt zum Handwerk des Schuſters und des Riemers unerläßlich, und ſomit auch zu dem des Operntextmachers. Habt Ihr nun *Geſchick*, ſo leſet Zeitungen, Romane, Bücher, vor Allem das große Buch der *Geſchichte*: was gilt es, ohne lange zu ſuchen, findet Ihr irgendwo eine halbe oder eine ganze Seite, die Euch ein ſeltſames Ereigniß erzählt, das Ihr zuvor noch nicht kanntet, oder das Ihr noch nicht erlebt hattet? Über dieß Ereigniß denket ſodann etwas nach, macht drei oder ſelbſt fünf große Striche hindurch, die Ihr nach Belieben *Akte* nennen könnt, gebt jedem dieſer Akte ein gemeſſenes Theil der Handlung, macht dieſe intereſſant, — (und es iſt ja nichts leichter wie dieß!) — hier laßt plötzlich eine Heirath auseinandergehen, — dort den Geliebten ſein Mädchen entführen, — hier ſchlagt einen jungen Cavalier halb todt, dort laßt eine Senatorstochter zur Königin krönen, und endlich werft den Intriguanten zum Fenſter hinaus; — als Verzierungen bringt goldene Giftbecher, heimliche Tapetenthüren, verſteckte Spione und dergleichen unterhaltende Dinge an, — ſo werdet Ihr, ehe man eine Hand umdreht, einen Operntext haben, der gerade ſo gut iſt als alle die, um derenwillen deutſche Muſiker Pariſer Textmacher belagern, und vor Allem — gerade ſo vortrefflich als der Text der „Königin von Cypern“.

Solltet Ihr nun aber unglücklicher Weiſe auch nicht einmal Geſchick beſitzen, nun! ſo macht, was Ihr wollt, — ſchreibt Kritiken, raucht Cigarren, und legt Euch Abends zu Bett; — nur ſchreibt unſeren bedauernswürdigen Komponiſten keine Opernbücher; denn ſo klug Ihr ſonſt ſeid, ſo ſeid Ihr doch in einem entſetzlichen Irrthume, was dieſes Gewerbe betrifft. Ihr bildet Euch nämlich ein, ſobald Ihr einen Operntext ſchreiben wollt, müſſe Euch irgend etwas Außerordentliches einfallen: da müßten, — ſo glaubt Ihr, — ſtatt der Menſchen lauter Wolken und Blumen erſcheinen, oder — kommt Euch nun ſchon gar nichts Anderes zu Sinn als Menſchen, nämlich Barone, Offiziere, Ritter, Spitzbuben und Gräſinnen, ſo müßten dieſe ſich wenigſtens alle wie Wolken oder Blumen gebärden, denn ſonſt ſei es nicht möglich, ſie ſingen zu laſſen. Eure Hauptfrage bleibt daher, alle Handlung zu entfernen, zum Mindeſten die Perſonen niemals handeln zu laſſen, wenn ſie einmal in das Singen gebracht worden ſind: denn für die Muſik muß Alles lyriſch, außerordentlich lyriſch, faſt nichts ſagend ſein: — dann nur, glaubt Ihr, könne der Muſiker mit gehöriger Salbung ſeine Melodien und Modulationen in's Werk ſetzen! Und iſt es durchaus unmöglich, drei Stunden lang alle Handlung zu übergehen, ſo erſeht Ihr kein anderes Rettungsmittel, als die Leute auf gut Deutſch ſich endlich in Proſa ſagen zu laſſen, daß der Eine den Anderen todt geſchlagen, der Sohn ſeinen Vater gefunden, die Polizei aber Alle arretirt hat. Nun will es aber noch das Unglück, daß Ihr gewöhnlich auf Süjets verfallt, die zu jenen vortrefflichen lyriſchen Ergüſſen gar nicht paſſen wollen; was ſoll z. B. ein operiſtiſcher Lieutenant oder Major ſagen und ſingen, wenn ihn Bauern durchprügeln wollen? Gewiß nichts Anderes als: „Zott's ſchwere Noth!“ — und dieß würde ſich in der That auch ganz gut und dramatiſch ausnehmen; — ſtatt deſſen laßt Ihr ihn aber — Gott weiß was für närriſches Zeug von „Schreckensverhängniß“ „Götterſchluß“ und — wenn irgend ein Frauenzimmer mit in der Nähe iſt — von „Liebe“ und „Triebe“ ſingen, was gewiß in ſeinem ganzen Leben noch keinem preußiſchen Major eingefallen iſt.

Wenn Ihr doch wüßtet, wie klug Ihr thätet, Euch ſcheinbar gar nicht um den Komponiſten zu kümmern, ſondern Euch nur zu bemühen, Scene für Scene ein geſundes, gefühlvolles Drama zu ſchreiben! Dadurch würdet Ihr es dem Muſiker namentlich auch möglich machen, eine dramatiſche Muſik zu komponiren, was Ihr ihm jetzt hartnäckig verwehrt. — Was die Verſe betrifft, ſo kann man im Allgemeinen wohl annehmen, daß gute beſſer ſind wie ſchlechte: gar ſehr thut Ihr aber Unrecht, wenn Ihr zu viel darauf gebt; denn oft kann der Muſiker das, was Ihr am ſchönſten gereimt habt, gar nicht gebrauchen, ſondern fühlt ſich, um ſeiner Muſik Fluß und Ausdruck zu geben, genöthigt, Eure koſtbarſten Rhythmen zu zerſtückeln und Eure feinſten Reime zu vergraben.

Um Euch nun recht deutlich zu zeigen, wie man, ſelbſt ohne die Gabe der Poeſie zu beſitzen, ſondern nur mit einigem Geſchick zu Werke gehend, einen Operntext verfertigen kann, der, in die Hände eines talentvollen Komponiſten gegeben, allgemein zu intereſſiren, zu erregen und, in einem gewiſſen Sinne, auch zu befriedigen im Stande iſt, will ich Euch den Text der „Königin von Cypern“, verfaßt von Herrn St. Georges, vorführen, und hoffe, daran zu beweiſen, daß die Franzoſen eben auch keine Tauſendkünſtler ſind.

Im Buche der Geſchichte hatte Herr St. Georges geleſen, daß in der letzten Hälfte des 15. Jahrhunderts Venedig, in ſeinen räuberiſchen Abſichten auf die von Königen aus dem franzöſiſchen Hauſe Luſignan beherrſchte Inſel Cypern, ſich eines Prinzen dieſes Hauſes, deſſen Thronrecht von ſeiner Familie beſtritten wurde, heuchleriſch annahm, ihm zur Krone verhalf und ſeinen unheilvollen Einfluß dadurch aufzudringen ſuchte, daß es ihm Catarina, die Tochter des venetianiſchen Senators Andreas Cornaro, zum Weibe gab. Bald ſtarb dieſer König, und zwar, wie man allgemein vermuthete, an Venedigs Gift; denn in der Nacht ſeines Todes brachen Verſchwörungen aus in der Abſicht, der Königswittwe die Regentſchaft für ihren kleinen Sohn zu rauben; an Catarina's hartnäckiger Weigerung, der Regierung zu entſagen, ſowie an ihrem muthvollen Widerſtande ſcheiterte aber für dießmal Venedigs Plan. — Dieß iſt eine entſchiedene Staatsaction, — Keiner wird es läugnen. Sehen wir nun, wie dieſe geſchichtliche Notiz von Herrn St. Georges zu einem fünfaktigen lyriſchen Drama benutzt wurde.

Der erſte Akt ſpielt in Venedig, im Palaſte des Senators Andreas Cornaro; dieſer iſt im Begriff, ſeine Tochter Catarina einem franzöſiſchen Ritter, Herrn Düprez — ich wollte ſagen — Gerard de Coucy, zu vermählen. Gerard und Catarina lieben ſich, und verſichern ſich deſſen in einem ziemlich langen Duett von Neuem; — der gute Senator freut ſich dieſer Liebe und ſegnet ſie: — da tritt ein Mann in rothem Gewande mit einer ſchwarzen Schärpe ein; Cornaro erkennt ihn als Mitglied des Rathes der Zehn, erſchrickt und ſchickt das Brautpaar hinweg. Moncenigo, ſo heißt der Friedensſtörer, macht den Senator damit bekannt, daß es der Beſchluß des Rathes ſei, Catarina dem Könige von Cypern zu vermählen, und daß Andreas ſomit nichts Anderes und Schleunigeres zu thun habe, als ſein dem franzöſiſchen Ritter gegebenes Wort zurückzunehmen und in dieſe königliche Ehe zu willigen, oder, den Befehlen Venedigs ungehorſam, mit dem Tode zu büßen. Er bewilligt dem Senator eine kurze Bedenkzeit, welche dieſer zu kummervollen Betrachtungen verwendet. Während dem beginnt die Hochzeitsfeier; venetianiſche Herren, ſowie franzöſiſche Ritter — Gerard's Freunde — erſcheinen als Gäſte; nur der Senator bleibt aus; dafür bekommt aber ein hübſcher ſchlanker Mann Gelegenheit, mit zwei ſeiner äußerſt kurzröckigen Freundinnen ein höchſt beliebtes Pas de trois auszuführen, welches jedoch ſein Ende findet, als der unglückliche Vater hereintritt und allen Anweſenden bekannt macht, daß die Hochzeit nicht ſtattfinden werde, und daß er ſein, Gerard gegebenes, Wort zurücknähme. Alles iſt wie geſchlagen; Fragen, Beſtürmungen, Klagen, Drohungen wechſeln ab: Gerard's Freunde ſchelten den Senator wortbrüchig, die venetianiſchen Herren vertheidigen ihn, der getäuſchte Bräutigam raſet, die bejammernswürdige Braut ſinkt in Ohnmacht, und der Vorhang fällt. — Könnt Ihr für einen erſten Akt mehr verlangen? —

Der zweite Akt führt uns in Catarina's Betzimmer, welches jedoch nicht unterläßt durch weit offene Fenſter auf den großen Kanal auszugehen; der Mond ſcheint, und Gondoliere ſingen. Die troſtloſe Patriziertochter blättert in einem Gebetbuche und findet darin einige Zeilen ihres Geliebten, welche ihr anſagen, daß er um Mitternacht kommen werde ſie zu entführen, worüber ſie ſich denn außerordentlich freut. Schon harret ſie des Ritters, als der gebeugte Vater hereintritt, ſich bei der Tochter entſchuldigt und ſie, ſeiner und ihrer eigenen Ruhe wegen, zu vermögen ſucht, in die Ehe mit Cyperns König zu willigen: ſo ſehr er ihr das Gute dieſer Partie anpreiſt, ſo wenig vermag er jedoch ſie nach ſeinem Wunſche zu ſtimmen, und er verläßt ſie mit trauerndem Herzen. Kaum ſieht ſich aber Catarina allein, als ſie in ihrem ruhigen Betzimmer auf's Neue geſtört wird: ſie hört ihren Namen rufen. Ihr wißt ja recht wohl aus Victor Hugo's Tyrann von Padua, daß jener heilloſe Rath der Zehn im Hauſe jedes Venetianers von einiger Bedeutung geheime, den Bewohnern ſelbſt unbekannte Gänge und Thüren kennt, vermöge welcher ſeine Spione nach Belieben in das Innerſte der wohlverwahrteſten

Paläſte dringen, um dort ihre Verräthereien ausführen zu können. Solch' eine Thüre, und ſolch' ein heimlicher Gang, öffnen ſich denn nun auch an der einen Wand des jungfräulichen Betzimmers, und wer heraustritt iſt Niemand anders, als Signor Moncenigo, Mitglied des Rathes der Zehn. Kurz und bündig erklärt er der erſchrockenen Patriziertochter, daß ſie ihrem Geliebten, ſobald er ſich eingefunden haben würde, zu verſichern habe, ſie liebe ihn nicht mehr, und fühle ſich freiwillig von der Krone Cyperns angezogen: — nur dadurch könne ſie nämlich ſein Leben retten. Sie fragt, wer ihn ermorden würde? Er öffnet die geheime Thüre, zeigt ihr mit den Worten: „dieſe Hände!" eine anſehnliche Verſammlung dolchzückender Mörder, und zieht ſich in den Gang zurück. — Es ſchlägt Mitternacht: — der Geliebte läßt ſich vernehmen, die Unglückliche vermag nicht ihm entgegen zu eilen. Nun urtheile man, welch' ein Duett hier folgen muß! Der Ritter, der zärtlich zur Flucht drängt, — die Geliebte in tödtlicher Angſt vergehend, belauſcht und bedroht von Mördern. Auf ſeine Vorwürfe über ihre ſcheinbare Kälte will ſie mit der Wahrheit herausfahren, — da öffnet ſich das eine Mal jene abſcheuliche Thüre ein klein wenig warnend vor ihrem Blicke; das andere Mal tritt, immer nur ihr ſichtbar, Signor Moncenigo mit drohender Gebärde ſelbſt hervor: — in Verzweiflung ruft ſie endlich dem Ritter zu, daß ſie ihn keineswegs mehr liebe, und daß ſie Königin zu werden wünſche. Was Gerard darauf antwortet, läßt ſich leicht denken: nach einigem Erſtaunen über die Grobheit ſeiner Geliebten, kündigt er ihr ſeinen Haß, ſeine Verachtung an; ſie leidet fürchterlich und droht umzuſinken, was denn endlich auch nicht ausbleibt, als der getäuſchte Geliebte mit einem höchſt ſchmerzlichen „adieu pour jamais!" davon eilt. Moncenigo und die Mörder brechen hervor und bemächtigen ſich der Hingeſunkenen, um ſie nach Cypern zu ſchaffen. — Dieß iſt venetianiſch und keineswegs unintereſſant.

Nun aber läßt uns Herr St. Georges ohne alle Koſten nach Cypern reiſen, welches uns der dritte Akt in aller Herrlichkeit erſchließt:

— wir ſind in einem „Caſino“ Nicoſia's; tauſend Kerzen erhellen die wohllüſtige Nacht, wundervolle Haine und dichte Boskets umgeben den Schauplatz; — hier ſitzen cypriotiſche Herren, dort venetianiſche; — ſchöne üppige Frauen miſchen ſich in das Feſt, köſtlicher Wein funkelt in den Bechern, — man ſpielt, man ſingt, man tanzt: — das Herz lacht Einem, wenn man es mit anſieht. Signor Moncenigo verfehlt nicht auch hier zugegen zu ſein: Venedig und ſein Rath der Zehn iſt überall. Auch hier findet er ſogleich Arbeit. Ihm wird gemeldet, daß ſich eine verdächtige Geſtalt, ganz dem Ritter Gerard de Coucy ähnlich, blicken laſſe, worauf er ſogleich es für räthlich hält, Befehl zu des Unglücklichen Mord zu ertheilen, da dieſer hier leicht große Unannehmlichkeiten verurſachen könnte. Als ſich das bunte Gewühl der Gäſte verzogen hat, hört man denn auch wirklich ganz in der Nähe den Hülferuf des franzöſiſchen Ritters; dann folgt Schwertergeklirr, und endlich die Flucht der Mörder. Gerard tritt mit einem fremden Ritter auf, dem er für die glückliche Hülfe dankt, durch welche er ihn von den Dolchen der Mörder errettete; der Unbekannte, Niemand anders als Jacques Luſignan, der König von Cypern ſelbſt, behauptet, nur ſeine ritterliche Schuldigkeit gethan zu haben, verweigert aber ſeinen wahren Namen zu erkennen zu geben, indem er ſich begnügt, Frankreich ſein Vaterland zu nennen. Gerard iſt entzückt einen Landsmann gefunden zu haben, Luſignan nicht minder: — „Heil Frankreich, dem ſchönen Lande!“ tönt es von Beider Lippen; — ritterliche Freundſchaft wird geſchloſſen. Beide fragen ſich ſo ſchicklich wie möglich aus; Einer klagt dem Anderen ſo diskret wie möglich ſein Leid; Luſignan betrachtet ſich als einen armen Verbannten, der genöthigt ſei, in fremden Landen ſein Recht zu wahren; Gerard aber bekennt, daß ihn ein großer Gram und die Begierde, ſich an dem Räuber ſeines Glückes zu rächen, nach Cypern führe. Beide geloben ſich Beiſtand, ſchwören ſich Hülfe und Treue. Da tönen Kanonen vom Hafen her: — das Schiff der Königin naht ſich Cypern! Luſignan athmet auf in Freude und Entzücken: ſein guter Stern ſoll ihm aufgehen! — Gerard, von ganz anderen Gefühlen beſtürmt bei dem Donner der Kanonen, klagt über Untreue und wüthet nach Rache! —

So gelangen wir in den vierten Akt: da giebt es Feſtlichkeiten und Pomp ſonder Gleichen! Wir ſind am Hafen und erwarten mit dem jauchzenden Volke die Ankunft des Schiffes der Königin: — es naht, ſie betritt auf koſtbaren Teppichen das Land; Luſignan, als König, kommt ihr aus dem Schloſſe entgegen, — Geſchützdonner, Glockengeläute, Trompetengeſchmetter begleiten den prunkenden Zug in die Kathedrale. — Die Scene iſt leer und öde geworden, da tritt er auf, der unglückſelige Gerard, und brütet über den Vollzug ſeiner Rache: er weiß, daß er ſich ſelbſt in den unausbleiblichen Tod ſtürzt; dennoch will er ſich rächen, und dann den ſchmachvollſten Tod erleiden. Er will in die Kirche, wird aber durch den wiederkehrenden Zug zurückgetrieben; an einer Mauer des Schloſſes nimmt er ſeinen Stand ein, erwartet den König, und als Catarina an deſſen Hand naht, ſtürzt er ſich mit gezücktem Dolche auf ihn los. Da erkennt er ſeinen Landsmann und Retter: entſetzt über ſein Vorhaben, prallt er zurück, die Wachen aber ergreifen ihn. Das Volk verlangt wüthend ſeinen Tod; der König wirft ihm voll Verwunderung und Entrüſtung den Treubruch vor: „Mich, der dich von Mörderhänden errettete, wollteſt du tödten?“ — Dennoch wehrt er dem mordluſtigen Volke, und übergiebt ihn den Händen der cypriotiſchen Juſtiz.

Der fünfte Akt ſpielt nun zwei Jahre ſpäter. Die geſchichtliche Zwiſchenzeit beläuft ſich eigentlich auf vier Jahre; mit großem Geſchick hat jedoch Herr St. Georges eine ſo peinliche Pauſe um die Hälfte zu verkürzen gewußt. Der König, vor der Zeit gealtert, liegt an einer ſchleichenden, tödtlichen Krankheit darnieder. Catarina, ergeben in ihr Loos, und von Achtung für ihren Gatten erfüllt, wacht am Krankenbette. Luſignan dankt ihr für ihre Güte und Treue, und entdeckt ihr, daß er um ihr früheres Verhältniß zu Gerard wiſſe; als er dieſen nämlich von dem Tode durch Henkersbeil heimlich gerettet, habe er ihm aus Dankbarkeit Alles vertraut, und er, weit entfernt deßhalb ſeiner Gattin zu zürnen, ſei vielmehr von Bewunderung für ihre Treue und Standhaftigkeit durchdrungen, und wünſche ihr Glück, daß durch ſeinen baldigen Tod, der nicht mehr lange ausbleiben könne, ſie der gezwungenen Bande entledigt werden würde. — Ein Maltheſerritter, in wichtigen Aufträgen für den König, läßt ſich melden: Luſignan befiehlt, er ſolle ſeiner Gattin vorgeführt werden; denn er fühlt, daß ſeine letzte Stunde herannahe, und will ſeinem Weibe die Verwaltung der Regierung für ſeinen Sohn übergeben. Der Maltheſerritter, Niemand anders als Gerard de Coucy, tritt ein, und wird von der Königin empfangen: das führt denn einen peinlichen Auftritt herbei, — Schmerzen der Erinnerung werden wach. Gerard kann nicht umhin, ſeine Vorwürfe der Treuloſigkeit zu erneuen, welche Catarina jedoch dadurch zurückzuweiſen verſteht, daß ſie ihm die entſetzlichen Umſtände angiebt, unter welchen ſie ihm erklären mußte, ſie liebe ihn nicht mehr. Gerard, befriedigt, eilt nun der Königin ſeine Aufträge auszurichten: — er iſt von dem in Reue geſtorbenen Senator unterrichtet worden, daß Luſignan an Gift darniederliege, welches ihm Venedig, erzürnt über des Königs Unfolgſamkeit und nicht vermutheten Selbſtſtändigkeitswillen, bereitet habe; er ſei gekommen, um Luſignan zum Lohne ſeiner gegen ihn bewieſenen Großmuth von dem hölliſchen Komplotte zu benachrichtigen, und wo möglich noch zu retten. „Zu ſpät!“ donnert der heimlich eingetretene Moncenigo. „Niemand vermag den König mehr zu retten; in dieſem Augenblicke erliegt er der Strafe, die Venedig, erzürnt über den Trotz, den er ſeinem Einfluſſe entgegenzuſetzen wagte, über ihn verhing! Und dir, Catarina, — willſt du dein eigenes Leben erhalten, — befiehlt Venedig, die Zügel der Regierung in ſeine Hände zu legen.“ — „Niemals!“ verſetzt entrüſtet die Königin: „ich werde regieren für meinen Sohn und um den Gatten zu rächen!“ — „Auf wen baueſt du, um uns zu trotzen?" — „Auf mein Volk, dem ich zur Stunde Venedigs ſchändlichen Verrath kund machen will!" — „Niemand wird dir glauben, denn ich werde erklären, daß du, im ehebrecheriſchen Einverſtändniß mit jenem Ritter dort, deinem Gatten den Tod gabſt: wer wird mich Lügen ſtrafen?" — „Ich!" — ruft der hier eintretende, bereits todt geglaubte König, bleich, von heftigen Leiden verzehrt, ſterbend ſeine letzte Kraft zuſammennehmend, mit der er ſich an den Eingang des Gemaches geſchleppt und Moncenigo's ſchändliche Rede gehört hat. — Dieſer Moment iſt von außer ordentlicher Wirkung. — Der König erklärt, die letzten Augenblicke ſeines Lebens dazu verwenden zu wollen, Venedigs niederträchtigen Verrath zu vereiteln, und dem Volke die Unſchuld ſeiner Gattin zu verſichern. Da giebt der unerſchütterliche Moncenigo zum Fenſter hinaus mit ſeiner Schärpe ein Zeichen, — Kanonendonner, Aufruhr läßt ſich vernehmen: zu ſpät wird der Verräther von des Königs Wachen ergriffen. Man eilt zum Kampfe, zur Unterdrückung der venetianiſchen Rebellion; Gerard, froh, Luſignan dienen zu können, treibt mit ſeinen Rittern die Venetianer aus dem Arſenal: Catarina ſtellt ſich an die Spitze des Volkes, das ſie ſchnell für ſich begeiſtert hat: Venedig wird geſchlagen, und der ſterbende König übergiebt die unheilvolle Krone in ſeiner Gattin Hände. Dieſe nimmt ihr Söhnlein auf den Arm, welches übrigens, auf Herrn St. Georges' wohlthätige Zeitverkürzung nicht achtend, ſich ſtreng geſchichtlich als ein tüchtiger Knabe von wenigſtens drei Jahren ausweiſt; das Volk ſchwört Treue, und der Maltheſerritter, ſeines Ordensgelübdes eingedenk, trennt ſich von ſeiner Frühgeliebten auf ewig. —

Wer wird nun läugnen, daß dieß ein Operntext ſei, wie man ihn ſich unter Umſtänden gar nicht beſſer wünſchen kann? Da iſt eine Handlung, welche den Zuſchauer von Akt zu Akt feſſelt, ſpannt und unterhält, rührend — wo es hingehört, entſetzlich — wo es ſich gut ausnimmt, — dem Komponiſten hundert Gelegenheiten bietend, all' ſeine Fähigkeiten und Fertigkeiten an das Licht zu bringen.

Und dennoch wird es keinem Menſchen einfallen, dieſen Text ein Kunſtwerk zu nennen: vor allen Dingen hat es dabei dem Herrn Verfaſſer entſchieden an jener Gabe gebrochen, die wir Poeſie nennen: da geht nichts aus einer höheren geiſtigen Idee hervor, kein innerer Schwung hat den Dichter hingeriſſen, keine glühende Begeiſterung hat ihn aus ſich herausgehoben. Die erſte beſte geſchichtliche Thatſache hat er aufgegriffen; ohne alle Rückſicht auf eine ihr zu Grunde liegende beſondere Idee, iſt ſeine Wahl auf dieſe gefallen, weil ſie gerade auf keine andere fiel, oder weil er vermöge ſeiner Sachkenntniß erſah, daß ſich bei einer Bearbeitung dieſer Geſchichte alle jene beliebten und ſpannenden Effekte anbringen laſſen würden, deren geſchickte Verwendung das Handwerk der heutigen Pariſer Bühnendichter ausmacht, und in denen ſie ſich Alle ſchon tauſendfältig geübt haben. So iſt es denn auch mit dieſer ganzen Oper beſchaffen: — jede Scene intereſſirt und unterhält, nichts aber iſt im Stande, ſelbſt auch für einen Moment Begeiſterung zu erregen, oder unſere höheren Kräfte in Schwung zu verſetzen. Und dennoch iſt Herr St. Georges ſo klug zu wiſſen, daß hier und da auch ein Punkt der Begeiſterung angebracht werden müſſe; denn auch in der „Königin von Cypern" hat er nicht unterlaſſen, ſich die Herzen der Zuhörer durch einen Aufruf der Sympathie zu gewinnen: er benutzt den Umſtand, daß Gerard und Luſignan, die in Cypern abenteuerlich auf einander ſtoßen, Franzoſen ſind, und läßt ſie ſich in Erthuſiasmus für ihr Vaterland — „das ſchöne Frankreich" — ergießen, was nicht ohne Wirkung bleiben konnte, da das Pariſer Publikum größtentheils aus Franzoſen beſteht. Dabei hat die Sache das Gute, daß dieſe Scene mit geringer Mühe dem Patriotismus jedes Volkes angepaßt werden kann. Spielt man dieſe Oper z. B. in München, ſo hat man aus Venedig bloß Rußland, aus Cypern Griechenland, aus Jacques Luſignan den König Otto, aus dem Ritter Gerard aber einen bayeriſchen Kavallerie-Offizier außer Dienſten zu machen, ſo kann in jenem Duett ganz ſchicklich auch:

„mein ſchönes Bayern“ geſungen werden, und die Begeiſterung wird dann nicht ausbleiben. Ich bin in der That begierig zu erfahren, ob Herr St. Georges in Lachner's „Catarina Cornaro“ nicht dieſes Arrangement für München getroffen hat.

Ihr ſeht alſo, verehrte deutſche Operntextmacher, wie gar leicht es iſt, ganz vortreffliche Süjets zu Wege zu bringen, Intereſſe auf Intereſſe darin zu häufen, ja ſelbſt eine Art von Begeiſterung hervorzurufen, ohne daß es Euch mehr Mühe koſtete, als die Erwerbung einiges Geſchickes ſie verurſacht. Dabei habt Ihr vor den Franzoſen noch den Vortheil einer bei weitem freieren Theater-Cenſur voraus. Ihr dürft z. B. in Cypern ungehindert venetianiſche Verſchwörungen ausbrechen laſſen, was hier große Schwierigkeiten hatte, weil die franzöſiſche Regierung Anfangs Anſpielungen auf die letzten Toulouſer Unruhen befürchtete. Dieß bei Seite geſtellt, ſeht Ihr aber ferner an der „Königin von Cypern“, daß Ihr nur den erſten beſten geſchichtlichen Stoff zu ergreifen, ihn mit allerlei Familien- oder Geſellſchaftsvorfällen, wie Hochzeiten, Entführungen, Duellen u. ſ. w. auszuſtatten braucht, um einem talentvollen Muſiker hinreichende Gelegenheit zu verſchaffen, ſein dramatiſches Kompoſitionstalent auf das Mannigfaltigſte glänzen zu laſſen, und jedes Publikum vier bis fünf Stunden auf das Anziehendſte zu unterhalten.

Letzteres iſt Herrn Halévy auch vollkommen gelungen; ſeine Muſik iſt anſtändig, gefühlvoll, an manchen Stellen ſogar von bedeutender Wirkung. Eine Anmuth, die ich an Halévy's Talente früher noch nicht kannte, liegt in den vielen hübſchen Geſangſtellen, zu denen der Text reichlichen Stoff bot, und vor Allem fiel mir in der Bearbeitung des Ganzen ein gutes Streben nach Einfachheit auf. Es wäre ein wichtiges Moment für unſere Zeit, wenn dieſes Streben von der Pariſer großen Oper ausgehen ſollte, in einer Epoche, wo unſere deutſchen Opernkomponiſten eben erſt angefangen haben, dem franzöſiſchen Luxus und Pompe nachzueifern; wir hätten dann nichts Geſcheidteres zu thun, als auf halbem Wege wieder umzukehren, um wenigſtens in dieſer rückgängigen Bewegung den Franzoſen zuvorzukommen. Mit Glück hat Halévy nach Vereinfachung jedoch nur in der Vokal-Partie ſeiner Oper geſtrebt, aus der er alle jene perfiden Kunſtſtückchen und unausſtehlichen Primadonnen-Zierrathen verbannt hat, welche (allerdings zum großen Entzücken der glorreichen Pariſer Dilettanten) aus den Partituren Donizetti's und Conſorten in die Feder manches geiſtreichen Komponiſten der franzöſiſchen Oper gefloſſen waren. Viel weniger iſt ihm dieß dagegen in der Inſtrumental-Partie gerathen. Wollen wir — Gott weiß aus welchen Gründen — die moderne Anwendung der Blechinſtrumente aufgeben, ſo müſſen wir nothwendig auch die Kompoſitionsweiſe verlaſſen, die jene Anwendung hervorgerufen hat; in Wahrheit iſt aber die z. B. Halévy eigenthümliche Auffaſſung der dramatiſchen Muſik viel eher als ein Fortſchritt, denn als ein Rückſchritt zu betrachten, und die — ich möchte ſagen — *hiſtoriſche* Richtung, die in derſelben vorwaltet, muß als eine gute Baſis angeſehen werden, auf welcher wir weiter, zur Löſung vielleicht noch ganz unausgeſprochener Aufgaben, gelangen dürften. Daß dieſem hiſtoriſchen Charakter die *geiſtvolle* Anwendung, zumal der modernen Blechinſtrumente, wie wir ſie z. B. in Halévy's *Jüdin* kennen, ſehr gut entſpricht, iſt nicht in Abrede zu ſtellen, und hat ſich dieſer talentvolle Komponiſt, vielleicht durch die Gewahrung des ſcheußlichen Misbrauches, den neuere italieniſche Opernmacher und Pariſer Quadrillen-Komponiſten von dieſer Inſtrumentationsweiſe machen, von ihrer ferneren Anwendung abſchrecken laſſen, ſo befindet er ſich jedenfalls in einem Irrthume, der zumal mit der Feſthaltung ſeiner Kompoſitionsweiſe in vollem Widerſpruche ſteht. Denn, ich wiederhole es, von ſeiner früheren Art der Auffaſſung dramatiſcher Muſik hat Halévy auch in dieſem ſeinem neueſten Werke nicht abgelaſſen, und ſo kommt es denn, daß ſich zumal in den beiden erſten Akten Stellen vorfinden, die ihrem Charakter nach durchaus anders, ich will ſagen „moderner“ hätten inſtrumentirt werden müſſen, um die jedenfalls beabſichtigte Wirkung hervorzubringen; dadurch iſt Halévy in den Fehler gerathen, z. B. Clarinetten und Hoboen dieſelbe Wirkung zuzumuthen, die nur von Hörnern und Ventiltrompeten zu erwarten ſteht; und ſo kommt es, daß dieſe Stellen den Eindruck einer völlig ſchülerhaften Inſtrumentation machen. Im Verlaufe der Oper hat der Komponiſt ſeine Grille aber fahren laſſen, und inſtrumentirt, wie es nun einmal in ſeiner Natur liegt. Abgeſehen von dieſem (im Ganzen doch nur Neben-) Punkte, ſind überhaupt die letzteren Akte wirkungsreicher als die erſten: in jeder Nummer ſtößt man auf große Schönheiten, und es iſt in dieſem Bezuge namentlich der letzte Akt zu nennen, dem der Komponiſt wirklich einen hochpoetiſchen Duft zu geben gewußt hat: der ſterbende König erhält dadurch eine rührende, ergreifende Bedeutung, und von wahrhaft erſchütternder Wirkung iſt ein Quartett, welches jener Situation angehört, die ich ſchon bei der Beſprechung des Textes als ſchön anführte. – Eine gewiſſe ſchauerliche Erhabenheit, durch elegiſchen Hauch verklärt, iſt überhaupt ein charakteriſtiſcher Zug in Halévy's beſſeren, aus dem Herzen gefloſſenen Produktionen.

Sage ich nun noch in der Kürze, daß, wenn dieſe Oper nicht an die Höhe der „Jüdin“ reicht, dieß gewiß nicht einer Schwächung der Schöpfungskraft des Komponiſten, ſondern einzig dem Mangel eines großen, hinreißenden, oder allgemein erſchütternden poetiſchen Hauptzuges in der Dichtung, wie er in jener „Jüdin“ wirklich vorhanden iſt, zur Laſt gelegt werden muß. Die Pariſer große Oper kann ſich aber immerhin zu der Geburt dieſes Werkes gratuliren.

Freuet ſomit auch Ihr Euch, geprieſene Zweiundfünfzig! Ihr bekommt da wieder ein neues Kind, das Euch nicht einen Heller Geburtswehen koſtet. Erſcheint nun die Zeit, wo Ihr auch einmal große deutſche Kinder mit liebenden Armen umfangen müßt, ſo grollt mir nicht darüber, daß ich ihr Daſein hervorgerufen haben werde;

denn wenn ich auch nicht zweifeln kann, daß meine heutigen Entdeckungen und Rathgebungen in Bezug auf das Operntextmacherhandwerk unſere deutſchen Dramatiker auf der Stelle veranlaſſen werden, unſeren Komponiſten die beſten Bücher von der Welt zu ſchreiben, ſo iſt dieß von mir doch nicht in der Abſicht geſchehen, Euch an Geld und Gut zu ſchaden, ſondern vielmehr in der ſchwärmeriſchen Hoffnung, Euch dadurch eine, vielleicht *rühmlichere* Erwerbsquelle zu eröffnen. Deſſen ſeid verſichert! —

Paris, den 31. Dezember 1841.

Der fliegende Holländer.

Perſonen.

Daland, ein norwegiſcher Seefahrer.
Senta, ſeine Tochter.
Erik, ein Jäger.
Mary, Senta's Amme.
Der Steuermann Daland's.
Der Holländer.

Matroſen des Norweger's. Die Mannſchaft des fliegenden Holländer's.
Mädchen.

Die norwegiſche Küſte.

Erſter Aufzug.

(Steiles Felſenufer. Das Meer nimmt den größeren Theil der Bühne ein; weite Ausſicht auf daſſelbe. Finſteres Wetter; heftiger Sturm. Das Schiff Daland's hat ſoeben dicht am Ufer Anker geworfen; die Matroſen ſind in geräuſchvoller Arbeit beſchäftigt, die Segel aufzuhiſſen, Taue auszuwerfen u. ſ. w. — Daland iſt an das Land gegangen; er erſteigt einen Felſen und ſieht landeinwärts, die Gegend zu erkennen.)

Erſte Scene.

Matroſen (während der Arbeit).

Hohoje! Hohoje! Halloho! Ho!

Daland (vom Felſen herabkommend).

Kein Zweifel! Sieben Meilen fort
trieb uns der Sturm vom ſich'ren Port.
So nah' dem Ziel nach langer Fahrt,
war mir der Streich noch aufgeſpart!

Steuermann (vom Bord, durch die hohlen Hände).

Ho! Kapitän!

Daland.

Am Bord bei euch, wie ſteht's?

Steuermann (wie zuvor).

Gut, Kapitän! Wir ſind auf ſich'rem Grund!

Daland.

Sandwike iſt's! Genau kenn' ich die Bucht. —
— Verwünſcht! Schon ſah am Ufer ich mein Haus,
Senta, mein Kind, glaubt' ich ſchon zu umarmen: —
da blaſt es aus dem Teufels-Loch heraus . . .
Wer baut auf Wind, baut auf Satan's Erbarmen!

(An Bord gehend.)

Was hilft's? Geduld, der Sturm läßt nach;
wenn ſo er tobt, dann währt's nicht lang. —

(Am Bord.)

He, Burſche! Lange war't ihr wach:
zur Ruhe denn! Mir iſt's nicht bang!

(Die Matroſen ſteigen in den Schiffsraum.)

Nun, Steuermann, die Wache nimm für mich!
Gefahr iſt nicht, doch gut iſt's, wenn du wachſt.

Steuermann.

Seid außer Sorg'! Schlaft ruhig, Kapitän!

(**Daland** geht in die Kajüte.)

(Der **Steuermann** allein auf dem Verdeck. Der Sturm hat ſich etwas gelegt und wiederholt ſich nur in abgeſetzten Pauſen; in hoher See thürmen ſich die Wellen. Der Steuermann macht noch einmal die Runde, dann ſetzt er ſich am Ruder nieder.)

Steuermann

(ſich aufrüttelnd, als ihm der Schlaf kommt).

(Lied.)

Mit Gewitter und Sturm aus fernem Meer —
mein Mädel, bin dir nah'!
Über thurmhohe Fluth vom Süden her —
mein Mädel, ich bin da!
Mein Mädel, wenn nicht Südwind wär',
ich nimmer wohl käm' zu dir:
ach, lieber Südwind, blaſ' noch mehr!
Mein Mädel verlangt nach mir.
Hohohe! Jolohe! Holoje! Ho! Ho!

(Eine Woge rüttelt heftig das Schiff. Der Steuermann fährt auf und ſieht nach; er überzeugt ſich, daß kein Schade geſchehen, ſetzt ſich wieder und ſingt, während ihn die Schläfrigkeit immer mehr übermannt.)

Von des Südens Geſtad', aus weitem Land —
ich hab' an dich gedacht;
durch Gewitter und Meer vom Mohrenſtrand
hab' dir 'was mitgebracht.
Mein Mädel, preiſ' den Südwind hoch,
ich bring' dir ein gülden Band;
ach, lieber Südwind, blaſe doch!
Mein Mädel hätt' gern den Tand.
Hohohe! ꝛc.

(Er kämpft mit der Müdigkeit und ſchläft endlich ein.)

(Der Sturm beginnt von Neuem heftig zu wüthen; es wird finſterer. In der Ferne zeigt ſich das Schiff des „fliegenden Holländer's" mit blutrothen Segeln und ſchwarzen Maſten. Es naht ſich ſchnell der Küſte nach der dem Schiffe des Norweger's entgegengeſetzten Seite; mit einem furchtbaren Krach ſinkt der Anker in den Grund. — Der Steuermann Daland's zuckt aus dem Schlafe auf; ohne ſeine Stellung zu verlaſſen, blickt er flüchtig nach dem Steuer, und, überzeugt, daß kein Schade geſchehen, brummt er den Anfang ſeines Liedes und ſchläft wieder ein. — Stumm und ohne das geringſte [illegible] Geräuſch hißt die geſpenſtiſche Mannſchaft des Holländer's die Segel auf.)

Zweite Scene.

(Der Holländer kommt an das Land. Er trägt ſchwarze Kleidung.)

Holländer.

Die Friſt iſt um, und abermals verſtrichen
ſind ſieben Jahr'. — Voll Überdruß wirft mich
das Meer an's Land ... Ha, ſtolzer Ozean!
In kurzer Friſt ſollſt du mich wieder tragen!
Dein Trotz iſt beugſam, — doch ewig meine Qual! —
— Das Heil, das auf dem Land' ich ſuche, nimmer
werd' ich es finden! — Euch, des Weltmeers Fluthen,

bleib' ich getreu, bis eure letzte Welle
ſich bricht, und euer letztes Naß verſiegt! — —
— Wie oft in Meeres tiefſten Schlund
ſtürzt' ich voll Sehnſucht mich hinab: —
doch ach! den Tod; ich fand ihn nicht!
Da, wo der Schiffe furchtbar Grab,
trieb mein Schiff ich zum Klippengrund: —
doch ach! mein Grab, es ſchloß ſich nicht! —
Verhöhnend droht' ich dem Piraten,
im wilden Kampfe hofft' ich Tod:
„hier“ — rief ich — „zeige deine Thaten!
Von Schätzen voll iſt Schiff und Boot.“ —
Doch ach! des Meer's barbar'ſcher Sohn
ſchlägt bang' das Kreuz und flieht davon. —
Nirgends ein Grab! Niemals der Tod!
Dieß der Verdammniß Schreck-Gebot. — — —
Dich frage ich, geprieſ'ner Engel Gottes,
der meines Heil's Bedingung mir gewann:
war ich Unſel'ger Spielwerk deines Spottes,
als die Erlöſung du mir zeigteſt an? —
Vergeb'ne Hoffnung! Furchtbar eitler Wahn!
Um ew'ge Treu' auf Erden — iſt's gethan! — —
Nur eine Hoffnung ſoll mir bleiben,
nur eine unerſchüttert ſteh'n:
ſo lang' der Erde Keime treiben,
ſo muß ſie doch zu Grunde geh'n.
Tag des Gerichtes! Jüngſter Tag!
Wann brichſt du an in meine Nacht?
Wann dröhnt er, der Vernichtungs-Schlag,
mit dem die Welt zuſammenkracht?
Wann alle Todten auferſteh'n,
dann werde ich in Nichts vergeh'n.

Ihr Welten, endet euren Lauf!
Ew'ge Vernichtung, nimm mich auf! —
(Dumpfer Chor aus dem Schiffsraum des Holländer's:)
Ew'ge Vernichtung, nimm uns auf!

Dritte Scene.

(Daland erſcheint auf dem Verdeck ſeines Schiffes; er erblickt das Schiff des Holländer's und wendet ſich zum Steuermann.)

Daland.

He! Holla! Steuermann!

Steuermann (ſich ſchlaftrunken halb aufrichtend).
's iſt nichts! 's iſt nichts!
(Um ſeine Munterkeit zu bezeugen, nimmt er ſein Lied auf.)
Ach, lieber Südwind, blaſ' noch mehr,
mein Mädel verlangt nach mir! . . .

Daland (ihn heftig aufrüttelnd).
Du ſiehſt nichts? — Gelt, du wacheſt brav, mein Burſch!
Dort liegt ein Schiff . . . wie lange ſchliefſt du ſchon?

Steuermann (raſch auffahrend).
Zum Teufel auch! — Verzeiht mir, Kapitän! —
(Er ſetzt haſtig das Sprachrohr an und ruft der Mannſchaft des Holländer's zu.)
Wer da?
(Pauſe. — Keine Antwort.)
Wer da?
(Pauſe.)

Daland.
Es ſcheint, ſie ſind gerad'
ſo faul als wir.

Steuermann.
Gebt Antwort! Schiff und Flagge?

Daland (indem er den **Holländer** am Lande erblickt).
Laſſ' ſein! Mich dünkt, ich ſeh' den Kapitän. — —
He! Holla! Seemann! Nenne dich! Weſſ' Landes?

Holländer (nach einer Pauſe).
Weit komm' ich her: — verwehrt bei Sturm und Wetter
ihr mir den Ankerplatz?

Daland.
Behüt' es Gott!
Gaſtfreundſchaft kennt der Seemann. — Wer biſt du?

Holländer.
Holländer.

Daland (iſt an's Land gekommen).
Gott zum Gruß! — So trieb auch dich
der Sturm an dieſen nackten Felſenſtrand?
Mir ging's nicht beſſer: wenig Meilen nur
von hier iſt meine Heimath; faſt erreicht,
mußt' ich auf's Neu' mich von ihr wenden. — Sag',
woher kommſt du? Haſt Schaden du genommen?

Holländer.
Mein Schiff iſt feſt, es leidet keinen Schaden. — —
Durch Sturm und böſen Wind verſchlagen,
irr' auf den Waſſern ich umher, —
wie lange? weiß ich kaum zu ſagen:
ſchon zähl' ich nicht die Jahre mehr.
Unmöglich dünkt mich's, daß ich nenne
die Länder alle, die ich fand: —
das einz'ge nur, nach dem ich brenne, —
ich find' es nicht, mein Heimathland! —

— Vergönne mir auf kurze Friſt dein Haus,
und deine Freundſchaft ſoll dich nicht gereu'n:
mit Schätzen aller Gegenden und Zonen
iſt reich mein Schiff beladen: — willſt du handeln,
ſo ſollſt du ſicher deines Vortheils ſein.

Daland.

Wie wunderbar! Soll deinem Wort ich glauben?
Ein Unſtern, ſcheint's, hat dich bis jetzt verfolgt.
Um dir zu frommen, biet' ich, was ich kann:
doch — darf ich fragen, was dein Schiff enthält?

Holländer

(giebt ſeiner Mannſchaft ein Zeichen; zwei von derſelben bringen eine Kiſte an's Land).

Die ſeltenſten der Schätze ſollſt du ſeh'n,
koſtbare Perlen, edelſtes Geſtein.
(Er öffnet die Kiſte.)
Blick' hin, und überzeuge dich vom Werthe
des Preiſes, den ich für ein gaſtlich Dach
dir biete!

Daland

(voll Erſtaunen den Inhalt der Kiſte prüfend).

Wie? Iſt's möglich? Dieſe Schätze!
Wer iſt ſo reich, den Preis dafür zu bieten?

Holländer.

Den Preis? Soeben hab' ich ihn genannt: —
dieß für das Obdach einer einz'gen Nacht!
Doch, was du ſiehſt, iſt nur der kleinſte Theil
von dem, was meines Schiffes Raum verſchließt.
Was frommt der Schatz? Ich habe weder Weib,

noch Kind, und meine Heimath find' ich nie! All' meinen Reichthum biet' ich dir, wenn bei den Deinen du mir neue Heimath giebſt.

Daland.

Was muß ich hören!

Holländer.

Haſt du eine Tochter?

Daland.

Fürwahr, ein treues Kind.

Holländer.

Sie ſei mein Weib!

Daland (freudig betroffen).

Wie? Hör' ich recht? Meine Tochter ſein Weib?
Er ſelbſt ſpricht aus den Gedanken! . . .
Faſt fürcht' ich, wenn unentſchloſſen ich bleib',
müßt' er im Vorſatze wanken.
Wüßt' ich, ob ich wach' oder träume!
Kann ein Eidam willkommener ſein?
Ein Thor, wenn das Glück ich verſäume!
Voll Entzücken ſchlage ich ein.

Holländer.

Ach, ohne Weib, ohne Kind bin ich,
mich feſſelt nichts an die Erde!
Raſtlos verfolgte das Schickſal mich,
die Qual nur war mir Gefährte.
Nie werd' ich die Heimath erreichen:

was frommt mir der Güter Gewinn?
Läſſ'ſt du zu dem Bund dich erweichen,
ſo nimm meine Schätze dahin!

Daland.

Wohl, Fremdling, hab' ich eine ſchöne Tochter,
mit treuer Kindeslieb' ergeben mir;
ſie iſt mein Stolz, das höchſte meiner Güter,
mein Troſt im Unglück, meine Freud' im Glück.

Holländer.

Dem Vater ſtets bewahr' ſie ihre Liebe;
ihm treu, wird ſie auch treu dem Gatten ſein.

Daland.

Du giebſt Juwelen, unſchätzbare Perlen,
das höchſte Kleinod doch, ein treues Weib —

Holländer.

Du giebſt es mir?

Daland.

Ich gebe dir mein Wort.
Mich rührt dein Loos; freigebig, wie du biſt,
zeigſt Edelmuth und hohen Sinn du mir:
den Eidam wünſcht' ich ſo; und wär' dein Gut
auch nicht ſo reich, wählt' ich doch keinen And'ren.

Holländer.

Hab' Dank! Werd' ich die Tochter heut' noch ſeh'n?

Daland.

Der nächſte günſt'ge Wind führt uns nach Haus;
du ſollſt ſie ſeh'n, und wenn ſie dir gefällt —

Holländer.

So iſt ſie mein . . .

(für ſich.)

Wird ſie mein Engel ſein?

Wenn aus der Qualen Schreckgewalten
die Sehnſucht nach dem Heil mich treibt,
iſt mir's erlaubt, mich feſtzuhalten
an einer Hoffnung, die mir bleibt?
Darf ich in jenem Wahn noch ſchmachten,
daß ſich ein Engel mir erweicht?
Der Qualen, die mein Haupt umnachten,
erſehntes Ziel hätt' ich erreicht?
Ach! Ohne Hoffnung, wie ich bin,
geb' ich der Hoffnung doch mich hin!

Daland.

Geprieſen ſeid, des Sturms Gewalten,
die ihr an dieſen Strand mich triebt!
Fürwahr, bloß brauch' ich feſt zu halten,
was ſich ſo ſchön von ſelbſt mir giebt.
Die ihn an dieſe Küſte brachten,
ihr Winde, ſollt geſegnet ſein!
Ja, wonach alle Väter trachten,
ein reicher Eidam, er iſt mein.
Dem Mann mit Gut und hohem Sinn
geb' froh ich Haus und Tochter hin!

(Der Sturm hat ſich gänzlich gelegt; der Wind iſt umgeſchlagen.)

Steuermann (am Bord).

Südwind! Südwind!
„Ach, lieber Südwind, blaſ' noch mehr!“

Matroſen.

Hollajo! Hollajo!

Daland.

Du ſiehſt, das Glück iſt günſtig dir:
der Wind iſt gut, die See in Ruh'.
Sogleich die Anker lichten wir,
und ſegeln ſchnell der Heimath zu.

Matroſen

(die Anker lichtend und die Segel aufſpannend).

Hohoje! Hohoje! Hallohoho!

Holländer.

Darf ich bitten, ſegelſt du voran;
der Wind iſt friſch, doch meine Mannſchaft müd'.
Ich gönn' ihr kurze Ruh', und folge dann.

Daland.

Doch, unſer Wind?

Holländer.

Er bläſt noch lang' aus Süd'!
Mein Schiff iſt ſchnell, es holt dich ſicher ein.

Daland.

Du glaubſt? Wohlan, es möge denn ſo ſein!
Leb' wohl, mög'ſt heute du mein Kind noch ſeh'n!

Holländer.

Gewiß!

Daland

(an Bord ſeines Schiffes gehend).

Hei! Wie die Segel ſchon ſich bläh'n!
Hallo! Hallo! Friſch, Jungen, greifet an!

Matroſen
(im Abſegeln, jubelnd).

Mit Gewitter und Sturm aus fernem Meer —
mein Mädel, bin dir nah'!
Über thurmhohe Fluth vom Süden her —
mein Mädel, ich bin da!
Mein Mädel, wenn nicht Südwind wär',
ich nimmer wohl käm' zu dir;
ach, lieber Südwind, blaſ' noch mehr!
Mein Mädel verlangt nach mir.
Hohohe! Jolohe! ꝛc.

(Der Holländer beſteigt ſein Schiff.)

Der Vorhang fällt.

Zweiter Aufzug.

(Ein geräumiges Zimmer im Hauſe Daland's; an den Seitenwänden Abbildungen von Seegegenſtänden, Karten u. ſ. w. An der Wand im Hintergrunde das Bild eines bleichen Mannes mit dunklem Barte und in ſchwarzer Kleidung. — Mary und die Mädchen ſitzen um den Kamin herum und ſpinnen; — Senta, in einem Großvaterſtuhle zurückgelehnt und mit untergeſchlagenen Armen, iſt im träumeriſchen Anſchauen des Bildes im Hintergrunde verſunken.)

Erſte Scene.

Mädchen.

Summ' und brumm', du gutes Rädchen,
munter, munter dreh' dich um!
Spinne, ſpinne tauſend Fädchen,
gutes Rädchen, brumm' und ſumm'!
Mein Schatz iſt auf dem Meere drauß,
er denkt nach Haus
an's fromme Kind, —
mein gutes Rädchen, brauſ' und ſauſ'!
Ach! gäbſt du Wind,
er käm' geſchwind.
Spinnt! Spinnt!
Fleißig, Mädchen!
Summ'! Brumm'!
Gutes Rädchen!

Mary.

Ei! Fleißig, fleißig! Wie ſie ſpinnen!
Will jede ſich den Schatz gewinnen.

Mädchen.

Frau Mary, ſtill! Denn wohl ihr wißt,
das Lied noch nicht zu Ende iſt.

Mary.

So ſingt! Dem Rädchen läßt's nicht Ruh'. —
Du aber, Senta, ſchweigſt dazu?

Mädchen.

Summ' und brumm', du gutes Rädchen,
munter, munter dreh' dich um!
Spinne, ſpinne tauſend Fädchen,
gutes Rädchen, brumm' und ſumm'!
Mein Schatz da draußen auf dem Meer,
im Süden er
viel Gold gewinnt; —
ach, gutes Rädchen, ſauſ' noch mehr —!
Er giebt's dem Kind,
wenn's fleißig ſpinnt.
Spinnt! Spinnt!
Fleißig, Mädchen!
Summ'! Brumm'!
Gutes Rädchen!

Mary (zu Senta).

Du böſes Kind, wenn du nicht ſpinnſt,
vom Schatz du kein Geſchenk gewinnſt.

Mädchen.

Sie hat's nicht noth, daß ſie ſich eilt;
ihr Schatz nicht auf dem Meere weilt.

Bringt er nicht Gold, bringt er doch Wild, —
man weiß ja, was ein Jäger gilt!

(Sie lachen.)

Senta

(ohne ihre Stellung zu verlaſſen, ſingt leiſe einen Vers aus der folgenden Ballade vor ſich hin).

Mary.

Da ſeht ihr's! Immer vor dem Bild! —
Wirſt du dein ganzes junges Leben
verträumen vor dem Konterfei?

Senta (wie oben).

Was haſt du Kunde mir gegeben,
was mir erzählet, wer er ſei! —

(ſeufzend)

Der arme Mann!

Mary.

Gott ſei mit dir!

Mädchen.

Ei, ei! Ei, ei! was hören wir!
Sie ſeufzet um den bleichen Mann!

Mary.

Den Kopf verliert ſie noch darum.

Mädchen.

Da ſieht man, was ein Bild doch kann!

Mary.

Nichts hilft es, wenn ich täglich brumm'!
Komm', Senta! Wend' dich doch herum!

Mädchen.

Sie hört euch nicht, — ſie iſt verliebt.
Ei, ei! Wenn's nur nicht Händel giebt

Herr Erik hat gar heißes Blut, —
daß er nur keinen Schaden thut!
Sagt nichts! — er ſchießt ſonſt, Wuth entbrannt,
den Nebenbuhler von der Wand.

(Sie lachen.)

Senta (heftig).

O ſchweigt! Mit eurem tollen Lachen
wollt ihr mich ernſtlich böſe machen?

Mädchen

(fallen mit komiſchem Eifer ſehr ſtark ein, indem ſie die Spinnräder heftig und mit großem Geräuſche, drehen, gleichſam um Senta nicht Zeit zum Schmählen zu laſſen).

Summ' und brumm'! Du gutes Rädchen,
munter, munter dreh' dich um!
Spinne, ſpinne tauſend Fädchen,
gutes Rädchen, brumm' und ſumm'!

Senta (ärgerlich unterbrechend).

O, macht dem dummen Lied ein Ende,
es ſummt und brummt nur vor dem Ohr!
Wollt ihr, daß ich mich zu euch wende,
ſo ſucht 'was Beſſeres hervor!

Mädchen.

Gut, ſinge du!

Senta.

Hört, was ich rathe: —
Frau Mary ſingt uns die Ballade.

Mary.

Bewahre Gott! Das fehlte mir!
Den fliegenden Holländer laßt in Ruh'!

Senta.

Wie oft doch hört' ich ſie von dir!
Ich ſing' ſie ſelbſt; hört, Mädchen, zu!

Laßt mich's euch recht zum Herzen führen:
des Ärmſten Loos, es muß euch rühren!

Mädchen.

Uns iſt es recht.

Senta.

Merkt auf die Wort'!

Mädchen (ſich zurecht ſetzend).

Dem Spinnrad Ruh'!

Mary (ärgerlich).

Ich ſpinne fort!

(Sie ſpinnt weiter.)

Senta (im Großvaterſtuhl).

(Ballade.)

I.

Johohoe! Johohoe! Hojohe!
Traft ihr das Schiff im Meere an,
blutroth die Segel, ſchwarz der Maſt?
Auf hohem Bord der bleiche Mann,
des Schiffes Herr, wacht ohne Raſt.
Hui! — Wie ſauſt der Wind! — Johohe!
Hui! — Wie pfeift's im Tau! — Johohe!
Hui! — Wie ein Pfeil fliegt er hin,
ohne Ziel, ohne Raſt, ohne Ruh'! — —
Doch kann dem bleichen Manne Erlöſung einſtens noch werden,
fänd' er ein Weib, das bis in den Tod getreu ihm auf Erden! —
Ach! Wann wirſt du, bleicher Seemann, ſie finden?
Betet zum Himmel, daß bald
ein Weib Treue ihm halt'!

(Gegen das Ende der Strophe kehrt Senta ſich gegen das Bild. Die Mädchen hören theilnahmvoll zu; die Amme hat aufgehört zu ſpinnen.)

II.

Bei böſem Wind und Sturmes Wuth
umſegeln wollt' er einſt ein Cap;
er ſchwur und flucht' mit tollem Muth:
„in Ewigkeit laſſ' ich nicht ab!“ —
Hui! — Und Satan hört's, — Johohe!
Hui! — nahm ihn bei'm Wort! — Johohe
Hui! — Und verdammt zieht er nun
durch das Meer ohne Raſt, ohne Ruh'! — —
Doch, daß der arme Mann noch Erlöſung fände auf Erden,
zeigt Gottes Engel an, wie ſein Heil ihm einſt könne werden:
ach! Könnteſt du, bleicher Seemann, es finden!
Betet zum Himmel, daß bald
ein Weib Treue ihm halt'!

(Die Mädchen ſind ergriffen und ſingen den Schlußreim leiſe mit. Senta fährt mit immer zunehmender Aufregung fort.)

III.

Vor Anker alle ſieben Jahr',
ein Weib zu frei'n, geht er an's Land: —
er freite alle ſieben Jahr',
noch nie ein treues Weib er fand. —
Hui! — „Die Segel auf!“ — Johohe!
Hui! — „Den Anker los!“ — Johohe!
Hui! — „Falſche Lieb', falſche Treu'!
Auf, in See, ohne Raſt, ohne Ruh'!“ — —

(Senta, zu heftig angegriffen, ſinkt in den Stuhl zurück; die Mädchen ſingen nach einer Pauſe leiſe weiter.)

Mädchen.

Ach! Wo weilt ſie, die dir Gottes Engel einſt könne zeigen?
Wo triffſt du ſie, die bis in den Tod dein bliebe treueigen?

Senta

(von plötzlicher Begeiſterung hingeriſſen, ſpringt vom Stuhle auf).

Ich ſei's, die dich durch ihre Treu' erlöſe!
Mög' Gottes Engel mich dir zeigen!
Durch mich ſollſt du das Heil erreichen!

Mary und Mädchen (erſchreckt aufſpringend).

Hilf, Himmel! Senta! Senta!

(Erik iſt zur Thüre hereingetreten und hat Senta's Ausruf vernommen.)

Erik.

Senta! Senta! Willſt du mich verderben?

Mädchen.

Helft, Erik, uns! Sie iſt von Sinnen!

Mary.

Ich fühl' in mir das Blut gerinnen! —
Abſcheulich Bild, du ſollſt hinaus,
kommt nur der Vater erſt nach Haus!

Erik (ernſt).

Der Vater kommt!

Senta

(die in ihrer letzten Stellung verblieben und von Allem nichts vernommen hatte, wie erwachend und freudig auffahrend).

Der Vater kommt?

Erik.

Vom Fels ſah ich ſein Schiff ſich nah'n.

Mary (außer ſich).

Nun ſeht, zu was eu'r Treiben frommt!
Im Hauſe iſt noch nichts gethan.

Mädchen (voll Freude).
Sie ſind daheim! — Auf, eilt hinaus!

Mary.
Halt, halt! Ihr bleibet fein im Haus!
Das Schiffsvolk kommt mit leerem Magen;
in Küch' und Keller! Säumet nicht!
Laßt euch nur von der Neugier plagen, —
vor Allem geht an eure Pflicht!

Mädchen (für ſich).
Ach! Wie viel hab' ich ihn zu fragen!
Ich halte mich vor Neugier nicht. —
Schon gut! Sobald nur aufgetragen,
hält hier uns länger keine Pflicht.

(**Mary** treibt die **Mädchen** hinaus und folgt ihnen.)

Zweite Scene.

Erik. Senta.
(**Senta** will ebenfalls abgehen; **Erik** hält ſie zurück.)

Erik.
Bleib', Senta! Bleib' nur einen Augenblick!
Aus meinen Qualen reiße mich! Doch, willſt du,
ach, ſo verdirb mich ganz!

Senta (zögernd).
Was iſt ..? Was ſoll?

Erik.
O, Senta, ſprich, was aus mir werden ſoll?
Dein Vater kommt: — eh' wieder er verreiſ't,
wird er vollbringen, was ſchon oft er wollte ...

Senta.
Und was meinſt du?

Erik.

Dir einen Gatten geben. — —
Mein Herz, voll Treue bis zum Sterben,
mein dürftig Gut, mein Jägerglück: —
darf ſo um deine Hand ich werben?
Stößt mich dein Vater nicht zurück? —
Wenn, ach! mein Herz vor Jammer bricht, —
ſag', Senta, wer dann für mich ſpricht?

Senta.

O, ſchweige, Erik, jetzt! Laſſ' mich hinaus,
den Vater zu begrüßen!
Wenn nicht, wie ſonſt, an Bord die Tochter kommt,
wird er nicht zürnen müſſen?

Erik.

Du willſt mich flieh'n?

Senta.

Ich muß zum Bord.

Erik.

Du weichſt mir aus!

Senta.

Ach, laſſ' mich fort!

Erik.

Fliehſt du zurück vor dieſer Wunde,
die du mir ſchlugſt, dem Liebeswahn?
O, höre mich zu dieſer Stunde!
Hör' meine letzte Frage an: —
wenn dieſes Herz vor Jammer bricht,
wird's Senta ſein, die für mich ſpricht?

Senta (ſchwankend).

Wie? Zweifelſt du an meinem Herzen?

Du zweifelſt, ob ich gut dir bin? —
Doch ſag', was weckt dir ſolche Schmerzen?
Was trübt mit Argwohn deinen Sinn?

Erik.

Dein Vater, ach! — nach Schätzen geizt er nur . .
Und Senta, du? Wie dürft' auf dich ich zählen?
Erfüllteſt du nur eine meiner Bitten?
Kränkſt du mein Herz nicht jeden Tag?

Senta.

Dein Herz?

Erik.

Was ſoll ich denken? — Jenes Bild . . .

Senta.

Das Bild?

Erik.

Läſſ'ſt du von deiner Schwärmerei wohl ab?

Senta.

Kann meinem Blick Theilnahme ich verwehren?

Erik.

Und die Ballade, — heut' noch ſangſt du ſie!

Senta.

Ich bin ein Kind, und weiß nicht, was ich ſinge . .
O ſag', wie? Fürchteſt du ein Lied, ein Bild?

Erik.

Du biſt ſo bleich . . . ſag', ſollte ich's nicht fürchten?

Senta.

Soll mich des Ärmſten Schreckensloos nicht rühren?

Erik.

Mein Leiden, Senta, rührt es dich nicht mehr?

Senta.

O, prahle nicht! Was kann **dein** Leiden ſein?
Kennſt jenes Unglückſel'gen Schickſal du?

(Sie führt **Erik** zu dem Bilde.)

Fühlſt du den Schmerz, den tiefen Gram,
mit dem herab auf mich er ſieht?
Ach, was die Ruh' ihm ewig nahm,
wie ſchneidend Weh' durch's Herz mir zieht!

Erik.

Weh' mir! Es mahnt mich mein unſel'ger Traum!
Gott ſchütze dich! Satan hat dich umgarnt!

Senta.

Was ſchreckt dich ſo?

Erik.

Senta! Laſſ' dir vertrau'n: —
ein Traum iſt's! Hör' und ſei durch ihn gewarnt!

(**Senta** ſetzt ſich erſchöpft in den Lehnſtuhl nieder; bei dem Beginn von **Erik's** Erzählung verſinkt ſie wie in magnetiſchen Schlaf, ſo daß es ſcheint, als träume ſie den von ihm erzählten Traum ebenfalls. **Erik** ſteht an den Stuhl gelehnt zur Seite.)

Erik (mit gedämpfter Stimme).

Auf hohem Felſen lag ich träumend,
ſah unter mir des Meeres Fluth;
die Brandung hört' ich, wie ſich ſchäumend
am Ufer brach der Wogen Wuth: —
ein fremdes Schiff am nahen Strande
erblickt' ich, ſeltſam, wunderbar: —
zwei Männer nahten ſich dem Lande,
der Ein', ich ſah's, dein Vater war.

Senta (mit geſchloſſenen Augen).

Der And're?

Erik.

Wohl erkannt' ich ihn;
mit ſchwarzem Wams, die bleiche Mien' . . .

Senta (wie zuvor).

Der düſt're Blick . . .

Erik (auf das Bild deutend).

Der Seemann, Er.

Senta.

Und ich?

Erik.

Du kamſt vom Hauſe her, —
du flogſt den Vater zu begrüßen;
doch kaum noch ſah ich an dich langen,
du ſtürzteſt zu des Fremden Füßen, —
ich ſah dich ſeine Knie' umfangen . . .

Senta (mit ſteigender Spannung).

Er hub mich auf . . .

Erik.

An ſeine Bruſt; —
voll Inbrunſt hingſt du dich an ihn, —
du küßteſt ihn mit heißer Luſt —

Senta.

Und dann?

Erik

(ſie überraſcht anblickend, nach einer Pauſe).

Sah ich auf's Meer euch flieh'n.

Senta

(ſchnell erwachend, in höchſter Verzückung).

Er ſucht mich auf! Ich muß ihn ſeh'n!
Mit ihm muß ich zu Grunde geh'n!

Erik (in Verzweiflung).

Entſetzlich! Ha, mir wird es klar!
Sie iſt dahin! Mein Traum ſprach wahr!

(Er ſtürzt voll Entſetzen ab.)

Senta

(nach dem Ausbruch ihrer Begeiſterung in ſtummes Sinnen verſunken, verbleibt in ihrer Stellung, den Blick auf das Bild geheftet; nach einer Pauſe ſingt ſie leiſe, aber tief ergriffen, den Schluß der Ballade).

Ach! Wann wirſt du, bleicher Seemann, ſie finden?
Betet zum Himmel, daß bald
ein Weib Treue ihm halt'!

(Die Thüre geht auf. Daland und der Holländer treten ein. — Senta's Blick ſtreift von dem Bilde auf den Holländer; ſie ſtößt einen gewaltigen Schrei der Überraſchung aus und bleibt wie feſtgebannt ſtehen, ohne ihr Auge vom Holländer abzuwenden.)

Dritte Scene.

Senta, Daland und der Holländer.

(Der Holländer geht langſam in den Vordergrund.)

Daland

(nachdem er an der Schwelle ſtehen geblieben, näher tretend).

Mein Kind, du ſiehſt mich auf der Schwelle, . .
wie? Kein Umarmen? Keinen Kuß?
Du bleibſt gebannt an deiner Stelle: —
verdien' ich, Senta, ſolchen Gruß?

Senta.

(Als Daland bei ihr anlangt, ergreift ſie ſeine Hand.)

Gott dir zum Gruß!

(ihn näher an ſich ziehend.)

Mein Vater, ſprich!
Wer iſt der Fremde?

Daland (lächelnd).

Drängſt du mich?
Mögſt du, mein Kind, den fremden Mann willkommen heißen;
Seemann iſt er, gleich mir, das Gaſtrecht ſpricht er an.
Lang' ohne Heimath, ſtets auf fernen, weiten Reiſen,
in fremden Landen er der Schätze viel gewann.
Aus ſeinem Vaterland verwieſen,
für einen Herd er reichlich lohnt:
ſprich, Senta, wird es dich verdrießen,
wenn dieſer Fremde bei uns wohnt?
(Senta nickt beifällig mit dem Kopfe; Daland wendet ſich zum Holländer.)
Sagt, hab' ich ſie zu viel geprieſen?
Ihr ſeht ſie ſelbſt, — iſt ſie euch recht?
Soll noch von Lob ich überfließen?
Geſteht, ſie zieret ihr Geſchlecht!
(Der Holländer macht eine Bewegung des Beifalls.)
Mögſt du, mein Kind, dem Manne freundlich dich erweiſen!
Von deinem Herzen auch ſpricht holde Gab' er an;
reich' ihm die Hand, denn Bräutigam ſollſt du ihn heißen;
ſtimmſt du dem Vater bei, iſt morgen er dein Mann.
(Senta macht eine zuckende ſchmerzliche Bewegung; ihre Haltung bleibt aber ruhig. Daland zieht einen Schmuck hervor und zeigt ihn ſeiner Tochter.)
Sieh' dieſes Band, ſieh' dieſe Spangen!
Was er beſitzt, macht dieß gering.
Muß, theures Kind, dich's nicht verlangen?
Dein iſt es, wechſelſt du den Ring.
(Senta, ohne ihn zu beachten, wendet ihren Blick nicht vom Holländer ab, ſowie auch dieſer, ohne auf Daland zu hören, nur in den Anblick des Mädchens verſunken iſt. — Daland wird es gewahr; er betrachtet Beide.)
Doch Keines ſpricht . . . Sollt' ich hier läſtig ſein?
So iſt's! Am beſten laſſ' ich ſie allein.
(zu Senta.)
Mögſt du den edlen Mann gewinnen!
Glaub' mir, ſolch' Glück wird nimmer neu.

(zum Holländer.)
Bleibt hier allein! Ich geh' von hinnen: —
Glaubt mir, wie ſchön, ſo iſt ſie treu!
(Er geht langſam ab, indem er die Beiden wohlgefällig und verwundert betrachtet. —
Senta und der Holländer allein.)
(Lange Pauſe.)

Holländer (tief erſchüttert).
Wie aus der Ferne längſt vergang'ner Zeiten
ſpricht dieſes Mädchens Bild zu mir:
wie ich's geträumt ſeit bangen Ewigkeiten,
vor meinen Augen ſeh' ich's hier. —
Wohl hub auch ich voll Sehnſucht meine Blicke
aus tiefer Nacht empor zu einem Weib:
ein ſchlagend Herz ließ, ach! mir Satan's Tücke,
daß eingedenk ich meiner Qualen bleib'.
Die düſt're Gluth, die hier ich fühle brennen,
ſollt' ich Unſeliger ſie Liebe nennen?
Ach nein! Die Sehnſucht iſt es nach dem Heil:
würd' es durch ſolchen Engel mir zu Theil!

Senta.
Verſank ich jetzt in wunderbares Träumen,
was ich erblicke, iſt es Wahn?
Weilt' ich bisher in trügeriſchen Räumen,
brach des Erwachens Tag heut' an? —
Er ſteht vor mir mit leidenvollen Zügen,
es ſpricht ſein unerhörter Gram zu mir: —
kann tiefen Mitleids Stimme mich belügen?
Wie ich ihn oft geſeh'n, ſo ſteht er hier.
Die Schmerzen, die in meinem Buſen brennen,
ach! Dieß Verlangen, wie ſoll ich es nennen? —
Wonach mit Sehnſucht es dich treibt — das Heil,
würd' es, du Ärmſter, dir durch mich zu Theil!

Holländer (ſich Senta etwas nähernd).
Wirſt du des Vaters Wahl nicht ſchelten?
Was er verſprach, wie? — dürft' es gelten? —
Du könnteſt dich für ewig mir ergeben,
und deine Hand dem Fremdling reichteſt du?
Soll finden ich nach qualenvollem Leben
in deiner Treu' die lang' erſehnte Ruh'?

Senta.
Wer du auch ſeiſt, und welches das Verderben,
dem grauſam dich dein Schickſal konnte weih'n, —
was auch das Loos, das ich mir ſollt' erwerben:
gehorſam werd' ich ſtets dem Vater ſein!

Holländer.
So unbedingt, wie? könnte dich durchdringen
für meine Leiden tiefſtes Mitgefühl?

Senta (halb für ſich).
O, welche Leiden! Könnt' ich Troſt dir bringen!

Holländer (der es vernommen).
Welch' holder Klang im nächtigen Gewühl! —
— Du biſt ein Engel! Eines Engel's Liebe
Verworf'ne ſelbſt zu tröſten weiß. —
O, wenn Erlöſung mir zu hoffen bliebe,
Allewiger, durch dieſe ſei's!

Senta (für ſich).
Ach, wenn Erlöſung ihm zu hoffen bliebe,
Allewiger, durch mich nur ſei's!

Holländer.
O, könnteſt das Geſchick du ahnen,
dem dann mit mir du angehörſt,
dich würd' es an das Opfer mahnen,

das du mir bringſt, wenn Treu' du ſchwörſt:
es flöhe ſchaudernd deine Jugend
dem Looſe, dem du ſie willſt weih'n,
nennſt du des Weibes ſchönſte Tugend,
nennſt heil'ge Treue du nicht dein!

Senta.

Wohl kenn' ich Weibes heil'ge Pflichten,
ſei d'rum getroſt, unſel'ger Mann!
Laſſ' über die das Schickſal richten,
die ſeinem Spruche trotzen kann!
In meines Herzens höchſter Reine
kenn' ich der Treue Hochgebot: —
wem ich ſie weih', ſchenk' ich die Eine:
die Treue bis zum Tod!

Holländer (mit Erhebung).

Ein heil'ger Balſam meinen Wunden
dem Schwur, dem hohen Wort entfließt.
Hört es: mein Heil hab' ich gefunden,
Mächte, die ihr zurück mich ſtieß't!
Du, Stern des Unheils, ſollſt erblaſſen!
Licht meiner Hoffnung, leuchte neu!
Ihr Engel, die mich einſt verlaſſen,
ſtärkt jetzt dieß Herz in ſeiner Treu'!

Senta.

Von mächt'gem Zauber überwunden,
reißt mich's zu ſeiner Rettung fort:
hier habe Heimath er gefunden,
hier ruh' ſein Schiff in ew'gem Port!
Was iſt's, das mächtig in mir lebet?
Was ſchließt berauſcht mein Buſen ein?
Allmächt'ger, was mich hoch erhebet,
laſſ' es die Kraft der Treue ſein!

Daland (wieder eintretend).
Verzeiht! Mein Volk hält draußen ſich nicht mehr;
nach jeder Rückkunft, wiſſet, giebt's ein Feſt:
verſchönern möcht' ich's, komme deßhalb her,
ob mit Verlobung ſich's vereinen läßt? —
Ich denk', ihr habt nach Herzenswunſch gefreit? —
Senta, mein Kind, ſag', biſt du auch bereit? —

Senta
(mit feierlicher Entſchloſſenheit).
Hier meine Hand! Und ohne Reu'
bis in den Tod gelob' ich Treu'!

Holländer.
Sie reicht die Hand! Geſprochen ſei
Hohn, Hölle, dir durch ihre Treu'!

Daland.
Euch ſoll dieß Bündniß nicht gereu'n!
Zum Feſt! Heut' ſoll ſich Alles freu'n!

(Alle ab.)

Der Vorhang fällt.

Dritter Akt.

(Seebucht mit felſigem Geſtade; das Haus **Daland's** zur Seite im Vordergrunde. Den Hintergrund nehmen, ziemlich nahe bei einander liegend, die beiden Schiffe, das des Norweger's und das des Holländer's, ein. Helle Nacht: das norwegiſche Schiff iſt erleuchtet; die Matroſen deſſelben ſind auf dem Verdeck: Jubel und Freude. Die Haltung des holländiſchen Schiffes bietet einen unheimlichen Kontraſt: eine unnatürliche Finſterniß iſt über daſſelbe ausgebreitet; es herrſcht Todtenſtille.)

Erſte Scene.

Matroſen des Norweger's (trinkend).

Steuermann, laß' die Wacht!
Steuermann, her zu uns!
Ho! He! Je! Ho!
Hißt die Segel auf! Anker feſt!
Steuermann, her! —
Fürchten weder Wind, noch böſen Strand,
wollen heute 'mal recht luſtig ſein!
Jeder hat ſein Mädel auf dem Land,
herrlichen Tabak und guten Branntewein.
Huſſaſſahe!
Klipp' und Sturm draus —
Jollohohe!
Lachen wir aus!
Huſſaſſahe!

Segel ein! Anker feſt! Klipp' und Sturm lachen wir aus!
Steuermann, her! Trink' mit aus!
(Sie tanzen auf dem Verdeck.)
(Die Mädchen kommen mit Körben voll Speiſen und Getränken.)

Mädchen.
Mein! Seht doch an! Sie tanzen gar!
Der Mädchen bedarf's da nicht fürwahr.
(Sie gehen auf das holländiſche Schiff zu.)

Matroſen.
He! Mädel! Halt! Wo geht ihr hin?

Mädchen.
Steht euch nach friſchem Wein der Sinn?
Eu'r Nachbar dort ſoll auch 'was haben;
iſt Trank und Schmaus für euch allein?

Steuermann.
Fürwahr! Tragt's hin den armen Knaben!
Vor Durſt ſie ſcheinen matt zu ſein.

Matroſen.
Man hört ſie nicht!

Steuermann.
Ei, ſeht doch nur!
Kein Licht! Von der Mannſchaft keine Spur!

Mädchen
(im Begriff, an Bord des Holländer's zu gehen).
He! Seeleut'! He! Wollt Fackeln ihr? —
Wo ſeid ihr doch? Man ſieht nicht hier!

Matroſen (lachend).
Weckt ſie nicht auf! Sie ſchlafen noch.

Mädchen (in das Schiff hineinrufend).
He! Seeleut'! He! Antwortet doch!
(Pauſe. Große Stille.)

Steuermann. Matroſen.
Haha! Wahrhaftig! Sie ſind todt;
ſie haben Speiſ' und Trank nicht noth!

Mädchen (wie oben).
Wie, Seeleute? Liegt ihr ſo faul ſchon im Neſt?
Iſt heute für euch denn nicht auch ein Feſt?

Matroſen.
Sie liegen feſt auf ihrem Platz,
wie Drachen hüten ſie den Schatz.

Mädchen.
He, Seeleute! Wollt ihr nicht friſchen Wein?
Ihr müßtet doch wahrlich auch durſtig ſein!

Matroſen.
Sie trinken nicht, ſie ſingen nicht;
in ihrem Schiffe brennt kein Licht.

Mädchen.
Sagt! Habt ihr denn nicht auch ein Schätzchen am Land?
Wollt ihr nicht mit tanzen auf grünem Strand?

Matroſen.
Sie ſind ſchon alt, und bleich ſtatt roth, —
und ihre Liebſten, die ſind todt!

Mädchen (luſtig rufend).
He! Seeleut'! Seeleut'! Wacht doch auf!
Wir bringen euch Speiſe und Trank zu Hauf!

Matroſen (verſtärkend).
Sie bringen euch Speiſe und Trank zu Hauf!
(Langes Stillſchweigen.)

Mädchen (betroffen und furchtſam).
Wahrhaftig, ja! Sie ſcheinen todt.
Sie haben Speiſ' und Trank nicht noth.

Matroſen (luſtig).
Vom fliegenden Holländer wißt ihr ja!
Sein Schiff, wie es leibt, wie es lebt, ſeht ihr da!

Mädchen (wie zuvor).
So weckt die Mannſchaft ja nicht auf:
Geſpenſter ſind's, wir ſchwören d'rauf!

Matroſen
(mit ſteigender Ausgelaſſenheit).
Wie viel hundert Jahre ſchon ſeid ihr zur See?
Euch thut ja der Sturm und die Klippe nicht weh!

Mädchen.
Sie trinken nicht! Sie ſingen nicht!
In ihrem Schiffe brennt kein Licht.

Matroſen.
Habt ihr keine Brief', keine Aufträg' für's Land?
Unſern Urgroßvätern wir ſtellen's zur Hand!

Mädchen.
Sie ſind ſchon alt, und bleich ſtatt roth!
Ach! Ihre Liebſten, die ſind todt!

Matroſen (lärmend).
Hei! Seeleute! Spannt eure Segel doch auf,
und zeigt uns des fliegenden Holländer's Lauf!
(Pauſe.)

Mädchen
(ſich mit ihren Körben furchtſam vom holländiſchen Schiffe entfernend).
Sie hören nicht! Uns grauſ't es hier!
Sie wollen nichts, — was rufen wir?

Matroſen.
Ihr Mädel, laßt die Todten ruh'n!
Laßt's uns Lebend'gen gütlich thun!

Mädchen
(den Matroſen ihre Körbe über Bord reichend)
So nehmt! Eu'r Nachbar hat's verſchmäht.

Matroſen.
Wie? Kommt ihr denn nicht ſelbſt an Bord?

Mädchen.
Ei, jetzt noch nicht! Es iſt nicht ſpät!
Wir kommen bald, jetzt trinkt nur fort,
und, wenn ihr wollt, ſo tanzt dazu,
nur laßt dem müden Nachbar Ruh'!
(Gehen ab.)

Matroſen (die Körbe leerend)
Juchhe! Juchhe! Da giebt's die Fülle!
Ihr lieben Nachbar'n, habet Dank!

Steuermann.
Zum Rand ſein Glas ein Jeder fülle!
Lieb Nachbar liefert uns den Trank.

Matroſen (jubelnd)
Lieb' Nachbar'n, habt ihr Stimm' und Sprach',
ſo wachet auf und macht's uns nach!
(Von hier an beginnt es ſich auf dem holländiſchen Schiffe zu regen.)

Matroſen.
Steuermann, laſſ' die Wacht!
Steuermann, her zu uns!
Ho! Je! He! Ja!
Hißt die Segel auf! Anker feſt!
Steuermann, her! —
Wachten manche Nacht in Sturm und Graus,
tranken oft des Meer's geſalz'nes Naß:
heute wachen wir bei Saus und Schmaus,
beſſeres Getränk giebt Mädel uns vom Faß.
Huſſaſſahe! ꝛc.

(Das Meer, welches ſonſt überall ruhig bleibt, hat ſich im Umkreiſe des holländiſchen Schiffes zu heben begonnen; eine düſtere, bläuliche Flamme lodert in dieſem als Wachtfeuer auf. Sturmwind erhebt ſich in deſſen Tauen. — Die Mannſchaft, von der man zuvor nichts ſah, belebt ſich.)

Die Mannſchaft des Holländer's.

Johohe! Johohoe! Hoe! Hoe! Hoe!
Huih— ſa!
Nach dem Land treibt der Sturm
Huih — ſa!
Segel ein! Anker los!
In die Bucht laufet ein! —
Schwarzer Hauptmann, geh' an's Land,
ſieben Jahre ſind vorbei!
Frei' um blonden Mädchens Hand!
Blondes Mädchen, ſei ihm treu!
Luſtig heut',
Bräutigam!
Sturmwind heult Brautmuſik, — Ozean tanzt dazu!
Hui! — Horch, er pfeift! —
— Kapitän, biſt wieder da? —
Hui! — Segel auf! —
Deine Braut, ſag', wo ſie blieb? —
— Hui! — Auf, in See! —
Kapitän! Kapitän! Haſt kein Glück in der Lieb'!
Hahaha!
Sauſe, Sturmwind, heule zu!
Unſren Segeln läſſ'ſt du Ruh'!
Satan hat ſie uns gefeit,
reißen nicht in Ewigkeit.

(Während des Geſanges der Holländer wird ihr Schiff von den Wogen auf- und abgeſchwungen; furchtbarer Sturmwind heult und pfeift durch die nackten Taue. Die Luft und das Meer bleiben übrigens, außer in der nächſten Umgebung des holländiſchen Schiffes, ruhig wie zuvor.)

Die norwegiſchen Matroſen

(welche erſt mit Verwunderung, dann mit Entſetzen zugehört und zugeſehen haben):

Welcher Sang? — Iſt es Spuk? — Wie mich's graut! —
Stimmet an — unſer Lied! — Singet laut! —
Steuermann, laſſ' die Wacht! ꝛc.

(Der Geſang der Mannſchaft des Holländer's wird in einzelnen Strophen immer ſtärker wiederholt; die Norweger ſuchen ihn mit ihrem Liede zu übertäuben; nach vergeblichen Verſuchen bringt ſie das Toben des Meeres, das Sauſen, Heulen und Pfeifen des unnatürlichen Sturmes, ſowie der immer wilder werdende Geſang der Holländer zum Schweigen. Sie ziehen ſich zurück, ſchlagen das Kreuz und verlaſſen das Verdeck; die Holländer, als ſie dieß ſehen, erheben ein gellendes Hohngelächter. Sodann herrſcht mit einem Male auf ihrem Schiffe wieder die erſte Todtenſtille; Luft und Meer werden in einem Augenblicke ruhig, wie zuvor.)

Zweite Scene.

(Senta kommt bewegten Schrittes aus dem Hauſe; ihr folgt Erik in der höchſten Aufregung.)

Erik.

Was mußt' ich hören Gott, was mußt' ich ſehen!
Iſt's Täuſchung, Wahrheit? Iſt es That?

Senta

(ſich mit peinlichem Gefühle abwendend).

O, frage nicht! Antwort darf ich nicht geben.

Erik.

Gerechter Gott! Kein Zweifel! — Es iſt wahr! —
Welch' unheilvolle Macht riß dich dahin?
Welche Gewalt verführte dich ſo ſchnell? —
Dein Vater — ha! den Bräut'gam bracht' er mit . . .
Ich kannt' ihn wohl . . . mir ahnte, was geſchieht!
Doch du . . . iſt's möglich! — reicheſt deine Hand
dem Mann, der deine Schwelle kaum betrat?

Senta (wie vorher).

Nicht weiter! Schweig'! Ich muß, ich muß!

Erik.

O des Gehorſams, blind wie deine That!
Den Wink des Vaters nannteſt du willkommen,
mit einem Stoß vernichteſt du mein Herz!

Senta (mit ſich kämpfend).

Nicht mehr! Nicht mehr! Ich darf dich nicht mehr ſeh'n,
nicht an dich denken: — hohe Pflicht gebeut's.

Erik.

Welch' hohe Pflicht? Iſt's höh're nicht, zu halten,
was du mir einſt gelobteſt, ew'ge Treue?

Senta (heftig).

Wie? Ew'ge Treue hätt' ich dir gelobt?

Erik (mit Schmerz).

Senta, o Senta, läugneſt du? —
Willſt jenes Tag's du nicht dich mehr entſinnen,
als du vom Fels mich riefeſt in das Thal?
Als, dir des Hochlands Blume zu gewinnen,
muthvoll ich trug Beſchwerden ohne Zahl?
Gedenkſt du, wie auf ſteilem Felſenriffe
vom Ufer wir den Vater ſcheiden ſah'n?
Er zog dahin auf weiß beſchwingtem Schiffe,
und meinem Schutz vertraute er dich an; —
als ſich dein Arm um meinen Nacken ſchlang,
geſtandeſt Liebe du mir nicht auf's Neu'?
Was bei der Hände Druck mich hehr durchdrang —
ſag', war's nicht die Verſich'rung deiner Treu'?

(Der Holländer hat den Auftritt belauſcht; in furchtbarer Aufregung bricht er jetzt hervor.)

Holländer.

Verloren! Ach verloren! Ewig verlor'nes Heil!

Erik (entſetzt zurücktretend).

Was ſeh' ich? Gott!

Holländer.

Senta, leb' wohl!

Senta

(ſich ihm in den Weg werfend).

Halt' ein, Unſel'ger!

Erik (zu Senta).

Was beginnſt du?

Holländer.

Zu See! Zu See — für ew'ge Zeiten! —
Um deine Treue iſt's gethan, —
um deine Treue, — um mein Heil!
Leb' wohl, ich will dich nicht verderben!

Erik.

Entſetzlich! Dieſer Blick . . !

Senta (wie vorher).

Halt' ein!
Von dannen ſollſt du nimmer flieh'n!

Holländer

(gibt ſeiner Mannſchaft ein gellendes Zeichen auf einer Schiffspfeife).

Segel auf! Anker los!
Sagt Lebewohl für Ewigkeit dem Land!

Senta.

Ha! Zweifelſt du an meiner Treue?
Unſel'ger, was verblendet dich?
Halt' ein! Das Bündniß nicht bereue!
Was ich gelobte, halte ich!

Holländer.

Fort auf das Meer treibt's mich auf's Neue!
Ich zweifl' an dir, ich zweifl' an Gott!
Dahin! Dahin iſt alle Treue!
Was du gelobteſt, war dir Spott!

Erik.

Was hör' ich! Gott, was muß ich ſehen!
Muß ich dem Ohr, dem Auge trau'n?
Senta! Willſt du zu Grunde gehen?
Zu mir! Du biſt in Satan's Klau'n!

Holländer.

Erfahre das Geſchick, vor dem ich dich bewahre! —
Verdammt bin ich zum gräßlichſten der Looſe:
zehnfacher Tod wär' mir erwünſchte Luſt!
Vom Fluch ein Weib allein kann mich erlöſen,
ein Weib, das Treu' bis in den Tod mir weiht. . .
Wohl haſt du Treue mir gelobt, doch vor
dem Ewigen noch nicht: — dieß rettet dich!
Denn wiſſ', Unſel'ge, welches das Geſchick,
das Jene trifft, die mir die Treue brachen: —
ew'ge Verdammniß iſt ihr Loos! —
Zahlloſe Opfer fielen dieſem Spruch
durch mich! — Du aber ſollſt gerettet ſein. —
Leb' wohl! — Fahr' hin, mein Heil, in Ewigkeit!

Erik (in furchtbarer Angſt)

Zu Hülfe! Rettet! Rettet ſie!

Senta (in höchſter Aufregung)

Wohl kenn' ich dich! Wohl kenn' ich dein Geſchick!
Ich kannte dich, als ich zuerſt dich ſah!
Das Ende deiner Qual iſt da! — Ich bin's,
durch deren Treu' dein Heil du finden ſollſt!

(Auf Erik's Hülferuf ſind **Daland**, **Mary** und die **Mädchen** aus dem Hauſe, die **Matroſen** von dem Schiffe herbeigeeilt.)

Erik.

Helft ihr! Sie iſt verloren!

Daland. Mary. Chor.

Was erblick' ich!

Holländer (zu Senta).

Du kennſt mich nicht, — du ahnſt nicht, wer ich bin!

(Er deutet auf ſein Schiff, deſſen rothe Segel aufgeſpannt ſind und deſſen Mannſchaft in gräßlicher Regſamkeit die Abfahrt vorbereitet.)

Befrag' die Meere aller Zonen, frag'
den Seemann, der den Ozean durchſtrich: —
er kennt dieß Schiff, das Schrecken aller Frommen:
den **fliegenden Holländer** nennt man mich!

(Mit Blitzesſchnelle langt er am Bord ſeines Schiffes an, welches augenblicklich unter dem Zurufe der Mannſchaft abfährt. — Alles ſteht entſetzt. — **Senta** ſucht ſich mit Gewalt von **Daland** und **Erik**, die ſie halten, loszuwinden.)

Daland. Erik. Mary. Chor.

Senta! Senta! — Was willſt du thun?

(**Senta** hat ſich mit wüthender Macht losgeriſſen und erreicht ein vorſtehendes Felſenriff; von da aus ruft ſie mit aller Kraft dem abſegelnden **Holländer** nach.)

Senta.

Preiſ' deinen Engel und ſein Gebot!
Hier ſieh' mich, treu dir bis zum Tod!

(Sie ſtürzt ſich in das Meer; in demſelben Augenblicke verſinkt das Schiff des **Holländer's** und verſchwindet ſchnell in Trümmern. — In weiter Ferne entſteigen dem Waſſer der **Holländer** und **Senta**, beide in verklärter Geſtalt; er hält ſie umſchlungen.) —

Der Vorhang fällt.

Geſammelte

Schriften und Dichtungen

von

Richard Wagner.

Zweiter Band.

Leipzig.
Verlag von E. W. Fritzſch.
1871.

Inhaltsverzeichniß.

Seite
Einleitung 1
Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg 5
Bericht über die Heimbringung der ſterblichen Überreſte
Karl Maria von Weber's aus London nach Dreſden 53
Rede an Weber's letzter Ruheſtätte 61
Geſang nach der Beſtattung 64
Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven
im Jahre 1846, nebſt Programm dazu 65
Lohengrin 85
Die Wibelungen. Weltgeſchichte aus der Sage 151
Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama . . 201
Siegfried's Tod 215
Trinkſpruch am Gedenktage des 300jährigen Beſtehens der königlichen muſikaliſchen Kapelle in Dreſden 301
Entwurf zur Organiſation eines deutſchen Nationaltheaters für das Königreich Sachſen (1849) 307

Einleitung.

Die Geſchichte der Entſtehung der in dieſem zweiten Bande vorliegenden Arbeiten muß ich mir für eine ſpätere Mittheilung aufbehalten, da ich ſie ſelbſt bereits einige Jahre nach der Dresdener Periode, welcher jene angehören, in ausführlicherer Weiſe aufzeichnete, und zwar mit einer Behandlung und im Sinne einer Beurtheilung, welche zu deutlich den Charakter dieſer etwas ſpäteren Periode tragen, um nicht für die Einreihung in die Arbeiten aus derſelben Zeit zurückgelegt werden zu müſſen. Die Aufeinanderfolge in der Anordnung des Inhaltes wird dem Leſer von ſelbſt einen Blick in jene Entſtehung ermöglichen. Vorherrſchend ſind die dramatiſch-dichteriſchen Arbeiten, auf deren eine ſich auch eine beſondere Studie (über die „Wibelungen“) bezieht. Auch was dieſe anfänglich unterbricht, ſind Erinnerungen an Vorgänge aus dem Bereiche meiner künſtleriſchen Wirkſamkeit in meiner Stellung als Dresdener Kapellmeiſter. Was dieſe letztere ſo plötzlich unterbrach, liegt für dießmal genügend in dem Charakter des am Schluſſe dieſes Bandes gegebenen Aufſatzes, eines Entwurfes zur Reorganiſation des Dresdener Hoftheaters, und namentlich in der ihn einleitenden Mittheilung des Herganges bei der verſuchten Verwerthung dieſer Arbeit, angedeutet. So jähe der Fall aus der idealen Sphäre meiner Produktivität in die ſehr realiſtiſche eines Befaſſens mit Berechnungen von Gehaltsetats u. dergl. dünken muß, bekämpfte ich ſchließlich doch meine eigenen Zweifel an der Tauglichkeit dieſer Arbeit zu einer Mittheilung am betreffenden Orte, da ich erkannte, wie meine nachfolgenden, anſcheinend excentriſchen Darſtellungen des Verhältniſſes unſerer Kunſt zu unſerer gültigen Öffentlichkeit und ihrem Beſtande vielleicht nur als die Auslaſſungen eines überſpannten, jedenfalls durchaus unpraktiſchen Menſchen, welcher der Realität des Lebens und ſeiner Verhältniſſe gar nicht Rechnung zu tragen wüßte, beurtheilt werden konnten. Es lag mir ſomit daran, durch die Mittheilung gerade dieſer, faſt läſtig detaillirten Arbeit, zur Widerlegung des gewöhnlichen Vorurtheils phantaſieloſer Menſchen beizutragen, welche den phantaſievollen, produktiven Künſtler, das von ihnen ſogenannte „Genie“, für durchaus unpraktiſch und unfähig, die Wirklichkeit der Dinge kaltblütig zu erfaſſen, halten zu müſſen ſo gern glauben. Sie, die in Nichts produktiv ſind und eigentlich nie ſelbſt einen praktiſchen Einfall haben, darüber zu belehren, wie ſtümperhaft ſie in ihrer Praxis ſind, und ihnen nachzuweiſen, wie ſie die beſten Mittel, mit denen das Zweckmäßigſte und Bedeutendſte hergeſtellt werden könnte, ſobald aus dem innerſten Weſen der Sache heraus das richtige Verſtändniß dafür erworben iſt, auf das Jämmerlichſte vergeuden und nutzlos verſchwenden, — dieſem Anreize war es mir damals ſchwer zu widerſtehen, ſelbſt wenn ich mir nicht ſchmeicheln durfte, für meine Belehrung und meinen Nachweis Anerkennung zu finden. Daß ein Mißerfolg meiner Bemühungen in dieſem Sinne nicht ausbleiben und meinem unnützen Verſuche mit lächelndem Hohne zugeſehen werden konnte, dieß mußte allerdings wiederum mich darüber belehren, daß ich, wenn ich wohl meine Sache richtig verſtand, dennoch über die „Welt“ noch in großem Irrthume mich befand.

Worin dieſer Irrthum beſtand, habe ich hier gewiß nicht erſt anzudeuten: wer ihn ganz erkennt, vermag dann über die Welt wohl nicht minder zu lächeln, als er von ihr belächelt wird, ſobald er ſie belehren will.

Immerhin bliebe der Fall denkbar, daß auch von jenen Regionen einmal ein ernſter Ausblick nach Belehrung durch wahrhaft Sachverſtändige ausginge: ich wäre dann begierig zu erfahren, wie bei gewollter ernſtlicher Erwägung derſelben eine Arbeit, wie die hier in Rede ſtehende meinige vom Jahre 1849, als unpraktiſch würde zurückgewieſen werden können. Auch ohne der Erwartung eines ſolchen Phänomen's zu leben, glaube ich dennoch meine Arbeit dem theilnehmenden Leſer vollſtändig vorlegen zu müſſen, wenn es mir ernſtlich daran liegt, mich vollſtändig ihm bekannt zu machen.

So viel hier zur Entſchuldigung, wenn dieſe nöthig war!

Tannhäuſer

und

der Sängerkrieg auf Wartburg.

Perſonen.

Hermann, Landgraf von Thüringen.
Tannhäuſer,
Wolfram von Eſchenbach,
Walther von der Vogelweide,
Biterolf,
Heinrich der Schreiber,
Reinmar von Zweter,
Ritter und Sänger.
Eliſabeth, Nichte des Landgrafen.
Venus.
Ein junger Hirt.
Thüringiſche Grafen und Edelleute.
Edelfrauen.
Edelknaben.
Ältere und jüngere Pilger.
Die drei Grazien. — Jünglinge.
Sirenen. Najaden. Nymphen. Amoretten. Bacchantinnen. Satyre und Faune.

Thüringen. Wartburg.
Im Anfange des 13. Jahrhunderts.

Erſter Aufzug.

Erſte Scene.*)

(Die Bühne ſtellt das Innere des Venusberges [Hörſelberges bei Eiſenach] dar. Weite Grotte, welche ſich im Hintergrunde durch eine Biegung nach rechts, wie unabſehbar dahin zieht. Aus einer zerklüfteten Öffnung, durch welche mattes Tageslicht hereinſcheint, ſtürzt ſich die ganze Höhe der Grotte entlang ein grünlicher Waſſerfall herab, wild über Geſtein ſchäumend; aus dem Becken, welches das Waſſer auffängt, fließt nach dem ferneren Hintergrunde der Bach hin, welcher dort ſich zu einem See ſammelt, in welchem man die Geſtalten badender **Najaden**, und an deſſen Ufern gelagerte **Sirenen** gewahrt. Zu beiden Seiten der Grotte Felſenvorſprünge von unregelmäßiger Form, mit wunderbaren, korallenartigen tropiſchen Gewächſen bewachſen. Vor einer nach links aufwärts ſich dehnenden Grottenöffnung, aus welcher ein zarter, roſiger Dämmer herausſcheint, liegt im Vordergrunde **Venus** auf einem reichen Lager, vor ihr das Haupt in ihrem Schooße, die Harfe zur Seite, **Tannhäuſer** halb knieend. Das Lager umgeben, in reizender Verſchlingung gelagert, die drei **Grazien**. Zur Seite und hinter dem Lager zahlreiche ſchlafende **Amoretten**, wild über und neben einander gelagert, einen verworrenen Knäuel bildend, wie Kinder, die von einer Balgerei ermattet, eingeſchlafen ſind. Der ganze Vordergrund iſt von einem zauberhaften, von unten her dringenden, röthlichen Lichte beleuchtet, durch welches das Smaragdgrün des Waſſerfalles, mit dem Weiß ſeiner ſchäumenden Wellen, ſtark durchbricht: der ferne Hintergrund mit den Seeufern iſt von einem verklärt blauen Dufte mondſcheinartig erhellt. — Beim Aufzuge des Vorhanges ſind auf den erhöhten Vorſprüngen, bei Bechern noch die **Jünglinge** gelagert, welche jetzt ſofort den verlockenden Winken der **Nymphen** folgen, und zu dieſen hinabeilen; die **Nymphen** hatten um das ſchäumende Becken des Waſſerfalles den auffordernden Reigen begonnen, welcher die **Jünglinge** zu ihnen führen

---

*) Die beiden erſten Scenen ſind hier nach der ſpäteren Ausführung gegeben, welche der Verfaſſer als einzig gültig auch für die Aufführung derſelben anerkannt wiſſen will.
D. Herausg.

ſollte: die Paare finden und miſchen ſich; Suchen, Fliehen und reizendes Necken beleben den Tanz. Aus dem ferneren Hintergrunde naht ein Zug von **Bacchantinnen**, welcher durch die Reihen der liebenden Paare, zu wilder Luſt auffordernd, daherbrauſt. Durch Gebärden begeiſterter Trunkenheit reißen die **Bacchantinnen** die Liebenden zu wachſender Ausgelaſſenheit hin. **Satyre** und **Faune** ſind aus den Klüften erſchienen, und drängen ſich jetzt mit ihrem Tanze zwiſchen die Bacchanten und liebenden Paare. Sie vermehren durch ihre Jagd auf die Nymphen die Verwirrung; der allgemeine Taumel ſteigert ſich zur höchſten Wuth. Hier, beim Ausdrucke der höchſten Raſerei erheben ſich entſetzt **die drei Grazien**. Sie ſuchen den Wüthenden Einhalt zu thun und ſie zu entfernen. Machtlos fürchten ſie ſelbſt mit fortgeriſſen zu werden: ſie wenden ſich zu den ſchlafenden **Amoretten**, rütteln ſie auf, und jagen ſie in die Höhe. Dieſe flattern wie eine Schaar Vögel aufwärts auseinander, nehmen in der Höhe, wie in Schlachtordnung, den ganzen Raum der Höhle ein, und ſchießen von da herab einen unaufhörlichen Hagel von Pfeilen auf das Getümmel in der Tiefe. Die Verwundeten, von mächtigem Liebesſehnen ergriffen, laſſen vom raſenden Tanze ab und ſinken in Ermattung. Die **Grazien** bemächtigen ſich der Verwundeten und ſuchen, indem ſie die Trunkenen zu Paaren fügen, ſie mit ſanfter Gewalt nach dem Hintergrunde zu zerſtreuen. Dort nach den verſchiedenſten Richtungen hin entfernen ſich [zum Theil auch von der Höhe herab durch die Amoretten verfolgt] die Bacchanten, Faunen, Satyren, Nymphen und Jünglinge. Ein immer dichterer roſiger Duft ſenkt ſich herab; in ihm verſchwinden zunächſt die Amoretten, dann bedeckt er den ganzen Hintergrund, ſo daß endlich, außer **Venus** und **Tannhäuſer**, nur noch **die drei Grazien** ſichtbar zurückbleiben. Dieſe wenden ſich jetzt nach dem Vordergrunde zurück; in anmuthigen Verſchlingungen nahen ſie ſich **Venus**, ihr gleichſam von dem Siege berichtend, den ſie über die wilden Leidenſchaften der Unterthanen ihres Reiches gewonnen. — **Venus** blickt dankend zu ihnen.)

Geſang der Sirenen.

Naht euch dem Strande,
naht euch dem Lande,
wo in den Armen
gluhender Liebe
ſelig Erwarmen
ſtill' eure Triebe!

(Der dichte Duft im Hintergrunde zertheilt ſich, ein Nebelbild zeigt die Entführung der **Europa**, welche auf dem Rücken des mit Blumen geſchmückten weißen Stieres, von Tritonen und Nereiden geleitet, durch das blaue Meer dahinfährt. Der roſige Duft ſchließt ſich wieder, das Bild verſchwindet, und die **Grazien** deuten nun durch einen anmuthigen Tanz den geheimnißvollen Inhalt des Bildes, als ein Werk der Liebe, an. Von Neuem theilt ſich der Duft. Man erblickt in ſanfter Mondesdämmerung **Leda**, am Waldteiche ausgeſtreckt; der

Schwan ſchwimmt auf ſie zu und birgt ſchmeichelnd ſeinen Hals an ihrem Buſen. Allmählich verbleicht auch dieſes Bild. Der Duft verzieht ſich endlich ganz, und zeigt die ganze Grotte einſam und ſtill. Die **Grazien** neigen ſich lächelnd vor **Venus**, und entfernen ſich langſam nach der Seitengrotte. Tiefſte Ruhe. Unveränderte Gruppe der **Venus** und **Tannhäuſer's**.)

Zweite Scene.

Venus. Tannhäuſer.

(Tannhäuſer zuckt mit dem Haupte empor, als fahre er aus einem Traume auf. — Venus zieht ihn ſchmeichelnd zurück. — Tannhäuſer führt die Hand über die Augen, als ob er ein Traumbild feſt zu halten ſuche.)

Venus.

Geliebter, ſag', wo weilt dein Sinn?

Tannhäuſer.

Zu viel! Zu viel! O, daß ich nun
erwachte!

Venus.

Sprich, was kümmert dich?

Tannhäuſer.

Im Traum war mir's, als hörte ich —
was meinem Ohr ſo lange fremd!
als hörte ich der Glocken froh Geläute: —
o, ſag'! Wie lange hört' ich's doch nicht mehr?

Venus.

Wohin verlierſt du dich? Was ficht dich an?

Tannhäuſer.

Die Zeit, die hier ich weil', ich kann ſie nicht
ermeſſen: — Tage, Monde — giebt's für mich
nicht mehr, denn nicht mehr ſehe ich die Sonne,
nicht mehr des Himmels freundliche Geſtirne; —

den Halm ſeh' ich nicht mehr, der friſch ergrünend
den neuen Sommer bringt; — die Nachtigall
nicht hör' ich mehr, die mir den Lenz verkünde: —
hör' ich ſie nie, ſeh' ich ſie niemals mehr?

Venus.

Ha! Was vernehm' ich? Welche thör'ge Klagen!
Biſt du ſo bald der holden Wunder müde,
die meine Liebe dir bereitet? — Oder
wie? Reu't es dich ſo ſehr, ein Gott zu ſein?
Haſt du ſo bald vergeſſen, wie du einſt
gelitten, während jetzt du dich erfreu'ſt? —
Mein Sänger, auf! Ergreife deine Harfe!
Die Liebe fei're, die ſo herrlich du beſingſt,
daß du der Liebe Göttin ſelber dir gewannſt!
Die Liebe fei're, da ihr höchſter Preis dir ward!

Tannhäuſer

(zu einem plötzlichen Entſchluſſe ermannt, nimmt die Harfe und ſtellt ſich feierlich vor Venus hin.)

Dir töne Lob! Die Wunder ſei'n geprieſen,
die deine Macht mir Glücklichem erſchuf!
Die Wonnen ſüß, die deiner Huld entſprießen,
erheb' mein Lied in lautem Jubelruf!
Nach Freude, ach! nach herrlichem Genießen
verlangt' mein Herz, es dürſtete mein Sinn:
da, was nur Göttern einſtens du erwieſen,
gab deine Gunſt mir Sterblichem dahin. —
Doch ſterblich, ach! bin ich geblieben,
und übergroß iſt mir dein Lieben;
wenn ſtets ein Gott genießen kann,
bin ich dem Wechſel unterthan;

nicht Luſt allein liegt mir am Herzen,
aus Freuden ſehn' ich mich nach Schmerzen:
aus deinem Reiche muß ich flieh'n, —
o Königin, Göttin! Laß mich zieh'n!

Venus (noch auf ihrem Lager).

Was muß ich hören! Welch' ein Sang!
Welch' trübem Ton verfällt dein Lied!
Wohin floh die Begeiſt'rung dir,
die Wonneſang dir nur gebot?
Was iſt's? Worin war meine Liebe läſſig?
Geliebter, weſſen klageſt du mich an?

Tannhäuſer (zur Harfe).

Dank deiner Huld! Geprieſen ſei dein Lieben!
Beglückt für immer, wer bei dir geweilt!
Beneidet ewig, wer mit warmen Trieben
in deinen Armen Göttergluth getheilt!
Entzückend ſind die Wunder deines Reiches,
den Zauber aller Wonnen athm' ich hier;
kein Land der weiten Erde bietet Gleiches,
was ſie beſitzt, ſcheint leicht entbehrlich dir.
Doch ich aus dieſen roſ'gen Düften
verlange nach des Waldes Lüften,
nach unſres Himmels klarem Blau,
nach unſrem friſchen Grün der Au',
nach unſrer Vöglein liebem Sange,
nach unſrer Glocken trautem Klange: —
aus deinem Reiche muß ich flieh'n, —
o Königin, Göttin! Laß mich zieh'n!

Venus (leidenſchaftlich aufſpringend).

Treuloſer! Weh! Was läſſeſt du mich hören?
Du wageſt meine Liebe zu verhöhnen?

Du preiſeſt ſie, und willſt ſie dennoch flieh'n?
Zum Überdruß iſt dir mein Reiz gedieh'n?

Tannhäuſer.

O ſchöne Göttin! Wolle mir nicht zürnen!
Dein übergroßer Reiz iſt's, den ich meide.

Venus.

Weh' dir! Verräther! Heuchler! Undankbarer!
Ich laſſ' dich nicht! Du darfſt von mir nicht zieh'n!

Tannhäuſer.

Nie war mein Lieben größer, niemals wahrer,
als jetzt, da ich für ewig dich muß flieh'n!

(Venus hat mit heftiger Gebärde ihr Geſicht, von ihren Händen bedeckt, abgewandt. Nach einem Schweigen wendet ſie es lächelnd und mit verführeriſchem Ausdrucke Tannhäuſer wieder zu.)

Venus (mit leiſer Stimme beginnend).

Geliebter, komm'! Sieh' dort die Grotte,
von roſ'gen Düften mild durchwallt!
Entzücken böt' ſelbſt einem Gotte
der ſüß'ſten Freuden Aufenthalt:
beſänftigt auf dem weichſten Pfühle
flieh' deine Glieder jeder Schmerz,
dein brennend Haupt umwehe Kühle,
wonnige Gluth durchſchwell' dein Herz.
Aus holder Ferne mahnen ſüße Klänge,
daß dich mein Arm in trauter Näh' umſchlänge;
von meinen Lippen ſchlürfſt du Göttertrank,
aus meinen Augen ſtrahlt dir Liebesdank: —
ein Freudenfeſt ſoll unſrem Bund entſtehen,
der Liebe Feier laß uns froh begehen!
Nicht ſollſt du ihr ein ſcheues Opfer weih'n, —
nein! — mit der Liebe Göttin ſchwelge im Verein

Sirenen (aus weiter Ferne, unſichtbar).
Naht euch dem Strande,
naht euch dem Lande!

Venus
(Tannhäuſer ſanft nach ſich ziehend).
Mein Ritter! Mein Geliebter! Willſt du flieh'n?

Tannhäuſer
(auf das Äußerſte hingeriſſen, greift mit trunkener Gebärde in die Harfe).
Stets ſoll nur dir, nur dir mein Lied ertönen!
Geſungen laut ſei nur dein Preis von mir!
Dein ſüßer Reiz iſt Quelle alles Schönen,
und jedes holde Wunder ſtammt von dir.
Die Gluth, die du mir in das Herz gegoſſen,
als Flamme lod're hell ſie dir allein!
Ja, gegen alle Welt will unverdroſſen
fortan ich nun dein kühner Streiter ſein. —
Doch hin muß ich zur Welt der Erden,
bei dir kann ich nur Sklave werden,
nach Freiheit doch verlange ich,
nach Freiheit, Freiheit dürſtet's mich;
zu Kampf und Streite will ich ſtehen,
ſei's auch auf Tod und Untergehen: —
drum muß aus deinem Reich ich flieh'n, —
o Königin, Göttin! Laß mich zieh'n!

Venus (im heftigſten Zorne).
Zieh' hin, Wahnſinniger, zieh' hin!
Verräther, ſieh', nicht halt' ich dich!
Ich geb' dich frei, — zieh' hin! zieh' hin!
Was du verlangſt, das ſei dein Loos!
Hin zu den kalten Menſchen flieh',
vor deren blödem, trübem Wahn

der Freude Götter wir entfloh'n
tief in der Erde wärmenden Schoos.
Zieh' hin, Bethörter! Suche dein Heil,
ſuche dein Heil — und find' es nie!
Die du bekämpft, die du beſiegt,
die du verhöhnt mit jubelndem Stolz,
flehe ſie an, die du verlacht,
wo du verachteſt, jamm're um Huld!
Deiner Schande Schmach blüht dir dann auf;
gebannt, verflucht, folgt dir der Hohn:
zerknirſcht, zertreten ſeh' ich dich nah'n,
bedeckt mit Staub das entehrte Haupt
— „O fändeſt du ſie wieder,
die einſt dir gelacht!
Ach, öffneten ſich wieder
die Thore ihrer Pracht!" —
Da liegt er vor der Schwelle,
wo einſt ihm Freude floß:
um Mitleid, nicht um Liebe,
fleht bettelnd der Genuß!
Zurück der Bettler! Sklave, weich'!
Nur Helden öffnet ſich mein Reich!

Tannhäuſer.

Der Jammer ſei dir kühn erſpart,
daß du entehrt mich nahen ſah'ſt.
Für ewig ſcheid' ich: lebe wohl!
Der Göttin kehr' ich nie zurück.

Venus.

Ha! Kehrteſt du mir nie zurück! —
Was ſagt' ich? —
Was ſagt' er? —

Wie es denken?
Wie es faſſen!
Mein Trauter ewig mich verlaſſen? —
Wie hätt' ich das verſchuldet,
die Göttin aller Hulden?
Wie ihr die Wonne rauben,
dem Freunde zu vergeben?
Wie lächelnd unter Thränen
ich ſehnſuchtsvoll dir lauſchte,
den ſtolzen Sang zu hören,
der rings ſo lang' verſtummt, —
oh! könnteſt je du wähnen,
daß ungerührt ich bliebe,
dräng' deiner Seele Seufzen
in Klagen zu mir her?
Daß ich in deinen Armen
mir letzte Tröſtung fand,
laſſ deſſ' mich nicht entgelten,
verſchmäh' nicht meinen Troſt! —
Ach! kehrteſt du nicht wieder,
dann träfe Fluch die Welt;
für ewig läg' ſie öde,
aus der die Göttin ſchwand! —
Kehr' wieder! Kehr' mir wieder!
Trau' meiner Liebeshuld! —

Tannhäuſer.
Wer, Göttin, dir entflieht,
flieht ewig jeder Huld.

Venus.
Nicht wehre ſtolz dem Sehnen,
wenn neu dich's zu mir zieht.

Tannhäuſer.

Mein Sehnen drängt zum Kampfe;
nicht ſuch' ich Wonn' und Luſt.
O, Göttin, woll' es faſſen,
mich drängt es hin zum Tod!

Venus.

Wenn ſelbſt der Tod dich meidet,
ein Grab dir ſelbſt verwehrt?

Tannhäuſer.

Den Tod, das Grab im Herzen,
durch Buße find' ich Ruh'.

Venus.

Nie iſt dir Ruh' beſchieden,
nie findeſt du das Heil!
Kehr' wieder, ſuchſt du Frieden!
Kehr' wieder, ſuchſt du Heil!

Tannhäuſer.

Göttin der Wonne, nicht in dir —
Mein Fried', mein Heil ruht in Maria!
(Furchtbarer Schlag. Venus verſchwindet.)

Dritte Scene.

(Tannhäuſer ſteht plötzlich in einem ſchönen Thale, über ihm blauer Himmel. Rechts im Hintergrunde die Wartburg, links in größerer Ferne der Hörſelberg. — Rechter Hand führt auf der halben Höhe des Thales ein Bergweg nach dem Vordergrunde zu, wo er dann ſeitwärts abbiegt; in demſelben Vordergrund iſt ein Muttergottesbild, zu welchem ein niedriger Bergvorſprung hinaufführt. — Von der Höhe links vernimmt man das Geläute von Herdeglocken; auf einem hohen Vorſprunge ſitzt ein junger Hirt mit der Schalmei und ſingt.)

Hirt.

Frau Holda kam aus dem Berg hervor,
zu ziehen durch Flur und Auen;

gar ſüßen Klang vernahm da mein Ohr,
mein Auge begehrte zu ſchauen: —
da träumt' ich manchen holden Traum,
und als mein Aug' erſchloſſen kaum,
da ſtrahlte warm die Sonnen,
der Mai, der Mai war kommen.
Nun ſpiel' ich luſtig die Schalmei: —
der Mai iſt da, der liebe Mai!

(Er ſpielt auf der Schalmei. Man hört den Geſang der älteren Pilger, welche, von der Richtung der Wartburg her kommend, den Bergweg rechts entlang ziehen.)

Geſang der älteren Pilger.

Zu dir wall' ich, mein Jeſus Chriſt,
der du des Sünders Hoffnung biſt!
Gelobt ſei, Jungfrau ſüß und rein,
der Wallfahrt wolle günſtig ſein! —
Ach, ſchwer drückt mich der Sünden Laſt,
kann länger ſie nicht mehr ertragen;
drum will ich auch nicht Ruh' noch Raſt,
und wähle gern mir Müh' und Plagen.
Am hohen Feſt der Gnadenhuld
in Demuth ſühn' ich meine Schuld;
geſegnet, wer im Glauben treu:
er wird erlöſt durch Buß' und Reu'.

(Der **Hirt**, der fortwährend auf der Schalmei geſpielt hat, hält ein, als der Zug der Pilger auf der Höhe ihm gegenüber ankommt.)

Hirt

(den Hut ſchwenkend und den **Pilgern** laut zurufend).

Glück auf! Glück auf nach Rom!
Betet für meine arme Seele!

Tannhäuſer

(tief ergriffen auf die Kniee ſinkend.)

Allmächt'ger, dir ſei Preis!
Hehr ſind die Wunder deiner Gnade.

(Der Zug der Pilger entfernt ſich immer weiter von der Bühne, ſo daß der Geſang allmählich verhallt.)

Pilgergeſang.

Zu dir wall' ich, mein Jeſus Chriſt,
der du des Pilgers Hoffnung biſt!
Gelobt ſei, Jungfrau ſüß und rein,
der Wallfahrt wolle günſtig ſein!

Tannhäuſer

(als der Geſang der Pilger ſich hier etwas verliert, ſingt, auf den Knieen, wie in brünſtiges Gebet verſunken, weiter).

Ach, ſchwer drückt mich der Sünden Laſt,
kann länger ſie nicht mehr ertragen;
drum will ich auch nicht Ruh' noch Raſt,
und wähle gern mir Müh' und Plagen.

(Thränen erſticken ſeine Stimme; man hört in weiter Ferne den Pilgergeſang fortſetzen bis zum letzten Verhallen, während ſich aus dem tiefſten Hintergrunde, wie von Eiſenach herkommend, das Geläute von Kirchglocken vernehmen läßt. Als auch dieſes ſchweigt, hört man von links immer näher kommende Hornrufe.)

Vierte Scene.

(Von der Anhöhe links herab aus einem Waldwege treten der Landgraf und die Sänger, in Jägertracht, einzeln auf. Im Verlaufe der Scene findet ſich der ganze Jagdtroß des Landgrafen nach und nach auf der Bühne ein.)

Landgraf.

Wer iſt der dort in brünſtigem Gebete?

Walther.

Ein Büßer wohl.

Biterolf.
Nach ſeiner Tracht ein Ritter.

Wolfram
(der auf Tannhäuſer zugegangen iſt und ihn erkannt hat).
Er iſt es!

Die Sänger und der Landgraf.
Heinrich! Heinrich! Seh' ich recht?

(Tannhäuſer, der überraſcht ſchnell aufgefahren iſt, ermannt ſich und verneigt ſich ſtumm gegen den Landgrafen, nachdem er einen flüchtigen Blick auf ihn und die Sänger geworfen.)

Landgraf.
Du biſt es wirklich? Kehreſt in den Kreis
zurück, den du in Hochmuth ſtolz verließeſt?

Biterolf.
Sag', was uns deine Wiederkunſt bedeutet?
Verſöhnung? Oder gilt's erneu'tem Kampf?

Walther.
Nah'ſt du als Freund uns oder Feind?

Die anderen Sänger außer Wolfram.
Als Feind?

Wolfram.
O fraget nicht! Iſt dieß des Hochmuths Miene? —
Gegrüßt ſei uns, du kühner Sänger,
der, ach! ſo lang' in unſrer Mitte fehlt!

Walther.
Willkommen, wenn du friedlich nah'ſt!

Biterolf.
Gegrüßt, wenn du uns Freunde nennſt!

Alle Sänger.
Gegrüßt! Gegrüßt! Gegrüßt ſei uns!

Landgraf.
So ſei willkommen denn auch mir!
Sag' an, wo weilteſt du ſo lang'?

Tannhäuſer.
Ich wanderte in weiter, weiter Fern', —
da, wo ich nimmer Raſt noch Ruhe fand.
Fragt nicht! Zum Kampf mit euch nicht kam ich her.
Seid mir verſöhnt, und laßt mich weiter zieh'n!

Landgraf.
Nicht doch! Der Unſre biſt du neu geworden.

Walther.
Du darfſt nicht zieh'n.

Biterolf.
Wir laſſen dich nicht fort.

Tannhäuſer.
Laßt mich! Mir frommet kein Verweilen,
und nimmer kann ich raſtend ſteh'n;
mein Weg heißt mich nur vorwärts eilen,
denn rückwärts darf ich niemals ſeh'n.

Der Landgraf und die Sänger.
O bleib', bei uns ſollſt du verweilen,
wir laſſen dich nicht von uns geh'n.
Du ſuchteſt uns, warum enteilen
nach ſolchem kurzen Wiederſeh'n?

Tannhäuſer (ſich losreißend).
Fort! Fort von hier!

Die Sänger.

Bleib'! Bleib' bei uns!

Wolfram

(Tannhäuſer in den Weg tretend, mit erhobener Stimme).

Bleib' bei Eliſabeth!

Tannhäuſer

(heftig und freudig ergriffen).

Eliſabeth! — O Macht des Himmels,
rufſt du den ſüßen Namen mir?

Wolfram.

Nicht ſollſt du Feind mich ſchelten, daß ich ihn genannt! — Erlaubeſt du mir, Herr, daß ich Verkünder ſeines Glücks ihm ſei?

Landgraf.

Nenn' ihm den Zauber, den er ausgeübt, —
und Gott verleih' ihm Tugend,
daß würdig er ihn löſe! —

Wolfram.

Als du in kühnem Sange uns beſtritteſt,
bald ſiegreich gegen unſre Lieder ſangſt,
durch unſre Kunſt Beſiegung bald erlitteſt:
ein Preis doch war's, den du allein errangſt.
War's Zauber, war es reine Macht,
durch die ſolch' Wunder du vollbracht,
an deinen Sang voll Wonn' und Leid
gebannt die tugendreichſte Maid?

Denn, ach! als du uns ſtolz verlaſſen,
verſchloß ihr Herz ſich unſerm Lied;
wir ſahen ihre Wang' erblaſſen,
für immer unſren Kreis ſie mied. —
O kehr' zurück, du kühner Sänger,
dem unſren ſei dein Lied nicht fern, —
den Feſten fehle ſie nicht länger,
auf's Neue leuchte uns ihr Stern!

Die Sänger.

Sei unſer, Heinrich! Kehr' uns wieder!
Zwietracht und Streit ſei abgethan!
Vereint ertönen unſre Lieder,
und Brüder nenne uns fortan!

Tannhäuſer

(innig gerührt, umarmt Wolfram und die Sänger mit Heftigkeit).

Zu ihr! Zu ihr! O, führet mich zu ihr!
Ha, jetzt erkenne ich ſie wieder,
die ſchöne Welt, der ich entrückt!
Der Himmel blickt auf mich hernieder,
die Fluren prangen reich geſchmückt.
Der Lenz mit tauſend holden Klängen
zog jubelnd in die Seele mir;
in ſüßem, ungeſtümem Drängen
ruft laut mein Herz: zu ihr, zu ihr!

Landgraf und die Sänger.

Er kehrt zurück, den wir verloren!
Ein Wunder hat ihn hergebracht

Die ihm den Übermuth beſchworen,
geprieſen ſei die holde Macht!
Nun lauſche unſern Hochgeſängen
von Neuem der Geprieſ'nen Ohr!
Es tön' in frohbelebten Klängen
das Lied aus jeder Bruſt hervor!

(Der ganze Jagdtroß hat ſich im Thale verſammelt. Der Landgraf ſtößt in ſein Horn: laute Hornrufe der Jäger antworten ihm. Der Landgraf und die Sänger beſteigen Pferde, welche man ihnen von der Wartburg her entgegengeführt hat.)

Der Vorhang fällt.

Zweiter Aufzug.

Erſte Scene.

(Die Sängerhalle auf der Wartburg; nach hinten freie Ausſicht auf den Burghof und das Thal.)

Eliſabeth (tritt freudig bewegt ein).

Dich, theure Halle, grüß' ich wieder,
froh grüß' ich dich, geliebter Raum!
In dir erwachen ſeine Lieder,
und wecken mich aus düſt'rem Traum. —
Da er aus dir geſchieden,
wie öd' erſchienſt du mir!
Aus mir entfloh der Frieden,
die Freude zog aus dir. —
Wie jetzt mein Buſen hoch ſich hebet,
ſo ſcheinſt du jetzt mir ſtolz und hehr;
der dich und mich ſo neu belebet,
nicht länger weilt er ferne mehr.
Sei mir gegrüßt! ſei mir gegrüßt!

Zweite Scene.

(Wolfram und Tannhäuſer erſcheinen im Hintergrunde.)

Wolfram.

Dort iſt ſie; — nahe dich ihr ungeſtört!

(Er bleibt, an die Mauerbrüſtung des Balkons gelehnt, im Hintergrunde.)

Tannhäuſer

(ungeſtüm zu den Füßen Eliſabeth's ſtürzend)

O Fürſtin!

Eliſabeth (in ſchüchterner Verwirrung)

Gott! — Steht auf! — Laßt mich! Nicht darf
ich euch hier ſeh'n!

(Sie will ſich entfernen.)

Tannhäuſer.

Du darfſt! O bleib' und laß
zu deinen Füßen mich!

Eliſabeth (ſich freundlich zu ihm wendend)

So ſtehet auf!
Nicht ſollet *hier* ihr knie'n, denn dieſe Halle
iſt euer Königreich. O, ſtehet auf!
Nehmt meinen Dank, daß ihr zurückgekehrt! —
Wo weiltet ihr ſo lange?

Tannhäuſer (ſich langſam erhebend)

Fern von hier,
in weiten, weiten Landen. Dichtes Vergeſſen
hat zwiſchen heut' und geſtern ſich geſenkt. —
All' mein Erinnern iſt mir ſchnell geſchwunden,
und nur des Einen muß ich mich entſinnen,
daß nie mehr ich gehofft euch zu begrüßen,
noch je zu euch mein Auge zu erheben. —

Eliſabeth.

Was war es dann, das euch zurückgeführt?

Tannhäuſer.

Ein Wunder war's,
ein unbegreiflich hohes Wunder!

Eliſabeth (freudig aufwallend).

Geprieſen ſei dieß Wunder
aus meines Herzens Tiefe!
(Sich mäßigend, — in Verwirrung.)
Verzeiht, wenn ich nicht weiß, was ich beginne!
Im Traum bin ich, und thör'ger als ein Kind, —
machtlos der Macht der Wunder preisgegeben.
Faſt kenn' ich mich nicht mehr; o, helfet mir,
daß ich das Räthſel meines Herzens löſe!
Der Sänger klugen Weiſen
lauſcht' ich ſonſt gern und viel;
ihr Singen und ihr Preiſen
ſchien mir ein holdes Spiel.
Doch welch' ein ſeltſam neues Leben
rief euer Lied mir in die Bruſt!
Bald wollt' es mich wie Schmerz durchbeben,
bald drang's in mich wie jähe Luſt:
Gefühle, die ich nie empfunden!
Verlangen, das ich nie gekannt!
Was einſt mir lieblich, war verſchwunden
vor Wonnen, die noch nie genannt! —
Und als ihr nun von uns gegangen, —
war Frieden mir und Luſt dahin;
die Weiſen, die die Sänger ſangen,
erſchienen matt mir, trüb' ihr Sinn;
im Traume fühlt' ich dumpfe Schmerzen,

mein Wachen ward trübſel'ger Wahn;
die Freude zog aus meinem Herzen: —
Heinrich! Was thatet ihr mir an?

Tannhäuſer (hingeriſſen).
Den Gott der Liebe ſollſt du preiſen,
er hat die Saiten mir berührt,
er ſprach zu dir aus meinen Weiſen,
zu dir hat er mich hergeführt!

Eliſabeth.
Geprieſen ſei die Stunde,
geprieſen ſei die Macht,
die mir ſo holde Kunde
von eurer Näh' gebracht!
Von Wonneglanz umgeben
lacht mir der Sonne Schein;
erwacht zu neuem Leben,
nenn' ich die Freude mein!

Tannhäuſer.
Geprieſen ſei die Stunde,
geprieſen ſei die Macht,
die mir ſo holde Kunde
aus deinem Mund gebracht.
Dem neu erkannten Leben
darf ich mich muthig weih'n;
ich nenn' in freud'gem Beben
ſein ſchönſtes Wunder mein!

Wolfram (im Hintergrunde).
So flieht für dieſes Leben
mir jeder Hoffnung Schein!

(**Tannhäuſer** trennt ſich von **Eliſabeth**; er geht auf **Wolfram** zu, umarmt ihn, und entfernt ſich mit ihm.)

Dritte Scene.

(Der Landgraf tritt aus einem Seiteneingange auf; Eliſabeth eilt ihm entgegen und birgt ihr Geſicht an ſeiner Bruſt.)

Landgraf.

Dich treff' ich hier in dieſer Halle, die
ſo lange du gemieden? Endlich denn
lockt dich ein Sängerfeſt, das wir bereiten?

Eliſabeth.

Mein Oheim! O, mein gut'ger Vater!

Landgraf.

Drängt
es dich, dein Herz mir endlich zu erſchließen?

Eliſabeth.

Blick' mir in's Auge! Sprechen kann ich nicht.

Landgraf.

Noch bleibe denn unausgeſprochen
dein ſüß Geheimniß kurze Friſt;
der Zauber bleibe ungebrochen
bis du der Löſung mächtig biſt. —
So ſei's! Was der Geſang ſo Wunderbares
erweckt und angeregt, ſoll heute er
enthüllen auch und mit Vollendung krönen.
Die holde Kunſt, ſie werde jetzt zur That!
(Man hört Trompeten.)
Schon nahen ſich die Edlen meiner Lande,
die ich zum ſelt'nen Feſt hieher beſchied;
zahlreicher nahen ſie als je, da ſie
gehört, daß du des Feſtes Fürſtin ſei'ſt.

Vierte Scene.

(Trompeten. — Grafen, Ritter und Edelfrauen in reichem Schmucke werden durch Edelknaben eingeführt. — Der Landgraf mit Eliſabeth empfängt und begrüßt ſie.)

Chor.

Freudig begrüßen wir die edle Halle,
wo Kunſt und Frieden immer nur verweil',
wo lange noch der frohe Ruf erſchalle:
Thüringen's Fürſten, Landgraf Hermann, Heil!

(Die Ritter und Frauen haben die von den Edelknaben ihnen angewieſenen, in einem weiten Halbkreiſe erhöhten Plätze eingenommen. Der Landgraf und Eliſabeth nehmen im Vordergrunde unter einem Baldachin Ehrenſitze ein. — Trompeten. — Die Sänger treten auf und verneigen ſich feierlich mit ritterlichem Gruße gegen die Verſammlung; darauf nehmen ſie in der leergelaſſenen Mitte des Saales die in einem engeren Halbkreiſe für ſie beſtimmten Sitze ein. Tannhäuſer im Mittelgrunde rechts, Wolfram am entgegengeſetzten Ende links, der Verſammlung gegenüber.)

Der Landgraf (erhebt ſich).

Gar viel und ſchön ward hier in dieſer Halle
von euch, ihr lieben Sänger, ſchon geſungen;
in weiſen Räthſeln wie in heit'ren Liedern
erfreutet ihr gleich ſinnig unſer Herz. —
Wenn unſer Schwert in blutig ernſten Kämpfen
ſtritt für des deutſchen Reiches Majeſtät
wenn wir dem grimmen Welfen widerſtanden
und dem verderbenvollen Zwieſpalt wehrten:
ſo ward von euch nicht mind'rer Preis errungen.
Der Anmuth und der holden Sitte,
der Tugend und dem reinen Glauben
erſtrittet ihr durch eure Kunſt
gar hohen, herrlich ſchönen Sieg. —
Bereitet heute uns denn auch ein Feſt,
heut', wo der kühne Sänger uns zurück
gekehrt, den wir ſo ungern lang' vermißten.

Was wieder ihn in unſre Nähe brachte,
ein wunderbar Geheimniß dünkt es mich;
durch Liedes Kunſt ſoll't ihr es uns enthüllen,
deßhalb ſtell' ich die Frage jetzt an euch:
könnt ihr der Liebe Weſen mir ergründen?
Wer es vermag, wer ſie am würdigſten
beſingt, dem reich' Eliſabeth den Preis:
er fordre ihn ſo hoch und kühn er wolle,
ich ſorge, daß ſie ihn gewähren ſolle. —
Auf, liebe Sänger! Greifet in die Saiten!
Die Aufgab' iſt geſtellt, kämpft um den Preis,
und nehmet all' im Voraus unſren Dank!

(Trompeten.)

Chor der Ritter und Edelfrauen.

Heil! Heil! Thüringen's Fürſten Heil!
Der holden Kunſt Beſchützer Heil!

(Alle ſetzen ſich. Vier Edelknaben treten vor, ſammeln in einem goldenen Becher von jedem der Sänger ſeinen auf ein Blättchen geſchriebenen Namen, ein und reichen ihn Eliſabeth, welche eines der Blättchen herauszieht und es den Edelknaben reicht. Dieſe, nachdem ſie den Namen geleſen, treten feierlich in die Mitte und rufen: —)

Vier Edelknaben.

Wolfram von Eſchenbach beginne!

(Tannhäuſer ſtützt ſich auf ſeine Harfe und ſcheint ſich in Träumereien zu verlieren. Wolfram erhebt ſich.)

Wolfram.

Blick' ich umher in dieſem edlen Kreiſe,
welch' hoher Anblick macht mein Herz erglüh'n!
So viel der Helden, tapfer, deutſch und weiſe, —
ein ſtolzer Eichwald, herrlich, friſch und grün.
Und hold und tugendſam erblick' ich Frauen, —
lieblicher Blüten düftereichſten Kranz.

Es wird der Blick wohl trunken mir vom Schauen,
mein Lied verſtummt vor ſolcher Anmuth Glanz. —
Da blick' ich auf zu einem nur der Sterne,
der an dem Himmel, der mich blendet, ſteht:
es ſammelt ſich mein Geiſt aus jeder Ferne,
andächtig ſinkt die Seele in Gebet.
Und ſieh'! Mir zeiget ſich ein Wunderbronnen,
in den mein Geiſt voll hohen Staunens blickt:
aus ihm er ſchöpfet gnadenreiche Wonnen,
durch die mein Herz er namenlos erquickt.
Und nimmer möcht' ich dieſen Bronnen trüben,
berühren nicht den Quell mit frevlem Muth:
in Anbetung möcht' ich mich opfernd üben,
vergießen froh mein letztes Herzensblut. —
Ihr Edlen mög't in dieſen Worten leſen,
wie ich erkenn' der Liebe reinſtes Weſen!

Die Ritter und Frauen (in beifälliger Bewegung)
So iſt's! So iſt's! Geprieſen ſei dein Lied!

Tannhäuſer
(der gegen das Ende von Wolfram's Geſange wie aus dem Traume auffuhr, erhebt ſich ſchnell)

Auch ich darf mich ſo glücklich nennen
zu ſchau'n, was, Wolfram, du geſchaut!
Wer ſollte nicht den Bronnen kennen?
Hör', ſeine Tugend preiſ' ich laut! —
Doch ohne Sehnſucht heiß zu fühlen
ich ſeinem Quell nicht nahen kann:
des Durſtes Brennen muß ich kühlen,
getroſt leg' ich die Lippen an.
In vollen Zügen trink' ich Wonnen,
in die kein Zagen je ſich miſcht:
denn unverſiegbar iſt der Bronnen,

wie mein Verlangen nie erliſcht.
So, daß mein Sehnen ewig brenne,
lab' an dem Quell ich ewig mich:
und wiſſe, Wolfram, ſo erkenne
der Liebe wahrſtes Weſen ich!

(Eliſabeth macht eine Bewegung, ihren Beifall zu bezeigen; da aber alle Zuhörer in ernſtem Schweigen verharren, hält ſie ſich ſchüchtern zurück.)

Walther von der Vogelweide (erhebt ſich).
Den Bronnen, den uns Wolfram nannte,
ihn ſchaut auch meines Geiſtes Licht;
doch, der in Durſt für ihn entbrannte,
du, Heinrich, kennſt ihn wahrlich nicht.
Laß dir denn ſagen, laß dich lehren:
der Bronnen iſt die Tugend wahr.
Du ſollſt in Inbrunſt ihn verehren
und opfern ſeinem holden Klar.
Legſt du an ſeinen Quell die Lippen,
zu kühlen frevle Leidenſchaft,
ja, wollteſt du am Rand nur nippen,
wich' ewig ihm die Wunderkraft!
Willſt du Erquickung aus dem Bronnen haben,
mußt du dein Herz, nicht deinen Gaumen laben.

Die Zuhörer (in lautem Beifall).
Heil Walther! Preis ſei deinem Liede!

Tannhäuſer (ſich heftig erhebend).
O Walther, der du alſo ſangeſt,
du haſt die Liebe arg entſtellt!
Wenn du in ſolchem Schmachten bangeſt,
verſiegte wahrlich wohl die Welt.
Zu Gottes Preis in hoch erhab'ne Fernen,
blickt auf zum Himmel, blickt zu ſeinen Sternen!

Anbetung ſolchen Wundern zollt,
da ihr ſie nicht begreifen ſollt!
Doch, was ſich der Berührung beuget,
euch Herz und Sinnen nahe liegt,
was ſich, aus gleichem Stoff erzeuget,
in weicher Formung an euch ſchmiegt, —
dem ziemt Genuß in freud'gem Triebe,
und im Genuß nur kenn' ich Liebe!
(Große Aufregung unter den Zuhörern.)

Biterolf (ſich mit Ungeſtüm erhebend).
Heraus zum Kampfe mit uns Allen!
Wer bliebe ruhig, hört er dich?
Wird deinem Hochmuth es gefallen,
ſo höre, Läſt'rer, nun auch mich!
Wenn mich begeiſtert hohe Liebe,
ſtählt ſie die Waffen mir mit Muth;
daß ewig ungeſchmäht ſie bliebe,
vergöſſ' ich ſtolz mein letztes Blut.
Für Frauenehr' und hohe Tugend
als Ritter kämpf' ich mit dem Schwert;
doch, was Genuß beut' deiner Jugend,
iſt wohlfeil, keines Streiches werth.

Die Zuhörer (in tobendem Beifalle).
Heil, Biterolf! Hier unſer Schwert!

Tannhäuſer
(in ſtets zunehmender Hitze aufſpringend).
Ha, thör'ger Prahler, Biterolf!
Singſt du von Liebe, grimmer Wolf?
Gewißlich haſt du nicht gemeint,
was mir genießenswerth erſcheint.
Was haſt du Ärmſter wohl genoſſen?

Dein Leben war nicht liebereich,
und was von Freuden dir entſproſſen,
das galt wohl wahrlich keinen Streich!
(Zunehmende Aufregung unter den Zuhörern.)

Ritter (von verſchiedenen Seiten).
Laßt ihn nicht enden! — Wehret ſeiner Kühnheit!

Landgraf
(zu Biterolf, der nach dem Schwerte greift).
Zurück das Schwert! — Ihr Sänger, haltet Frieden!

Wolfram
(erhebt ſich in edler Entrüſtung. Bei ſeinem Beginn tritt ſogleich die größte Ruhe wieder ein).
O Himmel, laß dich jetzt erflehen,
gieb meinem Lied der Weihe Preis!
Gebannt laß mich die Sünde ſehen
aus dieſem edlen, reinen Kreis!
Dir, hohe Liebe, töne
begeiſtert mein Geſang,
die mir in Engels-Schöne
tief in die Seele drang!
Du nah'ſt als Gottgeſandte,
ich folg' aus holder Fern', —
ſo führſt du in die Lande,
wo ewig ſtrahlt dein Stern.

Tannhäuſer (in höchſter Verzückung).
Dir, Göttin der Liebe, ſoll mein Lied ertönen!
Geſungen laut ſei jetzt dein Preis von mir!
Dein ſüßer Reiz iſt Quelle alles Schönen,
und jedes holde Wunder ſtammt von dir.
Wer dich mit Gluth in ſeinen Arm geſchloſſen,
was Liebe iſt, kennt er, nur er allein: —

Armſel'ge, die ihr Liebe nie genoſſen,
zieht hin, zieht in den Berg der Venus ein!

(Allgemeiner Aufbruch und Entſetzen.)

Alle.

Ha, der Verruchte! Fliehet ihn!
Hört es! Er war im Venusberg!

Die Edelfrauen.

Hinweg! Hinweg aus ſeiner Näh'!

(Sie entfernen ſich in größter Beſtürzung und unter Gebärden des Abſcheu's. Nur **Eliſabeth**, welche dem Verlaufe des Streites in furchtbar wachſender Angſt zuhörte, bleibt von den Frauen allein zurück, bleich, mit dem größten Aufwand ihrer Kraft an einer der hölzernen Säulen des Baldachins ſich aufrecht erhaltend. — Der **Landgraf**, alle **Ritter** und **Sänger** haben ihre Sitze verlaſſen und treten zuſammen. **Tannhäuſer**, zur äußerſten Linken, verbleibt noch eine Zeit lang wie in Verzückung.)

Landgraf, Ritter und Sänger.

Ihr habt's gehört! Sein frevler Mund
that das Bekenntniß ſchrecklich kund.
Er hat der Hölle Luſt getheilt,
im Venusberg hat er geweilt! —
Entſetzlich! Scheußlich! Fluchenswerth!
In ſeinem Blute netzt das Schwert!
Zum Höllenpfuhl zurückgeſandt,
ſei er gefehmt, ſei er gebannt!

(Alle ſtürzen mit entblößten Schwertern auf **Tannhäuſer** ein, welcher eine trotzige Stellung einnimmt. **Eliſabeth** wirft ſich mit einem herzzerreißenden Schrei dazwiſchen und deckt **Tannhäuſer** mit ihrem Leibe.)

Eliſabeth.

Haltet ein! —

(Bei ihrem Anblick halten Alle in größter Betroffenheit an.)

Landgraf, Ritter und Sänger.

Was ſeh' ich? Wie, Eliſabeth!
Die keuſche Jungfrau für den Sünder?

Eliſabeth.

Zurück! Des Todes achte ich ſonſt nicht!
Was iſt die Wunde eures Eiſen's gegen
den Todesſtoß, den ich von ihm empfing?

Landgraf. Ritter. Sänger.

Eliſabeth! Was muß ich hören?
Wie ließ dein Herz dich ſo bethören
von dem die Strafe zu beſchwören,
der auch ſo furchtbar dich verrieth?

Eliſabeth.

Was liegt an mir? Doch er, — ſein Heil!
Wollt ihr ſein ewig Heil ihm rauben?

Landgraf. Ritter. Sänger.

Verworfen hat er jedes Hoffen,
niemals wird ihm des Heil's Gewinn!
Des Himmels Fluch hat ihn getroffen;
in ſeinen Sünden fahr' er hin!
(Sie dringen von Neuem auf Tannhäuſer ein.)

Eliſabeth.

Zurück von ihm! Nicht ihr ſeid ſeine Richter!
Grauſame! Werft von euch das wilde Schwert,
und gebt Gehör der reinen Jungfrau Wort!
Vernehmt durch mich, was Gottes Wille iſt! —
Der Unglückſel'ge, den gefangen
ein furchtbar mächt'ger Zauber hält,
wie? ſollt' er nie zum Heil gelangen
durch Reu' und Buß' in dieſer Welt?
Die ihr ſo ſtark im reinen Glauben,
verkennt ihr ſo des Höchſten Rath?

Wollt ihr des Sünders Hoffnung rauben,
ſo ſagt, was euch er Leides that?
Seht mich, die Jungfrau, deren Blüte
mit einem jähen Schlag er brach, —
die ihn geliebt tief im Gemüthe,
der jubelnd er das Herz zerſtach: —
ich fleh' für ihn, ich flehe für ſein Leben,
zur Buße lenk' er reuevoll den Schritt!
Der Muth des Glaubens ſei ihm neu gegeben,
daß auch für ihn einſt der Erlöſer litt!

Tannhäuſer

(nach und nach von der Höhe ſeiner Aufregung und ſeines Trotzes herabgeſunken, durch Eliſabeth's Fürſprache auf das Heftigſte ergriffen, ſinkt in Zerknirſchung zuſammen).

Weh'! Weh' mir Unglückſel'gem!

Landgraf, Sänger und Ritter

(allmählich beruhigt und gerührt).

Ein Engel ſtieg aus lichtem Äther,
zu künden Gottes heil'gen Rath. —
Blick' hin, du ſchändlicher Verräther,
werd' inne deiner Miſſethat!
Du gabſt ihr Tod, ſie bittet für dein Leben;
wer bliebe rauh, hört er des Engel's Fleh'n?
Darf ich auch nicht dem Schuldigen vergeben,
dem Himmels-Wort kann ich nicht widerſteh'n.

Tannhäuſer.

Zum Heil den Sündigen zu führen,
die Gott-Geſandte nahte mir:
doch, ach! ſie frevelnd zu berühren
hob ich den Läſterblick zu ihr!

O du, hoch über dieſen Erdengründen,
die mir den Engel meines Heil's geſandt,
erbarm' dich ſein, der ach! ſo tief in Sünden
ſchmachvoll des Himmels Mittlerin verkannt!

Landgraf (nach einer Pauſe).

Ein furchtbares Verbrechen ward begangen: —
es ſchlich mit heuchleriſcher Larve ſich
zu uns der Sünde fluchbelad'ner Sohn. —
Wir ſtoßen dich von uns, — bei uns darfſt du
nicht weilen; ſchmachbefleckt iſt unſer Herd
durch dich, und dräuend blickt der Himmel ſelbſt
auf dieſes Dach, das dich zu lang' ſchon birgt.
Zur Rettung doch vor ewigem Verderben
ſteht offen dir ein Weg: von mir dich ſtoßend,
zeig' ich ihn dir: — nütz' ihn zu deinem Heil! —
Verſammelt ſind aus meinen Landen
bußfert'ge Pilger, ſtark an Zahl:
die ält'ren ſchon voran ſich wandten,
die jüng'ren raſten noch im Thal.
Nur um geringer Sünde Willen
ihr Herz nicht Ruhe ihnen läßt,
der Buße frommen Drang zu ſtillen
zieh'n ſie nach Rom zum Gnadenfeſt.

Landgraf. Sänger und Ritter.

Mit ihnen ſollſt du wallen
zur Stadt der Gnadenhuld,
im Staub dort niederfallen
und büßen deine Schuld!
Vor ihm ſtürz' dich darnieder,
der Gottes Urtheil ſpricht;
doch kehre nimmer wieder,
ward dir ſein Segen nicht!

Mußt' unſre Rache weichen,
weil ſie ein Engel brach:
dieß Schwert wird dich erreichen,
harrſt du in Sünd' und Schmach!

Eliſabeth.

Laß hin zu dir ihn wallen,
du Gott der Gnad' und Huld!
Ihm, der ſo tief gefallen,
vergieb der Sünden Schuld!
Für ihn nur will ich flehen,
mein Leben ſei Gebet;
laß ihn dein Leuchten ſehen
eh' er in Nacht vergeht!
Mit freudigem Erbeben
laß dir ein Opfer weih'n!
Nimm hin, o nimm mein Leben:
nicht nenn' ich es mehr mein!

Tannhäuſer.

Wie ſoll ich Gnade finden,
wie büßen meine Schuld?
Mein Heil ſah ich entſchwinden,
mich flieht des Himmels Huld.
Doch will ich büßend wallen,
zerſchlagen meine Bruſt,
im Staube niederfallen, —
Zerknirſchung ſei mir Luſt:
o, daß nur er verſöhnet,
der Engel meiner Noth,
der ſich, ſo frech verhöhnet,
zum Opfer doch mir bot!

Geſang der jüngeren Pilger (aus dem Thale heraufſchallend)

Am hohen Feſt der Gnadenhuld
in Demuth ſühnet eure Schuld!
Geſegnet wer im Glauben treu:
er wird erlöſ't durch Buß' und Reu'.

(Alle haben innegehalten und mit Rührung dem Geſange zugehört. **Tannhäuſer**, deſſen Züge von einem Strahle ſchnell erwachter Hoffnung erleuchtet werden, eilt ab mit dem Rufe: —)

Nach Rom!

Alle (ihm nachrufend)

Nach Rom!

Der Vorhang fällt ſchnell

Dritter Aufzug.

Erſte Scene.

(Thal vor der Wartburg, links der Hörſelberg, — wie am Schluſſe des erſten Aufzugs, nur in herbſtlicher Färbung. — Der Tag neigt ſich zum Abend. — Auf dem kleinen Bergvorſprunge rechts, vor dem Marienbilde, liegt Eliſabeth in brünſtigem Gebete dahingeſtreckt. — Wolfram kommt links von der waldigen Höhe herab. Auf halber Höhe hält er an, als er Eliſabeth gewahrt.)

Wolfram.

Wohl wußt' ich hier ſie im Gebet zu finden,
wie ich ſo oft ſie treffe, wenn ich einſam
aus wald'ger Höh' mich in das Thal verirre. —
Den Tod, den er ihr gab, im Herzen,
dahingeſtreckt in brünſt'gen Schmerzen,
fleht für ſein Heil ſie Tag und Nacht: —
o heil'ger Liebe ew'ge Macht! —
Von Rom zurück erwartet ſie die Pilger, —
ſchon fällt das Laub, die Heimkehr ſteht bevor: —
kehrt er mit den Begnadigten zurück?
Dieß iſt ihr Fragen, dieß ihr Flehen, —
ihr Heil'gen, laßt erfüllt es ſehen!
Bleibt auch die Wunde ungeheilt, —
o, würd' ihr Lind'rung nur ertheilt!

(Als er weiter hinabſteigen will, vernimmt er aus der Ferne den Geſang der älteren Pilger ſich nähern; er hält abermals an.)

Eliſabeth

(erhebt ſich, dem Geſange lauſchend).

Dieß iſt ihr Sang, — ſie ſind's, ſie kehren heim!
Ihr Heil'gen, zeigt mir jetzt mein Amt,
daß ich mit Würde es erfülle!

Wolfram

(während der Geſang ſich langſam nähert).

Die Pilger ſind's, — es iſt die fromme Weiſe,
die der empfang'nen Gnade Heil verkündet. —
O Himmel, ſtärke jetzt ihr Herz
für die Entſcheidung ihres Lebens!

Geſang der älteren Pilger

(mit welchem dieſe Anfangs aus der Ferne ſich nähern, dann von dem Vordergrunde rechts her die Bühne erreichen, und das Thal entlang der Wartburg zu ziehen, bis ſie hinter dem Bergvorſprunge im Hintergrunde verſchwinden.)

Beglückt darf nun dich, o Heimath, ich ſchauen,
und grüßen froh deine lieblichen Auen;
nun laſſ' ich ruh'n den Wanderſtab,
weil Gott getreu ich gepilgert hab'.
Durch Sühn' und Buß' hab' ich verſöhnt
den Herren, dem mein Herze fröhnt,
der meine Reu' mit Segen krönt,
den Herren, dem mein Lied ertönt.
Der Gnade Heil iſt dem Büßer beſchieden,
er geht einſt ein in der Seligen Frieden!
Vor Höll' und Tod iſt ihm nicht bang',
drum preiſ' ich Gott mein Lebelang.
Halleluja in Ewigkeit!
Halleluja in Ewigkeit!

(**Eliſabeth** hat von ihrem erhöhten Standpunkte herab mit großer Aufregung unter dem Zuge der Pilger nach **Tannhäuſer** geforſcht. — Der Geſang verhallt allmählich; — die Sonne geht unter.)

Eliſabeth

(in ſchmerzlicher, aber ruhiger Faſſung).

Er kehret nicht zurück! —

(Sie ſenkt ſich mit großer Feierlichkeit auf die Kniee.)

Allmächt'ge Jungfrau, hör' mein Flehen!
Zu dir, Gepreiſ'ne, rufe ich!
Laß mich im Staub vor dir vergehen,
o, nimm von dieſer Erde mich!
Mach', daß ich rein und engelgleich
eingehe in dein ſelig Reich! —

Wenn je, in thör'gem Wahn befangen,
mein Herz ſich abgewandt von dir, —
wenn je ein ſündiges Verlangen,
ein weltlich Sehnen keimt' in mir, —
ſo rang ich unter tauſend Schmerzen,
daß ich es töd' in meinem Herzen!

Doch, konnt' ich jeden Fehl nicht büßen,
ſo nimm dich gnädig meiner an,
daß ich mit demuthvollem Grüßen
als würd'ge Magd dir nahen kann:
um deiner Gnaden reichſte Huld
nur anzufleh'n für ſeine Schuld! —

(Sie verbleibt eine Zeitlang mit verklärtem Geſichte gen Himmel gewendet; als ſie ſich dann langſam erhebt, erblickt ſie Wolfram, welcher ſich genähert und ſie mit inniger Rührung beobachtet hat. — Als er ſie anreden zu wollen ſcheint, macht ſie ihm eine Gebärde, daß er nicht ſprechen möge.)

Wolfram.

Eliſabeth, dürft' ich dich nicht geleiten?

Eliſabeth

(drückt ihm abermals durch Gebärden aus, — ſie danke ihm und ſeiner treuen Liebe aus vollem Herzen; ihr Weg führe ſie aber gen Himmel, wo ſie ein hohes Amt zu verrichten habe; er ſolle ſie daher ungeleitet gehen laſſen, ihr auch nicht folgen. — Sie geht langſam auf dem Bergwege, auf welchem ſie noch lange in der Entfernung geſehen wird, der Wartburg zu.)

Zweite Scene.

Wolfram

(iſt zurückgeblieben; er hat Eliſabeth lange nachgeſehen, ſetzt ſich links am Fuße des Thalhügels nieder, ergreift die Harfe, und beginnt nach einem Vorſpiele.)

Wie Todesahnung Dämm'rung deckt die Lande,
umhüllt das Thal mit ſchwärzlichem Gewande;
der Seele, die nach jenen Höh'n verlangt,
vor ihrem Flug durch Nacht und Grauſen bangt: —
da ſcheineſt du, o lieblichſter der Sterne,
dein ſanftes Licht entſendeſt du der Ferne;
die nächt'ge Dämm'rung theilt dein lieber Strahl,
und freundlich zeigſt den Weg du aus dem Thal. —
O du, mein holder Abendſtern,
wohl grüßt' ich immer dich ſo gern:
vom Herzen, das ſie nie verrieth,
grüß' ſie, wenn ſie vorbei dir zieht,
wenn ſie entſchwebt dem Thal der Erden,
ein ſel'ger Engel dort zu werden! —

Dritte Scene.

(Es iſt Nacht geworden. — Tannhäuſer tritt auf. Er trägt zerriſſene Pilgerkleidung, ſein Antlitz iſt bleich und entſtellt; er wankt matten Schrittes an ſeinem Stabe.)

Tannhäuſer.

Ich hörte Harfenſchlag, — wie klang er traurig!
Der kam wohl nicht von ihr. —

Wolfram.

Wer biſt du, Pilger,
der du ſo einſam wanderſt?

Tannhäuſer.

Wer ich bin?
Kenn' ich doch dich recht gut; — Wolfram biſt du,
der wohlgeübte Sänger.

Wolfram.

Heinrich! Du?
Was bringt dich her in dieſe Nähe? Sprich!
Wagſt du es, unentſündigt wohl den Fuß
nach dieſer Gegend herzulenken?

Tannhäuſer.

Sei außer Sorg', mein guter Sänger! —
Nicht ſuch' ich dich, noch deiner Sippſchaft Einen.
Doch ſuch' ich wen, der mir den Weg wohl zeige,
den Weg, den einſt ſo wunderleicht ich fand — —

Wolfram.

Und welchen Weg?

Tannhäuſer (mit unheimlicher Lüſternheit).

Den Weg zum Venusberg!

Wolfram.

Entſetzlicher! Entweihe nicht mein Ohr!
Treibt es dich dahin?

Tannhäuſer.

Kennſt du wohl den Weg?

Wolfram.

Wahnſinn'ger! Grauen faßt mich, hör' ich dich!
Wo war'ſt du? Sag', zogſt du denn nicht nach Rom?

Tannhäuſer (wüthend).

Schweig' mir von Rom!

Wolfram.

War'ſt nicht beim heil'gen Feſte?

Tannhäuſer.

Schweig' mir von ihm!

Wolfram.

So war'ſt du nicht? — Sag', ich
beſchwöre dich!

Tannhäuſer

(nach einer Pauſe, wie ſich beſinnend, mit ſchmerzlichem Ingrimm)

Wohl war auch ich in Rom. —

Wolfram.

So ſprich! Erzähle mir, Unglücklicher!
Mich faßt ein tiefes Mitleid für dich an.

Tannhäuſer

(nachdem er Wolfram lange mit gerührter Verwunderung betrachtet hat).

Wie ſagſt du, Wolfram? Biſt du nicht mein Feind?

Wolfram.

Nie war ich es, ſo lang' ich fromm dich wähnte! —
Doch ſprich! Du pilgerteſt nach Rom?

Tannhäuſer.

Wohl denn!
Hör' an! Du, Wolfram, du ſollſt es erfahren.

(Er läßt ſich erſchöpft am Fuße des vorderen Bergvorſprunges nieder. Wolfram will ſich an ſeiner Seite niederſetzen.)

Bleib' fern von mir! Die Stätte, wo ich raſte,
iſt verflucht. — Hör' an, Wolfram, hör' an!

(Wolfram bleibt in geringer Entfernung vor Tannhäuſer ſtehen.)

Inbrunſt im Herzen, wie kein Büßer noch
ſie je gefühlt, ſucht' ich den Weg nach Rom.
Ein Engel hatte, ach! der Sünde Stolz
dem Übermüthigen entwunden: —
für ihn wollt' ich in Demuth büßen,
das Heil erfleh'n, das mir verneint,
um ihm die Thräne zu verſüßen,
die er mir Sünder einſt geweint! —
Wie neben mir der ſchwerſtbedrückte Pilger
die Straße wallt', erſchien mir allzuleicht: —
betrat ſein Fuß den weichen Grund der Wieſen,
der nackten Sohle ſucht' ich Dorn und Stein; —

ließ Labung er am Quell den Mund genießen,
ſog ich der Sonne heißes Glühen ein; —
wenn fromm zum Himmel er Gebete ſchickte,
vergoß mein Blut ich zu des Höchſten Preis; —
als das Hoſpiz die Wanderer erquickte,
die Glieder bettet' ich in Schnee und Eis: —
verſchloſſnen Aug's, ihr Wunder nicht zu ſchauen,
durchzog ich blind Italiens holde Auen: —
ich that's, — denn in Zerknirſchung wollt' ich büßen,
um meines Engels Thränen zu verſüßen! — —
Nach Rom gelangt' ich ſo zur heil'gen Stelle,
lag betend auf des Heiligthumes Schwelle;
der Tag brach an: — da läuteten die Glocken,
hernieder tönten himmliſche Geſänge;
da jauchzt' es auf in brünſtigem Frohlocken,
denn Gnad' und Heil verhießen ſie der Menge.
Da ſah ich ihn, durch den ſich Gott verkündigt,
vor ihm all' Volk im Staub ſich niederließ;
und Tauſenden er Gnade gab, entſündigt
er Tauſende ſich froh erheben hieß. —
Da naht' auch ich; das Haupt gebeugt zur Erde,
klagt' ich, mich an mit jammernder Gebärde
der böſen Luſt, die meine Sinn' empfanden,
des Sehnens, das kein Büßen noch gekühlt;
und um Erlöſung aus den heißen Banden
rief ich ihn an, von wildem Schmerz durchwühlt. —
Und er, den ſo ich bat, hub an: —
„Haſt du ſo böſe Luſt getheilt,
dich an der Hölle Gluth entflammt,
haſt du im Venusberg geweilt:
ſo biſt nun ewig du verdammt!
Wie dieſer Stab in meiner Hand

nie mehr ſich ſchmückt mit friſchem Grün,
kann aus der Hölle heißem Brand
Erlöſung nimmer dir erblüh'n!" — —
Da ſank ich in Vernichtung dumpf darnieder,
die Sinne ſchwanden mir. — Als ich erwacht,
auf ödem Platze lagerte die Nacht, —
von fern her tönten frohe Gnadenlieder. —
Da ekelte mich der holde Sang, —
von der Verheißung lügneriſchem Klang,
der eiſeskalt mir durch die Seele ſchnitt,
trieb Grauen mich hinweg mit wildem Schritt. —
Dahin zog's mich, wo ich der Wonn' und Luſt
ſo viel genoß an ihrer warmen Bruſt! —
Zu dir, Frau Venus, kehr' ich wieder,
in deiner Zauber holde Nacht;
zu deinem Hof ſteig' ich darnieder,
wo nun dein Reiz mir ewig lacht!

Wolfram.

Halt' ein! Halt' ein, Unſeliger!

Tannhäuſer.

Ach, laß mich nicht vergebens ſuchen, —
wie leicht fand ich doch einſtens dich!
Du hörſt, daß mir die Menſchen fluchen, —
nun, ſüße Göttin, leite mich!

Wolfram.

Wahnſinniger, wen rufſt du an?
(Leichte Nebel hüllen allmählich die Scene ein.)

Tannhäuſer.

Ha! fühleſt du nicht milde Lüfte?

Wolfram.

Zu mir! Es iſt um dich gethan!

Tannhäuſer.

Und athmeſt du nicht holde Düfte?
Hörſt du nicht die jubelnden Klänge?

Wolfram.

In wildem Schauer bebt die Bruſt!

Tannhäuſer.

Das iſt der Nymphen tanzende Menge! —
Herbei, herbei zu Wonn' und Luſt!

(Eine roſige Dämmerung beginnt die Nebel zu durchleuchten: durch ſie gewahrt man wirre Bewegungen tanzender Nymphen.)

Wolfram.

Weh', böſer Zauber thut ſich auf!
Die Hölle naht in wildem Lauf.

Tannhäuſer.

Entzücken dringt durch alle Sinne,
gewahr' ich dieſen Dämmerſchein;
dieß iſt das Zauberreich der Minne,
im Venusberg drangen wir ein!

(In heller, roſiger Beleuchtung wird Venus, auf einem Lager ruhend, ſichtbar.)

Venus.

Willkommen, ungetreuer Mann!
Schlug dich die Welt mit Acht und Bann?
Und findeſt nirgends du Erbarmen,
ſuchſt Liebe nun in meinen Armen?

Tannhäuſer.

Frau Venus, o, Erbarmungsreiche!
Zu dir, zu dir zieht es mich hin!

Wolfram.

Du Höllenzauber, weiche, weiche!
Berücke nicht des Reinen Sinn!

Venus.

Nah'ſt du dich wieder meiner Schwelle,
ſei dir dein Übermuth verzieh'n;
ewig fließt dir der Freuden Quelle,
und nimmer ſollſt du von mir flieh'n!

Tannhäuſer.

Mein Heil, mein Heil hab' ich verloren,
nun ſei der Hölle Luſt erkoren!

Wolfram

(ihn heftig zurückhaltend).

Allmächt'ger, ſteh' dem Frommen bei!
Heinrich, — ein Wort, es macht dich frei —!
dein Heil — !

Venus.

Zu mir!

Tannhäuſer (zu Wolfram).

Laß ab von mir!

Venus.

O komm'! Auf ewig ſei nun mein!

Wolfram.

Noch ſoll das Heil dir Sünder werden!

Tannhäuſer.

Nie, Wolfram, nie! Ich muß dahin!

Wolfram.

Ein Engel bat für dich auf Erden —
bald ſchwebt er ſegnend über dir:
Eliſabeth!

Tannhäuſer

(der ſich ſoeben von Wolfram losgeriſſen, bleibt, wie von einem heftigen Schlage gelähmt, an die Stelle gefeſſelt).

Eliſabeth! —

Männergeſang (aus dem Hintergrunde).

Der Seele Heil, die nun entfloh'n
dem Leib der frommen Dulderin!

Wolfram
(nach dem erſten Eintritt des Geſanges).

Dein Engel fleht für dich an Gottes Thron, —
er wird erhört! Heinrich, du biſt erlöſt!

Venus.

Weh'! Mir verloren!

(Sie verſchwindet, und mit ihr die ganze zauberiſche Erſcheinung. Das Thal, vom Morgenroth erleuchtet, wird wieder ſichtbar: von der Wartburg her geleitet ein Trauerzug einen offenen Sarg.)

Männergeſang.

Ihr ward der Engel ſel'ger Lohn,
himmliſcher Freuden Hochgewinn.

Wolfram
(Tannhäuſer in den Armen ſanft umſchloſſen haltend).

Und hörſt du dieſen Sang?

Tannhäuſer.

Ich höre!

(Von hier an betritt der Trauerzug die Tiefe des Thales, die älteren Pilger voran; den offenen Sarg mit der Leiche Eliſabeth's tragen Edle, der Landgraf und die Sänger geleiten ihn zur Seite, Grafen und Edle folgen.)

Männergeſang.

Heilig die Reine, die nun vereint
göttlicher Schaar vor dem Ewigen ſteht!
Selig der Sünder, dem ſie geweint,
dem ſie des Himmels Heil erfleht!

(Auf Wolfram's Bedeuten iſt der Sarg in der Mitte der Bühne niedergeſetzt worden. Wolfram geleitet Tannhäuſer zu der Leiche, an welcher dieſer niederſinkt.)

Tannhäuſer.

Heilige Eliſabeth, bitte für mich!

(Er ſtirbt.)

Die jüngeren Pilger
(auf dem vorderen Bergvorſprunge einherziehend).

Heil! Heil! Der Gnade Wunder Heil!
Erlöſung ward der Welt zu Theil!
Es that in nächtlich heil'ger Stund'
der Herr ſich durch ein Wunder kund:
den dürren Stab in Prieſters Hand
hat er geſchmückt mit friſchem Grün:
dem Sünder in der Hölle Brand
ſoll ſo Erlöſung neu erblüh'n!
Ruft ihm es zu durch alle Land',
der durch dieß Wunder Gnade fand!
Hoch über aller Welt iſt Gott,
und ſein Erbarmen iſt kein Spott!
Halleluja! Halleluja!
Halleluja!

Alle (in höchſter Ergriffenheit).

Der Gnade Heil iſt dem Büßer beſchieden,
er geht nun ein in der Seligen Frieden!

Der Vorhang fällt.

Bericht

über die Heimbringung der ſterblichen Überreſte Karl Maria von Weber's aus London nach Dresden.

(Aus meinen Lebenserinnerungen ausgezogen.)

Bericht.

Ein ſchönes und ernſtes Ereigniß wirkte auf die Stimmung, in welcher ich ſchon am Ende des abgelaufenen Jahres die Kompoſition des „Tannhäuſer" beendigte, in der Art ein, daß es die aus vielfachem äußeren Verkehr mir erwachſenden Zerſtreuungen vortheilhaft neutraliſirte. Es war die im December 1844 glücklich ausgeführte Überſiedelung der ſterblichen Überreſte Karl Maria von Weber's aus London nach Dresden. Hierzu hatte ſich ſeit Jahren ein Comité gebildet, welches für dieſe Überſiedelung agitirte. Durch einen Reiſenden war es bekannt geworden, daß der unſcheinbare Sarg, welcher Weber's Aſche verwahrte, in einem entlegenen Raume der Londoner Paul's-Kirche ſo rückſichtslos untergebracht ſei, daß zu fürchten ſtünde, in nicht langer Zeit werde er gar nicht mehr zu finden ſein. Mein energiſcher Freund, Profeſſor Löwe, hatte dieſe Kunde benutzt, um die Liedertafel, deren leidenſchaftlich thätiger Vorſtand er war, zum Angriff der Unternehmung der Überſiedelung der Weber'ſchen Überreſte zu treiben. Das Männergeſangskonzert, zum Zweck der Aufbringung der Koſten veranſtaltet, hatte einen verhältnißmäßig bedeutenden Erfolg gehabt; man wollte nun die Theaterintendenz auffordern, in gleichem Sinne ſich zu bewähren, als hiergegen an Ort und Stelle auf einen erſten zähen Widerſtand geſtoßen wurde. Von Seiten der Dresdner Generaldirektion war dem Comité bedeutet worden, der König fände religiöſe Bedenken gegen die beabſichtigte Störung der Ruhe eines Todten. Man mochte dieſem angegebenen Motive nicht recht trauen, konnte aber doch nichts ausrichten, und nun ward meine neue hoffnungsreiche Stellung als Kapellmeiſter benutzt, um mich für das Vorhaben eintreten zu laſſen. Mit großer Wärme ging ich hierauf ein; ich ließ mich zum Vorſtand wählen; man zog eine künſtleriſche Autorität, den Direktor des Antiken-Cabinets, Herrn Hofrath Schulz, außerdem noch einen Banquier hinzu; die Agitation ward von Neuem lebhaft betrieben; Aufforderungen ergingen nach allen Seiten; ausführliche Pläne wurden entworfen, und vor Allem fanden zahlloſe Sitzungen ſtatt. Hier trat ich denn abermals in einen Antagonismus mit meinem Chef, Herrn von Lüttichau: er hätte mir, mit Bezug auf den vorgegebenen königlichen Willen, gewiß gern Alles einfach verboten, wenn es gegangen wäre, und wenn er nicht, nach vorausgegangenen Erfahrungen, wie man ſich (auch nach der Gewohnheit des Herrn von Lüttichau) populär ausdrückte, „ein Haar darin gefunden hätte“, mit mir in ſolchen Dingen anzubinden. Da es mit dem königlichen Widerwillen gegen die Unternehmung jedenfalls nicht ſo beſtimmt gemeint war, er auch ſchließlich einſehen mußte, daß dieſer königliche Wille die Ausführung des Unternehmens auf dem Privatwege nicht hätte verhindern können, dagegen es dem Hofe Gehäſſigkeit zuziehen mußte, wenn das königliche Hoftheater, dem einſt Weber angehört hatte, ſich feindſelig davon ausſchloß, ſo ſuchte mich Herr von Lüttichau mehr durch gemüthliche Vorſtellungen von meiner Theilnahme, ohne welche, wie er meinte, die Sache doch nicht zu Stande kommen würde, abzubringen. Er ſtellte mir nämlich vor, wie er doch unmöglich zugeben könnte, daß gerade dem Andenken Weber's eine ſolche übertriebene Ehre erwieſen würde, während doch der verſtorbene Morlacchi viel längere Zeit um die königliche Kapelle ſich verdient gemacht habe, und Niemand daran denke, deſſen Aſche aus Italien herzuholen. Zu welchen Conſequenzen ſollte das führen? Er ſetze den Fall, Reiſſiger ſtürbe nächſtens auf einer Badereiſe; ſeine Frau könne mit Recht dann ebenſo gut, wie jetzt Frau von Weber verlangen, daß man die Leiche ihres Mannes mit Sang und Klang kommen ließe. Ich ſuchte ihn hierüber zu beruhigen; gelang es mir nicht, ihm die Unterſchiede klar zu machen, über welche er in Verwirrung gerieth, ſo vermochte ich ihn doch davon zu überzeugen, daß jetzt die Sache ihren Lauf nehmen müſſe, beſonders da ſchon das Berliner Hoftheater zur Unterſtützung unſeres Zweckes eine Benefiz-Vorſtellung angekündigt habe. Dieſe, durch Meyerbeer, an welchen mein Comité ſich gewandt hatte, veranlaßt, fand mit einer Vorſtellung der „Euryanthe“ wirklich ſtatt, und lieferte das ſchöne Ergebniß eines Beitrages von vollen 2000 Thalern. Einige geringere Theater folgten; ſo durfte nun auch das Dresdner Hoftheater nicht länger zurückſtehen, und es fand ſich, daß wir unſerem Banquier für jetzt ein genügendes Kapital aufweiſen konnten, um dadurch die Überſiedelungskoſten, ſowie die Beſtellung einer geeigneten Gruft mit entſprechendem Grabmal, zu beſtreiten, und auch noch einen Grundſtock für die dereinſt zu erſchwingende Statue Weber's übrig behielten. Der ältere der beiden hinterlaſſenen Söhne des verewigten Meiſters reiſte ſelbſt nach London, um die Aſche ſeines Vaters zurückzuführen. Dieß geſchah zu Schiff auf der Elbe, wo jene ſchließlich am Dresdner Landungsplatz anlangte, um hier zuerſt auf deutſche Erde übergeführt zu werden. Dieſe Überführung ſollte am Abend bei Fackelſchein in feierlichem Zuge vor ſich gehen; ich hatte es übernommen, für die dabei auszuführende Trauermuſik zu ſorgen. Ich ſtellte dieſe aus zwei Motiven der „Euryanthe“ zuſammen; durch die Muſik, welche die Geiſterviſion in der Ouvertüre bezeichnet, leitete ich die ebenfalls ganz unveränderte, nur nach B dur transponirte Cavatine der „Euryanthe“ „hier dicht am Quell“ ein, um hieran die verklärte Wiederaufnahme des erſten Motives, wie ſie ſich am Ende der Oper wieder vorfindet, als Schluß anzureihen. Dieſes ſomit ſehr gut ſich fügende ſymphoniſche Stück hatte ich für 80 ausgewählte Blasinſtrumente beſonders orcheſtrirt, und bei aller Fülle hierbei namentlich auf die Benützung der weichſten Lagen derſelben ſtudirt; das ſchaurige Tremolo der Bratſchen in dem der Ouvertüre entlehnten Theile ließ ich durch zwanzig gedämpfte Trommeln im leiſeſten Piano erſetzen, und erreichte durch das Ganze, ſchon als wir es im Theater probirten, eine ſo überaus ergreifende und namentlich gerade unſer Andenken an **Weber** innig berührende Wirkung, daß, wie die hierbei gegenwärtige Frau **Schröder-Devrient**, welche allerdings noch **Weber** perſönlich befreundet geweſen war, zu der erhabenſten Rührung hingeriſſen wurde, auch ich mir ſagen konnte, noch nie etwas ſeinem Zwecke ſo vollkommen Entſprechendes ausgeführt zu haben. Nicht minder glückte die Ausführung der Muſik auf offener Straße beim feierlichen Zuge ſelbſt: da das ſehr langſame Tempo, welches ſich durch keinerlei rhythmiſche Merkmale deutlich zeichnete, hierfür beſondere Schwierigkeiten machen mußte, hatte ich bei der Probe die Bühne gänzlich entleeren laſſen, um ſo den geeigneten Raum zu gewinnen, auf welchem ich die Muſiker, nachdem ſie das Stück gehörig eingeübt hatten, nun auch während des Vortrags im Kreiſe um mich her gehen ließ. Mir wurde von Zeugen, welche an den Fenſtern den Zug kommen und vorübergehen ſahen, verſichert, daß der Eindruck der Feierlichkeit unbeſchreiblich erhaben geweſen ſei.

Nachdem wir den Sarg in der kleinen Todtenkapelle des katholiſchen Kirchhofs in Friedrichſtadt, in welcher er ſtill und beſcheiden von Frau **Devrient** mit einem Kranze bewillkommt worden war, beigeſetzt hatten, ward nun am andern Vormittag die feierliche Verſenkung deſſelben in die von uns bereit gehaltene Gruſt ausgeführt. Mir, nebſt dem anderen Vorſitzenden des Comité's, Herrn Hofrath **Schulz**, war die Ehre zugetheilt worden, eine Grabrede zu halten. Was mir zu ihrer Abfaſſung einen beſonders rührenden Stoff ganz friſch zugeführt hatte, war der kurz vor dieſer Überſiedelung erfolgte Tod des zweiten Sohnes des ſeligen Meiſters, **Alexander von Weber**. Seine Mutter war durch dieſen unerwarteten Todesfall des blühenden Jünglings ſo furchtbar erſchüttert, daß wir, wäre unſer Unternehmen nicht bereits zu weit gediehen geweſen, uns beinahe veranlaßt geſehen hätten, es aufzugeben, da die Wittwe in dieſem ſo ſchrecklichen neuen Verluſte ein Urtheil des Himmels zu erkennen geneigt ſchien, welches hiermit den Wunſch der Überſiedelung der Aſche des längſt dahin Geſchiedenen als einen Frevel der Eitelkeit bezeichne. Da das Publikum, in ſeiner beſonderen Gemüthlichkeit, ähnliche Vorſtellungen ebenfalls unter ſich aufkommen ließ, hielt ich mir die Aufgabe zuertheilt, auch hiergegen unſer Unternehmen in das rechte Licht zu ſtellen; und es gelang mir ſo, daß von allen Seiten mir bezeugt wurde, daß gegen meine gelungene Rechtfertigung nicht das Mindeſte mehr aufkäme. Eine beſondere Erfahrung machte ich hierbei an mir ſelbſt, da ich zum erſten Mal in meinem Leben in feierlicher Rede mich öffentlich vorzuſtellen hatte. Ich habe ſeitdem bei vorkommender Veranlaſſung, Reden zu halten, ſtets nur ex tempore geſprochen; dieſes erſte Mal hatte ich mir jedoch meine Rede, ſchon um ihr die nöthige Gedrängtheit zu geben, zuvor ſchriftlich ausgearbeitet und ſie genau memorirt. Da der Gegenſtand und meine Faſſung deſſelben mich vollſtändig erfüllten, war ich meines Gedächtniſſes ſo gewiß, daß ich an keinerlei Vorkehrung zur Nachhülfe dachte; hierdurch ſetzte ich meinen Bruder Albert, welcher, bei der Feierlichkeit in meiner Nähe ſtand, für einen Moment in große Verlegenheit, ſo daß er geſtand, bei aller Ergriffenheit, mich verwünſcht zu haben, daß ich ihm das Manuſcript nicht zum Souffliren zugeſtellt hätte. Es begegnete mir nämlich, daß, als ich meine Rede deutlich und volltönend begonnen, ich von der faſt erſchreckenden Wirkung, welche meine eigene Sprache, ihr Klang und ihr Accent auf mich ſelbſt machten, für einen Augenblick ſo ſtark affizirt wurde, daß ich in völliger Entrücktheit, wie ich mich hörte, ſo auch der athemlos lauſchenden Menge gegenüber mich zu ſehen glaubte, und, indem ich mich mir ſo objektivirte, völlig in eine geſpannte Erwartung des feſſelnden Vorganges gerieth, welcher ſich vor mir zutragen ſollte, als ob ich gar nicht derſelbe wäre, der andererſeits hier ſtehe und zu ſprechen habe. Nicht die mindeſte Bangigkeit oder auch nur Zerſtreutheit kam mir hierbei an; nur entſtand nach einem geeigneten Abſatz eine ſo unverhältnißmäßig lange Pauſe, daß, wer mich mit ſinnend entrücktem Blicke daſtehen ſah, nicht wußte, was er von mir denken ſollte. Erſt mein eigenes längeres Schweigen und die lautloſe Stille um mich herum erinnerten mich daran, daß ich hier nicht zu hören, ſondern zu ſprechen hätte; ſofort trat ich wieder ein, und ſprach meine Rede mit ſo fließendem Ausdruck bis an das Ende, daß mir hierauf der berühmte Schauſpieler Emil Devrient verſicherte, wie er nicht nur als Theilnehmer der ergreifendſten Leichenfeier, ſondern namentlich auch als dramatiſcher Redner von dem Vorgange auf das Erſtaunlichſte imprimirt worden ſei. Die Feier fand ihren Abſchluß durch den Vortrag eines von mir verfaßten und komponirten Gedichtes, welches, ſehr ſchwierig für Männergeſang, unter der Anführung unſerer beſten Theater-Sänger vortrefflich ausgeführt wurde. Herr von Lüttichau, welcher dieſer Feier beigewohnt hatte, erklärte ſich mir gleichfalls nun für überzeugt, und für die Gerechtigkeit des Unternehmens eingenommen.

Es war ein ſchöner, meinem tiefſten Innern wohlthuender Erfolg, deſſen ich mich zu erfreuen hatte; und hätte ihm noch etwas gefehlt, ſo trug nun Weber's Wittwe, welcher ich vom Kirchhof aus meinen Beſuch machte, durch die innigſten Ergießungen dazu bei, mir jede Wolke zu verſcheuchen. Für mich hatte es eine tiefe Bedeutung, daß ich, durch Weber's lebenvolle Erſcheinung in meinen früheſten Knabenjahren ſo ſchwärmeriſch für die Muſik gewonnen, dereinſt ſo ſchmerzlich von der Kunde ſeines Todes betroffen, nun im Mannesalter durch dieſes letzte zweite Begräbniß noch einmal mit ihm wie in unmittelbare perſönliche Berührung getreten war. Nach der Bedeutung meines ſonſtigen Verkehres mit lebenden Meiſtern der Tonkunſt, und den Erfahrungen, die ich von ihnen machte, kann man ermeſſen, aus welchem Quell meine Sehnſucht nach innigem Meiſterumgang ſich zu ſtärken hatte. Es war nicht tröſtlich, vom Grabe Weber's nach ſeinen lebenden Nachfolgern auszuſehen; doch ſollte mir das Hoffnungsloſe dieſes Ausblickes mit der Zeit erſt noch zum recht klaren Bewußtſein kommen.

Rede

an Weber's letzter Ruheſtätte.

Hier ruhe denn! Hier ſei die prunkloſe Stätte, die uns Deine theure Hülle bewahre! Und hätte ſie dort in Fürſtengrüften geprangt, im ſtolzeſten Münſter einer ſtolzen Nation, wir wagten doch zu hoffen, daß Du ein beſcheidenes Grab in deutſchem Boden Dir lieber zur letzten Ruheſtätte erwählt. — Du gehörteſt ja nicht jenen kalten Ruhmſüchtigen an, die kein Vaterland haben, denen das Land der Erde das liebſte iſt, in welchem ihr Ehrgeiz den üppigſten Boden für ſein Gedeihen findet. — Zog Dich ein verhängnißvoller Drang dorthin, wo ſelbſt das Genie ſich zu Markte bringen muß um zu gelten, ſo wandteſt Du zeitig genug ſehnſuchtsvoll Deine Blicke nach dem heimathlichen Herde zurück, nach dem beſcheidenen ländlichen Sitze, wo Dir an der Seite Deines trauten Weibes Lied auf Lied aus dem Herzen quoll. „Ach, wäre ich wieder bei euch, ihr Lieben!“ das war wohl Dein letzter Seufzer, mit dem Du dort dahin ſchiedeſt! — Warſt nun Du ein ſo gemüthvoller Schwärmer, wer will uns tadeln, wenn wir gerade Dir mit gleicher Neigung begegnen, wenn auch wir dieſe Schwärmerei recht innig theilten, und gern dem ſtillen Wunſche nachhingen, Dich wieder bei uns in der lieben Heimath zu haben? O, dieſe Schwärmerei, ſie hat Dich mit ſympathetiſcher Gewalt zum Liebling Deines Volkes gemacht! Nie hat ein deutſcherer Muſiker gelebt, als Du! Wohin Dich auch Dein Genius trug, in welches ferne, bodenloſe Reich der Phantaſie, immer doch blieb er mit jenen tauſend zarten Faſern an dieſes deutſche Volksherz gekettet, mit dem er weinte und lachte, wie ein gläubiges Kind, wenn es den Sagen und Mährchen der Heimath lauſcht. Ja, dieſe Kindlichkeit war es, die Deinen männlichen Geiſt wie ſein guter Engel geleitete, ihn ſtets rein und keuſch bewahrte; und in dieſer Keuſchheit lag Deine Eigenthümlichkeit: wie Du dieſe herrliche Tugend ſtets ungetrübt erhielteſt, brauchteſt Du nichts zu erdenken, nichts zu erfinden, — Du brauchteſt nur zu empfinden, ſo hatteſt Du auch das Urſprünglichſte erfunden. Du bewahrteſt ſie bis an den Tod, dieſe höchſte Tugend, Du konnteſt ſie nie opfern, dieſes ſchönen Erbmals Deiner deutſchen Abkunft Dich nie entäußern, Du konnteſt uns nie verrathen! — Sieh', nun läßt der Britte Dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert Dich der Franzoſe, aber lieben kann Dich nur der Deutſche; Du biſt ſein, ein ſchöner Tag aus ſeinem Leben, ein warmer Tropfen ſeines Blutes, ein Stück von ſeinem Herzen, — wer will uns tadeln, wenn wir wollten, daß Deine Aſche auch ein Theil ſeiner Erde, der lieben deutſchen Erde ſein ſollte?

Noch einmal, ſcheltet uns nicht, Ihr, die Ihr die Eigenthümlichkeit des deutſchen Herzens verkanntet, dieſes Herzens, das ſo gern ſchwärmt, da wo es liebt! War es Schwärmerei, mit der wir nach der theuren Hülle unſeres lieben Weber verlangten, ſo war es die Schwärmerei, die uns ihm ſo verwandt ſein läßt, die Schwärmerei, der all' die herrlichen Blüthen ſeines Geiſtes entkeimten, um deretwillen die Welt ihn bewundert und wir ihn lieben. — Ein Werk der Liebe glauben wir nun zu verrichten, wenn wir Dich, lieber Weber, der Du nie Bewunderung, ſondern nur Liebe ſuchteſt, den Augen der Bewunderung entziehen, um Dich den Armen der Liebe zuzuführen. Aus der Welt, vor der Du glänzteſt, geleiten wir Dich zurück in die Heimath, in den Schooß Deiner Familie! Fragt den Helden, der zum Siegen auszog, was ihn am meiſten beglückt nach den ruhmvollen Tagen auf dem Felde der Ehre? Gewiß, die Heimkehr in das Vaterhaus, wo ſein Weib, ſeine Kinder ſeiner harren. Und ſieh', wir brauchen hier nicht bildlich zu reden: Dein Weib, Deine Kinder harren Deiner in Wirklichkeit. Bald vernimmſt Du über dieſer Ruheſtätte den Tritt des treuen Weibes, das ſo lange, ſo lange Deiner Wiederkunft harrte, und das jetzt an der Seite des theuren Sohnes die heißeſten Liebesthränen dem zurückgekehrten Herzensfreunde weint. Sie gehört der Welt der Lebenden, — Du biſt ein ſeliger Geiſt geworden, nicht Aug' in Auge kann ſie Dich begrüßen; — da ſandte Gott einen Boten aus, der Dich ganz nah', Aug' in Auge bei Deiner Heimkehr begrüßen, und Dir Zeugniß geben ſollte von der unvergänglichen Liebe Deiner Treuen. Dein jüngſter Sohn ward zu dieſer Sendung auserwählt, das Band zwiſchen Lebenden und Dahingeſchiedenen zu knüpfen; ein Engel des Lichtes ſchwebt er jetzt zwiſchen Euch und bringt Euch gegenſeitige Liebeskunde. — Wo iſt nun Tod? Wo iſt Leben? Wo beide ſich in einen ſo wunderbar ſchönen Bund vereinen, da iſt des ewigen Lebens Keim! — Laß auch uns, Du theurer Dahingeſchiedener, mit in dieſen Bund treten! Wir kennen dann nicht Tod, nicht Verweſung mehr, nur Blüthe und Gedeihen. Der Stein, der Deine Hülle umſchließt, wird uns dann zu dem Fels der Wüſte, dem der Gewaltige einſt den friſchen Quell entſchlug: aus ihm ergießt ſich in die fernſten Zeiten ein herrlicher Strom ſtets verjüngten, ſchaffenden Lebens! — Du Quell alles Daſeins, laß uns dieſes Bundes ſtets eingedenk und würdig ſein!

Geſang
nach der Beſtattung.

Hebt an den Sang, ihr Zeugen dieſer Stunde,
Die uns ſo ernſt, ſo feierlich erregt!
Dem Wort, den Tönen jetzt vertrau't die Kunde
Des Hochgefühl's, das unſre Bruſt bewegt!
Nicht trauert mehr die deutſche Mutter Erde
Um den geliebten, weit entrückten Sohn;
Nicht blickt ſie mehr mit ſehnender Gebärde
Hin über's Meer zum fernen Albion: —
Auf's Neu' nahm ſie ihn auf in ihren Schooß,
Den einſt ſie ausſandt' edel, mild und groß.

Hier, wo der Trauer ſtumme Zähren floſſen,
Wo Liebe noch das Theuerſte beweint,
Hier ward von uns ein edler Bund geſchloſſen,
Der uns um ihn, den Herrlichen, vereint:
Hier wallet her, des Bundes Treugenoſſen,
Hier grüßet euch als fromme Pilgerſchaar;
Die ſchönſten Blüthen, die dem Bund entſproſſen,
Bringt opfernd dieſer edlen Stätte dar:
Denn hier ruh' Er, bewundert und geliebt,
Der unſrem Bund der Weihe Segen giebt.

Bericht über die Aufführung

der neunten Symphonie von Beethoven

im Jahre 1846 in Dresden

(aus meinen Lebenserinnerungen ausgezogen)

nebſt

Programm dazu.

Bericht.

Für dieſen Winter beſtand mein Hauptunternehmen in einer äußerſt ſorgfältig vorbereiteten, im Frühjahr am Palm-Sonntage zu Stande gebrachten Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven. Dieſe Aufführung brachte mir ſonderbare Kämpfe, und für meine ganze weitere Entwickelung ſehr einflußreiche Erfahrungen ein. Der äußere Hergang war dieſer. Die königliche Kapelle hatte jedes Jahr nur eine Gelegenheit, außer der Oper und Kirche ſich ſelbſtſtändig in einer großen Muſikaufführung zu zeigen: zum Beſten des Penſionsfonds für ihre Wittwen und Waiſen war das ſogenannte alte Opernhaus am Palmſonntag zu einer großen, urſprünglich nur für Oratorien berechneten Aufführung eingeräumt. Um ſie anziehender zu machen, wurde dem Oratorium ſchließlich immer eine Symphonie beigegeben. Da wir beide Kapellmeiſter (Reiſſiger und ich) uns die Abwechſelung vorbehalten hatten, fiel für den Palmſonntag des Jahres 1846 mir die „Symphonie" zu. Eine große Sehnſucht erfaßte mich zur neunten Symphonie; für die Wahl derſelben unterſtützte mich der äußerliche Umſtand, daß dieß Werk in Dresden ſo gut wie unbekannt war. Als die Orcheſtervorſteher, welche die Conſervirung und Mehrung des Penſionsfonds zu überwachen hatten, hiervon erfuhren, ergriff ſie ein ſolcher Schreck, daß ſie in einer Audienz an unſeren Generaldirektor von Lüttichau ſich wandten, um dieſen zu erſuchen, daß er mich kraft ſeiner höchſten Autorität von meinem Vorhaben abbringen möge. Als Gründe zu dieſem Geſuch führten ſie an, daß unter der Wahl dieſer Symphonie der Penſionsfonds Schaden leiden würde, da dieſes Werk hierorts in Verruf ſtehe, und jedenfalls das Publikum vom Beſuch des Konzertes abhalten würde. Vor längeren Jahren war nämlich auch die neunte Symphonie in einem Armen-Konzerte von Reiſſiger aufgeführt worden, und mit aufrichtiger Zuſtimmung des Dirigenten vollkommen durchgefallen. In der That bedurfte es nun meines ganzen Feuers und aller erdenklichen Beredtſamkeit, um zunächſt die Bedenken unſeres Chefs zu überwinden. Mit den Orcheſtervorſtehern konnte ich aber nicht anders als mich vorläufig vollſtändig zu überwerfen, da ich hörte, daß ſie die Stadt mit ihren Wehklagen über meinen Leichtſinn erfüllten. Um ſie auch zugleich in ihrer Sorge zu beſchämen, nahm ich mir vor, das Publikum auf die von mir durchgeſetzte Aufführung und das Werk ſelbſt in einer Weiſe vorzubereiten, daß wenigſtens das erregte Aufſehen einen beſonders ſtarken Beſuch herbeiführen, und ſomit den bedroht geglaubten Kaſſenerfolg in günſtiger Weiſe ſichern ſollte. Die neunte Symphonie ward ſomit in jeder erdenklichen Hinſicht zu meiner Ehrenſache, deren Gelingen alle meine Kräfte anſpannte. Das Comité trug Bedenken gegen die Geldauslage für die Anſchaffung der Orcheſterſtimmen: ich lieh ſie ſomit von der Leipziger Konzert-Geſellſchaft aus. — Wie ward mir nun aber, als ich, ſeit meinen früheſten Jünglings-Jahren, wo ich meine Nächte über der Abſchrift dieſer Partitur durchwachte, jetzt zum erſten Mal die geheimnißvollen Seiten derſelben, deren Anblick mich einſt in ſo myſtiſche Schwärmerei verſetzt hatte, mir wieder zu Geſicht brachte, und nun ſorgfältig durchſtudirte! Wie in jener unklaren Pariſer Zeit die Anhörung einer Probe der drei erſten Sätze, durch das unvergleichliche Orcheſter des Conſervatoire's ausgeführt, mich plötzlich, über Jahre der entfremdenden Verirrungen hinweg, mit jenen erſten Jugendzeiten in eine wunderbare Berührung geſetzt, und befruchtend für die neue Wendung meines inneren Strebens wie mit magiſcher Kraft auf mich gewirkt hatte, ſo ward nun dieſe letzte Klangerinnerung geheimnißvoll mächtig in mir von Neuem lebendig, als ich zum erſten Mal wieder mit den Augen vor mir ſah, was in jener allererſten Zeit ebenfalls nur myſtiſches Augenwerk für mich geblieben war. Nun hatte ich Manches erlebt, was in meinem tiefſten Inneren unausgeſprochen zu einer ernſten Sammlung, zu einer faſt verzweiflungsvollen Frage an mein Schickſal und meine Beſtimmung mich trieb. Was ich mir nicht auszuſprechen wagte, war die Erkenntniß der vollſtändigen Bodenloſigkeit meiner künſtleriſchen und bürgerlichen Exiſtenz in einer Lebens- und Berufs-Richtung, in welcher ich mich als Fremdling und durchaus ausſichtslos erſehen mußte. Dieſe Verzweiflung, über die ich meine Freunde zu täuſchen ſuchte, ſchlug nun dieſer Symphonie gegenüber in helle Begeiſterung aus. Es iſt nicht möglich, daß je das Werk eines Meiſters mit ſolch' verzückender Gewalt das Herz des Schülers einnahm, als wie das meinige vom erſten Satze dieſer Symphonie erfaßt wurde. Wer mich vor der aufgeſchlagenen Partitur, als ich ſie durchging, um die Mittel der Ausführung derſelben zu überlegen, überraſcht, und mein tobendes Schluchzen und Weinen wahrgenommen hätte, würde allerdings verwunderungsvoll haben fragen können, ob dieß das Benehmen eines königlich ſächſiſchen Kapellmeiſters ſei! Glücklicherweiſe blieb ich bei ſolcher Gelegenheit von Beſuchen unſerer Orcheſtervorſteher und ihres würdevollen erſten Kapellmeiſters, ſowie ſonſtiger in klaſſiſcher Muſik bewanderter Herren verſchont.

Zuerſt entwarf ich nun in Form eines Programmes, wozu mir das nach Gewohnheit zu beſtellende Textbuch zum Geſang der Chöre einen ſchicklichen Anlaß gab, eine Anleitung zum gemüthlichen Verſtändniß des Werkes, um damit — nicht auf die kritiſche Beurtheilung —

ſondern rein auf das Gefühl der Zuhörer zu wirken. Dieſes Programm, für welches mir Hauptſtellen des Goethe'ſchen „Fauſt“ eine über Alles wirkſame Hülfe leiſteten, fand nicht nur zu jener Zeit in Dresden, ſondern auch ſpäterhin an anderen Orten erfreuliche Beachtung. Außerdem benutzte ich in anonymer Weiſe den Dresdener Anzeiger, um durch allerhand kurzbündige und enthuſiaſtiſche Ergüſſe das Publikum auf das, wie man mir ja verſichert hatte, bis dahin in Dresden „verrufene“ Werk anregend hinzuweiſen. Meine Bemühungen, ſchon nach dieſer äußerlichen Seite hin, glückten ſo vollſtändig, daß die Einnahme nicht nur in dieſem Jahre alle je zuvor gewonnenen übertraf, ſondern auch die Orcheſtervorſteher die darauf folgenden Jahre meines Verbleibens in Dresden regelmäßig dazu benutzten, durch Wieder-Vorführung dieſer Symphonie ſich der gleichen hohen Einkünfte zu verſichern.

Was nun den künſtleriſchen Theil der Aufführung betraf, ſo arbeitete ich einer ausdrucksvollen Wiedergebung von Seiten des Orcheſters dadurch vor, daß ich Alles, was zur draſtiſchen Deutlichkeit der Vortragsnüancen mich nöthig dünkte, in die Orcheſterſtimmen ſelbſt aufzeichnete. Namentlich veranlaßte mich die hier übliche doppelte Beſetzung der Blasinſtrumente zu einem ſorgfältig überlegten Gebrauch dieſes Vortheils, deſſen man ſich bei großen Muſikaufführungen gewöhnlich nur in dem rohen Sinne bedient, daß die mit „piano“ bezeichneten Stellen einfach, die Forte-Stellen dagegen doppelt beſetzt vorgetragen werden. In welcher Weiſe ich auf dieſe Art für Deutlichkeit der Ausführung ſorgte, ſei, z. B. durch eine Stelle des zweiten Satzes der Symphonie bezeichnet, in welcher, zum erſten Mal in C dur, die ſämmtlichen Streichinſtrumente in verdreifachter Oktave die rhythmiſche Hauptfigur, unausgeſetzt im Uniſono, gewiſſermaßen als Begleitung zu dem zweiten Thema, welches nur die ſchwachen Holzblasinſtrumente vortragen, ſpielen: da im ganzen Orcheſter gleichmäßig „fortissimo“ vorgezeichnet iſt, ſo ergiebt ſich hieraus bei jeder erdenklichen Aufführung, daß die Melodie der Holzblasinſtrumente gegen die immerhin nur begleitenden Streichinſtrumente vollſtändig verſchwindet, und ſo gut wie gar nicht gehört wird. Da mich nun keinerlei Buchſtaben-Pietät vermögen konnte, die vom Meiſter in Wahrheit beabſichtigte Wirkung der gegebenen irrigen Bezeichnung aufzuopfern, ſo ließ ich hier die Streichinſtrumente bis dahin, wo ſie wieder abwechſelnd mit den Blasinſtrumenten die Fortführung des neuen Thema's aufnehmen, ſtatt im wirklichen Fortiſſimo, mit nur angedeuteter Stärke ſpielen: das von den verdoppelten Blasinſtrumenten dagegen mit möglichſter Kraft vorgetragene Motiv war nun, wie ich glaube — zum erſten Mal ſeit dem Vorhandenſein dieſer Symphonie, mit beſtimmender Deutlichkeit zu hören. In ähnlicher Weiſe verfuhr ich durchgehends, um mich der größten Beſtimmtheit der dynamiſchen Wirkung des Orcheſters zu verſichern. Nichts anſcheinend ſchwer Verſtändliche durfte ſo zum Vortrag kommen, daß es nicht in beſtimmender Weiſe das Gefühl erfaßte. Viel Kopfzerbrechen's gab von je z. B. das Fugato im $^6/_8$ Takt nach dem Chorverſe: „Froh wie ſeine Sonnen fliegen“, in dem „alla Marcia“ bezeichneten Satze des Finale's: indem ich mich auf die vorangehenden ermuthigenden, wie auf Kampf und Sieg vorbereitenden Strophen bezog, faßte ich dieſes Fugato wirklich als ein ernſt-freudiges Kampfſpiel auf, und ließ es anhaltend in äußerſt feurigem Tempo und mit angeſpannteſter Kraft ſpielen. Ich hatte am Tage nach der erſten Aufführung die Genugthuung, den Muſikdirektor Anacker aus Freiberg bei mir zu empfangen, welcher kam, um mir reuig zu melden, daß er bisher einer meiner Antagoniſten geweſen ſei, ſeit dieſer Aufführung aber zu meinen unbedingten Freunden ſich zähle: was ihn — wie er ſagte — gänzlich überwältigt habe, ſei eben dieſe Auffaſſung und Wiedergebung jenes Fugato geweſen. — Eine große Aufmerkſamkeit widmete ich ferner der ſo ungewöhnlichen rezitativ-artigen Stelle der Violoncelle und Kontrabäſſe im Beginn des letzten Satzes, welche einſt in Leipzig meinem alten Freunde Pohlenz ſo große Demüthigungen eintrug. Bei der Vorzüglichkeit namentlich unſerer Kontrabaſſiſten, konnte ich mich dazu beſtimmt fühlen, auf die äußerſte Vollendung hierbei auszugehen. Es gelang mir in zwölf Spezialproben, welche ich nur mit den betreffenden Inſtrumenten hielt, zu einem faſt ganz wie frei ſich ausnehmenden Vortrage derſelben zu gelangen, und ſowohl die gefühlvollſte Zartheit, als die größte Energie zum ergreifendſten Ausdruck zu bringen. — Vom Beginne meines Unternehmens an hatte ich ſogleich erkannt, daß die Möglichkeit einer hinreißend populären Wirkung dieſer Symphonie darauf beruhe, daß die Überwindung der außerordentlichen Schwierigkeiten des Vortrages der Chöre in idealem Sinne gelingen müſſe. Ich erkannte, daß hier Anforderungen geſtellt waren, welche nur durch eine große und enthuſiasmirte Maſſe von Sängern erfüllt werden konnten. Zunächſt galt es daher, mich eines vorzüglich ſtarken Chores zu verſichern; außer der gewöhnlichen Verſtärkung unſeres Theaterchores durch die etwas weichliche Dreiſſig'ſche Singakademie, zog ich, mit Überwindung umſtändlicher Schwierigkeiten, den Sängerchor der Kreuzſchule mit ſeinen tüchtigen Knabenſtimmen, ſowie den ebenfalls für kirchlichen Geſang gutgeübten Chor des Dresdener Seminariums herbei. Dieſe, zu zahlreichen Übungen oft vereinigten dreihundert Sänger, ſuchte ich nun auf die mir beſonders eigenthümliche Weiſe in wahre Extaſe zu verſetzen; es gelang mir z. B. den Baſſiſten zu beweiſen, daß die berühmte Stelle: „Seid umſchlungen Millionen", und namentlich das: „Brüder, über'm Sternenzelt muß ein guter Vater wohnen" auf gewöhnliche Weiſe gar nicht zu ſingen ſei, ſondern nur in höchſter Entzückung gleichſam ausgerufen werden könne. Ich ging hierfür mit ſolcher Extaſe voran, daß ich wirklich Alles in einen durchaus ungewohnten Zuſtand verſetzt zu haben glaube, und ließ nicht eher ab, als bis ich ſelbſt, den man zuvor durch alle Stimmen hindurch gehört hatte, mich nun nicht mehr vernahm, ſondern wie in dem warmen Tonmeere mich ertränkt fühlte. — Große Freude machte es mir, das Rezitativ des Barytoniſten: „Freunde, nicht dieſe Töne“, welches ſeiner ſeltſamen Schwierigkeiten wegen wohl faſt unmöglich vorzutragen zu nennen iſt, durch **Mitterwurzer**, auf dem uns bereits innig bekannt gewordenen Wege der gegenſeitigen Mittheilung, zu hinreißendem Ausdrucke zu bringen. — Ich trug aber auch Sorge, durch einen gänzlichen Umbau des Lokales mir eine gute Klangwirkung des jetzt nach einem ganz neuen Syſteme von mir aufgeſtellten Orcheſters zu verſichern. Die Koſten hierzu waren, wie man ſich denken kann, unter beſonderen Schwierigkeiten zu erwirken; doch ließ ich nicht ab, und erreichte durch eine vollſtändig neue Konſtruktion des Podiums, daß wir das Orcheſter ganz nach der Mitte zu konzentriren konnten, und es dagegen amphitheatraliſch auf ſtark erhöhten Sitzen von dem zahlreichen Sängerchor umſchließen ließen, was der mächtigen Wirkung der Chöre von außerordentlichem Vortheil war, während es in den rein ſymphoniſchen Sätzen dem fein gegliederten Orcheſter große Präziſion und Energie verlieh.

Schon zur Generalprobe war der Saal überfüllt. Mein Kollege beging hierbei die unglaubliche Thorheit, beim Publikum völlig gegen die Symphonie zu intriguiren, und auf das Bedauerliche der Verirrung **Beethoven's** aufmerkſam zu machen; wogegen Herr **Gade**, welcher von Leipzig aus, wo er damals die Gewandhauskonzerte dirigirte, uns beſuchte, mir nach der Generalprobe unter Anderem verſicherte, er hätte gern zweimal den Eintrittspreis bezahlt, um das Rezitativ der Baſſe noch einmal zu hören. Herr **Hiller** fand, daß ich in der Modifizirung des Tempo's zu weit gegangen ſei; wie er dieß verſtand, erfuhr ich ſpäter durch ſeine eigene Leitung geiſtvoller Orcheſterwerke. Ganz unbeſtreitbar war aber der allgemeine Erfolg über jede Erwartung groß, und dieſes namentlich auch bei Nichtmuſikern; unter ſolchen entſinne ich mich des Philologen Dr. **Köchly**, welcher bei dieſer Gelegenheit ſich mir näherte, um mir zu bekennen, daß er jetzt zum erſten Male einem ſymphoniſchen Werke vom Anfang bis zum Ende mit verſtändnißvoller Theilnahme habe folgen können.

In mir beſtärkte ſich bei dieſer Gelegenheit das wohlthuende Gefühl der Fähigkeit und Kraft, das, was ich ernſtlich wollte, mit glücklichem Gelingen durchzuführen.

Programm.

Bei der großen Schwierigkeit, die Demjenigen, der zu einem genaueren und innigen Bekanntwerden mit dieſem wundervoll bedeutſamen Tonwerke noch nicht gelangen konnte, bei ſeiner erſten Anhörung für das Verſtändniß deſſelben entſteht, dürfte das Beſtreben wohl erlaubt erſcheinen, einem wahrſcheinlich nicht ganz geringen Theile der Zuhörer, der ſich in der bezeichneten Lage befindet, nicht etwa zu einem abſoluten Verſtändniſſe des Beethoven'ſchen Meiſterwerkes verhelfen zu wollen — da dieß wohl nur aus eigener innerer Anſchauung hervorgehen kann —, ſondern durch Hindeutungen wenigſtens die Erkenntniß der künſtleriſchen Anordnung deſſelben zu erleichtern, die bei ihrer großen Eigenthümlichkeit und noch gänzlich unnachgeahmten Neuheit dem weniger vorbereiteten, und ſomit leicht verwirrbaren, Zuhörer zu entgehen im Stande ſein könnte. Muß nun zunächſt zugeſtanden werden, daß das Weſen der höheren Inſtrumentalmuſik namentlich darin beſteht, in Tönen das auszuſprechen, was in Worten unausſprechbar iſt, ſo glauben wir uns hier auch nur andeutungsweiſe der Löſung einer unerreichbaren Aufgabe ſelbſt dadurch zu nähern, daß wir Worte unſres großen Dichters Goethe zu Hülfe nehmen, die, wenn ſie auch keineswegs mit Beethoven's Werke in einem unmittelbaren Zuſammenhange ſtehen, und auf keine Weiſe die Bedeutung ſeiner rein muſikaliſchen Schöpfung irgendwie durchdringend zu bezeichnen vermögen, dennoch die ihr zu Grunde liegenden höheren menſchlichen Seelenſtimmungen ſo erhaben ausdrücken, daß man im ſchlimmſten Falle des Unvermögens eines weiteren Verſtändniſſes ſich wohl mit der Feſthaltung dieſer Stimmungen begnügen dürfte, um wenigſtens nicht gänzlich ohne Ergriffenheit von der Anhörung des Muſikwerkes ſcheiden zu müſſen.

Erſter Satz.

Ein im großartigſten Sinne aufgefaßter Kampf der nach Freude ringenden Seele gegen den Druck jener feindlichen Gewalt, die ſich zwiſchen uns und das Glück der Erde ſtellt, ſcheint dem erſten Satze zu Grunde zu liegen. Das große Hauptthema, das gleich Anfangs wie aus einem unheimlich bergenden Schleier nackt und mächtig heraustritt, könnte dem Sinne der ganzen Tondichtung nicht durchaus unangemeſſen vielleicht überſetzt werden durch Goethe's Worte:

„Entbehren ſollſt du! ſollſt entbehren!“

Dieſem gewaltigen Feinde gegenüber erkennen wir einen edlen Trotz, eine männliche Energie des Widerſtandes, der bis in die Mitte des Satzes ſich zu einem offenen Kampfe mit dem Gegner ſteigert, in welchem wir zwei mächtige Ringer zu erblicken glauben, von denen jeder als unüberwindlich vom Kampfe wieder nachläßt. In einzelnen Lichtblicken vermögen wir das wehmüthig ſüße Lächeln des Glückes zu erkennen, das uns zu ſuchen ſcheint, nach deſſen Beſitz wir ringen und von deſſen Erreichen uns jener tückiſch mächtige Feind zurückhält, mit ſeinem nächtigen Flügel uns umſchattend, ſo daß uns ſelbſt der Blick auf jene ferne Huld getrübt wird, und wir in finſteres Brüten zurückſinken, das ſich nur wieder zum trotzigen Widerſtand, zu neuem Ringen gegen den freuderaubenden Dämon zu erheben vermag. So bilden Gewalt, Widerſtand, Aufringen, Sehnen, Hoffen, Faſt-Erreichen, neues Verſchwinden, neues Suchen, neues Kämpfen die Elemente der raſtloſen Bewegung dieſes wunderbaren Tonſtückes, welche jedoch einige Male zu jenem anhaltenderen Zuſtande gänzlicher Freudloſigkeit herabſinkt, die Goethe mit den Worten bezeichnet:

„Nur mit Entſetzen wach' ich Morgens auf,
Ich möchte bittre Thränen weinen,
Den Tag zu ſehn, der mir in ſeinem Lauf
Nicht Einen Wunſch erfüllen wird, nicht Einen,
Der ſelbſt die Ahnung jeder Luſt
Mit eigenſinn'gem Krittel mindert,
Die Schöpfung meiner regen Bruſt
Mit tauſend Lebensfratzen hindert.
Auch muß ich, wenn die Nacht ſich niederſenkt,
Mich ängſtlich auf das Lager ſtrecken:
Auch da wird keine Raſt geſchenkt,
Mich werden wilde Träume ſchrecken." U. ſ. w.

Am Schluſſe des Satzes ſcheint dieſe düſtere, freudloſe Stimmung, zu rieſenhafter Größe anwachſend, das All zu umſpannen, um in furchtbar erhabener Majeſtät Beſitz von dieſer Welt nehmen zu wollen, die Gott — zur Freude ſchuf.

Zweiter Satz.

Eine wilde Luſt ergreift uns ſogleich mit den erſten Rhythmen dieſes zweiten Satzes: eine neue Welt, in die wir eintreten, in der wir fortgeriſſen werden zum Taumel, zur Betäubung; es iſt, als ob wir, von der Verzweiflung getrieben, vor dieſer flöhen, um in ſteten, raſtloſen Anſtrengungen ein neues, unbekanntes Glück zu erjagen, da das alte, das uns ſonſt mit ſeinem fernen Lächeln beſtrahlte, uns gänzlich entrückt und verloren gegangen zu ſein ſcheint. Goethe ſpricht dieſen Drang, auch für hier vielleicht nicht unbezeichnend, durch die Worte aus:

„Von Freude ſei nicht mehr die Rede,
Dem Taumel weih' ich mich, dem ſchmerzlichſten Genuß!
Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit
Uns glühende Leidenſchaften ſtillen!

In undurchdrungenen Zauberhüllen
Sei jedes Wunder gleich bereit!
Stürzen wir uns in das Rauſchen der Zeit,
In's Rollen der Begebenheit!
Da mag denn Schmerz und Genuß
Gelingen, und Verdruß,
Mit einander wechſeln, wie es kann,
Nur raſtlos bethätigt ſich der Mann!"

Mit dem jähen Eintritte des Mittelſatzes eröffnet ſich uns plötzlich eine jener Scenen irdiſcher Luſt und vergnüglichen Behagens: eine gewiſſe derbe Fröhlichkeit ſcheint in dem einfachen, oft wiederholten Thema ſich auszuſprechen, Naivität, ſelbſtzufriedene Heiterkeit, und wir ſind verſucht an Goethe's Bezeichnung ſolch' beſcheidener Vergnüglichkeit zu denken:

„Dem Volke hier wird jeder Tag ein Feſt.
Mit wenig Witz und viel Behagen
Dreht jeder ſich im engen Zirkeltanz."

Solch' eng beſchränkte Heiterkeit als das Ziel unſeres raſtloſen Jagens nach Glück und edelſter Freude anzuerkennen, ſind wir aber nicht geſtimmt; unſer Blick auf dieſe Scene umwölkt ſich, wir wenden uns ab, um uns von Neuem jenem raſtloſen Antriebe zu überlaſſen, der uns mit dem Drängen der Verzweiflung unaufhaltſam vorwärts jagt, um das Glück anzutreffen, das wir, ach! ſo nicht antreffen ſollen; denn wiederum werden wir am Schluſſe des Satzes nur auf jene Scene vergnüglichen Behagens hingetrieben, der wir vorher ſchon begegneten, und die wir dießmal ſogleich bei ihrem erſten Wiedergewahrwerden in unmuthiger Haſt von uns ſtoßen.

Dritter Satz.

Wie anders ſprechen dieſe Töne zu unſerem Herzen! Wie rein, wie himmliſch beſänftigend löſen ſie den Trotz, den wilden Drang der von Verzweiflung geängſteten Seele in weiche, wehmüthige Empfindung auf! Es iſt, als ob uns Erinnerung erwache, Erinnerung an ein früh genoſſenes reinſtes Glück.

„Sonſt ſtürzte ſich der Himmelsliebe Kuß
Auf mich herab, in ernſter Sabathſtille,
Da klang ſo ahnungsvoll des Glockentones Fülle,
Und ein Gebet war brünſtiger Genuß.“

Mit dieſer Erinnerung kommt uns auch wieder jene ſüße Sehnſucht an, die ſich ſo ſchön in dem zweiten Thema dieſes Satzes ausſpricht, welchem wir nicht ungeeignet Goethe's Worte unterlegen könnten:

„Ein unbegreiflich holdes Sehnen
Trieb mich durch Wald und Wieſen hinzugeh'n,
Und unter tauſend heißen Thränen
Fühlt' ich mir eine Welt entſteh'n.“

Es erſcheint wie das Sehnen der Liebe, dem wiederum, nur im bewegteren Schmucke des Ausdruckes, jenes Hoffen verheißende und ſüß beruhigende erſte Thema antwortet, ſo daß es bei der Wiederkehr des zweiten uns dünkt, als ob Liebe und Hoffnung ſich umſchlängen, um ganz wieder ihre ſanfte Gewalt über unſer gemartertes Gemüth zu erringen.

„Was ſucht ihr, mächtig und gelind,
Ihr Himmelstöne, mich am Staube?
Klingt dort umher, wo weiche Menſchen ſind.“

So ſcheint das noch zuckende Herz mit ſanftem Widerſtreben ſie von ſich abwehren zu wollen: aber ihre ſüße Macht iſt größer, als unſer bereits erweichter Trotz; wir werfen uns dieſen holden Boten reinſten Glückes überwältigt in die Arme:

„O tönet fort, ihr ſüßen Himmelslieder,
Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder.“

Ja, das wunde Herz ſcheint zu geneſen, ſich zu erkräftigen, und zu muthiger Erhebung zu ermannen, die wir in dem faſt triumphirenden Gange, gegen das Ende des Satzes hin, zu erkennen glauben: noch iſt aber dieſe Erhebung nicht frei von der Rückwirkung der durchlebten Stürme; jeder Anwandlung des alten Schmerzes drängt ſich aber ſogleich neu beſänftigend jene holde, zauberiſche Macht entgegen, vor der ſich endlich, wie in letztem erlöſchenden Wetterleuchten, das zertheilte Gewitter verzieht.

Vierter Satz.

Der Übergang vom dritten zum vierten Satze, der wie mit einem grellen Aufſchrei beginnt, können wir ziemlich bezeichnend noch durch Goethe's Worte deuten:

„Aber ach! ſchon fühl' ich bei dem beſten Willen
Befriedigung noch nicht aus dem Buſen quillen!
Welch' holder Wahn, – doch ach, ein Wähnen nur!
Wo faſſ' ich dich, unendliche Natur?
Euch Brüſte, wo? Ihr Quellen alles Lebens,
An denen Himmel ſowie Erde hängt,
Dahin die welke Bruſt ſich drängt. —
Ihr quellt, ihr tränkt, und ſchmacht' ich ſo vergebens?"

Mit dieſem Beginne des letzten Satzes nimmt Beethoven's Muſik einen entſchieden ſprechenderen Charakter an: ſie verläßt den in den drei erſten Sätzen feſtgehaltenen Charakter der reinen Inſtrumentalmuſik, der ſich im unendlichen und unentſchiedenen Ausdrucke kundgiebt*); der Fortgang der muſikaliſchen Dichtung bringt auf Entſcheidung, auf eine Entſcheidung, wie ſie nur in der menſchlichen Sprache ausgeſprochen werden kann. Bewundern wir, wie der Meiſter das Hinzutreten der Sprache und Stimme des Menſchen als eine zu erwartende Nothwendigkeit mit dieſem erſchütternden Rezitativ der Inſtrumentalbäſſe vorbereitet, welches, die Schranken der abſoluten Muſik faſt ſchon verlaſſend, wie mit kräftiger, gefühlvoller Rede den übrigen Inſtrumenten, auf Entſcheidung dringend, entgegentritt, und endlich ſelbſt zu einem Geſangsthema übergeht, das in ſeinem einfachen, wie in feierlicher Freude bewegten Strome, die übrigen Inſtrumente mit ſich fortzieht und ſo zu einer mächtigen Höhe anſchwillt. Es erſcheint dieß wie der letzte Verſuch, durch Inſtrumentalmuſik allein ein ſicheres, feſtbegränztes und untrübbares freudiges Glück auszudrücken: das unbändige Element ſcheint aber dieſer Beſchränkung nicht fähig zu ſein; wie zum brauſenden Meere ſchäumt es auf, ſinkt wieder zurück, und ſtärker noch als vorher dringt der wilde, chaotiſche Aufſchrei der unbefriedigten Leidenſchaft an unſer Ohr. Da tritt eine menſchliche Stimme mit dem klaren, ſicheren Ausdruck der Sprache dem Toben der Inſtrumente entgegen, und wir wiſſen nicht, ob wir mehr die kühne Eingebung oder die große Naivität des Meiſters bewundern ſollen, wenn er dieſe Stimme den Inſtrumenten zurufen läßt:

---

*) Tieck wurde, von ſeinem Standpunkte aus dieſen Charakter der Inſtrumentalmuſik betrachtend, zu folgendem Ausſpruche bewogen: „In dieſen Symphonien vernehmen wir aus dem tiefſten Grunde heraus das unerſättliche, aus ſich verirrende und in ſich zurückkehrende Sehnen, jenes unausſprechliche Verlangen, das nirgend Erfüllung findet, und in verzehrender Leidenſchaft ſich in den Strom des Wahnſinns wirft, nun mit allen Tönen kämpft, bald überwältigt, bald ſiegend aus den Wogen ruft, und Rettung ſuchend tiefer und tiefer ſinkt". — Faſt ſcheint es, als ob Beethoven bei der Konzeption dieſer Symphonie von einem ähnlichen Bewußtſein über das Weſen der Inſtrumentalmuſik gedrängt geweſen ſei.

„Ihr Freunde, nicht dieſe Töne! Sondern laßt uns
angenehmere anſtimmen und freudenvollere!"

Mit dieſen Worten wird es Licht in dem Chaos; ein beſtimmter, ſicherer Ausdruck iſt gewonnen, in dem wir, von dem beherrſchten Elemente der Inſtrumentalmuſik getragen, klar und deutlich das ausgeſprochen hören dürfen, was dem gequälten Streben nach Freude als feſtzuhaltendes höchſtes Glück erſcheinen muß.

„Freude, ſchöner Götterfunken,
Tochter aus Elyſium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmliſche, dein Heiligthum.
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode ſtreng getheilt,
Alle Menſchen werden Brüder,
Wo dein ſanfter Flügel weilt.

Wem der große Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu ſein,
Wer ein holdes Weib errungen,
Miſche ſeinen Jubel ein!

Ja, — wer auch nur Eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der ſtehle
Weinend ſich aus dieſem Bund!

Freude trinken alle Weſen
An den Brüſten der Natur;
Alle Guten, alle Böſen
Folgen ihrer Roſenſpur!
Küſſe gab ſie uns und Reben,
Einen Freund, geprüft im Tod!
Wolluſt ward dem Wurm gegeben,
Und der Cherub ſteht vor Gott! —"

Muthige, kriegeriſche Klänge nähern ſich: wir glauben eine Schaar von Jünglingen daherziehend zu gewahren, deren freudiger Heldenmuth ſich in den Worten ausſpricht:

„Froh, wie ſeine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet, Brüder, eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen."

Dieß führt, wie zu einem freudigen Kampfe, durch Inſtrumente allein ausgedrückt; wir ſehen die Jünglinge muthig ſich in eine Schlacht ſtürzen, deren Siegesfrucht die Freude ſein ſoll; und noch einmal fühlen wir uns gedrungen, Worte Goethe's anzuführen:

„Nur der verdient ſich Freiheit wie das Leben,
Der täglich ſie erobern muß."

Der Sieg, an dem wir nicht zweifelten, iſt erkämpft; den Anſtrengungen der Kraft lohnt das Lächeln der Freude, die jauchzend im Bewußtſein neu errungenen Glückes ausbricht:

„Freude, ſchöner Götterfunken,
Tochter aus Elyſium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmliſche, dein Heiligthum.
Deine Zauber binden wieder
Was die Mode ſtreng getheilt,
Alle Menſchen werden Brüder,
Wo dein ſanfter Flügel weilt!"

Nun dringt im Hochgefühl der Freude der Ausſpruch allgemeiner Menſchenliebe aus der hochgeſchwellten Bruſt hervor;

in erhabener Begeiſterung wenden wir aus der Umarmung des ganzen Menſchengeſchlechtes uns zu dem großen Schöpfer der Natur, deſſen beſeligendes Daſein wir mit klarem Bewußtſein ausrufen, ja — den wir in einem Augenblicke erhabenſten Entrücktſeins durch den ſich theilenden blauen Äther zu erblicken wähnen:

„Seid umſchlungen, Millionen!
Dieſen Kuß der ganzen Welt!
Brüder, über'm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen!
Ihr ſtürzt nieder, Millionen?
Ahneſt du den Schöpfer, Welt?
Such' ihn über'm Sternenzelt!
Über Sternen muß er wohnen!"

Es iſt, als ob wir nun durch Offenbarung zu dem beſeligenden Glauben berechtigt worden wären: jeder Menſch ſei zur Freude geſchaffen. In kräftigſter Überzeugung rufen wir uns gegenſeitig zu:

„Seid umſchlungen, Millionen!
Dieſen Kuß der ganzen Welt!"

und:

„Freude, ſchöner Götterfunken,
Tochter aus Elyſium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmliſche, dein Heiligthum."

Denn im Bunde mit, von Gott geweihter allgemeiner Menſchenliebe, dürfen wir die reinſte Freude genießen. Nicht mehr bloß in Schauern der erhabenſten Ergriffenheit, ſondern auch im Ausdrucke einer uns geoffenbarten, ſüß beglückenden Wahrheit dürfen wir die Frage:

„Ihr ſtürzt nieder, Millionen?
Ahneſt du den Schöpfer, Welt?"

beantworten mit:

„Such' ihn über'm Sternenzelt!
Brüder, über'm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen!"

Im traulichſten Beſitze des verliehenen Glückes, des wiedergewonnenen kindlichſten Sinnes für die Freude, geben wir uns nun ihrem Genuſſe hin: ach, uns iſt die Unſchuld des Herzens wiedergegeben, und ſegnend breitet ſich der Freude ſanfter Flügel über uns aus:

„Freude, Tochter aus Elyſium,
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode ſtreng getheilt,
Alle Menſchen werden Brüder,
Wo dein ſanfter Flügel weilt.“

Dem milden Glücke der Freude folgt nun ihr Jubel: — ſo ſchließen wir die Welt an unſere Bruſt, Jauchzen und Frohlocken erfüllt die Luft wie Donner des Gewölkes, wie Brauſen des Meeres, die in ewiger Bewegung und wohlthätiger Erſchütterung die Erde beleben und erhalten, zur Freude der Menſchen, denen Gott ſie gab, um glücklich darauf zu ſein.

„Seid umſchlungen, Millionen!
Dieſen Kuß der ganzen Welt!
Brüder, über'm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen!
Freude! Freude, ſchöner Götterfunken!“

Lohengrin.

Perſonen.

Heinrich der Vogler, deutſcher König.
Lohengrin.
Elſa von Brabant.
Herzog Gottfried, ihr Bruder.
Friedrich von Telramund, brabantiſcher Graf.
Ortrud, ſeine Gemahlin.
Der Heerrufer des Königs.
Sächſiſche und Thüringiſche Grafen und Edle.
Brabantiſche Grafen und Edle.
Edelfrauen.
Edelknaben.
Mannen. Frauen. Knechte.

(Antwerpen: erſte Hälfte des zehnten Jahrhunderts.)

Erſter Aufzug.

Erſte Scene.

(Eine Aue am Ufer der Schelde bei Antwerpen: der Fluß macht dem Hintergrunde zu eine Biegung, ſo daß rechts durch einige Bäume der Blick auf ihn unterbrochen wird, und man erſt in weiterer Entfernung ihn wiederſehen kann.)

(Im Vordergrunde links ſitzt **König Heinrich** unter einer mächtigen alten Eiche; ihm zunächſt ſtehen ſächſiſche und thüringiſche Grafen, Edle und Reiſige, welche des Königs Heerbann bilden. Gegenüber ſtehen die brabantiſchen Grafen und Edlen, Reiſige und Volk, an ihrer Spitze **Friedrich von Telramund**, zu deſſen Seite **Ortrud**. Mannen und Knechte füllen die Räume im Hintergrunde. Die Mitte bildet einen offenen Kreis. Der **Heerrufer** des Königs und vier Heerhornbläſer ſchreiten in die Mitte. Die Bläſer blaſen den Königsruf.)

Der Heerrufer.

Hört! Fürſten, Edle, Freie von Brabant!
Heinrich, der Deutſchen König, kam zur Statt
mit euch zu dingen nach des Reiches Recht.
Gebt ihr nun Fried' und Folge dem Gebot?

Die Brabanter.

Wir geben Fried' und Folge dem Gebot.
Willkommen! Willkommen, König, in Brabant!

König Heinrich
(erhebt ſich).

Gott grüß' euch, liebe Männer von Brabant!
Nicht müßig that zu euch ich dieſe Fahrt;

der Noth des Reiches ſeid von mir gemahnt.
Soll ich euch erſt der Drangſal Kunde ſagen,
die deutſches Land ſo oft aus Oſten traf?
In fernſter Mark hieß't Weib und Kind ihr beten:
Herr Gott, bewahr' uns vor der Ungarn Wuth!
Doch mir, des Reiches Haupt, mußt' es geziemen
ſo wilder Schmach ein Ende zu erſinnen:
als Kampfes Preis gewann ich Frieden auf
neun Jahr', ihn nützt' ich zu des Reiches Wehr;
beſchirmte Städt' und Burgen ließ ich bau'n,
den Heerbann übte ich zum Widerſtand.
Zu End' iſt nun die Friſt, der Zins verſagt, —
mit wildem Drohen rüſtet ſich der Feind.
Nun iſt es Zeit des Reiches Ehr' zu wahren;
ob Oſt, ob Weſt, das gelte Allen gleich!
Was deutſches Land heißt, ſtelle Kampfesſchaaren,
dann ſchmäht wohl Niemand mehr das deutſche Reich!

Die Sachſen und Thüringer
(an die Waffen ſchlagend).
Mit Gott wohlauf für deutſchen Reiches Ehr'!

König
(nachdem er ſich wieder geſetzt).
Komm' ich zu euch nun, Männer von Brabant,
zur Heeresfolg' nach Mainz euch zu entbieten,
wie muß mit Schmerz und Klagen ich erſeh'n,
daß ohne Fürſten ihr in Zwietracht lebt!
Verwirrung, wilde Fehde wird mir kund; —
drum frag' ich dich, Friedrich von Telramund:
ich kenne dich als aller Tugend Preis,
jetzt rede, daß der Drangſal Grund ich weiß.

Friedrich

Dank, König, dir, daß du zu richten kamſt!
Die Wahrheit künd' ich, Untreu' iſt mir fremd. —
Zum Sterben kam der Herzog von Brabant,
und meinem Schutz empfahl er ſeine Kinder,
Elſa, die Jungfrau, und Gottfried, den Knaben:
mit Treue pflag ich ſeiner großen Jugend,
ſein Leben war das Kleinod meiner Ehre.
Ermiß nun, König, meinen grimmen Schmerz,
als meiner Ehre Kleinod mir geraubt!
Luſtwandelnd führte Elſa einſt den Knaben
zum Wald, doch ohne ihn kehrte ſie zurück;
mit falſcher Sorge frug ſie nach dem Bruder,
da ſie, von ohngefähr von ihm verirrt,
bald ſeine Spur — ſo ſprach ſie — nicht mehr fand.
Fruchtlos war all' Bemüh'n um den Verlor'nen;
als ich mit Drohen nun in Elſa drang,
da ließ in bleichem Zagen und Erbeben
der gräßlichen Schuld Bekenntniß ſie uns ſeh'n.
Es faßte mich Entſetzen vor der Magd:
dem Recht auf ihre Hand, vom Vater mir
verlieh'n, entſagt' ich willig da und gern, —
und nahm ein Weib, das meinem Sinn gefiel,
Ortrud, Radbod's des Frieſenfürſten Sproß.

(Ortrud verneigt ſich vor dem König.)

Nun führ' ich Klage gegen Elſa von
Brabant: des Brudermordes zeih' ich ſie.
Dieß Land doch ſprech' ich für mich an mit Recht,
da ich der Nächſte von des Herzog's Blut,
mein Weib jedoch aus dem Geſchlecht, das einſt
auch dieſem Lande ſeine Fürſten gab. —.
Du hörſt die Klage! König, richte recht!

Alle Männer (in feierlichem Grauen).

Ha, ſchwerer Schuld zeiht Telramund!
Mit Grau'n werd' ich der Klage kund.

König.

Welch' fürchterliche Klage ſprichſt du aus!
Wie wäre möglich ſolche große Schuld?

Friedrich.

O Herr, traumſelig iſt die eitle Magd,
die meine Hand voll Hochmuth von ſich ſtieß.
Geheimer Buhlſchaft klag' ich ſie drum an:
ſie wähnte wohl, wenn ſie des Bruders ledig,
dann könnte ſie als Herrin von Brabant
mit Recht dem Lehnsmann ihre Hand verwehren,
und offen des geheimen Buhlen pflegen.

König.

Ruft die Beklagte her! — Beginnen ſoll
nun das Gericht! Gott laſſ' mich weiſe ſein!

(Er hängt mit Feierlichkeit ſeinen Schild an der Eiche auf. Die **Sachſen** und **Thüringer** ſtoßen ihre entblößten Schwerter vor ſich in die Erde; die **Brabanter** ſtrecken die Waffen vor ſich nieder.)

Der Heerrufer (in die Mitte tretend).

Soll hier nach Recht und Macht Gericht gehalten ſein?

König.

Nicht eh'r ſoll bergen mich der Schild
bis ich gerichtet ſtreng und mild!

Alle Männer.

Nicht eh'r zur Scheide kehr' das Schwert
bis Recht durch Urtheil hier gewährt!

Heerrufer.

Wo ihr des Königs Schild gewahrt,
dort Recht durch Urtheil nun erfahrt!
Drum ruf' ich klagend laut und hell:
Elſa, erſcheine hier zur Stell'!

Zweite Scene.

(Elſa tritt auf, in einem weißen, ſehr einfachen Gewande; ein langer Zug ihrer Frauen, ſehr einfach weiß gekleidet, folgt ihr. Die Frauen bleiben im Hintergrunde an der äußerſten Gränze des Kreiſes ſtehen, während Elſa langſam und verſchämt in die Mitte des Vordergrundes vorſchreitet.)

Die Männer.

Seht hin! Sie naht, die hart Beklagte!
Ha, wie erſcheint ſie licht und rein!
Der ſie ſo ſchwer zu zeihen wagte,
gar ſicher muß der Schuld er ſein.

König.

Biſt du es, Elſa von Brabant?
(Elſa macht eine bejahende Bewegung.)
Erkennſt
du mich als deinen Richter an?
(Elſa blickt dem König in das Auge und bejaht dann wiederum.)
So frage
ich weiter: iſt die Klage dir bekannt,
die ſchwer hier wider dich erhoben?
(Elſa erblickt Friedrich, erbebt, wendet ſchüchtern das Haupt und bejaht traurig.)
Was
entgegneſt du der Klage?

Elſa

(durch eine Gebärde ſprechend: „nichts!")

König.

So bekennſt
du deine Schuld?

Elſa

(nachdem ſie eine Zeit lang ſchweigend vor ſich hingeblickt.)
Mein armer Bruder!

Alle Männer (flüſternd).

Wie wunderbar! Welch' ſeltſames Gebaren!

König.

Sag', Elſa! Was haſt du mir zu vertrau'n?

(Langes Schweigen.)

Elſa

(in ruhiger Verklärung vor ſich hinblickend)

Einſam in trüben Tagen
hab' ich zu Gott gefleht,
des Herzens tiefſtes Klagen
ergoß ich in Gebet.
Da drang aus meinem Stöhnen
ein Laut ſo klagevoll,
der zu gewalt'gem Tönen
weit in die Lüfte ſchwoll:
ich hört' ihn fern hin hallen,
bis kaum mein Ohr er traf;
mein Aug' iſt zugefallen,
ich ſank in ſüßen Schlaf. —

Alle Männer (leiſe).

Wie ſonderbar! Träumt ſie? Iſt ſie entrückt?

König.

Elſa, vertheid'ge jetzt dich vor Gericht!

Elſa

(ununterbrochen in der vorigen Stellung)

In lichter Waffen Scheine
ein Ritter nahte da,
ſo tugendlicher Reine
ich keinen noch erſah.
Ein golden Horn zur Hüften,
gelehnet auf ſein Schwert,
ſo trat er aus den Lüften
zu mir, der Rede werth.
Mit züchtigem Gebaren

gab Tröſtung er mir ein:
des Ritters will ich wahren,
er ſoll mein Streiter ſein!

Der König und alle Männer
(mit Rührung).

Bewahre uns des Himmels Huld,
daß klar wir ſehen, wer hier ſchuld!

König.

Friedrich, du ehrenwerther Mann,
bedenke wohl, wen klagſt du an?

Friedrich.

Mich irret nicht ihr träumeriſcher Muth;
ihr hört, ſie ſchwärmt von einem Buhlen!
Weſſ' ich ſie zeih', deſſ' hab' ich ſich'ren Grund:
glaubwürdig ward ihr Frevel mir bezeugt.
Doch eurem Zweifel durch ein Zeugniß wehren,
das ſtünde wahrlich übel meinem Stolz!
Hier ſteh' ich, hier mein Schwert! Wer wagt's von euch
zu ſtreiten wider meiner Ehre Preis?

Die brabantiſchen Edlen.

Keiner von uns! Wir ſtreiten nur für dich.

Friedrich.

Und, König, du! Gedenkſt du meiner Dienſte,
wie ich im Kampf den wilden Dänen ſchlug?

König.

Wie ſchlimm, ließ' ich von dir daran mich mahnen!
Gern geb' ich dir der höchſten Tugend Preis;
in keiner and'ren Huth, als in der deinen
möcht' ich die Lande wiſſen. — Gott allein
ſoll jetzt in dieſer Sache noch entſcheiden!

Alle Männer.

Zum Gottesgericht! Zum Gottesgericht! Wohlan!

König
(entblößt ſein Schwert und ſtößt es feierlich vor ſich in die Erde)
Dich frag' ich, Friedrich, Graf von Telramund!
Willſt du durch Kampf auf Leben und auf Tod
im Gottesgericht vertreten deine Klage?

Friedrich.
Ja!

König.
Und dich nun frag' ich, Elſa von Brabant!
Willſt du, daß hier auf Leben und auf Tod
im Gottesgericht ein Kämpe für dich ſtreite?

Elſa.
Ja!

König.
Wen kieſeſt du zum Streiter?

Friedrich (haſtig).
Vernehmet jetzt
den Namen ihres Buhlen!

Die brabantiſchen Edlen.
Merket auf!

Elſa.
. . . Des Ritters will ich wahren,
er ſoll mein Streiter ſein! —
Hört, was dem Gottgeſandten
ich biete für Gewähr:
in meines Vaters Landen
die Krone trage er;
mich glücklich ſoll ich preiſen,
nimmt er mein Gut dahin, —
will er Gemahl mich heißen,
geb' ich ihm was ich bin!

Die Männer.
Ein hoher Preis, ſtünd' er in Gottes Hand!
Wer um ihn ſtritt', wohl ſetzt' er ſchweres Pfand.

König.

Im Mittag hoch ſteht ſchon die Sonne:
ſo iſt es Zeit, daß nun der Ruf ergeh'.

(Der Heerrufer tritt mit den vier Heerhornbläſern vor, die er den vier Himmelsgegenden zugewendet an die äußerſten Enden des Gerichtskreiſes vorſchreiten läßt; in dieſer Stellung blaſen dieſe den Aufruf.)

Der Heerrufer.

Wer hier im Gotteskampf zu ſtreiten kam
für Elſa von Brabant, der trete vor!

(Langes Stillſchweigen.)

Alle Männer.

Ohn' Antwort iſt der Ruf verhallt:
um ihre Sache ſteht es ſchlecht.

Friedrich

(auf Elſa's entſtehende Beunruhigung deutend).

Gewahrt, ob ich ſie fälſchlich ſchalt:
auf meiner Seite bleibt das Recht.

Elſa (näher zum **König** tretend).

Mein lieber König, laß dich bitten,
noch einen Ruf an meinen Ritter!
Wohl weilt er fern und hört' ihn nicht.

König (zum **Heerrufer**).

Noch einmal rufe zum Gericht!

(Die Heerhornbläſer blaſen abermals auf die vorige Weiſe; der Heerrufer wiederholt den Aufruf: — wiederum langes, geſpanntes Stillſchweigen.)

Alle Männer.

In düſt'rem Schweigen richtet Gott.

Elſa (auf die Kniee ſinkend).

Du trugeſt zu ihm meine Klage,
zu mir trat er auf dein Gebot;

o Herr, nun meinem Ritter ſage,
daß er mir helf' in meiner Noth!
Laß mich ihn ſeh'n wie ich ihn ſah,
wie ich ihn ſah ſei er mir nah'!

(Die auf einer Erhöhung dem Ufer am nächſten Stehenden gewahren in der Ferne einen Nachen, von einem Schwane gezogen, auf dem Fluſſe allmählich ſich nähern; in dem Nachen ſteht ein Ritter.)

Die Männer

(erſt einige, dann immer mehre, je nachdem ſie dem Ufer näher ſind oder ſich allmählich ihm nähern).

Seht! ſeht! welch' ſeltſam Wunder! Wie? Ein Schwan,
ein Schwan zieht einen Nachen dort heran! —
Ein Ritter drin hoch aufgerichtet ſteht; —
wie glänzt ſein Waffenſchmuck! Das Aug' vergeht
vor ſolchem Licht! — Seht näher kommt er an!
An einer gold'nen Kette zieht der Schwan!

(Die Theilnahme iſt immer allgemeiner geworden: Alles hat den Vordergrund verlaſſen und iſt dem Ufer zugeeilt. Der König, von ſeinem erhöhten Standpunkte aus das Vorgehende überblickend, Friedrich, verwunderungsvoll zuhörend, Ortrud, mit finſterem Unmuthe dem Hintergrunde zugewandt, bleiben allein im Vordergrunde zurück; ebenſo Elſa, die mit immer freudiger geſpannter Miene der Schilderung des Volkes lauſcht und, wie feſtgezaubert, ſich gleichſam nicht umzuſehen wagt.)

Dritte Scene.

(Während des Folgenden kommt der Schwan mit dem Nachen vollends am Ufer an: Lohengrin ſteht darin in ſilberner Waffenrüſtung, den Helm auf dem Haupte, den Schild im Rücken, ein kleines goldenes Horn zur Seite, auf ſein Schwert geſtützt.)

Alle Männer und Frauen

(im ſtärkſten Ausbruche der Ergriffenheit nach vorn ſich wendend).

Ein Wunder! Ein Wunder! Ein Wunder iſt gekommen!

Ha, unerhörtes, nie geſeh'nes Wunder!
Gegrüßt! Gegrüßt, du gottgeſandter Held!

(Elſa hat ſich umgewandt und bei Lohengrin's Anblick einen hellen Schrei des Entzückens ausgeſtoßen. Friedrich blickt ſprachlos auf Lohengrin hin. Ortrud, die während des ganzen Gerichtes in kalter, ſtolzer Haltung verblieben, geräth bei Lohengrin's und des Schwanes Anblick in tödtlichen Schreck, und heftet während des Folgenden ſtarr den Blick auf den Ankömmling.)

(Als Lohengrin ſich anläßt den Kahn zu verlaſſen, geht plötzlich der laute Jubel des Volkes in das geſpannteſte Schweigen über.)

Lohengrin

(mit einem Fuße noch im Nachen, neigt ſich zum Schwane).

Nun ſei bedankt, mein lieber Schwan!
Zieh' durch die weite Fluth zurück
dahin, woher mich trug dein Kahn,
kehr' wieder nur zu unſerm Glück!
Drum ſei getreu dein Dienſt gethan!
Leb' wohl, leb' wohl, mein lieber Schwan!

(Der Schwan wendet den Nachen und ſchwimmt den Fluß zurück; Lohengrin ſieht ihm eine Weile wehmüthig nach.)

Die Männer und Frauen

(voll Rührung und im leiſeſten Flüſtern)

Wie faßt uns ſelig ſüßes Grauen!
Welch' holde Macht hält uns gebannt! —
Wie iſt er ſchön und hehr zu ſchauen,
den ſolch' ein Wunder trug an's Land!

Lohengrin

(iſt langſam und feierlich in den Vordergrund vorgeſchritten, wo er ſich vor dem König verneigt)

Heil König Heinrich! Segenvoll
mög' Gott bei deinem Schwerte ſteh'n!
Ruhmreich und groß dein Name ſoll
von dieſer Erde nie vergeh'n!

König.

Hab' Dank! Erkenn' ich recht die Macht,
die dich in dieſes Land gebracht,
ſo kommſt du uns von Gott geſandt?

Lohengrin

(mehr in die Mitte tretend)

Zum Kampf für eine Magd zu ſteh'n,
der ſchwere Klage angethan,
bin ich geſandt: nun laßt mich ſeh'n,
ob ich zurecht ſie treffe an! —
So ſprich denn, Elſa von Brabant!
Wenn ich zum Streiter dir ernannt,
willſt du wohl ohne Bang' und Grau'n
dich meinem Schutze anvertrau'n?

Elſa

(die, ſeit ſie Lohengrin erblickte, regungslos, wie von ſüßem Zauber feſtgebannt, ihr Auge auf ihn geheftet hatte, ſinkt, gleichſam durch ſeine Anſprache erweckt, von wonnigem Gefühle überwältigt, zu ſeinen Füßen hin)

Mein Held, mein Retter! Nimm mich hin!
Dir geb' ich alles was ich bin!

Lohengrin.

Wenn ich im Kampfe für dich ſiege,
willſt du, daß ich dein Gatte ſei?

Elſa.

Wie ich zu deinen Füßen liege,
geb' ich dir Leib und Seele frei.

Lohengrin.

Elſa, ſoll ich dein Gatte heißen,
ſoll Land und Leut' ich ſchirmen dir,

ſoll nichts mich wieder von dir reißen,
mußt Eines du geloben mir: —
nie ſollſt du mich befragen,
noch Wiſſen's Sorge tragen,
woher ich kam der Fahrt,
noch wie mein Nam' und Art!

Elſa.

Nie, Herr, ſoll mir die Frage kommen.

Lohengrin.

Elſa! Haſt du mich wohl vernommen?
Nie ſollſt du mich befragen,
noch Wiſſen's Sorge tragen,
woher ich kam der Fahrt,
noch wie mein Nam' und Art!

Elſa

(mit großer Innigkeit zu ihm aufblickend).

Mein Schirm! Mein Engel! Mein Erlöſer,
der feſt an meine Unſchuld glaubt!
Wie gäb' es Zweifels Schuld, die größer,
als die an dich den Glauben raubt?
Wie du mich ſchirmſt in meiner Noth,
ſo halt' in Treu' ich dein Gebot.

Lohengrin

(ergriffen und entzückt Elſa an ſeine Bruſt erhebend).

Elſa, ich liebe dich!

Der König. Die Männer und Frauen

(leiſe und gerührt).

Welch' holde Wunder muß ich ſeh'n?
Iſt's Zauber, der mir angethan?

Ich fühl' das Herze mir vergeh'n,
ſchau' ich den wonniglichen Mann.

Lohengrin

(nachdem er Elſa der Huth des Königs übergeben, feierlich in die Mitte tretend)

Nun hört! Euch Volk und Edlen mach' ich kund:
frei aller Schuld iſt Elſa von Brabant.
Daß falſch dein Klagen, Graf von Telramund,
durch Gottes Urtheil werd' es dir bekannt!

Brabantiſche Edle

(erſt einige, dann immer mehre, leiſe zu Friedrich).

Steh' ab vom Kampf! Wenn du ihn wagſt,
zu ſiegen nimmer du vermagſt!
Iſt er von höchſter Macht geſchützt,
ſag', was dein tapf'res Schwert dir nützt?
Steh' ab! Wir mahnen dich in Treu'!
Dein harret Unſieg, bitt're Reu'!

Friedrich

(der bisher unverwandt und forſchend ſeinen Blick auf Lohengrin geheftet, mit leidenſchaftlich ſchwankendem und endlich ſich entſcheidendem, innerem Kampfe).

Viel lieber todt als feig! —
Welch' Zaubern dich auch hergeführt,
Fremdling, der mir ſo kühn erſcheint,
dein ſtolzes Droh'n mich nimmer rührt,
da ich zu lügen nie vermeint.
Den Kampf mit dir drum nehm' ich auf,
und hoffe Sieg nach Rechtes Lauf!

Lohengrin.

Nun, König, ord'ne unſern Kampf!

König.

So tretet vor, zu drei für jeden Kämpfer,
und meſſet wohl den Ring zum Streite ab!

(Drei ſächſiſche Edle treten für Lohengrin, drei brabantiſche für Friedrich vor; ſie meſſen mit feierlichem Schritte den Kampfplatz aus und ſtecken ihn durch ihre Speere ab.)

Der Heerrufer

(von der Mitte aus zu den Verſammelten).

Nun höret mich, und achtet wohl:
den Kampf hier keiner ſtören ſoll!
Dem Hage bleibet abgewandt,
denn wer nicht wahrt des Friedens Recht,
der Freie büß' es mit der Hand,
mit ſeinem Haupt büß' es der Knecht!

Alle Männer.

Der Freie büß' es mit der Hand,
mit ſeinem Haupt büß' es der Knecht!

Der Heerrufer

(zu Lohengrin und Friedrich).

Hört auch, ihr Streiter vor Gericht!
Gewahrt in Treue Kampfespflicht!
Durch böſen Zaubers Liſt und Trug
ſtört nicht des Urtheils Eigenſchaft!
Gott richtet euch nach Recht und Fug,
drum trauet ihm, nicht eurer Kraft!

Lohengrin und Friedrich.

Gott richte mich nach Recht und Fug,
drum trau' ich ihm, nicht meiner Kraft!

Der König

(der feierlich in die Mitte geſchritten iſt).

Mein Herr und Gott, nun ruf' ich dich,
daß du dem Kampf zugegen ſei'ſt!
Durch Schwertes Sieg ein Urtheil ſprich,
das Trug und Wahrheit klar erweiſ't.
Des Reinen Arm gieb Heldenkraft,
des Falſchen Stärke ſei erſchlafft:
ſo hilf uns, Gott, zu dieſer Friſt,
weil unſ're Weisheit Einfalt iſt!

Elſa und Lohengrin.

Du kündeſt nun dein wahr Gericht,
mein Herr und Gott, drum zag' ich nicht.

Friedrich.

Ich geh' in Treu' vor dein Gericht:
Herr Gott, verlaſſ' mein' Ehre nicht!

Ortrud.

Ich baue feſt auf ſeine Kraft,
die, wo er kämpft, ihm Sieg verſchafft.

Alle Männer.

Des Reinen Arm gieb Heldenkraft,
des Falſchen Stärke ſei erſchlafft:
ſo künde uns dein wahr Gericht,
du Herr und Gott, nun zög're nicht!

(Auf das Zeichen des **Heerrufers** fallen die Heerhörner mit einem langen Kampfrufe ein. Der **König** zieht ſein Schwert aus der Erde und ſchlägt damit dreimal an ſeinen aufgehängten Schild: beim erſten Schlage nehmen **Lohengrin** und **Friedrich** die Kampfſtellung ein; beim zweiten ziehen ſie die Schwerter und legen ſich aus; beim dritten Schlage beginnen ſie den Kampf. Nach mehren ungeſtümen Gängen ſtreckt **Lohengrin** ſeinen Gegner mit einem Streiche zu Boden.)

Lohengrin

(ſein Schwert auf Friedrich's Hals ſetzend)

Durch Gottes Sieg iſt jetzt dein Leben mein: —
ich ſchenk' es dir! mög'ſt du der Reu' es weih'n!

(Der König führt Elſa Lohengrin zu, die ihm im höchſten Entzücken an die Bruſt ſinkt. Mit Friedrich's Fall haben die Sachſen und Thüringer ihre Schwerter aus der Erde gezogen, die Brabanter die ihrigen aufgenommen. Jubelnd brechen alle Edlen und Männer in den Kreis, ſo daß dieſer von der Maſſe dicht erfüllt wird.)

Elſa.

O fänd' ich Jubelweiſen,
die deinem Ruhme gleich,
die, würdig dich zu preiſen,
an höchſtem Lobe reich!
In dir muß ich vergehen,
vor dir ſchwind' ich dahin!
Soll ich mich ſelig ſehen,
nimm alles was ich bin!

Lohengrin.

Den Sieg hab' ich erſtritten
durch deine Rein' allein!
nun ſoll, was du gelitten,
dir reich vergolten ſein!

Friedrich

(ſich am Boden qualvoll windend)

Weh" mich hat Gott geſchlagen,
durch ihn ich ſieglos bin!
Am Heil muß ich verzagen,
mein' Ehr' und Ruhm iſt hin!

Ortrud

(die Friedrich's Fall mit Wuth geſehen)

Wer iſt's, der ihn geſchlagen,
durch den ich machtlos bin?

Sollt' ich vor ihm verzagen,
wär' all' mein Hoffen hin?

Der König. Die Männer und Frauen.

Ertöne, Siegesweiſe,
dem Helden laut zum Preiſe!
Ruhm deiner Fahrt!
Preis deinem Kommen!
Heil deiner Art,
Schützer der Frommen!
Dich nur beſingen wir,
dir ſchallen unſre Lieder!
Nie kehrt ein Held gleich dir
in dieſe Lande wieder!

(Die Sachſen erheben Lohengrin auf ſeinem Schilde, die Brabanter Elſa auf dem Schilde des Königs, auf den ſie ihre Mäntel geworfen; beide werden ſo unter Jauchzen davon getragen. —)

Der Vorhang fällt.

Zweiter Aufzug.

Erſte Scene.

(In der Burg von Antwerpen. In der Mitte des Hintergrundes der Palas [Ritterwohnung], die Kemenate [Frauenwohnung] im Vordergrunde links; rechts im Vordergrunde die Pforte des Münſters; ebenda im Hintergrunde das Thurmthor.)

(Es iſt Nacht; die Fenſter des Palas ſind hell erleuchtet: Hörner und Poſaunen klingen luſtig daraus her.)

(Auf den Stufen zur Münſterpforte ſitzen Friedrich und Ortrud, in düſt'rer ärmlicher Kleidung. Ortrud, die Arme auf die Kniee geſtützt, heftet unverwandt ihr Auge auf die leuchtenden Fenſter des Palas. Friedrich blickt finſter zur Erde. Langes, düſt'res Schweigen.)

Friedrich

(indem er haſtig aufſteht).

Erhebe dich, Genoſſin meiner Schmach!
Der junge Tag darf hier uns nicht mehr ſeh'n.

Ortrud

(ohne ihre Stellung zu verlaſſen).

Ich kann nicht fort: hierher bin ich gebannt.
Aus dieſem Glanz des Feſtes unſrer Feinde
laß ſaugen mich ein furchtbar tödtlich Gift,
das unſre Schmach und ihre Freuden ende!

Friedrich

(finſteren Blickes vor Ortrud hintretend).

Du fürchterliches Weib! Was bannt mich noch
in deine Näh'? Warum laſſ' ich dich nicht
allein, und fliehe fort, dahin, dahin, —
wo mein Gewiſſen Ruhe wieder fände?
Durch dich mußt' ich verlieren
mein' Ehr', all' meinen Ruhm:
nie ſoll mich Lob mehr zieren,
Schmach iſt mein Heldenthum!
Die Acht iſt mir geſprochen,
zertrümmert liegt mein Schwert;
mein Wappen iſt zerbrochen,
verflucht mein Vaterherd!
Wohin ich nun mich wende,
gefehmt, gefloh'n bin ich:
daß ihn mein Blick nicht ſchände,
flieht ſelbſt der Räuber mich.
O hätt' ich Tod erkoren,
da ich ſo elend bin!
Mein' Ehr' hab' ich verloren,
mein' Ehr', mein' Ehr' iſt hin!

(Von wüthendem Schmerze erfaßt ſtürzt er auf den Boden zuſammen. Hörner und Poſaunen tönen von Neuem vom Palas her.)

Ortrud

(immer in ihrer vorigen Stellung, nach längerem Schweigen und ohne auf Friedrich zu blicken, welcher ſich langſam wieder vom Boden erhebt).

Was macht dich in ſo wilder Klage doch
vergeh'n?

Friedrich

(mit einer heftigen Bewegung gegen Ortrud).

Daß mir die Waffe ſelbſt geraubt,
mit der ich dich erſchlüg!

Ortrud (mit ruhigem Hohne).

Friedreicher Graf
von Telramund! Warum mistrau'ſt du mir?

Friedrich.

Du fragſt? War's nicht dein Zeugniß, deine Kunde,
die mich beſtrickt, die Reine zu verklagen?
Die du im düſt'ren Wald zu Haus, log'ſt du
mir nicht, von deinem wilden Schloſſe aus
die Unthat habeſt du verüben ſeh'n?
Mit eig'nen Augen, wie Elſa ſelbſt den Bruder
im Weiher dort ertränkt? — Umſtrickteſt du
mein ſtolzes Herz durch die Weiſſagung nicht,
bald würde Radbod's alter Fürſtenſtamm
von Neuem grünen und herrſchen in Brabant?
Bewog'ſt du ſo mich nicht, von Elſa's Hand,
der reinen, abzuſteh'n, und dich zum Weib
zu nehmen, weil du Radbod's letzter Sproſſ'?

Ortrud (leiſe).

Ha, wie tödtlich du mich kränkſt! —

(Laut.)

Dieß alles, ja! ich ſagt' und zeugt' es dir.

Friedrich.

Und machteſt mich, deſſ' Name hochgeehrt,
deſſ' Leben aller höchſten Tugend Preis,
zu deiner Lüge ſchändlichem Genoſſen?

Ortrud (trotzig).

Wer log?

Friedrich.

Du! — Hat nicht durch ſein Gericht
Gott mich dafür geſchlagen?

Ortrud

(mit fürchterlichem Hohne).

Gott?

Friedrich.

Entſetzlich!

Wie tönt aus deinem Mund furchtbar der Name!

Ortrud.

Ha, nennſt du deine Feigheit Gott?

Friedrich.

Ortrud!

Ortrud.

Willſt du mir droh'n? Mir, einem Weibe — droh'n?
O Feiger! Hätteſt du ſo grimmig ihm
gedroht, der jetzt dich in das Elend ſchickt,
wohl hätteſt Sieg ſtatt Schande du erkauft! —
Ha, wer ihm zu entgegnen wüßt', der fänd'
ihn ſchwächer als ein Kind!

Friedrich.

Je ſchwächer er,
deſto gewalt'ger kämpfte Gottes Kraft.

Ortrud.

Gottes Kraft? Ha! ha! — Nur einen Tag
gieb hier mir Macht, und ſicher zeig' ich dir
welch' ſchwacher Gott es iſt, der ihn beſchützt.

Friedrich

(vor heimlichem Schauer erbebend).

Du wilde Seherin! Wie willſt du doch
geheimnißvoll den Geiſt mir neu berücken?

Ortrud

(auf den Palas deutend, in dem es finſter geworden iſt).

Die Schwelger ſtreckten ſich zur üpp'gen Ruh'.
Setz' dich zur Seite mir: die Stund' iſt da,
wo dir mein Seherauge leuchten ſoll.

(Während des Folgenden nähert ſich Friedrich, wie unheimlich von ihr angezogen, Ortrud immer mehr, und beugt ſein Ohr tief zu ihr hinab.)

Ortrud.

Weißt du, wer dieſer Held, den hier
ein Schwan gezogen an das Land?

Friedrich.

Nein!

Ortrud.

Was gäbſt du drum, es zu erfahren,
wenn ich dir ſag': iſt er gezwungen
zu nennen wie ſein Nam' und Art,
all' ſeine Macht zu Ende iſt,
die mühvoll ihm ein Zauber leiht?

Friedrich.

Ha! Dann begriff' ich ſein Verbot!

Ortrud.

Nun hör'! Niemand hat hier Gewalt
ihm das Geheimniß zu entreißen,
als die, der er ſo ſtreng verbot
die Frage je an ihn zu thun.

Friedrich.

So gält' es, Elſa zu verleiten,
daß ſie die Frag' ihm nicht erließ'?

Ortrud.

Ha, wie begreifſt du ſchnell und wohl!

Friedrich.

Doch wie ſoll das gelingen?

Ortrud.

Hör'!
Vor allem gilt's, von hinnen nicht
zu flieh'n: drum ſchärfe deinen Witz!
Gerechten Argwohn ihr zu wecken,
tritt vor, klag' ihn des Zauber's an,
durch den er das Gericht getäuſcht!

Friedrich

(mit immer mehr belebter Wuth).

Ha! Trug und Zauber's Liſt!

Ortrud.

Misglückt's,
ſo bleibt ein Mittel der Gewalt.

Friedrich.

Gewalt?

Ortrud.

Umſonſt nicht bin ich in
geheimſten Künſten tief erfahren;
drum achte wohl, was ich dir ſage!
Jed' Weſen, das durch Zauber ſtark,
wird ihm des Leibes kleinſtes Glied
entriſſen nur, muß ſich alsbald
ohnmächtig zeigen, wie es iſt.

Friedrich.

Ha, ſpräch'ſt du wahr!

Ortrud.

O hätteſt du
im Kampf nur einen Finger ihm,

ja, eines Fingers Glied entſchlagen,
der Held, er war in deiner Macht!

Friedrich (außer ſich).

Entſetzlich, ha! Was läſſeſt du mich hören?
Durch Gottes Arm geſchlagen wähnt' ich mich, —
nun ließ durch Trug ſich das Gericht bethören,
durch Zauber's Liſt verlor mein' Ehre ich!
Doch meine Schande könnt' ich rächen?
Bezeugen könnt' ich meine Treu'?
Des Buhlen Trug, ich könnt' ihn brechen,
und meine Ehr' gewänn' ich neu? —
O Weib, das in der Nacht ich vor mir ſeh'!
Betrügſt du jetzt mich noch, dann weh' dir, weh'!

Ortrud.

Ha, wie du raſeſt! — Ruhig und beſonnen!
So lehr' ich dich der Rache ſüße Wonnen.

(Friedrich ſetzt ſich zu Ortrud auf die Stufen.)

Ortrud und Friedrich.

Der Rache Werk ſei nun beſchworen
aus meines Buſens wilder Nacht.
Die ihr in ſüßem Schlaf verloren,
wißt, daß für euch das Unheil wacht!

Zweite Scene.

(Elſa, in weißem Gewande, iſt auf dem Söller der Kemenate erſchienen, und lehnt jetzt über die Brüſtung hinaus. — Friedrich und Ortrud ſitzen noch auf den Stufen des Münſter's, Elſa gegenüber gelehnt.)

Elſa.

Euch Lüften, die mein Klagen
ſo traurig oft erfüllt,
euch muß ich dankend ſagen,
wie ſich mein Glück enthüllt.

Durch euch kam er gezogen,
ihr lächeltet der Fahrt;
auf wilden Meereswogen
habt ihr ihn treu bewahrt.
Zu trock'nen meine Zähren
hab' ich euch oft gemüht:
woll't Kühlung nun gewähren
der Wang', in Lieb' erglüht!

Ortrud.

Sie iſt es!

Friedrich.

Elſa.

Ortrud.

Der Stunde ſoll ſie fluchen,
in der ſie jetzt mein Blick gewahrt! — Hinweg!
Entfern' ein Kleines dich von mir!

Friedrich.

Warum?

Ortrud.

Sie iſt für mich, — ihr Held gehöre dir!
(Friedrich entfernt ſich in den Hintergrund.)

Ortrud
in ihrer bisherigen Stellung verbleibend, laut, doch mit klagender Stimme).

Elſa!

Elſa
(nach einem Schweigen).

Wer ruft? — Wie ſchauerlich und klagend
ertönt mein Name durch die Nacht!

Ortrud.

Elſa! —
Iſt meine Stimme dir ſo fremd? —

Willſt du die Arme ganz verläugnen,
die du in's fernſte Elend ſchick'ſt?

Elſa.

Ortrud! Biſt du's? — Was machſt du hier,
unglücklich Weib?

Ortrud.

. . . Unglücklich Weib?
Wohl haſt du recht mich ſo zu nennen! —
In ferner Einſamkeit des Waldes,
wo ſtill und friedſam ich gelebt, —
was that ich dir? Was that ich dir?
Freudlos, das Unglück nur beweinend,
das lang' belaſtet meinen Stamm, —
was that ich dir? Was that ich dir?

Elſa.

Um Gott, was klageſt du mich an?
War ich es, die dir Leid gebracht?

Ortrud.

Wie könnteſt du fürwahr mir neiden
das Glück, daß mich zum Weib erwählt
der Mann, den du ſo gern verſchmäht?

Elſa.

Allgüt'ger Gott, was ſoll mir das?

Ortrud.

Mußt' ihn unſel'ger Wahn bethören,
dich Reine einer Schuld zu zeih'n, —
von Reu' iſt nun ſein Herz zerriſſen,
zu grimmer Buß' iſt er verdammt.

Elſa.

Gerechter Gott!

Ortrud.

O du biſt glücklich! —
Nach kurzem, unſchuldſüßem Leiden,
ſiehſt lächelnd du das Leben nur;
von mir darfſt ſelig du dich ſcheiden,
mich ſchickſt du auf des Todes Spur, —
daß meines Jammer's trüber Schein
nie kehr' in deine Feſte ein.

Elſa.

Wie ſchlecht ich deine Güte prieſe,
Allmächt'ger, der mich ſo beglückt,
wenn ich das Unglück von mir ſtieße,
das ſich vor mir im Staube bückt! —
O nimmer! — Ortrud! Harre mein!
Ich ſelber laſſ' dich zu mir ein.

(Sie geht eilig in die Kemenate zurück.)

Ortrud

(in wilder Begeiſterung von den Stufen aufſpringend)

Entweihte Götter! Helft jetzt meiner Rache!
Beſtraft die Schmach, die hier euch angethan!
Stärkt mich im Dienſte eurer heil'gen Sache,
vernichtet der Abtrünnigen ſchnöden Wahn!
Wodan! Dich Starken rufe ich!
Freia! Erhab'ne, höre mich!
Segnet mir Trug und Heuchelei,
daß glücklich meine Rache ſei!

(Elſa und zwei Mägde, welche Lichte tragen, treten aus der unteren Thüre der Kemenate auf.)

Elſa.

Ortrud! Wo biſt du?

Ortrud

(ſich demüthig vor Elſa niederwerfend).

Hier, zu deinen Füßen!

Elſa (erſchreckt zurücktretend).
Hilf Gott! So muß ich dich erblicken,
die ich in Stolz und Pracht nur ſah!
Es will das Herze mir erſticken,
ſeh' ich ſo niedrig dich mir nah'. —
Steh' auf! O ſpare mir dein Bitten!
Trug'ſt du mir Haß, verzieh ich dir;
was du ſchon jetzt durch mich gelitten,
das, bitt' ich dich, verzeih' auch mir!

Ortrud.
O habe Lohn für ſo viel Güte!

Elſa.
Der morgen nun mein Gatte heißt,
an fleh' ich ſein liebreich Gemüthe,
daß Friedrich auch er Gnad' erweiſt.

Ortrud.
Du feſſelſt mich in Dankes Banden!

Elſa.
Im Früh'n laß mich bereit dich ſeh'n!
Geſchmückt mit prächtigen Gewanden,
ſollſt du mit mir zum Münſter geh'n:
dort harre ich des Helden mein,
vor Gott ſein Eh'gemahl zu ſein.

Ortrud.
Wie kann ich ſolche Huld dir lohnen,
da machtlos ich und elend bin?
Soll ich in Gnaden bei dir wohnen,
ſtets bleib' ich nur die Bettlerin.
Nur eine Kraft iſt mir gegeben,
ſie raubte mir kein Machtgebot;

durch ſie vielleicht ſchütz' ich dein Leben,
bewahr' es vor der Reue Noth.

Elſa.

Wie meinſt du?

Ortrud.

Wohl daß ich dich warne,
zu blind nicht deinem Glück zu trau'n;
daß nicht ein Unheil dich umgarne,
laß mich für dich zur Zukunft ſchau'n.

Elſa.

Welch' Unheil?

Ortrud.

Könnteſt du erfaſſen,
wie deſſen Art ſo wunderſam,
der nie dich möge ſo verlaſſen,
wie er durch Zauber zu dir kam!

Elſa

(zuckt erbebend vor Ortrud zurück, und wendet ſich ihr dann zögernd, mit mitleidvoller Trauer wieder zu).

Du Ärmſte kannſt wohl nie ermeſſen,
wie zweifellos mein Herze liebt!
Du haſt wohl nie das Glück beſeſſen,
das ſich uns nur durch Glauben giebt! —
Kehr' bei mir ein, laß mich dich lehren
wie ſüß die Wonne reinſter Treu'!
Laß zu dem Glauben dich bekehren:
es giebt ein Glück, das ohne Reu'.

Ortrud (für ſich).

Ha! Dieſer Stolz, er ſoll mich lehren,
wie ich bekämpfe ihre Treu':

gen ihn will ich die Waffen lehren,
durch ihren Hochmuth werd' ihr Reu'!

(Elſa führt Ortrud in die Kemenate, die Mägde leuchten voran. — Der Tag hat bereits begonnen zu grauen. — Friedrich tritt aus dem Hintergrunde hervor.)

Friedrich.

So zieht das Unheil in dieß Haus! —
Vollführe, Weib, was deine Liſt erſonnen;
dein Werk zu hemmen fühl' ich keine Macht.
Das Unheil hat mit meinem Fall begonnen, —
nun ſtürzet nach, die mich dahin gebracht!
Nur eines ſeh' ich mahnend vor mir ſteh'n:
der Räuber meiner Ehre ſoll vergeh'n!

Dritte Scene.

(Der Tag bricht vollends an. Thürmer blaſen ein Morgenlied, von einem entfernteren Thurme wird geantwortet. — Knechte treten aus dem Inneren der Burg auf: ſie ſchwenken Eimer in einem Brunnen und tragen ſie in den Palas. Die Thürmer öffnen das Thurmthor. — Dann ſchreiten die vier Heerhornbläſer aus dem Palas und blaſen den Königsruf, worauf ſie wieder zurückgehen.)

(Friedrich hat ſich hinter einem Mauervorſprung am Münſter verborgen. — Aus dem Burghofe und durch das Thurmthor kommen nun immer zahlreicher brabantiſche Edle und Mannen vor dem Münſter zuſammen; ſie begrüßen ſich in heiterer Erregtheit.)

Die Edlen und Mannen.

In Früh'n verſammelt uns der Ruf;
gar viel verheißet wohl der Tag.
Der hier ſo hehre Wunder ſchuf,
manch' neue That vollbringen mag.

(Der Heerrufer ſchreitet mit den vier Heerhornbläſern aus dem Palas auf die Erhöhung vor deſſen Pforte heraus. Der Königsruf wird wiederum geblaſen: Alles wendet ſich dem Heerrufer zu.)

Der Heerrufer.

Des Königs Wort und Will' thu' ich euch kund;
drum achtet wohl, was euch durch mich er ſagt! —
In Bann und Acht iſt Friedrich Telramund,
weil untreu er den Gotteskampf gewagt:
wer ſein noch pflegt, wer ſich zu ihm geſellt,
nach Reiches Recht derſelben Acht verfällt.

Die Männer.

Fluch ihm, dem Ungetreuen,
den Gottes Urtheil traf!
Ihn ſoll der Reine ſcheuen,
es flieh' ihn Ruh' und Schlaf!

(Neuer Ruf der Heerhornbläſer.)

Der Heerrufer.

Und weiter kündet euch der König an,
daß er den fremden gottgeſandten Mann,
den Elſa zum Gemahle ſich erſehnt,
mit Land und Krone von Brabant belehnt.
Doch will der Held nicht Herzog ſein genannt,
ihr ſollt ihn heißen: Schützer von Brabant!

Die Männer.

Hoch der erſehnte Mann!
Heil ihm, den Gott geſandt!
Treu ſind wir unterthan
dem Schützer von Brabant.

(Neuer Ruf der Heerhornbläſer.)

Der Heerrufer.

Nun hört, was Er durch mich euch künden läßt!
Heut' feiert er mit euch ſein Hochzeitfeſt:
doch morgen ſollt ihr kampfgerüſtet nah'n,

zur Heeresfolg' dem König unterthan.
Er ſelbſt verſchmäht der ſüßen Ruh' zu pflegen,
er führt euch an zu hehren Ruhmes Segen!

Die Männer (begeiſtert).

Zum Streite ſäumet nicht,
führt euch der Hehre an!
Wer muthig mit ihm ficht,
dem lacht des Ruhmes Bahn.
Von Gott iſt er geſandt
zur Größe von Brabant!

(Während die Männer begeiſtert ſich durch einander drängen und der Heerrufer wieder in den Palas zurückgeht, treten im Vordergrunde vier Edle zuſammen.)

Der erſte Edle.

Nun hört! Dem Lande will er uns entführen?

Der Zweite.

Gen einen Feind, der uns noch nie bedroht?

Der Dritte.

Solch' kühn Beginnen ſollt' ihm nicht gebühren!

Der Vierte.

Wer wehret ihm, wenn er die Fahrt gebot?

Friedrich

(unter ſie tretend und ſeine Kopfverhüllung etwas lüftend).

Ich.

Die vier Edlen.

Ha! Wer biſt du? — Friedrich! Seh' ich recht?
Du wagſt dich her, zur Beute jedem Knecht?

Friedrich.

Gar bald will ich wohl weiter noch mich wagen!
Vor euren Augen ſoll es leuchtend tagen!

Der euch ſo kühn die Heerfahrt angeſagt,
der ſei von mir des Gottestrug's beklagt!

Die vier Edlen.

Was hör' ich! Raſender, was haſt du vor?
Verlor'ner du, hört dich des Volkes Ohr!

(Sie drängen **Friedrich** beiſeite und verbergen ihn unter ſich mit großer Scheu vor dem Volke.)

(**Edelknaben** treten auf dem Söller aus der Kemenate auf, ſchreiten nach dem Palas herab und rufen die Männer an.)

Edelknaben.

Macht Platz für Elſa, unſre Frau!
Die will in Gott zum Münſter geh'n.

(Sie machen eine breite Gaſſe durch die Männer, die ihnen gern weichen, und räumen die Stufen zum Münſter, wo ſie ſich aufſtellen.)

Vierte Scene.

(Ein langer Zug von Frauen in reichen Gewändern ſchreitet aus der Kemenate auf den Söller, und von da nach dem Palas herab, wo er ſich wieder dem Vordergrunde zuwendet, um den Münſter zu erreichen.)

Die Edlen und Mannen

(während des Aufzuges).

Geſegnet ſoll ſie ſchreiten,
die lang' in Demuth litt!
Gott möge ſie geleiten
und hüten ihren Schritt! —
Sie naht, die Engelgleiche,
von keuſcher Gluth entbrannt!
Heil dir, du Tugendreiche!
Heil Elſa von Brabant!

(Elſa iſt, prächtig geſchmückt, im Zuge aufgetreten; unter den Frauen, welche ihr noch folgen und den Zug ſchließen, geht Ortrud, ebenfalls reich gekleidet; die Frauen, die dieſer zunächſt gehen, halten ſich voll Scheu und wenig verhaltenem Unwillen von ihr entfernt, ſo daß ſie ſehr einzeln erſcheint: in ihren Mienen drückt ſich immer ſteigender Ingrimm aus. Als Elſa unter dem lauten Zurufe des Volkes eben den Fuß auf die erſte Stufe zum Münſter ſetzen will, tritt Ortrud wüthend aus dem Zuge heraus, ſchreitet auf Elſa zu, ſtellt ſich auf derſelben Stufe ihr entgegen und zwingt ſie ſo vor ihr wieder zurückzutreten.)

Ortrud.

Zurück, Elſa! Nicht länger will ich dulden,
daß ich gleich einer Magd dir folgen ſoll!
Den Vortritt ſollſt du überall mir ſchulden,
vor mir dich beugen ſollſt du demuthvoll!

Die Edelknaben und die Männer.

Was will das Weib?

Elſa

(heftig erſchrocken).

Um Gott! Was muß ich ſeh'n?
Welch' jäher Wechſel iſt mit dir geſcheh'n?

Ortrud.

Weil eine Stund' ich meines Werth's vergeſſen,
glaub'ſt du, ich müßte dir nur kriechend nah'n?
Mein Leid zu rächen will ich mich vermeſſen,
was mir gebührt, das will ich nun empfah'n.

Elſa.

Weh'! Ließ ich durch dein Heucheln mich verleiten,
die dieſe Nacht ſich jammernd zu mir ſtahl?
Wie willſt du nun in Hochmuth vor mir ſchreiten,
du, eines Gottgerichteten Gemahl?

Ortrud.

Wenn falſch Gericht mir den Gemahl verbannte,
war doch ſein Nam' im Lande hochgeehrt;

als aller Tugend Preis man ihn nur nannte,
gekannt, gefürchtet war ſein tapf'res Schwert.
Der deine, ſag', wer ſollte hier ihn kennen,
vermagſt du ſelbſt den Namen nicht zu nennen?

Männer und Frauen
(in großer Bewegung).

Was ſagt ſie? Ha! Was thut ſie kund? —
Sie läſtert! Wehret ihrem Mund!

Ortrud.

Kannſt du ihn nennen? Kannſt du uns es ſagen,
ob ſein Geſchlecht, ſein Adel wohl bewährt?
Woher die Fluthen ihn zu dir getragen,
wann und wohin er wieder von dir fährt?
Ha, nein! Wohl brächte ihm es ſchlimme Noth;
der kluge Held die Frage drum verbot!

Männer und Frauen.

Ha, ſpricht ſie wahr? Welch' ſchwere Klagen! —
Sie ſchmähet ihn! Darf ſie es wagen?

Elſa
(von großer Betroffenheit ſich ermannend).

Du Läſterin! Ruchloſe Frau!
Hör', ob ich Antwort mir getrau'! —
So rein und edel iſt ſein Weſen,
ſo tugendreich der hehre Mann,
daß nie des Unheil's ſoll geneſen,
wer ſeiner Sendung zweifeln kann!
Hat nicht durch Gott im Kampf geſchlagen
mein theurer Held den Gatten dein?
Nun ſollt nach Recht ihr alle ſagen,
wer kann da nur der Reine ſein?

Männer und Frauen.

Nur er! Nur er! Dein Held allein!

Ortrud.

Ha! Dieſe Reine deines Helden,
wie wäre ſie ſo bald getrübt,
müßt' er des Zaubers Weſen melden,
durch den hier ſolche Macht er übt!
Wagſt du ihn nicht darum zu fragen,
ſo glauben alle wir mit Recht,
du müſſeſt ſelbſt in Sorge zagen,
um ſeine Reine ſteh' es ſchlecht!

Die Frauen (Elſa unterſtützend).

Helft ihr vor der Verruchten Haß!

Männer
(nach dem Hintergrunde).

Macht Platz! Macht Platz! Der König naht!

Fünfte Scene.

(Der König, Lohengrin, die ſächſiſchen und brabantiſchen Grafen und Edlen, alle prächtig gekleidet, ſind aus dem Palas herausgeſchritten. Lohengrin und der König dringen durch die verwirrten Haufen des Vordergrundes lebhaft vor.)

Die Männer.

Heil! Heil dem König!
Heil dem Schützer von Brabant!

König.

Was für ein Streit?

Elſa
(Lohengrin an die Bruſt ſtürzend)

Mein Herr! O mein Gebieter!

Lohengrin.

Was giebt's?

König.

Wer wagt es hier, den Kirchengang
zu ſtören?

Des Königs Gefolge.

Welcher Streit, den wir vernahmen?

Lohengrin.

Was ſeh' ich? Das unſel'ge Weib bei dir?

Elſa.

Mein Retter! Schütze mich vor dieſer Frau!
Schilt mich, wenn ich dir ungehorſam war!
In Jammer ſah ich ſie vor dieſer Pforte,
aus ihrer Noth nahm ich ſie bei mir auf:
nun ſieh', wie furchtbar ſie mir lohnt die Güte, —
ſie ſchilt mich, daß ich dir zu ſehr vertrau'!

Lohengrin

(ſeinen Blick feſt und bannend auf Ortrud heftend).

Du fürchterliches Weib! Steh' ab von ihr!
Hier wird dir nimmer Sieg! —
Sag', Elſa, mir!
Vermocht' ihr Gift ſie in dein Herz zu gießen?

Elſa

(birgt weinend ihr Geſicht an ſeiner Bruſt).

Lohengrin

(ſie aufrichtend und auf den Münſter deutend).

Komm'! Laß in Freude dort die Thränen fließen!

(Als Lohengrin mit Elſa dem Zuge voran ſich feierlich nach dem Münſter wendet, tritt Friedrich auf den Stufen deſſelben unter den Frauen und Edelknaben hervor, welche, als ſie ihn erkennen, entſetzt von ihm weichen.)

Friedrich.

O König! Trugbethörte Fürſten! Haltet ein!

Die Männer.

Was will der hier? Verfluchter, weich' von hinnen!

König.

Mag'ſt Du zu trotzen meinem Zorn?

Friedrich.

O hört
mich an!

Die Männer.

Hinweg! Du biſt des Todes, Mann!

Friedrich.

Hört mich, dem grimmes Unrecht ihr gethan!
Gottes Gericht, es ward entehrt, betrogen,
durch eines Zauber's Liſt ſeid ihr belogen!

Die Männer.

Greift den Verruchten! Hört, er läſtert Gott!

(Sie dringen auf ihn ein: vor Friedrich's, von höchſter Kraft der Verzweiflung erhebenden, Stimme halten ſie erſchreckt an, und hören endlich aufmerkſam zu.)

Friedrich.

Den dort im Glanz ich vor mir ſehe,
den klag' ich des Betruges an!
Wie Staub vor Gottes Hauch verwehe
die Macht, die er durch Liſt gewann! —
Wie ſchlecht ihr des Gerichtes wahretet,
das doch die Ehre mir benahm,
da eine Frag' ihr ihm erſparet,
als er zum Gotteskampfe kam!
Die Frage nun ſollt ihr nicht wehren,
daß ſie ihm jetzt von mir geſtellt: —

nach Namen, Heimath, Stand und Ehren
frag' ich ihn laut vor aller Welt.

(Starke Bewegung großer Betroffenheit unter allen Anweſenden giebt ſich kund.)

Wer iſt er, der an's Land geſchwommen,
geführt von einem wilden Schwan?
Wem ſolche Zauberthiere frommen,
deſſ' Reinheit achte ich für Wahn.
Nun ſoll der Klag' er Rede ſtehen:
vermag er's, ſo geſchah mir Recht, —
wenn nicht, ſo ſollet ihr erſehen,
um ſeine Tugend ſteh' es ſchlecht!

Der König und die Männer.

Welch' harte Klage! Was wird er entgeg'nen?

Lohengrin.

Nicht dir, der ſo vergaß der Ehren,
hab' Noth ich Rede hier zu ſteh'n!
Des Böſen Zweifel darf ich wehren,
vor ihm wird Reine nicht vergeh'n.

Friedrich.

Darf ich ihm nicht als würdig gelten,
dich ruf' ich, König hochgeehrt!
Wird er auch dich unadlig ſchelten,
daß er die Frage dir verwehrt?

Lohengrin.

Ja, ſelbſt dem König darf ich wehren,
und aller Fürſten höchſtem Rath!
Nicht darf ſie Zweifels Laſt beſchweren,
ſie ſahen meine gute That. —

Nur Eine iſt's, — der muß ich Antwort geben:
Elſa —

(Als er ſich zu Elſa wendet, hält er betroffen an, da er ſie, mit heftig wogender Bruſt, in wildem inneren Kampfe vor ſich hinſtarrend erblickt.)

Elſa! — Wie ſeh' ich ſie erbeben! —
In wildem Brüten muß ich ſie gewahren!
Hat ſie bethört des Haſſes Lügenmund?
O Himmel! Schirme ſie vor den Gefahren!
Nie werde Zweifel dieſer Reinen kund!

Friedrich und Ortrud.

In wildem Brüten darf ich ſie gewahren,
der Zweifel keimt in ihres Herzens Grund; —
der mir zur Noth in dieſes Land gefahren,
er iſt beſiegt, wird ihm die Frage kund!

Der König und alle Männer.

Welch' ein Geheimniß muß der Held bewahren?
Bringt es ihm Noth, ſo wahr' es treu ſein Mund!
Wir ſchirmen ihn, den Edlen, vor Gefahren;
durch ſeine That ward uns ſein Adel kund.

Elſa.

Was er verbirgt, wohl brächt' es ihm Gefahren,
vor aller Welt ſpräch' es hier aus ſein Mund: —
die er errettet, weh' mir Undankbaren!
verrieth' ich ihn, daß hier es werde kund. —
Wüßt' ich ſein Loos, ich wollt' es treu bewahren:
im Zweifel doch erbebt des Herzens Grund!

Der König.

Mein Held! Entgegne kühn dem Ungetreuen!
Du biſt zu hehr, um, was er klagt, zu ſcheuen!

Die Männer

(ſich um Lohengrin drängend.)

Wir ſteh'n zu dir, es ſoll uns nie gereuen,
daß wir der Helden Preis in dir erkannt.
Reich' uns die Hand; wir glauben dir in Treuen,
daß hehr dein Nam', auch wenn er nicht genannt.

Lohengrin.

Euch Helden ſoll der Glaube nimmer reuen,
werd' euch mein Nam' und Art auch nie genannt!

(Während Lohengrin, von den Männern, in deren dargereichte Hand er jedem einſchlägt, umringt, etwas tiefer im Hintergrunde verweilt, — neigt Friedrich ſich unbeachtet zu Elſa, welche bisher vor Unruhe, Verwirrung und Scham noch nicht vermocht hat auf Lohengrin zu blicken, und ſo, mit ſich kämpfend, noch einſam im Vordergrunde ſteht.)

Friedrich (heimlich).

Vertraue mir! Laß dir ein Mittel heißen,
das dir Gewißheit ſchafft.

Elſa

(erſchrocken, doch leiſe).

Hinweg von mir!

Friedrich.

Laß mich das kleinſte Glied ihm nur entreißen,
des Fingers Spitze, und ich ſchwöre dir,
was er dir hehlt, ſollſt frei du vor dir ſeh'n, —
dir treu, ſoll nie er dir von hinnen geh'n.

Elſa.

Ha, nimmermehr!

Friedrich.

Ich bin dir nah' zur Nacht, —
ruf'ſt du, ohn' Schaden iſt es ſchnell vollbracht.

Lohengrin

(ſchnell in den Vordergrund tretend).

Elſa, mit wem verkehreſt du?

(Elſa wendet ſich mit einem zweifelvoll ſchmerzlichen Blicke von Friedrich ab, und ſinkt tief erſchüttert zu Lohengrin's Füßen.)

Lohengrin

(mit fürchterlicher Stimme zu Friedrich und Ortrud).

Zurück von ihr, Verfluchte!
Daß nie mein Auge je
euch wieder bei ihr ſeh'!

(Friedrich macht eine Gebärde der ſchmerzlichſten Wuth.)

Lohengrin.

Elſa, erhebe dich! — In deiner Hand,
in deiner Treu' liegt alles Glückes Pfand. —
Läßt nicht des Zweifels Macht dich ruh'n?
Willſt du die Frage an mich thun?

Elſa

(in der heftigſten inneren Aufregung und Scham).

Mein Retter, der mir Heil gebracht!
Mein Held, in dem ich muß vergeh'n!
Hoch über alles Zweifels Macht
. . . ſoll meine Liebe ſteh'n!

(Sie ſinkt an ſeine Bruſt.)

(Die Orgel ertönt aus dem Münſter; Glockengeläute.)

Lohengrin.

Heil dir, Elſa! Nun laß vor Gott uns geh'n!

Die Männer und Frauen

(in begeiſterter Rührung).

Seht, ſeht! Er iſt von Gott geſandt! —
Heil ihm! Heil Elſa von Brabant!

(Unter feierlichem Geleite führt der König Lohengrin an der linken und Elſa an der rechten Hand die Stufen des Münſters hinauf; Elſa's Blick fällt von der Höhe auf Ortrud herab, welche die Hand drohend zu ihr empor ſtreckt; entſetzt wendet ſich Elſa ab und ſchmiegt ſich ängſtlich an Lohengrin; als dieſer ſie weiter zum Münſter geleitet, fällt der Vorhang.)

Dritter Aufzug.

Erſte Scene.

(Eine einleitende Muſik ſchildert das prächtige Rauſchen des Hochzeitfeſtes. Als der Vorhang aufgeht, ſtellt die Bühne das Brautgemach dar, in der Mitte des Hintergrundes das reichgeſchmückte Brautbett; an einem offenen Erkerfenſter ein niedriges Ruhebett. — Zu beiden Seiten des Hintergrundes führen offene Thüren in das Gemach. Der Brautzug nähert ſich unter Muſik und dem Geſange des Brautliedes dem Gemache, welches er in folgender Ordnung betritt:

Zur Thüre rechts herein treten die Frauen auf, welche Elſa, — zur Thüre links die Männer mit dem König, welche Lohengrin geleiten; Edelknaben mit Lichtern gehen jedem der Züge voraus. Als ſich die beiden Züge in der Mitte begegnen, führt der König Lohengrin Elſa zu; dieſe umfaſſen ſich und bleiben in der Mitte ſtehen.)

Brautlied

(der Männer und Frauen).

Treulich geführt ziehet dahin,
wo euch der Segen der Liebe bewahr'!
Siegreicher Muth, Minnegewinn
eint euch durch Treue zum ſeligſten Paar.
Streiter der Tugend, ziehe voran!
Zierde der Jugend, ſchreite voran!
Rauſchen des Feſtes ſeid nun entronnen,
Wonne des Herzens ſei euch gewonnen!

Duftender Raum, zur Liebe geſchmückt,
nehm' euch nun auf, dem Glanze entrückt.
Treulich geführt ziehet nun ein,
wo euch der Segen der Liebe bewahr'!
Siegreicher Muth, Minne ſo rein
eint euch in Treue zum ſeligſten Paar.

(Edelknaben entkleiden Lohengrin des reichen Obergewandes, gürten ihm das Schwert ab und legen dieſes am Ruhebette nieder; Frauen entkleiden Elſa ebenfalls ihres koſtbaren Obergewandes.)

(Acht Frauen umſchreiten während deſſen dreimal langſam Lohengrin und Elſa.)

Acht Frauen.

Wie Gott euch ſelig weihte,
zu Freuden weih'n euch wir;
in Liebesglück's Geleite
denkt lang' der Stunde hier!

(Der König umarmt Lohengrin und Elſa. Die Edelknaben mahnen zum Aufbruch. Die Züge ſchreiten an dem Paare vorüber, ſo daß die Männer durch die Thüre rechts, die Frauen links das Gemach verlaſſen.)

Brautlied

(geſungen während des Fortgehens)

Treulich bewacht bleibet zurück,
wo euch der Segen der Liebe bewahr'!
Siegreicher Muth, Minne und Glück
eint euch in Treue zum ſeligſten Paar.
Streiter der Tugend, bleibe daheim!
Zierde der Jugend, bleibe daheim!
Rauſchen des Feſtes ſeid nun entronnen,
Wonne des Herzens ſei euch gewonnen!
Duftender Raum, zur Liebe geſchmückt,
nahm euch nun auf, dem Glanze entrückt.

Treulich bewacht bleibet zurück,
wo euch der Segen der Liebe bewahr'!
Siegreicher Muth, Minne und Glück
eint euch in Treue zum ſeligſten Paar.

(Als Alle das Gemach verlaſſen haben, werden die Thüren von außen geſchloſſen. In immer weiterer Ferne verhallt der Geſang.)

Zweite Scene.

(Elſa iſt wie überſelig an Lohengrin's Bruſt geſunken. Lohengrin geleitet dann Elſa ſanft nach dem Ruhebette, auf dem ſich beide, an einander geſchmiegt, niederlaſſen.)

Lohengrin.

Das ſüße Lied verhallt; wir ſind allein,
zum erſten Mal allein, ſeit wir uns ſah'n;
nun ſollen wir der Welt entronnen ſein,
kein Lauſcher darf des Herzens Grüßen nah'n. —
Elſa, mein Weib! Du ſüße, reine Braut!
Ob glücklich du, das ſei mir nun vertraut!

Elſa.

Wie wär' ich kalt, mich glücklich nur zu nennen,
beſitz' ich aller Himmel Seligkeit!
Fühl' ich zu dir ſo ſüß mein Herz entbrennen,
athme ich Wonnen, die nur Gott verleiht.

Lohengrin.

Vermagſt du, Holde, glücklich dich zu nennen,
giebſt du auch mir des Himmels Seligkeit!
Fühl' ich zu dir ſo ſüß mein Herz entbrennen,
athme ich Wonnen, die nur Gott verleiht. —

Wie hehr erkenn' ich unſ'rer Liebe Weſen!
Die nie ſich ſah'n, wir hatten uns geahnt:
war ich zu deinem Streiter auserleſen,
hat Liebe mir zu dir den Weg gebahnt.
Dein Auge ſagte mir dich rein von Schuld,
mich zwang dein Blick zu dienen deiner Huld.

Elſa.

Doch ich zuvor ſchon hatte dich geſeh'n,
in ſel'gem Traume warſt du mir genaht:
als ich nun wachend dich ſah vor mir ſteh'n,
erkannt' ich, daß du kamſt auf Gottes Rath.
Da wollte ich vor deinem Blick zerfließen,
gleich einem Bach umwinden deinen Schritt,
als eine Blume, duftend auf der Wieſen,
wollt' ich entzückt mich beugen deinem Tritt.
Iſt dieß nur Liebe? — Wie ſoll ich es nennen,
dieß Wort, ſo unausſprechlich wonnevoll,
wie, ach! — dein Name, den ich nie darf kennen,
bei dem ich nie mein Höchſtes nennen ſoll!

Lohengrin (zärtlich).

Elſa!

Elſa.

Wie ſüß mein Name deinem Mund' entgleitet!
Gönnſt du des deinen holden Klang mir nicht?
Nur, wenn zur Liebesſtille wir geleitet,
ſollſt du geſtatten, daß mein Mund ihn ſpricht.

Lohengrin.

Mein ſüßes Weib!

Elſa.

— Einſam, wenn Niemand wacht;
nie ſei der Welt er zu Gehör gebracht!

Lohengrin
(ſie freundlich umfaſſend und aus dem Fenſter deutend)
Athmeſt du nicht mit mir die ſüßen Düfte?
O wie ſo hold berauſchen ſie den Sinn!
Geheimnißvoll ſie nahen durch die Lüfte, —
fraglos geb' ihrem Zauber ich mich hin. —
So iſt der Zauber, der mich dir verbunden,
als ich zuerſt, du Süße, dich erſah;
nicht brauchte deine Art ich zu erkunden,
dich ſah mein Aug', — mein Herz begriff dich da.
Wie mir die Düfte hold den Sinn berücken,
nah'n ſie mir gleich aus räthſelvoller Nacht:
ſo mußte deine Reine mich entzücken,
traf ich dich auch in ſchwerer Schuld Verdacht.

Elſa.

Ach! Könnt' ich deiner werth erſcheinen!
Müßt' ich nicht bloß vor dir vergeh'n!
Könnt' ein Verdienſt mich dir vereinen,
dürft' ich in Pein für dich mich ſeh'n!
Wie du mich trafſt vor ſchwerer Klage,
o! wüßte ich auch dich in Noth!
Daß muthvoll ich ein Mühen trage,
kennt' ich ein Sorgen, das dir droht! —
Wär' das Geheimniß ſo geartet,
das aller Welt verſchweigt dein Mund?
Vielleicht, daß Unheil dich erwartet,
würd' es den Menſchen offen kund?

O, wär' es ſo, und dürft' ich's wiſſen,
dürft' ich in meiner Macht es ſeh'n,
durch Keines Droh'n ſei mir's entriſſen,
für dich wollt' ich zum Tode geh'n!

Lohengrin.

Geliebte!

Elſa.

O mach' mich ſtolz durch dein Vertrauen,
daß ich in Unwerth nicht vergeh'!
Laß dein Geheimniß mich erſchauen,
daß, wer du biſt, ich offen ſeh'!

Lohengrin.

Ach, ſchweige, Elſa!

Elſa.

Meiner Treue
enthülle deines Adels Werth!
Woher du kamſt, ſag' ohne Reue: —
durch mich ſei Schweigens Kraft bewährt!

Lohengrin (ernſt).

Höchſtes Vertrau'n haſt du mir ſchon zu danken,
da deinem Schwur ich Glauben gern gewährt:
wirſt nimmer du vor dem Gebote wanken,
hoch über alle Frau'n dünkſt du mich werth! —

(Er zieht mit beruhigender Gebärde Elſa wieder ſanft an ſich.)

An meine Bruſt, du Süße, Reine!
Sei meines Herzens Glühen nah',
daß mich dein Auge ſanft beſcheine,
in dem ich all' mein Glück erſah!

O, gönne mir, daß mit Entzücken
ich deinen Athem ſauge ein!
Laß feſt, ach! feſt an mich dich drücken,
daß ich in dir mög' glücklich ſein!
Dein Lieben muß mir hoch entgelten
für das, was ich um dich verließ;
kein Loos in Gottes weiten Welten
wohl edler als das meine hieß'.
Böt' mir ein König ſeine Krone,
ich dürfte ſie mit Recht verſchmäh'n:
das einz'ge, was mein Opfer lohne,
muß ich in deiner Lieb' erſeh'n!
Drum wolle ſtets den Zweifel meiden,
dein Lieben ſei mein ſtolz Gewähr;
denn nicht komm' ich aus Nacht und Leiden,
aus Glanz und Wonne komm' ich her.

Elſa.

Hilf Gott! Was muß ich hören!
Welch' Zeugniß gab dein Mund!
Du wollteſt mich bethören, —
nun wird mir Jammer kund!
Das Loos, dem du entronnen,
es war dein höchſtes Glück:
du kamſt zu mir aus Wonnen,
und ſehneſt dich zurück!
Wie ſoll ich Ärmſte glauben,
dir g'nüge meine Treu'?
Ein Tag wird dich mir rauben
durch deiner Liebe Reu'!

Lohengrin.

Halt' ein, dich ſo zu quälen!

Elſa.

Was quäleſt du mich doch?
Soll ich die Tage zählen,
die du mir bleibeſt noch?
In Sorg' um dein Verweilen
verblüht die Wange mir;
dann wirſt du mir enteilen,
im Elend bleib' ich hier!

Lohengrin.

Nie ſoll dein Reiz entſchwinden,
bleibſt du von Zweifel rein.

Elſa.

Ach! Dich an mich zu binden,
wie ſollt' ich mächtig ſein?
Voll Zauber iſt dein Weſen,
durch Wunder kamſt du her: —
wie ſollt' ich da geneſen?
wo fänd' ich dein' Gewähr?

(In heftigſter Aufregung zuſammenſchreckend und wie lauſchend.)

Hörteſt du nichts? Vernahmeſt du kein Kommen?

Lohengrin.

Elſa!

Elſa

(vor ſich hinſtarrend).

Ach nein! — — Doch dort! Der Schwan, der Schwan
Dort kommt er auf der Waſſerfluth geſchwommen . . .
Du rufeſt ihn, — er zieht herbei den Kahn! —

Lohengrin.

Elſa, halt' ein! Beruh'ge deinen Wahn!

Elſa.

Nichts kann mir Ruhe geben,
dem Wahn mich nichts entreißt,
als — gelt' es auch mein Leben! —
zu wiſſen — wer du ſei'ſt?

Lohengrin.

Elſa, was willſt du wagen?

Elſa.

Unſelig holder Mann,
hör', was ich dich muß fragen!
Den Namen ſag' mir an!

Lohengrin.

Halt' ein!

Elſa.

Woher die Fahrt?

Lohengrin.

Weh' dir!

Elſa.

Wie deine Art?

Lohengrin.

Weh' uns, was thateſt du!

(Elſa, die vor Lohengrin ſteht, welcher den Hintergrund im Rücken hat, erblickt durch die hintere Thüre Friedrich und die vier brabantiſchen Edlen, wie ſie mit gezücktem Schwerte hereinbrechen.)

Elſa

(nach einem fürchterlichen Schrei).

Rette dich! Dein Schwert! Dein Schwert!

(Sie hat das am Ruhebett angelehnte Schwert haſtig Lohengrin gereicht, ſo daß dieſer ſchnell es der Scheide entziehen konnte. Lohengrin ſtreckt Friedrich, da er nach ihm ausholt, mit einem Streiche todt zu Boden. Den entſetzten Edlen entfallen die Schwerter, ſie ſtürzen zu Lohengrin's Füßen auf die Knie. Elſa, die ſich an Lohengrin's Bruſt geworfen hatte, ſinkt ohnmächtig langſam an ihm zu Boden. — Lange athemloſe Stille.)

Lohengrin.

Weh'! Nun iſt all' unſer Glück dahin!

(Er neigt ſich zu Elſa, erhebt ſie ſanft und lehnt ſie auf das Ruhebett.)

Elſa

(matt die Augen aufſchlagend).

Allewiger! Erbarm' dich mein!

(Der Tag iſt in allmählichem Anbruche begriffen; die tief herab gebrannten Kerzen drohen zu verlöſchen. Auf Lohengrin's Wink erheben ſich die vier Edlen.)

Lohengrin.

Tragt den Erſchlag'nen vor des König's Gericht!

(Die Edlen nehmen Friedrich's Leiche auf und entfernen ſich mit ihr durch eine Thüre des Hintergrundes. Lohengrin läutet an einem Glockenzuge: vier Frauen treten ein.)

Lohengrin (zu den Frauen).

Sie vor den König zu geleiten,
ſchmückt Elſa, meine ſüße Frau!
Dort will ich Antwort ihr bereiten,
daß ſie des Gatten Art erſchau'.

(Er entfernt ſich mit traurig feierlicher Haltung durch die Thüre rechts. Die Frauen geleiten Elſa, die kaum der Bewegung mächtig iſt, nach links ab.)

(Ein zuſammenfallender Vorhang ſchließt im Vordergrunde die ganze Scene. Wie aus dem Burghofe herauf hört man Heerhörner einen Aufruf blaſen.)

Dritte Scene.

(Als der Vorhang in die Höhe gezogen wird, ſtellt die Bühne wieder die Aue am Ufer der Schelde, wie im erſten Aufzuge, dar. Morgenröthe und endlich voller Tag. Von verſchiedenen Seiten gelangt nach und nach der brabantiſche Heerbann auf die Scene: die einzelnen Haufen werden von Grafen geführt, deren Bannerträger nach der Ankunft das Wappen in den Boden pflanzen, um welches ſich der jedesmalige Haufe ſchaart: Knaben tragen Schild und Speer des Grafen, Knechte führen die Roſſe bei Seite. Als die Brabanter alle eingetroffen ſind, zieht von links der König Heinrich mit ſeinem Heerbann ein: alle ſind in voller kriegeriſcher Rüſtung.)

Die Brabanter
(den Einzug des Königs begrüßend).
Hoch König Heinrich!
König Heinrich Heil!

Der König
(unter der Eiche ſtehend).
Habt Dank, ihr Lieben von Brabant!
Wie fühl' ich ſtolz mein Herz entbrannt,
find' ich in jedem deutſchen Land
ſo kräftig reichen Heerverband!
Nun ſoll des Reiches Feind ſich nah'n,
wir wollen tapfer ihn empfah'n:
aus ſeinem öden Oſt daher
ſoll er ſich nimmer wagen mehr!
Für deutſches Land das deutſche Schwert!
So ſei des Reiches Kraft bewährt!

Alle Männer.
Für deutſches Land das deutſche Schwert!
So ſei des Reiches Kraft bewährt!

König.
Wo weilt nun der, den Gott geſandt
zum Ruhm, zur Größe von Brabant?

(Ein ſcheues Gedränge iſt entſtanden: die vier brabantiſchen Edlen bringen auf einer Bahre Friedrich's verhüllte Leiche getragen und ſetzen ſie in der Mitte der Bühne nieder. Alles blickt ſich unheimlich fragend an.)

Alle.

Was bringen die? Was thun ſie kund?
Die Mannen ſind's des Telramund.

König.

Wen führt ihr her? Was ſoll ich ſchau'n?
Mich faßt bei eurem Anblick Grau'n!

Die vier Edlen.

So will's der Schützer von Brabant:
wer dieſer iſt, macht er bekannt.

(Elſa, mit großem Gefolge von Frauen, tritt auf und ſchreitet langſam, wankenden Schrittes, in den Vordergrund.)

Die Männer.

Seht! Elſa naht, die tugendreiche:
wie iſt ihr Antlitz trüb' und bleiche!

Der König

(der Elſa entgegen gegangen iſt und ſie nach einem hohen Sitze, ihm gegenüber, geleitet).

Wie ſoll ich dich ſo traurig ſeh'n!
Muß dir ſo nah' die Trennung geh'n?

(Elſa wagt nicht vor ihm aufzublicken. Großes Gedränge entſteht im Hintergrunde; man vernimmt)

Stimmen.

Macht Platz dem Helden von Brabant!

Alle Männer.

Heil! Heil dem Helden von Brabant!

(Der König hat ſeinen Platz unter der Eiche wieder eingenommen. — Lohengrin, ganz ſo gewaffnet wie im erſten Aufzuge, iſt ohne Gefolge, feierlich und traurig, aufgetreten.)

König.

Heil deinem Kommen, theurer Held!
Die du ſo treulich riefſt in's Feld,
die harren dein in Streites Luſt,
von dir geführt, des Sieg's bewußt.

Die Brabanter.

Wir harren dein in Streites Luſt,
von dir geführt, des Sieg's bewußt.

Lohengrin.

Mein Herr und König, laß dir melden:
die ich berief, die kühnen Helden,
zum Streit ſie führen darf ich nicht!

Alle Männer
(in größter Betroffenheit.)

Hilf Gott! Welch' hartes Wort er ſpricht!

Lohengrin.

Als Streitgenoß bin nicht ich hergekommen,
als Kläger ſei ich jetzt von euch vernommen! —
Zum erſten klage laut ich vor euch Allen,
und frag' um Spruch nach Recht und Fug:
da dieſer Mann mich nächtens überfallen,
ſagt, ob ich ihn mit Recht erſchlug?

(Er hat **Friedrich's** Leiche aufgedeckt: Alle wenden ſich mit Abſcheu davon ab.)

Der König und alle Männer
(die Hand nach der Leiche ausſtreckend.)

Wie deine Hand ihn ſchlug auf Erden,
ſoll dort ihm Gottes Strafe werden!

Lohengrin.

Zum and'ren aber ſollt ihr Klage hören:
denn aller Welt nun klag' ich laut,

daß zum Verrath an mir ſich ließ bethören
die Frau, die Gott mir angetraut.

Alle Männer.

Elſa! Wie mochte das geſcheh'n?
Wie konnteſt ſo du dich vergeh'n?

Lohengrin.

Ihr hörtet Alle, wie ſie mir verſprochen,
daß nie ſie woll' erfragen, wer ich bin?
Nun hat ſie ihren theuern Schwur gebrochen,
treuloſem Rath gab ſie ihr Herz dahin!
Zu lohnen ihres Zweifels wildem Fragen,
ſei nun die Antwort länger nicht geſpart:
des Feindes Drängen durft' ich ſie verſagen, —
nun muß ich künden wie mein Nam' und Art. —
Jetzt merket wohl, ob ich den Tag muß ſcheuen:
vor aller Welt, vor König und vor Reich
enthülle mein Geheimniß ich in Treuen.
So hört, ob ich an Adel euch nicht gleich!

Alle Männer und Frauen.

Welch' Unerhörtes muß ich nun erfahren!
O könnt' er die erzwung'ne Kunde ſparen!

Lohengrin

(in feierlicher Verklärung vor ſich hinblickend).

In fernem Land, unnahbar euren Schritten,
liegt eine Burg, die Monſalvat genannt;
ein lichter Tempel ſtehet dort in Mitten,
ſo koſtbar, wie auf Erden nichts bekannt:
drinn ein Gefäß von wunderthät'gem Segen
wird dort als höchſtes Heiligthum bewacht,
es ward, daß ſein der Menſchen reinſte pflegen,
herab von einer Engelſchaar gebracht;

alljährlich naht vom Himmel eine Taube,
um neu zu ſtärken ſeine Wunderkraft:
es heißt der Gral, und ſelig reinſter Glaube
ertheilt durch ihn ſich ſeiner Ritterſchaft.
Wer nun dem Gral zu dienen iſt erkoren,
den rüſtet er mit überird'ſcher Macht;
an ihm iſt jedes Böſen Trug verloren,
wenn ihn er ſieht, weicht dem des Todes Nacht.
Selbſt wer von ihm in ferne Land' entſendet,
zum Streiter für der Tugend Recht ernannt,
dem wird nicht ſeine heil'ge Kraft entwendet,
bleibt als ſein Ritter dort er unerkannt:
ſo hehrer Art doch iſt des Grales Segen,
enthüllt — muß er des Laien Auge flieh'n;
des Ritters drum ſollt Zweifel ihr nicht hegen,
erkennt ihr ihn, dann muß er von euch zieh'n. —
Nun hört, wie ich verbot'ner Frage lohne!
Vom Gral ward ich zu euch daher geſandt:
mein Vater Parzival trägt ſeine Krone,
ſein Ritter ich — bin Lohengrin genannt.

Alle Männer und Frauen
(voll Staunen's und in höchſter Rührung auf ihn hinblickend).

Hör' ich ſo ſeine höchſte Art bewähren,
entbrennt mein Aug' in heil'gen Wonnezähren.

Elſa (wie vernichtet).

Mir ſchwankt der Boden! Welche Nacht!
O Luft! Luft der Unglückſel'gen!

(Sie droht umzuſinken; **Lohengrin** faßt ſie in ſeine Arme.)

Lohengrin (in ſchmerzlichſter Ergriffenheit).

O Elſa! Was haſt du mir angethan?
Als meine Augen dich zuerſt erſah'n,

zu dir fühlt' ich in Liebe mich entbrannt,
und ſchnell hatt' ich ein neues Glück erkannt:
die hehre Macht, die Wunder meiner Art,
die Kraft, die mein Geheimniß mir bewahrt, —
wollt' ich dem Dienſt des reinſten Herzens weih'n: —
was riſſeſt du nun mein Geheimniß ein?
Jetzt muß ich, ach! von dir geſchieden ſein!

Der König. Alle Männer.

Weh'! Wehe! Mußt du von uns zieh'n?
Du hehrer, gottgeſandter Mann!
Soll uns des Himmels Segen flieh'n,
wo fänden dein wir Tröſtung dann?

Elſa

(in heftigſte Verzweiflung ausbrechend)

Mein Gatte, nein! Ich laſſ' dich nicht von hinnen!
Als Zeuge meiner Buße bleibe hier!
Nicht darfſt du meiner bittern Reu' entrinnen;
daß du mich züchtigſt liege ich vor dir!

Lohengrin.

Ich muß, ich muß, ich muß, mein ſüßes Weib!
Schon zürnt der Gral, daß ich ihm ferne bleib'!

Elſa.

Verſtoß' mich nicht, wie groß auch mein Verbrechen!

Lohengrin.

O ſchweig', an mir ja ſelber muß ich's rächen!

Elſa.

Biſt du ſo göttlich, als ich dich erkannt,
ſei Gottes Gnade nicht aus dir verbannt!
Büßt ſie in Jammer ihre ſchwere Schuld,
nicht flieh' die Ärmſte deiner Nähe Huld!

Lohengrin.

Nur eine Strafe giebt's für dein Vergehen, —
ach, mich wie dich trifft ihre herbe Pein!
Getrennt, geſchieden ſollen wir uns ſehen, —
dieß muß die Strafe, dieß die Buße ſein!

(Elſa ſinkt mit einem Schrei zu Boden.)

Der König und die Edlen

(Lohengrin umringend).

O bleib'! O zieh' uns nicht von dannen!
Des Führers harren deine Mannen.

Lohengrin.

O König, hör'! Ich darf dich nicht geleiten!
Des Grales Ritter, habt ihr ihn erkannt,
wollt' er in Ungehorſam mit euch ſtreiten,
ihm wäre jede Manneskraft entwandt!
Doch, großer König, laß mich dir weisſagen:
dir Reinem iſt ein großer Sieg verlieh'n.
Nach Deutſchland ſollen noch in fernſten Tagen
des Oſtens Horden ſiegreich niemals zieh'n!

(Vom Hintergrunde her verbreitet ſich der Ruf:)

Der Schwan! Der Schwan!

(Man ſieht auf dem Fluſſe den Schwan mit dem Nachen, auf dieſelbe Weiſe wie bei Lohengrin's erſtem Erſcheinen, anlangen.)

Die Männer und Frauen.

Der Schwan! Der Schwan!
Seht dort ihn wieder nah'n!

Elſa.

Entſetzlich! Ha, der Schwan! Der Schwan!

Lohengrin.

Schon ſendet nach dem Säumigen der Gral.

(Unter der geſpannteſten Erwartung der Übrigen tritt Lohengrin dem Ufer näher und betrachtet wehmüthig den Schwan.)

Lohengrin.

Mein lieber Schwan! —
Ach, dieſe letzte, traurige Fahrt,
wie gern hätt' ich ſie dir erſpart!
In einem Jahr, wenn deine Zeit
im Dienſt zu Ende ſollte geh'n, —
dann durch des Grales Macht befreit,
wollt' ich dich anders wieder ſeh'n!

(Er wendet ſich mit heftigem Schmerze in den Vordergrund zu Elſa.)

O Elſa! Nur ein Jahr an deiner Seite
hätt' ich als Zeuge deines Glück's erſehnt!
Dann kehrte, ſelig in des Grals Geleite,
dein Bruder wieder, den du todt gewähnt. —
Kommt er dann heim, wenn ich ihm fern im Leben,
dieß Horn, dieß Schwert, den Ring ſollſt du ihm geben.
Dieß Horn ſoll in Gefahr ihm Hülfe ſchenken,
in wildem Kampf dieß Schwert ihm Sieg verleiht:
doch bei dem Ringe ſoll er mein gedenken,
der einſtens dich aus Schmach und Noth befreit!

(Während er Elſa wiederholt küßt.)

Leb' wohl! Leb' wohl! Leb' wohl, mein ſüßes Weib!
Leb' wohl! Mir zürnt der Gral, wenn ich noch bleib'!

(Elſa hat ſich krampfhaft an ihm feſt gehalten; endlich verläßt ſie die Kraft, ſie ſinkt ihren Frauen in die Arme, denen ſie Lohengrin übergiebt, wonach dieſer ſchnell dem Ufer zueilt.)

König, Männer und Frauen
(die Hände nach Lohengrin ausſtreckend)

Weh', weh'! Du edler, holder Mann!
Welch' herbe Noth thuſt du uns an!

(Ortrud tritt im Vordergrunde rechts auf und ſtellt ſich mit wild jubelnder Gebärde vor Elſa hin.)

Ortrud.

Fahr' heim! Fahr' heim, du ſtolzer Helde,
daß jubelnd ich der Thörin melde,
wer dich gezogen in dem Kahn!
Das Kettlein hab' ich wohl erkannt,
mit dem das Kind ich ſchuf zum Schwan:
das war der Erbe von Brabant!

Alle.

Ha!

Ortrud (zu Elſa).

Dank, daß den Ritter du vertrieben!
Nun giebt der Schwan ihm Heimgeleit:
der Held, wär' länger er geblieben,
den Bruder hätt' er auch befreit.

Alle.

Abſcheulich Weib! Ha, welch' Verbrechen
haſt du in frechem Hohn bekannt!

Ortrud.

Erfahrt, wie ſich die Götter rächen,
von deren Huld ihr euch gewandt!

(Lohengrin, ſchon bereit in den Nachen zu ſteigen, hat, Ortrud's Stimme vernehmend, eingehalten, und ihr vom Ufer aus aufmerkſam zugehört. Jetzt ſenkt er ſich, dicht am Strande, zu einem ſtummen Gebete feierlich auf die Kniee. Plötzlich erblickt er eine weiße Taube ſich über dem Nachen ſenken: mit lebhafter Freude ſpringt er auf, und löſ't dem Schwane die Kette, worauf dieſer ſogleich untertaucht: an ſeiner Stelle erſcheint ein Jüngling — Gottfried. —)

Lohengrin.

Seht da den Herzog von Brabant!
Zum Führer ſei er euch ernannt!

(Er ſpringt ſchnell in den Nachen, welchen die Taube an der Kette faßt und ſogleich fortführt. — Ortrud iſt beim Anblicke der Entzauberung Gottfried's mit einem Schrei zuſammengeſunken. — Elſa blickt mit letzter freudiger Verklärung auf Gottfried, welcher nach vorn geſchritten iſt und ſich vor dem Könige verneigt. Alle brabantiſchen Edlen ſenken ſich vor ihm auf die Kniee. — Dann wendet Elſa ihren Blick wieder nach dem Fluſſe.)

Elſa.

Mein Gatte! Mein Gatte!

(Sie erblickt Lohengrin bereits in der Ferne, von der Taube im Nachen gezogen. Alles bricht bei dieſem Anblicke in einen jähen Wehruf aus. Elſa gleitet in Gottfried's Armen entſeelt langſam zu Boden. —)

Der Vorhang fällt.

Die Wibelungen.

Weltgeſchichte aus der Sage.

(Sommer 1848.)

* * *

Auch mich beſchäftigte in der anregungsvollen letzten Vergangenheit die von ſo Vielen erſehnte Wiedererweckung Friedrich des Rothbarts, und drängte mich mit verſtärktem Eifer zur Befriedigung eines bereits früher von mir gehegten Wunſches, den kaiſerlichen Helden durch meinen ſchwachen dichteriſchen Athem von Neuem für unſre Schaubühne zu beleben. Das Ergebniß der Studien, durch die ich mich meines Stoffes mächtig zu machen ſuchte, legte ich in der vorliegenden Arbeit nieder: enthält dieſe nun in ihren Einzelnheiten für den Forſcher, wie für den mit dem Zweige der hierher gehörigen Litteratur vertrauten Leſer, nichts Neues, ſo dünkte die Zuſammenfügung und Verwendung dieſer Einzelnheiten einige meiner Freunde doch intereſſant genug, um die Veröffentlichung der kleinen Schrift zu rechtfertigen. Hierzu entſchließe ich mich nun um ſo eher, als dieſe Vorarbeit die einzige Ausbeute meiner Bemühungen um den betreffenden Stoff bleiben wird, da durch ſie ſelbſt ich zum Aufgeben meines dramatiſchen Planes vermocht worden bin, und zwar aus Gründen, die dem aufmerkſamen Leſer nicht entgehen werden.

Das Urkönigthum.

Ihre Herkunft aus Oſten iſt den europäiſchen Völkern bis in die fernſten Zeiten im Gedächtniß geblieben: in der Sage, wenn auch noch ſo entſtellt, bewahrte ſich dieſes Andenken Die bei den verſchiedenen Völkern beſtehende königliche Gewalt, das Verbleiben derſelben bei einem beſtimmten Geſchlechte, die Treue, mit der ſelbſt bei tiefſter Entartung dieſes Geſchlechtes die königliche Gewalt doch einzig nur ihm zuerkannt wurde, — mußten im Bewußtſein der Völker eine tiefe Begründung haben: ſie beruhte auf der Erinnerung an die aſiatiſche Urheimath, an die Entſtehung der Völkerſtämme aus der Familie, und an die Macht des Hauptes der Familie, des „von den Göttern entſproſſenen" Stammvaters.

Um hiervon zu einer ſinnlichen Vorſtellung zu gelangen, haben wir uns dieß Urvölkerverhältniß ungefähr folgendermaßen zu denken. —

Zu der Zeit, welche die meiſten Sagen unter der Sint- oder großen Fluth begreifen, als die nördliche Halbkugel unſrer Erde ungefähr ſo mit Waſſer bedeckt war, wie es jetzt die ſüdliche iſt*), mochte die größte Inſel dieſes nördlichen Weltmeeres durch das höchſte

---

*) Dieſe Hypotheſe ſoll, wie mir bald verſichert wurde, nicht ganz ſtichhaltig ſein. D. H.

Gebirge Aſiens, den ſogenannten indiſchen Kaukaſus, gebildet werden: auf dieſer Inſel, d. h. auf dieſem Gebirge, haben wir die Urheimath der jetzigen Völker Aſiens und aller der Völker zu ſuchen, welche in Europa einwanderten. Hier iſt der Urſitz aller Religionen, aller Sprachen, alles Königthumes dieſer Völker.

Das Urkönigthum iſt aber das Patriarchat: der Vater war der Erzieher und Lehrer ſeiner Kinder; ſeine Zucht, ſeine Lehre dünkte den Kindern die Gewalt und die Weisheit eines höheren Weſens, und je zahlreicher die Familie anwuchs, in je mannichfaltigere Nebenzweige ſie auslief, deſto beſonderer und göttlicherer Art mußte ihr das Stammeshaupt erſcheinen, dem ihre Leiber nicht nur ſämmtlich entſproſſen waren, ſondern dem ſie auch ihr geiſtiges Leben in der Sitte verdankten. Übte dieſes Haupt nun Zucht und Lehre zugleich, ſo vereinigte ſich in ihm von ſelbſt die königliche und die prieſterliche Gewalt, und ſein Anſehen mußte in dem Verhältniſſe wachſen, als die Familie zum Stamme ſich ausdehnte, und namentlich auch in dem Grade, als die Macht des urſprünglichen Familienhauptes an ſeine unmittelbaren Leibesſproſſen, als Erbe überging: gewöhnte ſich der Stamm in dieſen ſeine Oberhäupter zu erkennen, ſo mußte endlich der längſt dahin geſchiedene Stammvater, von dem dieſes unbeſtrittene Anſehen ausging, als ein Gott ſelbſt erſcheinen, mindeſtens als die irdiſche Wiedergeburt eines idealen Gottes, und dieſe, je älter deſto heiliger werdende Vorſtellung konnte wiederum nur dazu dienen, das Anſehen jenes Urgeſchlechtes, deſſen nächſte Sproſſen die jedesmaligen Oberhäupter abgaben, auf das Nachhaltigſte zu vermehren.

Als nun die Erde durch Zurücktreten der Gewäſſer von der nördlichen und durch neue Überſchwemmung der ſüdlichen Halbkugel ihr jetziges Äußere annahm, drang die überreiche Bevölkerung jener Gebirgsinſel in die neuen Thäler und allmählich getrockneten Ebenen hinab. Welche Verhältniſſe dahin wirkten, in den weiten Fruchtebenen Aſiens, unter den ſie bevölkernden Stämmen das Patriarchat in der Weiſe fortzubilden, daß es ſich zum monarchiſchen Despotismus verhärtete, iſt genugſam dargethan: die, in weiter Wanderung nach Weſten, endlich nach Europa gelangenden Stämme gingen einer bewegteren und freieren Entwickelung entgegen. Steter Kampf und Entbehrung in rauheren Gegenden und Klimaten brachten zeitig bei den Stammesgenoſſen das Gefühl und das Bewußtſein der Selbſtſtändigkeit des Einzelnen hervor, und als nächſter Erfolg in dieſer Richtung erweiſt ſich die Geſtaltung der Gemeinde. Jedes Familienhaupt äußerte ſeine Macht über ſeine nächſten Angehörigen in ähnlicher Weiſe, als das Stammeshaupt uraltem Herkommen gemäß ſie über den ganzen Stamm anſprach: in der Gemeinde ſämmtlicher Familienhäupter fand alſo der König ſeinen Gegenſatz und endlich ſeine Beſchränkung. Das Wichtigſte aber war, daß dem Könige das prieſterliche Amt, d. h. zunächſt die Deutung des Gottesausſpruches — die Gottesſchau — verloren ging, indem dieſes mit derſelben Befugniß, wie vom Urvater für ſeine Familie, nun von jedem einzelnen Familienhaupte für ſeine nächſte Sippe ausgeübt ward. Dem Könige verblieb ſomit hauptſächlich die Anwendung und Ausführung des von den Gliedern der Gemeinde erkannten Gottesausſpruches im gleich betheiligten Intereſſe Aller und im Sinne der Stammesſitte. Je mehr ſich nun die Ausſprüche der Gemeinde auf weltliche Rechtsbegriffe, nämlich auf den Beſitz, und das Recht des Einzelnen auf den Genuß deſſelben, zu beziehen hatten, deſto mehr mochte jene Gottesſchau, die urſprünglich als eine weſentlich höhere Machtbefähigung des Stammvaters gegolten hatte, in ein perſönliches Dafürhalten in weltlichen Streitfällen übergehen, das religiöſe Element des Patriarchates ſomit ſich immer mehr verflüchtigen. Nur in der Perſon des Königs und in ſeiner unmittelbaren Sippe mußte es für die Gemeinde des Stammes haften: er war der ſichtbare Vereinigungspunkt für alle Glieder derſelben; in ihm erſah man den Nachfolger des Urvaters der weit verzweigten Genoſſenſchaft, und in jedem Gliede ſeiner Familie erkannte man am reinſten das Blut, dem das ganze Volk entſproſſen. Mochte nun auch dieſe Vorſtellung mit der Zeit ſich immer mehr verwiſchen, ſo blieb in dem Herzen des Volkes doch um ſo tiefer die Scheu und Ehrfurcht vor dem königlichen Stamme, je unfaßlicher ihm der urſprüngliche Grund der Auszeichnung dieſes Geſchlechtes werden mochte, von dem eben nur als altes unverändertes Herkommen galt, daß aus keinem andern als aus dieſem die Stammkönige zu wählen ſeien. Finden wir dieß Verhältniß bei faſt allen nach Europa gewanderten Stämmen wieder, und erkennen wir es namentlich auch deutlich in Bezug auf die Stammkönige der griechiſchen Vorgeſchichte, ſo erweiſt es ſich uns am allererſichtlichſten unter den deutſchen Stämmen, und hier vor allem in dem alten Königsgeſchlechte der Franken, in welchem ſich unter dem Namen der „Wibelingen“ oder „Gibelinen“ ein uralter Königsanſpruch bis zum Anſpruch der Weltherrſchaft ſteigerte.

Das fränkiſche Königsgeſchlecht tritt in der Geſchichte zunächſt unter dem Namen der „Merwingen“ auf: uns iſt bekannt, wie bei der tiefſten Entartung dieſes Geſchlechtes doch nie den Franken es einfiel, aus einem andern als dieſem ſich Könige zu wählen; jedes männliche Mitglied dieſer Familie war zum Herrſchen berechtigt; ertrug man die Nichtswürdigkeit des Einen nicht, ſo ſchlug man ſich zu dem andern, nie aber wich man von der Familie ſelbſt, und dieß zu einer Zeit der Verwilderung der Volksſitte, wo, bei williger Annahme der romaniſchen Verderbtheit, faſt alles urſprüngliche edle Band dieſer Sitte ſich löſte, ſo daß allerdings das Volk ohne ſein Königsgeſchlecht kaum wieder zu erkennen geweſen wäre. Es war demnach, als ob das Volk wüßte, daß ohne dieſen Königsſtamm es aufhören würde, das Volk der Franken zu ſein. Der Begriff von der unverwüſtlichen Befugniß dieſes Geſchlechtes muß demnach ebenſo tief gewurzelt haben, als er noch in fernſter Zeit erſt nach den furchtbarſten Kämpfen, und nachdem er ſich zu ſeiner höchſten idealen Bedeutung erhoben, in der Weiſe ausgerottet ward, daß ſein Erlöſchen zugleich den Beginn einer völlig neuen Weltordnung herbeiführt. Wir meinen hiermit den Untergang der „Gibelinen“.

Die Nibelungen.

Der Menſchen und Geſchlechter raſtloſes Streben und Drängen nach nie erreichten Zielen erhält aus ihren Ur- und Stammſagen meiſt eine deutlichere Erklärung, als ſie aus ihrem Auftreten in der nackten Geſchichte, welche uns nur die Conſequenzen ihrer weſenhaften Eigenthümlichkeit überliefert, zu erlangen iſt. Erfaſſen wir die Stammſage des fränkiſchen Königsgeſchlechtes recht, ſo finden wir in ihr eine ſo merkwürdige Erklärung ſeines geſchichtlichen Gebahrens, wie keine andere Anſchauungsweiſe ſie uns zu geben vermag.

Unbeſtritten iſt die Sage von den Nibelungen das Erbeigenthum des fränkiſchen Stammes. Dem Forſcher iſt erwieſen, daß der Urgrund auch dieſer Sage religiös-mythiſcher Natur iſt: ihre tiefſte Bedeutung war das Urbewußtſein des fränkiſchen Stammes, die Seele ſeines Königsgeſchlechtes, unter welchem Namen es auch jenes urheimathliche Hochgebirge Aſiens zuerſt erwachſen geſehen haben möge. —

Von der älteſten Bedeutung des Mythus, in welcher wir Siegfried als Licht- oder Sonnengott zu erkennen haben, wollen wir für jetzt abſehen: zur vorläufigen Hindeutung auf ſeinen Zuſammenhang mit der Geſchichte, gedenken wir der Sage hier erſt von da an, wo ſie das menſchlichere Gewand des Urheldenthumes umwirft. Hier erkennen wir Siegfried, wie er den Hort der Nibelungen und durch ihn unermeßliche Macht gewinnt. Dieſen Hort, und die in ihm liegende Macht, bleibt der Kern, zu dem ſich alle weitere Geſtaltung der Sage wie zu ihrem unverrückbaren Mittelpunkte verhält: alles Streben und alles Ringen geht nach dieſem Horte der Nibelungen, als dem Inbegriffe aller irdiſchen Macht, und wer ihn beſitzt, wer durch ihn gebietet, iſt oder wird Nibelung.

Die Franken, welche wir in der Geſchichte zuerſt in der Gegend des Niederrheins kennen lernen, haben nun ein königliches Geſchlecht, in welchem der Name „Nibelung“ vorkommt, und namentlich unter den ächteſten Gliedern dieſes Geſchlechtes, welche noch vor Chlodwig von einem Verwandten, Merwig, verdrängt wurden, ſpäter als Pipingen oder Karlingen die königliche Gewalt aber wieder gewannen. Dieß genüge für jetzt, um auf die, wenn nicht genealogiſche, doch gewiß mythiſche Identität des fränkiſchen Königsgeſchlechtes mit jenen Nibelungen der Sage hinzuweiſen, welche in ihrer ſpäteren, mehr hiſtoriſchen Ausbildung unverkennbare Züge aus der Geſchichte dieſes Stammes angenommen hat, und deren Mittelpunkt wiederum ſtets der Beſitz jenes Hortes, des Inbegriffes der Herrſchergewalt, bleibt. —

Die fränkiſchen Könige bekämpften und unterwarfen nun nach der Gründung ihres Reiches im römiſchen Gallien auch die übrigen deutſchen Volksſtämme der Alemannen, Baiern, Thüringer und Sachſen: dieſe verhielten ſich alſo zu den Franken fortan als Untergebene, und ward ihnen auch meiſtens ihre Stammesſitte gelaſſen, ſo wurden ſie doch am empfindlichſten dadurch betroffen, daß ſie ihrer königlichen Stammesgeſchlechter, ſo weit ſie nicht bereits ſchon untergegangen waren, vollends beraubt wurden: dieſer Verluſt ließ ſie ihrer Abhängigkeit erſt vollkommen inne werden, und in ihm beklagten ſie den Untergang ihrer Volksfreiheit, da ſie des Symboles derſelben beraubt waren. Mochte nun der Heldenglanz Karls des Großen, in deſſen Macht der Keim des Nibelungenhortes zu vollſter Kraft zu gelangen ſchien, eine Zeit lang den tiefen Unmuth der deutſchen Stämme zertheilen, und namentlich den Glanz der eigenen Königsgeſchlechter ſie allmählich vergeſſen machen, nie doch verſchwand die Abneigung gänzlich, und unter Karls Nachfolgern lebte ſie ſo ſtark wieder auf, daß dem Streben der unterdrückten deutſchen Stämme nach Befreiung von der fränkiſchen Herrſchaft hauptſächlich die Theilung des großen Reiches und das Losreißen des eigentlichen Deutſchlands aus ihm mit beizumeſſen iſt. Ein gänzliches Losreißen auch von jenem königlichen Herrſcherſtamme ſollte jedoch erſt in ſpäterer Zeit vor ſich gehen; denn waren nun die rein deutſchen Stämme zu einem unabhängigen Königreiche vereinigt, ſo lag das Band dieſer Vereinigung früher ganz ſelbſtſtändiger und von einander getrennter Volksſtämme doch immer nur in der Königswürde, welche einzig von einem Gliede jenes fränkiſchen Urgeſchlechtes eingenommen werden konnte. Alle innere Bewegung Deutſchlands ging daher auf Unabhängigkeit der einzelnen Stämme unter neu hervorgetretenen alten Stammgeſchlechtern durch Vernichtung der einigenden königlichen Gewalt, ausgeübt von jenem verhaßten fremden Geſchlechte.

Als die männlichen Karlingen in Deutſchland gänzlich ausgeſtorben, erkennen wir daher den Zeitpunkt, wo die völlige Trennung der deutſchen Stämme faſt ſchon eingetreten war, und gewiß vollſtändig eingetreten ſein würde, wenn die uralten Königsgeſchlechter der einzelnen Stämme in irgend welcher Kenntlichkeit noch vorhanden geweſen wären. Die deutſche Kirche, namentlich ihr eigentlicher Patriarch, der Erzbiſchof von Mainz, rettete damals die (ſtets mühſam behauptete) Einheit des Reiches durch Übertragung der königlichen Gewalt an Herzog Konrad von Franken, der weiblicherſeits ebenfalls von dem alten Königsgeſchlechte herſtammte: nur gegen die Schwäche auch ſeiner Regierung trat endlich die nothwendig erſcheinende Reaktion ein, welche ſich im Verſuche der Wahl eines Königs aus dem mächtigſten der früher unterworfenen, jetzt aber nicht mehr zu bewältigenden, deutſchen Volksſtämme kundgab.

Zu der Wahl des Sachſenherzogs Heinrich mochte dennoch, gleichſam zur Heiligung derſelben, die Rückſicht mitwirken, daß auch ſein Geſchlecht weiblicherſeits mit den Karlingen verwandt geworden war. Welche Widerſetzlichkeit aber das ganze neue ſächſiſche Königshaus durchweg zu bekämpfen hatte, wird ſchon daraus erklärlich, daß Franken und Lothringer, d. h. die zu dem urſprünglich herrſchenden Stamme ſich zählenden Völker, den Sproſſen eines früher von ihnen unterworfenen Volkes nie als rechtmäßigen König anzuerkennen geneigt ſein konnten, die übrigen deutſchen Stämme aber zur Anerkennung eines über ſie alle geſetzten Königs aus einem Stamme, der ihresgleichen und früher gleich ihnen von den Franken unterworfen worden war, ſich ebenſo wenig durch irgend welchen rechtlichen Grund genöthigt erachten konnten. Erſt Otto I. gelang es, ſich Deutſchland völlig zu erobern, und namentlich dadurch, daß er gegen die heftigſte und hochmüthigſte Feindſchaft der eigentlichen fränkiſchen Stämme das Nationalgefühl der von dieſen einſt unterdrückten deutſchen Stämme der Alemannen und Baiern in der Art aufregte, daß er in der Vereinigung ihres Intereſſes mit ſeinem königlichen Intereſſe die Kraft zur Niederhaltung der alten fränkiſchen Anſprüche gewann. Zur vollkommenen Befeſtigung ſeiner Königsgewalt ſcheint endlich aber auch die Erlangung der römiſchen Kaiſerwürde, wie ſie Karl der Große erneuert hatte, gewiß nicht wenig beigetragen zu haben, indem namentlich hierdurch der Glanz des alten fränkiſchen Herrſcherſtammes, eine noch unerlöſchene Scheu gebietend, auf ihn übergegangen ſchien: als ob ſein Geſchlecht dieß ſehr deutlich erkannt hätte, trieb ſeine Nachfolger es raſtlos nach Rom und Italien, um von dorther mit dem ehrfurchterweckenden Heiligenſcheine zurückzukehren, der daheim ihre heimiſche Abkunft gleichſam vergeſſen machen und ſie in die Reihe jenes zur Herrſchaft allein befähigten Urgeſchlechtes verſetzen ſollte. Sie hatten ſomit den „Hort“ gewonnen und waren „Nibelungen“ geworden.

Das Jahrhundert des Königthumes des ſächſiſchen Hauſes bildet verhältnißmäßig aber doch nur eine kurze Unterbrechung der ungleich längeren Andauer der Herrſchaft des fränkiſchen Stammes, denn an einen Sproſſen dieſes Stammes, Konrad den Salier, — bei welchem wiederum weibliche Verwandtſchaft mit den Karlingen nachgewieſen und in das Auge gefaßt wurde, kam nach dem Erlöſchen des ſächſiſchen Hauſes wieder die Königsgewalt, und verblieb nun bis zum Untergange der „Gibelinen“ bei ihm. Die Wahl Lothars von Sachſen zwiſchen dem Erlöſchen des männlichen fränkiſchen Stammes und der Zerſtückung deſſelben durch deſſen Nachkommen weiblicherſeits, die Hohenſtaufen, iſt nur als ein neuer, dießmal aber minder dauerhafter Reaktionsverſuch zu betrachten; noch mehr die ſpätere Wahl des Welfen Otto IV. Erſt mit der Enthauptung des jungen Konrad in Neapel iſt das uralte Königsgeſchlecht der „Wibelingen“ als gänzlich erloſchen zu betrachten, und ſtreng genommen müſſen wir erkennen, daß nach ihm es keine deutſchen Könige, viel weniger noch Kaiſer nach dem den Wibelingen innewohnenden hohen, idealen Begriffe von dieſer Würde, mehr gegeben hat.

Wibelingen oder Wibelungen.

Betrachten wir den Namen Wibelingen, wie er uns im Gegenſatze zu den Welfen zur Bezeichnung der kaiſerlichen Partei — namentlich in Italien, wo die beiden ſtreitenden Gegner ihre ideale Bedeutung erhielten — ſo häufig vorkommt, ſo erkennen wir bei näherer Unterſuchung die vollſtändige Unmöglichkeit, durch uns überlieferte geſchichtliche Denkmäler dieſen gleichwohl höchſt bedeutungsvollen Namen zu erklären. Und dieß iſt natürlich: die nackte Geſchichte an und für ſich bietet uns überhaupt nur ſelten, ſtets aber unvollkommen das für die Beurtheilung der innerſten (gleichſam inſtinktmäßigen) Beweggründe des raſtloſen Drängens und Strebens ganzer Geſchlechter und Völker genügende Material dar: wir müſſen dieß in der Religion und Sage ſuchen, wo wir es dann auch in den meiſten Fällen mit überzeugender Beſtimmtheit zu entdecken vermögen.

Religion und Sage ſind die ergebnißreichen Geſtaltungen der Volksanſchauung vom Weſen der Dinge und Menſchen. Das Volk hat von jeher die unnachahmliche Befähigung gehabt, ſein eigenes Weſen nach dem Gattungsbegriffe zu erfaſſen und in plaſtiſcher Perſonificirung deutlich ſich vorzuſtellen. Die Götter und Helden ſeiner

Religion und Sage ſind die ſinnlich erkennbaren Perſönlichkeiten, in welchen der Volksgeiſt ſich ſein Weſen darſtellt: bei der treffenden Individualität dieſer Perſönlichkeiten iſt ihr Inhalt dennoch von allgemeinſter, umfaſſendſter Art, und verleiht eben deßhalb dieſen Geſtalten eine ungemein andauernde Lebensfähigkeit, weil jede neue Richtung des Volksweſens ſich unmerklich auch ihnen mitzutheilen vermag, ſie daher dieſem Weſen immer zu entſprechen im Stande ſind. Das Volk iſt ſomit in ſeinem Dichten und Schaffen durchaus genial und wahrhaftig, wogegen der gelehrte Geſchichtſchreiber, der ſich nur an die pragmatiſche Oberfläche der Begebenheiten hält, ohne das Band der weſenhaften Volksallgemeinheit nach dem unmittelbaren Ausdrucke deſſelben zu erfaſſen, pedantiſch unwahrhaftig iſt, weil er den Gegenſtand ſeiner eigenen Arbeit ſelbſt nicht mit Geiſt und Herz zu verſtehen vermag und daher, ohne es zu wiſſen, zu willkürlicher, ſubjektiver Speculation hingetrieben wird. Nur das Volk verſteht ſich ſelbſt, weil es ſelbſt täglich und ſtündlich das in Wahrheit thut und vollbringt, was es ſeinem Weſen nach kann und ſoll, während der gelehrte Schulweiſe des Volkes ſich vergeblich den Kopf zerbricht, um das, was das Volk eben ganz von ſelbſt thut, zu begreifen.

Hätten wir — um die Wahrhaftigkeit der Volksanſchauung auch in Bezug auf unſeren vorliegenden Stoff zu erhellen — ſtatt einer Herren- und Fürſtengeſchichte eine Volksgeſchichte, ſo würden wir in ihr jedenfalls auch finden, wie den deutſchen Völkern von jeher für jenes wunderbare, Scheu erregende und vom Alter als von höherer Art betrachtete fränkiſche Königsgeſchlecht ein Name bekannt war, den wir endlich geſchichtlich in italieniſcher Entſtellung als „Ghibellini" wiederfinden. Daß dieſer Name nicht nur die Hohenſtaufen in Italien, ſondern in Deutſchland ſchon deren Vorgänger, die fränkiſchen Kaiſer bezeichnete, iſt durch Otto von Freiſingen hiſtoriſch bezeugt: die zu ſeiner Zeit in Ober-Deutſchland geläufige Form dieſes Namens war „Wibelingen" oder „Wibelungen". Dieſe Benennung trifft nun vollſtändig mit dem Namen der Haupthelden der urfränkiſchen

Stammſage, ſowie mit dem bei den Franken nachweislich häufigen Familiennamen: Nibeling, überein, wenn die Veränderung des Anfangsbuchſtabens N in W erklärt würde. Die linguiſtiſche Schwierigkeit dieſer Erklärung löſt ſich mit Leichtigkeit, ſobald wir eben den Urſprung jener Buchſtabenverwechſelung richtig erwägen: dieſer lag im Volksmunde, welcher ſich die Namen der beiden ſtreitenden Parteien der Welfen und Nibelungen nach der, der deutſchen Sprache innewohnenden Neigung zum Stabreime geläufig machte, und zwar im bezeichnenden Sinne der Partei der deutſchen Volksſtämme, indem er den Namen der „Welfen" voranſtellte, und den der Feinde ihrer Unabhängigkeit als Reim ihm nachfolgen ließ. „Welfen und Wibelungen" wird das Volk lange geſungen und genannt haben, ehe gelehrten Chroniken es beikam, ſich mit der Erklärung dieſer ihnen unbegreiflich gewordenen populären Benennungen zu befaſſen. Die italieniſchen Völker aber, in ihren Kämpfen gegen die Kaiſer den Welfen ebenfalls näher ſtehend, nahmen aus dem deutſchen Volksmunde ihrer Ausſprache gemäß die Namen ganz richtig als „Guelfi" und „Ghibellini" auf. Der Biſchof Otto von Freiſingen gerieth in gelehrter Verlegenheit auf den Einfall, die Benennung der kaiſerlichen Partei von dem Namen eines ganz gleichgültigen Dorfes, Waiblingen, herzuleiten — ein köſtlicher Zug, der uns recht deutlich macht, wie kluge Leute Erſcheinungen von weltgeſchichtlicher Bedeutſamkeit, wie dieſen im Volksmunde unſterblichen Namen, zu verſtehen im Stande ſind! Das ſchwäbiſche Volk wußte es aber beſſer, wer die „Wibelungen" waren, denn es nannte die Nibelungen ſo, und zwar von der Zeit des Aufkommens der ihm blutsverwandten einheimiſchen Welfen an.

Gewinnen wir nun, und zwar namentlich im Sinne der Volksanſchauung, die Überzeugung von der Identität jenes Namens mit dem des uralten fränkiſchen Königsgeſchlechtes, ſo ſind die Folgerungen und Ergebniſſe hieraus für ein genaues und inniges Verſtändniß des wunderbaren Auftretens, Drängens und Handelns dieſes Geſchlechtes, ſowie der ihnen widerſtrebenden phyſiſchen und geiſtigen Gegenſätze im Volke und in der Kirche, ſo wichtig und erläuternd, daß man ſich eben nur dieſe Überzeugung zu verſchaffen hat, um heller und mit vollerem Herzen in eine der einflußreichſten Perioden weltgeſchichtlicher Entwickelung und die Haupttriebfedern derſelben zu blicken, als unſere trockene Chronikengeſchichte es uns je zu gewähren vermag; denn in jener gewaltigen Nibelungenſage zeigt ſich uns gleichſam der Urkeim einer Pflanze, der für den aufmerkſamen Beobachter die naturgeſetzlichen Bedingungen, nach denen ſich ihr Wachsthum, ihre Blüthe und ihr Tod geſtaltet, in ſich klar erkennen läßt.

Faſſen wir alſo dieſe Überzeugung, und zwar nicht ſtärker und zuverſichtlicher als ſie bereits im Volksbewußtſein des Mittelalters gleichzeitig mit den Thaten jenes Geſchlechtes lebte und ſelbſt in der poetiſchen Litteratur der hohenſtaufiſchen Periode ſich ausſprach, wo wir in den chriſtlich ritterlichen Dichtungen ſehr deutlich das endlich kirchlich gewordene weltliche Element, in den neu gefügten und geſchliffenen Nibelungenliedern aber ebenſo erſichtlich das, jenem ſchroff gegenüberſtehende, echt noch urheidniſch ſich gebahrende, nibelungiſche Princip unterſcheiden dürfen.

Die Welfen

Ehe wir an die genauere Betrachtung des zuletzt Angedeuteten gehen, iſt es wichtig, die unmittelbare Gegenpartei der Nibelungen, die der Welfen, näher zu bezeichnen. Auch dieſer Name iſt bedeutungsvoll. In der deutſchen Sprache heißen „Welfe“ in geſteigerter Anwendung: Säuglinge, nämlich zunächſt der Hunde, dann vierfüßiger Thiere überhaupt. Der Begriff ächter Abſtammung durch Nahrung von der Mutterbruſt verband ſich hiermit leicht, und ein „Welfe“ mochte im dichteriſchen Volksmunde bald ſo viel bedeuten als: ein ächter Sohn, von der ächten Mutter geboren und genährt.

In den Zeiten der Karlinger tritt auf ſeinem alten ſchwäbiſchen Stammſitze geſchichtlich ein Geſchlecht auf, in welchem der Name Welf ſich bis in die ſpäteſten Zeiten erblich erhielt. Ein Welf iſt es, der zunächſt die geſchichtliche Aufmerkſamkeit dadurch auf ſich zieht, daß er verſchmäht, Belehnungen der fränkiſchen Könige zu empfangen; als er es nicht verhindern konnte, daß ſeine Söhne theils in Familienverbindungen, theils in Lehensabhängigkeit zu den Karlingen traten, verließ der alte Vater in tiefem Kummer Erbe und Eigen, und zog ſich in wilde Einſamkeit zurück, um nicht Zeuge der Schmach ſeines Geſchlechtes zu ſein.

Wenn auch die trockene Geſchichtsbeſchreibung der damaligen Zeit dieſen für ſie unwichtigen Zug aufzuzeichnen für gut hielt, dürfen wir mit Gewißheit annehmen, daß er vom Volke der unterdrückten deutſchen Stämme ungleich lebhafter aufgefaßt und verbreitet worden ſei, denn dieſer Zug, der ähnlich wohl ſchon oft vorgekommen ſein mochte, ſprach mit Energie das von allen deutſchen Stämmen empfundene ſtolze, und doch leidende Bewußtſein von ſich dem herrſchenden Stamme gegenüber aus. Welf mochte als ein „ächter Welfe“, ein ächter Sohn des ächten Stammesvaters geprieſen werden, und bei dem immer wachſenden Reichthume und Anſehen ſeines Geſchlechtes mochte es endlich leicht kommen, daß das Volk im Namen Welf den Vertreter der deutſchen Stammesunabhängigkeit gegen die gefürchtete, nie aber geliebte fränkiſche Königsgewalt erblickte.

In Schwaben, ihrem Stammſitze, erfuhren endlich die Welfen in der Erhebung der geringen Hohenſtaufen durch Verſchwägerung mit den fränkiſchen Kaiſern und durch die Belehnung zur ſchwäbiſchen, dann auch fränkiſchen Herzogswürde, eine neue ihnen angethane Schmach, und ihre natürliche Erbitterung gegen dieſes Geſchlecht benutzte König Lothar als Hauptmittel des Widerſtandes gegen die Waiblingen, die ſeine Königsmacht offen beſtritten; er verſtärkte die Macht der Welfen in einem bis dahin unerhörten Maaße durch die gleichzeitige Verleihung der beiden Herzogthümer Sachſen und Baiern an ſie, und nur durch den ſo ihm erwachſenen mächtigen Beiſtand wurde es ihm möglich, ſein in den Augen der Wibelungen angemaßtes Königthum gegen dieſe zu behaupten, ja ſie ſelbſt ſo zu bewältigen, daß ſie es für nicht ungerathen hielten, durch Verſchwägerung mit den Welfen ſich eine zukünftige Stütze unter den deutſchen Stämmen zu ſchaffen. Wiederholt fiel der Beſitz faſt des größten Theiles von Deutſchland den Welfen zu, und Friedrich I. ſchien in der Anerkennung eines ſolchen Beſitzes, nachdem ſein wibelingiſcher Vorgänger es für nöthig erachtet, durch Entziehung deſſelben die Welfen wieder zu ſchwächen, ſelbſt die beſte Verſöhnung mit einer unbeſiegbaren Nationalpartei und das Mittel einer dauernden Beſchwichtigung des ärgſten Feindes zu finden, indem er ſie gewiſſermaßen durch den realen Beſitz befriedigte, um deſto ungeſtörter das von ihm, wie von keinem vorher erkannte, ideale Weſen des Kaiſerthumes zu verwirklichen.

Welcher Antheil am endlichen Untergange der Wibelungen, und mit ihm des eigentlichen Königthumes über die Deutſchen, den Welfen zuzuſchreiben iſt, liegt in der Geſchichte deutlich vor: die letzte Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts zeigt uns die vollſtändig durchgeſetzte Reaktion des nach Unabhängigkeit verlangenden engeren Nationalgeiſtes der deutſchen Stämme gegen die von den Franken urſprünglich ihnen aufgezwungene königliche Gewalt über ſie alle. Daß die Stämme bis dahin endlich ſelbſt faſt aufgelöſt und in einzelne Theile zerſtückt waren, wird unter Anderem auch dadurch erklärlich, daß ſie bereits in Folge ihrer erſten Unterwerfung unter die Franken ihre königlichen Stammgeſchlechter verloren hatten; ihre Herzöge, ſelbſt die am nächſten ſtehenden adeligen Geſchlechter konnten daher um ſo leichter unter dem Schutze und Vorwande erblich gewordener kaiſerlicher Belehnungen ſich ſelbſtſtändig (reichsunmittelbar) machen, und ſo die gründliche Zertrümmerung der Stämme herbeiführen, in deren großartigerem Nationalintereſſe urſprünglich der Kampf gegen die Obergewalt der Wibelungen geführt worden war. Die endlich erfolgreiche Reaktion gründete ſich daher weniger auf einen wirklichen Sieg der

Stämme, als auf den Zuſammenſturz der von jeher durch dieſen Kampf untergrabenen königlichen Centralgewalt. Daß ſie freilich nicht im Sinne des Volkes vor ſich ging, ſondern im Intereſſe der die Volksſtämme zerſplitternden Herren, iſt das Widerliche in dieſer geſchichtlichen Erſcheinung, ſo ſehr auch dieſer Ausgang im Weſen der vorhandenen hiſtoriſchen Elemente ſelbſt begründet lag. Alles, was hierauf Bezug hat, können wir aber das einer Stammſage gänzlich fremde „moraliſche“ Prinzip nennen, dem gegenüber das der Nibelungen zu nichts Geringerem, als einem Anſpruch auf die Weltherrſchaft heranwuchs.

Der Nibelungenhort im fränkiſchen Königsgeſchlechte.

Um das Weſen der Nibelungenſage in ſeinem innigen Bezuge zur geſchichtlichen Bedeutſamkeit des fränkiſchen Königsthumes klar zu erfaſſen, wenden wir uns nun nochmals, und etwas ausführlicher zur Betrachtung des geſchichtlichen Gebahrens dieſes alten Fürſtengeſchlechtes zurück.

In welchem Zuſtande von Auflöſung der uralten Geſchlechtsverfaſſung die fränkiſchen Stämme endlich in ihren geſchichtlichen Wohnſitze, den heutigen Niederlanden, anlangten, iſt nicht genau zu erkennen. Wir unterſcheiden zunächſt ſaliſche und ripuariſche Franken, und nicht nur dieſe Trennung, ſondern auch der Umſtand, daß größere Gaue ihre ſelbſtſtändigen Fürſten hatten, macht es uns einleuchtend, daß hier die urſprüngliche Stammeseinheit durch die Wanderung und die mannigfaltigſte Berührung, auch wohl ſpätere Wiedervereinigung der Zweiggeſchlechter, eine ſtarke demokratiſche Zerſetzung erlitten hatte. Sicher ſind wir aber darüber, daß nur aus den Gliedern des älteſten Geſchlechtes des ganzen großen Stammes Könige oder Heerführer gewählt wurden; endlich war ihre Gewalt wohl über die einzelnen Theile des ganzen, ein Haupt aller vereinigten Stämme für beſondere gemeinſchaftliche Unternehmungen wurde gewählt, aber, wie geſagt, immer nur aus den Zweigen des uralten Königsgeſchlechtes.

Im „Nibelgau“ ſehen wir das jedenfalls älteſte und ächteſte Glied des Geſchlechtes ſitzen: Chlojo, oder Chlodio, dürfen wir in der Geſchichte als den älteſten Inhaber der eigentlichen königlichen Gewalt, d. i. des Hortes der Nibelungen anſehen. Zugleich waren die Franken bereits in die römiſche Welt eingedrungen, wohnten unter dem Namen von Bundesgenoſſen im ehemals römiſchen Belgien, und Chlojo verwaltete gewiſſermaßen mit römiſcher Machtvollkommenheit eine ihm untergebene Provinz. Sehr vermuthlich war dieſer endlichen Beſitznahme auch ein entſcheidender Kampf mit römiſchen Legionen vorausgegangen, und unter der Beute mochten ſich außer den Kriegskaſſen auch die Machtzeichen römiſcher Imperatorengewalt befunden haben. An dieſen Schätzen, dieſen Zeichen mochte die Stammſage vom Nibelungenhorte neuen, realen Stoff zur Ausbildung finden, und ihre ideale Bedeutung ſich an der, mit jenem Gewinn zuſammenhängenden, neu und feſter begründeten königlichen Gewalt des alten Stammkönigsgeſchlechtes ebenfalls erneuert haben. Die zerſplitterte königliche Gewalt gewann hiermit wieder einen ſicheren, realen und idealen Vereinigungspunkt, an dem ſich die Willkür des entarteten Princips der Geſchlechtsverfaſſung brach. Den weit verzweigten unmittelbaren Verwandten des Königsgeſchlechtes mochte der Vorzug dieſer neu entſtandenen Gewalt ebenſo ſtark einleuchten, als ſie ſelbſt dem Streben, ſie an ſich zu reißen, ſich hingaben. Ein ſolcher unmittelbarer Geſchlechtsverwandter war Merwig, Häuptling des Merowergaues, in deſſen Schutz der ſterbende Chlojo ſeine drei unmündigen Söhne übergab; der ungetreue Vetter, ſtatt den Jünglingen das Erbe zu theilen, riß es ſelbſt an ſich und vertrieb die Erblichen: dieſem Zuge begegnen wir in der weiter entwickelten Nibelungenſage, als Siegfried von Morungen, d. i. Maurungen, den Söhnen Nibelungs den ererbten Hort theilen ſoll, wogegen er ihn ebenfalls für ſich behält. Die in dem Horte liegende Befähigung und Berechtigung war nun auf die, den Nibelungen blutsverwandten, Merwinger übergegangen: ſie dehnten namentlich ſeine reale Machtbedeutung zu immer vollerem Maaße aus durch fortgeſetzte Eroberung und Vermehrung der königlichen Macht, letztere aber vorzüglich auch dadurch, daß ſie ebenſo ſorglich als gewaltſam auf die Ausrottung aller Blutsverwandten ihres königlichen Geſchlechts bedacht waren.

Einer der Söhne Chlojo's und deſſen Nachkommenſchaft waren jedoch erhalten worden; dieſe rettete ſich in Auſtraſien, gewann wieder den Nibelgau, ſaß in Nivella und ging in das geſchichtlich endlich wieder hervortretende Geſchlecht der „Pipinger“ auf, welchen populären Namen es unſtreitig der innigen Theilnahme des Volkes an dem Schickſal jenes unmündigen kleinen Sohnes Chlojo's verdankte, und aus richtigem Dankgefühl gegen die ſchützende und helfende Liebe deſſelben Volkes endlich annahm. Dieſen war es nun aufbehalten, nach Wiedererlangung des Nibelungenhortes den realen Werth der auf ihn begründeten weltlichen Macht zur äußerſten Spitze der Geltung zu bringen: Karl der Große, deſſen Vorgänger das durch immer angeſchwollene Macht verderbte und tief entartete Geſchlecht der Merwingen endlich ganz beſeitigt hatten, gewann und beherrſchte die ganze deutſche Welt und das ehemalige weſtrömiſche Reich, ſo weit deutſche Völker es inne hatten; er konnte ſich ſomit durch den thatſächlichen Beſitz als in das Recht der römiſchen Kaiſer eingetreten betrachten, und die Beſtätigung deſſelben durch den römiſchen Oberprieſter ſich zuertheilen laſſen.

Von dieſem hohen Standpunkte aus müſſen wir uns nun, und zwar im Sinne des gewaltigen Nibelungen ſelbſt, zu einer Betrachtung der damaligen Weltlage anhalten; denn dieß iſt zugleich der Punkt, von dem aus die hiſtoriſche Bedeutung der oft angezogenen bis hieher Stammſage genauer in das Auge zu faſſen iſt.

Wenn Karl der Große von der Höhe ſeines weſtrömiſchen Kaiſerthrones über die ihm bekannte Welt hinblickte, ſo mußte er zunächſt inne werden, daß in ihm und ſeinem Geſchlechte das deutſche Urkönigthum einzig und allein erhalten war: alle Königsgeſchlechter der ihm blutsverwandten deutſchen Stämme, ſo weit die Sprache ihre gemeinſchaftliche Herkunft bezeugte, waren vergangen oder bei der Unterwerfung vernichtet worden, und er durfte ſich ſomit als den alleinigen Vertreter und blutsberechtigten Inhaber deutſchen Urkönigthumes betrachten. Dieſer thatſächliche Beſtand konnte ihn und die ihm zunächſt verwandten Stämme der Franken ſehr natürlich zu dem Gedanken führen, in ſich das beſonders begünſtigte älteſte und unvergänglichſte Stammgeſchlecht des ganzen deutſchen Volkes zu erkennen, und endlich eine ideelle Berechtigung zu dieſer Annahme in ihrer uralten Stammſage ſelbſt zu finden. In dieſer Stammſage iſt, wie in jeder uralten Sage ähnlicher Art, ein urſprünglich religiöſer Kern deutlich erkennbar. Ließen wir die Beachtung deſſelben bei ſeiner erſten Erwähnung zur Seite liegen, ſo iſt er jetzt näher hervorzuziehen.

Urſprung und Entwickelung des Nibelungenmythus.

Den erſten Eindruck empfängt der Menſch von der ihn umgebenden Natur, und keine Erſcheinung in ihr wird von Anfang an ſo mächtig auf ihn gewirkt haben, als diejenige, welche ihm die Bedingung des Vorhandenſeins oder doch Erkennens alles in der Schöpfung Enthaltenen auszumachen ſchien: das iſt das Licht, der Tag, die Sonne. Dank, und endlich Anbetung, mußte dieſen Elementen ſich zunächſt zuwenden, um ſo mehr als ſein Gegentheil, die Finſterniß, die Nacht, unerfreulich, daher unfreundlich und grauenerregend erſchien. Ging dem Menſchen nun alles Erfreuende und Belebende vom Lichte aus, ſo konnte es ihm auch als der Grund des Daſeins ſelbſt gelten: es ward das Erzeugende, der Vater, der Gott; das Hervorbrechen des Tages aus der Nacht erſchien ihm endlich als der Sieg des Lichtes über die Finſterniß, der Wärme über die Kälte u. ſ. w., und an dieſer Vorſtellung mag ſich zunächſt ein ſittliches Bewußtſein des Menſchen ausgebildet und zu dem Innewerden des Nützlichen und Schädlichen, des Freundlichen und Feindlichen, des Guten und Böſen geſteigert haben.

So weit iſt jedenfalls dieſer erſte Natureindruck als gemeinſchaftliche Grundlage der Religionen aller Völker zu betrachten. In der Individualiſirung dieſer aus allgemein ſinnlichen Wahrnehmungen entſtandener Begriffe, iſt aber die dem beſonderen Charakter der Völker angemeſſene, allmählich immer mehr heraustretende Scheidung der Religionen zu finden. Die hierher bezügliche Stammſage der Franken hat nun den hohen eigenthümlichen Vorzug, daß ſie, der Beſonderheit des Stammes angemeſſen, ſich fort und fort bis zum geſchichtlichen Leben entwickelt hat, während wir ein ähnliches Wachſen des religiöſen Mythus bis zur hiſtoriſch geſtalteten Stammſage nirgends bei den übrigen deutſchen Stämmen wahrzunehmen vermögen: ganz in dem Verhältniß, als dieſe in thätiger Geſchichtsentwickelung zurücktraten, blieb auch ihre Stammſage im religiöſen Mythus haften (wie vorzüglich bei den Skandinaven), oder ſie ging unvollſtändig entwickelt beim Anſtoß mit lebhafteren Geſchichtsvölkern in unſelbſtſtändige Trümmer verloren.

Die fränkiſche Stammſage zeigt uns nun in ihrer fernſten Erkennbarkeit den individualiſirten Licht- oder Sonnengott, wie er das Ungethüm der chaotiſchen Urnacht beſiegt und erlegt: — dieß iſt die urſprüngliche Bedeutung von **Siegfried's Drachenkampf**, einem Kampfe, wie ihn Apollon gegen den Drachen Python ſtritt. Wie nun der Tag endlich doch der Nacht wieder erliegt, wie der Sommer endlich doch dem Winter wieder weichen muß, iſt aber Siegfried endlich auch wieder erlegt worden; der Gott ward alſo Menſch, und als ein dahingeſchiedener Menſch erfüllt er unſer Gemüth mit neuer, geſteigerter Theilnahme, indem er, als ein Opfer ſeiner uns beſeligenden That, namentlich auch das ſittliche Motiv der Rache, d. h. das Verlangen nach Vergeltung ſeines Todes an ſeinem Mörder, ſomit nach Erneuerung ſeiner That, erregt. Der uralte Kampf wird daher von uns fortgeſetzt, und ſein wechſelvoller Erfolg iſt gerade derſelbe, wie der beſtändig wiederkehrende Wechſel des Tages und der Nacht, des Sommers und des Winters, — endlich des menſchlichen Geſchlechtes ſelbſt, welches von Leben zu Tod, von Sieg zu Niederlage, von Freude zu Leid ſich fort und fort bewegt, und ſo in ſteter Verjüngung das ewige Weſen des Menſchen und der Natur an ſich und durch ſich thatvoll ſich zum Bewußtſein bringt. Der Inbegriff dieſer ewigen Bewegung, alſo des Lebens, fand endlich ſelbſt im „Wuotan" (Zeus), als dem oberſten Gotte, dem Vater und Durchdringer des All's, ſeinen Ausdruck, und mußte er ſeinem Weſen nach als höchſter Gott gelten, als ſolcher auch die Stellung eines Vaters zu den übrigen Gottheiten einnehmen, ſo war er doch keineswegs wirklich ein geſchichtlich älterer Gott, ſondern einem neueren, erhöhteren Bewußtſein der Menſchen von ſich ſelbſt entſprang erſt ſein Daſein; er iſt ſomit abſtrakter als der alte Naturgott, dieſer dagegen körperlicher und dem Menſchen gleichſam perſönlich angeborener.

Iſt hier im Allgemeinen der Weg der Entwickelung der Sage, und endlich der Geſchichte, aus dem Urmythus bezeichnet worden, ſo kommt es nun darauf an, denjenigen wichtigen Punkt in der Geſtaltung der fränkiſchen Stammſage zu erfaſſen, der dieſem Geſchlechte ſeine ganz beſondere Phyſiognomie gegeben hat, — nämlich: den Hort.

Im religiöſen Mythus der Skandinaven iſt uns die Benennung Nifelheim, d. i. Nibel-Nebelheim, zur Bezeichnung des unterirdiſchen Aufenthaltes der Nachtgeiſter, „Schwarzalben", im Gegenſatz zu dem himmliſchen Wohnorte der „Aſen“ und „Lichtalben“, aufbewahrt worden. Dieſe Schwarzalben, „Niflungar“, Kinder der Nacht und des Todes, durchwühlen die Erde, finden ihre inneren Schätze, ſchmelzen und ſchmieden die Erze: goldener Schmuck und ſcharfe Waffen ſind ihr Werk. Den Namen der „Nibelungen“, ihre Schätze, Waffen und Kleinode, finden wir nun in der fränkiſchen Stammſage wieder, und zwar mit dem Vorzuge, daß die, urſprünglich allen deutſchen Stämmen gemeinſchaftliche Vorſtellung davon, in ihr zu ſittlicher Bedeutung geſchichtlich ſich ausgebildet hat.

Als das Licht die Finſterniß beſiegte, als Siegfried den Nibelungendrachen erſchlug, gewann er als gute Beute auch den vom Drachen bewachten Nibelungenhort. Der Beſitz dieſes Hortes, deſſen er ſich nun erfreut, und deſſen Eigenſchaften ſeine Macht bis in das Unermeßliche erheben, da er durch ihn den Nibelungen gebietet, iſt aber auch der Grund ſeines Todes; denn ihn wieder zu gewinnen, ſtrebt der Erbe des Drachen, — dieſer erlegt ihn tückiſch, wie die Nacht den Tag, und zieht ihn zu ſich in das finſtere Reich des Todes: *Siegfried wird ſomit ſelbſt Nibelung.* Durch den Gewinn des Hortes dem Tode geweiht, ſtrebt aber doch jedes neue Geſchlecht ihn zu erkämpfen: ſein innerſtes Weſen treibt es wie mit Naturnothwendigkeit dazu an, wie der Tag ſtets von Neuem die Nacht zu beſiegen hat, denn in dem Horte beruht zugleich der Inbegriff aller irdiſchen Macht: *er iſt die Erde mit all' ihrer Herrlichkeit ſelbſt, die wir beim Anbruche des Tages, beim frohen Leuchten der Sonne als unſer Eigenthum erkennen und genießen, nachdem die Nacht verjagt, die ihre düſteren Drachenflügel über die reichen Schätze der Welt geſpenſtiſch grauenhaft ausgebreitet hielt.*

Betrachten wir nun aber den Hort, *das beſondere Werk der Nibelungen,* näher, ſo erkennen wir in ihm zunächſt die metallenen Eingeweide der Erde, dann was aus ihnen bereitet wird

Waffen, Herrſcherreif und die Schätze des Goldes. Die Mittel, Herrſchaft zu gewinnen und ſich ihrer zu verſichern, ſowie das Wahrzeichen der Herrſchaft ſelbſt, ſchloß alſo jener Hort in ſich: der Gottheld, der ihn zuerſt gewann und ſo ſelbſt, theils durch ſeine Macht, theils durch ſeinen Tod, zum Nibelungen ward, hinterließ ſeinem Geſchlecht als Erbtheil den auf ſeine That begründeten Anſpruch auf den Hort: den Gefallenen rächen und den Hort von Neuem zu gewinnen oder ſich zu erhalten, dieſer Drang macht die Seele des ganzen Geſchlechtes aus; an ihm läßt es ſich zu jeder Zeit in der Sage, wie namentlich auch in der Geſchichte, wieder erkennen, dieſes Geſchlecht der Nibelungen-Franken.

Sollte nun die Vermuthung zu gewagt ſein, daß ſchon in der Urheimath der deutſchen Völker über ſie alle einmal jenes wunderbare Geſchlecht geherrſcht, oder, wenn von ihm alle übrigen deutſchen Stämme ausgegangen, an ihrer Spitze es bereits über alle übrigen Völker auf jener aſiatiſchen Gebirgsinſel einmal geboten habe, ſo iſt doch der eine ſpätere Erfolg unwiderlegbar, daß es in Europa wirklich alle deutſchen Stämme beherrſcht hat, wie wir ſehen werden, an ihrer Spitze die Herrſchaft über alle Völker der Welt wirklich angeſprochen und angeſtrebt hat. Dieſes tief innerlichen Dranges ſcheint ſich dieſes Königsgeſchlecht zu jeder Zeit, wenn auch bald ſtärker bald ſchwächer, im Hinblick auf ſeine uralte Herkunft bewußt geweſen zu ſein, und Karl der Große, zum wirklichen Beſitze der Herrſchaft über alle deutſchen Völker gelangt, wußte recht wohl, was und warum er es that, als er ſorgfältig alle Lieder der Stammſage ſammeln und aufſchreiben ließ: durch ſie wußte er den Volksglauben an die uralte Berechtigung ſeines Königsſtammes von Neuem zu befeſtigen.

Die römiſche Kaiſerwürde und die römiſche Stammſage.

Der bis dahin jedoch mehr roh und ſinnlich befriedigte Herrſchertrieb der Nibelungen ſollte von Karl dem Großen aus aber endlich auch in den Drang nach idealer Befriedigung hingeleitet werden: das hierzu anregende Moment iſt in der von Karl angenommenen römiſchen Kaiſerwürde zu ſuchen.

Werfen wir einen prüfenden Blick auf die außerdeutſche Welt, ſo weit ſie Karl dem Großen offen lag, ſo bietet ſie daſſelbe königsloſe Ausſehen dar, wie die unterworfenen deutſchen Stämme. Die romaniſchen Völker, denen Karl gebot, hatten längſt durch die Römer ihre Königsgeſchlechter verloren; die an ſich gering geſchätzten ſlaviſchen Völker, einer mehr oder minder vollſtändigen Germaniſirung vorbehalten, gewannen für ihre ebenfalls der Ausrottung verfallenden herrſchenden Geſchlechter nie eine den Deutſchen ſie gleich berechtigende Anerkennung. Rom allein bewahrte in ſeiner Geſchichte einen Herrſcheranſpruch, und zwar den Anſpruch auf Weltherrſchaft; dieſe Weltherrſchaft war im Namen eines Volkes, nicht aus der Berechtigung eines etwa uralten Königsgeſchlechtes, dennoch aber in der Form der Monarchie, von Kaiſern ausgeübt worden. Dieſe Kaiſer, in letzter Zeit willkürlich bald aus dieſem, bald aus jenem Stamme der wirr durch einander gewürfelten Nationen ernannt, hatten nie ein geſchlechtliches Anrecht auf die höchſte Herrſcherwürde der Welt zu begründen gehabt. Die tiefe Verworfenheit, Ohnmacht, und der ſchmachvolle Untergang dieſer römiſchen Kaiſerwirthſchaft, ſchließlich nur noch durch die deutſchen Söldnerſchaaren aufrecht erhalten, welche lange vor dem Erlöſchen des Römerreiches dieſes thatſächlich ſchon inne hatten, war den fränkiſchen Eroberern noch ſehr wohl im Gedächtniß geblieben. Bei aller perſönlichen Schwäche und Nichtigkeit der von den Deutſchen gekannten Imperatoren, war den barbariſchen Eindringlingen aber doch eine tiefe Scheu und Ehrfurcht vor jener Würde, unter deren Berechtigung dieſe hoch gebildete Römerwelt beherrſcht wurde, ſelbſt eingepflanzt und bis in die ferneren Zeiten haften geblieben. Hierin aber mochte ſich nicht nur die Achtung vor der höheren Bildung, ſondern auch eine alte Erinnerung an die erſte Berührung deutſcher Völker mit den Römern kundgeben, welche einſt zuerſt unter Julius Cäſar ihren raſtloſen kriegeriſchen Wanderungen einen gebietenden und nachhaltigen Damm entgegenſetzten.

Bereits hatten deutſche Krieger galliſche und keltiſche Völker faſt widerſtandslos über die Alpen und den Rhein vor ſich her gejagt; die Eroberung des ganzen Galliens ſtand ihnen als leichter Gewinn bevor, als plötzlich in Julius Cäſar ihnen eine bis dahin fremde, unbezwingbare Gewalt entgegentrat: ſie zurückwerfend, beſiegend und zum Theil unterjochend, muß dieſer hoch überlegene Kriegsheld einen unauslöſchlichen Eindruck auf die Deutſchen hervorgebracht und unterhalten haben, und gerechtfertigt ſchien ihre tiefe Scheu vor ihm, als ſie ſpäter erfuhren, die ganze römiſche Welt habe ſich ihm unterworfen, ſein Name „Kaiſer“ ſei zur Bezeichnung der höchſten irdiſchen Machtwürde geheiligt, er ſelbſt aber unter die Götter, denen ſein Geſchlecht entſproſſen, verſetzt worden.

Dieſe göttliche Abkunft fand ihre Begründung in einer uralten römiſchen Stammſage, nach welcher die Römer von einem Urgeſchlechte entſproſſen waren, welches einſt aus Aſien herkommend am Tiber und Arno ſich niedergelaſſen. Der ernſte und ſtreng bindende Kern des religiöſen Heiligthumes, welches den Nachkommen dieſes Geſchlechtes überliefert ward, machte durch lange Zeiten unſtreitig das wichtigſte Erbtheil des römiſchen Volkes aus: in ihm lag die Kraft, welche dieſes lebhafte Volk band und einigte; die „Sacra“ in den Händen der alten, ſich unverwandten patriziſchen Familien, zwangen die zuſammengelaufenen Maſſen der Plebejer zum Gehorſam. Tiefe Scheu und Ehrfurcht vor den religiöſen Heiligthümern, welche in ihrem Inhalte eine entſcheidungsvolle Thätigkeit (wie der viel geprieſene

Urvater ſie gezählt hatte) geboten, machen die älteſten, unbegreiflich wirkſamen Geſetze aus, nach denen das gewaltige Volk beherrſcht wurde, und der „pontifex maximus“ — dieſer ſich ſtets gleiche Nachkomme Numa's, des geiſtigen Gründers des römiſchen Staates, — war der eigentliche (geiſtliche) König der Römer. Wirkliche Könige, d. h. erbliche Inhaber der höchſten weltlichen Herrſchergewalt, kennt die römiſche Geſchichte nicht: die verjagten Tarquinier waren etruskiſche Eroberer; in ihrer Vertreibung haben wir weniger den politiſchen Akt einer Aufhebung der königlichen Gewalt, als vielmehr den nationalen der Abſchüttelung eines fremden Joches durch die alten Stammgeſchlechter zu erkennen.

Wie nun das von dieſen uralten, mit höchſter geiſtlicher Gewalt begabten Geſchlechtern hart gebundene Volk endlich nicht mehr zu bändigen war, wie es ſich durch ſteten Kampf und Entbehrung ſo unwiderſtehlich gekräftigt hatte, daß es, um einer zerſtörenden Entladung ſeiner Kraft gegen den innerſten Kern des römiſchen Staatsweſens auszuweichen, nach Außen auf die Eroberung der Welt losgelaſſen werden mußte, ſchwand während und noch mehr in Folge dieſer Eroberung allmählich auch das letzte Band der alten Sitte und Religion, indem dieſe durch materiellſte Verweltlichung zu ihrem vollkommenen Gegenſatze ausartete: die Beherrſchung der Welt, die Knechtung der Völker, nicht mehr die Beherrſchung des inneren Menſchen, die Bezwingung der egoiſtiſch thieriſchen Leidenſchaft im Menſchen, war fortan die Religion Rom's. Das Pontifikat, beſtand es noch als äußerliches Wahrzeichen des alten Rom's, ging, bedeutungsvoll genug, als wichtigſtes Attribut in die Macht des weltlichen Imperators über, und der erſte, der beide Gewalten vereinigte, war eben jener Julius Cäſar, deſſen Geſchlecht als das urälteſte, aus Aſien herübergekommene, bezeichnet wurde. Troja (Ilion), ſo überlieferte nun die zu geſchichtlichem Bewußtſein herangereifte alte Stammſage, ſei jene heilige Stadt Aſiens geweſen, aus welcher das juliſche (iliſche) Geſchlecht herſtamme; Aeneas, der Sohn einer Göttin, habe, während der Zerſtörung ſeiner Vaterſtadt durch die vereinigten helleniſchen Stämme, das in dieſer Urvölkerſtadt aufbewahrte höchſte Heiligthum (das Paladium) nach Italien gebracht: von ihm ſtammen die römiſchen Urgeſchlechter, und vor allen am unmittelbarſten das der Julier; von ihm rühre, durch den Beſitz jenes Urvölkerheiligthumes, der Kern des Römerthumes, ihre Religion, her.

Trojaniſche Abkunft der Franken.

Wie tief bedeutungsvoll muß uns nun die hiſtoriſch bezeugte Thatſache erſcheinen, daß die Franken, kurz nach der Gründung ihrer Herrſchaft im römiſchen Gallien, ſich für ebenfalls aus Troja Entſproſſene ausgaben. Mitleidsvoll lächelt der Chronikenhiſtoriker über ſolch' abgeſchmackte Erfindung, an der auch nicht ein wahres Haar ſei. Wem es aber darum zu thun iſt, die Thaten der Menſchen und Geſchlechter aus ihren innerſten Trieben und Anſchauungen heraus zu erkennen und zu rechtfertigen, dem gilt es über alles wichtig, zu beachten, was ſie von ſich glaubten oder glauben machen wollten. Kein Zug kann nun von augenfälligerer geſchichtlicher Bedeutung ſein, als dieſe naive Äußerung der Franken von dem Glauben an ihre Urberechtigung zur Herrſchaft beim Eintritt in die römiſche Welt, deren Bildung und Vergang ihnen Ehrfurcht einflößte, und welcher dennoch zu gebieten ſie ſtolz genug nach einem Berechtigungsgrunde griffen, den ſie auf die Begriffe des klaſſiſchen Römerthums unmittelbar ſelbſt begründeten. Auch ſie ſtammten alſo aus Troja, und zwar war es ihr Königsgeſchlecht ſelbſt, welches einſt in Troja herrſchte; denn einer ihrer alten Stammkönige, Pharamund, war kein anderer als Priamus, das Haupt der trojaniſchen Königsfamilie ſelbſt, welcher nach der Zerſtörung der Stadt mit einem Reſte ſeines Volkes in ferne Gegenden auswanderte. Beachtenswerth für uns iſt es zunächſt, daß wir durch Benennung von Städten oder Umdeutung ihrer Namen, durch zu Eigennamen gefügte Zunamen, ſowie auch durch, bis in das ſpäte Mittelalter hinauf reichende, dichteriſche Bearbeitungen des Trojanerkrieges und der damit zuſammenhängenden Vorfälle, über die große Verbreitung und von dem nachhaltigen Eindrucke jener neuen Sage berichtet werden. Ob die Sage in jeder Beziehung aber wirklich ſo neu war, als es den Anſchein hat, und ob ihr nicht ein Kern innewohne, der in Wahrheit viel älter als ſeine neue Verkleidung in das römiſch-griechiſche Trojanergewand ſei, — dieß näher zu unterſuchen wird gewiß der Mühe lohnen.

Die Sage von einer uralten Stadt oder Burg, welche einſt die älteſten Geſchlechter der Menſchen bauten und mit hohen (Kyklopen-) Mauern umgaben, um in ihnen ihr Urheiligthum zu wahren, finden wir faſt bei allen Völkern der Welt vor, und namentlich auch bei denen, von welchen wir vorauszuſetzen haben, daß ſie ſich von jenem Urgebirge Aſiens aus nach Weſten verbreiteten. War das Urbild dieſer ſagenhaften Städte in der erſten Heimath der bezeichneten Völker nicht wirklich einſt vorhanden geweſen? Gewiß hat es eine älteſte, eine erſte ummauerte Stadt gegeben, welche das älteſte, ehrwürdigſte Geſchlecht, den Urquell alles Patriarchenthumes, d. i. Vereinigung des Königthumes und Prieſterthumes, in ſich ſchloß. Je weiter die Stämme von ihrer Urheimath nach Weſten hin ſich entfernten, deſto heiliger ward die Erinnerung an jene Urſtadt; ſie ward in ihrem Gedenken zur Götterſtadt, dem Asgard der Skandinaven, dem Asciburg der verwandten Deutſchen. Auf ihrem Olympos finden wir bei den Hellenen der Götter Stätte wieder, dem Capitolium der Römer mag ſie urſprünglich nicht minder vorgeſchwebt haben.

Gewiß iſt, daß da, wo die zu Völkern angewachſenen Stämme ſich dauernd niederließen, jene Urſtadt in Wahrheit nachgebildet wurde; auf ſie, den neuen Stammſitz des herrſchenden älteſten Königs- und Prieſtergeſchlechtes, ward die Heiligkeit der Urſtadt allmählich übergetragen, und je weiter ſich auch von ihr aus die Geſchlechter wieder verbreiteten und anbauten, deſto erklärlicher wuchs der Ruf der Heiligkeit auch der neuen Stammſtadt. Sehr natürlich entſtand dann aber, bei weiterer freier Entwickelung der neuen Zweig- und Abkömmlingsgemeinden, im wachſenden Bewußtſein der Selbſtſtändigkeit auch das Verlangen nach Unabhängigkeit, und zwar ganz in demſelben Maaße, als das von der neuen Stammſtadt aus gebietende alte Herrſchergeſchlecht namentlich ſeine königliche Gewalt über die neuen Pflanzgemeinden oder Städte fortdauernd, und weil mit geſteigerter Schwierigkeit, ſo auch mit verletzenderer Willkür, geltend zu machen ſtrebte. Die erſten Unabhängigkeitskriege der Völker waren daher ſicher die der Kolonien gegen die Mutterſtädte, und ſo hartnäckig muß ſich in ihnen die Feindſchaft geſteigert haben, daß nichts minderes als die Zerſtörung der alten Stammſtadt und die Ausrottung oder gänzliche Vertreibung des herrſchberechtigten Urgeſchlechtes den Haß der Epigonen zu ſtillen, oder ihre Beſorgniß vor Unterdrückung zu zerſtreuen vermochte. Alle größeren Geſchichtsvölker, die nach einander vom indiſchen Kaukaſus bis an das mittelländiſche Meer auftreten, kennen eine ſolche heilige, der uralten Götterſtadt auf Erden nachgebildete, Stadt, ſowie deren Zerſtörung durch die neuen Nachkömmlinge: ſehr wahrſcheinlich haftete ſogar in ihnen die Erinnerung an einen urälteſten Krieg der älteſten Geſchlechter gegen das urälteſte Herrſchergeſchlecht in jener Götterſtadt der früheſten Heimath, und an die Zerſtörung dieſer Stadt: es mag dieß der erſte allgemeine Streit um den Hort der Nibelungen geweſen ſein.

Nichts wiſſen wir von, jener Urſtadt nachgebildeten, großen Mutterſtädten unſerer deutſchen Stämme, die dieſe etwa auf ihrer langen nordweſtlichen Wanderung, in der ſie endlich durch das deutſche Meer und die Waffen Julius Cäſar's aufgehalten wurden, gegründet hätten: die Erinnerung an die älteſte heimathliche Götterſtadt ſelbſt war ihnen aber verblieben, und, durch materielle Reproduktion nicht in ſinnlicher Erinnerung erhalten, hatte ſie in der abſtrakteren Vorſtellung eines Götteraufenthaltes, Asgard, fortgedauert; erſt in der neuen feſteren Heimath, dem heutigen Deutſchland, treffen wir auf die Spur von Aſenburgen.

Anders hatten ſich die ſüdweſtlich vorwärts drängenden Völker entwickelt, unter denen bei den helleniſchen Stämmen als letzte deutliche Erinnerung endlich der vereinigte Unabhängigkeitskampf gegen die Priamiden und die Zerſtörung Troja's als der bezeichnetſte Ausgangspunkt eines neuen geſchichtlichen Lebens, alles übrige Andenken faſt völlig verlöſcht hatte. Wie nun die Römer zu ihrer Zeit, bei genauerem Bekanntwerden mit der hiſtoriſchen Stammſage der Hellenen, die ihnen verbliebenen dunkeln Erinnerungen von der Herkunft ihres Urvaters aus Aſien an jenen deutlich ausgeprägten Mythus des gebildeteren Volkes anzuknüpfen ſich für vollkommen berechtigt hielten (um ſo gleichſam auch die Unterwerfung der Griechen als Vergeltung für die Zerſtörung Troja's ausgeben zu dürfen), ebenſo ergriffen ihn mit vielleicht nicht minderer Berechtigung auch die Franken, als ſie die Sage und die auf ſie begründeten Ableitungen kennen lernten. Waren die deutſchen Erinnerungen undeutlicher, ſo waren ſie aber auch noch älter, denn ſie hafteten unmittelbar an der urälteſten Heimath, der Burg (Etzel- d. i. Asci-burg), in welcher der von ihrem Stammgotte gewonnene, und auf ſie und ihre ſtreitliche Thätigkeit vererbte, Nibelungenhort verwahrt wurde, und von wo aus ſie alſo einſt alle verwandten Geſchlechter und Völker bereits einmal beherrſcht hatten. Die griechiſche Troja ward für ſie dieſe Urſtadt, und der aus ihr verdrängte urberechtigte König pflanzte in ihnen ſeine alten Königsrechte fort.

Und ſollte ſein Geſchlecht, bei dem endlichen Bekanntwerden mit der Geſchichte der ſüdweſtlich gewanderten Stämme, nicht ſeiner wunderbaren Erhaltung als eines Wahrzeichens uralter göttlicher Bevorzugung inne werden? Alle Völker, die den Geſchlechtern entſproſſen waren, welche einſt in der Urheimath den vatermörderiſchen Kampf gegen das älteſte Königsgeſchlecht erhoben, — die, damals ſiegreich, dies Geſchlecht zur Wanderung nach dem rauheren, unfreundlicheren

Norden gezwungen hatten, während ſie den üppigen Süden zur bequemen Ausbreitung ſich erſchloſſen hielten, — all' dieſe Völker trafen die Franken nun **königslos**. Längſt erloſchen und ausgerottet waren die älteren Geſchlechter, in denen auch dieſe Stämme einſt ihre Könige erkannt hatten; ein letzter griechiſcher Stammkönig, der makedoniſche **Alexander** — der Abkömmling des Achill, dieſes Hauptkämpfers gegen Troja —, hatte das ganze ſüdlichere Morgenland bis zur Urheimath der Völker in Mittelaſien hin, wie in letzter vernichtender Fortſetzung jenes vatermörderiſchen Urkrieges, gleichſam entkönigt: in ihm erloſch auch ſein Geſchlecht, und von da ab herrſchten nur unberechtigte, kriegskünſtleriſche Räuber der königlichen Gewalt, die alleſammt endlich unter der Wucht des **juliſchen Rom's** erlagen.

Auch die römiſchen Imperatoren waren nach dem Ausſterben des juliſchen Geſchlechtes willkürlich erwählte, geſchlechtlich jedenfalls unberechtigte Gewalthaber: ihr Reich war, ehe noch ſie ſelbſt es inne werden mochten, längſt ſchon ein „römiſches" Reich nicht mehr; denn war es von jeher nur durch Gewalt zuſammengebunden, und behauptete ſich dieſe Gewalt meiſt nur durch die Kriegsheere, ſo waren, bei der vollkommenen Entartung und Verweichlichung der romaniſchen Völker, dieſe Heere faſt nur noch durch gemiethete Truppen deutſchen Stammes gebildet. Der, aller realen weltlichen Macht allmählich entſagende römiſche Geiſt lehrte nach langer Selbſtentfremdung ſomit nothwendig wieder zu ſich, zu ſeinem Urweſen zurück, und produzirte ſo, durch Aufnahme des Chriſtenthumes, in neuer Entwickelung aus ſich das Werk der römiſch-katholiſchen Kirche: der Imperator ward ganz wieder Pontifex, Cäſar wieder Numa, in neuer beſonderer Eigenthümlichkeit. Zu dem Pontifex maximus, dem **Pabſte**, trat nun der ſich kräftig bewußte Vertreter weltlichen Urkönigthumes, **Karl der Große**: die nach Zerſtörung jener Urheimathsſtadt gewaltſam zerſprengten Träger des älteſten Königthumes und des älteſten Prieſterthumes (der trojaniſchen Sage gemäß: der **königliche Priamos** und der **fromme**

Aeneas) fanden ſich nach langer Trennung wieder, und berührten ſich wie Leib und Geiſt des Menſchenthumes.

Freudig war ihre Begegnung: nichts ſollte die Wiedervereinigten je trennen können; einer ſollte dem andern Treue und Schutz gewähren: der Pontifex krönte den Cäſar, und predigte den Völkern Gehorſam gegen den ächten König; der Kaiſer ſetzte den Gottesprieſter in ſein oberſtes Hirtenamt ein, zu deſſen Ausübung er ihn mit ſtarkem weltlichem Arme gegen jeden Frevler zu ſchützen übernahm.

War nun der König thatſächlich Herr des weſtrömiſchen Reiches, und mochte der Gedanke der urköniglichen Berechtigung ſeines Geſchlechtes ihm den Anſpruch auf vollendete Weltherrſchaft erwecken, ſo erhielt er im Kaiſerthume, namentlich durch den ihm übertragenen Schutz der über alle Welt zu verbreitenden chriſtlichen Kirche, eine noch verſtärkte Berechtigung zu dieſem Anſpruche. Für alle weitere Entwickelung dieſes großartigen Weltverhältniſſes iſt es aber ſehr wichtig zu beachten, daß dieſe geiſtliche Berechtigung keinen an ſich gänzlich neuen Anſpruch im fränkiſchen Königsgeſchlechte hervorrief, ſondern einen, in unklarerem Bewußtſein verhüllten, im Keime der fränkiſchen Stammſage aber urbegründeten, nur zur deutlicheren Ausbildung erweckte.

Realer und idealer Inhalt des Nibelungenhortes.

In Karl dem Großen gelangt der oft angezogene uralte Mythus zu ſeiner realſten Bethätigung in einem harmoniſch ſich einigenden, großartigen Weltgeſchichtsverhältniſſe. Von da ab ſollte nun ganz in dem Maaße, als ſeine reale Verkörperung ſich zerſetzte und verflüchtigte, das Wachsthum ſeines weſenhaften idealen Gehaltes ſich bis dahin ſteigern, wo nach aller Entäußerung des Realen, die reine Idee, deutlich ausgeſprochen, in die Geſchichte tritt, ſich endlich aus ihr zurückzieht, um, auch dem äußeren Gewande nach, völlig wieder in die Sage aufzugehen.

Während in dem Jahrhunderte nach Karl dem Großen, unter ſeinen immer unfähiger werdenden Nachkommen, der thatſächliche Königsbeſitz und die Herrſchaft über die unterworfenen Völker ſich immer mehr zerſtückelte und an wirklicher Macht verlor, entſprangen alle Gräuelthaten der Karlingen einem, ihnen allen urgemeinſchaftlichen, inneren Antriebe, dem Verlangen nach dem alleinigen Beſitze des Nibelungenhortes, d. h. der Geſammtherrſchaft. Von Karl dem Großen ab ſchien dieſe aber ihre erhöhte Berechtigung im Kaiſerthume erhalten zu müſſen, und wer die Kaiſerkrone gewann, dünkte ſich der wahre Inhaber des Hortes zu ſein, war deſſen weltlicher Reichthum (an Landbeſitz) auch noch ſo geſchmälert. Das Kaiſerthum, und der mit ihm einzig zuſammenhängende höchſte Anſpruch, ward ſomit von ſelbſt zu einer immer idealeren Bedeutung hingeführt, und während der Zeit des gänzlichen Unterliegens des fränkiſchen Herrſcherſtammes, als der Sachſe Otto in neuer Anknüpfung mit Rom das reale Kaiſerthum Karls des Großen wieder herzuſtellen ſchien, dünkt uns die ideale Anſicht davon jenem Stamme zu allmählich immer deutlicher aufkeimendem Bewußtſein gekommen zu ſein. Die Franken, und ihr den Karlingen blutsverwandtes Herzogsgeſchlecht, mögen (im Sinne der Sage verſtanden) ungefähr ſo gedacht haben: „Iſt uns auch der wirkliche Beſitz der Länder entriſſen und ſind wir wieder auf uns ſelbſt beſchränkt, erlangen wir nur erſt wieder die Kaiſerwürde, nach der wir raſtlos ſtreben, ſo gewinnen wir auch wieder den uns gebührenden uralten Anſpruch auf die Herrſchaft der Welt, den wir dann wohl beſſer zu verfolgen wiſſen werden, als die unrechtmäßigen Aneigner des Hortes, die ihn nicht einmal zu nützen verſtehen".

Wirklich trat, als der fränkiſche Stamm wieder zum Kaiſerthum gelangte, die an dieſer Würde haftende Weltfrage in ein immer wichtigeres Stadium ihrer Bedeutung, und zwar durch ihre Beziehung zur Kirche.

In dem Maaße, als die weltliche Macht an realem Beſitze verloren und einer idealeren Ausbildung ſich genähert hatte, war die urſprünglich rein ideale Kirche zu weltlichem Beſitze gelangt. Jede Partei ſchien zu begreifen, daß das anfangs außer ihr Liegende zur vollſtändigen Begründung ihres Daſeins in ſie hinein gezogen werden müßte, und ſo mußte von beiden Seiten der urſprüngliche Gegenſatz ſich bis zu einem Kampfe um die ausſchließliche Weltherrſchaft ſteigern. Durch das, in dieſem immer hartnäckiger geführten Kampfe ſich ganz deutlich herausſtellende, Bewußtſein beider Parteien von dem Preiſe, um deſſen Gewinn oder Erhaltung es ſich handelte, wurde endlich der Kaiſer zu der Nothwendigkeit gedrängt, wenn er mit ſeinen realen Anſprüchen beſtehen wollte, auch die geiſtliche Weltherrſchaft ſich anzueignen; — der Pabſt hingegen mußte dieſe realen Anſprüche vernichten, oder ſie vielmehr ſich ebenfalls zueignen, wenn er das wirklich lenkende und gebietende Oberhaupt der Weltkirche bleiben oder werden wollte.

Die hieraus entſpringenden Anſprüche des Pabſtes begründeten ſich in ſo weit auf die chriſtliche Vernunft, als er dem Geiſte die Macht über den Leib, folglich dem Vertreter Gottes auf Erden die Oberherrſchaft über deſſen Geſchöpfe zuſprechen zu müſſen glaubte. Der Kaiſer ſah hiergegen ein, daß es ihm um Alles darauf ankommen müſſe, ſeine Macht und ſeine Anſprüche als von einer Rechtfertigung und Heiligung, endlich gar Verleihung durch den Pabſt, durchaus unabhängig zu begründen, und hierzu fand er in dem alten Glauben ſeines Stammgeſchlechtes von ſeiner Herkunft eine ihm vollgiltig dünkende Unterſtützung.

Die Stammſage der Nibelungen leitete in urſprünglichſter Deutung auf die Erinnerung an einen göttlichen Urvater des Geſchlechtes nicht nur der Franken, ſondern vielleicht aller aus der aſiatiſchen Urheimath hervorgegangenen Völker hin. In dieſem Urvater war ſehr natürlich, wie wir dieß als für jede Patriarchalverfaſſung giltig anſehen, die königliche und prieſterliche Gewalt ungetrennt, als eine und dieſelbe Machtausübung, vereinigt geweſen. Die ſpäter eingetretene Trennung der Gewalten mußte jedenfalls als die Folge einer üblen Entzweiung des Geſchlechtes gelten, oder, war die prieſterliche Gewalt an alle Väter der Gemeinde vertheilt worden, ſo mußte ſie höchſtens nur dieſen, nicht aber einem, dem Könige entgegenſtehenden oberſten Prieſter zuerkannt werden; denn der Vollzug der prieſterlichen Ausſprüche, ſo weit er für Alle geltend einer einzigen Perſon zuzuweiſen war, durfte immer nur dem Könige, als dem Vater des Geſammtgeſchlechtes, obliegen. Daß bei der Bekehrung zum Chriſtenthume jene uralten Vorſtellungen durchaus nicht gänzlich aufgeopfert zu werden brauchten, beſtätigt ſich nicht nur thatſächlich, ſondern iſt auch aus dem weſentlichen Inhalte der alten Überlieferungen ſelbſt ohne Mühe zu erklären. Der abſtrakte höchſte Gott der Deutſchen, Wuotan, brauchte dem Gotte der Chriſten nicht eigentlich Platz zu machen; er konnte vielmehr gänzlich mit ihm identifizirt werden: ihm war nur der ſinnliche Schmuck, mit dem ihn die verſchiedenen Stämme je nach ihrer Beſonderheit, Örtlichkeit und Klima umkleidet hatten, abzuſtreifen; die ihm zugetheilten univerſellen Eigenſchaften entſprachen übrigens den dem Chriſtengotte beigelegten vollkommen. Die elementaren oder lokalen Naturgötter hat das Chriſtenthum aber bis auf den heutigen Tag unter uns nicht auszurotten vermocht: jüngſte Volksſagen und üppig beſtehender Volksaberglaube bezeugen uns dieß im neunzehnten Jahrhunderte.

Jener eine, heimiſche Stammgott, von dem die einzelnen Geſchlechter ihr irdiſches Daſein unmittelbar ableiteten, iſt aber gewiß am allerwenigſten aufgegeben worden: denn an ihm fand ſich mit Chriſtus, Gottes Sohne, ſelbſt die entſcheidende Ähnlichkeit vor, daß auch er geſtorben war, beklagt und gerächt wurde, — wie wir noch heute an den Juden Chriſtus rächen. Alle Treue und Anhänglichkeit ging um ſo leichter auf Chriſtus über, als man in ihm den Stamm gott wieder erkannte, und war Chriſtus, als Gottes Sohn, der Vater (mindeſtens der geiſtige) **aller** Menſchen, ſo ſtimmte dieß nur um ſo erhebender und anſpruchsrechtfertigender zu dem göttlichen Stammvater der Franken, die ſich ja als das älteſte Geſchlecht dachten, von dem alle übrigen Völker ausgegangen. Gerade das Chriſtenthum vermochte alſo die Franken, bei ihrem unvollkommenen, ſinnlichen Verſtändniſſe deſſelben, in ihrem Nationalglauben, namentlich der römiſchen Kirche gegenüber, viel eher zu beſtärken, als ſchwankend zu machen, und im Gegenſatze zu dieſer genialen Hartnäckigkeit des wibelingiſchen Aberglaubens ſehen wir die Kirche in faſt grauenerfülltem Abſcheu dieſen letzten, aber kernigſten Reſt unmittelbaren Heidenthumes in dem tief verhaßten Geſchlechte, wie mit Naturinſtinkt bekämpfen.

Das „gibeliniſche" Kaiſerthum und Friedrich I.

Es iſt nun ſehr beachtenswerth, wie der Drang nach ideeller Rechtfertigung ihrer Anſprüche in den (mit dem geſchichtlichen Volksmunde nun ſo zu nennenden) Wibelingen oder Wibelungen in dem Maaße deutlicher hervortritt, als ihr Blut ſich von der unmittelbaren Verwandtſchaft mit dem uralten Herrſchergeſchlechte entfernte. War in Karl dem Großen der Trieb des Blutes noch urkräftig und entſcheidend geweſen, ſo erkennen wir im Hohenſtaufen **Friedrich** I. faſt nur noch den Drang des idealen Triebes; er wurde endlich ganz zur Seele des kaiſerlichen Individuums, das in ſeinem Blute und realen Beſitze immer weniger Berechtigung finden mochte, und ſie daher in der Idee ſuchen mußte.

Unter den beiden letzten Kaiſern aus dem fränkiſchen Herzogsgeſchlechte der Salier hatte der große Kampf mit der Kirche in heftig hervortretender Leidenſchaftlichkeit begonnen. Heinrich V., zuvor von der Kirche gegen ſeinen unglücklichen Vater unterſtützt, fühlte, kaum zur Kaiſerwürde gelangt, alsbald in ſich den verhängnißvollen Trieb, den Kampf ſeines Vaters gegen die Kirche zu erneuern, und, gleichſam zur nothgedrungenen Abwehr ihrer Anſprüche, ſeine eigenen Anſprüche bis über ſie hinaus zu erſtrecken: nämlich er mußte begreifen, der Kaiſer ſei unmöglich, wenn ihm nicht die Weltherrſchaft mit Einſchluß der Herrſchaft über die Kirche zugeſprochen würde. Charakteriſtiſch iſt es dagegen, daß der nicht wibelingiſche Zwiſchenkaiſer Lothar zu der Kirche in eine unterwürfig friedvolle Stellung trat: er begriff es nicht, worauf es bei der Kaiſerwürde ankam; ſeine Anſprüche erhoben ſich nicht bis zur Weltherrſchaft, — dieſe waren das Erbtheil der Wibelungen, der urberechtigten Streiter um den Hort. Klar und deutlich, wie keiner zuvor, ergriff dagegen der große Friedrich I. den Erbgedanken im erhabenſten Sinne. Alles innere und äußere Zerwürfniß der Welt galt ihm als die nothwendige Folge der Unvollſtändigkeit und Schwäche, mit der die kaiſerliche Gewalt bisher ausgeübt worden: die reale Macht, die dem Kaiſer bereits arg verkümmert war, mußte durch die ideale Würde deſſelben vollſtändig erſetzt werden, und dieß konnte nur geſchehen, wenn ihre äußerſten Anſprüche zur Geltung gebracht würden. Der ideale Riß des großen Baues, wie er vor Friedrich's energiſcher Seele ſtand, zeichnete ſich (nach der uns jetzt erlaubten freieren Ausdrucksweiſe) ungefähr folgender Maaßen. —

„Im deutſchen Volke hat ſich das älteſte urberechtigte Königsgeſchlecht der Welt erhalten: es ſtammt von einem Sohne Gottes her, der ſeinem nächſten Geſchlechte ſelbſt Siegfried, den übrigen Völkern der Erde aber Chriſtus heißt; dieſer hat für das Heil und Glück ſeines Geſchlechtes, und der aus ihm entſproſſenen Völker der Erde, die herrlichſte That vollbracht, und um dieſer That willen auch den Tod erlitten. Die nächſten Erben ſeiner That und der durch ſie gewonnenen Macht ſind die „Nibelungen", denen im Namen und zum Glücke aller Völker die Welt gehört. Die Deutſchen ſind das älteſte Volk, ihr blutsverwandter König iſt ein „Nibelung", und an ihrer Spitze hat dieſer die Weltherrſchaft zu behaupten. Es giebt daher kein Anrecht auf irgend welchen Beſitz oder Genuß dieſer Welt, das nicht von dieſem Könige herrühren, durch ſeine Verleihung oder Beſtätigung erſt geheiligt werden müßte: aller Beſitz oder Genuß, den der Kaiſer nicht verleiht oder beſtätigt, iſt an ſich rechtlos und gilt als Raub, denn der Kaiſer verleiht und beſtätigt in Berückſichtigung des Glückes, Beſitzes oder Genuſſes Aller, wogegen der eigenmächtige Erwerb des Einzelnen ein Raub an Allen iſt. — Im deutſchen Volke ordnet der Kaiſer die Verleihungen oder Beſtätigungen ſelbſt an, für alle anderen Völker ſind die Könige und Fürſten die Stellvertreter des Kaiſers, von welchem urſprünglich alle irdiſche Machtvollkommenheit ausgeht, wie von der Sonne die Planeten und deren Monde ihr Licht erhalten. — So auch trägt der Kaiſer die oberprieſterliche Gewalt, die ihm urſprünglich nicht minder als die weltliche Macht gebührt, auf den Pabſt zu Rom über: dieſer hat in ſeinem Namen die Gottesſchau auszuüben, und den Gottesausſpruch ihm zu verkündigen, damit er im Namen Gottes den himmliſchen Willen auf der Erde ausführe. Der Pabſt iſt ſomit der wichtigſte Beamte des Kaiſers, und je wichtiger ſein Amt, deſto ſtrenger gebührt es dem Kaiſer darüber zu wachen, daß es vom Pabſte im Sinne des Kaiſers, d. h. zum Heil und zum Frieden aller Völker der Erde ausgeübt werde.“ —

Durchaus nicht geringer darf man die Anſicht Friedrich's von ſeiner höchſten Würde, von ſeinem göttlichen Rechte anſchlagen, wenn die in ſeinen Handlungen klar zu Tage tretenden Beweggründe richtig beurtheilt werden ſollen.

Zunächſt ſehen wir ihn den Boden ſeiner realen Macht in der Weiſe befeſtigen, daß er die ſtörenden Territorialſtreitigkeiten in Deutſchland im Sinne der Verſöhnung mit den, ihm ſelbſt blutsverwandt gewordenen Welfen beruhigte, und die Fürſten der angrenzenden Völker, namentlich der Dänen, Polen und Ungarn, ihre Länder als Lehen von ihm zu empfangen nöthigte. So geſtärkt zog er nach Italien, und entwickelte im ronkaliſchen Reichstage als Richter über die Lombarden vor aller Welt zum erſten Male grundſätzliche Anſprüche für die kaiſerliche Gewalt, in denen wir, unbeſchadet des Einfluſſes römiſch imperatoriſcher Herrſchaftsprinzipien, die geradeſten Folgerungen aus der oben bezeichneten Anſicht von ſeiner Würde zu erkennen haben: darnach erſtreckte ſich ſein kaiſerliches Recht bis auf die Verleihung des Waſſers und der Luft.

Nicht minder traten, nach anfänglicher Zurückhaltung, endlich auch ſeine kühnſten Anſprüche gegen und über die Kirche hervor. Eine zwieſpältige Pabſtwahl gab ihm den Anlaß, ſein höchſtes Recht in dem Sinne auszuüben, daß er, mit ſtrenger Beobachtung ihm würdig dünkender prieſterlicher Formen, die Pabſtwahl unterſuchen, den unentſchuldigt nicht erſcheinenden Doppelpabſt abſetzen ließ, und den gerechtfertigten Gegner deſſelben in ſein Amt einführte.

Jeder Zug Friedrich's, jede Unternehmung, jede von ihm ausgehende Entſcheidung zeugt fortan auf das Unwiderſprechlichſte von der energiſchen Conſequenz, mit der er ſein erkanntes hohes Ideal raſtlos zu verwirklichen ſtrebte. Die nie wankende Feſtigkeit, mit der er dem nicht minder ausdauernden Pabſte Alexander III. ſich entgegenſtellte, die faſt übermenſchliche Strenge des ſeiner Natur nach keineswegs grauſam gearteten Kaiſers, mit der er das gleich energiſche Mailand zum Untergange verurtheilte, ſind verkörperte Momente der ihn leitenden gewaltigen Idee.

Dem himmelſtürmenden Weltkönige ſtanden aber zwei mächtige Feinde gegenüber: der eine im Ausgangspunkte ſeiner realen Macht, im deutſchen Länderbeſitze, — der zweite am Endpunkte ſeines idealen Strebens, die, namentlich im romaniſchen Volksbewußtſein fußende, katholiſche Kirche. Beide Feinde verbanden ſich mit einem dritten, dem der Kaiſer ſein Bewußtſein von ſich gewiſſermaßen erſt geſchaffen hatte: das Freiheitsgefühl der lombardiſchen Gemeinden.

Begründete ſich der älteſte Widerſtand der deutſchen Stämme auf den Drang nach Befreiung von den fränkiſchen Herrſchern, ſo war dieſer Trieb allmählich von den zertrümmerten Stammgenoſſenſchaften in die Herren übergegangen, welche ſich dieſe Trümmer zu eigen gemacht hatten: nahm nun das Streben dieſer Fürſten auch die üble Eigenſchaft ſelbſtſüchtigen Herrſchaftsgelüſtes an, ſo mochte das Verlangen nach unabhängiger Befriedigung deſſelben ihnen allerdings auch als Ringen nach Freiheit gelten, wenn gleich es uns als unedlerer Art erſcheinen muß. Der Freiheitstrieb der Kirche war ungleich idealer, univerſeller: er konnte in chriſtlicher Auffaſſung als das Ringen des Geiſtes nach Befreiung aus den Banden der ſinnlich rohen Welt gelten, und unzweifelhaft galt er den bedeutendſten Oberhäuptern der Kirche als ſolches; zu tief hatte ſie ſich aber bereits in materielle Betheiligung an weltlichem Machtgenuſſe nothgedrungener Weiſe einlaſſen müſſen, und namentlich konnte ihr endlicher Sieg daher doch nur mit der Verderbniß ihrer eigenen, innerſten Seele erfochten werden.

Am reinſten erſcheint uns dagegen der Geiſt der Freiheit in den lombardiſchen Stadtgemeinden, und zwar gerade (leider faſt einzig!) in ihren entſcheidenden Kämpfen gegen Friedrich. Dieſe Kämpfe ſind inſofern das merkwürdigſte Ergebniß der vorliegenden wichtigen Geſchichtsperiode, als in ihnen zum erſten Male in der Weltgeſchichte der in der bürgſchaftlichen Gemeinde ſich verkörpernde Geiſt urmenſchlicher Freiheit zu einem Kampfe auf Leben und Tod gegen eine herkömmlich beſtehende, Alles umfaſſende Herrſchergewalt ſich anläßt. Der Kampf Athen's gegen die Perſer war die patriotiſche Abwehr eines ungeheuren monarchiſchen Raubzuges: alle dieſer ähnliche ruhmwürdige Thaten einzelner Stadtgemeinden, wie ſie bis zur Lombardenzeit vorgekommen waren, trugen denſelben Charakter der Vertheidigung alter, geſchlechtlich-nationaler Unabhängigkeit gegen fremde Eroberer. Dieſe altherkömmliche Freiheit, die an der Wurzel einer bis dahin ungetrübten Nationalität haftet, war aber bei den lombardiſchen Gemeinden keineswegs vorhanden: die Geſchichte hat ſie zur allen Nationen zuſammengeſetzte, alles alten Herkommens entäußerte Bevölkerung dieſer Städte als Beute jedes Eroberers ſchmachvoll erliegen ſehen; in vollſter Ohnmacht ein Jahrtauſend hindurch, lebte in dieſen Städten keine Nation, d. h. kein ſeines älteſten Urſprunges ſich irgend wie bewußtes Geſchlecht, mehr: in ihnen wohnten nur Menſchen, die das Bedürfniß des Lebens und die Verſicherung ungeſtörter Thätigkeit durch gegenſeitigen Schutz zu allmählich immer deutlicherer Entwickelung des Prinzipes der Geſellſchaft und ſeiner Verwirklichung durch die Gemeinde hinführte.

Dieſes neue Prinzip, aller geſchlechtlichen Überlieferung und Hiſtorie bar, rein aus ſich und für ſich ſelber beſtehend, verdankt in der Geſchichte ſeinen Urſprung der Bevölkerung der lombardiſchen Städte, die an ihm, ſo unvollſtändig ſie es auch zu verſtehen und zu einem wirklich dauernd beglückenden Zuſtande durchzuführen vermochte, ſich aus tiefſter Schwäche zur Bethätigung höchſter Kraft entwickelte; — und ſoll ſein Eintritt in die Geſchichte als der Funke gelten, der aus dem Steine ſpringt, ſo iſt Friedrich der Stahl, der ihn aus dem Steine ſchlug.

Friedrich, der Vertreter des letzten geſchlechtlichen Urvölkerkönigthumes, entſchlug im mächtigſten Walten ſeiner unablenkbaren Naturbeſtimmung dem Steine der Menſchheit den Funken, vor deſſen Glanze er erbleichen ſollte. Der Pabſt ſchleuderte ſeinen Bann, der Welfe Heinrich verließ ſeinen König in der höchſten Noth, — das Schwert der lombardiſchen Gemeindebrüder aber ſchlug den kaiſerlichen Kriegshelden mit der furchtbaren Niederlage bei Lignano.

Aufgehen des idealen Inhaltes des Hortes in den „heiligen Gral“.

Der Weltbeherrſcher erkannte, woher ihm die tiefſte Wunde geſchlagen worden war, und wer es ſei, der ſeinem Weltplane das entſcheidende: Halt! zurief. Es war der Geiſt des freien, vom perſönlich-geſchlechtlichen Naturboden abgelöſten Menſchenthumes, der ihm in dieſem Lombardenbunde entgegengetreten war. Schnell beſeitigte er die beiden älteren Feinde: dem Oberprieſter reichte er die Hand, — vernichtend ſtürzte er ſich auf den ſelbſtſüchtigen Welfen, und ſo von Neuem auf der Spitze der Kraft und unbeſtrittenen Macht angelangt, — ſprach er die Lombarden frei, und ſchloß mit ihnen einen dauernden Frieden.

In Mainz verſammelte er ſein ganzes Reich um ſich; alle ſeine Lehensträger vom erſten bis zum letzten wollte er begrüßen: alle Geiſtlichen und Laien umſtanden ihn, und es ſchickten ihm von allen Ländern die Könige ihre Geſandten mit reichen Geſchenken zur Huldigung ſeiner kaiſerlichen Macht. Paläſtina aber ſandte ihm den Hülferuf zur Rettung des heiligen Grabes zu. — Nach Morgen hin wandte Friedrich ſeinen Blick: mächtig zog es ihn nach Aſien, nach der Urheimath der Völker, nach der Stätte, wo Gott den Vater der Menſchen erzeugte. Wundervolle Sagen vernahm er von einem herrlichen Lande tief in Aſien, im fernſten Indien, — von einem urgöttlichen Prieſterkönige, der dort über ein reines glückliches Volk herrſche, unſterblich durch die Pflege eines wunderthätigen Heiligthumes, von der Sage „der heilige Gral“ benannt. — Sollte er dort die verlorene Gottesſchau wiederfinden, die herrſchſüchtige Prieſter jetzt in Rom nach Gutdünken deuteten? —

Der alte Held machte ſich auf; mit herrlichem Kriegsgefolge zog er durch Griechenland: er konnte es erobern, — was lag ihm daran? — ihn zog es unwiderſtehlich nach dem fernen Aſien. Dort brach er in ſtürmiſcher Schlacht die Macht der Sarazenen, unbeſtritten lag ihm das gelobte Land offen; ein Fluß war zu überſchreiten; nicht mochte er warten, bis die bequeme Brücke geſchlagen, ungeduldig drängte er nach Oſten, — zu Roß ſprang er in den Fluß: keiner ſah ihn lebend wieder. —

Seitdem ging die Sage: wohl ſei einſt der Hüter des Grales mit dem Heiligthume in das Abendland gezogen geweſen; große Wunder habe er hier verrichtet: in den Niederlanden, dem alten Sitze der Nibelungen, ſei einſt ein Ritter des Grales erſchienen, dann aber wieder verſchwunden, da man verbotenerweiſe nach ihm geforſcht; — jetzt ſei der Gral von ſeinem alten Hüter wieder in das ferne Morgenland zurückgeleitet worden; — in einer Burg auf hohem Gebirge in Indien werde er nun wieder verwahrt.

In Wahrheit tritt die Sage vom heiligen Gral bedeutungsvoll genug von da an in die Welt, als das Kaiſerthum ſeine idealere Richtung gewann, ſomit der Hort der Nibelungen an realem Werthe immer mehr verlor, um einem geiſtigeren Gehalte Raum zu geben. Das geiſtige Aufgehen des Hortes in den Gral ward im deutſchen Bewußtſein vollbracht, und der Gral, wenigſtens in der Deutung, die ihm von deutſchen Dichtern zu Theil ward, muß als der ideelle Vertreter und Nachfolger des Nibelungenhortes gelten; auch er ſtammte aus Aſien, aus der Urheimath der Menſchen; Gott hatte ihn den Menſchen als Inbegriff alles Heiligen zugeführt.

Vor allem wichtig iſt es, daß ſein Hüter Prieſter und König zugleich war, alſo ein Oberhaupt aller geiſtlichen Ritterſchaft, wie ſie ſich im zwölften Jahrhundert vom Orient her ausgebildet hat. Dieſes Oberhaupt war nun in Wahrheit Niemand anderes als der Kaiſer, von dem alles Ritterthum ausging, und in dieſem Verhältniſſe ſchien die reale und ideale oberſte Weltherrlichkeit, die Vereinigung des höchſten Königthumes und Prieſterthumes, im Kaiſer vollſtändig erreicht.

Das Streben nach dem Grale vertritt nun das Ringen nach dem Nibelungenhorte, und wie die abendländiſche Welt, in ihrem Inneren unbefriedigt, endlich über Rom und den Pabſt hinausging, um die ächte Stätte des Heiles in Jeruſalem am Grabe des Erlöſers zu finden, — wie ſie ſelbſt von da unbefriedigt den geiſtig-ſinnlichen Sehnſuchtsblick noch weiter nach Oſten hineinwarf, um das Urheiligthum der Menſchheit zu finden, — ſo war der Gral aus dem unzüchtigen Abendlande in das reine, keuſche Geburtsland der Völker unnahbar zurückgewichen. —

Sehen wir nun überblicklich die uralte Nibelungenſage wie einen geiſtigen Keim aus der erſten Naturanſchauung eines älteſten Geſchlechtes entwachſen, ſehen wir, namentlich in der geſchichtlichen Entwickelung der Sage, dieſen Keim als kräftige Pflanze in immer realerem Boden gedeihen, ſo daß ſie in Karl dem Großen ihre ſtämmigen Faſern tief in die wirkliche Erde zu treiben ſcheint, ſo ſehen wir endlich im wibelingiſchen Kaiſerthume Friedrich's I. dieſe Pflanze ihre ſchöne Blume dem Lichte erſchließen: mit ihm welkte die Blume; in ſeinem Enkel Friedrich II., dem geiſtreichſten aller Kaiſer, verbreitete ſich der wundervolle Duft der ſterbenden wie ein wonniger Märchenrauſch durch alle Welt im Abend- und Morgenlande, bis mit dem Enkel auch dieſes letzten Kaiſers, dem jugendlichen Konrad, der entlaubte, abgewelkte Stamm der Pflanze mit allen ihren Wurzeln und Faſern dem Boden entriſſen und vertilgt wurde.

Hiſtoriſcher Niederſchlag des realen Inhaltes des Hortes im „thatſächlichen Beſitz“.

Ein Todesſchrei des Entſetzens ging durch alle Völker, als Konrad's Haupt in Neapel unter den Streichen dieſes Karl's von Anjou fiel, der in allen ſeinen Zügen wohlgetroffen als das Urbild alles nachwibelingiſchen Königthumes gelten kann. Er ſtammte aus dem älteſten der neuen Königsgeſchlechter: die Capetinger waren in Frankreich bereits ſeit lange dem letzten franzöſiſchen Karlinger gefolgt. Hugo Capet's Abkunft war wohl bekannt; Jeder wußte, was ſein Geſchlecht vordem geweſen, und wie er zur Königskrone gelangt war: Klugheit, Politik, und, wo es galt, Gewalt, halfen ihm und ſeinen Nachkommen, und erſetzten ihnen die Berechtigung, die im Glauben des Volkes ihnen abging. Dieſe Capetinger, in allen ihren ſpäteren Zweigen, wurden das Vorbild des modernen König- und Fürſtenthumes: in einem Glauben an ſeine urgeſchlechtliche Herkunft konnte es keine Begründung für ſeine Anſprüche ſuchen; von jedem Fürſten wußte die Mit- und Nachwelt, durch welche bloße Verleihung, um welchen Kaufpreis, oder durch welche Gewaltthat er zur Macht gelangt, durch welche Kunſt, oder durch welche Mittel, er ſich in ihr zu erhalten ſtreben mußte.

Mit dem Untergange der Wibelungen war die Menſchheit von der letzten Faſer losgeriſſen worden, mit der ſie gewiſſermaßen an ihrer geſchlechtlich natürlichen Herkunft gehangen hatte. Der Hort der Nibelungen hatte ſich in das Reich der Dichtung und der Idee verflüchtigt; nur ein erdiger Niederſchlag war als Bodenſatz von ihm zurückgeblieben: *der reale Beſitz*.

Im Nibelungenmythus konnten wir eine ungemein ſcharf gezeichnete Anſicht aller der menſchlichen Geſchlechter, welche ihn erfunden, entwickelt und bethätigt hatten, von dem *Weſen des Beſitzes, des Eigenthumes* erkennen. Mochte in der älteſten religiöſen Vorſtellung der Hort als die durch das Tageslicht Allen erſchloſſene Herrlichkeit der Erde erſcheinen, ſo ſehen wir ihn ſpäter in verdichteter Geſtaltung als die machtgebende Beute des Helden, der ihn als Lohn der kühnſten und erſtaunlichſten That einem überwundenen grauenhaften Gegner abgewann. Dieſer Hort, dieſer machtgebende Beſitz wird von nun an wohl als mit erblichem Anrechte von den Nachkommen jenes göttlichen Helden begehrt, aber über alles charakteriſtiſch iſt es, daß er nie in träger Ruhe, durch bloßen Vertrag, ſondern nur durch eine ähnliche That, wie die des erſten Gewinners es war, von Neuem errungen wird. Dieſe um des Erbes willen ſtets zu erneuernde That hat aber namentlich die moraliſche Bedeutung der Blutrache, der Vergeltung eines Verwandtenmordes in ſich: wir ſehen alſo das Blut, die Leidenſchaft, die Liebe, den Haß, kurz — ſinnlich und geiſtig — rein menſchliche Beſtimmungen und Beweggründe bei dem Erwerbe des Hortes thätig, den Menſchen, den raſtloſen und leidenden, den durch ſeine That, ſeinen Sieg, vor allem auch — ſeinen Beſitz dem von ihm gewußten Tode geweihten, an der Spitze aller Vorſtellungen von dem Urverhältniſſe des Eigenthumserwerbes. — Dieſen Anſchauungen, nach denen vor allem der Menſch geadelt und als der Ausgangspunkt aller Macht gedacht wurde, entſprach vollkommen die Art und Weiſe, wie im wirklichen Leben über den Beſitz verfügt wurde. Galt im früheſten Alterthume gewiß der allernatürlichſte und einfachſte Grundſatz, daß das Maaß des Beſitzes oder Genußrechtes ſich nach dem Bedürfniſſe des Menſchen zu richten habe, ſo trat bei Eroberungsvölkern und bei vorhandener Überfülle nicht weniger naturgemäß die Kraft und Thatenkühnheit der ruhmvollſten Streiter als maßgebendes Subjekt zu dem Objekt reicheren und genußbringenderen Erwerbes. In der geſchichtlichen Einrichtung des Lehenweſens erſehen wir, ſo lange es ſeine urſprüngliche Reinheit bewahrte, dieſen heroiſch menſchlichen Grundſatz noch deutlich ausgeſprochen: die Verleihung eines Genuſſes galt für dieſen einen, gegenwärtigen Menſchen, der auf Grund irgend einer That, irgend eines wichtigen Dienſtes, Anſprüche zu erheben hatte. Von dem Augenblicke an, wo ein Lehen erblich wurde, verlor der Menſch, ſeine perſönliche Tüchtigkeit, ſein Handeln und Thun — an Werth, und dieſer ging von ihm auf den Beſitz über: der erblich gewordene Beſitz, nicht die Tugend der Perſon, gab nun den Erbfolgern ihre Bedeutung, und die hierauf ſich gründende immer tiefere Entwerthung des Menſchen, gegen die immer ſteigende Hochſchätzung des Beſitzes, verkörperte ſich endlich in den widermenſchlichſten Einrichtungen, wie denen des Majorates, aus welchen wunderbar verkehrter Weiſe der ſpätere Adelige allen Dünkel und Hochmuth ſog, ohne zu bedenken, wie gerade dadurch, daß er ſeinen Werth von einem ſtarr gewordenen Familienbeſitze einzig herleitete, er den wirklichen *menſchlichen Adel* offenbar verläugne und von ſich weiſe.

Dieſer erblich gewordene Beſitz, dann *überhaupt* aber der Beſitz, der *thatſächliche Beſitz* — war nach dem Falle der heldenhaft menſchlichen Wibelungen nun die Berechtigung für alles Beſtehende und zu Gewinnende; der Beſitz gab nun dem Menſchen das Recht, das bisher der Menſch von ſich aus auf den Beſitz übergetragen. Dieſer Bodenſatz des verflüchtigten Nibelungenhortes war es denn auch, den die nüchternen deutſchen Herren ſich gewahrt hatten: mochte der Kaiſer ſich auf die höchſte Spitze der Idee ſchwingen, was da unten am Boden haftete, die Herzogthümer, Pfalzen, Marken und Grafſchaften, alle vom Kaiſer verliehenen Ämter und Würden, verdichteten ſich in den Händen der durchaus unidealiſch geſinnten Lehnsträger zum *Beſitz*, zum *Eigenthum*. Der Beſitz war alſo nun das *Recht*, und aufrecht erhalten ward dieſes dadurch, daß fortan nach immer ausgebildeterem Syſteme alles Beſtehende und Gültige nur von jenem hergeleitet wurde. Wer ſich am Beſitze betheiligt hatte, und wer ſich ihn zu erwerben wußte, galt, *aber erſt von da ab*, als die natürliche Stütze der öffentlichen Macht. Dieſe mußte aber auch geheiligt werden: was die herrlichſten Kaiſer mit gutem Treu und Glauben als ideale Berechtigung für ihren Weltherrſcherdrang in Anſpruch genommen hatten, wandten dieſe praktiſchen Herren nun auch auf ihren Beſitz an; die alte, urgöttliche Berechtigung ſprach jeder ehemalige kaiſerliche Beamte für ſich an; der Gottesausſpruch ward aus Juſtinian's römiſchem Rechte erklärt und zum verdutzten Staunen der, dem Beſitze leibeigen gewordenen Menſchheit, in lateiniſche Gerichtsbücher gefaßt. Die herkömmlich immer noch beſtellten Kaiſer, deren Würde man ſogleich nach dem Untergange der Wibelungen bereits an den meiſt zahlenden erſten beſten Geldbeſitzer verſchachert hatte, wußten nach ihrer Erwählung nichts eifriger zu thun, als ſich einen anſehnlichen Hausbeſitz „von Gottes Gnaden“ zu „erwerben“, wie man von nun an dieſes gewaltſame Aneignen oder Abfeilſchen der Länder nannte: die Weltherrſchaft überließ man, verſtändiger geworden, getroſt dem lieben Gott, der ſich gegen die wirklich herrſchende, eigennützigſte und verworfenſte Gemeinheit der Söhne des heiligen römiſchen Reiches bei weitem humaner und nachſichtiger benahm, als die alten heidniſchen Nibelungenrecken, die ſie bei vorkommenden Unverſchämtheiten mitunter ganz kurz und bündig von Hof und Lehen gejagt hatten. —

Das „arme Volk“ ſang, las und druckte mit der Zeit nun die Nibelungenlieder, ſein einziges ihm verbliebenes Erbtheil vom Horte: nie hörte der Glaube an dieſen auf; nur wußte man, daß er nicht mehr in der Welt ſei, — denn in einen alten Götterberg war er wieder verſenkt, in einen Berg wie der, aus dem ihn Siegfried einſt den Nibelungen abgewonnen. Aber in den Berg hatte ihn der große Kaiſer ſelbſt zurückgeführt, um ihn für beſſere Zeiten zu bewahren. Dort, im Kyffhäuſer, ſitzt er nun, der alte „Rothbart“ Friedrich; um ihn die Schätze der Nibelungen, zur Seite ihm das ſcharfe Schwert, das einſt den grimmigen Drachen erſchlug.

Der Nibelungen-Mythus.

Als Entwurf zu einem Drama.

(1848.)

Dem Schooße der Nacht und des Todes entkeimte ein Geſchlecht, welches in Nibelheim (Nebelheim), d. i. in unterirdiſchen düſteren Klüften und Höhlen wohnt: ſie heißen **Nibelungen**; in unſteter, raſtloſer Regſamkeit durchwühlen ſie (gleich Würmern im todten Körper) die Eingeweide der Erde; ſie glühen, läutern und ſchmieden die harten Metalle. Des klaren edlen Rheingoldes bemächtigte ſich **Alberich**, entführte es den Tiefen der Wäſſer und ſchmiedete daraus mit großer, liſtiger Kunſt einen Ring, der ihm die oberſte Gewalt über ſein ganzes Geſchlecht, die Nibelungen, verſchaffte: ſo wurde er ihr Herr, zwang ſie, für ihn fortan allein zu arbeiten, und ſammelte den unermeßlichen **Nibelungenhort**, deſſen wichtigſtes Kleinod der Tarnhelm, durch den jede Geſtalt angenommen werden konnte, und den zu ſchmieden Alberich ſeinen eigenen Bruder, Reigin (Mime-Eugel), gezwungen hatte. So ausgerüſtet ſtrebte Alberich nach der Herrſchaft über die Welt und Alles in ihr Enthaltene.

Das Geſchlecht der **Rieſen**, der trotzigen, gewaltigen, urgeſchaffenen, wird in ſeinem wilden Behagen geſtört: ihre ungeheure Kraft, ihr ſchlichter Mutterwitz reicht gegen Alberich's herrſchſüchtige Verſchlagenheit nicht mehr aus: ſie ſehen mit Sorge die Nibelungen wunderbare

Waffen ſchmieden, die in den Händen menſchlicher Helden einſt den Rieſen den Untergang bereiten ſollen. — Dieſen Zwieſpalt benutzte das zur Allherrſchaft erwachſende Geſchlecht der Götter. Wotan verträgt mit den Rieſen, den Göttern die Burg zu bauen, von der aus ſie ſicher die Welt zu ordnen und zu beherrſchen vermögen; nach vollendetem Bau fordern die Rieſen als Lohn den Nibelungenhort. Der höchſten Klugheit der Götter gelingt es, Alberich zu fangen; er muß ihnen ſein Leben mit dem Horte löſen; den einzigen Ring will er behalten: — die Götter, wohl wiſſend, daß in ihm das Geheimniß der Macht Alberich's beruhe, entreißen ihm auch den Ring: da verflucht er ihn; er ſoll das Verderben Aller ſein, die ihn beſitzen. Wotan ſtellt den Hort den Rieſen zu, den Ring will er behalten, damit ſeine Allherrſchaft zu ſichern: die Rieſen ertrotzen ihn, und Wotan weicht auf den Rath der drei Schickſalsfrauen (Nornen), die ihn vor dem Untergange der Götter ſelbſt warnen.

Nun laſſen die Rieſen den Hort und den Ring auf der Gnita-(Neid-)Haide von einem ungeheuren Wurme hüten. Durch den Ring bleiben die Nibelungen mit Alberich zugleich in Knechtſchaft. Aber die Rieſen verſtehen nicht, ihre Macht zu nützen; ihrem plumpen Sinne genügt es, die Nibelungen gebunden zu haben. So liegt der Wurm ſeit uralten Zeiten in träger Furchtbarkeit über dem Hort: vor dem Glanz des neuen Göttergeſchlechtes verbleicht und erſtarrt machtlos das Rieſengeſchlecht, elend und tückiſch ſchmachten die Nibelungen in fruchtloſer Regſamkeit fort. Alberich brütet ohne Raſt über die Wiedererlangung des Ringes.

In hoher Thätigkeit ordneten nun die Götter die Welt, banden die Elemente durch weiſe Geſetze, und widmeten ſich der ſorgſamſten Pflege des Menſchengeſchlechtes. Ihre Kraft ſteht über Allem. Doch der Friede, durch den ſie zur Herrſchaft gelangten, gründet ſich nicht auf Verſöhnung: er iſt durch Gewalt und Liſt vollbracht. Die Abſicht ihrer höheren Weltordnung iſt ſittliches Bewußtſein: das Unrecht, das ſie verfolgen, haftet aber an ihnen ſelber. Aus den Tiefen Nibelheims grollt ihnen das Bewußtſein ihrer Schuld entgegen: denn die Knechtſchaft der Nibelungen iſt nicht zerbrochen; die Herrſchaft iſt nur Alberich geraubt, und zwar nicht für einen höheren Zweck, ſondern unter dem Bauche des müßigen Wurmes liegt nutzlos die Seele, die Freiheit der Nibelungen begraben: Alberich hat ſomit in ſeinen Vorwürfen gegen die Götter Recht. Wotan ſelbſt kann aber das Unrecht nicht tilgen, ohne ein neues Unrecht zu begehen: nur ein, von den Göttern ſelbſt unabhängiger, freier Wille, der alle Schuld auf ſich ſelbſt zu laden und zu büßen im Stande iſt, kann den Zauber löſen, und in dem Menſchen erſehen die Götter die Fähigkeit zu ſolchem freien Willen. In den Menſchen ſuchen ſie alſo ihre Göttlichkeit überzutragen, um ſeine Kraft ſo hoch zu heben, daß er, zum Bewußtſein dieſer Kraft gelangend, des göttlichen Schutzes ſelbſt ſich entſchlägt, um nach eigenem freien Willen zu thun, was ſein Sinn ihm eingiebt. Zu dieſer hohen Beſtimmung, Tilger ihrer eigenen Schuld zu ſein, erziehen nun die Götter den Menſchen, und ihre Abſicht würde erreicht ſein, wenn ſie in dieſer Menſchenſchöpfung ſich ſelbſt vernichteten, nämlich in der Freiheit des menſchlichen Bewußtſeins ihres unmittelbaren Einfluſſes ſich ſelbſt begeben müßten. Mächtige menſchliche Geſchlechter, von göttlichem Samen befruchtet, blühen nun bereits: in Streit und Kampf ſtählen ſie ihre Kraft; Wotan's Wunſchmädchen ſchirmen ſie als Schildjungfrauen, als Walküren geleiten ſie die im Kampf Gefallenen nach Walhalla, wo die Helden in Wotan's Genoſſenſchaft ein herrliches Leben unter Kampfſpielen fortſetzen. Immer iſt aber der rechte Held noch nicht geboren, in dem die ſelbſtſtändige Kraft zum vollen Bewußtſein gelangen ſoll, ſo daß er fähig ſei, aus freiem Willen die Todesbüßung vor den Augen, ſeine kühnſte That ſein eigen zu nennen. Im Geſchlecht der Wälſungen ſoll endlich dieſer Held geboren werden: eine unfruchtbar gebliebene Ehe dieſes Geſchlechtes befruchtete Wotan durch einen Apfel Holda's, den er das Ehepaar genießen ließ: ein Zwillingspaar, Siegmund und Sieglinde (Bruder und Schweſter) entſpringen der Ehe. Siegmund nimmt ein Weib, Sieglinde vermählt ſich einem

Manne (Hunding); ihre beiden Ehen bleiben aber unfruchtbar: um einen ächten Wälſung zu erzeugen, begatten ſich nun Bruder und Schweſter ſelbſt. Hunding, Sieglinde's Gemahl, erfährt das Verbrechen, verſtößt ſein Weib und überfällt Siegmund mit Streit. Brünnhild, die Walküre, ſchützt Siegmund gegen Wotan's Geheiß, welcher dem Verbrechen zur Sühne ihm den Untergang beſchieden hat; ſchon zückt unter Brünnhild's Schild Siegmund zu dem tödtlichen Streiche auf Hunding das Schwert, welches Wotan ihm einſt ſelbſt geſchenkt, als der Gott den Streich mit ſeinem Speer auffängt, woran das Schwert in zwei Stücken zerbricht. Siegmund fällt. Brünnhild wird von Wotan für ihren Ungehorſam geſtraft: er verſtößt ſie aus der Schaar der Walküren, und bannt ſie auf einen Felſen, wo ſie, die göttliche Jungfrau, dem Manne vermählt werden ſoll, der dort ſie findet und aus dem Schlafe erweckt, in den Wotan ſie verſenkt; ſie erfleht ſich als Gnade, Wotan möge den Felſen mit Schrecken des Feuers umgeben, damit ſie ſicher ſei, daß ſie nur der kühnſte Held gewinnen können würde. — Die verſtoßene Siegelinde gebiert in der Wildniß nach langer Schwangerſchaft Siegfried (der durch Sieg Friede bringen ſoll): Reigin (Mime), Alberich's Bruder, iſt, als Sieglinde in den Wehen ſchrie, aus Klüften zu ihr getreten, und hat ihr geholfen: nach der Geburt ſtirbt ſie, nachdem ſie Reigin ihr Schickſal gemeldet, und den Knaben dieſem übergeben hat. Reigin erzieht Siegfried, lehrt ihn ſchmieden, meldet ihm den Tod ſeines Vaters, und verſchafft ihm die beiden Stücken von deſſen zerſchlagenem Schwerte, aus welchen Siegfried unter Mime's Anleitung das Schwert (Balmung) ſchmiedet. Nun reizt Mime den Jüngling zur Erlegung des Wurmes, wodurch er ſich ihm dankbar erzeigen ſoll. Siegfried begehrt zuvor den Mord ſeines Vaters zu rächen: er zieht aus, überfällt und tödtet Hunding: hiernach erſt erfüllt er Mime's Wunſch, bekämpft und erſchlägt den Rieſenwurm. Als er ſeine vom Blute des Wurmes erhitzten Finger zur Kühlung in den Mund führt, koſtet er unwillkürlich von dem Blute und verſteht dadurch plötzlich die Sprache der Waldvögel, welche um ihn herum ſingen. Sie preiſen Siegfried's ungeheure That, verweiſen ihn auf den Nibelungenhort in des Wurmes Höhle, und warnen ihn vor Mime, der ihn nur verwendet habe, um zu dem Horte zu gelangen, und der nun nach ſeinem Leben trachte, um den Hort für ſich allein zu behalten. Siegfried erſchlägt hierauf Mime, und nimmt von dem Horte den Ring und die Tarnkappe: er vernimmt die Vögel wieder, welche ihm rathen, das herrlichſte Weib, Brünnhild, zu gewinnen. Siegfried zieht nun aus, erreicht die Felſenburg Brünnhilde's, dringt durch das umlodernde Feuer, erweckt Brünnhild; ſie erkennt freudig Siegfried, den herrlichſten Helden vom Wälſungenſtamme, und ergiebt ſich ihm: er vermählt ſich ihr durch den Ring Alberich's, den er an ihren Finger ſteckt. Als es ihn forttreibt, zu neuen Thaten auszuziehen, theilt ſie ihm ihr geheimes Wiſſen in hohen Lehren mit, warnt ihn vor den Gefahren des Truges und der Untreue: ſie ſchwören ſich Eide und Siegfried zieht fort.

Ein zweiter, auch von Göttern entſproſſener Heldenſtamm iſt der der Gibichungen am Rhein: dort blühen jetzt Gunther und Gudrun, ſeine Schweſter. Gunther's Mutter, Grimhild, ward einſt von Alberich überwältigt, und ſie gebar von ihm einen unehelichen Sohn, Hagen. Wie die Wünſche und Hoffnungen der Götter auf Siegfried beruhen, ſetzt Alberich ſeine Hoffnung der Wiedergewinnung des Ringes auf den von ihm erzeugten Helden Hagen. Hagen iſt bleichfarbig, ernſt und düſter; frühzeitig ſind ſeine Züge verhärtet; er erſcheint älter als er iſt. Alberich hat ihm in ſeiner Kindheit bereits geheimes Wiſſen und Kenntniß des väterlichen Schickſales beigebracht, und ihn gereizt, nach dem Ringe zu ſtreben: er iſt ſtark und gewaltig; dennoch erſchien er Alberich nicht mächtig genug, den Rieſenwurm zu tödten. Da Alberich machtlos geworden, konnte er ſeinem Bruder Mime nicht wehren, als dieſer durch Siegfried den Hort zu erlangen ſuchte: Hagen ſoll nun aber Siegfried's Verderben herbeiführen, um dieſem in ſeinem Untergange den Ring abzugewinnen. Gegen Gunther und Gudrun iſt Hagen verſchloſſen, — ſie fürchten ihn, aber ſchätzen ſeine Klugheit und Erfahrung: das Geheimniß einer wunderbaren Herkunft Hagen's, und daß er nicht ſein ächter Bruder, iſt Gunther bekannt: er ſchilt ihn einmal einen Albenſohn.

Gunther iſt von Hagen darüber belehrt, daß Brünnhild das begehrenswertheſte Weib ſei, und zu dem Verlangen nach ihrem Beſitze von ihm angereizt, als Siegfried zu den Gibichungen an den Rhein kommt. Gudrun, durch das Lob, welches Hagen Siegfried ſpendet, in Liebe zu dieſem entbrannt, reicht auf Hagen's Rath Siegfried zum Willkommen einen Trank, durch Hagen's Kunſt bereitet und von der Wirkſamkeit, daß er Siegfried ſeiner Erlebniſſe mit Brünnhild und ſeiner Vermählung mit ihr vergeſſen macht. Siegfried begehrt Gudrun zum Weibe: Gunther ſagt ſie ihm zu, unter der Bedingung daß er ihm zu Brünnhild verhelfe. Siegfried geht darauf ein: ſie ſchließen Blutbrüderſchaft und ſchwören ſich Eide, von denen Hagen ſich ausſchließt. — Siegfried und Gunther begeben ſich auf die Fahrt und gelangen zu Brünnhild's Felſenburg: Gunther bleibt im Schiffe zurück; Siegfried benutzt zum erſten und einzigen Male ſeine Macht als Herr der Nibelungen, indem er den Tarnhelm aufſetzt, und durch ihn ſich Gunther's Geſtalt und Ausſehen verſchafft; ſo bringt er durch die Flammen zu Brünnhild. Dieſe, durch Siegfried bereits des Magdthumes beraubt, hat auch ihre übermenſchliche Kraft eingebüßt, alles Wiſſen hat ſie an Siegfried — der es nicht nützt — vergeben —; ſie iſt ohnmächtig wie ein gewöhnliches Weib, und vermag dem neuen, kühnen Werber nur fruchtloſen Widerſtand zu bieten; er entreißt ihr den Ring — durch den ſie nun Gunther vermählt ſein ſoll —, und zwingt ſie in den Saal, wo er die Nacht neben ihr ſchläft, zu ihrer Verwunderung jedoch ſein Schwert zwiſchen ſie Beide legt. Am Morgen bringt er ſie zum Schiffe, wo er ſeine Stelle zu ihrer Seite unvermerkt von dem wahren Gunther einnehmen läßt, und durch die Kraft des Tarnhelmes ſich ſchnell an den Rhein zur Gibichenburg verſetzt. Gunther erreicht mit Brünnhild, welche ihm in düſterem Schweigen folgt, auf dem Rheine die Heimath: Siegfried, an Gudrun's Seite, und

Hagen empfangen die Ankommenden. — Brünnhild iſt entſetzt, da ſie Siegfried als Gudrun's Gemahl erblickt: ſeine kalte, freundliche Gelaſſenheit ihr gegenüber macht ſie ſtaunen; da er ſie an Gunther zurückweiſt, erkennt ſie den Ring an ſeinem Finger: ſie ahnt den Betrug, der ihr geſpielt, und fordert den Ring, der nicht ihm gehöre, ſondern den Gunther von ihr empfangen: er verweigert ihn. Sie fordert Gunther auf, den Ring von Siegfried zu begehren: Gunther iſt verwirrt und zögert. Brünnhild: ſo empfing Siegfried den Ring von ihr? Siegfried, der den Ring erkannt, „von keinem Weib empfing ich ihn; den hat meine Kraft dem Rieſenwurm abgewonnen; durch ihn bin ich der Nibelungen Herr, und Keinem trete ich ſeine Macht ab". Hagen tritt dazwiſchen und frägt Brünnhild, ob ſie genau den Ring kenne? Sei es ihr Ring, ſo habe ihn Siegfried durch Trug gewonnen, und er könne nur Gunther, ihrem Gemahle, gehören. Brünnhild ſchreit laut auf über den Betrug, der ihr geſpielt; der fürchterlichſte Rachedurſt erfüllt ſie gegen Siegfried. Sie ruft Gunther zu, daß er von Siegfried betrogen: „nicht dir — dieſem Manne bin ich vermählt, er gewann meine Gunſt". — Siegfried ſchilt ſie ehrvergeſſen: ſeiner Blutbrüderſchaft ſei er treu geweſen, — ſein Schwert habe er zwiſchen Brünnhild und ſich gelegt: — er fordert ſie auf, dieß zu bezeugen. — Abſichtlich und nur auf ſein Verderben bedacht will ſie Siegfried nicht verſtehen: er lüge und berufe ſich ſchlecht auf ſein Schwert Balmung, das ſie ruhig an der Wand hängen geſehen, als er in Liebe bei ihr lag. — Die Männer und Gudrun beſtürmen Siegfried, die Anklage von ſich abzuweiſen, wenn er es vermöge. Siegfried ſchwört feierliche Eide zur Bekräftigung ſeiner Ausſage. Brünnhild ſchilt ihn meineidig: ſo viele Eide, ihr und Gunther, habe er geſchworen, die er gebrochen: nun ſchwöre er auch einen Meineid, um eine Lüge zu bekräftigen. Alles iſt in höchſter Aufregung. Siegfried ruft Gunther zu, ſeinem Weibe zu wehren, die ſchamlos ihre und ihres Gatten Ehre verläſtere: er entfernt ſich mit Gudrun in den Saal. — Gunther, in tiefſter Scham und furchtbarer Verſtimmung, hat ſich mit verhülltem Geſicht abſeits niedergeſetzt: an Brünnhild, dem ſchrecklichſten inneren Sturme preisgegeben, tritt Hagen heran. Er bietet ſich ihr zum Rächer ihrer Ehre an: ſie verlacht ihn als ohnmächtig, Siegfried zu bewältigen: ein Blick aus ſeinem ſtrahlenden Auge, das ſelbſt durch jene trügeriſche Geſtalt zu ihr geleuchtet, vermöge Hagen's Muth zu brechen. Hagen: wohl kenne er Siegfried's furchtbare Stärke, drum ſolle ſie ihm ſagen, wie er zu bewältigen wäre? Sie, die Siegfried gefeit und durch geheimen Segen ihn gegen Wunden gewaffnet hat, räth nun Hagen, ihn im Rücken zu treffen; denn da ſie wußte, daß der Held nie dem Feinde den Rücken bieten würde, habe ſie an dieſem den Segen geſpart. — Gunther muß den Mordplan kennen. Sie rufen ihn auf, ſeine Ehre zu rächen: Brünnhild bedeckt ihn mit den Vorwürfen der Feigheit und des Betruges; Gunther erkennt ſeine Schuld, und die Nothwendigkeit, durch Siegfried's Tod ſeine Schande zu enden. Er erſchrickt, ſich des Bruches der Blutbrüderſchaft ſchuldig zu machen. Brünnhild höhnt ihn mit bitterem Schmerz: was ſei an ihr nicht Alles verbrochen worden? Hagen reizt Gunther durch die Ausſicht auf die Erlangung des Ringes der Nibelungen, den Siegfried wohl nur im Tode werde fahren laſſen. Gunther willigt ein; Hagen räth eine Jagd auf morgen, dabei ſolle Siegfried überfallen, und vielleicht Gudrun ſelbſt ſein Mord verheimlicht werden; um ſie war Gunther beſorgt: Brünnhilde's Racheluſt ſchärft ſich in der Eiferſucht auf Gudrun. So wird von den Dreien Siegfried's Mord beſchloſſen. — Siegfried erſcheint mit Gudrun feſtlich geſchmückt in der Halle, ladt zum Opfer und zur Hochzeitsfeier ein. Heuchleriſch gehorchen die Verſchworenen: Siegfried und Gudrun freuen ſich des anſcheinend wiedergekehrten Friedens.

Am folgenden Morgen geräth Siegfried in der Verfolgung eines Wildes in die Einſamkeit einer Felſenſchlucht am Rhein. Drei Meerfrauen tauchen aus der Fluth auf: ſie ſind weiſſagende Töchter der Waſſertiefe, der einſt von Alberich das klare Rheingold entriſſen, um aus ihm den mächtigen, verhängnißvollen Ring zu ſchmieden: der Fluch und die Macht dieſes Ringes würde vernichtet ſein, wenn er dem

Waſſer zurückgegeben und ſomit in das urſprüngliche reine Element wieder aufgelöſt würde. Die Frauen trachten nach dem Ringe und begehren ihn von Siegfried, der ihn verweigert. (Er hat ſchuldlos die Schuld der Götter übernommen, ihr Unrecht büßt er an ſich durch ſeinen Trotz, ſeine Selbſtſtändigkeit.) Sie verkünden ihm Unheil und den Fluch, der an dem Ringe haftet: er ſoll ihn in die Fluth werfen, ſonſt müſſe er heute noch ſterben. Siegfried: „ihr liſtigen Frauen ſollt mich nicht um meine Macht betrügen: den Fluch und euer Drohen achte ich nicht eines Haares werth. Wozu mein Muth mich treibt, das iſt mir Urgeſetz, und was ich nach meinem Sinne thue, das iſt mir ſo beſtimmt: nennt ihr dieß Fluch oder Segen, ich gehorche ihm und ſtrebe nicht wider meine Kraft.“ Die Frauen: „willſt du die Götter übertreffen?“ Siegfried: „Zeigtet ihr mir die Möglichkeit, die Götter zu bewältigen, ſo müßte ich nach meinem Muthe ſie bekämpfen. Drei weiſere Frauen, als ihr ſeid, kenne ich; die wiſſen, wo die Götter einſt in banger Sorge ſtreiten werden. Zu der Götter Frommen iſt es, wenn ſie ſorgen, daß ich dann mit ihnen kämpfe. Drum lache ich eurem Drohen: der Ring bleibt mein, und ſo werfe ich das Leben hinter mich.“ (Er hebt eine Erdſcholle auf, und wirft ſie über ſein Haupt hinter ſich.) — Die Frauen verſpotten nun Siegfried, der ſich ſo ſtark und weiſe wähne, als er blind und unfrei ſei. „Eide hat er gebrochen und weiß es nicht: ein Gut, höher und werther als der Ring, hat er verloren, und weiß es nicht: Runen und Zauber ſind ihm gelehrt, und er hat ſie vergeſſen. Lebe wohl, Siegfried! Ein ſtolzes Weib kennen wir; die wird den Ring noch heute erwerben, wenn du erſchlagen biſt: zu ihr! Sie giebt uns beſſeres Gehör.“ — Siegfried ſieht ihnen lachend nach, wie ſie ſingend davon ziehen. Er ruft: „wär' ich nicht Gudrun treu, eine von euch hätte ich mir gebändigt!“ Er vernimmt die näher kommenden Jagdgenoſſen und ſtößt in ſein Horn: die Jäger, — Gunther und Hagen an ihrer Spitze, — verſammeln ſich um Siegfried. Das Jagdmahl wird eingenommen: Siegfried, in ausgelaſſener

Heiterkeit, verſpottet ſich über ſein unbelohntes Jagen: nur Waſſerwild habe ſich ihm geboten, auf deſſen Jagd er leider nicht gerüſtet geweſen, ſonſt würde er ſeinen Genoſſen drei wilde Waſſervögel gebracht haben, die ihm geweiſſagt, er würde heute noch ſterben. Hagen nimmt beim Trinken die ſcherzhafte Weiſe auf: ob er denn wirklich der Vögel Geſang und Sprache verſtehe? — Gunther iſt trüb und ſchweigſam. Siegfried will ihn aufheitern und erzählt in Liedern von ſeiner Jugend: ſein Abenteuer mit Mime, die Erlegung des Wurmes, und wie er dazugekommen, die Vögel zu verſtehen. In der folgerecht geleiteten Erinnerung kommt ihm auch der Zuruf der Vögel bei, Brünnhilde aufzuſuchen, die ihm beſchieden ſei; wie er dann zu dem flammenden Felſen gezogen und Brünnhild erweckt habe. Die Erinnerung dämmert immer heller in ihm auf. Zwei Raben fliegen jäh über ſein Haupt dahin. Hagen unterbricht Siegfried: „was ſagen dir dieſe Raben?“ Siegfried fährt heftig auf. Hagen: „ich verſtand ſie, ſie eilen, dich Wotan anzumelden“. Er ſtößt ſeinen Speer in Siegfried's Rücken. Gunther, durch Siegfried's Erzählung auf den richtigen Zuſammenhang der unbegreiflichen Vorgänge mit Brünnhilde gerathend, und plötzlich daraus Siegfried's Unſchuld erkennend, war, Siegfried zu retten, Hagen in den Arm gefallen, ohne jedoch den Stoß aufhalten zu können. Siegfried erhebt ſeinen Schild, um Hagen damit zu zerſchmettern, ihn verläßt die Kraft und krachend ſtürzt er zuſammen. Hagen hat ſich abgewandt, Gunther und die Mannen umſtehen in theilnahmsvoller Erſchütterung Siegfried, welcher ſeine Augen noch einmal leuchtend aufſchlägt: „Brünnhild! Brünnhild! Du ſtrahlendes Wotanskind! Wie ſeh' ich hell und leuchtend dich mir nah'n! Mit heilig ernſtem Lächeln ſattelſt du dein Roß, das thautriefend durch die Lüfte ſchreitet: zu mir richteſt du den Lauf, hier giebt es Wal zu küren! Mich Glücklichen, den du zum Gatten korſt, mich leite nun nach Walhall, daß ich zu aller Helden Ehre Allvaters Meth mag trinken, den du, ſtrahlende Wunſchmaid, mir reicheſt! Brünnhild! Brünnhild! Sei gegrüßt!“ Er ſtirbt. Die Mannen erheben die Leiche auf den

Schild, und geleiten ſie, Gunther voran, feierlich über die Felſenhöhe von dannen.

In der Halle der Gibichungen, deren Vorplatz im Hintergrunde auf das Rheinufer ausgeht, wird die Leiche niedergeſetzt: Hagen hat mit grellem Rufe Gudrun herausgerufen, — ein wilder Eber habe ihren Gatten zerfleiſcht. — Gudrun ſtürzt voll Entſetzen über Siegfried's Leiche hin: ſie klagt die Brüder des Mordes an; Gunther weiſt auf Hagen: er ſei der wilde Eber, der Mörder Siegfried's. Hagen: „nun denn, habe ich ihn erlegt, an den kein Anderer ſich wohl wagte, ſo iſt, was ſein iſt, auch meine gute Beute. Der Ring iſt mein!" Gunther tritt ihm entgegen: „Schamloſer Albenſohn, mein iſt der Ring, denn von Brünnhilden war er mir beſtimmt: Ihr hörtet es Alle!" — Hagen und Gunther ſtreiten: Gunther fällt. Hagen will der Leiche den Ring entziehen, ſie hebt drohend die Hand empor; Hagen weicht entſetzt zurück; Gudrun ſchreit in Jammer laut auf: — da tritt Brünnhild feierlich dazwiſchen: „Schweigt euren Jammer, eure eitle Wuth! Hier ſteht ſein Weib, das ihr Alle verriethet! Nun fordre ich mein Recht, denn was geſchehen ſollte, iſt geſchehen!" — Gudrun: „Ach, Unheilvolle! Du warſt es, die uns Verderben brachte". Brünnhild: „Armſelige, ſchweig'! Du warſt nur ſeine Buhlerin: ſein Gemahl bin ich, der er Eide geſchworen, noch eh' er je dich ſah". Gudrun: „Weh' mir! Verfluchter Hagen, was rietheſt du mir mit dem Trank, durch den ich ihr den Gatten ſtahl: denn nun weiß ich, daß er Brünnhild nur durch den Trank vergaß". Brünnhild: „O, er war rein! Nie wurden Eide treuer gehalten, als durch ihn. So hat ihn Hagen nun nicht erſchlagen, nein, für Wotan zeichnete er ihn, zu dem ich ihn nun geleiten ſoll. Jetzt hab' auch ich gebüßt; rein und frei bin ich: denn Er, der Herrliche nur, hatte mich gezwungen." Sie läßt am Ufer Scheithaufen errichten, Siegfried's Leiche zu verbrennen: kein Roß, kein Knecht ſoll mit ihm geopfert werden, ſie allein will zu ſeiner Ehre ihren Leib den Göttern darbringen. Zuvor nimmt ſie ihr Erbe in Beſitz; der Tarnhelm ſoll mit verbrennen: den

Ring aber ſteckt ſie ſelbſt an. „Du übermüthiger Held, wie hielteſt du mich gebannt! All mein Wiſſen verrieth ich dir, dem Sterblichen, und mußte ſo meiner Weisheit verluſtig ſein; du nützteſt es nicht, auf dich allein nur verließeſt du dich: nun du es frei geben mußteſt durch den Tod, kommt mir mein Wiſſen wieder, und dieſes Ringes Runen erkenne ich. Des Urgeſetzes Runen kenn' ich nun auch, der Nornen alten Spruch! Hört denn, ihr herrlichen Götter, euer Unrecht iſt getilgt: dankt ihm, dem Helden, der eure Schuld auf ſich nahm. Er gab es nun in meine Hand, das Werk zu vollenden: gelöſet ſei der Nibelungen Knechtſchaft, der Ring ſoll ſie nicht mehr binden. Nicht ſoll ihn Alberich empfangen; der ſoll nicht mehr euch knechten; dafür ſei er aber ſelbſt auch frei wie ihr. Denn dieſen Ring ſtelle ich euch zu, weiſe Schweſtern der Waſſertiefe; die Gluth, die mich verbrennt, ſoll das böſe Kleinod reinigen; ihr löſet es auf und bewahret es harmlos, das Rheingold, das euch geraubt, um Knechtſchaft und Unheil daraus zu ſchmieden. Nur Einer herrſche, Allvater, herrlicher, du! Daß ewig deine Macht ſei, führ' ich dir dieſen zu: empfange ihn wohl, er iſt deſſ' werth!“ — Unter feierlichen Geſängen ſchreitet Brünnhild auf den Scheithaufen zu Siegfried's Leiche. Gudrun iſt über den erſchlagenen Gunther, in tiefen Schmerz aufgelöſt, hingebeugt im Vordergrunde. Die Flammen ſind über Brünnhild und Siegfried zuſammengeſchlagen: — plötzlich leuchtet es im hellſten Glanze auf: über einem düſtern Wolkenſaume erhebt ſich der Glanz, in welchem Brünnhild, im Waffenſchmuck zu Roß, als Walküre Siegfried an der Hand von dannen geleitet. Zugleich ſchwellen die Uferwellen des Rheines bis an den Eingang der Halle an: die drei Waſſerfrauen entführen auf ihnen den Ring und den Helm. Hagen ſtürzt wie wahnſinnig auf ſie zu, das Kleinod ihnen zu entreißen, — die Frauen erfaſſen ihn und ziehen ihn mit ſich in die Tiefe hinab.

Siegfried's Tod.

Perſonen.

Siegfried.
Gunther.
Hagen.
Alberich.

Brünnhilde.
Gudrune.
Drei Nornen.
Drei Waſſerfrauen.

Walküren.

Am Rhein.

Vorſpiel.

(Nach ſehr kurzer muſikaliſcher Vorbereitung wird der Vorhang aufgezogen. Die Bühne ſtellt den Gipfel eines Felſenberges dar: links der Eingang eines natürlichen Steingemaches. Der Saum der Höhe iſt nach dem Hintergrunde zu ganz frei; rechts hohe Tannen. — Helle Sternennacht.)

Die drei Nornen

(hohe Frauengeſtalten in dunklen, faltigen Gewändern, ſpannen ein goldenes Seil aus. Die Erſte [Älteſte] knüpft das Seil, zur äußerſten Seite rechts, an einer Tanne feſt. Die Zweite [Jüngere] windet es links um einen Stein. Die Dritte [Jüngſte] hält das Ende in der Mitte des Hintergrundes).

Die erſte Norn.

In Oſten wob ich.

Die Zweite.

In Weſten wand ich.

Die Dritte.

Nach Norden werf' ich.

(zur Zweiten)

Was wandeſt du im Weſten?

Die Zweite

(zur Erſten).

Was wobeſt du im Oſten?

Die Erſte

(während ſie das Seil von der Tanne löſt).

Rheingold raubte Alberich,
ſchmiedete einen Ring,
band durch ihn ſeine Brüder.

Die Zweite

(das Seil von dem Steine loswindend).

Knechte die Nibelungen,
Knecht auch Alberich,
da ihm der Ring geraubt.

Die Dritte

(das Ende des Seiles nach dem äußerſten Hintergrunde zuwerfend).

Frei die Schwarzalben,
frei auch Alberich:
Rheingold ruh' in der Tiefe!

Sie wirft das Seil der Zweiten, dieſe es wieder der Erſten zu, welche es von Neuem wieder an die Tanne knüpft.)

Die Erſte.

In Oſten wob ich.

Die Zweite

(die das Seil wieder um den Stein gewunden).

In Weſten wand ich.

Die Dritte

(das Ende wieder emporhaltend).

Nach Norden werf' ich. —
Was wandeſt du im Weſten?

Die Zweite.

Was wobeſt du im Oſten?

Die Erſte

(das Seil wieder löſend)

Der Götter Burg bauten Rieſen,
begehrten drohend zum Dank den Ring:
Ihn entriſſen die Götter dem Nibelung.

Die Zweite

(das Seil wieder loswindend)

Sorgen ſeh' ich die Götter,
es grollt in Banden die Tiefe:
Freie nur geben Frieden.

Die Dritte

(das Ende wieder werfend).

Freudig trotzet ein Froher,
frei für die Götter zu ſtreiten:
durch Sieg bringt Friede ein Held.

(Sie verfahren mit dem Seil genau wieder wie zuvor.)

Die Erſte.

In Oſten wob ich.

Die Zweite.

In Weſten wand ich.

Die Dritte.

Nach Norden werf' ich. —
Was wandeſt du im Weſten?

Die Zweite.

Was webeſt du im Oſten?

Die Erſte.

Einen Wurm zeugten die Rieſen,
des Ringes würgenden Hüter.
Siegfried hat ihn erſchlagen.

Die Zweite.

Brünnhild gewann der Held,
brach der Walküre Schlaf:
liebend lehrt ſie ihm Runen.

Die Dritte.

Der Runen nicht achtend, untreu auf Erden,
treu doch auf ewig, trügt er die Edle:
doch ſeine That taugt ſie zu deuten,
frei zu vollenden, was froh er begann.

(Sie werfen ſich das Seil wieder zu.)

Windeſt du noch im Weſten?

Die Zweite.

Webeſt du noch im Oſten?

(Morgendämmerung bricht an.)

Die Erſte.

Meinem Brunnen nahet ſich Wotan.

Die Zweite.

Sein Auge neigt ſich zum Quell.

Die Dritte.

Weiſe Antwort laßt ihm werden!

Die drei Nornen zuſammen

(während ſie das Seil vollſtändig aufwinden).

Schließet das Seil, wahret es wohl!
Was wir ſpannen, bindet die Welt.

(Sie umfaſſen ſich und entſchweben dem Felſen. — Der Tag bricht an. — Siegfried und Brünnhilde treten aus dem Steingemach. Siegfried iſt in vollen Waffen; Brünnhilde führt ein Roß am Zaume.)

Brünnhilde.

Zu neuen Thaten, theurer Helde,
wie liebt' ich dich — ließ' ich dich nicht?
Ein einzig Sorgen macht mich ſäumen,
daß dir zu wenig mein Werth gewann.
Was Götter mich wieſen, gab ich dir,
heiliger Runen reichen Hort;
doch meiner Stärke magdlichen Stamm
nahm mir der Held, dem ich nun mich neige:
des Wiſſens bar, doch des Wunſches voll,
an Liebe reich, doch ledig der Kraft —
mög'ſt du die Arme nicht verachten,
die dir nur gönnen, nicht geben mehr kann.

Siegfried.

Mehr gabſt du Wunderfrau,
als ich zu wahren weiß:
nicht zürne, wenn dein Lehren
mich unbelehret ließ!
Ein Wiſſen doch wahr' ich wohl:
daß mir Brünnhilde lebt;
eine Lehre lernt' ich leicht:
Brünnhilde's zu gedenken.

Brünnhilde.

Willſt du mir Minne ſchenken,
gedenke deiner nur,
gedenke deiner Thaten!
Gedenke des wilden Feuers,
das furchtlos du durchſchritteſt,
da den Felſen es rings umrann.

Siegfried.

Brünnhilde zu gewinnen!

Brünnhilde.

Gedenk' der beſchildeten Frau,
die in tiefem Schlafe du fandeſt,
der den feſten Helm du erbrachſt.

Siegfried.

Brünnhilde zu erwecken!

Brünnhilde.

Gedenk' der Eide — die uns einen,
gedenk' der Treue — die wir tragen,
gedenk' der Liebe — der wir leben:
Brünnhilde's dann vergißt du nicht.

Siegfried.

Den Ring ich dir nun reiche
zum Tauſche deiner Runen:
was der Thaten je ich ſchuf,
deſſ' Tugend ſchließet er ein.
Ich erſchlug einen wilden Wurm,
der grimmig lang ihn bewacht:
nun wahre du ſeine Kraft
als Weihegruß meiner Treu'.

Brünnhilde.

Ihn geiz' ich als einziges Gut, —
drum nimm nun auch Grane, mein Roß!
Ging ſein Lauf mit mir einſt kühn durch die Lüfte, —
mit mir verlor er die hehre Art;
über Wolken hin auf blitzenden Wettern
die alten Wege nicht führt er mehr.
Dir, Helde, ſoll er nun gehorchen:
nie ritt ein Recke edleres Roß!
Du hüt' ihn wohl, er hört dein Wort:
o bring' ihm oft Brünnhilde's Gruß!

Siegfried.

Durch deine Tugend allein
ſoll ſo ich Thaten noch wirken!
Meine Kämpfe kieſeſt du,
meine Siege kehren zu dir!
Auf deines Roſſes Rücken,
in deines Schildes Schirm —
nicht Siegfried bin ich mehr,
bin nur Brünnhilde's Arm!

Brünnhilde.

O, wär' Brünnhild deine Seele!

Siegfried.

Durch ſie entbrennt mir der Muth.

Brünnhilde.

So wärſt du Siegfried und Brünnhild?

Siegfried.

Wohin ich geh' ziehen Beide.

Brünnhilde.

So verödet mein Felſenſaal?

Siegfried.

Vereint faßt er uns Zwei.

Brünnhilde.

O heil'ge Götter! Hehre Geſchlechter!
Weidet eur' Aug' an dem weihvollen Paar!
Getrennt — wer mag es ſcheiden!
Geſchieden — trennt es ſich nicht!
Heil dir, Siegfried! Glanz der Welt!
Heil! Heil! Wonne der Götter!

Siegfried.

Heil dir, Brünnhild! Strahlender Stern!
Heil! Heil! Sonne der Helden!

Beide.

Heil! Heil!

(Siegfried leitet das Roß den Felſen hinab, Brünnhilde blickt ihm entzückt lange nach. Aus der Tiefe hört man dann Siegfried's Horn munter ertönen. — Der Vorhang fällt.)

(Das Orcheſter nimmt die Weiſe des Hornes auf und führt ſie in einem kräftigen Satze durch. — Darauf beginnt ſogleich der erſte Akt.)

Erſter Akt.

(Die Halle der Gibichungen am Rhein: ſie iſt nach dem Hintergrunde zu ganz offen: dieſen nimmt ein freier Uferraum bis zum Fluſſe hin ein: felſige Anhöhen umgränzen den Raum.)

Erſte Scene.

(Gunther und Gudrune auf dem Hochſitze; davor ein Tiſch mit Trinkgeräth, an welchem Hagen ſitzt.)

Gunther.

Nun ſag', Hagen, unfroher Helde!
Sitze ich ſtark am Rhein
zu der Gibichungen Ruhm?

Hagen.

Dich ächten Gibichung acht' ich zu neiden:
Frau Grimhild lehrt' es mich ſchon,
die beide uns gebar.

Gunther.

Dich neide ich — nicht neibe mich du!

Erbte ich Erſtlingsmacht,
Weisheit ward dir allein.
Halbbrüder Zwiſt nie zähmte ſich beſſer:
Deinem Rath nur zoll' ich Lob,
frag' ich dich nach meinem Ruhm.

Hagen.

So ſchelt' ich den Rath, da ſchlecht noch dein Ruhm,
denn hohe Güter weiß ich,
die der Gibichung nicht gewann.

Gunther.

Verſchwiegſt du ſie, ſo ſchelte auch ich.

Hagen.

In ſommerlicher Stärke
ſeh' ich den Gibichsſtamm,
dich, Gunther, unbeweibt,
dich, Gudrun, ohne Mann.

Gunther.

Wen räthſt du nun zu frei'n,
daß unſerm Ruhm es fromme?

Hagen.

Ein Weib weiß ich — das hehrſte der Welt:
auf Felſen hoch ihr Sitz,
ein Feuer umbrennt den Saal;
nur wer durch das Feuer bricht,
darf Brünnhilde's Freier ſein.

Gunther.

Vermag das mein Muth zu beſteh'n?

Hagen.

Einem Stärkern noch iſt's nur beſtimmt.

Gunther.

Wer iſt der ſtreitlichſte Mann?

Hagen.

Siegfried, der Wälſungen Sproß:
der iſt der ſtärkſte Held.
Von Wotan ſtammte Wälſe,
von dem ein Zwillingspaar —
Siegmund und Siegelind:
den ächteſten Wälſung ſie zeugten,
ſeines Vaters leibliche Schweſter
gebar ihn im wilden Forſt:
der dort ſo herrlich erwuchs,
den wünſch' ich Gudrunen zum Mann.

Gudrune.

Welche That ſchuf er ſo hehr,
daß als herrlichſter Held er geprieſen?

Hagen.

Auf Neidhaide den Niblungenhort
bewachte ein Rieſenwurm;
Siegfried ſchloß ihm den freislichen Schlund,
erſchlug ihn mit ſiegendem Schwert.
Solch' ungeheurer That
ertagte des Helden Ruhm.

Gunther.

Von der Niblungen Hort vernahm ich;
er hütet den reichſten Schatz?

Hagen.

Wer wohl ihn zu nützen weiß,
dem neigte ſich wahrlich die Welt.

Gunther.

Und Siegfried hat ihn erkämpft?

Hagen.

Knecht ſind die Niblungen ihm.

Gunther.

Und Brünnhild gewänne nur Er?

Hagen.

Sie möchte kein Andrer beſteh'n.

Gunther
(ſich unwillig erhebend).

Nun zeigſt du böſe Art!
Was ich nicht zwingen ſoll,
das läſſeſt du mich verlangen.

Hagen.

Gewänne ſie Siegfried für dich,
wär' dann Brünnhild weniger dein?

Gunther
(bewegt in der Halle hin und her ſchreitend).

Was zwänge den frohen Mann
für mich die Maid zu frei'n?

Hagen.

Ihn zwänge bald deine Bitte,
bänd' ihn Gudrune zuvor.

Gudrune.

Du Spötter, böſer Hagen!
Wie ſollt' ich Siegfried binden?
Iſt er der herrlichſte Held,
der Erde holdeſte Frauen
friedeten längſt ihn ſchon!

Hagen.

Gedenk' des Trankes im Schrein,
vertrau' mir, der ihn gewann:
den Helden, den du verlangſt,
bindet er liebend an dich.
Träte nun Siegfried ein, —
genöſſ' er des würzigen Trankes, —
daß vor dir ein Weib er erſah,
daß je einem Weib er genaht, —
vergeſſen müßt' er das ganz. —
Nun redet: wie dünkt euch Hagen's Rath?

Gunther

(der wieder an den Tiſch getreten und, auf ihn gelehnt, aufmerkſam zugehört hat).

Geprieſen ſei Grimhilde,
die uns den Bruder gab!

Gudrune.

Möcht' ich Siegfried je erſeh'n!

Gunther.

Wie ſuchten wir ihn auf?

Hagen.

Jagt er auf Thaten wonnig umher,
zum engen Tann wird ihm die Welt:

wohl ſtürmt er in Jagens Luſt
auch zu Gibich's Strand an den Rhein.

Gunther.

Willkommen hieß' ich ihn gern.

(Siegfried's Horn läßt ſich von ferne vernehmen. — Sie lauſchen.)

Gunther.

Vom Rhein her tönt das Horn.

Hagen
(iſt dem Ufer zu gegangen, ſpäht nach dem Fluſſe und ruft zurück).

In einem Nachen Held und Roß!
Der bläſt ſo munter das Horn. —
Ein ſelt'ner Schlag wie von müß'ger Hand
treibt jach den Nachen gegen den Strom:
ſo mühloſer Kraft in des Ruders Wucht
rühmt ſich nur der, der den Wurm erſchlug.
Siegfried iſt's, — ſicher kein Andrer!

Gunther.

Jagt er vorbei?

Hagen
(durch die hohlen Hände nach dem Fluſſe zurufend).

Hoiho! Wohin, du heit'rer Helde?

Siegfried's Stimme
(aus der Ferne vom Fluſſe her ſchallend).

Zu Gibich's ſtarkem Sohne.

Hagen.

In ſeine Halle entbiet' ich dich.
Hierher! Hier lege an! —
Heil Siegfried, theurer Held!

Zweite Scene.

Siegfried (legt an).

(**Gunther** iſt zu **Hagen** an das Ufer getreten. — **Gudrune** erblickt **Siegfried** vom Hochſitze aus, heftet eine Zeitlang in freudiger Überraſchung die Blicke auf ihn, und, als die Männer dann näher zur Halle ſchreiten, entfernt ſie ſich, in ſichtbarer Verwirrung, links durch eine Thüre in ihr Gemach.)

Siegfried

(hat ſein Roß an das Land geführt und lehnt jetzt ruhig an ihm).

Wer iſt Gibich's Sohn?

Gunther.

Gunther, ich — den du ſuchſt.

Siegfried.

Dich hört' ich rühmen weit am Rhein:
nun ficht mit mir — oder ſei mein Freund!

Gunther.

Laß den Kampf, ſei willkommen!

Siegfried.

Wo berg' ich das Roß?

Hagen.

Ich biet' ihm Raſt.

Siegfried.

Du riefſt mich Siegfried, — ſahſt du mich ſchon?

Hagen.

Ich kannte dich nur an deiner Kraft.

Siegfried.

Wohl hüte mir Grane! Du hielteſt nie
von edlerer Zucht am Zaume ein Roß.

(Hagen führt das Roß rechts hinter die Halle ab und kehrt bald darauf wieder zurück.)
(Gunther ſchreitet mit Siegfried in die Halle vor.)

Gunther.

Begrüße froh, o Held,
die Halle meines Vaters:
wohin du ſchreiteſt,
was du ſiehſt, —
das achte nun dein Eigen.
Dein iſt mein Erbe,
Land und Leute, —
hilf, Wotan, meinem Eide! —
mich ſelbſt geb' ich zum Mann.

Siegfried.

Nicht Land noch Leute biet' ich,
noch Vaters Haus und Hof:
ſein einzig Erbe,
Rächer's Recht —
das zehrt' ich allein ſchon auf.
Nur Waffen hab' ich
— ſelbſt gewonnen —
hilf, Wotan, meinem Eide! —
die biet' ich mit mir zum Bund.

Hagen
(hinter ihnen ſtehend).

Doch des Nibelungenhortes
nennt die Märe dich Herrn?

Siegfried.

Des Schatzes vergaß ich faſt, —
ſo ſchätz' ich ſein müß'ges Gut!
In einer Höhle ließ ich's liegen,
wo ein Wurm einſt es bewacht.

Hagen.

Und nichts entnahmſt du ihm?

Siegfried
(auf ein metallenes Gewirk deutend, das er am Gürtel trägt).

Dieß Gewirk, unkund ſeiner Kraft.

Hagen.

Die Tarnkappe kenn' ich,
der Niblungen kunſtreiches Werk;
ſie taugt, bedeckt ſie dein Haupt,
dir zu tauſchen jede Geſtalt;
verlangſt du an fernſten Ort,
ſie entführt flugs dich dahin. —
Sonſt nichts entnahmſt du dem Hort?

Siegfried.

Einen Ring.

Hagen.

Den hüteſt du wohl?

Siegfried.

Ihn hütet ein hehres Weib.

Hagen
(für ſich)

Brünnhild!

Gunther.

Nicht, Siegfried, ſollſt du mir tauſchen!
Tand gäb' ich für dein Geſchmeid',
nähmſt all' mein Gut du dafür:
ohn' Entgelt dien' ich dir gern.

(Hagen iſt zu Gudrune's Thür gegangen und öffnet ſie jetzt. Gudrune tritt heraus; ſie trägt ein gefülltes Trinkhorn und naht damit Siegfried.)

Gudrune.

Willkommen, Gaſt, in Gibich's Halle!
Seine Tochter reicht dir den Trank.

Siegfried

(neigt ſich ihr freundlich und ergreift das Horn; er hält es gedankenvoll vor ſich hin und ſagt leiſe).

Vergäß' ich alles was du gabſt,
von einer Lehre laſſ' ich nie:
den erſten Trunk zu treuer Minne,
Brünnhilde, trink' ich dir!

(Er trinkt und reicht das Horn Gudrunen zurück, welche, in großer Verſchämtheit, verwirrt ihr Auge vor ihm niederſchlägt.)

Siegfried

(den Blick in Theilnahme auf ſie heftend).

Was ſenkſt du ſo den Blick?

Gudrune

(ſchlägt erröthend das Auge zu ihm auf).

Siegfried.

Gunther, wie heißt deine Schweſter?

Gunther.

Gudrune.

Siegfried.

Wohl gute Runen
läßt mich ihr Auge leſen.

(Er faßt ſie ſanft bei ihrer Hand.)

Deinem Bruder bot ich mich zum Manne, —
der Stolze ſchlug mich aus:
Trügſt du, wie er, mir Übermuth,
böt' ich mich dir zum Bund?

Gudrune

(neigt demüthig das Haupt, und mit einer Gebärde, als ſei ſie nicht ſeiner werth, verläßt ſie wankenden Schrittes wieder die Halle).

Siegfried

(blickt ihr wie feſtgezaubert nach, von Hagen und Gunther aufmerkſam beobachtet; — dann, ohne ſich zu wenden, fragt er).

Haſt du, Gunther, ein Weib?

Gunther.

Nicht freit' ich noch, und einer Frau
ſoll ich mich ſchwerlich freuen:
auf Eine ſetzt' ich den Sinn,
die kaum ich erringen ſoll.

Siegfried

(lebhaft ſich zu ihm wendend).

Was ſollte verſagt dir ſein,
ſteht meine Stärke dir bei?

Gunther.

Auf Felſen hoch ihr Sitz.

ein Feuer umbrennt den Saal:
nur, wer durch das Feuer bricht,
darf Brünnhilde's Freier ſein.

Siegfried.

Nicht fürchte ihr Feuer,
ich freie ſie für dich.
Denn dein Mann bin ich,
und mein Muth iſt dein,
erwerb' ich Gudrun zum Weib.

Gunther.

Gudrune gönn' ich dir gern.

Siegfried.

Brünnhilde bringe ich dir.

Gunther.

Wie willſt du ſie täuſchen?

Siegfried.

Durch des Tarnhelms Trug
tauſch' ich mir deine Geſtalt.

Gunther.

So ſtelle Eide zum Schwur

Siegfried.

Blutbrüderſchaft ſchließe der Eid'

(Hagen füllt ein Trinkhorn mit friſchem Wein. Siegfried und Gunther ritzen ſich mit ihren Schwertern die Arme und halten dieſe eine kurze Weile über das Trinkhorn.)

Siegfried und Gunther.

Wotan, weihe den Trank,
Treue zu trinken dem Freund!
Waltender, wahre den Eid
heilig einiger Brüder! —
Dem Blut entblühe der Bund,
dem gebrochen — Rächer du ſeiſt! —
Bricht ihn ein Bruder,
trügend den Treuen,
treffe dein Zorn
zehrend den Zagen,
fliege dein Fluch
dem Fliehenden nach,
ſchleud're dem Schlund
Hellja's ihn hin!
Wotan, weihe den Trank!
Waltender, wahre den Eid!

(Sie trinken nach einander, jeder zur Hälfte; dann zerſchlägt Hagen, welcher während des Schwures bei Seite gelehnt, das Horn; Siegfried und Gunther reichen ſich die Hände.)

Siegfried

(zu Hagen).

Was nahmſt du am Eid nicht Theil?

Hagen.

Mein Blut verdürb' euch den Trank;
nicht fließt mir's ächt und edel wie euch,
ſtörriſch und kalt ſtockt's in mir,
nicht will's die Wangen mir röthen:
drum bleib' ich fern vom feurigen Bund.

Gunther.

Laß den unfrohen Mann!

Siegfried.

Friſch auf die Fahrt! Dort liegt mein Schiff,
ſchnell bringt es zu Brünnhild's Felſen;
eine Nacht am Ufer harrſt du mein,
die Frau dann führ' ich dir zu.

Gunther.

Raſteſt du nicht zuvor?

Siegfried.

Um die Rückkehr iſt's mir jach.

(Er geht zum Ufer.)

Gunther.

Nun, Hagen, bewache die Halle!

(Er folgt Siegfried.)
(Gudrune erſcheint an der Thüre ihres Gemaches.)

Gudrune.

Wohin eilen die Schnellen?

Hagen.

Zu Schiff, Brünnhild zu freien.

Gudrune.

Siegfried?

Hagen.

Sieh', wie's ihn treibt
zum Weib dich zu erwerben.

(Er ſetzt ſich mit Speer und Schild vor der Halle nieder. Siegfried und Gunther fahren ab.)

Gudrune.

Siegfried — mein!

(Sie geht lebhaft erregt in ihr Gemach zurück.)

(Ein Teppich ſchlägt vor der Scene zuſammen und verſchließt die Bühne. — Nachdem der Schauplatz verwandelt iſt, wird der Teppich gänzlich aufgezogen.)

Dritte Scene.

(Die Felſenhöhe wie im Vorſpiele. — **Brünnhilde** ſitzt am Eingange des Steingemaches, in tiefes Sinnen verſunken. Von rechts her vernimmt man, anfangs wie aus weiter Ferne, dann allmählich immer näher kommend, Geſang der **Walküren**. Nach dem erſten Rufe der **Walküren** fährt **Brünnhilde** auf und lauſcht aufmerkſam.)

Die Walküren.

Brünnhild! Brünnhild! Verlor'ne Schweſter! —
Verloſchen das Feuer um den Felſenſaal!
Wer hat es bewältigt! Wer hat dich erweckt?

Brünnhilde.

Euch grüß' ich, ferne Schweſtern!
Forſcht ihr nach der Verlor'nen?
Wohl iſt erloſchen das Feuer,
ſeit er es bewältigt, der mich erweckt:
Siegfried, der herrliche Held.

Die Walküren.

Brünnhild! Brünnhild! Nun biſt du ſein Weib!
Das Roß nicht wirſt du mehr reiten,
nicht mehr dich ſchwingen zur Schlacht.

Brünnhilde.

So zürnte es Wotan der Unverzagten,
die Siegfried's Vater ſchützte im Kampf

gegen des Gottes Geheiß:
denn friedlos war er auf Frikka's Wort,
weil Ehe er brach, um den ächteſten Sohn
mit der eig'nen Schweſter zu zeugen.

Die Walküren.

Brünnhild! Brünnhild! Verlor'ne Schweſter!
Wer lehrte dich trotzen dem Lenker der Schlacht?

Brünnhilde.

Die leuchtenden Wälſungen lehrt' er mich immer
zu ſchützen in drängender Schlacht;
nicht wollt' ich für Siegmund weichen:
beſchildet von mir ſchon zückt' er das Schwert
auf Hunding, der Schweſter Gemahl;
doch an Wotan's Speer zerſprang die Waffe,
die der Gott einſt ſelbſt ihm gegeben: —
hin ſank er im Streit, — beſtraft ward ich.

Die Walküren.

Brünnhild! Brünnhild!
Nun ward'ſt du geſchieden aus der Wunſchmädchen Schaar,
auf den Felſen gebannt, in Schlaf verſenkt,
beſtimmt dem Manne zum Weib,
der am Weg dich fänd' und erweckt'!

Brünnhilde.

Daß der Muthigſte nur mich gewänne,
gewährte mir Wotan den Wunſch,
daß wildes Feuer den Felſen umbrenne:
nur Siegfried wußt' ich, würd' es durchſchreiten.

Die Walküren

(immer näher kommend, während die Bühne ſich immer mehr verfinſtert)

Brünnhild! Brünnhild! Verlor'ne Schweſter!
Geb'ſt du nun hin deine hehre Kraft?

Brünnhilde.

Ich weihte ſie Siegfried, der mich gewann.

Die Walküren.

Gab'ſt du nun hin dein heiliges Wiſſen,
die Runen, die Wotan dich lehrte?

Brünnhilde.

Ich lehrte ſie Siegfried, den ich liebe.

Die Walküren.

Dein Roß, das treu über Wolken dich trug?

Brünnhilde.

Das zäumt nun Siegfried, da in Streit er zog.

Die Walküren

(immer näher)

Brünnhild! Brünnhild! Verlor'ne Schweſter!
Jeder Zage kann dich nun zwingen,
dem Feigſten biſt du zur Beute! —
O brennte das Feuer neu um den Felſen,
vor Schande die ſchwache Genoſſin zu ſchützen!
Wotan! Waltender! Wende die Schmach!

(Finſtere Gewitterwolken ziehen immer dichter am Himmel auf und ſenken ſich auf den Saum der Felſenhöhe.)

Brünnhilde.

So weilet, ihr Schweſtern! Weilet, ihr Lieben!
Wie ſtürmt mir das Herz euch Starke zu ſeh'n!
O weilet! O laßt die Verlor'ne nicht!

Die Walküren

(in nächſter Nähe, während von daher, wo ſie kommen, ein blendender Glanz durch die ſchwarzen Wolken bricht).

Nach Süden wir ziehen, Siege zu zeugen,
kämpfenden Heeren zu kieſen das Loos,
für Helden zu fechten, Helden zu fallen,
nach Walhall zu führen erſchlagene Sieger!

(Die **Walküren**, acht an der Zahl, ziehen in ſtrahlender Waffenrüſtung und auf weißen Roſſen reitend, in dem Glanze über dem ſchwarzen Wolkenſaum mit ſtürmiſchem Geräuſch vorüber. — Am Saume der Felſenhöhe bricht ringsum ein dichtes Feuer aus.)

Brünnhilde

(in heiliger Ergriffenheit).

Wotan! Wotan!
Zorngnädiger Gott!
Den herrlichſten Helden zu lieben
lehrte dein Strafen mich:
der traulich in Walhall
das Trinkhorn oft du entnahmſt,
ſie willſt du der Schmach nicht weih'n.
Des Feuers heiliger Bote
entbietet mir froh deine Huld:
der Kraft und des Wiſſens ledig,
deines Grußes leb' ich noch werth!
Es brennt das Feuer um Brünnhilde's Fels!
Dank Wotan! Waltender Gott!

(**Siegfried's** Hornruf läßt ſich aus der Tiefe vernehmen: **Brünnhilde** lauſcht, — ihre Züge verklären ſich in höchſter Freude.)

Siegfried! Siegfried iſt nah'!
Seinen Gruß ſendet er her! —
Verglimme, machtloſe Gluth!
Ich ſteh' in ſtärk'rem Schutz!

(Sie eilt freudig dem Hintergrunde zu.)

Vierte Scene.

(Siegfried, den Tarnhelm auf dem Haupte, der ihm zur Hälfte das Geſicht deckt und nur die Augen frei läßt, erſcheint in **Gunther's** Geſtalt, indem er aus dem Feuer heraus auf einen emporragenden Felsſtein ſpringt. — Das Feuer brennt ſogleich matter und erliſcht bald ganz.)

Brünnhilde

(voll Entſetzen zurückweichend).

Verrath! Verrath! Wer drang zu mir?

(Sie flieht bis in den Vordergrund und heftet von da aus in ſprachloſem Erſtaunen ihren Blick auf Siegfried.)

Siegfried

(im Hintergrunde auf dem Steine verweilend, betrachtet ſie lange auf ſeinen Schild gelehnt: dann redet er ſie mit verſtellter [tieferer] Stimme langſam und feierlich an).

Biſt du Brünnhild, die muthige Maid,
die weithin die Helden ſchreckt
durch ihr trotziges Herz?
Zitternd weichſt du mir fern,
fliehſt dem Hündlein gleich,
das des Herren Züchtigung fürchtet?
Der freisliche Zauber zehrenden Feuers
war dir wahrlich Gewinn,
denn er ſchützte das ſchwächſte Weib!

Brünnhilde

(dumpf vor ſich hin).

Das ſchwächſte Weib!

Siegfried.

Brannte der Muth dir nur,
ſo lange das Feuer brannte?
Sieh', es verliſcht, und der Waffen ledig
zwing' ich dich Weib durch dein zages Herz.

Brünnhilde
(zitternd)

Wer iſt der Mann, der das vermochte,
was dem Stärkſten nur beſtimmt?

Siegfried
(immer noch auf dem Steine im Hintergrunde)

Der vielen Helden Einer,
die härt're Gefahr beſtanden
als hier ich finde beſtimmt.
Büßen ſollſt du mir bald,
daß durch bange Märe die Männer du ſchreckſt,
als brächt' es Verderben, um Brünnhild zu frei'n.
Doch aller Welt will ich nun zeigen,
wie zahm daheim in der Halle ein Weib
mir züchtig ſpinnt und webt.

Brünnhilde.

Wer biſt du?

Siegfried.

Ein Beſſ'rer als der,
den du zum Gatten verdienſt.
Ein Gibichung bin ich,
und Gunther heißt der Held,
dem, Frau, du folgen ſollſt.

Brünnhilde
(in Verzweiflung ausbrechend).
Wotan, ergrimmter, grauſamer Gott!
Weh', nun erſeh' ich der Strafe Sinn:
Zu Hohn und Jammer jagſt du mich hin!
(Sich ermannend.)
Doch hört' ich ein Horn — Siegfried's Horn?

Siegfried.

Der heit're Held hütet das Schiff,
darin du morgen mir folgeſt:
wohl übt er munt're Weiſen.

Brünnhilde.

Siegfried? — Du lügſt!

Siegfried.

Er wies mir den Weg.

Brünnhilde.

Nein! — Nein!

Siegfried
(näher tretend).
Die Nacht bricht an:
in deinem Gemach
mußt du dich mir vermählen.

Brünnhilde
(den Finger, an dem ſie Siegfried's Ring trägt, drohend emporſtreckend).
Bleib'fern! Fürchte dieß Zeichen!
Zur Schande zwingſt du mich nicht,
ſo lang' der Ring mich ſchützt.

Siegfried.

Mannesrecht geb' er Gunther:
durch den Ring ſei ihm vermählt!

Brünnhilde.

Zurück, Räuber!
Frevelnder Dieb,
erfreche nicht dich zu nahen!
Stärker wie Stahl
macht mich der Ring,
nie — raubſt du ihn mir.

Siegfried.

Von dir ihn zu löſen lehrſt du mich nun.

(Er dringt auf ſie ein: ſie ringen. Brünnhilde windet ſich los und flieht. Siegfried ſetzt ihr nach, — ſie ringen von Neuem: er faßt ſie und entzieht ihrem Finger den Ring. Sie ſchreit laut auf und ſinkt wie zerbrochen auf den Stein vor dem Gemach zuſammen.)

Siegfried.

Jetzt biſt du mein!
Brünnhilde, Gunther's Braut,
gönne mir nun dein Gemach!

Brünnhilde

(faſt ohnmächtig).

Was könnteſt du wehren, elendes Weib?

(Siegfried treibt ſie mit einer gebietenden Gebärde an: zitternd geht ſie mit wankenden Schritten in das Gemach voran.)

Siegfried

(ſein Schwert ziehend).

Nun, Balmung, bewahre du
dem Bruder meine Treu'!

(Er folgt ihr nach.)

Der Vorhang fällt.

Zweiter Akt.

(Uferraum vor der Halle der Gibichungen: rechts der offene Eingang zur Halle, links das Rheinufer, von dem aus ſich eine felſige Anhöhe quer über die Bühne nach rechts zu erhebt. — Es iſt Nacht.)

Erſte Scene.

(Hagen, den Speer im Arm, den Schild zur Seite, ſitzt ſchlafend an der Halle. Der Mond wirft plötzlich ein grelles Licht auf ihn und ſeine nächſte Umgebung: man gewahrt Alberich, den Nibelung, vor Hagen, die Arme auf deſſen Kniee gelehnt.)

Alberich.

Schläfſt du, Hagen, mein Sohn? —
Du ſchläfſt und hörſt mich nicht,
den ruhlos Kummerreichen?

Hagen
(leiſe und ohne ſich zu rühren, ſo daß er noch fort zu ſchlafen ſcheint).

Ich höre dich, ſchlimmer Albe;
was kommſt du mir zu ſagen?

Alberich.

Wiſſen ſollſt du,
welche Macht du haſt —

biſt du ſo ſtark und muthig
wie deine Mutter dich gebar.

Hagen
(immer wie zuvor).
Gab ſie mir Muth und Stärke,
nicht doch mag ich ihr danken,
daß deiner Liſt ſie erlag:
früh alt, bleich und fahl,
haſſ' ich die Frohen,
freue mich nie.

Alberich.
Hagen, mein Sohn, nicht haſſe mich,
denn Großes geb' ich in deine Hand.
Der Ring, nach dem ich zu ringen dich lehrte,
wiſſe nun, was er verſchließt.
Dem Tod und der Nacht in Nibelheim's Tiefe
entkeimten die Nibelungen;
kunſtreiche Schmiede, raſtlos ſchaffend,
regen die Erde ſie auf.
Das Rheingold entwandt' ich der Waſſertiefe,
ſchuf aus ihm einen Ring:
durch ſeines Zaubers zwingende Kraft
zähmt' ich das fleißige Volk;
ihrem Herrn gehorchend, hieß ich ſie ſchaffen;
den eig'nen Bruder hielt ich in Banden:
den Tarnhelm mußte Mime mir ſchmieden,
durch ihn bewahrt' ich wachſam mein Reich.
Den gewalt'gen Hort häufte ich ſo,
der ſollte die Welt mir gewinnen.
Da regt' ich Sorge den Rieſen auf,
die Plumpen plagte der Neid;

den jungen Göttern boten ſie Gunſt,
eine Burg ihnen bauten die Dummen,
von der ſie nun herrſchen in ſich'rer Hut:
doch den Hort bedangen die Rieſen zum Dank. —
Hörſt du, Hagen, mein Sohn?

Hagen.

Die Götter? . . .

Alberich.

Mit liſtiger Feſſel fingen ſie mich,
zur Löſung ließ ich den Hort;
einzig wahren wollt' ich den Ring,
doch ihn auch raubten ſie mir:
da verflucht' ich ihn, in fernſter Zeit
zu zeugen den Tod dem, der ihn trüg'.
Selbſt wollte Wotan ihn wahren,
doch es trotzten die Rieſen: auf der Nornen Rath
wich Wotan
vor eig'nem Verderben gewarnt.
Machtlos müht' ich mich nun,
mich band der Ring, wie die Brüder er band;
unfrei ſind wir nun alle.
Raſtlos uns rührend rüſten wir nichts:
ſank auch der Rieſen trotzige Sippe
längſt vor der Götter leuchtendem Glanz,
ein träger Wurm, den als Wächter ſie zeugten,
hielt doch gefeſſelt unſre Freiheit:
den Ring! den Ring! den Ring! —
Schläfſt du, Hagen, mein Sohn?

Hagen.

Doch nun erſchlug Siegfried den Wurm?

Alberich.

Mime der Falſche führte den Helden,
den Hort durch ihn zu gewinnen:
der weiſe Thor! Daß dem Wälſung er traute,
ſein Leben ließ er drum.
Götterentſproſſ'nen traut' ich nie,
ſie erbten treuloſe Art:
dich Unverzagten zeugt' ich mir ſelbſt,
du, Hagen, hältſt mir Treu'!
Doch wie ſtark du biſt,
nicht ließ ich den Wurm dich beſteh'n:
nur Siegfried mochte das wagen, —
verderben ſollſt du nun Den.
Thor auch er!
Tand dünkt ihn der Ring,
deſſen Macht er nicht erräth.
Mit Liſt und Gewalt entreiß' ihm den Ring!
Mit Liſt und Gewalt raubten die Götter ihn mir.

Hagen.

Den Ring ſollſt du haben.

Alberich.

Schwörſt du es mir?

Hagen.

Nibelungenfürſt, frei ſollſt du ſein!

(Ein immer finſterer Schatten bedeckt wieder Hagen und Alberich. Vom Rheine her dämmert der Tag.)

Alberich

(wie er allmählich immer mehr dem Blicke entſchwindet, wird auch ſeine Stimme immer unvernehmbarer).

Sei treu, Hagen, mein Sohn!
Trauter Helde, ſei treu!
Sei treu! — Treu!

(Alberich iſt gänzlich verſchwunden. Hagen, der unverrückt in ſeiner Stellung verblieben, regt ſich nicht und blickt ſtarren Auges nach dem Rheine hin. — Die Sonne geht auf und ſpiegelt ſich in der Fluth.)

Zweite Scene.

(Siegfried tritt plötzlich dicht am Ufer hinter einem Buſche hervor: er iſt in ſeiner eigenen Geſtalt, nur die Tarnkappe hat er noch auf dem Haupte; er zieht ſie ab und hängt ſie in den Gürtel.)

Siegfried.

Hoiho! Hagen, wachtmüder Mann!
Sieh'ſt du mich kommen!

Hagen

(langſam ſich erhebend).

Hei! Siegfried, geſchwinder Helde!
Wo brauſeſt du her?

Siegfried.

Von Brünnhildenſtein;
dort ſog ich den Athem ein,
mit dem ich jetzt dich rief:
ſo raſch war meine Fahrt!
Langſamer folgt mir ein Paar,
zu Schiff gelangt das her.

Hagen.

So zwangſt du Brünnhilde?

Siegfried.

Wacht Gudrune ſchon?

Hagen

(laut rufend)

Hoiho! Gudrun! Komm' heraus!
Siegfried iſt da, der raſche Recke.

Siegfried

(zur Halle ſich wendend).

Euch beiden meld' ich, wie ich Brünnhild band.

(**Gudrune** tritt ihnen unter der Halle entgegen.)

Siegfried.

Heiß' mich willkommen, Gibichskind!
Ein guter Bote bin ich dir.

Gudrune.

Freija grüße dich
zu aller Jungfrau'n Ehre!

Siegfried.

Freija, die Holde, heiß' ich dich:
Fricka laß uns nun rufen,
Wotan's heilige Gattin,
ſie gönne uns gute Ehe!

Gudrune.

So folgt Brünnhild meinem Bruder?

Siegfried.

Leicht ward die Frau ihm gefreit.

Gudrune.

Sengte das Feuer ihn nicht?

Siegfried.

Ihn hätt' es nicht verſehrt;
doch ich durchdrang es für ihn,
da dich ich wollt' erwerben.

Gudrune.

Und dich hatt' es verſchont?

Siegfried.

Es ſchwand um mich und erloſch.

Gudrune.

Hielt Brünnhild dich für Gunther?

Siegfried.

Ihm glich ich auf ein Haar;
der Tarnhelm wirkte das,
wie Hagen mich es wies.

Hagen.

Dir gab ich guten Rath.

Gudrune.

So zwangſt du das kühne Weib?

Siegfried.

Sie wich — Gunther's Kraft.

Gudrune.

Und vermählte ſie ſich dir?

Siegfried.

Ihrem Mann gehorchte Brünnhild
eine volle bräutliche Nacht.

Gudrune.

Als ihr Mann doch galteſt du?

Siegfried.

Bei Gudrun weilte Siegfried.

Gudrune.

Doch zur Seite war ihm Brünnhild?

Siegfried

(auf ſein Schwert deutend).

Zwiſchen Oſt und Weſt — der Nord:
ſo nah' — war Brünnhild ihm fern.

Gudrune.

Wie empfing ſie nun Gunther von dir?

Siegfried.

Im Frühnebel vom Felſen
folgte ſie mir hinab;
dem Strand nah' — flugs die Stelle
tauſchte Gunther mit mir;
durch des Geſchmeides Tugend
wünſcht' ich mich ſchnell hierher.
Ein ſtarker Wind nun treibt
die Trauten den Rhein herauf:
drum rüſtet nun den Empfang!

Gudrune.

Siegfried, allmächt'ger Mann!
Wie fürcht' ich mich vor dir!

Hagen
(von der Anhöhe im Hintergrunde den Rhein hinabſpähend).

In der Ferne ſeh' ich ein Segel.

Siegfried.

So ſagt dem Boten Dank!

Gudrune.

Laßt ſie uns hold empfangen,
daß heiter und gern ſie weile!
Du, Hagen, rufe die Mannen
zur Hochzeit an Gibich's Hof!
Ich rufe Frauen zum Feſt,
der Freudigen folgen ſie gern.
(Zu Siegfried, nach der Halle voranſchreitend.)
Willſt du nicht raſten, ſchlimmer Held?

Siegfried.

Dir zu helfen ruh' ich aus.
(Er folgt ihr. Beide gehen in die Halle ab.)

Dritte Scene.

Hagen
(auf der Anhöhe ſtehend, ſtößt, der Landſeite zugewandt, mit aller Kraft in ein großes Stierhorn).

Hoiho! Hoiho! Hoiho!
Ihr Gibich's Mannen, machet euch auf!
Wehe! Wehe! Waffen durch's Land!

Waffen! Waffen! Gute Waffen!
Starke Waffen! Scharf zum Streit!
Noth! Noth iſt da! Noth! Wehe! Wehe!
Hoiho! Hoiho! Hoiho!

(Er bläſt abermals: vom Lande her antworten aus verſchiedenen Richtungen Heerhörner. Von den Höhen und aus der Ebene ſtürzen in heftiger Eile gewaffnete Mannen herbei.)

Die Mannen

(erſt einzelne, dann mehrere).

Was toſ't das Horn? Was ruft es zu Heer?
Wir kommen zur Wehr, wir kommen mit Waffen!
Mit ſtarken Waffen, mit ſcharfer Wehr!
Hoiho! Hoiho! Hagen! Hagen!
Welche Noth iſt da? Welcher Feind iſt nah'?
Wer giebt uns Streit? Iſt Gunther in Noth?

Hagen

(von der Anhöhe herab).

Rüſtet euch wohl und raſtet nicht!
Gunther ſollt ihr empfangen,
ein Weib hat der gefreit.

Die Mannen.

Drohet ihm Noth? Drängt ihn der Feind?

Hagen.

Ein freisliches Weib führet er heim.

Die Mannen.

Ihm folgen der Magen feindliche Mannen?

Hagen.

Einſam fährt er, mit ihr allein.

Die Mannen.

So beſtand er die Noth, beſtand den Kampf?

Hagen.

Der Wurmtödter wehrte der Noth,
Siegfried, der Held, der ſchuf ihm Heil.

Die Mannen.

Was ſoll das Heer nun noch helfen?

Hagen.

Starke Stiere ſollt ihr ſchlachten,
am Weihſtein fließe Wotan ihr Blut!

Die Mannen.

Was dann, Hagen? Was ſollen wir dann?

Hagen.

Einen Eber fällen ſollt ihr für Froh,
einen ſtämmigen Bock ſtechen für Donner:
Schafe aber ſchlachtet für Fricka,
daß gute Ehe ſie gebe!

Die Mannen

(in immer mehr ausbrechender Heiterkeit).

Schlugen wir Thiere, was ſchaffen wir dann?

Hagen.

Das Trinkhorn nehmt von trauten Frauen,
mit Meth und Wein wonnig gefüllt.

Die Mannen.

Tranken wir aus, was treiben wir dann?

Hagen.

Trinken ſo lang, bis im Rauſch ihr lallt,
Alles den Göttern zu Ehren,
daß gute Ehe ſie geben!

Die Mannen
(in ſchallendes Lachen ausbrechend).

Groß Glück und Heil lacht nun dem Rhein,
da der grimme Hagen ſo luſtig mag ſein!
Der Hagedorn ſticht nun nicht mehr,
zum Hochzeitrufer ward er beſtellt.

Hagen
(der immer ſehr ernſt geblieben).

Nun laßt das Lachen,
muthige Mannen!
Empfangt Gunther's Braut,
Brünnhild naht dort mit ihm.
(Er iſt herabgeſtiegen.)
Hold ſeid der Herrin, helfet ihr treu:
traf ſie ein Leid — raſch ſeid zur Rache!

Vierte Scene.

(Gunther iſt mit Brünnhilde im Nachen angekommen. Einige ſpringen in das Waſſer und ziehen den Kahn zum Strand; während Gunther Brünnhilde an das Land geleitet, ſchlagen die Mannen jauchzend an die Waffen. Hagen ſteht zur Seite im Hintergrunde.)

Die Mannen.

Heil! Heil! Heil! Heil!
Willkommen! Willkommen!

Heil dir, Gunther!
Heil deiner Braut!

Gunther

(**Brünnhilde** an der Hand führend).

Brünnhild, die herrlichſte Frau,
bring' ich euch her zum Rhein;
ein edleres Weib ward nie gewonnen!
Der Gibichungen Geſchlecht,
gaben die Götter ihm Gunſt,
zu höchſtem Ruhm rag' es nun auf!

Die Mannen

(an die Waffen ſchlagend).

Heil! Heil dir, Gunther!
Glücklicher Gibichung!

(**Brünnhilde**, bleich und mit zu Boden geſenktem Blicke, folgt **Gunther**, der ſie an der Hand zur Halle geleitet, aus welcher jetzt **Siegfried** und **Gudrune** an der Spitze von **Frauen** heraustreten.)

Gunther

(mit **Brünnhilde** vor der Halle anhaltend).

Gegrüßt ſei, theurer Helde!
Gegrüßt ſei, holde Schweſter!
Dich ſeh' ich froh zur Seite
ihm, der zur Frau dich erkor.
Zwei ſelige Paare ſeht hier prangen:
Brünnhilde und Gunther,
Gudrune und Siegfried!

Brünnhilde

(erſchrickt, ſchlägt die Augen auf und erblickt **Siegfried**: ſie läßt **Gunther's** Hand fahren, geht heftig bewegt einen Schritt auf **Siegfried** zu, weicht entſetzt zurück und heftet ſtarr den Blick auf ihn. — Alle ſind ſehr betroffen).

Die Mannen und Frauen.

Was iſt ihr?

Siegfried

(geht ruhig einige Schritte auf Brünnhilde zu).

Welche Sorge mach' ich dir, Brünnhild?

Brünnhilde

(kaum ihrer mächtig).

Siegfried . . . hier! . . . Gudrune? . . .

Siegfried.

Gunther's milde Schweſter,
mir vermählt, wie Gunther du.

Brünnhilde.

Wie? . . . Gunther? . . . Du lügſt! —
Mir ſchwindet das Licht . . .

(Sie droht umzuſinken: Siegfried, ihr zunächſt ſtehend, ſtützt ſie.)

Brünnhilde

(matt und leiſe in Siegfried's Arm).

Siegfried . . . kennt mich nicht?

Siegfried.

Gunther, deinem Weib iſt übel.

(Gunther tritt hinzu.)

Erwache, Frau! — Hier iſt dein Gatte.

(Indem Siegfried mit dem Finger auf Gunther deutet, erblickt Brünnhilde an ihm den Ring.)

Brünnhilde

(im heftigſten Schreck).

Ha! Der Ring — an ſeiner Hand —!
Er — Siegfried —!

Die Mannen und Frauen.

Was iſt?

Hagen

(aus dem Hintergrunde unter die Mannen tretend).

Merket wohl, was die Frau euch klagt!

Brünnhilde

(ſie ermannt ſich, die furchtbarſte Aufregung gewaltſam zurückhaltend).

Einen Ring ſah ich an deiner Hand, —
nicht dir gehört er, ihn entriß mir —
(auf Gunther deutend) dieſer Mann: —
Wie mochteſt von ihm den Ring du empfah'n?

Siegfried

(betrachtet aufmerkſam den Ring an ſeiner Hand).

Den Ring empfing ich — nicht von ihm.

Brünnhilde

(zu Gunther).

Nahmſt du von mir den Ring,
durch den ich dir vermählt,
ſo melde ihm dein Recht,
ford're zurück das Pfand!

Gunther

(in großer Verwirrung).

Den Ring? — Ich gab ihm keinen. —
Doch — kennſt du ihn auch gut?

Brünnhilde.

Wo bärgeſt du den Ring,
den du von mir erbeutet?

Gunther

(ſchweigt in höchſter Betroffenheit).

Brünnhilde

(wüthend auffahrend).

Ha! — Dieſer war's,
der mir den Ring entriß, —
Siegfried, der truguolle Räuber!

Siegfried

(der über den Ring in ſinnendes Schweigen entrückt war).

Von keinem Weib bekam ich ihn,
noch war's ein Weib,
dem ich ihn abgewann.
Genau erkenn' ich des Kampfes Lohn,
den auf Neidhaide einſt ich beſtand,
als den ſtarken Wurm ich erſchlug.

Hagen

(zwiſchen ſie tretend).

Brünnhild, kühne Frau,
kennſt du genau den Ring?
Iſt's der, den Gunther du gabſt,

ſo iſt er ſein, —
und Siegfried gewann ihn durch Trug,
den der Treuloſe büßen ſollt'!

Brünnhilde

(im furchtbarſten Schmerze aufſchreiend).

Betrug! Betrug!
O ſchändlichſter Betrug!
Verrath! Verrath,
wie er noch nie gerächt!

Gudrune. Die Mannen und Frauen.

Verrath! Betrug! An wem?

Brünnhilde.

Heil'ge Götter! Himmliſche Lenker!
Rauntet ihr dieß in eurem Rath?
Lehrt ihr mich Leiden, wie Keiner ſie litt?
Schuft ihr mir Schmach, wie nie ſie geſchmerzt?
Rathet nun Rache, wie nie ſie geraſ't!
Zündet mir Zorn, wie nie er gezähmt!
Zeiget Brünnhild, wie ihr Herz ſie zerbreche —
den zu vernichten, der ſie verrieth!

Gunther.

Brünnhild, Gemahlin! Mäß'ge dich!

Brünnhilde.

Weich' fern, Betrüger, ſelbſt betrog'ner! —
Wiſſet denn Alle: nicht — ihm,
dem Mann dort bin ich vermählt.

Die Mannen und Frauen.

Siegfried? Gudrun's Gemahl?

Brünnhilde.

Er zwang mir Luſt und Liebe ab.

Siegfried.

Achteſt du ſo der eig'nen Ehre?
Die Zunge, die ſie läſtert,
muß ich der Lüge ſie zeih'n?
Hört ob ich Treue brach!
Blutbrüderſchaft
hab' ich und Gunther geſchworen:
Balmung, mein werthes Schwert,
wahrte der Treue Eid;
mich trennte ſeine Schärfe
von dieſem traurigen Weib!

Brünnhilde.

Du liſtiger Held, ſieh' wie du lügſt,
wie auf dein Schwert du ſchlecht dich berufſt!
Wohl kenn' ich die Schärfe, doch kenn' auch die Scheide,
darin ſo wonnig ruht' an der Wand
Balmung, der treue Freund,
als die Traute ſein Herr ſich gefreit.

Die Mannen
(in lebhafter Entrüſtung zuſammentretend).

Wie? Brach er die Treue?
Trübte er Gunther's Ehre?

Gunther.

Geſchändet wär' ich, ſchmählich bewahrt,
gabſt du die Rede nicht ihr zurück!

Gudrune.

Treulos, Siegfried, ſollteſt du ſein?
Bezeuge, daß falſch jene dich zeiht!

Die Mannen.

Reinige dich, biſt du im Recht.
Schweige die Klage, ſchwöre den Eid!

Siegfried.

Schweig' ich die Klage, ſchwör' ich den Eid, —
wer von euch wagt ſeine Waffe daran?

Hagen.

Meines Speeres Spitze wag' ich daran,
Wotan möge ſie weih'n!

(Die **Mannen** ſchließen einen Ring um **Siegfried**; **Hagen** hält ihm die Spitze ſeines Speeres hin; **Siegfried** legt zwei Finger ſeiner rechten Hand darauf.)

Siegfried.

Wotan! Wotan! Wotan!
Hilf meinem heiligen Eide!
Hilf durch die wuchtende Waffe,
hilf durch des Speeres Spitze!
Wo mich Scharfes ſchneidet,
ſchneide ſie mich,
wo der Tod mich trifft,
treffe ſie mich:

klagte das Weib dort wahr,
brach ich dem Bruder die Treu'!

Brünnhilde

(tritt wüthend in den Ring, reißt Siegfried's Hand vom Speer, und faßt dafür mit der übrigen die Spitze.)

Höre mich, herrliche Göttin!
Hüterin heiliger Eide!
Hilf durch die wuchtende Waffe,
hilf durch des Speeres Spitze!
Weih' ihre Wucht,
daß ihn ſie werfe,
ſegne die Schärfe,
daß ihn ſie ſchneide:
denn brach ſeine Eide er all',
ſchwur Meineid jetzt dieſer Mann!

Die Mannen

(in höchſtem Aufruhr.)

Hilf Donner! Toſe dein Wetter,
zu ſchweigen die wüthende Schmach!

Siegfried.

Gunther! Wehr' deinem Weibe,
das ſchamlos Schande dir lügt! —
Gönnt ihr Weil' und Ruh',
der wilden Felſenfrau,
daß die freche Wuth ſich lege,
die eines Unhold's Liſt
durch böſen Zauber's Trug
wider uns aufgeregt. —

Ihr Mannen, kehret euch ab,
laßt das Weibergekeif'!
Auf, kommt für den Weihſtein
weidliche Stiere zu ſchmücken:
folget in's Weihgeheg',
für Froh den Eber zu fangen. —
(Zu den Frauen)
Auch ihr helfet zur Hochzeit,
folget Gudrunen, ihr Frauen!

(Er geht mit **Gudrune** in die Halle, die **Mannen** und **Frauen** folgen ihnen.)

Fünfte Scene.

(**Brünnhilde**, **Gunther** und **Hagen** bleiben zurück. — **Gunther** hat ſich, in tiefer Scham und furchtbarer Verſtimmung, mit verhülltem Geſichte abſeits niedergeſetzt.)

Brünnhilde

(im Vordergrunde ſtehend und vor ſich hin ſtarrend)

Welches Unhold's Liſt liegt hier verborgen?
Welches Zauber's Rath regte dieß auf?
Wo iſt nun mein Wiſſen gegen dieß Wirrſal,
wo ſind meine Runen gegen dieß Räthſel?
Ach, Jammer, Jammer! Weh'! Ach! Weh'!
All' mein Wiſſen wies ich ihm zu!
In ſeiner Macht hält er die Magd,
in ſeinen Banden faßt er die Beute,
die, jammernd ob ihrer Schmach,
jauchzend der Reiche verſchenkt! —
Wer bietet mir nun das Schwert,
mit dem ich die Bande zerſchnitt'?

Hagen

(dicht an ſie herantretend)

Vertraut mir, betrog'ne Frau!
Wer dich verrieth, das räche ich.

Brünnhilde.

An wem?

Hagen.

An Siegfried, der dich betrog.

Brünnhilde.

An Siegfried? — Du? —
(Sie lacht bitter.)
Ein einz'ger Blick ſeines glänzenden Auges,
das ſelbſt durch die Lügengeſtalt
leuchtend ſtrahlte zu mir, —
deinen beſten Muth ſchlug' er zu Boden!

Hagen.

Wohl kenn' ich Siegfried's ſiegende Kraft,
wie ſchwer im Kampf er zu fällen:
drum raune mir nun klugen Rath,
wie mir der Recke wohl wich'?

Brünnhilde.

O, Undank! Schändlicher Lohn!
Nicht eine Kunſt war mir bekannt,
die zum Heil nicht half ſeinem kühnen Leib!
Unwiſſend zähmt' ihn mein Zauberſpiel,
das ihn vor Wunden nun gewahrt.

Hagen.

So kann keine Waffe ihm ſchaden?

Brünnhilde.

Im Kampfe nicht! — doch: —
Träfeſt du im Rucken ihn,
niemals, das wußt' ich, wich' er dem Feind,
nie reicht' er ihm fliehend den Rücken,
an ihm drum ſpart' ich den Segen.

Hagen.

Und dort trifft ihn mein Speer.
(Sich raſch zu Gunther wendend.)
Auf, Gunther! Edler Gibichung!
Hier ſteht dein ſtarkes Weib, —
was hängſt du dort in Harm?

Gunther
(auffahrend).

O Schmach! O Schande! Wehe mir,
dem jammervollſten Manne!

Hagen.

In Schande liegſt du, läugn' ich das?

Brünnhilde.

O feiger Mann! Falſcher Genoß!
Hinter dem Helden hehlteſt du dich,
Preiſe des Ruhmes dir zu erringen.
Tief wohl ſank das theure Geſchlecht,
das ſolche Zagen erzeugt!

Gunther

(außer ſich)

Betrüger ich — und betrogen!
Verräther ich — und verrathen!
Zermalmt mir das Mark,
zerbrecht mir die Bruſt!
Hilf, Hagen! Hilf meiner Ehr'!
Hilf deiner Mutter,
die mich auch gebar!

Hagen.

Dir hilft kein Hirn, dir hilft keine Hand:
dir hilft nur Siegfried's Tod!

Gunther.

Siegfried's — Tod!

Hagen.

Nur der ſühnt deine Schmach.

Gunther

(von Grauſen gepackt vor ſich hin ſtarrend)

Blutbrüderſchaft ſchwuren wir uns!

Hagen.

Des Bundes Bruch ſühne nun Blut!

Gunther.

Brach er den Bund?

Hagen.

Da er dich verrieth.

Gunther.

Verrieth er mich?

Brünnhilde.

Dich verrieth er, —
und mich verriethet ihr alle!
Wär' ich gerecht, alles Blut der Welt
büßte mir nicht eure Schuld!
Doch des Einen Tod taugt mir für Alle,
Siegfried — falle
zur Sühne für ſich und euch!

Hagen

(nahe zu Gunther gewendet).

Er falle dir zum Heile!
Ungeheure Macht wird dir,
gewinnſt du von ihm den Ring,
den der Tod ihm nur entreißt.

Gunther.

Brünnhilde's Ring!

Hagen.

Den Ring der Nibelungen.

Gunther.

— So wär' es Siegfried's Ende!

Hagen.

Uns Allen frommt ſein Tod.

Gunther.

Doch Gudrun, ach, der ich ihn gönnte!
Straften den Gatten wir ſo,
wie beſtünden wir vor ihr?

Brünnhilde

(wild auffahrend).

Was rieth mir mein Wiſſen? Was wieſen mich Runen?
Im hilfloſen Elend ſeh' ich hell:
Gudrune heißt der Zauber,
der mir den Gatten entzückt.
Angſt treffe ſie!

Hagen

(zu Gunther).

Muß ſein Tod ſie betrüben,
verhehlt ſei ihr die That.
Auf munt'res Jagen laß morgen uns zieh'n:
der Edle brauſt uns voran, —
ein Eber bracht' ihn um.

Gunther und Brünnhilde.

So ſoll es ſein! Siegfried falle!
Sühn' er die Schmach, die er mir ſchuf!
Eidtreue hat er betrogen,
mit ſeinem Blut büß' er die Schuld!

Hagen.

So ſoll es ſein! Siegfried falle!
Sterb' er dahin, der ſtrahlende Held!
Mein iſt der Hort, mir muß er gehören, —
entriſſen d'rum ſei ihm der Ring!

Sechſte Scene.

(Siegfried und Gudrune erſcheinen an der Halle. Siegfried trägt einen Eichenkranz, Gudrune einen Kranz von bunten Blumen auf dem Haupte.)

Siegfried.

Was ſäumſt du, Gunther, hier,
läſſeſt der Hochzeit Sorge
mir, dem Gaſte, allein?
Hausrecht übt' ich für dich:
von deinen Weiden zum Weihhof hin
ſtarke Thiere trieb ich heim;
von Frauen nahm ich friſche Kränze,
luſtiger Bänder bunte Zier:
daß du den Segen ſprächeſt,
ſuchen wir dich nun auf.

Gunther
(mit beſonnener, ruhiger Faſſung).

Wem ziemte beſſer wohl
des Segens Spruch als dir?
Doch willſt du, zeig' ich gern,
daß deiner Zucht ich weiche.
So lang' du lebeſt, weiß ich wohl,
daß ich dein eigen bin.

Siegfried
(iſt nah' zu Gunther herangetreten).

Zähmteſt du die Wilde?

Gunther.

Sie ſchweigt.

Siegfried.

Mich zürnt's,
daß ich ſie ſchlecht getäuſcht;

der Tarnhelm, dünkt mich faſt,
hat halb mich nur gehehlt.
Doch Frauengroll friedet ſich bald;
daß ich dir ſie gewonnen, dankt ſie mir noch.

Gunther.

Glaube, nicht bleibt — ihr Dank dir aus.

Gudrune

(die ſich ſchüchtern, aber freundlich Brünnhilde genähert hat).

Komm, ſchöne Schweſter,
kehre in Güte bei uns ein!
Litteſt durch Siegfried je du ein Leid,
ich laß es ihn büßen,
ſühnt er's in Liebe nicht hold.

Brünnhilde

(mit ruhiger Kälte).

Er ſühnt es bald!

(Sie weiſt mit der Hand Gudrune an Siegfried.)

(Man hört den Weihgeſang aus dem Hofe her.)

Die Männer.

Allvater! Waltender Gott!
Allweiſer! Weihlicher Hort!
Wotan! Wotan! Wende dich her!

Die Frauen.

Allmilde! Mächtige Mutter!
Allgüt'ge! Freundliche Göttin!
Fricka! Fricka! Heilige Frau!

Die Männer und Frauen

(zuſammen).

Weiſet die herrliche, heilige Schaar,
hieher zu horchen dem Weihgeſang!

(Während des Geſanges:)

Siegfried.

Folgt dem Geſang! Du ſchreite voran!

Gunther

(vor Siegfried zurücktretend).

Dir, Siegfried, folge ich:
in deine Halle führſt du Gunther,
denn dir dankt er ſein Glück.

Siegfried und Gudrune, Gunther und Brünnhilde gehen in die Halle. Hagen bleibt, ihnen nachblickend, allein zurück.)

Der Vorhang fällt.

Dritter Akt.

(Wildes Wald- und Felſenthal am Rhein, welcher hinten an einem ſteilen Abhange vorbei fließt.)

Erſte Scene.

(Drei Waſſerjungfrauen tauchen aus dem Rheine auf und ſchwimmen während des folgenden Geſanges in einem Kreiſe umher.)

Die drei Waſſerjungfrauen.

Frau Sonne ſendet lichte Strahlen,
Nacht liegt in der Tieſe:
einſt war ſie hell,
da heil und hehr
des Vaters Gold in ihr glänzte.
Rheingold,
klares Gold,
wie hell ſtrahlteſt du einſt,
holder Stern der Tieſe!

Frau Sonne, ſende uns den Helden,
der das Gold uns wiedergäbe!
Ließ' er es uns,
dein lichtes Aug'

neideten dann wir nimmer.
Rheingold,
klares Gold,
wie froh ſtrahlteſt du dann,
freier Stern der Tiefe!
(Man hört Siegfried's Horn.)

Die erſte Waſſerfrau.

Ich höre ſein Horn.

Die Zweite.

Der Helde naht.

Die Dritte.

Laßt uns berathen!
(Sie tauchen ſchnell unter.)
(Siegfried erſcheint auf einer Anhöhe in vollen Waffen.)

Siegfried.

Ein Albe führt mich irr',
daß ich die Fährde verlor!
He! Schelm! In welchem Berg
bargſt du ſo ſchnell das Wild?
(Die Waſſerfrauen tauchen wieder auf.)

Die Waſſerfrauen.

Siegfried!

Die Dritte.

Was ſchiltſt du in den Grund?

Die Zweite.

Welchem Alben biſt du gram?

Die Erſte.

Hat dich ein Nicker geneckt?

Zu dreien.

Sag' es, Siegfried! Sag' es uns!

Siegfried

(ſie lächelnd betrachtend).

Entzücktet ihr zu euch
den zottigen Geſellen,
der mir verſchwand?
Iſt's euer Friedel,
euch luſtigen Frauen
laſſ' ich ihn gern.

(Die Frauen lachen laut.)

Die Erſte.

Siegfried, was giebſt du uns,
wenn wir das Wild dir gönnen?

Siegfried.

Noch bin ich beutelos,
drum bittet, was ihr begehrt.

Die zweite Frau.

Ein kleines Ringlein
glänzt dir am Finger. —

Die drei zuſammen.

Den gieb uns!

Siegfried.

Einen Rieſenwurm
erſchlug ich um den Ring:
für des ſchlechten Bären Tatzen
böt' ich ihn nun zum Tauſch?

Die erſte Frau.

Biſt du ſo karg?

Die Zweite.

So geizig beim Kauf?

Die Dritte.

Freigiebig ſollteſt Frauen du ſein!

Siegfried.

Verzehrt' ich an euch mein Gut,
das zürnte mir wohl mein Weib.

Die erſte Frau

Sie iſt wohl ſchlimm?

Die Zweite.

Sie ſchlägt dich wohl?

Die Dritte.

Ihre Hand fühlt ſchon der Held!
(Sie lachen.)

Siegfried.

Nun lacht nur luſtig zu,
in Harm laſſ' ich euch doch:

denn giert ihr nach dem Ring,
euch Neidern geb' ich ihn nie.

Die erſte Frau.

So ſchön!

Die Zweite.

So ſtark!

Die Dritte.

So gehrenswerth

Die Drei zuſammen.

Wie Schade, daß er geizig iſt!

(Sie lachen und tauchen unter.)

Siegfried

(tiefer in den Grund hinabſteigend)

Was leid' ich doch das karge Lob?
laſſ' ich ſo mich ſchmähen? —
Kämen ſie wieder zum Waſſerrand,
den Ring könnten ſie haben. —
He he! Ihr muntern Waſſerminnen!
Kommt raſch, ich ſchenk' euch den Ring.

(Die Waſſerfrauen tauchen wieder auf. — Sie zeigen eine ernſte, feierliche Gebärde.)

Die Waſſerfrauen.

Behalt' ihn, Held, und wahr' ihn wohl,
bis dir das Unheil kund,
das in dem Ring du hegſt!
Froh fühlſt du dich dann,
befrei'n wir dich von dem Fluch.

Siegfried

(gelaſſen den Ring wieder aufſteckend).

Nun ſinget was ihr wißt!

Die drei Waſſerfrauen

(einzeln und zuſammen).

Siegfried! Siegfried!
Schlimmes wiſſen wir dir.
Zu deinem Verderben wahrſt du den Ring!
Aus des Rheines Gold iſt der Ring geglüht:
der ihn liſtig geſchmiedet und ſchmählich verlor,
der verfluchte ihn, in fernſter Zeit
zu zeugen den Tod dem, der ihn trüg'.
Wie den Wurm du fällteſt, ſo fällſt auch du,
und heute noch — ſo heißen wir dir's —
tauſcheſt den Ring du uns nicht,
im tiefen Rhein ihn zu bergen:
nur ſeine Fluth ſühnet den Fluch.

Siegfried.

Ihr liſtigen Frauen, laſſet ab!
Traut' ich kaum eurem Schmeicheln,
euer Schrecken trügt mich nicht.

Die Waſſerfrauen.

Siegfried! Siegfried! Wir weiſen dich wahr!
Weich' aus! Weich' aus dem Fluche!
Ihn flochten webende Nornen
in des Urgeſetzes Seil.

Siegfried.

Eurem Fluche fliehe ich nicht,
noch weich' ich der Nornen Gewebe!
Wozu mein Muth mich mahnt,
das iſt mir Urgeſetz, —
und was mein Sinn mir erſieht,
das iſt mir ſo beſtimmt.
Sagt denen, die euch geſandt:
dem Zagen ſchneidet kein Schwert,
dem Starken nur frommt ſeine Schärfe, —
ihm woll' es Keiner entwinden!

Die Frauen.

Weh'! Siegfried!
Wo Götter trauern, trotzeſt du?

Siegfried.

Dämmert der Tag auf jener Haide,
wo ſorgend die Helden ſie ſchaaren, —
entbrennt der Kampf, dem die Nornen ſelbſt
das Ende nicht wiſſen zu künden:
nach meinem Muth
entſcheid' ich den Sieg!
Nun ſollt' ich ſelbſt mich entmannen,
mit dem Ring verthun meinen Muth?
Faßte er nicht meines Fingers Werth,
den Reif geb' ich nicht fort:
denn das Leben — ſeht! — ſo —
werf' ich es weit von mir!

(Er hat mit den letzten Worten eine Erdſcholle vom Boden aufgehoben und über ſein Haupt hinter ſich geworfen.)

Die Waſſerfrauen.

Kommt, Schweſtern! Schwindet dem Thoren!
So ſtark und weiſe wähnt' er ſich,
als gebunden und blind er iſt.
Eide ſchwur er und weiß ſie nicht:
Runen weiß er und kennt ſie nicht:
ein hehrſtes Gut ward ihm gegönnt,
daß er's verworfen, weiß er nicht;
nur den Ring, der Tod ihm bringt,
den Reif nur will er behalten!
Leb' wohl, Siegfried!
Ein ſtolzes Weib
wird heute noch dich beerben:
ſie giebt uns beſſer Gehör.
Zu ihr! Zu ihr! Zu ihr!

(Sie ſchwimmen ſingend davon.)

Siegfried

(ſieht ihnen lachend nach).

Im Waſſer wie am Lande
lernt' ich nun Weiberart:
wer nicht ihrem Schmeicheln traut,
den ſchrecken ſie mit Droh'n:
wer dem nun kühnlich trotzt,
dem kommt dann ihr Keifen dran. —
Und doch, trüg' ich nicht Gudrun Treu',
der zieren Frauen eine
hätt' ich mir friſch gezähmt.

(Jagdhornrufe kommen von der Höhe näher: Siegfried antwortet luſtig auf ſeinem Horne.)

Zweite Scene.

(Gunther, Hagen und die Mannen kommen während des Folgenden von der Höhe herab.)

Hagen

(noch auf der Höhe).

Hoiho!

Siegfried.

Hoiho!

Die Mannen.

Hoiho!

Hagen.

Finden wir endlich, wohin du flogſt?

Siegfried.

Kommt herab, hier iſt friſch und kühl!

Hagen.

Hier raſten wir und rüſten das Mahl.
Laßt ruh'n die Beute und bietet die Schläuche!

(Jagdbeute wird zu Haufen gelegt, Trinkhörner und Schläuche werden hervorgeholt. Später lagert ſich Alles.)

Hagen.

Der uns das Wild verſcheucht,
nun ſollt ihr Wunder ſchauen,
was Siegfried ſich erjagt!

Siegfried

(lachend).

Schlimm ſteht's um mein Mahl!
Von eurer Beute bitt' ich für mich.

Hagen.

Du beuteleer?

Siegfried.

Auf Waldjagd zog ich aus,
doch Waſſerwild zeigte ſich nur:
war ich dazu recht berathen,
drei wilde Waſſervögel
hätt' ich euch gefangen,
die dort auf dem Rheine mir ſangen:
erſchlagen würd' ich noch heut'!
(Gunther erſchrickt und blickt düſter auf Hagen.)

Hagen.

Das wäre böſe Jagd,
wenn den Beuteloſen ſelbſt
ein lauernd Wild erlegte!

Siegfried.

Mich dürſtet!
(Er hat ſich zwiſchen Hagen und Gunther gelagert; gefüllte Trinkhörner werden ihnen gereicht.)

Hagen.

Ich hörte ſagen, Siegfried,
der Vögel Sangesſprache
verſtündeſt du wohl: — ſo wär' das wahr?

Siegfried.

Seit lange acht' ich ihrer nicht mehr.
(Er trinkt und reicht ſein Horn Gunther.)
Trink', Gunther, trink'!
Dein Bruder bringt es dir.

Gunther

(gedankenvoll und ſchwermüthig in das Horn blickend).

Du miſchteſt matt und bleich:
dein Blut allein darin!

Siegfried

(lachend).

So miſch' es mit dem deinen!

(Er gießt aus Gunther's Horn in das ſeine, ſo daß es überläuft.)

Nun floß gemiſcht es über!
Laß' das den Göttern Labſal ſein!

Gunther

(ſeufzend).

Du überfroher Held!

Siegfried

(leiſe zu Hagen).

Ihm macht Brünnhilde Müh'?

Hagen.

Verſtünd' er ſie ſo gut,
wie du der Vögel Geſang!

Siegfried.

Seit Frauen ich ſingen hörte,
vergaß ich ihrer ganz.

Hagen.

Doch einſt vernahmſt du ſie?

Siegfried.

Hei, Gunther! Ungemuther Mann!
Dankſt du es mir, ſo ſing' ich die Mären
aus meinen jungen Tagen.

Gunther.

Die hör' ich gern.

Hagen.

So ſinge, edler Held!

(Alles lagert ſich nah' um Siegfried, welcher allein aufrecht ſitzt, während die Anderen tiefer geſtreckt liegen.)

Siegfried.

Mime hieß ein mannlicher Zwerg,
zierlich und ſcharf wußt' er zu ſchmieden;
Sieglind, meiner lieben Mutter,
half er im wilden Walde:
den ſie ſterbend da gebar,
mich Starken zog er auf
mit klugem Zwergenrath.
Meines Vaters Tod that er mir kund,
gab mir die Stücken ſeines Schwertes,
das in letzter Schlacht er zerſchlagen:
als Meiſter lehrte Mime mich ſchmieden,
des Schwertes Stücken ſchmolz ich ein,
und Balmung ſchuf ich mir neu.
Balmung hämmert' ich hart und feſt,
bis kein Fehl mehr an ihm zu erſpäh'n:
einen Ambos mußt' er mir ſpellen.
Da däuchte nun Mime tüchtig die Wehr,
daß mit ihr einen Wurm ich erſchlüg',

der auf ſchlimmer Haide ſich wand: —
„Wie lachten wohl — ſagt' ich — Hunding's Söhne,
hörten ſie ſolch' ein Lied,
daß Siegfried's Waffe mit Würmern focht,
eh' ſie den Vater gerächt!“

Hagen.

Deß' wird dir nun Lob!

Die Mannen.

Lob ſei dir, Siegfried!
(Sie trinken.)

Siegfried.

Da heerte Balmung, mein hartes Schwert,
die Hundinge ſanken vor ihm.
Nun folgt' ich Mime, den Wurm zu fällen,
ihm wühlt' ich im rieſigen Wanſt: —
jetzt aber höret Wunder!
Von des Wurmes Blut mir brannten die Finger,
ſie führt' ich kühlend zum Mund:
kaum netzt' ein wenig die Zunge das Naß,
was da die Vögelein ſangen,
das konnt' ich flugs verſteh'n;
auf Äſten ſie ſaßen und ſagten:
„Hei, Siegfried gehört nun der Niblungenhort!
O, traut' er Mime, dem Treuloſen, nicht!
Ihm ſollt' er den Schatz nur gewinnen,
jetzt lauert er liſtig am Weg;
nach dem Leben trachtet er Siegfried,
O traute Siegfried nicht Mime!“

Hagen.

Sie warnten dich gut.

Die Mannen.

Vergalteſt du Mime?

Siegfried.

Zu mir zwang ich den liſtigen Zwerg:
ihn mußte Balmung erlegen.
Nun lauſcht' ich wieder den Waldvögelein,
wie ſie luſtig ſangen und ſprachen:
„Hei, Siegfried erſchlug nun den ſchlimmen Zwerg;
o fänd' in der Höhle den Hort er jetzt!
Wollt' er den Tarnhelm gewinnen,
der taugt' ihm zu wonniger That;
doch möcht' er den Ring ſich errathen,
der macht' ihn zum Walter der Welt."

Hagen.

Ring und Tarnhelm trugſt du nun heim.

Die Mannen.

Die Vögelein hörteſt du wieder?

Hagen

(nachdem er den Saft eines Krautes in das Trinkhorn ausgedrückt).

Trink' erſt, Held, aus meinem Horn!
Ich würzte dir holden Trank,
die Erinnerung hell dir zu wecken,
daß Fernes nicht dir entfalle.

Siegfried

(nachdem er getrunken).

Und wieder lauſcht' ich den Waldvögelein,
wie ſie luſtig ſangen und ſprachen: —

„Hei, Siegfried gehört nun der Helm und der Ring;
jetzt wüßten wir ihm noch das herrlichſte Weib!
Auf hohem Felſen ſie ſchläft,
ein Feuer umbrennt ihren Saal:
durchſchritt' er die Gluth, erweckt' er die Braut,
Brünnhilde wäre dann ſein!“

(Gunther hört mit immer wachſendem Erſtaunen zu.)

Hagen.

Und folgteſt du der Vögelein Rath?

Siegfried.

Raſch ohne Zaudern zog ich nun aus,
bis den feurigen Felſen ich traf;
durch die Lohe ſchritt ich und fand zum Lohn
ſchlafend ein wonniges Weib
in lichter Waffen Gewand:
zur Seite ihr ruhte ein Roß,
in Schlaf verſenkt wie ſie.
Den Helm löſt' ich der herrlichen Maid,
mein Kuß erweckte ſie kühn:
o wie mich ſelig da umſchlang
der ſchönen Brünnhilde Arm!

Gunther.

Was hör' ich?

(Zwei Raben fliegen aus einem Buſche auf, kreiſen über Siegfried und fliegen davon.)

Hagen.

Verſtehſt du auch dieſer Raben Spruch?

(Siegfried fährt heftig auf und blickt, Hagen den Rücken wendend, den Raben nach.)

Hagen.

Sie eilen, Wotan dich zu melden!

(Er ſtößt ſeinen Speer in Siegfried's Rücken: Gunther fällt ihm, zu ſpät, in den Arm.)

Gunther und die Mannen.

Hagen, was thuſt du?

Siegfried

(ſchwingt mit beiden Händen ſeinen Schild hoch empor, Hagen damit zu zerſchmettern: die Kraft verläßt ihn und krachend ſtürzt er über den Schild zuſammen).

Hagen

(auf den zu Boden Geſtreckten deutend)

Meineid rächt' ich an ihm!

(Er wendet ſich ruhig zur Seite ab und verliert ſich dann einſam über die Höhe, wo man ihn langſam von dannen ſchreiten ſieht.)

(Lange Stille der tiefſten Erſchütterung.)

Gunther

(beugt ſich ſchmerzlich zu Siegfried's Seite nieder; die Mannen umſtehen theilnahmvoll den Sterbenden).

(Dämmerung iſt bereits mit der Erſcheinung der Raben hereingebrochen.)

Siegfried

(noch einmal die Augen glanzvoll aufſchlagend, mit feierlicher Stimme)

Brünnhild! Brünnhild!
Du ſtrahlendes Wotanskind!
Hell leuchtend durch die Nacht
ſeh' ich dem Helden dich nah'n:
mit heilig ernſtem Lächeln
rüſteſt du dein Roß,
das thautriefend
die Lüfte durchläuft.
Hieher den Kämpfeweiſer!

Hier giebt es Wal zu küren!
Mich Glücklichen, den du zum Gatten korſt,
nach Walhall weiſe mich nun, —
daß zu aller Helden Ehre
Allvaters Meth ich trinke,
den du, wunſchliche Maid,
minnig dem Trauten reichſt!
Brünnhild! Brünnhild! Sei gegrüßt!

(Er ſtirbt. Die **Mannen** erheben die Leiche auf den Schild und geleiten ſie in feierlichem Zuge über die Felſenhöhe langſam von dannen. **Gunther** folgt der Leiche zunächſt. Der Mond bricht durch die Wolken und beleuchtet auf der Höhe den Trauerzug der Mannen. — Dann ſteigen Nebel aus dem Rhein auf und erfüllen allmählich die ganze Bühne bis nach vorn. — Sobald ſich dann die Nebel wieder zertheilen, erblickt man

Dritte Scene.

— die Halle der Gibichungen mit dem Uferraum, wie im erſten Akte — Nacht. Mondſchein ſpiegelt ſich im Rheine. **Gudrune** tritt aus ihrem Gemache in die Halle heraus.)

Gudrune.

War das ſein Horn? —
(Sie lauſcht.)
Nein! Noch kehrt er nicht heim. —
Schlimme Träume hab' ich geträumt! —
Wild hört' ich wiehern ſein Roß, —
Lachen Brünnhilde's weckte mich auf.
— Wer war das Weib,
das ich zum Rheine ſchreiten ſah? —
Ich fürchte Brünnhild; — iſt ſie daheim?
(Sie lauſcht an einer Thüre rechts, und ruft dann leiſe.)
Brünnhild! — Brünnhild! — biſt du wach?

(Sie öffnet ſchüchtern und blickt hinein.)

Leer das Gemach! — So war es ſie,
die zum Rhein ich wandeln ſah? —

(Sie erſchrickt und lauſcht nach der Ferne.)

Hört' ich ein Horn? — Nein, öde Alles: — —
Kehrte Siegfried nun bald heim!

(Sie wendet ſich mit einigen Schritten ihrem Gemache zu: als ſie Hagen's Stimme vernimmt, hält ſie an und bleibt vor Furcht gefeſſelt eine Zeitlang unbeweglich ſtehen.)

Hagen's Stimme

(von außen ſich nähernd).

Hoiho! Hoiho! Wacht auf! Wacht auf!
Lichte! Lichte! Helle Brände!
Jagdbeute bringen wir heim!
Hoiho! Hoiho!

(Licht und wachſender Feuerſchein von außen rechts.)

Hagen

(in die Halle tretend).

Auf, Gudrune! Begrüße Siegfried!
Der ſtarke Held, er kehret heim!

(Mannen und Frauen geleiten in großer Verwirrung mit Lichten und Feuerbränden den Zug der mit Siegfried's Leiche Heimkehrenden, unter denen Gunther.)

Gudrune

(in höchſter Angſt).

Was geſchah, Hagen? Sein Horn hört' ich nicht!

Hagen.

Der bleiche Held, nicht bläſt er's mehr, —
nicht ſtürmt er zum Jagen, zum Streit nicht mehr,
noch wirbt er um wonnige Frauen!

Gudrune
(mit wachſendem Entſetzen).

Was bringen die?

Hagen.

Eines wilden Eber's Beute:
Siegfried, deinen todten Mann!

Gudrune
(ſchreit auf und ſtürzt über die Leiche hin, welche in der Mitte der Halle niedergeſetzt iſt. — Allgemeine Erſchütterung und Trauer).

Gunther
(indem er die Ohnmächtige aufzurichten ſucht).

Gudrune, holde Schweſter!
Hebe dein Aug', ſchweige mir nicht!

Gudrune
(wieder erwachend).

Siegfried! — Siegfried — erſchlagen!

(Sie ſtößt Gunther heftig zurück.)

Fort, treuloſer Bruder!
Du Mörder meines Mannes!
O Hülfe! Hülfe! Weh'! Weh'!
Siegfried haben ſie erſchlagen!

Gunther.

Nicht klage wider mich!
Dort klage wider Hagen!
Er iſt der verfluchte Eber,
der deinen Mann zerfleiſcht!

Hagen.

Biſt du mir gram darum?

Gunther.

Angſt und Unheil greife dich immer!

Hagen

(mit furchtbarem Trotz herantretend).

Ja denn, ich hab' ihn erſchlagen,
ich, Hagen, ſchlug ihn zu todt:
meinem Speere war er geſpart,
bei dem er Meineid ſprach.
Heiliges Beuterecht
hab' ich mir nun errungen:
drum fordr' ich hier dieſen Ring!

Gunther.

Zurück! Was mir verfiel,
ſollſt nimmer du empfah'n!

Hagen.

Ihr Mannen, richtet mein Recht!

Gunther.

Rüheſt du an Gudrun's Erbe,
ſchamloſer Albenſohn?

Hagen

(das Schwert ziehend).

Des Alben Erbe fordert ſo — ſein Sohn!

(Er dringt auf **Gunther** ein; dieſer wehrt ſich: ſie fechten. **Die Mannen** werfen ſich dazwiſchen. **Gunther** fällt von einem Streiche **Hagen's** todt darnieder.)

Hagen.

Her den Ring!

(Er greift nach **Siegfried's** Hand, dieſe hebt ſich drohend empor.)

(Allgemeines Entſetzen. **Gudrune** ſchreit laut auf.)

Die Mannen und Frauen.

Weh'! Weh'!

Vierte Scene.

(Vom Hintergrunde her ſchreitet Brünnhilde feſt und feierlich nach dem Vordergrunde zu.)

Brünnhilde

(noch im Hintergrunde).

Schweigt euren Jammer, eure eitle Wuth!
Hier ſteht ſein Weib, das ihr Alle verriethet.

(Sie ſchreitet ruhig weiter vor.)

Kinder hör' ich greinen,
da ſüße Milch ſie verſchüttet:
nicht hört' ich würdige Klage,
wie ſie des Helden werth.

Gudrune.

Brünnhilde! Unheilvolle!
Du brachteſt uns dieſe Noth!
Die du ihm die Männer verhetzteſt,
weh'! daß du dem Hauſe genaht!

Brünnhilde.

Armſelige, ſchweig'!
Nie warſt du ſein Eheweib.
Sein Gemahl bin ich, dem er Eide ſchwur,
eh' Siegfried je dich erſah.

Gudrune

(in heftigſter Verzweiflung)

Verfluchter Hagen! Weh'! Ach weh',
daß du den Trank mir riethest,
der ihr den Gatten entrückt.

O Jammer! Jammer! Nun weiß ich, ach!
daß Brünnhild die Traute war,
die durch den Trank er vergoß!

(Sie wendet ſich voll Scheu von Siegfried ab und beugt ſich in Schmerz aufgelöſt über Gunther's Leiche, in welcher Stellung ſie bis an das Ende verweilt. — Langes Schweigen. — Hagen ſteht, auf Speer und Schild gelehnt, in finſteres, trotziges Sinnen verſunken, an der äußerſten Seite, derjenigen entgegengeſetzt, auf welcher Gudrune über Gunther hingeſtreckt liegt. Brünnhilde bei Siegfried's Leiche in der Mitte.)

Brünnhilde.

O, er war rein! —
Treuer als von ihm
wurden Eide nie gewahrt:
dem Freunde treu, von der eig'nen Trauten
ſchied er ſich durch ſein Schwert. —
Hab' Dank nun, Hagen!
Wie ich dich hieß,
wo ich dich's wies,
haſt du für Wotan
ihn gezeichnet, —
zu dem ich nun mit ihm ziehe. —
Nun tragt mir Scheite, zu ſchichten den Haufen
am Uferrande des Rhein's:
hoch lod're der Brand, der den edlen Leib
des herrlichſten Helden verzehre!
Sein Roß führet daher,
daß mit mir dem Recken es folge:
denn zu des Helden heiligſter Ehre
den Göttern erleg' ich den eig'nen Leib.
Vollbringet Brünnhild's letzte Bitte!

(Die Mannen errichten am Ufer einen mächtigen Scheithaufen: Frauen ſchmücken ihn mit Decken, Kräutern und Blumen.)

Brünnhilde.

Mein Erbe nehm' ich nun zu eigen.

(Sie nimmt den Ring von Siegfried's Finger, ſteckt ihn ſich an und betrachtet ihn mit tiefem Sinnen.)

Du übermuthiger Held,
wie hielteſt du mich gebannt!
All' meiner Weisheit mußt' ich entrathen,
denn all' mein Wiſſen verrieth ich dir:
was du mir nahmſt, nützteſt du nicht, —
deinem muthigen Trotz vertrauteſt du nur!
Nun du, gefriedet, frei es mir gabſt,
lehrt mir mein Wiſſen wieder,
erkenn' ich des Ringes Runen.
Der Nornen Rath vernehm' ich nun auch,
darf ihren Spruch jetzt deuten:
des kühnſten Mannes mächtigſte That,
mein Wiſſen taugt ſie zu weih'n. —
Ihr Nibelungen, vernehmt mein Wort!
eure Knechtſchaft künd' ich auf:
der den Ring geſchmiedet, euch Rührige band, —
nicht ſoll er ihn wieder empfah'n, —
doch frei ſei er, wie ihr!
Denn dieſes Gold gebe ich euch,
weiſe Schweſtern der Waſſertiefe!
Das Feuer, das mich verbrennt,
rein'ge den Ring vom Fluch:
ihr löſet ihn auf und lauter bewahrt
das ſtrahlende Gold des Rhein's,
das zum Unheil euch geraubt! —
Nur Einer herrſche:
Allvater! Herrlicher du!

Freue dich des freieſten Helden!
Siegfried führ' ich dir zu:
biet' ihm minnlichen Gruß,
dem Bürgen ewiger Macht!

(Der Scheithaufen iſt bereits in Brand geſteckt; das Roß iſt Brünnhilde zugeführt: ſie faßt es beim Zaum, küßt es und raunt ihm mit leiſer Stimme in's Ohr:)

Freue dich, Grane: bald ſind wir frei!

(Auf ihr Geheiß tragen die Mannen Siegfried's Leiche in feierlichem Zuge auf den Holzſtoß: Brünnhilde folgt ihr zunächſt mit dem Roſſe, das ſie am Zaume geleitet; hinter der Leiche beſteigt ſie dann mit ihm den Scheithaufen.)

Die Frauen

(zur Seite ſtehend, während die Mannen Siegfried's Leiche erheben und dann im Umzuge geleiten).

Hier iſt der Held, den ihr erhebt,
wo führt ihr ihn feierlich hin?

Die Mannen.

Siegfried, den Held, erheben wir,
führen zum Feuer ihn hin.

Die Frauen.

Fiel er im Streit? Starb er im Haus?
Geht er nach Hellja's Hof?

Die Mannen.

Der ihn erſchlug, beſiegte ihn nicht,
nach Walhall wandert der Held.

Die Frauen.

Wer folgt ihm nach, daß nicht auf die Ferſe
Walhall's Thüre ihm fällt?

Die Mannen.

Ihm folgt ſein Weib in den Weihebrand,
ihm folgt ſein rüſtiges Roß.

Die Mannen und Frauen zuſammen
(nachdem die letzteren ſich dem Zuge angeſchloſſen).

Wotan! Wotan! Waltender Gott!
Wotan, weihe den Brand!
Brenne Held und Braut,
brenne das treue Roß:
daß wundenheil und rein,
Allvater's freie Genoſſen,
Walhall froh ſie begrüßen
zu ewiger Wonne vereint!

(Die Flammen ſind hoch über den Opfern zuſammengeſchlagen, ſo daß dieſe dem Blick bereits gänzlich entſchwunden ſind. Zu dem ganz finſteren Vordergrunde erſcheint **Alberich** hinter **Hagen**.)

Alberich
(nach dem Vordergrunde deutend).

Mein Rächer, Hagen, mein Sohn!
Rette, rette den Ring!

(**Hagen** wendet ſich raſch und wirft, bereit ſich in die Lohe zu ſtürzen, Speer und Schild von ſich. Plötzlich leuchtet aus der Gluth ein blendend heller Glanz auf: auf düſt'rem Wolkenſaume [gleichſam dem Dampfe des erſtickten Holzfeuers] erhebt ſich der Glanz, in welchem man **Brünnhilde** erblickt, wie ſie, behelmt und in ſtrahlendem Waffenſchmucke, auf leuchtendem Roſſe, als Walküre, **Siegfried** an der Hand durch die Lüfte geleitet. Zugleich und während ſich die Wolke hebt, ſchwellen unter ihr die Uferwellen des Rheines bis zur Halle an: die **drei Waſſerfrauen**, vom hellſten Mondlichte beleuchtet, entführen, von den Wellen getragen, den Ring und den Tarnhelm: — **Hagen** ſtürzt wie wahnſinnig auf ſie zu, das Kleinod ihnen zu entreißen: die Frauen erfaſſen ihn und ziehen ihn mit ſich in die Tiefe hinab. **Alberich** verſinkt mit wehklagender Gebärde.)

Der Vorhang fällt.

Ende.

Trinkſpruch

am

Gedenktage des 300jährigen Beſtehens

der

königlichen muſikaliſchen Kapelle

in

Dresden.

(1848.)

Der Zeitabſchnitt, den mit heute das Beſtehen der Kapelle umfaßt, iſt von der ungewöhnlichſten Bedeutung: die drei Jahrhunderte des Lebens dieſer Kunſtanſtalt bilden die Periode, welche unſere Geſchichtsſchreiber als die dritte der Weltgeſchichte bezeichnen, indem ſie vom Zeitalter der Reformation beginnt, und bis auf unſere Tage führt; es iſt dieß die Periode des zu immer deutlicherem Selbſtbewußtſein ſich entwickelnden Geiſtes der Menſchheit: in ihr ſuchte ſich mit ſichererem Wiſſen der Menſchengeiſt über ſeine Beſtimmung und die fragliche Nothwendigkeit der beſtehenden, natürlich gewachſenen Formen des Daſeins auf Erden aufzuklären. Ein Kunſtinſtitut, welches in und mit dieſer Periode großgewachſen iſt, kann von dem Geiſte jener Entwickelung nicht fern geblieben ſein: der Einfluß des Zeitgeiſtes wird es gebildet und getragen haben. Und ſo iſt es: dem vor 300 Jahren Alles ergreifenden Geiſte proteſtantiſcher Frömmigkeit verdankt dieß Inſtitut ſeine Entſtehung; ein Fürſt, der in kühnen Unternehmungen für proteſtantiſche Unabhängigkeit das Schwert führte, gründete zugleich an ſeinem Hofe das Inſtitut, durch welches jener Geiſt ſeinen künſtleriſchen Ausdruck finden ſollte. — Nichts konnte im Verfolg der Zeiten der reicheren Ausbildung deſſelben förderlicher ſein, als der Geiſt künſtleriſchen Behagens, der ſich am Hofe zu Dresden immer mehr ausbreitete: er zog es einer weltlichen Beſtimmung immer näher, ſtattete es zu dieſem Zwecke immer mannigfaltiger aus, und wo es zu Genuß und Ergetzung diente, ſammelten ſich immer üppiger künſtleriſche Kräfte in ihm an. Ein lobenswürdiger Zug künſtleriſcher Genußliebe iſt es, an dem Genuſſe gern theilnehmen zu laſſen: unſer Genuß ſteigert ſich in der Gemeinſchaft deſſelben mit Vielen; dieſem Zuge verdanken wir es, daß der immer breiteren Betheiligung der vollen Öffentlichkeit eher zuvorgekommen, als nur nachgegeben ward. Dieß ſchöne Inſtitut gehört jetzt faſt ausſchließlich der Öffentlichkeit an, und ein geliebter kunſtſinniger Fürſt ſtattet es mit ſorgſamer Vorliebe für dieſe erweiterte Wirkſamkeit aus.

Wie nun Alles gewachſen iſt, wuchſen auch die einzelnen Glieder dieſes Kunſtkörpers; war es im Anfange möglich, die Inſtrumentalmuſik nur als Anhang und Beihülfe der Vokalmuſik zu beachten, ſo haben endlich die Meiſter namentlich deutſcher Muſik dem Inſtrumentalorcheſter eine ſo bedeutungsvolle Wichtigkeit verſchafft, daß dieſer Theil des geſammten Muſikinſtitutes als ein weſentlich ſelbſtändiger Körper gepflegt werden mußte: die Vokalmuſik hingegen, welche durch das Theater in ſo ganz neuer Mannigfaltigkeit ſich zu entwickeln hatte, mußte endlich von jenem Körper faſt ganz losgeriſſen und einer beſonderen Pflege überwieſen werden. So ſehen wir uns nun nach drei Jahrhunderten an einem dem Ausgangspunkte ziemlich entgegengeſetzten Endpunkte angekommen, und feiern wir heute ein Jubelfeſt der Kapelle, ſo verſtehen wir jetzt unter dieſer Kapelle faſt einzig das Orcheſter derſelben. Bei ihm verweilen wir daher für jetzt und fragen nun:

Iſt das Inſtitut ein würdiger Träger des zu ſo hoher Blüthe entfalteten Geiſtes deutſcher Muſik, wie er in der Gegenwart durch Beethoven's gewaltigen Hauch bewegt wird?

Mit vollem freudigen Herzen rufe ich: Ja! ja! der iſt es! — Nun, ſo ſteht es vollkommen auf der Höhe der Zeit, es hat ſeine Aufgabe bis hieher erfüllt. Lob und Dank ſei Denen, die dieß herrliche Inſtitut ſo rüſtig erhielten und pflegten, — ſie haben ſich um die Kunſt verdient gemacht!

Kein ſchöneres Gleichniß kenne ich für ſolche Erſcheinung, in welcher ſich uns jetzt dieß Kunſtinſtitut darſtellt, als: es iſt ein Mann! — Ein Mann, im vollen Sinne des Wortes, angelangt auf der kräftigſten Stufe ſeiner Ausbildung, der mit Verſtändniß auf ſeine Vergangenheit, d. h. die Entwickelung ſeiner Fähigkeiten zurückblickt, und im Bewußtſein ſeiner von ihm erkannten Beſtimmung in der Gegenwart thätig iſt und handelt. Das Kind der Gegenwart iſt nun die Zukunft, und je klarer und ſicherer der Mann in dieſe blickt, deſto zweckmäßiger wird er ſchon jetzt die Gegenwart verwenden. Die Aufgabe des Mannes iſt: nützlich zu wirken, und die Thätigkeit des Mannes wird dann vollkommen nützlich, wenn er ſie ſtets und unausgeſetzt ſeiner beſten und höchſten Fähigkeit gemäß walten läßt: hat er nur Steine zu hauen gelernt, ſo haue er Steine, — vermag er aber ſchöne Gebäude aufzurichten, ſo überlaſſe er das Steinhauen anderen, und zwar Jenen, die nichts anderes vermögen, und erfreue dafür durch die ſchönen Gebäude, die er aufrichtet: nur dadurch, daß er ſeiner höchſten Fähigkeit gemäß thätig iſt, wird er ſeiner Beſtimmung gemäß auch nützlich. Vor allem nützt er aber auch dadurch, daß er bildet, und erzieht; damit verſichert er ſich ſeine fortdauernde Wirkſamkeit in die Zukunft: und hierin hat die Gegenwart den gerechteſten Anſpruch an ihn; denn je höherer Art ſeine Fähigkeiten und Kenntniſſe ſind, um ſo weniger ſind ſie ihm für ihn allein verliehen, ſondern für Alle, denen er ſie mittheilen kann. — Das Inſtitut, von dem ich in dieſem Gleichniſſe ſpreche, ſoll, als das in ſeiner Art koſtbarſte und vollkommenſte des Vaterlandes, der muſikaliſchen Kunſt im Vaterlande ſo nützlich werden, als es nur immer vermag: es erreicht dieß durch ſeine Leiſtungen, die nach Möglichkeit ſtets im würdigſten Einklange zu ſeiner Fähigkeit ſtehen ſollen; ſodann dadurch, daß es ſich der vaterländiſchen Kunſtproduktion immer theilnehmender und fördernder erſchließt, und endlich dadurch, daß es den Ausgangspunkt höchſter muſikaliſcher Bildung für das geſammte Vaterland werde. Sind dieſe ſchönen Beſtimmungen immer vollkommener durch das Inſtitut erfüllt, iſt ſomit die große Nützlichkeit deſſelben dem ganzen Vaterlande zu immer klarerem Bewußtſein gelangt, ſo iſt die Zeit und der Sturm nicht abzuſehen, die ſeinem Fortbeſtehen irgend nachtheilig werden könnten.

Ich komme ſchließlich wieder auf meinen „Mann“ zurück, und zwar, um ihm eine kräftige Geſundheit auszubringen. Soll er tüchtig ſeiner ihm vorgezeichneten Beſtimmung nachleben, ſo muß er froh und heil ſein können: finden wir daher an ihm noch ein krankes Glied, vielleicht gar einen lahmen Finger, ſo kuriren wir ſo lange bis er ganz geſund iſt. Soll er ſich aber recht ganz und vollkommen fühlen, ſo gebührt dem Manne auch ein Weib, d. h. dem Inſtrumental-Orcheſter gehört zum leiblichen Eigenthume ein gleich tüchtiges, ihm angetrautes Vokalinſtitut: ich halte dieſes nämlich für eine Frau, da, wie wir ja ganz genau wiſſen, das gegenwärtige Orcheſter aus dem Schooße eines Sängerchores hervorgegangen iſt.

Alſo, auf ein langes, glückliches und ehrenvolles Leben dieſes ſchönen Inſtitutes! Mögen wir, wenn wir in 300 Jahren wieder ſo zuſammen ſitzen, uns über die dann verfloſſene neue Vergangenheit mit ebenſo ehrlicher Genugthuung ausſprechen können, wie wir glücklich genug ſind, über die jetzt zurückgelegte es heute thun zu dürfen! — Auf die Zukunft der Kapelle!

Entwurf zur Organiſation eines deutſchen National-Theaters für das Königreich Sachſen.

(1849.)

Die Mittheilung der vorliegenden, ziemlich umfangreichen Arbeit dürfte manchen meiner Leſer beläſtigen, denn, will er mir überall hin folgen, ſo hat er dießmal mit mir ſich auf ein ziemlich trockenes Feld zu verlieren, auf welchem es bis zur Berechnung in Zahlen kommt. Vielleicht rührt es ihn aber, mich ſelbſt zu der Nöthigung, auf ſolchem Gebiete mir ein Heil für meine Kunſt aufzuſuchen, gedrängt zu ſehen, und ſcheuet nicht die Mühe anzuerkennen, welche ich mir vor Zeiten bereits gab, um dieſer Kunſt einen würdigen Boden im Staate ſelbſt zu verſchaffen. Gewiß dürfte vor Allem Viele es angehen, einige Kenntniß von der Veranlaſſung zu dieſer Arbeit und namentlich von dem Schickſale derſelben zu gewinnen.

Es war in der Zeit vom Jahre 1848 zu 1849, wo Alles auf Reform gerichtet zu ſein ſchien, als ich meine Gedanken darüber ausbildete, wie auch das Theater und die Muſik durch jenen Geiſt gehoben werden könnten. Dieſe Gedanken zu einem vollſtändigen Reorganiſations-Entwurfe im Betreff des Dresdener Hoftheaters auszuarbeiten, ſah ich mich aber ganz beſonders veranlaßt, als ich wahrnahm, in welchem Sinne die damals im Königreiche Sachſen neugewählte radikale Abgeordnetenkammer die königliche Civilliſte zu examiniren geſonnen war: mir wurde hinterbracht, daß unter Anderem die Subvention für das Hoftheater, als eine luxuriöſe

Unterhaltungsanſtalt, geſtrichen werden ſolle. Ich faßte daher den Entſchluß, den Herrn Miniſter des Inneren, deſſen Verwaltung die Kunſtanſtalten des Landes anvertraut waren, durch Mittheilung meines ſchnell auszuarbeitenden Entwurfes in den Stand zu ſetzen, dem Vorhaben der Landesabgeordneten im richtigen Sinne entgegentreten zu können, indem er ihnen zwar im Betreff der Beurtheilung der gegenwärtigen Wirkſamkeit des Theaters Recht gab, ſie aber darüber belehrte, wie ein Theater ſehr wohl einer vorzüglichen Unterſtützung durch den Staat würdig zu machen ſei. Somit galt es mir nicht nur, das Theater zu retten, ſondern zugleich unter dem Schutze und der Beaufſichtigung des Staates es einer edlen Bedeutung und Wirkſamkeit erſt zuzuführen. Der Miniſter, der biedere Herr Martin Oberländer, wollte meinen Gedanken begreifen; nur verſprach er mir wenig Erfolg, wenn ich darauf beſtünde, den Entwurf als Antrag von Seiten der königlichen Regierung an die Abgeordneten gebracht zu ſehen, denn er fürchte, von Seiten des Hofes für die ganze Sache keine gute Aufnahme zu finden: man würde dort immer nur eine zugedachte Schmälerung von Vorrechten, wie z. B. die Intendantenſtelle nicht mehr durch einen Hofmann beſetzen zu dürfen, erkennen, und nimmermehr die Initiative zu ſolchen Maaßregeln ergreifen wollen. — Während ich demzufolge ſchwankte, ob ich ſo weit gehen ſollte, den Antrag auf Übertragung des Theaters von der königlichen Civilliſte auf das Staats-Budget einem der Abgeordneten anzuvertrauen, trat (im Mai 1849) die politiſche Kataſtrophe ein, welche allen gründlichen Reformideen für längere Zeit eine ſtarre Schranke ſetzte.

Als ich ſpäterhin von Herrn Oberländer mein Manuſcript mir zurückerbat, erſah ich aus mehreren darin angebrachten Randbemerkungen, daß mein Entwurf in den Kreiſen, denen der Miniſter ihn mittheilen zu müſſen geglaubt hatte, mit Hohn aufgenommen worden war. Jedenfalls erkannte ich, daß die Befürchtung eines dem Theater nachtheiligen Angriffes auf daſſelbe von Seiten der Abgeordneten, welche zu meinem Vorgange mich veranlaßt hatte, in jenen Kreiſen für gänzlich unnöthig gehalten worden war, da man bereits beſſer wußte, wie gegen dergleichen Übergriffe zu verfahren ſein würde.

Auch mit dem Theater ſollte es beim Alten bleiben. —

Daß ich für meine Ideen mir nun gründlicher zu helfen ſuchte, und lieber an das Chaos, als an das Beſtehende mich halten zu müſſen glaubte, wird dem Leſer des dritten Bandes dieſer Sammlung nicht entgehen; durch eine lange Reihe von Jahren hindurch wird er mich aber in der ſteten Wiederaufnahme dieſes einen Kulturgedankens, dem Theater eine wahre Würde zu geben, begriffen ſehen, und vielleicht in Verwunderung über die Ausdauer gerathen, mit welcher ich für dieſen Gedanken ſtets den zufällig nur nahe gelegten Umſtänden mich durch praktiſche Vorſchläge anzupaſſen ſuchte. Daß ich hiermit nie Beachtung fand, wird ihn vielleicht ebenfalls in Verwunderung ſetzen. —

Nach dieſer Vorbemerkung folge denn mein Entwurf ſelbſt. —

In der theatraliſchen Kunſt vereinigen ſich, mit mehrer oder minderer Betheiligung, ſämmtliche Künſte zu einem ſo unmittelbaren Eindruck auf die Öffentlichkeit, wie ihn keine der übrigen Künſte für ſich allein hervorzubringen vermag. Ihr Weſen iſt Vergeſellſchaftung mit Bewahrung des vollſten Rechtes der Individualität — Die ungemeine Wirkung ihrer Leiſtungen auf den Geſchmack und die Sitten der Nation iſt zu verſchiedenen Zeiten von den Vertretern des Staates lebhaft erkannt worden, und es iſt ihr durch ſie, namentlich in Frankreich, der unmittelbare Schutz des Staates durch eine Organiſation zu Theil geworden, welche ihre Produktivität dermaßen gefördert hat, daß jetzt noch die franzöſiſche Theaterkunſt als tonangebend für Europa betrachtet werden muß. — In Deutſchland hat dieſe Kunſt ſtets in einem Kampfe zwiſchen dem höheren geiſtigen Bedürfniſſe der Nation und dem niederern der materiellen Exiſtenz gelegen. Nach vereinzelten Verſuchen, in dieſem Kampfe würdig zu entſcheiden, von denen der des Kaiſers Joſeph II. der edelſte war, haben endlich ſeit der denkwürdigen Epoche des Wiener Kongreſſes die Fürſten Deutſchlands es für ihre gemeinſame Aufgabe erachtet, in ihren Reſidenzen das Theater unter ihre unmittelbare Obhut zu ſtellen: — die materielle Seite der Kunſt iſt dabei aber einzig gediehen, weil dafür in den fürſtlichen Kaſſen reichliche Sorge getragen wurde; der entſcheidende Umſtand aber, daß an die Spitze der Verwaltung Männer aus dem Hofſtaate berufen wurden, bei denen es nie in Frage kam, ob ſie in der theatraliſchen Kunſt ſpeziell ſachverſtändig ſeien, hat das geiſtige Intereſſe derſelben auf das Empfindlichſte beeinträchtigt. Die höhere geiſtige Mitthätigkeit der Nation mußte von einem Inſtitute ausgeſchloſſen bleiben, deſſen verwaltende Behörde eine der Nation unverantwortliche war: der Intendant war nur dem Fürſten verantwortlich; in dem perſönlichen Geſchmacke des Fürſten, zumal aber auch in dem Grade ſeiner Theilnahme für das Theater, lag die einzige Gewährleiſtung für den Geiſt der Leitung eines Kunſtinſtitutes, welches, wie kein anderes, der Ausdruck der höheren geiſtigen Thätigkeit der geſammten Nation zu ſein beanſprucht. — Alle Übel, die hieraus entſtehen konnten, haben ſich zur vollſten Genüge herausgeſtellt; bei Vermehrung des äußeren Glanzes iſt die innere Hohlheit und entſittlichende Zweckloſigkeit theatraliſcher Leiſtungen in ihrer größeren Geſammtheit ſo weit geſtiegen, daß die Anſicht, in dem Theater nur eine koſtſpielige Unterhaltungsanſtalt zu ſehen, eine verachtungsvolle Theilnahmloſigkeit der Nation hervorgerufen hat, in welcher gegenwärtig die Frage aufgeworfen wird, wie in bedrängten Zeiten ein ſolches müſſiges Inſtitut denn die Unterſtützung durch die Civilliſte zu beanſpruchen im Rechte ſein könnte?

Aus dieſem öffentlich kundgegebenen Bedenken wird es allein ſchon erſichtlich, wie weit gegenwärtig das Theater hinter ſeiner höheren Aufgabe zurückgeblieben iſt, und wie wichtig es iſt, die rechte Löſung dieſer Aufgabe fortan gegen jeden verderblichen Einfluß ſicher zu ſtellen. Dieſe Sicherung kann ſich nur die geſammte Nation ſelbſt ſtellen, indem das Inſtitut ihrer vollen freien Betheiligung übergeben, ſomit zum Nationaltheater erklärt wird: — die Überwachung des höchſten ſittlichen Grundgeſetzes des Theaters muß der oberſten verantwortlichen Behörde des Landes zugetheilt werden; dieſe Behörde iſt das Miniſterium des Kultus.

Bemühen wir uns, die höchſte Anforderung des Staates an die Wirkſamkeit des Theaters in einen bündigen Ausdruck zuſammenzufaſſen, ſo können wir heute noch keine ſchönere Bezeichnung für dieſelbe finden, als den Ausſpruch Kaiſer Joſeph's:

„*Das Theater ſoll keine andere Aufgabe haben, als auf die Veredelung des Geſchmackes und der Sitten zu wirken.*“

Die Verantwortlichkeit für ſtete Aufrechterhaltung dieſes Grundſatzes ſoll daher der Miniſter übernehmen; — in der Gewalt des Miniſters kann dieſe Verantwortlichkeit aber nur dann liegen, wenn er *in die Organiſation des Theaters die volle, freie Betheiligung der geiſtigen und ſittlichen Kräfte der Nation einſchließt*, ſo daß er wiederum die Nation ſich für ſich ſelbſt verantwortlich macht. Die nächſte Pflicht des Miniſters iſt es daher, eine ſolche Organiſation in das Leben zu rufen; wir glauben hiermit eine vollkommen zweckmäßige in Folgendem vorzuſchlagen, wobei zunächſt für die ſofortige praktiſche Ausführbarkeit derſelben die Höhe derjenigen Subvention feſtgehalten werden ſoll, wie ſie ſich gegenwärtig für das Hoftheater zu Dresden auf der Civilliſte S. Maj. des Königs angegeben befindet.

Wir beginnen mit dem *bisherigen Hoftheater zu Dresden*. Dieß ſoll fortan heißen:

Deutſches Nationaltheater zu Dresden.

Organiſation des deutſchen Nationaltheaters.

Die bei dieſem Theater zunächſt Betheiligten ſind:

I. als unmittelbar thätig: die *Schauſpieler und Sänger*,

II. als mittelbar thätig: die *Bühnendichter und Komponiſten* des Landes.

Schauſpieler und Sänger ꝛc.

I. Die Schauſpieler und dramatiſchen Sänger bilden das unmittelbar thätige Perſonal des Nationaltheaters. Sie werden für den Zweck ihrer Darſtellung zunächſt unterſtützt durch den Theatermeiſter und das übrige praktiſche Hülfsperſonal. Sie insgeſammt werden von dem Direktor ausſchließlich angeſtellt und entlaſſen, ihre Gehalte nach freier Übereinkunft zwiſchen ihnen und dieſem feſtgeſtellt. Ihre Verſorgung im Alter und bei eintretender Unfähigkeit verſichern ſie ſich gegenſeitig ſelbſt durch fortwährende Beiſteuer in einen Verſorgungsfonds, wie er jetzt beſteht: — eine gleichmäßige Einrichtung für ſämmtliche deutſche Nationaltheater iſt zu erzielen. Das geſammte aktive Perſonal iſt den Anordnungen des Direktors und der von ihm beſtellten Regiſſeure unterworfen.

Verein der dramatiſchen Dichter u. Kompo-niſten.

II. Mittelbar thätig verhalten ſich zum Theater die dramatiſchen Dichter und Komponiſten: die Schöpfungen ihrer Kunſt ſind der Lebensſtoff des Theaters: — in dem Grade ihrer Betheiligung an dem Theater im Allgemeinen ſoll ihnen daher auch Betheiligung an der Verwaltung deſſelben zugemeſſen werden, da zumal ſie es ſind, welche das aufgeſtellte Grundprinzip des Theaters am nächſten zu wahren und zu vertreten haben.

Alle Bühnendichter und Komponiſten des Vaterlandes zunächſt ſollen daher in einen Verein zuſammentreten, in welchem ſie ſich nach eigenem Ermeſſen durch Aufnahme von Litteraten und Muſikern, auch wenn ſie nicht unmittelbar für die Bühne thätig ſind, verſtärken können, um ſomit fähig zu ſein, die volle künſtleriſche und wiſſenſchaftliche Thätigkeit der Nation in ſich zu vertreten. Dieſer Verein begründet ſich in Zweig-Vereinen durch das ganze Land und in jeder Stadt, in welcher ſich genug Litteraten und Muſiker vorfinden, um ſich als Zweigverein zu konſtituiren.

Die natürliche Aufgabe des Geſammtvereins iſt, von ſeinem Standpunkte aus über die Erhaltung der äſthetiſchen, ſittlichen und nationalen Reinheit des Nationaltheaters zu wachen; die Kritik alſo, welche bisher außerhalb des Inſtitutes, ihm daher gegenüber geſtellt war, ſoll ſomit innerhalb und im mitbetheiligten Intereſſe deſſelben ausgeübt werden. Die dem Publikum vorgeführten theatraliſchen Vorſtellungen ſollen durch die umfaſſendſte Kritik der Intelligenz des Landes ſo weit von den Mängeln experimentaler Spekulation gereinigt ſein, daß nach beſtem Ermeſſen der vorhandenen Fähigkeit das vollendete Kunſtwerk ſogleich dem Genuſſe der Öffentlichkeit geboten wird, das Publikum ſomit von vornherein in ſeine rechte, unverkümmerte Stellung zu dem Kunſtwerke tritt, ſeine Betheiligung alſo nach vollkommen freiem Ermeſſen ausſprechen kann. (Das unmoraliſche Gewerbe der Theater-Rezenſenten wird hierdurch aufgehoben werden.)

Honorarfrage. Zu beſonderer Betheiligung an dem Inſtitute gelangt der Verein durch die Wahrung auch des materiellen Intereſſes der dramatiſchen Litteratur; der Verein hat daher den Antheil der Bühnen-Dichter und Komponiſten an dem Ertrage ihrer, durch die Schauſpieler und Sänger zu Tage geförderten, Geiſtesprodukte zu vertreten: — er hat in Übereinkunft mit den Direktoren der Nationaltheater die Höhe dieſes Antheils, ſowie die Art der Erhebung deſſelben feſtzuſetzen.

Ausſchuß. Der Verein ſoll daher zunächſt für die Hauptſtadt, als dem Sitze des Haupt-Nationaltheaters, einen Ausſchuß erwählen, welcher in unmittelbaren Verkehr mit dem Direktor tritt. Vereinigter Ausſchuß. Der Direktor hat zur Berathung aller mit dem Dichter- und Komponiſten-Vereine gemeinſchaftlichen Intereſſen ſich ebenſo durch einen Ausſchuß aus den Mitgliedern des aktiven Theaterperſonales, welcher von dieſen ſelbſt, und zwar zu gleicher Anzahl mit den Mitgliedern des Dichter- ꝛc. Vereins-Ausſchuſſes gewählt wird, zu verſtärken. Beiden Körperſchaften wird die freie Beſtimmung darüber anheimgegeben, in welcher Weiſe und für welche Zeit ſie die Ausſchußmitglieder ernennen wollen. In dieſem vereinigten Ausſchuſſe wird nach Stimmenmehrheit entſchieden; bei Stimmengleichheit entſcheidet der Direktor: der mit dieſem Ausſchlag unzufriedene Theil des Ausſchuſſes kann in letzter Inſtanz an den Miniſter recurriren, welcher, als dem ganzen Lande verantwortlich, definitiv entſcheidet. Jedem Ausſchußmitgliede ſteht das Antrags-Recht zu: Anträge gegen eine Beſtimmung des Direktors bedürfen einer Unterſtützung des vierten Theiles des vereinigten Ausſchuſſes: der Stimmenmehrheit hat dieſer ſich ſodann in einem Antrag gegen ſich zu fügen, oder an den Miniſter zu recurriren. In dieſem vereinigten Ausſchuſſe ſollen namentlich die aufzuführenden dramatiſchen Werke beſprochen und beurtheilt werden: wegen der Frage über die Annahme oder Zurückweiſung eines vorgeſchlagenen Stückes Jury. konſtituirt ſich der vereinigte Ausſchuß als Jury und entſcheidet dann nach Stimmenmehrheit. Vor Allem ſoll in ihm das nationale Intereſſe der deutſchen Kunſt vertreten werden: die Werke ausländiſcher Kunſt ſollen nur durch Stimmenmehrheit und nur in Bearbeitungen, welche dem vereinigten Ausſchuſſe als der deutſchen Kunſt würdig und zweckmäßig erſcheinen, zur Aufführung zugelaſſen werden.

Die Ausſchußmitglieder des Bühnendichter- und Komponiſten-Vereines erhalten freien Eintritt im Theater, ebenſo jedes Mitglied des ganzen Vereines, welches bereits ein auf der Bühne zur Darſtellung gekommenes Stück geſchrieben hat.

Der Direktor

Der Direktor des Nationaltheaters wird von ſämmtlichen Mitgliedern des aktiven Theaterperſonales, ſowie von ſämmtlichen Mitgliedern des vaterländiſchen Dichter- und Komponiſten-Vereines nach Stimmenmehrheit erwählt; der vereinigte Ausſchuß hat den Kandidaten vorzuſchlagen, der Miniſter nach der allgemeinen Wahl ihn zu beſtätigen. Er bezieht einen feſten Gehalt, welchen er nach erfolgter Wahl in Übereinkunft mit dem Miniſter beſtimmt: überſchreitet er in ſeiner Gehaltforderung das dem Miniſter dienlich erſcheinende Maaß, ſo hat der Miniſter unter Angabe dieſes Grundes die Wahl in Frage zu ſtellen, und erſt wenn dieſelbe Wahl auch mit der Kenntniß dieſes Umſtandes von der Wählerſchaft wiederholt wird, möge der Miniſter von ſeinem Bedenken abſehen.

Seine Anſtellung iſt eine für die Dauer ſeines Lebens geſicherte; ihm ſteht es frei, die Direktion niederzulegen und in ſeine frühere Stellung zurückzutreten; ſeine Verſorgung im Alter oder bei eingetretener Unfähigkeit geſchieht nach dem Geſetz für Staatsdiener: die eintretende Unfähigkeit kann von ihm ſelbſt oder auch von dem vereinigten Ausſchuſſe des Theaters erkannt, und auf beſtätigende Abſtimmung darüber nach Stimmenmehrheit der ſämmtlichen Mitglieder des Theaterperſonales und des Dichter- und Komponiſten-Vereines angetragen werden.

Innere Verwaltung

Der Direktor hat über die Anſtellung und kontraktliche Entlaſſung des geſammten aktiven Theaterperſonales zu beſtimmen, ebenſo über die Gehalte nach Übereinkunft mit den Betreffenden. Er ernennt die Regiſſeure, ſowie ſämmtliche zur Unterſtützung des aktiven Perſonales ihm nöthig erſcheinende Beamte. Er beſtimmt das Repertoir und die Reihenfolge, in welcher die vom vereinigten Ausſchuſſe angenommenen Stücke zur Darſtellung kommen und wiederholt werden ſollen. Er beſtimmt die Beſetzung der Rollen und Partien, und die hiermit verbundene Verwendung der Schauſpieler oder Sänger. Er trägt Sorge für die ſceniſche Ausſtattung und ſetzt die Koſtenbewilligung feſt. Der für dieſe innere Angelegenheit dem Direktor zur Seite ſtehende Verwaltungsrath beſteht aus den Regiſſeuren, oder bei den Operntheatern den Regiſſeuren und muſikaliſchen Dirigenten einer Seits, anderer Seits aus Mitgliedern des aktiven Theaterperſonales, welche zu gleicher Anzahl mit Jenen aus den vom Direktor ernannten Beamten von dem Theaterperſonale ſelbſt jährlich gewählt oder er-

Verwaltungsrath

neuert werden. Bei gleichmäßiger Stimmenberechtigung aller Mitglieder dieſes Rathes ſteht dem Direktor jedoch die entſcheidende Stimme zu. Anträge gegen eine Entſcheidung des Direktors ſind auf die oben angeführte Weiſe im vereinigten Ausſchuſſe zu ſtellen.

Kaſſe. Die Kaſſengeſchäfte läßt der Direktor durch von ihm anzuſtellende und zu entlaſſende, jedenfalls zu vereidigende Beamte verwalten, und er übernimmt dem Miniſter gegenüber die, von ihm ebenfalls eidlich zu bekräftigende Verpflichtung, nach redlichſtem Bemühen für die zweckmäßigſte Verwendung ſowohl des vom Staate gewährten Zuſchuſſes, als der Einnahmen Sorge zu tragen. — Er verwaltet die Theaterkaſſe in dem Sinne, daß etwaige Überſchüſſe guter Theaterjahre zur Deckung möglicher Ausfälle in ſchlechten Theaterjahren aufbewahrt werden. Im Allgemeinen gilt ihm das Prinzip, mit dem Zuſchuß und dem überſchläglich leicht zu berechnenden Ertrage der Einnahmen auszukommen, was eben durch zweckmäßige Verwendung, die nur bei vollkommener Kenntniß der wahren Bedürfniſſe eines Theaters möglich iſt, ſicher erreicht wird.

Für den Fall der Abweſenheit des Direktors beſtellt dieſer nach eigener Wahl ſeinen Stellvertreter, dem er ſeine volle Gewalt überträgt. Im Falle ſeines Todes erwählt der vereinigte Ausſchuß unverzüglich einen proviſoriſchen Direktor; der äußerſte Termin für eine neue geſetzmäßige Wahl iſt vom Miniſter zur Beſchleunigung derſelben feſtzuſetzen.

Zweigtheater. Es entſteht nun die Frage: in welcher Lage befinden ſich die übrigen Städte Sachſens, im Bezug auf ihre Betheiligung am Theater, der Hauptſtadt gegenüber?

Zu der Subvention des Staates trägt jeder Theil des Landes verhältnißmäßig bei; — inwiefern iſt er auch am Genuſſe betheiligt? Könnte nicht jede Stadt verlangen, in ihren Mauern ein ähnliches Inſtitut „zur Veredlung des Geſchmackes und der Sitten“ ihrer Bewohner erhalten zu wiſſen? — Hierauf iſt zu antworten: — Soll in ſolchem Inſtitute eine möglichſte Vollendung angeſtrebt werden, ſo muß es ſeiner Natur nach auf einen Punkt hin konzentrirt, nicht aber in viele Theile zerſtückelt ſein. Der bisher feſtgeſetzte Zuſchuß würde, ſollte er in eine Subvention für alle, ja ſelbſt nur die bedeutenderen Städte des

Landes vertheilt werden, nirgends ausreichen, um den Theatern die nöthige Unterſtützung zu geben, die ſie von der Nothwendigkeit der Spekulation auf den ungebildeteren und deßhalb zu bildenden Geſchmack der größeren Maſſe unabhängig machen ſoll; der Zuſchuß des Landes würde daher nutzlos vergeudet werden, und er kann von wahrem Nutzen für das Land und ſeine geiſtigen Intereſſen nur dann ſein, wenn er für Erhaltung eines Hauptinſtitutes, welches die Nationalehre vertritt, verwendet wird. Der Sitz dieſes Inſtitutes muß die Hauptſtadt des Landes, welche zugleich der Sitz der Regierung iſt, ſein, und zwar ſchon aus dem einleuchtenden Grunde, weil die größte und beſuchteſte Stadt allein auch nur die reichliche Unterſtützung an baaren Einnahmen dem Theater zufließen läßt, ohne welche jene Subvention des Staates wiederum nicht im geringſten ausreichen würde. In der Blüthe des Nationaltheaters zu Dresden hat daher jeder Sachſe, ſo weit er für die Ehre der Kunſt ſympathiſirt, ſeinen Stolz zu ſetzen, und jeder Beſuch der Hauptſtadt bietet ihm die Gelegenheit, gegen ein geringes Eintrittsgeld im Theater ſich an der künſtleriſchen Ehre ſeines Vaterlandes zu betheiligen, und ſomit für ein Geringes ſich einem Genuſſe hinzugeben, der ihm nur durch die Entſagung, ein Gleiches auch in ſeiner Provinzialſtadt zu haben, in dieſer Fülle gewährt werden kann. Hierbei wäre jedoch zunächſt die einzige Stadt Sachſens zu bedenken, die bisher neben der Hauptſtadt ebenfalls ein ſtehendes Theater unterhielt, ſomit alſo die Kraft bekundet hat, aus eigenen Mitteln den Genuß einer Bühne ſich zu verſchaffen: dieß iſt Leipzig. Das dortige Theater hat bis jetzt durch die Theilnahme der Stadt allein beſtanden: bei vielem Rühmlichen, das es im Laufe der Zeiten geleiſtet, hat ſich doch zu jeder Zeit bei ihm auch das Übel herausgeſtellt, das von den Leiſtungen eines Theaters unzertrennlich iſt, welches ſeine Subſiſtenzmittel lediglich nur in ſeinen Einnahmen zu finden hat: die Forderungen der höheren Sittlichkeit und Intelligenz können erfolgreich gegen einen Privatunternehmer nicht geltend gemacht werden, der zur Übernahme der Gefahr, bei ſolchem Unternehmen Geld zu verlieren, nur durch die Ausſicht auf Gewinn bewogen werden kann, den er ſich auf jede ihm gut erſcheinende Weiſe zu ſichern berechtigt fühlt. — Faßt nun der Staat im Bezug auf das Theater im Allgemeinen den Grundſatz in das Auge, den wir oben feſtſtellten, dringt er auf Durchführung deſſelben, ſo muß er da machtlos erſcheinen, wo er nicht zugleich in der Darreichung der Mittel ſich betheiligt, welche den Nachtheil herrſchender Übelſtände abwehren ſollen. — Kann der ſächſiſche Staat in dem vorliegenden namhaften Falle dem Privatunternehmer

Das Leipziger Theater.

des Leipziger Theaters gebieten, ausſchließlich nur nach jenen höheren Grundſätzen ſein Theater zu führen? Kann er ihm, kurz herausgeſagt, die Aufführung trivialer Poſſen u. dergl. verbieten, ſobald dieſe ihm den Zudrang der großen Menge ſichern ſollen? — Vermag er dieß nicht, darf er dann Leipzig zwingen wollen, zur Aufrechthaltung des von ihm erkannten richtigen Prinzipes aus eigenen Mitteln das Theater beſonders zu unterſtützen, da auch Leipzig bereits ſeine Steuer zum Zuſchuß für das Haupt-Nationaltheater nach Verhältniß entrichtet? Nein! Der Staat muß alſo, um ſeine Macht auch hierin zu behaupten, — unterſtützen. Dieß kann er dadurch, daß er zu allernächſt einen Theil des Hauptzuſchuſſes Leipzig zutheilt. Stand das königl. Hoftheater bisher mit 40,000 Thlr. auf der Civilliſte, ſo dürfte das Nationaltheater zu Dresden von nun an mit 30,000 Thlr. auszukommen haben, Leipzig ſomit 10,000 Thlr. jährlicher Subvention zugewieſen, ſein Theater zum Nationaltheater erklärt, ihm dieſelbe Organiſation wie dem Dresdener gegeben, und ſeine Verwaltung ſomit unter die Verantwortlichkeit des Miniſteriums ebenfalls geſtellt werden. In einer Vereinigung mit der Stadt müßte die Anſchaffung des Inventariums beſtritten, der geringere Zuſchuß aber durch den Vortheil erhöht werden, daß Dresden aus ſeiner zu gründenden (unten weiter zu beſprechenden) Theaterſchule ihm gute und wohlfeile Schauſpieler zuführen ſoll. Die Erklärung, daß dem Nationaltheater zu Leipzig dieſelbe Organiſation, wie die des Nationaltheaters zu Dresden, gegeben werden ſoll, macht jedes weitere Eingehen auf die zukünftige Verfaſſung deſſelben hiermit unnöthig, da der Unterſchied nur in einer verhältnißmäßigen Beſchränkung des Ausgabe-Etat's beſteht, welche an dem Prinzipe nichts ändert.

Die Provinzialſtädte

Keine der übrigen Provinzialſtädte iſt bisher im Stande geweſen, ſei es auch in noch ſo dürftiger Weiſe, ein ſtehendes Theater zu unterhalten. Selbſt Chemnitz konnte höchſtens nur während der Wintermonate genügende Einnahmen bieten. Dieſe Städte könnten ſomit keinerlei Anſpruch auf ſtehende Nationaltheater erheben, da ſie erwieſener Maaßen nicht im Stande ſein würden, ihrer Seits die bei jedem Zuſchuſſe noch nöthige Unterſtützung durch Einnahmen zu gewähren. Ihre Betheiligung am vaterländiſchen Nationaltheater müßte daher vorzüglich auf die Gelegenheit des Beſuches der Hauptſtadt oder Leipzigs angewieſen werden.

Reiſende Schauſpieltruppen

Es haben jedoch in Sachſen zu jeder Zeit Direktoren von Schauſpieltruppen Konzeſſionen zur Bereiſung verſchiedener Provinzialſtädte von der Regierung erhalten; dieſe Truppen haben die Provinzialſtädte auf längere oder kürzere Zeit beſucht, und ſomit auch ſie in unmittelbare Bekanntſchaft mit dem Theater gebracht. Wie höchſt mangelhaft dieſe Beziehungen des Theaters zum Publikum ausfallen müſſen, wie verderblich für Geſchmack und namentlich auch Sitten dieſe Wandertruppen von jeher geweſen ſind, wie tief durch ſie die Achtung vor dem Schauſpielerſtande noch jetzt, wo er auf der anderen Seite ſo glänzend verzogen wird, niedergehalten iſt, dieß iſt ſo eindringlich in dem neuerſchienenen Buche *Eduard Devrient's*: „Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt“ dargethan, daß hier nur darauf hinzuweiſen iſt. Der Staat *darf* dieſe Inſtitute nicht mehr dulden, vor Allem ſchon deßhalb nicht, weil er die Überwachung des Hauptgrundſatzes des Theaters: „auf die Veredelung des Geſchmackes und der Sitten zu wirken“ bei ihnen nicht durchzuführen vermag. Es iſt daher der Regierung dringend anzuempfehlen, ſolche Konzeſſionen nie wieder zu geben noch zu erneuern, und für das Allernächſte bereits dahin zu trachten, die laufenden Konzeſſionen einzuziehen und zu kündigen, ſelbſt Opfer für Entſchädigung der Betheiligten nicht zu ſcheuen, da ihm die höchſte Inkonſequenz zur Laſt gelegt werden müßte, wenn er für die Hauptſtädte des Landes jenen nöthigen Grundſatz mit energiſcher Sorge aufrecht erhielte, dagegen für die Provinzen der Verhöhnung deſſelben ſogar Vorſchub leiſtete. Wie jedoch dieſe Städte für die Einbuße des vermeintlichen Genuſſes von früher vollkommen entſchädigt und ihnen vielleicht ganz in dem Maaße und in der Zahl, als ihnen bisher theatraliſche Vorſtellungen geboten wurden, der Genuß ungleich beſſerer Aufführungen verſchafft werden ſoll, dieß zu erörtern behalten wir uns nach Beſprechung einer zu gründenden Theaterſchule vor.

Einrichtung einer Theaterſchule.

Schon in rein ökonomiſchem Betracht hat bisher das Theater höchſt unzweckmäßig verfahren, indem es nichts oder doch nichts Hinreichendes gethan hat, um aus ſich ſelbſt ſich die nöthige Nahrung für ſein künſtleriſches Material zu ſchaffen: das Auffinden geeigneter und nützlicher Talente war bisher dem Zufalle überlaſſen; da nirgends etwas für deren Heranbildung geſchah, waren ſie ſelten, daher koſtſpielig, der eigentliche Virtuos faſt unbezahlbar.

So kam es auch, daß eigentliche Bildung von Schauſpielern gar nicht mehr verlangt wurde, einiges Talent, vor Allem aber erlangte Routine genügte. Daher unter den intelligenten Klaſſen der Nation auch die noch beſtehende innere Verachtung gegen den Schauſpieler, zumal Sänger. Dieſem Zuſtande, geiſtig und materiell ſo nachtheilig für das Theater, ſoll für alle Zeiten durch

Errichtung einer Theaterſchule und durch eine zweckmäßige Organiſation derſelben abgeholfen werden: ohne weitere bedeutende Koſten kann ſolche Schule als ein weſentliches Glied der Organiſation des anſtändig dotirten Hauptnationaltheaters einverleibt, und auf folgende Grundlagen errichtet werden.

Organiſation der Schule.

Das Miniſterium erläßt und wiederholt in halbjährigen Zeiträumen die Bekanntmachung für das ganze Land, daß junge Männer, wenn ſie mindeſtens bereits das 16te, junge Mädchen, wenn ſie das 14te Jahr erreicht haben, zur Aufnahme in die Theaterſchule zu Dresden ſich melden können; die Ältern oder ſonſtigen Angehörigen der jungen Leute haben dieſe, ſobald ſie angenommen ſind, drei Jahre lang in Dresden auf anſtändige und ehrbare Weiſe zu unterhalten, der Unterricht und alle Mittel zur Entwickelung vorhandener Fähigkeiten wird ihnen unentgeltlich, nach drei Jahren, in denen ſich ihr entſchiedenes Talent herausgeſtellt haben muß, auch ihre Verſorgung durch ausreichenden Gehalt zugeſichert. Jungen Leuten von ganz entſchiedener großer Fähigkeit, denen die Mittel zu dreijährigem Unterhalt in Dresden erweislich abgehen ſollten, wird auch dieſer Unterhalt durch Unterſtützung aus einem beſtändig zu erneuernden Fonds verſchafft werden.

Lehrer.

Das Lehrerperſonal wird folgendermaßen gebildet.

Aus der Zahl der Mitglieder des aktiven Theaterperſonales der beiden Theater ernennt der Direktor Lehrer der Schauſpielkunſt, welche gegen eine feſtzuſetzende Gehaltzulage den ihnen zugewieſenen Schülern in der praktiſchen Ausübung ihrer Kunſt Unterricht zu ertheilen haben.

Ein vom Direktor angeſtellter Tanzmeiſter, welcher zugleich die Fechtkunſt verſtehen muß, ſorgt für die körperliche Ausbildung der Zöglinge.

(Das die muſikaliſche Ausbildung, namentlich die Geſangskunſt Betreffende, behalten wir uns für die Beſprechung der Kapelle vor.)

Aus dem geſammten Dichter- und Litteraten-Verein ſoll ferner, und zwar vom Vereine ſelbſt, ein Lehrer der Äſthetik, dramatiſchen Kunſt und Poeſie ernannt werden, welcher als ſolcher beim Nationaltheater eine feſte Anſtellung erhält und aus der Theaterkaſſe bezahlt wird. Es iſt dem Vereine überlaſſen zu beſtimmen, ob ſeine Anſtellung eine lebenslängliche oder temporäre, wechſelnde ſein ſoll. Dieſer Lehrer hat in öffentlichen Vorleſungen vor dem geſammten aktiven Perſonale des Theaters unentgeltlich in jeder dem Theater irgend verwandten Beziehung über Kunſt, Litteratur, Geſchichte u. ſ. w. zu unterrichten, und hierbei namentlich auch auf die geiſtige Ausbildung der Schüler der Schauſpielkunſt, welche dieſen Vorleſungen ebenfalls beiwohnen, Rückſicht zu nehmen; nach Ermeſſen des Direktors werden die Schüler ihm auch zu beſonderem Unterricht zugewieſen.

Aufnahme u. Klaſſeneinrichtung der Schüler.

Der Anmeldung des Schülers folgt ſogleich eine vorläufige Prüfung ſeiner Fähigkeiten, demnach Aufnahme oder Zurückweiſung erfolgt; im günſtigen Falle tritt der Zögling in die dritte Klaſſe ein und genießt den Elementar-Unterricht, in jeder Abtheilung der Schauſpiel- und Geſangkunſt. Nach der erſten halbjährigen Prüfung vor dem geſammten Lehrerperſonale wird nochmals über ſeine Fähigkeiten entſchieden; erwecken ſie keine gegründeten Hoffnungen, ſo wird der Zögling ſeinen Angehörigen mit der Empfehlung eines anderen Berufes wieder zugewieſen; ſtellen ſich die Hoffnungen ſicherer heraus, ſo tritt er nach einem neuen halbjährigen Kurſus, alſo mit Vollendung des erſten Lehrjahres, in die zweite Klaſſe.

In der zweiten Klaſſe ſoll der Zögling, bei unausgeſetzter Fortbildung durch zweckmäßigen Unterricht, mit der praktiſchen Ausübung des Erlernten auf einem Übungstheater bekannt gemacht werden; ſelbſt mit der wirklichen Bühne ſoll er vertraut werden, und zwar je nach ſeinen Fähigkeiten durch Mitwirkung im Sängerchor, als Figurant oder nach Befinden durch kleine Sprechrollen. In dieſer Klaſſe hat er zwei volle Jahre zu verweilen, und nur bei ganz beſonderem Talente und bei ungewöhnlich ſchnellen Fortſchritten, die ſich in den halbjährigen Prüfungen herauszuſtellen haben, könnte er ſchon früher in die erſte Klaſſe treten.

In der erſten Klaſſe muß der Zögling bereits ſo weit zum praktiſchen Schauſpieler herausgebildet ſein, daß er auf dem Übungstheater jede ſeiner Individualität zuſagende größere oder kleinere Rolle oder Geſangpartie aus einem Kreiſe dramatiſcher Schöpfungen, die den Standpunkt ſeiner bis hierher entwickelten Auffaſſungsgabe überhaupt nicht überſchreiten, zur Zufriedenheit der Lehrer durchzuführen vermag. Hat ſich dieſe Fähigkeit bis dahin nicht in ihm herausgeſtellt, iſt aber der Chordirektor andererſeits damit einverſtanden, ſo tritt er von nun an in das wirkliche Chorperſonal mit dem ihm zukommenden Gehalte ein. Nur wenn auch hierzu die Fähigkeiten nicht genügend erſcheinen, auch ſonſt beim Theater kein Amt offen iſt, das ſeinen Fähigkeiten entſpräche und zu deſſen Übernahme er ſich geneigt zeigen würde, muß er noch ſchließlich entlaſſen werden.

Da nun aber für die ſichere und ſelbſtändige Fortentwickelung des bis zu dieſer erſten Klaſſe gereiften jungen Schauſpielers nichts ſo nöthig iſt, als die Erprobung ſeiner Leiſtungen und des Erfolges derſelben vor einem wirklichen Publikum, nicht mehr bloß vor dem ihm vertrauten Lehrerperſonale, ſo entſteht die Frage, wie ihm dieß wirkliche Publikum zu verſchaffen ſei, da das Publikum der Hauptſtadt zu fordern hat, nicht die Experimente künſtleriſcher Erziehung, ſondern deren möglichſt vollendete Reſultate vorgeführt zu erhalten. Der junge Schauſpieler wäre ſomit auf kleinere Theater zu verweiſen; dieſe Theater müſſen aber ebenfalls unter der Aufſicht des Direktors des Haupttheaters ſtehen, um den Einfluß der Schule fortan noch an ihm ausüben zu können. Dieß wird am zweckmäßigſten erreicht, wenn die eingezogenen Konzeſſionen zur Bereiſung der Provinzialſtädte in ihrer Geſammtheit dem Direktor des Haupttheaters zugeſtellt werden: dieſer hätte daher nach dem ſich herausſtellenden Bedürfniß eine oder zwei Truppen zu bilden, in denen manches geringere Talent, ſtatt es gänzlich zu entlaſſen oder bei jener halben Invalidität, welche Verſorgung noch nicht zuläßt, dem höheren Intereſſe der Hauptbühnen aber hinderlich zu werden beginnt, zunächſt noch zweckmäßig verwendet werden könnte. Dieſe Truppen würde er Regiſſeuren oder Direktoren ſeiner Wahl zur Führung anvertrauen, zugleich ihnen aber die Zöglinge erſter Klaſſe je nach ihren Fähigkeiten einverleiben, um dieſen ſomit die Laufbahn als praktiſche Schauſpieler oder Sänger auf gut geleiteten Provinzialbühnen zu eröffnen. Die Zöglinge der erſten Klaſſe können ſomit bereits einen Gehalt beziehen, der am zweckmäßigſten für Alle auf einen gleichen Anſatz zu bringen wäre. Der aus dieſen Zweig Unternehmungen bei irgend geſchickter Leitung immer noch zu verhoffende Überſchuß kann aber zu einem Fonds gänzlich unbemittelter junger Leute verwendet werden, deren bei der Beſprechung der Annahme von Zöglingen näher gedacht worden iſt.

Der Direktor, oder ein von ihm Bevollmächtigter, wird ſo oft als möglich die Leiſtungen der Zöglinge auf den Provinzialtheatern ſelbſt in Augenſchein nehmen, von der Reife der einzelnen Talente ſich überzeugen, und je nach dem Bedürfniß des Nationaltheaters das Perſonal deſſelben durch völlige Anſtellung der Geeigneten ergänzen. Dieſer Vortheil, gute und wohlfeile Schauſpieler aus dieſem Inſtitute ſich zu verſchaffen, ſoll nun dem Nationaltheater zu Leipzig ebenfalls zuſtehen, ſo daß beide Nationaltheater des Landes aus dieſer Theaterſchule ſich ergänzen. Die Direktoren beider Nationaltheater haben ſich über die Anſtellung jedes Zöglings nach ihrem Bedürfniß unter ſich zu verſtändigen.

Anſtellung der Zöglinge.

Erhält ein Zögling der erſten Klaſſe den Antrag zu einer Anſtellung an einem auswärtigen Theater, ſo hat er dieß dem Direktor anzuzeigen: findet dieſer an beiden Nationaltheatern ſogleich oder binnen einem halben Jahre keine gleiche Stelle für ihn frei, ſo hat er dem Zöglinge die Erlaubniß zur Annahme jenes auswärtigen Antrages zu ertheilen, damit der ganzen Einrichtung durchaus kein Begriff von Menſchenkauf und -Handel verbunden ſein ſoll. Dagegen würde es den Direktoren beider Nationaltheater für den Fall, daß in der erſten Klaſſe der Zöglinge kein Talent vorhanden ſei, welches eine im Perſonale entſtandene Lücke zweckmäßig auszufüllen vermöchte, ebenfalls freiſtehen, von auswärtigen Theatern her dem Bedürfniſſe abzuhelfen.

Der Vortheil dieſer Einrichtungen für das Theater und die theatraliſche Kunſt iſt unbeſtreitbar: — das Theaterinſtitut wird für das geſammte ſächſiſche Vaterland zu einem organiſchen Ganzen, welches ſich aus ſich ſelbſt erneut und fortbildet, und dem Schauſpielerſtande die vollkommenſte Achtung und Gleichſtellung mit jedem anderen Staatsbürger zuſichert, weil ſeine Grundbedingungen auf denen der größten Bildung beruhen. —

Ein beſonderer Vortheil entſpringt für den höheren ſittlichen Zweck des Staates daraus, daß er dieſen Zweck für jeden Theil des Ganzen in Forderung ſtellen kann: ſeine Machtloſigkeit über die auf Selbſthülfe angewieſenen Provinzialtheater iſt aufgehoben, und hierbei iſt namentlich auch der wichtige Umſtand in das Auge zu faſſen, daß der Direktor des Haupttheaters es vollkommen in der Hand hat, dem Publikum der Provinzialſtädte die Vorſtellungen nur ſolcher Stücke vorführen zu laſſen, welche von der Intelligenz des Landes — hierher bezüglich durch den vereinigten Ausſchuß vertreten — als dem höheren Prinzip der dramatiſchen Kunſt entſprechend erkannt worden ſind. Er wird den Zweigtruppen erſtens nur gute Stücke einſtudiren laſſen, zweitens, was ſehr wichtig iſt, nur ſolche, welche ſich für deren Kräfte und Fähigkeiten eignen und zugleich dem beſcheidenen Rahmen kleinerer Bühnen entſprechen, während jetzt dem Geſchmack und Sitten höchſt verderblichen Zuſtande nicht gewehrt werden kann, in welchem z. B. Opern und Stücke, welche für die koloſſalen Dimenſionen der größten Pariſer Theater berechnet ſind, mit den jämmerlichſten Entſtellungen, von dem mangelhafteſten Perſonale und auf den ungeeignetſten Bühnen zu reproduziren verſucht wird.

Der höhere Zweck der Kunſt wird ſomit bis in das kleinſte Verhältniß richtig erfaßt und durchgeführt, daher alſo dem geſammten Vaterlande ein entſprechender Antheil an dem Nationaltheater, allen intelligenten Kräften der Nation volle, freie Betheiligung dabei zugeſichert, dadurch zugleich aber auch die vernünftigſte und zweckmäßigſte Fortentwickelung deſſelben nach der Fähigkeit und dem Willen der Nation begründet werden.

In Bezug auf die Provinzialtheater iſt noch nachzutragen, daß, da 1) die Organiſation in ihrem Betreff nicht eher wird in's Leben treten können, als bis eine erſte Schülerklaſſe ſo weit als nöthig gebildet ſein wird, alſo mindeſtens erſt in vier bis fünf Jahren, und da 2) die laufenden Konzeſſionen nicht ſogleich werden einzuziehen ſein, durch zu plötzliche Einziehung derſelben auch zu viel Betheiligte ſogleich brodlos gemacht werden dürften, — bis zum allmählichen Ablauf und als letzter Termin ihrer Einlöſung ebenfalls vier bis fünf Jahre feſtgeſetzt werden mögen, nach welchen ſämmtliche Konzeſſionen erlöſchen und eingezogen ſein ſollen. Dieß würde jedoch am zweckmäßigſten ſogleich den Inhabern der Konzeſſionen zu inſinuiren ſein, zumal da in der gegenwärtigen bewegten Zeit an und für ſich dieſe Konzeſſionen wenig Vortheil gewähren, indem die meiſten Truppen — namentlich im Angeſicht des Sommers — in der Auflöſung begriffen ſind.

Zunächſt aber ſtellt der Miniſter einen Direktor des Dresdener Nationaltheaters an, mit dem Auftrage, die neue Organiſation, in dem Maaße und ſo allmählich als ihm das zweckdienlich erſcheint, in das Leben zu rufen.

Zahl der Theatervorſtellungen.

Bei der hiermit beabſichtigten Organiſation eines deutſchen Nationaltheaters für das Königreich Sachſen iſt es völlig unmöglich, daß entſchiedene Misbräuche und Übelſtände andauernd beſtehen könnten, ſie müßten denn in der Unfähigkeit oder dem üblen Willen der bei dieſer Organiſation vollkommen mitbetheiligten Nation ſelbſt begründet ſein: für dieſen undenklichen Fall würde jedoch auch kein

Machtgebot der Welt abhelfen können. Daher würde jede nähere Beſtimmung oder Vorſchrift, außer der für die Organiſation ſelbſt nöthigen, durchaus überflüſſig ſein: denn die Zweckmäßigkeit derſelben entſpringt lediglich aus der Sache ſelbſt. Nur einen Punkt halten wir noch für ſo wichtig, daß ſeine Erörterung im Voraus uns nöthig erſcheint: dieß iſt die Feſtſetzung der Zahl theatraliſcher Vorſtellungen.

In Dresden hat zuletzt die Annahme ſtattgefunden, an jedem Abende der Woche — alſo ſiebenmal wöchentlich — im Theater zu ſpielen. Der größte Nachtheil für den Geiſt und die Beſchaffenheit der Vorſtellungen bei Feſthaltung dieſer Annahme iſt unverkennbar, wenn man bedenkt, daß Vorſtellungen noch ſo beliebter Stücke nicht ſchnell und häuſig nach einander wiederholt werden können, da das Theater-Publikum nicht mannigfaltig und groß genug iſt; — daß demnach ein mannigfaltiger Wechſel der Stücke und ihrer Gattungen zunächſt nur vermag, die nöthige Theilnahme des Publikums am Theaterbeſuch zu feſſeln; — daß folglich faſt das ganze Repertoir einer Woche aus verſchiedenen und verſchiedenartigen Stücken zuſammengeſetzt ſein muß, dieſe Anforderung aber die Möglichkeit genügender Vorbereitung und ſomit der Verantwortlichkeit für möglichſt vollendete Aufführung der Stücke ausſchließt. Sollte in der Theorie dieſer große Übelſtand überwindbar erſcheinen, ſo hat alle Praxis es dagegen vollſtändig widerlegt. Es hat ſich gefunden, daß bei dieſer ſtarken Anzahl von Aufführungen in jeder Woche dieſer oder jener beabſichtigten Vorſtellung Hinderniſſe entgegengetreten ſind und verurſacht haben, daß, um der Konvention zu genügen, ſogenannte Aushülfsvorſtellungen zu Stande kamen, welche in der Regel von einer Beſchaffenheit ſind, daß ſie dem anweſenden Publikum den Beſuch des Theaters für ein nächſtes Mal verleiden, dem künſtleriſchen Intereſſe aber außerdem von höchſtem Nachtheil ſind, indem ſie durch ſich den Begriff des Handwerksmaßigen in Fülle aufkommen laſſen und nähren.

Der Erwägung dieſer, auch von der bisherigen Theaterverwaltung vollkommen anerkannten Übelſtände, wurde hauptſächlich gegenübergeſtellt: Dresden habe zu viele Fremde und ſolche Leute, die an einem Abende, an dem kein Theater wäre, nicht wiſſen würden, wie ſie die Zeit hinbringen ſollten. In dieſer Erwiderung liegt unſeres Erachtens die bitterſte Anklage der bisher verbreiteten Anſicht vom Theater. Alſo nur wenn die Leute nicht wiſſen, was ſie vor langer Weile mit einem Abende anfangen ſollen, nahm man an, daß ſie das Theater beſuchen würden? In der That, bei einem großen Theile des Publikums iſt dieſe Anſicht zur Gewohnheit, das Theater ſomit zu einer bloßen Unterhaltungsanſtalt, zum Zeitvertreib als Surrogat für Kartenſpiel u. dergl. herabgeſunken. Wollten wir nun von vornherein nicht eine bei weitem höhere und würdigere Anſicht vom Theater in's Auge faſſen und zur Geltung zu bringen ſuchen, ſo begriffen wir nicht, mit welchen Anſprüchen wir die thätige Unterſtützung der Nation irgendwie für dieſes Inſtitut zu fordern uns unterfangen ſollten. Unſere Anſicht iſt daher, wie wir ſie dargethan haben, eine edlere; nach ihr beanſpruchen wir die vollſte und regeſte Theilnahme der geſammten Nation an einer künſtleriſchen Anſtalt, welche im Verein mit allen Künſten ihren Zweck in der Veredelung des Geſchmackes und der Sitten erkennt. Dieſe Theilnahme des Publikums muß eine thätige, energiſche, — nicht ſchlaffe und oberflächlich genußſüchtige ſein. Schon aus dieſem Grunde müſſen wir daran denken, uns ihm nie in einem handwerksmäßigen Lichte zu zeigen, ihm nie Vorſtellungen vorzuführen, welche in der gewöhnlichen Theaternoth zu Stande gekommen ſind: ſondern jede muß den Stempel möglichſter Vollendung an ſich tragen, damit die Kunſt ſtets ihre Achtung gebietende Würde behaupte. Dieß wird zunächſt auch mit durch Beſchränkung der ſogenannten Spieltage erreicht werden. — Aber noch andere Gründe ſind dafür anzuführen; nämlich, wenn das Theater eine rege und möglichſt unausgeſetzte Theilnahme der Nation unterhalten ſoll, muß es dieſe Theilnahme ſich nicht dadurch verſcherzen, daß es das Publikum Tag für Tag auffordert; es muß an beſtimmten Tagen der Woche freiwillig zurücktreten, welche dem Staatsbürger zu ſeiner Betheiligung an der Berathung des Volkswohles, der Familie für den Genuß ihrer ſelbſt, ſowie den anderen ungemiſchten Künſten, namentlich der ſelbſtändigen Vokal- und Inſtrumental-Muſik zu Aufführungen zugewieſen ſein müſſen. Somit tritt auch das Theater und ſeine Angehörigen zu dem Staate in ein harmoniſch betheiligtes Verhältniß.

Vollkommen irrthümlich iſt die Annahme, als ob bei einer Beſchränkung der Spieltage die Einnahme leiden müſſe: — einige gute Einnahmen der Woche entſchädigen kaum für die, bei Überhäufung der Spieltage unvermeidlichen, mehreren ſchlechten. Iſt die Theilnahme des Publikums auf eine geringere Zahl von Vorſtellungen beſchränkt, ſo wird es dieſen auch ausſchließlicher ſein Intereſſe zuwenden: das Bewußtſein, jeden Abend ein gewiſſes Vergnügen genießen zu können, ſtumpft das Verlangen darnach ab. Es wird und muß ſich unausbleiblich herausſtellen, daß z. B. fünf gute Vorſtellungen einer Woche beſſer beſucht ſein und mehr eintragen müſſen, als ſieben mittelmäßige, unter denen einige ganz ſchlechte. Ein unbedingter Gewinn iſt ſchon die Erſparniß der Tageskoſten und ſomit die Reduktion des jährlichen Ausgabe-Etats.

Daher möge von vornherein eine Beſtimmung feſtgeſetzt werden, wonach z. B. die Spieltage am Nationaltheater zu Dresden von der Zahl ſieben auf höchſtens fünf herabgeſetzt werden, und ſo für Leipzig verhältnißmäßig ähnlich.

Das muſikaliſche Inſtitut.

In unmittelbarem Zuſammenhange mit dem Theater ſteht die muſikaliſche Kapelle.

Dieſes Inſtitut, urſprünglich (wie es ſeine Benennung „Kapelle" bekundet) zur Verherrlichung des Gottesdienſtes durch muſikaliſche Feier deſſelben begründet, erhielt zunächſt ſeine weltliche Beſtimmung durch ſeine Mitverwendung zur Ergetzung des fürſtlichen Hofes bei Feſten u. dergl.; zu dieſen Ergetzungen gehörte früher namentlich auch die italieniſche Oper. Im Laufe der Zeiten iſt die Beſtimmung dieſes Inſtitutes immer mehr der Weltlichkeit zugewendet und der Öffentlichkeit zum Mitgenuſſe ſeiner Leiſtungen erſchloſſen worden, ſo daß endlich ſeit Errichtung des Hoftheaters ſeine Verwendung zum allergrößten Theile dieſem zugewieſen iſt: die Kapelle hat zwar noch in derſelben Ausdehnung wie früher den muſikaliſchen Kirchendienſt zu verſehen, und es iſt daher auf der Civilliſte Sr. Maj. des Königs namentlich um dieſer Beſtimmung willen ſeiner gedacht; der bei weitem überwiegend gewordene Theil ſeiner Beſchäftigung kommt jedoch dem Theater zu gut, in welchem für Schauſpiel und Oper das Orcheſter einzig von ihm geſtellt wird. Seine Benutzung zur Privatunterhaltung des Hofes hat ſich von ſelbſt auf dieſe Weiſe außerordentlich beſchränkt; die Kapelle hat in der letzten Zeit nur am Neujahrstage während der königlichen Tafel, und am zweiten Oſtertage bei einem Hoffeſte, einen Theil der Unterhaltung zu beſorgen gehabt, außerdem ſind an verſchiedenen Abenden, namentlich des Winters, einzelne Virtuoſen der Kapelle zur Unterhaltung des Hofes mit verwendet worden. Der Genuß an den Leiſtungen des Inſtitutes iſt ſomit faſt ausſchließlich der Öffentlichkeit zugewendet, und zum größten Theile beſtehen dieſe in ſeiner Mitwirkung bei den Theateraufführungen, ſowie in großen Konzertaufführungen ſelbſt: ſeine urſprüngliche Beſtimmung für die Kirche beſchränkt ſich gegenwärtig faſt lediglich nur auf die Beibehaltung der Anzahl der Dienſte; der Geiſt derſelben hat namentlich dadurch großen Abbruch gelitten, daß der vokale Theil der Kapelle faſt gänzlich vernachläſſigt worden iſt, ein Gegenſtand der Betrachtung, dem wir uns alsbald ausführlich zuzuwenden beabſichtigen.

Unter ſolchen Umſtänden iſt denn vorzüglich der inſtrumentale Theil der Kapelle, das eigentliche Orcheſter, zu entſprechender Blüthe gediehen: er iſt es, der die Ehre des ganzen Inſtitutes getragen und der Nation Achtung vor ihm geſichert hat. Seine Erhaltung und zeitgemäße Fortentwickelung würde daher nicht nur im äußerſten Intereſſe der Kunſt, ſondern auch im Wunſche der Nation begründet ſein. Es fragt ſich aber, ob die zur Erhaltung der Kapelle auf der Civilliſte jährlich ausgeſetzte Summe nicht zweckmäßiger als bisher verwendet werden kann, um in ihr ein muſikaliſches Inſtitut herzuſtellen, in deſſen Organiſation ſämmtliche Theile der abſoluten Muſik eingeſchloſſen und gleichmäßig vertreten ſeien, das ferner in ſich ſelbſt die Quelle der Erneuerung und Fortbildung ernähre, und das endlich für die Pflege der Muſik im geſammten ſächſiſchen Vaterlande von Nutzen wäre? Die Löſung dieſer wichtigen Aufgabe iſt allerdings bisher vernachläſſigt, ja die Aufgabe ſelbſt nicht erkannt worden; und in demſelben Grade, wie beim Theater, iſt dieſer Übelſtand auch hierbei darin begründet, daß zu der oberſten Leitung auch des betreffenden Inſtitutes bis jetzt derſelbe Beamte des Hofſtaates beſtellt worden iſt, bei dem ein ſpezielles künſtleriſches Sachverſtändniß nicht vorausgeſetzt wurde, ohne welches, auch bei dem redlichſten und vortrefflichſten Willen zu dem Beſten, das wahre Beſte für die Kunſt ſelbſt doch nie erkannt werden kann.

Die Zahl der Mitglieder eines ſolchen muſikaliſchen Inſtitutes iſt nach dem vorhandenen, namentlich durch die Räumlichkeit der Kunſtlokale genau ſich beſtimmenden Bedürfniſſe ein- für allemal als zweckdienliche Norm feſtzuſetzen: die Anforderungen an die einzelnen Glieder des Organismus ſind ein- für allemal genau zu ermitteln; die verhältnißmäßigen Ausgaben dafür bilden in ihrer Geſammtheit den Etat, welcher ebenfalls von vornherein feſt beſtimmt wird, und ſomit bleibt der Verwaltung nur die Aufgabe, nach Ermeſſen der künſtleriſchen Zweckmäßigkeit die Ausfüllung des Etats anzuordnen, und hierzu kann nur Derjenige berufen ſein, dem die künſtleriſche Leitung des Inſtitutes mit der unmittelbaren Verantwortlichkeit für deſſen Leiſtungen übertragen iſt, und das iſt der Kapellmeiſter (oder muſikaliſche Dirigent), wie beim Theater der ſachverſtändige, aus dem Theater ſelbſt hervorgebildete Direktor. Seine Verantwortlichkeit muß jedoch dem Inſtitute gegenüber wohl begründet ſein, und dieß wird durch eine verfaſſungsmäßige Organiſation deſſelben am ſicherſten erreicht werden. Die Organiſation des Inſtitutes iſt daher zuvörderſt in das Auge zu faſſen, und nach Ermittelung deſſen, wie der jährliche Etat am zweckmäßigſten zur harmoniſchen Beſchaffung eines vollſtändigen Ganzen zu verwenden ſei, werden ſich die Glieder ſicherer herausſtellen, welche in ſelbſtändiger Vertretung und Betheiligung zur Aufrechthaltung des guten künſtleriſchen Geiſtes ſelbſt beitragen ſollen. —

Geſangschor. Das Inſtrumentalorcheſter tritt bei allen Aufführungen, ſei es in der Kirche, im Theater oder in Konzerten, in mehr oder weniger unmittelbares Zuſammenwirken mit dem Geſangschor; für die Kirche werden wir nachweiſen, daß, nach allen Begriffen von einer würdigen Kirchenmuſik, das Orcheſter ſogar vor dem

Geſangschor zurückzutreten hat. Dieſer ſehr wichtige Theil des geſammten muſikaliſchen Inſtitutes nun, wie iſt er gegenwärtig beſchaffen?

Kirchenſänger.

Für den Kirchengeſang ſind aus dem Kapellfonds eine Anzahl Sänger beſoldet, welche nach der Eigenſchaft, ob ſie katholiſchen Bekenntniſſes ſind, aus der Zahl der Opernſänger angeſtellt werden; zu bemerken iſt hierbei, daß ſchon des geforderten Glaubensbekenntniſſes wegen die Auswahl ſchwierig und beſchränkt iſt, daß ferner bisher die Unterſtützung eines Kirchengehaltes oft auch zum Unterhalt von Sängern verwendet wurde, welche für den Operngeſang bereits halbe Invaliden waren, oder ſolcher, deren Gehaltsforderungen der Theaterkaſſe zu läſtig fielen, daher ein Theil derſelben auf den Kapellfonds übertragen wurde, jedoch gegen die ſtillſchweigend getroffene Übereinkunft, ſo lange die Stimme des Sängers in Kraft für die Bühne ſei, ſie für die Kirche nicht in Anſpruch zu nehmen. Die Zahl dieſer ſogenannten „Soloſänger" wurde durch fünf bis ſechs katholiſche Theater-Choriſten verſtärkt, ſo daß die Geſammtzahl der Männerſtimmen gegenwärtig vierzehn betrug. Die Frauenſtimmen: Sopran und Alt, wurden mit zehn bis zwölf Knaben aus der hieſigen katholiſchen Freiſchule (für dieſen Zweck meiſtens aus Böhmen rekrutirt) beſetzt, welche von einem „Inſtructor" einſtudirt werden. Für Sopran und Alt waren früher italieniſche Kaſtraten als Soloſänger angeſtellt, welche jetzt der ſittlichen Stimme der Zeit gänzlich gewichen ſind. Dieſe 24 bis 26 Sänger, welche ein eigentliches Chorinſtitut ihrer höchſt verſchiedenen Beſchaffenheit wegen gar nicht ausmachen, werden nun in der Kirche von einem 50 Mann ſtarken Orcheſter begleitet; das Orcheſter, in einem unverhältnißmäßigen Übergewicht gegen die Sänger, führt im Verein mit dieſen Kompoſitionen aus, welche von den im vorigen Jahrhundert bis in den Anfang dieſes in der hieſigen Kapelle angeſtellten Kapellmeiſtern verfaßt worden ſind, und zum größten Theile einem Style angehören, in dem (veraltete) weltliche Virtuoſität am meiſten, kirchliche Würde mit geringen Ausnahmen aber faſt gar nicht vertreten iſt. Dieß für jetzt nur beiläufig erwähnt, beſtätigen wir, daß die ſoeben bezeichneten Sänger das einzige der Kapelle einverleibte Vokalinſtitut bilden.

Theaterchor.

Der Theaterchor iſt in der letzten Zeit der Gegenſtand neu erregter Sorgfalt geweſen. Vor noch 30 Jahren war ihm, zumal in der damals ausſchließlich herrſchenden italieniſchen Oper, eine ſo geringe Wichtigkeit zugetheilt, daß er in einer nur ſchwachen Anzahl von Chorſängern vertreten war. Seit dem Hervortreten einzelner deutſcher, namentlich aber auch der modernen großen franzöſiſchen Opern, iſt ſeine höhere Wichtigkeit immer mehr erkannt und ſind von Zeit zu Zeit den künſtleriſchen Forderungen für ſeine Verſtärkung allmählich Zugeſtändniſſe gemacht worden. In neueſter Zeit ſind auch Schritte geſchehen, den Chorſänger in Bezug auf Gehalt und Verſorgungsmöglichkeit aus einem Zuſtand tiefſter Erniedrigung zu emanzipiren. Die Anſprüche an den einzelnen Chorſänger ſind allerdings, dem dramatiſchen Sänger und auch dem Mitgliede des Orcheſters, von dem individuelle künſtleriſche Ausbildung ebenfalls gefordert wird, gegenübergehalten, geringerer Natur: für ihn genügt der Beſitz einer Stimme untergeordneterer Gattung, ein unanſtößiges Äußere und Fleiß. Seine nützliche Verwendung und erfolgreiche Wirkſamkeit im vollkommen gleichmäßig geordneten Verein mit ſeinen zahlreichen Kollegen iſt hauptſächlich das Verdienſt des Chordirektors, der ihn für dieſen Zweck erzieht. Immerhin kann und darf die ſtaatliche Geſellſchaft aber nicht dulden, zu dem Zweck ihrer höheren Vergnügungen den Choriſten als Sklaven verwendet zu ſehen, und das war und iſt er, wenn bei einer ſtarken Beſchäftigung, die ihm jeden anderen Erwerb unmöglich macht, ſein Gehalt faſt kaum zum allernöthigſten Auskommen ausreichte, ſeine Verſorgung bei eingetretener Unfähigkeit aber nur in ſeltenen Fällen der Gnade des Königs empfohlen werden konnte. Hiergegen iſt in der neueſten Zeit einige, doch aber nicht vollkommen ausreichende Sorge getragen worden. Vor Allem iſt aber noch ſein künſtleriſcher Beſtand ungenügend: bei ſeinem Zuſammenwirken mit dem Orcheſter der Kapelle iſt er zumal der Stärke nach im entſchiedenen Nachtheil, ſeine künſtleriſche Zucht durch eine wirklich organiſirte Chorſchule noch nicht hinlänglich begründet. Dieſe Übel treten in der Oper und im Konzert namentlich noch ſtörend hervor.

Dotirung eines Chorinſtitutes. Nach dem neueſten Beſtand ſind die Ausgaben der Theaterkaſſe für den Theaterchor, mit Chordirektor, 8000 Thlr.; hierzu tritt die Bezahlung eines Hülfschores von Militairſängern, welcher zu den meiſten Opern hinzugezogen wird, wodurch die Geſammtausgaben ziemlich auf 10,000 Thlr. ſteigen. Schlagen wir daher 10,000 Thlr. als die nöthige Summe an, welche vom Dresdener Theater für einen guten Chor bewilligt werden muß, ſo nehmen wir ein- für allemal dieſe 10,000 Thlr. als ſtehende Ausgabe von der Subvention für das Theater fort; aus dem Kapelletat ziehen wir dagegen die 5000 Thlr., welche gegenwärtig für das Kirchengeſangsinſtitut verwendet werden, heraus, ſo erhalten wir 15,000 Thlr., und dieſe ſind unſerer auszuführenden Berechnung gemäß ausreichend zur Dotirung eines Chorinſtitutes, welches, dem Orcheſter der Kapelle entſprechend zur Seite ſtehend, in Kirche, Theater und Konzert ſeinen Platz würdig ausfüllen wird.

Die Ausführbarkeit dieſes Entwurfes iſt zunächſt durch das Eingehen des bisherigen Kirchengeſangsinſtitutes bedingt: von dieſem iſt hier daher ausführlicher zu ſprechen.

Die katholiſche Kirchenmuſik.

Soll die katholiſche Kirchenmuſik, unter den beſtehenden Zeitſtimmungen zumal in der katholiſchen Hofkirche zu Dresden, mit gerechtem Anſpruche erhalten werden, ſo muß ſie die faſt gänzlich verloren gegangene Würde religiöſer Erhabenheit und Innigkeit wieder erhalten. Pabſt Marzellus wollte im 16. Jahrhundert die Muſik gänzlich aus der Kirche verweiſen, weil die damalige ſcholaſtiſch ſpekulative Richtung derſelben die Innigkeit und Frömmigkeit des religiöſen Ausdruckes bedrohte: Paleſtrina rettete die Kirchenmuſik vor der Verbannung, indem er dieſen nöthigen Ausdruck ihr wieder verlieh; ſeine Werke, ſowie die ſeiner Schule und des ihm zunächſt liegenden Jahrhunderts ſchließen die Blüthe und höchſte Vollendung katholiſcher Kirchenmuſik in ſich: ſie ſind nur für den Vortrag durch Menſchenſtimmen geſchrieben. Der erſte Schritt zum Verfall der wahren katholiſchen Kirchenmuſik war die Einführung der Orcheſter-Inſtrumente in dieſelbe: durch ſie, und durch ihre immer freiere und ſelbſtändigere Anwendung, hat ſich dem religiöſen Ausdruck ein ſinnlicher Schmuck aufgedrängt, der ihm den empfindlichſten Abbruch that, und von dem ſchädlichſten Einfluß auf den Geſang ſelbſt wurde: die Virtuoſität des Inſtrumentaliſten hat endlich den Sänger zu gleicher Virtuoſität herausgefordert, und bald drang der weltliche Operngeſchmack vollſtändig in die Kirche ein: gewiſſe Sätze des heiligen Textes, wie: Christe eleison, wurden zu ſtehenden Texten für opernhafte Arien geſtempelt, und nach dem italieniſchen Modegeſchmacke ausgebildete Sänger zu ihrem Vortrage in die Kirche gezogen. —

In Dresden

Der Zeit, in der dieſe gänzlich verderbte und entweihte Richtung zur herrſchenden geworden war, gehört die Einrichtung eines katholiſchen Hofgottesdienſtes in Dresden an: von dieſem Ausgangspunkte hat ſich die Kirchenmuſik in der hieſigen katholiſchen Hofkirche ausgebreitet, in dieſer weltlichen Richtung fortgebildet. Durch Herbeiſchaffung koſtſpieliger Sänger, namentlich von Kaſtraten, wurde den Komponiſten die Aufgabe geſtellt, auf die Ausbeutung und Verwendung dieſer Talente bedacht zu ſein, und ſämmtliche Kirchenkompoſitionen, welche gegenwärtig noch den verwendbaren Vorrath für den muſikaliſchen Gottesdienſt ausmachen, gehören bis auf einzelne, hie und da, und in den einzelnen Theilen zerſtreute Ausnahmen, dieſer mit Recht jetzt als verwerflich und den geſunden religiöſen Geiſt geradezu verhöhnend erkannten Geſchmacksrichtung an. Fügen wir dem nun noch hinzu, daß die Bedingungen, welche für Dresden jene Kompoſitionen hervorriefen, jetzt erloſchen, daß nämlich die Sänger, zumal die Kaſtraten, jetzt nicht mehr vorhanden ſind, daß daher die für ihre Virtuoſität berechneten einzelnen Geſangsſtücke jetzt von Sängern, denen dieſe Virtuoſität gänzlich fremd iſt, die Partien der Kaſtraten namentlich von Knaben ſtümperhaft vorgetragen werden müſſen, ſo tritt das Widernatürliche, oft Empörende der Beibehaltung dieſer Kirchenmuſik mit Entſchiedenheit heraus. — Als nächſtes Mittel zur Abhulfe könnte vorgeſchlagen werden, einige Sängerinnen in die Kirche einzuführen, um die Kaſtraten zu erſetzen: fernerhin das Repertoir der Kirchenmuſikſtücke ſelbſt ſorgfältig aus ſolchen Kompoſitionen auszuwählen, welche jener ſchlechten Richtung am wenigſten angehören. Seitdem die Kirchenmuſik durch Einführung der Orcheſterinſtrumente im Allgemeinen von ihrer Reinheit verloren hat, haben nämlich nichtsdeſtoweniger die größten Tonſetzer ihrer Zeiten Kirchenſtücke verfaßt, die an und für ſich von ungemeinem künſtleriſchen Werthe ſind: dem reinen Kirchenſtyle, wie es jetzt ihn wiederherzuſtellen aus ſo vielen Gründen an der höchſten Zeit wäre, gehören auch dieſe Meiſterwerke dennoch nicht an: ſie ſind abſolute muſikaliſche Kunſtwerke, die zwar auf der religiöſen

Baſis aufgebaut ſind, viel eher aber zur Aufführung in geiſtlichen Konzerten, als während des Gottesdienſtes in der Kirche ſelbſt ſich eigenen, namentlich auch ihrer großen Zeitdauer wegen, welche den Werken eines Cherubini, Beethoven u. ſ. w. die Aufführung während des Gottesdienſtes gänzlich verwehrt. Wollten wir nun, indem wir aber immer noch auf volle Reinheit der Kirchenmuſik Verzicht leiſteten, dieſe Meiſterwerke der Kompoſition, z. B. durch Kürzungen, zu dem Gebrauch in unſerer katholiſchen Hofkirche herrichten, ſo entſtünde in der Räumlichkeit unſeres Chores ſelbſt ein unüberwindliches Hinderniß. Der Raum, der für die Aufſtellung des Orcheſters und Chores uns gegeben iſt, würde ohne einen gänzlichen Umbau, und ſomit ohne Zerſtörung der architektoniſchen Anlage des ganzen Schiffes, nicht in dem Maaße erweitert werden können, daß eine der nothwendigen Stärke des Orcheſters entſprechende (für dieſe Kompoſitionen aber unbedingt nöthige) Anzahl von Chorſängern Platz fände. *Die menſchliche Stimme, die unmittelbare Trägerin des heiligen Wortes*, nicht aber der inſtrumentale Schmuck, oder gar die triviale Geigerei in den meiſten unſerer jetzigen Kirchenſtücke, *muß* jedoch *den unmittelbaren Vorrang in der Kirche haben*, und wenn die Kirchenmuſik zu ihrer urſprünglichen Reinheit wieder ganz gelangen ſoll, muß die *Vokalmuſik* ſie wieder *ganz allein* vertreten. Für die einzig nothwendig erſcheinende Begleitung hat das chriſtliche Genie das würdige Inſtrument, welches in jeder unſerer Kirchen ſeinen unbeſtrittenen Platz hat, erfunden; dieß iſt die *Orgel*, welche auf das Sinnreichſte eine große Manichfaltigkeit tonlichen Ausdruckes vereinigt, ſeiner Natur nach aber virtuoſe Verzierung im Vortrag ausſchließt, und durch ſinnliche Reize eine äußerlich ſtörende Aufmerkſamkeit nicht auf ſich zu ziehen vermag. Für die Aufſtellung eines ſtarken Sängerchores, ſtatt des Orcheſters, iſt die uns überwieſene Räumlichkeit in der hieſigen katholiſchen Hofkirche ganz vorzüglich geeignet, und es muß die Wirkung ſeines Vortrages eine ungemein ſchöne und erhebende in dieſem Gebäude ſein, welches in ſeiner Akuſtik der ruhiger ſich bewegenden

Vokalmuſik allein.

menſchlichen Stimme von größtem Vortheil iſt, während das unruhiger ſich bewegende Inſtrumentale von oft höchſt nachtheiliger Wirkung für das Gehör und ſomit für das Verſtändniß der Muſik wird, da der außerordentlich thätige Schall es verwirrt und zur Diſſonanz bringt.

Einführung von Frauen und Proteſtanten in die Kirche.

Zwei Hinderniſſe ſtehen zunächſt der Einführung der reinen Vokalmuſik in unſere katholiſche Hofkirche entgegen. Das erſtere, durch einen geeigneten Entſchluß der betreffenden Behörde ſogleich zu beſeitigende, beſteht in der, für Herſtellung eines guten und ſtarken Chores nothwendigen, Zulaſſung von Frauen, ſowie in der Unmöglichkeit, das Perſonal nur aus Mitgliedern des katholiſchen Kirchenverbandes zu ſtellen. Wir beabſichtigen mit der ganzen Einrichtung lediglich die *Wiederherſtellung einer wahrhaft erhebenden, religiöſen Kirchenmuſik*: der katholiſchen Geiſtlichkeit kann aus allen erdenklichen Gründen nur daran gelegen ſein, dieß Unternehmen auf jede Weiſe zu fördern. Frauen ſind bereits in vielen katholiſchen Kirchen anderer Länder für den Kirchengeſang zugelaſſen worden; beſtände für Dresden aus dem Grunde, daß der an und für ſich prunkende katholiſche Gottesdienſt in einer zum überwiegend größten Theile proteſtantiſchen Stadt durch den Umſtand, daß auch Frauen dabei betheiligt wären, noch mehr eine bloß neugierige Maſſe in die Kirche ziehen möchte, ein beſonderes Bedenken dagegen, ſo wäre dem zu erwidern, daß — da dem weiblichen Geſchlechte doch an und für ſich der Beſuch ſelbſt des Schiffes aus reiner Neugier ebenfalls nicht gewehrt werden kann, in der erhöhten Stellung auf dem Chor ihm wohl noch eher ein Platz anzuweiſen wäre, und daß ja außerdem ihr deutlicher Anblick durch ein den Chor umgebendes Gitter verwehrt werden könnte; zumal dürfte aber auch die Verſicherung genügen, daß die gefeierten Virtuoſenſtimmen der Oper prinzipmäßig nicht zur Kirche hinzugezogen werden ſollen, da die etwa vorzutragenden „Soli“ von der Beſchaffenheit ſein werden, daß für ihren einfachen Vortrag die ſogenannten Chorführerinnen vollkommen ausreichen. — Die Anforderung katholiſchen Glaubensbekenntniſſes bei jedem Mitgliede des Chores dürfte von der katholiſchen Geiſtlichkeit in einem faſt durchaus proteſtantiſchen Lande in unſerer Zeit wohl kaum mehr als unzubeſeitigend feſtgehalten werden, ſchon weil wir dadurch den meiſten Kindern des Vaterlandes die Verſorgung durch dieſes Chorinſtitut verwehren müßten. Zur Überwindung dieſes Bedenkens wird aber noch die Übereinkunft genügen, daß der eigentliche *Ceremoniengeſang* nur von einer Anzahl katholiſcher Mitglieder des Chores beſorgt werden ſoll.

Allmähliche Einführung.

Das zweite, erſt mit der Zeit allmählich zu überwindende Hinderniß beſteht in dem Mangel an Vorrath der nöthigen Kirchenſtücke für eine Vokalmuſik. Ihm kann nur nach und nach abgeholfen werden, und es möge dafür folgendes Verfahren eintreten.

Schon jetzt werden eine Anzahl geeignet erſcheinender Kompoſitionen Paleſtrina's und ſeiner Nachfolger ausgeſucht: die Kapellmeiſter erhalten den Auftrag, die verloren gegangenen Überlieferungen für den Vortrag derſelben nach künſtleriſchem Ermeſſen wieder herzuſtellen, dieſe Werke ſomit, wie dieß erwieſener Maßen ſehr wohl möglich iſt, zu der vollen Friſche und Wärme religiöſen Ausdruckes wieder zu beleben, und für das Einſtudiren in dieſem Sinne Sorge zu tragen. — Aus einem weiter unten zu ermittelnden Fonds werden an ſämmtliche Komponiſten des Vaterlandes und Deutſchlands überhaupt Preiſe für gute Kirchenkompoſitionen im reinen Vokalſatz, zugleich auch für Auffindung älterer Kirchenkompoſitionen mit zweckmäßiger Wiederauffriſchung und Bezeichnung des Vortrages derſelben ausgeſchrieben. — Bis nun mit der Zeit das Repertoir ſtark und mannigfaltig genug geworden iſt, um den geſammten Bedarf eines Kirchenjahres damit auszufüllen, muß der bisherige Beſtand der Kirchenmuſik in der Weiſe aufrecht erhalten werden, daß zunächſt nur ausnahmsweiſe ab und zu der Dienſt durch reine Vokalmuſik mit verſtärktem Chor verſehen wird; in dem Verhältniſſe nun, als der Vorrath an Vokalkompoſitionen anwächſt und zugleich die jetzt beſtehenden, nach und nach aufzuhebenden, Kontrakte der bisherigen Kirchenſänger erlöſchen, werden die bisher verwendeten Kirchenkompoſitionen, alſo auch die Mitwirkung des Orcheſters dabei, gänzlich aus der Kirche zurückgezogen, um endlich der Vokalmuſik und ihren Kompoſitionen allein Platz zu machen. Das Orcheſter wird dagegen in größeren geiſtlichen Konzerten genügend dazu beitragen können, im Verein mit dem vollen Chor die Meiſterwerke der Kirchenmuſik im gemiſchten Styl als eine ſelbſtändige Muſikgattung der Öffentlichkeit vorzuführen, ſo daß mit dieſer neuen Einrichtung nur das Schlechte, nicht aber das Gute, was in dieſer Gattung geſchaffen iſt, verloren gehen wird. —

Das ſomit zu einem würdigen Gliede des muſikaliſchen Geſammt-Inſtitutes erhobene Chorinſtitut ſoll nun folgender Weiſe organiſirt werden. —

Einrichtung des Chorinſtitutes.

Die Anzahl der Chorſänger muß grundſätzlich ſo beſtimmt werden, daß ſie beim Zuſammenwirken mit dem Orcheſter möglichſt die Zahl der Inſtrumente noch um etwas übertrifft: es iſt erwieſen, daß das Orcheſter ſelbſt einem doppelt ſo ſtarken Chore immer noch vollkommen gewachſen iſt. Die jährliche Summe von 15,000 Thlr. würde, mit einiger Verbeſſerung der bisherigen Gehalte, für 70 Choriſtenſtellen, Chordirektor, Subſtituten u. ſ. w. in dieſer Weiſe zu verwenden ſein:

Chorſchule. Da die Anforderungen an einen guten Choriſten beſcheidener Natur ſind, ſo läßt ſich vorausſehen, daß das ſächſiſche Vaterland und ſchon Dresden an und für ſich genügenden Vorrath an geeigneten Talenten bieten wird: das Chorinſtitut ſoll daher hauptſächlich durch Angehörige des Vaterlandes ergänzt und erhalten werden. Zu dieſem Zwecke hat das Inſtitut die Verpflichtung zu übernehmen, durch Unterrichtertheilung die Andauer eines guten Fortbeſtandes ſich ſelbſt zu verſichern. Zugleich mit der Bekanntmachung für die Theaterſchule ſoll daher halbjährlich die Aufforderung zur Aufnahme in die Chorgeſangſchule erlaſſen werden. Die darauf ſich meldenden jungen Leute, die Männer ebenfalls nicht unter 16, die Mädchen nicht unter 14 Jahren, haben ſogleich ſich zu erklären, ob ſie nur für den Chor, oder ob ſie auch für das Theater ſich ausbilden wollen. Im letzteren Falle entſcheidet zunächſt eine Prüfung über deren Fähigkeit; — wird ſie nicht für ausreichend erachtet, ſo hat der Chordirektor in einer beſonderen Prüfung ſeine Tauglichkeit zum Chorſänger zu beurtheilen; wird ſie als genügend erkannt, ſo ſteht es dem Betreffenden frei, ausſchließlich nur in die Chorſchule zu treten; auch den Schülern des Chorgeſanges wird jedoch der Anſpruch darauf zuerkannt, um die Zeit der halbjährlichen Prüfungen der Zöglinge der Theaterſchule zu einer wiederholten Erprobung ihrer etwa noch ſich herausſtellenden Fähigkeiten auch für das Schauſpiel oder die höhere dramatiſche Geſangskunſt ſich zu melden. — Jeder Zögling auch der Theaterſchule hat bei irgend ausreichender Stimmbegabtheit den Unterricht in der Chorſchule mit durchzumachen: das betrifft ſelbſt die talentvolleren Zöglinge, deren Fähigkeit ſie für den höheren dramatiſchen Geſang beſtimmt hat, da die Erfahrung lehrt, wie wichtig die Übungen im geregelten Chorgeſange zur Pflege und Erſtarkung muſikaliſcher Anlagen ſind.

Das ſomit allen Vermuthungen nach ziemlich ſtarke Perſonal der Zöglinge und Theilnehmer der Chorgeſangſchule wird in diejenigen zwei Klaſſen eingetheilt, welche der dritten und zweiten Klaſſe der Theaterſchule entſprechen. In der dritten Klaſſe der Theater- oder der zweiten der Chor-Schule erhalten die Zöglinge ein Jahr lang den Elementar-Unterricht in der Muſik und im

Geſang im Allgemeinen vom Chordirektor oder deſſen Subſtituten unentgeltlich; vom Tanz-, Fecht- und Exercier-Meiſter wird ihre körperliche Ausbildung gefördert; zu den Geſammtübungen des Chores werden ſie mit hinzugezogen. — In der erſten Klaſſe der Chor- oder der zweiten der Theaterſchule werden ſie bereits zur Mitwirkung im Geſammtchor in Kirche, Theater und Konzert bei größeren Aufführungen mit hinzugezogen. In halbjährlichen Prüfungen wird wiederholt ihre Fähigkeit, wie ſie ſich dann ſicherer herauszuſtellen hat, geprüft: bei vollkommen bewährter Unfähigkeit können ſie nach jeder ſolchen Prüfung noch entlaſſen und ihren Angehörigen mit der Empfehlung eines anderen Berufes wieder zugeſtellt werden. — Aus den Fähigeren dieſer zweiten Klaſſe der Chorſchule ſoll ſich nun das wirkliche Chorinſtitut bei eintretendem Bedürfniſſe durch Anſtellung der Betreffenden verſtärken. Das Nationaltheater zu Leipzig ſoll angewieſen ſein, ſeinen Bedarf für den Chor nur aus der zweiten Klaſſe der Dresdener Chorſchule zu ziehen, um den Zöglingen eine Anſtellung mit Gehalt ſo viel und bald wie möglich zu verſichern; auch für die eine oder zwei Zweigtruppen werden ſie die nöthigen Chorſänger liefern, wobei es ſich von ſelbſt verſteht, daß ihre Anſtellung (ob hier oder dort?) ſich immer nach dem Grade ihrer Fähigkeit richten wird. Auswärtigen Theatern wird ihre Acquiſition geſtattet, ſobald eine Anſtellung an einem der beiden Nationaltheater binnen einem halben Jahre dem Betreffenden nicht zugeſagt werden kann. Jeder bereits auch ſchon wirklich angeſtellte Choriſt darf ſich zu den halbjährlichen Prüfungen der Theaterſchule noch melden, damit ihm, falls ſich früher noch nicht herausgeſtellte Fähigkeiten in ihm noch entwickelt hätten, die Möglichkeit der Herausbildung derſelben und ſomit das Betreten einer glänzenderen Laufbahn, als der des Choriſten, nicht abgeſchnitten werde.

Die Verſorgung im Alter ſoll den Mitgliedern des Chorinſtitutes in folgender Weiſe verſichert werden:

Penſions-verſorgung für Choriſten.

Der Chordirektor wird bei eingetretener Unfähigkeit nach dem Geſetz für Staatsdiener penſionirt und ſeine Penſion aus dem Fonds für Penſionirung invalider Mitglieder der Kapelle beſtritten, wie bisher für den Ceremonienſänger und Inſtructor der Knaben, ſowie die Kirchenſänger, deren Verſorgung nach der neuen Organiſation nicht mehr der Civilliſte zur Laſt fallen wird.

Wird ein Chorſänger durch den Verluſt ſeiner Stimme in dem Grade untauglich, daß ſeine fernere Mitwirkung den Leiſtungen des Chores undienlich oder gar hinderlich iſt, ſo iſt ſeine Verſorgung zunächſt dadurch zu beſtreiten, daß ihm, je nach ſeinen ſonſtigen Leiſtungen im aktiven Theaterdienſt, ſei es für das Hauptnational-Theater zu Dresden oder bei einer der Hülfstruppen für die Provinzen, eine anderweite Anſtellung, welche ihm ſeinen bisherigen oder doch den zunächſt unter dieſem ſtehenden Gehalt bieten muß, zugewieſen wird: es ſollen daher alle für Choriſten und Choriſtinnen geeignete Stellen lediglich für dieſe vorbehalten bleiben. Wird nun 1) der ſomit anderweitig angeſtellte Choriſt auch für die ihm zugetheilte neue Stelle unfähig, iſt 2) bei ſeiner eingetretenen Invalidität als Chorſänger kein Poſten für ihn offen, oder 3) erklärt der invalide Chorſänger, daß er den geringeren Betrag einer Penſion der Beibehaltung ſeines bisherigen oder eines nur wenig geringeren Gehaltes gegen Übernahme einer anderen Beſchäftigung vorziehe, ſo iſt er nach einer feſtzuſetzenden Norm aus einem Fonds zu verſorgen, welcher auf folgende Weiſe zu gründen und zu unterhalten iſt.

1) Im Laufe jedes Jahres ſoll der Ertrag einer Benefiz Vorſtellung im Theater dem Penſionsfonds zugewendet werden; zu dieſer Vorſtellung wird vom Direktor die erſte Aufführung einer neuen Oper an einem Tage der Woche, an welchem ſonſt keine Theatervorſtellung ſtattfindet, beſtimmt.
2) Ebenſo ſoll jährlich eine Konzertaufführung, in welcher das Orcheſter den Chor zu unterſtützen hat, zu gleichem Zwecke ſtatthaben.
3) Nach dem jährlich ſich herausſtellenden Bedarf des Fonds iſt der Chor berechtigt, Aufführungen reiner Vokalmuſik zu veranſtalten.

Die Mitglieder des Chorinſtitutes wählen aus ſich einen Ausſchuß zur Verwaltung dieſes Fonds. Der Chordirektor ſeinerſeits iſt hauptſächlich verpflichtet, ſtreng darauf zu halten, daß zum Chorgeſang unfähig gewordene Choriſten dem künſtleriſchen Beſtand des Inſtitutes nicht zum Nachtheil fallen, — daher er auf anderweite Verwendung oder gänzliche Verſorgung zur rechten Zeit anzutragen und zu beſtehen hat. Hierfür iſt er der muſikaliſchen Oberbehörde des Inſtitutes verantwortlich.

Orcheſter.

Wir wenden uns nun zu dem Inſtrumental-Orcheſter der Kapelle zurück.

Die nach ſeinem Beſtand im Jahre 1848 für dieſen Haupttheil des Inſtitutes beſtehenden Ausgaben der Civilliſte belaufen ſich mit Einſchluß der Gehalte für den Generaldirektor, die Kapell- und Konzertmeiſter, den Muſikdirektor, die Organiſten, die Acceſſiſten und das dienende Perſonal, ferner mit Einrechnung der jährlich zur Anſchaffung und Erhaltung der Inſtrumente ſowie zur Austheilung von Gratificationen beſtimmten Summe, — ſomit alſo ohne die Ausgaben für Kirchengeſang, ſtark über 40,000 Thlr. Der Anſatz auf der Civilliſte iſt ſomit nicht unbedeutend überſchritten. Unſere Aufgabe dürfte es daher ſein, bei möglichſter Verbeſſerung des Inſtitutes dennoch die Ausgaben dafür auf ihren urſprünglichen Anſatz zu beſchränken.

Verhältniß der Zahl der Dienſte.

Die in den letzten Jahren nothwendig erachtete Anzahl der Muſiker iſt in dem Verhältniß der Anforderungen an die Stärke und zumal Anzahl ihrer Dienſtleiſtungen entſtanden. Gegenwärtig ſind außer 60 ſogenannter wirklicher Kammermuſiker noch 20 Acceſſiſten mit einem Gehalt von 150 Thlr. jährlich angeſtellt. Dieſe Zahl war durchaus nothwendig, um bei dem gegebenen Verhältniſſe der Räumlichkeit, in der die Aufführungen ſtattfinden, der Anzahl der Dienſtleiſtungen zu entſprechen: dieſe beſtanden in über 200 Kirchendienſten und täglichem Dienſte im Theater, in dem wöchentlich 3 bis 4 Opern gegeben wurden, außerdem aber zu jedem Schauſpiel ein Orcheſter für die Zwiſchenaktmuſik geſtellt werden mußte. Dazu kamen im Sommer oft doppelte Vorſtellungen, in der Stadt und in dem Sommertheater, für welche häufig hier das Orcheſter zu einer großen Oper, dort das Orcheſter zu einem Singſpiel erfordert wurde; eine übermäßige Anzahl von Proben wurden durch dieſe mannigfaltigen Vorſtellungen und bei dem unruhigen Wechſel derſelben bedingt. Hierfür war die erwähnte Zahl von Muſikern eben nur die zur Noth ausreichende, da das Orcheſter in ſich zu zwei verſchiedenen Orcheſtern kombinirt werden mußte.

Zukünftige Beſchränkung der Zahl der Dienſte.

Ein Zuſtand, in welchem ſolche übermäßige und dem Weſen der Kunſt höchſt undienliche Verwendung muſikaliſcher Kräfte als Bedingung eingeſchloſſen war, ſoll und wird durch die neue Organiſation des Nationaltheaters aufgehoben werden. Fortan wird die Zahl der ſogenannten Spieltage in einer Woche auf 5 beſchränkt ſein; von dieſen Tagen werden nur 2, in ſehr ſeltenen

Fällen höchſtens 3 der Oper zugewieſen ſein: die Muſik in den Zwiſchenakten des Schauſpiels wird hoffentlich aber gänzlich abgeſchafft werden, und zwar aus folgenden Gründen. —

Schauſpiel-muſik.

Die Nothwendigkeit, nach dem Falle des Vorhanges am Schluſſe eines Schauſpiel-Aktes Muſik ſpielen zu laſſen, iſt nach keinem künſtleriſchen Ermeſſen zu rechtfertigen: es iſt dieß mehr eine durch zufälliges altes Herkommen entſtandene Gewohnheit, deren Beibehaltung der Pflege der Kunſt in jeder Beziehung nachtheilig iſt.

Dem beabſichtigten Eindrucke des ſoeben beendeten Aktes eines Schauſpieles könnte eine Muſik höchſtens nur dann entſprechen, wenn ſie zur Feſthaltung dieſes Eindruckes eigens verfaßt wäre; das Repertoir ſolcher Zwiſchenaktmuſik kann jedoch lediglich nur aus Tonſtücken beſtehen, die nach einer ſehr allgemeinen Kategorie in ernſte und heitere abzuſondern ſind, welcher Unterſchied hier aber durchaus nicht genügt. Zu verſchiedenen Zeiten hat man ſich die erdenklichſte Mühe gegeben, zweckmäßige Zwiſchenaktmuſik einzurichten, und iſt ſtets damit geſcheitert. Welchen künſtleriſchen Zweck ſoll nun die Muſik haben, wenn ſie noch nie und nirgends den oben angedeuteten erreicht hat? Sie ſoll das Publikum während der Pauſe unterhalten. Das Publikum, welches gekommen iſt, ein gutes Schauſpiel zu ſehen, ſich an der Entwickelung und Darſtellung von Charakteren und Situationen, wie ſie die reine Schauſpielkunſt produzirt, geiſtig zu betheiligen, will aber keine Muſik, zumal keine ſolche, die ſeinen Genuß nur ſtören kann. Den geiſtesträgen, nur oberflächlich angeregten Theil des Publikums, den man zu innerer Sammlung oder äußerem Ausſprechen über den ſtattgehabten Eindruck ſich nicht ſelbſt überlaſſen zu können glaubt, ſoll ſie gemeinhin nur über die Zeitdauer der Pauſe täuſchen: welche entwürdigende Aufgabe für die Kunſt! Dieſe Täuſchung gelingt ihr aber nach allen gemachten Erfahrungen nicht einmal: die bei längerer Ausdehnung des Zwiſchenaktes nothwendige Wiederholung der einzelnen Theile des Muſikſtückes bringt ſogar durch künſtlich geförderte Langeweile das Publikum gegen dieſes Unterhaltungsmittel auf, ſo daß der Zwiſchenakt wirklich oft länger erſcheint als er iſt. Der rege Theil des Publikums verſpottet und verhöhnt dieſe Muſik, wenn ſie ſich durch Zudringlichkeit oder Schlaffheit bemerklich macht, gewöhnlich hört er abſichtlich oder unwillkürlich gar nicht auf ſie. Nun berechne man die Wirkung, welche dieſe Übelſtände zuſammengenommen auf den Muſiker machen! Der ſchlaffe, ältere Muſiker erſchlafft bei ſolchen Aufführungen noch mehr, der jüngere, feurigere erkennt in ſeiner Verpflichtung dazu eine wahre Höllenmarter. Vor einem laut ſprechenden oder vor Langeweile gähnenden Publikum ſeine innig geliebte Kunſt preisgeben zu müſſen, muß ihn im Anfang empören, endlich demoraliſiren. Dieſe Einrichtung darf zur Ehre der Muſik, zur Ehre des Schauſpieles, und endlich zur Ehre des Publikums nicht länger fortbeſtehen; wir Alle müſſen die Kraft haben, über eine ſchädliche Gewohnheit uns hinwegzuſetzen, denn ſie trägt endlich auch die Schuld davon, daß der Vortrag einer Muſik, die zur Erhöhung der Wirkung eines beſonderen Schauſpieles verfaßt worden iſt, ohne Eindruck, ja ohne nur die nöthige Aufmerkſamkeit zu erregen, vorübergeht, wie wir dieß bei Beethoven's herrlicher Muſik zu Egmont hier ſtets in Erfahrung gebracht haben. Wie viel höher wird nun ſolch' eine Muſik in dieſen beſonderen Fällen wirken, wenn durch beſtändige Muſikmacherei im Schauſpiel das Publikum nicht dagegen gleichgültig gemacht worden, und bei dem ſelteneren Vorkommen derſelben daher von vornherein ſeine Geſpanntheit darauf, als auf etwas Ungewöhnliches, richtet?

Die gewöhnliche Schauſpielmuſik wird daher künftig hinwegfallen. —

Das linkiſche Bad.

Das kleine Theater am linkiſchen Bade iſt zuletzt im Laufe des Sommers nur aus dem Grunde von Seiten der Generaldirektion des Hoftheaters mit Vorſtellungen verſehen worden, weil es von ſeinem Inhaber außerdem an eine fremde Truppe hätte vergeben werden dürfen, von der man Abbruch für das

Hoftheater zu fürchten glaubte. Die Einnahmen ſolcher Vorſtellungen konnten ſchon des kleinen Raumes und des beſonderen Koſtenaufwandes wegen nie das bringen, was ſtatt ihrer Vorſtellungen in der Stadt eingetragen hätten: beim ſogenannten Doppelſpiel entſtanden aber gewöhnlich die unwürdigſten Kolliſionen, welche, wie der Charakter der Sommertheater-Vorſtellungen im Allgemeinen, nur demoraliſirend auf den Geiſt des ganzen Inſtitutes wirken konnten. Der Direktor des Nationaltheaters wird fortan dem Perſonale deſſelben dieſe Vorſtellungen erſparen, dagegen die Bühne am linkiſchen Bade für die Sommermonate einer der Truppen zuweiſen, deren Direktor er ernennt, deren Leitung er überwacht und denen er die Schüler der erſten Klaſſe der Theaterſchule zunächſt einverleibt hat: dieß wird zugleich die beſte Gelegenheit bieten, an Ort und Stelle ſich mit größerer Leichtigkeit von den Leiſtungen und Fortſchritten der jungen Leute zu überzeugen.

Das beſcheidene Orcheſter, welches dieſer Truppe für Singſpiele und kleine Opern zu Gebote ſtehen muß, wird auch ihre Vorſtellungen auf dem Bade unterſtützen, und wir behalten es uns vor, auf die Bildung dieſes Orcheſters ſpäter zurückzukommen. *Das Orcheſter der Kapelle wird aber mit dieſen Vorſtellungen nichts mehr zu thun haben.*

Vereinfachung des Orcheſters.

Da wir nun endlich noch beabſichtigen, die Mitwirkung des Orcheſters in der Kirche im Laufe der Zeit allmählich gänzlich aufzuheben, ſo blieben ihm demnach nur die 2 oder höchſtens 3 wöchentlichen Aufführungen im Theater übrig, und rechnen wir im Laufe des Jahres auch noch eine gewiſſe Anzahl von Konzerten hinzu, ſo iſt die Nothwendigkeit, für dieſe Leiſtungen ein in ſich nöthigenfalls zu zwei Orcheſtern zu combinirendes Inſtitut zu unterhalten, durch ſolche Beſchränkung der Stärke des Dienſtes aufgehoben. Mußte dieſe Nothwendigkeit bisher immer zuerſt in das Auge gefaßt werden, ſo kann nun dagegen nur der Zweck ſein, ein *einziges* wohl zuſammengeſetztes Orcheſter zu bilden, welches, ſo weit dieß erforderlich, in ſeiner Geſammtheit vereint, jede dieſer Leiſtungen übernimmt, da von jedem Mitgliede deſſelben ohne ungebührliche Zumuthung verlangt werden kann, daß es zweimal in der Woche eine Oper mit den nöthigen Proben übernimmt, auch zu einer dritten Vorſtellung, vielleicht einem leichteren Singſpiel, zu welchem eine eigene Muſik verfaßt iſt, bereit ſei. Daraus nun, daß das Orcheſter bei allen ſeinen Produktionen aus denſelben Muſikern zuſammengeſetzt ſei, entſpringt zugleich ein Vortheil für die künſtleriſche

Vollendung derſelben, wie ſie bisher nicht zur vollen Genüge erzielt werden konnte. Zumal die Blasinſtrumente waren bisher in der Kapelle in doppelter Anzahl beſetzt, weil der Dienſt von einem der Bläſerpaare unmöglich hätte beſtritten werden können: die unaufhörlich wechſelnde Zuſammenſtellung des Bläſerchores durch die verſchiedenen Blasinſtrumentiſten iſt der vollendeten künſtleriſchen Feinheit im Vortrage, namentlich durch Ungleichheit der Stimmung, in vielen Fällen noch ſehr hinderlich geweſen. Ein vollendetes Orcheſterſpiel kann nur dann erzielt werden, wenn ſämmtliche Muſiker unter ſich wie zu einem untheilbaren Körper verwachſen.

Nöthige Stärke des Orcheſters.

Die Größe des Raumes, in welchem das Orcheſter ſeine Leiſtungen zu Tage fördert, ſowie die gemachten Erfahrungen über die für die Geſammtwirkung nöthige Stärke der einzelnen Theile deſſelben, geben die Summe für die erforderliche Stärke des Ganzen. In unſerem Schauſpielhauſe hat ſich für die größere Oper folgende Beſetzung der Inſtrumente als nöthig herausgeſtellt:

20 Violinen, 6 Bratſchen, 6 Violoncelle, 4 bis 5 Kontrabäſſe, 2 bis 3 Flöten, 2 bis 3 Hoboen (incl. Engliſches Horn), 2 bis 3 Klarinetten (incl. Baßklarinette), 2 bis 3 Fagotte, 4 Hörner, 2 bis 3 Trompeten, 3 Poſaunen, 1 Paar Pauken.

Um den oben beſprochenen bisherigen Bedürfniſſen zur Beſtreitung eines höchſt mannigfaltigen und ſtarken Dienſtes zu genügen, wurde für jedes der Blasinſtrumente (mit Ausnahme der Poſaunen) noch eine Stelle hinzugefügt, außerdem aber für Flöte, Hoboe, Klarinette und Fagott ein Acceſſiſt, für das Horn ſogar zuletzt, und wegen dringender Umſtände, 3 Acceſſiſten mit 150 Thlr. jährlich angenommen. Für die Violine hingegen waren (incl. der beiden Konzertmeiſter) nur 18, für die Bratſche 5 und für das Violoncell ebenfalls 5 Muſiker wirklich angeſtellt; der Mehrbedarf wurde durch 6 bis 7 Acceſſiſten für die Violine, 3 für die Bratſche, 2 für das Violoncell und 1 für den Kontrabaß beſtritten.

Die Acceſſiſten.

Das durch die Noth erzeugte Inſtitut der Acceſſiſten iſt zumal ihrer gehaltlichen Stellung wegen nicht zu rechtfertigen: in Wahrheit wurde von ihnen ganz derſelbe Dienſt wie von einem wirklich angeſtellten Muſiker gefordert, dafür ihnen aber nur die Hälfte des unterſten Kammermuſikus-Gehaltes zugeſtanden; wären dieſe Leute aus einer Schule des hieſigen Orcheſters hervorgegangen, hätten ſie ſomit, was ſie unentgeltlich erlernt, dem Inſtitute ſelbſt zu verdanken, ſo wäre es auch nicht mehr wie billig, als daß ſie ihre Verpflichtung dadurch abtrügen, daß ſie, ſobald ſie hierzu genügend herausgebildet wären, in einzelnen Aufführungen dieſes auch wieder unentgeltlich unterſtützten, wofür ſie wiederum durch die nächſte Anwartſchaft zu Anſtellungen im Orcheſter ſelbſt entſchädigt würden. Bisher aber mußte ſo weithin wie möglich die eingetretene Vacanz einer Acceſſiſten-Stelle bekannt gemacht werden, um Muſiker zur Anmeldung herbeizuziehen: darauf erſchienen aus den Provinzialſtädten des Vaterlandes, ja aus dem Auslande jüngere oder ältere Muſiker, die ihre Ausbildung oft Stadtmuſikern u. dergl. zu verdanken hatten: gewöhnlich hatten wir bei den angeſtellten Prüfungen den Mangel guter Ausbildung empfindlich zu beklagen, ſomit die Schuld zu büßen, von einem Inſtitute aus, das ſelbſt die bedeutendſten Künſtler für jedes Inſtrument in ſich ſchließt, für die Ausbildung junger Muſiker nichts gethan zu haben.

Wurde nun unter vielen ein gut entwickeltes Talent gefunden und ausgewählt, ſo wurde ihm als Acceſſiſt der jährliche Gehalt von 150 Thlr. zuerkannt, ohne zu berückſichtigen, ob für ſo geringes ein Fremder aus der Provinz oder gar aus dem Auslande ſich nach Dresden überſiedeln, und meiſtens durch eine lange Reihe von Jahren (wir erlebten die Fälle, daß dieſe Zeit ſich auf 15 Jahre ausgedehnt hat) ſich anſtändig erhalten könne. Da wir nur dafür beſorgt ſein mußten, den beſten unter den geprüften Muſikern zu wählen, traf es ſich oft, daß dieſer beſte bereits im reiferen Alter oder gar verheirathet und mit Kindern beſchwert war, ſo daß bei dieſem Verfahren das größte Elend der Betreffenden unterhalten wurde; denn immer verlockte die allerdings mögliche Ausſicht, vielleicht bald eine Anſtellung in der Zahl der wirklichen Kapelliſten zu erhalten, Jeden zur Annahme ſolcher Acceſſiſten-Stelle. — Dieſes Inſtitut, wie es jetzt beſteht, muß daher im Intereſſe der Kunſt, wie der Menſchlichkeit, aufgehoben werden: — wir werden bei der neuen Organiſation ſeiner aber auch nicht mehr bedürfen.

Zukünftiger Beſtand des Orcheſters.

Nehmen wir nämlich die nach dem oben beſprochenen Plane für die Zukunft überflüſſigen vierten Stellen der Blasinſtrumente fort, und fügen wir dieſe den Saiteninſtrumenten hinzu, ſo erhalten wir zu den beiden Konzertmeiſtern

20 Stellen für die Violine ſtatt der jetzigen 16
6 „ „ die Bratſche „ „ „ 5
6 „ „ das Violoncell „ „ „ 5

Dieſe mit den 3 Stellen der Holzbläſer, den 4 des Hornes, den 3 der Trompete und Poſaune u. ſ. w. vereinigt, bieten die gehörige Stärke eines in ſich fertigen Orcheſters, welches, bei nicht überhäuftem Dienſte, der Acceſſiſten nicht bedarf, in einzelnen Fällen aber durch eine ſich bildende erſte Schülerklaſſe ergänzt werden kann.

Die Gehalte für dieſe 60 Stellen würden, mit Rückſicht auf eine mäßige Verbeſſerung gegen jetzt, am zweckmäßigſten folgendermaßen feſtgeſetzt werden:

Etat

10	Stellen zu	600	Thlr	beträgt	6000	Thlr
10	„ „	500	„	„	5000	„
10	„ „	450	„	„	4500	„
10	„ „	400	„	„	4000	„
10	„ „	350	„	„	3500	„
10	„ „	300	„	„	3000	„

Dieſe Stellen ſollen bis zur Höhe der von 450 Thlr. von jedem angeſtellten Muſiker, gleichviel bei welchem Inſtrumente, nach der Dauer ſeiner Anſtellungszeit durch gleichmäßiges Aufrücken erreicht werden, wodurch die große Ungerechtigkeit beſeitigt wird, daß ein noch ſo verdienſtvoller Muſiker überlang bei einem geringeren Gehalte verbleibt, bloß weil bei ſeinem Inſtrumente keine Vakanzen eintreten, während durch zufällige Erledigung der Plätze bei anderen Inſtrumenten ein jüngerer, vielleicht nicht ſo vorzüglicher Muſiker, in größter Schnelligkeit im Gehalt aufwärts ſteigt. Um jedoch den gerechten Anſprüchen befähigterer künſtleriſcher Individualitäten zu entſprechen, und ſomit auch jedem einzelnen Inſtrumente ſeiner Gattung gemäß beſonders tüchtige Muſiker zu erhalten, ſollen folgende Beſtimmungen gelten:

> Die 600 Thlr.-Stelle ſoll nach beſonderer Tüchtigkeit nur zugetheilt werden 2 Violiniſten, 1 Bratſchiſten, 1 Violoncelliſten, 1 Kontrabaſſiſten, 1 Flötiſten, 1 Hoboiſten, 1 Klarinettiſten, 1 Fagottiſten und 1 Horniſten. Die 500 Thlr.-Stellen gehören ebenfalls nur dieſen Inſtrumenten an, nur 1 Trompeter ſoll ſie außerdem ebenfalls erreichen können. —

Zu der oben berechneten Summe von 26,000 Thlr. treten hinzu

der Gehalt für einen Harfenſpieler	300	Thlr.
„ „ „ „ Organiſten	600	„
„ „ „ deſſen Subſtituten	400	„
Latus	1300	Thlr.

Transport	1300	Thlr.
ferner für einen Konzertmeiſter	1500	„
„ „ deſſen Stellvertreter	1000	„
„ „ einen Muſikdirektor	1200	„
„ „ das Dienſtperſonal	1000	„
	32000	Thlr.

An der Spitze der Leitung des ganzen muſikaliſchen Inſtitutes kann, wie wir zu Anfang zeigten, nur der mit der künſtleriſchen Leitung der Leiſtungen desſelben Beauftragte, ſomit auch für deren Geiſt einzig Verantwortliche ſtehen: dieß iſt der Kapellmeiſter, welcher die muſikaliſche Direktion und Inſpektion der Verwaltung zugleich übernimmt. Er tritt daher in den bisherigen Gehalt des Generaldirektors mit 3000 Thlr. ein, und zu ſeiner Unterſtützung in der muſikaliſchen Leitung genügt ein einziger Muſikdirektor: die zweite Kapellmeiſterſtelle fällt ſomit, als überflüſſig und die künſtleriſche Leitung wie die Verwaltung ſtörend, in Zukunft hinweg.

Der Geſammtbetrag der Gehalte beliefe ſich demnach auf 34,000 Thlr. Die noch übrigen 6000 Thlr. werden zur Unterhaltung und Anſchaffung der nöthigen Inſtrumente verwendet, ſowie zum Ankauf von Muſikalien zu den Konzerten der Kapelle: dieſe Muſikalien werden mit der Zeit eine Bibliothek ausmachen, welche, wie jede andere öffentliche Bibliothek, dem geſammten Vaterlande, zunächſt aber den Zöglingen der Dresdener Muſikſchule zur Benutzung überlaſſen werden ſoll.

Preis-ertheilung. Da es zu dieſem Zwecke aber jener Summe vielleicht ſogar nur bis zur Hälfte bedarf, ſo ſoll der jährlich ſich herausſtellende Überſchuß zu Preiſen verwendet werden, deren Ausſchreibung wir oben für Herſtellung guter Vokal-Kirchenkompoſitionen näher gedachten: iſt das nächſte Bedürfniß für ſolche Kompoſitionen mit der Zeit befriedigt, ſo ſollen Preiſe für andere, jedoch außerdramatiſche, Muſikſtücke ausgeſchrieben werden. Der Etat von 40,000 Thlr. wäre daher mit Einſchluß der 5000 Thlr. für das Chorinſtitut erfüllt.

Konzerte. Bisher waren die Mitglieder der Kapelle für die häufigen Fälle der Hülfsbedürftigkeit zur Erlangung gewiſſer Gratificationen u. dergl. an die Gnade Sr. Majeſtät des Königs gewieſen: ein beſonders hierfür ausgeſetzter Fonds entſprach nach Möglichkeit, nie aber ausreichend, den Bedürfniſſen. Solch' ein

Fonds und die darauf ſich erhebenden Anſprüche dürften nun nicht mehr beſtehen. Zum vollkommenen Erſatz dafür möge der Kapelle ein- für allemal die Befugniß zugeſtanden werden, für ihre Rechnung Konzertaufführungen zu veranſtalten; den Theatereinnahmen wird hierdurch kein Nachtheil entwachſen, da im Theater fortan nur fünfmal wöchentlich geſpielt werden ſoll, ſomit freie Tage übrig bleiben, an welchen das Intereſſe Niemandes benachtheiligt iſt. Die Beſtimmung der Zahl ſolcher Konzerte ſoll ganz dem Ermeſſen der Kapelle in Berückſichtigung des künſtleriſchen, ſowie des materiellen Vortheiles überlaſſen bleiben, — aus Rückſicht auf die Würde ſolcher Konzerte ſelbſt, ſowie aber auch auf den Nachtheil, der bei einer übermäßigen Zahl derſelben der Beſchäftigung des Orcheſters im Theater entſtehen müßte, ſoll jedoch feſtgeſetzt werden, daß ihre Zahl in den ſechs Wintermonaten ſich nicht über 12 belaufen ſoll, d. h. in jedem Monat 2. Über die Verwendung des Ertrages dieſer Konzerte ſoll die Kapelle ebenfalls nach eigenem Ermeſſen beſtimmen; ſie wird ſich mit dem Chor darüber verſtändigen, welcher Antheil ihm für ſeine Mitwirkung zuſtehe, und der Chor wird aus ſich einen Ausſchuß ernennen, welcher wiederum über die Verwendung des Chor-Antheiles zu ſeinen Gunſten beſtimmt. Das Orcheſter wird zunächſt beſorgt ſein, aus dem Ertrage der Einnahme einzelne Hilfsbedürftige aus ſeiner Mitte zu unterſtützen, den Überſchuß dann aber nach einer Übereinkunft unter ſich zu vertheilen. Eine ganz ähnliche Einrichtung hält den vortrefflichen Geiſt des muſterhaften Orcheſters der Société de concerts in Paris aufrecht.

Orcheſterſchule.

Um dieſes ſchöne Inſtitut von erſichtlichem Nutzen für die muſikaliſche Kunſt im geſammten Vaterlande werden zu laſſen, iſt zunächſt der Anſchluß einer Muſikſchule an daſſelbe als nothwendig zu erachten. Bisher iſt die Bildung von Muſikern in Dresden nur dem Privatunterrichte und der Geneigtheit der einzelnen Künſtler überlaſſen worden. In Leipzig iſt ſeit einigen Jahren, auf Grund eines Legates eines dortigen Bürgers, ein ſogenanntes Conſervatorium für Muſik richtet und auch von Seiten der Regierung dotirt worden. Dieß Leipziger Inſtitut kann zu erfreulicher Blüthe und zu wahrhaftem Nutzen für das ganze Land nur dann gedeihen, wenn es nach Dresden übergeſiedelt und dem bedeutendſten Muſikinſtitute des Landes, der Kapelle, einverleibt iſt. Zulagen zu den anſehnlicheren Gehalten unſerer bedeutendſten Inſtrumentalkünſtler würden ohne übermäßige Koſten die berühmteſten Virtuoſen Deutſchlands der

Schule als Lehrer gewinnen, unſer ausgezeichnetes Orcheſter als beſtes Vorbild und Schule für den vorgeſchrittenen Zögling dienen: in Vereinigung mit der Theaterſchule würden die reichlichen Mittel des Nationaltheaters zu Dresden zur Vollendung der ſomit zu erweiternden Kunſtſchule ungemein beitragen. Dieſes, Theater-, Orcheſter- und Chor-Schule umfaſſende, Conſervatorium würde ſomit zum Ausgangspunkte aller hierher bezüglichen künſtleriſchen Bildung für das Vaterland gemacht werden; die vereinigten Mittel würden aber überall hin energiſcher wirken; ſo z. B. vermag das Leipziger Conſervatorium keinen zur Anſtellung eines, jetzt ſo ſeltenen, guten Geſanglehrers ausreichenden Gehalt anzuweiſen; im Verein mit der Dresdener Theaterſchule, und bei dem Nutzen, von dem ein ſolcher guter Lehrer wiederum für das Theater ſelbſt ſein würde, könnte der nöthige Gehalt ſehr wohl geſtellt werden. Entſcheidend iſt zumal aber auch der Vortheil, der hierdurch für die Verſorgung der zu jungen Künſtlern herangereiften Zöglinge entſtünde: z. B. Zöglinge der erſten Klaſſe der Orcheſterſchule, welche bereits in größeren Konzertaufführungen u. dergl. inmitten unſeres Orcheſters, die Zahl deſſelben verſtärkend, ſo zugleich für das beſte Orcheſterſpiel ſich übend, mitgewirkt hätten, würden bei eintretenden Vakanzen die Geeignetſten zur Beſetzung der Orcheſterſtellen ſelbſt ſein; das Leipziger Orcheſter wird ſich ebenfalls aus ihnen ergänzen, wie aus den Zöglingen unſerer Theater- und Chorſchule. Wer zu unbemittelt wäre, um eine Anſtellung in einem der beiden Orcheſter abzuwarten, würde zunächſt für das Orcheſter der Provinzialtruppen verwendet werden, aus dem ihm bei geeigneter Gelegenheit die beiden Hauptorcheſter zur Rückkehr nicht verſchloſſen ſein ſollten.

Einer näheren Bezeichnung der Organiſation ſolch' einer Orcheſterſchule müſſen wir uns für jetzt enthalten, weil dieſe erſt bei der Vereinigung mit dem Leipziger Conſervatorium feſtgeſetzt werden kann. Der gegenſeitige Vortheil beider Hauptſtädte, der Nutzen für das ganze Land aus dieſer Vereinigung, ſpringt aber in die Augen, und ſollte Leipzig zögern dieß anzuerkennen, ſo dürfte ihm nur entgegengehalten werden: daß Leipzig jetzt durch Gründung eines ſubventionirten Nationaltheaters entſchädigt werden, ſeine, auf das Blümner'ſche Legat ſich gründenden Freiſtellen in dem Conſervatorium, bei deſſen Überſiedelung nach der Hauptſtadt, ihm aber erhalten bleiben ſollen.

Der Ausgleich zwiſchen den öffentlichen Inſtituten beider Städte könnte ſomit dahin feſtgeſetzt werden: Leipzig iſt der Mittelpunkt wiſſenſchaftlicher Bildung für das Land durch ſeine Univerſität, Dresden der Ausgangspunkt künſtleriſcher Bildung durch das mit dem Nationalinſtitut für Theater und Muſik in Verbindung geſetzte Conſervatorium, ſowie anderer Seits durch ſeine Akademie der bildenden Künſte.

Das Miniſterium wäre daher angelegentlichſt zu erſuchen, die Überſiedelung des Conſervatoriums nach Dresden in freundſchaftlicher Übereinkunſt mit der Stadt Leipzig zu bewirken.

Sittliche Stellung der Muſik zum Staate.

Die volle freie Betheiligung der Nation an dieſem Inſtitute muß ſich aber auf ſeine künſtleriſchen Leiſtungen ſelbſt erſtrecken. Die Muſik iſt in faſt kaum geringerem Grade als die Schauſpielkunſt vermögend, auf den Geſchmack, ja auf die Sitten zu wirken: das Erſtere wird ſelbſt in unſeren Tagen Niemand bezweifeln: einen unmittelbaren Bezug zur Sittlichkeit hat man gemeinhin der Muſik noch nicht zuerkennen wollen, man hat ſie ſogar für ſittlich ganz unſchädlich gehalten. Dem iſt nicht ſo. Oder könnte ein verweichlichter frivoler Geſchmack ohne Einfluß auf die Sittlichkeit des Menſchen bleiben? Beides geht Hand in Hand und wirkt gegenſeitig auf einander: wollen wir der Spartaner nicht gedenken, welche eine gewiſſe Art von Muſik als ſittennachtheilig verboten, — denken wir an unſere nächſte Vergangenheit zurück: wir können mit ziemlicher Sicherheit behaupten, daß die von Beethoven's Muſik Begeiſterten thätigere und energiſchere Staatsbürger waren, als die durch Roſſini, Bellini und Donizetti Verzauberten, namentlich reiche und vornehme Nichtsthuer machten die Klaſſe der Letzteren aus. Einen ſprechenden Beweis liefert uns noch Paris: man konnte wahrnehmen, daß während der letzten Decennien in demſelben Grade, in welchem die Sittlichkeit der Pariſer Geſellſchaft jener beiſpielloſen Verderbniß zueilte, ihre Muſik in frivoler Geſchmacksrichtung unterging: man höre die neueſten Kompoſitionen eines Auber, Adam u. ſ. w. und vergleiche ſie mit den ſcheußlichen Tänzen, welche man zur Karnevalszeit in Paris aufführen ſieht, ſo wird man einen erſchreckenden Zuſammenhang gewahren. Iſt hierdurch faſt mehr bewieſen, daß die Sitten auf die Muſik wirken, ſo tritt doch die gegenſeitige Beziehung beider zu einander deutlich hervor; es iſt ſomit Sache des Staates, auch an dieſe Kunſt jene Anforderung Kaiſer Joſeph's an die Schauſpielkunſt zu ſtellen: „ſie ſolle auf die Veredelung des Geſchmackes und der Sitten wirken“. Die Verantwortlichkeit für die Aufrechthaltung dieſes Grundſatzes muß ebenfalls einer der Miniſter übernehmen, und er kann dieß wiederum nur, wenn er die volle freie Betheiligung der Nation in die Organiſation auch dieſes Inſtitutes mit einſchließt, ſo daß auch hierin der verſtändige, intelligentere Theil derſelben jenen Grundſatz im eigenen Intereſſe ſelbſt überwacht.

Muſiker-Verein.

Ein Verein ſämmtlicher Komponiſten des Vaterlandes ſoll ſich daher bilden, und nach eigenem Ermeſſen durch Aufnahme muſikaliſcher Theoretiker, ſowie ſelbſt bloß praktiſch ausübender Muſiker ſich verſtärken können. Dieſem Vereine wird von ſeinem Standpunkte aus die Überwachung jenes Grundſatzes übergeben. Er wählt aus ſich zunächſt für Dresden einen Ausſchuß, welcher namentlich auch die Intereſſen der jüngeren und neueren Komponiſten dem Inſtitute gegenüber zu vertreten hat. Der Direktor des letzteren, der Kapellmeiſter, hat ſich bei gemeinſchaftlichen Berathungen mit dieſem Ausſchuß durch einen der Zahl nach gleich ſtarken Ausſchuß der aktiven Mitglieder des Orcheſters, von dieſen ſelbſt gewählt, zu verſtärken.

Vereinigter Ausſchuß.

In dieſem vereinigten Ausſchuſſe wird nach Stimmenmehrheit entſchieden, bei Stimmengleichheit entſcheidet der Direktor; der unbefriedigte Theil hat ſeinen Recurs an den Miniſter zu nehmen. An dieſen vereinigten Ausſchuß hat namentlich die etwa in der Minderheit ſich befindende muſikaliſche Seite des vereinigten Theaterausſchuſſes, ſobald dieſe durch das Ergebniß irgend einer Abſtimmung über die Annahme oder Zurückweiſung einer Oper jenen oberſten Grundſatz benachtheiligt glaubt, ſich zu wenden, und auf gemeinſchaftliche Verhandlung und Abſtimmung der beiden vereinigten Ausſchüſſe zu dringen.

Ferner hat dieſer vereinigte Ausſchuß die muſikaliſchen Werke neuerer Komponiſten und ihre Zulaßbarkeit zur Aufführung in den Konzerten zu beſprechen; vor der Abſtimmung über Annahme oder Zurückweiſung hat es ſich als Jury zu konſtituiren. Beſonders wird daher ſeine Aufgabe ſein, die Kompoſitionen neuerer und noch unbekannter Komponiſten an das Tageslicht zu ziehen, um nach Verdienſt ihnen allen erdenklichen Vorſchub zu verſchaffen. In jedem Monat ſoll daher ein Tag feſtgeſetzt werden, an welchem das Orcheſter in einer Probe die Arbeiten ſolcher Komponiſten ſich und dem Ausſchuſſe zu Gehör bringt; die zu dieſen Proben zuzulaſſenden Stücke ſind von letzterem vorher zu beſtimmen. Somit wird es nicht mehr wie bisher der Fall ſein, daß junge Komponiſten ihre Arbeiten nie auf eine genügende Weiſe ſich ſelbſt vorgeführt hören konnten, was doch für ihre Weiterbildung ſo höchſt nöthig iſt; verdienen ſie es, ſo werden ſie nun auch ſicher ſein können, ihre Arbeiten ſogar in den Konzerten dem Publikum zu Gehör gebracht zu ſehen.

Will ein Künſtler auf eigene Rechnung ein Konzert veranſtalten, ſo hat er die Anfrage um Unterſtützung des Orcheſters zunächſt an den vereinigten Ausſchuß zu bringen; erhält er deſſen Zuſtimmung, ſo iſt der Vorſchlag an das geſammte Orcheſter zu bringen, welches nach Stimmenmehrheit über den Antrag entſcheidet; ſeine Mitwirkung iſt dann unentgeltlich.

Dem Miniſter ſteht dagegen das Recht zu, zu jeder Zeit, wo dieß mit der Beſchäftigung des Orcheſters verträglich iſt, zu Gunſten eines öffentlichen Zweckes über das Orcheſter und den Chor zu verfügen.

Anträge gegen eine Maßnahme des Direktors (Kapellmeiſters) ſind in dieſem vereinigten Ausſchuß vorzubringen, jedoch nur, wenn ſie von dem vierten Theile der Ausſchußmitglieder unterſtützt werden; dem Entſcheid der Stimmenmehrheit hat ſich der Direktor ſodann zu fügen, oder an den Miniſter zu rekurriren, welcher nach dem Hauptgrundſatz entſcheidet.

Die Mitglieder des Komponiſten-Ausſchuſſes erhalten freien Zutritt zu den Konzerten, ebenſo jedes Mitglied des Vereines, von dem bereits eine Kompoſition in dieſen Konzerten aufgeführt iſt.

Innere Verwaltung.

Der Direktor (oder Kapellmeiſter) wird von ſämmtlichen activen Mitgliedern des Orcheſters, ſowie von ſämmtlichen Mitgliedern des vaterländiſchen Komponiſten-Vereines gewählt; der vereinigte Ausſchuß ſchlägt den Kandidaten vor, über deſſen Annahme dann nach Stimmenmehrheit entſchieden wird; der Miniſter hat die Wahl zu beſtätigen. Sein Gehalt iſt ein- für allemal feſtgeſetzt, ſeine Anſtellung iſt für die Dauer ſeines Lebens. Bei eintretender, von ihm ſelbſt, oder vom vereinigten Ausſchuſſe erkannter, und von ſämmtlicher Wählerſchaft durch Stimmenmehrheit beſtätigter Unfähigkeit, iſt er nach dem

Geſetz für Staatsdiener, wie bisher, zu penſioniren. Ihm ſteht die künſtleriſche Leitung aller Leiſtungen des muſikaliſchen Inſtitutes zu; nach ſeinem Ermeſſen überträgt er einen Theil derſelben dem Muſikdirektor. Er hat über die Verwendung der muſikaliſchen Kräfte in künſtleriſcher Hinſicht zu beſtimmen, ſowie die Stärke der Beſetzung des Orcheſters und Chores für die beſonderen einzelnen Fälle feſtzuſetzen. Er hat darüber zu wachen, daß bei unverrückter Beibehaltung der Gehalte und bei Beobachtung der Vorſchrift, bis zu der 450 Thlr.-Stelle nach der Dauer der Anſtellung vorrücken zu laſſen, die höheren Stellen in der Weiſe beſetzt werden, daß dabei das Talent und die beſondere Gattung des Inſtrumentes nach der oben bezeichneten Norm lediglich berückſichtigt werde. Er hat über die Anſtellung der Mitglieder des Orcheſters zu entſcheiden, ſowie beſonders darüber zu wachen, daß invalid gewordene Muſiker dem künſtleriſchen Beſtande des Orcheſters nicht zum Schaden gereichen, ſondern nach dem Geſetze für Staatsdiener, wie bisher, penſionirt werden.

Verwaltungsrath.

Der ihm für die bezeichnete Geſammtwirkſamkeit zur Seite ſtehende Verwaltungsrath beſteht aus dem Muſikdirektor und den beiden Konzertmeiſtern; er wird durch drei Mitglieder des Orcheſters verſtärkt, welche dieſes ſelbſt nach Stimmenmehrheit zu erwählen und jährlich zu erneuen hat. In dieſem Rathe wird über alle die Verwaltung betreffenden Fragen nach Stimmenmehrheit entſchieden, — der Direktor hat jedoch die entſcheidende Stimme. Die künſtleriſche Leitung der öffentlichen Leiſtungen gehört ihm unbedingt, und gegen ſeine Anordnungen in ihrem Betreff, ſowie gegen ſeinen Entſcheid im Verwaltungsrathe kann nur auf die oben bezeichnete Weiſe im vereinigten Ausſchuſſe angetragen werden, womit ſonach zugleich auch der Recurs an den Miniſter eröffnet iſt. Der Kandidat für die erledigten Stellen des Muſikdirektors und der Konzertmeiſter wird vom Verwaltungsrathe den ſämmtlichen älteren Mitgliedern des Orcheſters vorgeſchlagen, welche nach Stimmenmehrheit entſcheiden; die erfolgte Wahl hat der Miniſter zu beſtätigen, welcher überhaupt jede Wahl in Frage ſtellen kann, und von ſeinem Bedenken erſt dann abzuſtehen hat, wenn dieſelbe Wahl, nach Kundgebung ſeiner Gründe gegen dieſelbe, von der Wählerſchaft wiederum beſtätigt wird.

Zuſammenhang mit dem Theater.

Der Kapellmeiſter iſt nun das unmittelbare Glied, durch welches das Orcheſter- und Chor-Inſtitut mit der Verwaltung des Theaters in Verbindung tritt. Der Direktor des Theaters hat ſich für die Wirkſamkeit ſeiner beiden Inſtitute im Intereſſe der Theatervorſtellungen lediglich an ihn zu halten, und für jede Verſäumniß, Störung oder Vernachläſſigung des ſogenannten Theaterdienſtes iſt ihm dieſer verantwortlich. Dieſe Verantwortlichkeit iſt in dem vollſten Intereſſe des Kapellmeiſters für die Leiſtungen des Theaters auf die natürlichſte Weiſe dadurch begründet, daß er zugleich den künſtleriſchen Leiſtungen des Geſangsperſonales deſſelben als verantwortlich vorſteht. Der Kapellmeiſter, welcher das beſondere Einſtudiren der Sänger auch ohne Beihülfe des Orcheſters zu leiten hat, iſt daher ein- für allemal auch Mitglied des Verwaltungsrathes des Theaters; ſeine Stimme in Betreff der Beſetzung der Geſangspartien, ſomit der geeigneten Verwendung der Sänger, muß dem Direktor als entſcheidend gelten, wenngleich der definitive Beſchluß dieſem allein zuſtehen muß. Bei gemeinſchaftlichen Berathungen in dieſem Bezug ſteht dem Kapellmeiſter der Muſikdirektor zur Seite; beide, oder wenigſtens der Kapellmeiſter, bilden daher auch die, der Wahl nicht unterworfene, Verſtärkung des Direktors im vereinigten Ausſchuſſe der activen Theatermitglieder und des Bühnendichter- und Komponiſten-Vereines.

Dieſe neue Organiſation kann in ihrer vollen Ausdehnung nur ſehr allmählich in das Leben geführt werden: der jetzige Beſtand des Orcheſters kann nur durch, mit der Zeit von ſelbſt eintretendes, Ausſcheiden der Betreffenden zu dem für die Zukunft nöthigen Beſtand gebracht werden. Dieß wird aber ziemlich genau in dem Maaße ſtattfinden können, als die Reduktion der Dienſte (zumal für die Kirche) und zugleich die Heranbildung einer unterſtützenden Schülerklaſſe bewerkſtelligt wird. Die jetzt beſtehende Mehrausgabe der Civilliſte für die Kapelle wird daher ſo lange derſelben noch zur Laſt fallen müſſen, bis die Reorganiſation ihrer Vollendung zuſchreitet: fiele z. B. jetzt ein Gehalt aus, ſo müßte dieſer zunächſt für die Verbeſſerung der jetzigen Organiſation verwendet werden, und zumal müßten die vierten Stellen der Blasinſtrumente noch ſo lange beibehalten werden, bis ſämmtliche gegenwärtig angeſtellte Acceſſiſten in die wirklichen Kapellſtellen eingerückt ſind. Es möge daher mit dem Antrage, die beabſichtigte neue Verfaſſung allmählich, ſo weit dieß aber möglich iſt, ſogleich in das Leben treten zu laſſen, der Eine der jetzt angeſtellten beiden Kapellmeiſter betraut werden.

Es fragt ſich nun ſchließlich, ob es nicht zu möglichen bedenklichen Kolliſionen führen könnte, wenn der eine Theil dieſes geſammten großen Kunſtinſtitutes den Namen eines deutſchen Nationaltheaters, der andere den einer „Königlichen Kapelle“ führte?

Beide Theile ſollen auf die bezeichnete Weiſe der vollen, freien Betheiligung der Nation erſchloſſen, ſomit zum geiſtigen Eigenthum derſelben erklärt werden. Die ihnen gewährte Subvention ſoll ferner grundſätzlich nicht überſchritten werden, ſomit alſo kein Recurs an die Gnade des Königs zur Deckung etwaiger Ausfälle eröffnet bleiben. Zweckmäßiger und bezeichnender würde es daher ſein, wenn auch der zweiten Abtheilung dieſes Inſtitutes jenes paſſendere Prädikat zugetheilt würde, zumal da auch die Benennung „Kapelle“, wie aus der obigen Benennung erhellt, jetzt nicht mehr die richtige iſt: die Kapelle war der Raum, in welchem früher die muſikaliſche Körperſchaft ausſchließlich fungirte, von ihm erhielt ſie die Benennung: gegenwärtig heißt dieſer Raum das „Orcheſter“, und bezeichnender wird dieß daher zur Benennung der Geſellſchaft von Inſtrumentalmuſikern dienen. Dieſes Inſtitut würde jedoch auch den Geſangchor mit in ſich ſchließen, ſomit dürfte die richtigſte Benennung dieſe ſein:

Deutſches National-Inſtitut für Muſik zu Dresden: die Muſiker hießen demnach „Mitglieder“, der Kapellmeiſter „Direktor“ deſſelben.

Auf die Frage: würde hiermit Sr. Majeſtät dem Könige das Patronat über das Geſammt-Inſtitut entzogen werden, und wie ſollte Seine Stellung zu dieſem ſein? — iſt zu antworten:

> **Der Erſte, das Haupt der Nation iſt der König: der Nation kann nichts zugewieſen werden, an dem ihr Haupt unbetheiligt bliebe; der Erfolg freier Thätigkeit der Nation iſt die Ehre des Königs, die Blüthe eines nationalen Inſtitutes ſein Ruhm. Der König erhebt daher dieſes Inſtitut nur auf eine höhere Stufe, indem Er ſeine Behörde, durch die Er ſeinen Willen ihm kund thut, nicht mehr aus den Beamten des Hofſtaates,**

ſondern aus den Mitgliedern des Staatsminiſteriums beſtellt. Wie der Nation, ſo iſt auch Ihm dieſer Miniſter verantwortlich: durch ihn wird Er daher zu Seiner beſonderen Ehre über das Inſtitut zu verfügen haben; jeder Theil deſſelben wird ſich glücklich ſchätzen, dem Könige durch ſeine Leiſtungen huldigen zu können, und namentlich auch wird die bisherige Kapelle jeder Zeit ſich zu beeifern haben, dem Befehle und Wunſche des Königs durch jede in ihren Kräften ſtehende Leiſtung zu entſprechen. Hierüber kann ſo wenig ein Zweifel obwalten, daß jede nähere Beſtimmung dieſes Verhältniſſes nur als Zweifel an unſerer Ehre erſcheinen müßte.

Geſammelte

Schriften und Dichtungen

von

Richard Wagner.

Dritter Band.

Leipzig.
Verlag von E. W. Fritzſch.
1872.

Inhaltsverzeichniß.

Seite

Einleitung zum dritten und vierten Bande 1
Die Kunſt und die Revolution 9
Das Kunſtwerk der Zukunft 51
„Wieland der Schmiedt", als Drama entworfen 211
Kunſt und Klima 251

Oper und Drama, erſter Theil:

Die Oper und das Weſen der Muſik 269

Einleitung

zum dritten und vierten Bande.

In ſeiner Geſchichte Friedrich's des Großen bezeichnet Thomas Carlyle den Ausbruch der franzöſiſchen Revolution als den beginnenden Akt der Selbſt-Verbrennung einer in Lug und Trug dahinfaulenden Nation, und weiſt ſeine Leſer folgendermaßen darauf hin:

> „Dort iſt euer nächſter Meilenſtein in der Geſchichte der „Menſchheit! Jenes allgemeine Aufbrennen des Luges und „Truges, wie im Feuer der Hölle. Der Eid von fünfundzwanzig Millionen Menſchen, welcher ſeitdem der Eid aller „Menſchen geworden iſt, „„wir wollen lieber ſterben, als „länger unter Lügen leben!““ — das iſt der neue Akt in „der Weltgeſchichte. Der neue Akt — oder wir können es „einen neuen Theil nennen; Drama der Weltgeſchichte, dritter „Theil. Wenn der zweite Theil vor 1800 Jahren anfing, „ſo glaube ich, daß dieß der dritte Theil ſein wird. Dieß „iſt das wahrhaft himmliſch-hölliſche Ereigniß: das ſeltſamſte, „welches ſeit tauſend Jahren ſtattgefunden. Denn es bezeichnet „den Ausbruch der ganzen Menſchheit in Anarchie, in den „Glauben und die Praxis der Regierungsloſigkeit — das

„heißt (wenn man aufrichtig ſein will) in eine unbezwingliche
„Empörung gegen Lügen-Herrſcher und Lügen-Lehrer — was
„ich menſchenfreundlich auslege als ein Suchen, ein ſehr unbe-
„wußtes, aber doch ein todesernſtes Suchen nach wahren
„Herrſchern und Lehrern. — Dieſes Ereigniß der ausbrechenden
„Selbſt-Verbrennung, vielfarbig, mit lautem Getöſe, die ganze
„Welt auf viele hundert Jahre in anarchiſche Flammen ein-
„hüllend, ſollten alle Menſchen beachten und unterſuchen und
„erforſchen, als das Seltſamſte, was ſich je zugetragen. Jahr-
„hunderte davon liegen noch vor uns, mehrere traurige,
„ſchmuzig-aufgeregte Jahrhunderte, die wenig nütze. Vielleicht
„noch zwei Jahrhunderte, — vielleicht noch zehn eines ſolchen
„Entwickelungsganges, ehe das Alte vollſtändig ausgebrannt
„iſt und das Neue in erkennbarer Geſtalt erſcheint. Das
„tauſendjährige Reich der Anarchie; — kürzt es ab, gebt
„euer Herzblut hin, es abzukürzen, ihr heroiſch
„Weiſen, die da kommen!“ —

Wenn ich in der vollen Aufregung des Jahres 1849 einen Aufruf, wie ihn die zunächſt hier folgende Schrift: „die Kunſt und die Revolution“ enthielt, erlaſſen konnte, glaube ich mit dem letzten Anrufe des greiſen Geſchichtsſchreibers mich in vollkommener Übereinſtimmung befunden zu haben. Ich glaubte an die Revolution, wie an ihre Nothwendigkeit und Unaufhaltſamkeit, mit durchaus nicht mehr Übertreibung als Carlyle: nur fühlte ich mich zugleich auch berufen, ihr die Wege der Rettung anzuzeigen. Lag es mir fern das Neue zu bezeichnen, was auf den Trümmern einer lügenhaften Welt als neue politiſche Ordnung erwachſen ſollte*), ſo fühlte ich mich dagegen begeiſtert, das Kunſtwerk zu zeichnen, welches auf den Trümmern einer lügenhaften Kunſt erſtehen ſollte. Dieſes Kunſtwerk dem Leben ſelbſt als prophetiſchen Spiegel ſeiner Zukunft vorzuhalten, dünkte mich ein allerwichtigſter Beitrag zu dem Werke der Abdämmung des Meeres der Revolution in das Bette des ruhig fließenden Stromes der Menſchheit. Ich war ſo kühn, der kleinen Schrift als Motto folgende Behauptung voranzuſtellen: „Wo einſt die Kunſt ſchwieg, begann die Staatsweisheit und Philoſophie: wo jetzt der Staatsweiſe und Philoſoph zu Ende iſt, da fängt wieder der Künſtler an“. —

---

*) Auch Carlyle vermag dieſe nur zu bezeichnen als „den Tod der Anarchie: oder eine Welt, die noch einmal ganz auf Thatſachen, beſſeren oder ſchlechteren, aufgebaut wird und in welcher der lügende, phraſenhafte Lehrer des falſchen Scheines eine erloſchene Species geworden iſt, von der man wohl weiß, daß ſie hinabgegangen iſt in's Nichts!“ —

Es iſt nicht nöthig, hier des Hohnes zu gedenken, welchen meine kühne Anmaaßung mir zuzog, da ich im Verlaufe meiner hierauf bezüglichen, mit dem Folgenden im Zuſammenhange vorgelegten, ſchriftſtelleriſchen Thätigkeit genügende Veranlaſſung zur Abwehr gröblichſter Einſprüche erhielt; auch habe ich ſowohl über die Entſtehung dieſer Arbeiten, als über die charakteriſtiſchen Anregungen dazu, in jener, bereits früher angezogenen, als Abſchluß dieſer ganzen Periode für den Schluß des vierten Bandes aufbewahrten „Mittheilung an meine Freunde“, ſowie in einem ſpäteren, „Zukunftsmuſik“ betitelten Aufſatze, alles hierauf Bezügliche ſattſam behandelt. Nur will ich erwähnen, daß, was meinen ſo paradox erſcheinenden Anſichten beſonders die Verſpottung unſerer Kunſtkritiker zuzog, in der begeiſterten Erregtheit zu finden iſt, welche durchweg meinen Styl beherrſchte, und meinen Aufzeichnungen mehr einen dichteriſchen, als wiſſenſchaftlich kritiſchen Charakter gab. Zudem war der Einfluß eines unwählſamen Hereinziehen's philoſophiſcher Maximen der Klarheit meines Ausdruckes, beſonders bei allen Denjenigen, welche meinen Anſchauungen und Grundanſichten nicht folgen konnten oder wollten, nachtheilig. Aus der damals mich lebhaft anregenden Lektüre mehrerer Schriften Ludwig Feuerbach's hatte ich verſchiedene Bezeichnungen für Begriffe entnommen, welche ich auf künſtleriſche Vorſtellungen anwendete, denen ſie nicht immer deutlich entſprechen konnten. Hierin gab ich mich ohne kritiſche Überlegung der Führung eines geiſtreichen Schriftſtellers hin, der meiner damaligen Stimmung vorzüglich dadurch nahe trat, daß er der Philoſophie (in welcher er einzig die verkappte Theologie aufgefunden zu haben glaubte) den Abſchied gab, und dafür einer Auffaſſung des menſchlichen Weſens ſich zuwendete, in welcher ich deutlich den von mir gemeinten künſtleriſchen Menſchen wiederzuerkennen glaubte. Hieraus entſprang eine gewiſſe leidenſchaftliche Verwirrung, welche ſich als Voreiligkeit und Undeutlichkeit im Gebrauche philoſophiſcher Schemata kundgab.

In dieſem Betreff halte ich es für nöthig, hauptſächlich zweier Begriffsbezeichnungen zu erwähnen, deren Misverſtändlichkeit mir ſeitdem auffällig geworden iſt.

Dieß bezieht ſich zunächſt auf den Begriff von Willkür und Unwillkür, mit welchem jedenfalls, ſchon längſt vor meinem Hinzuthun, eine große Verwirrung vorgegangen war, da ein adjectiviſch gebrauchtes „unwillkürlich" zum Subſtantiv erhoben wurde. Über den hieraus entſtandenen Misbrauch kann ſich nur Derjenige vollſtändig aufklären, welcher von Schopenhauer über die Bedeutung des Willens ſich belehren ließ: wem dieſe unermeßliche Wohlthat zu Theil ward, weiß dann, daß jenes misbräuchliche „Unwillkür" in Wahrheit „der Wille" heißen ſoll, jenes „Willkür" aber den durch die Reflexion beeinflußten und geleiteten, den ſogenannten Verſtandes-Willen bezeichnet. Da dieſer letztere mehr auf die Eigenſchaften der Erkenntniß, welche irrig und durch den rein individuellen Zweck misleitet ſein kann, ſich bezieht, wird ihm als „Willkür" die üble Eigenſchaft beigemeſſen, in welcher er auch in dieſen vorliegenden Schriften durchgehends verſtanden iſt; wogegen dem reinen Willen, wie er als Ding an ſich im Menſchen ſich bewußt wird, die wahrhaft produktiven Eigenſchaften zugeſprochen werden, welche hier dem negativen Begriffe: „Unwillkür", wie es ſcheint in Folge einer aus dem populären Sprachgebrauch entſprungenen Verwirrung, zugetheilt ſind. Da eine durchgehende Berichtigung in dieſem Sinne zu weit führen und ſehr ermüdend ſein müßte, ſei daher der geneigte Leſer erſucht, im vorkommenden, Bedenken erregenden Falle, der hier gegebenen Erklärung ſich erinnern zu wollen.

Des weiteren will es mich zu befürchten dünken, daß die in Folge der gleichen Veranlaſſung von mir durchgehends gebrauchte Bezeichnung: Sinnlichkeit, wenn nicht für mich ſchädliche Misverſtändniſſe, ſo doch erſchwerende Unklarheit hervorrufen könnte. Da der mit dieſer Bezeichnung gegebene Begriff auch in meiner Darſtellung nur dadurch einen Sinn erhält, daß er dem Gedanken, oder — wie es die Abſicht hierbei deutlicher machen würde — der „Gedanklichkeit", entgegengeſtellt wird, ſo wäre ein abſolutes Misverſtändniß allerdings wohl ſchwierig, indem hier leicht die zwei entgegengeſetzten Faktoren der Kunſt und der Wiſſenſchaft erkannt werden müſſen. Außerdem, daß jenes Wort im gemeinen Sprachgebrauche in der üblen Bedeutung des „Senſualismus", oder gar der Ergebung an die Sinnenluſt verſtanden wird, dürfte es aber an und für ſich, ſo gebräuchlich es auch in der Sprache unſerer Philoſophie geworden iſt, in theoretiſchen Darſtellungen von ſo warmer Aufgeregtheit, wie den meinigen, beſſer durch eine weniger zweideutige Bezeichnung erſetzt werden. Offenbar handelt es ſich hier um die Gegenſätze der intuitiven und der abſtrakten Erkenntniß und deren Reſultate, vor Allem aber auch um die ſubjektiven Befähigungen zu dieſen verſchiedenen Erkenntnißarten. Die Bezeichnung: Anſchauungsvermögen würde für die erſtere ausreichen, wenn nicht für das ſpezifiſch künſtleriſche Anſchauungsvermögen eine ſtarke Verſchärfung nöthig dünkte, für welches immerhin: ſinnliches Anſchauungsvermögen, endlich ſchlechthin: Sinnlichkeit, ſowohl für das Vermögen, wie für das Objekt ſeiner Thätigkeit, und die Kraft, welche beide in Rapport ſetzt, beibehalten zu müſſen unerläßlich dünkte. —

In die allergrößte Gefahr könnte aber der Verfaſſer durch ſeine häufige Anziehung des „Kommunismus" gerathen, wenn er mit dieſen vorliegenden Kunſtſchriften heute in Paris auftreten wollte;

denn offenbar ſtellt er ſich, dem „Egoismus“ gegenüber, auf die Seite dieſer höchſt verpönten Kategorie. Ich glaube nun zwar, daß der gewogene deutſche Leſer, welchem dieſer begriffliche Gegenſatz ſogleich einleuchten wird, über das Bedenken, ob er mich unter die Parteigänger der neueſten Pariſer „Commune“ zu ſtellen habe, ohne beſondere Mühe hinauskommen wird. Doch will ich nicht läugnen, daß ich auf dieſe (den gleichen Feuerbach'ſchen Schriften in demſelben Sinne entnommene) Bezeichnung des Gegenſatzes des Egoismus' durch Kommunismus, nicht mit der Energie, wie es von mir hier geſchehen iſt, eingegangen ſein würde, wenn mir in dieſem Begriffe nicht auch ein ſozial-politiſches Ideal als Prinzip aufgegangen wäre, nach welchem ich das „Volk“ in dem Sinne der unvergleichlichen Produktivität der vorgeſchichtlichen Urgemeinſchaftlichkeit auffaßte, und dieſes im vollendetſten Maaße als allgemeinſchaftliches Weſen der Zukunft wieder hergeſtellt dachte. Bezeichnend für meine Erfahrungen nach der praktiſchen Seite iſt es nun, daß ich in der erſten der vorliegenden Schriften, „die Kunſt und die Revolution“, welche ich urſprünglich für ein in Paris (wo ich mich im Sommer 1849 einige Wochen aufhielt) erſcheinendes politiſches Journal beſtimmt hatte, jene Bezeichnung: Kommunismus, umging, — wie es mich dünkt aus Furcht vor einem groben Misverſtändniſſe von Seiten unſerer, in der Auffaſſung mancher Begriffe oft doch etwas allzu „ſinnlichen“ franzöſiſchen Brüder; wogegen ich ſie ohne Bedenken in meine ſpäteren, ſofort für Deutſchland beſtimmten Kunſtſchriften aufnahm, was mir jetzt als ein Zeugniß meines tiefen Vertrauen's in die Eigenſchaften des deutſchen Geiſtes von Werth iſt. Im weiteren Verlauf erſcheint mir jetzt aber auch die Erfahrung wichtig, daß mein Aufſatz in Paris gänzlich unverſtanden blieb, und man nicht begriff, was ich namentlich in einem politiſchen Journale zu jener Zeit damit ſagen wollte; dem zu Folge er dort auch nicht zur Veröffentlichung gelangte.

Doch war es wohl nicht nur unter dem Eindrucke dieſer und ähnlicher Erfahrungen, daß ſich der ideale Kern meiner Tendenz immer mehr von der Berührung mit der politiſchen Erregtheit des Tages zurückzog, und bald ſich immer reiner als künſtleriſches Ideal herausbildete. Hiervon giebt ſchon die Aufeinanderfolge der in dieſen nächſten Bänden zuſammengeſtellten Schriften eine genügende Auskunft, und der Leſer wird dieß am beſten aus dem, mitten zwiſchen dieſe Schriften eingeſtreueten dramatiſchen Entwurf zu einem „Wieland der Schmied“ erkennen, welcher genau in der Zeit, in welche er hier geſtellt iſt, von mir ausgearbeitet wurde. Blieb nun jene künſtleriſche Idee, welche ich bisher als mein innigſt erworbenes Eigenthum unter allen Formen ihrer Darſtellung mir feſtgehalten habe, die einzige wahre Ausbeute einer ungemein aufgeregten Arbeit meines ganzen Weſens, und konnte ich endlich dieſer Idee einzig als ſchaffender Künſtler ohne Beunruhigung wieder nachleben, ſo durfte mit der Zeit der Glaube an den deutſchen Geiſt, und das immer mächtiger mich einnehmende Vertrauen zu der ihm vorbehaltenen Beſtimmung im Rathe der Völker, mir auch nach der äußeren Seite der menſchlichen Geſchicke, ſo weit die Sorge um dieſe mit leidenſchaftlicher Beunruhigung in meine Vorſtellungen getreten war, einen dem Künſtler ſo nöthigen hoffnungsvollen Gleichmuth beleben. Bereits die zweite Auflage von „Oper und Drama“ konnte ich mit einer Widmung an einen ſeitdem gewonnenen Freund, deſſen belehrender Anregung ich die erfreulichſten Aufſchlüſſe nach der zuletzt angedeuteten Seite hin verdankte, einleiten, um ihm, über die gegenſeitig uns belebenden Hoffnungen hin, auch als Künſtler die Hand zu reichen.

Ich möchte nun die hieran ſich knüpfenden Betrachtungen für jetzt dadurch abſchließen, daß ich noch einmal auf die anfänglich mitgetheilte Auffaſſung Th. Carlyle's von der Bedeutung der großen, mit der franzöſiſchen Revolution, angetretenen Weltepoche zurückweiſe. Nach der eigenen hohen Meinung, welche der geiſtvolle Geſchichtsſchreiber von der Beſtimmung des deutſchen Volkes und ſeines Geiſtes der Wahrhaftigkeit kundgiebt, dürfte es nämlich als kein leerer Troſt erſcheinen, daß wir die ,,heroiſchen Weiſen", welche er zur

Abkürzung der Zeiten der grauenhaften Weltanarchie aufruft, in dieſem deutſchen Volke, welchem durch ſeine vollbrachte Reformation eine Nöthigung zur Theilnahme an der Revolution erſpart zu ſein ſcheint, als urvorbeſtimmt geboren erkennen. Denn mir iſt es aufgegangen, daß, wie mein Kunſtideal ſich zu der Realität unſeres Daſein's überhaupt verhalte, dem deutſchen Volke die gleiche Beſtimmung in ſeinem Verhältniſſe zu der in ihrer „Selbſtverbrennung" begriffenen, uns umgebenden politiſchen Welt zugetheilt ſei. —

Die Kunſt

und

die Revolution.

(1849.)

Faſt allgemein iſt heutigen Tages die Klage der Künſtler über den Schaden, den ihnen die Revolution verurſache. Nicht jener große Straßenkampf, nicht die plötzliche und heftige Erſchütterung des Staatsgebäudes, nicht der ſchnelle Wechſel der Regierung werden angeklagt: der Eindruck, den ſolche gewaltige Ereigniſſe an und für ſich hinterlaſſen, iſt verhältnißmäßig meiſt nur flüchtig und auf kurze Zeit ſtörend: aber der beſonders nachhaltige Charakter der letzten Erſchütterungen iſt es, der das bisherige Kunſttreiben ſo tödtlich berührt. Die bisherigen Grundlagen des Erwerbes, des Verkehrs, des Reichthums ſind jetzt bedroht, und nach hergeſtellter äußerer Ruhe, nach vollkommener Wiederkehr der Phyſiognomie des geſellſchaftlichen Lebens, zehrt tief in den Eingeweiden dieſes Lebens eine ſengende Sorge, eine quälende Angſt: Verzagtheit zu Unternehmungen lähmt den Kredit; wer ſicher erhalten will, entſagt einem ungewiſſen Gewinn, die Induſtrie ſtockt, und — die Kunſt hat nicht mehr zu leben.

Es wäre grauſam, den Tauſenden von dieſer Noth Betroffenen ein menſchliches Mitleid zu verſagen. War noch vor kurzem ein beliebter Künſtler gewöhnt, von dem behaglich ſorgloſen Theile unſerer vermögenden Geſellſchaft für ſeine gefälligen Leiſtungen goldenen Lohn und gleichen Anſpruch auf behaglich ſorgloſes Leben zu gewinnen, ſo iſt es für ihn nun hart, von ängſtlich geſchloſſenen Händen ſich zurückgewieſen und der Erwerbsnoth preisgegeben zu ſehen: er theilt hiermit ganz das Schickſal des Handwerkers, der ſeine geſchickten Hände, mit denen er dem Reichen zuvor tauſend angenehme Bequemlichkeiten ſchaffen durfte, nun müßig zu dem hungernden Magen in den Schooß legen muß. Er hat alſo recht, ſich zu beklagen, denn wer Schmerz fühlt, dem hat die Natur das Weinen geſtattet. Ob er aber ein Recht hat, ſich mit der Kunſt ſelbſt zu verwechſeln, ſeine Noth als die Noth der Kunſt zu klagen, die Revolution, indem ſie ihm die behagliche Nahrung erſchwert, als die grundſätzliche Feindin der Kunſt zu beſchuldigen, dieß dürfte in Frage zu ſtellen ſein. Ehe hierüber entſchieden würde, möchten zuvor wenigſtens diejenigen Künſtler zu befragen ſein, welche durch Ausſpruch und That kundgaben, daß ſie die Kunſt rein um der Kunſt ſelbſt willen liebten und trieben, und von denen dieß Eine erweislich iſt, daß ſie auch damals litten, als jene ſich freuten.

Die Frage gilt alſo der Kunſt und ihrem Weſen ſelbſt. Nicht eine abſtrakte Definition derſelben ſoll uns hier aber beſchäftigen, denn es handelt ſich natürlich nur darum, die Bedeutung der Kunſt als Ergebniß des ſtaatlichen Lebens zu ergründen, die Kunſt als ſoziales Produkt zu erkennen. Eine flüchtig überſichtliche Betrachtung der Hauptmomente der europäiſchen Kunſtgeſchichte ſoll uns hierzu willkommene Dienſte leiſten, und zur Aufklärung über die vorliegende, wahrlich nicht unwichtige Frage verhelfen.

Wir können bei einigem Nachdenken in unſerer Kunſt keinen Schritt thun, ohne auf den Zuſammenhang derſelben mit der Kunſt der Griechen zu treffen. In Wahrheit iſt unſere moderne Kunſt nur ein Glied in der Kette der Kunſtentwickelung des geſammten Europa, und dieſe nimmt ihren Ausgang von den Griechen.

Der griechiſche Geiſt, wie er ſich zu ſeiner Blüthezeit in Staat und Kunſt zu erkennen gab, fand, nachdem er die rohe Naturreligion der aſiatiſchen Heimath überwunden, und den ſchönen und ſtarken freien Menſchen auf die Spitze ſeines religiöſen Bewußtſeins geſtellt hatte, ſeinen entſprechendſten Ausdruck in Apollon, dem eigentlichen Haupt- und Nationalgotte der helleniſchen Stämme.

Apollon, der den chaotiſchen Drachen Python erlegt, die eitlen Söhne der prahleriſchen Niobe mit ſeinen tödtlichen Geſchoſſen vernichtet hatte, der durch ſeine Prieſterin zu Delphoi den Fragenden das Urgeſetz griechiſchen Geiſtes und Weſens verkündete, und ſo dem in leidenſchaftlicher Handlung Begriffenen den ruhigen, ungetrübten Spiegel ſeiner innerſten, unwandelbar griechiſchen Natur vorhielt, — Apollon war der Vollſtrecker von Zeus' Willen auf der griechiſchen Erde, er war das griechiſche Volk

Nicht den weichlichen Muſentänzer, wie ihn uns die ſpätere, üppigere Kunſt der Bildhauerei allein überliefert hat, haben wir uns zur Blüthezeit des griechiſchen Geiſtes unter Apollon zu denken; ſondern mit den Zügen heitern Ernſtes, ſchön, aber ſtark, kannte ihn der große Tragiker Aiſchylos. So lernte ihn die ſpartaniſche Jugend kennen, wenn ſie den ſchlanken Leib durch Tanzen und Ringen zu Anmuth und Stärke entwickelte; wenn der Knabe vom Geliebten auf das Roß genommen, und zu kecken Abenteuern weit in das Land hinaus entführt wurde; wenn der Jüngling in die Reihen der Genoſſen trat, bei denen er keinen andern Anſpruch geltend zu machen hatte, als den ſeiner Schönheit und Liebenswürdigkeit, in denen allein ſeine Macht, ſein Reichthum lag. So ſah ihn der Athener, wenn alle Triebe ſeines ſchönen Leibes, ſeines raſtloſen Geiſtes ihn zur Wiedergeburt ſeines eigenen Weſens durch den idealen Ausdruck der Kunſt hindrängten; wenn die Stimme, voll und tönend, zum Chorgeſang ſich erhob, um zugleich des Gottes Thaten zu ſingen und den Tänzern den ſchwungvollen Takt zu dem Tanze zu geben, der in anmuthiger und kühner Bewegung jene Thaten ſelbſt darſtellte; wenn er auf harmoniſch geordneten Säulen das edle Dach wölbte, die weiten Halbkreiſe des Amphitheaters über einander reihte, und die ſinnigen Anordnungen der Schaubühne entwarf. Und ſo ſah ihn, den herrlichen Gott, der von Dionyſos begeiſterte tragiſche Dichter, wenn er allen Elementen der üppig aus dem ſchönſten menſchlichen Leben, ohne Geheiß, von ſelbſt, und aus innerer Naturnothwendigkeit aufgeſproßten Künſte, das kühne, bindende Wort, die erhabene dichteriſche Abſicht zuwies, die ſie alle wie in einen Brennpunkt vereinigte, um das höchſte erdenkliche Kunſtwerk, das Drama, hervorzubringen.

Die Thaten der Götter und Menſchen, ihre Leiden, ihre Wonnen, wie ſie ernſt und heiter als ewiger Rhythmus, als ewige Harmonie aller Bewegung, alles Daſeins in dem hohen Weſen Apollon's verkündet lagen, hier wurden ſie wirklich und wahr; denn

Alles, was ſich in ihnen bewegte und lebte, wie es im Zuſchauer ſich bewegte und lebte, hier fand es ſeinen vollendetſten Ausdruck, wo Auge und Ohr, wie Geiſt und Herz, lebendig und wirklich Alles erfaßten und vernahmen, Alles leiblich und geiſtig wahrhaftig ſahen, was die Einbildung ſich nicht mehr nur vorzuſtellen brauchte. Solch' ein Tragödientag war ein Gottesfeſt, denn hier ſprach der Gott ſich deutlich und vernehmbar aus: der Dichter war ſein hoher Prieſter, der wirklich und leibhaftig in ſeinem Kunſtwerke darinnen ſtand, die Reigen der Tänzer führte, die Stimme zum Chor erhob und in tönenden Worten die Sprüche göttlichen Wiſſens verkündete.

Das war das griechiſche Kunſtwerk, das der zu wirklicher, lebendiger Kunſt gewordene Apollon, — das war das griechiſche Volk in ſeiner höchſten Wahrheit und Schönheit.

Dieſes Volk, in jedem Theile, in jeder Perſönlichkeit überreich an Individualität und Eigenthümlichkeit, raſtlos thätig, im Ziele einer Unternehmung nur den Angriffspunkt einer neuen Unternehmung erfaſſend, unter ſich in beſtändiger Reibung, in täglich wechſelnden Bündniſſen, täglich ſich neu geſtaltenden Kämpfen, heute im Gelingen, morgen im Mislingen, heute von äußerſter Gefahr bedroht, morgen ſeinen Feind bis zur Vernichtung bedrängend, nach innen und außen in unaufhaltſamſter, freieſter Entwickelung begriffen, — dieſes Volk ſtrömte von der Staatsverſammlung, vom Gerichtsmarkte, vom Lande, von den Schiffen, aus dem Kriegslager, aus fernſten Gegenden, zuſammen, erfüllte zu Dreißigtauſend das Amphitheater, um die tiefſinnigſte aller Tragödien, den Prometheus, aufführen zu ſehen, um ſich vor dem gewaltigſten Kunſtwerke zu ſammeln, ſich ſelbſt zu erfaſſen, ſeine eigene Thätigkeit zu begreifen, mit ſeinem Weſen, ſeiner Genoſſenſchaft, ſeinem Gotte ſich in die innigſte Einheit zu verſchmelzen und ſo in edelſter, tiefſter Ruhe Das wieder zu ſein, was es vor wenigen Stunden in raſtloſeſter Aufregung und geſondertſter Individualität ebenfalls geweſen war.

Stets eiferſüchtig auf ſeine größte perſönliche Unabhängigkeit, nach jeder Richtung hin den „Tyrannen" verfolgend, der, möge er ſelbſt weiſe und edel ſein, dennoch ſeinen kühnen freien Willen zu beherrſchen ſtreben könnte; verachtend jenes weichliche Vertrauen, das unter dem ſchmeichleriſchen Schatten einer fremden Fürſorge zu träger, egoiſtiſcher Ruhe ſich lagert; immer auf der Hut, unermüdlich zur Abwehr äußeren Einfluſſes, keiner noch ſo altehrwürdigen Überlieferung Macht gebend über ſein freies, gegenwärtiges Leben, Handeln und Denken, — verſtummte der Grieche vor dem Anrufe des Chores, ordnete er ſich gern der ſinnreichen Übereinkunft in der ſceniſchen Anordnung unter, gehorchte er willig der großen Nothwendigkeit, deren Ausſpruch ihm der Tragiker durch den Mund ſeiner Götter und Helden auf der Bühne verkündete. Denn in der Tragödie fand er ſich ja ſelbſt wieder, und zwar das edelſte Theil ſeines Weſens, vereinigt mit den edelſten Theilen des Geſammtweſens der ganzen Nation; aus ſich ſelbſt, aus ſeiner innerſten, ihm bewußt werdenden Natur, ſprach er ſich durch das tragiſche Kunſtwerk das Orakel der Pythia, Gott und Prieſter zugleich, herrlicher göttlicher Menſch, er in der Allgemeinheit, die Allgemeinheit in ihm, als eine jener Tauſenden von Faſern, welche in dem einen Leben der Pflanze aus dem Erdboden hervorwachſen, in ſchlanker Geſtaltung in die Lüfte ſich heben, um die eine ſchöne Blume hervorzubringen, die ihren wonnigen Duft der Ewigkeit ſpendet. Dieſe Blume war das Kunſtwerk, ihr Duft der griechiſche Geiſt, der uns noch heute berauſcht und zu dem Bekenntniſſe entzückt, lieber einen halben Tag Grieche vor dem tragiſchen Kunſtwerke ſein zu mögen, als in Ewigkeit — ungriechiſcher Gott!

Genau mit der Auflöſung des atheniſchen Staates hängt der Verfall der Tragödie zuſammen. Wie ſich der Gemeingeiſt in tauſend egoiſtiſche Richtungen zerſplitterte, löſte ſich auch das große Geſammtkunſtwerk der Tragödie in die einzelnen, ihm inbegriffenen Kunſtbeſtandtheile auf: auf den Trümmern der Tragödie weinte in tollem Lachen der Komödiendichter Ariſtophanes, und aller Kunſttrieb ſtockte endlich vor dem ernſten Sinnen der Philoſophie, welche über die Urſache der Vergänglichkeit des menſchlichen Schönen und Starken nachdachte.

Der Philoſophie, und nicht der Kunſt, gehören die zwei Jahrtauſende an, die ſeit dem Untergange der griechiſchen Tragödie bis auf unſere Tage verfloſſen. Wohl ſandte die Kunſt ab und zu ihre blitzenden Strahlen in die Nacht des unbefriedigten Denkens, des grübelnden Wahnſinns der Menſchheit; doch dieß waren nur die Schmerzens- und Freudensausrufe des Einzelnen, der aus dem Wuſte der Allgemeinheit ſich rettete und als ein aus weiter Fremde glücklich Verirrter zu dem einſam rieſelnden, kaſtaliſchen Quelle gelangte, an dem er ſeine durſtigen Lippen labte, ohne der Welt den erfriſchenden Trank reichen zu dürfen; oder es war die Kunſt, die irgend einem jener Begriffe, ja Einbildungen diente, welche die leidende Menſchheit bald gelinder, bald herber drückten, und die Freiheit des Einzelnen wie der Allgemeinheit in Feſſeln ſchlugen; nie aber war ſie der freie Ausdruck einer freien Allgemeinheit ſelbſt: denn die wahre Kunſt iſt höchſte Freiheit, und nur die höchſte Freiheit kann ſie aus ſich kundgeben, kein Befehl, keine Verordnung, kurz kein außerkünſtleriſcher Zweck kann ſie entſtehen laſſen.

Die Römer, deren nationale Kunſt frühzeitig vor dem Einfluſſe der ausgebildeten griechiſchen Künſte gewichen war, ließen ſich von griechiſchen Architekten, Bildhauern, Malern bedienen, ihre Schöngeiſter übten ſich an griechiſcher Rhetorik und Verskunſt; die große Volksſchaubühne eröffneten ſie aber nicht den Göttern und Helden des Mythus, nicht den freien Tänzern und Sängern des heiligen Chores; ſondern wilde Beſtien, Löwen, Panther und Elephanten mußten ſich im Amphitheater zerfleiſchen, um dem römiſchen Auge zu ſchmeicheln, Gladiatoren, zur Kraft und Geſchicklichkeit erzogene Sklaven, mußten mit ihrem Todesröcheln das römiſche Ohr vergnügen.

Dieſe brutalen Weltbeſieger behagten ſich nur in der poſitivſten Realität, ihre Einbildungskraft konnte ſich nur in materiellſter Verwirklichung befriedigen. Den, dem öffentlichen Leben ſchüchtern entflohenen, Philoſophen ließen ſie getroſt ſich dem abſtrakteſten Denken überliefern; in der Öffentlichkeit ſelbſt liebten ſie, ſich der allerkonkreteſten Mordluſt zu überlaſſen, das menſchliche Leiden in abſoluter phyſiſcher Wirklichkeit ſich vorgeſtellt zu ſehen.

Dieſe Gladiatoren und Thierkämpfer waren nun die Söhne aller europäiſchen Nationen, und die Könige, Edlen und Unedlen dieſer Nationen, waren alle gleich Sklaven des römiſchen Imperators, der ihnen ſomit ganz praktiſch bewies, daß alle Menſchen gleich wären, wie wiederum dieſem Imperator ſelbſt von ſeinen gehorſamen Prätorianern ſehr oft deutlich und handgreiflich gezeigt wurde, daß auch er nichts weiter als ein Sklave ſei.

Dieſes gegenſeitig und allſeitig ſich ſo klar und unläugbar bezeugende Sklaventhum verlangte, wie alles Allgemeine in der Welt, nach einem ſich bezeichnenden Ausdrucke. Die offenkundige Erniedrigung und Ehrloſigkeit Aller, das Bewußtſein des gänzlichen Verluſtes aller Menſchenwürde, der endlich nothwendig eintretende Ekel vor den einzig ihnen übrig gebliebenen materiellſten Genüſſen, die tiefe Verachtung alles eigenen Thuns und Treibens, aus dem mit der Freiheit längſt aller Geiſt und künſtleriſche Trieb entwichen, dieſe jämmerliche Exiſtenz ohne wirklichen, thaterfüllten Lebens konnte aber nur einen Ausdruck finden, der, wenn auch allerdings allgemein, wie der Zuſtand ſelbſt, doch der geradeſte Gegenſatz der Kunſt ſein mußte. Die Kunſt iſt Freude an ſich, am Daſein, an der Allgemeinheit; der Zuſtand jener Zeit am Ende der römiſchen Weltherrſchaft war dagegen Selbſtverachtung, Ekel vor dem Daſein, Grauen vor der Allgemeinheit. Alſo nicht die Kunſt konnte der Ausdruck dieſes Zuſtandes ſein, ſondern das Chriſtenthum.

Das Chriſtenthum rechtfertigt eine ehrloſe, unnütze und jämmerliche Exiſtenz des Menſchen auf Erden aus der wunderbaren Liebe Gottes, der den Menſchen keineswegs — wie die ſchönen Griechen irrthümlich wähnten — für ein freudiges, ſelbſtbewußtes Daſein auf der Erde geſchaffen, ſondern ihn hier in einen ekelhaften Kerker eingeſchloſſen habe, um ihm, zum Lohne ſeiner darin eingeſogenen Selbſtverachtung, nach dem Tode einen endloſen Zuſtand aller bequemſter und unthätigſter Herrlichkeit zu bereiten. Der Menſch durfte daher und ſollte ſogar in dem Zuſtande tiefſter und unmenſchlicher Verſunkenheit verbleiben, keine Lebensthätigkeit ſollte er üben, denn dieſes verfluchte Leben war ja die Welt des Teufels, d. i. der Sinne, und durch jedes Schaffen in ihm hätte er daher ja nur dem Teufel in die Hände gearbeitet, weßhalb denn auch der Unglückliche, der mit freudiger Kraft dieſes Leben ſich zu eigen machte, nach dem Tode ewige Höllenmarter erleiden mußte. Nichts wurde vom Menſchen gefordert als der Glaube, d. h. das Zugeſtändniß ſeiner Elendigkeit, und das Aufgeben aller Selbſtthätigkeit, ſich dieſer Elendigkeit zu entwinden, aus der nur die unverdiente Gnade Gottes ihn befreien ſollte.

Der Hiſtoriker weiß nicht ſicher, ob dieſes die Anſicht jenes armen galiläiſchen Zimmermannsſohnes ebenfalls geweſen ſei, welcher beim Anblicke des Elends ſeiner Mitbrüder ausrief, er ſei nicht gekommen, den Frieden in die Welt zu bringen, ſondern das Schwert, der in liebevoller Entrüſtung gegen jene heuchleriſchen Phariſäer donnerte, die feig der römiſchen Gewalt ſchmeichelten, um deſto herzloſer nach unten hin das Volk zu knechten und zu binden, der endlich allgemeine Menſchenliebe predigte, die er doch unmöglich Denen hätte zumuthen können, welche ſich ſelbſt alle verachten ſollten. Der Forſcher unterſcheidet nur deutlicher den ungeheuren Eifer des wunderdes bekehrten Phariſäers Paulus, mit welchem dieſer in der Bekehrung der Heiden augenfällig glücklich die Weiſung befolgte: „Seid klug wie die Schlangen“ u. ſ. w.; er vermag auch den ſehr erkennbaren geſchichtlichen Boden tiefſter und allgemeinſter Verſunkenheit des civiliſirten Menſchengeſchlechtes zu beurtheilen, aus welchem die Pflanze des endlich fertigen chriſtlichen Dogmas ſeine Befruchtung empfing. So viel aber erkennt der redliche Künſtler auf den erſten Blick, daß das Chriſtenthum weder Kunſt war, noch irgendwie aus ſich die wirkliche lebendige Kunſt hervorbringen konnte.

Der freie Grieche, der ſich an die Spitze der Natur ſtellte, konnte aus der Freude des Menſchen an ſich die Kunſt erſchaffen: der Chriſt, der die Natur und ſich gleichmäßig verwarf, konnte ſeinem Gotte nur auf dem Altar der Entſagung opfern, nicht ſeine Thaten, ſein Wirken durfte er ihm als Gabe darbringen, ſondern durch die Enthaltung von allem ſelbſtändig kühnen Schaffen glaubte er ihn ſich verbindlich machen zu müſſen. Die Kunſt iſt höchſte Thätigkeit des im Einklang mit ſich und der Natur ſinnlich ſchön entwickelten Menſchen; der Menſch muß an der ſinnlichen Welt die höchſte Freude haben, wenn er aus ihr das künſtleriſche Werkzeug bilden ſoll; denn aus der ſinnlichen Welt allein kann er auch nur den Willen zum Kunſtwerk faſſen. Der Chriſt, wenn er wirklich das ſeinem Glauben entſprechende Kunſtwerk ſchaffen wollte, hätte umgekehrt aus dem Weſen des abſtrakten Geiſtes, der Gnade Gottes, den Willen faſſen und in ihm das Werkzeug finden müſſen, — was hätte aber dann ſeine Abſicht ſein können? Doch nicht die ſinnliche Schönheit, welche für ihn die Erſcheinung des Teufels war? Und wie hätte je der Geiſt überhaupt etwas ſinnlich Wahrnehmbares erzeugen können?

Jedes Nachgrübeln iſt hier unfruchtbar; die hiſtoriſchen Erſcheinungen ſprechen den Erfolg beider entgegengeſetzter Richtungen am deutlichſten aus. Wo der Grieche zu ſeiner Erbauung ſich auf wenige, des tiefſten Gehaltes volle Stunden im Amphitheater verſammelte, ſchloß ſich der Chriſt auf Lebenszeit in ein Kloſter ein: dort richtete die Volksverſammlung, hier die Inquiſition; dort entwickelte ſich der Staat zu einer aufrichtigen Demokratie, hier zu einem heuchleriſchen Abſolutismus.

Die Heuchelei iſt überhaupt der hervorſtechendſte Zug, die eigentliche Phyſiognomie der ganzen chriſtlichen Jahrhunderte bis auf unſere Tage, und zwar tritt dieſes Laſter ganz in dem Maaße immer greller und unverſchämter hervor, als die Menſchheit aus ihrem inneren unverſiegbaren Quell, und trotz des Chriſtenthums, ſich neu erfriſchte und der Löſung ihrer wirklichen Aufgabe zureifte. Die Natur iſt ſo ſtark, ſo unvertilgbar immer neu gebährend, daß keine erdenkliche Gewalt ihre Zeugungskraft zu ſchwächen vermöchte. In die ſiechenden Adern der römiſchen Welt ergoß ſich das geſunde Blut der friſchen germaniſchen Nationen; trotz der Annahme des Chriſtenthums blieb ein ſtarker Thätigkeitstrieb, Luſt zu kühnen Unternehmungen, ungebändigtes Selbſtvertrauen das Element der neuen Herren der Welt. Wie in der ganzen Geſchichte des Mittelalters wir aber immer nur auf den Kampf der weltlichen Gewalt gegen den Despotismus der römiſchen Kirche als den hervorſtechendſten Zug treffen, ſo konnte auch da, wo er ſich auszuſprechen ſuchte, der künſtleriſche Ausdruck dieſer neuen Welt immer nur im Gegenſatze, im Kampfe gegen den Geiſt des Chriſtenthums ſich geltend machen: als der Ausdruck einer vollkommen harmoniſch geſtimmten Einheit der Welt, wie es die Kunſt der griechiſchen Welt war, konnte ſich die Kunſt der chriſtlich-europäiſchen Welt nicht kundgeben, eben weil ſie in ihrem tiefſten Innern, zwiſchen Gewiſſen und Lebenstrieb, zwiſchen Einbildung und Wirklichkeit, unheilbar und unverſöhnbar geſpalten war. Die ritterliche Poeſie des Mittelalters, die, wie das Inſtitut des Ritterthums ſelbſt, dieſen Zwieſpalt verſöhnen ſollte, konnte in ihren bezeichnendſten Gebilden nur die Lüge dieſer Verſöhnung darthun: je höher und kühner ſie ſich erhob, deſto empfindlicher klaffte der Abgrund zwiſchen dem wirklichen Leben und der eingebildeten Exiſtenz, zwiſchen dem rohen, leidenſchaftlichen Gebahren jener Ritter im leiblichen Leben, und ihrer überzärtlichen, verhimmelnden Aufführung in der Vorſtellung. Eben deßhalb ward das wirkliche Leben aus einer urſprünglich edlen, durchaus nicht anmuthloſen Volksſitte, zu einem unflathigen und laſterhaften, weil es nicht aus ſich heraus, aus der Freude an ſich und ſeinem ſinnlichen Gebahren den Kunſttrieb nähren durfte, ſondern für alle geiſtige Thätigkeit auf das Chriſtenthum angewieſen war, welches von vorn herein alle Lebensfreude verwies und als verdammlich darſtellte. — Die ritterliche Poeſie war die ehrliche Heuchelei des Fanatismus, der Aberwitz des Heroismus: ſie gab die **Konvention** für die Natur.

Erſt als das Glaubensfeuer der Kirche ausgebrannt war, als die Kirche offenkundig ſich nur noch als ſinnlich wahrnehmbarer weltlicher Despotismus, und in Verbindung mit dem durch ſie geheiligten, nicht minder ſinnlich wahrnehmbaren, weltlichen Herrſcherabſolutismus kundgab, ſollte die ſogenannte Wiedergeburt der Künſte vor ſich gehen. Womit man ſich ſo lange den Kopf zermartert hatte, das wollte man leibhaftig, wie die weltlich prunkende Kirche ſelbſt, endlich vor ſich ſehen; dieß war aber nicht anders möglich als dadurch, daß man die Augen aufmachte, und ſo den Sinnen wieder ihr Recht widerfahren ließ. Daß man nun die Gegenſtände des Glaubens, die verklärten Geſchöpfe der Phantaſie, ſich in ſinnlicher Schönheit und mit künſtleriſcher Freude an dieſer Schönheit vor die Augen ſtellte, dieß war die vollkommene Verneinung des Chriſtenthums ſelbſt: und daß die Anleitung zu dieſen Kunſtſchöpfungen aus der heidniſchen Kunſt der Griechen ſelbſt hergenommen werden mußte, das war die ſchmachvollſte Demüthigung des Chriſtenthums. Nichtsdeſtoweniger aber eignete ſich die Kirche dieſen neu erwachten Kunſttrieb zu, verſchmähte es ſomit nicht, ſich mit den fremden Federn des Heidenthums zu ſchmücken, und ſich ſo als offenkundige Lügnerin und Heuchlerin hinzuſtellen.

Aber auch das weltliche Herrenthum hatte ſeinen Antheil an der Wiederbelebung der Künſte. Nach langen Kämpfen in befeſtigter

Gewalt nach unten, erweckte den Fürſten ein ſorgenloſer Reichthum die Luſt zum feineren Genuſſe dieſes Reichthums: ſie nahmen dazu die den Griechen abgelernten Künſte in ihren Sold: die „freie" Kunſt diente den vornehmen Herren, und man weiß bei genauer Betrachtung nicht genau anzugeben, wer mehr Heuchler war, ob Ludwig XIV., als er ſich an ſeiner Hofbühne in gewandten Verſen griechiſchen Tyrannenhaß vorrezitiren ließ, oder Corneille und Racine, als ſie gegen die Gunſtbezeugungen ihres Herren die Freiheitsgluth und politiſche Tugend des alten Griechenlands und Roms ihren Theaterhelden in den Mund legten.

Konnte nun aber die Kunſt da wirklich und wahrhaftig vorhanden ſein, wo ſie nicht als Ausdruck einer freien ſelbſtbewußten Allgemeinheit aus dem Leben emporblühte, ſondern von den Mächten, welche eben dieſe Allgemeinheit an ihrer freien Selbſtentwickelung hinderten, in Dienſt genommen und deßhalb auch nur willkürlich aus fremden Zonen verpflanzt werden konnte? Gewiß nicht. Und doch werden wir ſehen, daß die Kunſt, ſtatt ſich von immerhin reſpektablen Herren, wie die geiſtige Kirche und geiſtreiche Fürſten es waren, zu befreien, einer viel ſchlimmeren Herrin mit Haut und Haar ſich verkaufte: der Induſtrie.

Der griechiſche Zeus, der Vater des Lebens, ſandte den Göttern, wenn ſie die Welt durchſchweiften, vom Olympos einen Boten zu den jugendlichen, ſchönen Gott Hermes; er war der geſchäftige Gedanke des Zeus: beflügelt ſchwang er ſich von den Höhen in die Tiefen, die Allgegenwart des höchſten Gottes zu künden; auch dem Tode des Menſchen war er gegenwärtig, er geleitete die Schatten der Geſchiedenen in das ſtille Reich der Nacht; denn überall, wo die große Nothwendigkeit der natürlichen Ordnung ſich deutlich verkündete, war Hermes thätig und erkennbar, wie der ausgeführte Gedanke des Zeus.

Die Römer hatten einen Gott Mercurius, den ſie dem griechiſchen Hermes verglichen. Seine geflügelte Geſchäftigkeit gewann bei ihnen aber eine praktiſche Bedeutung: ſie galt ihnen als die bewegliche Betriebſamkeit jener ſchachernden und wuchernden Kaufleute, die von allen Enden in den Mittelpunkt der römiſchen Welt zuſammenſtrömten, um den üppigen Herren dieſer Welt gegen vortheilhaften Gewinn alle ſinnlichen Genüſſe zuzuführen, welche die nächſt umgebende Natur ihnen nicht zu bieten vermochte. Dem Römer erſchien der Handel beim Überblick ſeines Weſens und Gebahrens zugleich als Betrug, und wie ihn dieſe Krämerwelt bei ſeiner immer ſteigenden Genußſucht ein nothwendiges Übel dünkte, hegte er doch eine tiefe Verachtung vor ihrem Treiben; und ſo ward ihm der Gott der Kaufleute, Merkur, zugleich zum Gott der Betrüger und Spitzbuben.

Dieſer verachtete Gott rächte ſich aber an den hochmüthigen Römern, und warf ſich ſtatt ihrer zum Herren der Welt auf: denn krönet ſein Haupt mit dem Heiligenſcheine chriſtlicher Heuchelei, ſchmückt ſeine Bruſt mit dem ſeelenloſen Abzeichen abgeſtorbener feudaliſtiſcher Ritterorden, ſo habt ihr ihn, den Gott der modernen Welt, den heilig-hochadeligen Gott der fünf Procent, den Gebieter und Feſtordner unſerer heutigen — Kunſt. Leibhaftig ſeht ihr ihn in einem bigotten engliſchen Banquier, deſſen Tochter einen ruinirten Ritter vom Hoſenbandorden heirathete, vor euch, wenn er ſich von den erſten Sängern der italieniſchen Oper, lieber noch in ſeinem Salon, als im Theater (jedoch auch hier um keinen Preis am heiligen Sonntage) vorſingen läßt, weil er den Ruhm hat, ſie hier noch theurer bezahlen zu müſſen, als dort. Das iſt Merkur und ſeine gelehrige Dienerin, die moderne Kunſt.

Das iſt die Kunſt, wie ſie jetzt die ganze civiliſirte Welt erfüllt! Ihr wirkliches Weſen iſt die Induſtrie, ihr moraliſcher Zweck der Gelderwerb, ihr äſthetiſches Vorgeben die Unterhaltung der Gelangweilten. Aus dem Herzen unſerer modernen Geſellſchaft, aus dem Mittelpunkte ihrer kreisförmigen Bewegung, der Geldſpekulation im Großen, ſaugt unſere Kunſt ihren Lebensſaft, erborgt ſich eine herzloſe Anmuth aus den lebloſen Überreſten mittelalterlich ritterlicher Konvention, und läßt ſich von da — mit ſcheinbarer Chriſtlichkeit auch das Schärflein des Armen nicht verſchmähend — zu den Tiefen des Proletariats herab, entnervend, entſittlichend, entmenſchlichend überall, wohin ſich das Gift ihres Lebensſaftes ergießt.

Ihren Lieblingsſitz hat ſie im Theater aufgeſchlagen, gerade wie die griechiſche Kunſt zu ihrer Blüthezeit; und ſie hat ein Recht auf das Theater, weil ſie der Ausdruck des gültigen öffentlichen Lebens unſerer Gegenwart iſt. Unſere moderne theatraliſche Kunſt verſinnlicht den herrſchenden Geiſt unſeres öffentlichen Lebens, ſie drückt ihn in einer alltäglichen Verbreitung aus wie nie eine andere Kunſt, denn ſie bereitet ihre Feſte Abend für Abend faſt in jeder Stadt Europas. Somit bezeichnet ſie, als ungemein verbreitete dramatiſche Kunſt, dem Anſcheine nach die Blüthe unſerer Kultur, wie die griechiſche Tragödie den Höhepunkt des griechiſchen Geiſtes bezeichnete: aber dieſe iſt die Blüthe der Fäulniß einer hohlen, ſeelenloſen, naturwidrigen Ordnung der menſchlichen Dinge und Verhältniſſe.

Dieſe Ordnung der Dinge brauchen wir hier nicht ſelbſt näher zu charakteriſiren, wir brauchen nur ehrlich den Inhalt und das öffentliche Wirken unſerer Kunſt, und namentlich eben der theatraliſchen zu prüfen, um den herrſchenden Geiſt der Öffentlichkeit in ihr wie in einem getreuen Spiegelbilde zu erkennen; denn ſolch' ein Spiegelbild war die öffentliche Kunſt immer.

Und ſo erkennen wir denn in unſerer öffentlichen theatraliſchen Kunſt keineswegs das wirkliche Drama, dieſes eine, untheilbare, größte Kunſtwerk des menſchlichen Geiſtes: unſer Theater bietet bloß den bequemen Raum zur lockenden Schauſtellung einzelner, kaum oberflächlich verbundener, künſtleriſcher, oder beſſer: kunſtfertiger Leiſtungen. Wie unfähig unſer Theater iſt, als wirkliches Drama die innige Vereinigung aller Kunſtzweige zum höchſten, vollendetſten Ausdrucke zu bewirken, zeigt ſich ſchon in ſeiner Theilung in die beiden Sonderarten des Schauſpiels und der Oper, wodurch dem Schauſpiel der idealiſirende Ausdruk der Muſik entzogen, der Oper aber von vornherein der Kern und die höchſte Abſicht des wirklichen Dramas abgeſprochen iſt. Während im Allgemeinen das Schauſpiel ſomit nie zu idealem, poetiſchem Schwunge ſich erheben konnte, ſondern — auch ohne des hier zu übergehenden Einfluſſes einer unſittlichen Öffentlichkeit zu gedenken — faſt ſchon wegen der Armuth an Mitteln des Ausdruckes aus der Höhe in die Tiefe, aus dem erwärmenden Elemente der Leidenſchaft in das erkältende der Intrigue fallen mußte, ward vollends die Oper zu einem Chaos durch einander flatternder ſinnlicher Elemente ohne Halt und Band, aus dem ſich ein Jeder nach Belieben aufleſen konnte, was ſeiner Genußfähigkeit am beſten behagte, hier den zierlichen Sprung einer Tänzerin, dort die verwegene Paſſage eines Sängers, hier den glänzenden Effekt eines Dekorationsmalerſtückes, dort den verblüffenden Ausbruch eines Orcheſtervulkans. Oder lieſt man nicht heut' zu Tage, dieſe oder jene neue Oper ſei ein Meiſterwerk, denn ſie enthalte viele ſchöne Arien und Duetten, auch ſei die Inſtrumentation des Orcheſters ſehr brillant u. ſ. w.? Der Zweck, der einzig den Verbrauch ſo mannigfaltiger Mittel zu rechtfertigen hat, der große dramatiſche Zweck — fällt den Leuten gar nicht mehr ein.

Solche Urtheile ſind bornirt, aber ehrlich; ſie zeigen ganz einfach, um was es dem Zuhörer zu thun iſt. Es giebt auch eine große Anzahl beliebter Künſtler, welche durchaus nicht in Abrede ſtellen, daß ſie gerade nicht mehr Ehrgeiz hätten, als jenen bornirten Zuhörer zu befriedigen. Sehr richtig urtheilen ſie: wenn der Prinz von einer anſtrengenden Mittagstafel, der Banquier von einer angreifenden Spekulation, der Arbeiter vom ermüdenden Tagewerke im Theater anlangt, ſo will er ausruhen, ſich zerſtreuen, unterhalten, er will ſich nicht anſtrengen und von Neuem aufregen. Dieſer Grund iſt ſo ſchlagend wahr, daß wir ihm einzig nur zu entgegnen haben, wie es ſchicklicher ſei, zu dem angegebenen Zwecke alles Mögliche nur nicht das Material und das Vorgeben der Kunſt verwenden zu wollen. Hierauf wird uns dann aber erwidert, daß, wolle man die Kunſt nicht ſo verwenden, die Kunſt ganz aufhören und dem öffentlichen Leben gar nicht mehr beizubringen ſein, d. h. der Künſtler nichts mehr zu leben haben würde.

Nach dieſer Seite hin iſt Alles jämmerlich, aber treuherzig, wahr und ehrlich: civiliſirte Verſunkenheit, modern chriſtlicher Stumpfſinn!

Was ſagen wir aber bei unläugbar ſo bewandten Umſtänden zu dem heuchleriſchen Vorgeben manches unſerer Kunſtheroen, deſſen Ruhm an der Tagesordnung iſt, wenn er ſich den melancholiſchen Anſchein wirklich künſtleriſcher Begeiſterung giebt, wenn er nach Ideen greift, tiefe Beziehungen verwendet, auf Erſchütterungen Bedacht nimmt, Himmel und Hölle in Bewegung ſetzt, kurz, wenn er ſich ſo gebärdet, wie jene ehrlichen Tageskünſtler behaupteten, daß man nicht verfahren müſſe, wolle man ſeine Waare los werden? Was ſagen wir dazu, wenn ſolche Heroen wirklich nicht nur unterhalten wollen, ſondern ſich ſelbſt in die Gefahr ſtürzen, zu langweilen, um für tiefſinnig zu gelten, wenn ſie ſomit ſelbſt auf großen Erwerb verzichten, ja — doch nur ein geborener Reicher vermag das! — ſogar um ihrer Schöpfungen willen ſelbſt Geld ausgeben, ſomit alſo das höchſte moderne Selbſtopfer bringen? Zu was dieſer ungeheure Aufwand? Ach, es giebt ja noch Eines außer Geld, nämlich Das, was man unter anderen Genüſſen auch durch Geld heut zu Tage ſich verſchaffen kann: Ruhm! — Welcher Ruhm iſt aber in unſerer öffentlichen Kunſt zu erringen? Der Ruhm derſelben Öffentlichkeit, für welche dieſe Kunſt berechnet iſt, und welcher der

Ruhmgierige nicht anders beizukommen vermag, als wenn er ihren trivialen Anſprüchen dennoch ſich unterzuordnen weiß. So belügt er denn ſich und das Publikum, indem er ihm ſein ſcheckiges Kunſtwerk giebt, und das Publikum belügt ihn und ſich, indem es ihm Beifall ſpendet; aber dieſe gegenſeitige Lüge iſt der großen Lüge des modernen Ruhmes an ſich wohl ſchon werth, wie wir es denn überhaupt verſtehen, unſere allereigenſüchtigſten Leidenſchaften mit den ſchönen Hauptlügen von „Patriotismus“, „Ehre“, „Geſetzlichkeitsſinn“ u. ſ. w. zu behängen.

Woher kommt es aber, daß wir es für nöthig halten, uns gegenſeitig ſo offenkundig zu belügen? — Weil jene Begriffe und Tugenden im Gewiſſen unſerer herrſchenden Zuſtände allerdings vorhanden ſind, zwar nicht in ihrem guten, aber doch in ihrem ſchlechten Gewiſſen. Denn ſo gewiß es iſt, daß das Edle und Wahre wirklich vorhanden iſt, ſo gewiß iſt es auch, daß die wahre Kunſt vorhanden iſt. Die größten und edelſten Geiſter, — Geiſter, vor denen Aiſchylos und Sophokles freudig als Brüder ſich geneigt haben würden, haben ſeit Jahrhunderten ihre Stimme aus der Wüſte erhoben; wir haben ſie gehört und noch tönt ihr Ruf in unſeren Ohren: aber aus unſeren eitlen, gemeinen Herzen haben wir den lebendigen Nachklang ihres Rufes verwiſcht; wir zittern vor ihrem Ruhm, lachen aber vor ihrer Kunſt; wir ließen ſie erhabene Künſtler ſein, verwehrten ihnen aber das Kunſtwerk; denn das große, wirkliche, eine Kunſtwerk können ſie nicht allein ſchaffen, ſondern dazu müſſen wir mitwirken. Die Tragödie des Aiſchylos und Sophokles war das Werk Athen's.

Was nützt nun dieſer Ruhm der Edlen? Was nützte es uns, daß Shakeſpeare als zweiter Schöpfer den unendlichen Reichthum der wahren menſchlichen Natur uns erſchloß? Was nützte es uns, daß Beethoven der Muſik männliche, ſelbſtändige Dichterkraft verlieh? Fragt die armſeligen Karrikaturen eurer Theater, fragt die gaſſenhaueriſchen Gemeinplätze eurer Opernmuſiken, und ihr erhaltet die Antwort! Aber, braucht ihr erſt zu fragen? Ach nein! Ihr wißt es recht gut; ihr wollt es ja eben nicht anders, ihr ſtellt euch nur, als wüßtet ihr es nicht!

Was iſt nun eure Kunſt, was euer Drama?

Die Februarrevolution entzog in Paris den Theatern die öffentliche Theilnahme, viele von ihnen drohten einzugehen. Nach den Junitagen kam ihnen Cavaignac, mit der Aufrechthaltung der beſtehenden geſellſchaftlichen Ordnung beauftragt, zu Hülfe und forderte Unterſtützung zu ihrem Weiterbeſtehen. Warum? Weil die Brodloſigkeit, das Proletariat durch das Eingehen der Theater vermehrt werden würde. Alſo bloß dieſes Intereſſe hat der Staat am Theater! Er ſieht in ihm die induſtrielle Anſtalt; nebenbei wohl aber auch ein geiſtſchwächendes, Bewegung abſorbirendes, erfolgreiches Ableitungsmittel für die gefahrdrohende Regſamkeit des erhitzten Menſchenverſtandes, welcher im tiefſten Mißmuth über die Wege brütet, auf denen die entwürdigte menſchliche Natur wieder zu ſich ſelbſt gelangen ſoll, ſei es auch auf Koſten des Beſtehens unſerer — ſehr zweckmäßigen Theaterinſtitute!

Nun, dieß iſt ehrlich ausgeſprochen, und der Unverhohlenheit dieſes Ausſpruches ganz zur Seite ſteht die Klage unſerer modernen Künſtlerſchaft und ihr Haß gegen die Revolution. Was hat aber mit dieſen Sorgen, dieſen Klagen die Kunſt gemein?

Halten wir nun die öffentliche Kunſt des modernen Europa in ihren Hauptzügen zu der öffentlichen Kunſt der Griechen, um uns deutlich den charakteriſtiſchen Unterſchied derſelben vor die Augen zu ſtellen

Die öffentliche Kunſt der Griechen, wie ſie in der Tragödie ihren Höhepunkt erreichte, war der Ausdruck des Tiefſten und Edelſten des Volksbewußtſeins: das Tiefſte und Edelſte unſeres menſchlichen Bewußtſeins iſt der reine Gegenſatz, die Verneinung unſerer öffentlichen Kunſt. Dem Griechen war die Aufführung einer Tragödie eine religiöſe Feier, auf ihrer Bühne bewegten ſich Götter und ſpendeten den Menſchen ihre Weisheit: unſer ſchlechtes Gewiſſen ſtellt unſer Theater ſelbſt ſo tief in der öffentlichen Achtung, daß es die Angelegenheit der Polizei ſein darf, dem Theater alles Befaſſen mit religiöſen Gegenſtänden zu verbieten, was gleich charakteriſtiſch iſt für unſere Religion wie für unſere Kunſt. In den weiten Räumen des griechiſchen Amphitheaters wohnte das ganze Volk den Vorſtellungen bei; in unſeren vornehmen Theatern faulenzt nur der vermögende Theil deſſelben. Seine Kunſtwerkzeuge zog der Grieche aus den Ergebniſſen höchſter gemeinſchaftlicher Bildung; wir aus denen tiefſter ſozialer Barbarei. Die Erziehung des Griechen machte ihn von frühеſter Jugend an ſich ſelbſt zum Gegenſtande künſtleriſcher Behandlung und künſtleriſchen Genuſſes, an Leib wie an Geiſt: unſere ſtumpfſinnige, meiſt nur auf zukünftigen induſtriellen Erwerb zugeſchnittene Erziehung bringt uns ein albernes und doch hochmüthiges Behagen an unſerer künſtleriſchen Ungeſchicklichkeit bei, und läßt uns die Gegenſtände irgend welcher künſtleriſchen Unterhaltung nur außer uns ſuchen, mit ungefähr demſelben Verlangen, wie der Wüſtling den flüchtigen Liebesgenuß einer Proſtituirten aufſucht. So war der Grieche ſelbſt Darſteller, Sänger und Tänzer, ſeine Mitwirkung bei der Aufführung einer Tragödie war ihm höchſter Genuß an dem Kunſtwerke ſelbſt, und es galt ihm mit Recht als Auszeichnung, durch Schönheit und Bildung zu dieſem Genuſſe berechtigt zu ſein: wir laſſen einen gewiſſen Theil unſeres geſellſchaftlichen Proletariats, das ſich ja in jeder Klaſſe vorfindet, zu unſerer Unterhaltung abrichten; unſaubere Eitelkeit, Gefallſucht, und, unter gewiſſen Bedingungen, Ausſicht auf ſchnellen, reichlichen Gelderwerb füllen die Reihen unſerer Theaterperſonale. Wo der griechiſche Künſtler, außer durch ſeinen eigenen Genuß am Kunſtwerke durch den Erfolg und die öffentliche Zuſtimmung belohnt wurde, wird der moderne Künſtler gehalten und — bezahlt. Und ſo gelangen wir denn dahin, den weſentlichen Unterſchied feſt und ſcharf zu bezeichnen, nämlich: die griechiſche öffentliche Kunſt war eben Kunſt, die unſrige — künſtleriſches Handwerk.

Der Künſtler hat, außer an dem Zwecke ſeines Schaffens, ſchon an dieſem Schaffen, an der Behandlung des Stoffes und deſſen Formung ſelbſt Genuß; ſein Produziren iſt ihm an und für ſich erfreuende und befriedigende Thätigkeit, nicht Arbeit. Dem Handwerker gilt nur der Zweck ſeiner Bemühung, der Nutzen, den ihm ſeine Arbeit bringt; die Thätigkeit, die er verwendet, erfreut ihn nicht, ſie iſt ihm nur Beſchwerde, unumgängliche Nothwendigkeit, die er am liebſten einer Maſchine aufbürden möchte: ſeine Arbeit vermag ihn nur aus Zwang zu feſſeln; deßhalb iſt er auch nicht mit dem Geiſte dabei gegenwärtig, ſondern beſtändig darüber hinaus bei dem Zwecke, den er ſo gerade wie möglich erreichen möchte. Iſt nun aber der unmittelbare Zweck des Handwerkers nur die Befriedigung eines eigenen Bedürfniſſes, z. B. die Herſtellung ſeiner eigenen Wohnung, ſeiner eigenen Geräthſchaften, Kleidung u. ſ. w., ſo wird ihm mit dem Behagen an den ihm verbleibenden nützlichen Gegenſtänden allmählich auch Neigung zu einer ſolchen Zubereitung des Stoffes, wie ſie ſeinem perſönlichen Geſchmacke zuſagt, eintreten; nach der Herſtellung des Nothwendigſten wird daher ſein auf weniger drängende Bedürfniſſe gerichtetes Schaffen ſich von ſelbſt zu einem künſtleriſchen erheben: giebt er aber das Produkt ſeiner Arbeit von ſich, verbleibt ihm davon nur der abſtrakte Geldeswerth, ſo kann ſich unmöglich ſeine Thätigkeit je über den Charakter der Geſchäftigkeit der Maſchine erheben; ſie gilt ihm nur als Mühe, als traurige, ſaure Arbeit. Dieß Letztere iſt das Loos des Sklaven der Induſtrie; unſere heutigen Fabriken geben uns das jammervolle Bild tiefſter Entwürdigung des

Menſchen: ein beſtändiges, geiſt- und leibtödtendes Mühen ohne Luſt und Liebe, oft faſt ohne Zweck.

Die beklagenswerthe Einwirkung des Chriſtenthums läßt ſich auch hierin nicht verkennen. Setzte dieſes nämlich den Zweck des Menſchen gänzlich außerhalb ſeines irdiſchen Daſeins, und galt ihm nur dieſer Zweck, der abſolute, außermenſchliche Gott, ſo konnte das Leben nur in Bezug auf ſeine unumgänglichſt nothwendigen Bedürfniſſe Gegenſtand menſchlicher Sorgfalt ſein; denn, da man das Leben nun einmal empfangen hatte, war man auch verpflichtet, es zu erhalten, bis es Gott allein gefallen möchte, uns von ſeiner Laſt zu befreien: keineswegs aber durften ſeine Bedürfniſſe uns Luſt zu einer liebevollen Behandlung des Stoffes erwecken, den wir zu ihrer Befriedigung zu verwenden hatten; nur der abſtrakte Zweck der nothdürftigen Erhaltung des Lebens konnte unſere ſinnliche Thätigkeit rechtfertigen, und ſo ſehen wir mit Entſetzen in einer heutigen Baumwollenfabrik den Geiſt des Chriſtenthums ganz aufrichtig verkörpert: zu Gunſten der Reichen iſt Gott Induſtrie geworden, die den armen chriſtlichen Arbeiter gerade nur ſo lange am Leben erhält, bis himmliſche Handelskonſtellationen die gnadenvolle Nothwendigkeit herbeiführen, ihn in eine beſſere Welt zu entlaſſen.

Das eigentliche Handwerk kannte der Grieche gar nicht. Die Beſchaffung der ſogenannten nothwendigen Lebensbedürfniſſe, welche, genau genommen, die ganze Sorge unſeres Privat- wie öffentlichen Lebens ausmacht, dünkte den Griechen nie würdig, ihm der Gegenſtand beſonderer und anhaltender Aufmerkſamkeit zu ſein. Sein Geiſt lebte nur in der Öffentlichkeit, in der Volksgenoſſenſchaft: die Bedürfniſſe dieſer Öffentlichkeit machten ſeine Sorge aus; dieſe aber befriedigte der Patriot, der Staatsmann, der Künſtler, nicht der Handwerker. Zu dem Genuſſe der Öffentlichkeit ſchritt der Grieche aus einer einfachen, prunkloſen Häuslichkeit: ſchändlich und niedrig hätte es ihm gegolten, hinter prachtvollen Wänden eines Privatpalaſtes der raffinirten Üppigkeit und Wolluſt zu fröhnen, wie ſie heut' zu Tage den einzigen Gehalt des Lebens eines Helden der Börſe ausmachen; denn hierin unterſchied ſich der Grieche eben von dem egoiſtiſchen orientaliſirten Barbaren. Die Pflege ſeines Leibes verſchaffte er ſich in den gemeinſamen öffentlichen Bädern und Gymnaſien; die einfach edle Kleidung war der Gegenſtand künſtleriſcher Sorgfalt meiſtens der Frauen, und wo er irgend auf die Nothwendigkeit des Handwerkes ſtieß, lag es eben in ſeiner Natur, dieſem alsbald die künſtleriſche Seite abzugewinnen und es zur Kunſt zu erheben. Das gröbſte der häuslichen Handthierung wies er aber von ſich ab — dem Sklaven zu.

Dieſer Sklave iſt nun die verhängnißvolle Angel alles Weltgeſchickes geworden. Der Sklave hat, durch ſein bloßes, als nothwendig erachtetes Daſein als Sklave, die Nichtigkeit und Flüchtigkeit aller Schönheit und Stärke des griechiſchen Sondermenſchenthumes aufgedeckt, und für alle Zeiten nachgewieſen, daß Schönheit und Stärke, als Grundzüge des öffentlichen Lebens, nur dann beglückende Dauer haben können, wenn ſie allen Menſchen zu eigen ſind.

Leider aber iſt es bis jetzt nur bei dieſem Nachweiſe geblieben. In Wahrheit bewährt ſich die Jahrtauſende lange Revolution des Menſchenthumes faſt nur im Geiſte der Reaktion: ſie hat den ſchönen freien Menſchen zu ſich, zum Sklaventhum herabgezogen; der Sklave iſt nicht frei, ſondern der Freie iſt Sklave geworden.

Dem Griechen galt nur der ſchöne und ſtarke Menſch frei, und dieſer Menſch war eben nur er: was außerhalb dieſes griechiſchen Menſchen, des Apollonprieſters lag, war ihm Barbar, und wenn er ſich ſeiner bediente — Sklave. Sehr richtig war auch der Nicht-Grieche in Wirklichkeit Barbar und Sklave; aber er war Menſch, und ſein Barbarenthum, ſein Sklaventhum war nicht ſeine Natur, ſondern ſein Schickſal, die Sünde der Geſchichte an ſeiner Natur, wie es heut' zu Tage die Sünde der Geſellſchaft und Civiliſation iſt, daß aus den geſundeſten Völkern im geſundeſten Klima Elende und

Krüppel geworden ſind. Dieſe Sünde der Geſchichte ſollte ſich aber an dem freien Griechen ſelbſt gar bald ebenfalls ausüben: wo das Gewiſſen der abſoluten Menſchenliebe in den Nationen nicht lebte, brauchte der Barbar den Griechen nur zu unterjochen, ſo war es mit ſeiner Freiheit auch um ſeine Stärke, ſeine Schönheit gethan; und in tiefer Zerknirſchung ſollten zweihundert Millionen im römiſchen Reich wüſt durch einander geworfener Menſchen gar bald empfinden, daß — ſobald alle Menſchen nicht gleich frei und glücklich ſein können — alle Menſchen gleich Sklave und elend ſein müßten.

Und ſo ſind wir denn bis auf den heutigen Tag Sklaven, nur mit dem Troſte des Wiſſens, daß wir eben alle Sklaven ſind: Sklaven, denen einſt chriſtliche Apoſtel und Kaiſer Konſtantin riethen, ein elendes Diesſeits geduldig um ein beſſeres Jenſeits hinzugeben; Sklaven, denen heute von Banquiers und Fabrikbeſitzern gelehrt wird, den Zweck des Daſeins in der Handwerksarbeit um das tägliche Brod zu ſuchen. Frei von dieſer Sklaverei fühlte ſich zu ſeiner Zeit nur Kaiſer Konſtantin, der über das, ihnen als nutzlos dargeſtellte irdiſche Leben ſeiner gläubigen Unterthanen als genußſüchtiger heidniſcher Deſpot verfügte; frei fühlt ſich heut' zu Tage, wenigſtens im Sinne der öffentlichen Sklaverei, nur Der, welcher Geld hat, weil er ſein Leben nach Belieben zu etwas Anderem, als eben nur dem Gewinne des Lebens verwenden kann. Wie nun das Beſtreben nach Befreiung aus der allgemeinen Sklaverei in der römiſchen und mittelalterlichen Welt ſich als Verlangen nach abſoluter Herrſchaft kundgab, ſo tritt es heute als Gier nach Geld auf; und wundern wir uns daher nicht, wenn auch die Kunſt nach Gelde geht, denn nach ſeiner Freiheit, ſeinem Gotte ſtrebt Alles: unſer Gott aber iſt das Geld, unſere Religion der Gelderwerb.

Die Kunſt bleibt an ſich aber immer, was ſie iſt; wir müſſen nur ſagen, daß ſie in der modernen Öffentlichkeit nicht vorhanden iſt: ſie lebt aber, und hat im Bewußtſein des Individuums immer als eine, untheilbare ſchöne Kunſt gelebt. Somit iſt der Unterſchied nur der: bei den Griechen war ſie im öffentlichen Bewußtſein vorhanden, wogegen ſie heute nur im Bewußtſein des Einzelnen, im Gegenſatze zu dem öffentlichen Unbewußtſein davon, da iſt. Zur Zeit ihrer Blüthe war die Kunſt bei den Griechen daher konſervativ, weil ſie dem öffentlichen Bewußtſein als ein gültiger und entſprechender Ausdruck vorhanden war: bei uns iſt die echte Kunſt revolutionär, weil ſie nur im Gegenſatze zur gültigen Allgemeinheit exiſtirt.

Bei den Griechen war das vollendete, das dramatiſche Kunſtwerk, der Inbegriff alles aus dem griechiſchen Weſen Darſtellbaren: es war, im innigen Zuſammenhange mit ihrer Geſchichte, die Nation ſelbſt, die ſich bei der Aufführung des Kunſtwerkes gegenüber ſtand, ſich begriff, und im Verlaufe weniger Stunden zum eigenen, edelſten Genuſſe ſich gleichſam ſelbſt verzehrte. Jede Zertheilung dieſes Genuſſes, jede Zerſplitterung der in einen Punkt vereinigten Kräfte, jedes Auseinandergehen der Elemente nach verſchiedenen beſonderen Richtungen — mußte dieſem herrlich einen Kunſtwerke, wie dem ähnlich beſchaffenen Staate ſelbſt, nur nachtheilig ſein, und deßwegen durfte es nur fortblühen, nicht aber ſich verändern. Somit war die Kunſt konſervativ, wie die edelſten Männer des griechiſchen Staates zu dergleichen Zeit konſervativ waren, und Aiſchylos iſt der bezeichnendſte Ausdruck dieſes Konſervativismus': ſein herrlichſtes konſervatives Kunſtwerk iſt die Oreſteia, mit der er ſich als Dichter dem jugendlichen Sophokles, wie als Staatsmann dem revolutionären Perikles zugleich entgegenſtellte. Der Sieg des Sophokles, wie der des Perikles, war im Geiſte der fortſchreitenden Entwickelung der Menſchheit; aber die Niederlage des Aiſchylos war der erſte Schritt abwärts von der Höhe der griechiſchen Tragödie, der erſte Moment der Auflöſung des atheniſchen Staates.

Mit dem ſpäteren Verfall der Tragödie hörte die Kunſt immer mehr auf, der Ausdruck des öffentlichen Bewußtſeins zu ſein: das Drama löſte ſich in ſeine Beſtandtheile auf: Rhetorik, Bildhauerei, Malerei, Muſik u. ſ. w. verließen den Reigen, in dem ſie vereint ſich bewegt hatten, um nun jede ihren Weg für ſich zu gehen, ſich ſelbſtändig, aber einſam, egoiſtiſch fortzubilden. Und ſo war es bei der Wiedergeburt der Künſte, daß wir zunächſt auf dieſe vereinzelten griechiſchen Künſte trafen, wie ſie aus der Auflöſung der Tragödie ſich entwickelt hatten: das große griechiſche Geſammtkunſtwerk durfte unſerem verwilderten, an ſich irren und zerſplitterten Geiſte nicht in ſeiner Fülle zuerſt aufſtoßen; denn wie hätten wir es verſtehen ſollen? Wohl aber wußten wir uns jene vereinzelten Kunſthandwerke zu eigen zu machen; denn als edle Handwerke, zu denen ſie ſchon in der römiſch-griechiſchen Welt herabgeſunken waren, lagen ſie unſerem Geiſte und Weſen nicht ſo ferne: der Zunft- und Handwerksgeiſt des neuen Bürgerthums regte ſich lebendig in den Städten; Fürſten und Vornehme gewannen es lieb, ihre Schlöſſer anmuthiger bauen und verzieren, ihre Säle mit reizenderen Gemälden ausſchmücken zu laſſen, als es die rohe Kunſt des Mittelalters vermocht hatte. Die Pfaffen bemächtigten ſich der Rhetorik für die Kanzeln, der Muſik für den Kirchenchor; und es arbeitete ſich die neue Handwerkswelt tüchtig in die einzelnen Künſte der Griechen hinein, ſo weit ſie ihr verſtändlich und zweckmäßig erſchienen.

Jede dieſer einzelnen Künſte, zum Genuß und zur Unterhaltung der Reichen üppig genährt und gepflegt, hat nun die Welt mit ihren Produkten reichlich erfüllt; große Geiſter haben in ihnen Entzückendes geleiſtet: die eigentliche wirkliche Kunſt iſt aber durch und ſeit der Renaiſſance noch nicht wiedergeboren worden; denn das vollendete Kunſtwerk, der große, einige Ausdruck einer freien, ſchönen Öffentlichkeit, das *Drama*, die *Tragödie*, iſt — ſo große Tragiker auch hie und da gedichtet haben — noch nicht *wieder*geboren, eben weil es nicht *wieder* geboren, ſondern von Neuem *geboren* werden muß.

Nur die große *Menſchheitsrevolution*, deren Beginn die griechiſche Tragödie einſt zertrümmerte, kann auch dieſes Kunſtwerk uns gewinnen; denn nur die Revolution kann aus ihrem tiefſten

Grunde Das von Neuem, und ſchöner, edler, allgemeiner gebären, was ſie dem konſervativen Geiſte einer früheren Periode ſchöner, aber beſchränkter Bildung, entriß und verſchlang.

Aber eben die Revolution, nicht etwa die Reſtauration, kann uns jenes höchſte Kunſtwerk wiedergeben. Die Aufgabe, die wir vor uns haben, iſt unendlich viel größer als die, welche bereits einmal gelöſt worden iſt. Umfaßte das griechiſche Kunſtwerk den Geiſt einer ſchönen Nation, ſo ſoll das Kunſtwerk der Zukunft den Geiſt der freien Menſchheit über alle Schranken der Nationalitäten hinaus umfaſſen; das nationale Weſen in ihm darf nur ein Schmuck, ein Reiz individueller Mannigfaltigkeit, nicht eine hemmende Schranke ſein. Etwas ganz Anderes haben wir daher zu ſchaffen, als etwa eben nur das Griechenthum wieder herzuſtellen; gar wohl iſt die thörige Reſtauration eines Scheingriechenthums im Kunſtwerke verſucht worden, — was iſt von Künſtlern bisher auf Beſtellung nicht verſucht worden? — Aber etwas Anderes als weſenloſes Gaukelſpiel hat nie daraus hervorgehen können: es waren dieß eben nur Kundgebungen deſſelben heuchleriſchen Strebens, welches wir in unſerer ganzen offiziellen Civiliſationsgeſchichte immer im Ausweichen des einzig richtigen Strebens begriffen ſehen, des Strebens der Natur.

Nein, wir wollen nicht wieder Griechen werden; denn was die Griechen nicht wußten, und weßwegen ſie eben zu Grunde gehen mußten, das wiſſen wir. Gerade ihr Fall, deſſen Urſache wir nach langem Elend und aus tiefſtem allgemeinen Leiden heraus erkennen, zeigt uns deutlich, was wir werden müſſen: er zeigt uns, daß wir alle Menſchen lieben müſſen, um uns ſelbſt wieder lieben, um Freude an uns ſelbſt wieder gewinnen zu können. Aus dem entehrenden

Sklavenjoche des allgemeinen Handwerkerthums mit ſeiner bleichen Geldſeele wollen wir uns zum freien künſtleriſchen Menſchenthume mit ſeiner ſtrahlenden Weltſeele aufſchwingen; aus mühſelig beladenen Tagelöhnern der Induſtrie wollen wir Alle zu ſchönen, ſtarken Menſchen werden, denen die Welt gehört als ein ewig unverſiegbarer Quell höchſten künſtleriſchen Genuſſes.

Zu dieſem Ziele bedürfen wir der allgewaltigſten Kraft der Revolution; denn nur die Revolutionskraft iſt die unſrige, die an das Ziel hindringt, an das Ziel, deſſen Erreichung ſie einzig dafür rechtfertigen kann, daß ſie ihre erſte Thätigkeit in der Zerſplitterung der griechiſchen Tragödie, in der Auflöſung des atheniſchen Staates ausübte.

Woher ſollen wir nun aber dieſe Kraft ſchöpfen im Zuſtande tiefſter Entkräftung? Woher die menſchliche Stärke gegen den Alles lähmenden Druck einer Civiliſation, welche den Menſchen vollkommen verläugnet? Gegen den Übermuth einer Kultur, welche den menſchlichen Geiſt nur als Dampfkraft der Maſchine verwendet? Woher das Licht zur Erleuchtung jenes herrſchenden, grauſamen Aberglaubens, daß jene Civiliſation, jene Kultur an ſich mehr werth ſeien, als der wirkliche lebendige Menſch? Daß der Menſch nur als Werkzeug jener gebietenden abſtrakten Mächte Werth und Geltung habe, nicht an ſich und als Menſch?

Wo der gelehrte Arzt kein Mittel mehr weiß, da wenden wir uns endlich verzweifelnd wieder an — die Natur. Die Natur, und nur die Natur, kann auch die Entwirrung des großen Weltgeſchickes allein vollbringen. Hat die Kultur, von dem Glauben des Chriſtenthums an die Verwerflichkeit der menſchlichen Natur ausgehend, den Menſchen verläugnet, ſo hat ſie ſich eben einen Feind erſchaffen, der ſie nothwendig einſt ſo weit vernichten muß, als der Menſch nicht in ihr Raum hat: denn dieſer Feind iſt eben die ewig und einzig lebende Natur. Die Natur, die menſchliche Natur wird den beiden Schweſtern, Kultur und Civiliſation, das Geſetz verkündigen:

„ſo weit ich in euch enthalten bin, ſollt ihr leben und blühen; ſo weit ich nicht in euch bin, ſollt ihr aber ſterben und verdorren!“

In dem menſchenfeindlichen Fortſchreiten der Kultur ſehen wir jedenfalls dem glücklichen Erfolge entgegen, daß ihre Laſt und Beſchränkung der Natur ſo rieſenhaft anwachſe, daß ſie der zuſammengepreßten unſterblichen Natur endlich die nöthige Schnellkraft giebt, mit einem einzigen Rucke die ganze Laſt und Beengung weit von ſich zu ſchleudern; und dieſe ganze Kulturanhäufung hätte ſomit die Natur nur ihre ungeheure Kraft erkennen gelehrt: die Bewegung dieſer Kraft aber iſt — die Revolution.

Wie äußert ſich auf dem gegenwärtigen Standpunkte der ſozialen Bewegung nun dieſe revolutionäre Kraft? Äußert ſie ſich nicht zunächſt als der Trotz des Handwerkers auf das moraliſche Bewußtſein von ſeiner Arbeitſamkeit gegenüber der laſterhaften Trägheit oder unſittlichen Geſchäftigkeit der Reichen? Will er nicht, wie aus Rache, das Prinzip der Arbeit zur einzig berechtigten Religion der Geſellſchaft erheben? Den Reichen zwingen, gleich ihm zu arbeiten, um auch im Schweiße ſeines Angeſichts ſein tägliches Brot ſich zu verdienen? Hätten wir nicht zu fürchten, daß die Ausübung dieſes Zwanges, die Anerkennung jenes Prinzipes gerade das menſchenentwürdigende Handwerkerthum endlich zur abſoluten Weltmacht erheben, und, um bei unſerem Hauptgegenſtande zu bleiben, die Kunſt geradezu für alle Zeit unmöglich machen müßte?

In Wahrheit iſt dieß die Befürchtung manches redlichen Freundes der Kunſt, ſogar manches aufrichtigen Menſchenfreundes, dem es um den Schutz des edleren Kernes unſerer Civiliſation wirklich allein zu thun iſt. Dieſe verkennen aber das eigentliche Weſen der großen ſozialen Bewegung; ſie beirren die zur Schau getragenen Theorien unſerer doktrinären Sozialiſten, welche mit dem gegenwärtigen Beſtande unſerer Geſellſchaft unmögliche Verträge ſchließen wollen; ſie täuſcht der unmittelbare Ausdruck der Entrüſtung des leidendſten Theiles unſerer Geſellſchaft, welcher in Wahrheit aber ein tieferer, edlerer Naturdrang zu Grunde liegt, der Drang nach würdigem Genuſſe des Lebens, deſſen materiellen Unterhalt der Menſch ſich nicht mit dem Aufwande aller ſeiner Lebenskräfte mühſelig mehr verdienen, ſondern deſſen er ſich als Menſch erfreuen will: es iſt ſomit, genau betrachtet, der Drang aus dem Handwerkerthume heraus zum künſtleriſchen Menſchenthum, zur freien Menſchenwürde.

Gerade an der Kunſt iſt es nun aber, dieſem ſozialen Drange ſeine edelſte Bedeutung erkennen zu laſſen, ſeine wahre Richtung ihm zu zeigen. Aus ihrem Zuſtande civiliſirter Barbarei kann die wahre Kunſt ſich nur auf den Schultern unſerer großen ſozialen Bewegung zu ihrer Würde erheben: ſie hat mit ihr ein gemeinſchaftliches Ziel, und beide können es nur erreichen, wenn ſie es gemeinſchaftlich erkennen. Dieſes Ziel iſt der ſtarke und ſchöne Menſch: die Revolution gebe ihm die Stärke, die Kunſt die Schönheit!

Den Gang der ſozialen Entwickelung, wie er die Geſchichte durchſchreiten wird, hier näher zu bezeichnen, kann weder unſere Aufgabe ſein, noch dürfte überhaupt in dieſem Bezuge ein doktrinärer Kalkül dem von aller Vorausſetzung unabhängigen geſchichtlichen Gebahren der geſellſchaftlichen Natur des Menſchen etwas vorzeichnen können. Nichts wird gemacht in der Geſchichte, ſondern Alles macht ſich ſelbſt nach ſeiner inneren Nothwendigkeit. Unmöglich kann aber der Zuſtand, in welchem dereinſt die Bewegung als bei ihrem Ziele angekommen ſein wird, ein anderer als ein dem gegenwärtigen geradezu entgegengeſetzter ſein, ſonſt wäre die ganze Geſchichte ein kreisförmiges, unruhiges Durcheinander, keineswegs aber die nothwendige Bewegung eines Stromes, welcher bei allen Biegungen, Abweichungen und Überſchwemmungen, dennoch immer in der Hauptrichtung ſich ergießt.

In dieſem künftigen Zuſtande nun dürfen wir die Menſchen erkennen, wie ſie ſich von einem letzten Aberglauben, d. i. Verkennen der Natur, befreit haben, eben jenem Aberglauben, durch welchen der Menſch ſich bisher nur als das Werkzeug zu einem Zwecke erblickte, der außer ihm ſelbſt lag. Weiß der Menſch ſich endlich ſelbſt einzig und allein als Zweck ſeines Daſeins, und begreift er, daß er dieſen Selbſtzweck am vollkommenſten nur in der Gemeinſchaft mit allen Menſchen erreicht, ſo wird ſein geſellſchaftliches Glaubensbekenntniß nur in einer poſitiven Beſtätigung jener Lehre Jeſus' beſtehen können, in welcher er ermahnte: „Sorget nicht, was werden wir eſſen, was werden wir trinken, noch auch, womit werden wir uns kleiden, denn dieſes hat euch euer himmliſcher Vater Alles von ſelbſt gegeben!" Dieſer himmliſche Vater wird dann kein anderer ſein, als die ſoziale Vernunft der Menſchheit, welche die Natur und ihre Fülle ſich zum Wohle Aller zu eigen macht. Eben daß die rein phyſiſche Erhaltung des Lebens bisher der Gegenſtand der Sorge, und zwar der wirklichen, meiſt alle Geiſtesthätigkeit lähmenden, Leib und Seele verzehrenden Sorge ſein mußte, darin lag das Laſter und der Fluch unſerer geſelligen Einrichtungen! Dieſe Sorge hat den Menſchen ſchwach, knechtiſch, ſtumpf und elend gemacht, zu einem Geſchöpfe, das nicht lieben und nicht haſſen kann, zu einem Bürger, der jeden Augenblick den letzten Reſt ſeines freien Willens hingab, wenn nur dieſe Sorge ihm erleichtert werden konnte.

Hat die brüderliche Menſchheit ein- für allemal dieſe Sorge von ſich abgeworfen, und ſie — wie der Grieche dem Sklaven — der Maſchine zugewieſen, dieſem künſtlichen Sklaven des freien, ſchöpferiſchen Menſchen, dem er bis jetzt diente wie der Fetiſchanbeter dem von ſeinen eigenen Händen verfertigten Götzen, ſo wird all' ſein befreiter Thätigkeitstrieb ſich nur noch als künſtleriſcher Trieb kundgeben. In weit erhöhtem Maaße werden wir ſo das griechiſche Lebenselement wiedergewinnen: was dem Griechen der Erfolg natürlicher Entwickelung war, wird uns das Ergebniß geſchichtlichen Ringens ſein; was ihm ein halb unbewußtes Geſchenk war, wird uns als ein erkämpftes Wiſſen verbleiben, denn was die Menſchheit in ihrer großen Geſammtheit wirklich weiß, das kann ihr nicht mehr entſchwinden.

Nur ſtarke Menſchen kennen die Liebe, nur die Liebe erfaßt die Schönheit, nur die Schönheit bildet die Kunſt. Die Liebe der Schwachen unter ſich kann ſich nur als Kitzel der Wolluſt äußern; die Liebe des Schwachen zum Starken iſt Demuth und Furcht; die Liebe des Starken zum Schwachen iſt Mitleid und Nachſicht: nur die Liebe des Starken zum Starken iſt Liebe, denn ſie iſt freie Hingebung an Den, der uns nicht zu zwingen vermag. In jedem Himmelsſtriche, bei jedem Stamme, werden die Menſchen durch die wirkliche Freiheit zu gleicher Stärke, durch die Stärke zur wahren Liebe, durch die wahre Liebe zur Schönheit gelangen können: die Thätigkeit der Schönheit aber iſt die Kunſt.

Was uns als der Zweck des Lebens erſcheint, dafür erziehen wir uns und unſere Kinder. Zu Krieg und Jagd ward der Germane, zu Enthaltſamkeit und Demuth der aufrichtige Chriſt, zu induſtriellem Erwerb, ſelbſt durch Kunſt und Wiſſenſchaft, wird der moderne Staatsunterthan erzogen. Iſt unſerem zukünftigen freien Menſchen der Gewinn des Lebensunterhaltes nicht mehr der Zweck des Lebens, ſondern iſt durch einen thätig gewordenen neuen Glauben, oder beſſer: Wiſſen, der Gewinn des Lebensunterhaltes gegen eine ihm entſprechende natürliche Thätigkeit uns außer allem Zweifel geſetzt, kurz — iſt die Induſtrie nicht mehr unſere Herrin, ſondern unſere Dienerin, ſo werden wir den Zweck des Lebens in die Freude am Leben ſetzen, und zu dem wirklichſten Genuſſe dieſer Freude unſere Kinder durch Erziehung fähig und tüchtig zu machen ſtreben. Die Erziehung, von der Übung der Kraft, von der Pflege der körperlichen Schönheit ausgehend, wird ſchon aus ungeſtörter Liebe zu dem Kinde, und aus Freude am Gedeihen ſeiner Schönheit, eine rein künſtleriſche werden, und jeder Menſch wird in irgend einem Bezuge in Wahrheit Künſtler ſein. Die Verſchiedenartigkeit der natürlichen Neigungen wird die mannigfachſten Künſte, und in ihnen die mannigfachſten Richtungen, zu einem ungeahnten Reichthume ausbilden;

und wie das Wiſſen aller Menſchen endlich in dem einen thätigen Wiſſen des freien, einigen Menſchenthumes ſeinen religiöſen Ausdruck finden wird, ſo werden alle dieſe reich entwickelten Künſte ihren verſtändnißreichſten Vereinigungspunkt im Drama, in der herrlichen Menſchentragödie finden. Die Tragödien werden die Feſte der Menſchheit ſein: in ihnen wird, losgelöſt von jeder Konvention und Etiquette, der freie, ſtarke und ſchöne Menſch die Wonnen und Schmerzen ſeiner Liebe feiern, würdig und erhaben das große Liebesopfer ſeines Todes vollziehen.

Dieſe Kunſt wird wieder konſervativ ſein; aber in Wahrheit und ihrer wirklichen Dauer- und Blüthekraft wegen wird ſie ſich von ſelbſt erhalten, nicht eines außer ihr liegenden Zweckes wegen bloß nach Erhaltung ſchreien, denn ſehet: dieſe Kunſt geht nicht nach Gelde!

* * *

„Utopien! Utopien!“ höre ich ſie rufen die großen Weiſen und Überzuckerer unſerer modernen Staats- und Kunſtbarbarei, die ſogenannten praktiſchen Menſchen, die in der Handhabung ihrer Praktik ſich täglich nur durch Lügen und Gewaltſtreiche, oder — wenn ſie nämlich ehrlich ſind — höchſtens durch Unwiſſenheit helfen können.

„Schönes Ideal, das, wie jedes Ideal, uns nur vorſchweben, von dem zur Unvollkommenheit verdammten Menſchen leider aber nicht erreicht werden ſoll.“ So ſeufzt der gutmüthige Schwärmer für das Himmelreich, in welchem, wenigſtens für ſeine Perſon, Gott den unbegreiflichen Fehler dieſer Erd- und Menſchenſchöpfung wieder gut machen wird.

Sie leben, leiden, lügen und läſtern thatſächlich in dem widerlichſten Zuſtande, dem ſchmuzigen Bodenſatze eines in Wahrheit eingebildeten und deßhalb unverwirklichten Utopieens, mühen und überbieten ſich in jeder Kunſt der Heuchelei für die Aufrechthaltung der Lüge dieſes Utopiens, aus welchem ſie täglich als verſtümmelte Krüppel gemeinſter und frivolſter Leidenſchaft auf den platten, nackten Boden der nüchternſten Wahrheit jämmerlich herabfallen, und halten oder verſchreien die einzig natürliche Erlöſung aus ihrer Verzauberung für Chimäre, für ein Utopien, gerade wie die Leidenden im Narrenhauſe ihre verrückten Einbildungen für Wahrheit, die Wahrheit aber für Verrücktheit halten.

Kennt die Geſchichte ein wirkliches Utopien, ein in Wahrheit unerreichbares Ideal, ſo war es das Chriſtenthum; denn ſie hat klar und deutlich gezeigt, und zeigt es noch jeden Tag, daß ſeine Prinzipien ſich *nicht* verwirklichen ließen. Wie konnten dieſe Prinzipien auch wirklich lebendig werden, in das wahrhafte Leben übergehen, da ſie gegen das Leben gerichtet waren, das Lebendige verläugneten und verdammten? Das Chriſtenthum iſt rein geiſtigen, übergeiſtigen Gehaltes; es predigt Demuth, Entſagung, Verachtung alles Irdiſchen, und in dieſer Verachtung — Bruderliebe: wie ſtellt ſich die Erfüllung heraus in der modernen Welt, die ſich ja doch eine chriſtliche nennt und die chriſtliche Religion als ihre unantaſtbare Baſis feſthält? Als Hochmuth der Heuchelei, Wucher, Raub an den Gütern der Natur und egoiſtiſche Verachtung der leidenden Nebenmenſchen. Woher nun dieſer kraſſe Gegenſatz in der Ausführung gegen die Idee? Eben weil die Idee krank, der momentanen Erſchlaffung und Schwächung der menſchlichen Natur entkeimt war, und gegen die wahre, geſunde Natur des Menſchen ſich verſündigte. Wie ſtark dieſe Natur aber iſt, wie unverſiegbar ihre immer neu gebärende Fülle, das hat ſie gerade unter dem allgemeinen Drucke jener Idee bewieſen, die, wenn ihre innerſte Konſequenz ſich erfüllt hätte, den Menſchen eigentlich gänzlich von der Erde vertilgt haben müßte, da ja auch die Enthaltung von der Geſchlechtsliebe in ihr als höchſte Tugend begriffen war. Ihr ſeht nun aber, daß trotz jener allmächtigen Kirche der

Menſch in ſolcher Fülle vorhanden iſt, daß eure chriſtlich-ökonomiſche Staatsweisheit gar nicht einmal weiß, was ſie mit dieſer Fülle anfangen ſoll, daß ihr euch nach ſozialen Mordmitteln umſehet zu ihrer Vertilgung, ja daß ihr wirklich froh wäret, wenn der Menſch vom Chriſtenthume umgebracht worden wäre, damit der einzige abſtrakte Gott eures lieben Ich's allein nur noch auf dieſer Welt Raum gewinnen dürfte!

Das ſind die Menſchen, die über „Utopien" ſchreien, wenn der geſunde Menſchenverſtand ihren wahnſinnigen Experimenten gegenüber an die wirklich und einzig ſichtbar und greiflich vorhandene Natur appellirt, wenn er von der göttlichen Vernunft des Menſchen nichts weiter verlangt, als daß ſie uns den Inſtinkt des Thieres in der ſorgenloſen, wenn auch nicht bemühungsloſen, Auffindung der Mittel ſeines Lebensunterhaltes erſetzen ſoll! Und wahrlich, kein höheres Reſultat verlangen wir von ihr für die menſchliche Geſellſchaft, um auf dieſer einen Grundlage das herrlichſte, reichſte Gebäude der wirklichen ſchönen Kunſt der Zukunft aufzubauen!

Der wirkliche Künſtler, der ſchon jetzt den rechten Standpunkt erfaßt hat, vermag, da dieſer Standpunkt doch ewig wirklich vorhanden iſt, ſchon jetzt daher an dem Kunſtwerke der Zukunft zu arbeiten. Jede der Schweſterkünſte hat auch in Wahrheit von je her, und ſo auch jetzt, in zahlreichen Schöpfungen ihr hohes Bewußtſein von ſich kundgegeben. Wodurch aber litten von je her, und vor Allem in unſerem heutigen Zuſtande, die begeiſterten Schöpfer jener edlen Werke? War es nicht durch ihre Berührung mit der Außenwelt, alſo mit der Welt, der ihre Werke angehören ſollten? Was hat wohl den Architekten empört, wenn er ſeine Schöpferkraft auf Beſtellung an Kaſernen und Miethwohnhäuſern zerſplittern mußte? Was kränkte den Maler, wenn er die widerliche Fratze eines Millionärs porträtiren, was den Muſiker, wenn er Tafelmuſiken komponiren, was den Dichter, wenn er Leihbibliothekromane ſchreiben mußte? Was war dann ſein Leiden? Daß er ſeine Schöpfungskraft an den Erwerb vergeuden, ſeine Kunſt zum Handwerk machen mußte! — Was aber hat endlich der Dramatiker zu leiden, wenn er alle Künſte zum höchſten Kunſtwerk, zum Drama vereinigen will? Alle Leiden der übrigen Künſtler zuſammen!

Was er ſchafft, wird zum Kunſtwerke wirklich erſt dadurch, daß es vor der Öffentlichkeit in das Leben tritt, und ein dramatiſches Kunſtwerk tritt nur durch das Theater in das Leben. Was ſind aber heut' zu Tage dieſe, über die Hülfe aller Künſte verfügenden Theaterinſtitute? Induſtrielle Unternehmungen, und zwar ſelbſt da, wo Staaten oder Fürſten ſie beſonders dotiren: ihre Leitung wird meiſtens denſelben Männern übertragen, die geſtern eine Spekulation in Getreide dirigirten, morgen einer Unternehmung in Zucker ihre wohlerlernten Kenntniſſe widmen, falls ſie nicht ihre Kenntniſſe in den Myſterien des Kammerherrndienſtes oder ähnlichen Funktionen für das Erfaſſen der theatraliſchen Würde ausgebildet haben. So lange man in einem Theaterinſtitute, dem herrſchenden Charakter der Öffentlichkeit nach, und bei der dem Theaterdirektor auferlegten Nothwendigkeit, mit dem Publikum eben nur als geſchickter kaufmänniſcher Spekulant zu verkehren, nichts anderes als ein Mittel für den Geldumlauf zur Produktion von Zinſen für das Kapital erblickt, iſt es natürlich auch ganz folgerichtig, daß man nur einem in ſolchem Bezug Geſchäftskundigen ſeine Leitung, d. h. Ausbeutung, übergiebt; denn eine wirklich künſtleriſche Leitung, alſo eine ſolche, die dem urſprünglichen Zwecke des Theaters entſpräche, würde allerdings ſehr übel im Stande ſein, den modernen Zweck deſſelben zu verfolgen. — Eben deßhalb muß es aber jedem Einſichtsvollen deutlich werden, daß, ſoll das Theater irgendwie ſeiner natürlichen edlen Beſtimmung zugewendet werden, es von der Nothwendigkeit induſtrieller Spekulation durchaus zu befreien iſt.

Wie wäre dieß möglich? Dieſes einzige Inſtitut ſollte einer Dienſtbarkeit entzogen werden, welcher heut' zu Tage alle Menſchen und jede geſellſchaftliche Unternehmung der Menſchen unterworfen ſind? Ja, gerade das Theater ſoll in dieſer Befreiung allem Übrigen vorangehen; denn das Theater iſt die umfaſſendſte, die einflußreichſte Kunſtanſtalt; und ehe der Menſch ſeine edelſte Thätigkeit, die künſtleriſche, nicht frei ausüben kann, wie ſollte er da hoffen nach niedereren Richtungen hin frei und ſelbſtändig zu werden? Beginnen wir, nachdem ſchon der Staatsdienſt, der Armeedienſt, wenigſtens kein induſtrielles Gewerbe mehr iſt, mit der Befreiung der öffentlichen Kunſt, weil, wie ich oben andeutete, gerade *ihr* eine unſäglich hohe Aufgabe, eine ungemein wichtige Thätigkeit bei unſerer ſozialen Bewegung zuzutheilen iſt. Mehr und beſſer als eine gealterte, durch den Geiſt der Öffentlichkeit verläugnete Religion, wirkungsvoller und ergreifender als eine unfähige, lange an ſich irre gewordene Staatsweisheit, vermag die ewig jugendliche Kunſt, die ſich immer aus ſich und dem edelſten Geiſte der Zeit zu erfriſchen vermag, dem leicht an wilde Klippen und in ſeichte Flächen abweichenden Strome leidenſchaftlicher ſozialer Bewegungen ein ſchönes und hohes Ziel zuzuweiſen, das Ziel edler Menſchlichkeit.

Liegt euch Freunden der Kunſt wirklich daran, die Kunſt vor den drohenden Stürmen erhalten zu wiſſen, ſo begreift, daß ſie nicht nur erhalten, ſondern wirklich erſt zu ihrem eigenthümlichen wahren, vollen Leben gelangen ſoll!

Iſt es euch *redlichen* Staatsmännern wahrhaft darum zu thun, dem von euch geahnten Umſturze der Geſellſchaft, dem ihr vielleicht deßhalb nur widerſtrebt, weil ihr bei erſchüttertem Glauben an die Reinheit der menſchlichen Natur nicht zu begreifen vermögt, wie dieſer Umſturz einen fehlerhaften Zuſtand nicht in einen noch viel ſchlimmeren verwandeln ſollte, — iſt es euch, ſage ich, darum zu thun, dieſer Umwandlung ein lebenskräftiges Unterpfand künftiger ſchönſter Geſittung einzuimpfen, ſo helft uns nach allen Kräften, die Kunſt ſich und ihrem edlen Berufe ſelbſt wiederzugeben!

Ihr leidenden Mitbrüder jedes Theiles der menſchlichen Geſellſchaft, die ihr in heißem Grollen darüber brütet, wie ihr aus Sklaven des Geldes zu freien Menſchen werden möchtet, begreift unſere Aufgabe, und helft uns die Kunſt zu ihrer Würde zu erheben, damit wir euch zeigen können, wie ihr das Handwerk zur Kunſt, den Knecht der Induſtrie zum ſchönen ſelbſtbewußten Menſchen erhebet, der der Natur, der Sonne und den Sternen, dem Tode und der Ewigkeit mit verſtändnißvollem Lächeln zuruft: auch ihr ſeid mein, und ich bin euer Herr!

Die ich euch anrief, wäret ihr einverſtanden und einig mit uns, wie leicht wäre es eurem Willen, die einfachen Maßregeln in das Werk zu ſetzen, die das unausbleibliche Gedeihen jener wichtigſten aller Kunſtanſtalten, des Theaters, zur Folge haben müßten. Am Staat und an der Gemeinde wäre es, zunächſt ihre Mittel gegen den Zweck abzuwägen, um das Theater in den Stand zu ſetzen, nur ſeiner höheren, wahrhaften Beſtimmung nachgehen zu können. Dieſer Zweck wird erreicht, wenn die Theater gerade ſo weit unterſtützt werden, daß ihre Verwaltung nur noch eine rein künſtleriſche ſein darf, und niemand beſſer wird dieſe zu führen im Stande ſein, als alle die Künſtler ſelbſt, welche ſich zum Kunſtwerke vereinigen und durch eine zweckmäßige Verfaſſung ihre gegenſeitige gedeihliche Wirkſamkeit ſich gewährleiſten: die vollſtändigſte Freiheit kann ſie einzig zu dem Streben verbinden, der Abſicht zu entſprechen, um deren Willen ſie von der Nothwendigkeit induſtrieller Spekulation befreit ſind; und dieſe Abſicht iſt die Kunſt, die nur der Freie begreift, nicht der Sklave des Erwerbes.

Der Richter ihrer Leiſtungen wird die freie Öffentlichkeit ſein. Um aber auch dieſe der Kunſt gegenüber völlig frei und unabhängig zu machen, müßte in dem betretenen Wege noch ein Schritt weiter gegangen werden: das Publikum müßte unentgeltlichen Zutritt zu den Vorſtellungen des Theaters haben. So lange das Geld zu allen Lebensbedürfniſſen nöthig iſt, ſo lange ohne Geld dem Menſchen nur die Luft und kaum das Waſſer verbleibt, könnte die zu treffende Maßregel nur bezwecken, die wirklichen Theateraufführungen, zu denen ſich das Publikum verſammelt, nicht als Leiſtungen gegen Bezahlung erſcheinen zu laſſen, — eine Anſicht von ihnen, die bekanntlich zum allerſchmachvollſten Verkennen des Charakters von Kunſtvorſtellungen führt: — die Sache des Staates, oder mehr noch der betreffenden Gemeinde, müßte es aber ſein, aus geſammelten Kräften die Künſtler für ihre Leiſtungen im Ganzen, nicht im Einzelnen zu entſchädigen.

Wo die Kräfte hierzu nicht hinreichen, würde es für jetzt und für immer beſſer ſein, ein Theater, welches nur als induſtrielle Unternehmung ſeinen Fortbeſtand finden könnte, gänzlich eingehen zu laſſen, mindeſtens auf ebenſo lange, als das Bedürfniß in der Gemeinde ſich nicht kräftig genug erweiſt, um ſeiner Befriedigung das nöthige gemeinſame Opfer zu bringen.

Iſt dann die menſchliche Geſellſchaft dereinſt ſo menſchlich ſchön und edel entwickelt, wie wir es allerdings durch die Wirkſamkeit unſerer Kunſt allein nicht erreichen werden, wie wir es aber im Verein mit den unausbleiblich bevorſtehenden großen ſozialen Revolutionen hoffen dürfen und erſtreben müſſen, ſo werden die theatraliſchen Vorſtellungen auch die erſten gemeinſamen Unternehmungen ſein, bei denen der Begriff von Geld und Erwerb gänzlich ſchwindet; denn, gedeiht die Erziehung unter den obigen Vorausſetzungen immer mehr zu einer künſtleriſchen, ſo werden wir einſt ſo weit alle ſelbſt Künſtler ſein, daß wir gerade als Künſtler zuerſt nur um der Sache, der Kunſtangelegenheit ſelbſt, nicht um eines nebenbei liegenden gewerblichen Zweckes willen, zu einer gemeinſamen freien Wirkſamkeit uns vereinigen können.

Die Kunſt und ihre Inſtitute, deren zu wünſchende Organiſation hier eben nur ſehr flüchtig angedeutet werden dürfte, können ſomit die Vorläufer und Muſter aller künftigen Gemeindeinſtitutionen werden: der Geiſt, der eine künſtleriſche Körperſchaft zur Erreichung ihres wahren Zweckes verbindet, würde ſich in jeder anderen geſellſchaftlichen Vereinigung wiedergewinnen laſſen, die ſich einen beſtimmten menſchenwürdigen Zweck ſtellt; denn eben all' unſer zukünftiges geſellſchaftliches Gebahren ſoll und kann, wenn wir das Richtige erreichen, nur rein künſtleriſcher Natur noch ſein, wie es allein den edlen Fähigkeiten des Menſchen angemeſſen iſt.

So würde uns denn Jeſus gezeigt haben, daß wir Menſchen alle gleich und Brüder ſind; Apollon aber würde dieſem großen Bruderbunde das Siegel der Stärke und Schönheit aufgedrückt, er würde den Menſchen vom Zweifel an ſeinem Werthe zum Bewußtſein ſeiner höchſten göttlichen Macht geführt haben. So laßt uns denn den Altar der Zukunft, im Leben wie in der lebendigen Kunſt, den zwei erhabenſten Lehrern der Menſchheit errichten: — Jeſus, der für die Menſchheit litt, und Apollon, der ſie zu ihrer freudenvollen Würde erhob!

Das

Kunſtwerk der Zukunft.

I.

Der Menſch und die Kunſt im Allgemeinen.

1.

Natur, Menſch und Kunſt.

Wie der Menſch ſich zur Natur verhält, ſo verhält die Kunſt ſich zum Menſchen.

Als die Natur ſich zu der Fähigkeit entwickelt hatte, welche die Bedingungen für das Daſein des Menſchen in ſich ſchloß, entſtand auch ganz von ſelbſt der Menſch: ſobald das menſchliche Leben aus ſich die Bedingungen für das Erſcheinen des Kunſtwerkes erzeugt, tritt dieſes auch von ſelbſt in das Leben.

Die Natur erzeugt und geſtaltet abſichtslos und unwillkürlich nach Bedürfniß, daher aus Nothwendigkeit: dieſelbe Nothwendigkeit iſt die zeugende und geſtaltende Kraft des menſchlichen Lebens; nur was abſichtslos und unwillkürlich, entſpringt dem wirklichen Bedürfniſſe, nur im Bedürfniſſe liegt aber der Grund des Lebens.

Die Nothwendigkeit in der Natur erkennt der Menſch nur aus dem Zuſammenhange ihrer Erſcheinungen: ſo lange er dieſen nicht erfaßt, dünkt ſie ihn Willkür.

Von dem Augenblicke an, wo der Menſch ſeinen Unterſchied von der Natur empfand, ſomit überhaupt erſt ſeine Entwickelung als Menſch begann, indem er ſich von dem Unbewußtſein thieriſchen Naturlebens losriß, um zu bewußtem Leben überzugehen, — als er ſich demnach der Natur gegenüberſtellte, und, aus dem hierauf zunächſt entſpringenden Gefühle ſeiner Abhängigkeit von ihr, ſich das Denken in ihm entwickelte, — von dieſem Augenblicke an beginnt der Irrthum als erſte Äußerung des Bewußtſeins. Der Irrthum iſt aber der Vater der Erkenntniß, und die Geſchichte der Erzeugung der Erkenntniß aus dem Irrthume iſt die Geſchichte des menſchlichen Geſchlechtes von dem Mythus der Urzeit bis auf den heutigen Tag.

Der Menſch irrte von da an, wo er die Urſache der Wirkungen der Natur außerhalb des Weſens der Natur ſelbſt ſetzte, der ſinnlichen Erſcheinung einen unſinnlichen, nämlich als menſchlich willkürlich vorgeſtellten Grund unterſchob, den unendlichen Zuſammenhang ihrer unbewußten, abſichtsloſen Thätigkeit für abſichtliches Gebahren zuſammenhangsloſer, endlicher Willensäußerungen hielt. In der Löſung dieſes Irrthumes beſteht die Erkenntniß, und dieſe iſt das Begreifen der Nothwendigkeit in den Erſcheinungen, deren Grund uns Willkür dünchte.

Durch dieſe Erkenntniß wird die Natur ſich ihrer ſelbſt bewußt, und zwar im Menſchen, der nur durch ſeine Selbſtunterſcheidung von der Natur dazu gelangte, die Natur zu erkennen, indem ſie ihm ſo Gegenſtand wurde: dieſer Unterſchied hört aber da wieder auf, wo der Menſch das Weſen der Natur ebenfalls als ſein eigenes, für alles wirklich Vorhandene und Lebende, alſo für das menſchliche Daſein nicht minder als für das Daſein der Natur, dieſelbe Nothwendigkeit, daher nicht allein den Zuſammenhang der natürlichen Erſcheinungen unter ſich, ſondern auch ſeinen eigenen Zuſammenhang mit der Natur erkennt.

Gelangt nun die Natur, durch ihren Zuſammenhang mit dem Menſchen, im Menſchen zu ihrem Bewußtſein, und ſoll die Bethätigung dieſes Bewußtſeins das menſchliche Leben ſelbſt ſein, — gleichſam als die Darſtellung, das Bild der Natur, — ſo erreicht das menſchliche Leben ſelbſt ſein Verſtändniß durch die Wiſſenſchaft, welche ſich dieſes wiederum zum Gegenſtande der Erfahrung macht; die Bethätigung des durch die Wiſſenſchaft errungenen Bewußtſeins, die Darſtellung des durch ſie erkannten Lebens, das Abbild ſeiner Nothwendigkeit und Wahrheit aber iſt — die Kunſt*).

Der Menſch wird nicht eher Das ſein, was er ſein kann und ſein ſoll, als bis ſein Leben der treue Spiegel der Natur, die bewußte Befolgung der einzig wirklichen Nothwendigkeit, der inneren Naturnothwendigkeit iſt, nicht die Unterordnung unter eine äußere, eingebildete und der Einbildung nur nachgebildete, daher nicht nothwendige, ſondern willkürliche Macht. Dann wird aber der Menſch auch wirklich erſt Menſch ſein, während er bis jetzt immer nur noch einem der Religion, der Nationalität oder dem Staate entnommenen Prädikate nach exiſtirt. — Ebenſo wird nun auch die Kunſt nicht eher Das ſein, was ſie ſein kann und ſein ſoll, als bis ſie das treue, bewußtſeinverkündende Abbild des wirklichen Menſchen und des wahrhaften, naturnothwendigen Lebens der Menſchen iſt oder ſein kann, bis ſie alſo nicht mehr von den Irrthümern, Verkehrtheiten und unnatürlichen Entſtellungen unſeres modernen Lebens die Bedingungen ihres Daſeins erborgen muß.

Der wirkliche Menſch wird daher nicht eher vorhanden ſein, als bis die wahre menſchliche Natur, nicht willkürliche Staatsgeſetze ſein Leben geſtalten und ordnen; die wirkliche Kunſt aber wird nicht eher leben, als bis ihre Geſtaltungen nur den Geſetzen der Natur, nicht der deſpotiſchen Laune der Mode unterworfen zu ſein brauchen.

---

*) d. h. die Kunſt im Allgemeinen, oder die Kunſt der Zukunft in's Beſondere.

Denn wie der Menſch nur frei wird, wenn er ſich ſeines Zuſammenhanges mit der Natur freudig bewußt wird, ſo wird die Kunſt nur frei, wenn ſie ſich ihres Zuſammenhanges mit dem Leben nicht mehr zu ſchämen hat. Nur im freudigen Bewußtſein ſeines Zuſammenhanges mit der Natur überwindet der Menſch aber ſeine Abhängigkeit von ihr; ihre Abhängigkeit vom Leben überwindet die Kunſt aber nur im Zuſammenhange mit dem Leben wahrhafter, freier Menſchen.

2.

Leben, Wiſſenſchaft und Kunſt.

Geſtaltet der Menſch das Leben unwillkürlich nach den Begriffen, welche ſich aus ſeinen willkürlichen Anſchauungen der Natur ergeben, und hält er den unwillkürlichen Ausdruck dieſer Begriffe in der Religion feſt, ſo werden ſie ihm in der Wiſſenſchaft Gegenſtand willkürlicher, bewußter Anſchauung und Unterſuchung.

Der Weg der Wiſſenſchaft iſt der vom Irrthum zur Erkenntniß, von der Vorſtellung zur Wirklichkeit, von der Religion zur Natur. Der Menſch ſteht daher im Beginne der Wiſſenſchaft dem Leben ſo gegenüber, wie beim Anfange des, von der Natur ſich unterſcheidenden, menſchlichen Lebens, er den Erſcheinungen der Natur gegenüber ſtand. Die Willkürlichkeit der menſchlichen Anſchauungen in ihrer Totalität nimmt die Wiſſenſchaft auf, während neben ihr das Leben ſelbſt in ſeiner Totalität einer unwillkürlichen, nothwendigen Entwickelung folgt. Die Wiſſenſchaft trägt ſomit die Sünde des Lebens, und büßt ſie an ſich durch ihre Selbſtvernichtung: ſie endet in ihrem reinen Gegenſatze, in der Erkenntniß der Natur, in der Anerkennung des Unbewußten, Unwillkürlichen, daher Nothwendigen, Wirklichen, Sinnlichen. Das Weſen der Wiſſenſchaft iſt ſonach endlich, das des Lebens unendlich, wie der Irrthum endlich, die Wahrheit aber unendlich iſt. Wahr und lebendig iſt aber nur, was ſinnlich iſt und den Bedingungen der Sinnlichkeit gehorcht. Die höchſte Steigerung des Irrthumes iſt der Hochmuth der Wiſſenſchaft in der Verläugnung und Verachtung der Sinnlichkeit; ihr höchſter Sieg dagegen der, von ihr ſelbſt herbeigeführte, Untergang dieſes Hochmuthes in der Anerkennung der Sinnlichkeit.

Das Ende der Wiſſenſchaft iſt das gerechtfertigte Unbewußte, das ſich bewußte Leben, die als ſinnig erkannte Sinnlichkeit, der Untergang der Willkür in dem Wollen des Nothwendigen. Die Wiſſenſchaft iſt daher das Mittel der Erkenntniß, ihr Verfahren ein mittelbares, ihr Zweck ein vermittelnder; wogegen das Leben das Unmittelbare, ſich ſelbſt Beſtimmende iſt. Iſt nun die Auflöſung der Wiſſenſchaft die Anerkennung des unmittelbaren, ſich ſelbſt bedingenden, alſo des wirklichen Lebens ſchlechtweg, ſo gewinnt dieſe Anerkenntniß ihren aufrichtigſten unmittelbaren Ausdruck in der Kunſt, oder vielmehr im Kunſtwerk.

Wohl verfährt der Künſtler zunächſt nicht unmittelbar; ſein Schaffen iſt allerdings ein vermittelndes, auswählendes, willkürliches: aber gerade da, wo er vermittelt und auswählt, iſt das Werk ſeiner Thätigkeit noch nicht das Kunſtwerk; ſein Verfahren iſt vielmehr das der Wiſſenſchaft, der ſuchenden, forſchenden, daher willkürlichen und irrenden. Erſt da, wo die Wahl getroffen iſt, wo dieſe Wahl eine nothwendige war und das Nothwendige erwählte, — da alſo, wo der Künſtler ſich im Gegenſtande ſelbſt wiedergefunden hat, wie der vollkommene Menſch ſich in der Natur wiederfindet, — erſt da tritt das Kunſtwerk in das Leben, erſt da iſt es etwas Wirkliches, ſich ſelbſt Beſtimmendes, Unmittelbares.

Das wirkliche Kunſtwerk, d. h. das unmittelbar ſinnlich dargeſtellte, in dem Momente ſeiner leiblichſten Erſcheinung, iſt daher auch erſt die Erlöſung des Künſtlers, die Vertilgung der letzten Spuren der ſchaffenden Willkür, die unzweifelhafte Beſtimmtheit des bis dahin nur Vorgeſtellten, die Befreiung des Gedankens in der Sinnlichkeit, die Befriedigung des Lebensbedürfniſſes im Leben.

Das Kunſtwerk in dieſem Sinne, als unmittelbarer Lebensakt, iſt ſomit die vollſtändige Verſöhnung der Wiſſenſchaft mit dem Leben, der Siegeskranz, den die beſiegte, durch ihre Beſiegung erlöſte, dem freudig von ihr erkannten Sieger huldigend darreicht.

3.

Das Volk und die Kunſt.

Die Erlöſung des Denkens, der Wiſſenſchaft, in das Kunſtwerk würde unmöglich ſein, wenn das Leben ſelbſt von der wiſſenſchaftlichen Speculation abhängig gemacht werden könnte. Würde das bewußte, willkürliche Denken das Leben in Wahrheit vollkommen beherrſchen, könnte es ſich des Lebenstriebes bemächtigen und ihn nach einer andern Abſicht, als der Nothwendigkeit des abſoluten Bedürfniſſes verwenden, ſo wäre das Leben ſelbſt verneint, um in die Wiſſenſchaft aufzugehen; und in der That hat die Wiſſenſchaft in ihrem überſpannteſten Hochmuthe von ſolchem Triumphe geträumt, und unſer regierter Staat, unſere moderne Kunſt ſind die geſchlechtsloſen, unfruchtbaren Kinder dieſer Träume.

Die großen unwillkürlichen Irrthümer des Volkes, wie ſie in ihren religiöſen Anſchauungen von Anfang herein ſich kundgaben und zu den Ausgangspunkten willkürlichen, ſpekulativen Denkens und Syſtematiſirens in der Theologie und Philoſophie wurden, haben ſich in dieſen Wiſſenſchaften, namentlich vermittelſt ihrer Adoptivſchweſter, der Staatsweisheit, zu Mächten erhoben, welche nicht geringere Anſprüche machen, als, kraft innewohnender göttlicher Unfehlbarkeit, die Welt und das Leben zu ordnen und zu beherrſchen. Unlösbar würde demnach der Irrthum in alle Ewigkeit in ſiegreicher Zerſtörung fortwähren, wenn dieſelbe Lebensmacht, die ihn unwillkürlich hervorbrachte, nicht, kraft innewohnender natürlicher Nothwendigkeit, ihn praktiſch wiederum vernichtete, und zwar mit ſolcher Beſtimmtheit und Augenſcheinlichkeit, daß die, übermüthig vom Leben ſich ausſondernde, Intelligenz endlich keine andere Rettung vor wirklichem Wahnſinne zu erſehen hat, als in der unbedingten Anerkennung dieſes einzig Beſtimmten und Augenſcheinlichen. Dieſe Lebensmacht aber iſt — das Volk. —

Wer iſt das Volk? — Nothwendig müſſen wir zunächſt in der Beantwortung dieſer überaus wichtigen Frage uns einigen.

Das Volk war von jeher der Inbegriff aller der Einzelnen, welche ein Gemeinſames ausmachten. Es war vom Anfange die Familie und die Geſchlechter; dann die durch Sprachgleichheit vereinigten Geſchlechter als Nation. Praktiſch durch die römiſche Weltherrſchaft, welche die Nationen verſchlang, und theoretiſch durch das Chriſtenthum, welches nur noch den Menſchen, d. h. den chriſtlichen, nicht nationalen Menſchen, zuließ, hat ſich der Begriff des Volkes dermaßen erweitert oder auch verflüchtigt, daß wir in ihm entweder den Menſchen überhaupt, oder nach willkürlicher politiſcher Annahme, einen gewiſſen, gewöhnlich den nichtbeſitzenden, Theil der Staatsbürgerſchaft begreifen können. Außer einer frivolen, hat dieſer Name aber auch eine unverwiſchbare moraliſche Bedeutung erhalten, und um dieſer letzteren Willen geſchieht es namentlich, daß in bewegungsvollen, beängſtigenden Zeiten, ſich gern Alles zum Volke zählt, Jeder vorgiebt, für das Wohl des Volkes beſorgt zu ſein, Keiner ſich von ihm getrennt wiſſen will. Auch in unſerer neueſten Zeit iſt daher im verſchiedenartigſten Sinne oft die Frage aufgeworfen worden: wer iſt denn das Volk? Kann in der Geſammtheit aller Staatsangehörigen ein beſonderer Theil, eine gewiſſe Partei derſelben, dieſen Namen für ſich allein anſprechen? Sind wir nicht vielmehr Alle „das Volk“, vom Bettler bis zum Fürſten?

Dieſe Frage muß nach dem entſcheidenden, weltgeſchichtlichen Sinne, der ihr jetzt zu Grunde liegt, alſo beantwortet werden:

Das Volk iſt der Inbegriff aller Derjenigen, welche eine gemeinſchaftliche Noth empfinden. Zu ihm gehören daher alle

Diejenigen, welche ihre eigene Noth als eine gemeinſchaftliche erkennen, oder ſie in einer gemeinſchaftlichen begründet finden; ſomit alle Diejenigen, welche die Stillung ihrer Noth nur in der Stillung einer gemeinſamen Noth verhoffen dürfen, und demnach ihre geſammte Lebenskraft auf die Stillung ihrer, als gemeinſam erkannten, Noth verwenden; — denn nur die Noth, welche zum Äußerſten treibt, iſt die wahre Noth; nur dieſe Noth iſt aber die Kraft des wahren Bedürfniſſes; nur ein gemeinſames Bedürfniß iſt aber das wahre Bedürfniß; nur wer ein wahres Bedürfniß empfindet, hat aber ein Recht auf Befriedigung deſſelben; nur die Befriedigung eines wahren Bedürfniſſes iſt Nothwendigkeit, und nur das Volk handelt nach Nothwendigkeit, daher unwiderſtehlich, ſiegreich und einzig wahr.

Wer gehört nun nicht zum Volke, und wer ſind ſeine Feinde?

Alle Diejenigen, die keine Noth empfinden, deren Lebenstrieb alſo in einem Bedürfniſſe beſteht, das ſich nicht bis zur Kraft der Noth ſteigert, ſomit eingebildet, unwahr, egoiſtiſch, und in einem gemeinſamen Bedürfniſſe daher nicht nur nicht enthalten iſt, ſondern als bloßes Bedürfniß der Erhaltung des Überfluſſes — als welches ein Bedürfniß ohne Kraft der Noth einzig gedacht werden kann — dem gemeinſamen Bedürfniſſe geradezu entgegenſteht.

Wo keine Noth iſt, iſt kein wahres Bedürfniß; wo kein wahres Bedürfniß, keine nothwendige Thätigkeit; wo keine nothwendige Thätigkeit iſt, da iſt aber Willkür; wo Willkür herrſcht, da blüht aber jedes Laſter, jedes Verbrechen gegen die Natur. Denn nur durch Zurückdrängung, durch Verſagung und Verwehrung der Befriedigung des wahren Bedürfniſſes, kann das eingebildete, unwahre Bedürfniß ſich zu befriedigen ſuchen.

Die Befriedigung des eingebildeten Bedürfniſſes iſt aber der Luxus, welcher nur im Gegenſatze und auf Koſten der Entbehrung des Nothwendigen von der anderen Seite erzeugt und unterhalten werden kann.

Der *Luxus* iſt ebenſo herzlos, unmenſchlich, unerſättlich und egoiſtiſch, als das Bedürfniß, welches ihn hervorruft, das er aber, bei aller Steigerung und Überbietung ſeines Weſens nie zu ſtillen vermag, weil das Bedürfniß eben ſelbſt kein natürliches, deßhalb zu befriedigendes iſt, und zwar aus dem Grunde, weil es als ein unwahres, auch keinen wahren, weſenhaften Gegenſatz hat, in dem es aufgehen, ſich alſo vernichten, befriedigen könnte. Der wirkliche, ſinnliche Hunger hat ſeinen natürlichen Gegenſatz, die Sättigung, in welchem er — durch die Speiſung — aufgeht: das unnöthige Bedürfniß, das Bedürfniß nach Luxus, iſt aber ſchon bereits Luxus, Überfluß ſelbſt: der Irrthum in ihm kann daher nie in die Wahrheit aufgehen: es martert, verzehrt, brennt und peinigt ſtets ungeſtillt, läßt Geiſt, Herz und Sinne vergebens ſchmachten, verſchlingt alle Luſt, Heiterkeit und Freude des Lebens; verpraßt um eines einzigen, und dennoch unerreichbaren Augenblickes der Erlabung willen, die Thätigkeit und Lebenskraft Tauſender von Nothleidenden; lebt vom ungeſtillten Hunger abermals Tauſender von Armen, ohne ſeinen eigenen Hunger nur einen Augenblick ſättigen zu können; er hält eine ganze Welt in eiſernen Ketten des Deſpotismus, ohne nur einen Augenblick die goldenen Ketten jenes Tyrannen brechen zu können, der es ſich eben ſelbſt iſt.

Und dieſer Teufel, dieß wahnſinnige Bedürfniß ohne Bedürfniß, dieß Bedürfniß des Bedürfniſſes, — dieß *Bedürfniß des Luxus*, welches der *Luxus ſelbſt* iſt, — regiert die Welt; er iſt die Seele dieſer Induſtrie, die den Menſchen tödtet, um ihn als Maſchine zu verwenden; die Seele unſeres Staates, der den Menſchen ehrlos erklärt, um ihn als Unterthan wieder zu Gnaden anzunehmen; die Seele unſerer deiſtiſchen Wiſſenſchaft, welche einem unſinnlichen Gotte, als dem Ausfluſſe alles geiſtigen Luxus, den Menſchen zur Verzehrung vorwirft; er iſt — ach! — die Seele, die Bedingung unſerer — *Kunſt*! —

Wer wird nun die Erlöſung aus dieſem unſeligſten Zuſtande vollbringen? —

Die *Noth*, — welche der Welt das *wahre* Bedürfniß empfinden laſſen wird, das Bedürfniß, *welches ſeiner Natur nach wirklich aber auch zu befriedigen iſt*.

Die Noth wird die Hölle des Luxus endigen; ſie wird die zermarterten, bedürfnißloſen Geiſter, die dieſe Hölle in ſich ſchließt, das einfache, ſchlichte Bedürfniß des rein menſchlich ſinnlichen Hungers und Durſtes lehren; gemeinſchaftlich aber wird ſie uns auch hinweiſen zu dem nährenden Brote, zu dem klaren ſüßen Waſſer der Natur; gemeinſam werden wir wirklich genießen, gemeinſam wahre Menſchen ſein. Gemeinſam werden wir aber auch den Bund der heiligen Nothwendigkeit ſchließen, und der Bruderkuß, der dieſen Bund beſiegelt, wird das *gemeinſame Kunſtwerk der Zukunft* ſein. In ihm wird auch unſer großer Wohlthäter und Erlöſer, der Vertreter der Nothwendigkeit in Fleiſch und Blut, — *das Volk*, kein Unterſchiedenes, Beſonderes mehr ſein; denn im Kunſtwerk werden wir Eins ſein, — Träger und Weiſer der Nothwendigkeit, Wiſſende des Unbewußten, Wollende des Unwillkürlichen, Zeugen der Natur, — *glückliche Menſchen*.

4.

Das Volk als die bedingende Kraft für das Kunſtwerk.

Alles Beſtehende hängt von den Bedingungen ab, durch die es beſteht: nichts, weder in der Natur noch im Leben, ſteht vereinzelt da; Alles hat ſeine Begründung in einem unendlichen Zuſammenhange mit Allem, ſomit auch das Willkürliche, Unnöthige, Schädliche. Das Schädliche übt ſeine Kraft in der Verhinderung des Nothwendigen, ja es verdankt ſeine Kraft, ſein Daſein, einzig dieſer Verhinderung, und iſt ſomit in Wahrheit nichts Anderes, als die Ohnmacht des Nothwendigen. Wäre dieſe Ohnmacht eine fortwährende, ſo müßte die natürliche Ordnung der Welt aber eine andere ſein, als ſie iſt; das Willkürliche wäre das Nothwendige, das Nothwendige aber das Unnöthige. Jene Schwäche iſt aber eine vorübergehende, daher nur anſcheinende; denn die Kraft des Nothwendigen lebt und waltet namentlich auch als, im Grunde einzige Bedingung des Beſtehens des Willkürlichen. So beſteht der Luxus der Reichen einzig durch die Nothdurft der Armen; und gerade die Noth der Armen iſt es, welche unaufhörlich dem Luxus der Reichen neuen Verzehrungsſtoff vorwirft, indem der Arme, aus Bedürfniß der Nahrung für ſeine Lebenskraft, dieſe eigene Lebenskraft dem Reichen opfert.

So hat auch einſt die Lebenskraft, das Lebensbedürfniß der telluriſchen Natur, diejenigen ſchädlichen Kräfte, oder vielmehr die Macht des Vorhandenſeins derjenigen Elementarverbindungen und Erzeugungen genährt, welche ſie daran verhinderten, die ihrer Lebenskraft und Fähigkeit wahrhaft entſprechende Äußerung von ſich zu geben. Der Grund hiervon iſt der in Wirklichkeit vorhandene Überfluß, die ſtrotzende Überfülle vorhandener Zeugungskraft und Lebensſtoffes, die unerſchöpfliche Ergiebigkeit der Materie; das Bedürfniß der Natur iſt daher höchſte Mannigfaltigkeit und Vielheit, und die Befriedigung dieſes Bedürfniſſes erreichte ſie endlich dadurch oder vielmehr damit, daß ſie — um ſo zu ſagen — der Ausſchließlichkeit, der maſſenhaften, durch ſie ſelbſt zuvor aber üppig genährten, Einzelheit ihre Kraft verſagte, d. h. ſie in die Vielheit auflöſte. — Das Ausſchließliche, Einzelne, Egoiſtiſche, vermag nur zu nehmen, nicht aber zu geben: es kann ſich nur zeugen laſſen, iſt ſelbſt aber zeugungsunfähig; zur Zeugung gehört das Ich und das Du, das Aufgehen des Egoismus in den Kommunismus. Die reichſte Zeugungskraft iſt daher in der größten Vielheit, und als die Erdnatur in ihrer Entäußerung zur mannigfaltigſten Vielheit ſich befriedigt hatte, gelangte ſie ſomit in den Zuſtand von Sättigung, Selbſtzufriedenheit, Selbſtgenuß, der ſich in ihrer gegenwärtigen Harmonie kundgiebt; ſie wirkt jetzt nicht mehr in maſſenhafter, totaler Umgeſtaltung, ihre Periode der Revolution iſt abgeſchloſſen, ſie iſt jetzt das, was ſie ſein kann, ſomit von jeher ſein konnte und werden mußte; ſie hat ihre Lebenskraft nicht mehr an die Zeugungsunfähigkeit zu vergeuden, ſie hat durch ihr ganzes, unendlich weites Gebiet die Vielheit, das Männliche und das Weibliche, das ewig ſich ſelbſt Erneuende und Erzeugende, das ewig ſich ſelbſt Ergänzende, ſich ſelbſt Befriedigende, in das Leben gerufen, — und in dieſem unendlichen Zuſammenhange iſt ſie nun beſtändig, unbedingt ſie ſelbſt geworden.

In der Darſtellung dieſes großen Entwickelungsprozeſſes der Natur am Menſchen ſelbſt iſt nun das menſchliche Geſchlecht, ſeit ſeiner Selbſtunterſcheidung von der Natur, begriffen. Dieſelbe Nothwendigkeit iſt die treibende Kraft in der großen Menſchheitsrevolution, dieſelbe Befriedigung wird dieſe Revolution abſchließen.

Jene treibende Kraft, die eigentliche Lebenskraft ſchlechtweg, wie ſie ſich im Lebensbedürfniſſe geltend macht, iſt aber ihrer Natur nach eine unbewußte, unwillkürliche, und eben wo ſie dieß iſt — im Volke —, iſt ſie auch einzig die wahre, entſcheidende. In großem Irrthume ſind daher unſere Volksbelehrer, wenn ſie wähnen, das Volk müſſe erſt wiſſen was es wolle, d. h. in ihrem Sinne wollen ſolle, ehe es auch fähig und berechtigt wäre, überhaupt zu wollen. Aus dieſem Irrthume rühren alle unſeligen Halbheiten, alles Unvermögen, alle ſchmachvolle Schwäche der letzten Weltbewegungen her.

Das wirklich Bewußte iſt nichts anderes als das, durch das Denken zum erfaßten, dargeſtellten Gegenſtande gewordene, wirklich und ſinnlich Vorhandene; das Denken iſt ſo lange willkürlich, als es das ſinnlich Gegenwärtige und das den Sinnen entrückte Abweſende oder Vergangene nicht mit der unbedingteſten Anerkennung ſeines nothwendigen Zuſammenhanges ſich vorzuſtellen vermag; denn das Bewußtſein dieſer Vorſtellung iſt eben das vernünftige Wiſſen. Je wahrhafter aber das Wiſſen iſt, deſto aufrichtiger muß es ſich wiederum als einzig durch ſeinen Zuſammenhang mit dem, zur ſinnlichen Erſcheinung gelangten, wirklich Fertigen und Vollendeten bedingt erkennen, die Bedingung der Möglichkeit des Wiſſens ſomit als in der Wirklichkeit begründet ſich eingeſtehen. Sobald das Denken aber, von der Wirklichkeit abſtrahirend, das zukünftige Wirkliche konſtruiren will, vermag es nicht das Wiſſen zu produziren, ſondern es äußert ſich als Wähnen, das ſich gewaltig unterſcheidet vom Unbewußtſein: erſt wenn es ſich in die Sinnlichkeit, in das wirklich ſinnliche Bedürfniß ſympathetiſch und rückhaltslos zu verſenken vermag, kann es an der Thätigkeit des Unbewußtſeins Theil nehmen, und erſt das, durch das unwillkürliche, nothwendige Bedürfniß zu Tage Geförderte, die wirkliche ſinnliche That, kann wieder befriedigender Gegenſtand des Denkens und Wiſſens werden; denn der Gang der menſchlichen Entwickelung iſt der vernunftgemäße, natürliche, vom Unbewußtſein zum Bewußtſein, vom Unwiſſen zum Wiſſen, vom Bedürfniſſe zur Befriedigung, nicht von der Befriedigung zum Bedürfniſſe, — wenigſtens nicht zu dem Bedürfniſſe, deſſen Ende jene Befriedigung war.

Nicht Ihr Intelligenten ſeid daher erfinderiſch, ſondern das Volk, weil es die Noth zur Erfindung treibt: alle großen Erfindungen ſind die Thaten des Volkes, wogegen die Erfindungen der Intelligenz nur die Ausbeutungen, Ableitungen, ja Zerſplitterungen, Verſtümmelungen der großen Volkserfindungen ſind. Nicht Ihr habt die Sprache erfunden, ſondern das Volk; Ihr habt ihre ſinnliche Schönheit nur verderben, ihre Kraft nur brechen, ihr inniges Verſtändniß nur verlieren, das Verlorene mühſelig nur wieder erforſchen können. Nicht Ihr ſeid die Erfinder der Religion, ſondern das Volk; Ihr habt nur ihren innigen Ausdruck entſtellen, den in ihr liegenden

Himmel zur Hölle, die in ihr ſich kundgebende Wahrheit zur Lüge machen können. Nicht Ihr ſeid die Erfinder des Staates, ſondern das Volk; Ihr habt ihn nur aus der natürlichen Verbindung Gleichbedürftiger zum unnatürlichen Zuſammenzwang Ungleichbedürftiger, aus einem wohlthätigen Schutzvertrage Aller zu einem übelthätigen Schutzmittel der Bevorrechteten, aus einem weichen, nachgiebigen Gewande am bewegungsfreudigen Leibe der Menſchheit zu einem ſtarren, nur ausgeſtopften Eiſenpanzer, der Zierde einer hiſtoriſchen Rüſtkammer gemacht. Nicht Ihr gebt dem Volke zu leben, ſondern es giebt Euch; nicht Ihr gebt dem Volke zu denken, ſondern es giebt Euch; nicht Ihr ſollt daher das Volk lehren wollen, ſondern Ihr ſollt Euch vom Volke lehren laſſen: und an Euch wende ich mich ſomit, nicht an das Volk, — denn dem ſind nur wenige Worte zu ſagen, und ſelbſt der Zuruf: „Thu' wie du mußt!“ iſt ihm überflüſſig, weil es von ſelbſt thut, wie es muß; ſondern ich wende mich im Sinne des Volkes — nothwendig aber in Eurer Ausdrucksweiſe — an Euch, Ihr Intelligenten und Klugen, um Euch mit aller Gutherzigkeit des Volkes die Erlöſung aus Eurer egoiſtiſchen Verzauberung an dem klaren Quell der Natur, in der liebevollen Umarmung des Volkes — da, wo ich ſie fand, wo ſie mir als Künſtler ward, wo ich, nach langem Kampfe zwiſchen Hoffnung aus Innen und Verzweiflung nach Außen, den kühnſten, zuverſichtlichſten Glauben an die Zukunft gewann, — ebenfalls anzubieten.

Das Volk alſo wird die Erlöſung vollbringen, indem es ſich genügt und zugleich ſeine eigenen Feinde erlöſt. Sein Verfahren wird das Unwillkürliche der Natur ſein: mit der Nothwendigkeit elementariſchen Waltens wird es den Zuſammenhang zerreißen, der einzig die Bedingungen der Herrſchaft der Unnatur ausmacht. So lange dieſe Bedingungen beſtehen, ſo lange ſie ihren Lebensſaft aus der vergeudeten Kraft des Volkes ſaugen, ſo lange ſie — ſelbſt zeugungsunfähig — die Zeugungsfähigkeit des Volkes nutzlos in ihrem egoiſtiſchen Beſtehen aufzehren, — ſo lange iſt auch alles

Deuten, Schaffen, Ändern, Beſſern, Reformiren*) in dieſen Zuſtänden nur willkürlich, zweck- und fruchtlos. Das Volk braucht aber nur das durch die That zu verneinen, was in der That nichts — nämlich unnöthig, überflüſſig, nichtig — iſt; es braucht dabei nur zu wiſſen, was es nicht will, und dieſes lehrt ihn ſein unwillkürlicher Lebenstrieb; es braucht dieſes Nichtgewollte durch die Kraft ſeiner Noth nur zu einem Nichtſeienden zu machen, das Vernichtungswerthe zu vernichten, ſo ſteht das Etwas der enträthſelten Zukunft auch ſchon von ſelbſt da.

Sind die Bedingungen aufgehoben, die dem Überflüſſigen geſtatten vom Marke des Nothwendigen zu zehren, ſo ſtehen von ſelbſt die Bedingungen da, welche das Nothwendige, das Wahre, das Unvergängliche in das Leben rufen: ſind die Bedingungen aufgehoben, die das Bedürfniß des Luxus beſtehen laſſen, ſo ſind von ſelbſt die Bedingungen gegeben, welche das nothwendige Bedürfniß des Menſchen durch den üppigſten Überfluß der Natur und der eigenen menſchlichen Erzeugungsfähigkeit im undenklich reichſten, dennoch aber entſprechendſten Maaße zu befriedigen vermögen. Sind die Bedingungen der Herrſchaft der Mode aufgehoben, ſo ſind aber auch die Bedingungen der wahren Kunſt von ſelbſt vorhanden, und wie mit einem Zauberſchlage wird ſie, die Zeugin edelſten Menſchenthumes, die hochheilige, herrliche Kunſt, in derſelben Fülle und Vollendung blühen, wie die Natur, als die Bedingungen ihrer jetzt uns erſchloſſenen harmoniſchen Geſtaltung aus den Geburtswehen der Elemente hervorgingen: gleich dieſer ſeligen Harmonie der Natur wird ſie aber dauern und immer zeugend ſich erhalten, als reinſte, vollendetſte Befriedigung des edelſten und wahrſten Bedürfniſſes des vollkommenen Menſchen, d. h. des Menſchen, der das iſt, was er ſeinem Weſen nach ſein kann und deßhalb ſein ſoll und wird.

---

*) Wer nährt wohl weniger Hoffnung für den Erfolg ſeiner reformatoriſchen Bemühungen, als Derjenige, der gerade am redlichſten dabei verfährt?

5.

Die kunſtwidrige Geſtaltung des Lebens der Gegenwart unter der Herrſchaft der Abſtraktion und der Mode.

Das Erſte, der Anfang und Grund alles Vorhandenen und Denkbaren, iſt das wirkliche ſinnliche Sein. Das Innewerden ſeines Lebensbedürfniſſes als des gemeinſamen Lebensbedürfniſſes ſeiner Gattung, im Unterſchiede von der Natur und der in ihr enthaltenen, vom Menſchen unterſchiedenen, Gattungen lebendiger Weſen, — iſt der Anfang und Grund des menſchlichen Denkens. Das Denken iſt demnach die Fähigkeit des Menſchen, das Wirkliche und Sinnliche nach ſeinen Äußerungen nicht nur zu empfinden, ſondern nach ſeiner Weſenheit zu unterſcheiden, endlich in ſeinem Zuſammenhange zu erfaſſen und ſich darzuſtellen. Der Begriff von einer Sache iſt das im Denken dargeſtellte Bild ſeines wirklichen Weſens: die Darſtellung der Bilder aller erkenntlichen Weſenheiten in einem Geſammtbilde, in welchem das Denken ſich die im Begriff dargeſtellte Weſenheit aller Realitäten nach ihrem Zuſammenhange vergegenſtändlicht, iſt das Werk der höchſten Thätigkeit der menſchlichen Seele, des Geiſtes. Muß in dieſem Geſammtbilde der Menſch das Bild, den Begriff, auch ſeines eigenen Weſens mit eingeſchloſſen haben, ja, — iſt dieſes vergegenſtändlichte eigene Weſen überhaupt die künſtleriſch darſtellende Kraft in dem ganzen Gedankenkunſtwerke, ſo rührt dieſe Kraft und die durch ſie dargeſtellte Totalität aller Realitäten, doch nur von dem realen, ſinnlichen Menſchen, ihrem letzten Grunde nach alſo aus ſeinem Lebensbedürfniſſe, und endlich aus der Bedingung, welche dieſes Lebensbedürfniß hervorruft, dem realen, ſinnlichen Daſein der Natur, her. Wo im Denken dieſe verbindende Kette aber fahren gelaſſen wird, wo es, nach doppelter und dreifacher Selbſtvergegenſtändlichung ſich ſelbſt endlich als ſeinen Grund erfaſſen, wo ſich der Geiſt nicht als letzte und bedingteſte, ſondern als erſte und unbedingteſte Thätigkeit, daher als Grund und Urſache der Natur begreifen will, — da iſt auch das Band der Nothwendigkeit aufgehoben, und die Willkür raſ't ſchrankenlos, — unbegrenzt, frei, wie unſere Metaphyſiker wähnen, — durch die Werkſtätte der Gedanken, ergießt ſich als Strom des Wahnſinns in die Welt der Wirklichkeit.

Hat der Geiſt die Natur erſchaffen, hat der Gedanke das Wirkliche gemacht, iſt der Philoſoph eher als der Menſch, ſo iſt Natur, Wirklichkeit und Menſch auch nicht mehr nothwendig, ihr Daſein, als überflüſſig, ſogar ſchädlich; das Überflüſſigſte aber iſt das Unvollkommene nach dem Vorhandenſein des Vollkommenen. Natur, Wirklichkeit und Menſchen erhielten demnach nur dann einen Sinn, eine Berechtigung ihres Vorhandenſeins, — wenn der Geiſt, — der unbedingte, einzig ſich ſelbſt Grund und Urſache, daher auch Geſetz ſeiende Geiſt, — nach ſeinem abſoluten, ſouverainen Gutdünken ſie verwendet. Iſt der Geiſt an ſich die Nothwendigkeit, ſo iſt das Leben das Willkürliche, ein phantaſtiſches Maskenſpiel, ein müſſiger Zeitvertreib, eine frivole Laune, ein „car tel est notre plaisir" des Geiſtes; ſo iſt alle rein menſchliche Tugend, vor Allem die Liebe, etwas nach Gutbefinden Deutbares und gelegentlich zu Verneinendes; ſo iſt alles rein menſchliche Bedürfniß Luxus, der Luxus aber das eigentliche Bedürfniß; ſo iſt der Reichthum der Natur das Unnöthige, die Auswüchſe der Kultur aber ſind das Nöthige; ſo iſt das Glück der Menſchen Nebenſache, der abſtrakte Staat aber Hauptſache; das Volk der zufällige Stoff, der Fürſt und der Intelligente aber der nothwendige Verzehrer dieſes Stoffes.

Nehmen wir das Ende für den Anfang, die Befriedigung für das Bedürfniß, die Sättigung für den Hunger, ſo iſt Bewegung, Fortgang, aber auch nur denkbar in einem erkünſtelten Bedürfniſſe, in einem durch Stimulation erzeugten Hunger; und dieß iſt in Wahrheit die Lebensregung unſerer ganzen heutigen Kultur, und ihr Ausdruck iſt — die Mode.

Die *Mode* iſt das künſtliche Reizmittel, das da ein unnatürliches Bedürfniß erweckt, wo das natürliche nicht vorhanden iſt: was aber nicht aus einem wirklichen Bedürfniſſe hervorgeht, iſt willkürlich, unbedingt, tyranniſch. Die Mode iſt deßhalb die unerhörteſte, wahnſinnigſte Tyrannei, die je aus der Verkehrtheit des menſchlichen Weſens hervorgegangen iſt: ſie fordert von der Natur abſoluten Gehorſam; ſie gebietet dem wirklichen Bedürfniſſe vollkommenſte Selbſtverläugnung zu Gunſten eines eingebildeten; ſie zwingt den natürlichen Schönheitsſinn des Menſchen zur Anbetung des Häßlichen; ſie tödtet ſeine Geſundheit, um ihm Gefallen an der Krankheit beizubringen; ſie zerbricht ſeine Stärke und Kraft, um ihn an ſeiner Schwäche Behagen finden zu laſſen. Wo die lächerlichſte Mode herrſcht, da muß die Natur als das Lächerlichſte anerkannt werden; wo die verbrecheriſcheſte Unnatur herrſcht, da muß die Äußerung der Natur als das höchſte Verbrechen erſcheinen; wo die Verrücktheit die Stelle der Wahrheit einnimmt, da muß die Wahrheit als Verrückte eingeſperrt werden.

Das Weſen der Mode iſt die abſoluteſte Einförmigkeit, wie ihr Gott ein egoiſtiſcher, geſchlechtsloſer, zeugungsunfähiger iſt; ihre Thätigkeit iſt daher willkürliche Veränderung, unnöthiger Wechſel, unruhiges, verwirrtes Streben nach Gegenſatz zu ihrem Weſen, eben dem der abſoluten Einförmigkeit. Ihre Macht iſt die Macht der Gewohnheit. Die *Gewohnheit* aber iſt der unüberwindliche Deſpot aller Schwachen, Feigen, in Wahrheit Bedürfnißloſen. Die Gewohnheit iſt der Kommunismus des Egoismus, das erhaltungszähe Band gemeinſchaftlichen, nothloſen Eigennutzes; ihre künſtliche Lebensregung iſt eben die der Mode.

Die Mode iſt daher nicht künſtleriſche Erzeugung aus ſich, ſondern nur künſtliche Ableitung aus ihrem Gegenſatze, der Natur, von der ſie ſich im Grunde doch einzig ernähren muß, wie der Luxus der vornehmen Klaſſen ſich wiederum nur aus dem Drange nach Befriedigung natürlicher Lebensbedürfniſſe der niederen, arbeitenden Klaſſen ernährt. Auch die Willkür der Mode kann daher nur aus der wirklichen Natur ſchaffen: alle ihre Geſtaltungen, Schnörkel und Zierrathen haben endlich doch nur in der Natur ihr Urbild; ſie kann, wie all' unſer abſtraktes Denken in ſeinen weiteſten Abirrungen, ſchließlich doch nichts Anderes erdenken und erfinden, als was ſeinem urſprünglichen Weſen nach in der Natur und im Menſchen ſinnlich und förmlich vorhanden iſt. Aber ihr Verfahren iſt ein hochmüthiges, von der Natur willkürlich ſich lostrennendes: ſie ordnet und befiehlt da, wo Alles in Wahrheit ſich nur unterzuordnen und zu gehorchen hat. Somit kann ſie in ihren Bildungen nur die Natur entſtellen, nicht aber darſtellen; ſie kann nur *ableiten*, nicht aber *erfinden*, denn Erfinden iſt in Wahrheit nichts anderes als *Auffinden*, nämlich Auffinden, Erkennen der Natur.

Das Erfinden der Mode iſt daher ein mechaniſches. Das Mechaniſche unterſcheidet ſich vom Künſtleriſchen aber dadurch, daß es von Ableitung zu Ableitung, von Mittel zu Mittel geht, um endlich doch immer wieder nur ein Mittel, die *Maſchine*, hervorzubringen; wogegen das Künſtleriſche gerade den entgegengeſetzten Weg einſchlägt, Mittel auf Mittel hinter ſich wirft, von Ableitung auf Ableitung abſieht, um endlich beim Quell aller Ableitung, alles Mittels, der *Natur*, mit verſtändnißvoller Befriedigung ſeines Bedürfniſſes anzukommen.

So iſt denn die *Maſchine* der kalte, herzloſe Wohlthäter der luxusbedürftigen Menſchheit. Durch die Maſchine hat dieſe endlich aber auch noch den menſchlichen Verſtand ſich unterthänig gemacht; denn vom künſtleriſchen Streben, vom künſtleriſchen Auffinden abgelenkt, verläugnet, verunehrt, verzehrt er ſich endlich im mechaniſchen Raffiniren, im Einswerden mit der Maſchine, ſtatt im Einswerden mit der Natur im Kunſtwerke.

Das Bedürfniß der *Mode* iſt ſomit der ſchnurgerade Gegenſatz des Bedürfniſſes der *Kunſt*; denn das Bedürfniß der Kunſt kann unmöglich da vorhanden ſein, wo die Mode die geſetzgebende Gewalt des Lebens iſt. In Wahrheit konnte das Streben einzelner begeiſterter Künſtler unſerer Zeit auch nur darauf zielen, jenes nothwendige Bedürfniß vom Standpunkte und durch die Mittel der Kunſt erſt aufzuregen: fruchtlos und eitel muß jedoch all' ſolches Bemühen angeſehen werden. Das Unmöglichſte für den Geiſt iſt, Bedürfniß zu erwecken; dem wirklich vorhandenen Bedürfniſſe zu entſprechen, hat der Menſch überall und ſchnell die Mittel; nirgends aber, es hervorzurufen, wo die Natur es verſagt, wo die Bedingungen dazu in ihr nicht vorhanden ſind. Iſt aber das Bedürfniß des Kunſtwerkes nicht da, ſo iſt das Kunſtwerk ebenſo unmöglich; nur die Zukunft vermag es uns erſtehen zu laſſen, und zwar durch das Erſtehen ſeiner Bedingungen aus dem Leben.

Nur aus dem Leben, aus dem einzig auch nur das Bedürfniß nach ihr erwachſen kann, vermag die Kunſt Stoff und Form zu gewinnen: wo das Leben von der Mode geſtaltet wird, kann die Kunſt nicht aus ihm geſtalten. Der von der Nothwendigkeit des Natürlichen irrthümlich ſich lostrennende Geiſt übt willkürlich, und im ſogenannten gemeinen Leben ſelbſt unwillkürlich, ſeinen entſtellenden Einfluß auf Stoff und Form des Lebens in einer Weiſe aus, daß der in ſeiner Lostrennung endlich unſelige, nach wirklicher geſunder Nahrung aus der Natur, nach ſeiner Wiedervereinigung mit ihr verlangende Geiſt den Stoff und die Form für ſeine Befriedigung im wirklichen gegenwärtigen Leben nicht mehr zu finden weiß. Drängt es ihn, im Streben nach Erlöſung, zur rückhaltloſen Anerkennung der Natur, kann er ſich mit dieſer nur in ihrer getreueſten Darſtellung, in der ſinnlich gegenwärtigen That des Kunſtwerkes verſöhnen, ſo erſieht er, daß dieſe Verſöhnung nicht durch Anerkennung und Darſtellung der ſinnlichen Gegenwart, nämlich dieſes durch die Mode eben entſtellten Lebens, zu gewinnen iſt. Unwillkürlich muß er deßhalb in ſeinem künſtleriſchen Erlöſungsdrange willkürlich verfahren; er muß die Natur, die im geſunden Leben ſich ihm ganz von ſelbſt darbieten würde, da aufſuchen, wo er ſie in minderer, endlich in mindeſter Entſtellung zu gewahren vermag. Überall und zu jeder

Zeit hat jedoch der Menſch der Natur das Gewand — wenn nicht der Mode — doch der Sitte umgeworfen; die natürlichſte, einfachſte, edelſte und ſchönſte Sitte iſt allerdings die mindeſte Entſtellung der Natur, ſie iſt vielmehr das ihr entſprechendſte menſchliche Kleid: die Nachahmung, Darſtellung dieſer Sitte, — ohne welche der moderne Künſtler von nirgends her wiederum die Natur darzuſtellen vermag, — iſt dem heutigen Leben gegenüber aber dennoch ebenfalls ein willkürliches, von der Abſicht unerlösbar beherrſchtes Verfahren, und was ſo im redlichſten Streben nach Natur geſchaffen und geſtaltet wurde, erſcheint, ſobald es vor das öffentliche Leben der Gegenwart tritt, entweder unverſtändlich, oder gar wieder als eine erfundene neue Mode.

In Wahrheit haben wir auf dieſe Weiſe dem Streben nach Natur innerhalb des modernen Lebens und im Gegenſatze zu ihm nur die Manier und den häufigen, unruhigen Wechſel derſelben zu verdanken. An der Manier hat ſich aber unwillkürlich wieder das Weſen der Mode offenbart; ohne nothwendigen Zuſammenhang mit dem Leben, tritt ſie, ebenſo willkürlich maßgebend in die Kunſt, wie die Mode in das Leben, verſchmilzt ſich mit der Mode, und beherrſcht, mit einer der ihrigen gleichen Macht, jedwede Kunſtrichtung. Neben ihrem Ernſte zeigt ſie ſich — mit faſt nicht minderer Nothwendigkeit — auch in vollſter Lächerlichkeit; und neben Antike, Renaiſſance und Mittelalter bemächtigen Rokkoko, Sitte und Gewand wilder Stämme in neuentdeckten Ländern, wie die Urmode der Chineſen und Japaneſen, ſich als „Manieren“ zeitweiſe, und mehr oder weniger, aller unſerer Kunſtarten; ja, der religiös indifferenteſten vornehmen Theaterwelt wird der Fanatismus religiöſer Sekten, der luxuriöſen Unnatur unſerer Modewelt die Naivetät ſchwäbiſcher Dorfbauern, den feiſtgemäſteten Göttern unſerer Induſtrie die Noth des hungernden Proletariers, mit keinen anderen Wirkungen als denen unzureichender Stimulanz, von der leichtwechſelnden Tagesmanier vorgeführt.

Hier ſieht denn der Geiſt, in ſeinem künſtleriſchen Streben nach Wiedervereinigung mit der Natur im Kunſtwerke, ſich zu der einzigen

Hoffnung auf die Zukunft hingewieſen, oder zur traurigen Kraftübung der Reſignation gedrängt. Er begreift, daß er ſeine Erlöſung nur im ſinnlich gegenwärtigen Kunſtwerke, daher alſo nur in einer wahrhaft kunſtbedürftigen, d. h. kunſtbedingenden, aus eigener Naturwahrheit und Schönheit kunſtzeugenden, Gegenwart zu gewinnen hat, und hofft daher auf die Zukunft, d. h. er glaubt an die Macht der Nothwendigkeit, der das Werk der Zukunft vorbehalten iſt. Der Gegenwart gegenüber aber verzichtet er auf das Erſcheinen des Kunſtwerkes an der Oberfläche der Gegenwart, der Öffentlichkeit, folglich auf die Öffentlichkeit ſelbſt, ſo weit ſie der Mode gehört. Das große Geſammtkunſtwerk, das alle Gattungen der Kunſt zu umfaſſen hat, um jede einzelne dieſer Gattungen als Mittel gewiſſermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu Gunſten der Erreichung des Geſammtzweckes aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darſtellung der vollendeten menſchlichen Natur, — dieſes große Geſammtkunſtwerk erkennt er nicht als die willkürlich mögliche That des Einzelnen, ſondern als das nothwendig denkbare gemeinſame Werk der Menſchen der Zukunft. Der Trieb, der ſich als einen nur in der Gemeinſamkeit zu befriedigenden erkennt, entſagt der modernen Gemeinſamkeit, dieſem Zuſammenhange willkürlicher Eigenſucht, um in einſamer Gemeinſamkeit mit ſich und der Menſchheit der Zukunft ſich Befriedigung zu gewähren, ſo gut der Einſame es kann.

6.

Maßſtab für das Kunſtwerk der Zukunft.

Nicht kann der einſame, nach ſeiner Erlöſung in der Natur künſtleriſch ſtrebende Geiſt das Kunſtwerk der Zukunft ſchaffen; nur der gemeinſame, durch das Leben befriedigte, vermag dieß. Aber er kann es ſich vorſtellen, und daß dieſe Vorſtellung nicht nur ein

Wähnen werde, dafür bewahrt ihn eben die Eigenſchaft ſeines Strebens, des Strebens nach der *Natur*. Der nach der Natur ſich zurückſehnende, und deßhalb in der modernen Gegenwart unbefriedigte Geiſt, findet nicht nur in der Totalität der Natur, ſondern namentlich auch in der geſchichtlich vor ihm dargelegten *menſchlichen* Natur, die Bilder, durch deren Anſchauung er ſich mit dem Leben im Allgemeinen zu verſöhnen vermag. Für alles Zukünftige erkennt er in dieſer Natur ein in engeren Gränzen bereits dargeſtelltes Bild: dieſe Gränzen zum weiteſten Umfange ſich ausgedehnt zu denken, liegt in der Vorſtellungsfähigkeit ſeines naturdürftigen Triebes.

Zwei *Hauptmomente* der Entwickelung der Menſchheit liegen in der Geſchichte deutlich vor: der *geſchlechtlich nationale* und der *unnationale univerſelle*. Sehen wir jetzt in der Zukunft der Vollendung dieſes zweiten Entwickelungsganges entgegen, ſo haben wir in der Vergangenheit den vollendeten Abſchluß jenes erſteren deutlich erkennbar vor Augen. Bis zu welcher Höhe der Menſch, — ſo weit er ſich nach geſchlechtlicher Abkunft, nach Sprachgemeinſchaft, nach Gleichartigkeit des Klima's und der natürlichen Beſchaffenheit einer gemeinſchaftlichen Heimath, dem Einfluſſe der Natur unbewußt überließ, — unter dieſem faſt unmittelbar bildenden Einfluſſe ſich zu entwickeln vermochte, haben wir wahrlich nur mit freudigſtem Entzücken anzuerkennen vollen Grund. In der natürlichen Sitte aller Völker, ſo weit ſie den normalen Menſchen in ſich begreifen, ſelbſt der als roheſt verſchrieenen, lernen wir die Wahrheit der menſchlichen Natur erſt nach ihrem vollen Adel, ihrer wirklichen Schönheit, erkennen. Nicht *eine* wahre Tugend hat irgend welche Religion als göttliches Gebot in ſich aufgenommen, die nicht in dieſer natürlichen Sitte von ſelbſt inbegriffen geweſen wäre; nicht *einen* wirklich menſchlichen Rechtsbegriff hat der ſpätere civiliſirte Staat — nur leider bis zur vollkommenen Entſtellung! — entwickelt, der in ihr nicht bereits ſeinen ſicheren Ausdruck erhalten; nicht *eine* wahrhaft gemeinnützige Erfindung hat die ſpätere Kultur — mit hochmüthigem Undanke! —

ſich zu eigen gemacht, die ſie nicht aus dem Werke des natürlichen Verſtandes der Pfleger jener Sitte abgeleitet hätte.

Daß die Kunſt aber nicht ein künſtliches Produkt, — daß das Bedürfniß der Kunſt nicht ein willkürlich hervorgebrachtes, ſondern ein dem natürlichen, wirklichen und unentſtellten Menſchen ureigenes iſt, — wer beweiſt dieß ſchlagender, als eben jene Völker? Ja, woraus könnte unſer Geiſt überhaupt den Beweis für ihre Nothwendigkeit führen, wenn nicht aus der Wahrnehmung dieſes Kunſttriebes und der ihm entſproſſenen herrlichen Früchte bei jenen natürlich entwickelten Völkern, bei dem Volke überhaupt? Vor welcher Erſcheinung ſtehen wir aber mit demüthigenderer Empfindung von der Unfähigkeit unſerer frivolen Kultur, als vor der Kunſt der Hellenen? Auf ſie, auf dieſe Kunſt der Lieblinge der allliebenden Natur, der ſchönſten Menſchen, die uns die zeugungsfrohe Mutter bis in die nebelgraueſten Tage heutiger modiſcher Kultur als ein unläugbares, ſiegreiches Zeugniß von dem, was ſie zu leiſten vermag, vorhält, — auf die herrliche griechiſche Kunſt blicken wir hin, um aus ihrem innigen Verſtändniſſe zu entnehmen, wie das Kunſtwerk der Zukunft beſchaffen ſein müſſe! Die Natur hat Alles gethan, was ſie konnte, — ſie hat den Hellenen gezeugt, an ihren Brüſten genährt, durch ihre Mutterweisheit ihn gebildet: ſie ſtellt ihn uns hin mit Mutterſtolz und ruft uns Menſchen allen aus Mutterliebe nun zu: „Das that ich für Euch, nun thut Ihr aus Liebe zu Euch, was Ihr könnt!"

So haben wir denn die helleniſche Kunſt zur menſchlichen Kunſt überhaupt zu machen; die Bedingungen, unter denen ſie eben nur helleniſche, nicht allmenſchliche Kunſt war, von ihr zu löſen; das Gewand der Religion, in welchem ſie einzig eine gemeinſam helleniſche Kunſt war, und nach deſſen Abnahme ſie als egoiſtiſche, einzelne Kunſtgattung, nicht mehr dem Bedürfniſſe der Allgemeinheit, ſondern nur dem des Luxus — wenn auch eines ſchönen! — entſprechen konnte, — dieß Gewand der ſpeziell helleniſchen Religion haben wir zu dem Bande der Religion der Zukunſt, der der Allgemeinſamkeit, zu erweitern, um eine gerechte Vorſtellung vom Kunſtwerke der Zukunſt ſchon jetzt uns machen zu können. Aber eben dieſes Band, dieſe Religion der Zukunſt, vermögen wir Unſeligen nicht zu knüpfen, weil wir, ſo viele wir derer auch ſein mögen, die den Drang nach dem Kunſtwerke der Zukunſt in ſich fühlen, doch nur Einzelne, Einſame ſind. Das Kunſtwerk iſt die lebendig dargeſtellte Religion; — Religionen aber erfindet nicht der Künſtler, die entſtehen nur aus dem Volke. —

Genügen wir uns alſo dadurch, daß wir für jetzt — ohne alle egoiſtiſche Eitelkeit, ohne Befriedigung in irgend welcher eigenſüchtigen Illuſion ſuchen zu wollen, redlich und mit liebevoller Hingebung an die Hoffnung für das Kunſtwerk der Zukunſt, — zunächſt das Weſen der Kunſtarten prüfen, die heute in ihrer Zerſplitterung das allgemeine Kunſtweſen der Gegenwart ausmachen; ſtärken wir unſeren Blick zu dieſer Prüfung an der Kunſt der Hellenen, und führen wir dann kühn und gläubig den Schluß auf das große, allgemeinſame Kunſtwerk der Zukunft!

II.

Der künſtleriſche Menſch und die von ihm unmittelbar abgeleitete Kunſt.

1.

Der Menſch als ſein eigener künſtleriſcher Gegenſtand und Stoff.

Der Menſch iſt ein äußerer und innerer. Die Sinne, denen er ſich als künſtleriſcher Gegenſtand darſtellt, ſind das Auge und das Ohr: dem Auge ſtellt ſich der äußere, dem Ohre der innere Menſch dar.

Das Auge erfaßt die leibliche Geſtalt des Menſchen, vergleicht ſie der Umgebung und unterſcheidet ſie von ihr. Der leibliche Menſch und die unwillkürlichen Äußerungen ſeiner, durch äußere Berührung empfangenen, Eindrücke in ſinnlichem Schmerz oder ſinnlicher Wohlempfindung, ſtellen ſich dem Auge unmittelbar dar; mittelbar theilt er ihm aber auch die Empfindungen des, dem Auge unmittelbar nicht erkennbaren, inneren Menſchen mit, durch Miene und Gebärde; namentlich aber wiederum durch den Ausdruck des Auges ſelbſt, welches dem anſchauenden Auge unmittelbar begegnet, vermag er dieſem nicht nur die Gefühle des Herzens, ſondern ſelbſt die charakteriſtiſche Thätigkeit des Verſtandes mitzutheilen, und je beſtimmter ſchon der äußere Menſch den inneren auszudrücken vermag, deſto höher giebt er ſich als ein künſtleriſcher kund.

Unmittelbar theilt ſich aber der innere Menſch dem Ohre mit, und zwar durch den Ton ſeiner Stimme. Der Ton iſt der unmittelbare Ausdruck des Gefühls, wie es ſeinen phyſiſchen Sitz im Herzen, dem Punkte des Ausganges und der Rückkehr der Blutbewegung, hat. Durch den Sinn des Gehöres dringt der Ton aus dem Herzensgefühle wiederum zum Herzensgefühle: Schmerz und Freude des Gefühlsmenſchen theilen ſich durch den mannigfaltigen Ausdruck des Tones der Stimme wiederum dem Gefühlsmenſchen unmittelbar mit, und wo die Ausdrucks- und Mittheilungsfähigkeit des äußeren leiblichen Menſchen für die Eigenſchaft des auszudrückenden und mitzutheilenden, inneren Herzensgefühles an das Auge, ſeine Schranke findet, da tritt die entſcheidende Mittheilung durch den Ton der Stimme an das Gehör, und durch das Gehör an das Herzensgefühl ein.

Wo jedoch wiederum der unmittelbare Ausdruck des Tones der Stimme, in der Mittheilung und genau unterſcheidbaren Beſtimmtheit der einzelnen Herzensgefühle an den mitfühlenden und theilnehmenden inneren Menſchen, ſeine Schranke findet, da tritt der, durch den Ton der Stimme vermittelte, Ausdruck der Sprache ein. Die Sprache iſt das verdichtete Element der Stimme, das Wort die gefeſtigte Maſſe des Tones. In ihr theilt ſich das Gefühl durch das Gehör an das Gefühl mit, aber an das ebenfalls zu verdichtende, zu gefeſtigende Gefühl, dem es ſich zum ſicheren, unfehlbaren Verſtändniſſe bringen will. Sie iſt ſomit das Organ des ſich verſtehenden und nach Verſtändigung verlangenden beſonderen Gefühles, des Verſtandes. — Dem unbeſtimmteren, allgemeinen Gefühle genügte die unmittelbare Eigenſchaft des Tones; es verweilte daher bei ihm, als dem an und für ſich ſchon befriedigenden, ſinnlich wohlgefälligen Ausdrucke: in der Quantität ſeiner Ausdehnung vermochte es ſogar ſeine eigene Qualität in ihrer Allgemeinheit bezeichnend auszuſprechen.

Das beſtimmte Bedürfniß, das ſich in der Sprache verſtändlich zu machen ſucht, iſt entſchiedener, drängender; es verweilt nicht im Behagen an ſeinem ſinnlichen Ausdrucke, denn es hat das ihm gegenſtändliche Gefühl in ſeiner Unterſchiedenheit von einem allgemeinen Gefühle darzuſtellen, daher zu ſchildern, zu beſchreiben, was der Ton als Ausdruck des allgemeinen Gefühles unmittelbar gab. Der Sprechende hat deßhalb von verwandten, aber ebenfalls unterſchiedenen Gegenſtänden Bilder zu entnehmen und ſie zuſammenzuſtellen. Zu dieſem vermittelten, komplizirten Verfahren hat er ſich an und für ſich auszubreiten; unter dem Hauptdrange nach Verſtändigung beſchleunigt er aber dieß Verfahren durch möglichſt kürzeſtes Verweilen beim Tone, durch völliges Außerachtlaſſen ſeiner allgemeinen Ausdrucksfähigkeit. Durch dieſe nothwendige Entſagung, durch dieſes Aufgeben des Wohlgefallens am ſinnlichen Elemente des eigenen Ausdruckes — mindeſtens des Grades von Wohlgefallen, wie der Leibesmenſch und Gefühlsmenſch ihn an ihrer Ausdrucksweiſe zu finden vermögen, — wird der Verſtandesmenſch aber auch fähig, vermöge ſeines Organes der Sprache den ſicheren Ausdruck zu geben, an welchem jene ſtufenweiſe ihre Schranken fanden. Sein Vermögen iſt unbegränzt: er ſammelt und ſcheidet das Allgemeine, trennt und verbindet nach Bedürfniß und Gutdünken die Bilder, die alle Sinne ihm von der Außenwelt zuführen; verknüpft und löſt das Beſondere und Allgemeine je nach Ermeſſen, um ſeinem Verlangen nach ſicherem, verſtändlichem Ausdrucke ſeines Gefühles, ſeiner Anſchauung, ſeines Willens zu genügen. Nur da findet er jedoch wiederum ſeine Schranke, wo er in der Erregtheit ſeines Gefühles, in der Lebendigkeit der Freude oder in der Heftigkeit des Schmerzes, — alſo da, wo das Beſondere, Willkürliche vor der Allgemeinheit und Unwillkürlichkeit des ihn beherrſchenden Gefühles an ſich zurücktritt, wo er aus dem Egoismus ſeiner bedingten, perſönlichen Empfindung ſich in der Gemeinſamkeit der großen, allumfaſſenden Empfindung, ſomit der unbedingten Wahrheit des Gefühles und der Empfindung überhaupt wiederfindet, — wenn er alſo da, wo er der Nothwendigkeit, ſei es des Schmerzes oder der Freude, ſeinen individuellen Eigenwillen unterzuordnen, demnach nicht zu gebieten, ſondern zu gehorchen hat, — nach dem einzig entſprechenden unmittelbaren Ausdrucke ſeines unendlich geſteigerten Gefühles verlangt. Hier muß er wieder nach dem allgemeinen Ausdrucke greifen, und gerade in der Stufenreihe, in der er zu ſeinem beſonderen Standpunkte gelangte, hat er zurückzuſchreiten, bei dem Gefühlsmenſchen den ſinnlichen Ton des Gefühles, bei dem Leibesmenſchen die ſinnliche Gebärde des Leibes zu entlehnen; denn wo es den unmittelbarſten und doch ſicherſten Ausdruk des Höchſten, Wahrſten, dem Menſchen überhaupt Ausdrückbaren gilt, da muß eben auch der ganze, vollkommene Menſch beiſammen ſein, und dieß iſt der mit dem Leibes- und Herzensmenſchen in innigſter, durchdringendſter Liebe vereinigte Verſtandesmenſch, — keiner aber für ſich allein. —

Der Fortſchritt des äußeren Leibesmenſchen, durch den Gefühlsmenſchen zum Verſtandesmenſchen, iſt der einer immer vermehrten Vermittelung des Verſtandesmenſchen, wie ſein Ausdrucksorgan, die Sprache, der allervermitteltſte und abhängigſte; denn alle unter ihm liegenden Qualitäten müſſen normal entwickelt ſein, ehe die Bedingungen ſeiner normalen Qualität vorhanden ſind. Die bedingteſte Fähigkeit iſt zugleich aber die geſteigertſte, und die, auf die Erkenntniß ſeiner höheren, unüberbotenen Qualität begründete Freude an ſich, verführt den Verſtandesmenſchen zu dem hochmüthigen Wahnen, die Qualitäten, die ihm Grundlage ſind, als Dienerinnen ſeiner Willkür verwenden zu dürfen. Dieſen Hochmuth beſiegt aber die Allgewalt der ſinnlichen Empfindung und des Herzensgefühles, ſobald ſie als allen Menſchen gemeinſame, als Empfindungen und Gefühle der Gattung, dem Verſtandesmenſchen ſich kundgeben. Die einzelne Empfindung, das einzelne Gefühl, wie ſie in ihm als Individuum durch dieſe eine, beſondere und perſönliche Berührung mit dieſem einen, beſonderen und perſönlichen Gegenſtande, ſich zeigen, vermag er zu

Gunſten einer von ihm begriffenen, reicheren Kombination mannigfacher Gegenſtände zu unterdrücken und zu beherrſchen; die reichſte Kombination aller ihm erkennbaren Gegenſtände führt ihm aber endlich den Menſchen als Gattung und in ſeinem Zuſammenhange mit der ganzen Natur vor, und vor dieſem großen, allgewaltigen Gegenſtande bricht ſich ſein Hochmuth. Er kann nur noch das Allgemeinſame, Wahre, Unbedingte wollen, ſein eigenes Aufgehen nicht in der Liebe zu dieſem oder jenem Gegenſtande, ſondern in der Liebe überhaupt: ſomit wird der Egoiſt Kommuniſt, der Eine Alle, der Menſch Gott, die Kunſtart Kunſt.

2.

Die drei reinmenſchlichen Kunſtarten in ihrem urſprünglichen Vereine.

Jene drei künſtleriſchen Hauptfähigkeiten des ganzen Menſchen haben ſich zum dreieinigen Ausdrucke menſchlicher Kunſt unmittelbar und von ſelbſt ausgebildet, und zwar im urſprünglichen, unentſtandenen Kunſtwerke der Lyrik, ſowie in deſſen ſpäterer bewußtvoller, höchſter Vollendung, dem Drama.

Tanzkunſt, Tonkunſt und Dichtkunſt heißen die drei urgeborenen Schweſtern, die wir ſogleich da ihren Reigen ſchlingen ſehen, wo die Bedingungen für die Erſcheinung der Kunſt überhaupt entſtanden waren. Sie ſind ihrem Weſen nach untrennbar ohne Auflöſung des Reigens der Kunſt; denn in dieſem Reigen, der die Bewegung der Kunſt ſelbſt iſt, ſind ſie durch ſchönſte Neigung und Liebe ſinnlich und geiſtig ſo wundervoll feſt und lebenbedingend in einander verſchlungen, daß jede einzelne, aus dem Reigen losgelöſt, lebenund bewegungslos nur ein künſtlich angehauchtes, erborgtes Leben noch fortführen kann, nicht, wie im Dreiverein, ſelige Geſetze gebend, ſondern zwangvolle Regeln für mechaniſche Bewegung empfangend.

Beim Anſchauen dieſes entzückenden Reigens der ächteſten, adeligſten Muſen des künſtleriſchen Menſchen, gewahren wir jetzt die drei, eine mit der anderen liebevoll Arm in Arm bis an den Nacken verſchlungen; dann bald dieſe bald jene einzelne, wie um den anderen ihre ſchöne Geſtalt in voller Selbſtändigkeit zu zeigen, ſich aus der Verſchlingung löſend, nur noch mit der äußerſten Handſpitze die Hände der anderen berührend; jetzt die eine, vom Hinblick auf die Doppelgeſtalt ihrer feſtumſchlungenen beiden Schweſtern entzückt, dieſer ſich neigend; dann zwei, vom Reize der einen hingeriſſen, huldigungsvoll ſie grüßend, — um endlich Alle, feſt umſchlungen, Bruſt an Bruſt, Glied an Glied, in brünſtigem Liebeskuſſe zu einer einzigen, wonniglebendigen Geſtalt zu verwachſen. — Das iſt das Lieben und Leben, Freuen und Freien der Kunſt, der Einen, immer ſie ſelben und immer anderen, überreich ſich ſcheidenden und überſelig ſich vereinigenden.

Dieß iſt die freie Kunſt. Der ſüß und ſtark bewegende Drang in jenem Reigen der Schweſtern, iſt der Drang nach Freiheit; der Liebeskuß der Umſchlungenen, die Wonne der gewonnenen Freiheit.

Der Einſame iſt unfrei, weil beſchränkt und abhängig in der Unliebe; der Gemeinſame frei, weil unbeſchränkt und unabhängig durch die Liebe. —

In Allem, was da iſt, iſt das Mächtigſte der Lebenstrieb; er iſt die unwiderſtehliche Kraft des Zuſammenhanges der Bedingungen, die das, was da iſt, erſt hervorgerufen haben, — der Dinge oder Lebenskräfte alſo, die in dem, was durch ſie iſt, das ſind, was ſie in dieſem Vereinigungspunkte ſein können und ſein wollen. Der Menſch befriedigt ſein Lebensbedürfniß durch Nehmen von der Natur: dieß iſt kein Raub ſondern ein Empfangen, in ſich Aufnehmen, Verzehren deſſen, was, als Lebensbedingung des Menſchen in ihn aufgenommen, verzehrt ſein will; denn [illegible]ebensbedingungen, ſelbſt Lebensbedürfniſſe, heben ſich ja nicht [illegible] ſeine Geburt auf.

— ſie währen und nähren ſich in ihm und durch ihn vielmehr ſo lange als er lebt, und die Auflöſung ihres Bundes iſt eben erſt — der Tod. Das Lebensbedürfniß des Lebensbedürfniſſes des Menſchen iſt aber das *Liebesbedürfniß*. Wie die Bedingungen des natürlichen Menſchenlebens in dem Liebesbunde untergeordneter Naturkräfte gegeben ſind, die nach Verſtändniß, Erlöſung, Aufgehen in dem Höheren, eben *dem Menſchen*, verlangten, ſo findet der Menſch ſein Verſtändniß, ſeine Erlöſung und Befriedigung, gleichfalls nur in einem Höheren; dieſes Höhere iſt aber die *menſchliche Gattung*, *die Gemeinſchaft der Menſchen*, denn es giebt für *den* Menſchen nur ein Höheres als er ſelbſt: *die* Menſchen. Die Befriedigung ſeines Liebesbedürfniſſes gewinnt aber der Menſch nur durch *das Geben*, und zwar durch das *Sichſelbſtgeben* an andere Menſchen, in höchſter Steigerung *an die Menſchen überhaupt*. Das Entſetzliche in dem abſoluten Egoiſten iſt, daß er auch in den (anderen) Menſchen nur Naturbedingungen ſeiner Exiſtenz erkennt, ſie — wenn auch auf ganz beſondere, barbariſch kultivirte Weiſe — *verzehrt* wie die Früchte und Thiere der Natur, alſo nicht *geben*, ſondern nur *nehmen* will.

Wie aber der Menſch, ſo wird auch alles von ihm Ausgehende oder Abgeleitete nicht frei, außer durch die Liebe. Freiheit iſt befriedigtes nothwendiges Bedürfniß, höchſte Freiheit befriedigtes höchſtes Bedürfniß: das *höchſte* menſchliche Bedürfniß aber iſt *die Liebe*.

Nichts Lebendiges kann aus der wahren unentſtellten Natur des Menſchen hervorgehen oder von ihr ſich ableiten, was nicht auch der charakteriſtiſchen Weſenheit dieſer Natur vollkommen entſpräche: das charakteriſtiſcheſte Merkmal dieſer Weſenheit iſt aber das Liebesbedürfniß

Jede einzelne Fähigkeit des Menſchen iſt eine beſchränkte; ſeine vereinigten, unter ſich verſtändigten, gegenſeitig ſich helfenden, — alſo ſeine *ſich liebenden* Fähigkeiten ſind aber die ſich genügende, unbeſchränkte, allgemein menſchliche Fähigkeit. So hat denn auch jede *künſtleriſche* Fähigkeit des Menſchen ihre natürlichen Schranken, weil der Menſch nicht *einen* Sinn, ſondern *Sinne* überhaupt hat; jede Fähigkeit leitet ſich aber nur von einem gewiſſen Sinne her; an den Schranken dieſes Sinnes hat daher auch dieſe Fähigkeit ihre Schranken. Die Gränzen der einzelnen Sinne ſind aber auch ihre gegenſeitigen Berührungspunkte, die Punkte, wo ſie in einander fließen, ſich verſtändigen: gerade ſo berühren, verſtändigen ſich die von ihnen hergeleiteten Fähigkeiten. Ihre Schranken heben ſich daher in der Verſtändigung auf; nur was ſich liebt, kann ſich aber verſtändigen, und lieben heißt: den anderen anerkennen, zugleich alſo ſich ſelbſt erkennen; Erkenntniß durch die Liebe iſt Freiheit, die Freiheit der menſchlichen Fähigkeiten — *Allfähigkeit*.

Nur die Kunſt, die dieſer Allfähigkeit des Menſchen entſpricht, iſt ſomit *frei*, nicht die Kunſt*art*, die nur von einer einzelnen menſchlichen Fähigkeit herrührt. Tanzkunſt, Tonkunſt und Dichtkunſt ſind vereinzelt jede *beſchränkt*; in der Berührung ihrer Schranken fühlt jede ſich unfrei, ſobald ſie an ihrem Gränzpunkte nicht der anderen entſprechenden Kunſtart in unbedingt anerkennender Liebe die Hand reicht. Schon das Erfaſſen dieſer Hand hebt ſie über die Schranke hinweg; die vollſtändige Umſchlingung, das vollſtändige Aufgehen in der Schweſter, d. h. das vollſtändige Aufgehen ihrer ſelbſt jenſeits der geſtellten Schranke, läßt aber die Schranke ebenfalls vollſtändig fallen; und ſind alle Schranken in dieſer Weiſe gefallen, ſo ſind weder die Kunſtarten, noch aber auch eben dieſe Schranken mehr vorhanden, ſondern nur die *Kunſt*, die gemeinſame, unbeſchränkte Kunſt ſelbſt.

Eine unſelig falſchverſtandene Freiheit iſt nun aber die des in der Vereinzelung, in der Einſamkeit frei ſein Wollenden. Der Trieb, ſich aus der Gemeinſamkeit zu löſen, für ſich, ganz im Beſonderen frei, ſelbſtändig ſein zu wollen, kann nur zum geraden Gegenſatze dieſes willkürlich Erſtrebten führen: zur vollkommenſten Unſelbſtändigkeit. — Selbſtändig iſt nichts in der Natur, als das, was die Bedingungen ſeines Selbſtſtehens nicht nur in ſich, ſondern auch außer ſich hat: die inneren Bedingungen ſind eben erſt vermöge der äußeren vorhanden. Was ſich unterſcheiden ſoll, muß nothwendig das haben, wovon es ſich zu unterſcheiden hat. Wer ganz er ſelbſt ſein will, muß erſt erkennen, was er iſt; dieß erkennt er aber erſt im Unterſchiede von dem, was er nicht iſt: wollte er das von ihm ſich Unterſcheidende von ſich abtrennen, ſo wäre er ſelbſt eben ja nichts Unterſchiedenes, ſomit ſich ſelbſt Erkennbares mehr. Um ganz das ſein zu wollen, was er für ſich iſt, muß der Einzelne ganz und gar das nicht zu ſein brauchen, was er nicht iſt; ganz was er nicht iſt, iſt ja aber das von ihm Unterſchiedene, und nur in der vollſten Gemeinſamkeit mit dem von ihm Unterſchiedenen, im vollſten Aufgehen in der von ihm unterſchiedenen Gemeinſamkeit kann er eben erſt vollkommen das ſein, was er iſt, ſein ſoll, und vernünftigerweiſe nur ſein will. Nur im Kommunismus findet ſich der Egoismus vollſtändig befriedigt.

Der Egoismus, der ſo unermeßlichen Jammer in die Welt und ſo beklagenswerthe Verſtümmelung und Unwahrheit in die Kunſt gebracht hat, iſt allerdings anderer Art, als der natürliche, vernünftige, der in der Allgemeinſamkeit ſich vollſtändig befriedigt. Er wehrt voll frommer Entrüſtung die Bezeichnung des Egoismus von ſich ab, nennt ſich Bruder- und Chriſten- — Kunſt- und Künſtlerliebe; ſtiftet Gott und der Kunſt Tempel; errichtet Spitäler um das kranke Alter jung und geſund, — Schulen, um die geſunde Jugend alt und krank zu machen; gründet Fakultäten, Rechtsbehörden, Verfaſſungen und Staaten und was Alles noch, — nur, um zu beweiſen, daß er nicht Egoismus ſei: und dieß iſt gerade der allerunerlösbarſte und deßhalb einzig verderbliche für ſich und die Allgemeinheit. Dieß iſt die Vereinzelung der Einzelnen, in der alles vereinzelte Nichtige Etwas, das ganze Allgemeine aber Nichts ſein ſoll; in der ſich jeder brüſtet, ganz für ſich etwas Beſonderes, Originelles zu ſein, während das Ganze in Wahrheit dann nichts Beſonderes und ewig nur Nachgemachtes iſt. Dieß iſt die Selbſtändigkeit des Individuums, bei welcher jeder Einzelne, um durchaus „mit Gottes Hülſe frei“ zu ſein, auf Koſten des Anderen lebt, das zu ſein vergiebt, was Andere ſind, kurz, die umgekehrte Lehre Jeſus': „Nehmen iſt ſeliger, denn Geben“ — befolgt.

Dieß iſt der wahre Egoismus, in welchem jede einzelne Kunſtart ſich als allgemeine Kunſt gebärden möchte, während ſie in Wahrheit dadurch ihre wirkliche Eigenthümlichkeit nur noch verliert. Prüfen wir näher, was unter ſolchen Bedingungen aus jenen drei holdſeligen helleniſchen Schweſtern geworden iſt! —

3.

Tanzkunſt.

Die realſte aller Kunſtarten iſt die Tanzkunſt. Ihr künſtleriſcher Stoff iſt der wirkliche leibliche Menſch, und zwar nicht ein Theil deſſelben, ſondern der ganze, von der Fußſohle bis zum Scheitel, wie er dem Auge ſich darſtellt. Sie ſchließt daher in ſich die Bedingungen für die Kundgebung aller übrigen Kunſtarten ein: der ſingende und ſprechende Menſch muß nothwendig leiblicher Menſch ſein; durch ſeine äußere Geſtalt, durch das Gebahren ſeiner Glieder gelangt der innere, ſingende und ſprechende Menſch zur Anſchauung; Ton- und Dichtkunſt werden in der Tanzkunſt (Mimik) dem vollkommenen kunſtempfänglichen Menſchen, dem nicht nur hörenden, ſondern auch ſehenden, erſt verſtändlich.

Frei wird das Kunſtwerk erſt, indem es ſich unmittelbar den entſprechenden Sinnen kundgiebt, wenn in ſeiner Mittheilung an dieſe Sinne der Künſtler des ſicheren Verſtändniſſes des von ihm Mitgetheilten ſich bewußt wird. Der höchſte, mittheilungswertheſte Gegenſtand der Kunſt iſt der Menſch; zu vollkommen bewußter eigener Beruhigung theilt ſich der Menſch endlich nur durch ſeine leibliche Geſtalt dem ihr entſprechenden Sinne, dem Auge, mit. Ohne Mittheilung an das Auge bleibt alle Kunſt unbefriedigend, daher ſelbſt unbefriedigt, unfrei: ſie bleibt, bei höchſter Vollendung ihres Ausdruckes für das Ohr oder gar nur für das kombinirende, mittelbar erſetzende Denkvermögen, bis zu ihrer verſtändigungsvollen Mittheilung auch an das Auge, nur eine wollende, noch nicht aber vollkommen könnende; können muß aber die Kunſt, und vom Können hat ſehr entſprechend in unſerer Sprache die Kunſt auch ihren Namen. —

Sinnliches Schmerz- oder Wohlempfinden giebt der Leibesmenſch unmittelbar an und mit den Gliedern ſeines Leibes kund, welche Schmerz oder Luſt empfinden; Schmerz- oder Wohlempfinden des ganzen Leibes drückt er durch beziehungsvolle, zu einem Zuſammenhange ſich ergänzende Bewegung aller oder der ausdrucksfähigſten Glieder aus; aus der Beziehung zu einander ſelbſt, dann aus dem Wechſel der ſich ergänzenden, deutenden Bewegungen, endlich aus der mannigfachen Veränderung dieſer Bewegungen — wie ſie von dem Wechſel der von weicher Ruhe bis zu leidenſchaftlichem Ungeſtüm bald allmählich, bald heftig ſchnell fortſchreitenden Empfindungen bedingt werden, — entſtehen die Geſetze unendlich wechſelnder Bewegung ſelbſt, nach denen der künſtleriſch ſich darſtellende Menſch ſich kundgiebt. Der von roheſter Leidenſchaftlichkeit beherrſchte Wilde kennt in ſeinem Tanze faſt keinen anderen Wechſel, als den gleichförmigſten Ungeſtümes und gleichförmigſter, apathiſcher Ruhe. Im Reichthume und in der Mannigfaltigkeit der Übergänge ſpricht ſich der edlere gebildete Menſch aus; je reicher und mannigfaltiger dieſe Übergänge, deſto ruhiger und geſicherter die Anordnung ihres beziehungsvollen Wechſels: das Geſetz dieſer Ordnung iſt aber der Rhythmus.

Der Rhythmus iſt keinesweges eine willkürliche Annahme, nach welcher der künſtleriſche Menſch ſeine Leibesglieder etwa bewegen ſoll, ſondern er iſt die dem künſtleriſchen Menſchen bewußt gewordene Seele der nothwendigen Bewegungen ſelbſt, durch welche dieſer ſeine Empfindungen unwillkürlich mitzutheilen ſtrebt. Iſt die Bewegung mit der Gebärde ſelbſt der gefühlvolle Ton der Empfindung, ſo iſt der Rhythmus ihre verſtändigungsfähige Sprache. Je ſchneller der Wechſel der Empfindung, deſto leidenſchaftlich befangener, deſto unklarer iſt ſich der Menſch ſelbſt, und deſto unfähiger iſt er daher auch ſeine Empfindung verſtändlich mitzutheilen; je ruhiger der Wechſel, deſto anſchaulicher wird dagegen die Empfindung. Ruhe iſt Verweilen; Verweilen der Bewegung iſt aber Wiederholen der Bewegung: was ſich wiederholt, läßt ſich zählen, und das Geſetz dieſer Zählung iſt der Rhythmus.

Durch den Rhythmus wird der Tanz erſt zur Kunſt. Er iſt das Maaß der Bewegungen, durch welche die Empfindung ſich veranſchaulicht, — das Maaß, durch welches ſie erſt zur Verſtändniß ermöglichenden Anſchauung gelangt. Als ſelbſtgegebenes Geſetz der Bewegung iſt aber ſein Stoff, durch den er äußerlich erkennbar und maaßgebend wird, nothwendig aus einem anderen, als dem der Leibesbewegung, entnommen; nur durch ein von mir Unterſchiedenes kann ich mich ſelbſt erkennen; das von der Leibesbewegung Unterſchiedene iſt aber das, was ſich einem von dem Sinne, dem die Leibesbewegung ſich kundgiebt, unterſchiedenen Sinne mittheilt; und dieſer iſt das Ohr. Der Rhythmus, wie er aus der Nothwendigkeit der nach Verſtändlichung ſtrebenden Leibesbewegung hervorgegangen, theilt ſich als äußerlich dargeſtellte, maaßgebende Nothwendigkeit, als Geſetz, dem Tanzenden zunächſt durch den nur dem Ohre wahrnehmbaren Schall mit, — gerade wie in der Muſik das abſtrahirte Maaß des Rhythmus, der Takt, durch eine wiederum dem Auge erkenntliche Bewegung mitgetheilt wird; die, in der Nothwendigkeit der Bewegung ſelbſt bedingte, gleichmäßige Wiederholung ſtellt ſich dem Tanzenden als auffordernde, bedingende Leitung ſeiner Bewegungen in der gleichmäßigen Wiederholung des Schalles dar, wie er am einfachſten zunächſt durch Zuſammenſchlagen der Hände, dann hölzerner, metallener oder ſonſtiger ſchallgebender Gegenſtände erzeugt wird.

Dem Tänzer, der ſich die Anordnung ſeiner Bewegungen durch ein äußerlich wahrnehmbares Geſetz darſtellt, genugt jedoch die bloße

Beſtimmung des Zeitabſchnittes, in der ſich die Bewegung wiederholt, nicht vollſtändig; wie die Bewegung nach dem ſchnellen Wechſel von Zeitabſchnitt zu Zeitabſchnitt ſelbſt dauernd anhält und zu einer verweilenden Darſtellung wird, ſo will er auch den nur plötzlich und mit ſofortigem Verſchwinden ſich kundgebenden Schall zu dauerndem Verweilen, zur Ausdehnung in der Zeit genöthigt wiſſen; er will endlich die Empfindung, welche ſeine Bewegungen beſeelt, im Verweilen des Schalles ebenfalls ausgedrückt haben, denn nur ſo wird das ſelbſtgegebene Maaß des Rhythmus ein dem Tanze vollkommen entſprechendes, indem es nicht nur *eine* Bedingung ſeines Weſens, ſondern nach Möglichkeit *alle* ſeine Bedingungen umfaßt: das *Maaß* ſoll alſo das in einer anderen, verwandten Kunſtart vergegenſtändlichte Weſen des Tanzes ſelbſt ſein.

Dieſe andere Kunſtart, in welcher die Tanzkunſt nothwendig ſich zu erkennen, wiederzufinden, aufzugehen ſich ſehnt, iſt die *Tonkunſt*, die das markige Gerüſt ihres Knochenbaues im Rhythmus eben aus der Tanzkunſt empfängt. —

Der Rhythmus iſt das natürliche, unzerreißbare Band der Tanzkunſt und Tonkunſt; ohne ihn keine Tanzkunſt und keine Tonkunſt. Iſt der Rhythmus als bewegungbindendes, einheitgebendes Geſetz, der *Geiſt* der Tanzkunſt — nämlich die Abſtraktion der leiblichen Bewegung —, ſo iſt er, als ſich bewegende, fortſchreitende Kraft dagegen das *Gebein* der Tonkunſt. Je mehr dieſes Gebein ſich mit dem Fleiſche des Tones umhüllt, deſto unkenntlicher verliert ſich das Geſetz der Tanzkunſt in das beſondere Weſen der Tonkunſt; um ſo mehr erhebt die Tanzkunſt ſich aber auch zur Fähigkeit des Ausdruckes tieferer Herzensfülle, mit welchem ſie einzig dem Weſen des Tones zu entſprechen vermag. Das lebendigſte Fleiſch des Tones iſt jedoch *die menſchliche Stimme*, *das Wort* aber gleichſam wieder der knochige, muskulöſe Rhythmus der menſchlichen Stimme. In der Entſchiedenheit und Beſtimmtheit des Wortes findet die bewegungtreibende Empfindung, wie ſie aus der Tanzkunſt ſich in die Tonkunſt ergoß, aber endlich den unfehlbaren, ſicheren Ausdruck, durch welchen ſie ſich als Gegenſtand zu erfaſſen und klar auszuſprechen vermag. Somit gewinnt ſie durch den zur Sprache gewordenen Ton, in der zur Dichtkunſt gewordenen Tonkunſt ihre höchſte Befriedigung zugleich mit ihrer befriedigendſten Erhöhung, indem ſie von der Tanzkunſt zur *Mimik*, von der breiteſten Darſtellung allgemein leiblicher Empfindungen, zum dichteſten, feinſten Ausdrucke beſtimmter, geiſtiger Affekte des Gefühles und der Willenskraft ſich aufſchwingt. —

Durch dieſes aufrichtigſte, gegenſeitige Durchdringen, Erzeugen und Ergänzen aus ſich ſelbſt und durch einander, der einzelnen Künſte — wie es in Bezug auf Ton- und Dichtkunſt hier vorläufig nur angedeutet wurde, — wird das einige *Kunſtwerk der Lyrik* geboren: in ihm iſt jede, was ſie ihrer Natur nach ſein kann; was ſie nicht mehr zu ſein vermag, entlehnt ſie nicht egoiſtiſch von der anderen, ſondern die andere iſt es ſelbſt für ſie. Im *Drama*, der vollendetſten Geſtaltung der Lyrik, entfaltet jede der einzelnen Künſte aber ihre höchſte Fähigkeit, und namentlich auch die Tanzkunſt. Im Drama iſt ſich der Menſch nach ſeiner vollſten Würde künſtleriſcher Stoff und Gegenſtand zugleich: hat die Tanzkunſt in ihm die ausdrucksvolle Einzel- oder Geſammtbewegung der von den Einzelnen oder von den Geſammten kundzugebenden Empfindungen unmittelbar darzuſtellen, und iſt das aus ihr erzeugte Geſetz des Rhythmus das Verſtändigung leitende Maaß alles in ihm Dargeſtellten überhaupt, — ſo veredelt ſie ſich im Drama zugleich zu ihrem geiſtigſten Ausdrucksvermögen, dem der *Mimik*. Als mimiſche Kunſt wird ſie zum unmittelbaren, allergreifenden Ausdrucke des inneren Menſchen, und nicht mehr der rohſinnliche Rhythmus des Schalles, ſondern der geiſtig ſinnliche der Sprache ſtellt ſich ihr als, ſeinem urſprünglichſten Weſen nach dennoch ſelbſtgegebenes, Geſetz dar. Was die Sprache zu verſtändlichen ſtrebt, alle die Empfindungen und Gefühle, Anſchauungen und Gedanken, wie ſie von weichſter Milde bis zur unbeugbarſten Energie ſich ſteigern und endlich als unmittelbarer Wille ſich kundgeben, — all' dieß wird unbedingt verſtändliche, glaubhafte Wahrheit nur durch die Mimik, ja die Sprache ſelbſt wird als ſinnlicher Ausdruck nicht anders wahr und überzeugend, als durch unmittelbares Zuſammenwirken mit der Mimik. Von dieſer feinen Höhe breitet im Drama die Tanzkunſt ſich wieder abwärts bis zu ihrer urſprünglichſten Eigenthümlichkeit aus, bis dahin, wo die Sprache nur noch ſchildert und deutet, wo die Tonkunſt nur als beſeelter Rhythmus der Schweſter noch huldigt, wo dagegen durch die Schönheit des Leibes und ſeiner Bewegung einzig der nöthig gewordene unmittelbare Ausdruck einer allbeherrſchenden, allerfreuenden Empfindung gegeben zu werden vermag.

So erreicht im Drama die Tanzkunſt ihre höchſte Höhe und ihre vollſte Fülle, entzückend wo ſie anordnet, ergreifend wo ſie ſich unterordnet; immer und überall ſie ſelbſt, weil immer unwillkürlich und deßhalb nothwendig, unentbehrlich: nur da, wo eine Kunſtart nothwendig, unentbehrlich iſt, iſt ſie zugleich ganz das, was ſie iſt, ſein kann und ſein ſoll. — —

Wie beim Thurmbau zu Babel die Völker, als ihre Sprachen ſich verwirrten und ihre Verſtändigung unmöglich wurde, ſich ſchieden, um jedes ſeinen beſonderen Weg zu gehen: ſo ſchieden die Kunſtarten, als alles Nationalgemeinſame in tauſend egoiſtiſche Beſonderheiten ſich zerſplitterte, ſich aus dem ſtolzen, bis in den Himmel ragenden Bau des Drama's, in welchem ſie ihr gemeinſam beſeelendes Verſtändniß verloren hatten.

Beachten wir für jetzt, welches Schickſal die Tanzkunſt erlebte, als ſie den Reigen der Schweſtern verließ, um auf gut Glück allein ſich in die Welt zu verlieren. —

Gab die Tanzkunſt es auf, der griesgrämig tendenziös euripideiſch ſchulmeiſternden Dichtkunſt länger zur Verſtändigung die Hand zu reichen, die dieſe übellauniſch hochmüthig von ſich wies, um ſie nur, zu einer Zweckleiſtung demüthig dargeboten, wieder zu erfaſſen; — ſchied ſie ſich von der philoſophiſchen Schweſter, die in trübſinniger Frivolität ihre jugendlichen Reize nur noch zu beneiden, nicht mehr zu lieben vermochte, — ſo konnte ſie die Hülfe der ihr nächſten, der Tonkunſt, doch nie vollſtändig entbehren. Durch ein unauflösbares Band war ſie an ſie gebunden, die Tonkunſt hatte den Schlüſſel zu ihrer Seele in ihren Händen. Wie nach dem Tode des Vaters, in deſſen Liebe ſie Alle ſich vereinigten und all' ihr Lebensgut als ein gemeinſames wußten, die Erben eigenſüchtig abwägen, was ihnen zum beſonderen Eigen gehöre, — ſo erwog aber auch die Tanzkunſt, daß jener Schlüſſel von ihr geſchmiedet ſei, und forderte ihn, als Bedingung ihres abgeſonderten Lebens, für ſich allein zurück. Gern entſagte ſie dem gefühlvollen Tone der Stimme ihrer Schweſter; durch dieſe Stimme, deren Mark das Wort der Dichtkunſt war, hätte ſie ſich ja unerlösbar an dieſe hochmüthige Leiterin gefeſſelt fühlen müſſen! Aber jenes Werkzeug, aus Holz oder Metall, das muſikaliſche Inſtrument, das ihre Schweſter — im liebevollen Drange, auch den todten Stoffen der Natur ihren ſeelenvollen Athem einzuhauchen — zur Unterſtützung und Steigerung ihrer Stimme ſich gebildet hatte, — dieß Werkzeug, das ja genügend die Fähigkeit beſaß, ihr das nothwendige leitende Maaß des Taktes und des Rhythmus', ſogar mit Nachahmung des Stimmentonreizes der Schweſter darzuſtellen, — das muſikaliſche Inſtrument nahm ſie mit ſich, ließ unbekümmert die Schweſter Tonkunſt im Glauben an das Wort durch den uferloſen Strom chriſtlicher Harmonie dahin ſchwimmen, und warf mit leichtfertigem Selbſtvertrauen ſich in die luxusbedürftigen Räume der Welt.

Wir kennen dieſe hochaufgeſchürzte Geſtalt: wer iſt ihr nicht begegnet? Überall wo plumpes modernes Behagen zum Verlangen nach Unterhaltung ſich anläßt, ſtellt ſie ſich mit höchſter Gefälligkeit ein, und leiſtet für's Geld was man nur will. Ihre höchſte Fähigkeit, mit der ſie nichts mehr anzufangen wußte, die Fähigkeit, durch ihre Gebärden, ihre Mienen, den Gedanken der Dichtkunſt in ſeinem

Verlangen nach wirklicher Menſchwerdung zu erlöſen, hat ſie in ſtupider Gedankenloſigkeit — ſie weiß nicht an wen? — verloren oder verſchenkt. Sie hat mit allen Zügen ihres Geſichtes, wie mit allen Gebärden ihrer Glieder, nur noch unbegränzte Gefälligkeit auszudrücken. Ihre einzige Sorge iſt, ſo erſcheinen zu können, als ob ſie irgend etwas abzuſchlagen vermöchte, und dieſer Sorge entledigt ſie ſich in dem einzigen mimiſchen Ausdrucke, deſſen ſie noch fähig iſt, in dem unerſchütterlichſten Lächeln unbedingteſter Bereitwilligkeit zu Allem und Jedem. Bei dieſem unveränderlich feſtſtehenden Ausdrucke ihrer Geſichtszüge entſpricht ſie dem Verlangen nach Abwechſelung und Bewegung nur noch durch die Beine; alle Kunſtfähigkeit iſt ihr vom Scheitel herab durch den Leib in die Füße gefahren. Kopf, Nacken, Leib und Schenkel ſind nur noch zum unvermittelten Einladen durch ſich ſelbſt da, wogegen die Füße allein übernommen haben darzuſtellen, was ſie zu leiſten vermöge, wobei Hände und Arme, des nöthigen Gleichgewichtes wegen, ſie ſchweſterlich unterſtützen. Was im Privatleben, — wenn unſere moderne Staatsbürgerſchaft, dem Herkommen und einer geſellſchaftlich zeitvertreibenden Gewohnheit gemäß, ſich auf ſogenannten Bällen zum Tanze anläßt, — man ſich mit civiliſirt hölzerner Ausdrucksloſigkeit ſchüchtern anzudeuten erlaubt, das iſt jener grundgütigen Tänzerin geſtattet, auf öffentlicher Bühne mit unumwundenſter Aufrichtigkeit auszuſprechen; denn — ihr Gebahren iſt ja nur Kunſt, nicht Wahrheit, und wie ſie einmal außer dem Geſetze erklärt iſt, ſteht ſie nun über dem Geſetze: wir können uns durch ſie reizen laſſen, ohne ja deßhalb im geſitteten Leben ihren Reizungen zu folgen, — wie im Gegenſatze hierzu auch die Religion Reizungen zur Güte und Tugend darbietet, denen im gewöhnlichen Leben uns hinzugeben wir dennoch durchaus nicht genöthigt ſind. Die Kunſt iſt frei, — und die Tanzkunſt zieht aus dieſer Freiheit ihren Vortheil; und daran thut ſie recht, wozu wäre ſonſt die Freiheit da? —

Wie mochte dieſe edle Kunſt ſo tief fallen, daß ſie in unſerem öffentlichen Kunſtleben nur noch als Spitze aller in ſich vereinigten Buhlerkünſte ſich Geltung zu verſchaffen, ihr Leben zu friſten vermag? Daß ſie in den unehrenhafteſten Feſſeln niedrigſter Abhängigkeit unrettbar ſich gefangen geben muß? — Weil alles aus ſeinem Zuſammenhange Geriſſene, Einzelne, Egoiſtiſche, in Wahrheit unfrei, d. h. abhängig von einem ihm Fremdartigen werden muß. Der bloße leibliche Sinnenmenſch, der bloße Gefühls-, der bloße Verſtandesmenſch, ſind zu jeder Selbſtändigkeit als wirklicher Menſch unfähig; die Ausſchließlichkeit ihres Weſens läßt dieſes zum ausſchreitenden Unmaaß führen, denn das gedeihliche Maaß giebt ſich — und zwar von ſelbſt — nur in der Gemeinſamkeit des Gleichartigen und doch Unterſchiedenen; das Unmaaß aber iſt die abſolute Unfreiheit eines Weſens, und dieſe Unfreiheit ſtellt ſich nothwendig als äußere Abhängigkeit dar. —

Die Tanzkunſt gab in ihrer Trennung von der wahren Muſik und namentlich auch von der Dichtkunſt, nicht nur ihre höchſte Fähigkeit auf, ſondern ſie verlor auch von ihrer Eigenthümlichkeit. Eigenthümlich iſt nur das, was aus ſich ſelbſt zu erzeugen vermag: die Tanzkunſt war eine vollkommen eigenthümliche, ſo lange ſie aus ihrem innerſten Weſen und Bedürfniſſe die Geſetze zu erzeugen vermochte, nach denen ſie zur verſtändigungsfähigen Erſcheinung kam. Heut' zu Tage iſt nur noch der Volks-, der Nationaltanz eigenthümlich, denn auf unnachahmliche Weiſe giebt er aus ſich, wie er in die Erſcheinung tritt, ſein beſonderes Weſen in Gebärde, Rhythmus und Takt kund, deren Geſetze er unwillkürlich ſelbſt ſchuf, und die als Geſetze erſt erkennbar, mittheilbar werden, wenn ſie aus dem Volkskunſtwerke, als ſein abſtrahirtes Weſen, wirklich hervorgegangen ſind. Weitere Entwickelung des Volkstanzes zur reicheren, allfähigen Kunſt iſt nur in Verbindung mit der, durch ihn nicht mehr beherrſchten, ſondern wiederum frei gebahrenden Tonkunſt und der Dichtkunſt möglich, weil in der verwandten Fähigkeit, und unter den Anregungen dieſer Künſte, ſie ihre eigenthümliche

Fähigkeit allein im vollſten Maaße entfalten und erweitern kann. Das Kunſtwerk der griechiſchen Lyrik zeigt uns, wie die, der Tanzkunſt eigenthümlichen Geſetze des Rhythmus, in der Tonkunſt und namentlich in der Dichtkunſt, durch die Eigenthümlichkeit gerade *dieſer* Künſte, wieder unendlich mannigfaltig und charakteriſtiſch weiter entwickelt und bereichert, der Tanzkunſt unerſchöpflich neue Anregung zum Auffinden neuer, ihr wiederum eigenthümlicher Bewegungen gaben, und wie ſo in lebensfreudiger, überreicher Wechſelwirkung die Eigenthümlichkeit einer jeden Kunſtart zu ihrer vollendetſten Fülle ſich erheben konnte. Dem modernen Volkstanze durften die Früchte ſolcher Wechſelwirkung nicht zu gut kommen: wie alle Volkskunſt der modernen Nationen durch die Einwirkung des Chriſtenthumes und der chriſtlich-ſtaatlichen Civiliſation in ihrem Keime zurückgedrängt wurde, hat auch er, als einſame Pflanzenart, nie zu reicher mannigfaltiger Entwickelung gedeihen können. Dennoch ſind die einzigen eigenthümlichen Erſcheinungen im Gebiete des Tanzes, die unſerer heutigen Welt bekannt werden, nur die Produkte des Volkes, wie ſie dem Charakter bald dieſer oder jener Nationalität entkeimten oder ſelbſt noch entkeimen. Alle unſere civiliſirte eigentliche Tanzkunſt iſt nur eine Kompilation dieſer Volkstänze: die Volksweiſe jeder Nationalität wird von ihr aufgenommen, verwendet, entſtellt, — aber nicht weiter entwickelt, weil ſie — als Kunſt — immer nur von fremder Nahrung ſich erhält. Ihr Verfahren iſt daher immer nur ein abſichtsvolles, künſtliches Nachahmen, Zuſammenſetzen, ein Ineinanderſchieben, keinesweges aber Zeugen und Neugeſtalten; ihr Weſen iſt das der Mode, die aus bloßem Verlangen nach Abwechſelung heute dieſer, morgen jener Weiſe den Vorzug giebt. Sie muß ſich daher willkürliche Syſteme machen, ihre Abſicht in Regeln bringen, in unnöthigen Vorausſetzungen und Annahmen ſich kundgeben, um von ihren Jüngern begriffen und ausgeführt werden zu können. Dieſe Syſteme und Regeln *vereinſamen* ſie aber als Kunſt vollends ganz, und verwehren ihr jede geſunde Verbindung zur gemeinſchaftlichen Wirkſamkeit mit einer anderen Kunſtart. Die nur durch Geſetze und willkürliche Normen am künſtlichen Leben erhaltene Unnatur iſt durchaus egoiſtiſch, und wie ſie aus ſich ſelbſt zeugungsunfähig iſt, wird ihr auch jede Begattung unmöglich.

Dieſe Kunſt hat daher kein Liebesbedürfniß; ſie kann nur nehmen, nicht aber geben; ſie zieht allen fremden Lebensſtoff in ſich hinein, zerſetzt und verzehrt ihn, löſt ihn in ihr eigenes unfruchtbares Weſen auf, vermag aber nicht mit einem außer ihr begründeten Lebenselemente ſich zu vermiſchen, weil ſie ſelbſt ſich nicht zu geben vermag.

So läßt ſich unſere moderne Tanzkunſt in der Pantomime auch zu der Abſicht des Drama's an; ſie will, wie jede vereinſamte egoiſtiſche Kunſtart, für ſich Alles ſein, Alles können und Alles allein vermögen; ſie will Menſchen, menſchliche Vorfälle, Zuſtände, Konflikte, Charaktere und Beweggründe darſtellen, ohne von der Fähigkeit, durch welche der Menſch erſt fertig iſt, der Sprache, Gebrauch zu machen; ſie will dichten, ohne der Dichtkunſt ſich zuzugeſellen. Was gebiert ſie nun in dieſer ſpröden Unvermiſchtheit und „Unabhängigkeit“? Das allerabhängigſte, krüppelhaft verſtümmeltſte Geſchöpf: Menſchen, die nicht reden können, und nicht etwa, weil ihnen durch ein Unglück die Gabe der Sprache verſagt wäre, ſondern die aus Eigenſinn nicht ſprechen wollen; Darſteller, die uns jeden Augenblick aus einer unſeligen Verzauberung erlöſt dünken, ſobald ſie es einmal über ſich gewännen, dem peinlichen Stammeln der Gebärde durch ein geſund geſprochenes Wort ein Ende zu machen, denen aber die Regeln und Vorſchriften der pantomimiſchen Tanzkunſt verbieten, durch einen natürlichen Sprachlaut ihr unbeflecktes Tanzſelbſtändigkeitsgefühl zu entweihen.

So jammervoll abhängig iſt aber dieſes ſtumme abſolute Schauſpiel, daß es im glücklichen Falle nur mit dramatiſchen Stoffen ſich abzugeben getraut, die zu der menſchlichen Vernunft in gar keine Beziehung zu treten brauchen, — aber ſelbſt in den günſtigſten

Fällen dieſer Art ſich zu dem ſchmählichen Auskunftsmittel genöthigt ſieht, ſeine eigentliche Abſicht dem Zuſchauer durch ein erklärendes Programm mitzutheilen!

Und hierbei giebt ſich unläugbar noch das edelſte Beſtreben der Tanzkunſt kund; ſie will doch wenigſtens Etwas ſein, ſie ſchwingt ſich doch zu der Sehnſucht nach dem höchſten Kunſtwerke, dem Drama, auf; ſie ſucht ſich dem widerlich lüſternen Blicke der Frivolität zu entziehen, indem ſie nach einem künſtleriſchen Schleier greift, der ihre ſchmachvolle Blöße decken ſoll. Aber in welche unwürdigſte Abhängigkeit muß ſie gerade bei der Kundgebung dieſes Strebens ſich werfen! Mit welch' jämmerlicher Entſtellung muß ſie das eitle Verlangen nach unnatürlicher Selbſtändigkeit büßen. Sie, ohne deren höchſte, eigenthümlichſte Mitwirkung das höchſte, edelſte Kunſtwerk nicht zur Erſcheinung gelangen kann, muß — aus dem Vereine ihrer Schweſtern geſchieden — von Proſtitution zur Lächerlichkeit, von Lächerlichkeit zur Proſtitution ſich flüchten! —

O herrliche Tanzkunſt! O ſchmähliche Tanzkunſt! —

4.

Tonkunſt.

Das Meer trennt und verbindet die Länder: ſo trennt und verbindet die Tonkunſt die zwei äußerſten Gegenſätze menſchlicher Kunſt, die Tanz- und Dichtkunſt.

Sie iſt das Herz des Menſchen; das Blut, das von ihm aus ſeinen Umlauf nimmt, giebt dem nach außen gewandten Fleiſche ſeine warme, lebenvolle Farbe, — die nach innen ſtrebenden Nerven des Gehirnes nährt es aber mit wellender Schwungkraft. Ohne die Thätigkeit des Herzens bliebe die Thätigkeit des Gehirnes nur ein mechaniſches Kunſtſtück; die Thätigkeit der äußeren Leibesglieder ein ebenſo mechaniſches, gefühlloſes Gebahren. Durch das Herz fühlt der Verſtand ſich dem ganzen Leibe verwandt, ſchwingt der bloße Sinnenmenſch ſich zur Verſtandesthätigkeit empor.

Das Organ des Herzens aber iſt der Ton; ſeine künſtleriſch bewußte Sprache, die Tonkunſt. Sie iſt die volle, wallende Herzensliebe, die das ſinnliche Luſtempfinden adelt, und den unſinnlichen Gedanken vermenſchlicht. Durch die Tonkunſt verſtehen ſich Tanz- und Dichtkunſt: in ihr berühren ſich mit liebevollem Durchdringen die Geſetze, nach denen beide ihrer Natur gemäß ſich kundgeben; in ihr wird das Wollen beider zum Unwillkürlichen, das Maaß der Dichtkunſt, wie der Takt der Tanzkunſt, zum nothwendigen Rhythmus des Herzensſchlages.

Empfängt ſie die Bedingungen, unter denen ſie ſich kundgiebt, von ihren Schweſtern, ſo giebt ſie ihnen ſie in unendlicher Verſchönerung als Bedingung ihrer eigenen Kundgebungen zurück; führt die Tanzkunſt ihr eigenes Bewegungsgeſetz der Tonkunſt zu, ſo weiſt dieſe ihr es als ſeelenvoll ſinnlich verkörperten Rhythmus zum Maaße veredelter, verſtändlicher Bewegung wieder an; erhält ſie von der Dichtkunſt die ſinnvolle Reihe ſcharfgeſchnittener, durch Bedeutung und Maaß verſtändnißvoll vereinter Wörter als gedankenreich ſinnlichen Körper zur Feſtigung ihres unendlich flüſſigen Tonelementes, ſo führt ſie ihr dieſe geſetzvolle Reihe mittelbar vorſtellender, zu Bildern, noch nicht aber zu unmittelbarem, nothwendig wahrem Ausdrucke verdichteter, gedankenhaft-ſehnſüchtiger Sprachlaute, als Gefühlsunmittelbare, unfehlbar rechtfertigende und erlöſende Melodie wieder zu.

In tonbeſeeltem Rhythmus und Melodie gewinnen Tanzkunſt und Dichtkunſt ihr eigenes Weſen, ſinnlich vergegenſtändlicht, und unendlich verſchönert und befähigt, wieder zurück, erkennen und lieben ſich ſelbſt. Rhythmus und Melodie ſind aber die Arme der Tonkunſt, mit denen dieſe ihre Schweſtern zu liebevollem Verwachſen umſchlingt; ſie ſind die Ufer, durch die ſie, das Meer, zwei Kontinente verbindet. Tritt dieſes Meer von den Ufern zurück, und breitet ſich die Wüſte des Abgrundes zwiſchen ihm und den Ufern aus, ſo wird kein ſegelfrohes Schiff mehr von dem einen zum anderen Kontinente tragen; auf immer bleiben ſie getrennt, — bis etwa mechaniſche Erfindungen, vielleicht Eiſenbahnen, die Wüſte fahrbar zu machen vermögen: dann ſetzt man wohl auch mit Dampfſchiffen vollends über das Meer; die Athemkraft des allbelebenden Windhauches erſetzt der Qualm der Maſchine: weht der Wind naturgemäß nach Oſten, was kümmert's? — die Maſchine klappert nach Weſten, wohin man gerade will; der Tanzmacher holt ſich ſo, über den dampfbezwungenen Meeresrücken der Muſik, vom Dichtungskontinente her das Programm zu einer neuen Pantomime, der Bühnenſtückverfertiger vom Tanzkontinente ſo viel Beinſchwungſtoff, als ihn gerade zum Lockermachen einer verſtockten Situation nöthig dünkt. — Sehen wir, was aus der Schweſter Tonkunſt ward, ſeit dem Tode des allliebenden Vaters Drama! —

Noch dürfen wir das Bild des Meeres für das Weſen der Tonkunſt nicht aufgeben. Sind Rhythmus und Melodie die Ufer, an denen die Tonkunſt die beiden Kontinente der ihr urverwandten Künſte erfaßt und befruchtend berührt, ſo iſt der Ton ſelbſt ihr flüſſiges ureigenes Element, die unermeßliche Ausdehnung dieſer Flüſſigkeit aber das Meer der Harmonie. Das Auge erkennt nur die Oberfläche dieſes Meeres: nur die Tiefe des Herzens erfaßt ſeine Tiefe. Aus ſeinem nächtlichen Grunde herauf dehnt es ſich zum ſonnighellen Meeresſpiegel aus: von dem einen Ufer kreiſen auf ihm die weiter und weiter gezogenen Ringe des Rhythmus; aus den ſchattigen Thälern des anderen Ufers erhebt ſich der ſehnſuchtsvolle Lufthauch, der dieſe ruhige Fläche zu den anmuthig ſteigenden und ſinkenden Wellen der Melodie aufregt.

In dieſes Meer taucht ſich der Menſch, um erfriſcht und ſchön dem Tageslichte ſich wiederzugeben; ſein Herz fühlt ſich wunderbar erweitert, wenn er in dieſe, aller unerdenkbarſten Möglichkeiten fähige Tiefe hinabblickt, deren Grund ſein Auge nie ermeſſen ſoll, deren Unergründlichkeit ihn daher mit Staunen und der Ahnung des Unendlichen erfüllt. Es iſt die Tiefe und Unendlichkeit der Natur ſelbſt, die dem forſchenden Menſchenauge den unermeßlichen Grund ihres ewigen Keimens, Zeugens und Sehnens verhüllt, eben, weil das Auge nur das zur Erſcheinung Gekommene, das Entkeimte, Gezeugte und Erſehnte erfaſſen kann. Dieſe Natur iſt aber wiederum keine andere, als die Natur des menſchlichen Herzens ſelbſt, das die Gefühle des Liebens und Sehnens nach ihrem unendlichſten Weſen in ſich ſchließt, das die Liebe und das Sehnen ſelbſt iſt, und — wie es in ſeiner Unerſättlichkeit ſich ſelbſt nur will — ſich ſelbſt auch nur erfaßt und begreift.

Regt dieſes Meer aus ſeiner eigenen Tiefe ſich ſelbſt auf, gebiert es den Grund ſeiner Bewegung aus dem Urgrunde ſeines eigenen Elementes, ſo iſt auch ſeine Bewegung eine endloſe, nie beruhigte, ewig ungeſtillt zu ſich ſelbſt zurückkehrende, ewig wiederverlangend von Neuem ſich erregende. Entbrennt die ungeheure Fülle dieſes Sehnens aber an einem außerhalb ihm liegenden Gegenſtande; tritt aus der ſicheren, feſtbeſtimmten Erſcheinungswelt dieſer maaßgebende Gegenſtand zu ihm; zündet der ſonnenumſtrahlte, ſchlank und rüſtig ſich bewegende Menſch durch den Blitz ſeines glänzenden Auges die Flamme dieſes Sehnens, — erregt er mit ſeinem ſchwellenden Athem die elaſtiſche Maſſe des Meerkryſtalles, — möge die Gluth noch ſo hoch lodern, möge der Sturm noch ſo gewaltig die Meeresfläche aufwühlen, — die Flamme leuchtet endlich, nach dem Verdampfen wilder Gluthen, doch als mildglänzendes Licht, — die Meeresfläche, nach dem Verſchäumen rieſiger Wogen, kräuſelt ſich endlich doch nur noch zum wonnigen Spiele der Wellen; und der Menſch, froh der ſüßen Harmonie ſeines ganzen Weſens, überläßt ſich im leichten Nachen dem vertrauten Elemente, ſteuert ſicher nach der Weiſung jenes wohlbekannten, mildglänzenden Lichtes. —

Der Hellene, wenn er ſein Meer beſchiffte, verlor nie das Küſtenland aus dem Auge: ihm war es der ſichere Strom, der ihn von Geſtade zu Geſtade trug, auf dem er zwiſchen den wohlvertrauten Ufern nach dem melodiſchen Takte der Ruder dahinfuhr, — hier das Auge dem Tanze der Waldnymphen, dort das Ohr dem Götterhymnus zugewandt, deſſen ſinnig melodiſchen Wortreigen die Lüfte aus dem Tempel von der Berghöhe ihm zuführten. Auf der Fläche des Waſſers ſpiegelten ſich ihm, von blauem Ätherſaume begränzt, getreu die Küſten des Landes mit Felſen, Thälern, Bäumen, Blumen und Menſchen: und dieſes reizend wogende, vom friſchen Fächeln der Lüfte anmuthig bewegte Spiegelbild dünkte ihn Harmonie. —

Von den Ufern des Lebens ſchied ſich der Chriſt. — Weiter und unbegränzter ſuchte er das Meer auf, um endlich auf dem Ozeane zwiſchen Meer und Himmel gränzenlos allein zu ſein. Das Wort, das Wort des Glaubens war ſein Kompaß, der ihn unverwandt nur nach dem Himmel wies. Über ihm ſchwebte dieſer Himmel, nach jedem Horizonte hin ſenkte er ſich als Gränze des Meeres herab; nie aber erreichte der Segler dieſe Gränze: von Jahrhundert zu Jahrhundert ſchwamm er unerlöſt der immer vorſchwebenden und nie doch erreichten neuen Heimath zu, bis ihn der Zweifel an die Tugend ſeines Kompaſſes erfaßte, bis er auch ihn als letztes menſchliches Gaukelwerk grimmig über Bord warf, und nun, aller Bande ledig, ſteuerlos der unerſchöpflichen Willkür der Meereswogen ſich übergab. In ungeſtillter, zorniger Liebeswuth regte er die Tiefen des Meeres gegen den unerreichbaren Himmel auf: die Unerſättlichkeit der Gier des Liebens und Sehnens ſelbſt, das gegenſtandslos ewig und ewig nur ſich ſelbſt lieben und erſehnen muß, — dieſe tiefſte, unerlösbare Hölle des raſtloſeſten Egoismus, der ohne Ende ſich ausdehnt, wünſcht und will, und ewig und ewig doch nur ſich wünſchen und wollen kann, — trieb er gegen die abſtrakte blaue Himmelsallgemeinheit an, das gegenſtandsbedürftigſte allgemeine Verlangen — gegen die abſolute Ungegenſtändlichkeit ſelbſt. Selig, unbedingt ſelig, im weiteſten, unermeſſenſten Sinne ſelig ſein, und zugleich doch ganz es ſelbſt bleiben zu wollen, war die unerſättliche Sehnſucht des chriſtlichen

Gemüthes. So hob ſich das Meer aus ſeinen Tiefen zum Himmel, ſo ſank es vom Himmel immer wieder zu ſeinen Tiefen zurück; ewig es ſelbſt, und deßhalb ewig unbefriedigt, — wie das maaßloſe, allbeherrſchende Sehnen des Herzens, das nie ſich geben, in einem Gegenſtande aufgehen zu dürfen, ſondern nur es ſelbſt zu ſein ſich verdammt.

Doch in der Natur ringt alles Unmäßige nach Maaß; alles Gränzenloſe ziehet ſich ſelbſt Gränzen; die Elemente verdichten ſich endlich zur beſtimmten Erſcheinung, und auch das ſchrankenloſe Meer chriſtlichen Sehnens fand das neue Küſtenland, an dem ſich ſein Ungeſtüm brechen konnte. Wo wir am fernen Horizonte die ſtets erſtrebte, nie aber gefundene Einfahrt in den unbegränzten Himmelsraum wähnten, da entdeckte endlich der kühnſte aller Seefahrer Land, menſchenbewohntes, wirkliches, ſeliges Land. Durch ſeine Entdeckung iſt der weite Ozean nicht nur ermeſſen, ſondern den Menſchen auch zum Binnenmeere gemacht worden, um das ſich die Küſten nur zu undenklich weiterem Kreiſe ausbreiten. Hat Columbus uns aber gelehrt den Ozean zu beſchiffen, und ſo alle Kontinente der Erde zu verbinden; iſt durch ſeine Entdeckung weltgeſchichtlich der kurzſichtige nationale Menſch zum allſichtigen, univerſellen, — zum Menſchen überhaupt geworden, ſo ſind durch den Helden, der das weite, uferloſe Meer der abſoluten Muſik bis an ſeine Gränzen durchſchiffte, die neuen, ungeahnten Küſten gewonnen worden, die dieſes Meer von dem alten urmenſchlichen Kontinente nun nicht mehr trennt, ſondern für die neugeborene, glückſelige künſtleriſche Menſchheit der Zukunft verbindet; und dieſer Held iſt kein anderer als — Beethoven. —

Als die Tonkunſt ſich aus dem Reigen der Schweſtern loslöſte, nahm ſie, als unerläßlichſte nächſte Lebensbedingung, — wie die leichtfertige Schweſter Tanzkunſt ſich von ihr das rhythmiſche Maaß entnommen hatte, — von der ſinnenden Schweſter Dichtkunſt das Wort mit; aber nicht etwa das menſchenſchöpferiſche, geiſtig dichtende

Wort, ſondern nur das körperlich unerläßliche, den verdichteten Ton. Hatte ſie der ſcheidenden Tanzkunſt den rhythmiſchen Takt zum beliebigen Gebrauche überlaſſen, ſo erbaute ſie ſich nun einzig durch das Wort, das Wort des chriſtlichen Glaubens, dieſes flüſſige, gebeinlos verſchwimmende, das ihr ohne Widerſtreben und gern bald vollkommen Macht über ſich ließ. Je mehr das Wort zum bloßen Stammeln der Demuth, zum bloßen Lallen unbedingter kindlicher Liebe ſich verflüchtigte, deſto nothwendiger ſah die Tonkunſt ſich veranlaßt, aus dem unerſchöpflichen Grunde ihres eigenen flüſſigen Weſens ſich zu geſtalten. Das Ringen nach ſolcher Geſtaltung iſt der Aufbau der *Harmonie*.

Die Harmonie wächſt von unten nach oben als ſchnurgerade Säule aus der Zuſammenfügung und Übereinanderſchichtung verwandter Tonſtoffe. Unaufhörlicher Wechſel ſolcher immer neu aufſteigenden und neben einander gefügten Säulen macht die einzige Möglichkeit abſoluter harmoniſcher Bewegung nach *der* Breite zu aus. Das Gefühl nothwendiger Sorge für die Schönheit dieſer Bewegung nach der Breite iſt dem Weſen der abſoluten Harmonie fremd; ſie kennt nur die Schönheit des Farbenlichtwechſels ihrer Säulen, nicht aber die Anmuth ihrer zeitlich wahrnehmbaren Anordnung, — denn dieſe iſt das Werk des Rhythmus. Die unerſchöpflichſte Mannigfaltigkeit jenes Farbenlichtwechſels iſt dagegen der ewig ergiebige Quell, aus dem ſie mit maaßloſem Selbſtgefallen unaufhörlich neu ſich darzuſtellen vermag; der Lebenshauch, der dieſen raſtloſen, nach Willkür ſich wiederum ſelbſtbedingenden, Wechſel bewegt und beſeelt, iſt das Weſen des Tones ſelbſt, der Athem unergründlicher, allgewaltiger Herzensſehnſucht. Im Reiche der Harmonie iſt daher nicht Anfang und Ende, wie die gegenſtandsloſe, ſich ſelbſt verzehrende Gemüthsinbrunſt, unkundig ihres Quelles, nur ſie ſelbſt iſt, Verlangen, Sehnen, Stürmen, Schmachten, — *Erſterben*, d. h. Sterben ohne in einem Gegenſtande ſich befriedigt zu haben, alſo Sterben ohne zu ſterben, ſomit immer wieder Zurückkehr zu ſich ſelbſt.

So lange das Wort in Macht war, gebot es Anfang und Ende; als es in den bodenloſen Grund der Harmonie verſank, als es nur noch „Ächzen und Seufzen der Seele“ war — wie auf der brünſtigſten Höhe der katholiſchen Kirchenmuſik —, da ward auch das Wort willkürlich auf der Spitze jener harmoniſchen Säulen, der unrhythmiſchen Melodie, wie von Woge zu Woge geworfen, und die unermeßliche harmoniſche Möglichkeit mußte aus ſich nun ſelbſt die Geſetze für ihr endliches Erſcheinen geben. Dem Weſen der Harmonie entſpricht kein anderes künſtleriſches Vermögen des Menſchen: nicht an den ſinnlich beſtimmten Bewegungen des Leibes, nicht an der ſtrengen Folge des Denkens vermag es ſich zu ſpiegeln, — nicht wie der Gedanke an der erkannten Nothwendigkeit der ſinnlichen Erſcheinungswelt, nicht wie die Leibesbewegung an der zeitlich wahrnehmbaren Darſtellung ihrer unwillkürlichen, ſinnlich wohlbedingten Beſchaffenheit, ſein Maaß ſich vorzuſtellen: ſie iſt wie eine dem Menſchen wahrnehmbare, nicht aber begreifliche Naturmacht. Aus ihrem eigenen maaßloſen Grunde muß die Harmonie ſich, aus äußerer — nicht innerer — Nothwendigkeit zu ſicherer, endlicher Erſcheinung ſich abzuſchließen, Geſetze bilden und befolgen. Dieſe Geſetze der Harmoniefolge, auf das Weſen der Verwandtſchaft ſo gegründet, wie jene harmoniſchen Säulen, die Akkorde, ſelbſt aus der Verwandtſchaft der Tonſtoffe ſich bildeten, vereinigen ſich nun zu einem Maaße, welches dem ungeheuren Spielraum willkürlicher Möglichkeiten eine wohlthätige Schranke ſetzt. Sie geſtatten die mannigfaltigſte Wahl aus dem Bereiche harmoniſcher Familien, dehnen die Möglichkeit wahlverwandtſchaftlicher Verbindungen mit den Gliedern fremder Familien bis zum freien Belieben aus, verlangen jedoch vor Allem ſichere Befolgung der verwandtſchaftlichen Hausgeſetze der einmal gewählten Familie und getreues Verharren bei ihr, um eines ſeligen Endes willen. Dieſes Ende, alſo das Maaß der zeitlichen Ausdehnung des Tonſtückes überhaupt, zu geben oder zu bedingen, vermögen die unzähligen Anſtandsregeln der Harmonie aber nicht; ſie können, als wiſſenſchaftlich lehr- oder erlernbarer Theil der Tonkunſt, die flüſſige Tonmaſſe der Harmonie ſondern und zu begränzten Körpern abſcheiden, nicht aber das zeitliche Maaß dieſer begränzten Maſſen beſtimmen.

War die ſchrankenſetzende Macht der Sprache verſchlungen, und konnte die zur Harmonie gewordene Tonkunſt unmöglich auch noch ihr zeitlich maaßgebendes Geſetz aus ſich finden, ſo mußte ſie ſich an den Reſt des, von der Tanzkunſt ihr übrig gelaſſenen, rhythmiſchen Taktes wenden; rhythmiſche Figuren mußten die Harmonie beleben; ihr Wechſel, ihre Wiederkehr, ihre Trennung und Vereinigung, mußten die flüſſige Breite der Harmonie, wie urſprünglich das Wort den Ton, verdichten und zum zeitlich ſicheren Abſchluß bringen. Eine innere, nach rein menſchlicher Darſtellung verlangende Nothwendigkeit lag dieſer rhythmiſchen Belebung aber nicht zum Grunde; nicht der fühlende, denkende und wollende Menſch, wie er durch Sprache und Leibesbewegung ſich kundgiebt, war ihre treibende Kraft; ſondern eine in ſich aufgenommene *äußere* Nothwendigkeit der nach egoiſtiſchem Abſchluß verlangenden Harmonie. Dieſes rhythmiſche Wechſeln und Geſtalten, das ſich nicht nach innerer Nothwendigkeit bewegte, konnte daher nur nach willkürlichen Geſetzen und Erfindungen belebt werden; und dieſe Geſetze und Erfindungen ſind die des *Kontrapunktes*.

Der Kontrapunkt, in ſeinen mannigfaltigen Geburten und Ausgeburten, iſt das künſtliche Mitſichſelbſtſpielen der Kunſt, die Mathematik des Gefühles, der mechaniſche Rhythmus der egoiſtiſchen Harmonie. In ſeiner Erfindung gefiel ſich die abſtrakte Tonkunſt dermaßen, daß ſie ſich einzig und allein als abſolute, für ſich beſtehende Kunſt ausgab; — als Kunſt, die durchaus keinem menſchlichen Bedürfniſſe, ſondern rein *ſich*, ihrem abſoluten göttlichen Weſen, ihr Daſein verdanke. Der Willkürliche dünkt ſich ganz natürlich auch der abſolut Alleinberechtigte. Ihrer eigenen Willkür allein hatte aber allerdings auch die Muſik nur ihr ſelbſtändiges Gebahren zu danken, denn einem *Seelenbedürfniſſe* zu entſprechen waren jene tonmechaniſchen, kontrapunktiſchen Kunſtwerkſtücke durchaus unfähig. In ihrem Stolze war daher die Muſik zu ihrem geraden Gegentheile geworden: aus einer Herzensangelegenheit zur Verſtandesſache, aus dem Ausdrucke unbegränzter chriſtlicher Gemüthsſehnſucht zum Rechnenbuche moderner Börſenſpekulation.

Der lebendige Athem der ewig ſchönen, gefühlsadeligen Menſchenſtimme, wie ſie aus der Bruſt des Volkes unerſtorben, immer jung und friſch herausdrang, blies auch dieſes kontrapunktiſche Kartenhaus über den Haufen. Die in unentſtellter Anmuth ſich treu gebliebene Volksweiſe, das mit der Dichtung innig verwebte, einige und ſicher begränzte Lied, hob ſich auf ſeinen elaſtiſchen Schwingen, freudige Erlöſung kündend, in die Regionen der ſchönheitsbedürftigen, wiſſenſchaftlich muſikaliſchen Kunſtwelt hinein. Dieſe verlangte es wieder Menſchen darzuſtellen, Menſchen — nicht Pfeifen — ſingen zu laſſen; der Volksweiſe bemächtigte ſie ſich hierzu, und konſtruirte aus ihr die Opern-Arie. Wie die Tanzkunſt ſich des Volkstanzes bemächtigte, um nach Bedürfniß an ihm ſich zu erfriſchen, und ihn nach ihrem maaßgeblichen Modebelieben zur Kunſtkombination zu verwenden, — ſo machte es aber auch die vornehme Operntonkunſt mit der Volksweiſe: nicht den ganzen Menſchen hatte ſie erfaßt, um ihn in ſeinem ganzen Maaße nun künſtleriſch nach ſeiner Naturnothwendigkeit gewähren zu laſſen, ſondern nur den ſingenden, und in ſeiner Singweiſe nicht die Volksdichtung mit ihrer inwohnenden Zeugungskraft, ſondern eben bloß die vom Gedicht abſtrahirte melodiſche Weiſe, der ſie nach Belieben nun modiſch konventionelle, abſichtlich nichtsſagenſollende Wortphraſen unterlegte; nicht das ſchlagende Herz der Nachtigall, ſondern nur ihren Kehlſchlag begriff man, und übte ſich ihn nachzuahmen. Wie der Kunſttänzer ſeine Beine abrichtete, in den mannigfachſten und doch einförmigſten Biegungen, Renkungen und Wirbelungen den natürlichen Volkstanz, den er aus ſich nicht weiter entwickeln konnte, zu variiren, — ſo richtete der Kunſtſänger eben nur ſeine Kehle ab, jene von dem Munde des

Volkes abgelöſte Weiſe, die er nimmer aus ihrem Weſen neu zu erzeugen fähig war, durch unendliche Verzierungen zu umſchreiben, durch Schnörkel aller Arten zu verändern; und ſo nahm eine mechaniſche Fertigkeit anderer Art nur wieder den Platz ein, den die kontrapunktiſche Geſchicklichkeit geräumt hatte. Die widerliche, unbeſchreiblich ekelhafte Entſtellung und Verzerrung der Volksweiſe, wie ſie in der modernen Opernarie — denn nur eine verſtümmelte Volksweiſe iſt ſie in Wahrheit, keinesweges eine beſondere Erfindung — ſich kundgiebt, wie ſie zum Hohn aller Natur, alles menſchlichen Gefühles, von aller ſprachlich dichteriſchen Baſis abgelöſt, als leb- und ſeelenloſer Modetand die Ohren unſerer blödſinnigen Operntheaterwelt kitzelt, — brauchen wir hier nicht weiter zu charakteriſiren; wir müſſen nur mit jammervoller Aufrichtigkeit uns eingeſtehen, daß unſere moderne Öffentlichkeit in ihr eigentlich das ganze Weſen der Muſik einzig begreift. —

Aber abgelegen von dieſer Öffentlichkeit, und den ihr dienenden Modewaaren-Verfertigern und Händlern, ſollte das eigenthümlichſte Weſen der Tonkunſt aus ſeiner bodenloſen Tiefe, mit aller unverlorenen Fülle ſeiner ungemeſſenen Fähigkeit, ſich zur Erlöſung am Sonnenlichte der allgemeinſamen, einen Kunſt der Zukunft aufſchwingen, und dieſen Aufſchwung ſollte ſie von dem Boden aus nehmen, der der Boden aller rein menſchlichen Kunſt iſt: der plaſtiſchen Leibesbewegung, dargeſtellt im muſikaliſchen Rhythmus.

Hatte die menſchliche Stimme, im Lallen des chriſtlich ſtereotypiſchen, ewig und ewig, bis zur vollſten Gedankenloſigkeit wiederholten Wortes, ſich endlich vollſtändig zum nur noch ſinnlich flüſſigen Tonwerkzeuge verflüchtigt, vermöge deſſen die von der Dichtkunſt gänzlich abgezogene Tonkunſt allein noch ſich darſtellte, — ſo waren neben ihr die, durch die Mechanik vermittelten Tonwerkzeuge, als üppige Begleiter der Tanzkunſt, zu immer geſteigerter Ausdrucksfähigkeit ausgebildet worden. Als Trägern der Tanzweiſe war ihnen die rhythmiſche Melodie zum ausſchließlichen Eigenthume angewieſen; dadurch, daß ſie in ihrem vereinigten Wirken mit Leichtigkeit das Element der chriſtlichen Harmonie in ſich aufnahmen, fiel ihnen der Beruf aller weiteren Entwickelung der Tonkunſt aus ſich zu. Der harmoniſirte Tanz iſt die Baſis des reichſten Kunſtwerkes der modernen Symphonie. — Auch der harmoniſirte Tanz fiel als wohlſchmeckende Beute in die Hände des kontrapunktirenden Mechanismus: dieſer löſte ihn von ſeiner gehorſamen Ergebenheit an ſeine Gebieterin, die leibliche Tanzkunſt, und ließ ihn nun nach ſeinen Regeln Sprünge und Wendungen machen. In das lederne Riemenwerk dieſes kontrapunktiſch geſchulten Tanzes durfte aber nur der warme Athemhauch der natürlichen Volksweiſe dringen, ſo dehnte es ſich alsbald zu dem elaſtiſchen Fleiſche menſchlich ſchönen Kunſtwerkes aus, und dieſes Kunſtwerk iſt in ſeiner höchſten Vollendung die Symphonie Haydn's, Mozart's und Beethoven's.

In der Symphonie Haydn's bewegt ſich die rhythmiſche Tanzmelodie mit heiterſter jugendlicher Friſche: ihre Verſchlingungen, Zerſetzungen und Wiedervereinigungen, wiewohl durch die höchſte kontrapunktiſche Geſchicklichkeit ausgeführt, geben ſich doch faſt kaum mehr als Reſultate ſolch' geſchickten Verfahrens, ſondern vielmehr als dem Charakter eines, nach phantaſiereichen Geſetzen geregelten Tanzes eigenthümlich, und ſo warm durchdringt ſie der Hauch wirklichen, menſchlich freudigen Lebens. Den, in mäßigerem Zeitmaaße ſich bewegenden Mittelſatz der Symphonie ſehen wir von Haydn der ſchwellenden Ausbreitung der einfachen Volksgeſangsweiſe angewieſen; ſie dehnt ſich in ihm nach Geſetzen des Melos', wie ſie dem Weſen des Geſanges eigenthümlich ſind, durch ſchwungvolle Steigerung und, mit mannigfaltigem Ausdruck belebte, Wiederholung aus. Die ſo ſich bedingende Melodie ward das Element der Symphonie des geſangreichen und geſangfrohen Mozart. Er hauchte ſeinen Inſtrumenten den ſehnſuchtsvollen Athem der menſchlichen Stimme ein, der ſein Genius mit weit vorwaltender Liebe ſich zuneigte. Den unverſiegbaren Strom reicher Harmonie leitete er in das Herz der Melodie, gleichſam in raſtloſer Sorge, ihr, der nur von Inſtrumenten vorgetragenen, erſatzweiſe die Gefühlstiefe und Inbrunſt zu geben, wie ſie der natürlichen menſchlichen Stimme als unerſchöpflicher Quell des Ausdruckes im Innerſten des Herzens zu Grunde liegt. Während Mozart in ſeiner Symphonie Alles, was von der Befriedigung dieſes ſeines eigenthümlichſten Dranges ablag, mehr oder weniger, nach herkömmlicher und in ihm ſelbſt ſtabil werdender Annahme, mit ungemein geſchicktem kontrapunktiſchen Verfahren, gewiſſermaßen nur abfertigte, erhob er ſo die Geſangsausdrucksfähigkeit des Inſtrumentales zu der Höhe, daß dieſes nicht allein Heiterkeit, ſtilles, inniges Behagen, wie bei Haydn, ſondern die ganze Tiefe unendlicher Herzensſehnſucht in ſich zu faſſen vermochte.

Die unermeßliche Fähigkeit der Inſtrumentalmuſik zum Ausdrucke urgewaltigen Drängens und Verlangens erſchloß ſich Beethoven. Er vermochte es, das eigenthümliche Weſen der chriſtlichen Harmonie, dieſes unergründlichen Meeres unbeſchränkteſter Fülle und raſtloſeſter Bewegung, zu losgebundener Freiheit zu entfeſſeln. Die harmoniſche Melodie — denn ſo müſſen wir die vom Sprachvers getrennte zum Unterſchied von der rhythmiſchen Tanzmelodie bezeichnen — war, nur von Inſtrumenten getragen, des unbegränzteſten Ausdruckes, wie der ſchrankenloſeſten Behandlung fähig. In langen zuſammenhängenden Zügen, wie in größeren, kleineren, ja kleinſten Bruchtheilen, wurde ſie in den dichteriſchen Händen des Meiſters zu Lauten, Sylben, Worten und Phraſen einer Sprache, in der das Unerhörteſte, Unſäglichſte, nie Ausgeſprochene, ſich kundgeben konnte. Jeder Buchſtabe dieſer Sprache war unendlich ſeelenvolles Element, und das Maaß der Fügung dieſer Elemente unbegränzt freies Ermeſſen, wie es nur irgend der nach unermeßlichem Ausdrucke des unergründlichſten Sehnens verlangende Tondichter ausüben mochte. Froh dieſes unausſprechlich ausdrucksvollen Sprachvermögens, aber leidend unter der Wucht des künſtleriſchen Seelenverlangens, das in ſeiner Unendlichkeit nur ſich ſelbſt Gegenſtand zu ſein, nicht außer ihm ſich zu befriedigen, vermochte, — ſuchte der überſelige unſelige, meerfrohe und meermüde Segler nach einem ſicheren Ankerhafen aus dem wonnigen Sturme wilden Ungeſtümes. War ſein Sprachvermögen unendlich, ſo war aber auch das Sehnen unendlich, das dieſe Sprache durch ſeinen ewigen Athem belebte: wie nun das Ende, die Befriedigung dieſes Sehnens in derſelben Sprache verkünden, die eben nur der Ausdruck dieſes Sehnens war? Iſt der Ausdruck unermeßlichen Herzensſehnens in dieſer urelementarhaften, abſoluten Tonſprache angeregt, ſo iſt nur die *Unendlichkeit* dieſes Ausdruckes, wie die des Sehnens ſelbſt, Nothwendigkeit, nicht aber ein endlicher *Abſchluß* als Befriedigung des Sehnens, der nur Willkür ſein kann. Mit dem, der rhythmiſchen Tanzmelodie entlehnten, beſtimmten Ausdrucke vermag die Inſtrumentalmuſik eine an ſich ruhige, ſicher begränzte Stimmung darzuſtellen und abzuſchließen; eben weil er ſein Maaß einem urſprünglich außerhalb liegenden Gegenſtande, der Leibesbewegung, entnimmt. Giebt ein Tonſtück von vornherein nur dieſem Ausdrucke ſich hin, der mehr oder weniger immer nur als Ausdruck der Heiterkeit zu faſſen ſein wird, — ſo liegt, ſelbſt bei reichſter, üppigſter Entfaltung alles tonlichen Sprachvermögens, jede Art von Befriedigung doch ebenſo nothwendig in ihm begründet, als dieſe Befriedigung rein willkürlich und in Wahrheit deßhalb unbefriedigend ſein muß, wenn jener ſicher begränzte Ausdruck ſchließlich zu den Stürmen unendlicher Sehnſucht nur ſo hinzutritt. Der Übergang aus einer unendlich erregten, ſehnſüchtigen Stimmung zu einer freudig befriedigten kann nothwendig nicht anders ſtattfinden, als durch Aufgehen der Sehnſucht in einem *Gegenſtande*. Dieſer Gegenſtand kann, dem Charakter unendlichen Sehnens gemäß, aber nur ein endlich, ſinnlich und ſittlich genau ſich darſtellender ſein. An einem ſolchen Gegenſtande findet jedoch die abſolute Muſik ihre ganz beſtimmten Gränzen; ſie kann, ohne die willkürlichſten Annahmen, nun und nimmermehr den ſinnlich und ſittlich beſtimmten Menſchen aus ſich allein zur genau wahrnehmbaren, deutlich zu unterſcheidenden Darſtellung bringen; ſie iſt, in ihrer unendlichſten Steigerung, doch immer nur *Gefühl*; ſie tritt im *Geleite* der ſittlichen That, nicht aber als *That ſelbſt* ein; ſie kann Gefühle und Stimmungen neben einander ſtellen, nicht aber nach Nothwendigkeit eine Stimmung aus der andern entwickeln; — ihr fehlt *der moraliſche Wille*.

Welche unnachahmliche Kunſt wandte Beethoven in ſeiner C-moll-Symphonie nicht auf, um aus dem Ozean unendlichen Sehnens ſein Schiff nach dem Hafen der Erfüllung hinzuleiten? Er vermochte es, den Ausdruck ſeiner Muſik bis *faſt* zum moraliſchen Entſchluſſe zu ſteigern, dennoch aber nicht ihn ſelbſt auszuſprechen; und nach jedem Anſatze des Willen's fühlen wir uns, ohne ſittlichen Anhalt, von der Möglichkeit beängſtigt, ebenſo gut, als zum Siege, auch zum Rückfall in das Leiden geführt zu werden; — ja dieſer Rückfall muß uns faſt nothwendiger als der moraliſch unmotivirte Triumph dünken, der — nicht als nothwendige Errungenſchaft, ſondern als willkürliches Gnadengeſchenk — uns *ſittlich*, wie wir auf das Sehnen des Herzens es verlangen, daher nicht zu erheben und zu befriedigen vermag.

Wer fühlte ſich von dieſem Siege aber wohl unbefriedigter als Beethoven ſelbſt? Gelüſtete es ihn nach einem zweiten dieſer Art? Wohl das gedankenloſe Heer der Nachahmer, die aus glorioſem Dur-Jubel nach ausgeſtandenen Moll-Beſchwerden ſich unaufhörliche Siegesfeſte bereiteten, — nicht aber den Meiſter ſelbſt, der in ſeinen Werken die *Weltgeſchichte der Muſik* zu ſchreiben berufen war.

Mit ehrfurchtsvoller Scheu mied er es, von Neuem ſich in das Meer jenes unſtillbaren ſchrankenloſen Sehnens zu ſtürzen. Zu den heiteren lebensfrohen Menſchen richtete er ſeinen Schritt, die er auf friſcher Aue, am Rande des duftenden Waldes unter ſonnigem Himmel gelagert, ſcherzend, koſend und tanzend gewahrte. Dort unter dem Schatten der Bäume, beim Rauſchen des Laubes, beim traulichen Rieſeln des Baches, ſchloß er einen beſeligenden Bund mit der Natur;

da fühlte er ſich Menſch und ſein Sehnen tief in dem Buſen zurückgedrängt vor der Allmacht ſüß beglückender Erſcheinung. So dankbar war er gegen dieſe Erſcheinung, daß er die einzelnen Theile des Tonwerkes, das er in der ſo angeregten Stimmung ſchuf, getreu und in redlicher Demuth mit den Lebensbildern überſchrieb, deren Anſchauen in ihm es hervorgerufen hatte: Erinnerungen aus dem Landleben nannte er das Ganze.

Aber eben nur „Erinnerungen“ waren es auch, — Bilder, nicht unmittelbare ſinnliche Wirklichkeit. Nach dieſer Wirklichkeit aber drängte es ihn mit der Allgewalt künſtleriſch nothwendigen Sehnens. Seinen Tongeſtalten ſelbſt jene Dichtigkeit, jene unmittelbar erkennbare, ſinnlich ſichere Feſtigkeit zu geben, wie er ſie an den Erſcheinungen der Natur zu ſo beſeligendem Troſte wahrgenommen hatte, — das war die liebevolle Seele des freudigen Triebes, der uns die über Alles herrliche A-dur-Symphonie erſchuf. Aller Ungeſtüm, alles Sehnen und Toben des Herzens wird hier zum wonnigen Übermuthe der Freude, die mit bacchantiſcher Allmacht uns durch alle Räume der Natur, durch alle Ströme und Meere des Lebens hinreißt, jauchzend ſelbſtbewußt überall, wohin wir im kühnen Takte dieſes menſchlichen Sphärentanzes treten. Dieſe Symphonie iſt die Apotheoſe des Tanzes ſelbſt: ſie iſt der Tanz nach ſeinem höchſten Weſen, die ſeligſte That der in Tönen gleichſam idealiſch verkörperten Leibesbewegung. Melodie und Harmonie ſchließen ſich auf dem markigen Gebeine des Rhythmus wie zu feſten, menſchlichen Geſtalten, die bald mit rieſig gelenken Gliedern, bald mit elaſtiſch zarter Geſchmeidigkeit, ſchlank und üppig faſt vor unſeren Augen den Reigen ſchließen, zu dem bald lieblich, bald kühn, bald ernſt *), bald ausge-

---

*) Zu dem feierlich daherſchreitenden Rhythmus des zweiten Satzes erhebt ein Nebenthema ſeinen klagend ſehnſüchtigen Geſang; an jenem Rhythmus, der unabläſſig ſeinen ſicheren Schritt durch das ganze Tonſtück vernehmen läßt, ſchmiegt ſich dieſe verlangende Melodie, wie der Epheu um die Eiche, der, ohne dieſe Umſchlingung des mächtigen Stammes, in üppiger Verlorenheit wirr und

laſſen, bald ſinnig, bald jauchzend, die unſterbliche Weiſe fort und fort tönt, bis im letzten Wirbel der Luſt ein jubelnder Kuß die letzte Umarmung beſchließt.

Und doch waren dieſe ſeligen Tänzer nur in Tönen vorgeſtellte, in Tönen nachgeahmte Menſchen! Wie ein zweiter Prometheus, der aus *Thon* Menſchen bildete, hatte Beethoven aus *Ton* ſie zu bilden geſucht. Nicht aus Thon oder Ton, ſondern aus beiden Maſſen zugleich ſollte aber der Menſch, das Ebenbild des Lebenſpenders Zeus erſchaffen ſein. Waren des Prometheus Bildungen nur dem *Auge* dargeſtellt, ſo waren die Beethoven's es nur dem *Ohre*. *Nur, wo Auge und Ohr ſich gegenſeitig ſeiner Erſcheinung verſichern, iſt aber der ganze künſtleriſche Menſch vorhanden.*

Aber wo fand Beethoven *die* Menſchen, denen er über das Element ſeiner Muſik die Hand hätte anbieten mögen? Die Menſchen, deren Herzen ſo weit, daß er in ſie den allmächtigen Strom ſeiner harmoniſchen Töne ſich hätte ergießen laſſen können? Deren Geſtalten ſo markig ſchön, daß ſeine melodiſchen Rhythmen ſie hätten *tragen*, nicht *zertreten* müſſen? — Ach, von nirgends her kam ihm ein brüderlicher Prometheus zu Hilfe, der dieſe Menſchen ihm gezeigt hätte! Er ſelbſt mußte ſich aufmachen, das *Land der Menſchen der Zukunft* erſt *zu entdecken*.

Vom Ufer des Tanzes ſtürzte er ſich abermals in jenes endloſe Meer, aus dem er ſich einſt an dieſes Ufer gerettet hatte, in das Meer unerſättlichen Herzensſehnens. Aber auf einem ſtark gebauten, rieſenhaft feſt gefügten Schiffe machte er ſich auf die ſtürmiſche Fahrt; mit ſicherer Fauſt drückte er auf das mächtige Steuerruder: er *kannte* das Ziel der Fahrt, und war entſchloſſen, es zu erreichen. Nicht eingebildete

---

kraus am Boden ſich hinwinden würde, nun aber, als reicher Schmuck der rauhen Eichenrinde, an der kernigen Geſtalt des Baumes ſelbſt ſichere unverfloſſene Geſtalt gewinnt. Wie gedankenlos iſt dieſe tief bedeutſame Erfindung Beethoven's von unſeren ewig „nebenthematiſirenden“ modernen Inſtrumentalkomponiſten ausgebeutet worden!

Triumphe wollte er ſich bereiten, nicht nach kühn überſtandenen Beſchwerden zum müßigen Hafen der Heimath wieder zurücklaufen: ſondern die Gränzen des Ozeans wollte er ermeſſen, das Land finden, das jenſeits der Waſſerwüſten liegen mußte.

So drang der Meiſter durch die unerhörteſten Möglichkeiten der abſoluten Tonſprache, — nicht, indem er an ihnen flüchtig vorbeiſchlüpfte, ſondern indem er ſie vollſtändig, bis zu ihrem letzten Laute, aus tiefſter Herzensfülle ausſprach, — bis dahin vor, wo der Seefahrer mit dem Senkblei die Meerestiefe zu meſſen beginnt; wo er im weit vorgeſtreckten Strande des neuen Kontinentes die immer wachſende Höhe feſten Grundes berührt; wo er ſich zu entſcheiden hat, ob er in den bodenloſen Ozean umkehren, oder an dem neuen Geſtade Anker werfen will. Nicht rohe Meerlaune hatte den Meiſter aber zu ſo weiter Fahrt getrieben; er mußte und wollte in der neuen Welt landen, denn nach *ihr* nur hatte er die Fahrt unternommen. Rüſtig warf er den Anker aus, und dieſer Anker war das *Wort*. Dieſes Wort war aber nicht jenes willkürliche, bedeutungsloſe, wie es im Munde des Modeſängers eben nur als Knorpel des Stimmtones hin- und hergekäut wird; ſondern das nothwendige, allmächtige, allvereinende, in das der ganze Strom der vollſten Herzensempfindung ſich zu ergießen vermag; der ſichere Hafen für den unſtet Schweifenden; das Licht, das der Nacht unendlichen Sehnens leuchtet: das Wort, das der erlöſte Weltmenſch aus der Fülle des Weltherzens ausruft, das Beethoven als Krone auf die Spitze ſeiner Tonſchöpfung ſetzte. Dieſes Wort war: — „*Freude!*" Und mit dieſem Worte ruft er den Menſchen zu: „*Seid umſchlungen, Millionen! Dieſen Kuß der ganzen Welt!*" — Und *dieſes Wort* wird die Sprache des *Kunſtwerkes* der Zukunft ſein. —

Die *letzte Symphonie* Beethoven's iſt die Erlöſung der Muſik aus ihrem eigenſten Elemente heraus zur *allgemeinſamen Kunſt*. Sie iſt das *menſchliche* Evangelium der Kunſt der Zukunft. Auf ſie iſt kein *Fortſchritt* möglich, denn auf ſie unmittelbar kann nur das vollendete Kunſtwerk der Zukunft, das allgemeinſame Drama, folgen, zu dem Beethoven uns den künſtleriſchen Schlüſſel geſchmiedet hat.

So hat die Muſik aus ſich vollbracht, was keine der anderen geſchiedenen Künſte vermochte. Jede dieſer Künſte half ſich in ihrer öden Selbſtändigkeit nur durch Nehmen und egoiſtiſches Entlehnen; und keine vermochte es daher, ſie ſelbſt zu ſein, und aus ſich das vereinigende Band für Alle zu weben. Die Tonkunſt, indem ſie ganz ſie ſelbſt war, und aus ihrem ureigenſten Elemente ſich bewegte, gelangte zu der Kraft des großartigſten, liebevollſten Selbſtopfers, ſich ſelbſt zu beherrſchen, ja zu verläugnen, um den Schweſtern die erlöſende Hand zu reichen. Sie hat als das Herz ſich bewährt, das Kopf und Glieder verbindet; und nicht ohne Bedeutung iſt es, daß gerade die Tonkunſt in der modernen Gegenwart eine ſo ungemeine Ausdehnung durch alle Zweige der Öffentlichkeit gewonnen hat.

Um über den widerſpruchsvollſten Geiſt dieſer Öffentlichkeit ſich klar zu werden, haben wir zunächſt aber zu beherzigen, daß keineswegs ein gemeinſames Zuſammenwirken der Künſtlerſchaft mit der Öffentlichkeit, ja nicht einmal ein gemeinſames Zuſammenwirken der Tonkünſtler ſelbſt jenen großartigen Prozeß, wie wir ihn ſoeben vorgehen ſahen, vollführt hat, ſondern lediglich ein überreiches künſtleriſches Individuum, das einſam den Geiſt der, in der Öffentlichkeit nicht vorhandenen Gemeinſamkeit in ſich aufnahm, ja aus der Fülle ſeines Weſens, vereint mit der Fülle muſikaliſcher Möglichkeit, dieſe Gemeinſamkeit, als eine künſtleriſch von ihm erſehnte, ſogar erſt in ſich produzirte. Wir ſehen, daß dieſer wundervolle Schöpfungsprozeß, wie er die Symphonieen Beethoven's als immer geſtaltender Lebensakt durchbringt, von dem Meiſter nicht nur in abgeſchiedenſter Einſamkeit vollbracht wurde, ſondern von der künſtleriſchen Genoſſenſchaft gar nicht einmal begriffen, vielmehr auf das Schmählichſte misverſtanden worden iſt. Die Formen, in denen der Meiſter ſein künſtleriſches, weltgeſchichtliches Ringen kundgab, blieben für die komponirende Mit- und Nachwelt eben nur Formen, gingen durch die Manier in die Mode über, und trotz dem kein Inſtrumentalkomponiſt ſelbſt in dieſen Formen nur noch die mindeſte Erfindung kundzugeben vermochte, verlor doch keiner den Muth, fort und fort Symphonieen und ähnliche Stücke zu ſchreiben, ohne im Mindeſten auf den Gedanken zu gerathen, daß die letzte Symphonie bereits geſchrieben ſei*). So haben wir denn auch erleben müſſen, daß die große Weltentdeckungsfahrt Beethoven's, — dieſe einmalige, durchaus unwiederholbare Thatſache, wie wir ſie in ſeiner Freudenſymphonie als letztes, kühnſtes Wagniß ſeines Genius vollbracht erkennen, — in blödeſter Unbefangenheit nachträglich wieder angetreten und ohne Beſchwerden glücklich überſtanden worden iſt. Ein neues Genre, eine „Symphonie mit Chören", — weiter ſah man darin nichts! Warum ſoll Der oder Jener nicht auch eine Symphonie mit Chören ſchreiben können? Warum ſoll nicht „Gott der Herr" zum Schluß aus voller Kehle gelobt werden, nachdem er geholfen hat, drei vorangehende Inſtrumentalſätze ſo geſchickt wie möglich zu Stande zu bringen? — — So hat Columbus Amerika nur für den ſüßlichen Schacher unſerer Zeit entdeckt!

---

*) Wer eigens die Geſchichte der Inſtrumentalmuſik ſeit Beethoven zu ſchreiben ſich vorgenommen hat, wird ohne Zweifel von einzelnen Erſcheinungen in dieſer Periode zu berichten haben, die eine beſondere und feſſelnde Aufmerkſamkeit auf ſich zu ziehen ganz gewiß im Stande ſind. Wer die Geſchichte der Künſte von einem ſo weitſichtigen Standpunkte aus betrachtet, als es hier nothwendig iſt, hat einzig an die entſcheidenden Hauptmomente in ihr ſich zu halten; er muß unbeachtet laſſen, was von dieſen Momenten abliegt oder von ihnen ſich nur ableitet. Je unverkennbarer aber in ſolchen einzelnen Erſcheinungen große Fähigkeit ſich kundgiebt, deſto ſchlagender beweiſen, bei der Unfruchtbarkeit ihres ganzen Kunſttreibens überhaupt, gerade ſie, daß in ihrer beſonderen Kunſtart, wohl in Bezug auf techniſches Verfahren, nicht aber auf den lebendigen Geiſt etwas zu entdecken übrig geblieben iſt, wenn einmal das in ihr ausgeſprochen wurde, was Beethoven in der Muſik ausſprach. In dem großen allgemeinſamen Kunſtwerke der Zukunft wird ewig neu zu erfinden ſein, nicht aber in der einzelnen Kunſtart, ſobald dieſe — wie die Muſik durch Beethoven — bereits zur Allgemeinſamkeit hingeleitet iſt, und dennoch in ihrem einſamen Fortbilden verharrt.

Der Grund dieſer widerlichen Erſcheinung liegt aber tief im Weſen unſerer modernen Muſik ſelbſt. Die von der Dicht- und Tanzkunſt abgelöſte Tonkunſt iſt keine den Menſchen unwillkürlich nothwendige Kunſt mehr. Sie hat ſich ſelbſt nach Geſetzen konſtruiren müſſen, die, ihrem eigenthümlichen Weſen entnommen, in keiner rein menſchlichen Erſcheinung ihr verwandtes, verdeutlichendes Maaß finden. Jede der anderen Künſte hielt ſich an dem Maaße der äußeren menſchlichen Geſtalt, des äußerlichen menſchlichen Lebens, oder der Natur feſt, mochte es dieß unbedingt Vorhandene und Gegebene auch noch ſo willkürlich entſtellen. Die Tonkunſt, die nur an dem ſcheuen, aller Einbildungen, aller Täuſchungen fähigen Gehöre ihr äußerlich menſchliches Maaß fand, mußte ſich abſtraktere Geſetze bilden, und dieſe Geſetze zu einem vollſtändigen wiſſenſchaftlichen Syſteme verbinden. Dieß Syſtem war die Baſis der modernen Muſik: auf dieſes Syſtem wurde gebaut, auf ihm Thurm auf Thurm geſtellt, und je kühner der Bau, deſto unerläßlicher die feſte Grundlage, — dieſe Grundlage, die an ſich aber keineswegs die Natur war. Dem Plaſtiker, dem Maler, dem Dichter wird in ſeinem künſtleriſchen Geſetze die Natur erklärt; ohne inniges Verſtändniß der Natur vermag er nichts Schönes zu ſchaffen. Dem Muſiker werden die Geſetze der Harmonie, des Kontrapunktes erklärt; ſein Erlerntes, ohne welches er kein muſikaliſches Gebäude aufführen kann, iſt ein abſtraktes, wiſſenſchaftliches Syſtem; durch erlangte Geſchicklichkeit in ſeiner Anwendung wird er Zunftgenoſſe, und von dieſem zunftgenöſſiſchen Standpunkte aus ſieht er nun in die Welt der Dinge hinein, die ihm nothwendig eine andere erſcheinen muß, als dem unzunftgenöſſiſchen Weltkinde, — dem Laien. Der uneingeweihte Laie ſteht nun verdutzt vor dem künſtlichen Werke der Kunſtmuſik, und vermag ſehr richtig nichts anderes von ihm zu erfaſſen, als das allgemein Herzanregende; dieß tritt ihm aus dem Wunderbaue aber nur in der unbedingt ohrgefälligen Melodie entgegen: alles Übrige läßt ihn kalt oder beunruhigt ihn auf konfuſe Weiſe, weil er es ſehr einfach nicht verſteht und nicht verſtehen kann. Unſer modernes Konzertpublikum, welches der Kunſtſymphonie gegenüber ſich warm und befriedigt anſtellt, lügt und heuchelt, und die Probe dieſer Lüge und Heuchelei können wir jeden Augenblick erhalten, ſobald — wie es denn auch in den berühmteſten Konzertinſtituten geſchieht — nach einer ſolchen Symphonie irgend ein modern melodiöſes Operntonſtück vorgetragen wird, wo wir dann den eigentlichen muſikaliſchen Puls des Auditoriums in ungeheuchelter Freude ſogleich ſchlagen hören.

Ein durch ſie bedingter Zuſammenhang unſerer Kunſtmuſik mit der Öffentlichkeit iſt durchaus zu läugnen: wo er ſich kundgeben will, iſt er affektirt und unwahr, oder bei einem gewiſſen Volkspublikum, welches ohne Affektation von dem Draſtiſchen einer Beethoven'ſchen Symphonie zuweilen ergriffen zu werden vermag, mindeſtens unklar, und der Eindruck dieſer Tonwerke ſicher ein unvollſtändiger, lückenhafter. Wo dieſer Zuſammenhang aber nicht vorhanden iſt, kann der zünftige Zuſammenhang der Kunſtgenoſſenſchaft nur ein äußerlicher ſein; das Wachſen und Geſtalten der Kunſt aus innen heraus kann nicht aus der Gemeinſchaft ſich bedingen, die eben nur eine künſtlich ſyſtematiſche iſt, — ſondern nur in dem Einzelnen, aus der Individualität des beſonderen Weſens, vermag ſich ein natürlicher Geſtaltungs- und Entwickelungstrieb, nach inneren unwillkürlichen Geſetzen zu bethätigen. Nur an der Eigenthümlichkeit und Fülle einer individuellen Künſtlernatur kann derjenige künſtleriſche Schöpfertrieb ſich nähren, der nirgends in der äußeren Natur ſelbſt ſich Nahrung zu verſchaffen vermag; denn nur dieſe Individualität vermag in ihrer Beſonderheit, in ihrem perſönlichen Anſchauen, in ihrem eigenthümlichen Verlangen, Sehnen und Wollen, dieſer Kunſtmaſſe den Geſtaltung gebenden Stoff zuzuführen, den ſie in der äußeren Natur nicht findet: erſt an der Individualität dieſes einen, beſonderen Menſchen wird die Muſik zur rein menſchlichen Kunſt; ſie verzehrt dieſe Individualität, um aus der Zerfloſſenheit ihres Elementes ſelbſt zur Verdichtung, zur Individualität zu gelangen.

So ſehen wir denn in der Muſik, wie in den anderen Künſten, aber aus ganz anderen Gründen, Manieren oder ſogenannte Schulen meiſt nur aus der Individualität eines beſonderen Künſtlers hervorgehen. Dieſe Schulen waren die Zunftgenoſſenſchaften, die ſich um einen großen Meiſter, in welchem ſich das Weſen der Muſik individualiſirt hatte, nachahmend, ja nachbetend, ſammelten. So lange nun die Muſik ihre kunſtweltgeſchichtliche Aufgabe noch nicht gelöſt hatte vermochten die weit ausgedehnten Äſte dieſer Schulen, unter dieſer oder jener verwandtſchaftlichen Befruchtung zu neuen Stämmen zu verwachſen; ſobald aber dieſe Aufgabe von der größten aller muſikaliſchen Individualitäten vollſtändig gelöſt war, ſobald die Tonkunſt aus ihrer tiefſten Fülle durch die Kraft jener Individualität auch die weiteſte Form zerſchlagen hatte, in der ſie eine egoiſtiſch ſelbſtändige Kunſt zu ſein vermochte, — ſobald, mit einem Worte, Beethoven ſeine letzte Symphonie geſchrieben hatte, — konnte alle muſikaliſche Zunftgenoſſenſchaft flicken und ſtopfen, wie ſie wollte, um einen abſoluten Muſikmenſchen zu Stande zu bringen: eben nur ein geflickter und geſtopfter ſcheckiger Phantaſiemenſch, kein nervig ſtämmiger Naturmenſch konnte aus ihrer Werkſtatt mehr hervorgehen. Auf Haydn und Mozart konnte und mußte ein Beethoven kommen; der Genius der Muſik verlangte ihn mit Nothwendigkeit, und ohne auf ſich warten zu laſſen, war er da; wer will nun auf Beethoven das ſein, was dieſer auf Haydn und Mozart im Gebiete der abſoluten Muſik war? Das größte Genie würde hier nichts mehr vermögen, eben weil der Genius der abſoluten Muſik ſeiner nicht mehr bedarf.

Ihr gebt Euch vergebene Mühe, zur Beſchwichtigung Eures läppiſch-egoiſtiſchen Produktionsſehnens, die vernichtende muſikweltgeſchichtliche Bedeutung der letzten Beethoven'ſchen Symphonie läugnen zu wollen; Euch rettet ſelbſt Eure Dummheit nicht, durch die Ihr es ermöglicht, dieſes Werk nicht einmal zu verſtehen! Macht was Ihr wollt; ſeht neben Beethoven ganz hinweg, tappt nach Mozart, umgürtet euch mit Sebaſtian Bach; ſchreibt Symphonieen mit oder ohne Geſang, ſchreibt Meſſen, Oratorien, — dieſe geſchlechtsloſen Opernembryonen! — macht Lieder ohne Worte, Opern ohne Text —: Ihr bringt nichts zu Stande, was wahres Leben in ſich habe. Denn ſeht, — Euch fehlt der Glaube! Der große Glaube an die Nothwendigkeit deſſen, was Ihr thut! Ihr habt nur den Glauben der Albernheit, den Aberglauben an die Möglichkeit der Nothwendigkeit Eurer egoiſtiſchen Willkür! —

Beim Überblicke der geſchäftigen Einöde unſerer muſikaliſchen Kunſtwelt; beim Gewahren der unbedingteſten Zeugungsunfähigkeit dieſer gleichwohl ewig ſich beliebäugelnden Kunſtmaſſe; beim Anblicke dieſes geſtaltloſen Breies, deſſen Bodenſatz verſtockte, pedantiſche Unverſchämtheit iſt, und aus dem, bei allem tiefſinnenden, urmuſikaliſchen Meiſterdünkel, endlich doch nur gefühlslüderliche, italieniſche Opernarien oder freche franzöſiſche Kankantanzweiſen an das volle Tageslicht der modernen Öffentlichkeit als künſtlich deſtillirte Dünſte zu ſteigen vermögen; — kurz, bei Erwägung dieſes vollkommenen ſchöpferiſchen Unvermögens, ſehen wir uns ohne Schreck nach dem großen vernichtenden Schickſalsſchlage um, der dieſem ganzen, unmäßig ausgebreiteten Muſikkrame ein Ende mache, um Raum zu ſchaffen dem Kunſtwerke der Zukunft, in welchem die wahre Muſik wahrlich keine geringe Rolle zu übernehmen haben wird, dem aber auf dieſem Boden Luft und Athem ſchlechterdings verſagt ſind*).

---

*) So weit ich mich auch, im Verhältniß zu den anderen Kunſtarten, über das Weſen der Muſik hier verbreitet habe (was übrigens lediglich ſowohl in der beſonderen Eigenthümlichkeit, als in dem, aus dieſer Eigenthümlichkeit genährten, beſonderen und wirklich ergebnißreichen Entwickelungsgange der Muſik ſeinen Grund hatte), ſo bin ich mir dennoch der mannigfachen Lückenhaftigkeit meiner Darſtellung wohl bewußt; es bedürfte aber nicht eines Buches, ſondern vieler Bücher, um das Unſittliche, Weichliche und Niederträchtige in den Bändern des Zuſammenhanges unſerer modernen Muſik mit der Öffentlichkeit erſchöpfend

5.

Dichtkunſt.

Geſtattete es uns die Mode oder der Gebrauch, die ächte und wahre Schreib- und Sprechart: tichten für Dichten, wieder aufzunehmen, ſo gewännen wir in den zuſammengeſtellten Namen der drei urmenſchlichen Künſte, Tanz-, Ton- und Tichtkunſt, ein ſchön bezeichnendes ſinnliches Bild von dem Weſen dieſer dreieinigen Schweſtern, nämlich einen vollkommenen Stabreim, wie er unſerer Sprache urſprünglich zu eigen iſt. Bezeichnend wäre dieſer Stabreim beſonders aber auch wegen der Stellung, welche die „Tichtkunſt“ in ihm einnähme: als letztes Glied des Reimes ſchlöſſe ſie nämlich dieſen erſt wirklich zum Reime ab, indem zwei ſtabverwandte Worte erſt durch das Hinzutreten oder Erzeugen des Dritten zum vollkommenen Reime erhoben werden, ſo daß ohne dieſes dritte Glied die beiden erſten nur zufällig vorhanden, mit ihm und durch daſſelbe erſt als nothwendig dargeſtellt ſind, — wie Mann und Weib erſt durch das von ihnen gezeugte Kind als wirklich nothwendig bedingt erſcheinen.

Wie in dieſem Reime die Wirkung von hinten nach vorn, von dem Schluſſe zu dem Anfange zurückgeht, ſo ſchreitet ſie aber mit nicht minderer Nothwendigkeit ebenfalls umgekehrt vor: die Anfangsglieder erhalten durch das Schlußglied wohl erſt ihre Bedeutung als Reim, das Schlußglied ohne die Anfangsglieder iſt aber an und für

---

darzulegen; um die unſelige, gefühlsüberflüſſige Eigenſchaft der Tonkunſt zu ergründen, die ſie zum Gegenſtande der Spekulation unſerer erziehungsſüchtigen „Volksverbeſſerer“ macht, welche den Honig der Muſik zwiſchen den eſſigſauren Schweiß des mißhandelten Fabrikarbeiters, zur einzig möglichen Linderung ſeiner Leiden, tröpfeln wollen (etwa ſo, wie unſere Staats- und Börſenklugen bemüht ſind, die geſchmeidigen Lappen der Religion zwiſchen die klaffenden Lücken der polizeilichen Menſchen-Fürſorge zu ſtopfen); um endlich die traurige pſychologiſche Erſcheinung zu erklären, daß ein Menſch nicht nur feig und ſchlecht, ſondern auch dumm ſein kann, ohne durch dieſe Eigenſchaften verhindert zu werden, ein ganz reſpektabler Muſiker zu ſein.

ſich gar nicht erſt denkbar. So vermag die Dichtkunſt das wirkliche Kunſtwerk — und dieß iſt nur das ſinnlich unmittelbar dargeſtellte — gar nicht zu ſchaffen, ohne die Künſte, denen die ſinnliche Erſcheinung unmittelbar angehört; der Gedanke, dieſes bloße Bild der Erſcheinung, iſt an ſich geſtaltlos, und erſt, wenn er den Weg wieder zurückgeht, auf dem er erzeugt wurde, kann er zur künſtleriſchen Wahrnehmbarkeit gelangen. In der Dichtkunſt kommt die Abſicht der Kunſt ſich überhaupt zum Bewußtſein: die anderen Kunſtarten enthalten in ſich aber die unbewußte Nothwendigkeit dieſer Abſicht. Die Dichtkunſt iſt der Schöpfungsprozeß, durch den das Kunſtwerk in das Leben tritt: aus Nichts vermag aber nur der Gott Jehova etwas zu machen, — der Dichter muß das Etwas haben, und dieſes Etwas iſt der ganze künſtleriſche Menſch, der in der Tanz- und Tonkunſt das zum Seelenverlangen gewordene ſinnliche Verlangen kundgiebt, welches durch ſich erſt die dichteriſche Abſicht erzeugt, in ihr ſeinen Abſchluß, in ihrer Erreichung ſeine Befriedigung findet.

Überall, wo das Volk dichtete, — und nur von dem Volke oder im Sinne des Volkes kann allein wirklich gedichtet werden, — trat auch die dichteriſche Abſicht nur auf den Schultern der Tanz- und Tonkunſt, als Kopf des vollkommen vorhandenen Menſchen, in das Leben. Die Lyrik des Orpheus hätte die wilden Thiere ſicher nicht zu ſchweigender, ruhig ſich lagernder Andacht vermocht, wenn der Sänger ihnen etwa bloß gedruckte Gedichte zu leſen gegeben hätte: ihren Ohren mußte die tönende Herzensſtimme, ihren nur nach Fraß ſpähenden Augen der anmuthig und kühn ſich bewegende menſchliche Leib der Art erſt imponiren, daß ſie unwillkürlich in dieſen Menſchen nicht mehr nur ein Objekt ihres Magens, nicht nur einen freſſenswerthen, ſondern auch hörens- und ſehenswerthen Gegenſtand erkannten, ehe ſie fähig wurden, ſeinen moraliſchen Sentenzen Aufmerkſamkeit zu ſchenken.

Auch das wirkliche Volksepos war keineswegs eine etwa nur rezitirte Dichtung: die Geſänge des Homeros, wie wir ſie jetzt vorliegen haben, ſind aus der kritiſch ſondernden und zuſammenfügenden Redaktion einer Zeit hervorgegangen, in der das wahrhafte Epos bereits nicht mehr lebte. Als Solon Geſetze gab und Peiſiſtratos eine politiſche Hofhaltung einführte, ſuchte man bereits nach den Trümmern des untergegangenen Volksepos, und richtete ſich das Geſammelte zum Gebrauch der Lektüre her — ungefähr wie in der Hohenſtaufenzeit die Bruchſtücke der verloren gegangenen Nibelungenlieder. Ehe dieſe epiſchen Geſänge zum Gegenſtande ſolcher litterariſchen Sorge geworden waren, hatten ſie aber in dem Volke, durch Stimme und Gebärde unterſtützt, als leiblich dargeſtellte Kunſtwerke geblüht, gleichſam als verdichtete, gefeſtigte, lyriſche Geſangstänze, mit vorherrſchendem Verweilen bei der Schilderung der Handlung und der Wiederholung heldenhafter Dialoge. Dieſe epiſch-lyriſchen Darſtellungen bilden das unverkennbare Mittelglied zwiſchen der eigentlichen älteſten Lyrik und der Tragödie, den normalen Übergangspunkt von jener zu dieſer. Die Tragödie war daher das in das öffentliche politiſche Leben eintretende Volkskunſtwerk, und an ihrem Erſcheinen können wir ſehr deutlich das von einander abweichende Verfahren in der Weiſe des Kunſtſchaffens des Volkes und des bloß litterärgeſchichtlichen Machens der ſogenannten gebildeten Kunſtwelt wahrnehmen. Als nämlich das lebendige Epos zum Gegenſtande kritiſch-litterariſcher Vergnügungen des peiſiſtratiſchen Hofes wurde, war dieſes im Volksleben in Wahrheit bereits verblüht, — aber nicht etwa, weil dem Volke der Athem ausgegangen, ſondern weil es das Alte bereits zu überbieten, aus unverſiegbarer, künſtleriſcher Fülle das unvollkommenere Kunſtwerk ſchon zu dem vollkommeneren auszudehnen vermochte. Denn während jene Profeſſoren und Litteraturforſcher im fürſtlichen Schloſſe an der Konſtruktion eines litterariſchen Homeros arbeiteten, mit Behagen an ihrer eigenen Unproduktivität ſich dem Staunen über ihre Klugheit hingaben, vermöge deren ſie einzig das Verlorengegangene und nicht im Leben mehr Vorhandene zu verſtehen vermochten, — brachte Theſpis bereits ſeinen Karren nach Athen geſchleppt, ſtellte ihn an den Mauern der Hofburg auf, rüſtete die Bühne, betrat ſie, aus dem Chore des Volkes herausſchreitend, und ſchilderte nicht mehr, wie im Epos, die Thaten der Helden, ſondern ſtellte ſie ſelbſt als dieſer Held dar.

Bei dem Volke iſt Alles Wirklichkeit und That; es handelt, und freut ſich dann im Denken ſeines Handelns. So jagte das heitere Volk von Athen die trübſinnigen Söhne des kunſtſinnigen Peiſiſtratos bei einer hitzigen Veranlaſſung zu Hof und Stadt hinaus, und bedachte dann, wie es bei dieſer Gelegenheit ein ſich ſelbſt angehörendes, freies Volk geworden ſei; ſo ſtellte es die Bretter der Bühne auf, ſchmückte als Tragöde ſich mit Gewand und Maske eines Gottes oder Helden, um ſelbſt Gott oder Held zu ſein, und die Tragödie war erſchaffen, deren Blüthe es mit wonnigem Bewußtſein von ſeiner Schöpferkraft genoß, deren metaphyſiſchen Grund aufzuſuchen es aber der kopfzerbrecheriſchen Spekulation unſerer heutigen Hoftheaterdramaturgen rückſichtslos genug allein überließ.

Die Blüthe der Tragödie dauerte genau ſo lange, als ſie aus dem Geiſte des Volkes heraus gedichtet wurde, und dieſer Geiſt eben ein wirklicher Volksgeiſt, nämlich ein gemeinſamer, war. Als die nationale Volksgenoſſenſchaft ſich ſelbſt zerſplitterte, als das gemeinſame Band ihrer Religion und ureigenen Sitte von den ſophiſtiſchen Nadelſtichen des egoiſtiſch ſich zerſetzenden atheniſchen Geiſtes zerſtochen und zerſtückt wurde, — da hörte auch das Volkskunſtwerk auf: da bemächtigten ſich die Profeſſoren und Doktoren der ehrbaren Litteratenzunft des in Trümmer zerfallenden Gebäudes, ſchleppten Balken und Steine beiſeit, um an ihnen zu forſchen, zu kombiniren und zu meditiren. Ariſtophaniſch lachend ließ das Volk den gelehrten Inſekten den Abgang ſeines Verzehrten, warf die Kunſt auf ein paar tauſend Jahre zur Seite, und machte aus innerer Nothwendigkeit Weltgeſchichte, während Jene auf alexandriniſchen Oberhofbefehl Litteraturgeſchichte zuſammenſtoppelten. —

Das Weſen der Dichtkunſt, nach der Auflöſung der Tragödie, und nach ihrem Ausſcheiden aus der Gemeinſamkeit mit der darſtellenden Tanz- und Tonkunſt, läßt ſich, — trotz der ungeheuren Anſprüche, die ſie erhob, — leicht genug zu einer genügenden Überſicht darſtellen. Die einſame Dichtkunſt — dichtete nicht mehr; ſie ſtellte nicht mehr dar, ſie beſchrieb nur; ſie vermittelte nur, ſie gab nicht mehr unmittelbar; ſie ſtellte wahrhaft Gedichtetes zuſammen, aber ohne das lebendige Band des Zuſammenhaltes; ſie regte an, ohne die Anregung zu befriedigen; ſie reizte zum Leben, ohne ſelbſt zum Leben zu gelangen; ſie gab den Katalog einer Bildergallerie, aber nicht die Bilder ſelbſt. Das winterliche Geäſte der Sprache, ledig des ſommerlichen Schmuckes des lebendigen Laubes der Töne, verkrüppelte ſich zu den dürren, lautloſen Zeichen der Schrift: ſtatt dem Ohre theilte ſtumm ſie ſich nun dem Auge mit; die Dichterweiſe ward zur Schreibart, — zum Schreibeſtyl der Geiſteshauch des Dichters.

Da ſaß ſie nun, die einſame grämliche Schweſter, hinter der qualmenden Lampe im düſteren Zimmer, — ein weiblicher Fauſt, der über Staub und Mottenfraß hinweg aus dem unbefriedigenden Weben und Kreuzen der Gedanken, aus der ewigen Marter der Vorſtellung und Einbildung, in das wirkliche Leben hinaus ſich ſehnte, um mit Fleiſch und Bein, niet- und nagelfeſt, unter wirklichen Menſchen als wirklicher Menſch zu gehen und zu ſtehen. Ach! ihr Fleiſch und Bein hatte die arme Schweſter in übergedankenvoller Gedankenloſigkeit von ſich fahren laſſen: was ihr nun fehlte, der körperloſen Seele, konnte ſie jetzt immer nur beſchreiben, wie ſie es von ihrem trüben Zimmer aus, durch das Fenſter des Denkens, in der lieben weiten Sinnenwelt leben und ſich bewegen ſah; von dem Geliebten ihrer Jugend konnte ſie ewig nur ſchildern: „ſo ſah er aus, ſo gebahrten ſeine Glieder, ſo blitzte ſein Auge, ſo tönte ſeiner Stimme Klang!“ Aber all' dieß Schildern und Beſchreiben, ſo wohlgefällig ſie es auch ſelbſt zur Kunſt erheben wollte, ſo erfindungsreich ſie ſich auch bemühte, es in Sprach- und Schriftformen zu erſetzendem künſtleriſchem Troſte ſich zu geſtalten, — es war doch immer nur ein eitel überflüſſiges Bemühen, die Stillung eines Bedürfniſſes, das nur aus einem willkürlich zugezogenen, organiſchen Fehler entſprang; es war nichts Anderes als der nothdürftig reiche Vorrath an, im Grunde widerlichen, Sprachzeichen eines Stummen.

Der wirkliche geſunde Menſch, wie er in ſeiner vollen leiblichen Geſtalt vor uns ſteht, beſchreibt nicht, was er will und wen er liebt, ſondern er *will* und *liebt*, und theilt uns durch ſeine künſtleriſchen Organe die Freude an ſeinem Wollen und Lieben mit: dieß thut er im dargeſtellten Drama nach höchſter Fülle beſtimmt und unmittelbar. Dem Drange nach erſetzender Schilderung, nach künſtlich vergegenſtändlichender Beſchreibung der, von der Erſcheinung losgelöſten, Dichtkunſt, und dem unſäglich umſtändlichen Verfahren, mit dem ſie hier zu Werke gehen muß, haben wir einzig dieſe millionenfache Maſſe dicker Bücher zu verdanken, durch die ſie im Grunde nur den Jammer ihrer Unbeholfenheit hat mittheilen wollen. Dieſer ganze undurchdringliche Wuſt der aufgeſpeicherten Litteratur iſt in Wahrheit nichts Anderes, als das — trotz Millionen Phraſen — ewig nicht zu Wort kommende, Jahrhunderte lang — in Verſen und in Proſa — ſich abmühende Stammeln des nach ſeinem Aufgehen in der natürlichen Unmittelbarkeit verlangenden, ſprachunfähigen Gedankens.

Dieſer Gedanke, die höchſte und bedingteſte Thätigkeit des künſtleriſchen Menſchen, hatte von dem warmen, ſchönen Leibe, deſſen Sehnen ihn gezeugt und genährt, ſich losgetrennt wie von einem hemmenden, feſſelnden Bande, das an ſeiner unbegränzten Freiheit ihn hindere: — ſo glaubte das chriſtliche Sehnen vom ſinnlichen Menſchen ſich losreißen zu müſſen, um im ſchrankenloſen Himmelsäther zu freieſter Willkür ſich auszudehnen. Wie unablösbar jener Gedanke und dieſes Sehnen aber von dem Weſen der menſchlichen Natur ſei, das ſollte ihnen in dieſer Trennung gerade erſt kund werden: ſo hoch und luſtig ſie aufſchweben mochten, immer nur konnten ſie es in der Geſtalt des leiblichen Menſchen. Den Körper, wie er an die Geſetze der Schwere gebunden iſt, vermochten ſie allerdings nicht mit ſich zu nehmen; wohl aber eine von ihm abſtrahirte, dunſtig flüſſige Maſſe, die unwillkürlich Form und Gebahren des menſchlichen Leibes wieder annahm. So ſchwebte der dichteriſche Gedanke als menſchlich geſtaltete Wolke in der Luft, die ihren Schatten ausbreitete über das wirkliche, leibliche Erdenleben, zu dem ſie ewig nur herabblickte und in dem ſie ſich aufzulöſen verlangen mußte, wie aus ihm ja allein ſie ihre dunſtigen Nebellebensſäfte ſog. Die wirkliche Wolke löſt ſich auf, indem ſie die Bedingungen ihres Daſeins der Erde wieder zurückgiebt: als befruchtender Regen ſenkt ſie ſich auf die Gefilde herab, dringt tief in das durſtige Erdreich hinein, tränkt die ſchmachtenden Keime der Pflanze, die dann in üppiger Fülle ſich dem Sonnenlichte erſchließt, — dem Lichte, das die ſchattende Wolke zuvor der Flur entzogen hatte. So ſoll der dichteriſche Gedanke das Leben wieder befruchten, nicht als eitle, weſenloſe Wolke zwiſchen das Leben und das Licht ſich mehr lagern.

Was auf jener Höhe die Dichtkunſt gewahrte, war eben nur das Leben: je höher ſie ſich hob, deſto überſichtlicher vermochte ſie es zu erſpähen; in je größerem Zuſammenhange ſie es ſo aber zu erfaſſen im Stande war, deſto lebhafter ſteigerte in ihr ſich das Verlangen, dieſen Zuſammenhang zu erfaſſen, gründlich zu erforſchen. So ward die Dichtkunſt Wiſſenſchaft, Philoſophie. Dem Drange, die Natur und die Menſchen ihrem Weſen nach zu erkennen, verdanken wir die unendlich reiche Litteratur, deren Kern jenes gedankenhafte Dichten iſt, wie es ſich uns in der Menſchen- und Naturkunde und in der Philoſophie kundgiebt. Je lebhafter in dieſen Wiſſenſchaften das Verlangen nach Darſtellung des Erkannten ſich ausſpricht, deſto mehr nähern ſie ſich wieder dem künſtleriſchen Dichten, und der erreichbarſten Vollendung in der Verſinnlichung des allgemeinen Gegenſtandes gehören die herrlichen Werke aus dieſem Kreiſe der Litteratur an. Nichts Anderes vermag aber endlich die tiefſte und allgemeinſte Wiſſenſchaft zu wiſſen, als das Leben ſelbſt, und der Inhalt des Lebens iſt kein anderer als der Menſch und die Natur: vollkommenſte Verſicherung ihrer ſelbſt erhält daher die Wiſſenſchaft nur wieder im Kunſtwerk, in *dem Werke*, das den Menſchen und die Natur — ſo weit dieſe im Menſchen ſich zum Bewußtſein gelangt — unmittelbar darſtellt. Die Erfüllung der Wiſſenſchaft iſt ſomit ihre Erlöſung in die Dichtkunſt, aber in diejenige Dichtkunſt, die in ſchweſterlicher Gemeinſchaft mit den übrigen Künſten zum vollendeten Kunſtwerke ſich anläßt, — und dieſes Kunſtwerk iſt kein anderes als das *Drama*. —

Das *Drama* iſt nur als vollſter Ausdruck eines gemeinſchaftlichen künſtleriſchen Mittheilungsverlangens denkbar; dieſes Verlangen will ſich aber wiederum nur an eine gemeinſchaftliche Theilnahme kundgeben. Wo ſowohl dieſe als jenes fehlt, iſt das Drama kein nothwendiges, ſondern ein willkürliches Kunſtprodukt. Ohne daß jene Bedingungen im Leben vorhanden waren, hat nun der Dichter für ſich allein, im Drange nach unmittelbarer Darſtellung des von ihm erkannten Lebens, das Drama zu ſchaffen verſucht: ſein Schaffen mußte daher allen Mängeln willkürlichen Verfahrens unterliegen. Genau nur in dem Grade, als ſein Drang aus einem gemeinſchaftlichen hervorging, und an eine gemeinſchaftliche Theilnahme ſich ausſprechen konnte, finden wir ſeit der Wiederbelebung des Drama's die nothwendigen Bedingungen deſſelben erfüllt, und das Verlangen, ihnen zu entſprechen, mit Erfolg belohnt.

Ein gemeinſchaftlicher Drang zum dramatiſchen Kunſtwerke kann nur in Denjenigen vorhanden ſein, welche gemeinſchaftlich das Kunſtwerk wirklich darſtellen: dieſe ſind, nach unſeren Begriffen, die *Schauſpielergenoſſenſchaften*. Solche Genoſſenſchaften ſehen wir am Schluſſe des Mittelalters unmittelbar aus dem Volke hervorgehen: Diejenigen, die ſpäter ſich ihrer bemeiſterten, und vom Standpunkte der abſoluten Dichtkunſt aus, ihnen das Geſetz machten, erwarben ſich das Verdienſt, in Grund und Boden das verdorben zu haben, was Derjenige, der unmittelbar aus ſolch' einer Genoſſenſchaft hervorging, mit ihr und für ſie dichtete, zum Staunen aller Zeiten erſchaffen hatte. Aus der innigſten, wahrhafteſten Natur des Volkes heraus dichtete Shakeſpeare für ſeine Schauſpielgenoſſen das Drama, das uns um ſo ſtaunenswürdiger erſcheint, als wir durch die Macht der nackten Rede allein und ohne alle Hülfe verwandter Kunſtarten es erſtehen ſehen: nur eine Hülfe ward ihm zu Theil, die Phantaſie ſeines Publikums, das mit lebhafter Theilnahme ſich der Begeiſterung der Genoſſen des Dichters zuwandte. Ein unerhörtes Genie, und eine nie wieder erſchienene Gunſt glücklicher Umſtände, erſetzten gemeinſchaftlich, was ihnen gemeinſchaftlich abging. Das ihnen gemeinſame Schöpferiſche war aber — das Bedürfniß, und wo dieſes in wahrhafter, naturnothwendiger Kraft ſich äußert, da vermag der Menſch auch das Unmögliche, um es zu befriedigen: aus der Armuth wird Fülle, aus dem Mangel Überfluß; die ungeſchlachte Geſtalt des ſchlichten Volkskomödianten ſpricht in Heldengebärden, der rauhe Klang der Alltagsſprache wird tönende Seelenmuſik, das rohe, mit Teppichen umhangene Brettergerüſt wird zur Weltbühne mit all' ihren reichen Scenen. Nehmen wir dieß Kunſtwerk aus der Fülle glücklicher Bedingungen hinweg, ſtellen wir es außerhalb des Bereiches zeugender Kraft, wie ſie aus dem Bedürfniſſe dieſer einen, gerade ſo gegebenen Zeitperiode hervorging, ſo ſehen wir aber zu unſerer Trauer, daß die Armuth doch nur Armuth, der Mangel doch nur Mangel war; daß Shakeſpeare wohl der gewaltigſte Dichter aller Zeiten, ſein Kunſtwerk aber noch nicht das Werk für alle Zeiten war; daß, nicht ſein Genius, wohl aber der unvollendete, nur wollende, noch nicht aber könnende künſtleriſche Geiſt ſeiner Zeit, ihn doch nur zum Theſpis der Tragödie der Zukunft machte. Wie der Karren des Theſpis, in dem geringen Zeitumfange der atheniſchen Kunſtblüthe, ſich zu der Bühne des Aiſchylos und Sophokles verhält, ſo verhält ſich die Bühne Shakeſpeare's, in dem ungemeſſenen Zeitraume der allgemeinſamen menſchlichen Kunſtblüthe, zu dem Theater der Zukunft. Die That des alleinigen Shakeſpeare, die ihn zu einem allgemeinen Menſchen, zum Gott machte, iſt doch nur die That des einſamen Beethoven, die ihn die Sprache der künſtleriſchen Menſchen der Zukunft finden ließ: erſt wo dieſe beiden Prometheus' — Shakeſpeare und Beethoven — ſich die Hand reichen; wo die marmornen Schöpfungen des Phidias in Fleiſch und Blut ſich bewegen werden; wo die nachgebildete Natur, aus dem engen Rahmen an der Zimmerwand des Egoiſten, in dem weiten, von warmem Leben durchwehten, Rahmen der Bühne der Zukunft üppig ſich ausdehnen wird, — erſt da wird, in der Gemeinſchaft aller ſeiner Kunſtgenoſſen, auch der Dichter ſeine Erlöſung finden. —

Auf dem weiten Wege von der Bühne Shakeſpeare's zu dem Kunſtwerke der Zukunft ſollte der Dichter ſeiner einſamen Unſeligkeit erſt noch recht inne werden. Aus der Genoſſenſchaft der Darſteller war der dramatiſche Dichter naturgemäß hervorgegangen; in thörigem Hochmuthe wollte er ſich nun über die Genoſſen erheben, und ohne ihre Liebe, ohne ihren Drang, ganz für ſich hinter dem Gelehrtenpulte das Drama Denen diktiren, aus deren freiem Darſtellungstriebe es doch einzig nur unwillkürlich erwachſen, und deren gemeinſamem Wollen er nur die bindende, einigende Abſicht zuweiſen konnte. So verſtummten dem Dichter, der den künſtleriſchen Lebensdrang beherrſchen, nicht mehr nur ausſprechen wollte, die zu dienenden Sklaven erniedrigten Organe der dramatiſchen Kunſt. Wie der Virtuos die Taſten des Klavieres auf- und niederdrückt, ſo wollte der Dichter nun das künſtlich aneinandergefügte Schauſpielerperſonal wie ein hölzernes Inſtrument ſpielen, aus dem man gerade nur ſeine ſpezielle Kunſtfertigkeit hören, auf dem man nur ihn, den ſpielenden Virtuoſen, wahrnehmen ſollte. Dem ehrgierigen Egoiſten erwiderten die Taſten des Inſtrumentes auf ihre Weiſe: je bravourwüthiger er darauf loshämmerte, deſto mehr ſtockten und klapperten ſie.

Goethe zählte einſt nur vier Wochen reinen Glückes aus ſeinem überreichen Leben zuſammen: die unſeligſten Jahre ſeines Lebens erwähnt er nicht beſonders; wir kennen ſie aber: — es waren die, in denen er jenes ſtockende und verſtimmte Inſtrument ſich zu ſeinem Gebrauche herrichten wollte. Ihn, den Gewaltigen, verlangte es, aus der lautloſen Einöde kunſtlitterariſchen Schaffens ſich in das lebendige, klangvolle Kunſtwerk zu erlöſen. Weſſen Auge war ſicherer und umfaſſender im Erkennen des Lebens, als das ſeinige? Was er erſehen, geſchildert und beſchrieben, das wollte er nun auf jenem Inſtrumente zu Gehör bringen. O Himmel! Wie entſtellt, wie unkennbar klangen ihm ſeine in dichteriſche Muſik gebrachten, Anſchauungen entgegen! Was hat er mit dem Stimmhammer pochen müſſen, was die Saiten ziehen und dehnen, bis wimmernd ſie endlich ſprangen! — Er mußte erſehen, daß in der Welt Alles möglich iſt, nur nicht, daß der abſtrakte Geiſt die Menſchen regiere: wo dieſer Geiſt nicht aus dem ganzen geſunden Menſchen herauskeimt und ſeine Blüthe entfaltet, da läßt er ſich nicht von oben herein eingießen. Der egoiſtiſche Dichter kann durch ſeine Abſicht mechaniſche Puppen ſich bewegen laſſen, nicht aber aus Maſchinen wirkliche Menſchen zum Leben bringen. Von der Bühne, wo Goethe Menſchen machen wollte, verjagte ihn endlich ein Pudel: — zum warnenden Beiſpiele für alles unnatürliche Regieren von Oben!

Wo ein Goethe geſcheitert war, mußte es guter Ton werden, von vorne herein ſich als geſcheitert anzuſehen: die Dichter dichteten noch Schauſpiele, aber nicht für die ungehobelte Bühne, ſondern für das glatte Papier. Nur was ſo in zweiter oder dritter Qualität noch hier oder da, der Lokalität angemeſſen, herumdichtete, gab ſich mit den Schauſpielern ab; nicht aber der vornehme, ſich ſelbſt dichtende Dichter, der von allen Lebensfarben nur noch die abſtrakte preußiſche Landesfarbe, Schwarz auf Weiß, anſtändig fand. So erſchien denn das Unerhörte: für die ſtumme Lektüre geſchriebene Dramen!

Behalf ſich Shakeſpeare im Drange nach unmittelbarem Leben mit dem rohen Gerüſte ſeiner Volksbühne, ſo genügte der egoiſtiſchen Reſignation des modernen Dramatikers die Buchhändlertafel, auf der er ſich lebendig todt zum Markte auslegte. Hatte das ſinnlich erſcheinende Drama ſich an das Herz des Volkes geworfen, ſo legte das „im Verlag“ erſchienene Bühnenſtück ſich der Geneigtheit des Kunſtkritikers zu Füßen. Aus einer ſklaviſchen Abhängigkeit in die andere ſich fügend, ſchwang ſich ſo die dramatiſche Dichtkunſt — nach ihrem eitlen Wähnen — zur unbegränzten Freiheit auf; dieſe läſtigen Bedingungen, unter denen allein ein Drama in das Leben treten konnte, durfte ſie ja nun ohne alle Umſtände über den Haufen werfen; nur was leben will, hat der Nothwendigkeit zu gehorchen, — was aber viel mehr als leben, nämlich todt ſein will, das kann mit ſich machen, was es Luſt hat: das Willkürlichſte iſt in ihm das Nothwendigſte, und je unabhängiger von den Bedingungen der ſinnlichen Erſcheinung, deſto freier durfte die Dichtkunſt ſich nur noch dem Sichſelbſtwollen, der abſoluten Selbſtbewunderung überlaſſen.

So war durch die Aufnahme des Drama's in die Litteratur nur eine neue Form gewonnen, in der die Dichtkunſt jetzt wieder ſich ſelbſt dichten konnte, vom Leben nur den zufälligen Stoff entnehmend, den ſie willkürlich zur einzig nothwendigen Selbſtverherrlichung benutzen durfte. Aller Stoff, alle Form war ihr nur dazu da, einen abſtrakten Gedanken, das idealiſirte ſelbſtſüchtige liebe Ich des Dichters, dem leſenden Auge auf das Dringendſte anzuempfehlen. Wie treulos vergaß ſie dabei, daß ſie alle, auch die komplizirteſten ihrer Formen, doch nur dieſem hochmüthig verachteten ſinnlichen Leben erſt zu verdanken hatte! Von der Lyrik durch alle Dichtungsformen hindurch bis zu dieſem litterariſchen Drama, giebt es nicht eine einzige, die nicht der leiblichen Unmittelbarkeit des Volkslebens, als bei weitem reinere und edlere Form entblüht wäre. Was ſind alle die Ergebniſſe des ſcheinbar ſelbſtändigen Geſtaltens der abſtrakten Dichtkunſt in Bezug auf Sprache, Vers und Ausdruck, gegen die immer friſch gezeugte Schönheit, Mannigfaltigkeit und Vollendung der Volkslyrik, welche die Forſchung jetzt in höchſtem Reichthume erſt wieder unter Schutt und Trümmer hervorzuziehen bemüht iſt? Dieſe Volkslieder ſind ohne Tonweiſe aber gar nicht zu denken: was aber nicht nur geſprochen, ſondern auch geſungen wurde, gehörte dem unmittelbar ſich kundgebenden Leben an; wer ſpricht und ſingt, der drückt zugleich auch durch Gebärde und Bewegung ſeine Gefühle aus, — wenigſtens wer dieß unwillkürlich thut, wie das Volk, — allerdings nicht der geſchulte Zögling unſerer Geſangsprofeſſoren. — Wo die ſo geartete Kunſt blüht, da erfindet ſie von ſelbſt aber auch immer neue Wendungen des Ausdruckes, neue Formen der Dichtung, und die Athener lehren uns ja, wie im Fortſchritte dieſer Selbſtbildung das höchſte Kunſtwerk, die Tragödie geboren werden konnte. — Dagegen muß nun die vom Leben abgewandte Dichtkunſt ewig unfruchtbar bleiben; all' ihr Geſtalten kann immer nur das der Mode, das des willkürlichen Kombinirens — nicht Erfindens — ſein; unglücklich in jeder Berührung mit der Materie, wendet ſie ſich daher immer wieder nur zum Gedanken zurück, dieſem raſtloſen Triebrade des Wunſches, des ewig begehrenden, ewig ungeſtillten Wunſches, der — die einzig mögliche Befriedigung in der Sinnlichkeit von ſich abweiſend — ewig nur ſich wünſchen, ewig nur ſich verzehren muß.

Aus dieſem Zuſtande der Unſeligkeit heraus vermag das gedichtete Litteraturdrama ſich nur dadurch wieder zu erlöſen, daß es zum lebendigen wirklichen Drama wird. Der Weg dieſer Erlöſung iſt wiederholt, und auch in neuerer Zeit, oft eingeſchlagen worden, — von Manchem aus redlicher Sehnſucht, von Vielen leider aber auch nur aus keinem anderen Grunde, als weil die Bühne unvermerkt ein einträglicherer Markt, als die Buchhändlertafel geworden war.

Die Öffentlichkeit, möge ſie auch in noch ſo großer geſellſchaftlicher Entſtellung ſich zeigen, hält ſich immer nur an das Unmittelbare und ſinnlich Wirkliche; ja die Wechſelwirkung des Sinnlichen macht im Grunde nur das aus, was wir Öffentlichkeit nennen.

Hatte die hochmüthig unfähige Dichtkunſt ſich von dieſer unmittelbaren Wechſelwirkung zurückgezogen, ſo hatten, in Bezug auf das Drama, die Schauſpieler ſich dieſer allein bemächtigt. Sehr richtig gehört die theatraliſche Öffentlichkeit eigentlich auch nur der darſtellenden Genoſſenſchaft allein. Wo aber Alles ſich egoiſtiſch abſonderte, wie der Dichter von dieſer Genoſſenſchaft, der er der Sache gemäß urſprünglich unmittelbar angehört, da trennte auch die Genoſſenſchaft das gemeinſchaftliche Band, das ſie einzig zu einer künſtleriſchen machte. Wollte der Dichter unbedingt nur ſich auf der Bühne ſehen, — beſtritt er ſomit von vornherein der Genoſſenſchaft ihre künſtleriſche Bedeutung, — ſo löſte aus ihr mit weit natürlicherer Berechtigung auch der einzelne Darſteller ſich los, um unbedingt wiederum nur ſich geltend zu machen; und hierin ward er vom Publikum, das unwillkürlich ſich immer nur an die abſolute Erſcheinung hält, mit aufmunterndſter Beiſtimmung unterſtützt. — Die Schauſpielkunſt wurde hierdurch zur Kunſt des Schauſpielers, zur perſönlichen Virtuoſität, d. h. derjenigen egoiſtiſchen Kunſtäußerung, die unbedingt wiederum nur ſich, die abſolute Glorie der Perſönlichkeit will. Der gemeinſame Zweck, durch welchen einzig das Drama zum Kunſtwerke wird, lag dem perſönlichen Virtuoſen bis zur unkenntlichſten Ferne ab, und was die Schauſpielkunſt als eine gemeinſame, auf den Geiſt der Gemeinſamkeit einzig begründete, ganz von ſelbſt erzeugen muß, — das dramatiſche Kunſtwerk, — das will dieſer eine Virtuoſe, oder die Zunft der Virtuoſen, gar nicht, ſondern ſich, das ſeiner perſönlichen Kunſtfertigkeit ſpeziell Entſprechende, das ſeine Eitelkeit einzig Lohnende allein. Hundert der fähigſten Egoiſten, wenn ſie alle auf einer Stelle verſammelt ſind, vermögen aber nicht das zu vollbringen, was nur das Werk der Gemeinſamkeit ſein kann, wenigſtens nicht eher, als bis ſie eben aufhören, Egoiſten zu ſein; ſo lange ſie dieß aber ſind, iſt ihre, unter außerem Zwange einzig zu ermöglichende, gemeinſchaftliche Wirkſamkeit nur die des gegenſeitigen Neides und Haſſes, — und oft gleicht daher unſere Schaubühne dem Kampfplatze der beiden Löwen, auf dem wir nur noch die Schwänze erblicken, bis auf welche dieſe ſich gegenſeitig aufgefreſſen haben.

Nichtsdeſtoweniger iſt dennoch da, wo ſelbſt nur dieſe *Virtuoſität des Darſtellers* für das Publikum den Begriff der Schauſpielkunſt ausmacht, wie in den meiſten franzöſiſchen Theatern und ſelbſt in der Opernwelt Italiens, eine natürlichere Äußerung des künſtleriſchen Darſtellungstriebes vorhanden, als dort, wo der abſtrakte Dichter dieſes Triebes zu ſeiner Selbſtverherrlichung ſich bemächtigen will. Aus jener Virtuoſenwelt kann, wie die Erfahrung ſo oft bewieſen hat, bei einer der *künſtleriſchen* Befähigung entſprechenden geſunden *Herzens*natur, ein dramatiſcher Darſteller hervorgehen, der durch eine einzige Leiſtung uns das höchſte Weſen der dramatiſchen Kunſt deutlicher zu erſchließen vermag, als hundert Kunſtdramen für ſich. Wo hingegen die dramatiſche Kunſtpoeſie auch für die lebendige Darſtellung allein experimentiren will, vermag ſie nur Virtuoſen und Publikum vollends ganz zu verwirren, oder mit allem Eigendünkel ſich in die ſchmählichſte Abhängigkeit zu begeben. Sie bringt entweder nur todtgeborene Kinder zur Welt, — und das iſt ihre beſte Thätigkeit, denn hiermit ſchadet ſie doch nichts, — oder ſie impft ihre ureigene Krankheit des *Wollens* und *Nichtkönnens* wie eine verzehrende Peſt den noch halbwegs geſunden Gliedern der Schauſpielkunſt ein. Jedenfalls muß ſie nach den zwangvollen Geſetzen der abhängigſten Unſelbſtändigkeit verfahren: ſie muß ſich, um nur irgend welche Form zu gewinnen, überall dahin umſehen, wo dieſe Form irgendwo aus der wirklich lebendigen Schauſpielkunſt hervorgegangen war. Dieſe wird denn bei uns in der neueſten Zeit faſt nur den Schülern *Molière's* entnommen.

Bei dem lebhaften, jeder Abſtraktion im Grunde immer feindlichen Volke der Franzoſen, lebte die Schauſpielkunſt — ſo weit ſie nicht vom Einfluſſe des Hofes beherrſcht wurde — meiſt von ſich ſelbſt: was unter all' dem übermächtigen, kunſtfeindlichen Einwirken unſerer allgemeinen ſozialen Zuſtände aus der modernen Schauſpielkunſt Geſundes ſich entwickeln konnte, haben wir, ſeit dem Erſterben des Shakeſpeare'ſchen Drama's, einzig den Franzoſen zu verdanken. Aber auch bei ihnen hat — unter dem Drucke des, allem Gemeinſamen tödtlichen, herrſchenden Weltgeiſtes, deſſen Weſen der Luxus und die Mode iſt, — das wirkliche, vollendete, dramatiſche Kunſtwerk auch nicht nur annähernd ſich erzeugen können: das einzige Gemeinſame in der modernen Welt, der Spekulations- und Schachergeiſt, hat auch bei ihnen alle Keime der wahren dramatiſchen Kunſt in egoiſtiſcher Zerſpaltung gehalten. Kunſtformen, die dieſem kümmerlichen Weſen entſprechen, hat die franzöſiſche Dramatik allerdings aber gewonnen: bei aller Unſittlichkeit des Inhaltes, ſpricht ſich ungemeines Geſchick in ihnen aus, dieſen Inhalt ſo ſchmackhaft wie möglich zu machen, und immer haben ſie das Auszeichnende an ſich, daß ſie aus dem Weſen gerade der franzöſiſchen Schauſpielkunſt, alſo aus dem Leben, wirklich hervorgegangen ſind.

Unſere deutſchen Dramatiker, aus dem willkürlichen Inhalte ihrer dichteriſchen Abſicht nach Erlöſung in irgend einer nothwendig erſcheinenden Form ſich ſehnend, ſtellten ſich, da ſie nichts zu bilden vermochten, dieſe nothwendige Form willkürlich dar, indem ſie nach dem franzöſiſchen Schema griffen, ohne zu bedenken, daß dieſes einem ganz verſchiedenen, wirklichen Bedürfniſſe entſprungen war. Wer nicht aus Nothwendigkeit verfährt, hat aber die Wahl nach Belieben. So waren auch unſere Dramatiker mit der Annahme der franzöſiſchen Form durchaus noch nicht ganz befriedigt: es fehlte zum Gebräu noch dieß und jenes, — etwas Shakeſpeare'ſche Verwegenheit, etwas ſpaniſches Pathos, und als Zuthat Überreſte Schiller'ſcher Idealität oder Iffland'ſcher Bürgergemüthlichkeit; dieß Alles nun nach franzöſiſchem Rezepte unerhört pfiffig angemacht, mit journaliſtiſcher Bedachtſamkeit auf den neueſten Skandal zugerichtet, dem beliebteſten Schauſpieler, — da der Dichter nun einmal ſelbſt das Komödienſpielen nicht erlernt hat, — die Rolle womöglich wiederum eines Dichters zugetheilt, — dieß und jenes noch mit hinzu, wie es gerade die Umſtände fügen —: ſo haben wir das modernſte dramatiſche Kunſtwerk, den in Wahrheit ſich ſelbſt, d. h. ſeine handgreifliche Unfähigkeit dichtenden Dichter.

Genug von dem beiſpielloſen Jammer unſerer theatraliſchen Dichtkunſt, mit der wir im Grunde hier allein doch nur zu thun haben, da wir die eigentliche Litteraturpoeſie durchaus nicht in den Kreis unſerer näheren Betrachtung zu ziehen haben; denn wir ſuchen im Hinblick auf das Kunſtwerk der Zukunft die Dichtkunſt da auf, wo ſie lebendige, unmittelbare Kunſt werden will, und dieß iſt im Drama, nicht aber da, wo ſie auf dieſes Lebendigwerden verzichtet, und — bei aller Fülle der Gedanken — die Bedingungen ihres eigenthümlichen Schaffens doch nur der troſtloſen künſtleriſchen Unfähigkeit unſeres öffentlichen Lebens entnimmt. Die Litteraturpoeſie iſt der einzige — traurige und unvermögende! — Troſt des, nach dichteriſchem Genuß verlangenden, einſamen Menſchen der Gegenwart: der Troſt, den ſie gewährt, iſt aber in Wahrheit nur das geſteigerte Verlangen nach dem Leben, nach dem lebendigen Kunſtwerke; denn der Trieb dieſes Verlangens iſt ihre eigene Seele, — wo er ſich nicht ausſpricht, nicht offen und mit Macht ſich kundgiebt, da iſt die letzte Wahrheit auch aus dieſer Poeſie verſchwunden: je redlicher und ungeſtümer er jedoch in ihr lebt, deſto wahrhaftiger iſt aber auch das Zugeſtändniß ihrer eigenen Troſtloſigkeit in ihr ausgeſprochen, und als einzig mögliche Befriedigung ihres Verlangens ihre Selbſtvernichtung, ihr Aufgehen in das Leben, in das lebendige Kunſtwerk der Zukunft von ihr bekannt.

Erwägen wir, wie dieſem warmen, ſchönen Verlangen der Litteraturpoeſie einſt entſprochen werden müſſe, und überlaſſen wir während deſſen unſere moderne dramatiſche Dichtkunſt den glorreichen Triumphen ihrer ſtupiden Eitelkeit!

6.

Bisherige Verſuche zur Wiedervereinigung der drei menſchlichen Kunſtarten.

Bei überſichtlicher Wahrnehmung des Gebahrens jeder der drei rein menſchlichen Kunſtarten nach ihrem Losreißen aus dem urſprünglichen Vereine, mußten wir deutlich erkennen, daß genau da, wo die eine Kunſtart die andere berührte, wo die Fähigkeit der anderen für die der einen eintrat, ſie auch ihre natürliche Gränze fand: über dieſe Gränze vermochte ſie ſich von dieſer Kunſtart wieder bis zu der dritten, und durch dieſe dritte wieder bis zu ſich ſelbſt, bis zu ihrer beſonderſten Eigenthümlichkeit zurück, auszudehnen, — jedoch nur nach den natürlichen Geſetzen der *Liebe*, der *Hingebung* an das Gemeinſame durch die Liebe. Wie der Mann durch die Liebe in die Natur des Weibes ſich verſenkt, um durch dieſes in ein Drittes, das Kind aufzugehen, — in dem Dreivereine dennoch aber nur *ſich*, in ſich jedoch ſein erweitertes, ergänztes und vervollſtändigtes Weſen liebend wiederfindet: ſo vermag jede der einzelnen Kunſtarten, im vollkommenen, gänzlich befreiten Kunſtwerke ſich ſelbſt wiederzufinden, ja ſich ſelbſt, ihr eigenſtes Weſen, als zu dieſem Kunſtwerke erweitert anzuſehen, ſobald ſie auf dem Wege wirklicher Liebe, durch Verſenkung in die verwandten Kunſtarten, wieder zu ſich zurückkommt, und den Lohn ihrer Liebe in dem vollkommenen Kunſtwerke findet, zu dem ſie ſelbſt ſich erweitert weiß. Nur die Kunſtart, die das gemeinſame Kunſtwerk will, erreicht ſomit aber auch die höchſte Fülle ihres eigenen beſonderen Weſens; wogegen diejenige, die nur *ſich*, ihre höchſte Fülle ſchlechtweg aus ſich allein will, bei allem Luxus, den ſie auf ihre einſame Erſcheinung verwendet, arm und unfrei bleibt. Der *Wille* zum gemeinſamen Kunſtwerke entſteht aber in jeder Kunſtart unwillkürlich, unbewußt von ſelbſt, ſobald ſie an ihren Schranken angelangt, der entſprechenden Kunſtart ſich *giebt*, nicht aber von ihr zu nehmen ſtrebt: *ganz ſie ſelbſt* bleibt ſie, wenn ſie *ganz ſich ſelbſt giebt*: zu ihrem Gegentheile muß ſie aber werden, wenn ſie endlich ganz von der anderen ſich nur erhalten muß: „weſſ' Brot ich eſſe, deſſ' Lied ich ſinge". Wenn ſie aber *ganz* einer anderen ſich giebt, ſo bleibt ſie auch *ganz* in ihr enthalten, vermag *ganz* aus ihr in die dritte überzugehen, um ſo im gemeinſamen Kunſtwerke in höchſter Fülle *ganz ſie ſelbſt* wiederum zu ſein. —

Von allen Kunſtarten bedurfte, ihrem innerſten Weſen nach, keine der Vermählung mit einer anderen ſo ſehr, als die *Tonkunſt*, weil ſie in ihrer ſonderlichſten Eigenthümlichkeit eben nur wie ein flüſſiges Naturelement zwiſchen den, beſtimmter und individueller ſich gebenden, Weſenheiten der beiden anderen Kunſtarten ausgegoſſen iſt. Nur durch die Rhythmen des Tanzes, oder nur als Trägerin des Wortes, vermochte ſie aus ihrem unendlich verſchwimmenden Weſen zu genau unterſcheidbarer, charakteriſtiſcher Körperlichkeit zu gelangen. Keine der anderen Kunſtarten vermochte ſich aber unbedingt liebevoll in das Element der Tonkunſt zu verſenken: jede ſchöpfte nur aus ihm ſo weit, als es ihr zu einem beſtimmten egoiſtiſchen Zwecke dienlich ſchien; jede nahm nur von ihr, gab ſich ihr aber nicht, — ſo daß die Tonkunſt, die aus Lebensbedürfniß überall hin die Hand ausſtreckte, ſich endlich ſelbſt nur noch durch Nehmen zu erhalten ſuchen mußte. So verſchlang ſie zunächſt das Wort, um nach Belieben mit ihm zu machen, was ſie verlangte: verfügte ſie nun über dieſes Wort in der chriſtlichen Muſik nach unbedingter Gefühlswillkür, ſo verlor ſie aber auch an ihm, ſo zu ſagen, das Knochenmark, deſſen ſie, im Sehnen nach Menſchwerdung, zu der Flüſſigkeit ihres Blutes bedurfte, und an dem ſie ſich zu kernigem Fleiſche hätte verdichten können. Ein nothwendiges neues, kräftiges Erfaſſen des Wortes, um an ihm ſich zu geſtalten, gab ſich in der *proteſtantiſchen* Kirchenmuſik kund, und drängte bis zum kirchlichen Drama in der *Paſſionsmuſik*, in der das Wort nicht mehr bloßer verſchwimmender Gefühlsausdruck war, ſondern zum Handlung zeichnenden Gedanken ſich erkräftigte. In dieſen kirchlichen Dramen nöthigte die, immer noch vorherrſchende und Alles nur für ſich konſtruirende, Muſik, gleichſam die Dichtkunſt, ſich ernſtlich und männlich mit ihr zu befaſſen: die feige Dichtkunſt ſchien aber wie vor dieſer Zumuthung zu erſchrecken; es dünkte ſie angemeſſen, dem gewaltig anſchwellenden Ungeheuer der Muſik, wie um es zu begütigen, einige zu erübrigende Biſſen von ſich zum Fraße hinzuwerfen, nur aber, um, wiederum egoiſtiſch gebietend, in ihrer beſonderen Sphäre, der Litteratur, ganz und ungeſtört ſie ſelbſt bleiben zu dürfen. Dieſer eigenſüchtig feigen Stimmung der Dichtkunſt zur Tonkunſt haben wir die naturwidrige Ausgeburt des Oratorium's zu verdanken, wie es ſich aus der Kirche endlich in den Konzertſaal verpflanzte. Das Oratorium will Drama ſein, aber genau nur ſo weit, als es der Muſik erlaubt, die unbedingte Hauptſache, die einzig tonangebende Kunſtart im Drama zu ſein. Wo die Dichtkunſt für ſich das Alleinige ſein wollte, wie im rezitirten Schauſpiele, da nahm ſie die Muſik in ihren Dienſt zu Nebenzwecken, zu ihrer Bequemlichkeit, wie z. B. zur Unterhaltung der Zuſchauer in den Zwiſchenakten, oder auch zur Steigerung der Wirkung gewiſſer ſtummer Handlungen, wie eines behutſamen Spitzbubeneinbruches und dergleichen mehr. Nicht minder geſchah dieß von der Tanzkunſt, wenn ſie ſtolz zu Roſſe ſaß und von der Muſik ganz ergebenſt den Steigbügel ſich halten ließ. Gerade ſo machte es nun die Tonkunſt im Oratorium mit der Dichtkunſt: ſie ließ ſich von ihr eben nur die Steine zu Haufen tragen, aus denen ſie nach Belieben ihr Gebäude aufführen konnte. Zur unverſchämteſten Äußerung ihres immer anſchwellenden Hochmuthes beſtimmte ſich die Muſik aber endlich in der Oper. Hier nahm ſie den Tribut der Dichtkunſt bis auf den letzten Heller in Anſpruch: die Poeſie ſollte ihr nicht mehr nur Verſe machen, nicht mehr wie im Oratorium, menſchliche Charaktere und dramatiſche Zuſammenhänge nur andeuten, um ihr Anhalt zur Ausbreitung zu geben, — ſondern ſie ſollte ihr ganzes Weſen, Alles was ſie irgend vermochte, vollſtändige Charaktere und komplizirte dramatiſche Handlungen, kurz das ganze gedichtete Drama ſelbſt ihr zu Füßen legen, um nach Belieben mit dieſem Huldigungsgeſchenke machen zu dürfen, was ihre Laune ihr eingäbe.

Die Oper, als ſcheinbare Vereinigung aller drei verwandten Kunſtarten, iſt der Sammelpunkt der eigenſüchtigſten Beſtrebungen dieſer Schweſtern geworden. Unläugbar ſpricht die Tonkunſt in ihr das ſuprematiſche Recht der Geſetzgebung an, ja ihrem — aber egoiſtiſch geleiteten — Drange zum eigentlichen Kunſtwerke, dem Drama, haben wir die Oper lediglich zu verdanken. In dem Grade, als Tanz- und Dichtkunſt ihr aber nur dienen ſollen, regt ſich jedoch, aus den Gegenden der egoiſtiſchen Geſtaltungen dieſer her, ein beſtändiges Reaktionsgelüſt gegen die herrſchſüchtige Schweſter auf. Dicht- und Tanzkunſt hatten ſich auf ihre Weiſe das Drama beſonders angeeignet: Schauſpiel und pantomimiſches Ballet waren die beiden Territorien, zwiſchen denen ſich die Oper nun ergoß, von beiden in ſich aufnehmend, was ihr, zur egoiſtiſchen Selbſtverherrlichung der Muſik unerläßlich ſchien. Schauſpiel und Ballet waren ſich aber ihrer gewaltſamen Sonderſelbſtändigkeit ſehr wohl bewußt: ſie liehen ſich der Schweſter nur wider Willen her, und jedenfalls nur mit dem tückiſchen Vorſatze, bei irgend geeigneter Gelegenheit in vollſter Breite ſich allein geltend zu machen. So wie die Dichtkunſt den pathetiſchen, der Oper allein zuſagenden Gefühlsboden verläßt, und ihr Netz der modernen Intrigue auswirft, iſt Schweſter Muſik gefangen und muß, wollend oder nicht, ohne an ihnen haften zu können, die öden Spinnenfäden drehen und wenden, welche die raffinirende Theaterſtückmacherin allein zum Gewebe verbinden kann: da ſchwirrt und zwitſchert ſie denn wohl noch wie in der franzöſiſchen Pfiffigkeitsoper, bis ihr endlich mismuthig der Athem ausgeht, und Schweſter Proſa ganz allein ſich nur noch breit macht. Die Tanzkunſt hingegen darf nur irgend welche Lücke im Athemholen der geſetzgebenden Sängerin erſehen, irgend welches Erkalten des Lavaſtromes muſikaliſchen Gefühlserguſſes, — ſogleich ſchwingt ſie ihre Beine bis zu ihrer Ausdehnung über die ganze Bühne, tanzt die Schweſter Muſik von der Scene hinweg in das einzige

Orcheſter noch hinunter, dreht, ſchwenkt und wirbelt ſich ſo lange, bis das Publikum den Wald vor lauter Bäumen, d. h. die Oper vor lauter Beinen gar nicht mehr ſieht.

So wird die Oper zum gemeinſamen Vertrage des Egoismus der drei Künſte. Die Tonkunſt, um ihre Suprematie zu retten, verträgt mit der Tanzkunſt auf ſo und ſo viele Viertelſtunden, die ihr *ganz allein* gehören ſollen: in dieſer Zeit ſoll die Kreide auf den Schuhſohlen die Geſetze der Bühne ſchreiben, nach dem Syſteme der *Bein*ſchwingungen, nicht aber dem der *Ton*ſchwingungen, Muſik gemacht werden; auch ſoll den Sängern ausdrücklich verboten ſein, nach irgend welcher anmuthiger Leibesbewegung ſich gelüſten zu laſſen, — dieſe ſoll nur dem Tänzer gehören, wogegen der Sänger, auch ſchon zur Konſervirung ſeiner Stimme, zur vollſtändigſten Enthaltung von mimiſcher Gebärdenluſt verpflichtet ſein ſoll. Mit der Dichtkunſt ſetzt ſie aber zu deren höchſter Befriedigung feſt, daß man auf der Bühne gar keinen Gebrauch von ihr machen, ja ihre Verſe und Worte möglichſt gar nicht einmal ausſprechen wolle, um ſie dafür, als gedrucktes und nothwendig nachzuleſendes Textbuch, ganz wieder Litteratur, ſchwarz auf weiß, ſein zu laſſen. So iſt denn der edle Bund geſchloſſen, jede Kunſtart wieder ſie ſelbſt, und zwiſchen Tanzbein und Textbuch ſchwimmt die Muſik wieder der Länge und Breite nach wie und wohin ſie Luſt hat. — **Das iſt die moderne Freiheit im getreuen Abbilde der Kunſt!** —

Nach ſo ſchmählichem Vertrage mußte aber die Tonkunſt, ſo glänzend ſie auch in der Oper zu herrſchen ſchien, dennoch ihrer demüthigſten *Abhängigkeit* inne werden. Ihr Lebenshauch iſt die Herzensliebe; will dieſe auch nur ſich, nur ihre Befriedigung, ſo iſt ſie zu dieſer Befriedigung eines Gegenſtandes nicht nur bloß ebenſo bedürftig, wie das Sehnen der Sinnen- und Verſtandesliebe, ſondern ſie empfindet dieß Bedürfniß glühender und drängender als jene. Die Stärke ihres Bedürfniſſes giebt ihr den Muth der Selbſtaufopferung, und hat Beethoven dieſen Muth in einer kühnſten That ausgeſprochen, ſo haben Tondichter, wie Gluck und Mozart, nicht minder durch herrliche, liebereiche Thaten dieſe Freude kundgegeben, mit der der Liebende in ſeinen Gegenſtand ſich verſinkt, um aufzuhören, er ſelbſt zu ſein, zum Lohne dafür aber unendlich mehr zu werden. Da, wo das von vornherein nur für egoiſtiſche Kundgebung der einzelnen Künſte zugerichtete Bauwerk der Oper nur irgend die Bedingungen in ſich aufzeigte, die das volle Aufgehen der Muſik in die Dichtkunſt ermöglichen, haben dieſe Meiſter die Erlöſung ihrer Kunſt zum gemeinſamen Kunſtwerke vollbracht. Der unabwendbare ſchädliche Einfluß herrſchender ſchlechter Zuſtände erklärt uns aber die große Vereinzelung jener ſchönen Thaten, ſowie die Vereinzelung der Tondichter ſelbſt, die ſie vollbrachten; was unter gewiſſen glücklichen, doch aber faſt nur zufälligen Umſtänden dem Einzelnen möglich war, giebt der Maſſe der Erſcheinungen noch lange kein Geſetz: in dieſer erkennen wir aber nur das zerſplitterte egoiſtiſche Walten der Willkür, das ja das Verfahren aller bloßen Nachahmung iſt, weil ſie nicht aus ſich ſelbſt ſchafft. Gluck und Mozart, ſowie die ſehr wenigen ihnen verwandten Tondichter*), dienen uns auf dem öden, nächtlichen Meere der Opernmuſik nur als einſame Leitſterne zum Erkennen der rein künſtleriſchen Möglichkeit des Aufgehens der reichſten Muſik in noch reichere dramatiſche Dichtkunſt, nämlich in die Dichtkunſt, die durch dieſes freie Aufgehen der Muſik in ſie erſt zu der allvermögenden dramatiſchen Kunſt wird. Wie unmöglich das vollendete Kunſtwerk unter den uns beherrſchenden Zuſtänden iſt, beweiſt aber gerade, daß, nachdem Gluck und Mozart die höchſte Fähigkeit der Muſik aufgedeckt, dieſe Thaten ohne den mindeſten Einfluß auf unſer eigentliches modernes Kunſtgebahren geblieben ſind, — daß die Funken, die ihrem Genius entſprangen, nur gleich gaukelndem Feuerwerke unſerer Kunſtwelt vorſchwebten, durchaus aber nicht das Feuer zu zünden vermochten, das durch ſie entbrennen mußte, wenn der Brennſtoff wirklich vorhanden geweſen wäre.

---

*) Unter dieſen iſt aber namentlich der Meiſter der franzöſiſchen Schule aus dem Anfange dieſes Jahrhunderts zu gedenken.

Die Thaten Gluck's und Mozart's waren aber auch nur einſeitige Thaten, d. h. ſie deckten nur die Fähigkeit und den nothwendigen Willen der Muſik auf, ohne von ihren Schweſterkünſten verſtanden zu werden, ohne daß dieſe gemeinſchaftlich, und aus gleich wahr empfundenem Drange nach Aufgehen in einander, zu jenen Thaten beigetragen, oder ihrerſeits ſie erwidert hätten. Nur aus gleichem, gemeinſchaftlichem Drange aller drei Kunſtarten kann aber ihre Erlöſung in das wahre Kunſtwerk, ſomit dieſes Kunſtwerk ſelbſt ermöglicht werden. Erſt wenn der Trotz aller drei Kunſtarten auf ihre Selbſtändigkeit ſich bricht, um in der Liebe zu den anderen aufzugehen; erſt wenn jede ſich ſelbſt nur in der anderen zu lieben vermag; erſt wenn ſie ſelbſt als einzelne Künſte aufhören, werden ſie alle fähig, das vollendete Kunſtwerk zu ſchaffen; ja ihr Aufhören in dieſem Sinne iſt ganz von ſelbſt ſchon dieſes Kunſtwerk, ihr Tod unmittelbar ſein Leben.

Somit wird das Drama der Zukunft genau dann von ſelbſt daſtehen, wenn nicht Schauſpiel, nicht Oper, nicht Pantomime mehr zu leben vermögen; wenn die Bedingungen, die ſie entſtehen ließen und bei ihrem unnatürlichen Leben erhielten, vollſtändig aufgehoben ſind. Dieſe Bedingungen heben ſich nur durch das Eintreten derjenigen Bedingungen auf, welche das Kunſtwerk der Zukunft aus ſich erzeugen. Nicht vereinzelt können dieſe aber entſtehen, ſondern nur im vollſten Zuſammenhange mit den Bedingungen aller unſerer Lebensverhältniſſe. Nur wenn die herrſchende Religion des Egoismus, die auch die geſammte Kunſt in verkrüppelte, eigenſüchtige Kunſtrichtungen und Kunſtarten zerſplitterte, aus jedem Momente des menſchlichen Lebens unbarmherzig verdrängt und mit Stumpf und Stiel ausgerottet iſt, kann aber die neue Religion, und zwar ganz von ſelbſt, in das

Leben treten, die auch die Bedingungen des Kunſtwerkes der Zukunft in ſich ſchließt.

Ehe wir uns mit ſehnendem Auge zu der Vorſtellung des Anblickes dieſes Kunſtwerkes wenden, wie wir ſie aus der reinen Verneinung unſeres jetzigen Kunſtweſens uns zu gewinnen haben, iſt es aber nöthig, zuvor noch einen, unſerem Zwecke entſprechenden Blick auf das Weſen der ſogenannten bildenden Künſte zu werfen.

III.

Der Menſch als künſtleriſcher Bildner aus natürlichen Stoffen.

1.

Baukunſt.

Wie der Menſch in erſter und höchſter Beziehung ſich ſelbſt Gegenſtand und Stoff künſtleriſcher Behandlung wird, dehnt er ſein Verlangen nach künſtleriſcher Darſtellung auch auf die Gegenſtände der ihn umgebenden, befreundeten und dienenden *Natur* aus. Genau in dem Grade, als in der Darſtellung der Natur der Menſch die Beziehung derſelben zu *ſich* zu erfaſſen, ſich als den zum Bewußtſein Erwachten und Bewußtſein Erweckenden in den Mittelpunkt ſeiner Naturanſchauungen zu ſtellen weiß, vermag er die Natur ſelbſt ſich künſtleriſch *darzuſtellen*, und dem Einzigen, für den dieſe Darſtellung berechnet ſein kann, dem Menſchen, aus — wenn auch nicht gleich bedürfnißvollem — doch ähnlichem Drange, als das Kunſtwerk, deſſen Gegenſtand und Stoff er eben ſelbſt iſt, *mitzutheilen*. Nur aber der Menſch, der bereits aus ſich und an ſich das unmittelbar menſchliche Kunſtwerk hervorgebracht hat, ſich ſelbſt alſo künſtleriſch zu erfaſſen und mitzutheilen vermag, iſt daher auch fähig, die *Natur* ſich künſtleriſch darzuſtellen; nicht der unentwickelte, naturunterwürfige. Die Völker Aſiens und ſelbſt Ägyptens, denen die Natur nur noch als willkürliche elementariſche oder thieriſche Macht ſich darſtellte, zu der ſich der Menſch unbedingt leidend oder bis zur Selbſtverſtümmelung ſchwelgend verhielt, ſtellten die Natur auch als anbetungswürdigen und für die Anbetung darzuſtellenden Gegenſtand voran, ohne ſie, gerade eben deßhalb, zum freien, künſtleriſchen Bewußtſein ſich erheben zu können. Hier wurde denn auch der Menſch nie ſich ſelbſt Gegenſtand künſtleriſcher Darſtellung, ſondern, da der Menſch alles Perſönliche — wie die perſönliche Naturmacht — unwillkürlich endlich doch nur nach menſchlichem Maaße zu begreifen vermochte, ſo trug er ſeine Geſtalt auch nur, und zwar in widerlichſter Entſtellung, auf die darzuſtellenden Gegenſtände der Natur über.

Erſt den Hellenen war es vorbehalten, das rein menſchliche Kunſtwerk an ſich zu entwickeln, und von ſich aus es zur Darſtellung der Natur auszudehnen. Zu dem menſchlichen Kunſtwerke konnten ſie aber gerade nicht eher reif ſein, als bis ſie die Natur in dem Sinne, wie ſie ſich dem Aſiaten darſtellte, überwunden, und den Menſchen in ſo weit an die Spitze der Natur geſtellt hatten, als ſie jene perſönlichen Naturmächte als vollkommen menſchlich ſchön geſtaltete und gebahrende Götter ſich vorſtellten. Erſt als Zeus vom Olympos die Welt mit ſeinem lebenſpendenden Athem durchdrang, als Aphrodite dem Meerſchaume entſtiegen war, und Apollon den Inhalt und die Form ſeines Weſens als Geſetz ſchönen menſchlichen Lebens kundgab, waren die rohen Naturgötzen Aſiens verſchwunden, und trug der künſtleriſch ſchön ſich bewußte Menſch das Geſetz ſeiner Schönheit auch auf ſeine Auffaſſung und Darſtellung der Natur über.

Vor der Göttereiche zu Dodona neigte ſich der, des Naturorakels bedürftige, Urhellene; unter dem ſchattigen Laubdache, und umgeben von den grünenden Baumſäulen des Götterhaines, erhob der Orphiker ſeine Stimme: unter dem ſchön gefügten Giebeldache und zwiſchen den ſinnig gereihten Marmorſäulen des

Göttertempels ordnete aber der kunſtfreudige Lyriker ſeine Tänze nach dem tönenden Hymnos, — und in dem Theater, das von dem Götteraltare — als ſeinem Mittelpunkte — aus, ſich zu der verſtändnißgebenden Bühne, wie zu den weiten Räumen für die, nach Verſtändniß verlangenden, Zuſchauer erhob, führte der Tragöde das lebendigſte Werk vollendetſter Kunſt aus.

So ordnete der künſtleriſche und nach künſtleriſcher Selbſtdarſtellung verlangende Menſch nach ſeinem künſtleriſchen Bedürfniſſe die Natur ſich unter, damit ſie ihm nach ſeiner höchſten Abſicht diene. So bedang der Lyriker und Tragöde den Architekten, der das ſeiner Kunſt würdige, wiederum künſtleriſch ihr entſprechende, Gebäude aufführen ſollte.

Das nächſte, natürliche Bedürfniß drängte den Menſchen zur Herrichtung von Wohn- und Schutzgebäuden: in dem Lande und bei dem Volke, von dem ſich all' unſere Kunſt herſchreibt, ſollte aber nicht dieſes rein phyſiſche Bedürfniß, ſondern das Bedürfniß des künſtleriſch ſich ſelbſt darſtellenden Menſchen das Bauhandwerk zur wirklichen Kunſt entwickeln. Nicht die königlichen Wohngebäude des Theſeus und Agamemnon, nicht die rohen Felſengemäuer der pelasgiſchen Burgen ſind als Baukunſtwerke uns zur Vorſtellung oder gar Anſchauung gelangt, — ſondern die Tempel der Götter, die Tragödientheater des Volkes. Alles was nach dem Verfalle der Tragödie, d. h. der vollendeten griechiſchen Kunſt, von dieſen Gegenſtänden der Baukunſt ablag, iſt ſeinem Weſen nach aſiatiſchen Urſprunges.

Wie der ewig naturunterwürfige Aſiate ſich die Herrlichkeit des Menſchen endlich nur in dieſem einen, unbedingt Herrſchenden, dem Deſpoten, darzuſtellen vermochte, ſo häufte er auch alle Pracht der Umgebung nur um dieſen „Gott auf Erden" an: bei dieſer Anhäufung blieb Alles nur auf Befriedigung desjenigen egoiſtiſch ſinnlichen Verlangens berechnet, welches bis zum unmenſchlichen Taumel immer nur ſich will, bis zum Raſen nur ſich liebt, und in ſolchem ſtets ungeſtillten Sinnenſehnen Gegenſtände über Gegenſtände, Maſſen über Maſſen häuſt, um der, zum Ungeheuren ausgedehnten Sinnlichkeit endliche Befriedigung zu gewinnen. Der Luxus iſt ſomit das Weſen der aſiatiſchen Baukunſt: ſeine monſtröſen, geiſtesöden und ſinnverwirrenden Geburten ſind die ſtadtähnlichen Paläſte der Deſpoten Aſiens.

Wonnige Ruhe und edles Entzücken faßt uns dagegen beim heiteren Anblicke der helleniſchen Göttertempel, in denen wir die Natur, nur durch den Anhauch menſchlicher Kunſt vergeiſtigt, wieder erkennen. Der zum volksgemeinſchaftlichen Schauplatze höchſter menſchlicher Kunſt erweiterte Göttertempel war aber das Theater. In ihm war die Kunſt, und zwar die gemeinſchaftliche und an die Gemeinſchaftlichkeit ſich mittheilende Kunſt, ſich ſelbſt Geſetz, maaßgebend, nach Nothwendigkeit verfahrend, und der Nothwendigkeit auf das Vollkommenſte entſprechend, ja, aus dieſer Nothwendigkeit die kühnſten und wundervollſten Schöpfungen hervorbringend. Hiergegen entſprachen die Wohnungsgebäude der Einzelnen gerade eben nur wieder dem Bedürfniſſe, aus dem ſie entſtanden: waren ſie urſprünglich aus Holzſtämmen gezimmert und — ähnlich dem Zelte des Achilleus — nach den einfachſten Geſetzen der Zweckmäßigkeit gefügt, ſo ſchmückten ſie ſich wohl zur Blüthezeit helleniſcher Bildung mit glatten Steinwänden und erweiterten ſich, mit ſinnvoller Bezugnahme, zu Räumen der Gaſtfreiheit; nie aber dehnten ſie ſich über das natürliche Bedürfniß des Privatmannes aus, nie ſuchte der Einzelne in ihnen und durch ſie ein Verlangen ſich zu befriedigen, das er in edelſter Weiſe nur in der gemeinſamen Öffentlichkeit geſtillt fand, aus der es im Grunde auch einzig entſpringen kann.

Gerade umgekehrt war die Wirkſamkeit der Baukunſt, als das gemeinſame öffentliche Leben erloſch, und das egoiſtiſche Behagen des Einzelnen ihr das Geſetz machte. Als der Privatmann nicht mehr den gemeinſamen Göttern Zeus und Apollon, ſondern nur noch dem einſam ſeligmachenden Plutos, dem Gotte des Reichthumes, opferte, — als Jeder für ſich einzeln das ſein wollte, was er zuvor nur in der Gemeinſamkeit war, — da nahm er ſich auch den *Architekten* in Sold und gebot ihm, den Götzentempel des Egoismus ihm zu bauen. Dem reichen Egoiſten genügte aber der ſchlanke Tempel der ſinnenden *Athene* für ſein Privatvergnügen nicht: ſeine Privatgöttin war die *Wolluſt*, die immer verſchlingende, unerſättliche. Ihr mußten aſiatiſche Maſſen zur Verzehrung dargereicht werden, und ihren Launen konnten nur krauſe Schnörkel und Zierrathen zu entſprechen ſuchen. So ſehen wir denn — wie aus Rache für Alexanders Eroberung — den Deſpotismus Aſiens ſeine Schönheit vernichtenden Arme in das Herz der europäiſchen Welt hineinſtrecken, und unter der römiſchen Imperatorenherrſchaft glücklich ſeine Macht bis dahin ausüben, daß die Schönheit nur noch aus der Erinnerung erlernt werden konnte, weil ſie aus dem lebendigen Bewußtſein der Menſchen bereits vollkommen entſchwunden war.

Wir gewahren nun, in den blühendſten Jahrhunderten der römiſchen Weltherrſchaft, die widerliche Erſcheinung des in das Ungeheure geſteigerten *Prunkes* der Paläſte der Kaiſer und Reichen auf der einen Seite, und der bloßen — wenn auch koloſſal ſich kundgebenden — *Nützlichkeit* in den öffentlichen Bauwerken.

Die *Öffentlichkeit*, wie ſie eben nur zu einer gemeinſamen Äußerung des allgemeinen Egoismus herabgeſunken war, hatte kein Bedürfniß nach dem Schönen mehr, ſie kannte nur noch den *praktiſchen Nutzen*. Dem *abſolut Nützlichen* war das Schöne gewichen; denn die Freude am *Menſchen* hatte ſich in die einzige Luſt am *Magen* zuſammengezogen; auf die *Befriedigung des Magens* führt ſich aber, genau genommen, all' dieß öffentliche *Nützlichkeitsweſen**) zurück, und namentlich in *unſerer*, mit ihren Nützlichkeitserfindungen ſo prahlenden, neueren Zeit, die, — bezeichnend genug! — je mehr ſie in dieſem Sinne erfindet, um ſo weniger fähig iſt, die Magen der Hungernden wirklich zu füllen. Da, wo man nicht mehr wußte, daß das wahrhaft Schöne inſofern auch das Allernützlichſte iſt, als es im Leben ſich eben nur kundgeben kann, wenn dem Lebensbedürfniſſe ſeine naturnothwendige Befriedigung geſichert, und nicht durch unnütze Nützlichkeitsvorſchriften erſchwert oder gar verwehrt wird, — da, wo die Sorge der Öffentlichkeit alſo nur in der Fürſorge für Eſſen und Trinken beſtand, und die möglichſte Stillung dieſer Sorge zugleich als die Lebensbedingung der Herrſchaft der Reichen und Cäſaren, und zwar in ſo rieſigem Verhältniſſe ſich kundgab, wie unter der römiſchen Weltherrſchaft, — da entſtanden die erſtaunlichen Straßen- und Waſſerleitungen, mit denen wir heut' zu Tage durch unſere Eiſenbahnſtraßen zu wetteifern ſuchen; — da wurde die Natur zur *melkenden Kuh* und die Baukunſt zum *Milcheimer*: die Pracht und Üppigkeit der Reichen lebte von der klug abgeſchöpften Rahmenhaut der gewonnenen Milch, die man blau und wäſſerig durch jene Waſſerleitungen dem lieben Pöbel zuführte.

---

*) Allerdings iſt die Beſorgung des Nützlichen das Erſte und Nothwendigſte: eine Zeit, welche aber nie über dieſe Sorge hinaus zu dringen vermag, nie ſie hinter ſich werfen kann, um zum Schönen zu gelangen, ſondern dieſe Sorge als einzig maaßgebende Reglerin in alle Zweige des öffentlichen Lebens und ſelbſt der Kunſt hineinträgt, iſt eine wahrhaft *barbariſche*; nur der

Aber dieſes Nützlichkeitsbemühen, dieſer Prunk, gewann bei den Römern großartige Form: die heitere Griechenwelt lag ihnen auch noch nicht ſo fern, daß ſie durch ihre nüchterne Praktik, wie aus ihrem aſiatiſchen Prachttaumel, nicht liebäugelnde Blicke ihr noch hätte zuwerfen können, ſo daß über alle römiſche Bauwelt in unſeren Augen mit Recht immer noch ein majeſtätiſcher Zauber ausgebreitet liegt, der uns faſt noch als Schönheit erſcheint. Was *uns* nun aber aus dieſer Welt über die Kirchthurmſpitzen des Mittelalters zugekommen iſt, das entbehrt alles ſchönen wie majeſtätiſchen Zaubers; denn wo wir, wie an unſeren koloſſalen Kirchendomen, noch eine

---

unnatürlichſten *Civiliſation* aber iſt es möglich, ſolche abſolute Barbarei zu produziren: ſie häuft immer und ewig die Hinderniſſe für das Nützliche, um immer und ewig den Anſchein zu haben, nur auf das Nützliche bedacht zu ſein.

finſtere, unerfreuende Majeſtät zu gewahren vermögen, erblicken wir leider von Schönheit blutwenig mehr. Die eigentlichen Tempel unſerer modernen Religion, die Börſengebäude, werden zwar ſehr ſinnreich wieder auf griechiſche Säulen konſtruirt; griechiſche Giebelfelder laden zu Eiſenbahnfahrten ein, und aus dem atheniſchen Parthenon ſchreitet uns die abgelöſte Militärwache entgegen, — aber, ſo erhebend auch dieſe Ausnahmen ſind, ſo ſind ſie doch eben nur Ausnahmen, und die Regel unſerer Nützlichkeitsbaukunſt iſt unſäglich kleinlich und häßlich. Das Anmuthigſte und Großartigſte, was aber auch die moderne Baukunſt hervorzubringen vermöchte, mußte ſie jedoch immer ihrer ſchmählichſten Abhängigkeit inne werden laſſen: denn unſere öffentlichen, wie Privatbedürfniſſe ſind der Art, daß die Baukunſt, um ihnen zu entſprechen, nie zu produziren, immer nur nachzuahmen, zuſammenzuſtellen vermag. Nur das wirkliche Bedürfniß macht erfinderiſch: das wirkliche Bedürfniß unſerer Gegenwart äußert ſich aber nur im Sinne des ſtupideſten Utilismus; ihm können nur mechaniſche Vorrichtungen, nicht aber künſtleriſche Geſtaltungen entſprechen. Was über dieß wirkliche Bedürfniß hinausliegt, iſt aber das Bedürfniß des Luxus, des Unnöthigen, und durch Überflüſſiges, Unnöthiges vermag ihm auch nur die Baukunſt zu dienen, d. h. ſie wiederholt die Bauwerke früherer, aus Schönheitsbedürfniß produzirender Zeiten, ſtellt die Einzelheiten dieſer Werke nach luxuriöſem Belieben zuſammen, verbindet — aus unruhigem Verlangen nach Abwechſelung — alle nationalen Bauſtyle der Welt zu unzuſammenhängenden, ſcheckigen Geſtaltungen, kurz — ſie verfährt nach der Willkür der Mode, deren frivole Geſetze ſie zu den ihrigen machen muß, eben weil ſie nirgends aus innerer, ſchöner Nothwendigkeit zu geſtalten hat.

Die Baukunſt hat inſofern alle demüthigenden Schickſale der getrennten, rein menſchlichen Kunſtarten an ſich mit zu erleben, als ſie nur durch das Bedürfniß des, ſich ſelbſt als ſchön kundgebenden oder nach dieſer Kundgebung verlangenden Menſchen, zu wahrhaft ſchöpferiſchem Geſtalten veranlaßt werden kann. Genau mit dem Verblühen der griechiſchen Tragödie begann auch *ihr* Fall, trat nämlich die Schwächung ihrer eigenthümlichen Produktionskraft ein; und die üppigſten Monumente, die ſie zur Verherrlichung des koloſſalen Egoismus der ſpäteren Zeiten, ja ſelbſt desjenigen des chriſtlichen Glaubens, aufrichten mußte, erſcheinen gegen die erhabene Einfalt und die tiefſinnige Bedeutſamkeit griechiſcher Gebäude zur Zeit der Blüthe der Tragödie wie geile Auswüchſe üppiger nächtlicher Träume gegen die heiteren Geburten des ſtrahlenden, alldurchdringenden Tageslichtes.

Nur mit der Erlöſung der egoiſtiſch getrennten reinmenſchlichen Kunſtarten in das gemeinſame Kunſtwerk der Zukunft, mit der Erlöſung des *Nützlichkeitsmenſchen* überhaupt in den *künſtleriſchen Menſchen* der Zukunft, wird auch die Baukunſt aus den Banden der Knechtſchaft, aus dem Fluche der Zeugungsunfähigkeit, zur freieſten, unerſchöpflich fruchtbarſten Kunſtthätigkeit erlöſt werden.

2.

Bildhauerkunſt.

Aſiaten und Ägypter waren in der Darſtellung der ſie beherrſchenden Naturerſcheinungen von der Nachbildung der Geſtalt der Thiere zu der *menſchlichen* Geſtalt ſelbſt übergegangen, unter welcher ſie, in unmäßigen Verhältniſſen und mit widerlicher naturſymboliſcher Entſtellung jene Mächte ſich vorzuſtellen ſuchten. Nicht den *Menſchen* wollten ſie nachbilden, ſondern unwillkürlich, und weil als Höchſtes der Menſch endlich immer nur ſich ſelbſt, ſomit auch ſeine eigene Geſtalt ſich denken kann, trugen ſie das — deßhalb eben auch verzerrte — Menſchenbild auf den anzubetenden Gegenſtand der Natur über.

In dieſem Sinne, und von ähnlicher Abſicht hervorgerufen, ſehen wir auch bei den älteſten helleniſchen Stämmen Götter, d. h. göttlich gedachte Naturmächte, unter menſchlicher Geſtalt als Gegenſtände der Anbetung in Holz oder Stein dargeſtellt. Dem religiöſen Bedürfniſſe nach Vergegenſtändlichung der unſichtbaren, gefürchteten oder verehrten göttlichen Macht, entſprach die älteſte Bildhauerkunſt durch Formung natürlicher Stoffe zur Nachahmung der menſchlichen Geſtalt, wie die Baukunſt einem unmittelbar menſchlichen Bedürfniſſe entſprach durch Verwendung und Fügung natürlicher Stoffe zu einer, dem beſonderen Zwecke zuſagenden, gewiſſermaßen verdichtenden Nachahmung der Natur, wie wir z. B. im Göttertempel den verdichtet dargeſtellten Götterhain zu erkennen haben. War dieſer Abſicht gebende Menſch in der Baukunſt ein nur auf nächſte, unmittelbarſte Nützlichkeit bedachter, ſo konnte die Kunſt nur Handwerk bleiben oder zum Handwerk wieder werden; war er dagegen ein künſtleriſcher, ſtellte er ſich als ſolchen, der ſich bereits ſelbſt Stoff und Gegenſtand künſtleriſcher Behandlung geworden war, an den Ausgangspunkt der Abſicht, ſo erhob er auch das Bauhandwerk eben zur Kunſt. So lange der Menſch ſich ſelbſt in thieriſcher Abhängigkeit von der Natur empfand, vermochte er die anzubetenden Mächte dieſer Natur, wenn er auch bereits unter menſchlicher Geſtalt ſie ſich vorſtellte, doch eben nur nach dem Maaße bildlich darzuſtellen, mit welchem er ſich maß, nämlich in dem Gewande und mit den Attributen der Natur, von der er ſich thieriſch abhängig fühlte; in dem Grade, als er ſich, ſeinen eigenen unentſtellten Leib, ſein eigenes, rein menſchliches Vermögen, zum Stoffe und Gegenſtande für künſtleriſche Behandlung erhob, vermochte er aber auch ſeine Götter in freieſter, unentſtellteſter menſchlicher Geſtalt, im Abbilde ſich darzuſtellen, bis dahin, wo er endlich unumwunden, dieſe ſchöne menſchliche Geſtalt ſelbſt als eben nur menſchliche Geſtalt zu ſeiner äußerſten Befriedigung ſich vorführte.

Wir berühren hier den ungemein wichtigen Scheidepunkt, an welchem das lebendige menſchliche Kunſtwerk ſich zerſplitterte, um in der Plaſtik mit monumentaler Bewegungsloſigkeit, wie verſteinert, künſtlich fortzuleben. Die Erörterung dieſes Punktes mußte für die Darſtellung der Bildhauerkunſt aufgehoben bleiben. —

Die erſte und älteſte Gemeinſchaftlichkeit der Menſchen war das Werk der Natur. Die rein geſchlechtliche Genoſſenſchaft, d. h. der Inbegriff aller Derer, die von einem gemeinſchaftlichen Stammvater und der von ihm ausgegangenen Leibesſproſſen ſich ableiteten, iſt das urſprüngliche Vereinigungsband aller in der Geſchichte uns vorkommenden Stämme und Völker. In den Überlieferungen der Sage bewahrt dieſer geſchlechtliche Stamm, wie in immer lebhafter Erinnerung, das unwillkürliche Wiſſen von ſeiner gemeinſchaftlichen Herkunft: die Eindrücke der beſonders gearteten Natur, die ihn umgiebt, erheben dieſe ſagenhaften Geſchlechtserinnerungen aber zu religiöſen Vorſtellungen. So mannigfaltig und reich nun dieſe Erinnerungen und Vorſtellungen durch geſchlechtliche Vermiſchung, ſowie, namentlich auf den Wanderungen der Stämme, durch Wechſel der Natureindrücke bei den lebhafteſten Geſchichtsvölkern ſich angehäuft, gedrängt und neugeſtaltet haben mögen, — ſo weit dieſe Völker in Sage und Religion aus den engeren Kreiſen der Nationalität das Gedenken ihres beſonderen Urſprunges, ſomit auch bis zur Annahme allgemeiner Herkunft und Abſtammung der Menſchen überhaupt von ihren Göttern, als von den Göttern überhaupt ausdehnen mochten, — ſo hat doch zu jeder Zeit, wo Mythus und Religion im lebendigen Glauben eines Volksſtammes lebten, das beſonders einigende Band gerade dieſes Stammes immer nur in eben dieſem Mythus und eben dieſer Religion gelegen. Die gemeinſame Feier der Erinnerung ihrer gemeinſchaftlichen Herkunft begingen die helleniſchen Stämme in ihren religiöſen Feſten, d. h. in der Verherrlichung und Verehrung des Gottes oder des Helden, in welchem ſie ſich als ein gemeinſames Ganzes inbegriffen fühlten. Am lebendigſten, wie aus Bedürfniß das immer weiter in die Vergangenheit Entrückte ſich mit höchſter Deutlichkeit feſtzuhalten, verſinnlichten ſie ihre Nationalerinnerungen endlich aber in der Kunſt, und hier am unmittelbarſten im vollendeten Kunſtwerke, der Tragödie. Das lyriſche wie das dramatiſche Kunſtwerk war ein *religiöſer Akt*: bereits aber gab ſich in dieſem Akte, der urſprünglichen einfachen religiöſen Feier gegenüber gehalten, ein gleichſam künſtliches Beſtreben kund, nämlich das Beſtreben, willkürlich und abſichtlich diejenige gemeinſchaftliche Erinnerung ſich vorzuführen, die im gemeinen Leben an unmittelbar lebendigem Eindrucke ſchon verloren hatte. Die Tragödie war ſomit die zum *Kunſtwerke* gewordene religiöſe Feier, neben welcher die herkömmlich fortgeſetzte wirkliche religiöſe Tempelfeier nothwendig an Innigkeit und Wahrheit ſo ſehr einbüßte, daß ſie eben zur gedankenloſen herkömmlichen Cäremonie wurde, während ihr Kern im Kunſtwerke fortlebte.

In der höchſt wichtigen *Äußerlichkeit* des religiöſen Aktes ſtellt ſich die Geſchlechtsgenoſſenſchaft unter gewiſſen altbedeutungsvollen Gebräuchen, Formen und Bekleidungen, als eine gemeinſchaftliche dar: das *Gewand* der Religion iſt, ſo zu ſagen, die *Tracht* des Volksſtammes, an welcher er ſich gemeinſchaftlich und auf den erſten Blick erkennt. Dieſes, durch uraltes Herkommen geheiligte Gewand, dieſe gewiſſermaßen religiös-geſellſchaftliche Konvention, hatte ſich von der religiöſen Feier auf die künſtleriſche, die Tragödie, übergetragen: in ihm und nach ihr gab der darſtellende Tragöde ſich als wohlbekannte, verehrte Geſtalt der Volksgenoſſenſchaft kund. Keinesweges nur die Größe des Theaters und die Entfernung der Zuſchauer bedangen etwa die Erhöhung der menſchlichen Geſtalt durch den *Kothurn*, oder geſtatteten etwa eben nur die ſtabile tragiſche *Maske*, — ſondern dieſe, Kothurn und Maske, waren nothwendige, religiös bedeutungsvolle Attribute, die im Geleite anderer ſymboliſcher Abzeichen dem Darſteller erſt ſeinen wichtigen, prieſterlichen Charakter gaben. Wo nun eine Religion, wenn ſie aus dem gemeinen Leben zu weichen beginnt und vor der politiſchen Richtung deſſelben ſich vollends zurückzieht, nur ihrem äußeren Gewande nach eigentlich noch kenntlich vorhanden iſt, — dieß Gewand aber, wie bei den Athenern, nur noch als Bekleidung der Kunſt die Geſtaltungen wirklichen Lebens anzunehmen vermag, da muß dieſes wirkliche Leben als unverhüllter Kern der Religion auch unumwunden offen ſich bekennen. Der Kern der helleniſchen Religion, auf den all' ihr Weſen im Grunde einzig ſich bezog, und wie er im wirklichen Leben bereits unwillkürlich als einzig ſich geltend machte, war aber: der Menſch. An der Kunſt war es, dieß Bekenntniß klar und deutlich auszuſprechen: ſie that es, indem ſie das letzte verhüllende Gewand der Religion von ſich warf, und in voller Nacktheit ihren Kern, den wirklichen leiblichen Menſchen zeigte.

Mit dieſer Enthüllung war aber auch das gemeinſchaftliche Kunſtwerk vernichtet: das Band der Gemeinſchaft in ihm war eben jenes Gewand der Religion geweſen. Wie der Inhalt des gemeinſamen Mythus und der Religion als Gegenſtand der darſtellenden dramatiſchen Kunſt nach dichteriſcher Deutung und Abſicht, endlich nach eigenſüchtig dichteriſcher Willkür, bereits umgewandelt, verwendet und gar entſtellt wurde, war der religiöſe Glaube aber auch ſchon vollſtändig aus dem Leben der, nur noch politiſch mit einander verketteten, Volksgenoſſenſchaft verſchwunden. Dieſer Glaube, die Verehrung der Götter, die ſichere Annahme von der Wahrheit der alten Geſchlechtsüberlieferungen, hatten jedoch das Band der Gemeinſamkeit ausgemacht: war es nun zerriſſen und als Aberglaube verſpottet, ſo war damit allerdings der unläugbare Inhalt dieſer Religion als unbedingter, wirklicher, nackter Menſch zum Vorſchein gekommen; dieſer Menſch war aber nicht mehr der gemeinſame, von jenem Bande zur Geſchlechtsgenoſſenſchaft vereinte, ſondern der egoiſtiſche, abſolute, einzelne Menſch, — nackt und ſchön, aber losgelöſt aus dem ſchönen Bunde der Gemeinſamkeit.

Von hier ab, von der Zerſtörung der griechiſchen Religion, von der Zertrümmerung des griechiſchen Naturſtaates und ſeiner Auflöſung in den politiſchen Staat, — von der Zerſplitterung des gemeinſamen tragiſchen Kunſtwerkes, — beginnt für die weltgeſchichtliche Menſchheit beſtimmt und entſchieden der neue, unermeßlich große Entwickelungsgang von der untergegangenen geſchlechtlich-natürlichen Nationalgemeinſamkeit zur reinmenſchlichen Allgemeinſamkeit. Das Band, das der, im nationalen Hellenen ſich bewußt werdende, vollkommene Menſch, mit dieſem Bewußtwerden, als beengende Feſſel zerriß, ſoll ſich als allgemeinſames nun um alle Menſchen ſchlingen. Die Periode von dieſem Zeitpunkte bis auf unſere Tage iſt daher die Geſchichte des abſoluten Egoismus, und das Ende dieſer Periode wird ſeine Erlöſung in den Kommunismus*) ſein. Die Kunſt, die dieſen einſamen, egoiſtiſchen, nackten Menſchen als den Ausgangspunkt der bezeichneten weltgeſchichtlichen Periode als ſchönes, mahnendes Monument uns hingeſtellt hat, iſt die Bildhauerkunſt, die ihre Blüthe genau dann erreichte, als das menſchlich gemeinſame Kunſtwerk der Tragödie von ihrer Blüthe herabſank. —

Die Schönheit des menſchlichen Leibes war die Grundlage aller helleniſchen Kunſt, ja ſogar des natürlichen Staates geweſen; wir wiſſen, daß bei dem adeligſten der helleniſchen Stämme, bei den ſpartaniſchen Doriern, die Geſundheit und unentſtellte Schönheit des neugeborenen Kindes die Bedingungen ausmachten, unter denen ihm allein das Leben geſtattet war, während Häßlichen und Mißgeborenen das Recht zu leben abgeſprochen wurde. Dieſer ſchöne nackte Menſch iſt der Kern alles Spartanerthumes: aus der wirklichen Freude an der Schönheit des vollkommenſten menſchlichen, des männlichen Leibes, ſtammte die, alles ſpartaniſche Staatsweſen durchdringende und geſtaltende, Männerliebe her. Dieſe Liebe giebt ſich uns, in ihrer urſprünglichen Reinheit, als edelſte und uneigenſüchtigſte Äußerung des menſchlichen Schönheitsſinnes kund. Iſt die Liebe des Mannes zum Weibe, in ihrer natürlichſten Äußerung, im Grunde eine egoiſtiſch genußſüchtige, in welcher, wie er in einem beſtimmten ſinnlichen Genuſſe ſeine Befriedigung findet, der Mann nach ſeinem vollen Weſen nicht aufzugehen vermag, — ſo ſtellt ſich die Männerliebe als eine bei weitem höhere Neigung dar, eben weil ſie nicht nach einem beſtimmten ſinnlichen Genuſſe ſich ſehnt, ſondern der Mann durch ſie mit ſeinem ganzen Weſen in das Weſen des geliebten Gegenſtandes ſich zu verſenken, in ihm aufzugehen vermag; und genau nur in dem Grade, als das Weib bei vollendeter Weiblichkeit, in ſeiner Liebe zu dem Manne und durch ſein Verſenken in ſein Weſen, auch das männliche Element dieſer Weiblichkeit entwickelt und mit dem rein weiblichen in ſich zum vollkommenen Abſchluſſe gebracht hat, ſomit in dem Grade, als ſie dem Manne nicht nur Geliebte, ſondern auch Freund iſt, vermag der Mann ſchon in der Weibesliebe volle Befriedigung zu finden *). Das höhere Element jener Männerliebe beſtand aber eben darin, daß es das ſinnlich egoiſtiſche Genußmoment ausſchloß. Nichtsdeſtoweniger ſchloß in ihr ſich jedoch nicht etwa nur ein reingeiſtiger Freundſchaftsbund, ſondern die geiſtige Freundſchaft war erſt die Blüthe, der vollendete Genuß der ſinnlichen Freundſchaft: dieſe entſprang unmittelbar aus der Freude an der Schönheit, und zwar der ganz leiblichen, ſinnlichen Schönheit des geliebten Mannes. Dieſe Freude war aber kein egoiſtiſches Sehnen, ſondern ein vollſtändiges Ausſichherausgehen zum unbedingteſten Mitgefühl der Freude des Geliebten an ſich ſelbſt, wie ſie ſich unwillkürlich durch das lebens-

---

*) Es iſt polizei-gefährlich dieſes Wort zu gebrauchen: dennoch giebt es keines, welches beſſer und beſtimmter den reinen Gegenſatz zu Egoismus bezeichnet. Wer ſich heut' zu Tage ſchämt, als Egoiſt zu gelten — und das will ja Niemand offen und unumwunden —, der muß es ſich ſchon gefallen laſſen, Kommuniſt genannt zu werden.

---

*) Die Erlöſung des Weibes in die Mitbetheiligung an der männlichen Natur iſt das Werk chriſtlich germaniſcher Entwickelung: dem Griechen blieb der pſychiſche Prozeß edler entſprechender Vermännlichung des Weibes unbekannt; ihm erſchien alles ſo, wie es ſich unmittelbar und unvermittelt gab, — das Weib war ihm Weib, der Mann Mann, und ſomit trat bei ihm eben da, wo die Liebe zum Weibe naturgemäß befriedigt war, das Verlangen nach dem Manne ein.

frohe, ſchönheiterregte Gebahren dieſes Glücklichen ausſprach. Dieſe Liebe, die in dem edelſten, ſinnlich-geiſtigen Genießen ihren Grund hatte, — nicht unſere briefpoſtlich litterariſch vermittelte, geiſtesgeſchäftliche, nüchterne Freundſchaft, — war bei den Spartanern die einzige Erzieherin der Jugend, die nie alternde Lehrerin des Jünglinges und Mannes, die Anordnerin der gemeinſamen Feſte und kühnen Unternehmungen, ja die begeiſternde Helferin in der Schlacht, indem ſie es war, welche die Liebesgenoſſenſchaften zu Kriegsabtheilungen und Heeresordnungen verband, und die Taktik der Todeskühnheit zur Rettung des bedrohten, oder zur Rache für den gefallenen Geliebten nach unverbrüchlichſten, naturnothwendigſten Seelengeſetzen vorſchrieb. — Der Spartaner, der ſomit unmittelbar im Leben ſein reinmenſchliches, gemeinſchaftliches Kunſtwerk ausführte, ſtellte ſich dieſes unwillkürlich auch nur in der Lyrik dar, dieſem unmittelbarſten Ausdrucke der Freude an ſich und am Leben, das in ſeiner nothwendigen Äußerung kaum zum Bewußtſein der Kunſt gelangt. Die ſpartaniſche Lyrik neigte ſich, in der Blüthe des natürlichen doriſchen Staates, auch ſo überwiegend zur urſprünglichen Baſis aller Kunſt, dem lebendigen Tanze, hin, daß — charakteriſtiſch genug! — uns auch faſt gar kein litterariſches Denkmal derſelben verblieben iſt, eben weil ſie nur reine, ſinnlich ſchöne Lebensäußerung war, und alles Abziehen der Dichtkunſt von der Ton- und Tanzkunſt verwehrte. Selbſt der Übergang aus der Lyrik zum Drama, wie wir ihn in den epiſchen Geſängen zu erkennen haben, blieb den Spartanern fremd; die homeriſchen Geſänge ſind, bezeichnend genug, in ioniſcher, nicht in doriſcher Mundart geſammelt. Während die ioniſchen Völker, und namentlich ſchließlich die Athener, unter lebhafteſter gegenſeitiger Berührung ſich zu politiſchen Staaten entwickelten, und die aus dem Leben verſchwindende Religion künſtleriſch in der Tragödie nur noch ſich darſtellten, waren die Spartaner, als abgeſchloſſene Binnenländler, bei ihrem urhelleniſchen Weſen verblieben, und ſtellten ihren unvermiſchten Naturſtaat als ein lebendiges künſtleriſches Monument den wechſelvollen

Geſtaltungen des neueren politiſchen Lebens gegenüber. Alles, was in dem jähen Wirbel der raſtlos zerſtörenden neuen Zeit Rettung und Anhalt ſuchte, richtete damals ſeine Augen auf Sparta; der Staatsmann ſuchte die Formen dieſes Urſtaates zu erforſchen, um ſie künſtlich auf den politiſchen Staat der Gegenwart überzutragen; der *Künſtler* aber, der das gemeinſame Kunſtwerk der Tragödie vor ſeinen Augen ſich zerſetzen und zerſchälen ſah, blickte dahin, wo er den Kern dieſes Kunſtwerkes, den ſchönen urhelleniſchen Menſchen, gewahren und für die Kunſt erhalten könnte. Wie Sparta als lebendes Monument in die Neuzeit hineinragte, ſo hielt die Bildhauerkunſt den aus dieſem lebenden Monumente erkannten urhelleniſchen Menſchen als ſteinernes, lebloſes Monument vergangener Schönheit für die lebendige Barbarei kommender Zeiten feſt.

Aber als man aus Athen ſeine Blicke nach Sparta richtete, nagte bereits der Wurm des gemeinſamen Egoiſmus verderbnißvoll auch an dieſem ſchönen Staate. Der peloponeſiſche Krieg hatte ihn unwillkürlich in den Strudel der Neuzeit hineingeriſſen, und Sparta hatte Athen nur durch *die* Waffen beſiegen können, die die Athener zuvor *ihnen* ſo furchtbar und unangreiflich gemacht hatten. Statt der ehernen Münzen — dieſen Denkmälern der Verachtung des Geldes gegen die Hochſtellung des Menſchen — häufte ſich geprägtes aſiatiſches Gold in den Kiſten des Spartaners; von dem herkömmlichen nüchternen Gemeindemahle zog er ſich zum üppigen Gelage zwiſchen ſeinen vier Wänden zurück, und die ſchöne *Männerliebe* artete — wie ſchon ſonſt bei den anderen Hellenen — in widerliches *Sinnengelüſt* aus, ſo das Motiv dieſer Liebe — wodurch ſie eben eine höhere als die Frauenliebe war — in ihr unnatürliches Gegentheil verwandelnd.

Dieſen Menſchen, ſchön an ſich, aber unſchön in ſeinem egoiſtiſchen Einzelnſein, hat uns in Marmor und Erz die Bildhauerkunſt überliefert, — bewegungslos und kalt, wie eine verſteinerte Erinnerung, wie die *Mumie des Griechenthums*. — Dieſe Kunſt, im Solde der Reichen zur Verzierung der Palläſte, gewann um ſo leichter eine ungemeine Ausbreitung, als das künſtleriſche Schaffen in ihr ſehr bald zur bloßen mechaniſchen Arbeit herabſinken konnte. Der Gegenſtand der Bildhauerei iſt allerdings der Menſch, der unendlich mannigfaltige, charakteriſtiſch verſchiedene und in den verſchiedenſten Affekten ſich kundgebende: aber den Stoff zu ſeiner Darſtellung nimmt dieſe Kunſt von der ſinnlichen Außengeſtalt, aus der immer nur die Hülle, nicht der Kern des menſchlichen Weſens zu entnehmen iſt. Wohl giebt ſich der innere Menſch auf das Entſprechendſte auch durch ſeine äußere Erſcheinung kund, aber vollkommen nur in und durch die Bewegung. Der Bildhauer kann von dieſer Bewegung aus ihrem mannigfaltigſten Wechſel nur dieſen einen Moment erfaſſen und wiedergeben, die eigentliche Bewegung ſomit nur durch Abſtraktion von dem ſinnlich vorſtehenden Kunſtwerke nach einem gewiſſen, mathematiſch vergleichenden Kalkül errathen laſſen. War das richtigſte und entſprechend ſicherſte Verfahren, um aus dieſer Armuth und Unbehülflichkeit heraus zur Darſtellung wirklichen Lebens zu gelangen, einmal gefunden, — war dem natürlichen Stoffe einmal das vollendete Maaß der menſchlichen äußeren Erſcheinung eingebildet, und ihm die Fähigkeit, dieſes überzeugend uns zurückzuſpiegeln, einmal abgewonnen, — ſo war dieſes entdeckte Verfahren ein ſicher zu erlernendes, und von Nachbildung zu Nachbildung konnte die Bildhauerkunſt undenklich lange fortleben, Anmuthiges, Schönes und Wahres hervorbringen, ohne dennoch aus wirklicher, künſtleriſcher Schöpferkraft Nahrung zu empfangen. So finden wir denn auch, daß zu der Zeit der römiſchen Weltherrſchaft, als aller künſtleriſche Trieb längſt erſtorben war, die Bildhauerkunſt in zahlreicher Fülle Werke zu Tage brachte, denen künſtleriſcher Geiſt inne zu wohnen ſchien, trotzdem ſie doch nur der glücklich nachahmenden Mechanik in Wahrheit ihr Daſein verdankten: ſie konnte ein ſchönes Handwerk werden, als ſie aufgehört hatte, Kunſt zu ſein, was ſie genau nur ſo lange war, als in ihr noch zu entdecken, zu erfinden war; die Wiederholung einer Entdeckung iſt aber eben nur Nachahmung.

Durch das eiſengepanzerte, oder mönchiſch verhüllte Mittelalter her, leuchtete der lebensbedürftigen Menſchheit endlich zuerſt das ſchimmernde Marmorfleiſch griechiſcher Leibesſchönheit wieder entgegen: an dieſem ſchönen *Geſtein*, nicht an dem wirklichen Leben der alten Welt, ſollte die neuere den Menſchen wiedererkennen lernen. Unſere moderne Bildhauerkunſt entkeimte nicht dem Drange nach Darſtellung des wirklich *vorhandenen* Menſchen, den ſie durch ſeine modiſche Verhüllung kaum zu gewahren vermochte, ſondern dem Verlangen nach Nachahmung des *nachgeahmten*, ſinnlich unvorhandenen Menſchen. Sie iſt der redliche Trieb, aus einem durchaus unſchönen Leben heraus, die Schönheit aus der Vergangenheit ſich zurückzukonſtruiren. War der aus der Wirklichkeit verſchwindende ſchöne Menſch der Grund der künſtleriſchen Ausbildung der Bildhauerei geweſen, die, wie im Feſthalten eines untergegangenen Gemeinſamen, ſich ihn zu monumentalem Behagen aufbewahren wollte, — ſo konnte dem *modernen* Drange, jene Monumente für ſich zu wiederholen, gar nur die gänzliche Abweſenheit dieſes Menſchen im Leben zu Grunde liegen. Dadurch, daß dieſer Drang ſomit ſich nie *aus* dem Leben und *im* Leben befriedigte, ſondern nur von Monument zu Monument, von Stein zu Stein, von Bild zu Bild ſich fort und fort bewegte, mußte unſere, die eigentliche Bildhauerkunſt nur nachahmende, moderne Bildhauerkunſt in Wahrheit den Charakter eines zünftiſchen Gewerkes annehmen, in welchem der Reichthum von Regeln und Normen, nach denen ſie verfuhr, im Grunde nur ihre Armuth als *Kunſt*, ihre Unfähigkeit zu *erfinden*, offenbarte. Indem ſie ſich und ihre Werke ſtatt des im Leben nicht vorhandenen ſchönen Menſchen hinſtellt, — indem ſie als Kunſt gewiſſermaßen von dieſem Mangel lebt, — geräth ſie aber endlich in eine egoiſtiſch einſame Stellung, in welcher ſie, ſo zu ſagen, nur den Wetterkünder der im Leben noch herrſchenden Unſchönheit abgiebt, und zwar mit einem gewiſſen Behagen an dem Gefühle ihrer — *relativen* — Nothwendigkeit bei ſo beſtellten Witterungsverhältniſſen. Gerade ſo lange nur vermag nämlich die moderne Bildhauerkunſt irgend welchem Bedürfniſſe zu entſprechen, als der ſchöne Menſch im wirklichen Leben nicht vorhanden iſt: ſein Erſcheinen im Leben, ſein unmittelbar durch ſich maaßgebendes Geſtalten, müßte der Untergang unſerer heutigen Plaſtik ſein; denn das Bedürfniß, dem ſie einzig zu entſprechen vermag, ja — das ſie durch ſich künſtlich erſt anregt, — iſt das, welches aus der Unſchönheit des Lebens ſich herausſehnt, nicht aber das, welches aus einem wirklich ſchönen Leben nach der Darſtellung dieſes Lebens einzig im lebendigen Kunſtwerke verlangt. Das wahre, ſchöpferiſche, künſtleriſche Verlangen geht jedoch aus Fülle, nicht aus Mangel hervor: die Fülle der modernen Bildhauerkunſt iſt aber die Fülle der auf uns gekommenen Monumente griechiſcher Plaſtik; aus dieſer Fülle *ſchafft* ſie nun aber nicht, ſondern durch den Mangel an Schönheit im Leben wird ſie ihr nur zugetrieben; ſie verſenkt ſich in dieſe Fülle, um vor dem Mangel zu flüchten.

So ohne Möglichkeit zu erfinden, verträgt ſie endlich, um nur irgendwie zu erfinden, mit der vorhandenen Geſtaltung des Lebens: wie in Verzweiflung wirft ſie ſich das Gewand der Mode vor, und um von dieſem Leben wiedererkannt und belohnt zu werden, bildet ſie das Unſchöne nach, um *wahr*, d. h. nach *unſeren* Begriffen wahr, zu ſein, giebt ſie es vollends gar auf, *ſchön* zu ſein. So geräth die Bildhauerkunſt unter dem Beſtehen derſelben Bedingungen, die ſie am künſtlichen Leben erhalten, in den unſeligen, unfruchtbaren oder Unſchönes zeugenden Zuſtand, aus dem ſie ſich nothwendig nach Erlöſung ſehnen muß: die Lebensbedingungen, in die ſie ſich erlöſt wünſcht, ſind jedoch genau genommen die Bedingungen desjenigen Lebens, dem gegenüber die Bildhauerkunſt als ſelbſtändige Kunſt geradesweges aufhören muß. Um ſchöpferiſch werden zu können, ſehnt ſie ſich nach der Herrſchaft der Schönheit im wirklichen Leben, aus dem ſie einzig lebendigen Stoff zur Erfindung zu gewinnen verhofft: dieſe Sehnſucht müßte aber, ſobald ſie erfüllt iſt, die ihm inne wohnende egoiſtiſche Täuſchung in ſo weit offenbaren, als die Bedingungen zum *nothwendigen* Schaffen der Bildhauerkunſt im *wirklich leiblich ſchönen Leben* jedenfalls aufgehoben ſein würden.

Im gegenwärtigen Leben entſpricht die Bildhauerkunſt, als ſelbſtſtändige Kunſt, eben nur einem relativen Bedürfniſſe: dieſem verdankt ſie aber in Wirklichkeit ihr heutiges Daſein, ja ihre Blüthe; der andere, dem modernen entgegengeſetzte Zuſtand iſt aber der, in welchem ein nothwendiges Bedürfniß nach den Werken der Bildhauerkunſt nicht füglich gedacht werden kann. Huldigt der Menſch im vollen Leben dem Prinzipe der Schönheit, bildet er ſeinen eigenen lebendigen Leib ſchön, und freut er ſich dieſer an ihm ſelbſt kundgegebenen Schönheit, ſo iſt Gegenſtand und künſtleriſcher Stoff der Darſtellung dieſer Schönheit und der Freude an ihr unzweifelhaft der vollkommene, warme, *lebendige Menſch* ſelbſt: ſein Kunſtwerk iſt das *Drama*, und die Erlöſung der Plaſtik iſt genau die der *Entzauberung des Steines in das Fleiſch und Blut des Menſchen, aus dem Bewegungsloſen in die Bewegung, aus dem Monumentalen in das Gegenwärtige.* Erſt wenn der Drang des künſtleriſchen Bildhauers in die Seele des *Tänzers*, des *mimiſchen Darſtellers*, des ſingenden und ſprechenden, übergegangen iſt, kann dieſer Drang als wirklich geſtillt gedacht werden. Erſt wenn die Bildhauerkunſt nicht mehr exiſtirt, oder, nach einer anderen als der menſchlich leiblichen Richtung hin, als Skulptur in die *Architektur* aufgegangen, wenn die ſtarre Einſamkeit dieſes *einen*, in Stein gehauenen Menſchen in die unendlich ſtrömende Vielheit der lebendigen wirklichen Menſchen ſich aufgelöſt haben wird; wenn wir die Erinnerung an geliebte Todte in ewig neu lebendem, ſeelenvollem Fleiſch und Blut, nicht wiederum in todtem Erz oder Marmor uns vorführen, wenn wir aus dem Steine uns die Bauwerke zur Einhegung des lebendigen Kunſtwerkes errichten, nicht aber den lebendigen Menſchen in ihm uns mehr vorzuſtellen nöthig haben, dann erſt wird die *wahre Plaſtik* auch vorhanden ſein.

3.

Malerkunſt.

Wie da, wo uns der Genuß an dem ſymphoniſchen Spiele eines Orcheſters verſagt iſt, wir am Klaviere durch einen Auszug dieſen Genuß uns zurückzurufen verſuchen; wie wir den Eindruck, den ein farbiges Ölgemälde in einer Bildergallerie auf uns machte, da, wo uns der Anblick dieſes Gemäldes nicht mehr verſtattet iſt, uns durch einen Kupferſtich zu vergegenwärtigen trachten, — ſo hatte die *Malerkunſt*, wenn nicht in ihrer Entſtehung, doch in ihrer künſtleriſchen Ausbildung, dem ſehnſüchtigen Bedürfniſſe zu entſprechen, das verloren gegangene, menſchlich lebendige Kunſtwerk der Erinnerung wieder vorzuführen.

Ihren rohen Anfängen, wo ſie gleich der Bildhauerei aus dem noch unkünſtleriſchen religiöſen Vorſtellungsdrange entſprang, haben wir hier vorüberzugehen, indem ſie künſtleriſche Bedeutung erſt von da an gewinnt, wo das lebendige Kunſtwerk der Tragödie verblich und dafür die hellen farbigen Geſtaltungen der Malerkunſt die wundervollen, bedeutungsreichen Scenen für das Auge feſtzuhalten ſuchte, die zu unmittelbarem lebenswarmen Eindrucke ſich nicht mehr darboten.

So feierte das griechiſche Kunſtwerk in der Malerei ſeine Nachblüthe. Dieſe Blüthe war nicht mehr jene dem reichſten Leben unwillkürlich und naturnothwendig entſprießende; ihre Nothwendigkeit war vielmehr eine *Kultur*nothwendigkeit; ſie ging aus einem bewußten, willkürlichen Drange hervor, nämlich dem *Wiſſen* von der Schönheit der Kunſt, und dem *Willen*, dieſe Schönheit gleichſam zum Verweilen in einem Leben zu zwingen, dem ſie unbewußt, unwillkürlich nicht mehr als nothwendiger Ausdruck ſeiner innerſten Seele angehörte. Die Kunſt, die ohne Geheiß und ganz von ſelbſt aus der Gemeinſamkeit des Volkslebens aufgeblüht war, hatte durch ihr wirkliches Vorhandenſein, und an der Betrachtung ihrer Erſcheinung, zugleich auch den Begriff von ihr erſt zum Daſein gebracht; denn nicht die Idee der Kunſt hatte ſie in das Leben gerufen, ſondern ſie, die wirklich vorhandene Kunſt, hat die Idee von ſich entwickelt. Die mit Naturnothwendigkeit treibende künſtleriſche Kraft des Volkes war nun erſtorben; was ſie geſchaffen, lebte nur noch in der Erinnerung oder in der künſtlichen Wiederholung. Während das Volk in Allem, was es that, und namentlich auch in der Selbſtvernichtung ſeiner nationalen Eigenthümlichkeit und Abgeſchloſſenheit, durch alle Zeiten hindurch immer wieder nur nach innerer Nothwendigkeit, und ſo im Zuſammenhange mit dem großartigſten Entwickelungsgange des menſchlichen Geſchlechtes verfuhr, vermochte das einſame künſtleriſche Gemüth, dem bei ſeinem Sehnen nach dem Schönen der Lebensdrang des Volkes in ſeinen unſchönen Äußerungen unverſtändlich bleiben mußte, ſich nur durch den Hinblick auf das Kunſtwerk einer vergangenen Zeit zu tröſten, und, bei der erkannten Unmöglichkeit, dieß Kunſtwerk willkürlich von Neuem zu beleben, ſeinen Troſt ſich ſo wohlthätig wie möglich, durch lebensgetreue Auffriſchung des aus der Erinnerung Erkennbaren, von Andauer zu machen, — wie wir die Züge eines geliebten Todten durch ein Portrait uns zur Erinnerung bewahren. Hierdurch wurde die Kunſt ſelbſt zu einem Kunſtgegenſtande; der von ihr gewonnene Begriff ward ihr Geſetz, und die Kulturkunſt, die erlernbare, an ſich immer nachzuweiſende, begann ihren Lebenslauf, der, wie wir heut' zu Tage ſehen, in den unkünſtleriſcheſten Zeiten und Lebensverhältniſſen ohne Stocken ſich fortſetzen kann, — jedoch nur zum egoiſtiſchen Genuß des vom Leben getrennten, vereinzelten, kunſtſehnſüchtigen Kulturgemüthes. —

Von dem thörigen Verfahren, durch bloße nachahmende Wiederholung das tragiſche Kunſtwerk ſich zurück zu konſtruiren, — wie ihm die alexandriniſchen Hofdichter z. B. ſich hingaben, — unterſchied ſich jedoch die Malerkunſt auf das Vortheilhafteſte, indem ſie das Verlorene verloren gab, und dem Drange, es wieder vorzuführen, durch Ausbildung einer beſonderen, eigenthümlichen, künſtleriſchen Fähigkeit des Menſchen entſprach. War die Äußerung dieſer Fähigkeit eine vielfach vermittelte, ſo gewann die Malerei vor der Bildhauerei doch bald einen wichtigen Vorzug. Das Werk des Bildhauers ſtellte in ſeinem Material den ganzen Menſchen nach ſeiner vollkommenen Form dar, und ſtand inſofern dem lebendigen Kunſtwerke des ſich ſelbſt darſtellenden Menſchen näher, als das Werk der Malerei, das von dieſem gewiſſermaßen nur den farbigen Schatten zu geben vermochte: wie in beiden Nachbildungen das Leben dennoch unerreichbar war, und Bewegung in ihren Darſtellungen nur dem beſchauenden Denker angedeutet, ihre denkbare Möglichkeit der Phantaſie des Beſchauers, nach gewiſſen natürlichen Geſetzen der Abſtraktion, zur Ausführung nur überlaſſen werden konnte, — ſo vermochte die Malerei, eben weil ſie noch idealer von der Wirklichkeit abſah, noch mehr nur auf künſtleriſche Täuſchung ausging als die Bildhauerei, auch vollſtändiger zu dichten als dieſe. Die Malerei brauchte ſich endlich nicht, wie die Bildhauerei, mit der Darſtellung *dieſes* Menſchen, oder dieſer *gewiſſen*, ihrer Darſtellung nur möglichen, Gruppen oder Aufſtellungen zu begnügen; die künſtleriſche Täuſchung ward in ihr vielmehr ſo zur vorwiegenden Nothwendigkeit, daß ſie nicht nur nach Tiefe und Breite beziehungsreich ſich ausdehnende menſchliche Gruppen, ſondern auch den Umkreis ihrer außermenſchlichen Umgebung, die *Naturſcene* ſelbſt in das Bereich ihrer Darſtellung zu ziehen hatte. Hierauf begründet ſich ein vollkommen neues Moment in der Entwickelung des künſtleriſchen Anſchauungs- und Darſtellungsvermögens des Menſchen: nämlich dieß des innigen Begreifens und Wiedergebens der *Natur* durch die *Landſchaftsmalerei*.

Dieſes Moment iſt von der entſcheidendſten Wichtigkeit für die ganze bildende Kunſt: es bringt dieſe, — die in der Architektur von der Anſchauung und künſtleriſchen Benutzung der Natur zu Gunſten des Menſchen ausging, — in der Plaſtik, wie zur Vergötterung des Menſchen, ſich allein nur noch auf *dieſen* als Gegenſtand bezog, — zum vollendeten Abſchluß dadurch, daß es ſie vom Menſchen aus mit immer vollkommenerem Verſtändniß endlich ganz wieder der *Natur* zuwandte, und zwar indem es die bildende Kunſt fähig machte, die Natur *ihrem Weſen nach* innig zu erfaſſen, die Architektur gleichſam zur vollkommenen, lebensvollen Darſtellung der Natur zu erweitern. Der menſchliche Egoismus, der in der nackten Architektur die Natur immer nur noch auf ſich allein bezog, brach ſich gewiſſermaßen in der Landſchaftsmalerei, welche die Natur in ihrem eigenthümlichen Weſen rechtfertigte, den künſtleriſchen Menſchen zum liebevollen Aufgehen in ſie bewog, um ihn unendlich erweitert in ihr ſich wiederfinden zu laſſen.

Als griechiſche Maler die Scenen, die zuvor in der Lyrik, dem lyriſchen Epos und der Tragödie durch wirkliche Darſtellung Auge und Ohr vorgeführt worden waren, durch Zeichnung und Farbe erinnerungsvoll ſich feſtzuhalten und wiederum darzuſtellen ſuchten, galten ihnen ohne Zweifel die Menſchen allein als der Darſtellung würdige und für ſie maaßgebende Gegenſtände, und der ſogenannten *hiſtoriſchen* Richtung verdanken wir die Entwickelung der Malerei zu ihrer erſten Kunſthöhe. Hielt ſie ſomit das *gemeinſame* Kunſtwerk in der Erinnerung feſt, ſo blieben, als die Bedingungen ſchwanden, die auch das ſehnſüchtige Feſthalten dieſer Erinnerungen hervorriefen, zwei Wege offen, nach denen die Malerei als ſelbſtändige Kunſt ſich weiter zu entwickeln hatte: das Portrait und — die Landſchaft. In der Darſtellung der Scenen des Homeros und der Tragiker war die Landſchaft als nothwendiger Hintergrund bereits erfaßt und wiedergegeben worden: gewiß aber erfaßten ſie die Griechen zur Blüthezeit ihrer Malerei noch mit keinem anderen Auge, als der Grieche ſeinem eigenthümlichen Geiſte nach überhaupt ſie je zu erfaſſen geneigt war. Die *Natur* war dem Griechen eben nur der ferne Hintergrund des Menſchen: weit im Vordergrunde ſtand der *Menſch* ſelbſt, und die Götter, denen er die bewegende Naturmacht zuſprach, waren eben menſchliche Götter. Allem, was er in der Natur erſah, ſuchte er menſchliche Geſtalt und menſchliches Weſen anzubilden, und als vermenſchlicht hatte die Natur für ihn gerade den unendlichen Reiz, in deſſen Genuß ſeinem Schönheitsſinne es unmöglich war, ſie, wie vom Standpunkte jüdiſch modernen Utilismus' aus, ſich nur als einen roh ſinnlich genießbaren Gegenſtand zu eigen zu machen. Dennoch nährte er dieſe ſchöne Selbſtbeziehung zur Natur nur durch einen unwillkürlichen Irrthum: bei ſeiner Vermenſchlichung der Natur legte er ihr auch menſchliche Motive unter, die, als in der Natur wirkend, nothwendig dem wahren Weſen der Natur gegenüber gehalten, nur willkürlich gedacht werden konnten. Wie der Menſch, ſeinem beſonderen Weſen nach, im Leben und in ſeinem Verhältniß zur Natur aus Nothwendigkeit handelt, entſtellt er ſich unwillkürlich in ſeiner Vorſtellung das Weſen der Natur, wenn er ſie nach *menſchlicher* Nothwendigkeit, nicht nach der *ihrigen*, gebahrend ſich denkt. Sprach dieſer Irrthum bei den Griechen ſich ſchön aus, wie er bei anderen, namentlich aſiatiſchen, Völkern ſich meiſt häßlich äußerte, ſo war er nichtsdeſtoweniger doch ein dem helleniſchen Leben ſelbſt grundverderblicher Irrthum. Als der Hellene aus der geſchlechtlich nationalen Urgemeinſchaft ſich losgelöſt, als er das unwillkürlich ihr entnommene Maaß ſchönen Lebens verloren hatte, vermochte dieſes nothwendige Maaß ſich nirgends ihm aus einer richtigen Anſchauung der Natur zu erſetzen. Er hatte unbewußt in der Natur gerade nur ſo lange eine bindende, umfaſſende Nothwendigkeit erblickt, als dieſe Nothwendigkeit als eine im gemeinſamen Leben bedingte ihm ſelbſt zum Bewußtſein kam: löſte dieſes ſich in ſeine egoiſtiſchen Atome auf, beherrſchte ihn nur die Willkür ſeines mit der Gemeinſamkeit nicht mehr zuſammenhängenden Eigenwillens, oder endlich eine, aus dieſer allgemeinen Willkür Kraft gewinnende, wiederum willkürliche äußere Macht, — ſo fehlte bei ſeiner mangelnden Erkenntniß der Natur, welche er nun ebenſo willkürlich wähnte als ſich ſelbſt und die ihn beherrſchende weltliche Macht, das ſichere Maaß, nach dem er ſein Weſen wiederum hätte erkennen können, und das ſie, zu deren größtem Heile, den Menſchen darbietet, die in ihr die Nothwendigkeit ihres Weſens und ihre nur im weiteſten, allumfaſſendſten Zuſammenhange alles Einzelnen wirkende, ewig zeugende Kraft erkennen. Keinem anderen, als dieſem Irrthume ſind die ungeheuerlichſten Ausſchweifungen des griechiſchen Geiſtes entſprungen, die wir während des byzantiniſchen Kaiſerthumes in einem Grade gewahren, der uns den helleniſchen Charakter gar nicht mehr erkennen läßt, und der im Grunde doch nur die normale Krankheit ſeines Weſens war. Die Philoſophie mochte mit noch ſo redlichem Bemühen den Zuſammenhang der Natur zu erfaſſen ſuchen: hier gerade zeigte es ſich, wie unfähig die Macht der abſtrakten Intelligenz iſt. Allen Ariſtoteleſſen zum Hohne ſchuf ſich das Volk, das aus dem millionenfachen allgemeinen Egoismus heraus abſolut ſelig werden wollte, eine Religion, in der die Natur zum reinen Spielball menſchlich raffinirender Glückſeligkeitsſucht gemacht wurde. Mit der Anſicht des Griechen, welche der Natur menſchlich willkürliche Geſtaltungsmotive unterſtellte, brauchte ſich nur die jüdiſch-orientaliſche Nützlichkeitsvorſtellung von ihr zu begatten, um die Disputationen und Dekrete der Konzilien über das Weſen der Trinität und die deßhalb unaufhörlich geführten Streitigkeiten, ja Volkskriege, als Früchte dieſer Begattung der ſtaunenden Geſchichte als unwiderlegliche Thatſachen zuzuführen.

Die römiſche Kirche machte nach Ablauf des Mittelalters aus der Annahme der Unbeweglichkeit der Erde zwar noch einen Glaubensartikel, vermochte es dennoch aber nicht zu wehren, daß Amerika entdeckt, die Geſtalt der Erde erforſcht, und endlich die Natur ſo weit der Erkenntniß erſchloſſen wurde, daß der Zuſammenhang aller in ihr ſich kundgebenden Erſcheinungen ihrem Weſen nach unzweifelhaft erwieſen iſt. Der Drang, der zu dieſen Entdeckungen führte, ſuchte gleichzeitig ſich in derjenigen Kunſtart ebenfalls auszuſprechen, in der er am geeignetſten zu künſtleriſcher Befriedigung gelangen konnte. Beim Wiedererwachen der Künſte knüpfte auch die *Malerei*, im Drange nach Veredelung ihre künſtleriſche Wiedergeburt, an die Antike an; unter dem Schutze der üppigen Kirche gedieh ſie zur Darſtellung kirchlicher Hiſtorien, und ging von dieſen zu Scenen wirklicher Geſchichte und aus dem wirklichen Leben über, jederzeit ſich des Vortheiles erfreuend, dieſem wirklichen Leben Form und Farbe noch entnehmen zu können. Je mehr die ſinnliche Gegenwart dem entſtellenden Einfluſſe der Mode zu erliegen hatte, und während die neuere Hiſtorienmalerei, um ſchön zu ſein, von der Unſchönheit des Lebens ſich zum Konſtruiren aus dem Gedanken und zum willkürlichen Kombiniren von, wiederum der Kunſtgeſchichte — nicht dem Leben ſelbſt — entnommenen, Manieren und Stylen gedrängt ſah, — machte ſich, von der Darſtellung des modiſchen Menſchen abliegend, diejenige Richtung der Malerei aber Bahn, der wir das liebevolle Verſtändniß der Natur in der *Landſchaft* verdanken.

Der Menſch, um den ſich bisher die Landſchaft wie um ihren egoiſtiſchen Mittelpunkt immer nur gruppirt hatte, ſchrumpfte in der Fülle der Umgebung ganz in dem Grade immer mehr zuſammen, als im wirklichen Leben er ſich immer mehr unter das unwürdige Joch der entſtellenden Mode beugte, ſo daß er endlich in der Landſchaft die Rolle zuertheilt bekam, die zuvor der Landſchaft im Verhältniß zu ihm zugewieſen war. Wir können, *unter den gegebenen Umſtänden*, dieſen Fortſchritt der Landſchaft nur als einen Sieg der *Natur* über die ſchlechte, menſchenentwürdigende *Kultur* feiern; denn in ihm behauptete ſich auf die einzig mögliche Weiſe die unentſtellte Natur gegen ihre Feindin, indem ſie, gleichſam Schutz ſuchend, wie aus Noth dem innigen Verſtändniſſe des künſtleriſchen Menſchen ſich erſchloß.

Die moderne *Naturwiſſenſchaft* und die *Landſchaftsmalerei* ſind die Erfolge der Gegenwart, die uns in wiſſenſchaftlicher wie künſtleriſcher Hinſicht einzig Troſt und Rettung vor

Wahnſinn und Unfähigkeit bieten. Mag, bei der troſtloſen Zerſplitterung aller unſerer künſtleriſchen Richtungen, das *einzelne Genie*, das ihnen zur momentanen, faſt gewaltſamen Vereinigung dient, um ſo Erſtaunenswürdigeres leiſten, als weder das Bedürfniß noch die Bedingungen zu ſeinem Kunſtwerke vorhanden ſind: das gemeinſame Genie der Malerkunſt ergießt ſich doch einzig faſt nur in der Richtung der Landſchaftsmalerei; denn hier findet es unerſchöpflichen Gegenſtand und durch ihn unerſchöpfliches Vermögen, während es nach anderen Richtungen hin als Darſteller der Natur nur mit willkürlichem Sichten, Sondern und Wählen verfahren kann, um unſerem durchaus unkünſtleriſchen Leben irgend kunſtwürdige Gegenſtände abzugewinnen. Je mehr die ſogenannte Hiſtorienmalerei durch Dichten und Deuten den ſchönen wahren Menſchen und das ſchöne wahre Leben aus den, der Gegenwart entlegenſten Erinnerungen uns vorzuführen ſich bemüht, je mehr ſie, bei dem ungeheuren Aufwande von Vermittelungen hierbei, die zwangvoll auf ihr laſtende Aufgabe bekennt, *mehr* und etwas *anderes* ſein zu müſſen, als dem Weſen einer Kunſtart zu ſein gebührt, — deſto mehr hat auch ſie ſich nach einer Erlöſung zu ſehnen, die, wie die einzig nothwendige der Bildhauerei, eigentlich nur in ihrem Aufgehen *darin* ausgeſprochen ſein könnte, woher ſie urſprünglich die Kraft zum künſtleriſchen Leben gewonnen hatte, und dieß war eben das lebendige menſchliche Kunſtwerk ſelbſt, deſſen Erſtehen aus dem Leben die Bedingungen vollkommen aufheben müßte, die ihr Daſein und Gedeihen als ſelbſtändige Kunſtart nothwendig machen konnten. Ein geſundes, nothwendiges Leben vermag die *menſchendarſtellende* Malerkunſt unmöglich da zu führen, wo, ohne Pinſel und Leinwand, im lebendigſten künſtleriſchen Rahmen, der ſchöne Menſch ſich ſelbſt vollendet darſtellt. Was ſie bei *redlichem* Bemühen zu erreichen ſtrebt, erreicht ſie am vollkommenſten, wenn ſie ihre Farbe und ihr Verſtändniß in der Anordnung auf die lebendige Plaſtik des wirklichen dramatiſchen Darſtellers überträgt; wenn von Leinwand und Kalk herab ſie auf die *tragiſche Bühne* ſteigt, um den Künſtler an ſich ſelbſt das ausführen zu laſſen, was ſie vergebens ſich bemüht, durch Häufung der reichſten Mittel ohne wirkliches Leben zu vollbringen.

Die *Landſchaftsmalerei* aber wird, als letzter und vollendeter Abſchluß aller bildenden Kunſt, die eigentliche, lebengebende Seele der Architektur werden; ſie wird uns ſo lehren die *Bühne* für das dramatiſche Kunſtwerk der Zukunft zu errichten, in welchem ſie, ſelbſt lebendig, den warmen *Hintergrund der Natur* für den *lebendigen*, nicht mehr nachgebildeten, *Menſchen* darſtellen wird. —

Dürfen wir ſo durch die höchſte Kraft der bildenden Kunſt uns die *Scene* des gemeinſamen Kunſtwerkes der Zukunft, in ihr alſo die innig *erkannte und verſtandene Natur* als gewonnen betrachten, ſo vermögen wir nun auf dieſes Kunſtwerk ſelbſt nähere Schlüſſe zu ziehen.

IV.

Grundzüge des Kunſtwerkes der Zukunft.

Betrachten wir die Stellung der modernen Kunſt — ſo weit ſie in Wahrheit Kunſt iſt — zum öffentlichen Leben, ſo erkennen wir zunächſt ihre vollſtändige Unfähigkeit, auf dieſes öffentliche Leben im Sinne ihres edelſten Strebens einzuwirken. Der Grund hiervon iſt, daß ſie, als bloßes Kulturprodukt, aus dem Leben nicht wirklich ſelbſt hervorgegangen iſt und nun, als Treibhauspflanze, unmöglich in dem natürlichen Boden und in dem natürlichen Klima der Gegenwart Wurzel zu ſchlagen vermag. Die Kunſt iſt das Sondereigenthum einer Künſtlerklaſſe geworden; Genuß bietet ſie nur denen, die ſie verſtehen, und zu ihrem Verſtändniß erfordert ſie ein beſonderes, dem wirklichen Leben abgelegenes Studium, das Studium der Kunſtgelehrſamkeit. Dieſes Studium und das aus ihm zu erlangende Verſtändniß glaubt zwar heut' zu Tage ſich Jeder zu eigen gemacht zu haben, der ſich das Geld zu eigen gemacht hat, mit dem er die ausgebotenen Kunſtgenüſſe bezahlt: ob die große Zahl vorhandener Kunſtliebhaber den Künſtler in ſeinem beſten Streben aber zu verſtehen vermögen, wird dieſer Künſtler bei Befragen jedoch nur mit einem tiefen Seufzer zu beantworten haben. Erwägt er nun aber die unendlich größere Maſſe Derjenigen, die durch die Ungunſt unſerer ſozialen Verhältniſſe nach jeder Seite hin ſowohl vom Verſtändniſſe, als ſelbſt vom Genuſſe der modernen Kunſt ausgeſchloſſen bleiben müſſen, ſo hat der heutige Künſtler inne zu werden, daß ſein ganzes Kunſttreiben im Grunde nur ein egoiſtiſches, ſelbſtgefälliges Treiben ganz für ſich, daß ſeine Kunſt dem öffentlichen Leben gegenüber nichts anderes als Luxus, Überfluß, eigenſüchtiger Zeitvertreib iſt. Der täglich wahrgenommene und bitter beklagte Abſtand zwiſchen ſogenannter Bildung und Unbildung iſt ſo ungeheuer, ein Mittelglied zwiſchen beiden ſo undenkbar, eine Verſöhnung ſo unmöglich, daß, bei einiger Aufrichtigkeit, die auf jene unnatürliche Bildung begründete moderne Kunſt zu ihrer tiefſten Beſchämung ſich eingeſtehen müßte, wie ſie einem Lebenselemente ihr Daſein verdanke, welches ſein Daſein wiederum nur auf die tiefſte Unbildung der eigentlichen Maſſe der Menſchheit ſtützen kann. Das Einzige, was in dieſer ihr zugewieſenen Stellung die moderne Kunſt vermögen ſollte und in redlichen Herzen zu vermögen ſtrebt, nämlich Bildung zu verbreiten, vermag ſie nicht, und zwar einfach aus dem Grunde, weil die Kunſt, um irgendwie im Leben wirken zu können, ſelbſt die Blüthe einer natürlichen, d. h. von unten heraufgewachſenen, Bildung ſein muß, nie aber im Stande ſein kann, von oben herab Bildung auszugießen. Im beſten Falle gleicht daher unſere Kulturkunſt Demjenigen, der in einer fremden Sprache einem Volke ſich mittheilen will, welches dieſe nicht kennt: Alles, und namentlich auch das Geiſtreichſte, was er hervorbringt, kann nur zu den lächerlichſten Verwirrungen und Misverſtändniſſen führen. —

Stellen wir uns zunächſt dar, wie die moderne Kunſt zu verfahren haben müßte, um theoretiſch zu ihrer Erlöſung aus der einſamen Stellung ihres unbegriffenen Weſens heraus, und zum allgemeinſten Verſtändniſſe des öffentlichen Lebens vorzuſchreiten: wie dieſe

Erlöſung aber durch die praktiſche Vermittelung des öffentlichen Lebens allein möglich werden kann, wird ſich dann leicht von ſelbſt herausſtellen.

Die bildende Kunſt, ſahen wir, kann zu ſchöpferiſchem Gedeihen einzig dadurch gelangen, daß ſie nur noch im Bunde mit dem künſtleriſchen, nicht dem auf bloße Nützlichkeit bedachten Menſchen zu ihren Werken ſich anläßt.

Der künſtleriſche Menſch kann ſich nur in der Vereinigung aller Kunſtarten zum gemeinſamen Kunſtwerke vollkommen genügen: in jeder Vereinzelung ſeiner künſtleriſchen Fähigkeiten iſt er unfrei, nicht vollſtändig Das, was er ſein kann; wogegen er im gemeinſamen Kunſtwerke frei, und vollſtändig Das iſt, was er ſein kann.

Das wahre Streben der Kunſt iſt daher das allumfaſſende: jeder vom wahren Kunſttriebe Beſeelte will durch die höchſte Entwickelung ſeiner beſonderen Fähigkeit nicht die Verherrlichung dieſer beſonderen Fähigkeit, ſondern die Verherrlichung des Menſchen in der Kunſt überhaupt erreichen.

Das höchſte gemeinſame Kunſtwerk iſt das Drama: nach ſeiner möglichen Fülle kann es nur vorhanden ſein, wenn in ihm jede Kunſtart in ihrer höchſten Fülle vorhanden iſt.

Das wahre Drama iſt nur denkbar als aus dem gemeinſamen Drange aller Künſte zur unmittelbarſten Mittheilung an eine gemeinſame Öffentlichkeit hervorgehend: jede einzelne Kunſtart vermag der gemeinſamen Öffentlichkeit zum vollen Verſtändniſſe nur durch gemeinſame Mittheilung mit den übrigen Kunſtarten im Drama ſich zu erſchließen, denn die Abſicht jeder einzelnen Kunſtart wird nur im gegenſeitig ſich verſtändigenden und verſtändnißgebenden Zuſammenwirken aller Kunſtarten vollſtändig erreicht. —

Die Architektur kann keine höhere Abſicht haben, als einer Genoſſenſchaft künſtleriſch ſich durch ſich ſelbſt darſtellender Menſchen die räumliche Umgebung zu ſchaffen, die dem menſchlichen Kunſtwerke zu ſeiner Kundgebung nothwendig iſt. Nur dasjenige Bauwerk iſt nach Nothwendigkeit errichtet, das einem Zwecke des Menſchen am dienlichſten entſpricht: der höchſte Zweck des Menſchen iſt der künſtleriſche, der höchſte künſtleriſche das Drama. Im gewöhnlichen Nutzgebäude hat der Baukünſtler nur dem niedrigſten Zwecke der Menſchheit zu entſprechen: Schönheit iſt in ihm Luxus. Im Luxusgebäude hat er einem unnöthigen und unnatürlichen Bedürfniſſe zu entſprechen: ſein Schaffen iſt daher willkürlich, unproduktiv, unſchön. Bei der Konſtruktion desjenigen Gebäudes hingegen, das in allen ſeinen Theilen einzig einem gemeinſamen künſtleriſchen Zwecke entſprechen ſoll, — alſo des Theaters, hat der Baumeiſter einzig als Künſtler und nach den Rückſichtsnahmen auf das Kunſtwerk zu verfahren. In einem vollkommenen Theatergebäude giebt bis auf die kleinſten Einzelheiten nur das Bedürfniß der Kunſt Maaß und Geſetz. Dieß Bedürfniß iſt ein doppeltes, das des Gebens und des Empfangens, welches ſich beziehungsvoll gegenſeitig durchdringt und bedingt. Die Scene hat zunächſt die Aufgabe, alle räumlichen Bedingungen für eine auf ihr darzuſtellende gemeinſame dramatiſche Handlung zu erfüllen: ſie hat zweitens dieſe Bedingungen aber im Sinne der Abſicht zu löſen, dieſe dramatiſche Handlung dem Auge und dem Ohre der Zuſchauer zur verſtändlichen Wahrnehmung zu bringen. In der Anordnung des Raumes der Zuſchauer giebt das Bedürfniß nach Verſtändniß des Kunſtwerkes optiſch und akuſtiſch das nothwendige Geſetz, dem, neben der Zweckmäßigkeit, zugleich nur durch die Schönheit der Anordnungen entſprochen werden kann; denn das Verlangen des gemeinſamen Zuſchauers iſt eben das Verlangen nach dem Kunſtwerk, zu deſſen Erfaſſen er durch Alles, was ſein Auge berührt, beſtimmt werden muß *). So verſetzt er durch Schauen und Hören ſich gänzlich auf die Bühne; der Darſteller iſt Künſtler nur durch volles Aufgehen in das Publikum. Alles, was auf der Bühne athmet und ſich bewegt, athmet und bewegt ſich durch ausdrucksvolles Verlangen nach Mittheilung, nach Angeſchaut-Angehörtwerden in jenem Raume, der, bei immer nur verhältnißmäßigem Umfange, vom ſceniſchen Standpunkte aus dem Darſteller doch die geſammte Menſchheit zu enthalten dünkt; aus dem Zuſchauerraume aber verſchwindet das Publikum, dieſer Repräſentant des öffentlichen Lebens, ſich ſelbſt; es lebt und athmet nur noch in dem Kunſtwerke, das ihm das Leben ſelbſt, und auf der Scene, die ihm der Weltraum dünkt.

Solche Wunder entblühen dem Bauwerke des Architekten, ſolchen Zaubern vermag er realen Grund und Boden zu geben, wenn er die Abſicht des höchſten menſchlichen Kunſtwerkes zu der ſeinigen macht, wenn er die Bedingungen ihres Lebendigwerdens aus ſeinem eigenthümlichen künſtleriſchen Vermögen heraus in das Daſein ruft. Wie kalt, regungslos und todt ſtellt ſich hiergegen ſein Bauwerk dar, wenn er, ohne einer höheren Abſicht als der des Luxus ſich anzuſchließen, ohne die künſtleriſche Nothwendigkeit, welche ihn im Theater nach jeder Seite hin das Sinnigſte anordnen und erfinden läßt, nur nach der ſpekulirenden Laune ſeiner ſelbſtverherrlichungsſüchtigen Willkür zu verfahren, Maſſen und Zierrathen zu ſchichten und zu reihen hat, um

---

*) Die Aufgabe des Theatergebäudes der Zukunft darf durch unſere modernen Theatergebäude keineswegs als gelöſt angeſehen werden: in ihnen ſind herkömmliche Annahmen und Geſetze maaßgebend, die mit den Erforderniſſen der reinen Kunſt nichts gemein haben. Wo Erwerbsſpekulation auf der einen, und mit ihr luxuriöſe Prunkſucht auf der anderen Seite beſtimmend einwirken, muß das abſolute Intereſſe der Kunſt auf das Empfindlichſte beeinträchtigt werden, und ſo wird kein Baumeiſter der Welt es z. B. vermögen, die durch die Trennung unſeres Publikums in die unterſchiedenſten Stände und Staatsbürgerkategorien gebotene Übereinanderſchichtung und Zerſplitterung der Zuſchauerräume zu einem Geſetze der Schönheit zu erheben. Denkt man ſich in die Räume des gemeinſamen Theaters der Zukunft, ſo erkennt man ohne Mühe, daß in ihm ein ungeahnt reiches Feld der Erfindung offen ſteht.

heute die Ehre eines übermüthigen Reichen, morgen die eines moderniſirten Jehova's zu verſinnlichen! —

Aber auch die ſchönſte Form, das üppigſte Gemäuer von Stein, genügt dem dramatiſchen Kunſtwerke nicht allein zur vollkommen entſprechenden räumlichen Bedingung ſeines Erſcheinens. Die Scene, die dem Zuſchauer das Bild des menſchlichen Lebens vorführen ſoll, muß zum vollen Verſtändniſſe des Lebens auch das lebendige Abbild der Natur darzuſtellen vermögen, in welchem der künſtleriſche Menſch erſt ganz als ſolcher ſich geben kann. Die Wände dieſer Scene, die kalt und theilnahmlos auf den Künſtler herab und zu dem Publikum hin ſtarren, müſſen ſich mit den friſchen Farben der Natur, mit dem warmen Lichte des Äthers ſchmücken, um würdig zu ſein an dem menſchlichen Kunſtwerke Theil zu nehmen. Die plaſtiſche Architektur fühlt hier ihre Schranke, ihre Unfreiheit, und wirft ſich liebebedürftig der Malerkunſt in die Arme, die ſie zum ſchönſten Aufgehen in die Natur erlöſen ſoll.

Hier tritt die Landſchaftsmalerei ein, von einem gemeinſamen Bedürfniſſe hervorgerufen, dem nur ſie zu entſprechen vermag. Was der Maler mit glücklichem Auge der Natur entſehen, was er als künſtleriſcher Menſch der vollen Gemeinſamkeit zum künſtleriſchen Genuſſe darſtellen will, fügt er hier als ſein reiches Theil dem vereinten Werke aller Künſte ein. Durch ihn wird die Scene zur vollen künſtleriſchen Wahrheit: ſeine Zeichnung, ſeine Farbe, ſeine warm belebende Anwendung des Lichtes zwingen die Natur der höchſten künſtleriſchen Abſicht zu dienen. Was der Landſchaftsmaler bisher im Drange nach Mittheilung des Erſehenen und Begriffenen in den engen Rahmen des Bildſtückes einzwängte, — was er an der einſamen Zimmerwand des Egoiſten aufhängte, oder zu beziehungsloſer, unzuſammenhängender und entſtellender Übereinanderſchichtung in einem Bilderſpeicher dahingab, — damit wird er nun den weiten Rahmen der tragiſchen Bühne erfüllen, den ganzen Raum der Scene zum Zeugniß ſeiner naturſchöpferiſchen Kraft geſtaltend. Was er durch den Pinſel und durch feinſte Farbenmiſchung nur andeuten, der Täuſchung nur annähern konnte, wird er hier durch künſtleriſche Verwendung aller ihm zu Gebote ſtehenden Mittel der Optik, der künſtleriſchen Lichtbenutzung, zur vollendet täuſchenden Anſchauung bringen. Ihm wird nicht die ſcheinbare Rohheit ſeiner künſtleriſchen Werkzeuge, das anſcheinend Groteske ſeines Verfahrens bei der ſogenannten Dekorationsmalerei beleidigen, denn er wird bedenken, daß auch der feinſte Pinſel zum vollendeten Kunſtwerke ſich doch immer nur als demüthigendes Organ verhält, und der Künſtler erſt ſtolz zu werden hat, wenn er frei iſt, d. h. wenn ſein Kunſtwerk fertig und lebendig, und er mit allen helfenden Werkzeugen in ihm aufgegangen iſt. Das vollendete Kunſtwerk, das ihm von der Bühne entgegentritt, wird aber aus dieſem Rahmen und von der vollen gemeinſamen Öffentlichkeit ihn unendlich mehr befriedigen, als ſein früheres, mit feineren Werkzeugen geſchaffenes; er wird die Benutzung des ſceniſchen Raumes zu Gunſten dieſes Kunſtwerkes um ſeiner früheren Verfügung über ein glattes Stück Leinwand willen wahrlich nicht bereuen: denn, wie im ſchlimmſten Falle ſein Werk ganz daſſelbe bleibt, gleichviel aus welchem Rahmen es geſehen werde, wenn es nur den Gegenſtand zur verſtändnißvollen Anſchauung bringt, ſo wird jedenfalls ſein Kunſtwerk in dieſem Rahmen einen lebenvolleren Eindruck, ein größeres, allgemeineres Verſtändniß hervorrufen, als das frühere landſchaftliche Bildſtück.

Das Organ zu allem Naturverſtändniß iſt der Menſch: der Landſchaftsmaler hatte dieſes Verſtändniß nicht nur an den Menſchen mitzutheilen, ſondern durch Darſtellung des Menſchen in ſeinem Naturgemälde auch erſt deutlich zu machen. Dadurch, daß er ſein Kunſtwerk nun in den Rahmen der tragiſchen Bühne ſtellt, wird er den Menſchen, an den er ſich mittheilen will, zum gemeinſamen Menſchen der vollen Öffentlichkeit erweitern und die Befriedigung haben, ſein Verſtändniß auf dieſen ausgedehnt, ihn zum Mitfühlenden ſeiner Freude gemacht zu haben; zugleich aber wird er dieß öffentliche Verſtändniß dadurch erſt vollkommen herbeiführen, daß er ſein Werk einer gemeinſamen höchſten und allverſtändlichſten Kunſtabſicht zuordnet, dieſe Abſicht aber von dem wirklichen leibhaftigen Menſchen mit aller Wärme ſeines Weſens dem gemeinſamen Verſtändniſſe unfehlbar erſchloſſen wird. Das allverſtändlichſte iſt die dramatiſche Handlung, eben weil ſie erſt künſtleriſch vollendet iſt, wenn im Drama gleichſam alle Hülfsmittel der Kunſt hinter ſich geworfen ſind, und das wirkliche Leben auf das Treueſte und Begreiflichſte zur unmittelbaren Anſchauung gelangt. Jede Kunſtart theilt ſich verſtändlich nur in dem Grade mit, als der Kern in ihr, der nur durch ſeinen Bezug auf den Menſchen oder in ſeiner Ableitung von ihm das Kunſtwerk beleben und rechtfertigen kann, dem Drama zureift. Allverſtändlich, vollkommen begriffen und gerechtfertigt wird jedes Kunſtſchaffen in dem Grade, als es im Drama aufgeht, vom Drama durchleuchtet wird*). —

Auf die Bühne des Architekten und Malers tritt nun der künſtleriſche Menſch, wie der natürliche Menſch auf den Schauplatz der Natur tritt. Was Bildhauer und Hiſtorienmaler in Stein und auf Leinwand zu bilden ſich mühten, das bilden ſie nun an ſich, an ihrer Geſtalt, den Gliedern ihres Leibes, den Zügen ihres Antlitzes, zu bewußtem, künſtleriſchem Leben. Derſelbe Sinn, der den Bildhauer leitete im Begreifen und Wiedergeben der menſchlichen Geſtalt, leitet den Darſteller nun im Behandeln und Gebahren ſeines wirklichen Körpers. Daſſelbe Auge, das den Hiſtorienmaler in Zeichnung und Farbe, bei Anordnung der Gewänder und Aufſtellung der Gruppen, das Schöne, Anmuthige und Charakteriſtiſche finden ließ, ordnet nun die Fülle wirklicher menſchlicher Erſcheinung. Bildhauer und Maler löſten vom griechiſchen Tragiker einſt den Kothurn und die Maske ab, auf dem und unter welcher der wahre Menſch immer nur nach einer gewiſſen religiöſen Konvention noch ſich bewegte. Mit Recht haben beide bildende Künſte dieſe letzte Entſtellung des reinen künſtleriſchen Menſchen vernichtet, und ſo den tragiſchen Darſteller der Zukunft in Stein und auf Leinwand im Voraus gebildet. Wie ſie ihn nach ſeiner unentſtellten Wahrheit erſahen, ſollen ſie ihn nun in Wirklichkeit ſich geben laſſen, ſeine von ihnen gewiſſermaßen beſchriebene Geſtalt leibhaftig zur bewegungsvollen Darſtellung bringen.

---

*) Dem modernen Landſchaftsmaler kann es nicht gleichgültig ſein zu gewahren, von wie Wenigen in Wahrheit ſein Werk heut' zu Tage verſtanden, mit welch' ſtumpfſinnigem, blödem Behagen von der Philiſterwelt, die ihn bezahlt, ſein Naturgemälde eben nur beglotzt wird; wie die ſogenannte „ſchöne Gegend" der bloßen müſſigen, gedankenloſen Schauluſt derſelben Menſchen, ohne Bedürfniß, Befriedigung zu gewähren im Stande iſt, deren Hörſinn durch unſere moderne inhaltsloſe Muſikmacherei nicht minder bis zu jener albernen Freude erregt wird, die dem Künſtler ein ebenſo ekelhafter Lohn für ſeine Leiſtung iſt, als ſie der Abſicht des Induſtriellen allerdings vollkommen entſpricht. Unter der „ſchönen Gegend" und der „hübſch klingenden Muſik" unſerer Zeit herrſcht eine traurige Verwandtſchaft, deren Verbindungsglied der ſinnige Gedanke ganz gewiß nicht iſt, ſondern jene ſchwapperige, niederträchtige Gemüthlichkeit, die ſich vom Anblick der menſchlichen Leiden in der Umgebung eigenſüchtig zurückwendet, um ſich ein Privathimmelchen im blauen Dunſte der Naturallgemeinheit zu miethen: Alles hören und ſehen dieſe Gemüthlichen gern, nur nicht den wirklichen, unentſtellten Menſchen, der mahnend am Ausgange ihrer Träume ſteht. Gerade dieſen müſſen wir nun aber in den Vordergrund ſtellen!

So wird die Täuſchung der bildenden Kunſt zur Wahrheit im Drama: dem Tänzer, dem Mimiker, reicht der bildende Künſtler die Hand, um in ihm ſelbſt aufzugehen, ſelbſt Tänzer und Mimiker zu ſein. — So weit es irgend in ſeiner Fähigkeit liegt, wird dieſer den inneren Menſchen, ſein Fühlen und Wollen, an das Auge mitzutheilen haben. In vollſter Breite und Tiefe gehört ihm der ſceniſche Raum zur plaſtiſchen Kundgebung ſeiner Geſtalt und ſeiner Bewegung, als Einzelner oder im Verein mit den Genoſſen der Darſtellung. Wo ſein Vermögen aber endet, wo die Fülle ſeines Wollens und Fühlens zur Entäußerung des inneren Menſchen durch die Sprache ihn hindrängt, da wird das Wort ſeine deutlich bewußte Abſicht künden: er wird zum Dichter, und um Dichter zu ſein, Tonkünſtler. Als Tänzer, Tonkünſtler und Dichter iſt er aber

Eines und Daſſelbe, nichts Anderes als darſtellender, künſtleriſcher Menſch, der ſich nach der höchſten Fülle ſeiner Fähigkeiten an die höchſte Empfängnißkraft mittheilt.

In ihm, dem unmittelbaren Darſteller, vereinigen ſich die drei Schweſterkünſte zu einer gemeinſamen Wirkſamkeit, bei welcher die höchſte Fähigkeit jeder einzelnen zu ihrer höchſten Entfaltung kommt. Indem ſie gemeinſam wirken, gewinnt jede von ihnen das Vermögen, gerade Das ſein und leiſten zu können, was ſie ihrem eigenthümlichſten Weſen nach zu ſein und zu leiſten verlangen. Dadurch, daß jede da, wo ihr Vermögen endet, in die andere, von da ab vermögende, aufgehen kann, bewahrt ſie ſich rein, frei und ſelbſtändig als das, was ſie iſt. Der mimiſche Tänzer wird ſeines Unvermögens ledig, ſobald er ſingen und ſprechen kann; die Schöpfungen der Tonkunſt gewinnen allverſtändigende Deutung durch den Mimiker wie durch das gedichtete Wort, und zwar ganz in dem Maaße, als ſie ſelbſt in der Bewegung des Mimikers und dem Worte des Dichters aufzugehen vermag. Der Dichter aber wird wahrhaft erſt Menſch durch ſein Übergehen in das Fleiſch und Blut des Darſtellers; weiſt er jeder künſtleriſchen Erſcheinung die ſie alle bindende, und zu einem gemeinſamen Ziele hinleitende Abſicht an, ſo wird dieſe Abſicht aus einem Wollen zum Können erſt dadurch, daß eben dieſes dichteriſche Wollen im Können der Darſtellung untergeht.

Nicht eine reich entwickelte Fähigkeit der einzelnen Künſte wird in dem Geſammtkunſtwerke der Zukunft unbenützt verbleiben, gerade in ihm erſt wird ſie zur vollen Geltung gelangen. So wird namentlich auch die in der Inſtrumentalmuſik ſo eigenthümlich mannigfaltig entwickelte Tonkunſt nach ihrem reichſten Vermögen in dieſem Kunſtwerke ſich entfalten können, ja ſie wird die mimiſche Tanzkunſt wiederum zu ganz neuen Erfindungen anregen, wie nicht minder den Athem der Dichtkunſt zu ungeahnter Fülle ausdehnen. In ihrer Einſamkeit hat die Muſik ſich aber ein Organ gebildet, welches des unermeßlichſten Ausdruckes fähig iſt, und dieß iſt das Orcheſter. Die Tonſprache Beethoven's, durch das Orcheſter in das Drama eingeführt, iſt ein ganz neues Moment für das dramatiſche Kunſtwerk. Vermögen die Architektur und namentlich die ſceniſche Landſchaftsmalerei den darſtellenden dramatiſchen Künſtler in die Umgebung der phyſiſchen Natur zu ſtellen, und ihm aus dem unerſchöpflichen Borne natürlicher Erſcheinung einen immer reichen und beziehungsvollen Hintergrund zu geben, — ſo iſt im Orcheſter, dieſem lebenvollen Körper unermeßlich mannigfaltiger Harmonie, dem darſtellenden individuellen Menſchen ein unverſiegbarer Quell gleichſam künſtleriſch menſchlichen Naturelementes zur Unterlage gegeben. Das Orcheſter iſt, ſo zu ſagen, der Boden unendlichen, allgemeinſamen Gefühles, aus dem das individuelle Gefühl des einzelnen Darſtellers zur höchſten Fülle herauszuwachſen vermag: es löſt den ſtarren, unbeweglichen Boden der wirklichen Scene gewiſſermaßen in eine flüſſigweich nachgiebige, eindruckempfängliche, ätheriſche Fläche auf, deren ungemeſſener Grund das Meer des Gefühles ſelbſt iſt. So gleicht das Orcheſter der Erde, die dem Antäos, ſobald er ſie mit ſeinen Füßen berührte, neue unſterbliche Lebenskraft gab. Seinem Weſen nach vollkommen der ſceniſchen Naturumgebung des Darſtellers entgegengeſetzt, und deßhalb als Lokalität ſehr richtig auch außerhalb des ſceniſchen Rahmens in den vertieften Vordergrund geſtellt, macht es zugleich aber den vollkommen ergänzenden Abſchluß dieſer ſceniſchen Umgebung des Darſtellers aus, indem es das unerſchöpfliche phyſiſche Naturelement zu dem nicht minder unerſchöpflichen künſtleriſch menſchlichen Gefühlselemente erweitert, das vereinigt den Darſteller wie mit dem atmoſphäriſchen Ringe des Natur- und Kunſtelementes umſchließt, in welchem er ſich, gleich dem Himmelskörper, in höchſter Fülle ſicher bewegt, und aus welchem er zugleich nach allen Seiten hin ſeine Gefühle und Anſchauungen, bis in das Unendlichſte erweitert, gleichſam in die ungemeſſenſten Fernen, wie der Himmelskörper ſeine Lichtſtrahlen, zu entſenden vermag.

So, im wechſelvollen Reigen ſich ergänzend, werden die vereinigten Schweſterkünſte bald gemeinſam, bald zu zweien, bald einzeln, je nach Bedürfniß der einzig Maaß und Abſicht gebenden dramatiſchen Handlung, ſich zeigen und geltend machen. Bald wird die plaſtiſche Mimik dem leidenſchaftsloſen Erwägen des Gedankens lauſchen; bald der Wille des entſchloſſenen Gedankens ſich in den unmittelbaren Ausdruck der Gebärde ergießen; bald die Tonkunſt die Strömung des Gefühles, die Schauer der Ergriffenheit allein auszuſprechen haben; bald aber werden in gemeinſamer Umſchlingung alle drei den Willen des Drama's zur unmittelbaren, könnenden That erheben. Denn Eines giebt es für ſie alle, die hier vereinigten Kunſtarten, was ſie wollen müſſen, um im Können frei zu werden, und das iſt eben das Drama: auf die Erreichung der Abſicht des Drama's muß es ihnen daher allen ankommen. Sind ſie ſich dieſer Abſicht bewußt, richten ſie allen ihren Willen nur auf deren Ausführung, ſo erhalten ſie auch die Kraft, nach jeder Seite hin die egoiſtiſchen Schößlinge ihres beſonderen Weſens von ihrem eigenen Stamme abzuſchneiden, damit der Baum nicht geſtaltlos nach jeder Richtung hin, ſondern zu dem ſtolzen Wipfel der Äſte, Zweige und Blätter, zu ſeiner Krone aufwachſe.

Die Natur des Menſchen, wie jeder Kunſtart, iſt an ſich überreich und mannigfaltig: nur Eines aber iſt die Seele jedes Einzelnen, ſein nothwendigſter Trieb, ſein bedürfnißkräftigſter Drang. Iſt dieſes Eine von ihm als ſein Grundweſen erkannt, ſo vermag er, zu Gunſten der unerläßlichen Erreichung dieſes Einen, jedem ſchwächeren, untergeordneten Gelüſte, jedem unkräftigen Sehnen zu wehren, deſſen Befriedigung ihn am Erlangen des Einen hindern könnte. Nur der Unfähige, Schwache, kennt kein nothwendigſtes, ſtärkſtes Seelenverlangen in ſich: bei ihm überwiegt jeden Augenblick das zufällige, von außen gelegentlich angeregte Gelüſten, das er, eben weil es nur ein Gelüſten iſt, nie zu ſtillen vermag, und daher, von Einem zum Anderen willkürlich hin und her geſchleudert, ſelbſt nie zum wirklichen Genießen gelangt. Hat dieſer Bedürfnißloſe aber die Macht, die Befriedigung zufälliger Gelüſte hartnäckig zu verfolgen, ſo entſtehen eben die ſcheußlichen, naturwidrigen Erſcheinungen im Leben und in der Kunſt, die uns als Auswüchſe wahnſinnigen egoiſtiſchen Treibens, als mordluſtige Wolluſt des Deſpoten, oder als geile moderne Opernmuſik, mit ſo unſäglichem Ekel erfüllen. Erkennt der Einzelne aber ein ſtarkes Verlangen in ſich, einen Drang, der alles übrige Sehnen in ihm zurücktreibt, alſo den nothwendigen inneren Trieb, der ſeine Seele, ſein Weſen ausmacht, und ſetzt er alle ſeine Kraft daran, dieſen zu befriedigen, ſo erhebt er auch ſeine Kraft, wie ſeine eigenthümlichſte Fähigkeit, zu der Stärke und Höhe, die ihm irgend erreichbar ſind.

Der einzelne Menſch kann aber bei voller Geſundheit des Leibes, Herzens und Verſtandes kein höheres Bedürfniß empfinden, als das, welches allen ihm Gleichgearteten gemeinſam iſt; denn es kann zugleich, als ein wahres Bedürfniß, nur ein ſolches ſein, welches er in der Gemeinſamkeit allein zu befriedigen vermag. Das nothwendigſte und ſtärkſte Bedürfniß des vollkommenen künſtleriſchen Menſchen iſt aber, ſich ſelbſt, in der höchſten Fülle ſeines Weſens, der vollſten Gemeinſamkeit mitzutheilen, und dieß erreicht er mit nothwendigem allgemeinen Verſtändniß nur im Drama. Im Drama erweitert er ſein beſonderes Weſen durch Darſtellung einer individuellen Perſönlichkeit, die er nicht ſelbſt iſt, zum allgemein menſchlichen Weſen. Er muß vollſtändig aus ſich herausgehen, um eine ihm fremde Perſönlichkeit nach ihrem eigenen Weſen ſo vollſtändig zu erfaſſen, als es nöthig iſt, um ſie darſtellen zu können; er gelangt hierzu nur, wenn er dieſes eine Individuum in ſeiner Berührung, Durchdringung und Ergänzung mit anderen und durch andere Individualitäten, alſo auch das Weſen dieſer anderen Individualitäten ſelbſt, ſo genau erforſcht, ſo lebhaft wahrnimmt, daß es ihm möglich iſt, dieſe Berührung, Durchdringung und Ergänzung an ſeinem eigenen Weſen ſympathetiſch inne zu werden; und der vollkommene künſtleriſche Darſteller iſt daher der zum Weſen der Gattung erweiterte einzelne Menſch nach der höchſten Fülle ſeines eigenen beſonderen Weſens. Der Raum, in dem ſich dieſer wundervolle Prozeß bewerkſtelligt, iſt aber die theatraliſche Bühne; das künſtleriſche Geſammtwerk, welches er zu Tage fördert, das Drama. Um in dieſem einen höchſten Kunſtwerke ſein beſonderes Weſen zur höchſten Blüthe ſeines Inhaltes zu treiben, hat aber der einzelne Künſtler, wie die einzelne Kunſtart, jede willkürliche egoiſtiſche Neigung zu unzeitiger, dem Ganzen undienlicher, Ausbreitung in ſich zurückzudrängen, um deſto kräftiger zur Erreichung der höchſten gemeinſamen Abſicht mitwirken zu können, die ohne das Einzelne, wie ohne zeitweiſe Beſchränkung des Einzelnen, wiederum gar nicht zu verwirklichen iſt.

Dieſe Abſicht, die des Drama's, iſt aber zugleich die einzige wahrhaft künſtleriſche Abſicht, die überhaupt auch nur verwirklicht werden kann; was von ihr abliegt, muß ſich nothwendig in das Meer des Unbeſtimmten, Unverſtändlichen, Unfreien, verlieren. Dieſe Abſicht erreicht aber nicht eine Kunſtart für ſich allein*), ſondern nur alle gemeinſam, und daher iſt das allgemeinſte Kunſtwerk zugleich das einzig wirkliche, freie, d. h. das allgemein verſtändliche Kunſtwerk.

---

*) Der moderne Schauſpieldichter wird ſich am ſchwerſten geneigt fühlen zuzugeſtehen, daß auch ſeiner Kunſtart, der Dichtkunſt, das Drama nicht allein angehören ſollte: namentlich wird er ſich nicht überwinden können, es mit dem Tondichter theilen zu ſollen, nämlich, wie er meint, das Schauſpiel in die Oper aufgehen zu laſſen. Sehr richtig wird, ſo lange die Oper beſteht, das Schauſpiel beſtehen müſſen, und ebenſo gut auch die Pantomime; ſo lange ein Streit hierüber denkbar iſt, bleibt aber auch das Drama der Zukunft ſelbſt undenkbar. Liegt der Zweifel von Seiten des Dichters jedoch tiefer, und heftet er ſich daran, daß es ihn nicht begreiflich dünkt, wie der Geſang ganz und für alle Fälle die Stelle des rezitirten Dialoges einnehmen ſolle, ſo iſt ihm zu entgegnen, daß er ſich nach zwei Seiten hin über den Charakter des Kunſtwerkes der Zukunft noch nicht klar geworden iſt. Erſtens erwägt er nicht, daß in dieſem Kunſtwerke die Muſik durchaus eine andere Stellung zu erhalten hat, als in der modernen Oper: daß ſie nur da, wo ſie die vermögendſte iſt, in voller Breite ſich zu entfalten, dagegen aber überall, wo z. B. die dramatiſche Sprache das Nothwendigſte iſt, ſich dieſer vollkommen unterzuordnen hat; daß aber gerade die Muſik die Fähigkeit beſitzt, ohne gänzlich zu ſchweigen, dem gedankenvollen Elemente der Sprache ſich ſo unmerklich anzuſchmiegen, daß ſie dieſe faſt allein gewähren läßt, während ſie dennoch ſie unterſtützt. Erkennt dieß der Dichter an, ſo hat er zweitens nun einzuſehen, daß Gedanken und Situationen, denen auch die leiſeſte und zurückhaltendſte Unter-

---

ſtützung der Muſik noch zudringlich und läſtig erſcheinen müßte, nur dem Geiſte unſeres modernen Schauſpieles entnommen ſein könnten, der in dem Kunſtwerke der Zukunft ganz und gar keinen Raum zum Athmen mehr finden wird. Der Menſch, der im Drama der Zukunft ſich darſtellen wird, hat mit dem proſaiſch intriguanten, ſtaatsmodegeſetzlichen Wirrwarr, den unſere modernen Dichter in einem Schauſpiele auf das Umſtändlichſte zu wirren und zu entwirren haben, durchaus nichts mehr zu thun: ſein naturgeſetzliches Handeln und Reden iſt: Ja, ja! und Nein, nein! wogegen alles Weitere von Übel, d. h. modern, überflüſſig iſt.

V.

Der Künſtler der Zukunft.

Haben wir in allgemeinen Zügen das Weſen des Kunſtwerkes angedeutet, in welchem alle Künſte zu ihrer Erlöſung durch allgemeinſtes Verſtändniß aufzugehen haben, ſo fragt es ſich nun, welche die Lebensbedingungen ſein müſſen die dieſes Kunſtwerk und dieſe Erlöſung als nothwendig hervorrufen können. Wird es die verſtändnißbedürftige und nach Verſtändniß ringende moderne Kunſt für ſich, aus eigenem Ermeſſen und Vorausbedacht, nach willkürlicher Wahl der Mittel und mit überlegter Feſtſetzung des Modus der als nothwendig erkannten Vereinigung, vermögen? Wird ſie eine konſtitutionelle Charte oktroyiren können, um zur Verſtändigung mit der ſogenannten Unbildung des Volkes zu gelangen? Und wenn ſie dieß über ſich bringt, wird dieſe Verſtändigung durch dieſe Konſtitution wirklich ermöglicht werden? Kann die Kulturkunſt von ihrem abſtrakten Standpunkte aus in das Leben dringen, oder muß nicht vielmehr das Leben in die Kunſt dringen, — das Leben aus ſich heraus die ihm allein entſprechende Kunſt erzeugen, in ihr aufgehen, — ſtatt daß die Kunſt (wohlverſtanden: die Kulturkunſt, die außerhalb des Lebens entſtandene) aus ſich das Leben erzeuge und in ihm aufgehe?

Verſtändigen wir uns zuerſt darüber, wen wir uns unter dem Schöpfer des Kunſtwerkes der Zukunft zu denken haben, um von ihm aus auf die Lebensbedingungen zu ſchließen, die ihn und ſein Kunſtwerk entſtehen laſſen können.

Wer alſo wird der Künſtler der Zukunft ſein?

Ohne Zweifel der Dichter*).

Wer aber wird der Dichter ſein?

Unſtreitig der Darſteller.

Wer wird jedoch wiederum der Darſteller ſein?

Nothwendig die Genoſſenſchaft aller Künſtler. —

Um Darſteller und Dichter naturgemäß entſtehen zu ſehen, ſtellen wir uns zuvörderſt die künſtleriſche Genoſſenſchaft der Zukunft vor, und zwar nicht nach willkürlichen Annahmen, ſondern nach der nothwendigen Folgerichtigkeit, mit der wir von dem Kunſtwerke ſelbſt auf diejenigen künſtleriſchen Organe weiter zu ſchließen haben, die es ſeinem Weſen nach einzig in das Leben rufen können. —

Das Kunſtwerk der Zukunft iſt ein gemeinſames, und nur aus einem gemeinſamen Verlangen kann es hervorgehen. Dieſes Verlangen, das wir bisher nur, als der Weſenheit der einzelnen Kunſtarten nothwendig eigen, theoretiſch dargeſtellt haben, iſt praktiſch nur in der Genoſſenſchaft aller Künſtler denkbar, und die Vereinigung aller Künſtler nach Zeit und Ort, und zu einem beſtimmten Zwecke, bildet dieſe Genoſſenſchaft. Dieſer beſtimmte Zweck iſt das Drama, zu dem ſie ſich Alle vereinigen, um in der Betheiligung an ihm ihre beſondere Kunſtart zu der höchſten Fülle ihres Weſens zu entfalten, in dieſer Entfaltung ſich gemeinſchaftlich alle zu durchdringen, und als Frucht dieſer Durchdringung eben das lebendige, ſinnlich gegenwärtige Drama zu erzeugen. Das, was Allen ihre Theilnahme ermöglicht, ja was ſie nothwendig macht und was ohne dieſe Theilnahme gar nicht zur Erſcheinung gelangen könnte, iſt aber der eigentliche Kern des Drama's, *die dramatiſche Handlung*.

---

*) Den Tondichter ſei es uns geſtattet als im Sprachdichter mit inbegriffen anzuſehen, — ob perſönlich oder genoſſenſchaftlich, das gilt hier gleich.

Die dramatiſche Handlung iſt, als innerlichſte Bedingung des Drama's, zugleich dasjenige Moment im ganzen Kunſtwerk, welches das allgemeinſte *Verſtändniß* deſſelben verſichert. Unmittelbar dem (vergangenen oder gegenwärtigen) *Leben* entnommen, bildet ſie gerade in dem Maaße das verſtändnißgebende Band mit dem Leben, als ſie der Wahrheit des Lebens am getreueſten entſpricht, das Verlangen deſſelben nach ſeinem Verſtändniſſe am geeignetſten befriedigt. Die dramatiſche Handlung iſt ſomit der *Zweig vom Baume des Lebens*, der unbewußt und unwillkürlich dieſem entwachſen, nach den Geſetzen des Lebens geblüht hat und verblüht iſt, nun aber, von ihm abgelöſt, *in den Boden der Kunſt gepflanzt* wird, um zu neuem, ſchönerem, unvergänglichem Leben aus ihm zu dem üppigen Baume zu erwachſen, der dem Baume des wirklichen Lebens ſeiner inneren, nothwendigen Kraft und Wahrheit nach vollkommen gleicht, dem Leben ſelbſt gegenſtändlich geworden, dieſem ſein eigenes Weſen aber zur Anſchauung bringt, das Unbewußtſein in ihm zum Bewußtſein von ſich erhebt.

In der dramatiſchen Handlung ſtellt ſich daher die Nothwendigkeit des Kunſtwerkes dar; ohne *ſie*, oder ohne irgend welchen Bezug auf ſie, iſt alles Kunſtgeſtalten willkürlich, unnöthig, zufällig, unverſtändlich. Der nächſte und wahrhaftigſte Kunſttrieb offenbart ſich nur in dem Drange aus dem Leben heraus in das Kunſtwerk, denn es iſt der Drang, das Unbewußte, Unwillkürliche im Leben ſich als nothwendig zum Verſtändniß und zur Anerkennung zu bringen. Der Drang nach Verſtändigung ſetzt aber *Gemeinſamkeit* voraus: der Egoiſt hat ſich mit Niemand zu verſtändigen. Nur aus einem gemeinſamen Leben kann daher der Drang nach verſtändnißgebender

Vergegenſtändlichung dieſes Lebens im Kunſtwerke hervorgehen; nur die Gemeinſamkeit der Künſtler kann ihn ausſprechen, nur gemeinſchaftlich können dieſe ihn befriedigen. Er befriedigt ſich aber nur in der getreuen Darſtellung einer dem Leben entnommenen Handlung: zur künſtleriſchen Darſtellung geeignet kann nur eine ſolche Handlung ſein, die im Leben bereits zum Abſchluſſe gekommen iſt, über die als reine Thatſache kein Zweifel mehr vorhanden iſt, von der willkürliche Annahmen über ihren nur möglichen Abſchluß nicht mehr ſich bilden können. Erſt an dem im Leben Vollendeten vermögen wir die Nothwendigkeit ſeiner Erſcheinung zu faſſen, den Zuſammenhang ſeiner einzelnen Momente zu begreifen: eine Handlung iſt aber erſt vollendet, wenn der *Menſch*, von dem dieſe Handlung vollbracht wurde, der im Mittelpunkt einer Begebenheit ſtand, die er als fühlende, denkende und wollende Perſon, nach ſeinem nothwendigen Weſen leitete, willkürlichen Annahmen über ſein mögliches Thun ebenfalls nicht mehr unterworfen iſt; dieſen unterworfen iſt aber ein Menſch, ſo lange er *lebt*: erſt mit ſeinem Tode iſt er von dieſer Unterworfenheit befreit, denn wir wiſſen nun Alles, was er that und was er war. Diejenige Handlung muß der dramatiſchen Kunſt als geeignetſter und würdigſter Gegenſtand der Darſtellung erſcheinen, die mit dem Leben der ſie beſtimmenden Hauptperſon zugleich abſchließt, deren Abſchluß in Wahrheit kein anderer iſt, als der Abſchluß des Lebens dieſes Menſchen ſelbſt. Nur *die* Handlung iſt eine vollkommen wahrhafte und ihre Nothwendigkeit uns klar darthuende, an deren Vollbringung ein Menſch die ganze Kraft ſeines Weſens ſetzte, die ihm ſo nothwendig und unerläßlich war, daß er mit der ganzen Kraft ſeines Weſens in ihr aufgehen mußte. Davon überzeugt er uns auf das Unwiderleglichſte aber nur dadurch, daß er in der Geltendmachung der Kraft ſeines Weſens wirklich *perſönlich unterging*, ſein perſönliches Daſein um der entäußerten Nothwendigkeit ſeines Weſens willen wirklich aufhob; daß er die Wahrheit ſeines Weſens nicht nur in ſeinem Handeln allein, — was uns, ſo lange er handelt, noch willkürlich erſcheinen darf —, ſondern mit dem vollbrachten Opfer ſeiner Perſönlichkeit zu Gunſten dieſes nothwendigen Handelns, uns bezeugt. Die letzte, vollſtändigſte Entäußerung ſeines perſönlichen Egoismus', die Darlegung ſeines vollkommenen Aufgehens in die Allgemeinheit, giebt uns ein Menſch nur mit ſeinem *Tode* kund, und zwar nicht mit ſeinem *zufälligen*, ſondern ſeinem *nothwendigen*, dem durch ſein Handeln aus der Fülle ſeines Weſens bedingten Tode.

Die Feier eines ſolchen Todes iſt die würdigſte, die von Menſchen begangen werden kann. Sie erſchließt uns nach dem, durch jenen Tod erkannten, Weſen dieſes *einen* Menſchen die Fülle des Inhaltes des menſchlichen Weſens überhaupt. Am vollkommenſten verſichern wir uns des Erkannten aber in der bewußtvollen *Darſtellung* jenes Todes ſelbſt, und, um ihn uns zu erklären, durch die Darſtellung derjenigen Handlung, deren nothwendiger Abſchluß jener Tod war. Nicht in den widerlichen Leichenfeiern, wie wir ſie in unſerer chriſtlich-modernen Lebensweiſe durch beziehungsloſe Geſänge und banale Kirchhofsreden begehen, ſondern durch die künſtleriſche Wiederbelebung des Todten, durch lebensfreudige Wiederholung und Darſtellung ſeiner Handlung und ſeines Todes im dramatiſchen Kunſtwerke werden wir die Feier begehen, die uns Lebendige in der Liebe zu dem Geſchiedenen hoch beglückt und ſein Weſen zu dem unſrigen macht.

Iſt das Verlangen nach dieſer dramatiſchen Feier in der ganzen Künſtlerſchaft vorhanden, und kann nur der Gegenſtand ein würdiger und den Drang zu ſeiner Darſtellung rechtfertigender ſein, der uns *gemeinſchaftlich* dieſen Drang erweckt; ſo hat doch die *Liebe*, die allein als thätige und ermöglichende Kraft hierbei gedacht werden kann, ihren unergründlich tiefen Sitz in dem Herzen jedes Einzelnen, in welchem ſie, nach der beſonderen Eigenthümlichkeit der Individualität dieſes Einzelnen, wiederum zu beſonderer treibender Kraft gelangt. Dieſe beſonders treibende Kraft der Liebe wird ſich am drängendſten immer in dem Einzelnen kundgeben, der ſeinem Weſen nach, überhaupt oder gerade in dieſer beſtimmten Periode ſeines Lebens, ſich dieſem einen beſtimmten Helden am verwandteſten fühlt, durch Sympathie das Weſen dieſes Helden ſich am beſonderſten zu eigen macht, und ſeine künſtleriſchen Fähigkeiten am geeignetſten dazu ermißt, gerade dieſen Helden durch ſeine Darſtellung für ſich, ſeine Genoſſenſchaft und die Gemeinſamkeit überhaupt, zu überzeugender Erinnerung wieder zu beleben. Die Macht der Individualität wird ſich nie geltender machen als in der freien künſtleriſchen Genoſſenſchaft, weil die Anregung zu gemeinſamen Entſchlüſſen gerade nur von Demjenigen ausgehen kann, in dem die Individualität ſo kräftig ſich ausſpricht, daß ſie zu gemeinſamen freien Entſchlüſſen zu beſtimmen vermag. Dieſe Macht der Individualität wird gerade nur in den ganz beſonderen, beſtimmten Fällen auf die Genoſſenſchaft wirken können, wo ſie wirklich, nicht erkünſtelt, ſich geltend zu machen weiß. Eröffnet ein künſtleriſcher Genoſſe ſeine Abſicht, dieſen einen Helden darzuſtellen, und begehrt er hierzu die, ſeine Abſicht einzig ermöglichende, gemeinſame Mitwirkung der Genoſſenſchaft, ſo wird er ſeinem Verlangen nicht eher entſprochen ſehen, als bis es ihm gelungen iſt, die Liebe und Begeiſterung für ſein Vorhaben zu erwecken, die ihn ſelbſt beleben, und die er nur mitzutheilen vermag, wenn ſeiner Individualität die dem beſonderen Gegenſtande entſprechende Kraft zu eigen iſt.

Hat der Künſtler durch die Energie ſeiner Begeiſterung ſeine Abſicht zu einer gemeinſamen erhoben, ſo iſt von da an das künſtleriſche Unternehmen ebenfalls ein gemeinſames; wie aber die darzuſtellende dramatiſche Handlung ihren Mittelpunkt in dem Helden dieſer Handlung hat, ſo behält das gemeinſame Kunſtwerk auch ſeinen Mittelpunkt in dem Darſteller dieſes Helden: ſeine Mitdarſteller und ſonſt Mitwirkenden verhalten ſich im Kunſtwerke zu ihm ſo, wie die mithandelnden Perſonen, — diejenigen alſo, an denen der Held als an den Gegenſtänden und Gegenſätzen ſeines Weſens ſeine Handlung kundgab, — ſowie die allgemeine menſchliche und natürliche Umgebung, ſich im *Leben* zu dem Helden verhielten, nur mit dem Unterſchiede, daß vom darſtellenden Helden mit *Bewußtſein* geſtaltet und geordnet wird, was dem wirklichen Helden ſich *unwillkürlich* darſtellte. Der *Darſteller* wird in ſeinem Drange nach künſtleriſcher Reproduktion der Handlung ſomit *Dichter*. Er ordnet nach künſtleriſchem Maaße ſeine eigene Handlung, ſowie alle lebendigen gegenſtändlichen Beziehungen zu ſeiner Handlung. Aber nur in dem Grade erreicht er ſeine eigene Abſicht, als er ſie zu einer gemeinſamen erhoben hat, als jeder Einzelne in dieſer gemeinſamen Abſicht aufzugehen verlangt, — genau alſo in dem Maaße, in welchem er vor allem ſeine beſondere perſönliche Abſicht ſelbſt auch in der gemeinſamen aufzugeben vermag, und ſo gewiſſermaßen im Kunſtwerke die Handlung des gefeierten Helden nicht nur *darſtellt*, ſondern ſie *moraliſch* durch ſich ſelbſt *wiederholt*, indem er nämlich durch dieſes Aufgeben ſeiner Perſönlichkeit beweiſt, daß er auch *in ſeiner künſtleriſchen Handlung* eine nothwendige, die ganze Individualität ſeines Weſens verzehrende Handlung vollbringt*).

---

*) Wie wir hierbei das *tragiſche* Element des Kunſtwerkes der Zukunft in ſeiner Entwickelung aus dem Leben und durch die künſtleriſche Genoſſenſchaft berührt haben, ſo dürfen wir auf das *komiſche* Element desſelben durch Umkehrung derjenigen Bedingungen ſchließen, welche das tragiſche als nothwendig zur Erſcheinung bringen. Der Held der Komödie wird der umgekehrte Held der Tragödie ſein: wie dieſer als Kommuniſt, d. h. als Einzelner, der durch die Kraft ſeines Weſens aus innerer, freier Nothwendigkeit in der Allgemeinheit aufgeht, ſich unwillkürlich nur auf ſeine Umgebung und Gegenſätze bezog, ſo wird jener als Egoiſt, als Feind der Allgemeinheit, ſich dieſer zu entziehen oder ſie willkürlich auf ſich allein zu beziehen ſtreben, in dieſem Streben aber von der Allgemeinheit in den mannigfaltigſten und abwechſelndſten Geſtalten bekämpft, gedrängt und endlich beſiegt werden. Der Egoiſt wird *gezwungen* in die Allgemeinheit aufgehen, *dieſe* daher die eigentliche handelnde, vielfache Perſon ſein, die dem immer handeln wollenden, nie aber könnenden, Egoiſten ſo lange als willkürlich wechſelnder Zufall erſcheint, bis ſie im gedrängteſten Kreiſe ihn umſchließt, und er, ohne Luft zum weiteren eigenſüchtigen Athmen, ſeine letzte Rettung endlich nur in der unbedingteſten Anerkennung ihrer Nothwendigkeit erſieht. Die künſtleriſche Genoſſenſchaft, als Repräſentant der Allgemeinheit, wird ſomit in der Komödie einen noch unmittelbareren Antheil an der Dichtung ſelbſt haben, als in der *Tragödie*.

Die freie künſtleriſche Genoſſenſchaft iſt daher der Grund und die Bedingung des Kunſtwerkes ſelbſt. Aus ihr geht der Darſteller hervor, der in der Begeiſterung an dieſem einen, ſeiner Individualität beſonders entſprechenden Helden, ſich bis zum Dichter, zum künſtleriſchen Geſetzgeber der Genoſſenſchaft erhebt, um von dieſer Höhe vollkommen wieder in die Genoſſenſchaft aufzugehen. Das Wirken dieſes Geſetzgebers iſt daher immer nur ein periodiſches, das nur auf den einen beſonderen, von ihm aus ſeiner Individualität angeregten, und zum gemeinſamen künſtleriſchen Gegenſtand erhobenen Fall ſich zu erſtrecken hat; es iſt daher keineswegs ein auf alle Fälle ſich ausdehnendes. Die Diktatur des dichteriſchen Darſtellers iſt naturgemäß zugleich mit der Erreichung ſeiner Abſicht zu Ende, eben dieſer Abſicht, die er zu einer gemeinſamen erhoben hatte und in die er aufging, ſobald ſie als eine gemeinſame ſich der Gemeinſamkeit mittheilte. Jeder einzelne Genoſſe vermag ſich zur Ausübung dieſer Diktatur zu erheben, wenn er eine beſondere, ſeiner Individualität in dem Maaße entſprechende Abſicht kundzugeben hat, daß er ſie zu einer gemeinſchaftlichen zu erheben vermag; denn in derjenigen künſtleriſchen Genoſſenſchaft, die zu keinem anderen Zwecke, als zu dem der Befriedigung gemeinſchaftlichen Kunſtdranges ſich vereinigt, kann unmöglich je etwas Anderes zu maaßgebender, geſetzlicher Beſtimmung gelangen, als das, was die gemeinſchaftliche Befriedigung herbeiführt, alſo die Kunſt ſelbſt und die Geſetze, welche, in der Vereinigung des Individuellen mit dem Allgemeinen, ihre vollkommenſten Erſcheinungen ermöglichen. —

In der gemeinſchaftlichen Vereinigung der Menſchen der Zukunft werden dieſelben Geſetze innerer Nothwendigkeit einzig als beſtimmend ſich geltend machen. Eine natürliche, nicht gewaltſame, Vereinigung einer größeren oder geringeren Anzahl von Menſchen kann nur durch ein, dieſen Menſchen gemeinſames Bedürfniß hervorgerufen werden. Die Befriedigung dieſes Bedürfniſſes iſt der alleinige Zweck der gemeinſchaftlichen Unternehmung; nach dieſem Zwecke richten ſich die

Handlungen jedes Einzelnen, ſo lange das gemeinſame Bedürfniß zugleich das ſtärkſte ihm ſelbſt eigene iſt; und dieſer Zweck giebt dann ganz von ſelbſt die Geſetze für das gemeinſchaftliche Handeln ab. Dieſe Geſetze ſind nämlich ſelbſt nicht Anderes, als die zur Erreichung des Zweckes dienlichſten Mittel. Das Erkennen der zweckdienlichſten Mittel iſt Demjenigen verſagt, der zu dieſem Zwecke durch kein wahres nothwendiges Bedürfniß gedrängt wird: da wo dieß aber vorhanden iſt, entſpringt das richtigſte Erkennen dieſer Mittel aus der Kraft des Bedürfniſſes ganz von ſelbſt, und namentlich eben durch die Gemeinſamkeit dieſes Bedürfniſſes. Natürliche Vereinigungen haben daher auch gerade nur ſo lange einen natürlichen Beſtand, als das ihnen zu Grunde liegende Bedürfniß ein gemeinſames und ſeine Befriedigung eine noch zu erſtrebende iſt: iſt der Zweck erreicht, ſo iſt dieſe Vereinigung, *mit* dem Bedürfniſſe, das ſie hervorrief, gelöſt, und erſt aus neu entſtehenden Bedürfniſſen entſtehen auch wieder neue Vereinigungen Derjenigen, denen wiederum dieſe neuen Bedürfniſſe gemeinſam ſind. Unſere modernen *Staaten* ſind inſofern die unnatürlichſten Vereinigungen der Menſchen, weil ſie, an und für ſich nur durch äußere Willkür, z. B. dynaſtiſche Familienintereſſen, entſtanden, eine gewiſſe Anzahl von Menſchen *ein- für allemal* zu einem Zwecke zuſammenſpannen, der einem ihnen gemeinſamen Bedürfniſſe entweder nie entſprochen hat, oder unter der Veränderung der Zeiten ihnen Allen doch keineswegs mehr gemeinſam iſt — *Alle* Menſchen haben nur *ein* gemeinſchaftliches Bedürfniß, welches jedoch nur ſeinem allgemeinſten Inhalte nach ihnen gleichmäßig inne wohnt: das iſt das Bedürfniß *zu leben* und *glücklich zu ſein*. Hierin liegt das natürliche Band aller Menſchen; ein Bedürfniß, dem die reiche Natur der Erde vollkommen zu entſprechen vermag. Die beſonderen Bedürfniſſe, wie ſie nach Zeit, Ort und Individualität ſich kundgeben und ſteigern, können in dem vernünftigen Zuſtande der zukünftigen Menſchheit allein die Grundlage der beſonderen Vereinigungen abgeben, welche in ihrer Totalität die Gemeinſchaft *aller* Menſchen ausmachen. Dieſe Vereinigungen werden gerade ſo wechſeln, neu ſich geſtalten, ſich löſen und wiederum knüpfen, als die Bedürfniſſe wechſeln und wiederkehren; ſie werden von Dauer ſein, wo ſie materiellerer Art ſind, auf den gemeinſchaftlichen Grund und Boden ſich beziehen, und überhaupt den Verkehr der Menſchen in ſo weit betreffen; als dieſer aus gewiſſen, ſich gleichbleibenden, örtlichen Beſtimmungen als nothwendig erwächſt; ſie werden ſich aber immer neu geſtalten, in immer mannigfaltigerem und regerem Wechſel ſich kundgeben, je mehr ſie aus allgemeineren höheren, geiſtigen Bedürfniſſen hervorgehen. Der ſtarren, nur durch äußeren Zwang erhaltenen, ſtaatlichen Vereinigung unſerer Zeit gegenüber, werden die *freien* Vereinigungen der Zukunft in ihrem flüſſigen Wechſel bald in ungemeiner Ausdehnung, bald in feinſter naher Gliederung das zukünftige menſchliche Leben ſelbſt darſtellen, dem der raſtloſe Wechſel mannigfaltigſter Individualitäten unerſchöpflich reichen Reiz gewährt, während das gegenwärtige Leben*) in ſeiner modiſch-polizeilichen Einförmigkeit das leider nur zu getreue Abbild des modernen *Staates*, mit ſeinen *Ständen*, *Anſtellungen*, *Standrechten*, *ſtehenden* Heeren — und was ſonſt noch Alles in ihm *ſtehen* möge — darſtellt.

Keine Vereinigungen werden aber einen reicheren, ewig erfriſchenderen Wechſel haben, als die *künſtleriſchen*, weil jede Individualität in ihnen, ſobald ſie ſich dem Geiſte der Gemeinſamkeit entſprechend zu geben weiß, durch ſich und ihre gegenwärtig dargethane Abſicht, zur Ermöglichung dieſer *einen* Abſicht, eine neue Vereinigung hervorruft, indem ſie ihr beſonderes Bedürfniß zu dem Bedürfniſſe einer, ſoeben aus dieſem Bedürfniſſe entſtehenden, Vereinigung erweitert. Jedes in das Leben tretende dramatiſche Kunſtwerk wird ſomit das Werk einer neuen, vorher noch nie dageweſenen und ſo nie ſich wiederholenden, Vereinigung von Künſtlern ſein: ihre Vereinigung wird von dem Augenblicke an beſtehen, wo der dichteriſche Darſteller des Helden ſeine Abſicht zur gemeinſamen der ihm nöthigen Genoſſenſchaft erhob, und in dem Augenblicke wird ſie aufgelöſt ſein, wo dieſe Abſicht erreicht iſt.

---

*) Und namentlich auch unſer modernes Theaterinſtitut.

Auf dieſe Weiſe kann nichts ſtarr und ſtehend in dieſer künſtleriſchen Vereinigung werden: ſie findet nur zu dieſem einen, heute erreichten, Zwecke der Feier dieſes einen beſtimmten Helden ſtatt, um morgen unter ganz neuen Bedingungen, durch die begeiſternde Abſicht eines ganz verſchiedenen anderen Individuums, zu einer neuen Vereinigung zu werden, die ebenſo unterſchieden von der vorigen iſt, als ſie nach den *ganz beſonderen Geſetzen* ihr Werk zu Tage fördert, die, als zweckdienlichſte Mittel zur Verwirklichung der neu aufgenommenen Abſicht, ſich ebenfalls als neu und ganz ſo noch nie dageweſen ergeben.

So und nicht anders muß die Künſtlerſchaft der Zukunft beſchaffen ſein, ſobald ſie eben kein anderer Zweck, als das *Kunſtwerk*, vereinigt. Wer wird demnach aber der *Künſtler der Zukunft* ſein? Der Dichter? Der Darſteller? Der Muſiker? Der Plaſtiker? — Sagen wir es kurz: *das Volk*. *Dasſelbige Volk, dem wir ſelbſt heut' zu Tage das in unſerer Erinnerung lebende, von uns mit Entſtellung nur nachgebildete, einzige wahre Kunſtwerk, dem wir die Kunſt überhaupt einzig verdanken.*

Wenn wir Vergangenes, Vollbrachtes zuſammenſtellen, um uns von einem beſonderen Gegenſtande nach ſeiner allgemeinen Erſcheinung in der Geſchichte der Menſchheit ein Bild darzuſtellen, ſo können wir mit Sicherheit die einzelnſten Züge deſſelben bezeichnen, — ja aus genaueſter Betrachtung ſolch' einzelnen Zuges erwächſt uns oft das ſicherſte Verſtändniß des Ganzen, das wir bei ſeiner verſchwimmenden Allgemeinheit oft nur nach dieſem einzelnen, beſonderen Zuge erfaſſen müſſen, um von ihm aus zu einer Vorſtellung des Allgemeinen zu gelangen, und es iſt, wie in dem gegenwärtig uns vorgeführten Gegenſtande der Kunſt, die Fülle genau ſich darbietender Einzelheiten ſo groß, daß wir, um den Gegenſtand nach ſeiner Allgemeinheit darzuſtellen, nur einen beſtimmten Theil derſelben, eben den, der für unſere Anſchauungsweiſe uns gerade am bezeichnendſten erſcheint, in Betracht ziehen dürfen, um uns in ihnen nicht zu verlieren, und ſo den größeren allgemeinen Zweck im Auge zu behalten. Gerade umgekehrt iſt es der Fall, wenn wir einen zukünftigen Zuſtand uns darſtellen wollen; wir haben zu ſolchem Verfahren nur einen Maaßſtab, und der liegt gerade eben nicht in dem Raume der Zukunft, auf dem der Zuſtand ſich geſtalten ſoll, ſondern in der Vergangenheit und Gegenwart, alſo da, wo alle die Bedingungen noch lebendig vorhanden ſind, welche den erſehnten zukünftigen Zuſtand heute eben noch unmöglich machen, und gerade ſein volles Gegentheil nothwendig erſcheinen laſſen. Die Kraft des Bedürfniſſes drängt uns zu einer nur ganz allgemeinen Vorſtellung hin, wie wir ſie nicht bloß mit dem Wunſche des Herzens, ſondern vielmehr nach einem nothwendigen Verſtandesſchluſſe auf den Gegenſatz zu dem heutigen, als ſchlecht erkannten Zuſtande zu faſſen haben. Alle einzelnen Züge*) müſſen aus dieſer Vorſtellung hinwegbleiben, weil ſie nur nach willkürlichen Annahmen als Bilder unſerer Phantaſie ſich darſtellen könnten und ihrem Weſen nach doch nur gerade dem heutigen Zuſtande entnommen

---

*) Wer ſich aus ſeiner Befangenheit in dem trivialen, unnatürlichen Weſen unſerer modernen Kunſtzuſtände durchaus nicht zu erheben vermag, wird um dieſer Einzelheiten willen die abgeſchmackteſten Fragen aufwerfen, Zweifel kundgeben, nicht begreifen können und wollen; auf die tauſend Möglichkeiten von Zweifeln und Fragen dieſer Art im Voraus etwa hier antworten zu ſollen, wird Niemand von Demjenigen verlangen, der ſich überhaupt nur dem *denkenden Künſtler*, nicht aber dem ſtumpfſinnigen modernen Kunſtinduſtriellen — möge dieſer nun in Litteratur, Kritik oder Produktion machen — mittheilt.

ſein, immer nur, wie ſie den Gegebenheiten der Gegenwart entſprungen, ſich uns darbieten dürften. Nur das Vollbrachte und Fertige können wir wiſſen; die lebenvolle Geſtaltung der Zukunft kann unbeſtritten eben nur das Werk des Lebens ſelbſt ſein! Iſt ſie vollbracht, ſo werden wir mit einem Blicke klar begreifen, was heute wir nur nach Laune und Willkür unter dem unüberwindlichen Eindrucke der gegenwärtigen Verhältniſſe uns vorgaukeln könnten.

Nichts iſt verderblicher für das Glück der Menſchen geweſen, als dieſer wahnſinnige Eifer, das Leben der Zukunft durch gegenwärtig gegebene Geſetze zu ordnen: dieſe widerliche Sorge für die Zukunft, die in Wahrheit nur dem trübſinnigen abſoluten Egoismus zu eigen iſt, ſucht im Grunde immer bloß zu *erhalten*, das, was wir heute gerade haben, für alle Lebenszeit uns zu *verſichern*: ſie hält das Eigenthum, das für alle Ewigkeit niet- und nagelfeſt zu bannende Eigenthum, als den einzig würdigen Gegenſtand menſchlich thätiger Vorausſicht feſt, und ſucht daher nach Möglichkeit das ſelbſtändige Lebensgebahren der Zukunft zu beſchränken, den ſelbſtgeſtaltenden Lebenstrieb ihr, als böſen, aufregenden Stachel, thunlichſt ganz auszureißen, um dieſes Eigenthum als unverſiegbaren, nach dem Naturgeſetz der Fünfprozent ewig ſich neu erzeugenden und ergänzenden Stoff behaglichſten Kauens und Schlingens, vor jeder unbehutſamen Berührung zu ſchützen. Wie bei dieſer großen modernen Hauptſtaatsſorge der Menſch für alle zukünftigen Zeiten als ein grundſchwaches oder immer zu bemiſtrauendes Weſen gedacht wird, das einzig durch ein Eigenthum erhalten oder durch Geſetze auf der rechten Bahn zu leiten ſei, ſo iſt uns auch in Bezug auf die Kunſt und die Künſtler nur das *Kunſtinſtitut* die einzige Gewährleiſtung des Gedeihens Beider: ohne Akademien, Inſtitutionen und Geſetzbücher ſcheint uns jeden Augenblick die Kunſt — ſo zu ſagen — aus dem Leimen gehen zu müſſen; denn eine freie, ſelbſtbeſtimmende Thätigkeit von Künſtlern iſt uns gar nicht denkbar. Dieß hat ſeinen Grund aber nur darin, daß wir wirklich eben keine wahren Künſtler, wie überhaupt keine wahren Menſchen ſind; und ſo wirft das Gefühl unſerer eigenen, aber durch Feigheit und Schwäche gänzlich ſelbſt verſchuldeten, Unfähigkeit und Erbärmlichkeit uns in die ewige Sorge zurück, Geſetze für die Zukunft zu machen, durch deren gewaltſame Aufrechthaltung wir im Grunde nur bezwecken, daß wir nie wahre Künſtler, nie wahre Menſchen werden.

So iſt es. Wir ſehen die Zukunft immer nur mit dem Auge der Gegenwart, mit dem Auge, das alle Menſchen der Zukunft immer nur nach dem Maaße meſſen kann, das es, als Maaß der gegenwärtigen Menſchen, zum allgemein menſchlichen Maaß überhaupt macht. Wenn wir ſchließlich mit Nothwendigkeit das Volk als den Künſtler der Zukunft erkannt haben, ſo ſehen wir, dieſer Entdeckung gegenüber, den intelligenten Künſtleregoismus der Gegenwart in verachtungsvolles Staunen ausbrechen. Er vergißt vollſtändig, daß in den Zeiten der geſchlechtlich-nationalen Gemeinſamkeit, die der Erhebung des abſoluten Egoismus jedes Einzelnen zur Religion vorangingen, und die unſere Hiſtoriker als die ungeſchichtlichen Mythe und Fabel bezeichnen, das Volk in Wahrheit bereits der einzige Dichter und Künſtler war; daß er allen Stoff und alle Form, wenn ſie irgend geſundes Leben haben ſollen, einzig dieſem dichtenden und kunſterfindenden Volke entnehmen kann, — und erblickt das Volk dagegen einzig nur in der Geſtalt, in welcher er es aus der Gegenwart vor ſein kulturbebrilltes Auge ſtellt. Er glaubt von ſeinem erhabenen Standpunkte aus einzig ſeinen Gegenſatz, die rohe gemeine Maſſe, unter dem Volke begreifen zu müſſen; ihm ſteigen im Hinblick auf das Volk nur Bier- und Schnapsdünſte in die Naſe; er greift nach dem parfümirten Taſchentuche, und fragt mit civiliſirter Entrüſtung: „was? Der Pöbel ſoll uns künftig im Kunſtmachen ablöſen? Der Pöbel, der uns nicht einmal verſteht, wenn wir Kunſt ſchaffen? Aus der qualmigen Kneipe, aus der dampfenden Felddüngergrube ſollen uns die Gebilde der Schönheit und Kunſt aufſteigen?“ —

Sehr richtig! Nicht aus der ſchmutzigen Grundlage Eurer heutigen Kultur, nicht aus dem widerlichen Bodenſatze Eurer modernen feinen Bildung, nicht aus den Bedingungen, die Eurer modernen Civiliſation die einzig denkbare Baſis des Daſeins geben, ſoll das Kunſtwerk der Zukunft entſtehen. Bedenkt aber, daß dieſer Pöbel keinesweges ein normales Produkt der wirklichen menſchlichen Natur iſt, ſondern vielmehr das künſtliche Erzeugniß Eurer unnatürlichen Kultur; daß alle die Laſter und Scheußlichkeiten, die Euch an dieſem Pöbel anwidern, nur die verzweiflungsvollen Gebärden des Kampfes ſind, den die wirkliche menſchliche Natur gegen ihre grauſame Unterdrückerin, die moderne Civiliſation, führt, und das Abſchreckende in dieſen Gebärden keinesweges die wahre Miene der Natur, ſondern vielmehr der Widerſchein der gleißneriſchen Fratze Eurer Staats- und Criminalkultur iſt. Bedenkt ferner, daß da, wo ein Theil der ſtaatlichen Geſellſchaft nur überflüſſige Kunſt und Litteratur treibt, ein anderer Theil nothwendig nur den Schmutz Eures unnützen Daſeins zu tilgen hat; daß da, wo Schöngeiſterei und Mode ein ganzes unnöthiges Leben erfüllen, Rohheit und Plumpheit die Grundzüge eines anderen, Euch nothwendigen, Lebens ausmachen müſſen; daß da, wo der bedürfnißloſe Luxus ſeinen allesverzehrenden Heißhunger gewaltſam zu ſtillen ſucht, das natürliche Bedürfniß auf der anderen Seite nur durch Plack und Noth, unter der entſtellendſten Sorgen, ſich mit dem Luxus zugleich befriedigen kann. So lange Ihr intelligenten Egoiſten und egoiſtiſchen Feingebildeten in künſtlichem Dufte erblüht, muß es nothwendig einen Stoff geben, aus deſſen Lebensſafte Ihr Eure ſüßlichen Parfüms deſtillirt: und dieſer Stoff, dem Ihr ſeinen natürlichen Wohlgeruch entzogen habt, iſt nur dieſer übelathmige Pöbel, vor deſſen Nähe es Euch ekelt, und von dem Ihr Euch im Grunde einzig doch nur durch jenen Parfüm unterſcheidet, den Ihr ſeiner natürlichen Anmuth erpreßt habt. So lange ein großer Theil des Geſammtvolkes in Staats-, Gerichts- und Univerſitätsämtern in unnützeſter Geſchäftigkeit leiſtbare Lebenskräfte vergeudet, muß allerdings ein ebenſo großer, wenn nicht noch größerer Theil deſſelben in überſpannteſter Nutzthätigkeit mit ſeinen eigenen auch jene vergeudeten Lebenskräfte erſetzen helfen, und, — was das Allerſchlimmſte iſt! — wenn ſomit in dieſem unmäßig angeſpannten Theile des Volkes das Nützliche, das nur Nutzenbringende, zur bewegenden Seele aller Thätigkeit geworden iſt, ſo muß die widerliche Erſcheinung ſich herausſtellen, daß der abſolute Egoismus überallhin ſeine Lebensgeſetze geltend macht, und aus Bürger- und Bauerpöbel Euch wiederum mit häßlichſter Grimaſſe angrinzt*).

Weder Euch noch dieſen *Pöbel* verſtehen wir aber unter dem *Volke*: nur wenn weder dieſer noch Ihr mehr vorhanden ſeid, können wir uns erſt das Vorhandenſein des Volkes vorſtellen. Schon jetzt lebt das Volk überall da, wo Ihr und der Pöbel nicht ſeid, d. h. es lebt mitten unter Euch beiden, nur daß Ihr nichts von ihm wißt: *wißt* Ihr von ihm, ſo ſeid Ihr auch ſchon Volk; denn von der Fülle des Volkes kann man nicht wiſſen, ohne an ihr Theil zu haben. Der Höchſtgebildete wie der Ungebildetſte, der Wiſſendſte wie der Unwiſſendſte, der Hochgeſtellteſte wie der Niedriggeſtellteſte, der im üppigen Schooße des Luxus Aufgewachſene wie der aus dem unſauberen Reſte der Armuth Emporgekrochene, der in gelehrter Herzloſigkeit Auferzogene wie der in laſterhafter Rohheit Entwickelte, — ſobald er einen Drang in ſich fühlt und nährt, der ihn aus dem feigen Behagen an dem verbrecheriſchen Zuſammenhange unſerer geſellſchaftlichen und ſtaatlichen Zuſtände, oder aus der ſtumpfſinnigen Untergebung unter ſie heraustreibt, — der ihn Ekel an den ſchalen Freuden unſerer unmenſchlichen Kultur, oder Haß gegen ein Nützlichkeitsweſen, das nur dem Bedürfnißloſen, nicht aber dem Bedürftigen Nutzen bringt, empfinden läßt, — der ihm Verachtung gegen den ſelbſtgenügſamen Unterwürfigen (dieſen allerunwürdigſten Egoiſten!) oder

---

*) Es iſt, als ob dem Verfaſſer etwas von dem Charakter der neueſten Pariſer „Gemeinde"-Vorgänge geahnt hätte. D. H.

Zorn gegen den übermüthigen Frevler an der menſchlichen Natur eingiebt, — nur Derjenige alſo, der *nicht* aus dieſem Zuſammenhange des Hochmuthes und der Feigheit, der Unverſchämtheit und der Demuth, daher nicht aus dem *ſtaatsgeſetzlichen Rechte*, das dieſen Zuſammenhang gewährleiſtet, ſondern aus der Fülle und Tiefe der wahren, nackten *menſchlichen Natur* und dem unverjährbaren Rechte ihres abſoluten Bedürfniſſes die Kraft zum Widerſtand, zur Empörung, zum Angriffe gegen den Bedränger dieſer Natur ſchöpft, — der deßhalb widerſtehen, ſich empören und angreifen *muß*, und dieſe Nothwendigkeit offen und unzweifelhaft dadurch bekennt, daß er jedes andere Leiden um ihretwillen zu ertragen und, wenn es gilt, ſein Leben ſelbſt zu opfern vermag, — *nur der gehört jetzt zum Volke*, denn er und alle ihm Gleichen fühlen eine gemeinſame *Noth*. Dieſe *Noth* wird dem Volke die Herrſchaft des Lebens geben, ſie wird es zur einzigen Macht des Lebens erheben. *Dieſe Noth* trieb einſt die *Iſraeliten*, da ſie bereits zu ſtumpfen, ſchmutzigen Laſtthieren geworden waren, durch das rothe Meer; und durch das rothe Meer muß auch uns die Noth treiben, ſollen wir, von unſerer Schmach gereinigt, nach dem gelobten Lande gelangen. Wir werden in ihm nicht ertrinken, es iſt nur den *Pharaonen* dieſer Welt verderblich, die ſchon einſt mit Mann und Maus, mit Roß und Reiter, drin verſchlungen wurden, — die übermüthigen, ſtolzen Pharaonen, die da vergeſſen hatten, daß einſt ein armer Hirtenſohn durch ſeinen klugen Rath ſie und ihr Land vor dem Hungertode bewahrte! Das *Volk*, das *auserwählte Volk*, zog aber unverſehrt durch das Meer nach dem Lande der Verheißung, das es erreichte, nachdem der Sand der Wüſte die letzten Flecken knechtiſchen Schmutzes von ſeinem Leibe gewaſchen hatte. —

Da die armen Iſraeliten mich einmal in das Gebiet der ſchönſten aller Dichtung, der ewig neuen, ewig wahren *Volksdichtung* geleitet haben, ſo will ich zum Abſchiede noch den Inhalt einer herrlichen Sage zur Deutung geben, die ſich einſt das rohe, uncivilisirte

Volk der alten Germanen, aus keinem anderen Grunde, als dem innerer Nothwendigkeit, gedichtet hat.

Wieland der Schmiedt ſchuf aus Luſt und Freude an ſeinem Thun die kunſtreichſten Geſchmeide, herrliche Waffen ſcharf und ſchön. Da er am Meeresſtrande badete, gewahrte er eine Schwanenjungfrau, die mit ihren Schweſtern durch die Lüfte geflogen kam, ihr Schwanengewand ablegte, und ebenfalls in die Wellen des Meeres ſich tauchte. Von heißer Liebe entbrannte Wieland; er ſtürzte ſich in die Fluth, bekämpfte und gewann das wundervolle Weib. Liebe brach auch ihren Stolz; in ſeliger Sorge für einander, lebten ſie wonnig vereint. Einen Ring gab ſie ihm: den möge er ſie nie wiedergewinnen laſſen; denn wie ſie ihn liebe, ſehne ſie ſich doch auch nach der alten Freiheit, nach dem Fluge durch die Lüfte zu dem glücklichen Eilande ihrer Heimath, und zu dieſem Fluge gäbe der Ring ihr die Macht. Wieland ſchmiedete eine große Zahl von Ringen, dem des Schwanenweibes gleich, und hing ſie an einem Baſte in ſeinem Hauſe auf: unter ihnen ſollte ſie den ihrigen nicht erkennen.

Von einer Fahrt kam er einſt heim. Weh! Da war ſein Haus zertrümmert, ſein Weib aus ihm in weite Ferne entflogen!

Einen König Reiding gab es, der hatte viel von Wieland's Kunſt gehört; ihn gelüſtete es den Schmiedt zu fangen, daß er fortan ihm einzig Werke ſchaffen möge. Auch einen gültigen Vorwand fand er zu ſolcher Gewaltthat: das Goldgeſtein, daraus Wieland ſein Geſchmeid bildete, gehörte dem Grund und Boden Reiding's an, und ſo war Wieland's Kunſt ein Raub am königlichen Eigenthume. — Er war nun in ſein Haus gedrungen, überfiel ihn jetzt, band ihn und ſchleppte ihn mit ſich fort.

Daheim an Reiding's Hofe ſollte Wieland nun dem Könige allerhand Nützliches, Feſtes und Dauerhaftes ſchmieden: Geſchirr, Zeug und Waffen, mit denen der König ſein Reich mehrte. Da Neiding zu ſolcher Arbeit dem Schmiedte die Bande löſen und ihm die freie Bewegung ſeines Leibes laſſen mußte, ſo hatte er doch zu ſorgen, wie er ihm die Flucht hindern möchte: und erfindungsvoll verfiel er darauf, ihm die Fußſehnen zu durchſchneiden, da er weislich erwog, daß der Schmiedt nicht die Füße, ſondern nur die Hände zu ſeiner Arbeit gebrauchte.

So ſaß er nun da in ſeinem Jammer, der kunſtreiche Wieland, der frohe Wunderſchmiedt, gelähmt, hinter der Eſſe, an der er arbeiten mußte, ſeines Herrn Reichthum zu mehren; hinkend, verkrüppelt und häßlich, wenn er ſich erhob! Wer mochte das Maaß ſeines Elendes ermeſſen, wenn er zurückdachte an ſeine Freiheit, an ſeine Kunſt, — an ſein ſchönes Weib! Wer die Größe ſeines Grimmes gegen dieſen König, der ihm ſo ungeheure Schmach angethan!

Durch die Eſſe blickte er ſehnend auf zu dem blauen Himmel, durch den die Schwanenmaid einſt geflogen kam; dieſe Luft war ihr ſeliges Reich, durch das ſie wonnig frei dahinſchwebte, während er den Qualm und Dunſt des Schmiedeheerdes zum Nutzen Neiding's einathmen mußte! Der ſchmähliche, an ſich ſelbſt gekettete Mann, nie ſollte er ſein Weib wiederfinden können!

Ach! da er doch unſelig ſein ſoll auf immer, da ihm doch kein Troſt, keine Freude mehr erblühen ſoll, — wenn er doch Eines wenigſtens gewänne: Rache, Rache an dieſem Neiding, der ihm aus niederträchtigem Eigennutz in ſo endloſen Jammer gebracht hatte! Wenn es ihm möglich wäre, dieſen Elenden mit ſeiner ganzen Brut zu vernichten! —

Furchtbaren Racheplänen ſann er nach, Tag um Tag mehrte ſich ſein Elend, Tag um Tag wuchs das unabweisbare Verlangen nach Rache. — Wie wollte aber er, der hinkende Krüppel, ſich zu dem Kampfe aufmachen, der ſeinen Peiniger verderben ſollte? Ein gewagter kühner Schritt, und er ſtürzte zum Geſpötte des Feindes ſchmachvoll zu Boden!

„O, du geliebtes fernes Weib! Hätte ich deine Flügel! Hätte ich deine Flügel, um, mich rächend, dem Elende mich entſchwingen zu können!" —

Da ſchwang die *Noth ſelbſt* ihre mächtigen Flügel in des gemarterten Wieland's Bruſt, und wehte Begeiſterung in ſein ſinnendes Hirn. Aus *Noth*, aus furchtbar allgewaltiger Noth, lernte der geknechtete Künſtler erfinden, was noch keines Menſchen Geiſt begriffen hatte. *Wieland fand es, wie er ſich* **Flügel** ſchmiedete! *Flügel*, um kühn ſich zu erheben zur Rache an ſeinem Peiniger, — *Flügel*, um weit hin ſich zu ſchwingen zu dem ſeligen Eilande ſeines Weibes! —

Er that es, er vollbrachte es, *was die höchſte Noth ihm eingegeben*. Getragen von *dem Werke ſeiner Kunſt* flog er auf zu der Höhe, von da herab er Neiding's Herz mit tödlichem Geſchoſſe traf, — ſchwang er in wonnig kühnem Fluge durch die Lüfte ſich dahin, wo er die Geliebte ſeiner Jugend wiederfand. — —

O einziges, herrliches Volk! Das haſt Du gedichtet, und Du ſelbſt biſt dieſer Wieland! Schmiede Deine Flügel, und ſchwinge Dich auf!

Wieland der Schmiedt,

als Drama entworfen.

Perſonen:

Wieland, der Schmiedt }
Eigel, der Schütz } Brüder.
Helferich, der Arzt }
Schwanhilde.
Neiding, König der Niaren.
Bathilde, ſeine Tochter.
Gram, ſein Marſchall.

Erſter Akt.

(Mark Norweg, waldiger Uferraum am Meere, im Vordergrunde zur Seite Wieland's Haus mit der Schmiede, welche frei davor ſteht.)

Erſte Scene.

Wieland ſitzt und ſchmiedet an einem goldenen Geſchmeide; ſeine Brüder **Eigel** und **Helferich** lehnen neben ihm und ſehen ihm zu. — Der Schmiedt ſingt zu ſeiner Arbeit, die ſoeben der Vollendung nahe iſt; er wünſcht ſeinem Geſchmeide Kraft, den Frauen, die es tragen, in den Augen ihrer Liebſten immer neuen Reiz zu verleihen, denn: — „geſteht es nur, Reiz und Schönheit thut den Frauen noth, wollen ſie die Männer an ſich binden; ein kluger Mann ſorgt darum wohl dafür, daß nie der Frau, die er immer lieben will, an Reiz es gebreche. Seht, wie ich für euch ſorge: dieß Geſchmeide ſchuf ich euren Frauen. Zwei Spangen ſind's, die theil' ich unter euch."

Eigel und Helferich ſind erfreut, danken und loben ihren Bruder, und fragen, wie ſie ihm erwidern ſollen?

Wieland. „Schmied' ich aus Liebe nicht für euch? Für eure Frauen ſchaff' ich erſt recht aus Liebe! Kein König darf mich heißen, was ich nur gerne thue. — Doch Eigel, rathe du, was ich für dich geſchmiedet?“

Eigel. „Ein neues Werk? Fürwahr, du ſaßeſt lange einſam dort am Heerd; verhungert wäreſt du, hätt' ich mit Jagdbeute dich nicht verſorgt! Nun ſag', was ſchufeſt du ſo emſig?“

Wieland. „Schau' her, den Stahlbogen hier für dich, wenn du auf Jagen gehſt!“

Eigel, entzückt, prüft den Bogen, und lobt ihn als den ſtärkſten, ſchwungkräftigſten und ſchönſtgeformten, den man je gewinnen könne.

Wieland. „So erleg' uns heute noch ein gutes Wild! In hehren Thaten ſollſt du einſt ihn aber ſpannen. — Dir, Helferich, der du aus duftenden Kräutern den Heiltrank uns gewinnſt, dir ſchuf ich dieß zierliche Gefäß aus Gold, daß du ihn darin verwahrſt!“

Helferich erſtaunt über die Schönheit des Fläſchchens, und lobt, daß er nun den Heiltrank mit ſich tragen könne.

Wieland. „Bald ſollſt du mächtig deine Kunſt bewähren, denn bald ſoll ſich blutiger Streit im Wikingenland erheben; gar manche Wunde heilſt du dann den edlen Wikingsſproſſen! Noch einen Helden giebt es, den ich liebe; für den, ſeht, ſchuf ich dieſes Schwert: das ſollt ihr, theure Brüder, dem König Rothar bringen! Gegen die Neidinge ſoll er es ſchwingen, die Nordlands freie Männer knechten!“

Die Brüder. „Was weißt du von Rothar?“

Wieland. „Wachilde, das holde Meerweib, das dem König Wiking einſt unſeren Vater gebar, die erſchien mir dort aus den Wogen und gab mir Kunde. Gar viel hat ſie mir vertraut, — von Wate, unſerem Vater; wie die Küſte uns zu freiem Eigen von Wiking ward beſtimmt, wie Wiking's Söhne, die eine Königstochter ihm gebar, von Misgeſchick gedrängt würden; wie aber Rothar nun in Heldenkraft erblühe, und um ihn ſich Alles ſchaare, was Neiding's wachſender Macht widerſtehe. Dieß Alles meld' ich euch wohl heute Abend, beim traulichen Mahl!" —

Helferich. „So komm' mit uns: die Sonne ſank ſchon tief, und du haſt dein Tagwerk doch wohl vollbracht: wer ſchuf ſo viel Wunderwerke als du?"

Eigel. „Zum heutigen Mahl erlege ich zuvor mit dem neuen Bogen noch ein edles Wild: deſſ' ſollſt du dich, Wieland, freuen!"

Helferich. „Auch ſollſt du uns geloben, nun bald ein Weib zu nehmen, daß unſere Liebesſorge um dich ſich mehren könne."

Wieland (hat aufmerkſam nach dem Meere hingeblickt: jetzt ruft er plötzlich). „Seht ihr dort es durch die Lüfte fliegen?"

Eigel (der auch näher hinblickt). „Drei ſeltene Vögel, wie ich keine noch ſah!"

Helferich. „Sie kommen näher!" —

Eigel. „Hei, fürwahr! Jungfrauen ſind's, mit Schwanenflügeln ſchweben ſie durch die Lüfte!"

Helferich. „Nach Weſten geht der eilende Flug!"

Wieland. „Mich dünkt, der Einen giebt die Eile Müh'; ſie iſt ermüdet!" —

Eigel. „Doch verſchwunden ſind ſie nun; um die Waldecke ging der Flug.“

Helferich (mit Eigel ſich nach dem Vordergrunde wendend). „Woher die kamen, da blutete wohl mancher Held.“ —

Eigel „Schildmädchen waren es ſicher, im Nordland erhoben ſie Streit.“ (Zu **Wieland**, der unverwandt noch nachblickt.) „Nun, Wieland, komm'! Was ſtarrſt du in die Luft? Wo mein Auge nichts erſpäht, da gewahrſt du wahrlich nichts!“

Wieland (begeiſtert und traurig, tief aufſeufzend). „Oh, könnt' ich fliegen! In den Lüften freit' ich ein Weib!“ —

Helferich. „Komm' heim zum Mahl!“

Wieland (ohne ſich umzuwenden). „Bereitet es wohl, ich folg' euch bald!“ (Die Brüder gehen fort. — Wieland ſpäht immer aufmerkſam nach dem Meere.) „Ha, dort ſeh' ich die Eine niederſchweben: — was der Schütze nicht ſah, erkannte ich. — Sie iſt matt — verwundet wohl: — ſie vermag nicht im Fluge ſich gegen den Wind zu halten! — Sie blieb zurück — ſinkt immer tiefer — der Wind drückt ſie nach dem Waſſer! — Sie iſt ihrer nicht mächtig, ſchon taucht ſie auf die Fluth! — Friſch, Wieland! In der Meereswoge erjagſt du dir wohl dein Wild!“ (Er ſpringt in das Meer und ſchwimmt haſtig von dannen. Nach einer Weile ſieht man ihn wieder zurückſchwimmen; er hält das Schwanenmädchen mit dem einen Arme umfaßt, und erreicht mit ihr das Ufer.)

Zweite Scene.

Schwanhilde (wird ohnmächtig von Wieland an das Land gebracht; ihre Arme ſind in mächtigen Schwanenflügeln verborgen, die matt und ſchlaff herabhängen). **Wieland** (legt ſie an der Schmiede auf eine Moosbank nieder). Er gewahrt, daß ſie unter dem linken Flügel verwundet iſt, betrachtet näher, und erkennt, daß die Flügel abzulöſen ſind, und wie er dieß vollbringen müſſe; er löſt vorſichtig die Flügel von Armen und Nacken, und erkennt mit Entzücken ein ſchönes, wohlgeſtaltetes Weib. So vermag er auch nun ſicher zur Wunde zu gelangen; es iſt ein Speerſtich. Schnell entſinnt er ſich des Heilmittels, das Helferich ihm für ſolche Wunden gegeben, und kommt mit einem Kraute wieder zurück; nachdem er ihr dieß auf die Wunde gelegt, verbindet er ſie. Dann lauſcht er ihrem Athem. Sie kommt allmählich zu ſich, ſchlägt die Augen auf und erblickt Wieland. Sie erſchrickt über ihren Aufenthalt, und wähnt ſich in Reiding's Macht gefallen. Wieland beruhigt ſie: — er habe ſie aus dem Meere gerettet und ihre Wunde geheilt, ſie ſolle ihm darum nicht zürnen. — Sie fühlt ſich der Flügel beraubt, machtlos in eines fremden Mannes Gewalt. „O Schweſtern, liebe böſe Schweſtern! Weh, ihr ließet mich hilflos zurück! Wie ſoll ich die Mutter je wiederfinden!“ Sie weint heftig.

Wieland tröſtet ſie: „Verließen dich die Schweſtern, ſo ſei nun in meinem Schutz; dich, holdes, ſeliges Weib, laß mich beſchützen mit meinem Leben!“ — Es gelingt ihm, ſie zu beruhigen: er bittet ſie zärtlich, ſich zu ſchonen, daß die Wunde ſicher heile. —

Schwanhilde. „So biſt du nicht von Reiding's Stamme?“

Wieland. „O nein! Ich bin aller Reidinge Feind. Schon ſchmiedete ich das Schwert, das ſie vertilgen ſoll. Frei wohne ich mit meinen Brüdern hier, keinem Könige ſind wir unterthan. — Doch ſage mir, wer biſt du, wundervolle Frau?“

Schwanhilde iſt von Wieland's Liebe gerührt; ſie wünſcht ganz vergeſſen zu können, wer ſie ſei und woher ſie kam, da ſie nun wohl fühlt, daß ihr Vergeſſen troſtreicher ſein müſſe, als Gedenken! — Sie erzählt Wieland, der ſich neben ſie geſetzt hat, wer ſie ſei

König Jſang im Nordland war der Vater ihrer Mutter; der Fürſt der Lichtalben entbrannte in Liebe zu dieſer: als Schwan nahte er ſich ihr und entführte ſie weit über das Meer, nach den „heimlichen Eilanden“. In Liebe vereint, wohnten ſie dort drei Jahre, bis die Mutter in thörichtem Eifer zu wiſſen begehrte, wer ihr Gatte ſei, wonach zu fragen er ihr verboten hatte. Da ſchwamm der Albenfürſt als Schwan durch die Fluthen davon, — in weiter Ferne ſah die jammernde Mutter, wie er auf ſeinen Flügeln ſich in das Luftmeer erhob. Drei Töchter hatte ſie geboren, Schwanhilde und ihre Schweſtern: denen wuchſen alle Jahre Schwanenflügel, welche die Mutter aus Sorge, auch ſie möchten ihr entfliegen, ihnen jedesmal abſtreifte und vor ihren Blicken verbarg. Nun kam aber Kunde über das Meer, daß König Jſang von Reiding überfallen, getödtet, und ſein Land von ihm geraubt worden ſei. Da entbrannte in der Mutter Zorn und Rache; ſie begehrte Reiding zu ſtrafen, beklagte, nur Töchter, keinen Sohn geboren zu haben; gab daher den Töchtern die wohlverſchloſſen gehaltenen Fluggewänder, hieß ſie als Walküren nach Nordland fliegen, um Rachekampf gegen Reiding zu erheben. Nun hätten ſie die Männer erregt, und mit ihnen gegen den räuberiſchen König geſtritten; eher wandten ſie ſich nicht zur Umkehr, als bis Schwanhilde verwundet worden; leider habe ſie aber, wie Wieland wiſſe, den Schweſtern vor Wundmüdigkeit nicht mehr folgen können. — „Nun bin ich in deiner Macht!“

Wieland iſt hingeriſſen, ſchwört ſie zu lieben und nie ſie zu verlaſſen.

Schwanhilde. „Liebſt du mich wirklich?“ Sie zieht einen Ring vom Finger und reicht ihn Wieland. „Sieh', dieſer Ring erregt dir Liebeszauber: trägt ihn ein Weib, der Mann, der ſich ihr naht, muß dann in Liebe für ſie glüh'n; der wohl auch gewann mir nur deine Liebe.“

Wieland, der den Ring empfangen, fühlt durch dieſe Hingebung ſeine Liebe nur wachſen; er bittet ſie, den Ring nie zu tragen, da er ſie mehr noch ohne ihn liebe.

Schwanhilde, gerührt und beruhigt, räth ihm, dennoch den Ring nicht von ſich zu geben, — denn für den Mann, der ihn trage, enthalte er den Siegerſtein, der in jedem Kampfe ihm Sieg verſichere.

Wieland will auch von dieſer Eigenſchaft keinen Nutzen ziehen; er hängt ihn hinter der Thüre ſeines Hauſes an einem Baſt auf: „hier hänge du, weder ich, noch mein Weib bedürfen dein!“ —

Schwanhilde. „O Wieland, muß ich mich deiner Liebe nun erfreuen, und darf ich nie wünſchen, ihr Leid und Kummer zu erregen; muß ich nun immer bei dir weilen wollen, — ſo nimm dieß Fluggewand, birg es wohl und verſchließ' es feſt! Denn erblick' ich die Flügel, und weiß ich ſie in meiner Macht, ſo ſehr ich dich liebe, nicht könnte ich der Luſt widerſtehen, auf ihnen mich in die Lüfte zu ſchwingen: ſo wonnig iſt der Flug, ſo ſelig das Schweben im klaren Meere der Luft, daß, wer einmal es genoß, nie des Sehnens darnach ſich erwehren kann: er muß es ſtillen, wird ihm die Macht dazu!“

Wieland erſchrickt über die Begeiſterung Schwanhilde's; er rafft haſtig das Fluggewand zuſammen. „Und die Liebe hielte dich nicht?“ —

Schwanhilde (ſinkt ergriffen an Wieland's Bruſt. Sie weint und ruft): „Nun lebt wohl, theure Schweſtern! Leb' wohl, liebe arme Mutter! Schwanhilde ſieht euch nie wieder!“

Wieland iſt hingeriſſen von ihrer Liebe und ihrem Schmerz. Doch iſt er beſorgt um ſie: noch ſei ſie nicht ganz geheilt, — ihre Stirne glühe im Fieber. Er bittet ſie, in ſein Haus zu treten, und auf ſeinem Lager ſich auszuruhen; er gehe dann, ſeinen Bruder

Helferich zu holen; der ſei der geſchickteſte Arzt, und werde ſie ſchnell ganz heilen. — Er geleitet die Müde, die ihn liebevoll umſchlingt, in das Haus. —

Dritte Scene.

(Es iſt voller Abend geworden. Ein Schiff legt ſeitwärts im Hintergrunde an; aus ihm ſteigen vorſichtig Bathilde und Frauen an das Land. Sie ſpähen, ob Wieland anweſend ſei. Da ſie ihn in Kurzem wieder aus der Thüre treten ſehen, halten ſie ſich hinter Gebüſch zurück.)

Wieland (im Begriff, die Thüre zu ſchließen, hält an, und kämpft mit ſich, ob er nicht wieder umkehre). „Ich verſchloß das Fluggewand nicht: — doch, ſchläft ſie nicht, die Müde und Kranke? Und bin ich nicht zurück, ehe ſie erwacht? — Oder ſollte ich Verdacht gegen ſie hegen? Sollte ich ſie als gefangene Beute halten? — O nein, frei ſoll ſie mich lieben!“ — Freudig erregt verläßt er die Thüre. Dann kehrt er wieder um. „Doch ſchließe ich wohl die Thüre? — Um ſie zu halten? — Du Thor! Wollte ſie entfliegen, zur Eſſe hinaus, zum Fenſter in den Hof hinaus, fände ihr Flug leicht den Weg! — Doch ſie ſchläft, drum ſchütze ſie die gute Thüre, daß Keiner ſie ſtöre.“ Er ſchließt ab, und geht mit dem Ausrufe: „Nun, Brüder, ſollt ihr Wunder hören, wie ſchnell ich ein Weib mir gewann!“ raſchen Schrittes über die Scene ab.

Bathilde (in Waffenrüſtung tritt mit den Frauen hervor). „Meine Runen wieſen mich recht; hieher floh die Verwundete, denn bekannt iſt dieſer Strand wegen ſeiner Heilkraft: nun möge Gram Wieland fangen; das Wichtigſte vollbring' ich ſelbſt. Gewinne ich den Ring des Schwanenweibes, dann bin ich des mächtigſten Kleinodes Herrin, und ſelbſt mein Vater verdanke einzig mir ſeine Macht.“ — (Sie geht an die Thüre und betrachtet das Schloß.) „Fürwahr, das kunſtreichſte

Schloß, das je geſchmiedet ward! Doch was iſt Menſchenkunſt gegen Zauberkraft?“ — Sie berührt das Schloß mit einer kleinen Springwurzel; die Thüre, nach außen gehend, öffnet ſich von ſelbſt; an der Rückwand der Thüre gewahrt Bathilde ſogleich den, von Wieland am Baſte aufgehängten, Ring Schwanhilde's. Sie erkennt ihn, löſt ihn vom Baſte und ſchließt die Thüre wieder feſt, wie zuvor. —

Vierte Scene.

(Neu angekommene Schiffe haben am Strande angelegt. Gram iſt mit bewaffneten Männern an das Land geſtiegen. — Bathilde, die den Ring angeſteckt hat, geht ihm freudig entgegen.) „Wohl wies ich euch recht, Gram; gelingt die That, ſo hat mein Vater dir viel zu danken: fängſt du den kunſtreichſten Schmiedt, daß er ihm dienen muß, ſo gewannſt du ihm mehr, als ein neues Königreich. Stellt nach ihm aus im Walde, dorthin ſah ich ihn gehn. Daß er auch willig folge, vernichtet Alles, was ihm hier lieb und werth. Verbrennt ihm Haus und Hof, daß anderswo er Glück ſuchen müſſe.“ — Männer haben ſich entfernt, um Wieland nachzuſtellen; in das Haus werden Feuerbrände geworfen. —

Gram erklärt in feuriger Erregtheit Bathilden, für ſie und auf ihr Geheiß das Kühnſte wie das Schrecklichſte vollbringen zu wollen, dürfe er je hoffen, ſie zu gewinnen.

Bathilde erräth die Macht des Ringes über ihn, der ſonſt ſo kalt und mürriſch, und freut ſich der Bewahrung dieſer Macht. Sie befiehlt ihm, ihr unerſchütterlich treu zu ſein, und ſie wolle ihm lohnen; mit ihr ſolle er einſt ihres Vaters Lande beherrſchen. Sie nimmt von ihm Abſchied, und beſteigt mit den Frauen ihr Schiff, in dem ſie vom Ufer abfährt.

Man vernimmt vom Hauſe her Schwanhilde's Angſtruf: „Wieland, Wieland!" — Getöſe von der Waldſeite her. Wieland wird von den Männern Gram's herbeigeſchleppt; um ihn überwältigen zu können, hat man ihm eine Verhüllung über die Augen geworfen, die ihn noch jetzt des Geſichtes beraubt. Er iſt an Händen und Füßen gebunden, und ſo wird er vor Gram hingelegt.

Gram. „Du biſt Wieland, der Wunderſchmiedt?" —

Wieland. „Wer ſeid ihr, daß ihr den Freien bindet?" —

Gram. „Biſt du Wieland, der ſo viel Wunderwerke ſchuf, ſo ſag', wo nahmſt du das Gold dazu her, wenn nicht als Dieb aus jener Berge Grund, die eines Königs Eigenthum?" —

Wieland. „Das Gold? — Das will ich dir wohl ſagen. Du weißt, daß einſt Iduna den Göttern war geraubt, ſie, die ihnen ewige Jugend gab, ſo lange ſie unter ihnen weilte: da alterten die Götter, ihre Schönheit ſchwand, und von Freia's Seite wich Odur, den nun ihr Reiz nicht mehr band. Iduna ward den Göttern wiedergewonnen; mit ihr kehrte Jugend und Schönheit ihnen zurück, — nur Odur kehrte der Freia nicht wieder. Auf jenen Felſen ſitzt nun die hehre trauernde Göttin und weint um den Gemahl oft heiße, goldene Thränen; dieſe Thränen nun gewinn' ich aus dem Fluſſe, da hinein ſie fallen, und ſchmiede aus ihnen manch' wonnig Werk, zur Freude glücklicher Menſchen!"

Gram. „Du ſchwatzeſt da lieblich, doch lügſt du dich nicht frei; denn gewannſt du ſelbſt aus Freia's Thränen das Gold, ſo ſind dieſe doch auch eines Königs Eigenthum, und ihm nur ſollſt du fortan nun ſchmieden!" — Er befiehlt, ihn nach dem Schiffe zu tragen.

Wieland wehrt ſich heftig und verlangt zu wiſſen, was mit ſeinem Weibe geſchehen.

Gram. „Wo war dein Weib?“

Wieland. „In meinem Hauſe ließ ich es ſchlafend.“

Gram lacht grimmig, und reißt ihm die Binde von den Augen. „Schau' auf, dort iſt dein Haus!“

Wieland erblickt ſein Haus in heller Flammengluth. Er ſchreit vor Entſetzen auf: „Schwanhilde! Schwanhilde! Antworte mir!“ — Keine Antwort. — „Todt! Verbrannt! — Rache!“ — Mit furchtbarer Kraftanſtrengung ſprengt er ſeine Bande. „Ein Stümper ſchmiedete die Ketten!“ — Er entreißt einem Naheſtehenden das Schwert und greift Gram an, dieſer weicht. Wieland ſtößt in ein Horn. Vor ſeiner Wuth weicht Alles zurück. Seine Brüder, Eigel und Helferich, kommen mit Freunden ihm zu Hilfe. Mehrere von Gram's Leuten werden erlegt; Gram und die Übrigen fliehen dem Strande zu, ſtürzen ſich in die Schiffe und rudern haſtig von dannen. Wieland donnert den Fliehenden Flüche nach, ſchilt ſie Meuchler und Feiglinge. Dann kehrt er heftig nach vorn zurück: ſein Haus iſt eine zuſammengeſtürzte Brandſtätte, keine Spur von Schwanhilde iſt zu erblicken. Er wähnt ſie verbrannt, und will ſich voll Verzweiflung in die Gluth ſtürzen. Seine Brüder halten ihn zurück. Da ſpringt er auf, er will Rache nehmen, die Fliehenden verfolgen. Er eilt nach dem Strande, kein Boot iſt da; ein abgeſchlagener Baumſtamm liegt am Ufer: ihn ſtößt er in das Waſſer, und auf ihm will er dem Feinde nachſetzen. Seine Brüder ſtellen ihm das Unmögliche einer ſolchen Fahrt vor; die Fliehenden könne er auf keine Weiſe mehr erreichen und in welchem Lande er ſie treffen ſolle, wiſſe er ja auch nicht, da Keiner die Räuber kenne, und wiſſe woher ſie gekommen. Sie bieten ihm an, ſogleich zu Rothar zu fahren, und ihm Wieland's Schwert zu bringen. Wieland will ſie nicht hören. Er ruft ſeine Ahnin, das Meerweib Wachhilde an; in ihre Sorge empfiehlt er ſich: möge ſie aus tiefſtem Meeresgrunde die Wogen bewegen, daß ſie ihn zu dem fernen Strande trieben, wo er Rache üben könnte. — Er ſpringt auf den Baumſtamm, und ſtößt ihn mit einer Stange ſo gewaltig ab, daß er jäh in das Meer hinaustreibt. Aus der Ferne ruft Wieland ſeinen Brüdern, die ihm Glück zu der verwegenen Fahrt wünſchen, ein letztes Lebewohl zu. — —

Zweiter Akt.

(Jm Niarenland, König Reiding's Hof. Der Vordergrund ſtellt die Halle dar; aus ihr führen Treppen rechts zu Reiding's, links zu Bathilde's Wohngemach. Nach hinten zu führen breite Stufen in den Hofraum hinab; dieſer iſt mit hohen Mauern und einem Thurme umſchloſſen. — Es iſt kurz vor Anbruch des Morgens.)

Erſte Scene.

(Bathilde entläßt Gram aus ihrem Wohngemach, die Stiege nach der Halle hinab.) — Gram iſt von Reiding, der ihm wegen des Mißglückens des Anſchlages auf Wieland zürnte, von Amt und Hof verwieſen. Er hat ſich jetzt zu Bathilde gewagt, um ſie wegen Ausſöhnung mit ihrem Vater anzugehen. —

Bathilde verſpricht, ihm zu Willen zu ſein, und zweifelt nicht am Erfolg. Sie hege ein mächtiges Kleinod, das ihr den Vater ganz zu Willen ſtellen ſolle. Nur um Eines habe ſie Sorge. Wieland ſei hier.

Gram iſt verwundert und erſchrocken.

Bathilde. „Hörteſt du nichts von der wunderbaren Ankunft eines Mannes, der auf einem Baumſtamme hier an den Strand geſchwommen kam? Der König nahm ihn gaſtlich auf, da er ihm zu dienen verſprach. Durch ſchöne Werke, die er ihm ſchmiedete, hat der Fremde Neiding's höchſte Gunſt gewonnen; ſchon vergißt dieſer ſeinen Kummer, daß er Wieland nicht gefangen. Goldbrand nennt ſich der Schmiedt; doch Wieland iſt's, ich hab' ihn erkannt.“

Gram. „Was ſucht er hier unter fremdem Namen?“

Bathilde. „Auf Rache zog er aus, doch nur auf Ungefähr, da er ſeine Feinde nicht kennt.“

Gram. „Was hält ihn nun ab, weiter zu zieh'n?“

Bathilde. „Seine Rache vergaß er, da ihn nun Liebe bindet. — Seines Weibes vergaß er, das er todt wähnt, da er für ein anderes Weib entbrannt.“

Gram. „Wer wirkte ſolche Wunder in dem Wüthenden?“

Bathilde. „Meine Nähe.“

Gram. „So iſt er mein Nebenbuhler?“

Bathilde. „Er iſt's, drum ſollſt du helfen ihn zu vernichten. Vertraue mir! Noch heute ſollſt du zurückberufen werden, und höchſter Ehren wieder genießen. Das gewinne ich von Neiding, um der Macht des Ringes willen.“

Gram. „Trübe iſt mein Sinn, ſeit ich vor Wieland floh.“

Bathilde. „Das laß mich nun an ihm rächen.“

Gram. „Seit ich ſo ſchnell in Liebe zu dir entbrannte, verfolgt mich Misgeſchick."

Bathilde. „Doch um dieſer Liebe willen, ſollſt du von mir erhoben ſein! Sei treu, und ſpähe auf Wieland, wie du dich rächeſt und ihn verderbeſt: mit mir ſollſt dann einſt du hier herrſchen!"

Gram. „So ſtark und muthig, wie ich war, verdankt' ich einem Weib nun Ruhm und Ehre?" —

Bathilde. „Erkenne, wie ſtark und muthig ein Weib ſein kann! — Es tagt! So fliehe jetzt! Nimm dieſen Schlüſſel für das Thor; verbirg dich in der Nähe: ſiehſt du ein weißes Tuch aus meinem Fenſter wehen, ſo komme kühn und offen her zur Halle; das ſei die Botſchaft deines Glückes." Er verlangt ſie zu umarmen; ſie wehrt ihm: „Nach Wieland's Falle bin ich dein!" — (Sie trennen ſich. **Bathilde** geht in ihr Gemach zurück: **Gram** verſchwindet ſeitwärts im Hofraum. — **Tagesanbruch.**) —

Zweite Scene.

(Am großen Hofthore wird ſtark angeklopft, zwei **Hofmannen Reiding's** ſpringen von der Treppe, die nach des Königs Gemache führt und auf der ſie bis jetzt zum Schlafen ausgeſtreckt lagen, auf, und rufen:) „Wer da?" **Antwort:** „Boten aus Wikingenland."

Ein Mann. „An wen ſeid ihr entboten?"

Antwort. „An den Niarendroſt ſendet uns König Rothar." (Die beiden Mannen ſtoßen in ihre Hörner; der eine von ihnen geht nach **Reiding's** Gemach, um den König zu wecken, der andere geht hinab, um das große Hofthor zu entriegeln.)

(**Eigel** und **Helferich** ſprengen zu Roß herein: ſie ſteigen ab, und werden von den Mannen zur Halle geleitet. Auf den Hornruf ſind von verſchiedenen Seiten aus dem Hofe Mannen zuſammengetreten. Man reicht den Boten den Morgentrunk.) —

Reiding (kommt aus ſeinem Gemache die Treppe herab). Er begrüßt die Boten und ſtellt ſich erfreut, von König Rothar Kunde zu vernehmen. Er befiehlt, das Frühmahl zu richten, und nimmt auf dem Hochſitze Platz. Das Mahl wird beſtellt, die Boten und die Hofmannen nehmen Sitze am Tiſche vor dem Hochſitze ein.

Reiding fragt, die Botſchaft müſſe wohl große Eile haben, da die Boten ſelbſt zur Nachtzeit geritten, wo Jeder gern doch ruhe?

Eigel. „Schon lange haben wir keine Ruhe: die iſt uns genommen, ſeit wir eine ſchlimme That zu vergelten haben.“

Helferich. „Heilmittel ſuchen wir nun Tag und Nacht, für großen Harm, den ein ſchmerzlicher Verluſt uns ſchuf.“

Reiding. „Was werbt ihr nun Botſchaft für König Rothar?“

(Während des Geſpräches wird von den Sprechenden wiederholt angeſtoßen und getrunken.)

Eigel. „Ein gutes Schwert brachten wir ihm, das unſer Bruder geſchmiedet.“ —

Helferich. „Mit dem Schwerte will Rothar nun ſtreiten, und manches Unrecht rächen.“ —

Reiding. „Ein hehrer Gewinn iſt ein gutes Schwert, doch hehrer noch ein Schmiedt, der ſolche Schwerter ſchmiedet! — Hat Rothar euern Bruder?“

Eigel. „Nein, der entſchwand uns.“

Helferich. „Wir ſuchen ihn.“

Reiding (für ſich). „Sandt' ich nicht einen Dummen aus, jetzt ſchmiedete Wieland mir Waffen!" (laut.) „Wo iſt nun Wieland geblieben?" —

Eigel. „Von Schächern ward er überfallen, getödtet ward ihm ſein Weib." —

Helferich. „Nun iſt er auf Rache in weite Ferne gezogen." —

Reiding. „So möge er ziehen, ſeine Zeit iſt aus! Denn wißt, ein anderer Schmiedt fand ſich, der Wieland's Kunſt noch übertrifft, und gern und willig dient mir der." —

Helferich. „Wie hieße der Held?"

Reiding. „Goldbrand. Das kündet König Rothar: Goldbrand iſt der kunſtreichſte Schmiedt, und mir ſchmiedet er Waffen."

Eigel. „Doch gab es einen Droſt der Niaren, der ſtellte Wieland nach?" —

Reiding. „Seid ihr ſeine Brüder, ihr müßtet es genau wiſſen." —

Helferich. „Wir Einſamen kannten die Schächer nicht; erſt Rothar gab uns ſichere Spur. O, hätte ſie Wieland gewußt!"

Reiding. „Und nach Niarenland führt euch Einſame die Spur?"

Eigel und **Helferich** (ſpringen ſchnell auf und ſtellen ſich entſchloſſen vor Reiding hin). „An Reiding, den Niarendroſt, ſandte uns König Rothar. Jetzt, Reiding, höre ſeine Botſchaft!"

Reiding. „Zwei üble Geſellen ſandte er mir; nichts Wonniges mögen ſie künden. Nun redet, ihr kühnen Helden!"

Eigel. „Zum Erſten frägt Rothar, der Wilkingenſproß: wer gab dir, Droſt der Niaren, die Macht, im Nordlande König zu ſein?“

Reiding. „Der frechen Frage erwidre ich: mich wählten Freie zum Fürſten.“

Helferich. „Wir wiſſen, wie du dich wählen läſſ'ſt, auch Wieland wollteſt du zwingen, zum Herrn dich zu erkieſen.“

Eigel. „Durch Liſt und Trug hetzteſt die Freien du wider einander, daß ſie ſelbſt dir zu dienen ſich zwangen. Zu ſpät reut ſie ihre Thorheit. Boten ſandten ſie nun an Rothar, der ſoll als Helfer ihnen kommen, um ihre Knechtſchaft zu brechen.“ —

Reiding (mit unterdrücktem heftigen Zorne). „Drei wilde Weiber flogen mir in's Land, die berückten durch Zauber manchen Mann, daß er mir Treue brach; ſie erhuben Streit und flogen davon; mancher Verräther, den ſie nun im Stiche ließen, kam jetzt wohl zu Rothar, vor meinem Zorn ſich zu bergen.“

Eigel. „Zum Zweiten kündet dir Rothar: weil du den König Iſang erſchlagen und ſeiner Sproſſen Erbe an dich reißeſt, ſo will er nun vollenden die Rache, die Iſang's Enkelinnen trieb, als Schildmädchen nach Nordland zu fliegen.“

Helferich. „Blutſühne fordert er für den Erſchlagenen. Willig ſollſt du dich Rothar unterwerfen, deine Tochter zum Weibe ihm geben, wo nicht, ſo ſchwört er, in Monatsfriſt in das Niarenland zu fahren, den Raben dein Herz und den Eulen deinen Hof zu geben.“

Reiding (ſeinen Schreck und Grimm beherrſchend). „Ihr ſelbſt Eule und Rabe, die ihr ſo unliebliche Werbung in's Land mir bringt! Pflegt Rothar ſo zu freien, alle Bräute der Welt muß er gewinnen. Nun ruht euch aus, ihr theuern Boten, noch habe ich manchen guten

Raum zur Ruhe für euch, wo euch die Eulen nicht beſchweren. Ruht wohl, indeß ich auf Antwort ſinne.“ (Eigel und Helferich werden nach Reiding's Gemache hinausgeleitet. Reiding erhebt ſich unruhig von ſeinem Sitze, und ſchreitet bewegt einher.) Er ergießt ſich in Haß gegen Rothar und deſſen ungeſtüme, heldenhafte Jugend. Solch' raſches Blut ſei im Stande, mit einem kühnen Streiche Alles zu zerſtören, was ein bedachtſamer Mann durch Liſt, Trug und Gewalt mühſelig in langer Zeit aufgebaut! — „Wer hilft mir nun, dem Frechen, der den Vater vom Hofe jagen, und dafür ſeine Tochter zum Weibe nehmen will, zu begegnen? — Hei, ihr hier, meine Helden! Euch gab ich reiches Gut und Macht! Nicht Söhne hab' ich: ihr ſollt mich beerben — und neben Bathilden, ſeinem Weibe, herrſche nach meinem Tode im Nordland der, der jetzt mir Sieg über Rothar verſchafft, daß wir ihm die hochmüthige Werbung vergelten!“ —

Wieland (tritt unter den Mannen hervor). „Zum Siegen braucht man gute Schwerter: nun prüfe, König, dieß Geſchmeide!“ (Er reicht Reiding ein nacktes Schwert, dieſer erfaßt es, verſucht ſeine Schärfe und ſchwingt es freudig.)

Reiding überſchüttet den Schmiedt mit Lob. Solches Schwert ſei noch nie geſchmiedet worden! Wie es Luſt zum Kampfe und Bewußtſein des Sieges dem erwecke, der es ſchwinge! Er fühle ſich verjüngt und jugendliche Heldenkraft in ſeinen Adern glüh'n! „O Goldbrand, theuerſter Mann! Der Gott, der dich in mein Land geführt, der wollte mich mächtig und ſelig wiſſen! — Komm', Rothar! Ich fürchte dich nicht!“

Wieland. „Wie ich dieß Schwert geſchmiedet, das dich ſo ſiegesluſtig macht, ſo ſchmiede ich ihrer für dein ganzes Heer in Monatsfriſt, das will ich dir geloben!“

Reiding. „Das wäre mir Sicherheit des Sieges! Wie wollt' ich dir lohnen! Des Goldes gäb' ich dir mehr, als je zur Luſt du dir verſchmieden könnteſt.“

Wieland. „Siegſt du, König, ſo ſei deine Tochter mein Weib!“ —

Reiding. „Den Lohn ſetzt' ich, und will ihn gewähren, dem Schwedenrecken zum Trotz!“ —

Dritte Scene.

Bathilde (kommt eilig aus ihrem Gemache herab; bei ihrem Anblick fühlt ſich Wieland zauberhaft gefeſſelt. Alle weichen ehrerbietig zurück). **Vorige.**

Bathilde nimmt ihren Vater bei Seite und dringt in ihn, ſie einſam zu ſprechen, ſie habe ihm Wichtiges zu verkünden.

Reiding. „Ihr theuren Mannen, harret mein, daß ich mit meinem Kinde auf Antwort ſinne für Rothar!“ —

(Alle übrigen ziehen ſich aus der Halle in den hinteren, tieferen Raum zurück.)

(**Wieland**, die Blicke ſehnſüchtig auf **Bathilde** gerichtet, die mit ſcheuer Aufmerkſamkeit wiederum nach ſeinen Blicken forſcht, weicht am langſamſten: — man ſieht ihn endlich ſchwermüthig den Hofraum ganz verlaſſen. **Reiding** und **Bathilde** allein im Vordergrunde.)

Bathilde. „Gedenkſt du des Tages, da du mich ſchalteſt, daß ich als Maid dir von der Mutter ward geboren? — „„Was gaben günſtige Götter mir Macht, da ſie den Sohn mir verſagten?!““ — So rieſeſt du. — Die Mutter tödtete der Gram.“

Reiding. „Zu was das jetzt? Ein Sohn erblühet mir nimmermehr!“

Bathilde. „Weil ich daran dich mahnen muß, wie du ferner mich ſchalteſt, wenn ich Runen ſchnitt, und heimliche Künſte erlernte:

„„Was ſoll dir das Wiſſen? Wie wirſt du einen Sohn mir errathen!““ So riefſt du: mich ſchmerzte dein herber Spott!“

Neiding. „Was kommſt du, zur Qual mir mein Sorgen zu mehren?“

Bathilde. „Preiſe nun deine Tochter, und preiſe ihr Wiſſen! Denn ich nur allein vermag dich jetzt zu erretten und zähle auf deinen Dank. — Den Sieg über Rothar dir zu ſichern, hab' ich durch kräftiges Wiſſen mich bemüht: — ſieh' dieſen Reif an meinem Finger! Er birgt einen Stein, der, trägſt du ihn, in jedem Streite dir Sieg gewährt: ihn hab' ich dir erworben.“

Neiding. „Von einem Siegerſtein hörte ich oft; wie erwarbſt du ihn, daß du ſeiner Tugend ſo ſicher biſt?“

Bathilde. „Der Schwanenmädchen Eine trug ihn an ſich, die den letzten Streit dir im Nordland erregten.“

Neiding. „Unheil den Kühnen, die mich faſt verdarben!“

Bathilde. „Wieland vermählte ſich die, die dein Speer verwundete; ſie ließ ihm den Ring. Entging deinem Marſchall der Schmiedt, ſo gewann ich doch den Ring.“

Neiding. „Du weiſe Tochter, welch' Glück haſt du mir erworben!“

Bathilde. „Den Ring ſtell' ich dir zu, doch kann ich's nicht eher, als bis du — Wieland unſchädlich gemacht.“

Neiding. „Was kümmert uns Wieland? Und wie ſollt' ich ihn erreichen?“ —

Bathilde. „Wo wäreſt du nun, riethe deine Tochter nicht für dich? Wieland iſt's, dem du mich ſoeben zum Weib verſprochen!“

Neiding. „Ha! Der Mann, der wundergleich auf einem Baumſtamme mir an das Land geſchwommen kam? Wär's möglich!“

Bathilde. „Kein And'rer iſt's, als Wieland; ich ſah ihn in ſeiner Heimath!“

Neiding (freudig). „So hätt' ich Wieland ſelbſt? — Sei ruhig, Kind; nicht weiß er, wer ich bin, noch daß ich ihm nachgeſtellt; er dient mir gern und iſt deſſ froh: ſo mag es denn auch bleiben!“

Bathilde. „Dir dient er nicht, um mich iſt's ihm zu thun. Auf Rache zog er aus, er, der ſo furchtbar in ſeinem Zorne! Doch geheimnißvoll zog ihn die Liebe an dieſen Strand; denn mich muß er lieben, ſo lange ich dieſen Ring am Finger trage, der dem Weibe Liebeszauber, dem Manne Siegerkraft verleiht. Ziehſt du nun zum Streite, und gebe ich dir den Ring, ſo ſchwindet der Liebeszauber über Wieland; er erwacht aus der Blindheit, und furchtbar wird ſeine Rache ſein: — die Schwerter, die er ſchmiedet, ſie wendet er gegen uns!“

Neiding. „Und wahrlich diente er mir dann nicht mehr, der wundervolle Schmiedt! — Jetzt ſehe ich wohl, Wieland muß ich binden, und wohl mich gegen ihn verwahren, daß ich ihn in meiner Gewalt habe, wenn er erwacht! — O, ſeliges Kind! Welche Gaben dank' ich dir! Du giebſt mir Sieg und den koſtbarſten Mann der Welt zu eigen! Nun ſag' den Lohn, den du wählſt!“

Bathilde. „Was du im Zorn verhängt, das ſollſt du nun widerrufen. Gram kehre aus dem Banne zurück!“

Neiding. „Er hat mir ſchlecht gedient, daß er dem Schmiedte floh!“

Bathilde. „Erkenne die ſchreckliche Kraft von Wieland's Zorn, da der muthigſte deiner Helden vor ihm wich! Laſſ' dieſen dein Heer führen, und wie durch meine Sorge dir der Ring gewonnen, ſo gieb mir Gram zum Gemahl!“

Reiding. „Muß ich dir gehorchen, ſo thu' ich's doch ungern; einen mächtigen König hätt' ich zum Eidam mir gewünſcht!“

Bathilde. „Laſſ' mich die Mächtige ſein: ich brauche nur ein Weib zum Manne.“

Reiding. „Du kühnes, übermüthiges Kind! Wüßt' du dich zum Manne ſchaffen?“

Bathilde. „Was nützten dir deine Mannen, wär' ich jetzt nicht? Bedenke wohl, König, wen dir dein Weib geboren!“ — (Sie geht in ihr Gemach zurück.)

Reiding iſt ärgerlich über die Wahl ſeiner Tochter. Er beargwohnt Gram und ſeine Treue, und beſchließt, ihn auf eine geſchickte Weiſe aus dem Wege zu räumen, ohne Bathilde's Verdacht zu erwecken. Er will Wieland vor deſſen eigenem Falle gegen Gram hetzen. — Er ruft in vergnügter Stimmung ſeine Mannen aus dem Hofraume herauf, und verkündet ihnen die Gewißheit des Sieges, die er gewonnen: er iſt entſchloſſen, die Boten Rothar's mit trotziger Antwort nach Hauſe zu ſchicken. — Seine Mannen verheißen ihm Ruhm und erhöhte Macht, er müſſe noch über alles Nordland herrſchen, wenn er den Stamm der übermüthigen Wikingen vollends vernichtet habe. Reiding verheißt ihnen neuen Beſitz und neue Reichthümer.

Vierte Scene.

Gram (tritt auf). Der König habe ihn rufen laſſen.

Reiding. „Wie ſchnell ward dir die Botſchaft kund! (für ſich:) Geheime Pfade ſind ihm bekannt; vor ihm hüt' ich mich wohl!" (laut:) „Nun, Gram, den Bann löſ' ich von dir. Doch höre: mich fordert Rothar heraus, auf Betra beruft er ſich, die ihm gemeldet, übel ſeien mir die Nornen ſelbſt geſtimmt. Nun wüßte ich Niemand, dem ich mißtrauen ſollt', da du mir redlich dienſt. Hatte ich je auf dich Verdacht, ſo will ich Rothar lehren, wie ſehr er ſich täuſcht, da ich gerade dir mit gutem Glauben mein Heer zur Führung gebe. Du ſollſt mir Heerfürſt ſein! Gewinnſt du Sieg, ſo gebe ich dir den verheißenen Preis, und mit Bathilde ſollſt du neben mir den Hochſitz theilen."

Gram. „Deſſ' ſollſt du dich nie gereuen: dir diene ich treu und dir gewinne ich den Sieg!"

Reiding. „Nun ruft mir Goldbrand her! — Du, Gram, magſt zur Seite ſtehen, und achte wohl, ob du den Schmiedt mir kennſt!" (Wieland kommt.) „Mein wundervoller Schmiedt, jetzt gilt's! Mit übler Antwort ſende ich Rothar's Boten heim. In Mondenfriſt muß ich nun das ſtarke Wikingenheer erwarten: die verheeren mir wohl das Land und machen den Hof mir wüſte, wenn wir in guter Feldſchlacht ſie nicht ſchlagen! Wann ſchmiedeſt du mir nun die verheißenen Schwerter?"

Wieland (froh und haſtig). „Gieb mir das zurück, das ich heute dir gab, und das dich ſo erfreute; nach ſeinem Muſter ſchmiede ich dir in Mondenfriſt Schwerter zu Hauf!"

Reiding (reicht ihm das Schwert). „Deine Kunſt iſt groß und ſelig der König, dem ein ſolcher Schmiedt ſein Lebelang dient!"

Wieland. „Selig der Schmiedt, der um deiner Tochter willen ſein Lebelang dir dienen darf!"

Neiding. „Bathilde verſprach ich dem zur Ehe, der mir Sieg verſchafft, nicht dem nur, der mir Schwerter ſchmiedet. Ein And'rer iſt nun da, der mir Sieg verſpricht wie du; mit ihm mußt du jetzt Wettſtreit halten, daß du den Preis nicht verlierſt. Drum hüte dich wohl, Wieland, kluger Schmiedt!"

Wieland (fährt heftig auf). „Wer nennt mich Wieland?"

Neiding. „Hier iſt Einer, der dich von Nahe kennt. Ich will's ihm danken, daß du mir Schwerter ſchmiedeſt, wenngleich er einſt ungeſchickt dir wich, den er doch fangen ſollte: doch büßt er's wohl durch Sieg über Rothar, will er Bathilden gewinnen. Schau' dich um, Wieland!"

Wieland erblickt Gram, der ihm mit finſterem Zorne das Geſicht bietet. Entſetzen und Wuth bemächtigen ſich ſeiner; — Erinnerung erwacht in ihm, aber noch unklar. Grimmig ſchaut er ſich um, wie um ſich zu überzeugen, wo er ſei. Plötzlich gewahrt er Eigel und Helferich, die ſoeben aus dem Gemache links auf die Treppe herausſchreiten. „Meine Brüder! — Dort mein Feind!" Faſt will er ſich auch des Schwanenweibes entſinnen, da erblickt er, rechts ſich wendend, Bathilde, welche erſchrocken aus ihrem Gemache heraustritt. Er glaubt wahnſinnig zu werden. — Alles ſchwirrt ihm durcheinander, und drängt ſich endlich nur zu einem Ausbruche eiferſüchtigen und wüthenden Haſſes gegen Gram zuſammen. „Erfahrt, wie Wieland's Schwerter ſchneiden!" (Er ſchlägt Gram durch deſſen Eiſenrüſtung hindurch mit einem Streiche todt darnieder.)

Bathilde war dazwiſchen getreten und hatte die Hand vor Gram ausgeſtreckt; Wieland hat in blinder Wuth ihre Hand mit dem Schwerte geſtreift. Sie ſchreit laut auf.

Wieland entſtürzt das Schwert; er faßt nach Bathilde's verwundeter Hand; dieſe zieht ſie haſtig zurück — um den Ring zu verbergen, der durch den Hieb beſchädigt worden iſt. Wieland ſinkt betäubt vor ihr auf die Kniee.

Neiding, in geheucheltem Zorne über Wieland's Frevelthat, befiehlt, ihn zu binden.

Eigel und **Helferich** ſpringen entſetzt hinzu; ſie vertheidigen Wieland vor den Andringenden.

Neiding ruft ihnen zu, als Königsboten den Frieden nicht zu brechen: „denn Frieden geb' ich euch, daß ihr Rothar meldet, er möge kommen, wie er wolle und müſſe. Wieland ſelbſt ſchmiede mir die Schwerter, die durch das Eiſen der Wikingen ſchneiden ſollen, wie dieß Muſterſchwert vor euren Augen durch meines Marſchalls Rüſtung ſchnitt!“

Bathilde, außer ſich vor Zorn und Wuth, verlangt Wieland's ſofortigen Tod.

Neiding. „Nicht doch! Was würde mir der todte Wieland nützen? Der lebendige Schmiedt gilt mir mehr als ein Reich! Waffenſchmuck und Geſchirre ſoll er mir ſchmieden; traurig iſt ein Herrſcher, dem ſolch' ein Künſtler fehlt: er giebt zur Macht erſt den Genuß. Kein künſtleriſches Glied ſoll ihm geſchädigt werden: — doch, daß ich ſeiner ſicher ſei und Flucht ihm nie gelinge, durchſchneidet ihm die Sehnen an den Füßen! Hinkt er ein wenig, was thut's? Zum Schmieden braucht er nur Arm' und Hände! Die werden ihm wohl verwahrt!“

Wieland, bereits übermannt und gebunden, ſoll von den Mannen abgeführt werden.

Eigel und **Helferich** werfen ſich abermals dazwiſchen: ſie beſchwören Neiding, ſolch' argen Frevel nicht zu begehen, und drohen mit Rothar's Rache.

Reiding befiehlt im Übermuth ſie zu züchtigen.

(Alles dringt auf ſie ein.) Die Brüder rufen Wieland ihr Rachegelübde zu, und ſchlagen ſich zum Hofe durch, wo ſie ſich ſchnell auf die Roſſe ſchwingen und davonjagen.

Wieland ruft ihnen verzweiflungsvoll nach: nicht Männer banden ihn, ein Weib hielt' ihn in Banden! — Wieland, den ſchmerzlichen Blick auf Bathilde geheftet, wird fortgeſchleppt.

Dritter Akt.

(Wieland's Schmiede mit einer breiten Eſſe in der Mitte, welche faſt das ganze Deckengewölbe einnimmt.)

Erſte Scene.

Wieland auf Krücken geſtützt, ſitzt am Heerde und ſchmiedet. Der Hammer entfällt ihm. Das Herz will ihm vor Zorn und Weh erſticken. — Er, der freie künſtleriſche Schmiedt, der aus Luſt und Freude an ſeiner Kunſt, die wundervollſten Geſchmeide ſchuf, um mit ihnen Die zu erfreuen und zu waffnen, die er liebte, denen er Ruhm und Sieg gönnte, — hier muß er, geſchändet und beſchimpft, an ſeinen eigenen Ketten ſchmieden, Schwerter und Schmuck für den, der ihn in Schmach und Elend warf. — Und doch, wenn in ihm der tiefſte Unmuth und der Drang nach Rache ſich erregen, hält ihn ein unbeſiegliches Gefühl zurück: die untilgbare Liebe zu der Königstochter, die ihn doch haſſe, — das raſtloſe Sehnen nach dem Weibe, das er — doch nicht liebe! Dieß Gefühl quält ihn am meiſten. Immer muß er an ſie denken, — und denkt er an ſie, ſo ſchwindet ihm alle Erinnerung: ſeine Jugend, ſeine einſtige Freiheit, ſeine wonnig heitere Kunſt, und was je ihn entzückt, — alles verwirrt ſich vor ſeinem Sinne, und fliehet ſeine Gedanken. Ja, dieß unzerſtörbare wilde Liebesſehnen treibt ihn endlich zum Arbeiten, läßt ſeine Knechtesmühe ihn liebgewinnen, durch die es ihm ſcheint, als könne er, trotz ſeiner Schmach, einſt ſelbſt noch dieſe Königstochter gewinnen! Ja, das kunſtreichſte, unerhörteſte Werk möchte er erfinden, um es von den Füßen dieſer Fürſtin zertreten zu laſſen, wenn ſie über die Trümmer ſeines Werkes ihm dann zulächle! — Dann greift er denn mit alter Luſt wieder zu den Werkzeugen, und ein rüſtiges feuriges Lied enttönt ſeinem Munde zum Sauſen der Schmiedebälge, zum Sprühen der Funken, zum Takte des Hammers. — Da drängen ſich wieder wilde, grelle Ausrufe in ſein Lied: ein ungeheurer Ekel faßt ihn plötzlich vor ſeiner Sklavenarbeit. Wüthend wirft er das Werkzeug fort, — Seufzer und Jammer überwältigt ihn! — Er wollte — er wäre todt! —

Zweite Scene.

Es klopft an die Thüre. Er will nicht öffnen: „Ein neuer Plager!“ — Eine Frauenſtimme begehrt Einlaß. (**Wieland** erkennt **Bathilde**; erſtaunt und entzückt, macht er ſich auf ſeinen Krücken haſtig zur Thüre auf und entriegelt ſie.)

Bathilde iſt verſtört: — ſie hat den einſamen Gang gewagt, um ſich aus größter Noth zu helfen. Sie zählt auf Wieland's Liebe zu ihr, daß er ihr nicht nur kein Leid zufügen, ſondern auch den nöthigen Dienſt ihr erweiſen werde. Sie weiß aber auch, ſeine Liebe zu ihr müſſe wahr und wirklich ſein, wenn ſie ohne höchſte Gefahr ihren Zweck erreichen ſoll. Sie verfährt deßhalb mit größter Vorſicht, um ſich zu verſichern.

Wieland entſchuldigt ſeine entſtellte Geſtalt; mit Bitterkeit und Schmerz wirft er ihr ihren Antheil an ſeinen Leiden vor. Sie müſſe wohl Gram ſehr geliebt haben, da ſie ſeinen Tod an ihm gerächt!

Bathilde räth ihm mit verſtelltem Wohlwollen an, ſich ihre Gunſt wieder zu erwerben, durch eine Arbeit, von der ſie wiſſe, daß nur ſeine Kunſt ſie verrichten könne. Zuvor aber müſſe ſie wiſſen, ob er ſie auch wirklich liebe, und in nichts ihr zuwider ſein wolle. —

Wieland. Sie wiſſe wohl, mit welch' ſchmerzlichem Sehnen er an ihr hange. Nur er vermöge nicht zu begreifen, was ihr an ſeiner Liebe gelegen ſein könne? —

Bathilde. „Gedenke, wie beim Morde Gram's du mit dem fürchterlichen Schwerte auch meine Hand geſtreift: ein Ring, den ich am Finger trage, ſchützte mich vor der Schneide. Doch dieſen Ring verletzte der Streich, daß der Stein, den er ſchließt, nun ſeine Faſſung verloren."

Wieland. „Geringer Schade! Zur Sühne ſchmied' ich dir gern einen Reif, der jenen hundertfach übertrifft."

Bathilde. „Gerade an dieſem Ringe iſt mir's aber gelegen, und ſo viel, daß ich höchſte Gunſt und Liebe dir gewähre, faſſeſt du von Neuem den Stein." —

Wieland. „Was ſpotteſt du meiner? Um ſo leichten Dienſtes willen? Wahrlich, du kamſt mich zu verhöhnen." —

Bathilde. „Nein, Wieland! Zweifle nicht! Was ich verſprach, das halte ich ſicherlich: denn glaube, ich erkenne auch deinen Werth!"

Auf Wieland's Erſtaunen und mistrauiſches Zweifeln, ſieht Bathilde ſich gedrängt, ihm den hohen Werth begreiflich zu machen, den ſie auf jenen Stein lege. „Der Stein iſt ein Siegerſtein: ſoll ihn der Vater in ſo ſchlechter Faſſung im Kampfe gegen Rothar führen, ſo muß ich fürchten, den Stein werde er verlieren und mit ihm den Sieg.“

Wieland erkennt nun den hohen Werth an, glaubt ſomit an die Größe des Dienſtes, den er zu leiſten vermöge, und — hofft. — Er begehrt den Ring zu ſehen.

Bathilde hält ihn noch ängſtlich zurück: „Wieland, ich verſpreche mich dir, — drum ſage mir, ob du mich wirklich liebſt?“

Wieland betheuert mit ſchmerzlichem Ungeſtüm.

Bathilde. „Du hegſt arge Entwürfe: beſchwöre mir deine Treue und daß du aller Rache entſagſt!“

Wieland. „Nichts habe ich zu rächen, als meine Lähmung: ſchändet ſie mich nicht in deinen Augen, ſo bin ich wieder ſchön, und alle Rache ſchwöre ich ab!“ —

Bathilde in höchſter Angſt, umſchlingt ihn verführeriſch und fragt: „Wieland, ſchwurſt du einen freien Schwur?“

Wieland (entreißt ihr erhitzt den Ring). „Bei dieſem Ringe ſchwör' ich's!“

Bathilde heftet in furchtbarer Angſt ihren Blick auf Wieland. Dieſer betrachtet den Ring genau. Gräßliche Erregtheit bemächtigt ſich ſeiner. Entzückt und entſetzt ruft er aus: „Schwanhilde, mein Weib!“ (Bathilde ſchreit laut auf und bleibt erſtarrt ſtehen.)

Wieland. „Schächer verbrannten mein Haus — mein Weib! Diebe ſtahlen den Ring, der mich — trog! — Um ihn vergaß ich der Rache! — Ha! Wohl führte Wachhilde, die Ahne, mich recht!

Hieher trieb mich ihr Geleite! — Und ich, der um Rache kam, ſtürze mich in des Feindes Schlingen! — Und dieß Alles durch des unſeligen Ringes Kraft! Bathilde, ſchändliches Weib, wie gewannſt du den Ring?"

Bathilde (kaum ihrer mächtig) „Vom Baſt an der Thüre ſtahl ich ihn!" —

Wieland (ſchwingt ſich wüthend an die Thüre, verſchließt ſie feſt und faßt Bathilde) „Verflucht ſeiſt du, diebiſches Höllenweib! — Ha, wie ſchlau du wähnteſt durch Liebe mich zu fangen, die du doch Liebe nie empfandeſt! Wie theuer wohl liebteſt du Gram, den du ſo an mir gerächt! So viel, wie ich auch, galt er dir! — Um Steine und Ringe lähmeſt du freie Männer und mordeſt ihre Frauen! Nicht mich, mein Weib doch räche ich jetzt an dir! Stirb!" (Er holt mit dem Hammer nach ihr aus.)

Bathilde (ſchreit im äußerſten Entſetzen) „Dein Weib lebt!" (**Wieland** ſteht betroffen.) „Dich täuſchten deine Sinne, da du ſie todt wähnteſt!" —

Wieland. „Was lügſt du?"

Bathilde. „Tödte mich! Aber glaube mir: ſie lebt!"

Wieland. „Sie lebt? — Wo?"

Bathilde. „Auf meiner Heimfahrt blickte ich in jener Nacht über den Uferwald und gewahrte die Schwanenſchweſtern, wie ſie in die Tiefe des Waldes ſich ſenkten: zu Zwei waren ſie und zu Drei erhuben ſie ſich wieder, um über Wald und Meer nach Weſten zu fliegen."

Wieland. „Nach ihrer Heimath! Sie fand das Gewand! Sie rettete ſich — und mir jammervollem, lahmen Mann entſchwand ſie nun ewig! — Ach, was ward mir das bekannt! Nun geſchah mir grauſamer als je zuvor! Wäre ich blind geblieben, als Knecht hätte ich geſchmiedet und endlich wohl die Kette geküßt, die mich band. Nun weiß ich, wer ich war, welch' ſeliger freier Mann! Nun weiß ich, daß das holdeſte Weib mir lebt, und daß ich Elender nie ſie erreichen, nie ſie ſehen werde! — Vergehe denn, du lahmer, hinkender Krüppel! Du Spott und Scheuſal! Verlacht von Männern, verhöhnt von Weibern und Kindern! Vergehe! Dir blüht nur Spott, nie Rache, — nie Liebe!" (Er ſtürzt in furchtbarem Schmerze zuſammen.)

Bathilde ſteht wie verſteinert da; das menſchliche Elend erkennt ſie in furchtbarſter Wahrheit vor ſich. Tiefer Jammer bemächtigt ſich ihrer Seele. Wieland liegt lautlos am Boden. — Sie blickt um ſich — ſie könnte fliehen — ſie mag es nicht. Sie hält erſchrocken Wieland für todt: ſie neigt ſich zu ihm hinab, und lauſcht ſeinem Athem. Aus gepreßtem Herzen ruft ſie ihn mit tiefem Mitleiden an: — er hört ſie nicht. — Sie weint heftig. — Langſam erhebt Wieland ein wenig ſein Haupt, und ſtarrt vor ſich hin; mit kaum hörbarer Stimme beginnt er dann:

Wieland. „Schwanhilde, du lichte, hehre! Schwingſt du dich wonnig durch die Lüfte? Schwebſt du ſelig über blauem Meere? Siehſt du mich hier am Boden kriechen, den Wurm, den ſeine tückiſchen Feinde zertraten? Ihm wehret die Scham dir zuzurufen, daß er dich liebe! Der rüſtige Schwimmer in Meereswogen, der mochte dich wohl gewinnen: wie theilte der Lahme jetzt die Fluthen? Wie ſteuerte er ſtark durch das Meer, ließeſt du aus Lüften dich nieder auf die Woge? An mich gekettet, ſchleppe ich meine Schmach an den Füßen nach: die Sehnen des Steuers ſind mir zerſchnitten!" — (Mit immer geſteigertem Ausdruck.) „Schwanhilde! Schwanhilde! O könnte ich mich von der Erde erheben, die mein Fuß nur mit Schmerzen in ſchmählicher Schwäche berührt! — Wie einſt ich durch die Fluthen ſchwamm, ach! könnt' ich durch die Lüfte fliegen! Stark ſind meine Arme, um Schwingen zu rühren und furchtbar iſt meine Noth! Deine Flügel! deine Flügel! Hätt' ich deine Flügel, rüſtig durch die Lüfte flöge ein Held, der ſeinem Elend ſich rächend entſchwungen!" —

In heftigſter Erregung ſtarrt er ſchweigend aufwärts. — Bathilde ruft ihn ſanft an; er bedeutet ſie durch eine heftig abwehrende Gebärde zum Schweigen. Sie blickt ihm ängſtlich in das Antlitz: — ſie ſieht ſeine Lippen heftig zittern, ſeine Augen in immer lebhafterem Glanze leuchten. An den Krücken erhebt er ſich in wachſender Begeiſterung, bis zur vollſten Höhe ſeiner Geſtalt.

Bathilde (entzückt und entſetzt). „Der Götter Einer ſteht vor mir!"

Wieland (mit bebender Bruſt). „Ein Menſch! Ein Menſch in höchſter Noth!" (Dann in furchtbares Entzücken ausbrechend:) „Die Noth! Die Noth ſchwang ihre Flügel, ſie wehte Begeiſterung in mein Hirn! Ich fand's, was noch kein Menſch erdacht! — Schwanhilde! Wonniges Weib, ich bin dir nah'! Zu dir ſchwing' ich mich auf!" —

Bathilde. „Kann ich dir helfen? Sag', wie ich dich rette!"

Wieland. „Was willſt du, Weib? Was weideſt du dich an mir? Flieh' fern!"

Bathilde (außer ſich). „O Wieland! Wieland! Sieh' meinen Jammer! Sieh' das Weh, das mich zerſchneidet! Verzeih', verzeihe der Unſeligen, göttlicher Mann! In Schmerzen, die ſie verzehren, muß ſie dich Herrlichen lieben!" —

Wieland. „Iſt's der Ring in meiner Hand, der dich entzückt?" (Er wirft ihn auf den Heerd.) „Der ſoll mir and're Dienſte thun, als falſche Liebe in dir nähren!"

Bathilde. „Nein, nicht der Zauber dieſes Ringes, der Zauber deiner Leiden läßt mich dich lieben! — Doch nicht als Gatten, — als Menſchen muß ich dich lieben! — Wieland, Wieland! Hehrer, jammervoller Mann! Wie ſühn' ich meine Schuld?“ —

Wieland. „Liebe! Und von aller Schuld biſt du frei.“

Bathilde (demüthig). „Wen ſoll ich lieben?“

Wieland. „Aus iſt's mit deines Vaters Macht; ein ſiegreicher Befreier ſchreitet Rothar in dieß Land: der dich zum Weibe begehrt, verſchmähe ihn nicht! Er iſt von meinem Stamme! Sei ſtolz und glücklich ihm zur Seite, und gebär' ihm frohe Helden!“

Bathilde (ſchmerzlich und ergeben). „Sag' ich ihm, daß Wieland mir verſöhnt?“

Wieland. „Sag's ihm, und meld' ihm meine Thaten!“

Bathilde ſtürzt vor ihm auf die Kniee; er erhebt ſie und heißt ſie enteilen, denn jetzt müſſe er an ſein Werk gehen. — Er entläßt ſie durch die Thüre: ſie wirft einen letzten, ſchmerzlich wehmüthigen Blick auf Wieland und verläßt dann mit geſenktem Haupte die Schmiede.

Dritte Scene.

Wieland ſetzt ſich an den Heerd, hebt die Bälge, ſchürt die Gluth, und läßt ſich in eifriger Regſamkeit zur Arbeit an. Sein höchſtes Meiſterwerk will er ſchaffen. Die Schwertklingen, die er ſo fein und ſchneidig für Neiding geſchmiedet, ſie will er zu ſchwungvoll leichten Flügelfedern umſchmieden; durch Schienen ſollen ſie für die Arme verbunden werden; im Nacken, wo ſich die Schienen in einander zu fügen haben, ſoll der Wunderſtein aus Schwanhilde's Ring den bindenden Schluß geben, als zauberkräftige Axe, an der das

Flügelpaar ſich bewege. — Plötzlich hält er ein: er hört aus der Luft durch die Eſſe den Ruf ſeines Namens herabdringen; er blickt auf — der Rauch verwehrt ihm zu ſehen. — Er lauſcht:

Schwanhilde's Stimme läßt ſich von oben herab vernehmen: „Wieland! Wieland! Gedenkſt du mein?“

Wieland (entzückt). „Schwanhilde! Mein ſeliges Weib! Biſt du mir nah'? Suchſt du mich auf, dem du ſo weit entflohn?“

Schwanhilde's Stimme: „Stürme wehten mich fort von dir: — aus ſeliger Heimath zu dir ſehnt' ich mich nun!“ —

Wieland. „Schwangſt du aus wonniger Heimath dich her? In Noth und Jammer ſuchſt du mich auf?“

Schwanhilde. „In Lüften ſchweb' ich nah' über dir, dich zu tröſten in Jammer und Noth!“

Wieland. „In Noth bin ich, doch lehrte mich Noth, dem Jammer mich zu entſchwingen.“

Schwanhilde. „Schmiedeſt du Waffen, ſtarker Schmiedt, zu Streit und Kampfe zu ſteh'n?“

Wieland. „Waffen ſchuf ich für meinen Feind! Nicht wüßte ich zum Kampfe zu ſteh'n! Zerſchnitten ſind mir die Sehnen am Fuß, — das Roß nicht kann ich mehr zwingen zum Ritt, nicht rüſtig durch Wogen mehr ſteuern, ein holdes Weib mir zu werben!“

Schwanhilde. „O Wieland! Ärmſter! Was wirkſt du nun, um Freiheit dir zu erwerben?“

Wieland. „Ein Werk wirk' ich, das ſoll mir helfen, werb' ich um Rache an Räubern hienieden,. werb' ich um eine wonnige Frau, die hoch ob dem Haupte mir ſchwebt!“ (Immer froher und übermüthiger.) „Sie ſoll dem Lahmen nie mehr entfliegen, er folgt ihr, wohin ſie ſich ſchwingt.“

Schwanhilde. „Wieland! Du Kühnſter! Schmiedeſt du Wunder, herrlicher Mann?“

Wieland (hoch aufjubelnd) „Ich ſchmiede mir Flügel, du ſelig' Weib! Auf Flügeln heb' ich mich in die Luft! Vernichtung laß ich den Neidingen hier, ſchwinge gerächt mich zu dir!“

Schwanhilde. „Wieland! Wieland! Mächtigſter Mann! Freieſt du mich in den freien Lüften, nie entflieg' ich dir je!“

Wieland. „In den Lüften, du Hehre, harre mein! Dort will ich dich wieder gewinnen. — Senke dich nieder auf den nahen Forſt; bald ſiehſt du mich durch das Luftmeer ſchwimmen, mit mächtigen Schwingen ſeine wonnigen Wogen zertheilen!“

Schwanhilde. „Leb' wohl, mein Holder! Ich harre dein auf dem nahen Forſt, du göttlicher Wunderſchmiedt!“

Unter dem Zweigeſange hat Wieland in immer ſteigender Erregtheit ſein Werk vollendet. Es pocht an die Thüre. **Neiding** begehrt Einlaß. Wieland in furchtbarer Freude ſpringt auf, läßt Neiding und ſeine Begleiter ein, ſchließt dann unvermerkt wieder hinter ihnen zu, und wirft den Schlüſſel in das Feuer auf dem Heerd. —

Vierte Scene.

Neiding freut ſich über die große Thätigkeit Wieland's; weithin hat man ihn hämmern gehört. Die Hofleute lachen und ſpotten über Wieland, ob ſeiner rüſtigen Behendigkeit im Gebrauche der Krücken: wie gut er ſich zu helfen wiſſe; auf ſeinen geſunden Füßen ſei er kaum ſo ſchnell geweſen. Neiding verbietet den Spott: des

Mannes große Kraft ſetze ihn in Erſtaunen. Jeder andere wäre nach dem Erlittenen vielleicht erlegen; ſolche Geiſtesſtärke aber, mit der ſich Wieland in ſeine ſchlimme Lage ſchicke, zeige edle, hohe Art. — Er ſchmeichelt ihm, und wünſcht, er möge immer ſo guter Laune bleiben, munter und rüſtig ſein, dann ſolle er es wahrlich gut bei ihm haben.

Wieland (mit allmählich immer grimmigerem Hohn). „Wie gut würd' ich's wohl bei dir haben? Vielleicht wie ein Vogel, den du im Walde gefangen? Die Flügel verſchnitteſt du ihm, daß er dir nicht entfliege; — doch, daß er mit ſeines Sanges ſüßer Klage dein Ohr erfreue, blendeſt du ihm die Augen wohl, daß aus ewiger Nacht in angſtvollem Sehnen nach ſeinem Weibchen er rufe? Dann reichſt du ihm wohl ſüße Beeren, den lahmen Blinden zu löhnen? Wie gut, Neiding, daß ich nur Füße hatte, nicht Flügel auch. Dir fiele wohl bei, daß ich auch ſingen könnte, wie im Walde der frohe Vogel!“

Neiding. „Was ſoll das, Wieland? Grämſt du dich und verlorſt ſchon die Geduld?“

Wieland. „Ich ſinge dir Lieder, ſo gut ich kann!“

Neiding. „So laß die Lieder, ſie wollen mir nicht gefallen. Um deiner ſcharfen Schwerter willen haſt du mich zum Freunde. Was du verſpracheſt, das ford're ich jetzt von dir. Die Friſt iſt um; mit großem Heere fiel Rothar ſchon in Nordland ein: ſchuffſt du die Schwerter, die uns noth? — Bathilde kannſt du noch gewinnen!“

Wieland. „Hältſt du dem Vogel ſüße Beeren vor? Im Walde pflückt er wohl bald ſie ſich ſelbſt!“ —

Neiding. „Ende das Lied, und ſag' von den Schwertern!“

Wieland. „Was brauchſt du Schwerter? Du haſt ja den herrlichen Siegerſtein! Den trägſt du, Heldenkönig, ruhig am Finger, und ſieheſt mit Luſt, wie Rothar's ſtreitliches Heer deinem bloßen Wunſche erliegt."

Reiding. „Fürwahr, ich preiſe den Stein, den mir Bathilde verwahrt. Doch was kümmert er dich? Du Knecht, haſt mir Schwerter zu ſchmieden."

Wieland. „Unnütz ſind Schwerter dem, der durch Wunderſteine ſiegt! Mehr frommten neue Krücken mir, daß noch behender zu deinem Dienſt ich flöge hin und her, als auf den Weidenſtocken ich es vermochte. — Sieh', aus Klingen ſchuf ich mir Krücken; — die laſſen die Füße mich gerne vermiſſen."

Reiding. „Biſt du raſend? Die Schwertklingen verſchmiedeſt du zu Tand?"

Wieland (hinter dem Heerde ſtehend und mit den Armen in die Schienen des Flügelpaares fahrend). „Solchen Tand ſchafft ſich ein einſamer lahmer Mann! — Hei! was mich der Krücken Schwung erfreut!" (Er hebt mit immer höherem Schlage die Flügelſchwingen und facht dadurch das Feuer auf dem Heerde zu wachſender Flamme an, die er gegen Reiding und die Hofleute treibt.)

Reiding. „Welch' grimmes Feuer nährſt du auf dem Heerde?"

Wieland. „Mit meinen Krücken fach' ich die Gluth; der Bälge nicht hab' ich mehr nöthig; die will ich dir, König, erſparen!"

Reiding. „Was jagſt du den Brand nach uns daher?"

Wieland (mit furchtbarer Stimme). „Die Kraft der Schwingen prüf' ich nur, ob ſie mich mächtig zur Eſſe hinaustragen, wenn euch das Feuer verzehrt!" — (Wachſender Rauch verhüllt den Heerd und Wieland hinter ihm. Feuergluthen erfaſſen Boden und Wände.)

Reiding (ſtürzt entſetzt nach der Thüre). „Verrath! Wir ſind gefangen! Greift den Verräther, eh' wir erſticken!" —

Wieland iſt im Rauche gänzlich unſichtbar geworden. Als die Leute auf den Heerd eindringen, um Wieland zu greifen, ſtürzt mit einem furchtbaren Krache die Eſſe ein, ſo daß nur die Seitenwände noch ſtehen. Dichte Feuerlohe ſchlägt von allen Seiten auf. Über dem Qualme in der Luft ſieht man Wieland mit ausgebreitetem Flügelpaare ſchweben. —

Reiding (in Todesangſt). „Wieland, rette mich!“ —

Wieland (deſſen Geſtalt von der hellaufſchlagenden Gluth blutroth erleuchtet worden). „Vergehe, Reiding, hin iſt dein Leben, — hin iſt dein Reich! Der Siegerſtein ſchließt mir die Flügel im Nacken! Dort meine Brüder! Rothar naht! Deine Tochter iſt ſein Weib, — ſie fluchet dir! — Nichts bleibt von dir und deiner Macht, als die Kunde von der Rache eines freien Schmiedes, und dem Ende ſeiner Knechtſchaft! Vergehe, Reiding, vergehe!“

Fünfte Scene.

(Die Schmiede ſtürzt vollends ganz zuſammen und begräbt Reiding und die Seinigen unter ihren Trümmern.)

Eigel und **Helferich** eilen an der Spitze von Rothar's Heer herbei. Eigel ſprengt an den Rand der Trümmer; er gewahrt Reiding mit dem Tode ringen, und drückt einen Pfeil auf ihn ab. Siegesjubel erfüllt die Bühne. Der einziehende **Rothar** wird von den Niaren als Befreier begrüßt. — Sonniger, leuchtender Morgen. Im Hintergrunde ein Forſt. Alle blicken voll Staunen und Ergriffenheit zu Wieland auf. Dieſer hat ſich höher geſchwungen, der blitzende Stahl ſeiner Flügel leuchtet in hellem Sonnenglanze.

Schwanhilde ſchwebt mit ausgebreiteten Schwanenflügeln vom Walde her ihm entgegen: ſie erreichen ſich, und fliegen der Ferne zu.

Kunſt und Klima.

(1850.)

Den öffentlich ausgeſprochenen Anſichten des Verfaſſers über die Zukunft der Kunſt, im gefolgerten Einklange mit dem Fortſchritte des menſchlichen Geſchlechtes zur wirklichen Freiheit, iſt unter anderen namentlich auch der Einwurf gemacht worden, daß dabei *der Einfluß des Klima's auf die Befähigung der Menſchen zur Kunſt* außer Acht gelaſſen, und z. B. von den modernen nördlicheren europäiſchen Nationen ein zukünftiges künſtleriſches Anſchauungs- und Geſtaltungsvermögen vorausgeſetzt werde, dem die natürliche Beſchaffenheit ihres Himmelsſtriches durchaus zuwider ſei.

Es darf nicht unwichtig erſcheinen, das üble Verſtändniß der Sache, das dieſem Einwurfe zu Grunde liegt, durch eine in den allgemeinſten Grundzügen gehaltene Darſtellung der wirklichen Beziehungen zwiſchen Kunſt und Klima aufzudecken, wobei alle weiteren Folgerungen auf die einzelnen Züge für jetzt dem theilnehmenden Leſer überlaſſen bleiben mögen.

Wie wir wiſſen, daß es Himmelskörper giebt, welche die nothwendigen Bedingungen für das Vorhandenſein menſchlicher Weſen noch nicht, oder überhaupt nicht, hervorzubringen vermögen, ſo wiſſen wir, daß auch die Erde einſt dieſer Fähigkeit ſich noch nicht entäußert hatte. Die gegenwärtige Beſchaffenheit unſeres Planeten zeigt uns, daß er ſelbſt jetzt keineswegs auf jedem Theile ſeiner Oberfläche das Daſein des Menſchen geſtattet: wo ſeine klimatiſche Äußerung ſich in ungebrochener Ausſchließlichkeit kundgiebt, wie im Sonnenbrande der Saharah oder in den Eisſteppen des Nordens, iſt der Menſch unmöglich. Erſt da, wo dieſes Klima ſeinen unbedingten und allbeherrſchenden einförmigen Einfluß in einen durch Gegenſätze gebrochenen, bedingten und nachgiebigen auflöſt, ſehen wir die unermeßlich mannigfaltige Reihe organiſcher Geſchöpfe entſtehen, deren höchſte Stufe der bewußtſeinfähige Menſch iſt.

Wo nun aber die klimatiſche Natur durch den allbeſchützenden Einfluß ihrer üppigſten Fülle den Menſchen unmittelbar, wie die Mutter das Kind, in ihrem Schooße wiegt, — alſo da, wo wir die Geburtsſtätte des Menſchen erkennen dürfen, da — wie in den Tropenländern — iſt auch der Menſch immer Kind geblieben, mit allen guten und ſchlimmen Eigenſchaften des Kindes. Erſt da, wo ſie dieſen allbedingenden, überzärtlichen Einfluß zurückzog, wo ſie den Menſchen, wie die verſtändige Mutter den erwachſenden Sohn, ſich und ſeiner freien Selbſtbeſtimmung überließ, — alſo da, wo bei verkühlender Wärme des unmittelbar fürſorgenden klimatiſchen Natureinfluſſes der Menſch für ſich ſelbſt zu ſorgen hatte, ſehen wir dieſen der Entfaltung ſeiner Weſensfülle zureifen. Nur durch die Kraft desjenigen Bedürfniſſes, das die umgebende Natur als überbeſorgte Mutter ihm nicht ſogleich beim Kaum-Entſtehen ablauſchte und ſtillte, ſondern um deſſen Befriedigung er ſelbſt beſorgt ſein mußte, ward er ſich dieſes Bedürfniſſes, ſomit aber auch ſeiner *Kraft* bewußt. Dieſes Bewußtſein erlangte er durch das Innewerden ſeines *Unterſchiedes von der Natur*, — dadurch, daß ſie, die ihm die Befriedigung ſeines Bedürfniſſes nicht mehr *darreichte*, ſondern der er es *abgewinnen* mußte, ihm Gegenſtand der Beobachtung, Erforſchung und Bewältigung wurde.

Der Fortſchritt des menſchlichen Geſchlechtes in der Ausbildung der ihm innewohnenden Fähigkeiten, die Befriedigung ſeiner durch geſteigerte Thätigkeit wiederum geſteigerten Bedürfniſſe der Natur abzugewinnen, iſt die Kulturgeſchichte. In ihr entwickelt ſich der Menſch im Gegenſatze zur Natur, alſo zur Unabhängigkeit von ihr. Nur der durch Selbſtthätigkeit naturunabhängig gewordene Menſch iſt der geſchichtliche Menſch, und nur der geſchichtliche Menſch hat aber die Kunſt in das Leben gerufen, nicht der primitive, naturabhängige.

Die Kunſt iſt die höchſte gemeinſchaftliche Lebensäußerung des Menſchen, der nach ſelbſterkämpfter Befriedigung ſeiner natürlichen Bedürfniſſe ſich der Natur in ſeiner Siegesfreude darſtellt: ſeine Kunſtwerke ſchließen gleichſam die Lücken, die ſie für die freie Selbſtthätigkeit des Menſchen gelaſſen hatte; ſie bilden ſomit den Abſchluß der Harmonie ihrer Geſammterſcheinung, in welcher nun der bewußte, unabhängige Menſch als ihre höchſte Fülle mit eingeſchloſſen iſt. Da, wo die Natur in ihrer Überfülle Alles war, treffen wir daher weder den freien Menſchen, noch die wahrhafte Kunſt an; erſt da, wo ſie — wie wir ſagten — jene Lücken ließ, wo ſie ſomit Raum gab der freien Selbſtentwickelung des Menſchen und ſeiner aus Bedürfniß erwachſenden Thätigkeit, ward die Kunſt geboren.

Allerdings hat ſomit die Natur auf die Geburt der Kunſt eingewirkt, wie dieſe ja in ihrem höchſten Ausdrucke der verſtändnißvoller Abſchluß, die bewußte Wiedervereinigung mit der vom Menſchen erkannten Natur iſt: jedoch nur dadurch, daß ſie den Schöpfer der Kunſt, den Menſchen, den Bedingungen überließ, die ihn zum Selbſtbewußtſein treiben mußten, — und dieß that ſie, indem ſie von ihm zurückwich und einen nur bedingten Einfluß auf ihn ausübte, nicht dadurch, daß ſie ihn im Schooße ihres vollſten, unbedingteſten Einfluſſes feſthielt. Aus der überzärtlichen Mutter ward ſie ihm eine verſchämte Braut, die er durch Stärke und Liebenswürdigkeit für ſeinen — unendlich erhöhten — Liebesgenuß erſt zu gewinnen hatte, und die nun durch ſeinen Geiſt und ſeine Kühnheit überwältigt, der Liebesumarmung ſich überließ. Nicht in den üppigen Tropenländern, nicht in dem wohllüſtigen Blumenlande Indien ward daher die wahre Kunſt geboren, ſondern an den nackten, meerumſpülten Felſengeſtaden von Hellas, auf dem ſteinigen Boden und unter dem dürftigen Schatten des Ölbaumes von Attika ſtand ihre Wiege: — denn hier litt und kämpfte unter Entbehrungen Herakles — hier ward der wahre Menſch erſt geboren. — —

Bei der Betrachtung der helleniſchen Kulturgeſchichte ſpringen uns vor Allem die Umſtände in die Augen, welche die Entwickelung des Menſchen zur höchſten Thätigkeit, und durch ſie zur Unabhängigkeit von der Natur, und endlich von denjenigen beengenden menſchlichen Verhältniſſen, die ſeiner Natur am unmittelbarſten entſprungen waren, begünſtigten. Dieſe Umſtände finden wir allerdings ſehr deutlich in der Beſchaffenheit des Schauplatzes der helleniſchen Geſchichte gegeben; aber dieſe Beſchaffenheit ſpricht ſich entſcheidend gerade darin aus, daß die Natur durch ihren Einfluß den Hellenen nicht verwöhnte, ſondern ihrer Fürſorge ihn entwöhnte, daß ſie ihn erzog, und nicht verzog, wie den weichlichen Aſiaten. Alles übrige auf die helleniſche Entwickelung entſcheidend Einwirkende, bezieht ſich auf die individuelle Mannigfaltigkeit der zahlreichen, dicht neben einandergedrängten, verſchiedenen Nationalſtämme, auf deren Individualität allerdings die Beſchaffenheit ihrer Wohnorte weſentlich einwirkte, aber doch immer nur in dem, zu freier Thätigkeit treibenden Sinne, wie auf die Geſammtnation überhaupt, ſo daß das Werk der Bildung und Entwickelung dieſer Individualitäten weit mehr der Geſchichte als der Natur zuzuerkennen iſt. Die bedingende Kraft der helleniſchen Geſchichte iſt ſomit der thätige Menſch, und ihr ſchönſtes Ergebniß, die Blüthe helleniſchen Selbſtbewußtſeins, die reinmenſchliche Kunſt, d. i. diejenige Kunſt, die an dem wirklichen, ſich als das höchſte Produkt der Natur erkennenden Menſchen, ihren Stoff und Gegenſtand fand. Die ſpätere bildende Kunſt war der

Luxus, der Überfluß der helleniſchen Kunſt: in ihr ſpendete die Blume des helleniſchen Kunſtweſens die reichen Säfte, die ſie im reinmenſchlichen Kunſtwerke aus ſich erzeugt und in ihrem keuſchen Blüthenkelche noch verſchloſſen hielt, als Überfülle an ihre Umgebung: ſie iſt die Samenvergeudung der überreichen, kraftſtrotzenden, helleniſchen Kunſt. Dieſer Same fiel, von dem Menſchen ab, wieder auf die umgebende klimatiſche Natur, und auf ihrem Boden, zwiſchen Geſträuch und Bäumen, auf Felſen, Fluren und Auen entſproßten dieſem Samen die üppigen Gebilde menſchlicher Kunſt, die von der Überfülle menſchlichen Vermögens zu uns bis in die heutige Zeit ihre Kunde gelangen ließen.

In der bildenden Kunſt bezog ſich der Menſch allerdings wieder unmittelbar auf die umgebende klimatiſche Natur, jedoch immer nur darin, daß er ſein Bedürfniß wie ſeine Kräfte gegen ſie abwog, ſein rein menſchliches Ermeſſen und Gefallen mit der Nothwendigkeit ihres Gebahrens in Einklang ſetzte. *Nur aber der freie, an ſich ſelbſt vollendete Menſch*, wie er ſich im Kampfe gegen die Sprödigkeit der Natur entwickelt hatte, verſtand dieſe Natur, und wußte endlich die Überfülle ſeines Weſens zu einer, ſeiner Genußkraft entſprechenden, harmoniſchen Ergänzung der Natur zu verwenden. Die ſchöpferiſche Fähigkeit lag ſomit immer in dem *naturunabhängigen* Weſen des Menſchen, ja in der Überfülle dieſes Weſens, nicht aber in einer unmittelbar produktiven *Einwirkung der klimatiſchen Natur*, begründet.

Die Entäußerung jener Überfülle war aber auch der Todesgrund dieſes kunſtſchöpferiſchen Menſchen: je mehr er ſeinen Samen weithin über die Gränzen ſeines helleniſchen Mutterlandes ausſtreute, je weiter er dieſe Überfülle nach Aſien ergoß, und von da zurück als üppigen Strom in die pragmatiſch-proſaiſche, zu abſoluter Genußſucht hingedrängte Römerwelt leitete, deſto ſichtbarer ſtarb die Schöpferkraft dieſes Menſchen dahin, um endlich mit ſeinem Tode der Ehre eines *abſtrakten Gottes* Platz zu machen, der zwiſchen den reichen Bild-

und Bauwerken, die den Begräbnißplatz dieſes Menſchen ſchmückten, in melancholiſchem Unſterblichkeitsbehagen dahin wandelte. Von da ab regiert Gott die Welt, — Gott, der die Natur zur Verherrlichung ſeines perſönlichen Ruhmes gemacht hat. Aus dem unbegreiflichen Willen Gottes werden von nun an die menſchlichen Dinge normirt, nicht mehr nach der Unwillkür und Nothwendigkeit der Natur, — und es iſt daher ſehr unchriſtlich von unſeren modernen chriſtlichen Kunſtproduzenten gedacht und gehandelt, wenn ſie auf „Klima“ und „natürlichen Boden“ ſich als verwehrende oder begünſtigende Bedingungen für die Kunſt berufen. — Betrachten wir, was unter Jehova's Fügung aus dem kunſtfähigen Menſchen geworden iſt!

Das Erſte, was uns beim Hinblick auf die Entwickelung der modernen Nationen in die Augen leuchtet, iſt, daß dieſe Entwickelung nur höchſt bedingt unter dem Einfluſſe der Natur, ganz unbedingt aber unter der verwirrenden, entſtellenden Einwirkung einer fremden Civiliſation ſtattgefunden hat; daß alſo unſere Kultur und Civiliſation nicht von Unten, aus dem Boden der Natur, gewachſen, ſondern von Oben, aus dem Himmel der Pfaffen und dem Corpus juris Juſtinian's, eingefüllt worden iſt.

Mit ihrem Eintritte in die Geſchichte ward dem natürlichen Stamme der neueren europäiſchen Nationen das Reis des Römerthumes und Chriſtenthumes aufgepfropft, und die Frucht des hieraus entſtandenen künſtlichen Gewächſes, das in allſeitig verkrüppelter Ungeheuerlichkeit auf- und auswuchs, genießen wir in unſerer heutigen barbariſchen Civiliſation. Von vorn herein in ihrer Selbſtentfaltung verhindert, vermögen wir gar nicht zu ermeſſen, zu welchen Geſtaltungen die Urſprünglichkeit und klimatiſche Eigenthümlichkeit jener Nationen ſich hätten entwickeln können: wollen wir den Grad künſtleriſcher Bildung, deſſen Erreichung auf dem Wege der Selbſtentfaltung ihnen zuzutrauen ſein dürfte, auch noch ſo gering annehmen (was aber durchaus ungerecht und einſeitig wäre!), ſo haben wir uns hier jedoch gar nicht um dieſe Frage zu bekümmern, ſondern bloß einzugeſtehen, daß eine ſolche ungeſtörte Selbſtentwickelung durchaus nicht ſtattgefunden hat. Wer hiergegen einwenden will, daß allerdings unſere Eigenthümlichkeit großen Einfluß auf die Geſtaltung fremdüberkommener Kulturmomente gehabt habe, der hat vollkommen Recht, wenn er z. B. behauptet, das Chriſtenthum von Nikaa ſei ein anderes als das von Berlin; ſehr lächerlich würde er ſich aber machen, wenn er — was auch ſchon einigen Gottſeligen eingefallen iſt — eine natürliche Dispoſition der Germanen zum Chriſtenthume aus dem Inhalte der Eddalieder nachweiſen wollte.

Wohl iſt im Entwickelungsgange der modernen Nationen ihre klimatiſche Originalität ebenfalls mit eingefloſſen, und zwar aus dem unverſiegbaren Strome des Volkes, aus ſeiner eigenthümlichen Anſchauungs- und Dichtungsweiſe; allein immer nur lückenhaft und unvollkommen, bruchſtückweiſe und unſelbſtändig hat der wahre Volksgeiſt unter den von oben und außen auf ihn drückenden Einflüſſen ſich kundgeben können. Unſere Bildung iſt daher eine ganz widerſpruchsvolle und konfuſe, nicht Ergebniß der Natur und des Klima's, oder einer Kulturgeſchichte, die ſich in nothwendiger Beziehung zu dieſen gebildet hätte, ſondern der Erfolg eines gewaltſamen Druckes gegen dieſe Natur, der Abſtraktion von Natur und Klima, des wahnſinnigen Kampfes zwiſchen Geiſt und Körper, Wollen und Können. Der öde Kampfplatz, auf dem dieſe verrückte Schlacht einhertobte, iſt der Boden des Mittelalters: unentſchieden, wie ihrer Natur nach ſie bleiben mußte, ſchwankte die Schlacht hin und her, als uns die Türken zu Hülfe kamen, und die letzten Profeſſoren der griechiſchen Kunſt uns in das Abendland herüberjagten. Die Wiedergeburt, nicht alſo eine Geburt der Künſte ging nun vor ſich: der letzte Reſt griechiſcher Kunſtſchönheit ward uns gelehrt. Die Leichenſteine auf den Grabſtätten der längſt verſtorbenen griechiſchen Kunſt, jene von Sturm und Wetter zernagten, alles lebendigen farbigen Schmuckes beraubten Stein- und Erzbildungen — erklärten uns dieſe Gelehrten, ſo gut ſie eben ſelbſt ſie noch verſtanden. Waren jene Monumente, wie wir ſagten, nur die Grabſteine des einſt lebendigen helleniſchen Kunſtmenſchen, — die letzte, geiſterhaft verblichene Todesabſtraktion von ſeinem einſtigen warmfühlenden, ſchönthätigen Leben, — ſo lernten wir an ihnen ſelbſt die Kunſt eben nur wieder als einen abſtrakten Begriff kennen, den wir — wie vorher den unſinnlichen Himmelsgott — von oben herein in das wirkliche Leben eingießen zu müſſen glaubten. Aus dieſem abſtrakten Begriffe iſt nun unſere moderne Kunſt konſtruirt worden, wohlgemerkt aber: unſere bildende Kunſt, d. h. die der bildenden Kunſt der Griechen, die an und für ſich ſchon nur der Luxus der griechiſchen Kunſt war, aus Bedürfniß des Luxus wiederum nur nachgeahmte, und zwar nicht nachgeahmt nach der Fülle, mit der ſie einſt aus dem Leben hervorging, lebendig und blühend daſtand, — ſondern nach der kümmerlichen Entſtellung, in der ſie ſich uns nach den Unwettern der Zeit, und aus ihrem Zuſammenhange mit Natur und Umgebung geriſſen, bruchſtückweiſe und willkürlich da- und dorthin zerſtreut, darbot. Nun bringen wir dieſe, ihres ſchützenden und wärmenden Farbenſchmuckes beraubten Monumente, nackt und froſterſtarrt in den chriſtlich germaniſchen Sand der Mark Brandenburg geſchleppt, ſtellen ſie zwiſchen die windigen Kiefern von Sansſouci auf, und klappern mit den Zähnen einen gelehrten Seufzer über die Ungunſt des Klima's hervor: daß aber unter dieſer Ungunſt unſere Berliner Kunſtgelehrten noch nicht vollſtändig verrückt geworden ſind, das ſchreiben wir mit Recht der unverdienten Gnade Gottes zu!

Allerdings haben dieſe Gelehrten nun Recht, wenn ſie, das Werk ihrer luxuriöſen Willkür betrachtend, finden, daß wir in dieſem Werke ſtümperhaft, unſelbſtändig und ohne Nothwendigkeit verfahren, daß in unſerem Klima die nachgeahmte bildende Kunſt der Griechen nur ein Treibhausgewächs, nicht aber eine natürliche Pflanze ſein kann. Aus dieſer Einſicht kann einem Vernünftigen aber doch nur einleuchten, daß unſere ganze Kunſt eben nichts werth iſt, weil ſie keine aus unſerem wirklichen Weſen und in harmoniſch ergänzender Zuſammenwirkung mit der uns umgebenden klimatiſchen Natur hervorgegangen iſt; keineswegs iſt jedoch damit bewieſen, daß in unſerem Klima eine unſeren wahren menſchlichen Bedürfniſſen entſprechende Kunſt nicht ſich entfalten könnte, denn wir ſind ja noch gar nicht dazugekommen, ungeſtört nach unſerem gemeinſchaftlichen Bedürfniſſe uns künſtleriſch zu entwickeln!

Der Hinblick auf unſere Kunſt lehrt uns alſo, daß wir durchaus nicht unter der Einwirkung der klimatiſchen Natur, ſondern der von dieſer Natur gänzlich abliegenden Geſchichte ſtehen. Daß unſere heutige Geſchichte von denſelben Menſchen gemacht wird, die einſt auch das griechiſche Kunſtwerk hervorbrachten, davon haben wir uns nun ganz deutlich zu überzeugen und eben nur zu erforſchen, was dieſe Menſchen ſo grundverſchieden gemacht hat, daß Jene Werke der Kunſt, wir nur Waaren luxuriöſer Induſtrie ſchufen. Dann aber werden wir auch erkennen, wie unſer Weſen im Grunde doch wieder ein gemeinſchaftliches iſt, wie unſere Ausgangspunkte zwar ganz verſchieden ſind, die Endpunkte aber, wenn auch ebenfalls verändert, doch wieder zuſammenfallen müſſen. Der Grieche, aus dem Schooße der Natur hervorgehend, gelangte zur Kunſt, als er ſich von dem unmittelbaren Einfluſſe der Natur unabhängig gemacht hatte; wir, von der Natur gewaltſam abgelenkt, und aus der Dreſſur einer himmliſchen und juriſtiſchen Civiliſation hervorgegangen, werden erſt zur Kunſt gelangen, wenn wir dieſer Civiliſation vollſtändig den Rücken kehren und mit Bewußtſein uns wieder in die Arme der Natur werfen.

Nicht der Betrachtung der klimatiſchen Natur, ſondern des Menſchen, des einzigen Schöpfers der Kunſt, haben wir uns daher zuzuwenden, um genau zu erkennen, was dieſen heutigen europäiſchen Menſchen kunſtunfähig gemacht hat, und als dieſe übel einwirkende Macht erkennen wir dann mit voller Beſtimmtheit unſere, gegen alles Klima ganz gleichgültige Civiliſation. Nicht unſere klimatiſche

Natur hat die übermüthig kräftigen Völker des Nordens, die einſt die römiſche Welt zertrümmerten, zu knechtiſchen, ſtumpfſinnigen, blödblickenden, ſchwachnervigen, häßlichen und unſauberen Menſchenkrüppeln herabgebracht, — nicht ſie hat aus den uns unerkennbaren, frohen, thatenluſtigen, ſelbſtvertrauenden Heldengeſchlechtern unſere hypochondriſchen, feigen und kriechenden Staatsbürgerſchaften gemacht, — nicht ſie hat aus dem geſundheitſtrahlenden Germanen unſeren ſkrophulöſen, aus Haut und Knochen gewebten Leineweber, aus jenem Siegfried einen Gottlieb, aus Speerſchwingern Dütendreher, Hofräthe und Herrjeſusmänner zu Stande gebracht, — ſondern der Ruhm dieſes glorreichen Werkes gehört unſerer pfäffiſchen Pandektencivilisation mit all' ihren herrlichen Reſultaten, unter denen, neben unſerer Induſtrie, auch unſere unwürdige, Herz und Geiſt verkümmernde Kunſt ihren Ehrenplatz einnimmt, und welche ſchnurgerade aus jener, unſerer Natur ganz fremden Civiliſation, nicht aber aus der Nothwendigkeit dieſer Natur herzuleiten ſind.

Nicht jener Civiliſation, ſondern der zukünftigen, unſerer klimatiſchen Natur im richtigen Verhältniſſe entſprechenden, wirklichen und wahren Kultur wird demnach aber auch erſt das Kunſtwerk entblühen, dem jetzt Luft und Athem verſagt iſt, und auf deſſen eigenthümliche Beſchaffenheit wir gar nicht eher Schlüſſe zu ziehen vermögen, als bis wir Menſchen, die Schöpfer dieſes Kunſtwerkes, uns nicht im vernünftigen Einklange mit dieſer Natur entwickelt denken können.

Aus dem Kerne unſerer Geſchichte haben wir daher für jetzt auf unſere Zukunft zu ſchließen; aus dem Weſen der Menſchen, wie ſie ſich in der Geſchichte nur unter dem allerbedingteſten Einfluſſe der Natur zu freier Selbſtbeſtimmung herausarbeiten, haben wir zu forſchen, wie dieſe freien, wahrhaftigen Menſchen der Zukunft ſich in der Kunſt zur Natur verhalten werden.

Welcher iſt nun der Kern dieſer Geſchichte?

Gewiß fehlen wir nicht, wenn wir in Kürze ihn ſo bezeichnen: —

Im Griechenthume entwickelt ſich der Menſch zur vollen, bewußten Selbſtunterſcheidung von der Natur: das künſtleriſche Monument, in welchem dieſer ſelbſtbewußte Menſch ſich vergegenſtändlichte, iſt die farbloſe Marmorſtatue, — der in Stein ausgeſprochene Begriff der reinen menſchlichen Form, welchen die Philoſophie wiederum vom Steine ab- und in die reine Abſtraktion des menſchlichen Weſens auflöſte. Dieſem einſamen, endlich nur noch im Begriffe exiſtirenden Menſchen, in welchem — bei ſinnlich unvorhandener Gemeinſamkeit der Gattung — das Weſen der reinen Perſönlichkeit als Weſen der Gattung vorgeſtellt war, goß das populäre Chriſtenthum den Lebenshauch leidenſchaftlicher Herzensſehnſucht ein. Der Irrthum des Philoſophen ward zum Wahnſinn der Maſſe; der Schauplatz ſeiner Raſerei iſt das Mittelalter: auf ihm ſehen wir den von der Natur losgelöſten Menſchen, ſein perſönliches egoiſtiſches, und als ſolches ohnmächtiges, Weſen für das Weſen der menſchlichen Gattung haltend, mit Gier und Haſt durch phyſiſche und moraliſche Selbſtverſtümmelung ſeiner Erlöſung in Gott nachjagen, unter welchem er das in Wahrheit vollkommene Weſen der menſchlichen Gattung und der Natur nach unwillkürlichem Irrthume begriff. Als einzig mögliche wahre, daher auch unbewußt, und endlich bewußt, erſtrebte Erlöſung aus dieſem Zuſtande der Unſeligkeit, erkennen wir nun das Aufgehen des egoiſtiſchen Weſens des Individuums in das gemeinſame Weſen der menſchlichen Gattung, die Verſinnlichung des abſtrakten Begriffes des Menſchen in dem wirklichen, wahren und beſeligenden Gemeinweſen der Menſchen. War ſomit der Kern der aſiatiſchen, bis zum Abſchluſſe der griechiſchen, Geſchichte das aus der Natur herauswachſende Weſen des Menſchen, ſo iſt der Kern der neueren europäiſchen Geſchichte die Auflöſung dieſes Begriffes in die Wirklichkeit der Menſchen.

Den Menſchen nun, die ſich als Gattung einig und allvermögend wiſſen, ſtellt ſich aber auch nicht mehr dieſe oder jene beſondere klimatiſche Naturbeſchaffenheit als bedingende Schranke entgegen: ihnen, als einiger Gattung, ſetzt nur die ebenfalls einige, geſammte Natur der

Erde eine Schranke. Dieſer ganzen Erdnatur, wie ſie im Zuſammenhange mit dem ganzen Weltall von ihnen erkannt worden iſt, wenden ſich nun die gemeinſamen Menſchen der Zukunft zu, nicht aber mehr als zu ihrer Schranke — wie dem getrennten Egoiſten ſeine beſondere Naturumgebung erſchien, — ſondern als zu der Bedingung ihres Daſeins, Lebens und Schaffens.

Erſt in dieſem großen, beglückenden Zuſammenhange werden wir zu wahrer künſtleriſcher Schöpferkraft gelangen; erſt wenn die Künſtler vorhanden ſind, wird auch die Kunſt vorhanden ſein. Dieſe Künſtler ſind aber die Menſchen, nicht Bäume, Wäſſer oder Himmelsſtriche. Dieſe gemeinſamen künſtleriſchen Menſchen werden im Einklange, zur Ergänzung und zum harmoniſchen Abſchluſſe mit der gemeinſamen Natur ihre Kunſtwerke ſchaffen, und zwar gerade nach der Beſchaffenheit und Eigenthümlichkeit, die das beſondere Bedürfniß der beſonderen Eigenthümlichkeit der Natur gegenüber hervorruft und bedingt, von der Grundlage dieſer Beſonderheit aber bis zum gemeinſamen Abſchluſſe mit der gemeinſamen Natur — als zu ihrer höchſten Fülle — vorſchreitend.

Ehe jedoch die Menſchen nicht wieder aus Bedürfniß Kunſtwerke ſchaffen, ſondern wie jetzt aus Luxus und Willkür, werden ſie auch nicht wiſſen, ihre Werke mit der Natur in nothwendigen Einklang zu ſetzen: ſchaffen ſie aber aus Bedürfniß — und das wahre Bedürfniß der Kunſt kann nur ein gemeinſames ſein —, ſo wird kein Klima der Erde, das überhaupt den Menſchen zuläßt, ſie für das Kunſtwerk behindern, im Gegentheil, die Sprödigkeit der klimatiſchen Natur wird ihren reinmenſchlichen Kunſteifer nur fördern.

Der Einwurf dagegen, daß ſelbſt zur Erzeugung des Kunſtbedürfniſſes beſonders begünſtigende klimatiſche Einwirkungen — wie joniſcher Himmel — nothwendig ſeien, iſt in dem Sinne, in dem er heut' zu Tage hervorgebracht wird, bornirt oder heuchleriſch, und ſeinem Inhalte nach unmenſchlich. Überall, wo das Klima nicht verwehrt, daß es ſtarke und freie Menſchen giebt, wird es auch nicht hindern, daß dieſe Menſchen ſchön ſeien und das Bedürfniß der Kunſt empfinden. Das Fatum des Klima's iſt nur da wirklich anzuerkennen, wo es durch die Unbezwingbarkeit ſeines Einfluſſes den Menſchen gar nicht aufkommen, ſondern nur das menſchliche *Thier* vegetiren läßt: auch dieſe Thiere werden einſt im Fortſchritte der wahren Kultur verſchwinden, wie ihrer ſo viele Arten ſchon jetzt verſchwunden, oder durch Austauſch des Klima's und Vermiſchung der Arten zum normalen Menſchen herangewachſen ſind. Wo aber, wie geſagt, die Menſchen bis zur Überwindung ihrer Abhängigkeit von der klimatiſchen Natur gelangen, werden ſie, in immer ausgedehnterer *geſchichtlicher* Berührung mit allen, zu gleicher Unabhängigkeit gelangten Menſchen, nothwendig auch bis zur Überwindung jeder Abhängigkeit von denjenigen Bedrückungen fortſchreiten, welche als Ergebniſſe irrthümlicher Vorſtellungen aus den Zeiten jenes Befreiungskampfes von der Natur ihnen verblieben, und als hemmende Autoritätsgewalten das religiöſe wie politiſche Gewiſſen der Menſchheit beherrſchten. Das gemeinſame religiöſe Bewußtſein jener Menſchen der Zukunft muß daher nothwendig dieſen Ausdruck gewinnen:

> Es giebt keine höhere *Kraft* als die *gemeinſchaftliche* der *Menſchen*; es giebt nichts *Liebenswertheres* als die *gemeinſchaftlichen Menſchen*.
>
> Nur durch die *höchſte Liebeskraft* gelangen wir aber zur *wahren Freiheit*, denn es giebt keine wahre Freiheit als die *allen Menſchen gemeinſchaftliche*.

Die Mittlerin zwiſchen Kraft und Freiheit, die Erlöſerin, ohne welche die Kraft Rohheit, die Freiheit aber Willkür bleibt, iſt ſomit — *die Liebe*; nicht jedoch jene geoffenbarte, von oben herein uns verkündete, gelehrte und anbefohlene, — deßhalb auch nie wirklich gewordene — wie die chriſtliche, ſondern die *Liebe*, die aus der *Kraft* der unentſtellten, wirklichen menſchlichen Natur hervorgeht; die in ihrem Urſprunge nichts anderes als die thätigſte Lebensäußerung dieſer Natur iſt, die ſich in reiner Freude am ſinnlichen Daſein ausſpricht, und, von der Geſchlechtsliebe ausgehend, durch die Kindes-, Bruder- und Freundesliebe *bis zur allgemeinen Menſchenliebe fortſchreitet*.

Dieſe Liebe iſt denn auch die Grundlage aller wahren Kunſt, denn nur durch ſie entſproßt die natürliche Blüthe der *Schönheit* dem Leben. Auch die Schönheit iſt uns jetzt nur ein abſtrakter Begriff, und zwar nicht einmal ein vom wirklichen Leben, ſondern von der *erlernten* griechiſchen Kunſt, abgezogener Begriff. Was nur in der Freude und mit dem Verlangen aller Sinne empfunden und gefühlt werden kann, das iſt zum Gegenſtand der Spekulation in der Äſthetik geworden, und der Definition des Metaphyſikers gegenüber, ſeufzt unſer moderner Kunſtgelehrter wiederum nach joniſchen Himmelsſtrichen, unter denen (ſeinem Bedünken nach) einzig die Schönheit gedeihen konnte. Wiederum hat er unwillkürlich nur das einzig uns verbliebene, matt verblichene Verbindungsband der griechiſchen Kunſt mit unſerer Zeit, die *bildende* Kunſt, vor Augen, und namentlich auch das natürliche Material, aus dem ſie bildete: er vergißt ſomit wiederum, daß der Bildner jener Statuen zuerſt und vor allem künſtleriſcher *Menſch* war, und daß er in jenen Werken nur das *wirkliche* Kunſtwerk *nachahmte*, welches er an und mit ſeinem eigenen, warmen, lebendigen Leibe *ausgeführt* hatte. Die Schönheit, welcher der Bildner endlich marmorne Monumente ſetzte, hatte er zuvor mit höchſter Freude der Sinne wirklich *empfunden* und *genoſſen*; dieſer Genuß war ihm ein unwillkürliches *Bedürfniß* geweſen, und dieſes Bedürfniß war kein anderes als — *die Liebe*. Wie hoch ſich dieſes Liebesbedürfniß bei dem beſonderen Volke der Hellenen ſteigern konnte, dieß erfahren wir aus dem Gange ſeiner geſchichtlichen Entwickelung: es blieb — weil es eben nur das Bedürfniß eines beſonderen Volkes war — im Egoismus haften, und konnte daher ſeine Kraft endlich nur gewiſſermaßen muthwillig vergeuden, um nach dieſer Vergeudung, durch Gegenliebe nicht erneuert, in philoſophiſcher Abſtraktion zu erſterben. Ermeſſen wir nun dagegen, welcher der unwillkürliche Drang der geſchichtlichen Menſchen der Gegenwart iſt, — erkennen wir, daß ſie ihre Erlöſung nur durch die Verwirklichung Gottes in der ſinnlichen Wahrheit der menſchlichen Gattung erreichen können, — daß ihr inbrünſtigſtes Bedürfniß ſich nur in der allgemeinen Menſchenliebe zu ſtillen vermag, und daß ſie mit unfehlbarer Nothwendigkeit zu dieſer Befriedigung gelangen müſſen, — ſo haben wir mit voller Sicherheit auch auf ein zukünftiges Lebenselement zu ſchließen, in welchem die Liebe, ihr Bedürfniß bis in die weiteſten Kreiſe der Allmenſchlichkeit ausdehnend, ganz ungeahnte Werke ſchaffen muß, die, von dem unerhört mannigfaltigſten, aber wirklich empfundenen und lebendigen Schönheitsgefühle gebildet, jene uns verbliebenen Reſte griechiſcher Kunſt zum unbeachtungswerthen Spielkram für läppiſche Kinder machen müſſen.

Schließen wir demnach alſo: —

Was der Menſch liebt, das gilt ihm für ſchön; was kräftige, freie Menſchen, die in der Gemeinſchaftlichkeit ganz das ſind, was ſie ihrem Weſen nach ſein können, gemeinſchaftlich lieben, das iſt aber wirklich ſchön: keinen anderen natürlichen Maaßſtab giebt es für die wirkliche — nicht eingebildete — Schönheit. In der Freude an dieſer Schönheit werden die zukünftigen Menſchen Kunſtwerke ſchaffen, wie ſie zur Befriedigung ihres unendlich geſteigerten Bedürfniſſes ſie werden ſchaffen müſſen. Überall, und in jedem Klima, werden dieſe Werke gerade ſo beſchaffen ſein, wie ſie dem rein menſchlichen Bedürfniſſe der klimatiſchen Natur gegenüber zu entſprechen haben: ſie werden deßhalb ſchön und vollkommen ſein, weil ſich das höchſte Bedürfniß des Menſchen in ihnen befriedigt. Im ſchrankenloſen Verkehr der zukünftigen Menſchen werden ſich aber alle die individuellen Eigenthümlichkeiten, wie ſie dem menſchlichen Bedürfniſſe nach der Beſonderheit des Klima's entſprungen ſind, — ſobald ſie ſich zur Höhe des allgemein Menſchlichen, daher allgemein Verſtändlichen, erhoben haben —, gegenſeitig anregend und befruchtend mittheilen, und in dieſem Austauſche zu gemeinſamen, allmenſchlichen Kunſtwerken heranblühen, von deren Fülle und Herrlichkeit unſer, heute noch ſo beſchränkter, ewig nur am Alten und Todten klebender Kunſtverſtand ſich gar keine Vorſtellung zu machen vermag.

Muß nun, um ſolches Werk der Zukunft zu ermöglichen, die Erde die Menſchen wieder in ihren Schooß nehmen und, mit ſich ſelbſt, ſie neu gebären?

Wahrlich! damit würde ſie uns einen argen Streich ſpielen, — denn gewiß würde dann die Erdnatur nur alle die Bedingungen vernichten, die gerade ſo, wie ſie jetzt vorhanden ſind, uns, bei richtigem Verſtändniß, die Nothwendigkeit einer Geſtaltung der menſchlichen Zukunft zeigen, wie wir ſie hier angedeutet haben. Denn nicht eher faſſen wir Hoffnung, Muth und zuverſichtlichen Glauben an die Zukunft, als bis wir uns überzeugen, daß die Erfüllung unſerer Geiſteswünſche nicht von der früheren irrigen Vorausſetzung abhängt, die Menſchen hätten nöthig ſo zu ſein, wie ſie unſeren willkürlichen, immer nur von der Vergangenheit abſtrahirten, Begriffen nach ſein *ſollten*, ſondern von dem Wiſſen, daß ſie gerade nur ſo zu ſein brauchen, wie ſie ihrer Natur nach ſein *können*, und *deßhalb* ſein *ſollen* und — *werden*. Nicht *Engel*, ſondern eben *Menſchen*!

Das *Klima*, von dem als grundbedingend für die Kunſt hier vernünftiger Weiſe allein nur die Rede ſein kann, iſt daher:

Das wirkliche — nicht eingebildete — Weſen der menſchlichen Gattung.

Oper und Drama.

Vorwort zur erſten Auflage.

Ein Freund theilte mir mit, daß ich mit dem bisherigen Ausſpruche meiner Anſichten über die Kunſt bei Vielen weniger dadurch Ärgerniß erregt hätte, daß ich den Grund der Unfruchtbarkeit unſeres jetzigen Kunſtſchaffens aufzudecken mich bemühte, als dadurch, daß ich die Bedingungen künftiger Fruchtbarkeit deſſelben zu bezeichnen ſtrebte. Nichts kann unſere Zuſtände treffender charakteriſiren, als dieſe gemachte Wahrnehmung. Wir fühlen Alle, daß wir nicht das Rechte thun, und ſtellen dieß ſomit auch nicht in Abrede, wenn es uns deutlich geſagt wird; nur wenn uns gezeigt wird, wie wir das Rechte thun könnten und daß dieſes Rechte keinesweges etwas Menſchenunmögliches, ſondern ein ſehr wohl Mögliches, und in Zukunft ſogar Nothwendiges ſei, fühlen wir uns verletzt, weil uns dann, müßten wir jene Möglichkeit einräumen, der entſchuldigende Grund für das Beharren in unfruchtbaren Zuſtänden benommen wäre; denn uns iſt wohl ſo viel Ehrgefühl anerzogen, nicht träge und feig erſcheinen zu wollen, wohl aber mangelt es uns an dem natürlichen Stachel der Ehre zu Thätigkeit und Muth. — Auch dieß Ärgerniß werde ich durch die vorliegende Schrift wieder hervorrufen müſſen, und zwar um ſo mehr, als ich mich bemühe, in ihr nicht nur allgemeinhin — wie es in meinem „Kunſtwerke der Zukunft“ geſchah —, ſondern mit genauem Eingehen auf das Beſondere die Möglichkeit und Nothwendigkeit eines gedeihlicheren Kunſtſchaffens im Gebiete der Dichtkunſt und Muſik nachzuweiſen.

Faſt muß ich aber fürchten, daß ein anderes Ärgerniß dießmal überwiegen werde, und zwar das, welches ich in der Darlegung der Unwürdigkeit unſerer modernen Opernzuſtände gebe. Viele, die es ſelbſt gut mit mir meinen, werden es nicht begreifen können, wie ich es vor mir ſelbſt vermochte, eine berühmte Perſönlichkeit unſerer heutigen Opernkomponiſtenwelt auf das Schonungsloſeſte anzugreifen, und dieß in der Stellung als Opernkomponiſt, in der ich ſelbſt mich befinde und den Vorwurf des unbezähmteſten Neides leicht auf mich ziehen müßte.

Ich läugne nicht, daß ich lange mit mir gekämpft habe, ehe ich mich zu dem, was ich that, und wie ich es that, entſchloß. Ich habe Alles, was in dieſem Angriffe enthalten war, jede Wendung des zu Sagenden, jeden Ausdruck, nach der Abfaſſung ruhig überleſen und genau erwogen, ob ich es ſo der Öffentlichkeit übergeben ſollte, — bis ich mich endlich davon überzeugte, daß ich — bei meiner haarſcharf beſtimmten Anſicht von der wichtigen Sache, um die es ſich handelt — nur feig und unwürdig ſelbſtbeſorgt ſein würde, wenn ich mich über jene glänzendſte Erſcheinung der modernen Opernkompoſitionswelt nicht gerade ſo ausſpräche, als ich es that. Was ich von ihr ſage, darüber iſt unter den meiſten ehrlichen Künſtlern längſt kein Zweifel mehr: nicht aber der verſteckte Groll, ſondern eine offen erklärte und beſtimmt motivirte Feindſchaft iſt fruchtbar; denn ſie bringt die nöthige Erſchütterung hervor, die die Elemente reinigt, das Lautere vom Unlauteren ſondert, und ſichtet, was zu ſichten iſt. Nicht aber dieſe Feindſchaft bloß um ihrer ſelbſt willen zu erheben war meine Abſicht, ſondern ich *mußte* ſie erheben, da ich nach meinen bisher nur allgemeinhin ausgeſprochenen Anſichten jetzt noch die Nothwendigkeit fühlte, mich genau und beſtimmt im Beſonderen kundzugeben, denn es liegt mir daran, nicht nur anzuregen, ſondern mich auch vollkommen verſtändlich zu machen. Um mich verſtändlich zu machen, mußte ich auf die bezeichnendſten Erſcheinungen unſerer Kunſt mit dem Finger hinweiſen; dieſen Finger konnte ich aber nicht wieder einziehen und mit der geballten Fauſt in die Taſche ſtecken, ſobald diejenige Erſcheinung ſich zeigte, an der ſich uns ein nothwendig zu löſender Irrthum in der Kunſt am erſichtlichſten darſtellt, und die, je glänzender ſie ſich zeigt, deſto mehr das befangene Auge blendet, das vollkommen klar ſehen muß, wenn es nicht vollſtändig erblinden ſoll. Wäre ich ſomit in der einzigen Rückſicht für dieſe eine Perſönlichkeit befangen geblieben, ſo konnte ich die vorliegende Arbeit, zu der ich mich, meiner Überzeugung nach, verpflichtet fühlte, entweder gar nicht unternehmen, oder ich mußte ihre Wirkung abſichtlich verſtümmeln; denn ich hätte das Erſichtlichſte und für das genaue Erſehen Nothwendigſte mit Bewußtſein verhüllen müſſen.

Welches nun auch das Urtheil über meine Arbeit ſein werde, Eines wird ein Jeder, auch der Feindgeſinnteſte, zugeſtehen müſſen, und das iſt der Ernſt meiner Abſicht. Wem ich dieſen Ernſt durch das Umfaſſende meiner Darſtellung mitzutheilen vermag, der wird mich für jenen Angriff nicht nur entſchuldigen, ſondern er wird auch begreifen, daß ich ihn weder aus Leichtſinn, noch weniger aber aus Neid unternommen habe; er wird mich auch darin rechtfertigen, daß ich bei der Darſtellung des Widerlichen in unſeren Kunſterſcheinungen den Ernſt vorübergehend mit der Heiterkeit der Ironie vertauſchte, die uns ja einzig den Anblick des Widerwärtigen erträglich machen kann, während ſie auf der anderen Seite immer noch am mindeſten verletzt.

Selbſt von jener künſtleriſchen Perſönlichkeit hatte ich aber nur die Seite anzugreifen, mit der ſie unſeren öffentlichen Kunſtzuſtänden zugekehrt iſt: erſt nachdem ich ſie mir nur von dieſer Seite her vor die Augen ſtellte, vermochte ich meinem Blicke, wie es hier nöthig war, gänzlich die andere Seite zu verbergen, mit der ſie Beziehungen zugekehrt ſteht, in denen auch ich einſt mit ihr mich berührte, die von der künſtleriſchen Öffentlichkeit aber ſo vollkommen abgewandt liegen, daß ſie nicht vor dieſe zu ziehen ſind, — ſelbſt wenn es mich faſt dazu drängte, zu geſtehen, wie auch ich mich einſt irrte, — ein Geſtändniß, das ich gern und unumwunden leiſte, ſobald ich mich meines Irrthumes bewußt geworden bin.

Konnte ich mich nun hierbei vor meinem Gewiſſen rechtfertigen, ſo hatte ich die Einwürfe der Klugheit um ſo weniger zu beachten, als ich mir vollkommen darüber klar ſein muß, daß ich von da an, wo ich in meinen künſtleriſchen Arbeiten die Richtung einſchlug, die ich mit dem vorliegenden Buche als Schriftſteller vertrete, vor unſeren öffentlichen Kunſtzuſtänden in die Ächtung verfiel, in der ich mich heute politiſch und künſtleriſch zugleich befinde, und aus der ich ganz gewiß nicht als Einzelner erlöſt werden kann. —

Aber ein ganz anderer Vorwurf könnte mir noch von Denen gemacht werden, die Das, was ich angreife, in ſeiner Richtigkeit für ſo ausgemacht halten, daß es ſich nicht der Mühe eines ſo umſtändlichen Angriffes verlohne. Dieſe haben durchaus Unrecht. Was ſie wiſſen, wiſſen nur Wenige; was dieſe Wenigen aber wiſſen, das wollen wiederum die Meiſten von ihnen nicht wiſſen. Das Gefährlichſte iſt die Halbheit, die überall ausgebreitet iſt, jedes Kunſtſchaffen und jedes Urtheil befangen hält. Ich mußte mich aber im Beſonderen ſcharf und beſtimmt auch nach dieſer Seite hin ausſprechen, weil es mir eben nicht ſowohl an dem Angriffe lag, als an dem Nachweiſe der künſtleriſchen Möglichkeiten, die ſich deutlich erſt darſtellen können, wenn wir auf einen Boden treten, von dem die Halbheit gänzlich verjagt iſt. Wer aber die künſtleriſche Erſcheinung, die heut' zu Tage den öffentlichen Geſchmack beherrſcht, für eine zufällige, zu überſehende, hält, der iſt im Grunde ganz in demſelben Irrthume befangen, aus welchem jene Erſcheinung in Wahrheit ſich herleitet, — und dieß eben zu zeigen, war die nächſte Abſicht meiner vorliegenden Arbeit, deren weitere Abſicht von Denen gar nicht gefaßt werden kann, die ſich zuvor nicht über die Natur jenes Irrthumes vollſtändig aufgeklärt haben.

Hoffnung, ſo verſtanden zu werden, wie ich es wünſche, habe ich nur bei Denen, die den Muth haben, jedes Vorurtheil zu brechen. Möge ſie mir bei Vielen erfüllt werden!

Zürich, im Januar 1851.

Einleitung.

Keine Erſcheinung kann ihrem Weſen nach eher vollſtändig begriffen werden, als bis ſie ſelbſt zur vollſten Thatſache geworden iſt; ein Irrthum wird nicht eher gelöſt, als bis alle Möglichkeiten ſeines Beſtehens erſchöpft, alle Wege, innerhalb dieſes Beſtehens zur Befriedigung des nothwendigen Bedürfniſſes zu gelangen, verſucht und ausgemeſſen worden ſind.

Als ein unnatürliches und nichtiges konnte uns das Weſen der Oper erſt klar werden, als die Unnatur und Nichtigkeit in ihr zur offenbarſten und widerwärtigſten Erſcheinung kam; der Irrthum, welcher der Entwickelung dieſer muſikaliſchen Kunſtform zu Grunde liegt, konnte uns erſt einleuchten, als die edelſten Genies mit Aufwand ihrer ganzen künſtleriſchen Lebenskraft alle Gänge ſeines Labyrinthes durchforſcht, nirgend aber den Ausweg, überall nur den Rückweg zum Ausgangspunkte des Irrthumes fanden, — bis dieſes Labyrinth endlich zum bergenden Narrenhauſe für allen Wahnſinn der Welt wurde.

Die Wirkſamkeit der modernen Oper, in ihrer Stellung zur Öffentlichkeit, iſt ehrliebenden Künſtlern bereits ſeit lange ein

Gegenſtand des tiefſten und heftigſten Widerwillens geworden; ſie klagten aber nur die Verderbtheit des Geſchmackes und die Frivolität derjenigen Künſtler, die ſie ausbeuteten, an, ohne darauf zu verfallen, daß jene Verderbtheit eine ganz natürliche, und dieſe Frivolität demnach eine ganz nothwendige Erſcheinung war. Wenn die *Kritik* das wäre, was ſie ſich meiſtens einbildet zu ſein, ſo müßte ſie längſt das Räthſel des Irrthumes gelöſt und den Widerwillen des ehrlichen Künſtlers gründlich gerechtfertigt haben. Statt deſſen hat auch ſie nur den Inſtinkt dieſes Widerwillens empfunden, an die Löſung des Räthſels aber ebenſo befangen nur herangetappt, als der Künſtler ſelbſt innerhalb des Irrthumes nach Ausweggängen ſich bewegte.

Das große Übel für die Kritik liegt hierbei in ihrem Weſen ſelbſt. Der Kritiker fühlt in ſich nicht die drängende Nothwendigkeit, die den Künſtler ſelbſt zu der begeiſterten Hartnäckigkeit treibt, in der er endlich ausruft: *ſo iſt es und nicht anders!* Der Kritiker, will er hierin dem Künſtler nachahmen, kann nur in den widerlichen Fehler der Anmaßung verfallen, d. h. des zuverſichtlich gegebenen Ausſpruches irgend einer Anſicht von der Sache, in der er nicht mit künſtleriſchem Inſtinkte empfindet, ſondern über die er mit bloß äſthetiſcher Willkür Meinungen äußert, an deren Geltendmachung ihm vom Standpunkte der abſtrakten Wiſſenſchaft aus liegt. Erkennt nun der Kritiker ſeine *richtige* Stellung zur künſtleriſchen Erſcheinungswelt, ſo fühlt er ſich zu jener Scheu und Vorſicht angehalten, in der er immer nur Erſcheinungen zuſammenſtellt und das Zuſammengeſtellte wieder neuer Forſchung übergiebt, nie aber das entſcheidende Wort mit enthuſiaſtiſcher Beſtimmtheit auszuſprechen wagt. Die Kritik lebt ſomit vom „allmählichen" Fortſchritte, d. h. der ewigen *Unterhaltung* des Irrthumes; ſie fühlt, wird der Irrthum gründlich gebrochen, ſo tritt dann die wahre, nackte Wirklichkeit ein, die Wirklichkeit, an der man ſich nur noch erfreuen, über die man aber unmöglich mehr kritiſiren kann, — gerade wie der Liebende in der Erregtheit der Liebesempfindung ganz gewiß nicht dazu kommt, über das Weſen und den

Gegenſtand ſeiner Liebe nachzudenken. An dieſem vollen Erfülltſein von dem Weſen der Kunſt muß es der Kritik, ſo lange ſie beſteht und beſtehen kann, ewig gebrechen; ſie kann nie ganz bei ihrem Gegenſtande ſein, mit einer vollen Hälfte muß ſie ſich immer abwenden, und zwar mit der Hälfte, die ihr eigenes Weſen iſt. Die Kritik lebt vom „Doch“ und „Aber“. Verſenkte ſie ſich ganz auf den Grund der Erſcheinungen, ſo müßte ſie mit Beſtimmtheit nur dieß Eine ausſprechen können, eben den erkannten Grund, — vorausgeſetzt, daß der Kritiker überhaupt die nöthige Fähigkeit, d. h. Liebe zu dem Gegenſtande, habe: dieß Eine iſt aber gemeinhin der Art, daß, mit Beſtimmtheit ausgeſprochen, es alle weitere Kritik geradezu unmöglich machen müßte. So hält ſie ſich vorſichtig, um ihres Lebens willen, immer nur an die Oberfläche der Erſcheinung, ermißt ihre Wirkung, wird bedenklich, und — ſiehe da! — das feige, unmännliche „Jedoch“ iſt da, die Möglichkeit unendlicher Unbeſtimmtheit und Kritik iſt von Neuem gewonnen!

Und doch haben wir jetzt Alle Hand an die Kritik zu legen; denn durch ſie allein kann der, durch die Erſcheinungen enthüllte, Irrthum einer Kunſtrichtung uns zum Bewußtſein kommen; nur aber durch das Wiſſen von einem Irrthume werden wir ſeiner ledig. Hatten die Künſtler unbewußt dieſen Irrthum genährt und endlich bis zur Höhe ſeiner ferneren Unmöglichkeit geſteigert, ſo müſſen ſie, um ihn vollkommen zu überwinden, eine letzte männliche Anſtrengung machen, ſelbſt Kritik zu üben; ſo vernichten ſie den Irrthum und heben die Kritik zugleich auf, um von da ab wieder, und zwar erſt wirklich, Künſtler zu werden, die ſorgenlos dem Drange ihrer Begeiſterung ſich überlaſſen können, unbekümmert um alle äſthetiſche Definition ihres Vorhabens. Der Augenblick, der dieſe Anſtrengung gebieteriſch fordert, iſt aber jetzt erſchienen: wir müſſen thun, was wir nicht laſſen dürfen, wenn wir nicht in verächtlichem Blödſinn zu Grunde gehen wollen. —

Welcher iſt nun der von uns Allen geahnte, noch nicht aber gewußte *Irrthum*? —

Ich habe die Arbeit eines tüchtigen und erfahrenen Kunſtkritikers vor mir, einen längeren Artikel in der Brockhaus'ſchen „Gegenwart": „Die moderne Oper". Der Verfaſſer ſtellt alle bezeichnenden Erſcheinungen der modernen Oper auf kenntnißvolle Weiſe zuſammen und lehrt an ihnen recht deutlich die ganze Geſchichte des Irrthumes und ſeiner Enthüllung; er bezeichnet dieſen Irrthum faſt mit dem Finger, enthüllt ihn faſt vor unſeren Augen, und fühlt ſich wieder ſo unvermögend, ſeinen Grund mit Beſtimmtheit auszuſprechen, daß er dagegen es vorziehen muß, auf dem Punkte des nothwendigen Ausſpruches angekommen, ſich in die allerirrigſten Darſtellungen der Erſcheinung ſelbſt zu verlieren, um ſo gewiſſermaßen den Spiegel wieder zu trüben, der bis dahin uns immer heller entgegenleuchtete. Er *weiß*, daß die Oper keinen geſchichtlichen (ſoll heißen: natürlichen) Urſprung hat, daß ſie nicht aus dem Volke, ſondern aus künſtleriſcher Willkür entſtanden iſt; er *erräth* den verderblichen Charakter dieſer Willkür ganz richtig, wenn er es als einen argen Misgriff der meiſten jetzt lebenden deutſchen und franzöſiſchen Operakomponiſten bezeichnet, „daß ſie auf dem Wege der *muſikaliſchen Charakteriſtik* Effekte anſtreben, die man allein durch das *verſtandesſcharfe Wort der dramatiſchen Dichtung* erreichen kann"; er kommt auf das wohlbegründete Bedenken hin, ob die Oper nicht wohl an ſich ein ganz widerſpruchvolles und unnatürliches Kunſtgenre ſei; er ſtellt in den Werken *Meyerbeer's* — allerdings hier faſt ſchon ohne Bewußtſein — dieſe Unnatur als bis auf die unſittlichſte Spitze getrieben dar, — und, ſtatt nun das Nothwendige, von Jedem faſt ſchon Gewußte, rund und kurz auszuſprechen, ſucht er plötzlich der Kritik ein ewiges Leben zu bewahren, indem er ſein Bedauern darüber ausſpricht, daß *Mendelsſohn's* früher Tod die *Löſung des Räthſels* verhindert, d. h. hinausgeſchoben hätte! — Was ſpricht der Kritiker mit dieſem

Bedauern aus? Doch nur die Annahme, daß Mendelsſohn, bei ſeiner feinen Intelligenz und ſeiner außerordentlichen muſikaliſchen Befähigung, entweder im Stande hätte ſein müſſen, eine Oper zu ſchreiben, in welcher die herausgeſtellten Widerſprüche dieſer Kunſtform glänzend widerlegt und ausgeſöhnt worden, oder aber dadurch, daß er trotz jener Intelligenz und Befähigung dieß nicht vermögend geweſen wäre, dieſe Widerſprüche endgültig bezeugt, das Genre ſomit als unnatürlich und nichtig dargeſtellt hätte? — Dieſe Darlegung glaubte der Kritiker alſo nur von dem Wollen einer beſonders befähigten — muſikaliſchen — Perſönlichkeit abhängig machen zu können? War *Mozart* ein geringerer Muſiker? Iſt es möglich, Vollendeteres zu finden, als jedes Stück ſeines „Don Juan“? Was aber hätte Mendelsſohn im glücklichſten Falle Anderes vermocht, als Nummer für Nummer Stücke zu liefern, die jenen Mozart'ſchen an Vollendung gleichkämen? Oder will der Kritiker etwas Anderes, will er mehr, als Mozart leiſtete? — In der That, das will er: *er will den großen, einheitvollen Bau des ganzen Drama's, er will — genau genommen — das Drama in ſeiner höchſten Fülle und Potenz.* An wen aber ſtellt er dieſe Forderung? *An den Muſiker!* — Den ganzen Gewinn ſeines einſichtsvollen Überblickes der Erſcheinungen der Oper, den feſten Knoten, zu dem er alle Fäden der Erkenntniß in ſeiner geſchickten Hand zuſammengefaßt hat, — läßt er ſchließlich fahren, und wirft Alles in das alte Chaos wieder zurück! Er will ſich ein Haus bauen laſſen, und wendet ſich an den Skulptor oder Tapezierer; der *Architekt*, der auch den Skulptor und Tapezierer, und ſonſt alle bei Herrichtung des Hauſes nöthigen Helfer mit in ſich begreift, weil er ihrer gemeinſamen Thätigkeit Zweck und Anordnung giebt, der fällt ihm nicht ein! — Er hatte das Räthſel ſelbſt gelöſt, aber nicht Tageshelle hatte ihm die Löſung gegeben, ſondern nur die Wirkung eines Blitzes in finſterer Nacht, nach deſſen Verſchwinden ihm plötzlich die Pfade nur noch unerkennbarer als vorher geworden ſind. So tappt er nun endlich in vollſter Finſterniß umher, und da, wo ſich der Irrthum in nackteſter Widerwärtigkeit und proſtituirteſter Blöße für den Handgriff erkenntlich hinſtellt, wie in der Meyerbeer'ſchen Oper, da glaubt der vollſtändig Geblendete plötzlich den hellen Ausweg zu erkennen: er ſtolpert und ſtrauchelt jeden Augenblick über Stock und Stein, bei jedem Taſten fühlt er ſich ekelhaft berührt, ſein Athem verſagt ihm bei ſtickend unnatürlicher Luft, die er einſaugen muß, — und doch glaubt er ſich auf dem richtigen, geſunden Wege zum Heile, weßhalb er ſich auch alle Mühe giebt, ſich über alles Das zu belügen, was ihm auf dieſem Wege eben hinderlich und von böſem Anzeichen iſt. — Und doch wandelt er, aber eben nur unbewußt, auf dem Wege des Heiles; dieſer iſt in Wirklichkeit der Weg aus dem Irrthume, ja, er iſt ſchon mehr, er iſt das Ende dieſes Weges, denn er iſt die in der höchſten Spitze des Irrthumes ausgeſprochene Vernichtung dieſes Irrthumes, und dieſe Vernichtung heißt hier: der offenkundige Tod der Oper, — der Tod, den Mendelsſohn's guter Engel beſiegelte, als er ſeinem Schützlinge zur rechten Zeit die Augen zudrückte! —

Daß die Löſung des Räthſels vor uns liegt, daß ſie in den Erſcheinungen klar und deutlich ausgeſprochen iſt, Kritiker wie Künſtler ſich aber von ihrer Erkenntniß willkürlich noch abwenden können, das iſt das wahrhaft Beklagenswerthe an unſerer Kunſtepoche. Seien wir noch ſo redlich bemüht, uns nur mit dem wahren Inhalte der Kunſt zu befaſſen, ziehen wir noch ſo ehrlich entrüſtet gegen die Lüge zu Felde, dennoch täuſchen wir uns über jenen Inhalt und kämpfen wir nur mit der Unkraft dieſer Täuſchung wieder gegen jene Lüge, ſobald wir über das Weſen der wirkungsreichſten Kunſtform, in der die Muſik ſich der Öffentlichkeit mittheilt, gefliſſentlich in demſelben Irrthume beharren, dem unwillkürlich dieſe Kunſtform entſprungen und dem jetzt allein ihre offenkundige Zerſplitterung, die Darlegung ihrer Nichtigkeit, zuzuſchreiben iſt. Es ſcheint mir faſt, als gehöre für Euch ein großer Muth und ein beſonders kühner Entſchluß dazu, jenen Irrthum einzugeſtehen und offen ausſprechen zu ſollen; es iſt mir, als fühltet Ihr das Schwinden aller Nothwendigkeit Eures jetzigen muſikaliſchen Kunſtproduzirens, ſobald Ihr den, in Wahrheit nothwendigen, Ausſpruch gethan hättet, zu dem Ihr Euch deßhalb nur mit dem höchſten Selbſtopfer anlaſſen könntet. Wiederum will es mich aber bedünken, als erfordere es weder der Kraft noch der Mühe, am allerwenigſten des Muthes und der Kühnheit, ſobald es ſich um nichts weiter handelt, als das Offenkundige, längſt Gefühlte, jetzt aber ganz unläugbar Gewordene einfach und ohne allen Aufwand von Staunen und Betroffenheit anzuerkennen. Faſt ſcheue ich mich, die kurze Formel der Aufdeckung des Irrthumes mit erhobener Stimme auszuſprechen, weil ich mich ſchämen möchte, etwas ſo Klares, Einfaches und in ſich ſelbſt Gewiſſes, daß meinem Bedünken nach alle Welt es längſt und beſtimmt gewußt haben muß, mit der Bedeutung einer wichtigen Neuigkeit kundzuthun. Wenn ich dieſe Formel nun dennoch mit ſtärkerer Betonung ausſpreche, wenn ich alſo erkläre, der Irrthum in dem Kunſtgenre der Oper beſtand darin,

> **daß ein Mittel des Ausdruckes (die Muſik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war,**

ſo geſchieht dieß keinesweges in dem eitlen Wahne, etwas Neues gefunden zu haben, ſondern in der Abſicht, den in dieſer Formel aufgedeckten Irrthum handgreiflich deutlich hinzuſtellen, um ſo gegen die unſelige Halbheit zu Felde zu ziehen, die ſich jetzt in Kunſt und Kritik bei uns ausgebreitet hat. Beleuchten wir mit der Zünde der in der Aufdeckung dieſes Irrthumes enthaltenen Wahrheit die Erſcheinungen unſerer Opern-Kunſt und Kritik, ſo müſſen wir mit Staunen erſehen, in welchem Labyrinthe des Wahnes wir beim Schaffen und Beurtheilen bisher uns bewegten; es muß uns erklärlich werden, warum nicht nur im Schaffen jedes begeiſterte Streben an den Klippen der Unmöglichkeit ſcheitern mußte, ſondern auch beim Beurtheilen die geſcheidteſten Köpfe ſelbſt in das Faſeln und Irrereden geriethen.

Sollte es zuvörderſt nöthig ſein, das Richtige in jener kundgegebenen Aufdeckung des Irrthumes im Kunſtgenre der Oper nachzuweiſen? Sollte es bezweifelt werden können, daß in der Oper wirklich die Muſik als Zweck, das Drama aber nur als Mittel verwandt worden ſei? Gewiß nicht. Der kürzeſte Überblick der geſchichtlichen Entwickelung der Oper belehrt uns hierüber ganz untrüglich; Jeder, der ſich um Darſtellung dieſer Entwickelung bemühte, deckte — durch ſeine bloße Geſchichtsarbeit — unwillkürlich die Wahrheit auf. Nicht aus den mittelalterlichen Volksſchauſpielen, in welchen wir die Spuren eines natürlichen Zuſammenwirkens der Tonkunſt mit der Dramatik finden, ging die Oper hervor; ſondern an den üppigen Höfen Italiens — merkwürdiger Weiſe des einzigen großen europäiſchen Kulturlandes, in welchem ſich das Drama nie zu irgend welcher Bedeutung entwickelte — fiel es vornehmen Leuten, die an Paleſtrina's Kirchenmuſik keinen Geſchmack mehr fanden, ein, ſich von Sängern, die bei Feſten ſie unterhalten ſollten, *Arien*, d. h. ihrer Wahrheit und Naivetät entkleidete Volksweiſen, vorſingen zu laſſen, denen man willkürliche, und aus Noth zu einem Anſcheine von dramatiſchem Zuſammenhang verbundene, Verstexte unterlegte. Dieſe *dramatiſche Kantate*, deren Inhalt auf Alles, nur nicht auf das Drama, abzielte, iſt die Mutter unſerer Oper, ja ſie iſt die Oper ſelbſt. Je weiter ſie ſich von dieſem Entſtehungspunkte aus entwickelte, je folgerechter ſich die, als nur noch rein muſikaliſch übriggebliebene, Form der Arie zur Unterlage für die Kehlfertigkeit der Sänger fortbildete, deſto klarer ſtellte ſich für den *Dichter*, der zur Hülfe bei dieſen muſikaliſchen Divertiſſements herbeigezogen wurde, die Aufgabe heraus, eine Dichtungsform herzurichten, die gerade zu weiter gar nichts dienen ſollte, als dem Bedürfniſſe des Sängers und der muſikaliſchen Arienform den nöthigen Wortversbedarf zu liefern. *Metaſtaſio's* großer Ruhm beſtand darin, daß er dem Muſiker nie die mindeſte Verlegenheit bereitete, vom dramatiſchen Standpunkte aus ihm nie eine ungewohnte Forderung ſtellte, und ſomit der allerergebenſte und verwendbarſte Diener dieſes Muſikers war. Hat ſich dieſes Verhältniß des Dichters zum Muſiker bis auf den heutigen Tag um ein Haar geändert? Wohl darin, was nach rein muſikaliſchem Dafürhalten heute für dramatiſch gilt und allerdings von der altitalieniſchen Oper ſich unterſcheidet, keinesweges aber darin, was das Charakteriſtiſche der Stellung ſelbſt betrifft. Als dieſes gilt heute wie vor 150 Jahren, daß der Dichter ſeine Inſpirationen vom Muſiker erhalte, daß er den Launen der Muſik lauſche, der Neigung des Muſikers ſich füge, den Stoff nach deſſen Geſchmacke wähle, ſeine Charaktere nach der, für die rein muſikaliſche Kombination erforderlichen, Stimmgattung der Sänger modele, dramatiſche Unterlagen für gewiſſe Tonſtückformen, in denen der Muſiker ſich ergehen und ausbreiten will, herbeiſchaffe, — kurz, daß er in ſeiner Unterordnung unter den Muſiker das Drama nur aus speziell muſikaliſchen Intentionen des Komponiſten heraus konſtruire, — oder, wenn er dieß Alles nicht wolle oder könne, ſich gefallen laſſe, für einen unbrauchbaren Operntextdichter angeſehen zu werden. — Iſt dieß wahr oder nicht? Ich zweifle, daß gegen dieſe Darſtellung das Mindeſte eingewendet werden könnte.

Die Abſicht der Oper lag alſo von je, und ſo auch heute, in der Muſik. Bloß um der Wirkſamkeit der Muſik Anhalt zu irgendwie gerechtfertigter Ausbreitung zu verſchaffen, wird die Abſicht des Drama's herbeigezogen, — natürlich aber nicht um die Abſicht der Muſik zu verdrängen, ſondern vielmehr ihr nur als Mittel zu dienen. Ohne Anſtand wird dieß auch von allen Seiten anerkannt; Niemand verſucht es auch nur, die bezeichnete Stellung des Drama's zur Muſik, des Dichters zum Tonkünſtler, zu läugnen: nur im Hinblick auf die ungemeine Verbreitung und Wirkungsfähigkeit der Oper hat man geglaubt, mit einer monſtröſen Erſcheinung ſich befreunden zu müſſen, ja ihr die Möglichkeit zuzuſprechen, in ihrer unnatürlichen Wirkſamkeit etwas Neues, ganz Unerhörtes, noch nie zuvor Geahntes zu leiſten, nämlich auf der Baſis der abſoluten Muſik das wirkliche Drama zu Stande zu bringen.

Wenn ich nun als Zweck dieſes Buches mir den zu führenden Beweis dafür geſetzt habe, daß allerdings aus dem Zuſammenwirken gerade unſerer Muſik mit der dramatiſchen Dichtkunſt dem Drama eine noch nie zuvor geahnte Bedeutung zu Theil werden könne und müſſe, ſo habe ich, zur Erreichung dieſes Zweckes, zunächſt mit der genauen Darlegung des unglaublichen Irrthumes zu beginnen, in dem Diejenigen befangen ſind, welche jene höhere Geſtaltung des Drama's durch das Weſen unſerer modernen Oper, alſo aus der naturwidrigen Stellung der Dichtkunſt zur Muſik, erwarten zu dürfen glauben.

Wenden wir unſere Betrachtung zuvörderſt daher ausſchließlich dem Weſen dieſer Oper zu!

Erſter Theil.

Die Oper und das Weſen der Muſik.

I.

Jedes Ding lebt und beſteht durch die innere Nothwendigkeit ſeines Weſens, durch das Bedürfniß ſeiner Natur. Es lag in der Natur der Tonkunſt, ſich zu einer Fähigkeit des mannigfaltigſten und beſtimmteſten Ausdruckes zu entwickeln, zu der ſie, wiewohl das Bedürfniß dazu in ihr lag, nie gelangt ſein würde, wenn ſie nicht in eine Stellung zur Dichtkunſt gedrängt worden wäre, in der ſie Anforderungen an ihr äußerſtes Vermögen entſprechen zu wollen ſich genöthigt ſah, ſelbſt wenn dieſe Anforderungen auf das ihr Unmögliche ſich richten mußten.

Nur in ſeiner Form kann ſich ein Weſen ausſprechen: ihre Formen verdankte die Tonkunſt dem Tanze und dem Liede. Dem bloßen Sprachdichter, der ſich zur Erhöhung des ihm zu Gebote ſtehenden Ausdruckes für das Drama der Muſik bedienen wollte, erſchien dieſe nur in jener beſchränkten Tanz- und Liedform, in welcher ſie ihm unmöglich die Fülle des Ausdruckes zeigen konnte, deren ſie in Wahrheit doch fähig war. Wäre die Tonkunſt ein- für allemal zu dem Sprachdichter in einer Stellung verblieben, wie dieſer in der Oper ſie jetzt zu ihr einnimmt, ſo würde ſie von dieſem nur nach ihrem beſchränkteſten Vermögen verwendet worden und nie zu der

Fähigkeit gelangt ſein, ein ſo überaus mächtiges Ausdrucksorgan zu werden, als ſie es heute iſt. Es mußte der Muſik ſomit vorbehalten ſein, ſich ſelbſt Möglichkeiten zuzutrauen, die in Wahrheit für ſie Unmöglichkeiten bleiben ſollten; ſie mußte ſich in den Irrthum ſtürzen, als reines Ausdrucksorgan für ſich auch das Auszudrückende deutlich beſtimmen zu wollen; ſie mußte ſich in das hochmüthige Unternehmen wagen, da Anordnungen zu treffen und Abſichten auszuſprechen zu wollen, wo ſie in Wahrheit einer, aus ihrem Weſen gar nicht zu faſſenden Abſicht ſich unterzuordnen, in dieſer Unterordnung aber auch an der Verwirklichung dieſer Abſicht einen einzig ermöglichenden Antheil haben kann. —

Nach zwei Seiten hin hat ſich nun das Weſen der Muſik in dem von ihm aus beſtimmten Kunſtgenre der Oper entwickelt: nach einer ernſten — durch alle die Tondichter, welche die Laſt der Verantwortung auf ſich fühlten, die der Muſik zugetheilt war, als ſie die Abſicht des Drama's für ſich allein übernahm, — nach einer frivolen — durch alle die Muſiker, die, wie von dem Inſtinkt der Unmöglichkeit der Löſung einer unnatürlichen Aufgabe getrieben, dieſer den Rücken wandten, und, nur auf den Genuß des Vortheiles bedacht, den die Oper einer ungemein ausgedehnten Öffentlichkeit gegenüber gewonnen hatte, einem ungemiſcht muſikaliſchen Experimentiren ſich hingaben. Es iſt nothwendig, daß wir die erſte, die ernſte, Seite zuvörderſt näher in das Auge faſſen.

Die muſikaliſche Grundlage der Oper war — wie wir wiſſen — nichts Anderes als die Arie, die Arie aber wiederum nur das vom Kunſtſänger der vornehmen Welt vorgeführte Volkslied, deſſen Wortgedicht ausgelaſſen und durch das Produkt des dazu beſtellten

Kunſtdichters erſetzt wurde. Die Ausbildung der Volksweiſe zur Opernarie war zunächſt das Werk jenes Kunſtſängers, dem es an ſich nicht mehr an dem Vortrage der Weiſe, ſondern an der Darlegung ſeiner Kunſtfertigkeit gelegen war: er beſtimmte die ihm nothwendigen Ruhepunkte, den Wechſel des bewegteren oder gemäßigteren Geſangsausdruckes, die Stellen, an denen er, frei von allem rhythmiſchen und melodiſchen Zwange, ſeine Geſchicklichkeit nach vollſtem Belieben allein zu Gehör bringen konnte. Der Komponiſt legte nur dem Sänger, der Dichter wieder dem Komponiſten das Material zu deſſen Virtuoſität zurecht.

Das natürliche Verhältniß zwiſchen den künſtleriſchen Faktoren des Drama's war hierbei im Grunde noch nicht aufgehoben, es war nur entſtellt, indem der Darſteller, die nothwendigſte Bedingung für die Möglichkeit des Drama's, nur der Vertreter einer einzigen beſonderen Geſchicklichkeit (der abſoluten Geſangsfertigkeit), nicht aber aller gemeinſamen Fähigkeiten des künſtleriſchen Menſchen war. Dieſe eine Entſtellung des Charakters des Darſtellers war es auch nur, welche die eigentliche Verdrehung im natürlichen Verhältniſſe jener Faktoren hervorrief, nämlich die abſolute Voranſtellung des Muſikers vor dem Dichter. Wäre jener Sänger ein wirklicher, ganzer und voller dramatiſcher Darſteller geweſen, ſo hätte der Komponiſt nothwendig in ſeine richtige Stellung zum Dichter kommen müſſen, indem dieſer es war, welcher beſtimmt und für alles Übrige maaßgebend die dramatiſche Abſicht ausgeſprochen und ihre Verwirklichung angeordnet hätte. Der jenem Sänger zunächſt ſtehende Dichter war aber der Komponiſt, — der Komponiſt, der eben nur dem Sänger half ſeine Abſicht zu erreichen, dieſe Abſicht, die von aller dramatiſchen, ja nur dichteriſchen Beziehung überhaupt losgelöſt, durchaus nichts Anderes war, als ſeine ſpezifiſche Geſangskunſtfertigkeit glänzen zu laſſen.

Dieſes urſprüngliche Verhältniß der künſtleriſchen Faktoren der Oper zu einander haben wir uns feſt einzuprägen, um im Verfolge genau zu erkennen, wie dieſes entſtellte Verhältniß durch alle Bemühungen, es zu berichtigen, nur immer noch mehr verwirrt werden konnte. —

Der dramatiſchen Kantate wurde, durch das luxuriöſe Verlangen der vornehmen Herren nach Abwechſelung im Vergnügen, das Ballet hinzugefügt. Der Tanz und die Tanzweiſe, ganz ſo willkürlich dem Volkstanze und der Volkstanzweiſe entnommen und nachgebildet, wie die Opernarie es dem Volksliede war, trat mit der ſpröden Unvermiſchungsfähigkeit alles Unnatürlichen zu der Wirkſamkeit des Sängers hinzu, und dem Dichter entſtand, bei ſolcher Häufung des innerlich gänzlich Zuſammenhangsloſen, natürlich die Aufgabe, die Kundgebungen der vor ihm ausgelegten Kunſtfertigkeiten zu einem irgendwie gefügten Zuſammenhange zu verbinden. Ein immer mehr als nothwendig ſich herausſtellender dramatiſcher Zuſammenhang verband nun unter des Dichters Hilfe das, was an ſich eigentlich nach gar keinem Zuſammenhange verlangte, ſo daß die Abſicht des Drama's — von äußerlicher Noth gedrungen — nur angegeben, keineswegs aber aufgenommen wurde. Geſangs- und Tanzweiſe ſtanden in vollſter, kälteſter Einſamkeit neben einander zur Schauſtellung der Geſchicklichkeit des Sängers oder des Tänzers; nur in dem, was ſie zur Noth verbinden ſollte, in dem muſikaliſch rezitirten Dialoge, übte der Dichter ſeine untergeordnete Wirkſamkeit aus, machte das Drama ſich irgendwie bemerklich.

Auch das Rezitativ iſt keineswegs aus einem wirklichen Drange zum Drama in der Oper, etwa als eine neue Erfindung, hervorgegangen: lange bevor man dieſe redende Geſangsweiſe in die Oper einführte, hat ſich die chriſtliche Kirche zur gottesdienſtlichen Rezitation bibliſcher Stellen ihrer bedient. Der in dieſen Rezitationen nach ritualiſcher Vorſchrift bald ſtehend gewordene, banale, nur noch ſcheinbar, nicht aber wirklich mehr ſprechende, mehr gleichgültig melodiſche, als ausdrucksvoll redende Tonfall ging zunächſt, mit wiederum nur muſikaliſcher Willkür gemodelt und variirt, in die Oper über, ſo daß mit Arie, Tanzweiſe und Rezitativ der ganze Apparat des muſikaliſchen

Drama's — und zwar bis auf die neueſte Oper dem Weſen nach unverändert — feſtgeſtellt war. Die dramatiſchen Pläne, die dieſem Apparate untergelegt wurden, gewannen ebenfalls bald ſtereotypen Beſtand; meiſtens der gänzlich misverſtandenen griechiſchen Mythologie und Heroenwelt entnommen, bildeten ſie ein theatraliſches Gerüſt, dem alle Fähigkeit, Wärme und Theilnahme zu erwecken, vollſtändig abging, das dagegen die Eigenſchaft beſaß, ſich zur Benutzung von jedem Komponiſten nach Belieben herzugeben, wie denn auch die meiſten dieſer Texte von den verſchiedenſten Muſikern wiederholt komponirt worden ſind. —

Die ſo berühmt gewordene Revolution Gluck's, die vielen Unkenntnißvollen als eine gänzliche Verdrehung der bis dahin üblichen Anſicht von dem Weſen der Oper zu Gehör gekommen iſt, beſtand nun in Wahrheit nur darin, daß der muſikaliſche Komponiſt ſich gegen die Willkür des Sängers empörte. Der Komponiſt, der nächſt dem Sänger die Beachtung des Publikums beſonders auf ſich gezogen hatte, da er es war, der dieſem immer neuen Stoff für ſeine Geſchicklichkeit herbeiſchaffte, fühlte ſich ganz in dem Grade von der Wirkſamkeit dieſes Sängers beeinträchtigt, als es ihm daran gelegen war, jenen Stoff nach eigener erfinderiſcher Phantaſie zu geſtalten, ſo daß auch ſein Werk, und vielleicht endlich nur ſein Werk dem Zuhörer ſich vorſtelle. Es ſtanden dem Komponiſten zur Erreichung ſeines ehrgeizigen Zieles zwei Wege offen: entweder den rein ſinnlichen Inhalt der Arie, mit Benutzung aller zu Gebote ſtehenden und noch zu erfindenden muſikaliſchen Hilfsmittel, bis zur höchſten, üppigſten Fülle zu entfalten, oder — und dieß iſt der ernſtere Weg, den wir für jetzt zu verfolgen haben — die Willkür im Vortrage dieſer Arie dadurch zu beſchränken, daß der Komponiſt der vorzutragenden Weiſe einen dem unterliegenden Worttexte entſprechenden Ausdruck zu geben ſuchte. Wenn dieſe Texte ihrer Natur nach als gefühlvolle Reden handelnder Perſonen gelten mußten, ſo war es von jeher gefühlvollen Sängern und Komponiſten ganz von ſelbſt auch ſchon beigekommen, ihre Virtuoſität mit dem Gepräge der nöthigen Wärme auszuſtatten, und Gluck war gewiß nicht der Erſte, der gefühlvolle Arien ſchrieb, noch ſeine Sänger die Erſten, die ſolche mit Ausdruck vortrugen. Daß er aber die ſchickliche Nothwendigkeit eines der Textunterlage entſprechenden Ausdruckes in Arie und Rezitativ mit Bewußtſein und grundſätzlich ausſprach, das macht ihn zu dem Ausgangspunkt für eine allerdings vollſtändige Veränderung in der bisherigen Stellung der künſtleriſchen Faktoren der Oper zu einander. Von jetzt an geht die Herrſchaft in der Anordnung der Oper mit Beſtimmtheit auf den Komponiſten über: der Sänger wird zum Organ der Abſicht des Komponiſten, und dieſe Abſicht iſt mit Bewußtſein dahin ausgeſprochen, daß dem dramatiſchen Inhalte der Textunterlage durch einen wahren Ausdruck deſſelben entſprochen werden ſolle. Der unſchicklichen und gefühlloſen Gefallſucht des virtuoſen Sängers war alſo im Grunde einzig entgegengetreten worden, im Übrigen aber blieb es in Bezug auf den ganzen unnatürlichen Organismus der Oper durchaus beim Alten. Arie, Rezitativ und Tanzſtück ſtehen, für ſich gänzlich abgeſchloſſen, ebenſo unvermittelt neben einander in der Gluck'ſchen Oper da, als es vor ihr, und bis heute, faſt immer noch der Fall iſt.

In der Stellung des Dichters zum Komponiſten war nicht das Mindeſte geändert; eher war die Stellung des Komponiſten gegen ihn noch diktatoriſcher geworden, da er, bei ausgeſprochenem Bewußtſein von ſeiner — dem virtuoſen Sänger gegenüber — höheren Aufgabe, mit vorbedachterem Eifer die Anordnungen im Gefüge der Oper traf. Dem Dichter fiel es gar nicht ein, in dieſe Anordnungen ſich irgendwie einzumiſchen; er konnte die Muſik, der nun einmal die Oper ihre Entſtehung verdankte, gar nicht anders faſſen als in jenen engen, ganz beſtimmten Formen, die er — als ſelbſt den Muſiker wiederum gänzlich bindend — vorfand. Es wäre ihm undenklich erſchienen, durch Anforderungen der dramatiſchen Nothwendigkeit an ſie, auf dieſe Formen in dem Grade zu wirken, daß ſie ihrem Weſen nach aufgehört hätten, Schranken für die freie Entwickelung der dramatiſchen Wahrheit zu ſein, da er eben nur in dieſen — dem Muſiker ſelbſt unantaſtbaren — Formen das Weſen der Muſik begriff. Er mußte daher, gab er ſich nun einmal zur Dichtung eines Operntextes her, peinlicher als der Muſiker ſelbſt auf die Beobachtung jener Formen bedacht ſein, und höchſtens dieſem Muſiker es überlaſſen, auf dem ihm heimiſchen Felde Erweiterungen und Entwickelungen auszuführen, zu denen er ſich nur behülflich erzeigen, nie aber anfordernd ſich ſtellen konnte. Somit wurde vom Dichter ſelbſt, der dem Komponiſten mit einer gewiſſen heiligen Scheu zuſah, dieſem die Diktatur in der Oper eher noch vollſtändiger zugeführt, als beſtritten, da er wahrnahm, welch' ernſten Eifer der Muſiker an ſeine Aufgabe ſetzte.

Erſt Gluck's Nachfolger waren aber darauf bedacht, aus dieſer ihrer Stellung für wirkliche Erweiterung der vorgefundenen Formen Vortheil zu ziehen. Dieſe Nachfolger, unter denen wir die Komponiſten italieniſcher und franzöſiſcher Herkunft zu begreifen haben, welche dicht am Ende des vorigen und im erſten Anfange dieſes Jahrhunderts für die Pariſer Operntheater ſchrieben, gaben ihren Geſangſtücken, bei immer vollendeterer Wärme und Wahrheit des unmittelbaren Ausdruckes, zugleich eine immer ausgedehntere formelle Grundlage. Die herkömmlichen Einſchnitte der Arie, im Weſentlichen zwar immer noch beibehalten, wurden mannigfaltiger motivirt, Übergänge und Verbindungsglieder ſelbſt in das Bereich des Ausdruckes gezogen; das Rezitativ ſchloß ſich unwillkürlicher und inniger an die Arie an, und trat als nothwendiger Ausdruck ſelbſt in die Arie hinein. Eine namentliche Erweiterung erhielt die Arie aber dadurch, daß an ihrem Vortrage — je nach dem dramatiſchen Bedürfniſſe — auch mehr als eine Perſon theilnahm, und ſo das weſentlich Monologiſche der früheren Oper ſich vortheilhaft verlor. Stücke wie Duette und Terzette waren zwar auch ſchon früher längſt bekannt; daß in einem Stücke Zwei oder Drei ſangen, hatte im Weſentlichen aber nicht das Mindeſte im Charakter der Arie geändert: dieſe blieb in der melodiſchen Anlage und in Behauptung des einmal angeſchlagenen thematiſchen Tones — der eben nicht auf individuellen Ausdruck, ſondern auf eine allgemeine, ſpezifiſch-muſikaliſche Stimmung ſich bezog — vollkommen ſich gleich, und nichts Wirkliches änderte ſich in ihr, gleichviel ob ſie als Monolog oder als Duett vorgetragen wurde, als höchſtens ganz Materielles, nämlich daß die muſikaliſchen Phraſen abwechſelnd von verſchiedenen Stimmen, oder gemeinſchaftlich, durch bloß harmoniſche Vermittelung als zwei- oder dreiſtimmig u. ſ. w., geſungen wurden. Dieß ſpezifiſch Muſikaliſche ebenſo weit zu deuten, daß es des lebhaft wechſelnden individuellen Ausdruckes fähig wurde, dieß war die Aufgabe und das Werk jener Komponiſten, wie es ſich in ihrer Behandlung des ſogenannten dramatiſch-muſikaliſchen Enſemble's darſtellt. Die weſentliche muſikaliſche Eſſenz dieſes Enſemble's blieben in Wahrheit immer nur Arie, Rezitativ und Tanzweiſe: nur mußte, wenn einmal in Arie und Rezitativ ein der Textunterlage entſprechender Geſangsausdruck als ſchickliches Erforderniß erkannt worden war, folgerichtig die Wahrheit dieſes Ausdruckes auch auf alles Das ausgedehnt werden, was in dieſer Textunterlage ſich von dramatiſchem Zuſammenhang vorfand. Dem redlichen Bemühen, dieſer nothwendigen Konſequenz zu entſprechen, entſprang die Erweiterung der älteren muſikaliſchen Formen in der Oper, wie wir ſie in den ernſten Opern Cherubini's, Mehul's und Spontini's antreffen: wir können ſagen, in dieſen Werken iſt das erfüllt, was Gluck wollte oder wollen konnte, ja, es iſt in ihnen ein- für allemal das erreicht, was auf der urſprünglichen Grundlage der Oper ſich Natürliches, d. h. im beſten Sinne Folgerichtiges, entwickeln konnte.

Der jüngſte jener drei Meiſter, Spontini, war auch ſo vollkommen überzeugt, das höchſte Erreichbare im Genre der Oper wirklich erreicht zu haben; er hatte einen ſo feſten Glauben an die Unmöglichkeit, ſeine Leiſtungen irgendwie überboten zu ſehen, daß er in allen ſeinen ſpäteren Kunſtproduktionen, die er den Werken aus ſeiner großen Pariſer Epoche folgen ließ, nie auch nur den mindeſten Verſuch machte, in Form und Bedeutung über den Standpunkt, den er in dieſen Werken einnahm, hinauszugehen. Er ſträubte ſich hartnäckig, die ſpätere ſogenannte romantiſche Entwickelung der Oper für irgend etwas Anderes als einen offenbaren Verfall der Oper anzuerkennen, ſo daß er Denjenigen, denen er ſich ſeitdem hierüber mittheilte, den Eindruck eines bis zum Wahnſinn für ſich und ſeine Werke Eingenommenen machen mußte, während er eigentlich doch nur eine Überzeugung ausſprach, der in Wahrheit eine kerngeſunde Anſicht vom Weſen der Oper ſehr wohl zu Grunde lag. Spontini konnte, beim Überblick des Gebahrens der modernen Oper, mit vollſtem Rechte ſagen: „Habt Ihr die weſentliche Form der muſikaliſchen Opernbeſtandtheile irgendwie weiter entwickelt, als Ihr ſie bei mir vorfindet? Oder habt Ihr etwa gar irgend etwas Verſtändliches oder Geſundes zu Stande bringen können mit wirklicher Übergehung dieſer Form? Iſt nicht alles Ungenießbare in Euren Arbeiten nur ein Reſultat Eures Heraustretens aus dieſer Form, und habt Ihr alles Genießbare nicht nur innerhalb dieſer Formen hervorbringen können? Wo beſteht dieſe Form nun großartiger, breiter und umfangreicher als in meinen drei großen Pariſer Opern? Wer aber will mir ſagen, daß er dieſe Form mit glühenderem, gefühlvollerem und energiſcherem Inhalte erfüllt habe, als ich?" —

Es dürfte ſchwer ſein, Spontini auf dieſe Fragen eine Antwort zu geben, die ihn verwirren müßte; jedenfalls noch ſchwerer, ihm zu beweiſen, daß er wahnſinnig ſei, wenn er uns für wahnſinnig hält. Aus Spontini ſpricht die ehrliche, überzeugte Stimme des abſoluten Muſikers, der da zu erkennen giebt: „Wenn der Muſiker für ſich, als Anordner der Oper, das Drama zu Stande bringen will, ſo kann er, ohne ſein gänzliches Unvermögen hierzu darzulegen, nicht einen Schritt weiter gehen, als ich gegangen bin". Hierin liegt aber unwillkürlich des Weiteren die Aufforderung ausgeſprochen: „Wollt Ihr mehr, ſo müßt Ihr Euch nicht an den Muſiker, ſondern — an den Dichter wenden“. —

Wie verhielt ſich nun zu Spontini und deſſen Genoſſen dieſer Dichter? Bei allem Heranwachſen der muſikaliſchen Opernform, bei aller Entwickelung der in ihr enthaltenen Ausdrucksfähigkeit veränderte die Stellung des Dichters ſich doch nicht im Mindeſten. Er blieb immer der Bereiter von Unterlagen für die ganz ſelbſtändigen Experimente des Komponiſten. Fühlte dieſer, durch gewonnene Erfolge, ſein Vermögen zu freierer Bewegung innerhalb ſeiner Formen wachſen, ſo gab er dadurch dem Dichter nur auf, ihn mit weniger Befangenheit und Ängſtlichkeit bei Zuführung des Stoffes zu bedienen; er rief ihm gleichſam zu: „Sieh', was ich vermag! Genire Dich nun nicht; vertraue meiner Fähigkeit, auch Deine gewagteſten dramatiſchen Kombinationen mit Haut und Haar in Muſik aufzulöſen!“ — So ward der Dichter vom Muſiker nur mit fortgeriſſen; er durfte ſich ſchämen, ſeinem Herrn hölzerne Steckenpferde vorzuführen, wo dieſer im Stande war, ein wirkliches Roß zu beſteigen, da er wußte, daß der Reiter die Zügel tüchtig zu handhaben verſtand, — dieſe muſikaliſchen Zügel, die das Roß in der wohlgeebneten Opernreitbahn ſchulgerecht hin- und herlenken ſollten, und ohne die weder Muſiker noch Dichter es zu beſteigen ſich getrauten, aus Furcht, es ſetze doch über die Einhegung hinweg und liefe in ſeine wilde, herrliche Naturheimath fort.

So gelangte der Dichter neben dem Komponiſten allerdings zu ſteigender Bedeutung, aber doch nur genau in dem Grade, als der Muſiker vor ihm her aufwärts ſtieg und er dieſem nur folgte; die ſtreng muſikaliſchen Möglichkeiten allein, die der Komponiſt ihm wies, hatte der Dichter einzig als maaßgebend für alle Anordnung und Geſtaltung, ja ſelbſt Stoffauswahl im Auge; er blieb ſomit, bei allem Ruhm, den auch er zu ärnten begann, immer gerade nur der geſchickte Mann, der es vermochte, den „dramatiſchen" Komponiſten ſo entſprechend und nützlich zu bedienen. Sobald der Komponiſt ſelbſt keine andere Anſicht von der Stellung des Dichters zu ihm gewann, als er ſie der Natur der Oper nach vorfand, konnte er ſich ſelbſt auch nur für den eigentlichen verantwortlichen Faktor der Oper anſehen, und ſo mit Recht und Fug auf dem Standpunkte Spontini's, als dem zweckmäßigſten, ſtehen bleiben, da er ſich die Genugthuung geben durfte, auf ihm alles Das zu leiſten, was irgend dem Muſiker möglich war, wenn er der Oper, als muſikaliſchem Drama, einen Anſpruch als gültige Kunſtform gewahrt wiſſen wollte.

Daß im Drama ſelbſt aber Möglichkeiten lagen, die in jener Kunſtform — wenn ſie nicht zerfallen ſollte — gar nicht auch nur berührt werden durften, dieß ſtellt ſich uns jetzt wohl deutlich heraus, mußte dem Komponiſten und Dichter jener Periode aber vollſtändig entgehen. Von allen dramatiſchen Möglichkeiten konnten ihnen nur diejenigen aufſtoßen, die in jener ganz beſtimmten und ihrem Weſen nach durchaus beſchränkten Opernmuſikform zu verwirklichen waren. Die breite Ausdehnung, das lange Verweilen bei einem Motiv, deſſen der Muſiker bedurfte, um in ſeiner Form ſich verſtändlich auszuſprechen, — die ganze rein muſikaliſche Zuthat, die ihm als Vorbereitung nöthig war, um gleichſam ſeine Glocke in Schwung zu ſetzen, daß ſie ertöne und namentlich ſo ertöne, daß ſie einem beſtimmten Charakter ausdrucksvoll entſpreche, — machten es von je dem Dichter zur Aufgabe, nur mit einer ganz beſtimmten Gattung von dramatiſchen Entwürfen ſich zu befaſſen, die in ſich Raum hatten für die gedehnte, geſchraubte Gemächlichkeit, die dem Muſiker für ſein Experimentiren unerläßlich war. Das bloß Rhetoriſche, phraſenhaft Stereotype in ſeinem Ausdrucke war für den Dichter eine Pflicht, denn auf dieſem Boden allein konnte der Muſiker Raum zu der ihm nöthigen, in Wahrheit aber gänzlich undramatiſchen, Ausbreitung erhalten. Seine Helden kurz, beſtimmt und voll gedrängten Inhaltes ſprechen zu laſſen, hätte dem Dichter nur den Vorwurf der Unpraktikabilität ſeines Gedichtes für den Komponiſten zuziehen müſſen. Fühlte der Dichter ſich alſo nothgedrungen, ſeinen Helden dieſe banalen, nichtsſagenden Phraſen in den Mund zu legen, ſo konnte er auch mit dem beſten Willen von der Welt es nicht ermöglichen, den ſo redenden Perſonen wirklichen Charakter, und dem Zuſammenhange ihrer Handlungen das Siegel voller dramatiſcher Wahrheit aufzudrücken. Sein Drama war immer mehr nur ein Vorgeben des Drama's; alle Konſequenzen der wirklichen Abſicht des Drama's zu ziehen, durfte ihm gar nicht beikommen. Er überſetzte daher, ſtreng genommen, eigentlich auch nur das Drama in die Opernſprache, ſo daß er meiſtens ſogar nur längſt bekannte, und auf der Bühne des geſprochenen Schauſpieles bis zum Überdruß bereits dargeſtellte Dramen für die Oper bearbeitete, wie dieß in Paris namentlich mit den Tragödien des Théâtre français der Fall war. Die Abſicht des Drama's, die hiernach innerlich hohl und nichtig war, ging offenkundig ſomit immer nur in die Intentionen des Komponiſten über; von dieſem erwartete man Das, was der Dichter von vornherein aufgab. Ihm — dem Komponiſten — mußte daher auch allein nur zufallen, dieſer inneren Hohlheit und Nichtigkeit des ganzen Werkes, ſobald er ſie wahrnahm, abzuhelfen; er mußte ſich alſo die unnatürliche Aufgabe zugetheilt ſehen, von ſeinem Standpunkte aus, vom Standpunkte Desjenigen, der die vollkommen dargelegte dramatiſche Abſicht nur vermöge des ihm zu Gebote ſtehenden Ausdruckes zu verwirklichen helfen ſoll, dieſe Abſicht ſelbſt zu faſſen und in das Leben zu rufen. Genau genommen hatte der Muſiker demnach bedacht zu ſein, das Drama wirklich zu dichten, ſeine Muſik nicht nur zum Ausdrucke, ſondern zum *Inhalte* ſelbſt zu machen, und dieſer Inhalt ſollte, der Natur der Sache gemäß, kein anderer als das Drama ſelbſt ſein.

Von hier an beginnt auf das Erkennbarſte die wunderliche Verwirrung der Begriffe vom Weſen der Muſik durch das Prädikat „*dramatiſch*“. Die Muſik, die, als eine Kunſt des *Ausdruckes*, bei höchſter Fülle in dieſem Ausdrucke nur *wahr* ſein kann, hat hierin naturgemäß ſich immer nur auf das zu beziehen, was ſie ausdrücken ſoll: in der Oper iſt dieß ganz entſchieden die Empfindung des Redenden und Darſtellenden, und eine Muſik, die dieß mit überzeugendſter Wirkung thut, iſt gerade Das, was ſie irgend ſein kann. Eine Muſik, die aber mehr ſein, ſich nicht auf einen auszudrückenden Gegenſtand beziehen, ſondern ihn ſelbſt erfüllen, d. h. dieſer Gegenſtand zugleich ſein will, iſt im Grunde gar keine Muſik mehr, ſondern ein von Muſik und Dichtkunſt phantaſtiſch abſtrahirtes Unding, das ſich in Wahrheit nur als Karrikatur verwirklichen kann. Bei allen verkehrten Beſtrebungen iſt die Muſik, die irgend wirkungsvolle Muſik, wirklich auch nichts Anderes geblieben, als Ausdruck: jenen Beſtrebungen, ſie zum Inhalte — und zwar zum Inhalte des Drama's — ſelbſt zu machen, entſprang aber Das, was wir als den folgerichtigen Verfall der Oper, und ſomit als die offenkundige Darlegung der gänzlichen Unnatur dieſes Kunſtgenre's zu erkennen haben.

War die Grundlage und der eigentliche Inhalt der *Spontini'ſchen Oper* hohl und nichtig, und die auf ihnen ſich kundgebende muſikaliſche Form bornirt und pedantiſch, ſo war ſie in dieſer Beſchränktheit doch ein aufrichtiges, in ſich klares Bekenntniß von Dem, was in dieſem Genre zu ermöglichen ſei, ohne die Unnatur in ihm zum Wahnſinn zu treiben. Die *moderne Oper* iſt dagegen die offene Kundgebung dieſes wirklich eingetretenen Wahnſinnes. Um ihr Weſen näher zu ergründen, wenden wir uns jetzt jener anderen Richtung der Entwickelung der Oper zu, die wi oben als die frivole bezeichneten, und durch deren Vermengung mit der ſoeben beſprochenen ernſten eben jener unbeſchreiblich lo ſuſe Wechſelbalg zu Tage gefördert worden iſt, den wir, nicht ſelt ſelbſt von anſcheinend vernünftigen Leuten, „moderne dramatiſch Oper“ nennen hören.

II.

Schon lange vor Gluck — wir erwähnten deſſen bereits — iſt es edel begabten, gefühlvollen Komponiſten und Sängern ganz von ſelbſt angekommen, den Vortrag der Opernarie mit innigem Ausdrucke auszuſtatten, bei Geſangsfertigkeit und trotz der Virtuoſenbravour überall da, wo es die Textunterlage geſtattete, und ſelbſt, wo ſie dieſem Ausdrucke nirgends entgegenkam, durch Mittheilung wirklichen Gefühles und wahrer Leidenſchaft auf ihre Zuhörer zu wirken. Es hing dieſe Erſcheinung ganz von der individuellen Aufgelegtheit der muſikaliſchen Faktoren der Oper ab, und in ihr zeigte ſich das wahre Weſen der Muſik inſoweit ſiegreich über allen Formalismus, als dieſe Kunſt, ihrer Natur nach, ſich als unmittelbare Sprache des Herzens kundgiebt.

Wenn wir in der Entwickelung der Oper diejenige Richtung, in welcher durch Gluck und ſeine Nachfolger dieſe edelſte Eigenſchaft der Muſik grundſätzlich zur Anordnerin des Drama's erhoben wurde, als die reflektirte bezeichnen wollen, ſo haben wir dagegen jene andere Richtung, in welcher — namentlich auf italieniſchen Operntheatern — dieſe Eigenſchaft bei glücklich begabten Muſikern ſich bewußtlos und ganz von ſelbſt geltend machte, die naive zu nennen.

Von jener iſt es charakteriſtiſch, daß ſie in Paris, als überſiedeltes Produkt, vor einem Publikum ſich ausbildete, das, an ſich durchaus unmuſikaliſch, mehr der wohlgeordneten, blendenden Redeweiſe, als einem gefühlvollen Inhalte der Rede ſelbſt mit Anerkennung ſich zuwendet; wogegen dieſe, die naive Richtung, den Söhnen des Heimathlandes der modernen Muſik, Italiens, vorzüglich zu eigen blieb.

War es auch ein Deutſcher, der dieſe Richtung in ihrem höchſten Glanze zeigte, ſo ward ſein hoher Beruf ihm doch gerade nur dadurch zugetheilt, daß ſeine künſtleriſche Natur von der ungetrübten, fleckenloſen Klarheit eines hellen Waſſerſpiegels war, zu welchem die eigenthümliche ſchönſte Blüthe italieniſcher Muſik ſich neigte, um ſich — wie im Spiegelbilde — ſelbſt zu erſchauen, zu erkennen und zu lieben. Dieſer Spiegel war aber nur die Oberfläche eines tiefen, unendlichen Meeres des Sehnens und Verlangens, das aus der unermeßlichen Fülle ſeines Weſens ſich zu ſeiner Oberfläche, als zu der Äußerung ſeines Inhaltes, ausdehnte, um aus dem liebevollen Gruße der ſchönen Erſcheinung, die wie im Durſte nach Erkenntniß ihres eigenen Weſens zu ihm hinab ſich neigte, Geſtalt, Form und Schönheit zu gewinnen.

Wer in *Mozart* den experimentirenden Muſiker erkennen will, der von einem Verſuche zum anderen ſich wendet, um z. B. das Problem der Oper zu löſen, der kann dieſem Irrthume, um ihn aufzuwiegen, nur den anderen an die Seite ſtellen, daß er z. B. Mendelsſohn, wenn dieſer, gegen ſeine eigenen Kräfte mistrauiſch, ſcheu und zögernd aus weiteſter Ferne nur nach und nach ſich annähernd der Oper zuwandte, Naivetät zuſpricht*). Der naive, wirklich begeiſterte Künſtler ſtürzt ſich mit enthuſiaſtiſcher Sorgloſigkeit in ſein Kunſtwerk, und erſt wenn dieß fertig, wenn es in ſeiner Wirklichkeit ſich ihm darſtellt, gewinnt er, aus ſeinen Erfahrungen, die ächte Kraft der Reflexion, die ihn allgemeinhin vor Täuſchungen bewahrt, im beſonderen Falle, alſo da, wo er durch Begeiſterung ſich wieder zum Kunſtwerke gedrängt fühlt, ihre Macht über ihn dennoch aber vollſtändig wieder verliert. Von Mozart iſt mit Bezug auf ſeine Laufbahn als Opernkomponiſt Nichts charakteriſtiſcher, als die unbeſorgte Wahlloſigkeit, mit der er ſich an ſeine Arbeiten machte: ihm fiel es ſo wenig ein, über den der Oper zu Grunde liegenden äſthetiſchen Skrupel nachzudenken, daß er vielmehr mit größter Unbefangenheit an die Kompoſition jedes ihm aufgegebenen Operntextes ſich machte, ſogar unbekümmert darum, ob dieſer Text für ihn, als reinen Muſiker, dankbar ſei oder nicht. Nehmen wir alle ſeine hier und da aufbewahrten äſthetiſchen Bemerkungen und Ausſprüche zuſammen, ſo verſteigt all' ſeine Reflexion gewiß ſich nicht höher, als ſeine berühmte Definition von ſeiner Naſe. Er war ſo ganz und vollſtändig Muſiker, und Nichts als Muſiker, daß wir an ihm am allererſichtlichſten und überzeugendſten die einzig wahre und richtige Stellung des Muſikers auch zum Dichter begreifen können. Das Wichtigſte und Entſcheidendſte für die Muſik leiſtete er unbeſtreitbar gerade in der Oper, — in der Oper, auf deren Geſtaltung mit gleichſam dichteriſcher Machtvollkommenheit einzuwirken ihm nicht im Entfernteſten beikam, ſondern in der er gerade nur Das leiſtete, was er nach rein muſikaliſchem Vermögen leiſten konnte, dafür aber eben durch getreueſtes, ungetrübteſtes Aufnehmen der dichteriſchen Abſicht — wo und wie ſie vorhanden war — dieſes ſein rein muſikaliſches Vermögen zu ſolcher Fülle ausdehnte, daß wir in keiner ſeiner abſolut muſikaliſchen Kompoſitionen, namentlich auch nicht in ſeinen Inſtrumentalwerken, die muſikaliſche Kunſt von ihm ſo weit und reich entwickelt ſehen, als in ſeinen Opern. Die große, edle und ſinnige Einfalt ſeines rein muſikaliſchen Inſtinktes, d. h. des unwillkürlichen Innehabens des Weſens ſeiner Kunſt, machte es ihm ſogar unmöglich, da als Komponiſt entzückende und berauſchende Wirkungen hervorzubringen, wo die Dichtung matt und unbedeutend war

---

*) Beides that der, in der Einleitung erwähnte, Verfaſſer des Artikels über die „moderne Oper“.

Wie wenig verſtand dieſer reichſtbegabte aller Muſiker das Kunſtſtück unſerer modernen Muſikmacher, auf eine ſchale und unwürdige Grundlage goldflimmernde Muſikthürme aufzuführen, und den Hingeriſſenen, Begeiſterten zu ſpielen, wo alles Dichtwerk hohl und leer iſt, um ſo recht zu zeigen, daß der Muſiker der wahre Hauptkerl ſei und Alles machen könne, ſelbſt aus Nichts Etwas erſchaffen — ganz wie der liebe Gott! O wie iſt mir Mozart innig lieb und hochverehrungswürdig, daß es ihm nicht möglich war, zum „Titus“ eine Muſik wie die des „Don Juan“, zu „Cosi fan tutte“ eine wie die des „Figaro“ zu erfinden: wie ſchmählich hätte dieß die Muſik entehren müſſen! — Mozart machte immerfort Muſik, aber eine ſchöne Muſik konnte er nie ſchreiben, als wenn er begeiſtert war. Mußte dieſe Begeiſterung von innen, aus eigenem Vermögen kommen, ſo ſchlug ſie bei ihm doch nur dann hell und leuchtend hervor, wenn ſie von außen entzündet wurde, wenn dem Genius göttlichſter Liebe in ihm der liebenswerthe Gegenſtand ſich zeigte, den er, brünſtig ſelbſtvergeſſen, umarmen konnte. Und ſo wäre es gerade der abſoluteſte aller Muſiker, Mozart, geweſen, der längſt ſchon das Opernproblem uns klar gelöſt, nämlich das wahrſte, ſchönſte und vollkommenſte — Drama dichten geholfen hätte, wenn eben der Dichter ihm begegnet wäre, dem er als Muſiker gerade nur zu helfen gehabt haben würde. Der Dichter begegnete ihm aber nicht: bald reichte ihm nur ein pedantiſch langweiliger, oder ein frivol aufgeweckter Operntextmacher ſeine Arien, Duetten und Enſembleſtücke zur Kompoſition dar, die er dann, je nach der Wärme, die ſie ihm erwecken konnten, ſo in Muſik ſetzte, daß ſie immer den entſprechendſten Ausdruck erhielten, deſſen ſie nach ihrem Inhalte irgend fähig waren.

So hatte Mozart nur das unerſchöpfliche Vermögen der Muſik dargethan, jeder Anforderung des Dichters an ihre Ausdrucksfähigkeit in undenklichſter Fülle zu entſprechen, und bei ſeinem ganz unreflektirten Verfahren hatte der herrliche Muſiker auch in der Wahrheit des dramatiſchen Ausdruckes, in der unendlichen Mannigfaltigkeit ſeiner Motivirung, dieſes Vermögen der Muſik in bei weitem reicherem Maaße aufgedeckt, als Gluck und alle ſeine Nachfolger. Etwas Grundſätzliches war aber in ſeinem Wirken und Schaffen ſo wenig ausgeſprochen, daß die mächtigen Schwingen ſeines Genius das formelle Gerüſt der Oper eigentlich ganz unberührt gelaſſen hatten: er hatte in die Formen der Oper nur den Feuerſtrom ſeiner Muſik ergoſſen; ſie ſelbſt waren aber zu unmächtig, dieſen Strom in ſich feſtzuhalten, ſondern er floß aus ihnen dahin, wo er in immer freierer und unbeengenderer Einhegung ſeinem natürlichen Verlangen nach ſich ausdehnen konnte, bis wir ihn in den Symphonieen Beethoven's zum mächtigen Meere angeſchwollen wiederfinden. Während in der reinen Inſtrumentalmuſik die eigenſte Fähigkeit der Muſik ſich zum ungemeſſenſten Vermögen entwickelte, blieben jene Opernformen, gleich ausgebranntem Mauerwerk, nackt und froſtig in ihrer alten Geſtalt ſtehen, harrend des neuen Gaſtes, der ſeine flüchtige Heimath in ihnen aufſchlagen ſollte. Nur für die Geſchichte der Muſik allgemeinhin iſt Mozart von ſo überraſchend wichtiger Bedeutung, keinesweges aber für die Geſchichte der Oper, als eines eigenen Kunſtgenre's, im Beſonderen. Die Oper, die in ihrem unnatürlichen Daſein an keine Geſetze wirklicher Nothwendigkeit für ihr Leben gebunden war, konnte jedem erſten beſten Muſikabenteurer als gelegentliche Beute verfallen.

Dem unerquicklichen Anblicke, den das Kunſtſchaffen der ſogenannten Nachfolger Mozart's darbietet, können wir hier füglich vorbeigehen. Eine ziemliche Reihe von Komponiſten bildete ſich ein, Mozart's Oper ſei etwas durch die Form Nachzuahmendes, wobei natürlich überſehen wurde, daß dieſe Form an ſich Nichts, und Mozart's muſikaliſcher Geiſt eben Alles geweſen war: die Schöpfungen des Geiſtes durch pedantiſche Anordnungen nachzukonſtruiren, iſt aber noch Niemand gelungen.

Nur Eines blieb in dieſen Formen noch auszuſprechen übrig: hatte Mozart in ungetrübteſter Naivetät ihren rein muſikkünſtleriſchen Gehalt zu höchſter Blüthe entwickelt, ſo war der eigentliche Grund des ganzen Opernweſens, dem Quell ſeiner Entſtehung gemäß, mit unverhüllteſter, nackteſter Offenheit in denſelben Formen noch kundzuthun; es war der Welt noch deutlich und unumwunden zu ſagen, welchem Verlangen und welchen Anforderungen an die Kunſt eigentlich die Oper Urſprung und Daſein verdanke; daß dieſes Verlangen keinesweges nach dem wirklichen Drama, ſondern nach einem — durch den Apparat der Bühne nur gewürzten — keinesweges ergreifenden und innerlich belebenden, ſondern nur berauſchenden und oberflächlich ergetzenden Genuſſe ausging. In Italien, wo aus dieſem — noch unbewußten — Verlangen die Oper entſtanden war, ſollte endlich mit vollem Bewußtſein ihm auch entſprochen werden.

Wir müſſen hier näher auf das Weſen der Arie zurückkommen.

So lange Arien komponirt werden, wird der Grundcharakter dieſer Kunſtform ſich immer als ein abſolut muſikaliſcher herauszuſtellen haben. Das Volkslied ging aus einer unmittelbaren, eng unter ſich verwachſenen, gleichzeitigen Gemeinwirkſamkeit der Dichtkunſt und der Tonkunſt hervor, einer Kunſt, die wir im Gegenſatze zu der von uns einzig faſt nur noch begriffenen, abſichtlich geſtaltenden Kulturkunſt, kaum Kunſt nennen möchten, ſondern vielleicht durch: unwillkürliche Darlegung des Volksgeiſtes durch künſtleriſches Vermögen, bezeichnen dürften. Hier iſt Wort- und Tondichtung Eins. Dem Volke fällt es nie ein, ſeine Lieder ohne Text zu ſingen; ohne den Wortvers gäbe es für das Volk keine Tonweiſe. Variirt im Laufe der Zeit und bei verſchiedenen Abſtufungen des Volksſtammes die Tonweiſe, ſo variirt ebenſo auch der Wortvers; irgendwelche Trennung iſt ihm unfaßlich, beide ſind ihm ein zueinandergehöriges Ganzes, wie Mann und Weib. Der Luxusmenſch hörte dieſem Volksliede nur aus der Ferne zu; aus dem vornehmen Palaſte lauſchte er den vorüberziehenden Schnittern, und was von der Weiſe herauf in ſeine prunkenden Gemächer drang, war nur die Tonweiſe, während die Dichtweiſe für ihn da unten verhallte. War dieſe Tonweiſe der entzückende Duft der Blume, der Wortvers aber der Leib dieſer Blume ſelbſt mit all' ſeinen zarten Zeugungsorganen, ſo zog der Luxusmenſch, der einſeitig nur mit ſeinen Geruchsnerven, nicht aber gemeinſinnig mit dem Auge zugleich genießen wollte, dieſen Duft von der Blume ab, und deſtillirte künſtlich den Parfüm, den er auf Fläſchchen zog, um nach Belieben ihn willkürlich bei ſich führen zu können, ſich und ſein prachtvolles Geräth mit ihm zu netzen, wie er Luſt hatte. Um ſich auch an dem Anblicke der Blume ſelbſt zu erfreuen, hätte er nothwendig näher hinzugehen, aus ſeinem Palaſte auf die Waldwieſe herabſteigen, durch Äſte, Zweige und Blätter ſich durchdrängen müſſen, wozu der Vornehme und Behagliche kein Verlangen hatte. Mit dieſem wohlriechenden Subſtrate beſprengte er nun auch die öde Langeweile ſeines Lebens, die Hohlheit und Nichtigkeit ſeiner Herzensempfindung, und das künſtleriſche Gewächs, das dieſer unnatürlichen Befruchtung entſproß, war nichts Anderes, als die Opernarie. Sie blieb, mochte ſie in noch ſo verſchiedenartige willkürliche Verbindungen gezwungen werden, doch ewig unfruchtbar, und immer nur ſie ſelbſt, Das, was ſie war und nicht anders ſein konnte: ein bloß muſikaliſches Subſtrat. Der ganze luftige Körper der Arie verflog in die Melodie; und dieſe ward geſungen, endlich gegeigt und gepfiffen, ohne nur irgend noch ſich anmerken zu laſſen, daß ihr ein Wortvers oder gar Wortſinn unterzuliegen habe. Je mehr dieſer Duft aber, um ihm irgendwelchen Stoff zum körperlichen Anhaften zu bieten, zu Experimenten aller Art ſich hergeben mußte, unter denen das pomphafteſte das ernſtliche Vorgeben des Drama's war, deſto mehr fühlte man ihn von all' der Miſchung mit Sprödem, Fremdartigem angegriffen, ja an wollüſtiger Stärke und Lieblichkeit abnehmen. Der dieſem Dufte nun, unnatürlich wie er war, wieder einen Körper gab, der, nachgemacht wie er war, doch wenigſtens ſo täuſchend wie möglich jenen natürlichen Leib nachahmte, der einſt dieſen Duft aus ſeiner natürlichen Fülle, als den

Geiſt ſeines Weſens, in die Lüfte ausſandte; der ungemein geſchickte Verfertiger **künſtlicher Blumen**, die er aus Sammt und Seide formte, mit täuſchenden Farben bemalte, und deren trockenen Kelch er mit jenem Parfümſubſtrate netzte, daß es aus ihm zu duften begann, wie faſt aus einer wirklichen Blume; — dieſer große Künſtler war **Joachimo Roſſini**.

Bei Mozart hatte jener melodiſche Duft in einer herrlichen, geſunden, ganz mit ſich einigen, künſtleriſchen Menſchennatur einen ſo nährenden Boden gefunden, daß er aus ihr heraus ſelbſt wieder die ſchöne Blume ächter Kunſt trieb, die uns zu innigſtem Seelenentzücken hinreißt. Auch bei Mozart fand er jedoch nur dieſe Nahrung, wenn das ihm Verwandte, Geſunde, Reinmenſchliche als Dichtung zur Vermählung mit ſeiner ganz muſikaliſchen Natur ſich ihm darbot, und faſt war es nur glücklicher Zufall, wenn wiederholt dieſe Erſcheinung ihm entgegenkam. Wo Mozart von dieſem befruchtenden Gotte verlaſſen war, da vermochte auch das Künſtliche jenes Duftes ſich nur mühſam, und doch nur ohne wahres, nothwendiges Leben, wiederum künſtlich zu erhalten; die noch ſo aufwandvoll gepflegte Melodie erkrankte am lebloſen, kalten Formalismus, dem einzigen Erbtheile, das der früh Verſcheidende ſeinen Erben hinterlaſſen konnte, da er im Tode eben ſein — Leben mit ſich nahm.

Was **Roſſini** in der erſten Blüthe ſeiner üppigen Jugend um ſich gewahrte, war nur die Ernte des Todes. Blickte er auf die ernſte franzöſiſche, ſogenannte dramatiſche Oper, ſo erkannte er mit dem Scharfblicke jugendlicher Lebensluſt eine prunkende Leiche, die ſelbſt der in prachtvoller Einſamkeit dahinſchreitende Spontini nicht mehr zu beleben vermochte, da er — wie zur feierlichen Selbſtverherrlichung — ſich bereits ſelbſt lebendig einbalſamirte. Von keckem Inſtinkte für das Leben getrieben, riß Roſſini auch dieſer Leiche die pomphafte Larve vom Geſicht, wie um den Grund ihres einſtigen Lebens zu erſpähen: durch alle Pracht der ſtolz verhüllenden Gewänder hindurch entdeckte er da dieſes — den wahren Lebensgrund auch dieſer gewaltig ſich Gebahrenden —: die Melodie. — Blickte er auf die heimiſche italieniſche Oper und das Werk der Erben Mozart's, nichts Anderes gewahrte er, als wiederum den Tod, — den Tod in inhaltsloſen Formen, als deren Leben ihm die Melodie aufging, — die Melodie ſchlechtweg, ohne alle das Vorgeben von Charakter, das ihn durchaus heuchleriſch dünken mußte, wenn er auf Das ſah, was ihm Unfertiges, Gewaltſames und Halbes entſprungen war.

Leben wollte aber Roſſini, und um dieß zu können, begriff er ſehr wohl, daß er mit Denen leben müſſe, die Ohren hatten, um ihn zu hören. Als das einzige Lebendige in der Oper war ihm die abſolute Melodie aufgegangen; ſo brauchte er bloß darauf zu achten, welche Art von Melodie er anſchlagen müßte, um gehört zu werden. Über den pedantiſchen Partiturenkram ſah er hinweg, horchte dahin, wo die Leute ohne Noten ſangen, und was er da hörte, war Das, was am unwillkürlichſten aus dem ganzen Opernapparate im Gehöre haften geblieben war, die nackte, ohrgefällige, abſolut melodiſche Melodie, d. h. die Melodie, die eben nur Melodie war und nichts Anderes, die in die Ohren gleitet — man weiß nicht warum, die man nachſingt — man weiß nicht warum, die man heute mit der von geſtern vertauſcht und morgen wieder vergißt — man weiß auch nicht warum, die ſchwermüthig klingt, wenn wir luſtig ſind, die luſtig klingt, wenn wir verſtimmt ſind, und die wir uns doch vorträllern — wir wiſſen eben nicht warum.

Dieſe Melodie ſchlug denn Roſſini an, und — ſiehe da! — das Geheimniß der Oper ward offenbar. Was Reflexion und äſthetiſche Spekulation aufgebaut hatten, riſſen Roſſini's Opernmelodieen zuſammen, daß es wie weſenloſes Hirngeſpinnſt verwehte. Nicht anders erging es der „dramatiſchen" Oper, wie der Wiſſenſchaft mit den Problemen, deren Grund in Wahrheit eine irrige Anſchauung war, und die bei tiefſtem Forſchen immer nur irriger und unlösbarer werden müſſen, bis endlich das Alexanderſchwert ſein Werk verrichtet, und den Leberknoten mitten durchhaut, daß die tauſend Riemenenden nach allen Seiten hin auseinanderfallen. Dieß Alexandersſchwert iſt eben die nackte That, und eine ſolche That vollbrachte Roſſini, als er alles Opernpublikum der Welt zum Zeugen der ganz beſtimmten Wahrheit machte, daß dort die Leute nur „hübſche Melodieen" hören wollten, wo es irrenden Künſtlern zuvor eingefallen war, durch den muſikaliſchen Ausdruck den Inhalt und die Abſicht eines Drama's kundzuthun.

Alle Welt jubelte Roſſini für ſeine Melodieen zu, ihm, der es ganz vortrefflich verſtand, aus der Verwendung dieſer Melodieen eine beſondere Kunſt zu machen. Alles Organiſiren der Form ließ er ganz bei Seite; die einfachſte, trockenſte und überſichtlichſte, die er nun vorfand, erfüllte er dagegen mit dem ganzen folgerichtigen Inhalte, deſſen ſie einzig von je bedurft hatte —: narkotiſch-berauſchende Melodie. Ganz unbekümmert um die Form, eben weil er ſie durchaus unberührt ließ, wandte er ſein ganzes Genie nur zu den amüſanteſten Gaukeleien auf, die er innerhalb dieſer Formen ausführen ließ. Den Sängern, die zuvor auf dramatiſchen Ausdruck eines langweiligen und nichtsſagenden Worttextes ſtudiren mußten, ſagte er: „Macht mit den Worten, was Ihr Luſt habt, vergeßt aber vor Allem nur nicht, für luſtige Läufe und melodiſche Entrechats Euch tüchtig applaudiren zu laſſen". Wer gehorchte ihm lieber, als die Sänger? — Den Inſtrumentiſten, die zuvor abgerichtet waren, pathetiſche Geſangsphraſen ſo intelligent wie möglich in übereinſtimmendem Geſammtſpiele zu begleiten, ſagte er: „Macht's Euch leicht, vergeßt vor Allem nur nicht, da, wo ich Jedem von Euch Gelegenheit dazu gebe, für Eure Privatgeſchicklichkeit Euch gehörig beklatſchen zu laſſen". Wer dankte ihm eifriger, als die Inſtrumentiſten? — Dem Operntextdichter, der zuvor unter den eigenſinnig befangenen Anordnungen des dramatiſchen Komponiſten Blut geſchwitzt hatte, ſagte er: „Freund, mach', was Du Luſt haſt, denn Dich brauche ich gar nicht mehr“. Wer war ihm verbundener für ſolche Enthebung von undankbarer, ſaurer Mühe, als der Operndichter?

Wer aber vergötterte für alle dieſe Wohlthaten Roſſini mehr, als die ganze civiliſirte Welt, ſo weit ſie die Operntheater faſſen konnten? Und wer hatte mehr Grund dazu, als ſie? Wer war, bei ſo vielem Vermögen, ſo grundgefällig gegen ſie, als Roſſini? — Erfuhr er, daß das Publikum dieſer einen Stadt beſonders gern Läufe der Sängerinnen hörte, das der anderen dagegen lieber ſchmachtenden Geſang, ſo gab er für die erſte Stadt ſeinen Sängerinnen nur Läufe, für die zweite nur ſchmachtenden Geſang. Wußte er, daß man hier gern die Trommel im Orcheſter hörte, ſo ließ er ſogleich die Ouvertüre zu einer ländlichen Oper mit Trommelwirbel beginnen; wurde ihm geſagt, daß man dort leidenſchaftlich das Creſcendo im Enſembleſätzen liebte, ſo ſetzte er ſeine Oper in der Form eines beſtändig wiederkehrenden Creſcendo's. — Nur einmal hatte er Grund, ſeine Gefälligkeit zu bereuen. Für Neapel rieth man ihm, ſorgfältiger in ſeinem Satze zu verfahren: ſeine ſolider gearbeitete Oper ſprach nicht an, und Roſſini nahm ſich vor, nie in ſeinem Leben wieder auf Sorgfalt bedacht zu ſein, ſelbſt wenn man ihm dieß anriethe. —

Überſah Roſſini den ungeheuren Erfolg ſeiner Behandlung der Oper, ſo iſt es ihm nicht im Mindeſten als Eitelkeit und anmaaßender Hochmuth zu deuten, wenn er lachend den Leuten in das Geſicht rief, er habe das wahre Geheimniß der Oper gefunden, nach welchem alle ſeine Vorgänger nur irrend umhergetappt. Wenn er behauptete, es würde ihm ein Leichtes ſein, die Opern auch ſeiner größten Vorgänger, und gelte es ſelbſt Mozart's „Don Juan“, vergeſſen zu machen, und zwar einfach dadurch, daß er daſſelbe Sujet auf ſeine Weiſe wieder komponire, ſo ſprach ſich hierin keineswegs Arroganz, ſondern der ganz ſichere Inſtinkt davon aus, was das Publikum eigentlich von der Oper verlange. In der That würden unſere Muſikreligioſen der Erſcheinung eines Roſſini'ſchen „Don Juan“ nur zu ihrer vollſten Schmach zuzuſehen gehabt haben; denn mit Sicherheit ließe ſich annehmen, daß Mozart's „Don Juan" vor dem eigentlichen, entſcheidenden Theaterpublikum — wenn nicht auf immer, ſo doch für eine längere Zeit — dem Roſſini'ſchen hätte weichen müſſen. Denn dieß iſt der eigentliche Ausſchlag, den Roſſini in der Opernfrage gab: er appellirte mit Haut und Haar der Oper an *das Publikum*; er machte dieſes Publikum mit ſeinen Wünſchen und Neigungen zum eigentlichen Faktor der Oper.

Hätte das Opernpublikum irgendwie den Charakter und die Bedeutung des *Volkes*, nach dem richtigen Sinne dieſes Wortes, an ſich gehabt, ſo müßte uns Roſſini als der allergründlichſte *Revolutionär* im Gebiete der Kunſt erſcheinen. Einem Theile unſerer Geſellſchaft gegenüber, der aber nur als ein unnatürlicher Auswuchs des Volkes und in ſeiner ſozialen Überflüſſigkeit, ja Schädlichkeit, nur als das Raupenneſt anzuſehen iſt, welches die geſunden, nährenden Blätter des natürlichen Volksbaumes zernagt, um aus ihm höchſtens die Lebenskraft zu erlangen, als luſtige, gaukelnde Schmetterlingsſchaar ein ephemeres, luxuriöſes Daſein dahinzuflattern, — einem ſolchen Volksabhube gegenüber, der auf einem zu ſchmutziger Rohheit verſunkenen Bodenſatze ſich nur zu laſterhafter Eleganz, nie aber zu wahrer, ſchöner menſchlicher Bildung erheben konnte, — alſo — um den bezeichnendſten Ausdruck zu geben — unſerem *Opernpublikum* gegenüber, war Roſſini jedoch nur *Reaktionär*, während wir Gluck und ſeine Nachfolger als methodiſche, prinzipielle, nach ihrem weſentlichen Erfolge machtloſe, *Revolutionäre* anzuſehen haben. Im Namen des luxuriöſen, in der That aber einzig wirklichen Inhaltes der Oper und der konſequenten Entwickelung deſſelben, reagirte *Joachimo Roſſini* ebenſo erfolgreich gegen die doktrinären Revolutionsmaximen Gluck's, als Fürſt *Metternich*, ſein großer Protektor, im Namen des unmenſchlichen, in Wahrheit aber einzigen Inhaltes des europäiſchen Staatsweſens und der folgerichtigen Geltendmachung deſſelben, gegen die doktrinären Maximen der liberalen Revolutionäre reagirte, welche innerhalb dieſes Staatsweſens, und ohne gänzliche Aufhebung ſeines unnatürlichen Inhaltes, in denſelben Formen, die dieſen Inhalt ausſprachen, das Menſchliche und Vernünftige herſtellen wollten. Wie Metternich den Staat mit vollem Rechte nicht anders, als unter der abſoluten Monarchie begreifen konnte, ſo begriff Roſſini mit nicht minderer Konſequenz die Oper nur unter der abſoluten Melodie. Beide ſagten: „Wollt Ihr Staat und Oper, hier habt Ihr Staat und Oper, — andere giebt es nicht!"

Mit Roſſini iſt die eigentliche Geſchichte der Oper zu Ende. Sie war zu Ende, als der unbewußte Keim ihres Weſens ſich zu nackteſter, bewußter Fülle entwickelt hatte, der Muſiker als der abſolute Faktor dieſes Kunſtwerkes mit unumſchränkter Machtvollkommenheit, und der Geſchmack des Theaterpublikums als die einzige Richtſchnur für ſein Verhalten anerkannt war. Sie war zu Ende, als jedes Vorgeben des Drama's bis zur Grundſätzlichkeit thatſächlich beſeitigt, den ſingenden Darſtellern die Ausübung ohrgefälligſter Geſangsvirtuoſität als ihre einzige Aufgabe, und ihre hierauf begründeten Anſprüche an den Komponiſten als ihr unveräußerlichſtes Recht zuerkannt waren. Sie war zu Ende, als die große muſikaliſche Öffentlichkeit unter der vollſtändig charakterloſen Melodie einzig den Inhalt der Muſik, in dem loſen Zuſammenhange der Operntonſtücke einzig das Gefüge der muſikaliſchen Form, unter der narkotiſch berauſchenden Wirkung eines Opernabends einzig das Weſen der Muſik ihrem Eindrucke nach allein noch begriff. Sie war zu Ende — an jenem Tage, als der von Europa vergötterte, im üppigſten Schooße des Luxus dahinlächelnde Roſſini es für geziemend hielt, dem weltſcheuen, bei ſich verſteckten, mürriſchen, für halbverrückt gehaltenen Beethoven einen — Ehrenbeſuch abzuſtatten, den dieſer — — nicht erwiderte. Was mochte wohl das lüſtern ſchweifende Auge des wohllüſtigen Sohnes Italia's gewahren, als es in den unheimlichen Glanz des ſchmerzlich gebrochenen, ſehnſuchtſiechen — und doch todesmuthigen Blickes ſeines unbegreiflichen Gegners unwillkürlich ſich verſenkte? Schüttelte ſich ihm das furchtbar wilde Kopfhaar des Meduſenhauptes, das Niemand erſchaute, ohne zu ſterben? — So viel iſt gewiß, mit Roſſini ſtarb die Oper. —

Von der großen Stadt Paris aus, in der die gebildetſten Kunſtkenner und Kritiker noch heute nicht begreifen können, welch' ein Unterſchied zwiſchen zwei berühmten Komponiſten, wie Beethoven und Roſſini, ſtattfinden ſolle, als etwa der, daß dieſer ſein himmliſches Genie auf die Kompoſition von Opern, jener dagegen auf Symphonieen verwandt habe, — von dieſem ſplendiden Sitze moderner Muſikweisheit aus ſollte dennoch der Oper noch eine verwunderliche Lebensverlängerung bereitet werden. Der Hang am Daſein iſt urkräftig in Allem, was da iſt. Die Oper war einmal da, wie das Byzantiniſche Kaiſerthum, und ganz wie dieſes beſtand, wird ſie beſtehen, ſo lange irgend die unnatürlichen Bedingungen vorhanden bleiben, die ſie — innerlich todt — immer noch am Leben erhalten, — bis endlich die ungezogenen Türken kommen, die einſt ſchon dem Byzantiniſchen Reiche einmal ein Ende machten und ſo grob waren, in der prunkend heiligen Sophienkirche ihre wilden Roſſe zur Krippe zu führen.

Als Spontini mit ſich die Oper für todt anſah, irrte er ſich, weil er die „dramatiſche Richtung" der Oper für ihr Weſen hielt: er vergaß die Möglichkeit eines Roſſini, der ihm vollkommen das Gegentheil beweiſen konnte. Als Roſſini mit bei weitem größerem Rechte die Oper mit ſich für fertig hielt, irrte er ſich zwar weniger, weil er das Weſen der Oper erkannt, deutlich dargethan und zur allgemeinen Geltung gebracht hatte, und ſomit annehmen konnte, nur noch nachgeahmt, nicht aber mehr überboten zu werden. Dennoch täuſchte aber auch er ſich darüber, daß aus allen bisherigen Richtungen der Oper nicht eine Karrikatur zuſammengeſetzt werden könnte, die nicht nur von der Öffentlichkeit, ſondern auch von kunſtkritiſchen Köpfen als eine neue und weſentliche Geſtalt der Oper aufgenommen ſein dürfte; denn er wußte zur Zeit ſeiner Blüthe noch nicht, daß es den Bankiers für die er bis dahin Muſik gemacht hatte, einmal einfallen würde, ſelbſt auch zu komponiren.

O wie ärgerte er ſich, der ſonſt ſo leichtſinnige Meiſter, wie ward er bös und übelgelaunt, ſich, wenn auch nicht an Genialität, doch in der Geſchicklichkeit der Ausbeutung der öffentlichen Kunſtnichtswürdigkeit übertroffen zu ſehen! O wie war er der „dissoluto punito“, die ausgeſtochene Kourtiſane, und von welchem ingrimmigen Verdruſſe ob dieſer Schmach war er erfüllt, als er dem Pariſer Operndirektor, der ihn bei augenblicklich eingetretener Windſtille einlud, den Pariſern wieder Etwas vorzublaſen, antwortete, er würde nicht eher zurückkommen, als bis dort „die Juden mit ihrem Sabbath fertig wären!“ — Er mußte erkennen, daß, ſo lange Gottes Weisheit die Welt regiert, Alles ſeine Strafe findet, ſelbſt die Aufrichtigkeit, mit der er den Leuten geſagt hatte, was an der Oper wäre, — und ward, um wohlverdiente Buße zu tragen, Fiſchhändler und Kirchenkomponiſt. —

Nur auf weiterem Umwege können wir jedoch zur verſtändlichen Darſtellung des Weſens der modernſten Oper gelangen.

III.

Die Geſchichte der Oper iſt ſeit Roſſini im Grunde nichts Anderes mehr, als die Geſchichte der *Opernmelodie*, ihrer Deutung vom künſtleriſch ſpekulativen, und ihres Vortrages vom wirkungsſüchtigen Standpunkte der Darſtellung aus.

Roſſini's von ungeheurem Erfolge gekröntes Verfahren hatte unwillkürlich die Komponiſten vom Aufſuchen des dramatiſchen Inhaltes der Arie, und von dem Verſuche, ihr eine konſequente dramatiſche Bedeutung einzubilden, abgezogen. *Das Weſen der Melodie ſelbſt*, in welche ſich das ganze Gerüſt der Arie aufgelöſt hatte, war es, was jetzt den Inſtinkt wie die Spekulation des Komponiſten gefangen nahm. Man mußte empfinden, daß ſelbſt an der Arie Gluck's und ſeiner Nachfolger das Publikum nur in dem Grade ſich erbaut hatte, als die durch die Textunterlage bezeichnete allgemeine Empfindung im rein melodiſchen Theile dieſer Arie einen Ausdruck erhalten hatte, der wiederum in ſeiner Allgemeinheit ſich nur als abſolut ohrgefällige Tonweiſe kundgab. Wird uns dieß an Gluck ſchon vollkommen deutlich, ſo wird an dem letzten ſeiner Nachfolger, Spontini, es uns zum Handgreifen erſichtlich. Sie Alle, dieſe ernſten muſikaliſchen Dramatiker, hatten ſich mehr oder minder ſelbſt belogen, wenn ſie die Wirkung ihrer Muſik weniger der rein melodiſchen Eſſenz ihrer Arien, als der Verwirklichung der, von ihnen denſelben untergelegten dramatiſchen Abſicht zuſchrieben. Das Operntheater war zu ihrer Zeit, und namentlich in Paris, der Sammelplatz äſthetiſcher Schöngeiſter und einer vornehmen Welt, die ſich darauf ſteifte, ebenfalls äſthetiſch und ſchöngeiſtig zu ſein. Die ernſte äſthetiſche Intention der Meiſter ward von dieſem Publikum mit Reſpekt aufgenommen; die ganze Glorie des künſtleriſchen Geſetzgebers ſtrahlte um den Muſiker, der es unternahm, in Tönen das Drama zu ſchreiben, und ſein Publikum bildete ſich wohl ein, von der dramatiſchen „Deklamation“ ergriffen zu ſein, während es in Wahrheit doch nur von dem Reize der Arienmelodie hingeriſſen war. Als das Publikum, durch Roſſini emanzipirt, ſich dieß endlich offen und unumwunden eingeſtehen durfte, beſtätigte es ſomit eine ganz unläugbare Wahrheit und rechtfertigte dadurch die ganz folgerichtige und natürliche Erſcheinung, daß da, wo nicht nur der äußerlichen Annahme, ſondern auch der ganzen künſtleriſchen Anlage des Kunſtwerkes gemäß, die Muſik die Hauptſache, Zweck und Ziel war, die nur helfende Dichtkunſt und alle durch ſie angedeutete dramatiſche Abſicht wirkungslos und nichtig bleiben müſſe, dagegen die Muſik alle Wirkung durch ihr eigenſtes Vermögen ganz allein hervorzubringen habe. Alle Abſicht, ſich ſelbſt dramatiſch und charakteriſtiſch geben zu wollen, konnte die Muſik nur in ihrem wirklichen Weſen entſtellen, und dieſes Weſen ſpricht ſich, ſobald die Muſik zur Erreichung einer höheren Abſicht nicht nur helfen und mitwirken, ſondern für ſich ganz allein wirken will, nur in der Melodie, als dem Ausdrucke einer allgemeinen Empfindung, aus.

Allen Opernkomponiſten mußte durch Roſſini's unwiderlegliche Erfolge dieß erſichtlich werden. Stand tiefer fühlenden Muſikern hiergegen eine Erwiderung offen, ſo konnte es bloß die ſein, daß ſie den Charakter der Roſſini'ſchen Melodie nicht nur als ſeicht und ungemüthlich, ſondern als das Weſen der Melodie überhaupt nicht erſchöpfend begriffen. Es mußte ſolchen Muſikern die künſtleriſche Aufgabe ſich darſtellen, der unſtreitig allmächtigen Melodie den ganzen vollen Ausdruck ſchöner menſchlicher Empfindung zu geben, der ihr ureigen iſt; und in dem Streben, dieſe Aufgabe zu löſen, ſetzten ſie die Reaktion Roſſini's — über das Weſen und die Entſtehung der Oper hinaus — bis zu dem Quelle fort, aus dem auch die Arie wiederum ihr künſtliches Leben geſchöpft hatte, bis zur Reſtauration der urſprünglichen Tonweiſe des Volksliedes.

Von einem deutſchen Muſiker ward dieſe Umwandelung der Melodie zuerſt und mit außerordentlichem Erfolge in das Leben gerufen. Karl Maria von Weber gelangte zu ſeiner künſtleriſchen Reife in einer Epoche geſchichtlicher Entwickelung, wo der erwachte Freiheitstrieb ſich weniger noch in den Menſchen, als ſolchen, ſondern in den Völkern, als nationalen Maſſen, kundgab. Das Unabhängigkeitsgefühl, das in der Politik ſich noch nicht auf das Reinmenſchliche bezog, als reinmenſchliches Unabhängigkeitsgefühl ſich daher auch noch nicht als abſolut und unbedingt erfaßte, ſuchte, wie ſich ſelbſt unerklärlich, und mehr zufällig als nothwendig erweckt, noch nach Berechtigungsgründen, und glaubte dieſe in der nationalen Wurzel der Völker finden zu dürfen. Die hieraus entſtehende Bewegung glich in Wahrheit weit mehr einer Reſtauration, als einer Revolution; ſie gab ſich in ihrer äußerſten Verirrung als Sucht der Wiederherſtellung des Alten und Verlorenen kund, und erſt in der neueſten Zeit haben wir erfahren dürfen, wie dieſer Irrthum nur zu neuen Feſſeln für unſere Entwickelung zur wirklich menſchlichen Freiheit führen konnte: dadurch, daß wir dieß erkennen mußten, ſind wir nun aber auch mit Bewußtſein auf die rechte Bahn getrieben worden, und zwar mit ſchmerzlicher, aber heilſamer Gewalt.

Ich habe nicht im Sinne, hier die Darlegung des Weſens der Oper als im Einklange mit unſerer politiſchen Entwickelung ſtehend zu geben; der willkürlichen Wirkung der Phantaſie iſt hier ein zu beliebiger Spielraum geboten, als daß bei ſolchem Beginnen nicht die abſurdeſten Abenteuerlichkeiten ausgeheckt werden könnten, — wie es denn auch in unerbaulichſter Fülle im Bezug auf dieſen Gegenſtand bereits geſchehen iſt. Es liegt mir vielmehr daran, das Unnatürliche und Widerſpruchsvolle dieſes Kunſtgenre's, ſowie ſeine offenkundige Unfähigkeit, die in ihm vorgegebene Abſicht wirklich zu erreichen, einzig aus ſeinem Weſen ſelbſt zur Erklärung zu bringen. Die *nationale Richtung* aber, die in der Behandlung der Melodie eingeſchlagen wurde, hat in ihrer Bedeutung und Verirrung, endlich in ihrer immer klarer werdenden und ihren Irrthum kundgebenden Zerſplitterung und Unfruchtbarkeit, zu viel Übereinſtimmendes mit den Irrthümern unſerer politiſchen Entwickelung in den letzten vierzig Jahren, als daß die Beziehung hierauf übergangen werden könnte.

In der Kunſt, wie in der Politik, hat dieſe Richtung das Bezeichnende, daß der ihr zu Grunde liegende Irrthum in ſeiner erſten Unwillkürlichkeit ſich mit verführeriſcher Schönheit, in ſeiner eigenſüchtig bornirten endlichen Halsſtarrigkeit aber mit widerlicher Häßlichkeit zeigte. Er war ſchön, ſo lange der, nur befangene, Geiſt der Freiheit ſich in ihm ausſprach; er iſt jetzt ekelhaft, wo der Geiſt der Freiheit in Wahrheit ihn bereits gebrochen hat, und nur gemeiner Egoismus ihn noch künſtlich aufrecht erhält.

In der Muſik äußerte ſich die nationale Richtung bei ihrem Beginne um ſo mehr mit wirklicher Schönheit, als der Charakter der Muſik ſich überhaupt mehr in allgemeiner, als in ſpezifiſcher Empfindung ausſpricht. Was bei unſeren *dichtenden* Romantikern ſich als römiſch-katholiſch myſtiſche Augenverdreherei und feudal-ritterliche Liebedienerei kundgab, äußerte ſich in der Muſik als heimiſch innige, tief und weitathmig, in edler Anmuth erblühende Tonweiſe, — als Tonweiſe, wie ſie dem wirklichen letzten Seelenhauche des verſcheidenden naiven Volksgeiſtes abgelauſcht war.

Dem über Alles liebenswürdigen Tondichter des „Freiſchützen" ſchnitten die wollüſtigen Melodieen Roſſini's, in denen alle Welt ſchwelgte, widerlich ſchmerzlich in das reinfühlende Künſtlerherz; er konnte es nicht zugeben, daß in *ihnen* der Quell der wahren Melodie läge; er mußte der Welt beweiſen, daß ſie nur ein unreiner Ausfluß dieſes Quelles ſeien, der Quell ſelbſt aber, da wo man ihn zu finden wiſſe, in ungetrübteſter Klarheit noch fließe. Wenn jene vornehmen Gründer der Oper auf den Volksgeſang nur hinlauſchten, ſo hörte nun Weber mit angeſtrengteſter Aufmerkſamkeit auf ihn. Drang der Duft der ſchönen Volksblume von der Waldwieſe auf in die prunkenden Gemächer der luxuriöſen Muſikwelt, um dort zu portativen Wohlgerüchen deſtillirt zu werden, ſo trieb die Sehnſucht nach dem Anblicke der Blume Weber aus den üppigen Sälen hinab auf die Waldwieſe ſelbſt: dort gewahrte er die Blume am Quell des munter rieſelnden Baches, zwiſchen kräftig duftendem Waldgraſe auf wunderbar gekräuſeltem Mooſe, unter ſinnig rauſchendem Laubgezweige der alten ſtämmigen Bäume. Wie fühlte der ſelige Künſtler ſein Herz erbeben bei dieſem Anblicke, beim Einathmen dieſer Fülle des Duftes! Er konnte dem Liebesdrange nicht widerſtehen, der entnervten Menſchheit dieſen heilenden Anblick, dieſen belebenden Duft zur Erlöſung von ihrem Wahnſinne zuzuführen, die Blume ſelbſt ihrer göttlich zeugenden Wildniß zu entreißen, um ſie als Allerheiligſtes der ſegenbedürftigen Luxuswelt vorzuhalten: — er brach ſie! — Der Unglückliche! — Oben im Prunkgemache ſetzte er die ſüß Verſchämte in die koſtbare Vaſe; täglich netzte er ſie mit friſchem Waſſer aus dem Waldquell. Doch ſieh'! — die ſo keuſch geſchloſſenen ſtraffen Blätter entfalten ſich, wie zu ſchlaffer Wolluſt ausgedehnt; ſchamlos enthüllt ſie ihre edlen Zeugungsglieder und bietet ſie mit grauenvoller Gleichgültigkeit der riechenden Naſe jedes gauneriſchen Wollüſtlings dar. „Was iſt dir, Blume?“ ruft in Seelenangſt der Meiſter: „vergiſſeſt du ſo die ſchöne Waldwieſe, wo du ſo keuſch gewachſen?“ Da läßt die Blume, eines nach dem anderen, die Blätter fallen; matt und welk zerſtreuen ſie ſich auf dem Teppich; und ein letzter Hauch ihres ſüßen Duftes weht dem Meiſter zu: „Ich ſterbe nur, — da du mich bracheſt!“ — Und mit ihr ſtarb der Meiſter. Sie war die Seele ſeiner Kunſt, und dieſe Kunſt die räthſelvolle Haſt ſeines Lebens geweſen. — Auf der Waldwieſe wuchs keine Blume mehr! — Tyroler Sänger kamen von ihren Alpen: ſie ſangen dem Fürſten Metternich vor; der empfahl ſie mit guten Briefen an alle Höfe, und alle Lords und Bankiers amüſirten ſich in ihren geilen Salons an dem luſtigen Jodeln der Alpenkinder und wie ſie von ihrem „Dierndel" ſangen. Jetzt marſchiren die Burſchen nach Bellini'ſchen Arien zum Morde ihrer Brüder, und tanzen mit ihrem Dierndel nach Donizetti'ſchen Opernmelodieen, denn — *die Blume wuchs nicht wieder!* —

Es iſt ein charakteriſtiſcher Zug der *deutſchen* Volksmelodie, daß ſie weniger in kurzgefügten, keck und ſonderlich bewegten Rhythmen, ſondern in langathmigen, froh und doch ſehnſüchtig geſchwellten Zügen ſich uns kundgiebt. Ein deutſches Lied, gänzlich ohne harmoniſchen Vortrag, iſt uns undenkbar: überall hören wir es mindeſtens zweiſtimmig geſungen; die Kunſt fühlt ſich ganz von ſelbſt aufgefordert, den Baß und die leicht zu ergänzende zweite Mittelſtimme einzufügen, um den Bau der harmoniſchen Melodie vollſtändig vor ſich zu haben. Dieſe Melodie iſt die Grundlage der Weber'ſchen Volksoper: ſie iſt, frei aller lokal-nationellen Sonderlichkeit, von breitem, allgemeinem Empfindungsausdrucke, hat keinen anderen Schmuck, als das Lächeln ſüßeſter und natürlichſter Innigkeit, und ſpricht ſo, durch die Gewalt unentſtellter Anmuth, zu den Herzen der Menſchen, gleichviel welcher nationalen Sonderheit ſie angehören mögen, eben weil in ihr das Reinmenſchliche ſo ungefärbt zum Vorſchein kommt. Möchten wir in der weltverbreiteten Wirkung der Weber'ſchen Melodie das Weſen *deutſchen* Geiſtes und ſeine vermeintliche Beſtimmung beſſer erkennen, als wir in der Lüge von ſeinen ſpezifiſchen Qualitäten es thun! —

Nach dieſer Melodie geſtaltet Weber Alles; was er, gänzlich von ihr erfüllt, gewahrt und wiedergeben will, was er ſo im ganzen Gerüſte der Oper für fähig erkennt oder fähig zu machen weiß, in dieſer Melodie ſich auszudrücken, ſei es auch nur dadurch, daß er es mit ihrem Athem überhaucht, mit einem Thautropfen aus dem Kelche der Blume es beſprengt, das mußte ihm gelingen zu hinreißend wahrer und treffender Wirkung zu bringen. Und *dieſe* Melodie war es, die Weber zum wirklichen Faktor ſeiner Oper machte: das Vorgeben des Drama's fand durch dieſe Melodie inſoweit ſeine Verwirklichung, als das ganze Drama von vornherein wie vor Sehnſucht hingegoſſen war, in dieſe Melodie aufgenommen, von ihr verzehrt, in ihr erlöſt, durch ſie gerechtfertigt zu werden. Betrachten wir ſo den „Freiſchützen" als Drama, ſo müſſen wir ſeiner Dichtung genau dieſelbe Stellung zu Weber's Muſik zuweiſen, als der Dichtung des „Tankredi" zur Muſik Roſſini's. Die Melodie Roſſini's bedingte den Charakter der Dichtung des „Tankredi" ganz ebenſo, als Weber's Melodie die Dichtung des Kind'ſchen „Freiſchützen", und Weber war hier nichts Anderes, als was Roſſini dort war, nur er edel und ſinnig, was dieſer frivol und ſinnlich*). Weber öffnete nur die Arme zur Aufnahme des Drama's um ſo viel weiter, als ſeine Melodie die wirkliche Sprache des Herzens, wahr und ungefälſcht war: was in ihr aufging, war wohl geborgen und ſicher vor jeder Entſtellung. Was in dieſer Sprache, bei all' ihrer Wahrheit, dennoch ihrer Beſchränktheit wegen nicht auszuſprechen war, das mühte ſich auch Weber vergebens herauszubringen; und ſein Stammeln gilt uns hier als das redliche Bekenntniß von der Unfähigkeit der Muſik, ſelbſt wirklich Drama zu werden, nämlich, das wirkliche, nicht bloß für ſie zugeſchnittene, Drama in ſich aufgehen zu laſſen: wogegen ſie vernünftiger Weiſe in dieſem wirklichen Drama aufzugehen hat.

Wir haben die Geſchichte der Melodie fortzuſetzen.

War Weber im Aufſuchen der Melodie auf das Volk zurückgegangen, und traf er im deutſchen Volke die glückliche Eigenſchaft naiver

---

*) Was ich hier unter „ſinnlich" verſtehe, im Gegenſatze zu der Sinnlichkeit, die ich als das verwirklichende Moment des Kunſtwerkes ſetze, möge aus dem Zurufe eines italieniſchen Publikums erhellen, das im Entzücken über den Geſang eines Kaſtraten in den Schrei ausbrach: „Geſegnet ſei das Meſſerchen!" —

Innigkeit ohne beengende nationelle Sonderlichkeit ab, ſo hatte er die Opernkomponiſten im Allgemeinen auf einen Quell hingelenkt, dem ſie nun überall, wohin ihr Auge zu dringen vermochte, als einem nicht übel ergiebigen Brunnen nachſpäheten.

Zunächſt waren es *franzöſiſche* Komponiſten, die auf Zubereitung des Krautes Bedacht nahmen, das bei ihnen als heimiſche Pflanze gewachſen war. Schon längſt hatte ſich bei ihnen das witzige oder ſentimentale „Couplet" auf der Volksbühne im rezitirten Schauſpiele geltend gemacht. Seiner Natur nach mehr für den heiteren, oder — wenn für den empfindſamen, doch nie für den leidenſchaftlichen tragiſchen Ausdruck geeignet, hat es ganz von ſelbſt auch den Charakter des dramatiſchen Genre's beſtimmt, in welchem es mit vorherrſchender Abſicht angewandt wurde. Der Franzoſe iſt nicht gemacht, ſeine Empfindungen gänzlich in Muſik aufgehen zu laſſen; ſteigert ſich ſeine Erregtheit bis zum Verlangen nach muſikaliſchem Ausdrucke, ſo muß er dabei ſprechen oder mindeſtens dazu tanzen können. Wo bei ihm das Couplet aufhört, da fängt der Kontretanz an; ohne den giebt's keine Muſik für ihn. Ihm iſt beim Couplet das *Sprechen* ſo ſehr die Hauptſache, daß er es auch nur *allein*, nie mit Anderen zuſammen ſingen will, weil man ſonſt nicht deutlich mehr verſtehen würde, was geſprochen wird. Auch im Kontretanze ſtehen ſich die Tänzer meiſtens einzeln gegenüber; jeder macht für ſich, was er zu machen hat, und Umſchlingungen des Paares finden nur ſtatt, wenn der Charakter des Tanzes überhaupt es gar nicht anders mehr zuläßt. So ſteht im franzöſiſchen *Vaudeville* alles zum muſikaliſchen Apparate Gehörige einzeln, und nur durch die geſchwätzige Proſa vermittelt, neben einander da, und wo das Couplet von Mehreren zugleich geſungen wird, geſchieht dieß im peinlichſten muſikaliſchen *Ein*klange von der Welt. Die *franzöſiſche Oper* iſt das erweiterte Vaudeville; der breitere muſikaliſche Apparat in ihr iſt *für die Form* der ſogenannten dramatiſchen Oper, *für* den Inhalt aber demjenigen virtuoſen Elemente entnommen, das durch Roſſini ſeine üppigſte Bedeutung erhielt.

Die eigenthümliche Blüthe dieſer Oper iſt und bleibt immer das mehr geſprochene als geſungene Couplet, und deſſen muſikaliſche Eſſenz die rhythmiſche Melodie des Kontretanzes. Auf dieſes nationale Produkt, das immer nur als Nebenläufer der dramatiſchen Abſicht, nie aber zu ihrer wirklichen Aufnahme in ſich verwendet worden war, gingen franzöſiſche Opernkomponiſten mit erwogener Abſichtlichkeit zurück, als ſie auf der einen Seite des Todes der Spontini'ſchen Oper inne wurden, auf der anderen Seite aber die weltberauſchende Wirkung Roſſini's, wie namentlich auch den herzbewegenden Einfluß der Melodie Weber's gewahrten. Der lebendige Inhalt jenes franzöſiſchen Nationalproduktes war aber bereits verſchwunden; ſo lange hatten Vaudeville und komiſche Oper an ihm geſogen, daß ſein Quell in trockenſter Dürre nicht mehr zu fließen vermochte. Wo die naturbedürftigen Kunſtmuſiker nach dem erſehnten Rauſchen des Baches hinhorchten, konnten ſie es vor dem proſaiſchen Klipplapp der Mühle nicht mehr vernehmen, deren Rad ſie ſelbſt mit dem Waſſer trieben, das ſie aus ſeinem natürlichen Bette im breternen Kanale zu ihr hingeleitet hatten. Wo ſie das Volk ſingen hören wollten, tönten ihnen nur ihre ekelhaft wohlbekannten Vaudeville-Maſchinen-Fabrikate entgegen.

Nun ging die große Jagd auf Volksmelodieen in fremder Herren Ländern los. Bereits hatte Weber ſelbſt, dem die heimiſche Blume welkte, in Forkel's Schilderungen der arabiſchen Muſik fleißig geblättert und ihnen einen Marſch für Haremswächter entnommen. Unſere Franzoſen waren flinker auf den Beinen: ſie blätterten nur im Reiſehandbuche für Touriſten, und machten ſich dabei ſelbſt auf, ganz in der Nähe zu hören und zu ſehen, wo irgend noch ein Stück Volksnaivetät vorhanden wäre, wie es ausſähe und wie es klänge. Unſere greiſe Civiliſation ward wieder kindiſch, und kindiſche Greiſe ſterben bald! —

Dort im ſchönen, vielbeſudelten Lande Italien, deſſen muſikaliſches Fett Roſſini ſo vornehm behaglich für die vermagerte Kunſtwelt abgeſchöpft hatte, ſaß der ſorglos üppige Meiſter und ſah mit verwundertem Lächeln dem Herumkrabbeln der galanten Pariſer Volksmelodieen-Jäger zu. Einer von dieſen war ein guter Reiter, und wenn er nach haſtigem Ritte vom Pferde ſtieg, wußte man, daß er eine gute Melodie gefunden hatte, die ihm vieles Geld einbringen würde. Dieſer ritt jetzt wie beſeſſen durch allen Fiſch- und Gemüſekram des Marktes von Neapel hindurch, daß Alles rings umherflog, Geſchnatter und Gefluche ihm nachfolgte, und drohende Fäuſte ſich gegen ihn erhoben, — ſo daß ihm mit Blitzesſchnelle der Inſtinkt von einer prachtvollen Fiſcher- und Gemüſehändler-Revolution in die Naſe fuhr. Aber hiervon war noch mehr zu profitiren! Hinaus nach Portici jagt der Pariſer Reiter, zu den Barken und Netzen jener naiven Fiſcher, die da ſingen und Fiſche fangen, ſchlafen und wüthen, mit Weib und Kind ſpielen und Meſſer werfen, ſich todtſchlagen und immer dabei ſingen. Meiſter Auber, geſteh', das war ein guter Ritt und beſſer, als auf dem Hippogryphen, der immer nur in die Lüfte ſchreitet, — aus denen doch eigentlich gar Nichts zu holen iſt, als Schnupfen und Erkältung! — Der Reiter ritt heim, ſtieg vom Roß, machte Roſſini ein ungemein verbindliches Kompliment (er wußte wohl, warum?), nahm Extrapoſt nach Paris, und was er im Handumdrehen dort fertigte, war nichts Anderes als die „Stumme von Portici“.

— Dieſe Stumme war die nun ſprachlos gewordene Muſe des Drama's, die zwiſchen ſingenden und tobenden Maſſen einſam traurig, mit gebrochenem Herzen dahinwandelte, um vor Lebensüberdruß ſich und ihren unlösbaren Schmerz endlich im künſtlichen Wüthen des Theatervulkanes zu erſticken! —

Roſſini ſchaute dem prächtigen Spektakel aus der Ferne zu, und als er nach Paris reiſte, hielt er es für gut, unter den ſchneeigen Alpen der Schweiz ein wenig zu raſten, und wohl darauf hinzuhorchen, wie die geſunden, kecken Burſchen dort mit ihren Bergen und Kühen ſich muſikaliſch zu unterhalten pflegten. In Paris angelangt, machte er Auber ſein verbindlichſtes Kompliment (er wußte wohl, warum?), und ſtellte der Welt mit vieler Vaterfreude ſein jüngſtes Kind vor, das er mit glücklicher Eingebung „Wilhelm Tell“ getauft hatte.

Die „Stumme von Portici“ und „Wilhelm Tell“ wurden nun die beiden Axen, um die ſich fortan die ganze ſpekulative Opernmuſikwelt bewegte. Ein neues Geheimniß, den halbverweſten Leib der Oper zu galvaniſiren, war gefunden, und ſo lange konnte die Oper nun wieder leben, als man irgend noch nationale Beſonderheiten zur Ausbeutung vorfand. Alle Länder der Kontinente wurden durchforſcht, jede Provinz ausgeplündert, jeder Volksſtamm bis auf den letzten Tropfen ſeines muſikaliſchen Blutes ausgeſogen, und der gewonnene Spiritus zum Gaudium der Herren und Schächer der großen Opernwelt in blitzenden Feuerwerken verpraßt. Die deutſche Kunſtkritik aber erkannte eine bedeutungsvolle Annäherung der Oper an ihr Ziel; denn nun habe ſie die „nationale“, ja — wenn man will — ſogar die „hiſtoriſche“ Richtung eingeſchlagen. Wenn die ganze Welt verrückt wird, fühlen ſich die Deutſchen am ſeligſten dabei; denn deſto mehr haben ſie zu deuten, zu errathen, zu ſinnen und endlich — damit ihnen ganz wohl werde — zu klaſſifiziren! —

Betrachten wir, worin die Einwirkung des Nationalen auf die Melodie, und durch ſie auf die Oper beſtand.

Das Volksthümliche iſt von jeher der befruchtende Quell aller Kunſt geweſen, ſo lange als es — frei von aller Reflexion — in natürlich aufſteigendem Wachsthum ſich bis zum Kunſtwerke erheben konnte. In der Geſellſchaft, wie in der Kunſt, haben wir nur vom Volke gezehrt, ohne daß wir es wußten. In weiteſter Entfernung vom Volke hielten wir die Frucht, von der wir lebten, für Manna, das uns Privilegirten und Auserleſenen Gottes, Reichen und Genies, ganz nach himmliſcher Willkür aus der Luft herab in das Maul fiel. Als wir das Manna aber verpraßt hatten, ſahen wir uns nun hungrig nach den Fruchtbäumen auf Erden um, und raubten dieſen nun, als Räuber von Gottes Gnaden, mit keckem, räuberiſchem Bewußtſein ihre Früchte, unbekümmert darum, ob wir ſie gepflanzt oder gepflegt hatten; ja, wir hieben die Bäume ſelbſt um — bis auf die Wurzeln, um zu ſehen, ob nicht auch dieſe durch künſtliche Zubereitung ſchmackhaft oder doch wenigſtens verſchlingbar gemacht werden könnten. So reuteten wir den ganzen ſchönen Naturwald des Volkes aus, daß wir mit ihm nun als nackte, hungerleidige Bettler daſtehen.

So hat denn auch die Opernmuſik, da ſie ihrer gänzlichen Zeugungsunfähigkeit und des Vertrocknens aller ihrer Säfte bewußt wurde, ſich auf das Volkslied geſtürzt, bis auf ſeine Wurzeln es ausgeſogen, und ſie wirft nun den faſerigen Reſt der Frucht in ekelhaften Opernmelodieen dem beraubten Volke als elende und geſundheitsſchädliche Nahrung hin. Aber auch ſie, die Opernmelodie, iſt nun ohne alle Ausſicht auf neue Nahrung geworden; ſie hat Alles verſchlungen, was ſie verſchlingen konnte: ohne mögliche neue Befruchtung geht ſie unfruchtbar zu Grunde: ſie kaut nun mit der Todesangſt eines ſterbenden Gefräßigen an ſich ſelber herum, und dieſes widerliche Herumknaupeln an ſich ſelbſt nennen deutſche Kunſtkritiker „Streben nach höherer Charakteriſtik“, nachdem ſie zuvor das Umſchlagen jener ausgeplünderten Volksfruchtbäume „Emanzipation der Maſſen“ getauft haben! —

Das wahrhaft Volksthümliche vermochte der Opernkomponiſt nicht zu erfaſſen; um dieß zu können, hätte er ſelbſt aus dem Geiſte und den Anſchauungen des Volkes ſchaffen, d. h. im Grunde ſelbſt Volk ſein müſſen. Nur das Sonderliche konnte er faſſen, in welchem ſich ihm die Beſonderheit des Volksthümlichen kundgiebt, und dieß iſt das Nationale. Die Färbung des Nationalen, in den höheren Ständen bereits gänzlich verwiſcht, lebte nur noch in den Theilen des Volkes, die, an die Scholle des Feldes, des Ufers oder des Bergthales geheftet, von allem befruchtenden Austauſch ihrer Eigenthümlichkeiten zurückgehalten worden waren. Nur ein ſtarr und ſtereotyp Gewordenes fiel daher jenen Ausbeutern in die Hände, und in dieſen Händen, die — um es nach luxuriöſer Willkür verwenden zu können — ihm erſt noch die letzten Faſern ſeiner Zeugungsorgane ausziehen mußten, konnte es nur zum *modiſchen Kurioſum* werden. Wie man in der Kleidermode jede beliebige Einzelnheit fremder, bisher unbeachteter Volkstrachten zu unnatürlichem Ausputze verwendete, ſo wurden in der Oper einzelne, vom Leben verborgener Nationalitäten losgelöſte Züge in Melodie und Rhythmus, auf das ſcheckige Gerüſte überlebter, inhaltsloſer Formen geſetzt.

Einen nicht unweſentlichen Einfluß mußte dieſes Verfahren jedoch auf das Gebahren dieſer Oper ausüben, den wir jetzt näher zu betrachten haben: nämlich die Veränderung in dem Verhältniſſe der darſtellenden Faktoren der Oper zu einander, die, wie erwähnt, als „*Emanzipation der Maſſen*" aufgefaßt worden iſt.

IV.

Jede Kunſtrichtung nähert ſich ganz in dem Grade ihrer Blüthe, als ſie das Vermögen zu lichter, deutlicher und ſicherer Geſtaltung gewinnt. Das Volk, das im Anfange ſein Staunen über die weithin wirkenden Wunder der Natur in den Ausrufen lyriſcher Ergriffenheit äußert, verdichtet, um den ſtaunenerregenden Gegenſtand zu bewältigen, die weitverzweigte Naturerſcheinung zum Gott, und den Gott endlich zum Helden. In dieſem Helden, als dem gedrängten Bilde ſeines eigenen Weſens, erkennt es ſich ſelbſt, und ſeine Thaten feiert es im Epos, im Drama aber ſtellt es ſelbſt ſie dar. Der tragiſche Held der Griechen ſchritt aus dem Chor heraus und ſprach zu ihm zurückgewandt: „Seht, ſo thut und handelt ein Menſch; was Ihr in Meinungen und Sprüchen feiertet, das ſtelle ich Euch als unwiderleglich wahr und nothwendig dar“. — Die griechiſche Tragödie faßte in Chor und Helden das Publikum und das Kunſtwerk zuſammen: dieſes gab ſich in ihr mit dem Urtheile über ſich — als gedichtete Anſchauung — zugleich dem Volke, und genau in dem Grade reifte das Drama als Kunſtwerk, als das verdeutlichende Urtheil des Chores in den Handlungen der Helden ſelbſt ſich ſo unwiderleglich ausdrückte, daß der Chor von der Scene ab ganz in das Volk zurücktreten, und dafür als belebender und verwirklichender Theilnehmer der Handlung — als ſolcher — ſelbſt behülflich werden konnte. Shakeſpeare's Tragödie ſteht inſofern unbedingt über der griechiſchen, als ſie für die künſtleriſche Technik die Nothwendigkeit des Chores vollkommen überwunden hat. Bei Shakeſpeare iſt der Chor in lauter an der Handlung perſönlich betheiligte Individuen aufgelöſt, welche für ſich ganz nach derſelben individuellen Nothwendigkeit ihrer Meinung und Stellung handeln, wie der Hauptheld, und ſelbſt ihre ſcheinbare Unterordnung im künſtleriſchen Rahmen ergiebt ſich nur aus den ferneren Berührungspunkten, in denen ſie mit dem Haupthelden ſtehen, keinesweges aber aus einer etwa prinzipiellen techniſchen Verachtung der Nebenperſonen; denn überall da, wo die ſelbſt untergeordnetſte Perſon zur Theilnahme an der Haupthandlung zu gelangen hat, äußert ſie ſich ganz nach perſönlich charakteriſtiſchem, freiem Ermeſſen.

Wenn die ſicher und feſt gezeichneten Perſönlichkeiten Shakeſpeare's im weiteren Verlaufe der modernen dramatiſchen Kunſt immer mehr von ihrer plaſtiſchen Individualität verloren und bis zur bloßen ſtabilen Charaktermaske ohne alle Individualität herabſanken, ſo iſt dieß dem Einfluſſe des ſtändiſch uniformirenden Staates zuzuſchreiben, der das Recht der freien Perſönlichkeit mit immer tödtlicherer Gewalt unterdrückte. Das Schattenſpiel ſolcher innerlich hohlen, aller Individualität baren Charaktermasken ward die dramatiſche Grundlage der Oper. Je inhaltsloſer die Perſönlichkeiten unter dieſen Masken waren, deſto geeigneter erachtete man ſie zum Singen der Opernarie. „Prinz und Prinzeſſin“, — das iſt die ganze dramatiſche Axe, um die ſich die Oper drehte, und — bei Licht beſehen — jetzt noch dreht. Alles Individuelle konnte dieſen Opernmasken nur durch den äußeren Anſtrich kommen, und endlich mußte die Beſonderheit der Lokalität des Schauplatzes ihnen das erſetzen, was ihnen innerlich ein- für allemal abging. Als die Komponiſten alle melodiſche Produktivität ihrer Kunſt erſchöpft hatten und vom Volke ſich die

Lokalmelodie erborgen mußten, griff man endlich auch zum ganzen Lokale ſelbſt: Dekorationen, Koſtüme, und das, was dieſe auszufüllen hatte, die bewegungsfähige Umgebung — der Opernchor, ward endlich die Hauptſache, die Oper ſelbſt, welche von allen Seiten ihr flimmerndes Licht auf „Prinz und Prinzeſſin“ werfen mußte, um die armen Unglücklichen am kolorirten Sängerleben zu erhalten.

So war denn der Kreislauf des Drama’s zu ſeiner tödtlichen Schmach erfüllt: die individuellen Perſönlichkeiten, zu denen einſt der Chor des Volkes ſich verdichtet hatte, verſchwammen in buntſcheckige, maſſenhafte Umgebung ohne Mittelpunkt. Als dieſe Umgebung gilt uns in der Oper der ganze ungeheure ſceniſche Apparat, der durch Maſchinen, gemalte Leinwand und bunte Kleider uns als Stimme des Chores zuſchreit: „Ich bin Ich, und keine Oper iſt außer mir!“

Wohl hatten ſchon früher edle Künſtler des Schmuckes des Nationalen ſich bedient; nur da aber vermochte es einen wirklichen Zauber auszuüben, wo es eben nur als gelegentlich erforderlicher Schmuck einem durch charakteriſtiſche Handlung belebten, dramatiſchen Stoffe beigegeben und ohne alle Oſtentation eingefügt war. Wie trefflich wußte Mozart ſeinem Osmin und ſeinem Figaro ein nationales Kolorit zu geben, ohne in der Türkei und in Spanien, oder gar in Büchern, nach der Farbe zu ſuchen. Jener Osmin und jener Figaro waren aber wirkliche, von einem Dichter glücklich entworfene, vom Muſiker mit wahrem Ausdrucke ausgeſtattete und vom geſunden Darſteller gar nicht zu verfehlende, individuelle Charaktere. Die nationale Zuthat unſerer modernen Opernkomponiſten wird aber nicht auf ſolche Individualitäten verwandt, ſondern ſie ſoll dem an ſich ganz Charakterloſen eine irgendwie charakteriſtiſche Unterlage, zu Belebung und Rechtfertigung einer an und für ſich ganz gleichgiltigen und farbloſen Exiſtenz, erſt geben. Die Spitze, auf die alles geſunde Volksthümliche ausläuft, das rein menſchlich Charakteriſtiſche, iſt in unſerer Oper von vornherein als farbloſe, nichtsbedeutende Arienſänger-Maske verbraucht, und dieſe Maske ſoll nun durch den Widerſchein der umgebenden Farbe nur künſtlich belebt werden, weßhalb denn auch dieſe Farbe der Umgebung in den allergrellſten und ſchreiendſten Kleckſen aufgetragen wird.

Um die öde Scene um den Arienſänger herum zu beleben, hat man das Volk, dem man ſeine Melodie abgenommen hatte, ſelbſt endlich auf die Bühne gebracht; aber natürlich konnte das nicht das Volk ſein, das jene Weiſe erfand, ſondern die gelehrig abgerichtete Maſſe, die nun nach dem Takte der Opernarie hin- und hermarſchirte. Nicht das Volk brauchte man, ſondern die Maſſe, d. h. den materiellen Überreſt von dem Volke, dem man den Lebensgeiſt ausgeſaugt hatte. Der maſſenhafte Chor unſerer modernen Oper iſt nichts Anderes, als die zum Gehen und Singen gebrachte Dekorationsmaſchinerie des Theaters, der ſtumme Prunk der Couliſſen in bewegungsvollen Lärm umgeſetzt. „Prinz und Prinzeſſin" hatten mit dem beſten Willen Nichts mehr zu ſagen, als ihre tauſendmal gehörten Schnörkelarien; man ſuchte das Thema endlich dadurch zu variiren, daß das ganze Theater von der Couliſſe bis zum verhundertfachten Choriſten dieſe Arie mitſang, und zwar — je höher die Wirkung ſteigen ſoll — gar nicht einmal mehr vielſtimmig, ſondern im wirklichen tobenden Einklange. In dem heut' zu Tage ſo berühmt gewordenen „Uniſono" enthüllt ſich ganz erſichtlich der eigentliche Kern der Abſicht der Maſſenanwendung, und im Sinne der Oper hören wir ganz richtig die Maſſen „emanzipirt", wenn wir ſie, wie in den berühmteſten Stellen der berühmteſten modernen Opern, die alte, abgedroſchene Arie im hundertſtimmigen Einklange vortragen hören. So hat unſer heutiger Staat die Maſſe ebenfalls emanzipirt, wenn er ſie in Soldatenuniform bataillonsweiſe aufmarſchiren, links und rechts ſchwenken, ſchultern und präſentiren läßt: wenn die Meyerbeer'ſchen „Hugenotten" ſich zu ihrer höchſten Spitze erheben, hören wir an ihnen, was wir an einem preußiſchen Gardebataillon ſehen. Deutſche Kritiker nennen's — wie geſagt — Emanzipation der Maſſen. —

Die ſo „emanzipirte“ Umgebung war im Grunde genommen aber wieder auch nur eine Maske. Wenn wirklich charakteriſtiſches Leben in den Hauptperſonen der Oper nicht vorhanden war, ſo konnte dieß wahrlich dem maſſenhaften Apparate noch weniger eingegoſſen werden. Der Widerſchein, der von dieſem Apparate aus belebend auf die Hauptperſonen fallen ſollte, konnte daher von irgendwelcher ergiebigen Wirkung nur dann ſein, wenn auch die Maske der Umgebung von Außen woher einen Anſtrich erhielt, der über ihre innere Hohlheit täuſchte. Dieſen Anſtrich gewann man aus dem hiſtoriſchen Koſtüm, das das nationale Kolorit noch prägnanter machen mußte.

Man ſollte annehmen, hier, beim Einmiſchen des hiſtoriſchen Motives, habe nun dem Dichter die Aufgabe zugetheilt werden müſſen, entſcheidend in die Geſtaltung der Oper einzugreifen. Leicht dürfen wir aber unſeren Irrthum einſehen, wenn wir bedenken, welchen Gang bisher die Fortbildung der Oper genommen hatte, wie ſie alle Phaſen ihrer Entwickelung nur dem verzweifelten Streben des Muſikers, ſein Werk am künſtlichen Daſein zu erhalten, verdanken mußte, und ſelbſt zur Verwendung hiſtoriſcher Motive nicht durch ein als nothwendig empfundenes Verlangen, ſich an den Dichter zu ergeben, ſondern durch den Drang rein muſikaliſcher Umſtände hingewieſen ward, — durch einen Drang, der wiederum nur aus der ganzen unnatürlichen Aufgabe des Muſikers, im Drama Abſicht und Ausdruck zugleich geben zu ſollen, hervorging. Wir werden ſpäter auf die Stellung des Dichters zu unſerer modernſten Oper noch zurückkommen; für jetzt verfolgen wir ungeſtört vom Standpunkte des wirklichen Faktors der Oper, des Muſikers, auf, bis wohin ſein irriges Streben ihn führen mußte.

Der Muſiker, der — mochte er ſich gebärden, wie er wollte — nur Ausdruck und nichts als Ausdruck geben konnte, mußte ganz in dem Maaße auch das wirkliche Vermögen zu geſundem und wahrem Ausdrucke verlieren, als er den Gegenſtand ſeines Ausdruckes, in ſeinem verkehrten Eifer, dieſen Gegenſtand ſelbſt zu zeichnen, ſelbſt zu dichten, zum grundſätzlich matten und inhaltsloſen Schema herabwürdigte. Hatte er nicht vom Dichter den Menſchen verlangt, ſondern vom Mechaniker den Gliedermann, den er mit ſeinen Gewändern nach Belieben drapirte, um durch den Farbenreiz und die Anordnung dieſer Gewänder allein zu entzücken, ſo mußte er nun, da er das warme Pulſiren des menſchlichen Leibes an dem Gliedermanne unmöglich darſtellen konnte, bei ſomit immer größerer Verarmung ſeiner Ausdrucksmittel endlich nur noch auf unerhört mannigfaltige Variation in den Farben und Falten ſeiner Gewänder bedacht ſein. Das hiſtoriſche Gewand der Oper — das ergiebigſte, weil es nach Klima und Zeitalter auf das Bunteſte zu wechſeln im Stande war, — iſt aber eigentlich doch nur das Werk des Dekorationsmalers und Theaterſchneiders, wie dieſe beiden Faktoren denn in Wahrheit die allerwichtigſten Bundesgenoſſen des modernen Opernkomponiſten geworden ſind. Allein auch der Muſiker unterließ es nicht, ſeine Tonfarbenpalette für das hiſtoriſche Koſtüm herzurichten; wie hätte er, der Schöpfer der Oper, der ſich den Dichter zum Bedienten gemacht hatte, den Maler und Schneider nicht auch ausſtechen ſollen? Hatte er das ganze Drama, mit Handlung und Charakteren, in Muſik aufgelöſt, wie ſollte es ihm unmöglich bleiben, auch die Zeichnungen und Farben des Malers und Schneiders muſikaliſch zu Waſſer zu machen? Er vermochte es, alle Dämme niederzureißen, alle Schleuſen zu öffnen, die das Meer vom Lande trennen, und ſo in der Sündfluth ſeiner Muſik das Drama mit Mann und Maus, mit Pinſel und Scheere zu erſäufen!

Der Muſiker mußte aber auch die ihm prädeſtinirte Aufgabe erfüllen, der deutſchen Kritik, für die Gottes allgütige Fürſorge bekanntlich die Kunſt geſchaffen hat, die Freude des Geſchenkes einer „hiſtoriſchen Muſik“ zu machen. Sein hoher Ruf begeiſterte ihn, gar bald das Richtige zu finden.

Wie mußte eine „hiſtoriſche“ Muſik ſich anhören, wenn ſie die Wirkung einer ſolchen machen ſollte? Jedenfalls anders, als eine nicht hiſtoriſche Muſik. Worin lag hier aber der Unterſchied? Offenbar darin, daß die „hiſtoriſche Muſik“ von der gegenwärtig gewöhnten ſo verſchieden ſei, als das Koſtüm einer früheren Zeit von dem der Gegenwart. War es nicht das Klügſte, genau ſo, wie man das Koſtüm dem betreffenden Zeitalter getreu nachahmte, auch die Muſik dieſem Zeitalter zu entnehmen? Leider ging diß nicht ſo leicht, denn in jenen im Koſtüm ſo pikanten Zeitaltern gab es barbariſcher Weiſe noch keine Opern: eine allgemeine Opernſprache war ihnen daher nicht zu entnehmen. Dagegen ſang man damals in den Kirchen, und dieſe Kirchengeſänge haben in der That, wenn man ſie heute plötzlich ſingen läßt, unſerer Muſik gegenüber gehalten, etwas überraſchend Fremdartiges. Vortrefflich! Kirchengeſänge her! Die Religion muß auf's Theater wandern! — So ward die muſikaliſch hiſtoriſche Koſtümnoth zur chriſtlich religiöſen Operntugend. Für das Verbrauchen des Zaubers der Volksmelodie verſchaffte man ſich römiſch-katholiſche und evangeliſch-proteſtantiſche Kirchenabſolution, und zwar gegen die Wohlthat, die man der Kirche dadurch erwies, daß, wie zuvor die Maſſen, nun auch die Religion — um im Ausdrucke der deutſchen Kritik konſequent zu bleiben — durch die Oper „emanzipirt“ wurde.

So ward der Opernkomponiſt vollſtändig zum Erlöſer der Welt, und in dem tiefbegeiſterten, von ſelbſtzerfleiſchendem Schwärmereifer unwiderſtehlich hingeriſſenen Meyerbeer haben wir jedenfalls den modernen Heiland, das weltſündentragende Lamm Gottes zu erkennen.

Dennoch konnte dieſe entſündigende „Emanzipation der Kirche“ nur bedingungsweiſe vom Muſiker vollzogen werden. Wollte die Religion durch die Oper beſeligt ſein, ſo mußte ſie ſich gefallen laſſen, nur einen gewiſſen, vernünftiger Weiſe ihr zugehörigen Platz unter den übrigen Emanzipirten einzunehmen. Die Oper, als Befreierin der Welt, mußte die Religion beherrſchen, nicht die Religion die Oper; ſollte die Oper zur Kirche werden, ſo war die Religion ja nicht von der Oper, ſondern dieſe von ihr emanzipirt. Für die Reinheit des muſikaliſch-hiſtoriſchen Koſtümes hätte es der Oper allerdings erwünſcht ſein können, nur noch mit der Religion zu thun zu haben, denn die einzig verwendbare hiſtoriſche Muſik fand ſich nur in der Kirchenmuſik vor. Nur mit Mönchen und Pfaffen zu thun zu haben, hätte aber der Heiterkeit der Oper empfindlich ſchaden müſſen: denn das, was durch die Emanzipation der Religion verherrlicht werden ſollte, war ja eigentlich nur die Opernarie, dieſer üppig entfaltete Urkeim alles Opernweſens, der keineswegs im Verlangen nach andächtiger Sammlung, ſondern nach unterhaltender Zerſtreuung wurzelte. Genau genommen war die Religion nur als Beiſchmack zu verwenden, ganz wie im wohlgeordneten Staatsleben: das Hauptgewürz mußte „Prinz und Prinzeſſin“, nebſt gehöriger Zuthat von Spitzbuben, Hofchor und Volkschor, Couliſſen und Kleidern bleiben.

Wie war nur auch dieß ganze hochwürdige Opernkollegium in hiſtoriſche Muſik umzuſetzen? —

Hier eröffnete ſich dem Muſiker das unabſehbar graue Nebelfeld ſeiner, abſoluter Erfindung: die Aufforderung *zum Erſchaffen aus Nichts*. Sieh' da, wie ſchnell er mit ſich einig wurde! Er hatte nur dafür zu ſorgen, daß die Muſik immer *ein wenig anders* klinge, als man der Gewohnheit nach annehmen müſſe, daß ſie zu klingen hätte, ſo klang jedenfalls ſeine Muſik *fremdartig*, und ein richtiger Schnitt des Theaterſchneiders genügte, um ſie vollſtändig „hiſtoriſch“ zu machen.

Die Muſik, als reichſtes Vermögen des Ausdruckes, erhielt nun eine ganz neue, ungemein pikante Aufgabe, nämlich: den Ausdruck, den ſie überhaupt ſchon zum Gegenſtande des Ausdruckes gemacht hatte, wiederum durch ſich ſelbſt zu widerlegen; der Ausdruck, der ohne ausdruckswerthen Gegenſtand an und für ſich nichtig war, wurde, im Streben, dieſer Gegenſtand für ſich ſelbſt zu ſein, wiederum verneint, ſo daß das Reſultat unſerer Weltſchöpfungstheorien, nach denen aus zwei Verneinungen das Etwas entſtanden iſt, von dem Opernkomponiſten vollſtändig erreicht werden mußte. Wir empfehlen der deutſchen Kritik den hieraus entſtandenen Opernſtyl als „emanzipirte Metaphyſik“.

Betrachten wir dieß Verfahren etwas näher. —

Wollte der Komponiſt einen unmittelbar entſprechenden nackten Ausdruck geben, ſo konnte er dieß mit dem beſten Willen nicht anders als in der muſikaliſchen Sprechweiſe, die uns heute eben als verſtändlicher muſikaliſcher Ausdruck gilt; beabſichtigte er nun, dieſem ein hiſtoriſches Kolorit zu verleihen, und konnte er dieß im Grunde nur dadurch für erreichbar halten, daß er ihm einen überhaupt fremdartigen, ungewohnten Beiklang gab, ſo ſtand ihm zunächſt allerdings die Ausdrucksweiſe einer früheren muſikaliſchen Epoche zu Gebote, die er nach Belieben nachahmen, und von der er nach willkürlichem Ermeſſen entnehmen konnte. Auf dieſe Weiſe hat ſich denn auch der Komponiſt aus allen, irgend ſchmackhaften Styleigenthümlichkeiten verſchiedener Zeiten einen ſcheckigen Sprachjargon zuſammengeſetzt, der an und für ſich ſeinem Streben nach Fremdartigkeit und Ungewohntheit nicht übel entſprechen konnte. Die muſikaliſche Sprache, ſobald ſie ſich vom ausdruckswerthen Gegenſtande loslöſt, und ohne Inhalt nach opernarienhafter Willkür ganz allein ſprechen, d. h. eben nur ſingend und pfeifend plaudern will, iſt für ihr Weſen aber ſo ganz und gar der bloßen Mode unterworfen, daß ſie entweder nur dieſer Mode ſich unterordnen, oder im glücklichen Falle ſie nur beherrſchen, d. h. die neueſte Mode ihr zuführen kann. Der Jargon, den ſomit der

Komponiſt erfand, um — der hiſtoriſchen Abſicht zu lieb — fremdartig zu ſprechen, wird, wenn er Glück macht, augenblicklich wiederum zur Mode, die, einmal angenommen, plötzlich gar nicht mehr fremdartig erſcheint, ſondern das Kleid iſt, welches wir Alle tragen, die Sprache, die wir Alle ſprechen. Der Komponiſt muß verzweifeln, ſich durch ſeine eigenen Erfindungen ſomit immer wieder in dem Beſtreben, fremdartig zu erſcheinen, behindert zu ſehen, und er muß nothgedrungen daher auf ein Mittel verfallen, ein- für allemal fremdartig zu erſcheinen, ſobald er ſeinen Beruf zur „hiſtoriſchen“ Muſik erfüllen will. Er muß daher ein- für allemal darauf bedacht ſein, ſelbſt den entſtellteſten Ausdruck — weil er einmal durch ihn zur modiſchen Gewohnheit gemacht worden iſt — in ſich wiederum zu entſtellen: er muß ſich vornehmen, genau genommen, da „Nein“ zu ſagen, wo er eigentlich „Ja“ ſagen will, da ſich freudig zu gebärden, wo er Schmerz ausdrücken ſoll, da jammernd zu wimmern, wo er ſich behaglicher Luſt hinzugeben hätte. Wahrlich, ſo und nicht anders iſt es ihm möglich, in allen Fällen fremdartig, ſonderbar, wie von Gottweißwoher kommend, zu erſcheinen; er muß ſich geradesweges verrückt ſtellen, um „hiſtoriſch-charakteriſtiſch“ zu erſcheinen. Hiermit iſt denn auch in Wirklichkeit ein ganz neues Element gewonnen: der Drang zum „Hiſtoriſchen“ hat zur hyſteriſchen Verrücktheit geführt, und dieſe Verrücktheit iſt zu unſerer Freude bei Licht beſehen gar nichts Anderes, als — wie nennen wir es gleich? — Neuromantik.

V.

Der Verdrehung aller Wahrheit und Natur, wie wir ſie für den muſikaliſchen Ausdruck von den franzöſiſchen ſogenannten Neuromantikern ausüben ſehen, war aus einem Gebiete der Tonkunſt, das von der Oper vollkommen abſeits lag, eine ſcheinbare Rechtfertigung, vor Allem aber ein nährender Stoff zugeführt worden, die zuſammen wir unter der Bezeichnung des Mißverſtändniſſes Beethoven's leicht begreifen können.

Sehr wichtig iſt es, zu beachten, daß Alles, was auf die Geſtaltung der Oper bis in die neueſten Zeiten einen wirklichen und entſcheidenden Einfluß ausübte, lediglich aus dem Gebiete der abſoluten Muſik, keineswegs aber aus dem der Dichtkunſt, oder aus einem geſunden Zuſammenwirken beider Künſte, ſich herleitete. Wie wir finden mußten, daß von Roſſini an die Geſchichte der Oper mit Beſtimmtheit nur noch in die Geſchichte der Opernmelodie auslaufe, ſo ſehen wir auch in der neueſten Zeit alle Einwirkung auf das immer hiſtoriſch dramatiſchere Gebahren der Oper nur von dem Komponiſten ausgehen, der im nothgedrungenen Streben, die Opernmelodie zu variiren, von Folge zu Folge dahin getrieben wurde, in dieſe ſeine Melodie das Vorgehen ſelbſt hiſtoriſcher Charakteriſtik aufzunehmen, und dadurch dem Dichter bezeichnete, was er dem Muſiker, um deſſen Vornehmen zu entſprechen, liefern müſſe. War nun dieſe Melodie bisher als Geſangsmelodie künſtlich fortgepflanzt worden, — als Melodie, die, von der bedingenden dichteriſchen Unterlage abgelöſt, dennoch im Munde oder in der Kehle des Sängers neue Bedingungen zu weiterer Kulturentwickelung erhielt, — und gewann ſie dieſe Bedingungen namentlich auch aus einem erneuten Ablauſchen der urſprünglichen Naturmelodie vom Munde des Volkes, — ſo wandte ſich nun ihr heißhungriges Hinhorchen endlich dahin, wo die Melodie, vom Munde des Sängers wiederum abgelöſt, aus der Mechanik des Inſtrumentes fernere Lebensbedingungen gewonnen hatte. Die Inſtrumentalmelodie, in die Operngeſangsmelodie*) überſetzt, ward ſo zum Faktor des vorgegebenen Drama's: — in der That, ſo weit mußte es mit dem unnatürlichen Genre der Oper kommen! —

Während die Opernmelodie, ohne wirkliche Befruchtung durch die Dichtkunſt, nur von Gewaltſamkeit zu Gewaltſamkeit fortſchreitend, ſich ein mühſeliges, zeugungsunfähiges Leben erhalten konnte, hatte die Inſtrumentalmuſik ſich das Vermögen gewonnen, die harmoniſche Tanz- und Liedweiſe durch Zerlegung in kleinere und kleinſte Theile, durch neues und mannigfaltig verſchiedenartiges Aneinanderfügen, Ausdehnen oder Verkürzen dieſer Theile, zu einer beſonderen Sprache auszubilden, die ſo lange im höheren künſtleriſchen Sinne willkürlich und für das Reinmenſchliche ausdrucksunfähig war, als in ihr das Verlangen nach klarem und verſtändlichem Wiedergeben beſtimmter, individueller menſchlicher Empfindungen ſich nicht als einzig maaßgebende Nothwendigkeit für die Geſtaltung jener melodiſchen Sprachtheile kundthat. Daß der Ausdruck eines ganz beſtimmten, klarverſtändlichen individuellen Inhaltes in dieſer, einer Empfindung nur nach ihrer Allgemeinheit gewachſenen Sprache in Wahrheit unmöglich war, hat erſt derjenige Inſtrumentalkomponiſt aufzudecken vermocht, bei welchem das Verlangen, einen ſolchen Inhalt auszuſprechen, zum verzehrend glühenden Lebenstriebe alles künſtleriſchen Geſtaltens wurde.

---

*) Daß die Geſangsmelodie, die nicht aus dem Wortverſe ihre lebengebenden Bedingungen erhielt, ſondern dieſem nur untergelegt wurde, an ſich bereits nur Inſtrumentalmelodie war, müſſen wir jetzt ſchon beachten; an beſonders geeigneter Stelle werden wir aber hierauf, und auf die Stellung dieſer Melodie zum Orcheſter, näher zurückkommen.

Die Geſchichte der Inſtrumentalmuſik iſt von da an, wo jenes Verlangen ſich in ihr kundgab, die Geſchichte eines künſtleriſchen Irrthumes, der aber nicht, wie der des Operngenre's, mit Darlegung einer Unfähigkeit der Muſik, ſondern mit der Kundgebung eines unbegränzten inneren Vermögens derſelben endete. Der Irrthum Beethoven's war der des Columbus*), der nur einen neuen Weg nach dem alten, bereits bekannten Indien aufſuchen wollte, dafür aber eine neue Welt ſelbſt entdeckte; auch Columbus nahm ſeinen Irrthum mit ſich in das Grab: er ließ ſeine Genoſſen durch einen Schwur bekräftigen, daß ſie die neue Welt für das alte Indien hielten. So, immer noch im vollſten Irrthume befangen, löſte dennoch ſeine That der Welt die Binde vom Geſicht, und lehrte ſie auf das Unwiderleglichſte die wirkliche Geſtalt der Erde und die ungeahnte Fülle ihres Reichthumes erkennen. — Uns iſt jetzt das unerſchöpfliche Vermögen der Muſik durch den unkräftigen Irrthum Beethoven's erſchloſſen. Durch ſein unerſchrocken kühnſtes Bemühen, das künſtleriſch Nothwendige in einem künſtleriſch Unmöglichen zu erreichen, iſt uns die unbegränzte Fähigkeit der Muſik aufgewieſen zur Löſung jeder denkbaren Aufgabe, ſobald ſie eben nur Das ganz und allein zu ſein braucht, was ſie wirklich iſt — Kunſt des Ausdruckes.

---

*) Schon in meinem „Kunſtwerk der Zukunft" verglich ich Beethoven mit Columbus: ich muß dieſen Vergleich hier nochmals aufnehmen, weil in ihm noch eine wichtige, früher von mir nicht berührte Aehnlichkeit enthalten iſt.

Des Irrthumes Beethoven's und des Gewinnes ſeiner künſtleriſchen That konnten wir aber erſt inne werden, als wir ſeine Werke im vollen Zuſammenhange zu überblicken vermochten, als er uns mit ſeinen Werken zu einer abgeſchloſſenen Erſcheinung geworden war, und an den künſtleriſchen Erfolgen ſeiner Nachkommen, die den Irrthum des Meiſters — als einen ihnen ſelbſt nicht eigenen und ohne die rieſige Kraft jenes ſeines Verlangens — in ihr Kunſtſchaffen aufnahmen, der Irrthum ſelbſt uns klar werden mußte. Die Zeitgenoſſen und unmittelbaren Nachfolger Beethoven's gewahrten in deſſen einzelnen Werken jedoch gerade nur Das, was ihnen, je nach der Kraft ihrer Empfänglichkeit und Auffaſſungsfähigkeit, bald aus dem hinreißenden Eindrucke des Ganzen, bald aus der eigenthümlichen Geſtaltung des Einzelnen auffallend erkennbar war. So lange Beethoven, im Einklange mit dem Geiſte ſeiner muſikaliſchen Zeitumgebung, eben nur die Blüthe dieſes Geiſtes in ſeinen Werken niederlegte, konnte der Reflex ſeines Kunſtſchaffens auf ſeine Umgebung nur ein wohlthätiger ſein. Von da an jedoch, wo, im genauen Zuſammenhange mit ſchmerzlich ergreifenden Lebenseindrücken, in dem Künſtler das Verlangen nach deutlichem Ausdrucke beſonderer, charakteriſtiſch individueller Empfindungen — wie zur verſtändlichen Kundgebung an die Theilnahme der Menſchen — zu immer drängenderer Kraft erwuchs, — alſo von da an, wo es ihm immer weniger mehr darauf ankam, überhaupt Muſik zu machen und in dieſer Muſik ſich gefällig, feſſelnd oder befeuernd allgemeinhin auszudrücken, ſondern als ihn ſein inneres Weſen mit Nothwendigkeit drängte, einen beſtimmten, ſeine Gefühle und Anſchauungen erfüllenden Inhalt ſicher und genau faßlich durch ſeine Kunſt zum Ausdruck zu bringen, — von da an beginnt die große, ſchmerzliche Leidensperiode des tieferregten Menſchen und nothwendig irrenden Künſtlers, der in den gewaltigen Zuckungen ſchmerzlich wonnigen Stammelns einer pythiſchen Begeiſterung dem neugierigen Zuhörer, der ihn nicht verſtand, weil der Begeiſterte ſich ihm eben nicht verſtändlich machen konnte, den Eindruck eines genialen Wahnſinnigen machen mußte.

In den Werken aus der zweiten Hälfte ſeines Künſtlerlebens iſt Beethoven meiſt gerade da unverſtändlich — oder vielmehr misverſtändlich —, wo er einen beſonderen individuellen Inhalt am verſtändlichſten ausſprechen will. Er geht über das, nach unwillkürlicher Konvention als faßlich anerkannte, abſolut Muſikaliſche, d. h. in irgend welcher Erkennbarkeit der Tanz- und Liedweiſe — dem Ausdrucke und der Form nach — Ähnliche hinaus, um in einer Sprache zu reden, die oft als willkürliche Auslaſſung der Laune erſcheint, und, einem rein muſikaliſchen Zuſammenhange unangehörig, nur durch das Band einer dichteriſchen Abſicht verbunden iſt, die mit dichteriſcher Deutlichkeit in der Muſik aber eben nicht ausgeſprochen werden konnte. Als unwillkürliche Verſuche, ſich eine Sprache für ſein Verlangen zu bilden, müſſen die meiſten Werke Beethoven's aus jener Epoche angeſehen werden, ſo daß ſie oft wie Skizzen zu einem Gemälde erſcheinen, über deſſen Gegenſtand wohl, nicht aber über deſſen verſtändliche Anordnung der Meiſter mit ſich einig war. Das Gemälde ſelbſt konnte er aber nicht eher ausführen, als bis er den Gegenſtand ſelbſt nach ſeinem Ausdrucksvermögen geſtimmt, d. h. ihn nach ſeiner allgemeineren Bedeutung erfaßt, und das Individuelle in ihm in die eigenthümlichen Farben der Tonkunſt ſelbſt zurückverlegt, ſomit den Gegenſtand ſelbſt gewiſſermaßen muſikaliſirt hatte. Wären nur dieſe eigentlichen fertigen Gemälde, in denen ſich Beethoven mit entzückend wohlthuender Klarheit und Faßlichkeit ausſprach, vor die Welt gelangt, ſo hätte das Misverſtändniß, das der Meiſter von ſich verbreitete, jedenfalls weniger verwirrend und berückend einwirken müſſen. Bereits war aber der muſikaliſche Ausdruck, in ſeiner Losgetrenntheit von den Bedingungen des Ausdruckes, mit unerbittlicher Nothwendigkeit dem bloßen modiſchen Belieben, und ſomit allen Bedingungen der Mode ſelbſt verfallen; gewiſſe melodiſche, harmoniſche oder rhythmiſche Züge ſchmeichelten heute dem Ohre ſo verführeriſch, daß man ſich bis zum Übermaaß ihrer bediente, verfielen aber nach einer kurzen Zeit durch Abnutzung dem Ekel in dem Grade, daß ſie dem Geſchmacke oft plötzlich unausſtehlich oder lächerlich erſchienen. Wem es nun eben daran lag, Muſik für das öffentliche Gefallen zu machen, den mußte Nichts wichtiger dünken, als in den ſoeben charakteriſirten Zügen des abſolut melodiſchen Ausdruckes ſo auffallend neu wie möglich zu erſcheinen, und da die Nahrung ſolcher Neuheit immer nur aus dem muſikaliſchen Kunſtgebiete ſelber kommen, nirgends aber den wechſelnden Erſcheinungen des Lebens entnommen werden konnte, ſo mußte jener Muſiker mit Recht eine ergiebigſte Ausbeute gerade in *den* Werken Beethoven's erſehen, die wir als Skizzen zu ſeinen großen Gemälden bezeichneten, und in denen das Ringen nach Auffindung eines neuen muſikaliſchen Sprachvermögens nach allen Richtungen hin in oft krampfhaften Zügen ſich kundthat, die dem unverſtändnißvoll Hinhorchenden wohl ſonderbar, originell, bizarr und jedenfalls ganz neu vorkommen mußten. Das jäh Abſpringende, ſchnell und heftig ſich Durchkreuzende, namentlich aber das oft faſt gleichzeitige Ertönen dicht in einander verwobener Accente des Schmerzes und der Freude, des Entzückens und des Entſetzens, wie es der unwillkürlich ſuchende Meiſter in den ſeltſamſten harmoniſchen Melismen und Rhythmen zu neuen Ausdruckslauten miſchte, um durch ſie zum Ausſpruche beſtimmter individueller Empfindungsmomente zu gelangen, — dieß Alles fiel, in ſeiner ganz formellen Äußerlichkeit erfaßt, zur bloß techniſchen Fortbildung jenen Komponiſten zu, die in der Aufnahme und Verwendung dieſer Beethoven'ſchen Sonderlichkeiten ein üppig nährendes Element für ihr Allerweltsmuſiziren erkannten. Während der größere Theil der *älteren* Muſiker in Beethoven's Werken nur Das begreifen und gelten laſſen konnte, was von des Meiſters eigenthümlichſtem Weſen ablag und nur als die Blüthe einer früheren, unbeſorgteren muſikaliſchen Kunſtperiode erſchien, haben *jüngere* Tonſetzer hauptſächlich das Äußerliche und Sonderbare der ſpäteren Beethoven'ſchen Manier nachgeahmt.

War hier aber nur eine Äußerlichkeit nachzuahmen, weil der Inhalt jener ſeltſamen Züge das in Wahrheit unausgeſprochene Geheimniß des Meiſters bleiben ſollte, ſo mußte für ſie mit gebieteriſcher Nothwendigkeit auch irgendwelcher inhaltlicher Gegenſtand geſucht werden, der trotz ſeiner, der Natur der Sache gemäßen Allgemeinheit, Gelegenheit zur Verwendung jener, auf das Beſondere, Individuelle hindeutenden Züge darbot. Dieſer Gegenſtand war natürlich nur außerhalb der Muſik zu finden, und für die ungemiſchte Inſtrumentalmuſik konnte dieß wiederum nur in der Phantaſie ſein. Das Vorgeben der muſikaliſchen Schilderung eines der Natur oder dem menſchlichen Leben entnommenen Gegenſtandes wurde als Programm dem Zuhörer zu Händen gebracht, und der Einbildungskraft blieb es überlaſſen, der einmal gegebenen Hinweiſung gemäß alle die muſikaliſchen Sonderbarkeiten ſich zu deuten, die nun in feſſelloſer Willkür bis zum bunteſten chaotiſchen Gewirre losgelaſſen werden konnten.

Deutſche Muſiker ſtanden dem Geiſte Beethoven's nahe genug, um der abenteuerlichſten Richtung, die aus dem Misverſtändniſſe des Meiſters hervorging, fern zu bleiben. Sie ſuchten ſich vor den Konſequenzen jener Ausdrucksmanier zu retten, indem ſie ihre äußerſten Spitzen abſchliffen, und durch Wiederaufnahme älterer Ausdrucksweiſen und ihre Verwebung mit dieſer neueſten, ſich einen, in ſeiner künſtlichen Miſchung allgemeinen, ſo zu ſagen abſtrakten Muſikſtyl bildeten, in welchem eine lange Zeit ganz anſtändig und ehrſam fortzumuſiziren war, ohne daß von draſtiſchen Individualitäten große Störungen in ihm zu befürchten ſtanden. Wenn Beethoven auf uns meiſtens den Eindruck eines Menſchen macht, der uns Etwas zu ſagen hat, was er aber nicht deutlich mittheilen kann, ſo erſcheinen ſeine modernen Nachfolger dagegen wie Menſchen, die uns auf eine oft reizend umſtändliche Weiſe mittheilen, daß ſie uns Nichts zu ſagen haben. —

In jenem, alle Kunſtrichtungen verzehrenden Paris aber war es, wo ein mit ungewöhnlicher muſikaliſcher Intelligenz begabter Franzoſe auch die hier bezeichnete Richtung bis in ihr äußerſtes Extrem hineinjagte. Hector Berlioz iſt der unmittelbare und energiſchſte Ausläufer Beethoven's nach der Seite hin, von welcher dieſer ſich abwandte, ſobald er — wie ich es zuvor bezeichnete — von der Skizze zum wirklichen Gemälde vorſchritt. Die oft flüchtig hingeworfenen, kecken und grellen Federſtriche, in denen Beethoven ſeine Verſuche zum Auffinden neuen Ausdrucksvermögens ſchnell und ohne prüfende Wahl aufzeichnete, fielen als faſt einzige Erbſchaft des großen Künſtlers in des begierigen Schülers Hände. War es eine Ahnung davon, daß Beethoven's vollendetſtes Gemälde, ſeine letzte Symphonie, auch das letzte Werk dieſer Art überhaupt bleiben würde, die Berlioz, der nun auch große Werke ſchaffen wollte, nach eigenſüchtigem Ermeſſen davon abzog, an jenen Gemälden des Meiſters eigentlichen Drang zu erforſchen, — dieſen Drang, der wahrlich ganz wo anders hinging, als nach Sättigung phantaſtiſcher Willkür und Laune? Gewiß iſt, daß Berlioz' künſtleriſche Begeiſterung aus dem verliebten Hinſtarren auf jene ſonderbar krauſen Federſtriche ſich erzeugte: Entſetzen und Entzücken faßte ihn beim Anblicke dieſer räthſelhaften Zauberzeichen, in die der Meiſter Entzücken und Entſetzen zugleich gebannt hatte, um durch ſie das Geheimniß kundzuthun, das er nie in der Muſik ausſprechen konnte, und einzig doch nur in der Muſik ausſprechen zu können wähnte. Bei dieſem Anblicke faßte den Hinſtarrenden der Schwindel; wirr und bunt tanzte ein hexenhaftes Chaos vor den Augen, deren natürliche Sehkraft einer erblindeten Vielſichtigkeit wich, in welcher der Geblendete da farbige, fleiſchige Geſtalten zu erblicken vermeinte, wo in Wahrheit nur geſpenſtiſche Knochen und Rippen ihren Spuk mit ſeiner Phantaſie trieben. Dieſer geſpenſtiſch erregte Schwindel war aber wirklich nur Berlioz' Begeiſterung: erwachte er aus ihm, ſo gewahrte er, mit der Abſpannung eines durch Opium Betäubten, eine froſtige Leere um ſich her, die nun zu beleben er ſich mühte, indem er die Erhitzung ſeines Traumes ſich künſtlich zurückrief, was ihm nur durch peinlich mühſame Abrichtung und Verwendung ſeines muſikaliſchen Hausrathes gelingen wollte.

In dem Beſtreben, die ſeltſamen Bilder ſeiner grauſam erhitzten Phantaſie aufzuzeichnen und der ungläubigen ledernen Welt ſeiner Pariſer Umgebung genau und handgreiflich mitzutheilen, trieb Berlioz ſeine enorme muſikaliſche Intelligenz bis zu einem vorher ungeahnten techniſchen Vermögen. Das, was er den Leuten zu ſagen hatte, war ſo wunderlich, ſo ungewohnt, ſo gänzlich unnatürlich, daß er dieß nicht ſo gerade heraus mit ſchlichten, einfachen Worten ſagen konnte: er bedurfte dazu eines ungeheuren Apparates der komplizirteſten Maſchinen, um mit Hülfe einer unendlich fein gegliederten und auf das Mannigfaltigſte zugerichteten Mechanik Das kundzuthun, was ein einfach menſchliches Organ unmöglich ausſprechen konnte: eben weil es etwas ganz Unmenſchliches war. Wir kennen jetzt die übernatürlichen Wunder, mit denen einſt die Prieſterſchaft kindliche Menſchen der Art täuſchte, daß ſie glauben mußten, irgend ein lieber Gott gebe ſich ihnen kund: Nichts als die Mechanik hat von je dieſe täuſchenden Wunder gewirkt. So wird auch heut' zu Tage das Übernatürliche, eben weil es das Unnatürliche iſt, dem verblüfften Publikum nur durch die Wunder der Mechanik vorgeführt, und ein ſolches Wunder iſt in Wahrheit das Berliozſche Orcheſter. Jede Höhe und Tiefe der Fähigkeit dieſes Mechanismus hat Berlioz bis zur Entwickelung einer wahrhaft ſtaunenswürdigen Kenntniß ausgeforſcht, und wollen wir die Erfinder unſerer heutigen induſtriellen Mechanik als Wohlthäter der modernen Staatsmenſchheit anerkennen, ſo müſſen wir Berlioz als den wahren Heiland unſerer abſoluten Muſikwelt feiern; denn er hat es den Muſikern möglich gemacht, den allerunkünſtleriſchſten und nichtigſten Inhalt des Muſikmachens durch unerhört mannigfaltige Verwendung bloßer mechaniſcher Mittel zur verwunderlichſten Wirkung zu bringen.

Berlioz ſelbſt reizte beim Beginn ſeiner künſtleriſchen Laufbahn gewiß nicht der Ruhm eines bloß mechaniſchen Erfinders: in ihm lebte wirklich künſtleriſcher Drang, und dieſer Drang war brennender, verzehrender Natur. Daß er, um dieſen Drang zu befriedigen, durch das Ungeſunde, Unmenſchliche in der zuvor näher beſprochenen Richtung bis auf den Punkt getrieben wurde, wo er als Künſtler in der Mechanik untergehen, als übernatürlicher, phantaſtiſcher Schwärmer in einen allverſchlingenden Materialismus verſinken mußte, das macht ihn — außer zum warnenden Beiſpiele — um ſo mehr zu einer tief bedauernswürdigen Erſcheinung, als er noch heute von wahrhaft künſtleriſchem Sehnen verzehrt wird, wo er doch bereits rettungslos unter dem Wuſte ſeiner Maſchinen begraben liegt.

Er iſt das tragiſche Opfer einer Richtung, deren Erfolge von einer anderen Seite her mit der allerſchmerzloſeſten Unverſchämtheit und dem gleichgültigſten Behagen von der Welt ausgebeutet wurden. Die Oper, zu der wir uns nun zurückwenden, verſchluckte auch die Berlioz'ſche Neuromantik als feiſte, wohlſchmeckende Auſter, deren Genuß ihr von Neuem ein glaues, grundbehagliches Anſehen gab.

Der Oper war aus dem Gebiete der abſoluten Muſik ein ungeheurer Zuwachs an Mitteln des mannigfaltigſten Ausdruckes durch das moderne Orcheſter zugeführt worden, das — im Sinne des Opernkomponiſten — nun ſelbſt ſich „dramatiſch“ zu gebärden abgerichtet war. Zuvor war das Orcheſter nie etwas Anderes als der harmoniſche und rhythmiſche Träger der Opernmelodie geweſen: mochte es in dieſer Stellung noch ſo reich und üppig ausgeſtattet worden ſein, immer blieb es dieſer Melodie untergeordnet, und wo es zur unmittelbaren Theilnahme an dieſer Melodie, zu ihrem Vortrage ſelbſt gelangte, diente es doch gerade immer nur eben dazu, dieſe Melodie, als unbedingte Herrſcherin, durch gleichſam prachtvollſte Ausſtattung ihres Hofſtaates, deſto glänzender und ſtolzer erſcheinen zu laſſen. Alles, was zur nothwendigen Begleitung der dramatiſchen Handlung gehörte, wurde für das Orcheſter dem Gebiete des Ballets und der Pantomime entnommen, auf welchem ſich der melodiſche Ausdruck ganz nach den gleichen Geſetzen aus der Volkstanzweiſe entwickelt hatte, wie die Opernarie aus der Volksliedweiſe. Wie dieſe Weiſe dem willkürlichen Belieben des Sängers und endlich des erfindungsſüchtigen Komponiſten, ſo hatte jene dem des Tänzers und Pantomimikers ihre Verzierung und Ausbildung zu verdanken gehabt: in beiden war aber unmöglich die Wurzel ihres Weſens anzutaſten geweſen, weil dieſe außerhalb des Opernkunſtbodens, den Faktoren der Oper unerkenntlich und unzugänglich ſtand, und dieſes Weſen ſprach ſich in der ſcharf gezeichneten melismatiſchen und rhythmiſchen Form aus, deren Äußerlichkeit die Komponiſten wohl variiren, deren Linien ſie aber nie verwiſchen durften, ohne gänzlich anhaltslos im allerunbeſtimmteſten Ausdruckschaos dahin zu ſchwimmen. So war die Pantomime ſelbſt von der Tanzmelodie beherrſcht worden; der Pantomimiker konnte Nichts durch Gebärden für ausdrucksmöglich halten, als was die, an ſtrenge rhythmiſche und melismatiſche Konvenienzen gefeſſelte Tanzmelodie irgendwie entſprechend zu begleiten im Stande war: er blieb ſtreng gebunden, ſeine Bewegungen und Gebärden, und ſomit das durch ſie Auszudrückende, nur nach dem Vermögen der Muſik abzumeſſen, ſich und ſein eigenes Vermögen nach dieſem zu modeln und ſtereotypiſch feſtzuſetzen, — ganz wie in der Oper der ſingende Darſteller ſein eigenes dramatiſches Vermögen nach dem Vermögen des ſtereotypen Arienausdruckes temperiren, und ſein eigenes, nach der Natur der Sache in Wahrheit eigentlich zum Geſetzgeben berechtigtes Vermögen unentwickelt laſſen mußte.

In der naturwidrigen Stellung der künſtleriſchen Faktoren zu einander war denn in Oper wie in Pantomime der muſikaliſche Ausdruck an ſtarrem Formalismus haften geblieben, und namentlich hatte auch das Orcheſter als Begleiter des Tanzes und der Pantomime nicht die Fähigkeit des Ausdruckes gewinnen können, die es hätte erreichen müſſen, wenn der Gegenſtand der Orcheſterbegleitung, die dramatiſche Pantomime, ſich nach ihrem eigenen unerſchöpflichen inneren Vermögen entwickeln und ſo an ſich dem Orcheſter den Stoff zu wirklicher Erfindung zuweiſen hätte dürfen. Nichts Anderes als jener unfreie, banale rhythmiſch-melodiſche Ausdruck in der Begleitung pantomimiſcher Aktionen war bisher dem Orcheſter auch in der Oper möglich geweſen: einzig durch Üppigkeit und Glanz im äußerlichſten Kolorit hatte man ihn zu variiren verſucht.

In der ſelbſtändigen Inſtrumentalmuſik war nun dieſer ſtarre Ausdruck gebrochen worden, und zwar dadurch, daß ſeine melodiſche und rhythmiſche Form wirklich in Stücke zerſchlagen ward, die nun nach rein muſikaliſchem Ermeſſen zu neuen, unendlich mannigfaltigen Formen verſchmolzen wurden. Mozart begann in ſeinen ſymphoniſchen Werken noch mit der ganzen Melodie, die er, wie zum Spiele, kontrapunktiſch in immer kleinere Theile zerlegte; Beethoven's eigenthümlichſtes Schaffen begann mit dieſen zerlegten Stücken, aus denen er vor unſeren Augen immer reichere und ſtolzere Gebäude errichtet; Berlioz aber erfreute ſich an der krauſen Verwirrung, zu der er jene Stücke immer bunter durch einander ſchüttelte, und die ungeheuer komplizirte Maſchine, den Kaleidoſkop, worin er die bunten Steine nach Belieben durch einander rüttelte, reichte er dem modernen Opernkomponiſten im Orcheſter dar.

Dieſe zerſchnittene, zerhackte und in Atome zerſetzte Melodie, deren Stücke er nach Belieben, je widerſpruchsvoller und ungereimter, deſto auffallender und abſonderlicher, an einander fügen konnte, nahm nun der Opernkomponiſt vom Orcheſter in den Geſang ſelbſt auf. Mochte dieſe Art melodiſchen Verfahrens, in Orcheſterſtücken allein angewandt, phantaſtiſch launenhaft erſcheinen, ſo war hier doch Alles zu entſchuldigen; die Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit, ſich in der Muſik allein mit voller Beſtimmtheit auszuſprechen, hatte ſelbſt die ernſteſten Meiſter ſchon zu dieſer phantaſtiſchen Launenhaftigkeit verführt. In der Oper aber, wo mit dem ſcharfen Worte der Dichtkunſt dem Muſiker der ganz natürliche Anhalt zu ſicherem, unfehlbarem Ausdrucke gegeben war, iſt dieſe freche Verwirrung jedes Ausdruckes, dieſe abſichtlich raffinirte Verſtümmelung jedes irgend noch geſunden Organes dieſes Ausdruckes, wie es ſich in der fratzenhaften Aneinanderreihung der unter ſich fremdartigſten und grundverſchiedenſten melodiſchen Elemente in der modernſten Opernweiſe kundgiebt, nur dem vollſtändig eingetretenen Wahnſinne des Komponiſten zuzuſchreiben, der in dem hochmüthigen Vorgeben, das Drama aus abſolut muſikaliſchem Vermögen für ſich allein, mit nur dienender Hilfe des Dichters, zu erſchaffen, nothwendig bis dahin kommen mußte, wo wir ihn zum Gelächter jedes Vernünftigen heut' zu Tage angekommen ſehen.

Vermöge des ungeheuer angewachſenen muſikaliſchen Apparates glaubte der Komponiſt, der ſich ſeit Roſſini nur nach der frivolen Seite hin entwickelt und nur von der abſoluten Opernmelodie gelebt hatte, ſich nun auch berufen, vom Standpunkte der melodiſchen Frivolität aus zur dramatiſchen „Charakteriſtik“ kühn und keck vorſchreiten zu dürfen. Als ſolcher „Charakteriſtiker“ wird nicht nur vom Publikum, das längſt zu ſeinem tief kompromittirten Mitverbrecher an der Wahrheit der Muſik gemacht worden war, ſondern auch von der Kunſtkritik der berühmteſte moderne Opernkomponiſt gefeiert. Im Hinblick auf größere melodiſche Reinheit früherer Epochen, und im Vergleich mit dieſer, wird die Meyerbeer'ſche Melodie zwar als frivol und gehaltlos von der Kritik verworfen; in Rückſicht auf die ganz neuen Wunder im Gebiete der „Charakteriſtik“, die ſeiner Muſik entblüht ſeien, wird dieſem Komponiſten aber Sündenablaß ertheilt, — wobei denn das Geſtändniß mit unterläuft, daß man muſikaliſch-dramatiſche Charakteriſtik am Ende nur bei frivoler, gehaltloſer Melodik für möglich halte, was ſchließlich einzig wieder den Äſthetiker mit bedenklichem Mißtrauen gegen das Operngenre überhaupt erfüllt. —

Stellen wir uns überſichtlich das Weſen dieſer modernen „Charakteriſtik“ in der Oper dar.

VI.

Die moderne „Charakteriſtik“ in der Oper unterſcheidet ſich ſehr weſentlich von Dem, was vor Roſſini in der Gluck'ſchen oder der Mozart'ſchen Richtung uns für Charakteriſtik gelten muß.

Gluck war wiſſentlich bemüht, im deklamirten Rezitativ wie in der geſungenen Arie, bei voller Beibehaltung dieſer Formen und neben der inſtinktmäßigen Hauptſorge, den gewohnten Forderungen an ihren rein muſikaliſchen Inhalt zu entſprechen, die in der Textunterlage bezeichnete Empfindung ſo getreu wie möglich durch den muſikaliſchen Ausdruck wiederzugeben, vor Allem aber auch den rein deklamatoriſchen Accent des Verſes nie zu Gunſten dieſes muſikaliſchen Ausdruckes zu entſtellen. Er gab ſich Mühe, in der Muſik richtig und verſtändlich zu ſprechen.

Mozart konnte ſeiner kerngeſunden Natur nach gar nicht anders als richtig ſprechen. Er ſprach mit derſelben Deutlichkeit den rhetoriſchen Zopf, wie den wirklich dramatiſchen Accent aus: bei ihm blieb Grau grau, Roth roth; nur daß dieſes Grau wie dieſes Roth, in den erfriſchenden Thau ſeiner Muſik getaucht, in alle Nüancen der urſprünglichen Farbe ſich auflöſte, und ſo als mannigfaltigſtes Grau, wie als mannigfaltigſtes Roth ſich darbot. Unwillkürlich adelte ſeine

Muſik alle nach theatraliſcher Konvenienz ihm hingeworfenen Charaktere dadurch, daß ſie gleichſam den rohen Stein ſchliff, ihn nach allen Seiten dem Lichte zuwandte und in der Richtung endlich feſthielt, in welcher das Licht die glänzendſten Farbenſtrahlen aus ihm zog. Auf dieſe Weiſe vermochte er die Charaktere des „Don Juan“ z. B. zu einer ſolchen Fülle des Ausdruckes zu erheben, daß es einem Hoffmann beikommen durfte, die tiefſten, geheimnißvollſten Beziehungen zwiſchen ihnen zu erkennen, von denen weder Dichter noch Komponiſt ein wirkliches Bewußtſein hatten. Gewiß iſt aber, daß Mozart durch ſeine Muſik allein unmöglich in dieſer Art hätte charakteriſtiſch ſein können, wenn die Charaktere ſelbſt im Werke des Dichters nicht vorhanden geweſen wären. Je mehr wir durch die glühende Farbe der Mozart'ſchen Muſik auf den Grund zu blicken vermögen, mit deſto größerer Sicherheit erkennen wir die ſcharfe und beſtimmte Federzeichnung des Dichters, die durch ihre Linien und Striche die Farbe des Muſikers erſt bedang, und ohne die jene wundervolle Muſik geradeswegs unmöglich war.

Die in Mozart's Hauptwerke von uns angetroffene, ſo überraſchend glückliche Beziehung zwiſchen Dichter und Komponiſten ſehen wir aber im ferneren Verlaufe der Entwickelung der Oper gänzlich wieder verſchwinden, bis, wie wir ſahen, Roſſini ſie gänzlich aufhob, und die abſolute Melodie zum einzig berechtigten Faktor der Oper machte, dem alles übrige Intereſſe, und vor Allem die Betheiligung des Dichters, ſich vollkommen unterzuordnen hatte. Wir ſahen ferner, daß der Einſpruch Weber's gegen Roſſini nur gegen die Seichtigkeit und Charakterloſigkeit dieſer Melodie, keineswegs aber gegen die unnatürliche Stellung des Muſikers zum Drama ſelbſt gerichtet war. Im Gegentheile verſtärkte Weber das Unnatürliche dieſer Stellung nur noch dadurch, daß er durch charakteriſtiſche Veredelung ſeiner Melodie ſich eine noch erhöhte Stellung gegen den Dichter zutheilte, und zwar gerade um ſo viel erhöht, als ſeine Melodie die Roſſini'ſche eben an charakteriſtiſchem Adel übertraf. Zu Roſſini geſollte ſich der Dichter als luſtiger Schmarotzer, den der Komponiſt als vornehmer, aber leutſeliger Mann mit Auſtern und Champagner nach Herzensluſt traktirte, ſo daß der folgſame Poet bei keinem Herrn der Welt ſich beſſer befand, als bei dem famoſen Maeſtro. Weber dagegen, erfüllt von unbeugſamem Glauben an die charakteriſtiſche Reinheit ſeiner einen und untheilbaren Melodie, knechtete ſich den Dichter mit dogmatiſcher Grauſamkeit und zwang ihn, den Scheiterhaufen ſelbſt aufzurichten, auf dem der Unglückliche, zur Nahrung des Feuers der Weber'ſchen Melodie, ſich zu Aſche verbrennen laſſen ſollte. Der Dichter des „Freiſchützen" war noch ganz ohne es zu wiſſen zu dieſem Selbſtmorde gekommen: aus ſeiner eigenen Aſche heraus proteſtirte er, als die Wärme des Weber'ſchen Feuers noch die Luft erfüllte, und behauptete, dieſe Wärme rühre von ihm her: — er irrte ſich gründlich; ſeine hölzernen Scheite gaben nur Wärme, als ſie vernichtet — verbrannt waren: einzig ihre Aſche, den proſaiſchen Dialog, konnte er nach dem Brande noch als ſein Eigenthum ausgeben.

Weber ſuchte ſich nach dem „Freiſchützen" einen gefügigeren Dichterknecht, und nahm zu einer neuen Oper eine Frau in Sold, von deren unbedingterer Unterordnung er ſogar verlangte, daß ſie nach dem Brande des Scheiterhaufens nicht einmal die Aſche ihrer Proſa nachlaſſen ſollte: ſie ſollte ſich mit Haut und Haar in der Gluth ſeiner Melodie verbrennen laſſen. Uns iſt aus der Korreſpondenz Weber's mit Frau von Chezy während der Anfertigung des Euryanthetextes bekannt geworden, mit welch' peinlicher Sorgfalt er ſich genöthigt fühlte, wiederum ſeinen dichteriſchen Helfer bis auf das Blut zu quälen; wie er verwirft und vorſchreibt, und wieder vorſchreibt und verwirft; hier ſtreicht, dort hinzuverlangt; hier verlängert, dort verkürzt haben will, — ja ſeine Anordnungen bis auf die Charaktere ſelbſt, ihre Motive und Handlungen erſtreckt. War er hierin etwa ein krankhafter Eigenſinniger, oder ein übermüthiger Parvenü, der, durch den Erfolg ſeines „Freiſchützen" eitel gemacht, jetzt als

Deſpot befehlen wollte, wo er naturgemäß zu gehorchen gehabt hätte? O nein! Aus ihm ſprach mit leidenſchaftlicher Erregtheit nur die ehrliche künſtleriſche Sorge des Muſikers, der, durch den Drang der Umſtände verführt, es übernommen hatte, das Drama ſelbſt aus der abſoluten Melodie zu konſtruiren. Weber war hierbei in einem tiefen Irrthume, aber in einem Irrthume, der ihm mit Nothwendigkeit hatte ankommen müſſen. Er hatte die Melodie zu ihrem ſchönſten, gefühlvollſten Adel erhoben, er wollte ſie nun als *Muſe des Drama's* ſelbſt krönen, und durch ihre ſtarke Hand all' das lüderliche Gezücht von der Bühne jagen laſſen, das dieſe entweihte. Hatte er im „Freiſchützen“ alle lyriſchen Züge der Operndichtung in dieſe Melodie hingeleitet, ſo wollte er nun aus den Lichtſtrahlen ſeines melodiſchen Sternes das Drama ſelbſt ausgießen. Man könnte ſagen, ſeine Melodie zur „Euryanthe“ ſei eher fertig geweſen, als die Dichtung; um dieſe zu liefern, brauchte er nur Jemand, der ſeine Melodie vollkommen im Ohre und im Herzen hatte, und ihr bloß nachdichtete; da praktiſch dieß aber nicht möglich war, ſo gerieth er mit ſeiner Dichterin in ein ärgerlich theoretiſches Hin- und Herzanken, in welchem weder von der einen, noch der anderen Seite her eine klare Verſtändigung möglich wurde, — ſo daß wir gerade an dieſem Falle bei ruhiger Prüfung recht deutlich zu erſehen haben, bis zu welcher peinlichen Unſicherheit Männer von Weber's Geiſte und künſtleriſcher Wahrheitsliebe durch das Feſthalten eines künſtleriſchen Grundirrthumes verleitet werden können.

Das Unmögliche mußte endlich auch Weber unmöglich bleiben. Er konnte durch all' ſeine Andeutungen und Verhaltungsbefehle an den Dichter keine dramatiſche Unterlage zu Stande bekommen, die er vollſtändig in ſeine Melodie hätte auflöſen können, und zwar gerade deßwegen, weil er ein wirkliches Drama zu Tage fördern wollte, nicht nur ein mit lyriſchen Momenten erfülltes Schauſpiel, von dem er — wie im „Freiſchützen“ — eben Nichts als bloß dieſe Momente für ſeine Muſik zu verwenden gehabt hätte. In dem

Texte der „Euryanthe“ blieb neben dem dramatiſch-lyriſchen Elemente, für das — wie ich mich ausdrückte — die Melodie im Voraus fertig war, doch ſo viel, der abſoluten Muſik fremdartige Beigabe übrig, daß Weber es mit ſeiner eigentlichen Melodie nicht zu beherrſchen vermochte. Wäre dieſer Text das Werk eines wirklichen Dichters geweſen, der den Muſiker ſo nur zu ſeiner Hilfe herbeigerufen hätte, wie jetzt es dem Dichter vom Muſiker geſchehen war, ſo würde dieſer Muſiker in der Liebe zu dem vorliegenden Drama nicht einen Augenblick in Verlegenheit gerathen ſein: er würde da, wo er für ſeinen breiteren muſikaliſchen Ausdruck keinen nährenden oder rechtfertigenden Stoff erkannte, ſich nur nach ſeinem geringeren Vermögen, dem einer untergeordneten, dem Ganzen dennoch aber immer hilfreichen Begleitung, betheiligt, und nur da, wo der vollſte muſikaliſche Ausdruck nothwendig und aus dem Stoffe bedungen war, auch nach ſeinem vollſten Vermögen eingewirkt haben. Der Text der „Euryanthe“ war jedoch aus dem umgekehrten Verhältniſſe zwiſchen Muſiker und Dichter hervorgegangen, und der eigentlich dichtende Komponiſt vermochte überall da, wo er naturgemäß abzuſtehen oder zurückzutreten gehabt hätte, jetzt nur eine doppelt geſteigerte Aufgabe für ſich zu erſehen, nämlich die Aufgabe, einem muſikaliſch völlig ſpröden Stoffe dennoch ein vollkommen muſikaliſches Gepräge aufzudrücken. Dieß hätte Weber nur gelingen können, wenn er ſich in die frivole Richtung der Muſik ſchlug; wenn er, von aller Wahrheit gänzlich abſehend, dem epikureiſchen Elemente der Muſik die Zügel ſchießen ließ, und à la Roſſini Tod und Teufel in amüſante Melodieen ungeſetzt hätte. Allein gerade hiergegen erhob ja Weber ſeinen kräftigſten künſtleriſchen Einſpruch: ſeine Melodie ſollte überall *charaktervoll*, d. h. wahr und der gegenſtändlichen Empfindung entſprechend ſein. Er mußte alſo zu einem anderen Verfahren ſchreiten.

Überall da, wo ſeine in langen Zügen ſich kundgebende, meiſt im Voraus fertige und auf den Text, gleich einem glänzenden Gewande, dahingebreitete Melodie dieſem Texte einen zu erkennbaren

Zwang hätte anthun müſſen, brach er dieſe Melodie ſelbſt in Stücke, und die einzelnen Theile ſeines melodiſchen Gebäudes fügte er dann, je nach der deklamatoriſchen Erforderniß der Textworte, zu einem künſtlichen Moſaik zuſammen, das er wieder mit einem feinen melodiſchen Firniß überzog, um ſo dem ganzen Gefüge für den äußeren Anblick immer noch den Anſchein der abſoluten, möglichſt ſelbſt von den Textworten loszulöſenden, Melodie zu bewahren. Die beabſichtigte Täuſchung gelang ihm aber nicht.

Nicht nur Roſſini, ſondern Weber ſelbſt auch hatte die abſolute Melodie ſo entſchieden zum Hauptinhalt der Oper erhoben, daß dieſe, aus dem dramatiſchen Zuſammenhange herausgeriſſen und ſelbſt der Textworte entkleidet, *in ihrer nackteſten Geſtalt* Eigenthum des Publikums geworden war. Eine Melodie mußte gegeigt und geblaſen, oder auf dem Klaviere gehämmert werden können, ohne dadurch im Mindeſten etwas von ihrer eigentlichen Eſſenz zu verlieren, wenn ſie eine wirkliche Publikumsmelodie werden wollte. Auch in Weber's Opern ging das Publikum nur, um möglichſt viele ſolcher Melodieen zu hören, und ſehr hatte der Meiſter ſich geirrt, wenn er ſich ſchmeichelte, auch jenes überfirnißte deklamatoriſche Moſaik von dieſem Publikum für Melodie angenommen zu ſehen, worauf es grundſätzlich dem Komponiſten doch wiederum ankam. Konnte dieſes Moſaik in den Augen Weber's ſelbſt nur durch den Worttext gerechtfertigt erſcheinen, ſo war auf der einen Seite das Publikum — und zwar hier mit vollem Rechte — durchaus gleichgiltig gegen die Textworte; auf der anderen Seite aber mußte es ſich wieder herausſtellen, daß dieſer Text doch nicht einmal vollkommen entſprechend in der Muſik wiedergegeben war. Gerade dieſe unzeitige, halbe Melodie wandte die Aufmerkſamkeit des Zuhörers vom Worttexte ab und der Spannung auf die Bildung einer Melodie zu, die in Wahrheit aber nicht zu Stande kam, — ſo daß dem Zuhörer das Verlangen nach Darlegung eines dichteriſchen Gedankens im Voraus erſtickt, der Genuß einer Melodie aber um ſo empfindlicher geſchmälert wurde, als das Verlangen nach ihr erweckt, nicht aber erfüllt worden war. Außer da, wo in der „Euryanthe" der Tonſetzer nach künſtleriſchem Ermeſſen ſeine volle natürliche Melodie für gerechtfertigt halten durfte, ſehen wir in demſelben Werke zugleich nur da ſein höheres künſtleriſches Streben mit wirklichem und ſchönem Erfolge gekrönt, wo er — der Wahrheit zu Liebe — der abſoluten Melodie gänzlich entſagt, und — wie in der Anfangsſcene des erſten Aktes — durch den edelſten und treueſten muſikaliſchen Ausdruck die gefühlvolle dramatiſche Rede, als ſolche, ſelbſt wiedergiebt; wo er ſomit die Abſicht ſeines eigenen künſtleriſchen Schaffens nicht mehr in die Muſik, ſondern in die Dichtung ſetzt, und die Muſik nur zur Förderung dieſer Abſicht verwendet, welche in ſolcher Fülle und überzeugender Wahrheit wiederum nur durch die Muſik zu ermöglichen war.

Die „Euryanthe" iſt von der Kritik nicht in dem Maaße beachtet worden, als ſie es ihres ungemein lehrreichen Inhaltes wegen verdient. Das Publikum ſprach ſich unentſchieden, halb angeregt, halb verſtimmt, aus; die Kritik, die, im Grunde genommen, immer nur nach der Stimme des Publikums horcht, um — je nach ihrer vorgefaßten Meinung — ſich entweder ganz nach ihr und dem äußeren Erfolge zu richten, oder auch ſie blindlings zu bekämpfen, hat es nie vermocht, die grundverſchiedenen Elemente, die ſich in dieſem Werke auf das Widerſpruchvollſte berühren, klar zu ſichten und aus dem Streben des Komponiſten, ſie zu einem harmoniſchen Ganzen zu vereinigen, ſeine Erfolgloſigkeit zu rechtfertigen. Nie iſt aber, ſo lange es Opern giebt, ein Werk verfaßt worden, in welchem die inneren Widerſprüche des ganzen Genre's von einem gleich begabten, tief empfindenden und wahrheitliebenden Tonſetzer, bei edelſtem Streben, das Beſte zu erreichen, konſequenter durchgeführt und offener dargelegt worden ſind. Dieſe Widerſprüche ſind: *abſolute, ganz für ſich allein genügende Melodie*, und — *durchgehends wahrer dramatiſcher Ausdruck*. Hier mußte nothwendig Eines geopfert werden, — die Melodie oder das Drama. Roſſini opferte das

Drama; der edle Weber wollte es durch die Kraft ſeiner ſinnigeren Melodie wieder herſtellen. Er mußte erfahren, daß dieß unmöglich ſei. Müde und erſchöpft von der qualvollen Mühe ſeiner „Euryanthe“, verſenkte er ſich in die weichen Polſter eines orientaliſchen Märchentraumes; durch das Wunderhorn Oberon's hauchte er ſeinen letzten Lebensathem von ſich.

Was dieſer edle, liebenswürdige Weber, durchglüht von dem heiligen Glauben an die Allmacht ſeiner reinen, dem ſchönſten Volksgeiſte abgewonnenen Melodie, erfolglos erſtrebt hatte, das unternahm nun ein Jugendfreund Weber's, Jakob Meyerbeer, vom Standpunkte der Roſſini'ſchen Melodie aus zu bewerkſtelligen.

Meyerbeer machte alle Phaſen der Entwickelung dieſer Melodie mit durch, und zwar nicht aus abſtrakter Ferne, ſondern in ganz realer Nähe, immer an Ort und Stelle. Als Jude hatte er keine Mutterſprache, die mit dem Nerve ſeines innerſten Weſens untrennbar verwachſen geweſen wäre: er ſprach mit demſelben Intereſſe in jeder beliebigen modernen Sprache und ſetzte ſie ebenſo in Muſik, ohne alle andere Sympathie für ihre Eigenthümlichkeiten, als die für ihre Fähigkeit, der abſoluten Muſik nach Belieben untergeordnet zu werden. Dieſe Eigenſchaft Meyerbeer's hat ihn mit Gluck vergleichen laſſen; auch dieſer komponirte als Deutſcher italieniſche und franzöſiſche Operntexte. In der That hat Gluck nicht aus dem Inſtinkte der Sprache (die in ſolchem Falle immer nur die Mutterſprache ſein kann) heraus ſeine Muſik geſchaffen; worauf es ihm bei ſeiner Stellung als Muſiker zur Sprache ankam, war die Rede, wie ſie als Äußerung des Sprachorganismus' auf der Oberfläche dieſer Tauſende von Organen ſchwebt; nicht aus der zeugenden Kraft dieſer Organe ſtieg ſein Produktionsvermögen durch die Rede zum muſikaliſchen Ausdruck hinauf, ſondern vom losgelöſten muſikaliſchen Ausdruck ging er zur Rede erſt zurück, nur um dieſen Ausdruck in ſeiner Unbegründetheit irgendwie zu rechtfertigen. So konnte Gluck jede Sprache gleichgiltig ſein, weil es ihm eben nur auf die Rede ankam: hätte die Muſik in dieſer transſcendenten Richtung durch die Rede auch bis auf den Organismus der Sprache ſelbſt durchdringen können, ſo hätte ſie allerdings ſich vollkommen umgeſtalten müſſen. — Ich muß, um den Gang meiner Darſtellung hier nicht zu unterbrechen, dieſen äußerſt wichtigen Gegenſtand zu einer gründlichen Erörterung am geeigneten Orte meiner Schrift aufbewahren; für hier genüge es, den Umſtand der Beachtung zu empfehlen, daß Gluck es auf die lebendige Rede überhaupt — gleichviel in welcher Sprache — ankam, da er in ihr allein eine Rechtfertigung für die Melodie fand; ſeit Roſſini war dieſe Rede aber gänzlich durch die abſolute Melodie aufgezehrt, nur ihr materiellſtes Gerüſt diente in Vokalen und Konſonanten als Anhalteſtoff des muſikaliſchen Tones. Meyerbeer war durch ſeine Gleichgiltigkeit gegen den Geiſt jeder Sprache und durch ſein hierauf begründetes Vermögen, ihr Äußerliches mit leichter Mühe ſich zu eigen zu machen (eine Fähigkeit, die durch unſere moderne Bildung dem Wohlſtande überhaupt zugeführt iſt), ganz darauf hingewieſen, es nur mit der abſoluten, von allem ſprachlichen Zuſammenhange losgelöſten Muſik zu thun zu haben. Außerdem war er dadurch fähig, überall an Ort und Stelle den Erſcheinungen in dem bezeichneten Entwickelungsgange der Opernmuſik zuzuſehen: er folgte immer und überallhin ſeinen Schritten. Beachtenswerth iſt es vor Allem, daß er dieſem Gange eben nur folgte, nie aber mit ihm, geſchweige denn ihm irgendwie vorausging. Er glich dem Staare, der dem Pflugſchare auf dem Felde folgt, und aus der ſoeben aufgewühlten Ackerfurche luſtig die an die Luft geſetzten Regenwürmer aufpickt. Nicht eine Richtung iſt ihm eigenthümlich, ſondern jede hat er nur ſeinem Vorgänger abgelauſcht und mit ungeheurer Oſtentation ausgebeutet, und zwar mit ſo erſtaunlicher Schnelligkeit, daß der Vormann, dem er lauſchte, kaum ein Wort ausgeſprochen hatte, als er auch die ganze Phraſe auf dieſes Wort bereits ausſchrie, unbekümmert, ob er den Sinn dieſes Wortes richtig verſtanden hatte, woher es denn gemeiniglich kam, daß er eigentlich doch immer etwas Anderes ſagte, als was der Vormann hatte ausſprechen wollen; der Lärmen, den die Meyerbeer'ſche Phraſe machte, war aber ſo betäubend, daß der Vormann gar nicht mehr zum Kundgeben des eigentlichen Sinnes ſeiner Worte kam: mochte er wollen oder nicht, er mußte endlich, um nur auch mitreden zu dürfen, in jene Phraſe ſelbſt mit einſtimmen.

In Deutſchland einzig gelang es Meyerbeer nicht, eine Jugendphraſe aufzufinden, die irgendwie auf das Weber'ſche Wort gepaßt hätte: was Weber in melodiſcher Lebensfülle kundgab, konnte ſich in Meyerbeer's angelerntem, trockenem Formalismus nicht nachſprechen laſſen. Er lauſchte, der unergiebigen Mühe überdrüſſig, freundes-verrätheriſch endlich nur noch den Roſſini'ſchen Sirenenklängen, und zog in das Land, wo dieſe Roſinen gewachſen waren. So wurde er zur Wetterfahne des europäiſchen Opernmuſikwetters, die ſich immer beim Windwechſel zunächſt eine Zeit lang unſchlüſſig um und um dreht, bis ſie, erſt nach dem Feſtſtehen der Windrichtung, auch ſelbſt ſtill haftet. So komponirte Meyerbeer in Italien gerade auch nur ſo lange Opern à la Roſſini, bis in Paris der große Wind ſich zu drehen anfing, und Auber und Roſſini mit „Stumme“ und „Tell“ den neuen Wind bis zum Sturm anblieſen! Wie ſchnell war Meyerbeer in Paris! Dort aber fand er in dem franzöſiſch aufgegriffenen Weber (man denke an „Robin des bois“) und dem verberliozten Beethoven Momente vor, die weder Auber noch Roſſini, als ihnen zu fern abliegend, beachtet hatten, die aber Meyerbeer vermöge ſeiner Allerweltskapazität ſehr richtig zu würdigen verſtand. Er faßte Alles, was ſich ihm ſo darbot, in eine ungeheuer bunt gemiſchte Phraſe zuſammen, vor deren grellem Aufſchrei plötzlich Auber und Roſſini nicht mehr gehört wurden: der grimmige Teufel „Robert“ holte ſie alle mit einander.

— Es hat etwas ſo tief Betrübendes, beim Überblicke unſerer Operngeſchichte nur von den Todten Gutes reden zu können, die Lebenden aber mit ſchonungsloſer Bitterkeit verfolgen zu müſſen! — Wollen wir aufrichtig ſein, weil wir es müſſen, ſo haben wir zu erkennen, daß nur die abgeſchiedenen Meiſter dieſer Kunſt die Glorie des Märtyrerthumes verdienen, weil, wenn ſie in einem Wahne befangen waren, dieſer Wahn ſich in ihnen ſo edel und ſchön zeigte, und ſie ſelbſt ſo ernſt und heilig an ſeine Wahrheit glaubten, daß ſie ihr künſtleriſches Leben mit ſchmerzvollem und doch freudigem Opfer für ihn ließen. Kein lebender und ſchaffender Tonſetzer ringt aus innerem Drange mehr nach ſolchem Märtyrerthume; der Wahn iſt ſo weit aufgedeckt, daß Niemand mehr mit ſtarkem Glauben in ihm befangen iſt. Ohne Glauben, ja ohne Freude, iſt die Opernkunſt ihren modernen Meiſtern zu einem bloßen Artikel für die Spekulation herabgeſunken. Selbſt das Roſſini'ſche wollüſtige Lächeln iſt jetzt nicht mehr wahrzunehmen; überall nur das Gähnen der Langeweile oder das Grinſen des Wahnſinns! Faſt zieht uns der Anblick des Wahnſinns noch am meiſten an; in ihm finden wir doch noch den letzten Athemzug jenes Wahnes, dem einſt ſo edle Opfer entblühten. Nicht jener gauneriſchen Seite in der ekelhaften Ausbeutung unſerer Operntheaterzuſtände wollen wir daher jetzt gedenken, wo wir den letzten lebenden und noch ſchaffenden Opernkompoſitions-Helden in ſeinem Wirken uns darſtellen müſſen: dieſer Anblick könnte uns nur mit einem Unwillen erfüllen, in welchem wir vielleicht zu unmenſchlicher Härte gegen eine Perſönlichkeit hingeriſſen würden, wenn wir dieſer die garſtige Verderbtheit von Zuſtänden allein zur Laſt legen wollten, die auch dieſe Perſönlichkeit gewiß um ſo mehr gefangen halten, als ſie uns auf der ſchwindelndſten Spitze derſelben, wie mit Krone und Szepter angethan, erſcheint. Wiſſen wir nicht, daß Könige und Fürſten, gerade in ihrem willkürlichſten Handeln, jetzt die Allerunfreieſten ſind? — Nein, betrachten wir in dieſem Opernmuſikkönige nur die Züge des Wahnſinns, durch die er uns bedauernswürdig und abmahnend, nicht aber verachtungswerth erſcheint! Um der ewigen Kunſt willen müſſen wir aber die Natur dieſes Wahnſinns genau kennen lernen, weil wir aus ſeinen Verzerrungen am deutlichſten den Wahn zu erforſchen vermögen, der einem Kunſtgenre ſein Daſein gab, über deſſen irrthümliche Grundlage wir klar werden müſſen, wenn wir mit geſundem jugendlichem Muthe die Kunſt ſelbſt wieder verjüngen wollen.

Auch zu dieſer Erforſchung können wir jetzt in kurzen, raſchen Schritten vorwärts ſchreiten, da wir dem Weſen nach den Wahnſinn ſchon dargethan haben, den wir daher jetzt nur noch in einigen kenntlichſten Zügen beobachten dürfen, um über ihn ganz ſicher zu ſein.

Wir ſahen die frivole — d. h. die von jedem wirklichen Zuſammenhange mit den dichteriſchen Textworten abgelöſte Opernmelodie, durch Aufnahme der Nationalliedweiſe geſchwängert, bis zum Vorgeben hiſtoriſcher Charakteriſtik ſich anlaſſen. Wir beobachteten ferner, wie, bei immer mehr ſchwindender charakteriſtiſcher Individualität der handelnden Hauptperſonen des muſikaliſchen Drama's, der Charakter der Handlung den umgebenden — „emanzipirten" — Maſſen zugetheilt wurde, von denen dieſer Charakter als Reflex erſt auf die handelnden Hauptperſonen wieder zurückfallen ſollte. Wir bemerkten, daß der umgebenden Maſſe nur durch das hiſtoriſche Koſtüm ein unterſcheidender, irgend erkennbarer Charakter aufgeprägt werden konnte, und ſahen den Komponiſten — um ſeine Suprematie zu behaupten — gedrängt, den Dekorationsmaler und Theaterſchneider, denen das Verdienſt der Herſtellung hiſtoriſcher Charakteriſtik eigentlich zufiel, durch die ungewöhnlichſte Verwendung ſeiner rein muſikaliſchen Hilfsmittel wiederum auszuſtechen. Wir ſahen endlich, wie dem Komponiſten aus der verzweifeltſten Richtung der Inſtrumentalmuſik eine abſonderliche Art von Moſaikmelodie zugeführt wurde, welche durch ihre willkürlichſten Zuſammenſetzungen ihm das Mittel bot, jeden Augenblick — ſo oft ihn darnach verlangte — fremdartig und ſeltſam zu erſcheinen, — ein Verfahren, dem er durch die wunderlichſte, auf rein materielles Auffallen berechnete, Verwendung des Orcheſters das Gepräge ſpeziellſter Charakteriſtik ausdrücken zu können glaubte.

Wir dürfen nun nicht aus den Augen laſſen, daß alles Dieß am Ende doch ohne Mitwirkung des Dichters unmöglich war, und wenden uns daher nun für einen Augenblick zur Prüfung des modernſten Verhältniſſes des Muſikers zum Dichter.

Die neue Opernrichtung ging durch Roſſini entſchieden von Italien aus: dort war der Dichter zur völligen Null herabgeſunken. Mit der Überſiedelung der Roſſini'ſchen Richtung nach Paris änderte ſich auch die Stellung des Dichters. Wir bezeichneten bereits die Eigenthümlichkeit der franzöſiſchen Oper, und erkannten, daß der unterhaltende Wortſinn des Couplets der Kern derſelben war. In der franzöſiſchen komiſchen Oper hatte der Dichter vordem dem Komponiſten nur ein beſtimmtes Feld angewieſen, das er für ſich zu bebauen hatte, während dem Dichter der eigentliche Beſitz des Grundſtückes verblieb. War nun auch jenes Muſikterrain, der Natur der Sache nach, allmählich ſo angeſchwollen, daß es mit der Zeit das ganze Grundſtück einnahm, ſo blieb doch dem Dichter immer noch der Titel des Beſitzes, und der Muſiker galt als der Lehnsmann, der zwar das ganze Lehn als erbliches Eigenthum betrachtete, dennoch aber — wie im weiland römiſch-deutſchen Reiche — dem Kaiſer als ſeinem Lehnsherrn huldigte. Der Dichter verlieh und der Muſiker genoß. In dieſer Stellung iſt immer noch das Geſündeſte zu Tage gekommen, was der Oper als dramatiſchem Genre entſprießen konnte. Der Dichter bemühte ſich wirklich, Situationen und Charaktere zu erfinden, ein unterhaltendes und ſpannendes Stück zu liefern, das er erſt bei der Ausführung für den Muſiker und deſſen Formen zurichtete, ſo daß die eigentliche Schwäche dieſer franzöſiſchen Operndichtungen mehr darin lag, daß ſie ihrem Inhalte nach die Muſik meiſt gar nicht als nothwendig bedangen, als darin, daß ſie von vornherein vor der Muſik verſchwommen wären. Auf dem Theater der „Opéra comique“ war dieſes unterhaltende, oft liebenswürdige und geiſtvolle Genre heimiſch, in welchem gerade dann immer das Beſte geleiſtet wurde, wenn die Muſik mit ungezwungener Natürlichkeit in die Dichtung eintreten konnte. — Dieſes Genre überſetzten nun Scribe und Auber in die pomphaftere Sprache der ſogenannten „großen Oper“. In der „Stummen von Portici“ können wir noch deutlich ein gut angelegtes Theaterſtück erkennen, in welchem noch nirgends mit auffallender Abſichtlichkeit das dramatiſche Intereſſe einem rein muſikaliſchen untergeordnet iſt: nur iſt in dieſer Dichtung die dramatiſche Handlung bereits ſehr weſentlich in die Betheiligung der umgebenden Maſſen verlegt, ſo daß die Hauptperſonen faſt mehr nur redende Repräſentanten der Maſſe, als wirkliche, aus individueller Nothwendigkeit handelnde Perſonen abgeben. So ſchlaff ließ bereits der Dichter, vor dem imponirenden Chaos der großen Oper angelangt, den Pferden des Opernwagens die Zügel ſchießen, bis er dieſe Zügel bald ganz aus der Hand verlieren ſollte! Hatte dieſer Dichter in der „Stummen“ und im „Tell“ die Zügel noch in der Hand, weil weder Auber noch Roſſini etwas Anderes beikam, als in der prächtigen Opernkutſche es ſich eben recht muſikaliſch bequem und melodiös behaglich zu machen — unbekümmert darum, wie und wohin der wohlgeübte Kutſcher den Wagen lenkte —, ſo trieb es nun aber Meyerbeer, dem jenes üppige melodiſche Behagen nicht zu eigen war, dem Kutſcher ſelbſt in die Zügel zu fallen, um durch das Zickzack der Fahrt das nöthige Aufſehen zu erregen, das ihm nicht auf ſich zu ziehen gelingen wollte, ſobald er mit nichts Anderem als ſeiner muſikaliſchen Perſönlichkeit allein in der Kutſche ſaß. —

Nur in einzelnen Anekdoten iſt es uns zu Ohren gekommen, mit welch' peinigender Quälerei Meyerbeer auf ſeinen Dichter, Scribe, beim Entwurfe ſeiner Opernſüjets einwirkte. Wollten wir aber dieſe Anekdoten auch nicht beachten, und wüßten wir gar Nichts von dem

Geheimniſſe der Opernberathungen zwiſchen Scribe und Meyerbeer, ſo müßten wir doch an den zu Stande gekommenen Dichtungen ſelbſt klar ſehen, welcher beläſtigende und verwirrende Zwang auf den ſonſt ſo ſchnell fertigen, ſo leicht, geſchickt und verſtändig arbeitenden Scribe gedrückt haben muß, als er die bombaſtiſch barocken Texte für Meyerbeer zuſammenſetzte. Während Scribe fortfuhr, für andere Opernkomponiſten leicht fließende, oft intereſſant entworfene, jedenfalls mit vielem natürlichen Geſchick ausgeführte dramatiſche Dichtungen zu verfaſſen, die mindeſtens immer eine beſtimmte Handlung zum Grunde hatten, und dieſer Handlung entſprechende, leicht verſtändliche Situationen enthielten, — verfertigte derſelbe ungemein routinirte Dichter für Meyerbeer den ungeſündeſten Schwulſt, den verkrüppeltſten Galimathias, Aktionen ohne Handlung, Situationen von der unſinnigſten Verwirrung, Charaktere von der lächerlichſten Fratzenhaftigkeit. Dieß konnte nicht mit natürlichen Dingen zugehen: ſo leicht giebt ſich ein nüchterner Verſtand, wie der Scribe's, nicht zu Experimenten der Verrücktheit her. Scribe mußte ſelbſt erſt verdreht gemacht werden, ehe er einen „Robert der Teufel" zu Tage förderte; er mußte erſt allen geſunden Sinnes für dramatiſche Handlung beraubt werden, ehe er in den „Hugenotten" ſich zum bloßen Kompilator dekorativer Nüancen und Kontraſte hergab; er mußte gewaltſam in die Myſterien hiſtoriſcher Spitzbubenſchaft eingeweiht werden, ehe er ſich zu einem „Propheten" der Gauner beſtimmen ließ —

Wir erkennen hier einen ähnlichen beſtimmenden Einfluß des Komponiſten auf den Dichter, wie ihn Weber bei ſeiner „Euryanthe" auf deren Dichterin ausübte: aber aus welch' grundverſchiedenen Motiven! Weber wollte ein Drama hergeſtellt haben, das überall, mit jeder ſceniſchen Nüance, in ſeine edle, ſeelenvolle Melodie aufzugehen vermöchte: — Meyerbeer wollte dagegen ein ungeheuer buntſcheckiges, hiſtoriſch-romantiſches, teufliſch-religiöſes, bigott-wollüſtiges, frivol-heiliges, geheimnißvoll-freches, ſentimental-gauneriſches dramatiſches Allerlei haben, um an ihm erſt Stoff zum Auffinden einer ungeheuer kurioſen

Muſik zu gewinnen, — was ihm wegen des unbeſieglichen Leders ſeines eigentlichen muſikaliſchen Naturells wiederum nie wirklich recht gelingen wollte. Er fühlte, daß aus all' dem aufgeſpeicherten Vorrathe muſikaliſcher Effektmittel etwas noch gar nicht Dageweſenes zu Stande zu bringen war, wenn er, aus allen Winkeln zuſammengekehrt, auf einen Haufen in krauſer Verwirrung geſchichtet, mit theatraliſchem Pulver und Kolophonium verſetzt, und nun mit ungeheurem Knall in die Luft geſprengt würde. Was er daher von ſeinem Dichter verlangte, war gewiſſermaßen eine Inſceneſetzung des Berlioz'ſchen Orcheſters, nur — wohlgemerkt! — mit demüthigendſter Herabſtimmung deſſelben zur ſeichten Baſis Roſſini'ſcher Geſangstriller und Fermaten — der „dramatiſchen" Oper wegen. Alle vorräthigen muſikaliſchen Wirkungselemente durch das Drama etwa zu einem harmoniſchen Einklange zu bringen, hätte ihm für ſeine Abſicht höchſt fehlerhaft erſcheinen müſſen; denn Meyerbeer war kein idealiſtiſcher Schwärmer, ſondern mit klugem, praktiſchem Blicke auf das moderne Opernpublikum überſah er, daß er durch harmoniſchen Einklang Niemand für ſich gewonnen haben würde, dagegen durch ein zerſtreutes Allerlei eben auch Alle befriedigen müßte, nämlich Jeden auf ſeine Weiſe. Nichts war ihm daher wichtiger, als wirre Buntheit und buntes Durcheinander, und der luſtige Scribe mußte blutſchwitzend ihm den dramatiſchen Wirrwarr auf das Allerberechnetſte zuſammenſtellen, vor dem nun der Muſiker mit kaltblütiger Sorge ſtand, ruhig überlegend, auf welches Stück Unnatur irgend ein Fetzen aus ſeiner muſikaliſchen Vorrathskammer ſo auffallend und ſchreiend wie möglich paſſen dürfte, um ganz ungemein ſeltſam und daher — „charakteriſtiſch" — zu erſcheinen.

So entwickelte er in den Augen unſerer Kunſtkritik das Vermögen der Muſik zu *hiſtoriſcher Charakteriſtik*, und brachte es bis dahin, daß ihm als feinſte Schmeichelei geſagt wurde, die Texte ſeiner Opern ſeien ſehr ſchlecht und erbärmlich, *aber was verſtünde dagegen ſeine Muſik aus dieſem elenden Zeuge zu machen!* —

So war der vollſte Triumph der Muſik erreicht: der Komponiſt hatte den Dichter in Grund und Boden ruinirt, und auf den Trümmern der Operndichtkunſt ward der Muſiker als eigentlicher wirklicher Dichter gekrönt! —

Das Geheimniß der Meyerbeer'ſchen Opernmuſik iſt — der Effekt. Wollen wir uns erklären, was wir unter dieſem „Effekte" zu verſtehen haben, ſo iſt es wichtig, zu beachten, daß wir uns gemeinhin des näherliegenden Wortes „Wirkung" hierbei nicht bedienen. Unſer natürliches Gefühl ſtellt ſich den Begriff „Wirkung" immer nur im Zuſammenhange mit der vorhergehenden Urſache vor: wo wir nun, wie im vorliegenden Falle, unwillkürlich zweifelhaft darüber ſind, ob ein ſolcher Zuſammenhang beſtehe, oder wenn wir ſogar darüber belehrt ſind, daß ein ſolcher Zuſammenhang gar nicht vorhanden ſei, ſo ſehen wir in der Verlegenheit uns nach einem Worte um, das den Eindruck, den wir z. B. von Meyerbeer'ſchen Muſikſtücken erhalten zu haben vermeinen, doch irgendwie bezeichne, und ſo wenden wir ein ausländiſches, unſerem natürlichen Gefühle nicht unmittelbar nahe ſtehendes Wort, wie eben dieſes „Effekt" an. Wollen wir daher genauer Das bezeichnen, was wir unter dieſem Worte verſtehen, ſo dürfen wir „Effekt" überſetzen durch „Wirkung ohne Urſache".

In der That bringt die Meyerbeer'ſche Muſik auf Diejenigen, die ſich an ihr zu erbauen vermögen, eine Wirkung ohne Urſache hervor. Dieß Wunder war nur der äußerſten Muſik möglich, d. h. einem Ausdrucksvermögen, das ſich (in der Oper) von jeher von allem Ausdruckswerthen immer unabhängiger zu machen ſuchte, und ſeine vollſtändig erreichte Unabhängigkeit von ihm dadurch kundgab, daß es den Gegenſtand des Ausdruckes, der dieſem Ausdrucke allein Daſein, Rauſch und Rechtfertigung geben ſollte, zu ſittlicher wie künſtleriſcher Nichtigkeit in dem Grade herabdrückte, daß er nun Delirium, Rauſch und Rechtfertigung allein erſt aus einem Akte muſikaliſchen Beliebens gewinnen konnte, der ſomit ſelbſt alles wirklichen Ausdruckes bar geworden war. Dieſer Akt ſelbſt konnte aber wiederum nur in Verbindung mit anderen Momenten abſoluter Wirkung ermöglicht werden. In der erwähnten Inſtrumentalmuſik war an die rechtfertigende Kraft der Phantaſie appellirt, welcher durch ein Programm, oder auch nur durch einen Titel, ein Stoff zum außermuſikaliſchen Anhalt geboten wurde: in der Oper aber ſollte dieſer Anhaltsſtoff verwirklicht, d. h. der Phantaſie jede peinliche Mühe erſpart werden. Was dort aus Momenten des natürlichen oder menſchlichen Erſcheinungslebens programmatiſch herbeigezogen war, ſollte hier in materiellſter Realität wirklich vorgeführt werden, um eine phantaſtiſche Wirkung ſo ohne alle Mitwirkung der Phantaſie ſelbſt hervorzubringen. Dieſen materiellen Anhaltsſtoff entnahm der Komponiſt nun der ſceniſchen Mechanik ſelbſt, indem er die Wirkungen, die ſie hervorzubringen vermochte, ebenfalls rein für ſich nahm, d. h. ſie von dem Gegenſtande loslöſte, der, außerhalb des Gebietes der Mechanik, auf dem Boden der lebendarſtellenden Dichtkunſt ſtehend, ſie hätte bedingen und rechtfertigen können. — Machen wir uns an einem Beiſpiele, welches die Meyerbeer'ſche Kunſt überhaupt auf das Erſchöpfendſte charakteriſirt, hierüber vollkommen klar.

Nehmen wir an, ein Dichter ſei von einem Helden begeiſtert, von einem Streiter für Licht und Freiheit, in deſſen Bruſt eine mächtige Liebe für ſeine entwürdigten und in ihren heiligſten Rechten gekränkten Brüder flamme. Er will dieſen Helden darſtellen auf dem Höhepunkte ſeiner Laufbahn, mitten im Lichte ſeiner thatenvollen Glorie, und wählt hierzu folgenden entſcheidenden Geſchichtsmoment. Mit den Volksſchaaren, die ſeinem begeiſternden Rufe gefolgt ſind, die Haus und Hof, Weib und Kind verließen, um im Kampfe gegen mächtige Unterdrücker zu siegen oder zu sterben, ist der Held vor einer festen Stadt angelangt, die von den kriegsmuthigen Freunden im blutigem Sturme erobert werden muß, wenn das Befreiungswerk einen siegreichen Fortgang haben soll. Durch vorausgegangene Unfälle ist Entmuthigung eingetreten; schlechte Leidenschaften, Zwietracht und Verwirrung wüthen im Heere: Alles ist verloren, wenn heute nicht noch Alles gewonnen wird. Das ist die Lage, in der Helden zu ihrer wahren Größe wachsen. Der Dichter läßt den Helden, der sich vorher in nächtlicher Einsamkeit mit dem Gotte in sich, dem Gotte reinster Menschenliebe, berathen und durch seinen Hauch sich geweiht hat, im Scheine der Morgendämmerung heraustreten unter die Schaaren, die bereits uneinig unter sich geworden sind, ob sie kluge Helden oder göttliche Helden sein sollen. Auf seine mächtige Stimme sammelt sich das Volk, und diese Stimme dringt bis auf das innerste Mark der Menschen, die jetzt des Gottes in sich auch inne werden: sie fühlen sich erhoben und veredelt, und ihre Begeisterung hebt den Helden wieder höher empor, denn aus der Begeisterung drängt er nun zur That. Er ergreift die Fahne und schwingt sie hoch nach den furchtbaren Mauern dieser Stadt hin, dem festen Walle der Feinde, die, so lange sie hinter Mauern sicher sind, eine bessere Zukunft der Menschen unmöglich machen. „Auf denn! Sterben oder Siegen! Diese Stadt muß unser sein!“ — Der Dichter hat sich jetzt erschöpft: er will auf der Bühne den einen Augenblick nun ausgedrückt sehen, wo plötzlich die hoch erregte Stimmung wie in überzeugender Wirklichkeit vor uns hintritt; die Scene muß uns zum Weltschauplatze werden, die Natur muß sich im Bunde mit unserem Hochgefühle erklären, sie darf uns nicht mehr eine kalte, gleichgültige Umgebung bleiben. Siehe da! Die heilige Noth drängt den Dichter: — er zertheilt die Morgennebel, und auf sein Geheiß steigt leuchtend die Sonne über die Stadt herauf, die nun dem Siege der Begeisterten geweiht ist.

Hier iſt die Macht der allmächtigen Kunſt, und dieſes Wunder ſchafft nur die dramatiſche Kunſt.

Allein nach ſolchem Wunder, das nur der Begeiſterung des dramatiſchen Dichters entblühen, und durch eine liebevoll aus dem Leben ſelbſt aufgenommene Erſcheinung ihm ermöglicht werden kann, verlangt es den Opernkomponiſten nicht: er will die Wirkung, nicht aber die Urſache, die eben nicht in ſeiner Macht liegt. In einer Hauptſcene des „Propheten" von Meyerbeer, die im Außerlichen der ſoeben geſchilderten gleich iſt, erhalten wir die rein ſinnliche Wirkung einer dem Volksgeſange abgelauſchten, zu rauſchender Fülle geſteigerten, hymnenartigen Melodie für das Ohr, und für das Auge die einer Sonne, in der wir ganz und gar nichts Anderes, als ein Meiſterſtück der Mechanik zu erkennen haben. Der Gegenſtand, der von jener Melodie nur erwärmt, von dieſer Sonne nur beſchienen werden ſollte, der hochbegeiſterte Held, der ſich aus innerſter Entzückung in jene Melodie ergießen mußte, und nach dem Gebote der drängenden Nothwendigkeit ſeiner Situation das Erſcheinen dieſer Sonne hervorrief, — der rechtfertigende, bedingende Kern der ganzen üppigen dramatiſchen Frucht — iſt gar nicht vorhanden*); ſtatt ſeiner fungirt ein charakteriſtiſch beſchämter Tenorſänger, dem Meyerder durch ſeinen dichteriſchen Leibeigenen, Scribe, aufgegeben hat, ſo ſchön wie möglich zu ſingen und ſich dabei ebenfalls kommuniſtiſch zu gebaren, damit die Leute zugleich auch etwas Pikantes zu denken hätten. Der Held, von dem wir vorhin ſprachen, iſt ein armer Teufel, der aus Schwachheit die Rolle eines Betrügers übernommen hat, und ſchließlich auf das Kläglichſte — nicht etwa einen Irrthum, eine fanatiſche Verblendung, der zur Noth noch eine Sonne hätte ſcheinen können, — ſondern ſeine Schwäche und Lügenhaftigkeit bereut.

---

*) Mir kann entgegnet werden: „Einen gewaltigen Volkshelden haben wir nicht gewollt: der iſt überhaupt nur eine nachträgliche Aufgeburt Deiner revolutionären Phantaſterei; dagegen haben wir einen unglücklichen jungen Menſchen darſtellen wollen, der, durch üble Erfahrungen verbittert und von betrügeriſchen Volksaufwieglern verführt, ſich zu Verbrechen hinreißen läßt, die er ſpäter durch eine aufrichtige Reue wieder ſühnt". Ich frage nun nach der Bedeutung des Sonnenaufgangs, und man könnte mir noch entgegnen: „Das iſt ganz nach der Natur gezeichnet; warum ſoll nicht ſchönerweiſe die Sonne aufgehen?" Das wäre nun zwar eine ſehr praktiſche Entſchuldigung für einen zufälligen Sonnenaufgang; dennoch aber müßte ich darauf beharren, Euch wäre dieſe Sonne nicht ſo ausnehmend eingefallen, wenn Euch eine Situation, wie die wirklich von mir angedeutete, doch an Schönheit nicht vorgeſchwebt hätte: die Situation ſelbſt brauchtet Ihr allerdings nicht, wohl aber beabſichtigtet Ihr ihre Wirkung.

•

Welche Rückſichten zuſammengewirkt haben, um ſolch' unwürdigen Gegenſtand unter dem Titel eines „Propheten“ zur Welt zu bringen, wollen wir hier ununterſucht laſſen; es genüge uns, das Ergebniß zu betrachten, das wahrlich lehrreich genug iſt. Zunächſt erſehen wir in dieſem Beiſpiele die vollkommene ſittliche und künſtleriſche Verunehrlichung des Dichters, an dem, wer es mit dem Komponiſten am beſten meint, kein gutes Haar mehr finden darf: aber — die dichteriſche Abſicht ſoll uns nicht im Mindeſten mehr einnehmen, im Gegentheil, ſie ſoll uns anwidern. Der Darſteller ſoll uns ganz nur noch als koſtümirter Sänger intereſſiren, und dieß kann er in der genannten Scene nur durch das Singen jener bezeichneten Melodie, die demnach ganz für ſich — als Melodie — Wirkung macht. Die Scene kann und ſoll daher ebenfalls nur ganz für ſich wirken, nämlich als auf dem Theater ermöglichte Nachahmung der wirklichen Sonne: der Grund ihrer Wirkung fällt ſomit nicht in das Drama, ſondern in die reine Mechanik zurück, die im Momente der Erſcheinung der Sonne einzig zu denken giebt: denn wie würde der Komponiſt erſchrecken, wollte man dieſe Erſcheinung etwa gar als eine beabſichtigte Verklärung des Helden, als Sinnbild für die Menſchheit, auffaſſen? Im Gegentheil, ihm und ſeinem Publikum muß Alles daran liegen, von ſolchen Gedanken abzulenken und alle Aufmerkſamkeit allein auf das

Meiſterſtück der Mechanik ſelbſt hinzuleiten. So iſt in dieſer einzigen, von dem Publikum ſo gefeierten Scene alle Kunſt in ihre mechaniſchen Beſtandtheile aufgelöſt: die Äußerlichkeiten der Kunſt ſind zu ihrem Weſen gemacht; und als dieſes Weſen erkennen wir — den Effekt, den abſoluten Effekt, d. h. den Reiz eines künſtlich entlockten Liebeskitzels, ohne die Thätigkeit eines wirklichen Liebesgenuſſes.

Ich habe mir nicht vorgenommen, eine Kritik der Meyerbeer'ſchen Opern zu geben, ſondern an ihnen nur das Weſen der modernen Oper, in ihrem Zuſammenhange mit dem ganzen Genre überhaupt, darzuſtellen. War ich durch die Natur des Gegenſtandes gezwungen, meiner Darſtellung oft den Charakter einer hiſtoriſchen zu geben, ſo durfte ich mich dennoch nicht verleitet fühlen, dem eigentlichen hiſtoriſchen Detailliren mich hinzugeben. Hätte ich im Beſonderen die Fähigkeit und den Beruf Meyerbeer's zur dramatiſchen Kompoſition zu charakteriſiren, ſo würde ich zur Feier der Wahrheit, die ich vollſtändig aufzudecken mich bemühe, eine merkwürdige Erſcheinung in ſeinen Werken am ſtärkſten hervorheben. — In der Meyerbeer'ſchen Muſik giebt ſich eine ſo erſchreckende Hohlheit, Seichtigkeit und künſtleriſche Nichtigkeit kund, daß wir ſeine ſpecifiſch muſikaliſche Befähigung — namentlich auch zuſammengehalten mit der der bei Weitem größeren Mehrzahl ſeiner komponirenden Zeitgenoſſen — vollkommen auf Null zu ſetzen verſucht ſind. Nicht, daß er dennoch zu ſo großen Erfolgen vor dem Opernpublikum Europa's gelangt iſt, ſoll uns hier aber mit Verwunderung erfüllen, denn dieß Wunder erklärt ſich durch einen Hinblick auf dieſes Publikum ſehr leicht, — ſondern eine rein künſtleriſche Beobachtung ſoll uns feſſeln und belehren. Wir beobachten nämlich, daß bei der ausgeſprochenſten Unfähigkeit des berühmten Komponiſten, aus eigenem muſikaliſchem Vermögen das geringſte künſtleriſche Lebenszeichen von ſich zu geben, er nichtsdeſtoweniger an einigen Stellen ſeiner Opernmuſik ſich zu der Höhe des allerunbeſtreitbarſten, größten künſtleriſchen Vermögens erhebt. Dieſe Stellen ſind Erzeugniſſe wirklicher Begeiſterung, und prüfen wir näher, ſo erkennen wir auch, woher dieſe Begeiſterung angeregt war, — nämlich aus der wirklich dichteriſchen Situation. Da, wo der Dichter ſeiner zwingenden Rückſicht für den Muſiker vergaß, wo er bei ſeinem dramatiſch kompilatoriſchen Verfahren unwillkürlich auf einen Moment getroffen war, in dem er die freie, erfriſchende menſchliche Lebensluft einathmen und wieder auszuhauchen durfte, — führt er plötzlich auch dem Muſiker dieſen Athemzug als begeiſternden Hauch zu, und der Komponiſt, der bei Erſchöpfung aller Vermögens ſeiner muſikaliſchen Vergangenheit nicht einen einzigen Zug wirklicher Erfindung von ſich geben konnte, vermag jetzt mit einem Male den reichſten, edelſten und höchſt ergreifendſten muſikaliſchen Ausdruck zu finden. Ich erinnere hier namentlich an einzelne Züge in der bekannten ſchmerzlichen Liebesſcene des vierten Aktes der „Hugenotten", und vor Allem an die Erfindung der wunderbar ergreifenden Melodie in Ges-dur, der, wie ſie als duftigſte Blüthe einer, alle Faſern des menſchlichen Herzens mit wonnigem Schmerze ergreifenden Situation entſproßt iſt, nur ſehr Weniges, und gewiß nur das Vollendetſte aus Werken der Muſik an die Seite geſtellt werden kann. Ich hebe dieß mit aufrichtigſter Freude und in wahrer Begeiſterung hervor, weil gerade in dieſer Erſcheinung das wirkliche Weſen der Kunſt auf eine ſo klare und unwiderlegliche Weiſe dargethan wird, daß wir mit Entzücken erſehen müſſen, wie die Fähigkeit zu wahrhaftem Kunſtſchaffen auch dem allerverdorbenſten Muſikmacher zukommen muß, ſobald er das Gebiet einer Nothwendigkeit betritt, die ſtärker iſt, als ſeine eigenſüchtige Willkür, und ſein verkehrtes Streben plötzlich zu ſeinem eigenen Heile in die wahre Bahn ächter Kunſt lenkt.

Aber daß hier eben nur einzelner Züge zu erwähnen iſt, nicht aber eines einzigen ganzen, großen Zuges, nicht z. B. der ganzen Liebesſcene, deren ich gedachte, ſondern nur vereinzelter Momente in ihr, das zwingt uns vor Allem nur über die grauſame Natur jenes Wahnſinnes nachzudenken, der die Entwickelung der edelſten Fähigkeiten des Muſikers im Keime erſtickt, und ſeiner Muſe das fade Lächeln einer widerlichen Gefallſucht, oder das verzerrte Grinſen einer verrückten Herrſchwuth aufprägt. Dieſer Wahnſinn iſt der Eifer des Muſikers, alles Das für ſich und aus ſeinem Vermögen beſtreiten zu wollen, was er in ſich und ſeinem Vermögen gar nicht beſitzt, und an deſſen gemeinſamer Herſtellung er nur theilnehmen kann, wenn es ihm aus dem eigenthümlichen Vermögen eines Anderen zugeführt wird. Bei dieſem unnatürlichen Eifer, mit dem der Muſiker ſeine Eitelkeit befriedigen, nämlich ſein Vermögen in dem glänzenden Lichte eines unermeßlichen Könnens darſtellen wollte, hat er dieſes Vermögen, das in Wahrheit ein überaus reiches iſt, bis zu der bettelhaften Armuth herabgebracht, in der uns jetzt die Meyerbeer'ſche Opernmuſik erſcheint. Im eigenſüchtigen Streben, ihre engen Formen als alleingültige dem Drama aufzudringen, hat dieſe Opernmuſik die ärmliche und beläſtigende Steifheit und Unergiebigkeit jener Formen bis zur Unerträglichkeit herausgeſtellt. In der Sucht, reich und mannigfaltig zu erſcheinen, iſt ſie als muſikaliſche Kunſt zur völligſten geiſtigen Dürftigkeit herabgeſunken, und zum Borgen von der materiellſten Mechanik hingedrängt worden. In dem egoiſtiſchen Vorgeben erſchöpfender dramatiſcher Charakteriſtik durch bloß muſikaliſche Mittel, hat ſie aber vollends alles natürliche Ausdrucksvermögen verloren, und ſich dafür zur fratzenhaften Poſſenreißerin herabgewürdigt. —

Sagte ich nun zu Anfang, der Irrthum im Kunſtgenre der Oper habe darin beſtanden, „daß ein Mittel des Ausdruckes (die Muſik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war“, — ſo müſſen wir nun den Kern des Wahnes und endlich des Wahnſinns, der das Kunſtgenre der Oper in ſeiner vollſten Unnatürlichkeit, bis zur Lächerlichkeit dargethan hat, dahin bezeichnen,

daß jenes Mittel des Ausdruckes aus ſich die Abſicht des Drama's bedingen wollte.

VII.

Wir ſind zu Ende; — denn wir haben das Vermögen der Muſik in der Oper bis zur Kundgebung ihres gänzlichen Unvermögens verfolgt.

Wenn wir heut' zu Tage von Opernmuſik im eigentlichen Sinne reden, ſprechen wir nicht mehr von einer Kunſt, ſondern von einer bloßen Modeerſcheinung. Nur der Kritiker, der Nichts von drängender künſtleriſcher Nothwendigkeit in ſich fühlt, vermag noch Hoffnungen oder Zweifel über die Zukunft der Oper auszuſprechen; der Künſtler ſelbſt, ſobald er ſich nicht zum Spekulanten auf das Publikum herabwürdigt, bezeugt dadurch, daß er neben der Oper hin ſich Auswege ſucht und hierbei namentlich auf die nachzuſuchende energiſche Theilnahme des Dichters verfällt, daß er die Oper ſelbſt bereits für todt hält.

Hier aber, in dieſer nachzuſuchenden Theilnahme des Dichters, treffen wir auf den Punkt, über den wir zu voller, tageshelle, bewußter Klarheit gelangen müſſen, wenn wir das Verhältniß zwiſchen Muſiker und Dichter in ſeiner wirklichen geſunden Natürlichkeit erfaſſen und feſtſtellen wollen. Dieſes Verhältniß muß ein dem bisher gewohnten vollkommen entgegengeſetztes ſein, ſo gänzlich verändert, daß der Muſiker zu ſeinem eigenen Gedeihen nur dann in ihm ſich zurechtfinden wird, wenn er alle Erinnerung an die alte unnatürliche Verbindung aufgiebt, deren letztes Band ihn immer wieder in den alten unfruchtbaren Wahnſinn zurückziehen müßte.

Um uns dieß einzugehende geſunde und einzig gedeihliche Verhältniß vollkommen deutlich zu machen, müſſen wir vor Allem *das Weſen unſerer heutigen Muſik* uns nochmals, gedrängt aber beſtimmt, vorführen. —

Wir werden am ſchnellſten zu einem klaren Überblicke gelangen, wenn wir das Weſen der Muſik kurz und bündig in den Begriff der *Melodie* zuſammenfaſſen.

Wie das Innere wohl der Grund und die Bedingung für das Äußere iſt, in dem Äußeren ſich aber erſt das Innere deutlich und beſtimmt kundgiebt, ſo ſind *Harmonie* und *Rhythmus* wohl die geſtaltenden Organe, die *Melodie* aber iſt erſt die wirkliche Geſtalt der Muſik ſelbſt. Harmonie und Rhythmus ſind Blut, Fleiſch, Nerven und Knochen mit all' dem Eingeweide, das gleich jenen beim Anblicke des fertigen, lebendigen Menſchen dem beſchauenden Auge verſchloſſen bleibt; die Melodie dagegen iſt dieſer fertige Menſch ſelbſt, wie er ſich unſerem Auge darſtellt. Beim Anblicke dieſes Menſchen betrachten wir einzig die ſchlanke Geſtalt, wie ſie in der formgebenden Abgrenzung der äußeren Hauthülle ſich uns ausdrückt; wir verſenken uns in den Anblick der ausdrucksvollſten Äußerung dieſer Geſtalt in den Geſichtszügen, und haften endlich beim Auge, der lebenvollſten und mittheilungsfähigſten Äußerung des ganzen Menſchen, der durch dieſes Organ, das ſein Mittheilungsvermögen wiederum nur aus der univerſellſten Fähigkeit, die Äußerungen der umgebenden Welt aufzunehmen, gewinnt, zugleich ſein Innerſtes am überzeugendſten uns kundgiebt. So iſt die Melodie der vollendetſte Ausdruck des inneren Weſens der Muſik, und jede wahre, durch dieſes innerſte

Weſen bedingte Melodie ſpricht auch durch jenes Auge zu uns, das am ausdrucksvollſten dieſes Innere uns mittheilt, aber immer ſo, daß wir eben nur den Strahl des Augenſternes, nicht jenen inneren, an ſich noch formloſen Organismus in ſeiner Nacktheit erblicken.

Wo das *Volk* Melodieen erfand, verfuhr es, wie der leiblich natürliche Menſch, der durch den unwillkürlichen Akt geſchlechtlicher Begattung den Menſchen erzeugt und gebiert, und zwar den Menſchen, der, wenn er an das Licht des Tages gelangt, fertig iſt, ſogleich durch ſeine äußere Geſtalt, nicht aber etwa erſt durch ſeinen aufgedeckten inneren Organismus ſich kundgiebt. Die *griechiſche Kunſt* faßte dieſen Menſchen noch vollkommen nur nach ſeiner äußeren Geſtalt auf, und bemühte ſich, ſie auf das Getreueſte und Lebendigſte — endlich in Stein und Erz — nachzubilden. Das *Chriſtenthum* dagegen verfuhr anatomiſch; es wollte *die Seele* des Menſchen auffinden, öffnete und zerſchnitt den Leib und deckte all' den formloſen inneren Organismus auf, der unſern Blick anwiderte, eben weil er nicht für das Auge da iſt oder da ſein ſoll. Im Aufſuchen der Seele hatten wir aber den Leib getödtet; als wir auf den Quell des Lebens treffen wollten, vernichteten wir die Äußerung dieſes Lebens, und gelangten ſo nur auf todte Innerlichkeiten, die eben nur bei vollkommen ununterbrochener Äußerungsmöglichkeit Bedingungen des Lebens ſein konnten. Die aufgeſuchte *Seele* iſt aber in Wahrheit nichts Anderes, als das *Leben*: was der chriſtlichen Anatomie zu betrachten übrig blieb, war daher nur — *der Tod*.

Das Chriſtenthum hatte die organiſche künſtleriſche Lebensregung des Volkes, ſeine natürliche Zeugungskraft erſtickt: es hatte in ſein Fleiſch geſchnitten, und mit dem dualiſtiſchen Sezirmeſſer auch ſeinen künſtleriſchen Lebensorganismus zerſtört. Die Gemeinſamkeit, in der ſich allein die künſtleriſche Zeugungskraft des Volkes bis zum Vermögen vollendeter Kunſtſchöpfung erheben kann, gehörte dem Katholizismus: nur in der Einſamkeit, da, wo Volksbruchtheile — abgelegen von der großen Heerſtraße des gemeinſamen Lebens — mit ſich und der Natur ſich allein fanden, erhielt ſich in kindlicher Einfalt und dürftiger Beſchränktheit das mit der Dichtung untrennbar verwachſene *Volkslied*.

Sehen wir zunächſt von dieſem ab, ſo gewahren wir dagegen auf dem Gebiete der Kulturkunſt die Muſik einen unerhört neuen Entwickelungsgang nehmen: nämlich den aus ihrem anatomiſch zerlegten, innerlich getödteten Organismus heraus zu neuer Lebensentfaltung durch Zuſammenfügung und neues Verwachſenlaſſen der getrennten Organe. — Im chriſtlichen Kirchengeſange hatte ſich die Harmonie ſelbſtändig ausgebildet. Ihr natürliches Lebensbedürfniß drängte ſie mit Nothwendigkeit zur Äußerung als Melodie; ſie bedurfte zu dieſer Äußerung aber unerläßlich des Anhaltes an das Form und Bewegung gebende Organ des Rhythmus, das ſie als ein willkürliches, faſt mehr eingebildetes, als wirkliches Maaß, dem Tanze entnahm. Die neue Vereinigung konnte nur eine künſtliche ſein. Wie die Dichtkunſt nach den Regeln, die Ariſtoteles von den Tragikern abſtrahirt hatte, konſtruirt wurde, ſo mußte die Muſik nach wiſſenſchaftlichen Annahmen und Normen hergerichtet werden. Es war dieß in der Zeit, wo nach gelehrten Rezepten und aus chemiſchen Dekokten ſogar *Menſchen* gemacht werden ſollten. Einen ſolchen Menſchen ſuchte auch die gelehrte Muſik zu konſtruiren: der *Mechanismus* ſollte den *Organismus* herſtellen, oder doch erſetzen. Der raſtloſe Trieb all' dieſer mechaniſchen Erfindſamkeit ging in Wahrheit aber doch immer nur auf den wirklichen Menſchen hinaus, auf den Menſchen, der aus dem *Begriffe* wiederhergeſtellt, ſomit endlich zum wirklich organiſchen Leben wieder erwachen ſollte. — Wir berühren hier den ganzen ungeheuren Entwickelungsgang der modernen Menſchheit! —

Der Menſch, den die Muſik herſtellen wollte, war in Wirklichkeit aber nichts Anderes, als die *Melodie*, d. h. das Moment beſtimmteſter, überzeugendſter Lebensäußerung des wirklich lebendigen, inneren Organismus der Muſik. Je weiter ſich die Muſik in dieſem nothwendigen Verlangen nach Menſchwerdung entwickelt, ſehen wir mit immer größerer Entſchiedenheit das Streben nach deutlicher melodiſcher Kundgebung ſich bis zur ſchmerzlichſten Sehnſucht ſteigern, und in den Werken keines Muſikers ſehen wir dieſe Sehnſucht zu ſolcher Macht und Gewalt erwachſen, wie in den großen Inſtrumentalwerken Beethoven's. In ihnen bewundern wir die ungeheuerſten Anſtrengungen des nach Menſchwerdung verlangenden Mechanismus, die dahin gingen, alle ſeine Beſtandtheile in Blut und Nerven eines wirklich lebendigen Organismus aufzulöſen, um durch ihn zur unfehlbaren Äußerung als Melodie zu gelangen.

Hierin zeigt ſich bei Beethoven der eigenthümliche und entſcheidende Gang unſerer ganzen Kunſtentwickelung bei Weitem wahrhaftiger, als bei unſeren Opernkomponiſten. Dieſe erfaßten die Melodie als etwas, außerhalb ihres Kunſtſchaffens liegendes, Fertiges; ſie löſten die Melodie, an deren organiſcher Erzeugung ſie gar keinen Theil genommen hatten, vom Munde des Volkes los, riſſen ſie ſomit aus ihrem Organismus heraus, und verwandten ſie eben nur nach willkürlichem Gefallen, ohne dieſe Verwendung irgendwie anders, als durch luxuriöſes Belieben zu rechtfertigen. War jene Volksmelodie die äußere Geſtalt des Menſchen, ſo zogen die Opernkomponiſten dieſem Menſchen gewiſſermaßen ſeine Haut ab, und bedeckten mit ihr einen Gliedermann, wie um ihm menſchliches Anſehen zu geben: ſie konnten hiermit höchſtens nur die civiliſirten Wilden unſeres halbhinſchauenden Opernpublikums täuſchen.

Bei Beethoven dagegen erkennen wir den natürlichen Lebensdrang, die Melodie aus dem inneren Organismus der Muſik heraus zu gebären. In ſeinen wichtigſten Werken ſtellt er die Melodie keinesweges als etwas von vornherein Fertiges hin, ſondern er läßt ſie aus ihren Organen heraus gewiſſermaßen vor unſeren Augen gebären; er weiht uns in dieſen Gebärungsakt ein, indem er ihn uns nach ſeiner organiſchen Nothwendigkeit vorführt. Das Entſcheidendſte, was der Meiſter in ſeinem Hauptwerke uns endlich aber kundthut, iſt die von ihm *als Muſiker* gefühlte Nothwendigkeit, ſich in die Arme des Dichters zu werfen, um den Akt der *Zeugung* der wahren, unfehlbar wirklichen und erlöſenden Melodie zu vollbringen. Um *Menſch* zu werden, mußte Beethoven *ein ganzer*, d. h. gemeinſamer, den geſchlechtlichen Bedingungen *des Männlichen und Weiblichen* unterworfener Menſch werden. — Welch' ernſtes, tiefes und ſehnſüchtiges Sinnen entdeckte dem unendlich reichen Muſiker endlich erſt die ſchlichte Melodie, mit der er in die Worte des Dichters ausbrach: „Freude, ſchöner Götterfunken!“ — Mit dieſer Melodie iſt uns aber auch das Geheimniß der Muſik gelöſt: wir *wiſſen* nun, und haben die Fähigkeit gewonnen, *mit Bewußtſein* organiſch ſchaffende Künſtler zu ſein. —

Verweilen wir jetzt bei dem wichtigſten Punkte unſerer Unterſuchung, und laſſen wir uns dabei von der „Freude-Melodie“ Beethoven's leiten. —

Die *Volksmelodie* bot uns bei ihrer Wiederauffindung von Seiten der Kulturmuſiker ein zweifaches Intereſſe: das der Freude an ihrer natürlichen Schönheit, wo wir ſie unentſtellt im Volke ſelbſt antrafen, und das der Forſchung nach ihrem inneren Organismus. Die Freude an ihr mußte, genau genommen, für unſer Kunſtſchaffen unfruchtbar bleiben; wir hätten uns, dem Gehalt und der Form nach, ſtreng nur in einer dem Volksliede ſelbſt ähnlichen Kunſtgattung bewegen müſſen, um mit einigem Erfolge auch dieſe Melodie nachahmen zu können; ja, wir hätten ſelbſt im genaueſten Sinne Volkskünſtler ſein müſſen, um die Fähigkeit dieſer Nachahmung zu gewinnen; wir hätten ſie eigentlich alſo gar nicht nachzuahmen, ſondern als Volk ſelbſt wieder zu erfinden haben müſſen.

Wir konnten dagegen, in einem ganz anderen — von dem des Volkes himmelweit verſchiedenen Kunſtſchaffen befangen, dieſe Melodie im gröbſten Sinne eben nur verwenden, und zwar in einer Umgebung und unter Bedingungen, die ſie nothwendig entſtellen mußten. Die Geſchichte der Opernmuſik führt ſich im Grunde einzig auf die Geſchichte dieſer Melodie zurück, in welcher nach gewiſſen, denen der Ebbe und Fluth ähnlichen Geſetzen, die Perioden der Aufnahme und Wiederaufnahme der Volksmelodie mit denen ihrer eintretenden und immer wieder überhandnehmenden Entſtellung und Entartung wechſeln. — Diejenigen Muſiker, die dieſer üblen Eigenſchaft der zur Opernarie gewordenen Volksmelodie am ſchmerzlichſten inne wurden, ſahen ſich daher auf die mehr oder weniger deutlich empfundene Nothwendigkeit hingedrängt, auf die organiſche Zeugung der Melodie ſelbſt bedacht zu ſein. Der Opernkomponiſt ſtand der Auffindung des dazu nöthigen Verfahrens am nächſten, und gerade ihm mußte ſie doch nie glücken, weil er zu dem einzig der Befruchtung fähigen Elemente der Dichtkunſt in einem grundfalſchen Verhältniſſe ſtand, weil er in ſeiner unnatürlichen und uſurpatoriſchen Stellung dieſes Element gewiſſermaßen der Zeugungsorgane beraubt hatte. In ſeiner verkehrten Stellung zum Dichter mochte der Komponiſt es anfangen, wie er wollte, überall da, wo das Gefühl ſich auf die Höhe des melodiſchen Erguſſes aufſchwang, mußte er auch ſeine fertige Melodie mitbringen, weil der Dichter ſich von vornherein der ganzen Form zu fügen hatte, in welcher jene Melodie ſich kundgeben ſollte: dieſe Form war aber von ſo gebieteriſcher Einwirkung auf die Geſtaltung der Opernmelodie, daß ſie in Wahrheit auch ihren weſenhaften Inhalt beſtimmte.

Dieſe Form war von der Volksliedweiſe entnommen, ihre äußerlichſte Geſtaltung, der Wechſel und die Wiederkehr der Bewegung im rhythmiſchen Zeitmaaße ſogar der Tanzweiſe entlehnt, — die allerdings mit der Liedweiſe urſprünglich Eins war. In dieſer Form war nur variirt worden, ſie ſelbſt aber blieb das unantaſtbare Gerüſte der Opernarie bis auf die neueſten Zeiten. Nur in ihr blieb einzig ein melodiſcher Aufbau denkbar; — natürlich blieb dieß aber auch immer nur ein Aufbau, der durch dieß Gerüſte von vornherein beſtimmt war. Der Muſiker, der, ſowie er in dieſe Form eintrat, nicht mehr erfinden, ſondern nur noch variiren konnte, war ſomit von vornherein jedes Vermögens zur organiſchen Erzeugung der Melodie beraubt; denn die wahre Melodie iſt, wie wir ſahen, ſelbſt Äußerung eines inneren Organismus; ſie muß daher, wenn ſie organiſch entſtanden ſein ſoll, gerade eben auch ihre Form ſich ſelbſt geſtalten, und zwar eine Form, wie ſie ihrem inneren Weſen zur beſtimmteſten Mittheilung entſprach. Die Melodie, die hingegen aus der Form konſtruirt wurde, konnte nie etwas Anderes, als Nachahmung derjenigen Melodie ſein, die ſich eben in jener Form urſprünglich ausſprach*). Das Streben, dieſe Form zu brechen, wird uns daher auch bei vielen Opernkomponiſten erſichtlich: mit künſtleriſchem Erfolge wäre ſie doch aber nur dann überwunden worden, wenn entſprechende neue Formen gewonnen worden wären; die neue Form wäre eine wirkliche Kunſtform doch aber nur dann geweſen, wenn ſie als beſtimmteſte Äußerung eines beſonderen muſikaliſchen Organismus' ſich kundgegeben hätte: aller muſikaliſche Organismus iſt ſeiner Natur nach aber — ein weiblicher, er iſt ein nur gebärender, nicht aber zeugender; die zeugende Kraft liegt außer ihm, und ohne Befruchtung von dieſer Kraft vermag ſie eben nicht zu gebären. — Hier liegt das ganze Geheimniß der Unfruchtbarkeit der modernen Muſik!

Wir bezeichneten Beethoven's künſtleriſches Verfahren in ſeinen wichtigſten Inſtrumentalſätzen als „Verführung des Aktes der Gebärung der Melodie“. Beachten wir hierbei das Charakteriſtiſche, daß, wenn der Meiſter uns wohl erſt im Verlaufe des Tonſtückes die volle Melodie als fertig hinſtellt, dieſe Melodie dennoch beim Künſtler von Anfang herein ſchon als fertig vorauszuſetzen iſt: er zerbrach nur von vornherein die enge Form, — eben die Form, gegen die der Opernkomponiſt vergebens ankämpfte, — er zerſprengte ſie in ihre Beſtandtheile, um dieſe durch organiſche Schöpfung zu einem neuen Ganzen zu verbinden, und zwar dadurch, daß er die Beſtandtheile verſchiedener Melodieen ſich in wechſelnde Berührung ſetzen ließ, wie um die organiſche Verwandtſchaft der ſcheinbar unterſchiedenſten ſolcher Beſtandtheile, ſomit die Urverwandtſchaft jener verſchiedenen Melodieen ſelbſt, darzuthun. Beethoven deckt uns hierbei nur den inneren Organismus der abſoluten Muſik auf: es lag ihm gewiſſermaßen daran, dieſen Organismus aus der Mechanik herzuſtellen, ihm ſein inneres Leben zu vindiziren, und ihn uns am lebendigſten eben im Akte der Gebärung zu zeigen. Das, womit er dieſen Organismus befruchtete, war aber immer nur noch die abſolute Melodie; er belebte ſomit dieſen Organismus nur dadurch, daß er ihn — ſo zu ſagen — im Gebären übte, und zwar indem er ihn die bereits fertige Melodie wiedergebären ließ. Gerade durch dieſes Verfahren fand er ſich aber dazu hingedrängt, dem nun bis zur gebärenden Kraft neu belebten Organismus der Muſik auch den befruchtenden Samen zuzuführen, und dieſen entnahm er der zeugenden Kraft des Dichters. Fern von allem äſthetiſchen Experimentiren, konnte Beethoven, der hier unbewußt den Geiſt unſeres künſtleriſchen Entwickelungsganges in ſich aufnahm, doch nicht anders als in gewiſſem Sinne ſpekulativ zu Werke gehen. Er ſelbſt war keineswegs durch den zeugenden Gedanken eines Dichters zum unwillkürlichen Schaffen angeregt, ſondern er ſah ſich in muſikaliſcher Gebärungsluſt nach dem Dichter um. So erſcheint ſelbſt ſeine Freude-Melodie noch nicht auf oder durch die Verſe des Dichters erfunden, ſondern nur im Hinblick auf Schiller's Gedicht, in der Anregung durch ſeinen allgemeinen Inhalt, verfaßt. Erſt wo Beethoven von dem Inhalte dieſes Gedichtes im Verlaufe bis zur dramatiſchen Unmittelbarkeit geſteigert wird*), ſehen wir ſeine melodiſchen Kombinationen immer beſtimmter auch aus dem Wortverſe des Gedichtes hervorwachſen, ſo daß der unerhört mannigfaltigſte Ausdruck ſeiner Muſik gerade nur dem, allerdings höchſten Sinne des Gedichtes und Wortlautes in ſolcher Unmittelbarkeit entſpricht, daß die Muſik von dem Gedichte getrennt uns plötzlich gar nicht mehr denkbar und begreiflich erſcheinen kann. Und hier iſt der Punkt, wo wir das Reſultat der äſthetiſchen Forſchung über den Organismus des Volksliedes mit erhellendſter Deutlichkeit durch einen künſtleriſchen Akt ſelbſt beſtätigt ſehen. Wie die lebendige Volksmelodie untrennbar vom lebendigen Volksgedichte iſt, abgetrennt von dieſem aber organiſch getödtet wird, ſo vermag der Organismus der Muſik die wahre, lebendige Melodie nur zu gebären, wenn er vom Gedanken des Dichters befruchtet wird. Die Muſik iſt die Gebärerin, der Dichter der Erzeuger; und auf dem Gipfel des Wahnſinnes war die Muſik daher angelangt, als ſie nicht nur gebären, ſondern auch zeugen wollte.

---

*) Der Opernkomponiſt, der in der Arienform ſich zu ewiger Unfruchtbarkeit verdammt ſah, ſuchte ſich ein Feld für freiere Bewegung des muſikaliſchen Ausdruckes im Rezitativ. Allein auch dieſes war eine beſtimmte Form: verließ der Muſiker den bloß rhetoriſchen Ausdruck, der dem Rezitativ eigen iſt, um die Blume des erregteren Gefühles erblühen zu laſſen, ſo ſah er ſich beim Eintritt der Melodie immer wieder in die Arienform hineingedrängt. Vermied er daher grundſätzlich die Arienform, ſo konnte er eben nur wieder in der bloßen Rhetorik des Rezitatives haften bleiben, ohne je zur Melodie ſich aufzuſchwingen, außer — wohlgemerkt! — da, wo er mit höherem Selbſtvergeſſen den zeugenden Keim des Dichters in ſich aufnahm.

Die Muſik iſt ein Weib.

Die Natur des Weibes iſt die Liebe: aber dieſe Liebe iſt die empfangende und in der Empfängniß rückhaltslos ſich hingebende.

Das Weib erhält volle Individualität erſt im Momente der Hingebung. Es iſt das Wellenmädchen, das ſeelenlos durch die Wogen ſeines Elementes dahinrauſcht, bis es durch die Liebe eines Mannes erſt die Seele empfängt. Der Blick der Unſchuld im Auge des Weibes iſt der endlos klare Spiegel, in welchem der Mann ſo lange eben nur die allgemeine Fähigkeit zur Liebe erkennt, bis er ſein eigenes Bild in ihm zu erblicken vermag: hat er ſich darin erkannt, ſo iſt auch die Allfähigkeit des Weibes zu der einen drängenden Nothwendigkeit verdichtet, ihn mit der Allgewalt vollſten Hingebungseifers zu lieben.

---

*) Ich weiſe namentlich auf das „Seid umſchlungen, Millionen!" und die Verbindung dieſes Thema's mit dem „Freude, ſchöner Götterfunken!" hin, um mich ganz deutlich zu machen.

Das wahre Weib liebt unbedingt, weil es lieben muß. Es hat keine Wahl, außer da, wo es nicht liebt. Wo es aber lieben muß, da empfindet es einen ungeheuren *Zwang*, der zum erſten Mal auch ſeinen *Willen* entwickelt. Dieſer Wille, der ſich gegen den Zwang auflehnt, iſt die erſte und mächtigſte Regung der Individualität des geliebten Gegenſtandes, die, durch das Empfängniß in das Weib gedrungen, es ſelbſt mit Individualität und Willen begabt hat. Dieß iſt der *Stolz* des Weibes, der ihm nur aus der Kraft der Individualität erwächſt, die es eingenommen hat und mit der Noth der Liebe zwingt. So kämpft es um des geliebten Empfängniſſes willen gegen den Zwang der Liebe *ſelbſt*, bis es unter der Allgewalt dieſes Zwanges inne wird, daß er, wie ſein Stolz, nur die Kraftausübung der empfangenen Individualität ſelbſt iſt, daß die Liebe und der geliebte Gegenſtand Eins ſind, daß es ohne dieſe weder Kraft noch Willen hat, daß es von dem Augenblicke an, wo es Stolz empfand, bereits vernichtet war. Das offene Bekenntniß dieſer Vernichtung iſt dann das thätige Opfer der letzten Hingebung des Weibes: ſein Stolz geht ſo mit Bewußtſein in das Einzige auf, was es zu empfinden vermag, was es fühlen und denken kann, ja, was es ſelbſt iſt, — in die Liebe zu *dieſem* Manne. —

Ein Weib, das nicht mit dieſem Stolze der Hingebung liebt, liebt in Wahrheit gar nicht. Ein Weib, das gar nicht liebt, iſt aber die unwürdigſte und widerlichſte Erſcheinung der Welt. Führen wir uns die charakteriſtiſcheſten Typen ſolcher Frauen vor!

Man hat die moderne *italieniſche* Opernmuſik ſehr treffend eine *Luſtdirne* genannt. Eine Buhlerin kann ſich rühmen, immer ſie ſelbſt zu bleiben; ſie geräth nie außer ſich, ſie opfert ſich nie, außer wenn ſie ſelbſt Luſt empfinden oder einen Vortheil gewinnen will, und für dieſen Fall bietet ſie nur den Theil ihres Weſens fremdem Genuſſe dar, über den ſie mit Leichtigkeit verfügen kann, weil er ihr ein Gegenſtand ihrer Willkür geworden iſt. Bei der Liebesumarmung der Buhlerin iſt nicht das Weib gegenwärtig, ſondern nur ein Theil ſeines ſinnlichen Organismus: ſie empfängt in der Liebe nicht Individualität, ſondern ſie giebt ſich ganz generell wiederum an das Generelle hin. So iſt die Buhlerin ein unentwickeltes, verwahrloſtes Weib, — aber ſie übt doch wenigſtens ſinnliche Funktionen des weiblichen Geſchlechtes aus, an denen wir das Weib noch — wenn auch mit Bedauern — zu erkennen vermögen.

Die franzöſiſche Opernmuſik gilt mit Recht als Kokette. Die Kokette reizt es, bewundert, ja gar geliebt zu werden: die ihr eigenthümliche Freude am Bewundert- und Geliebtſein kann ſie aber nur genießen, wenn ſie ſelbſt weder in Bewunderung noch gar in Liebe für den Gegenſtand, dem ſie Beides einflößt, befangen iſt. Der Gewinn, den ſie ſucht, iſt die Freude über ſich ſelbſt, die Befriedigung der Eitelkeit: daß ſie bewundert und geliebt wird, iſt der Genuß ihres Lebens, der augenblicklich ihr getrübt wäre, ſobald ſie ſelbſt Bewunderung oder Liebe empfände. Liebte ſie ſelbſt, ſo wäre ſie ihres Selbſtgenuſſes beraubt, denn in der Liebe muß ſie nothwendig ſich ſelbſt vergeſſen, und dem ſchmerzlichen, oft ſelbſtmörderiſchen Genuſſe des Anderen ſich hingeben. Vor Nichts hütet ſich daher die Kokette ſo ſehr, als vor der Liebe, um das Einzige, was ſie liebt, unberührt zu erhalten, nämlich ſich ſelbſt, d. h. das Weſen, das ſeine verführeriſche Kraft, ſeine angeübte Individualität, doch erſt der Liebesannäherung des Mannes entnimmt, dem ſie — die Kokette — ſein Eigenthum ſomit zurückhält. Die Kokette lebt daher vom diebiſchen Egoismus, und ihre Lebenskraft iſt froſtige Kälte. In ihr iſt die Natur des Weibes zu ihrem widerlichen Gegentheile verkehrt, und von ihrem kalten

Lächeln, das uns nur unſer verzerrtes Bild zurückſpiegelt, wenden wir uns wohl in Verzweiflung zur italieniſchen Luſtdirne hin.

Aber noch einen Typus entarteter Frauen giebt es, der uns gar mit widerwärtigem Grauen erfüllt: das iſt die *Prüde*, als welche uns die ſogenannte „deutſche"*) Opernmuſik gelten muß. — Der Buhlerin mag es begegnen, daß in ihr für den umarmenden Jüngling plötzlich die Opfergluth der Liebe aufſchlägt, — gedenken wir des Gottes und der Bajadere! —; der Kokette mag es ſich ereignen, daß ſie, die immer mit der Liebe ſpielt, in dieſem Spiele ſich eng verſtrickt und trotz aller Gegenwehr der Eitelkeit ſich von dem Netze gefangen ſieht, in welchem ſie nun weinend den Verluſt ihres Willens beklagt. Nie aber wird dem Weibe dieſes ſchöne Menſchliche begegnen, das ihre Unbeflecktheit mit orthodoxem Glaubensfanatismus bewacht, — dem Weibe, deſſen Tugend grundſätzlich in der Liebloſigkeit beſteht. Die Prüde iſt nach den Regeln des Anſtandes erzogen, und hat das Wort „Liebe" von Jugend auf nur mit ſcheuer Verlegenheit ausſprechen gehört. Sie tritt, das Herz voll Dogma, in die Welt, blickt ſcheu um ſich, gewahrt die Buhlerin und die Kokette, ſchlägt an die fromme Bruſt und ruft: „Ich danke Dir, Herr, daß ich nicht bin wie Dieſe!" — Ihre Lebenskraft iſt der Anſtand, ihr einziger Wille die Verneinung der Liebe, die ſie nicht anders kennt, als in dem Weſen der Buhlerin und Kokette. Ihre Tugend iſt die Vermeidung des Laſters, ihr Wirken die Unfruchtbarkeit, ihre Seele impertinenter Hochmuth. —

---

*) Unter „deutſcher" Oper verſtehe ich hier natürlich nicht die Weber'ſche Oper, ſondern diejenige moderne Erſcheinung, von der man um ſo mehr ſpricht, je weniger ſie in Wahrheit eigentlich vorhanden iſt, — wie das „deutſche Reich". Das Beſondere dieſer Oper beſteht darin, daß ſie ein Gedachtes und Gemachtes derjenigen modernen deutſchen Komponiſten iſt, die nicht dazu kommen, franzöſiſche oder italieniſche Operntexte zu komponiren, was ſie einzig verhindert, italieniſche oder franzöſiſche Opern zu ſchreiben, und ihnen zum nachträglichen Troſte die ſtolze Einbildung erweckt, etwas ganz Beſonderes, Auserwähltes zu Stande bringen zu können, da ſie doch *viel mehr Muſik verſtänden*, als die Italiener und Franzoſen.

Und wie nahe iſt gerade dieſes Weib dem allerekelhafteſten Falle! In ihrem bigotten Herzen regt ſich nie die Liebe, in ihrem ſorgſam verſteckten Fleiſche wohl aber gemeine Sinnenluſt. Wir kennen die Konventikel der Frommen und die ehrenwerthen Städte, in denen die Blume der Muckerei erblühte! Wir haben die Prüde in jedes Laſter der franzöſiſchen und italieniſchen Schweſter verfallen ſehen, nur noch mit dem Laſter der Heuchelei befleckt, und leider ohne alle Originalität! —

Wenden wir uns ab von dieſem abſcheulichen Anblicke, und fragen wir nun, was für ein Weib ſoll die wahre Muſik ſein?

Ein Weib, das wirklich liebt, ſeine Tugend in ſeinen Stolz, ſeinen Stolz aber in ſein Opfer ſetzt, in das Opfer, mit dem es nicht einen Theil ſeines Weſens, ſondern ſein ganzes Weſen in der reichſten Fülle ſeiner Fähigkeit hingiebt, wenn es empfängt. Das Empfangene aber froh und freudig zu gebären, das iſt die That des Weibes, — und um Thaten zu wirken, braucht daher das Weib nur ganz Das zu ſein, was es iſt, durchaus aber nicht Etwas zu wollen: denn es kann nur Eines wollen, — Weib ſein! Das Weib iſt dem Manne daher das ewig klare und erkenntliche Maaß der natürlichen Untrüglichkeit, denn es iſt das Vollkommenſte, wenn es nie aus dem Kreiſe der ſchönen Unwillkürlichkeit heraustritt, in den es durch Das, was ſein Weſen einzig zu beſeligen vermag, durch die Nothwendigkeit der Liebe gebannt iſt.

Und hier zeige ich Euch nochmals den herrlichen Muſiker, in welchem die Muſik ganz Das war, was ſie im Menſchen zu ſein vermag, wenn ſie eben ganz nach der Fülle ihrer Weſenheit Muſik und nichts Anderes als Muſik iſt. Blickt auf Mozart! — War er etwa ein geringerer Muſiker, weil er nur ganz und gar Muſiker war, weil er nichts Anderes ſein konnte und wollte als Muſiker? Seht ſeinen „Don Juan"! Wo hat je die Muſik ſo unendlich reiche Individualität gewonnen, ſo ſicher und beſtimmt in reichſter, überſchwenglichſter Fülle zu charakteriſiren vermocht, als hier, wo der Muſiker der Natur ſeiner Kunſt nach nicht im Mindeſten etwas Anderes war, als unbedingt liebendes Weib? —

— Doch, halten wir an, und zwar gerade hier, um uns gründlich zu befragen, wer denn der Mann ſein müſſe, den dieſes Weib ſo unbedingt lieben ſoll? Erwägen wir wohl, ehe wir die Liebe dieſes Weibes preisgeben, ob die Gegenliebe des Mannes etwa eine zu erbettelnde, oder eine auch ihm nothwendige und erlöſende ſein müſſe?

Betrachten wir genau den Dichter!

Druck von C. G. Naumann in Leipzig

Geſammelte

Schriften und Dichtungen

von

Richard Wagner.

Vierter Band.

Leipzig.
Verlag von E. W. Fritzſch.
1872.

255

Inhaltsverzeichniß.

Seite

Oper und Drama, zweiter und dritter Theil:

Das Schauſpiel und das Weſen der dramatiſchen Dichtkunſt . . 3
Dichtkunſt und Tonkunſt im Drama der Zukunſt 129
Eine Mittheilung an meine Freunde 285

Oper und Drama.

Zweiter und dritter Theil.

Zweiter Theil.

Das Schauſpiel und das Weſen
der
dramatiſchen Dichtkunſt.

Als Leſſing in ſeinem „Laokoon“ ſich bemühte, die Grenzen der Dichtkunſt und Malerei aufzuſuchen und zu bezeichnen, hatte er die Dichtkunſt im Auge, die ſelbſt bereits nur noch Schilderei war. Er geht von Vergleichs- und Grenzlinien aus, die er zwiſchen dem plaſtiſchen Bildwerke, welches uns die Scene des Todeskampfes Laokoon’s darſtellt, und der Schilderung zieht, welche Virgilius in ſeiner „Aeneis“, einem für die Lektüre geſchriebenen Epos, von derſelben Scene entwirft. Berührt Leſſing im Laufe ſeiner Unterſuchung ſelbſt den Sophokles, ſo hat er dabei wiederum nur den litterariſchen Sophokles im Sinne, wie er vor uns ſteht, oder, wenn er das lebendig aufgeführte tragiſche Kunſtwerk des Dichters ſelbſt in das Auge faßt, ſtellt er dieß unwillkürlich auch außer allem Vergleich mit dem Werke der Bildhauerei oder Malerei, weil nicht das lebendige tragiſche Kunſtwerk dieſen bildenden Künſten gegenüber begrenzt iſt, ſondern dieſe zu jenem gehalten, ihrer kümmerlichen Natur nach ihre nothwendigen Schranken finden. Überall da, wo Leſſing der Dichtkunſt Grenzen und Schranken zuweiſt, meint er nicht das unmittelbar zur Anſchauung gebrachte, ſinnlich dargeſtellte dramatiſche Kunſtwerk, das in ſich alle Momente der bildenden Kunſt nach höchſter, nur in ihm erreichbarer Fülle vereinigt und aus ſich erſt dieſer Kunſt höhere künſtleriſche Lebensmöglichkeit zugeführt hat, ſondern den dürftigen Todesſchatten dieſes Kunſtwerkes, das erzählende, ſchildernde, nicht an die Sinne, ſondern an die Einbildungskraft ſich kundgebende Litteraturgedicht, in welchem dieſe Einbildungskraft zum eigentlichen darſtellenden Faktor gemacht worden war, zu dem ſich das Gedicht nur anregend verhielt.

Eine ſolche *künſtliche* Kunſt erreicht irgendwelche Wirkung allerdings nur durch genaueſte Beobachtung von Grenzen und Schranken, weil ſie ſorgſam darauf bedacht ſein muß, durch vorſichtigſtes Verfahren die unbegrenzte Einbildungskraft, die ſtatt *ihrer* die eigentliche Darſtellerin zu ſein hat, vor jeder ausſchweifenden Verwirrung zu bewahren, um ſie dagegen auf den einen gedrängten Punkt hinzuleiten, in welchem ſie den beabſichtigten Gegenſtand ſich ſo deutlich und beſtimmt wie möglich vorzuſtellen vermag. An die Einbildungskraft einzig wenden ſich aber alle egoiſtiſch vereinzelten Künſte, und namentlich auch die bildende Kunſt, die das wichtigſte Moment der Kunſt, die *Bewegung*, nur durch den Appell an die Phantaſie ermöglichen kann. Alle dieſe Künſte *deuten nur an*; *wirkliche Darſtellung* wäre ihnen aber nur durch Kundgebung an die Univerſalität der Kunſtempfänglichkeit des Menſchen, durch Mittheilung an ſeinen vollkommenen ſinnlichen Organismus, nicht an ſeine Einbildungskraft möglich, denn das wirkliche Kunſtwerk erzeugt ſich eben nur durch den Fortſchritt aus der Einbildung in die Wirklichkeit, das iſt: Sinnlichkeit.

Leſſing's redliches Bemühen, die Grenzen jener getrennten Kunſtarten, die eben nicht mehr unmittelbar darſtellen, ſondern nur noch ſchildern konnten, zu bezeichnen, wird nun heut' zu Tage von Denen auf das Geiſtloſeſte misverſtanden, denen der ungeheure Unterſchied zwiſchen dieſen *Künſten* und der eigentlich *wirklichen Kunſt* unbegreiflich bleibt. Indem ſie immer nur dieſe einzelnen, an ſich für die unmittelbare Darſtellung ohnmächtigen, Kunſtarten vor Augen haben, können ſie natürlich die Aufgabe jeder derſelben — und ſomit (wie ſie wähnen müſſen) der Kunſt überhaupt — nur darein ſetzen, daß ſo *ungeſtört wie möglich* die Schwierigkeit überwunden werde, der Einbildungskraft durch *Schilderung* einen feſten Anhaltepunkt zu geben; die *Mittel* zu dieſer Schilderung *häufen*, kann ſehr richtig die Schilderung nur verwirren, und die Phantaſie, indem ſie durch Vorführung ungleicher Schilderungsmittel beängſtigt oder zerſtreut wird, von der Erfaſſung des Gegenſtandes nur ablenken.

Reinheit der Kunſtart wird daher das erſte Erforderniß für ihre Verſtändlichkeit, wogegen *Miſchung* der Kunſtarten dieſe Verſtändlichkeit nur trüben kann. In der That kann uns nichts Verwirrenderes vorkommen, als wenn z. B. der Maler ſeinen Gegenſtand in einer Bewegung darſtellen wollte, deren Schilderung nur dem Dichter möglich iſt; vollkommen widerwärtig erſcheint uns aber gar erſt ein Gemälde, in welchem die Verſe des Dichters einer Perſon in den Mund geſchrieben ſind. Wenn der Muſiker — d. h. der abſolute Muſiker — zu malen verſucht, ſo bringt er weder Muſik noch ein Gemälde zu Stande; wollte er aber die Anſchauung eines wirklichen Gemäldes durch ſeine Muſik begleiten, ſo dürfte er ſicher ſein, daß man weder das Gemälde noch ſeine Muſik verſtehen würde. Wer ſich die Vereinigung aller Künſte zum Kunſtwerke nur ſo vorſtellen kann, als ob darunter gemeint ſei, daß z. B. in einer Gemäldegalerie und zwiſchen aufgeſtellten Statuen ein Goethe'ſcher Roman vorgeleſen und dazu noch eine Beethoven'ſche Symphonie vorgeſpielt würde*), der hat allerdings Recht, wenn er auf Trennung der Künſte beſteht und es jeder einzelnen zugewieſen laſſen will, wie ſie ſich zu möglichſt deutlicher Schilderung ihres Gegenſtandes verhelfe. Daß aber von unſeren modernen Äſthetikern auch das Drama in die Kategorie einer Kunſtart geſtellt, und als ſolche dem Dichter als beſonderes Eigenthum in dem Sinne zugeſprochen wird, daß die Einmiſchung einer anderen Kunſt, wie der Muſik, in daſſelbe der Entſchuldigung bedürfe, keineswegs aber als gerechtfertigt anzuſehen ſei, das heißt aus der Leſſing'ſchen Definition eine Konſequenz ziehen, von deren Berechtigung in dieſer nicht eine Spur vorhanden iſt. Dieſe Leute ſehen aber im Drama nichts Anderes, als einen Litteraturzweig, eine Gattung der Dichtkunſt wie Roman oder Lehrgedicht, nur mit dem Unterſchiede, daß jenes, anſtatt bloß geleſen, von verſchiedenen Perſonen auswendig gelernt, deklamirt, mit Geſten begleitet und von Theaterlampen beleuchtet werden ſoll. Zu einem auf der Bühne dargeſtellten Litteraturdrama würde ſich eine Muſik allerdings faſt ebenſo verhalten, als ob ſie zu einem aufgeſtellten Gemälde vorgetragen würde, und mit Recht iſt daher das ſogenannte Melodrama als ein Genre von unerquicklichſter Gemiſchtheit verworfen worden. Dieſes Drama, das unſere Litteraten einzig im Sinne haben, iſt aber ebenſo wenig ein wahres Drama, als ein Klavier*) ein Orcheſter, oder gar ein Sängerperſonal iſt. Die Entſtehung des Litteraturdrama's verdankt ſich ganz demſelben egoiſtiſchen Geiſte unſerer allgemeinen Kunſtentwickelung, wie das Klavier, und an ihm will ich dieſen Gang in Kürze recht deutlich machen.

---

*) So in der That ſtellen ſich kindiſch-kluge Litteraten das von mir bezeichnete „vereinigte Kunſtwerk" vor, wenn ſie dieß für einen Akt des „wüſten Durcheinanderwerfens" aller Kunſtarten anſehen zu müſſen glauben. Ein preußiſcher Kritiker findet aber auch für gut, meinen Appell an die Sinnlichkeit als groben „Senſualismus" aufzufaſſen, worunter er natürlich Bauchgelüſte verſtanden wiſſen will. — Man kann den Blödſinn dieſer Anbeller nur durch ihre lügneriſche Abſicht erklären.

Das älteſte, ächteſte und ſchönſte Organ der Muſik, das Organ, dem unſere Muſik allein ihr Daſein verdankt, iſt die menſchliche Stimme; am natürlichſten wurde ſie durch das Blasinſtrument dieſes wieder durch das Saiteninſtrument nachgeahmt; der ſymphoniſche Zuſammenklang eines Orcheſters von Blas- und Streichinſtrumenten ward wieder von der Orgel nachgeahmt; die unbehilfliche Orgel aber endlich durch das leicht handhabbare Klavier erſetzt. Wir bemerken hierbei zunächſt, daß das urſprüngliche Organ der Muſik von der menſchlichen Stimme bis zum Klavier zu immer größerer Ausdrucksloſigkeit herabſank. Die Inſtrumente des Orcheſters, die den Sprachlaut der Stimme bereits verloren hatten, vermochten den menſchlichen Ton in ſeinem unendlich mannigfaltigen und lebhaft wechſelnden Ausdrucksvermögen noch am genügendſten nachzuahmen; die Pfeifen der Orgel konnten dieſen Ton nur noch nach ſeiner Zeitdauer, nicht aber mehr nach ſeinem wechſelnden Ausdrucke feſthalten, bis endlich das Klavier ſelbſt dieſen Ton nur noch andeutete, ſeinen wirklichen Körper aber der Gehörphantaſie ſich zu denken überließ. So haben wir im Klavier ein Inſtrument, welches die Muſik nur noch ſchildert. Wie kam es aber, daß der Muſiker ſich endlich mit einem tonloſen Inſtrumente begnügte? Aus keinem anderen Grunde, als um allein, ganz für ſich, ohne gemeinſames Zuſammenwirken mit Anderen, ſich Muſik machen zu können. Die menſchliche Stimme, die an und für ſich nur in Verbindung mit der Sprache ſich melodiſch kundzugeben vermag, iſt ein Individuum; nur das übereinſtimmende Zuſammenwirken mehrerer ſolcher Individuen bringt die ſymphoniſche Harmonie hervor. Die Blas- und Streichinſtrumente ſtanden der menſchlichen Stimme auch darin noch nahe, daß auch ihnen dieſer individuelle Charakter zu eigen blieb, durch den jedes von ihnen eine beſtimmte, wenn auch noch ſo reich zu modulirende Klangfarbe beſaß, und zur Hervorbringung harmoniſcher Wirkungen zum ebenfalls gemeinſamen Zuſammenwirken genöthigt war. In der chriſtlichen Orgel waren bereits alle dieſe lebendigen Individualitäten in todte Pfeifenregiſter gereiht, die auf den befehlenden Taſtentritt des einen [illegible] untheilbaren Spielers ihre mechaniſch hervorgetriebenen Stimmen zur Ehre Gottes erhoben. Auf dem Klaviere endlich konnte der Virtuos ohne die Beihilfe irgend eines Anderen (der Orgelſpieler hatte noch des Bälgetreters bedurft) eine Unzahl von klopfenden Hämmern zu ſeiner eigenen Ehre in Bewegung ſetzen, denn dem Zuhörenden, der an einer tönenden Muſik ſich nicht mehr zu erfreuen hatte, blieb nur noch die Bewunderung der Fertigkeit des Taſtenſchlägers zur Beachtung übrig. — Wahrlich, unſere ganze moderne Kunſt gleicht dem Klaviere: in ihr verrichtet jeder Einzelne das Werk einer Gemeinſamkeit, aber leider eben nur in abstracto und mit vollſter Tonloſigkeit! Hämmer — aber keine Menſchen! —

---

*) Eine Violine zum Klavier geſpielt, vermiſcht ſich ebenſo wenig mit dieſem Inſtrumente, wie die Muſik zu einem Litteraturdrama ſich mit dieſem vermiſchen würde.

Wir wollen nun das Litteraturdrama, in das unſere Äſthetiker mit ſo puritaniſtiſchem Hochmuthe der herrlich athmenden Muſik den Eintritt verſperren, vom Standpunkte des Klavieres*) aus rückwärts bis auf den Urſprung dieſes Klavieres verfolgen, und — was gilt es? — wir treffen endlich auf den lebendigen menſchlichen Sprachton, der mit dem Geſangtone ein und daſſelbe iſt, und ohne den wir weder Klavier noch Litteraturdrama kennen würden. —

---

*) Mir gilt es wahrlich nicht bedeutungslos, daß derjenige Klaviervirtuos, der in unſeren Tagen nach jeder Seite hin die äußerſte Spitze des Virtuoſenthumes kundthat, daß der Wundermann des Klavieres, Liſzt, gegenwärtig mit ſo wuchtvoller Energie dem tönenden Orcheſter und, gleichſam durch dieſes Orcheſter, der lebendigen menſchlichen Stimme ſich zuwendet.

I.

Das moderne Drama hat zweierlei Urſprung: einen natürlichen, unſerer geſchichtlichen Entwickelung eigenthümlichen, den Roman, — und einen fremdartigen, unſerer Entwickelung durch Reflexion aufgepfropften, das, nach den misverſtandenen Regeln des Ariſtoteles aufgefaßte griechiſche Drama.

Der eigentliche Kern unſerer Poeſie liegt im Roman; im Streben, dieſen Kern ſo ſchmackhaft wie möglich zu machen, ſind unſere Dichter wiederholt auf fernere oder nähere Nachahmung des griechiſchen Drama's verfallen. —

Die höchſte Blüthe des dem Roman unmittelbar entſprungenen Drama's haben wir in den Schauſpielen des Shakeſpeare; in weiteſter Entfernung von dieſem Drama treffen wir auf deſſen vollkommenſten Gegenſatz in der „Tragédie“ des Racine. Zwiſchen beiden Endpunkten ſchwebt unſere ganze übrige dramatiſche Litteratur unentſchieden und ſchwankend hin und her. Um den Charakter dieſes unentſchiedenen Schwankens genau zu erkennen, müſſen wir uns etwas näher nach dem natürlichen Urſprunge unſeres Drama's umſehen.

Wenn wir ſeit dem Erlöſchen der griechiſchen Kunſt uns im Gange der Weltgeſchichte nach einer Kunſtperiode umſehen, deren wir uns mit Stolz erfreuen wollen, ſo iſt dieß die Periode der ſogenannten „Renaiſſance“, mit der wir den Ausgang des Mittelalters und den Beginn der neueren Zeit bezeichnen. Hier ſtrebt mit wahrer Rieſenkraft der innere Menſch, ſich zu äußern. Der ganze Gährungsſtoff der wunderbaren Miſchung germaniſch individuellen Heroenthumes mit dem Geiſte des römiſch-katholiziſirenden Chriſtenthumes drängte ſich von innen nach außen, gleichſam um in der Äußerung ſeines Weſens den unlösbaren inneren Skrupel los zu werden. Überall äußerte ſich dieſer Drang nur als Luſt zur Schilderung, denn unbedingt ganz und gar ſich ſelbſt geben kann nur der Menſch, der im Inneren ganz mit ſich einig iſt: das war aber der Künſtler der Renaiſſance nicht; dieſer erfaßte das Äußere nur in der Begierde, vor dem inneren Zwieſpalte zu fliehen. Sprach ſich dieſer Trieb am erkenntlichſten nach der Richtung der bildenden Künſte hin aus, ſo iſt er in der Dichtung nicht minder erſichtlich. Nur iſt zu beachten, daß, wie die Malerei ſich zu treueſter Schilderung des lebendigen Menſchen angelaſſen hatte, die Dichtkunſt ſich von der Schilderung bereits ſchon zur Darſtellung wandte, und zwar indem ſie vom Roman zum Drama vorſchritt.

Die Poeſie des Mittelalters hatte bereits das erzählende Gedicht hervorgebracht und bis zur höchſten Blüthe entwickelt. Dieſes Gedicht ſchilderte menſchliche Handlungen und Vorgänge, und deren bewegungsvollen Zuſammenhang, in der Weiſe, wie ähnlich der Maler ſich bemüht, die charakteriſtiſchen Momente ſolcher Handlungen uns vorzuführen. Das Vermögen des Dichters, der von der unmittelbaren, lebendigen Darſtellung der Handlung durch wirkliche Menſchen abſah, war aber ſo unbegrenzt, als die Einbildungskraft des Leſers oder Zuhörers, an die er ſich einzig wandte. Dieſes Vermögen fühlte ſich zu den ausſchweifendſten Kombinationen von Vorfällen und Lokalitäten um ſo mehr veranlaßt, als ſein Geſichtskreis ſich über ein immer anſchwellenderes Meer außen vorgehender Handlungen verbreitete, wie ſie eben aus dem Gebahren jener abenteuerſüchtigen Zeit hervorgingen. Der Menſch, der in ſich uneinig mit ſich ſelbſt war, und im Kunſtſchaffen dem Zwieſpalte ſeines Inneren entfliehen wollte, — wie er zuvor vergeblich ſich gemüht hatte, dieſen Zwieſpalt ſelbſt künſtleriſch zu bewältigen *), — fühlte nicht den Drang, ein beſtimmtes Etwas ſeines Inneren auszuſprechen, ſondern dieſes Etwas vielmehr erſt in der Außenwelt zu ſuchen: er zerſtreute ſich gewiſſermaßen nach Innen durch willigſtes Erfaſſen alles von der Außenwelt ihm Vorgeführten, und je mannigfaltiger und bunter er dieſe Erſcheinungen zu miſchen verſtand, deſto ſicherer durfte er eben den unwillkürlichen Zweck innerer Zerſtreuung zu erreichen hoffen. Der Meiſter dieſer liebenswürdigen, aber aller Innerlichkeit, alles Haftes der Seele entbehrenden Kunſt war Arioſto.

Je weniger aber, nach ungeheuren Ausſchweifungen, dieſe ſchimmernden Gemälde der Phantaſie den inneren Menſchen wiederum zu zerſtreuen vermochten, je mehr dieſer Menſch unter dem Drucke politiſcher und religiöſer Gewaltſamkeiten zur Kraftanſtrengung eines Gegendruckes aus ſeinem inneren Weſen ſelbſt gedrängt wurde, deſto deutlicher erkennen wir auch in der vorliegenden Dichtungsart das Streben ausgeſprochen, der Maſſe des vielartigen Stoffes von Innen heraus Herr zu werden, ſeiner Geſtaltung einen feſten Mittelpunkt zu geben, und dieſen Mittelpunkt als Axe des Kunſtwerkes aus der eigenen Anſchauung, aus dem feſten Wollen eines Etwas, in dem ſich das innere Weſen ausſpricht, zu entnehmen. Dieſes Etwas iſt der Gebärungsſtoff der neueren Zeit, die Verdichtung des individuellen Weſens zu einem beſtimmten künſtleriſchen Wollen. Aus der ungeheuren Maſſe der äußeren Erſcheinungen, wie ſie vorher dem Dichter ſich nicht bunt und vielartig genug darſtellen konnten, werden nun die unter ſich verwandten Beſtandtheile geſondert, die Mannigfaltigkeit

---

*) Denken wir an die eigentliche chriſtliche Poeſie.

der Momente zur beſtimmten Zeichnung des Charakters der Handelnden verdichtet. Wie unendlich wichtig für alle Unterſuchung des Weſens der Kunſt iſt es nun, daß dieſer innerliche Drang des Dichters, wie wir es deutlich vor uns ſehen, ſich endlich nur dadurch zu befriedigen vermochte, daß er auch zur beſtimmteſten Äußerung durch die unmittelbare Darſtellung an die Sinne gelangte, mit einem Worte, *daß der Roman zum Drama wurde!* Die Bewältigung des äußeren Stoffes zur Kundgebung der inneren Anſchauung von dem Weſen dieſes Stoffes konnte nur dann gelingen, wenn der Gegenſtand ſelbſt in überzeugendſter Wirklichkeit den Sinnen vorgeführt wurde, und dieß war eben nur im Drama zu ermöglichen.

Das Drama des Shakeſpeare iſt mit vollſter Nothwendigkeit aus dem Leben und unſerer geſchichtlichen Entwickelung hervorgegangen: ſeine Schöpfung war ſo aus der Natur unſerer Dichtkunſt bedingt, wie das Drama der Zukunft ganz naturgemäß aus der Befriedigung der Bedürfniſſe geboren werden wird, die das Shakeſpeare'ſche Drama angeregt, noch nicht aber geſtillt hat.

Shakeſpeare, den wir uns hier immer im Vereine mit ſeinen Vorgängern und nur als deren Haupt denken müſſen, verdichtete den erzählenden Roman zum Drama, indem er ihn gewiſſermaßen für die Darſtellung auf der Schaubühne überſetzte. Die vorher von der redend erzählenden Poeſie nur geſchilderten menſchlichen Handlungen ließ er nun von wirklich redenden Menſchen, die für die Dauer der Darſtellung in Ausſehen und Gebärde mit den darzuſtellenden Perſonen des Romanes ſich identifizirten, Auge und Ohr zugleich vorführen. Er fand hierzu eine Schaubühne und Schauſpieler vor, die bis dahin als unterirdiſch verborgene, heimlich aber immer noch fortrieſelnde Quelladern des wirklichen Volkskunſtwerkes dem Auge des Dichters ſich entzogen hatten, von ſeinem ſehnſüchtig ſuchenden Blicke aber ſchnell entdeckt wurden, als die Noth ihn zu ihrer Auffindung trieb. Das Charakteriſtiſche dieſer Volksſchaubühne war aber, daß die Schauſpieler, die daher ſich auch vorzugsweiſe ſo nannten, auf ihr dem Auge, und abſichtlich gerade faſt nur dem Auge ſich mittheilten. Ihre Darſtellungen auf freiem Platze vor der weithin ausgedehnten Menge konnten lediglich faſt nur durch die Gebärde wirken, und in der Gebärde ſprechen ſich deutlich eben nur Handlungen, nicht aber — ſobald die Sprache fehlt — die inneren Motive dieſer Handlungen aus, ſo daß das Spiel dieſer Darſteller ſeiner Natur nach ebenſo von grotesker, maſſenhaft gehäufter Handlung ſtrotzte, als der Roman, deſſen zerſtreute Vielſtoffigkeit der Dichter eben zuſammenzudrängen ſich bemühte. Der Dichter, der dieſem Volksſchauſpiele zuſah, mußte finden, daß aus Mangel einer verſtändlichen Sprache dieſes zu eben der ungeheuerlichen Vielhandlichkeit gedrängt ſei, wie der erzählende Romandichter durch die Unfähigkeit, ſeine geſchilderten Perſonen und Vorgänge wirklich darzuſtellen. Er mußte den Schauſpielern zurufen: „Gebt mir Eure Bühne, ich gebe Euch meine Rede, ſo iſt uns Beiden geholfen"!

Wir ſehen nun vom Dichter zu Gunſten des Drama's die Volksſchaubühne zum Theater verengen. Ganz ſo wie die Handlung ſelbſt durch deutliche Darlegung der Beweggründe, die ſie hervorrufen, zu beſtimmten wichtigſten Momenten derſelben zuſammengedrängt werden mußte, ſtellte ſich die Nothwendigkeit heraus, auch den Schauplatz zuſammenzudrängen, und zwar namentlich aus Rückſicht auf den Zuſchauer, der nun nicht mehr bloß ſchauen, ſondern auch deutlich hören ſollte. Wie auf den Raum, hatte ſich dieſe Beſchränkung auch auf die Zeitdauer des dramatiſchen Spieles auszudehnen. Die Myſterienbühne des Mittelalters, auf weitem Anger oder auf freien Plätzen und Straßen der Städte aufgeſchlagen, bot der verſammelten Volksmenge ein tagelang, ja, — wie wir noch heute es erfahren, — mehrere Tage lang dauerndes Schauſpiel dar: ganze Hiſtorien, vollſtändige Lebensgeſchichten wurden aufgeführt, aus welchen die ab- und zuwogende Zuſchauermaſſe nach Belieben für ihre Schauluſt ſich auswählen konnte, was ihr das Sehenswertheſte erſchien. Solch' eine Aufführung war das vollſtändig entſprechende Seitenſtück der ungeheuer bunten und vielſtoffigen Hiſtorien des Mittelalters ſelbſt: gerade ſo larvenhaft charakterlos, ohne alle individuelle Lebensregung, hölzern und grob zugeſchnitten waren die vielhandelnden Perſonen dieſer geleſenen Hiſtorien, wie die Darſteller jener zur Schau gebrachten. Aus denſelben Gründen, die den Dichter beſtimmten, die Handlung und den Schauplatz zu verengen, hatte er ſomit auch die Zeitdauer der Aufführung zuſammenzudrängen, weil er ſeinen Zuſchauern nicht mehr Bruchſtücke, ſondern ein in ſich abgeſchloſſenes Ganzes vorführen wollte, ſo daß er die Kraft der Fähigkeit des Zuſchauers, einem vorgeführten feſſelnden Gegenſtande ſeine ungetheilte Aufmerkſamkeit fortgeſetzt zuzuwenden, zu ſeinem Maaßſtab für die Zeitdauer dieſer Aufführung machte. Das Kunſtwerk, das nur an die Phantaſie appellirt, wie der geleſene Roman, kann in ſeiner Mittheilung ſich leicht unterbrechen, weil die Phantaſie ſo willkürlicher Natur iſt, daß ſie keinen anderen Geſetzen, als der Laune des Zufalls gehorcht: was aber vor die Sinne tritt, und dieſen mit überzeugender, unfehlbarer Beſtimmtheit ſich mittheilen will, hat nicht nur nach der Eigenſchaft, Fähigkeit und natürlich begrenzten Kraft dieſer Sinne ſich zu richten, ſondern ſich ihnen auch vollſtändig, von Kopf bis zu Fuß, von Anfang bis zu Ende, vorzuführen, wenn es nicht, durch plötzliche Unterbrechung oder Unvollſtändigkeit ſeiner Vorführung, zur nothwendigen Ergänzung eben nur wieder an die Phantaſie, aus der es ſich gerade an die Sinne wandte, appelliren will.

Nur Eines blieb auf dieſer verengten Bühne noch gänzlich nur der Phantaſie überlaſſen, — die Darſtellung der Scene ſelbſt, in welcher die Darſteller den lokalen Erforderniſſen der Handlung gemäß auftraten. Teppiche umhingen die Bühne; die Inſchrift einer leicht zu wechſelnden Tafel zeigte dem Zuſchauer den Ort, ob Palaſt, Straße, Wald oder Feld, an, der als Scene gedacht werden ſollte.

Durch dieſen einen, der damaligen Bühnenkunſt noch unumgänglich nöthigen Appell an die Phantaſie, blieb im Drama dem buntſtoffigen Romane und der vielhandlichen Hiſtorie noch Thor und Thür offen. Fühlte der Dichter, dem es bis jetzt immer nur noch um die leiblich redende Darſtellung des Romanes zu thun war, die Nothwendigkeit einer naturgetreuen Darſtellung auch der umgebenden Scene noch nicht, ſo konnte er die Nothwendigkeit, die darzuſtellende Handlung in noch immer beſtimmtere Begrenzung der wichtigſten Momente derſelben zuſammenzudrängen, auch nicht empfinden. Wir ſehen hieran mit erſichtlichſter Deutlichkeit, wie zur vollendetſten Geſtaltung des Kunſtwerkes einzig die entſcheidende Nothwendigkeit hindrängt, die dem Weſen der Kunſt gemäß den Künſtler beſtimmt, aus der Phantaſie ſich an die Sinne zu wenden, die Phantaſie aus ihrer unbeſtimmten Thätigkeit durch die Sinne zu einer feſten, verſtändnißvollen Wirkſamkeit zu vermögen. Dieſe, alle Kunſt geſtaltende, das Streben des Künſtlers einzig befriedigende, Nothwendigkeit erwächſt uns nur aus der Beſtimmtheit einer univerſell ſinnlichen Anſchauung: ſind wir all' ihren Anforderungen vollkommen gerecht, ſo treibt auch ſie uns zum vollkommenſten Kunſtſchaffen. Shakeſpeare, der die eine Nothwendigkeit der naturgetreuen Darſtellung der umgebenden Scene noch nicht empfand, und daher die Vielſtoffigkeit des von ihm dramatiſch behandelten Romanes gerade nur ſo weit ſichtete und zuſammendrängte, als die von ihm empfundene Nothwendigkeit eines verengten Schauplatzes und einer begrenzten Zeitdauer der von wirklichen Menſchen dargeſtellten Handlung es erheiſchte, — Shakeſpeare, der innerhalb dieſer Grenzen Hiſtorie und Roman zu ſo überzeugend charakteriſtiſcher Wahrheit belebte, daß er zum erſten Male Menſchen von ſo mannigfaltiger und draſtiſcher Individualität darſtellte, wie noch kein Dichter vor ihm es vermocht hatte, — dieſer Shakeſpeare iſt nichtsdeſtoweniger in ſeinen, durch die eine bezeichnete Nothwendigkeit noch nicht geſtalteten, Dramen der Grund und der Ausgangspunkt einer beiſpielloſen Verwirrung in der dramatiſchen Kunſt über zwei Jahrhunderte hindurch, bis auf unſere Tage, geworden.

Dem Romane und dem loſen Gefüge der Hiſtorie war im Shakeſpeare'ſchen Drama, wie ich mich ausdrückte, eine Thüre offen gelaſſen worden, durch die ſie nach Belieben aus- und eingehen konnten: dieſe Thüre war die der Phantaſie überlaſſene Darſtellung der Scene. Wir werden nun ſehen, daß die hieraus entſtehende Verwirrung ganz in dem Grade vorwärts ſchritt, als dieſe Thüre von anderer Seite her auf das Rückſichtsloſeſte zugeſchlagen ward, und die gefühlte Mangelhaftigkeit der Scene wiederum zu willkürlichen Gewaltſamkeiten gegen das lebendige Drama ſelbſt trieb.

Bei den ſogenannten romaniſchen Nationen Europa's, unter denen die ſchrankenloſe Abenteuerlichkeit des — alle germaniſchen und romaniſchen Elemente bunt durch einander werfenden — Romanes am tollſten gewüthet hatte, war auch dieſer Roman am unfähigſten zur Dramatiſirung geworden. Der Drang, aus der konzentrirten Innerlichkeit des menſchlichen Weſens heraus die bunten Äußerungen der früheren phantaſtiſchen Laune zu beſtimmten, deutlichen Erſcheinungen zu geſtalten, gab ſich vorzüglich nur bei den germaniſchen Nationen kund, die den innerlichen Krieg des Gewiſſens gegen marternde äußere Satzungen zur proteſtantiſchen That machten. Die romaniſchen Nationen, die äußerlich unter dem Joche des Katholizismus verblieben, erhielten ſich fortwährend in der Richtung, nach welcher ſie vor dem inneren unlösbaren Zwieſpalte nach Außen hin flohen, um von Außen her — wie ich mich zuvor ausdrückte — nach Innen ſich zu zerſtreuen. Die bildende Kunſt, und eine Dichtkunſt, die — als ſchildernde —

der bildenden dem Weſen, wenn auch nicht der Äußerung nach, gleichſam, ſind die eigenthümlichen, von Außen her zerſtreuenden, feſſelnden und ergetzenden Künſte dieſer Nationen.

Von ſeinem heimiſchen Volksſchauſpiele wandte ſich der gebildete Italiener und Franzoſe*) ab; in ſeiner rohen Einfalt und Formloſigkeit erinnerte es ihn an den ganzen Wuſt des Mittelalters, den er eben wie einen ſchweren, beängſtigenden Traum von ſich abzuſchütteln bemüht war. Dagegen ging er auf die hiſtoriſche Wurzel ſeiner Sprache zurück, und wählte zunächſt aus römiſchen Dichtern, den litterariſchen Nachahmern der Griechen, ſich Muſter auch für das Drama, das er zur Unterhaltung der fein erzogenen vornehmen Welt als Erſatz für das, nur noch den Pöbel ergetzende, Volksſchauſpiel vorführte. Malerei und Architektur, die Hauptkünſte der romaniſchen Renaiſſance, hatten das Auge dieſer vornehmen Welt ſo geſchmackvoll und zu ſolchen Anſprüchen ausgebildet, daß das rohe, mit Teppichen verhängte Bretgerüſt der brittiſchen Schaubühne ihm nicht behagen konnte. Als Schauplatz ward in den Paläſten der Fürſten den Schauſpielern der prachtvolle Saal angewieſen, in welchem ſie mit geringen Modifikationen ihre Scene herzuſtellen hatten. Stabilität der Scene ward als maaßgebendes Haupterforderniß für das ganze Drama feſtgeſtellt, und hierin begegnete ſich die angenommene Geſchmacksrichtung der vornehmen Welt mit dem modernen Urſprunge des ihr vorgeführten Drama's, den Regeln des Ariſtoteles. Der fürſtliche Zuſchauer, deſſen Auge durch die bildende Kunſt zu ſeinem vornehmſten Organe poſitiven Genußſinnes gemacht worden war, liebte es nicht, gerade *dieſen* Sinn binden zu ſollen, um der Phantaſie, der geſichtsloſen, ihn unterzuordnen, und zwar um ſo weniger, als er grundſätzlich der Erregung der unbeſtimmten, mittelalterlich geſtaltenden Phantaſie auswich. Es hätte ihm die Möglichkeit geboten werden müſſen, die Scene, bei jeder Veranlaſſung des Drama's zum Wechſel derſelben, dem Gegenſtande getreu mit maleriſcher und plaſtiſcher Genauigkeit dargeſtellt zu ſehen, um dieſen Wechſel ſelbſt geſtatten zu können. Was ſpäter bei der Miſchung der dramatiſchen Richtungen ermöglicht wurde, war hier aber gar nicht zu verlangen nöthig, weil andererſeits die Ariſtoteliſchen Regeln, nach denen dieſes fingirte Drama konſtruirt wurde, auch die Einheit der Scene zu einer wichtigen Bedingung deſſelben machten. Gerade Das alſo, was der Britte bei ſeinem organiſchen Schaffen des Drama's aus Innen als äußeres Moment noch unbeachtet ließ, ward zu einer, von Außen her geſtaltenden, Norm für das franzöſiſche Drama, das ſo aus dem Mechanismus heraus ſich in das Leben hinein zu konſtruiren ſuchte.

---

*) Da ich keine Geſchichte des modernen Drama's ſchreibe, ſondern in der Entwickelung deſſelben, meinem Zwecke gemäß, nur diejenigen zwei Hauptrichtungen nachzuweiſen habe, in welchen ſich die Grundverſchiedenheit jener Entwickelungswege am deutlichſten ausſpricht, habe ich das ſpaniſche Theater übergangen, weil in ihm allein dieſe verſchiedenen Wege ſich charakteriſtiſch kreuzen, wodurch es zwar an ſich unvergleichlich bedeutend wird, für uns aber nicht zwei ſo entſchiedene Gegenſätze herausbildet, wie ſie, für alle neuere Entwickelung des Drama's maaßgebend, in Shakeſpeare und der franzöſiſchen Tragödie vorliegen.

Wichtig iſt es nun, genau zu beachten, wie dieſe äußerliche Einheit der Scene die ganze Haltung des franzöſiſchen Drama's dahin bedang, daß die Darſtellung der Handlung faſt ganz von dieſer Scene ausgeſchloſſen, und dafür nur der Vortrag der Rede in ihr zugelaſſen wurde. Somit mußte auch grundſätzlich der von Handlung ſtrotzende Roman, das poetiſche Grundelement des mittelalterlichen und neueren Lebens, von der Darſtellung auf dieſer Scene ausgeſchloſſen bleiben, da die Vorführung ſeines vielgliederigen Stoffes ohne häufige Verwandlung der Scene geradesweges unmöglich war. Alſo nicht nur die äußerliche Form, ſondern auch der ganze Zuſchnitt der Handlung, und mit ihm endlich der Gegenſtand der Handlung ſelbſt, mußte den Muſtern entnommen werden, die für die Form den franzöſiſchen Schauſpieldichter beſtimmt hatten. Er mußte Handlungen wählen, die nicht erſt von ihm zu einem gedrängten Maaße dramatiſcher Darſtellungsfähigkeit verdichtet zu werden brauchten, ſondern ſolche, die bereits zu einem ſolchen Maaße verdichtet ihm vorlagen.

Aus ihrer heimiſchen Sage hatten die griechiſchen Tragiker ſich ſolche Stoffe, als höchſte künſtleriſche Blüthe dieſer Sage, verdichtet: der moderne Dramatiker, der von den äußerlichen Regeln ausging, die jenen Dichtungen entnommen worden waren, konnte das poetiſche Lebenselement ſeiner Zeit, das nur in der geradezu umgekehrten Weiſe Shakeſpeare's zu bewältigen war, nicht zu der Dichtigkeit zuſammendrängen, daß es dem äußerlich aufgelegten Maaße entſprochen hätte, und Nichts als die — natürlich *entſtellende* — Nachahmung und Wiederholung jener ſchon fertigen Dramen blieb ihm daher übrig. In *Racine's* Tragödie haben wir ſomit auf der Scene die Rede, hinter der Scene die Handlung; Beweggründe mit davon abgelöſter und außerhalb verlegter Bewegung, Wollen ohne Können. Alle Kunſt warf ſich daher auch nur auf *die Äußerlichkeit der Rede*, die ganz folgerichtig in Italien (von woher das neue Kunſtgenre ausgegangen war) auch alsbald ſich in jenen muſikaliſchen Vortrag verlor, den wir bereits umſtändlicher als den eigentlichen Inhalt des Opernweſens kennen gelernt haben. Auch die franzöſiſche Tragédie ging mit Nothwendigkeit in die Oper über: *Gluck* ſprach den wirklichen Inhalt dieſes Tragödienweſens aus. Die Oper war ſomit die vorzeitige Blüthe einer unreifen Frucht, auf unnatürlichem, künſtlichem Boden gewachſen. Womit das italieniſche und franzöſiſche Drama *begann*, mit der äußeren Form, dazu ſoll das neuere Drama durch organiſche Entwickelung aus ſich heraus, auf dem Wege des Shakeſpeare'ſchen Drama's, erſt gelangen, und dann auch erſt wird die natürliche Frucht des muſikaliſchen Drama's reifen.

Zwiſchen dieſen zwei äußerſten Gegenſätzen, dem Shakeſpeare'ſchen und dem Racine'ſchen Drama, erwuchs nun aber zunächſt das moderne Drama zu ſeiner zwitterhaften, unnatürlichen Geſtalt, und Deutſchland war der Boden, von dem ſich dieſe Frucht nährte.

Hier beſtand der romaniſche Katholizismus in gleicher Stärke neben dem germaniſchen Proteſtantismus fort: nur wurden beide in einen ſo heftigen Konflikt mit einander verwickelt, daß, unentſchieden wie er trotzdem blieb, eine natürliche Kunſtblüthe ſich nicht aus ihm entfaltete. Der innerliche Drang, der ſich bei dem Britten auf die dramatiſche Darſtellung der Hiſtorie und des Romanes warf, blieb beim deutſchen Proteſtanten im hartnäckigen Bemühen, den innerlichen Zwieſpalt ſelbſt innerlich zu ſchlichten, haften. Wir haben einen Luther, der ſich in der Kunſt wohl bis zur religiöſen Lyrik erhob, aber keinen Shakeſpeare. Der römiſch-katholiſche Süden konnte jedoch nie zu dem genial leichtſinnigen Vergeſſen des innerlichen Zwieſpaltes ſich aufſchwingen, in welchem die romaniſchen Nationen ſich zur bildenden Kunſt anließen: mit finſterem Ernſte bewachte er ſeinen religiöſen Wahn. Während ganz Europa ſich auf die Kunſt warf, blieb Deutſchland ein ſinnender Barbar. Nur was ſich draußen bereits überlebt hatte, flüchtete ſich nach Deutſchland, um in ſeinem Boden noch zu einem Nachſommer zu erblühen. Engliſche Komödianten, denen die Darſteller der Shakeſpeare'ſchen Dramen daheim ihr Brod entzogen hatten, kamen nach Deutſchland, um dem Volke ihre groteſk pantomimiſchen Taſchenſpielereien vorzumachen: erſt lange darauf, als auch es in England verblüht war, folgte das Shakeſpeare'ſche Drama ſelbſt nach; deutſche Schauſpieler, die vor der Zucht ihrer langweiligen dramatiſchen Schulmeiſter flohen, bemächtigten ſich deſſelben, um es für ihre Praxis herzurichten.

Vom Süden her war dagegen die Oper, dieſer Ausgang des romaniſchen Drama's, hereingedrungen. Ihr vornehmer Urſprung aus den Paläſten der Fürſten empfahl ſie wiederum den deutſchen

Fürſten, ſo daß dieſe Fürſten die Oper in Deutſchland einführten, während — wohlgemerkt! — das Shakeſpeare'ſche Schauſpiel von dem Volke eingeholt ward. — In der Oper ſtellte ſich der ſceniſchen Mangelhaftigkeit der Shakeſpeare'ſchen Bühne als vollſter Gegenſatz die üppigſte und geſuchteſte Ausſtattung dieſer Scene entgegen. Das muſikaliſche Drama war recht eigentlich ein Schauſpiel geworden, während das Schauſpiel ein Hörſpiel geblieben war. Wir haben hier nicht mehr nöthig, den Grund der ſceniſch-dekorativen Ausſchweifung im Operngenre zu unterſuchen: dieß loſe Drama war von Außen konſtruirt, und von Außen her, durch Luxus und Pracht, konnte es auch nur am Leben erhalten werden. Nur iſt es wichtig, zu beobachten, wie dieſer ſceniſche Prunk mit dem unerhört bunteſten, ausgeſucht mannigfaltigſten Wechſel ſceniſcher Vorführungen an das Auge, aus der dramatiſchen Richtung hervorging, in der urſprünglich die Einheit der Scene als Norm aufgeſtellt worden war. Nicht der Dichter, der, indem er den Roman zum Drama zuſammendrängte, inſoweit ſeine Vielſtoffigkeit noch unbeſchränkt ließ, als er die Scene zu ihren Gunſten durch den Appell an die Phantaſie häufig und ſchnell zu wechſeln vermochte, — nicht der Dichter hat, um etwa von dieſem Appell an die Phantaſie ſich an die Beſtätigung der Sinne zu wenden, jenen raffinirten Mechanismus zur Verwandlung wirklich dargeſtellter Scenen erfunden, ſondern das Verlangen nach äußerlicher Unterhaltung und deren Wechſel, die bloße Augenbegierde, hat ihn hervorgebracht. Hätte dieſen Apparat der Dichter erfunden, ſo müßten wir auch annehmen, er habe die Nothwendigkeit des häufigen Scenenwechſels aus einer Nothwendigkeit der Vielſtoffigkeit des Drama's ſelbſt als Bedürfniß gefühlt: da der Dichter, wie wir ſahen, von Innen heraus organiſch konſtruirte, würde bei jener Annahme ſomit bewieſen ſein, daß die hiſtorielle und romanhafte Vielſtoffigkeit ein nothwendiges Bedingniß des Drama's ſei; denn nur die unbeugſame Nothwendigkeit dieſes Bedingniſſes hätte ihn dazu treiben können, dem Bedürfniſſe der Vielſtoffigkeit durch Erfindung eines ſceniſchen Apparates zu entſprechen, durch welchen die Vielſtoffigkeit auch als bunte, zerſtreuende Vielſcenigkeit ſich äußern mußte. Gerade umgekehrt war es aber der Fall. Shakeſpeare fühlte ſich von der Nothwendigkeit der dramatiſchen Darſtellung der Hiſtorie und des Romanes gedrängt; in dem friſchen Eifer, dieſem Drange zu entſprechen, kam in ihm das Gefühl von der Nothwendigkeit auch einer naturgetreuen Darſtellung der Scene noch nicht auf; — hätte er noch dieſe Nothwendigkeit für die vollkommen überzeugende Darſtellung einer dramatiſchen Handlung empfunden, ſo würde er ihr durch ein noch bei Weitem genaueres Sichten und dichteres Zuſammendrängen der Vielſtoffigkeit des Romanes zu entſprechen geſucht haben, und zwar ganz in der Weiſe, wie er bereits den Schauplatz und die Zeitdauer der Darſtellung, und ihretwegen die Vielſtoffigkeit ſelbſt, zuſammengedrängt hatte. Die Unmöglichkeit, den Roman noch enger zu verdichten, auf die er hierbei unfehlbar geſtoßen wäre, müßte dann ihn aber über die Natur des Romanes dahin aufgeklärt haben, daß dieſe mit der des Drama's in Wahrheit nicht übereinſtimme, eine Entdeckung, die *wir* erſt machen konnten, als uns die undramatiſche Vielſtoffigkeit der Hiſtorie *aus der Verwirklichung der* Scene zu Gefühl kam, die durch den Umſtand, daß ſie *nur angedeutet* zu werden brauchte, Shakeſpeare den dramatiſchen Roman einzig ermöglichte. —

Die Nothwendigkeit einer dem Orte der Handlung entſprechenden Darſtellung der Scene konnte nun mit der Zeit nicht ungefühlt bleiben; die mittelalterliche Bühne mußte verſchwinden und der modernen Platz machen. In Deutſchland wurde ſie durch den Charakter der Volksſchauſpielkunſt beſtimmt, die ihre dramatiſche Grundlage, ſeit dem Erſterben der Paſſions- und Myſterienſpiele, ebenfalls der Hiſtorie und dem Romane entnahm. Zur Zeit des Aufſchwunges der deutſchen Schauſpielkunſt — um die Mitte des vorigen Jahrhunderts — bildete dieſe Grundlage der, dem damaligen Volksgeiſte entſprechende, bürgerliche Roman. Er war unendlich gefügiger und namentlich bei Weitem weniger reich an Stoff, als der hiſtoriſche oder ſagenhafte Roman, der Shakeſpeare vorlag: eine ihm entſprechende Darſtellung der lokalen Scene konnte ſomit auch mit viel wenigerem Aufwande hergeſtellt werden, als es für die Shakeſpeare'ſche Dramatiſirung des Romanes erforderlich geweſen wäre. Die von dieſen Schauſpielern aufgenommenen Shakeſpeare'ſchen Stücke mußten ſich nach jeder Seite hin, um für ſie darſtellbar zu werden, die beſchränkendſte Umarbeitung gefallen laſſen. Ich übergehe hier alle für dieſe Umarbeitung maaßgebenden Gründe, und hebe nur den einen, den des rein ſceniſchen Erforderniſſes, heraus, weil er für den Zweck meiner Unterſuchung für jetzt der wichtigſte iſt. Jene Schauſpieler, die erſten Überſiedler des Shakeſpeare auf das deutſche Theater, verfuhren ſo redlich im Geiſte ihrer Kunſt, daß es ihnen nicht einfiel, ſeine Stücke etwa dadurch aufführbar zu machen, daß ſie entweder den häufigen Scenenwechſel in ihnen durch bunte Verwandlung ihrer theatraliſchen Scene ſelbſt begleitet, oder gar ihm zu Liebe der wirklichen Darſtellung der Scene überhaupt entſagt hätten und zu der ſcenenloſen mittelalterlichen Bühne zurückgekehrt wären, ſondern ſie behielten den einmal eingenommenen Standpunkt ihrer Kunſt bei und ordneten ihm die Shakeſpeare'ſche Vielſcenigkeit inſoweit unter, als ſie unwichtig dünkende Scenen geradesweges ausließen, wichtigere Scenen aber zuſammenfügten. Erſt vom Standpunkte der Litteratur aus gewahrte man, was bei dieſem Verfahren vom Shakeſpeare'ſchen Kunſtwerke verloren ging, und drang auf Wiederherſtellung der urſprünglichen Geſtaltung der Stücke auch für die Darſtellung, für welche man zwei entgegengeſetzte Vorſchläge machte. Der eine, nicht ausgeführte Vorſchlag, iſt der Tieck'ſche. Tieck, das Weſen des Shakeſpeare'ſchen Drama's vollkommen erkennend, verlangte die Wiederherſtellung der Shakeſpeare'ſchen Bühne mit dem Appell an die Phantaſie für die Scene. Dieſes Verlangen war durchaus folgerichtig und ging auf den Geiſt des Shakeſpeare'ſchen Drama's hin. Iſt ein halber Reſtaurationsverſuch in der Geſchichte aber ſtets unfruchtbar geblieben, ſo hat ſich ein radikaler dagegen von je als unmöglich erwieſen. Tieck war ein radikaler Reſtaurator, als ſolcher ehrenwerth, aber ohne Einfluß. — Der zweite Vorſchlag ging dahin, den ungeheuren Apparat der Opernſcene zur Darſtellung des Shakeſpeare'ſchen Drama's auch durch getreue Herſtellung der von ihm urſprünglich nur angedeuteten, häufig wechſelnden Scene abzurichten. Auf der neueren engliſchen Bühne überſetzte man die Shakeſpeare'ſche Scene in allerrealſte Wirklichkeit; die Mechanik erfand Wunder für die ſchnelle Verwandlung der umſtändlichſt ausgeführten Bühnendekorationen: Truppenmärſche und Schlachten wurden mit überraſchendſter Genauigkeit dargeſtellt. Auf großen deutſchen Theatern ward dieß Verfahren nachgeahmt.

Vor dieſem Schauſpiele ſtand nun prüfend und verwirrt der moderne Dichter. Das Shakeſpeare'ſche Drama hatte als Litteraturſtück auf ihn den erhebenden Eindruck der vollendetſten dichteriſchen Einheit gemacht; ſo lange es nur an ſeine Phantaſie ſich gewendet hatte, war dieſe vermögend geweſen, aus ihm ein harmoniſch abgeſchloſſenes Bild ſich zu entnehmen, das er nun, bei Erfüllung des wiederum nothwendig erwachten Verlangens, dieſes Bild durch vollſtändige Darſtellung an die Sinne verwirklicht zu ſehen, plötzlich vor ſeinen Augen gänzlich ſich verwiſchen ſah. Das verwirklichte Bild der Phantaſie hatte ihm nur eine unüberſehbare Maſſe von Realitäten und Aktionen gezeigt, aus denen das verwirrte Auge das Gemälde der Einbildungskraft durchaus nicht wieder zurückzukonſtruiren vermochte. Zwei Hauptwirkungen äußerte dieſe Erſcheinung auf ihn, die ſich beide in der Enttäuſchung über die Shakeſpeare'ſche Tragödie kundgaben. Der Dichter entſagte von nun an entweder dem Wunſche, ſeine Dramen auf der Bühne dargeſtellt zu ſehen, um das dem Shakeſpeare'ſchen Drama entnommene Phantaſiebild ungeſtört nach ſeiner geiſtigen Abſicht wiederum nachzubilden, d. h. er ſchrieb Litteraturdramen für die ſtumme Lektüre, — oder er wandte ſich, um auf der Bühne ſein Phantaſiebild praktiſch zu verwirklichen, mehr oder weniger unwillkürlich der reflektirten Geſtaltung des Drama's zu, deſſen modernen Urſprung wir in dem, nach den Ariſtoteliſchen Einheitsregeln konſtruirten, antikiſirenden Drama zu erkennen hatten.

Beide Wirkungen und Richtungen ſind die geſtaltenden Motive in den Werken der zwei bedeutendſten dramatiſchen Dichter der neueren Zeit, Goethe's und Schiller's, deren ich, ſo weit es für den Zweck meiner Unterſuchung erforderlich iſt, hier näher gedenken muß.

Goethe's Laufbahn als dramatiſcher Dichter begann mit der Dramatiſirung eines vollblutig germaniſchen Ritterromanes, des „Götz von Berlichingen". Das Shakeſpeare'ſche Verfahren war hier ganz getreu befolgt, der Roman mit allen ſeinen ausführlichen Zügen ſo weit für die Bühne überſetzt, als die Verengung derſelben und die Zuſammendrängung der Zeitdauer der dramatiſchen Aufführung es geſtatteten. Goethe traf aber bereits auf die Bühne, auf der das Lokal der Handlung nach den Erforderniſſen derſelben, wenn auch roh und dürftig, dennoch mit beſtimmter Abſicht zur Darſtellung gebracht wurde. Dieſer Umſtand veranlaßte den Dichter, ſein mehr vom litterariſch-, als ſceniſch-dramatiſchen Standpunkte aus verfaßtes Gedicht nachträglich für die wirkliche Darſtellung auf der Bühne umzuarbeiten: durch die letzte Geſtalt, die ihm aus Rückſicht auf die Erforderniſſe der Scene gegeben wurde, hat das Gedicht die Friſche des Romanes verloren, ohne dafür die volle Kraft des Drama's zu gewinnen.

Goethe wählte nun für ſeine Dramen zunächſt bürgerliche Romanſtoffe. Das Charakteriſtiſche des bürgerlichen Romanes beſteht darin, daß die ihm zu Grunde liegende Handlung von einem umfaſſenderen Zuſammenhange hiſtoriſcher Handlungen und Beziehungen ſich vollſtändig lostrennt, nur den ſozialen Niederſchlag dieſer geſchichtlichen Ereigniſſe als bedingende Umgebung feſthält, und innerhalb dieſer Umgebung, die im Grunde doch nur die zur Farbloſigkeit herabgedämpfte Rückwirkung jener hiſtoriſchen Begebenheiten iſt, mehr nach gebieteriſch von dieſer Umgebung auferlegten Stimmungen, als nach inneren, zu vollkommen geſtaltender Äußerung befähigten Beweggründen ſich entwickelt. Dieſe Handlung iſt ebenſo beſchränkt und arm, als die Stimmungen, durch die ſie hervorgerufen wird, ohne Freiheit und ſelbſtändige Innerlichkeit ſind. Ihre Dramatiſirung entſprach aber ſowohl dem geiſtigen Geſichtspunkte des Publikums, als namentlich auch der äußeren Möglichkeit der ſceniſchen Darſtellung, und zwar dieß inſoweit, als aus dieſer ärmlichen Handlung nirgends Nothwendigkeiten für die praktiſche Scenirung hervorgingen, denen dieſe nicht von vornherein zu entſprechen vermocht hätte. Was ein Geiſt wie Goethe unter ſolchen Beſchränkungen dichtete, müſſen wir faſt nur aus der von ihm gefühlten Nothwendigkeit der Unterordnung unter gewiſſe beſchränkende Maximen zur Ermöglichung des Drama's überhaupt, gewiß aber weniger als aus einer freiwilligen Unterordnung unter den beſchränkten Geiſt der Handlung des bürgerlichen Romanes und die Stimmung des Publikums, die ihn begünſtigte, ſelbſt hervorgegangen anſehen. Aus dieſer Beſchränkung erlöſte ſich Goethe aber zu feſſelloſeſter Freiheit durch gänzliches Aufgeben des wirklichen Bühnendrama's. Bei ſeinem Entwurfe des „Fauſt“ hielt er nur die Vortheile einer dramatiſchen Darlegung für das Litteraturgedicht feſt, die Möglichkeit einer ſceniſchen Aufführung mit Abſicht gänzlich außer Acht laſſend. In dieſem Gedichte ſchlug Goethe zum erſten Male mit vollem Bewußtſein den Grundton des eigentlichen poetiſchen Elementes der Gegenwart an, das Drängen des Gedankens in die Wirklichkeit, den er künſtleriſch aber noch nicht in die Wirklichkeit des Drama's erlöſen konnte. Hier iſt der Scheidepunkt des mittelalterlichen, bis zur Seichtigkeit des bürgerlichen verflachten Romanes und des wirklich dramatiſchen Stoffes der Zukunft. Wir müſſen es uns vorbehalten, auf die Charakteriſtik dieſes Scheidepunktes näher einzugehen: für jetzt gelte uns die Erfahrung für wichtig, daß Goethe, auf dieſem Scheidepunkt angelangt, weder einen wirklichen Roman, noch ein wirkliches Drama zu geben vermochte, ſondern eben nur ein Gedicht, das der Vortheile beider Gattungen nach abſtrahirtem künſtleriſchem Maaße genoß.

Von dieſem Gedichte, das wie eine immer lebendig rieſelnde Quellader ſich durch das ganze Künſtlerleben des Dichters mit geſtaltender Anregung dahinzieht, ſehen wir hier ab, und verfolgen Goethe's Kunſtſchaffen immer wieder da, wo er mit erneuten Verſuchen ſich dem ſceniſchen Drama zuwandte.

Von dem dramatiſirten bürgerlichen Romane, den er im „Egmont" durch Ausdehnung der Umgebung bis zum Zuſammenhange weitverzweigter hiſtoriſcher Momente von Innen heraus zu ſeiner höchſten Höhe zu ſteigern verſuchte, war Goethe mit dem Entwurfe zum „Fauſt" entſchieden abgegangen: reizte ihn nun noch das Drama als vollendetſte Gattung der Dichtkunſt, ſo geſchah dieß namentlich durch Betrachtung deſſelben in ſeiner vollendetſten künſtleriſchen Form. Dieſe Form, die den Italienern und Franzoſen, dem Grade ihrer Kenntniß des Antiken gemäß, nur als äußere zwingende Norm verſtändlich war, ging dem geläuterteren Blicke deutſcher Forſcher als ein weſentliches Moment der Äußerung griechiſchen Lebens auf: die Wärme jener Form vermochte ſie zu begeiſtern, als ſie die Wärme dieſes Lebens aus ſeinen Monumenten ſelbſt herausgefühlt hatten. Der deutſche Dichter begriff, daß die einheitliche Form der griechiſchen Tragödie dem Drama nicht von Außen aufgelegt, ſondern durch den einheitlichen Inhalt von Innen heraus neu belebt werden müſſe. Der Inhalt des modernen Lebens, der ſich immer nur noch im Romane verſtändlich zu äußern vermochte, war unmöglich zu ſo plaſtiſcher Einheit zuſammenzudrängen, daß er bei verſtändlicher dramatiſcher Behandlung ſich in der Form des griechiſchen Drama's hätte ausſprechen, dieſe Form aus ſich rechtfertigen oder gar nothwendig erzeugen können. Der Dichter, dem es hier um abſolute künſtleriſche Geſtaltung zu thun war, konnte auch jetzt immer nur noch zu dem Verfahren der Franzoſen — wenigſtens äußerlich — zurückkehren;

er mußte, um die Form des griechiſchen Drama's für ſein Kunſtwerk zu rechtfertigen, auch den fertigen Stoff des griechiſchen Mythos dazu verwenden. Wenn Goethe zu dem fertigen Stoffe der „Iphigenia in Tauris“ griff, verfuhr er aber ähnlich wie Beethoven in ſeinen wichtigſten ſymphoniſchen Sätzen: wie Beethoven ſich der fertigen abſoluten Melodie bemächtigte, ſie gewiſſermaßen auflöſte, zerbrach, und ihre Glieder durch neue organiſche Belebung zuſammenfügte, um den Organismus der Muſik ſelbſt zum Gebären der Melodie fähig zu machen, — ſo ergriff Goethe den fertigen Stoff der „Iphigenia“, zerſetzte ihn in ſeine Beſtandtheile, und fügte dieſe durch organiſch belebende dichteriſche Geſtaltung von Neuem zuſammen, um ſo den Organismus des Drama's ſelbſt zur Zeugung der vollendeten dramatiſchen Kunſtform zu befähigen. Aber nur mit dieſem, im Voraus bereits fertigen Stoffe konnte Goethe dieß Verfahren gelingen: an keinem dem modernen Leben oder dem Romane entnommenen durfte der Dichter zu gleichem Erfolge gelangen. Wir werden auf den Grund dieſer Erſcheinung zurückkommen: für jetzt genügt es, aus dem Überblicke des Goethe'ſchen Kunſtſchaffens zu beſtätigen, daß der Dichter auch von dieſem Verſuche des Drama's ſich wieder abwandte, ſobald es ihm nicht um abſolutes Kunſtſchaffen, ſondern um die Darſtellung des Lebens ſelbſt zu thun war. Dieſes Leben, in ſeiner vielgliederigen Verzweigung und von nah' und fern willenlos beeinflußten äußeren Geſtaltung, konnte auch Goethe nur im Romane zu verſtändlicher Darlegung bewältigen. Die eigentliche Blüthe ſeiner modernen Weltanſchauung konnte der Dichter nur in der Schilderung, im Appell an die Phantaſie, nicht in der unmittelbaren dramatiſchen Darſtellung uns mittheilen, — ſo daß Goethe's einflußreichſtes Kunſtſchaffen ſich wieder in den Roman verlieren mußte, aus dem er im Beginn ſeiner dichteriſchen Laufbahn mit Shakeſpeare'ſchem Drange ſich zum Drama gewendet hatte. —

Schiller begann, wie Goethe, mit dem dramatiſirten Romane unter dem Einfluſſe des Shakeſpeare'ſchen Drama's. Der bürgerliche und politiſche Roman beſchäftigte ſeinen dramatiſchen Geſtaltungstrieb ſo lange, bis er an den modernen Quell dieſes Romanes, die nackte Geſchichte ſelbſt, gelangte, und aus dieſer das Drama unmittelbar zu konſtruiren ſich bemühte. Hier zeigte ſich die Sprödigkeit des geſchichtlichen Stoffes und ſeine Unfähigkeit zur Darſtellung in dramatiſcher Form. — Shakeſpeare überſetzte die trockene, aber redliche hiſtoriſche Chronik in die lebenvolle Sprache des Drama's; dieſe Chronik zeichnete mit genauer Treue und Schritt für Schritt den Gang der hiſtoriſchen Ereigniſſe und die Thaten der in ihnen handelnden Perſonen auf: ſie verfuhr ohne Kritik und individuelle Anſchauung, und gab ſomit das Daguerreotyp der geſchichtlichen Thatſachen. Shakeſpeare hatte dieſes Daguerreotyp nur zum farbigen Ölgemälde zu beleben; er hatte den Thatſachen die nothwendig aus ihrem Zuſammenhange errathenen Motive zu entnehmen, und dieſe dem Blut und Fleiſche der handelnden Perſonen einzuprägen. Im Übrigen blieb das Gerüſt der Geſchichte von ihm völlig unangetaſtet: ſeine Bühne erlaubte ihm das, wie wir ſahen. — Der modernen Scene gegenüber erkannte der Dichter aber bald die Unmöglichkeit, die Geſchichte mit der chroniſtiſchen Treue Shakeſpeare's für das Schauſpiel herzurichten: er begriff, daß nur dem — für ſeine Länge oder Kürze ganz unbeſorgten — Romane es möglich geweſen war, die Chronik mit lebendiger Schilderung der Charaktere auszuſtatten, und daß nur die Bühne Shakeſpeare's wiederum es erlaubt hatte, dieſen Roman zu dem Drama zuſammenzudrängen. Suchte er nun den Stoff zum Drama in der Geſchichte ſelbſt, ſo geſchah dieß mit dem Wunſche und dem Streben, den hiſtoriſchen Gegenſtand durch unmittelbar dichteriſche Auffaſſung von vornherein ſo zu bewältigen, daß er in der, nur in möglichſter Einheit verſtändlich ſich kundgebenden Form des Drama's vorgeführt werden konnte. Gerade in dieſem Wunſche und Streben liegt aber der Grund der Richtigkeit unſeres hiſtoriſchen Drama's. Geſchichte iſt nur dadurch Geſchichte, daß ſich in ihr mit unbedingteſter Wahrhaftigkeit die nackten Handlungen der Menſchen uns darſtellen: ſie giebt uns nicht die inneren Geſinnungen der Menſchen, ſondern läßt uns aus ihren Handlungen erſt auf dieſe Geſinnungen ſchließen. Glauben wir nun dieſe Geſinnungen richtig erkannt zu haben, und wollen wir die Geſchichte nun als aus dieſen Geſinnungen gerechtfertigt darſtellen, ſo vermögen wir dieß eben nur in der reinen Geſchichtsſchreibung, oder — mit erreichbarſter künſtleriſcher Wärme — im hiſtoriſchen Romane, d. h. in einer Kunſtform, in der wir durch keinen äußerlichen Zwang genöthigt ſind, den Thatbeſtand der nackten Geſchichte durch willkürliche Sichtung oder Zuſammendrängung zu entſtellen. Wir können die aus ihren Handlungen erkannten Geſinnungen geſchichtlicher Perſonen auf keine Weiſe entſprechend uns verſtändlichen, als durch getreue Darſtellung derſelben Handlungen, aus denen wir jene Geſinnungen erkannt haben. Wollen wir aber, um die inneren Beweggründe zu Handlungen uns zu verdeutlichen, die Handlungen, die aus ihnen hervorgingen, dem Zwecke ihrer Darſtellung zu Liebe, in irgend Etwas verändern oder entſtellen, ſo kann dieß nothwendig wieder nur durch die Entſtellung der Geſinnungen, ſonach mit der gänzlichen Verneinung der Geſchichte ſelbſt geſchehen. Der Dichter, der es verſuchte, mit Umgehung der chroniſtiſchen Genauigkeit geſchichtliche Stoffe für die dramatiſche Scene zu verarbeiten, und zu dieſem Zwecke über den Thatbeſtand der Geſchichte nach willkürlichem, künſtleriſch-formellem Ermeſſen verfügte, konnte weder Geſchichte, noch aber auch ein Drama zu Stande bringen.

Halten wir, zur Verdeutlichung des Geſagten, Shakeſpeare's hiſtoriſche Dramen mit Schiller's „Wallenſtein" zuſammen, ſo müſſen wir beim erſten Blicke erkennen, wie hier mit Umgehung der äußerlichen geſchichtlichen Treue zugleich auch der Inhalt der Geſchichte entſtellt wird, während dort bei chroniſtiſcher Genauigkeit der charakteriſtiſche Inhalt der Geſchichte auf das Überzeugendſte wahrhaftig zu Tage tritt. Ohne Zweifel war aber Schiller ein größerer Geſchichtsforſcher als Shakeſpeare, und in ſeinen rein hiſtoriſchen Arbeiten entſchuldigt er ſich völlig für ſeine Auffaſſung der Geſchichte als dramatiſcher Dichter. Worauf es uns jetzt hierbei aber ankommt, iſt die faktiſche Beſtätigung Deſſen, daß wohl für Shakeſpeare, auf deſſen Bühne für die Scene an die Phantaſie appellirt wurde, nicht aber für uns, die wir auch die Scene überzeugend an die Sinne dargeſtellt haben wollen, der Hiſtorie der Stoff zum Drama zu entnehmen iſt. Selbſt Schiller war es aber auch nicht möglich, den noch ſo abſichtlich von ihm zugerichteten hiſtoriſchen Stoff zu der von ihm in's Auge gefaßten dramatiſchen Einheit zuſammenzudrängen: Alles, was der Geſchichte erſt ihr eigentliches Leben giebt, die weithin ſich erſtreckende, und wiederum nach dem Mittelpunkte bedingend hinwirkende Umgebung, mußte er, da er ihre Schilderung doch als unerläßlich fühlte, außerhalb des Drama's, in ein ganz ſelbſtändig abgeſchloſſenes Sonderſtück verlegen, und das Drama ſelbſt in zwei Dramen auflöſen, was bei den mehrtheiligen hiſtoriſchen Dramen Shakeſpeare's eine ganz andere Bedeutung hat, da in ihnen ganze Lebensläufe von Perſonen, die zu einem hiſtoriſchen Mittelpunkte dienen, nach ihren wichtigſten Perioden abgetheilt ſind, während im „Wallenſtein" nur eine ſolche, an Stoff verhältnißmäßig gar nicht überreiche, Periode, bloß wegen der Umſtändlichkeit der Motivirung eines zur Unklarheit getrübten hiſtoriſchen Momentes, mehrtheilig gegeben wird. Shakeſpeare würde auf ſeiner Bühne den ganzen dreißigjährigen Krieg in drei Stücken gegeben haben.

Dieſes „dramatiſche Gedicht" — wie Schiller ſelbſt es nennt — war dennoch der redlichſte Verſuch, der Geſchichte, als ſolcher, Stoff für das Drama abzugewinnen.

In der weiteren Entwickelung des Drama's ſehen wir von nun an von Schiller die Rückſicht auf die Hiſtorie immer mehr fallen laſſen, einerſeits um die Hiſtorie ſelbſt nur als Verkleidung eines beſonderen, dem allgemeinen Bildungsgange des Dichters eigenen, gedankenhaften Motives zu verwenden, — andererſeits um dieſes Motiv immer beſtimmter in einer Form des Drama's zu geben, die der

Natur der Sache nach, und namentlich auch ſeit Goethe's vielſeitigen Verſuchen, zum Gegenſtande künſtleriſcher Spekulation geworden war. Schiller gerieth bei dieſer zweckliche Unterordnung und willkürlichen Beſtimmung des Stoffes immer tiefer in den nothwendigen Fehler der bloß reflektirenden und rhetoriſch ſich gebahrenden Darſtellung des Gegenſtandes, bis er dieſen endlich ganz nur noch nach der Form beſtimmte, die er als rein künſtleriſch zweckmäßigſte der griechiſchen Tragödie entnahm. In ſeiner „Braut von Meſſina" verfuhr er für die Nachahmung der griechiſchen Form noch beſtimmter, als Goethe in der „Iphigenia": Goethe konſtruirte ſich dieſe Form nur ſo weit zurück, als in ihr die plaſtiſche Einheit einer Handlung ſich kundgeben ſollte; Schiller ſuchte aus dieſer Form ſelbſt den Stoff des Drama's zu geſtalten. Hierin näherte er ſich dem Verfahren der franzöſiſchen Tragödiendichter; nur unterſchied er ſich von ihnen weſentlich dadurch, daß er die griechiſche Form vollſtändiger herſtellte, als ſie dieſen mitgetheilt worden war, und daß er den Geiſt dieſer Form, von dem dieſe gar Nichts wußten, zu beleben und dem Stoffe ſelbſt einzuprägen ſuchte. Er nahm hierzu von der griechiſchen Tragödie das „Fatum" — allerdings nur nach dem ihm möglichen Verſtändniſſe von ihm — auf, und konſtruirte aus dieſem Fatum eine Handlung, die nach ihrem mittelalterlichen Koſtüm den lebendigen Vermittelungspunkt zwiſchen der Antike und dem modernen Verſtändniſſe bieten ſollte. Nie iſt vom rein kunſthiſtoriſchen Standpunkte aus ſo abſichtlich geſchaffen worden, als in dieſer „Braut von Meſſina": was Goethe in der Vermählung des Fauſt mit der Helena andeutete, ſollte hier durch künſtleriſche Spekulation verwirklicht werden. Dieſe Verwirklichung glückte aber entſchieden nicht: Stoff und Form wurden gleichmäßig getrübt, ſo daß weder der mittelalterliche, gewaltſam gedeutete Roman zur Wirkung, noch auch die antike Form zur klaren Anſchauung kam. Wer möchte aus dieſem fruchtloſen Verſuche Schiller's nicht gründliche Belehrung ziehen? — Verzweifelnd wandte auch Schiller von dieſer Form ſich wieder ab, und ſuchte in ſeinem letzten dramatiſchen Gedichte, „Wilhelm Tell“, durch Wiederaufnahme der dramatiſchen Romanform wenigſtens ſeine dichteriſche Friſche zu retten, die unter ſeinem äſthetiſchen Experimentiren merklich erſchlafft war.

Auch Schiller's dramatiſches Kunſtſchaffen ſehen wir alſo im Schwanken zwiſchen Hiſtorie und Roman, dem eigentlichen poetiſchen Lebenselemente unſerer Zeit, einerſeits, und der vollendeten Form des griechiſchen Drama's andererſeits befangen: mit allen Faſern ſeiner dichteriſchen Lebenskraft haftete er an Jenem, während ſein höherer künſtleriſcher Geſtaltungsdrang ihn nach Dieſer hintrieb.

Was Schiller beſonders charakteriſirt, iſt, daß in ihm der Drang zur antiken, reinen Kunſtform zum Drange nach dem Idealen überhaupt ſich geſtaltete. Er war ſo ſchmerzlich betrübt, dieſe Form nicht mit dem Inhalte unſeres Lebenselementes künſtleriſch erfüllen zu können, daß ihm endlich vor der Ausbeutung dieſes Elementes durch künſtleriſche Darſtellung ſelbſt ekelte. Goethe's praktiſcher Sinn verſöhnte ſich mit unſerem Lebenselemente durch Aufgeben der vollendeten Kunſtform und Weiterbildung der einzigen, in der dieſes Leben ſich verſtändlich ausſprechen konnte. Schiller kehrte nie zum eigentlichen Romane wieder zurück; das Ideal ſeiner höheren Kunſtanſchauung, wie es ihm in der antiken Kunſtform aufgegangen war, machte er zum Weſen der wahren Kunſt ſelbſt: dieß Ideal ſah er aber nur vom Standpunkte der poetiſchen Unfähigkeit unſeres Lebens aus, und, unſere Lebenszuſtände mit dem menſchlichen Leben überhaupt verwechſelnd, konnte er ſich endlich die Kunſt nur als ein vom Leben Getrenntes, die höchſte Kunſtfülle als ein Gedachtes, nur annäherungsweiſe aber Erreichbares vorzuſtellen. —

So blieb Schiller zwiſchen Himmel und Erde in der Luft ſchweben, und in dieſer Schwebe hängt nach ihm unſere ganze dramatiſche Dichtkunſt. Jener Himmel iſt in Wahrheit aber nichts Anderes, als die antike Kunſtform, und jene Erde der praktiſche Roman unſerer Zeit. Die neueſte dramatiſche Dichtkunſt, die als Kunſt nur von den, zu litterariſchen Denkmalen gewordenen Verſuchen Goethe's und Schiller's lebt, hat das Schwanken zwiſchen den bezeichneten entgegengeſetzten Richtungen bis zum Taumeln fortgeſetzt. Wo ſie aus der bloßen litterariſchen Dramatik ſich zur Darſtellung des Lebens anließ, iſt ſie, um ſceniſch wirkungsvoll und verſtändlich zu ſein, immer in die Plattheit des dramatiſirten bürgerlichen Romanes zurückgefallen, oder wollte ſie einen höheren Lebensgehalt ausſprechen, ſo ſah ſie ſich genöthigt, das falſche dramatiſche Federgewand allmählich immer wieder vollſtändig von ſich abzuſtreifen, und als nackter ſechs- oder neunbändiger Roman der bloßen Lektüre ſich vorzuſtellen.

Um unſer ganzes kunſtlitterariſches Schaffen für einen ſchnellen Überblick zuſammenzufaſſen, reihen wir die aus ihm hervorgehenden Erſcheinungen in folgende Ordnung.

Am verſtändlichſten vermag unſer Lebenselement künſtleriſch nur der Roman darzuſtellen. Im Streben nach wirkungsvollerer, unmittelbarerer Darſtellung ſeines Stoffes, wird der Roman dramatiſirt. Bei erkannter und von jedem Dichter neu erfahrener Unmöglichkeit dieſes Beginnens wird der in ſeiner Vielhandlichkeit ſtörende Stoff zur, erſt unwahren, dann vollſtändig inhaltsloſen Unterlage des modernen Bühnenſtückes, d. h. des Schauſpieles, welches wiederum nur dem modernen Theatervirtuoſen zur Unterlage dient, herabgedrückt. Von dieſem Schauſpiele wendet ſich der Dichter, ſobald er ſeines Verſinkens in die Couliſſenroutine gewahr wird, zur ungeſtörten Darſtellung des Stoffes im Romane zurück; die vergebens von ihm erſtrebte vollendete dramatiſche Form läßt er ſich aber als etwas gänzlich Fremdes durch die thatſächliche Aufführung des wirklichen griechiſchen Drama's vorführen. In der Litteratur-Lyrik bekämpft, verſpottet, — beklagt und beweint er aber endlich den Widerſpruch unſerer Lebenszuſtände, der ihm für die Kunſt als Widerſpruch zwiſchen Stoff und Form, für das Leben als Widerſpruch zwiſchen Menſch und Natur erſcheint.

Merkwürdig iſt es, daß die neueſte Zeit dieſen tiefen, unverſöhnbaren Widerſpruch kunſtgeſchichtlich mit einer Augenfälligkeit dargethan hat, daß eine Forterhaltung des Irrthumes in Bezug auf ihn jedem nur Halbhellblickenden unmöglich erſcheinen muß. Während der Roman überall, und namentlich bei den Franzoſen, nach letztem phantaſtiſchen Ausmalen der Hiſtorie ſich auf die nackteſte Darſtellung des Lebens der Gegenwart warf, dieſes Leben bei ſeiner laſterhafteſten ſozialen Grundlage erfaßte, und, bei vollendeter Unſchönheit als Kunſtwerk, das litterariſche Kunſtwerk des Romanes ſelbſt zur revolutionären Waffe gegen dieſe ſoziale Grundlage ſchuf, — während der Roman, ſage ich, zum Aufruf an die revolutionäre Kraft des Volkes wurde, die dieſe Lebensgrundlage zerſtören ſoll, — vermochte ein geiſtvoller Dichter, der als ſchaffender Künſtler nie die Fähigkeit gefunden hatte, irgendwelchen Stoff für das wirkliche Drama zu bewältigen, einen abſoluten Fürſten zu dem Befehl an ſeinen Theaterintendanten, ihm eine wirkliche griechiſche Tragödie mit antiquariſcher Treue aufführen zu laſſen, wozu ein berühmter Komponiſt die nöthige Muſik anfertigen mußte. Dieſes Sophokleiſche Drama erwies ſich unſerem Leben gegenüber als eine grobe künſtleriſche Nothlüge: als eine Lüge, welche die künſtleriſche Noth hervorbrachte, um die Unwahrheit unſeres ganzen Kunſtweſens zu bemänteln; als eine Lüge, welche die wahre Noth unſerer Zeit unter allerhand künſtleriſchem Vorwande hinwegzuläugnen ſuchte. Aber eine beſtimmte Wahrheit mußte uns dieſe Tragödie enthüllen, nämlich die: daß wir kein Drama haben und kein Drama haben können; daß unſer Litteratur-Drama vom wirklichen Drama gerade ſo weit entfernt ſteht, als das Klavier vom ſymphoniſchen Geſang menſchlicher Stimmen; daß wir im modernen Drama nur durch die ausgedachteſte Vermittelung litterariſcher Mechanik zur Hervorbringung von Dichtkunſt, wie auf dem Klaviere durch kompliziırteſte Vermittelung der techniſchen Mechanik zur Hervorbringung von Muſik gelangen können, — das heißt aber — einer ſeelenloſen Dichtkunſt, einer tonloſen Muſik. —

Mit dieſem Drama hat allerdings die wahre Muſik, das liebende Weib, nichts zu ſchaffen. Die Kokette kann ſich dieſem ſpröden Manne nahen, um ihn in die Netze ihrer Gefallſucht zu verſtricken; die Prüde kann ſich an den Impotenten anſchließen, um ſich mit ihm in Gottſeligkeit zu ergehen; die Buhlerin läßt ſich von ihm bezahlen und verlacht ihn: das wahrhaft liebesſehnſüchtige Weib wendet ſich aber ungerührt von ihm ab! —

Wollen wir nun näher erforſchen, was dieſes Drama impotent machte, ſo haben wir den Stoff genau zu ergründen, von dem es ſich ernährte. Dieſer Stoff war, wie wir erſahen, der Roman; und auf das Weſen des Romanes müſſen wir daher nun beſtimmter eingehen.

II.

Der Menſch iſt auf zwiefache Weiſe Dichter: in der *Anſchauung* und in der *Mittheilung*.

Die *natürliche* Dichtungsgabe iſt die Fähigkeit, die ſeinen Sinnen von Außen ſich kundgebenden Erſcheinungen zu einem inneren Bilde von ihnen ſich zu verdichten; die *künſtleriſche*, dieſes Bild nach Außen wieder mitzutheilen.

Wie das Auge die entfernter liegenden Gegenſtände nur in immer verjüngtem Maaßſtabe aufzunehmen vermag, kann auch das Gehirn des Menſchen, der Ausgangspunkt des Auges nach innen, an deſſen, durch den ganzen inneren Lebensorganismus bedingte Thätigkeit dieſes die aufgenommenen äußeren Erſcheinungen mittheilt, zunächſt ſie nur nach dem verjüngten Maaße der menſchlichen Individualität erfaſſen. In dieſem Maaße vermag aber die Thätigkeit des Gehirnes die ihm zugeführten, nun von ihrer Naturwirklichkeit losgelöſten Erſcheinungen zu den umfaſſendſten neuen Bildern zu geſtalten, wie ſie aus dem doppelten Bemühen, ſie zu ſichten oder im Zuſammenhange ſich vorzuführen, entſtehen, und dieſe Thätigkeit des Gehirnes nennen wir *Phantaſie*.

Das unbewußte Streben der Phantaſie geht nun dahin, des wirklichen Maaßes der Erſcheinungen inne zu werden, und dieß treibt ſie zur Mittheilung ihres Bildes wieder nach Außen, indem ſie ihr Bild, um es der Wirklichkeit zu vergleichen, dieſer gewiſſermaßen anzupaſſen ſucht. Die Mittheilung nach Außen vermag aber nur auf künſtleriſch vermitteltem Wege vor ſich zu gehen; die Sinne, welche die äußeren Erſcheinungen unwillkürlich aufnahmen, bedingen, zur Mittheilung des Phantaſiebildes wiederum an ſie, die Abrichtung und Verwendung des organiſchen Äußerungsvermögens des Menſchen, der ſich verſtändlich an dieſe Sinne mittheilen will. Vollkommen verſtändlich wird das Phantaſiebild in ſeiner Äußerung nur, wenn es ſich in eben dem Maaße wieder an die Sinne mittheilt, in welchem dieſen die Erſcheinungen urſprünglich ſich kundthaten, und an der, ſeinem Verlangen endlich entſprechenden Wirkung ſeiner Mittheilung wird der Menſch erſt des richtigen Maaßes der Erſcheinungen in ſo weit inne, als er dieß als das Maaß erkennt, in welchem die Erſcheinungen dem Menſchen überhaupt ſich mittheilen. Niemand kann ſich verſtändlich mittheilen, als an Die, welche die Erſcheinungen in dem gleichen Maaße mit ihm ſehen: dieſes Maaß iſt aber für die Mittheilung das verdichtete Bild der Erſcheinungen ſelbſt, in welchem dieſe ſich den Menſchen erkenntlich darſtellen. Dieſes Maaß muß daher auf einer gemeinſamen Anſchauung beruhen, denn nur was dieſer gemeinſamen Anſchauung erkenntlich iſt, läßt ſich ihr künſtleriſch wiederum mittheilen: ein Menſch, deſſen Anſchauung nicht die gemeinſame iſt, kann ſich auch nicht künſtleriſch kundgeben. — Nur in einem beſchränkten Maaße innerer Anſchauung vom Weſen der Erſcheinungen hat ſich ſeit Menſchengedenken bisher der künſtleriſche Mittheilungstrieb bis zur Fähigkeit überzeugendſter Darſtellung an die Sinne ausbilden können: nur der griechiſchen Weltanſchauung konnte bis heute noch das wirkliche Kunſtwerk des Drama's entblühen. Der Stoff dieſes Drama's war aber der Mythos, und aus ſeinem Weſen können wir allein das höchſte griechiſche Kunſtwerk und ſeine uns berückende Form begreifen.

Im Mythos erfaßt die gemeinſame Dichtungskraft des Volkes die Erſcheinungen gerade nur noch ſo, wie ſie das leibliche Auge zu ſehen vermag, nicht wie ſie an ſich wirklich ſind. Die große Mannigfaltigkeit der Erſcheinungen, deren wirklichen Zuſammenhang der Menſch noch nicht zu faſſen vermag, macht auf ihn zunächſt den Eindruck der Unruhe: um dieſe Unruhe zu überwinden, ſucht er nach einem Zuſammenhange der Erſcheinungen, den er als ihre Urſache zu begreifen vermöge: den wirklichen Zuſammenhang findet aber nur der Verſtand, der die Erſcheinungen nach ihrer Wirklichkeit erfaßt; der Zuſammenhang, den der Menſch auffindet der die Erſcheinungen nur noch nach den unmittelbarſten Eindrücken auf ihn zu erfaſſen vermag, kann aber bloß das Werk der Phantaſie, und die ihnen untergelegte Urſache eine Geburt der dichteriſchen Einbildungskraft ſein. Gott und Götter ſind die erſten Schöpfungen der menſchlichen Dichtungskraft: in ihnen ſtellt ſich der Menſch das Weſen der natürlichen Erſcheinungen als von einer Urſache hergeleitet dar; als dieſe Urſache begreift er aber unwillkürlich nichts Anderes, als ſein eigenes menſchliches Weſen, in welchem dieſe gedichtete Urſache auch einzig nur begründet iſt. Geht nun der Drang des Menſchen, der die innere Unruhe vor der Mannigfaltigkeit der Erſcheinungen bewältigen will, dahin, die gedichtete Urſache derſelben ſich ſo deutlich wie möglich darzuſtellen, — da er Beruhigung nur durch dieſelben Sinne wiederum zu gewinnen vermag, durch die auf ſein Inneres beunruhigend gewirkt wurde, — ſo muß er den Gott ſich auch in derjenigen Geſtalt vorführen, die nicht nur dem Weſen ſeiner rein menſchlichen Anſchauung am beſtimmteſten entſpricht, ſondern auch als äußerliche Geſtalt ihm die verſtändlichſte iſt. Alles Verſtändniß kommt uns nur durch die Liebe, und am unwillkürlichſten wird der Menſch zu den Weſen ſeiner eigenen Gattung gedrängt. Wie ihm die menſchliche Geſtalt die begreiflichſte iſt, ſo wird ihm auch das Weſen der natürlichen Erſcheinungen, die er nach ihrer Wirklichkeit noch nicht erkennt, nur durch Verdichtung zur menſchlichen Geſtalt begreiflich. Aller Geſtaltungstrieb des Volkes geht im Mythos ſomit dahin, den weiteſten Zuſammenhang der mannigfaltigſten Erſcheinungen in gedrängteſter Geſtalt ſich zu verſinnlichen: dieſe zunächſt nur von der Phantaſie gebildete Geſtalt gebart ſich, je deutlicher ſie werden ſoll, ganz nach menſchlicher Eigenſchaft, trotzdem ihr Inhalt in Wahrheit ein übermenſchlicher und übernatürlicher iſt, nämlich diejenige zuſammenwirkende vielmenſchliche oder allnatürliche Kraft und Fähigkeit, die, als nur im Zuſammenhange des Wirkens menſchlicher und natürlicher Kräfte im Allgemeinen gefaßt, allerdings menſchlich und natürlich iſt, gerade aber dadurch übermenſchlich und übernatürlich erſcheint, daß ſie der eingebildeten Geſtalt eines menſchlich dargeſtellten Individuums zugeſchrieben wird. Durch die Fähigkeit, ſo durch ſeine Einbildungskraft alle nur denkbaren Realitäten und Wirklichkeiten nach weiteſtem Umfange in gedrängter, deutlicher plaſtiſcher Geſtaltung ſich vorzuführen, wird das Volk im Mythos daher zum Schöpfer der Kunſt; denn künſtleriſchen Gehalt und Form müſſen nothwendig dieſe Geſtalten gewinnen, wenn, wie es wiederum ihre Eigenthümlichkeit iſt, ſie nur dem Verlangen nach faßbarer Darſtellung der Erſcheinungen, ſomit dem ſehnſüchtigen Wunſche, ſich und ſein eigenſtes Weſen — dieſes gottſchöpferiſche Weſen — ſelbſt in dem dargeſtellten Gegenſtande wieder zu erkennen, ja überhaupt erſt zu erkennen, entſprungen ſind. Die Kunſt iſt ihrer Bedeutung nach nichts Anderes, als die Erfüllung des Verlangens, in einem dargeſtellten bewunderten oder geliebten Gegenſtande ſich ſelbſt zu erkennen, ſich in den, durch ihre Darſtellung bewältigten Erſcheinungen der Außenwelt wieder zu finden. Der Künſtler ſagt ſich in dem von ihm dargeſtellten Gegenſtande: „So biſt Du, ſo fühlſt und denkſt Du, und ſo würdeſt Du handeln, wenn Du, frei von der zwingenden Willkür der äußeren Lebenseindrücke, nach der Wahl Deines Wunſches handeln könnteſt“. So ſtellte das

Volk im Mythos ſich Gott, ſo den Helden, und ſo endlich den Menſchen dar. —

Die griechiſche Tragödie iſt die künſtleriſche Verwirklichung des Inhaltes und des Geiſtes des griechiſchen Mythos. Wie in dieſem Mythos der weitverzweigteſte Umfang der Erſcheinungen zu immer dichterer Geſtalt zuſammengedrängt wurde, ſo führte das Drama dieſe Geſtalt wieder in dichteſter, gedrängteſter Form vor. Die gemeinſame Anſchauung vom Weſen der Erſcheinungen, die im Mythos ſich aus der Natur-Anſchauung zur menſchlich-ſittlichen verdichtete, tritt hier, in beſtimmteſter, verdeutlichendſter Form an die univerſellſte Empfängnißkraft des Menſchen ſich kundgebend, als Kunſtwerk aus der Phantaſie in die Wirklichkeit ein. Wie im Drama die zuvor im Mythos immer nur noch gedachten Geſtalten in wirklich leiblicher Darſtellung durch Menſchen vorgeführt wurden, ſo drängte auch die wirklich dargeſtellte Handlung, ganz dem Weſen des Mythos entſprechend, ſich zu plaſtiſcher Dichtheit zuſammen. Wird die Geſinnung eines Menſchen nur in ſeiner Handlung uns überzeugend offenbar, und beſteht der Charakter eines Menſchen eben in der vollkommenen Übereinſtimmung ſeiner Geſinnung mit ſeiner Handlung, ſo wird dieſe Handlung, und ſomit die ihr zu Grunde liegende Geſinnung — ganz im Sinne des Mythos auch — erſt dadurch bedeutungsvoll und einem umfangreichen Inhalte entſprechend, daß auch ſie in vollſter Gedrängtheit ſich kundgiebt. Eine Handlung, die aus vielen Theilen beſteht, iſt entweder, wenn alle dieſe Theile von inhaltsvoller, entſcheidender Wichtigkeit ſind, eine übertriebene, ausſchweifende und unverſtändliche, oder, wenn dieſe Theile nur Anfänge und Abſätze von Handlungen enthalten, eine kleinliche, willkürliche und inhaltsloſe. Der Inhalt einer Handlung iſt die ihr zu Grunde liegende Geſinnung; ſoll dieſe Geſinnung eine große, umfangreiche, das Weſen des Menſchen nach irgend einer beſtimmten Richtung hin erſchöpfende ſein, ſo bedingt ſie auch die Handlung als eine entſcheidende, einzige und untheilbare, denn nur in einer ſolchen Handlung wird eine große Geſinnung uns offenbar.

Der Inhalt des griechiſchen Mythos war ſeiner Natur nach von dieſer umfangreichen, aber dichtgedrängten Beſchaffenheit, und in der Tragödie äußerte ſich dieſer mit vollſter Beſtimmtheit auch als dieſe eine, nothwendige und entſcheidende Handlung. Dieſe eine Handlung in ihrer wichtigſten Bedeutung aus der Geſinnung der Handelnden vollkommen gerechtfertigt hervorgehen zu laſſen, das war die Aufgabe des tragiſchen Dichters; die Nothwendigkeit der Handlung aus der dargelegten Wahrheit der Geſinnung zum Verſtändniſſe zu bringen, darin beſtand die Löſung ſeiner Aufgabe. Die einheitvolle Form ſeines Kunſtwerkes war ihm aber in dem Gerüſte des Mythos vorgezeichnet, das er zum lebenvollen Baue nur auszuführen, keinesweges aber um eines willkürlich erdachten künſtleriſchen Baues willen zu zerbröckeln und neu zuſammenzufügen hatte. Der tragiſche Dichter theilte den Inhalt und das Weſen des Mythos nur am überzeugendſten und verſtändlichſten mit, und die Tragödie iſt nichts Anderes, als die künſtleriſche Vollendung des Mythos ſelbſt, der Mythos aber das Gedicht einer gemeinſamen Lebensanſchauung.

Suchen wir uns nun deutlich zu machen, welches die Lebensanſchauung der modernen Welt iſt, die im Roman ihren künſtleriſchen Ausdruck gefunden hat. —

Sobald der reflektirende Verſtand von der eingebildeten Geſtalt abſah und nach der Wirklichkeit der Erſcheinungen forſchte, die in ihr zuſammengefaßt waren, gewahrte er zunächſt da, wo die dichteriſche Anſchauung ein Ganzes ſah, eine immer wachſende Vielheit von Einzelnheiten. Die anatomiſche Wiſſenſchaft begann ihr Werk, und verfolgte den ganz entgegengeſetzten Weg der Volksdichtung: wo dieſe unwillkürlich verband, trennte jene abſichtlich; wo dieſe den Zuſammenhang ſich darſtellen wollte, trachtete jene nur nach genaueſtem Erkennen der Theile; und ſo mußte Schritt für Schritt jede Volksanſchauung vernichtet, als abergläubiſch überwunden, als kindiſch verlacht werden. Die Naturanſchauung des Volkes iſt in Phyſik und Chemie, ſeine Religion in Theologie und Philoſophie, ſein Gemeindeſtaat in Politik und Diplomatie, ſeine Kunſt in Wiſſenſchaft und Äſthetik, ſein Mythos aber in die geſchichtliche Chronik aufgegangen. —

Auch die neue Welt gewann ihre geſtaltende Kraft aus dem Mythos; aus der Begegnung und Miſchung zweier Hauptmythenkreiſe, die nie ſich vollſtändig durchdringen und zu plaſtiſcher Einheit ſich erheben konnten, ging der mittelalterliche Roman hervor.

Im chriſtlichen Mythos war Das, worauf der Grieche alle äußeren Erſcheinungen bezog und was er daher zum ſicher geſtalteten Vereinigungspunkt aller Natur- und Weltanſchauungen gemacht hatte, — der Menſch, das von vornherein Unbegreifliche, ſich ſelbſt Fremde geworden. Der Grieche war von Außen, durch den Vergleich der äußeren Erſcheinungen mit dem Menſchen, zum Menſchen gekommen: in ſeiner Geſtalt, in ſeinen unwillkürlich gebildeten ſittlichen Begriffen, fand er, vom Schweifen in den Weiten der Natur zurückkehrend, Maaß und Beruhigung. Dieſes Maaß war aber ein eingebildetes und nur künſtleriſch verwirklichtes: mit dem Verſuche, im Staate es abſichtlich zu realiſiren, deckte ſich der Widerſpruch jenes eingebildeten Maaßes mit der Wirklichkeit der realen menſchlichen Willkür inſoweit auf, als Staat und Individuum ſich nur durch offenbarſte Übertretung jenes eingebildeten Maaßes zu erhalten ſuchen mußten. Als die natürliche Sitte zum willkürlich vertragenen Geſetz, die Stammesgemeinſchaft zum willkürlich konſtruirten politiſchen Staate geworden waren, lehnte nun gegen Geſetz und Staat ſich wieder der unwillkürliche Lebenstrieb des Menſchen mit dem vollen Anſcheine der egoiſtiſchen Willkür auf. In dem Zwieſpalte zwiſchen

Dem, was der Menſch für gut und recht erkannte, wie Geſetz und Staat, und Dem, wozu ſein Glückſeligkeitstrieb ihn drängte, — der individuellen Freiheit, mußte der Menſch ſich endlich unbegreiflich vorkommen, und dieſes Irreſein an ſich war der Ausgangspunkt des chriſtlichen Mythos. In dieſem ſchritt der, der Ausſöhnung mit ſich bedürftige, *individuelle* Menſch bis zur erſehnten, im Glauben aber verwirklicht gedachten Erlöſung in einem außerweltlichen Weſen vor, in welchem Geſetz und Staat inſoweit vernichtet waren, als ſie in ſeinem unerforſchlichen Willen mit inbegriffen gedacht wurden. Die Natur, aus welcher der Grieche bis zum deutlichen Erfaſſen des Menſchen gelangt war, hatte der Chriſt gänzlich zu überſehen: galt ihm als ihre höchſte Spitze der in ſich uneinige, erlöſungsbedürftige Menſch, ſo konnte ſie ihm nur noch uneiniger und an ſich verdammungswürdiger erſcheinen. Die Wiſſenſchaft, welche die Natur in ihre Theile zerlegte, ohne das wirkliche Band dieſer Theile noch zu finden, konnte die chriſtliche Anſicht von der Natur nur unterſtützen.

Körperliche Geſtalt gewann der chriſtliche Mythos aber an einem perſönlichen Menſchen, der um des Verbrechens an Geſetz und Staat willen den Martertod erlitt, in der Unterwerfung unter die Strafe Geſetz und Staat als äußerliche Nothwendigkeiten rechtfertigte, durch ſeinen freiwilligen Tod zugleich aber auch Geſetz und Staat zu Gunſten einer inneren Nothwendigkeit, der Befreiung des Individuums durch Erlöſung in Gott, aufhob. Die hinreißende Gewalt des chriſtlichen Mythos auf das Gemüth beſteht in der von ihm dargeſtellten *Verklärung durch den Tod*. Der gebrochene, todesberauſchte Blick eines geliebten Sterbenden, der, zur Erkennung der Wirklichkeit bereits unvermögend, uns mit dem letzten Leuchten ſeines Glanzes noch einmal berührt, übt einen Eindruck der herzbewältigendſten Wehmuth auf uns aus; dieſer Blick iſt aber begleitet von dem Lächeln der bleichen Wangen und Lippen, das, an ſich nur dem Wohlgefühle des endlich überſtandenen Todesſchmerzes im Augenblicke der eintretenden vollſtändigen Auflöſung entſprungen, auf uns den Eindruck vorausempfundener überirdiſcher Seligkeit macht, die eben nur durch Erſterben des leiblichen Menſchen gewonnen werden könne. So, wie wir ihn in ſeinem Verſcheiden ſahen, ſteht der Hingeſchiedene nun vor dem Blicke unſerer Erinnerung: alle Willkürlichkeit und Unbeſtimmtheit ſeiner ſinnlichen Lebensäußerung nimmt unſer Gedenken von ſeinem Bilde fort; den nur noch Gedachten ſieht unſer geiſtiges Auge, der Blick der gedenkenden Minne, in dem ſanftdämmernden Scheine leidenloſer, ſüßruhiger Glückſeligkeit. So gilt uns der Augenblick des Todes als der der wirklichen Erlöſung in Gott, denn durch ſein Sterben iſt der Geliebte, in unſerem Gedenken an ihn, von der Empfindung des Lebens geſchieden, deren Wonnen wir, in der Sehnſucht nach eingebildeten größeren Wonnen, uneingedenk ſind, deren Schmerzen wir aber, namentlich auch in dem Verlangen nach dem verklärten Seligen, einzig als das Weſen der Empfindung des Lebens feſthalten.

Dieſes Sterben, und die Sehnſucht nach ihm, iſt der einzige wahre Inhalt der aus dem chriſtlichen Mythos hervorgegangenen Kunſt: er äußert ſich als Scheu, Ekel und Flucht vor dem wirklichen Leben, und als Verlangen nach dem Tode. Der Tod galt dem Griechen nicht nur als eine natürliche, ſondern auch ſittliche Nothwendigkeit, aber nur dem Leben gegenüber, welches an ſich der wirkliche Gegenſtand auch aller Kunſtanſchauung war. Das Leben bedang aus ſich, aus ſeiner Wirklichkeit und unwillkürlichen Nothwendigkeit, den tragiſchen Tod, der an ſich nichts Anderes war, als der Abſchluß eines durch Entwickelung vollſter Individualität erfüllten, für die Geltendmachung dieſer Individualität aufgewendeten Lebens. Dem Chriſten war aber der Tod an ſich der Gegenſtand; — das Leben erhielt für ihn nur Weihe und Rechtfertigung als Vorbereitung auf den Tod, als Verlangen nach dem Sterben. Die bewußte, mit aller Kraft des Willens ausgeführte Abſtreifung des ſinnlichen Leibes, die abſichtliche Vernichtung des wirklichen Daſeins, war der Gegenſtand der chriſtlichen Kunſt, der ſomit ſtets nur geſchildert, beſchrieben, nie aber, und am allerwenigſten im Drama, dargeſtellt werden konnte. Das entſcheidende Element des Drama's iſt die künſtleriſch verwirklichte Bewegung eines ſcharf beſtimmten Inhaltes: eine Bewegung kann unſere Theilnahme aber nur feſſeln, wenn ſie zunimmt; eine abnehmende Bewegung ſchwächt und zerſtreut unſere Theilnahme, — außer da, wo ſich in ihr eine nothwendige Beruhigung vorübergehend ausdrückt. Im griechiſchen Drama wächſt die Bewegung vom Beginne an zu immer beſchleunigterem Laufe, bis zum erhabenen Sturme der Kataſtrophe; das ungemiſchte, wahrhaftige chriſtliche Drama müßte mit dem Sturme des Lebens beginnen, um die Bewegung zum ſchwärmeriſchen Erſterben abzuſchwächen. Die Paſſionsſpiele des Mittelalters ſtellten die Leidensgeſchichte Jeſus' in der Form wechſelnder, leiblich ausgeführter Bilder dar: das wichtigſte und ergreifendſte dieſer Bilder führte Jeſus am Kreuze hängend vor: Hymnen und Pſalmen wurden während dieſer Ausſtellung geſungen. — Die Legende, dieſer chriſtliche Roman, vermochte einzig den chriſtlichen Stoff zur anziehenden Darſtellung zu bringen, weil ſie — wie es bei dieſem Stoffe einzig möglich war — nur an die Phantaſie, nicht aber an die ſinnliche Anſchauung ſich wandte. Nur der Muſik war es vorbehalten, dieſen Stoff auch durch äußere, ſinnlich wahrnehmbare Bewegung darzuſtellen, jedoch nur dadurch, daß ſie ihn gänzlich zum bloßen Gefühlsmomente auflöſte, zur Farbenmiſchung ohne Zeichnung, die in der farbigen Zerfloſſenheit der Harmonie ſo erloſch, wie der Sterbende aus der Wirklichkeit des Lebens zerfließt. —

Der zweite, dem chriſtlichen Mythos entgegengeſetzte, auf die Anſchauung und die Kunſtgeſtaltung der neuen Zeit entſcheidend einwirkende Mythenkreis, iſt die **heimiſche Sage** der neueren europäiſchen, vor Allem aber der **deutſchen** Völker.

Der Mythos dieſer Völker wuchs, wie der der helleniſchen, aus der Naturanſchauung zur Bildung von Göttern und Helden. In einer Sage — der Siegfriedsſage — vermögen wir jetzt mit ziemlicher Deutlichkeit bis auf ihren urſprünglichen Keim zu blicken, der uns nicht wenig über das Weſen des Mythos überhaupt belehrt. Wir ſehen hier natürliche Erſcheinungen, wie die des Tages und der Nacht, des Auf- und Unterganges der Sonne, durch die Phantaſie zu handelnden, und um ihrer That willen verehrten oder gefürchteten Perſönlichkeiten verdichtet, die aus menſchlich gedachten Göttern endlich zu wirklich vermenſchlichten Helden umgeſchaffen wurden, welche einſt wirklich gelebt haben ſollten, und von denen die lebenden Geſchlechter und Stämme ſich leiblich entſproſſen rühmten. Der Mythos reichte ſo, maaßgebend und geſtaltend, Anſprüche rechtfertigend und zu Thaten befeuernd, in das wirkliche Leben hinein, wo er als religiöſer Glaube nicht nur gepflegt wurde, ſondern als bethätigte Religion ſelbſt ſich kundgab. Ein unermeßlicher Reichthum verehrter Vorfälle und Handlungen füllte dieſen, zur Heldenſage geſtalteten religiöſen Mythos an: ſo mannigfaltig dieſe gedichteten und beſungenen Handlungen aber auch ſich geben mochten, ſo erſchienen ſie doch alle nur als Variationen eines gewiſſen, ſehr beſtimmten Typus von Begebenheiten, den wir bei gründlicher Forſchung auf eine einfache religiöſe Vorſtellung zurückzuführen vermögen. In dieſer religiöſen, der Naturanſchauung entnommenen Vorſtellung hatten, bei ungetrübter Entwickelung des eigenthümlichen Mythos, die bunteſten Äußerungen der unendlich verzweigten Sage ihren immer nährenden Ausgangsquell: mochten die Geſtaltungen der Sage bei den vielfachen Geſchlechtern und Stämmen ſich aus wirklichen Erlebniſſen immer neu bereichern, ſo geſchah die dichteriſche Geſtaltung des neu Erlebten doch unwillkürlich immer nur in der Weiſe, wie ſie der dichteriſchen Anſchauung einmal zu eigen war, und dieſe wurzelte tief in derſelben religiöſen Naturanſchauung, die einſt den Urmythos erzeugt hatte.

Die dichteriſch geſtaltende Kraft dieſer Völker war alſo ebenfalls eine religiöſe, unbewußt gemeinſame, in der Uranſchauung vom Weſen der Dinge wurzelnde. An dieſe Wurzel legte nun aber das Chriſtenthum die Hand: dem ungeheuren Reichthume der Zweige und Blätter des germaniſchen Volksbaumes vermochte der fromme Bekehrungseifer der Chriſten nicht beizukommen, aber die Wurzel ſuchte er auszurotten, mit der er in den Boden des Daſeins gewachſen war. Den religiöſen Glauben, die Grundanſchauung vom Weſen der Natur, hob das Chriſtenthum auf und verdrängte ihn durch einen neuen Glauben, durch eine neue Anſchauungsweiſe, die den alten ſchnurgerade entgegengeſetzt waren. Vermochte es nun auch nie den alten Glauben vollſtändig auszurotten, ſo nahm es ihm doch wenigſtens ſeine üppig zeugende künſtleriſche Kraft: was aber dieſer Kraft bisher entwachſen war, die unermeßlich reich geſtaltete Sage, dieß blieb nun, als von dem Stamme und der Wurzel losgelöſtes Geäſt, die fortan aus ihrem Keime ſelbſt ungenährte, das Volk ſelbſt nur noch kümmerlich nährende Frucht. Wo zuvor in der religiöſen Volksanſchauung der einheitlich bindende Haft für alle noch ſo mannigfaltigen Geſtaltungen der Sage gelegen hatte, konnte nun, nach Zertrümmerung dieſes Haftes, nur noch ein loſes Gewirr bunter Geſtalten übrig bleiben, das halt- und bandlos in der nur noch unterhaltungsſüchtigen, nicht mehr aber ſchöpferiſchen Phantaſie herumſchwirrte. Der zeugungsunfähig gewordene Mythos zerſetzte ſich in ſeine einzelnen, fertigen Beſtandtheile, ſeine Einheit in tauſendfache Vielheit, der Kern ſeiner Handlung in ein Unmaaß von Handlungen. Dieſe Handlungen, an ſich nur Individualiſirungen einer großen Urhandlung, gleichſam perſönliche Variationen derſelben, dem Weſen des Volkes als deſſen Äußerung nothwendigen, Handlung, — wurden wiederum in der Weiſe zerſplittert und entſtellt, daß ſie nach willkürlichem Belieben in ihren einzelnen Theilen wieder zuſammengeſetzt und verwendet werden konnten, um den raſtloſen Trieb einer Phantaſie zu nähren, die — innerlich gelähmt und der nach Außen geſtaltenden Fähigkeit beraubt — nur auch Äußerliches noch verſchlingen, nicht Innerliches mehr von ſich geben konnte. Die Zerſplitterung und das Erſterben des deutſchen Epos, wie es uns in den wirren Geſtaltungen des „Heldenbuches“ vorliegt, zeigt ſich uns in einer ungeheuren Maſſe von Handlungen, die um ſo größer anſchwillt, als jeder eigentliche Inhalt ihnen verloren geht. —

Dieſem Mythos, für den dem Volke durch die Annahme des Chriſtenthumes alles wahre Verſtändniß ſeiner urſprünglichen, lebenvollen Beziehungen vollſtändig verloren ging, ward, als das Leben ſeines einheitvollen Leibes durch den Tod ſich in das Vielleben von Myriaden märchenhafter Würmer aufgelöſt hatte, die chriſtlich-religiöſe Anſchauung wie zu neuer Belebung untergelegt. Dieſe Anſchauung konnte nach ihrer innerſten Eigenthümlichkeit eigentlich nur dieſen Tod des Mythos beleuchten und mit myſtiſcher Verklärung ausſchmücken: ſie rechtfertigte ſeinen Tod gewiſſermaßen, indem ſie all' jene maſſenhaften und bunt ſich durchkreuzenden Handlungen, die an ſich nicht aus einer noch begriffenen und dem Volke eigenen Geſinnung erklärt und gerechtfertigt werden konnten, in ihrer launenhaften Willkür ſich darſtellte, und, da ſie ihre rechtfertigenden Beweggründe nicht zu faſſen vermochte, ſie nach dem chriſtlichen Tode, als dem erlöſenden Ausgangspunkte hinleitete. Der chriſtliche Ritterroman, der hierin den getreuen Ausdruck des mittelalterlichen Lebens giebt, beginnt mit dem viellebigen Leichenreſte des alten Heldenmythos, mit einer Menge von Handlungen, deren wahre Geſinnung uns unbegreiflich und willkürlich erſcheint, weil ihre Motive, die in einer ganz anderen als der chriſtlichen Lebensanſchauung beruhen, dem Dichter verloren gegangen ſind: die Zweckloſigkeit und Unbefugtheit dieſer Handlungen durch ſich ſelbſt darzuſtellen, und aus ihnen für das unwillkürliche Gefühl die Nothwendigkeit des Unterganges der

Handelnden, — ſei es durch aufrichtige Annahme der chriſtlichen, zur Beſchaulichkeit und Unthätigkeit auffordernden Lebensregeln, oder durch die äußerſte Bethätigung der chriſtlichen Anſchauung, den Märtyrertod ſelbſt zu rechtfertigen, — dieß war die natürliche Richtung und Aufgabe des geiſtlichen Rittergedichtes. —

Der urſprüngliche Handlungsſtoff des heidniſchen Mythos hatte ſich aber bereits auch zur ausſchweifendſten Mannigfaltigkeit durch die Miſchung aller nationalen, ähnlich dem germaniſchen von ihrer Wurzel abgelöſten, Sagenſtoffe bereichert. Durch das Chriſtenthum waren alle Völker, die ſich zu ihm bekannten, von dem Boden ihrer natürlichen Anſchauungsweiſe losgeriſſen, und die ihr entſproſſenen Dichtungen zu Gaukelbildern für die feſſelloſe Phantaſie umgeſchaffen worden. In den Kreuzzügen hatte Abend- und Morgenland bei maſſenhafter Berührung dieſe Stoffe ausgetauſcht und ihre Vielartigkeit bis in das Ungeheure ausgedehnt. Begriff früher im Mythos das Volk nur das *Heimiſche*, ſo ſuchte es jetzt, wo ihm das Verſtändniß des Heimiſchen verloren gegangen war, Erſatz durch immer neues *Fremdartiges*. Mit Heißhunger verſchlang es alles Ausländiſche und Ungewohnte: ſeine nahrungswüthige Phantaſie erſchöpfte alle Möglichkeiten der menſchlichen Einbildungskraft, um ſie in unerhört bunten Abenteuern zu verpraſſen. — Dieſen Trieb vermochte die chriſtliche Anſchauung endlich nicht mehr zu lenken, obſchon ſie ihn ſelbſt im Grunde erzeugt hatte, da er urſprünglich nichts Anderes war, als der Drang, vor der unverſtandenen Wirklichkeit zu fliehen, um in einer eingebildeten Welt ſich zu befriedigen. Dieſe eingebildete Welt mußte, bei noch ſo großer Ausſchweifung der Phantaſie, ihr Urbild aber doch immer nur den Erſcheinungen der wirklichen Welt entnehmen: die Einbildungskraft konnte endlich wieder nur wie im Mythos verfahren: ſie drängte alle ihr begreiflichen Realitäten der wirklichen Welt zu gedichteten Bildern zuſammen, in denen ſie das Weſen von Totalitäten individualiſirte und dadurch ſie zu ungeheuerlichen Wundern ausſtattete. Auch dieſer Drang der Phantaſie ging in Wahrheit, wie im Mythos, wiederum nur zur Auffindung der Wirklichkeit, und zwar der Wirklichkeit einer ungeheuer ausgedehnten Außenwelt hin, und ſeine Bethätigung in dieſem Sinne blieb nicht aus. Der Drang nach Abenteuern, in denen man das Phantaſiebild ſich zu verwirklichen ſehnte, verdichtete ſich endlich zum Drange nach Unternehmungen, in denen, nach tauſendfältig erfahrener Fruchtloſigkeit des Abenteuers, das erſehnte Ziel der Erkennung der Außenwelt, im Genuſſe der Frucht wirklicher Erfahrungen, mit ernſtem, auf die beſtimmte Erreichung gerichtetem Eifer aufgeſucht wurde. Kühne, in bewußter Abſicht unternommene Entdeckungsreiſen, und tiefe, auf ihre Ergebniſſe begründete Forſchungen der Wiſſenſchaft enthüllten uns endlich die Welt, wie ſie in Wirklichkeit iſt. — Durch dieſe Erkenntniß ward der Roman des Mittelalters vernichtet, und der Schilderung *eingebildeter* Erſcheinungen folgte die Schilderung ihrer Wirklichkeit.

Dieſe Wirklichkeit war aber nur in den, für unſere Thätigkeit unnahbaren, Erſcheinungen *der Natur* eine von unſeren Irrthümern unberührte, unentſtellte geblieben. An der Wirklichkeit *des menſchlichen Lebens* hafteten unſere Irrthümer aber mit dem entſtellendſten Zwange. Auch ſie zu überwinden, und das Leben des Menſchen nach der Nothwendigkeit ſeiner individuellen und ſozialen Natur zu erkennen und endlich, weil es in unſerer Macht ſteht, *zu geſtalten*, das iſt der Trieb der Menſchheit ſeit der nach Außen von ihr errungenen Fähigkeit, die Erſcheinungen der Natur in ihrem Weſen zu erkennen; denn aus dieſer Erkenntniß haben wir das Maaß für die Erkenntniß auch des Weſens des Menſchen gewonnen.

Die chriſtliche Anſchauung, die den Drang der Menſchen nach Außen unwillkürlich erzeugt hatte, aus ſich aber ihn weder ernähren noch lenken konnte, hatte ſich dieſer Erſcheinung gegenüber in ſich ſelbſt zum ſtarren Dogma zuſammengezogen, gleichſam um vor der ihr unbegreiflichen Erſcheinung ſich ſelbſt zu retten. Hier bekundete ſich nun die eigentliche Schwäche und widerſpruchvolle Natur dieſer Anſchauung. Das wirkliche Leben und der Grund ſeiner Erſcheinungen war ihr von je etwas Unbegreifliches geweſen. Den Zwieſpalt zwiſchen dem Geſetzesſtaat und der Willkür des individuellen Menſchen hatte ſie um ſo weniger überwinden können, als in ihm einzig ihr Urſprung und Weſen wurzelte: war der individuelle Menſch vollkommen mit der Geſellſchaft verſöhnt, ja, — nahm er aus ihr die vollſte Befriedigung ſeines Glückſeligkeitstriebes, ſo war auch jede Nothwendigkeit der chriſtlichen Anſchauung aufgehoben, das Chriſtenthum ſelbſt praktiſch vernichtet. Wie urſprünglich im menſchlichen Gemüthe aus dieſem Zwieſpalte aber dieſe Anſchauung hervorgegangen war, ſo nährte das Chriſtenthum als Welterſcheinung ſich auch lediglich von dieſem fortgeſetzten Zwieſpalte, und ihn abſichtlich zu unterhalten mußte daher zur Lebensaufgabe der Kirche werden, ſobald ſie einmal ihres Lebensquelles ſich vollkommen bewußt ward. —

Auch die chriſtliche Kirche hatte nach Einheit gerungen: alle Kundgebungen des Lebens ſollten in ſie, als den Mittelpunkt des Lebens, auslaufen. Sie war aber nicht ein Mittelpunkt, ſondern ein Endpunkt des Lebens, denn das Geheimniß des wahrſten chriſtlichen Weſens war der Tod. Am anderen Endpunkte ſtand nun aber der natürliche Quell des Lebens ſelbſt, deſſen der Tod eben nur durch Vernichtung Herr zu werden vermag: die Gewalt, die dieſes Leben aber ewig dem chriſtlichen Tode zuführte, war keine andere als der Staat ſelbſt. Der Staat war der eigentliche Lebensquell der chriſtlichen Kirche; dieſe wüthete gegen ſich ſelbſt, als ſie gegen den Staat kämpfte. Was die Kirche im herrſchſüchtigen, aber redlichen, mittelalterlichen Glaubenseifer beſtritt, war der Reſt von altheidniſcher Geſinnung, der ſich in der individuellen Selbſtberechtigung der weltlichen Machthaber ausſprach: ſie drängte dieſe Machthaber dadurch, daß ſie ihnen die

Nachſuchung ihrer Berechtigung durch göttliche Beſtätigung vermittelſt der Kirche auferlegte, aber gewaltſam zur Konſolidirung des abſoluten, niet- und nagelfeſten Staates hin, wie als ob ſie gefühlt hätte, ſolch' ein Staat ſei ihr zu ihrer eigenen Exiſtenz nöthig. So mußte die chriſtliche Kirche ihren eigenen Gegenſatz, den Staat, endlich ſelbſt befeſtigen helfen, um in einer dualiſtiſchen Exiſtenz ihre eigene zu ermöglichen: ſie ward ſelbſt zu einer politiſchen Macht, weil ſie fühlte, daß ſie nur in einer politiſchen Welt exiſtiren könne. Die chriſtliche Anſchauung, die in ihrem innerſten Bewußtſein eigentlich den Staat aufhob, iſt, zur Kirche verdichtet, nicht nur zur Rechtfertigung des Staates geworden, ſondern ſie hat ſein, die freie Individualität zwingendes Beſtehen erſt zu ſolch' drückender Fühlbarkeit gebracht, daß von nun an der nach Außen geleitete Drang der Menſchheit ſich auf die Befreiung von Kirche und Staat zugleich gerichtet hat, wie zur letzten Verwirklichung der nach ihrem Weſen erſchauten Natur der Dinge auch im menſchlichen Leben ſelbſt.

Zunächſt aber war die Wirklichkeit des Lebens und ſeiner Erſcheinungen ſelbſt in der Weiſe aufzufinden, wie die Wirklichkeit der natürlichen Erſcheinungen durch Entdeckungsreiſen und wiſſenſchaftliche Forſchungen aufgefunden worden war. Der bis jetzt dahin nach Außen gerichtete Drang der Menſchen kehrte nun zur Wirklichkeit auch des ſozialen Lebens zurück, und zwar mit um ſo größerem Eifer, als ſie, nach äußerſter Flucht in aller Welt Enden, des Zwanges dieſer ſozialen Zuſtände nie ſich entledigen hatten können, ſondern überall ihm unterworfen geblieben waren. Das, vor dem man unwillkürlich geflohen war, und dem man in Wahrheit doch nie entfliehen konnte, mußte endlich als in unſeren eigenen Herzen und in unſerer unwillkürlichen Anſchauung vom Weſen der menſchlichen Dinge ſo tief begründet erkannt werden, daß vor ihm eine bloße Flucht nach Außen unmöglich war. Aus den unendlichen Räumen der Natur zurückkommend, wo wir die Einbildungen unſerer Phantaſie vom Weſen der Dinge widerlegt gefunden hatten, ſuchten wir nothgedrungen in einer klaren und deutlichen Beſchauung auch der menſchlichen Zuſtände dieſelbe Widerlegung für eine eingebildete, unrichtige Anſicht von ihnen, aus der heraus wir ſelbſt ſie ſo genährt und geſtaltet haben mußten, als wir zuvor die Erſcheinungen der Natur aus unſerer irrthümlichen Anſicht uns geſtaltet hatten. Der erſte und wichtigſte Schritt zur Erkenntniß beſtand daher darin, die Erſcheinungen des Lebens nach ihrer Wirklichkeit zu erfaſſen, und zwar zunächſt ohne alle Beurtheilung, ſondern mit dem Bemühen, ihren Thatbeſtand und Zuſammenhang uns ſo erſichtlich und der Wahrheit entſprechend wie möglich vorzuführen. So lange Seefahrer nach vorgefaßten Meinungen die zu entdeckenden Gegenſtände ſich vorgeſtellt hatten, mußten ſie durch die endlich erkannte Wirklichkeit ſich immer enttäuſcht ſehen; der Erforſcher unſerer Lebenszuſtände hielt ſich daher zu immer größerer Vorurtheilsloſigkeit an, um ihrem wirklichen Weſen deſto ſicherer auf den Grund zu kommen. Die ungetrübteſte Anſchauungsweiſe der nackten, unentſtellten Wirklichkeit wird von nun an die Richtſchnur des Dichters: die Menſchen und ihre Zuſtände wie ſie ſind, nicht wie man ſie zuvor ſich einbildete, zu begreifen und darzuſtellen, iſt fortan die Aufgabe nicht minder des Geſchichtsſchreibers, als des Künſtlers, der die Wirklichkeit des Lebens im gedrängten Bilde ſich vorführen will, — und Shakeſpeare war der unübertroffene Meiſter in dieſer Kunſt, die ihn die Geſtalt ſeines Drama's erfinden ließ. —

Aber nicht im wirklichen Drama war, wie wir ſahen, dieſe Wirklichkeit des Lebens künſtleriſch darzuſtellen, ſondern nur im ſchildernden, beſchreibenden Romane, und zwar aus Gründen, über die uns dieſe Wirklichkeit einzig ſelbſt belehren kann.

Der Menſch kann nur im Zuſammenhange mit den Menſchen überhaupt, mit ſeiner Umgebung, begriffen werden: losgelöſt aus dieſem mußte gerade der moderne Menſch als das Allerunbegreiflichſte erſcheinen. Der raſtloſe innere Zwieſpalt dieſes Menſchen, der zwiſchen Wollen und Können ſich ein Chaos von marternden Vorſtellungen geſchaffen hatte, die ihn zum Kampfe gegen ſich ſelbſt, zur Selbſtzernagung und zum leibloſen Aufgehen in den chriſtlichen Tod getrieben hatten, — war nicht ſowohl, wie das Chriſtenthum es verſucht hatte, aus der Natur des individuellen Menſchen ſelbſt, als aus der Verirrung dieſer Natur, in welche ſie eine unverſtändnißvolle Anſchauung des Weſens der Geſellſchaft gebracht hatte, zu erklären. Jene peinigenden Vorſtellungen, welche dieſe Anſchauung trübten, mußten auf die ihnen zu Grunde liegende Wirklichkeit zurückgeführt werden, und als dieſe Wirklichkeit hatte der Forſcher den wahren Zuſtand der menſchlichen Geſellſchaft zu erkennen. Aber auch dieſer Zuſtand, in welchem tauſendfache Berechtigungen durch millionenfache Rechtloſigkeiten ſich ernährten, und der Menſch vom Menſchen durch eingebildete, und nach der Einbildung verwirklichte, unüberſteigbare Schranken getrennt war, konnte nicht aus ſich ſelbſt begriffen werden; er mußte aus den zu Rechten gewordenen Überlieferungen der Geſchichte, aus dem thatſächlichen Inhalte und endlich aus dem Geiſte der geſchichtlichen Vorfälle, aus den Geſinnungen, die ſie hervorriefen, erklärt werden.

Als ſolche geſchichtliche Thatſachen häuften ſich vor dem menſchenſuchenden Blicke des Forſchers eine ſo ungeheure Maſſe berichteter Vorgänge und Handlungen, daß die überreiche Stofffülle des mittelalterlichen Romanes ſich dagegen als nackte Armuth darſtellte. Und dennoch war dieſe Maſſe, die bei näherer Betrachtung ſich zu immer vielgliedrigerer Verzweigung ausdehnte, von dem Forſcher nach der Wirklichkeit der menſchlichen Zuſtände bis in die weiteſten Fernen zu durchdringen, um aus ihrem erdrückenden Wuſte das Einzige, um das es ſich ſolcher Mühe verlohnte, den wirklichen unentſtellten Menſchen nach der Wahrheit ſeiner Natur zu entdecken. Vor der unüberſehbaren Fülle geſchichtlicher Realitäten mußte der Einzelne für ſeinen Forſchungseifer ſich Grenzen ſtecken: er mußte aus einem größeren Zuſammenhange, den er nur noch andeuten durfte, Momente losreißen, um an ihnen mit größerer Genauigkeit einen engeren Zuſammenhang nachzuweiſen, ohne welchen jede geſchichtliche Darſtellung überhaupt unverſtändlich bleibt. Aber auch in den engſten Grenzen iſt dieſer Zuſammenhang, aus dem eine geſchichtliche Handlung einzig begreiflich iſt, nur durch die umſtändlichſte Vorführung einer Umgebung zu ermöglichen, für die wir irgendwelche Theilnahme wiederum nur empfinden können, wenn ſie uns durch belebteſte Schilderung zur Anſchauung gebracht wird. Der Forſcher mußte durch die gefühlte Nothwendigkeit dieſer Schilderung wieder zum Dichter werden: ſein Verfahren konnte aber nur ein, dem des dramatiſchen Dichters geradezu entgegengeſetztes ſein. Der dramatiſche Dichter drängt die Umgebung der handelnden Perſon zur leicht überſehbaren Darſtellung zuſammen, um die Handlung dieſer Perſon, die er ihrem Inhalte wie ihrer Äußerung nach wiederum zu einer umfaſſenden Haupthandlung zuſammendrängt, aus der weſenhaften Geſinnung des Individuums hervorgehen, in ihr dieſe Individualität ſich zum Abſchluß bringen zu laſſen, und an ihr das Weſen des Menſchen nach einer beſtimmten Richtung hin überhaupt darzuſtellen.

Der Romandichter hingegen hat die Handlung der geſchichtlichen Hauptperſon aus der äußeren Nothwendigkeit der Umgebung begreiflich zu machen: er hat, um den Eindruck geſchichtlicher Wahrhaftigkeit auf uns zu bewirken, vor Allem den Charakter dieſer Umgebung zum Verſtändniſſe zu bringen, weil in ihr alle die Anforderungen begründet liegen, die das Individuum beſtimmen, ſo und gerade nicht anders zu handeln. Im geſchichtlichen Romane ſuchen wir uns den

Menſchen begreiflich zu machen, den wir vom rein menſchlichen Standpunkte aus eben nicht verſtehen können. Wenn wir uns die Handlung eines geſchichtlichen Menſchen nackt und bloß als rein menſchliche vorſtellen wollen, ſo muß ſie uns höchſt willkürlich, ungereimt und jedenfalls unnatürlich erſcheinen, eben weil wir die Geſinnung dieſer Handlung nicht aus der rein menſchlichen Natur zu rechtfertigen vermögen. Die Geſinnung einer geſchichtlichen Perſon iſt die Geſinnung dieſes Individuums aber nur inſoweit, als ſie aus einer gemeingiltigen Anſicht vom Weſen der Dinge ſich auf ihn überträgt; dieſe gemeingiltige Anſicht, die eine rein menſchliche, jederzeit und an jedem Orte giltige *nicht* iſt, findet ihre Erklärung aber nur wieder in einem rein geſchichtlichen Verhältniſſe, das ſich im Laufe der Zeiten ändert und zu keiner Zeit daſſelbe iſt Dieſes Verhältniß und ſeinen Wechſel können wir uns aber wiederum nur erklären, wenn wir die ganze Kette geſchichtlicher Vorfälle verfolgen, die in ihrem vielgliederigen Zuſammenhange auf ein einfacheres Geſchichtsverhältniß ſo wirkten, daß es gerade *dieſe* Geſtalt annahm und gerade *dieſe* Geſinnung in ihr als gemeingiltige Anſicht ſich kundgab. Das Individuum, in deſſen Handlung dieſe Geſinnung ſich nun äußern ſoll, muß daher, um ſeine Geſinnung und Handlung uns begreiflich zu machen, auf das allermindeſte Maaß individueller Freiheit herabgedrückt werden: — ſeine Geſinnung, ſoll ſie erklärt werden, iſt nur aus der Geſinnung ſeiner Umgebung zu rechtfertigen, und dieſe wiederum kann ſich uns nur in Handlungen deutlich machen, die um ſo mehr den vollen Raum der künſtleriſchen Darſtellung zu erfüllen haben, als auch die Umgebung nur in vielgliederigſter Verzweigung und Ausdehnung uns verſtändlich wird.

So kann der Romandichter ſich faſt lediglichnur mit der Schilderung der Umgebung beſchäftigen, und um verſtändlich zu werden, muß er umſtändlich ſein. Was der Dramatiker für das Verſtändniß der Umgebung vorausſetzt, darauf hat der Romandichter ſein ganzes Darſtellungsvermögen zu verwenden; die gemeingiltige Anſchauung, auf die der Dramatiker von vornherein fußt, hat der Romandichter im Laufe ſeiner Darſtellung erſt künſtlich zu entwickeln und feſtzuſtellen. Das Drama geht daher von Innen nach Außen, der Roman von Außen nach Innen. Aus einer einfachen, allverſtändlichen Umgebung erhebt ſich der Dramatiker zur immer reicheren Entwickelung der Individualität; aus einer vielfachen, mühſam verſtändlichten Umgebung ſinkt der Romandichter erſchöpft zur Schilderung des Individuums herab, das, an ſich ärmlich, nur durch jene Umgebung individuell auszuſtatten war. Im Drama bereichert eine vollſtändig aus ſich entwickelte kernige Individualität die Umgebung; im Roman ernährt die Umgebung den Heißhunger einer leeren Individualität. So deckt uns das Drama den Organismus der Menſchheit auf, indem die Individualität ſich als Weſen der Gattung darſtellt; der Roman aber ſtellt den Mechanismus der Geſchichte dar, nach welchem die Gattung zum Weſen der Individualität gemacht wird. Und ſo iſt auch das Kunſtſchaffen im Drama ein organiſches, im Roman ein mechaniſches; denn das Drama giebt uns den Menſchen, der Roman erklärt uns den Staatsbürger; jenes zeigt uns die Fülle der menſchlichen Natur, dieſer entſchuldigt ihre Dürftigkeit aus dem Staat: das Drama geſtaltet ſonach aus innerer Nothwendigkeit, der Roman aus äußerlichem Zwange. —

Aber der Roman war kein willkürliches, ſondern ein nothwendiges Erzeugniß unſeres modernen Entwickelungsganges: er gab den redlichen künſtleriſchen Ausdruck von Lebenszuſtänden, die künſtleriſch nur durch ihn, nicht durch das Drama darzuſtellen waren. Der Roman ging auf Darſtellung der Wirklichkeit aus, und ſein Bemühen war ſo ächt, daß er vor dieſer Wirklichkeit ſich als Kunſtwerk endlich ſelbſt vernichtete.

Seine höchſte Blüthe als Kunſtform erreichte der Roman, als er vom Standpunkte rein künſtleriſcher Nothwendigkeit aus das Verfahren des Mythos in der Bildung von Typen ſich zu eigen machte. Wie der mittelalterliche Roman mannigfaltige Erſcheinungen fremder Völker, Länder und Klimate zu verdichteten, wunderhaften Geſtalten zuſammendrängte, ſo ſuchte der neuere hiſtoriſche Roman die mannigfaltigſten Äußerungen des Geiſtes ganzer Geſchichtsperioden als Kundgebungen des Weſens eines beſonderen geſchichtlichen Individuums darzuſtellen. Hierin konnte den Romandichter die übliche Art der Geſchichtsanſchauung nur unterſtützen. Um das Übermaaß geſchichtlicher Thatſachen vor unſerem Blicke überſichtlich zu ordnen, pflegen wir gemeinhin nur die hervorragendſten Perſönlichkeiten zu beachten, und in ihnen den Geiſt einer Periode als verkörpert anzuſehen. Als ſolche Perſönlichkeiten hat uns die chroniſtiſche Geſchichtskunde meiſt nur die Herrſcher überliefert, ſie, aus deren Willen und Anordnung geſchichtliche Unternehmungen und ſtaatliche Einrichtungen hervorgingen. Die unklare Geſinnung und widerſpruchvolle Handlungsweiſe dieſer Häupter, vor Allem aber auch der Umſtand, daß ſie ihre angeſtrebten Zwecke in Wirklichkeit nie erreichten, hat uns zunächſt den Geiſt der Geſchichte dahin misverſtehen laſſen, daß wir die Willkür in den Handlungen der Herrſchenden aus höheren, unerforſchlichen, den Gang und das Ziel der Geſchichte lenkenden und vorausbeſtimmenden Einflüſſen erklären zu müſſen glaubten. Jene Faktoren der Geſchichte ſchienen uns willenloſe, oder in ihrem Willen ſich ſelbſt widerſprechende Werkzeuge in den Händen einer außermenſchlichen, göttlichen Macht. Die endlichen Ergebniſſe der Geſchichte ſetzten wir für den Grund ihrer Bewegung, oder für das Ziel, dem ein höherer Geiſt in ihr vom Beginn herein mit Bewußtſein zugeſtrebt hätte. Aus dieſer Anſicht glaubten die Ausleger und Darſteller der Geſchichte ſich nun auch berechtigt, die willkürlich erſcheinenden Handlungen der herrſchenden Hauptperſonen der Geſchichte aus Geſinnungen, in denen ſich das untergelegte Bewußtſein eines leitenden Weltgeiſtes ſpiegelte, herzuleiten: ſomit zerſtörten ſie die unbewußte Nothwendigkeit ihrer Handlungsmotive, und als ſie ihre Handlungen vollkommen gerechtfertigt wähnten, ſtellten ſie ſie erſt als vollſtändig willkürlich dar. — Durch dieſes Verfahren, bei welchem die geſchichtlichen Handlungen durch willkürliche Kombination verändert und entſtellt werden durften, gelang es dem Romane, einzig Typen zu erfinden, und als Kunſtwerk ſich zu einer gewiſſen Höhe zu ſchwingen, auf welcher er von Neuem zur Dramatiſirung geeignet erſcheinen mochte. Die neueſte Zeit hat viel ſolcher hiſtoriſchen Dramen geliefert, und die Freude am Geſchichtemachen zu Gunſten der dramatiſchen Form iſt gegenwärtig noch ſo groß, daß unſere kunſtfertigen hiſtoriſchen Theatertaſchenſpieler das Geheimniß der Geſchichte ſelbſt zum Vortheil der Bühnenſtückmacherei ſich erſchloſſen wähnen. Sie glauben ſich um ſo gerechtfertigter in ihrem Verfahren, als ſie es ſelbſt ermöglicht haben, die vollendetſte Einheit von Ort und Zeit der dramatiſchen Herſtellung der Hiſtorie aufzulegen: ſie ſind in das Innerſte des ganzen Geſchichtsmechanismus eingedrungen, und haben als ſein Herz das Vorzimmer des Fürſten aufgefunden, in welchem zwiſchen Lever und Souper Menſch und Staat ſich gegenſeitig in Ordnung bringen. Daß aber ſowohl dieſe künſtleriſche Einheit wie dieſe Hiſtorie erlogen ſind, etwas Unwahres aber auch nur von erlogener Wirkung ſein kann, das hat ſich am heutigen hiſtoriſchen Drama deutlich herausgeſtellt. Daß die wahre Geſchichte kein Stoff für das Drama iſt, das wiſſen wir nun aber auch, da dieſes hiſtoriſche Drama uns deutlich gemacht hat, daß ſelbſt der Roman nur durch Verſündigung an der Wahrheit der Geſchichte ſich zu der ihm erreichbaren Höhe als Kunſtform aufſchwingen konnte.

Von dieſer Höhe iſt nun der Roman wieder herabgeſtiegen, um, mit Aufgebung der von ihm erzielten Reinheit als Kunſtwerk, zur treuen Darſtellung des geſchichtlichen Lebens ſich anzulaſſen.

Die ſcheinbare Willkür in den Handlungen geſchichtlicher Hauptperſonen konnte zur Ehre der Menſchheit nur dadurch erklärt werden daß der Boden aufgefunden wurde, aus dem auch ſie als nothwendig und unwillkürlich hervorwuchſen. Hatte man dieſe Nothwendigkeit zuvor in der Höhe, über den geſchichtlichen Hauptperſonen ſchwebend, und ſie nach transſzendenter Weisheit als Werkzeuge verbrauchend, ſich vorſtellen zu müſſen geglaubt, und war man endlich von der künſtleriſchen wie wiſſenſchaftlichen Unfruchtbarkeit dieſer Anſchauung überzeugt worden, ſo ſuchten Denker und Dichter nun dieſe erklärende Nothwendigkeit in der Tiefe, in der Grundlage aller Geſchichte, aufzufinden. Der Boden der Geſchichte iſt die ſoziale Natur des Menſchen: aus dem Bedürfniſſe des Individuums, ſich mit den Weſen ſeiner Gattung zu vereinigen, um in der Geſellſchaft ſeine Fähigkeiten zur höchſten Geltung zu bringen, erwächſt die ganze Bewegung der Geſchichte. Die geſchichtlichen Erſcheinungen ſind die Äußerungen der inneren Bewegung, deren Kern die ſoziale Natur des Menſchen iſt. Die nährende Kraft dieſer Natur iſt aber das Individuum, das nur in der Befriedigung ſeines unwillkürlichen Liebesverlangens ſeinen Glückſeligkeitstrieb ſtillen kann. Aus den Äußerungen dieſer Natur nun auf ihren Kern zu ſchließen, — aus dem Tode der vollendeten Thatſache auf das innere Leben des ſozialen Triebes der Menſchen, aus welchem jene als fertige, reife und ſterbende Frucht hervorgewachſen war, zurückzugehen, — darin bekundete ſich der Entwickelungsgang der neuen Zeit. — Was der Denker nach ſeinem Weſen erfaßt, ſucht der Künſtler in ſeiner Erſcheinung darzuſtellen: die Erſcheinungen der Geſellſchaft, die auch er für den Boden der Geſchichte erkannt hatte, ſtrebte der Dichter ſich in einem Zuſammenhange vorzuführen, aus dem er ſie zu erklären vermochte. Als den erkenntlichſten Zuſammenhang der Erſcheinungen der Geſellſchaft erfaßte er die gewohnte Umgebung des bürgerlichen Lebens, um in der Schilderung ſeiner Zuſtände ſich den Menſchen zu erklären, der, von der Theilnahme an den Äußerungen der Geſchichte entfernt, ihm doch dieſe Äußerungen zu bedingen ſchien. Dieſe bürgerliche Geſellſchaft war aber — wie ich mich zuvor bereits ausdrückte — nur ein Niederſchlag der von Oben herab auf ſie drückenden Geſchichte, wenigſtens ihrer äußeren Form nach. Seit der Konſolidirung des modernen Staates beginnt allerdings die neue Lebensregung der Welt von der bürgerlichen Geſellſchaft auszugehen: die lebendige Energie der geſchichtlichen Erſcheinungen ſtumpft ſich ganz in dem Grade ab, als die bürgerliche Geſellſchaft im Staate ihre Forderungen zur Geltung zu bringen ſucht. Gerade durch ihre innere Theilnahmloſigkeit an den geſchichtlichen Erſcheinungen, durch ihr träges, intereſſeloſes Zuſchauen, offenbart ſie uns aber den Druck, mit dem ſie auf ihr laſten, und gegen den ſie ſich eben mit ergebenem Widerwillen verhält. Unſere bürgerliche Geſellſchaft iſt inſofern kein lebenvoller Organismus, als ſie von Oben herab, aus den rückwirkenden Äußerungen der Geſchichte, in ihrer Geſtaltung beeinflußt iſt. Die Phyſiognomie der bürgerlichen Geſellſchaft iſt die abgeſtumpfte, entſtellte, bis zur Ausdrucksloſigkeit geſchwächte Phyſiognomie der Geſchichte: was dieſe durch lebendige Bewegung im Athem der Zeit ausdrückt, giebt jene durch träge Ausbreitung im Raume. Dieſe Phyſiognomie iſt aber die Larve der bürgerlichen Geſellſchaft, unter der ſie dem menſchenſuchenden Blicke dieſen Menſchen eben noch verbirgt: der künſtleriſche Schilderer dieſer Geſellſchaft konnte nur noch die Züge dieſer Larve, nicht aber die des wahren Menſchen beſchreiben; je getreuer dieſe Beſchreibung war, deſto mehr mußte das Kunſtwerk an lebendiger Ausdruckskraft verlieren.

Ward nun auch dieſe Larve aufgehoben, um unter ihr nach den ungeſchminkten Zügen der menſchlichen Geſellſchaft zu forſchen, ſo mußte ſich dem Auge zunächſt ein Chaos von Unſchönheit und Formloſigkeit darbieten. Nur im Gewande der Geſchichte hatte der durch dieſe Geſchichte erzogene, an ſeiner wahren geſunden

Natur verdorbene und verkrüppelte Menſch ein für den Künſtler erträgliches Ausſehen erhalten. Dieß Gewand von ihm abgezogen, erſahen wir zu unſerem Entſetzen in ihm eine verſchrumpfte, ekelerregende Geſtalt, die in Nichts dem wahren Menſchen, wie wir aus der Fülle ſeines natürlichen Weſens ihn in *Gedanken* uns vorgeſtellt hatten, mehr ähnlich ſah, als in dem ſchmerzlichen Leidensblicke des ſterbenden Kranken, — dieſem Blicke, aus dem das Chriſtenthum ſeine ſchwärmeriſche Begeiſterung geſogen hatte. Von dieſem Anblicke wandte ſich der Kunſtſehnſüchtige ab, um — wie Schiller — im Reiche des Gedankens ſich Schönheit zu träumen, oder — wie Goethe — ihn mit dem Gewande künſtleriſcher Schönheit, ſo gut es auf ihn paſſen mochte, ſich zu verhüllen. Sein Roman „Wilhelm Meiſter“ war ein ſolches Gewand, durch das Goethe ſich den Anblick der Wirklichkeit erträglich zu machen ſuchte: es entſprach der Wirklichkeit des nackten modernen Menſchen inſoweit, als dieſer ſelbſt als nach künſtleriſch ſchöner Form ſtrebend gedacht und dargeſtellt wurde.

Bis dahin war für das künſtleriſche Auge, wie nicht minder für den Blick des Geſchichtsforſchers, die menſchliche Geſtalt in die Tracht der Hiſtorie oder in die Uniform des Staates verhüllt geweſen: über dieſe Tracht hatte phantaſirt, über dieſe Form disputirt werden können. Dichter und Denker hatten eine ungeheure Auswahl beliebiger Geſtaltungen vor ſich, unter denen ſie je nach künſtleriſchem Verlangen oder willkürlicher Annahme den Menſchen ſich vorſtellen konnten, den ſie immer nur noch in jenem Gewande begriffen, das von Außen her ihm umgelegt war. Noch die Philoſophie hatte ſich durch dieſes Gewand über die wahre Natur des Menſchen beirren laſſen; der hiſtoriſche Romandichter war — in einem gewiſſen Sinne — aber eigentlich nur Koſtümzeichner geweſen. Mit der Aufdeckung der wirklichen Geſtalt der modernen Geſellſchaft nahm nun der Roman eine praktiſchere Stellung an: der Dichter konnte jetzt nicht mehr künſtleriſch phantaſiren, wo er die nackte Wirklichkeit vor ſich enthüllt hatte, die den Beſchauer mit Grauen, Mitleiden und Zorn erfüllte. Er brauchte aber nur dieſe Wirklichkeit darzuſtellen, ohne ſich über ſie belügen zu wollen, — er durfte nur Mitleiden empfinden, ſo trat auch ſeine zürnende Kraft in das Leben. Er konnte noch dichten, als er die furchtbare Unſittlichkeit unſerer Geſellſchaft nur noch darzuſtellen bemüht war: der tiefe Unmuth, der ihm aus ſeiner eigenen Darſtellung erwachſen mußte, trieb ihn aber aus einem beſchaulichen dichteriſchen Behagen, in dem er ſich immer weniger mehr zu täuſchen vermochte, heraus in die Wirklichkeit ſelbſt, um in ihr für das erkannte wirkliche Bedürfniß der menſchlichen Geſellſchaft zu ſtreiten. Auf ihrem Wege zur praktiſchen Wirklichkeit ſtreifte auch die Romandichtung immer mehr ihr künſtleriſches Gewand ab: die als Kunſtform ihr mögliche Einheit mußte ſich — um durch Verſtändlichkeit zu wirken — in die praktiſche Vielheit der Tageserſcheinungen ſelbſt zerſetzen. Ein künſtleriſches Band war da unmöglich, wo Alles nach Auflöſung rang, wo das zwingende Band des hiſtoriſchen Staates zerriſſen werden ſollte. Die Romandichtung ward Journalismus, ihr Inhalt zerſprengte ſich in politiſche Artikel; ihre Kunſt ward zur Rhetorik der Tribüne, der Athem ihrer Rede zum Aufruf an das Volk.

So iſt die Kunſt des Dichters zur Politik geworden: Keiner kann dichten, ohne zu politiſiren. Nie wird aber der Politiker Dichter werden, als wenn er eben aufhört, Politiker zu ſein: in einer rein politiſchen Welt nicht Politiker zu ſein, heißt aber ſo viel, als gar nicht exiſtiren; wer ſich jetzt noch unter der Politik hinwegſtiehlt, belügt ſich nur um ſein eigenes Daſein. Der Dichter kann nicht eher wieder vorhanden ſein, als bis wir keine Politik mehr haben.

Die Politik iſt aber das Geheimniß unſerer Geſchichte und der aus ihr hervorgegangenen Zuſtände. Napoleon ſprach es aus. Er ſagte zu Goethe: die Stelle des Fatums in der antiken Welt vertrete ſeit der Herrſchaft der Römer die Politik. — Verſtehen wir den Ausſpruch des Büßers von St. Helena wohl! In ihm faßt ſich in Kürze die ganze Wahrheit Deſſen zuſammen, was wir zu begreifen haben, um auch über Inhalt und Form des Drama's in das Reine zu kommen.

III.

Das Fatum der Griechen iſt die innere Naturnothwendigkeit, aus der ſich der Grieche — weil er ſie nicht verſtand — in den willkürlichen politiſchen Staat zu befreien ſuchte. Unſer Fatum iſt der willkürliche politiſche Staat, der ſich uns als äußere Nothwendigkeit für das Beſtehen der Geſellſchaft darſtellt, und aus dem wir uns in die Naturnothwendigkeit zu befreien ſuchen, weil wir ſie verſtehen gelernt, und als die Bedingung unſeres Daſeins und ſeiner Geſtaltungen erkannt haben.

Die Naturnothwendigkeit äußert ſich am ſtärkſten und unüberwindlichſten im phyſiſchen Lebenstriebe des Individuums, — unverſtändlicher und willkürlicher deutbar aber in der ſittlichen Anſchauung der Geſellſchaft, aus welcher der unwillkürliche Trieb des Individuums im Staate endlich beeinflußt oder beurtheilt wird. Der Lebenstrieb des Individuums äußert ſich immer neu und unmittelbar, das Weſen der Geſellſchaft iſt aber die Gewohnheit und ihre Anſchauung eine vermittelte. Die Anſchauung der Geſellſchaft, ſobald ſie das Weſen des Individuums und ihre Entſtehung aus dieſem Weſen noch nicht vollkommen begreift, iſt daher eine beſchränkende und hemmende, und ganz in dem Grade wird ſie immer tyranniſcher, als das belebende und neuernde Weſen des Individuums aus unwillkürlichem Drange gegen die Gewohnheit ankämpft. Dieſen Drang misverſtand der Grieche, der ihn vom Standpunkte der ſittlichen Gewohnheit aus als ſtörend erkannte, nun dahin, daß er ihn aus einem Zuſammenhange herleitete, in welchem das handelnde Individuum als unter einem Einfluſſe ſtehend gedacht wurde, welcher ihn ſeiner Freiheit im Handeln, nach der er das ſittlich Gewohnte gethan haben würde, beraubte. Da das Individuum durch ſeine, gegen die ſittliche Gewohnheit verübte That ſich vor der Geſellſchaft verdarb, mit dem Bewußtſein der That aber inſoweit wieder in die Geſellſchaft eintrat, als er ſich aus ihrem Bewußtſein ſelbſt verdammte, ſo erſchien der Akt unbewußter Verſündigung einzig aus einem Fluche erklärbar, der auf ihm ohne ſein perſönliches Verſchulden ruhe. Dieſer Fluch, der im Mythos als göttliche Strafe für eine Urfrevelthat, und auf dem beſonderen Geſchlechte bis zu deſſen Untergange haftend, dargeſtellt ward, iſt in Wahrheit aber nichts Anderes, als die ſo verſinnlichte Macht der Unwillkür im unbewußten, naturnothwendigen Handeln des Individuums, wogegen die Geſellſchaft als das Bewußte, Willkürliche, in Wahrheit zu Erklärende und zu Entſchuldigende erſcheint. Erklärt und entſchuldigt wird ſie aber nur, wenn ihre Anſchauung ebenfalls als eine unwillkürliche, und ihr Bewußtſein als auf einer irrthümlichen Anſchauung vom Weſen des Individuums begründet erkannt wird.

Machen wir uns dieſes Verhältniß aus dem auch ſonſt ſo bezeichnungsvollen Mythos vom Oidipus klar.

Oidipus hatte einen Mann, der ihn durch eine Beleidigung gereizt und endlich zur Nothwehr gedrängt, erſchlagen. Hierin fand die öffentliche Meinung nichts Verdammungswürdiges, denn dergleichen Fälle trugen ſich häufig zu, und erklärten ſich aus der Allen begreiflichen Nothwendigkeit der Abwehr eines Angriffes. Noch weniger beging Oidipus einen Frevel aber darin, daß er, zum Lohne einer dem Lande erwieſenen Wohlthat, die verwittwete Königin deſſelben zum Weibe nahm.

Aber es entdeckte ſich, daß der Erſchlagene nicht nur der Gemahl dieſer Königin, ſondern auch der Vater, — und ſomit ſein hinterlaſſenes Weib die Mutter des Oidipus waren.

Kindliche Ehrfurcht vor dem Vater, Liebe zu ihm, und der Eifer der Liebe, im Alter ihn zu pflegen und zu ſchützen, waren dem Menſchen ſo unwillkürliche Gefühle, und auf dieſe Gefühle begründete ſich ſo ganz von ſelbſt die weſentlichſte Grundanſchauung der, gerade durch ſie zur Geſellſchaft verbundenen Menſchen, daß eine That, welche dieſe Gefühle am empfindlichſten verletzte, ihnen unbegreiflich und verdammungswürdig vorkommen mußte. Dieſe Gefühle waren aber ſo ſtark und unüberwindlich, daß ſelbſt die Rückſicht, wie jener Vater zuerſt ſeinem Sohne nach dem Leben trachtete, ſie nicht bewältigen konnte: in dem Tode des Laios ward wohl eine Strafe für dieſes ſein älteres Verbrechen erkannt, ſo daß wir in der That gegen ſeinen Untergang ſelbſt unempfindlich ſind; aber dieſes Verhältniß war dennoch nicht vermögend, uns irgendwie über die That des Oidipus zu beruhigen, die ſich ſchließlich immer nur als ein Vatermord kundgab.

Noch heftiger ſteigerte ſich aber der öffentliche Widerwille gegen den Umſtand, daß Oidipus ſeiner eigenen Mutter ſich vermählt und Kinder mit ihr gezeugt hatte. — Im Familienleben, der natürlichſten — aber beſchränkteſten Grundlage der Geſellſchaft, hatte es ſich ganz von ſelbſt herausgeſtellt, daß zwiſchen Eltern und Kindern, ſowie zwiſchen den Geſchwiſtern ſelbſt eine ganz andere Zuneigung ſich entwickelt, als ſie in der heftigen, plötzlichen Erregung der Geſchlechtsliebe ſich kundgiebt. In der Familie werden die natürlichen Bande zwiſchen Erzeugern und Erzeugten zu den Banden der Gewohnheit, und nur aus der Gewohnheit entwickelt ſich wiederum eine natürliche Neigung der Geſchwiſter zu einander. Der erſte Reiz der Geſchlechtsliebe wird der Jugend aber aus einer ungewohnten, fertig aus dem Leben ihr entgegentretenden Erſcheinung zugeführt; das Überwältigende dieſes Reizes iſt ſo groß, daß er das Familienglied eben aus der gewohnten Umgebung der Familie, in der dieſer Reiz ſich nie ihm darbot, herauszieht und zum Umgange mit dem Ungewohnten fortreißt. Die Geſchlechtsliebe iſt die Aufwieglerin, welche die engen Schranken der Familie durchbricht, um ſie ſelbſt zur größeren menſchlichen Geſellſchaft zu erweitern. Die Anſchauung vom Weſen der Familienliebe und dem ihm entgegengeſetzten der Geſchlechtsliebe iſt daher eine unwillkürliche, der Natur der Sache ſelbſt entnommene: ſie beruht auf der Erfahrung und der Gewohnheit und iſt daher eine ſtarke, mit unüberwindlichen Gefühlen uns einnehmende.

Oidipus, der ſeine Mutter ehelichte und mit ihr Kinder zeugte, iſt eine Erſcheinung, die uns mit Grauen und Abſcheu erfüllt, weil ſie unſere gewohnten Beziehungen zu unſerer Mutter und die durch ſie gebildeten Anſichten unverſöhnlich verletzt. —

Waren nun dieſe, zu ſittlichen Begriffen erwachſenen Anſichten nur deßhalb von ſo großer Stärke, weil ſie unwillkürlich aus dem Gefühle der menſchlichen Natur hervorgingen, ſo fragen wir nun: verging ſich Oidipus gegen die menſchliche Natur, als er ſeiner Mutter ſich vermählte? — Ganz gewiß nicht. Die verletzte Natur hätte ſich ſonſt dadurch offenbaren müſſen, daß ſie aus dieſer Ehe keine Kinder entſtehen ließ; gerade die Natur zeigte ſich aber ganz willig: Jokaſte und Oidipus, die ſich als zwei ungewohnte Erſcheinungen begegneten, liebten ſich, und fanden ſich erſt von dem Augenblicke an in ihrer Liebe geſtört, als ihnen von Außen bekannt gemacht wurde, daß ſie Mutter und Sohn ſeien. Oidipus und Jokaſte wußten nicht, in welcher ſozialen Beziehung ſie zu einander ſtanden: ſie hatten unbewußt nach der natürlichen Unwillkür des rein menſchlichen Individuums gehandelt; ihrer Verbindung war eine Bereicherung der menſchlichen Geſellſchaft in zwei kräftigen Söhnen und zwei edlen Töchtern entſproſſen, auf welchen nun, wie auf den Eltern, der unabwendbare Fluch dieſer Geſellſchaft laſtete. Das betroffene Paar, das mit ſeinem Bewußtſein innerhalb der ſittlichen Geſellſchaft ſtand, verurtheilte ſich ſelbſt, als es ſeines unbewußten Frevels gegen die Sittlichkeit innewarb: dadurch, daß es ſich um ſeiner Büßung willen vernichtete, bewies es die Stärke des ſozialen Ekels gegen ſeine Handlung, der ihm ſchon vor der Handlung durch Gewöhnheit zu eigen war; dadurch, daß es die Handlung dennoch trotz des ſozialen Bewußtſeins ausübte, bezeugte es aber die noch bei Weitem größere und unwiderſtehlichere Gewalt der unbewußten individuellen menſchlichen Natur.

Wie bedeutſam iſt es nun, daß gerade dieſer Oidipus das Räthſel der Sphinx gelöſt hatte! Er ſprach im Voraus ſeine Rechtfertigung und ſeine Verdammung zugleich ſelbſt aus, da er als den Kern dieſes Räthſels den Menſchen bezeichnete. Aus dem halbthieriſchen Leibe der Sphinx trat ihm zunächſt das menſchliche Individuum nach ſeiner Naturunterworfenheit entgegen: als das Halbthier aus ſeiner öden Felſeneinſamkeit ſich ſelbſtzerſchmetternd in den Abgrund geſtürzt hatte, wandte ſich der kluge Räthſellöſer zu den Städten der Menſchen, um den ganzen, den ſozialen Menſchen, aus ſeinem eigenen Untergange errathen zu laſſen. Als er ſich die leuchtenden Augen ausſtach, die einem deſpotiſchen Beleidiger Zorn zugeflammt, und einem edlen Weibe Liebe zugeſtrahlt hatten, ohne zu erſehen, daß Jener ſein Vater und Dieſe ſeine Mutter war, da ſtürzte er ſich zu der zerſchmetterten Sphinx hinab, deren Räthſel er nun als noch ungelöſt erkennen mußte. — Erſt wir haben dieſes Räthſel zu löſen, und zwar dadurch, daß wir die Unwillkür des Individuums aus der Geſellſchaft, deren höchſter, immer erneuernder und belebender Reichthum ſie iſt, ſelbſt rechtfertigen. —

Zunächſt laßt uns aber noch den weiteren Verlauf der Oidipusſage berühren, und ſehen, wie ſich die Geſellſchaft gebarte, und wohin ſich ihr ſittliches Bewußtſein verirrte! —

Aus den Zerwürfniſſen der Söhne des Oidipus erwuchs Kreon, dem Bruder der Jokaſte, die Herrſchaft über Theben. Als Herr befahl er, der Leichnam des einen der Söhne, Polyneikes, der mit dem anderen, Eteokles, zugleich im Brüderzweikampfe gefallen war, ſolle unbegraben den Winden und Vögeln preisgegeben ſein, während der des Eteokles in feierlichen Ehren beſtattet wurde: wer dem Gebote zuwider handle, ſolle ſelbſt lebendig begraben werden. Antigone, beider Brüder Schweſter, — ſie, die den blinden Vater in das Elend begleitet hatte, — trotzte mit vollem Bewußtſein dem Gebote, beſtattete des geächteten Bruders Leichnam, und erlitt die vorausbeſtimmte Strafe. — Hier ſehen wir den Staat, der unmerklich aus der Geſellſchaft hervorgewachſen war, aus der Gewohnheit ihrer Anſchauung ſich genährt hatte und zum Vertreter dieſer Gewohnheit inſofern wurde, daß er eben nur ſie, die abſtrakte Gewohnheit, deren Kern die Furcht und der Widerwille vor dem Ungewohnten iſt, vertrat. Mit der Kraft dieſer Gewohnheit ausgeſtattet, wendet der Staat ſich nun vernichtend gegen die Geſellſchaft ſelbſt zurück, indem er die natürliche Nahrung ihres Daſeins in den unwillkürlichſten und heiligſten ſozialen Gefühlen ihr verwehrt. Der vorliegende Mythos zeigt uns genau, wie ſich dieß zutrug; betrachten wir ihn nur näher.

Welchen Vortheil hatte wohl Kreon von dem Erlaſſe des grauſamen Gebotes? Und was vermochte ihn, es für möglich zu halten, daß ein ſolches Gebot nicht durch die allgemeine Entrüſtung zurückgewieſen werden müßte? — Eteokles und Polyneikes hatten nach dem Untergange des Vaters beſchloſſen, ihr Erbe, die Herrſchaft über Theben, ſo unter ſich zu theilen, daß ſie abwechſelnd es verwalteten. Eteokles, der das Erbe zuerſt genoß, verweigerte, als Polyneikes aus freiwilliger Verbannung zur feſtgeſetzten Zeit zurückkam, um nun auch für ſeine Friſt das Erbe zu genießen, ſeinem Bruder die Übergabe. Somit war er eidbrüchig. Beſtrafte ihn dafür die eidheiligende Geſellſchaft? Nein; ſie unterſtützte ihn in ſeinem Vorhaben, das ſich auf einen Eidbruch gründete. Hatte man die Scheu vor der Heiligkeit des Eides bereits verloren? Nein; im Gegentheile: man klagte zu den Göttern um des Übels des Eidbruches, denn man fürchtete, er würde gerächt werden. Trotz des böſen Gewiſſens ließen ſich aber die Bürger Thebens Eteokles' Verfahren gefallen, weil der Gegenſtand des Eides, der von den Brüdern beſchworene Vertrag, ihnen für jetzt bei Weitem läſtiger ſchien, als die Folgen eines Eidbruches, die durch Opfer und Spenden an die Götter vielleicht beſeitigt werden konnten. Was ihnen nicht gefiel, war der Wechſel der Herrſchaft, die beſtändige Neuerung, weil die Gewohnheit bereits zur wirklichen Geſetzgeberin geworden war. Auch beurkundete ſich in dieſer Parteinahme der Bürger für Eteokles ein praktiſcher Inſtinkt vom Weſen des Eigenthumes, das Jeder gern allein genießen, mit einem Anderen aber nicht theilen wollte: jeder Bürger, der im Eigenthume die Gewährleiſtung gewohnter Ruhe erkannte, war ganz von ſelbſt der Mitſchuldige der unbrüderlichen That des oberſten Eigenthümers Eteokles. Die Macht der eigennützigen Gewohnheit unterſtützte alſo Eteokles, und gegen ſie kämpfte nun der verrathene Polyneikes mit jugendlicher Hitze an. In ihm lebte nur das Gefühl einer rächenswürdigen Kränkung: er ſammelte ein Heer gleichfühlender, heldenhafter Genoſſen, zog vor die eidbruchſchützende Stadt und bedrängte ſie, um den erbräuberiſchen Bruder aus ihr zu verjagen. Dieſe, von einem durchaus gerechtfertigten Unwillen eingegebene Handlungsweiſe erſchien den Bürgern Thebens nun wieder als ein ungeheurer Frevel; denn Polyneikes, als er ſeine Vaterſtadt bekriegte, war unbedingt ein ſehr *ſchlechter Patriot*. Die Freunde des Polyneikes waren aus allen Volksſtämmen zuſammengetreten: ſie machte ein rein menſchliches Intereſſe der Sache des Polyneikes geneigt, und ſie vertraten ſomit das Reinmenſchliche, die Geſellſchaft in ihrem weiteſten und natürlichſten Sinne, gegenüber einer beſchränkten, engherzigen, eigenſüchtigen Geſellſchaft, die unvermerkt vor ihrem Andrängen zum knöchernen Staate zuſammenſchrumpfte. — Um den langen Krieg zu enden, forderten ſich die Brüder zum Zweikampf: Beide fielen auf der Walſtatt. —

Der kluge *Kreon* überſchaute nun den Zuſammenhang der Vorfälle, und erkannte aus ihm das Weſen der öffentlichen Meinung, als deren Kern er die Gewohnheit, die Sorge und den Widerwillen vor der Neuerung erfaßte. Die ſittliche Anſicht vom Weſen der Geſellſchaft, die in dem großherzigen Oidipus noch ſo ſtark war, daß er ſich, aus Ekel vor ſeinem unbewußten Frevel gegen ſie, ſelbſt vernichtet hatte, verlor ihre Kraft ganz in dem Grade, als das ſie bedingende Reinmenſchliche in Widerſtreit mit dem ſtärkſten Intereſſe der Geſellſchaft, der abſoluten Gewohnheit, d. h. dem gemeinſamen Eigennutz, kam. Dieſes ſittliche Bewußtſein trennte ſich überall da, wo es mit der Praxis der Geſellſchaft in Widerſtreit gerieth, von dieſer ab und ſetzte ſich als *Religion* feſt, wogegen ſich die praktiſche Geſellſchaft zum *Staate* geſtaltete. In der Religion blieb die *Sittlichkeit*, die vorher in der Geſellſchaft etwas Warmes, Lebendiges geweſen war, nur noch etwas *Gedachtes*, Gewünſchtes, aber nicht mehr Ausführbares: im Staate handelte man dagegen nach praktiſchem Ermeſſen des Nutzens, und wurde hierbei das ſittliche Gewiſſen verletzt, ſo beſchwichtigte man dieß durch ſtaatsunſchädliche Religionsübungen. Der große Vortheil war hierbei, daß man in der Religion wie im Staate Jemand gewann, auf den man ſeine Sünden abwälzen konnte: die Verbrechen des Staates mußte der Fürſt*) ausbaden, die Verſtöße gegen die religiöſe Sittlichkeit hatten aber die Götter zu verantworten. — Eteokles war der praktiſche Sündenbock des neuen Staates geweſen: die Folgen ſeines Eidbruches hatten die gütigen Götter auf ihn zu leiten gehabt; die Stabilität des Staates aber ſollten (ſo hofften ſie wenigſtens, wenn es leider auch nie geſchah!) die wackeren Bürger Thebens für ſich ſchmecken. Wer ſich wieder zu ſolchem Sündenbocke hergeben wollte, war ihnen daher willkommen; und das war der kluge Kreon, der mit den Göttern ſich wohl abzufinden wußte, nicht aber der hitzige Polyneikes, der um eines einfachen Eidbruches willen ſo wild an die Thore der guten Stadt klopfte.

Kreon erkannte aber auch aus der eigentlichen Urſache des tragiſchen Schickſals der Laïden, wie grundnachſichtig die Thebäer gegen wirkliche Frevel ſeien, wenn dieſe nur die ruhige bürgerliche Gewohnheit nicht ſtörten. Dem Vater Laios war von der Pythia verkündigt worden, ein ihm zu gebärender Sohn würde ihn dereinſt umbringen. Nur um kein öffentliches Ärgerniß zu bereiten, gab der ehrwürdige Vater heimlich den Befehl, das neugeborene Knäblein in irgend welcher Waldecke zu tödten, und bewies ſich hierin höchſt rückſichtsvoll gegen das Sittlichkeitsgefühl der Bürger Thebens, die, wäre der Mordbefehl öffentlich vor ihren Augen ausgeführt worden, nur den Ärger dieſes Skandals und die Aufgabe, ungewöhnlich viel zu den Göttern zu beten, keineswegs aber den nöthigen Abſcheu empfunden haben würden, der ihnen die praktiſche Verhinderung der

---

*) Die ſpätere Demokratie war die offene Übernahme des Sündenträgeramtes von allen Bürgern zuſammen; ſie geſtanden ſich hierbei ein, ſo weit über ſich aufgeklärt zu ſein, daß ſie ſelbſt der Grund der fürſtlichen Willkür waren. Hier ward denn auch die Religion offen zur Kunſt, und der Staat zum Tummelplatz der egoiſtiſchen Perſönlichkeit; auf der Flucht vor der individuellen Unwillkür gerieth der Staat in die Herrſchaft der individuellen Willkür ſtarktriebiger Perſönlichkeiten; und nachdem Athen einem Alkibiades zugejauchzt, und einen Demetrios vergöttert hatte, leckte es endlich mit Wohlbehagen den Speichel eines Nero.

That und die Strafe des bewußten Sohnesmörders eingegeben hätte; denn die Kraft des Abſcheues wäre ihnen ſogleich durch die Rückſicht erſtickt worden, daß durch dieſe That ja die Ruhe im Orte gewährleiſtet war, die ein — in Zukunft jedenfalls ungerathener — Sohn geſtört haben müßte. Kreon hatte bemerkt, daß bei Entdeckung der unmenſchlichen That des Laios dieſe That ſelbſt eigentlich keine rechte Entrüſtung hervorgebracht hatte, ja, daß es Allen gewiß lieber geweſen wäre, wenn der Mord wirklich vollzogen worden, denn dann wäre ja Alles gut geweſen, und in Theben hätte es keinen ſo ſchrecklichen Skandal gegeben, der die Bürger auf lange Jahre in ſo große Beunruhigung ſtürzte. Ruhe und Ordnung, ſelbſt um den Preis des niederträchtigſten Verbrechens gegen die menſchliche Natur und ſelbſt die gewohnte Sittlichkeit, — um den Preis des bewußten, abſichtlichen, von der unväterlichſten Eigenſucht eingegebenen Mordes eines Kindes durch ſeinen Vater, — waren jedenfalls berückſichtigungswerther, als die natürlichſte menſchliche Empfindung, die dem Vater ſagt, daß er ſich ſeinen Kindern, nicht aber dieſe ſich aufzuopfern habe. — Was war nun dieſe Geſellſchaft, deren natürliches Sittlichkeitsgefühl ihre Grundlage geweſen war, geworden? Der ſchnurgerade Gegenſatz dieſer eigenen Grundlage: die Vertreterin der Unſittlichkeit und Heuchelei. Das Gift, das ſie verdarb, war aber — die Gewohnheit. Der Hang zur Gewohnheit, zur unbedingten Ruhe, verleitete ſie, den Quell zu verſtopfen, aus dem ſie ſich ewig friſch und geſund hätte erhalten können; und dieſer Quell war das freie, aus ſeinem Weſen ſich ſelbſt beſtimmende Individuum. In ihrer höchſten Verderbtheit iſt der Geſellſchaft die Sittlichkeit, d. h. das wahrhaft Menſchliche, auch nur durch das Individuum wieder zugeführt worden, das nach dem unwillkürlichen Drange der Naturnothwendigkeit ihr gegenüber handelte und ſie moraliſch verneinte. Auch dieſe ſchöne Rechtfertigung der wirklichen menſchlichen Natur enthält noch in deutlichſten Zügen der weltgeſchichtliche Mythos, den wir vor uns haben.

Kreon war Herrſcher geworden: in ihm erkannte das Volk den richtigen Nachfolger des Laios und Eteokles, und er beſtätigte dieß vor den Augen der Bürger, als er den Leichnam des unpatriotiſchen Polyneikes zur entſetzlichen Schmach der Unbeerdigung, ſeine Seele ſomit zu ewiger Ruheloſigkeit verurtheilte. Dieß war ein Gebot von höchſter politiſcher Weisheit: dadurch befeſtigte Kreon ſeine Macht, indem er den Eteokles, der durch ſeinen Eidbruch die Ruhe der Bürger gewährleiſtet hatte, rechtfertigte und ſomit deutlich zu verſtehen gab, daß auch er gewillt ſei, durch jedes auf ſich allein zu nehmende Verbrechen gegen die wahrhafte menſchliche Sittlichkeit das Beſtehen des Staates in Ruhe und Ordnung zu gewährleiſten. Durch ſein Gebot gab er ſogleich den beſtimmteſten und kräftigſten Beweis ſeiner ſtaatsfreundlichen Geſinnung: er ſchlug der Menſchlichkeit in's Angeſicht und rief — es lebe der Staat! —

In dieſem Staate gab es nur ein einſam trauerndes Herz, in das ſich die Menſchlichkeit noch geflüchtet hatte: — das war das Herz einer ſüßen Jungfrau, aus deſſen Grunde die Blume der Liebe zu allgewaltiger Schönheit erwuchs. Antigone verſtand nichts von der Politik: — ſie liebte. — Suchte ſie den Polyneikes zu vertheidigen? Forſchte ſie nach Rückſichten, Beziehungen, Rechtsſtandpunkten, die ſeine Handlungsweiſe erklären, entſchuldigen oder rechtfertigen konnten? — Nein; — ſie liebte ihn. — Liebte ſie ihn, weil er ihr Bruder war? — War nicht Eteokles auch ihr Bruder, — waren nicht Oidipus und Jokaſte ihre Eltern? Konnte ſie nach den furchtbaren Erlebniſſen anders als mit Entſetzen an ihre Familienbande denken? Sollte ſie aus ihnen, den gräßlich zerriſſenen Banden der nächſten Natur, Kraft zur Liebe gewinnen können? — Nein, ſie liebte Polyneikes, weil er unglücklich war, und nur die höchſte Kraft der Liebe ihn von ſeinem Fluche befreien konnte. Was nun war dieſe Liebe, die nicht Geſchlechtsliebe, nicht Eltern- und Kindesliebe, nicht Geſchwiſterliebe war? — Sie war die höchſte Blüthe von allen. Aus den Trümmern der Geſchlechts-, Eltern- und Geſchwiſterliebe, welche die Geſellſchaft verläugnet und der Staat verneint hatte, wuchs, von den unvertilgbaren Keimen aller jener Liebe genährt, die reichſte Blume reiner Menſchenliebe hervor.

Antigone's Liebe war eine vollbewußte. Sie wußte, was ſie that, — ſie wußte aber auch, daß ſie es thun mußte, daß ſie keine Wahl hatte und nach der Nothwendigkeit der Liebe handeln mußte; ſie wußte, daß ſie dieſer unbewußten zwingenden Nothwendigkeit der Selbſtvernichtung aus Sympathie zu gehorchen hatte; und in dieſem Bewußtſein des Unbewußten war ſie der vollendete Menſch, die Liebe in ihrer höchſten Fülle und Allmacht. — Antigone ſagte den gottſeligen Bürgern von Thebe: — ihr habt mir Vater und Mutter verdammt, weil ſie unbewußt ſich liebten; ihr habt den bewußten Sohnesmörder Laios aber nicht verdammt, und den Bruderfeind Eteokles beſchützt: nun verdammt mich, die ich aus reiner Menſchenliebe handle, — ſo iſt das Maaß eurer Frevel voll! — — Und ſiehe! — der Liebesfluch Antigone's vernichtete den Staat! — Keine Hand rührte ſich für ſie, als ſie zum Tode geführt ward. Die Staatsbürger weinten und beteten zu den Göttern, daß ſie die Pein des Mitleidens für die Unglückliche von ihnen nehmen möchten; ſie geleiteten ſie, und tröſteten ſie damit, daß es nun doch einmal nicht anders ſein könnte: die ſtaatliche Ruhe und Ordnung forderten nun leider das Opfer der Menſchlichkeit! — Aber da, wo alle Liebe geboren wird, ward auch der Rächer der Liebe geboren. Ein Jüngling entbrannte in Liebe für Antigone; er entdeckte ſich ſeinem Vater und forderte von ſeiner Vaterliebe Gnade für die Verdammte: hart ward er zurückgewieſen. Da erſtürmte der Jüngling das Grab der Geliebten, das ſie lebend empfangen hatte: er fand ſie todt, und mit dem Schwerte durchbohrte er ſelbſt ſein liebendes Herz. Dieß war aber der Sohn des Kreon, des perſonifizirten Staates: vor dem Anblicke der Leiche des Sohnes, der aus Liebe ſeinem Vater hatte fluchen müſſen, ward der Herrſcher wieder

Vater. Das Liebesſchwert des Sohnes drang furchtbar ſchneidend in ſein Herz: tief im Innerſten verwundet ſtürzte *der Staat* zuſammen, um im Tode *Menſch* zu werden. —

Heilige Antigone! Dich rufe ich nun an! Laß Deine Fahne wehen, daß wir unter ihr vernichten und erlöſen! — —

Wunderbar, daß, als der moderne Roman zur Politik, die Politik aber zum blutigen Schlachtfelde geworden, und der Dichter dagegen, im ſehnenden Verlangen nach dem Anblicke der vollendeten Kunſtform, einen Herrſcher zum Befehl der Aufführung einer griechiſchen Tragödie vermochte, dieſe Tragödie gerade keine andere ſein mußte, als unſere „Antigone". Man ſuchte nach dem Werke, in welchem ſich *die Kunſtform am reinſten ausſprach*, und — ſiehe da! — es war genau daſſelbe, deſſen *Inhalt die reinſte Menſchlichkeit*, die Vernichterin des Staates war! — Wie freueten ſich die gelehrten alten Kinder über dieſe „Antigone" im Hoftheater zu Potsdam! Sie ließen aus der Höhe ſich die Roſen ſtreuen, welche die erlöſende Engelſchaar „Fauſt's" als Liebesflammen auf die beſchwänzten „Dick- und Dünnteufel vom kurzen graden und langen krummen Horne" herabflattern läßt: leider erweckten ſie ihnen aber nur das widerliche Gelüſte, das Mephiſtopheles unter ihrem Brennen empfand, — nicht Liebe! — Das „ewig Weibliche zog" ſie nicht „hinan", ſondern das ewig Weibiſche brachte ſie vollends nur herunter! —

Das Unvergleichliche des Mythos iſt, daß er jederzeit wahr, und ſein Inhalt, bei dichteſter Gedrängtheit, für alle Zeiten unerſchöpflich iſt. Die Aufgabe des Dichters war es nur, ihn zu deuten. Nicht überall ſtand ſchon der griechiſche Tragiker mit voller Unbefangenheit vor dem von ihm zu deutenden Mythos: der Mythos ſelbſt war meiſt gerechter gegen das Weſen der Individualität, als der deutende Dichter. Den Geiſt dieſes Mythos hatte der Tragiker aber inſoweit vollkommen in ſich aufgenommen, als er das Weſen der Individualität zum unverrückbaren Mittelpunkte des Kunſtwerkes machte, aus welchem dieſes nach allen Richtungen hin ſich ernährte und erfriſchte. So unentſtellt ſtand dieſes urzeugende Weſen der Individualität vor der Seele des Dichters, daß ihr ein Sophokleiſcher Aias und Philoktetes entſprießen konnten, — Helden, die keine Rückſicht der allerklügſten Weltmeinung aus der ſelbſtvernichtenden Wahrheit und Nothwendigkeit ihrer Natur herauslocken konnte zum Verſchwimmen in den ſeichten Gewäſſern der Politik, auf denen der windkundige Odyſſeus ſo meiſterlich hin- und herzuſchiffen verſtand.

Den Oidipusmythos brauchen wir auch heute nur ſeinem innerſten Weſen nach getreu zu deuten, ſo gewinnen wir an ihm ein verſtändliches Bild der ganzen Geſchichte der Menſchheit vom Anfange der Geſellſchaft bis zum nothwendigen Untergange des Staates. Die Nothwendigkeit dieſes Unterganges iſt im Mythos vorausempfunden; an der wirklichen Geſchichte iſt es, ihn auszuführen.

Seit dem Beſtehen des politiſchen Staates geſchieht kein Schritt in der Geſchichte, der, möge er ſelbſt mit noch ſo entſchiedener Abſicht auf ſeine Befeſtigung gerichtet ſein, nicht zu ſeinem Untergange hinleite. Der Staat, als Abſtraktum, iſt von je immer im Untergange begriffen geweſen, oder richtiger, er iſt nie erſt in die Wirklichkeit getreten; nur die Staaten in concreto haben in beſtändigem Wechſel, als immer neu auftauchende Variationen des unausführbaren Thema's ein gewaltſames, und dennoch ſtets unterbrochenes und beſtrittenes Beſtehen gefunden. Der Staat, als Abſtraktum, iſt die fixe Idee wohlmeinender aber irrender Denker, — als Konkretum die Ausbeute für die Willkür gewaltſamer oder ränkevoller Individuen geweſen, die den Raum unſerer Geſchichte mit dem Inhalte ihrer Thaten erfüllen. Mit dieſem konkreten Staate — als deſſen Inhalt Ludwig XIV. mit Recht *ſich* bezeichnete — wollen wir uns hier nicht weiter mehr befaſſen; auch ſein Kern geht uns aus der Oidipusſage auf: als den Keim aller Verbrechen erkennen wir die *Herrſchaft* des Laios, um deren ungeſchmälerten Beſitzes willen dieſer zum unnatürlichen Vater ward. Aus dieſem zum *Eigenthum* gewordenen Beſitze, der wunderbarer Weiſe als die Grundlage jeder guten Ordnung angeſehen wird, rühren alle Frevel des Mythos und der Geſchichte her. — Faſſen wir nur noch den abſtrakten Staat in's Auge. Die Denker dieſes Staates wollten die Unvollkommenheiten der wirklichen Geſellſchaft nach einer gedachten Norm ebenen und ausgleichen: daß ſie dieſe Unvollkommenheiten aber ſelbſt als das Gegebene, der „Gebrechlichkeit" der menſchlichen Natur einzig Entſprechende, feſthielten, und nie auf den wirklichen Menſchen ſelbſt zurückgingen, der aus erſten unwillkürlichen, endlich aber irrthümlichen Anſchauungen jene Ungleichheiten ebenſo hervorgerufen hatte, als er durch Erfahrung und daraus entſprießende Berichtigung der Irrthümer auch ganz von ſelbſt die vollkommene — d. h. den wirklichen Bedürfniſſen der Menſchen entſprechende — Geſellſchaft herbeiführen muß, — das war der große Irrthum, aus dem der politiſche Staat ſich bis zu der unnatürlichen Höhe entwickelte, von welcher herab er die menſchliche Natur leiten wollte, die er gar nicht verſtand und um ſo weniger verſtehen konnte, je mehr er ſie leiten wollte.

Der politiſche Staat lebt einzig von den *Laſtern der Geſellſchaft*, deren *Tugenden* ihr einzig von der *menſchlichen Individualität* zugeführt werden. Vor den Laſtern der Geſellſchaft, die er einzig erblicken kann, vermag er ihre Tugenden, die ſie von jener Individualität gewinnt, nicht zu erkennen. In dieſer Stellung drückt er auf die Geſellſchaft in dem Grade, daß ſie ihre laſterhafte Seite auch auf die Individualität hinkehrt, und ſomit ſich endlich jeden Nahrungsquell verſtopfen müßte, wenn die Nothwendigkeit der individuellen Unwillkür nicht ſtärkerer Natur wäre, als die willkürlichen Vorſtellungen des Politikers. — Die Griechen misverſtanden im Fatum die Natur der Individualität, weil ſie die ſittliche Gewohnheit der Geſellſchaft ſtörte: um dieſes Fatum zu bekämpfen, waffneten ſie ſich mit dem politiſchen Staat. Unſer Fatum iſt nun der politiſche Staat, in welchem die freie Individualität ihr verneinendes Schickſal erkennt. Das Weſen des politiſchen Staates iſt aber Willkür, während das der freien Individualität Nothwendigkeit. Aus dieſer Individualität, die wir in tauſendjährigen Kämpfen gegen den politiſchen Staat als das Berechtigte erkannt haben, die Geſellſchaft zu organiſiren, iſt die uns zum Bewußtſein gekommene Aufgabe der Zukunft. Die Geſellſchaft in dieſem Sinne organiſiren heißt aber, ſie auf die freie Selbſtbeſtimmung des Individuums, als auf ihren ewig unerſchöpflichen Quell, gründen. Das Unbewußte der menſchlichen Natur in der Geſellſchaft zum Bewußtſein bringen, und in dieſem Bewußtſein nichts Anderes zu wiſſen, als eben die allen Gliedern der Geſellſchaft gemeinſame Nothwendigkeit der freien Selbſtbeſtimmung des Individuums, heißt aber ſo viel, als — den Staat vernichten; denn der Staat ſchritt durch die Geſellſchaft zur Verneinung der freien Selbſtbeſtimmung des Individuums vor, — von ihrem Tode lebte er.

IV.

Für die Kunſt, um die es bei dieſer Unterſuchung uns einzig zu thun war, liegt in der Vernichtung des Staates nun folgendes, über Alles wichtige Moment.

Die Darſtellung des Kampfes, in welchem ſich das Individuum vom politiſchen Staate oder vom religiöſen Dogma zu befreien ſuchte, mußte um ſo nothwendiger die Aufgabe des Dichters werden, als das politiſche Leben, von dem entfernt der Dichter endlich nur noch ein geträumtes Leben führen konnte, von den Wechſelfällen dieſes Kampfes ſelbſt, als von ſeinem wirklichen Inhalte, mit immer vollerem Bewußtſein erfüllt war. Laſſen wir den religiöſen Staatsdichter bei Seite, der auch als Künſtler den Menſchen mit grauſamem Behagen ſeinem Götzen opferte, ſo haben wir nur den Dichter vor uns, der, von wahrhaftem ſchmerzlichem Mitgefühle für die Leiden des Individuums erfüllt, als ſolches ſelbſt und durch die Darſtellung ſeines Kampfes ſich gegen den Staat, gegen die Politik wendete. Die Individualität, welche der Dichter in den Kampf gegen den Staat führte, war aber der Natur der Sache nach keine rein menſchliche, ſondern eine durch den Staat ſelbſt bedingte. Sie war von gleicher Gattung wie der Staat und nur der innerhalb des Staates liegende Gegenſatz von deſſen äußerſter Spitze. Bewußte Individualität, d. h. eine Individualität, die uns beſtimmt, in dieſem einen Falle ſo und nicht anders zu handeln, gewinnen wir nur in der Geſellſchaft, welche uns erſt den Fall vorführt, in welchem wir uns zu entſcheiden haben. Das Individuum ohne Geſellſchaft iſt uns als Individualität vollkommen undenkbar; denn erſt im Verkehre mit anderen Individuen zeigt ſich Das, worin wir unterſchieden von ihnen und an uns beſonders ſind. War nun die Geſellſchaft zum politiſchen Staate geworden, ſo bedang dieſer die Beſonderheit der Individualität aus ſeinem Weſen ebenſo, und als Staat — im Gegenſatze zur freien Geſellſchaft — natürlich nur bei Weitem ſtrenger und kategoriſcher als die Geſellſchaft. Eine Individualität kann Niemand ſchildern, ohne ihre Umgebung, die ſie als ſolche bedingt: war die Umgebung eine natürliche, der Entwickelung der Individualität Luft und Raum gebende, frei nach innerer Unwillkür an der Berührung mit dieſer Individualität ſoeben ſich elaſtiſch neu geſtaltende, ſo konnte dieſe Umgebung in den einfachſten Zügen treffend und wahr bezeichnet werden; denn nur durch die Darſtellung der Individualität hatte die Umgebung ſelbſt erſt zu charakteriſtiſcher Eigenthümlichkeit zu gelangen. Der Staat iſt aber keine ſolche elaſtiſch biegſame Umgebung, ſondern eine dogmatiſch ſtarre, feſſelnde, gebieteriſche Macht, die dem Individuum vorausbeſtimmt, — ſo ſollſt Du denken und handeln! Der Staat hat ſich zum Erzieher der Individualität aufgeworfen; er bemächtigt ſich ihrer im Mutterleibe durch Vorausbeſtimmung eines ungleichen Antheiles an den Mitteln zu ſozialer Selbſtändigkeit; er nimmt ihr durch Aufnöthigung ſeiner Moral ihre Unwillkürlichkeit der Anſchauung, und weiſt ihr, als ſeinem Eigenthume, die Stellung an, die ſie zu der Umgebung einnehmen ſoll. Seine Individualität verdankt der Staatsbürger dem Staate; ſie heißt aber nichts Anderes als ſeine vorausbeſtimmte Stellung zu ihm, in welcher ſeine rein menſchliche Individualität für ſein Handeln vernichtet und nur höchſtens auf Das beſchränkt iſt, was er ganz ſtill vor ſich hin *denkt*.

Den gefährlichen Winkel des menſchlichen Hirnes, in welchen ſich die ganze Individualität geflüchtet hatte, ſuchte der Staat mit Hilfe des religiöſen Dogma's wohl ebenfalls auszufegen; hier mußte er aber machtlos bleiben, indem er ſich nur Heuchler erziehen konnte, d. h. Staatsbürger, die anders handeln, als ſie denken. *Aus dem Denken* erzeugte ſich aber zuerſt auch die Kraft des Widerſtandes gegen den Staat. Die erſte rein menſchliche Freiheitsregung bekundete ſich in der Abwehr des religiöſen Dogma's, und *Denkfreiheit* ward nothgedrungen endlich vom Staate geſtattet. Wie äußert ſich nun aber dieſe bloß denkende Individualität im Handeln? — So lange der Staat vorhanden iſt, wird ſie nur als *Staatsbürger*, d. h. als Individualität, deren Handlungsweiſe nicht die ihrer Denkungsweiſe entſprechende iſt, handeln können. Der Staatsbürger iſt nicht vermögend, einen Schritt zu thun, der ihm nicht im Voraus als *Pflicht* oder als *Verbrechen* vorgezeichnet iſt: der Charakter ſeiner Pflicht und ſeines Verbrechens iſt nicht der ſeiner Individualität eigene; er mag beginnen, was er will, um aus ſeinem noch ſo freien Denken zu handeln, er kann nicht aus dem Staate herausſchreiten, dem auch ſein Verbrechen angehört. Er kann nur durch den *Tod* aufhören, Staatsbürger zu ſein, alſo da, wo er auch aufhört, Menſch zu ſein.

Der Dichter, der nun den Kampf der Individualität gegen den Staat darzuſtellen hatte, konnte daher nur den Staat *darſtellen*, die freie Individualität aber bloß *dem Gedanken andeuten*. Der Staat war das Wirkliche, feſt und farbig Vorhandene, die Individualität dagegen das Gedachte, geſtalt- und farblos Unvorhandene. Alle die Züge, Umriſſe und Farben, die der Individualität ihre feſte, beſtimmte und erkennbare künſtleriſche Geſtalt verleihen, hatte der Dichter der politiſch geſonderten und ſtaatlich zuſammengepreßten Geſellſchaft zu entnehmen, nicht aber der Individualität ſelbſt, die in der

Berührung mit anderen Individualitäten ſich ſelbſt zeichnet und färbt. Die ſomit nur *gedachte*, nicht *dargeſtellte* Individualität konnte daher auch nur an den *Gedanken*, nicht an das unmittelbar erfaſſende *Gefühl* dargeſtellt werden. Unſer Drama war daher *ein Appell an den Verſtand*, nicht an das Gefühl. Es nahm ſomit die Stelle des Lehrgedichtes ein, welches einen dem Leben entnommenen Stoff nur ſo weit darſtellt, als es der Abſicht entſpricht, einen Gedanken dem Verſtande zur Mittheilung zu bringen. Zur Mittheilung eines Gedankens an den Verſtand hat der Dichter aber ebenſo *umſtändlich* zu verfahren, als er gerade höchſt *einfach* und ſchlicht zu Werke gehen muß, wenn er ſich an das unmittelbar empfangende Gefühl wendet. Das Gefühl erfaßt nur das Wirkliche, ſinnlich Bethätigte und Wahrnehmbare: an das Gefühl theilt ſich nur das Vollendete, Abgeſchloſſene, Das, was ſo eben ganz das iſt, was es jetzt ſein kann, mit. Nur das mit ſich Einige iſt ihm verſtändlich; das mit ſich Uneinige, noch nicht wirklich und beſtimmt ſich Kundgebende, verwirrt das Gefühl und nöthigt es zum Denken, alſo zu einem kombinirenden Akte, der das Gefühl aufhebt.

Der Dichter, der ſich an das Gefühl wendet, muß, um ſich ihm überzeugend kundzugeben, im Denken bereits ſo einig mit ſich ſein, daß er aller Hilfe des logiſchen Mechanismus ſich begeben und mit vollem Bewußtſein an das untrügliche Empfängniß des unbewußten, rein menſchlichen Gefühles mittheilen kann. Er hat bei dieſer Mittheilung daher ſo ſchlicht und (vor der ſinnlichen Wahrnehmung) unbedingt zu verfahren, wie dem Gefühle gegenüber die wirkliche Erſcheinung — wie Luft, Wärme, Blume, Thier, Menſch — ſich kundgiebt. Um das höchſte Mittheilbare, und zugleich überzeugend Verſtändlichſte — die rein menſchliche Individualität — durch ſeine Darſtellung mitzutheilen, hat aber der moderne dramatiſche Dichter, wie ich zeigte, gerade entgegengeſetzt zu verfahren. Aus der ungeheuren Maſſe ihrer wirklichen Umgebung, im erſichtlich Maaß, Form und Farbe gebenden Staate und der zum Staate erſtarrten Geſchichte, hat er dieſe Individualität erſt unendlich mühſam herauszukonſtruiren, um ſie endlich, wie wir ſahen, immer nur dem Gedanken darzuſtellen*). Das, was unſer Gefühl von vornherein unwillkürlich erfaßt, iſt einzig die Form und Farbe des Staates. Von unſeren erſten Jugendeindrücken an ſehen wir den Menſchen nur in der Geſtalt und dem Charakter, die ihm der Staat giebt; die durch den Staat ihm anerzogene Individualität gilt unſerem unwillkürlichen Gefühle als ſein wirkliches Weſen; wir können ihn nicht anders faſſen, als nach den unterſcheidenden Qualitäten, die in Wahrheit nicht ſeine eigenen, ſondern die durch den Staat ihm verliehenen ſind. Das Volk kann heut' zu Tage den Menſchen nicht anders faſſen, als in der Standesuniform, in der es ihn ſinnlich und leibhaftig von Jugend auf vor ſich ſieht, und dem Volke theilt ſich der „Volksſchauſpieldichter“ auch nur verſtändlich mit, wenn er es nicht einen Augenblick aus dieſer ſtaatsbürgerlichen Illuſion reißt, die ſein unbewußtes Gefühl dermaßen befangen hält, daß es in die höchſte Verwirrung geſetzt werden müßte, wenn man ihm unter dieſer ſinnlichen Erſcheinung den wirklichen Menſchen hervorkonſtruiren wollte**). Um die rein menſchliche Individualität darzuſtellen, hat der moderne Dichter ſich daher nicht an das Gefühl, ſondern an den Verſtand zu wenden, wie ſie für ihn ſelbſt ja auch nur eine gedachte iſt. Hierzu muß ſein Verfahren ein ungeheuer umſtändliches ſein: er muß alles Das, was das moderne Gefühl als das Begreiflichſte faßt, ſo zu ſagen vor den Augen dieſes Gefühles langſam und höchſt vorſichtig ſeiner Hülle, ſeiner Form und Farbe entkleiden, um während dieſer Entkleidung, nach ſyſtematiſcher Berechnung, das Gefühl nach und nach zum Denken zu bringen, da die von ihm gewollte Individualität endlich nur eine gedachte ſein kann. So muß der Dichter aus dem Gefühle ſich an den Verſtand wenden: das Gefühl iſt für ihn das Hinderliche; erſt wenn er es mit höchſter Behutſamkeit überwunden hat, kommt er zu ſeinem eigentlichen Vorhaben, der Darlegung eines Gedankens an den Verſtand. —

---

*) Goethe ſuchte im „Egmont“ dieſe, im Verlaufe des ganzen Stückes aus der hiſtoriſch-ſtaatlich bedingenden Umgebung mit mühſamer Umſtändlichkeit losgelöſte, in der Kerkereinſamkeit und unmittelbar vor dem Tode ſich einigende rein menſchliche Individualität dem Gefühle darzuſtellen, und mußte deshalb zum Wunder und zur Muſik greifen. Wie bezeichnend iſt es, daß gerade der idealiſirende Schiller dieſen ungemein bedeutungsvollen Zug von Goethe's höchſter künſtleriſcher Wahrhaftigkeit nicht verſtehen konnte! Wie irrthümlich war es aber auch von Beethoven, daß er nicht erſt zu dieſer Wundererſcheinung, ſondern von vornherein, mitten in die politiſch-proſaiſche Expoſition — zur Unzeit — Muſik ſetzte!

**) Es müßte dem Volke gehen wie den beiden Kindern, die vor einem Gemälde ſtanden, das Adam und Eva darſtellte, und die nicht unterſcheiden konnten, wer der Mann und wer die Frau ſei, weil ſie unbekleidet waren. Wie beſtimmend für alle unſere Anſchauung iſt es wiederum, daß unſer Auge gemeiniglich durch den Anblick einer unverhüllten menſchlichen Geſtalt in die peinlichſte Verlegenheit geſetzt wird, und wir ſie ſogar gewöhnlich garſtig finden: unſer eigener Leib wird uns erſt durch Nachdenken verſtändlich!

Der Verſtand iſt ſomit von vornherein die menſchliche Fähigkeit, an die der moderne Dichter ſich mittheilen will, und zu ihm kann er einzig durch das Organ des kombinirenden, zerſetzenden, theilenden und trennenden Verſtandes, die von dem Gefühle abſtrahirte, die Eindrücke und Empfängniſſe des Gefühles nur noch ſchildernde, vermittelnde und bedingte Wortſprache reden. Wäre unſer Staat ſelbſt ein würdiger Gegenſtand des Gefühles, ſo würde der Dichter, um ſein Vorhaben zu erreichen, im Drama gewiſſermaßen von der Muſik zur Wortſprache überzugehen haben: in der griechiſchen Tragödie war es faſt ähnlich der Fall, aber aus umgekehrten Gründen. Ihre Grundlage war die Lyrik, aus der ſie ſo zur Wortſprache vorſchritt, wie die Geſellſchaft aus dem natürlichen, ſittlich religiöſen Gefühlsverbande zum politiſchen Staate. Die Rückkehr aus dem Verſtande zum Gefühle wird inſoweit der Gang des Drama's der Zukunft ſein, als wir aus der gedachten Individualität zur wirklichen vorſchreiten werden. Der moderne Dichter hat aber auch vom Beginn herein eine Umgebung, den Staat, darzuſtellen, die jedes rein menſchlichen Gefühlsmomentes bar, und im höchſten Gefühlsausdruck unmittheilbar iſt. Sein ganzes Vorhaben kann er daher nur durch das Mittheilungsorgan des kombinirenden Verſtandes, durch die ungefühlvolle moderne Sprache erreichen; und mit Recht dünkt es den heutigen Schauſpieldichter ungeeignet, verwirrend und ſtörend, wenn er die Muſik für einen Zweck mit verwenden ſollte, der irgend verſtändlich nur als Gedanke an den Verſtand, nicht aber an das Gefühl als Affekt auszuſprechen iſt.

Welche Geſtaltung des Drama's würde in dem bezeichneten Sinne nun aber der Untergang des Staates, die geſunde organiſche Geſellſchaft hervorrufen?

Der Untergang des Staates kann vernünftiger Weiſe nichts Anderes heißen, als *das ſich verwirklichende religiöſe Bewußtſein der Geſellſchaft von ihrem rein menſchlichen Weſen*. Dieſes Bewußtſein kann ſeiner Natur nach kein von Außen eingeprägtes Dogma ſein, d. h. nicht auf geſchichtlicher Tradition beruhen, und nicht durch den Staat anerzogen werden. So lange irgend eine Lebenshandlung als äußere Pflicht von uns gefordert wird, ſo lange iſt der Gegenſtand dieſer Handlung kein Gegenſtand eines religiöſen Bewußtſeins; denn aus religiöſem Bewußtſein handeln wir aus uns ſelbſt, und zwar ſo, wie wir nicht anders handeln können. Religiöſes Bewußtſein heißt aber *allgemeinſames* Bewußtſein, und allgemeinſam kann ein Bewußtſein nur ſein, wenn es das Unbewußte, Unwillkürliche, Reinmenſchliche als das einzig Wahre und Nothwendige weiß, und aus ſeinem Wiſſen rechtfertigt. So lange das Reinmenſchliche uns in irgend welcher Trübung vorſchwebt, wie es im gegenwärtigen Zuſtande unſerer Geſellſchaft uns gar nicht anders vorſchweben kann, ſo lange werden wir auch in millionenfach verſchiedener Anſicht darüber befangen ſein müſſen, wie der Menſch ſein ſolle: ſo lange wir, im Irrthume über ſein wahres Weſen, uns

Vorſtellungen davon bilden, wie dieſes Weſen ſich kundgeben möchte, werden wir auch nach willkürlichen Formen ſtreben und ſuchen müſſen, in welchen dieſes eingebildete Weſen ſich kundgeben ſolle. So lange werden wir aber auch Staaten und Religionen haben, bis wir nur *eine* Religion und *gar keinen* Staat mehr haben. Wenn dieſe Religion aber nothwendig eine allgemeinſame ſein muß, ſo kann ſie nichts Anderes ſein, als die durch das Bewußtſein gerechtfertigte wirkliche Natur des Menſchen, und jeder Menſch muß fähig ſein, dieſe unbewußt zu empfinden und unwillkürlich zu bethätigen. Dieſe gemeinſame menſchliche Natur wird am ſtärkſten von dem *Individuum*, als ſeine eigene und individuelle Natur, empfunden, wie ſie ſich in ihm als *Lebens-* und *Liebestrieb* kundgiebt: die Befriedigung dieſes Triebes iſt es, was den Einzelnen zur Geſellſchaft drängt, in welcher er eben dadurch, *daß er ihn nur in der Geſellſchaft befriedigen kann*, ganz von ſelbſt *zu dem Bewußtſein* gelangt, das als ein religiöſes, d. h. gemeinſames, ſeine Natur rechtfertigt. *In der freien Selbſtbeſtimmung der Individualität liegt daher der Grund der geſellſchaftlichen Religion der Zukunft*, die nicht eher in das Leben getreten ſein wird, als bis dieſe Individualität durch die Geſellſchaft ihre förderndſte Rechtfertigung erhält. —

Die unerſchöpfliche Mannigfaltigkeit der Beziehungen lebendiger Individualitäten zu einander, die unendliche Fülle ſtets neuer und in ihrem Wechſel immer genau der Eigenthümlichkeit dieſer lebenvollen Beziehungen entſprechender Formen, ſind wir gar nicht im Stande auch nur andeutungsweiſe uns vorzuſtellen, da wir bis jetzt alle menſchlichen Beziehungen nur in der Geſtalt geſchichtlich überlieferter Berechtigungen und nach ihrer Vorausbeſtimmung durch die ſtaatlich ſtändiſche Norm wahrnehmen können. Den unüberſehbaren Reichthum lebendiger individueller Beziehungen vermögen wir aber zu ahnen, wenn wir ſie als rein menſchliche, immer voll und ganz gegenwärtige faſſen, d. h. wenn wir alles Außermenſchliche oder Ungegenwärtige, was als Eigenthum und geſchichtliches Recht im Staate zwiſchen jene Beziehungen ſich geſtellt, das Band der Liebe zwiſchen ihnen zerriſſen, ſie entindividualiſirt, ſtändiſch uniformirt, und ſtaatlich ſtabiliſirt hat, aus ihnen weit entfernt denken.

In höchſter Einfachheit können wir uns jene Beziehungen aber wiederum vorſtellen, wenn wir die unterſcheidendſten Hauptmomente des individuellen menſchlichen Lebens, welches aus ſich auch das gemeinſame Leben bedingen muß, als charakteriſtiſche Unterſcheidungen der Geſellſchaft ſelbſt zuſammenfaſſen, und zwar als *Jugend* und *Alter*, *Wachsthum* und *Reife*, *Eifer* und *Ruhe*, *Thätigkeit* und *Beſchaulichkeit*, *Unwillkür* und *Bewußtſein*.

Das Moment der *Gewohnheit*, welches wir am naivſten im Feſthalten ſozial-ſittlicher Begriffe, in ſeiner Verhärtung zur ſtaatspolitiſchen Moral aber als vollſtändig der Entwickelung der Individualität feindſelig, und endlich als entſittlichend und das Reinmenſchliche verneinend erkannten, iſt als ein unwillkürlich menſchliches dennoch wohlbegründet. Unterſuchen wir aber näher, ſo faſſen wir in ihm nur ein Moment der Vielſeitigkeit der menſchlichen Natur, die ſich im Individuum nach ſeinem Lebensalter beſtimmt. Ein Menſch iſt nicht derſelbe in der Jugend wie im Alter: in der Jugend ſehnen wir uns nach Thaten, im Alter nach Ruhe. Die Störung unſerer Ruhe wird uns im Alter ebenſo empfindlich, als die Hemmung unſerer Thätigkeit in der Jugend. Das Verlangen des Alters rechtfertigt ſich von ſelbſt aus der allmählichen Aufzehrung des Thätigkeitstriebes, deren Gewinn *Erfahrung* iſt. Die Erfahrung iſt an ſich aber wohl genuß- und lehrreich für den Erfahrenen ſelbſt; für den belehrten Unerfahrenen kann ſie aber dann nur von beſtimmendem Erfolge ſein, wenn entweder dieſer von leicht zu bewältigendem, ſchwachem Thätigkeitstriebe iſt, oder die Punkte der Erfahrung ihm als verpflichtende Richtſchnur für ſein Handeln zwangsweiſe auferlegt würden: — nur durch dieſen Zwang iſt aber der natürliche Thätigkeitstrieb des Menſchen überhaupt zu ſchwächen; dieſe Schwächung, die uns beim oberflächlichen Hinblick als eine abſolute, in der menſchlichen Natur an ſich begründete erſcheint, und aus der wir ſomit unſere zur Thätigkeit wiederum anhaltenden Geſetze zu rechtfertigen ſuchen, iſt daher nur eine bedingte. —

Wie die menſchliche Geſellſchaft ihre erſten ſittlichen Begriffe aus der Familie empfangen hat, trug ſich in ſie auch die Ehrfurcht vor dem Alter über: dieſe Ehrfurcht war in der Familie aber eine durch die Liebe hervorgerufene, vermittelte, bedingte und motivirte; der Vater liebte vor Allem ſeinen Sohn, rieth ihm aus Liebe, ließ ihn aus Liebe aber auch gewähren. In der Geſellſchaft verlor ſich dieſe motivirende Liebe aber ganz in dem Grade, als die Ehrfurcht von der Perſon ab ſich auf Vorſtellungen und außermenſchliche Dinge bezog, die — an ſich unwirklich — zu uns nicht in der lebendigen Wechſelwirkung ſtanden, in welcher die Liebe die Ehrfurcht zu erwidern, d. h. die Furcht von ihr zu nehmen, vermag. Der zum Gott gewordene Vater konnte uns nicht mehr lieben; der zum Geſetz gewordene Rath der Eltern konnte uns nicht mehr frei gewähren laſſen; die zum Staat gewordene Familie konnte uns nicht mehr nach der Unwillkür der Billigung der Liebe, ſondern nach den Satzungen kalter Sittlichkeitsverträge beurtheilen. Der Staat bringt uns — nach ſeiner verſtändigſten Auffaſſung — die Erfahrungen der Geſchichte als Richtſchnur für unſer Handeln auf: wahrhaftig handeln wir aber nur, wenn wir aus unwillkürlichem Handeln ſelbſt zur Erfahrung gelangen; eine durch Mittheilung uns gelehrte Erfahrung wird für uns zu einer erfolgreichen erſt, wenn wir durch unwillkürliches Handeln ſie wiederum ſelbſt machen. Die wahre, vernünftige Liebe des Alters zur Jugend beſtätigt ſich alſo dadurch, daß es ſeine Erfahrungen nicht zu dem Maaße für das Handeln der Jugend macht, ſondern ſie ſelbſt auf Erfahrung anweiſt, und dadurch ſeine eigenen Erfahrungen bereichert; denn das Charakteriſtiſche und Überzeugende einer Erfahrung iſt eben das Individuelle an ihr, das Beſondere, Kenntliche, was ſie dadurch erhält, daß ſie aus dem unwillkürlichen

Handeln dieſes einen, beſonderen Individuums in dieſem einen und beſonderen Falle gewonnen ward.

Der Untergang des Staates heißt daher ſo viel, als der Hinwegfall der Schranke, welche durch die egoiſtiſche Eitelkeit der Erfahrung als Vorurtheil gegen die Unwillkür des individuellen Handelns ſich errichtet hat. Dieſe Schranke nimmt gegenwärtig die Stellung ein, die naturgemäß der *Liebe* gebührt, und ſie iſt nach ihrem Weſen die *Liebloſigkeit*, d. h. das Eingenommenſein der Erfahrung von ſich, und der endlich gewaltſam durchgeſetzte Wille, nichts Weiteres mehr zu erfahren, die eigenſüchtige Bornirtheit der Gewöhnung, die grauſame Trägheit der Ruhe. — Durch die Liebe weiß aber der Vater, daß er noch nicht genug erfahren hat, ſondern daß er an den Erfahrungen ſeines Kindes, die er in der Liebe zu ihm zu ſeinen eigenen macht, ſich unendlich zu bereichern vermag. In der Fähigkeit des Genuſſes der Thaten Anderer, deren Gehalt es durch die Liebe für ſich zu einem genießenswürdigen und genußgebenden Gegenſtand zu machen weiß, beſteht die Schönheit der Ruhe des Alters. Dieſe Ruhe iſt da, wo ſie durch die Liebe naturgemäß vorhanden iſt, keineswegs eine Hemmung des Thätigkeitstriebes der Jugend, ſondern ſeine Förderung. Sie iſt das Raumgeben an die Thätigkeit der Jugend in einem Elemente der Liebe, *das an der Beſchauung dieſer Thätigkeit zu einer höchſten künſtleriſchen Betheiligung an ihr ſelbſt, zum künſtleriſchen Lebenselemente überhaupt* wird.

Das bereits erfahrene Alter iſt vermögend, die Thaten der Jugend, in welchen dieſe nach unwillkürlichem Drange und mit Unbewußtſein ſich kundgiebt, nach ihrem *charakteriſtiſchen Gehalte* zu faſſen und *in ihrem Zuſammenhange* zu überblicken: es vermag dieſe Thaten alſo vollkommener zu rechtfertigen, als die handelnde Jugend ſelbſt, weil es ſie ſich zu erklären und mit Bewußtſein darzuſtellen weiß. *In der Ruhe des Alters* gewinnen wir ſomit das Moment höchſter dichteriſcher Fähigkeit, und nur der jüngere Mann vermag ſich dieſe ſchon anzueignen, der jene Ruhe gewinnt, d. h. jene Gerechtigkeit gegen die Erſcheinungen des Lebens. —

Die Liebesermahnung des Erfahrenen an den Unerfahrenen, des Ruhigen an den Leidenſchaftlichen, des Beſchauenden an den Handelnden, giebt ſich am überzeugendſten und erfolgreichſten durch getreue Vorführung des eigenen Weſens des unwillkürlich Thätigen an dieſen mit. Der in unbewußtem Lebenseifer Befangene wird nicht durch allgemeine ſittliche Ermahnung zur urtheilsfähigen Erkenntniß ſeines Weſens gebracht, ſondern vollſtändig kann dieß nur gelingen, wenn er in einem vorgeführten treuen Bilde ſich ſelbſt zu erblicken vermag; denn die richtige Erkenntniß iſt Wiedererkennung, wie das richtige Bewußtſein Wiſſen von unſerem Unbewußtſein. Der Ermahnende iſt der Verſtand, das bewußte Anſchauungsvermögen des Erfahrenen: das zu Ermahnende iſt das Gefühl, der unbewußte Thätigkeitstrieb des Erfahrenden. Der Verſtand kann nichts Anderes wiſſen, als die Rechtfertigung des Gefühles, denn er ſelbſt iſt nur die Ruhe, welche der zeugenden Erregung des Gefühles folgt: er ſelbſt rechtfertigt ſich nur, wenn er aus dem unwillkürlichen Gefühle ſich bedingt weiß, und der aus dem Gefühle gerechtfertigte, nicht mehr im Gefühle dieſes Einzelnen befangene, ſondern gegen das Gefühl überhaupt gerechte Verſtand iſt die Vernunft. Der Verſtand iſt als Vernunft inſofern dem Gefühle überlegen, als er die Thätigkeit des individuellen Gefühles in der Berührung mit ſeinem, ebenfalls aus individuellem Gefühle thätigen Gegenſtande und Gegenſatze allgerecht zu beurtheilen vermag: er iſt die höchſte ſoziale, durch die Geſellſchaft einzig ſelbſt bedingte Kraft, welche die Spezialität des Gefühles nach ſeiner Gattung zu erkennen, in ihr wiederzufinden und aus ihr ſie wiederum zu rechtfertigen weiß. Er iſt ſomit auch fähig, zur Äußerung durch das Gefühl ſich anzulaſſen, wenn es ihm darum zu thun iſt, dem nur Gefühlvollen ſich mitzutheilen, — und die Liebe leiht ihm dazu die Organe. Er weiß durch das Gefühl der Liebe, welches ihn zur Mittheilung drängt, daß dem leidenſchaftlichen, im unwillkürlichen Handeln Begriffenen nur Das verſtändlich iſt, was ſich an ſein Gefühl wendet: wollte er ſich an ſeinen Verſtand wenden, ſo ſetzte er Das bei ihm voraus, was er durch ſeine Mittheilung ſich eben ſelbſt erſt gewinnen ſoll, und müßte unverſtändlich bleiben. Das Gefühl faßt aber nur das ihm Gleiche, wie der nackte Verſtand — als ſolcher — ſich auch nur dem Verſtande mittheilen kann. Das Gefühl bleibt bei der Reflexion des Verſtandes kalt: nur die Wirklichkeit der ihm verwandten Erſcheinung kann es zur Theilnahme feſſeln. Dieſe Erſcheinung muß das ſympathetiſch wirkende Bild des eigenen Weſens des unwillkürlich Handelnden ſein, und ſympathetiſche Wirkung bringt es nur hervor, wenn es ſich in einer Handlung ihm darſtellt, die ſich aus demſelben Gefühle rechtfertigt, welches er aus dieſer Handlung und Rechtfertigung als ſein eigenes mitfühlt. Aus dieſem Mitgefühle gelangt er ebenſo unwillkürlich zum Verſtändniſſe ſeines eigenen individuellen Weſens, wie er an den Gegenſtänden und Gegenſätzen ſeines Fühlens und Handelns, an denen im Bilde ſein eigenes Fühlen und Handeln ſich entwickelte, auch das Weſen dieſer Gegenſätze erkennen lernte, und zwar dadurch, daß er, durch lebhafte Sympathie für ſein eigenes Bild aus ſich herausverſetzt, zur unwillkürlichen Theilnahme an dem Fühlen und Handeln auch ſeiner Gegenſätze hingeriſſen, zur Anerkennung und Gerechtigkeit gegen dieſe, die nicht mehr ſeiner Befangenheit im wirklichen Handeln gegenüberſtehen, beſtimmt wird.

Nur im vollendetſten Kunſtwerke, im Drama, vermag ſich daher die Anſchauung des Erfahrenen vollkommen erfolgreich mitzutheilen, und zwar gerade deßwegen, weil in ihm durch Verwendung aller künſtleriſchen Ausdrucksfähigkeiten des Menſchen die Abſicht des Dichters am vollſtändigſten aus dem Verſtande an das Gefühl, nämlich künſtleriſch an die unmittelbarſten Empfängnißorgane des Gefühles, die Sinne, mitgetheilt wird. Das Drama unterſcheidet ſich als vollendetſtes Kunſtwerk von allen übrigen Dichtungsarten eben dadurch, daß die Abſicht in ihm durch ihre vollſtändigſte Verwirklichung zur vollſten Unmerklichkeit aufgehoben wird: wo im Drama die Abſicht, d. h. der Wille des Verſtandes, noch merklich bleibt, da iſt auch der Eindruck ein erkältender; denn wo wir den Dichter noch wollen ſehen, fühlen wir, daß er noch nicht kann. Das Können des Dichters iſt aber das vollkommene Aufgehen der Abſicht in das Kunſtwerk, die Gefühlswerdung des Verſtandes. Nur dadurch erreicht er ſeine Abſicht, daß er die Erſcheinungen des Lebens nach ihrer vollſten Unwillkür vor unſeren Augen verſinnlicht, alſo das Leben ſelbſt aus ſeiner Nothwendigkeit rechtfertigt; denn nur dieſe Nothwendigkeit vermag das Gefühl zu verſtehen, an das er ſich mittheilt.

Vor dem dargeſtellten dramatiſchen Kunſtwerke darf Nichts mehr dem kombinirenden Verſtande aufzuſuchen übrig bleiben: jede Erſcheinung muß in ihm zu dem Abſchluſſe kommen, der unſer Gefühl über ſie beruhigt; denn in der Beruhigung dieſes Gefühles, nach ſeiner höchſten Erregtheit im Mitgefühl, liegt die Ruhe ſelbſt, die uns unwillkürlich das Verſtändniß des Lebens zuführt. Im Drama müſſen wir Wiſſende werden durch das Gefühl. Der Verſtand ſagt uns: ſo iſt es erſt, wenn uns das Gefühl geſagt hat: ſo muß es ſein. Dieß Gefühl wird ſich aber nur durch ſich ſelbſt verſtändlich: es verſteht keine andere Sprache, als ſeine eigene. Erſcheinungen, die uns nur durch den unendlich vermittelnden Verſtand erklärt werden können, bleiben dem Gefühle unbegreiflich und ſtörend.

Eine Handlung kann daher nur dann im Drama erklärt werden, wenn ſie dem Gefühle vollkommen gerechtfertigt wird, und die Aufgabe des dramatiſchen Dichters iſt es ſomit, nicht Handlungen zu erfinden, ſondern eine Handlung aus der Nothwendigkeit des Gefühles der Art zu verſtändlichen, daß wir der Hilfe des Verſtandes zu ihrer Rechtfertigung gänzlich entbehren dürfen. Sein Hauptaugenmerk hat der Dichter daher auf die Wahl der Handlung zu richten, die er ſo wählen muß, daß ſie, ſowohl ihrem Charakter wie ihrem Umfange nach, ihre vollſtändige Rechtfertigung aus dem Gefühle ihm ermöglicht; denn in dieſer Rechtfertigung beruht einzig die Erreichung ſeiner Abſicht.

Eine Handlung, die nur aus hiſtoriſchen, ihrem Grunde nach ungegenwärtigen Beziehungen erklärt, vom Standpunkte des Staates aus gerechtfertigt, oder durch Berückſichtigung religiöſer, von Außen eingeprägter, nicht gemeinſam innerlicher Dogmen begriffen werden kann, iſt — wie wir ſahen — nur dem Verſtande, nicht dem Gefühle darzuſtellen: am genügendſten konnte dieß durch Erzählung und Schilderung, durch Appell an die Einbildungskraft des Verſtandes, nicht durch unmittelbare Vorführung an das Gefühl und ſeine beſtimmt erfaſſenden Organe, die Sinne, gelingen, weil eine ſolche Handlung für dieſe Sinne recht eigentlich unüberſchaubar war, und eine Maſſe von Beziehungen in ihr außerhalb aller Möglichkeit, ſie zur ſinnlichen Anſchauung zu bringen, liegen und nur dem kombinirenden Denkorgane zum Verſtändniß überlaſſen bleiben mußten. In einem hiſtoriſch-politiſchen Drama kam es daher dem Dichter darauf an, ſeine Abſicht — als ſolche — ſchließlich ganz nackt zu geben: das ganze Drama blieb unverſtändlich und eindruckslos, wenn nicht endlich dieſe Abſicht, in Form einer menſchlichen Moral, aus einem ungeheuren Wuſte, zur bloßen Schilderung verwendeter, pragmatiſcher Motive, recht erſichtlich zum Vorſchein kam. Man frug ſich im Verlaufe eines ſolchen Stückes unwillkürlich: „Was will der Dichter damit ſagen?"

Die Handlung nun, die vor dem Gefühle und durch das Gefühl gerechtfertigt werden ſoll, befaßt ſich mit keiner Moral, ſondern alle Moral beruht eben nur in der Rechtfertigung dieſer Handlung aus dem unwillkürlichen menſchlichen Gefühle. Sie iſt ſich ſelbſt Zweck, inſofern ſie eben nur aus dem Gefühle, dem ſie entwächſt, gerechtfertigt werden ſoll. Dieſe Handlung kann daher nur eine ſolche ſein, die aus den wahrſten, d. h. dem Gefühle begreiflichſten, den menſchlichen Empfindungen naheliegendſten, ſomit einfachſten Beziehungen hervorgeht, — aus Beziehungen, wie ſie nur einer, dem Weſen nach mit ſich einigen, von unweſenhaften Vorſtellungen und ungegenwärtigen Berechtigungsgründen unbeeinflußten, nur ſich ſelbſt und keiner Vergangenheit angehörigen menſchlichen Geſellſchaft entſpringen können.

Keine Handlung des Lebens ſteht aber vereinzelt da: ſie hat einen Zuſammenhang mit den Handlungen anderer Menſchen, durch die ſie, gleichwie aus dem individuellen Gefühle des Handelnden ſelbſt, bedingt wird. Den ſchwächſten Zuſammenhang haben nur kleine, unbedeutende Handlungen, die weniger der Stärke eines nothwendigen Gefühles, als der Willkür der Laune zur Erklärung bedürfen. Je größer und entſcheidender jedoch eine Handlung iſt, je mehr ſie nur aus der Stärke eines nothwendigen Gefühles erklärt werden kann, in einem deſto beſtimmteren und weiteren Zuſammenhange ſteht ſie auch mit den Handlungen Anderer. Eine große, das Weſen des Menſchen nach einer Richtung hin am erſichtlichſten und erſchöpfendſten darſtellende Handlung geht nur aus der Reibung mannigfaltiger und ſtarker Gegenſätze hervor. Um dieſe Gegenſätze ſelbſt gerecht beurtheilen, und die in ihnen ſich kundgebenden Handlungen aus den individuellen Gefühlen der Handelnden begreifen zu können, muß eine große Handlung aber in einem weiten Kreiſe von Beziehungen dargeſtellt werden, denn erſt in dieſem Kreiſe iſt ſie zu verſtehen. Die erſte und eigenthümlichſte Aufgabe des Dichters beſteht demnach darin, daß er einen ſolchen Kreis von vornherein in das Auge faßt, ſeinen Umfang vollkommen ermißt, jede Einzelheit der in ihm liegenden Beziehungen genau nach ihrem Maaße und ihrem Verhältniſſe zur Haupthandlung erforſcht, und nun das Maaß ſeines Verſtändniſſes von ihnen zu dem Maaße ihrer Verſtändlichkeit als künſtleriſche Erſcheinung macht, indem er ihren weiten Kreis nach ſeinem Mittelpunkte hin zuſammendrängt und ihn ſo zur verſtändnißgebenden Peripherie des Helden verdichtet. Dieſe Verdichtung iſt das eigentliche Werk des dichtenden Verſtandes, und dieſer Verſtand iſt der Mittel- und Höhepunkt des ganzen Menſchen, der von ihm aus ſich in den empfangenden und mittheilenden ſcheidet.

Wie die Erſcheinung zunächſt von dem nach Außen gewendeten unwillkürlichen Gefühle erfaßt, und der Einbildungskraft als erſter Thätigkeit des Gehirnes zugeführt wird, ſo hat der Verſtand, der nichts Anderes, als die nach dem wirklichen Maaße der Erſcheinung geordnete Einbildungskraft iſt, für die Mittheilung des von ihm Erkannten durch die Einbildungskraft wiederum an das unwillkürliche Gefühl vorzuſchreiten. Im Verſtande ſpiegeln ſich die Erſcheinungen als Das, was ſie wirklich ſind; dieſe abgeſpiegelte Wirklichkeit iſt aber eben nur eine gedachte: um dieſe gedachte Wirklichkeit mitzutheilen, muß er ſie dem Gefühle in einem ähnlichen Bilde darſtellen, als wie das Gefühl ſie ihm urſprünglich zugeführt hat, und dieß Bild iſt das Werk der Phantaſie. Nur durch die Phantaſie vermag der Verſtand mit dem Gefühle zu verkehren. Der Verſtand kann die volle Wirklichkeit der Erſcheinung nur erfaſſen, wenn er das Bild, in welchem ſie von der Phantaſie ihm vorgeführt wird, zerbricht und ſie in ihre einzelnſten Theile zerlegt; ſo wie er dieſe Theile ſich wieder im Zuſammenhange vorführen will, hat er ſogleich wieder ſich ein Bild von ihr zu entwerfen, das der Wirklichkeit der Erſcheinung nicht mehr mit realer Genauigkeit, ſondern nur in dem Maaße entſpricht, in welchem der Menſch ſie zu erkennen vermag. So ſetzt auch die einfachſte Handlung den Verſtand, der ſie unter dem anatomiſchen

Mikroſkope betrachten will, durch die ungeheure Vielgliedrigkeit ihres Zuſammenhanges in Staunen und Verwirrung; und will er ſie begreifen, ſo kann er nur durch Entfernung des Mikroſkopes und durch Vorführung des Bildes von ihr, das ſein menſchliches Auge einzig zu erfaſſen vermag, zu einem Verſtändniſſe gelangen, das ſchließlich nur durch das -- vom Verſtande gerechtfertigte — unwillkürliche Gefühl ermöglicht wird. Dieſes Bild der Erſcheinungen, in welchem das Gefühl einzig dieſe zu begreifen vermag, und welches der Verſtand, um ſich dem Gefühle verſtändlich zu machen, demjenigen nachbilden muß, welches ihm urſprünglich durch die Phantaſie vom Gefühle zugeführt war, iſt für die Abſicht des Dichters, der auch die Erſcheinungen des Lebens aus ihrer unüberſehbaren Vielgliedrigkeit zu dichter, leicht überſchaubarer Geſtaltung zuſammendrängen muß, nichts Anderes, als *das Wunder*.

V.

Das Wunder im Dichterwerke unterſcheidet ſich von dem Wunder im religiöſen Dogma dadurch, daß es nicht, wie dieſes, die Natur der Dinge aufhebt, ſondern vielmehr ſie dem Gefühle begreiflich macht.

Das jüdiſch-chriſtliche Wunder zerriß den Zuſammenhang der natürlichen Erſcheinungen, um den göttlichen Willen als über der Natur ſtehend erſcheinen zu laſſen. In ihm wurde keineswegs ein weiter Zuſammenhang, zu dem Zwecke eines Verſtändniſſes deſſelben durch das unwillkürliche Gefühl, verdichtet, ſondern es wurde ganz um ſeiner ſelbſt willen verwendet; man forderte es als Beweis einer übermenſchlichen Macht von Demjenigen, der ſich für göttlich ausgab, und an den man nicht eher glauben wollte, als bis er vor den leibhaften Augen der Menſchen ſich als Herr der Natur, d. h. als beliebiger Verdreher der natürlichen Ordnung der Dinge auswies. Dieß Wunder ward demnach von Dem verlangt, den man nicht an ſich und aus ſeinen natürlichen Handlungen für wahrhaftig hielt, ſondern dem man erſt zu glauben ſich vornahm, wenn er etwas Unglaubliches, Unverſtändliches ausführte. Die grundſätzliche Verneinung des Verſtandes war alſo etwas, vom Wunderfordernden wie Wunderwirkenden gebieteriſch Vorausgeſetztes, wogegen der abſolute Glaube das vom Wunderthäter Geforderte und vom Wunderempfangenden Gewährte war.

Dem dichtenden Verſtande liegt nun, für den Eindruck ſeiner Mittheilung, gar Nichts am Glauben, ſondern nur am Gefühlsverſtändniß. Er will einen großen Zuſammenhang natürlicher Erſcheinungen in einem ſchnell verſtändlichen Bilde darſtellen, und dieſes Bild muß daher ein den Erſcheinungen in der Weiſe entſprechendes ſein, daß das unwillkürliche Gefühl es ohne Widerſtreben aufnimmt, nicht aber zur Deutung erſt aufgefordert wird; wogegen das Charakteriſtiſche des dogmatiſchen Wunders eben darin beſteht, daß es den unwillkürlich nach ſeiner Erklärung ſuchenden Verſtand, durch die dargethane Unmöglichkeit es zu erklären, gebieteriſch unterjocht, und in dieſer Unterjochung eben ſeine Wirkung ſucht. Das dogmatiſche Wunder iſt daher ebenſo ungeeignet für die Kunſt, als das gedichtete Wunder das höchſte und nothwendigſte Erzeugniß des künſtleriſchen Anſchauungs- und Darſtellungsvermögens iſt.

Stellen wir uns das Verfahren des Dichters in der Bildung ſeines Wunders deutlicher vor, ſo ſehen wir zunächſt, daß er, um einen großen Zuſammenhang gegenſeitig ſich bedingender Handlungen zu verſtändlichem Überblicke darſtellen zu können, dieſe Handlungen in ſich ſelbſt zu einem Maaße zuſammendrängen muß, in welchem ſie bei leichteſter Überſichtlichkeit dennoch Nichts von der Fülle ihres Inhaltes verlieren. Ein bloßes Kürzen oder Ausſcheiden geringerer Handlungsmomente würde an ſich die beibehaltenen Momente nur entſtellen, da dieſe ſtärkeren Momente der Handlung für das Gefühl einzig als Steigerung aus ihren geringeren Momenten gerechtfertigt werden können. Die um des dichteriſch überſichtlichen Raumes wegen ausgeſchiedenen Momente müſſen daher in die beibehaltenen Hauptmomente ſelbſt mit übergetragen werden, d. h. ſie müſſen in ihnen auf irgend welche, für das Gefühl kenntliche Weiſe mitenthalten ſein.

Das Gefühl kann ſie aber nur deßhalb nicht vermiſſen, weil es zum Verſtändniß der Haupthandlung des Mitempfindens der Beweggründe bedarf, aus denen ſie hervorging, und die in jenen geringeren Handlungsmomenten ſich kundthaten. Die Spitze einer Handlung iſt an ſich ein flüchtig vorübergehender Moment, der als reine Thatſache vollkommen bedeutungslos iſt, ſobald er nicht aus Geſinnungen motivirt erſcheint, die an ſich unſer Mitgefühl in Anſpruch nehmen: die Häufung ſolcher Momente muß den Dichter aller Fähigkeit berauben, ſie an unſer Gefühl zu rechtfertigen, denn dieſe Rechtfertigung, die Darlegung der Motive, iſt es eben, was den Raum des Kunſtwerkes einzunehmen hat, der vollkommen vergeudet wäre, wenn er von einer Maſſe unzurechtfertigender Handlungsmomente erfüllt würde.

Im Intereſſe der Verſtändlichkeit hat der Dichter daher die Momente der Handlung ſo zu beſchränken, daß er den nöthigen Raum für die volle Motivirung der beibehaltenen gewinne: alle die Motive, die in den ausgeſchiedenen Momenten verſteckt lagen, muß er den Motiven zur Haupthandlung in einer Weiſe einfügen, daß ſie nicht als vereinzelt erſcheinen, weil ſie vereinzelt auch ihre beſonderen Handlungsmomente — eben die ausgeſchiedenen — bedingen würden; ſie müſſen dagegen in dem Hauptmotive ſo enthalten ſein, daß ſie dieſes nicht zerſplittern, ſondern als ein Ganzes verſtärken. Die Verſtärkung des Motives bedingt aber nothwendig auch wieder die Verſtärkung des Handlungsmomentes ſelbſt, der an ſich nur die entſprechende Äußerung des Motives iſt. Ein ſtarkes Motiv kann ſich nicht in einem ſchwachen Handlungsmomente äußern; Handlung und Motiv müßten dadurch unverſtändlich werden. — Um alſo das durch Aufnahme aller, im gewöhnlichen Leben nur in vielen Handlungsmomenten ſich äußernder Motive, verſtärkte Hauptmotiv verſtändlich kundzugeben, muß auch die aus ihm bedingte Handlung eine verſtärkte, mächtige, und in ihrer Einheit umfangreichere ſein, als wie ſie das gewöhnliche Leben hervorbringt, in welchem ganz dieſelbe Handlung ſich nur im Zuſammenhange mit vielen Nebenhandlungen in einem ausgebreiteten Raume und in einer größeren Zeitausdehnung zutrug. Der Dichter, der ſowohl dieſe Handlungen, wie dieſe Raum- und Zeitausdehnung, zu Gunſten eines überſichtlichen Verſtändniſſes zuſammendrängte, hatte dieß Alles nicht etwa nur zu beſchneiden, ſondern ſeinen ganzen weſentlichen Inhalt zu verdichten: die verdichtete Geſtalt des wirklichen Lebens iſt von dieſem aber nur zu begreifen, wenn ſie ihm — ſich gegenübergehalten — vergrößert, verſtärkt, ungewöhnlich erſcheint. In ſeiner vielhandlichen Zerſtreutheit über Raum und Zeit vermag eben der Menſch ſeine eigene Lebensthätigkeit nicht zu verſtehen; das für das Verſtändniß zuſammengedrängte Bild dieſer Thätigkeit gelangt ihm aber in der vom Dichter geſchaffenen Geſtalt zur Anſchauung, in welchem dieſe Thätigkeit zu einem verſtärkteſten Momente verdichtet iſt, das an ſich allerdings ungewöhnlich und wunderhaft erſcheint, ſeine Ungewöhnlichkeit und Wunderhaftigkeit aber in ſich verſchließt, und vom Beſchauer keineswegs als Wunder aufgefaßt, ſondern als verſtändlichſte Darſtellung der Wirklichkeit begriffen wird.

Vermöge dieſes Wunders iſt der Dichter aber fähig, die unermeßlichſten Zuſammenhänge in allerverſtändlichſter Einheit darzuſtellen. Je größer, je umfaſſender der Zuſammenhang iſt, den er begreiflich machen will, deſto ſtärker hat er nur die Eigenſchaften ſeiner Geſtalten zu ſteigern; er wird Raum und Zeit, um ſie der Bewegung dieſer Geſtalten entſprechend erſcheinen zu laſſen, aus umfangreichſter Ausdehnung ebenfalls zu wunderbarer Geſtaltung verdichten, — die Eigenſchaften unendlich zerſtreuter Momente des Raumes und der Zeit ebenſo zu dem Inhalte einer geſteigerten Eigenſchaft machen, wie er die zerſtreuten Motive zu einem Hauptmotive ſammelte, und die Äußerung dieſer Eigenſchaft ebenſo ſteigern, wie er die Handlung aus jenem Motive verſtärkte. Selbſt die ungewöhnlichſten Geſtaltungen, die bei dieſem Verfahren der Dichter vorzuführen hat, werden in Wahrheit nie *unnatürliche* ſein, weil in ihnen nicht das Weſen der Natur entſtellt, ſondern nur ihre Äußerungen zu einem überſichtlichen, dem künſtleriſchen Menſchen einzig verſtändlichen Bilde zuſammengefaßt ſind. Die dichteriſche Kühnheit, welche die Äußerungen der Natur zu ſolchem Bilde zuſammenfaßt, kann gerade *erſt uns* mit Erfolge zu eigen ſein, weil wir eben *durch die Erfahrung über das Weſen der Natur aufgeklärt ſind.*

So lange die Erſcheinungen der Natur den Menſchen nur erſt ein Objekt der Phantaſie waren, mußte die menſchliche Einbildungskraft ihnen auch unterworfen ſein: ihr Scheinweſen beherrſchte und beſtimmte ſie auch für die Anſchauung der menſchlichen Erſcheinungswelt in der Weiſe, daß ſie das Unerklärliche — nämlich: das Unerklärte — in ihr aus der willkürlichen Beſtimmung einer außernatürlichen und außermenſchlichen Macht herleiteten, die endlich im Mirakel Natur und Menſch zugleich aufhob. Als Reaktion gegen den Mirakelglauben machte ſich dann ſelbſt an den Dichter die rationell proſaiſche Forderung geltend, dem Wunder auch für die Dichtung entſagen zu ſollen, und zwar geſchah dieß in den Zeiten, wo die bis dahin nur mit dem Auge der Phantaſie betrachteten natürlichen Erſcheinungen zum Gegenſtande wiſſenſchaftlicher Verſtandesoperationen gemacht wurden. So lange war aber auch der wiſſenſchaftliche Verſtand über das Weſen dieſer Erſcheinungen nicht mit ſich im Reinen, als er nur in der anatomiſchen Aufdeckung all' ihrer innerlichen Einzelheiten ſie als begreiflich ſich darſtellen zu können glaubte: erſt von da an ſind wir über ſie im Gewiſſen, wo wir die Natur als einen lebendigen Organismus, nicht als einen aus Abſicht konſtruirten Mechanismus, erkannt haben; wo wir darüber klar wurden, daß ſie nicht *geſchaffen*, ſondern ſelbſt das *immer Werdende* iſt; daß ſie das Zeugende und Gebärende als Männliches und Weibliches zugleich in ſich ſchließt; daß Raum und Zeit, von denen wir ſie umſchloſſen hielten, nur Abſtraktionen von ihrer Wirklichkeit ſind; daß wir ferner an dieſem Wiſſen im Allgemeinen uns genügen laſſen können, weil wir zu ſeiner Beſtätigung nicht mehr nöthig haben, uns der weiteſten Fernen durch mathematiſchen Kalkül zu verſichern, da wir in allernächſter Nähe und an der geringſten Erſcheinung der Natur die Beweiſe für Daſſelbe finden können, was uns aus weiteſter Ferne nur zur Beſtätigung unſeres Wiſſens von der Natur zugeführt zu werden vermag. Seitdem wiſſen wir aber auch, daß wir *zum Genuſſe* der Natur da ſind, weil wir ſie genießen *können*, d. h. zu ihrem Genuſſe fähig ſind. Der *vernünftigſte* Genuß der Natur iſt aber der, der unſere *univerſelle* Genußfähigkeit befriedigt: in der Univerſalität der menſchlichen Empfängnißorgane und in ihrer höchſten Steigerungsfähigkeit für den Genuß. liegt einzig das Maaß, nach welchem der Menſch zu genießen hat, und der Künſtler, der ſich dieſer höchſten Genußfähigkeit mittheilt, hat daher aus dieſem Maaße einzig auch das Maaß der Erſcheinungen zu nehmen, die er nach ihrem Zuſammenhange ihm mittheilen will, und dieſes braucht ſich nur inſofern nach den Äußerungen der Natur in ihren Erſcheinungen zu richten, als ſie ihrem inhaltlichen Weſen zu entſprechen haben, welches der Dichter durch Steigerung und Verſtärkung nicht entſtellt, ſondern — eben in ſeiner Äußerung — nur zu dem Maaße zuſammendrängt, welches dem Maaße des erregteſten menſchlichen Verlangens nach dem Verſtändniſſe eines größten Zuſammenhanges entſpricht. Gerade das vollſte Verſtändniß der Natur ermöglicht es erſt dem Dichter, ihre Erſcheinungen in wunderhafter Geſtaltung uns vorzuführen, denn nur in dieſer Geſtaltung werden ſie als *Bedingungen geſteigerter menſchlicher Handlungen* uns verſtändlich.

Die Natur in ihrer realen Wirklichkeit ſieht nur der *Verſtand*, der ſie *in ihre einzelnſten Theile zerſetzt*; will er dieſe Theile in ihrem lebenvollen *organiſchen Zuſammenhange* ſich darſtellen, ſo wird die Ruhe der Betrachtung des Verſtandes unwillkürlich durch eine höher und höher erregte Stimmung verdrängt, die endlich nur noch Gefühlsſtimmung bleibt. In dieſer Stimmung bezieht der Menſch die Natur unbewußt wiederum auf ſich, denn ſein individuell menſchliches Gefühl gab ihm eben die Stimmung, in welcher er die Natur nach einem beſtimmten Eindrucke empfand. In höchſter Gefühlserregtheit erſieht der Menſch in der Natur ein theilnehmendes Weſen, wie ſie denn in Wahrheit in dem Charakter ihrer Erſcheinung auch den Charakter der menſchlichen Stimmung ganz unausweichlich beſtimmt. Nur bei voller egoiſtiſcher Kälte des Verſtandes vermag er ſich ihrer unmittelbaren Einwirkung zu entziehen, — wiewohl er ſich auch dann ſagen muß, daß ihr mittelbarer Einfluß ihn doch immer beſtimmt. — In großer Erregtheit giebt es für den Menſchen aber auch keinen Zufall mehr in der Begegnung mit natürlichen Erſcheinungen: die Äußerungen der Natur, die aus einem wohlbegründeten organiſchen Zuſammenhange von Erſcheinungen unſer gewöhnliches Leben mit ſcheinbarer Willkür berühren, gelten uns bei gleichgiltiger oder egoiſtiſch befangener Stimmung, in der wir entweder nicht Luſt oder nicht Zeit haben, über ihre Begründung in einem natürlichen Zuſammenhange nachzudenken, als Zufall, den wir je nach der Abſicht unſeres menſchlichen Vorhabens als günſtig zu verwenden oder als ungünſtig abzuwenden uns bemühen. Der Tieferregte, wenn er plötzlich aus ſeiner inneren Stimmung zu der umgebenden Natur ſich wendet, findet, je nach ihrer Kundgebung, entweder eine ſteigernde Nahrung oder eine umwandelnde Anregung für ſeine Stimmung in ihr. Von wem er ſich auf dieſe Weiſe beherrſcht oder unterſtützt fühlt, dem theilt er ganz in dem Maaße eine große Macht zu, als er ſich ſelbſt in großer Stimmung befindet. Seinen eigenen empfundenen Zuſammenhang mit der Natur fühlt er unwillkürlich auch in einem großen Zuſammenhange der gegenwärtigen Naturerſcheinungen mit ſich, mit ſeiner Stimmung, ausgedrückt; ſeine durch ſie genährte oder umgewandelte Stimmung erkennt er in der Natur wieder, die er ſomit in ihren mächtigſten Äußerungen ſo auf ſich bezieht, wie er ſich durch ſie beſtimmt fühlt.

In dieſer von ihm empfundenen großen Wechſelwirkung drängen ſich vor ſeinem Gefühle die Erſcheinungen der Natur zu einer beſtimmten Geſtalt zuſammen, der er eine individuelle, ihrem Eindrucke auf ihn und ſeiner eigenen Stimmung entſprechende Empfindung, und endlich auch — ihm verſtändliche — Organe, dieſe Empfindung auszuſprechen, beilegt. Er *ſpricht* dann mit der Natur, und ſie *antwortet* ihm. — Verſteht er in dieſem Geſpräche die Natur nicht beſſer, als der Betrachter derſelben durch das Mikroſkop? Was verſteht dieſer von der Natur, als Das, was er nicht zu verſtehen braucht? Jener vernimmt aber Das von ihr, was ihm in der höchſten Erregtheit ſeines Weſens nothwendig iſt, und worin er die Natur nach einem unendlich großen Umfange verſteht, und zwar gerade ſo verſteht, wie der umfaſſendſte Verſtand ſie ſich nicht vergegenwärtigen kann Hier *liebt* der Menſch die Natur; er adelt ſie und erhebt ſie zur ſympathetiſchen Theilnehmerin an der höchſten Stimmung des Menſchen, deſſen phyſiſches Daſein ſie unbewußt aus ſich bedang*).

Wollen wir nun das Werk des Dichters nach deſſen höchſtem denkbarem Vermögen genau bezeichnen, ſo müſſen wir es *den aus dem klarſten menſchlichen Bewußtſein gerechtfertigten, der Anſchauung des immer gegenwärtigen Lebens entſprechend neu erfundenen, und im Drama zur*
verſtändlichſten Darſtellung gebrachten
Mythos
nennen. —

---

*) Was ſind tauſend der ſchönſten arabiſchen Hengſte ihren Käufern, die ſie auf engliſchen Pferdemärkten nach ihrem Wuchſe und ihrer nützlichen Eigenſchaft prüfen, gegen Das, was ſein Roß *Xanthos* dem *Achilleus* war, als es ihn vor dem Tode warnte? Wahrlich, ich tauſche dieſes weiſſagende Roß des göttlichen Renners nicht gegen Alexander's hochgebildeten *Bukephalos*, der bekanntlich dem Pferdeporträt des Apelles die Schmeichelei erwies, es anzuwiehern!

Wir haben uns nur noch zu fragen, durch welche *Ausdrucksmittel* dieſer Mythos am verſtändlichſten im Drama darzuſtellen iſt, und müſſen hierzu auf das Moment des ganzen Kunſtwerkes zurückgehen, das es ſeinem Weſen nach bedingt, und dieß iſt die nothwendige *Rechtfertigung der Handlung aus ihren Motiven*, für die ſich der dichtende Verſtand an das unwillkürliche *Gefühl* wendet, um in deſſen unerzwungener Mitempfindung das Verſtändniß für ſie zu begründen. Wir ſahen, daß die, für das praktiſche Verſtändniß nothwendige Verdichtung der mannigfaltigen, und in der realen Wirklichkeit unermeßlich weit verzweigten Handlungsmomente aus dem Verlangen des Dichters bedingt war, einen großen Zuſammenhang von Erſcheinungen des menſchlichen Lebens darzuſtellen, aus welchem einzig die Nothwendigkeit dieſer Erſcheinungen begriffen werden kann. Dieſe Verdichtung konnte er, um ſeinem Hauptzwecke zu entſprechen, nur dadurch ermöglichen, daß er in die Motive der für die wirkliche Darſtellung beſtimmten Momente der Handlung alle die Motive, die den ausgeſchiedenen Handlungsmomenten zu Grunde lagen, mit aufnahm, und dieſe Aufnahme dadurch vor dem Gefühle rechtfertigte, daß er ſie als eine Verſtärkung der Hauptmotive erſcheinen ließ, die aus ſich heraus wieder eine Verſtärkung der ihnen entſprechenden Handlungsmomente bedangen. Wir ſahen endlich, daß dieſe Verſtärkung des Handlungsmomentes nur durch Erhöhung deſſelben über das gewöhnliche menſchliche Maaß, durch Dichtung des — der menſchlichen Natur wohl vollkommen entſprechenden, ihre Fähigkeiten aber in erregteſter, dem gewöhnlichen Leben unerreichbarer Potenz ſteigernden — Wunders erreicht werden konnte, — des Wunders, welches nicht außerhalb des Lebens ſtehen, ſondern gerade aus ihm nur ſo hervorragen ſoll, daß es ſich über dem gewöhnlichen Leben hin kenntlich macht, — und haben jetzt uns nur noch genau darüber zu verſtändigen, *worin die Verſtärkung der Motive beſtehen ſoll*, die jene Verſtärkung der Handlungsmomente aus ſich zu bedingen haben.

Was heißt in dem dargelegten Sinne „Verſtärkung der Motive“?

Unmöglich kann hierunter — wie wir bereits ſahen — eine Häufung der Motive gemeint ſein, weil dieſe, ohne mögliche Äußerung als Handlung, dem Gefühle unverſtändlich und ſelbſt dem Verſtande — wenn erklärlich — doch ohne Rechtfertigung bleiben müßten. Viele Motive bei gedrängter Handlung können nur klein, launenhaft und unwürdig erſcheinen, und unmöglich anders, als in der Karikatur zu einer großen Handlung verwendet werden. Die Verſtärkung eines Motives kann daher nicht in einer bloßen Hinzufügung kleinerer Motive zu ihm beſtehen, ſondern in dem vollkommenen Aufgehen *vieler Motive* in dieſes *eine*. Das verſchiedenen Menſchen zu verſchiedenen Zeiten und unter verſchiedenen Umſtänden eigene, und je nach dieſen Verſchiedenheiten ſich beſonders geſtaltende Intereſſe ſoll, — ſobald dieſe Menſchen, Zeiten und Umſtände im Grunde von typiſcher Ähnlichkeit ſind, und an ſich eine Weſenheit der menſchlichen Natur dem beſchauenden Bewußtſein deutlich machen, — zu dem Intereſſe *eines* Menſchen, in einer beſtimmten Zeit und unter beſtimmten Umſtänden gemacht werden. Alles äußerlich Verſchiedene ſoll in dem Intereſſe dieſes Menſchen zu einem Beſtimmten erhoben werden, in welchem ſich das Intereſſe aber nach ſeinem größten und erſchöpfendſten Umfange kundgeben muß. Dieß heißt aber nichts Anderes, als dieſem Intereſſe alles Partikulariſtiſche, Zufällige entnehmen, und es in ſeiner vollen Wahrheit als nothwendigen, rein menſchlichen *Gefühlsausdruck* geben. Eines ſolchen Gefühlsausdruckes iſt *der* Menſch unfähig, der über ſein nothwendiges Intereſſe mit ſich noch nicht einig iſt; deſſen Empfindung noch nicht den Gegenſtand gefunden hat, der ſie zu einer beſtimmten, nothwendigen Äußerung drängt, ſondern vor machtloſen, zufälligen, unſympathetiſchen äußeren Erſcheinungen ſich noch in ſich ſelbſt zerſplittert. Tritt dieſe machtvolle

Erſcheinung aus der Außenwelt aber an ihn hinan, die ihn entweder ſo feindſelig fremd berührt, daß er ſeine volle Individualität zu ihrem Abſtoße von ſich zuſammenballt, oder mit ſolcher Unwiderſtehlichkeit anzieht, daß er ſich mit ſeiner ganzen Individualität in ſie aufzugehen ſehnt, — ſo wird auch ſein Intereſſe bei vollſter Beſtimmtheit ein ſo umfangreiches, daß es alle ſeine ſonſtigen zerſplitterten, unkräftigen Intereſſen in ſich aufnimmt und vollſtändig verzehrt.

Das Moment *dieſer Verzehrung* iſt der Akt, den der Dichter vorzubereiten hat, um ein Motiv der Art zu verſtärken, daß aus ihm ein ſtarker Handlungsmoment hervorgehen kann; und dieſe Vorbereitung iſt das letzte Werk ſeiner geſteigerten Thätigkeit. Bis hierher reicht ſein Organ, das des dichtenden Verſtandes, die *Wortſprache*, aus; denn bis hierher hatte er Intereſſen darzulegen, an deren Deutung und Geſtaltung ein nothwendiges *Gefühl* noch keinen Antheil nahm, die aus gegebenen Umſtänden von Außen her verſchiedenartig beeinflußt wurden, ohne daß hieraus nach Innen in einer Weiſe beſtimmend eingewirkt ward, durch welche das innere Gefühl zu einer nothwendigen, wiederum nach Außen beſtimmenden, wahlloſen Thätigkeit gedrängt worden wäre. Hier ordnete noch der kombinirende, in Einzelheiten zerlegende, oder dieſe und jene Einzelheit auf dieſe oder jene Weiſe in einander fügende, Verſtand; hier hatte er nicht unmittelbar *darzuſtellen*, ſondern zu ſchildern, Vergleichungen zu ziehen, Ähnliches durch Ähnliches begreiflich zu machen, — und hierzu reichte nicht nur ſein Organ der Wortſprache aus, ſondern es war das einzige, durch das er ſich verſtändlich machen konnte. — Da, wo aber das von ihm Vorbereitete *wirklich* werden ſoll, wo er nicht mehr zu ſondern und zu vergleichen, ſondern das alle Wahl Verneinende und dagegen ſich ſelbſt beſtimmt und unbedingt Gebende, das entſcheidende und bis zur entſcheidenden

Kraft geſtärkte Motiv in dem Ausdrucke eines nothwendigen, gebieteriſchen Gefühles ſelbſt ſich kundgeben laſſen will, da — kann er mit der nur ſchildernden, deutenden Wortſprache nicht mehr wirken, *außer wenn er ſie ebenſo ſteigert*, wie er das Motiv geſteigert hat, und dieß vermag er nur durch ihren Erguß in die *Tonſprache*.

VI.

Die Tonſprache iſt Anfang und Ende der Wortſprache, wie das Gefühl Anfang und Ende des Verſtandes, der Mythos Anfang und Ende der Geſchichte, die Lyrik Anfang und Ende der Dichtkunſt iſt. Die Vermittlerin zwiſchen Anfang und Mittelpunkt, wie zwiſchen dieſem und dem Ausgangspunkte, iſt die Phantaſie.

Der Gang dieſer Entwickelung iſt aber ein ſolcher, daß er nicht eine Rückkehr, ſondern ein Fortſchritt bis zum Gewinn der höchſten menſchlichen Fähigkeit iſt, und nicht nur von der Menſchheit im Allgemeinen, ſondern von jedem ſozialen Individuum dem Weſen nach durchſchritten wird.

Wie im unbewußten Gefühle alle Keime zur Entwickelung des Verſtandes, in dieſem aber die Röthigung zur Rechtfertigung des unbewußten Gefühles liegt, und erſt der aus dem Verſtande dieſes Gefühl rechtfertigende Menſch der vernünftige Menſch iſt; wie in dem durch die Geſchichte, die auf gleiche Weiſe aus ihm entſtand, gerechtfertigten Mythos erſt das wirklich verſtändliche Bild des

Lebens gewonnen wird: ſo enthält auch die Lyrik alle Keime der eigentlichen Dichtkunſt, die endlich nothwendig nur die Rechtfertigung der Lyrik ausſprechen kann, und das Werk dieſer Rechtfertigung iſt eben das höchſte menſchliche Kunſtwerk, das vollkommene Drama.

Das urſprünglichſte Äußerungsorgan des inneren Menſchen iſt aber die Tonſprache, als unwillkürlichſter Ausdruck des von Außen angeregten inneren Gefühles. Eine ähnliche Ausdrucksweiſe, wie die, welche noch heute einzig den Thieren zu eigen iſt, war jedenfalls auch die erſte menſchliche; und dieſe können wir uns jeden Augenblick ihrem Weſen nach vergegenwärtigen, ſobald wir aus unſerer Wortſprache die ſtummen Mitlauter ausſcheiden und nur noch die tönenden Laute übrig laſſen. In dieſen Vokalen, wenn wir ſie uns von den Konſonanten entkleidet denken, und in ihnen allein den mannigfaltigen und geſteigerten Wechſel innerer Gefühle nach ihrem verſchiedenartigen, ſchmerzlichen oder freudvollen Inhalte, kundgegeben vorſtellen, erhalten wir ein Bild von der erſten Empfindungsſprache der Menſchen, in der ſich das erregte und geſteigerte Gefühl gewiß nur in einer Fügung tönender Ausdruckslaute mittheilen konnte, die ganz von ſelbſt als Melodie ſich darſtellen mußte. Dieſe Melodie, welche von entſprechenden Leibesgebärden in einer Weiſe begleitet wurde, daß ſie ſelbſt gleichzeitig wiederum nur als der entſprechende innere Ausdruck einer äußeren Kundgebung durch die Gebärde erſchien, und deßhalb auch von der wechſelnden Bewegung dieſer Gebärde ihr zeitliches Maaß — im Rhythmus — der Art entnahm, daß ſie es dieſer wieder als melodiſch gerechtfertigtes Maaß für ihre eigene Kundgebung zuführte, — dieſe rhythmiſche Melodie, die wir, in Betracht der unendlich größeren Vielſeitigkeit des menſchlichen Empfindungsvermögens gegenüber dem der Thiere, und namentlich auch deßhalb, weil ſie eben in der — keinem Thiere zu Gebote ſtehenden — Wechſelwirkung zwiſchen dem inneren Ausdrucke der Stimme und dem äußeren der Gebärde*) ſich undenklich zu ſteigern vermag, — mit Unrecht nach ihrer Wirkung und Schönheit gering anſchlagen würden, — dieſe Melodie war ihrer Entſtehung und Natur nach von ſich aus ſo maaßgebend für den Wortvers, daß dieſer in einem Grade aus ihr bedingt erſcheint, der ihn geradeweges ihr unterordnete, — was uns heute noch aus der genauen Betrachtung jedes ächten Volksliedes einleuchtet, in welchem wir den Wortvers deutlich aus der Melodie bedingt erkennen, und zwar ſo, daß er ſich den ihr eigenthümlichſten Anordnungen, auch für den Sinn, oft vollkommen zu fügen hat.

Dieſe Erſcheinung zeigt uns ſehr erklärlich die Entſtehung der Sprache**). Im Worte ſucht ſich der tönende Laut der reinen Gefühlsſprache ebenſo zur kenntlichen Unterſcheidung zu bringen, als das innere Gefühl die auf die Empfindung einwirkenden äußeren Gegenſtände zu unterſcheiden, ſich über ſie mitzutheilen, und endlich den inneren Drang zu dieſer Mittheilung ſelbſt verſtändlich zu machen ſucht. In der reinen Tonſprache gab das Gefühl bei der Mittheilung des empfangenen Eindruckes nur ſich ſelbſt zu verſtehen, und vermochte dieß, unterſtützt von der Gebärde, durch die mannigfaltigſte Hebung und Senkung, Ausdehnung und Kürzung, Steigerung und Abnahme der tönenden Laute: um aber die äußeren Gegenſtände nach ihrer Unterſcheidung ſelbſt zu bezeichnen, mußte das Gefühl auf eine dem Eindrucke des Gegenſtandes entſprechende, dieſen Eindruck ihm vergegenwärtigende Weiſe den tönenden Laut in ein unterſcheidendes Gewand kleiden, das es dieſem Eindrucke und in ihm ſomit dem Gegenſtande ſelbſt entnahm. Dieſes Gewand wob ſie aus ſtummen Mitlautern, die es als An- oder Ablaut, oder auch aus beiden zuſammen dem tönenden Laute ſo anfügte, daß er von ihnen in der Weiſe umſchloſſen, und zu einer beſtimmten, unterſcheidbaren Kundgebung angehalten wurde, wie der unterſchiedene Gegenſtand ſich ſelbſt nach Außen durch ein Gewand — das Thier durch ſein Fell, der Baum durch ſeine Rinde u. ſ. w. — als ein beſonderer abſchloß und kundgab. Die ſo bekleideten und durch dieſe Bekleidung unterſchiedenen Vokale bilden die *Sprachwurzeln*, aus deren Fügung und Zuſammenſtellung das ganze ſinnliche Gebäude unſerer unendlich verzweigten Wortſprache errichtet iſt.

---

*) Das Thier, das ſeine Empfindung am melodiſcheſten ausdrückt, der Waldvogel, iſt ohne alles Vermögen, ſeinen Geſang durch Gebärden zu begleiten.

**) Ich denke mir die Entſtehung der Sprache aus der Melodie nicht in einer chronologiſchen Folge, ſondern in einer architektoniſchen Ordnung.

Beachten wir zunächſt aber, mit welch' großer inſtinktiver Vorſicht ſich dieſe Sprache nur ſehr allmählich von ihrer nährenden Mutterbruſt, der Melodie, und ihrer Milch, dem tönenden Laute, entfernte. Dem Weſen einer ungekünſtelten Anſchauung der Natur, und dem Verlangen nach Mittheilung der Eindrücke einer ſolchen Anſchauung entſprechend, ſtellte die Sprache nur Verwandtes und Ähnliches zuſammen, um in dieſer Zuſammenſtellung nicht nur das Verwandte durch ſeine Ähnlichkeit deutlich zu machen und das Ähnliche durch ſeine Verwandtſchaft zu erklären, ſondern auch, um durch einen Ausdruck, der auf Ähnlichkeit und Verwandtſchaft ſeiner eigenen Momente ſich ſtützt, einen deſto beſtimmteren und verſtändlicheren Eindruck auf das Gefühl hervorzubringen. Hierin äußerte ſich die ſinnlich dichtende Kraft der Sprache: ſie war zur Bildung unterſchiedener Ausdrucksmomente in den Sprachwurzeln dadurch gelangt, daß ſie den im bloßen ſubjektiven Gefühlsausdrucke auf einen Gegenſtand — nach Maaßgabe ſeines Eindruckes — verwendeten tönenden Laut in ein umgebendes Gewand ſtummer Laute gekleidet hatte, welches dem Gefühle als objektiver Ausdruck des Gegenſtandes nach einer ihm ſelbſt entnommenen Eigenſchaft galt. Wenn die Sprache nun ſolche Wurzeln nach ihrer Ähnlichkeit und Verwandtſchaft zuſammenſtellte, ſo verdeutlichte ſie dem Gefühle in gleichem Maaße den Eindruck der Gegenſtände, wie den ihm entſprechenden Ausdruck durch geſteigerte Verſtärkung dieſes Ausdruckes, durch welche ſie den Gegenſtand ſelbſt wiederum als einen verſtärkten, nämlich als einen an ſich vielfachen, ſeinem Weſen nach durch Verwandtſchaft und Ähnlichkeit aber einheitlichen bezeichnete. Dieſes dichtende Moment der Sprache iſt die Alliteration oder der Stabreim, in dem wir die urälteſte Eigenſchaft aller dichteriſchen Sprache erkennen.

Im Stabreime werden die verwandten Sprachwurzeln in der Weiſe zu einander gefügt, daß ſie, wie ſie ſich dem ſinnlichen Gehöre als ähnlich lautend darſtellen, auch ähnliche Gegenſtände zu einem Geſammtbilde von ihnen verbinden, in welchem das Gefühl ſich zu einem Abſchluſſe über ſie äußern will. Ihre ſinnlich kenntliche Ähnlichkeit gewinnen ſie entweder aus der Verwandtſchaft der tönenden Laute, zumal wenn ſie ohne konſonirenden Anlaut nach vorn offen ſtehen*); oder aus der Gleichheit dieſes Anlautes ſelbſt, der ſie eben als ein dem Gegenſtande entſprechendes Beſonderes charakteriſirt**); oder auch aus der Gleichheit des, die Wurzel nach hinten ſchließenden Ablautes (als Aſſonanz), ſobald in dieſem Ablaute die individualiſirende Kraft liegt***). Die Vertheilung und Anordnung dieſer ſich reimenden Wurzeln geſchieht nach ähnlichen Geſetzen wie die, welche uns nach jeder künſtleriſchen Richtung hin in der für das Verſtändniß nothwendigen Wiederholung derjenigen Motive beſtimmen, auf die wir ein Hauptgewicht legen, und die wir deßhalb zwiſchen geringeren, von ihnen ſelbſt wiederum bedingten Motiven ſo aufſtellen, daß ſie als die bedingenden und weſenhaften kenntlich erſcheinen.

Da ich mir vorbehalten muß, zum Zweck der Darlegung der möglichen Einwirkung des Stabreimes auf unſere Muſik zu dieſem Gegenſtande ſelbſt näher zurückzukehren, begnüge ich mich jetzt nur darauf aufmerkſam zu machen, in welchem bedingten Verhältniſſe der Stabreim und der durch ihn abgeſchloſſene Wortvers zu jener Melodie ſtand, die wir als urſprünglichſte Kundgebung eines mannigfaltigeren, in ſeiner Mannigfaltigkeit ſich aber wieder zur Einheit abſchließenden menſchlichen Gefühles zu verſtehen haben. Wir haben nicht nur den Wortvers ſeiner Ausdehnung nach, ſondern auch den ſeine Ausdehnung beſtimmenden Stabreim ſeiner Stellung und überhaupt ſeiner Eigenſchaft nach, uns nur aus jener Melodie zu erklären, die in ihrer Kundgebung wiederum nach der natürlichen Fähigkeit des menſchlichen Athems, und nach der Möglichkeit des Hervorbringens ſtärkerer Betonungen in einem Athem bedingt war. Die Dauer einer Ausſtrömung des Athems durch das Singorgan beſtimmte die Ausdehnung eines Abſchnittes der Melodie, in welchem ein beziehungsvoller Theil desſelben zum Abſchluſſe kommen mußte. Die Möglichkeit dieſer Dauer beſtimmte aber auch die Zahl der beſonderen Betonungen in dem melodiſchen Abſchnitte, die, waren die beſonderen Betonungen von leidenſchaftlicher Stärke, wegen des ſchnelleren Verzehrens des Athems durch ſie, vermindert, oder — erforderten dieſe Betonungen bei minderer Stärke einen ſchnelleren Athemverbrauch nicht, vermehrt wurde. Dieſe Betonungen, die mit der Gebärde zuſammenfielen und durch ſie ſich zum rhythmiſchen Maaße fügten, verdichteten ſich ſprachlich in die ſtabgereimten Wurzelwörter, deren Zahl und Stellung ſie ſo bedangen, wie der durch den Athem bedingte melodiſche Abſchnitt die Länge und Ausdehnung des Verſes beſtimmte. — Wie einfach iſt die Erklärung und das Verſtändniß aller Metrik, wenn wir uns die vernünftige Mühe geben, auf die natürlichen Bedingungen alles menſchlichen Kunſtvermögens zurückzugehen, aus denen wir auch einzig wieder nur zu wirklicher Kunſtproduktivität gelangen können! —

---

*) „Erb' und eigen." „Immer und ewig."

**) „Roß und Reiter." „Froh und frei."

***) „Hand und Mund." „Recht und Pflicht."

Verfolgen wir für jetzt aber nur den Entwickelungsverlauf der Wortſprache, und verſparen wir es uns, auf die von ihr verlaſſene Melodie ſpäter zurückzukommen. —

Ganz in dem Grade, als das Dichten aus einer Thätigkeit des Gefühles zu einer Angelegenheit des Verſtandes wurde, löſte ſich der in der Lyrik vereinigte urſprüngliche und ſchöpferiſche Bund der Gebärden-, Ton- und Wortſprache auf; die Wortſprache war das Kind, das Vater und Mutter verließ, um in der weiten Welt ſich allein fortzuhelfen. — Wie ſich vor dem Auge des heranwachſenden Menſchen die Gegenſtände und ihre Beziehungen zu ſeinem Gefühle vermehrten, ſo häuften ſich die Worte und Wortverbindungen der Sprache, die den vermehrten Gegenſtänden und Beziehungen entſprechen ſollten. So lange hierbei der Menſch die Natur noch im Auge behielt, und mit dem Gefühle ſie zu erfaſſen vermochte, ſo lange erfand er auch noch Sprachwurzeln, die den Gegenſtänden und ihren Beziehungen charakteriſtiſch entſprachen. Als er dieſem befruchtenden Quelle ſeines Sprachvermögens im Drange des Lebens aber endlich den Rücken kehrte, da verdorrte auch ſeine Erfindungskraft, und er hatte ſich mit dem Vorrathe, der ihm jetzt zum übermachten Erbe geworden, nicht aber mehr ein immer neu zu erwerbender Beſitz war, in der Weiſe zu begnügen, daß er die ererbten Sprachwurzeln nach Bedürfniß für außernatürliche Gegenſtände doppelt und dreifach zuſammenfügte, um dieſer Zuſammenfügung willen ſie wieder kürzte und zur Unkenntlichkeit namentlich auch dadurch entſtellte, daß er den Wohllaut ihrer tönenden Vokale zum haſtigen Sprachklange verflüchtigte, und durch Häufung der, für die Verbindung unverwandter Wurzeln nöthigen, ſtummen Laute das lebendige Fleiſch der Sprache empfindlich verdörrte. Als die Sprache ſo das, nur durch das Gefühl zu ermöglichende, unwillkürliche Verſtändniß ihrer eigenen Wurzeln verlor, konnte ſie in *dieſen* natürlich auch nicht mehr den Betonungen jener nährenden Muttermelodie entſprechen. Sie begnügte ſich, entweder da, wo — wie im griechiſchen Alterthum — der Tanz ein unvermißlicher Theil der Lyrik blieb, ſo lebhaft wie möglich der *Rhythmik* der Melodie ſich anzuſchmiegen, oder ſie ſuchte da, wo — wie bei den modernen Nationen — der Tanz ſich immer vollſtändiger von der Lyrik ausſchied, nach einem anderen Bande für ihre Verbindung mit den melodiſchen Athemabſätzen, und verſchaffte ſich dieß im Endreime.

Der Endreim, auf den wir wegen ſeiner Stellung zu unſerer Muſik ebenfalls zurückkommen müſſen, ſtellte ſich am Ausgange des melodiſchen Abſchnittes auf, ohne den Betonungen der Melodie ſelbſt mehr entſprechen zu können. Er knüpfte nicht mehr das natürliche Band der Ton- und Wortſprache, in welchem der Stabreim wurzelhafte Verwandtſchaften zu den melodiſchen Betonungen für den äußeren und inneren Sinn verſtändlich vorführte, ſondern er flatterte nur loſe am Ende der Bänder der Melodie, zu welcher der Wortvers in eine immer willkürlichere und unfügſamere Stellung gerieth. — Je verwickelter und vermittelnder aber endlich die Wortſprache verfahren mußte, um Gegenſtände und Beziehungen zu bezeichnen, die nur der geſellſchaftlichen Konvention, nicht aber der ſich ſelbſt beſtimmenden Natur der Dinge angehörten; je mehr die Sprache bemüht ſein mußte, Bezeichnungen für Begriffe zu finden, die, an ſich von natürlichen Erſcheinungen abgezogen, wieder zu Kombinationen dieſer Abſtraktionen verwandt werden ſollten; je mehr ſie hierzu die urſprüngliche Bedeutung der Wurzeln zu doppelt und dreifacher, künſtlich ihnen untergelegter, nur noch zu denkender, nicht mehr zu fühlender, Bedeutung hinaufſchrauben mußte, und je umſtändlicher ſie ſich den mechaniſchen Apparat herzuſtellen hatte, der dieſe Schrauben und Hebel bewegen und ſtützen ſollte: deſto widerſpenſtiger und fremder ward ſie gegen jene Urmelodie, an die ſie endlich ſelbſt die entfernteſte Erinnerung verlor, als ſie ſich athem- und tonlos in das graue Gewühl der Proſa ſtürzen mußte.

Der durch die Phantaſie aus dem Gefühle verdichtete Verſtand gewann in der proſaiſchen Wortſprache ein Organ, durch welches er allein, und zwar ganz in dem Grade ſich verſtändlich machen konnte, in welchem ſie dem Gefühle unverſtändlich ward. In der modernen Proſa ſprechen wir eine Sprache, die wir mit dem Gefühle nicht verſtehen, deren Zuſammenhang mit den Gegenſtänden, die durch ihren Eindruck auf uns die Bildung der Sprachwurzeln nach unſerem Vermögen bedang, uns unkenntlich geworden iſt; die wir ſprechen, wie ſie uns von Jugend auf gelehrt wird, nicht aber wie wir ſie bei erwachſender Selbſtändigkeit unſeres Gefühles etwa aus uns und den Gegenſtänden ſelbſt begreifen, nähren und bilden; deren Gebräuchen und auf die Logik des Verſtandes begründeten Forderungen wir unbedingt gehorchen müſſen, wenn wir uns mittheilen wollen. Dieſe Sprache beruht vor unſerem Gefühle ſomit auf einer *Konvention*, die einen beſtimmten Zweck hat, nämlich nach einer beſtimmten Norm, in der wir denken und unſer Gefühl *beherrſchen* ſollen, uns in der Weiſe verſtändlich zu machen, daß wir eine Abſicht des Verſtandes an den Verſtand darlegen. Unſer Gefühl, das ſich in der urſprünglichen Sprache unbewußt ganz von ſelbſt ausdrückte, können wir in dieſer Sprache nur beſchreiben, und zwar auf noch bei Weitem umſtändlichere Weiſe, als einen Gegenſtand des Verſtandes, weil wir aus unſerer Verſtandesſprache auf eben die komplizirte Weiſe uns zu ihrem eigentlichen Stamme *hinabſchrauben* müſſen, wie wir zu ihr uns von dieſem Stamme *hinaufgeſchraubt* haben. — Unſere Sprache beruht demnach auf einer religiös-ſtaatlich-hiſtoriſchen Konvention, die unter der Herrſchaft der perſonifizirten Konvention, unter Ludwig XIV., in Frankreich ſehr folgerichtig von einer Akademie auf Befehl auch als gebotene Norm feſtgeſtellt ward. Auf einer ſtets lebendigen und gegenwärtigen, wirklich empfundenen *Überzeugung* beruht ſie dagegen nicht, ſondern ſie iſt das angelernte Gegentheil dieſer Überzeugung. Wir können nach unſerer innerſten Empfindung in dieſer Sprache gewiſſermaßen nicht mitſprechen, denn es iſt uns unmöglich, nach dieſer *Empfindung* in ihr *zu erfinden*; wir können unſere Empfindungen in ihr nur dem Verſtande, nicht aber dem zuverſichtlich verſtehenden Gefühle mittheilen; und ganz folgerichtig ſuchte ſich daher in unſerer modernen Entwickelung das Gefühl aus der abſoluten Verſtandesſprache in die abſolute Tonſprache, unſere heutige Muſik, zu flüchten.

In der modernen Sprache kann nicht *gedichtet* werden, d. h. eine dichteriſche Abſicht kann in ihr nicht *verwirklicht*, ſondern eben nur *als ſolche* ausgeſprochen werden.

Die dichteriſche Abſicht iſt nicht eher verwirklicht, als bis ſie aus dem Verſtande an das Gefühl mitgetheilt iſt. Der Verſtand, der nur eine Abſicht mittheilen will, die in der Sprache des Verſtandes *vollſtändig* mitzutheilen iſt, läßt ſich nicht zu einer dichteriſchen, d. h. *verbindenden*, Abſicht an, ſondern ſeine Abſicht iſt eine zerſetzende, *auflöſende*. Der Verſtand dichtet nur, wenn er das Zerſtreute nach ſeinem Zuſammenhange erfaßt, und dieſen Zuſammenhang zu einem unfehlbaren Eindrucke mittheilen will. Ein Zuſammenhang iſt nur von einem, dem Gegenſtande und der Abſicht entſprechenden, *entfernteren* Standpunkte aus *überſichtlich* wahrzunehmen; das Bild, das ſich ſo dem Auge darbietet, iſt nicht die reale Wirklichkeit des Gegenſtandes, ſondern nur die Wirklichkeit, die dieſem Auge *als Zuſammenhang* erfaßbar iſt. Die reale Wirklichkeit vermag nur der *löſende* Verſtand nach ihren Einzelheiten zu erkennen, und durch ſein Organ, die moderne Verſtandesſprache, mitzutheilen; die ideale, einzig verſtändliche Wirklichkeit vermag nur der *dichtende* Verſtand als einen Zuſammenhang zu verſtehen, kann ſie aber verſtändlich nur durch ein Organ mittheilen, das dem verdichteten Gegenſtande als ein verdichtendes auch darin entſpricht, daß es ihn dem

Gefühle am verſtändlichſten mittheilt. Ein großer Zuſammenhang von Erſcheinungen, aus welchem dieſe als einzelne allein erklärbar waren, iſt — wie wir ſahen — nur durch Verdichtung dieſer Erſcheinungen darzuſtellen; dieſe Verdichtung heißt für die Erſcheinungen des menſchlichen Lebens Vereinfachung, und um dieſer willen *Verſtärkung* der Handlungsmomente, die wiederum nur aus verſtärkten Motiven hervorgehen konnten. Ein Motiv verſtärkt ſich aber nur durch Aufgehen der in ihm enthaltenen verſchiedenen Verſtandesmomente in ein entſcheidendes *Gefühls*moment, zu deſſen überzeugender Mittheilung der Wortdichter nur durch das urſprüngliche Organ des inneren Seelengefühles, die *Tonſprache*, gelangen kann.

Der Dichter müßte ſeine Abſicht aber unverwirklicht ſehen, wenn er ſie dadurch unverhüllt aufdeckte, daß er erſt im Augenblicke der höchſten Noth zu dem erlöſenden Ausdrucke der Tonſprache griffe. Wollte er erſt da, wo als vollendetſter Ausdruck des geſteigerten Gefühles die Melodie einzutreten hat, die *nackte* Wortſprache zur *vollen* Tonſprache umſtimmen, ſo würde er Verſtand und Gefühl zugleich in die höchſte Verwirrung ſtürzen, aus der er beide nur durch das unverholenſte Aufdecken ſeiner Abſicht wieder reißen könnte, — alſo dadurch, daß er das Vorgeben des Kunſtwerkes offen wieder zurücknähme, d. h. an den Verſtand ſeine Abſicht als ſolche, an das Gefühl aber einen durch die Abſicht nicht beſtimmten, zerfließenden und überflüſſigen Gefühlsausdruck, den unſerer modernen Oper, mittheilte. Die *fertige* Melodie iſt dem Verſtande, der bis zu ihrem Eintritte einzig, und ſelbſt auch für die Deutung erwachſender Gefühle, beſchäftigt geweſen wäre, unverſtändlich; er kann nur in dem Verhältniſſe an ihr theilnehmen, als er ſelbſt in das Gefühl übergegangen iſt, welches in ſeiner wachſenden Erregung bis zur Vollendung ſeines erſchöpfendſten Ausdruckes gelangt. An dem Wachſen dieſes Ausdruckes bis zu ſeiner höchſten Fülle kann der Verſtand nur von dem Augenblicke an theilnehmen, wo er auf den Boden des Gefühles tritt. Dieſen Boden betritt der Dichter aber mit Beſtimmtheit von da an, wo er ſich aus der Abſicht des Drama's zu deren Verwirklichung anläßt, denn das Verlangen nach dieſer Verwirklichung *iſt* in ihm bereits die nothwendige und drängende Erregung deſſelben Gefühles, an das er einen *gedachten* Gegenſtand zum ſicheren, erlöſenden Verſtändniſſe mittheilen will. — Seine Abſicht zu verwirklichen kann der Dichter erſt von dem Augenblicke an hoffen, wo er ſie *verſchweigt* und als Geheimniß für ſich behält, d. h. ſo viel, als wenn er ſie *in der Sprache*, in der ſie als nackte Verſtandesabſicht einzig mitzutheilen wäre, gar nicht mehr ausſpricht. Sein erlöſendes, nämlich verwirklichendes, Werk beginnt erſt von da an, wo er in der erlöſenden und verwirklichenden neuen Sprache ſich kundzugeben vermag, in der er ſchließlich den tiefſten Inhalt ſeiner Abſicht am überzeugendſten einzig auch kundthun kann, — alſo von da an, wo das Kunſtwerk überhaupt beginnt, und das iſt von dem erſten Auftritte des Drama's an.

Die *von vornherein anzuſtimmende Tonſprache* iſt daher das Ausdrucksorgan, durch welches der Dichter ſich verſtändlich machen muß, der ſich aus dem Verſtande an das Gefühl wendet, und hierfür ſich auf einen Boden zu ſtellen hat, auf dem er einzig mit dem Gefühle verkehren kann. Die von dem dichtenden Verſtande erſehenen verſtärkten Handlungsmomente können, ihrer nothwendig verſtärkten Motive wegen, nur auf einem Boden zu verſtändlicher Erſcheinung kommen, der an und für ſich ein über das gewöhnliche Leben und ſeinen üblichen Ausdruck erhobener iſt, und ſo über den Boden des gewöhnlichen Ausdruckes hervorragt, wie jene verſtärkten Geſtalten und Motive über die des gewöhnlichen Lebens hervorragen ſollen. Dieſer Ausdruck kann aber ebenſo wenig ein unnatürlicher ſein, als jene Handlungen und Motive unmenſchliche und unnatürliche ſein dürfen. Die Geſtaltungen des Dichters haben dem wirklichen Leben inſofern vollkommen zu entſprechen, als ſie dieſes nur in ſeinem gedrängteſten Zuſammenhange und in der Kraft ſeiner höchſten Erregtheit darſtellen ſollen; und ſo ſoll daher auch ihr Ausdruck nur der des erregteſten menſchlichen Gefühles, nach ſeinem höchſten Vermögen für die Kundgebung, ſein. Unnatürlich müßten die Geſtalten des Dichters aber erſcheinen, wenn ſie, bei höchſter Steigerung ihrer Handlungsmomente und Motive, dieſe durch das Organ des gewöhnlichen Lebens kundgäben; unverſtändlich und lächerlich jedoch ſogar, wenn ſie abwechſelnd ſich dieſes Organes und jenes ungewöhnlich erhöhten bedienten; ebenſo wie wenn ſie vor unſeren Augen den Boden des gewöhnlichen Lebens abwechſelnd mit jenem erhöhten des dichteriſchen Kunſtwerkes vertauſchten *).

Betrachten wir die Thätigkeit des Dichters nun näher, ſo ſehen wir, daß die Verwirklichung ſeiner Abſicht einzig darin beſteht, die Darſtellung der verſtärkten Handlungen ſeiner gedichteten Geſtalten durch Darlegung ihrer Motive an das Gefühl, und dieſe wieder durch einen Ausdruck zu ermöglichen, der inſofern ſeine Thätigkeit einnimmt, als die Erfindung und Herſtellung dieſes Ausdruckes in Wahrheit erſt die Vorführung jener Motive und Handlungen möglich macht.

Dieſer Ausdruck iſt ſomit die Bedingung der Verwirklichung ſeiner Abſicht, die ohne ihn nie aus dem Bereiche des Gedankens in das der Wirklichkeit zu treten vermag. Der hier einzig ermöglichende Ausdruck iſt aber ein durchaus anderer, als der des Sprachorganes des dichteriſchen Verſtandes ſelbſt. Der Verſtand iſt daher von der Nothwendigkeit gedrängt, ſich einem Elemente zu vermählen, welches ſeine dichteriſche Abſicht als befruchtenden

---

*) Hierin hat in Wahrheit ein überwiegend wichtiges Moment unſerer modernen Komik beſtanden.

Samen in ſich aufzunehmen, und dieſen Samen durch ſein eigenes, ihm nothwendiges Weſen ſo zu nähren und zu geſtalten vermöge, daß es ihn als verwirklichenden und erlöſenden Gefühlsausdruck gebäre.

Dieſes Element iſt daſſelbe weibliche Mutterelement, aus deſſen Schooße, dem urmelodiſchen Ausdrucksvermögen — als es von dem außer ihm liegenden natürlichen, wirklichen Gegenſtande befruchtet ward, das Wort und die Wortſprache ſo hervorging, wie der Verſtand aus dem Gefühle erwuchs, der ſomit die Verdichtung dieſes Weiblichen zum Männlichen, Mittheilungsfähigen iſt. Wie der Verſtand nun wiederum das Gefühl zu befruchten hat, — wie es ihn bei dieſer Befruchtung drängt, ſich von dem Gefühle umfaßt, in ihm ſich gerechtfertigt, von ihm ſich wiedergeſpiegelt, und in dieſer Wiederſpiegelung ſich ſelbſt wiedererkennbar, d. h. ſich überhaupt erkennbar, zu finden, — ſo drängt es das Wort des Verſtandes, ſich im Tone wieder zu erkennen, die Wortſprache in der Tonſprache ſich gerechtfertigt zu finden*). Der Reiz, der dieſen Drang erweckt und zur höchſten Erregtheit ſteigert, liegt außerhalb des Gedrängten in dem Gegenſtande ſeiner Sehnſucht, der ſich ihm zuerſt durch die Phantaſie — die allmächtige Vermittlerin zwiſchen Verſtand und Gefühl — in ſeinem Reize vorſtellt, an dem er ſich aber erſt befriedigen kann, wenn er ſich in ſeine volle Wirklichkeit ergießt. Dieſer Reiz iſt die Einwirkung des „ewig Weiblichen", die den egoiſtiſchen männlichen Verſtand aus ſich herauslockt, und ſelbſt nur dadurch möglich iſt, daß das Weibliche das ſich Verwandte in ihm anregt: das, wodurch der Verſtand dem Gefühle aber verwandt iſt, iſt das Reinmenſchliche, das, was das Weſen der menſchlichen Gattung, als ſolcher, ausmacht. An dieſem Reinmenſchlichen nährt ſich das Männliche wie das Weibliche, das durch *die Liebe verbunden* erſt Menſch iſt.

---

*) Sollte es mir trivial ausgelegt werden können, wenn ich hier — mit Bezug auf meine Darſtellung des betreffenden Mythos — an Oidipus erinnere, der von Jokaſte geboren war, und mit Jokaſte die Erlöſerin Antigone erzeugte?

Der nothwendige Drang des dichtenden Verſtandes in dieſem Dichten iſt daher *die Liebe*, — und zwar die Liebe des *Mannes zum Weibe*: nicht aber jene frivole, unzüchtige Liebe, in welcher der Mann nur ſich durch einen Genuß befriedigen will, ſondern die tiefe Sehnſucht, in der mitempfundenen Wonne des liebenden Weibes ſich aus ſeinem Egoismus erlöſt zu wiſſen; und *dieſe Sehnſucht* iſt *das dichtende Moment* des Verſtandes. Das nothwendig aus ſich zu Spendende, der nur in der brünſtigſten Liebeserregung aus ſeinen edelſten Kräften ſich verdichtende Samen — der ihm nur aus dem Drange, ihn von ſich zu geben, d. h. zur Befruchtung ihn mitzutheilen, erwächſt, ja an ſich dieſer gleichſam verkörperlichte Drang ſelbſt iſt — *dieſer zeugende Samen* iſt *die dichteriſche Abſicht, die dem herrlich liebenden Weibe Muſik den Stoff zur Gebärung zuführt.*

Belauſchen wir nun den Akt der Gebärung dieſes Stoffes.

Dritter Theil.

Dichtkunſt und Tonkunſt
im
Drama der Zukunſt.

I.

Der Dichter hat bisher nach zwei Seiten hin verſucht, das Organ des Verſtandes, die abſolute Wortſprache, zu dem Gefühlsausdrucke zu ſtimmen, in welchem es ihm zur Mittheilung an das Gefühl behilflich ſein ſollte: durch das Versmaaß — nach der Seite der Rhythmik, durch den Endreim — nach der Seite der Melodik hin. —

Im Versmaaße bezogen ſich die Dichter des Mittelalters mit Beſtimmtheit noch auf die Melodie, ſowohl was die Zahl der Sylben, als namentlich was die Betonung betraf. Nachdem die Abhängigkeit des Verſes von einer ſtereotypen Melodie, mit der er nur noch durch ein rein äußerliches Band zuſammenhing, zu knechtiſcher Pedanterie ausgeartet war — wie in den Schulen der Meiſterſinger —, wurde in neueren Zeiten aus der Proſa heraus ein von irgend welcher wirklicher Melodie gänzlich unabhängiges Versmaaß dadurch zu Stande gebracht, daß man den rhythmiſchen Versbau der Lateiner und Griechen — ſo wie wir ihn jetzt in der Litteratur vor Augen haben — zum Muſter nahm. Die Verſuche zur Nachahmung und Aneignung dieſes Muſters knüpften ſich zunächſt an das Verwandteſte an, und ſteigerten ſich nur ſo allmählich, daß wir des hier zu Grunde liegenden Irrthumes erſt dann vollſtändig gewahr werden konnten, als wir auf der einen Seite zu immer innigerem Verſtändniß der antiken Rhythmik, auf der anderen Seite, durch unſere Verſuche ſie nachzuahmen, zu der Einſicht der Unmöglichkeit und Fruchtloſigkeit dieſer Nachahmung gelangen mußten. Wir wiſſen jetzt, daß das, was die unendliche Mannigfaltigkeit der griechiſchen Metrik erzeugte, die unzertrennliche lebendige Zuſammenwirkung der Tanzgebärde mit der Ton-Wortſprache war, und alle hieraus hervorgegangenen Versformen nur durch eine Sprache ſich bedangen, welche unter dieſer Zuſammenwirkung ſich gerade ſo gebildet hatte, daß wir aus *unſerer* Sprache heraus, deren Bildungsmotiv ein ganz anderes war, ſie in ihrer rhythmiſchen Eigenthümlichkeit faſt gar nicht begreifen können.

Das Beſondere der griechiſchen Bildung iſt, daß ſie der rein leiblichen Erſcheinung des Menſchen eine ſo bevorzugende Aufmerkſamkeit zuwandte, daß wir dieſe als die Baſis aller griechiſchen Kunſt anzuſehen haben. Das lyriſche und das dramatiſche Kunſtwerk war die durch die Sprache ermöglichte Vergeiſtigung der Bewegung dieſer leiblichen Erſcheinung, und die monumentale bildende Kunſt endlich ihre unverholene Vergötterung. Zur Ausbildung der Tonkunſt fühlten ſich die Griechen nur ſo weit gedrungen, als ſie zur Unterſtützung der Gebärde zu dienen hatte, deren Inhalt die Sprache an ſich ſchon melodiſch ausdrückte. In der Begleitung der Tanzbewegung durch die tönende Wortſprache gewann dieſe ein ſo feſtes proſodiſches Maaß, d. h. ein ſo beſtimmt abgewogenes, rein ſinnliches Gewicht für die Schwere und Leichtheit der Sylben, nach welchem ſich ihr Verhältniß zu einander in der Zeitdauer ordnete, daß gegen dieſe rein ſinnliche Beſtimmung (die nicht willkürlich war, ſondern auch für die Sprache von der natürlichen Eigenſchaft der tönenden Laute in den Wurzelſylben, oder der Stellung dieſer Laute zu verſtärkten Mitlautern ſich herleitete) der unwillkürliche Sprachaccent, durch welchen auch Sylben hervorgehoben werden, denen das ſinnliche Gewicht keine Schwere zutheilt, ſogar zurückzuſtehen hatte, — eine Zurückſtellung im Rhythmos, die jedoch die Melodie durch Hebung des Sprachaccentes wieder ausglich. Ohne dieſe verſöhnende Melodie ſind nun aber die Metren des griechiſchen Versbaues auf uns gekommen (wie die Architektur ohne ihren einſtigen farbigen Schmuck), und den unendlich mannigfaltigen Wechſel dieſer Metren ſelbſt können wir uns wiederum noch weniger aus dem Wechſel der Tanzbewegung erklären, weil wir dieſe eben nicht mehr vor Augen, wie jene Melodie nicht mehr vor Ohren haben. — Ein unter ſolchen Umſtänden von der griechiſchen Metrik abſtrahirtes Versmaaß mußte daher alle denkbaren Widerſprüche in ſich vereinigen. Zu ſeiner Nachahmung erforderte es vor Allem einer Beſtimmung unſerer Sprachſylben zu Längen und Kürzen, die ihrer natürlichen Beſchaffenheit durchaus zuwider war. In einer Sprache, die ſich bereits zu vollſter Proſa aufgelöſt hat, gebietet Hebungen und Senkungen des Sprachtones nur noch der *Accent*, den wir *zum Zweck der Verſtändlichung* auf Worte oder Sylben legen. Dieſer Accent iſt aber durchaus nicht ein für ein- und allemal giltiger, wie das Gewicht der griechiſchen Proſodie ein für alle Fälle giltiges war; ſondern er wechſelt ganz in dem Maaße, als dieſes Wort oder dieſe Sylbe in der Phraſe, zum Zwecke der Verſtändlichung, von ſtärkerer oder ſchwächerer *Bedeutung* iſt. Ein griechiſches Metron in unſerer Sprache nachbilden können wir nur, wenn wir einerſeits den Accent willkürlich zum proſodiſchen Gewichte umſtempeln, oder andererſeits den Accent einem *eingebildeten* proſodiſchen Gewichte aufopfern. Bei den bisherigen Verſuchen iſt abwechſelnd Beides geſchehen, ſo daß die Verwirrung, welche ſolche rhythmiſch ſein ſollende Verſe auf das Gefühl hervorbrachten, nur durch willkürliche Anordnung des Verſtandes geſchlichtet werden konnte, der ſich das griechiſche Schema zur Verſtändlichung über den Wortvers ſetzte, und durch dieſes Schema ſich ungefähr Das ſagte, was jener Maler dem Beſchauer ſeines

Bildes ſagte, unter das er die Worte geſchrieben hatte: „dieß iſt eine Kuh“.

Wie unfähig unſere Sprache zu jeder rhythmiſch genau beſtimmten Kundgebung im Verſe iſt, zeigt ſich am erſichtlichſten in dem einfachſten Versmaaße, in das ſie ſich zu kleiden gewöhnt hat, um — ſo beſcheiden wie möglich — ſich doch in irgend welchem rhythmiſchen Gewande zu zeigen. Wir meinen den ſogenannten Jamben, auf welchem ſie als fünffüßiges Ungeheuer unſeren Augen und — leider auch — unſerem Gehöre am häufigſten ſich vorzuführen pflegt. Die Unſchönheit dieſes Metrons, ſobald es — wie in unſeren Schauſpielen — ununterbrochen vorgeführt wird: iſt an und für ſich beleidigend für das Gefühl; wird nun aber — wie es gar nicht anders möglich iſt — ſeinem eintönigen Rhythmos zu Liebe dem lebendigen Sprachaccente noch der empfindlichſte Zwang angethan, ſo wird das Anhören ſolcher Verſe zur vollſtändigen Marter; denn, durch den verſtümmelten Sprachaccent vom richtigen und ſchnellen Verſtändniſſe des Auszudrückenden abgelenkt, wird dann der Hörer mit Gewalt angehalten, ſein Gefühl einzig dem ſchmerzlich ermüdenden Ritte auf dem hinkenden Jamben hinzugeben, deſſen klappernder Trott ihm endlich Sinn und Verſtand rauben muß. — Eine verſtändige Schauſpielerin ward von den Jamben, als ſie von unſeren Dichtern auf der Bühne eingeführt wurden, ſo beängſtigt, daß ſie für ihre Rollen dieſe Verſe ſich in Proſa ausſchreiben ließ, um durch ihren Anblick nicht verführt zu werden, den natürlichen Sprachaccent gegen ein dem Verſtändniſſe ſchädliches Skandiren des Verſes aufzugeben. Bei dieſem geſunden Verfahren entdeckte die Künſtlerin gewiß ſogleich, daß der vermeintliche Jambe eine Illuſion des Dichters war, die ſofort verſchwand, wenn der Vers in Proſa ausgeſchrieben und dieſe Proſa mit verſtändlichem Ausdrucke vorgetragen wurde; ſie fand gewiß, daß jede Verszeile, wenn ſie von ihr nach unwillkürlichem Gefühle ausgeſprochen und nur mit Rückſicht auf überzeugend verſtändliche Kundgebung des Sinnes betont wurde, nur eine oder höchſtens zwei Sylben enthielt, auf denen ein bevorzugendes Weilen mit verſchärfter Betonung zugleich nothwendig war, — daß die übrigen Sylben zu dieſer einen oder zwei accentuirten ſich nur im gleichmäßigen, durch Zwiſchenverweilungen ununterbrochenen, Heben und Senken, Steigen und Fallen, ſich verhielten, — proſodiſche Längen und Kürzen unter ihnen nur dadurch aber zum Vorſchein kommen konnten, daß den Wurzelſylben ein unſerer modernen Sprachgewohnheit gänzlich fremder, das Verſtändniß einer Phraſe durchaus ſtörender, ja vernichtender Accent aufgedrückt würde, — ein Accent nämlich, der ſich zu Gunſten des Verſes als ein rhythmiſches Verweilen kundgeben müßte.

Ich gebe zu, daß gute Versmacher von ſchlechten ſich eben dadurch unterſchieden, daß ſie die Längen des Jamben nur auf Wurzelſylben verlegten, und die Kürzen dagegen auf Ein- oder Ausgangsſylben: werden die ſo beſtimmten Längen aber, wie es doch in der Abſicht des Jambos liegt, mit rhythmiſcher Genauigkeit vorgetragen — ungefähr im Werthe von ganzen Taktnoten zu halben Taktnoten —, ſo ſtellt ſich gerade hieran ein Verſtoß gegen unſeren Sprachgebrauch heraus, der einen, unſerem Gefühle entſprechenden, wahren und verſtändlichen Ausdruck vollſtändig verhindert. Wäre unſerem Gefühle eine proſodiſch geſteigerte Quantität der Wurzelſylben gegenwärtig, ſo müßte es dem Muſiker ganz unmöglich geweſen ſein, jene jambiſchen Verſe nach jedem beliebigen Rhythmos ausſprechen zu laſſen, namentlich aber auch die unterſcheidende Quantität ihnen der Art zu benehmen, daß er zu gleich langen und kurzen Noten die im Vers als lang und kurz gedachten Sylben zum Vortrag bringt. Nur an den Accent war aber der Muſiker gebunden, und erſt in der Muſik gewinnt dieſer Accent von Sylben, die in der gewöhnlichen Sprache — als eine Kette rhythmiſch ganz gleicher Momente — zum Hauptaccente ſich wie ein ſteigender Auftakt verhalten, eine Bedeutung, weil er hier dem rhythmiſchen Gewichte der guten und ſchlechten Takttheile zu entſprechen, und durch Steigen oder Sinken des Tones eine bezeichnende Unterſcheidung zu gewinnen hat. — Gemeinhin ſah ſich im Jamben der Dichter aber auch genöthigt, von der Beſtimmung der Wurzelſylbe zur proſodiſchen Länge abzuſehen, und aus einer Reihe gleich accentuirter Sylben nach Belieben oder zufälliger Fügung dieſe oder jene auszuwählen, der er die Ehre einer proſodiſchen Länge zutheilte, während er dicht dabei durch eine für das Verſtändniß nothwendige Wortſtellung veranlaßt wurde, eine Wurzelſylbe zur proſodiſchen Kürze herabzuſetzen. — Das Geheimniß dieſes Jamben iſt auf unſeren Schauſpieltheatern offen geworden. Verſtändige Schauſpieler, denen daran lag, ſich dem Verſtande des Zuhörers mitzutheilen, haben ihn als nackte Proſa geſprochen; unverſtändige, die vor dem Takte des Verſes deſſen Inhalt nicht zu faſſen vermochten, haben ihn als ſinn- und tonloſe, gleich unverſtändliche wie unmelodiſche, Melodie deklamirt.

Da, wo eine auf proſodiſche Längen und Kürzen zu begründende Rhythmik im Sprachverſe nie verſucht wurde, wie bei den romaniſchen Völkern, und wo die Verszeile daher nur nach der Zahl der Sylben beſtimmt ward, hat ſich der *Endreim* als unerläßliche Bedingung für den Vers überhaupt feſtgeſetzt.

In ihm charakteriſirt ſich das Weſen der *chriſtlichen* Melodie, als deren ſprachlicher Überreſt er anzuſehen iſt. Seine Bedeutung vergegenwärtigen wir uns ſogleich, wenn wir den kirchlichen Choralgeſang uns vorführen. Die Melodie dieſes Geſanges bleibt rhythmiſch gänzlich unentſchieden; ſie bewegt ſich Schritt für Schritt in vollkommen gleichen Taktlängen vor ſich, um nur am Ende des Athems, und zum neuen Athemholen zu verweilen. Die Eintheilung in gute und ſchlechte Takttheile iſt eine Unterlegung ſpäterer Zeit; die urſprüngliche Kirchenmelodie wußte von ſolcher Eintheilung nichts: für ſie galten Wurzel und Bindeſylben ganz gleich; die Sprache hatte für ſie keine Berechtigung, ſondern nur die Fähigkeit, ſich in einen Gefühlsausdruck aufzulöſen, deſſen Inhalt Furcht vor dem Herren und Sehnſucht nach dem Tode war. Nur wo der Athem ausging, am Schluſſe des Melodieabſchnittes, nahm die Wortſprache Antheil an der Melodie durch den Reim der Endſylbe, und dieſer Reim galt ſo beſtimmt nur dem letzten ausgehaltenen Tone der Melodie, daß bei ſogenannten weiblichen Wortendungen gerade nur die kurze Nachſchlagſylbe ſich zu reimen brauchte, und der Reim einer ſolchen Sylbe einem vorangehenden oder folgenden männlichen Endreime giltig entſprach: ein deutlicher Beweis für die Abweſenheit aller Rhythmik in dieſer Melodie und in dieſem Verſe.

Der von dieſer Melodie durch den weltlichen Dichter endlich losgetrennte Wortvers wäre ohne Endreim als Vers völlig unkenntlich geweſen. Die Zahl der Sylben, auf denen ohne alle Unterſcheidung gleichmäßig verweilt, und nach denen einzig die Verszeile beſtimmt wurde, konnte, da der Athemabſchnitt des Geſanges ſie nicht ſo merklich wie in der geſungenen Melodie unterſchied, die Verszeilen nicht von einander als kenntlich abſondern, wenn nicht der Endreim den hörbaren Moment dieſer Abſonderung ſo bezeichnete, daß er den fehlenden Moment der Melodie, den Wechſel des Geſangathems, erſetzte. Der Endreim erhielt ſomit, da auf ihm zugleich als auf dem ſcheidenden Versabſatze verweilt wurde, eine ſo wichtige Bedeutung für den Sprachvers, daß alle Sylben der Verszeile nur wie ein vorbereitender Angriff auf die Schlußſylbe, wie ein verlängerter Anſtalt des Niederſchlages im Reime, zu gelten hatten.

Dieſe Bewegung auf die Schlußſylbe hin entſprach ganz dem Charakter der Sprache der romaniſchen Völker, die, nach der mannigfaltigſten Miſchung fremder und abgelebter Sprachbeſtandtheile, ſich in ſolcher Weiſe herausgebildet hatte, daß in ihr das Verſtändniß der urſprünglichen Wurzeln dem Gefühle vollſtändig verwehrt blieb. Am deutlichſten erkennen wir dieß an der franzöſiſchen Sprache, in welcher der Sprachaccent zum vollkommenen Gegenſatze der Betonung der Wurzelſylben, wie ſie dem Gefühle bei irgend noch vorhandenem Zuſammenhange mit der Sprachwurzel natürlich ſein müßte, geworden iſt. Der Franzoſe betont nie anders als die Schlußſylbe eines Wortes, liege bei zuſammengeſetzten oder verlängerten Worten die Wurzel auch noch ſo weit vorn, und ſei die Schlußſylbe auch nur eine unweſentliche Anhangsſylbe. In der Phraſe aber drängt er alle Worte zu einem gleichtönenden, wachſend beſchleunigten Angriffe des Schlußwortes, oder beſſer — der Schlußſylbe, zuſammen, worauf er mit einem ſtark erhobenen Accente verweilt, ſelbſt wenn dieſes Schlußwort — wie gewöhnlich — durchaus nicht das wichtigſte der Phraſe iſt, — denn, ganz dieſem Sprachaccente zuwider, konſtruirt der Franzoſe die Phraſe durchgehends ſo, daß er ihre bedingenden Momente nach vorn zuſammendrängt, während z. B. der Deutſche dieſe an den Schluß der Phraſe verlegt. Dieſen Widerſtreit zwiſchen dem Inhalte der Phraſe und ihrem Ausdrucke durch den Sprachaccent können wir uns leicht aus dem Einfluſſe des endgereimten Verſes auf die gewöhnliche Sprache erklären. Sobald ſich dieſe in beſonderer Erregtheit zum Ausdrucke anläßt, äußert ſie ſich unwillkürlich nach dem Charakter jenes Verſes, dem Überbleibſel der älteren Melodie, wie dagegen der Deutſche im gleichen Falle in Stabreimen ſpricht — z. B. „Zittern und Zagen“, „Schimpf und Schande“. —

Das Bezeichnendſte des Endreimes iſt ſomit aber, daß er, ohne beziehungsvollen Zuſammenhang mit der Phraſe, als eine Nothhilfe zur Herſtellung des Verſes erſcheint, zu deren Gebrauch der gewöhnliche Sprachausdruck ſich gedrängt fühlt, wenn er ſich in erhöhter Erregtheit kundgeben will. Der endgereimte Vers iſt dem gewöhnlichen Sprachausdrucke gegenüber der Verſuch, einen erhöhten Gegenſtand auf ſolche Weiſe mitzutheilen, daß er auf das Gefühl einen entſprechenden Eindruck hervorbringe, und zwar dadurch, daß der Sprachausdruck ſich auf eine andere, von dem Alltagsausdrucke ſich unterſcheidende Art mittheile. — Dieſer Alltagsausdruck war aber das Mittheilungsorgan des Verſtandes an den Verſtand; durch einen von dieſem unterſchiedenen, erhöhten Ausdruck wollte der Mittheilende dem Verſtande gewiſſermaßen ausweichen, d. h. eben an das vom Verſtande Unterſchiedene, an das Gefühl, ſich wenden. Dieß ſuchte er dadurch zu erreichen, daß er das ſinnliche Organ des Sprachempfängniſſes, welches die Mittheilung des Verſtandes in ganz gleichgiltiger Unbewußtheit aufnahm, zum Bewußtſein ſeiner Thätigkeit erweckt, indem er in ihm ein rein ſinnliches Gefallen an dem Ausdrucke ſelbſt hervorzubringen ſucht. Der im Endreim ſich abſchließende Wortvers vermag nun wohl das ſinnliche Gehörorgan ſo weit zur Aufmerkſamkeit zu beſtimmen, daß es ſich durch Lauſchen auf die Wiederkehr des gereimten Wortabſchnittes gefeſſelt fühlen mag: hierdurch wird es aber eben erſt nur zur Aufmerkſamkeit geſtimmt, d. h. es geräth in eine geſpannte Erwartung, die dem Vermögen des Gehörorganes genügend erfüllt werden muß, wenn es ſich zu ſo reger Theilnahme anlaſſen, und endlich ſo vollſtändig befriedigt werden ſoll, daß es das entzückende Empfängniß dem ganzen Empfindungsvermögen des Menſchen mittheilen kann. Nur wenn das ganze Gefühlsvermögen des Menſchen zur Theilnahme an einem, ihm durch einen empfangenden Sinn mitgetheilten, Gegenſtande vollſtändig erregt iſt, gewinnt dieſes die Kraft, ſich aus voller Zuſammengedrängtheit nach Innen wiederum in der Weiſe auszudehnen, daß es dem Verſtande eine unendlich bereicherte und gewürzte Nahrung zuführt. Da es bei jeder Mittheilung doch nur auf Verſtändniß abgeſehen iſt, ſo geht auch die dichteriſche Abſicht endlich nur auf eine Mittheilung an den Verſtand hinaus: um aber zu dieſem ganz ſicheren Verſtändniſſe zu gelangen, ſetzt ſie ihn da, wohin ſie ſich mittheilt, nicht von vornherein voraus, ſondern ſie will ihn an ihrem Verſtändniſſe ſich gewiſſermaßen erſt erzeugen laſſen, und das Gebärungsorgan dieſer Zeugung iſt, ſo zu ſagen, das Gefühlsvermögen des Menſchen. Dieſes Gefühlsvermögen iſt aber zu dieſer Gebärung nicht eher willig, als bis es durch ein Empfängniß in die allerhöchſte Erregung verſetzt iſt, in welcher es die Kraft des Gebärens gewinnt. Dieſe Kraft kommt ihm aber erſt durch die Noth, und die Noth durch die Überfülle, zu der das Empfangene in ihm angewachſen iſt: erſt Das, was einen gebärenden Organismus übermächtig erfüllt, nöthigt ihn zum Akte des Gebärens, und der Akt des Gebärens des Verſtändniſſes der dichteriſchen Abſicht iſt die Mittheilung dieſer Abſicht von Seiten des empfangenden Gefühles an den inneren Verſtand, den wir als die Beendigung der Noth des gebärenden Gefühles anſehen müſſen.

Der Wortdichter nun, der ſeine Abſicht dem nächſtempfangenden Gehörorgane nicht in ſolcher Fülle mittheilen kann, daß dieſes durch die Mittheilung in jene höchſte Erregtheit verſetzt werde, in welcher es das Empfangene wiederum dem ganzen Empfindungsvermögen mitzutheilen gedrängt wäre, — kann entweder dieſes Organ, will er es andauernd feſſeln, nur erniedrigen und abſtumpfen, indem er es ſeines unendlichen Empfängnißvermögens gewiſſermaßen vergeſſen macht, — oder er entſagt ſeiner unendlich vermögenden Mitthätigkeit vollſtändig, er läßt die Feſſeln ſeiner ſinnlichen Theilnahme fahren, und benutzt es wieder nur als ſklaviſch unſelbſtändigen Zwiſchenträger der unmittelbaren Mittheilung des Gedankens an den Gedanken, des Verſtandes an den Verſtand, d. h. aber ſo viel als: der Dichter giebt ſeine Abſicht auf, er hört auf zu dichten, er regt in dem empfangenden Verſtande nur das bereits ihm Bekannte, früher ſchon durch ſinnliche Wahrnehmung ihm Zugeführte, Alte, zu neuer Kombination an, theilt ihm aber ſelbſt keinen neuen Gegenſtand mit. — Durch bloße Steigerung der Wortſprache zum Reimverſe kann der Dichter nichts Anderes erreichen, als das empfangende Gehör zu einer theilnahmloſen, kindiſch oberflächlichen Aufmerkſamkeit zu nöthigen, die für ihren Gegenſtand, eben den ausdrucksloſen Wortreim, ſich nicht nach Innen zu erſtrecken vermag. Der Dichter, deſſen Abſicht nun nicht bloß die Erregung einer ſo untheilnehmenden Aufmerkſamkeit war, muß endlich von der Mitwirkung des Gefühles ganz abſehen, und ſeine fruchtloſe Erregung ganz wieder zu zerſtreuen ſuchen, um ſich ungeſtört wieder nur dem Verſtande mittheilen zu können.

Wie jene höchſte, gebärungskräftige Gefühlserregung einzig zu ermöglichen iſt, werden wir nun näher erkennen lernen, wenn wir zuvor noch geprüft haben, in welcher Beziehung unſere moderne Muſik zu dieſem rhythmiſchen oder endgereimten Verſe der heutigen Dichtkunſt ſteht, und welchen Einfluß dieſer Vers auf ſie zu äußern vermochte.

Getrennt von dem Wortverſe, der ſich von ihr losgelöſt hatte, war die Melodie einen beſonderen Entwickelungsweg gegangen. Wir haben dieſen früher bereits genauer verfolgt und erkannt, daß die Melodie als Oberfläche einer unendlich ausgebildeten Harmonie und auf den Schwingen einer mannigfaltigſten, dem leiblichen Tanze entnommenen und zu üppigſter Fülle entfalteten Rhythmik, als ſelbſtändige Kunſterſcheinung zu den Anſprüchen erwuchs, von ſich aus die Dichtkunſt zu beſtimmen und das Drama anzuordnen. Der wiederum ſelbſtändig für ſich ausgebildete Wortvers konnte, in ſeiner

Gebrechlichkeit und Unfähigkeit für den Gefühlsausdruck, auf dieſe Melodie überall da, wo er in Berührung mit ihr gerieth, keine geſtaltende Kraft ausüben; im Gegentheil mußte bei ſeiner Berührung mit der Melodie ſeine ganze Unwahrheit und Nichtigkeit offenbar werden. Der rhythmiſche Vers ward von der Melodie in ſeine, in Wahrheit ganz unrhythmiſchen Beſtandtheile aufgelöſt, und nach dem abſoluten Ermeſſen der rhythmiſchen Melodie ganz neu gefügt: der Endreim ging aber in ihren mächtig an das Gehör antönenden Wogen klang- und ſpurlos unter. Die Melodie, wenn ſie ſich genau an den Wortvers hielt und ſein für die ſinnliche Wahrnehmung konſtruirtes Gerüſt durch ihren Schmuck erſt recht kenntlich machen wollte, deckte von dieſem Verſe gerade Das auf, was der verſtändige Deklamator, dem es um das Verſtändniß des Inhaltes zu thun war, an ihm eben verbergen zu müſſen glaubte, nämlich ſeine ärmliche, den richtigen Sprachausdruck entſtellende, ſeinen ſinnvollen Inhalt verwirrende äußere Faſſung, — eine Faſſung, die, ſo lange ſie eine nur eingebildete, den Sinnen nicht merklich aufgedrungene blieb, am mindeſten zu ſtören vermochte, die aber dem Inhalte alle Möglichkeit des Verſtändniſſes abſchnitt, ſobald ſie dem Gehörſinne mit beſtimmender Prägnanz ſich kundthat und dieſen dadurch veranlaßte, ſich zwiſchen die Mittheilung und die innere Empfängniß als ſchroffe Schranke aufzuſtellen. Ordnete ſich die Melodie ſo dem Wortverſe unter, begnügte ſie ſich, ſeinen Rhythmen und Reimen eben nur die Fülle des geſungenen Tones beizugeben, ſo bewirkte ſie jedoch nicht nur die Darſtellung der Lüge und Unſchönheit der ſinnlichen Faſſung des Verſes zugleich mit der Unverſtändlichung ſeines Inhaltes, ſondern ſie ſelbſt beraubte ſich aller Fähigkeit, ſich in ſinnlicher Schönheit darzuſtellen und den Inhalt des Wortverſes zu einem ergreifenden Gefühlsmomente zu erheben.

Die Melodie, die ſich ihrer auf dem eigenen Felde der Muſik erworbenen Fähigkeit für unendlichen Gefühlsausdruck bewußt blieb, beachtete daher die ſinnliche Faſſung des Wortverſes, der ſie für ihre Geſtaltung aus eigenem Vermögen empfindlich beeinträchtigen mußte, durchaus gar nicht, ſondern ſetzte ihre Aufgabe darein, ganz für ſich, als ſelbſtändige Geſangsmelodie, in einem Ausdrucke ſich kundzugeben, der den Gefühlsinhalt des Wortverſes nach ſeiner weiteſten Allgemeinheit ausſprach, und zwar in einer beſonderen, rein muſikaliſchen Faſſung, zu der ſich der Wortvers nur wie die erklärende Unterſchrift zu einem Gemälde verhielt. Das Band des Zuſammenhanges zwiſchen Melodie und Vers blieb da, wo die Melodie nicht auch den Inhalt des Verſes von ſich wies, und die Vokale und Konſonanten ſeiner Wortſylben nicht zu einem bloßen ſinnlichen Stoffe zum Zerkäuen im Munde des Sängers verwendete, der Sprachaccent. — Gluck's Bemühen ging, wie ich früher bereits erwähnte, nur auf die Rechtfertigung des — bis zu ihm in Bezug auf den Vers meiſt willkürlichen — melodiſchen Accentes durch den Sprachaccent. Hielt ſich nun der Muſiker, dem es nur um melodiſch verſtärkte, aber an ſich treue Wiedergebung des natürlichen Sprachausdruckes zu thun war, an den Accent der Rede, als an das Einzige, was ein natürliches und Verſtändniß gebendes Band zwiſchen der Rede und der Melodie knüpfen konnte, ſo hatte er hiermit den Vers vollſtändig aufzuheben, weil er aus ihm den Accent als das einzig zu Betonende herausheben, und alle übrigen Betonungen, ſeien es nun die eines eingebildeten proſodiſchen Gewichtes oder die des Endreimes, fallen laſſen mußte. Er überging den Vers ſomit aus demſelben Grunde, der den verſtändigen Schauſpieler beſtimmte, den Vers als natürlich accentuirte Proſa zu ſprechen: hiermit löſte der Muſiker aber nicht nur den Vers, ſondern auch ſeine Melodie in Proſa auf, denn nichts Anderes als eine muſikaliſche Proſa blieb von der Melodie übrig, die nur den rhetoriſchen Accent eines zur Proſa aufgelöſten Verſes durch den Ausdruck des Tones verſtärkte. — In der That hat ſich der ganze Streit in der verſchiedenen Auffaſſung der Melodie nur darum gedreht, ob und wie die Melodie durch den Wortvers zu beſtimmen ſei. Die im Voraus fertige, ihrem Weſen nach aus dem Tanze gewonnene Melodie, unter welcher unſer modernes Gehör das Weſen der Melodie überhaupt einzig zu begreifen vermag, will ſich nun und nimmermehr dem Sprachaccente des Wortverſes fügen. Dieſer Accent zeigt ſich bald in dieſem, bald in jenem Gliede des Wortverſes, und nie kehrt er an der gleichen Stelle der Verszeile wieder, weil unſere Dichter ihrer Phantaſie mit dem Gaukelbilde eines proſodiſch rhythmiſchen, oder durch den Endreim melodiſch geſtimmten Verſes ſchmeichelten, und über dieſem Phantaſiebilde den wirklichen lebendigen Sprachaccent, als einzig rhythmiſch maaßgebendes Moment auch für den Vers, vergaßen. Ja, dieſe Dichter waren im unproſodiſchen Verſe nicht einmal darauf bedacht, den Sprachaccent mit Beſtimmtheit auf das einzig kenntliche Merkmal dieſes Verſes, den Endreim, zu legen; ſondern jedes unbedeutende Nebenwort, ja — jede gänzlich unzubetonende Endſylbe, ward von ihnen um ſo häufiger in den Endreim geſtellt, als die Eigenſchaft des Reimes ihnen gewöhnlicher iſt. — Eine Melodie prägt ſich aber nur dadurch dem Gehöre faßlich ein, daß ſie eine Wiederkehr beſtimmter melodiſcher Momente in einem beſtimmten Rhythmos enthält; kehren ſolche Momente entweder gar nicht wieder, oder machen ſie ſich dadurch unkenntlich, daß ſie auf Takttheilen, die ſich rhythmiſch nicht entſprechen, wiederkehren, ſo fehlt der Melodie eben das bindende Band, welches ſie erſt zur Melodie macht, — wie der Wortvers ebenfalls erſt durch ein ganz ähnliches Band zum wirklichen Verſe wird. Die ſo gebundene Melodie will nun auf den Wortvers, der dieſes bindende Band aber nur in der Einbildung, nicht in der Wirklichkeit beſitzt, nicht paſſen: der, dem *Sinne* des Verſes nach einzig hervorzuhebende Sprachaccent entſpricht den nothwendigen melismiſchen und rhythmiſchen Accenten der Melodie in ihrer Wiederkehr nicht, und der Muſiker, der die Melodie nicht aufopfern, ſondern ſie vor Allem geben will, — weil er nur in ihr dem Gefühle verſtändlich ſich mittheilen kann, — ſieht ſich daher genöthigt, den Sprachaccent nur da zu beachten, wo er ſich *zufällig* der Melodie anſchließt. Dieß heißt aber ſo viel, als allen Zuſammenhang der Melodie mit dem Verſe aufgeben; denn, ſieht ſich der Muſiker einmal gedrängt, den Sprachaccent außer Acht zu laſſen, ſo kann er ſich noch viel weniger gegen die eingebildete proſodiſche Rhythmik des Verſes verpflichtet fühlen, und er verfährt mit dieſem Verſe — als urſprünglich veranlaſſendem Sprachmomente — endlich allein nur nach abſolut melodiſchem Belieben, das er ſo lange für vollkommen gerechtfertigt erachten kann, als es ihm daran gelegen bleibt, in der Melodie den allgemeinen Gefühlsinhalt des Verſes ſo wirkſam wie möglich auszuſprechen.

Wäre je einem Dichter das wirkliche Verlangen angekommen, den ihm zu Gebote ſtehenden Sprachausdruck zur überzeugenden Fülle der Melodie zu ſteigern, ſo müßte er zunächſt ſich bemüht haben, den Sprachaccent als einzig maaßgebendes Moment für den Vers ſo zu verwenden, daß er in ſeiner entſprechenden Wiederkehr einen geſunden, dem Verſe ſelbſt wie der Melodie nothwendigen Rhythmos genau beſtimmt hätte. Nirgends ſehen wir davon aber eine Spur, oder wenn wir dieſe Spur erkennen, iſt es da, wo der Versmacher von vornherein auf eine dichteriſche Abſicht Verzicht leiſtet, nicht dichten, ſondern als unterthäniger Diener und Worthandlanger des abſoluten Muſikers abgezählte und zu verreimende Sylben zuſammenſtellen will, mit denen der Muſiker in tiefſter Verachtung für die Worte dann macht, was er Luſt hat.

Wie bezeichnend iſt es dagegen, daß gewiſſe ſchöne Verſe Goethe's, d. h. Verſe, in denen der Dichter ſich bemühte, ſo weit es ihm möglich war, zu einem gewiſſen melodiſchen Schwunge zu gelangen, — von den Muſikern gemeinhin als *zu ſchön*, zu vollendet für die muſikaliſche Kompoſition bezeichnet werden! Das Wahre an der Sache iſt, daß eine vollkommen dem Sinne entſprechende muſikaliſche Kompoſition auch dieſer Verſe ſie in Proſa auflöſen, und aus dieſer

Proſa ſie als ſelbſtändige Melodie erſt wiedergebären müßte, weil unſerem muſikaliſchen Gefühle es ſich unwillkürlich darſtellt, daß jene Versmelodie ebenfalls nur eine gedachte, ihre Erſcheinung ein Schmeichelbild der Phantaſie, ſomit eine ganz andere als die muſikaliſche Melodie iſt, die in ganz beſtimmter ſinnlicher Wirklichkeit ſich kundzugeben hat. Halten wir daher jene Verſe für zu ſchön zur Kompoſition, ſo ſagen wir damit nur, daß es uns leid thut, ſie als Verſe vernichten zu ſollen, was wir mit weniger Herzbeklemmung uns erlauben, ſobald uns eine minder reſpektable Bemühung des Dichters gegenüberſteht; — ſomit geſtehen wir aber ein, daß wir ein richtiges Verhältniß zwiſchen Vers und Melodie uns gar nicht vorſtellen können. ,

Der Melodiker der neueſten Zeit, der all' die fruchtloſen Verſuche zu einer entſprechenden, gegenſeitig ſich erlöſenden und ſchöpferiſch beſtimmenden Verbindung des Wortverſes mit der Tonmelodie überſchaute, und namentlich auch den übeln Einfluß gewahrte, den eine treue Wiedergebung des Sprachaccentes auf die Melodie bis zu ihrer Entſtellung zur muſikaliſchen Proſa ausübte, — ſah ſich, ſobald er auf der anderen Seite wieder die Entſtellung oder gänzliche Verläugnung des Verſes durch die frivole Melodie von ſich wies, veranlaßt, Melodieen zu komponiren, in welchen er aller verdrießlichen Berührung mit dem Verſe, den er an ſich reſpektirte, der ihm für die Melodie aber läſtig war, gänzlich auswich. Er nannte dieß „Lieder ohne Worte“, und ſehr richtig mußten Lieder ohne Worte auch der Ausgang von Streitigkeiten ſein, in denen zu einem Entſcheid nur dadurch zu kommen war, daß man ſie ungelöſt auf ſich beruhen ließ. — Dieſes jetzt ſo beliebte „Lied ohne Worte“ iſt die getreue Überſetzung unſerer ganzen Muſik in das Klavier zum bequemen Handgebrauche für unſere Kunſt-Commisvoyageurs; in ihm ſagt der Muſiker dem Dichter: „Mach', was Du Luſt haſt, ich mache auch, was ich Luſt habe! Wir vertragen uns am beſten, wenn wir Nichts mit einander zu ſchaffen haben“. —

Sehen wir nun, wie wir dieſem „Muſiker ohne Worte“ durch die drängende Kraft der höchſten dichteriſchen Abſicht auf eine Weiſe beikommen, daß wir ihn vom ſanften Klavierſeſſel herunterheben und in eine Welt höchſten künſtleriſchen Vermögens verſetzen, die ihm die zeugende Macht des *Wortes* erſchließen ſoll, — des Wortes, deſſen er ſich ſo weibiſch bequem entledigte, — des Wortes, das *Beethoven* aus den ungeheuren Mutterwehen der Muſik heraus gebären ließ!

II.

Wir haben, wenn wir in einer verſtändlichen Beziehung zum Leben bleiben wollen, aus der Proſa unſerer gewöhnlichen Sprache den erhöhten Ausdruck zu gewinnen, in welchem die dichteriſche Abſicht allvermögend an das Gefühl ſich kundgeben ſoll. Ein Sprachausdruck, der das Band des Zuſammenhanges mit der gewöhnlichen Sprache dadurch zerreißt, daß er ſeine ſinnliche Kundgebung auf fremd hergenommene, dem Weſen unſerer gewöhnlichen Sprache uneigenthümliche — wie die näher bezeichneten proſodiſch-rhythmiſchen — Momente ſtützt, kann nur verwirrend auf das Gefühl wirken.

In der modernen Sprache finden nun keine anderen Betonungen ſtatt, als die des proſaiſchen Sprachaccentes, der nirgends auf dem natürlichen Gewichte der Wurzelſylben eine feſte Stätte hat, ſondern für jede Phraſe von Neuem dahin verlegt wird, wo er dem Sinne der Phraſe gemäß zu dem Zwecke des Verſtändniſſes einer beſtimmten Abſicht nöthig iſt. Die Sprache des modernen gewöhnlichen Lebens unterſcheidet ſich von der dichteriſchen älteren Sprache namentlich aber dadurch, daß ſie um des Verſtändniſſes willen einer bei Weitem gehäufteren Verwendung von Worten und Phraſeabſätzen bedarf, als dieſe. Unſere Sprache, in der wir uns im gewöhnlichen Leben über Dinge verſtändigen, die — wie ſie von der Natur überhaupt fernab liegen — von der Bedeutung unſerer eigentlichen Sprachwurzeln gar nicht mehr berührt werden, hat ſich der mannigfaltigſten, verwickeltſten Windungen und Wendungen zu bedienen, um die, mit Bezug auf unſere geſellſchaftlichen Verhältniſſe und Anſchauungen abgeänderten, umgeſtimmten oder neu vermittelten, jedenfalls unſerem Gefühle entfremdeten Bedeutungen urſprünglicher oder von fremdher angenommener Sprachwurzeln zu umſchreiben, und ihr konventionelles Verſtändniß zu ermöglichen. Unſere, zur Aufnahme dieſes vermittelnden Apparates unendlich gedehnten und zerfließenden Phraſen würden vollkommen unverſtändlich gemacht, wenn der Sprachaccent in ihnen ſich durch hervorgehobene Betonung der Wurzelſylben häufte. Dieſe Phraſen können dem Verſtändniſſe nur dadurch erleichtert werden, daß der Sprachaccent in ihnen mit großer Sparſamkeit nur auf ihre entſcheidendſten Momente gelegt wird, wogegen natürlich alle übrigen, ihrer Wurzelbedeutung nach noch ſo wichtigen Momente, gerade ihrer Häufung wegen, in der Betonung gänzlich fallen gelaſſen werden müſſen.

Bedenken wir nun recht, was wir unter der, zur Verwirklichung der dichteriſchen Abſicht nothwendigen Verdichtung und Zuſammendrängung der Handlungsmomente und ihrer Motive zu verſtehen haben, und erkennen wir, daß dieſe wiederum nur durch einen ebenſo verdichteten und zuſammengedrängten Ausdruck zu ermöglichen ſind, ſo werden wir dazu, wie wir mit unſerer Sprache zu verfahren haben, ganz von ſelbſt gedrängt. Wie wir von dieſen Handlungsmomenten, und um ihretwillen von den ſie bedingenden Motiven, alles Zufällige, Kleinliche und Unbeſtimmte auszuſcheiden hatten; wie wir aus ihrem Inhalte alles von Außen her Entſtellende, pragmatiſch Hiſtoriſche, Staatliche und dogmatiſch Religiöſe hinwegnehmen mußten, um dieſen Inhalt als einen rein menſchlichen, gefühlsnothwendigen darzuſtellen, ſo haben wir auch aus dem Sprachausdrucke alles von dieſen Entſtellungen des Reinmenſchlichen, Gefühlsnothwendigen Herrührende und ihnen einzig Entſprechende in der Weiſe auszuſcheiden, daß von ihm eben nur dieſer Kern übrigbleibt. — Gerade Das, was dieſen rein menſchlichen Inhalt einer ſprachlichen Kundgebung entſtellte, iſt es aber, was die Phraſe ſo ausdehnte, daß der Sprachaccent in ihr ſo ſparſam vertheilt, und dagegen das Fallenlaſſen einer unverhältnißmäßigen Anzahl unzubetonender Wörter nothwendig werden mußte. Der Dichter, der dieſen unzubetonenden Wörtern ein proſodiſches Gewicht beilegen wollte, gab ſich deßhalb einer vollkommenen Täuſchung hin, über die ihn ein gewiſſenhaft ſkandirter Vortrag ſeines Verſes inſofern aufklären mußte, als er durch dieſen Vortrag den Sinn der Phraſe entſtellt und unverſtändlich gemacht ſah. Wohl beſtand dagegen allerdings die Schönheit eines Verſes bisher darin, daß der Dichter aus der Phraſe ſo viel wie möglich alles Das ausſchied, was als erdrückende Hilfe vermittelnder Wörter den Hauptaccent zu maſſenhaft umgab: er ſuchte die einfachſten, der Vermittelung am wenigſten bedürftigen Ausdrücke, um die Accente ſich näher zu rücken, und löſte hierzu, ſo viel er konnte, auch den zu dichtenden Gegenſtand aus einer drückenden Umgebung hiſtoriſch-ſozialer und ſtaatlich-religiöſer Verhältniſſe und Bedingungen los. Nie vermochte zeither der Dichter dieß aber bis zu dem Punkte, wo er ſeinen Gegenſtand unbedingt nur noch an das Gefühl hätte mittheilen können, — wie er den Ausdruck auch nie bis zu dieſer Steigerung brachte; denn dieſe Steigerung zu höchſter Gefühlsäußerung wäre eben nur im Aufgehen des Verſes in die Melodie erreicht worden, — ein Aufgehen, das, wie wir ſahen, weil wir es ſehen mußten, — nicht ermöglicht worden iſt. Wo der Dichter aber, ohne des Aufgehens ſeines Verſes in die wirkliche Melodie, den Sprachvers ſelbſt zu bloßen Gefühlsmomenten verdichtet zu haben glaubte, da wurde er, wie der darzuſtellende Gegenſtand, weder vom Verſtande mehr, noch aber auch vom Gefühle begriffen. Wir kennen Verſe der Art als Verſuche unſerer größten Dichter, ohne Muſik Worte zu Tönen zu ſtimmen.

Nur der dichteriſchen Abſicht, über deren Weſen wir uns im Vorhergehenden bereits verſtändigt haben, kann es bei ihrem nothwendigen Drange nach Verwirklichung zu ermöglichen ſein, die Proſaphraſe der modernen Sprache von all' dem mechaniſch vermittelnden Wörterapparate ſo zu befreien, daß die in ihr liegenden Accente zu einer ſchnell wahrnehmbaren Kundgebung zuſammengedrängt werden können. Eine getreue Beobachtung des Ausdruckes, deſſen wir uns bei erhöhter Gefühlserregung ſelbſt im gewöhnlichen Leben bedienen, wird dem Dichter ein untrügliches Maaß für die Zahl der Accente in einer natürlichen Phraſe zuführen. Im aufrichtigen Affekte, wo wir alle konventionellen, die gedehnte moderne Phraſe bedingenden Rückſichten fahren laſſen, ſuchen wir uns immer in einem Athem kurz und bündig ſo beſtimmt wie möglich auszudrücken: in dieſem gedrängten Ausdrucke betonen wir aber auch — durch die Kraft des Affektes — bei Weitem ſtärker als gewöhnlich, und zumal rücken wir die Accente näher zuſammen, auf denen wir, um ſie wichtig und dem Gefühle ebenſo eindringlich zu machen, als wir unſer Gefühl in ihnen ausgedrückt wiſſen wollen, mit lebhaft erhobener Stimme verweilen. Die Zahl dieſer Accente, die unwillkürlich während der Ausſtrömung eines Athems ſich zu einer Phraſe, oder zu einem Hauptabſchnitte der Phraſe abſchließen, wird ſtets im genauen Verhältniſſe zum Charakter der Erregtheit ſtehen, ſo daß z. B. ein zürnender, thätiger Affekt auf einem Athem eine größere Zahl von Accenten ausſtrömen laſſen wird, während dagegen ein tief und ſchmerzlich leidender in wenigeren, länger tönenden Accenten die ganze Athemkraft verzehren muß. —

Je nach der Art des kundzugebenden Affektes, in den ſich der Dichter ſympathetiſch zu verſetzen weiß, wird dieſer daher die Zahl der Accente einer, durch den Athem ſich beſtimmenden, durch den Inhalt des Ausdruckes entweder zur vollen Phraſe oder zum weſentlichen Phraſenabſchnitte ſich geſtaltenden, Wortreihe feſtſtellen, in welcher die übermäßige Zahl von, der komplizirten Litteraturphraſe eigenthümlichen, vermittelnden und verdeutlichenden Nebenwörtern in dem Maaße verringert worden iſt, daß dieſe den für den Accent nöthigen Athem, trotz ihrer fallengelaſſenen Betonung — dennoch, ihrer numeriſchen Häufung wegen, nicht unnütz aufzehren. — Das für den Gefühlsausdruck ſo Schädliche in der komplizirten modernen Phraſe beſtand nämlich darin, daß die zu große Maſſe unzubetonender Nebenwörter den Athem des Sprechenden in der Weiſe in Anſpruch nahm, daß er, bereits erſchöpft oder aus ſparender Vorſicht, auch auf dem Hauptaccente nur kurz verweilen konnte, und ſo das Verſtändniß des haſtig accentuirten Hauptwortes nur dem Verſtande, nicht aber dem Gefühle mittheilen durfte, welches ſich nur der *Fülle* des ſinnlichen Ausdruckes gegenüber zur Theilnahme anlaſſen kann. — Die von dem Dichter bei gedrängter Redefaſſung beibehaltenen Nebenworte werden, in ihrer minderen, gerade nur nothwendigen Zahl, zu dem durch den Sprachaccent betonten Worte ſich ſo verhalten, wie die ſtummen Mitlauter zu dem tönenden Vokale, den ſie umgeben, um ihn unterſcheidend zu individualiſiren und aus einem allgemeinen Empfindungsausdrucke zum verdeutlichenden Ausdrucke eines beſonderen Gegenſtandes zu verdichten: eine vor dem Gefühle durch Nichts gerechtfertigte ſtarke Häufung der Konſonanten um den Vokal benehmen dieſem ſeinen Gefühlswohllaut ebenſo, wie eine bloß durch den vermittelnden Verſtand veranlaßte Häufung von Nebenwörtern um das Hauptwort dieſes dem Gefühle unkenntlich macht. Dem Gefühle iſt Verſtärkung des Konſonanten durch Verdoppelung oder Verdreifachung nur dann von Nothwendigkeit, wenn dadurch der Vokal eine ſo draſtiſche Färbung erhält, wie ſie wiederum der draſtiſchen Beſonderheit des Gegenſtandes, den die Wurzel ausdrückt, entſpricht; und ſo wird eine verſtärkte Zahl der beziehungsvollen Nebenwörter nur dann vor dem Gefühle gerechtfertigt, wenn durch ſie das accentuirte Hauptwort in ſeinem Ausdrucke beſonders geſteigert, nicht aber — wie in der modernen Phraſe — gelähmt wird. — Wir kommen hiermit auf die natürliche Grundlage des Rhythmos im Sprachverſe, wie er in den *Hebungen* und *Senkungen* des Accentes ſich darſtellt, und wie er einzig durch Steigerung zum muſikaliſchen Rhythmos in höchſter Beſtimmtheit und unendlichſter Mannigfaltigkeit ſich äußern kann.

Welche Zahl von Hebungen des Tones wir, dem Charakter der auszudrückenden Stimmung gemäß, für einen Athem, ſomit für eine Phraſe oder einen Phraſenabſchnitt, auch zu beſtimmen haben, nie werden dieſe Hebungen ſelbſt von ganz gleicher Stärke ſein. Eine *vollkommen gleiche Stärke* der Accente geſtattet zuvörderſt der Sinn einer Rede nicht, welche ſtets *bedingende* und *bedingte* Momente in ſich ſchließt, und je nach ihrem Charakter das bedingende gegen das bedingte, oder umgekehrt das bedingte gegen das bedingende hervorhebt. Aber auch das Gefühl geſtattet eine gleiche Stärke der Accente nicht, weil gerade das Gefühl nur durch leicht merkbare, ſinnlich ſcharf beſtimmte *Unterſcheidung* der Ausdrucksmomente zur Theilnahm[illegible]t werden kann. Wenn wir zu erkennen haben, daß dieſe Thei[illegible] des Gefühles endlich am ſicherſten nur durch Modulation des m[illegible]aliſchen Tones zu beſtimmen iſt, ſo wollen wir für jetzt dieſer Steigerung noch nicht gedenken, ſondern uns nur den Einfluß vergegenwärtigen, den die ungleiche Stärke der Accente zunächſt auf den Rhythmos der Phraſe ausüben muß. — Sobald wir die zuſammengedrängten, und aus einer drückenden Umgebung von Nebenwörtern befreiten, Accente nach ihrer Unterſcheidung als ſtärkere und ſchwächere kundgeben wollen, ſo können wir dieß nur auf eine Weiſe, die vollſtändig den *guten und ſchlechten Hälften des muſikaliſchen Taktes*, oder — was im Grunde daſſelbe iſt — den guten und ſchlechten Takten einer muſikaliſchen Periode entſpricht. Dieſe guten und ſchlechten Takte oder Takthälften machen als ſolche ſich dem Gefühle aber nur dadurch kenntlich, daß ſie unter ſich in einer Beziehung ſtehen, die wiederum durch die kleineren zwiſchenliegenden Bruchtheile des Taktes vermittelt und verdeutlicht wird. Gute und ſchlechte Takthälfte, ſobald ſie ganz nackt neben einander ſtehen — wie in der kirchlichen Choralmelodie —, könnten an ſich nur dadurch dem Gefühle ſich kenntlich machen, daß ſie ſich ihm als Hebung und Senkung des Accentes darſtellten, wodurch die ſchlechte Takthälfte in der Periode den Accent vollkommen verlieren müßte und als ſolcher gar nicht mehr gelten könnte: nur dadurch, daß die zwiſchen der guten und ſchlechten Takthälfte liegenden Taktbruchtheile rhythmiſch zum Leben, und zum Antheile an dem Accente der Takthälften gebracht werden, läßt ſich auch der ſchwächere Accent der ſchlechten Takthälfte als Accent zur Wahrnehmung bringen. — Die accentuirte Wortphraſe bedingt nun aus ſich die charakteriſtiſche Beziehung jener Taktbruchtheile zu den Takthälften, und zwar aus den *Senkungen* des Accentes und dem Verhältniſſe dieſer Senkungen zu den Hebungen. Die an ſich unbetonten Worte oder Sylben, die wir in die Senkung ſetzen, ſteigen im gewöhnlichen Sprachausdrucke durch anſchwellende Betonung zum Hauptaccente hinauf, und fallen von dieſem durch abnehmende Betonung wieder herab. Der Punkt, bis zu welchem ſie herabfallen, und von welchem ſie von Neuem zu einem Hauptaccente wieder hinaufſteigen, iſt aber der ſchwächere Nebenaccent, der — wie dem *Sinne* der Rede, ſo auch ihrem *Ausdrucke* gemäß — durch den Hauptaccent bedingt wird, wie der Planet durch den Fixſtern. Die Zahl der vorbereitenden oder nachfallenden Sylben hängt allein von dem Sinne der dichteriſchen Rede ab, von welcher wir annehmen, daß ſie ſich in höchſter Gedrängtheit ausdrückt; je nothwendiger aber dem Dichter es erſcheint, die Zahl der vorbereitenden oder nachfallenden Sylben zu verſtärken, deſto charakteriſtiſcher vermag er dadurch den Rhythmos zu beleben und dem Accente ſelbſt beſondere Bedeutung zu geben, — wie er auf der anderen Seite den Charakter der Accente wiederum dadurch beſonders zu beſtimmen vermag, daß er ihn ohne alle Vorbereitung und Nachfall dicht neben den folgenden Accent ſetzt.

Sein Vermögen iſt hierin unbegrenzt mannigfaltig: vollkommen kann er ſich deſſen aber nur bewußt werden, wenn er den accentuirten Sprachrhythmos bis zum muſikaliſchen, von der Tanzbewegung unendlich mannigfaltig belebten, Rhythmos ſteigert. Der rein muſikaliſche Takt bietet dem Dichter Möglichkeiten für den Sprachausdruck dar, denen er für den nur geſprochenen Wortvers von vornherein entſagen mußte. Im nur geſprochenen Wortverſe mußte der Dichter ſich darauf beſchränken, die Zahl der Sylben in der Senkung nicht über zwei auszudehnen, weil bei drei Sylben der Dichter es nicht hätte vermeiden können, daß eine dieſer Sylben bereits als Hebung zu betonen geweſen wäre, was ſeinen Vers natürlich ſogleich über den Haufen geworfen hätte. Dieſe falſche Betonung hätte er nun nicht zu fürchten gehabt, ſobald ihm wirkliche proſodiſche Längen und Kürzen zu Gebote geſtanden hätten; da er aber die Betonungen nur auf den Sprachaccent verlegen konnte, und dieſer dem Verſe zu lieb als auf jeder Wurzelſylbe möglich angenommen werden mußte, ſo konnte er über kein kenntliches Maaß verfügen, welches den wirklichen Sprachaccent ſo unfehlbar nachgewieſen hätte, daß nicht auch Wurzelſylben, denen der Dichter keine Betonung beigelegt wiſſen wollte, mit dem Sprachaccente belegt worden wären. Wir ſprechen hier natürlich von dem geſchriebenen, durch die Schrift mitgetheilten und der Schrift nachgeſprochenen Verſe: den, der Litteratur unangehörigen, lebendigen Vers haben wir aber ohne rhythmiſch-muſikaliſche Melodie gar nicht zu verſtehen, und wenn wir die auf uns gekommenen Monumente der griechiſchen Lyrik in's Auge faſſen, ſo erfahren wir gerade an dieſen, daß der von uns nur noch geſprochene griechiſche Vers, wenn wir ihn nach unwillkürlicher Sprachaccentuation ausſprechen, uns eben die Verlegenheit bereitet, Sylben durch den Accent zu betonen, die in der wirklichen rhythmiſchen Melodie, als im Auftakte mit inbegriffen, an ſich unbetont blieben. In dem bloß geſprochenen Verſe können wir nicht mehr als zwei Sylben in der Senkung verwenden, weil uns mehr als zwei Sylben ſogleich den richtigen Accent entrücken würden, und wir bei der hieraus erfolgenden Auflöſung des Verſes uns ſogleich in die Nothwendigkeit verſetzt ſehen müßten, ihn nur noch als flüchtige Proſa auszuſprechen.

Es fehlt uns für den geſprochenen oder zu ſprechenden Vers nämlich das Moment, das uns die Zeitandauer der Hebung in der Weiſe feſt beſtimme, daß wir nach ihrem Maaße die Senkungen wieder genau berechnen könnten. Wir können die Dauer einer accentuirten Sylbe nach unſerem bloßen Ausſprachevermögen nicht über die doppelte Dauer unbetonter Sylben erſtrecken, ohne der Sprache gegenüber in den Fehler des Dehnens, oder — wie wir es auch nennen — Singens zu verfallen. Dieſes „Singen“ gilt da, wo es nicht wirklich zum tönenden Geſange wird und ſomit die gewöhnliche Sprache vollkommen aufhebt, in dieſer gewöhnlichen Sprache mit Recht als Fehler; denn es iſt als eine bloße tonloſe Dehnung des Vokales, oder gar des Konſonanten, durchaus unſchön. Dennoch liegt dieſem Hange zum Dehnen in der Ausſprache da, wo er nicht eine bloße dialektiſche Angewöhnung iſt, ſondern bei geſteigerter Erregtheit ſich unwillkürlich zeigt, Etwas zu Grunde, was unſere Proſodiker und Metriker ſehr wohl zu beachten gehabt hätten, wenn ſie ſich griechiſche Metren erklären wollten. Sie hatten nur unſeren, von der Gefühlsmelodie losgelöſten, haſtigen Sprachaccent im Ohre, als ſie das Maaß erfanden, nach welchem allemal zwei Kürzen auf eine Länge gehen ſollten; die Erklärung griechiſcher Metren, in denen zuweilen ſechs und noch mehr Kürzen ſich auf zwei oder auch nur eine Länge beziehen, hätte ihnen ſehr leicht fallen müſſen, wenn ſie den im muſikaliſchen Takte lang ausgehaltenen Ton auf der ſogenannten Länge im Gehöre gehabt hätten, wie ihn jene Lyriker mindeſtens noch im Gehöre hatten, als ſie zu bekannten Volksmelodieen den Wortvers variirten. Dieſer ausgehaltene, rhythmiſch gemeſſene

Ton iſt es, den der Sprachversdichter jetzt aber nicht mehr im Gehöre hatte, wogegen er nur noch den flüchtig verweilenden Sprachaccent kannte. Halten wir nun aber dieſen Ton feſt, deſſen Dauer wir im muſikaliſchen Takte nicht nur genau beſtimmen, ſondern auch nach ſeinen rhythmiſchen Bruchtheilen auf das Mannigfaltigſte zerlegen können, ſo erhalten wir an dieſen Bruchtheilen die rhythmiſch gerechtfertigten und nach ihrer Bedeutung gegliederten, melodiſchen Ausdrucksmomente für die Sylben der Senkung, deren Zahl ſich einzig nur nach dem Sinne der Phraſe und der beabſichtigten Wirkung des Ausdruckes zu beſtimmen hat, da wir im muſikaliſchen Takte das ſichere Maaß gefunden haben, nach welchem ſie zum unfehlbaren Verſtändniſſe kommen müſſen.

Dieſen Takt hat der Dichter aber nach dem von ihm beabſichtigten Ausdrucke allein zu beſtimmen; er muß ihn ſelbſt zu einem kenntlichen Maaße machen, nicht etwa als ein ſolches ſich aufnöthigen laſſen. Als ein kenntliches beſtimmt er es aber dadurch, daß er die gehobenen Accente ihrem Charakter nach, ob ſtarke oder ſchwächere, in der Art vertheilt, daß ſie einen Athem- oder Phraſenabſchnitt, dem ein folgender zu entſprechen vermag, bilden, und dieſer folgende als nothwendig für den erſten bedingt erſcheint; denn nur in einer nothwendigen, verſtärkenden oder beruhigenden Wiederholung ſtellt ſich ein wichtiges Ausdrucksmoment dem Gefühle verſtändlich dar. Die Anordnung der ſtärkeren und ſchwächeren Accente iſt daher maaßgebend für die Taktart und den rhythmiſchen Bau der Periode. — Stellen wir uns eine ſolche maaßgebende Anordnung, als aus der Abſicht des Dichters ſich herleitend, mit Folgendem vor.

Nehmen wir einen Ausdruck an, der von der Beſchaffenheit iſt, daß er einem Athem die Betonung von drei Accenten geſtattet, von denen der erſte der ſtärkſte, der zweite (wie meiſt immer in dieſem Falle anzunehmen iſt) der ſchwächere, der dritte dagegen wieder ein gehobener ſein ſoll, ſo würde der Dichter unwillkürlich eine Phraſe von zwei geraden Takten anordnen, von denen der erſte auf ſeiner guten Hälfte den ſtärkſten, auf ſeiner ſchlechten Hälfte den ſchwächeren, der zweite Takt auf ſeinem Niederſchlage aber den dritten, wiederum gehobenen Accent enthalten würde. Die ſchlechte Hälfte des zweiten Taktes würde zum Athemholen und zum Auftakte des erſten Taktes der zweiten rhythmiſchen Phraſe verwendet werden, welche eine entſprechende Wiederholung der erſten enthalten müßte. In dieſer Phraſe würden die Senkungen ſich ſo verhalten, daß ſie als Auftakt zu dem Niederſchlage des erſten Taktes hinaufſtiegen, als Nachtakt von dieſem zu der ſchlechten Takthälfte hinabfielen, und von dieſer als Auftakt zu der guten Hälfte des zweiten Taktes wieder hinaufſtiegen. Die durch den Sinn der Phraſe etwa geforderte Verſtärkung auch des zweiten Accentes würde (außer durch die melodiſche Hebung des Tones) rhythmiſch leicht auch dadurch zu ermöglichen ſein, daß entweder die Senkung zwiſchen ihm und dem erſten Accente, oder auch der Auftakt zu dem dritten gänzlich ausfiele, was gerade dieſem Zwiſchenaccente eine geſteigerte Aufmerkſamkeit zuziehen müßte. —

Möge dieſe Andeutung, der leicht zahlloſe ähnliche hinzuzufügen wären, genügen, um auf die unendliche Mannigfaltigkeit hinzuweiſen, die dem Sprachverſe für ſeine ſtets ſinnvolle rhythmiſche Kundgebung zu Gebote ſteht, wenn in ihm der Sprachausdruck, ganz ſeinem Inhalte gemäß, ſich zum nothwendigen Aufgehen in die muſikaliſche Melodie in der Weiſe anläßt, daß er dieſe als die Verwirklichung ſeiner Abſicht aus ſich bedingt. Durch die Zahl, Stellung und Bedeutung der Accente, ſowie durch die größere oder mindere Beweglichkeit der Senkungen zwiſchen den Hebungen und ihre unerſchöpflich reichen Beziehungen zu dieſen, iſt aus dem reinen Sprachvermögen heraus eine ſolche Fülle mannigfaltigſter rhythmiſcher Kundgebung bedingt, daß ihr Reichthum und die aus ihnen quellende Befruchtung des rein muſikaliſchen Vermögens des Menſchen durch jede neue, aus innerem Dichterdrange entſprungene Kunſtſchöpfung nur als unermeßlicher ſich herausſtellen muß.

Wir ſind durch den rhythmiſch accentuirten Sprachvers bereits ſo dicht auf den gehaltenen Geſangston hingewieſen worden, daß wir dem hier zu Grunde liegenden Gegenſtande jetzt nothwendig näher treten müſſen.

Behalten wir fortgeſetzt das Eine im Auge, daß die dichteriſche Abſicht ſich nur durch vollſtändige Mittheilung derſelben aus dem Verſtande an das Gefühl verwirklichen läßt, ſo haben wir hier, wo die Vorſtellung des Aktes dieſer Verwirklichung durch jene Mittheilung uns beſchäftigt, alle Momente des Ausdruckes genau nach ihrer Fähigkeit zu unmittelbarer Kundgebung an die Sinne zu erforſchen, denn durch die Sinne unmittelbar empfängt einzig das Gefühl. Wir hatten zu dieſem Zwecke aus der Wortphraſe alles Das auszuſcheiden, was ſie für das Gefühl eindruckslos und zum bloßen Organe des Verſtandes machte; wir drängten ihren Inhalt dadurch zu einem rein menſchlichen, dem Gefühle faßbaren zuſammen, und gaben dieſem Inhalte einen ebenſo gedrängten ſprachlichen Ausdruck, indem wir die nothwendigen Accente der erregten Rede durch dichte Annäherung an einander zu einem, das Gehör (namentlich auch durch Wiederholung der Accentenreihe) unwillkürlich feſſelnden Rhythmos erhoben.

Die Accente der ſo beſtimmten Phraſe können nun nicht anders als auf Sprachbeſtandtheile fallen, in welchen der rein menſchliche, dem Gefühle faßbare Inhalt am entſchiedenſten ſich ausdrückt; ſie werden daher ſtets auf diejenigen bedeutſamen Sprachwurzelſylben fallen, in welchen urſprünglich nicht nur ein beſtimmter, dem Gefühle faßlicher Gegenſtand, ſondern auch die Empfindung, die dem Eindrucke dieſes Gegenſtandes auf uns entſpricht, von uns ausgedrückt wurde.

Ehe wir unſere ſtaatlich-politiſch oder religiös-dogmatiſch, bis zur vollſten Selbſtunverſtändlichkeit umgebildeten Empfindungen nicht bis zu ihrer urſprünglichen Wahrheit gleichſam zurück zu empfinden vermögen, ſind wir auch nicht im Stande, den ſinnlichen Gehalt unſerer Sprachwurzeln zu faſſen. Was die wiſſenſchaftliche Forſchung uns über ſie enthüllt hat, kann nur den Verſtand belehren, nicht aber das Gefühl zu ihrem Verſtändniſſe beſtimmen, und kein wiſſenſchaftlicher Unterricht, wäre er auch noch ſo populär bis in unſere Volksſchulen hinabgeleitet, würde dieſes Sprachverſtändniß zu erwecken vermögen, das uns nur durch einen ungetrübten liebevollen Verkehr mit der Natur, aus einem nothwendigen Bedürfniſſe nach ihrem rein menſchlichen Verſtändniſſe, kurz aus einer Noth kommen kann, wie der Dichter ſie empfindet, wenn er dem Gefühle mit überzeugender Gewißheit ſich mitzutheilen gedrängt iſt. — Die Wiſſenſchaft hat uns den Organismus der Sprache aufgedeckt; aber was ſie uns zeigte, war ein abgeſtorbener Organismus, den nur die höchſte Dichternoth wieder zu beleben vermag, und zwar dadurch, daß ſie die Wunden, die das anatomiſche Sezirmeſſer ſchnitt, dem Leibe der Sprache wieder ſchließt, und ihm den Athem einhaucht, der ihn zur Selbſtbewegung beſeele. Dieſer Athem aber iſt — die Muſik. — —

Der nach Erlöſung ſchmachtende Dichter ſteht jetzt im Winterfroſte der Sprache da, und blickt ſehnſüchtig über die pragmatiſch proſaiſchen Schneeflächen hin, von denen das einſt ſo üppig drangende Gefilde, das holde Angeſicht der liebenden Mutter Erde bedeckt iſt. Vor ſeinem ſchmerzlich heißen Athemhauche ſchmilzt aber da und dort, wohin er ſich ergießt, der ſtarre Schnee, und ſiehe da! — aus dem

Schooße der Erde ſprießen ihm friſche grüne Keime entgegen, die aus den erſtorben gewähnten alten Wurzeln neu und üppig emporſchießen, — bis die warme Sonne des nie alternden neuen Menſchenfrühlings heraufſteigt, allen Schnee hinwegſchmilzt, und den Keimen die wonnigen Blumen entblühen, die mit lächelndem Auge froh die Sonne begrüßen. —

Jenen alten Urwurzeln muß, wie den Wurzeln der Pflanzen und Bäume — ſo lange ſie noch in dem wirklichen Erdboden ſich feſtzuhalten vermögen, eine immer neu zeugende Kraft innewohnen, ſobald auch ſie aus dem Boden des Volkes ſelbſt noch nicht herausgeriſſen worden ſind. Das Volk bewahrt aber, unter der froſtigen Schneedecke ſeiner Civiliſation, in der Unwillkür ſeines natürlichen Sprachausdruckes die Wurzeln, durch die es ſelbſt mit dem Boden der Natur zuſammenhängt, und Jeder wendet ſich ihrem unwillkürlichen Verſtändniſſe zu, der, aus der Haſt unſeres ſtaatsgeſchäftlichen Sprachverkehres ſich einer liebevollen Anſchauung der Natur zukehrt, und ſo dem Gefühle dieſe Wurzeln durch einen unbewußten Gebrauch von ihren verwandtſchaftlichen Eigenſchaften erſchließt. Der Dichter iſt nun aber der Wiſſende des Unbewußten, der abſichtliche Darſteller des Unwillkürlichen; das Gefühl, das er dem Mitgefühle kundgeben will, lehrt ihn den Ausdruck, deſſen er ſich bedienen muß: ſein Verſtand aber zeigt ihm die Nothwendigkeit dieſes Ausdruckes. Will der Dichter, der ſo aus dem Bewußtſein zu dem Unbewußtſein ſpricht, ſich Rechenſchaft von dem natürlichen Zwange geben, aus dem er dieſen Ausdruck und keinen anderen gebrauchen muß, ſo lernt er die Natur dieſes Ausdruckes kennen, und in ſeinem Drange zur Mittheilung gewinnt er aus dieſer Natur das Vermögen, dieſen Ausdruck als einen nothwendigen ſelbſt zu beherrſchen. — Forſcht nun der Dichter nach der Natur des Wortes, das ihm von dem Gefühle als das einzige bezeichnende für einen Gegenſtand, oder eine durch ihn erweckte Empfindung, aufgenöthigt wird, ſo erkennt er dieſe zwingende Kraft in der Wurzel dieſes Wortes, die aus der

Nothwendigkeit des urſprünglichſten Empfindungszwanges des Menſchen erfunden oder gefunden ward. Verſenkt er ſich tiefer in den Organismus dieſer Wurzel, um der gefühlszwingenden Kraft inne zu werden, die ihr zu eigen ſein muß, weil ſie aus ihr ſo beſtimmend ſich auf ſein Gefühl äußert, — ſo gewahrt er endlich den Quell dieſer Kraft in dem rein ſinnlichen Körper dieſer Wurzel, deſſen urſprünglichſter Stoff der tönende Laut iſt.

Dieſer tönende Laut iſt das verkörperte innere Gefühl, das ſeinen verkörpernden Stoff in dem Momente ſeiner Kundgebung nach Außen gewinnt, und zwar gerade ſo gewinnt, wie er ſich — nach der Beſonderheit der Erregung — in dem tönenden Laute dieſer Wurzel kundgiebt. In dieſer Äußerung des inneren Gefühles liegt nun auch der zwingende Grund ihrer Wirkung durch Anregung des entſprechenden inneren Gefühles des anderen Menſchen, an den jene Äußerung gelangt; und dieſer Gefühlszwang, will ihn der Dichter auf Andere ſo ausüben, wie er ihn ſelbſt empfand, ermöglicht ſich nur durch die größte Fülle in der Äußerung des tönenden Lautes, in welchem ſich das beſondere innere Gefühl am erſchöpfendſten und überzeugendſten einzig mittheilen kann.

Dieſer tönende Laut, der bei vollſter Kundgebung der in ihm enthaltenen Fülle ganz von ſelbſt zum muſikaliſchen Tone wird, iſt für die beſondere Eigenthümlichkeit ſeiner Kundgebung in der Sprachwurzel aber durch die Mitlauter beſtimmt, die ihn aus einem Momente allgemeinen Ausdruckes zum beſonderen Ausdrucke dieſes einen Gegenſtandes oder dieſer einen Empfindung beſtimmen. Der Konſonant hat ſomit zwei Hauptwirkſamkeiten, die wir ihrer entſcheidenden Wichtigkeit wegen genau zu beachten haben.

Die erſte Wirkſamkeit des Konſonanten beſteht darin, daß er den tönenden Laut der Wurzel zu beſtimmter Charakteriſtik dadurch erhebt, daß er ſein unendlich flüſſiges Element ſicher begrenzt, und durch die Linien dieſer Umgrenzung gewiſſermaßen ſeiner Farbe die Zeichnung zuführt, die ihn zur genau unterſcheidbaren, kenntlichen Geſtalt macht. Dieſe Wirkſamkeit des Konſonanten iſt demnach vom Vokale ab nach Außen gewandt. Sie geht darauf hin, das vom Vokale zu Unterſcheidende beſtimmt von ihm abzuſondern, zwiſchen ihm und dem zu Unterſcheidenden ſich gleichſam als Grenzpfahl hinzuſtellen. Dieſe wichtige Stellung nimmt der Konſonant vor dem Vokale, als Anlaut, ein; als Ablaut, nach dem Vokale, iſt er inſofern von minderer Wichtigkeit für die Abgrenzung des Vokales nach Außen, als dieſer in ſeiner charakteriſtiſchen Eigenſchaft ſich bereits vor dem Mitklingen des Ablautes kundgegeben haben muß, und dieſes ſomit mehr aus dem Vokale ſelbſt als ſein ihm nothwendiger Abſatz bedingt wird; wogegen er allerdings dann von entſcheidender Wichtigkeit iſt, wenn der Ablaut durch Verſtärkung des Konſonanten den vorlautenden Vokal in der Weiſe beſtimmt, daß der Ablaut ſelbſt zum charakteriſtiſchen Hauptmomente der Wurzel ſich erhebt.

Auf die Beſtimmung des Vokales durch den Konſonanten kommen wir nachher zurück; für jetzt haben wir die Wirkſamkeit des Konſonanten nach Außen uns vorzuführen, und dieſe Wirkſamkeit äußert er am entſcheidendſten in der Stellung vor dem Vokale der Wurzel, als Anlaut. In dieſer Stellung zeigt er uns gewiſſermaßen das Angeſicht der Wurzel, deren Leib als warmſtrömendes Blut der Vokal erfüllt, und deren, dem betrachtenden Auge abliegende Rückſeite der Ablaut iſt. Verſtehen wir unter dem Angeſichte der Wurzel die ganze phyſiognomiſche Außenſeite des Menſchen, die uns dieſer beim Begegnen zuwendet, ſo gewinnen wir eine genau entſprechende Bezeichnung für die entſcheidende Wichtigkeit des konſonirenden Anlautes. In ihm zeigt ſich uns die Individualität der begegnenden Wurzel zunächſt, wie der Menſch zunächſt durch ſeine phyſiognomiſche Außenſeite uns als Individualität erſcheint, und an dieſe Außenſeite halten wir uns ſo lange, bis das Innere durch breitere Entwickelung ſich uns hat kundgeben können. Dieſe phyſiognomiſche Außenſeite der Sprachwurzel theilt ſich — ſo zu ſagen — dem *Auge* des *Sprachverſtändniſſes* mit, und dieſem Auge hat ſie der Dichter auf das Wirkungsvollſte zu empfehlen, der, um von dem Gefühle vollſtändig begriffen zu werden, ſeine Geſtalten dem Auge und dem Ohre zugleich vorzuführen hat. Wie nun aber das Gehör eine Erſcheinung unter vielen anderen als kenntlich und Aufmerkſamkeit feſſelnd nur dadurch faſſen kann, daß ſie ſich ihm in einer Wiederholung vorführt, die den anderen Erſcheinungen eben nicht zu Theil wird, und durch dieſe Wiederholung ihm als das Ausgezeichnete hinſtellt, das als ein Wichtiges ſeine vorzügliche Theilnahme erregen ſoll, ſo iſt auch jenem „Auge“ des Gehöres die wiederholte Vorführung der Erſcheinung nothwendig, die ſich als eine unterſchiedene und beſtimmt kenntliche ihm darſtellen ſoll. Die nach der Nothwendigkeit des Athems rhythmiſch gebundene Wortphraſe theilte ihren inhaltlichen Sinn nur dadurch verſtändlich mit, daß ſie durch mindeſtens zwei ſich entſprechende Accente, in einem das Bedingende wie das Bedingte umfaſſenden Zuſammenhange, ſich kundgab. In dem Drange, das Verſtändniß der Phraſe als eines *Gefühlsausdruckes* dem *Gefühle* zu erſchließen, und im Bewußtſein, daß dieſer Drang nur durch die erregteſte Theilnahme des unmittelbar empfangenen ſinnlichen Organes zu befriedigen iſt, hat nun der Dichter die nothwendigen Accente des rhythmiſchen Verſes, um ſie dem Gehöre auf das Wirkungsvollſte zu empfehlen, in einem Gewande vorzuführen, das ſie nicht nur von den unbetonten Wurzelwörtern der Phraſe vollkommen unterſcheidet, ſondern dieſe Unterſcheidung dem „Auge“ des Gehöres auch dadurch merklich macht, daß es ſich als ein *gleiches*, ähnliches Gewand *beider Accente* darſtellt. Die Gleichheit der Phyſiognomie der durch den Sprachſinn accentuirten Wurzelwörter macht dieſe jenem Auge ſchnell kenntlich, und zeigt ſie ihm in einem verwandtſchaftlichen Verhältniſſe, das nicht nur dem ſinnlichen Organe ſchnell faßlich iſt, ſondern in Wahrheit auch dem Sinne der Wurzel innewohnt.

Der Sinn einer Wurzel iſt die in ihr verkörperte Empfindung von einem Gegenſtande; erſt die verkörperte Empfindung iſt aber eine verſtändliche, und dieſer Körper iſt ſowohl ſelbſt ein ſinnlicher, als auch ein nur von dem entſprechenden Gehörſinne entſcheidend wahrnehmbarer. Der Ausdruck des Dichters wird daher ein ſchnell verſtändlicher, wenn er die auszudrückende Empfindung zu ihrem innerſten Gehalte zuſammendrängt, und dieſer innerſte Gehalt wird in ſeinem bedingenden wie bedingten Momente nothwendig ein verwandtſchaftlich einheitlicher ſein. Eine einheitliche Empfindung äußert ſich aber unwillkürlich auch in einem einheitlichen Ausdrucke, und dieſer einheitliche Ausdruck gewinnt ſeine vollſte Ermöglichung aus der Einheit der Sprachwurzel, die ſich in der Verwandtſchaft des bedingenden und des bedingten Hauptmomentes der Phraſe offenbart. Eine Empfindung, die ſich in ihrem Ausdrucke durch den Stabreim der unwillkürlich zu betonenden Wurzelwörter rechtfertigen kann, iſt uns, ſobald die Verwandtſchaft der Wurzeln durch den Sinn der Rede nicht abſichtlich entſtellt und unkenntlich wird — wie in der modernen Sprache —, ganz unzweifelhaft begreiflich; und erſt wenn dieſe Empfindung in ſolchem Ausdrucke als eine einheitliche unſer Gefühl unwillkürlich beſtimmt hat, rechtfertigt ſich vor unſerem Gefühle auch die Miſchung dieſer Empfindung mit einer anderen. Eine gemiſchte Empfindung dem bereits beſtimmten Gefühle ſchnell verſtändlich zu machen, hat die dichteriſche Sprache wiederum im Stabreime ein unendlich vermögendes Mittel, das wir abermals als ein ſinnliches in der Bedeutung bezeichnen können, daß auch ein umfaſſender und doch beſtimmter Sinn in der Sprachwurzel ihm zu Grunde liegt. Der ſinnig-ſinnliche Stabreim vermag den Ausdruck einer Empfindung mit dem einer anderen zunächſt durch ſeine rein ſinnliche Eigenſchaft in der Weiſe zu verbinden, daß die Verbindung dem Gehöre lebhaft merklich wird und als eine natürliche ſich ihm einſchmeichelt. Der Sinn des ſtabgereimten Wurzelwortes, in welchem bereits die neu hinzugezogene andere Empfindung ſich kundgiebt, ſtellt ſich, durch die unwillkürliche Macht des gleichen Klanges auf das ſinnliche Gehör, an ſich aber ſchon als ein Verwandtes heraus, als ein Gegenſatz, der in der Gattung der Hauptempfindung mit inbegriffen iſt, und als ſolcher nach ſeiner generellen Verwandtſchaft mit der zuerſt ausgedrückten Empfindung durch das ergriffene Gehör dem Gefühle, und durch dieſes endlich ſelbſt dem Verſtande, mitgetheilt wird*).

Das Vermögen des unmittelbar empfangenden Gehöres iſt hierin ſo unbegrenzt, daß es die entfernteſt von ſich abliegenden Empfindungen, ſobald ſie ihm in einer ähnlichen Phyſiognomie vorgeführt werden, zu verbinden weiß, und ſie dem Gefühle als verwandte, rein menſchliche, zur umfaſſenden Aufnahme zuweiſt. Was iſt gegen dieſe allumfaſſende und allverbindende Wundermacht des ſinnlichen Organes der nackte Verſtand, der ſich dieſer Wunderhilfe begiebt und den Gehörſinn zum ſklaviſchen Laſtträger ſeiner ſprachlichen Induſtriewaaren-Ballen macht! Dieſes ſinnliche Organ iſt gegen Den, der ſich ihm liebevoll mittheilt, ſo hingebend und überſchwenglich reich an Liebesvermögen, daß es das durch den wühleriſchen Verſtand millionenfach Zerriſſene und Zertrennte als Reinmenſchliches, urſprünglich und immer und ewig Einiges wiederherzuſtellen, und dem Gefühle zum entzückendſten Hochgenuſſe darzubieten vermag. — Naht Euch dieſem herrlichen Sinne, Ihr Dichter! Naht Euch ihm aber als ganze Männer und mit vollem Vertrauen! Gebt ihm das Umfangreichſte, was Ihr zu faſſen vermögt, und was Euer Verſtand nicht binden kann, das wird dieſer Sinn Euch binden und als unendliches Ganzes Euch wieder zuführen. Drum kommt ihm herzhaft entgegen, Aug' in Aug'; bietet ihm Euer Angeſicht, das Angeſicht des Wortes,

---

*) „Die Liebe bringt Luſt und — Leid."

— nicht aber das welke Hintertheil, das Ihr ſchlaff und matt im Endreime Eurer proſaiſchen Rede nachſchleppt und dem Gehöre zur Abfertigung hinhaltet, — wie als ob es Eure Worte um den Lohn dieſes kindiſchen Geklingels, das man Wilden und Albernen zur Beſchwichtigung vormacht, ungeſtört durch ſeine Pforte zu dem neu zerſetzenden Hirne einlaſſen ſolle. Das Gehör iſt kein Kind; es iſt ein ſtarkes, liebevolles Weib, das in ſeiner Liebe Den am höchſten zu beſeligen vermag, der in *ſich* ihm den vollſten Stoff zur Beſeligung zuführt.

Und wie wenig boten wir bis jetzt noch dieſem Gehöre, da wir ihm ſoeben nur den konſonirenden Stabreim zuführten, durch den allein ſchon es uns das Verſtändniß aller Sprache erſchloß! Forſchen wir weiter, um zu ſehen, wie dieſes Sprachverſtändniß durch die höchſte Erregung des Gehöres ſich zum höchſten Menſchenverſtändniſſe zu erheben vermag. —

Wir haben nochmals zu dem Konſonanten zurückzukehren, um ihn in ſeiner zweiten Wirkſamkeit uns vorzuſtellen. —

Die befähigende Kraft, ſelbſt die anſcheinend verſchiedenſten Gegenſtände und Empfindungen dem Gehöre durch den Reim des Anlautes als verwandt vorzuführen, erhält der Konſonant, der hierin ſeine Wirkſamkeit nach Außen kundgab, wiederum nur aus ſeiner Stellung zu dem tönenden Vokale der Wurzel, in der es ſeine Wirkſamkeit nach *Innen*, durch Beſtimmung des Charakters des Vokales ſelbſt, äußert. — Wie der Konſonant den Vokal nach Außen abgrenzt, ſo begrenzt er ihn auch nach Innen, d. h. er beſtimmt die beſondere Eigenthümlichkeit ſeiner Kundgebung durch die Schärfe oder Weichheit, mit der er ihn nach Innen berührt*). Dieſe wichtige Wirkung des Konſonanten nach Innen bringt uns aber in ſo unmittelbare Berührung mit dem Vokale, daß wir jene Wirkung zu einem großen Theile wiederum nur aus dem Vokale ſelbſt begreifen können, auf den wir, als den eigentlichen rechtfertigenden Inhalt der Wurzel, mit unwiderſtehlicher Nothwendigkeit hingewieſen werden.

Wir bezeichneten die umgebenden Konſonanten als das Gewand des Vokales, oder, beſtimmter, als ſeine phyſiognomiſche Außenſeite. Bezeichnen wir ſie nun, und zumal um ihrer erkannten Wirkung nach Innen willen, noch genauer als das organiſch mit dem Inneren des menſchlichen Leibes verwachſene Fleiſchfell deſſelben, ſo erhalten wir eine getreu entſprechende Vorſtellung von dem Weſen des Konſonanten und des Vokales, ſowie von ihren organiſchen Beziehungen zu einander. — Faſſen wir den Vokal als den ganzen inneren Organismus des lebendigen menſchlichen Leibes, der aus ſich heraus die Geſtaltung ſeiner äußeren Erſcheinung ſo bedingt, wie er ſie dem Auge des Beſchauenden mittheilt, ſo haben wir den Konſonanten, die ſich als dieſe Erſcheinung eben dem Auge darſtellen, außer dieſer Wirkſamkeit nach Außen auch die wichtige Thätigkeit zuzuſprechen, die darin beſteht, daß ſie dem inneren Organismus durch die verzweigte Zuſammenwirkung der Empfindungsorgane diejenigen äußeren Eindrücke zuführen, die dieſen

---

*) Der Sänger, der auf dem Vokale den vollen Ton zu ziehen hat, empfindet ſehr lebendig den beſtimmenden Unterſchied, den energiſche Konſonanten — wie K, R, P, T —, oder gar verſtärkte — wie Schr, Sp, St, Pr —, und ſchlaffere, weiche — wie G, L, B, D, W, — auf den tönenden Laut äußern. Ein verſtärkter Ablaut — nd, rt, ß, ft — giebt da, wo er wurzelhaft iſt — wie in „Hand“, „hart“, „Haß“, „Kraft“ —, dem Vokale mit ſolcher Beſtimmtheit die Eigenthümlichkeit und Dauer ſeiner Kundgebung an, daß er dieſe letztere als eine kurze, lebhaft gedrängte geradeswegs bedingt, und daher als charakteriſtiſches Merkmal der Wurzel zum Reime — als Aſſonanz — ſich beſtimmt (wie in „Hand und Mund“).

Organiſmus für ſeine Beſonderheit im Äußerungsvermögen wiederum beſtimmen. Wie nun das Fleiſchfell des menſchlichen Leibes eine Haut hat, die es nach Außen vor dem Auge begrenzt, ſo hat es auch eine Haut, die es nach Innen den inneren Lebensorganen zuwendet: mit dieſer inneren Haut iſt es von dieſen Organen aber keinesweges vollſtändig abgeſondert, ſondern an ihr hängt es vielmehr mit dieſen in der Weiſe zuſammen, daß es von ihnen ſeine Nahrung und ſein nach Außen zu wendendes Geſtaltungsvermögen gewinnen kann. — Das Blut, dieſer nur in ununterbrochenem Fließen lebengebende Saft des Leibes, dringt von dem Herzen aus, vermöge jenes Zuſammenhanges des Fleiſchfelles mit den inneren Organen, bis in die äußerſte Haut dieſes Fleiſches vor; von da aus fließt es aber, mit Hinterlaſſung der nöthigen Nahrung, wieder zurück zum Herzen, welches nun, wie in Überfülle inneren Reichthumes, durch den Athem der Lungen, die dem Blute zur Belebung und Erfriſchung den äußeren Luftſtrom zuführten, dieſen von ſeinem bewegten Inhalte geſchwängerten Luftſtrom, als eigenſte Kundgebung ſeiner lebendigen Wärme, nach Außen unmittelbar ſelbſt ergießt. — Dieſes Herz iſt der tönende Laut in ſeiner reichſten, ſelbſtändigſten Thätigkeit. Sein belebendes Blut, das er nach Außen zum Konſonanten verdichtete, kehrt, da es in ſeiner Überfülle durch dieſe Verdichtung durchaus nicht aufgezehrt werden konnte, von dieſem zu ſeinem eigenſten Sitze zurück, um durch den das Blut wiederum unmittelbar belebenden Luftſtrom ſich ſelbſt in höchſter Fülle nach Außen zu wenden.

Nach Außen wendet ſich der innere Menſch als tönender an das Gehör, wie ſeine äußere Geſtalt ſich an das Geſicht wandte. Als dieſe äußere Geſtalt des Wurzelvokales erkannten wir den Konſonanten, und wir mußten, da Vokal wie Konſonant ſich an das Gehör mittheilen, dieß Gehör uns nach einer hörenden und ſehenden Eigenſchaft vorſtellen, um dieſe letztere für den Konſonanten, gleichſam den äußeren Sprachmenſchen, in Anſpruch zu nehmen. Stellte ſich dieſer Konſonant, den wir nach ſeiner äußerſten und wichtigſten, ſinnlichen wie ſinnigen, Wirkſamkeit im Stabreime uns vergegenwärtigten, nun dem „Auge“ des Gehöres dar, ſo theilt ſich dagegen jetzt der Vokal, den wir nach ſeiner eigenſten lebengebenden Eigenſchaft erkannten, dem „Ohre“ des Gehöres ſelbſt mit. Nur aber, wenn er nach ſeiner vollſten Eigenſchaft, ganz in der ſelbſtändigen Fülle, wie wir ſie den Konſonanten im Stabreime entfalten ließen, nicht nur als tönender Laut, ſondern als lautender Ton ſich kundzugeben vermag, iſt er im Stande, jenes „Ohr“ des Gehöres, deſſen „Sehkraft“ wir nach höchſter Fähigkeit für den Konſonanten in Anſpruch nahmen, nach der unendlichen Fülle ſeines hörenden Vermögens in dem Grade zu erfüllen, daß es in das nothwendige Übermaaß von Entzücken geräth, aus welchem es das Empfangene an das zu höchſter Erregung zu ſteigernde Allgefühl des Menſchen mittheilen muß. — Wie ſich uns zu vollſter, befriedigendſter Gewißheit nur derjenige Menſch darſtellt, der unſerem Auge und Ohre zugleich ſich kundgiebt, ſo überzeugt auch das Mittheilungsorgan des inneren Menſchen unſer Gehör nur dann zu vollſtändigſter Gewißheit, wenn es ſich dem „Auge und dem Ohre“ dieſes Gehöres gleichbefriedigend mittheilt. Dieß geſchieht aber nur durch die Wort-Tonſprache, und der Dichter wie der Muſiker theilte bisher nur den halben Menſchen mit: der Dichter wandte ſich nur an das Auge, der Muſiker nur an das Ohr dieſes Gehöres. Nur das ganze ſehende und hörende, das iſt — das vollkommen verſtehende Gehör, vernimmt aber den inneren Menſchen mit untrüglicher Gewißheit. —

Jene zwingende Kraft, die der Sprachwurzel innewohnte und den nach ſicherſtem Gefühlsausdrucke ſuchenden Dichter mit Nothwendigkeit dazu beſtimmte, ſich gerade dieſes einen, ſeiner Abſicht einzig entſprechenden Wurzelwortes zu bedienen, erkennt dieſer Dichter nun mit überzeugendſter Gewißheit in dem tönenden Vokale, ſobald er ihn in ſeiner höchſten Fülle als wirklichen athembeſeelten

Ton ſich vorführt. In dieſem Tone ſpricht ſich am unverkennbarſten der Gefühlsinhalt des Vokales aus, der aus innerſter Nothwendigkeit gerade in dieſem und keinem anderen Vokale ſich äußern konnte, wie dieſer Vokal, dem äußeren Gegenſtande gegenüber, gerade dieſen und keinen anderen Konſonanten aus ſich nach Außen verdichtete. Dieſen Vokal in ſeinen höchſten Gefühlsausdruck auflöſen, ihn nach höchſter Fülle im Herzensgeſangstone ſich ausbreiten und verzehren laſſen, heißt für den Dichter ſo viel, als das bisher willkürlich und deßhalb beunruhigend Erſcheinende in ſeinem dichteriſchen Ausdrucke zu einem Unwillkürlichen, das Gefühl ſo beſtimmt Wiedergebenden als beſtimmend Erfaſſenden, machen. Volle Beruhigung gewinnt er daher nur in der vollſten Erregtheit ſeines Ausdruckes; dadurch, daß er ſein Ausdrucksvermögen nach der höchſten, ihm innewohnenden Fähigkeit verwendet, macht er es einzig zu dem Organe des Gefühles, das dem Gefühle wiederum unmittelbar ſich mittheilt; und aus ſeinem eigenen Sprachvermögen erwächſt ihm dieſes Organ, ſobald er es nach ſeiner ganzen Fähigkeit ermißt und verwendet. —

Der Dichter, der zu möglichſt beſtimmter Mittheilung einer Empfindung bereits die, nach Sprachaccenten geordnete Reihe im muſikaliſchen Takte ſich kundgebender Wörter durch den konſonirenden Stabreim zu einem, dem Gefühle leichter mittheilbaren ſinnlichen Verſtändniſſe zu bringen ſuchte, wird dieß Gefühlsverſtändniß nun immer vollkommener ermöglichen, wenn er die Vokale der accentuirten Wurzelwörter, wie zuvor ihre Konſonanten, wiederum zu einem Reime verbindet, der ihr Verſtändniß dem Gefühle auf das Beſtimmendſte erſchließt. Das Verſtändniß des Vokales begründet ſich aber nicht auf ſeine oberflächliche Verwandtſchaft mit einem gereimten anderen Wurzelvokale, ſondern, da alle Vokale unter ſich urverwandt ſind, auf die Aufdeckung dieſer Urverwandtſchaft durch die volle Geltendmachung ſeines Gefühlsinhaltes vermöge des muſikaliſchen Tones. Der Vokal iſt ſelbſt nichts Anderes, als der verdichtete Ton: ſeine beſondere Kundgebung beſtimmt ſich durch ſeine Wendung nach der äußeren Oberfläche des Gefühlskörpers, der — wie wir ſagten — dem Auge des Gehöres das abgeſpiegelte Bild des äußeren, auf den Gefühlskörper wirkenden, Gegenſtandes darſtellt; die Wirkung des Gegenſtandes auf den Gefühlskörper ſelbſt giebt der Vokal durch unmittelbare Äußerung des Gefühles auf dem ihm nächſten Wege kund, indem er ſeine, von Außen empfangene Individualität zu der Univerſalität des reinen Gefühlsvermögens ausdehnt, und dieß geſchieht im muſikaliſchen Tone. Was den Vokal gebar und ihn zu beſonderſter Verdichtung zum Konſonanten nach Außen beſtimmte, zu dem kehrt er, von Außen bereichert, als ein beſonderer zurück, um ſich in ihm, dem nun ebenfalls Bereicherten, aufzulöſen: dieſer bereicherte, individuell gefeſtigte, zur Gefühlsuniverſalität ausgedehnte Ton iſt das erlöſende Moment des dichtenden Gedankens, der in dieſer Erlöſung zum unmittelbaren Gefühlserguſſe wird.

Dadurch, daß der Dichter den Vokal des accentuirten und ſtabgereimten Wurzelwortes in ſein Mutterelement, den muſikaliſchen Ton, auflöſt, tritt er mit Beſtimmtheit nun in die Tonſprache ein: von dieſem Augenblicke an hat er die Verwandtſchaft der Accente nicht mehr nach einem, jenem Auge des Gehöres erkennbaren Maaße zu beſtimmen, ſondern die für das ſchnelle Empfängniß des Gefühles als nothwendig erforderliche Verwandtſchaft der zu muſikaliſchen Tönen gewordenen Vokale beſtimmt ſich nun nach einem Maaße, das, nur jenem Ohre des Gehöres erkennbar, in ſeiner empfängnißfähigen Eigenthümlichkeit ſicher und gebieteriſch begründet iſt. — Die Verwandtſchaft der Vokale zeigt ſich ſchon für die Wortſprache als eine ihnen allen urgleiche mit ſolcher Beſtimmtheit, daß wir Wurzelſylben, denen der Anlaut fehlt, allein ſchon aus dem Offenſtehen des Vokales nach vorn als ſtabzureimende erkennen, und hierin keinesweges durch die volle äußere Ähnlichkeit des Vokales beſtimmt werden; wir reimen z. B. „Aug' und Ohr"*). Dieſe Urverwandtſchaft, die in der Wortſprache als ein unbewußtes Gefühlsmoment ſich erhalten hat, bringt die volle Tonſprache dem Gefühle zum untrüglichen Bewußtſein; indem ſie den beſonderen Vokal zum muſikaliſchen Tone erweitert, theilt ſie ſeine Beſonderheit unſerem Gefühle als in einem urverwandtſchaftlichen Verhältniſſe enthalten und aus dieſer Verwandtſchaft geboren mit, und läßt uns als die Mutter der reichen Vokalfamilie das unmittelbar nach Außen gewandte rein menſchliche Gefühl ſelbſt erkennen, das ſich nur nach Außen wendet, um wiederum unſerem rein menſchlichen Gefühle ſich mitzutheilen.

Die Darſtellung der Verwandtſchaft der zu Tönen gewordenen Vokallaute an unſer Gefühl kann daher nicht mehr der Wortdichter bewerkſtelligen, ſondern der Tondichter.

---

*) Wie vortrefflich bezeichnet in dieſem Reime die Sprache die zwei nach Außen offenliegendſten Empfängnißorgane durch die nach Außen ebenfalls offenliegenden Vokale; es iſt, als ob dieſe Organe hierin als mit der ganzen Fülle ihrer univerſellen Empfängnißkraft aus dem Inneren unmittelbar und nackt nach Außen gewandt ſich kundgäben.

III.

Der charakteriſtiſche Unterſchied zwiſchen Wort- und Tondichter beſteht darin, daß der Wortdichter unendlich zerſtreute, nur dem Verſtande wahrnehmbare Handlungs-, Empfindungs- und Ausdrucksmomente auf einen, dem Gefühle möglichſt erkennbaren Punkt zuſammendrängte; wogegen nun der Tondichter den zuſammengedrängten dichten Punkt nach ſeinem vollen Gefühlsinhalte zur höchſten Fülle auszudehnen hat. Das Verfahren des dichtenden Verſtandes ging im Drange nach Mittheilung an das Gefühl dahin, aus den weiteſten Fernen ſich zu dichteſter Wahrnehmbarkeit durch das ſinnliche Empfängnißvermögen zu ſammeln; von hier aus, vom Punkte der unmittelbaren Berührung mit dem ſinnlichen Empfängnißvermögen, hat ſich das Gedicht ganz ſo auszubreiten, wie das empfangende ſinnliche Organ, das zur Wahrnehmung des Gedichtes ſich ebenfalls auf einen dichten, nach Außen gewandten Punkt zuſammendrängte, unmittelbar durch die Empfängniß ſich in weitere und immer weitere Kreiſe, bis zur Erregung alles innerlichen Empfindungsvermögens, ausbreitet.

Das Verkehrte in dem nothgedrungenen Verfahren des einſamen Dichters und des einſamen Muſikers lag bisher eben darin, daß der

Dichter, um dem Gefühle ſich faßlich mitzutheilen, ſich in jene vage Breite ausdehnte, in der er zum Schilderer tauſender von Einzelnheiten wurde, die eine beſtimmte Geſtalt der Phantaſie ſo kenntlich wie möglich vorführen ſollten: die von vielfachen bunten Einzelnheiten bedrängte Phantaſie konnte ſich des vorgeführten Gegenſtandes endlich immer wieder nur dadurch bemächtigen, daß ſie dieſe verwirrenden Einzelnheiten genau zu faſſen ſuchte und hierdurch in die Wirkſamkeit des reinen Verſtandes ſich verlor, an den der Dichter ſich einzig nur wieder wenden konnte, wenn er von der maſſenhaften Breite ſeiner Schilderungen betäubt ſich ſchließlich nach einem ihm vertrauten Anhaltspunkte umſah. Der abſolute Muſiker ſah ſich dagegen bei ſeinem Geſtalten gedrängt, ein unendlich weites Gefühlselement zu beſtimmten, dem Verſtande möglichſt wahrnehmbaren Punkten zuſammenzudrängen; er mußte hierzu der Fülle ſeines Elementes immer mehr entſagen, das Gefühl zu einem — an ſich aber unmöglichen — Gedanken zu verdichten ſich mühen, und endlich dieſe Verdichtung nur durch vollſtändige Entkleidung von allem Gefühlsausdrucke an eine gedachte, einem beliebigen äußeren Gegenſtande nachgeahmte Erſcheinung, der willkürlichen Phantaſie empfehlen. — Die Muſik glich ſo dem lieben Gotte unſerer Legenden, der vom Himmel auf die Erde herabſtieg, um ſich dort aber erſichtlich zu machen, Geſtalt und Gewand gemeiner Alltagsmenſchen annehmen mußte: keiner merkte in dem oft zerlumpten Bettler mehr den lieben Gott. Der wahre Dichter ſoll nun aber kommen, der mit dem hellſehenden Auge der höchſten erlöſungsbedürftigſten Dichternoth in dem ſchmutzigen Bettler den erlöſenden Gott erkennt, Krücken und Lumpen von ihm nimmt, und auf dem Hauche ſeines ſehnſüchtigen Verlangens mit ihm ſich in die unendlichen Räume aufſchwingt, in die der befreite Gott mit ſeinem Athem undenkliche Wonnen des ſeligſten Gefühles auszugießen weiß. So wollen wir die kärgliche Sprache des Alltagslebens, in welchem wir noch nicht Das ſind, was wir ſein können, und deßhalb auch noch nicht kundgeben, was wir kundgeben *können*, hinter uns werfen, um im Kunſtwerke eine Sprache zu reden, in der wir einzig Das auszuſprechen vermögen, was wir kundgeben *müſſen*, wenn wir ganz Das *ſind*, was wir ſein können.

Der Tondichter hat nun die Töne des Verſes nach ihrem verwandtſchaftlichen Ausdrucksvermögen ſo zu beſtimmen, daß ſie nicht nur den Gefühlsinhalt dieſes oder jenes Vokales, als *beſonderen* Vokales, kundgeben, ſondern dieſen Inhalt zugleich als einen *allen* Tönen des Verſes verwandten, und dieſen verwandten Inhalt als *ein beſonderes Glied der Urverwandtſchaft aller Töne* dem Gefühle darſtellen.

Dem Wortdichter war die Aufdeckung einer dem Gefühle und durch dieſes dem Verſtande endlich ſelbſt einleuchtenden Verwandtſchaft der von ihm hervorgehobenen Accente nur durch den konſonirenden Stabreim der Sprachwurzeln möglich; was dieſe Verwandtſchaft beſtimmte, war aber gerade nur die Beſonderheit des gleichen Konſonanten; kein anderer Konſonant konnte ſich mit dieſem reimen, und die Verwandtſchaft war daher nur auf eine beſondere Familie beſchränkt, die gerade nur dadurch dem Gefühle kenntlich war, daß ſie als eine durchaus getrennte Familie ſich kundgab. Der Tondichter dagegen hat über einen verwandtſchaftlichen Zuſammenhang zu verfügen, der bis in das Unendliche reicht; und mußte ſich der Wortdichter damit begnügen, durch die volle Gleichheit ihrer anlautenden Konſonanten gerade nur die beſonders hervorgehobenen Wurzelwörter ſeiner Phraſe dem Gefühle als ſinnlich wie ſinnig verwandt vorzuführen, ſo hat der Muſiker dagegen die Verwandtſchaft ſeiner Töne zunächſt in der Ausdehnung darzuſtellen, daß er ſie von den Accenten aus über alle, auch unbetonteren Vokale der Phraſe ausgießt, ſo daß nicht die Vokale der Accente allein, ſondern alle Vokale überhaupt als unter ſich verwandt dem Gefühle ſich darſtellen.

Wie die Accente in der Phraſe ihr beſonderes Licht nicht nur zuerſt durch den Sinn, ſondern in ihrer ſinnlichen Kundgebung durch die in der Senkung befindlichen, unbetonteren Wörter und Sylben erhalten, ſo haben auch die Haupttöne ihr beſonderes Licht von den Nebentönen zu gewinnen, welche zu ihnen ſich ganz ſo zu verhalten haben, wie die Auf- und Abtakte zu den Hebungen. Die Wahl und Bedeutung jener Nebenwörter und -Sylben, ſowie ihre Beziehung zu den accentuirten Wörtern ward zunächſt von dem Verſtandesinhalte der Phraſe beſtimmt; nur in dem Grade, als dieſer Verſtandesinhalt durch Verdichtung umfangreicher Momente zu einem gedrängten, dem Gehörſinne auffallend wahrnehmbaren Ausdrucke geſteigert wurde, verwandelte er ſich in einen Gefühlsinhalt. Die Wahl und Bedeutung der Nebentöne, ſowie ihre Beziehung zu den Haupttönen, iſt nun vom Verſtandesinhalte der Phraſe inſofern nicht mehr abhängig, als dieſer im rhythmiſchen Verſe und im Stabreime bereits zu einem Gefühlsinhalte ſich verdichtet hat, und die volle Verwirklichung dieſes Gefühlsinhaltes durch ſeine unmittelbarſte Mittheilung an die Sinne von da an einzig nur noch bewerkſtelligt werden ſoll, wo durch die Auflöſung des Vokales in den Geſangston die reine Sprache des Gefühles als die einzig noch vermögende anerkannt worden iſt. Von dem muſikaliſchen Ertönen des Vokales in der Wortſprache an iſt das Gefühl zum beſtimmten Anordner aller weiteren Kundgebung an die Sinne erhoben worden, und das muſikaliſche Gefühl beſtimmt nun allein noch die Wahl und Bedeutung der Neben- wie Haupttöne, und zwar nach der Natur der Tonverwandtſchaft, deren beſonderes Glied durch den nothwendigen Gefühlsausdruck der Phraſe zur Wahl entſchieden wird.

Die Verwandtſchaft der Töne iſt aber die muſikaliſche Harmonie, die wir hier zunächſt nach ihrer Ausdehnung in der Fläche aufzufaſſen haben, in welcher ſich die Gliedfamilien der weitverzweigten Verwandtſchaft der Tonarten darſtellen. Behalten wir jetzt die hier gemeinte horizontale Ausdehnung der Harmonie im Auge, ſo behalten wir uns ausdrücklich die allbeſtimmende Eigenſchaft der Harmonie in ihrer vertikalen Ausdehnung zu ihrem Urgrunde für den entſcheidenden Moment unſerer Darſtellung vor. Jene horizontale Ausdehnung, als Oberfläche der Harmonie, iſt aber die Phyſiognomie derſelben, die dem Auge des Dichters noch erkennbar iſt: ſie iſt der Waſſerſpiegel, der dem Dichter noch ſein eigenes Bild zurückſpiegelt, wie er dieß Bild zugleich auch dem beſchauenden Auge Deßjenigen, an den der Dichter ſich mittheilen wollte, zuführt. Dieſes Bild aber iſt in Wahrheit die verwirklichte Abſicht des Dichters, — eine Verwirklichung, die dem Muſiker wiederum nur möglich iſt, wenn er aus der Tiefe des Meeres der Harmonie zu deſſen Oberfläche auftaucht, auf der eben die entzückende Vermählung des zeugenden dichteriſchen Gedankens mit dem unendlichen Gebärungsvermögen der Muſik gefeiert wird.

Jenes wogende Spiegelbild iſt die Melodie. In ihr wird der dichteriſche Gedanke zum unwillkürlich ergreifenden Gefühlsmomente, wie das muſikaliſche Gefühlsvermögen in ihr die Fähigkeit gewinnt, ſich beſtimmt und überzeugend, als ſcharf begrenzte, zu plaſtiſcher Individualität geſtaltete, menſchliche Erſcheinung kundzugeben. Die Melodie iſt die Erlöſung des unendlich bedingten dichteriſchen Gedankens zum tiefempfundenen Bewußtſein höchſter Gefühlsfreiheit: ſie iſt das gewollte und dargethane Unwillkürliche, das bewußte und deutlich verkündete Unbewußte, die gerechtfertigte Nothwendigkeit eines aus weiteſter Verzweigung zur beſtimmteſten Gefühlsäußerung verdichteten, unendlich umfangreichen Inhaltes.

Halten wir nun dieſe, auf der horizontalen Oberfläche der Harmonie als Spiegelbild des dichteriſchen Gedankens erſcheinende, und der Urverwandtſchaft der Töne durch Aufnahme in eine Familie dieſer Verwandtſchaft — die Tonart — eingereihte Melodie gegen jene mütterliche *Urmelodie*, aus der einſt die Wortſprache geboren wurde, ſo zeigt ſich uns folgender überaus wichtige, und hier mit Beſtimmtheit in's Auge zu faſſende Unterſchied.

Aus einem unendlich verfließenden Gefühlsvermögen drängten ſich zuerſt menſchliche Empfindungen zu einem allmählich immer beſtimmteren Inhalte zuſammen, um ſich in jener Urmelodie der Art zu äußern, daß der naturnothwendige Fortſchritt in ihr ſich endlich bis zur Ausbildung der reinen Wortſprache ſteigerte. Das Bezeichnendſte der älteſten Lyrik iſt Das, daß in ihr die Worte und der Vers aus dem Tone und der Melodie hervorgingen, wie ſich die Leibesgebärde aus der allgemein hindeutenden und nur in öfterſter Wiederholung verſtändlichen Tanzbewegung zur gemeſſeneren, beſtimmteren mimiſchen Gebärde verkürzte. Je mehr ſich in der Entwickelung des menſchlichen Geſchlechtes das unwillkürliche Gefühlsvermögen zum willkürlichen Verſtandesvermögen verdichtete; je mehr demnach auch der Inhalt der Lyrik aus einem Gefühlsinhalte zu einem Verſtandesinhalte ward, — deſto erkennbarer entfernte ſich auch das Wortgedicht von ſeinem urſprünglichen Zuſammenhange mit jener Urmelodie, deren es ſich gewiſſermaßen für ſeinen Vortrag nur noch bediente, um einen kälteren didaktiſchen Inhalt dem altgewohnten Gefühle ſo ſchmackhaft wie möglich zuzuführen. Die Melodie ſelbſt, wie ſie einſt dem Urempfindungsvermögen der Menſchen als nothwendiger Gefühlsausdruck entblüht war und in dem ihr entſprechenden Vereine mit Wort und Gebärde ſich zu der Fülle entwickelt hatte, die wir noch heute in der ächten Volksmelodie wahrnehmen, vermochten jene reflektirenden Verſtandesdichter nicht zu modeln und dem Inhalte ihrer Ausdrucksweiſe entſprechend zu variiren; noch weniger aber war es ihnen möglich, aus dieſer Ausdrucksweiſe ſelbſt zur Bildung neuer Melodieen ſich anzulaſſen, weil eben der Fortſchritt der allgemeinen Entwickelung in dieſer großen Bildungsperiode ein Fortſchreiten aus dem Gefühle zum Verſtande war, und der wachſende Verſtand in ſeinem Experimentiren ſich nur gehindert fühlen konnte, wenn er zur Erfindung neuer Gefühlsausdrücke, die ihm fern lagen, irgendwie gedrängt worden wäre.

So lange die lyriſche Form eine von der Öffentlichkeit anerkannte und geforderte blieb, variirten daher die Dichter, die dem Inhalte ihrer Dichtungen nach zum Erfinden von Melodieen unfähig geworden waren, vielmehr das Gedicht, nicht aber die Melodie, die ſie unverrückt ſtehen ließen, und der zu lieb ſie nur dem Ausdrucke ihrer dichteriſchen Gedanken eine äußerliche Form verliehen, welche ſie als Textvariation der unveränderten Melodie unterlegten. Die ſo überreiche Form der auf uns gekommenen griechiſchen Sprachlyrik, und namentlich auch die Chorgeſänge der Tragiker, können wir uns als aus dem Inhalte dieſer Dichtungen nothwendig bedingt gar nicht erklären. Der meiſt didaktiſche und philoſophiſche Inhalt dieſer Geſänge ſteht gemeinhin in einem ſo lebhaften Widerſpruche mit dem ſinnlichen Ausdrucke in der überreich wechſelnden Rhythmik der Verſe, daß wir dieſe ſo mannigfaltige ſinnliche Kundgebung nicht als aus dem Inhalte der dichteriſchen Abſicht an ſich hervorgegangen, ſondern als aus der Melodie bedingt, und ihren unwandelbaren Anforderungen mit Gehorſam zurechtgelegt, begreifen können. — Noch heute kennen wir die ächteſten Volksmelodieen nur mit ſpäteren Texten, die zu ihnen, den einmal beſtehenden und beliebten Melodieen, auf dieſe oder jene äußere Veranlaſſung hin nachgedichtet worden ſind, und — wenn auch auf einer bei Weitem niedrigeren Stufe — verfahren noch heute, zumal franzöſiſche, Vaudevilledichter, indem ſie ihre Verſe zu bekannten Melodieen dichten und dieſe Melodieen kurzweg dem Darſteller bezeichnen, nicht unähnlich den griechiſchen Lyrikern und

Tragödiendichtern, die jedenfalls zu fertigen, der älteſten Lyrik ureigenen und im Munde des Volkes — namentlich bei heiligen Gebräuchen — fortlebenden Melodieen die Verſe dichteten, deren wunderbar reiche Rhythmik uns jetzt, da wir jene Melodieen nicht mehr kennen, in Erſtaunen ſetzt.

Die eigentliche Darlegung der Abſicht des griechiſchen Tragödiendichters enthüllt aber, nach Inhalt und Form, der ganze Verlauf ihrer Dramen, der ſich unbeſtreitbar aus dem Schooße der Lyrik zur Verſtandesreflexion hin bewegt, wie der Geſang des Chores in die nur noch geſprochene jambiſche Rede der Handelnden ausmündet. Was dieſe Dramen in ihrer Wirkung uns aber noch als ſo ergreifend hinſtellt, das iſt eben das in ihnen beibehaltene, und in den Hauptmomenten ſtärker wiederkehrende lyriſche Element, in deſſen Verwendung der Dichter mit vollem Bewußtſein verfuhr, gerade wie der Didaktiker, der ſeine Lehrgedichte der Jugend in den Schulen im gefühlbeſtimmenden lyriſchen Geſange vorführte. Nur zeigt uns ein tieferer Blick, daß der tragiſche Dichter ſeiner Abſicht nach minder unverholen und redlich war, wenn er ſie in das lyriſche Gewand einkleidete, als da, wo er ſie unumwunden nur noch in der geſprochenen Rede ausdrückte, und in dieſer didaktiſchen Rechtſchaffenheit, aber künſtleriſchen Unredlichkeit, liegt der ſchnelle Verfall der griechiſchen Tragödie begründet, der das Volk bald anmerkte, daß ſie nicht ſein Gefühl unwillkürlich, ſondern ſeinen Verſtand willkürlich beſtimmen wollte. Euripides hatte unter der Geißel des ariſtophaniſchen Spottes blutig für dieſe plump von ihm aufgedeckte Lüge zu büßen. Daß dann die immer didaktiſch abſichtlichere Dichtkunſt zur ſtaatspraktiſchen Rhetorik, und endlich gar zur Litteraturproſa werden mußte, war die äußerſte, aber ganz natürliche Konſequenz der Entwickelung des Verſtandes aus dem Gefühle, und — für den künſtleriſchen Ausdruck — der Wortſprache aus der Melodie. —

Die Melodie, deren Gebärung wir jetzt lauſchen, verhält ſich aber zu jener mütterlichen Urmelodie als ein vollkommener Gegenſatz, den wir nun, nach den voran gegangenen umſtändlicheren Betrachtungen, als ein Fortſchreiten aus dem Verſtande zum Gefühl, aus der Wortphraſe zur Melodie, gegenüber dem Fortſchreiten aus dem Gefühle zum Verſtande, aus der Melodie zur Wortphraſe, kurz zu bezeichnen haben. Auf dem Wege des Fortſchreitens von der Wortſprache zur Tonſprache gelangten wir bis auf die horizontale Oberfläche der Harmonie, auf der ſich die Wortphraſe des Dichters als muſikaliſche Melodie abſpiegelte. Wie wir nun von dieſer Oberfläche aus uns des ganzen Gehaltes der unermeßlichen Tiefe der Harmonie, dieſes urverwandtſchaftlichen Schooßes aller Töne, zur immer ausgedehnteren Verwirklichung der dichteriſchen Abſicht bemächtigen, und ſo die dichteriſche Abſicht als zeugendes Moment in die volle Tiefe jenes Urmutterelementes in der Weiſe verſenken wollen, daß wir jedes Atom dieſes ungeheuern Gefühlschaos' zu bewußter, individueller Kundgebung in einem dennoch nie ſich verengenden, ſondern ſtets ſich erweiternden Umfange beſtimmen; der künſtleriſche Fortſchritt alſo, der ſich in der Ausbreitung einer beſtimmten, bewußten Abſicht in ein unendliches, und bei aller Unermeßlichkeit dennoch wiederum genau und beſtimmt ſich kundgebendes Gefühlsvermögen herausſtellt, — ſoll nun der Gegenſtand unſerer weiteren ſchließlichen Darſtellung ſein. —

Beſtimmen wir zunächſt aber noch Eines, um unſeren heutigen Erfahrungen gegenüber uns verſtändlich zu machen.

Wenn wir die Melodie, wie wir ſie bis jetzt nur bezeichneten, als äußerſte, vom Dichter nothwendig zu erſteigende Höhe des Gefühlsausdruckes der Wortſprache faßten, und auf dieſer Höhe den Wortvers bereits auf der Oberfläche der muſikaliſchen Harmonie wiedergeſpiegelt erblickten, ſo erkennen wir bei näherer Prüfung zu unſerer Überraſchung, daß dieſe Melodie der Erſcheinung nach vollkommen dieſelbe iſt, die aus der unermeßlichen Tiefe der Beethoven'ſchen Muſik an deren Oberfläche ſich heraufdrängte, um in der „neunten Symphonie“ das helle Sonnenlicht des Tages zu grüßen. Die Erſcheinung dieſer Melodie auf der Oberfläche des harmoniſchen Meeres ermöglichte ſich, wie wir ſahen, nur aus dem Drange des Muſikers, dem Dichter Aug' in Auge zu ſehen; nur der Wortvers des Dichters war vermögend, ſie auf jener Oberfläche feſtzuhalten, auf der ſie ſonſt ſich nur als flüchtige Erſcheinung kundgegeben hätte, um ohne dieſen Anhalt ſchnell wieder in die Tiefe des Meeres unterzuſinken. Dieſe Melodie war der Liebesgruß des Weibes an den Mann; das umfaſſende „ewig Weibliche“ bewährte ſich hier liebevoller als das egoiſtiſche Männliche, denn es iſt die Liebe ſelbſt, und nur als höchſtes Liebesverlangen iſt das Weibliche zu faſſen, offenbare es ſich nun im Manne oder im Weibe. Der geliebte Mann wich bei jener wundervollen Begegnung dem Weibe noch aus: was für dieſes Weib der höchſte, opferduftigſte Genuß eines ganzen Lebens war, war für den Mann nur ein flüchtiger Liebesrauſch. Erſt der Dichter, deſſen Abſicht wir uns hier darſtellten, fühlt ſich zur herzinnigſten Vermählung mit dem „ewig Weiblichen“ der Tonkunſt ſo unwiderſtehlich ſtark gedrängt, daß er in dieſer Vermählung zugleich ſeine Erlöſung feiert.

Durch den erlöſenden Liebeskuß jener Melodie wird der Dichter nun in die tiefen, unendlichen Geheimniſſe der weiblichen

Natur eingeweiht: er ſieht mit anderen Augen und fühlt mit anderen Sinnen. Das bodenloſe Meer der Harmonie, aus dem ihm jene beſeligende Erſcheinung entgegentauchte, iſt ihm kein Gegenſtand der Scheu, der Furcht, des Grauſens mehr, wie als ein unbekanntes, fremdes Element es ſeiner Vorſtellung zuvor erſchien; nicht nur auf den Wogen dieſes Meeres vermag er nun zu ſchwimmen, ſondern — mit neuen Sinnen begabt — taucht er jetzt bis auf den tiefſten Grund hinab. Aus ſeinem einſamen, furchtbar weiten Mutterhauſe hatte es das Weib hinausgetrieben, um des Nahens des Geliebten zu harren; jetzt ſenkt dieſer mit der Vermählten ſich hinab, und macht ſich mit allen Wundern der Tiefe traulich bekannt. Sein verſtändiger Sinn durchdringt Alles klar und beſonnen bis auf den Urquell, von dem aus er die Wogenſäulen ordnet, die zum Sonnenlichte emporſteigen ſollen, um an ſeinem Scheine in wonnigen Wellen dahinzuwallen, nach dem Säuſeln des Weſtes ſanft zu plätſchern, oder nach den Stürmen des Nordes ſich männlich zu bäumen; denn auch dem Athem des Windes gebietet nun der Dichter, — denn dieſer Athem iſt nichts Anderes, als der Hauch unendlicher Liebe, der Liebe, in deren Wonne der Dichter erlöſt iſt, in deren Macht er zum Walter der Natur wird.

Prüfen wir das Walten des tonvermählten Dichters nun mit nüchternem Auge. —

Das verwandtſchaftliche Band der Töne, deren rhythmiſch bewegte, und in Hebungen und Senkungen gegliederte Reihe die Versmelodie ausmacht, verdeutlicht ſich dem Gefühle zunächſt in der Tonart, die aus ſich die beſondere Tonleiter beſtimmt, in welcher die Töne jener melodiſchen Reihe als beſondere Stufen enthalten ſind. — Wir ſahen bis dahin den Dichter in dem nothwendigen Streben begriffen, die Mittheilung ſeines Gedichtes an das Gefühl dadurch zu ermöglichen, daß er den aus weiten Kreiſen geſammelten und zuſammengedrängten Einzelheiten ſeiner ſprachorganiſchen Ausdrucksmittel das unter ſich Fremdartige benahm, indem er ſie, namentlich auch durch den Reim, in möglichſt darſtellbarer Verwandtſchaft dem Gefühle vorführte. Dieſem Drange lag das unwillkürliche Wiſſen von der Natur des Gefühles zu Grunde, das nur das Einheitliche, in ſeiner Einheit das Bedingte und Bedingende zugleich Enthaltende, das mitgetheilte Gefühl alſo nach ſeinem Gattungsweſen, in der Art erfaßt, daß es ſich von den in ihm enthaltenen Gegenſätzen nicht nach eben dieſem Gegenſatze, ſondern nach dem Weſen der Gattung, in welchem die Gegenſätze verſöhnt ſind, beſtimmen läßt. Der Verſtand löſt, das Gefühl bindet; d. h. der Verſtand löſt die Gattung in die ihr inliegenden Gegenſätze auf, das Gefühl bindet die Gegenſätze wieder zur einheitlichen Gattung zuſammen. Dieſen einheitlichen Ausdruck gewann der Dichter am vollſtändigſten endlich im Aufgehen des, nach Einheit nur ringenden Wortverſes in die Geſangsmelodie, die ihren einheitlichen, das Gefühl unfehlbar beſtimmenden Ausdruck aus der, den Sinnen unwillkürlich ſich darſtellenden Verwandtſchaft der Töne gewinnt.

Die Tonart iſt die gebundenſte, unter ſich eng verwandteſte Familie der ganzen Tongattung; als wahrhaft verwandt mit der ganzen Tongattung zeigt ſie ſich uns aber da, wo ſie aus der Neigung ihrer einzelnen Tonfamilienglieder zur unwillkürlichen Verbindung mit anderen Tonarten fortſchreitet. Wir können die Tonart hier ſehr entſprechend mit den alten patriarchaliſchen Stammfamilien der menſchlichen Geſchlechter vergleichen: in dieſen Familien begriffen ſich nach unwillkürlichem Irrthume die ihnen Angehörigen als Beſondere, nicht als Glieder der ganzen menſchlichen Gattung; die Geſchlechtsliebe des Individuums, die ſich nicht an einer gewöhnten, ſondern nur an einer ungewöhnten Erſcheinung entzündete, war es aber, was die Schranken der patriarchaliſchen Familie überſtieg und die Verbindung mit anderen Familien knüpfte. Das Chriſtenthum hat die Einheit der menſchlichen Gattung in ahnungsvoller Verzückung verkündet: die Kunſt, die dem Chriſtenthume ihre eigenthümlichſte Entwickelung verdankte, die Muſik, hat jenes Evangelium in ſich aufgenommen und zu ſchwelgeriſch entzückender Kundgebung an das ſinnliche Gefühl als moderne Tonſprache geſtaltet. Vergleichen wir jene urpatriarchaliſchen Nationalmelodieen, die eigentlichen Familienüberlieferungen beſonderer Stämme, mit der Melodie, die aus dem Fortſchritte der Muſik durch die chriſtliche Entwickelung uns heute ermöglicht iſt, ſo finden wir dort als charakteriſtiſches Merkmal, daß ſich die Melodie faſt nie aus einer beſtimmten Tonart herausbewegt, und mit ihr bis zur Unbeweglichkeit verwachſen erſcheint: dagegen hat die uns mögliche Melodie die unerhört mannigfaltigſte Fähigkeit erhalten, vermöge der harmoniſchen Modulation die in ihr angeſchlagene Haupttonart mit den entfernteſten Tonfamilien in Verbindung zu ſetzen, ſo daß uns in einem größeren Tonſatze die Urverwandtſchaft aller Tonarten gleichſam im Lichte einer beſonderen Haupttonart vorgeführt wird.

Dieß unermeßliche Ausdehnungs- und Verbindungsvermögen hat den modernen Muſiker ſo berauſcht, daß er, aus dieſem Rauſche wiederum ernüchtert, ſogar abſichtlich nach jener beſchränkteren Familienmelodie ſich umſah, um durch eine ihr nachgeahmte Einfachheit ſich verſtändlich zu machen. Dieſes Umſehen nach jener patriarchaliſchen Beſchränktheit zeigt uns die eigentliche ſchwache Seite unſerer ganzen Muſik, in der wir bisher — ſo zu ſagen —

die Rechnung ohne den Wirth gemacht hatten. Von dem Grundtone der Harmonie aus war die Muſik zu einer ungeheuer mannigfaltigen Breite aufgeſchoſſen, in der dem zweck- und ruhelos daherſchwimmenden abſoluten Muſiker endlich bang zu Muthe wurde; er ſah vor ſich Nichts wie eine unendliche Wogenmaſſe von Möglichkeiten, in ſich ſelbſt aber ward er ſich keines, dieſe Möglichkeiten beſtimmenden Zweckes bewußt, — wie die chriſtliche Allmenſchlichkeit auch nur ein verſchwimmendes Gefühl ohne den Anhalt war, der es einzig als ein deutliches Gefühl rechtfertigen konnte, und dieſer Anhalt iſt der wirkliche Menſch. Somit mußte der Muſiker ſein ungeheures Schwimmvermögen faſt bereuen; er ſehnte ſich nach den urheimathlichen ſtillen Buchten zurück, wo zwiſchen engen Ufern das Waſſer ruhig und nach einer beſtimmten Stromrichtung floß. Was ihn zu dieſer Rückkehr bewog, war nichts Anderes, als die empfundene Zweckloſigkeit ſeines Umherſchweifens auf hoher See, genau genommen alſo das Bekenntniß, eine Fähigkeit zu beſitzen, die er nicht zu nutzen vermöge, — die Sehnſucht nach dem Dichter. Beethoven, der kühnſte Schwimmer, ſprach dieſe Sehnſucht deutlich aus; nicht aber nur jene patriarchaliſche Melodie ſtimmte er wieder an, ſondern er ſprach auch den Dichtervers zu ihr aus. Schon an einer anderen Stelle machte ich in dieſem letzteren Bezuge auf ein ungemein wichtiges Moment aufmerkſam, auf das ich hier zurückkommen muß, weil es uns jetzt zu einem neuen Anhaltspunkte aus dem Gebiete der Erfahrung zu dienen hat. Jene — wie ich ſie zur Charakteriſtik ihrer hiſtoriſchen Stellung fortfahre zu nennen — patriarchaliſche Melodie, die Beethoven in der „neunten Symphonie" als zur Beſtimmung des Gefühles endlich gefundene anſtimmt, und von der ich früher behauptete, daß ſie nicht aus dem Gedichte Schiller's entſtanden, ſondern daß ſie vielmehr, außerhalb des Wortverſes erfunden, dieſem nur übergebreitet worden ſei, zeigt ſich uns als gänzlich in dem Tonfamilienverhältniſſe beſchränkt, in welchem ſich das alte Nationalvolkslied bewegt. Sie enthält ſo gut wie gar keine Modulation und erſcheint in einer ſolchen tonleitereigenen Einfachheit, daß ſich in ihr die Abſicht des Muſikers, als eine auf den hiſtoriſchen Quell der Muſik rückgängige, unverholen deutlich ausſpricht. Dieſe Abſicht war eine nothwendige für die abſolute Muſik, die nicht auf der Baſis der Dichtkunſt ſteht: der Muſiker, der ſich nur in Tönen klar verſtändlich dem Gefühle mittheilen will, kann dieſes nur durch Herabſtimmung ſeines unendlichen Vermögens zu einem ſehr beſchränkten Maaße. Als Beethoven jene Melodie aufzeichnete, ſagte er: — ſo können wir abſoluten Muſiker uns einzig verſtändlich kundgeben. Nicht aber eine Rückkehr zu dem Alten iſt der Gang der Entwickelung alles Menſchlichen, ſondern der Fortſchritt: alle Rückkehr zeigt ſich uns überall als keine natürliche, ſondern als eine künſtliche. Auch die Rückkehr Beethoven's zu der patriarchaliſchen Melodie war, wie dieſe Melodie ſelbſt, eine künſtliche. Aber die bloße Konſtruktion dieſer Melodie war auch nicht der künſtleriſche Zweck Beethoven's; vielmehr ſehen wir, wie er ſein melodiſches Erfindungsvermögen abſichtlich nur für einen Augenblick ſo weit herabſtimmt, um auf der natürlichen Grundlage der Muſik anzukommen, auf der er dem Dichter ſeine Hand hinzuſtrecken, aber auch die des Dichters zu ergreifen vermochte. Als er mit dieſer einfachen, beſchränkten Melodie die Hand des Dichters in der ſeinigen fühlt, ſchreitet er nun auf dem Gedichte ſelbſt, und aus dieſem Gedichte, ſeinem Geiſte und ſeiner Form nach geſtaltend, zu immer kühnerem und mannigfaltigerem Tonbau vorwärts, um uns endlich Wunder, wie wir ſie bisher noch nie geahnt, Wunder wie das „Seid umſchlungen, Millionen!“, „Ahneſt du den Schöpfer, Welt?“ und endlich das ſicher verſtändliche Zuſammenertönen des „Seid umſchlungen“ mit dem „Freude, ſchöner Götterfunken!“ — aus dem Vermögen der dichtenden Tonſprache entſtehen zu laſſen. Wenn wir nun den breiten melodiſchen Bau in der muſikaliſchen Ausführung des ganzen Verſes „Seid umſchlungen“ mit der Melodie vergleichen, die der Meiſter aus abſolutem muſikaliſchem Vermögen über den Vers „Freude, ſchöner Götterfunken“ gleichſam nur ausbreitete, ſo gewinnen wir ein genaues Verſtändniß des Unterſchiedes zwiſchen der — wie ich ſie nannte — patriarchaliſchen Melodie und der aus der dichteriſchen Abſicht auf dem Wortverſe emporwachſenden Melodie. Wie jene nur im beſchränkteſten Tonfamilienverhältniſſe ſich deutlich kundgab, ſo vermag dieſe — und zwar nicht nur ohne unverſtändlich zu werden, ſondern gerade erſt um dem Gefühle recht verſtändlich zu ſein — die engere Verwandtſchaft der Tonart, durch die Verbindung mit wiederum verwandten Tonarten, bis zur Urverwandtſchaft der Töne überhaupt auszudehnen, indem ſie ſo das ſicher geleitete Gefühl zum unendlichen, rein menſchlichen Gefühle erweitert. —

Die Tonart einer Melodie iſt das, was die in ihr enthaltenen verſchiedenen Töne dem Gefühle zunächſt in einem verwandtſchaftlichen Bande vorführt. Die Veranlaſſung zur Erweiterung dieſes engeren Bandes zu einem ausgedehnteren, reicheren leitet ſich noch aus der dichteriſchen Abſicht, inſofern ſie ſich im Sprachverſe bereits zu einem Gefühlsmoment verdichtet hat, und zwar nach dem Charakter des beſonderen Ausdruckes einzelner Haupttöne her, die eben vom Verſe aus beſtimmt worden ſind. Dieſe Haupttöne ſind gewiſſermaßen die jugendlich erwachſenden Glieder der Familie, die ſich aus der gewohnten Umgebung der Familie heraus nach ungeleiteter Selbſtändigkeit ſehnen: dieſe Selbſtändigkeit gewinnen ſie aber nicht als Egoiſten, ſondern durch Berührung mit einem Anderen, eben außerhalb der Familie Liegenden. Die Jungfrau gelangt zu ſelbſtändigem Heraustreten aus der Familie nur durch die Liebe des Jünglings, der als der Sprößling einer anderen Familie die Jungfrau zu ſich hinüberzieht. So iſt der Ton, der aus dem Kreiſe der Tonart hinaustritt, ein bereits von einer anderen Tonart angezogener und von ihr beſtimmter, und in dieſe Tonart muß er ſich daher nach dem nothwendigen Geſetze der Liebe ergießen. Der aus einer Tonart in eine andere drängende Leitton, der durch dieſes Drängen allein ſchon die Verwandtſchaft mit dieſer Tonart aufdeckt, kann nur als von dem Motive der Liebe beſtimmt gedacht werden. Das Motiv der Liebe iſt das aus dem Subjekte heraustreibende, und dieſes Subjekt zur Verbindung mit einem anderen nöthigende. Dem einzelnen Tone kann dieſes Motiv nur aus einem Zuſammenhange entſtehen, der ihn als beſonderen beſtimmt; der beſtimmende Zuſammenhang der Melodie liegt aber in dem ſinnlichen Ausdrucke der Wortphraſe, der wiederum aus dem Sinne dieſer Phraſe zuerſt beſtimmt wurde. Betrachten wir genauer, ſo werden wir erſehen, daß hier dieſelbe Beſtimmung maaßgebend iſt, die bereits im Stabreime entfernter liegende Empfindungen unter ſich verband.

Der Stabreim verband, wie wir ſahen, dem ſinnlichen Gehöre bereits Sprachwurzeln von entgegengeſetztem Empfindungsausdruck (wie „Luſt und Leid“, „Wohl und Weh“), und führte ſie ſo dem Gefühle als gattungsverwandt vor. In bei Weitem erhöhtem Maaße des Ausdruckes vermag nun die muſikaliſche Modulation ſolch' eine Verbindung dem Gefühle anſchaulich zu machen. Nehmen wir z. B. einen ſtabgereimten Vers von vollkommen gleichem Empfindungsgehalte an, wie: „Liebe giebt Luſt zum Leben“, ſo würde hier der Muſiker, wie in den ſtabgereimten Wurzeln der Accente eine gleiche Empfindung ſinnlich ſich offenbart, auch keine natürliche Veranlaſſung zum Hinaustreten aus der einmal gewählten Tonart erhalten, ſondern er würde die Hebung und Senkung des muſikaliſchen Tones, dem Gefühle vollkommen genügend, in derſelben Tonart beſtimmen. Setzen wir dagegen einen Vers von gemiſchter Empfindung, wie: „die Liebe bringt Luſt und Leid“, ſo würde hier, wie der Stabreim zwei entgegengeſetzte Empfindungen verbindet, der Muſiker auch aus der angeſchlagenen, der erſten

Empfindung entſprechenden Tonart, in eine andere, der zweiten Empfindung, nach ihrem Verhältniſſe zu der in der erſten Tonart beſtimmten, entſprechende überzugehen ſich veranlaßt fühlen. Das Wort „Luſt“, welches als äußerſte Steigerung der erſten Empfindung zu der zweiten hinzudrängen ſcheint, würde in dieſer Phraſe eine ganz andere Betonung zu erhalten haben, als in jener: „die Liebe giebt Luſt zum Leben“; der auf ihm geſungene Ton würde unwillkürlich zu dem beſtimmenden Leitton werden, welcher mit Nothwendigkeit zu der anderen Tonart, in der das „Leid“ auszuſprechen wäre, hindrängte. In dieſer Stellung zu einander würde „Luſt und Leid“ zu einer Kundgebung einer beſonderen Empfindung werden, deren Eigenthümlichkeit gerade in dem Punkte läge, wo zwei entgegengeſetzte Empfindungen als ſich bedingend, und ſomit als nothwendig ſich zugehörend, als wirklich verwandt, ſich darſtellten; und dieſe Kundgebung iſt nur in der Muſik nach ihrer Fähigkeit der harmoniſchen Modulation zu ermöglichen, weil ſie vermöge dieſer einen bindenden Zwang auf das ſinnliche Gefühl ausübt, zu dem keine andere Kunſt die Kraft beſitzt. — Sehen wir aber zunächſt noch, wie die muſikaliſche Modulation mit dem Versinhalte gemeinſam wieder auf die erſte Empfindung zurückzuleiten vermag. — Laſſen wir dem Verſe „die Liebe bringt Luſt und Leid“ als zweiten folgen: „doch in ihr Weh auch webt ſie Wonnen“, ſo würde „webt“ wieder zum Leitton in die erſte Tonart werden, wie von hier die zweite Empfindung zur erſten, nun bereicherten, wieder zurückkehrt, — eine Rückkehr, die der Dichter vermöge des Stabreimes an die ſinnliche Gefühlswahrnehmung nur als einen Fortſchritt der Empfindung des „Weh“ in die der „Wonnen“, nicht aber als einen Abſchluß der Gattung der Empfindung „Liebe“ darſtellen konnte, während der Muſiker gerade dadurch vollkommen verſtändlich wird, daß er in die erſte Tonart ganz merklich zurückgeht, und die Gattungsempfindung daher mit Beſtimmtheit als eine einheitliche bezeichnet, was dem Dichter, der den Wurzelanlaut für den Stabreim wechſeln mußte, nicht möglich war. — Allein der Dichter deutete durch den Sinn beider Verſe die Gattungsempfindung an; er verlangte ſomit ihre Verwirklichung vor dem Gefühle, und beſtimmte den verwirklichenden Muſiker für ſein Verfahren. Die Rechtfertigung für ſein Verfahren, das als ein unbedingtes uns willkürlich und unverſtändlich erſcheinen würde, erhält der Muſiker daher aus der Abſicht des Dichters, — aus einer Abſicht, die dieſer eben nur andeuten oder höchſtens nur für die Bruchtheile ſeiner Kundgebung (eben im Stabreime) annähernd verwirklichen konnte, deren volle Verwirklichung aber eben nur dem Muſiker möglich iſt, und zwar durch das Vermögen, die Urverwandtſchaft der Töne für eine vollkommen einheitliche Kundgebung ureinheitlicher Empfindungen an das Gefühl zu verwenden.

Wie unermeßlich groß dieſes Vermögen iſt, davon machen wir uns am leichteſten einen Begriff, wenn wir uns den Sinn der beiden oben angeführten Verſe in der Art beſtimmter noch dargelegt denken, daß zwiſchen dem Fortſchritte aus der einen Empfindung und der im zweiten Verſe ſchon ausgeführten Rückkehr zu ihr eine längere Folge von Verſen die mannigfaltigſte Steigerung und Miſchung zwiſchenliegender, theils verſtärkender, theils verſöhnender Empfindungen, bis zur endlichen Rückkehr zur Hauptempfindung, ausdrückte. Hier würde die muſikaliſche Modulation, um die dichteriſche Abſicht zu verwirklichen, in die verſchiedenſten Tonarten hinüber und zurück zu leiten haben; alle die berührten Tonarten würden aber in einem genauen verwandtſchaftlichen Verhältniſſe zu der urſprünglichen Tonart erſcheinen, von der aus das beſondere Licht, welches ſie auf den Ausdruck werfen, wohl bedingt, und die Fähigkeit zu dieſer Lichtgebung gewiſſermaßen ſelbſt erſt verliehen wird. Die Haupttonart würde, als Grundton der angeſchlagenen Empfindung, in ſich die Urverwandtſchaft mit allen Tonarten offenbaren, die beſtimmte Empfindung ſomit, vermöge des Ausdruckes, während ihrer Äußerung in einer Höhe und Ausdehnung kundthun, daß nur das ihr Verwandte für die Dauer ihrer Äußerung unſer Gefühl beſtimmen könnte, unſer allgemeines Gefühlsvermögen von dieſer Empfindung, vermöge ihrer geſteigerten Ausdehnung, einzig erfüllt würde, und ſomit dieſe eine Empfindung zur allumfaſſenden, allmenſchlichen, unfehlbar verſtändlichen erhoben worden wäre.

Iſt hiermit die dichteriſch-muſikaliſche Periode bezeichnet worden, wie ſie ſich nach einer Haupttonart beſtimmt, ſo können wir vorläufig das Kunſtwerk als das für den Ausdruck vollendetſte bezeichnen, in welchem viele ſolche Perioden nach höchſter Fülle ſich ſo darſtellen, daß ſie, zur Verwirklichung einer höchſten dichteriſchen Abſicht, eine aus der anderen ſich bedingen, und zu einer reichen Geſammtkundgebung ſich entwickeln, in welcher das Weſen des Menſchen nach einer entſcheidenden Hauptrichtung hin, d. h. nach einer Richtung hin, die das menſchliche Weſen vollkommen in ſich zu faſſen im Stande iſt (wie eine Haupttonart alle übrigen Tonarten in ſich zu faſſen vermag), auf das Sicherſte und Begreiflichſte dem Gefühle dargeſtellt wird. Dieſes Kunſtwerk iſt das vollendete Drama, in welchem jene umfaſſende Richtung des menſchlichen Weſens in einer folgerichtigen, ſich wohl bedingenden Reihe von Gefühlsmomenten mit ſolcher Stärk- und Überzeugungskraft an das Gefühl ſich kundgiebt, daß, als nothwendige beſtimmteſte Äußerung des Gefühlsinhaltes der zu einem umfaſſenden Geſammtmotiv geſteigerten Momente, die Handlung aus dieſem Reichthume von Bedingungen als letztes unwillkürlich gefordertes, und ſomit vollkommen verſtandenes Moment hervorgeht. —

Ehe wir vom Charakter der dichteriſch-muſikaliſch melodiſchen Periode aus auf das Drama, wie es aus der gegenſeitig ſich bedingenden Entwickelung vieler nöthiger ſolcher Perioden zu erwachſen hat, weiter ſchließen, müſſen wir zuvor jedoch genau noch das Moment beſtimmen, welches auch die einzelne melodiſche Periode nach ihrem

Gefühlsausdrucke aus dem Vermögen der reinen Muſik heraus bedingt, und uns das unermeßlich bindende Organ zur Verfügung ſtellen ſoll, durch deſſen eigenthümlichſte Hilfe wir das vollendete Drama erſt ermöglichen können. Dieß Organ wird uns aus der — wie ich ſie bereits nannte — vertikalen Ausdehnung der Harmonie, da, wo ſie ſich aus ihrem Grunde herauf bewegt, erwachſen, wenn wir der Harmonie ſelbſt die Möglichkeit theilnehmendſter Mitthätigkeit am ganzen Kunſtwerke zuwenden.

IV.

Wir haben bis jetzt die Bedingungen für den melodiſchen Fortſchritt aus einer Tonart in die andere als in der dichteriſchen Abſicht, ſo weit ſie bereits ſelbſt ihren Gefühlsinhalt offenbart hatte, liegend nachgewieſen, und bei dieſem Nachweis *bewieſen*, daß der veranlaſſende *Grund* zur melodiſchen Bewegung, als ein auch vor dem Gefühle gerechtfertigter, nur aus dieſer Abſicht entſtehen könne. Was dieſen, dem Dichter nothwendigen Fortſchritt einzig *ermöglicht*, liegt natürlich aber nicht im Bereiche der Wortſprache, ſondern ganz beſtimmt nur in dem der Muſik. Dieſes eigenſte Element der Muſik, *die Harmonie*, iſt Das, was nur inſoweit noch von der dichteriſchen Abſicht bedingt wird, als es das andere, weibliche Element iſt, in welches ſich dieſe Abſicht zu ihrer Verwirklichung, zu ihrer Erlöſung ergießt. Denn es iſt dieß das *gebärende* Element, das die dichteriſche Abſicht nur als zeugenden Samen aufnimmt, um ihn nach den eigenſten Bedingungen ſeines weiblichen Organismus zur fertigen Erſcheinung zu geſtalten. Dieſer Organismus iſt ein beſonderer, individueller, und zwar eben *kein* zeugender, ſondern ein gebärender: er empfing vom Dichter den befruchtenden Samen, die Frucht aber reiſt und formt er nach ſeinem eigenen individuellen Vermögen.

Die Melodie, wie ſie auf der Oberfläche der Harmonie erſcheint, iſt für ihren entſcheidenden rein muſikaliſchen Ausdruck einzig aus dem von unten her wirkenden Grunde der Harmonie bedingt: wie ſie ſich ſelbſt als horizontale Reihe kundgiebt, hängt ſie durch eine ſenkrechte Kette mit dieſem Grunde zuſammen. Dieſe Kette iſt der harmoniſche Akkord, der als eine vertikale Reihe nächſt verwandter Töne aus dem Grundtone nach der Oberfläche zu aufſteigt. Das Mitklingen dieſes Akkordes giebt dem Tone der Melodie erſt die beſondere Bedeutung, nach welcher er zu einem unterſchiedenen Momente des Ausdruckes als einzig bezeichnend verwendet wurde. So wie der aus dem Grundtone beſtimmte Akkord dem einzelnen Tone der Melodie erſt ſeinen beſonderen Ausdruck giebt — indem ein und derſelbe Ton auf einem anderen ihm verwandten Grundtone eine ganz andere Bedeutung für den Ausdruck erhält —, ſo beſtimmt ſich jeder Fortſchritt der Melodie aus einer Tonart in die andere ebenfalls nur nach dem wechſelnden Grundtone, der den Leitton der Harmonie, als ſolchen, aus ſich bedingt. Die Gegenwart dieſes Grundtones, und des aus ihm beſtimmten harmoniſchen Akkordes, iſt vor dem Gefühle, welches die Melodie nach ihrem charakteriſtiſchen Ausdrucke erfaſſen ſoll, unerläßlich. Die Gegenwart der Grundharmonie heißt aber: *Miterklingen* derſelben. Das Miterklingen der Harmonie zu der Melodie überzeugt das Gefühl erſt vollſtändig von dem Gefühlsinhalte der Melodie, die ohne dieſes Miterklingen dem Gefühle Etwas unbeſtimmt ließe; nur aber bei vollſter Beſtimmtheit aller Momente des Ausdruckes beſtimmt ſich auch das Gefühl ſchnell und unmittelbar zur unwillkürlichen Theilnahme, und volle Beſtimmtheit des Ausdruckes heißt aber wiederum nur: *vollſtändigſte Mittheilung all' ſeiner nothwendigen Momente an die Sinne.*

Das Gehör fordert alſo gebieteriſch auch das Miterklingen der Harmonie zur Melodie, weil es erſt durch dieſes Miterklingen ſein ſinnliches Empfängnißvermögen vollkommen erfüllt, ſomit befriedigt erhält, und demnach mit nothwendiger Beruhigung dem wohlbedingten Gefühlsausdrucke der Melodie ſich zuwenden kann. Das Miterklingen der Harmonie zur Melodie iſt daher nicht eine Erſchwerung, ſondern die einzig ermöglichende Erleichterung für das Verſtändniß des Gehöres. Nur wenn die Harmonie ſich nicht als Melodie zu äußern vermöchte, — alſo wenn die Melodie weder aus dem Tanzrhythmus noch aus dem Wortverſe ihre Rechtfertigung erhielte, ſondern ohne dieſe Rechtfertigung, die ſie einzig vor dem Gefühle als wahrnehmbar bedingen kann, ſich nur als zufällige Erſcheinung auf der Oberfläche der Akkorde willkürlich wechſelnder Grundtöne kundgäbe, — nur dann würde das Gefühl, ohne beſtimmenden Anhalt, durch die nackte Kundgebung der Harmonie beunruhigt werden, weil ſie ihm nur Anregungen, nicht aber die Befriedigung des Angeregten zuführte.

Unſere moderne Muſik hat ſich gewiſſermaßen aus der nackten Harmonie entwickelt. Sie hat ſich willkürlich nach der unendlichen Fülle von Möglichkeiten beſtimmt, die ihr aus dem Wechſel der Grundtöne, und der aus ihnen ſich herleitenden Akkorde, ſich darboten. So weit ſie dieſem ihren Urſprunge ganz getreu blieb, hat ſie auf das Gefühl auch nur betäubend und verwirrend gewirkt, und ihre bunteſten Kundgebungen in dieſem Sinne haben nur einer gewiſſen Muſikverſtandesſchwelgerei unſerer Künſtler ſelbſt Genuß geboten, nicht aber dem unmuſikverſtändigen Laien. Der Laie, ſobald er nicht Muſikverſtändniß affektirte, hielt ſich daher einzig nur an die ſeichteſte Oberfläche der Melodie, wie ſie ihm in dem rein ſinnlichen*) Reize des Geſangsorganes vorgeführt wurde; wogegen er dem abſoluten Muſiker zurief: „Ich verſtehe Deine Muſik nicht, ſie iſt mir zu gelehrt“. — Hierwider handelt es ſich nun bei der Harmonie, wie ſie als rein muſikaliſch bedingende Grundlage der dichteriſchen Melodie miterklingen ſoll, durchaus nicht um ein Verſtändniß in dem Sinne, nach welchem ſie jetzt vom gelehrten Sondermuſiker verſtanden und vom Laien nicht verſtanden wird: auf ihre Wirkſamkeit *als* Harmonie hat ſich beim Vortrage jener Melodie die Aufmerkſamkeit des Gefühles gar nicht zu lenken, ſondern wie ſie ſelbſt *ſchweigend* den charakteriſtiſchen Ausdruck der Melodie bedingen würde, durch ihr Schweigen das Verſtändniß dieſes Ausdruckes aber nur unendlich erſchweren, ja dem Muſikgelehrten, der ſie ſich hinzuzudenken hätte, es einzig erſchließen müßte, — ſo ſoll das tönende Miterklingen der Harmonie eine abſtrakte und ablenkende Thätigkeit des künſtleriſchen Muſikverſtandes eben unerforderlich machen, und den muſikaliſchen Gefühlsinhalt der Melodie als einen unwillkürlich kenntlichen, ohne alle zerſtreuende Mühe zu erfaſſenden, dem Gefühle leicht und ſchnell begreiflich zuführen.

---

*) Ich erinnere an das „Kaſtraten-Meſſerchen“.

Wenn ſomit bisher der Muſiker ſeine Muſik, ſo zu ſagen, aus der Harmonie heraus konſtruirte, ſo wird jetzt der Tondichter zu der aus dem Sprachverſe bedingten Melodie die andere nothwendige, in ihr aber bereits enthaltene, rein muſikaliſche Bedingung, als miterklingende Harmonie, nur wie zu ihrer Kenntlichmachung noch mit hinzufügen. In der Melodie des Dichters iſt die Harmonie, nur gleichſam unausgeſprochen, ſchon mitenthalten: ſie bedang ganz unbeachtet die ausdrucksvolle Bedeutung der Töne, die der Dichter für die Melodie beſtimmte. Dieſe ausdrucksvolle Bedeutung, die der Dichter unbewußt im Ohre hatte, war bereits die erfüllte Bedingung, die kenntlichſte Äußerung der Harmonie; aber dieſe Äußerung war für ihn nur eine gedachte, noch nicht ſinnlich wahrnehmbare. An die Sinne, die unmittelbar empfangenden Organe des Gefühles, theilt er ſich jedoch zu ſeiner Erlöſung mit, und ihnen muß er daher die melodiſche Äußerung der Harmonie mit den Bedingungen dieſer

Äußerung zuführen, denn ein organiſches Kunſtwerk iſt nur Das, was das Bedingende mit dem Bedingten zugleich in ſich ſchließt und zur kenntlichſten Wahrnehmung mittheilt. Die bisherige abſolute Muſik gab harmoniſche Bedingungen; der Dichter würde nur das Bedingte in ſeiner Melodie mittheilen, und daher ebenſo unverſtändlich als jener bleiben, wenn er die harmoniſchen Bedingungen der aus dem Sprachverſe gerechtfertigten Melodie nicht vollſtändig an das Gehör kundthäte.

Die *Harmonie* konnte aber nur der *Muſiker*, nicht der Dichter erfinden. Die Melodie, die wir den Dichter aus dem Sprachverſe erfinden ſahen, war, als eine harmoniſch bedingte, daher eine von ihm mehr *gefundene*, als *erfundene*. Die Bedingungen zu dieſer muſikaliſchen Melodie mußten erſt vorhanden ſein, ehe der Dichter ſie als eine wohlbedungene finden konnte. Dieſe Melodie bedang, ehe ſie der Dichter zu ſeiner Erlöſung finden konnte, bereits der Muſiker aus ſeinem eigenſten Vermögen: er führt ſie dem Dichter als eine harmoniſch gerechtfertigte zu, *und nur die Melodie, wie ſie aus dem Weſen der modernen Muſik ermöglicht wird, iſt die den Dichter erlöſende, ſeinen Drang erregende wie befriedigende Melodie*.

Dichter und Muſiker gleichen hierin zwei Wanderern, die von *einem* Scheidepunkte ausgingen, um von da aus, jeder nach der entgegengeſetzten Richtung, raſtlos gerade vorwärts zu ſchreiten. Auf dem entgegengeſetzten Punkte der Erde begegnen ſie ſich wieder; jeder hat zur Hälfte den Planeten umwandert. Sie fragen ſich nun aus, und

Einer theilt dem Anderen mit, was er geſehen und gefunden hat. Der Dichter erzählt von den Ebenen, Bergen, Thälern, Fluren, Menſchen und Thieren, die er auf ſeiner weiten Wanderung durch das Feſtland traf. Der Muſiker durchſchritt die Meere und berichtet von den Wundern des Ozeans, auf dem er oftmals dem Verſinken nahe war, deſſen Tiefen und ungeheuerliche Geſtaltungen ihn mit wohllüſtigem Grauſen erfüllten. Beide, von ihren gegenſeitigen Berichten angeregt und unwiderſtehlich beſtimmt, das Andere von Dem, was ſie ſelbſt ſahen, ebenfalls noch kennen zu lernen, um den nur auf die Vorſtellung und Einbildung empfangenen Eindruck zur wirklichen Erfahrung zu machen, trennen ſich nun nochmals, um Jeder ſeine Wanderſchaft um die Erde zu vollenden. Am erſten Ausgangspunkte treffen ſie ſich dann endlich wieder; der Dichter hat nun auch die Meere durchſchwommen, der Muſiker die Feſtländer durchſchritten. Nun trennen ſie ſich nicht mehr, denn Beide *kennen* nun die Erde: was ſie früher in ahnungvollen Träumen ſich ſo und ſo geſtaltet dachten, iſt jetzt nach ſeiner Wirklichkeit ihnen bewußt geworden. Sie ſind Eins; denn Jeder weiß und fühlt, was der Andere weiß und fühlt. Der Dichter iſt Muſiker geworden, der Muſiker Dichter: jetzt ſind ſie *Beide* vollkommener künſtleriſcher Menſch.

Auf dem Punkte ihrer erſten Zuſammenkunft, nach der Umwanderung der erſten Erdhälfte, war das Geſpräch zwiſchen Dichter und Muſiker *jene Melodie*, die wir jetzt im Auge haben, — die Melodie, deren Äußerung der Dichter aus ſeinem innerſten Verlangen heraus geſtaltete, deren Kundgebung der Muſiker aus ſeinen Erfahrungen heraus aber bedang. Als Beide ſich zum neuen Abſchiede die Hände drückten, hatte Jeder von ihnen Das in der Vorſtellung, was er ſelbſt noch nicht erfahren hatte, und um dieſer überzeugenden Erfahrung willen trennten ſie ſich eben von Neuem. — Betrachten wir den Dichter zunächſt, wie er ſich der Erfahrungen des Muſikers bemächtigt, die er nun ſelbſt erfährt, aber geleitet von dem Rathe des Muſikers, der die Meere bereits auf kühnem Schiffe durchſegelte, den

Weg zum feſten Lande fand, und die ſicheren Fahrſtraßen ihm genau mitgetheilt hat. Auf dieſer neuen Wanderung werden wir ſehen, daß der Dichter ganz derſelbe wird, der der Muſiker auf ſeiner vom Dichter ihm vorgezeichneten Wanderung über die andere Erdhälfte wird, ſo daß beide Wanderungen nun als eine und dieſelbe anzuſehen ſind.

Wenn der Dichter jetzt ſich in die ungeheuren Weiten der Harmonie aufmacht, um in ihnen gleichſam den Beweis für die Wahrheit der vom Muſiker ihm „erzählten“ Melodie zu gewinnen, ſo findet er nicht mehr die unwegſamen Tonöden, die der Muſiker zunächſt auf ſeiner erſten Wanderung antraf; ſondern zu ſeinem Entzücken trifft er das wunderbar kühne, ſeltſam neue, unendlich fein und doch rieſenhaft feſt gefügte Gerüſt des Meerſchiffes, das jener Meerwanderer ſich ſchuf, und das der Dichter nun beſchreitet, um auf ihm ſicher die Fahrt durch die Wogen anzutreten. Der Muſiker hatte ihn den Griff und die Handhabung des Steuers gelehrt, die Eigenſchaft der Segel, und all' das ſeltſam und ſinnig erfundene Nöthige zur ſicheren Fahrt bei Sturm und Wetter. Am Steuer dieſes herrlich die Fluthen durchſegelnden Schiffes wird der Dichter, der zuvor mühſam Schritt für Schritt Berg und Thal gemeſſen, ſich mit Wonne der allvermögenden Macht des Menſchen bewußt; von ſeinem hohen Borde aus dünken ihn die noch ſo mächtig rüttelnden Wogen willige und treue Träger ſeines edlen Schickſales, dieſes Schickſales der dichteriſchen Abſicht. Dieſes Schiff iſt das gewaltig ermöglichende Werkzeug ſeines weiteſten und mächtigſten Willens; mit brünſtig dankender Liebe gedenkt er des Muſikers, der es aus ſchwerer Meeresnoth erfand und ſeinen Händen nun überläßt: — denn dieſes Schiff iſt der ſicher tragende Bewältiger der unendlichen Fluthen der Harmonie, das Orcheſter.

Die Harmonie iſt an ſich nur ein *Gedachtes*: den Sinnen wirklich wahrnehmbar wird ſie erſt als *Polyphonie*, oder beſtimmter noch als *polyphoniſche Symphonie*.

Die erſte und natürliche Symphonie bietet der harmoniſche Zuſammenklang einer gleichartigen polyphoniſchen Tonmaſſe. Die natürlichſte Tonmaſſe iſt die menſchliche Stimme, welche ſich nach Geſchlecht, Alter und individueller Beſonderheit ſtimmbegabter Menſchen in verſchiedenartigem Umfange und in mannigfaltiger Klangfarbe zeigt, und durch harmoniſche Zuſammenwirkung dieſer Individualitäten zur natürlichſten Offenbarerin der polyphoniſchen Symphonie wird. Die *chriſtlich religiöſe* Lyrik erfand dieſe Symphonie: in ihr erſchien die Vielmenſchlichkeit zu einem Gefühlsausdrucke geeinigt, deſſen Gegenſtand nicht das individuelle Verlangen als Kundgebung einer Perſönlichkeit, ſondern das individuelle Verlangen der Perſönlichkeit als unendlich verſtärkt durch die Kundgebung genau deſſelben Verlangens von einer ganz gleich bedürftigen Gemeinſamkeit war; und dieſes Verlangen war die Sehnſucht nach Auflöſung in Gott, der in der Vorſtellung perſonifizirten höchſten Potenz der verlangenden individuellen Perſönlichkeit ſelbſt, die zu dieſer Steigerung der Potenz einer an ſich als nichtig empfundenen Perſönlichkeit ſich durch das gleiche Verlangen einer Gemeinſamkeit, und durch die innigſte harmoniſche Verſchmelzung mit dieſer Gemeinſamkeit, gleichſam ermuthigte, wie um aus einem gleichgeſtimmten gemeinſamen Vermögen die Kraft zu ziehen, die der nichtigen einzelnen Perſönlichkeit abging. Das Geheimniß dieſes Verlangens ſollte aber im Verlaufe der Entwickelung der chriſtlichen Menſchheit offenbar werden, und zwar als rein individuell perſönlicher Inhalt deſſelben. Als rein individuelle Perſönlichkeit hängt der Menſch ſein Verlangen aber nicht mehr an Gott, als ein nur Vorgeſtelltes, ſondern er verwirklicht den Gegenſtand ſeines Verlangens zu einem Realen, ſinnlich Vorhandenen, deſſen Erwerbung und Genuß ihm praktiſch zu ermöglichen iſt. Mit dem

Erlöſchen des rein religiöſen Geiſtes des Chriſtenthumes verſchwand auch eine nothwendige Bedeutung des polyphoniſchen Kirchengeſanges, und mit ihr die eigenthümliche Form ſeiner Kundgebung. Der Kontrapunkt, als erſte Regung des immer klarer auszuſprechenden reinen Individualismus, begann mit ſcharfen, ätzenden Zähnen das einfach ſymphoniſche Vokalgewebe zu zernagen, und machte es immer erſichtlicher zu einem oft nur mühſam noch zu erhaltenden künſtlichen Zuſammenklang innerlich unübereinſtimmender, individueller Kundgebungen. — In der Oper endlich löſte ſich das Individuum vollſtändig aus dem Vokalvereine los, um als reine Perſönlichkeit ganz ungehindert, allein und ſelbſtändig ſich kundzugeben. Da, wo ſich dramatiſche Perſönlichkeiten zum mehrſtimmigen Geſange anließen, geſchah dieß — im eigentlichen Opernſtyle — zur ſinnlich wirkſamen Verſtärkung des individuellen Ausdruckes, oder — im wirklich dramatiſchen Style — als, durch die höchſte Kunſt vermittelte, gleichzeitige Kundgebung fortgeſetzt ſich behauptender charakteriſtiſcher Individualitäten.

Faſſen wir nun das Drama der Zukunft in das Auge, wie wir es uns als Verwirklichung der von uns beſtimmten dichteriſchen Abſicht vorzuſtellen haben, ſo gewahren wir in ihm nirgends Raum zur Aufſtellung von Individualitäten von ſo untergeordneter Beziehung zum Drama, daß ſie zu dem Zwecke polyphoniſcher Wahrnehmbarmachung der Harmonie, durch nur muſikaliſch ſymphonirende Theilnahme an der Melodie der Hauptperſon, verwendet werden könnten. Bei der Gedrängtheit und Verſtärkung der Motive, wie der Handlungen, können nur Theilnehmer an der Handlung gedacht werden, die aus ihrer nothwendigen individuellen Kundgebung einen jederzeit entſcheidenden Einfluß auf dieſelbe äußern, — alſo nur Perſönlichkeiten, die wiederum zur muſikaliſchen Kundgebung ihrer Individualität einer mehrſtimmigen ſymphoniſchen Unterſtützung, das iſt: Verdeutlichung ihrer Melodie, bedürfen, keineswegs aber — außer in nur ſelten erſcheinenden, vollkommen gerechtfertigten und zum höchſten Verſtändniſſe nothwendigen Fällen — zur bloß harmoniſchen Rechtfertigung der Melodie einer anderen Perſon dienen können. — Selbſt der bisher in der Oper verwendete Chor wird nach der Bedeutung, die ihm in den noch günſtigſten Fällen dort beigelegt ward, in unſerem Drama zu verſchwinden haben; auch er iſt nur von lebendig überzeugender Wirkung im Drama, wenn ihm die bloß maſſenhafte Kundgebung vollſtändig benommen wird. Eine Maſſe kann uns nie intereſſiren, ſondern bloß verblüffen: nur genau unterſcheidbare Individualitäten können unſere Theilnahme feſſeln. Auch der zahlreicheren Umgebung, da wo ſie nöthig iſt, den Charakter individueller Theilnahme an den Motiven und Handlungen des Drama's beizulegen, iſt die nothwendige Sorge des Dichters, der überall nach deutlichſter Verſtändlichkeit ſeiner Anordnungen ringt: Nichts will er verdecken, ſondern Alles enthüllen. Er will dem Gefühle, an das er ſich mittheilt, den ganzen lebendigen Organismus einer menſchlichen Handlung erſchließen, und erreicht dieß nur, wenn er dieſen Organismus ihm überall in der wärmſten, ſelbſtthätigſten Kundgebung ſeiner Theile vorführt. Die menſchliche Umgebung einer dramatiſchen Handlung muß uns ſo erſcheinen, als ob dieſe beſondere Handlung und die in ihr begriffene Perſon uns nur deßhalb über die Umgebung hervorragend ſich darſtelle, weil ſie in ihrem Zuſammenhange mit dieſer Umgebung uns gerade von der einen, dem Beſchauer zugewandten Seite, und unter der Beleuchtung gerade dieſes, jetzt ſo fallenden Lichtes, gezeigt wird. Unſer Gefühl muß in dieſer Umgebung aber ſo beſtimmt ſein, daß wir durch die Annahme nicht verletzt werden können, ganz von derſelben Stärke und Theilnahmerregungsfähigkeit würde eine Handlung und die in ihr begriffene Perſon ſein, die ſich uns zeigten, wenn wir den Schauplatz von einer anderen Seite her, und von einem anderen Lichte beleuchtet, betrachteten. Die Umgebung nämlich muß ſich unſerem Gefühle ſo darſtellen, daß wir jedem Gliede derſelben unter anderen, als den nun einmal gerade ſo beſtimmten Umſtänden, die Fähigkeit zu Motiven und Handlungen beimeſſen können, die unſere Theilnahme ebenſo feſſeln würden, als die gegenwärtig unſerer Beachtung zunächſt zugewandten. Das, was der Dichter in den Hintergrund ſtellt, tritt nur dem nothwendigen Geſichtsſtandpunkte des Zuſchauers gegenüber zurück, der eine zu reich gegliederte Handlung nicht überſehen können würde, und dem der Dichter deßhalb nur die eine, leicht faßliche Phyſiognomie des darzuſtellenden Gegenſtandes zukehrt. — Die Umgebung ausſchließlich zu einem lyriſchen Momente machen, müßte ſie im Drama unbedingt herabſetzen, indem dieß Verfahren der Lyrik ſelbſt zugleich eine ganz falſche Stellung im Drama zuweiſen müßte. Der lyriſche Erguß ſoll im Drama der Zukunft, dem Werke des Dichters, der aus dem Verſtande an das Gefühl ſich mittheilt, wohlbedingt aus den vor unſeren Augen zuſammengedrängten Motiven erwachſen, nicht aber von vornherein unmotivirt ſich ausbreiten. Der Dichter dieſes Drama's will nicht aus dem Gefühle zu deſſen Rechtfertigung vorſchreiten, ſondern das aus dem Verſtande gerechtfertigte Gefühl ſelbſt geben: dieſe Rechtfertigung geht vor unſerem Gefühle ſelbſt vor ſich, und beſtimmt ſich aus dem Wollen der Handelnden zum unwillkürlich nothwendigen Müſſen, d. i. Können; der Moment der Verwirklichung dieſes Wollens durch das unwillkürliche Müſſen zum Können iſt der lyriſche Erguß in ſeiner höchſten Stärke als Ausmündung in die That. Das lyriſche Moment hat daher aus dem Drama zu wachſen, aus ihm als nothwendig erſcheinend ſich zu bedingen. Die dramatiſche Umgebung kann ſomit nicht unbedingt im Gewande der Lyrik erſcheinen, wie es in unſerer Oper der Fall war, ſondern auch ſie hat ſich erſt zur Lyrik zu ſteigern, und zwar durch ihre Theilnahme an der Handlung, für welche ſie uns nicht als lyriſche Maſſe, ſondern als wohlunterſchiedene Gliederung ſelbſtändiger Individualitäten zu überzeugen hat.

Nicht der ſogenannte Chor alſo, noch auch die handelnden Hauptperſonen ſelbſt, ſind vom Dichter als muſikaliſch ſymphonirender Tonkörper zur Wahrnehmbarmachung der harmoniſchen Bedingungen der Melodie zu verwenden. In der Blüthe des lyriſchen Erguſſes, bei vollkommen bedingtem Antheile aller handelnden Perſonen und ihrer Umgebung an einem gemeinſchaftlichen Gefühlsausdrucke, bietet ſich einzig dem Tondichter die polyphoniſche Vokalmaſſe dar, der er die Wahrnehmbarmachung der Harmonie übertragen kann: auch hier jedoch wird es die nothwendige Aufgabe des Tondichters bleiben, den Antheil der dramatiſchen Individualitäten an dem Gefühlserguſſe nicht als bloße harmoniſche Unterſtützung der Melodie kundzugeben, ſondern — gerade auch im harmoniſchen Zuſammenklange — die Individualität des Betheiligten in beſtimmter, wiederum melodiſcher Kundgebung ſich kenntlich machen zu laſſen; und eben hierin wird ſein höchſtes, durch den Standpunkt unſerer muſikaliſchen Kunſt ihm verliehenes, Vermögen ſich zu bewähren haben. Der Standpunkt unſerer ſelbſtändig entwickelten muſikaliſchen Kunſt führt ihm aber auch das unermeßlich fähige Organ zur Wahrnehmbarmachung der Harmonie zu, das, neben der Befriedigung dieſes reinen Bedürfniſſes, zugleich in ſich das Vermögen einer Charakteriſirung der Melodie beſitzt, wie es der ſymphonirenden Vokalmaſſe durchaus verwehrt war, und dieß Organ iſt eben das Orcheſter.

Das Orcheſter haben wir jetzt nicht nur, wie ich es zuvor bezeichnete, als den Bewältiger der Fluthen der Harmonie, ſondern als die bewältigte Fluth der Harmonie ſelbſt zu betrachten. In ihm iſt das für die Melodie bedingende Element der Harmonie, aus einem Momente der bloßen Wahrnehmbarmachung dieſer Bedingung, zu einem charakteriſtiſch überaus mitthätigen Organe für die Verwirklichung der dichteriſchen Abſicht bewältigt. Die nackte Harmonie wird aus einem, vom Dichter zu Gunſten der Harmonie nur Gedachten, und durch die gleiche Geſangstonmaſſe, in welcher die Melodie erſcheint, im Drama nicht zu Verwirklichenden, im Orcheſter zu einem ganz Realen und beſonders Vermögenden, durch deſſen Hilfe dem Dichter das vollendete Drama in Wahrheit erſt zu ermöglichen iſt.

Das Orcheſter iſt der verwirklichte Gedanke der Harmonie in höchſter, lebendigſter Beweglichkeit. Es iſt die Verdichtung der Glieder des vertikalen Akkordes zur ſelbſtändigen Kundgebung ihrer verwandtſchaftlichen Neigungen nach einer horizontalen Richtung hin, in welcher ſie ſich mit freieſter Bewegungsfähigkeit ausdehnen, — mit einer Bewegungsfähigkeit, die dem Orcheſter von ſeinem Schöpfer, dem Tanzrhythmos, verliehen worden iſt. —

Zunächſt haben wir hier das Wichtige zu beachten, daß das Inſtrumentalorcheſter nicht nur in ſeinem Ausdrucksvermögen, ſondern ganz beſtimmt auch in ſeiner *Klangfarbe* ein von der Vokaltonmaſſe durchaus Unterſchiedenes, Anderes iſt. Das muſikaliſche Inſtrument iſt gewiſſermaßen ein Echo der menſchlichen Stimme von der Beſchaffenheit, daß wir in ihm nur noch den, in den muſikaliſchen Ton aufgelöſten Vokal, nicht aber mehr den wortbeſtimmenden Konſonanten vernehmen. In dieſer Losgelöſtheit vom Worte gleicht der Ton des Inſtrumentes jenem Urtone der menſchlichen Sprache, der ſich erſt am Konſonanten zum wirklichen Vokale verdichtete, und in ſeinen Verbindungen — der heutigen Wortſprache gegenüber — zu einer beſonderen Sprache wird, die mit der wirklichen menſchlichen Sprache nur noch eine Gefühls-, nicht aber Verſtandesverwandtſchaft hat. Dieſe vom Worte gänzlich losgelöſte, oder der konſonantiſchen Entwickelung der unſrigen fern gebliebene, reine Tonſprache hat nun an der Individualität der Inſtrumente, durch welche ſie einzig zu ſprechen war, wiederum beſondere individuelle Eigenthümlichkeit gewonnen, die von dem gewiſſermaßen *konſonirenden* Charakter des Inſtrumentes ähnlich beſtimmt wird, wie die Wortſprache durch die konſonirenden Mitlauter. Man könnte ein muſikaliſches Inſtrument in ſeinem beſtimmenden Einfluſſe auf die Eigenthümlichkeit des auf ihm kundzugebenden Tones als den konſonirenden *wurzelhaften Anlaut* bezeichnen, der ſich für alle auf ihm zu ermöglichenden Töne als *bindender Stabreim* darſtellt. Die Verwandtſchaft der Inſtrumente unter ſich würde ſich demnach ſehr leicht nach der Ähnlichkeit dieſes Anlautes beſtimmen laſſen, je nachdem dieſer ſich gleichſam als eine weichere oder härtere Ausſprache des ihnen urſprünglich gemeinſchaftlichen gleichen Konſonanten kundgäbe. In Wahrheit beſitzen wir Inſtrumentfamilien, denen ein urſprünglich gleicher Anlaut zu eigen iſt, welcher ſich nach dem verſchiedenen Charakter der Familienglieder nur auf eine ähnliche Weiſe abſtuft, wie z. B. in der Wortſprache die Konſonanten P, B und W; und wie wir beim W wieder auf die Ähnlichkeit mit dem F ſtoßen, ſo dürfte ſich leicht die Verwandtſchaft der Inſtrumentfamilien nach einem ſehr verzweigten Umfange auffinden laſſen, deſſen genaue Gliederung, wie die charakteriſtiſche Verwendung der Glieder in ihrer Zuſammenſtellung nach der Ähnlichkeit oder Unterſchiedenheit, uns das Orcheſter nach einem noch bei Weitem *individuelleren Sprachvermögen* vorführen müßte, als es ſelbſt jetzt geſchieht, wo das Orcheſter nach ſeiner ſinnvollen Eigenthümlichkeit noch lange nicht genug erkannt iſt. Dieſe Erkenntniß kann uns allerdings aber erſt dann kommen, wenn wir dem Orcheſter eine innigere Theilnahme am Drama zuweiſen, als es bisher der Fall iſt, wo es meiſt nur zur luxuriöſen Zierrath verwendet wird.

Die Beſonderheit des Sprachvermögens des Orcheſters, die ſich aus ſeiner ſinnlichen Eigenthümlichkeit ergeben muß, behalten wir uns zu einer ſchließlichen Betrachtung der Wirkſamkeit des Orcheſters vor; um mit nöthiger Vorbereitung zu dieſer Betrachtung zu gelangen, gilt es für jetzt zunächſt Eines feſtzuſtellen: *die vollkommene Unterſchiedenheit des Orcheſters* in ſeiner rein ſinnlichen Kundgebung von der ebenfalls rein ſinnlichen Kundgebung der Vokaltonmaſſe. Das Orcheſter iſt von dieſer Vokaltonmaſſe ebenſo unterſchieden, wie der ſoeben bezeichnete Inſtrumentalkonſonant von dem Sprachkonſonanten, und ſomit der von beiden bedingte oder entſchiedene tönende Laut es iſt. Der Konſonant des Inſtrumentes beſtimmt ein- für allemal jeden auf dem Inſtrumente hervorzubringenden Ton, während der Vokalton der Sprache ſchon allein aus dem wechſelnden Anlaute eine immer andere, unendlich mannigfaltige Färbung bekommt, vermöge welcher das Tonorgan der Sprachſtimme eben das reichſte und vollkommenſte, nämlich organiſch bedingteſte iſt, gegen das die erdenklich mannigfaltigſte Miſchung von Orcheſtertonfarben ärmlich erſcheinen muß, — eine Erfahrung, die allerdings Diejenigen nicht machen können, die von unſeren modernen Sängern die menſchliche Stimme, bei Hinweglaſſung aller Konſonanten und Beibehaltung nur eines beliebigen Vokales, zur Nachahmung des Orcheſterinſtrumentes verwendet hören, und demnach dieſe Stimme wiederum als Inſtrument behandeln, indem ſie z. B. Duette zwiſchen einem Sopran und einer Klarinette, einem Tenor und einem Waldhorn, zu Gehör bringen.

Wenn wir ganz außer Acht laſſen wollten, daß der Sänger, den wir meinen, ein künſtleriſch Menſchen darſtellender Menſch iſt und die künſtleriſchen Ergüſſe ſeines Gefühles nach der höchſten Nothwendigkeit der Menſchwerdung des Gedankens anordnet, ſo würde ſchon die rein ſinnliche Kundgebung ſeines Sprachgeſangstones in ihrer unendlichen individuellen Mannigfaltigkeit, wie ſie aus dem charakteriſtiſchen Wechſel der Konſonanten und Vokale hervorgeht, ſich nicht nur als ein bei Weitem reicheres Tonorgan als das Orcheſterinſtrument, ſondern auch als ein von ihm gänzlich unterſchiedenes darſtellen; und dieſe Unterſchiedenheit des ſinnlichen Tonorganes beſtimmt auch ein- für allemal die ganze Stellung, die das Orcheſter zu dem darſtellenden Sänger einzunehmen hat. Das Orcheſter hat den Ton, dann die Melodie und den charakteriſtiſchen Vortrag des Sängers zunächſt als einen aus dem inneren Bereiche der muſikaliſchen Harmonie wohlbedingten und gerechtfertigten zur Wahrnehmung zu bringen. Dieſes Vermögen gewinnt das Orcheſter als ein vom Geſangstone und der Melodie des Sängers losgelöſtes, freiwillig und um ſeiner eigenen, als ſelbſtändig zu rechtfertigenden Kundgebung willen, theilnehmend ſich ihm unterordnender harmoniſcher Tonkörper, nie aber durch den Verſuch wirklicher Miſchung mit dem Geſangstone. Wenn wir eine Melodie, von der menſchlichen Sprachſtimme geſungen, von Inſtrumenten ſo begleiten laſſen, daß der weſentliche Beſtandtheil der Harmonie, welcher in den Intervallen der Melodie liegt, aus dem harmoniſchen Körper der Inſtrumentalbegleitung fortgelaſſen bleibt und durch die Melodie der Geſangsſtimme gleichſam ergänzt werden ſoll, ſo werden wir augenblicklich gewahr, daß die Harmonie eben unvollſtändig, und die Melodie dadurch eben nicht vollſtändig harmoniſch gerechtfertigt iſt, weil unſer Gehör die menſchliche Stimme, in ihrer großen Unterſchiedenheit von der ſinnlichen Klangfarbe der Inſtrumente, unwillkürlich von dieſen getrennt wahrnimmt, und ſomit nur zwei verſchiedene Momente, eine harmoniſch unvollſtändig gerechtfertigte Melodie, und eine lückenhafte harmoniſche Begleitung, zugeführt erhält. Dieſe ungemein wichtige, und noch nie konſequent beachtete Wahrnehmung vermag uns über einen großen Theil der Unwirkſamkeit unſerer bisherigen Opernmelodik aufzuklären, und über die mannigfachen Irrthümer zu belehren, in die wir über die Bildung der Geſangsmelodie dem Orcheſter gegenüber verfallen ſind: hier iſt aber genau der Ort, wo wir uns dieſe Belehrung zu verſchaffen haben.

Die abſolute Melodie, wie wir ſie biſher in der Oper verwendet haben, und die wir, bei fehlender Bedingung derſelben aus einem nothwendig zur Melodie ſich geſtaltenden Wortverſe, aus reinem muſikaliſchen Ermeſſen der uns altbekannten Volkslied- und Tanzmelodie durch Variation nachkonſtruirten, war, genau betrachtet, immer eine aus den Inſtrumenten in die Geſangsſtimme überſetzte. Wir haben uns hierbei mit unwillkürlichem Irrthume die menſchliche Stimme immer als ein, nur beſonders zu berückſichtigendes, Orcheſterinſtrument gedacht, und als ſolches ſie auch mit der Orcheſterbegleitung verwebt. Dieſe Verwebung geſchah bald der Art, wie ich es bereits anführte, nämlich daß die menſchliche Stimme als ein weſentliches Beſtandtheil der Inſtrumentalharmonie verwendet ward, — bald aber auch auf die Weiſe, daß die Inſtrumentalbegleitung die harmoniſch ergänzende Melodie zugleich mit vortrug, wodurch allerdings das Orcheſter zu einem verſtändlichen Ganzen abgeſchloſſen wurde, in dieſem Abſchluſſe aber auch zugleich den Charakter der Melodie als einen der Inſtrumentalmuſik ausſchließlich eigenen aufdeckte. Durch die nöthig befundene vollſtändige Aufnahme der Melodie in das Orcheſter bekannte der Muſiker, daß dieſe Melodie eine ſolche ſei, die, nur von der *ganz gleichen* Tonmaſſe vollſtändig harmoniſch gerechtfertigt, auch von dieſer Maſſe allein verſtändlich vorzutragen ſei. Die Geſangsſtimme erſchien im Vortrage der Melodie auf dieſem harmoniſch und melodiſch vollſtändig abgeſchloſſenen Tonkörper im Grunde durchaus überflüſſig und als ein zweiter, entſtellender Kopf ihm unnatürlich aufgeſetzt. Der Zuhörer empfand dieſes Mißverhältniß ganz unwillkürlich: er verſtand die Melodie des Sängers nicht eher, als bis er ſie, frei von den — *dieſer* Melodie hinderlichen — wechſelnden Sprachvokalen und Konſonanten — die ihn beim Erfaſſen der abſoluten Melodie beunruhigten —, nur noch von Inſtrumenten vorgetragen zu Gehör bekam. Daß unſere beliebteſten Opernmelodieen erſt, wenn ſie vom Orcheſter — wie in Konzerten und auf Wachtparaden, oder auf einem harmoniſchen Inſtrument vorgetragen — dem Publikum zu Gehör gebracht wurden, von dieſem Publikum auch wirklich verſtanden, und ihm erſt dann geläufig wurden, wenn es ſie ohne Worte nachſingen konnte, — dieſer offenkundige Umſtand hätte uns ſchon längſt über die gänzlich falſche Auffaſſung der Geſangsmelodie in der Oper aufklären ſollen. Dieſe Melodie war eine Geſangsmelodie nur inſofern, als ſie der menſchlichen Stimme nach ihrer bloßen Inſtrumentaleigenſchaft zum Vortrage zugewieſen war, — einer Eigenſchaft, in deren Entfaltung ſie durch die Konſonanten und Vokale der Sprachworte empfindlich benachtheiligt wurde, und um deretwillen die Geſangskunſt auch folgerichtig eine Entwickelung nahm, wie wir ſie heut' zu Tage bei den modernen Opernſängern auf ihrer ungenirteſten wortloſen Höhe angelangt ſehen.

Am auffallendſten kam dieß Mißverhältniß zwiſchen der Klangfarbe des Orcheſters und der menſchlichen Stimme aber da zum Vorſchein, wo ernſte Tonmeiſter nach charakteriſtiſcher Kundgebung der dramatiſchen Melodie rangen. Während ſie als einziges Band der rein muſikaliſchen Verſtändlichkeit ihrer Motive unwillkürlich immer nur noch jene, ſoeben bezeichnete, Inſtrumentalmelodie im Gehöre hatten, ſuchten ſie einen beſonderen ſinnigen Ausdruck für ſie in einer ungemein künſtlichen, und von Note zu Note, von Wort zu Wort reichenden, harmoniſch und rhythmiſch accentuirten Begleitung der Inſtrumente genau zu beſtimmen, und gelangten ſo zur Verfertigung von Muſikperioden, in denen, je ſorgfältiger die Inſtrumentalbegleitung mit dem Motive der menſchlichen Stimme verwoben war, dieſe Stimme vor dem unwillkürlich trennenden Gehöre für ſich eine unfaßbare Melodie kundgab, deren verſtändlichende Bedingungen in einer Begleitung vorhanden waren, die, wiederum unwillkürlich losgelöſt von der Stimme, an ſich dem Gehöre ein unerklärliches Chaos blieb. Der hier zu Grunde liegende Fehler war alſo ein zweifacher. Erſtlich: Verkennung des beſtimmenden Weſens der dichteriſchen Geſangsmelodie, die als abſolute Melodie von der Inſtrumentalmuſik herbeigezogen wurde; und zweitens: Verkennung der vollſtändigen Unterſchiedenheit der Klangfarbe*) der menſchlichen Stimme von der der Orcheſterinſtrumente, mit denen man die menſchliche Stimme um rein muſikaliſcher Anforderungen willen vermiſchte.

Gilt es nun hier, den beſonderen Charakter der Geſangsmelodie genau zu bezeichnen, ſo geſchieht dieß damit, daß wir ſie nicht nur ſinnig, ſondern auch ſinnlich aus dem Wortverſe hervorgegangen, und durch ihn bedingt, uns nochmals deutlich vergegenwärtigen. Ihr Urſprung liegt, dem Sinne nach, in dem Weſen der nach Verſtändniß durch das Gefühl ringenden dichteriſchen Abſicht, — der ſinnlichen Erſcheinung nach in dem Organe des Verſtandes, der Wortſprache. Von dieſem bedingenden Urſprunge aus ſchreitet ſie in ihrer Ausbildung bis zur Kundgebung des reinen Gefühlsinhaltes des Verſes vermöge der Auflöſung der Vokale in den muſikaliſchen Ton bis dahin vor, wo ſie mit ihrer rein muſikaliſchen Seite ſich dem eigenthümlichen Elemente der Muſik zuwendet, aus welchem dieſe Seite einzig die ermöglichende Bedingung für ihre Erſcheinung erhält, während ſie die andere Seite ihrer Geſammterſcheinung unverrückt dem ſinnvollen Elemente der Wortſprache zugekehrt läßt, aus welchem ſie urſprünglich bedingt war. In dieſer Stellung wird die Versmelodie das bindende und verſtändlichende Band zwiſchen der Wort-

---

*) Der abſtrakte Muſiker gewahrte auch nicht die vollkommene Vermiſchungsunfähigkeit der Klangfarben z. B. des Klaviers und der Violine. Ein Hauptbeſtandtheil ſeiner künſtleriſchen Lebensfreuden beſtand darin, Klavierſonaten mit Violine u. ſ. w. zu ſpielen, ohne gewahr zu werden, daß er eine nur gedachte, nicht aber zu wirklichem Gehör gebrachte Muſik zu Tage förderte. So war ihm das Hören über das Sehen vergangen; denn was er hörte, waren eben nur harmoniſche Abſtraktionen, für die ſein Gehörſinn einzig noch empfänglich war, während das lebendige Fleiſch des muſikaliſchen Ausdruckes ihm gänzlich unwahrnehmbar bleiben mußte.

und Tonſprache, als Erzeugte aus der Vermählung der Dichtkunſt mit der Muſik, als verkörpertes Liebesmoment beider Künſte. Zugleich iſt ſie ſo aber auch mehr und ſteht höher, als der Vers der Dichtkunſt und die abſolute Melodie der Muſik, und ihre nach beiden Seiten hin erlöſende — wie von beiden Seiten her bedingte Erſcheinung wird zum Heile beider Künſte nur dadurch möglich, daß beide ihre plaſtiſche, von den bedingenden Elementen getragene, aber wohl geſchiedene, individuell ſelbſtändige Kundgebung als ſolche nur unterſtützen und ſtets rechtfertigen, nie aber durch überfließende Vermiſchung mit derſelben ihre plaſtiſche Individualität verwiſchen.

Wollen wir uns nun das richtige Verhältniß dieſer Melodie zum Orcheſter deutlich verſinnlichen, ſo können wir dieß in folgendem Bilde.

Wir verglichen zuvor das Orcheſter, als Bewältiger der Fluthen der Harmonie, mit dem Meerſchiffe: es geſchah dieß in dem Sinne, wie wir „Seefahrt“ und „Schifffahrt“ als gleichbedeutend ſetzen. Das Orcheſter als bewältigte Harmonie, wie wir es dann wiederum nennen mußten, dürfen wir jetzt um eines neuen, ſelbſtändigen Gleichniſſes*) willen, im Gegenſatze zu dem Ozean, als den tiefen, dennoch aber bis auf den Grund vom Sonnenlichte erhellten, klaren Gebirglandsſee betrachten, deſſen Uferumgebung von jedem Punkte des Sees aus deutlich erkennbar iſt. — Aus den Baumſtämmen, die dem ſteinigen, urangeſchwemmten Boden der Landhöhen entwuchſen, ward nun der Nachen gezimmert, der, durch eiſerne Klammern feſtgebunden, mit Steuer und Ruder wohlverſehen, nach Geſtalt und Eigenſchaft genau in der Abſicht gefügt wurde, vom See getragen zu werden, und ihn durchſchneiden zu können. Dieſer

---

*) Nie kann ein verglichener Gegenſtand dem anderen vollkommen gleichen, ſondern die Ähnlichkeit ſich nur nach einer Richtung, nicht nach allen Richtungen hin behaupten; vollkommen gleich ſind ſich nie die Gegenſtände organiſcher, ſondern nur die mechaniſcher Bildung.

Nachen, auf den Rücken des Sees geſetzt, durch den Schlag der Ruder fortbewegt, und nach der Richtung des Steuers geleitet, iſt die *Versmelodie* des dramatiſchen Sängers, getragen von den klangvollen Wellen des Orcheſters. Der Nachen iſt ein durchaus Anderes als der Spiegel des Sees, und doch einzig nur gezimmert und gefügt mit Rückſicht auf das Waſſer und in genauer Erwägung ſeiner Eigenſchaften; am Lande iſt der Nachen vollkommen unbrauchbar, höchſtens nach ſeiner Zerlegung in gemeine Bretplanken als Nahrung des bürgerlichen Kochheerdes nutzbar. Erſt auf dem See wird er zu einem wonnig Lebendigen, Getragenen und doch Gehenden, Bewegten und dennoch immer Ruhenden, das unſer Auge, wenn es über den See ſchweift, immer wieder auf ſich zieht, wie die menſchlich ſich darſtellende Abſicht des Daſeins des wogenden, zuvor uns zwecklos erſchienenen Sees. — Doch ſchwebt der Nachen nicht auf der Oberfläche des Waſſerſpiegels: der See kann ihn nach einer ſicheren Richtung nur tragen, wenn er mit dem vollen ihm zugekehrten Theile ſeines Körpers ſich in das Waſſer verſenkt. Ein dünnes Bretchen, das nur die Oberfläche des Sees berührte, wird von ſeinen Wellen je nach ihrer Strömung richtungslos da- und dorthin geworfen; während wiederum ein plumper Stein gänzlich in ihn verſinken muß. Nicht aber nur mit der vollen ihm zugekehrten Seite ſeines Körpers verſenkt ſich der Nachen in den See, ſondern auch das Steuer, mit dem ſeine Richtung beſtimmt wird, und das Ruder, welches dieſer Richtung die Bewegung giebt, erhalten dieſe beſtimmende und bewegende Kraft nur durch ihre Berührung mit dem Waſſer, die den wirkungsvollen Druck der leitenden Hand erſt ermöglicht. Das Ruder ſchneidet mit jeder vorwärts treibenden Bewegung tief in die klingende Waſſerfläche ein; aus ihr erhoben, läßt es das an ihm gehaftete Naß in melodiſchen Tropfen wieder zurückfließen.

Ich habe nicht nöthig, dieß Gleichniß näher zu deuten, um mich über das Verhältniß in der Berührung der Worttonmelodie der menſchlichen Stimme mit dem Orcheſter verſtändlich zu machen, denn dieß

Verhältniß iſt vollkommen entſprechend in ihm dargeſtellt, — was uns noch genauer einleuchten wird, wenn wir die uns bekannte eigentliche Opernmelodie als den fruchtloſen Verſuch des Muſikers bezeichnen, die Wellen des Sees ſelbſt zum tragbaren Nachen zu verdichten.

Wir haben jetzt nur noch das Orcheſter als ein ſelbſtändiges, an ſich von jener Versmelodie unterſchiedenes Element zu betrachten, und ſeiner Fähigkeit, dieſe Melodie nicht nur durch Wahrnehmbarmachung der ſie — vom rein muſikaliſchen Standpunkte aus — bedingenden Harmonie, ſondern auch durch ſein eigenthümliches, unendlich ausdrucksvolles Sprachvermögen ſo zu tragen, wie der See den Nachen trug, uns klar zu verſichern.

V.

Das Orcheſter beſitzt unläugbar ein Sprachvermögen, und die Schöpfungen unſerer modernen Inſtrumentalmuſik haben uns dieß aufgedeckt. Wir haben in den Symphonieen Beethoven's dieß Sprachvermögen zu einer Höhe entwickeln geſehen, von der aus es ſich gedrängt fühlte, ſelbſt Das auszuſprechen, was es ſeiner Natur nach eben aber nicht ausſprechen kann. Jetzt, wo wir in der Wortversmelodie ihm gerade Das zugeführt haben, was es nicht ausſprechen konnte, und ihm als Träger dieſer ihm verwandten Melodie die Wirkſamkeit zuwieſen, in der es — vollkommen beruhigt — eben nur Das noch ausſprechen ſoll, was es ſeiner Natur nach einzig ausſprechen kann, — haben wir dieſes Sprachvermögen des Orcheſters deutlich dahin zu bezeichnen, daß es das Vermögen der Kundgebung des Unausſprechlichen iſt

Dieſe Bezeichnung ſoll nicht etwas nur Gedachtes ausdrücken, ſondern etwas ganz Wirkliches, Sinnfälliges.

Wir ſahen, daß das Orcheſter nicht etwa ein Komplex ganz gleichartiger verſchwimmender Tonfähigkeiten iſt, ſondern daß es aus einem — unermeßlich reich zu erweiternden — Vereine von Inſtrumenten beſteht, die als ganz beſtimmte Individualitäten den auf ihnen hervorzubringenden Ton ebenfalls zu individueller Kundgebung beſtimmen. Eine Tonmaſſe ohne jede ſolche individuelle Beſtimmtheit ihrer Glieder iſt gar nicht vorhanden, und kann höchſtens gedacht, nie aber verwirklicht werden. Das, was dieſe Individualität aber beſtimmt, iſt — wie wir ſahen — die beſondere Eigenthümlichkeit des einzelnen Inſtrumentes, das gleichſam den Vokal des hervorgebrachten Tones durch ſeinen konſonirenden Anlaut als einen beſonderen, unterſchiedenen bedingt. Wie ſich nun dieſer konſonirende Anlaut nie zu der ſinnvollen, vom Verſtande des Gefühles aus bedingten Bedeutung des Wortſprachkonſonanten erhebt, noch auch des Wechſels und des ſomit wechſelnden Einfluſſes auf den Vokal fähig iſt, wie dieſer, ſo verdichtet ſich die Tonſprache eines Inſtrumentes unmöglich zu einem Ausdrucke, der nur dem Organe des Verſtandes, der Wortſprache, erreichbar iſt; ſondern ſie ſpricht, als reines Organ des Gefühles, gerade nur Das aus, was der Wortſprache an ſich unausſprechlich iſt, und von unſerem verſtandesmenſchlichen Standpunkte aus angeſehen alſo ſchlechthin *das Unausſprechliche*. Daß dieſes Unausſprechliche nicht ein *an ſich* Unausſprechliches, ſondern eben nur dem Organe unſeres Verſtandes unausſprechlich, ſomit alſo nicht ein nur Gedachtes, ſondern ein Wirkliches iſt, das thun ja eben ganz deutlich die Inſtrumente des Orcheſters kund, von denen jedes für ſich, unendlich mannigfaltiger aber im wechſelvoll vereinten Wirken mit anderen Inſtrumenten, es klar und verſtändlich ausſpricht *).

Faſſen wir nun zunächſt das Unausſprechliche in das Auge, was das Orcheſter mit größter Beſtimmtheit auszudrücken vermag,

---

*) Dieſe leichte Erklärung des „Unausſprechlichen" könnte man wohl nicht mit Unrecht auf all' das Religiösphiloſophiſche ausdehnen, was, vom Standpunkte des Sprechenden aus, von dieſem für *abſolut* unausſprechlich ausgegeben wird, und an ſich ſehr wohl ausſprechlich iſt, wenn nur das entſprechende Organ dazu verwendet wird.

und zwar im Vereine mit einem anderen Unausſprechlichen, — der Gebärde.

Die Gebärde des Leibes, wie ſie ſich in der bedeutungsvollen Bewegung der ausdrucksfähigſten Glieder und endlich der Geſichtsmienen als von einer inneren Empfindung beſtimmt kundgiebt, iſt inſofern ein vollkommen Unausſprechliches, als die Sprache ſie nur zu ſchildern, zu deuten vermag, während eben nur jene Glieder oder jene Mienen ſie wirklich ausſprechen konnten. Etwas, was die Wortſprache vollkommen mittheilen kann, alſo ein vom Verſtand an den Verſtand mitzutheilender Gegenſtand, bedarf der Begleitung oder der Verſtärkung durch die Gebärde gar nicht, ja — die unnöthige Gebärde könnte die Mittheilung nur ſtören. Bei einer ſolchen Mittheilung iſt, wie wir früher ſahen, das ſinnliche Empfängnißorgan des Gehöres aber auch nicht erregt, ſondern es dient nur als theilnahmloſer Vermittler. Die Mittheilung eines Gegenſtandes aber, den die Wortſprache nicht zu völliger Überzeugung an das nothwendig auch zu erregende Gefühl kundgeben kann, alſo ein Ausdruck, der ſich in den Affekt ergießt, bedarf durchaus der Verſtärkung durch eine begleitende Gebärde. Wir ſehen alſo, daß, wo das Gehör zu größerer ſinnlicher Theilnahme erregt werden ſoll, der Mittheilende ſich unwillkürlich auch an das Auge zu wenden hat: Ohr und Auge müſſen ſich einer höher geſtimmten Mittheilung gegenſeitig verſichern, um dem Gefühle ſie überzeugend zuzuführen. Die Gebärde ſprach in ihrer nöthig gewordenen Mittheilung an das Auge nun aber Das aus, was die Wortſprache eben nicht mehr auszudrücken vermochte, — konnte ſie es, ſo war die Gebärde überflüſſig und ſtörend. Das Auge war durch die Gebärde ſomit auf eine Weiſe erregt, der das entſprechende Gleichgewicht der Mittheilung an das Gehör noch fehlte: dieſes Gleichgewicht iſt zur Ergänzung des Eindruckes zu einem dem Gefühle vollkommen verſtändlichen aber nöthig. Der in der Erregung zur Melodie gewordene Wortvers löſt endlich wohl den Verſtandesinhalt der urſprünglichen Sprachmittheilung zu einem Gefühlsinhalte auf: das der Gebärde vollkommen entſprechende Moment der Mittheilung an das Gehör iſt in dieſer Melodie aber noch nicht enthalten; gerade in ihr, als erregteſtem Sprachausdrucke, lag erſt die Veranlaſſung zur Steigerung der Gebärde als eines verſtärkenden Momentes, deſſen die Melodie noch bedurfte, eben weil das ihm — dem verſtärkten Momente der Gebärde — vollkommen Entſprechende noch nicht in ihr enthalten ſein konnte. Die Versmelodie enthielt ſomit nur die Bedingung zur Kundgebung der Gebärde; Das, was die Gebärde vor dem Gefühle aber ſo rechtfertigen ſoll, wie der Sprachvers durch die Melodie, oder die Melodie durch die Harmonie zu rechtfertigen — beſſer noch: zu verdeutlichen — war, liegt jedoch außerhalb des Vermögens der Melodie, die aus dem Sprachverſe hervorging und mit einer weſenhaften, unerläßlich bedingten Seite ihres Körpers eben der Wortſprache zugewandt bleibt, die das Beſondere der Gebärde nicht auszuſprechen vermag, die Gebärde deßhalb zu Hilfe rief, und nun das ihr vollſtändig Entſprechende dem darnach verlangenden Gehöre eben nicht mittheilen kann. — Das ſomit in der Worttonſprache Unausſprechliche der Gebärde vermag nun aber die, von dieſer Wortſprache gänzlich losgelöſte Sprache des Orcheſters wiederum ſo an das Gehör mitzutheilen, wie die Gebärde ſelbſt es an das Auge kundgiebt.

Die Fähigkeit hierzu gewann das Orcheſter aus der Begleitung der ſinnlichſten Gebärde, der Tanzgebärde, der dieſe Begleitung eine aus ihrem Weſen beſtimmte Nothwendigkeit für ihre verſtändliche Kundgebung war, indem ſich die Tanzgebärde, wie die Gebärde überhaupt, zur Orcheſtermelodie etwa ſo verhält, wie der Wortvers zu der aus ihm bedingten Geſangsmelodie, ſo daß Gebärde und Orcheſtermelodie erſt eben ſolch' ein Ganzes, an ſich Verſtändliches bilden, wie die Worttonmelodie für ſich. — Ihren ſinnlichſten Berührungspunkt, d. h. den Punkt, wo beide — die eine im Raume, die andere in der Zeit, die eine dem Auge, die andere dem Ohre — ſich als ganz gleich und gegenſeitig aus ſich bedingt kundgaben, hatten Tanzgebärde und Orcheſter im Rhythmos, und in dieſen Punkt müſſen beide, nach jeder Entfernung von ihm, nothwendig wieder zurückfallen, um in ihm, der ihre urſprünglichſte Verwandtſchaft aufdeckt, verſtändlich zu bleiben oder zu werden. Von dieſem Punkte aus erweitert ſich aber in gleichem Maaße die Gebärde wie das Orcheſter zu dem, beiden eigenthümlichſten Sprachvermögen. Wie die Gebärde in dieſem Vermögen ein nur ihr Ausſprechliches an das Auge kundgiebt, ſo theilt das Orcheſter das dieſer Kundgebung wiederum genau Entſprechende ganz ſo an das Gehör mit, wie im Ausgangspunkte der Verwandtſchaft der muſikaliſche Rhythmos das, in den ſinnlich wahrnehmbarſten Momenten der Tanzbewegung dem Auge Kundgegebene dem Gehöre verdeutlichte. Das Niedertreten des nach der Erhebung wieder geſenkten Fußes war dem Auge ganz daſſelbe, was dem Ohre der accentuirte Taktniederſchlag war; und ſo iſt dann auch dem Gehöre die von Inſtrumenten vorgetragene bewegungsvolle Tonfigur, welche die Taktniederſchläge melodiſch verbindet, ganz daſſelbe, was dem Auge die Bewegung des Fußes oder der ſonſtigen ausdrucksfähigen Leibesglieder zwiſchen ihrem, dem Taktniederſchlage entſprechenden, Wechſel iſt. Je weiter ſich nun die Gebärde von ihrer beſtimmteſten, zugleich aber auch beſchränkteſten Grundlage des Tanzes entfernt; je ſparſamer ſie ihre ſchärfſten Accente vertheilt, um in den mannigfaltigſten und feinſten Übergängen des Ausdruckes zu einem unendlich fähigen Sprachvermögen zu werden, — deſto mannigfaltiger und feiner geſtalten ſich nun auch die Tonfiguren der Inſtrumentenſprache, die, um das Unausſprechliche der Gebärde überzeugend mitzutheilen, einen melodiſchen Ausdruck eigenthümlichſter Art gewinnt, deſſen unermeßlich reiche Fähigkeit ſich weder nach Inhalt noch Form in der Wortſprache bezeichnen läßt, eben weil dieſer Inhalt und dieſe Form durch die Orcheſtermelodie ſich bereits vollſtändig dem Gehöre kundgiebt, und nur noch von dem Auge wiederum empfunden werden kann, und zwar als Inhalt und Form der, jener Melodie entſprechenden, Gebärde.

Daß dieſes eigenthümliche Sprachvermögen des Orcheſters in der Oper bisher ſich noch bei Weitem nicht zu der Fülle hat entwickeln können, deren es fähig iſt, findet ſeinen Grund eben darin, daß — wie ich dieß an ſeinem Orte bereits erwähnte — bei dem Mangel aller wahrhaft dramatiſchen Grundlage der Oper das Gebärdenſpiel für ſie ganz unvermittelt noch aus der Tanzpantomime herübergezogen war. Dieſe Ballettanzpantomime konnte nur in ganz beſchränkten, der möglichſten Verſtändlichkeit wegen endlich zu ſtereotypen Annahmen feſtgeſetzten Bewegungen und Gebärden ſich kundgeben, weil ſie der Bedingungen gänzlich entbehrte, die ihre größere Mannigfaltigkeit als nothwendig beſtimmt und erklärt hätten. Dieſe Bedingungen enthält die Wortſprache, und zwar nicht die zu Hilfe *gezogene*, ſondern die, die Gebärde zu Hilfe *ziehende* Wortſprache. Das erhöhte Sprachvermögen, welches das Orcheſter in Pantomime und Oper daher nicht gewinnen konnte, ſuchte es ſich, wie im inſtinktiven Wiſſen von ſeiner Fähigkeit, in der, von der Pantomime losgelöſten, abſoluten Inſtrumentalmuſik zu erwerben. Wir ſahen, daß dieſes Streben in ſeiner höchſten Kraft und Aufrichtigkeit zu dem Verlangen nach Rechtfertigung durch das Wort und die vom Worte bedingte Gebärde führen mußte, und haben jetzt nur noch zu erkennen, wie von der anderen Seite her die vollſtändige Verwirklichung der dichteriſchen Abſicht nur wiederum in der höchſten, verdeutlichendſten Rechtfertigung der Wortversmelodie durch das vollendete Sprachvermögen des Orcheſters, im Vereine mit der Gebärde, zu ermöglichen iſt.

Die dichteriſche Abſicht, wie ſie ſich im Drama verwirklichen will, bedingt den höchſten und mannigfaltigſten Ausdruck der Gebärde, ja ſie erfordert ihre Mannigfaltigkeit, Kraft, Feinheit und Beweglichkeit in einem Grade, wie ſie nirgends anders, als eben einzig nur im Drama nothwendig zum Vorſchein kommen können, und für dieſes Drama daher von ganz beſonderer Eigenthümlichkeit zu *erfinden* ſind; denn die dramatiſche Handlung iſt mit allen ihren Motiven eine bis zur Wunderbarkeit über das Leben erhobene und geſteigerte. Die

Gedrängtheit der Handlungsmomente und ihrer Motive war dem Gefühle nur in einem wiederum gedrängten Ausdrucke verſtändlich zu machen, der ſich aus dem Wortverſe bis zur unmittelbar das Gefühl beſtimmenden Melodie erhob. Wie dieſer Ausdruck ſich nun bis zur Melodie ſteigert, bedarf er nothwendig auch einer Steigerung der von ihm bedingten Gebärde über das Maaß der gewöhnlichen Redegebärde. Dieſe Gebärde iſt aber, dem Charakter des Drama's gemäß, nicht nur die monologiſche Gebärde eines einzelnen Individuums, ſondern eine, aus der charakteriſtiſch beziehungsvollen Begegnung vieler Individuen zur höchſten Mannigfaltigkeit ſich ſteigernde — ſo zu ſagen: „vielſtimmige" Gebärde. Die dramatiſche Abſicht zieht nicht nur die innere Empfindung — an ſich — in ihr Bereich, ſondern, um ihrer Verwirklichung willen, ganz beſonders die Kundgebung dieſer Empfindung in der äußeren leiblichen Erſcheinung der darſtellenden Perſonen. Die Pantomime begnügte ſich für Geſtalt, Haltung und Tracht der Darſteller mit typiſchen Masken: das allvermögende Drama reißt den Darſtellern die typiſche Maske ab — denn es beſitzt dazu das rechtfertigende Sprachvermögen —, und zeigt ſie als beſondere, gerade ſo und nicht anders ſich kundgebende Individualitäten. Die dramatiſche Abſicht beſtimmt daher bis in den einzelnſten Zug Geſtalt, Miene, Haltung, Bewegung und Tracht des Darſtellers, um ihn jeden Augenblick als dieſe eine, ſchnell und beſtimmt kenntliche, von allen ihr Begegnenden wohl unterſchiedene Individualität erſcheinen zu laſſen. Dieſe draſtiſche Unterſcheidbarkeit der einen Individualität iſt aber nur zu ermöglichen, wenn alle ihr begegnenden und auf ſie ſich beziehenden Individualitäten genau in derſelben, ſicher beſtimmten, draſtiſchen Unterſcheidbarkeit ſich darſtellen. Vergegenwärtigen wir uns nun die Erſcheinung ſolcher ſcharf abgegrenzten Individualitäten in den unendlich wechſelvollen Beziehungen zu einander, aus denen die mannigfaltigen Momente und Motive der Handlung ſich entwickeln, und ſtellen wir ſie uns nach dem unendlich erregenden Eindrucke vor, den ihr Anblick auf unſer machtvoll gefeſſeltes

Auge hervorbringen muß, ſo begreifen wir auch das Bedürfniß des Gehöres nach einem, dieſem Eindrucke auf das Auge vollkommen entſprechenden, ihm wiederum verſtändlichen Eindrucke, in welchem der erſte ergänzt, gerechtfertigt oder verdeutlicht erſcheint; denn: „Durch zweier Zeugen Mund wird (erſt) die (volle) Wahrheit kund".

Das, was das Gehör zu vernehmen verlangt, iſt aber genau das Unausſprechliche des vom Auge empfangenen Eindruckes, das, was an ſich und in ſeiner Bewegung die dichteriſche Abſicht durch ihr nächſtes Organ, die Wortſprache, nur veranlaßte, nicht aber dem Gehöre überzeugend nun mittheilen kann. Wäre dieſer Anblick für das Auge gar nicht vorhanden, ſo könnte die dichteriſche Sprache ſich berechtigt fühlen, die Schilderung und Beſchreibung des Eingebildeten an die Phantaſie mitzutheilen; wenn es ſich aber dem Auge, wie die höchſte dichteriſche Abſicht es verlangte, ſelbſt unmittelbar darbietet, iſt die Schilderung der dichteriſchen Sprache nicht nur vollkommen überflüſſig, ſondern ſie würde auch gänzlich eindruckslos auf das Gehör bleiben. Das ihr Unausſprechliche theilt dem Gehöre nun aber gerade die Sprache des Orcheſters mit, und eben aus dem Verlangen des, durch das ſchweſterliche Auge angeregten Gehöres gewinnt dieſe Sprache ein neues, unermeßliches, ohne dieſe Anregung ſtets aber ſchlummerndes oder — wenn aus eigenem Drange allein erweckt — unverſtändlich ſich kundgebendes Vermögen.

Das Sprachvermögen des Orcheſters lehnt ſich auch für die hier beſtimmte geſteigerte Aufgabe zunächſt noch an ſeine Verwandtſchaft mit dem der Gebärde ſo an, wie wir ſie vom Tanze aus kennen lernten. Es ſpricht in Tonfiguren, wie ſie dem individuellen Charakter beſonders entſprechender Inſtrumente eigenthümlich ſind, und durch wiederum entſprechende Miſchung der charakteriſtiſchen Individualitäten des Orcheſters zur eigenthümlichen Orcheſtermelodie ſich geſtalten, das in ſeiner ſinnlichen Erſcheinung und durch die Gebärde an das Auge ſich Kundgebende ſo weit aus, als zur Deutung dieſer Gebärde und Erſcheinung auch für das Verſtändniß des Auges, wie zur entſprechend verſtändlichen Deutung derſelben Erſcheinung für das unmittelbar erfaſſende Gehör, eben kein Drittes, nämlich die vermittelnde Wortſprache, nöthig war.

Beſtimmen wir uns hierüber genau. — Wir ſagen gemeinhin: „Ich leſe in Deinem Auge"; das heißt: „Mein Auge gewahrt, auf eine nur ihm verſtändliche Weiſe, aus dem Blicke Deines Auges eine Dir innewohnende unwillkürliche Empfindung, die ich wiederum unwillkürlich mitempfinde". — Erſtrecken wir die Empfindungsfähigkeit des Auges nun über die ganze äußere Geſtalt des wahrzunehmenden Menſchen, auf ſeine Erſcheinung, Haltung und Gebärde, ſo haben wir zu beſtätigen, daß das Auge die Äußerung dieſes Menſchen untrüglich erfaßt und verſteht, ſobald er eben nach vollſtändiger Unwillkürlichkeit ſich kundgiebt, innerlich mit ſich vollkommen einig iſt, und ſeine innere Stimmung in höchſter Aufrichtigkeit äußert. Die Momente, in denen ſich der Menſch ſo wahrhaftig kundgiebt, ſind aber nur die der vollkommenſten Ruhe, oder der höchſten Erregtheit: was zwiſchen dieſen beiden äußerſten Punkten liegt, ſind die Übergänge, die ganz in dem Grade nur von der aufrichtigen Leidenſchaft beſtimmt werden, als ſie ſich ihrer höchſten Erregtheit nähern, oder von dieſer Erregtheit ſich wieder einer harmoniſch verſöhnten Ruhe zuwenden. Dieſe Übergänge beſtehen aus einer Miſchung willkürlicher, reflektirter Willensthätigkeit, und unbewußter, nothwendiger Empfindung: die Beſtimmung ſolcher Übergänge nach der nothwendigen Richtung der unwillkürlichen Empfindung hin, und zwar mit unerläßlichem Fortſchritte zur Ausmündung in die wahre, vom reflektirenden Verſtande nicht mehr bedingte und gehemmte Empfindung, iſt der Inhalt der dichteriſchen Abſicht im Drama, und für dieſen Inhalt findet der Dichter eben den einzig ermöglichenden Ausdruck in der Wortversmelodie, wie ſie als Blüthe der Worttonſprache erſcheint, die mit der einen Seite dem reflektirenden Verſtande, mit der anderen Seite aber der unwillkürlichen Empfindung als Organ zugewandt iſt. Die Gebärde — verſtehen wir hierunter die ganze äußere Kundgebung der menſchlichen Erſcheinung an das Auge — nimmt an dieſer Entwickelung einen nur bedingten Antheil, weil ſie nur *eine* Seite hat, und zwar die Empfindungsſeite, mit der ſie ſich dem Auge zuwendet: die Seite, die ſie aber dem Auge verbirgt, iſt eben diejenige, welche die Worttonſprache dem Verſtande zukehrt, und die demnach dem Gefühle ganz unkenntlich bleiben würde, wenn dem Gehöre dadurch, daß die Worttonſprache mit ihren *beiden* Seiten, wiewohl mit der einen ſchwächer und minder erregend, ſich ihm zuwendet, nicht das geſteigerte Vermögen erwachſen könnte, auch dieſe, dem Auge abgewandte Seite dem Gefühle verſtändlich zuzuführen.

Die Sprache des Orcheſters vermag dieß durch das Gehör, indem ſie ſich durch ebenſo innige Anlehnung an die Versmelodie, wie zuvor an die Gebärde, zur Mittheilung ſelbſt des *Gedankens* an das Gefühl ſteigert, und zwar des Gedankens, den die gegenwärtige Versmelodie — als Kundgebung einer gemiſchten, noch nicht vollkommen gereinigten Empfindung — nicht ausſprechen kann und will, der noch weniger aber von der Gebärde dem Auge mitgetheilt werden kann, weil die Gebärde das Gegenwärtigſte iſt, und ſomit von der, in der Versmelodie kundgegebenen unbeſtimmten Empfindung als eine ebenfalls unbeſtimmte, oder dieſe Unbeſtimmtheit allein ausdrückende, dem Auge ſomit die wirkliche Empfindung nicht klar verſtändlichende bedingt wird.

In der Versmelodie verbindet ſich nicht nur die Wortſprache mit der Tonſprache, ſondern auch das von dieſen beiden Organen

Ausgedrückte, nämlich das Ungegenwärtige mit dem Gegenwärtigen, der Gedanke mit der Empfindung. Das Gegenwärtige in ihr iſt die unwillkürliche Empfindung, wie ſie ſich nothwendig in den Ausdruck der muſikaliſchen Melodie ergießt; das Ungegenwärtige iſt der abſtrakte Gedanke, wie er in der Wortphraſe als reflektirtes, willkürliches Moment feſtgehalten wird. — Beſtimmen wir uns nun näher, was wir unter dem Gedanken zu verſtehen haben.

Auch hier werden wir ſchnell zu einer klaren Vorſtellung gelangen, wenn wir den Gegenſtand vom künſtleriſchen Standpunkte aus erfaſſen, und ſeinem ſinnlichen Urſprunge auf den Grund gehen.

Etwas, was wir durch irgend ein Mittheilungsorgan oder durch die Geſammtverwendung aller unſerer Mittheilungsorgane gar nicht ausſprechen können, ſelbſt wenn wir es wollten, iſt ein Unding, — das Nichts. Alles, wofür wir dagegen einen Ausdruck finden, iſt auch etwas Wirkliches, und dieſes Wirkliche erkennen wir, wenn wir uns den Ausdruck ſelbſt erklären, den wir unwillkürlich für die Sache verwenden. Der Ausdruck: Gedanke, iſt ein ſehr leicht erklärlicher, ſobald wir auf ſeine ſinnliche Sprachwurzel zurückgehen. Ein „Gedanke“ iſt das im „Gedenken“ uns „dünkende“ Bild*) eines Wirklichen, aber Ungegenwärtigen. Dieſes Ungegenwärtige iſt ſeinem Urſprunge nach ein wirklicher, ſinnlich wahrgenommener Gegenſtand, der auf uns an einem anderen Orte oder zu einer anderen Zeit einen beſtimmten Eindruck gemacht hat: dieſer Eindruck hat ſich unſerer Empfindung bemächtigt, für die wir, um ſie mitzutheilen, einen Ausdruck erfinden mußten, der dem Eindrucke des Gegenſtandes nach dem allgemein menſchlichen Gattungsempfindungsvermögen entſprach. Den Gegenſtand konnten wir ſomit nur nach dem Eindrucke in uns aufnehmen, den er auf unſere Empfindung machte, und dieſer von unſerem Empfindungsvermögen wiederum beſtimmte Eindruck iſt das Bild, das uns im *Gedenken* der Gegenſtand ſelbſt dünkt. Gedenken und Erinnerung iſt ſomit daſſelbe, und in Wahrheit iſt der Gedanke das in der Erinnerung wiederkehrende Bild, welches — als Eindruck von einem Gegenſtande auf unſere Empfindung — von dieſer Empfindung ſelbſt geſtaltet, und von der gedenkenden Erinnerung, dieſem Zeugniſſe von dem dauernden Vermögen der Empfindung und der Kraft des auf ſie gemachten Eindruckes, der Empfindung ſelbſt zu lebhafter Erregung, zum Nachempfinden des Eindruckes, wieder vorgeführt wird. Uns hat die Entwickelung des Gedankens zu dem Vermögen bindender Kombination aller ſelbſtgewonnenen oder überlieferten Bilder von, in der Erinnerung bewahrten Eindrücken ungegenwärtig gewordener Objekte, — das Denken, wie es uns in der philoſophiſchen Wiſſenſchaft entgegentritt, — hier nicht zu beſchäftigen; denn der Weg des Dichters geht aus der Philoſophie heraus zum Kunſtwerke, zur *Verwirklichung des Gedankens* in der Sinnlichkeit. Nur Eines haben wir noch genau zu beſtimmen. Etwas, was nicht zuerſt einen Eindruck auf unſere Empfindung gemacht hat, können wir auch nicht denken, und die vorangehende Empfindungserſcheinung iſt die Bedingung für die Geſtaltung des kundzugebenden Gedankens. Auch der Gedanke iſt daher von der Empfindung angeregt, und muß ſich nothwendig wieder in die Empfindung ergießen, *denn er iſt das Band zwiſchen einer ungegenwärtigen und einer gegenwärtig nach Kundgebung ringenden Empfindung.*

---

*) Ähnlich können wir uns „Geiſt“ ſehr ſchön aus der ihm gleichen Wurzel „gießen“ deuten: nach einem natürlichen Sinne iſt er das von uns ſich „Ausgießende“, wie der Duft das von der Blume ſich Ausbreitende, Ausgießende iſt.

Die Versmelodie des Dichters verwirklicht nun, gewiſſermaßen vor unſeren Augen, den Gedanken, d. h. die aus dem Gedenken dargeſtellte ungegenwärtige Empfindung, zu einer gegenwärtigen, wirklich wahrnehmbaren Empfindung. In dem reinen Wortverſe enthält ſie die aus der Erinnerung geſchilderte, gedachte, beſchriebene ungegenwärtige, aber bedingende Empfindung, in der rein muſikaliſchen Melodie dagegen die bedingte neue, gegenwärtige Empfindung, in die ſich die gedachte, anregende, ungegenwärtige Empfindung als in ihr Verwandtes, neu Verwirklichtes auflöſt. Die in dieſer Melodie kundgegebene, vor unſeren Augen aus dem Gedenken einer früheren Empfindung wohl entwickelte und gerechtfertigte, ſinnlich unmittelbar ergreifende und das theilnehmende Gefühl ſicher beſtimmende Empfindung iſt nun eine Erſcheinung, die uns, denen ſie mitgetheilt wurde, ſo gut angehört als Dem, der ſie uns mittheilte; und wir können ſie, wie ſie dem Mittheilenden als Gedanke — d. h. Erinnerung — wiederkehrt, ganz ebenſo als Gedanken bewahren. — Der Mittheilende, wenn er im Gedenken dieſer Empfindungserſcheinung ſich aus dieſem Gedenken wiederum zur Kundgebung einer neuen, abermals gegenwärtigen Empfindung gedrängt fühlt, nimmt dieſes Gedenken jetzt nur als geſchilderten, dem erinnernden Verſtande kurz angedeuteten, ungegenwärtigen Moment ſo auf, wie er in derſelben Versmelodie, in der es zu jener — jetzt der Erinnerung anvertrauten — melodiſchen Erſcheinung ſich äußerte, das Gedenken einer früheren, uns ihrer Lebendigkeit nach entrückten Empfindung, als empfindungszeugenden Gedanken kundgab. Wir, die wir die neue Mittheilung empfangen, vermögen aber jene, jetzt nur noch gedachte Empfindung, in ihrer rein melodiſchen Kundgebung ſelbſt, durch das Gehör feſtzuhalten: ſie iſt Eigenthum der reinen Muſik geworden, und, von dem Orcheſter mit entſprechendem Ausdrucke zur ſinnlichen Wahrnehmung gebracht, erſcheint ſie uns als das Verwirklichte, Vergegenwärtigte des vom Mittheilenden ſoeben nur Gedachten. Eine ſolche Melodie, wie ſie als Erguß einer Empfindung uns vom Darſteller mitgetheilt worden iſt, verwirklicht uns, wenn ſie vom Orcheſter ausdrucksvoll da vorgetragen wird, wo der Darſteller jene Empfindung nur noch in der Erinnerung hegt, den Gedanken dieſes Darſtellers; ja, ſelbſt da, wo der gegenwärtig ſich Mittheilende jener Empfindung ſich gar nicht mehr bewußt erſcheint, vermag ihr charakteriſtiſches Erklingen im Orcheſter in uns eine Empfindung anzuregen, die zur Ergänzung eines Zuſammenhanges, zur höchſten Verſtändlichkeit einer Situation durch Deutung von Motiven, die in dieſer Situation wohl enthalten ſind, in ihren darſtellbaren Momenten aber nicht zum hellen Vorſchein kommen können, uns zum Gedanken wird, an ſich aber mehr als der Gedanke, nämlich der vergegenwärtigte Gefühlsinhalt des Gedankens iſt.

Das Vermögen des Muſikers, wenn es von der dichteriſchen Abſicht zu ihrer höchſten Verwirklichung verwendet wird, iſt hierin durch das Orcheſter unermeßlich. — Ohne von der dichteriſchen Abſicht bedingt zu werden, hat der abſolute Muſiker bisher auch bereits ſich eingebildet, mit Gedanken und der Kombination von Gedanken zu thun zu haben. Wenn ſchlechtweg muſikaliſche Themen „Gedanken“ genannt wurden, ſo war dieß entweder eine gedankenloſe Verwendung dieſes Wortes, oder eine Kundgebung der Täuſchung des Muſikers, der ein Thema einen Gedanken nannte, bei dem er ſich allerdings Etwas gedacht hatte, was aber Niemand verſtand als höchſtens Der, dem er Das, was er ſich gedacht hatte, in nüchternen Worten bezeichnete, und den er dadurch erſuchte, ſich dieß Gedachte nun auch bei dem Thema zu denken. Die Muſik kann nicht denken; ſie kann aber Gedanken verwirklichen, d. h. ihren Empfindungsinhalt als einen nicht mehr erinnerten, ſondern vergegenwärtigten kundthun: dieß kann ſie aber nur, wenn ihre eigene Kundgebung von der dichteriſchen Abſicht bedingt iſt, und dieſe wiederum ſich nicht als eine nur gedachte, ſondern zunächſt durch das Organ des Verſtandes, die

Wortſprache, klar dargelegte offenbart. Ein muſikaliſches Motiv kann auf das Gefühl einen beſtimmten, zu gedankenhafter Thätigkeit ſich geſtaltenden Eindruck nur dann hervorbringen, wenn die in dem Motive ausgeſprochene Empfindung vor unſeren Augen von einem beſtimmten Individuum an einem beſtimmten Gegenſtande als ebenfalls beſtimmte, d. h. wohlbedingte, kundgegeben ward. Der Wegfall dieſer Bedingungen ſtellt ein muſikaliſches Motiv dem Gefühle als etwas Unbeſtimmtes hin, und etwas Unbeſtimmtes kann in derſelben Erſcheinung noch ſo oft wiederkehren, es bleibt uns immer ein eben nur wiederkehrendes Unbeſtimmtes, das wir aus einer von uns empfundenen Nothwendigkeit ſeiner Erſcheinung nicht zu rechtfertigen, und daher mit nichts Anderem zu verbinden im Stande ſind. — Das muſikaliſche Motiv aber, in das — ſo zu ſagen vor unſeren Augen — der gedankenhafte Wortvers eines dramatiſchen Darſtellers ſich ergoß, iſt ein nothwendig bedingtes; bei ſeiner Wiederkehr theilt ſich uns eine *beſtimmte* Empfindung wahrnehmbar mit, und zwar wiederum als die Empfindung Desjenigen, der ſich ſoeben zur Kundgebung einer neuen Empfindung gedrängt fühlt, die aus jener — jetzt von ihm unausgeſprochenen, uns aber durch das Orcheſter ſinnlich wahrnehmbar gemachten — ſich herleitet. Das Mitklingen jenes Motives verbindet uns daher eine ungegenwärtige bedingende mit der aus ihr bedingten, ſoeben zu ihrer Kundgebung ſich anlaſſenden Empfindung; und indem wir ſo unſer Gefühl zum erhellten Wahrnehmer des organiſchen Wachſens einer beſtimmten Empfindung aus der anderen machen, geben wir unſerem Gefühle das Vermögen des Denkens, d. h. hier aber: das über das Denken erhöhte, unwillkürliche Wiſſen des in der Empfindung verwirklichten Gedankens.

Bevor wir uns zur Darſtellung der Ergebniſſe wenden, die aus dem biſher angedeuteten Vermögen der Orcheſterſprache für die Geſtaltung des Drama's ſich herausſtellen, müſſen wir, um den Umfang dieſes Vermögens vollſtändig zu ermeſſen, noch über eine äußerſte Fähigkeit deſſelben uns genau beſtimmen. — Die hiermit gemeinte Fähigkeit ſeines Sprachvermögens gewinnt das Orcheſter aus einer Vereinigung ſeiner Fähigkeiten, die ihm nach der einen Seite hin durch ſeine Anlehnung an die Gebärde, nach der anderen durch ſeine gedenkende Aufnahme der Versmelodie erwuchſen. Wie die Gebärde von ihrem Urſprunge, der ſinnlichſten Tanzgebärde, bis zur geiſtigſten Mimik ſich entwickelte; wie die Versmelodie vom bloßen Gedenken einer Empfindung bis zur gegenwärtigſten Kundgebung der Empfindung vorſchritt, — ſo wächſt auch das Sprachvermögen des Orcheſters, das aus beiden Momenten ſeine geſtaltende Kraft gewann, und an dem Wachſen beider zu ihrem äußerſten Vermögen ſich ernährte und ſteigerte, von dieſem doppelten Nahrungsquelle aus zu einer beſonderen höchſten Fähigkeit, in der wir die beiden getheilten Arme des Orcheſterſtromes, nachdem er durch einmündende Bäche und Flüſſe reichlich geſchwängert worden iſt, gleichſam ſich wieder verbinden und gemeinſam dahinfließen ſehen. Da, wo die Gebärde nämlich vollkommen ruht, und die melodiſche Rede des Darſtellers gänzlich ſchweigt, — alſo da, wo das Drama aus noch unausgeſprochenen inneren Stimmungen heraus ſich vorbereitet, vermögen dieſe bis jetzt noch unausgeſprochenen Stimmungen vom Orcheſter in der Weiſe ausgeſprochen zu werden, daß ihre Kundgebung den, von der dichteriſchen Abſicht als nothwendig bedungenen Charakter der Ahnung an ſich trägt. —

Die Ahnung iſt die Kundgebung einer unausgeſprochenen, weil — im Sinne unſerer Wortſprache — noch unausſprechlichen Empfindung. Unausſprechlich iſt eine Empfindung, die noch nicht beſtimmt iſt, und unbeſtimmt iſt ſie, wenn ſie noch nicht durch den ihr entſprechenden Gegenſtand beſtimmt iſt. Die Bewegung dieſer Empfindung, die

Ahnung, iſt ſomit das unwillkürliche Verlangen der Empfindung nach Beſtimmung durch einen Gegenſtand, den ſie aus der Kraft ihres Bedürfniſſes wiederum ſelbſt vorausbeſtimmt, und zwar als einen ſolchen, der ihr entſprechen muß, und deſſen ſie deßhalb harrt. In ſeiner Kundgebung als Ahnung möchte ich das Empfindungsvermögen der wohlgeſtimmten Harfe vergleichen, deren Saiten vom durchſtreifenden Windzuge erklingen, und des Spielers harren, der ihnen deutliche Akkorde entgreifen ſoll.

Eine ſolche ahnungsvolle Stimmung hat der Dichter uns zu erwecken, um aus ihrem Verlangen heraus uns ſelbſt zum nothwendigen Mitſchöpfer des Kunſtwerkes zu machen. Indem er dieſes Verlangen uns hervorruft, verſchafft er ſich in unſerer erregten Empfänglichkeit die bedingende Kraft, welche die Geſtaltung der von ihm beabſichtigten Erſcheinungen gerade ſo, wie er ſie ſeiner Abſicht gemäß geſtalten muß, einzig ihm ermöglichen kann. In der Hervorbringung ſolcher Stimmungen, wie der Dichter zur unerläßlichen Mithilfe unſererſeits ſie uns erwecken muß, hat die abſolute Inſtrumentalſprache ſich bisher bereits als allvermögend bewährt; denn gerade die Anregung unbeſtimmter, ahnungsvoller Empfindungen war ihre eigenthümlichſte Wirkung, die überall da zur Schwäche werden mußte, wo ſie die angeregten Empfindungen auch deutlich beſtimmen wollte. Wenden wir dieſe außerordentliche, einzig ermöglichende Fähigkeit der Inſtrumentalſprache nun auf die Momente des Drama's an, wo ſie vom Dichter nach einer beſtimmten Abſicht in Wirkſamkeit geſetzt werden ſoll, ſo hätten wir uns nun darüber zu verſtändigen, woher dieſe Sprache die ſinnlichen Ausdrucksmomente zu nehmen habe, in denen ſie ſich der dichteriſchen Abſicht entſprechend kundgeben ſoll.

Wir ſahen bereits, daß unſere abſolute Inſtrumentalmuſik die ſinnlichen Momente für ihren Ausdruck aus einer, unſerem Ohre vertrauten Tanzrhythmik und der ihr entſtammenden Weiſe, oder aus dem Melos des Volksliedes, wie er unſerem Gehöre ebenfalls anerzogen iſt, entnehmen mußte. Das immerhin durchaus Unbeſtimmte in dieſen Momenten ſuchte der abſolute Inſtrumentalkomponiſt dadurch zu einem beſtimmten Ausdrucke zu erheben, daß er dieſe Momente nach Verwandtſchaft und Unterſchiedenheit, durch wachſende und abnehmende Stärke, wie durch beſchleunigte und gehemmte Bewegung des Vortrages, und endlich durch beſondere Charakteriſtik des Ausdruckes vermöge der mannigfaltigen Individualität der Toninſtrumente, zu einem der Phantaſie dargeſtellten Bilde fügte, das er ſchließlich doch nur wieder durch genaue — außermuſikaliſche — Angabe des geſchilderten Gegenſtandes erſt deutlich zu machen ſich gedrängt fühlte. Die ſogenannte „Tonmalerei“ iſt der erſichtliche Ausgang der Entwickelung unſerer abſoluten Inſtrumentalmuſik geweſen: in ihr hat dieſe Kunſt ihren Ausdruck, der ſich nicht mehr an das Gefühl, ſondern an die Phantaſie wendet, empfindlich erkältet, und Jeder wird dieſen Eindruck deutlich wahrnehmen, der auf ein Beethoven'ſches Tonſtück eine Mendelsſohn'ſche oder gar eine Berlioz'ſche Orcheſterkompoſition hört. Dennoch iſt nicht zu läugnen, daß dieſer Entwickelungsgang ein nothwendiger war, und die beſtimmte Wendung zur Tonmalerei aus aufrichtigeren Motiven hervorging, als z. B. die Rückkehr zum fugirten Style Bach's. Namentlich iſt aber auch nicht zu verkennen, daß das ſinnliche Vermögen der Inſtrumentalſprache durch die Tonmalerei ungemein geſteigert und bereichert worden iſt. — Erkennen wir nun, daß dieſes Vermögen nicht nur in das Unermeßliche geſteigert, ſondern ſeinem Ausdrucke zugleich das Erkältende vollſtändig benommen werden kann, wenn der Tonmaler ſtatt an die Phantaſie ſich wieder an das Gefühl wenden darf, was ihm dadurch geboten wird, daß der von ihm nur an den Gedanken mitgetheilte Gegenſtand ſeiner Schilderung als ein gegenwärtiger, wirklicher an die Sinne kundgethan wird, und zwar eben nicht als bloßes Hülfsmittel zum Verſtändniſſe ſeines Tongemäldes, ſondern als aus einer höchſten dichteriſchen Abſicht, zu deren Verwirklichung das Tongemälde das Helfende ſein ſoll, bedingt. Der Gegenſtand des Tongemäldes konnte nur ein Moment aus dem Naturleben oder aus dem Menſchenleben ſelbſt ſein. Gerade ſolche Momente aus dem Natur- oder Menſchenleben, zu deren Schilderung ſich bisher der Muſiker angezogen fühlte, ſind es nun aber, deren der Dichter zur Vorbereitung wichtiger dramatiſcher Entwickelungen bedarf, und deren mächtiger Hülfe der bisherige abſolute Schauſpieldichter, zum höchſten Nachtheile für ſein gewolltes Kunſtwerk, von vornherein entſagen mußte, weil er jene Momente, je vollſtändiger ſie von der Scene aus dem Auge ſich ausdrücken ſollten, ohne die ergänzende und gefühlsbeſtimmende Mitwirkung der Muſik für ungerechtfertigt, ſtörend, lähmend, nicht aber helfend und fördernd halten mußte.

Jene vom Dichter nothwendig in uns anzuregenden unbeſtimmten, ahnungsvollen Empfindungen werden immer mit einer Erſcheinung in Verbindung zu ſtehen haben, die ſich wiederum an das Auge mittheilt; dieſe wird ein Moment der Naturumgebung, oder des menſchlichen Mittelpunktes dieſer Umgebung ſelbſt ſein, — jedenfalls ein Moment, deſſen Bewegung ſich noch nicht aus einer beſtimmt kundgegebenen Empfindung bedingt, denn dieſe kann nur die Wortſprache in dem, bereits näher bezeichneten, Vereine mit der Gebärde und der Muſik ausſprechen, — alſo die Wortſprache, deren beſtimmende Kundgebung wir uns hier eben als eine durch das angeregte Verlangen erſt hervorzurufende denken. Keine Sprache iſt fähig, eine vorbereitende Ruhe ſo bewegungsvoll auszudrücken, als die Inſtrumentalſprache: dieſe Ruhe zum bewegungsvollen Verlangen zu ſteigern, iſt ihr eigenthümlichſtes Vermögen. Was ſich uns aus einer Naturſcene oder aus einer ſchweigſamen, gebärdeloſen menſchlichen Erſcheinung an das Auge darbietet, und von dem Auge aus unſere Empfindung zu ruhiger Betrachtung beſtimmt, das vermag die Muſik in der Weiſe der Empfindung zuzuführen, daß ſie, von dem Momente der Ruhe ausgehend, dieſe Empfindung zur Spannung und Erwartung bewegt, und ſomit eben das Verlangen erweckt, deſſen der Dichter zur Kundgebung ſeiner Abſicht als ermöglichende Hülfe unſererſeits bedarf. Dieſer Anregung unſeres Gefühles nach einem beſtimmten Gegenſtande hin hat der Dichter ſogar nöthig, um uns ſelbſt auf eine beſtimmende Erſcheinung für das Auge vorzubereiten, nämlich — ſelbſt die Erſcheinung der Naturſcene oder menſchlicher Perſönlichkeiten uns nicht eher vorzuführen, als bis unſere auf ſie erregte Erwartung ſie, in der Art wie ſie ſich kundgiebt, als nothwendig, weil der Erwartung entſprechend, bedingt. —

Der Ausdruck der Muſik wird, bei der Verwendung dieſer äußerſten Fähigkeit, ſo lange ein gänzlich vager und unbeſtimmender bleiben, als er nicht die ſoeben bezeichnete dichteriſche Abſicht in ſich aufnimmt: dieſe aber, welche ſich auf eine beſtimmte zu verwirklichende Erſcheinung bezieht, vermag im Voraus dieſer Erſcheinung die ſinnlichen Momente des vorbereitenden Tonſtückes ſo zu entnehmen, daß ſie in beziehungsvoller Weiſe ihr ganz ſo entſprechen, wie die endlich vorgeführte Erſcheinung den Erwartungen entſpricht, die das vorausverkündende Tonſtück in uns erregte. Die wirkliche Erſcheinung tritt demnach als erfülltes Verlangen, als gerechtfertigte Ahnung vor uns hin; und rufen wir uns nun zurück, daß der Dichter die Erſcheinungen des Drama's als über das gewöhnliche Leben hervorragende, wunderbare dem Gefühle vergegenwärtigen muß, ſo haben wir auch zu begreifen, daß dieſe Erſcheinungen ſich als ſolche uns nicht kundgeben würden, oder daß ſie uns unverſtändlich und fremdartig vorkommen müßten, wenn ihre endlich nackte Kundgebung nicht aus unſerer vorbereiteten und zu ahnungsvoller Erwartung geſpannten Empfindung in der Weiſe als nothwendig bedingt werden könnte, daß wir ſie als Erfüllung einer Erwartung geradeswegs fordern. Nur der ſo vom Dichter erfüllten Tonſprache des Orcheſters iſt es aber möglich, dieſe nothwendige Erwartung in uns anzuregen, und ohne ſeine künſtleriſche Hilfe vermag das wundervolle Drama daher weder entworfen noch ausgeführt zu werden.

VI.

Wir haben nun alle Bänder des Zuſammenhanges für den einigen Ausdruck des Drama's erfaßt, und uns jetzt nur noch darüber zu verſtändigen, wie ſie unter ſich verknüpft werden ſollen, um als einige Form einem einigen Gehalte zu entſprechen, der nur durch die Möglichkeit dieſer einigen Form als ein ebenfalls einiger erſt ſich zu geſtalten vermag. —

Der lebengebende Mittelpunkt des dramatiſchen Ausdruckes iſt die Versmelodie des Darſtellers: auf ſie bezieht ſich als Ahnung die vorbereitende abſolute Orcheſtermelodie; aus ihr leitet ſich als Erinnerung der „Gedanke" des Inſtrumentalmotives her. Die Ahnung iſt das ſich ausbreitende Licht, das, indem es auf den Gegenſtand fällt, die dem Gegenſtande eigenthümliche, von ihm ſelbſt aus bedingte Farbe zu einer erſichtlichen Wahrheit macht; die Erinnerung iſt die gewonnene Farbe ſelbſt, wie ſie der Maler dem Gegenſtande entnimmt, um ſie auf ihm verwandte Gegenſtände überzutragen. Die dem Auge ſinnfällige, ſtets gegenwärtige Erſcheinung und Bewegung des Verkünders der Versmelodie, des Darſtellers, iſt die dramatiſche Gebärde; ſie wird dem Gehöre verdeutlicht durch das Orcheſter, das ſeine urſprünglichſte und nothwendigſte Wirkſamkeit als harmoniſche Trägerin der Versmelodie ſelbſt abſchließt. — An dem Geſammtausdrucke aller Mittheilungen des Darſtellers an das Gehör, wie an das Auge, nimmt das Orcheſter ſomit einen ununterbrochenen, nach jeder Seite hin tragenden und verdeutlichenden Antheil: es iſt der bewegungsvolle Mutterſchooß der Muſik, aus dem das einigende Band des Ausdruckes erwächſt. — Der Chor der griechiſchen Tragödie hat ſeine gefühlsnothwendige Bedeutung für das Drama im modernen Orcheſter allein zurückgelaſſen, um in ihm, frei von aller Beengung, zu unermeßlich mannigfaltiger Kundgebung ſich zu entwickeln; ſeine reale, individuell menſchliche Erſcheinung iſt dafür aber aus der Orcheſtra hinauf auf die Bühne verſetzt, um den, im griechiſchen Chore liegenden Keim ſeiner menſchlichen Individualität zu höchſter ſelbſtändiger Blüthe, als unmittelbar handelnder und leidender Theilnehmer des Drama's ſelbſt, zu entfalten.

Betrachten wir nun, wie der Dichter vom Orcheſter aus, in welchem er vollſtändig zum Muſiker geworden iſt, ſich zu ſeiner Abſicht, die ihn bis hierher geführt, zurückwendet, und zwar, um ſie, durch die nun unermeßlich reich ihm erwachſenen Mittel des Ausdruckes, vollkommen zu verwirklichen.

Die dichteriſche Abſicht verwirklichte ſich zunächſt in der Versmelodie; den Träger und Verdeutlicher der reinen Melodie lernten wir im harmoniſchen Orcheſter erkennen. Es bleibt nun noch genau zu ermeſſen, wie jene Versmelodie ſich zum Drama ſelbſt verhalte, und welche ermöglichende Wirkſamkeit bei dieſem Verhältniſſe das Orcheſter ausüben könnte.

Wir haben dem Orcheſter bereits die Fähigkeit abgewonnen, Ahnungen und Erinnerungen zu erwecken; die Ahnung haben wir als Vorbereitung der Erſcheinung, welche endlich in Gebärde und Versmelodie ſich kundgiebt, — die Erinnerung dagegen als Ableitung von ihr gefaßt, und wir müſſen nun genau beſtimmen, was, der dramatiſchen Nothwendigkeit gemäß, gleichzeitig mit der Ahnung und Erinnerung den Raum des Drama's in der Weiſe erfüllt, daß Ahnung und Erinnerung zur vollſten Ergänzung ſeines Verſtändniſſes eben nothwendig waren.

Die Momente, in denen das Orcheſter ſich ſo ſelbſtändig ausſprechen durfte, müſſen jedenfalls ſolche ſein, die das volle Aufgeben des Sprachgedankens in die muſikaliſche Empfindung von Seiten der dramatiſchen Perſönlichkeiten noch nicht ermöglichen. Wie wir dem Wachſen der muſikaliſchen Melodie aus dem Sprachverſe zuſahen, und dieſes Wachſen als aus der Natur des Sprachverſes bedingt erkannten; wie wir die Rechtfertigung, d. h. das Verſtändniß der Melodie aus dem bedingenden Sprachverſe nicht nur als ein künſtleriſch zu Denkendes und Auszuführendes, ſondern als ein nothwendig vor unſerem Gefühle organiſch zu Bewerkſtelligendes und im Gebärungsprozeſſe ihm Vorzuführendes begreifen mußten: ſo haben wir auch die dramatiſche Situation aus den Bedingungen herauswachſend uns vorzuſtellen, die ſich vor unſeren Augen zu der Höhe ſteigern, auf welcher die Versmelodie als einzig entſprechender Ausdruck eines beſtimmt ſich kundgebenden Empfindungsmomentes uns nothwendig erſcheint.

Eine fertige, geſchaffene Melodie — ſo ſahen wir — blieb uns unverſtändlich, weil willkürlich deutbar; eine fertige, geſchaffene Situation muß uns ebenſo unverſtändlich bleiben, wie die Natur uns unverſtändlich blieb, ſo lange wir ſie als etwas Erſchaffenes anſahen, wogegen ſie uns jetzt verſtändlich iſt, wo wir ſie als das Seiende, d. h. das ewig Werdende, erkennen, — als ein Seiendes, deſſen Werden in nächſten und weiteſten Kreiſen uns ſtets gegenwärtig iſt.

Dadurch, daß der Dichter ſein Kunſtwerk uns im ſteten organiſchen Werden vorführt, und uns ſelbſt zu organiſch mitwirkenden Zeugen dieſes Werdens macht, befreit er ſeine Schöpfung eben von allen Spuren ſeines Schaffens, vermöge deſſen er, ohne die Vertilgung ſeiner Spuren, uns nur in das gefühllos kalte Staunen verſetzen könnte, mit dem uns das Anſchauen eines Meiſterſtückes der Mechanik erfüllt. — Die bildende Kunſt kann nur das Fertige, d. h. das Bewegungsloſe, hinſtellen, und den Beſchauenden ſomit nie zum überzeugten Zeugen des Werdens einer Erſcheinung machen. Der abſolute Muſiker verfiel in ſeiner weiteſten Verirrung in den Fehler, die bildende Kunſt hierin nachzuahmen, und das Fertige anſtatt des Werdenden zu geben. Das Drama allein iſt das, räumlich und zeitlich an unſer Auge und unſer Gehör ſo ſich mittheilende Kunſtwerk, daß wir an ſeinem Werden ſelbſtthätigen Mitantheil nehmen, und das Gewordene daher als ein Nothwendiges, klar Verſtändliches durch unſer Gefühl erfaſſen.

Der Dichter, der uns nun zu mitthätigen, einzig ermöglichenden Zeugen des Werdens ſeines Kunſtwerkes machen will, hat ſich wohl zu hüten, auch nur den kleinſten Schritt zu thun, der das Band des organiſchen Werdens zerreißen, und ſomit unſer unwillkürlich gefeſſeltes Gefühl durch willkürliche Zumuthung verletzen könnte: ſein wichtigſter Bundesgenoſſe wäre ihm augenblicklich untreu gemacht. Organiſches Werden iſt aber nur das Wachſen von Unten nach Oben, das Hervorgehen aus niedereren Organismen zu höheren, die Verbindung bedürftiger Momente zu einem befriedigenden Momente. Wie nun die dichteriſche Abſicht die Momente der Handlung und ihre Motive aus ſolchen ſammelte, die im gewöhnlichen Leben wirklich, nur ihrem Zuſammenhange nach unendlich ausgedehnt und unüberſehbar weit verzweigt, vorhanden ſind; wie ſie dieſe Momente und Motive um einer verſtändlichen Darſtellung willen zuſammendrängte und in dieſer Zuſammendrängung verſtärkte: ſo hat die dichteriſche Abſicht um ihrer *Verwirklichung* willen genau ebenſo zu Werke zu gehen, wie ſie in der *gedachten* Dichtung jener Momente verfuhr; denn ihre Abſicht verwirklicht ſich nur dadurch, daß ſie unſer Gefühl zur Theilhaberin an ihrer gedachten Dichtung macht. — Das Allerfaßlichſte iſt dem Gefühle unſere Anſchauung des gewöhnlichen Lebens, in welchem wir aus Neigung und Bedürfniß gerade ſo handeln, wie wir es gewohnt ſind. Sammelte der Dichter daher aus dieſem Leben und der ihm gewohnten Anſchauung ſeine Motive, ſo hat er auch ſeine gedichteten Geſtalten zunächſt uns nach einer Äußerung vorzuführen, die dieſem Leben nicht *ſo* fremd iſt, daß ſie von den in ihm Befangenen gar nicht verſtanden werden könnte. Er hat ſie daher uns zuerſt in Lebenslagen zu zeigen, die eine kenntliche Ähnlichkeit mit denen haben, in denen wir uns ſelbſt befunden haben oder doch befunden haben können; auf ſolcher Grundlage erſt kann er ſtufenweiſe zur Bildung von Situationen aufſteigen, deren Kraft und Wunderbarkeit uns eben aus dem gewöhnlichen Leben herausverſetzen, und den Menſchen uns nach der höchſten Fülle ſeines Vermögens zeigen. Wie dieſe Situationen durch die Fernhaltung alles zufällig Erſcheinenden in der Begegnung ſtark kundgegebener Individualitäten zu der Höhe wachſen, auf der ſie uns über das gewöhnliche menſchliche Maaß erhoben ſcheinen, — ſo hat nothwendig auch der *Ausdruck* der Handelnden und Leidenden ſich aus einem, dem gewöhnlichen Leben noch kenntlichen, nur mit wohlbedingter Steigerung zu einem ſolchen zu erheben, wie wir ihn in der muſikaliſchen Versmelodie als einen über den gewöhnlichen Ausdruck erhöhten bezeichneten.

Es gilt nun aber den Punkt zu beſtimmen, den wir als den niedrigſten für die Situation und den Ausdruck feſtzuſetzen haben, und von dem wir zu jenem Wachſen vorſchreiten ſollen. Betrachten wir näher, ſo wird dieſer Punkt genau derſelbe ſein, auf den wir uns ſtellen müſſen, um die Verwirklichung der dichteriſchen Abſicht durch Mittheilung derſelben überhaupt zu ermöglichen, und dieſer liegt da, wo die dichteriſche Abſicht ſich vom gewöhnlichen Leben, aus dem ſie hervorging, trennt, um ſein gedichtetes Bild ihm vorzuhalten. Auf dieſem Punkte ſtellt ſich der Dichter mit dem lauten Bekenntniſſe ſeiner Abſicht den im gewöhnlichen Leben Befangenen gegenüber, und ruft ſie zur Aufmerkſamkeit auf: er kann nicht eher vernommen werden, als bis dieſe Aufmerkſamkeit ihm willig zugewandt iſt, — bis unſere, durch das gewöhnliche Leben zerſtreuten Empfindungen ſich zu einer gedrängten, erwartungsvollen Empfindung ebenſo ſammeln, wie der Dichter in ſeiner Abſicht bereits die Momente und Motive der dramatiſchen Handlung aus dieſem ſelben Leben geſammelt hat. Die willige Erwartung, oder der erwartungsvolle Wille der Zuhörer iſt nun das erſte ermöglichende Moment für das Kunſtwerk, und es beſtimmt den Ausdruck, in welchem der Dichter ihm entſprechen muß — nicht nur um verſtanden zu werden, ſondern um zugleich ſo verſtanden zu werden, wie die Spannung auf etwas Außergewöhnliches es verlangt.

Dieſe Erwartung hat der Dichter von vornherein für die Kundgebung ſeiner Abſicht zu benutzen, und zwar dadurch, daß er ſie — als eine unbeſtimmte Empfindung — nach der Richtung ſeiner Abſicht hin lenkt, und keine Sprache iſt, wie wir ſahen, hierzu vermögender, als die unbeſtimmt beſtimmende der reinen Muſik, des Orcheſters. Das Orcheſter drückt die erwartungsvolle Empfindung ſelbſt aus, die uns vor der Erſcheinung des Kunſtwerkes beherrſcht; je nach der Richtung hin, wo es der dichteriſchen Abſicht entſpricht, leitet und erregt es unſere allgemein geſpannte Empfindung zu einer Ahnung, die eine, als nothwendig geforderte, beſtimmte Erſcheinung endlich zu erfüllen hat*). Führt der Dichter nun die erwartete

---

*) Daß ich hiermit nicht die heutige Opernouvertüre meine, habe ich an dieſem Orte nur kurzweg zu berühren: jeder Verſtändige weiß, daß dieſe Tonſtücke — ſobald in ihnen überhaupt Etwas zu verſtehen war — anſtatt vor dem Drama, nach demſelben vorgetragen werden müßten, um verſtanden zu werden. Die Eitelkeit verführte den Muſiker, in der Ouvertüre — und

Erſcheinung auf der Scene als dramatiſche Perſon vor, ſo würde es das angeregte Gefühl nur verletzen und enttäuſchen, wenn dieſe in einem Sprachausdrucke ſich kundgeben ſollte, der uns plötzlich wieder die gewöhnlichſte Äußerung des Lebens zurückriefe, aus dem wir ſoeben verſetzt waren*). In der Sprache, die unſere Empfindung anregte, ſoll auch jene Perſon ſich nun kundgeben, und zwar als eine ſolche, auf die eben unſere Empfindung hingeleitet war. In dieſer Tonſprache muß die dramatiſche Perſon ſprechen, ſollen wir ſie mit dem angeregten Gefühle verſtehen: ſie muß in ihr aber zugleich ſo ſprechen, daß ſie die in uns angeregte Empfindung zu beſtimmen vermag, und unſere allgemeinhin angeregte Empfindung beſtimmt ſich nur dadurch, daß ihr ein feſter Punkt gegeben wird, um welchen ſie ſich als menſchliches Mitgefühl ſammeln, und an welchem ſie zur beſonderen Theilnahme an dieſem einen, in dieſer beſtimmten Lebenslage befindlichen, von dieſer Umgebung beeinflußten, von dieſem Willen beſeelten, und in dieſem Vorhaben begriffenen Menſchen ſich verdichten kann. Dieſe, dem Gefühle nothwendigen Bedingungen der Kundgebung einer Individualität können überzeugend nur in der Wortſprache dargelegt werden, in derſelben Sprache, die dem gewöhnlichen Leben unwillkürlich verſtändlich iſt, und in welcher wir uns gegenſeitig eine Lage und einen Willen mittheilen, denen diejenigen ähnlich ſein müſſen, welche die dramatiſche Perſon uns jetzt darlegt, ſobald ſie von uns verſtanden werden ſollen. Wie unſere erregte Stimmung aber bereits forderte, daß dieſe Wortſprache eine von der Tonſprache, die unſere Empfindung eben erregte, nicht durchaus unterſchiedene ſein dürfe, ſondern mit ihr bereits verſchmolzen ſein müſſe — gleichſam als der Verſtändlicher, aber zugleich auch Theil-

---

zwar im glücklichſten Falle — die Ahnung ſchon mit abſolut muſikaliſcher Gewißheit über den Gang des Drama's erfüllen zu wollen.

*) Die ſtets noch beibehaltene Zwiſchenaktsmuſik in den Schauſpielen iſt ein beredtes Zeugniß von der Kunſtgedankenloſigkeit unſerer Schauſpiel-Dichter und Anordner.

haber der angeregten Empfindung —, ſo beſtimmt ſich auch ganz von ſelbſt hierdurch ſchon der Inhalt des von der dramatiſchen Perſon Dargelegten wiederum als ein über den Inhalt einer gewöhnlichen Lebenslage ſo erhobener, als der Ausdruck es über den des gewöhnlichen Lebens iſt; und der Dichter hat ſich nur an das Charakteriſtiſche dieſes geforderten und gewonnenen Ausdruckes zu halten, — er hat nur darauf bedacht zu ſein, dieſen Ausdruck mit dem ihn rechtfertigenden Inhalte zu erfüllen, um ſich des erhobenen Standpunktes genau bewußt zu werden, auf dem er, vermöge des bloßen Mittels des Ausdruckes, für die Geltendmachung ſeiner Abſicht angelangt iſt.

Dieſer Standpunkt iſt ein bereits ſo erhöhter, daß der Dichter das Ungewöhnliche und Wunderbare, das ihm zur Verwirklichung ſeiner Abſicht nothwendig iſt, unmittelbar von hier aus ſeine Entwickelung nehmen laſſen kann, weil er es ſogar ſchon muß. Das Wunderbare der dramatiſchen Individualitäten und Situationen entwickelt er ganz in dem Grade, als ihm dazu der Ausdruck zu Gebote ſteht, nämlich — als die Sprache der Darſteller, nach genauer Berichtigung der Baſis der Situation als einer dem menſchlichen Leben entnommenen und verſtändlichen, ſich aus der bereits tönenden Wortſprache zu der wirklichen Tonſprache erheben kann, als deren Blüthe die Melodie erſcheint, wie ſie von dem beſtimmten, verſicherten Gefühle als Kundgebung des rein menſchlichen Empfindungsinhaltes der beſtimmten und verſicherten Individualität und Situation gefordert wird. —

Eine von dieſer Baſis ausgehende und bis zu ſolcher Höhe wachſende Situation bildet an ſich ein deutlich unterſchiedenes Glied des Drama's, das dem Inhalte und der Form nach aus einer Kette ſolcher organiſcher Glieder beſteht, die ſich gegenſeitig ſo bedingen, ergänzen und tragen müſſen, wie die organiſchen Glieder des menſchlichen Leibes, der dann ein vollkommener, lebendiger iſt, wenn er aus all' den Gliedern, die ihn durch gegenſeitiges Sichbedingen und Ergänzen ausmachen, beſteht, keine ihm fehlen, keine ihm aber auch zu viel ſind.

Das Drama iſt aber ein immer neuer und neu ſich geſtaltender Leib, der mit dem menſchlichen nur Das gemein hat, daß er lebendig iſt, und ſein Leben aus innerem Lebensbedürfniſſe heraus bedingt. Dieſes Lebensbedürfniß des Drama's iſt aber ein verſchiedenes, denn es geſtaltet ſich nicht aus einem immer gleich bleibenden Stoffe, ſondern es nimmt dieſen Stoff aus den unendlich mannigfaltigen Erſcheinungen eines unermeßlich vielfach zuſammengeſetzten Lebens unterſchiedener Menſchen in unterſchiedenen Umſtänden, die wiederum nur ein Gemeinſames haben, nämlich — daß ſie eben Menſchen und menſchliche Umſtände ſind. Die nie gleiche Individualität der Menſchen und Umſtände erhält durch gegenſeitige Berührung eine immer neue Phyſiognomie, die der dichteriſchen Abſicht ſtets neue Nothwendigkeiten für ihre Verwirklichung zuführt. Aus dieſen Nothwendigkeiten hat ſich das Drama, jener wechſelnden Individualitätentſprechend, immer anders und neu zu geſtalten; und Nichts zeugte daher mehr für die Unfähigkeit vergangener und gegenwärtiger Kunſtperioden zur Geſtaltung des wahren Drama's, als daß Dichter und Muſiker von vornherein nach Formen ſuchten und Formen feſtſtellten, die ihnen das Drama inſofern erſt ermöglichen ſollten, als ſie in dieſe Formen einen beliebigen Stoff zur Dramatiſirung einzugießen hätten. Keine Form war für die Ermöglichung des wirklichen Drama's aber beängſtigender und unfähiger, als die Opernform mit ihrem einfürallemaligen Zuſchnitte von, dem Drama ganz abliegenden, Geſangſtücksformen: ſo viel unſere Opernkomponiſten ſich mühten und quälten ſie auszudehnen und zu vermannigfachen, das unergiebige, zuſammenhangloſe Stückwerk konnte — wie wir an ſeinem Orte dieß ſahen — nur vollends zu Wuſt und Unrath ſich zerſtücken.

Führen wir uns dagegen nun überſichtlich die Form des von uns gemeinten Drama's vor, um ſie, bei allem wohlbedungenen und nothwendigen, immer neu geſtaltenden Wechſel, als eine dem Weſen nach vollkommen, ja einzig einheitliche zu erkennen. Beachten wir aber auch, was ihr dieſe Einheit ermöglicht.

Die einheitliche künſtleriſche Form iſt nur als Kundgebung eines einheitlichen Inhaltes denkbar: den einheitlichen Inhalt erkennen wir aber nur daran, daß er ſich in einem künſtleriſchen Ausdrucke mittheilt, durch den er ſich vollſtändig an das Gefühl kundzugeben vermag. Ein Inhalt, der einen zwiefachen Ausdruck bedingen würde, d. h. einen Ausdruck, durch den der Mittheilende ſich abwechſelnd an den Verſtand und an das Gefühl zu wenden hätte, ein ſolcher Inhalt könnte ebenfalls nur ein zwieſpältiger, uneiniger ſein. — Jede künſtleriſche Abſicht ringt urſprünglich nach einheitlicher Geſtaltung, denn nur in dem Grade, als ſie dieſer Geſtaltung ſich nähert, wird überhaupt eine Kundgebung zu einer künſtleriſchen: ihre nothwendige Spaltung tritt aber genau von da ab ein, wo der zu Gebote geſtellte Ausdruck die Abſicht nicht mehr vollſtändig mitzutheilen vermag. Da es der unwillkürliche Wille jeder künſtleriſchen Abſicht iſt, ſich an das Gefühl mitzutheilen, ſo kann der ſpaltende Ausdruck nur ein ſolcher ſein, welcher das Gefühl nicht vollſtändig zu erregen vermag: das Gefühl vollſtändig erregen muß aber ein Ausdruck, der dieſen ſeinen Inhalt vollſtändig mittheilen will. Dem bloßen Wortſprachdichter war dieſe vollſtändige Erregung des Gefühles durch ſein Ausdrucksorgan unmöglich, und was er daher durch dieſes dem Gefühle nicht mittheilen konnte, mußte er, um den Inhalt ſeiner Abſicht vollſtändig auszuſprechen, dem Verſtande kundgeben: dieſem mußte er Das zu denken überlaſſen, was er von dem Gefühle nicht empfinden laſſen konnte, und er konnte endlich auf dem Punkte der Entſcheidung ſeine Tendenz nur als Sentenz, d. h. als nackte, unverwirklichte Abſicht, ausſprechen, wodurch er den Inhalt ſeiner Abſicht ſelbſt nothgedrungen zu einem unkünſtleriſchen erniedrigen mußte. Erſcheint nun das Werk des bloßen Wortſprachdichters als unverwirklichte dichteriſche Abſicht, ſo iſt das Werk des abſoluten Muſikers dagegen als ein der dichteriſchen Abſicht gänzlich bares zu bezeichnen, da durch den rein muſikaliſchen Ausdruck das Gefühl wohl vollſtändig angeregt, nicht aber beſtimmt werden konnte. Der Dichter mußte des unzureichenden Ausdruckes wegen den Inhalt in einen Gefühls- und einen Verſtandesinhalt ſpalten, und das angeregte Gefühl ſomit in eben der ruheloſen Unbefriedigtheit laſſen, wie er den Verſtand in ein unzubefriedigendes Nachſinnen über dieſe Ruheloſigkeit des Gefühles verſetzte. Der Muſiker zwang nicht minder den Verſtand zur Aufſuchung eines Inhaltes des Ausdruckes, der das Gefühl ſo vollſtändig aufregte, ohne gerade in dieſer vollſten Aufregung ihm Beruhigung zuzuführen. Der Dichter gab dieſen Inhalt als Sentenz, der Muſiker — um irgend eine, in Wahrheit unvorhandene, Abſicht anzugeben — als Titel der Kompoſition. Beide hatten ſich ſchließlich aus dem Gefühle an den Verſtand zu wenden; der Dichter — um ein unvollſtändig erregtes Gefühl zu beſtimmen, der Muſiker — um vor einem zwecklos erregten Gefühle ſich zu entſchuldigen.

Wollen wir daher den Ausdruck genau bezeichnen, der als ein einiger auch einen einigen Inhalt ermöglichen würde, ſo beſtimmen wir ihn als einen ſolchen, der eine umfaſſendſte Abſicht des dichteriſchen Verſtandes am entſprechendſten dem Gefühle mitzutheilen vermag. Ein ſolcher Ausdruck iſt nun derjenige, *der in jedem ſeiner Momente die dichteriſche Abſicht in ſich ſchließt, in jedem ſie aber auch vor dem Gefühle verbirgt, nämlich — ſie verwirklicht.* — Selbſt der Worttonſprache wäre dieſes vollſtändige Bergen der dichteriſchen Abſicht nicht möglich, wenn ihr nicht ein zweites, mitertönendes Tonſprachorgan zugegeben werden könnte, welches überall da, wo die Worttonſprache, als unmittelbarſte Bergerin der dichteriſchen Abſicht, in ihrem Ausdrucke nothwendig ſo tief ſich herabſenken muß, daß ſie, um der unzerreißlichen Verbindung dieſer Abſicht mit der Stimmung des gewöhnlichen Lebens willen, ſie mit einem faſt ſchon durchſichtigen Tonſchleier nur noch verdecken kann, das Gleichgewicht des einigen Gefühlsausdruckes vollkommen aufrecht zu erhalten vermag.

Das Orcheſter iſt, wie wir ſahen, dieſes, die Einheit des Ausdruckes jederzeit ergänzende Sprachorgan, welches da, wo der Worttonſprachausdruck der dramatiſchen Perſonen ſich, zur deutlicheren Beſtimmung der dramatiſchen Situation, bis zur Darlegung ſeiner kenntlichſten Verwandtſchaft mit dem Ausdrucke des gewöhnlichen Lebens als Verſtandesorgan herabſenkt, durch ſein Vermögen der muſikaliſchen Kundgebung der Erinnerung oder Ahnung den geſenkten Ausdruck der dramatiſchen Perſon der Art ausgleicht, daß das angeregte Gefühl ſtets in ſeiner gehobenen Stimmung bleibt, und nie durch gleiches Herabſinken in eine reine Verſtandesthätigkeit ſich zu verwandeln hat. Die gleiche Höhe des Gefühles, von der dieſes nie herabzuſinken, ſondern nur noch ſich zu ſteigern hat, beſtimmt ſich durch die gleiche Höhe des Ausdruckes, und durch dieſen die Gleichheit, das iſt: Einheit des Inhaltes.

Beachten wir aber wohl, daß die ausgleichenden Ausdrucksmomente des Orcheſters *nie aus der Willkür des Muſikers*, als etwa bloß künſtliche Klangzuthat, ſondern *nur aus der Abſicht des Dichters* zu beſtimmen ſind. Sprechen dieſe Momente etwas mit der Situation der dramatiſchen Perſonen Unzuſammenhängendes, ihnen Überflüſſiges, aus, ſo iſt auch die Einheit des Ausdruckes durch Abweichung vom Inhalte geſtört. Die bloße abſolut muſikaliſche Ausſchmückung geſenkter oder vorbereitender Situationen, wie ſie in der Oper zur Selbſtverherrlichung der Muſik in ſogenannten „Ritornells“, Zwiſchenſpielen, und ſelbſt auch zur Geſangsbegleitung beliebt wird, hebt die Einheit des Ausdruckes vollſtändig auf, und wirft die Theilnahme des Gehöres auf die Kundgebung der Muſik — nicht mehr als Ausdruck, ſondern gewiſſermaßen als Ausgedrücktes ſelbſt. Auch jene Momente müſſen nur durch die dichteriſche Abſicht bedingt ſein, und zwar in der Weiſe, daß ſie als Ahnung oder Erinnerung unſer Gefühl immer einzig nur auf die dramatiſche Perſon und das mit ihr Zuſammenhängende oder von ihr Ausgehende hinweiſen. Wir dürfen dieſe ahnungs- oder erinnerungsvollen melodiſchen Momente nicht anders vernehmen, als daß ſie uns eine von uns empfundene Ergänzung der Kundgebung der Perſon erſcheinen, die jetzt vor unſeren Augen ihre volle Empfindung noch nicht äußern will oder kann.

Dieſe melodiſchen Momente, an ſich dazu geeignet, das Gefühl immer auf gleicher Höhe zu erhalten, werden uns durch das Orcheſter gewiſſermaßen zu Gefühlswegweiſern durch den ganzen vielgewundenen Bau des Drama's. An ihnen werden wir zu ſteten Mitwiſſern des tiefſten Geheimniſſes der dichteriſchen Abſicht, zu unmittelbaren Theilnehmern an deſſen Verwirklichung. Zwiſchen ihnen, als Ahnung und Erinnerung, ſteht die Versmelodie als getragene und tragende Individualität, wie ſie ſich aus einer Gefühlsumgebung, beſtehend aus den Momenten der Kundgebung ſowohl eigener als einwirkender fremder, bereits empfundener oder noch zu empfindender Gefühlsregungen, heraus bedingt. Dieſe Momente beziehungsvoller Ergänzung des Gefühlsausdruckes treten zurück, ſobald das mit ſich ganz einige handelnde Individuum zum vollſten Ausdrucke der Versmelodie ſelbſt ſchreitet: dann trägt das Orcheſter dieſe nur noch nach ſeinem verdeutlichenden Vermögen, um, wenn der farbige Ausdruck der Versmelodie ſich wieder zur nur tönenden Wortphraſe herabſenkt, von Neuem durch ahnungsvolle Erinnerungen den allgemeinen

Gefühlsausdruck zu ergänzen, und nothwendige Übergänge der Empfindung gleichſam aus unſerer eigenen, immer rege erhaltenen Theilnahme zu bedingen.

Dieſe melodiſchen Momente, in denen wir uns der Ahnung erinnern, während ſie uns die Erinnerung zur Ahnung machen, werden nothwendig nur *den wichtigſten Motiven* des Drama's entblüht ſein, und die wichtigſten von *ihnen* werden wiederum an Zahl denjenigen Motiven entſprechen, die der Dichter als zuſammengedrängte, verſtärkte Grundmotive der ebenſo verſtärkten und zuſammengedrängten Handlung zu den *Säulen* ſeines dramatiſchen Gebäudes beſtimmte, die er grundſätzlich nicht in verwirrender Vielheit, ſondern in plaſtiſch zu ordnender, für leichte Überſicht nothwendig bedingter geringerer Zahl verwendet. In dieſen Grundmotiven, die eben nicht Sentenzen, ſondern plaſtiſche Gefühlsmomente ſind, wird die Abſicht des Dichters, als eine durch das Gefühlsempfängniß verwirklichte, am verſtändlichſten; und der Muſiker, als Verwirklicher der Abſicht des Dichters, hat dieſe zu melodiſchen Momenten verdichteten Motive, im *vollſten Einverſtändniſſe mit der dichteriſchen Abſicht*, daher leicht ſo zu ordnen, daß in ihrer wohlbedingten wechſelſeitigen Wiederholung ihm ganz von ſelbſt auch die höchſte einheitliche muſikaliſche Form entſteht, — eine Form, wie ſie der Muſiker bisher willkürlich ſich zuſammenſtellte, die aus der dichteriſchen Abſicht aber erſt zu einer nothwendigen, wirklich einheitlichen, das iſt: *verſtändlichen*, ſich geſtalten kann.

In der Oper hatte der Muſiker bisher eine einheitliche Form für das ganze Kunſtwerk gar nicht auch nur angeſtrebt: jedes einzelne Geſangsſtück war eine ausgefüllte Form für ſich, die mit den übrigen Tonſtücken der Oper nur ihrer äußeren Struktur nach als ähnlich, keineswegeſ aber einem formbedingenden Inhalte nach wirklich zuſammenhing. Das Zuſammenhangsloſe war ſo recht eigentlich der Charakter der Opernmuſik. Nur das einzelne Tonſtück hatte eine in ſich zuſammenhängende Form, die aus abſolut muſikaliſchem Ermeſſen hergeleitet, durch die Gewohnheit erhalten, und dem Dichter als Zwangsjoch aufgelegt war. Das Zuſammenhängende in dieſen Formen beſtand darin, daß ein von vornherein fertiges Thema mit einem zweiten Mittelthema abwechſelte, und nach muſikaliſch motivirter Willkür ſich wiederholte. Wechſel, Wiederholung, Verkürzung und Verlängerung der Themen machten die einzig durch ſie bedingte Bewegung des größeren abſoluten Inſtrumentaltonſtückes, des Symphonieſatzes, aus, der aus einem, vor dem Gefühle möglichſt zu rechtfertigenden Zuſammenhange der Themen und ihrer Wiederkehr eine einheitvolle Form zu gewinnen ſtrebte. Die Rechtfertigung dieſer Wiederkehr beruhte aber immer nur auf einer gedachten, nie verwirklichten Annahme, und nur die dichteriſche Abſicht kann dieſe Rechtfertigung wirklich ermöglichen, weil ſie dieſe als eine nothwendige Bedingung ihrer Verſtändlichkeit geradeswegeſ erfordert.

Die zu genau unterſcheidbaren, und ihren Inhalt vollkommen verwirklichenden melodiſchen Momenten gewordenen Hauptmotive der dramatiſchen Handlung bilden ſich in ihrer beziehungsvollen, ſtets wohlbedingten — dem Reime ähnlichen — Wiederkehr zu einer einheitlichen künſtleriſchen Form, die ſich nicht nur über engere Theile des Drama's, ſondern über das ganze Drama ſelbſt *) als ein bindender Zuſammenhang erſtreckt, in welchem nicht nur dieſe melodiſchen Momente als gegenſeitig ſich verſtändlichend und ſomit einheitlich erſcheinen, ſondern auch die in ihnen verkörperten Gefühls- oder Erſcheinungsmotive, als ſtärkſte der Handlung und die ſchwächeren der-

---

*) Der einheitliche Zuſammenhang der Themen, den bisher der Muſiker in der Ouvertüre herzuſtellen ſich bemühte, ſoll im Drama ſelbſt gegeben werden.

ſelben in ſich ſchließend, als ſich gegenſeitig bedingende, dem Weſen der Gattung nach einheitliche — dem *Gefühle* ſich kundgeben. — In dieſem Zuſammenhange iſt die Verwirklichung der vollendeten einheitlichen Form erreicht, und durch dieſe Form die Kundgebung eines einheitlichen Inhaltes, ſomit dieſer Inhalt ſelbſt in Wahrheit erſt ermöglicht.

Faſſen wir alles hierauf Bezügliche nochmals zu einem erſchöpfenden Ausdrucke zuſammen, ſo bezeichnen wir alſo die vollendetſte einheitliche Kunſtform als diejenige, in welcher ein weiteſter Zuſammenhang von Erſcheinungen des menſchlichen Lebens — als Inhalt — ſich in einem ſo vollkommen verſtändlichen Ausdrucke an das Gefühl mittheilen kann, daß dieſer Inhalt in all' ſeinen Momenten ſich als ein das Gefühl vollkommen erregender und vollkommen befriedigender kundgiebt. *Der Inhalt hat alſo ein im Ausdrucke ſtets gegenwärtiger, und dieſer Ausdruck daher ein den Inhalt nach ſeinem Umfange ſtets vergegenwärtigender zu ſein; denn das Ungegenwärtige erfaßt nur der Gedanke, nur das Gegenwärtige aber das Gefühl.*

In dieſer Einheit des ſtets vergegenwärtigenden, und den Inhalt nach ſeinem Zuſammenhange umfaſſenden *Ausdruckes* iſt zugleich und einzig entſcheidend auch das bisherige Problem der *Einheit des Raumes und der Zeit* gelöſt.

Raum und Zeit konnten, als Abſtraktionen von der wirklichen leiblichen Eigenſchaft der Handlung, nur darum die Aufmerkſamkeit unſerer Drama-konſtruirenden Dichter feſſeln, weil ein einiger, vollkommen verwirklichender Ausdruck des gewollten dichteriſchen Inhaltes ihnen nicht zu Gebote ſtand. Raum und Zeit ſind gedachte Eigenſchaften wirklicher ſinnlicher Erſcheinungen, die, ſobald ſie gedacht werden, in Wahrheit die Kraft der Kundgebung bereits verloren haben: der Körper dieſer Abſtraktionen iſt das Wirkliche, Sinnfällige der Handlung, die in einer beſtimmten räumlichen Umgebung, und in einer von ihr aus ſich bedingenden Andauer der Bewegung ſich kundgiebt. Die Einheit des Drama's in die Einheit von Raum und Zeit ſetzen, heißt ſie in Nichts ſetzen, denn Raum und Zeit ſind an ſich Nichts, und werden erſt Etwas dadurch, daß ſie von etwas Wirklichem, einer menſchlichen Handlung und ihrer natürlichen Umgebung, verneint werden. Dieſe menſchliche Handlung muß das an ſich Einheitliche, das iſt: Zuſammenhängende, ſein; nach der Möglichkeit, ihren Zuſammenhang zu einem überſchaulichen zu machen, bedingt ſich die Annahme ihrer Zeitdauer, und nach der Möglichkeit einer vollkommen entſprechenden Darſtellung der Scene bedingt ſich die Ausdehnung im Raume; denn ſie will nur Eines: ſich dem Gefühle verſtändlich machen. — In dem einigſten Raume und in der gedrängteſten Zeit kann ſich nach Belieben eine vollkommen uneinige und zuſammenhangsloſe Handlung ausbreiten, — wie wir dieß denn auch in unſeren Einheitsſtücken zur Genüge ſehen. Die Einheit der Handlung bedingt ſich dagegen aus ihrem verſtändlichen Zuſammenhange ſelbſt; nur durch Eines kann ſie aber dieſen verſtändlich kundgeben, und dieſes iſt nicht Raum und Zeit, ſondern der Ausdruck. Haben wir dieſen Ausdruck als einheitlichen, d. h. zuſammenhängenden und ſtets den Zuſammenhang vergegenwärtigenden, mit dem Vorhergehenden genau ermittelt und als wohlzuermöglichend bezeichnet, ſo haben wir auch in dieſem Ausdrucke das in Zeit und Raum nothwendig Getrennte als ein Wiedervereinigtes und, da wo es zum Verſtändniſſe nöthig war, ſtets Vergegenwärtigtes gewonnen; denn ſeine nothwendige Gegenwart liegt nicht im Raume und in der Zeit, ſondern in dem Eindrucke, der in Raum und Zeit auf uns ſich äußert. Die beim Mangel dieſes Ausdruckes entſtandenen Bedingungen, wie ſie ſich an Raum und Zeit knüpften, ſind durch den Gewinn dieſes Ausdruckes ſomit aufgehoben, Zeit und Raum durch die Wirklichkeit des Drama's vernichtet.

So wird denn das wirkliche Drama durch Nichts von Außen her mehr beeinflußt, ſondern es iſt *ein organiſches Seiendes und Werdendes*, welches ſich aus ſeinen inneren Bedingungen an der einzigen, es wiederum bedingenden Berührung mit Außen, an der Nothwendigkeit des Verſtändniſſes ſeiner Kundgebung — und zwar ſeiner Kundgebung *als ſolchen wie es iſt und wird* — entwickelt und geſtaltet, ſeine verſtändliche Geſtaltung aber dadurch gewinnt, daß es aus innerſtem Bedürfniſſe heraus ſich den allermöglichenden Ausdruck ſeines Inhaltes gebiert.

VII.

In der hiermit beendigten Darſtellung habe ich Möglichkeiten des Ausdruckes bezeichnet, deren eine dichteriſche Abſicht ſich bedienen kann, und deren die höchſte dichteriſche Abſicht zu ihrer Verwirklichung ſich bedienen muß. Die Wahrmachung dieſer Möglichkeiten des Ausdruckes bedingt ſich einzig aus der höchſten dichteriſchen Abſicht: dieſe kann aber erſt gefaßt werden, wenn der Dichter jener Möglichkeiten ſich bewußt iſt. —

Wer mich hiergegen ſo verſtanden hat, als wäre es mir darum zu thun geweſen, ein willkürlich erdachtes Syſtem aufzuſtellen, nach dem fortan Muſiker und Dichter arbeiten ſollten, der hat mich nicht verſtehen wollen. — Wer ferner aber glauben will, das Neue, was ich etwa ſagte, beruhe auf abſoluter Annahme und ſei nicht identiſch mit der Erfahrung und der Natur des entwickelten Gegenſtandes, der wird mich nicht verſtehen können, auch wenn er es wollte. — Das Neue, das ich etwa ſagte, iſt nichts Anderes als das mir bewußt gewordene Unbewußte in der Natur der Sache, das mir als denkendem Künſtler bewußt ward, da ich Das nach ſeinem

Zuſammenhange erfaßte, was von Künſtlern bisher nur getrennt gefaßt worden iſt. Ich habe ſomit nichts Neues *erfunden*, ſondern nur jenen Zuſammenhang *gefunden*. —

Es bleibt mir nur noch übrig, das *Verhältniß zwiſchen Dichter und Muſiker*, wie es aus der obigen Darſtellung hervorgeht, zu bezeichnen. Um dieß in Kürze zu thun, beantworten wir uns zunächſt die Frage: „Hat ſich der Dichter dem Muſiker, und der Muſiker dem Dichter gegenüber zu *beſchränken*?“

Die Freiheit des Individuums hat bisher nur in einer — weiſen — Beſchränkung nach Außen möglich geſchienen: Mäßigung ſeiner Triebe, ſomit der Kraft ſeines Vermögens war die erſte Anforderung der ſtaatlichen Gemeinſamkeit an den Einzelnen. Die volle Geltendmachung einer Individualität mußte als gleichbedeutend mit der Beeinträchtigung der Individualität Anderer angeſehen werden, und Selbſtbeſchränkung der Individualität war dagegen höchſte Tugend und Weisheit. — Genau genommen war dieſe, vom Weiſen gepredigte, von Lehrdichtern beſungene, vom Staate endlich als Unterthanspflicht, von der Religion als Pflicht der Demuth geforderte Tugend eine niemals vorhandene, gewollte — aber nicht ausgeübte, gedachte — aber nicht verwirklichte; und ſo lange eine Tugend gefordert wird, wird ſie in Wahrheit auch nicht ausgeübt werden. Die Ausübung dieſer Tugend war entweder eine despotiſch erzwungene — ſomit alſo ohne das Verdienſt der Tugend, wie es gedacht wurde; oder ſie war eine nothwendig freiwillige, unreflektirte, und dann war die ermöglichende Kraft nicht der ſelbſtbeſchränkende Wille, ſondern — *die Liebe*. — Dieſelben Weiſen und Geſetzgeber, welche die Ausübung der Selbſtbeſchränkung durch Reflexion forderten, reflektirten nicht einen Augenblick darüber, daß ſie Knechte und Sklaven unter ſich hatten, denen ſie jede Möglichkeit der Ausübung dieſer Tugend abſchnitten; und doch waren dieſe in Wahrheit die Einzigen, welche ſich wirklich um eines Anderen willen beſchränkten, weil ſie dazu gezwungen waren: unter ſich beſtand bei jener herrſchenden und reflektirenden Ariſtokratie die Selbſtbeſchränkung nur in der Klugheit des Egoismus, die ihnen die Abſonderung, das Unbekümmertſein um Andere anrieth, und dieſes Gehenlaſſen Anderer, das in äußerlichen, der Hochachtung und Freundſchaft abgeborgten Formen ſich einen ganz anmuthigen Schein zu geben wußte, war ihnen gerade nur dadurch möglich, daß andere Menſchen, eben als Knechte und Hörige, ihnen zu Gebote ſtanden, die jene abgeſonderte, wohlbegrenzte Selbſtändigkeit ihren Herren einzig ermöglichten. Wir ſehen in der, jeden wahrhaften Menſchen empörenden, furchtbaren Entſittlichung unſerer heutigen ſozialen Zuſtände das nothwendige Ergebniß der Forderung einer unmöglichen Tugend, die ſchließlich durch eine barbariſche Polizei geltend erhalten wird. Nur das gänzliche Verſchwinden dieſer Forderung und der Gründe, aus denen ſie geſtellt wurde, — nur die Aufhebung der unmenſchlichſten Ungleichheit der Menſchen in ihrer Stellung zum Leben, kann den *gedachten* Erfolg der Anforderung der Selbſtbeſchränkung herbeiführen, und zwar durch die Ermöglichung der *freien Liebe*. Die Liebe aber führt jenen gedachten Erfolg in unermeßlich erhöhtem Maaße herbei, denn ſie iſt eben nicht *Selbſtbeſchränkung*, ſondern unendlich mehr, nämlich — *höchſte Kraftentwickelung unſeres individuellen Vermögens — zugleich mit dem nothwendigſten Drange der Selbſtaufopferung zu Gunſten eines geliebten Gegenſtandes*. —

Wenden wir nun dieſe Erkenntniß auf den vorliegenden Fall an, ſo ſehen wir, daß *Selbſtbeſchränkung* des Dichters wie des Muſikers in ihrer höchſten Konſequenz den Tod des Drama's herbeiführen, oder vielmehr ſeine Belebung gar nicht erſt ermöglichen würde. Sobald Dichter und Muſiker ſich gegenſeitig beſchränkten, könnten ſie nichts Anderes vorhaben, als jeder ſeine beſondere Fähigkeit für ſich glänzen zu laſſen, und da der Gegenſtand, an dem ſie dieſe Fähigkeiten zum Glänzen brächten, eben das Drama wäre, ſo würde es dieſem natürlich wie dem Kranken zwiſchen zwei Ärzten gehen, von denen jeder ſeine Geſchicklichkeit nach einer entgegengeſetzten Richtung der Wiſſenſchaft hin zeigen wollte: der Kranke würde bei der beſten Natur zu Grunde gehen müſſen. — Beſchränken ſich Dichter und Muſiker nun gegenſeitig aber nicht, ſondern erregen ſie in der Liebe ihr Vermögen zur höchſten Macht, ſind ſie in der Liebe ſomit ganz, was ſie irgend ſein können, gehen ſie in dem ſich dargebrachten Opfer ihrer höchſten Potenz gegenſeitig in ſich unter, — ſo iſt das Drama nach ſeiner höchſten Fülle geboren. —

Iſt die dichteriſche Abſicht — als ſolche — noch vorhanden und merklich, ſo iſt ſie im Ausdrucke des Muſikers noch nicht untergegangen, d. h. verwirklicht; iſt aber der Ausdruck des Muſikers — als ſolcher — noch kenntlich, ſo iſt er auch von der dichteriſchen Abſicht noch nicht erfüllt; und erſt wenn er in der Verwirklichung dieſer Abſicht als ein Beſonderes, Merkliches untergeht, iſt weder Abſicht noch Ausdruck mehr vorhanden, ſondern das Wirkliche, was beide wollten, iſt gekonnt, und dieſes Wirkliche iſt das Drama, bei deſſen Vorführung wir weder an Abſicht noch Ausdruck mehr erinnert werden ſollen, ſondern deſſen Inhalt als eine, vor unſerem Gefühle als nothwendig gerechtfertigte menſchliche Handlung, uns unwillkürlich erfüllen ſoll.

Erklären wir dem Muſiker daher, daß jedes, auch das geringſte Moment ſeines Ausdruckes, in welchem die dichteriſche Abſicht nicht enthalten, und welches von ihr zu ihrer Verwirklichung nicht als nothwendig bedingt iſt, überflüſſig, ſtörend, ſchlecht iſt; daß jede ſeiner Kundgebungen eine eindrucksloſe iſt, wenn ſie unverſtändlich bleibt, und daß ſie verſtändlich nur dadurch wird, wenn ſie die dichteriſche Abſicht in ſich ſchließt; daß er, als Verwirklicher der dichteriſchen Abſicht, aber ein unendlich Höherer iſt, als er in ſeinem willkürlichen Schaffen ohne dieſe Abſicht war, — denn als eine bedingte, befriedigende Kundgebung iſt die ſeinige ſelbſt höher als die der bedingenden, bedürftigen Abſicht an ſich, die wiederum dennoch die höchſte, menſchliche iſt; daß er endlich, als von dieſer Abſicht in ſeiner Kundgebung bedingt, zu einer bei Weitem reicheren Kundgebung ſeines Vermögens veranlaßt wird, als er es in ſeiner einſamen Stellung war, wo er — um möglichſter Verſtändlichkeit wegen — *ſich ſelbſt beſchränken*, nämlich zu einer Thätigkeit anhalten mußte, die nicht ſeine eigenthümliche als Muſiker war, während er gerade jetzt zur unbeſchränkteſten Entfaltung ſeines Vermögens nothwendig aufgefordert iſt, weil er ganz *nur Muſiker* ſein darf und ſoll.

Dem *Dichter* erklären wir aber, daß ſeine Abſicht, *wenn ſie im Ausdrucke* des von ihm bedingten *Muſikers* — ſo weit ſie eine an das Gehör kundzugebende iſt — *nicht vollſtändig verwirklicht werden könnte*, auch keine höchſte dichteriſche Abſicht überhaupt iſt; daß überall da, wo ſeine Abſicht noch kenntlich iſt, er auch noch nicht vollſtändig gedichtet hat; daß er daher ſeine Abſicht *als eine höchſte dichteriſche* nur darnach bemeſſen kann, daß ſie *im muſikaliſchen Ausdrucke vollkommen* zu verwirklichen iſt.

Das Maaß des Dichtungswerthen bezeichnen wir ſchließlich daher ſo: — wenn Voltaire von der Oper ſagte: „was zu albern iſt, um geſprochen zu werden, das läßt man ſingen“, ſo ſagen wir von dem vor uns liegenden Drama dagegen: *was nicht werth iſt geſungen zu werden, iſt auch nicht der Dichtung werth.*

Nach dem Geſagten dürfte es faſt überflüſſig erſcheinen, noch die Frage aufzuwerfen, ob wir uns Dichter und Muſiker in *zwei Perſonen*, oder nur in *einer* zu denken haben ſollen?

Der Dichter und der Muſiker, den wir meinen, ſind ſehr gut als zwei Perſonen zu denken. Der Muſiker könnte ſogar, in ſeiner praktiſchen Vermittelung zwiſchen der dichteriſchen Abſicht und ihrer endlichen leibhaftigen Verwirklichung durch die thatſächliche ſceniſche Darſtellung, vom Dichter nothwendig als beſondere Perſon bedingt ſein, und zwar als eine, wenn auch nicht nothwendig nach dem Lebensalter, doch nach dem Charakter — *jüngere* als der Dichter. Dieſe jüngere, der unwillkürlichen Lebensäußerung — auch im lyriſchen Momente — näher ſtehende Perſon dürfte dem erfahreneren, reflektirenden Dichter wohl geeigneter zur Verwirklichung ſeiner Abſicht erſcheinen, als er ſelbſt; und aus ſeiner, natürlichen Neigung zu dieſem Jüngeren, Erregungsfreudigeren würde, ſobald dieſer die vom Älteren ihm mitgetheilte dichteriſche Abſicht mit williger Begeiſterung in ſich aufnähme, die ſchöne edelſte Liebe hervorblühen, die wir als die ermöglichende Kraft des Kunſtwerkes erkannt haben. Schon daß der Dichter ſeine — wie nicht anders möglich — hier nur angedeutete Abſicht von dem Jüngeren vollkommen verſtanden wüßte, und daß dieſer Jüngere fähig wäre, ſeine Abſicht zu verſtehen, würde den Liebesbund knüpfen, in welchem der Muſiker zum nothwendigen Gebärer des Empfangenen würde; denn ſein Antheil an dem Empfängniſſe iſt der Trieb, mit warmem, vollem Herzen das Empfangene weiter mitzutheilen. An dieſem, in einem Anderen erregten Triebe würde der Dichter ſelbſt eine immer ſteigende Wärme für ſein Erzeugniß gewinnen, die ihn zur mitthätigſten Theilnahme auch an der Geburt ſelbſt beſtimmen müßte. Gerade die Doppelthätigkeit der Liebe müßte eine nach jeder Seite hin unendlich anregende, fördernde und ermöglichende künſtleriſche Kraft äußern.

Betrachten wir aber die Stellung, die gegenwärtig Dichter und Muſiker zu einander einnehmen, und erkennen wir dieſe nach den

Grundſätzen der Selbſtbeſchränkung als egoiſtiſche Abſonderung ſo geordnet, wie wir ſie zwiſchen allen Faktoren unſerer heutigen ſtaatlichen Geſellſchaft wahrzunehmen haben, ſo fühlen wir allerdings, daß da, wo einer unwürdigen Öffentlichkeit gegenüber Jeder für ſich glänzen will, nur der Einzelne den Geiſt der Gemeinſchaft in ſich aufnehmen und nach — immerhin unvermögenden — Kräften pflegen und entwickeln kann. Nicht *Zweien* kann gegenwärtig der Gedanke zur gemeinſchaftlichen Ermöglichung des vollendeten Drama's kommen, weil Zweie im Austauſche dieſes Gedankens der Öffentlichkeit gegenüber die Unmöglichkeit der Verwirklichung mit nothwendiger Aufrichtigkeit ſich eingeſtehen müßten, und dieſes Geſtändniß ihr Unternehmen daher im Keime erſticken würde. Nur der Einſame vermag in ſeinem Drange die Bitterkeit dieſes Geſtändniſſes in ſich zu einem berauſchenden Genuſſe umzuwandeln, der ihn mit trunkenem Muthe zu dem Unternehmen treibt, das Unmögliche zu ermöglichen; denn er *allein* iſt von *zwei* künſtleriſchen Gewalten gedrängt, denen er nicht widerſtehen kann, und von denen er ſich willig zum Selbſtopfer treiben läßt*). —

---

*) Ich muß hier ausdrücklich meiner ſelbſt Erwähnung thun, und zwar lediglich aus dem Grunde, den in meinem Leſer etwa entſtandenen Verdacht von mir abzuweiſen, als ob ich mit der hier geſchehenen Darſtellung des vollendeten Drama's gleichſam einen Verſuch zur Verſtändlichung meiner eigenen künſtleriſchen Arbeiten in dem Sinne unternommen hätte, daß ich die von mir geſtellten Anforderungen in meinen Opern erfüllt, alſo dieß gemeinte Drama ſelbſt ſchon zu Stande gebracht hätte. Niemand kann es gegenwärtiger ſein als mir, daß die Verwirklichung des von mir gemeinten Drama's von Bedingungen abhängt, die nicht in dem Willen, ja ſelbſt nicht in der Fähigkeit des Einzelnen, ſei dieſe auch unendlich größer als die meinige, ſondern nur in einem gemeinſamen Zuſtande und in einem durch ihn ermöglichten gemeinſchaftlichen Zuſammenwirken liegen, von denen jetzt gerade nur das volle Gegentheil vorhanden iſt. Dennoch geſtehe ich, daß meine künſtleriſchen Arbeiten wenigſtens für mich von großer Wichtigkeit waren, denn ſie müſſen mir leider, ſo weit ich um mich ſehe, als die einzigen Zeugniſſe eines Strebens gelten, aus deſſen Erfolgen, ſo gering ſie ſind, einzig Das zu erlernen war, was ich — aus Unbewußtſein zum Bewußtſein gelangend — erlernte, und — hoffentlich zum Heile

Werfen wir noch einen Blick auf unſere muſikaliſch-dramatiſche Öffentlichkeit, um aus ihrem Zuſtande uns deutlich zu machen, warum das von uns gemeinte Drama unmöglich jetzt zur Erſcheinung kommen kann, und wie das dennoch *gewagte* nicht Verſtändniß, ſondern nur höchſte Verwirrung hervorrufen müßte.

Wir mußten als unerläßliche Grundlage eines vollendeten künſtleriſchen Ausdruckes *die Sprache* ſelbſt erkennen. Daß wir das Gefühlsverſtändniß der Sprache verloren haben, mußten wir als einen durch Nichts zu erſetzenden Verluſt für die dichteriſche Kundgebung an das Gefühl begreifen. Wenn wir nun die Möglichkeit der Wiederbelebung der Sprache für den künſtleriſchen Ausdruck darlegten, und aus dieſer, dem Gefühlsverſtändniſſe wieder zugeführten Sprache den vollendeten muſikaliſchen Ausdruck ableiteten, ſo fußten wir allerdings auf einer Vorausſetzung, die nur durch das Leben ſelbſt, nicht durch den künſtleriſchen Willen allein verwirklicht werden kann. Nehmen wir aber an, daß der Künſtler, dem die Entwickelung des Lebens nach ſeiner Nothwendigkeit aufgegangen iſt, dieſer Entwickelung mit geſtaltendem Bewußtſein entgegenzukommen habe, ſo wäre deſſen Streben, ſeine prophetiſche Ahnung zur künſtleriſchen That zu erheben, gewiß als vollkommen gerechtfertigt anzuerkennen und jedenfalls ihm das Lob

---

der Kunſt — jetzt mit voller Überzeugung ausſprechen kann. Nicht auf meine Leiſtungen, ſondern auf Das, was mir aus ihnen ſo zum Bewußtſein gekommen iſt, daß ich es als Überzeugung ausſprechen kann, bin ich ſtolz.

zuzuertheilen, für jetzt nach einer vernünftigſten künſtleriſchen Richtung ſich bewegt zu haben.

Überblicken wir nun die Sprachen der europäiſchen Nationen, die bisher einen ſelbſtthätigen Antheil an der Entwickelung des muſikaliſchen Drama's, der Oper, genommen haben, — und dieſe ſind nur Italiener, Franzoſen und Deutſche —, ſo finden wir, daß von dieſen drei Nationen nur die deutſche eine Sprache beſitzt, die im gewöhnlichen Gebrauche noch unmittelbar und kenntlich mit ihren Wurzeln zuſammenhängt. Italiener und Franzoſen ſprechen eine Sprache, deren wurzelhafte Bedeutung ihnen nur auf dem Wege des Studiums aus älteren, ſogenannten todten Sprachen verſtändlich werden kann: man kann ſagen, ihre Sprache — als der Niederſchlag einer hiſtoriſchen Völkermiſchungsperiode, deren bedingender Einfluß auf dieſe Völker gänzlich geſchwunden iſt — ſpricht für ſie, nicht aber ſprechen ſie ſelbſt in ihrer Sprache. Wollen wir nun annehmen, daß auch für dieſe Sprachen ganz neue, von uns noch nicht geahnte Bedingungen zur gefühlsverſtändlichen Umgeſtaltung aus einem Leben hervorgehen könnten, das, frei von allem hiſtoriſchen Drucke, in einen innigen und beziehungsvollen Verkehr mit der Natur tritt, — und dürfen wir jedenfalls auch verſichert ſein, daß gerade die Kunſt, wenn ſie in dieſem neuen Leben Das iſt, was ſie ſein ſoll, auf jene Umgeſtaltung einen ungemein wichtigen Einfluß äußern wird, — ſo müſſen wir erkennen, daß ein ſolcher Einfluß derjenigen Kunſt am ergiebigſten entſprießen muß, welche in ihrem Ausdrucke ſich auf eine Sprache gründet, deren Zuſammenhang mit der Natur dem Gefühle jetzt ſchon noch kenntlicher iſt, als es bei der italieniſchen und franzöſiſchen Sprache der Fall iſt. Jene vorahnende Entwickelung des Einfluſſes des künſtleriſchen Ausdruckes auf den des Lebens kann zunächſt nicht von Kunſtwerken ausgehen, deren ſprachliche Grundlage in der italieniſchen oder franzöſiſchen Sprache liegt, ſondern von allen modernen Opernſprachen iſt nur die deutſche befähigt, in der Weiſe, wie wir es als erforderlich erkannten, zur Belebung des künſtleriſchen

Ausdruckes verwandt zu werden, ſchon weil ſie die einzige iſt, die auch im gewöhnlichen Leben den Accent auf den Wurzelſylben erhalten hat, während in jenen der Accent nach willkürlicher naturwidriger Konvention auf — an ſich bedeutungsloſe — Beugungsſylben gelegt wird.

Das über Alles wichtige Grundmoment der Sprache alſo iſt es, das uns für den Verſuch eines vollkommen zu rechtfertigenden, höchſten künſtleriſchen Ausdruckes im Drama auf die deutſche Nation hinweiſet; und wäre es dem künſtleriſchen Willen allein möglich, das vollendete dramatiſche Kunſtwerk zu Tage zu fördern, ſo könnte dieß jetzt nur in deutſcher Sprache geſchehen. Was dieſen künſtleriſchen Willen als einen ausführbaren bedingt, liegt zunächſt aber in der Genoſſenſchaft der künſtleriſchen Darſteller: betrachten wir die Wirkſamkeit dieſer auf deutſchen Bühnen. —

Italieniſche und franzöſiſche Sänger ſind gewohnt, nur muſikaliſche Kompoſitionen vorzutragen, die auf ihre Mutterſprache verfaßt ſind: ſo wenig dieſe Sprache in einem vollkommen naturgemäßen Zuſammenhange mit der muſikaliſchen Melodie ſtehen mag, ſo iſt doch Eines bei dem Vortrage italieniſcher oder franzöſiſcher Sänger unverkennbar, — die genaue Beachtung und Kundgebung der Rede — als ſolcher. Iſt dieſes bei den Franzoſen noch erſichtlicher als bei den Italienern, ſo muß doch Jedem die Deutlichkeit und Energie auffallen, mit der auch dieſe die Worte ausſprechen, und dieß namentlich in den draſtiſchen Phraſen des Rezitatives. Vor Allem aber muß dieß Eine an Beiden anerkannt werden, daß ſie ein natürlicher Inſtinkt davor bewahrt, je den Sinn der Rede durch einen falſchen Ausdruck zu entſtellen.

Deutſche Sänger ſind dagegen gewohnt, zum überwiegend größten Theile nur in Opern zu ſingen, die aus der italieniſchen oder franzöſiſchen Sprache in die deutſche überſetzt ſind. Bei dieſen Überſetzungen iſt nie weder ein dichteriſcher noch muſikaliſcher Verſtand thätig geweſen, ſondern ſie wurden von Leuten, die weder Dichtkunſt noch Muſik verſtanden, im geſchäftlichen Auftrage ungefähr ſo überſetzt, wie man Zeitungsartikel oder Kommerznotizen überträgt. Gemeinhin waren dieſe Überſetzer vor Allem nicht muſikaliſch; ſie überſetzten ein italieniſches oder franzöſiſches Textbuch für ſich, als Wortdichtung, nach einem Versmaaße, welches als ſogenanntes jambiſches unverſtändiger Weiſe ihnen dem gänzlich unrhythmiſchen des Originales entſprechend vorkam, und ließen dieſe Verſe von muſikgeſchäftlichen Ausſchreibern unter die Muſik ſo ſetzen, daß die Sylben den Noten der Zahl nach zu entſprechen hatten. Die dichteriſche Mühe des Überſetzers hatte darin beſtanden, die gemeinſte Proſa mit läppiſchen Endreimen zu verſehen, und da dieſe Endreime ſelbſt oft peinliche Schwierigkeiten darboten, war ihnen — den in der Muſik faſt gänzlich unhörbaren — zu Liebe auch die natürliche Stellung der Wörter bis zur vollſten Unverſtändlichkeit verdreht worden. Dieſer an und für ſich häßliche, gemeine und ſinnverwirrte Vers wurde nun einer Muſik untergelegt, zu deren betonten Accenten er nirgends paßte: auf gedehnte Noten kamen kurze Sylben, auf gedehnte Sylben aber kurze Noten; auf die muſikaliſch betonte Hebung kam die Senkung des Verſes, und ſo umgekehrt*). Von dieſen gröbſten ſinnlichen Verſtößen ſchritt die Überſetzung bis zur vollkommenen Entſtellung des Sinnes vor, und prägte dieſe dem Gehöre recht gefliſſentlich noch durch zahlreiche Wortwiederholungen in einer Weiſe ein, daß dieſes unwillkürlich ſich vom Texte gänzlich ab und nur noch auf die rein melodiſche Kundgebung wandte. — In ſolchen Überſetzungen wurden der deutſchen Kunſtkritik die Opern Gluck's vorgeführt, deren weſentliche Eigenthümlichkeit in einer getreuen Deklamation der Rede beſtand. Wer eine Berliner Partitur von einer Gluck'ſchen Oper geſehen, und ſich von der Beſchaffenheit der deutſchen Textunterlage überzeugt hat, mit welcher dieſe Werke dem Publikum vorgeführt wurden, der kann einen Begriff von dem Charakter der Berliner Kunſtäſthetik erhalten, die aus Gluck's Opern ſich einen Maaßſtab für dramatiſche Deklamation bildete, von welcher man auf litterariſchem Wege von Paris aus ſo viel vernommen hatte, und die man nun auch merkwürdiger Weiſe aus den Aufführungen wieder erkannte, die in jenen — alle richtige Deklamation über den Haufen werfenden — Überſetzungen vor ſich gingen. —

---

*) Ich hebe dieſe gröbſten Verſtöße heraus, nicht weil ſie in Überſetzungen gerade immer vorkamen, ſondern weil ſie — ohne Sänger und Hörer zu ſtören — oft vorkommen konnten: ich bediene mich daher des Superlatives, um den Gegenſtand nach ſeiner kenntlichſten Phyſiognomie zu bezeichnen.

Bei Weitem wichtiger, als auf die preußiſche Äſthetik, war aber der Einfluß dieſer Überſetzungen auf unſere deutſchen Opernſänger. Der vergeblichen Mühe, die Textunterlage in Übereinſtimmung mit den Noten der Melodie zu bringen, mußten ſie ſich nothgedrungen bald entwinden; ſie gewöhnten ſich daran, den Text — als einen ſinngebenden — immer unbeachteter zu laſſen, und durch dieſe Unbeachtung ermunterten ſie von Neuem die Überſetzer zu immer vollendeterer Nachläſſigkeit in ihren Arbeiten, die endlich immer mehr nur die Beſtimmung erhielten, als gedruckte Textbücher dem Publikum ganz in dem Sinne, wie Inhaltsprogramme zur Erklärung einer Pantomime dienen ſollen, in die Hände gegeben zu werden. Unter ſolchen Umſtänden gab der dramatiſche Sänger ſchließlich auch noch die unnütze Mühe der deutlichen Ausſprache der Vokale und Konſonanten auf, die für den Geſang, den er nun als reines muſikaliſches Inſtrument ausführte, ihm nur hinderlich und erſchwerend waren. Es blieb ihm und dem Publikum ſomit vom ganzen Drama nichts weiter übrig als die abſolute Melodie, die unter ſo bewandten Umſtänden nun auch auf das *Rezitativ* übertragen ward. Da die Grundlage deſſelben im Munde des überſetzten deutſchen Sängers nicht mehr die *Rede* war, ſo gelangte das Rezitativ, mit dem er ſo nicht wußte was anfangen, für ihn bald zu einem eigenthümlichen Werthe: es war nämlich dieß Rezitativ durch das Zeitmaaß der Melodie nicht mehr gebunden, und frei von dem peinlichen Takte des Orcheſterdirigenten, fand der Sänger hier eine Gelegenheit, nach Belieben in der Produktion ſeiner Stimme ſich zu ergehen. Das Rezitativ ohne Rede war für ihn ein Chaos zuſammenhangsloſer Noten, aus denen er nun jedesmal diejenigen herausholen durfte, die ſeiner Stimmlage ſich beſonders günſtig zeigten; ſolch' ein Ton, der ſich aller vier bis fünf Noten einmal darbot, ward nun zur Wonne befriedigter Stimmeitelkeit ſo lange ausgehalten, bis der Athem ausging, und jeder Sänger liebte es daher ſehr, mit einem Rezitativ aufzutreten, weil dieß ihm die beſte Gelegenheit gab, ſich — nicht etwa als dramatiſcher Redner, ſondern — als Eigenthümer eines guten Stimmkehlkopfes und tüchtiger Lungen auszuweiſen. Deſſenungeachtet blieb das Publikum dabei, daß dieſer oder jener Sänger ſich als *dramatiſcher* Sänger auszeichne; man verſtand darunter genau daſſelbe, was man an einem Violinvirtuoſen rühmte, wenn er durch Abſtufungen und Übergänge den rein muſikaliſchen Vortrag unterhaltend und intereſſant zu machen wußte.

Die künſtleriſchen Ergebniſſe hieraus kann man ſich leicht vorſtellen, wenn man plötzlich dieſen Sängern die Wortversmelodie, über die wir uns genau verſtändigt haben, zum Vortrage geben wollte. Sie würden ſie um ſo weniger vortragen können, als ſie ſich bereits daran gewöhnt haben, auch in Opern, die auf deutſche Texte komponirt ſind, mit dem gleichen Verfahren wie bei überſetzten Opern durchzukommen; und hierin wurden ſie von unſeren modernen deutſchen Opernkomponiſten ſelbſt unterſtützt. — Von jeher iſt die deutſche Sprache von deutſchen Komponiſten nach einer willkürlichen Norm behandelt worden, die ſie von der Sprachbehandlung entnahmen, wie ſie

ſie in den Opern der Nation vorfanden, von der die Oper als fremdes Produkt zu uns übergeſiedelt worden iſt. Die abſolute Opernmelodie, mit ihren ganz beſtimmten melismiſchen und rhythmiſchen Beſonderheiten, wie ſie in Italien im ziemlichen Einklange mit einer willkürlich accentuirbaren Sprache ſich ausgebildet hatte, war auch deutſchen Opernkomponiſten das von Anfang herein Maaßgebende geweſen; dieſe Melodie war von ihnen nachgeahmt und variirt worden, und ihren Anforderungen hatte ſich die Eigenthümlichkeit unſerer Sprache und ihres Accentes fügen müſſen. Von jeher iſt von unſeren Komponiſten die deutſche Sprache wie eine überſetzte Unterlage für die Melodie behandelt worden, und wer ſich von dem, was ich meine, deutlich überzeugen will, der vergleiche genau z. B. Winter's „Unterbrochenes Opferfeſt“. Außer dem gänzlich willkürlich verwendeten Sinnſprachaccente, iſt ſelbſt der ſinnliche Accent der Wurzelſylben — dem Melismus zu Liebe — oft gänzlich verdreht; gewiſſe Wörter von zuſammengeſetztem, doppeltem Wurzelaccente ſind aber geradeswegs für unkomponirbar erklärt, oder — wenn ſie durchaus angewandt werden mußten — in einem unſerer Sprache ganz fremden, entſtellenden Accente muſikaliſch wiedergegeben worden. Selbſt der ſonſt ſo gewiſſenhafte Weber iſt der Melodie zu Liebe gegen die Sprache oft noch durchaus rückſichtslos. — In neueſten Zeiten iſt von deutſchen Opernkomponiſten geradeswegs der aus den Überſetzungen herrührende ſprachbeleidigende Tonaccent nachgeahmt, und als eine Erweiterung des Opernſprachvermögens beibehalten worden, — ſo daß Sänger, denen eine Wortversmelodie, wie wir ſie meinen, zum Vortrage gegeben würde, in unſerem Sinne zu dieſem Vortrage durchaus unfähig gemacht wären. — Das Charakteriſtiſche dieſer Melodie liegt in der beſtimmten Bedingung ihres muſikaliſchen Ausdruckes aus dem Sprachverſe nach ſeiner ſinnlichen und ſinnigen Eigenſchaft: nur aus dieſen Bedingungen geſtaltete ſie ſich ſo, wie ſie ſich muſikaliſch kundgiebt, und das ſtets Gegenwärtige, von uns Mitempfundene dieſer Bedingungen iſt wiederum die nothwendige Bedingung für ihr Verſtändniß. Dieſe Melodie nun, von ihren Bedingungen losgelöſt, wie unſere Sänger ſie vom Sprachverſe vollkommen loslöſen würden, bliebe eine unverſtändliche und eindrucksloſe; könnte ſie dennoch nach ihrem rein muſikaliſchen Gehalte wirken, ſo würde ſie wenigſtens nie in dem Sinne wirken, wie ſie es der dichteriſchen Abſicht nach ſoll, und dieſes wäre — ſelbſt wenn jene Melodie an ſich dem Gehöre Gefallen erwecken ſollte — eben die Vernichtung der dramatiſchen Abſicht, welche in jene Melodie, wenn ſie beziehungsvoll im Orcheſter wiederkehrt, die Bedeutung einer gemahnenden Erinnerung ſetzt, — eine Bedeutung, die ihr nur zu eigen ſein kann, wenn ſie nicht als abſolute Melodie, ſondern als einem kundgegebenen beſtimmten Sinne entſprechend von uns erfaßt worden iſt, und als ſolche bewahrt werden kann. Ein Drama, in der Worttonſprache, wie wir ſie bezeichneten, kundgegeben, würde — von unſeren ſprachloſen Sängern dargeſtellt — daher nur einen rein muſikaliſchen Eindruck auf den Zuhörer noch machen können, und dieſer würde ſich, bei dem Wegfall der bezeichneten Bedingungen für das Verſtändniß, folgendermaßen herausſtellen. Der ſprachloſe Geſang müßte uns überall da gleichgiltig und gelangweilt ſtimmen, wo wir ihn nicht zu der Melodie ſich erheben ſehen, die als abſolute, in ihrer Kundgebung und durch unſer Empfängniß vom Sprachverſe losgelöſte, unſer Gehör feſſelte und zur Theilnahme beſtimmte. Dieſe Melodie, vom Orcheſter als bedeutungsvolles dramatiſches Motiv der Erinnerung zurückgerufen, würde uns eben nur die Erinnerung an ſie, als nackte Melodie, nicht aber an das in ihr kundgegebene Motiv erwecken, ihre Wiederkehr an einer anderen Stelle des Drama's uns alſo vom gegenwärtigen Momente abziehen, nicht aber ihn uns verſtändlichen. Ihrer Bedeutung ledig könnte dieſe Melodie unſer Gehör, durch das unſere innere Empfindung eben nicht angeregt iſt, ſondern in dem nur der Durſt nach äußerlichem, d. h. unmotivirt wechſelndem Genuß erweckt wurde, bei ihrer Wiederkehr faſt nur ermüden, und Das als beläſtigende Armuth in der Kundgebung erſcheinen laſſen, was in Wahrheit einem reichen

Gedankengehalte am ſinnvollſten und ſinnfälligſten entſpricht. Das Gehör, das bei nur muſikaliſcher Erregung aber auch eine Befriedigung im Sinne des ihm gewohnten, enger begrenzten muſikaliſchen Gefüges fordert, würde durch die große Ausdehnung dieſes Gefüges über das ganze Drama vollſtändig verwirrt werden; denn dieſe große Ausdehnung auch der muſikaliſchen Form kann nur von dem, für das wirkliche Drama geſtimmten Gefühle nach ihrer Einheit und Verſtändlichkeit gefaßt werden: dem für dieſes Drama aber nicht geſtimmten, ſondern im ſinnlichen Gehöre einzig haftenden Gefühle würde die große einheitliche Form, zu welcher die kleinen, engen, gegenſeitig unzuſammenhängenden Formen erweitert wären, ganz und gar unkenntlich bleiben; und das ganze muſikaliſche Gebäude müßte daher den Eindruck eines zuſammenhangsloſen, zerriſſenen, unüberſehbaren Chaos machen, deſſen Daſein wir uns aus Nichts als der Willkür eines phantaſtiſchen, in ſich unklaren, unvermögenden Muſikers erklären könnten.

Was uns in dieſem Eindrucke aber noch mehr beſtärken müßte, wäre die ſcheinbar zerriſſene, zügelloſe und wüſt durcheinandergreifende Kundgebung des Orcheſters, deſſen Wirkung auf den abſoluten Gehörſinn nur dann eine befriedigende ſein kann, wenn ſie in feſtgegliederten, melodiös betonten Tanzrhythmen ſich konſequent äußert.

Das, was das Orcheſter zunächſt nach ſeinem beſonderen Vermögen auszudrücken hat, iſt — wie wir ſahen — die dramatiſche Gebärde der Handlung. Beachten wir nun, welchen Einfluß auf die nothwendig erforderliche Gebärde der Umſtand haben muß, daß der Sänger ohne Sprache ſingt. Der Sänger, der nicht weiß, daß er der Darſteller einer zunächſt ſprachlich ausgedrückten und beſtimmten dramatiſchen Perſönlichkeit iſt, demnach auch nicht den Zuſammenhang ſeiner dramatiſchen Kundgebung mit der der ihn berührenden Perſönlichkeiten kennt, — ſomit ſelbſt nicht weiß, was er ausdrückt, iſt folglich ganz gewiß auch nicht im Stande, die zum Verſtändniſſe der Handlung erforderliche Gebärde dem Auge kundzugeben. Er wird, ſobald ſein Vortrag der eines ſprachloſen muſikaliſchen Inſtrumentes iſt, ſich durch die Gebärde entweder gar nicht ausdrücken, oder ſie nur in der Weiſe gebrauchen, wie ungefähr der Inſtrumentalvirtuos ſich genöthigt ſieht, zur Hervorbringung des Tones in verſchiedenen Lagen und in verſchiedenen Momenten des ſinnlichen Ausdruckes ſich ihrer als einer phyſiſch ermöglichenden zu bedienen. Dieſe phyſiſch nothwendigen Momente der Gebärde ſind dem vernünftigen Dichter und Muſiker unwillkürlich gegenwärtig geweſen: er kennt ihre Erſcheinung im Voraus; er hat ſie aber zugleich in Übereinſtimmung mit dem Sinne des dramatiſchen Ausdruckes geſetzt, und ihnen ſomit die Eigenſchaft einer bloß phyſiſch ermöglichenden Hilfe genommen, indem er eine durch den phyſiſchen Organismus, zur Hervorbringung dieſes Tones und dieſes beſonderen muſikaliſchen Ausdruckes, bedingte Gebärde genau mit der Gebärde in Einklang ſetzte, die zugleich dem ausgedrückten Sinne in der Kundgebung der dramatiſchen Perſönlichkeit entſprechen ſoll, und zwar in der Weiſe, daß die dramatiſche Gebärde, die ihren Grund allerdings auch in einer phyſiſch bedingten haben muß, dieſe phyſiſche nach einer höheren, dem dramatiſchen Verſtändniſſe nöthigen Bedeutung rechtfertigen, ſie als rein phyſiſche ſomit decken und aufheben ſoll. Dem nach den Regeln der abſoluten Geſangskunſt geſchulten Theaterſänger iſt nun eine gewiſſe Konvention gelehrt worden, nach welcher er auf der Bühne ſeinen Vortrag durch die Gebärde zu begleiten habe. Dieſe Konvention beſteht in nichts Anderem, als in einer, der Tanzpantomime entnommenen, Veranſtändigung der phyſiſch durch den Geſangsvortrag bedingten Gebärde, die bei ungeſchulteren Sängern in groteske Übertreibung und Roheit ausartet. Dieſe konventionelle Gebärde, die an und für ſich nur dazu wirkt, den abgehenden Sprachſinn der Melodie noch vollkommen zu verdecken, bezieht ſich aber auch nur auf die Stellen des Drama's, wo der Darſteller wirklich ſingt: ſobald er damit aufhört, hält er ſich auch für die Gebärde zu keiner weiteren Kundgebung verpflichtet. Unſere Opernkomponiſten haben nun die Pauſen des Geſanges zu

Orcheſterzwiſchenſpielen benutzt, in denen entweder einzelne Inſtrumentiſten ihre beſondere Geſchicklichkeit zu zeigen hatten, oder der Komponiſt ſelbſt die Aufmerkſamkeit des Publikums auf ſeine Kunſt der Inſtrumentalweberei zu ziehen ſich vorbehielt. Dieſe Zwiſchenſpiele werden von den Sängern, ſobald ſie nicht mit dankenden Verbeugungen für erhaltenen Applaus beſchäftigt ſind, wiederum nach gewiſſen Regeln des theatraliſchen Anſtandes ausgefüllt: man geht auf die andere Seite des Proſceniums, oder ſchreitet nach dem Hintergrunde — wie um zu ſehen, ob Jemand käme, tritt wieder nach vorn und ſchlägt die Augen gen Himmel. Weniger für anſtändig, bennoch aber für erlaubt und durch die Verlegenheit gerechtfertigt, gilt es, wenn man ſich während ſolcher Pauſen zu den Mitſpielenden neigt, verbindlich mit ihnen ſich unterhält, die Falten des Gewandes in Ordnung bringt, oder endlich auch gar Nichts thut, und geduldig das Orcheſterſchickſal über ſich ergehen läßt*).

Zu dieſem Gebärdenſpiel unſerer Opernſänger, das ihnen durch den Geiſt und die Form der überſetzten Opern, in denen ſie faſt einzig zu ſingen gewöhnt ſind, geradesweges diktirt iſt, halte man nun die nothwendigen Anforderungen des von uns gemeinten Drama's, und ſchließe aus der vollſtändigen Nichterfüllung dieſer Anforderungen auf den verwirrenden Eindruck, den das Orcheſter auf den Zuhörer hervorbringen muß. Das Orcheſter, nach der Wirkſamkeit, die wir ihm verliehen, war in ſeinem Vermögen des Ausdruckes des Unausſprechlichen namentlich dazu beſtimmt, die dramatiſche Gebärde in der Weiſe zu tragen, zu deuten, ja gewiſſermaßen erſt zu ermöglichen, daß das Unausſprechliche der Gebärde durch ſeine Sprache uns zum vollen Verſtändniſſe gebracht würde. Es nimmt ſomit jeden Augenblick den raſtloſeſten Antheil an der Handlung, deren Motiven und Ausdruck; und ſeine Kundgebung ſoll grundſätzlich an ſich keine vorausbeſtimmte Form haben, ſondern ſeine einigſte Form erſt durch ſeine Bedeutung, durch ſein antheilnehmendes Verhalten zum Drama, durch Einswerden mit dem Drama gewinnen. Nun denke man ſich z. B. eine leidenſchaftlich energiſche Gebärde des Darſtellers, die ſich plötzlich und mit ſchnellem Verſchwinden kundgiebt, vom Orcheſter gerade ſo begleitet und ausgedrückt, wie dieſe Gebärde es bedarf: — bei vollkommener Übereinſtimmung muß dieß Zuſammenwirken von ergreifender, ſicher beſtimmender Wirkung ſein. Die bedingende Gebärde fällt auf der Bühne aber nun aus, und wir gewahren den Darſteller in irgend welcher gleichgiltigen Stellung: wird nun der plötzlich ausbrechende und heftig verſchwindende Orcheſterſturm uns nicht als ein Ausbruch der Verrücktheit des Komponiſten erſcheinen? — Wir können nach Belieben dieſe Fälle vertauſendfältigen: von allen denkbaren ſeien nur folgende angeführt.

---

*) Soll ich der Ausnahmen erwähnen, die gerade dadurch, daß ſie ohne Einfluß auf ſie blieben, nur die Macht der Regel gezeigt haben?

Eine Liebende entließ ſoeben den Geliebten. Sie betritt einen Standpunkt, von dem aus ſie ihm in die Ferne nachblicken kann; ihre Gebärde verräth unwillkürlich, daß der Scheidende noch einmal ſich gegen ſie umwendet; ſie ſendet ihm einen ſtummen letzten Liebesgruß zu. Dieſen anziehenden Moment begleitet und deutet uns das Orcheſter in der Weiſe, daß es den vollen Gefühlsinhalt jenes ſtummen Liebesgrußes uns durch die gedenkende Vorführung der Melodie vergegenwärtigt, die zuvor die Darſtellerin in dem wirklich geſprochenen Gruße uns kundthat, mit welchem ſie den Geliebten empfing, ehe ſie ihn entließ. Dieſe Melodie, wenn ſie zuvor von einer *ſprachloſen* Sängerin geſungen war, macht bei ihrer Wiederkehr an und für ſich nicht den ſprechenden, Gedenken erweckenden Eindruck, den ſie jetzt hervorbringen ſoll; ſie erſcheint uns nur als die Wiederholung eines vielleicht lieblichen Thema's, das der Komponiſt noch einmal vorführt, weil es ihm ſelbſt gefallen hat, und er damit zu kokettiren ſich für berechtigt hält. Faßt die Sängerin dieſes Nachſpiel aber eben nur als ein „Orcheſter-Ritornell“ auf, führt ſie jenes Gebärdenſpiel gar nicht aus, und bleibt ſie dafür gleichgiltig im Vordergrunde ſtehen — um eben nur den Verlauf eines Ritornells abzuwarten, ſo giebt es für den Zuhörer gar nichts Peinlicheres, als jenes Zwiſchenſpiel, das, ohne Sinn und Bedeutung, gerade nur eine Länge iſt, und füglich geſtrichen ſein ſollte.

Ein anderer Fall iſt aber endlich der, wo eine durch das Orcheſter verſtändlichte Gebärde geradeswegs von entſcheidender Wichtigkeit iſt. — Eine Situation hat ſich abgeſchloſſen; Hinderniſſe ſind beſeitigt, die Stimmung iſt befriedigt. Dem Dichter, der aus dieſer Situation eine folgende als nothwendig ableiten will, liegt aus dieſer zu verwirklichenden Abſicht daran, jene Stimmung als in Wahrheit *nicht* vollkommen befriedigend, jene Hinderniſſe der bisherigen Situation *nicht als* gänzlich beſeitigt empfinden zu laſſen; es kommt ihm darauf an, die ſcheinbare Beruhigung der dramatiſchen Perſonen uns als eine Selbſttäuſchung derſelben erkennen zu laſſen, und deßhalb unſer Gefühl ſo zu ſtimmen, daß wir eine weitere, veränderte Entwickelung der Situation aus unſerer mitſchaffenden Sympathie als nothwendig bedingen, und er führt uns zu dieſem Zwecke die bedeutungsvolle Gebärde einer geheimnißvollen Perſon vor, mit welcher dieſe, aus deren bis jetzt enthüllten Motiven wir für eine ſchließlich befriedigende Löſung in Beſorgniß ſind, der entſcheidenden Perſon *droht*. Der Inhalt dieſer Drohung ſoll uns als *Ahnung* erfüllen, und das Orcheſter ſoll den Charakter dieſer Ahnung uns verdeutlichen, und vollſtändig kann es das nur, wenn es ſie an eine *Erinnerung* knüpft; er beſtimmt zu dieſem wichtigen Momente daher die ſcharf und energiſch betonte Wiederholung einer melodiſchen Phraſe, die wir bereits früher als den muſikaliſchen Ausdruck eines, auf die Drohung beziehungsvollen Wortverſes vernommen haben, und die von der charakteriſtiſchen Beſchaffenheit iſt, daß ſie uns das Gedenken an eine frühere Situation deutlich hervorruft, und jetzt, im Verein mit der drohenden Gebärde, uns zur ergreifenden, und das

Gefühl unwillkürlich beſtimmenden Ahnung wird. — Dieſe drohende Gebärde fällt nun aber aus; die Situation hinterläßt auf uns den Eindruck einer vollkommen befriedigenden; nur das Orcheſter macht ſich gegen alle Erwartung plötzlich mit einer muſikaliſchen Phraſe breit, deren Sinn wir dem früheren ſprachloſen Sänger nicht haben abgewinnen können, und deren Kundgebung an dieſem Orte wir daher für eine phantaſtiſche, rügenswürdige Willkür des Komponiſten halten.

Dieß ſei genug, um die demüthigenden weiteren Konſequenzen auf das Verſtändniß unſeres Drama's zu ziehen! —

Ich habe allerdings hier der gröbſten Verſtöße erwähnt; daß ſie aber auf Bühnen, die noch vom beſten Geiſte beſeelt ſind, dennoch in jeder Opernaufführung vorkommen können, wird ſowohl Niemand in Abrede ſtellen, der das Weſen dieſer Aufführung vom Standpunkte der dramatiſchen Forderung aus beobachtet hat, als es uns einen Begriff von der künſtleriſchen Entſittlichung zu geben vermag, die unter unſeren Bühnenſängern namentlich durch den hervorgehobenen Umſtand eingeriſſen iſt, daß ſie meiſt nur überſetzte Opern ſingen. Denn, wie geſagt, bei Italienern und Franzoſen findet man Das, was ich hier rügte, nicht, oder doch bei Weitem nicht in dem Grade, — und bei den Italienern ſchon deßwegen nicht, weil die Opern, die ſie zu ſingen haben, durchaus keine anderen Anforderungen an ſie ſtellen, als die, denen ſie eben in ihrer Weiſe vollkommen genügen können.

Gerade auf deutſchen Bühnen, alſo in der Sprache, in der es für jetzt am vollkommenſten zu ermöglichen wäre, würde das von uns gemeinte Drama nur die höchſte Verwirrung und das gänzlichſte Mißverſtändniß hervorrufen. Darſteller, denen die Abſicht des Drama's in ihrem nächſten Fundamentalorgane — der Sprache — gar nicht gegenwärtig und fühlbar iſt, können dieſe Abſicht auch nicht faſſen, und verſuchten ſie vom rein muſikaliſchen Standpunkte aus — wie es zumeiſt geſchieht — dieſe Abſicht zu erfaſſen, ſo müßten ſie dieſe nur misverſtehen, und in irrthümlicher Befangenheit gewiß Alles, nur nicht eben dieſe Abſicht verwirklichen.

Dem Publikum*) bliebe ſomit nur noch die, von der dramatiſchen Abſicht losgelöſte, Muſik übrig, und dieſe Muſik würde genau nur da Eindruck auf die Zuhörer machen können, wo ſie ſich von der dramatiſchen Abſicht in der Weiſe zu entfernen ſchiene, daß ſie ganz für ſich einen ohrgefälligen Reiz darböte. Von dem ſcheinbar unmelodiſchen Geſange der Sänger ab — nämlich „unmelodiſch" im Sinne der gewohnten, auf den Geſang übergetragenen Inſtrumentalmelodie — müßte das Publikum ſich nach Genuß aus dem Orcheſterſpiele umſehen, und hier würde es vielleicht von Einem gefeſſelt werden, nämlich von dem unwillkürlichen Reize einer ſehr wechſelvollen und mannigfaltigen Inſtrumentation.

---

*) Unter dem Publikum kann ich nie die Einzelnen verſtehen, die vom abſtrakten Kunſtverſtändniſſe aus ſich mit Erſcheinungen befreunden, die auf der Bühne nicht verwirklicht werden. Unter dem Publikum verſtehe ich nur die Geſammtheit der Zuſchauer, denen ohne ſpezifiſch gebildeten Kunſtverſtand das vorgeführte Drama zum vollſtändigen, gänzlich müheloſen Gefühlsverſtändniß kommen ſoll, die in ihrer Theilnahme daher nie auf die Verwendung der Kunſtmittel, ſondern einzig auf den durch ſie verwirklichten Gegenſtand der Kunſt, das Drama, als vorgeführte allverſtändliche Handlung, gelenkt werden ſollen. Das Publikum, das demnach ohne alle Kunſtverſtandesanſtrengung genießen ſoll, wird in ſeinen Anſprüchen durchaus beeinträchtigt, wenn die Darſtellung — aus den angegebenen Gründen — die dramatiſche Abſicht nicht verwirklicht, und es iſt vollkommen in ſeinem Rechte, wenn es einer ſolchen Darſtellung den Rücken wendet. Dem Kunſtverſtändigen dagegen, der die unverwirklichte dramatiſche Abſicht aus dem Textbuche und aus der kritiſchen Deutung der Muſik — wie ſie ihm von unſeren Orcheſtern gewöhnlich gut ausgeführt zu Ohren kommt — ſich, der Darſtellung zum Trotze, als verwirklicht zu denken bemüht, iſt eine geiſtige Anſtrengung zugemuthet, die ihm allen Genuß des Kunſtwerkes rauben, und Das zur abſpannenden Arbeit machen muß, was ihn unwillkürlich erfreuen und erheben ſollte.

Um das außerordentlich ermöglichende Sprachorgan des Orcheſters zu der Höhe zu ſteigern, daß es jeden Augenblick das in der dramatiſchen Situation liegende Unausſprechliche dem Gefühle deutlich kundgeben könne, hat der von der dichteriſchen Abſicht erfüllte Muſiker — wie wir bereits erklärten — nicht etwa ſich zu beſchränken, ſondern ſeine Erfindungsgabe ganz nach der von ihm empfundenen Nothwendigkeit eines treffendſten, beſtimmteſten Ausdruckes zum Auffinden des mannigfaltigſten Sprachvermögens des Orcheſters zu ſchärfen; ſo lange dieſes Sprachvermögen noch nicht zu ſo individueller Kundgebung fähig iſt, als ſeiner die unendliche Mannigfaltigkeit der dramatiſchen Motive bedarf, kann das Orcheſter, das in ſeiner einfarbigeren Kundgebung der Individualität dieſer Motive nicht zu entſprechen vermag, nur ſtörend — weil nicht vollkommen befriedigend — mitertönen, und im vollkommenen Drama müßte es daher, wie alles nicht gänzlich Entſprechende, eine ablenkende Aufmerkſamkeit auf ſich ziehen. Gerade eine ſolche Aufmerkſamkeit ſoll ihm, unſerer Abſicht gemäß, aber nicht zugewendet werden dürfen; ſondern dadurch, daß es überall auf das Entſprechendſte der feinſten Individualität des dramatiſchen Motives ſich anſchmiegt, ſoll das Orcheſter alle Aufmerkſamkeit von ſich, als einem Mittel des Ausdruckes, ab, auf den Gegenſtand des Ausdruckes mit unwillkürlichem Zwange hinlenken, — ſo daß gerade die allerreichſte Orcheſterſprache mit dem künſtleriſchen Zwecke ſich kundgeben ſoll, gewiſſermaßen gar nicht beachtet, gar nicht gehört zu werden, nämlich nicht in ihrer mechaniſchen, ſondern nur in ihrer organiſchen Wirkſamkeit, in der ſie Eins iſt mit dem Drama.

Wie müßte es nun dieſen dichteriſchen Muſiker demüthigen, wenn er vor ſeinem Drama das Publikum mit einziger und beſonderer

Aufmerkſamkeit der Mechanik ſeines Orcheſters zugewandt ſähe, und ihm eben nur das Lob eines „ſehr geſchickten Inſtrumentiſten" ertheilt würde? Wie müßte es ihm, dem einzig aus der dramatiſchen Abſicht Geſtaltenden, zu Muthe ſein, wenn Kunſtlitteraten über ſein Drama berichteten, ſie hätten ein Textbuch geleſen, und dazu Flöten, Geigen und Trompeten wunderlich durch einander muſiziren gehört? —

Könnte dieſes Drama unter den bezeichneten Umſtänden aber eine andere Wirkung hervorbringen? —

Und doch! Sollen wir aufhören, Künſtler zu ſein? Oder ſollen wir uns der nothwendigen Einſicht in die Natur der Dinge begeben, bloß weil wir keinen Vortheil daraus ziehen können? — Wäre es aber kein Vortheil, nicht nur Künſtler, ſondern auch *Mann* zu ſein, und ſollte eine künſtliche Unwiſſenheit, ein weibiſches von uns Abweiſen der Erkenntniß uns mehr Vortheil bringen, als ein kräftiges Bewußtſein, das uns, wenn wir alle Selbſtſucht bei Seite ſetzen, Heiterkeit, Hoffnung, und vor Allem Muth zu Thaten giebt, die uns erfreuen müſſen, wenn ſie auch noch ſo wenig von äußerem Erfolge gekrönt ſind?

Gewiß! Nur die Erkenntniß kann uns ſchon jetzt beglücken, während die Unkenntniß uns in einem hypochondriſchen, freudloſen, geſpaltenen, kaum wollenden, nirgends aber könnenden Afterkunſtſchaffen erhält, durch das wir nach Innen unbefriedigt, nach Außen ohne befriedigende Wirkung bleiben.

Blickt um Euch, und ſeht, wo Ihr lebt, und für wen Ihr Kunſt ſchafft! — Daß uns die künſtleriſchen Genoſſen zur Darſtellung eines dramatiſchen Kunſtwerkes unvorhanden ſind, müſſen wir erkennen, wenn wir irgend durch den künſtleriſchen Willen geſchärfte Augen haben. Wie würden wir uns nun irren, wenn wir dieſe Erſcheinung bloß aus einer, von ihnen ſelbſt verſchuldeten Entſittlichung unſerer Opernſänger erklären wollten; wie würden wir uns nun täuſchen, wenn wir dieſe Erſcheinung für eine zufällige, nicht aber aus einem weiten, allgemeinen Zuſammenhange bedingte anſehen zu müſſen glaubten! — Setzen wir den Fall, uns würde irgendwie das Vermögen, auf Darſteller und auf eine Darſtellung vom Standpunkte der künſtleriſchen Intelligenz aus ſo einzuwirken, daß einer höchſten dramatiſchen Abſicht in dieſer Darſtellung vollkommen entſprochen würde, ſo müßten wir dann erſt recht lebhaft inne werden, daß uns der eigentliche Ermöglicher des Kunſtwerkes, das nach ihm bedürftige und aus ſeinem Bedürfniſſe es allmächtig mitgeſtaltende Publikum, abginge. Das Publikum unſerer Theater hat kein *Bedürfniß* nach dem Kunſtwerke; es will ſich vor der Bühne *zerſtreuen*, nicht aber *ſammeln*; und dem Zerſtreuungsſüchtigen ſind künſtliche *Einzelnheiten*, nicht aber die künſtleriſche *Einheit* Bedürfniß. Wo wir ein Ganzes gäben, würde das Publikum mit unwillkürlicher Gewalt dieſes Ganze in zuſammenhangsloſe Theile zerſetzen, oder im allerglücklichſten Falle würde es Etwas verſtehen müſſen, was es nicht verſtehen *will*, weßhalb es mit vollem Bewußtſein einer ſolchen künſtleriſchen Abſicht den Rücken wendet. Aus dieſem Erfolge würden wir den Beweis dafür erhalten, warum auch eine ſolche *Darſtellung* jetzt gar nicht zu ermöglichen iſt, und warum unſere Opernſänger gerade Das ſein müſſen, was ſie jetzt ſind und gar nicht anders ſein können.

Um uns nun dieſe Stellung des Publikums zur Darſtellung zu erklären, müſſen wir nothwendig zur Beurtheilung dieſes Publikums ſelbſt ſchreiten. Wir können im Hinblicke auf frühere Zeiten unſerer

Theatergeſchichte mit Recht dieſes Publikum als im wachſenden Verfalle begriffen uns vorſtellen. Das Vorzügliche und beſonders *Feine*, was bereits in unſerer Kunſt geleiſtet worden iſt, dürfen wir nicht als aus der Luft gekommen betrachten; ſondern wir müſſen finden, daß es ſehr wohl mit aus dem *Geſchmacke* Derjenigen angeregt war, denen es vorgeführt werden ſollte. Wir finden dieſes feinfühlende, geſchmackvolle Publikum in ſeiner lebhafteſten und beſtimmendſten Theilnahme am Kunſtſchaffen in der Periode der Renaiſſance uns entgegentreten. Hier ſehen wir die Fürſten und den Adel die Kunſt nicht allein beſchützen, ſondern für ihre feinſten und kühnſten Geſtaltungen in der Weiſe begeiſtert, daß dieſe aus ihrem begeiſterten Bedürfniſſe geradeswegs als hervorgerufen zu betrachten ſind. Dieſer Adel, in ſeiner Stellung als Adel nirgends angefochten, Nichts wiſſend von der Plage des Knechteslebens, das ſeine Stellung ihm ermöglichte, dem induſtriellen Erwerbsgeiſt des bürgerlichen Lebens ſich gänzlich fernhaltend, heiter in ſeinen Paläſten und muthig auf den Schlachtfeldern dahinlebend, hatte Auge und Ohr zur Wahrnehmung des Anmuthigen, Schönen, und ſelbſt Charakteriſtiſchen, Energiſchen geübt; und auf ſein Geheiß entſtanden die Werke der Kunſt, die uns jene Zeit als die glücklichſte Kunſtperiode ſeit dem Untergange der griechiſchen Kunſt bezeichnen. Die unendliche Anmuth und Feinheit in Mozart's Tonbildungen, die dem groteſk gewöhnten heutigen Publikum matt und langweilig vorkommen, ward von den Nachkommen dieſes Adels genoſſen, und zu Kaiſer Joſeph flüchtete ſich Mozart vor der ſeiltänzeriſchen Unverſchämtheit der Sänger ſeines „Figaro"; den jungen franzöſiſchen Kavalieren, die durch ihren begeiſterten Applaus die Achill-Arie in der Gluck'ſchen „Iphigenia in Aulis" die bis dahin ſchwankende Aufnahme des Werkes als eine günſtige entſchieden, wollen wir nicht zürnen, — und am allerwenigſten wollen wir vergeſſen, daß, während die großen Höfe Europa's zu politiſchen Heerlagern intriganter Diplomaten geworden waren, in Weimar eine deutſche Fürſtenfamilie ſorgſam und entzückt den kühnſten und anmuthigſten Dichtern der deutſchen Nation lauſchte.

Der Beherrſcher des öffentlichen Kunſtgeſchmackes iſt nun aber Derjenige geworden, der die Künſtler jetzt ſo bezahlt, wie der Adel ſie ſonſt belohnt hatte; der für ſein Geld ſich das Kunſtwerk beſtellt, und die Variation des von ihm beliebten Thema's einzig als das Neue haben will, durchaus aber kein neues Thema ſelbſt, — und dieſer Beherrſcher und Beſteller iſt — der *Philiſter*. Wie dieſer Philiſter die herzloſeſte und feigſte Geburt unſerer Civiliſation iſt, ſo iſt er der eigenwilligſte, grauſamſte und ſchmutzigſte Kunſtbrotgeber. Wohl iſt ihm Alles recht, nur verbietet er Alles, was ihn daran erinnern könnte, daß er *Menſch* ſein ſolle, — ſowohl nach der Seite der Schönheit, als nach der des Muthes hin: er *will* feig und gemein ſein, und dieſem Willen hat ſich die Kunſt zu fügen, — ſonſt, wie geſagt, iſt ihm Alles recht. — Wenden wir uns eilig von ſeinem Anblicke ab! —

Wollen wir mit dieſer Welt Verträge ſchließen? — Nein! Denn auch die demüthigendſten Verträge würden uns als Ausgeſchloſſene hinſtellen. —

Hoffnung, Glauben und Muth können wir nur ſchöpfen, wenn wir auch den modernen Staatsphiliſter nicht als ein bedingendes allein, ſondern ebenfalls als ein bedingtes Moment unſerer Civiliſation erkennen, und nach den Bedingungen auch dieſer Erſcheinung in einem Zuſammenhange forſchen, wie wir es mit Bezug auf die Kunſt hier gethan haben. Nicht eher gewinnen wir Glauben und Muth, als bis wir im Hinhorchen auf den Herzſchlag der Geſchichte jene ewig lebendige Quellader rieſeln hören, die, verborgen unter dem Schutte der hiſtoriſchen Civiliſation, in urſprünglichſter Friſche unverſiegbar dahinfließt. Wer fühlte jetzt nicht die furchtbar bleiche Schwüle in den Lüften, die den Ausbruch eines Erdbebens vorausverkündigt? Die wir das Rieſeln jener Quellader hören, ſollen wir uns vor dem Erdbeben fürchten? Wahrlich nicht! Denn wir wiſſen, es wird nur den Schutt auseinanderreißen, und dem Quelle das Strombett bereiten, in dem wir ſeine lebendigen Wellen auch fließen *ſehen* werden.

Wo nun der Staatsmann verzweifelt, der Politiker die Hände ſinken läßt, der Sozialiſt mit fruchtloſen Syſtemen ſich plagt, ja ſelbſt der Philoſoph nur noch deuten, nicht aber vorausverkünden kann, — weil Alles, was uns bevorſteht, nur in unwillkürlichen Erſcheinungen ſich zeigen kann, deren ſinnliche Kundgebung Niemand ſich vorzuführen vermag, — da iſt es der *Künſtler*, der mit klarem Auge Geſtalten erſehen kann, wie ſie der Sehnſucht ſich zeigen, die nach dem einzig Wahren — *dem Menſchen* — verlangt. Der Künſtler vermag es, eine noch ungeſtaltete Welt im Voraus geſtaltet zu ſehen, eine noch ungewordene aus der Kraft ſeines Werdeverlangens im Voraus zu genießen. Aber ſein Genuß iſt Mittheilung, und — wendet er ſich ab von den ſinnloſen Heerden, die auf dem grasloſen Schutte weiden, und ſchließt er um ſo inniger die ſeligen Einſamen an die Bruſt, die mit ihm der Quellader lauſchen, — ſo findet er auch die Herzen, ja die Sinne, denen er ſich mittheilen kann. Wir ſind *Ältere* und *Jüngere*: denke der Ältere nicht an ſich, ſondern liebe er den Jüngeren um des Vermächtniſſes willen, das er in ſein Herz zu neuer Nahrung ſenkt, — es kommt der Tag, an dem einſt dieſes Vermächtniß zum Heile der menſchlichen Brüder aller Welt eröffnet wird!

Wir ſahen den Dichter im ſehnſüchtigen Drange nach dem vollendeten Gefühlsausdrucke da anlangen, wo er ſeinen Vers auf dem Spiegel des Meeres der Harmonie als muſikaliſche Melodie abgeſpiegelt ſah: bis zu dieſem Meere mußte er dringen, nur der Spiegel dieſes Meeres konnte ihm das erſehnte Bild zeigen, und dieſes Meer konnte er nicht aus ſeinem Willen erſchaffen, ſondern es war das Andere ſeines Weſens, Das, mit dem er ſich vermählen mußte, das er aber nicht aus ſich beſtimmen und in das Daſein rufen konnte. — So kann der Künſtler nicht das ihm nothwendige, ihn erlöſende Leben der Zukunft aus ſeinem Willen beſtimmen und in das Daſein rufen; es iſt das Andere, ihm Entgegengeſetzte, nach dem er ſich ſehnt, dahin es ihn drängt, was, wenn es ſich ihm von einem entgegenſtehenden Pole her ſelbſt zuführt, erſt für ihn vorhanden iſt, ſeine Erſcheinung in ſich aufnimmt und ihm erkenntlich wieder zuſpiegelt. Das Leben des Meeres der Zukunft kann aber dieſes Spiegelbild wiederum nicht aus ſich erzeugen: es iſt ein Mutterelement, das das Empfangene nur gebären kann. Dieſen befruchtenden Samen, der einzig in ihm gedeihen kann, führt ihm nun der Dichter, d. i. der Künſtler der Gegenwart, zu: es iſt dieſer Samen der Inbegriff alles feinſten Lebensſaftes, den die Vergangenheit in ihm ſammelte, um als nothwendigen befruchtenden Keim ihn der Zukunft zuzuführen, denn dieſe Zukunft iſt nicht anders denkbar, als aus der Vergangenheit bedingt. — Die Melodie nun, die endlich auf dem Waſſerſpiegel des harmoniſchen Meeres der Zukunft ſich abſpiegelt, iſt das hellſehende Auge, mit dem dieſes Leben aus der Tiefe ſeines Meergrundes nach dem heiteren Sonnenlichte heraufblickt: der Vers, deſſen Spiegelbild ſie nur iſt, iſt aber das eigenſte Gedicht des Künſtlers der Gegenwart, das er nur aus ſeinem beſonderſten Vermögen, aus der Fülle ſeiner Sehnſucht erzeugte; und ſo, wie dieſer Vers, wird das ahnungsvoll bedingende Kunſtwerk des ſehnſüchtigen Künſtlers der Gegenwart ſich mit dem Meere des Lebens der Zukunft vermählen. —

In dieſem Leben der Zukunft wird dieß Kunſtwerk Das ſein, was es heute nur erſehnt, noch nicht aber wirklich ſein kann: jenes Leben der Zukunft wird aber ganz Das, was es ſein kann, nur dadurch ſein, daß es dieſes Kunſtwerk in ſeinen Schooß aufnimmt.

Der Erzeuger des Kunſtwerkes der Zukunft iſt Niemand Anderes als der Künſtler der Gegenwart, der das Leben der Zukunft ahnt, und in ihm enthalten zu ſein ſich ſehnt. Wer dieſe Sehnſucht aus ſeinem eigenſten Vermögen in ſich nährt, der lebt ſchon jetzt in einem beſſeren Leben; — nur Einer aber kann dieß: —

der Künſtler.

Eine Mittheilung an meine Freunde.

(1851.)

Die Veranlaſſung zu dieſer ausführlichen „Mittheilung“ entſprang mir daraus, daß ich die Nothwendigkeit fühlte, mich über den ſcheinbaren oder wirklichen Widerſpruch zu erklären, in welchem die dichteriſche Eigenſchaft und künſtleriſche Geſtaltung meiner bisherigen Opern-Dichtungen und der aus ihnen entſtandenen muſikaliſchen Kompoſitionen, mit den Anſichten und Behauptungen ſtehen, die ich kürzlich ausführlicher niederſchrieb und unter dem Titel „Oper und Drama“ der Öffentlichkeit vorlegte.

Dieſe Erklärung beabſichtige ich in dieſer Mittheilung an meine Freunde zu richten, weil ich nur von Denen verſtanden*) zu werden hoffen kann, welche Neigung und Bedürfniß fühlen mich zu verſtehen, und dieß können eben nur meine Freunde ſein.

---

*) Ich erkläre ein- für allemal, daß wenn ich im Verlaufe dieſer Mittheilung von „mich verſtehen“ oder „mich nicht verſtehen“ ſpreche, dieß nie in dem Sinne geſchieht, als meinte ich etwa zu erhaben, zu tiefſinnig oder zu hochgegeben zu ſein; ſondern ich ſtelle an Den, der mich verſtehen ſoll, einzig die Forderung, daß er mich ſo und nicht anders ſehe, wie ich wirklich bin, und in meinen künſtleriſchen Mittheilungen genau eben nur Das als weſentlich erkenne, was meiner Abſicht und meinem Darſtellungsvermögen gemäß in ihnen von mir kundgegeben wurde.

Für ſolche kann ich aber nicht Die halten, welche vorgeben mich als Künſtler zu lieben, als Menſch*) jedoch mir ihre Sympathie verſagen zu müſſen glauben. Iſt die Abſonderung des Künſtlers vom Menſchen eine ebenſo gedankenloſe, wie die Scheidung der Seele vom Leibe, und ſteht es feſt, daß nie ein Künſtler geliebt, nie ſeine Kunſt begriffen werden konnte, ohne daß er — mindeſtens unbewußt und unwillkürlich — auch als Menſch geliebt, und mit ſeiner Kunſt auch ſein Leben verſtanden wurde, ſo kann weniger als je gerade gegenwärtig, und bei der heilloſen Misbeſchaffenheit unſerer öffentlichen Kunſtzuſtände, ein Künſtler meines Strebens geliebt, und ſeine Kunſt ſomit verſtanden werden, wenn dieſes Verſtändniß und jene ermöglichende Liebe nicht vor Allem auch in der Sympathie, d. h. dem Mitleiden und Mitfühlen mit ſeinem allermenſchlichſten Leben begründet iſt.

Am allerwenigſten können jedoch Die mir als Freunde gelten, die, von den Eindrücken einer unvollkommenen Kenntniß meiner künſtleriſchen Leiſtungen beſtimmt, das Schwankende und Unſichere dieſes ihres Verſtändniſſes auf den künſtleriſchen Gegenſtand ſelbſt übertragen, und einem eigenthümlichen Charakter deſſelben Das beimeſſen, was ſeinen Grund nur in ihrer eigenen Verwirrung findet. Die Stellung, in der dieſe dem Künſtler gegenüber treten und mit mühevollſtem Aufwande von Klugheit ſich zu behaupten ſuchen, nennen ſie die einer unparteiiſchen Kritik, und unter allen Umſtänden geben ſie vor, die eigentlichen „wahren Freunde" des Künſtlers zu ſein, deſſen wirkliche Feinde Die wären, die ſich ihm mit voller Sympathie zur Seite ſtellen. — Unſere Sprache iſt ſo reich an Bezeichnungen, daß wir, bei verlorengegangenem Gefühlsverſtändniſſe derſelben, nach Willkür ſie verwenden zu können und zwiſchen ihnen Unterſcheidungen feſtſtellen zu dürfen glauben. So verwendet und unterſcheidet man auch „Liebe“ und „Freundſchaft“. Mir iſt es bei erwachſenem Bewußtſein nicht mehr möglich geblieben, eine Freundſchaft ohne Liebe zu denken, geſchweige denn zu empfinden; noch ſchwieriger fällt es mir einzuſehen, wie moderne Kunſtkritik und Freundſchaft für den kritiſirten Künſtler, gleichbedeutend ſein könnten.

---

*) Sie verſtehen übrigens unter „Menſch" genau genommen nur „Unterthan", in meinem beſonderen Falle vielleicht aber auch Den, der ſeine eigenen Anſichten hat, und dieſen rückſichtslos nachgeht.

Der Künſtler wendet ſich an das Gefühl, und nicht an den Verſtand: wird ihm mit dem Verſtande geantwortet, ſo wird hiermit geſagt, daß er eben nicht verſtanden worden iſt, und unſere Kritik iſt in Wahrheit nichts Anderes als das Geſtändniß des Unverſtändniſſes des Kunſtwerkes, das nur mit dem Gefühle verſtanden werden kann — allerdings mit dem gebildeten und dabei nicht verbildeten Gefühle. Wen es nun treibt, Zeugniß von ſeinem Unverſtändniſſe des Kunſtwerkes abzulegen, der ſollte vernünftiger Weiſe nur Eines zu erforſchen ſich vornehmen, nämlich die Gründe, warum er ohne Verſtändniß blieb. Hierbei würde er allerdings zuletzt auch bei der Eigenſchaft des Kunſtwerkes ſelbſt ankommen, jedoch erſt wenn er Aufklärung über das Nächſte gewonnen hätte, nämlich über die Beſchaffenheit der ſinnlichen Erſcheinung, in welcher ſich das Kunſtwerk an ſein Gefühl wandte. Vermochte dieſe Erſcheinung nicht ſein Gefühl zu erregen oder zu befriedigen, ſo müßte er vor Allem ſich die Einſicht in eine offenbare Unvollkommenheit des Kunſtwerkes zu verſchaffen ſuchen, und zwar in die Gründe einer geſtörten Harmonie zwiſchen der Abſicht des Künſtlers und der Beſchaffenheit der Mittel, durch die er dieſe Abſicht eben dem Gefühle mittheilen wollte. Nur Zweies könnte dann ſeiner Erforſchung ſich darbieten, nämlich: ob die Mittel der Darſtellung an die Sinne der künſtleriſchen Abſicht entſprechend waren, oder ob dieſe Abſicht ſelbſt in Wahrheit eine künſtleriſche war? Wir ſprechen hier nicht von dem Werke der bildenden Kunſt, in welchem die Darſtellung als techniſche Arbeit die weſenhafte Schöpfung des Künſtlers ſelbſt iſt; ſondern vom Drama, deſſen ſinnliche Erſcheinung von der Technik des Dichters nur bedingt, nicht oder — wie vom bildenden Künſtler — verwirklicht wird, und dieſe Verwirklichung erſt durch eine eigenthümliche beſondere Kunſt, die dramatiſche Darſtellungskunſt, gewinnt. Iſt nun durch die ſinnliche Erſcheinung, die hier das Werk der dramatiſchen Darſtellungskunſt iſt, nicht auf das Gefühl des kritiſchen Freundes ſicher und beſtimmend gewirkt worden, ſo müßte er vor allen Dingen einſehen, daß die Darſtellung jedenfalls eine ungenügende war; denn das Weſen jeder ſinnlichen Darſtellung beſteht eben darin, daß ſie ſicher und beſtimmend auf das Gefühl zu wirken hat. Das Unentſprechende der Mittel erkennend, bliebe ihm ſomit nur übrig zu erforſchen, worauf ſich das Misverhältniß zwiſchen Abſicht und Mittel gründe: ob die Abſicht von der Beſchaffenheit ſei, daß ſie entweder der Verwirklichung unwerth, oder zur Verwirklichung durch künſtleriſche Mittel überhaupt ungeeignet ſei, — oder ob das Misverhältniß einfach in der Unbeſchaffenheit der Mittel beruhe, die zu einer beſtimmten Zeit, an einem beſtimmten Orte und unter beſtimmten äußerlich gegebenen Umſtänden, ſich eben als unzureichend zur Verwirklichung der beſtimmten künſtleriſchen Abſicht herausſtellten. Hier gälte es alſo mit voller Beſtimmtheit eine künſtleriſche Abſicht zu verſtehen, die nur ſo weit verwirklicht iſt, als es ſich den beſchränkten Mitteln der Technik des dramatiſchen Dichters erlaubt. Aber gerade auch dieſes Verſtändniß kann, der Natur jeder *künſtleriſchen* Abſicht nach, nicht mit dem reinen Verſtande, ſondern nur mit dem Gefühle gefaßt werden, und zwar mit einem mehr oder weniger *künſtleriſch* gebildeten Gefühle, wie es nur Denen zu eigen ſein kann, die ſich mit dem Künſtler in mehr oder weniger gleicher Lage befinden, unter Lebensbedingungen, die den ſeinen ähnlich ſind, ſich entwickeln, und vom Grunde des Weſens und Herzens aus ſo mit ihm ſympathiſiren, daß ſie jene Abſicht unter gewiſſen Umſtänden als ihre eigene aufzunehmen im Stande ſind, und an dem Streben nach ihrer Verwirklichung einen nothwendigen innigen Antheil zu nehmen vermögen.

Dieß können offenbar nur die wirklich liebenden Freunde des Künſtlers ſein, nicht aber der abſichtlich fern von ihm ſich ab ſtellende Kritiker. Blickt der abſolute Kritiker von ſeinem Standpunkte aus auf den Künſtler, ſo ſieht er geradesweges gar nichts; denn ſelbſt Das, was er einzig zu ſehen vermag, ſein eigenes Bild im Spiegel ſeiner Eitelkeit, iſt — vernünftig betrachtet — Nichts. Die Unvollkommenheit der Erſcheinung des Kunſtwerkes gewahrt er zunächſt nicht da, wo ſie wirklich begründet liegt; er gewahrt ſie höchſtens nur an dem empfundenen unvollkommenen Eindrucke, und ſucht dieſen nun aus der Beſchaffenheit der künſtleriſchen Abſicht ſelbſt zu rechtfertigen, die er eben nicht zu begreifen im Stande war. In dieſem Verfahren hat er ſich bereits ſo geübt, daß er gar nicht einmal mehr auf den Verſuch ausgeht, ſich durch die ſinnliche Erſcheinung des Kunſtwerkes beſtimmen zu laſſen, ſondern er glaubt ſich, bei ſeiner Geübtheit im Fache, mit dem gedruckten oder geſchriebenen Hefte, in welchem der Dichter oder Muſiker — ſo weit ſein techniſches Vermögen ihm dieß geſtattete — ſeine Abſicht als ſolche kundthat, begnügen zu dürfen, und trägt ſeine — unbewußter Weiſe im Voraus empfundene — Unbefriedigung auf dieſe Abſicht inſofern über, als er in dieſer ſich ſie begründet wiſſen will. Iſt dieſe Stellung die allerunfähigſte für das Verſtändniß des Kunſtwerkes überhaupt und namentlich in der Gegenwart, ſo iſt ſie es doch einzig, welche der heutigen Kunſtkritik ihr unendlich papierenes Leben ermöglicht. Aber ſelbſt mit dieſer meiner — leider ebenfalls papierenen — Mittheilung wende ich mich nicht an ſie, die in jener Stellung ſich ſelig und ſtolz fühlen: ich weiſe jedes Zeichen ihrer kritiſchen Freundſchaft für mich zurück; denn was ich ihnen ſelbſt über mich und meine künſtleriſchen Leiſtungen ſagen könnte, würden ſie nicht verſtehen dürfen, und zwar aus dem Grunde, weil ſie Alles auf der Welt ſchon wiſſen zu müſſen glauben.

Habe ich mich ſo darüber erklärt, an wen ich mich nicht wende, ſo habe ich ganz von ſelbſt Diejenigen bezeichnet, an die ich mich mittheile. Es ſind dieß Die, die mit mir als Künſtler und Menſch ſo weit ſympathiſiren, daß ſie meine Abſichten zu verſtehen vermögen, welche ich ihnen eben nicht in vollkommen entſprechender Verwirklichung durch die ſinnliche Erſcheinung vorführen kann, weil die Bedingungen dafür im öffentlichen Kunſtleben der Gegenwart fehlen, und über welche ich mich daher nur Denjenigen verſtändlichen kann, die mit mir gleich fühlen und empfinden, — kurz: an meine Freunde, die mich lieben.

Nur dieſe Freunde aber, die vor Allem für den Künſtler auch als Menſchen Theilnahme empfinden, ſind fähig ihn zu verſtehen, und zwar nicht nur in der Gegenwart, welche die Verwirklichung der edelſten dichteriſchen Abſichten verwehrt, ſondern überhaupt und in allen Fällen. — Das abſolute Kunſtwerk, das iſt: das Kunſtwerk, das weder an Ort und Zeit gebunden, noch von beſtimmten Menſchen unter beſtimmten Umſtänden an wiederum beſtimmte Menſchen dargeſtellt und von dieſen verſtanden werden ſoll, — iſt ein vollſtändiges Unding, ein Schattenbild äſthetiſcher Gedankenphantaſie. Von der Wirklichkeit der Kunſtwerke verſchiedener Zeiten hat man den Begriff der Kunſt abgezogen: um dieſem Begriffe eine wieder gedachte Realität zu geben, da man ohnedem ihn ſich ſelbſt in Gedanken nicht faßlich vorſtellen konnte, hat man ihn mit einem eingebildeten Körper bekleidet, der als abſolutes Kunſtwerk, eingeſtandener oder nicht eingeſtandener Maaßen, das Spukgebild im Hirne unſerer äſthetiſchen Kritiker ausmacht. Wie dieſer eingebildete Körper alle Merkmale ſeiner gedachten ſinnlichen Erſcheinung nur den wirklichen Eigenſchaften der Kunſtwerke der Vergangenheit entnimmt, ſo iſt der äſthetiſche Glaube an ihn auch ein weſentlich konſervativer, und die Bethätigung dieſes Glaubens daher an ſich die vollſtändigſte künſtleriſche Unfruchtbarkeit. Nur in einer wahrhaft unkünſtleriſchen Zeit konnte der Glaube an jenes Kunſtwerk in den Köpfen — natürlich nicht in den Herzen — der Menſchen entſtehen. Die Vorſtellung von ihm gewahren wir in der Geſchichte zuerſt zur Zeit der Alexandriner, nach dem Erſterben der griechiſchen Kunſt; zu dem dogmatiſchen Charakter, den dieſe Vorſtellung aber in unſerer Zeit angenommen hat, — zu der Strenge, Hartnäckigkeit und verfolgungsſüchtigen Grauſamkeit, mit der ſie in unſerer öffentlichen Kunſtkritik auftritt, konnte ſie jedoch nur erwachſen, als ihr gegenüber aus dem Leben ſelbſt wieder neue Keime des wirklichen Kunſtwerkes entſproßten, deren Eigenſchaft jeder geſund fühlende Menſch, ganz erklärlich nur nicht gerade unſere, einzig vom Alten, Ausgelebten lebende, Kunſtkritik erkennen konnte. Daß die neuen Keime, namentlich auch der Kritik gegenüber, noch nicht zur vollſtändigen Entfaltung als Blüthe gelangen können, iſt es, was ihrer ſpekulativen Thätigkeit immer neue ſcheinbare Berechtigung zuführt; denn unter anderen Abſtraktionen von den Kunſtwerken der Vergangenheit, hat ſie ſich auch den Begriff von der, dem Kunſtwerke nöthigen, Wirklichkeit ſeiner ſinnlichen Erſcheinung abgezogen: ſie gewahrt nun dieſe Bedingung, mit deren Erfüllung ſie allerdings vollſtändig aufhören müßte zu exiſtiren, an den Keimen einer neuen lebenvollen Kunſt noch nicht erfüllt, und ſpricht ihnen eben deßwegen wiederum die Berechtigung zum Leben, genau genommen alſo die Berechtigung des Triebes, zur Blüthe der ſinnlichen Erſcheinung zu gelangen, ab. Hierdurch geräth die äſthetiſche Wiſſenſchaft in eine wahrhaft kunſtmörderiſche, bis zur dogmatiſchen Grauſamkeit fanatiſirte Thätigkeit, indem ſie dem konſervativen Wahngebilde eines abſoluten Kunſtwerkes, das ſie aus dem einfachen Grunde nie verwirklicht ſehen kann, weil ſeine Verwirklichung bereits in der Geſchichte längſt hinter uns liegt, die Wirklichkeit der natürlichen Anlagen zu neuen Kunſtwerken mit reaktionärem Eifer aufgeopfert wiſſen will. Das, was jene Anlagen einzig zur Erfüllung, jene Keime einzig zur Blüthe bringen kann, — Das alſo, was das äſthetiſche Wahngebilde des abſoluten Kunſtwerkes ein- für allemal über den Haufen werfen muß, iſt der Gewinn der Bedingungen für die vollkommen entſprechende ſinnliche Erſcheinung des Kunſtwerkes aus und vor dem wirklichen Leben. Das abſolute, d. i.

unbedingte Kunſtwerk, iſt, als ein nur gedachtes, natürlich weder an Zeit und Ort, noch an beſtimmte Umſtände gebunden: es kann z. B. vor zweitauſend Jahren für die atheniſche Demokratie gedichtet worden ſein, und heute vor dem preußiſchen Hofe in Potsdam aufgeführt werden; in der Vorſtellung unſerer Äſthetiker muß es ganz denſelben Werth, ganz dieſelben weſenhaften Eigenſchaften haben, gleichviel ob hier oder dort, heute oder damals: im Gegentheile bildet man ſich wohl gar noch ein, daß es, wie gewiſſe Weinſorten, durch Ablagerung gewinne, und erſt heute und hier ſo recht und ganz verſtanden werden könne, weil man ja auch z. B. ſelbſt das demokratiſche Publikum Athen's ſich mit hinzudenken, und an der Kritik dieſes gedachten Publikums, ſowie des bei ihm vorauszuſetzenden Eindruckes vom Kunſtwerke, einen unendlich vermehrten Quell der Erkenntniß gewinnen könne*). So erhebend nun dieß Alles für den modernen Menſchengeiſt ſein mag, ſo ſchlimm ſteht es dabei nur um die Eigenſchaft eines Kunſtgenuſſes, der natürlich gar nicht vorhanden ſein kann, weil ein ſolcher Genuß nur durch das Gefühl, nicht aber durch den Ungegenwärtiges kombinirenden Verſtand zu gewinnen iſt. Soll daher, dieſem unerquicklichen kritiſchen Kunſtgedankengenuſſe gegenüber, es zu einem wirklichen Genuſſe kommen, und iſt dieſer, der Natur der Kunſt gemäß, nur durch das Gefühl zu ermöglichen, ſo bleibt wohl nichts übrig, als ſich an das Kunſtwerk zu wenden, welches ſeiner Eigenſchaft nach dem von uns gedachten, monumentalen Kunſtwerke gerade ſo entgegenſteht, wie der lebendige Menſch der marmornen Statue. Dieſe Eigenſchaft des Kunſtwerkes beſteht aber darin, daß es nach Ort, Zeit und Umſtänden auf das Schärfſte beſtimmt ſich kundgiebt; daß es daher in ſeiner lebendigſten Wirkungsfähigkeit gar nicht zur Erſcheinung kommen kann, wenn es nicht an einem beſtimmten Orte, zu einer beſtimmten Zeit und unter beſtimmten Umſtänden zur Erſcheinung kommt; daß es demnach jede Spur des Monumentalen von ſich abſtreift.

---

*) So wiſſen auch jetzt unſere litterariſchen Müſſiggänger ſich und ihrem äſthetiſch-politiſch faullenzenden Leſepublikum keine erquicklichere Unterhaltung zu verſchaffen, als nochmals und immer wieder an Shakeſpeare herumzuſchreiben. Sie begreifen allerdings nicht, daß der Shakeſpeare, den ſie mit ihren ſchwammig kritiſchen Saugorganen auszullen, keinen Pfifferling werth iſt, und höchſtens als das Papier zur Ausſtellung ihres Armuthszeugniſſes taugt, das ſie mit ſo überfließender Wonne ſich ſelbſt geben. Der Shakeſpeare, der uns einzig etwas werth ſein kann, iſt der immer neu ſchaffende Dichter, der zu jeder Zeit Das iſt, was Shakeſpeare zu ſeiner Zeit war.

Die Erkenntniß der Nothwendigkeit dieſer Eigenſchaft wird uns getrübt, und die auf dieſe Erkenntniß begründete Forderung für das wirkliche Kunſtwerk bleibt ſomit von uns ungeſtellt, wenn wir nicht vor Allem zum richtigen Verſtändniſſe Deſſen gelangen, was wir unter dem Univerſal-Menſchlichen zu faſſen haben. So lange wir nicht dazu kommen zu erkennen, und nach jeder Seite hin augenfällig zu bethätigen, daß das Weſen der menſchlichen Gattung eben in der menſchlichen Individualität beſteht, und dagegen, wie es bisher in Religion und Staat der Fall war, das Weſen der Individualität in die Gattung ſetzen, folgerichtig es dieſer aufopfern, — ſo lange werden wir auch nicht begreifen, daß das ſtets voll und ganz Gegenwärtige ein- für allemal das ganz oder theilweiſe Ungegenwärtige, das Monumentale, zu verdrängen habe. In Wahrheit haften wir jetzt mit allen unſeren Kunſtbegriffen noch ſo ganz und gar in der Vorſtellung des Monumentalen, daß wir Kunſtwerken nur in dem Grade Geltung zuſprechen zu können glauben, als wir ihnen den monumentalen Charakter beilegen dürfen. Hat dieſe Anſicht allerdings Berechtigung dem Erzeugniſſe der frivolen, nirgends ein wahres menſchliches Bedürfniß befriedigenden, Mode gegenüber, ſo müſſen wir doch einſehen, daß ſie im Grunde nur eben eine Reaktion des edleren menſchlichen Naturſchamgefühles gegen die verzerrten Äußerungen der Mode iſt, mit dem Aufhören der Wirkſamkeit der Mode ſelbſt aber ohne alle weitere Berechtigung, nämlich ohne allen ferneren Grund daſtehen müßte. Ein abſoluter Reſpekt vor dem Monumentalen iſt gar nicht denkbar: er kann ſich in Wahrheit nur auf eine äſthetiſche Abneigung gegen eine widerliche und unbefriedigende Gegenwart ſtützen. Gerade dieſer Gegenwart ſiegreich beizukommen hat aber dieſe Abneigung, ſobald ſie ſich nur als Eifer für das Monumentale kundgiebt, nicht die nöthige Kraft: die höchſte Bethätigung dieſes Eifers kann am Ende nur darin beſtehen, daß das Monumentale ſelbſt zur Mode gemacht wird, wie dieß in Wahrheit heut' zu Tage der Fall iſt. Somit kommen wir aber nie aus dem Lebenskreiſe heraus, dem der edelſte Trieb des monumentalen Eifers ſich eben zu entziehen ſtrebt, und kein vernünftiger Ausweg iſt aus dieſem Widerſpruche denkbar, als die gewaltſame Entziehung der Lebensbedingungen ſowohl der Mode als des Monumentalen, weil auch die Mode dem Monumentalen gegenüber ihre volle Berechtigung hat, nämlich als Reaktion des unmittelbaren Lebenstriebes der Gegenwart gegen die Kälte eines unempfindenden Schönheitsſinnes, wie er ſich in der gewaltſamen Neigung für das Monumentale kundgiebt. Die Vernichtung des Monumentalen mit der Mode zugleich heißt aber: der Eintritt des immer gegenwärtigen, ſtets neu beziehungsvollen und warm zu empfindenden Kunſtwerkes in das Leben, was wiederum ſo viel heißt, als der Gewinn der Bedingungen für dieſes Kunſtwerk aus dem Leben. Den Charakter dieſes Kunſtwerkes dahin feſtzuſtellen, daß es nicht das Werk unſerer heutigen bildenden Kunſt — inſofern dieſe nothgedrungen ſich nur als monumentale kundgiebt, und ſich ſelbſt nur unſerem monumentalen Eifer verdankt —, ſondern einzig das Drama ſein könne; daß ferner dieſes Drama nur dann dem Leben gegenüber ſeine richtige Stellung finden dürfte, wenn es in jedem ſeiner Momente dieſem Leben vollſtändig gegenwärtig, in ſeinen beſonderſten Beziehungen ihm ſo angehörig, wie aus ihm hervorgegangen, nach der Individualität des Ortes, der Zeit und der Umſtände ſo eigenthümlich erſcheint, daß es zu ſeinem Verſtändniſſe, d. h. zu ſeinem Genuſſe, nicht des reflektirenden Verſtandes, ſondern des unmittelbar erfaſſenden Gefühles bedürfe; daß endlich dieſes Verſtändniß nur dann ermöglicht werden könne, wenn der an und für ſich gefühlsverſtändliche Inhalt in der entſprechendſten Erſcheinung an die Sinne, ſomit durch das univerſell künſtleriſche Ausdrucksvermögen des Menſchen wiederum an das univerſell-künſtleriſche Empfängnißvermögen des Menſchen ſich kundgäbe, nicht durch eine getrennte Eigenſchaft jenes einen Vermögens an eine wiederum geſonderte dieſes anderen: — dieß im Allgemeinen darzuſtellen, war der Zweck meiner Schrift „das Kunſtwerk der Zukunft". Worin der Unterſchied zwiſchen dieſem Kunſtwerke, und jenem, unſeren kritiſchen Äſthetikern einzig vorſchwebenden, monumentalen Kunſtwerke beſtehe, liegt Jedem, der mich verſtehen wollte, offen da; und zu behaupten, daß Das, was ich wollte, bereits vorhanden ſei, konnte nur Denen beikommen, für die die Kunſt in Wahrheit gar nicht vorhanden iſt.

Nur eine Stellung, in der ich mich nothwendig hierbei befand, konnte auch Vorurtheilsloſeren Grund zum Auffinden von Widerſpruch geben. Ich ſetze nämlich als die Bedingung für das Erſcheinen des Kunſtwerkes in allererſter Stelle das Leben, und zwar nicht das im Denken willkürlich wiedergeſpiegelte des Philoſophen und Hiſtorikers, ſondern das allerrealſte, ſinnlichſte Leben, den freieſten Quell der Unwillkürlichkeit. Von meinem Standpunkte als Künſtler der Gegenwart aus entwerfe ich aber Grundzüge „des Kunſtwerkes der Zukunft", und zwar in Beziehungen auf eine Form, die nur der künſtleriſche Trieb eben jenes Lebens der Zukunft ſich ſelbſt bilden dürfte. Ich will mich hiergegen nicht bloß dadurch rechtfertigen, daß ich nur auf die allgemeinſten Züge des Kunſtwerkes hindeutete, ſondern ich weiſe — nicht nur zu meiner Rechtfertigung, ſondern überhaupt zum Verſtändniſſe meiner Abſicht — darauf hin, daß allerdings der Künſtler der Gegenwart einen in jeder Hinſicht entſcheidenden Einfluß auf das Kunſtwerk der Zukunft haben muß, und daß er dieſen Einfluß ſehr wohl im Voraus berechnen könne, eben weil er ſchon jetzt dieſes Einfluſſes ſich bewußt werden muß. Dieſes Bewußtſein erwächſt ihm, bei ſeinem edelſten Drange, aus dem Innewerden ſeiner tiefſten Unbefriedigung dem Leben der Gegenwart gegenüber: er ſieht ſich für die Verwirklichung von Möglichkeiten, deren Vorhandenſein ihm aus ſeinem eigenen künſtleriſchen Vermögen zum Bewußtſein gekommen iſt, auf das Leben der Zukunft einzig angewieſen. Wer nun von dieſem Leben der Zukunft die fataliſtiſche Anſicht hegt, daß wir rein gar nichts von ihm uns vorſtellen könnten, der bekennt, daß er in ſeiner menſchlichen Bildung nicht ſo weit gelangt iſt, einen vernünftigen Willen zu haben: der vernünftige Wille iſt aber das Wollen des erkannten Unwillkürlichen, Natürlichen, und dieſen Willen kann allerdings nur Der als für das Leben der Zukunft geſtaltend vorausſetzen, der dazu gelangt iſt, ihn ſelbſt auch für ſich zu faſſen. Wer von der Geſtaltung der Zukunft nicht den Begriff hat, daß ſie eine nothwendige Konſequenz des vernünftigen Willens der Gegenwart ſein müſſe, der hat überhaupt auch keinen vernünftigen Begriff von der Gegenwart und von der Vergangenheit: wer nicht in ſich ſelbſt Initiative des Charakters beſitzt, der vermag auch in der Gegenwart keine Initiative für die Zukunft zu erſehen. Die Initiative für das Kunſtwerk der Zukunft geht aber von dem Künſtler der Gegenwart aus, der dieſe Gegenwart zu begreifen im Stande iſt, ihr Vermögen und ihren nothwendigen Willen in ſich aufnimmt, und mit dieſen eben kein Sklave der Gegenwart mehr bleibt, ſondern ſich als ihr bewegendes, wollendes und geſtaltendes Organ, als den bewußt wirkenden Trieb ihres aus ſich heraus ſtrebenden Lebensdranges kundgiebt.

Den Lebenstrieb der Gegenwart erkennen, heißt: ihn bethätigen müſſen. Gerade die Bethätigung des Lebenstriebes unſerer Gegenwart äußert ſich aber nicht anders, als in einer Vorausbeſtimmung der Zukunft, und zwar eben nicht als einer vom Mechanismus der Vergangenheit abhängigen, ſondern als einer frei und ſelbſtändig in all' ihren Momenten aus ſich, d. h. dem Leben heraus geſtaltenden. Dieſe Bethätigung iſt die Vernichtung des Monumentalen, und für die Kunſt äußert ſie ſich in der Richtung, die ſich in die unmittelbarſte

Berührung mit dem ſtets gegenwärtigen Leben ſetzt, und dieß iſt die *dramatiſche* Richtung. Die Erkenntniß der Nothwendigkeit dieſer Richtung für die Kunſt, um ſie mit dem Leben in eine immer neu fordernde, alles Monumentale überwindende, Wechſelwirkung zu ſetzen, führt den Künſtler natürlich auch zur Erkenntniß der Unfähigkeit des öffentlichen Lebens der Gegenwart, jene Richtung der Kunſt aus ſich zu rechtfertigen, mit ihr ſich zu verſchmelzen; denn unſer öffentliches Leben, ſo weit es mit den Erſcheinungen der Kunſt in Berührung tritt, hat ſich unter der ausſchließlichen Herrſchaft des Monumentalen und der, gegen das Monumentale reagirenden Mode geſtaltet. In Übereinſtimmung mit dem öffentlichen Leben der Gegenwart konnte daher nur derjenige Künſtler ſchaffen, der entweder die Monumente der Vergangenheit nachahmte, oder ſich zum Diener der Mode hergab: Beide ſind aber in Wahrheit keine Künſtler. Der wahre Künſtler, der in der bezeichneten wirklich dramatiſchen Richtung ſich bewegte, konnte dagegen nur in Unübereinſtimmung mit dem Geiſte des öffentlichen Lebens der Gegenwart ſich kundgeben: wie aber gerade von ihm erſt *das* Kunſtwerk als das wahre Kunſtwerk erkannt wird, welches in ſeiner ſinnlichſten Erſcheinung dem Leben verſtändnißvoll ſich erſchließen kann, ſo mußte er nothwendig die Verwirklichung ſeines höchſten künſtleriſchen Wollens in das Leben der Zukunft, als ein von der Herrſchaft des Monumentalen wie der Mode befreiten, ſetzen; er mußte ſeinen künſtleriſchen Willen ſomit geradesweges auf das Kunſtwerk der Zukunft richten, gleichviel ob es ihm oder Anderen erſt vergönnt ſein werde, den Boden dieſes ermöglichenden und verwirklichenden Lebens der Zukunft zu betreten.

Zu dieſem Willen konnte allerdings nicht der abſolute Denker oder Kritiker gelangen, ſondern nur der wirkliche Künſtler, dem auf ſeinem künſtleriſchen Standpunkte im Leben der Gegenwart Denken und Kritik ſelbſt zu einer nothwendigen, wohlbedingten Eigenſchaft ſeiner allgemein künſtleriſchen Thätigkeit werden mußte. Sie entwickelt ſich bei ihm nothwendig durch die Betrachtung ſeiner Stellung zum öffentlichen Leben, das er nicht mit der kalten Gleichgiltigkeit eines abſolut kritiſchen Experimentaliſten, ſondern mit dem warmen Verlangen, ſich ihm verſtändnißvoll mitzutheilen, anſchaut. Was dieſer Künſtler im Anſchauen des öffentlichen Lebens der Gegenwart gewahrt, iſt zunächſt die volle Unfähigkeit, durch die mechaniſchen Werkzeuge der einzig herrſchenden monumentalen, oder modiſchen Kunſt, ſich eben verſtändnißvoll mittheilen zu können. Habe ich hier einzig den wirklichen dramatiſchen Dichter im Auge, ſo meine ich das Unvorhandenſein *der* theatraliſchen Kunſt und *der* dramatiſchen Scene, die ſeine Abſicht zu verwirklichen im Stande wären. Die modernen Theater ſind entweder die Werkzeuge der monumentalen Kritik — man denke an den Berliner Sophokles, Shakeſpeare u. ſ. w. — oder der abſoluten Mode. Die Möglichkeit, dieſe Theater gänzlich zu umgehen, kann ihm nur mit Verzichtleiſtung auf jede, auch nur annähernde Verwirklichung ſeiner eigentlichen Abſicht erwachſen: er muß Dramen für die Lektüre ſchreiben. Da aber gerade das Drama nur in ſeiner vollſten ſinnlichen Erſcheinung erſt zum Kunſtwerke wird, ſo muß er endlich, um ſeiner Hauptrichtung nicht gänzlich zu entſagen, mit einer *unvollkommenen* Verwirklichung ſeiner Abſicht ſich begnügen.

Seine Abſicht wäre aber auch dann erſt vollkommen verwirklicht, wenn er ſie nicht nur von der Scene herab ganz entſprechend ausgedrückt ſähe, ſondern wenn dieß zugleich zu einer beſtimmten Zeit, unter beſtimmten Umſtänden, und an eine beſtimmte, dem Dichter in irgend welcher Beziehung verwandte, Zuſchauerverſammlung geſchähe. Eine dichteriſche Abſicht, die ich unter beſtimmten Verhältniſſen und Umgebungen faßte, hat ihre ganz entſprechende Wirkung nur, wenn ich ſie unter denſelben Verhältniſſen und an dieſelbe Umgebung mittheile: nur dann kann dieſe Abſicht ohne Kritik verſtanden, ihr rein menſchlicher Inhalt empfunden werden, nicht aber wenn alle dieſe lebengebenden Bedingungen geſchwunden ſind, und die Verhältniſſe ſich geändert haben. Wenn z. B. vor der erſten franzöſiſchen Revolution unter einer ganzen Gattung frivolgenußſüchtiger Menſchen die Stimmung vorhanden war, in der ein Don Juan die allerbegreiflichſte Erſcheinung, den wahren Ausdruck dieſer Stimmung ausmacht; wenn dieſer Typus von Künſtlern erfaßt, und in letzter Verwirklichung durch einen Darſteller uns vorgeführt wurde, der in ſeinem ganzen Naturell ſo für die Perſönlichkeit eines Don Juan ſich eignete, wie z. B. auch die italieniſche Sprache ſich eignet, dieſer Perſönlichkeit einen entſprechenden Ausdruck zu geben, — ſo war die Wirkung einer ſolchen Darſtellung zu jener Zeit gewiß eine ganz beſtimmte und unzweifelhafte auf das Gefühl. Wie ſteht es nun aber, wenn heute, vor dem gänzlich veränderten, börſengeſchäftlichen oder geheimregierungsräthlichen Publikum der Gegenwart, und von einem Darſteller, der gern Kegel ſchiebt und Bier trinkt, und dadurch aller Verführung entgeht ſeiner Frau untreu zu werden, derſelbe Don Juan geſpielt, und noch dazu in deutſcher Sprache und in einer Überſetzung vorgeführt wird, in der jede Spur des italieniſchen Sprachcharakters verwiſcht werden mußte? Wird dieſer Don Juan nicht mindeſtens ganz anders verſtanden, als es die Abſicht des Dichters war, und iſt dieſes ganz andere, im beſten Falle nur durch die Kritik vermittelte Verſtändniß, nicht in Wahrheit gar kein Verſtändniß des Don Juan mehr? Oder vermögt Ihr eine ſchöne Gegend zu genießen, wenn Ihr ſie bei finſterer Nacht ſeht? —

Bei der zufälligen und zerſplitterten Weiſe, wie der Künſtler jetzt vor das Publikum gelangt, muß er gerade um ſo unverſtändlicher werden, je mehr die künſtleriſche Abſicht, der ſein Werk entſprang, einen wirklichen Zuſammenhang mit dem Leben hat; denn eine ſolche Abſicht kann nicht eine zufällige, aus äſthetiſcher Willkür allgemeinhin gefaßte, abſtrakte ſein, ſondern zu künſtleriſcher Erſcheinungskraft reift ſie nur dann, wenn ſie durch Zeit und Umſtände zu beſonderer charakteriſtiſcher Individualität ſich geſtaltet. Kann die Verwirklichung einer ſolchen Abſicht nur dann einen entſprechenden Erfolg haben, wenn ſie noch bei voller Wärme der Verhältniſſe, die ſie im Dichter geboren, und vor denen, die bewußt oder unbewußt in dieſen Verhältniſſen mitbetheiligt waren, zur Erſcheinung kommt, ſo muß nun der Künſtler, der ſein Werk als monumentales behandelt ſieht, das gleichgiltig zu jeder beliebigen Zeit oder vor jeder beliebigen Öffentlichkeit vorgeführt wird, jeder denkbaren Gefahr des Mißverſtändniſſes ausgeſetzt ſein; und einzig an Diejenigen kann er ſich dann halten, die, in ihrer Sympathie für ihn überhaupt, auch dieſe ſeine Stellung begreifen, und durch ihren Antheil an ſeinem Streben, das ſie namentlich auch in eben dieſer ſeiner Stellung unendlich erſchwert finden, in ſelbſtſchöpferiſcher Freiwilligkeit die Fülle von ermöglichenden Bedingungen ihm erſetzen, die ſeinem Kunſtwerke von der Wirklichkeit verſagt ſind. — Dieſe mitfühlenden und mitſchöpferiſchen Freunde ſind es alſo einzig, denen es mich hier mitzutheilen mich drängt.

Ihnen, denen ich mich nie ſo mittheilen konnte, wie es mein einziger Wunſch wäre mich ihnen mittheilen zu können, habe ich nun, um mich ihnen vollkommen verſtändlich zu machen, die Widerſprüche zu erklären, in denen meine bis jetzt dem Publikum vorgeführten Operndichtungen zu meinen neuerdings ausgeſprochenen Anſichten über das Operngenre überhaupt ſtehen. Ich ſpreche zunächſt von den Dichtungen, weil in ihnen nicht nur das Band meiner Kunſt mit meinem Leben am offenſten vorliegt, ſondern auch weil ich an ihnen deutlich zu machen habe, daß meine muſikaliſche Ausführung, meine Opernkompoſitionsweiſe, eben aus dem Weſen dieſer Dichtungen ſich bedang.

Die Widerſprüche, deren ich hier gedenke, ſind allerdings für Denjenigen gar nicht vorhanden, der ſich gewöhnt hat, eine Erſcheinung nicht anders, als auch nach ihrer Entwickelung in der Zeit zu beobachten. Wer bei der Beurtheilung einer Erſcheinung auch dieſe Entwickelung in Betracht zieht, dem können Widerſprüche nur dann aufſtoßen, wenn ſie eine von Raum und Zeit losgelöſte, unnatürliche, unvernünftige iſt: das Moment der Entwickelung aber ganz außer Acht laſſen, die in der Zeit getrennten und wohl unterſchiedenen Phaſen derſelben in eine unterſchiedsloſe Maſſe zuſammenfaſſen, heiſt jedoch ſelbſt eine unnatürliche, unvernünftige Anſchauungsweiſe, und ſie kann nur unſerer monumental-hiſtoriſchen Kritik zu eigen ſein, nicht der geſunden Kritik des theilnehmenden, empfindenden Herzens. An dieſem kritikloſen Gebaren unſerer heutigen Kritik iſt unter anderen eben der Standpunkt ſchuld, von dem aus ſie Alles nach dem monumentalen Maaßſtabe beurtheilt: für ſie ſtehen die Künſtler und die Werke aller Zeiten und Völker neben und unter einander da, und die Unterſchiede zwiſchen ihnen gelten ihr nur als kunſthiſtoriſche, nach der abſtrakten Jahreszahl zu berichtende und zu berichtigende, nicht als lebendig und warm zu empfindende; denn bei wirklicher Empfindung muß uns die gleichzeitige Wahrnehmung derſelben eine geradesweges unerträgliche ſein, ungefähr ſo peinlich unangenehm, wie wenn wir in einer Muſikaufführung S. Bach neben Beethoven hören. Auch in Bezug auf mich haben Kritiker, die ſich den Anſchein gaben mein Kunſtwirken im Zuſammenhange zu beurtheilen, mit dieſer unkritiſchen Unachtſamkeit und Gefühlloſigkeit verfahren: Anſichten, die ich über das Weſen der Kunſt von einem Standpunkte aus kundgebe, den ich durch allmähliche, ſtufenweiſe Entwickelung mir erſt gewonnen, beziehen ſie, als für ihre Beurtheilung maaßgebend, rückwärts auf das Weſen der künſtleriſchen Arbeiten, in welchen ich eben den natürlichen Entwickelungsgang nahm, der mich zu jenem Standpunkte führte. Wenn ich z. B. — eben nicht vom Standpunkte der abſtrakten Äſthetik, ſondern von dem des *erfahrenen* Künſtlers aus — das chriſtliche Prinzip als kunſtfeindlich oder kunſtunfähig bezeichne, ſo zeigen jene Kritiker mir den Widerſpruch, in dem ich mich mit meinen *früheren* dramatiſchen Arbeiten befände, die allerdings von einer gewiſſen, der modernen Entwickelung unausweichlich eigenthümlichen Weſenheit des chriſtlichen Prinzipes erfüllt ſind: keinesweges fällt ihnen aber ein, daß, wenn ſie den neugewonnenen Standpunkt mit dem verlaſſenen älteren vergleichen, dieß eben zwei weſentlich verſchiedene, jedoch folgerichtig aus einander entwickelte ſeien, und daß viel eher der neue Standpunkt aus dem älteren zu erklären, als dieſer verlaſſene von dem betretenen aus zu beurtheilen geweſen wäre. Im Gegentheile: da ſie von dem neuen Standpunkte aus in meinen älteren Arbeiten, die ſie als von dieſem Standpunkte aus entworfen und ausgeführt anzuſehen für gut finden, eine Inkonſequenz, einen Widerſpruch gegen jene Anſichten, erblicken müſſen, treffen ſie gerade auch hierin den beſten Beweis für die Irrigkeit dieſer Anſichten, denen ich ſelbſt in der künſtleriſchen Praxis ja widerſpräche; und ſomit ſchlagen ſie auf die müheloſeſte Weiſe von der Welt zwei Fliegen mit einem Schlage, indem ſie meine künſtleriſche wie theoretiſche Thätigkeit als den Akt eines unkritiſch gebildeten, konfuſen und extravaganten Kopfes bezeichnen. Das, was ſie ſelbſt ſo zu Werke bringen, nennen ſie aber in Wahrheit „Kritik“, und noch dazu aus der „hiſtoriſchen“ Schule! —

Ich habe hier einen weſentlichen Punkt der oben gemeinten Widerſprüche berührt: ich hätte ihn, da ich mich jetzt nur meinen Freunden mittheilen will, vielleicht gänzlich unbeachtet laſſen können, weil in Wahrheit Jemand mein Freund nur dann ſein kann, wenn er jenen Widerſpruch als einen nur ſcheinbaren ſich ſelbſt zu erklären vermag. Dieſe Selbſterklärung iſt jedoch unendlich erſchwert durch die lückenhafte und unvollſtändige Weiſe, in der gerade ich auch meinen Freunden ſelbſt mich mittheilen kann. Der eine hat dieſe, der andere jene meiner dramatiſchen Arbeiten ſich vorführen geſehen, wie es eben der Zufall fügte; ſeine Neigung für mich entſtand gerade aus dem Bekanntwerden mit dieſem einen Werke; auch dieſes kam ihm wohl nur unvollkommen zur Erſcheinung; aus ſeinem eigenen Weſen und Streben hatte er viel zu ergänzen, und einen vollen Genuß konnte er am Ende nur dadurch gewinnen, daß er zu einem vielleicht oft überwiegend großen Theile ſich ſelbſt, ſein eigenes Dichten und Trachten, in den genußſpendenden Gegenſtand mit hineinlegte. Hier kommt aber der Punkt, wo wir vollkommen uns klar werden müſſen: meine Freunde müſſen mich ganz ſehen, um ſich zu erklären, ob ſie mir ganz Freunde ſein können. Ich kann nichts halb abgemacht laſſen wollen; ich kann nicht zugeben, daß, was Nothwendigkeiten in meiner Entwickelung waren, Gutmüthigen als Zufälligkeiten erſcheinen dürfen, die ſie, je nach dem Grade ihrer Neigung, ſich zu meinen Gunſten deuten könnten. Gerade alſo auch an meine Freunde wende ich mich, um ihnen volle Aufklärung über meinen Entwickelungsgang zu geben, wobei auch jene ſcheinbaren Widerſprüche vollſtändig gelöſt werden müſſen.

Hierzu will ich aber nicht auf dem Wege eines abſtrakt kritiſchen Verfahrens zu gelangen ſuchen, ſondern meinen Entwickelungsgang mit der Treue, wie ich ihn jetzt zu überblicken vermag, an meinen Arbeiten und an den Lebensſtimmungen, die ſie hervorriefen, fortſchreitend — nicht in abſtrakter Allgemeinheit Alles auf einen Haufen werfend — nachweiſen.

Von meinen früheſten künſtleriſchen Arbeiten werde ich kurz zu berichten haben: ſie waren die gewöhnlichen Verſuche einer noch unentwickelten Individualität, ſich gegen das Generelle der Kunſteindrücke, die uns von Jugend auf beſtimmen, im allmählichen Wachsthume zu behaupten. Der erſte künſtleriſche Wille iſt nichts Anderes, als die Befriedigung des unwillkürlichen Triebes der Nachahmung Deſſen, was am einnehmendſten auf uns wirkt. —

Wenn ich mir das künſtleriſche Vermögen am beſten zu erklären ſuche, ſo kann ich dieß nicht anders, als wenn ich es zunächſt in die

Kraft des Empfängnißvermögens ſetze. Den unkünſtleriſchen, politiſchen Charakter mag es auszeichnen, daß er von Jugend auf den äußeren Eindrücken einen Rückhalt entgegenſetzt, der ſich im Laufe der Entwickelung bis zur Berechnung des perſönlichen Vortheiles, den ihm ſein Widerſtand gegen die Außenwelt bringt, bis zur Fähigkeit, dieſe Außenwelt rein nur auf ſich, ſich ſelbſt aber nie auf ſie zu beziehen, ſteigert. Den künſtleriſchen, unpolitiſchen Charakter beſtimmt jedenfalls das Eine, daß er ſich rückhaltslos den Eindrücken hingiebt, die ſein Empfindungsweſen ſympathetiſch berühren. Gerade aber die Macht dieſer Eindrücke mißt ſich wieder nach der Kraft des Empfängnißvermögens, das nur dann die Kraft des Mittheilungsdranges gewinnt, wenn es bis zu einem entzückenden Übermaaße von den Eindrücken erfüllt iſt. In der Fülle dieſes Übermaaßes liegt die künſtleriſche Kraft bedingt, denn ſie iſt nichts Anderes, als das Bedürfniß, das überwuchernde Empfängniß in der Mittheilung wieder von ſich zu geben. Nach zwei Richtungen hin äußert ſich dieſe Kraft, je nachdem ſie nur von künſtleriſchen Eindrücken, oder endlich auch von den Eindrücken des Lebens ſelbſt angeregt war. Das, was den Künſtler als ſolchen zuerſt beſtimmt, ſind jedenfalls die rein künſtleriſchen Eindrücke; wird ſeine Empfängnißkraft durch ſie vollſtändig abſorbirt, ſo daß die ſpäter zu empfindenden Lebenseindrücke ſein Vermögen bereits erſchöpft finden, ſo wird er ſich als abſoluter Künſtler nach der Richtung hin entwickeln, die wir als die weibliche, d. h. das weibliche Element der Kunſt allein in ſich faſſende, zu bezeichnen haben. In dieſer treffen wir alle die Künſtler an, deren Thätigkeit heut' zu Tage eigentlich die Wirkſamkeit der modernen Kunſt ausmacht; ſie iſt die vom Leben ſchlechtweg abgeſonderte Kunſtwelt, in welcher die Kunſt mit ſich ſelbſt ſpielt, vor jeder Berührung mit der Wirklichkeit — d. h. nicht eben nur der Wirklichkeit der modernen Gegenwart, ſondern der Lebenswirklichkeit überhaupt — empfindlich ſich zurückzieht, und dieſe als ihren abſoluten Feind und Widerſacher in der Meinung betrachtet, daß das Leben überall und zu jeder Zeit der Kunſt widerſtrebe, und daher auch jede Mühe, das Leben ſelbſt zu geſtalten, eine für den Künſtler vergebliche und demgemäß unanſtändige ſei: hier finden wir vor Allem die Malerei, und namentlich die Muſik. Anders verhält es ſich da, wo die voraus entwickelte künſtleriſche Empfängnißkraft das Vermögen der Empfängniß der Lebenseindrücke nur beſtimmt und geſtaltet, nicht geſchwächt, ſondern vielmehr im höchſten Sinne geſtärkt hat. In der Richtung, in der ſich dieſe Kraft entwickelt, wird das Leben ſelbſt endlich nach künſtleriſchen Eindrücken aufgenommen, und die Kraft, die aus der Überfülle dieſer Eindrücke zum Mittheilungsdrange erwächſt, iſt die eigentlich wahrhaft dichteriſche. Dieſe ſondert ſich nicht vom Leben ab, ſondern vom künſtleriſchen Standpunkte aus ſtrebt ſie ihm ſelbſt geſtaltend beizukommen. Bezeichnen wir dieſe als die männliche, zeugungsfähige Richtung in der Kunſt. —

Wer etwa glauben wollte, ich hätte bei meiner gegenwärtigen Mittheilung im Sinne, mir die Glorie eines „Genie's" zu vindiziren, dem widerſpreche ich im Voraus mit beſtimmteſter Abſicht. Im Gegentheile fühle ich mich im Stande nachzuweiſen, daß es ungemein oberflächlich und nichtsſagend geurtheilt iſt, wenn wir gewöhnlich die entſcheidende Wirkſamkeit einer beſonderen künſtleriſchen Kraft aus einer Befähigung ableiten, die wir vollkommen ergründet zu haben glauben, indem wir ſie kurzweg „Genie" nennen. Das Vorhandenſein dieſes Genie's gilt uns nämlich an ſich als ein reiner Zufall, den Gott oder die Natur nach Belieben da- oder dorthin wirft, ohne daß das mit ihm verliehene Geſchenk oft nur an den rechten Mann käme; denn wie oft hören wir, Dieſer oder Jener wiſſe mit ſeinem Genie nicht was anfangen? Ich beziehe die Kraft, die wir gemeinhin Genie nennen, nur auf das Vermögen, das ich ſoeben näher bezeichnete; Das, was auf dieſe Kraft ſo mächtig wirkt, daß ſie endlich zur vollen Produktivität aus ſich gelangen muß, haben wir in Wahrheit als den eigentlichen Geſtalter und Bildner, als die einzig wiederum ermöglichende Bedingung der Wirkſamkeit dieſer Kraft anzuſehen, und dieß iſt die außerhalb dieſer einzelnen Kraft bereits entwickelte Kunſt, wie ſie aus den Kunſtwerken der Vor- und Mitwelt zu einer allgemeinſamen Subſtanz ſich geſtaltet, und, verbunden mit dem wirklichen Leben, auf das Individuum in der Eigenſchaft derjenigen Kraft wirkt, die ich bereits anderswo die kommuniſtiſche genannt habe. Es bleibt unter dieſem Alles erfüllenden und geſtaltenden Eindrucke der Kunſt und des Lebens ſelbſt dem Individuum zunächſt alſo nur Eines als ſein eigen übrig, nämlich: Kraft, Lebenskraft, Kraft der Aneignung des Verwandten und Nöthigen, und dieſe iſt eben jene von mir bezeichnete Empfängnißkraft, die — ſobald ſie rückhaltslos liebevoll gegen das zu Empfangende iſt — in ihrer vollendetſten Stärke nothwendig endlich zur produktiven Kraft werden muß. In Zeiten, wo dieſe Kraft, wie die Kraft des Individuums überhaupt, durch die ſtaatliche Zucht oder die gänzliche Ausgelebtheit der anregenden äußeren Lebens- und Kunſtform durchaus vernichtet worden iſt, wie in China oder am Ende der römiſchen Weltherrſchaft, ſind auch die Erſcheinungen, die wir Genie's nennen, nie vorgekommen: ein deutlicher Beweis dafür, daß ſie nicht durch die Willkür Gottes oder der Natur in das Leben geworfen werden. Dagegen kannte man dieſe Erſcheinung ebenſo wenig in den Zeiten, wo jene beiden ſchaffenden Kräfte, die individualiſtiſche und die kommuniſtiſche, in feſſelloſer Natürlichkeit immer neu zeugend und gebärend ſich gegenſeitig durchdrangen: dieß ſind die ſogenannten vorgeſchichtlichen Zeiten, in denen Sprache, Mythos und Kunſt in Wahrheit geboren wurden; damals kannte man Das, was wir Genie nennen, ebenfalls nicht: Keiner war ein Genie, weil es Alle waren. Nur in Zeiten, wie den unſerigen, kennt oder nennt man Genie's, mit welchem Namen wir diejenige künſtleriſche Kraft bezeichnen zu müſſen glauben, die der Zucht des Staates und des herrſchenden Dogma's, ſowie der trägen Mitwirkung an der Aufrechthaltung zerfallender künſtleriſcher Formen ſich entziehen, um neue Richtungen einzuſchlagen und mit dem Inhalte ihres Weſens zu beleben. Betrachten wir näher, ſo finden wir aber, daß dieſe neuen Richtungen durchaus keine willkürlichen und dem Einzelnen allein eigenthümlichen, ſondern nur Fortſetzungen einer längſt bereits eingeſchlagenen Hauptrichtung ſind, in der ſich vor und gleichzeitig neben dem Einzelnen eine gemeinſame, in unendlich mannigfache und vielfältige Individualitäten gegliederte Kraft ergoß, deren nothwendiger, bewußter oder unbewußter Trieb eben die Vernichtung jener Formen durch Bildung neuer Lebens- und Kunſtgeſtaltungen war. Gerade auch hier ſehen wir daher eine gemeinſame Kraft, die in ihrer einzig ermöglichenden Wirkſamkeit die individuelle Kraft, die wir blödſinnig bisher mit der Bezeichnung „Genie“ ergründet zu haben glaubten, als ſolche in ſich ſchließt und, nach den modernen Begriffen von ihr, geradesweges aufhebt. Allerdings iſt wiederum jene gemeinſame, kommuniſtiſche Kraft nur dadurch vorhanden, daß ſie in der individuellen Kraft vorhanden iſt; denn ſie iſt in Wahrheit nichts Anderes, als die Kraft der rein menſchlichen Individualität überhaupt: die endlich zur Erſcheinung kommende Form iſt aber keinesweges, wie wir es oberflächlich betrachten, das Werk der einzelnen Individualität, ſondern dieſe nimmt an dem gemeinſamen Werke, nämlich der ſinnlichſten Offenbarung einer vorhandenen Möglichkeit durch deren Verwirklichung, nur vermöge der einen Weſenheit ihrer Kraft Antheil, die ich oben bereits bezeichnete, und die ich in ihrer triebthätigſten Eigenſchaft jetzt noch genauer beſtimmen will. Ein mythiſcher Zug, den ich — trotz der Vermahnungen der hiſtoriſch-politiſchen Schule an mich — anführe, wird dieß ſtatt meiner Definition thun.

Das ſchöne Meerweib Wachhilde hatte dem König Wiking ein Söhnlein geboren: dem nahten die drei Nornen, um ihm Gaben zu verleihen. Die erſte Norn verlieh ihm Leibesſtärke, die zweite Weisheit, und der erfreute Vater führte die beiden dankend zum Hochſitze neben ſich: die dritte aber verlieh dem Söhnlein „den nie zufried'nen Geiſt, der ſtets auf Neues ſinnt". Den Vater erſchreckte dieſe Gabe, und er verſagte der jüngſten Norn den Dank: entrüſtet hierüber nahm dieſe, zur Strafe des väterlichen Undankes, ihre Gabe zurück. Nun erwuchs der Sohn zu großer Länge und Stärke, und was nur zu wiſſen war, das wußte er bald. Nie aber empfand er den Trieb zum Thun und Schaffen, er war mit jeder Lage ſeines Lebens zufrieden, und fand ſich in Alles. Nie liebte er, noch haßte er aber auch: weil er nun gerade ein Weib bekam, ſo zeugte er auch einen Sohn, und that den zu kundigen Zwergen in die Lehre, damit er 'was Rechtes lerne, — und dieſer Sohn war jener Wieland, den die Noth einſt lehren ſollte ſich Flügel zu ſchmieden. Der Alte aber ward bald zum Spott der Leute und Kinder, weil Jeder ihn necken durfte, ohne daß es ihn aufbrachte; denn er war ja ſo weiſe zu wiſſen, daß Leute und Kinder gern necken und ſpotten: nur wenn man ihm gegen ſeine Mutter etwas vorbrachte, ward er empfindlich; auf ſie wollte er nichts kommen laſſen. Kam er an den Meeresſund, ſo fiel es ihm nicht ein, ein Schiff zu bauen, um darüber zu ſetzen, ſondern, ſo lang er nun eben war, watete er hinein: daher nannte ihn auch das Volk „Wate". Einſt wollte er ſich nach ſeinem Söhnlein erkundigen, ob das in der Lehre gut thäte und ordentlich lernte: er fand das Felſenthor zur Höhle der Zwerge verſchloſſen, denn dieſe hatten Übles mit dem Kinde im Sinne, und wollten der Ankunft des Alten wehren; keine Sorge kam ihm aber an, denn er war immer zufrieden: er ſetzte ſich am Eingange nieder und ſchlief ein. Von ſeinem ſtarken Schnarchen erdröhnte ein Felsſtück, das über ſeinem Haupte hing, ſo daß es auf ihn herabſtürzte und ihn tödtete. Das war das Leben des ſtarken und weiſen Rieſen Wate: zu ihm hatte Wiking's Vaterſorge den Sohn des wonnigen Meerweibes Wachhilde erzogen, und ſo wirſt du bis auf den heutigen Tag erzogen, mein deutſches Volk!

Die eine verſchmähte Gabe: „der nie zufried'ne Geiſt, der ſtets auf Neues ſinnt", bietet uns Allen bei unſerer Geburt die jugendliche

Norn an, und durch ſie allein könnten wir einſt Alle „Genie's" werden*); jetzt, in unſerer erziehungsſüchtigen Welt, führt nur noch der Zufall uns dieſe Gabe zu, — der Zufall, nicht erzogen zu werden. Vor der Abwehr eines Vaters, der an meiner Wiege ſtarb, ſicher, ſchlüpfte vielleicht die ſo oft verjagte Norn an meine Wiege, und verlieh mir ihre Gabe, die mich Zuchtloſen nie verließ, und, in voller Anarchie, das Leben, die Kunſt und mich ſelbſt zu meinem einzigen Erzieher machte. —

Ich übergehe die unendlich mannigfaltige Verſchiedenheit der Eindrücke, die von Jugend auf mit großer Lebhaftigkeit auf mich wirkten: ſie wechſelten in ihrer Wirkung ganz in dem Grade, als ſie ſich mir darboten. Ob ich unter ihrem Einfluſſe Jemand als „Wunderkind" erſchienen bin, muß ich ſehr bezweifeln: mechaniſche Kunſtfertigkeiten wurden nie an mir ausgebildet, auch ſpürte ich nie den mindeſten Trieb dazu. Neigung zum Komödieſpielen empfand ich, und befriedigte ſie auch bei mir auf der Stube; jedenfalls war dieß durch die nähere Berührung meiner Familie mit dem Theater angeregt: auffallend war dabei nur mein Widerwille, ſelbſt zum Theater zu gehen; kindiſche Eindrücke, die ich vom klaſſiſchen Alterthume und dem Ernſte der Antike, ſo weit ſie auf dem Gymnaſium mir bekannt wurden, empfing, mögen mir eine gewiſſe Verachtung, ja einen Abſcheu vor dem geſchminkten Komödiantenweſen beigebracht haben. Am beſtimmteſten warf ſich mein Nachahmungseifer auf das Dichten und Muſikmachen, — vielleicht weil mein Stiefvater, Portraitmaler, zeitig ſtarb, und ſo das Malerbeiſpiel aus meiner nächſten Nähe ſchwand; ſonſt hätte ich wahrſcheinlich auch zu malen begonnen, wiewohl ich mich entſinnen muß, daß die Erlernung der Technik des Zeichnens mich ſehr ſchnell anwiderte. Ich ſchrieb Schauſpiele, und das Bekanntwerden mit Beethoven's Symphonien, das bei mir erſt im fünfzehnten Lebensjahre erfolgte, beſtimmte mich endlich auch leidenſchaftlich zur Muſik, die allerdings von jeher ſchon mächtig auf mich gewirkt hatte, namentlich durch Weber's „Freiſchützen". Nie ließ mich bei meinem Studium der Muſik der dichteriſche Nachahmungstrieb ganz los; er ordnete ſich jedoch dem muſikaliſchen unter, für deſſen Befriedigung ich ihn nur herbeizog. So entſinne ich mich, angeregt durch die Paſtoral-Symphonie, mich an ein Schäferſpiel gemacht zu haben, das in ſeiner dramatiſchen Beziehung wieder durch Goethe's „Laune der Verliebten" angeregt war. Hier machte ich gar keinen dichteriſchen Entwurf, ſchrieb Muſik und Verſe zugleich, und ließ ſo die Situationen ganz aus dem Muſik- und Verſemachen entſtehen.

---

*) Über dieſe Behauptung ärgerte ſich, ſeiner Zeit, der Kölniſche Profeſſor Biſchoff; er hielt ſie für eine ungebührliche Zumuthung an ſich und ſeine Freunde.

Nach vielen Abſchweifungen bald nach dieſer, bald nach jener Seite hin, traf mich der Eindruck der Julirevolution im angetretenen achtzehnten Lebensjahre. Er war heftig und vielfach anregend; namentlich war, nach großer Begeiſterung für das kämpfende, ſchließlich meine Trauer um das gefallene Polen ſehr lebhaft. Noch aber waren dieſe Eindrücke auf meine künſtleriſche Entwickelung nicht von erkennbarer Geſtaltungskraft; ſie waren in Bezug hierauf nur allgemeinhin anregend: ſo ſtark war mein Empfängnißvermögen noch von rein künſtleriſchen Eindrücken beſtimmt und zum Nachahmungstriebe angeregt, daß ich gerade um dieſe Zeit mich am ausſchließlichſten mit Muſik beſchäftigte, Sonaten, Ouvertüren und eine Symphonie ſchrieb, und ſogar einen mir angebotenen Text zu einer Oper „Koſziusko" von mir wies. Dennoch richtete ſich mein Reproduktionseifer auf das Drama, d. h. aber eben nur die Oper. Nach einem Gozzi'ſchen Märchen dichtete ich mir einen Operntext „die Feen"; die damals herrſchende „romantiſche" Oper Weber's und auch des, gerade an meinem Aufenthaltsorte, Leipzig, zu jener Zeit neu auftretenden Marſchner, beſtimmte mich zur Nachahmung. Was ich mir verfertigte, war durchaus nichts Anderes, als was ich eben wollte, ein Operntext: nach den Eindrücken Beethoven's, Weber's und Marſchner's auf mich, ſetzte ich ihn in Muſik. Dennoch reizte mich an dem Gozzi'ſchen Märchen nicht bloß die aufgefundene Fähigkeit zu einem Operntexte, ſondern der Stoff ſelbſt ſprach mich lebhaft an. Eine Fee, die für den Beſitz eines geliebten Mannes der Unſterblichkeit entſagt, kann die Sterblichkeit nur durch die Erfüllung harter Bedingungen gewinnen, deren Nichtlöſung von Seiten ihres irdiſchen Geliebten ſie mit dem härteſten Looſe bedroht; der Geliebte unterliegt der Prüfung, die darin beſtand, daß er die Fee, möge ſie ſich ihm (in gezwungener Verſtellung) auch noch ſo bös und grauſam zeigen, nicht ungläubig verſtieße. Im Gozzi'ſchen Märchen wird die Fee nun in eine Schlange verwandelt; der reuige Geliebte entzaubert ſie dadurch, daß er die Schlange küßt: ſo gewinnt er ſie zum Weibe. Ich änderte dieſen Schluß dahin, daß die in einen Stein verwandelte Fee durch des Geliebten ſehnſüchtigen Geſang entzaubert, und dieſer Geliebte dafür vom Feenkönig — nicht mit der Gewonnenen in ſein Land entlaſſen —, ſondern mit ihr in die unſterbliche Wonne der Feenwelt ſelbſt aufgenommen wird. — Dieſer Zug dünkt mich jetzt nicht unwichtig: gab mir ihn damals auch nur die Muſik und der gewohnte Opernanblick ein, ſo lag doch hier ſchon im Keime ein wichtiges Moment meiner ganzen Entwickelung kundgegeben. —

Ich war nun in dem Alter angelangt, wo der Sinn des Menſchen, wenn je ihm dieß möglich wird, ſich unmittelbarer auf die nächſte Lebensumgebung wirft. Die phantaſtiſche Lüderlichkeit des deutſchen Studentenlebens war mir, nach heftiger Ausſchweifung, bald zuwider geworden: für mich hatte das Weib begonnen vorhanden zu ſein. Die Sehnſucht, die ſich nirgends im Leben ſtillen konnte, fand wieder eine ideale Nahrung durch die Lektüre von Heinſe's Ardinghello, ſowie der Schriften Heine's und anderer Glieder des damaligen „jungen" Litteraturdeutſchlandes. Die Wirkung der ſo empfangenen Eindrücke äußerte ſich im wirklichen Leben bei mir ſo, wie ſich unter dem Drucke unſerer ſittlichbigotten Geſellſchaft die Natur einzig äußern kann. Mein künſtleriſcher Mittheilungstrieb dagegen entledigte ſich dieſer Lebenseindrücke nach der Richtung der gleichzeitig empfangenen künſtleriſchen Eindrücke hin; unter dieſen waren von beſonderer Lebhaftigkeit die der neueren franzöſiſchen und ſelbſt der italieniſchen Oper geweſen. Wie dieſes Genre in Wahrheit die deutſchen Operntheater eroberte und faſt einzig auf ihrem Repertoire ſich behauptete, war ſein Einfluß auf Denjenigen ganz unabweisbar, der ſich in einer Lebensſtimmung, wie die angedeutete damals mir eigene, befand; in ihm ſprach ſich, wenigſtens für mich, in der Richtung der Muſik ganz Das aus, was ich empfand: freudige Lebensluſt in der nothgedrungenen Äußerung als Frivolität. — Aber eine perſönliche Erſcheinung war es, die dieſe Neigung in mir zu einem Enthuſiasmus edlerer Bedeutung anfachte: dieß war die Schröder-Devrient bei einem Gaſtſpiele auf der Leipziger Bühne. Die entfernteſte Berührung mit dieſer außerordentlichen Frau traf mich elektriſch: noch lange Zeit, bis ſelbſt auf den heutigen Tag, ſah, hörte und fühlte ich ſie, wenn mich der Drang zu künſtleriſchem Geſtalten belebte.

Die Frucht all' dieſer Eindrücke und Stimmungen war eine Oper: „das Liebesverbot, oder die Novize von Palermo“. Den Stoff zu ihr entnahm ich Shakeſpeare's „Maaß für Maaß“. Iſabella war es, die mich begeiſterte: ſie, die als Novize aus dem Kloſter ſchreitet, um von einem hartherzigen Statthalter Gnade für ihren Bruder zu erflehen, der wegen des Verbrechens eines verbotenen, und dennoch von der Natur geſegneten Liebesbundes mit einem Mädchen, nach einem drakoniſchen Geſetze zum Tode verurtheilt iſt. Iſabella's keuſche Seele findet vor dem kalten Richter ſo triftige Gründe zur Entſchuldigung des verhandelten Verbrechens, ihr geſteigertes Gefühl weiß dieſe Gründe mit ſo hinreißender Wärme vorzutragen, daß der ſtrenge Sittenwahrer ſelbſt von leidenſchaftlicher Liebe zu dem herrlichen Weibe erfaßt wird. Dieſe plötzlich entflammte Leidenſchaft äußert ſich bei ihm dahin, daß er die Begnadigung des Bruders um den Preis der Liebesgewährung von Seiten der ſchönen Schweſter verheißt. Empört durch dieſen Antrag, greift Iſabella zur Liſt, um den Heuchler zu entlarven und den Bruder zu retten. Der Statthalter, dem ſie mit Verſtellung zu gewähren verſprochen hat, findet dennoch für gut, ſeine Begnadigungsverheißung nicht zu halten, um vor einer unerlaubten Neigung ſein ſtrenges richterliches Gewiſſen nicht aufzuopfern. — Shakeſpeare ſchlichtet die entſtandenen Konflikte durch die öffentliche Zurückkunft des, bis dahin im Verborgenen beobachtenden, Fürſten: ſeine Entſcheidung iſt eine ernſte und begründet ſich auf das „Maaß für Maaß“ des Richters. Ich dagegen löſte den Knoten ohne den Fürſten durch eine Revolution. Den Schauplatz hatte ich nach der Hauptſtadt Siciliens verlegt, um die ſüdliche Menſchenhitze als helfendes Element verwenden zu können; vom Statthalter, einem puritaniſchen Deutſchen, ließ ich auch den bevorſtehenden Karneval verbieten; ein verwegener junger Mann, der ſich in Iſabella verliebt, reizt das Volk auf, die Masken anzulegen und das Eiſen bereit zu halten: „wer ſich nicht freut bei unſ'rer Luſt, dem ſtoßt das Meſſer in die Bruſt!“ Der Statthalter, von Iſabella vermocht ſelbſt maskirt zum Stelldichein zu kommen, wird entdeckt, entlarvt und verhöhnt, — der Bruder, noch zur rechten Zeit vor der vorbereiteten Hinrichtung, gewaltſam befreit; Iſabella entſagt dem Kloſternoviziat und reicht jenem wilden Karnevalsfreunde die Hand: in voller Maskenprozeſſion ſchreitet Alles dem heimkehrenden Fürſten entgegen, von dem man vorausſetzt, daß er nicht ſo verrückt wie ſein Statthalter ſei.

Vergleicht man dieſes Süjet mit dem der „Feen“, ſo ſieht man, daß die Möglichkeit, nach zwei grundverſchiedenen Richtungen hin mich zu entwickeln, vorhanden war: dem heiligen Ernſte meines urſprünglichen Empfindungsweſens trat hier, durch die Lebenseindrücke genährt, eine kecke Neigung zu wildem ſinnlichem Ungeſtüme, zu einer trotzigen Freudigkeit entgegen, die jenem auf das Lebhafteſte zu widerſprechen ſchien. Ganz erſichtlich wird mir dieß, wenn ich namentlich die muſikaliſche Ausführung beider Opern vergleiche. Die Muſik übte auf mein Empfindungsvermögen immer einen entſcheidenden Haupteinfluß aus; es konnte dieß gar nicht anders ſein in einer Periode meiner Entwickelung, wo die Lebenseindrücke noch nicht eine ſo nächſte und ſcharf beſtimmende Wirkung auf mich äußerten, daß ſie mir die gebieteriſche Kraft der Individualität verliehen hätten, mit der ich jenes Empfindungsvermögen auch zu einer beſtimmten Wirkſamkeit nach Außen anhalten konnte. Die Wirkung der empfangenen Lebenseindrücke war nur noch genereller, nicht individueller Art, und ſo mußte die generelle Muſik noch mein individuelles künſtleriſches Geſtaltungsvermögen, nicht aber dieſes jene beherrſchen. Die Muſik auch zu dem „Liebesverbote“ hatte im Voraus geſtaltend auf Stoff und Anordnung gewirkt, und dieſe Muſik war eben nur der Reflex der Einflüſſe der modernen franzöſiſchen und (für die Melodie) ſelbſt italieniſchen Oper auf mein heftig ſinnlich erregtes Empfindungsvermögen. Wer dieſe Kompoſition mit der der „Feen“ zuſammenhalten würde, müßte kaum begreifen können, wie in ſo kurzer Zeit ein ſo auffallender Umſchlag der Richtungen ſich bewerkſtelligen konnte: die Ausgleichung beider ſollte das Werk meines weiteren künſtleriſchen Entwickelungsganges ſein. —

Mein Weg führte mich zunächſt geradeswegs zur Frivolität in meinen Kunſtanſchauungen; es fällt dieß in die erſte Zeit meines Betretens der praktiſchen Laufbahn als Muſikdirektor beim Theater. Das Einſtudiren und Dirigiren jener leichtgelenkigen franzöſiſchen Modeopern, das Pfiffige und Protzige ihrer Orcheſtereffekte, machte mir oft kindiſche Freude, wenn ich vom Dirigirpulte aus links und rechts das Zeug loslaſſen durfte. Im Leben, welches von nun an mit Beſtimmtheit das bunte Theaterleben ausmachte, ſuchte ich durch Zerſtreuung Befriedigung eines Triebes, der ſich für das Nächſte, Greifbare, als Genußſucht, für die Muſik als flimmernde, prickelnde Unruhe kundgab. Meine Kompoſition der „Feen“ wurde mir durchaus gleichgiltig, bis ich ihre beabſichtigte Aufführung ganz aufgab. Eine, unter den ungünſtigſten Umſtänden mit gewaltſamem Eigenſinne durchgeſetzte, gänzlich unverſtändliche Aufführung des „Liebesverbotes“ ärgerte mich wohl; doch vermochte dieſer Eindruck mich noch keinesweges von dem Leichtſinne zu heilen, mit dem ich Alles anfaßte. — Die moderne Vergeltung des modernen Leichtſinnes brach aber auch bald auf mich herein. Ich war verliebt, heirathete in heftigem Eigenſinne, quälte mich und Andere unter dem widerlichen Eindrucke einer beſitzloſen Häuslichkeit, und gerieth ſo in das Elend, deſſen Natur es iſt, Tauſende und aber Tauſende zu Grunde zu richten.

Ein Drang entwickelte ſich ſo in mir bis zur zehrenden Sehnſucht: aus der Kleinheit und Erbärmlichkeit der mich beherrſchenden Verhältniſſe herauszukommen. Dieſer Drang bezog ſich jedoch nur in zweiter Linie auf das wirkliche Leben ſelbſt; in erſtem Zuge ging er auf eine glänzende Laufbahn als Künſtler hinaus. Dem kleinen deutſchen Theatertreiben mich zu entziehen, und geradenweges in Paris mein Glück zu verſuchen, das war es endlich, worauf ich meine Thätigkeit ſpannte. — Ein Roman von H. König „die hohe Braut“ war mir in die Hände gekommen; Alles, was ich las, hatte nur nach ſeiner Fähigkeit, als Opernſtoff verwendet werden zu können, Intereſſe für mich: in meiner damaligen Stimmung ſprach mich jene Lektüre um ſo mehr an, als ſchnell das Bild einer großen fünfaktigen Oper für Paris aus ihr mir in die Augen ſprang. Einen vollſtändigen Entwurf davon ſchickte ich direkt an Scribe nach Paris, mit der Bitte, ihn für die dortige große Oper zu bearbeiten, und mir zur Kompoſition zuweiſen zu laſſen. Natürlich führte dieß zu Nichts.

Mein häusliches Trübſal vermehrte ſich; der Drang, einer unwürdigen Lage mich zu entwinden, ſteigerte ſich zu dem heftigen Begehren, überhaupt etwas Großes und Erhebendes zu beginnen, ſelbſt mit vorläufiger Außerachtlaſſung eines nächſten praktiſchen Zweckes. Dieſe Stimmung ward in mir lebhaft genährt und befeſtigt durch die Lektüre von Bulwer's „Rienzi“. Aus dem Jammer des modernen Privatlebens, dem ich nirgends auch nur den geringſten Stoff für künſtleriſche Behandlung abgewinnen durfte, riß mich die Vorſtellung eines großen hiſtoriſch-politiſchen Ereigniſſes, in deſſen Genuß ich eine erhebende Zerſtreuung aus Sorgen und Zuſtänden finden mußte, die mir eben nicht anders, als nur abſolut kunſtfeindlich erſchienen. Nach meiner künſtleriſchen Stimmung ſtand ich hierbei jedoch immer noch auf dem mehr oder weniger rein muſikaliſchen, beſſer noch: opernhaften Standpunkte; dieſer Rienzi, mit ſeinem großen Gedanken im Kopfe und im Herzen, unter einer Umgebung der Roheit und Gemeinheit, machte mir zwar alle Nerven vor ſympathetiſcher Liebesregung erzittern; dennoch entſprang mein Plan zu einem Kunſtwerke erſt aus dem Innewerden eines rein lyriſchen Elementes in der Atmoſphäre des Helden. Die „Friedensboten", der kirchliche Auferſtehungsruf, die Schlachthymnen, — das war es, was mich zu einer Oper: Rienzi, beſtimmte.

Bevor ich jedoch zur Ausführung meines Planes ſchritt, trug ſich Manches in meinem Leben zu, was mich, von dem gefaßten Gedanken ab, nach Außen zerſtreute. Ich ging damals, als Muſikdirektor einer dort neu gebildeten Theatergeſellſchaft, nach Riga. Der etwas geordnetere Zuſtand, und das wirkliche Ausgehen der Direktion auf mindeſtens gute Vorſtellungen, gaben mir nochmals die Abſicht ein, für die eben mir zu Gebote ſtehenden Kräfte etwas zu ſchreiben. So begann ich bereits die Kompoſition eines komiſchen Operntextes, den ich nach einer drolligen Erzählung aus „tauſend und einer Nacht", jedoch mit gänzlicher Moderniſirung des Stoffes, angefertigt hatte. — Auch hier verleideten ſich mir jedoch ſchnell meine Beziehungen zum Theater: Das, was wir unter „Komödiantenwirthſchaft" verſtehen, that ſich vor mir bald in vollſter Breite auf, und meine, in der Abſicht ſie für dieſe Wirthſchaft herzurichten, angefangene Kompoſition, ekelte mich plötzlich ſo heftig an, daß ich Alles bei Seite warf, dem Theater gegenüber mich immer mehr nur auf die bloße Ausübung meiner Dirigentenpflicht beſchränkte, vom Umgange mit dem Theaterperſonale immer vollſtändiger abſah, und nach Innen in die Gegend meines Weſens mich zurückzog, wo der ſehnſüchtige Drang, den gewohnten Verhältniſſen mich zu entreißen, ſeine ſtachelnde Nahrung fand. — In dieſer Zeit lernte ich bereits den Stoff des „fliegenden Holländers“ kennen; Heine erzählt ihn gelegentlich einmal, als er einer Aufführung gedenkt, der er von einem aus dieſem Stoffe gemachten Theaterſtücke in Amſterdam — wie ich glaube — beiwohnte. Dieſer Gegenſtand reizte mich, und prägte ſich mir unauslöſchlich ein: noch aber gewann er nicht die Kraft zu ſeiner nothwendigen Wiedergeburt in mir.

Etwas recht Großes zu machen, eine Oper zu ſchreiben, zu deren Aufführung nur die bedeutendſten Mittel geeignet ſein ſollten, die ich daher nie verſucht ſein konnte in den Verhältniſſen, die mich drückend und beengend umgaben, vor das Publikum zu bringen, und die mich ſomit, um ihrer einſtigen Aufführung willen, beſtimmen ſollte Alles aufzubieten, um aus jenen Verhältniſſen herauszukommen, — das entſchied mich nun, den Plan zum „Rienzi“ mit vollem Eifer wieder aufzunehmen und auszuführen. Auch hier fiel mir bei der Textverfertigung im Weſentlichen noch nichts Anderes ein, als ein wirkungsvolles Opernbuch zu ſchreiben. Die „große Oper“, mit all ihrer ſceniſchen und muſikaliſchen Pracht, ihrer effektreichen, muſikaliſch-maſſenhaften Leidenſchaftlichkeit, ſtand vor mir; und ſie nicht etwa bloß nachzuahmen, ſondern, mit rückhaltsloſer Verſchwendung, nach allen ihren bisherigen Erſcheinungen ſie zu überbieten, das wollte mein künſtleriſcher Ehrgeiz. — Dennoch würde ich gegen mich ſelbſt ungerecht ſein, wenn ich in dieſem Ehrgeize Alles inbegriffen ſehen wollte, was mich bei der Konzeption und Ausführung meines Rienzi beſtimmte. Der Stoff begeiſterte mich wirklich, und Nichts fügte ich meinem Entwurfe ein, was nicht eine unmittelbare Beziehung zu dem Boden dieſer Begeiſterung hatte. Es handelte ſich mir zu allernächſt um meinen Rienzi, und erſt wenn ich mich hier befriedigt fühlte, ging ich auf die große Oper los. In rein künſtleriſcher Beziehung war dieſe große Oper aber gleichſam die Brille, durch die ich unbewußt meinen Rienziſtoff ſah; nichts fand ich an dieſem Stoffe erheblich, was nicht durch jene Brille erblickt werden konnte. Wohl ſah ich immer ihn, dieſen Stoff, und nie hatte ich zunächſt beſtimmte rein muſikaliſche Effekte im Auge, die ich etwa nur an dieſem Stoffe anbringen wollte; nur ſah ich ihn nicht anders als in der Geſtalt von „fünf Akten", mit fünf glänzenden „Finale's", von Hymnen, Aufzügen und muſikaliſchem Waffengeräuſch. So verwandte ich auch durchaus noch keine größere Sorgfalt auf Sprache und Vers, als es mir nöthig ſchien, um einen guten, nicht trivialen, Operntext zu liefern. Ich ging nicht darauf aus, Duette und Terzette zu ſchreiben; aber ſie fanden ſich hie und da ganz von ſelbſt, weil ich meinen Stoff eben nur durch die „Oper" hindurch ſah. Im Stoffe ſuchte ich z. B. auch keineswegs eben nur einen Vorwand zum Ballet; aber mit den Augen des Opernkomponiſten gewahrte ich in ihm ganz von ſelbſt ein Feſt, das Rienzi dem Volke geben müſſe, und in welchem er ihm eine draſtiſche Scene aus der alten Geſchichte als Schauſpiel vorzuführen habe: dieß war die Geſchichte der Lukretia und der mit ihr zuſammenhängenden Vertreibung der Tarquinier aus Rom *). So beſtimmte mich in allen Theilen meines Vorhabens allerdings ſtets nur der Stoff, aber ich beſtimmte den Stoff wiederum nach der einzig mir vorſchwebenden großen Opernform. Meine künſtleriſche Individualität war den Eindrücken des Lebens gegenüber noch in der Wirkung rein künſtleriſcher, oder vielmehr kunſtförmlicher, mechaniſch bedingender Eindrücke durchaus befangen.

Als ich die Kompoſition der beiden erſten Akte dieſer Oper beendigt, drängte mich endlich meine äußere Lage dazu, vollkommen

---

*) Daß dieſe Pantomime auf den Theatern, die den Rienzi aufführten, ausbleiben mußte, war ein empfindlicher Nachtheil für mich; denn das an ihre Stelle tretende Ballet lenkte die Beurtheilung von meiner edleren Intention ab, und ließ ſie in dieſer Scene nichts Anderes als einen ganz gewöhnlichen Opernzug erblicken.

mit meinen bisherigen Verhältniſſen zu brechen. Ohne im Geringſten mit ausreichenden Mitteln dazu verſehen zu ſein, ohne die mindeſte Ausſicht, ja ohne nur einen bekannten Menſchen dort vermuthen zu dürfen, machte ich mich geradeswegs von Riga nach Paris auf. Unter den widerlichſten Umſtänden ward eine vier Wochen dauernde Seereiſe zurückgelegt, die mich auch an die Küſte Norwegen's brachte. Hier tauchte mir der „fliegende Holländer“ wieder auf: an meiner eigenen Lage gewann er Seelenkraft; an den Stürmen, den Waſſerwogen, dem nordiſchen Felſenſtrande und dem Schiffgetreibe, Phyſiognomie und Farbe.

Paris verwiſchte mir jedoch zunächſt wieder dieſe Geſtalt. — Es iſt unnöthig, die Eindrücke näher zu ſchildern, die Paris mit ſeinem Kunſtweſen und Kunſtgetreibe auf einen Menſchen in meiner Lage machen mußte; in dem Charakter meiner Thätigkeit und Unternehmungen wird ihr Einfluß am leichteſten wieder zu erkennen ſein. — Den zur Hälfte fertigen Rienzi legte ich zunächſt bei Seite, und mühte mich auf jede Weiſe zum Bekanntwerden in der Weltſtadt zu gelangen. Hierzu fehlten mir aber vor Allem die perſönlichen Eigenſchaften: kaum hatte ich das Franzöſiſche, das mir an ſich inſtinktmäßig zuwider war, für das allergewöhnlichſte Bedürfniß erlernt. Nicht im Mindeſten fühlte ich Neigung, das franzöſiſche Weſen mir anzueignen; aber ich ſchmeichelte mir mit der Hoffnung, ihm auf meine Weiſe beikommen zu können; ich traute der Muſik, als Allerweltsſprache, die Eigenſchaft zu, zwiſchen mir und dem Pariſer Weſen eine Kluft auszufüllen, über deren Vorhandenſein mich mein inneres Gefühl nicht täuſchen konnte. — Wenn ich den glänzenden Aufführungen der großen Oper beiwohnte, was übrigens nicht häufig geſchah, ſo ſtieg mir eine wohllüſtig ſchmeichleriſche Wärme auf, die mich zu dem Wunſche, zu der Hoffnung, ja zu der Gewißheit erhitzte, hier noch triumphiren zu können: dieſer Glanz der Mittel, von einer begeiſternden künſtleriſchen Abſicht verwendet, ſchien mir der Höhepunkt der Kunſt zu ſein, und ich fühlte mich durchaus nicht unfähig, dieſen

Höhepunkt zu erreichen. Außerdem entſinne ich mich einer ſehr bereitwilligen Stimmung, mich an allen Erſcheinungen jener Kunſtwelt zu erwärmen, die irgendwie meinem Ziele verwandt ſich darſtellten: das Seichte und Inhaltsloſe verdeckte ſich mir durch einen Glanz der ſinnlichen Erſcheinung, wie ich ihn noch nie wahrgenommen hatte. Erſt ſpäter kam mir zum Bewußtſein, wie ich mich dennoch hierüber, durch eine faſt künſtliche Erregtheit, ſelbſt täuſchte: dieſe gutwillige, gern bis zur leichtfertigen Hingeriſſenheit ſich ſteigernde Erregtheit, nährte ſich, mir unbewußt, aus dem Gefühle meiner äußeren Lage, die ich als eine ganz troſtloſe erkennen mußte, wenn ich mir plötzlich eingeſtanden hätte, daß all' dieſes Kunſtweſen, das die Welt ausmachte, in der ich vorwärts kommen ſollte, mich zu tiefſter Verachtung anwiderte. Die äußere Noth zwang mich, dieſes Geſtändniß fern von mir zu halten; ich vermochte dieß mit der gutmüthig bereitwilligen Laune eines Menſchen und Künſtlers, den ein unwillkürlich drängendes Liebesbedürfniß in jeder lächelnden Erſcheinung den Gegenſtand ſeiner Neigung zu erkennen glauben läßt.

In dieſer Lage und Stimmung ſah ich mich veranlaßt, auf bereits überwundene Standpunkte mich zurückzuſtellen. Ausſichten waren mir geboten worden, eine Oper leichteren Genre's auf einem untergeordneteren Theater zur Aufführung gebracht zu ſehen: ich griff deßhalb zu meinem „Liebesverbote" zurück, von dem eine Überſetzung begonnen wurde. Durch die Beſchäftigung hiermit fühlte ich mich innerlich um ſo mehr gedemüthigt, als ich mir äußerlich den Anſchein der Hoffnung auf dieſe Unternehmung zu geben gezwungen war. — Um mich durch Sänger der Pariſer Salonswelt empfehlen zu laſſen, komponirte ich mehrere franzöſiſche Romanzen, die, trotz meiner entgegengeſetzten Abſicht, zu ungewohnt und ſchwer erſchienen, um endlich wirklich geſungen zu werden. — Aus meinem tief unbefriedigten Innern ſtemmte ich mich gegen die widerliche Rückwirkung dieſer äußerlichen künſtleriſchen Thätigkeit, durch den ſchnellen Entwurf und die ebenſo raſche Ausführung eines Orcheſterſtückes, das ich „Ouvertüre zu Goethe's Fauſt" nannte, das eigentlich aber nur den erſten Satz einer großen Fauſtſymphonie bilden ſollte.

Bei vollkommener Erfolgloſigkeit aller meiner Beſtrebungen nach Außen, drängte die äußere Noth mich endlich zu einer noch immer tieferen Herabſtimmung des Charakters meiner künſtleriſchen Thätigkeit: ich erklärte mich ſelbſt bereit zur Anfertigung der Muſik zu einem gaſſenhaueriſchen Vaudeville für ein Boulevardtheater. Auch dazu gelangte ich aber vor der Eiferſucht eines muſikaliſchen Geldeinnehmers nicht. So mußte es mir faſt als Erlöſung gelten, als ich gezwungen war, mich mit der Anfertigung von Melodienarrangements aus „beliebten" Opern für das Cornet à pistons zu beſchäftigen. Die Zeit, die mir dieſe Arrangements übrig ließen, verwendete ich nun auf die Vollendung der Kompoſition der zweiten Hälfte des Rienzi, für den ich jetzt nicht mehr an eine franzöſiſche Überſetzung dachte, ſondern irgend ein deutſches Hoftheater in Ausſicht nahm. Die drei letzten Akte dieſer Oper wurden unter den bezeichneten Umſtänden in verhältnißmäßig ziemlich kurzer Zeit fertig.

Nach Beendigung des Rienzi, und bei fortwährender Tagesbeſchäftigung mit muſikhändleriſcher Lohnarbeit, gerieth ich auf einen neuen Ausweg, meinem gepreßten Innern Luft zu machen. Mit der Fauſtouvertüre hatte ich es zuvor rein muſikaliſch verſucht; mit der muſikaliſchen Ausführung eines älteren dramatiſchen Planes, des Rienzi, ſuchte ich der Richtung, die mich eigentlich nach Paris geführt hatte und für die ich mir nun Alles verſchloſſen ſah, ihr künſtleriſches Recht angedeihen zu laſſen, indem ich ſie für mich abſchloß. Mit dieſer Vollendung ſtand ich jetzt gänzlich außerhalb des Bodens meiner bisherigen Vergangenheit. Ich betrat nun eine neue Bahn, *die der Revolution gegen die künſtleriſche Öffentlichkeit der Gegenwart*, mit deren Zuſtänden ich mich bisher zu befreunden geſucht hatte, als ich in Paris deren glänzendſte Spitze aufſuchte. — Das Gefühl der Nothwendigkeit meiner Empörung machte mich zunächſt zum Schriftſteller. Der Verleger der Gazette musicale gab mir, neben den Arrangements von Melodieen, um mir Geld zu verſchaffen, auch auf, Artikel für ſein Blatt zu ſchreiben. Ihm galt Beides vollkommen gleich: mir nicht. Wie ich in jener Arbeit meine tiefſte Demüthigung empfand, ergriff ich dieſe, um mich für die Demüthigung zu rächen. Nach einigen allgemeineren muſikaliſchen Artikeln, ſchrieb ich eine Art von Kunſtnovelle: „eine Pilgerfahrt zu Beethoven", mit welcher im Zuſammenhange ich eine zweite folgen ließ: „das Ende eines Muſikers in Paris". Hierin ſtellte ich, in erdichteten Zügen und mit ziemlichem Humor, meine eigenen Schickſale, namentlich in Paris, bis zum wirklichen Hungertode, dem ich glücklicherweiſe allerdings entgangen war, dar. Was ich ſchrieb, war in jedem Zuge ein Schrei der Empörung gegen unſere modernen Kunſtzuſtände: es iſt mir verſichert worden, daß dieß vielfach amüſirt habe. — Meinen wenigen treuen Freunden, mit denen ich in trübſelig traulicher Zurückgezogenheit des Abends bei mir mich zuſammenfand, hatte ich hiermit aber ausgeſprochen, daß von mir vollſtändig mit jedem Wunſche und jeder Ausſicht auf Paris gebrochen, und der junge Mann, der mit jenem Wunſche und jener Ausſicht nach Paris kam, wirklich des Todes geſtorben ſei.

Es war eine wohllüſtig ſchmerzliche Stimmung, in der ich mich damals befand; ſie gebar mir den längſt bereits empfangenen „fliegenden Holländer". — Alle Ironie, aller bittere oder humoriſtiſche Sarkasmus, wie er in ähnlichen Lagen all' unſeren ſchriftſtellernden Dichtern als einzige geſtaltende Triebkraft verbleibt, war von mir zunächſt in den genannten und ihnen noch folgenden litterariſchen Ergüſſen vorläufig ſo weit losgelaſſen und ausgeworfen worden, daß ich nach dieſer Entledigung meinem inneren Drange nur durch wirkliches künſtleriſches Geſtalten genügen zu können in den Stand geſetzt war. Wahrſcheinlich hätte ich nach dem Erlebten, und von dem Standpunkte aus, auf den mich die Lebenserfahrung geſtellt hatte, dieſes Vermögen nicht gewonnen, wenn ich eben nur ſchriftſtelleriſch-dichteriſche Fähigkeiten von Jugend auf mir angeeignet hätte; vielleicht wäre ich in die Bahn unſerer modernen Litteraten und Theaterſtückdichter getreten, die unter den kleinlichen Einflüſſen unſerer formellen Lebensbeziehungen, mit jedem ihrer proſaiſchen oder gereimten Federzüge, gegen wiederum formelle Äußerungen jener Beziehungen zu Felde ziehen, und ſo ungefähr einen Krieg führen, wie ihn in unſeren Tagen General Williſen und ſeine Getreuen gegen die Dänen führten; ich würde ſehr vermuthlich ſo — um mich populär auszudrücken — die Handthierung des Treibers ausgeübt haben, der auf den Sack ſchlägt, wenn er den Eſel meint: — wäre ich nicht durch Eines höher befähigt geweſen, und dieß war mein Erfülltſein von der Muſik.

Über das Weſen der Muſik habe ich mich neuerdings zur Genüge ausgeſprochen; ich will ihrer hier nur als meines guten Engels gedenken, der mich als Künſtler bewahrte, ja in Wahrheit erſt zum Künſtler machte von einer Zeit an, wo mein empörtes Gefühl mit immer größerer Beſtimmtheit gegen unſere ganzen Kunſtzuſtände ſich auflehnte. Daß dieſe Auflehnung nicht außerhalb des Gebietes der Kunſt, vom Standpunkte weder des kritiſirenden Litteraten, noch des kunſtverneinenden, ſozialiſtiſch rechnenden, politiſchen Mathematikers unſerer Tage, aus geſchah, ſondern daß meine revolutionäre Stimmung mir ſelbſt den Drang und die Fähigkeit zu künſtleriſchen Thaten erweckte, dieß verdanke ich — wie, geſagt — nur der Muſik. Soeben nannte ich ſie meinen guten Engel. Dieſer Engel war mir nicht vom Himmel herabgeſandt; er kam zu mir aus dem Schweiße des menſchlichen Genie's von Jahrhunderten: er berührte nicht mit unfühlbar ſonniger Hand etwa den Scheitel meines Hauptes; in der blutwarmen Nacht meines heftig verlangenden Herzens nährte er ſich zu gebärender Kraft nach Außen für die Tageswelt. — Ich kann den Geiſt der Muſik nicht anders faſſen, als in der Liebe. Von ſeiner heiligen Macht erfüllt gewahrte ich, bei erwachſender Sehkraft des menſchlichen Lebensblickes, nicht einen zu kritiſirenden Formalismus vor mir, ſondern durch dieſen Formalismus hindurch erkannte ich, auf dem

Grunde der Erſcheinung, durch ſympathetiſche Empfindungskraft das Bedürfniß der Liebe unter dem Drucke eben jenes liebloſen Formalismus'. Nur wer das Bedürfniß der Liebe fühlt, erkennt daſſelbe Bedürfniß in Anderen: mein von der Muſik erfülltes künſtleriſches Empfängnißvermögen gab mir die Fähigkeit, dieſes Bedürfniß auch in der Kunſtwelt überall da zu erkennen, wo ich durch die abſtoßende Berührung mit ihrem äußerlichen Formalismus mein eigenes Liebesvermögen verletzt, und aus dieſer Verletzung gerade mein eigenes Liebesbedürfniß thätig erwacht fühlte. So empörte ich mich aus Liebe, nicht aus Neid und Ärger; und ſo ward ich daher *Künſtler*, nicht kritiſcher Litterat.

Den Einfluß, den mein muſikaliſches Empfindungsweſen auf die Geſtaltung meiner künſtleriſchen Arbeiten, namentlich auch auf die Wahl und Bildung der dichteriſchen Stoffe ausübte, will ich ſeinem Weſen nach bezeichnen, wenn ich an der Darſtellung der Entſtehung und des Charakters der Arbeiten, die von mir unter dieſem Einfluſſe zu Tage kamen, dieſe Bezeichnung mir für das Verſtändniß erleichtert haben werde. Für jetzt gebe ich dieſe Darſtellung. —

Der Richtung, in die ich mich mit der Konzeption des „fliegenden Holländers“ ſchlug, gehören die beiden ihm folgenden dramatiſchen Dichtungen, „*Tannhäuſer*“ und „*Lohengrin*“, an. Mir iſt der Vorwurf gemacht worden, daß ich mit dieſen Arbeiten in die — wie man meint — durch Meyerbeer's „Robert der Teufel“ überwundene und geſchloſſene, von mir mit meinem „Rienzi“ bereits ſelbſt verlaſſene, Richtung der „romantiſchen Oper“ *zurückgetreten* ſei. Für Die, welche mir dieſen Vorwurf machen, iſt die romantiſche *Oper* natürlich eher vorhanden, als die *Opern*, die nach einer konventionell klaſſifizirenden Annahme „romantiſche“ genannt werden. Ob ich von einer künſtleriſch formellen Abſicht aus auf die Konſtruktion von „romantiſchen“ Opern ausging, wird ſich herausſtellen, wenn ich die Entſtehungsgeſchichte jener drei Werke genau erzähle.

Die Stimmung, in der ich den „fliegenden Holländer" empfing, habe ich im Allgemeinen bezeichnet: die Empfängniß war genau ſo alt, als die Stimmung, die ſich anfangs in mir nur vorbereitete, und, gegen berückende Eindrücke ankämpfend, endlich zu der Äußerungsfähigkeit gelangte, daß ſie in einem ihr angehörigen Kunſtwerke ſich ausdrücken konnte. — Die Geſtalt des „fliegenden Holländers" iſt das mythiſche Gedicht des Volkes: ein uralter Zug des menſchlichen Weſens ſpricht ſich in ihm mit herzergreifender Gewalt aus. Dieſer Zug iſt, in ſeiner allgemeinſten Bedeutung, die Sehnſucht nach Ruhe aus Stürmen des Lebens. In der heitern helleniſchen Welt treffen wir ihn in den Irrfahrten des Odyſſeus und in ſeiner Sehnſucht nach der Heimath, Haus, Heerd und — Weib, dem wirklich Erreichbaren und endlich Erreichten des bürgerfreudigen Sohnes des alten Hellas. Das irdiſch heimathloſe Chriſtenthum faßte dieſen Zug in die Geſtalt des „ewigen Juden": dieſem immer und ewig, zweck- und freudlos zu einem längſt ausgelebten Leben verdammten Wanderer blühte keine irdiſche Erlöſung; ihm blieb als einziges Streben nur die Sehnſucht nach dem Tode, als einzige Hoffnung die Ausſicht auf das Nichtmehrſein. Am Schluſſe des Mittelalters lenkte ein neuer, thätiger Drang die Völker auf das Leben hin: weltgeſchichtlich am erfolgreichſten äußerte er ſich als Entdeckungstrieb. Das Meer ward jetzt der Boden des Lebens, aber nicht mehr das kleine Binnenmeer der Hellenenwelt, ſondern das erdumgürtende Weltmeer. Hier war mit einer alten Welt gebrochen; die Sehnſucht des Odyſſeus nach Heimath, Heerd und Eheweib zurück, hatte ſich, nachdem ſie an den Leiden des „ewigen Juden" bis zur Sehnſucht nach dem Tode genährt worden, zu dem Verlangen nach einem Neuen, Unbekannten, noch nicht ſichtbar Vorhandenen, aber im Voraus Empfundenen, geſteigert. Dieſen ungeheuer weit ausgedehnten Zug treffen wir im Mythos des fliegenden Holländers, dieſem Gedichte des Seefahrervolkes aus der weltgeſchichtlichen Epoche der Entdeckungsreiſen. Wir treffen auf eine, vom Volksgeiſte bewerkſtelligte, merkwürdige

Miſchung des Charakters des ewigen Juden mit dem des Odyſſeus. Der holländiſche Seefahrer iſt zur Strafe ſeiner Kühnheit vom Teufel (das iſt hier ſehr erſichtlich: dem Elemente der Waſſerfluthen und der Stürme) verdammt, auf dem Meere in alle Ewigkeit raſtlos umherzuſegeln. Als Ende ſeiner Leiden erſehnt er, ganz wie Ahasveros, den Tod; dieſe, dem ewigen Juden noch verwehrte Erlöſung kann der Holländer aber gewinnen durch — ein Weib, das ſich aus Liebe ihm opfert: die Sehnſucht nach dem Tode treibt ihn ſomit zum Aufſuchen dieſes Weibes; dieß Weib iſt aber nicht mehr die heimathlich ſorgende, vor Zeiten gefreite Penelope des Odyſſeus, ſondern es iſt das Weib überhaupt, aber das noch unvorhandene, erſehnte, geahnte, unendlich weibliche Weib, — ſage ich es mit einem Worte heraus: das Weib der Zukunft.

Dieß war der „fliegende Holländer“, der mir aus den Sümpfen und Fluthen meines Lebens ſo wiederholt und mit ſo unwiderſtehlicher Anziehungskraft auftauchte; das war das erſte Volksgedicht, das mir tief in das Herz drang, und mich als künſtleriſchen Menſchen zu ſeiner Deutung und Geſtaltung im Kunſtwerke mahnte.

Von hier an beginnt meine Laufbahn als Dichter, mit der ich die des Verfertigers von Operntexten verließ. Und doch that ich hiermit keinen jähen Sprung. Nirgends wirkte die Reflexion auf mich ein; denn Reflexion iſt nur aus der Kombination vorhandener Erſcheinungen als Beiſpiele zu gewinnen: die Erſcheinungen, die mir auf meiner neuen Bahn als Beiſpiele hätten dienen können, fand ich aber nirgends vor. Mein Verfahren war neu; es war mir aus meiner innerſten Stimmung angewieſen, von dem Drange zur Mittheilung dieſer Stimmung aufgenöthigt. Ich mußte, um mich von Innen heraus zu befreien, d. h. um mich gleichfühlenden Menſchen aus Bedürfniß des Verſtändniſſes mitzutheilen, einen durch die äußere Erfahrung mir noch nicht angewieſenen Weg als Künſtler einſchlagen, und was hierzu drängt, iſt Nothwendigkeit, tief empfundene, nicht aber mit dem praktiſchen Verſtande gewußte, zwingende Nothwendigkeit.

Stelle ich mich hiermit meinen Freunden als Dichter vor, ſo ſollte ich faſt Bedenken tragen, ſchon mit einer Dichtung, wie der meines fliegenden Holländers, es zu thun. In ihr iſt ſo Vieles noch unentſchieden, das Gefüge der Situationen meiſt noch ſo verſchwimmend, die dichteriſche Sprache und der Vers oft noch des individuellen Gepräges ſo bar, daß namentlich unſere modernen Theaterſtückdichter, die Alles nach einer abgeſehenen Form konſtruiren, und von dem eitlen Wiſſen ihrer angelernten formellen Fähigkeit aus auf das Auffinden beliebiger Stoffe zur Behandlung in dieſer Form ausgehen, die Bezeichnung dieſer Dichtung als ſolcher mir für eine hart zu züchtigende Frechheit anrechnen werden. Weniger als die Furcht vor dieſer zu erwartenden Strafe, würde mich mein eigenes Bedenken gegen die Form dieſer Dichtung kümmern, wenn es meine Abſicht wäre, mich mit dieſem Gedichte überhaupt als eine vollendete Erſcheinung hinzuſtellen; wogegen es mich gerade reizt, meinen Freunden mich in meinem Werden vorzuführen. Die Form der Dichtung des fliegenden Holländers war mir aber, wie überhaupt die Form jeder meiner nachherigen Dichtungen, bis auf die äußerſten Züge der muſikaliſchen Ausführung, von dem Stoffe inſoweit angewieſen, als er mir zum Eigenthum einer entſcheidenden Lebensſtimmung geworden war, und ich durch Übung und Erfahrung auf dem eingeſchlagenen Wege ſelbſt mir die Fähigkeit zu künſtleriſchem Geſtalten überhaupt gewonnen hatte. — Auf das Charakteriſtiſche dieſes Geſtaltens zurückzukommen behalte ich mir, wie geſagt, vor. Für jetzt fahre ich fort, die Entſtehungsgeſchichte meiner Dichtungen zu verfolgen, nachdem ich eben nur auf den entſcheidenden Wendepunkt meines künſtleriſchen Entwickelungsganges auch in formeller Hinſicht aufmerkſam gemacht haben wollte. —

Unter äußeren Umſtänden, die ich anderswo*) bereits meinen Freunden berichtete, führte ich den „fliegenden Holländer“ mit großer Schnelligkeit in Dichtung und Muſik aus. Ich hatte mich von Paris auf das Land zurückgezogen, und trat von hier aus wieder in erſte Berührung mit meiner deutſchen Heimath. Mein Rienzi war in Dresden zur Aufführung angenommen worden. Dieſe Annahme galt mir im Allgemeinen für ein faſt überraſchend aufmunterndes Liebeszeichen und einen freundlichen Gruß aus Deutſchland, die mich um ſo wärmer für die Heimath ſtimmten, als die Pariſer Weltluft mich mit immer eiſigerer Kälte anwehte. Mit all' meinem Dichten und Trachten war ich ſchon ganz nur noch in Deutſchland. Ein empfindungsvoller, ſehnſüchtiger Patriotismus ſtellte ſich bei mir ein, von dem ich früher durchaus keine Ahnung gehabt hatte. Dieſer Patriotismus war frei von jeder politiſchen Beifärbung; denn ſo aufgeklärt war ich allerdings ſchon damals, daß das politiſche Deutſchland, etwa dem politiſchen Frankreich gegenüber, nicht die mindeſte Anziehungskraft für mich beſaß. Es war das Gefühl der Heimathloſigkeit in Paris, das mir die Sehnſucht nach der deutſchen Heimath erweckte: dieſe Sehnſucht bezog ſich aber nicht auf ein Altbekanntes, Wiederzugewinnendes, ſondern auf ein geahntes und gewünſchtes Neues, Unbekanntes, Erſtzugewinnendes, von dem ich nur das Eine wußte, daß ich es hier in Paris gewiß nicht finden würde. Es war die Sehnſucht meines fliegenden Holländers nach dem Weibe, — aber, wie geſagt, nicht nach dem Weibe des Odyſſeus, ſondern nach dem erlöſenden Weibe, deſſen Züge mir in keiner ſicheren Geſtalt entgegentraten, das mir nur wie das weibliche Element überhaupt vorſchwebte; und dieß Element gewann hier den Ausdruck der Heimath, d. h. des Umſchloſſenſeins von einem innig vertrauten Allgemeinen, aber einem Allgemeinen, das ich noch nicht kannte, ſondern eben erſt nur erſehnte, nach der Verwirklichung des Begriffes

---

*) Siehe die autobiographiſche Skizze im erſten Bande dieſer Sammlung.

„Heimath"; wogegen zuvor das durchaus Fremde meiner früheren engen Lage als erlöſendes Element vorſchwebte, und der Drang, es aufzufinden, mich nach Paris getrieben hatte. Wie ich in Paris enttäuſcht worden war, ſollte ich es nun auch in Deutſchland werden. Mein fliegender Holländer hatte allerdings die *neue* Welt noch nicht entdeckt: *ſein* Weib konnte ihn nur durch ihren und ſeinen Untergang erlöſen. — Doch fahren wir fort!

Ganz ſchon nur mit meiner Rückkehr nach Deutſchland, und mit der Beſchaffung der nöthigen Mittel dazu beſchäftigt, mußte ich, gerade um dieſer letzteren willen, nach der Beendigung des fliegenden Holländers noch einmal zur muſikhändleriſchen Lohnarbeit greifen. Ich machte Klavierauszüge von Halevy'ſchen Opern. Ein gewonnener Stolz bewahrte mich aber bereits vor der Bitterkeit, mit der mich früher dieſe Demüthigung erfüllt hatte. Ich behielt guten Humor, korreſpondirte mit der Heimath wegen der vorrückenden Zurüſtungen zur Aufführung des Rienzi; aus Berlin traf ſelbſt die Beſtätigung der Annahme meines fliegenden Holländers zur Aufführung ein. Ich lebte ganz ſchon in der erſehnten, nun bald zu betretenden heimiſchen Welt. —

In dieſer Stimmung fiel mir das deutſche Volksbuch vom „*Tannhäuſer*" in die Hände; dieſe wunderbare Geſtalt der Volksdichtung ergriff mich ſogleich auf das Heftigſte: ſie konnte dieß aber auch erſt *jetzt*. Keinesweges war mir der Tannhäuſer an ſich eine völlig unbekannte Erſcheinung: ſchon früh war er mir durch Tieck's Erzählung bekannt geworden. Er hatte mich damals in der phantaſtiſch myſtiſchen Weiſe angeregt, wie Hoffmann's Erzählungen auf meine jugendliche Einbildungskraft gewirkt hatten; nie aber war von dieſem Gebiete aus auf meinen künſtleriſchen Geſtaltungstrieb Einfluß ausgeübt worden. Das durchaus moderne Gedicht Tieck's las ich jetzt wieder durch, und begriff nun, warum ſeine myſtiſch kokette, katholiſch frivole Tendenz mich zu keiner Theilnahme beſtimmt hatte; es ward mir dieß aus dem Volksbuche und dem ſchlichten Tannhäuſerliebe erſichtlich, aus dem mir das einfache ächte Volksgedicht der Tannhäuſergeſtalt in ſo unentſtellten, ſchnell verſtändlichen Zügen entgegentrat. — Was mich aber vollends unwiderſtehlich anzog, war die, wenn auch ſehr loſe Verbindung, in die ich den Tannhäuſer mit dem „Sängerkrieg auf Wartburg“ in jenem Volksbuche gebracht fand. Auch dieſes dichteriſche Moment hatte ich bereits früher durch eine Erzählung Hoffmann's kennen gelernt; aber, gerade wie die Tieck'ſche vom Tannhäuſer, hatte ſie mich ganz ohne Anregung zu dramatiſcher Geſtaltung gelaſſen. Jetzt gerieth ich darauf, dieſem Sängerkriege, der mich mit ſeiner ganzen Umgebung ſo unendlich heimathlich anwehte, in ſeiner einfachſten, ächteſten Geſtalt auf die Spur zu kommen; dieß führte mich zu dem Studium des mittelhochdeutſchen Gedichtes vom „Sängerkriege“, das mir glücklicher Weiſe einer meiner Freunde, ein deutſcher Philolog, der es zufällig in ſeinem Beſitze hatte, verſchaffen konnte. — Dieſes Gedicht iſt, wie bekannt, unmittelbar mit einer größeren epiſchen Dichtung „Lohengrin“ in Zuſammenhang geſetzt: auch dieß ſtudirte ich, und hiermit war mir mit einem Schlage eine neue Welt dichteriſchen Stoffes erſchloſſen, von der ich zuvor, meiſt nur auf bereits Fertiges, für das Operngenre Geeignetes ausgehend, nicht eine Ahnung gehabt hatte. — Ich muß die hieraus gewonnenen Eindrücke näher bezeichnen.

Wichtig wird es manchem Anhänger der hiſtoriſch-dichteriſchen Schule ſein, zu erfahren, daß ich zwiſchen der Vollendung des fliegenden Holländers und der Konzeption des Tannhäuſers, mich mit dem Entwurfe zu einer hiſtoriſchen Operndichtung beſchäftigte; unerfreulich, und als Beweis für meine Unfähigkeit wird es ihm gelten, wenn er erfährt, daß ich dieſen Entwurf gegen den des Tannhäuſers fahren ließ. Ich will für jetzt hier einfach nur den Hergang berichten, weil ich den hierher bezüglichen äſthetiſchen Gegenſtand bei der Erzählung eines ſpäteren Konfliktes ähnlicher Art, näher zu beſprechen Veranlaſſung gewinnen werde.

Meine Sehnſucht nach der Heimath hatte, ſagte ich, Nichts von dem Charakter des politiſchen Patriotismus; dennoch würde ich unwahr ſein, wenn ich nicht geſtehen wollte, daß auch eine politiſche Bedeutung der deutſchen Heimath meinem Verlangen vorſchwebte: natürlich konnte ich dieſe aber nicht in der Gegenwart finden, und eine Berechtigung zu dem Wunſche einer ſolchen Bedeutung — wie unſere ganze hiſtoriſche Schule — nur in der Vergangenheit aufſuchen. Um mich zu vergewiſſern über Das, was ich an der deutſchen Heimath, nach der ich mich doch ſehnte, denn eigentlich liebte, führte ich mir das Bild der Eindrücke meiner Jugend zurück, und um dieß klar und deutlich zu erſehen, ſchlug ich im Buche der Geſchichte nach. Bei dieſer Gelegenheit ſuchte ich auch noch nach einem Opernſtoffe: nirgends in den großen Zügen der alten deutſchen Kaiſerwelt bot er ſich mir aber dar, und ohne deutliches Wiſſen fühlte ich, daß dieſe Züge, um durchaus getreu und verſtändlich dargeſtellt zu werden, ganz in dem Grade ſich der Fähigkeit zur Dramatiſirung überhaupt entzogen, als ſie namentlich auch meiner muſikaliſch-künſtleriſchen Anſchauung, mit unumfangbarer Sprödigkeit ſich entwanden. — An einem Zuge endlich haftete ich, weil ich hier ein freieres Gewährenlaſſen meines dichteriſchen Geſtaltungstriebes mir zu erlauben für geſtattet halten durfte. Es war dieß ein Zug aus den letzten Momenten der Hohenſtaufiſchen Welt. Manfred, Friedrich's II. Sohn, reißt ſich aus dem Zuſtande der Muthloſigkeit und Verſunkenheit in lyriſche Ergetzung, wirft ſich, von äußerſter Noth gedrängt, nach Luceria, der Stadt, die von ſeinem Vater den aus Sicilien verſetzten Sarazenen mitten im hochheiligen Kirchenſtaate zum Wohnort angewieſen worden war, und gewinnt, zunächſt durch die Hülfe dieſer ſtreitlichen und leicht zu begeiſternden Söhne Arabiens, das ganze, vom Papſte und den herrſchenden Welfen ihm beſtrittene Reich Appulien und Sicilien; mit ſeiner Krönung ſchloß der dramatiſche Entwurf. In dieſen rein geſchichtlichen Vorgang wob ich eine erdichtete weibliche Geſtalt: ich entſinne mich jetzt, daß ſie mir aus dem

Anſchauen einer bereits längſt mir zu Geſicht gekommenen Zeichnung, als Erinnerung entſprang; es war dieß eine Darſtellung Friedrich's II., umgeben von ſeinem faſt ganz arabiſchen Hofe, aus welchem namentlich ſingende und tanzende orientaliſche Frauengeſtalten lebhaft meine Phantaſie feſſelten. Den Geiſt dieſes Friedrich's, meines Lieblinges, verkörperte ich nun in der Erſcheinung einer jungen Sarazenin, der Frucht einer Liebesumarmung Friedrich's und einer Tochter Arabiens während jenes friedlichen Aufenthaltes des Kaiſers in Paläſtina. Das Mädchen hatte daheim von dem tiefen Falle des gibeliniſchen Hauſes Kunde erhalten; mit dem Feuer deſſelben arabiſchen Enthuſiasmus', der noch jüngſt dem Oriente Liebeslieder für Bonaparte eingab, machte ſie ſich nach Appulien auf. Dort, am Hofe des entmuthigten Manfred, erſcheint ſie als Prophetin, begeiſtert, reißt zu Thaten hin; ſie entzündet die Araber in Luceria, und führt, überall hin Enthuſiasmus ausgießend, den Sohn des Kaiſers von Sieg zu Sieg bis zum Throne. Geheimnißvoll verbarg ſie ihre Abkunft, um auch in Manfred ſelbſt durch das Räthſel ihrer Erſcheinung zu wirken; er liebt ſie heftig, und will das Geheimniß durchbrechen: ſie weiſt ihn prophetiſch zurück. Bei einem Anſchlage auf ſein Leben fängt ſie den tödtlichen Stoß mit ihrer Bruſt auf: ſterbend bekennt ſie ſich als Manfred's Schweſter, und läßt ihre volle Liebe zu ihm errathen. Der gekrönte Manfred nimmt für immer von ſeinem Glücke Abſchied.

Dieſes, wohl nicht glanz- und wärmeloſe Bild, das meine heimathsſehnſüchtige Phantaſie mir in der Beleuchtung eines hiſtoriſchen Sonnenuntergangsſcheines zuführte, verwiſchte ſich ſogleich, als meinem inneren Auge die Geſtalt des Tannhäuſers ſich darſtellte. Jenes Bild war mir von Außen vorgezaubert; dieſe Geſtalt entſprang aus meinem Inneren. In ihren unendlich einfachen Zügen war ſie mir umfaſſender, und zugleich beſtimmter, deutlicher, als das reichglänzende, ſchillernde und prangende hiſtoriſch-poetiſche Gewebe, das wie ein prunkend faltiges Gewand die wahre, ſchlanke menſchliche Geſtalt verbarg, um deren Anblick es meinem inneren Verlangen zu thun war, und die eben im plötzlich gefundenen Tannhäuſer ſich ihm darbot. Hier war eben das Volksgedicht, das immer den Kern der Erſcheinung erfaßt, und in einfachen, plaſtiſchen Zügen ihn wiederum zur Erſcheinung bringt; während dort, in der Geſchichte — d. h. nicht wie ſie an ſich war, ſondern wie ſie uns einzig kenntlich vorliegt — dieſe Erſcheinung in unendlich bunter, äußerlicher Zerſtreutheit ſich kundgiebt, und nicht eher zu jener plaſtiſchen Geſtalt gelangt, als bis das Volksauge ſie ihrem Weſen nach erſieht, und als künſtleriſchen Mythos geſtaltet.

Dieſer Tannhäuſer war unendlich mehr als Manfred; denn er war der Geiſt des ganzen gibeliniſchen Geſchlechtes für alle Zeiten, in eine einzige, beſtimmte, unendlich ergreifende und rührende Geſtalt gefaßt, in dieſer Geſtalt aber Menſch bis auf den heutigen Tag, bis in das Herz eines lebensſehnſüchtigen Künſtlers. Doch von dieſen Beziehungen ſpäter!

Für jetzt berichte ich bloß noch, daß ich auch in der Wahl des Tannhäuſerſtoffes gänzlich ohne Reflexion verfuhr, und beſtätige ſomit nur die Erſcheinung, daß ich, ohne kritiſches Bewußtſein, durchaus unwillkürlich zu meiner Entſcheidung mich beſtimmt fühlte. Durch meine Erzählung allein erhellt es, wie ganz ungrundſätzlich ich mit dem fliegenden Holländer meine neue Bahn eingeſchlagen hatte. Mit der „Sarazenin" war ich im Begriffe geweſen, mehr oder weniger in die Richtung meines „Rienzi" mich zurückzuwerfen, um eine große fünfaktige „hiſtoriſche" Oper zu verfertigen: erſt der überwältigende, mein individuelles Weſen bei weitem energiſcher erfaſſende Stoff des Tannhäuſers, erhielt mich im Feſthalten der mit Nothwendigkeit eingeſchlagenen neuen Richtung. Es geſchah dieß, wie ich nun berichten will, unter noch andauernden lebhaften Konflikten mit zufälligen äußeren Einflüſſen, die allmählich meine Richtung mir auch zu immer deutlicherem Bewußtſein bringen ſollten. — —

Endlich, nach faſt dreijährigem Aufenthalte, verließ ich, neunundzwanzig Jahre alt, Paris. Meine direkte Reiſe nach Dresden führte durch das thüringiſche Thal, aus dem man die Wartburg auf der Höhe erblickt. Wie unſäglich heimiſch und anregend wirkte auf mich der Anblick dieſer mir bereits gefeiten Burg, die ich — wunderlich genug! — nicht eher wirklich beſuchen ſollte, als ſieben Jahre nachher, wo ich — bereits verfolgt — von ihr aus den letzten Blick auf das Deutſchland warf, das ich damals mit ſo warmer Heimathsfreude betrat, und nun als Geächteter, landesflüchtig verlaſſen mußte! — —

Ich traf in Dresden ein, um die verſprochene Aufführung meines Rienzi zu betreiben. Vor dem wirklichen Beginne der Proben machte ich noch einen Ausflug in das böhmiſche Gebirge: dort verfaßte ich den vollſtändigen ſceniſchen Entwurf des „Tannhäuſer". Bevor ich an ſeine Ausführung gehen konnte, ſollte ich mannigfaltig unterbrochen werden. Das Einſtudiren meines Rienzi begann, dem manche Zurechtlegungen und Änderungen der ausſchweifend weit ausgeführten Kompoſition vorangingen. Die Beſchäftigung mit der endlichen Aufführung einer meiner Opern unter ſo genügenden Verhältniſſen, wie ſie mir das Dresdener Hoftheater darbot, war für mich ein neues Element, das lebhaft zerſtreuend auf mein Inneres wirkte. Ich fühlte mich damals von meinem Grundweſen ſo heiter abgezogen, und auf das Praktiſche gerichtet aufgelegt, daß ich es ſogar vermochte, einen früheren, längſt bereits vergeſſenen Entwurf zu einem Opernſüjet, nach dem König'ſchen Romane „die hohe Braut", für meinen nachmaligen Kollegen im Dresdener Hofkapellmeiſteramte, der eben ein Operntextbedürfniß zu empfinden glaubte, und den ich mir dadurch zu verbinden ſuchte, in leichten Opernverſen nebenbei mit auszuführen*). — Die wachſende Theilnahme der Sänger für meinen Rienzi, namentlich der höchſt liebenswürdig ſich äußernde Enthuſiasmus des ungemein begabten Sängers der Hauptrolle, berührten mich außerordentlich angenehm und erhebend. Nach langem Ringen in den kleinlichſten Verhältniſſen, nach härteſtem Kämpfen, Leiden und Entſagen unter dem liebloſen Pariſer Kunſt- und Lebensgetreibe, befand ich mich ſchnell in einer anerkennenden, fördernden, oft liebevoll entgegenkommenden Umgebung. Wie verzeihlich, wenn ich begann mich Täuſchungen zu überlaſſen, aus denen ich doch mit ſchmerzlicher Empfindung wieder erwachen mußte! Durfte nun aber Eines geeignet ſein, mich über meine wahre Stellung zu den beſtehenden Verhältniſſen zu täuſchen, ſo war dieß der ungemeine Erfolg der Aufführung meines Rienzi in Dresden: — ich ganz Einſamer, Verlaſſener, Heimathloſer, fand mich plötzlich geliebt, bewundert, ja von Vielen mit Erſtaunen betrachtet; und, dem Begriffe unſerer Verhältniſſe gemäß, ſollte dieſer Erfolg für meine ganze Lebensexiſtenz eine gründlich dauernde Baſis des bürgerlichen und künſtleriſchen Wohlbefindens gewinnen durch meine, Alles überraſchende Ernennung zum Kapellmeiſter der Königlich Sächſiſchen Hofkapelle.

Hier war es, wo eine große, durch die Umſtände mir aufgenöthigte, dennoch aber nicht ganz unbewußte Selbſttäuſchung der Grund zu einer neuen leidenvollen, aber entſcheidenden Entwickelung meines menſchlich-künſtleriſchen Weſens wurde. Meine früheſten, dann meine Pariſer, und endlich ſelbſt meine bereits in Dresden gemachten Erfahrungen, hatten mich nicht mehr im Unklaren über den wirklichen

---

*) Es iſt dieß derſelbe Text, der — nachdem mein Kollege es bedenklich gefunden haben mochte, etwas auszuführen, was ich ihm abtrat — von Kittl, der nirgends ein beſſeres Operntextbuch erhalten konnte, als eben dieſes, komponirt, und unter dem Titel „die Franzoſen vor Nizza", mit verſchiedenen mir ſehr überraſchenden Abänderungen, in Prag zur Aufführung gebracht worden iſt

Charakter unſerer ganzen öffentlichen Kunſtzuſtände, namentlich auch ſo weit ſie von unſeren Kunſtinſtituten ſelbſt ausgehen, gelaſſen; mein Widerwille, mit ihnen mich anders einzulaſſen, als höchſtens die mir nöthige Aufführung meiner Opern es erforderte, war ſchon zu großer Stärke in mir gediehen. Daß nicht der Kunſt, wie ich ſie erkennen gelernt hatte, ſondern einem durchaus anderen, nur mit dem künſtleriſchen Anſcheine ſich ſchmückenden Intereſſe, in den Erſcheinungen unſeres öffentlichen Kunſtlebens gedient wird, war gerade mir zur beſtimmteſten Einſicht gekommen. Noch aber war ich nicht auf den eigentlichen Grund der Urſachen dieſer Erſcheinung gedrungen, die ich ſomit mehr nur für zufällig und willkürlich beſtimmbar halten mußte: erſt jetzt ſollte mir allmählich dieſer Grund ſchmerzlich klar werden. — Gegen meine wenigen näheren Freunde äußerte ich meine innerliche Abneigung, und mein darauf begründetes Bedenken gegen die Annahme der mir in Ausſicht geſtellten Hofkapellmeiſterſtelle unverholen. Sie konnten mich nicht begreifen; und das war natürlich, denn ich ſelbſt konnte eben nur meine innerliche Abneigung, nicht aber, vom praktiſchen Verſtande begreifliche, Gründe derſelben ausdrücken. Der Rückblick auf meine bisherigen zerrütteten, kummervollen äußeren Verhältniſſe, die von nun an ſicher geordnet werden ſollten; dann aber die Annahme, daß ich bei der gewonnenen, mir ſo günſtigen Stimmung der Umgebung, und namentlich bei dem beſtehend ſchönen Beſtande der vorhandenen Kunſtmittel, jedenfalls viel Gutes für die Kunſt zu Tage fördern können würde, bekämpften, wie bei noch mangelnder Erfahrung gerade nach dieſer Seite hin leicht erklärlich iſt, bald ſiegreich meine Abneigung. Das Innewerden der hohen Meinung, die man gewohnter Weiſe von einer ſolchen Stellung hegt; der Glanz, in dem meine Beförderung zu ihr Anderen erſchien, blendeten auch mich endlich, einen außerordentlichen Glücksfall in Dem zu erſehen, was ſehr bald die Quelle eines zehrenden Leidens für mich werden ſollte. Ich ward — froh und freudig! — Königlicher Kapellmeiſter. —

Die ſinnlich behagliche Stimmung, die mir durch den Umſchwung meiner äußeren Verhältniſſe gekommen war, und durch den erſten Genuß einer geſicherten Lebenslage, namentlich aber auch einer öffentlichen Zuneigung und Bewunderung, ſich bis zu einem wollüſtig freudigen Selbſtgefühle ſteigerte, verführte mich bald immer gründlicher zur Verkennung und Misverwendung meines eigentlichen Weſens, wie es ſich bis dahin mit nothwendiger Konſequenz entwickelt hatte. Zunächſt täuſchte mich die, immerhin wohl nicht durchaus grundloſe, Annahme eines ſchnellen, oder — wenn langſameren — doch unausbleiblichen, lohnbringenden Erfolges meiner Opern durch ihre Verbreitung über die deutſchen Theater. Verführte mich der hartnäckige Glaube hieran in der Folge immer mehr zu Opfern und Unternehmungen, die bei ausbleibendem Erfolge meine äußeren Verhältniſſe von Neuem zerrütten mußten, ſo lenkte der ihm zu Grunde liegende, mehr oder weniger auf haſtigen Genuß zielende Trieb, mich eine Zeit lang unmerklich auch von meiner eingeſchlagenen künſtleriſchen Richtung ab. Das hierauf Bezügliche dünkt mich der Mittheilung nicht unwerth, weil in ihm ein gewiß nicht unbedeutendes Material zur Beurtheilung der Entwickelung einer künſtleriſchen Individualität liegt.

Sogleich nach dem Erfolge des Rienzi auf dem Dresdener Hoftheater, faßte die Direktion den Beſchluß, auch meinen „fliegenden Holländer“ alsbald zur Aufführung bringen zu laſſen. Die Annahme dieſer Oper von Seiten der Berliner Hoftheaterintendanz, war nichts Anderes als eine künſtlich veranlaßte, wohlfeile und durchaus erfolgloſe Gefälligkeitsbezeigung geweſen. Bereitwillig erfaßte ich das Anerbieten der Dresdener Direktion, und ſtudirte die Oper ſchnell ein, ohne ſonderliche Sorge für die Mittel der Aufführung: das Werk erſchien mir unendlich einfacher für die Darſtellung, als der vorangegangene Rienzi, die Anordnung der Scene leichter und verſtändlicher. Die männliche Hauptpartie zwang ich faſt einem Sänger auf, der genug Erfahrung und Selbſtkenntniß hatte, um ſich der Aufgabe nicht gewachſen zu fühlen. — Die Aufführung misglückte in der Hauptſache durchaus. Dieſer Erſcheinung gegenüber fühlte ſich das Publikum um ſo weniger zu Erfolgsbezeigungen beſtimmt, als es von dem Genre ſelbſt verdrießlich berührt wurde, indem es durchaus etwas dem Rienzi Ähnliches erwartet und verlangt hatte, nicht aber etwas ihm geradesweges Entgegengeſetztes. Meine Freunde waren betreten über dieſen Erfolg; es lag ihnen faſt nur daran, ſeinen Eindruck ſich und dem Publikum zu verwiſchen, und zwar durch eine feurige Wiederaufnahme des Rienzi. Ich ſelbſt war verſtimmt genug um zu ſchweigen, und den fliegenden Holländer unvertheidigt zu laſſen. In meiner, bereits bezeichneten, damaligen Hauptſtimmung lag es, daß ich das zunächſt Erfolgreiche vorzog, und nach Innen zu mich mit den Hoffnungen betäubte, die in jener bisher erfolgreichen Richtung ſich mir darboten. Ich gerieth unter dieſen äußeren Eindrücken von Neuem in ein Schwanken, das auf eine ſtark beunruhigende Weiſe durch meine Berührungen mit der Schröder-Devrient vermehrt wurde. —

Bereits deutete ich an, welchen außerordentlichen und nachhaltigen Eindruck in früherer Jugend die künſtleriſche Lebenserſcheinung dieſer in jeder Hinſicht ungewöhnlichen Frau auf mich gemacht hatte. Jetzt, nach einer Zwiſchenzeit von acht Jahren, trat ich mit ihr in perſönliche Berührung, deren Grund und Zweck meine künſtleriſche, mir tief bedeutſame Beziehung zu ihr war. Ich traf dieſe geniale Natur mit ſich und ihrem Weſen in die mannigfaltigſten Widerſprüche verwickelt, die mich ſo beunruhigend mit berührten, als ſie mit leidenſchaftlicher Heftigkeit in ihr ſich äußerten. Die Verzerrtheit und widerliche Hohlheit unſeres modernen Theaterweſens war um ſo weniger ohne Einfluß auf die Künſtlerin geblieben, als dieſe, weder als Künſtlerin noch als Weib, jene kalte Ruhe des Egoismus beſaß, mit der ſich z. B. eine Jenny Lind gänzlich außer dem Rahmen des modernen Theaters ſtellt, und ſich frei von jeder kompromittirenden Berührung mit dieſem erhält. Die Schröder-Devrient war weder in der Kunſt noch im Leben eine Erſcheinung jenes Virtuoſenthums, das nur durch vollſtändige Vereinzelung gedeiht und in ihr allein zu glänzen vermag: ſie war hier wie dort durchaus Dramatikerin, im vollen Sinne des Wortes; ſie war auf die Berührung, auf die Verſchmelzung mit dem Ganzen hingedrängt, und dieß Ganze war eben in Leben und Kunſt unſer ſoziales Leben und unſere theatraliſche Kunſt. Ich habe nie einen großherzigeren Menſchen im Kampfe mit kleinlicheren Vorſtellungen geſehen, als die, welche dieſer Frau, durch ihre wiederum nothwendige Berührung mit ihrer Umgebung, von Außen zugeführt worden waren. Auf mich wirkte meine innige Theilnahme für dieſes künſtleriſche Weib faſt weniger anregend, als peinigend, und zwar peinigend, weil ſie mich ohne Befriedigung anregte. Sie ſtudirte die „Senta“ in meinem fliegenden Holländer, und gab dieſe Rolle mit ſo genial ſchöpferiſcher Vollendung, daß ihre Leiſtung allein dieſe Oper vor völligem Unverſtändniſſe von Seiten des Publikums rettete, und ſelbſt zur lebhafteſten Begeiſterung hinriß. Mir erweckte dieß nun den Wunſch, für ſie ſelbſt unmittelbar zu dichten, und ich griff um dieſes Zweckes willen zu dem verlaſſenen Plane der „Sarazenin“ zurück, den ich nun ſchnell zu einem vollſtändigen ſceniſchen Entwurfe ausführte. Dieſe ihr vorgelegte Dichtung ſprach ſie aber wenig an, namentlich um Beziehungen willen, die ſie gerade in ihrer damaligen Lage nicht wollte gelten laſſen. Ein Grundzug meiner Heldin ging in den Satz aus: „die Prophetin kann nicht wieder Weib werden“. Die Künſtlerin wollte aber — ohne es beſtimmt auszuſprechen — das Weib durchaus nicht aufgeben; und erſt jetzt muß ich geſtehen, ihren ſicheren Inſtinkt richtig würdigen zu können, wo mir die Erſcheinungen, denen gegenüber ſich ihr Inſtinkt geltend machte, verwiſcht worden ſind, wogegen die große Trivialität derſelben mich damals in einem Grade anwiderte, daß ich, von ihnen auf die künſtleriſche Frau zurückblickend, dieſe in einem ihrer unwürdigen Begehren begriffen halten mußte.

Ich gerieth unter ſolchen Eindrücken in einen Widerſtreit mit mir, der unſerer ganzen modernen Entwickelung eigenthümlich iſt, und nur von Denen nicht empfunden oder als irgendwie bereits abgemacht angeſehen wird, die überhaupt keine Kraft zur Entwickelung haben, und dafür mit angelernten — vielleicht ſelbſt neueſten — Meinungen ſich für ihr Anſchauungsvermögen begnügen. Ich will verſuchen, dieſen Widerſtreit in Kürze ſo zu bezeichnen, wie er ſich in mir und meinen Verhältniſſen äußerte.

Durch die glückliche Veränderung meiner äußeren Lage, durch die Hoffnungen, die ich auf ihre noch günſtigere Entwickelung ſetzte, endlich durch perſönliche, in einem gewiſſen Sinne berauſchende Berührungen mit einer mir neuen und geneigten Umgebung, war ein Verlangen in mir genährt, das mich auf Genuß hindrängte, und um dieſes Genuſſes willen mein inneres, unter leidenvollen Eindrücken der Vergangenheit und durch den Kampf gegen ſie, in mir geſtaltetes Weſen von ſeiner eigenthümlichen Richtung ablenkte. Ein Trieb, der in jedem Menſchen zum unmittelbaren Leben hindrängt, beſtimmte mich in meinen beſonderen Verhältniſſen als Künſtler nun in einer Richtung, die mich wiederum ſehr bald und heftig anekeln mußte. Dieſer Trieb wäre im Leben nur zu ſtillen geweſen, wenn ich auch als Künſtler Glanz und Genuß durch vollſtändige Unterordnung meines wahren Weſens unter die Anforderungen des öffentlichen Kunſtgeſchmackes zu erſtreben geſucht hätte; ich hätte mich der Mode und der Spekulation auf ihre Schwächen hingeben müſſen, und hier, an dieſem Punkte, wurde es meinem Gefühle klar, daß ich beim wirklichen Eintritte in dieſe Richtung vor Ekel zu Grunde gehen müßte. Sinnlichkeit und Lebensgenuß ſtellten ſich ſomit meinem Gefühle nur in der Geſtalt Deſſen dar, was unſere moderne Welt als Sinnlichkeit und Lebensgenuß bietet; und als Künſtler ſtellte ſich dieß mir als erreichbar wiederum nur in der Richtung dar, die ich bereits als Ausbeutung unſeres elenden öffentlichen Kunſtweſens kennen gelernt hatte. Im Punkte der wirklichen Liebe beobachtete ich zu gleicher Zeit an einer von mir bewunderten Frau die Erſcheinung, daß ein dem meinigen gleiches Verlangen ſich nur an den trivialſten Begegnungen befriedigt wähnen durfte, und zwar in einer Weiſe, daß der Wahn dem Bedürfniſſe nie wahrhaft verhüllt werden konnte. — Wandte ich mich nun endlich hiervon mit Widerwillen ab, und verdankte ich die Kraft meines Widerwillens nur meiner bereits zur Selbſtändigkeit entwickelten, menſchlich künſtleriſchen Natur, ſo äußerte ſie ſich, menſchlich und künſtleriſch, nothwendig als Sehnſucht nach Befriedigung in einem höheren, edleren Elemente, das, in ſeinem Gegenſatze zu der einzig unmittelbar erkennbaren Genußſinnlichkeit der mich weithin umgebenden modernen Gegenwart in Leben und Kunſt, mir als ein reines, keuſches, jungfräuliches, unnahbar und ungreifbar liebendes erſcheinen mußte. Was endlich konnte dieſe Liebesſehnſucht, das Edelſte, was ich meiner Natur nach zu empfinden vermochte, wieder Anderes ſein, als das Verlangen nach dem Hinſchwinden aus der Gegenwart, nach dem Erſterben in einem Elemente unendlicher, irdiſch unvorhandener Liebe, wie es nur mit dem Tode erreichbar ſchien? Was war aber dennoch im Grunde dieſes Verlangen Anderes, als die Sehnſucht der Liebe, und zwar der wirklichen, aus dem Boden der vollſten Sinnlichkeit entkeimten Liebe, — nur einer Liebe, die ſich auf dem ekelhaften Boden der *modernen* Sinnlichkeit eben *nicht* befriedigen konnte? — Wie albern müſſen mir nun die in moderner Lüderlichkeit geiſtreich gewordenen Kritiker vorkommen, die meinem „Tannhäuſer“ eine ſpezifiſch chriſtliche, impotent verhimmelnde Tendenz andichten wollen! Das Gedicht ihrer eigenen Unfähigkeit erkennen ſie einzig im Gedichte Deſſen, den ſie eben nicht begreifen können. —

Ich habe hier die Stimmung genau bezeichnet, in der mir die Geſtalt des Tannhäuſers mahnend wiederkehrte, und mich zur Vollendung ſeiner Dichtung antrieb. Es war eine verzehrend üppige Erregtheit, die mir Blut und Nerven in fiebernder Wallung erhielt, als ich die Muſik des Tannhäuſers entwarf und ausführte. Meine wahre Natur, die mir im Ekel vor der modernen Welt und im Drange nach einem Edleren und Edelſten ganz wiedergekehrt war, umfing wie mit einer heftigen und brünſtigen Umarmung die äußerſten Geſtalten meines Weſens, die beide in einen Strom: höchſtes Liebesverlangen, mündeten. — Mit dieſem Werke ſchrieb ich mir mein Todesurtheil: vor der modernen Kunſtwelt konnte ich nun nicht mehr auf Leben hoffen. Dieß fühlte ich; aber noch wußte ich es nicht mit voller Klarheit: — dieß Wiſſen ſollte ich mir erſt noch gewinnen.

Zuvörderſt habe ich noch mitzutheilen, wie auch durch weitere Erfahrungen von Außen her ich in meiner Richtung beſtimmt wurde. — Meine Hoffnungen auf ſchnelle Erfolge durch Verbreitung meiner Opern auf deutſchen Theatern, blieben durchaus unerfüllt; von den bedeutendſten Direktionen wurden mir meine Partituren — oft ſogar im uneröffneten Pakete — ohne Annahme zurückgeſchickt. Nur durch große Bemühungen perſönlicher Freundſchaft gelang es, in Hamburg den Rienzi zur Aufführung zu bringen: ein durchaus ungeeigneter Sänger verdarb die Hauptpartie, und der Direktor ſah ſich, bei einem mühſam aufrecht erhaltenen, ungenügenden Erfolge, in ſeinen ihm erregten Hoffnungen getäuſcht. Ich erſah dort zu meinem Erſtaunen, daß ſelbſt dieſer „Rienzi“ den Leuten zu hoch gegeben war. Mag ich ſelbſt jetzt noch ſo kalt auf dieſes mein früheres Werk zurückblicken, ſo muß ich doch Eines in ihm gelten laſſen, den jugendlichen, heroiſch geſtimmten Enthuſiasmus, der ihn durchweht. Unſer Publikum hat ſich aber an den Meiſterwerken der modernen Opernmachkunſt gewöhnt, Stoff zu Theaterenthuſiasmus ſich aus etwas ganz Anderem herauszufinden, als aus der Grundſtimmung eines dramatiſchen Werkes. In Dresden half mir etwas Anderes auf, nämlich der rein ſinnliche Ungeſtüm der Erſcheinung, die dort unter Umſtänden, die in dieſem Bezuge glücklich waren, und namentlich durch den Glanz der Mittel und des Naturell's des Hauptſängers, in berauſchender Weiſe auf das Publikum wirkte. — Hiergegen machte ich wieder andere Erfahrungen mit dem „fliegenden Holländer“. Bereits hatte der alte Meiſter Spohr dieſe Oper ſchnell in Kaſſel zur Aufführung gebracht. Dieß war ohne Aufforderung meiner Seits geſchehen; dennoch fürchtete ich, Spohr fremd bleiben zu müſſen, weil ich nicht einzuſehen vermochte, wie meine jugendliche Richtung ſich zu ſeinem Geſchmacke verhalten könnte. Wie war ich erſtaunt und freudig überraſcht, als dieſer graue, von der modernen Muſikwelt ſchroff und kalt ſich abſcheidende, ehrwürdige Meiſter in einem Briefe ſeine volle Sympathie mir kundthat, und dieſe einfach durch die innige Freude erklärte, einem jungen Künſtler zu begegnen, dem man es in Allem anſahe, daß es ihm um die Kunſt Ernſt ſei! Spohr, der Greis, blieb der einzige deutſche Kapellmeiſter, der mit warmer Liebe mich aufnahm, meine Arbeiten nach Kräften pflegte, und unter allen Umſtänden mir treu und freundlich geſinnt blieb. — Auch in Berlin kam nun der fliegende Holländer zur Aufführung; ich erhielt keinen Grund zu einer eigentlichen Unzufriedenheit mit ihrer Beſchaffenheit. Die Erfahrung ihres Eindruckes auf das Publikum war mir hier aber ſehr wichtig: die mißtrauiſcheſte, zum Schlechtfinden aufgelegteſte Berliner Kälte deſſelben, die den ganzen erſten Akt über angehalten hatte, ging im Verlaufe des zweiten Aktes in vollſte Wärme und Ergriffenheit über. Ich konnte den Erfolg nicht anders als durchaus günſtig betrachten: dennoch verſchwand die Oper ſehr bald vom Repertoir. Ein ſicherer Inſtinkt für das moderne Theaterweſen leitete die Direktion, indem ſie dieſe Oper, ſelbſt wenn ſie gefiel, als unpaſſend für ein Opernrepertoir anſah. Ich erkenne heute, wie richtig hiermit überhaupt über das Weſen der Theaterkunſt geurtheilt iſt. Ein Stück für das Repertoir, das längere Zeit hindurch, oder vielleicht immer, abwechſelnd mit anderen Stücken ſeines Gleichen, einem Publikum vorgeführt werden ſoll, darf aus keiner Stimmung entſtanden ſein, und zu ſeinem Verſtändniſſe keine Stimmung nöthig haben, die von einer beſonderen individuellen Natur iſt. Es müſſen hierzu Stücke verwandt werden, die entweder von ganz allgemein gleichgiltiger Stimmung, oder einer

Stimmung überhaupt ganz bar ſind, alſo auch auf die Erweckung einer beſonderen Stimmung beim Publikum gar nicht ausgehen, und nur durch den äußerlichen Reiz der Vorführung, durch mehr oder weniger rein perſönliche Theilnahme für die darſtellenden Virtuoſen, eine zerſtreuende Unterhaltung zu bewirken im Stande ſind. Die Vorführung älterer, ſogenannter klaſſiſcher Werke, die zu wirklichem Verſtändniſſe allerdings nur durch Erweckung individueller Stimmungen gelangen könnten, iſt nirgends das Werk der Überzeugung der Theaterdirektoren, ſondern, auch für den Erfolg, nur eine mühſam künſtlich erfüllte Forderung unſerer äſthetiſchen Kritik. Die Stimmung, die mein „fliegender Holländer“ im glücklichen Falle zu erwecken vermochte, war aber eine ſo prägnante, ungewohnte und tieferregte, daß ſelbſt Diejenigen, die ganz von ihr erfüllt worden waren, unmöglich häufig und ſchnell hintereinander aufgelegt ſein konnten, in dieſelbe Stimmung ſich wiederum verſetzen zu laſſen. Von ſolchen Stimmungen will ein Publikum, will jeder Menſch, überraſcht werden: der heftige und tiefnachwirkende Schlag dieſer Überraſchung iſt — auch als Zweck des Kunſtwerkes — das Wohlthätige und Erhebende in der Wirkung einer dramatiſchen Vorſtellung. Dieſelbe Überraſchung gelingt entweder nie wieder, oder nur bei ſehr ſeltener Wiederholung, und nach allmählich durch das Leben bewirkter Verwiſchung des empfangenen erſten Eindruckes; wogegen die gewaltſame Anreizung, mit bewußter Abſicht dieſe Überraſchung ſich zu verſchaffen, ein krankhafter Zug unſerer modernen Kunſtſchwelgerei iſt. Von Menſchen, die ſich ſtets aus dem Leben wahrhaft fortentwickeln, iſt, ſtreng genommen, dieſelbe Wirkung von der Aufführung deſſelben dramatiſchen Werkes gar nie wieder zu gewinnen; und dem erneuerten Verlangen könnte nur ein neues Kunſtwerk entſprechen, das wiederum aus einer ebenfalls neuen Entwickelungsphaſe des Künſtlers hervorgegangen iſt. — Ich berühre hier Das, was ich in der Einleitung gegen das Monumentale in unſerem Kunſttreiben ausſprach, und beſtätige ſomit aus der Erforſchung und vernünftigen Deutung der vorhandenen Erſcheinungen, das Bedürfniß nach dem ſtets neuen, immer der Gegenwart unmittelbar entſprungenen und ihr allein angehörigen Kunſtwerke der Zukunft, das eben nicht als eine monumentale, ſondern als eine das Leben ſelbſt, in ſeinen verſchiedenſten Momenten wiederſpiegelnde, in unendlich wechſelnder Vielheit ſich kundgebende Erſcheinung verſtanden werden kann. —

Begriff ich dieß auch zu jener Zeit noch nicht klar, ſo drängte es als Wahrnehmung ſich doch meiner Empfindung auf, und zwar namentlich durch Innewerden des ungemein ſtarken Eindruckes, den mein „fliegender Holländer“ auf Einzelne gemacht hatte. In Berlin, wo ich übrigens durchaus unbekannt war, empfing ich von zwei Menſchen — einem Manne und einer Frau, die, mir zuvor ganz fremd, der Eindruck des fliegenden Holländers plötzlich mir zugeführt hatte — die erſte beſtimmte Genugthuung und Aufforderung für die von mir eingeſchlagene eigenthümliche Richtung. Von jetzt an verlor ich immer mehr das eigentliche „Publikum“ aus den Augen: die Geſinnung einzelner, beſtimmter Menſchen nahm für mich die Stelle der nie deutlich zu faſſenden Meinung der Maſſe ein, die mir — in dieſem Bezuge noch ganz Gedankenloſem — bis dahin in unbeſtimmteſten Umriſſen als der Gegenſtand vorgeſchwebt hatte, an den ich mich als Dichter mittheilte. Das Verſtändniß meiner Abſicht ward mir immer deutlicher zur Hauptſache, und um dieß Verſtändniß mir zu verſichern, wandte ich mich unwillkürlich nun eben nicht mehr an die mir fremde Maſſe, ſondern an die individuellen Perſönlichkeiten, die mir nach ihrer Stimmung und Geſinnung deutlich gegenwärtig waren. Dieſe beſtimmtere Stellung zu Denen, an die ich mich mittheilen wollte, übte von nun an auch einen ſehr wichtigen Einfluß auf mein künſtleriſches Geſtaltungsweſen aus. Iſt der Trieb, ſeine Abſicht verſtändlich mitzutheilen, der wahrhaft geſtaltunggebende im Künſtler, ſo wird ſeine Thätigkeit nothwendig durch die Eigenthümlichkeit Deſſen beſtimmt, von dem er ſeine Abſicht verſtanden wiſſen will. Steht ihm als ſolcher eine unbeſtimmte, nie deutlich erkennbare, in ihren Neigungen nie ſicher zu erfaſſende, daher auch nie von ihm ſelbſt wirklich zu verſtehende, Maſſe gegenüber, wie wir ſie im heutigen Theaterpublikum vorfinden, ſo wird der Künſtler nothwendig auch für die Darlegung ſeiner Abſicht zu einer verſchwimmenden, in das Allgemeine oft willenlos ſich verlierenden, undeutlichen Geſtaltung, ja — genau genommen — ſchon für den Stoff ſelbſt beſtimmt, der ihm gar nicht anders, als für eine verſchwimmende Geſtaltung geeignet, beikommen kann. Die aus einer ſolchen Stellung ſich ergebende, ungünſtige Beſchaffenheit der künſtleriſchen Arbeit, kam meinem Gefühle jetzt an meinen bisherigen Opern zur Wahrnehmung. Ich empfand, den Erſcheinungen der modernen Theaterkunſt gegenüber, wohl den bedeutenderen Inhalt meiner Schöpfungen, zugleich aber auch das Unbeſtimmte, oft Undeutliche der Geſtaltung dieſes Inhaltes, dem jene nothwendige, ſcharfe Individualität ſomit ſelbſt noch nicht zu eigen ſein konnte. Richtete ich nun meinen Mittheilungstrieb unwillkürlich an die Empfänglichkeit mir vertrauter, gleichfühlender, beſtimmter Individuen, ſo gewann ich hierdurch die Fähigkeit eines ſichereren, deutlicheren Geſtaltens. Ich ſtreifte, ohne hierbei mit reflektirter Abſichtlichkeit zu Werke zu gehen, das gewohnte Verfahren des Geſtaltens in das Maſſenhafte, immer mehr von mir ab; trennte die Umgebung von dem Gegenſtande, der früher oft gänzlich in ihr verſchwamm, ſchärfer ab; hob dieſen deſto deutlicher hervor, und gewann ſo die Fähigkeit, die Umgebung ſelbſt aus opernhafter, weitgeſtreckter Ausdehnung, zu plaſtiſchen Geſtalten zu verdichten.

Unter ſolchen Einflüſſen, und bei dieſem Verfahren, führte ich meinen „Tannhäuſer“ aus, und vollendete ihn nach wiederholten und verſchiedenartigen Unterbrechungen. —

Ich hatte mit dieſer Arbeit einen neuen Entwickelungsweg in der mit dem „fliegenden Holländer“ eingeſchlagenen Richtung zurückgelegt. Mit meinem ganzen Weſen war ich in ſo verzehrender Weiſe dabei thätig geweſen, daß ich mich entſinnen muß, wie ich, je mehr ich mich der Beendigung der Arbeit näherte, von der Vorſtellung beherrſcht wurde, ein ſchneller Tod würde mich an dieſer Beendigung verhindern, ſo daß ich bei der Aufzeichnung der letzten Note mich völlig froh fühlte, wie als ob ich einer Lebensgefahr entgangen wäre. —

Sogleich nach dem Schluſſe dieſer Arbeit war es mir vergönnt, zu meiner Erholung eine Reiſe in ein böhmiſches Bad zu machen. Hier, wie jedesmal wenn ich mich der Theaterlampenluft und meinem „Dienſte“ in ihrer Atmoſphäre entziehen konnte, fühlte ich mich bald leicht und fröhlich geſtimmt; zum erſten Male machte ſich eine, meinem Charakter eigenthümliche Heiterkeit, auch mit künſtleriſcher Bedeutung merklich bei mir geltend. Mit faſt willkürlicher Abſichtlichkeit hatte ich in der letzten Zeit mich bereits dazu beſtimmt, mit Nächſtem eine komiſche Oper zu ſchreiben; ich entſinne mich, daß zu dieſer Beſtimmung namentlich der wohlgemeinte Rath guter Freunde mitgewirkt hatte, die von mir eine Oper „leichteren Genre's“ verfaßt zu ſehen wünſchten, weil dieſe mir den Zutritt zu den deutſchen Theatern verſchaffen, und ſo für meine äußeren Verhältniſſe einen Erfolg herbeiführen ſollte, deſſen hartnäckiges Ausbleiben dieſe allerdings mit einer bedenklichen Wendung zu bedrohen begonnen hatte. Wie bei den Athenern ein heiteres Satyrſpiel auf die Tragödie folgte, erſchien mir auf jener Vergnügungsreiſe plötzlich das Bild eines komiſchen Spieles, das in Wahrheit als beziehungsvolles Satyrſpiel meinem „Sängerkriege auf Wartburg“ ſich anſchließen konnte. Es waren dieß „die Meiſterſinger zu Nürnberg“, mit Hans Sachs an der Spitze. Ich faßte Hans Sachs als die letzte Erſcheinung des künſtleriſch produktiven Volksgeiſtes auf, und ſtellte ihn mit dieſer Geltung der meiſterſingerlichen Spießbürgerſchaft entgegen, deren durchaus drolligem, tabelatur-poetiſchem Pedantismus ich in der Figur des „Merker's“ einen ganz perſönlichen Ausdruck gab. Dieſer „Merker“ war bekanntlich (oder unſeren Kritikern vielleicht auch nicht bekanntlich) der von der Singerzunft beſtellte Aufpaſſer, der auf die, den Regeln zuwiderlaufenden Fehler der Vortragenden, und namentlich der Aufzunehmenden, „merken“ und ſie mit Strichen aufzeichnen mußte: wem ſo eine gewiſſe Anzahl von Strichen zugetheilt war, der hatte „verſungen“. — Der Älteſte der Zunft bot nun die Hand ſeiner jungen Tochter demjenigen Meiſter an, der bei einem bevorſtehenden öffentlichen Wettſingen den Preis gewinnen würde. Dem Merker, der bereits um das Mädchen freit, entſteht ein Nebenbuhler in der Perſon eines jungen Ritterſohnes, der, von der Lektüre des Heldenbuches und der alten Minneſinger begeiſtert, ſein verarmtes und verfallenes Ahnenſchloß verläßt, um in Nürnberg die Meiſterſingerkunſt zu erlernen. Er meldet ſich zur Aufnahme in die Zunft, hiezu namentlich durch eine ſchnell entflammte Liebe zu dem Preismädchen beſtimmt, „das nur ein Meiſter der Zunft gewinnen ſoll“; zur Prüfung beſtellt, ſingt er ein enthuſiaſtiſches Lied zum Lobe der Frauen, das bei dem Merker aber unaufhörlichen Anſtoß erregt, ſo daß der Aſpirant ſchon mit der Hälfte ſeines Liedes „verſungen“ hat. Sachs, dem der junge Mann gefällt, vereitelt dann — in guter Abſicht für ihn — einen verzweiflungsvollen Verſuch das Mädchen zu entführen; hierbei findet er zugleich aber auch Gelegenheit, den Merker entſetzlich zu ärgern. Dieſer nämlich, der Sachs zuvor wegen eines immer noch nicht fertigen Paares Schuhe, mit der Abſicht ihn zu demüthigen, grob angelaſſen hatte, ſtellt ſich in der Nacht vor dem Fenſter des Mädchens auf, um ihr das Lied, mit dem er ſie zu gewinnen hofft, als Ständchen zur Probe vorzuſingen, da es ihm darum zu thun iſt, ſich ihrer, bei der Preisſprechung entſcheidenden Stimme dafür zu verſichern. Sachs, deſſen Schuſterwerkſtatt dem beſungenen Hauſe gegenüber liegt, fängt beim Beginne des Merker's ebenfalls laut zu ſingen an, weil ihm — wie er dem darüber Erboſten erklärt — dieß nöthig ſei, wenn er ſo ſpät ſich noch zur Arbeit wach erhalten wolle: daß die Arbeit aber dränge, wiſſe Niemand beſſer als eben der Merker, der ihn um ſeine Schuhe ſo hart gemahnt habe. Endlich verſpricht er dem Unglücklichen einzuhalten, nur ſolle er ihm geſtatten, die Fehler, die er nach ſeinem

Gefühle in dem Liede des Merker's finden würde, auch auf ſeine Art — als Schuſter — anzumerken, nämlich jedesmal mit einem Hammerſchlage auf den Schuh überm Leiſten. Der Merker ſingt nun: Sachs klopft oft und wiederholt auf den Leiſten. Wüthend ſpringt der Merker auf; Jener frägt ihn gelaſſen, ob er mit ſeinem Liede fertig ſei? „Noch lange nicht", ſchreit Dieſer. Sachs hält nun lachend die Schuhe zum Laden heraus, und erklärt, ſie ſeien juſt von den „Merkerzeichen" fertig geworden. Mit dem Reſte ſeines Geſanges, den er in Verzweiflung ohne Abſatz herausſchreit, fällt der Merker vor der heftig kopfſchüttelnden Frauengeſtalt am Fenſter jämmerlich durch. Troſtlos hierüber fordert er am anderen Tage von Sachs ein neues Lied zu ſeiner Brautbewerbung; Dieſer giebt ihm ein Gedicht des jungen Ritters, von dem er vorgiebt nicht zu wiſſen, woher es ihm gekommen ſei: nur ermahnt er ihn, genau auf eine paſſende „Weiſe" zu achten, nach der es geſungen werden müſſe. Der eitle Merker hält ſich hierin für vollkommen ſicher, und ſingt nun vor dem öffentlichen Meiſter= und Volksgerichte das Gedicht nach einer gänzlich unpaſſenden und entſtellenden Weiſe ab, ſo daß er abermals, und dießmal entſcheidend durchfällt. Wüthend hierüber wirft er Sachs, der ihm ein ſchändliches Gedicht aufgehängt habe, Betrug vor; Dieſer erklärt, das Gedicht ſei durchaus gut, nur müſſe es nach einer entſprechenden Weiſe geſungen werden. Es wird feſtgeſetzt, wer die richtige Weiſe wiſſe, ſolle Sieger ſein. Der junge Ritter leiſtet dieß, und gewinnt die Braut; den Eintritt in die Zunft, die ihm nun angeboten wird, verſchmäht er aber. Sachs vertheidigt da die Meiſterſingerſchaft mit Humor, und ſchließt mit dem Reime:

„Zerging' das heil'ge römiſche Reich in Dunſt,
Uns bliebe doch die heil'ge deutſche Kunſt." —

So mein ſchnell erfundener und entworfener Plan. Kaum hatte ich ihn niedergeſchrieben, ſo ließ es mir aber auch ſchon keine Ruhe, den ausführlicheren Plan des „Lohengrin" zu entwerfen. Es geſchah dieß während deſſelben kurzen Badeaufenthaltes, trotz der Ermahnungen des Arztes, mit derlei Dingen mich jetzt nicht zu beſchäftigen. Eine beſondere Bewandtniß mußte es damit haben, daß ich gerade jetzt ſo ſchnell von dem erquicklichen kleinen Ausfluge in das Gebiet des Heiteren, in die ſehnſüchtig ernſte Stimmung zurückgetrieben ward, mit der ich den „Lohengrin" zu erfaſſen ſo leidenſchaftlich mich gedrängt fühlte. Mir iſt es jetzt klar geworden, aus welchem Grunde jene heitere Stimmung, wie ſie ſich in der Konzeption der „Meiſterſinger" zu genügen ſuchte, von keiner wahrhaften Dauer bei mir ſein konnte. Sie ſprach ſich damals nur erſt noch in der *Ironie* aus, und bezog ſich als ſolche mehr auf das bloß formell-künſtleriſche meiner Richtung und meines Weſens, als auf den Kern deſſelben, wie er im Leben ſelbſt wurzelt. — Die einzige, für unſere Öffentlichkeit verſtändliche, und deßhalb irgendwie wirkſame Form des Heiteren iſt, ſobald in ihr ein wirklicher Gehalt ſich kundgeben ſoll, nur die Ironie. Sie greift das Naturwidrige unſerer öffentlichen Zuſtände bei der Form an, und iſt hierin wirkſam, weil die Form, als das ſinnlich unmittelbar Wahrnehmbare, das Einleuchtendſte und Jedem Verſtändlichſte iſt; während der Inhalt dieſer Form eben das Unbegriffene iſt, in welchem wir unbewußt befangen ſind, und aus dem wir unwillkürlich immer wieder zur Äußerung in jener, von uns ſelbſt verſpotteten, Form gedrängt werden. So iſt die Ironie ſelbſt *die* Form der Heiterkeit, in der ſie ihrem wirklichen Inhalte und Weſen nach nie zum offenen Durchbruch, zur hellen, ihr ſelbſt eigenthümlichen Äußerung als wirkliche Lebenskraft kommen kann. Der Kern der Erſcheinung unſerer unnatürlichen Allgemeinheit und Öffentlichkeit, den die Ironie unberührt laſſen muß, iſt ſomit nicht für die Kraft der Heiterkeit in ihrer reinſten, eigenthümlichſten Kundgebung angreifbar; ſondern ſie iſt es nur für *die* Kraft, die ſich als Widerſtand gegen ein Lebenselement äußert, welches mit ſeinem Drucke eben die reine Kundgebung der Heiterkeit hemmt. So werden wir, wenn wir dieſen Druck empfinden, aus der urſprünglichen Kraft der

Heiterkeit, und um dieſe Kraft in ihrer Reinheit wiederzugewinnen, zu einer Widerſtandsäußerung getrieben, die ſich dem modernen Leben gegenüber nur als Sehnſucht, und endlich als Empörung, ſomit in tragiſchen Zügen, kundgeben kann.

Meine Natur reagirte in mir augenblicklich gegen den unvollkommenen Verſuch, durch Ironie mich des Inhaltes der Kraft meines Heiterkeitstriebes zu entäußern, und ich muß dieſen Verſuch jetzt ſelbſt als die letzte Äußerung des genußſüchtigen Verlangens betrachten, das mit einer Umgebung der Trivialität ſich ausſöhnen wollte, und dem ich im Tannhäuſer bereits mit ſchmerzlicher Energie mich entwunden hatte. —

Iſt es mir nun aus dem Innerſten meiner damaligen Stimmung erklärlich, warum ich von jenem Verſuche ſo plötzlich und mit ſo verzehrender Leidenſchaftlichkeit auf die Geſtaltung des Lohengrinſtoffes mich warf, ſo leuchtet mir jetzt aus der Eigenthümlichkeit dieſes Gegenſtandes ſelbſt auch ein, warum gerade er ſo unwiderſtehlich anziehend und feſſelnd mich einnehmen mußte. Es war dieß nicht bloß die Erinnerung daran, wie mir dieſer Stoff zum erſten Male im Zuſammenhange mit dem Tannhäuſer vorgeführt worden war; am allerwenigſten war es haushälteriſche Sparſamkeit, die mich etwa vermocht hätte, den geſammelten Vorrath nicht umkommen zu laſſen: daß ich in dieſem Bezuge eher verſchwenderiſch war, erhellt aus dem Berichte über meine künſtleriſche Thätigkeit. Im Gegentheile muß ich hier bezeugen, daß damals, als ich im Zuſammenhange mit dem Tannhäuſer den Lohengrin zuerſt kennen lernte, dieſe Erſcheinung mich wohl rührte, keineswegs mich aber zunächſt ſchon beſtimmte, dieſen Stoff zur Ausführung mir vorzubehalten. Nicht nur, weil ich zunächſt vom Tannhäuſer erfüllt worden war, ſondern auch weil die Form, in der Lohengrin mir entgegentrat, einen faſt unangenehmen Eindruck auf mein Gefühl machte, faßte ich ihn damals noch nicht ſchärfer in das Auge. Das mittelalterliche Gedicht brachte mir den Lohengrin in einer zwielichtig myſtiſchen Geſtalt zu, die mich mit

Mistrauen und dem gewiſſen Widerwillen erfüllte, den wir beim Anblicke der geſchnitzten und bemalten Heiligen an den Heerſtraßen und in den Kirchen katholiſcher Länder empfinden. Erſt als der unmittelbare Eindruck dieſer Lektüre ſich mir verwiſcht hatte, tauchte die Geſtalt des Lohengrin wiederholt und mit wachſender Anziehungskraft vor meiner Seele auf; und dieſe Kraft gewann von Außen her namentlich auch dadurch Nahrung, daß ich den Lohengrinmythos in ſeinen einfacheren Zügen, und zugleich nach ſeiner tieferen Bedeutung, als eigentliches Gedicht des Volkes kennen lernte, wie er aus den läuternden Forſchungen der neueren Sagenkunde hervorgegangen iſt. Nachdem ich ihn ſo als ein edles Gedicht des ſehnſüchtigen menſchlichen Verlangens erſehen hatte, das ſeinen Keim keinesweges nur im chriſtlichen Übernatürlichkeitshange, ſondern in der wahrhafteſten menſchlichen Natur überhaupt hat, ward dieſe Geſtalt mir immer vertrauter, und der Drang, um der Kundgebung meines eigenen inneren Verlangens willen mich ihrer zu bemächtigen, immer ſtärker, ſo daß er zur Zeit der Vollendung meines Tannhäuſers geradesweges zur heftig drängenden Noth ward, die jeden anderen Verſuch, mich ihrer Gewalt zu entziehen, gebieteriſch von mir wies.

Auch Lohengrin iſt kein eben nur der chriſtlichen Anſchauung entwachſenes, ſondern ein uralt menſchliches Gedicht; wie es überhaupt ein gründlicher Irrthum unſerer oberflächlichen Betrachtungsweiſe iſt, wenn wir die ſpezifiſch chriſtliche Anſchauung für irgendwie urſchöpferiſch in ihren Geſtaltungen halten. Keiner der bezeichnendſten und ergreifendſten chriſtlichen Mythen gehört dem chriſtlichen Geiſte, wie wir ihn gewöhnlich faſſen, ureigenthümlich an: er hat ſie alle aus den rein menſchlichen Anſchauungen der Vorzeit überkommen und nur nach ſeiner beſonderen Eigenthümlichkeit gemodelt. Von dem widerſpruchsvollen Weſen dieſes Einfluſſes ſie ſo zu läutern, daß wir das rein menſchliche, ewige Gedicht in ihnen zu erkennen vermögen, dieß war die Aufgabe des neueren Forſchers, die dem Dichter zu vollenden übrig bleiben mußte.

Wie der Grundzug des Mythos vom „fliegenden Holländer" im helleniſchen Odyſſeus eine uns noch deutliche frühere Geſtaltung aufweiſt; wie derſelbe Odyſſeus in ſeinem Loswinden aus den Armen der Kalypſo, ſeiner Flucht vor den Reizungen der Kirke, und ſeiner Sehnſucht nach dem irdiſch vertrauten Weibe der Heimath, die dem helleniſchen Geiſte erkenntlichen Grundzüge eines Verlangens ausdrückte, das wir im Tannhäuſer unendlich geſteigert und ſeinem Inhalte nach bereichert wiederfinden: ſo treffen wir im griechiſchen Mythos, der an und für ſich gewiß noch keinesweges älteſten Geſtalt deſſelben, auch ſchon auf den Grundzug des Lohengrinmythos. Wer kennt nicht „Zeus und Semele"? Der Gott liebt ein menſchliches Weib, und naht ihr um dieſer Liebe willen ſelbſt in menſchlicher Geſtalt; die Liebende erfährt aber, daß ſie den Geliebten nicht nach ſeiner Wirklichkeit erkenne, und verlangt nun, vom wahren Eifer der Liebe getrieben, der Gatte ſolle in der vollen ſinnlichen Erſcheinung ſeines Weſens ſich ihr kundgeben. Zeus weiß, daß er ihr entſchwinden, daß ſein wirklicher Anblick ſie vernichten muß; er ſelbſt leidet unter dieſem Bewußtſein, unter dem Zwange, zu ihrem Verderben das Verlangen der Liebenden erfüllen zu müſſen: er vollzieht ſein eigenes Todesurtheil, als der menſchentödtliche Glanz ſeiner göttlichen Erſcheinung die Geliebte vernichtet. — Hatte etwa Prieſterbetrug dieſen Mythos gedichtet? Wie thöricht, von der ſtaatlich-religiöſen, kaſtenhaft eigenſüchtigen Ausbeutung des edelſten menſchlichen Verlangens auf die Geſtaltung und wirkliche Bedeutung der Gebilde zurückſchließen zu wollen, die einem Wahne entblühten, der den Menſchen eben erſt zum Menſchen machte! Kein *Gott* hatte die Begegnung des Zeus und der Semele gedichtet, ſondern der *Menſch* in ſeiner allermenſchlichſten Sehnſucht. Wer hatte den Menſchen gelehrt, daß ein Gott in Liebesverlangen nach dem Weibe der Erde entbrenne? Gewiß nur der Menſch ſelbſt, der auch dem Gegenſtande ſeiner eigenen Sehnſucht, möge ſie noch ſo hoch hinaus über die Grenzen des irdiſch ihm Gewohnten gehen, nur das Weſen ſeiner rein menſchlichen Natur einprägen kann. Aus den höchſten Sphären, in die er durch die Kraft ſeiner Sehnſucht ſich zu ſchwingen vermag, kann er endlich doch wiederum nur das Reinmenſchliche verlangen, den Genuß ſeiner eigenen Natur als das Allererſehnenswertheſte begehren. Was iſt nun das eigenthümlichſte Weſen dieſer menſchlichen Natur, zu der die Sehnſucht nach weiteſten Fernen ſich, zu ihrer einzig möglichen Befriedigung, zurückwendet? Es iſt *die Nothwendigkeit der Liebe*, und das Weſen dieſer Liebe iſt in ſeiner wahreſten Äußerung *Verlangen nach voller ſinnlicher Wirklichkeit*, nach dem Genuſſe eines mit allen Sinnen zu faſſenden, mit aller Kraft des wirklichen Seins feſt und innig zu umſchließenden Gegenſtandes. Muß in dieſer endlichen, ſinnlich gewiſſen Umarmung der *Gott* nicht vergehen und entſchwinden? Iſt der Menſch, der nach dem Gotte ſich *ſehnte*, nicht verneint, vernichtet? Iſt die *Liebe* in ihrem wahreſten und höchſten Weſen ſomit nicht aber *offenbar* geworden? — Bewundert, Ihr hochgeſcheuten Kritiker, das Allvermögen der menſchlichen Dichtungskraft, wie es ſich *im Mythos des Volkes* offenbart! Dinge, die Ihr mit Eurem Verſtande nie begreifen könnt, ſind in ihm, *mit einzig ſo zu ermöglichender*, für das Gefühl deutlich greifbarer, ſinnlich vollendeter Gewißheit dargethan. —

Das ätheriſche Gebiet, aus dem der Gott herab nach dem Menſchen ſich ſehnt, hatte durch die chriſtliche Sehnſucht ſich in die undenklichſten Fernen ausgedehnt. Dem Hellenen war es noch das wollige Reich des Blitzes und des Donners, aus dem der lockige Zeus ſich herabſchwang, um mit kundigem Wiſſen Menſch zu werden: dem Chriſten zerfloß der blaue Himmel in ein unendliches Meer ſchwelgeriſch ſehnſüchtigen Gefühles, in dem ihm alle Göttergeſtalten verſchwammen, bis endlich nur ſein eigenes Bild, der ſehnſüchtige Menſch, aus dem Meere ſeiner Phantaſie ihm entgegentreten konnte. Ein uralter und mannigfach wiederholter Zug geht durch die Sagen der Völker, die an Meeren oder an meermündenden Flüſſen wohnten:

auf dem blauen Spiegel der Wogen nahte ihnen ein Unbekannter von höchſter Anmuth und reinſter Tugend, der Alles hinriß und jedes Herz durch unwiderſtehlichen Zauber gewann; er war der erfüllte Wunſch des Sehnſuchtsvollen, der über dem Meeresſpiegel, in jenem Lande, das er nicht erkennen konnte, das Glück ſich träumte. Der Unbekannte verſchwand wieder, und zog über die Meereswogen zurück, ſobald nach ſeinem Weſen geforſcht wurde. Einſt, ſo ging die Sage, war, von einem Schwane im Nachen gezogen, im Scheldelande ein wonniger Held vom Meere her angelangt: dort habe er die verfolgte Unſchuld befreit, und einer Jungfrau ſich vermählt; da dieſe ihn aber befrug, wer er ſei und woher er komme, habe er wieder von ihr ziehen und Alles verlaſſen müſſen. — Warum dieſe Erſcheinung, als ſie mir in ihren einfachſten Zügen bekannt ward, mich ſo unwiderſtehlich anzog, daß ich gerade jetzt, nach der Vollendung des Tannhäuſer, nur noch mit ihr mich befaſſen konnte, dieß ſollte durch die nächſtfolgenden Lebenseindrücke meinem Gefühle immer deutlicher gemacht werden. —

Mit dem fertigen Entwurfe zu der Dichtung des Lohengrin kehrte ich nach Dresden zurück, um den Tannhäuſer zur Aufführung zu bringen. Mit großen Hoffnungen von Seiten der Direktion, und mit nicht unbedeutenden Opfern, die ſie der gewünſchten Erfüllung dieſer Hoffnungen brachte, ward dieſe Aufführung vorbereitet. Das Publikum hatte mir in der enthuſiaſtiſchen Aufnahme des Rienzi, und in der kälteren des fliegenden Holländers deutlich vorgezeichnet, was ich ihm bieten müßte, um es zufrieden zu ſtellen. Seine Erwartung täuſchte ich vollſtändig: verwirrt und unbefriedigt verließ es die erſte Vorſtellung des Tannhäuſer. — Das Gefühl der vollkommenſten Einſamkeit, in der ich mich jetzt befand, übermannte mich. Die wenigen Freunde, die von Herzen mit mir ſympathiſirten, fühlten ſich ſelbſt durch das Peinliche meiner Lage ſo bedrückt, daß die Kundgebung ihrer eigenen unwillkürlichen Verſtimmung das einzige befreundete Lebenszeichen um mich war. Eine Woche verging, ehe eine zweite, zur Verbreitung des Verſtändniſſes und zur Berichtigung von Irrthümern ſo nöthig ſcheinende Vorſtellung des Tannhäuſer ſtattfinden konnte. Dieſe Woche enthielt für mich das Gewicht eines ganzen Lebens. Nicht verletzte Eitelkeit, ſondern der Schlag einer gründlich vernichteten Täuſchung betäubte mich damals nach Innen. Es wurde mir klar, daß ich mit dem Tannhäuſer nur zu den wenigen, mir zunächſt vertrauten Freundesherzen geſprochen hatte, nicht aber zu dem Publikum, an das ich mich dennoch durch die Aufführung des Werkes unwillkürlich wandte: hier war ein Widerſpruch, den ich für vollkommen unlösbar halten mußte. Nur *eine* Möglichkeit ſchien mir vorhanden zu ſein, auch das Publikum mir zur Theilnahme zu gewinnen, nämlich — wenn ihm *das Verſtändniß* erſchloſſen würde: hier fühlte ich aber zum erſten Male mit größerer Beſtimmtheit, daß der bei uns üblich gewordene Charakter der Opernvorſtellungen durchaus Dem widerſtreite, was *ich* von einer Aufführung forderte. — In unſerer *Oper* nimmt der *Sänger*, mit der ganz materiellen Wirkſamkeit ſeines Stimmorganes, die erſte Stelle, der *Darſteller* aber eine zweite, oder gar wohl nur ganz beiläufige Stellung ein; dem gegenüber ſteht ganz folgerichtig ein Publikum, welches zunächſt auf Befriedigung eines wohllüſtigen Verlangens des Gehörnerves ganz für ſich ausgeht, und von dem Genuſſe einer dramatiſchen Darſtellung ſomit faſt ganz abſieht. Meine Forderung ging nun aber geradesweges auf das Entgegengeſetzte aus: ich verlangte in erſter Linie den Darſteller, und den Sänger nur als Helfer des Darſtellers; ſomit alſo auch ein Publikum, welches mit mir dieſelbe Forderung ſtellte. Erſt wenn dieſe Forderung erfüllt war, mußte ich einſehen, daß überhaupt von dem Eindrucke des mitgetheilten Gegenſtandes die Rede ſein konnte; daß dieſer Eindruck aber unbedingt nur ein ganz verwirrter ſein mußte, wenn die Erfüllung jener Forderung von keiner Seite her bewerkſtelligt wurde. So mußte ich mir in Wahrheit wie ein Wahnſinniger erſcheinen, der in die Luft hineinredet, und von dieſer verſtanden zu werden vermeint; denn ich redete öffentlich von Dingen, die um ſo unverſtändlicher bleiben mußten, als die *Sprache* nicht einmal verſtanden ward, in der ich ſie kundgab. Das allmählich entſtehende Intereſſe eines Theiles des Publikums für mein Werk dünkte mich ſo als die gutmüthige Theilnahme befreundeter Menſchen an dem Schickſale eines theuren Wahnſinnigen: dieſe Theilnahme beſtimmt uns, auf die Irrereden des Leidenden einzugehen, ihnen einen Sinn zu entrathen, in dieſem entrathenen Sinne ihm endlich wohl auch zu antworten, um ſo ſeinen traurigen Zuſtand ihm erträglich zu machen; ſelbſt Gleichgiltigere drängen ſich dann wohl herbei, denen es eine pikante Unterhaltung gewährt, die Mittheilungen eines Wahnſinnigen zu vernehmen, und an den ab und zu verſtändlichen Zügen ſeines Geſpräches in eine ſpannende Ungewißheit darüber zu gerathen, ob der Wahnſinnige plötzlich vernünftig, oder ob ſie ſelbſt verrückt geworden ſeien. So und nicht anders begriff ich von nun an meine Stellung zum eigentlichen „Publikum". Dem mir geneigten Willen der Direktion, und vor Allem dem guten Eifer und dem glücklichen Talente der Darſteller gelang es, meiner Oper einen allmählichen Eingang zu verſchaffen. Dieſer Erfolg vermochte mich aber nicht mehr zu täuſchen; ich *wußte* jetzt woran ich mit dem Publikum war, und hätte ich daran noch zweifeln können, ſo würden mich weitere Erfahrungen vollends zur Genüge darüber haben aufklären müſſen.

Die Folgen meiner früheren Verblendung über meine wahre Stellung zum Publikum ſtellten ſich jetzt mit Schrecken ein: die Unmöglichkeit, dem Tannhäuſer einen populären Erfolg, oder überhaupt nur Verbreitung auf den deutſchen Theatern zu verſchaffen, trat mir hell entgegen; und hiermit hatte ich zugleich den gänzlichen Verfall meiner äußeren Lage zu erkennen. Faſt nur, um mich vor dieſem Verfalle zu retten, that ich noch Schritte für die Verbreitung dieſer Oper, und faßte dafür namentlich Berlin in das Auge. Von dem Intendanten der königlich preußiſchen Schauſpiele ward ich mit dem kritiſchen Bedeuten abgewieſen, meine Oper ſei für eine Aufführung in Berlin zu „epiſch“ gehalten. Der Generalintendant der königlich preußiſchen Hofmuſik ſchien dagegen einer anderen Anſicht zu ſein. Als ich durch ihn beim König, um dieſen für die Aufführung meines Werkes zu intereſſiren, um die Erlaubniß zur Dedikation des Tannhäuſers an ihn nachſuchen ließ, erhielt ich als Antwort den Rath, ich möchte, da einerſeits der König nur Werke annehme, die ihm bereits bekannt ſeien, andererſeits aber einer Aufführung der Oper auf dem Berliner Hoftheater Hinderniſſe entgegenſtünden, das Bekanntwerden Seiner Majeſtät mit dem fraglichen Werke zuvor dadurch ermöglichen, daß ich Einiges daraus für Militärmuſik arrangirte, was dann dem Könige während der Wachtparade zu Gehör gebracht werden ſollte. — Tiefer konnte ich wohl nicht gedemüthigt, und beſtimmter zur Erkenntniß meiner Stellung gebracht werden! — Von nun an hörte unſere ganze moderne Kunſtöffentlichkeit immer grundſätzlicher auf für mich zu exiſtiren. Aber welches war nun meine Lage? Und welcher Art mußte die Stimmung ſein, die gerade jetzt, und dieſen Erſcheinungen, dieſen Eindrücken gegenüber, mich drängte, mit jäher Schnelle die Ausführung des Lohengrin vorzunehmen? — Ich will ſie mir und meinen Freunden deutlich zu machen ſuchen, um zu erklären, welche Bedeutung für mich das Gedicht des Lohengrin haben mußte, und in welcher ich es einzig als künſtleriſcher Menſch erfaſſen konnte.

Ich war mir jetzt meiner vollſten Einſamkeit als künſtleriſcher Menſch in einer Weiſe bewußt geworden, daß ich zunächſt einzig aus dem Gefühle dieſer Einſamkeit wiederum die Anregung und das Vermögen zur Mittheilung an meine Umgebung ſchöpfen konnte. Da ſich dieſe Anregung und dieſes Vermögen ſo kräftig in mir kundgaben, daß ich, ſelbſt ohne alle bewußte Ausſicht auf Ermöglichung einer verſtändlichen Mittheilung, mich dennoch eben jetzt auf das Leidenſchaftlichſte zur Mittheilung gedrängt fühlte, ſo konnte dieß nur aus einer ſchwärmeriſch ſehnſüchtigen Stimmung hervorgehen, wie ſie aus dem Gefühle jener Einſamkeit entſtand. — Im Tannhäuſer hatte ich mich aus einer frivolen, mich anwidernden Sinnlichkeit — dem einzigen Ausdrucke der Sinnlichkeit der modernen Gegenwart — heraus geſehnt; mein Drang ging nach dem unbekannten Reinen, Keuſchen, Jungfräulichen, als dem Elemente der Befriedigung für ein edleres, im Grunde dennoch aber ſinnliches Verlangen, nur ein Verlangen, wie es eben die frivole Gegenwart nicht befriedigen konnte. Auf die erſehnte Höhe des Reinen, Keuſchen, hatte ich mich durch die Kraft meines Verlangens nun geſchwungen: ich fühlte mich außerhalb der modernen Welt in einem klaren, heiligen Ätherelemente, das mich in der Verzückung meines Einſamkeitsgefühles mit den wohllüſtigen Schauern erfüllte, die wir auf der Spitze der hohen Alpe empfinden, wenn wir, vom blauen Luftmeer umgeben, hinab auf die Gebirge und Thäler blicken. Solche Spitzen erklimmt der Denker, um auf dieſer Höhe ſich frei, „geläutert“ von allem „Irdiſchen“, ſomit als höchſte Summe der menſchlichen Potenz zu wähnen: er vermag hier endlich ſich ſelbſt zu genießen, und bei dieſem Selbſtgenuſſe, unter der Einwirkung der kälteren Atmoſphäre der Alpenhöhe, endlich ſelbſt zum monumentalen Eisgebilde zu erſtarren, als welches er, als Philoſoph und Kritiker, mit froſtigem Selbſtbehagen die warme Welt der lebendigen Erſcheinungen unter ſich betrachtet. Die Sehnſucht, die mich aber auf jene Höhe getrieben, war eine künſtleriſche, ſinnlich menſchliche geweſen: nicht der Wärme des Lebens wollte ich entfliehen, ſondern der moraſtigen, brodelnden Schwüle der trivialen Sinnlichkeit eines beſtimmten Lebens, des Lebens der modernen Gegenwart. Mich wärmte auch auf jener Höhe der Sonnenſtrahl der Liebe, deren wahrhaftigſter Drang mich einzig aufwärts getrieben hatte. Gerade dieſe ſelige Einſamkeit erweckte mir, da ſie kaum mich umfing, eine neue, unſäglich bewältigende Sehnſucht, die Sehnſucht aus der Höhe nach der Tiefe, aus dem ſonnigen Glanze der keuſcheſten Reine nach dem trauten Schatten der menſchlichſten Liebesumarmung. Von dieſer Höhe gewahrte mein verlangender Blick — *das Weib*: das Weib, nach dem ſich der „fliegende Holländer“ aus der Meerestiefe ſeines Elendes aufſehnte; das Weib, das dem „Tannhäuſer“ aus den Wolluſthöhlen des Venusberges als Himmelsſtern den Weg nach Oben wies, und das nun aus ſonniger Höhe *Lohengrin* hinab an die wärmende Bruſt der Erde zog. —

Lohengrin ſuchte das Weib, das an ihn *glaubte*; das nicht früge, wer er ſei und woher er komme, ſondern ihn liebte, wie er ſei, und weil er ſo ſei, wie er ihm erſchiene. Er ſuchte das Weib, dem er ſich nicht zu erklären, nicht zu rechtfertigen habe, ſondern das ihn unbedingt *liebe*. Er mußte deßhalb ſeine höhere Natur verbergen, denn gerade eben in der Nichtaufdeckung, in der Nichtoffenbarung dieſes höheren — oder richtiger geſagt: *erhöhten* — Weſens konnte ihm die einzige Gewähr liegen, daß er nicht um dieſes Weſens willen nur bewundert und angeſtaunt, oder ihm — als einem Unverſtandenen — anbetungsvoll demüthig gehuldigt würde, wo es ihn eben *nicht* nach Bewunderung und Anbetung, ſondern nach dem Einzigen, was ihn aus ſeiner Einſamkeit erlöſen, ſeine Sehnſucht ſtillen konnte, — nach *Liebe*, nach *Geliebtſein*, nach *Verſtandenſein durch die Liebe*, verlangte. Mit ſeinem höchſten Sinnen, mit ſeinem wiſſendſten Bewußtſein, wollte er nichts Anderes werden und ſein, als voller, ganzer, warmempfindender und warmempfundener Menſch, alſo überhaupt *Menſch*, nicht Gott, d. h. abſoluter Künſtler. So erſehnte er ſich das Weib, — das menſchliche Herz. Und ſo ſtieg er herab aus ſeiner wonnig öden Einſamkeit, als er den Hilferuf dieſes Weibes, dieſes Herzens, mitten aus der Menſchheit da unten vernahm. Aber an ihm haftet unabſtreifbar der verrätheriſche Heiligenſchein der erhöhten Natur; er kann nicht anders als wunderbar erſcheinen; das Staunen der Gemeinheit, das Geifern des Neides, wirft ſeine Schatten bis in das Herz des liebenden Weibes; Zweifel und Eiferſucht bezeugen ihm, daß er nicht verſtanden, ſondern nur angebetet wurde, und entreißen ihm das Geſtändniß ſeiner Göttlichkeit, mit dem er vernichtet in ſeine Einſamkeit zurückkehrt. —

Es mußte mir damals, und muß mir ſelbſt heute noch ſchwer begreiflich erſcheinen, wie das Tieftragiſche dieſes Stoffes und dieſer Geſtalt unempfunden bleiben, und der Gegenſtand dahin misverſtanden werden konnte, daß Lohengrin eine kalte, verletzende Erſcheinung ſei, die eher Widerwillen, als Sympathie zu erwecken vermöge. Dieſer Einwurf ward mir zuerſt gemacht von einem mir befreundeten Manne, deſſen Geiſt und Wiſſen ich hochſchätze. An ihm machte ich jedoch zunächſt eine Erfahrung, die in der Folge ſich mir wiederholt hat, nämlich die, daß beim unmittelbaren Bekanntwerden mit meiner Dichtung nichts Anderes als ein durchaus ergreifender Eindruck ſich kundthat, und jener Einwurf ſich erſt dann einfand, wenn der Eindruck des Kunſtwerkes ſich verwiſchte, und der kälteren, reflektirenden Kritik Platz machte*). Somit war dieſer Einwurf nicht ein unwillkürlicher Akt der unmittelbaren Herzensempfindung, ſondern ein willkürlicher der vermittelten Verſtandesthätigkeit. Ich fand an dieſer Erſcheinung daher das Tragiſche des Charakters und der Situation Lohengrin's als eine im modernen Leben tief begründete beſtätigt: ſie wiederholte ſich an dem Kunſtwerke und deſſen Schöpfer ganz ſo, wie ſie am Helden dieſes Gedichtes ſich darthat. Den Charakter und die Situation dieſes Lohengrin erkenne ich jetzt mit klarſter Überzeugung als den Typus des eigentlichen einzigen tragiſchen Stoffes, überhaupt der Tragik des Lebenselementes der modernen Gegenwart, und zwar von der gleichen Bedeutung für die Gegenwart, wie die „Antigone" — in einem allerdings anderen Verhältniſſe — für das griechiſche Staatsleben es war*). Über dieſes höchſte und wahrſte tragiſche Moment der Gegenwart hinaus giebt es nur noch die volle Einheit von Geiſt und Sinnlichkeit, das wirklich und einzig heitere Element des Lebens und der Kunſt der Zukunft nach deren höchſtem Vermögen. — Ich geſtehe, daß mich der Geiſt der zweifelſüchtigen Kritik ſelbſt ſo weit anſteckte, eine gewaltſame Motivirung und Abänderung meines Gedichtes ernſtlich in Angriff zu nehmen. Durch meine Theilnahme an dieſer Kritik war ich für kurze Zeit ſo ſehr aus dem richtigen Verhältniſſe zu dem Gedichte gerathen, daß ich wirklich bis dahin abirrte, eine veränderte Löſung zu entwerfen, nach welcher es Lohengrin verſtattet ſein ſollte, ſeiner enthüllten höheren Natur ſich zu Gunſten ſeines weiteren Verweilens bei Elſa zu begeben. Das vollſtändig Ungenügende, und in einem höchſten Sinne Naturwidrige dieſer Löſung, empfand aber nicht nur ich ſelbſt, der ich in einer Entfremdung meines Weſens ſie entwarf, ſondern auch mein kritiſcher Freund: wir fanden gemeinſchaftlich, daß das unſer modernes kritiſches Bewußtſein Beunruhigende in der unabänderlichen Eigenthümlichkeit des Stoffes ſelbſt liege; daß dieſer Stoff andererſeits aber unſer Gefühl ſo eindrucksvoll anrege und beſtimme, daß er in Wahrheit zu uns einen Bezug haben müſſe, der ſeine Vorführung als Kunſtwerk uns als eine mächtige Bereicherung unſerer Empfindungseindrücke, ſomit der Fähigkeit unſeres Empfindungsvermögens, wünſchen laſſen müſſe. —

---

*) Dieß bezeugt mir neuerdings wieder ein geiſtreicher Berichterſtatter, der während der Aufführung des Lohengrin in Weimar — nach ſeinem eigenen Geſtändniſſe — keinen Anlaß zur Kritik erhielt, ſondern ungeſtört einem ergreifenden Genuſſe hingegeben war. Der Zweifel, der ihm nachher entſtand, iſt zu meiner Freude und liebſten Rechtfertigung, dem wirklichen Künſtler zu ſeiner Zeit angekommen: dieſer konnte mich ganz verſtehen, was dem kritiſchen Menſchen unmöglich war.

---

*) Gerade wie meinem Kritiker, mochte es nämlich dem atheniſchen Staatsmanne ergehen, der unter dem unmittelbaren Eindrucke des Kunſtwerkes unbedingt für Antigone ſympathiſirte, am anderen Tage in der Gerichtsſitzung gewiß aber ſelbſt ſein ſtaatliches Todesurtheil über die menſchliche Heldin ausſprach

In Wahrheit iſt dieſer „Lohengrin“ eine durchaus neue Erſcheinung für das moderne Bewußtſein; denn ſie konnte nur aus der Stimmung und Lebensanſchauung eines künſtleriſchen Menſchen hervorgehen, der zu keiner anderen Zeit als der jetzigen, und unter keinen anderen Beziehungen zur Kunſt und zum Leben, als wie ſie aus meinen individuellen, eigenthümlichen Verhältniſſen entſtanden, ſich gerade bis auf den Punkt entwickelte, wo mir dieſer Stoff als nöthigende Aufgabe für mein Geſtalten erſchien. Den Lohengrin verſtehen konnte ſomit nur Derjenige, der ſich von aller modern abſtrahirenden, generaliſirenden Anſchauungsform für die Erſcheinungen des unmittelbaren Lebens frei zu machen vermochte. Wer ſolche Erſcheinungen, wie ſie dem individuellſten Geſtaltungsvermögen unmittelbar thätiger Lebensbeziehungen entſpringen, nur unter einer allgemeinen Kategorie zu faſſen verſteht, kann an ihnen ſo gut wie Nichts begreifen, nämlich nicht die Erſcheinung, ſondern eben nur die Kategorie, in die ſie — als in eine voraus fertige — in Wahrheit gar nicht gehört. Wem am Lohengrin nichts weiter begreiflich erſcheint, als die Kategorie: Chriſtlich-romantiſch, der begreift eben nur eine zufällige Äußerlichkeit, nicht aber das Weſen ſeiner Erſcheinung. Dieſes Weſen, als das Weſen einer in Wahrheit neuen, noch nicht dageweſenen Erſcheinung, begreift nur dasjenige Vermögen des Menſchen, durch das ihm überhaupt erſt jede Nahrung für den kategoriſirenden Verſtand zugeführt wird, und dieß iſt das reine ſinnliche Gefühlsvermögen. Nur das in ſeiner ſinnlichen Erſcheinung vollſtändig ſich darſtellende Kunſtwerk führt den neuen Stoff aber jenem Gefühlsvermögen mit der nothwendigen Eindringlichkeit zu; und nur wer dieß Kunſtwerk in dieſer vollſtändigen Erſcheinung empfangen hat, alſo nur der nach ſeinem höchſten Empfängnißvermögen vollkommen befriedigte Gefühlsmenſch, vermag auch den neuen Stoff vollkommen zu begreifen. Hier nun treffe ich auf den Hauptpunkt des Tragiſchen in der Situation des wahren Künſtlers zum Leben der Gegenwart, eben derſelben Situation, die im Stoffe des Lohengrin von mir ihre künſtleriſche Geſtaltung erhielt: — das nothwendigſte und natürlichſte Verlangen dieſes Künſtlers iſt, durch das Gefühl rückhaltslos aufgenommen und verſtanden zu werden; und die — durch das moderne Kunſtleben bedingte — Unmöglichkeit, dieſes Gefühl in der Unbefangenheit und zweifelloſen Beſtimmtheit anzutreffen, als er es für ſein Verſtandenwerden bedarf, — der Zwang, ſtatt an das Gefühl ſich faſt einzig nur an den kritiſchen Verſtand mittheilen zu dürfen, — dieß eben iſt zunächſt das Tragiſche ſeiner Situation, das ich als künſtleriſcher Menſch empfinden mußte, und das mir auf dem Wege meiner weiteren Entwickelung ſo zum Bewußtſein kommen ſollte, daß ich endlich in offene Empörung gegen den Druck dieſer Situation ausbrach. —

Ich nähere mich nun der Darſtellung meiner neueſten Entwickelungsperiode, die ich noch ausführlicher berühren muß, weil der Zweck dieſer ganzen Mittheilung hauptſächlich die Berichtigung der ſcheinbaren Widerſprüche, die zwiſchen dem Weſen meiner künſtleriſchen Arbeiten und dem Charakter meiner neuerdings ausgeſprochenen Anſichten über die Kunſt und ihre Stellung zum Leben, aufzufinden wären, und zum Theil von oberflächlichen Kritikern bereits auch aufgeſtochen worden ſind. Zu dieſer Darſtellung ſchreite ich durch den ununterbrochenen Bericht meiner künſtleriſchen Thätigkeit und der ihr zu Grunde liegenden Stimmungen, ſtreng an das Bisherige anknüpfend, fort. —

Die Kritik hatte ſich unvermögend erwieſen, die Geſtalt der Dichtung meines Lohengrin zu verändern, und die Wärme meines Eifers für ihre vollſtändige künſtleriſche Ausführung war durch dieſen ſiegreichen Konflikt meines nothwendigen künſtleriſchen Gefühles mit dem modernen kritiſchen Bewußtſein, nur noch glühender angefacht worden: in dieſer Ausführung, fühlte ich, lag die Beweisführung für die Richtigkeit meines Gefühles. Es ward meiner Empfindung klar, daß ein weſentlicher Grund zum Misverſtändniß der tragiſchen Bedeutung meines Helden in der Annahme gelegen hatte, Lohengrin ſteige aus einem glänzenden Reiche leidenlos unerworbener, kalter Herrlichkeit herab, und um dieſer Herrlichkeit, und der Nichtverletzung eines unnatürlichen Geſetzes willen, das ihn willenlos an jene Herrlichkeit bände, kehre er dem Konflikte der irdiſchen Leidenſchaften den Rücken, um ſich ſeiner Gottheit wieder zu erfreuen. Bekundete ſich hierin zunächſt der willkürliche Charakter der modernen kritiſchen Anſchauung, die von dem unwillkürlichen Eindrucke der Erſcheinung abſieht, und dieſen willkürlich nach ſich beſtimmt; und hatte ich leicht zu erkennen, daß dieſes Misverſtändniß eben nur aus einer willkürlichen Deutung jenes bindenden Geſetzes entſprang, welches in Wahrheit kein äußerlich aufgelegtes Poſtulat, ſondern der Ausdruck des nothwendigen inneren Weſens des, aus herrlicher Einſamkeit nach Verſtändniß durch Liebe Verlangenden iſt: ſo hielt ich mich zur Verſicherung des beabſichtigten richtigen Eindruckes mit deſto größerer Beſtimmtheit an die urſprüngliche Geſtalt des Stoffes, die in ihren naiven Zügen mich ſelbſt ſo unwiderſtehlich beſtimmt hatte. Um dieſe Geſtalt ganz nach dem Eindrucke, den ſie auf mich gemacht, künſtleriſch mitzutheilen, verfuhr ich mit noch größerer Treue, als beim „Tannhäuſer", in der Darſtellung der hiſtoriſch ſagenhaften Momente, durch die ein ſo außerordentlicher Stoff einzig zu überzeugend wahrer Erſcheinung an die Sinne kommen konnte. Dieß beſtimmte mich für die ſceniſche Haltung und den ſprachlichen Ausdruck in der Richtung, in welcher ich ſpäter zur Auffindung von Möglichkeiten geführt wurde, die mir in ihrer nothwendigen Konſequenz allerdings eine gänzlich veränderte Stellung der Faktoren des bisherigen opernſprachlichen Ausdruckes zuweiſen ſollten. Auch nach dieſer Richtung hin leitete mich aber immer nur ein Trieb, nämlich, das von mir Erſchaute ſo deutlich und verſtändlich wie möglich der Anſchauung Anderer mitzutheilen; und immer war es auch hier nur der Stoff, der mich in allen Richtungen hin für die Form beſtimmte. Höchſte Deutlichkeit war in der Ausführung ſomit mein Hauptbeſtreben, und zwar eben nicht die oberflächliche Deutlichkeit, mit der ſich uns ein ſeichter Gegenſtand mittheilt, ſondern die unendlich reiche und mannigfaltige, in der ſich einzig ein umfaſſender, weithin beziehungsvoller Inhalt verſtändlich darſtellt, was aber oberflächlich und an Inhaltsloſes Gewöhnten allerdings oft geradeswegs unklar vorkommen muß. —

Erſt bei dieſem Deutlichkeitsſtreben in der Ausführung, entſinne ich mich, das Weſen des weiblichen Herzens, wie ich es in der liebenden *Elſa* darzuſtellen hatte, mit immer größerer Beſtimmtheit erfaßt zu haben. Der Künſtler kann nur dann zur Fähigkeit überzeugender Darſtellung gelangen, wenn er mit vollſter Sympathie in das Weſen des Darzuſtellenden ſich zu verſetzen vermag. In „Elſa" erſah ich von Anfang herein den von mir erſehnten Gegenſatz Lohengrin's, — natürlich jedoch nicht den dieſem Weſen fern abliegenden, abſoluten Gegenſatz, ſondern vielmehr das *andere Theil* ſeines eigenen Weſens, — den Gegenſatz, der in ſeiner Natur überhaupt mit enthalten, und nur die nothwendig von ihm zu erſehnende Ergänzung ſeines männlichen, beſonderen Weſens iſt. *Elſa* iſt das Unbewußte, Unwillkürliche, in welchem das bewußte, willkürliche Weſen Lohengrin's ſich zu erlöſen ſehnt; dieſes *Verlangen* iſt aber ſelbſt wiederum das unbewußte Nothwendige, Unwillkürliche im Lohengrin, durch das er dem Weſen Elſa's ſich verwandt fühlt. Durch das Vermögen dieſes „unbewußten Bewußtſeins", wie ich es ſelbſt mit Lohengrin empfand, kam mir auch die weibliche Natur — und zwar gerade als es mich zur treueſten Darſtellung ihres Weſens drängte zu immer innigerem Verſtändniſſe. Es gelang mir, mich durch dieſes Vermögen ſo vollſtändig in dieſes weibliche Weſen zu verſetzen, daß ich zu gänzlichem Einverſtändniſſe mit der Äußerung deſſelben in meiner liebenden Elſa kam. Ich mußte ſie ſo berechtigt finden in dem endlichen Ausbruche ihrer Eiferſucht, daß ich das rein menſchliche Weſen der Liebe gerade in dieſem Ausbruche erſt ganz verſtehen lernte; und ich litt wirklichen, tiefen — oft in heißen Thränen mir entſtrömenden — Jammer, als ich unabweislich die tragiſche Nothwendigkeit der Trennung, der Vernichtung der beiden Liebenden empfand. Dieſes Weib, das ſich mit hellem Wiſſen in ihre Vernichtung ſtürzt um des nothwendigen Weſens der Liebe willen, — das, wo es mit ſchwelgeriſcher Anbetung empfindet, ganz auch untergehen will, wenn es nicht ganz den Geliebten umfaſſen kann; dieſes Weib, das in ihrer Berührung gerade mit Lohengrin untergehen mußte, um auch dieſen der Vernichtung preiszugeben; dieſes ſo und nicht anders lieben könnende Weib, das gerade durch den Ausbruch ihrer Eiferſucht erſt aus der entzückten Anbetung in das volle Weſen der Liebe geräth, und dieß Weſen dem hier noch Unverſtändnißvollen an ihrem Untergange offenbart; dieſes herrliche Weib, vor dem Lohengrin noch entſchwinden mußte, weil er es aus ſeiner beſonderen Natur nicht verſtehen konnte, — ich hatte es jetzt entdeckt: und der verlorene Pfeil, den ich nach dem geahnten, noch nicht aber gewußten, edlen Funde abſchoß, war eben mein Lohengrin, den ich verloren geben mußte, um mit Sicherheit dem wahrhaft Weiblichen auf die Spur zu kommen, das mir und aller Welt die Erlöſung bringen ſoll, nachdem der männliche Egoismus, ſelbſt in ſeiner edelſten Geſtaltung, ſich ſelbſtvernichtend vor ihm gebrochen hat. — Elſa, das Weib, — das bisher von mir unverſtandene und nun verſtandene Weib, — dieſe nothwendigſte Weſensäußerung der reinſten ſinnlichen Unwillkür, — hat mich zum vollſtändigen Revolutionär gemacht. Sie war der Geiſt des Volkes, nach dem ich auch als künſtleriſcher Menſch zu meiner Erlöſung verlangte. —

Doch dieſes ſelig empfundene Wiſſen lebte zunächſt noch ſtill in meinem einſamen Herzen: nur allmählich reifte es zum lauten Bekenntniß. —

Ich muß jetzt meiner äußeren Lebensſtellung gedenken, wie ſie ſich in jener Zeit geſtaltete, wo ich — bei häufigen und langen Unterbrechungen — an der Ausführung des Lohengrin arbeitete. Dieſe Stellung war die meiner inneren Stimmung widerſprechendſte. Ich zog mich in immer größere Einſamkeit zurück, und lebte in imnigem Umgange faſt nur noch mit einem Freunde, der in der vollen Sympathie für meine künſtleriſche Entwickelung ſo weit ging, den Trieb und die Neigung zur Entwickelung und Geltendmachung ſeiner eigenen künſtleriſchen Fähigkeiten — wie er mir ſelbſt erklärte — fahren zu laſſen. Nichts Anderes konnte ich ſo wünſchen, als in ungeſtörter Zurückgezogenheit ſchaffen zu können; die Möglichkeit der, wiederum mir einzig nöthigen, verſtändnißvollen Mittheilung des Geſchaffenen, kümmerte mich damals kaum. Ich konnte mir ſagen, daß meine Einſamkeit nicht eine egoiſtiſch von mir aufgeſuchte, ſondern lediglich von der Öde weit um mich herum mir ganz von ſelbſt geoffenbarte ſei. Nur ein widerlich feſſelndes Band hielt mich noch an unſere öffentlichen Kunſtzuſtände feſt, — die Verpflichtung, auf möglichen Gewinn aus meinen Arbeiten bedacht zu ſein, um meiner äußeren Lage aufzuhelfen. So hatte ich noch immer für äußeren Erfolg zu ſorgen, trotzdem ich dieſem für mich und mein inneres Bedürfniß bereits gänzlich entſagt hatte. Die Annahme meines „Tannhäuſer“ war mir in Berlin verweigert: nicht mehr für mich, ſondern für Andere beſorgt, bemühte ich mich dort um die Aufführung meines für mich längſt abgethanen „Rienzi“. Hierzu beſtimmte mich einzig die Erfahrung des Erfolges dieſer Oper in Dresden, und die Berechnung des äußeren Vortheiles, den ein ähnlicher Erfolg, bei den dort gewährten Tantiemen von den Einnahmen der Vorſtellungen, mir in Berlin bringen ſollte. — Ich entſinne mich jetzt mit Schrecken, in welchen Pfuhl von Widerſprüchen der übelſten Art dieſe bloße Beſorgniß um äußeren Erfolg, bei meinen ſchon damals feſt ſtehenden künſtleriſch menſchlichen Geſinnungen, mich brachte. Ich mußte mich dem ganzen modernen Laſter der Heuchelei und Lügenhaftigkeit ergeben: Leuten, die ich in Grund und Boden verachtete, ſchmeichelte ich, oder mindeſtens verbarg ich ihnen ſorgſam meine innere Geſinnung, weil ſie, den Umſtänden gemäß, die Macht über Erfolg oder Nichterfolg meiner Unternehmung hatten; klugen Menſchen, die auf der meinem wahren Weſen entgegengeſetzten Seite ſtanden, und von denen ich wußte, daß ſie mich ebenſo mistrauiſch beargwohnten, als ſie ſelbſt mir innerlich zuwider waren, ſuchte ich durch künſtliche Unbefangenheit Mistrauen und Argwohn zu benehmen, wobei ich doch wiederum deutlich empfand, daß mir dieß nie wirklich gelingen konnte. Dieß Alles mußte natürlich auch ohne den einzig beabſichtigten Erfolg bleiben, weil ich nicht anders als ſehr ſtümperhaft zu lügen verſtand: meine immer wieder durchbrechende aufrichtige Geſinnung konnte mich aus einem gefährlichen Menſchen nur noch zu einem lächerlichen machen. Nichts ſchadete mir z. B. mehr, als daß ich, im Gefühl des Beſſeren was ich zu leiſten vermochte, in einer Anſprache an das Künſtlerperſonale beim Beginn der Generalprobe, das Übertriebene der Anforderungen für den Kraftaufwand, das ſich im Rienzi vorfand, und dem die Künſtler mit großer Anſtrengung zu entſprechen hatten, als eine von mir begangene „künſtleriſche Jugendſünde“ bezeichnete: die Rezenſenten brachten dieſe Äußerung ganz warm vor das Publikum, und gaben dieſem ſein Verhalten gegen ein Werk an, das der Komponiſt ſelbſt als ein „durchaus verfehltes“ bezeichnet hätte, und deſſen Vorführung vor das kunſtgebildete Berliner Publikum ſomit eine züchtigungswerthe Frechheit ſei. — So hatte ich meinen geringen Erfolg in Berlin in Wahrheit mehr auf meine ſchlecht geſpielte Rolle des Diplomaten, als auf meine Oper zu beziehen, die, wenn ich mit vollem Glauben an ihren Werth und an meinen Eifer, dieſen Werth zur Geltung zu bringen, an das Werk gegangen wäre, vielleicht daſſelbe Glück gemacht hätte, was Werken von bei weitem geringerer Wirkungskraft dort zu Theil wurde.

Es war ein gräßlicher Zuſtand, in welchem ich von Berlin zurückkehrte; nur Diejenigen, welche meine oft anhaltenden Ausbrüche einer ausgelaſſenen ironiſchen Luſtigkeit misverſtanden, konnten ſich darüber täuſchen, daß ich mich jetzt um ſo unglücklicher fühlte, als ich ſelbſt mit dem nothgedrungenen Verſuche zu meiner Selbſtentehrung — gemeinhin Lebensklugheit genannt — durchgefallen war. Nie ward mir der ſcheußliche Zwang, mit dem ein unzerreißbarer

Zuſammenhang unſerer modernen Kunſt- und Lebenszuſtände ein freies Herz ſich unterjocht und zum ſchlechten Menſchen macht, klarer, als in jener Zeit. War hier für den Einzelnen ein anderer Ausweg zu finden, als — der Tod? Wie lächerlich mußten mir die klugen Albernen erſcheinen, die in der Sehnſucht nach dieſem Tode ein „durch die Wiſſenſchaft bereits überwundenes“, und daher verwerfliches Moment „chriſtlicher Überſpanntheit“ finden zu müſſen glaubten! Bin ich in dem Verlangen, mich der Nichtswürdigkeit der modernen Welt zu entwinden, Chriſt geweſen, — nun ſo war ich ein ehrlicherer Chriſt als alle Die, die mir jetzt den Abfall vom Chriſtenthume mit impertinenter Frömmigkeit vorwerfen. —

Eines hielt mich aufrecht: meine Kunſt, die für mich eben nicht ein Mittel zum Ruhm- und Gelderwerb, ſondern zur Kundgebung meiner Anſchauungen an fühlende Herzen war. Als ich nun auch die Macht des äußeren Zwanges, der zuletzt mich noch zur Spekulation auf äußeren Erfolg hingedrängt hatte, von mir wies, ward ich gerade jetzt erſt recht deutlich inne, wie unerläßlich nothwendig es mir ſei, um die Bildung des künſtleriſchen Organes mich zu bemühen, durch das ich mich in meinem Sinne mittheilen konnte. Dieſes Organ war das Theater, oder beſſer: die theatraliſche Darſtellungskunſt, die von mir jetzt immer mehr als das einzig erlöſende Moment für den Dichter erkannt wurde, der ſein Gewolltes erſt durch dieſes Moment zur befriedigend gewiſſen, ſinnlich gekonnten That erhoben ſieht. In dieſem über Alles wichtigen Punkte hatte ich mich bisher immer mehr nur den Fügungen des Zufalles überlaſſen: jetzt fühlte ich, daß es hier, an einem beſtimmten Orte, unter beſtimmten Umſtänden gelte, das Richtige und Nöthige zu Stande zu bringen, und daß dieß nie zu Stande käme, wenn nicht in einer nächſten Nähe Hand dazu angelegt würde. Der Gewinn der Möglichkeit, meine künſtleriſchen Abſichten durch die theatraliſche Darſtellungskunſt irgendwo — alſo am beſten gerade hier in Dresden, wo ich war und wirkte — vollkommen ſinnlich verwirklicht zu ſehen, erſchien mir von jetzt ab als das nächſte Erzielenswerthe; und bei dieſem Streben ſah ich vorläufig ganz von der Beſchaffenheit des Publikums ab, das ich mir ſchon dadurch zu gewinnen dachte, daß ihm ſceniſche Darſtellungen von der geiſtig ſinnlichen Vollendung vorgeführt würden, daß die zu erringende Theilnahme ſeines rein menſchlichen Gefühles nach einer höheren Richtung hin leicht ſich beſtimmen ließe.

In dieſem Sinne wandte ich mich nun zu dem Kunſtinſtitute zurück, an deſſen Leitung ich jetzt bereits gegen ſechs Jahre als Kapellmeiſter betheiligt geweſen war. Ich ſage: ich wandte mich zu ihm zurück, weil meine bis dahin gemachten Erfahrungen mich bereits zu einer hoffnungsloſen Gleichgiltigkeit gegen daſſelbe geſtimmt hatten. — Der Grund meiner inneren Abneigung gegen die Annahme der Kapellmeiſterſtelle an irgend einem Theater, und gerade auch bei einem Hoftheater, war mir im Verlaufe meiner Verwaltung dieſer Stelle zu immer deutlicherem Bewußtſein klar geworden. Unſere Theaterinſtitute haben im Allgemeinen keinen anderen Zweck, als eine allabendlich zu wiederholende, nie energiſch begehrte, ſondern vom Spekulationsgeiſte aufgedrungene und von der ſozialen Langeweile unſerer großſtädtiſchen Bevölkerungen mühelos dahingenommene, Unterhaltung zu beſorgen. Alles, was vom rein künſtleriſchen Standpunkte aus gegen dieſe Beſtimmung des Theaters reagirte, hat ſich von je als wirkungslos erwieſen. Nur daraus konnte ein Unterſchied entſtehen, wem dieſe Unterhaltung verſchafft werden ſollte: dem in künſtlicher Roheit erzogenen Pöbel der Städte wurden grobe Späße und kraſſe Ungeheuerlichkeiten vorgeführt; den ſittſamen Philiſter unſerer Bürgerklaſſen vergnügten moraliſche Familienſtücke; den feiner gebildeten, durch Kunſtluxus verwöhnten höheren und höchſten Klaſſen mundeten nur raffinirtere, oft mit äſthetiſchen Grillen garnirte Kunſtgerichte. Der eigentliche Dichter, der ſich ab und zu mit ſeinen Anſprüchen durch die der drei genannten Klaſſen hindurch geltend zu machen ſuchte, ward ſtets mit einem, nur unſerem Theaterpublikum eigenthümlichen Hohne, dem Hohne der Langeweile, zurückgewieſen, — mindeſtens ſo lange, als er nicht als Antiquität zur Garnirung jenes Kunſtgerichtes willfährig und tauglich geworden war. Das Beſondere der *größeren* Theaterinſtitute beſteht nun darin, daß ſie in ihren Leiſtungen ſämmtliche drei Klaſſen des Publikums zu befriedigen ſuchen; ihnen iſt ein Zuſchauerraum gegeben, in welchem ſich jene Klaſſen ſchon nach der Höhe ihrer Geldbeiträge vollſtändig von ſich abſondern, und ſo den Künſtler in die Lage verſetzen, Diejenigen, an die er ſich mittheilen ſoll, bald in dem ſogenannten Paradieſe, bald im Parterre, bald in den Ranglogen aufzuſuchen. Der Direktor ſolcher Inſtitute, der zunächſt keine andere Aufgabe hat, als auf Gelderwerb auszugehen, hat nun abwechſelnd die verſchiedenen Klaſſen des Publikums zu befriedigen: er thut dieß, gewöhnlich mit Berückſichtigung des bürgerlichen Charakters der Tage der Woche, durch Vorführung der verſchiedenartigſten Produkte der Theaterſtückſchreibekunſt, indem er heute z. B. eine grobe Zote, morgen ein Philiſterrührſtück, und am dritten Tage eine pfiffig zugerichtete Delikateſſe für Feinſchmecker vorführt. Die eigentliche Aufgabe mußte nun bleiben, aus allen drei genannten Hauptgattungen ein Genre von Theaterſtücken zu Stande zu bringen, welches gemacht ſei dem ganzen Publikum auf einmal zu genügen, und mit großer Energie hat die moderne Oper dieſe Aufgabe erfüllt: ſie hat das Gemeine, Philiſterhafte und Raffinirte in einen Topf geworfen, und ſetzt nun dieß Gericht dem Kopf an Kopf gedrängten gemeinſamen Theaterpublikum vor. Der Oper iſt es ſo gelungen, den Pöbel raffinirt, den Vornehmen pöbelhaft, die geſammte Zuſchauermaſſe aber zu einem pöbelhaft raffinirten Philiſter zu machen, der ſich in der Geſtalt des Theaterpublikums jetzt nun mit ſeinen verwirrten Anforderungen dem Manne gegenüber ſtellt, der die Leitung eines Kunſtinſtitutes übernimmt.

Dieſe Stellung wird *den* Theaterdirektor weiter nicht beunruhigen, der es eben nur darauf abzuſehen hat, dem „Publikum" das Geld aus der Taſche zu locken: die hierauf bezügliche Aufgabe wird, auch mit großem Takte und nie ſehlender Sicherheit von jedem Direktor unſerer großen oder kleinen ſtädtiſchen Theater gelöſt. Verwirrend wirkt dieſe Stellung aber auf Denjenigen, der von einem fürſtlichen Hofe zur Leitung ganz deſſelben Inſtitutes berufen wird, das aber darin von jenen Anſtalten ſich unterſcheidet, daß ihm der Schutz des Hofes in der Zuſicherung der Deckung vorkommender Ausfälle in den Einnahmen verliehen iſt. Vermöge dieſes ſichernden Schutzes müßte ſich der Direktor eines ſolchen Hoftheaters beſtimmt fühlen, von der Spekulation auf den bereits verdorbenen Geſchmack der Maſſe abzuſehen, und vielmehr auf die Hebung dieſes Geſchmackes dadurch zu wirken, daß der Geiſt der theatraliſchen Vorführungen nach dem Ermeſſen der höheren Kunſtintelligenz beſtimmt werde. In Wahrheit iſt dieß auch urſprünglich bei Gründung der Hoftheater die wohlgemeinte Abſicht geiſtvoller Fürſten, wie Joſeph II., geweſen; ſie hat ſich auch als Tradition bis auf die Hoftheaterintendanten der neueren Zeit fortgepflanzt. Zwei praktiſche Umſtände hinderten aber die Geltendmachung dieſer — an und für ſich mehr hochmüthig wohlwollend chimäriſchen, als wirklich erreichbaren — Abſicht: erſtlich, die perſönliche Unfähigkeit des beſtellten Intendanten, der meiſtens ohne Rückſicht auf etwa gewonnene Fachkenntniß oder ſelbſt nur natürliche Dispoſition für Kunſtempfänglichkeit, aus der Reihe der Hofbeamten gewählt wurde; und zweitens: die Unmöglichkeit, der Spekulation auf den Geſchmack des Publikums in Wahrheit zu entſagen. Gerade die reichlichere Unterſtützung der Hoftheater an Geldmitteln war nur zur Vertheuerung des künſtleriſchen Materials verwendet worden, für deſſen Heranbildung gründlich zu ſorgen den ſonſt ſo erziehungsſüchtigen Leitern unſeres Staates, mit Bezug auf die theatraliſche Kunſt, nie eingefallen war; und hierdurch ſteigerte ſich die Koſtſpieligkeit dieſer Inſtitute ſo ſehr, daß gerade auch dem Direktor eines Hoftheaters die Spekulation auf das zahlende Publikum, ohne deſſen thätigſte Mithilfe die Ausgaben nicht zu erſchwingen waren, zur reinen Nothwendigkeit wurde. Dieſe Spekulation nun in dem Sinne jedes anderen Theaterunternehmers glücklich auszuüben, machte dem vornehmen Hoftheaterintendanten aber wiederum das Gefühl von ſeiner höheren Aufgabe unmöglich, die — bei ſeiner perſönlichen Unbefähigung, dieſe Aufgabe nach ihrer richtigen Bedeutung zu faſſen — jedoch unglücklicher Weiſe nur im Sinne eines gänzlich inhaltsloſen Hofdünkels verſtanden, und dahin aufgegriffen werden konnte, daß wegen irgend einer unſinnigen Veranſtaltung der Intendant ſich damit entſchuldigte, bei einem Hoftheater ginge dieß Niemand etwas an. Somit kann die Wirkſamkeit eines heutigen Hoftheaterintendanten nothgedrungen nur in dem beſtändig zur Schau getragenen Konflikte eines ſchlechten Spekulationsgeiſtes mit einem höfiſchbornirten Hochmuthe beſtehen. Die Einſicht in dieſe Nothwendigkeit iſt ſo leicht zu gewinnen, daß ich hier dieſer Stellung nur erwähnt, nicht aber ſie ſelbſt näher beleuchtet haben will.

Daß ſich Keiner, auch der am beſten Geſtimmte und, um der Ehre willen, für das Gute am zugänglichſten Diſponirte, den zwingenden Einwirkungen dieſer unnatürlichen Stellung entziehen kann, ſobald er ſie eben nicht gänzlich aufzugeben ſich entſchließt, dieß mußte mir aus meinen Dresdener Erfahrungen vollkommen erſichtlich werden. Dieſe Erfahrungen ſelbſt umſtändlicher zu bezeichnen, glaube ich gewiß nicht nöthig zu haben; kaum wird es der Verſicherung bedürfen, daß ich unter den immer erneuten und immer wieder für fruchtlos erkannten Verſuchen, der perſönlichen Geneigtheit meines Intendanten für mich einen entſcheidend günſtigen Einfluß auf die Theaterangelegenheiten abzugewinnen, endlich ſelbſt in einen martervoll ſchwankenden, unſicheren, tappend irrenden und widerſpruchsvollen Gang gerieth, von dem ich mich nur durch vollſtändiges Zurückziehen und Beſchränken auf meine ſtrikte Pflicht, zu befreien vermochte. —

Wandte ich mich nun aus dieſer Zurückgezogenheit wieder dem Theater zu, ſo konnte dieß, nach der erfahrenen Fruchtloſigkeit aller vereinzelten Verſuche, nur im Sinne einer grundſätzlichen gänzlichen

Umgeſtaltung deſſelben ſein. Ich mußte erkennen, daß ich hier nicht mit einzelnen Erſcheinungen, ſondern mit einem großen Zuſammenhange von Erſcheinungen zu thun hatte, von dem ich allmählich immer mehr inne werden mußte, daß auch er wiederum in einem unendlich weit verzweigten Zuſammenhange mit unſeren ganzen politiſchen und ſozialen Zuſtänden enthalten ſei. Auf dem Wege des Nachſinnens über die Möglichkeit einer gründlichen Änderung unſerer Theaterverhältniſſe, ward ich ganz von ſelbſt auf die volle Erkenntniß der Nichtswürdigkeit der politiſchen und ſozialen Zuſtände hingetrieben, die aus ſich gerade keine anderen öffentlichen Kunſtzuſtände bedingen konnten, als eben die von mir angegriffenen. — Dieſe Erkenntniß war für meine ganze weitere Lebensentwickelung entſcheidend.

Nie hatte ich mich eigentlich mit Politik beſchäftigt. Ich entſinne mich jetzt, den Erſcheinungen der politiſchen Welt genau nur in dem Maaße Aufmerkſamkeit zugewendet zu haben, als in ihnen der Geiſt der Revolution ſich kundthat, nämlich, als die reine menſchliche Natur ſich gegen den politiſch-juriſtiſchen Formalismus empörte: in dieſem Sinne war ein Kriminalfall für mich von demſelben Intereſſe, wie eine politiſche Aktion. Stets konnte ich nur für den Leidenden Partei nehmen, und zwar ganz in dem Grade eifrig, als er ſich gegen irgend welchen Druck wehrte: niemals habe ich es vermocht, irgend einer politiſch konſtruktiven Idee zu lieb dieſe Parteinahme fallen zu laſſen. Daher war meine Theilnahme an der politiſchen Erſcheinungswelt inſofern ſtets künſtleriſcher Natur geweſen, als ich unter ihrer formellen Äußerung auf ihren rein menſchlichen Inhalt blickte: erſt wenn ich dieſes Formelle, wie es ſich aus juriſtiſch-traditionellen Rechtspunkten geſtaltet, von den Erſcheinungen abſtreifen, und auf ihren inhaltlichen Kern als rein menſchliches Weſen treffen konnte, vermochten ſie mir Sympathie abzugewinnen; denn hier erſah ich dann genau daſſelbe drängende Motiv, was mich als künſtleriſchen Menſchen aus der ſchlechten ſinnlichen Form der Gegenwart zum Gewinn einer neuen, dem wahren menſchlichen Weſen entſprechenden, ſinnlichen Geſtaltung heraustrieb, — einer Geſtaltung, die eben nur durch Vernichtung der ſinnlichen Form der Gegenwart, alſo durch die Revolution, zu gewinnen iſt.

So war ich von meinem künſtleriſchen Standpunkte aus, namentlich auch auf dem bezeichneten Wege des Sinnens über die Umgeſtaltung des Theaters *), bis dahin gelangt, daß ich die Nothwendigkeit der hereinbrechenden Revolution von 1848 vollkommen zu erkennen im Stande war. — Die politiſch formelle Richtung, in die ſich damals — zumal in Deutſchland — zunächſt der Strom der Bewegung ergoß, täuſchte mich über das wahre Weſen der Revolution wohl nicht: doch hielt es mich anfangs noch fern von irgend welcher Betheiligung an ihr. Ich vermochte es, einen umfaſſenden Plan zur Reorganiſation des Theaters auszuarbeiten, um mit ihm, ſobald die revolutionäre Frage an dieſes Inſtitut gelangen würde, gut gerüſtet hervorzutreten. Es entging mir nicht, daß bei einer voraus zu ſehenden neuen Ordnung des Staatshaushaltes, der Zweck der Unterſtützungsgelder für das Theater einer peinlichen Kritik ausgeſetzt ſein würde: ſobald es hierzu käme, und, wie vorauszuſehen war, ein öffentlicher Nutzen aus der Verwendung jener Gelder nicht begriffen werden würde, ſollte mein vorgelegter Plan zunächſt das Geſtändniß dieſer Nutz- und Zweckloſigkeit nicht nur vom ſtaatsökonomiſchen, ſondern namentlich eben auch vom Standpunkte des rein künſtleriſchen Intereſſe's aus, enthalten; zugleich aber den wahren Zweck der theatraliſchen Kunſt vor der bürgerlichen Geſellſchaft, und die Nothwendigkeit, einem ſolchen Zwecke alle nöthigen Mittel der Erreichung zur Verfügung zu ſtellen, Denjenigen vorführen, die mit gerechter

---

*) Ich hebe dieß gerade hervor, ſo abgeſchmackt es auch von Denen aufgefaßt wird, die ſich über mich, als „Revolutionär zu Gunſten des Theaters", luſtig machen.

Entrüſtung im bisherigen Theater ein nutzloſes, oder gar ſchädliches, öffentliches Inſtitut erſahen.

Es geſchah dieß Alles in der Vorausſetzung einer friedlichen Löſung der obſchwebenden, mehr reformatoriſchen als revolutionären Fragen, und des ernſtlichen Willens von Oben herab, die wirkliche Reform ſelbſt zu bewerkſtelligen. Der Gang der politiſchen Ereigniſſe mußte mich bald eines Anderen belehren: Reaktion und Revolution ſtellten ſich nackt einander gegenüber, und die Nothwendigkeit trat hervor, ganz in das Alte zurückzukehren, oder ganz mit dem Alten zu brechen. Die von mir gemachte Wahrnehmung der höchſten Unklarheit der ſtreitenden Parteien über das Weſen und den eigentlichen Inhalt der Revolution, beſtimmte mich eines Tages ſelbſt öffentlich gegen die bloß politiſch formelle Auffaſſung der Revolution, und für die Nothwendigkeit, daß der rein menſchliche Kern derſelben deutlich in das Auge gefaßt werde, mich auszuſprechen. An dem Erfolge dieſes Schrittes gewahrte ich nun erſt erſichtlich, wie es bei unſeren Politikern um die Erkenntniß des Geiſtes der Revolution ſtand, und daß eine wirkliche Revolution nie von Oben, vom Standpunkte der erlernten Intelligenz, ſondern nur von Unten, aus dem Drange des rein menſchlichen Bedürfniſſes, zu Stande kommen kann. Die Lüge und Heuchelei der politiſchen Parteien erfüllte mich mit einem Ekel, der mich zunächſt wieder in die vollſte Einſamkeit zurücktrieb.

Hier verzehrte ſich mein nach Außen ungeſtillter Drang wieder in künſtleriſchen Entwürfen. — Zwei ſolcher Entwürfe, die mich bereits ſeit längerer Zeit beſchäftigt hatten, ſtellten ſich mir jetzt faſt zugleich dar, wie ſie der Eigenthümlichkeit ihres Inhaltes nach mir überhaupt faſt für Eins galten. Noch während der muſikaliſchen Ausführung des „Lohengrin“, bei der ich mich immer wie in einer Oaſe in der Wüſte gefühlt hatte, bemächtigten ſich beide Stoffe meiner dichteriſchen Phantaſie: es waren dieß „Siegfried“ und „Friedrich der Rothbart“. —

Nochmals, und zum letzten Male, ſtellten ſich mir Mythos und Geſchichte gegenüber, und drängten mich dießmal ſogar zu der Entſcheidung, ob ich ein muſikaliſches Drama, oder ein rezitirtes Schauſpiel zu ſchreiben hätte. Ich habe es mir für hier aufbehalten, über den hier zu Grunde liegenden Konflikt mich genauer mitzutheilen, weil ich erſt hierbei zu einer beſtimmten Löſung, und ſomit zum Bewußtſein über die Natur dieſer Frage gelangte.

Seit meiner Rückkehr aus Paris nach Deutſchland, hatte mein Lieblingsſtudium das des deutſchen Alterthumes ausgemacht. Ich erwähnte bereits näher des damals tief mich erfüllenden Verlangens nach der Heimath. Dieſe Heimath konnte in ihrer gegenwärtigen Wirklichkeit mein Verlangen auf keine Weiſe befriedigen, und ich fühlte, daß meinem Triebe ein tieferer Drang zu Grunde lag, der in einer anderen Sehnſucht ſeine Nahrung haben mußte, als eben nur im Verlangen nach der modernen Heimath. Wie um ihn zu ergründen, verſenkte ich mich in das urheimiſche Element, das uns aus den Dichtungen einer Vergangenheit entgegentritt, die uns um ſo wärmer und anziehender berührt, als die Gegenwart uns mit feindſeliger Kälte von ſich abſtößt. Alle unſere Wünſche und heißen Triebe, die in Wahrheit uns in die Zukunft hinübertragen, ſuchen wir aus den Bildern der Vergangenheit zu ſinnlicher Erkennbarkeit zu geſtalten, um ſo für ſie die Form zu gewinnen, die ihnen die moderne Gegenwart nicht verſchaffen kann. In dem Streben, den Wünſchen meines Herzens künſtleriſche Geſtalt zu geben, und im Eifer, zu erforſchen was mich denn ſo unwiderſtehlich zu dem urheimathlichen Sagenquelle hinzog, gelangte ich Schritt für Schritt in das tiefere Alterthum hinein, wo ich denn endlich zu meinem Entzücken, und zwar eben dort im höchſten Alterthume, den jugendlich ſchönen Menſchen in der üppigſten Friſche ſeiner Kraft antreffen ſollte. Meine Studien trugen mich ſo durch die Dichtungen des Mittelalters hindurch bis auf den Grund des alten urdeutſchen Mythos; ein Gewand nach dem anderen, das ihm die ſpätere Dichtung entſtellend umgeworfen hatte, vermochte ich von ihm abzulöſen, um ihn ſo endlich in ſeiner keuſcheſten Schönheit zu erblicken. Was ich hier erſah, war nicht mehr die hiſtoriſch konventionelle Figur, an der uns das Gewand mehr als die wirkliche Geſtalt intereſſiren muß; ſondern der wirkliche, nackte Menſch, an dem ich jede Wallung des Blutes, jedes Zucken der kräftigen Muskeln, in uneingeengter, freieſter Bewegung erkennen durfte: der wahre Menſch überhaupt.

Gleichzeitig hatte ich dieſen Menſchen auch in der Geſchichte aufgeſucht. Hier boten ſich mir Verhältniſſe, und nichts als Verhältniſſe; den Menſchen ſah ich aber nur inſoweit, als ihn die Verhältniſſe beſtimmten, nicht aber wie er ſie zu beſtimmen vermocht hätte. Um auf den Grund dieſer Verhältniſſe zu kommen, die in ihrer zwingenden Kraft den ſtärkſten Menſchen zum Vergeuden ſeiner Kraft an zielloſe und nie erreichte Zwecke nöthigten, betrat ich von Neuem den Boden des helleniſchen Alterthumes, und ward auch hier endlich wiederum nur auf den Mythos hingewieſen, in welchem ich den Grund auch dieſer Verhältniſſe erkannte: nur waren in dieſem Mythos jene ſozialen Verhältniſſe in ebenſo einfachen, beſtimmten und plaſtiſchen Zügen kundgegeben, als ich zuvor in ihm ſchon die menſchliche Geſtalt ſelbſt erkannt hatte; und auch von dieſer Seite her leitete mich der Mythos gerade wieder einzig auf dieſen Menſchen als den unwillkürlichen Schöpfer der Verhältniſſe hin, die in ihrer dokumental-monumentalen Entſtellung als Geſchichtsmomente, als überlieferte irrthümliche Vorſtellungen und Rechtsverhältniſſe, endlich den Menſchen zwangvoll beherrſchten, und ſeine Freiheit vernichteten.

Hatte mich nun ſchon längſt die herrliche Geſtalt des Siegfried angezogen, ſo entzückte ſie mich doch vollends erſt, als es mir gelungen war, ſie, von aller ſpäteren Umkleidung befreit, in ihrer reinſten menſchlichen Erſcheinung vor mir zu ſehen. Erſt jetzt auch erkannte ich die Möglichkeit, ihn zum Helden eines Drama's zu machen, was mir nie eingefallen war, ſo lange ich ihn nur aus dem mittelalterlichen Nibelungenliede kannte. — Zugleich mit ihm war mir aus dem Studium der Geſchichte aber auch Friedrich I entgegengetreten: er erſchien mir, wie er dem ſagengeſtaltenden deutſchen Volke erſchienen war, als eine geſchichtliche Wiedergeburt des altheidniſchen Siegfried. Als die politiſchen Bewegungen der letzten Zeit hereinbrachen, und in Deutſchland zunächſt im Verlangen nach politiſcher Einheit ſich kundgaben, mußte es mich dünken, als ob Friedrich I dem Volke näher liegen und eher verſtändlich ſein würde, als der rein menſchliche Siegfried. Schon hatte ich den Plan zu einem Drama entworfen, das in fünf Akten Friedrich vom ronkaliſchen Reichstage bis zum Antritte ſeines Kreuzzuges darſtellen ſollte. Unbefriedigt wandte ich mich aber immer wieder von dem Plane ab. Nicht die bloße Darſtellung einzelner geſchichtlicher Momente hatte mich zu dem Entwurfe veranlaßt, ſondern der Wunſch, einen großen Zuſammenhang von Verhältniſſen in der Weiſe vorzuführen, daß er nach einer leicht überſchaulichen Einheit erfaßt und verſtanden werden ſollte. Um meinen Helden, und die Verhältniſſe, die er mit ungeheurer Kraft zu bewältigen ſtrebt, um endlich ſelbſt von ihnen bewältigt zu werden, zu einem deutlichen Verſtändniſſe zu bringen, mußte ich mich, gerade dem geſchichtlichen Stoffe gegenüber, zum Verfahren des Mythos hingedrängt fühlen: die ungeheure Maſſe geſchichtlicher Vorfälle und Beziehungen, aus der doch kein Glied ausgelaſſen werden durfte, wenn ihr Zuſammenhang verſtändlich zu überblicken ſein ſollte, eignete ſich weder für die Form, noch für das Weſen des Drama's. Hätte ich dieſer nothwendigen Forderung der Geſchichte entſprechen wollen, ſo wäre mein Drama ein unüberſehbares Konglomerat von dargeſtellten Vorfällen geworden, die das Einzige, was ich eigentlich darſtellen wollte, in Wahrheit gar nicht zum Vorſchein hätten kommen laſſen; und ich würde daher mit meinem Drama künſtleriſch genau in denſelben Fall gekommen ſein, wie der Held: nämlich, von den Verhältniſſen, die ich bewältigen, d. h. geſtalten wollte, würde ich ſelbſt überwältigt und erdrückt worden ſein, ohne meine *Abſicht* zum Verſtändniſſe gebracht zu haben, wie Friedrich ſeinen *Willen* nicht zur Ausführung bringen konnte. Ich hätte, um meine Abſicht zu erreichen, daher die Maſſe der Verhältniſſe ſelbſt durch *freie* Geſtaltung bewältigen müſſen, und würde ſonach in ein Verfahren gerathen ſein, das die Geſchichte geradeswegs aufgehoben hätte*); das Widerſpruchsvolle hiervon mußte mir aber einleuchten; denn eben das Charakteriſtiſche des Friedrich war es für mich, daß er ein *geſchichtlicher* Held ſein ſollte. Wollte ich nun zum mythiſchen Geſtalten greifen, ſo hätte ich in letzter und höchſter, dem modernen Dichter aber ganz unerreichbarer, Geſtaltung endlich bei dem reinen Mythos ankommen müſſen, den nur das Volk bis jetzt gedichtet hat, und den ich in reichſter Vollendung bereits im — *Siegfried* vorgefunden hatte.

Ich kehrte jetzt — zu derſelben Zeit, wo ich mit dem widerlichen Eindrucke, den die politiſch-formelle Tendenz in dem inhaltsloſen Treiben unſerer Parteien auf mich machte, von der Öffentlichkeit mich zurückzog — zum „Siegfried" zurück, und zwar nun auch mit vollem Bewußtſein von der Untauglichkeit der reinen Geſchichte für die Kunſt. Zugleich aber hatte ich hiermit ein künſtleriſch formelles Problem für mein Bewußtſein mit Beſtimmtheit gelöſt, und dieß war die Frage über die Gültigkeit des reinen (nur geſprochenen) Schauſpieles für das Drama der Zukunft. Dieſe Frage ſtellte ſich mir keineswegs vom formell ſpekulativen Kunſtſtandpunkte aus vor, ſondern ich gerieth auf ſie einzig durch die Beſchaffenheit des darzuſtellenden dichteriſchen Stoffes, die mich allein nur noch für die Geſtaltung beſtimmte. Als mich äußere Anregungen veranlaßten, mich mit dem Entwurfe des „Friedrich Rothbart“ zu beſchäftigen, kam mir nicht einen Augenblick ein Zweifel darüber an, daß es ſich hier nur um ein geſprochenes Schauſpiel, keineswegs aber um ein muſikaliſch auszuführendes Drama handeln könnte. In der Periode meines Lebens, wo ich meinen Rienzi konzipirte, hätte es mir vielleicht ankommen können, auch den „Rothbart“ für einen Opernſtoff zu halten; jetzt, wo es mir nicht mehr darauf ankam, Opern zu ſchreiben, ſondern überhaupt meine dichteriſchen Anſchauungen in der lebendigſten künſtleriſchen Form, im Drama, mitzutheilen, fiel es mir nicht im Entfernteſten ein, einen hiſtoriſch-politiſchen Gegenſtand anders, als im geſprochenen Schauſpiele auszuführen. Als ich nun dieſen Stoff aber aufgab, geſchah dieß keineswegs aus Bedenken, die mir etwa als Operndichter und Komponiſten erwachſen wären, und mir es verwehrt hätten, aus dem Fache, in welchem ich geübt war, herauszutreten; ſondern es kam dieß — wie ich zeigte — lediglich daher, daß ich die Ungeeignetheit des Stoffes für das Drama überhaupt einſehen lernen mußte, und auch dieß ward mir nicht einzig aus künſtleriſch formellen Bedenken klar, ſondern aus derſelben Unbefriedigung meines rein menſchlichen Gefühles, welches im wirklichen Leben durch den politiſchen Formalismus unſerer Zeit verletzt wurde. Ich fühlte, daß ich das Höchſte, was ich vom rein menſchlichen Standpunkte aus erſchaute und mitzutheilen verlangte, in der Darſtellung eines hiſtoriſch-politiſchen Gegenſtandes nicht mittheilen konnte; daß die bloße verſtändliche Schilderung von Verhältniſſen mir die Darſtellung der rein menſchlichen Individualität unmöglich machte; daß ich demnach hier das Einzige und Weſentliche, worauf es mir ankam, nur zu errathen gegeben, nicht aber wirklich und ſinnlich an das Gefühl vorgeführt haben würde: und aus dieſem Grunde verwarf ich mit dem hiſtoriſch-politiſchen Gegenſtande zugleich nothwendig auch diejenige dramatiſche Kunſtform, in der er einzig noch vorzuführen geweſen wäre; denn ich erkannte, daß dieſe Form nur aus jenem

---

*) Meine Studien, die ich in dieſem Sinne machte, und durch deren nothwendigen Charakter ich eben beſtimmt wurde von dem Verfahren abzuſtehen, legte ich vor einiger Zeit, unter dem Titel „die Wibelungen", in einer kleinen Schrift meinen Freunden — allerdings nicht der hiſtoriſch juriſtiſchen Kritik — öffentlich vor.

Gegenſtande hervorgegangen, und durch ihn zu rechtfertigen war; daß ſie aber gänzlich unvermögend ſei, den, von mir nun einzig nur noch in das Auge gefaßten, rein menſchlichen Gegenſtand überzeugend an das Gefühl mitzutheilen, und daß demnach mit dem Verſchwinden des hiſtoriſch-politiſchen Gegenſtandes, nothwendig in Zukunft auch die Schauſpielform, als eine für den neuen Gegenſtand ungenügende, unbehilfliche und mangelhafte, verſchwinden müßte.

Ich ſagte, daß mich zum Aufgeben eines Schauſpielſtoffes nicht meine Fachſtellung als Opernkomponiſt veranlaßt habe; nichtsdeſtoweniger habe ich aber zu beſtätigen, daß eine Erkenntniß des Weſens des Schauſpieles und des, dieſe Form bedingenden, hiſtoriſch-politiſchen Gegenſtandes, wie ſie mir aufging, allerdings einem abſoluten Schauſpieldichter oder dramatiſchen Litteraten nicht entſtehen konnte, ſondern lediglich einem künſtleriſchen Menſchen, der eine Entwickelung, wie die meinige es war, unter der Einwirkung des Geiſtes der Muſik nahm. — Bereits als ich meine Pariſer Periode beſprach, theilte ich mit, daß ich die Muſik und mein Innehaben derſelben als den guten Engel anſähe, der mich, bei meiner Empörung gegen die ſchlechte moderne öffentliche Kunſt, als Künſtler bewahrte und vor einer bloß litterariſch-kritiſchen Thätigkeit behütete. Bei dieſer Gelegenheit behielt ich es mir vor, den Einfluß näher zu bezeichnen, den meine muſikaliſche Stimmung auf mein künſtleriſches Geſtalten ausübte. Iſt die Beſchaffenheit dieſes Einfluſſes gewiß auch Keinem entgangen, der die Darſtellung des Entſtehens meiner Dichtungen aufmerkſam verfolgte, ſo muß ich hier doch noch beſtimmter darauf zurückkommen, weil gerade jetzt dieſer Einfluß bei einer wichtigen künſtleriſchen Entſcheidung mir zum vollen Bewußtſein kam. —

Noch mit dem „Rienzi“ hatte ich nur im Sinne eine „Oper“ zu ſchreiben; ich ſuchte mir zu dieſem Zwecke Stoffe, und, nur um die „Oper“ bekümmert, nahm ich dieſe aus fertigen, auch der Form nach bereits mit künſtleriſcher Abſicht geſtalteten Dichtungen*): ein dramatiſches Märchen von Gozzi, ein Schauſpiel von Shakeſpeare, endlich einen Roman von Bulwer richtete ich mir eigens zum Zwecke der Oper her. Beim Rienzi erwähnte ich bereits, daß ich den Stoff, wie es übrigens bei der Natur eines hiſtoriſchen Romanes gar nicht anders thunlich war, freier nach meinen Eindrücken von ihm bearbeitete, und zwar in der Weiſe, wie ich ihn — ſo drückte ich mich aus — durch die „Opernbrille“ geſehen hatte. Mit dem „fliegenden Holländer“, deſſen Entſtehen aus beſonderen eigenen Lebensſtimmungen ich ſchon genauer bezeichnet habe, ſchlug ich eine neue Bahn ein, indem ich ſelbſt zum künſtleriſchen Dichter eines Stoffes ward, der mir nur in ſeinen einfach rohen Zügen als Volksſage vorlag. Ich war von nun an in Bezug auf alle meine dramatiſchen Arbeiten zunächſt Dichter, und erſt in der vollſtändigen Ausführung des Gedichtes ward ich wieder Muſiker. Allein ich war ein Dichter, der des muſikaliſchen Ausdrucksvermögens für die Ausführung ſeiner Dichtungen ſich im Voraus bewußt war; ich hatte dieſes Vermögen ſo weit geübt, daß ich meiner Fähigkeit, es zur Verwirklichung einer dichteriſchen Abſicht zu verwenden, vollkommen inne war, und auf die Hilfe dieſer Fähigkeit beim Faſſen dichteriſcher Entwürfe nicht nur ſicher rechnen, ſondern in dem Wiſſen hiervon dieſe Entwürfe ſelbſt freier nach dichteriſcher Nothwendigkeit geſtalten konnte, als wenn ich ſie mit beſonderer Abſicht für die Muſik geſtaltet hätte. Zuvor hatte ich die Fähigkeit des muſikaliſchen Ausdruckes mir in der Weiſe anzueignen gehabt, wie man eine Sprache erlernt. Wer eine fremde, ungewohnte Sprache noch nicht vollkommen inne hat, muß in Allem, was er ſpricht, auf die Eigenheit dieſer Sprache Rückſicht nehmen; um ſich verſtändlich auszudrücken, muß er fortwährend auf dieſen Ausdruck ſelbſt bedacht ſein, und was er ſprechen will, abſichtlich für ihn berechnen. Er iſt ſomit für jede ſeiner Kundgebungen in der Beobachtung der formellen Regeln der Sprache befangen, und hierbei kann er noch nicht ſo ganz aus ſeinem unwillkürlichen Gefühle heraus ſprechen, wie es ihm um das Herz iſt, was er empfindet und was er erſchaut; er muß vielmehr ſeine Empfindungen und Anſchauungen für ihre Kundgebung ſelbſt nach dem Ausdrucke modeln, deſſen er nicht ſo mächtig iſt wie der Mutterſprache, in der er, gänzlich unbekümmert um den Ausdruck, den richtigen Ausdruck ohne es zu wollen von ſelbſt findet. Jetzt hatte ich aber die Sprache der Muſik vollkommen erlernt; ich hatte ſie jetzt inne wie eine wirkliche Mutterſprache: in dem, was ich kundzugeben hatte, durfte ich mich nicht mehr um das Formelle des Ausdruckes ſorgen: er ſtand mir zu Gebote ganz wie ich ſeiner bedurfte, um eine beſtimmte Anſchauung oder Empfindung nach innerem Drange mitzutheilen. Eine ungewohnte Sprache ſpricht man ohne Mühe aber nur dann vollkommen richtig, wenn man ihren Geiſt in ſich aufgenommen hat, wenn man in dieſer Sprache ſelbſt empfindet und denkt, und ſomit genau eben Das ausſprechen will, was ihrem Geiſte nach einzig in ihr ausgeſprochen werden kann. Erſt wenn wir ganz aus dem Geiſte einer Sprache heraus ſprechen, ganz unwillkürlich in ihm empfinden und denken, erwächſt uns aber auch die Fähigkeit, dieſen Geiſt ſelbſt zu erweitern, das in der Sprache Auszudrückende mit dem Ausdrucke zugleich zu bereichern und auszudehnen. Das in der muſikaliſchen Sprache Auszudrückende ſind nun aber einzig Gefühle und Empfindungen: ſie drückt den von unſerer, zum reinen Verſtandesorgan gewordenen Wortſprache abgelöſten Gefühlsinhalt der rein menſchlichen Sprache überhaupt in vollendeter Fülle aus. Was ſomit der abſoluten muſikaliſchen Sprache für ſich unausdrückbar bleibt, iſt die genaue Beſtimmung des Gegenſtandes des Gefühles und der Empfindung, an welchem dieſe ſelbſt zu ſicherer Beſtimmtheit gelangen: die ihm nothwendige Erweiterung und Ausdehnung des muſikaliſchen Sprachausdruckes beſteht demnach im Gewinne des Vermögens, auch das Individuelle, Beſondere, mit kenntlicher Schärfe zu bezeichnen, und dieſes gewinnt ſie nur in ihrer Vermählung mit der Wortſprache. Nur aber dann kann dieſe Vermählung eine erfolgreiche ſein, wenn die muſikaliſche Sprache zu allernächſt an das ihr Befreundete und Verwandte der Wortſprache anknüpft; genau da hat die Verbindung vor ſich zu gehen, wo in der Wortſprache ſelbſt bereits ein unabweisliches Verlangen nach wirklichem, ſinnlichem Gefühlsausdrucke ſich kundgiebt. Dieß beſtimmt ſich aber einzig nach dem Inhalte des Auszudrückenden, inwiefern dieſer aus einem Verſtandes- zu einem Gefühlsinhalte wird. Ein Inhalt, der einzig dem Verſtande faßlich iſt, bleibt einzig auch nur der Wortſprache mittheilbar; je mehr er aber zu einem Gefühlsmomente ſich ausdehnt, deſto beſtimmter bedarf er auch eines Ausdruckes, den ihm in entſprechender Fülle endlich nur die Tonſprache ermöglichen kann. Hiernach beſtimmt ſich ganz von ſelbſt der Inhalt Deſſen, was der Wort-Tondichter auszuſprechen hat: es iſt das von aller Konvention losgelöſte Reinmenſchliche.

---

*) Hierin kam ich alſo für das Formelle nicht weiter, als der geſchickte Lorzing in ſeinem Fache, der ſich ebenfalls fertige Theaterſtücke als Operntexte zurecht machte.

Mit der gewonnenen Fähigkeit, in der Tonſprache frei nach meiner Unwillkür zu ſprechen, konnte ich natürlich auch nur im Geiſte dieſer Sprache mich mitzutheilen haben, und wo es mich als künſtleriſchen Menſchen am entſcheidendſten zur Mittheilung drängte, beſtimmte ſich der Inhalt meiner Mittheilung nothwendig nach dem Geiſte des Ausdrucksvermögens, das mir als höchſtes zu eigen war. Die dichteriſchen Stoffe, die mich zum künſtleriſchen Geſtalten drängten, konnten nur von der Natur ſein, daß ſie vor Allem mein Gefühlsweſen, nicht mein Verſtandesweſen einnahmen: nur das Reinmenſchliche, von allem Hiſtoriſch-formellen Losgelöſte konnte mich, ſobald es mir in ſeiner wirklichen, natürlichen und von Außen nicht getrübten Geſtalt zur Erſcheinung kam, zur Theilnahme ſtimmen, und zur Mittheilung des Erſchauten anregen. Was ich erſchaute, erblickte ich jetzt nur aus dem Geiſte der Muſik, nicht aber der Muſik, deren formelle Beſtimmungen mich für den Ausdruck noch befangen gehalten hätten, ſondern der Muſik, die ich vollkommen inne hatte, in der ich mich ausdrückte wie in einer Mutterſprache. Mit dieſem Vermögen konnte ich mich jetzt frei und ungehemmt nur noch auf das Auszudrückende richten; nur noch der Gegenſtand des Ausdruckes war mir das für mein Geſtalten Beachtenswerthe. Gerade durch die gewonnene Fähigkeit des muſikaliſchen Ausdruckes ward ich ſomit Dichter, weil ich mich nicht mehr auf den Ausdruck ſelbſt, ſondern auf den Gegenſtand deſſelben als geſtaltender Künſtler zu beziehen hatte. Ohne auf die Bereicherung des muſikaliſchen Ausdrucksvermögens auszugehen, mußte ich dieſes doch ganz von ſelbſt ausdehnen durch die Gegenſtände, um deren Ausdruck es mir zu thun war.

In der Natur des Fortſchrittes aus dem muſikaliſchen Empfindungsweſen zur Geſtaltung dichteriſcher Stoffe lag es nun ganz von ſelbſt bedingt, daß ich den verſchwimmenderen, allgemeineren Gefühlsinhalt dieſer Stoffe zu immer deutlicherer, individuellerer Beſtimmtheit verdichtete, und ſo endlich da ankommen mußte, wo der unmittelbar auf das Leben ſich beziehende Dichter ſicher und feſt das durch den muſikaliſchen Ausdruck Kundzugebende bezeichnet und von ſich aus beſtimmt. Wer daher aufmerkſam die Bildung der drei hier vorgelegten Dichtungen betrachtet, wird finden, wie ich im „fliegenden Holländer“ in weiteſten, vageſten Umriſſen Das zeichnete, was ich im „Tannhäuſer“, und endlich im „Lohengrin“ mit immer deutlicherer Beſtimmtheit zu ſicherer Geſtaltung brachte. Indem ich mich bei dieſem Verfahren immer mehr auf das wirkliche Leben zu beziehen vermochte, mußte ich zu einer beſtimmten Zeit, und unter beſtimmten äußeren Eindrücken, endlich ſelbſt wohl ſo weit kommen, daß ſich mir ein dichteriſcher Stoff, wie der beſprochene „Friedrich Rothbart“, darbot, für deſſen Geſtaltung ich dem muſikaliſchen Ausdrucke geradesweges hätte entſagen müſſen. Gerade hier aber war es, wo mein bisher unbewußtes Verfahren in ſeiner künſtleriſchen Nothwendigkeit mir zum Bewußtſein kommen mußte. An dieſem Stoffe, der mich der Muſik gänzlich vergeſſen gemacht hätte, ward ich der Geltung wahrer dichteriſcher Stoffe überhaupt inne; und da, wo ich mein muſikaliſches Ausdrucksvermögen unbenutzt hätte laſſen müſſen, fand ich auch, daß ich meine gewonnene dichteriſche Fähigkeit der politiſchen Spekulation unterzuordnen, ſomit meine künſtleriſche Natur überhaupt zu verläugnen gehabt haben würde. — Gerade hier erhielt ich aber auch die dringendſte Veranlaſſung, über die Natur des geſchichtlich-politiſchen Lebens dem rein menſchlichen Leben gegenüber mir zum Bewußtſein zu kommen, und als ich den „Friedrich“, mit dem ich mich dieſem politiſchen Leben am dichteſten genähert hatte, mit vollem Wiſſen und Willen aufgab, um deſto beſtimmter und gewiſſer in Dem, was ich wollte, den „Siegfried“ vorzunehmen, hatte ich eine neue und entſcheidendſte Periode meiner künſtleriſchen und menſchlichen Entwickelung angetreten, die Periode des bewußten künſtleriſchen Wollens auf einer vollkommen neuen, mit unbewußter Nothwendigkeit von mir eingeſchlagenen Bahn, auf der ich nun als Künſtler und Menſch einer neuen Welt entgegenſchreite. —

Ich habe hier den Einfluß bezeichnet, den mein Innehaben des Geiſtes der Muſik auf die Wahl meiner dichteriſchen Stoffe, und ihre wiederum dichteriſche Geſtaltung ausübte; demnächſt habe ich nun darzuſtellen, welche Rückwirkung mein auf dieſe Weiſe beſtimmtes dichteriſches Verfahren wiederum auf meinen muſikaliſchen Ausdruck und deſſen Form äußerte. — Dieſer rückwirkende Einfluß gab ſich in der Hauptſache in zwei Momenten kund: in der dramatiſch-muſikaliſchen Form überhaupt, und in der Melodie in's Beſondere.

Beſtimmte mich, von dem bezeichneten Wendepunkte meiner künſtleriſchen Richtung an, ein- für allemal der Stoff, und zwar der mit dem Auge der Muſik erſehene Stoff, ſo mußte ich in ſeiner Geſtaltung nothwendig bis zur allmählichen gänzlichen Aufhebung der mir überlieferten Opernform fortſchreiten. Dieſe Opernform war an und für ſich nie eine beſtimmte, das ganze Drama umfaſſende Form, ſondern vielmehr nur ein willkürliches Konglomerat einzelner kleinerer Geſangſtücksformen, die in ihrer ganz zufälligen Aneinanderreihung von Arien, Duetten, Terzetten u. ſ. w., mit Chören und ſogenannten Enſembleſtücken, in Wahrheit das Weſen der Opernform ausmachten. Bei der dichteriſchen Geſtaltung meiner Stoffe kam es mir nun unmöglich mehr auf eine entſprechende Ausfüllung dieſer vorgefundenen Formen an, ſondern einzig auf eine gefühlsverſtändliche Darſtellung des Gegenſtandes im Drama überhaupt. In dem ganzen Verlaufe des Drama's ſah ich keine anderen Abſchnitte oder Unterſcheidungen möglich, als die Akte, in welchen der Ort oder die Zeit, oder die Scenen, in welchen die Perſonen der Handlung wechſeln. Die plaſtiſche Einheit des mythiſchen Stoffes brachte es nun mit ſich, daß in meiner ſceniſchen Anordnung alles kleine Detail, wie es zur Erklärung verwickelter hiſtoriſcher Vorfälle dem modernen Schauſpieldichter unentbehrlich iſt, durchaus unnöthig war, und die Kraft der Darſtellung auf wenige, immer wichtige und entſcheidende Momente der Entwickelung konzentrirt werden konnte. Bei dieſen wenigeren Scenen, in denen jedesmal eine entſcheidende Stimmung ſich zur vollen Geltung zu bringen hatte, durfte ich in der Ausführung mit einer, bereits in der Anlage wohlberechneten, den Gegenſtand erſchöpfenden Andauer verweilen; ich war nicht genöthigt, mit Andeutungen nur mich zu begnügen, und — um der äußeren Ökonomie willen — haſtig von einer Andeutung zur andern mich zu wenden; ſondern ich konnte mit der nöthigen Ruhe den einfachen Gegenſtand bis in ſeine letzten, dem dramatiſchen Verſtändniſſe klar zu erſchließenden Beziehungen, deutlich darſtellen. Durch die ſo ſich beſtimmende Natur des Stoffes war ich beim Entwurfe meiner Scenen nicht im mindeſten gedrängt, auf irgend welche muſikaliſche Form im Voraus Rückſicht zu nehmen, weil ſie ſelbſt die muſikaliſche Ausführung, als eine ihnen durchaus nothwendige, aus ſich bedangen. Bei dem immer ſichereren Gefühle hiervon konnte mir es ſomit gar nicht mehr einfallen, die nothwendig aus der Natur der Scenen erwachſende muſikaliſche Form durch willkürliche äußere Annahmen, durch gewaltſame Einpfropfung der konventionellen Operngeſangſtücksformen, in ihrer natürlichen Geſtaltung zu unterbrechen und zu hemmen. Somit ging ich durchaus nicht grundſätzlich, etwa als reflektirender Formumänderer, auf die Zerſtörung der Arien-, Duett- oder ſonſtigen Opernform aus; ſondern die Auslaſſung dieſer Form erfolgte ganz von ſelbſt aus der Natur des Stoffes, um deſſen gefühlsverſtändliche Darſtellung durch den ihm nothwendigen Ausdruck es mir ganz allein zu thun war. Das unwillkürliche Wiſſen von jener traditionellen Form beeinflußte mich noch bei meinem „fliegenden Holländer“ ſo ſehr, daß jeder aufmerkſam Prüfende erkennen wird, wie ſie mich hier oft noch für die Anordnung meiner Scenen beſtimmte; und erſt allmählich, mit dem „Tannhäuſer“, und noch entſchiedener im „Lohengrin“, alſo nach immer deutlicher gewonnener Erfahrung von der Natur meiner Stoffe und der ihnen nöthigen Darſtellungsweiſe, entzog ich mich jenem formellen Einfluſſe gänzlich, und bedang die Form der Darſtellung immer beſtimmter nur nach der Erforderniß und der Eigenthümlichkeit des Stoffes und der Situation.

Auf das *Gewebe* meiner Muſik äußerte dieſes, durch die Natur des dichteriſchen Gegenſtandes beſtimmte Verfahren, einen ganz beſonderen Einfluß in Bezug auf die charakteriſtiſche *Verbindung und Verzweigung der thematiſchen Motive*. Wie die Fügung meiner Scenen alles ihnen fremdartige, unnöthige Detail ausſchloß, und alles Intereſſe nur auf die vorwaltende Hauptſtimmung leitete, ſo fügte ſich auch der ganze Bau meines Drama's zu einer beſtimmten Einheit, deren leicht zu überſehende Glieder eben jene wenigeren, für die Stimmung jederzeit entſcheidenden Scenen oder Situationen ausmachten: keine Stimmung durfte in einer dieſer Scenen angeſchlagen werden, die nicht in einem wichtigen Bezuge zu den Stimmungen der anderen Scenen ſtand, ſo daß die Entwickelung der Stimmungen aus einander, und die überall kenntliche Wahrnehmung dieſer Entwickelung, eben die Einheit des Drama's in ſeinem Ausdrucke herſtellten. Jede dieſer Hauptſtimmungen mußte, der Natur des Stoffes gemäß, auch einen beſtimmten muſikaliſchen Ausdruck gewinnen, der ſich der Gehörempfindung als ein beſtimmtes muſikaliſches Thema herausſtellte. Wie im Verlaufe des Drama's die beabſichtigte Fülle einer entſcheidenden Hauptſtimmung nur durch eine, dem Gefühle immer gegenwärtige Entwickelung der angeregten Stimmungen überhaupt zu erzeugen war, ſo mußte nothwendig auch der, das ſinnliche Gefühl unmittelbar beſtimmende, muſikaliſche Ausdruck an dieſer Entwickelung zur höchſten Fülle einen entſcheidenden Antheil nehmen; und dieß geſtaltete ſich ganz von ſelbſt durch ein, jederzeit charakteriſtiſches, Gewebe der Hauptthemen, das ſich nicht über *eine* Scene (wie früher im einzelnen Operngeſangſtücke), ſondern *über das ganze Drama*, und zwar *in innigſter Beziehung zur dichteriſchen Abſicht*, ausbreitete. — Ich habe die charakteriſtiſche Eigenthümlichkeit, und das für das Gefühlsverſtändniß der dichteriſchen Abſicht ſo ungemein Erfolgreiche des hier gemeinten thematiſchen Verfahrens, vom theoretiſchen Standpunkte aus genau bezeichnet und gerechtfertigt im dritten Theile meines Buches: *Oper und Drama*; indem ich hier darauf verweiſe, habe ich, dem Zwecke dieſer Mittheilung gemäß, nur noch darauf aufmerkſam zu machen, wie ich auch auf *dieſes* Verfahren, das in ſeiner beziehungsvollen Ausdehnung über das ganze Drama nie zuvor angewandt worden iſt, nicht durch Reflexion, ſondern einzig durch praktiſche Erfahrung, und durch die Natur meiner künſtleriſchen Abſicht, hingeleitet worden bin. Ich entſinne mich, noch ehe ich zu der eigentlichen Ausführung des „fliegenden Holländers“ ſchritt, zuerſt die Ballade der Senta im zweiten Akte entworfen, und in Vers und Melodie ausgeführt zu haben; in dieſem Stücke legte ich unbewußt den thematiſchen Keim zu der ganzen Muſik der Oper nieder: es war das verdichtete Bild des ganzen Drama's, wie es vor meiner Seele ſtand; und als ich die fertige Arbeit betiteln ſollte, hatte ich nicht übel Luſt, ſie eine „dramatiſche

Ballade“ zu nennen. Bei der endlichen Ausführung der Kompoſition, breitete ſich mir das empfangene thematiſche Bild ganz unwillkürlich als ein vollſtändiges Gewebe über das ganze Drama aus; ich hatte, ohne weiter es zu wollen, nur die verſchiedenen thematiſchen Keime, die in der Ballade enthalten waren, nach ihren eigenen Richtungen hin weiter und vollſtändig zu entwickeln, ſo hatte ich alle Hauptſtimmungen dieſer Dichtung ganz von ſelbſt in beſtimmten thematiſchen Geſtaltungen vor mir. Ich hätte mit eigenſinniger Abſicht willkürlich als Opernkomponiſt verfahren müſſen, wenn ich in den verſchiedenen Scenen für dieſelbe wiederkehrende Stimmung neue und andere Motive hätte erfinden wollen; wozu ich, da ich eben nur die verſtändlichſte Darſtellung des Gegenſtandes, nicht aber mehr ein Konglomerat von Opernſtücken im Sinne hatte, natürlich nicht die mindeſte Veranlaſſung empfand. — Ähnlich verfuhr ich nun im Tannhäuſer, und endlich im Lohengrin; nur daß ich hier nicht von vorn herein ein fertiges muſikaliſches Stück, wie jene Ballade, vor mir hatte, ſondern das Bild, in welches die thematiſchen Strahlen zuſammenfielen, aus der Geſtaltung der Scenen, aus ihrem organiſchen Wachſen aus ſich ſelbſt erſt ſchuf, und in wechſelnder Geſtalt überall da es erſcheinen ließ, wo es für das Verſtändniß der Hauptſituationen nöthig war. Außerdem gewann mein Verfahren, namentlich im Lohengrin, eine beſtimmtere künſtleriſche Form durch eine jederzeit neue, dem Charakter der Situation angemeſſene, Umbildung des thematiſchen Stoffes, der ſich für die Muſik als größere Mannigfaltigkeit der Erſcheinung auswies, als dieß z. B. im fliegenden Holländer der Fall war, wo das Wiedererſcheinen des Thema's oft noch nur den Charakter einer abſoluten Reminiscenz (in welchem dieß ſchon vor mir bei anderen Komponiſten vorgekommen war) hatte. —

Ich habe nun noch den Einfluß meines allgemein dichteriſchen Verfahrens auf die Bildung meiner Themen ſelbſt, auf die Melodie, zu bezeichnen.

Aus der abſolut muſikaliſchen Periode meiner Jugend her entſinne ich mich, oft auf den Einfall gerathen zu ſein, wie ich es wohl anzufangen hätte, um recht originelle Melodieen zu erfinden, die einen beſonderen, mir eigenthümlichen Stempel tragen ſollten. Je mehr ich mich der Periode näherte, in welcher ich mich für mein muſikaliſches Geſtalten auf den dichteriſchen Stoff bezog, verſchwand dieſe Beſorgtheit um Beſonderheit der Melodie, bis ich ſie endlich gänzlich verlor. In meinen früheren Opern ward ich rein durch die traditionelle oder moderne Melodie beſtimmt, die ich ihrem Weſen nach nachahmte, und, eben in jener Beſorgniß, durch harmoniſche und rhythmiſche Künſteleien nur als beſonders und eigenthümlich zu modeln ſuchte. Immer hatte ich aber mehr Neigung zur breiten, lang ſich hindehnenden Melodie, als zu dem kurzen, zerriſſenen und kontrapunktiſch gefügten Melismus der eigentlichen Kammerinſtrumentalmuſik: in meinem „Liebesverbote“ war ich offen auf die Nachbildung der modernen italieniſchen Kantilene verfallen. Im „Rienzi“ beſtimmte mich überall da, wo mich nicht bereits ſchon der Stoff zur Erfindung beſtimmte, der italieniſch-franzöſiſche Melismus, wie er mich zumal aus den Opern Spontini's angeſprochen hatte. Die dem modernen Gehöre eingeprägte Opernmelodie verlor nun aber ihren Einfluß auf mich immer mehr und endlich gänzlich, als ich mich mit dem „fliegenden Holländer“ beſchäftigte. Lag dieß Abweiſen des äußeren Einfluſſes zunächſt in der Natur des ganzen Verfahrens, das ich mit dieſer Arbeit einſchlug, begründet, ſo erhielt ich nun aber auch eine entſchädigende Nahrung für meine Melodie aus dem Volksliede, dem ich mich hierbei näherte. Schon in jener Ballade beſtimmte mich das unwillkürliche Innehaben der Eigenthümlichkeiten des nationalen Volksmelismus; noch entſcheidender aber in dem Spinnerliede, und namentlich in dem Liede der Matroſen. Das, was die Volksmelodie dem modernen italieniſchen Melismus gegenüber am kenntlichſten auszeichnet, iſt hauptſächlich ihre ſcharfe rhythmiſche Belebtheit, die ihr vom Volkstanze her eigenthümlich iſt; unſere abſolute Melodie verliert genau in dem Grade die populäre Verſtändlichkeit, als ſie von dieſer rhythmiſchen Eigenſchaft ſich entfernt, und da die Geſchichte der modernen Opernmuſik eben nur die der abſoluten Melodie iſt[*]), ſo erſcheint es ſehr erklärlich, warum die neueren, namentlich die franzöſiſchen Komponiſten und ihre Nachahmer, geradesweges wieder bei der reinen Tanzmelodie ankommen mußten, und der Kontretanz, nebſt ſeinen Abarten, gegenwärtig die ganze moderne Opernmelodie beſtimmt. Mir war es aber nun nicht mehr um *Opernmelodieen* zu thun, ſondern um den entſprechendſten Ausdruck für meinen darzuſtellenden Gegenſtand; im „fliegenden Holländer“ berührte ich daher wohl die rhythmiſche Volksmelodie, aber genau nur da, wo der Stoff mich überhaupt in Berührung mit dem, mehr oder weniger nur im Nationalen ſich kundgebenden, Volkselemente brachte. Überall da, wo ich die Empfindungen dramatiſcher Perſönlichkeiten auszudrücken hatte, wie ſie von dieſem im gefühlvollen Geſpräche kundgegeben wurden, mußte ich mich der rhythmiſchen Volksmelodie durchaus enthalten, oder vielmehr, ich konnte auf dieſe Ausdrucksweiſe gar nicht erſt verfallen; ſondern hier war die Rede ſelbſt, nach ihrem empfindungsvollſten Inhalte, auf eine Weiſe wiederzugeben, daß *nicht der melodiſche Ausdruck an ſich, ſondern die ausgedrückte Empfindung* die Theilnahme des Hörers anregte. Die Melodie mußte daher ganz von ſelbſt aus der Rede entſtehen; für ſich, als reine Melodie, durfte ſie gar keine Aufmerkſamkeit erregen, ſondern dieß nur ſo weit, als ſie der ſinnlichſte Ausdruck einer Empfindung war, die eben in der Rede deutlich beſtimmt wurde. Mit dieſer nothwendigen Auffaſſung des melodiſchen Elementes ging ich nun vollſtändig von dem üblichen Opernkompoſitions-Verfahren ab, indem ich auf die gewohnte Melodie, in einem gewiſſen Sinne ſomit auf die Melodie überhaupt, mit Abſichtlichkeit gar nicht mehr ausging, ſondern eben nur aus der gefühlvoll vorgetragenen Rede *ſie entſtehen* ließ. Wie dieß aber nur unter dem ſehr allmählich weichenden Einfluſſe der gewohnten Opernmelodie geſchah, das wird aus der Betrachtung meiner Muſik zum „fliegenden Holländer“ ſehr erſichtlich: hier beſtimmte mich der gewohnte Melismus noch ſo ſehr, daß ich ſogar die Geſangsfadenz hie und da noch ganz nackt beibehielt; und es kann dieß Jedem, der auf der anderen Seite eingeſtehen muß, daß ich eben mit dieſem fliegenden Holländer meine neue Richtung in Bezug auf die Melodie einſchlug, als Beweis dafür dienen, mit wie wenig berechnender Reflexion ich in dieſe Bahn einlenkte. — In der ferneren Entwickelung meiner Melodie, wie ich ſie ebenſo unwillkürlich im „Tannhäuſer“ und „Lohengrin“ verfolgte, entzog ich mich allerdings immer beſtimmter jenem Einfluſſe, und zwar ganz in dem Maaße, als nur noch die im *Sprachverſe* ausgedrückte Empfindung für ihren geſteigerten muſikaliſchen Ausdruck mich beſtimmte; dennoch iſt auch hier, und namentlich noch im Tannhäuſer, die vorgefaßte Form der Melodie, d. h. die als nothwendig gefühlte Abſicht die Rede eben *als Melodie* kundzugeben, noch deutlich erkennbar. Ich wurde, wie ich mir *nun* klar geworden bin, zu dieſer Abſicht noch durch eine *Unvollkommenheit des modernen Verſes* gedrängt, in dem ich eine natürliche Nahrung und Bedingung für die *ſinnliche* Kundgebung des muſikaliſchen Ausdruckes als Melodie noch nicht finden konnte. Über das Weſen des modernen Verſes habe ich mich ebenfalls im dritten Theile jenes angeführten Buches beſtimmt ausgeſprochen; und ich berühre daher ſeine Eigenſchaft hier nur inſoweit, als es ſeinen gänzlichen Mangel an *wirklichem Rhythmus* betrifft. Der Rhythmus des modernen Verſes iſt ein nur *eingebildeter*, und am deutlichſten mußte dieß *der* Tonſetzer empfinden, der eben nur aus dieſem Verſe den Stoff zur Bildung der Melodie nehmen wollte. Ich war dieſem Verſe gegenüber genöthigt, der melodiſchen Rhythmik entweder gänzlich zu entrathen, oder, ſobald ich vom Standpunkte der reinen Muſik aus das Bedürfniß nach ihr empfand, den rhythmiſchen Beſtandtheil der Melodie, nach willkürlich melodiſcher

---

[*]) Siehe „Oper und Drama“, erſter Theil.

Erfindung, eben aus der abſoluten Opernmelodie zu entnehmen, und ihn dem Verſe oft künſtlich aufzupfropfen. Überall, wo mich wiederum der Ausdruck der poetiſchen Rede ſo vorwiegend beſtimmte, daß ich die Melodie vor meinem Gefühle nur aus ihr rechtfertigen konnte, mußte dieſe Melodie, ſobald ſie in keinem gewaltſamen Verhältniſſe zum Vers ſtehen ſollte, faſt allen rhythmiſchen Charakter verlieren; und bei dieſem Verfahren war ich unendlich gewiſſenhafter und von meiner Aufgabe erfüllter, als wenn ich umgekehrt die Melodie durch willkürliche Rhythmik zu beleben ſuchte.

Ich gerieth hierbei in die innigſte, und endlich fruchtbarſte Beziehung zum Verſe und zur Sprache, aus denen einzig die geſunde dramatiſche Melodie zu rechtfertigen iſt. Die Einbuße meiner Melodie an rhythmiſcher Beſtimmtheit, oder beſſer: Auffälligkeit, erſetzte ich ihr nun aber durch eine harmoniſche Belebung des Ausdruckes, wie nur gerade ich ſie als Bedürfniß für die Melodie fühlen konnte. War die gewohnte Opernmelodie, in ihrer endlich höchſten Armuth und ſtereotypen Unwandelbarkeit, von den modernen Opernkomponiſten durch die raffinirteſten Künſteleien *) eben nur neu und pikant zu machen verſucht worden, ſo hatte die harmoniſche Beweglichkeit, die ich meiner Melodie gab, im Gefühle eines ganz anderen Bedürfniſſes ihren Grund. Die herkömmliche Melodie hatte ich eben vollſtändig aufgegeben; ohne Nahrung und Rechtfertigung für ihren rhythmiſchen Beſtandtheil aus dem Sprachverſe, gab ich ihr nun, anſtatt des falſchen rhythmiſchen Gewandes, dagegen eine harmoniſche Charakteriſtik, die ſie, bei entſcheidender Wirkſamkeit auf das ſinnliche Gehör, jederzeit zum entſprechendſten Ausdrucke der im Verſe vorgetragenen Empfindung machte. Ich erhöhte ferner das Individuelle dieſes Ausdruckes durch eine immer bezeichnendere Begleitung des Inſtrumental-

---

*) Man denke z. B. an die ekelhaft gequälten harmoniſchen Variationen, mit denen man die alte abgedroſchene Roſſini'ſche Schlußkadenz zu etwas Appartem zu machen ſuchte.

orcheſters, das an und für ſich die harmoniſche Motivirung der Melodie zu verſinnlichen hatte; und mit entſchiedenſter Beſtimmtheit habe ich dieſes, im Grunde einzig auf die dramatiſche Melodie gerichtete Verfahren, im Lohengrin beobachtet, in welchem ich ſomit die im „fliegenden Holländer“ eingeſchlagene Richtung mit nothwendiger Konſequenz zur Vollendung führte. — Nur Eines blieb in dieſer künſtleriſch formellen Richtung mir noch aufzufinden übrig, nämlich: eine neu zu gewinnende rhythmiſche Belebung der Melodie durch ihre Rechtfertigung aus dem Verſe, aus der Sprache ſelbſt. Hierzu ſollte ich nun auch gelangen, und zwar nicht durch Umkehr auf meiner Bahn, ſondern durch konſequente Verfolgung meiner eingeſchlagenen Richtung, deren Eigenthümlichkeit darin beſtand, daß ich nicht aus der Form — wie faſt alle unſere modernen Künſtler — ſondern aus dem dichteriſchen Stoffe meinen künſtleriſchen Trieb bildete. —

Als ich den „Siegfried“ entwarf, fühlte ich, mit vorläufigem gänzlichen Abſehen von der muſikaliſchen Ausführungsform, die Unmöglichkeit, oder mindeſtens die vollſtändige Ungeeignetheit davon, dieſe Dichtung im modernen Verſe auszuführen. Ich war mit der Konzeption des „Siegfried“ bis dahin vorgedrungen, wo ich den Menſchen in der natürlichſten, heiterſten Fülle ſeiner ſinnlich belebten Kundgebung vor mir ſah; kein hiſtoriſches Gewand engte ihn mehr ein; kein außer ihm entſtandenes Verhältniß hemmte ihn irgendwie in ſeiner Bewegung, die aus dem innerſten Quelle ſeiner Lebensluſt jeder Begegnung gegenüber ſich ſo beſtimmte, daß Irrthum und Verwirrung, aus dem wildeſten Spiele der Leidenſchaften genährt, rings um ihn bis zu ſeinem offenbaren Verderben ſich häufen konnten, ohne daß der Held einen Augenblick, ſelbſt dem Tode gegenüber, den inneren Quell in ſeinem wellenden Erguſſe nach Außen gehemmt, oder je etwas Anderes für berechtigt über ſich und ſeine Bewegung gehalten hätte, als eben die nothwendige Ausſtrömung des raſtlos quillenden inneren Lebensbrunnens. Mich hatte „Elſa“ dieſen Mann finden gelehrt: er war mir der männlich verkörperte Geiſt der ewig und einzig zeugenden Unwillkür, des Wirkers wirklicher Thaten, des *Menſchen* in der Fülle höchſter, unmittelbarſter Kraft und zweifelloſeſter Liebenswürdigkeit. Hier, in der Bewegung dieſes Menſchen, war kein gedankenhaftes Wollen der Liebe mehr, ſondern leibhaftig lebte ſie da, ſchwellte jede Ader und regte jede Muskel des heiteren Menſchen zur entzückenden Bethätigung ihres Weſens auf. So, wie dieſer Menſch ſich bewegte, mußte aber nothwendig auch ſein redender Ausdruck ſein; hier reichte der nur *gedachte* moderne Vers mit ſeiner verſchwebenden, körperloſen Geſtalt nicht mehr aus; der phantaſtiſche Trug der Endreime vermochte nicht mehr als ſcheinbares Fleiſch über die Abweſenheit alles lebendigen Knochengerüſtes zu täuſchen, das dieſer Verskörper nur als willkürlich dehnbares, hin und her zerfahrendes Schleimknorpelwerk noch in ſich faßt. Den „*Siegfried*" mußte ich geradesweges fahren laſſen, wenn ich ihn nur in dieſem Verſe hätte ausführen können. Somit mußte ich auf eine andere Sprachmelodie ſinnen; und doch hatte ich in Wahrheit gar nicht zu ſinnen nöthig, ſondern nur mich zu entſcheiden, denn an dem urmythiſchen Quelle, wo ich den jugendlich ſchönen Siegfriedmenſchen fand, traf ich auch ganz von ſelbſt auf den ſinnlich vollendeten Sprachausdruck, in dem einzig dieſer Menſch ſich kundgeben konnte. Es war dieß der, nach dem wirklichen Sprachaccente zur natürlichſten und lebendigſten Rhythmik ſich fügende, zur unendlich mannigfaltigſten Kundgebung jederzeit leicht ſich befähigende, *ſtabgereimte Vers*, in welchem einſt das Volk ſelbſt dichtete, als es eben noch Dichter und Mythenſchöpfer war.

Über dieſen Vers, wie er ſeine Geſtaltung aus der tief innerſt zeugenden Kraft der *Sprache* ſelbſt gewinnt, und von ſich aus dieſe zeugende Kraft in das weibliche Element der Muſik, zur Gebärung der auch rhythmiſch vollendeten Tonmelodie ergießt, habe ich mich ebenfalls in dem letzten Theile meines Buches „Oper und Drama" ausführlich ausgeſprochen; und ich könnte nun, da ich die Auffindung auch dieſer formellen Neuerung, als nothwendig aus meinem künſtleriſchen Schaffen bedingt, nachgewieſen, den Zweck meiner Mittheilung überhaupt als erreicht anſehen. Da ich meine Dichtung von „Siegfried's Tod" jetzt noch nicht öffentlich vorlegen kann, muß mir alle weitere Andeutung über ſie als zwecklos, und jedenfalls als leicht misverſtändlich erſcheinen. Nur inwieweit die Bezeichnung meiner dichteriſchen Entwürfe, und der Lebensſtimmungen, aus denen ſie entſprangen, noch zur Erklärung oder Rechtfertigung meiner ſeitdem veröffentlichten Kunſtſchriften mir von Wichtigkeit erſcheint, darf ich es für zweckgemäß halten, auch hierüber jetzt noch mich mitzutheilen. Ich thue dieß — in Kürze — um ſo lieber, als ich bei dieſer Mittheilung, außer dem im Beginn angegebenen, noch einen beſonderen Zweck habe, nämlich den, meine Freunde mit dem Gange meiner Entwickelung bis auf den heutigen Tag ſo weit bekannt zu machen, daß ich, wenn ich demnächſt wieder mit einer neuen dramatiſchen Arbeit öffentlich vor ſie trete, hoffen darf, vollkommen mir Vertrauten mich mitzutheilen. Seit einiger Zeit bin ich gänzlich aus dieſem unmittelbar künſtleriſchen Verkehre mit ihnen getreten; wiederholt, und ſo auch jetzt noch, konnte ich mich ihnen nur als Schriftſteller mittheilen: welche Pein dieſe Art der Mittheilung für mich ausmacht, brauche ich Denen, die mich als Künſtler kennen, wohl nicht erſt zu verſichern; ſie werden es an dem Style meiner ſchriftſtelleriſchen Arbeiten ſelbſt erſehen, in welchem ich auf das Umſtändlichſte mich quälen muß. Das auszudrücken, was ich ſo bündig, leicht und ſchlank im Kunſtwerke ſelbſt kundgeben möchte, ſobald deſſen entſprechende ſinnliche Erſcheinung ebenſo nah' in meiner Macht ſtünde, als ſeine künſtleriſch techniſche Aufzeichnung mit der Feder auf das Papier. So verhaßt iſt mir aber das ſchriftſtelleriſche Weſen und die Noth, die mich zum Schriftſtellern gedrängt hat, daß ich mit dieſer Mittheilung zum letzten Male als Litterat vor meinen Freunden erſchienen ſein möchte, und deßhalb hier alles Das noch aufnehme, was ich, unter den obwaltenden erſchwerenden

Umſtänden, ihnen noch glaube ſagen zu müſſen, um ſie beſtimmt darauf hinzuweiſen, was ſie von meiner neueſten dramatiſchen Arbeit, wenn ſie in der Aufführung ihnen vorgeführt werden ſoll, ſich zu erwarten haben; denn *dieſe* wünſche ich dann *ohne* Vorrede in das Leben einzuführen *).

Ich fahre alſo fort. —

Meine Dichtung von „Siegfried's Tod" hatte ich entworfen und ausgeführt, einzig um meinem inneren Drange Genüge zu thun, keinesweges aber mit dem Gedanken an eine Aufführung auf unſeren Theatern und durch die vorhandenen Darſtellungsmittel, die ich in jeder Hinſicht für durchaus ungeeignet dazu halten mußte. Erſt ganz neuerdings iſt mir die Hoffnung erweckt worden, unter gewiſſen günſtig ſich geſtaltenden Umſtänden, und mit der Zeit, dieß Drama der Öffentlichkeit vorführen zu können, jedoch erſt nach glücklich von Statten gegangenen Vorbereitungen, die mir dieſe Vorführung als eine wirkſame nach Möglichkeit gewährleiſten ſollen. Dieß iſt zugleich der Grund, weßhalb ich die Dichtung ſelbſt noch für mich zurückbehalte. — Damals, im Herbſt 1848, dachte ich an die Möglichkeit der Aufführung von „Siegfried's Tod" gar nicht, ſondern ſah ſeine dichteriſch techniſche Vollendung, und einzelne Verſuche zur muſikaliſchen Ausführung, nur für eine innerliche Genugthuung an, die ich, zu jener Zeit des Ekels vor den öffentlichen Angelegenheiten und der Zurückgezogenheit von ihnen, mir ſelbſt verſchaffte. — Dieſe vereinſamte traurige Stellung als künſtleriſcher Menſch, mußte mir aber gerade hieran wiederum zum ſchmerzlichſten Bewußtſein kommen, und der nagenden Wirkung dieſes Schmerzes konnte ich nur durch Befriedigung meines raſtloſen Triebes zu neuen Entwürfen wehren. Es drängte mich Etwas zu dichten, das gerade dieſes mein ſchmerzliches Bewußtſein, auf eine dem gegenwärtigen Leben verſtändliche Weiſe mittheile. Wie ich mit dem „Siegfried“ durch die Kraft meiner Sehnſucht auf den Urquell des ewig Reinmenſchlichen gelangt war, ſo kam ich jetzt, wo ich dieſe Sehnſucht dem modernen Leben gegenüber durchaus unſtillbar, und von Neuem nur die Flucht vor dieſem Leben, mit Aufhebung ſeiner Forderungen an mich durch Selbſtvernichtung, als Erlöſung erkennen mußte, auch an dem Urquell aller modernen Vorſtellungen von dieſem Verhältniſſe an, nämlich dem menſchlichen Jeſus von Nazareth.

---

*) Dieſer Wunſch ſollte nun freilich nicht in Erfüllung gehen. D. H.

Zu einer, namentlich für den Künſtler ergiebigen Beurtheilung der wundervollen Erſcheinung dieſes Jeſus' war ich dadurch gelangt, daß ich den ſymboliſchen Chriſtus von ihm unterſchied, der, in einer gewiſſen Zeit und unter beſtimmten Umſtänden gedacht, ſich unſerem Herzen und Verſtande als ſo leicht begreiflich darſtellt. Betrachtete ich die Zeit und die allgemeinen Lebenszuſtände, in denen ein ſo liebendes und liebebedürftiges Gemüth, wie das Jeſus', ſich entfaltete, ſo war mir nichts natürlicher, als daß der Einzelne, der eine ſo ehrloſe, hohle und erbärmliche Sinnlichkeit, wie die der römiſchen Welt und mehr noch der den Römern unterworfenen Welt, nicht vernichten und zu einer neuen, der Gemüthsſehnſucht entſprechenden Sinnlichkeit geſtalten konnte, nur aus dieſer Welt, ſomit aus der Welt überhaupt hinaus, nach einem beſſeren Jenſeits, — nach dem Tode, verlangen mußte. Sah ich nun die heutige moderne Welt von einer ähnlichen Nichtswürdigkeit, als die damals Jeſus umgebende erfüllt, ſo erkannte ich jetzt nur, der charakteriſtiſchen Eigenſchaft der gegenwärtigen Zuſtände gemäß, jenes Verlangen in Wahrheit als in der ſinnlichen Natur des Menſchen begründet, der aus einer ſchlechten, ehrloſen Sinnlichkeit ſich eben nach einer edleren, ſeiner geläuterten Natur entſprechenden Wahrnehmbarkeit ſehnt. Der Tod iſt hier nur das Moment der Verzweiflung; er iſt der Zerſtörungsakt, den wir an uns ausüben, weil wir ihn — als Einzelne — nicht an den ſchlechten Zuſtänden der uns zwingenden Welt ausüben können. Der Akt der wirklichen Vernichtung der äußeren, wahrnehmbaren Bande jener ehrloſen Sinnlichkeit iſt aber die uns obliegende geſunde Kundgebung dieſes, bisher auf die Selbſtvernichtung gerichteten Dranges. — Es reizte mich nun, die Natur Jeſus', wie ſie unſerem, der Bewegung des Lebens zugewandten Bewußtſein deutlich geworden iſt, in der Weiſe darzuthun, daß das Selbſtopfer Jeſus' nur die unvollkommene Äußerung desjenigen menſchlichen Triebes ſei, der das Individuum zur Empörung gegen eine liebloſe Allgemeinheit drängt, zu einer Empörung, die der durchaus Einzelne allerdings nur durch Selbſtvernichtung beſchließen kann, die gerade aus dieſer Selbſtvernichtung heraus aber noch ihre wahre Natur dahin kundgiebt, daß ſie wirklich nicht auf den eigenen Tod, ſondern auf die Verneinung der liebloſen Allgemeinheit ausging*).

In dieſem Sinne ſuchte ich meiner empörten Stimmung Luſt zu machen mit dem Entwurfe eines Drama's „Jeſus von Nazareth". Zwei überwältigende Bedenken hielten mich aber von der Ausführung des Entworfenen ab: dieſe erwuchſen einerſeits aus der widerſpruchvollen Natur des Stoffes, wie er uns eben vorliegt; andererſeits aus der erkannten Unmöglichkeit, auch dieſes Werk zur öffentlichen Aufführung zu bringen. Dem Stoffe, wie er nun einmal durch das religiöſe Dogma und die populäre Vorſtellung von ihm dem Volke ſich eingeprägt hat, mußte ein zu empfindlicher Zwang angethan werden, wenn ich mein modernes Bewußtſein von ſeiner Natur in ihm kundgeben wollte; an ſeinen populären Momenten mußte gedeutet, und mit mehr philoſophiſcher als künſtleriſcher Abſichtlichkeit geändert werden, um ſie der gewohnten Anſchauungsweiſe unmerklich zu entziehen, und in dem von mir erkannten Lichte zu zeigen. Hätte ich nun ſelbſt dieß zu überwinden vermocht, ſo mußte ich aber doch einſehen, daß das Einzige, was dieſem Stoffe die von mir beabſichtigte Bedeutung geben konnte, eben unſere modernen Zuſtände waren, und daß, nur gerade jetzt dem Volke vorgeführt, dieſe Bedeutung von Wirkung ſein könnte, nicht aber dann, wenn dieſelben Zuſtände durch die Revolution zerſtört waren, wo — jenſeits dieſer Zuſtände — zugleich aber auch nur die einzige Möglichkeit zu erſehen war, das Drama dem Volke öffentlich vorführen zu können.

---

*) Wie ſehr in dieſer Auffaſſung nur der Künſtler thätig war, entgeht wohl unſchwer. D. H.

Denn ſo weit war ich bereits über den Charakter der damaligen Bewegung mit mir einig geworden, daß wir entweder vollſtändig in dem Alten verbleiben, oder vollſtändig das Neue zum Durchbruch bringen mußten. Ein klarer, täuſchungsloſer Blick auf die äußere Welt belehrte mich entſcheidend, daß ich den „Jeſus von Nazareth" durchaus aufzugeben hatte. Dieſer Blick, den ich aus meiner brütenden Einſamkeit heraus auf die politiſche Außenwelt warf, zeigte mir jetzt die nahe bevorſtehende Kataſtrophe, die Jeden, dem es um eine gründliche und weſentliche Änderung der ſchlechten Zuſtände Ernſt war, verſchlingen mußte, wenn er ſeine Exiſtenz, ſelbſt in dieſen ſchlechten Zuſtänden, über Alles liebte. Dem bereits offen und frech ausgeſprochenen Trotze des ausgelebten Alten gegenüber, das um jeden Preis ſich in ſeiner Exiſtenz erhalten wollte, mußten meine früher gefaßten Pläne, wie der einer Theaterreform, mir jetzt kindiſch vorkommen. Ich gab ſie auf, wie Alles was mich mit Hoffnung erfüllt, und ſo über die wahre Lage der Dinge getäuſcht hatte. Im Vorgefühle der unvermeidlichen Entſcheidung, die auch mich, mochte ich thun was ich wollte, treffen mußte, ſobald ich eben nur meinem Weſen und meinen Geſinnungen treu blieb, floh ich jetzt jede Beſchäftigung mit künſtleriſchen Entwürfen; jeder Federzug, den ich geführt hatte, kam mir lächerlich vor, jetzt, wo ich unmöglich noch durch eine künſtleriſche Hoffnung mich belügen und betäuben konnte. Des Morgens verließ ich mein Zimmer mit dem öden Schreibtiſche, und wanderte einſam hinaus in das Freie, um mich im erwachenden Frühlinge zu ſonnen, und in ſeiner wachſenden Wärme alle eigenſüchtigen Wünſche von mir zu werfen, die mich irgend noch mit täuſchenden Bildern an eine Welt von Zuſtänden feſſeln konnten, aus der all' mein Verlangen mit Ungeſtüm mich hinaustrieb. — So traf mich der Dresdener Aufſtand, den ich mit Vielen für den Beginn einer allgemeinen Erhebung in Deutſchland hielt: wer ſollte nach dem Mitgetheilten ſo blind ſein wollen, nicht zu erſehen, daß ich da keine Wahl mehr hatte, wo ich nur noch mit Entſchiedenheit einer Welt den Rücken kehren mußte, der ich meinem Weſen nach längſt nicht mehr angehörte! —

Mit Nichts kann ich das Wohlgefühl vergleichen, das mich — nach Überſtehung der nächſten ſchmerzlichen Eindrücke — durchdrang, als ich mich frei fühlte, frei von der Welt marternder, ſtets unerfüllter Wünſche, frei von den Verhältniſſen, in denen dieſe Wünſche meine einzige, verzehrende Nahrung geweſen waren! Als mich, den Geächteten und Verfolgten, keine Rückſicht mehr band zu einer Lüge irgend welcher Art, als ich jede Hoffnung, jeden Wunſch auf dieſe jetzt ſiegreiche Welt hinter mich geworfen, und mit zwangloſeſter Unumwundenheit laut und offen ihr zurufen konnte, daß ich, der Künſtler, ſie, dieſe ſo ſcheinheilig um Kunſt und Kultur beſorgte Welt, aus tiefſtem Grunde des Herzens verachte; als ich ihr ſagen konnte, daß in ihren ganzen Lebensadern nicht ein Tropfe wirklichen künſtleriſchen Blutes fließe, daß ſie nicht einen Athemzug menſchlicher Geſittung, nicht einen Hauch menſchlicher Schönheit aus ſich zu ergießen vermöge: — da fühlte ich mich zum erſten Male in meinem Leben durch und durch frei, heil und heiter, mochte ich auch nicht wiſſen, wohin ich den nächſten Tag mich bergen ſollte, um des Himmels Luft athmen zu dürfen.

Wie ein ſchwarzes Bild aus einer längſt abgethanen gräßlichen Vergangenheit war nochmals jenes Paris an mir vorübergezogen, dahin ich auf den Rath eines wohlmeinenden Freundes, der hier mehr für mein äußerliches Glück als meine innere Befriedigung beſorgt ſein konnte, zunächſt mich gewandt hatte, und das ich jetzt, beim erſten Wiedererkennen ſeiner ekelhaften Geſtalt, wie ein nächtliches Geſpenſt von mir wies, indem ich eilend aus ihm fortfloh und nach den friſchen Alpenbergen der Schweiz mich wandte, um wenigſtens nicht mehr den Peſtgeruch des modernen Babel zu athmen. Hier, im Schutze ſchnell gewonnener biederer Freunde, ſammelte ich mich zunächſt zur öffentlichen Kundgebung eines Proteſtes gegen die augenblicklichen Beſieger der Revolution, denen ich wenigſtens den Titel ihres Herrenrechtes abzuſtreiten hatte, nach welchem ſie ſich für die Beſchützer der Kunſt ausgeben. So ward ich wiederum zum Schriftſteller, wie ich es einſt in Paris geworden war, als ich meine Wünſche auf Pariſer Kunſtruhm hinter mich warf und gegen das Formelle des herrſchenden Kunſtweſens mich empörte: jetzt hatte ich mich aber gegen dieſes ganze Kunſtweſen in ſeinem Zuſammenhange mit dem ganzen politiſch-ſozialen Zuſtande der modernen Welt auszuſprechen, und der Athem, den ich hierzu ſchöpfen mußte, hatte von anhaltenderer Natur zu ſein. In einer kleineren Schrift „die Kunſt und die Revolution" deckte ich zunächſt dieſen Zuſammenhang auf, und wies den Namen der Kunſt für Das, was gegenwärtig unter dieſem ſchützenden Titel zur Spekulation auf die Schlechtigkeit und Elendigkeit des modernen „Publikums" ſich anläßt, gebührend zurück. In einer etwas ausführlicheren Abhandlung, die unter dem Titel des „Kunſtwerkes der Zukunft" erſchien, wies ich den tödtlichen Einfluß jenes Zuſammenhanges auf das Weſen der Kunſt ſelbſt nach, die bei ihrer egoiſtiſchen Zerſtückelung in die modernen Einzelnkünſte unfähig geworden ſei, das wirkliche, allein giltige, weil allein verſtändliche, und einen rein menſchlichen Inhalt zu faſſen allein fähige, Kunſtwerk zu Stande zu bringen. In meiner neueſten ſchriftſtelleriſchen Arbeit: „Oper und Drama", zeigte ich nun, beſtimmter auf den rein künſtleriſchen

Gegenſtand eingehend, wie die Oper bisher irrthümlich von Kritikern und Künſtlern für das Kunſtwerk angeſehen worden ſei, in welchem die Keime, oder gar die Vollendung des von mir gemeinten Kunſtwerkes der Zukunft bereits zur Erſcheinung gekommen wären; und wies nach, daß nur aus der vollſtändigen Umkehrung des bisherigen künſtleriſchen Verfahrens bei der Oper einzig das Richtige geleiſtet werden könnte, indem ich hierbei das Ergebniß meiner eigenen künſtleriſchen Erfahrungen meiner Darſtellung des vernünftigen und allein zweckmäßigen Verhältniſſes zwiſchen Dichter und Muſiker zu Grunde legte. Mit dieſer Arbeit, und mit der hier gemachten Mittheilung, fühle ich nun, dem Drange, der mich zuletzt zum Schriftſteller machte, Genüge gethan zu haben, indem ich mir ſagen zu dürfen glaube, daß, wer mich nun noch nicht verſteht, mich unter allen Umſtänden auch nicht verſtehen kann, weil er nicht — will.

Während dieſer ſchriftſtelleriſchen Periode hörte ich jedoch nie ganz auf, auch mit künſtleriſchen Entwürfen mich zu tragen. War ich im Allgemeinen mir über meine Lage wohl auch ſo klar, daß ich an die Möglichkeit, jetzt eines meiner Werke aufgeführt zu ſehen, um ſo weniger glaubte, als ich ſelbſt mit Grundſätzlichkeit jede Hoffnung und ſomit jeden Verſuch eines gedeihlichen Befaſſens mit unſeren Theatern überhaupt aufgegeben hatte; und hegte ich innerlich ſomit ganz und gar nicht die Abſicht, ja ſogar die vollſte Abneigung dagegen, durch neue Verſuche das Unmögliche möglich machen zu wollen, ſo fand ſich doch zunächſt äußere Veranlaſſung genug, mich wenigſtens wieder in entferntere Berührung mit unſerer öffentlichen Kunſt zu ſetzen. Ich war gänzlich hilflos in die Verbannung gegangen, und ein möglicher Erfolg als Opernkomponiſt in Paris mußte meinen Freunden, und endlich ſelbſt wohl auch mir, als der einzige Quell dauernder Sicherung meiner Exiſtenz gelten. Nie aber konnte ich in meinem Inneren an die Möglichkeit eines ſolchen Erfolges denken, und dieß zwar um ſo weniger, als mich jedes Befaſſen mit dem Pariſer Opernweſen, nur im Gedanken daran, bis auf den Grund meiner Seele anwiderte; der äußeren Noth gegenüber, und weil ſelbſt meine theilnehmendſten Freunde meinen Widerſtand gegen dieſen Plan nicht als durchaus gerechtfertigt zu begreifen vermochten, verſuchte ich endlich dennoch, mich zu einem letzten, marternvollen Kampfe gegen meine Natur zu zwingen. Auch hierbei wollte ich jedoch keinen Schritt von meiner Richtung abweichen, und entwarf für meinen Pariſer Operndichter den Plan zu einem „Wieland der Schmiedt“, den meine Freunde nach meiner Deutung bereits aus dem Schluſſe des „Kunſtwerkes der Zukunft“ kennen. So ging ich nochmals nach Paris: — dieß war und wird nun für immer das letzte Mal geweſen ſein, daß ich aus äußeren Rückſichten mich zum Zwange meiner wirklichen Natur beſtimmte. Dieſer Zwang drückte ſo furchtbar ſchmerzlich und zerſtörend auf mich, daß ich dießmal, rein nur durch die Wucht dieſes Druckes, dem Untergange nahe gerieth: ein alle meine Nerven lähmendes Übelbefinden befiel mich von meinem Eintritt in Paris an ſo heftig, daß ich ſchon dadurch allein zum Aufgeben aller nöthigen Schritte für mein Vorhaben genöthigt ward. Bald wurde mein Übel und meine Stimmung ſo unerträglich, daß ich, von unwillkürlich gewaltſamem Lebensinſtinkte getrieben, um meiner Rettung willen zum Äußerſten zu ſchreiten mich anließ, zum Bruche mit Allem, was mir irgend noch freund geſinnt war, zum Fortziehen in — Gott weiß welche? — wildfremde Welt. — In dieſem Äußerſten, wohin ich gekommen, ward ich nun von ächteſten Freunden aber begriffen: ſie leiteten mich an der Hand einer unendlich zarten Liebe von meinem Schritte zurück. Dank ihnen, die allein es wiſſen, wen ich meine!

Ja, ich lernte jetzt die vollſte, edelſte und ſchönſte Liebe kennen, die einzig wirkliche Liebe, die nicht Bedingungen aufſtellt, ſondern ihren Gegenſtand ganz ſo umfaßt, wie er iſt und ſeiner Natur nach nicht anders ſein kann. Sie hat mich auch der Kunſt erhalten! — Zurückgekehrt, trug ich mich von Neuem mit dem Gedanken, „Siegfried's Tod“ muſikaliſch vollends auszuführen: es war bei dieſem Entſchluſſe aber noch halbe Verzweiflung im Spiele, denn ich wußte, ich würde dieſe Muſik jetzt nur für das Papier ſchreiben. Das unerträglich klare Wiſſen hiervon verleidete mir von Neuem mein Vorhaben; ich griff — im Gefühle davon, daß ich in meinem Streben meiſt doch noch ſo gänzlich misverſtanden würde*) — wieder zur Schriftſtellerei, und ſchrieb mein Buch über „Oper und Drama“. — Von Neuem war ich nun wieder gänzlich verſtimmt und niedergeſchlagen in Bezug auf ein zu erfaſſendes künſtleriſches Vorhaben: neu erhaltene Beweiſe von der Unmöglichkeit, mich künſtleriſch verſtändlich jetzt dem Publikum mittheilen zu können, brachten mir wieder eine gründliche Unluſt zu neuen dramatiſchen Arbeiten bei; und offen glaubte ich mir geſtehen zu müſſen, daß es mit meinem Kunſtſchaffen ein Ende habe. — Da hob mich aus meinem tiefſten Mismuthe ein Freund auf: durch den gründlichſten und hinreißendſten Beweis, daß ich nicht einſam ſtand und wohl tief und innig verſtanden würde — ſelbſt von Denen, die mir ſonſt faſt am fernſten ſtanden —, hat er mich von Neuem, und nun ganz zum Künſtler gemacht. Dieſer wunderbare Freund iſt mir

Franz Liſzt. —

Ich muß des Charakters dieſer Freundſchaft hier näher erwähnen, da ſie gewiß Manchen parадox erſcheint. Ich habe mich in den Ruf bringen müſſen, nach vielen Seiten hin abſtoßend und durchaus feindſelig zu ſein, ſo daß die Mittheilung eines liebevollen Verhältniſſes mir hier in einem gewiſſen Sinne zum Bedürfniß wird. —

---

*) Nichts konnte mir dieß — unter Anderen — wieder mehr aufſtecken, als ein Brief, den ich von einem früheren Freunde, einem namhaften Komponiſten, erhielt, und worin dieſer mich ermahnte, „doch von der Politik zu laſſen, bei der im Ganzen doch nichts herauskäme“. Dieſe — ich weiß nicht genau ob abſichtliche oder unabſichtliche — Befangenheit, mich durchaus für einen Politiker halten und den rein künſtleriſchen Gehalt meiner bereits ausgeſprochenen Anſichten gefliſſentlich überſehen zu wollen, hatte für mich etwas Empörendes.

Ich begegnete Liszt zum erſten Male in meinem Leben während meines früheſten Aufenthaltes in Paris, und zwar bereits in der zweiten Periode dieſes Aufenthaltes, zu jener Zeit, wo ich — gedemüthigt und von tiefem Ekel ergriffen — jeder Hoffnung, ja jedem Willen auf einen Pariſer Erfolg entſagte, und in dem Akte innerlicher Empörung gegen jene Kunſtwelt begriffen war, den ich oben näher bezeichnete. In dieſer Begegnung trat mir nun Liszt gegenüber, als der vollendetſte Gegenſatz zu meinem Weſen und meiner Lage. In dieſer Welt, in der aufzutreten und zu glänzen es mich verlangt hatte, als ich aus kleinlichen Verhältniſſen heraus mich nach Größe ſehnte, war Liszt vom jugendlichſten Alter an unbewußt aufgewachſen, um ihr Wunder und Entzücken zu einer Zeit zu werden, wo ich bereits durch die Kälte und Liebloſigkeit, mit der ſie mich berührte, ſo weit von ihr abgeſtoßen wurde, daß ich ihre Hohlheit und Nichtigkeit mit der vollen Bitterkeit eines Getäuſchten zu erkennen vermochte. Somit war mir Liszt mehr als eine bloß zu beargwohnende Erſcheinung. Ich hatte keine Gelegenheit, mich meinem Weſen und meinen Leiſtungen nach ihm bekannt zu machen; ſo oberflächlich, als er mich eben nur kennen lernen konnte, war daher auch die Art ſeiner Begegnung mit mir, und war dieß bei ihm ganz erklärlich, — namentlich bei einem Menſchen, dem ſich täglich die mannigfaltigſten und wechſelndſten Erſcheinungen zudrängten, ſo war ich doch gerade damals nicht in der Stimmung, mit Ruhe und Billigkeit den einfachſten Erklärungsgrund eines Benehmens aufzuſuchen, das — an ſich freundlich und zuvorkommend — nur gerade mich eben zu verletzen im Stande war. Ich beſuchte Liszt, außer dieſem erſten Male, nie wieder, und — ohne ebenfalls auch ihn zu kennen, ja mit völliger Abneigung dagegen ihn kennen lernen zu wollen — blieb er für mich eine von den Erſcheinungen, die man als von Natur ſich fremd und feindſelig betrachtet. Was ich in dieſer fortgeſetzten Stimmung wiederholt gegen Andere ausſprach, kam Liſzt ſpäterhin einmal zu Gehör, und zwar zu jener Zeit, wo ich durch meinen „Rienzi“ in Dresden ſo plötzliches Aufſehen erregt hatte. Er war betroffen darüber, von einem Menſchen, den er faſt gar nicht kennen gelernt hatte, und den kennen zu lernen ihm nun nicht ohne Werth ſchien, ſo heftig mißverſtanden worden zu ſein, als ihm aus jenen Äußerungen es einleuchtete. — Es hat für mich jetzt, wenn ich zurückdenke, etwas ungemein Rührendes, die angelegentlichen und mit einer wirklichen Ausdauer fortgeſetzten Verſuche mir vorzuführen, mit denen Liſzt ſich bemühte, mir eine andere Meinung über ſich beizubringen. Noch lernte er zunächſt nichts von meinen Werken kennen, und es ſprach ſomit noch keine eigentliche künſtleriſche Sympathie für mich aus ſeiner Abſicht, in nähere Berührung mit mir zu treten; ſondern lediglich der rein menſchliche Wunſch, in der Berührung mit einem Anderen keine zufällig entſtandene Disharmonie fortbeſtehen zu laſſen, dem ſich vielleicht ein unendlich zarter Zweifel darüber beimiſchte, ob er mich nicht etwa gar wirklich verletzt habe. Wer in allen unſeren ſozialen Verhältniſſen, und namentlich in den Beziehungen der modernen Künſtler zu einander, die grenzenlos eigenſüchtige Liebloſigkeit und gefühlloſe Unachtſamkeit der Berührungen kennt, der muß mehr als erſtaunen, er muß durch und durch entzückt ſein, wenn er von dem Verhalten einer Perſönlichkeit Wahrnehmungen macht, wie ſie mir ſich von jenem außerordentlichen Menſchen aufdrängten.

Noch nicht aber war ich damals im Stande, das ungemein Reizende und Hinreißende der Kundgebung von Liſzt's über Alles liebenswürdigem und liebendem Naturell zu empfinden: ich betrachtete die Annäherungen Liſzt's an mich zunächſt erſt noch mit einer gewiſſen Verwunderung, der ich Zweifelſüchtiger oft ſogar geneigt war eine faſt triviale Nahrung zu geben. — Liſzt hatte nun in Dresden einer Aufführung des Rienzi, die er beinahe erzwingen mußte, beigewohnt; und aus aller Welt Enden, wohin er im Laufe ſeiner Virtuoſenzüge gelangt war, erhielt ich, bald durch dieſe bald durch jene Perſon, Zeugniſſe von dem raſtloſen Eifer Liſzt's, ſeine Freude, die er von meiner Muſik empfunden hatte, Anderen mitzutheilen, und ſo — wie ich faſt am liebſten annehme — ohne alle Abſicht, Propaganda für mich zu machen. Es geſchah dieß zu einer Zeit, wo es ſich mir andererſeits immer unzweifelhafter herausſtellte, daß ich mit meinen dramatiſchen Arbeiten ohne allen äußeren Erfolg bleiben würde. Ganz in dem Maaße nun, als dieſe gänzliche Erfolgloſigkeit immer deutlicher, und endlich ganz entſchieden ſich kundgab, gelangte Liſzt dazu aus ſeinem eigenſten Bemühen meiner Kunſt einen nährenden Zufluchtsort zu gründen. Er gab das Herumſchweifen auf, ließ ſich — der im vollſten Glanze der prunkendſten Städte Europa's Heimiſche — in dem kleinen beſcheidenen Weimar nieder und ergriff den Taktſtock als Dirigent. Dort traf ich ihn das letzte Mal, als ich — noch ungewiß über den eigentlichen Charakter der mir drohenden Verfolgung — wenige Tage auf der, endlich nöthig werdenden Flucht aus Deutſchland, im Thüringer Lande weilte. An dem Tage, wo es erhaltenen Anzeichen nach mir immer unzweifelhafter und endlich gewiß wurde, daß meine perſönliche Lage dem allerbedenklichſten Falle ausgeſetzt ſei, ſah ich Liſzt eine Probe zu meinem Tannhäuſer dirigiren, und war erſtaunt, durch dieſe Leiſtung in ihm mein zweites Ich wiederzuerkennen: was ich fühlte, als ich dieſe Muſik erfand, fühlte er, als er ſie aufführte; was ich ſagen wollte, als ich ſie niederſchrieb, ſagte er, als er ſie ertönen ließ. Wunderbar! Durch dieſes ſeltenſten aller Freunde Liebe gewann ich in dem Augenblicke, wo ich heimathlos wurde, die wirkliche, langerſehnte, überall am falſchen Orte geſuchte, nie gefundene Heimath für meine Kunſt. Als ich zum Schweifen in die Ferne verwieſen wurde, zog ſich der Weitumhergeſchweifte an einen kleinen Ort dauernd zurück, um dieſen mir zur Heimath zu ſchaffen. Überall und immer ſorgend für mich, ſtets ſchnell und entſcheidend helfend wo Hülfe nöthig war, mit weitgeöffnetem Herzen für jeden meiner Wünſche, mit hingebendſter Liebe für mein ganzes Weſen, — ward Liſzt mir Das, was ich nie zuvor gefunden hatte, und zwar in einem Maaße, deſſen Fülle wir nur dann begreifen, wenn es in ſeiner vollen Ausdehnung uns wirklich umſchließt. —

Am Ende meines letzten Pariſer Aufenthaltes, als ich krank, elend und verzweifelnd vor mich hinbrütete, fiel mein Blick auf die Partitur meines, faſt ganz ſchon von mir vergeſſenen Lohengrin. Es jammerte mich plötzlich, daß dieſe Töne aus dem todtenbleichen Papier heraus nie erklingen ſollten: zwei Worte ſchrieb ich an Liſzt, deren Antwort keine andere war, als die Mittheilung der — für die geringen Mittel Weimar's — umfaſſendſten Vorbereitungen zur Aufführung des Lohengrin. Was Menſchen und Umſtände ermöglichen konnten, geſchah, um das Werk dort zum Verſtändniſſe zu bringen. Die — bei dem jetzt unausweichlich lückenhaften Weſen unſerer Theatervorſtellungen — einzig das nöthige Verſtändniß ermöglichende, willensthätige Phantaſie des Publikums konnte, unter dem Einfluſſe der heutigen Gewohnheit, noch nicht ſogleich zu entſcheidender Kraft ſich anlaſſen: Irrthum und Misverſtändniß erſchwerten den angeſtrebten Erfolg. Was war zu thun, um das Mangelnde zu erſetzen, nach allen Seiten hin dem Verſtändniſſe und ſomit dem Erfolge aufzuhelfen? Liſzt begriff es ſchnell und that es: er legte dem Publikum ſeine eigene Anſchauung und Empfindung von dem Werke in einer Weiſe vor, die an überzeugender Beredtheit und hinreißender Wirkſamkeit ihres Gleichen noch nicht gehabt. Der Erfolg lohnte ihm; und mit dieſem Erfolge tritt er nun vor mich hin, und ruft mir zu: Sieh', ſo weit haben wir's gebracht, nun ſchaff' uns ein neues Werk, damit wir's noch weiter bringen! —

In der That waren es dieſer Zuruf und dieſe Aufforderung, die ſogleich in mir den lebhafteſten Entſchluß zum Angriffe einer neuen künſtleriſchen Arbeit erweckten: ich entwarf und vollendete in fliegender Schnelle eine Dichtung, an deren muſikaliſche Ausführung ich bereits Hand legte. Für die ſofort zu bewerkſtelligende Aufführung hatte ich einzig Liſzt und diejenigen meiner Freunde im Auge, die ich nach meinen letzten Erfahrungen unter dem lokalen Begriffe: Weimar zuſammenfaſſen durfte. — Wenn ich nun in neueſter Zeit dieſen Entſchluß in ſehr weſentlichen Punkten ändern mußte, ſo daß er in der Form, in welcher er bereits der Öffentlichkeit mitgetheilt wurde, in Wahrheit nicht mehr ausgeführt werden kann, ſo liegt der Grund hiervon zunächſt in der Beſchaffenheit des dichteriſchen Stoffes, über deſſen einzig entſprechende Darſtellung ich mir eben jetzt erſt vollkommen klar geworden bin. Ich halte es für nicht unwichtig, hierüber meinen Freunden mich in Kürze ſchließlich noch mitzutheilen.

Als ich die Ausführung von „Siegfried's Tod" bei jedem Verſuche, ſie ernſtlich in Angriff zu nehmen, immer wieder als zwecklos und unmöglich erkennen mußte, ſobald ich dabei die beſtimmte Abſicht einer ſofortigen Darſtellung auf der Bühne feſthielt, drängte mich nicht nur im Allgemeinen mein Wiſſen von der Unfähigkeit unſerer jetzigen Opernſängerſchaft zur Verwirklichung einer Aufgabe, wie ich ſie in dieſem Drama ſtellte, ſondern namentlich auch die Beſorgniß, meine dichteriſche Abſicht — als ſolche — in allen ihren Theilen dem von mir einzig nur noch bezweckten Gefühlsverſtändniſſe nicht nur des heutigen, ſondern irgend eines Publikums erſchließen zu können. Zu allererſt hatte ich dieſe weitumfaſſende Abſicht in einem Entwurfe des Nibelungenmythos', wie er mir zum dichteriſchen Eigenthume geworden war, niedergelegt: „Siegfried's Tod" war, wie ich jetzt erſt erſehe, nur der erſte Verſuch geweſen, einen wichtigſten Moment dieſes Mythos' zur dramatiſchen Darſtellung zu bringen; unwillkürlich hatte ich mich bemühen müſſen, in dieſem Drama eine Fülle großer Beziehungen *anzudeuten*, um den gegebenen Moment nach ſeinem ſtärkſten Inhalte begreifen zu laſſen. Dieſe *Andeutungen* konnten natürlich aber nur in *epiſcher* Form dem Drama eingefügt ſein, und hier war der Punkt, der mich mit Mißtrauen gegen die Wirkungsfähigkeit meines Drama's im richtigen Sinne einer ſceniſchen Darſtellung erfüllte. Von dieſem Gefühle gepeinigt gerieth ich darauf, einen ungemein anſprechenden Theil des Mythos', der eben in „Siegfried's Tod" nur erzählungsweiſe hatte mitgetheilt werden können, ſelbſtändig als Drama auszuführen. Vor Allem war es aber eben der Stoff ſelbſt wiederum, der mich ſo lebhaft zu ſeiner dramatiſchen Bildung anregte, daß es nur noch Liſzt's Aufforderung bedurfte, um mit Blitzesſchnelle den „*jungen Siegfried*", den Gewinner des Hortes und Erwecker der Brünnhilde, in das Daſein zu rufen.

Wiederum mußte ich nun jedoch an dieſem „jungen Siegfried" dieſelbe Erfahrung machen, wie ſie ähnlich zuvor mir „Siegfried's Tod" zugeführt hatte: je reicher und vollſtändiger durch ihn meine Abſicht mitzutheilen ich in Stand geſetzt worden war, deſto drängender mußte ich, gerade um dieſer wachſenden Fülle wegen, empfinden, daß auch mit dieſen beiden Dramen mein Mythos noch nicht vollſtändig in die Sinnlichkeit des Drama's aufgegangen war, ſondern daß Beziehungen von der entſcheidendſten Wichtigkeit außerhalb der wirklichen dramatiſchen Darſtellung unverſinnlicht gelaſſen, und der reflektirenden Kombination des Zuſchauers allein zugewieſen geblieben waren. Daß aber dieſe Beziehungen, dem einzigen Charakter des ächten Mythos' gemäß, von der Beſchaffenheit waren, daß ſie nur *in wirklichen ſinnlichen Handlungsmomenten* ſich ausſprachen, ſomit in Momenten, die allein verſtändlich immer nur im *Drama* darzuſtellen ſind, — dieß hat mich endlich, da ich zu meinem Entzücken dieſer Eigenſchaft inne ward, die wahrhaft entſprechende vollendete Form für die Kundgebung meiner umfaſſenden dichteriſchen Abſicht finden laſſen.

Die Herſtellung dieſer Form vermag ich jetzt nun meinen Freunden als den Inhalt des Vorhabens, dem ich mich fortan einzig zuwende, hiermit anzukündigen.

Ich beabſichtige meinen Mythos *in drei vollſtändigen Dramen**) vorzuführen, denen ein großes *Vorſpiel* vorauszugehen hat. Mit dieſen Dramen, obgleich jedes von ihnen allerdings ein in ſich abgeſchloſſenes Ganzes bilden ſoll, habe ich dennoch keine „Repertoirſtücke" nach den modernen Theaterbegriffen im Sinne, ſondern für ihre Darſtellung halte ich folgenden Plan feſt: —

An einem eigens dazu beſtimmten Feſte gedenke ich dereinſt *im Laufe dreier Tage mit einem Vorabende* jene drei Dramen nebſt dem Vorſpiele aufzuführen: den Zweck dieſer Aufführung erachte ich für vollkommen erreicht, wenn es mir und meinen künſtleriſchen Genoſſen, den wirklichen Darſtellern, gelang, an dieſen vier Abenden den Zuſchauern, die um meine Abſicht kennen zu lernen ſich verſammelten, *dieſe Abſicht zu wirklichem Gefühls-* (nicht kritiſchem) *Verſtändniſſe künſtleriſch mitzutheilen*. Eine weitere Folge iſt mir ebenſo gleichgiltig, als ſie mir überflüſſig erſcheinen muß. —

Aus dieſem Plane für die *Darſtellung* vermag nun auch jeder meiner Freunde die Beſchaffenheit meines Planes für die dichteriſche und muſikaliſche *Ausführung* zu entnehmen, und Jeder, der ihn billigen kann, wird *zunächſt* mit mir auch gänzlich unbekümmert darum ſein, wie und wann dieſer Plan ſich dereinſt vor der Öffentlichkeit verwirklichen ſolle, da er das Eine wenigſtens begreifen wird, daß ich bei *dieſem* Unternehmen nichts mehr mit unſerem *heutigen* Theater zu thun habe. Wenn meine Freunde dieſe Gewißheit feſt in ſich aufnehmen, ſo gerathen ſie dann *mit* mir endlich wohl auch darauf, *wie und unter welchen Umſtänden* ein Plan, wie der genannte, ausgeführt werden könne, und — vielleicht erwächſt ſo mir auch ihre einzig ermöglichende Hilfe dazu. —

---

*) Ich ſchreibe keine *Opern* mehr: da ich keinen willkürlichen Namen für meine Arbeiten erfinden will, ſo nenne ich ſie *Dramen*, weil hiermit wenigſtens am deutlichſten der Standpunkt bezeichnet wird, von dem aus Das, was ich biete, empfangen werden muß.

Nun denn, ich gebe Euch Zeit und Muße, darüber nachzudenken: — denn nur *mit meinem Werke* ſeht Ihr mich wieder!

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Geſammelte

Schriften und Dichtungen

von

Richard Wagner.

Fünfter Band.

Leipzig.
Verlag von E. W. Fritzſch
1872.

9065

Inhaltsverzeichniß.

Seite

Einleitung zum fünften und ſechſten Bande 1

Über die „Goetheſtiftung". Brief an Franz Liſzt 5

Ein Theater in Zürich 25

Über muſikaliſche Kritik. Brief an den Herausgeber der „Neuen Zeitſchrift für Muſik" 65

Das Judenthum in der Muſik 83

Erinnerungen an Spontini 109

Nachruf an L. Spohr und Chordirektor W. Fiſcher 133

Gluck's Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis" 143

Über die Aufführung des „Tannhäuſer" 159

Bemerkungen zur Aufführung der Oper: „Der fliegende Holländer" 205

Programmatiſche Erläuterungen:

1. Beethoven's „heroiſche Symphonie" 219
2. Ouvertüre zu „Koriolan" 224
3. Ouvertüre zum „fliegenden Holländer" 228
4. Ouvertüre zu „Tannhäuſer" 230
5. Vorſpiel zu „Lohengrin" 232

Über Franz Liſzt's ſymphoniſche Dichtungen. Brief an M. W. 235

Das Rheingold. Vorabend zu dem Bühnenfeſtſpiele: Der Ring des Nibelungen 257

Einleitung zum fünften und ſechſten Bande.

Für die Anordnung des Inhaltes dieſer beiden Bände mußte ich der Berückſichtigung der Zeitfolge, in welcher die hier geſammelten Schriften zu einander gehören, einigermaßen entſagen. Alle dieſe Abfaſſungen fallen in die Periode meines Lebens, welche vorzüglich von der Konzeption und der Ausführung meiner Dichtung des großen Bühnenfeſtſpieles: „Der Ring des Nibelungen“ erfüllt war; zum Theil gehören ſie ſogar ſchon in die Zeit der muſikaliſchen Ausführung dieſer Dichtung, über deren Schickſale ich mich ſchließlich ſelbſt in einem epilogiſchen Berichte neueſter Faſſung mittheile.

Es war um jene Zeit mir bereits nicht mehr darum zu thun, die von mir in den vorangehenden ausführlicheren Arbeiten angeregten Probleme planmäßig weiter zu verfolgen; nur gelegentlichen Veranlaſſungen gab ich daher nach, wenn ich fortgeſetzt noch meine Gedanken über das ſie Betreffende zu formuliren ſuchte.

Die Beſonderheit dieſer gelegentlichen Veranlaſſungen wird dem Leſer leicht zu erkennen ſein; in Wahrheit kamen ſie ſelbſt mir meiſtens ſtörend, und faſt mit Widerwillen folgte ich nur den mir entſtehenden Anregungen. Doch kam mir nun bereits der Vortheil zu gut, nicht mehr in das Abſtrakte hinein konſtruiren zu müſſen, ſondern nur an den konkreten Fällen, welche ſich eben als Veranlaſſung hierzu darboten, meinen Hauptgedanken ſich befeſtigen laſſen zu können. Ich glaube, daß hierin die große Begünſtigung beſteht, welche in unſerer Zeit der Journaliſtik eine früher ſo unbekannte Bedeutung und ein wirkliches Übergewicht über die eigentliche Bücher-Schriftſtellerei verſchafft hat. Es hat etwas Verlockendes, an dem geringfügigſten Falle, welchen uns die gemeine Tages-Erfahrung vorführt, die Richtigkeit des uns einnehmenden Grundgedankens zu demonſtriren, beſonders weil wir auch annehmen müſſen, daß er in dieſer Form am ſchnellſten eine Beachtung finde, welche ihm, wenn er in ſeiner abſtrakten Nacktheit vorgetragen wird, gemeiniglich verſagt iſt. Das Schlimme iſt nur wiederum, daß der Gedanke bei dieſer Gelegenheit misverſtanden wird, da das vorherrſchende Intereſſe an dem Stoffe, welcher eben die gelegentliche Veranlaſſung gab, eine klare Beſinnung ſo ſelten und wenig aufkommen läßt. Ich habe dieß an dem Verſtändniſſe, welches meinem Aufſatze über das „Judenthum in der Muſik“ zu Theil wurde, am deutlichſten erfahren müſſen. Nur ſehr Wenigen ging es auf, daß es nicht die allſeitig offenkundige Erfahrung war, welche ich etwa erſt noch in ein grelles Licht zu ſetzen mir hätte angelegen ſein laſſen, ſondern daß ich an dieſe ganz gemeine Erfahrung eben nur die Entwickelung eines Gedankens zu knüpfen mich veranlaßt fühlte, welcher in Wahrheit von dem vermutheten Vorſatze, ungeheure Kränkungen zu verüben, weit ab lag. Hiergegen hatte ich nun die Erfahrung zu beſtätigen, daß allerdings die heutige Tagesſchriftſtellerei durch das Gegentheil der von mir befolgten Auffaſſung ſich intereſſant zu machen und zu erhalten ſucht; durch Aufſtellung einer äſthetiſchen, philoſophiſchen oder moraliſchen Maxime ſucht man ſich hier nämlich nur ſo weit zu empfehlen, daß die Abſicht einer rein perſönlichen Animoſität, durch welche das eigentliche Leben in die Sache kommt, darunter verſteckt werde. So kann es Jemandem, dem es aufrichtig um den Gedanken zu thun iſt, nicht erſpart bleiben, mit Jenen zuſammen geworfen zu werden, welche den Gedanken nur zum Vorwande nehmen; denn gerade ſein Eifer für die Darlegung ſeines Gedankens läßt ihn alle Rückſicht auf perſönliche Verhältniſſe vergeſſen.

Je unrichtiger daher derartige, durch individuelle Anregungen entſtandene Auslaſſungen über theoretiſche Probleme bei ihrem Erſcheinen auf der Oberfläche der Tagesſchriftſtellerei beurtheilt werden, deſto gerechter muß es dünken, wenn gerade ſolche Arbeiten durch eine Zuſammenſtellung von der Art, wie ich ſie den meinigen hier zu geben mir geſtattete, erſt in das ihnen nöthige Licht geſtellt werden, wo ſie dann dem ſpäteren Beurtheiler eben nur den ihnen weſentlich inne wohnenden Gedanken mittheilen.

In einem ähnlichen Sinne dürften auch die in dieſem fünften Bande gegebenen Anleitungen zur Aufführung zweier meiner Opern noch der Beachtung werth erſcheinen, trotzdem dieſe Aufzeichnungen zunächſt nur einem durchaus praktiſchen Zwecke des Augenblickes dienen ſollten. Daß dieſer praktiſche Zweck ſo vollſtändig unerreicht blieb, beſtimmte mich aber noch beſonders zu der Mittheilung dieſer Arbeiten. Ich muß nämlich faſt nur wünſchen, daß dieſe ausführlichen Anleitungen aus dem Grunde genauer geprüft werden, um dem Leſer eine Vorſtellung davon zu erwecken, wie es mir zu Muthe ſein mußte, als ich mit der Zeit erfuhr, daß ſie von Denjenigen, für welche ſie abgefaßt und denen ſie von mir mitgetheilt waren, nicht der mindeſten Beachtung, ja nicht einmal des Durchleſens gewürdigt worden ſind. Namentlich die Anleitung zur Aufführung des „Tannhäuſer“, welche ich in ſauberem Drucke hatte herſtellen laſſen, war von mir, in mehrfachen Exemplaren, an alle die Theater, welche dieſe Oper gaben, zur Austheilung an die betreffenden Dirigenten und ausführenden Künſtler überſandt worden. Sehr betroffen war ich nun darüber, ſpäter erfahren zu müſſen, daß ſelbſt ein ſo tief ernſtlicher Künſtler, wie der früh verſchiedene Ludwig Schnorr, nicht die mindeſte

Kenntniß von dieſer Mittheilung empfangen hatte, bis mir denn ein Zufall das Räthſel löſte. Mir ſelbſt nämlich war das letzte Exemplar der Broſchüre ausgegangen, was mich veranlaßte, bei der Intendanz eines damals mir näher ſtehenden Hoftheaters einem der ſechs Exemplare, welche ich ihm früher zugeſchickt hatte, für mich nachzufragen. Da fanden ſich glücklich alle dieſe ſechs wohlverwahrt in dem Archiv eingeſchloſſen: keines davon war auch nur berührt, dennoch aber als Eigenthum unter Riegel gehalten worden.

Ich fürchte nun, daß es vielen der ſchriftlichen Aufſätze, welche ich zu ihrer Zeit alle veröffentlicht habe, nicht anders als jener Anleitung zur Aufführung des „Tannhäuſer“ ergangen ſein möge. Der geneigte Leſer, für den ich ſie jetzt wie aus dem Grabe hervorziehe, möge nun aber darüber urtheilen, ob ich ein ernſtliches Intereſſe daran haben durfte, gerade dieſe Variationen über das große Thema, welches mir ſeine Aufmerkſamkeit zuwendete, ihm vorzuführen, wie es hiermit in einer, zwar nicht ganz logiſchen, doch den Umſtänden gemäß mir zweckdienlich erſcheinenden Weiſe, geſchieht.

Über die
„Goetheſtiftung“.
Brief an Franz Liſzt.

Lieber Freund!

Ich bin Dir die Mittheilung meiner Anſicht über Deinen Entwurf zu einer „Goetheſtiftung“ ſchuldig.

Habe ich nöthig, zuvor Dir zu verſichern, daß ich das, in öffentlichen Blättern ausgeſprochene, unbedingte Lob des Feuers und der Schönheit Deiner Auffaſſung jener Idee durchaus unterſchreibe? Ganz abgeſehen von Deiner ſehr ungewöhnlichen Stellung zu der Frage und davon, daß Du in dieſer Stellung den Gegenſtand bei weitem edler und würdiger erfaſſeſt als Diejenigen, die ihm eigentlich viel näher ſtehen ſollten, muß Dir das Zeugniß gegeben werden, daß Du die Wirkſamkeit einer „Goetheſtiftung“ der eigentlichen Abſicht nach überhaupt einzig richtig erfaßt haſt.

Ich habe ſeitdem mehreres Weitere über das Projekt geleſen, unter anderem neulich den Aufſatz von Schöll im „deutſchen Muſeum“, in welchem der Fonds der „Goetheſtiftung“ unumwunden zur Unterſtützung für die bildenden Künſte allein beanſprucht wird. Dieß und manch' andere Betrachtung läßt mich nun das Unternehmen in einem etwas anderen Lichte erſehen, als es Dir nothwendig geſchienen haben kann. Ich ſage Dir ganz offen, daß ich an dem Zuſtandekommen einer „Goetheſtiftung“ vollſtändig zweifle, mindeſtens daran, daß ſie in Deinem Sinne zu Stande komme. Du willſt eine Vereinigung, wo die vollſte Uneinigkeit aus der Natur der Dinge bedingt iſt. Bei der gänzlichen Zerſplitterung unſerer Kunſt in einzelne Künſte, ſpricht jede dieſer Künſte die Suprematie für ſich an; und mit genau demſelben Rechte, wie die andere, wird jede einzelne ſich dahin geltend zu machen wiſſen, daß ſie mindeſtens die unterſtützungsbedürftigſte ſei. — Wir haben keine Dichtkunſt, ſondern nur eine poetiſche Litteratur: hätten wir eine wirkliche Dichtkunſt, ſo würden alle übrigen Künſte in dieſer enthalten ſein, von ihr ihre Wirkſamkeit erſt angewieſen bekommen. Die poetiſche Litteratur hilft ſich gegenwärtig ganz von ſelbſt: vermittelſt des Buchhandels theilt ſie ſich in weiter Verbreitung mit und macht ſich zu Geld; ähnlich iſt es mit unſerer Litteraturmuſik. Maler und Bildhauer haben es dagegen unbedingt ſchwerer: zwar haben auch ſie gewußt ihre Kunſt zur Litteratur zu machen; Kupferſtiche und Lithographien verbreiten ihre Werke durch den Kunſthandel unter das Publikum: da es bei ihren Leiſtungen aber auf das plaſtiſche Original bei weitem mehr ankommt, als z. B. bei einem Litteraturgedichte auf das Manuſcript des Verfaſſers, das an ſich nur als Kurioſum, nicht aber als Kunſtwerk Werth haben kann, — da ferner dieſes Original nur in einem Exemplare beſteht, und der Verkauf dieſes koſtſpieligen Exemplares eben die Schwierigkeit für den Maler oder Bildhauer ausmacht, ſo müſſen ſie, denen die künſtleriſch fühlenden und lohnenden Fürſten der Renaiſſance immer mehr ausgehen, die Geldfürſten unſerer Tage aber immer gleichgiltiger den Rücken wenden, am erſten auf die Gründung von Vereinen und Geſellſchaften, ſowie auf deren zuſammenſchießende Wirkſamkeit, ſich hingewieſen ſehen. Die Kunſtvereine werden jetzt immer mehr die eigentlichen Brodgeber der bildenden Kunſt, und eine „Goetheſtiftung“ kann in den Augen unſerer bildenden Künſtler gar nichts Anderes heißen, als ein Goethe-Aktien-Kunſtverein: Mitglieder zu dieſem Vereine werden ſich — wie man gewiß endlich auch vorſchlagen wird — am zahlreichſten und zahlungsluſtigſten finden, wenn man an jedem Goethetage eine Kunſtlotterie ſtatthaben läßt. Zu ſolchen Forderungen ſehen ſich unſere bildenden Künſtler durch die Noth gedrängt, und es dürfte in der That ſchwer werden, die Gerechtigkeit ihrer Nothforderung zu beſtreiten, weil ſie dieſe Forderung in Wahrheit an ein künſtleriſches Moment anknüpfen, nämlich daß ihre Kunſtprodukte in Originalexemplaren beſtehen, die nicht vervielfältigt werden können, ohne ihre wirkliche künſtleriſche Eigenſchaft zu verlieren. Dichtern und Muſikern können ſie ſagen, daß ihnen, falls ſie aus der Litteratur zum wirklichen Leben herausgehen wollen, unſere zahlreichen Theater und Konzertanſtalten zu Gebote ſtehen, in denen ſie ihre Werke, „wenn ſie nur den Geſchmack des Publikums zu treffen wiſſen“, zu jeder Zeit und an jedem Orte durch Aufführungen vervielfachen und bezahlt machen können; wogegen ihre Werke eben zur monumentalen Einheit verdammt und deßhalb auch einem beſonderen Schutze zu empfehlen ſeien, der für Dichter und Muſiker gänzlich unnöthig erſcheinen müſſe.

Würde ſomit keine höhere Abſicht hierbei in das Auge gefaßt, ſo könnte, wenn von Verwendung der Geldmittel einer „Goetheſtiftung“ die Rede iſt, gerechter Weiſe eigentlich nur die bildende Kunſt in Betracht kommen; und die hierin gemachten Erfahrungen haben Dich auch jedenfalls beſtimmt, in Deinen Vorſchlägen auf die Befriedigung aller Künſtlerſtände auszugehen. Eine höhere Abſicht iſt aber zugleich vorhanden, und deutlich ſprichſt Du ſie aus, wenn Du im Allgemeinen auf Förderung von ſolchen Werken dringſt, die ihrem Charakter nach nicht auf den herrſchenden Geſchmack des Publikums als Lohngeber angewieſen ſein dürfen und daher beſondere Anſtrengungen von Seiten der höheren Kunſtintelligenz zu ihrer Förderung nöthig haben. Du zielſt unverkennbar auf die Unterſtützung von Kunſtrichtungen ab, die ſich ihrer Eigenthümlichkeit wegen nur ſchwer Bahn brechen können: hierbei kannſt Du aber unmöglich die bildende Kunſt im Auge haben, ſondern nur die Dichtkunſt und Muſik inſofern, als dieſe aus der Litteratur heraus zum ſinnlich darzuſtellenden Kunſtwerke ſich anlaſſen. Der bildende Künſtler hat für Anerkennung, Erfolg und Lohn ſeiner Leiſtungen nur mit jener fein erzogenen Kunſtintelligenz zu thun, die an ſich eben als fähig betrachtet wird, neue eigenthümliche Richtungen zu erkennen, und deßhalb zu ihrer Förderung beitragen ſoll: gar nicht in Berührung, am allermindeſten in Abhängigkeit, geräth er aber mit dem, von ihm gänzlich unbeachtet gelaſſenen, wirklichen Publikum, an welches der *Dichter* mit ſeinem ſinnlich darzuſtellenden Kunſtwerke ſich faſt einzig wendet, und welchem gegenüber eine beſondere Förderung von Seiten der Kunſtintelligenz allein als nothwendig und wirkſam gedacht werden kann. Bleibt nun Dichtkunſt und Muſik nur Litteratur, ſo bedürfen ſie einer beſonderen Förderung, wie durch den Goetheverein, gar nicht, und der bildende Künſtler hat durchaus Recht, wenn er ſie ihnen verwehrt wiſſen will, ſo lange die ganze Wirkſamkeit der „Goetheſtiftung“ eben nur im Kreiſe der Kunſtintelligenz und nur ihr wiederum gegenüber ſich kundgeben, nicht aber in eine fördernde Beziehung zum wirklichen Publikum treten ſoll. Handelt es ſich bei Dichtern und Muſikern aber darum, das papierene Kunſtwerk zum wirklich dargeſtellten zu machen, aus dem litterariſch formulirten Gedanken zur einzig wirkſamen Wirklichkeit als *Kunſterſcheinung* zu gelangen, ſo ändert ſich die uns vorliegende Frage allerdings gewaltig; denn es fragt ſich plötzlich nun darum, *wie dem Dichter die Organe der Verwirklichung erſt zu verſchaffen ſeien*, die dem bildenden Künſtler in ſeinem mechaniſchen Apparate mit leichter Mühe zu Gebote ſtehen? Der Maler und Bildhauer hat die Mittel, ſein Kunſtwerk — ſo wie er es konzipirte und einzig ſeiner Fähigkeit nach auszuführen vermag — vollkommen fertig und kenntlich hinzuſtellen: es kann ſich bei ihm, rein praktiſch aufgefaßt, nur um eine Entſchädigung für ſeine aufgewendete Zeit und das techniſche Material handeln, — ein Material, das er für baare Auslage mit Sicherheit ſich zu verſchaffen weiß. Iſt der hierauf bezügliche Handel abgeſchloſſen, hat er ſich Material und Zeit verſchafft, oder hat er für deſſen Aufwendung ſich entſchädigt, ſo iſt die rein ſoziale Frage der Exiſtenz ſeines Kunſtwerkes gelöſt, das er nun in ſeiner vollen, zweifelloſen Wirklichkeit nur noch der künſtleriſchen Beurtheilung zu empfehlen hat: die Frage, wie hoch der Genuß ſeines Kunſtwerkes als geiſtiges Produkt belohnt werden ſoll, iſt dann eine ganz andere, die mit der Förderung ſeines Kunſtwerkes bis zur Ermöglichung eines unbefangenen Urtheiles über daſſelbe nichts zu thun hat. — Wie ſteht es dagegen mit dem Werke des Dichters und Muſikers, wenn es aus dem litterariſch formulirten Gedanken zur unfehlbar beſtimmenden ſinnlichen Erſcheinung gelangen ſoll?

Faſſen wir zunächſt den Dichter allein in das Auge. — Dieſer bringt zur Wirklichkeit des Kunſtwerkes — in dem Sinne der Wirklichkeit des Werkes der bildenden Kunſt — nur im Drama vor, und zwar eben nicht im Litteraturdrama, ſondern in dem auf der Scene wirklich dargeſtellten. Wie verhalten ſich nun die Organe dieſer ſceniſchen Darſtellung zu den mechaniſchen Inſtrumenten und dem Materiale des Bildhauers oder Malers? Gerade wie Organismus zu Mechanismus überhaupt. Die verwirklichenden Organe des Dichters ſind nichts Minderes als menſchliche Künſtler, und die Kunſt der dramatiſchen Darſtellung iſt wiederum eine eigenthümliche, durch und durch lebenvolle Kunſt. Wo findet der Dichter dieſe, einzig ſein Werk ermöglichenden Künſtler und dieſe, ſeinen Gedanken verwirklichende Kunſt, die als Werkzeuge und Werk der Mechanik dem bildenden Künſtler überall, wo moderne Civiliſation ſich ausgebreitet hat, mit leichter Mühe zu Gebote ſtehen? Maler und Bildhauer antworten: auf unſeren Theatern, von denen faſt jede Stadt eines beſitzt. — Die Sache wäre ſomit ſehr kurz abgemacht, wenn nicht aus der Erfahrung die andere Frage entſtünde, ob dieſe Theater wirklich die Kunſtmittel enthielten, die dem Dichter, den wir im Sinne der „Goetheſtiftung“ im Auge haben, ebenſo unzweifelhaft ſichere Organe zur Verwirklichung ſeiner Abſicht bieten, als der Bildhauer in Thon, Stein und Meißel, oder der Maler in Leinwand, Farbe und

Pinſel ſie zur Verfügung hat? Wem ſollte es einfallen können, dieſe Frage mit Ja beantworten zu wollen? — Da wir gerade von einer „Goethe“ſtiftung ſprechen, ſo läge uns — dächte ich — die Erfahrung nicht ſo weit ab, daß unſer größter Dichter jene künſtleriſchen Organe zur Verwirklichung ſeiner höchſten Abſichten eben nicht fand: wir ſehen, daß dieſer Dichter durch ſeinen inneren Geſtaltungstrieb zu jeder Zeit auf die vollendetſte Äußerung dieſes Triebes im wirklichen Drama hingedrängt wurde; wir ſehen ihn mit unendlicher Sorge und Mühe ſich dem Verſuche hingeben, ſich aus dem vorhandenen Theater jenes verwirklichende Organ zu gewinnen; wir ſehen ihn endlich in verzweiflungsvoller Unluſt ſich von dieſer Qual abwenden, um im bloß litterariſchen Schaffen, im wiſſenſchaftlichen Tichten und Trachten, eine gedachte künſtleriſche Ruhe und Erholung zu gewinnen, — und könnten einen Augenblick im Zweifel darüber ſein, ob einem Dichter im Goethe'ſchen Sinne die Organe zur Verwirklichung des dichteriſchen Kunſtwerkes leicht und mühelos, oder überhaupt nur vorhanden wären? — Wohl ſind Theater vorhanden und in jeder Stadt wird faſt jeden Abend Theater geſpielt: aber es iſt auch eine Litteratur vorhanden, die in ihrem edelſten Geiſte faſt nur von der Unmöglichkeit lebt, in der ſich unſere wahrhaft dichteriſchen Köpfe befinden, dieſen Theatern zur Verwirklichung ihrer Abſichten beikommen zu können. Unſere Theater ſtehen mit dem edelſten Geiſte unſerer Nation in gar keiner Berührung: ſie bieten Zerſtreuung für die Langeweile, oder Erholung von geſchäftlichen Mühen, und beſtehen ſomit durch eine Wirkſamkeit, mit welcher der wahre Dichter durchaus nichts gemein hat; den Stoff zu ihren Produktionen nehmen ſie vom Auslande, oder aus Nachahmungen deſſelben, die genau nur für den Zweck der eben bezeichneten Wirkſamkeit verfertigt ſind; ihre künſtleriſchen Darſtellungsmittel bilden ſich wiederum gerade nur für dieſen Zweck — und der dichteriſche Geiſt ſteht vor dieſer Erſcheinung mit der vollkommenſten Kälte der Reſignation in ſich gekehrt, um mit Papier und Feder, oder Druckerſchwärze, ſich für ſeine imaginäre Verwirklichung zu begnügen.

Was würde uns nun der Maler und Bildhauer antworten, wenn wir ihm ſagten: begnüge dich mit Papier und Bleiſtift, verzichte aber auf Farbe und Pinſel, auf Stein und Meißel, denn dieſe gehören nicht dem Künſtler, ſondern der öffentlichen Induſtrie? — Er würde erwidern, daß ihm dadurch die Möglichkeit der Verwirklichung ſeines künſtleriſchen Gedankens entzogen, und er ſomit in den Zwang verſetzt wäre, dieſen Gedanken nur andeuten, nicht aber ausführen zu dürfen. — Wir könnten ihm dann entgegnen: nun ſo nimm die Werkzeuge der Induſtrie zur Hand, wie du ſie dem Dichter mit unſerem induſtriellen Theater zumutheſt; ordne deine Abſicht dem Zwecke und dem Materiale des Butikenſchildmalers oder des Grabſteinhauers unter, ſo wirſt du ganz Daſſelbe thun, was du dem Dichter mit der Verweiſung auf unſere Bühne zuerkennſt. Findeſt du, daß deine Abſicht hierbei vollkommen entſtellt und unverſtändlich gemacht werden würde, ſo geben wir dir dann den Rath: begnüge dich alſo eben auch damit, deinen Gedanken nur durch den Entwurf anzudeuten; verkaufe den Entwurf beim Kunſthändler, und du haſt den Vortheil, denſelben in tauſenden von geſtochenen oder lithographirten Exemplaren wohlfeil verbreitet zu ſehen! Sieh', hiermit begnügt ſich ja auch der Dichter unſerer Tage; ſollteſt du mehr verlangen können wie er, und namentlich unter der Begünſtigung einer „Goetheſtiftung“? — In Wahrheit verlangt der bildende Künſtler mehr; er will eben ſein verwirklichtes Kunſtwerk gefördert haben: der Bildhauer will ſeine Statue in Marmor oder Erz, der Maler ſein Gemälde mit Farbe auf Leinwand ermöglicht und dieſe Ermöglichung durch einen zugeſicherten Abſatz ſeines Kunſtexemplares gewährleiſtet ſehen. Deßhalb auch will er eben den Dichter von der Konkurrenz ausgeſchloſſen wiſſen, weil er dieſen nur als Litteraten im Sinne hat, dem ſein Material leicht zu verſchaffen iſt, und der durch den Buchhandel bereits ſeinen Zweck, ſei es Lohn oder Anerkennung, erreichen kann: das, was der bildende Künſtler von vorn herein verſchmäht, die bloß litterariſche Wirkſamkeit, mit dem ſoll ſich der Dichter ein- für allemal begnügen, und um dieſer geforderten Begnügung willen wiederum von der Konkurrenz ausgeſchloſſen ſein.

Wie wäre es nun, wenn der Dichter — zumal in vernünftiger Betrachtung der Bedeutung einer „Goetheſtiftung“ — heranträte und erklärte, mit der bloßen Litteratenrolle ſich nicht begnügen, ſeinen Gedanken im Litteraturgedichte nicht mehr nur entworfen, ſondern im ſceniſchen Kunſtwerke ebenſo lebendig verwirklicht ſehen zu wollen, wie Maler und Bildhauer im farbigen Ölgemälde oder in der marmornen Statue ſeinen Gedanken hinſtellt? Wie wäre es ferner, wenn er, in Erwägung der Untauglichkeit der vorhandenen Theater, unter Anrufung des Namens Goethe's darauf dränge, daß ihm zu allernächſt das künſtleriſche Organ zu jener ihm nöthigen Verwirklichung in einem, dem Weſen ſeiner höheren Abſicht entſprechenden Theater geſchaffen werde, da ſich der Dichter unmöglich ein Theater in der Weiſe ſelbſt verſchaffen kann, wie der bildende Künſtler in ſeinem techniſchen Materiale das Mittel der Darſtellung ſich leicht gewinnt? Möglich, daß in ſelbſtgefälliger Zerſtreutheit der bildende Künſtler dieſe Forderung als übertrieben und zu der ſeinigen nicht ſtimmend anſehen dürfte. Der Dichter, vorläufig auf den Umſtand ſich ſtützend, daß es ſich hier zufällig nicht um eine Stiftung zu Ehren Dürer's oder Thorwaldſen's, ſondern Goethe's handle, hätte ihm dann aber noch etwas ſchärfer zuzuſetzen, indem er ihm erklärte, daß das Dichterwerk, ohne ſeine Verwirklichung auf der Scene, mit dem verwirklichten Kunſtwerke des Bildners zuſammengehalten, in der allerungerechteſten Misſtellung dem öffentlichen Kunſturtheile vorgeführt würde, und daß eine ſolche Misſtellung — mindeſtens im Sinne einer „Goetheſtiftung“ — eine vollendete Unwürdigkeit wäre; daß ferner eine „Goetheſtiftung“ nur dann einen vernünftigen Zweck habe, wenn ſie zu allernächſt für die Beſchaffung der Mittel ſorge, durch welche eine Gleichſtellung der Kunſtarten im Vermögen ihrer

Kundgebung erreicht würde, und daß ſie in dem vorliegenden Falle um ſo energiſcher zu wirken habe, als es — zu Ehren des Andenkens unſeres größten Dichters — die Aufhebung der Misſtellung der Dichtkunſt zu bezwecken gelte.

Ich weiß nicht, ob bildende Künſtler dieß begreifen und zugeben werden; für jetzt möge uns das aber nicht kümmern, denn hoffentlich ſind ſie bei einer „Goetheſtiftung“ nicht die Tonangeber.

Gedenken wir nun noch des Muſikers, um uns ſchnell über ſeine Stellung zur „Goetheſtiftung“ zu einigen. — Dem Muſiker bieten ſich für die Verwirklichung ſeiner reicheren Konzeptionen zwei Wege zur Öffentlichkeit dar: der Konzertſaal und — ebenfalls das Theater. Was er für kleinere Kunſtkreiſe ſchafft, ſteht der poetiſchen Litteratur gleich, die ja auch vorgeleſen und deklamirt wird, und mit der wir hier nichts zu thun haben wollen. Der Konzertſaal mit ſeinem Orcheſter und Sängerchore iſt bei uns meiſt überall ſo beſchaffen, daß er dem abſoluten Muſiker als ein vollkommen entſprechendes Organ ſeiner Abſichten gelten kann: in dieſem Genre ſind die Deutſchen original geblieben, weder Franzoſen noch Italiener beſtreiten ihnen das Feld. Alles hierauf verwendete Genie der Nation iſt ganz entſprechend gefördert worden; Mittel und Zweck ſind hier vollkommen in Harmonie, und wenn unſere Konzertinſtitute einer äſthetiſchen Kritik mancherlei zu bedenken geben, ſo liegt dieß in der Natur des Genre's ſelbſt, das hier gepflegt wird, nicht aber in einer techniſchen Misbeſchaffenheit, der im Sinne einer „Goetheſtiftung“ abzuhelfen wäre. Den Muſiker können wir daher nur von da ab in Betracht ziehen, wo er ſich mit dem Dichter berührt und unſerem Theater gegenüber ſein Schickſal theilt: für dieſe Richtung fällt er uns daher ganz in die Kategorie des Dichters, und Alles, was wir für dieſen ſagten, gilt im Bezug auf das Theater ſomit auch für den Muſiker. —

Laß mich nach dieſen Auseinanderſetzungen zu einem Schluſſe kommen!

Will eine „Goetheſtiftung“ ſich keinen anderen Zweck ſetzen, als abwechſelnd für Bildhauerei, Malerei, Litteratur und Muſik jährliche Preiſe zu vertheilen, ſo fördert ſie meines Erachtens nicht im Mindeſten die Kunſt, ſondern ſie macht es nur einzelnen Künſtlern bequemer ihre Arbeiten abzuſetzen, als es ihnen für gewöhnlich möglich iſt. Bei dieſer Wirkſamkeit würde die „Goetheſtiftung“ unvermeidlich nach und nach zu der Geſchäftigkeit unſerer beſtehenden Kunſtvereine herabſinken, und die Stiftung könnte mit der Zeit um ihres materiellen Beſtehens willen nichts Anderes als eine Kunſtlotterie unter der Firma „Goethe“ werden.

Namentlich nach Deiner Abſicht ſoll die Wirkſamkeit der „Goetheſtiftung“ aber in einer *Förderung* der Kunſt ſich äußern. Über den Sinn dieſer Förderung kann einzig noch geſtritten werden, und hierin iſt es, wo ich uneinig mit Dir bin, und zwar dießmal — ſo glaube ich — als Realiſt mit dem Idealiſten. — Eine bloß materielle Erleichterung des Künſtlers für den Abſatz ſeines Werkes, und ſelbſt der Zuſpruch eines künſtleriſchen Preiſes, kann nimmermehr die ideale Wirkung zur Förderung der Kunſt haben, die Du wiederum als Abſicht doch einzig im Auge haſt: die Annahme dieſer Wirkung iſt ſelbſt ſchon das zu weit vorgerückte Ideal, deſſen Verwirklichung wiederum eine nur gedachte, nicht aber realiſirbare ſein kann. Wer nicht die Nothwendigkeit des Kunſtſchaffens in ſich fühlt, wer nicht aus dieſer Nothwendigkeit ſchaffen muß, und wer erſt durch die Möglichkeit eines lohnenden Abſatzes oder einer lobenden Aufnahme ſeines Werkes zum Produziren deſſelben gereizt werden ſoll, der wird nie ein wirkliches Kunſtwerk zu Stande bringen. Aber eine andere Möglichkeit muß dem Künſtler geboten werden, wenn er den Muth, ja die Fähigkeit zum Schaffen gewinnen ſoll, und dieß iſt *die Möglichkeit, ſein gedachtes und entworfenes Werk zu der, ſeiner Abſicht entſprechenden Erſcheinung zu bringen, in welcher dieſe ſeine Abſicht erſt wirklich verſtanden, d. h. empfunden werden kann.* Steht einem Künſtler dieſes

Material nicht zu Gebote, ſo wird er allerdings auch ſeine Abſicht aufgeben müſſen: das Kunſtwerk wird alſo in ſeinem Keime erſtickt, oder noch richtiger, die Abſicht dazu kann gar nicht erſt gefaßt werden. — *Dieſe* Möglichkeit zu bieten haſt Du nun im Sinne: darin, wodurch ſie geboten werden ſoll, ſind wir aber nicht einverſtanden, denn *Du ſetzeſt bereits vorhandene Mittel der Verwirklichung für das dichteriſche Kunſtwerk voraus, deren Daſein oder genügende Tauglichkeit ich beſtreiten muß.* — Laß mich daher zu der Darſtellung Deſſen, was nach meiner Anſicht ein Goetheverein in dieſer Angelegenheit zu beachten und endlich zu fordern hätte, jetzt fortfahren.

Ein Verein, der ſich zu Ehren des Andenkens Goethe's, vom Standpunkte der reinen künſtleriſchen Intelligenz aus, den Zweck ſetzt, für Förderung der Kunſt zu wirken, hätte nun zuerſt zu erſpähen, wo irgend einer Kunſtrichtung jene von mir bezeichnete Möglichkeit ihrer genügendſten Kundgebung als Erſcheinung erſchwert, oder gar gänzlich verwehrt wäre, um alle vereinigte Kraft der Kenntniß und des *Willens* daran zu ſetzen, daß dieſe Möglichkeit erleichtert, oder überhaupt erſt hergeſtellt werde. Bei genauer Prüfung würde der Verein zu ſeiner Verwunderung erſehen müſſen, daß gerade diejenige Kunſt, zu deren Ehren er zunächſt zuſammentrat, der Herſtellung jener Möglichkeit am allermeiſten, ja in Wahrheit einzig bedarf. Dem Bildhauer, dem Maler und dem Muſiker (ſo lange dieſer dem Theater fremd bleibt) ſtehen durch die Mechanik oder durch die künſtleriſche Geſellſchaft vollkommen die Mittel zu Gebote, die ihm zur Verwirklichung ſeiner künſtleriſchen Abſicht nöthig ſind. Fühlt ein Genie dieſer Künſte in ſich den Drang und die Fähigkeit zu einer neuen eigenthümlichen Richtung, ſo ſteht ihm nicht das Geringſte im Wege, dieſe Richtung zu verfolgen; denn er verfügt über die Mittel zur entſprechendſten Kundgebung ſeiner Abſicht, und einzig ſeiner Unfähigkeit, oder der Ungeſundheit ſeiner Richtung, müßte es beizumeſſen ſein, wenn er ſich nicht verſtändlich machen, oder ſeine Abſicht nicht zur Mitempfindung bringen könnte; und für dieſen Fall würde keine Aufmunterung und kein Verein der Welt zu helfen im Stande ſein, da hier nur künſtleriſcher Rath und der Gewinn eigener Kunſterfahrung fördern kann. Ganz ebenſo ſteht es um den Dichter, der ſich für die Kundgebung ſeines Gedankens mit der Schriftſtellerei begnügt: ihm ſtehen in Tinte, Feder und Papier die einfachen Mittel zu Gebote, ſich — ſo weit er es eben nur will und einzig beabſichtigt — vollkommen verſtändlich zu machen; ſie verwehren ihm nicht im Mindeſten, neue Richtungen einzuſchlagen. — Ganz anders — ſo ſehen wir — ſteht es aber mit dem wirklichen Dichter, der ſein Gedicht zur untrüglichen Erſcheinung im ſceniſchen Drama bringen will: für dieſen ſind die Mittel der Verwirklichung im gegenwärtigen Theater geradesweges unvorhanden. Das Trügliche hierbei, und was den Blick von dieſer Erſcheinung ablenkt, iſt aber, daß dieſe Mittel ſcheinbar vorhanden ſind. Allerdings giebt es Theater, und auf ihnen werden mitunter ſogar die beſten Werke der dramatiſchen Kunſt vergangener Zeiten vorgeführt*), ſo daß dieſer Erſcheinung gegenüber gemeinhin die gedankenloſe Äußerung ſich hören läßt: warum ſind unſere Dichter keine Goethe und Schiller? Wer kann dafür, daß keine Genie's wie ſie wieder geboren worden ſind? — Es müßte mich hier zu weit führen, wenn ich der Zerſtreutheit, aus der dieſe Äußerungen hervorgehen, gründlich entgegnen wollte: für jetzt genüge uns nur die Beſtätigung Deſſen, daß in Wahrheit ſeit Goethe und Schiller nichts von Bedeutung auf unſerer Bühne mehr geleiſtet worden iſt, und daß es keinem Menſchen einfällt, den Grund hiervon in etwas Anderem, als in einem abſoluten Verkommen des dichteriſchen Genie's der Nation zu ſuchen. Wie wäre es nun, wenn ich gerade aus dieſer Erſcheinung den Beweis dafür zöge, daß nur die mangelhaften oder unentſprechenden Mittel der dramatiſchen Darſtellung jenes mehr als ſcheinbare Verkommen bewirkt haben? Bereits erwähnte ich, daß Goethe, von der Unmöglichkeit, dem Theater in *ſeinem* Sinne beizukommen, beſiegt, von dieſem ſich zurückzog. Der verlorene Muth eines Goethe ging natürlich in ſeine dichteriſchen Nachkommen über, und das nothgedrungene Aufgeben des Theaters war gerade der Grund, daß ſie auch in der poetiſchen Litteratur immer mehr an dichteriſch geſtaltender Fähigkeit verloren. Goethe's künſtleriſches Geſtaltungsvermögen wuchs und erſtarkte genau in dem Grade, als er es der Realität der Bühne zuwandte, und in eben dem Grade zerfloß und erſchlaffte es, als er mit verlorenem Muthe von dieſer Realität es abwandte. Dieſe Muthloſigkeit ward nun zur äſthetiſchen Maxime unſerer jüngeren Dichterwelt, die ganz in dem Maaße in ein litterariſch abſtraktes, geſtaltungsunfähiges Schaffen ſich verlor, als ſie verachtungsvoll der Bühne den Rücken kehrte und ſie der Ausbeutung unſerer modernen Theaterſtückinduſtrie überließ.

---

*) Wie? darnach fragen allerdings nur Wenige, am wenigſten aber gewiß unſere bildenden Künſtler!

Gerade dieſe Bühne wäre nach der gewonnenen Erkenntniß aber dem Dichter zu übergeben, und in dem Bemühen darum würde ſich ein einzig vernünftiger Zweck eines Goethevereines zu erkennen geben, zumal da er hierdurch allein die Abſicht erreichen könnte, auf künſtleriſche Bildung auch des *Volkes* zu wirken, dem der bildende Künſtler gar nicht, der Dichter aber nur dann beizukommen vermag, wenn er ſeinen *Gedanken* zur ſinnfälligen künſtleriſchen *That* im dargeſtellten Drama erhebt. — Mit unſerem Theater kann ſich bei der heilloſen Verderbniß, in die es eben ſeit Goethe's fruchtloſem Bemühen vollends verfallen iſt, der edlere Geiſt unſeres dichteriſchen Vermögens gar nicht befaſſen, ohne ſich zu beflecken: er trifft hier einen herrſchenden und geſetzgebenden ſchlechten Zuſtand, dem er nicht beizukommen vermag, ohne ſich ſelbſt bis zur vollſten Unkenntlichkeit zu entſtellen. Eine ihm eigenthümliche neue Richtung, wie ſie durch die „Goetheſtiftung" im Allgemeinen angeregt oder gefördert ſein ſoll, kann der Dichter durch das Organ unſeres Theaters aber gar nicht im Mindeſten nur einzuſchlagen beabſichtigen: da ihm die übereinſtimmenden Organe auf unſerer Bühne gänzlich fehlen, indem das Vorhandene ihm das Geſetz giebt, nicht aber er dem Vorhandenen, ſo müßte ſeine Richtung nur gänzlich misverſtanden werden, denn er würde eine Abſicht kundgeben wollen, für welche ihm die einzig ermöglichenden Mittel des Ausdruckes vollſtändig abgingen; weßhalb er denn, der Unmöglichkeit dieſes Ausdruckes gegenüber, gar nicht erſt zum Faſſen einer ſolchen Abſicht kommt, und eben hieraus erklärt ſich ſehr einfach das Verkommen unſeres dichteriſchen Geiſtes.

Wohl überlegt, und Alles zuſammengehalten, kann daher die „Goetheſtiftung" zunächſt nur ein Einziges bezwecken wollen: die Herſtellung eines Theaters im edelſten Sinne des dichteriſchen Geiſtes der Nation, d. h. ein Theater, welches dem eigenthümlichſten Gedanken des deutſchen Geiſtes als entſprechendes Organ zu ſeiner Verwirklichung im dramatiſchen Kunſtwerke diene. — Erſt wenn ein ſolches Theater vorhanden iſt, erſt wenn der Dichter in dieſem Theater den Verwirklicher ſeiner Abſicht gefunden hat, und aus der Möglichkeit dieſer Verwirklichung ihm erſt die Luſt und die Kraft zum Faſſen von dichteriſchen Abſichten erwachſen iſt, die ihm gegenwärtig, der Unmöglichkeit jener Verwirklichung gegenüber, zu faſſen gar nicht beikommen können: — erſt dann würde man mit Gerechtigkeit den Gedanken aufnehmen dürfen, mit der Dichtkunſt auch die bildenden Künſte zur Konkurrenz aufzurufen. Ich für mein Theil bin aber überzeugt, daß vor dem lebendig dargeſtellten Kunſtwerke des im Drama mit dem Muſiker zur höchſten Fülle ſeines Kundgebungsvermögens vereinigten Dichters, Maler und Bildhauer jede Konkurrenz ablehnen und in ehrerbietiger Scheu vor einem Kunſtwerke ſich verneigen würden, gegen das ihnen ihre Werke, die ſie mit ſo viel anſcheinendem Rechte jetzt als die einzigen wirklichen Kunſtwerke betrachtet wiſſen wollen, nur als lebloſe Bruchſtücke der Kunſt erſcheinen könnten. Sie würden dann vielleicht darauf gerathen, daß ſie dieſe Bruchſtücke ebenfalls zu einem Ganzen vereinigen müßten, und für dieſes Ganze würden ſie dann vom Architekten ſich das Geſetz vorſchreiben zu laſſen haben, deſſen bindender Obhut ſie ſich jetzt mit ſo eitlem Stolze fortfahren zu entziehen. Über die Stellung dieſes jetzt ſo aus der Acht gelaſſenen Architekten, des eigentlichen Dichters der bildenden Kunſt, mit dem ſich Skulptor und Maler ſo zu berühren haben, wie Muſiker und Darſteller mit dem wirklichen Dichter, — über die Stellung dieſes, ſo zu ſeiner würdigſten Wirkſamkeit beförderten Architekten zu dem verwirklichten Kunſtwerke des Dichters, würden wir uns dann zu vereinigen haben, und hier endlich auf einen gemeinſamen Wirkungskreis treffen, von dem wir jetzt allerdings keine Ahnung haben und den zu beleben einer „Goetheſtiftung“ wohl nicht einzig gelingen dürfte, zu deſſen Aufſuchung angeregt zu haben aber entſprechender im Goethe’ſchen Sinne gehandelt wäre, als wenn unſeren zerſplitterten Kunſtrichtungen, bei ihrer offenkundigen inneren Lebensunfähigkeit, gar noch von Außen ermunternde Förderung zugetragen werden ſollte. — —

Es bliebe mir ſomit nur noch übrig, mich über die Errichtung jenes Theaters ſelbſt näher auszulaſſen. Erlaube mir, hierüber in gedrängteſter Kürze für heute mich nur dahin zu erklären, daß ich unter allen Umſtänden, an jedem Orte und bei jeder Beſchaffenheit der Mittel, die allmähliche Herandildung eines unſerer Abſicht entſprechenden Theaters für möglich halte, ſobald vor Allem Eines beſtimmt wird, nämlich daß dieß ein **Originaltheater** ſei. Ich muß es für jetzt bei dieſer Andeutung bewenden laſſen, da die Auseinanderſetzung meines Planes zur Errichtung eines ſolchen Theaters mich viel zu weit führen würde: gern bin ich aber erbötig, mich ausführlich hierüber mitzutheilen, ſobald dieß beſonders von mir verlangt wird. — — —

Hier, lieber Liſzt, haſt Du den Ausſpruch Deſſen, was mein Bekanntwerden mit Deiner Schrift „über die Goetheſtiftung" in mir angeregt hat. Ich glaube Deinen Sinn zu treffen, wenn Du ihn auch anders äußerſt. Zwei Anſchauungen ſcheinen ſich bei Deinem Entwurfe gekreuzt zu haben, eine ideale und eine reale, die ſich nicht gegenſeitig vollſtändig durchdringen konnten. In der idealen theileſt Du faſt ganz meine Anſicht: die jedesmalige vierte Jahresfeier ſcheint mir in weiten Umriſſen Das zu bieten, was dereinſt aus der Verwirklichung meines Planes hervorgehen könnte, nur daß ich das Drama mehr in das Auge faſſe. Nach der realen Seite hin fühlſt Du Dich durch die Anforderungen der gegenwärtigen Künſtlerſtände zu Zugeſtändniſſen gedrängt, die Dir wahrſcheinlich die Rückſicht auf die Ermöglichung einer recht weit ausgedehnten Theilnahme abgenöthigt hat. Hierin laß uns nun aber klar ſehen und erkennen, daß wir nichts Gedeihliches erreichen, wenn wir jetzt ſchon Alles befriedigen wollen. Ziehen wir einen kleineren Kreis und faſſen wir zunächſt eine beſtimmte Abſicht in das Auge, die wir als Wurzel des erſehnten ſchönen Baumes der Zukunft zu erkennen haben. Dieſe Wurzel iſt hier das Theater: dieſes ſteht Dir im Weimariſchen zur Hand; es bedarf faſt nur des Willens, um in Bälde ſchon einen Zweck zu erreichen, der ganz an ſich bereits die allerentſprechendſte „Goetheſtiftung" wäre. Hierzu bedarfſt Du aber der weiteren Goethevereine zur Noth gar nicht: wollen ſie Dir helfen, ſo möge das bei ſich zu Haus, am eigenen Ort und Stelle geſchehen;

ſie ſollen es Dir in Bezug auf das Theater nachmachen: erreichen ſie anderswo daſſelbe, deſto glücklicher, dann iſt der Zweck in immer weiteren Kreiſen erreicht. Für jetzt aber kannſt Du Dir an Weimar ſchon vollkommen genügen laſſen, und läßt Dich dabei der Goethekomité im Stiche, ſo laß ihn fahren; er kann Dir zunächſt ſo nichts weiter helfen. Laß ſie unter dem Titel einer „Goetheſtiftung" eine Kunſtlotterie errichten: gründe Du während deſſen eine wirkliche Goetheſtiftung, und nenne ſie, wie es Dich gut dünkt.

Ich kann nicht anders glauben, als daß ich Deinen wahren Wunſch getroffen habe: iſt es ſo, ſo möge Dir dieſe Mittheilung als eine Stütze für Deinen Willen dienen, als eine ſpezielle Verſtärkung Deiner univerſellen Abſicht. Wenigſtens nur in dieſem Sinne theilte ich mich Dir mit.

So ausführlich dieſe Mittheilung erſcheint, ſo gut fühle ich doch die mannigfachen Lücken, die ſie für die Darſtellung des Gegenſtandes noch enthält. Um ſie ganz zu vervollſtändigen, um nach allen Seiten hin, wenigſtens meinem Bewußtſein nach, zu überzeugen, hätte ich mich geradesweges zu einem Buche anlaſſen müſſen, das am Ende Diejenigen, auf die es mir eben ankommen würde, doch nicht leſen, oder, wenn ſie es leſen, einer wohlweislichen Unbeachtung ihrerſeits anheimgeben würden. In der Vorſicht der wirklichen oder affektirten Nichtbeachtung Deſſen, was ſie bei redlichem Erfaſſen zu einem uneigennützigen Nachdenken auffordern müßte, ſind unſere heutigen Künſtler und Kunſtgelehrten groß; das Vermögen hierzu ziehen ſie aus dem glücklichen Umſtande, daß ſie ſchon Alles wiſſen, nämlich gerade ſo viel, als ihnen in ihren ſonderkunſtſtändiſchen Kram paßt. Dich, beſter Freund, verweiſe ich aber — zur Ergänzung meiner heutigen Mittheilung — noch auf mein nächſtens erſcheinendes Buch „Oper und Drama“, an deſſen Schluſſe ich meine Anſicht über die Unfähigkeit des modernen Theaters, namentlich in Deutſchland, genau begründe. Für jetzt aber laß mich an den wirklichen Schluß dieſes Briefes denken, bevor auch er zum Buche anſchwillt. Ich will es nun kurz und bündig machen, und deßhalb Dir nur noch das herzlichſte Lebewohl zurufen

Deines

Zürich, 8. Mai 1851.

Richard Wagner.

Ein Theater in Zürich.

(1851.)

Eine Theaterſaiſon iſt zu Ende. Vor ſechs Monaten langte auf den Ruf eines Schauſpieldirektors eine Anzahl von Bühnenkünſtlern aus den verſchiedenſten Weltgegenden in Zürich an: nach allen Richtungen hin zieht dieſes Perſonal jetzt wieder auseinander. Ganz wie im Frühlinge des vorigen Jahres bewerben ſich heute wieder Schauſpielunternehmer um den Miethzuſpruch des Theatergebäudes für den kommenden Winter: nach befriedigend geſtellter Kaution für die Lokalmiethe wird der ſicherſt ſcheinende Bewerber den Miethzuſpruch und ſomit — nicht den Auftrag — ſondern die Erlaubniß erhalten, von nah' und fern her eine Theatertruppe zu ſammeln, um mit nächſtem Frühjahre, wenn zuvor kein Bankerott ausbricht, ſie wieder nach allen Winden ziehen zu laſſen. Im Laufe der künftigen Wintermonate wird dieſer Direktor es ſich angelegen ſein laſſen, in möglichſt ſchneller und bunter Vorführung auswärts beliebt gewordener Theaterſtücke dem Wunſche des Publikums zu genügen; im günſtigen Falle wird er ein Perſonal zuſammengebracht haben, aus deſſen Mitte Einzelne beſonderen Beifall gewinnen — ein Umſtand, der es ihm ermöglicht, gewiſſe Stücke öfter zu wiederholen —, oder im ſchlimmeren Falle wird keinem ſeiner Bühnenmitglieder eine ſolche Theilnahme zugewendet werden können, und er wird dann um ſo bunter die theatraliſchen Neuigkeiten miſchen, die in ihrem jähen Wechſel der Neugierde den Antheil abgewinnen ſollen, den eine beſondere Neigung des Publikums zu dieſem oder jenem Mitgliede dem Unternehmen nicht zuzuwenden vermag. — Was wird der Erfolg dieſes Theaterdirektors ſein?

Fragen wir dem Erfolge der letzten Unternehmung nach.

Der jetzt ausgetretene Theaterdirektor ſah es im vorigen Herbſte darauf ab, eine beſonders gute Bühnengeſellſchaft anzuwerben, was zunächſt nichts Anderes heißen konnte als: er beſtimmte ſich, einen höheren Gagenetat aufzuwenden; daß er bei dieſer Beſtimmung mehrere beſonders glückliche Talente gewann, mußte er immer noch als einen günſtigen Zufall anſehen, da die Erfahrung lehrt, daß auch für noch ſo große Summen tüchtige Künſtler nur ſelten zu erwerben ſind. Mit einem guten Perſonale ausgerüſtet, bot er in vorſichtiger Erwägung dem Publikum das, was es wünſchte und was die Stimmung ſeines Perſonales ihm ermöglichte. Die Theilnahme des Publikums erwies ſich, nach überwundenem anfänglichen Mistrauen, nicht geringer als ſie früher gemachten Erfahrungen nach zu erwarten war. Der Erfolg dieſer Unternehmung war dennoch kein anderer, als daß der Unternehmer eine nicht unbeträchtliche, beim Beginne vorgeſchoſſene Summe zum größeren Theile einbüßen mußte und ſich nun mit der Genugthuung zurückzieht, einen Winter hindurch für ſein verlorenes Geld dem Züricher Publikum ein möglichſt gutes Theater verſchafft zu haben. Luſt zur Fortſetzung dieſes in ſeinem Erfolge mindeſtens uneigennützigen Beginnens iſt ihm von nirgends her gemacht worden.

Was kann nach der vorliegenden Erfahrung die Anſicht und der Vorſatz desjenigen Theaterunternehmers ſein, der bei der jetzt ſtattfindenden Konkurrenz um den, zur Theaterführung einzig Recht und Macht gebenden, Miethzuſpruch des Schauſpielhauſes den Preis erhält? — Will er grundſätzlich verfahren, ſo hat er ſich in Erwägung der Umſtände zunächſt dahin zu beſtimmen, ob er auf dem zuletzt vom ausſcheidenden Unternehmer eingeſchlagenen Wege fortfahren, nämlich eine möglichſt gute Künſtlergeſellſchaft werben und Geldopfer zu dieſem Zwecke nicht ſcheuen wolle. Die ſoeben gewonnene Erfahrung müßte ihn nothwendig hievon abbringen: nur perſönliche Eitelkeit könnte ihn verführen anzunehmen, es werde ihm und ſeiner beſonderen Geſchicklichkeit vielleicht *das* gelingen, was durch etwaige Fehler eines Anderen misglückte. Der nächſte Frühling würde ihn darüber aufklären, daß etwaige Fehler ſeines Vorgängers nicht perſönliche des Direktors waren, ſondern aus der unabänderlichen Stellung jedes Theaterunternehmers zu ſeinem Perſonale und zum Publikum, ſomit aus dem Geſammtverhältniſſe derartiger Bühnen überhaupt nothwendig hervorgehen und von der größten Schlauheit eines Direktors nicht umgangen werden können. Er würde ſomit im günſtigen Falle nur die Erfahrungen der letzten Theaterdirektion wiederholen, und zumal auch erkennen, daß das Publikum Zürichs in ſeiner bisherigen Stellung zum Theater den vergangenen Winter über ſich gerade ſo theilnahmvoll erwieſen hat, als es überhaupt unter den vorhandenen Umſtänden möglich iſt; daß aber dieſe Theilnahme nicht hinreiche, die Koſten ſeiner Unternehmung vollſtändig zu decken. Schlüge der zukünftige Direktor demnach den hier bezeichneten Weg ein, ſo würden wir um keine Erfahrung reicher, auch dieſer Direktor aber — mit oder ohne Bankerott — jedenfalls um eine Summe Geldes ärmer geworden ſein.

Es läßt ſich daher eher vermuthen, der nächſte Direktor werde, ſobald er mit kalter Beſonnenheit zu Werke geht, nur auf Auskommen und Gewinn bedacht ſein. Verfährt er zu dieſem Zwecke grundſätzlich, ſo wird er vor Allem ſeinen Gagenetat herabſtimmen, mit Abſicht auf ein mittelmäßiges Perſonal bedacht ſein, und mit dieſem dann ſeine Vorſtellungen ſo einrichten, daß er nur noch auf die Neugierde des Publikums ſpekulirt. Das Publikum wird nach jeder Verlockung ſtets getäuſcht das Theater verlaſſen; der Direktor aber wird ſich bemühen, die Getäuſchten immer von Neuem wieder in eine Neugierfalle zu locken, bis endlich alle Reizmittel erſchöpft ſind, der Direktor ſein Bündel ſchnürt, und — eine neue Theaterſaiſon zu Ende iſt, die vollſte Gleichgiltigkeit gegen alle theatraliſche Kunſt zurücklaſſend.

Eine dritte Möglichkeit iſt aber noch die, daß der zukünftige Theaterdirektor alle Grundſätzlichkeit bei Seite ſtellt und ſich mit ſeinem Unternehmen dem „guten Glücke“ überläßt: er wirbt an, was ihm gerade in den Weg läuft, und führt auf, was ſich eben von ſelbſt aufführt. Dabei rechnet er auf eintretende günſtige Fälle, ſchlechtes oder gutes Wetter, einen Stadtſkandal, eine hübſche Komödiantin und deren Liebhaber, ſowie dergleichen Dinge und Umſtände mehr, die er wohl gar nach einem Syſteme der Art ausbeutet, daß ihn endlich die Polizei verjagt, falls er nicht von irgend einem großen Hoftheater zu einer beſonderen Stellung berufen werden ſollte. Jedenfalls würde auch nach dem Ende dieſes Theaterdirektors hier von Neuem eine Konkurrenz um den Theatermiethzuſpruch eröffnet werden.

Wie kommt es nun, daß das Theater nie eine höhere Aufmerkſamkeit erregt, als diejenige, die es dem bloßen Zufalle überläßt, in welchem Sinne es geleitet wird und ob heute ſich ein Unternehmer bemüht, etwas Gutes zu bieten, oder ob morgen ein Anderer mit nothgedrungener Grundſätzlichkeit darauf ausgeht, durch Schlechtes ſein Glück zu machen? Ohne Zweifel liegt dieſer Erſcheinung eine große Theilnahmloſigkeit für das Theater überhaupt zu Grunde, und dieſe Theilnahmloſigkeit muß auf einer tiefen inneren Unbefriedigung von den Leiſtungen des Theaters beruhen, auf einer Unbefriedigung, die dem Publikum unbewußt innewohnt, und welche ihm zum Bewußtſein zu bringen eine wahrlich nicht unwichtige Aufgabe ſein kann.

Ich will verſuchen, dieſe Aufgabe zu löſen, um zugleich ein Bedürfniß zum Bewußtſein zu bringen, das in nothwendiger Klarheit vorhanden ſein muß, wenn die Mittel zu deſſen Befriedigung berathen und gefunden werden ſollen.

Die Theilnahme für das Theater, ſo ſahen wir, iſt nicht von der Art, daß das Publikum freiwillig ſich veranlaßt fühlte, einer Unternehmung, die unter den beſtehenden Umſtänden das Möglichſte leiſtete, eine andere Unterſtützung zu gewähren, als die eines bezahlten Beſuches beſonderer Vorſtellungen, welcher an und für ſich nicht hinreichend war, die Koſten des Unternehmens vollſtändig zu decken. Ohne Bedauern ſieht man eine Geſellſchaft ſich auflöſen, der man ein lobendes Zeugniß nicht verſagen kann; Niemand aber fällt es ein, Vorſchläge zu deren Erhaltung in Anregung zu bringen, ſondern gleichgiltig überläßt man das Schickſal der nächſten Theaterſaiſon dem Zufalle. Dieſe Gleichgiltigkeit gegen das Schickſal des Theaters im Allgemeinen, bei dem Umſtande, daß im Laufe des Winters das Publikum ſich dennoch oft zahlreich zu den Vorſtellungen einfindet, bekundet aber nicht eine Abneigung gegen das Theater überhaupt, ſondern vielmehr einen halb bewußten und halb unbewußten Zweifel darüber, daß ein Theater in Zürich auch bei gründlicherer Unterſtützung wahrhaft Gutes zu leiſten im Stande ſein würde.

Dieſen Zweifel müſſen zunächſt Diejenigen mit vollem Bewußtſein hegen, die in der Lage ſind, die größeren Städte Europa's öfter zu beſuchen, und den imponirenden Eindruck der dortigen Theatervorſtellungen auf die Beurtheilung der Leiſtungen des heimiſchen Theaters unwillkürlich übertragen. Nicht im Mindeſten iſt es zu verwundern, wenn dieſelben dramatiſchen Werke, die dort durch reichſte Pracht, ausgeſuchteſte Üppigkeit der Scene und glänzendſte Virtuoſität der Darſteller bis zur vollſten Blendung auf ſie wirkten, auf der hieſigen Bühne aufgeführt ihnen einen ſo ernüchternden Eindruck hervorbringen, daß ſie Dieß und Jenes und am Ende Alles geradezu unerträglich finden, und ſich ſchließlich vollkommen gleichgiltig von dieſem Theater abwenden, um auf der nächſten Reiſe in Paris oder

Neapel ſich dafür zu entſchädigen. Der minder vermögende Theil des Publikums, der mehr an die Heimath gefeſſelt iſt und dem ſomit die immer aufgefriſchten Vergleichungspunkte der Leiſtungen jener großen Theater und des kleinen heimiſchen abgehen, empfindet den Abſtand zwar nicht unmittelbar; es fühlt aber dennoch unbewußt eine Unbefriedigung, wie ſie dem unklaren Eindrucke entſprechen muß, den jede unvollkommene Erſcheinung hervorruft, ſelbſt wenn ſie in ihrer Unvollkommenheit nicht eben begriffen wird. In unſeren Theatervorſtellungen wird dieſem Publikum ein Gegenſtand vorgeführt, der ſich ihm aus dem einfachen Grunde nicht klar und deutlich mittheilen kann, weil hierzu die nöthigen Mittel des Ausdruckes nicht vorhanden ſind. Ihm ſtellen ſich Erſcheinungen dar, deren Kundgebung für ganz andere Umſtände und an ganz andere Menſchen berechnet war, als die unſerigen und gegenwärtigen es ſind. Bezeichnen wir ſchnell den ganzen Übelſtand, an dem faſt alle Theater Europa's bis zur Hinfälligkeit leiden: er beſteht darin, daß es mit ſehr wenigen Ausnahmen, unter denen nur die erſten Operntheater Italiens inbegriffen ſind, keine Originaltheater giebt als die Pariſer, und alle übrigen nur Kopieen von dieſen ſind. —

Paris iſt, mit jenen vorbehaltenen Ausnahmen, die einzige Stadt der Welt, in der nur Theaterſtücke aufgeführt werden, welche einzig für die Bühnen geſchrieben und in Allem genau berechnet ſind, auf denen ſie zur Darſtellung gelangen. Der Charakter eines jeden der zahlreichen Pariſer Theater, ſeine Hilfsmittel, der Umfang und die Beſchaffenheit ſeiner Bühne, die Beſonderheit der ihm gegenwärtig angehörenden Talente, geben den dramatiſchen Autoren mit Beſtimmtheit die Mittel des Ausdruckes zur Hand, durch die ſie einen Gegenſtand zur Darſtellung zu bringen haben, der ſich der Eigenthümlichkeit des Publikums gerade dieſes Theaters gegenüber wiederum nach eben jenen Mitteln des Ausdruckes ſelbſt beſtimmt. Dieſe bedingenden und zugleich ermöglichenden Umſtände bleiben ſich vollkommen gleich bei jedem Pariſer Theater, vom kleinſten Vaudevilletheater der Vorſtädte an bis zur prunkenden großen Oper: nie wird es einem dieſer Theater beikommen, ein Stück aufzuführen, das nicht eigens für es verfaßt wäre, und durch dieſe vollſtändige Übereinſtimmung des Zweckes und der Mittel hat ſich bei den Darſtellern wie beim Publikum ein ſo ſicheres Gefühl von dem wahrhaftigen Weſen einer verſtändlichen und guten dramatiſchen Aufführung erzeugt, daß hie und da angeſtellte Verſuche mit fremden Stücken ſtets erfolglos bleiben mußten.

So iſt das theatraliſche Paris zum einzigen wirklichen Produktor unſerer modernen dramatiſchen Litteratur geworden. Zunächſt werden ſeine Aufführungen in den Provinzialſtädten Frankreichs, und dort bereits mit all' den Mängeln der abgehenden Originalität, reproduzirt; des Weiteren leben aber auch alle deutſchen Theater faſt ausſchließlich von der Nachahmung der Pariſer Bühnen. Die größten deutſchen Theater, auf die ſich die moderne dramatiſche Kunſt überhaupt nur vom Auslande her verpflanzt hat, verwenden, von prachtliebenden Höfen unterſtützt, die ungeheuerſten Summen darauf, die Produkte der Pariſer Theater auf ihren Bühnen zur Aufführung zu bringen; in neueſter Zeit geht man ſo weit, die Pariſer Aufführungen mit peinlicher Genauigkeit auch in Bezug auf Dekorationen, Maſchinerieen und Koſtüme zu kopiren. Wie nichtig und hohl dennoch bei dem größten Koſtenaufwande jene kopirten Vorſtellungen ſind, fühlt Jeder augenblicklich, der in Paris ſelbſt die Theater beſuchte, auf denen jene Stücke einheimiſch ſind. Er erkennt, daß auf den größten deutſchen Theatern im günſtigſten Falle nur das Alleräußerlichſte jener Aufführungen nachgeahmt werden konnte, daß aber der eigentliche Charakter der Darſtellung, wie er durch die beſondere Eigenthümlichkeit der Talente, für welche die dramatiſche Kompoſition berechnet war, bedingt wird, dort meiſt bis zur Unkenntlichkeit verwiſcht wurde. Er bemerkt ferner, daß, ſelbſt wenn der Charakter der Originalaufführungen auf deutſchen Theatern kopirt werden könnte, dieſe Aufführungen doch erſt dort ihre volle lebendige Farbe und Eindrucksfähigkeit gewinnen, wo ſie in einer geſellſchaftlichen Umgebung und vor einem Publikum, überhaupt unter Zeit- und Ortsumſtänden in das Leben treten, die mit den unſerigen gar nichts gemein haben, und die unſeren Gewöhnungen und Anſchauungen durchaus fremd ſind. Um das hier Angedeutete am kenntlichſten zu machen, verweiſe ich z. B. auf den ungeheuren Unterſchied zwiſchen einem deutſchen und einem italieniſchen Theaterpublikum. Die italieniſchen Operntheater haben ſich ihre Originalität bewahrt, und zwar einem Publikum gegenüber, welches im Theater gegenwärtig nur noch die ſinnlichſte Zerſtreuung ſucht. Dieſes Publikum wendet ſeine Aufmerkſamkeit während des vorgegebenen Drama's nur den glänzendſten Partieen der eben gefeierten Prima Donna oder ihres ſingenden Nebenbuhlers zu; den übrigen Verlauf der Oper beachtet es ſo gut wie gar nicht, ſondern verwendet den eigentlichen Theaterabend zu gegenſeitigen Beſuchen in den Logen und laut geführter Privatunterhaltung. Die Opernkomponiſten ſahen ſich dieſer Sitte des Publikums gegenüber von jeher veranlaßt, ihre künſtleriſche Produktivität nur auf jene bezeichneten Partieen der Oper zu verwenden, während ſie alles Dazwiſchenliegende, namentlich die Chöre und die Partieen ſogenannter Nebenperſonen, mit der abſichtlichſten Nachläſſigkeit durch banale, ewig ſich wiederholende, gänzlich nichtsſagende Lückenbüßer ausfüllten, die eben nur den Zweck eines Geräuſches während der Unterhaltung des Publikums erfüllen ſollten. Ein deutſches Publikum iſt dagegen gewohnt, ſeine Aufmerkſamkeit unausgeſetzt der Darſtellung zuzuwenden; es vernimmt daher mit demſelben Antheil oder wenigſtens mit demſelben antheilſuchenden Bemühen wie die Hauptpartieen auch jenes nichtsſagende Tongeräuſch, und empfängt ſomit das als baare Goldmünze, was der Komponiſt mit vollem Bewußtſein als blecherne Zahlpfennige ausgab. Wie müſſen wir nun jenem italieniſchen Ausländer erſcheinen? Gewiß ſehr lächerlich; und das iſt höchſt ärgerlich: denn unſerem aufmerkſamen Hinhorchen auf ſein falſches Kunſtwerk lag in Wahrheit ein edles künſtleriſches Schicklichkeitsgefühl zu Grunde. Erkennen wir aber hieran, in welche Armuth und Unſelbſtändigkeit wir verſunken ſind!

Bezeichnete ich hier im Allgemeinen die Stellung des deutſchen Theaters in ſeiner Originalitätsloſigkeit, ſo wird ſich unſerem Blicke eine noch traurigere Einſicht erſchließen, wenn wir das Feld der Wirkſamkeit überſehen, die einem Theater wie dem Züricher einzig möglich iſt.

Auf den vorzüglicheren Theatern Deutſchlands ſind die Pariſer Originalaufführungen nicht nur reproduzirt worden, ſondern der Form und dem Weſen der franzöſiſchen Stücke bildeten deutſche Theaterdichter und Komponiſten auch dramatiſche Arbeiten nach, in denen ſie den fremdartigen Inhalt jener Stücke gewiſſermaßen zu lokaliſiren ſuchten. Ein unerbauliches, zwitterhaftes Genre iſt auf dieſe Weiſe zu Tage gekommen, das eine Beachtung nur dadurch auf ſich zog, daß es in ſeinem Inhalte Intereſſen und Stimmungen der Örtlichkeit und der Zeitepoche wiederſpiegelte, für welche und in welcher dieſe Stücke berechnet und verfaßt waren. Berlin, Wien, Hamburg und andere größere Theaterſtädte lieferten auf dieſe Weiſe Stücke, die in den näheren Lokal- und Zeitverhältniſſen, deren beſonderes Intereſſe ihnen als Stoff zu Grunde lag, eine Zeit lang, und ſo weit jene Verhältniſſe eben reichten, als reine Neuigkeiten zu intereſſiren vermochten, obwohl ein künſtleriſcher Werth ihnen nie zugeſprochen werden konnte. Sah man jenen Stücken näher zu, ſo mußte man endlich in ihnen deutlich das kopirte Original wiedererkennen, welches urſprünglich weit außerhalb des Kreiſes von Beziehungen lag, für welchen hier die Nachahmung zurecht gemacht worden war. Von jenem Originale hatte man zunächſt die ganze Form entnommen; dieſe Form war dort aber aus einem Inhalte hervorgegangen, der nach ſeinen wichtigſten Hauptzügen ein von dem neuen untergelegten Inhalte eben ſo verſchiedener war, als Paris und die Pariſer z. B. von Berlin und den Berlinern unterſchieden ſind. Der nothwendige Zwieſpalt zwiſchen Stoff und Form wirkte bei dem deutſchen Stückmacher meiſtens dahin, daß er den von ihm neu gewählten Stoff für die von ihm kopirte Form zuzurichten ſuchen mußte, wodurch es denn geſchah, daß der Stoff ſelbſt zur vollſten Unnatur, zur wirklichen Karrikatur verdreht wurde. Seine eigentliche Wirkung mußte dieſes Pſeudo-Originalprodukt ſomit in reine Äußerlichkeiten ſetzen, und dieß waren entweder mehr oder minder witzige Anſpielungen auf Lokal- und Zeitvorfälle, oder die ganz beſtimmte Perſönlichkeit einzelner beliebter Talente.

Was auf dieſe Weiſe als Futter für die gleichgiltig träge Theaterluſt des Publikums größerer deutſcher Städte zugerichtet worden, dient nun neben der unmittelbareren Kopie der Pariſer Theateraufführungen als faſt einzige Nahrung des Publikums kleinerer Theaterorte, in deren Range ſich auch Zürich befindet. Hier fehlen nun alle die Beziehungen, die den „Pointen" dieſer Aftertheaterkunſt dort, wo ſie ſich in einer gewiſſen Originalität zeigte, noch irgend welches Intereſſe verſchaffen konnten; nichts kann von dieſen Aufführungen hier als wirkungsvoll zurückbleiben, als die allerunkünſtleriſcheſten, gröbſten Züge, nebſt dem Intereſſe an der Perſönlichkeit von Darſtellern, die wiederum ganz für ſich und ohne allen Zuſammenhang mit dem vorgegebenen Kunſtwerke die Aufmerkſamkeit des Publikums auf jede ihnen erlaubt ſcheinende Weiſe zu abſorbiren ſich bemühen.

Je platter und niedriger nun die Sphäre iſt, in der ſich die zur Schau gebotenen Darſtellungen bewegen, deſto eher iſt es aber einzig nur möglich, daß Zweck und Mittel der Darſtellung ſich in einer gewiſſen Übereinſtimmung befinden, und zwar aus dem Grunde, weil es hier der Perſönlichkeit des Darſtellers geſtattet erſcheinen muß, ſich nach Kräften allein geltend zu machen, ein Zweck der Darſtellung, der mehr oder weniger bewußt dem Autor des Stückes allein auch nur vorgeſchwebt haben kann. In dieſer Sphäre und für dieſen

Zweck dichteten und trachteten die eigentlichen Brodbringer unſerer Theater, von den Herren Friedrich und Kaiſer bis zur königlich preußiſchen Oberhofdichterin Frau Charlotte Birchpfeiffer. Wer ſich durch ruhige Erwägung einen Begriff von der Elendigkeit der Produktionen dieſer Theaterſtückmacher verſchaffen will, der vergleiche ihre ſcheinbaren Originalſtücke, wie „Hunderttauſend Thaler“ u. ſ. w., mit den wirklichen Pariſer Originalen, denen ſie nachgebildet ſind, oder er halte z. B. die Bearbeitung des Hugo'ſchen Romanes „Notre-Dame“ von Ch. Birchpfeiffer mit der Pariſer Bearbeitung deſſelben zuſammen, die dort auf dem „Théâtre de l'Ambigu comique“ gegeben wurde, um den beiſpielloſen Jammer unſerer Theaterkunſt zu empfinden, in der man ſich mit der ſchlechteſten Kopie ſchlechter Kopieen zu begnügen gewöhnt hat!

Von dieſer niedrigſten Grundlage, auf der doch eine gewiſſe Harmonie in den Leiſtungen zu Stande kommt, ſchreiten nun die Aufführungen eines Theaters, wie des Züricher, zur Löſung von Aufgaben aufwärts, die ſie immer weniger zu löſen im Stande ſind, je höher die Aufgaben ſich ſteigern, und zwar aus dem Grunde, weil dieſe Aufgaben für ganz andere Kräfte berechnet ſind, als ſie hier zu Gebote ſtehen. Das Misverhältniß zwiſchen den Mitteln des Ausdruckes wächſt genau in dem Grade, in welchem der vorgegebene Zweck des Ausdruckes ſich erhebt, und dieß aus Gründen, welche ich im Allgemeinen bereits andeutete, die hier aber etwas näher noch unterſucht werden müſſen.

Zunächſt berichte ich eine erſt im vorigen Winter erfahrene Thatſache. Von Seiten des Publikums ward dem Direktor des Theaters geradesweges abgerathen, gewiſſe edlere größere Dramen zu geben; dagegen verlangte man von ihm für die Oper hauptſächlich das ſogenannte „große“ Genre. In dieſer Thatſache charakteriſirt ſich die ganze heutige Stellung des Publikums zum Theater, und die Anſicht, die durch die Leiſtungen deſſelben ihm über das Weſen des Theaters beigebracht worden ſind. Die höher geſtellte Aufgabe, deren

Löſung man den Darſtellern für das Schauſpiel nicht zutraute, muthet man ihnen friſchweg für die Oper zu. Mit dieſer ſonderbaren Bevorzugung der Oper bekennt man aber unwillkürlich, daß man die Oper für ein niedrigeres Kunſtgenre hält als das Schauſpiel, und mit Bezug auf die heutige Wirkſamkeit der Oper hat man allerdings vollkommen Recht. Einem höheren Schauſpiele iſt es unmöglich, ein wirkliches Intereſſe abzugewinnen, außer wenn dieß durch die Handlung, durch die Charaktere, welche die Handlung rechtfertigen, und endlich durch die wahre, ſeelenfeſſelnde Darſtellung dieſer Charaktere angeregt wird. Im Schauſpiele ſteckt daher der eigentliche Nerv, die wahre Abſicht der dramatiſchen Kunſt überhaupt: erſt wenn dieſe ſich vollkommen geltend gemacht und entwickelt hat, kann naturgemäß eigentlich der höhere Ausdruck des muſikaliſchen Vortrages als verlangt und gerechtfertigt hinzutreten. Dieſen inhaltlichen Kern des Drama's aufzuſuchen iſt das Publikum, unſerem Theaterweſen gegenüber, vollſtändig ungewöhnt geblieben, und zwar aus dem näher erwähnten Grunde, daß ihm nie Originalprodukte vorgeführt wurden, die aus heimiſchen, ihm ſtets gegenwärtigen, von ihm tief mitempfundenen Stimmungen und Beziehungen hervorgegangen wären. Dem Publikum unſeres Theaters ſind immer nur fremde Erſcheinungen vorgeführt worden, die ſein Herz nicht weiter berührten, ſondern nur ſeine äußerlichſte ſinnliche Theilnahme eben wiederum durch ihre äußerlichſte Seite in Anſpruch nehmen konnten. Dieſe äußerlichſte Seite iſt im höheren Schauſpiele nun am allerwenigſten erregend und feſſelnd, eher noch in ſeiner niedrigſten Gattung, weil dort der perſönlichen Willkür des Darſtellers ſogar die Karrikatur erlaubt dünken mußte, um eben zu wirken. In der Oper hat ſich der äußerliche Sinnenreiz dagegen mit voller Konſequenz dahin geltend gemacht, daß das rein materielle Vergnügen der Gehörnerven die eigentliche Abſicht des muſikaliſchen Komponiſten werden mußte. Ein Schauſpiel kann nicht anders feſſeln, als durch innige Aufnahme einer dichteriſchen Abſicht; zur Verwirklichung dieſer Abſicht muß die volle

Seelenphantaſie des Zuſchauers mitthätig ſein, weil ihr — eben im Schauſpiel — nicht ein ſo entzückender Gefühlsreiz helfend zu Gebote ſteht wie im muſikaliſchen Drama. In der Oper iſt nun die dichteriſche Abſicht nur als Vorwand benützt; die eigentliche Abſicht liegt aber in jenem gehörverzückenden Vortrage, der rein äußerlich zu feſſeln vermag, ohne eine innere Seelentheilnahme irgendwie anzuregen. —

Das Publikum ſpricht daher in dem Verlangen, nicht höhere Schauſpiele, wohl aber große Opern aufgeführt zu ſehen, ſeine tiefſte Geringſchätzung gegen die theatraliſche Kunſt überhaupt aus, eine Geringſchätzung, die bei ihm durchaus gerechtfertigt iſt, weil es das Theater nach ſeiner lebenvollen künſtleriſchen Beziehung zu ſeinen Stimmungen und Anſchauungen gar nicht kennen gelernt hat. Das ſchrecklich Demüthigende für die Kunſt iſt nun, daß ſie, als ein Brodgewerbe betrieben, von vorn herein dem Verlangen des Publikums ſich zu fügen hat, — dieſem Verlangen, das, mit der höheren Würde der Kunſt unbekannt, nur auf ihre frivolſte Seite gerichtet ſein kann. Der Forderung des zahlenden und ſomit geſetzgebenden Publikums muß nun in den theatraliſchen Aufführungen, deren dramatiſchen Kern man aus Unkenntniß oder Theilnahmloſigkeit verſchmäht, mit der Vorführung der äußerlichſten, vom Kerne und Fleiſche der Kunſt losgelöſten Schale entſprochen werden, und der eigentliche Glanzpunkt der Darſtellungen, der einzig die äußerliche Theilnahme des Publikums anzuziehen vermag, bleibt die ſogenannte „große Oper".

Dieſe goldflimmernde große Oper iſt nun an und für ſich nur eine Schale ohne Kern, nämlich eine prunkend gleißende Schauſtellung der ſinnlichſten Ausdrucksmittel ohne ausdruckswerthe Abſicht. In Paris, wo dieſes Genre ſeine moderne Ausbildung erhielt, und von wo aus es auf unſere Theater übergeſiedelt wird, hat ſich von allen dort entwickelten Ergetzungs- und Luxuskünſten ein glänzendſter Ausfluß gebildet, der auf dem Theater der großen Oper unüberboten ſeine Konſiſtenz gewonnen hat. Alle Vornehmen und Reichen, die ſich in der ungeheuren Weltſtadt der ausgeſuchteſten Vergnügungen und Zerſtreuungen wegen aufhalten, verſammeln ſich, von Langeweile und Genußſucht getrieben, in den üppigen Räumen dieſes Theaters, um das höchſte Maaß von Unterhaltung ſich vorführen zu laſſen. Die erſtaunlichſte Pracht an Bühnendekorationen und Theaterkoſtümen entwickelt ſich da in überraſchendſter Mannigfaltigkeit vor dem ſchwelgenden Auge, das wiederum mit gierigem Blicke dem koketteſten Tanze des üppigſten Balletkorps der Welt ſich zuwendet; ein Orcheſter von der Stärke und Vorzüglichkeit, wie es ſich nirgends wieder findet, begleitet in rauſchender Fülle die glänzenden Aufzüge ungeheurer Maſſen von Choriſten und Figuranten, zwiſchen denen endlich die koſtſpieligſten Sänger, eigens für dieſes Theater geſchult, auftreten und den Reſt einer überſpannten ſinnlichen Theilnahme für ihre beſondere Virtuoſität in Anſpruch nehmen. Als Vorwand zu dieſen verführeriſchen Evolutionen iſt nebenbei auch eine dramatiſche Abſicht herbeigezogen, die als prickelndes und ſtachelndes Motiv aus irgend einem Mord- oder Teufelsſkandale der Geſchichte entnommen iſt; und das Klingen, Schwirren, Flittern und Flimmern des Ganzen ſtellt ſich als „große Oper“ dar. — Was bleibt nun auf einem Theater, wie dem Züricher, von dieſem wollüſtig berauſchenden Wundertranke übrig, wenn er hier von der Bühne herab einem dürſtenden Publikum zum Nachgenuſſe gereicht wird? Nichts als ein ſchaler, übelig nüchtern ſchmeckender Bodenſatz. — Alles Das, was dieſe Oper eben zu einer „großen“ Oper machte, was dieſe Aufführungen in ihrer üppigen Wirkung einzig zu etwas vom kleineren Genre Unterſchiedenem erhob, die ungeheuer reiche und mannigfaltige Zuthat von ſinnlichen Vorführungsmomenten, fällt wegen Armuth und Unbeſchaffenheit der Darſtellungsmittel auf unſerem Theater aus, und von dem Prunkgebäude bleibt nur das dürftige Lattengerüſt übrig, das an ſich durchaus keinen eigentlichen Zweck hatte, ſondern lediglich dazu dienen ſollte, die prächtige Umkleidung zur Schau zu ſtellen. Bloß Das kann uns vorgeführt werden, was dort als Vorwand gebraucht wurde; die eigentliche Abſicht, die ſich dieſes Vorwandes bediente, muß uns gänzlich unmitgetheilt bleiben.

Müſſen wir in der Wirkung einer ſo entſtellten theatraliſchen Aufführung einen unwürdigen Selbſtbetrug des Publikums erkennen, ſo haben wir auf der anderen Seite zu erwägen, welchen künſtleriſch entſittlichenden Einfluß die Beſchäftigung mit ſolch' unlösbaren Aufgaben auf die Darſteller ausüben muß. Der Mangel an nöthigen und entſprechenden Darſtellungsmitteln verbietet zunächſt, das aufzuführende Werk vollſtändig zu geben. War der Bau dieſes Werkes, deſſen Abſicht nur auf materiell ſinnliche Reizungen ausging, auch nicht der organiſche eines wirklichen Kunſtwerkes, ſo war er doch durch mechaniſche Vermittelung ſo gefügt, daß der Vorwand einer verbindenden dramatiſchen Intention meiſtens mit recht bemerklicher Abſicht eingebaut war. Wo nun die eigentliche Abſicht dieſer großen Oper als Schauſtellung prunkender Ausdrucksmittel ſo vollkommen erreicht wurde, wie auf dem Pariſer Theater ſelbſt, konnte dieſer Vorwand in einzelnen Aufführungen leicht gänzlich fallen gelaſſen werden; und wir ſehen, daß, ohne dem wirklichen Werthe des ſcheinbaren Kunſtwerkes im Mindeſten zu ſchaden, dort an einem Theaterabende nur einzelne Akte ſolcher Opern aufgeführt werden, denen dann die Darſtellung irgend eines anderen beliebigen Werkes folgt. Wo aber die, hier nochmals bezeichnete, wirkliche Abſicht dieſer Oper gar nicht erreicht werden kann, wie auf dem hieſigen Theater, da ſind wir, genau genommen, auf jenen Vorwand einzig hingewieſen, und, ihn irgendwie zur eigentlichen Abſicht zu erheben, müßte folgerichtig die Hauptſorge der Darſtellung ausmachen. Allein gerade dieſer Vorwand muß hier bis zur vollſten Unkenntlichkeit zurückgenommen werden, denn der unzureichenden Mittel wegen müſſen die auffallendſten Kürzungen und Auslaſſungen ſtattfinden; das Übriggebliebene erhält nun aber eine ganz andere Stellung, als es im Zuſammenhange mit dem Ausgeſchiedenen hatte, und die beibehaltenen Scenen können nur als unverſtändliche Bruchſtücke eines unkenntlich gewordenen Ganzen erſcheinen *). Halten wir hiezu noch den bis jetzt nie genügend beachteten Übelſtand, daß jene Werke uns nur in Überſetzungen zugeführt werden, die, an ſich unſchön, durch ihre ungeeignete und ſchlechte Unterlegung unter den Geſang meiſt durchaus unverſtändlich ſind, ſo können wir hieraus endlich auf den Geiſt ſchließen, in welchem die Darſteller ihre Aufgaben erfaſſen. Gegen eine ihnen unkenntliche Abſicht vollkommen gleichgiltig, ſtudiren ſie ihre Partieen als bloße Stimminſtrumente ein; wie Keiner faſt den Inhalt ſeiner eigenen Redeſingweiſe kennt, beachten ſie noch viel weniger den Sinn der Rede ihrer Mitſpieler, ſo daß ihnen der Charakter einer Situation und ihrer Beziehung zu ihr vollſtändig fremd bleibt. Unter ſolchen Umſtänden erſcheint es denn auch immer gleichgiltiger, ob dieſe oder jene Scene, dieſer oder jener Übergang, die aus dieſen oder jenen Gründen (vor Allem denen des überjagten Einſtudirens) unbequem ſind, vollends auch noch ausfallen, oder ob dieſe oder jene bewußten Fehler vorkommen; denn man kann endlich den ſo beleidigenden und dennoch vollkommen gerechtfertigten Entſchuldigungsgrund anführen: „Das Publikum merkt es doch nicht!“

Wie nun hier die Darſteller, der Neigung des Publikums für große Opern zulieb, ſich gewöhnt haben, die höhere dramatiſche Abſicht, wo ſie nur als Vorwand gebraucht war, gänzlich außer Acht zu laſſen, ſo tragen ſie ganz natürlich dieſe Gleichgiltigkeit endlich auch auf die Darſtellung derjenigen Werke über, in denen jene Abſicht wirklich vorhanden iſt, und die der dort einzig beabſichtigten materiell ſinnlichen Reizungen in den Ausdrucksmitteln ſomit entbehren. Nach dem Geſagten ſtelle man ſich nun vor, in welchem unlösbaren Widerſpruche die Gewöhnungen der Darſteller mit der Aufgabe ſtehen, die ihnen in ſolchen Werken geboten wird! Ihr Unvermögen kann hier

---

*) Wer von meinen Leſern kann wohl behaupten, aus hieſigen Aufführungen z. B. die Intrigue im „Robert der Teufel“ je verſtanden zu haben?

nur ſo vollſtändig ſein, daß das Publikum von der Darſtellung dieſer Werke ſich unberührt und gelangweilt abwendet, um lieber mit den platteſten Produkten ſich zu befaſſen, bei denen doch der unbewußt gefühlte Abſtand zwiſchen Zweck und Mittel nicht ſo nackt heraustritt als dort. — Rechnen wir nun hinzu, daß bei der nothwendigen inneren Theilnahmloſigkeit des Publikums für dieſe in Wahrheit unbefriedigenden Darſtellungen ſeine äußere Theilnahme, d. i. ſein zahlender Beſuch, nur durch die Erregung ſeiner Neugierde oder ſeiner Neigung zum bunten Wechſel angezogen werden kann, und ſehen wir ein, daß zu dieſem Zwecke immer Neues oder wenigſtens Anderes vorgeführt werden muß, ſo begreifen wir auch, daß die ganze raſtloſe Thätigkeit eines immer gehetzten Theaterperſonales ſich in einer für die Kunſt völlig nutzloſen Anſtrengung verzehren muß. Nie kann die Sorgſamkeit der Darſtellenden und Leitenden ſich auf das Wie der Aufführungen beziehen, ſondern immer nur auf das bunt wechſelnde Was derſelben. Das Erfaſſen und die Durchführung eines künſtleriſchen Planes muß von vorn herein aufgegeben werden; die ewige Noth iſt, nur Neues und Anderes zu geben, endlich ganz gleichviel, in welcher Weiſe es gegeben wird: denn — hiervon hängt einzig die Kaſſeneinnahme, die Bezahlung der Gehalte, die Beſchaffung des Nöthigſten zur Exiſtenz ab.

Was iſt nun die wahre gegenſeitige Stimmung zwiſchen Theater und Publikum, und was kann ſie unter den bezeichneten Umſtänden gar nicht anders ſein? Sagen wir es offen heraus: gegenſeitige Verachtung! — Das Publikum kann keinen ehrenden Antheil einer Kunſt zollen, die es nie innerlich zu feſſeln und zu befriedigen im Stande iſt; es vermag ſich nur, unaufgeklärt über die Gründe dieſer Unbefriedigung, über ſeine eigene oberflächliche Antheilnahme zu täuſchen, indem es unter Umſtänden und aus perſönlicher, launenhafter Neigung dieſem oder jenem Bühnenmitgliede Beifallsbezeigungen ſpendet, über deren Werth es ſich ſelbſt nicht die mindeſte Rechenſchaft giebt. Die theatraliſchen Darſteller können den Willen und das Urtheil eines Publikums nicht achten, das durch den Charakter ſeiner Theilnahme am Theater ihnen die Entwickelung von Fähigkeiten unmöglich macht, von denen ſie in der Ausübung ihrer Kunſt ein inſtinktives Wiſſen gewinnen; ſie ſind ſich bewußt, daß das Publikum nur der oberflächlichſten Entfaltung der Kunſt Theilnahme zollt, daß es durch leichtfertige Effektmittel zu beſtechen iſt, und über den Inhalt ihrer Leiſtungen geradesweges zum Narren gehalten werden kann. Wie oft kommen in ihren Aufführungen Dinge von der gröbſten Unſinnigkeit vor, über welche die Darſteller endlich lachen müſſen, wenn ſie bemerken, daß das Publikum dadurch nicht im Mindeſten betroffen worden iſt! So gilt denn auch der geſpendete Beifall keinesweges für ermuthigende und lohnende Anerkennung eines Strebens, das Richtige zu leiſten, ſondern als ein wohlberechneter und geforderter Erfolg der Anwendung gewiſſer Applausreizmittel, den man als etwas ſich ſelbſt Verſtehendes dahinnimmt, und über deſſen — meiſt zufälliges — Ausbleiben man ſich zur Entrüſtung berechtigt fühlt. Dürfte das Publikum öfters Zeuge der Ausbrüche ſolcher Entrüſtung ſein, es würde ſchnell darüber belehrt werden, wie ehr- und achtungslos die Beziehungen zwiſchen ihm und den Prieſtern unſerer heutigen theatraliſchen Kunſt ſeien: es würde einſehen, daß, wie ihm das Theater ein innerlich verachteter Genußſpender für eine ganz oberflächliche Unterhaltungsſucht, es dieſem wiederum nur ein unehrerbietig geſchmeichelter Gegenſtand der allereigennützigſten Spekulation iſt.

Faſt müſſen wir aber annehmen, daß das hier aufgedeckte Verhältniß dem Publikum gar nicht erſt beſonders noch zu enthüllen ſei, ſondern daß es auch ſeine thatſächliche Stellung zum Theater faſt ebenſo wohl inne habe, wie dem Theaterperſonale die ſeinige zum Publikum bekannt iſt. Für dieſe Annahme ſpricht auf das Unzweideutigſte wenigſtens die oben bezeichnete gänzliche Gleichgiltigkeit des Publikums gegen das Schickſal des hieſigen Theaters, das ihm wie ein Bettler erſcheint, dem man mechaniſch ein Almoſen reicht, ohne ihn dabei nur in das Auge zu faſſen, durchaus unbekümmert um ſeine phyſiognomiſche Perſönlichkeit. Hieraus erklärt ſich auch der vollſtändige Mangel an Intereſſe ſelbſt dafür, eine gegenſeitig ſo unehrerbietige Stellung aufzuheben: wo irgend ein Funken von Achtung und Liebe vorhanden wäre, müßte man auf Mittel bedacht ſein, ein ſo unſittliches Verhältniß zu veredeln. Da dieß nun nicht der Fall iſt und ein Verſuch zur Herſtellung einer edleren Beziehung zwiſchen Theater und Publikum auf der jetzigen Grundlage dieſes Verhältniſſes als durchaus unfruchtbar erſcheinen muß, ſo haben wir uns allerdings weder darüber zu verwundern, daß das Publikum in ſeiner inneren Gleichgiltigkeit verharrt, noch auch darüber, daß das Theater von ſelbſt ſich auf keine Stufe ſchwingt, von der aus es dieſe Gleichgiltigkeit beſiegen könnte; denn Eines bedingt hier das Andere, und eine wirkliche Schuld trifft keines von beiden, da beide Erſcheinungen ihren Grund in einem weiteren Verhältniſſe haben, deſſen Erörterung für jetzt hier zu nichts führen würde.

Nur über Eines dürfte man ſich verwundern, nämlich: wie ein ſo durchaus unſittliches und die Richtung des öffentlichen Geſchmackes ſo ſtark und nachtheilig beeinfließendes Verhältniß, wie das von mir hier näher berührte, der prüfenden Aufmerkſamkeit denkender und um das öffentliche Wohl beſorgter Männer bis jetzt entgangen, und ſomit noch von keiner Seite her die Einſetzung einer Behörde angeregt worden iſt, der eine befriedigendere Löſung der Theaterfrage im Intereſſe der öffentlichen Geſittung zur Aufgabe zu ſtellen wäre.

Weit entfernt bin ich davon, mir das Theater als ein Erziehungsinſtitut für das Publikum denken zu wollen. Dieſer Gedanke, der allerdings auch ſchon gefaßt worden iſt, ſpricht eine abſolute Geringſchätzung des Publikums zugleich mit einer erniedrigenden Anſicht vom Weſen der Kunſt aus, die im Drama ihre eigenthümlichſte, höchſte Blüthe erreicht. Sollte das Publikum durch Hilfe theatraliſcher Vorſtellungen erzogen werden, ſo wäre nothwendig erſt zu erörtern, wer der Erzieher ſein ſollte und was als die göttliche Eingebung feſtgeſetzt werden dürfte, nach welcher die dramatiſche Kunſt als Mittel zu verwenden und der Geſchmack des Publikums als Zweck zu beſtimmen ſei. Weder dieſe Eingebung noch jenen Erzieher würden wir aber auf einem vernünftigen Wege auffinden. — Faſſen wir jedoch die Stellung einer jeden Behörde in einem ſo organiſirten Staate, wie der Stand Zürich es iſt, recht auf, ſo ſoll dieſe Behörde das bewußte Organ zur Erreichung eines Zweckes ſein, der von einem gemeinſamen Bedürfniſſe als Befriedigung gefordert wird. Wohl nur dem Grunde, daß von dem Publikum das Theater als ein wirkliches Bedürfniß bisher noch nicht mit der nöthigen Stärke gefühlt worden iſt, haben wir es zuzurechnen, daß noch keine Behörde vorhanden iſt, der die Aufgabe geſtellt worden wäre, die Angelegenheit des Theaters befriedigend zu ordnen. Das Theater hat bis heute als eine Gattung von Unterhaltung gegolten, der man ſich ganz nach zufälliger perſönlicher Neigung zuwandte, ohne damit irgend einen Zweck zu verbinden, zu dem man ſich aus gemeinſamem innerem Bedürfniſſe verpflichten zu müſſen geglaubt hätte. Bloß inſofern die geſellſchaftliche Unterhaltung, die das Theater ſeiner Eigenſchaft nach zu gewähren im Stande iſt, im Kreiſe einer ausgedehnteren Öffentlichkeit aufzuſuchen war, zog ſie die Aufmerkſamkeit einer Behörde auf ſich, die im Intereſſe der öffentlichen Sicherheit mit der Verhütung von Ärgerniſſen beauftragt iſt, wie ſie aus der unbehutſamen Berührung mit dieſem öffentlichen Intereſſe hervorgehen konnten. Die einzige Behörde, durch welche Theater und Publikum ſich vom bürgerlichen Standpunkte aus berührten, war demnach die Polizei.

Betrachten wir nun aber näher, ſo haben wir zunächſt eine Erſcheinung zu beſtätigen, die als Symptom eines gemeinſamen höheren Bedürfniſſes in dem von uns gemeinten Sinne ſehr wohl zu beachten iſt, und dieß iſt die unläugbare Thatſache, daß im Laufe eines Winterhalbjahres ein großer Theil der Einwohnerſchaft Zürichs, vom jugendlichſten bis zum gereifteſten Alter hinauf, ſich wöchentlich zu wiederholten Malen, und oft in ſtarker Anzahl, im Theater verſammelt, um dort, wenn auch meiſt in ſehr verſchiedener Stimmung, ſich eine gemeinſame Unterhaltung zu verſchaffen. Daß dieſe Unterhaltung gewöhnlich nur von der Art ſein konnte, wie ich ſie oben näher bezeichnete, iſt es, was bisher noch den Blick denkender und um die öffentliche Wohlfahrt beſorgter Männer von dieſem Schauſpiele abzog, weil ſie in ihm nirgends den Punkt treffen konnten, der ihnen zur Vermittelung höherer gemeinſchaftlicher Zwecke geeignet zu dünken vermocht hätte. Es fragt ſich aber nun, ob nicht ſchon in dem einfachen Umſtande jenes oft zahlreichen Theaterbeſuches in Wahrheit ſich ein Bedürfniß kundgebe, das nur aus Unkenntniß edlerer Genüſſe ſich für jetzt als ein unkräftiges, geſtaltungsunfähiges herausſtellt, dem ſehr wohl aber eine höher fördernde Eigenſchaft zu Grunde liegt, ſobald der Kern ſeines inneren Triebes erkannt und zum Bewußtſein gebracht wird. Zu allernächſt wäre demnach nicht zu verkennen, daß unter den zuletzt bezeichneten Umſtänden im Theater ein Moment des öffentlichen Lebens vorliege, dem ein bildungsbedürftiges Motiv für höhere Geſittung innewohnt. Nach dieſer Erkenntniß wäre genau zu prüfen, ob dieſes bildungsbedürftige Motiv auch ein bildungsfähiges ſei, um, falls man ſich hiervon nicht überzeugen könnte, aus allen zu Gebote ſtehenden Kräften dahin zu wirken, daß eine ſo verkrüppelte Erſcheinung den geſunden Geiſt der Öffentlichkeit, ſo weit ihr Intereſſe der Obhut eines jeden gemeinſinnigen Bürgers übergeben iſt, nicht verletze und beſchädige, — oder aber, ſobald man jenes Motiv nach dem vorhandenen Vermögen als ein bildungsfähiges erkennt, zu ſeiner Ausbildung aus allen Kräften beizutragen.

Es gälte demnach vorerſt dieſe Bildungsfähigkeit aus dem eigenen, bereits vorhandenen Bedürfniſſe des Publikums nachzuweiſen, und dieß geſchieht ganz unzweifelhaft aus der einfachen Beobachtung, daß in den einzelnen Fällen, wo es irgend einer Bemühung oder einem glücklichen Umſtande gelang, theatraliſchen Aufführungen ein annäherndes Gepräge der Vollendung dadurch zu geben, daß ein wirklich künſtleriſcher Zweck in ihnen mit den vorhandenen Mitteln in genügende Übereinſtimmung geſetzt werden konnte, das Publikum zu ſeiner eigenen Überraſchung eine Befriedigung zu erkennen gab, die augenſcheinlich das Daſein eines inneren Bedürfniſſes in ihm aufwies, das ihm nur aus dem Grunde noch nicht zu einem gemeinſamen Bewußtſein kommen konnte, weil jene Fälle ſich eben nur ſehr vereinzelt zeigten und von der Maſſe des Ungeſunden in den theatraliſchen Erſcheinungen bis zum vollkommenen Vergeſſen erdrückt werden mußten. Wenn ſich nun, dieſen gewöhnlichen Erſcheinungen gegenüber, bei den Gebildetſten die verzweiflungsvolle Anſicht feſtgeſetzt hat, es liege dem Theater wohl ein Bildungsmotiv zu Grunde, deſſen Entwickelung aber unter den einmal beſtehenden Umſtänden unmöglich ſei, ſo käme es des Weiteren nur darauf an, dieſe Unmöglichkeit als keine abſolute, ſondern als eine unter Umſtänden, die nur von unſerem beſtimmten und werkthätigen Willen abhängen, wohl zu überwindende, die reifſte Entwickelung des im Theater liegenden bildungsfähigen Motives demnach als eine ganz ſichere Möglichkeit nachzuweiſen. Sollte dieß gelingen, ſo dürfte jedem gemeinſinnigen Bürger, von der befriedigenden Kenntnißnahme dieſes Nachweiſes an, die Pflicht der Erwägung Deſſen erwachſen, welcher Vortheil aus dieſer Kenntnißnahme für das öffentliche Wohl zu ziehen wäre, und dieſer würde dadurch zu wahren ſein, daß auf eine Übereinſtimmung des einzig hierin entſcheidenden Publikums zu dem Zwecke hingearbeitet würde, die Einſetzung eines Ausſchuſſes anzuregen, welcher die Mittel zur Verwirklichung der dargethanen Möglichkeit berathe und in Anwendung bringe.

Dieſes Organ, das an ſich durchaus keine eigentliche Erziehungsbehörde nach der Wirkſamkeit der gegenwärtig fungirenden ſein könnte, würde dennoch in einem entſcheidend wichtigen Hauptpunkte mit dem nächſten Intereſſe des Erziehungsrathes ſich berühren; und um dieſen Punkt, der nicht nur in der Blüthe der allgemeinen öffentlichen Bildung, ſondern auch in der praktiſchen Ermöglichung der Mittel zum Zwecke dieſer Bildung beruht, genau anzugeben, geſtatte ich mir mit Folgendem eine gedrängte Überſicht Deſſen zu bieten, was ich zur Entwickelung des im Theater liegenden Bildungsmotives, den hieſigen Verhältniſſen angemeſſen, für nothwendig und möglich zu halten mich berechtigt glauben darf.

Zu einer erfolgreichen Darſtellung der Gebrechen in der bisherigen Wirkſamkeit des hieſigen Theaters ging ich von der Bezeichnung des Umſtandes aus, daß ſeine Leiſtungen gänzlich der Originalität entbehrten und nur Nachahmungen von Aufführungen enthielten, die in von den hieſigen ganz verſchiedenen Verhältniſſen, unter ganz anderen Erſcheinungen des öffentlichen Geiſtes als den uns verſtändlichen, und namentlich auch durch ganz andere Darſtellungsmittel als die für uns vorhandenen, auf einem uns abgelegenen Boden als Originalleiſtungen in das Leben traten. Beginnen wir nun die Darſtellung des in der Theaterangelegenheit uns Möglichen unverholen mit der Behauptung: *kein Theater kann ſeine Aufgabe durch eine gedeihliche Wirkſamkeit löſen, wenn ſeine Leiſtungen nicht zuvörderſt originale ſind.* Ganz nach den zu Gebote ſtehenden Mitteln der theatraliſchen Darſtellung müſſen die künſtleriſchen Zwecke beſchaffen ſein, die durch ſie verwirklicht werden ſollen. Genau ſeine Mittel prüfen, ihre Fähigkeit bei höchſter Anſpannung der Kräfte ermeſſen, und ſeinen Zweck vollſtändig nach der Möglichkeit der Erreichung durch dieſe Mittel ſtimmen, iſt die Aufgabe des ſchaffenden Künſtlers, ſobald es ihm vor Allem daran gelegen iſt, ſeine Abſicht zum Verſtändniß zu bringen. Dieſe Abſicht in ſich aufnehmen und nach angeſtrengteſtem Vermögen ſie verwirklichen, iſt dann die entſprechende Aufgabe der Darſteller, die nur in dem Grade zu Künſtlern werden, als ſie jene Abſicht begreifen und an ihrer Verwirklichung theilnehmen. Wo eine ſo verwirklichte künſtleriſche Abſicht dem Publikum vorgeführt wird, handelt es ſich nicht mehr um eine Kritik der Mittel; das Publikum hat nicht mehr in Bezug auf ſie zu wünſchen und zu ſorgen, keine Vergleichungen mit anderen mehr anzuſtellen: ſondern Mittel und Zweck ſind

Eines geworden, d. h. ſie ſind in dem Kunſtwerke aufgegangen, das nun als eine dem Gefühle verſtändliche Abſicht ſich einzig noch an dieſes Gefühl des Publikums wendet, um von ihm genoſſen zu werden. — Auch die geringſten Mittel ſind fähig, eine künſtleriſche Abſicht zu verwirklichen, ſobald dieſe für ihren Ausdruck ſich nach jenen Mitteln richtet. Das Künſtleriſche einer Abſicht beſteht nicht darin, daß ſie nur durch beſonders reiche Mittel zu verwirklichen ſei, ſondern daß ſie ſich der Mittel, deren ſie ſich unter beſtimmten Umſtänden einzig bedienen kann, zur Entwickelung der höchſten Fähigkeit derſelben bemächtige. Beachten wir genau, wie die künſtleriſche Abſicht beſchaffen ſein muß, die ſich in dieſem Sinne der für Zürich zu ermöglichenden Darſtellungsmittel zu bedienen hat, ſo werden wir erkennen, daß ſie mit Beſtimmtheit gerade eine ſolche ſein muß, die überhaupt unſeren Anſchauungen und Geſinnungen entſpricht, und ſomit gerade Das verwirklicht, was wir vernünftiger Weiſe wünſchen und verlangen können, nämlich: uns wohlverſtändliche, weil unſerem Weſen eigenthümliche, es am treueſten abſpiegelnde Kunſtwerke.

Was nun zunächſt die Verwirklichung des hier ausgeſprochenen allgemeinen Gedankens betrifft, ſo kann dieſe praktiſch nur durch einen Übergang aus dem gewohnten Verhältniſſe bewerkſtelligt werden. Man wird mich vollkommen verſtehen, wenn ich hier in den wichtigſten Zügen geradesweges meinen Plan entwickele.

Die erſte Sorge kann für jetzt nur die Beſchaffung der Mittel ſein, d. h. zuvörderſt die Beſchaffung eines dramatiſchen Künſtlerperſonales nach dem Verhältniſſe der Kräfte des Theaterpublikums von Zürich. Dieſes Perſonal würde durch umſichtige Prüfung ſo zu wählen ſein, daß es nicht ſowohl aus Künſtlern beſtehe, die bereits in der heutigen Theaterroutine eingeroſtet ſind, als vielmehr aus jungen, noch bildungsfähigen Kräften der Schauſpiel- und Geſangkunſt. Dieſes Perſonal würde, den vorhandenen Geldmitteln entſprechend, der Beſchaffenheit nach als ein vorzügliches dadurch zu ermöglichen ſein, daß es der Zahl der Mitglieder nach beſchränkt wird.

Es müßten nämlich nur ſolche Mitglieder geworben werden, die ſowohl Fähigkeit für das Schauſpiel als glückliche Anlagen zum Geſange hätten. Dieß Perſonal würde demnach ſo zu kombiniren ſein, daß ſeine Mitglieder entweder ein bereits entwickelteres Talent als Schauſpieler mit einer noch auszubildenden Begabtheit für den Geſang, oder ein bereits geübteres Geſangsorgan mit einer noch zu entwickelnden Befähigung zum Schauſpiele verbänden; ſo daß wir nicht ein als Schauſpiel- und Opernperſonal geſpaltenes, doppeltes, ſondern ein einiges und einfaches dramatiſches Künſtlerperſonal erhielten. — Der üble Einfluß einer vollkommenen Trennung der eigentlichen Schauſpielkunſt von der Operngeſangkunſt auf die Entwickelung unſerer dramatiſchen Darſtellungsweiſe iſt ſo groß und bei einigem Nachdenken ſo einleuchtend, daß er hier nur erwähnt, nicht aber umſtändlicher erklärt werden ſoll. Aus der von mir vorzuſchlagenden Verwendung des bezeichneten Perſonales ſoll aber erhellen, wie das ungeeignet Erſcheinende einer ſolchen Vereinigung vermieden und dagegen eine allſeitig vollendete Ausbildung der Kräfte erreicht werden wird. Für jetzt behalten wir nur das Eine im Auge, daß wir durch Beſchaffung eines einfachen Perſonales die Kraft der Geldmittel auf den Gewinn einer geringeren Anzahl guter Mitglieder konzentriren, ſtatt ſie durch den Erwerb einer doppelten Anzahl mittelmäßiger zu zerſplittern.

Die geſunde Grundlage der dramatiſchen Kunſt iſt bei der heutigen Beſchaffenheit des Theaters noch einzig das Schauſpiel: erſt wenn alle Darſteller ein gutes Schauſpiel wirkſam aufführen können, erhalten ſie die Fähigkeit, auch das muſikaliſche Drama dem Sinne der dramatiſchen Kunſt überhaupt angemeſſen richtig darzuſtellen. Das bezeichnete Perſonal hätte ſich demnach zunächſt mit der Darſtellung von Schauſpielen der Art zu beſchäftigen, daß es der natürlichen Bedingungen jedes Drama's bis zum Gewinn der Fähigkeit ihrer befriedigendſten Löſung inne würde. Hierzu müßten, um der Entwickelung des weiteren Planes willen, ſolche Stücke gewählt werden, die nicht nur den vorhandenen Kräften überhaupt vollkommen angemeſſen wären, ſondern ſich auch in einer ſo temperirten Sphäre der Ausdrucksmittel bewegten, daß der redende Ausdruck ſich nicht über das Maaß erhebt, welches Darſtellern, die auch für den Geſang beſtimmt ſein ſollen, ohne Beſchädigung des Stimmorganes zuzumuthen iſt. — Ich muß mich damit begnügen, hier nur anzudeuten, daß Schauſpiele, welche ſo leidenſchaftliche Momente für den redenden Ausdruck enthalten, daß ſie von dem Sprechorgane eine übermäßige Anſtrengung erheiſchen, bereits über die Linie hinausgehen, die der reinen Schauſpielkunſt gezogen bleiben muß; weil über dieſe Linie hinaus nur das Geſangsorgan mit der mächtigen Hilfe der Tonkunſt noch einen Ausdruck herzuſtellen vermag, der die Leidenſchaft im nöthigen Lichte der Schönheit erſcheinen läßt. In der Entwickelung ſeines dramatiſchen Ausdrucksvermögens auf dieſer Linie angekommen, ſoll daher unſer Künſtlerperſonal das bis hierher gepflegte reine Schauſpiel verlaſſen, um das Gebiet des muſikaliſchen Drama's zu betreten, in welchem es ſeine Kräfte, vom Nächſtliegenden und Verwandteſten ausgehend, bis zu der ihm irgend erreichbaren Höhe des dramatiſchen Darſtellungsvermögens zu entfalten hat. Für die Aufführungen würden daher diejenigen vorhandenen Opern auszuwählen ſein, welche die richtige Verbindung zwiſchen dieſem Genre und dem eigentlichen Schauſpiele bilden. Gerade von dieſer Gattung beſitzen wir vortreffliche Werke, die jedenfalls als das Natürlichſte und Geſündeſte gelten können, was bisher in der Oper geleiſtet worden iſt. Hierbei wäre nun die größte Sorge darauf zu verwenden, daß die aus fremden Sprachen überſetzten Texte genau mit dem muſikaliſchen Ausdrucke in Übereinſtimmung gebracht und zu dieſem Zwecke ſorgſam umgearbeitet würden, weil die vorhandenen Überſetzungen meiſtens dieſe, urſprünglich im Originale beſtehende, Übereinſtimmung aufheben. —

Bis hierher wäre nun die Originalität der Leiſtungen unſeres Theaters bloß darin gewahrt worden, daß nur ſolche Kunſtwerke in ihnen zur Aufführung gebracht würden, welche die künſtleriſche Genoſſenſchaft nach dem Maaße ihrer Kräfte ſich durch eine entſprechende Darſtellung wirklich zu eigen machen konnte. Würde ſchon dieſer Gewinn dem heutigen Theaterverfahren gegenüber ein ungemein wichtiger ſein, und würde dieſe Erſcheinung allein ſchon faſt vollkommen hinreichen, dem Publikum bei weitem edlere und befriedigendere Genüſſe zu bieten, als dieß jetzt der Fall ſein kann, ſo müßte es doch die Natur der Sache mit ſich bringen, daß hierbei nicht ſtehen geblieben werden könnte. Nicht etwa bloß um einer grundſätzlich kundzugebenden Originalität willen, ſondern lediglich ſchon aus dem Grunde, daß die Zahl vorhandener, vollkommen für uns geeigneter Werke nur eine ſehr beſchränkte iſt, müßten wir zur Produktion auch von dramatiſchen Arbeiten ſelbſt ſchreiten. Es würde hier, wenn wir nicht das Theater wieder in ſeinen alten Zuſtand zurückfallen laſſen wollten, geradesweges eine Noth eintreten. Dieſe Noth hätten wir aber nicht zu fürchten, ſondern willkommen zu heißen, weil ſie allein es iſt, die uns zu wahrhaft ſchöpferiſchen Thaten beſtimmt. Sehen wir, wie dieſes eingetretene Bedürfniß zu befriedigen wäre. —

Eine auffallende Erſcheinung haben wir zuvörderſt zu beſtätigen: dieß iſt die mit unſerer ſteigenden Bildung zugenommene Verbreitung intellektuell künſtleriſcher Befähigung zugleich mit der ſcheinbar immer mehr abnehmenden Produktivität an wirklich bedeutenden Kunſtwerken. Ein unglaublich ſtarkes Misverhältniß zwiſchen der Stärke wirklich vorhandener produktiver Kräfte und dem ſchwachen Werthe der öffentlichen Produkte hat ſich gebildet. So iſt das dichteriſche und muſikaliſche Vermögen, durch alle natürlichen Mittel der Kunſterfahrenheit gefördert, in einer ſo großen Ausbreitung anzutreffen, daß man bei näherer Betrachtung über die außerordentliche Armuth an öffentlicher künſtleriſcher Produktivität erſtaunen muß. Gehen wir der Erſcheinung auf den Grund, ſo erkennen wir zu voller Deutlichkeit den verderblichen Einfluß der Zentraliſation unſeres öffentlichen Kunſtweſens auf einzelne ſehr wenige Punkte des europäiſchen Verkehres. Mit geringen Ausnahmen ernährt ſich unſere ganze öffentliche theatraliſche Kunſtgenußſucht von den Broſamen, die uns Paris von ſeinem ſchwelgeriſchen Mahle abfallen läßt. Die ganze ſchlimme Einwirkung, die wir von dieſem üblen Umſtande auf das Weſen der Aufführungen mehr oder minder aller, ſelbſt der an Rang vornehmſten Theater ausgehen ſahen, hat nun mit wachſender Zunahme die heimiſchen produktiven Kunſtkräfte in der Weiſe betroffen, daß dieſe ihren ſchöpferiſchen Trieb immer mehr vom Theater abwandten. Für Kunſtſchöpfungen, die ihrem Geiſte und ihrer Anſchauung eigenthümlich waren, ſahen ſie auf dem Theater die Mittel und die Richtung der Darſtellung unvorhanden: das Fremdartige und ihrem Weſen Unverwandte der öffentlichen theatraliſchen Erſcheinungen entfremdete ſie ſelbſt dem Theater und drängte ihre ſchöpferiſche Neigung von ihm ab. Während wir ſo ſehen, daß nur die Nachahmer des Fremden für die Bühne arbeiteten, zog ſich die eigenthümliche heimiſche Kunſtproduktivität immer mehr vom Theater zurück, um dieſes der Spekulation auf die oberflächlichſte Zerſtreuungsſucht eines mehr oder minder gedankenloſen Publikums als erwählten Tummelplatz zu überlaſſen. Der deutſche Geiſt, der ſich in ſeiner eigenthümlichen Innigkeit nur einer ihm ganz vertrauten Öffentlichkeit mitzutheilen vermag, verlor ſich vollſtändig in ein faſt nur noch litterariſches Kunſtſchaffen, und in der Litteratur haben wir ihn aufzuſuchen, um ihn einerſeits in ſeiner reichſten Fülle zu begreifen, andererſeits aber ihm das Bekenntniß eines Bedürfniſſes abzugewinnen, das er in Wahrheit doch nur vor der vollen Öffentlichkeit, im wirklichen Kunſtwerke, zu ſtillen vermag. So geben ſich unſere eigenthümlichſten dichteriſchen Kräfte faſt nur in der Litteraturlyrik kund: unſer ausgebreitetſtes muſikaliſches Vermögen verzehrt ſich beinahe einzig in der muſikaliſchen Kompoſition der zahlloſen Gedichte, die jener Lyrik entſprangen, und wiederum faſt nur eine Litteratur ausmachen. In dieſer Litteratur erkennen wir aber die reichſten und mannigfaltigſten Kräfte, die an Eigenthümlichkeit und wirklichem künſtleriſchem Vermögen die ſchwindſüchtige Genialität des ganzen Pariſer Kunſtheroenthums unendlich überragen. Was gegenwärtig in Paris zu Tage gefördert wird, verdankt ſich beinahe gar nicht einer eigenthümlichen künſtleriſchen Kraft, ſondern nur einer glänzenden Routine der Praxis; und Niemand leuchtet dieß deutlicher ein, als dem nur auf Nahrung aus ſeinem Inneren angewieſenen deutſchen Kunſtgenius, der ſich voll Ekel von der ſeichten Innerlichkeit jener hochberühmten Kunſtproduzenten und ihrer weltverbreiteten Werke abwendet. Gerade Das aber, was dieſe vor den Augen der Öffentlichkeit ſo glänzend befähigt, geht für die freiere Entwickelung der heimiſchen Kunſtkräfte eben gänzlich ab; nämlich ein unſerem Geiſte, unſeren Kräften und unſerer Eigenthümlichkeit entſprechendes öffentliches Kunſtinſtitut, das unſere Kunſtſchöpfungen nicht nur zu Tage fördere, ſondern durch Darbietung der Möglichkeit dieſer Förderung überhaupt erſt dramatiſches Kunſtſchaffen in uns anrege.

Faſſen wir Zürich, und dieſes namentlich in ſeiner wichtigen Beziehung zur deutſchen Schweiz, in das Auge. Sind künſtleriſch ſchöpferiſche Kräfte hier unvorhanden? Ungekannt mögen ſie ſein, unvorhanden aber gewiß nicht. Wir zahlen das erſehnte Bekanntwerden mit großen Berühmtheiten heutzutage ſo oft mit Enttäuſchung: ſollte es nicht ein edleres Bemühen ſein, die ungekannten eigenen Kräfte, wenn nicht an das kalte Licht des eitlen Ruhmes, doch an das wärmende der öffentlichen Liebe zu ziehen? Zeigen wir ihnen den Weg, und wie ſchnell werden wir einen heimiſchen Reichthum kennen lernen, von dem wir bisher keine Ahnung hatten! Dieſer Weg beſteht aber in dem Verlangen, das wir ihnen bezeigen, und dieſes bezeigen wir ihnen nur, wenn wir ihnen das fördernde Mittel in dem Kunſtinſtitute zeigen, das wir jetzt als genußbringend für uns ſelbſt im Auge haben.

Das dramatiſche Künſtlerperſonal, das wir bereits näher bezeichneten, wird in der wohlgegliederten Reihe von Aufführungen bereits vorhandener Werke, zu deren vollkommen entſprechender Darſtellung es ſich durch vernünftige Verwendung und glückliche Steigerung ſeiner Kräfte geeignet gemacht hat, unſeren heimiſchen Künſtlern die Muſter hinſtellen, nach denen ſie zunächſt die Anwendung ihrer ſchaffenden Kräfte und Abſichten zu richten haben. Das Theater, das, um ſeiner höheren Stellung zu genügen, der Originalprodukte unumgänglich bedarf, ſoll in dem, was es leiſten kann, unſeren dichteriſchen Köpfen und muſikaliſchen Talenten den künſtleriſchen Weg zeigen, auf dem ſie jenes Bedürfniß zugleich mit dem eigenen Bedürfniß, aus ihrem bloß litterariſchen Schaffen herauszugehen, zu befriedigen haben. Auf dieſe Weiſe werden nicht nur verborgene Kräfte an das Tageslicht gezogen und neue geweckt, ſondern ſie werden auch zu einem Vermögen geſteigert, das ſie nie gewinnen konnten, ſobald ſie ſich nicht auf das vollendetſte Kunſtgenre, auf das wirklich dargeſtellte Drama verwendeten.

Vom Beginn herein müßte daher an Dichter und Muſiker, von den nächſtheimiſchen bis zu den fernſtverwandten, der Aufruf ergehen, für dieſes, ihrer ſchöpferiſchen Thätigkeit übergebene Theater eigens Arbeiten zu liefern, wie ſie ihrer Geſinnung und der Möglichkeit einer vollkommenen Darſtellung durch die vorhandenen Bühnenkräfte entſprächen. Der höchſte Erfolg, der dieſer immer geſteigerten und ausgedehnteren thätigen Wirkſamkeit unſerer Kräfte entſprechen dürfte, müßte endlich darin beſtehen, daß die dramatiſchen Werke der Vergangenheit immer weniger zur Hilfe gezogen zu werden brauchten, und die Leiſtungen der immer lebendigen Kräfte der Gegenwart das Zurückgreifen nach dem Älteren uns immer weniger nöthig erſcheinen ließen. Wer wollte aber beſtreiten, daß dieſer Erfolg möglich ſei? Sehen wir nicht an jedem Pariſer und italieniſchen Theater, daß dieſer Erfolg ein ganz natürlicher ſein muß, und nur von der Eigenthümlichkeit unſeres Geiſtes es abhängt, unſeren Werken die Weihe zu geben, welche die Produkte jener Theater vor unſerem Gefühle nicht haben können?

Aber auch auf die darſtellenden Künſtler müßte dieſer Verkehr mit der produktiven Gegenwart eine noch ganz beſondere Einwirkung haben. Wie die von ihnen dargeſtellten Werke mit der Zeit immer mehr nur aus Originalprodukten beſtehen würden, ſo würde auch ihr Perſonal grundſätzlich ſich allmählich zu einem uns ganz angehörigen, eigenthümlichen zu geſtalten haben. Ich meine hiermit das allmähliche Erlöſchen des Schauſpielerſtandes als einer beſonderen, von unſerem bürgerlichen Leben geſchiedenen Kaſte, und ſein Aufgehen in eine künſtleriſche Genoſſenſchaft, an der nach Fähigkeit und Neigung mehr oder weniger die ganze bürgerliche Geſellſchaft Theil nimmt. Die abſolute Sonderſtellung des Schauſpielerſtandes muß bei fortſchreitender ſchöner Bildung der bürgerlichen Geſellſchaft immer unhaltbarer werden. Ein Menſch, der ſich ſein ganzes Leben über nur mit der darſtellenden Schauſpielkunſt befaßt, kann nur ſehr einſeitig ausgebildet ſein; die ununterbrochene Ausübung ſeiner Kunſt, ohne wechſelnde Anregung und Veranlaſſung dazu, muß endlich für ihn zu einer bloßen geſchäftlichen Routine werden, die vollends ganz den Charakter eines Handwerksbetriebes annimmt, ſobald er ſie zu ſeinem Gelderwerbe zu verwenden hat. Die bürgerliche Geſellſchaft, die ſich wiederum nie mit der Ausübung der Kunſt befaßt, läßt hingegen zu ihrem höchſten Nachtheile einen großen Theil ihrer edelſten Fähigkeiten unentwickelt, und gewöhnt ſich der Kunſt gegenüber zu einer grundfalſchen Anſicht von ihrem Weſen, der eine gewiſſe pedantiſche Roheit zu Grunde liegt. Das Publikum kann in dieſer Stellung nicht anders als die Leiſtungen der Kunſt gemeinhin mit den Produktionen der Induſtrie verwechſeln; es bezahlt dieſe wie jene mit ſeinem Gelde und bleibt vor der in ſeiner Anſicht zu einem Induſtriezweige erniedrigten Kunſt ſelbſt aller künſtleriſchen Bildung bar. Die Kunſt iſt nur dann das höchſte Moment des menſchlichen Lebens, wenn ſie kein von dieſem Leben abgetrenntes, ſondern ein in ihm ſelbſt nach der Mannigfaltigkeit ihrer Kundgebung vollſtändig inbegriffenes iſt. Wir ſind dieſer geſellſchaftlichen Vermenſchlichung der Kunſt oder dieſer künſtleriſchen Ausbildung der Geſellſchaft näher, als wir vielleicht glauben, wenn wir nur unſeren vollen Willen darauf verwenden; und gerade Zürich ſoll mir den Beweis für dieſe Behauptung liefern.

Die hieſigen Erziehungsbehörden haben es ſich bereits angelegen ſein laſſen, auch der Ausbildung des Körpers einen wichtigen Antheil an der Entwickelung der Jugend zuzuweiſen: techniſch geleitete Turnübungen nehmen ihre Stelle neben dem wiſſenſchaftlichen Unterrichte ein; Turnwettſpiele ſind angeordnet, und der körperlichen Geſchicklichkeit werden öffentlich Preiſe zuertheilt. Auf einer anderen Seite ſehen wir die weite Ausbreitung der Geſangvereine, Nägeli's ungemein verdienſtvolles Werk: faſt jede Gemeinde hat ihre Kräfte für den Geſang zu einer tief bildſamen Wirkſamkeit vereinigt, der nur noch eine Richtung auf das Dramatiſche zu geben iſt, um ihre Bedeutung für die gemeinſame Bildung zu erhöhen. Bereits iſt dieſe Richtung in einer Neigung des öffentlichen Lebens vorhanden; bei heiteren wie ernſteren Anläſſen zu einer öffentlichen Feier greift man ganz von ſelbſt, und zwar faſt in erſter Linie, zur Anordnung von Feſtzügen in charakteriſtiſchen Trachten: Darſtellungen aus dem Volksleben oder aus der Geſchichte, mit großer Treue und ſprechender Natürlichkeit ausgeführt, bilden den Hauptbeſtandtheil dieſer Aufzüge. Noch entſchiedener tritt die Richtung auf das Dramatiſche in der öffentlichen Volksbildung da hervor, wo in ländlichen Gemeinden von der Jugend ſowohl wie vom gereifteren Alter geradeswegs Schauſpiele aufgeführt werden. Haben wir hierin eine fortgeerbte uralte Volksſitte zu erkennen, ſo treffen wir aber dabei, was den Gegenſtand wie den Ausdruck der Darſtellung anbelangt, mit Beſtimmtheit bereits auf den Einfluß der modern ausgebildeten Schauſpielkunſt auf dieſes Volksſpiel, der leicht verbildend und ſchädlich einwirken könnte, wenn dieſe Kunſt nicht ſelbſt zu einer geſünderen Entwickelung angehalten würde, als dieß jetzt der Fall iſt.

Bei ſo vielen Kundgebungen einer natürlichen Neigung zur Kunſt, und namentlich zur dramatiſchen Kunſt, wie wir ſie hier im öffentlichen Leben antreffen, ſollte es nun Niemand, der mit der bewußten Förderung gemeinſamer Angelegenheiten beauftragt iſt, entgehen, wie nothwendig es zur Entwickelung der vorhandenen Keime ſei, daß ſie nach der ihnen inneliegenden Richtung zu dem gemeinſamen Ziele hingelenkt würden. Dieſes Ziel iſt kein anderes, als die volle Ausübung der dramatiſchen Kunſt nach der durch die heutige Kunſterfahrung ihr ermöglichten Fülle. Durch umſichtige Verwendung der Organe der öffentlichen Bildung wäre daher auf die Erreichung dieſes Zieles hinzuarbeiten; und hier iſt der Punkt, wo die Erziehungsbehörden mit jener zur Verwaltung des Theaters beſtellten Kommiſſion unmittelbar ſich berühren würden. Sobald man darauf bedacht wäre, in den öffentlichen Erziehungsanſtalten alle diejenigen Bildungsmomente, welche neben der rein wiſſenſchaftlichen auch auf die künſtleriſche Ausbildung hingehen, nach ihrer höchſten Entwickelungsfähigkeit zu wahren, würde den Erziehungsbehörden in jener Theaterkommiſſion der natürliche Verbündete zuzuweiſen ſein, der ihnen in der Löſung ihrer Aufgabe die entſcheidendſte Hilfe leiſten könnte. In den gereifteren dramatiſchen Künſtlern dieſes nach unſerer Angabe hochveredelten Theaters fänden ſich ganz von ſelbſt die Lehrer zur Ausbildung der künſtleriſchen Fähigkeiten, die der Jugend ſchon aus der Neigung entſprießen müßten, welche ihr wiederum aus dem befeuernden Anſchauen und Anhören der Leiſtungen des Theaters ſelbſt erweckt würde. Von dem Beſuche des Theaters in ſeiner jetzigen Stellung glaubte man bisher die Jugend wohl eher abhalten zu müſſen; iſt dem Theater aber die von mir bezeichnete Wirkſamkeit ermöglicht, ſo wäre umgekehrt die Jugend eher zu deſſen Beſuche anzuhalten. Bisher galt es für ein Unglück in einer bürgerlich wohlbeſtellten Familie, wenn ein Glied derſelben ſich zum Ergreifen des Schauſpielerſtandes hinreißen ließ: in Zukunft würde die Befürchtung eines ſolchen Unglückes gar nicht mehr möglich ſein können, weil ein Schauſpielerſtand immer mehr aufhören ſoll zu exiſtiren, und jeder Fähige ſeine Neigung befriedigen und ſein Talent ausüben würde, ohne ſeine ſonſtige geſellſchaftliche Stellung zu verlaſſen und ohne in einen Stand einzutreten, der die Erfüllung eines bürgerlichen Berufes ihm unmöglich machte. Denn am Ziele der hier eingeſchlagenen Richtung in Bezug auf das Theater, würde das Theater in ſeiner jetzigen Geſtalt gänzlich verſchwunden ſein; es würde aufgehört haben, eine induſtrielle Anſtalt zu ſein, die um des Gelderwerbes willen ihre Leiſtungen ſooft und dringend wie möglich ausbietet; vielleicht würde das Theater dann den höchſten und gemeinſamſten geſellſchaftlichen Berührungspunkt eines öffentlichen Kunſtverkehres ausmachen, aus dem alles Induſtrielle vollkommen entfernt, und in welchem die Geltendmachung unſerer ausgebildetſten Fähigkeit für künſtleriſche Leiſtung wie für künſtleriſchen Genuß einzig bezweckt wäre.

Es würde für jetzt zu weit führen, wenn ich meinen Plan zur Beſtellung auch des zuletzt angeführten wichtigen Punktes der Erziehung näher vorlegen wollte. So reiflich auch dieſer Punkt im Allgemeinen von mir erwogen iſt, und ſo leicht es mir werden dürfte, die einfachſten Mittel der Ausführung vorzuſchlagen, ſo würde ſich das Meiſte doch erſt nach genauer Kenntnißnahme der lokalen Gegebenheiten deutlich beſtimmen laſſen, und ich muß mich daher begnügen, nur eine Anregung gegeben zu haben. Nur über den nächſten Weg des Angriffes meines allgemeinen Planes habe ich mich in Kürze hier noch mitzutheilen.

Ich ſprach von der Einſetzung einer geeigneten Kommiſſion für die Theaterangelegenheiten. Die Kommiſſion dürfte ſich, meiner Anſicht nach, am natürlichſten folgender Weiſe bilden. — Eine Aufforderung wäre an die Freunde der dramatiſchen Kunſt in Zürich und den nächſt gelegenen Gemeinden zu richten: dieſe hätten ſich auf beliebigem Wege darüber zu vereinigen, ob ſie der Gründung eines Theaters in dem hier bezeichneten Sinne Vorſchub leiſten wollten oder nicht. Nach günſtig ausgefallener Entſcheidung müßten freiwillige Geldbeiträge zu Gunſten des Unternehmens zunächſt für ein Jahr gezeichnet, und ein Ausſchuß müßte gewählt werden, der über die Verwendung der gezeichneten Summe *zu Gunſten der Erreichung des Zweckes, für den ſie zuſammengeſchoſſen*, zu wachen hätte. Ein *in dieſem Sinne und zu dieſem Zwecke* erwählter Ausſchuß würde ganz von ſelbſt die Kommiſſion bilden, die ich für das Theater im Sinne hatte. — Die Sorge dieſer Kommiſſion müßte nun zunächſt die ſein, die Stärke der gezeichneten Summe mit der Stärke der zu ermittelnden Durchſchnittseinnahme der Theatervorſtellungen während eines Winterhalbjahres zu kombiniren. Dieſe Einnahmen müßten ſogleich aber nach einem anderen Maaße, als dem bisher üblichen, veranſchlagt werden: die Zahl der Vorſtellungen müßte, zu Gunſten eines gewählteren Repertoirs und namentlich um ſorgfältiger vorzubereitender Aufführungen willen, gegen die bisher gewohnte durchaus vermindert werden; zwei oder höchſtens (und nur in gewiſſen günſtigen Fällen) drei Vorſtellungen im Laufe einer Woche ſind (vielleicht bei Verdoppelung der bisherigen Zahl der Konzertaufführungen während des Winters) faſt mehr als genügend für das Theaterpublikum Zürichs. Der durchſchnittlich zu berechnende Ertrag dieſer Vorſtellungen — der übrigens aus nahe liegenden Gründen gewiß nicht geringer ſein wird, als der bisherige Ertrag der Theatereinnahmen — würde nun, mit der gezeichneten Summe zuſammengenommen, den Fonds bilden, aus welchem ein von mir näher bezeichnetes *einfaches* Bühnenperſonal zu beſchaffen und während des Laufes *eines ganzen Jahres* zu unterhalten wäre. — Der Beginn der Unternehmung müßte mit dem Anfange des Sommerhalbjahres eintreten. In dieſem Sommerhalbjahre hätte ſich die Geſellſchaft unter geeignet zu beſtellender Leitung nach jeder Seite der dramatiſchen Kunſt hin gemeinſchaftlich auszubilden und mit höherer künſtleriſcher Sorgſamkeit die dramatiſchen Werke einzuüben, die ſie im Laufe des Winterhalbjahres, bei ſtets fortgeſetztem Übungsfleiße, in erreichbarſter Vollendung dem Publikum vorzuführen hätte. — Der Erfolg dieſes Theaterwinterhalbjahres würde die Theaterfreunde Zürichs ganz einfach dahin beſtimmen, ob ſie die für das erſte Jahr gewährte Unterſtützung fortgewähren wollen. Iſt der Erfolg ein befriedigender und konſolidirt ſich demnach das ganze Unternehmen, ſo würde in weiteren Kreiſen, und endlich vom Staate ſelbſt, immer mehr Veranlaſſung gefunden werden, in dem oben näher bezeichneten Sinne an der Ausbeutung des Inſtitutes für die künſtleriſche Ausbildung der Jugend ſich zu betheiligen. Es werden ſich mit der Zeit immer mehr heimiſche Talente entwickeln, die eintretende Lücken im Theaterperſonale auszufüllen im Stande ſind, ohne deßhalb ihre bürgerliche Stellung zu verlaſſen und in einen geſonderten Schauſpielerſtand einzutreten, bis, bei fortwährendem Gedeihen des Inſtitutes, endlich das ganze aktive Künſtlerperſonale nur noch aus der Blüthe einer heimiſch-bürgerlichen Künſtlerſchaft beſtehen, und das Theater ſomit in eine ganz von ſelbſt ſich erhaltende Stellung gelangen muß, in welcher es jede Spur eines Induſtriezweiges von ſich abgeſtreift haben wird. —

Dieſes Ziel iſt ſo neu und bedeutend, der denkbare Erfolg ſo ungemein und weithin geſtaltend, daß Viele ſchon deßhalb an die Möglichkeit ſeiner Erreichung nicht glauben werden, beſonders auch weil ich ſo einfache und geringe Mittel dazu vorſchlage.

Wer meine anderswo ausgeſprochenen Anſichten über das Verhältniß unſerer modernen Ziviliſation zur wirklichen Kunſt kennt, der dürfte ſich faſt wundern, mich hier mit einem Verſuche beſchäftigt zu ſehen, deſſen Gelingen gerade mir am unmöglichſten erſcheinen ſollte. Nichtsdeſtoweniger hielt ich es für nothwendig, alle Möglichkeiten für ein edleres Gedeihen der öffentlichen Kunſt in den gegenwärtigen Zuſtänden aufzudecken, weil in Wahrheit ein großes Feld der Möglichkeit noch innerhalb dieſer offen liegt, das keinesweges ſchon ausgemeſſen iſt. Nur daran, daß *der Wille zur Verwirklichung dieſes Möglichen von unſerer Öffentlichkeit nicht gefaßt werden könnte*, kann es ſich deutlich herausſtellen, ob mit der Unmöglichkeit dieſes Willens auch die von mir gedachte Wirkſamkeit der Kunſt auf der Grundlage unſerer modernen Ziviliſation erwieſenermaßen ebenfalls eine Unmöglichkeit ſei. Bei dieſem Erfolge müßte ſich dann unſere Ziviliſation dem Zwecke einer höheren Vermenſchlichung gegenüber ſelbſt das Urtheil ihrer Unfähigkeit geſprochen haben. —

Was ich darſtellte, iſt an ſich eine wirkliche Möglichkeit: davon, daß alle Die, welche über die Kräfte zu ihrer Verwirklichung verfügen, den Glauben an ſie gewinnen, hängt ihre Erreichung ab. — Keinesweges bilde ich mir ein, durch meine Darlegung dieſen nöthigen Glauben ſchon begründen zu können: einer durch Gewohnheit und weite Verbreitung feſtſtehenden Anſicht vom Weſen einer Erſcheinung auf bloß theoretiſchem Wege bis zur vollſten Umkehr dieſer Anſicht beizukommen, iſt das ſchwierigſte und meiſtens erfolgloſeſte Unternehmen. Wäre es mir möglich, dem Publikum die volle künſtleriſche That in ihrer überzeugenden Unmittelbarkeit vorzuführen, ſo würde ich allerdings außer allem Zweifel des Sieges meiner Anſicht ſein; denn der Charakter eines jeden Publikums iſt es, nur gegen das Phantaſiebild mistrauiſch zu ſein: der wirklichen Erſcheinung gegenüber beſtimmt es ſich aber mit entſcheidender Sicherheit. Die von mir gemeinte künſtleriſche Erſcheinung iſt aber nur durch die Kraft eines gemeinſamen Willens zu vermitteln; und dieſen Willen in einzelnen wohlwollenden Männern und denkenden Köpfen angeregt zu haben, kann für jetzt, meinem Bewußtſein nach, mein einziger Erfolg ſein. Möge ich ſomit wenigſtens Mitwiſſer und Theilhaber meiner Abſicht gewonnen haben, und möge dieſen der Eifer entſtehen, neue Mitwiſſer und Theilhaber zu gewinnen! Ein günſtiger Erfolg ihres Eifers wäre wahrlich keine geringe Gewähr für eine glückliche Zukunft gerade im Sinne Derjenigen, die in eine vernünftige Erhaltung und Fortbildung des Beſtehenden ihre Meinung und bürgerliche Thätigkeit ſetzen.

Über

Muſikaliſche Kritik.

Brief an den

Herausgeber der Neuen Zeitſchrift für Muſik.

Geehrter Freund!

Sie wünſchen, ich möchte Ihnen meine Anſicht darüber ausſprechen, welchen Antheil eine „Zeitſchrift für Muſik“ an dem Prozeſſe nehmen ſolle, den unſere heutige Muſik nothwendig zu beſtehen hat, und in welcher Weiſe dieſer Antheil zu einer gemeinnützigen Geltung zu bringen wäre?

Es iſt mir jetzt unmöglich, und ich wünſchte ſehnlichſt, es würde mir für alle Zeiten unnöthig, mich mit weiteren ſchriftſtelleriſchen Arbeiten zu befaſſen; dennoch will ich es verſuchen, über die vorliegende Frage mit Ihnen mich zu verſtändigen, und zwar in der mir einzig möglichen Weiſe, nämlich daß ich die mitzutheilende Anſicht als die aus meinen beſonderen Anſchauungen hervorgegangene, durch Das, was mir als Wunſch verbleiben mußte, veranlaßte, ſomit nicht als abſolute, Ihnen durchaus aufzunöthigende, hinſtelle. Ich will Ihnen alſo darüber mich kundgeben, was ich thun würde, wenn Umſtände und Stimmungen es mir auferlegten, eine Zeitſchrift für Muſik herauszugeben; nur wenn ich auf dieſem ganz individuellen Standpunkt mich halten darf, wird auch mein Wunſch, Sie mit meiner Anſicht zu befreunden, ein unbefangener bleiben können.

Zunächſt geſtehe ich Ihnen aufrichtig, daß es eine Periode in meinem Leben gab, in der ich keine muſikaliſchen Zeitſchriften mir zu Geſicht brachte, und daß ich nachher Grund erhielt, jene Periode — mindeſtens gerade in dieſem Bezuge — für eine der glücklicheren meines Lebens zu halten. Es war dieß die Zeit, wo ich in Dresden als Kapellmeiſter all' meinen Eifer auf die Aufführung muſikaliſcher Kunſtwerke verwandte, wo ich ſomit all' meine Hoffnungen für das Gedeihen der Kunſt auf die von mir geleitete unmittelbare Darſtellung, auf die praktiſche Verwirklichung meiner künſtleriſchen Abſichten ſetzen zu dürfen glaubte. In dieſer Zeit widerte mich alles Gerede und Geſchreibe über die Kunſt ſo heftig an, daß höchſtens dieſer mein Widerwille mich veranlaſſen konnte, ab und zu mich ſelbſt auszuſprechen. Ich nannte ſoeben dieſe Periode eine glücklichere meines Lebens: ſie war es dadurch, daß ich mich zu täuſchen vermochte. Das, was ich damals wollte, konnte ich nie zu meiner vollen Befriedigung ausführen; von allen den Umſtänden, die mich daran hinderten, hebe ich für meinen heutigen Zweck hier zwei heraus: die gänzliche Geſchmacksverwirrung des *Publikums*, und die Kopf- und Ehrloſigkeit der *Kritik*. — Am liebſten wendet ſich der wirkliche Künſtler an die volle Unbefangenheit des rein menſchlichen Herzensgefühles: trifft er dieſe, wie ſeine Erfahrung ihn belehren muß, bei unſerem Theaterpublikum nicht an, ſo ſieht er ſich nothgedrungen nach Hilfe von Seiten des gebildeten Kunſtverſtandes, nach Vermittelung durch die Kritik um. Der bald gewonnene Ekel vor dem Publikum trieb auch mich endlich unwiderſtehlich in dieſe bedürfnißvolle Stellung zur Kritik, und hier, wo ich ſie ſelbſt ſuchte, und ſomit nicht mehr abſichtlich ſie von mir weiſen konnte, war es, wo ich das Weſen unſerer modernen Kritik ganz erkennen und gegen ſie zunächſt faſt einzig nun zu Felde ziehen mußte. Was ich von Kunſtſchriften ſeitdem veröffentlicht, iſt keinesweges, wie Manche mir dieß als Abſicht unterſtellen zu müſſen glaubten, ein Appel an das Publikum, ſondern in ihnen wende ich mich von dem modernen Publikum, das ich als eine ſinn- und herzloſe Maſſe verloren zu geben hatte, ab gegen die Kritik, das heißt: gegen die kritikloſe, ſchlechte Kritik, die Kritik, die weder vom Gefühle noch auch vom wahren Verſtande geleitet wird, und die ihr Fortbeſtehen einzig auf die Verwahrloſung der Maſſe gründet, von dieſer Verwahrloſung lebt, und um ihres Lebens willen ſie ſelbſt fördert. Ich ſage: ich wandte mich gegen dieſe Kritik, nicht aber an ſie; denn ſie ſelbſt verbeſſern zu wollen, kann Demjenigen nicht beikommen, der bereits das Publikum aufgeben mußte, — das Publikum, das in ſeiner Verderbtheit doch wenigſtens unwillkürlich iſt, wogegen die Kritik in ihrer Verſunkenheit von willkürlicher Grundſätzlichkeit ausgeht. Immerhin aber wandte ich mich, wie dieß mit ſchriftſtelleriſchen Arbeiten gar nicht anders der Fall ſein kann, nur an die Kritik, das heißt jedoch: an die neu zu gewinnende Kritik der geſunden Vernunft, nämlich des Verſtandes, der mit Bewußtſein keinen Augenblick als ſeinen fortgeſetzten Ernährer das geſunde Gefühl aufgiebt; ſomit nicht an die kritiſche Routine der alten, vom Gefühle losgeſchraubten Methode, der Methode, die höchſtens aus derſelben Gefühlsverwirrung und Stumpfſinnigkeit ſich erhält, die wir am Publikum wahrnehmen, ſondern an die durchaus unroutinirte Anſchauung derjenigen gebildeten Menſchen, die gleich mir ſowohl von dem modernen Publikum, wie von der heutigen Kritik ſich unbefriedigt fühlen.

Seit dieſer Zeit nahm ich auch wieder muſikaliſche, wie überhaupt Kunſtintereſſen gewidmete Zeitſchriften zur Hand, weil ich fühlte, daß ich anderswo, als da — im Publikum — wo ich ſie bisher ſuchte, die Menſchen aufſuchen müßte, an die ich zur Befriedigung meines neuen Mittheilungsbedürfniſſes mich zu wenden hatte. Ich hatte nämlich einſehen gelernt, daß es ein ganz voreiliges, und deßhalb fruchtloſes Bemühen ſei, mit dem Kunſtwerke ſelbſt ſich an das unbefangene Gefühl wenden zu wollen, ſobald dieß eben den beabſichtigten neuen Erſcheinungen einer lebenvollen Kunſt gegenüber gar nicht vorhanden iſt, ſondern daß vor Allem auf die Zerſtörung der, für den Künſtler ſo tödtlich hinderlichen Befangenheit dieſes Gefühles, wie wir es in der Öffentlichkeit antreffen, hinzuarbeiten ſei. Mußte ich nun wohl erkennen, daß der Grund dieſer Gefühlsbefangenheit tief in unſerem politiſchen und ſozialen Leben ſelbſt wurzele, und daß nur eine vollſtändige Umgeſtaltung dieſes Lebens die natürliche Geburt der Kunſt zu Tage fördern könnte, die ich in das Auge faßte; hatte ich dieſe Forderung, zum klaren Verſtändniſſe meiner eigentlichen Abſicht, voranzuſtellen, und auf ſie den Hauptnachdruck ſo zu legen, wie ich es in den erſten Schriften aus meiner neueren Periode (in „Kunſt und Revolution" und im „Kunſtwerk der Zukunft") that: ſo mußte ich dagegen doch ebenfalls inne werden, daß zu jener Neugeburt der Kunſt aus dem Leben eine zweite Macht mitſchöpferiſch ſein müſſe, die ſich als bewußtes Wollen dieſer Kunſt kundzugeben habe. Dieſen bewußten Willen in allen Denen hervorzurufen, die ſich von unſerer heutigen Kunſt und Kritik eben unbefriedigt fühlen, mußte mir zunächſt als die Hauptaufgabe für das Streben des Künſtlers der Gegenwart erſcheinen; denn aus dem Mitverlangen Anderer, und endlich Vieler, kann ihm einzig die ernährende Kraft für ſein höheres, auf das Kunſtwerk ſelbſt gerichtetes Streben erwachſen.

Dieſer Wille kann aber nicht eher gefaßt werden, als bis wir den Erſcheinungen des heutigen Kunſtlebens gegenüber uns vollkommen klar darin geworden ſind, daß der Grund, weßhalb ſie uns nicht befriedigen, nicht etwa ein zufälliger, z. B. ein unbedingtes Ausgehen des künſtleriſchen Vermögens, ſondern vielmehr ein ganz nothwendiger, in einem großen Zuſammenhange wohlbedingter ſei: und dieſe klare Einſicht gewinnen wir jetzt nur auf dem Wege der Kritik, d. h. aber eben einer unterſcheidungs- wie verbindungsfähigen, geſunden, gefühlskräftigen, revolutionären Kritik, im Gegenſatze zu der modernen ſichtungs- und vereinigungsunfähigen, daher das reine Herkommen konſervirenden, reſtaurationsſüchtigen Kritik. Eine genaue

Verſtändigung über die Beſchaffenheit der modernen Kunſt, ſowie über die Urſachen dieſer unbefriedigenden Beſchaffenheit, iſt daher das Nächſte, was wir uns verſchaffen müſſen; ehe ſie unter uns nicht mit rückſichtsloſeſter Aufrichtigkeit bewerkſtelligt worden iſt, können wir über Das, was wir an die Stelle der jetzigen Kunſt wünſchen, nur in immer größere Verwirrung gerathen; wogegen wir dann, ſobald wir uns über dieſes Nächſte vollkommen aufgeklärt haben, ganz von ſelbſt auch die Kraft zu dem Willen erlangen müſſen, den ich ſoeben als nothwendig zur Mitwirkung bei der Geburt der Kunſt der Zukunft, finde dieſe ihre letztermöglichenden Bedingungen auch nur im Leben ſelbſt, bezeichnete.

Sie ſehen alſo, geehrter Freund, daß ich den Werth der Mitwirkſamkeit der Kritik zu den höchſten künſtleriſchen Zwecken gewiß nicht gering anſchlage, und wahrlich! wie könnte ich anders, ſobald ich, gerade in meinem Drange zum Leben, eben der Zeit und den Umſtänden, in denen wir leben, Rechnung trage und erkennen muß, daß eben unſerem Leben gegenüber jede Bemühung fruchtlos bleiben muß, wenn das Charakteriſtiſche und Weſenhafte gerade unſerer Zeitumſtände, dieſer durchaus nur der Kritik, nicht aber der Kunſt raumgebenden Zeitumſtände, nicht vollſtändig in Betracht genommen wird? Leben wir denn nicht nur dadurch, daß wir gerade heute und unter den Bedingungen der Gegenwart leben, und geht ſelbſt unſer edelſtes Streben, das Streben nach Vernichtung der Gründe der Kritik, nicht eben aus dieſer Gegenwart hervor? Iſt unſer Wunſch, den Charakter der Gegenwart zu vernichten, nicht eben ein Wunſch, der nur aus unſerer Gegenwart ſeine Nahrung gewinnt, und können wir ihn anders zur erfolgreichen Geltung bringen, als eben nur in den Formen, die uns die Gegenwart als einzig verſtändliche ermöglicht?

Gerade die entſcheidendſte, weil zunächſt nothwendigſte, Thätigkeit für die Geburt der neuen Kunſt läßt ſich meiner ſtärkſten Überzeugung nach jetzt ſehr wohl, ja faſt einzig erfolgreich, in einer dieſem

Zwecke gewidmeten Zeitſchrift ausüben, und die Frage gälte jetzt nur Dem, inwiefern und unter welchen Bedingungen eben eine „Zeitſchrift für — *Muſik*" zum Vereinigungspunkte der in dieſem Sinne wirkenden kritiſchen Kräfte geeignet ſein könnte?

Laſſen Sie mich eben dieſe Frage nach meiner beſonderen Anſicht beantworten.

Zuvörderſt erzähle ich Ihnen, daß ich, als in letzter Zeit ab und zu der Wunſch in mir entſtand, über dieſe oder jene Erſcheinung unſeres Kunſtlebens mich öffentlich auszuſprechen, vergebens nach einer Zeitſchrift ſuchte, die mir zur Aufnahme des von mir Verfaßten wirklich geeignet erſchienen wäre: entweder half ich mir eben nur ſo gut es ging, oder ich unterdrückte meine Mittheilung ganz. — Unſere äſthetiſchen Zeitſchriften ſind nicht *künſtleriſchen*, ſondern *litterariſchen* Intereſſen gewidmet, und daher in Dem, was ſie wollen (wenn ſie überhaupt etwas wollen), ganz ſo verſchieden von Dem, was *ich* will, wie die Litteratur eben von der Kunſt verſchieden iſt. Sie kommen nie mit der wirklichen Kunſt in Berührung, ſondern immer nur wieder mit der Kritik, ſie leben einzig von der erdenklichſten Möglichkeit der Kritik, und, indem ſie Kritik auf Kritik über einander ſpeichern, gleicht ihre Thätigkeit derjenigen der verſchiedenen ruſſiſchen Polizeien, von denen eine über die andere geſetzt iſt, weil von jeder angenommen wird, daß ſie unredliches Spiel treibe. Wie nun aber das eigentliche Volk, oder beſſer: der Menſch, ſich zu dieſen Polizeien verhält, ſo verhält ſich auch die wirkliche Kunſt zu jenem kunſtlitteraturkritiſchen Zeitſchriftenkomplex: wie man in den Bureaux jener verſchiedenen Polizeien den wirklichen Menſchen, wollte er ſich nach ſeinem natürlichen Gefühle dort äußern, für toll und verrückt halten müßte, ſo kann der wirklich die Kunſt wollende Menſch in dieſen Litteraturzeitſchriften ebenfalls nur als verdrehter, überſpannter Kopf erſcheinen; denn wenn jene verſchiedenen Polizeien ihren Geſichtskreis am weiteſten ausdehnen, ſo ſchwingen ſie ſich endlich nur zu dem Begriffe: Polizei überhaupt, auf, ganz wie unſere Litteraturzeitſchriften in ihrer höchſten Potenz endlich nur den Begriff: Litteratur überhaupt, faſſen können.

Unſere moderne Muſik hat vor der eigentlichen Litteratur nun wenigſtens Das voraus, daß ſie durchaus ſinnlich wahrnehmbar ſein, erklingen muß, um vorhanden zu ſein, und eine Zeitſchrift für Muſik hätte demnach das Vorzüglichere an ſich, daß ſie ſich wenigſtens unmittelbar mit der ſinnlichen Erſcheinung einer Kunſt befaßt, die ohne dieſe Sinnlichkeit gar nicht gefaßt werden kann; wogegen z. B. die dichteriſche Litteratur ſelbſt nur dadurch vorhanden iſt, daß ſie ohne dieſe Sinnlichkeit vorhanden iſt. Daß allerdings die Muſik einer Litteratur bedurft hat, die ſich mit ihr befaſſe und ihr Verſtändniß vermittele, daß es ſomit „Zeitſchriften für Muſik“ geben konnte, dieß hat uns eben die ſchwache Seite auch dieſer Kunſt aufdecken müſſen, wie die ſchwache Seite aller unſerer „bildenden“ Künſte, Architektur, Bildhauerei und Malerei, ſich dadurch herausgeſtellt hat, daß auch ſie der litterariſch-zeitſchriftlichen Vermittelung zu ihrem Verſtändniſſe nöthig hatten. Es kommt nun aber nur darauf an, in der litterariſch vermittelnden Bemühung für die Muſik ſo weit zu gelangen, daß dieſe ſchwache Seite vollkommen aufgedeckt, die Beſchaffenheit unſerer Muſik, eben aus dem Grunde, daß ſie der litterariſchen Vermittelung bedurfte, als eine fehlerhafte erkannt, der Charakter und die Urſache dieſer Fehlerhaftigkeit genau erörtert, und ſomit der redliche Wille an den Tag gelegt werde, die Muſik aus ihrer unrichtigen Stellung zu befreien, und dagegen ſie in die einzig richtige zu bringen, in welcher ſie dereinſt der litterariſchen Vermittelung zu ihrem Verſtändniſſe eben nicht mehr bedürfen ſoll: ſo iſt auch fortan der Thätigkeit einer Zeitſchrift „für Muſik“ ein Charakter gewonnen, der ſie, unmittelbar auf das Leben der Kunſt gerichtet, als eine erfreulichſte und unter den heutigen Umſtänden nützlichſte im wahrſten Intereſſe der Kunſt erſcheinen läßt.

Sie, geehrter Freund, geben uns in Ihren neueſten Auslaſſungen nun die Verſicherung, ſo weit, als ich es hier bezeichnete, vorgedrungen zu ſein, und zugleich das Verſprechen, einzig in dem ſoeben von mir dargelegten Sinne fortan Ihre litterariſche Thätigkeit aufwenden zu wollen. Ich geſtehe Ihnen, bis zu dieſer Erklärung nicht im Stande geweſen zu ſein, auf die Wirkſamkeit einer Zeitſchrift für Muſik Hoffnungen zu ſetzen. Jedes Erſcheinen einer neuen muſikaliſchen Zeitung konnte mir nur ärgerliche oder lächerliche Empfindungen erwecken: die in ihnen gewonnene Möglichkeit, die Muſik immer wieder zu bereden und zu beſchreiben, und das Gerede und Geſchreibe über ſie immer wieder von Neuem zu überſchreiben und zu überreden, dann aber gar der ekelhafte induſtrielle Charakter derſelben, der ſich von der Muſik ganz ab endlich nur noch auf Muſikalien und Muſikanten (was für mich, wie im Grunde auch für ſie, ganz daſſelbe iſt), bis auf muſikmachende Räder- und Walzenwerke, wandte, — ließen mich bereits den vollſten Byzantinismus erſehen, in welchem unſere Muſikzuſtände angelangt waren, und der ihnen in meinen Augen nur noch die Zeugungsfähigkeit von Eunuchen bewahren konnte. Durch Ihre Erklärung beabſichtigen Sie nun aber vollkommen mit dieſen Zuſtänden zu brechen, d. h. ihren Einflüſſen ſich zu entziehen, um ſie ſelbſt nach Möglichkeit bis zu ihrer Vernichtung zu bekämpfen. Verſtändigen wir uns jetzt darüber, wie dieſer Erfolg einzig zu erſtreben wäre, und welcher praktiſche Weg hierzu eingehalten werden müſſe.

Soll unſere Muſik aus der fehlerhaften Stellung befreit werden, die eine litterariſche Vermittelung ihres Verſtändniſſes ihr aufnöthigt, ſo kann dieß meines Erachtens nur dadurch geſchehen, daß der Muſik die weiteſte Bedeutung zugelegt werde, die ihr Name urſprünglich in ſich ſchließt. Wir haben uns gewöhnt, unter „Muſik“ nur noch die Tonkunſt, jetzt endlich ſogar nur noch die Tonkünſtelei, zu begreifen: daß dieß eine willkürliche Annahme iſt, wiſſen wir, denn das Volk, welches den Namen „Muſik“ erfand, begriff unter ihm nicht nur

Dichtkunſt und *Tonkunſt*, ſondern alle künſtleriſche Kundgebung des inneren Menſchen überhaupt, inſoweit er ſeine Gefühle und Anſchauungen in letzter überzeugendſter Verſinnlichung durch das Organ der tönenden Sprache ausdrucksvoll mittheilte. Alle Erziehung der atheniſchen Jugend zerfiel demnach in zwei Theile: in *Muſik* und — *Gymnaſtik*, d. h. den Inbegriff all' der Künſte, die auf den vollendetſten Ausdruck durch die leibliche Darſtellung ſelbſt Bezug haben. In der „Muſik“ theilte ſich der Athener ſomit an das *Gehör*, in der Gymnaſtik an das *Auge* mit, und nur der in Muſik und Gymnaſtik *gleich* Gebildete galt ihnen überhaupt als ein *wirklich* Gebildeter. Wie der als Politiker verkümmernde Menſch endlich das Bemühen, ſich leiblich ſchön darzuſtellen, aufgab, und ſomit die Gymnaſtik Denen überließ, die ihre Ausübung zum Fachgewerbe machten, bis wir jetzt dahin gekommen ſind, daß wir dieſe Kunſt nur noch als das Sondereigenthum unſerer Ballet- und Seiltänzer zu erkennen vermögen: ſo gab derſelbe Menſch, als er nur noch philoſophiſche Kritik zu üben vermochte, die wirklich tönende Muſik auf, ſo daß zur Zeit der Alexandriner, wo die Dichtkunſt entſchieden zur Litteratur geworden war, die tönende Muſik einzig nur noch von Flötern und Leierern ausgeübt wurde. Was dieſe nun bis auf den heutigen Tag kundgeben, nennen wir routinirten Gedankenloſen allerdings immerfort noch „Muſik“; erkennen wir nun aber, daß wir dieß mit keiner beſſeren Befugniß thun, als wenn wir im modernen Leben z. B. die Bezeichnungen „Recht“, „Pflicht“ und „Sitte“ in einem Sinne verwenden, der ihrer urſprünglichen Bedeutung geradezu entgegenſteht! — Unſere Muſik hat nun in ihrer edelſten Richtung aber bereits die Entwickelung genommen, in welcher ſie nothwendig zu ihrer ächteſten Bedeutung, durch Vermählung mit der *Dichtkunſt* gelangen muß; und dieſe Richtung, wie dieſe Nothwendigkeit, iſt es eben, die ich wahrnahm und mit Bewußtſein bezeichnet habe. Nehmen wir jetzt in einer Zeitſchrift für Muſik dieſe Richtung ebenfalls mit Bewußtſein auf, weiſen wir ihre Nothwendigkeit in allen Theilen ihres

Weſens nach, und bringen wir ſomit in jeder unſerer Auslaſſungen auf den Wiedergewinn der wahreſten und einzig rechtfertigenden Bedeutung der „Muſik“, wonach ſie die innigſte Vereinigung der Dichtkunſt und Tonkunſt, als entſprechendſte und befriedigendſte Äußerung des inneren Menſchen, ſeiner Empfindungen und Anſchauungen, durch das Organ der tönenden Sprache iſt, ſo ſind wir gerade in einer „Zeitſchrift für Muſik“ am einzig rechten Orte, und gar keinen glücklicheren Namen könnten wir finden, um die Kunſt, für die wir kämpfen, zu bezeichnen, als eben den Namen: Muſik.

Einigen wir uns hierüber, und faſſen wir den Entſchluß, nur noch für dieſe „Muſik“ zu ſtreiten, ſo geſtehen wir uns zunächſt aber auch ein, daß wir mit unſerer heutigen Muſik plötzlich dann nicht das Mindeſte mehr zu thun haben, außer darin, daß wir ſie als abſolute Sonderkunſt bis auf den Tod bekämpfen, d. h. ihre Fehlerhaftigkeit und endlich aus dieſer Fehlerhaftigkeit hervorgegangene Hohlheit und Nichtigkeit, wie ſie in der Summe ihrer heutigen Erſcheinungen ſich uns kundgiebt, auf das Schonungsloſeſte nachweiſen. Beachten wir wohl, was hierunter zu verſtehen iſt, ſo werden wir begreifen müſſen, daß die von uns gemeinte Zeitſchrift von dem Inhalte einer bisherigen „muſikaliſchen Zeitung“ durchaus zu reinigen ſei: in ihr dürfen die Erſcheinungen der modernen Sonderkunſt gar keine Berückſichtigung, ja nur Erwähnung mehr finden, außer dann, wenn entweder die Richtung nach der wirklichen Muſik, wie wir ſie verſtehen, in ihnen nachzuweiſen, hervorzuheben, zu ſtärken und zu kräftigen, oder aber die abſolut entgegengeſetzte Richtung als das Irrige, Fehlerhafte, Sinn- und Vernunftloſe zur Belehrung deutlich aufzudecken iſt. Aus irgend einem anderen Grunde darf irgend welche muſikaliſche Erſcheinung in dieſer Zeitſchrift gar nicht auch nur im Entfernteſten beachtet werden, und gar der induſtrielle, merkantiliſche Charakter, der ſich bisher auch in muſikaliſchen Blättern ſo widerlich breit machte, muß bis auf die letzte Spur aus ihr verſchwinden.

Von dieſem Geiſte erfüllt, wird die Zeitſchrift ganz von ſelbſt dann zu dem Bekenntniſſe des Verlangens gedrängt, den Dichter mit in ſich aufzunehmen; denn er iſt es, der nothwendig mit dem ächten Tonkünſtler ſich zu vereinigen hat, um das volle Einverſtändniß zu Tage zu fördern, dem dann die Blüthe der wahren muſiſchen Kunſt entſprießen ſoll. Wir haben uns deßhalb an den Dichter zu wenden, der aus dem bloßen litteraturpoetiſchen Geleiſe zu ſeiner wirklichen Befriedigung ſich ebenſo herausſehnt, wie der Tonkünſtler aus ſeiner Sonderſtellung nach dem Dichter verlangt. Dieſem Dichter haben wir die Arme weit zu öffnen, denn nicht eher dürfen wir uns zu wirklicher Hoffnung berechtigt fühlen, als bis wir ihn mit vollſter Liebe umfangen können. An ſeinem aufmerkſamen Hinneigen, ſeiner allmählichen Annäherung zu uns, haben wir zunächſt daher einzig zu erkennen, daß wir von unſerem Standpunkte aus auf dem richtigen, heilbringenden Wege zu unſerer eigenen Befriedigung ſind: ſo lange wir dieſes Hinneigen, dieſe Annäherung nicht gewahr werden dürfen, müſſen wir uns auch für überzeugt halten, daß wir ſelbſt noch in der einſamen Sonderſtellung befangen ſind, aus der wir eben den Litteraturdichter ſeinerſeits herauslocken wollen. Mit uns kann ſich der Dichter nicht eher einlaſſen, als bis ihm derſelbe Widerwille gegen den bloßen Muſikmacher benommen iſt, den wir gegen den bloßen Litteraten empfinden; und ſo lange wird er dieſen Widerwillen nähren, als er uns der modernen Tonkünſtelei irgendwie noch Vorſchub leiſten ſieht. Der erſte Dichter aber, der uns die Hand zuſtreckt, möge uns beweiſen, daß wir wirklich und vollſtändig aus dem alten Geleiſe herausgetreten ſind, und aus unſerem unproduktiven Egoismus uns gänzlich befreit haben.

Dem vereinigten Wirken des Dichters und Tonkünſtlers, iſt es ſo erreicht und befeſtigt, eröffnet ſich nun ein unabſehbar reiches Feld zur fruchtbringendſten künſtleriſchen Beſprechung. Ich habe in meinem kürzlich erſchienenen Buche „Oper und Drama“ dieſes Feld in weiten Umriſſen bereits bezeichnet: was ich dort in allgemeinen

Zügen, oder nur in einzelnen ſcharfen Strichen andeutete, kann meiner innigſten Überzeugung nach nur dann zum ergiebigen Eigenthume meiner dichteriſchen und tonkünſtleriſchen Genoſſen werden, wenn ſie ſelbſt ihre Erfahrungen, Kenntniſſe und Überzeugungen auf die Bebauung jenes Feldes verwenden, um ſo an Dem, was ihnen auf ihren verſchiedenen Wegen bereits ſelbſt zur eigenſten Wahrnehmung gekommen iſt, das Werkzeug zur Aufdeckung der ganzen Fülle von Wahrheiten zu gewinnen, die bis jetzt dort noch unſerem Blicke verborgen liegen, und die wir doch Alle erſehen und wiſſen müſſen, wenn wir mit vollem Bewußtſein dem einigen Kunſtwerke der Zukunft, wie das Leben es dereinſt zu ſeiner höchſten Befriedigung gebieteriſch fordern wird, unſere Kräfte zuwenden wollen.

Was wir ſo uns erringen, das wird das volle Wiſſen der wahren „muſiſchen Kunſt", der „Muſik" nach ihrer umfaſſendſten Bedeutung, ſein, nach der Bedeutung, in welcher Dichtkunſt und Tonkunſt als eins und unzertrennlich enthalten ſind. Noch nicht aber wären wir dann an unſerem vollen Ziele; denn bis dahin hätten wir uns eben nur das Wiſſen erworben: dieß Wiſſen könnte ſich aber nur dann als ein wahrhaftiges beurkunden, wenn es nothwendig und unwillkürlich zur Bethätigung des Gewußten, zur Erzeugung des wirklichen Kunſtwerkes ſelbſt drängt. Um ganze Künſtler zu ſein, hätten wir uns nun aus der „Muſik" zur „Gymnaſtik", d. h. zur wirklichen, leiblich ſinnlichen Darſtellungskunſt, zu der Kunſt, die das von uns Gewollte erſt zu einem wirklich Gekonnten macht, zu wenden. Ehe wir dieſen Drang nicht unabweislich in uns fühlen, müßten wir uns auch einzugeſtehen haben, daß wir noch nicht vollſtändig einig, noch nicht zum wirklichen Wiſſen der Natur der Kunſt gereift wären; ſo lange würden wir, Dichter und Tonkünſtler, immer noch nicht wahre „Muſiker", ſondern, trotz unſerer entgegengeſetzten Bemühungen, doch nur noch „Litteraten" ſein, und erſt wenn wir mit der vermögendſten Kraft unſeres vereinigten Willens nichts Anderes mehr wollen müſſen, als die ſinnlichſte Darſtellung unſerer

Kunſt, dürfen wir uns ſiegreich am Ziele unſeres Erlöſungskampfes erkennen.

Bis jetzt fällt es unſeren geſammten Litteraten auch noch nicht im Traume ein, an die hier bezeichnete Frage zu rühren: für ſie *muß* all' unſere öffentliche Darſtellungskunſt ſo ſein, wie ſie heut' zu Tage eben iſt, und neben der widerlichen Erſcheinung unſerer Theater und Konzerte nebeln und webeln ſie in buchdruck-ſchwärzlichem Gewande einher, als ob Das, was da draußen ſich an die Sinne darſtellt, ſie durchaus gar nichts angehen könnte. Allerdings geht es ſie, wie ſie nun einmal ſind, auch nichts an: aber daß ſie ſich nicht darum bekümmern zu müſſen glauben, das eben drückt ihrer litterariſchen Thätigkeit den Stempel der vollſten Verachtungswürdigkeit auf. Ab und zu hören wir wohl aus dieſem grauen Litteraturſchwammgewächſe einen ächzenden Laut zu uns dringen, der faſt wie ein Seufzer klingt: nicht aber das Seufzen der Sehnſucht nach Menſchwerdung iſt es, nicht das Grollen des Unmuthes, das Drohen des Zornes über eine ehrloſe Sinnlichkeit in den Erſcheinungen unſerer öffentlichen Kunſt, ſondern nur das Stöhnen der Impotenz und Feigheit. Hier gilt es aber anzugreifen, nicht abzuwarten, wie das mit unſeren Theatern und den ihnen verwandten Inſtituten nach Gottes und der Direktoren Fügung wohl einmal werden möchte; ſondern muthig und entſchloſſen die Waffe in die Hand zu nehmen, mit welcher der Nichtswürdigkeit unſerer öffentlichen Darſtellungskunſt ein Ende gemacht werde. Dieſer Muth wird uns erwachſen, wenn wir ganze „Muſiker" geworden ſind, und dieſe Waffe wird ſich uns von ſelbſt zuführen, ſobald wir auch denjenigen darſtellenden Künſtler für uns gewinnen, der ſich aus unſerem heutigen Komödianten- und Muſikantenthume ebenſo herausſehnt, wie *wir* aus unſerer entwürdigenden Stellung heraus verlangten; und daran, daß dieſer Künſtler in nothgedrungener Freiwilligkeit ſich endlich zu uns geſellt, um mit uns gemeinſchaftlich die Verwirklichung des Kunſtwerkes zu wollen, haben auch wir dann erſt zu ermeſſen, ob Tonkünſtler und Dichter auf dem unfehlbaren Wege zum Heile angelangt ſind.

Das Ziel des vereinigten Strebens dieſer drei Künſtler, des Dichters, des Tonſetzers und des Darſtellers, kann ſomit einzig nur das in ſeiner leiblichſten Vorführung an die Sinne verwirklichte Kunſtwerk, alſo, dem jetzt einzig gekannten gegenüber, das Kunſtwerk der Zukunft, das andererſeits allerdings nur das Leben der Zukunft ſelbſt uns ermöglichen kann, ſein. Dieſes Kunſtwerk für das Leben der Zukunft vorzubereiten, darin beruht die vernünftigſte Thätigkeit des Künſtlers der Gegenwart, wie in dieſer Thätigkeit allein auch nur die Gewährleiſtung für das Erſcheinen dieſes Kunſtwerkes in jenem Leben liegt. Ehe es ſelbſt aber noch nicht in das volle Leben getreten iſt, haben wir Alle unſer Ziel auch noch nicht erreicht: iſt dieß jedoch im wirklichen Kunſtwerke erreicht, ſteht das von uns Gewollte unfehlbar unſer Gefühl beſtimmend vor uns da, dann iſt auch unſere Kritik zu Ende; dann ſind wir aus Kritikern erlöſt zu Künſtlern und kunſtgenießenden Menſchen, und dann, verehrter Freund, ſchließen Sie die Zeitſchrift für Muſik: ſie ſtirbt, weil das Kunſtwerk lebt! —

Eine ſo ungemeine, noch nie dageweſene, und dennoch von unſerer Zeit nothwendig geſtellte Aufgabe kann, meines Erachtens, eine Zeitſchrift für Muſik erfüllen. In Ihrem Willen liegt es, dieſe Aufgabe unverrückt im Auge zu behalten, in der Fähigkeit Ihrer jetzigen und zukünftigen Mitarbeiter, ſie zu erfüllen. Gern bin ich bereit, auch mich unter dieſe zu ſtellen; nur iſt es mein liebſter Wunſch, zu erfahren, daß ich Ihnen überflüſſig ſei. Ich kann mir das Zeugniß geben, in jeder Weiſe der Kundgebung als Einzelner das Meinige nach Kräften gethan zu haben, um der neuen Richtung den Weg zu bahnen; ſowohl meine rein künſtleriſchen, wie meine ſchriftſtelleriſchen Arbeiten werden Ihnen und Ihren Genoſſen ſehr vermuthlich zunächſt eine Zeit lang als Stoff und Gegenſtand zur Beſprechung und Entwickelung jener Richtung dienen, ſo daß ich mir ſagen könnte, im

Voraus auch das Meinige für Ihre Zeitſchrift gethan zu haben. Groß würde daher meine Freude ſein, wenn Sie meiner, als wirklichen Mitarbeiters, gar nicht bedürften, nicht nur weil ich jetzt das äußerſte Bedürfniß fühle, ungeſtört einem großen rein künſtleriſchen Vorhaben mich zuzuwenden, ſondern namentlich auch weil ich dadurch die Gewißheit erhielte, daß meine Überzeugungen von dem Weſen der Kunſt nicht mehr die eines Einzelnen, ſondern das gewonnene Eigenthum einer möglichſt immer wachſenden Anzahl gleichgeſinnter Freunde geworden ſeien. Nichtsdeſtoweniger verrede ich es nicht, daß es mir zu Zeiten auch zum Bedürfniſſe werden könnte, mich ſelbſt noch über einen künſtleriſchen Gegenſtand theoretiſch mitzutheilen: leider muß ich ja mit hellſtem Wiſſen erkennen, daß oft nur ſo Misverſtändniſſe zu berichtigen ſind! Mögen Sie mir dann immer eine freundliche Aufnahme gönnen!

Mit dem herzlichſten Wunſche für das Gedeihen Ihrer Unternehmung auf der neuen Bahn, empfehle ich mich denn ſo Ihrer ſteten freundſchaftlichen Geſinnung als

Ihr

ergebener

Zürich, 25. Januar 1852.

Richard Wagner.

Das Judenthum in der Muſik.

(1852).

In der „Neuen Zeitſchrift für Muſik“ kam unlängſt ein „hebräiſcher Kunſtgeſchmack“ zur Sprache: eine Anfechtung und eine Vertheidigung dieſes Ausdruckes konnten und durften nicht ausbleiben. Es dünkt mich nun nicht unwichtig, den hier zu Grunde liegenden, von der Kritik immer nur noch verſteckt oder im Ausbruche einer gewiſſen Erregtheit berührten Gegenſtand näher zu erörtern. Hierbei wird es nicht darauf ankommen, etwas Neues zu ſagen, ſondern die unbewußte Empfindung, die ſich im Volke als innerlichſte Abneigung gegen jüdiſches Weſen kundgiebt, zu erklären, ſomit etwas wirklich Vorhandenes deutlich auszuſprechen, keinesweges aber etwas Unwirkliches durch die Kraft irgend welcher Einbildung künſtlich beleben zu wollen. Die Kritik verfährt wider ihre Natur, wenn ſie in Angriff oder Vertheidigung etwas Anderes will.

Da wir den Grund der volksthümlichen Abneigung auch unſerer Zeit gegen jüdiſches Weſen uns hier lediglich in Bezug auf die Kunſt, und namentlich die Muſik, erklären wollen, haben wir der Erläuterung derſelben Erſcheinung auf dem Felde der Religion und Politik gänzlich vorüberzugehen. In der Religion ſind uns die Juden längſt keine haſſenswürdigen Feinde mehr, — Dank allen Denen, welche innerhalb der chriſtlichen Religion ſelbſt den Volkshaß auf ſich gezogen haben! In der reinen Politik ſind wir mit den Juden nie in wirklichen Konflikt gerathen; wir gönnten ihnen ſelbſt die Errichtung eines jeruſalemiſchen Reiches, und hatten in dieſer Beziehung eher zu bedauern, daß Herr v. Rothſchild zu geiſtreich war, um ſich zum König der Juden zu machen, wogegen er bekanntlich es vorzog, „der Jude der Könige“ zu bleiben. Anders verhält es ſich da, wo die Politik zur Frage der Geſellſchaft wird: hier hat uns die Sonderſtellung der Juden ſeit ebenſo lange als Aufforderung zu menſchlicher Gerechtigkeitsübung gegolten, als in uns ſelbſt der Drang nach ſozialer Befreiung zu deutlicherem Bewußtſein erwachte. Als wir für Emanzipation der Juden ſtritten, waren wir aber doch eigentlich mehr Kämpfer für ein abſtraktes Prinzip, als für den konkreten Fall: wie all' unſer Liberalismus ein nicht ſehr hellſehendes Geiſtesſpiel war, indem wir für die Freiheit des Volkes uns ergingen, ohne Kenntniß dieſes Volkes, ja mit Abneigung gegen jede wirkliche Berührung mit ihm, ſo entſprang auch unſer Eifer für die Gleichberechtigung der Juden viel mehr aus der Anregung eines allgemeinen Gedankens, als aus einer realen Sympathie; denn bei allem Reden und Schreiben für Judenemanzipation fühlten wir uns bei wirklicher, thätiger Berührung mit Juden von dieſen ſtets unwillkürlich abgeſtoßen.

Hier treffen wir denn auf den Punkt, der unſerem Vorhaben uns näher bringt: wir haben uns das unwillkürlich Abſtoßende, welches die Perſönlichkeit und das Weſen der Juden für uns hat, zu erklären, um dieſe inſtinktmäßige Abneigung zu rechtfertigen, von welcher wir doch deutlich erkennen, daß ſie ſtärker und überwiegender iſt, als unſer bewußter Eifer, dieſer Abneigung uns zu entledigen. Noch jetzt belügen wir uns in dieſer Beziehung nur abſichtlich, wenn wir es für verpönt und unſittlich halten zu müſſen glauben, unſeren natürlichen Widerwillen gegen jüdiſches Weſen öffentlich kundzugeben. Erſt in neueſter Zeit ſcheinen wir zu der Einſicht zu gelangen, daß es vernünftiger ſei, von dem Zwange jener Selbſttäuſchung uns frei zu machen, um dafür ganz nüchtern den Gegenſtand unſerer gewaltſamen Sympathie zu betrachten, und unſeren, trotz aller liberalen Vorſpiegelungen beſtehenden, Widerwillen gegen ihn uns zum Verſtändniß zu bringen. Wir gewahren nun zu unſerem Erſtaunen, daß wir bei unſerem liberalen Kampfe in der Luft ſchwebten und mit Wolken fochten, während der ſchöne Boden der ganz realen Wirklichkeit einen Aneigner fand, den unſere Luftſprünge zwar ſehr wohl unterhielten, der uns aber doch für viel zu albern hält, um hierfür uns durch einiges Ablaſſen von dieſem uſurpirten realen Boden zu entſchädigen. Ganz unvermerkt iſt der „Gläubiger der Könige“ zum Könige der Gläubigen geworden, und wir können nun die Bitte dieſes Königs um Emanzipirung nicht anders als ungemein naiv finden, da wir vielmehr uns in die Nothwendigkeit verſetzt ſehen, um Emanzipirung von den Juden zu kämpfen. Der Jude iſt nach dem gegenwärtigen Stande der Dinge dieſer Welt wirklich bereits mehr als emanzipirt: er herrſcht, und wird ſo lange herrſchen, als das Geld die Macht bleibt, vor welcher all' unſer Thun und Treiben ſeine Kraft verliert. Daß das geſchichtliche Elend der Juden und die räuberiſche Roheit der chriſtlich-germaniſchen Gewalthaber den Söhnen Iſraels dieſe Macht ſelbſt in die Hände geführt haben, braucht hier nicht erſt erörtert zu werden. Daß aber die Unmöglichkeit, auf Grundlage derjenigen Stufe, auf welche jetzt die Entwickelung der Künſte gelangt iſt, ohne gänzliche Veränderung dieſer Grundlage Natürliches, Nothwendiges und wahrhaft Schönes weiter zu bilden, den Juden auch den öffentlichen Kunſtgeſchmack unſerer Zeit zwiſchen die geſchäftigen Finger gebracht hat, davon haben wir die Gründe hier etwas näher zu betrachten. Was den Herren der römiſchen und mittelalterlichen Welt der leibeigene Menſch in Plack und Jammer gezinſt hat, das ſetzt heut' zu Tage der Jude in Geld um: wer merkt es den unſchuldig ausſehenden Papierchen an, daß das Blut zahlloſer Geſchlechter an ihnen klebt? Was die Heroen der Künſte dem kunſtfeindlichen Dämon zweier unſeliger Jahrtauſende mit unerhörter, Luſt und Leben verzehrender Anſtrengung abrangen, ſetzt heute der Jude in Kunſtwaarenwechſel um: wer ſieht es den manierlichen Kunſtſtückchen an, daß ſie mit dem heiligen Nothſchweiße des Genies zweier Jahrtauſende geleimt ſind? —

Wir haben nicht erſt nöthig, die Verjüdung der modernen Kunſt zu beſtätigen; ſie ſpringt in die Augen und beſtätigt ſich den Sinnen von ſelbſt. Viel zu weit ausholend würden wir auch verfahren müſſen, wollten wir aus dem Charakter unſerer Kunſtgeſchichte ſelbſt dieſe Erſcheinung nachweislich zu erklären unternehmen. Dünkt uns aber das Nothwendigſte die Emanzipation von dem Drucke des Judenthumes, ſo müſſen wir es vor Allem für wichtig erachten, unſere Kräfte zu dieſem Befreiungskampfe zu prüfen. Dieſe Kräfte gewinnen wir aber nun nicht aus einer abſtrakten Definition jener Erſcheinung ſelbſt, ſondern aus dem genauen Bekanntwerden mit der Natur der uns innewohnenden unwillkürlichen Empfindung, die ſich uns als inſtinktmäßiger Widerwille gegen das jüdiſche Weſen äußert: an ihr, der unbeſieglichen, muß es uns, wenn wir ſie ganz unumwunden eingeſtehen, deutlich werden, was wir an jenem Weſen haſſen; was wir dann beſtimmt kennen, dem können wir die Spitze bieten; ja ſchon durch ſeine nackte Aufdeckung dürfen wir hoffen, den Dämon aus dem Felde zu ſchlagen, auf dem er ſich nur im Schutze eines dämmerigen Halbdunkels zu halten vermag, eines Dunkels, das wir gutmüthigen Humaniſten ſelbſt über ihn warfen, um uns ſeinen Anblick minder widerwärtig zu machen.

Der Jude, der bekanntlich einen Gott ganz für ſich hat, fällt uns im gemeinen Leben zunächſt durch ſeine äußere Erſcheinung auf, die, gleichviel welcher europäiſchen Nationalität wir angehören, etwas dieſer Nationalität unangenehm Fremdartiges hat: wir wünſchen unwillkürlich mit einem ſo ausſehenden Menſchen Nichts gemein zu haben.

Dieß mußte biſher als ein Unglück für den Juden gelten: in neuerer Zeit erkennen wir aber, daß er bei dieſem Unglücke ſich ganz wohl fühlt; nach ſeinen Erfolgen darf ihn ſeine Unterſchiedenheit von uns als eine Auszeichnung dünken. Der moraliſchen Seite in der Wirkung dieſes an ſich unangenehmen Naturſpieles vorübergehend, wollen wir hier nur auf die Kunſt bezüglich erwähnen, daß dieſes Äußere uns nie als ein Gegenſtand der darſtellenden Kunſt denkbar ſein kann: wenn die bildende Kunſt Juden darſtellen will, nimmt ſie ihre Modelle meiſt aus der Phantaſie, mit weislicher Veredelung oder gänzlicher Hinweglaſſung alles Deſſen, was uns im gemeinen Leben die jüdiſche Erſcheinung eben charakteriſirt. Nie verirrt ſich der Jude aber auf die theatraliſche Bühne: die Ausnahmen hiervon ſind der Zahl und der Beſonderheit nach von der Art, daß ſie die allgemeine Annahme nur beſtätigen. Wir können uns auf der Bühne keinen antiken oder modernen Charakter, ſei es ein Held oder ein Liebender, von einem Juden dargeſtellt denken, ohne unwillkürlich das bis zur Lächerlichkeit Ungeeignete einer ſolchen Vorſtellung zu empfinden*). Dieß iſt ſehr wichtig: einen Menſchen, deſſen Erſcheinung wir zu künſtleriſcher Kundgebung, nicht in dieſer oder jener Perſönlichkeit, ſondern allgemeinhin ſeiner Gattung nach, für unfähig halten müſſen, dürfen wir zur künſtleriſchen Äußerung ſeines Weſens überhaupt ebenfalls nicht für befähigt halten.

---

*) Hierüber läßt ſich nach den neueren Erfahrungen von der Wirkſamkeit jüdiſcher Schauſpieler allerdings noch Manches ſagen, worauf ich hier im Vorbeigehen nur hindeute. Den Juden iſt es ſeitdem nicht nur gelungen, auch die Schaubühne einzunehmen, ſondern ſelbſt dem Dichter ſeine dramatiſchen Geſchöpfe zu eſcamotiren; ein berühmter jüdiſcher „Charakterſpieler" ſtellte nicht mehr die gedichteten Geſtalten Shakeſpeare's, Schiller's u. ſ. w. dar, ſondern ſubſtituirt dieſen die Geſchöpfe ſeiner eigenen effektvollen und nicht ganz tendenzloſen Auffaſſung, was dann etwa den Eindruck macht, als ob aus einem Gemälde der Kreuzigung der Heiland ausgeſchnitten, und dafür ein demagogiſcher Jude hineingeſtellt ſei. Die Fälſchung unſerer Kunſt iſt auf der Bühne bis zur vollendeten Täuſchung gelangt, weßhalb denn auch jetzt über Shakeſpeare und Genoſſen nur noch im Betreff ihrer bedingungsweiſen Verwendbarkeit für die Bühne geſprochen wird. D. H.

Ungleich wichtiger, ja entſcheidend wichtig iſt jedoch die Beachtung der Wirkung auf uns, welche der Jude durch ſeine Sprache hervorbringt; und namentlich iſt dieß der weſentliche Anhaltspunkt für die Ergründung des jüdiſchen Einfluſſes auf die Muſik. — Der Jude ſpricht die Sprache der Nation, unter welcher er von Geſchlecht zu Geſchlecht lebt, aber er ſpricht ſie immer als Ausländer. Wie es von hier abliegt, uns mit den Gründen auch dieſer Erſcheinung zu befaſſen, dürfen wir ebenſo die Anklage der chriſtlichen Civiliſation unterlaſſen, welche den Juden in ſeiner gewaltſamen Abſonderung erhielt, als wir andererſeits durch die Berührung der Erfolge dieſer Abſonderung die Juden auch keineswegs zu bezichtigen im Sinne haben können. Dagegen liegt es uns hier ob, den äſthetiſchen Charakter dieſer Ergebniſſe zu beleuchten. — Zunächſt muß im Allgemeinen der Umſtand, daß der Jude die modernen europäiſchen Sprachen nur wie erlernte, nicht als angeborene Sprachen redet, ihn von aller Fähigkeit, in ihnen ſich ſeinem Weſen entſprechend, eigenthümlich und ſelbſtändig kundzugeben, ausſchließen. Eine Sprache, ihr Ausdruck und ihre Fortbildung, iſt nicht das Werk Einzelner, ſondern einer geſchichtlichen Gemeinſamkeit: nur wer unbewußt in dieſer Gemeinſamkeit aufgewachſen iſt, nimmt auch an ihren Schöpfungen Theil. Der Jude ſtand aber außerhalb einer ſolchen Gemeinſamkeit, einſam mit ſeinem Jehova in einem zerſplitterten, bodenloſen Volksſtamme, welchem alle Entwickelung aus ſich verſagt bleiben mußte, wie ſelbſt die eigenthümliche (hebräiſche) Sprache dieſes Stammes ihm nur als eine todte erhalten iſt. In einer fremden Sprache wahrhaft zu dichten, iſt nun bisher ſelbſt den größten Genies noch unmöglich geweſen. Unſere ganze europäiſche Civiliſation und Kunſt iſt aber für den Juden eine fremde Sprache geblieben; denn, wie an der Ausbildung dieſer, hat er auch an der Entwickelung jener nicht theilgenommen, ſondern kalt, ja feindſelig hat der Unglückliche, Heimathloſe ihr höchſtens nur zugeſehen. In dieſer Sprache, dieſer Kunſt kann der Jude nur nachſprechen, nachkünſteln, nicht wirklich redend dichten oder Kunſtwerke ſchaffen.

Im Beſonderen widert uns nun aber die rein ſinnliche Kundgebung der jüdiſchen Sprache an. Es hat der Kultur nicht gelingen wollen, die ſonderliche Hartnäckigkeit des jüdiſchen Naturells in Bezug auf Eigenthümlichkeiten der ſemitiſchen Ausſprechweiſe durch zweitauſendjährigen Verkehr mit europäiſchen Nationen zu brechen. Als durchaus fremdartig und unangenehm fällt unſerem Ohre zunächſt ein ziſchender, ſchrillender, ſummſender und murkſender Lautausdruck der jüdiſchen Sprechweiſe auf: eine unſerer nationalen Sprache gänzlich uneigenthümliche Verwendung und willkürliche Verdrehung der Worte und der Phraſenkonſtruktionen giebt dieſem Lautausdrucke vollends noch den Charakter eines unerträglich verwirrten Geplappers, bei deſſen Anhörung unſere Aufmerkſamkeit unwillkürlich mehr bei dieſem widerlichen Wie, als bei dem darin enthaltenen Was der jüdiſchen Rede verweilt. Wie ausnehmend wichtig dieſer Umſtand zur Erklärung des Eindruckes namentlich der Muſikwerke moderner Juden auf uns iſt, muß vor Allem erkannt und feſtgehalten werden. Hören wir einen Juden ſprechen, ſo verletzt uns unbewußt aller Mangel rein menſchlichen Ausdruckes in ſeiner Rede: die kalte Gleichgiltigkeit des eigenthümlichen „Gelabbers“ in ihr ſteigert ſich bei keiner Veranlaſſung zur Erregtheit höherer, herzdurchglühter Leidenſchaft. Sehen wir uns dagegen im Geſpräche mit einem Juden zu dieſem erregteren Ausdrucke gedrängt, ſo wird er uns ſtets ausweichen, weil er zur Erwiderung unfähig iſt. Nie erregt ſich der Jude im gemeinſamen Austauſche der Empfindungen mit uns, ſondern, uns gegenüber, nur im ganz beſonderen egoiſtiſchen Intereſſe ſeiner Eitelkeit oder ſeines Vortheiles, was ſolcher Erregtheit, bei dem entſtellenden Ausdrucke ſeiner Sprechweiſe überhaupt, dann immer den Charakter des Lächerlichen giebt, und uns Alles, nur nicht Sympathie für des Redenden Intereſſe zu erwecken vermag. Muß es uns ſchon denkbar erſcheinen, daß bei gemeinſchaftlichen Anliegenheiten unter einander, und namentlich da, wo in der Familie die rein menſchliche Empfindung zum Durchbruche kommt, gewiß auch Juden ihren Gefühlen einen Ausdruck zu geben vermögen, der für ſie gegenſeitig von entſprechender Wirkung iſt, ſo kann das doch hier nicht in Betrachtung kommen, wo wir den Juden zu vernehmen haben, der im Lebens- und Kunſtverkehr geradeswegs zu uns ſpricht.

Macht nun die hier dargethane Eigenſchaft ſeiner Sprechweiſe den Juden faſt unfähig zur künſtleriſchen Kundgebung ſeiner Gefühle und Anſchauungen durch die Rede, ſo muß zu ſolcher Kundgebung durch den Geſang ſeine Befähigung noch bei weitem weniger möglich ſein. Der Geſang iſt eben die in höchſter Leidenſchaft erregte Rede: die Muſik iſt die Sprache der Leidenſchaft. Steigert der Jude ſeine Sprechweiſe, in der er ſich uns nur mit lächerlich wirkender Leidenſchaftlichkeit, nie aber mit ſympathiſch berührender Leidenſchaft zu erkennen geben kann, gar zum Geſang, ſo wird er uns damit geradeswegs unausſtehlich. Alles, was in ſeiner äußeren Erſcheinung und ſeiner Sprache uns abſtoßend berührte, wirkt in ſeinem Geſange auf uns endlich davonjagend, ſo lange wir nicht durch die vollendete Lächerlichkeit dieſer Erſcheinung gefeſſelt werden ſollten. Sehr natürlich geräth im Geſange, als dem lebhafteſten und unwiderleglich wahrſten Ausdrucke des perſönlichen Empfindungsweſens, die für uns widerliche Beſonderheit der jüdiſchen Natur auf ihre Spitze, und auf jedem Gebiete der Kunſt, nur nicht auf demjenigen, deſſen Grundlage der Geſang iſt, ſollten wir, einer natürlichen Annahme gemäß, den Juden je für kunſtbefähigt halten dürfen.

Die ſinnliche Anſchauungsgabe der Juden iſt nie vermögend geweſen, bildende Künſtler aus ihnen hervorgehen zu laſſen: ihr Auge hat ſich von je mit viel praktiſcheren Dingen befaßt, als da Schönheit und geiſtiger Gehalt der förmlichen Erſcheinungswelt ſind. Von einem jüdiſchen Architekten oder Bildhauer kennen wir in unſeren Zeiten, meines Wiſſens, Nichts: ob neuere Maler jüdiſcher Abkunft in ihrer Kunſt wirklich geſchaffen haben, muß ich Kennern von Fach zur Beurtheilung überlaſſen; ſehr vermuthlich dürften aber dieſe Künſtler zur bildenden Kunſt keine andere Stellung einnehmen, als diejenige der modernen jüdiſchen Komponiſten zur Muſik, zu deren genauerer Beleuchtung wir uns nun wenden.

Der Jude, der an ſich unfähig iſt, weder durch ſeine äußere Erſcheinung, noch durch ſeine Sprache, am allerwenigſten aber durch ſeinen Geſang, ſich uns künſtleriſch kundzugeben, hat nichtsdeſtoweniger es vermocht, in der verbreitetſten der modernen Kunſtarten, der Muſik, zur Beherrſchung des öffentlichen Geſchmackes zu gelangen. — Betrachten wir, um uns dieſe Erſcheinung zu erklären, zunächſt, wie es dem Juden möglich ward, Muſiker zu werden. —

Von der Wendung unſerer geſellſchaftlichen Entwickelung an, wo mit immer unumwundenerer Anerkennung das Geld zum wirklich machtgebenden Adel erhoben ward, konnte den Juden, denen Geldgewinn ohne eigentliche Arbeit, d. h. der Wucher, als einziges Gewerbe überlaſſen worden war, das Adelsdiplom der neueren, nur noch geldbedürftigen Geſellſchaft nicht nur nicht mehr vorenthalten werden, ſondern ſie brachten es ganz von ſelbſt dahin mit. Unſere moderne Bildung, die nur dem Wohlſtande zugänglich iſt, blieb ihnen daher um ſo weniger verſchloſſen, als ſie zu einem käuflichen Luxusartikel herabgeſunken war. Von nun an tritt alſo der *gebildete Jude* in unſerer Geſellſchaft auf, deſſen Unterſchied vom ungebildeten, gemeinen Juden wir genau zu beachten haben. Der gebildete Jude hat ſich die undenklichſte Mühe gegeben, alle auffälligen Merkmale ſeiner niederen Glaubensgenoſſen von ſich abzuſtreifen: in vielen

Fällen hat er es ſelbſt für zweckmäßig gehalten, durch die chriſtliche Taufe auf die Verwiſchung aller Spuren ſeiner Abkunft hinzuwirken. Dieſer Eifer hat den gebildeten Juden aber nie die erhofften Früchte gewinnen laſſen wollen: er hat nur dazu geführt, ihn vollends zu vereinſamen, und ihn zum herzloſeſten aller Menſchen in einem Grade zu machen, daß wir ſelbſt die frühere Sympathie für das tragiſche Geſchick ſeines Stammes verlieren mußten. Für den Zuſammenhang mit ſeinen ehemaligen Leidensgenoſſen, den er übermüthig zerriß, blieb es ihm unmöglich einen neuen Zuſammenhang mit der Geſellſchaft zu finden, zu welcher er ſich aufſchwang. Er ſteht nur mit denen in Zuſammenhang, welche ſein Geld bedürfen: nie hat es aber dem Gelde gelingen wollen, ein gedeihenvolles Band zwiſchen Menſchen zu knüpfen. Fremd und theilnahmlos ſteht der gebildete Jude inmitten einer Geſellſchaft, die er nicht verſteht, mit deren Neigungen und Beſtrebungen er nicht ſympathiſirt, deren Geſchichte und Entwickelung ihm gleichgiltig geblieben ſind. In ſolcher Stellung haben wir unter den Juden Denker entſtehen ſehen: der Denker iſt der rückwärtsſchauende Dichter; der wahre Dichter iſt aber der vorverkündende Prophet. Zu ſolchem Prophetenamte befähigt nur die tiefſte, ſeelenvollſte Sympathie mit einer großen, gleichſtrebenden Gemeinſamkeit, deren unbewußten Ausdruck der Dichter eben nach ſeinem Inhalte deutet. Von dieſer Gemeinſamkeit der Natur ſeiner Stellung nach gänzlich ausgeſchloſſen, aus dem Zuſammenhange mit ſeinem eigenen Stamme gänzlich herausgeriſſen, konnte dem vornehmeren Juden ſeine eigene erlernte und bezahlte Bildung nur als Luxus gelten, da er im Grunde nicht wußte, was er damit anfangen ſollte. Ein Theil dieſer Bildung waren nun aber auch unſere modernen Künſte geworden, und unter dieſen namentlich diejenige Kunſt, die ſich am leichteſten eben erlernen läßt, die *Muſik*, und zwar *die* Muſik, die, getrennt von ihren Schweſterkünſten, durch den Drang und die Kraft der größten Genies auf die Stufe allgemeinſter Ausdrucksfähigkeit erhoben worden war, auf welcher ſie nun entweder, im neuen Zuſammenhange mit den anderen Künſten, das Erhabenſte, oder, bei fortgeſetzter Trennung von jenen, nach Belieben auch das Allergleichgiltigſte und Trivialſte ausſprechen konnte. Was der gebildete Jude in ſeiner bezeichneten Stellung auszuſprechen hatte, wenn er künſtleriſch ſich kundgeben wollte, konnte natürlich eben nur das Gleichgiltige und Triviale ſein, weil ſein ganzer Trieb zur Kunſt ja nur ein luxuriöſer, unnöthiger war. Je nachdem ſeine Laune, oder ein außerhalb der Kunſt liegendes Intereſſe es ihm eingab, konnte er ſo, oder auch anders ſich äußern; denn nie drängte es ihn, ein Beſtimmtes, Nothwendiges und Wirkliches auszuſprechen; ſondern er wollte gerade eben nur ſprechen, gleichviel was, ſo daß ihm natürlich nur das Wie als beſorgenswerthes Moment übrig blieb. Die Möglichkeit, in ihr zu reden, ohne etwas Wirkliches zu ſagen, bietet jetzt keine Kunſt in ſo blühender Fülle, als die Muſik, weil in ihr die größten Genies bereits Das geſagt haben, was in ihr als abſoluter Sonderkunſt zu ſagen war. War dieſes einmal ausgeſprochen, ſo konnte in ihr nur noch nachgeplappert werden, und zwar ganz peinlich genau und täuſchend ähnlich, wie Papageien menſchliche Wörter und Reden nachpapeln, aber ebenſo ohne Ausdruck und wirkliche Empfindung, wie dieſe närriſchen Vögel es thun. Nur iſt bei dieſer nachäffenden Sprache unſerer jüdiſchen Muſikmacher eine beſondere Eigenthümlichkeit bemerkbar, und zwar die der jüdiſchen Sprechweiſe überhaupt, welche wir oben näher charakteriſirten.

Wenn die Eigenthümlichkeiten dieſer jüdiſchen Sprech- und Singweiſe in ihrer grellſten Sonderlichkeit vor Allem den ſtammtreu gebliebenen gemeineren Juden zugehören, und der gebildete Jude mit unſäglichſter Mühe ſich ihrer zu entledigen ſucht, ſo wollen ſie doch nichtsdeſtoweniger mit impertinenter Hartnäckigkeit auch an dieſem haften bleiben. Iſt dieſes Mißgeſchick rein phyſiologiſch zu erklären, ſo erhellt ſein Grund aber auch noch aus der berührten geſellſchaftlichen Stellung des gebildeten Juden. Mag all' unſere Luxuskunſt auch faſt ganz nur noch in der Luft unſerer willkürlichen Phantaſie ſchweben, eine Faſer des Zuſammenhanges mit ihrem natürlichen Boden, dem wirklichen Volksgeiſte, hält ſie doch immer noch nach unten feſt. Der wahre Dichter, gleichviel in welcher Kunſtart er dichte, gewinnt ſeine Anregung immer nur noch aus der getreuen, liebevollen Anſchauung des unwillkürlichen Lebens, dieſes Lebens, das ſich ihm nur im Volke zur Erſcheinung bringt. Wo findet der gebildete Jude nun dieſes Volk? Unmöglich auf dem Boden der Geſellſchaft, in welcher er ſeine Künſtlerrolle ſpielt? Hat er irgend einen Zuſammenhang mit dieſer Geſellſchaft, ſo iſt dieß eben nur mit jenem, von ihrem wirklichen, geſunden Stamme gänzlich losgelöſten Auswuchſe derſelben; dieſer Zuſammenhang iſt aber ein durchaus liebloſer, und dieſe Liebloſigkeit muß ihm immer offenbarer werden, wenn er, um Nahrung für ſein künſtleriſches Schaffen zu gewinnen, auf den Boden dieſer Geſellſchaft hinabſteigt: nicht nur wird ihm hier Alles fremder und unverſtändlicher, ſondern der unwillkürliche Widerwille des Volkes gegen ihn tritt ihm hier mit verletzendſter Nacktheit entgegen, weil er nicht, wie bei den reicheren Klaſſen, durch Berechnung des Vortheils und Beachtung gewiſſer gemeinſchaftlicher Intereſſen geſchwächt oder gebrochen iſt. Von der Berührung mit dieſem Volke auf das Empfindlichſte zurückgeſtoßen, jedenfalls gänzlich unvermögend, den Geiſt dieſes Volkes zu faſſen, ſieht ſich der gebildete Jude auf die Wurzel ſeines eigenen Stammes hingedrängt, wo ihm wenigſtens das Verſtändniß unbedingt leichter fällt. Wollend oder nicht wollend, muß er aus dieſem Quelle ſchöpfen; aber nur ein Wie, nicht ein Was hat er ihm zu entnehmen. Der Jude hat nie eine eigene Kunſt gehabt, daher nie ein Leben von kunſtfähigem Gehalte: ein Gehalt, ein allgemeingiltiger menſchlicher Gehalt iſt dieſem auch jetzt vom Suchenden nicht zu entnehmen, dagegen nur eine ſonderliche Ausdrucksweiſe, und zwar eben dieſe Ausdrucksweiſe, welche wir oben näher charakteriſirten. Dem jüdiſchen Tonſetzer bietet ſich nun als einziger muſikaliſcher Ausdruck ſeines Volkes die muſikaliſche Feier ſeines Jehovadienſtes dar: die Synagoge iſt der einzige Quell, aus welchem der Jude ihm verſtändliche volksthümliche Motive für ſeine Kunſt ſchöpfen kann. Mögen wir dieſe muſikaliſche Gottesfeier in ihrer urſprünglichen Reinheit auch noch ſo edel und erhaben uns vorzuſtellen geſonnen ſein, ſo müſſen wir deſto beſtimmter erſehen, daß dieſe Reinheit nur in allerwiderwärtigſter Trübung auf uns gekommen iſt: hier hat ſich ſeit Jahrtauſenden Nichts aus innerer Lebensfülle weiterentwickelt, ſondern Alles iſt, wie im Judenthum überhaupt, in Gehalt und Form ſtarr haften geblieben. Eine Form, welche nie durch Erneuerung des Gehaltes belebt wird, zerfällt aber; ein Ausdruck, deſſen Inhalt längſt nicht mehr lebendiges Gefühl iſt, wird ſinnlos und verzerrt ſich. Wer hat nicht Gelegenheit gehabt, von der Fratze des gottesdienſtlichen Geſanges in einer eigentlichen Volks-Synagoge ſich zu überzeugen? Wer iſt nicht von der widerwärtigſten Empfindung, gemiſcht von Grauenhaftigkeit und Lächerlichkeit, ergriffen worden beim Anhören jenes Sinn und Geiſt verwirrenden Gegurgels, Gejodels und Geplappers, das keine abſichtliche Karrikatur widerlicher zu entſtellen vermag, als es ſich hier mit vollem, naivem Ernſte darbietet? In der neueren Zeit hat ſich der Geiſt der Reform durch die verſuchte Wiederherſtellung der älteren Reinheit in dieſen Geſängen zwar auch rege gezeigt: was von Seiten der höheren, reflektirenden jüdiſchen Intelligenz hier geſchah, iſt aber eben nur ein, ſeiner Natur nach fruchtloſes Bemühen von Oben herab, welches nach Unten nie in dem Grade Wurzel faſſen kann, daß dem gebildeten Juden, der eben für ſeinen Kunſtbedarf die eigentliche Quelle des Lebens im Volke aufſucht, der Spiegel ſeiner intelligenten Bemühungen als dieſe Quelle entgegenſpringen könnte. Er ſucht das Unwillkürliche, und nicht das Reflektirte, welches eben ſein Produkt iſt; und als dieſes Unwillkürliche giebt ſich ihm gerade nur jener verzerrte Ausdruck kund.

Iſt dieſes Zurückgehen auf den Volksquell bei dem gebildeten Juden, wie bei jedem Künſtler überhaupt, ein abſichtsloſes, durch die Natur der Sache mit unbewußter Nothwendigkeit gebotenes, ſo trägt ſich auch der hier empfangene Eindruck ebenſo unbeabſichtigt, und daher mit unüberwindlicher Beherrſchung ſeiner ganzen Anſchauungsweiſe, auf ſeine Kunſtproduktionen über. Jene Melismen und Rhythmen des Synagogengeſanges nehmen ſeine muſikaliſche Phantaſie ganz in der Weiſe ein, wie das unwillkürliche Innehaben der Weiſen und Rhythmen unſeres Volksliedes und Volkstanzes die eigentliche geſtaltende Kraft der Schöpfer unſerer Kunſtgeſang- und Inſtrumental-Muſik ausmachte. Dem muſikaliſchen Wahrnehmungsvermögen des gebildeten Juden iſt daher aus dem weiten Kreiſe des Volksthümlichen wie Künſtleriſchen in unſerer Muſik nur Das erfaßbar, was ihm überhaupt als verſtändlich anmuthet: verſtändlich, und zwar ſo verſtändlich, daß er es künſtleriſch zu verwenden vermöchte, iſt ihm aber nur Dasjenige, was durch irgend eine Annäherung jener jüdiſch-muſikaliſchen Eigenthümlichkeit ähnelt. Würde der Jude bei ſeinem Hinhorchen auf unſer naives, wie bewußt geſtaltendes muſikaliſches Kunſtweſen, das Herz und den Lebensnerven deſſelben zu ergründen ſich bemühen, ſo müßte er aber inne werden, daß ſeiner muſikaliſchen Natur hier in Wahrheit nicht das Mindeſte ähnelt, und das gänzlich Fremdartige dieſer Erſcheinung müßte ihn dermaßen zurückſchrecken, daß er unmöglich den Muth zur Mitwirkung bei unſerem Kunſtſchaffen ſich erhalten könnte. Seine ganze Stellung unter uns verführt den Juden jedoch nicht zu ſo innigem Eindringen in unſer Weſen: entweder mit Abſicht (ſobald er ſeine Stellung zu uns erkennt) oder unwillkürlich (ſobald er uns überhaupt gar nicht verſtehen kann) horcht er daher auf unſer Kunſtweſen und deſſen lebengebenden inneren Organismus nur ganz oberflächlich hin, und vermöge dieſes theilnahmloſen Hinhorchens allein können ſich ihm äußerliche Ähnlichkeiten mit dem ſeiner Anſchauung einzig Verſtändlichen, ſeinem beſonderen Weſen Eigenthümlichen, darſtellen. Ihm wird daher die zufälligſte Äußerlichkeit der Erſcheinungen auf unſerem muſikaliſchen Lebens- und Kunſtgebiete als deren Weſen gelten müſſen, daher ſeine Empfängniſſe davon, wenn er ſie als Künſtler uns zurückſpiegelt, uns fremdartig, kalt, ſonderlich, gleichgiltig, unnatürlich und verdreht erſcheinen, ſo daß jüdiſche Muſikwerke auf uns oft den Eindruck hervorbringen, als ob z. B. ein Goethe'ſches Gedicht im jüdiſchen Jargon uns vorgetragen würde.

Wie in dieſem Jargon mit wunderlicher Ausdrucksloſigkeit Worte und Konſtruktionen durch einander geworfen werden, ſo wirft der jüdiſche Muſiker auch die verſchiedenen Formen und Stylarten aller Meiſter und Zeiten durch einander. Dicht neben einander treffen wir da im bunteſten Chaos die formellen Eigenthümlichkeiten aller Schulen angehäuft. Da es ſich bei dieſen Produktionen immer nur darum handelt, daß überhaupt geredet werden ſoll, nicht aber um den Gegenſtand, welcher ſich des Redens erſt verlohnte, ſo kann dieſes Geplapper eben auch nur dadurch irgendwie für das Gehör anregend gemacht werden, daß es durch den Wechſel der äußerlichen Ausdrucksweiſe jeden Augenblick eine neue Reizung zur Aufmerkſamkeit darbietet. Die innerliche Erregung, die wahre Leidenſchaft findet ihre eigenthümliche Sprache in dem Augenblicke, wo ſie, nach Verſtändniß ringend, zur Mittheilung ſich anläßt: der in dieſer Beziehung von uns bereits näher charakteriſirte Jude hat keine wahre Leidenſchaft, am allerwenigſten eine Leidenſchaft, welche ihn zum Kunſtſchaffen aus ſich drängte. Wo dieſe Leidenſchaft nicht vorhanden iſt, da iſt aber auch keine Ruhe anzutreffen: wahre, edle Ruhe iſt nichts Anderes, als die durch Reſignation beſchwichtigte Leidenſchaft. Wo der Ruhe nicht die Leidenſchaft vorangegangen iſt, erkennen wir nur Trägheit: der Gegenſatz der Trägheit iſt aber nur jene prickelnde Unruhe, die wir in jüdiſchen Muſikwerken von Anfang bis zu Ende wahrnehmen, außer da, wo ſie jener geiſt- und empfindungsloſen Trägheit Platz macht. Was ſo der Vornahme der Juden, Kunſt zu machen, entſprießt, muß daher nothwendig die Eigenſchaft der Kälte, der Gleichgiltigkeit, bis zur Trivialität und Lächerlichkeit an ſich haben, und wir müſſen die Periode des Judenthums in der modernen Muſik geſchichtlich als die der vollendeten Unproduktivität, der verkommenden Stabilität bezeichnen.

An welcher Erſcheinung wird uns dieß Alles klarer, ja an welcher konnten wir es einzig faſt inne werden, als an den Werken eines Muſikers jüdiſcher Abkunft, der von der Natur mit einer ſpezifiſch muſikaliſchen Begabung ausgeſtattet war, wie wenige Muſiker überhaupt vor ihm? Alles, was ſich bei der Erforſchung unſerer Antipathie gegen jüdiſches Weſen der Betrachtung darbot, aller Widerſpruch dieſes Weſens in ſich ſelbſt und uns gegenüber, alle Unfähigkeit deſſelben, außerhalb unſeres Bodens ſtehend, dennoch auf dieſem Boden mit uns verkehren, ja ſogar die ihm entſproſſenen Erſcheinungen weiter entwickeln zu wollen, ſteigern ſich zu einem völlig tragiſchen Konflikt in der Natur, dem Leben und Kunſtwirken des frühe verſchiedenen Felix Mendelsſohn Bartholdy. Dieſer hat uns gezeigt, daß ein Jude von reichſter ſpezifiſcher Talentfülle ſein, die feinſte und mannigfaltigſte Bildung, das geſteigertſte, zarteſtempfindende Ehrgefühl beſitzen kann, ohne durch die Hilfe aller dieſer Vorzüge es je ermöglichen zu können, auch nur ein einziges Mal die tiefe, Herz und Seele ergreifende Wirkung auf uns hervorzubringen, welche wir von der Kunſt erwarten, weil wir ſie deſſen fähig wiſſen, weil wir dieſe Wirkung zahllos oft empfunden haben, ſobald ein Heros unſerer Kunſt, ſo zu ſagen, nur den Mund aufthat, um zu uns zu ſprechen. Kritikern von Fach, welche hierüber zu gleichem Bewußtſein mit uns gelangt ſein ſollten, möge es überlaſſen ſein, dieſe zweifellos gewiſſe Erſcheinung aus den Einzelnheiten der Mendelsſohn'ſchen Kunſtproduktionen nachweislich zu beſtätigen: uns genüge es hier, zur Verdeutlichung unſerer allgemeinen Empfindung uns zu vergegenwärtigen, daß bei Anhörung eines Tonſtückes dieſes Komponiſten wir uns nur dann gefeſſelt fühlen konnten, wenn nichts Anderes als unſere, mehr oder weniger nur unterhaltungsſüchtige Phantaſie, durch Vorführung, Reihung und Verſchlingung der feinſten, glätteſten und kunſtfertigſten Figuren, wie im wechſelnden Farben- und Formenreize des Kaleidoſkopes, vorgeführt wurden, — nie aber da, wo dieſe Figuren die Geſtalt tiefer und markiger menſchlicher Herzensempfindungen anzunehmen beſtimmt waren*). Für dieſen letzteren Fall hörte für Mendelsſohn ſelbſt alles formelle Produktionsvermögen auf, weßhalb er denn namentlich da, wo er ſich, wie im Oratorium, zum Drama anläßt, ganz offen nach jeder formellen Einzelſhheit, welche dieſem oder jenem zum Stylmuſter gewählten Vorgänger als individuell charakteriſtiſches Merkmal beſonders zu eigen war, greifen mußte. Bei dieſem Verfahren iſt es noch bezeichnend, daß der Komponiſt für ſeine ausdrucksunfähige moderne Sprache beſonders unſeren alten Meiſter Bach als nachzuahmendes Vorbild ſich erwählte. Bach's muſikaliſche Sprache bildete ſich in einer Periode unſerer Muſikgeſchichte, in welcher die allgemeine muſikaliſche Sprache eben noch nach der Fähigkeit individuelleren, ſichereren Ausdruckes rang: das rein Formelle, Pedantiſche haftete noch ſo ſtark an ihr, daß ihr rein menſchlicher Ausdruck bei Bach, durch die ungeheure Kraft ſeines Genie's, eben erſt zum Durchbruche kam. Die Sprache Bach's ſteht zur Sprache Mozart's, und endlich Beethoven's in dem Verhältniſſe, wie die ägyptiſche Sphynx zur griechiſchen Menſchenſtatue: wie die Sphynx mit dem menſchlichen Geſichte aus dem Thierleibe erſt noch herausſtrebt, ſo ſtrebt Bach's edler Menſchenkopf aus der Perücke hervor. Es liegt eine unbegreiflich gedankenloſe Verwirrung des luxuriöſen Muſikgeſchmackes unſerer Zeit darin, daß wir die Sprache Bach's neben derjenigen Beethoven's ganz zu gleicher Zeit uns vorſprechen laſſen, und uns weismachen können, in den Sprachen Beider läge nur ein individuell formeller, keinesweges aber ein kulturgeſchichtlich wirklicher Unterſchied vor. Der Grund hiervon iſt aber leicht einzuſehen: die Sprache Beethoven's kann nur von einem vollkommenen, ganzen, warmen Menſchen geſprochen werden, weil ſie eben die Sprache eines ſo vollendeten Muſikmenſchen war, daß dieſer mit nothwendigem Drange über die abſolute Muſik hinaus, deren Bereich er bis an ſeine äußerſten Grenzen ermeſſen und erfüllt hatte, uns den Weg der Befruchtung aller Künſte durch die Muſik als ihre einzige erfolgreiche Erweiterung angewieſen hat. Die Sprache Bach's hingegen kann füglich von einem ſehr fertigen Muſiker, wenn auch nicht im Sinne Bach's, nachgeſprochen werden, weil das Formelle in ihr noch das Überwiegende, und der rein menſchliche Ausdruck noch nicht das ſo beſtimmt Vorherrſchende iſt, daß in ihr bereits unbedingt nur das *Was* ausgeſagt werden könnte oder müßte, da ſie eben noch in der Geſtaltung des *Wie* begriffen iſt. Die Zerfloſſenheit und Willkürlichkeit unſeres muſikaliſchen Styles iſt durch Mendelsſohn's Bemühen, einen unklaren, faſt nichtigen Inhalt ſo intereſſant und geiſtblendend wie möglich auszuſprechen, wenn nicht herbeigeführt, ſo doch auf die höchſte Spitze geſteigert worden. Rang der Letzte in der Kette unſerer wahrhaften Muſikheroen, Beethoven, mit höchſtem Verlangen und wunderwirkendem Vermögen nach klarſtem, ſicherſtem Ausdrucke eines unſäglichen Inhaltes durch ſcharfgeſchnittene plaſtiſche Geſtaltung ſeiner Tonbilder, ſo verwiſcht dagegen Mendelsſohn in ſeinen Produktionen dieſe gewonnenen Geſtalten zum zerfließenden, phantaſtiſchen Schattenbilde, bei deſſen unbeſtimmtem Farbenſchimmer unſere launenhafte Einbildungskraft willkürlich angeregt, unſer rein menſchliches inneres Sehnen nach deutlichem künſtleriſchem Schauen aber kaum nur mit der Hoffnung auf Erfüllung berührt wird. Nur da, wo das drückende Gefühl von dieſer Unfähigkeit ſich der Stimmung des Komponiſten zu bemächtigen ſcheint, und ihn zu dem Ausdrucke weicher und ſchwermüthiger Reſignation hindrängt, vermag ſich uns Mendelsſohn charakteriſtiſch darzuſtellen, charakteriſtiſch in dem ſubjektiven Sinne einer zartſinnigen Individualität, die ſich der Unmöglichkeit gegenüber ihre Ohnmacht eingeſteht. Dieß iſt, wie wir ſagten, der tragiſche Zug in Mendelsſohn's Erſcheinung; und wenn wir auf dem Gebiete der Kunſt an die reine Perſönlichkeit unſere Theilnahme verſchenken wollten, ſo dürften wir ſie Mendelsſohn in ſtarkem Maaße nicht verſagen, ſelbſt wenn die Kraft dieſer Theilnahme durch die Beachtung geſchwächt würde, daß das Tragiſche ſeiner Situation Mendelsſohn mehr anhing, als es ihm zum wirklichen, ſchmerzlichen und läuternden Bewußtſein kam.

---

*) Über das neu-jüdiſche Syſtem, welches auf dieſe Eigenſchaft der Mendelsſohn'ſchen Muſik, wie zur Rechtfertigung dieſer künſtleriſchen Verkommnis, entworfen worden iſt, ſprechen wir ſpäter. D. H.

Eine ähnliche Theilnahme vermag aber kein anderer jüdiſcher Komponiſt uns zu erwecken. Ein weit und breit berühmter jüdiſcher Tonſetzer unſerer Tage hat ſich mit ſeinen Produktionen einem Theile unſerer Öffentlichkeit zugewendet, in welchem die Verwirrung alles muſikaliſchen Geſchmackes von ihm weniger erſt zu veranſtalten, als nur noch auszubeuten war. Das Publikum unſerer heutigen Operntheater iſt ſeit längerer Zeit nach und nach gänzlich von den Anforderungen abgebracht worden, welche nicht etwa an das dramatiſche Kunſtwerk ſelbſt, ſondern überhaupt an Werke des guten Geſchmackes zu ſtellen ſind. Die Räume dieſer Unterhaltungslokale füllen ſich meiſtens nur mit jenem Theile unſerer bürgerlichen Geſellſchaft, bei welchem der einzige Grund zur wechſelnden Vornahme irgend welcher

Beſchäftigung die Langeweile iſt: die Krankheit der Langeweile iſt aber nicht durch Kunſtgenüſſe zu heilen, denn ſie kann abſichtlich gar nicht zerſtreut, ſondern nur durch eine andere Form der Langeweile über ſich ſelbſt getäuſcht werden. Die Beſorgung dieſer Täuſchung, hat nun jener berühmte Opernkomponiſt zu ſeiner künſtleriſchen Lebensaufgabe gemacht. Es iſt zwecklos, den Aufwand künſtleriſcher Mittel näher zu bezeichnen, deren er ſich zur Erreichung ſeiner Lebensaufgabe bediente: genug, daß er es, wie wir aus dem Erfolge erſehen, vollkommen verſtand, zu täuſchen, und dieſes namentlich damit, daß er jenen von uns näher charakteriſirten Jargon ſeiner gelangweilten Zuhörerſchaft*) als modern pikante Ausſprache aller der Trivialitäten auftiſchte, welche ihr ſo wiederholt oft ſchon in ihrer natürlichen Albernheit vorgeführt worden waren. Daß dieſer Komponiſt auch auf Erſchütterungen und auf die Benutzung der Wirkung von eingewobenen Gefühlskataſtrophen bedacht war, darf Niemanden befremden, der da weiß, wie nothwendig dergleichen von Gelangweilten gewünſcht wird; daß hierin ihm ſeine Abſicht aber auch gelingt, darf Denjenigen nicht wundern, der die Gründe bedenkt, aus denen unter ſolchen Umſtänden ihm Alles gelingen muß. Dieſer täuſchende Komponiſt geht ſogar ſo weit, daß er ſich ſelbſt täuſcht, und dieſes vielleicht ebenſo abſichtlich, als er ſeine Gelangweilten täuſcht. Wir glauben wirklich, daß er Kunſtwerke ſchaffen möchte, und zugleich weiß, daß er ſie nicht ſchaffen kann: um ſich aus dieſem peinlichen Konflikte zwiſchen Wollen und Können zu ziehen, ſchreibt er für Paris Opern, und läßt dieſe dann leicht in der übrigen Welt aufführen, — heut' zu Tage das ſicherſte Mittel, ohne Künſtler zu ſein, doch Kunſtruhm ſich zu verſchaffen. Unter dem Drucke dieſer Selbſttäuſchung, welche nicht ſo mühelos ſein mag, als man denken könnte, erſcheint er uns faſt gleichfalls in einem tragiſchen Lichte: das rein Perſönliche in dem gekränkten Intereſſe macht die Erſcheinung aber zu einer tragikomiſchen, wie überhaupt das Kaltlaſſende, wirklich Lächerliche, das Bezeichnende des Judenthumes für diejenige Kundgebung desſelben iſt, in welcher der berühmte Komponiſt ſich uns in Bezug auf die Muſik zeigt.

---

*) Wer die freche Zerſtreutheit und Gleichgültigkeit einer jüdiſchen Gemeinde während ihres muſikaliſch ausgeführten Gottesdienſtes in der Synagoge beobachtet hat, kann begreifen, warum ein jüdiſcher Opernkomponiſt durch das Antreffen derſelben Erſcheinung bei einem Theaterpublikum ſich gar nicht verletzt fühlt, und unverdroſſen für daſſelbe zu arbeiten vermag, da ſie ihm hier ſogar minder unanſtändig dünken muß, als im Gotteshauſe.

Aus der genaueren Betrachtung der vorgeführten Erſcheinungen, welche wir durch die Ergründung und Rechtfertigung unſeres unüberwindlichen Widerwillens gegen jüdiſches Weſen verſtehen lernen konnten, ergiebt ſich uns beſonders nun die dargethane Unfähigkeit unſerer muſikaliſchen Kunſtepoche. Hätten die näher erwähnten beiden jüdiſchen Komponiſten*) in Wahrheit unſere Muſik zu höherer Blüthe gefördert, ſo müßten wir uns nur eingeſtehen, daß unſer Zurückbleiben hinter ihnen auf einer bei uns eingetretenen organiſchen Unfähigkeit beruhe: dem iſt aber nicht ſo; im Gegentheile ſtellt ſich das individuelle rein muſikaliſche Vermögen gegen vergangene Kunſtepochen als eher vermehrt denn vermindert heraus. Die Unfähigkeit liegt in dem Geiſte unſerer Kunſt ſelbſt, welche nach einem anderen Leben verlangt, als das künſtliche es iſt, das ihr mühſam jetzt erhalten wird. Die Unfähigkeit der muſikaliſchen Kunſtart ſelbſt wird uns in Mendelsſohn's, des ſpezifiſch ungemein begabten Muſikers, Kunſtwirken dargethan; die Nichtigkeit unſerer ganzen Öffentlichkeit, ihr durchaus unkünſtleriſches Weſen und Verlangen, wird uns aber aus den Erfolgen jenes berühmten jüdiſchen Opernkomponiſten auf das Erſichtlichſte klar. Dieß ſind die wichtigen Punkte, die jetzt die Aufmerkſamkeit eines Jeden, welcher es ehrlich mit der Kunſt meint, ausſchließlich auf ſich zu ziehen haben: hierüber haben wir zu forſchen, uns zu fragen und zum deutlichen Verſtändniß zu bringen. Wer dieſe Mühe ſcheut, wer ſich von dieſer Erforſchung abwendet, entweder weil ihn kein Bedürfniß dazu treibt, oder weil er die mögliche Erkenntniß von ſich abweiſt, die ihn aus dem trägen Geleiſe eines gedanken- und gefühlloſen Schlendrians heraustreiben müßte, den eben begreifen wir jetzt mit unter der Kategorie der „Judenſchaft in der Muſik". Dieſer Kunſt konnten ſich die Juden nicht eher bemächtigen, als bis in ihr Das darzuthun war, was ſie in ihr erweislich eben offengelegt haben: ihre innere Lebensunfähigkeit. So lange die muſikaliſche Sonderkunſt ein wirkliches organiſches Lebensbedürfniß in ſich hatte, bis auf die Zeiten Mozart's und Beethoven's, fand ſich nirgends ein jüdiſcher Komponiſt: unmöglich konnte ein dieſem Lebensorganismus gänzlich fremdes Element an den Bildungen dieſes Lebens theilnehmen. Erſt wenn der innere Tod eines Körpers offenbar iſt, gewinnen die außerhalb liegenden Elemente die Kraft, ſich ſeiner zu bemächtigen, aber nur um ihn zu zerſetzen; dann löſt ſich wohl das Fleiſch dieſes Körpers in wimmelnde Viellebigkeit von Würmern auf: wer möchte aber bei ihrem Anblicke den Körper ſelbſt noch für lebendig halten? Der Geiſt, das iſt: das Leben, floh von dieſem Körper hinweg zu wiederum Verwandtem, und dieſes iſt nur das Leben ſelbſt: nur im wirklichen Leben können auch wir den Geiſt der Kunſt wiederfinden, nicht bei ihrer Würmer-zerfreſſenen Leiche. —

---

*) Charakteriſtiſch iſt noch die Stellung, welche die übrigen jüdiſchen Muſiker, ja überhaupt die gebildete Judenſchaft, zu ihren beiden berühmteſten Komponiſten einnehmen. Den Anhängern Mendelsſohn's iſt jener famoſe Opernkomponiſt ein Gräuel: ſie empfinden mit feinem Ehrgefühle, wie ſehr er das Judenthum dem gebildeteren Muſiker gegenüber kompromittirt, und ſind deßhalb ohne alle Schonung in ihrem Urtheil. Bei weitem vorſichtiger äußert ſich dagegen der Anhang dieſes Komponiſten über Mendelsſohn, mehr mit Neid, als mit offenbarem Widerwillen das Glück betrachtend, das er in der „gebildeteren" Muſikwelt gemacht hat. Einer dritten Fraktion, derjenigen der immer noch fortkomponirenden Juden, liegt es erſichtlich daran, jeden Skandal unter ſich zu vermeiden, um ſich überhaupt nicht bloßzuſtellen, damit ihr Muſikproduziren ohne alles peinliche Aufſehen ſeinen bequemen Fortgang nehme: die immerhin unläugbaren Erfolge des großen Opernkomponiſten gelten ihnen denn doch für beachtenswerth, und Etwas müſſe doch daran ſein, wenn man auch Vieles nicht gutheißen und für „ſolid" ausgeben könne. In Wahrheit, die Juden ſind viel zu klug, um nicht zu wiſſen, wie es im Grunde mit ihnen ſteht! —

Ich ſagte oben, die Juden hätten keinen wahren Dichter hervorgebracht. Wir müſſen nun hier Heinrich Heine's erwähnen. Zur Zeit, da Goethe und Schiller bei uns dichteten, wiſſen wir allerdings von keinem dichtenden Juden: zu der Zeit aber, wo das Dichten bei uns zur Lüge wurde, unſerem gänzlich unpoetiſchen Lebenselemente alles Mögliche, nur kein wahrer Dichter mehr entſprießen wollte, da war es das Amt eines ſehr begabten dichteriſchen Juden, dieſe Lüge, dieſe bodenloſe Nüchternheit und jeſuitiſche Heuchelei unſerer immer noch poetiſch ſich gebaren wollenden Dichterei mit hinreißendem Spotte aufzudecken. Auch ſeine berühmten muſikaliſchen Stammesgenoſſen geißelte er unbarmherzig für ihr Vorgeben, Künſtler ſein zu wollen; keine Täuſchung hielt bei ihm vor: von dem unerbittlichen Dämon des Verneinens Deſſen, was verneinenswerth ſchien, ward er raſtlos vorwärtsgejagt durch alle Illuſionen moderner Selbſtbelügung hindurch, bis auf den Punkt, wo er nun ſelbſt wieder ſich zum Dichter log, und dafür auch ſeine gedichteten Lügen von unſeren Komponiſten in Muſik geſetzt erhielt. — Er war das Gewiſſen des Judenthumes, wie das Judenthum das üble Gewiſſen unſerer modernen Civiliſation iſt.

Noch einen Juden haben wir zu nennen, der unter uns als Schriftſteller auftrat. Aus ſeiner Sonderſtellung als Jude trat er Erlöſung ſuchend unter uns: er fand ſie nicht, und mußte ſich bewußt werden, daß er ſie nur mit auch unſerer Erlöſung zu wahrhaften Menſchen finden können würde. Gemeinſchaftlich mit uns Menſch werden, heißt für den Juden aber zu allernächſt ſo viel als: aufhören, Jude zu ſein. Börne hatte dieß erfüllt. Aber gerade

Börne lehrt auch, wie dieſe Erlöſung nicht in Behagen und gleichgiltig kalter Bequemlichkeit erreicht werden kann, ſondern daß ſie, wie uns, Schweiß, Noth, Ängſte und Fülle des Leidens und Schmerzes koſtet. Nehmt rückſichtslos an dieſem, durch Selbſtvernichtung wiedergebärenden Erlöſungswerke theil, ſo ſind wir einig und ununterſchieden! Aber bedenkt, daß nur Eines eure Erlöſung von dem auf euch laſtenden Fluche ſein kann: die Erlöſung Ahaſver's, — der Untergang!

Erinnerungen

an

Spontini.

Spontini's Tod (1851) hebt eine für den Beobachter des Entwickelungsganges der modernen Opernmuſik merkwürdige Erſcheinung auf, die darin beſtand, daß diejenigen drei Opernkomponiſten, welche die drei Hauptrichtungen dieſes Kunſtgenre's vertreten, gleichzeitig noch am Leben waren: wir meinen Spontini, Roſſini und Meyerbeer. Spontini war das letzte Glied einer Reihe von Komponiſten, deren erſtes Glied in Gluck zu finden iſt; was Gluck wollte, und zuerſt grundſätzlich unternahm, die möglichſt vollſtändige Dramatiſirung der Opernkantate, das führte Spontini — ſo weit es in der muſikaliſchen Opernform zu erreichen war — aus. Als Spontini durch That und Ausſpruch erklärte, über das von ihm Erreichte nicht weiter mehr hinausgehen zu können, erſchien Roſſini, der die dramatiſche Abſicht der Oper vollkommen fahren ließ, und dagegen das in dem Genre liegende frivole und abſolut ſinnliche Element einzig hervorhob und entwickelte. Außer in dieſer Richtung beſtand ein charakteriſtiſcher Unterſchied zwiſchen der Wirkſamkeit beider Tonſetzer namentlich darin, daß Spontini und ſeine Vorgänger die Geſchmacksrichtung des Publikums durch ihr grundſätzliches künſtleriſches Wollen beſtimmten, und dieſes Publikum die Abſicht der Meiſter zu verſtehen und in ſich aufzunehmen bemüht war; wogegen Roſſini das Publikum von dieſer äſthetiſchen Neigung ablenkte, indem er es bei ſeiner ſchwächſten Seite, der bloß zerſtreuungsſüchtiger Genußgier, faßte, und vom Standpunkte des Künſtlers aus ihm das Recht der Beſtimmung Deſſen, was es unterhalten ſollte, zuſprach. Stand bis zu Spontini der dramatiſche Komponiſt im Intereſſe einer höheren künſtleriſchen Abſicht auffordernd und maaßgebend vor dem Publikum, ſo iſt durch und ſeit Roſſini das Publikum nun in eine fordernde und beſtimmende Stellung zum Kunſtwerke gebracht worden, in welcher es jetzt im Grunde genommen nichts Neues mehr vom Künſtler gewinnen kann, als nur die Variation des von ihm eben verlangten Thema's. — Meyerbeer, der, von der Roſſini'ſchen Richtung ausgehend, von vornherein den vorgefundenen Geſchmack des Publikums zu ſeinem künſtleriſchen Geſetzgeber machte, verſuchte nichtsdeſtoweniger einer gewiſſen künſtleriſchen Intelligenz gegenüber ſein Kunſtverfahren als etwas charakteriſtiſch Grundſätzliches erſcheinen zu laſſen: er nahm neben der Roſſini'ſchen auch die Spontini'ſche Richtung auf, indem er dadurch nothwendig beide verdrehte und entſtellte. Unbeſchreiblich iſt der Widerwille, den Spontini wie Roſſini gegen den Ausbeuter und Vermenger der ihnen angehörigen Kunſtrichtungen empfanden; erſchien dieſer dem genial ungenirten Roſſini als Heuchler, ſo begriff ihn Spontini als Verkäufer der unveräußerlichſten Geheimniſſe der ſchaffenden Kunſt.

Während der Triumphe Meyerbeer's lenkte es unſer Auge oft unwillkürlich auf die zurückgezogenen, kaum mehr dem wirklichen Leben angehörenden, wunderlich vereinſamten Meiſter, die aus der Ferne dem ihnen Unbegreiflichen in dieſer Erſcheinung zuſahen. Vor allem aber feſſelte unſeren Blick die Kunſtgeſtalt Spontini's, der ſich mit Stolz, nicht aber mit Wehmuth — denn ein ungeheurer Ekel an der Gegenwart wehrte ihm dieſe —, als den letzten der dramatiſchen Tonſetzer erkennen durfte, die mit ernſter Begeiſterung und edlem Wollen ihr Streben einer künſtleriſchen Idee zugewandt hatten, und aus einer Zeit ſtammten, wo man allgemein mit Achtung und Ehrfurcht den Bemühungen, dieſe Idee zu verwirklichen, einen oft innigen und fördernden Antheil zollte.

Roſſini, in ſeiner kräftig üppigen Natur, überlebte noch die ſchwindſüchtigen Variationen Bellini's und Donizetti's auf ſein eigenes wohllüſtiges Thema, das er der Opernwelt als Mittelpunkt des öffentlichen Geſchmackes zum Beſten gegeben hatte; Meyerbeer's Erfolge leben, ausgebreitet über alle Opernwelt, mitten unter uns, und geben dem denkenden Künſtler das Räthſel zu löſen, von welcher Gattung der öffentlichen Künſte eigentlich das Operngenre ſei. — Spontini aber — ſtarb, und mit ihm iſt eine große, hochachtungswerthe und edle Kunſtperiode nun vollſtändig erſichtlich zu Grabe gegangen: ſie und er gehören nun nicht mehr dem Leben, ſondern — der Kunſtgeſchichte einzig an. —

Verneigen wir uns tief und ehrfurchtsvoll vor dem Grabe des Schöpfers der Veſtalin, des Cortez und der Olympia!

Die voranſtehende Betrachtung hatte ich ſofort nach dem Empfange der Nachricht vom Tode Spontini's für eine Züricher Zeitung ſo abgefaßt, wie ſie mir der Ernſt des Augenblickes eingegeben hatte. In ſpäteren Jahren gelangte ich dazu, unter meinen Erinnerungen an meine Erlebniſſe als Dresdener Kapellmeiſter auch die eigenthümlichen Umſtände, unter welchen ich mit Spontini im Jahre 1844 ſehr genau verkehrte, aufzuzeichnen. Dieſe hatten ſich meinem Gedächtniſſe ſo ſtark eingeprägt, daß ich ſchon hieraus einen empfehlenden

Schluß auf die beſondere und prägnante Phyſiognomie derſelben ziehen durfte, welche ſie ſomit nicht nur für mich der Aufbewahrung werth machten. So auffallend ſich nun auch die Mittheilung dieſer Erinnerungen neben der vorausgeſchickten ernſten Betrachtung ausnehmen möchte, glaube ich doch, daß der aufmerkſame Leſer keinen eigentlichen Widerſpruch entdecken, ſondern aus dem Abſchluſſe meiner Mittheilung vielmehr entnehmen wird, daß ich zu einem ſehr hochſtellenden, ernſten Urtheile über Spontini nicht erſt durch die Nachricht von ſeinem Tode veranlaßt zu werden bedurfte. —

Für das Spätjahr 1844 hatten wir eine ſorgfältig vorzubereitende Wiederaufnahme der „Veſtalin“ auf das Repertoir des Dresdener Hoftheaters beſchloſſen. Da wir unter der Mitwirkung der Schröder-Devrient einer zum großen Theil vorzüglichen Aufführung dieſer Oper uns verſichert halten durften, hatte ich Herrn von Lüttichau, den Intendanten des Hoftheaters, auf den Gedanken gebracht, Spontini, welcher ſoeben in Berlin große Demüthigungen erlitten hatte und ſich für immer von dort fortwandte, die unter ſolchen Umſtänden wohlgeſinnt demonſtrative Aufmerkſamkeit zu erweiſen, ihn zur perſönlichen Direktion ſeines mit Recht ſo berühmten Werkes einzuladen. Dieß geſchah, und ich, der ich mit der Leitung der Oper betraut war, erhielt den beſonderen Auftrag, mich hierüber mit dem Meiſter in das Vernehmen zu ſetzen. Es ſchien, daß mein Brief, trotzdem er von mir ſelbſt im Franzöſiſchen geſchrieben war, ihn mit einer vorzüglich guten Meinung über meinen Eifer für das Unternehmen erfüllt hatte, denn in einem ſehr majeſtätiſchen

Antwortſchreiben drückte er mir ſeine beſonderen Wünſche für die Veranſtaltungen zur Feier ſeiner Mitwirkung aus. Im Betreff der Sänger, da er eine Schröder-Devrient unter ihnen zählte, erklärte er ſich unumwunden beruhigt; von Chören und Balleten ſetzte er voraus, daß man nichts an einer würdigen Ausſtattung fehlen laſſen würde; auch nahm er an, daß das Orcheſter ihn vollkommen befriedigen würde, in welchem er die nöthige Anzahl vorzüglicher Inſtrumente vorausſetzte, um, wie er ſich ausdrückte, das Ganze von „12 guten Kontrabäſſen garnirt“ zu ſehen („le tout garni de douze bonnes contre-basses“). Dieſe Phraſe brach mir das Herz, denn dieſes eine in Zahlen ausgeführte Verhältniß gab mir folgerichtig einen Begriff von der Gediegenheit ſeiner übrigen Annahmen, und ich eilte nun zum Intendanten, um ihn darauf vorzubereiten, daß die eingeleitete Sache nicht ſo leicht abgehen würde. Sein Schreck war groß und aufrichtig; ſofort mußte ein Mittel ausfindig gemacht werden, die Einladung rückgängig zu machen. Frau Schröder-Devrient erfuhr von unſerer Noth: ſie, die Spontini gut kannte, lachte wie ein Kobold über unſere naive Unvorſichtigkeit, die wir mit dieſer Einladung begangen, und fand in einem leichteren Unwohlſein, von dem ſie befallen war, das Hilfsmittel, welches ſie uns als Vorwand einer ſcheinbar bedeutenden Verzögerung zur Verfügung ſtellte. Spontini hatte nämlich auf energiſche Beſchleunigung der Ausführung unſeres Vorhabens gedrungen, da ihm, auf das Ungeduldigſte in Paris erwartet, nur wenig Zeit für die Befriedigung unſerer Wünſche frei ſtände. Hieran anknüpfend mußte ich nun das unſchuldige Truggewebe ſpinnen, mit welchem ich den Meiſter von der definitiven Annahme der an ihn gerichteten Einladung abbringen ſollte. Wir athmeten auf, hielten unſere Proben und befanden uns am Vorabende der gemüthlich beabſichtigten Generalprobe, als gegen Mittag ein Wagen vor meinem Hauſe hielt, und in einem langen blauen Flausrocke der ſtolze, ſonſt nur mit ſpaniſcher Grandenwürde ſich bewegende Meiſter, leidenſchaftlich bewegt, ohne alle Begleitung zu mir in das Zimmer trat, mir meine Briefe vorzeigte, und aus unſerer Korreſpondenz mir nachwies, daß er keineswegs unſere Einladung abgelehnt habe, ſondern, richtig verſtanden, ſehr deutlich auf alle unſere Wünſche eingegangen ſei. Ich vergaß alle möglichen vorauszuſehenden Verlegenheiten über der wirklich herzlichen Freude, den wunderbaren Herrn bei mir zu ſehen, unter ſeiner Leitung ſein Werk zu hören, und nahm mir ſofort vor, alles nur Erdenkliche zu Stande zu bringen, um ihn zu befriedigen. Dieß erklärte ich ihm mit dem aufrichtigſten Eifer: er lächelte faſt kindlich freundlich, als er dieſen wahrnahm; nur als ich, um ihn kurz über alle Bedenken gegen meine Aufrichtigkeit hinwegzuführen, einfach bat, die morgen ſtattfindende Probe ſogleich ſelbſt zu dirigiren, ward er plötzlich ſehr bedenklich, und ſchien mancherlei, dem entgegenſtehende Schwierigkeiten zu erwägen. In großer Aufregung drückte er ſich aber über nichts klar aus, ſo daß es mir ſchwer hielt, ihm zu entfragen, durch welche Dispoſition es mir möglich ſein würde, ihn zur Übernahme der Direktion dieſer Probe zu bewegen. Nach einigem Nachſinnen frug er mich, mit was für einer Art von Taktſtock wir dirigirten: ich bezeichnete ihm mit der Hand ungefähr die Größe und Stärke eines mäßigen Stäbchens von gewöhnlichem Holz, welches, mit weißem Papier überzogen, uns immer friſch vom Kapelldiener ſervirt wurde. Er ſeufzte, und frug mich, ob ich es wohl für möglich hielte, ihm bis morgen einen Taktſtock von ſchwarzem Ebenholz, von höchſt anſehnlicher Länge und Stärke, die er mir an ſeinem Arme und mit der hohlen Hand bezeichnete, und an deſſen beiden Enden ein ziemlich bedeutender weißer Knopf von Elfenbein angebracht werden ſollte, verfertigen zu laſſen. Ich verſprach ihm jedenfalls ein ganz ähnlich ausſehendes Inſtrument ſchon für die nächſte Probe, ein vollſtändig auch dem verlangten Materiale entſprechendes aber für die Aufführung zu beſorgen. Auffallend beruhigt ſtrich er ſich jetzt über die Stirn, erlaubte mir ſeine Übernahme der Direktion für morgen anzukündigen, und fuhr nun in ſein Hotel, nachdem er mir noch einmal genau ſeine Anforderungen in Betreff des Taktſtockes eingeſchärft hatte. —

Ich glaubte halb zu träumen, und verbreitete im Sturme die Kunde des Vorgefallenen und Bevorſtehenden; wir waren ertappt. Die Schröder-Devrient erbot ſich zum Sündenbock, und ich ſetzte mich mit dem Theatertiſchler wegen des Taktſtockes in das genaueſte Einvernehmen. Dieſer gerieth ſo weit gut, daß er die gehörige Länge und Stärke hatte, ſchwarz ausſah und große weiße Knöpfe trug. So kam es denn wirklich zur Probe. Spontini befand ſich an ſeinem Platze im Orcheſter augenfällig genirt, und wünſchte vor allen Dingen die Hoboen in ſeinem Rücken placirt; da dieſe vereinzelte Umſtellung für jetzt in der Gliederung des Orcheſters große Verwirrung hervorgerufen haben würde, verſprach ich ihm dieß nach der Probe zu veranſtalten. Er ſchwieg, und ergriff nun den Taktſtock. Augenblicklich verſtand ich, warum er auf die Form deſſelben eine ſo große Bedeutung legte: er faßte dieſen nämlich nicht, wie wir anderen Dirigenten, bei dem Ende an, ſondern ergriff ihn ziemlich in der Mitte mit der vollen Fauſt, und bewegte ihn der Art, daß man deutlich ſah, er faſſe den Taktſtock als Marſchallſtab auf und gebrauche ihn nicht zum Taktiren, ſondern zum Kommandiren. Nun entſpann ſich bald im Verlaufe der erſten Scenen eine Verwirrung, die um ſo unheilvoller ſich geſtaltete, als für des Meiſters Mittheilungen an das Orcheſter, wie an die Sänger, ſein konfuſer Gebrauch der deutſchen Sprache von größter Behinderung für die Verſtändigung war. So viel merkten wir aber bald, daß es ihm vor Allem daran gelegen war, uns von dem Gedanken abzubringen, daß dieß die Generalprobe ſein ſollte, wogegen er ein ganz neu zu beginnendes Studium der Oper in's Auge gefaßt hatte. Die Verzweiflung namentlich meines guten alten Chordirektors und Regiſſeurs Fiſcher, welcher mit großem Enthuſiasmus zuvor die Berufung Spontini's mit betrieben hatte, war nicht gering, als er dieſer nun unvermeidlichen Störung des Repertoires inne ward; ſie ging endlich in offene Wuth über, in deren

Blindheit er in Allem, was Spontini vorbrachte, nur neue Chikanen zu verſtehen glaubte, und dagegen im gröbſten Deutſch unverhohlen replizirte. Einmal winkte mich Spontini nahe zu ſich, um in Betreff eines ſoeben beendeten Chores mir zuzuflüſtern: „mais savez-vous, vos choeurs ne chantent pas mal“. Mistrauiſch hatte Fiſcher dem zugeſehen, und frug mich wüthend: „was hat der alte ..... wieder?“ Es gelang mir kaum, den ſo ſchnell umgeſchlagenen Enthuſiaſten nur einigermaßen zu beruhigen. — Den größten Aufenthalt verurſachte im erſten Akte die Evolution des Triumphmarſches; vor Allem äußerte der Meiſter mit lauteſtem Eifer ſeine höchſte Unzufriedenheit über das gleichgiltige Benehmen des Volkes beim Aufzuge der Veſtalinnen; er hatte nämlich nicht bemerkt, daß auch nach den Anordnungen unſerer Regie ſich beim Erſcheinen der Prieſterinnen Alles auf das Knie ſenkte, denn nichts dem Auge nur Erkennbares war für den äußerſt kurzſichtigen Meiſter vorhanden; was er verlangte, war, daß der heilige Reſpekt der römiſchen Armee durch ein mit einem Schlage vor ſich gehendes Niederſtürzen, namentlich aber krachendes Aufſchlagen der Speere auf den Boden, mit äußerſter Draſtik ſich kundgeben ſolle. Das mußte nun unzählige Male probirt werden; immer aber klapperten einige Spieße zu früh oder zu ſpät; er ſelbſt machte das Manöver einige Male mit dem Taktſtock auf dem Pulte; es half nichts, der Krach war nicht dezidirt und energiſch genug. Nun entſann ich mich allerdings der merkwürdigen Präziſion und faſt erſchreckenden Wirkung, mit welcher ähnliche Evolutionen in der Aufführung des „Ferdinand Cortez“, welche in früheren Jahren in Berlin ſo vielen Eindruck auf mich gemacht hatte, ausgeführt wurden, und begriff, daß die bei uns übliche Weichheit in ſolchen Manövern einer ſehr angelegentlichen und zeitraubenden Schärfung bedürfen würde, um den für ſeine Forderungen hierfür ſehr verwöhnten Meiſter zufrieden zu ſtellen. Nach dem erſten Akte beſchritt nun wirklich Spontini die Bühne, um den von ihm in ſeiner Nähe vermutheten Künſtlern des Dresdener Hoftheaters in einer ausführlichen Darlegung die Gründe dafür klar zu machen, daß er auf eine bedeutende Aufſchiebung der Oper beſtehen müſſe, um Zeit zu gewinnen, durch die verſchiedenartigſten Proben die Aufführung ſeinem Sinne entſprechend vorbereiten zu können. Alles war aber bereits in vollſter Auflöſung begriffen; die Sänger, der Regiſſeur, waren wie im Sturm nach allen Seiten hin zerſtreut, um über das Elend der Situation ſich in ihrer Weiſe Luft zu machen: nur die Theaterarbeiter, Lampenputzer und einige Choriſten hielten in einem Halbkreiſe um Spontini Stand, um dem merkwürdigen Manne zuzuſehen, wie er mit wunderlichem Affekte von den Erforderniſſen der wahren theatraliſchen Kunſt perorirte. Ich wandte mich der grauenhaften Scene zu, bedeutete Spontini freundlich und unterwürfig das Unnöthige ſeiner Ereiferung, verſicherte, daß Alles geſchehen würde, was er wünſche, namentlich auch, daß man Herrn Eduard Devrient, welcher die Vorſtellung der „Veſtalin" in ſeinem Geiſte von Berlin her genau inne habe, zur Abrichtung des Chores und der Statiſten zu der gebührenden Empfangsfeierlichkeit der Veſtalinnen herbeiziehen würde, und entführte ihn ſo der unwürdigen Situation, in welcher ich ihn zu meinem Entſetzen betroffen fand. Dieß beruhigte ihn; wir entwarfen einen Plan für die Ausführung der Proben nach ſeinem Wunſche, und in Wahrheit war ich der Einzige, der dieſe Wendung der Dinge, trotz Allem, nicht unwillkommen hieß, da die meiſt faſt burlesken Züge im Gebaren Spontini's mich doch die ungemeine Energie durchblicken ließen, mit welcher hier, wenn auch in ſeltſamer, mir aber allmählich erklärlicher Entſtellung, ein unſerer Zeit faſt unkenntlich gewordenes Ziel der theatraliſchen Kunſt verfolgt und feſtgehalten wurde.

Wir begannen nun zunächſt noch mit einer Klavierprobe, in welcher der Meiſter ſeine Wünſche beſonders an die Sänger mittheilen ſollte. Wir erfuhren durch ihn hierbei im Grunde wenig Neues; er gab uns weniger Bemerkungen über Einzelnheiten des

Vortrages, als Auslaſſungen über das Allgemeine der Auffaſſung, wobei ich bemerkte, daß er ſich bereits zu einer entſchiedenen Rückſichtsnahme gegen die renommirten Sänger, wie die Schröder-Devrient und Tichatſchek es waren, gewöhnt hatte. Letzterem verbot er nur das Wort „Braut“, mit welchem Licinius in der deutſchen Überſetzung „Julia“ anzureden hatte; dieß klang ſeinem Ohre entſetzlich, und er begriff nicht, wie man etwas ſo Gemeines, wie die Laute dieſes Wortes, für die Muſik verwenden könnte. Dem weniger begabten und ziemlich rohen Sänger des Oberprieſters gab er jedoch eine umſtändlichere Lektion über die Auffaſſung ſeines Charakters, welchen er aus dem rezitativiſchen Dialoge mit dem Haruspex zu entnehmen habe; hier ſehe er nämlich, daß das Ganze nur auf Prieſterbetrug beruhe und auf Benutzung des Aberglaubens berechnet ſei. Der Pontifex gebe zu verſtehen, daß er ſeinen Gegner ſelbſt an der Spitze der römiſchen Kriegsmacht nicht fürchte, weil er für den ſchlimmſten Fall ſeine Maſchinen bereit halte, welche, ſobald es nicht anders ginge, durch ein Wunder das verloſchene Feuer der Veſta wieder entzünden ſollten, wodurch, ſelbſt wenn Julia ſomit dem Opfertode entgehen ſollte, die Macht des Prieſterthumes dennoch unangetaſtet erhalten bleiben würde. — Gelegentlich einer Beſprechung des Orcheſters hatte ich Spontini um Belehrung darüber gebeten, warum er, der ſonſt durchgehends die Poſaunen ſehr energiſch angewandt, gerade bei dem prachtvollen Triumphmarſche des erſten Aktes ſie ſchweigen ließ; ganz verwundert frug er dagegen: „est-ce que je n'y ai pas de trombonnes?“ Ich zeigte ihm die geſtochene Partitur, und nun bat er mich, zu dieſem Marſche Poſaunen zu ſetzen, damit ſie möglichſt in der nächſten Probe ſchon ausgeführt werden könnten. Auch ſagte er mir: „j'ai entendu dans votre ‚Rienzi‘ un instrument, que vous appelez ‚Bass-tuba‘; je ne veux pas bannir cet instrument de l'orchestre: faites m'en une partie pour la Vestale“. Es machte mir Freude, mit Auswahl und Diskretion ſeinem Wunſche nachzukommen. Als er in der Probe zum erſten

Male die Wirkung hiervon gewahr wurde, warf er mir einen wirklich zärtlichen Blick des Dankes zu, und der Eindruck dieſer unſchwierigen Bereicherung ſeiner Partitur war auf ihn ſo andauernd, daß er ſpäter aus Paris in einem ſehr freundſchaftlichen Briefe mich um die Zuſendung eines Particelles dieſer von mir hinzugefügten Inſtrumente bat; nur erlaubte es ſein Stolz nicht, in dem Ausdrucke, mit dem er das Gewünſchte bezeichnete, zuzugeſtehen, daß er etwas von mir Verfaßtes verlangte, ſondern er ſchrieb: „envoyez-moi une partition des trombonnes pour la marche triomphale et de la Basse-tuba, telle qu'elle a été exécutée sous ma direction à Dresde". — Meine beſondere Ergebenheit bezeugte ich ihm außerdem durch den Eifer, mit welchem ich eine vollkommene Umſtellung der Inſtrumente des Orcheſters nach ſeinem Wunſche herrichtete. Dieſer Wunſch bezog ſich weniger auf ein Syſtem, als auf ſeine Gewöhnung, und von welcher Wichtigkeit es für ihn war, in dem Gewohnten nicht die mindeſte Änderung eingetreten zu wiſſen, erhellte mir, als er mir den Charakter ſeiner Direktionsweiſe erläuterte; er dirigire — ſo ſagte er — nämlich das Orcheſter nur durch den Blick ſeines Auges: „mein linkes Auge iſt erſte Violin, mein rechtes zweite Violin; um mit dem Blick zu wirken muß man daher keine Brille tragen, wie ſchlechte Dirigenten es thun, ſelbſt wenn man kurzſichtig iſt. Ich" — ſo geſtand er zutraulich — „ſehe nicht einen Schritt weit, und doch bewirke ich durch meine Augen, daß Alles nach meinem Willen geht." Einzelnheiten in der von ihm zufällig gewöhnten Orcheſteraufſtellung waren allerdings ſehr irrational; jedenfalls von einem früheſten Pariſer Orcheſter her, wo ſich dieß durch irgend eine Noth gerade ſo ergeben hatte, rührte die Gewohnheit, die beiden Hoboe-Bläſer unmittelbar hinter ſich zu haben: dieſe mußten daher die Mündung ihrer Inſtrumente dem Ohre des Publikums abwenden, und unſer vorzüglicher Hoboiſt war ſo empört über dieſe Zumuthung, daß es mir nur durch beſonders ſcherzhafte Behandlung dieſer Angelegenheit gelang, ihn für dießmal zu beſchwichtigen. Außerdem beruhte die Gewöhnung Spontini's in dieſem Betreff allerdings auf einem ſehr richtigen, und leider bei den meiſten deutſchen Orcheſtern noch gänzlich verkannten Syſteme, wonach das Quartett der Saiteninſtrumente gleichmäßig über das ganze Orcheſter ſich ausbreitet, die durch Kulmination auf einen Punkt erdrückenden Blech- und Schlaginſtrumente getrennt, auf beide Flanken vertheilt, und die zarteren Blasinſtrumente in geeigneter Annäherung als Kette zwiſchen den Violinen ſich dahinziehen; wogegen die ſelbſt jetzt noch bei den größten und berühmteſten Orcheſtern übliche Zertheilung des Inſtrumentalkomplexes in zwei Hälften, die der Saiten- und die der Blasinſtrumente, eine wirkliche Roheit und Gefühlloſigkeit für die Schönheit eines ſich innig verſchmelzenden, überallhin gleich wirkenden Orcheſterklanges bekundet. Ich war ſehr froh, bei dieſer Veranlaſſung die glückliche Neuerung in Dresden durchſetzen zu können, da es, durch die Forderung Spontini's angeregt, nun leicht war, den Befehl zur Beibehaltung der Änderung beim Könige zu erlangen. Es blieb mir nach Spontini's Fortgang nur übrig, einige Zufälligkeiten und Sonderbarkeiten in ſeinen Anordnungen auszugleichen und zu korrigiren, um von nun an zu einer befriedigenden und ſehr wirkſamen Aufſtellung des Orcheſters zu gelangen.

Bei allen Sonderbarkeiten, welche Spontini's Direktion der Proben begleiteten, faſcinirte der ſeltene Mann doch Muſiker und Sänger in der Art, daß der Aufführung eine ganz ungewöhnliche Aufmerkſamkeit gewidmet wurde. Charakteriſtiſch war durchgehends die Energie, mit welcher er auf eine oft ausſchweifend ſcharfe Hervorhebung der rhythmiſchen Accente drang; er hatte hierfür im Verkehr mit dem Berliner Orcheſter es ſich angewöhnt, die hervorzuhebende Note mit dem, Anfangs mir unverſtändlichen, Ausdrucke „dieſe“ zu bezeichnen, was zumal Tichatſchek, ein wirkliches rhythmiſches Geſangsgenie, beſonders erfreute, da er ebenfalls die Gewohnheit hatte, bei wichtigen Eintritten die Choriſten dadurch zu beſonderer

Präziſion anzufeuern, daß er behauptete, es gelte nur die erſte Note ordentlich hervorzuheben, das Übrige fände ſich ganz von ſelbſt. Im Ganzen ſtellte ſich ſomit allmählich ein guter und dem Meiſter gewogener Geiſt ein; nur die Bratſchiſten trugen ihm einen Schreck, den er ihnen gemacht, noch lange nach: in der Begleitung der lugubren Kantilene der Julia im Finale des zweiten Aktes entſprach die Ausführung der ſchaurig weichen Begleitungsfigur in den Bratſchen ſeinem Wunſche nicht; er wendete ſich daher plötzlich zu dieſen, und rief ihnen mit einer hohlen Grabesſtimme zu: „iſt der Tod in den Bratſchen!“ Die zwei bleichen, an unheilbarer Hypochondrie leidenden Greiſe, welche am erſten Pulte dieſes Inſtrumentes zu meinem Leidweſen, trotz ihrer Anwartſchaft auf Penſionirung, ſich immer noch feſt geklammert hielten, ſtarrten mit wahrem Entſetzen zu Spontini hinauf, und glaubten eine Drohung zu hören: ich mußte ihnen nun den Wunſch Spontini's ohne theatraliſche Draſtik zu erläutern ſuchen, um ſie allmählich wieder in's Leben zu rufen. — Auf der Scene wirkte Herr Eduard Devrient ſehr förderlich zur Herſtellung eines ſcharf ſich ausdrückenden Enſemble's, auch wußte er Rath zu ſchaffen, um einer Forderung Spontini's gerecht zu werden, die uns Alle in große Verlegenheit ſetzte. Nach der auf allen deutſchen Theatern angenommenen Kürzung beſchloſſen auch wir nämlich die Oper mit dem feurigen, vom Chor accompagnirten Duettſatze des Licinius und der Julia nach deren Rettung; allein der Meiſter beſtand darauf, die der franzöſiſchen Opera seria ureigenthümliche Schluß-Scene mit heiterem Chor und Ballet noch angefügt zu wiſſen. Es widerſtand ihm durchaus, auf dem traurigen Begräbnißplatze ſein glänzendes Werk elend ausgehen zu ſehen; die Dekoration mußte verwandelt werden, im heiterſten Lichte der Roſenhain der Venus ſich zeigen, und an deren Altar unter heiteren Tänzen und Geſängen das geprüfte Liebespaar von mit Roſen geſchmückten Prieſtern und Prieſterinnen der Venus anmuthig getraut werden.

So geſchah es denn auch, — leider aber nicht zu Gunſten des von Allen ſo ſehr gewünſchten Erfolges.

In der Aufführung, welche mit großer Präziſion und ſchönem Feuer vor ſich ging, ſtellte ſich im Betreff der Beſetzung der Hauptpartie ein Übelſtand heraus, der von Keinem von uns zuvor beachtet worden war. Offenbar war unſere große Schröder-Devrient nicht mehr in dem Alter, und namentlich war ihr etwas mütterlich gewordenes Äußere nicht glücklich geeignet, um als „jüngſte“ der Veſtalinnen, wie ſie angeſprochen wird, namentlich neben einer Oberprieſterin günſtig zu wirken, welche, wie es hier der Fall war, durch ganz ausnehmend mädchenhafte Jugendlichkeit, die durch nichts zu verbergen war, ſich hervorhob. Dieß war meine damals ſiebzehnjährige Nichte, Johanna Wagner, welche außerdem mit ihrer, gerade um jene Zeit hinreißend ſchönen Stimme und glücklichen Begabung für theatraliſchen Accent, ganz unwillkürlich in jedem Zuhörer den Wunſch erregte, die Rollen zwiſchen ihr und der großen Meiſterin vertauſcht zu ſehen. Der ſcharfblickenden Devrient entging dieſer für ſie ungünſtige Umſtand nicht, und ſie ſchien ſich hierdurch veranlaßt zu fühlen, durch beſondere Aufbietung jedes ihr zu Gebote ſtehenden Effektmittels in ihrer ſchwierigen Stellung ſich ſiegreich zu behaupten zu ſuchen, was ſie nicht ſelten zu einiger Übertreibung, in einem Hauptmomente aber zu einem wahrhaft unſchönen Exceſſe hinriß. Als ihr, nach dem großen Terzett des zweiten Aktes, von dem durch die Flucht geretteten Geliebten nach dem Vordergrunde zurückſchreitend, in furchtbarer Erſchöpfung das „er iſt frei!“ aus dem gepreßten Herzen hervorbricht, ließ ſie ſich verleiten, dieſe Worte völlig zu ſprechen, ſtatt zu ſingen. Welche Wirkung ein im übermäßigen Affekte mit Annäherung an den reinen Sprach-Accent ausgeſprochenes entſcheidendes Wort hervorzubringen vermag, hatte ſie bereits im „Fidelio“ zur höchſten Hingeriſſenheit des Publikums oft bewährt, wenn ſie bei der Stelle: „Noch einen Schritt und du biſt todt!“ das todt faſt mehr ſprach als ſang. Dieſe ungeheure Wirkung, die gerade auch ich empfunden, beruhte auf dem wunderbaren Schreck, der ſich meiner bemächtigte, aus der idealen Sphäre, in welche die Muſik ſelbſt die grauenhafteſten Situationen erhebt, plötzlich auf den nackten Boden der ſchrecklichſten Realität, wie durch einen Beilſchlag des Henkers, mich geſchleudert zu ſehen. Hierin gab ſich die unmittelbare Erkenntniß der äußerſten Spitze des Erhabenen kund, welche ich, mit der Erinnerung an dieſen Eindruck, als den blitzartigen Moment bezeichne, welcher zwei ganz verſchiedene Welten, da wo ſie ſich berühren und doch vollſtändig trennen, in der Weiſe erleuchtet, daß wir eben für dieſen Moment den Blick wirklich in beide Welten zugleich werfen. Welch' ungeheure Bewandtniß es aber mit dieſem Momente hat, und daß mit ihm, dem furchtbaren, kein eigenmächtiges Spiel zu treiben iſt, erfuhr ich heute an dem vollſtändigen Verunglücken der Abſicht der großen Künſtlerin. Das leiſe, mit heiſerem Klange herausgepreßte Wort übergoß mich und das ganze Publikum wie mit kaltem Waſſer, ſo daß wir Alle in ihm nichts erlebten, als einen manquirten Theatereffekt. — Waren nun die Erwartungen des Publikums, welches außerdem mit doppelten Preiſen das Kunſtſtück, Spontini dirigiren zu ſehen, zu bezahlen hatte, zu hoch geſpannt geweſen; mochte der ganze Styl des Werkes mit ſeinem franzöſirten antiken Sujet, trotz der Pracht und Schönheit der Muſik, unwillkürlich etwas veraltet vorkommen, oder mochte endlich auch der unglücklich matte Schluß, faſt ähnlich wie der verfehlte dramatiſche Effekt der Devrient, ernüchternd wirken, kurz, es wollte zu keinem rechten Enthuſiasmus kommen, und der Erfolg des Abends erklärte ſich als eine etwas matte Ehrenbezeigung für den weltberühmten Meiſter, welcher mit ſeiner ungeheuren Rüſtung von Orden eine mich peinlich berührende Erſcheinung abgab, als er dem kurzathmigen Hervorrufe des Publikums durch dankenden Hervortritt auf der Bühne entſprach.

Niemandem war dieſer nicht ſonderlich erquickliche Erfolg weniger entgangen, als Spontini ſelbſt. Er beſchloß einen beſſeren Beweis zu erlangen, und beſtand hierzu auf der Ergreifung des Mittels, welches er in Berlin fortgeſetzt anzuwenden gewohnt war, um ſeine Opern ſtets vor vollem Hauſe und belebtem Publikum zu geben. Er wählte nämlich immer die Sonntage hierfür, weil ihm die Erfahrung gezeigt hatte, daß Sonntags ſtets das Haus voll und das Publikum belebt war. Da nun der nächſte Dresdener Sonntag, an welchem er ſeine „Veſtalin“ nochmals zu dirigiren ſich erbot, noch etwas fern lag, verſchaffte uns dieſe neue Verlängerung ſeines Aufenthaltes den wiederholten Genuß des beſonderen Intereſſes, mit Spontini öfter in geſelligem Verkehr zuſammen zu ſein. An die theils bei Frau Devrient, theils auch bei mir, in der Unterhaltung mit Spontini verlebten Stunden habe ich eine ſo genaue Erinnerung bewahrt, daß ich davon gern Einiges mittheile.

Unvergeßlich bleibt mir ein Gaſtmahl bei der Schröder-Devrient, in Folge deſſen wir mit Spontini und ſeiner Frau (einer Schweſter des berühmten Pianofortefabrikanten Erard) lange unter ſehr anregenden Geſprächen zuſammen waren. Seine gewöhnliche Theilnahme an der Unterhaltung war ein vornehm ruhiges Anhören der Geſpräche Anderer, welches die Erwartung, um ſeine Meinung erſucht zu werden, auszudrücken ſchien. Sobald er dann ſprach, geſchah es mit rhetoriſcher Feierlichkeit, in ſcharf präziſirten Sätzen von kategoriſcher Tendenz und mit dem Accent, der jeden Widerſpruch als eine Beleidigung erklärte. In ſteigende Aufregung gerieth er jedoch, als wir nach dem Diner näher zuſammenrückten. So weit ihm dieß möglich war, ſchien er mir wirklich ſeine beſondere Zuneigung geſchenkt zu haben; er erklärte offen, daß er mich lieb habe und dieß mir nun dadurch bezeugen wolle, daß er mich vor dem Unglück bewahre, in meiner Carrière als dramatiſcher Komponiſt fortzufahren. Er glaube wohl, daß es ihm ſchwer fallen werde, mich von dem Werthe eines ſolchen Freundſchaftsdienſtes zu überzeugen; da er es aber für wichtig halte, auf dieſe Weiſe für mein Glück zu bringen, möchte es ihn nicht verdrießen, zu dieſem Zwecke ein halbes Jahr in Dresden zu verweilen, welche Gelegenheit wir ja zugleich dazu benützen könnten, ſeine übrigen Opern, namentlich auch „Agnes von Hohenſtaufen“, unter ſeiner Leitung zur Aufführung zu bringen.

Um ſeine Anſicht des Bedenklichen der Carrière eines dramatiſchen Komponiſten als Nachfolger Spontini’s zu begründen, begann er mit einem höheren Lobe für mich; er ſagte: „quand j’ai entendu votre Rienzi, j’ai dit: c’est un homme de génie, mais déjà il a plus fait qu’il ne peut faire“. Um mir zu zeigen, was er unter dieſem Paradoxon verſtehe, holte er folgendermaßen aus: „après Gluck c’est moi qui ai fait la grande révolution avec la Vestale; j’ai introduit le „Vorhalt de la sexte“ dans l’harmonie et la grosse caisse dans l’orchestre; avec Cortez j’ai fait un pas plus avant; puis j’ai fait trois pas avec Olympie. Nurmahal, Alcidor et tout ce que j’ai fait dans les premiers temps de Berlin, je vous les livre, c’était des oeuvres occasionnelles; mais puis j’ai fait cent pas en avant avec Agnes de Hohenstaufen, où j’ai imaginé un emploi de l’orchestre remplaçant parfaitement l’orgue.“ Seit dieſer Zeit habe er ſich abermals mit einem Sujet „les Athéniennes“ zu beſchäftigen geſucht; er ſei ſogar dringend vom Kronprinzen, dem jetzigen Könige von Preußen, zur Vollendung dieſer Arbeit aufgefordert worden, — und zugleich zog er aus ſeinem Portefeuille zum Zeugniß der Wahrheit einige Briefe dieſes Monarchen hervor, welche er uns zu leſen gab. Erſt nachdem dieſes ſorgfältig und feierlich geſchehen war, fuhr er fort, daß er trotz dieſer ſchmeichelhaften Aufforderungen die muſikaliſche Bearbeitung des übrigens ſehr guten Sujets aufgegeben habe, weil es ihm zu Sinnen gekommen ſei, daß er unmöglicher Weiſe ſeine „Agnes von Hohenſtaufen“ übertreffen, und etwas Neues erfinden können würde. Die Konkluſion lautete nun: „Or, comment voulez-vous que quiconque puisse inventer quelque chose de nouveau, moi Spontini déclarant ne pouvoir en aucune façon surpasser mes œuvres précédentes, d'autre part étant avisé que depuis la Vestale il n'a point été écrit une note qui ne fut volée de mes partitions?" Daß dieſe Behauptung nicht etwa nur eine Phraſe ſei, ſondern auf der genaueſten wiſſenſchaftlichen Unterſuchung beruhe, dafür führte er das Zeugniß ſeiner Frau an, welche mit ihm eine voluminöſe Abhandlung eines berühmten Mitgliedes der franzöſiſchen Akademie, deſſen Schrift aber aus gewiſſen Gründen durch den Druck nicht veröffentlicht worden ſei, geleſen habe. In dieſer ſehr eingänglichen Abhandlung von dem größten wiſſenſchaftlichen Werthe ſei nachgewieſen, daß ohne den von Spontini in der Veſtalin erfundenen Vorhalt der Sexte die ganze moderne Melodie nicht exiſtiren würde, und daß jede melodiſche Form, deren man ſich ſeitdem bedient hätte, lediglich ſeinen Stücken entnommen ſei. Ich war ſtarr, hoffte aber doch den unerbittlichen Meiſter mindeſtens über die ihm ſelbſt vorbehaltenen Möglichkeiten zu einer beſſeren Meinung zu bringen. Ich gab zu, daß dem allen gewiß ganz ſo ſei, wie jener Akademiker es bewieſen; dennoch frug ich ihn, ob er nicht glaube, daß, wenn ihm ein dramatiſches Gedicht von neuer, ihm noch unbekannt gebliebener poetiſcher Tendenz vorgelegt würde, er aus dieſer auch Anregung zu neuer muſikaliſcher Erfindung gewinnen würde. Mitleidig lächelnd erklärte er, daß meine Frage eben einen Irrthum enthalte: worin ſollte dieſes Neue beſtehen? „Dans la Vestale j'ai composé un sujet romain, dans Fernand Cortez un sujet espagnol-mexicain, dans Olympie un sujet grec-macédonien, enfin dans Agnès de Hohenstaufen un sujet allemand: tout le reste ne vaut rien." Er hoffe doch nicht, daß ich etwa das ſogenannte romantiſche Genre „à la Freiſchütz" im Sinne habe? Mit ſolchen Kindereien gebe ſich kein ernſter Mann ab; denn die Kunſt ſei etwas Ernſtes, und allen Ernſt habe er erſchöpft. Aus welcher Nation endlich ſollte auch der Komponiſt kommen, der ihn überbieten könnte? Doch nicht etwa von den Italienern, welche er einfach als cochons traitirte, von den Franzoſen, welche es nur dieſen nachgemacht hätten, aber von den Deutſchen, welche nie aus ihren Kindereien herauskommen würden, und bei denen, wenn jemals gute Anlagen unter ihnen geweſen wären, jetzt durch die Juden bereits Alles verdorben ſei? „*Oh, croyez-moi, il y avait de l'espoir pour l'Allemagne lorsque j'étais empereur de la musique à Berlin; mais depuis que le roi de Prusse a livré sa musique au désordre occasionné par les deux juifs errants qu'il a attirés, tout espoir est perdu.*"

Unſere liebenswürdige Wirthin glaubte nun zu bemerken, daß es gut ſei, den ſehr aufgeregten Meiſter etwas zu zerſtreuen. Das Theater lag nur wenige Schritte von ihrer Wohnung entfernt; ſie lud ihn ein, ſich von einem Freunde, der ſich unter den Gäſten befand, hinüber geleiten zu laſſen, um von einer Aufführung der „Antigone", welche ſoeben dort vor ſich ging, und die ihn gewiß wegen der antiken Einrichtung der Bühne, nach Semper's vorzüglichem Arrangement, intereſſiren würde, ſich etwas anzuſehen. Er wollte dieß abſchlagen, da er behauptete, dieß Alles ſchon beſſer von ſeiner „Olympia" her zu kennen. Dennoch gelang es, ihn dazu zu bewegen; nun kehrte er nach kürzeſter Zeit wieder zurück, und erklärte verächtlich lächelnd, genug geſehen und gehört zu haben, um in ſeiner Meinung beſtärkt zu ſein. Sein Begleiter erzählte uns, daß, kurz nachdem er mit Spontini auf die faſt ganz leere Tribüne des Amphitheaters getreten, dieſer beim Beginne des Bacchus-Chores ſich zu ihm umgewendet habe: „*C'est de la Berliner Sing-Akademie, allons nous-en*". Durch die geöffnete Thüre ſei ein Streiflicht auf eine ganz unbemerkte einſame Geſtalt hinter einer Säule gefallen; der Begleiter habe Mendelsſohn erkannt, und ſofort geſchloſſen, daß dieſer Spontini's Äußerung vernommen habe.

Aus den ſehr erregten Äußerungen des Meiſters ging nun in der Folge noch deutlich hervor, daß er es darauf abgeſehen habe, von uns veranlaßt zu werden, längere Zeit in Dresden zu verweilen, und ſeine ſämmtlichen Opern zur Aufführung zu bringen. Bereits glaubte aber Frau **Schröder-Devrient** weiſe daran zu thun, in **Spontini's** eigenem Intereſſe, da ſie ihm einen ärgerlichen Mißerfolg ſeiner leidenſchaftlich genährten Erwartungen betreffs der Aufnahme einer zweiten Aufführung der Veſtalin erſparen wollte, eben dieſe Aufführung während ſeiner Anweſenheit zu verhindern. Sie ſchützte wiederum ein Unwohlſein vor, und ich erhielt von der Direktion den Auftrag, **Spontini** von der vorausſichtlich längeren Verzögerung in Kenntniß zu ſetzen. Dieſer Beſuch war mir ſo peinlich, daß es mir lieb war, mich vom Muſikdirektor **Röckel**, welchen **Spontini** ebenfalls liebgewonnen hatte, und welchem das Franzöſiſche weit geläufiger war als mir, begleiten zu laſſen. Mit wahrer Bangigkeit traten wir ein und vermutheten, einen böſen Auftritt erleben zu müſſen: wie erſtaunt waren wir dagegen, als wir den Meiſter, welcher durch ein Billet der **Devrient** bereits freundlich unterrichtet war, mit heiter verklärter Miene antrafen. Er eröffnete uns, daß er auf das Schnellſte nach Paris reiſen müſſe, um von dort ſo bald wie möglich nach Rom zu gelangen, wohin er vom heiligen Vater berufen ſei, von dem ihm ſoeben die Ernennung zum „Grafen von San Andrea" zugekommen ſei. Zugleich zeigte er uns noch ein zweites Dokument, durch welches ihm der König von Dänemark „den däniſchen Adel verliehen habe"; es war dieß nämlich die Ernennung zum Ritter vom Elephanten-Orden, welcher allerdings Adelswürde verleiht; er erwähnte aber nur dieſes Adels, nicht des Ordens, weil ihm dieß ſchon zu gemein war. Seine ſtolze Genugthuung hierüber äußerte ſich mit faſt kindiſcher Freude; aus dem engen Kreiſe der Dresdener Veſtalinoperation war er wie durch Zauber befreit und in ein Reich der Glorie verſetzt, aus welchem er auf die Opernnöthe dieſer Welt mit engelhaftem Behagen herabblickte. Von mir und **Röckel** wurden der heilige Vater und der König von Dänemark innig geprieſen. Wir ſchieden mit Rührung von dem ſeltſamen Meiſter, und, um ihn ganz glücklich zu machen, gab ich ihm das Verſprechen, ſeinen Freunbedacht im Betreff des Opernkomponirens recht angelegentlich zu überdenken.

Über seinen endlich erfolgten Tod theilte mir Berlioz, der sein Sterbelager nie verließ, mit, daß der Meister sich auf das Äußerste gegen sein Sterben gesträubt habe; wiederholt rief er: „je ne veux pas mourir, je ne veux pas mourir!“ Als ihn Berlioz tröstete: „comment pourriez-vous penser mourir, vous, mon maître, qui êtes immortel!“ verwies ihm dieß Spontini ärgerlich: „ne faites pas d'esprit!“ — Die Nachricht von seinem Tode, welche ich in Zürich erhielt, berührte mich, trotz aller wunderlichen Erfahrungen und Erinnerungen, doch sehr bedeutsam: ich gab meiner Stimmung und meinem Urtheil über ihn einen gedrängten Ausdruck in der „Eidgenössischen Zeitung“, wobei ich besonders das an ihm hervorhob, daß er, im Gegensatze zu dem jetzt herrschenden Meyerbeer und selbst zu dem noch lebenden großen Rossini, sich durch einen wahrhaften Glauben an sich und seine Kunst ausgezeichnet habe. Daß dieser Glaube, wie ich es fast zu meinem Entsetzen erleben mußte, in einen gespenstigen Aberglauben ausgeartet war, verschwieg ich.

Ich entsinne mich nicht, in meiner damaligen Stimmung in Dresden Veranlassung gefunden zu haben, über die höchst sonderbaren Eindrücke, welche ich von der merkwürdigen Begegnung mit Spontini erhielt, gründlicher nachzudenken, um sie mit meiner, eben hierbei nichtsdestoweniger gesteigerten, Hochachtung für den großen Meister in Übereinstimmung zu bringen. Offenbar hatte ich nur seine Karikatur kennen gelernt; die Anlagen zu einer so auffallenden Übertreibung des Selbstbewußtseins mögen allerdings schon aus dem in seinen rüstigen Jahren von ihm bewahrten Charakter nachweislich sein. Nicht minder nachweisbar dünkte mich jedoch auch der Einfluß des ganz wesenhaften Verfalles der ausschließlich dramatischen Kunsttendenz der Periode, welche Spontini in einem so würdigen und wichtigen Verhältnisse, wie seine Berliner Stellung es enthielt, altern sah. Daß er sein Hauptverdienst ganz überwiegender Weise in Neben-

Dinge ſetzte, zeigte an, daß ſein Urtheil kindiſch geworden war; dieß konnte jedoch in meinen Augen den ungemeinen Werth ſeiner Werke, mochte er ſelbſt ihn auch in monſtröſer Übertreibung begreifen, deßhalb nicht herabſetzen. Was ihn dagegen zu ſo maaßloſer Selbſtſchätzung getrieben hatte, ſein Vergleich mit denjenigen Kunſtgrößen, welche jetzt ihn verdrängten, konnte, wenn ich ihn meinerſeits ebenfalls anſtellte, nicht minder zu ſeiner Rechtfertigung dienen; denn in ſeiner Verachtung dieſer Größen fühlte ich in meinem tiefſten Inneren mich ihm verwandter, als ich damals noch laut geſtehen mochte. So kam es, daß ſonderbarer Weiſe dieſe Begegnung in Dresden, ſo durchweg lächerliche Züge ſie faſt einzig nach außen bot, mich im Grunde mit einer beinahe grauenvollen Sympathie für dieſen Mann erfüllte, deſſen Gleichen ich nie wieder begegnen ſollte.

Nachruf

an

L. Spohr und Chordirektor W. Fiſcher.

(Brieflich an einen älteren Freund in Dresden. Paris 1860.)

Faſt gleichzeitig ſtarben mir zwei theure, hochverehrungswürdige Greiſe. Der Verluſt des Einen traf die ganze muſikaliſche Welt, die den Tod Ludwig Spohr's betrauert: ihr laſſe ich es zu ermeſſen, welch' reiche Kraft, welch' edle Produktivität mit des Meiſters Hingang aus dem Leben ſchied. Mich gemahnt es kummervoll, wie nun der letzte aus der Reihe jener edlen, ernſten Muſiker von uns ging, deren Jugend noch von der ſtrahlenden Sonne Mozart's unmittelbar beleuchtet wurde, mit rührender Treue das empfangene Licht, wie Veſtalinnen die ihnen anvertraute reine Flamme, pflegten und gegen alle Stürme und Winde des Lebens auf keuſchem Herde bewahrten. Dieß ſchöne Amt erhielt den Menſchen rein und edel, und wenn es gilt, mit Einem Zuge Das zu bezeichnen, was aus Spohr ſo unverlöſchlich eindrucksvoll zu mir ſprach, ſo nenne ich es, wenn ich ſage: er war ein ernſter, redlicher Meiſter ſeiner Kunſt; der Halt ſeines Lebens war: Glaube an ſeine Kunſt, und ſeine tiefſte Erquickung ſproß aus der Kraft dieſes Glaubens. Und dieſer ernſte Glaube machte ihn frei von jeder perſönlichen Kleinheit: was ihm durchaus unverſtändlich blieb, ließ er als ihm fremd abſeits liegen, ohne es anzufeinden und zu verfolgen. Dieß war ſeine oft ihm nachgeſagte Kälte und Schroffheit; was ihm verſtändlich wurde (und ein tiefes, ſeines Gefühl für jede Schönheit war wohl dem Schöpfer der „Jeſſonda" zuzutrauen), das liebte und ſchätzte er unumwunden und eifrig, ſobald er Eines in ihm erkannte: Ernſt, Ernſtmeinen mit der Kunſt. Und hierin lag das Band, das noch im hohen Alter ihn an das neue Kunſtſtreben knüpfte: er konnte ihm fremd werden, nie aber feind. Ehre unſerem Spohr: Verehrung ſeinem Andenken! Treue Pflege ſeinem edlen Beiſpiele! —

Faſt hielt ich bei der Nachricht ſeines Todes nur die beglückende Erinnerung meiner einſtigen perſönlichen Begegnung mit Spohr im wehmüthig freudigen Nachgefühle feſt, als dieſe Saite rein menſchlicher Theilnahme bis zum ſchmerzhafteſten Erklingen berührt ward, da ich den Tod unſeres theuren Fiſcher erfuhr. Hier durfte die Achtung vor dem beſcheidenen Kunſtgenoſſen ganz in das Gefühl trauervoller Verehrung des lieben, menſchlichen Freundes aufgehen; und doch mußte ich, wie die beiden Todesfälle in der Zeit ſich ſo nahe berührten, auch in dem Weſen der beiden Geſchiedenen eine ſo nahe Verwandtſchaft erkennen, daß Beide mir faſt wie in Einen zuſammentraten. Des berühmten, hochbegabten Meiſters Andenken wird weit und breit, und beſſer als durch mein geringes Wort gefeiert werden: aber dieſes herrlich kräftigen, über Alles liebenswerthen Geiſtes, unſeres theuren Fiſcher Gedenkfeier, möchte ich für den bei weitem kleineren Kreis ſeiner Kenner gern ſelbſt übernehmen. Und wie leicht wird mir die Mühe werden; wie weniger Worte bedarf es, um Denen, die ihn kannten, den Vortrefflichen zu loben. Denn, nicht Schöpfer und Autor, machte er ſich eben nicht weithin, ſondern nur den Wenigeren bekannt, die ſeinem unmittelbaren Wirken, ſeiner praktiſchen Thätigkeit, ſeiner unübertrefflichen Freundſchaft näher ſtanden. Aber gern leihe ich Denen, die ſich recht bewußt werden wollen, was ſie in Fiſcher verloren, mein Wort, indem ich am beſten ihnen ſage, was ich an ihm verlor.

Es wird nun bald zwanzig Jahre, daß ich, wie ich jetzt von Paris aus meinen letzten Gruß an ihn ſandte, von eben daher mit der Bitte mich an ihn wandte, meinen in Dresden eingereichten „Rienzi" unter ſeinen Schutz zu nehmen. Allerhand Bedenken antworteten mir; zweifelhaft über den Grund dieſer Bedenken machte ich mich bald ſelbſt nach Dresden auf, und woher Fiſcher's Bedenken rührten, ward mir ſchnell freudig klar, als er zum Willkommen aufſprang und den perſönlich ihm noch Unbekannten mit ſtürmiſcher Zärtlichkeit umarmte. Dieſe erſte Wohlthat vergeſſe ich nie: ſie war das erſte, allererſte Ermuthigende, was den gänzlich hilflos unbekannten, von der Noth hart gedrängten, jungen Künſtler auf ſeinem Lebenspfade begrüßte. Ich darf gerade Dir, mein Freund, dieß mittheilen, denn Dir brauch' ich nicht zurückzurufen, welchen Antheil eben Du auch an dieſen Ermuthigungen hatteſt. Da war denn der Anhalt gefunden, von dem aus aller Art „Bedenken" allmählich glücklich überwunden wurden. Die wachſend enthuſiaſtiſche Theilnahme unſeres Tichatſchek für ſeine Aufgabe, für das ganze Werk, theilte, wie in unſeren Zeiten wohl kaum je erlebt, ſich bald allen zur Mitwirkung Berufenen mit, und das Dresdener Publikum — — durch das Wunder jener wärmſten Theilnahme aller Künſtler für die Arbeit eines gänzlich Unbekannten glücklich vorbereitet — erhob mich in der ſtürmiſchen Nacht der erſten Aufführung meines „Rienzi" zu ſeinem kühn adoptirten Liebling. Da war denn unſer Fiſcher immer ruhiger geworden, und wie im zarten Wiſſen, daß er der erſte war, der mich anerkannt und den Anſtoß zum Gelingen gegeben, heftete er nun ſtill verklärt das liebe, klare Auge auf mich, als wollte er ſagen: ja, das wußte ich, daß das ſo kommen würde! Von nun an war ich ſeine Freude. Mein Streben, mein Schaffen war ſein Genuß, meine Noth war ſeine Mühe, mein Erreichen ſein Gelingen. Voll Eifer und Pflichttreue, wie nie ein Anderer, überſchritt er aber alles Maaß, wenn es galt, in beſonders ſchwierigen Aufgaben mir beizuſtehen. Gelang nun, was ich mir tollkühn gefordert hatte, welch' freudiges Lachen ſtrahlte dann aus ſeinen Mienen. Und was er dann vermochte, zu welcher Höhe ſeine

Leiſtungen als Chordirigent reichten und dieſe Leiſtungen bis tief in die Geſchichte der Kunſt hinein merkwürdig machten, das erfuhren wir Alle, als er das Unglaubliche zu Stande brachte, und z. B. ſeinem Theaterchor die Bach'ſche Motette: „Singet dem Herrn“ auf eine Weiſe einſtudirte, daß ich auf die ungemein virtuoſe und ſichere Leiſtung der Sänger hin mich ſelbſt veranlaßt ſehen konnte, das, ſeiner haarſträubenden Schwierigkeit wegen ſonſt ſtets nur im vorſichtigſten „Moderato“ aufgefaßte erſte Allegro der Motette im wirklichen feurigen Tempo zu nehmen, was bekanntlich unſere Kritiker zu Tode erſchreckte. Die Möglichkeit des populären Erfolges der neunten Symphonie Beethoven's beruhte, meiner Auffaſſung nach, auf einem Vortrage der Chöre von ſolch' zuverſichtlicher Kühnheit, wie ich ihn beabſichtigte, wie er aber einzig durch Fiſcher's, meinem Ermeſſen nach, ganz beiſpielloſe Leiſtung als Chordirektor zur Wirklichkeit werden konnte. Dieſe und viele ähnliche Leiſtungen reihen Fiſcher geradeswegs in die Kunſtgeſchichte unter die Namen aller Derer ein, die um die Verbreitung des Verſtändniſſes erhabener Meiſterwerke ſich verdient machten. Aber je mehr hier das Verdienſt unbeachtet bleibt, deſto gerechter iſt es, einmal erwähnt, es beſonders ſtark zu kennzeichnen. Und deßhalb ſei denn darauf aufmerkſam gemacht, wie jene, oft kaum dem wahren Urheber gedankten Leiſtungen, die Erfolge unſäglicher Mühſale und Bekümmerniſſe ſind. Wie oft hatte ich den Armen zu beklagen, wenn er meinen rückſichtsloſen Forderungen mit ſeiner eigenen Verzweiflung antworten mußte; da waren ihm gute Sänger erkrankt, die beſten, durch verweigerte Zulage, entlaſſen: der Reſt ermüdet, durch übermäßige Beſchäftigung außer Stande geſetzt, durch Verwendung zu Statiſten bei Schauſpielproben zurückgehalten. Und er war ein beſonnener Mann, der nichts gern ſchnell zum Bruche trieb, ſondern vermittelte, aus dem Erträglichen zum Guten zu ſchaffen ſuchte. Da kamen wir denn wohl auch hinter einander, und der Kräftige ereiferte ſich gegen den Stürmiſchen um ſo gewaltiger, da auch er ja nur wollte, was ich wollte. Und nun gelang es doch, Gott weiß, wie? Aber es gelang. Und nun die Freude, dieſes Schwelgen der Verſöhnung!

So war unſer Kunſtwirken und unſere Freundſchaft ein ſtets ſich ergänzendes und neu ſich belebendes Eines, und ich kann den Kunſtgenoſſen vor Aller Augen feiern, indem ich den Freund preiſe! —

Was hatte nun der Arme mit mir für Noth! Beſonnen und nüchtern in ſeinem reifen praktiſchen Dafürhalten vom Weſen der Dinge dieſer Welt, welch' tiefen Kummer, welche Schmerzen litt er um mich, als ich ihm entriſſen wurde, und mich das Schickſal weit von ihm forttrieb, um — wie ich doch vor wenigen Monaten jetzt noch es anders hoffen zu dürfen glaubte — nie wieder ihm die Hand drücken zu können! Konnte mir dieſen ſeltenen Mann etwas noch theuerer machen, als es unſer Zuſammenleben gethan hatte, ſo war dieß unſere Trennung. In ſeinem erſten Briefe, den er mir in das Exil nachſandte, ſchlug der Schmerz und die Liebe wie in hellen Flammen hervor; das brüderliche *Du*, das ich ihm einſt angetragen, und das der Wunderliche um unſerer äußeren Stellung willen abgelehnt hatte, trug er mir nun feurig entgegen; der Vater umfing inbrünſtig den geliebten, verlorenen Sohn. Einſt war ich ſeine Freude, nun war ich ſeine Sorge. Und wie ſorgte er um mich! Als ſich das ganz Unerwartete wie ein Wunder zutrug, und meine Opern, die faſt kaum den Bezirk Dresdens überſchritten hatten, mit plötzlich wachſender Ausdehnung ſich über Deutſchland verbreiteten, da ging ſeine *Sorge* allmählich in die *Beſorgung* über, und wo der Jugendliche erlag, trat der rüſtige Alte ein, nahm mir alle Mühe ab, verpackte, korreſpondirte, trieb an, hielt ab, damit *ich* nur Ruhe hätte, um wieder arbeiten und meiner Kunſt mich hingeben zu können. Nun gelang's einmal wieder, und er hatte wieder Freude! Aber ſie blieb ihm immer getrübt: wann werde er mich endlich einmal wiederſehen? Würde er es je wieder? Zuletzt, da ihm alle Hoffnung ſank, wollte er ſich ſelbſt aufmachen, um mich unter den fernen Alpen aufzuſuchen. Da erkrankte er: den Freund mußte er aufgeben, und ſein Erſpartes dafür an eine Kur wenden. Ich hatte ſo ſicher gehofft, ihn zu ſehen, erfahre nun von ſeiner Todeskrankheit und kann ihm nur — ſchreiben. Er ſtirbt, und mein Brief trifft ihn nicht mehr! —

Fahr' wohl, mein edler, theuerer Freund! Meine Heimath iſt mir nun um Vieles fremder geworden, und ganz nahe lebſt Du nun in meinem Herzen, dort, wohin ich Dich überall mit mir trage!

Es leben nicht Viele auf dieſer Welt, wie dieſer Seltene war. Iſt es dem Künſtler geſtattet, dieſen Mann an der Hand der Freundſchaft vor das Auge der Welt zu ziehen, ſo iſt es, um auch in ihm den hochverdienten, ſeltenen Kunſtgenoſſen zu zeigen. Seinen trauernden Erben hinterläßt er einen Schatz, der, wie rührend in ſeiner Entſtehung, reich und lohnend dem ernſten Muſiker ſich bietet. Wenn Fiſcher von den Plagen ſeines Amtes, den Mühen ſeines Berufes, von den Sorgen um ſeine Freunde ſich für wenige ruhige Stunden in ſein Haus zurückgezogen, da traf ich ihn oft über dem Labſal, das er zu ſeiner Erholung ſich bereitete: mit ſeiner ſauberen Hand ſchrieb er für ſich allerhand ſeltene und koſtbare Tonwerke, namentlich für vielſtimmigen Geſang, und älterer, den Meiſten kaum dem Namen nach bekannter Meiſter, ab. Meinem ſtaunenden Lächeln entgegnete er: ſo fülle er ſeine Zeit angenehm aus und lerne dabei ungemein viel; denn könne man nicht ſelbſt ſolche Werke ſchreiben, ſo glaube er, ſei das Beſte, ſie geradesweges abzuſchreiben; man ſtudire ſie da ſo gründlich. Und dieſer Mann kam im erſten Jünglingsalter zum Theater, ward Schauſpieler, gewann ſeiner Zeit als Baßbuffo die leidenſchaftliche Gunſt des Leipziger Publikums; aber das genügte ihm nicht; ihn trieb es zum Ernſt ſeiner Kunſt; ſo pflegte er ſeine muſikaliſchen Kenntniſſe, ward — neben ſeiner Stellung als Schauſpieler — Chordirector, erwarb ſich wiederum als ſolcher höchſten Ruhm, und ſtudirte immer fort, um ſich rüſtig zu erhalten, an den ernſteſten und gewagteſten Aufgaben der Kunſt einen entſcheidend wichtigen Antheil zu nehmen, und vor Allem ſein Verſtändniß auch jedem Fortſchritt, jeder Ausbildung des Älteren offen und frei zu erhalten. Und damit wurde es ihm möglich, ſelbſt ſo bezweifelten und mißtrauiſch begrüßten Erſcheinungen, wie meinen Arbeiten, nach Bedenken und freundlichem Kopfſchütteln, endlich mit ſchöner Unbedenklichkeit die Hand beim Willkommen entgegenzuſtrecken, zu ihrer Verwirklichung mitzuhelfen, und durch ſeine Liebe ſich vollkommen mit dem Autor zu verſchmelzen.

Wahrlich: es iſt ein Troſt, daß es Solche giebt! Es iſt ein unſchätzbares Wohlgefühl, einem Solchen begegnet zu ſein! Es iſt eine tiefe Trauer, einen Solchen ſcheiden zu ſehen! — Und ſo wagte ich es, unſeren lieben Fiſcher an des gefeierten Spohr Seite zu ſtellen: der Tod vereinte für mich Beide, und ſchmolz ſie in Eines zuſammen. Die Bedeutung des Inhaltes ihres Lebens läßt ſie ſich gleich erſcheinen: was den Einen durch Autorbedeutung und Ruhm voranſtellt, möchte ich, um dem Drange meines Herzens zu folgen, dem Andern ſo gern von meinen eigenen abtreten, müßte ich nicht glauben, in ſeiner ſeligen Abgeſchiedenheit ihn mehr zu befriedigen, wenn ich Alles ihm nur durch meine volle Dankbarkeit und Liebe erſetze. —

Gluck's Ouvertüre

zu „Iphigenia in Aulis“.

Eine Mittheilung

an den Redakteur der „Neuen Zeitſchrift für Muſik“.

Wundern Sie ſich nicht, werther Freund, daß ich Ihnen heute etwas für Ihre Zeitſchrift zuſende, trotz meiner vor Kurzem wiederholten Erklärung, daß ich mich nicht mehr im Stande fühlte, mit irgend welchen litterariſchen Arbeiten mich zu befaſſen. Mit einer größeren künſtleriſchen Arbeit fertig, und im Begriff eine neue zu beginnen, warte ich bloß auf ſchönes Wetter: gerade heute iſt's aber ſo grau am Himmel und auf Erden, daß mir faſt nur noch theoretiſche Grillen zum Zeitvertreib einfallen mögen. Doch ſinke ich unter dieſem grauen Einfluſſe noch nicht ſo tief, um mich etwa auf eine Polemik mit einem meiner Gegner einzulaſſen; im Gegentheil bin ich ſehr friedfertig geſinnt, ſeit ich fortgeſetzt die Erfahrung mache, daß ſo Viele, die mich und meine Arbeiten wirklich kennen lernten, ſich mir innig befreundeten, was mich genügend für die andere Erfahrung entſchädigt, daß Viele in ihrer Weiſe fortfahren, ſich und Anderen weiszumachen, ſie wüßten etwas von mir.

Ich habe Ihnen dagegen eine künſtleriſche Mittheilung zu machen, die Sie vielleicht nicht ungünſtig aufnehmen: ſie betrifft einen neuen Schluß zu Gluck's Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis“.

Wie Sie wiſſen, helfe ich mir in meiner großen Zurückgezogenheit von allem öffentlichen Kunſtverkehr, um mir das Leben erträglich zu machen, dann und wann auch damit, daß ich dem kleinen, jährlich nach Zufall neu ſich bildenden Orcheſter der Züricher Muſikgeſellſchaft, eine Beethoven'ſche Symphonie, oder etwas dem Ähnliches, einſtudire. Die nächſte Anregung dazu ging — und geht fortgeſetzt — von wenigen Freunden aus, denen ich ſo eine Freude mache, ohne dadurch irgend wem Verdruß zu bereiten, außer vielleicht dem Stadtrath Hitzſchold aus Dresden, dem meine Auffaſſung der Symphonieen leider Bedenken erwecken mußte.

Im vergangenen Winter äußerte mir nun ein werther Freund, der weder Muſik treibt noch muſikaliſche Zeitungen lieſt, den Wunſch, einmal etwas von Gluck zu hören, um doch auch einen Eindruck von deſſen Muſik zu gewinnen, die ihm noch nirgends zu Gehör gekommen war. Ich fand mich in Verlegenheit, weil ich zunächſt an nichts Anderes denken konnte, als an die Aufführung eines Aktes aus einer Gluck'ſchen Oper, und zwar eben im Konzert. Unter uns geſagt, kann ich mir keine entſtellendere Traveſtie eines dramatiſchen, namentlich tragiſchen Muſikſtückes denken, als wenn vom Konzertorcheſter herab von Leuten in Frack und Balltoilette, mit dem großen Blumenſtrauße und der Stimme zwiſchen den Glacéhandſchuhen, z. B. Oreſtes und Iphigenia ihre Todesſchmerzen uns kundgeben. Das iſt nun einmal die „Einſeitigkeit“ meines Weſens, daß ich, wo die künſtleriſche Täuſchung nicht ganz auf mich wirkt, auch nicht einmal halb befriedigt werde, was doch jedem Muſiker von Fach ſo leicht möglich wird. Gab ich daher die Vorführung einer Gluck'ſchen Opernſcene für meinen Freund auf, ſo blieb mir nichts Anderes übrig, als die Wahl des vollendetſten Inſtrumentaltonſtückes von Gluck, der Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis“.

Allein auch hierbei traf ich auf eine Schwierigkeit: die Ouvertüre geht bekanntlich mit ihren letzten Takten in die erſte Scene der Oper über, und hat ſomit für ſich keinen Schluß. Doch entſann ich mich, in meiner Jugend in Konzerten, ſowie ſpäter vor der Aufführung der „Iphigenia in Tauris“ im Dresdener Hoftheater unter der Leitung meines ehemaligen Kollegen Reiſſiger, dieſe Ouvertüre mit einem von Mozart verfertigten Schluſſe gehört zu haben: daß ſie damals ſtets einen kalten, gleichgiltigen Eindruck auf mich hervorbrachte, war mir allerdings in der Erinnerung geblieben; doch glaubte ich jetzt dieß einzig einem, ſpäter mir klar gewordenen, vollſtändigen Vergreifen des Tempo (das ich ja nun in meiner Hand hatte), nicht aber auch dem Mozart'ſchen Schluſſe ſelbſt zuſchreiben zu müſſen. Ich nahm daher die Ouvertüre nach der Bearbeitung Mozart's in einer Probe mit dem Orcheſter vor. Als ich aber an den Anhang kam, ward es mir nach den erſten acht Takten unmöglich, weiter ſpielen zu laſſen: ich fühlte ſogleich, daß, wenn dieſer Mozart'ſche Schluß an und für ſich ſehr unbefriedigend zu dem eigentlichen Gedanken der Gluck'ſchen Ouvertüre ſtimme, er vollends gar nicht anzuhören ſei, ſobald er im richtigen Tempo des vorangehenden Tonſtückes ausgeführt werde. — Mit dieſem Tempo verhält es ſich, meiner Erfahrung gemäß, nun aber folgender Maaßen. —

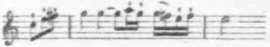
Der ſtehende Zuſchnitt aller Ouvertüren, namentlich zu ernſten Opern, im vorigen Jahrhunderte, ging auf eine kürzere Einleitung im langſamen Tempo, mit einem darauf folgenden längeren Satze im ſchnelleren Zeitmaaße hinaus. Man war dieß ſo gewohnt, daß in Deutſchland, wo die Gluck'ſche „Iphigenia“ ſelbſt lange gar nicht aufgeführt wurde, auch die Ouvertüre zu dieſer Oper, die einzeln für ſich in Konzerten zur Aufführung gelangte, unwillkürlich als nach dem gewohnten Zuſchnitte ebenfalls verfaßt betrachtet wurde. Sehr richtig enthält dieß Stück auch zwei verſchiedene Tonſätze von urſprünglich verſchiedenem Tempo, nämlich einen langſameren bis zum 19ten Takte, und von da ab einen gerade noch einmal ſo ſchnellen. Gluck hatte aber im Sinne, mit der Ouvertüre ſogleich die erſte Scene einzuleiten, welche ganz mit demſelben Thema beginnt, mit

jene

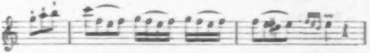
dem auch die Ouvertüre anfängt; um bis dahin das Tempo äußerlich nicht zu unterbrechen, ſchrieb er daher den Allegroſatz mit doppelt ſo ſchnellen Noten, als wie er ihn hätte ausführen müſſen, wenn er den Tempowechſel mit „Allegro“ bezeichnet haben würde. Sehr erſichtlich zeigt ſich dieß Jedem, der in der Partitur weiter fortfährt, und dort im erſten Akte die Scene der aufrühreriſchen Griechen mit Kalchas beachtet: hier finden wir ganz dieſelbe Figur, welche in der Ouvertüre in Sechzehntheilen ausgeführt wird, in Achteln geſchrieben, eben weil das Tempo hier mit „Allegro“ bezeichnet wurde. Zu jeder dieſer Achtelnoten hat der Chor mehremal eine Sylbe auszuſprechen, was dem aufrühreriſchen Heere ſehr gut anſteht. Mit geringer, durch den Charakter der übrigen Themen bedingter, Modifikation nahm Gluck dieſes Tempo nun für das Allegro ſeiner Ouvertüre auf, nur — wie eben erwähnt — mit veränderter Schreibart, um für den äußerlichen Takt das erſte, nach der Ouvertüre wiederkehrende, Tempo „Andante“ beizubehalten. So iſt denn auch im alten Pariſer Druck der Partitur keine Spur vom Tempowechſel angezeigt, ſondern das anfängliche „Andante“ geht über die Ouvertüre bis über den Anfang der erſten Scene unverändert fort.

Dieſe Eigenthümlichkeit der Schreibart überſahen nun die deutſchen Konzertdirigenten, und da, wo die ſchnelleren Noten beginnen, mit dem Auftakte zum zwanzigſten Takte, ließen ſie auch das von ſonſt her gewohnte ſchnellere Tempo eintreten, ſo daß endlich in deutſche Ausgaben der Ouvertüre (nach ihnen vielleicht auch in franzöſiſche) die freche Bezeichnung „Allegro“ überging. — Wie unglaublich durch dieſe, gerade um einmal zu ſchnelle Ausführungsweiſe, die Gluck'ſche Ouvertüre entſtellt worden iſt, wird, wer Geſchmack und Verſtand hat, beurtheilen, wenn er einen im richtigen, von Gluck gewollten Zeitmaaße geleiteten Vortrag des Tonſtückes anhört, und dann mit dem trivialen Geräuſch zuſammenhält, das ihm ſonſt als Gluck'ſches Meiſterwerk vorgeführt wurde. Daß er dieß nicht ſtets empfand, daß es ihm nicht von je einleuchtete, wie es mit dieſer geprieſenen Ouvertüre, die man ſtumpf und gleichgiltig ſogar vor einer ganz anderen Oper als Einleitung ſpielen konnte (was unmöglich geweſen wäre, wenn man ſie richtig verſtanden hätte), eine andere Bewandtniß haben müſſe, das kann ihm dann nur aus der allgemeinen Wahrnehmung erklärlich werden, wie wir, namentlich aus unſerer Jugend, einen ſolchen Ballaſt von anerzogenem, eingeredetem und endlich willenlos angenommenem Autoritätsreſpekt mit uns herumſchleppen, daß wir, wenn endlich ein unmittelbar das Gefühl beſtimmender Eindruck uns das Truggebild verſcheucht, kaum begreifen können, wie wir dieſes je für etwas Weſentliches, Wirkliches und Ächtes zu halten vermochten. — Doch giebt es viele ganz Glückliche, denen auch dieſer Eindruck und dieſe Wahrnehmung nie kommt; die ihr Gefühl dermaßen im Zaume haben, und jede unwillkürliche Beſtimmung deſſelben durch neue Erſcheinungen ſo fern von ſich halten können, daß ſie jeder Erfahrung gegenüber den Stolz pflegen, zu bleiben was ſie waren, oder wozu ſie in einer früheren einzigen Entwickelungsperiode gemacht worden ſind. Davon will ich Ihnen denn auch bei Gelegenheit der Gluck'ſchen Ouvertüre ein Beiſpiel erzählen.

Als ich ſeiner Zeit für das Dresdener Theater die auf der Bühne äußerſt ſeltene „Iphigenia in Aulis“ bearbeitete, ließ ich die alte Pariſer Ausgabe der Partitur kommen, um mich durch einzelne Spontini'ſche Arrangements in der mir zu Gebote geſtellten Berliner Partitur nicht beirren zu laſſen. Aus ihr lernte ich denn auch die urſprüngliche Intention Gluck's für die Ouvertüre kennen, und durch dieß einzig richtige Erfaſſen des Zeitmaaßes gelangte ich auch auf einmal dazu, die große, gewaltige und unnachahmliche Schönheit dieſes Tonſtückes zu empfinden, während — wie ich bereits erwähnte — es mich früher immer kalt ließ, was ich natürlich aber nie auszuſprechen gewagt hatte. Somit ging mir auch die Nothwendigkeit einer ganz anderen Auffaſſung des Vortrages auf: ich erkannte die maſſive Breite des ehernen Uniſono, die Pracht und Energie der folgenden Violinfiguren über der gewaltig die Skala auf- und abſteigenden Viertel-Bewegung der Bäſſe; namentlich aber begriff ich nun erſt die Bedeutung der zarten Stelle:

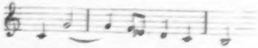


mit der rührend anmuthigen zweiten Hälfte:



die früher, in doppelt ſchnellem Tempo ausdruckslos (wie gar nicht anders möglich) heruntergeſpielt, auf mich ſtets den lächerlichen Eindruck einer bloßen ſchnörklichen Floskel gemacht hatte. — Die vortreffliche Kapelle, die damals bereits volles Vertrauen zu mir gewonnen hatte, ging — wenn auch durch die Gewohnheit befangen und mit anfänglicher Verwunderung — auf meine Auffaſſung ein, und leitete durch ihren ſchönen Vortrag der Ouvertüre ſomit würdig die warme und lebendig gefärbte Darſtellung des ganzen Werkes ein, das den populärſten, d. h. am wenigſten affektirten Erfolg unter allen Gluck'ſchen Opern in Dresden gewann. — Sonderbar ging es mir nun aber mit der Kritik, vor allem mit dem damaligen Hauptrezenſenten Dresdens, Herrn C. Banck. Was dieſer früher noch nicht gehört hatte, nämlich die ganze Oper, fand nach meiner Bearbeitung, und trotz meiner ihm ſtets widerwärtigen Leitung, ſeinen ziemlich ungeſchmälerten Beifall; allein der veränderte Vortrag der bereits ſonſt oft von ihm gehörten Ouvertüre war ihm ein Gräuel. So wirkte hier die Macht der Gewohnheit: ſie verwehrte jedes, auch nur prüfende Eingehen auf das Gebotene, durch meine Auffaſſung zur neuen Erſcheinung Gewordene, ſo daß ich das Wunderliche erleben mußte, da, wo ich am gewiſſenhafteſten und überzeugteſten zu Werke ging, am verwirrteſten zu erſcheinen; da, wo ich glaubte dem geſunden Gefühle am beſtimmteſten Genüge zu thun, für ganz verwahrloſt zu gelten. Dazu gab ich meinem Gegner noch eine andere Waffe in die Hand: an einigen Stellen, wo der Gegenſatz der Hauptmotive bis in das Leidenſchaftliche, Heftige ſich ſteigert, namentlich gegen das Ende, in den acht Takten vor der letzten Wiederkehr des großen Uniſono, ergab ſich mir auch eine bewegtere Steigerung des Zeitmaaßes als unerläßlich, ſo daß ich mit dem letzten Eintritte des Hauptthema's das Tempo, ebenſo nothwendig wieder für den Charakter dieſes Thema's, zur früheren Breite anhalten mußte. Dem leider nur oberflächlich hinhörenden, nicht die Abſicht, ſondern nur das Material der Abſicht erfaſſenden Kritiker, ergab ſich nun hieraus der Beweis für meine irrige Anſicht des Hauptzeitmaaßes, weil ich am Schluſſe ſie ja ſelbſt wieder aufgegeben hätte. Ich erſah hieraus, daß der Kritiker immer Recht behalten muß, weil er Worte und Sylben ſticht, nie aber vom Geiſte ſelbſt getroffen wird.

Worauf es dem eigentlichen Muſiker, dem Muſiker von Fach, aber im Grunde hierbei ankommt, ſollte ich bei dieſer Gelegenheit ebenfalls noch kennen lernen. Mit einem namhaften Komponiſten, der ſich damals in Dresden aufhielt, verkehrte ich denn auch freundſchaftlich über dieſen Fall. Daß ein äußerlicher Tempowechſel in der Ouvertüre nicht ſtattfinde, mußte er mir, geſtützt auf die ächte Partitur, allerdings zugeben: nur behauptete er, dem Schisma ſolle einfach dadurch abgeholfen werden, daß man eben dieſes einzige Tempo, ſomit alſogleich den Anfang:



in dem ſchnellen Zeitmaaße nehmen möchte, in welchem ſonſt das vermeintliche Allegro der Ouvertüre geſpielt wurde. Ich fand dieſen Ausweg vortrefflich für Denjenigen, der weder ſich noch Andere aus einer Gewöhnung geriſſen ſehen will, die, wie der Beiſpiel vor eben dieſer, und zwar ſtets falſch vorgetragenen Ouvertüre, einen Theil der Autoritäts-Baſis ausmacht, auf welcher ſie großwachſen, muſiziren, komponiren, dirigiren und — kritiſiren. Nur kein Rütteln an dieſer Grundlage, und zwar gewiß nicht um der angeblich geliebten Meiſter, ſondern — genau betrachtet — lediglich um ihrer ſelbſt, um ihrer ſonſt ganz nichtigen Exiſtenz willen: denn das Eine zugegeben, daß man bis jetzt ein Werk für ein Muſter gehalten habe, dem man noch nicht einmal die Gerechtigkeit einer wahrhaften Würdigung, ſondern geradeswegs die ſinnloſeſte Entſtellung zu Theil werden ließ, — was müßte dann nicht alles endlich noch aus den Fugen gerathen! —

Sie ſehen, geehrter Freund, ich hatte Manches auf dem Herzen, was ich „dilettantiſcher" Muſiker bei dieſer Veranlaſſung unwillkürlich los zu werden hatte. Kommen wir jetzt zu Mozart zurück, der mich durch ſeinen Schluß zur Iphigenien-Ouvertüre neuerdings in ſo ſtarke Verlegenheit ſetzte, daß ich faſt daran verzweifelte, meinem Züricher Freunde durch Vorführung dieſes Werkes einen Begriff von Gluck'ſcher Muſik beibringen zu können. Ich Uneingeweihter in die Geheimniſſe der eigentlichen, zünftigen Tonkunſt, erkannte nämlich — wie geſagt — daß auch Mozart die Ouvertüre nur nach der gerügten verſtümmelten Vortragsweiſe kennen gelernt hatte, und den deutlichſten Beweis, daß ein entſtellter Vortrag ſelbſt den genialſten Muſiker zu einer ganz falſchen Auffaſſung eines fremden Tonwerkes, das durch ſonſtige Vorzüge allerdings immer noch imponiren kann, beſtimmen muß, lieferte mir eben Mozart, der ſeinen glänzenden, aber gänzlich unpaſſenden Schluß gewiß nicht geſchrieben haben würde, wenn er die Ouvertüre richtig verſtanden hätte. — Was ſollte ich nun thun? Selbſt einen Schluß machen! Das war kinderleicht für jeden Muſiker von Fach, nicht aber für mich armen Dilettanten, der ich mich wohlweislich nur ſo weit mit Muſik einzulaſſen getraue, als ich in ihr dichteriſche Abſichten zu verwirklichen hoffen darf. — Lag nun der Gluck'ſchen Ouvertüre eine dichteriſche Abſicht zu Grunde? Allerdings, aber dieſe war gerade eine ſolche, daß ſie jeden willkürlichen muſikaliſchen Schluß von ſich wies. — Mir einſeitigem Laien war nämlich der Inhalt dieſer Ouvertüre, als für das ganze Kunſtwerk der Ouvertüre überhaupt höchſt charakteriſtiſch und bezeichnend, ſo aufgegangen, daß in ihr die Hauptmotive des zu erwartenden Drama's mit der glücklichſten Beſtimmtheit in ihrer Wirkung auf das Gefühl gegeben, und neben einander geſtellt ſeien. Ich ſage: *neben* einander geſtellt; denn *aus* einander entwickelt konnten ſie nur inſofern ſein, als jedes einzelne ſich dadurch für den Eindruck am kenntlichſten macht, daß es ſeinen Gegenſatz dicht neben ſich geſtellt bekommt, ſo daß allerdings die Wirkung dieſer ſcharfen Nebeneinanderſtellung, ſomit der empfangene Eindruck des vorhergehenden Motives auf die beſondere Wirkung des folgenden Motives von Bedeutung, ja von entſcheidendem Einfluſſe iſt. Der ganze Inhalt der Gluck'ſchen Ouvertüre erſchien mir daher folgender: — 1) ein Motiv des Anrufes aus ſchmerzlichem, nagendem Herzensleiden; 2) ein Motiv der Gewalt, der gebieteriſchen, übermächtigen Forderung; 3) ein Motiv der Anmuth, der jungfräulichen Zartheit; 4) ein Motiv des ſchmerzlichen, qualvollen Mitleidens. Die ganze Ausdehnung der Ouvertüre füllt nun nichts Anderes, als der fortgeſetzte, durch wenige abgeleitete Nebenmotive verbundene Wechſel dieſer (drei letzten) Hauptmotive; an ihnen ſelbſt ändert ſich nichts, außer der Tonart; nur werden ſie in ihrer Bedeutung und gegenſeitigen Beziehung eben durch den verſchiedenartigen, charakteriſtiſchen Wechſel, immer eindringlicher gemacht, ſo daß, als endlich der Vorhang ſich hebt, und Agamemnon mit dem erſten Motive die grauſame Göttin anruft, die nur um den Preis des Opfers ſeiner zarten Tochter dem griechiſchen Heere günſtig ſein will, wir in das Mitgefühl an einem erhabenen tragiſchen Konflikt verſetzt ſind, deſſen Entwickelung aus beſtimmten dramatiſchen Motiven wir zu erwarten haben.

Daß Gluck dieſer Ouvertüre keinen Schluß gab, zeugt ſomit nicht nur von einer ihr zu Grunde liegenden dichteriſchen Abſicht, ſondern namentlich auch von des Meiſters höchſter künſtleriſcher Weisheit, die genau Das kannte, was einzig durch ein Inſtrumentaltonſtück darzuſtellen iſt. Glücklicherweiſe brauchte er zu ſeinem Zwecke auch nichts Anderes von ſeiner Ouvertüre zu verlangen, als was jede Ouvertüre im beſten Falle nur geben kann: Anregung. Hätte er, wie ſpätere Meiſter, das einleitende Tonſtück ſchon zu einer Befriedigung abſchließen wollen, ſo würde ihn dieß nicht nur ſeinem höheren künſtleriſchen Zwecke, der eben im Drama lag, entfremdet haben, ſondern das Inſtrumentaltonſtück ſelbſt wäre nur durch die Auferlegung der willkürlichſten Annahmen für die Einbildungskraft des Hörers zu einem ſolchen vermeintlichen Abſchluſſe zu bringen geweſen.

Demjenigen, der nun dieſe Ouvertüre zum Zwecke einer beſonderen Aufführung im Konzert mit dem hierzu nöthigen muſikaliſchen Schluſſe verſehen wollte, ſtellte ſich, ſobald er ihren Inhalt richtig erfaßt, die Schwierigkeit dar, eine Befriedigung herbeizuführen, die eben dem Plane des Ganzen nach, ſowie der Eigenthümlichkeit der Motive gemäß, gar nicht erſtrebt und gewollt iſt, ja, die den richtigen Eindruck des Werkes ganz aufheben und vernichten müßte. Sollte eines der Motive ſchließlich zum Vorrang in dem Sinne gelangen, daß es die anderen verdränge, oder gar wie im Triumphe überwände? Das war ſehr leicht für alle die Jubelouvertürenſchreiber unſerer Tage; allein ich hätte gefühlt, daß ich damit meinem Freunde eben keinen Begriff von Gluck'ſcher Muſik beigebracht hätte, worauf es mir bei dem ganzen Unternehmen doch einzig ankam.

Sonach dünkte es mich als der beſte Einfall, der mir plötzlich kam und aus der Noth half, daß ich beſchloß, eine Befriedigung im heute gewohnten Ouvertüren-Sinne gar nicht eintreten zu laſſen; ſondern durch endliche Wiederaufnahme des allererſten Motives eben nur den Lauf der wechſelnden Motivbewegung in der Weiſe zu ſchließen, daß wir endlich einen Waffenſtillſtand, wenn auch keinen vollen Frieden, erlangen. Welches erhabene Kunſtwerk gäbe übrigens auch einen vollen, behaglichen Frieden? Iſt es nicht eine der edelſten Wirkungen der Kunſt überhaupt, in einem höchſten Sinne nur anzuregen? —

Gar ſehr begünſtigte mich für mein Vorhaben auch der Umſtand, daß die Ouvertüre mit der erſten Scene der Oper wirklich wieder in jenes früheſte Motiv zurückleitet; gewiß that ich ſomit auch dem rein muſikaliſchen Gefüge die mindeſte Willkür an, indem ich den urſprünglichen Gedanken, ganz wie der Meiſter ſelbſt, aufnahm, und nur zum einfachen Schluſſe in der Tonika führte. —

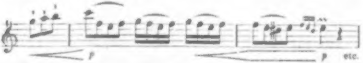
Dieſen Schluß, in welchem ſich glücklicherweiſe ſo viel wie gar nichts von meiner beſonderen Erfindung verhält, theile ich Ihnen nun hier mit; wenn es Sie gut dünkt, bringen Sie ihn beliebig vor die Öffentlichkeit*). Vielleicht theilt dieſer oder jener Dirigent von Konzertaufführungen meine Anſicht von einer Ouvertüre, die ihrer Berühmtheit wegen auf Programmen öfters zu erſcheinen pflegt; vielleicht folgt er dann auch meinen Rathſchlägen im Betreff des Zeitmaaßes, das, in meinem und — wie ich nachgewieſen zu haben glaube — richtigem Sinne aufgefaßt, auch für den Vortrag der Ouvertüre ganz von ſelbſt das Rechte an die Hand giebt. Ich theile dieſen meinen verhofften Geſinnungsgenoſſen nur noch mit, daß ich — namentlich bei der letzten Aufführung in Zürich — aus innerem Bedürfniſſe, und um meinem angeregten Gefühle vom Gegenſtande genug zu thun, mich veranlaßt fühlte, die erſten acht Takte der Einleitung in einem feinen, allmählichen Creſcendo, die darauf folgenden elf Takte hingegen in einem ebenſo unmerklichen Decreſcendo vortragen zu laſſen. Nachdem ich dann im großen Forte-Thema namentlich die Violiniſten mit ſo großem Bogenſtrich wie möglich**) die

---

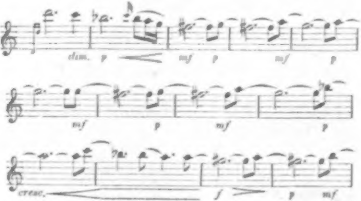
*) Die Erneuerung dieſer Veröffentlichung behält ſich der Autor für eine beſondere Herausgabe der ganzen Ouvertüre vor.

**) Dieſen Bogenſtrich kennen die Violiniſten der Dresdener Kapelle vortrefflich.

Sechzehntheil-Figuren hatte ausführen laſſen, hielt ich für die zarte Stelle:



auf die Geltendmachung der ſoeben hier beigefügten Vortragszeichen, wodurch mir dieſes Motiv den ihm eigenen, bei ſchnellem Tempo gar nicht zu ermöglichenden, Reiz zu erhalten ſchien. Für das dritte Thema, und den Übergang zu ihm, gab ich folgenden Vortrag an:



u. ſ. w.

Einige fernere Nüancirungen in dieſem Sinne, namentlich der Verbindungsmotive, ergeben ſich ganz von ſelbſt. Die Stelle gegen das Ende, wo ich mich zu einer vorübergehenden Beſchleunigung des Zeitmaaßes gedrungen fühlte, habe ich zuvor ſchon bezeichnet. Daß Alles, was ich hier angebe, aber nie grell, ſondern immer nur mit größter Feinheit ausgeführt werden darf, das iſt allerdings hier, wie bei allen ähnlichen nachträglichen Nüancirungen die wichtige Hauptſache, weßhalb man eigentlich bei dergleichen Mittheilungen nicht behutſam genug ſein kann. — —

Sie ſehen, werther Freund, aus dieſer verſuchten Anleitung zur Aufführung einer Gluck'ſchen Ouvertüre im Konzertſaal, daß ich, der ich doch ſonſt von Konzerten nichts wiſſen will, mich in die Verhältniſſe zu ſchicken weiß; daß ich dieß allerdings nicht aus Reſpekt vor den Verhältniſſen thue, wird Ihnen aber klar werden, wenn Sie z. B. die oben bezeichnete Veranlaſſung zur Aufführung der Iphigenien-Ouvertüre erwägen. Faſt keine andere Bewandtniß hat es auch mit der Veranlaſſung zu dieſer Mittheilung, die ich durch Sie an Niemand richte, als an Die, welche gern eine Mittheilung von mir empfangen. Vielleicht könnten Sie aber auch glauben, es mache mir Vergnügen, die Leute, die mich für einen Zerſtörer unſerer muſikaliſchen Religion, für einen frechen Leugner der Herrlichkeiten, welche die Muſikheroen der Vergangenheit ſchufen, halten und ausſchreien zu müſſen glauben, recht empfindlich dadurch zu ſtrafen, daß ich ihnen zu ihrer Beſchämung erſt das richtige Verſtändniß jener Helden und ihrer Werke lehrte: damit würden Sie mir aber eine falſche Abſicht unterlegen, denn an der Beſchämung, oder gar Belehrung dieſer Glücklichen muß mir aus Ekel vor der Unfruchtbarkeit eines ſolchen Beginnens, oder auch weil es mir ſo gar gleichgiltig iſt, zu erfahren, was mit ihnen anzuſtellen wäre, ſo wenig gelegen ſein, daß ich große Luſt hätte, um mich vor jeder ſolchen Unterſtellung zu wahren, gerade hier ſchließlich recht laut zu erklären, daß ich es für das Vernünftigſte hielte, wenn wir von Gluck und Konſorten gar nichts mehr aufführten, unter anderem auch aus dem Grunde, weil ihre Schöpfungen meiſt ſo geiſtlos aufgeführt werden, daß ihr Eindruck, verbunden mit dem von Jugend auf gelernten Reſpekt vor ihnen, uns nur völlig konfus machen, und unſerer letzten Produktivität berauben muß.

Hoffentlich lieſt Hr. Fétis oder Hr. Biſchoff nur den groß gedruckten Schluß dieſer Mittheilung, und erhält ſomit Veranlaſſung, von Neuem Zeter über mich zu ſchreien, was mich höchlich vergnügen ſollte, da ich in meiner Einſamkeit ſehr unterhaltungsſüchtig geworden bin. —

So! — Der graue Himmel klärt ſich auf; es wird hell und blau. Nun laſſ' ich Sie los; nehmen Sie vorlieb mit dem Produkte einer grauen Wetterlaune, und wünſchen Sie mir Glück zu einer beſeligenderen Arbeit!

Ihr

Zürich, 17. Juni 1854.

Richard Wagner.

Über die Aufführung

des

„Tannhäuſer“.

Eine Mittheilung

an die Dirigenten und Darſteller dieſer Oper.

Eine nicht geringe Anzahl von Theatern geht mit dem Vorhaben um, in nächſter Zeit meinen „Tannhäuſer“ zur Aufführung zu bringen. Dieſer unerwartete und von mir keinesweges veranlaßte Fall läßt mich zunächſt das Hinderliche des Umſtandes, daß ich den Vorbereitungen zu den beabſichtigten Aufführungen nicht perſönlich beiwohnen kann, ſo ſtark empfinden, daß ich eine Zeitlang ſogar im Zweifel war, ob ich meine Zuſtimmung zu jenen Unternehmungen für jetzt nicht gänzlich verſagen ſollte. — Wenn das Werk des Künſtlers erſt da ſeiner wirklichen Ausführung entgegengeht, wo es zur unmittelbaren Darſtellung an die Sinne vorbereitet wird; wenn demnach der dramatiſche Dichter oder Muſiker erſt da ſeine entſcheidende Wirkſamkeit auszuüben beginnt, wo er ſeine Abſicht den künſtleriſchen Organen, die ſie verwirklichen ſollen, zur innigſten Kenntniß zu bringen hat, um, von ihnen vollkommen verſtanden, die verſtändlichſte Darſtellung durch ſie zu ermöglichen: ſo iſt nirgends dieſe letzte Wirkſamkeit ihm unerläßlicher, als bei Werken, bei deren Abfaſſung von der üblichen Darſtellungsweiſe durch die einzig vorhandenen künſtleriſchen Organe abgeſehen, und für die ihnen nöthige Darſtellungsweiſe dagegen eine bisher noch ungewohnte und unausgebildete Auffaſſung des Weſens des betreffenden Kunſtgenre's in das Auge gefaßt worden iſt. Niemandem kann dieß klarer geworden ſein als mir, und es gehört zu den größten Peinigungen, die ich in neuerer Zeit empfinden mußte, daß ich bei den ſtattgefundenen einzelnen Verſuchen, meine dramatiſchen Arbeiten aufzuführen, nicht zugegen ſein konnte, um über unendlich mannigfaltige Einzelnheiten, aus deren genauer Beachtung erſt eine durchaus richtige Auffaſſung des Ganzen von Seiten der darſtellenden Künſtler möglich wird, mit den Betreffenden mich zu verſtändigen.

Wenn nun überwiegende Gründe mir anriethen, dem Verſuche weiterer Aufführungen meiner früheren Werke nicht unbedingt hindernd entgegenzutreten, ſo geſchah dieß im Vertrauen darauf, daß es mir gelingen werde, durch ſchriftliche Mittheilung an die betreffenden Dirigenten und Darſteller die Unmöglichkeit mündlicher und perſönlicher Einwirkung nach Kräften auszugleichen. Die Zahl der Theater, die ſich mir für den „Tannhäuſer“ meldeten, hat ſich aber kürzlich ſo anſehnlich vermehrt, daß Privatmittheilungen an jeden einzelnen Dirigenten und Darſteller mir zu einer ermüdenden Laſt werden müßten, und ich ergreife daher den Ausweg der gegenwärtigen ſummariſchen Mittheilung, die ich in Form einer Broſchüre zunächſt an alle Diejenigen richte, deren Verſtändniſſe und gutem Willen ich mein Werk anzuvertrauen habe.

Die muſikaliſchen Dirigenten unſerer Theater haben ſich faſt durchgängig gewöhnt, die Scene und die für ſie zu treffenden Anordnungen gänzlich ihrer Aufmerkſamkeit entzogen ſein zu laſſen; dem entſprechend beſchränken ſich unſere Regiſſeure einzig auf die Scene, mit völligem Außerachtlaſſen des Orcheſters. Aus dieſem Übelſtande ergiebt ſich die innere Zuſammenhangsloſigkeit und dramatiſche Unwirkſamkeit unſerer Opernvorſtellungen; in ihnen hat ſich folgerichtig der Darſteller der Beachtung irgend welches Zuſammenhanges eines Ganzen entwöhnt, und in ſeiner vereinſamten Stellung dem Publikum gegenüber bis dahin verbildet, wo wir ihn jetzt als abſoluten Opernſänger angelangt ſehen. Betrachtet der muſikaliſche Dirigent das Orcheſter als eine Sache ganz für ſich, ſo kann er ſeinen Maaßſtab für das Verſtändniß deſſelben nur den Werken der abſoluten Inſtrumentalmuſik, der Symphonie, entnehmen, und Alles was von den Formen dieſes Genre's abweicht, muß ihm unverſtändlich bleiben. Das von dieſen Formen Abweichende iſt aber gerade das, was in ſeiner beſonderen Form durch einen Handlungs- oder Gefühlsvorgang auf der Scene bedingt wird, ſeine Erklärung ſomit nicht aus der abſoluten Inſtrumentalmuſik, ſondern eben nur aus jenem ſceniſchen Vorgange finden kann, und der Dirigent, der ſich die genaue Beachtung deſſelben entgehen läßt, wird daher in den betreffenden Stellen nur willkürliche muſikaliſche Züge erkennen, und durch ſeine willkürliche, rein muſikaliſche Deutung, in der Ausführung ſie in Wahrheit auch dazu machen: denn ihm fehlt das Maaß, nach welchem er genau wiederum die rein muſikaliſche Eſſenz jener Züge zur Darſtellung zu bringen hat, er wird ſomit im Zeitmaaß und Ausdruck ſich — vergreifen. Dieſer Erfolg genügt, um wiederum den ſceniſchen Dirigenten und Darſteller für das von ihnen Darzuſtellende der Art zu beirren, daß ſie, das Band des dramatiſchen Zuſammenhanges zwiſchen Scene und Orcheſter verlierend, und jeden Zuſammenhang endlich ganz aufgebend, ſich ihrerſeits nun zu Willkürlichkeiten anderer Art in der Darſtellung veranlaßt fühlen, die in ihrer ganzen wunderlichen Übereinſtimmung die ſtereotype Konvention der modernen Operndarſtellung ausmachen.

Es liegt auf der Hand, daß geiſtvolle dramatiſche Kompoſitionen auf dieſe Weiſe bis zur vollſten Unkenntlichkeit verſtümmelt werden müſſen; es iſt aber auch ebenſo gewiß, daß ſelbſt die ſeichteſten modernen italieniſchen Opern in der Darſtellung außerordentlich gewinnen würden, wenn dabei jener Zuſammenhang, der ſelbſt in dieſen Opern (obgleich nur in den groteskeſten Zügen) noch vorhanden iſt, zur Geltung käme. Ich erkläre aber, daß eine dramatiſche Kompoſition wie mein „Tannhäuſer“, deren einzige Wirkungsmöglichkeit lediglich in jenem Zuſammenhange zwiſchen Scene und Muſik beruht, geradesweges umgebracht wird, wenn das von mir gerügte Verfahren der muſikaliſchen und ſceniſchen Dirigenten bei der Darſtellung ſeine Anwendung erhält. Ich erſuche daher die muſikaliſchen Dirigenten, denen Neigung oder Auftrag die Aufgabe zuwies mein Werk aufzuführen, die Partitur zunächſt nicht anders zu leſen, als mit der genaueſten Beachtung der Dichtung und endlich der beſonderen zahlreichen Angaben für die ſceniſche Darſtellung. An ihm iſt es dann, wenn er die Nothwendigkeit einer ſorgfältigen Behandlung der Scene erkennt, den Regiſſeur von dem ganzen Umfange ſeiner Aufgabe in Kenntniß zu ſetzen. Dieſer wird ſeine Aufgabe nur ſehr unvollſtändig aus dem „Buche“ allein begreifen lernen; würde dieß anders der Fall ſein, ſo müßte dieß nur beweiſen, daß die Muſik dazu unnöthig und überflüſſig war. Die meiſten ſceniſchen Angaben ſind erſt in der Partitur, an den bezüglichen muſikaliſchen Stellen enthalten, und dieſe hat daher der Regiſſeur mit Hilfe des Kapellmeiſters bis zum genaueſten Innehaben kennen zu lernen.

Die nächſte Sorge des Regiſſeurs wird dann ſein, ſich mit dem Dekorationsmaler in das beſtimmteſte Einvernehmen zu ſetzen. Auch dieſer geht gemeinhin vom muſikaliſchen und ſceniſchen Dirigenten gänzlich getrennt zu Werke; ihm wird das „Buch“ zur Einſicht gegeben, und in dieſem beachtet er weiter nichts, als was ihn ſcheinbar allein angeht, nämlich die eingeklammerten, lediglich nur auf ſein Werk bezüglichen Stellen. Im Verlaufe meiner Mittheilung werde ich aber zeigen, wie unerläßlich ein genaues Eingehen auch dieſes mitwirkenden Faktors auf die innerlichſten Intentionen des ganzen Kunſtwerkes iſt, und wie nothwendig ich darauf beſtehen muß, daß er von vornherein zur beſtimmteſten Kenntniß jener Abſichten gelange.

Für ihr Vernehmen mit den Darſtellern habe ich den muſikaliſchen Dirigenten und den Regiſſeur zunächſt darauf hinzuweiſen, daß nicht eher die ſogenannten Geſangsproben beginnen dürfen, als bis zuvor die Dichtung ſelbſt in ihrem ganzen Umfange den Darſtellern bekannt geworden iſt. Zu dieſem Zwecke dürfen wir uns nicht damit begnügen, daß jedem der Mitwirkenden das Buch zur Durchſicht zugeſandt wird; wir beabſichtigen ihrerſeits keine kritiſche Kenntniß des Gegenſtandes, ſondern eine lebendige, künſtleriſche. Ich muß daher auf eine Zuſammenkunft ſämmtlicher Darſteller, unter Leitung des Regiſſeurs und Beiwohnung des Kapellmeiſters, dringen, bei welcher die Dichtung auf die Weiſe, wie dieß beim Schauſpiel in Übung iſt, von den einzelnen Darſtellern aus ihren Rollen laut geleſen wird; das Chorperſonal möge dieſer Leſung ebenfalls zugegen ſein, und die Stellen des Chores ſind von dem Chordirektor ſelbſt oder einem Chorführer vorzutragen. Hierbei iſt nun darauf zu achten, daß dieſe Leſung bereits mit vollem dramatiſchem Ausdrucke ſtattzufinden hat, und wenn aus Mangel an Verſtändniß oder Übung der richtige, dem Gegenſtande als Dichtung genügende Ausdruck nicht ſobald zu erzielen iſt, dieſe Probe ſo oft wiederholt wird, bis der nöthige Ausdruck vermöge des Verſtändniſſes der Situationen, ſowie des eigentlichen Organismus' der Handlung, gewonnen iſt. Dieſe Forderung an ein modernes Opernperſonal wird, wie ſie in der That gänzlich ungewohnt iſt, als übertrieben, pedantiſch und gewiß ganz unnöthig betrachtet werden: daß ich dieß zu fürchten habe, daraus erhellt aber eben das Klägliche unſerer Opernzuſtände. Unſere Sänger ſind gewöhnt, ſich mit dem Wie des Vortrages zu befaſſen, ehe ſie das Was deſſelben kennen lernen, indem ſie die Noten ihrer Geſangspartieen ſich am Klaviere einſtudiren, und wenn dieß bis zum Auswendigwiſſen gelungen iſt, in einigen Theaterproben, meiſt erſt in der Generalprobe ſelbſt, das dramatiſche Zuſammenſpiel ſich gerade ſo finden laſſen, wie es die Opernroutine und gewiſſe ſtabile Angaben des Regiſſeurs in Bezug auf Kommen und Gehen mit ſich bringen. Daß ſie zuerſt Darſteller (Schauſpieler) zu ſein haben, und erſt nach genügender Vorbereitung auf ihre Wirkſamkeit als ſolche mit dem geſteigerten muſikaliſchen Ausdrucke der Rede ſich befaſſen dürfen, um nicht von vornherein den Zweck mit dem Mittel zu verwechſeln, dieß kann ihnen allerdings bei dem gegenwärtigen Opernweſen gar nicht mehr einfallen. Ihre Gewohnheit mag auch den Produkten der meiſten Opernkomponiſten gegenüber gerechtfertigt erſcheinen; nur muß ich erklären, daß mein Werk ein geradeswegs umgekehrtes Verfahren als das gewöhnliche für ſeine Darſtellung erfordert. Derjenige Sänger, der ſeine „Partie“ nicht zuerſt als Schauſpielrolle der Abſicht des Dichters gemäß mit entſprechendem Ausdrucke zu rezitiren im Stande iſt, wird jedenfalls auch nicht vermögend ſein, ſie der Abſicht des Muſikers gemäß zu ſingen, geſchweige denn überhaupt den Charakter darzuſtellen. Auf dieſer meiner Behauptung beſtehe ich ſo feſt, und auf die Erfüllung der Bedingung genügender Leſeproben halte ich ſo beſtimmt, daß ich gegen dieſe Forderung meinerſeits wiederum den Wunſch, ja den Willen ausdrücke, daß, wenn durch dieſe Leſeproben nicht ein allſeitiges Intereſſe an dem Gegenſtande und an dem Unternehmen ſeiner Darſtellung unter den dabei Betheiligten erweckt worden iſt, mein Werk gänzlich bei Seite gelegt und ſeine Aufführung unterlaſſen werde.

Von dem Ergebniſſe der Leſeproben mache ich ſomit je nach dem Geiſte, in dem ſie abgehalten werden, den glücklichen Ausfall alles weiteren Studiums abhängig. In ihnen haben ſich Darſteller und Anordner der Darſtellung genau und erſchöpfend über alles das zu verſtändigen, was bei dem üblichen Verfahren erſt in den letzten Theaterproben nothdürftig berührt wird. Namentlich wird zunächſt auch der muſikaliſche Dirigent für ſeine fernere Aufgabe einen neuen, weſentlich verſtärkten Geſichtspunkt gewonnen haben; er wird nun, durch den erſten ſinnlichen Eindruck des Ganzen, den ihm das Anhören einer ausdrucksvollen Leſung verſchaffte, geleitet, beim ferneren Einſtudiren des rein muſikaliſchen Details mit der nöthigen Kenntniß der Abſicht des Künſtlers zu Werke gehen, über die er ohne dem, auch bei dem redlichſten Eifer für das Vorhaben, dennoch in mannigfachem Zweifel und Irrthum haften dürfte.

In Bezug auf das muſikaliſche Studium mit den Sängern habe ich nun im Allgemeinen folgende Bemerkungen mitzutheilen. In meiner Oper beſteht kein Unterſchied zwiſchen ſogenannten „deklamirten“ und „geſungenen“ Phraſen, ſondern meine Deklamation iſt zugleich Geſang, und mein Geſang Deklamation. Das beſtimmte Aufhören des „Geſanges“ und das beſtimmte Eintreten des ſonſt üblichen „Rezitatives“, wodurch in der Oper gewöhnlich die Vortragsweiſe des Sängers in zwei ganz verſchiedene Arten getrennt wird, findet bei mir nicht ſtatt. Das eigentliche italieniſche Rezitativ, in welchem der Komponiſt die Rhythmik des Vortrages faſt gänzlich unausgeführt läßt und dieſe Ausführung dafür dem Gutdünken des Sängers überweiſt, kenne ich gar nicht; ſondern an den Stellen, wo die Dichtung vom erregteren lyriſchen Schwunge ſich zur bloßen Kundgebung gefühlvoller Rede herab ſenkt, habe ich mir nie das Recht vergeben, den Vortrag ebenſo genau wie in den lyriſchen Geſangsſtellen zu beſtimmen. Wer daher dieſe Stellen mit den gewohnten Rezitativen verwechſelt, und demzufolge die in ihnen angegebene Rhythmik willkürlich ändert und umformt, der verunſtaltet meine Muſik ganz ebenſo, wie wenn er meiner lyriſchen Melodie andere Noten und Harmonieen einfügen wollte. Da ich mich durchgängig bemühte, in den hier gemeinten rezitativähnlichen Stellen den Vortrag auch rhythmiſch genau meiner

Abſicht des Ausdruckes entſprechend zu bezeichnen, ſo erſuche ich demnach die Dirigenten und Sänger, zunächſt dieſe Stellen nach der beſtimmten Geltung der Noten ſcharf im Takte, und in einem dem Charakter der Rede entſprechenden Zeitmaaße auszuführen. Bin ich nun ſo glücklich, die von mir bezeichnete Vortragsweiſe von den Sängern als richtig empfunden zu ſehen, und iſt dieſe ſonach mit Beſtimmtheit von ihnen aufgenommen worden, ſo bringe ich dann endlich auf faſt gänzliches Aufgeben der Strenge des eigentlichen muſikaliſchen Taktes, der bis dahin nur ein mechaniſches Hilfsmittel zur Verſtändigung zwiſchen Komponiſt und Sänger war, mit dem vollkommenen Erreichen dieſer Verſtändigung aber als ein verbrauchtes, unnützes und ferner läſtig gewordenes Werkzeug bei Seite zu werfen iſt. Der Sänger gebe von da ab, wo er meine Intentionen für den Vortrag bis zum vollſten Mitwiſſen in ſich aufgenommen hat, ſeiner natürlichen Empfindung, ja ſelbſt der phyſiſchen Nothwendigkeit des Athmens bei erregtem Vortrage, durchaus freien Lauf, und je ſelbſtſchöpferiſcher er durch vollſte Freiheit des Gefühles werden kann, deſto mehr wird er mich zum freudigſten Danke verbinden. Der Dirigent hat dann nur dem Sänger zu folgen, um das Band, das den Vortrag mit der Begleitung des Orcheſters verbindet, ſtets unzerriſſen zu bewahren; es wird ihm dieß wiederum nur möglich ſein, wenn das Orcheſter ſelbſt zur genaueſten Mitkenntniß des Geſangvortrages gebracht wird, was einerſeits dadurch, daß in jede Orcheſterſtimme die Geſangspartie und die Worte mit eingetragen ſind, andererſeits aber nur durch genügend zahlreiche Proben vermittelt wird. Das ſicherſte Zeichen dafür, daß dem Dirigenten die Löſung ſeiner Aufgabe in dieſem Bezuge vollkommen gelungen iſt, würde ſein, wenn ſchließlich bei der Aufführung ſeine leitende Thätigkeit faſt gar nicht mehr äußerlich zu bemerken wäre. (Daß die hiermit von mir bezeichnete Vortragsweiſe, dieſes Höchſte des Erreichbaren für den künſtleriſchen Vortrag überhaupt, nicht zu verwechſeln ſei mit der ſonſt üblichen, nach welcher der Dirigent dann am tauglichſten erfunden wird, wenn er ſeine Intelligenz und praktiſche Geſchicklichkeit einzig den willkürlichen Launen unſerer Primadonnen als behutſam nachſchleichender Diener zu Gebote ſtellt, habe ich wohl nicht erſt zu erwähnen: hier iſt er nothgedrungener Bemäntler empörender Unſchicklichkeiten, dort hingegen mitſchöpferiſcher Künſtler.)

Ich wende mich von dieſen allgemeinen Bemerkungen, mit denen ich die Hauptrichtung für das Studium bezeichnete, jetzt zur Mittheilung beſonderer, auf die Spezialität des „Tannhäuſer“ bezüglicher Wünſche, und behalte dabei zunächſt noch die Wirkſamkeit des muſikaliſchen Dirigenten im Auge.

Im Betracht gewiſſer ungünſtiger Umſtände für die Aufführung des „Tannhäuſer“ ſah ich mich ſeiner Zeit zu einigen Auslaſſungen gedrungen; daß die meiſten derſelben nur Zugeſtändniſſe in der äußerſten Noth ſein konnten, Zugeſtändniſſe, die in Wahrheit mit einem halben Aufgeben meiner eigentlichen künſtleriſchen Abſichten identiſch waren, dieß möchte ich den zukünftigen Dirigenten und Darſtellern dieſer Oper klar machen, um ſie davon zu überzeugen, daß, wenn ſie von vornherein jene Zugeſtändniſſe als unbedingt nothwendig anſehen, zugleich das Aufgeben meiner eigentlichen Abſichten an entſcheidenden Stellen von ihnen als nothwendig angenommen wird. –

Sogleich in der Scene zwiſchen Tannhäuſer und Venus im erſten Akte ſah ich mich in Dresden (in dem bezeichneten Sinne) genöthigt, für die ſpäteren Vorſtellungen eine Auslaſſung vorzunehmen: ich ſtrich den zweiten Vers des Tannhäuſerliedes und die ihm vorangehende Zwiſchenrede der Venus. Keinesweges geſchah dieß nun aus dem Grunde, daß dieſe Stellen an ſich als matt, ungefällig und unwirkſam erſchienen wären, ſondern der wahre Grund war dieſer: die ganze Scene misglückte in der Darſtellung, vor Allem weil es nicht gelungen war, eine durchaus geeignete Darſtellerin für die ſchwierige Rolle der Venus zu finden; die ſeltenen und ungewohnten Anforderungen für dieſe Rolle ſollten ſelbſt von einer der größten Künſtlerinnen unerfüllt bleiben, weil unter unüberwindlichen Umſtänden die Unbefangenheit für dieſe Aufgabe ihr abgehen mußte. Somit blieb der Darſtellung der ganzen Scene eine Befangenheit eigen, die für die Darſteller, das Publikum und am meiſten für mich, endlich zur marternden Pein wurde. Dieſe Pein ſo kurz wie möglich zu machen ließ ich mir daher angelegen ſein, und kürzte demzufolge die Scene durch Auslaſſung einer (wenn eben durchaus gekürzt werden ſollte) am eheſten wegzulaſſenden Stelle, die an und für ſich von der Beſchaffenheit war, daß ſie — ausgelaſſen — dem Hauptſänger eine nicht unbedeutende Anſtrengung erſparte. Aus keinem anderen Grunde geſchah dieſe Kürzung, und jeder fernere Anlaß zu ihrer Beibehaltung fällt nun da hinweg, wo kein wirklicher Zweifel gegen den guten Ausfall dieſer Scene überhaupt aufzukommen hat. Was mir eben in Bezug auf dieſe Scene in Dresden trotz der Mitwirkung einer größten Künſtlerin nicht glückte, gelang dagegen ſpäter vollkommen in Weimar, wo ſich für die Venus eine Darſtellerin vorfand, die als Künſtlerin überhaupt mit meiner Dresdener ſich gewiß durchaus nicht meſſen konnte, gerade aber für dieſe Rolle ſo günſtig disponirt war, daß ſie, in vollſter Unbefangenheit, mit einer Wärme ihre Aufgabe löſte, daß gerade dieſe in Dresden ſo peinliche Scene hier den hinreißendſten Eindruck hervorbrachte. Unter ſolchem Umſtande wird die in Rede ſtehende Auslaſſung geradesweges zu einer ſinnloſen Verſtümmelung, und das Urtheil darüber überlaſſe ich einem Jeden, der ſich die Mühe giebt, die Struktur der ganzen Scene, das Wachſen der Stimmung und Situation aus ihren Anfängen bis zum vollen Ausbruche, genau zu prüfen; er wird mir hoffentlich bezeugen, daß durch jene Kürzung dem natürlichen Körper dieſer Scene ein weſentlich nöthiges organiſches Glied entzogen wird; und nur da könnte ich ſomit in die Auslaſſung von Neuem einſtimmen, wo dieſe ungemein wichtige Scene von vornherein in ihrer Wirkung aufgegeben werden müßte, wo ich alſo weit eher dazu rathen möchte, die Aufführung der ganzen Oper aufzugeben.

Eine zweite Auslaſſung betrifft das Orcheſternachſpiel der Schlußſcene des erſten Aktes. Die geſtrichene Stelle ſollte ſich auf einen ſceniſchen Vorgang (den freudigen Tumult des von allen Seiten die Bühne erfüllenden Jagdtroſſes) von der Lebhaftigkeit beziehen, wie ich ihn ſelbſt in Dresden nicht zur Ausführung gebracht ſehen konnte: bei der ungemeinen Steifheit und Befangenheit unſerer gewöhnlichen Theaterſtatiſten und Komparſen kam es nicht zu dem überwältigend heiteren Eindrucke, den ich beabſichtigte, und der eine wohlentſprechende Steigerung der auf die friſcheſten Lebensäußerungen hingeleiteten Stimmung zu bieten haben ſollte. Wo die hiermit bezeichnete Wirkung ebenfalls nicht zu erzielen iſt, wird daher auch die Kürzung in der Muſik beizubehalten ſein; wo hingegen dem Regiſſeur durch beſondere Mitwirkung günſtiger Umſtände es ermöglicht werden ſollte, den vollen von mir beabſichtigten Eindruck auf der Scene hervorzubringen, da iſt mit der unverkürzten Ausführung des Nachſpieles auch meine urſprüngliche Abſicht erſt vollkommen verwirklicht, und dieſe war, durch einen ganz entſprechenden Eindruck der Scene die mit dem Vorhergehenden angeregte Stimmung auf ihre vollſte Höhe zu bringen, — auf eine Höhe, von der aus einzig eine ausgelaſſene kecke Stelle der Violinen im Vorſpiele des zweiten Aktes richtig verſtanden werden kann.

Eine dritte Auslaſſung findet ſich in den, den Theatern zugeſandten Partituren, in der großen Schlußſcene des zweiten Aktes von Seite 326 bis 331 angegeben. Dieſe eingeklammerte Stelle enthält einen der wichtigſten Momente des Drama's. In dem zunächſt

Vorhergehenden ſprach ſich der Eindruck der opfermuthigen Kühnheit Eliſabeth's, ihrer tief ergreifenden und mächtig beſänftigenden Fürbitte für den vervehmten Geliebten auf Diejenigen aus, an die ſie ſich unmittelbar gewandt hatte — den Fürſten, die Sänger und Ritter, die ſoeben noch Tannhäuſer nach dem Leben trachteten: Eliſabeth und dieſe Umgebung, ſowie ihr beiderſeitiges Verhältniß zu einander, nahmen unſer volles Intereſſe ein, und nur mittelbar bezog ſich dieſes wiederum auf Tannhäuſer ſelbſt. Als dieſes zuvörderſt nöthige Intereſſe geſättigt, wendet ſich unſere Theilnahme endlich dem Hauptgegenſtande der ganzen komplizirten Situation, dem geächteten Venusritter wieder zu; Eliſabeth mit allen Übrigen wird nun zur Umgebung Desjenigen, über den unſer nothwendiges Gefühl inſofern ſich jetzt klar zu werden verlangt, als es gilt, des Eindruckes der erſchütternden Kataſtrophe auf den thätigſten Urheber derſelben zu voller Befriedigung inne zu werden. Tannhäuſer iſt, nachdem er mit verzücktem Trotze dem Angriffe der Männer entgegengeſtanden, endlich durch Eliſabeth's Beginnen, den Ausdruck ihres Wortes, den Ton ihrer Stimme und das Innewerden ſeines an ihr begangenen gräßlichen Frevels auf das Schrecklichſte ergriffen, im Ausbruche des zermalmenden Gefühles furchtbarer Zerknirſchung zuſammengeſunken, ſo von der Höhe ſeiner zauberiſchen Entzückung in die grauenvolle Erkenntniß ſeiner gegenwärtigen Lage hinabſtürzend: wie bewußtlos lag er mit dem Angeſichte auf der Erde, während wir mit Ergriffenheit und Rührung der Kundgebung des empfangenen Ausdruckes der Umgebung lauſchten. Nun erhebt Tannhäuſer matt das bleiche, vom furchtbarſten Leiden gemarterte Haupt; noch am Boden liegend, ſtarr vor ſich hinblickend, beginnt er mit allmählich immer heftiger geſteigertem Ausdrucke in folgendem Erguſſe ſeinem gepreßten Herzen Luft zu machen:

„Zum Heil den Sündigen zu führen,
die Gottgeſandte nahte mir:
doch, ach! ſie frevelnd zu berühren
hob ich den Läſterblick zu ihr!

O du, hoch über dieſen Erdengründen,
die mir den Engel meines Heils geſandt,
erbarm' dich mein, der ach! ſo tief in Sünden,
ſchmachvoll des Himmels Mittlerin verkannt!"

Dieſe Worte, mit dem ihnen verliehenen Ausdruck und in dieſer Situation, enthalten den Nerv der ganzen ferneren Tannhäuſerexiſtenz, die Axe ſeiner Erſcheinung, und ohne den durch ſie hier, an dieſem Orte, beabſichtigten Eindruck mit vollſter Gewißheit empfangen zu haben, ſind wir gar nicht im Stande, ein weiteres Intereſſe an dem Helden des Drama's zu bewahren. Wenn wir hier nicht endlich zum tiefſten Mitleiden mit Tannhäuſer geſtimmt werden, iſt das ganze übrige Drama ohne Zuſammenhang und Nothwendigkeit in ſeinem Verlaufe, und alle bis dahin angeregten Erwartungen bleiben unbefriedigt; ſelbſt die Erzählung Tannhäuſer's von ſeinen Leiden im dritten Akte kann uns nicht mehr für den verlorenen Eindruck entſchädigen, denn die volle beabſichtigte Wirkung kann die Erzählung wiederum nur dann machen, wenn ſie für unſere Erinnerung ſich auf dieſen erſten, entſcheidendſten Eindruck nur wieder bezieht.

Was konnte mich nun beſtimmen, eben dieſe Stelle von der zweiten Aufführung in Dresden an auszulaſſen? Die Antwort hierauf dürfte leicht die ganze Leidensgeſchichte enthalten, die ich in meiner Stellung als Dichter und Muſiker unſeren Opernzuſtänden gegenüber zu durchleben hatte; doch will ich mich hier kurz faſſen. Es konnte dem erſten Darſteller des Tannhäuſer, der in ſeiner Eigenſchaft als vorzüglich begabter Sänger immer noch nur die eigentliche „Oper" zu begreifen vermochte, nicht gelingen, das Charakteriſtiſche einer Anforderung zu faſſen, die ſich bei weitem mehr an ſeine Darſtellungsgabe, als an ſein Geſangstalent richtete. Die hier betreffende Stelle wird, der Natur der Situation gemäß, von allen auf der Scene anweſenden Sängern durch flüſternden Geſang begleitet, der ſich in einigen Momenten ſogar bis zur heftigen Unterbrechung des Motives Tannhäuſer's durch drohende Kundgebungen des verhaltenen Zornes anläßt: dieß gab der Stelle in den Augen unſerer Sänger den Anſchein eines gewöhnlichen Enſemblegeſangſtückes, in welchem kein Einzelner beſonders hervorzutreten ſich gehalten glaubt. Der Hartnäckigkeit dieſes Irrthumes hatte ich es nun zu danken, daß der wirkliche Inhalt dieſer Stelle, die hervorſpringende Kundgebung Tannhäuſer's in der Aufführung faſt gänzlich verloren ging, und daher die ganze, in der Muſik mit nöthiger Breite dargeſtellte Situation nur den Charakter eines üblichen Adagio-Enſembleſtückes erhielt, wie wir dergleichen in den Opernfinale's vor der Schlußſtretta gewöhnlich zu hören bekommen. Als ſolcher unterſchiedslos ſich dahinſchleppender Adagioſatz mußte das Ganze dann nothwendig zu gedehnt und ermüdend erſcheinen, und als es ſich, bei dem hierüber empfundenen Misbehagen um Kürzungen handelte, mußte gerade mir jene Stelle, da ſie ihres eigentlichen Inhaltes in der Aufführung beraubt worden war, als eine wahre widerliche Länge, d. i. Öde, erſcheinen. Jedem Einſichtsvollen gebe ich aber zu beurtheilen, welches meine Stimmung gegen den äußerlichen Erfolg meines Werkes in Dresden ſein mußte, und ob mich eine zwanzigmalige Aufführung mit jedesmaligem „Herausruf" des Autors für das nagende Bewußtſein entſchädigen konnte, einen großen Theil des empfangenen Beifalls doch nur einem Misverſtändniſſe, oder mindeſtens einem durchaus mangelhaften Verſtändniſſe meiner eigentlichen künſtleriſchen Abſicht verdanken zu müſſen! Soll in Zukunft meinen Intentionen beſſer entſprochen und meine Abſicht in Wahrheit verwirklicht werden, ſo habe ich namentlich auf den richtigen Vortrag der jetzt des Breiteren beſprochenen, nun nicht mehr auszulaſſenden Stelle zu bringen. Die Folge der Auslaſſung derſelben und der Nichtgeltendmachung ihres Inhaltes war damals, daß das Intereſſe für Tannhäuſer am Schluſſe des zweiten Aktes gänzlich geſchwunden war, und einfach nur an ſeinen Gegenſätzen und ſeiner Umgebung zu haften vermochte, was allerdings meine eigentliche Abſicht völlig vernichtete. Dieſe Intereſſeloſigkeit an ihm begegnete Tannhäuſer nun im dritten Akte der Art, daß man für ſein ferneres

Schickſal nur noch inſofern Theilnahme faßte, als davon das Schickſal Eliſabeth's und ſelbſt Wolfram's, dieſer beiden zu den eigentlichen Hauptperſonen gewordenen abzuhängen ſchien: nur der wahrhaft bewundernswürdigen Tüchtigkeit und Ausdauer des Sängers der Hauptrolle konnte es gelingen, durch den äußerſt klangvollen und energiſchen Vortrag der Erzählung der Pilgerfahrt das Intereſſe für ſich ſelbſt mühſam wieder zu erwecken. An die zukünftigen Darſteller des Tannhäuſer ergeht daher meine Bitte, ein höchſtes Gewicht auf die beſprochene Stelle zu legen; erſt dann wird ſie aber ſeinem Vortrage gelungen ſein, wenn er, eben während des Vortrages, das volle Gefühl davon erhält, daß er in dieſem Augenblicke die dramatiſche wie muſikaliſche Situation beherrſche, daß der Zuhörer ausſchließlich ſeiner Kundgebung lauſche, und dieſe der Art ſei, daß er durch ſie die tiefſte Erſchütterung verbreitet. Die Ausrufe: „Ach, erbarm' dich mein!" erfordern einen ſo durchdringenden Accent, daß er als bloßer wohlgebildeter Sänger hier nicht auskommt; ſondern die höchſte dramatiſche Kunſt muß ihm die Energie des Schmerzes und der Verzweiflung für einen Ausdruck ermöglichen, der aus den ſchauerlichſten Tiefen eines furchtbar leidenden Herzens, wie ein Schrei nach Erlöſung hervorzubrechen ſcheinen muß. Der Dirigent hat darüber zu wachen, daß dem Hauptſänger der angedeutete Erfolg durch allerdiskreteſte Begleitung der übrigen Sänger, ſowie des Orcheſters ermöglicht werde. —

Noch eine andere Auslaſſung ſah ich mich veranlaßt in derſelben Schlußſcene des zweiten Aktes zu bewerkſtelligen, nämlich die der Stelle von Seite 348 bis 356 der Partitur. Es geſchah dieß aus ganz denſelben Gründen wie bei der ſoeben berührten Stelle, und war nur eine Konſequenz der vorher nöthig gewordenen Auslaſſung; d. h. ich fühlte, daß das Intereſſe für Tannhäuſer in dieſem Akte nun nicht mehr zu retten war. Das Weſentliche dieſer Stelle iſt das ſogleich vorherrſchend werdende Hinzutreten Eliſabeth's und namentlich

Tannhäuſer's zu der bis dahin den Hauptraum einnehmenden Umgebung, indem Eliſabeth das nach Rom hinweiſende Thema der Männer in Weiſe eines brünſtigen Gebetes für den Geliebten aufnimmt, Tannhäuſer aber in heftigen Ausrüfen thatendurſtiger Reue und Zerknirſchung zu jenem Geſange ſich ergeht, während die übrigen Männer von Neuem ſich zu Drohungen und Zornergießungen erhitzen. Ob dieſe Stelle, die allerdings zur ſtrengſten Konſequenz der Situation gehört, für die zukünftigen Aufführungen beibehalten werden ſolle, dieß will ich jedoch erſt von dem Ausfall derſelben in den Theaterproben abhängig gemacht wiſſen; wenn ſie ſchließlich nicht vollkommen gelingt, d. h. wenn ſie nicht auch durch die Lebhaftigkeit der Darſtellung der Umgebung eine wachſende Steigerung der Situation herbeiführt, oder wenn namentlich der Sänger des Tannhäuſer durch das Vorhergehende, und beſonders eben durch jene beſprochene Stelle im Adagio, ſich und ſein Organ zu ſtark angegriffen fühlen ſollte, um dieſe noch mit vollſter Energie zu ſingen, ſo muß ich ſelbſt dringend anrathen, hier die Kürzung gelten zu laſſen: denn nur durch die üppigſte Kraft der Darſtellung und des Vortrages wäre hier die beabſichtigte Wirkung noch zu erzielen. Ich muß mich für dieſen Fall damit beruhigen, daß durch die ergreifende Wirkung Tannhäuſer's im Adagio die Hauptſache, die Hinleitung des wichtigſten Intereſſes auf ihn, erreicht iſt, und begnüge mich dann mit der Wirkung, welche Tannhäuſer vorzüglich durch den Moment ſeines Abganges noch hervorzubringen hat. Auf dieſen Moment wünſchte ich die Aufmerkſamkeit des betreffenden Darſtellers noch mit großem Nachdruck gerichtet zu wiſſen. Die Männer, durch den Anblick des noch weilenden Verhaßten von Neuem beleidigt und aufgereizt, ſind im Begriff, ihren Drohungen mit der Fauſt am Schwertgriffe Geltung zu geben; eine vermahnende und ſchützende Gebärde Eliſabeth's hält ſie in dem durch ſie gewonnenen Geleiſe zurück: da plötzlich ſchallt aus dem Thale der Geſang der jungen Pilger herauf, wie die Stimme der Verſöhnung und Verheißung, die nun, wie ſie die Übrigen feſſelt, auch

Tannhäuſer, aus dem Sturm ſeiner wilden Reuewuth heraus, vernimmt. Ein jäher Strahl der Hoffnung fällt wie ein Blitz vom Himmel in ſein gemartertes Gemüth; Thränen des unſäglichſten Wehes ſtürzen ihm aus den Augen; es reißt ihn mit unwiderſtehlicher Gewalt zu den Füßen Eliſabeth's, zu der er den Blick nicht aufzuſchlagen wagt, aber deren Gewandesſaum er mit heftiger Inbrunſt an ſeine Lippen drückt; haſtig fährt er wieder auf, ſtößt den Ruf: „nach Rom!“ mit einem Ausdrucke, als ob in ihm alle jäh entzündete Hoffnung eines neuen Lebens ſich zuſammendrängte, aus der Bruſt, und ſtürzt mit raſend ſchnellem Schritte von der Bühne. Dieſe Aktion, die mit der größten Schärfe im kürzeſten Zeitraume ausgeführt werden muß, iſt von der entſcheidendſten Wichtigkeit für den ſchließlichen Eindruck des ganzen Aktes; und dieſer Eindruck iſt es, der unerläßlich nöthig iſt, um aus der Stimmung des Publikums den ſchwierigen dritten Akt wiederum nach ſeiner vollen Wirkung zu ermöglichen. —

Die große Inſtrumentaleinleitung zum dritten Akte erkläre ich in der gekürzten Umarbeitung, nach welcher ſie in der für die Theater eingerichteten Partitur vorliegt, für giltig. Ich hatte mich bei der erſten Abfaſſung dieſes Stückes durch den von mir auszudrückenden Gegenſtand bis zu rezitativartigen Orcheſterphraſen verleiten laſſen, von denen ich in der Aufführung fühlte, daß ihr Ausdruck wohl mir, der ich das Phantaſiebild des geſchilderten Vorganges im Kopfe hatte, nicht aber Anderen verſtändlich ſein konnte. In der neuen Faſſung muß ich jedoch auf vollſtändige Ausführung dieſes Tonſtückes halten, da es mir zur Befeſtigung der für das Folgende nöthigen Stimmung unerläßlich dünkt.

Im Gebete der Eliſabeth ſah ich mich nach der erſten Vorſtellung, aus ähnlichen Rückſichten wie den zuvor angegebenen, genöthigt, eine Auslaſſung vorzunehmen, und zwar die von Seite 396 bis 398 bezeichnete. Daß hiermit die wichtigſte Motivirung des Opfers und des Todes der Eliſabeth verloren ging, muß Jedem einleuchten, der Dichtung und Muſik hier genau prüft. Gewiß erfordert der Vortrag dieſes vollſtändigen Gebetes, wenn er das von aller muſikaliſchen Figuration durchaus entkleidete Tonſtück nicht als eine gleichförmige Länge, ſondern als einen innig ergreifenden Erguß wirken laſſen ſoll, einer Auffaſſung und Hingebung an die Aufgabe, wie wir ſie nur ſelten bei unſeren verwöhnten Opernſängerinnen antreffen dürften; hier läßt es ſich mit der bloßen muſikaliſchen Ausbildung ſelbſt des glücklichſten Geſangsorganes nicht auskommen; durch keine Kunſt des abſolut muſikaliſchen Vortrages wird dieſes Gebet intereſſant zu machen ſein, ſondern nur die Darſtellerin kann meiner Abſicht genügen, welche die wunderbar ſchmerzliche Situation der Eliſabeth, vom erſten heftig erwachenden Keime ihrer Neigung zu Tannhäuſer, durch alle Phaſen des Wachsthumes bis zum endlichen Erblühen der todesduftigen Blume — wie ſie in dieſem Gebete aufgeht — mit den feinſten Organen einer ächt weiblichen Empfindung nachzufühlen vermag. Daß dann aber gerade die höchſte Darſtellungs- und namentlich auch Geſangskunſt nur es möglich machen wird, dieſe Empfindung zur wirkſamen Mittheilung zu bringen, das werden die Sängerinnen erſt gewahr werden, die durch blendendſte Künſte es ſonſt wohl verſtanden hatten, einen empfindungsloſen Haufen von Müſſiggängern über ihre Langeweile zu täuſchen, vor der vorliegenden Aufgabe jedoch die Nutzloſigkeit und Stümperhaftigkeit ihrer Gauklervortheile einſehen müſſen. — Nur anfängliche Unerfahrenheit meiner Dresdener Darſtellerin war ſchuld, daß ich mich zum Opfer der hier erwähnten Auslaſſung entſchließen mußte; im Verlaufe der weiteren Vorſtellungen erhielt ich Grund, auf einen glücklichen Ausfall des ganzen Gebetes hoffen zu dürfen, wenn ich es wiederherſtellen würde: eine andere Erfahrung hielt mich jedoch immer davon ab, die ich, weil mir gerade hier das ganz am Orte dünkt, in Form folgender Ermahnung an die Dirigenten und Darſteller meiner Oper mittheilen muß. — Was wir für das charakteriſtiſche Gelingen einer dramatiſchen Darſtellung bei den erſten Aufführungen unterlaſſen, holt ſich nie bei den Wiederholungen nach. Der erſte Eindruck der Erſcheinung, ſelbſt wenn er ein fehlerhafter iſt, ſetzt ſich für das Publikum wie für den Darſteller als etwas Gegebenes, Beſtimmtes feſt, an dem jede Änderung, ſelbſt zum Beſſeren, in der Folge immer als Störung erſcheint. Namentlich gewöhnen ſich die Darſteller ſchnell daran, nach einmal überſtandener Sorge und Aufregung der erſten Aufführungen, ihre Leiſtungen, wie ſie ſich nun einmal während dieſes Gebärungsprozeſſes feſtgeſtellt haben, für etwas Unumſtößliches, Unberührbares anzuſehen: Schlaffheit und eintretende Gleichgiltigkeit thun endlich das Ihrige, ein neues Befaſſen mit der ſo für gelöſt gehaltenen Aufgabe unmöglich zu machen. Deßhalb erſuche ich die Darſteller und Dirigenten, über Alles, was ich ihnen hier zu beachten gebe, ſich noch vor der erſten Aufführung zu einigen: was ſie zu leiſten oder nicht zu leiſten vermögen, muß ſich in den Theaterproben, wenn nicht ſchon eher, beſtimmt herausſtellen, und ohne höchſtes Notherforderniß möge man daher auch nicht ſich zu Auslaſſungen entſcheiden, etwa mit der Vertröſtung, in ſpäteren Aufführungen das Verſäumte nachzuholen; denn dazu kommt es nicht. Ebenſo möge man aber auch durch ungenügenden Erfolg dieſer oder jener Stelle in der erſten Aufführung ſich nicht ſogleich veranlaßt fühlen, Auslaſſungen vorzunehmen, ſondern lieber Sorge tragen, daß der Erfolg in den nächſten Vorſtellungen nicht ausbleibe; denn wo ein organiſch zuſammenhängendes Werk durch Ausſcheidungen genießbar gemacht werden ſoll, giebt man ſich nur das Zeugniß der Unfähigkeit, und der hierdurch endlich ſcheinbar ermöglichte Genuß iſt jedenfalls nicht der Genuß des Werkes, wie es iſt, ſondern einzig eine Selbſttäuſchung, indem man das Werk für etwas Anderes nimmt, als es iſt.

Der eigentliche Triumph der Darſtellerin der Eliſabeth würde nun darin beſtehen, daß ſie nicht nur das vollſtändige Gebet zur

Wirkung brächte, ſondern dieſe Wirkung noch dahin feſtzuhalten wüßte, daß ſie das ganze pantomimiſche Nachſpiel deſſelben unverkürzt durch ihre feſſelnde Darſtellung ermöglichte. Ich weiß, daß dieß eine nicht minder ſchwierige Aufgabe als der Geſangsvortrag des Gebetes ſelbſt iſt, und nur wenn die Darſtellerin der Wirkung dieſes feierlichen Gebärdenſpieles ſich ganz gewiß fühlt, will ich daher die vollſtändige Ausführung dieſer Scene geſtattet wiſſen.

Was nun den veränderten Schluß der Oper betrifft, auf deſſen Beibehaltung ich ſtreng dringe, ſo habe ich Diejenigen, die ihn — von dem Eindrucke der Oper in der früheren Bearbeitung auf ſie geleitet — nicht billigen wollen, zunächſt auf das zu verweiſen, was ich ſoeben in Bezug auf erſte Vorſtellungen und Wiederholungen ſagte. Der umgearbeitete Schluß verhält ſich zu der erſten Abfaſſung wie die Ausführung zur Skizze, und daß dieſe Ausführung noth that, empfand ich dringend; daß ich ſie noch bewerkſtelligte, daraus kann aber Jeder erſehen, daß ich nicht eigenſinnig auf meinen erſten Entwürfen beſtehe, und daher, wenn ich auf die Ausführung von früher ausgelaſſenen Stellen dringe, dieß nicht aus blinder Liebe zu meinen Werken geſchieht. Bei der erſten Abfaſſung hatte ich den Schluß ſchon vollkommen ſo im Sinne, wie ich ihn in der zweiten Bearbeitung ausführte: nicht das Mindeſte iſt hier in der Intention geändert, ſondern dieſe iſt nur eben deutlicher verwirklicht. Ich baute aber zu ſehr auf gewiſſe ſceniſche Wirkungen, die ſich durch die Ausführung als unzureichend erwieſen: das bloße Erglühen des Venusberges im fernſten Hintergrunde konnte den beängſtigenden, zur Entſcheidung vorbereitenden Eindruck, den ich beabſichtigte, nicht hervorbringen; noch minder vermochte die Beleuchtung der Fenſter der Wartburg mit dem fernen Grabgeſange (ebenfalls im allerweiteſten Hintergrunde) den durch Eliſabeth's Tod eingetretenen entſcheidenden Moment dem mit dem Gegenſtande litterariſch und künſtleriſch unvertrauten, unbefangenen Zuſchauer zur augenblicklich deutlichen Kenntniß zu bringen. Die Erfahrungen hierüber waren für mich ſo überzeugend peinlich, daß ich in dem Erfolge des Nichtverſtändniſſes dieſer Situation meine dringende Veranlaſſung zur Umarbeitung der Schlußſcene finden mußte, die in nichts Anderem als darin zu beſtehen hatte, daß Venus ſelbſt ſichtbar und hörbar im annähernden Zauberſpuke erſchien, und Tannhäuſer ſchließlich an der Leiche der wirklichen nicht nur angedeuteten, Eliſabeth ſterbend niederſank. Wie nun der Erfolg dieſer Abänderung ein entſchieden wirkſamer auf das unbefangene Publikum war, ſo begreife ich doch ſehr wohl, daß demjenigen Kunſtbetheiligten, der ſich mit der erſten Erſcheinung bereits vertraut gemacht hatte — und zwar dadurch, daß er vermöge genauer Kenntniß der Dichtung und der Muſik außerhalb der Darſtellung die Anleitung zum Verſtändniſſe der Situation ſich verſchaffte —, dieſe Änderung ſtörend erſchien; ich begreife dieß um ſo mehr, als die Darſtellung des neuen Schluſſes in Dresden nur ſehr mangelhaft bewerkſtelligt werden konnte, da dieſe nur mit den aus dem erſten Akte vorräthigen ſceniſchen Mitteln, nicht aber durch nöthige neue dekorative Herrichtungen auszuführen war, und da ferner (wie ich bereits erwähnte) die Darſtellung der Venus überhaupt zu den minder gelungenen Partieen der dortigen Aufführung gehörte, ſomit das Wiedererſcheinen derſelben an ſich keinen vortheilhaften Eindruck machen konnte. Ganz unhaltbar ſind aber dieſe Gründe gegen die Giltigkeit des neuen Schluſſes, wenn es ſich jetzt darum handelt, den Tannhäuſer zum erſten Male auf anderen Bühnen und bei ganz anderen Vorgängen aufzuführen, und deßhalb kann ich ihnen nicht die mindeſte Berückſichtigung ſchenken.

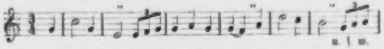
Wenn ich mir hier die Beſprechung dieſer Schlußſcene mit dem Regiſſeur und namentlich dem Dekorationsmaler noch vorbehalte, ſo habe ich zunächſt noch dem muſikaliſchen Dirigenten mitzutheilen, daß ich den in der erſten Bearbeitung befindlichen Schlußgeſang der jüngeren Pilger in der zweiten-Ausgabe auslaſſen zu müſſen glaubte, weil er nach dem Vorhergehenden leicht als eine Länge erſcheinen kann, wenn er nicht durch die reichſten Geſangskräfte einerſeits, und durch eine ergreifende Darſtellung der Scene andererſeits, an ſich zu einer mächtigen Wirkung gebracht werden kann. Der Geſang wird lediglich von Sopran- und Altſtimmen ausgeführt; dieſe müſſen in großer Schönheit und numeriſcher Stärke vorhanden ſein, das Auftreten der Sänger muß ſo geſchickt bewerkſtelligt werden, daß der Geſang, trotz des erſt allmählichen Auftretens des ganzen Chores, von Anfang an mit möglichſter Fülle eintritt, und endlich muß die Scene durch prachtvolles Erglühen des Thales im Morgenrothe ſehr wirkungsvoll hergerichtet werden können, wenn der Dirigent ſich veranlaßt fühlen ſoll, dieſen vollſtändigen Schluß der Oper ausführen zu laſſen. Nur die größten und reichſt ausgeſtatteten Theater dürften jedoch über die nöthigen Mittel zu der bezeichneten Wirkung verfügen können; dieſe aber würden meiner Abſicht durch Ermöglichung auch des Pilgergeſanges, unter den angezeigten Bedingungen, erſt vollkommen entſprechen; denn allerdings ſchließt dieſer Geſang mit der Verkündigung des Wunders das Ganze, namentlich auch der Erzählung Tannhäuſer's von ſeinem Auftritte in Rom entſprechend, durchaus befriedigend ab*).

Bevor ich mich nun in meinen Mittheilungen gänzlich vom muſikaliſchen Dirigenten abwende**), habe ich mit ihm noch einiges auf das Orcheſter Bezügliche zu beſprechen, und dieß betrifft zunächſt den Vortrag der Ouvertüre. — Das Thema, mit welchem dieſes Tonſtück beginnt, wird von den vortragenden Blasinſtrumenten ſogleich richtig verſtanden werden, wenn der Dirigent darauf hält, daß von Allen auf dem richtigen Melodieeinſchnitte gleichmäßig zum Athmen abgeſetzt wird; dieß trifft jedesmal vor dem Auftakte zum guten Takte des Rhythmus, alſo zu dem dritten, fünften, ſiebenten u. ſ. w. der Melodie. Nämlich ſo:

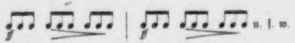
---

*) Die Theater haben ſich wegen der Nachlieferung dieſes Chores an mich zu wenden.

**) Noch muß ich in Bezug auf die Geſangspartieen den Kapellmeiſter bitten, die Partie des Walther, falls dem Sänger neben dem etwas tief liegenden (jedenfalls aber in der vorgezeichneten Tonart beizubehaltenden) Einzelgeſange im „Sängerkriege“ die durchgehends hohe Lage in den Enſembleſätzen beſchwerlich fallen ſollte, dahin abändern zu laſſen, daß neben den ihm gehörigen Soloſtellen im Übrigen die Noten des Heinrich der Schreiber in ſeine Partie geſchrieben werden, wogegen dieſem die höhere Stimme des Walther zuzutheilen wäre.



Um die hierdurch beabſichtigte Wirkung der Nachahmung eines auf Worten geſungenen Chorvortrages zu gewinnen, bitte ich noch, im vierten und zwölften Takte die Fagottſtimmen dahin abzuändern, daß ſtatt der rhythmiſchen Note 𝅗𝅥. die Auflöſung 𝅗𝅥 " 𝅘𝅥 geſetzt werde. Wenn ſpäter die Poſaunen daſſelbe Thema im Forte vortragen, gilt die bezeichnete Athemeintheilung natürlich nicht, ſondern um der nöthigen Stärke und Dauer des Tones willen haben die Bläſer ſo oft zu athmen, als ſie dieß eben bedürfen. — Die Fortiſſimoſtelle vom dritten Takte der Seite 5 bis zum zweiten Takte der Seite 10 möge das begleitende Orcheſter (alſo alle Inſtrumente mit Ausnahme der Poſaunen, der Tuba und auch der Pauke) auf die Weiſe vortragen, daß mit dem Niederſchlage jedes Taktes ein volles Fortiſſimo eintritt, das zweite und dritte Viertel jedoch mit abnehmender Stärke geſpielt wird. Alſo:



Nur die mit dem Thema unmittelbar beſchäftigten, ſoeben genannten Inſtrumente verharren, wie bemerkt, in gleichmäßiger Stärke. — Mit dem ſechſten Takte der Seite 22 möge der Dirigent die kurz zuvor etwas zu beſchleunigende Bewegung um ein Weniges zurückhalten, was jedoch keine auffallende Rückung des Zeitmaaßes verurſachen darf; die Stelle ſoll nur, wie durch den Vortrag ſelbſt, ſo auch durch das Zeitmaaß einen von dem Früheren ſcharf abſtechenden, ſchmachtenden, ich möchte ſagen: lechzenden Charakter im Ausdrucke erhalten. Auf Seite 23, Takt 2, iſt in der erſten Violine der Accent für die erſte Note hinwegzunehmen; ebenſo ſoll auf Seite 24 im erſten Takte das *fp* in allen Inſtrumenten zu einem einfachen *p* gemacht werden. Auf Seite 25 iſt das Zeitmaaß wieder etwas zu befeuern; nur hüte ſich der Dirigent, das mit Seite 26 eintretende Thema zu raſch ſpielen zu laſſen: bei allem Feuer, mit dem es vorgetragen werden muß, würde es durch ein zu ſchnelles Tempo doch einen Charakter gewöhnlichen Leichtſinnes gewinnen, den ich ihm durchaus fern wiſſen wollte. — Bei der Vertheilung der Violinen in acht Partieen von Seite 34 an iſt darauf zu ſehen, daß die ſechs unteren Partieen gleichmäßig ſtark, die zwei oberen von Seite 35 an jedoch ſo beſetzt ſeien, daß die zweite Partie ſtärker als die erſte ausfalle; für die erſte kann ſelbſt ein Vorſpieler allein genügen, während die zweite Partie zahlreicher als alle übrigen beſetzt ſein muß. — Der Klarinettiſt irrt ſich gewöhnlich über die Bindung im erſten Takte der Seite 35, indem er die erſte Note der Triole mit der voranſtehenden Dreivierteltaktnote verbindet: ſie muß dagegen beſonders angeſchlagen werden. Auf Seite 36 iſt ſcharf darauf zu halten, daß die Klarinette vor allen übrigen Inſtrumenten deutlich vernommen wird; namentlich darf auch die erſte Violinpartie ſie nicht decken, und der Klarinettiſt muß ſich genau bewußt ſein, daß er von dem erſten Eintritte auf dieſer Seite an bis zum fünften Takte der Seite 37 die hervorſtechende Hauptpartie übernimmt. — Eine ziemlich heftige Beſchleunigung des Zeitmaaßes hat von Seite 39 an ſtattzufinden, die erſt mit dem fünften Takte auf Seite 41 abzunehmen und in das hier nöthige energiſche Tempo überzugehen hat. — Vom dritten Takte der Seite 50 an halte der Dirigent auf eine ununterbrochene Ausdauer der größten Stärke in allen Inſtrumenten; ein Nachlaſſen in den nächſten acht Takten muß durchaus vermieden werden. — Von größter Wichtigkeit für das Verſtändniß des ganzen Schluſſes der Ouvertüre iſt es, daß von Seite 54 an die Violinen im äußerſten Piano ſpielen, ſo daß vor ihrer — gleichſam nur noch geflüſterten — Wellenfigur das Thema der Blasinſtrumente auf das Deutlichſte vernommen wird, welches von ſeinem Eintritte an, trotzdem es nicht eigentlich ſtark geſpielt werden darf, dennoch ſogleich die Aufmerkſamkeit des Hörers mit Beſtimmtheit feſſeln muß. — Vom dritten Takte der Seite 66 an hat der Dirigent das Zeitmaaß in regelmäßigem Fortſchritte, aber mit auffallender Wirkung, der Art zu beſchleunigen, daß mit dem Eintritte des Fortiſſimo auf Seite 68 die nöthige Steigerung der Bewegung gewonnen iſt, in welcher einzig das rhythmiſch ſo ſtark vergrößerte Thema der Poſaunen zur verſtändlichen Wahrnehmung in der Art gelangen kann, daß die Noten deſſelben nicht als vereinzelte, unzuſammenhängende Töne erſcheinen. — Ich habe endlich dem Dirigenten und dem Orcheſter wohl nicht erſt nöthig an das Herz zu legen, daß nur mit dem Aufwande der äußerſten Energie und Kraft die Wirkung des andauernden Fortiſſimo's in der beabſichtigten Bedeutung erreicht werden kann. Die vier letzten Takte ſind, nach abermaliger Beſchleunigung der ſechs vorausgehenden, bis zu einer feierlichen Breite des Zeitmaaßes zurückzuhalten. —

Über die „Tempi“ des ganzen Werkes im Allgemeinen äußere ich mich hier nur dahin, daß, wenn die beigefügten metronomiſchen Angaben den Dirigenten und die Sänger allein über das Zeitmaaß aufklären ſollen, es um den Geiſt des Vorzutragenden jedenfalls ſehr übel ſtehen muß; nur dann werden Beide auch immer das richtige Zeitmaaß treffen, wenn das Verſtändniß der dramatiſchen und muſikaliſchen Situationen, durch eine gewonnene lebhafte Sympathie mit denſelben, ſie das Zeitmaaß als etwas ſich ganz von ſelbſt Verſtehendes, ohne weiteres Suchen, finden läßt.

Was die Beſetzung des Orcheſters betrifft, ſo habe ich, da das Korps der Blasinſtrumente in dieſer Oper die übliche Stärke guter deutſcher Orcheſter in nichts Weſentlichem überſchreitet, nur auf Eines, und mir allerdings ſehr Wichtiges, aufmerkſam zu machen: auf die erforderliche nöthige Stärke der Streichinſtrumente. Die deutſchen Orcheſter ſind durchgängig zu ſchwach mit Streichinſtrumenten beſetzt, und über die Gründe dieſes Mangels an Feinfühligkeit für die wahrſten Bedürfniſſe eines guten Orcheſtervortrages ließe ſich viel und für die Beurtheilung deutſcher Muſikzuſtände Entſcheidendes ſagen, was hier aber gewiß zu weit führen möchte. So viel iſt ſicher, daß die, ihres Leichtſinnes wegen bei uns ſo ſehr verſchrieenen Franzoſen, ihre kleinſten Orcheſter beſſer mit Streichinſtrumenten beſetzt halten, als wir dieß in Deutſchland oft bei ganz renommirten Orcheſtern antreffen. Ich habe nun bei der Inſtrumentation des „Tannhäuſer“ mit ſo beſtimmter Abſicht ein beſonders ſtark beſetztes Streichorcheſter im Auge gehabt, daß ich bei allen Theatern durchweg auf eine Vermehrung der Streichinſtrumente über den gewöhnlichen Beſtand bringen muß; und meine Forderungen hierfür mögen einfach nach dem Maaßſtabe bemeſſen werden, nach welchem ich erkläre, daß ein Orcheſter, welches nicht mindeſtens vier gute Bratſchiſten ſtellen kann, meine Muſik nur verſtümmelt zur Anhörung bringen muß.

Für die Scene habe ich ungewohntere Anforderungen an die muſikaliſche Ausſtattung gemacht Wenn ich auf der möglichſt genauen Beachtung meiner Vorſchriften in Bezug auf die Theatermuſik beſtehe, ſo berechtigt mich dazu die Kenntniß des Umſtandes, daß in allen bedeutenderen Städten Deutſchlands ſtark und gut beſetzte Muſikkorps, namentlich dem Militär angehörig, vorhanden ſind, aus denen recht wohl das zum „Tannhäuſer“ nöthige Theatermuſikkorps kombinirt werden kann. Ich weiß ferner, daß der Erfüllung meiner

Forderung meiſt nur der, wie ich zugeben will, leider oft ſehr gerechtfertigte Sparſamkeitsſinn der Theaterdirektionen entgegen ſein wird; den Direktionen muß ich aber ſagen, daß ſie ſich von der Aufführung meines „Tannhäuſer“ gar keinen Erfolg zu erwarten haben, außer dann, wenn dieſe Vorſtellung in jeder Hinſicht mit der ausgewählteſten Sorgfalt vorbereitet wird, mit einer Sorgfalt, die dieſer Vorſtellung den gewohnten Opernaufführungen gegenüber den Charakter des Ungewöhnlichen giebt; und wie dieſer Charakter durch die Erſcheinung des Ganzen nach allen Seiten hin ſich zu rechtfertigen hat, ſo muß dieß auch nach der Seite der äußeren Ausſtattung hin geſchehen, für welche ich keineswegs Flitterprunk und blendende Gaukeleien, ſondern eben Verdrängung dieſer ſchlechten Effektmittel durch eine wirklich reiche und ſinnig berechnete künſtleriſche Behandlung des Ganzen wie des Details in Anſpruch nehme.

Ich wende mich nun in Kürze noch an den Regiſſeur beſonders, um ihm zu Herzen zu führen, wie er aus der genauen Beachtung Deſſen, was ich bisher zunächſt nur dem muſikaliſchen Dirigenten mittheilte, ſich ſelbſt einen Maaßſtab für meine Anforderungen an den Charakter ſeiner Mitwirkſamkeit zu entnehmen habe. Alles auf die Darſtellung Bezügliche kann nur dann muſikaliſcherſeits gelingen, wenn die feinſte Ausführung des ſceniſchen Details das Gelingen des dramatiſchen Ganzen überhaupt ermöglicht. Die auf die Scene bezüglichen Bemerkungen in der Partitur, auf die ich bereits zu Anfang den Regiſſeur mit Nachdruck hinwies, geben ihm in den meiſten Fällen genau meine Abſicht zu verſtehen; meine umſtändlichen Andeutungen bei Gelegenheit der Beſprechung einiger ſonſt ausgelaſſenen Stellen können ihm klar machen, welches außerordentliche Gewicht ich auf die beſtimmteſte Motivirung der Situationen durch die dramatiſche Aktion lege, und aus ihnen möge ihm erhellen, von welchem Werthe mir ſeine angelegentlichſte Mitwirkung bei Anordnung auch der leiſeſten ſceniſchen Vorgänge iſt. Ich erſuche daher den Regiſſeur dringend, die leider üblich gewordenen Rückſichten gegen beliebte Opernſänger, nach welchen dieſe faſt nur mit dem muſikaliſchen Dirigenten zu verkehren hatten, durchaus fahren zu laſſen. Glaubte man bisher, mit Geringſchätzung des Operngenre's überhaupt, einem Sänger irgend welchen Unſinn in der Auffaſſung einer Situation durchgehen laſſen zu müſſen, weil „ein Opernſänger nun einmal kein Schauſpieler ſei, und weil man in die Oper nur gehe, um ſingen zu hören, nicht aber auch „„ſpielen““ zu ſehen“, ſo erkläre ich, daß bei Anwendung dieſer Nachſicht auch auf vorliegenden Fall, mein Werk ſchlechterdings verloren ſein muß. Das, was ich vom Darſteller verlange, wird allerdings nicht durch bloßes Hineinreden auf ihn zu bewirken ſein, und das ganze von mir angegebene Verfahren beim Einſtudiren, namentlich die Abhaltung von Leſeproben, zielt eben darauf hin, den Darſteller zum mitfühlenden und mitwiſſenden, endlich aus ſeiner eigenen Überzeugung mitſchaffenden Theilnehmer der Aufführung zu machen: daß dieſer Erfolg, bei der herrſchenden Gewohnheit, nur aber durch thätigſte Mitwirkung des Regiſſeurs herbeigeführt werden kann, iſt ebenſo gewiß.

So erſuche ich den ſceniſchen Dirigenten, namentlich auch darauf zu halten, daß die ſceniſchen Vorgänge auf das Beſtimmteſte mit den ſie begleitenden Zügen des Orcheſters zuſammentreffen. Oft iſt es mir begegnet, daß ein ſceniſcher Vorgang — eine Bewegung, ein bedeutſamer Blick — dadurch der Aufmerkſamkeit des Zuſchauers verloren ging, daß er entweder zu früh, oder zu ſpät, und jedenfalls nicht genau mit der, den Zuſchauer wiederum als Zuhörer beſtimmenden, bezüglichen Stelle des Orcheſters im Tempo, oder auch in der Andauer übereinſtimmte. Bei dieſer Unachtſamkeit ſchadet ſich nicht nur der Darſteller für die Wirkung ſeiner Aktion, ſondern die betreffenden Züge des Orcheſters verwirren auch bei dieſer Zuſammenhangsloſigkeit den Zuſchauer der Art, daß er ſie für willkürliche Einfälle des Komponiſten halten muß. Welche Reihe von Mißverſtändniſſen hieraus ſich ergiebt, iſt leicht einzuſehen.

Ferner gebe ich dem Regiſſeur auf, darüber zu wachen, daß vom darſtellenden Perſonale die im „Tannhäuſer“ vorkommenden Aufzüge nicht in der üblichen Marſchmanier ausgeführt werden, wie ſie in unſeren Opernvorſtellungen ſo ſtereotyp geworden iſt. Märſche in dem gewohnten Sinne kommen in meinen letzten Opern gar nicht mehr vor, und wenn daher der Einzug der Gäſte in der Sängerhalle (Akt II Scene IV) ſo ausgeführt wird, daß ein Chor- und Statiſtenperſonal paarweiſe aufmarſchirt, den beliebten Schlangenumzug auf der Bühne hält, dann aber in zwei militäriſch geordneten Reihen, in Erwartung der weiteren Operndinge, ſich den Kouliſſen entlang aufſtellt, ſo bitte ich nur, daß man hierzu auch irgend einen Marſch aus „Norma“ oder „Beliſar“, nicht aber meine Muſik im Orcheſter ſpielen laſſe. Dagegen muß, wenn man für gut findet meine Muſik beizubehalten, der Einzug der Gäſte in ſeiner Anordnung durchaus dem wirklichen Leben, und zwar nach ſeinen edelſten und freieſten Formen, nachgeahmt ſein; fern ſei jene peinliche Regelmäßigkeit der ſonſt herkömmlichen Marſchordnungen; je mannigfaltiger und zwangloſer die Gruppen der Eintretenden, als geſonderte Familien- und Freundeskomplexe, vertheilt ſind, deſto einnehmender wird die Wirkung des ganzen Einzuges ſein. Jede der anlangenden Ritter und Frauen werden vom Landgrafen und Eliſabeth freundlich und würdevoll begrüßt, wobei natürlich keine ſichtbare Nachahmung des Sprechens ſtattfinden darf, was unter allen Umſtänden in einem muſikaliſchen

Drama ſtreng verpönt zu ſein hat. — Eine überaus wichtige Aufgabe in dieſem Sinne iſt dann der ganze Verlauf des Sängerkrieges, die zwangloſe Gruppirung der Zuhörer, und namentlich die Kundgebung ihrer wechſelnden und wachſenden Theilnahme an dem Hauptvorgange. Hier zeige ſich der Regiſſeur in ſeiner vollen Kunſt; denn nur durch ſeine geiſtvollſten Anordnungen kann dieſe kombinirte Scene zur rechten Wirkung gelangen.

Ähnlich hat er die Aufzüge der Pilger im erſten und dritten Akte zu leiten: je freier und natürlicher hier die Gruppen wechſelvoll vertheilt ſind, deſto entſprechender wird meiner Abſicht genügt. Über den Schluß des erſten Aktes, wo (ſchon während der ganzen Scene, jedoch anfangs unmerklich) die Bühne allmählich vom immer mehr ſich verſtärkenden Jagdtroſſe erfüllt wird, ſowie vom Schluſſe des dritten Aktes, wo ich die Ausführung des Geſanges der jüngeren Pilger zum weſentlichen Theile mit von den beſonders geſchickten Anordnungen der Scene abhängig erklären mußte, glaube ich mich bereits zur Genüge geäußert zu haben. Nur auf ein Wichtigſtes habe ich ſchließlich den Regiſſeur noch hinzuweiſen: auf die Darſtellung der erſten Scene der Oper, des — wenn ich es ſo nennen darf — Tanzes im Venusberge. Daß es ſich hier nicht um einen Tanz, wie er in unſeren Opern und Balleten üblich iſt, handelt, brauche ich wohl nicht erſt zu bedeuten: der Balletmeiſter, dem man die Zumuthung ſtellte, zu dieſer Muſik eine ſolche Tanzſcene zu arrangiren, würde uns bald eines Anderen belehren, und die Muſik für durchaus untauglich erklären. Was ich dagegen im Sinne habe, iſt ein Zuſammenfaſſen alles Deſſen, was irgend Tanz- und Pantomimenkunſt zu leiſten vermag: ein verführeriſch wildes und hinreißendes Chaos von Gruppirungen und Bewegungen, vom weichſten Behagen, Schmachten und Sehnen, bis zum trunkenſten Ungeſtüm jauchzender Ausgelaſſenheit. Gewiß iſt die Aufgabe nicht leicht zu löſen, und die gewünſchte chaotiſche Wirkung hervorzubringen bedarf es ohne Zweifel der ſorgfältigſten künſtleriſchen Anordnung des feinſten Details. In der Partitur iſt der Verlauf dieſer wilden ſceniſchen Situation nach den weſentlichen Zügen mit Beſtimmtheit angegeben, und ich muß Denjenigen, der ſich der Herſtellung dieſer Scene unterzieht, dringend erſuchen, trotz aller Freiheit der Erfindung, die ich ihm laſſe, genau die angegebenen Hauptmomente feſt zu halten; ein öfteres Anhören der Muſik, vom Orcheſter vorgetragen, wird dem irgend Erfahrenen am beſten die Erfindungen zuführen, die er, um der Muſik zu entſprechen, für die Anordnung der Scene zu machen hat. —

Eben dieſe Scene ſetzt mich zunächſt noch mit dem Dekorationsmaler in Berührung, den ich hier durchgehends als mit dem Maſchiniſten vereint mir vorſtelle. Nur bei genauer Kenntniß des ganzen dichteriſchen Gegenſtandes, und nach einem ſorgfältigen Vernehmen mit dem Regiſſeur, und ſelbſt dem Kapellmeiſter, über deſſen Darſtellung, kann es dem Dekorationsmaler und Maſchiniſten gelingen, die Bühne ſo herzurichten wie es erforderlich iſt. Wie oft muß es dagegen, wenn dieſes Einverſtändniß verſäumt iſt, vorkommen, daß, nur der endlich nothwendig gewordenen Benutzung des nach einſeitiger Kenntniß des Gegenſtandes beſtellten Werkes des Dekorationsmalers und Maſchiniſten zu lieb, gewaltſame Entſtellungen der eigentlichen Abſicht vorgenommen werden müſſen!

Die Scene des Venusberges, die für ihre Konſtruktion genau der bereits hinter ihr aufgeſtellten Scene des Wartburgthales entſprechen muß (was für die, beiden Scenen nöthigen Bergvorſprünge ſehr gut ſtimmt), iſt den Hauptmomenten nach in der Partitur genügend angegeben. Schwierig iſt jedoch dann das Verhüllen der Scene in roſiges Gewölk, wodurch dieſe auf einen engeren Raum zu beſchränken iſt: aller beabſichtigte Zauber würde vernichtet werden, wenn dieß auf plumpe Weiſe durch Vorſchieben und Herabſenken einer maſſiven

Wolkendekoration bewerkſtelligt werden ſollte. In Dresden wurde die Verhüllung, nach ſorgfältigen Proben, ſehr entſprechend und wirkungsvoll ausgeführt, durch allmähliches Herablaſſen duftig gemalter Schleier, von denen mehrere nach und nach hinter einander niedergeſenkt wurden, ſo daß erſt dann, als die Konture der vorigen Scene ganz unkenntlich geworden waren, eine roſig gemalte maſſive Leinwanddekoration hinter den Schleiern die Scene vollkommen ſchloß. Eine genaue Berechnung des Tempo's, um der Übereinſtimmung mit der Muſik willen, wurde beobachtet. — Die große Verwandlung geſchieht dann mit einem Male, indem, bei plötzlich eintretender Verfinſterung der Bühne, die maſſive Wolkendekoration zunächſt, und ſchnell darauf die Schleier aufgezogen werden, worauf das ſogleich lebhaft hervorbrechende Licht die neue Scene, das Thal, mit heiterſter Tageshelle beleuchtet. Die Wirkung dieſer Thaldekoration, die genau nach der Angabe der Partitur herzuſtellen iſt, muß nun ſo bewältigend friſch, heiter und traulich ſein, daß es dem Dichter und Muſiker geſtattet ſein darf, die Zuſchauer eine geraume Weile ihrem Eindrucke zu überlaſſen.

Die Dekoration zum zweiten Akte, die Sängerhalle auf Wartburg darſtellend, war für Dresden von einem ausgezeichneten franzöſiſchen Künſtler ſo vortrefflich hergeſtellt worden, daß ich jedem Theater nur rathen kann, ſich eine Zeichnung davon zu verſchaffen, um nach ihr ſie anfertigen zu laſſen. Auch die Einrichtung der Scene in Bezug auf die Aufſtellung der Sitzreihen der Zuhörer des Sängerkampfes, war dort ſo glücklich getroffen, daß ich nur auf Benutzung der Angaben zu bringen habe, die von dort her zu beziehen ſein könnten.

Minder glücklich fiel in Dresden die Scene zum dritten Akte aus, weil erſt nach der Aufführung der Oper es klar wurde, daß für dieſen Akt eine beſondere Dekoration hätte angefertigt werden müſſen, wogegen ich zuvor geglaubt hatte, wir würden mit der Benutzung der zweiten Hauptdekoration des erſten Aktes hierfür ausreichen. Es erwies ſich aber als unmöglich, derſelben Dekoration, welche zuvor auf die heiterſte Wirkung als Frühlingstagesſtück berechnet war, durch noch ſo künſtliche Anwendung der Beleuchtung den, für den dritten Akt nöthigen, herbſtabendlichen Ausdruck zu geben. Vor allem war aber in ihr die zauberhafte Erſcheinung des Venusberges nicht wirkſam darzuſtellen, ſo daß ich mich — wie bereits erwähnt — für die zweite Bearbeitung damit begnügen mußte, die Schleierdekoration des erſten Aktes, ziemlich unmotivirt, wieder herabſinken zu laſſen, wodurch die ganze Erſcheinung der Venus viel zu weit in den Vordergrund gerieth, und deßhalb die von fernher verlockende Wirkung durchaus nicht hervorbrachte. Ich verpflichte daher die Dekorationsmaler, denen jetzt die Herrichtung der Oper aufgetragen wird, auf Beſchaffung einer beſonderen Dekoration für den dritten Akt zu bringen, und dieſe dann ſo auszuführen, daß ſie die letzte Scene des erſten Aktes im Tone des Herbſtes und Abends gebe, mit genauer Rückſichtnahme darauf, daß am Schluſſe das Thal in glühende Morgenrothbeleuchtung zu verſetzen iſt. — Für die ſpukhafte Erſcheinung des Venusberges möge dann ungefähr folgendes Verfahren ſtattfinden. Zunächſt ſinken, an der in der Partitur angegebenen Stelle, bei ſtark eingezogener Beleuchtung in der hinteren Hälfte der Bühne zwei Schleier nach einander herab, ſo daß die Konture der Thaldekoration im Hintergrunde völlig unkenntlich gemacht werden; ſodann wird der, für dieſe Scene transparent gemalte, ferne Venusberg in roſig glühende Beleuchtung verſetzt. Der erfinderiſche Sinn des Dekorationsmalers und Maſchiniſten möge nun eine Herrichtung aufſuchen, durch welche die Wirkung hervorgebracht wird, als ob der erglühende Venusberg ſich nähere und ſo weit ausdehne, daß er — als durchſichtig — tanzende Geſtalten zu faſſen vermag, deren wirre Bewegungen dem Zuſchauer deutlich werden müſſen; als die ganze hintere Bühne von dieſer Erſcheinung eingenommen iſt, wird dann Venus, auf einem Lager ausgeſtreckt, ſichtbar. Die Entfernung muß aber immer noch ſo weit erſcheinen, als dieß irgend die Größe wirklicher menſchlicher Geſtalten für die Täuſchung erlaubt. Das Verſchwinden der Erſcheinung wird dann durch ſchnelle Dämpfung und endliches Verlöſchen der, bis dahin immer lebhafter gewordenen, roſigen Beleuchtung des Hintergrundes, ſomit durch momentan eintretende gänzliche Nacht, während welcher der ganze zur Erſcheinung des Venusberges nöthige Apparat raſch zu entfernen iſt, bewerkſtelligt; zunächſt gewahrt man dann, beim Ertönen des Grabgeſanges, durch die zwei noch herabhängenden Schleier die Lichter und Fackeln des Leichenzuges, der von der Höhe des Hintergrundes herabſteigt; langſam werden dann die Schleier nach einander aufgezogen, und zugleich tritt überall allmählich wachſende Beleuchtung des Tagesgrauens ein, welches ſchließlich — wie bemerkt — in Morgenglühen überzugehen hat.

Der Dekorationsmaler möge nun einſehen, wie unendlich wichtig, ja einzig ermöglichend, mir ſeine geiſtvollſte Mitwirkung iſt, und daß ich ihm einen gewiß nicht wenig entſcheidenden Antheil an dem Erfolge des Ganzen, der nur durch augenblickliches klares Verſtändniß der ungewöhnlichſten Situationen zu gewinnen iſt, zuſpreche. Nur aber ein genaues, wirklich künſtleriſches Eingehen ſeinerſeits auf meine innerlichſten Abſichten kann dieſe Mitwirkung mir verſchaffen.

Nach dieſen ziemlich umſtändlichen Auseinanderſetzungen wende ich mich denn nun ſchließlich an die Darſteller im Beſonderen. Nicht über das Einzelne ihrer Leiſtungen kann ich mich jedoch mit ihnen zu beſprechen verſuchen, denn um hierzu volle und geeignete Veranlaſſung zu gewinnen, müßte ich nothwendig mit einem Jeden in perſönlichen Freundſchaftsverkehr treten können. Ich muß mich daher auf Das beſchränkt halten, was ich über die nöthige Auffaſſung des Studiums im Allgemeinen ſagte, in der Hoffnung, daß auf dem bezeichneten Wege die Darſteller ganz von ſelbſt dazu gelangen, durch das Vertrautwerden mit meinen Intentionen auch die Fähigkeit zu gewinnen, dieſen Intentionen zu entſprechen. In Allem, was ich zunächſt an den muſikaliſchen Dirigenten richtete, ſind aber bereits meine Forderungen an den Darſteller ſo ſtark mit berührt worden, und namentlich fand ich bei der Beſprechung einzelner Stellen Gelegenheit, dieſe meine Forderungen ſo genau zu motiviren, daß ich für die Darſtellung im Allgemeinen nur noch darauf aufmerkſam zu machen hätte, wie ich meine Anſprüche in Bezug auf die Auffaſſung jener einzelnen Stellen für jedes übrige Detail der Darſtellung gelten laſſen muß. —

Doch halte ich für gut, über den Charakter der Hauptrollen mich noch etwas näher zu äußern.

Die ſchwierigſte Rolle iſt unſtreitig die des Tannhäuſer ſelbſt, und ich muß eingeſtehen, daß ſie überhaupt eine der ſchwierigſten Aufgaben für die dramatiſche Darſtellung ſein dürfte. Als das mir Weſentlichſte von dieſem Charakter bezeichne ich das ſtets unmittelbar thätige, bis zum ſtärkſten Maaße geſteigerte Erfülltſein von der Empfindung der gegenwärtigen Situation, und den lebhaften Kontraſt, der durch den heftigen Wechſel der Situation ſich in der Äußerung dieſes Erfülltſeins zu erkennen giebt. Tannhäuſer iſt nie und nirgends etwas nur „ein wenig“, ſondern alles voll und ganz. Mit vollſtem Entzücken hat er in den Armen der Venus geſchwelgt; mit dem beſtimmteſten Gefühle von der Nothwendigkeit ſeiner Losreißung von ihr zerbricht er, ohne im Mindeſten die Göttin der Liebe zu ſchmähen, die Bande, die an ſie ihn feſſelten. Mit vollſter Rückhaltsloſigkeit giebt er ſich dem überwältigenden Eindrucke der wiederbetretenen heimiſchen Natur, der traulichen Beſchränktheit altgewohnter Empfindungen, endlich dem thränenreichen Ausbruche eines kindlich religiöſen Reuegefühles hin; der Ausruf: „Allmächtiger, Dir ſei Preis! groß ſind die Wunder Deiner Gnade!“ iſt der unwillkürliche Erguß einer Empfindung, die ſein Herz bis auf die innerſte Wurzel mit unwiderſtehlicher Gewalt einnimmt. So ſtark und aufrichtig iſt dieſe Empfindung und das gefühlte Bedürfniß der Ausſöhnung mit der Welt — doch der Welt im größeſten und weiteſten Sinne —, daß er der Begegnung ſeiner früheren Genoſſen, und ihrer angebotenen Verſöhnung mit ihm, ſcheu und abſtoßend ausweicht: nicht Rückkehr will er, ſondern Vordringen bis zu einem ebenſo Großen und Erhabenen, als es ſein neu gewonnenes Gefühl von der Welt iſt. Dieß Eine, Namenloſe, was jetzt einzig ſeiner Empfindung entſprechen kann, wird ihm dann plötzlich mit dem Namen „Eliſabeth“ genannt: Vergangenheit und Zukunft ſtrömt ihm mit dieſem Namen blitzesſchnell wie in einen Feuerſtrom zuſammen, der, während er die Liebe Eliſabeth’s zu ihm erfährt, zum leuchtenden Stern eines neuen Lebens für ihn zuſammenfließt. Ganz und gar von dieſem nieerfahrenen neueſten Eindrucke überwältigt, jauchzt er in wonnigſter Lebensluſt auf, ſtürmt er der Geliebten entgegen. Wie ein ferner, dumpfer Traum liegt alles Vergangene nur noch vor ſeiner Seele; kaum weiß er ſich ſeiner zu erinnern: nur Eines gewahrt er noch, ein reizend holdes Weib, eine ſüße Jungfrau, die ihn liebt; und nur Eines erkennt er in dieſer Liebe, nur Eines erkennt er in ihrer Entgegnung, — brünſtiges, allverzehrendes Lebensfeuer. — Mit dieſem Feuer, dieſer Inbrunſt, genoß er einſt die Liebe der Venus, und unwillkürlich muß er erfüllen, was er ihr beim Abſchiede frei gelobte: „gegen alle Welt fortan ihr muthiger Streiter zu ſein“. Dieſe Welt ſäumt nicht, ihn zum Streite herauszufordern. In ihr, wo der Stolze an ſich das Opfer vollbringt, was die Schwäche von ihm fordert, findet der

Menſch für ſein Daſein nur Berechtigung durch Anerkennung der Nothwendigkeit einer unendlichen Vermittelung ſeiner unwillkürlichen Empfindungen für ihre Kundgebung durch den, alle Geſtaltung beherrſchenden Ausdruck der Sitte. Tannhäuſer, der nur des unmittelbarſten Ausdruckes ſeiner aufrichtigſten, unwillkürlichſten Empfindungen mächtig iſt, muß ſich zu dieſer Welt im ſchroffſten Gegenſatze finden, und ſeinem Gefühle muß dieß ſo ſtark bewußt werden, daß er, um ſeiner Exiſtenz willen, auf Tod und Leben dieſen ſeinen Gegenſatz zu bekämpfen hat. Dieſe eine Nothwendigkeit wird einzig nur noch von ihm empfunden, als es im Sängerkriege zum offenen Kampfe kommt: um ihr zu genügen, vergißt er Alles um ſich her, jede Rückſicht läßt er fahren: und doch kämpft ſein Gefühl nur für ſeine Liebe zu Eliſabeth, als er endlich hell und laut ſich als Ritter der Venus bekennt. Hier ſteht er auf der höchſten Höhe ſeines lebensfreudigen Triebes, und nichts vermag ihn in der Erhabenheit ſeiner Entzückung, mit der er einſam einer ganzen Welt trotzig entgegenſteht, zu erſchüttern, als die einzige Erſcheinung, die gerade jetzt als gänzlich neu und nie noch wahrgenommen ſeine ganze Empfindung urplötzlich einnimmt: das Weib, das ſich aus Liebe für ihn opfert. — Aus dem Übermaaße der Wonne, das er in Venus' Armen genoß, ſehnte er ſich nach — Schmerz: dieſe tief menſchliche Sehnſucht ſollte ihn dem Weibe zuführen, das nun mit ihm leidet, wogegen Venus ſich nur mit ihm freute. Sein Verlangen iſt erfüllt, und fortan kann er nicht mehr leben ohne ebenſo überſchwängliche Schmerzen, als zuvor ſeine Freuden überſchwänglich waren. Aber dieſe Schmerzen ſind dennoch keine geſuchten, willkürlich aufgenommenen; ſondern mit unwiderſtehlicher Gewalt brachen ſie durch das Mitgefühl in ſein Herz ein, das nun mit der ganzen Energie ſeines Weſens ſie bis zur Selbſtvernichtung nährt. Hier nun äußert ſich ſeine Liebe zu Eliſabeth in dem ungeheuren Unterſchiede von ſeiner Liebe zu Venus: ſie, deren Blick er nicht ertragen kann, deren Wort ihm wie ein Schwert in die Bruſt bringt, ſie muß er durch furchtbarſte Martern um die Marter ihrer Liebe zu ihm zu verſöhnen ſuchen, und wenn er dieſe Verſöhnung im ſchmerzlichſten Todesaugenblicke auch von Ferne nur ahnen dürfte. — Wo gäb' es nun ein Leiden, das er nicht mit Luſt ertrüge? Vor jener Welt, der er ſoeben noch als Todfeind ſiegesjubelnd gegenüberſtand, wirft er ſich mit williger Inbrunſt in den Staub, um von ihren Füßen ſich zertreten zu laſſen. Nicht gleicht er ſo den Pilgern, die um ihres eigenen Heiles willen ſich gemächliche Büßungen auferlegen: nur „um ihr die Thräne zu verſüßen, die ſie um den Sünder geweint“, ſucht er unter den ſchrecklichſten Qualen den Weg zu ſeinem Heile, da dieſes Heil in nichts Anderem beſtehen kann, als jene ihm geweinte Thräne verſüßt zu wiſſen. Wir müſſen ihm glauben, daß mit ſolcher Inbrunſt noch nie ein Pilger nach dem Heile verlangte; je aufrichtiger und vollſtändiger aber ſeine Zerknirſchung, ſein Bußgefühl und Heiligungsverlangen war, deſto furchtbarer mußte ihn nun auch der Ekel vor der Lüge und Herzloſigkeit übermannen, die ſich ihm am Ziele des Heilweges darſtellten. Gerade bei der höchſten Wahrhaftigkeit ſeiner Empfindung, die ſich nicht auf ihn und ſein beſonderes Seelenheil, ſondern auf die Liebe zu einem anderen Weſen, ſomit auf dieß geliebte Weſen ſelbſt bezog, mußte endlich ſein Haß gegen dieſe Welt, die aus ihren Axen hätte gerathen müſſen wenn ſie ihn und die Liebe freiſprechen wollte, in die hellſten Flammen aufſchlagen, und dieſe Flammen ſind es, die als Gluthen der Verzweiflung ſein Herz durchbrennen. Als er von Rom wiederkehrt, iſt er nur noch Grimm gegen eine Welt, die ihm wegen der höchſten Aufrichtigkeit ſeiner Empfindungen das Recht des Daſeins abſpricht; und nicht aus Sehnſucht nach Freude und Luſt ſucht er wieder den Venusberg auf, ſondern der Haß gegen jene Welt, der er Hohn ſprechen muß, die Verzweiflung treibt ihn dahin, um ſich vor dem Blicke ſeines „Engels“ zu verbergen, deſſen „Thräne zu verſüßen“ die ganze Welt ihm nicht den Balſam bieten konnte. — So liebt er Eliſabeth; und dieſe Liebe iſt es, die ſie erwidert. Was die ganze ſittliche Welt nicht vermochte, das vermochte ſie, indem ſie der Welt zum Trotze den Geliebten in ihr Gebet ſchloß, und in heiligem Wiſſen von der Kraft ihres Todes, ſterbend den Unſeligen freiſprach. Und ſterbend dankt ihr Tannhäuſer für dieſe empfangene höchſte Liebesgunſt. An ſeiner Leiche ſteht aber Keiner, der ihn nicht beneiden müßte; und Jeder, die ganze Welt, Gott ſelbſt — muß ihn ſelig ſprechen. —

Ich erkläre nun, daß keinem, ſelbſt nicht dem bedeutendſten Schauſpieler unſerer und der vergangenen Zeiten, die Aufgabe einer vollkommenen Darſtellung des Tannhäuſer, wie ich ſie nach der voranſtehenden Charakteriſtik verlange, zu löſen gelingen kann, und antworte nun der Frage, wie ich es für möglich halte, daß ein Opernſänger ſie löſen ſolle, einfach dahin, daß eben nur der Muſik der Entwurf ſolch' einer Aufgabe geboten werden durfte, und nur, eben durch die Muſik, ein dramatiſcher Sänger ſie zu löſen im Stande ſein kann. Wo der Schauſpieler in den Mitteln der Rezitation vergebens nach dem Ausdruck ſuchen würde, der ihm einen ſolchen Charakter gelingen laſſen ſollte, bietet ſich dieſer Ausdruck ganz von ſelbſt in der Muſik dem Sänger dar, und von dieſem verlange ich daher nur, daß er mit rückhaltloſer Wärme auf die von mir ihm gebotene Aufgabe eingehe, um gewiß zu ſein, daß er ſie auch löſen werde. — Nur muß ich namentlich vom Sänger des Tannhäuſer ein gänzliches Aufgeben und Vergeſſen ſeiner bisherigen Stellung als Opernſänger verlangen; als ſolcher darf er gar nicht an die Möglichkeit einer Löſung der geſtellten Aufgabe denken. Beſonders auf unſeren Tenorſängern haftet, vom Vortrage der gewöhnlichen Tenorpartieen her, ein völliger Fluch, der ſie uns gemeinhin nicht anders als unmännlich, weichlich und vollſtändig energielos erſcheinen läßt. Sie ſind, unter dem Einfluſſe und in Folge einer gewöhnlich geradezu verbrecheriſchen Ausbildung ihres Stimmorganes, während der ganzen Dauer ihrer theatraliſchen Laufbahn ſo ausſchließlich daran gewöhnt, ſich nur mit den allerkleinlichſten Details der Geſangsmanier zu befaſſen und ihnen einzig ihre Aufmerkſamkeit zu widmen, daß ſie auf der Bühne ſelten zu etwas Anderem gelangen, als ſich entweder zu ſorgen, ob jenes G oder As hübſch herauskommen werde, oder darüber ſich zu freuen, daß das Gis oder A gehörig „geſeſſen“ hat. Neben dieſen Sorgen und Freuden kennen ſie gewöhnlich nichts als Vergnügen am Putz, und das Bemühen, mit Putz und Stimme zuſammen nach Möglichkeit zu gefallen, vor Allem um einer höheren Gage willen*). Ich gebe nun zu, daß ein bloßes Befaſſen mit einer Aufgabe, wie die meines Tannhäuſer's, ſchon hinreichen werde, den Sänger über ſich in Unruhe zu verſetzen, und daß in Folge dieſer Unruhe er ſich angelegen ſein laſſen werde, Verſchiedenes in ſeiner Bühnengewohnheit zu ändern; ich gehe ſogar in meiner Vorausſetzung ſo weit zu hoffen, daß, wenn das Studium des Tannhäuſer in der Weiſe geleitet wird, wie ich es angegeben habe, eine Veränderung in den Gewohnheiten und Begriffen des Sängers zu Gunſten der Aufgabe ſich geltend machen werde, die ihn ganz von ſelbſt auf das Richtige und Erforderliche hinleiten muß: nur dann aber kann ich einen durchaus günſtigen Erfolg ſeiner Bemühungen erwarten, wenn dieſe Veränderung zu einer vollſtändigen Revolution in ihm und ſeiner bisherigen Auffaſſungs- und Darſtellungsweiſe führt, einer Revolution, bei welcher er ſich bewußt wird, daß er für dieſe Aufgabe etwas ganz und gar Anderes zu ſein hat, als er ſonſt war, der vollſtändige Gegenſatz ſeines früheren Weſens.

---

*) Meine Mittheilungen richte ich ſo allgemeinhin an eine ganze Gattung, daß es mir natürlich unmöglich iſt, zugleich die mancherlei Spezialitäten zu beachten, die mehr oder minder vom Weſen der Gattung abweichen, und ich muß daher hier nothwendig in Bezug auf vorhandene Gebrechen immer im Superlativ ſprechen, der auf viele Einzelne allerdings keine Anwendung finden kann.

Er halte mir nicht entgegen, daß ihm auch ſchon Aufgaben geboten worden ſeien, die an ſeine Darſtellungsgabe ungewöhnliche Anforderungen machten: ich kann ihm nachweiſen, daß er mit Dem, was er etwa bei den ſogenannten dramatiſchen Tenorpartieen der neueren Zeit ſich aneignete, für den Tannhäuſer ganz ſicher nicht auskommen würde, da ich ihm beweiſen könnte, daß z. B. in den Meyerbeer'ſchen Opern der von mir gerügte Charakter der modernen Tenorſänger, bei der ganzen Anlage, für Mittel und Zweck mit höchſter Klugheit als unveränderlich berückſichtigt worden iſt. Wer mir alſo, auf ſeine bisherigen Erfolge in den genannten Opern geſtützt, mit bloß demſelben Aufwande von Darſtellungskunſt, der dort genügte, um die Opern allgemein aufgeführt und beliebt zu machen, den Tannhäuſer darſtellen wollte, der würde gerade Das aus dieſer Rolle machen, wovon ſie das volle Gegentheil iſt. Er würde vor Allem im Tannhäuſer nicht die Energie ſeines Weſens begreifen, und ihn zu einem haltungsloſen, hin und her ſchwankenden, ſchwachen und unmännlichen Charakter machen, da für einen *oberflächlichen* Hinblick die Verführung zu einer ſolchen falſchen Auffaſſungsweiſe (die ihn dem „Robert der Teufel“ etwa verwandt erſcheinen ließe) allerdings vorhanden ſein dürfte. Nichts könnte aber das ganze Drama unverſtändlicher machen und den Hauptcharakter mehr entſtellen, als wenn Tannhäuſer ſchwach, oder gar ab und zu „gutmüthig“, bürgerlich fromm, und höchſtens als mit einigen lüderlichen Neigungen behaftet, dargeſtellt würde. Dieß glaube ich mit der vorhergehenden Charakteriſirung ſeines Weſens dargethan zu haben; und da ich alles Verſtändniß meines Werkes mir namentlich nur davon erwarten kann, daß die Hauptrolle dieſer Charakteriſirung entſprechend aufgefaßt und dargeſtellt werde, ſo möge der Sänger des Tannhäuſer begreifen, welche ungewöhnliche Anforderung ich an ihn ſtelle, zu welchem freudigen Danke er mich aber auch verpflichten müſſe, wenn er meine Abſicht vollkommen verwirklicht. Ich erkläre ihm unumwunden, daß eine durchaus glückliche Darſtellung des Tannhäuſer das Höchſte iſt, was er in ſeiner Kunſt leiſten kann. —

Nach dieſer ausführlichen Beſprechung mit dem Sänger des Tannhäuſer habe ich den Darſtellern der übrigen Rollen wenig mehr zu ſagen; denn alles ihm Mitgetheilte betrifft in der Hauptſache ſie Alle. Die ſchwierigſten Aufgaben neben Tannhäuſer fallen wohl den beiden Frauen, Venus und Eliſabeth, zu. Namentlich wird die Venus nur dann glücken, wenn bei günſtiger äußerer Dispoſition für dieſe Rolle, die Darſtellerin vollen Glauben an ihre Partie gewinnt, und dieſer wird ihr dann kommen, wenn ſie es vermag, Venus in jeder ihrer Kundgebungen für vollkommen berechtigt zu halten, für ſo berechtigt, daß ſie nur dem Weibe weicht, das aus Liebe ſich opfert. Das Schwierige für die Eliſabeth iſt dagegen, daß die Darſtellerin den Eindruck der jugendlichſten und jungfräulichſten Unbefangenheit mache, ohne zu verrathen, ein wie ſehr erfahrenes, feines weibliches Gefühl ſie erſt zur Löſung ihrer Aufgabe fähig machen konnte. — Die übrigen Partieen der Männer ſind minder ſchwer, und ſelbſt Wolfram, deſſen Aufgabe ich durchaus nicht für unbedingt leicht halten will, hat ſich faſt nur an die nächſte Sympathie des feinfühlenderen Theiles unſeres Publikums zu wenden, um des Gewinnes ſeiner Theilnahme ſicher zu ſein. Ihm hat die mindere Heftigkeit ſeines unmittelbaren ſinnlichen Lebenstriebes geſtattet, die Eindrücke des Lebens zum Gegenſtande des ſinnenden Gemüthes zu machen: er iſt ſomit vorzüglich Dichter und Künſtler, wogegen Tannhäuſer vor Allem Menſch iſt. Seine Stellung zu Eliſabeth, die ihn ein ſchöner männlicher Stolz ſo würdevoll ertragen läßt, wird nicht minder als ſein endliches tiefes Mitgefühl für den, von ihm allerdings nicht begriffenen Tannhäuſer, ihn zu einer der anſprechendſten Erſcheinungen machen. Nur hüte ſich der Sänger dieſer Partie, den Geſang ſich ſo leicht vorzuſtellen, als es oberflächlich den Anſchein haben könnte: namentlich wird ſein erſter Geſang im „Sängerkriege“, der die Entwickelungsgeſchichte der ganzen künſtleriſch-menſchlichen Lebensanſchauung Wolfram's enthält, für den Vortrag mit der feinfühligſten Sorgfalt und genaueſten Erwägung des dichteriſchen Gegenſtandes von ihm durchdacht werden müſſen, und der größten Übung wird es bedürfen, das Organ zu dem nöthigen mannigfaltigen Ausdrucke zu ſtimmen, der einzig dem Stücke die richtige Wirkung verſchaffen kann. — Überhaupt möchte ich mich ſchließlich noch ganz beſonders von den „Darſtellern" an die „Sänger" wenden, wenn ich einerſeits nicht zu ermüden fürchten müßte, andererſeits aber nicht annehmen dürfte, daß das bereits Geſagte hinreichend ſei, auch nach der Seite der Geſangskunſt hin die Darſteller über meine Wünſche aufzuklären. —

So will ich denn nun dieſe Mittheilung ſchließen, allerdings mit dem traurigen Gefühle, nur ſehr unvollkommen meinem Zwecke entſprochen zu haben, nämlich: durch ſie die mir verwehrte, und doch gerade von mir für ſo nothwendig erachtete, mündliche und perſönliche Mittheilung an alle Betreffende zu erſetzen. Bei der tief von mir gefühlten Ungenügendheit dieſes von mir eingeſchlagenen Ausweges, bleibt mir als Troſt allein das Vertrauen auf den guten Willen meiner künſtleriſchen Genoſſen übrig, auf einen guten Willen, wie nie ein Künſtler zur Ermöglichung ſeines Kunſtwerkes ihn mehr bedurfte, als ich in meiner gegenwärtigen Lage. Mögen Alle, an die ich mich richtete, dieſe meine beſondere Lage wohl berückſichtigen, und namentlich auch der aus ihr nothwendig mir erwachſenen Stimmung es beimeſſen, wenn ich hie und da mich vielleicht zu beſorgt, zu ängſtlich, oder auch wohl zu mistrauiſch, ſtreng und ſcharf äußerte. — In Betracht der Ungewöhnlichkeit einer ſolchen Mittheilung, wie der vorliegenden, muß ich mich wohl ſelbſt auch darauf gefaßt machen, daß ſie von Vielen, an die ſie gerichtet iſt, gänzlich, oder doch zum großen Theile, unbeachtet, vielleicht auch unverſtanden bleiben wird. Mit dieſem Wiſſen kann ich daher ſie nur für einen Verſuch anſehen, den ich in die Welt hinein werfe wie ein Loos, ungewiß ob es gewinnt oder verliert. Wenn ich jedoch auch nur bei Wenigen und Einzelnen vollkommen Das erreiche, was ich beabſichtige, ſo ſoll dieſes Gelungene mich für alles ſonſt Misglückte reichlich entſchädigen; und herzlich drücke ich den wackeren Künſtlern im Voraus die Hand, die es nicht verſchmähten, mit mir ſich näher und inniger zu befaſſen und zu befreunden, als dieß für gewöhnlich in unſerem heutigen Kunſtweltverkehre angetroffen wird.

Bemerkungen zur Aufführung

der Oper:

„Der fliegende Holländer“.

Vor Allem habe ich, im Bezug auf die genaue Übereinſtimmung der ſceniſchen Vorgänge mit dem Orcheſter, dem Dirigenten und Regiſſeure Das zurückzurufen, was ich hierüber bereits für die Aufführung des „Tannhäuſer“ ihnen an das Herz legte. Namentlich bedürfen die Schiffe und die See einer außerordentlichen Aufmerkſamkeit des Regiſſeurs: er findet alle nöthigen Angaben an den entſprechenden Stellen des Klavierauszuges oder der Partitur. Die erſte Scene der Oper hat die Stimmung hervorzubringen, in welcher es dem Zuſchauer möglich wird, die wunderbare Erſcheinung des „fliegenden Holländers“ ſelbſt zu begreifen: ſie muß daher mit vorzugsweiſer Liebe behandelt werden; das Meer zwiſchen den Schären muß ſo wild als möglich dargeſtellt ſein; die Behandlung des Schiffes kann nicht naturgetreu genug ſein: kleine Züge, wie das Rütteln des Schiffes durch eine anſchlagende ſtarke Welle (zwiſchen den beiden Verſen des Steuermannliedes) müſſen ſehr draſtiſch ausgeführt werden. Beſondere Aufmerkſamkeit fordert die Beleuchtung und ihr mannigfacher Wechſel: um die Nüancen des Wetters im erſten Akte wirkſam zu machen, iſt die geſchickte Benutzung von gemalten Schleierproſpekten, die bis in die Mitte der Bühne zu verwenden ſind, unerläßlich. Da meine Bemerkungen jedoch dem rein dekorativen Theile der Darſtellung nicht beſonders gelten ſollen (für ſie verweiſe ich auf das Scenarium von dieſer Oper nach der Aufführung in dem Berliner Schauſpielhauſe), ſo begnüge ich mich — wie geſagt — mit der Bitte um genaue Beachtung meiner zerſtreuten ſceniſchen Angaben, indem ich die Art der Aufführung derſelben vor Allem auch der Erfindungskraft des Dekorateurs und Maſchiniſten überlaſſe.

Lediglich wende ich mich daher an die Darſteller, und unter dieſen vor Allem an den Repräſentanten der ſchwierigen männlichen Hauptrolle „der Holländer“. Von dem glücklichen Ausfalle dieſer Hauptpartie hängt der wirkliche Erfolg der ganzen Oper einzig ab: es muß dem Darſteller derſelben gelingen, das tiefſte Mitleiden zu erregen und zu unterhalten, und dieß wird er können, wenn er folgende Haupt-Charakterzüge der Darſtellung genau befolgt. —

Das Äußere ſeiner Erſcheinung iſt genügend angezeigt. Sein erſter Auftritt iſt ungemein feierlich und ernſt: die zögernde Langſamkeit ſeines Vorſchreitens auf dem feſten Lande möge einen eigenthümlichen Kontraſt mit dem unheimlich ſchnellen Daherlaufen des Schiffes auf der See bieten. Während der tiefen Trompetentöne (H-moll) ganz am Schluſſe der Introduktion, iſt er, auf einem von der Mannſchaft ausgelegtem Brete, vom Bord des Schiffes bis an eine Felsplatte des Ufers vorgeſchritten: die erſte Note des Ritornells der Arie (das tiefe Eis der Bäſſe) wird vom erſten Schritte des Holländers auf dem Lande begleitet; das Schwankende ſeiner Bewegung, wie bei Seeleuten die nach langer Seefahrt zum erſten Male das Land betreten, begleitet wiederum muſikaliſch die Wellenfigur der Violoncelle und Bratſchen: mit dem erſten Viertheile des dritten Taktes thut er den zweiten Schritt, immer mit verſchränkten Armen und geſenktem Haupte; der dritte und vierte Schritt fällt mit den Noten des achten und zehnten Taktes zuſammen. Von hier an folgt ſeine fernere Bewegung der Unwillkür des weiteren Vortrages, doch nie möge ſich der Darſteller zu auffallender Lebhaftigkeit im Hin- und Herſchreiten verleiten laſſen: eine gewiſſe grauenhafte Ruhe in der äußeren Haltung, ſelbſt bei der leidenſchaftlichſten inneren Kundgebung des Schmerzes und der Verzweiflung, wird das Charakteriſtiſche ſeiner Erſcheinung zur geeigneten Wirkung bringen. Die erſten Phraſen werden ohne die mindeſte Leidenſchaftlichkeit, wie von einem Übermüden (faſt genau im Takte, wie überhaupt das ganze Rezitativ) geſungen; bei den, mit bitt'rem Grimme geſungenen Worten: „ha, ſtolzer Ozean“ u. ſ. w. bricht er noch nicht in eigentliche Leidenſchaft aus: mehr wie mit ſchrecklichem Hohne wendet er nur den Kopf halb nach dem Meere zurück. Während des Ritornells, nach: „doch ewig meine Qual“, ſenket er wieder, wie müde und traurig, das Haupt; die Worte: „euch, des Weltmeers Fluthen“ u. ſ. w. ſingt er ſo vor ſich hinſtarrend. Für die mimiſche Begleitung des Allegro's: „wie oft in Meeres tiefſten Grund“ u. ſ. w. will ich den Sänger nicht allzu eng in der äußeren Bewegung beſchränken, doch halte er auch hierbei immer noch meine Hauptweiſung feſt, bei größter und ergreifendſter Leidenſchaftlichkeit, beim ſchmerzlichſten Gefühle, mit dem er den Geſangvortrag zu beleben hat, für jetzt noch die möglichſte Ruhe in der äußeren Haltung zu bewahren: eine, jedoch nicht zu breite, Arm- oder Handbewegung genüge für die einzelnen heftigen Accente des Vortrages. Selbſt noch die Worte: „Niemals der Tod, nirgends ein Grab!“, die allerdings mit gewaltigſter Betonung geſungen werden müſſen, gehören mehr nur noch der Schilderung ſeiner Leiden an, als einem wirklichen, unmittelbaren Ausbruche ſeiner Verzweiflung: zu dieſem kommt er erſt mit dem Folgenden, wofür daher die höchſte Energie der Aktion aufgeſpart werden muß. Mit der Wiederholung der Worte: „dieß der Verdammniß Schreckgebot!“ hat er den Kopf und die ganze Haltung des Körpers etwas tief geneigt: ſo verbleibt er während der vier erſten Takte des Nachſpieles; mit dem Tremolo der Violinen (Es) vom fünften Takte erhebt er, bei dauernder tiefer Haltung des übrigen Körpers, den Blick aufwärts gen Himmel; mit dem Eintritt des leiſen Paukenwirbels, im neunten Takte des Nachſpieles, geräth er in ein ſchauriges Zittern, die niedergehaltenen Fäuſte ballen ſich krampfhaft, die Lippen beben ihm, als er endlich (den ſtarren Blick durchweg gen Himmel gerichtet) die Phraſe: „Dich frage ich“ u. ſ. w. beginnt. Dieſe ganze, faſt unmittelbare Anrede an den „Engel Gottes“ muß, bei dem furchtbarſten Ausdrucke, mit dem ſie geſungen wird, in der angegebenen Stellung (ohne auffallende andere Veränderung derſelben, als der nothwendige Vortrag es an einzelnen Stellen erfordert) ausgeführt werden: wir müſſen einen „gefallenen Engel“ ſelbſt vor uns ſehen, der aus fürchterlichſter Qual heraus der ewigen Gerechtigkeit ſeinen Grimm kundgiebt. Endlich aber bei den Worten: „Vergeb'ne Hoffnung“ u. ſ. w. macht ſich die ganze Kraft ſeiner Verzweiflung Luft: wüthend richtet er ſich auf, und mit der energiſcheſten Aktion des Schmerzes ſtößt er, das Auge immer noch auf den Himmel gerichtet, alles „vergeb'ne Hoffen“ von ſich: er will nichts mehr von der verheißenen Erlöſung wiſſen, und ſinkt nun (mit dem Eintritte des Paukenwirbels und der Bäſſe) wie vernichtet zuſammen. Bei dem Eintritte des Allegro-Ritornells beleben ſich ſeine Züge wie zu einer neuen, grauenvoll letzten Hoffnung, der Hoffnung auf den Weltuntergang, an welchem doch auch er vergehen müſſe. Dieſes Schluß-Allegro bedarf jetzt der ſchrecklichſten Energie im Geſangsvortrage, wie in der mimiſchen Aktion; denn hier iſt Alles unmittelbarer Affekt. Der Sänger mache es aber doch möglich, dieß ganze Tempo, trotz aller Gewalt des Vortrages, nur wie ein Zuſammenfaſſen aller Kraft erſcheinen zu laſſen, die ihren ſtärkſten, zermalmendſten Ausbruch erſt auf den Worten: „Ihr Welten! endet euren Lauf!“ u. ſ. w. erhält. Hier muß die Erhabenheit des Ausdruckes auf ihrem höchſten Gipfel ſein. Nach den Schlußworten: „ewige Vernichtung, nimm mich auf!“ bleibt er in großer Stellung, faſt wie eine Bildſäule, während des ganzen Fortiſſimo's des Nachſpieles, ſtehen: erſt mit dem Eintritte des Piano's, während des dumpfen Geſanges aus dem Schiffsraume, läßt er allmählich in der Kraft der Stellung nach; die Arme ſinken ihm; bei den vier Takten „espressivo“ der erſten Violine ſenkt er matt das Haupt, und wankt unter den letzten acht Takten des Nachſpieles nach der Felſenwand zur Seite hin: hier lehnt er ſich mit dem Rücken an, und verbleibt nun, die Arme auf die Bruſt verſchränkt, lange in dieſer Stellung. —

Ich habe dieſe Scene ſo ausführlich beſprochen, um an ihr zu zeigen, in welchem Sinne ich den „Holländer“ dargeſtellt verlange, und welches Gewicht in der ſorgfältigſten Übereinſtimmung der Aktion mit der Muſik liegt; im gleichen Sinne möge ferner der Darſteller ſeine ganze Rolle zu erfaſſen ſich bemühen. Außerdem iſt dieſe Arie aber auch das Schwierigſte der Partie, und dieſes namentlich deßwegen, weil von dem Erfolge dieſer Scene das ganze weitere Verſtändniß des Gegenſtandes für das Publikum abhängt: hat dieſer Monolog vollkommen der Abſicht gemäß den Zuhörer ergriffen und beſtimmt, ſo iſt für den wichtigſten Theil der fernere Erfolg des Ganzen geſichert, wogegen alles Nachſtehende nicht im Stande ſein würde, das hier etwa Verſäumte nachzuholen.

In der folgenden Scene mit Daland bleibt der „Holländer“ zunächſt in ſeiner zuvor angenommenen Stellung. Die Anreden Daland's vom Schiffe aus beantwortet er, indem er nur den Kopf ein wenig hebt. Als jener zu ihm auf das Land kommt, ſchreitet auch der Holländer mit vornehmer Ruhe etwas der Mitte zu. Sein ganzes Benehmen zeigt hier ſtille, ruhige Würde; ſein Ausdruck iſt gleichmäßig, edel, aber ohne irgend welchen ſtarken Accent: er handelt und redet hier wie nach alter Gewohnheit: ſo oft ſchon hat er ähnliche Begegnungen und Unterhandlungen erlebt; Alles, auch die ſcheinbar abſichtlichſten Antworten und Fragen, geſchieht wie unwillkürlich; er handelt gleichſam unter dem Zwange ſeiner Lage, der er ſich, wie ermüdet, theilnahmslos und mechaniſch ergiebt. Ebenſo unwillkürlich erwacht aber auch wieder ſeine Sehnſucht nach „Erlöſung“: nach dem furchtbaren Ausbruche ſeiner Verzweiflung iſt er jetzt milder, weicher geworden, und mit rührender Trauer ſpricht er ſeine Sehnſucht nach Ruhe aus. Die Frage: „haſt Du eine Tochter?“ wirft er noch mit anſcheinender Ruhe hin; die enthuſiaſtiſche Antwort Daland's: „fürwahr, ein treues Kind“ reißt ihn dann plötzlich aber wieder zu der alten (ſo oft als einer vergebenen erkannten) Hoffnung hin: wie mit krampfhafter Haſt ruft er: „ſie ſei mein Weib!“ Die alte Sehnſucht erfaßt ihn wieder, und mit dem rührendſten Ausdrucke giebt er ſich der (äußerlich ruhigen) Schilderung ſeiner Lage in dem Geſange: „ach, ohne Weib, ohne Kind bin ich“ hin. Die dann folgende warme Schilderung, welche der Vater von ſeiner Tochter entwirft, belebt im Holländer die alte Sehnſucht nach „Erlöſung durch eines Weibes Treue“ immer mehr, und ſteigert ſich im Schluß-Allegro des Duettes bis zum leidenſchaftlichſten Kampfe zwiſchen Hoffnung und Verzweiflung, in welchem die Hoffnung faſt ſchon zu ſiegen ſcheint. —

Bei ſeinem erſten Auftreten vor Senta im zweiten Akte erſcheint der Holländer in ſeiner äußeren Haltung wieder durchaus ruhig und feierlich: all' ſeine leidenſchaftlichen Empfindungen ſind mit ſtraffer Spannung in ſein Inneres zurückgedrängt. Während der langen Dauer der erſten Fermate bleibt er regungslos unter der Thüre ſtehen; mit dem Eintritte des Paukenſolo's ſchreitet er langſam nach dem Vordergrunde; mit dem achten Takte dieſes Solo's hält er an (die zwei Takte „accelerando“ in den Streichinſtrumenten beziehen ſich auf Daland's Gebärde, der an der Thüre noch verwunderungsvoll auf Senta's Begrüßung harrt, und dieſe mit einer Bewegung der geöffneten Arme, gleichſam ungeduldig, dazu auffordert); während der darauf folgenden drei Takte der Pauke ſchreitet der Holländer dann vollends bis in den äußerſten Vordergrund zur Seite vor, wo er nun während des Folgenden regungslos ſtehen bleibt, ſein Auge unverwandt auf Senta gerichtet. (Die abermalige Figur der Streichinſtrumente bezieht ſich auf die geſteigerte Wiederholung von Daland's Gebärde: bei dem Pizzicato auf der Fermate läßt dieſer von der Aufforderung ab, und ſchüttelt verwundert den Kopf; mit dem Eintritte der Bäſſe nach der Fermate ſchreitet er nun ſelbſt auf Senta zu.) — Das Nachſpiel der Arie Daland's muß vollſtändig ausgeführt werden: während der erſten vier Forte-Takte wendet ſich Daland ſogleich mit Entſchiedenheit zum Abgange; mit dem fünften und ſechſten Takte macht er Halt und dreht ſich wieder um; die folgenden ſieben Takte begleiten ſein, theils wohlgefälliges, theils neugierig erwartungsvolles Gebärdenſpiel bei ſeiner abwechſelnden Betrachtung des Holländers und Senta's; während der darauf folgenden zwei Takte der Bäſſe geht er kopfſchüttelnd bis zur Thüre; mit dem abermaligen Eintritte des Thema's in den Blasinſtrumenten ſteckt er den Kopf noch einmal herein, zieht ihn verdrießlich wieder zurück und ſchließt hinter ſich die Thüre, ſo daß er mit dem Eintritte des Fis-dur-Akkordes in den Blasinſtrumenten ſich ganz entfernt hat. Der übrige Theil des Nachſpieles, ſowie das Ritornell des darauf folgenden Duettes, wird auf der Bühne vom vollſtändigſten, regungsloſeſten Schweigen begleitet: Senta und der Holländer, von den beiden entgegengeſetzten Seiten des Vordergrundes aus, ſind in ihrem beiderſeitigen Anblicke feſtgebannt. Fürchten die Darſteller nicht, durch dieſe Situation zu langweilen: es hat ſich bewährt, daß gerade hierdurch die Zuſchauer am mächtigſten gefeſſelt und am geeignetſten auf die folgende Scene vorbereitet wurden.)

Der ganze folgende E dur-Satz iſt nun vom Holländer, beim gefühlvollſten und ergreifendſten Geſangsvortrage, äußerlich mit vollkommener Ruhe der Stellung durchzuführen; nur die Hände und Arme (und auch dieß ſparſam) möge er zur Unterſtützung der ſchärfſten Accente verwenden. — Mit den zwei Takten des Paukenſolo's vor dem folgenden Tempo E-moll rührt ſich erſt der Holländer, um Senta etwas näher zu treten: mit einer gewiſſen Befangenheit und traurigen Höflichkeit ſchreitet er während des kleinen Ritornells einige Schritte nach der Mitte. (Dem Dirigenten muß ich hier bemerken, daß mir die Erfahrung gezeigt hat, wie ich mich bei der Tempobezeichnung „un poco meno sostenuto“ irrte: das große vorangehende Tempo iſt zwar in ſeinem Beginne — namentlich im erſten Solo des Holländers — ziemlich langſam; nach und nach belebt es ſich bis zum

Schluſſe unwillkürlich aber ſo, daß mit dem E-moll nothwendig wieder etwas zurückgehalten werden muß, um wenigſtens dem Anfange dieſes Satzes den nöthigen, feierlich ruhigen Ausdruck zu geben. Die viertaktige Phraſe muß ſogar in der Weiſe zögernd vorgetragen werden, daß der vierte Takt im ſtarken „ritenuto" geſpielt wird: dieß wiederholt ſich in der erſten Geſangs-Phraſe des Holländers.) Mit dem neunten und zehnten Takte ſchreitet der Holländer, während des Paukenſolo's, wieder einen und zwei Schritte näher an Senta heran. Mit dem eilften und zwölften Takte möge das Tempo aber etwas ſtraffer angezogen werden, ſo daß auf dem H-moll: „du könnteſt dich" u. ſ. w. das eigentlich gemeinte, zwar gemäßigte, aber doch weniger geſchleppte Tempo eintritt, das für das Weitere ungeſtört feſtgehalten werden ſoll. Bei dem più animato: „ſo unbedingt, wie?" u. ſ. w. verräth nun der Holländer, welchen belebenden Eindruck die erſte wirkliche Rede Senta's auf ihn hervorgebracht hat: er muß dieſe Stelle bereits in großer Rührung ſingen. Der leidenſchaftliche Ausruf Senta's aber: „o, welche Leiden! Könnt' ich Troſt ihm bringen!" erſchüttert ihn auf das Tiefſte: voll ſtaunender Verwunderung erbebt er bei den leiſen Worten: „welch' holder Klang im nächtlichen Gewühl?" Mit dem molto più animato iſt er ſeiner kaum mehr mächtig; er ſingt mit dem leidenſchaftlichſten Feuer, und bei den Worten: „Allmächtiger, durch dieſe ſei's!" ſtürzt er auf das Knie. Mit dem agitato (H-moll) reißt er ſich heftig vom Boden auf: ſeine Liebe zu Senta äußert ſich ſogleich in der furchtbarſten Angſt für ihr eigenes Schickſal, dem ſie ſich ausſetzt, indem ſie ihm die Hand zur Rettung reicht. Wie ein gräßlicher Vorwurf kommt es über ihn, und in der leidenſchaftlichen Abmahnung von der Theilnahme an ſeinem Schickſale wird er ganz und gar wirklicher Menſch, während er bisher oft noch meiſt nur den grauenhaften Eindruck eines Geſpenſtes machte. Hier gebe ſich alſo der Darſteller auch in der äußeren Haltung ganz der menſchlichſten Leidenſchaft hin: wie vernichtet ſinkt er mit den letzten Worten: „nennſt ew'ge Treue du nicht dein!“ vor Senta zuſammen, ſo daß Senta wie ein Engel erhaben über ihm ſteht, als ſie ihn mit dem Folgenden darüber verſichert, was ſie unter Treue verſtehe. — Im darauf eintretenden Allegro molto richtet der Holländer, während des Ritornells, in feierlicher Rührung und Erhebung ſich hoch auf: ſein Geſang ſteigert ſich bis zum erhabenſten Siegesgeſange. Über alles Weitere kann kein Misverſtändniß mehr obwalten: in ſeinem letzten Auftritte im dritten Akte iſt Alles Leidenſchaft, Schmerz und Verzweiflung. Beſonders empfehle ich, die Rezitativ-Phraſen nie zu dehnen, ſondern Alles im lebhafteſten, drängendſten Tempo zu nehmen. —

Die Rolle der Senta wird ſchwer zu verfehlen ſein: nur vor Einem habe ich zu warnen: möge das träumeriſche Weſen nicht im Sinne einer modernen, krankhaften Sentimentalität aufgefaßt werden! Im Gegentheile iſt Senta ein ganz kerniges nordiſches Mädchen, und ſelbſt in ihrer anſcheinenden Sentimentalität iſt ſie durchaus naiv. Gerade nur bei einem ganz naiven Mädchen konnten, umgeben von der ganzen Eigenthümlichkeit der nordiſchen Natur, Eindrücke, wie die der Ballade vom „fliegenden Holländer“ und des Bildes des bleichen Seemannes, einen ſo wunderſtarken Hang, wie den Trieb zur Erlöſung des Verdammten, hervorbringen: dieſer äußert ſich bei ihr als ein kräftiger Wahnſinn, wie er wirklich nur ganz naiven Naturen zu eigen ſein kann. Es iſt beobachtet worden, wie norwegiſche Mädchen mit ſo ſtarker Gewalt empfanden, daß der Tod durch plötzliche Erſtarrung des Herzens bei ihnen vorkam. So ungefähr möge es ſich auch mit dem ſcheinbar „Krankhaften“ bei der bleichen Senta verhalten. — Auch Erik ſoll kein ſentimentaler Winſler ſein: er iſt im Gegentheile ſtürmiſch, heftig und düſter, wie der Einſame (namentlich der nordiſchen Hochlande). Wer ſeine „Cavatine“ im dritten Akte irgendwie ſüßlich vortrüge, würde mir einen üblen Dienſt erweiſen, wogegen ſie wohl Wehmuth und Trauer athmen ſoll. (Alles, was in dieſem Stücke zu einer falſchen Auffaſſung berechtigen dürfte, wie die Falſett-Stelle und die Schlußkadenz, bitte ich dringend zu ändern oder auszulaſſen.) — Noch erſuche ich den Darſteller des Daland, dieſe Rolle ja nicht in das eigentlich Komiſche hinüber zu ziehen: er iſt eine derbe Erſcheinung des gemeinen Lebens, ein Seefahrer, der um des Gewinnes willen Stürmen und Gefahren trotzt, und bei dem z. B. der — gewiſſermaßen ſo erſcheinende — Verkauf ſeiner Tochter an einen reichen Mann durchaus nicht als laſterhaft erſcheinen darf: er denkt und handelt, wie Hunderttauſende, ohne im Mindeſten etwas Übles dabei zu vermuthen.

Programmatiſche Erläuterungen.

1.

Beethoven's „heroiſche Symphonie“.

Dieſe höchſt bedeutſame Tondichtung — die dritte Symphonie des Meiſters, und das Werk, mit welchem er zuerſt ſeine ganz eigenthümliche Richtung einſchlug — iſt in vielen Beziehungen nicht ſo leicht zu verſtehen, als es ihre Benennung vermuthen ließe, und zwar gerade weil der Titel „heroiſche Symphonie“ unwillkürlich verleitet, eine Folge heldenhafter Beziehungen in einem gewiſſen hiſtoriſch dramatiſchen Sinne durch Tonbildungen dargeſtellt ſehen zu wollen. Wer mit einer ſolchen Erwartung ſich zum Verſtändniſſe dieſes Werkes anläßt, wird zunächſt verwirrt und endlich enttäuſcht werden, ohne in Wahrheit zu einem Genuſſe gelangt zu ſein. Wenn ich mir daher erlaube, die Anſicht, die ich mir ſelbſt von dem dichteriſchen Inhalte dieſer Tonſchöpfung gewonnen habe, ſo gedrängt wie möglich hier mitzutheilen, ſo geſchieht dieß in dem aufrichtigen Glauben, manchen Zuhörern der bevorſtehenden Aufführung der „heroiſchen Symphonie“ ein Verſtändniß zu erleichtern, das ſie ſelbſt ſich nur bei öfter wiederholter Anhörung beſonders lebenvoller Aufführungen des Werkes würden verſchaffen können.

Zunächſt iſt die Bezeichnung „heroiſch“ im weiteſten Sinne zu nehmen, und keineswegs nur etwa als auf einen militäriſchen Helden bezüglich aufzufaſſen. Begreifen wir unter „Held“ überhaupt den ganzen, vollen Menſchen, dem alle rein menſchlichen Empfindungen — der Liebe, des Schmerzes und der Kraft — nach höchſter Fülle und Stärke zu eigen ſind, ſo erfaſſen wir den richtigen Gegenſtand, den der Künſtler in den ergreifend ſprechenden Tönen ſeines Werkes ſich uns mittheilen läßt. Den künſtleriſchen Raum dieſes Werkes füllen all' die mannigfaltigen, mächtig ſich durchdringenden Empfindungen einer ſtarken, vollkommenen Individualität an, der nichts Menſchliches fremd iſt, ſondern die alles wahrhaft Menſchliche in ſich enthält und in der Weiſe äußert, daß ſie, nach aufrichtigſter Kundgebung aller edlen Leidenſchaften, zu einem, die gefühlvollſte Weichheit mit der energiſcheſten Kraft vermählenden, Abſchluß ihrer Natur gelangt. Der Fortſchritt zu dieſem Abſchluſſe iſt die heroiſche Richtung in dieſem Kunſtwerke.

Der erſte Satz umfaßt, wie in einem glühenden Brennpunkte, alle Empfindungen einer reichen menſchlichen Natur im raſtloſeſten, jugendlich thätigſten Affekte. Wonne und Wehe, Luſt und Leid, Anmuth und Wehmuth, Sinnen und Sehnen, Schmachten und Schwelgen, Kühnheit, Trotz und ein unbändiges Selbſtgefühl, wechſeln und durchdringen ſich ſo dicht und unmittelbar, daß, während wir alle dieſe Empfindungen mitfühlen, keine einzelne von der anderen ſich merklich loslöſen kann, ſondern unſere Theilnahme ſich immer nur dem Einen zuwenden muß, der ſich uns eben als allempfindungsfähiger Menſch mittheilt. Doch gehen alle dieſe Empfindungen von einer Hauptfähigkeit aus, und dieſe iſt die Kraft. Dieſe Kraft, durch alle Empfindungseindrücke unendlich geſteigert und zur Äußerung der Überfülle ihres Weſens getrieben, iſt der bewegende Hauptdrang dieſes Tonſtückes: ſie ballt ſich — gegen die Mitte des Satzes — bis zur vernichtenden Gewalt zuſammen, und in ihrer trotzigſten Kundgebung glauben wir einen Weltzermalmer vor uns zu ſehen, einen Titanen, der mit den Göttern ringt.

Dieſe zerſchmetternde Kraft, die uns mit Entzücken und Grauen zugleich erfüllt, drängte nach einer tragiſchen Kataſtrophe hin, deren ernſte Bedeutung unſerem Gefühle im zweiten Satze der Symphonie ſich kundgiebt. Der Tondichter kleidet dieſe Kundgebung in das muſikaliſche Gewand eines Trauermarſches. Eine durch tiefen Schmerz gebändigte, in feierlicher Trauer bewegte Empfindung theilt ſich uns in ergreifender Tonſprache mit: eine ernſte, männliche Wehmuth läßt ſich aus der Klage zur weichen Rührung, zur Erinnerung, zur Thräne der Liebe, zur innigen Erhebung, zum begeiſterten Ausrufe an. Aus dem Schmerze entkeimt eine neue Kraft, die uns mit erhabener Wärme erfüllt: als Nahrung dieſer Kraft ſuchen wir unwillkürlich wieder den Schmerz auf; wir geben uns ihm hin bis zum Vergehen im Seufzer; aber gerade hier raffen wir abermals unſere vollſte Kraft zuſammen: wir wollen nicht erliegen, ſondern ertragen. Der Trauer wehren wir nicht, aber wir ſelbſt tragen ſie nun auf dem ſtarken Wogen eines muthigen männlichen Herzens. Wem wäre es möglich, in Worten die unendlich mannigfaltigen, aber eben unausſprechlichen Empfindungen zu ſchildern, die vom Schmerz bis zur höchſten Erhebung, und von der Erhebung bis zur weichſten Wehmuth, bis zum letzten Aufgehen in ein unendliches Gedenken, ſich berühren? Nur der Tondichter vermochte dieß in dieſem wunderbaren Stücke.

Die Kraft, der — durch den eigenen tiefen Schmerz gebändigt — der vernichtende Übermuth genommen iſt, zeigt uns der dritte Satz nun in ihrer muthigen Heiterkeit. Das wilde Ungeſtüm in ihr hat ſich zur friſchen, munteren Thätigkeit geſtaltet; wir haben jetzt den liebenswürdigen, frohen Menſchen vor uns, der wohl und wonnig durch die Gefilde der Natur dahinſchreitet, lächelnd über die Fluren blickt, aus Waldhöhen die luſtigen Jagdhörner erſchallen läßt; und was er bei alledem empfindet, das theilt uns der Meiſter in dem rüſtig heiteren Tonbilde mit, das läßt er uns von jenen Jagdhörnern endlich ſelbſt ſagen, die der ſchönen, fröhlichen, doch auch weichgefühlvollen Erregung des Menſchen ſelber den muſikaliſchen Ausdruck geben. In dieſem dritten Satze zeigt uns der Tondichter den empfindungsvollen Menſchen von der Seite, welche derjenigen entgegengeſetzt iſt, von der er ihn uns im vorangehenden zweiten Satze zeigte: dort der tief und kräftig leidende, — hier der froh und heiter thätige Menſch.

Dieſe beiden Seiten faßt der Meiſter nun in dem vierten — letzten — Satze zuſammen, um uns endlich den ganzen, harmoniſch mit ſich einigen Menſchen in den Empfindungen zu zeigen, in denen ſelbſt das Gedenken des Leidens ſich zu Trieben edler Thätigkeit geſtaltet. Dieſer Schlußſatz iſt das nun gewonnene, klare und verdeutlichende Gegenbild des erſten Satzes. Wie wir dort alle menſchlichen Empfindungen in den unendlich mannigfaltigſten Äußerungen bald ſich durchdringen, bald heftig verſchiedenartig ſich von ſich abſtoßen ſahen, ſo einigt ſich hier dieſe mannigfaltige Unterſchiedenheit zu einem, alle dieſe Empfindungen harmoniſch in ſich faſſenden Abſchluſſe, der ſich in wohlthuender, plaſtiſcher Geſtalt uns darſtellt. Dieſe Geſtolt hält der Meiſter zunächſt in einem höchſt einfachen Thema feſt, welches ſicher und beſtimmt ſich vor uns hinſtellt, und der unendlichſten Entwickelung, von der zarteſten Feinheit bis zur höchſten Kraft, fähig wird. Um dieſes Thema, welches wir als die feſte männliche Individualität betrachten können, winden und ſchmiegen ſich vom Anfange des Satzes herein all' die zarteren und weicheren Empfindungen, die ſich bis zur Kundgebung des reinen weiblichen Elementes entwickeln, welches endlich an dem — durch das ganze Tonſtück energiſch dahinſchreitenden — männlichen Hauptthema in immer geſteigerter mannigfaltiger Theilnahme ſich als die überwältigende Macht der Liebe offenbart. Dieſe Macht bricht an dem Schluſſe des Satzes ſich volle, breite Bahn in das Herz. Die raſtloſe Bewegung hält an, und in edler, gefühlvoller Ruhe ſpricht ſich die Liebe aus, weich und zärtlich beginnend, bis zum entzückenden Hochgefühle ſich ſteigernd, endlich das ganze männliche Herz bis auf ſeinen tiefſten Grund einnehmend. Hier iſt es, wo noch einmal dieſes Herz das Gedenken des Lebensſchmerzes äußert: hoch ſchwillt die liebeerfüllte Bruſt, — die Bruſt, die in ihrer Wonne auch das Weh' umfaßt, wie Wonne und Weh', als rein menſchliches Gefühl, ein und daſſelbe ſind. Noch einmal zuckt das Herz, und es quillt die reiche Thräne edler Menſchlichkeit; doch aus dem Entzücken der Wehmuth bricht kühn der Jubel der Kraft hervor, — der Kraft, die ſich der Liebe vermählte, und in der nun der ganze, volle Menſch uns jauchzend das Bekenntniß ſeiner Göttlichkeit zuruft.

Nur in des Meiſters Tonſprache war aber das Unausſprechliche kundzuthun, was das Wort hier eben nur in höchſter Befangenheit andeuten konnte.

2.

Beethoven's Ouvertüre zu „Koriolan“.

Dieſes verhältnißmäßig wenig gekannte Werk des großen Tondichters iſt jedenfalls eine ſeiner bedeutendſten Schöpfungen, und Niemand, der den dargeſtellten Gegenſtand genau kennt, wird beim Anhören einer guten Aufführung deſſelben ohne die tiefſte Ergriffenheit verbleiben. Ich erlaube mir daher dieſen Gegenſtand ſo zu bezeichnen, wie ich ihn in der Darſtellung des Tondichters ſelbſt ausgedrückt gefunden habe, um den mir gleich Fühlenden denſelben erhabenen Genuß zu bereiten, den ich aus dieſem Werke gewann.

Koriolan, den unbändig kräftigen, zur Heuchelei der Demuth unfähigen, aus ſeiner Vaterſtadt darob verbannten, und im Bunde mit ihren Feinden dieſe Stadt bis zur Vernichtung bekämpfenden, wie er, von Mutter, Weib und Kind gerührt, endlich der Rache entſagt, und von ſeinen Verbündeten für den hierdurch begangenen Verrath an ihnen mit dem Tode beſtraft wird, — dieſen Koriolan darf ich als allgemein bekannt vorausſetzen. Aus dem ganzen, an beziehungsvollen Verhältniſſen reichen, politiſchen Gemälde, deſſen Darſtellung, wie ſie dem Dichter erlaubt war, dem Muſiker durchaus verwehrt blieb — weil dieſer nur Stimmungen, Gefühle, Leidenſchaften und deren Gegenſätze, nicht aber irgendwie politiſche Verhältniſſe ausdrücken kann —, griff **Beethoven** für ſeine Darſtellung nur eine einzige, allerdings die entſcheidendſte Scene heraus, um an ihr den wahren, rein menſchlichen Gefühlsgehalt des ganzen, weitausgedehnten Stoffes, wie in ſeinen Brennpunkt zu faſſen und zur ergreifendſten Mittheilung an das wiederum rein menſchliche Gefühl zu bringen. Dieß iſt die Scene zwiſchen Koriolan, ſeiner Mutter und ſeinem Weibe im Kriegslager vor den Thoren der Vaterſtadt. — Können wir, ohne im Mindeſten zu irren, faſt alle ſymphoniſchen Werke des Meiſters dem plaſtiſchen Gegenſtande ihres Ausdruckes nach als Darſtellungen von Scenen zwiſchen Mann und Weib auffaſſen, und dürfen wir den Urtypus ſolcher Scenen im wirklichen Tanze ſelbſt finden, aus welchem das muſikaliſche Kunſtwerk der Symphonie in Wahrheit hervorgegangen iſt, ſo haben wir hier eine ſolche Scene nach einem möglichſt erhabenen und erſchütternden Inhalte vor uns. Das ganze Tonſtück könnte füglich als muſikaliſche Begleitung einer pantomimiſchen Darſtellung ſelbſt gelten, nur in dem Sinne, daß die Begleitung zugleich die ganze dem Gehöre wahrnehmbare Sprache kundgiebt, deren Gegenſtand wir in der Pantomime uns wiederum als dem Auge vorgeführt denken müſſen.

Die erſten Züge des Tonſtückes führen uns zunächſt die Geſtalt des **Mannes** ſelbſt vor: ungeheure Kraft, unbändiges Selbſtgefühl und leidenſchaftlicher Trotz äußern ſich als Zorn, Haß, Rache, vernichtungsſüchtiger Muth. Uns braucht nur der Name „Koriolanus" genannt zu werden, um uns mit einem Zauberſchlage ſeine Geſtalt erblicken, die Empfindungen ſeines ungeſtümen Herzens unwillkürlich mitempfinden zu laſſen. Dicht neben ihm ſtellt ſich uns das **Weib** dar: Mutter, Frau und Kind. Anmuth, Milde und ſanfte Würde treten dem trotzigen Manne gegenüber, um durch kindliche Bitte, weibliches Flehen und mütterliche Ermahnung das Herz des Stolzen von ſeinem Zerſtörungsmuthe abzuwenden. — Koriolan kennt die Gefahr, die ſeinen Trotz bedroht: ſeine Heimath ſandte ihm den gefährlichſten Fürſprecher. All' den klugen und ſittſamen Politikern daheim fühlte er ſich mächtig in kalter Verachtung den Rücken zu wenden; ihre Botſchaften richteten ſich an ſeinen politiſchen Verſtand, an ſeine ſtaatsbürgerliche Klugheit: ein Wort des Hohnes über ihre Feigheit hatte ſie ihm unnahbar gemacht. Aber hier wandte ſich das Vaterland an ſein Herz, an ſein unwillkürliches, rein menſchliches Gefühl, und gegen dieſen Angriff hat er keine andere Waffe als — Verwahrung ſeines Blickes, ſeines Ohres gegen die unwiderſtehliche Erſcheinung. — So verſucht er bei der erſten Kundgebung der Bittenden Blick und Ohr haſtig abzuwenden; wir ſehen die ungeſtüme Gebärde, mit der er das Flehen des Weibes unterbricht und das Auge verſchließt, — um dennoch die jammervolle Klage hören zu müſſen, die dem Abgewandten nachtönt. — Im tiefſten Inneren ſeines Herzens beginnt der Wurm der Reue den Trotz des Rieſen zu benagen. Aber furchtbar wehrt ſich dieſer Trotz; von dem erſten Biſſe des Wurmes aufgeſtachelt bricht er in raſenden Schmerz aus, und ſein gewaltigſtes Toben, ſein entſetzlichſtes Aufzücken, decken uns die wüthende Größe des rachſüchtigen Trotzes ſelbſt, zugleich mit der brennenden Gewalt des Schmerzes auf, mit dem er durch den Zahn der Reue verwundet worden iſt. Von dieſer ſchrecklichen Kundgebung tief ergriffen, ſehen wir das Weib in Schluchzen und Verzagen ausbrechen; kaum wagt ſich die Bitte mehr aus der Bruſt hervor, die nun von Mitgefühl für den wüthenden Schmerz des Mannes gemartert wird. Furchtbar wogt und ſchwankt die Gefühlsſchlacht hin und her: wo das Weib nur ſchroffen Hochmuth erwartete, muß es jetzt in der Kraft des Trotzes das gräßlichſte Leiden ſelbſt gewahren. — Dieſer Trotz iſt aber nun zur einzigen Lebenskraft des Mannes geworden: Koriolan, ohne ſeine Rache, ohne ſeinen vernichtenden Grimm, iſt nicht mehr Koriolan, und er muß aufhören zu leben, wenn er ſeinen Trotz aufgiebt. Dieſer iſt das Band, das ſeine Lebensmöglichkeit zuſammenhält; der verbannte Empörer und Verbündete der Vaterlandsfeinde kann nicht wieder werden, was er war: ſeine Rache fahren laſſen, heißt ſein Daſein fahren laſſen, — der Vernichtung der Vaterſtadt entſagen, ſich ſelbſt vernichten. Mit der Verkündigung dieſer ihm einzig gelaſſenen furchtbaren Wahl tritt er nun dem Weibe entgegen. Er ruft ihm zu: „Rom oder ich! Eines muß fallen!" Nochmals zeigt er ſich hier in der ganzen Erhabenheit ſeines zermalmenden Grimmes. Und hier gewinnt das Weib wieder die Macht der Bitte: Milde! Verſöhnung! Friede! — fleht es ihn an. Ach, es verſteht ihn nicht, es begreift nicht, daß: Friede mit Rom — ſein Untergang heißt! Doch des Weibes Klage zerreißt ſein Herz; nochmals wendet er ſich ab, um den ſchrecklichen Kampf zwiſchen ſeinem Trotze und der Nothwendigkeit der Selbſtvernichtung zu kämpfen. In dem martervollen Schwanken hält er dann mit gewaltſamem Entſchluſſe ein, und — ſucht nun ſelbſt den Anblick des theueren Weibes auf, um in ſeinen flehenden Gebärden mit ſchmerzlicher Wolluſt ſein Todesurtheil zu leſen. Da ſchwillt ihm von dieſem Anblicke mächtig die Bruſt, alles Schwanken und Stürmen des Inneren drängt ſich in einen großen Entſchluß zuſammen; das Selbſtopfer iſt beſchloſſen: — Friede und Verſöhnung! — Die ganze Kraft, die der Held bisher auf die Vernichtung des Vaterlandes richtete, die tauſend Schwerter und Pfeile ſeines Haſſes und Rachegrimmes, ſie faßt er mit furchtbar gewaltiger Hand zu einer Spitze zuſammen, und dieſe — ſtößt er ſich in das eigene Herz. Getroffen vom eigenen Todesſtoße bricht der Koloß zuſammen: zu den Füßen des Weibes, das ihn um Frieden flehte, haucht er ſterbend den letzten Athemzug aus.

So dichtete Beethoven in Tönen den Koriolan.

3.

Ouvertüre zum „fliegenden Holländer“.

Das furchtbare Schiff des „fliegenden Holländers“ brauſt im Sturme daher; es naht der Küſte und legt am Lande an, wo ſeinem Herren dereinſt Heil und Erlöſung zu finden verheißen iſt; wir vernehmen die mitleidsvollen Klänge dieſer Heilsverkündigung, die uns wie Gebet und Klage erfüllen: düſter und hoffnungslos lauſcht ihnen der Verdammte; müde und todesſehnſüchtig beſchreitet er den Strand, während die Mannſchaft, matt und lebensübernächtig, in ſtummer Arbeit das Schiff zur Ruh’ bringt. — Wie oft erlebte der Unglückliche ſchon ganz das Gleiche! Wie oft lenkte er ſein Schiff aus den Meerfluthen nach dem Strande der Menſchen, wo ihm nach jeder ſiebenjährigen Friſt zu landen vergönnt war; wie oft wähnte er das Ende ſeiner Qual erreicht, und ach! — wie oft mußte er furchtbar enttäuſcht ſich wieder aufmachen zur wahnſinnig irren Meerfahrt! Seinen Untergang zu erzwingen, wüthete er hier mit Fluth und Sturm gemeinſam wider ſich: in den gähnenden Wogenſchlund ſtürzte er ſein Schiff, — doch der Schlund verſchlang es nicht; zur Brandung trieb er es an die Felſenklippe, — doch die Klippe zerſchellte es nicht. All' die ſchrecklichen Gefahren des Meeres, deren er einſt in wilder Männerthaten-Gier lachte, jetzt lachen ſie ſeiner — ſie gefährden ihn nicht: er iſt gefeit und verflucht, in alle Ewigkeit auf der Meereswüſte nach Schätzen zu jagen, die ihn nicht erquicken, nie aber zu finden, was ihn einzig erlöſte! — Rüſtig und gemächlich ſtreicht ein Schiff an ihm vorbei; er vernimmt den luſtig traulichen Geſang der Mannſchaft, die auf der Rückfahrt ſich der nahen Heimath freut: Grimm faßt ihn bei dieſem heiteren Behagen; wüthend jagt er im Sturm vorbei, ſchreckt und ſcheucht die Frohen, daß ſie in Angſt verſtummen und fliehen. Aus furchtbarem Elend ſchreit er da auf nach Erlöſung: in die grauenvolle Männeröde ſeines Daſeins ſoll nur — ein Weib ihm das Heil bringen können! Wo, in welchem Lande weilt die Retterin? Wo ſchlägt ſeinen Leiden ein fühlendes Herz? Wo iſt ſie, die ihn nicht flieht in Grauſen und Schreck, wie dieſe feigen Männer, die bang das Kreuz vor ſeiner Ankunft ſchlagen? — Da bricht ein Licht in die Nacht; wie ein Blitz zuckt es durch ſeine gequälte Seele. Es verliſcht, und wieder ſtrahlt es auf: der Seemann faßt den Leuchtſtern feſt in's Auge und ſteuert rüſtig durch Fluth und Woge auf ihn zu. Was ihn ſo mächtig zieht, es iſt der Blick eines Weibes, der voll erhabener Wehmuth und göttlichen Mitgefühles zu ihm dringt! Ein Herz erſchloß ſeine unendlichſte Tiefe dem ungeheuren Leiden des Verdammten: es muß ſich ihm opfern, vor Mitgefühl brechen, um mit ſeinem Leiden ſich zu vernichten. Vor dieſer göttlichen Erſcheinung bricht der Unſelige zuſammen, wie ſein Schiff in Trümmer zerſchellt; der Meeresſchlund verſchlingt dieß: doch den Fluthen entſteigt er, heilig und hehr, von der ſiegprangenden Erlöſerin an rettender Hand der Morgenröthe erhabenſter Liebe zugeleitet.

4.

Ouvertüre zu „Tannhäuſer“.

Im Beginn führt uns das Orcheſter allein den Geſang der Pilger vor; er naht, ſchwillt dann zum mächtigen Erguſſe an, und entfernt ſich endlich. — Abenddämmerung: letztes Verhallen des Geſanges. — Beim Einbruche der Nacht zeigen ſich zauberiſche Erſcheinungen: ein roſig erdämmernder Duft wirbelt auf, wollüſtige Jubelklänge bringen an unſer Ohr; wirre Bewegungen eines grauenvoll üppigen Tanzes laſſen ſich gewahren. Dieß ſind die verführeriſchen Zauber des „Venusberges“, die in nächtlicher Stunde Denen ſich kundgeben, in deren Bruſt ein kühnes ſinnliches Sehnen brennt. — Von der verlockenden Erſcheinung angezogen, naht ſich eine ſchlanke männliche Geſtalt: es iſt Tannhäuſer, der Sänger der Liebe. Er läßt ſein ſtolz jubelndes Liebeslied ertönen, freudig und herausfordernd, wie um den üppigen Zauber zu ſich herzuzwingen. — Mit wildem Jauchzen wird ihm geantwortet: dichter umgiebt ihn das roſige Gewölk, entzückende Düfte hüllen ihn ein und berauſchen ſeine Sinne. Im verführeriſcheſten Dämmerſcheine vor ihm ausgegoſſen, gewahrt ſein wunderſichtiger Blick jetzt eine unſäglich reizende Weibesgeſtalt; er hört die Stimme, die in ſüßem Erbeben ihm den Sirenenruf zutönt, der dem Kühnen die Befriedigung ſeiner wildeſten Wünſche verheißt. Venus ſelbſt iſt es, die ihm erſchienen. — Da brennt es ihm durch Herz und Sinne; ein glühend zehrendes Sehnen entzündet das Blut in ſeinen Adern: mit unwiderſtehlicher Gewalt treibt es ihn näher, und vor die Göttin ſelbſt tritt er mit ſeinem Liebesjubelliede, das er jetzt in höchſtem Entzücken zu ihrem Preiſe ertönen läßt. — Wie auf ſeinen Zauberruf thut ſich nun das Wunder des Venusberges in hellſter Fülle vor ihm auf: ungeſtümes Jauchzen und wilder Wonneruf erheben ſich von allen Seiten; in trunkenem Jubel brauſen die Bacchantinnen daher und reißen in ihrem wüthenden Tanze Tannhäuſer fort bis in die heißen Liebesarme der Göttin ſelbſt, die ihn, den in Wonne Ertrunkenen, mit raſender Gluth umſchlingt, und in unnahbare Fernen, bis in das Reich des Nichtmehrſeins, mit ſich fortzieht. Es brauſt davon wie das wilde Heer, und ſchnell legt ſich dann der Sturm. Nur ein wollüſtig klagendes Schwirren belebt noch die Luft, ein ſchaurig üppiges Säuſeln wogt, wie der Athem unſelig ſinnlicher Liebesluſt, über der Stätte, auf der ſich der entzückende unheilige Zauber kundthat, und über die ſich nun wieder die Nacht ausbreitet. — Doch bereits dämmert der Morgen herauf: aus weiter Ferne läßt ſich der wieder nahende Pilgergeſang vernehmen. Wie dieſer Geſang ſich immer mehr nähert, wie der Tag immer mehr die Nacht verdrängt, hebt ſich auch jenes Schwirren und Säuſeln der Lüfte, das uns zuvor wie ſchauriges Klagegetön Verdammter erklang, zu immer freudigerem Gewoge, ſo daß endlich, als die Sonne prachtvoll aufgeht, und der Pilgergeſang in gewaltiger Begeiſterung aller Welt und Allem, was iſt und lebt, das gewonnene Heil verkündet, dieſes Gewoge zum wonnigen Rauſchen erhabener Entzückung anſchwillt. Es iſt der Jubel des aus dem Fluche der Unheiligkeit erlöſten Venusberges ſelbſt, den wir zu dem Gottesliebe vernehmen. So wallen und ſpringen alle Pulſe des Lebens zu dem Geſange der Erlöſung; und beide getrennten Elemente, Geiſt und Sinne, Gott und Natur, umſchlingen ſich zum heilig einenden Kuſſe der Liebe.

5.

Vorſpiel zu „Lohengrin“.

Aus einer Welt des Haſſes und des Haders ſchien die Liebe verſchwunden zu ſein: in keiner Gemeinſchaft der Menſchen zeigte ſie ſich deutlich mehr als Geſetzgeberin. Aus der öden Sorge für Gewinn und Beſitz, der einzigen Anordnerin alles Weltverkehres, ſehnte ſich das unertödtbare Liebesverlangen des menſchlichen Herzens endlich wiederum nach Stillung eines Bedürfniſſes, das, je glühender und überſchwenglicher es unter dem Drucke der Wirklichkeit ſich ſteigerte, um ſo weniger in eben dieſer Wirklichkeit zu befriedigen war. Den Quell, wie die Ausmündung dieſes unbegreiflichen Liebesdranges ſetzte die verzückte Einbildungskraft daher außerhalb der wirklichen Welt, und gab ihm, aus Verlangen nach einer tröſtenden ſinnlichen Vorſtellung dieſes Überſinnlichen, eine wunderbare Geſtalt, die bald als wirklich vorhanden, doch unnahbar fern, unter dem Namen des „heiligen Grales“ geglaubt, erſehnt und aufgeſucht ward. Dieß war das koſtbare Gefäß, aus dem einſt der Heiland den Seinen den letzten Scheidegruß zutrank, und in welchem dann ſein Blut, da er am Kreuze aus Liebe zu ſeinen Brüdern litt, aufgefangen und bis heute in lebensvoller Wärme als Quell unvergänglicher Liebe verwahrt wurde. Schon war dieſer Heilskelch der unwürdigen Menſchheit entrückt, als einſt liebesbrünſtigen, einſamen Menſchen eine Engelſchaar ihn aus Himmelshöhen wieder herabbrachte, den durch ſeine Nähe wunderbar Geſtärkten und Beſeligten in die Hut gab, und ſo die Reinen zu irdiſchen Streitern für die ewige Liebe weihte. —

Dieſe wunderwirkende Darniederkunft des Grales im Geleite der Engelſchaar, ſeine Übergabe an hochbeglückte Menſchen, wählte ſich der Tondichter des „Lohengrin" — eines Gralsritters — als Einleitung für ſein Drama zum Gegenſtande einer Darſtellung in Tönen, wie es hier zur Erläuterung ihm erlaubt ſein möge, der Vorſtellungskraft ſie als einen Gegenſtand für das Auge vorzuführen. — Dem verzückten Blicke höchſter, überirdiſcher Liebesſehnſucht ſcheint im Beginne ſich der klarſte blaue Himmelsäther zu einer wundervollen, kaum wahrnehmbaren, und doch das Geſicht zauberhaft einnehmenden Erſcheinung zu verdichten; in unendlich zarten Linien zeichnet ſich mit allmählich wachſender Beſtimmtheit die wunderſpendende Engelsſchaar ab, die, in ihrer Mitte das heilige Gefäß geleitend, aus lichten Höhen unmerklich ſich herabſenkt. Wie die Erſcheinung immer deutlicher ſich kundgiebt und immer erſichtlicher dem Erdenthale zuſchwebt, ergießen ſich berauſchend ſüße Düfte aus ihrem Schooße: entzückende Dünſte wallen aus ihr wie goldenes Gewölk hernieder, und nehmen die Sinne des Erſtaunten bis in die innigſte Tiefe des bebenden Herzens mit wunderbar heiliger Regung gefangen. Bald zuckt wonniger Schmerz, bald ſchauernd ſelige Luſt in der Bruſt des Schauenden auf; in ihr ſchwellen alle erdrückten Keime der Liebe, durch den belebenden Zauber der Erſcheinung zu wundervollem Wachsthume erweckt, mit unwiderſtehlicher Macht an: wie ſehr ſie ſich erweitert, will ſie doch noch zerſpringen vor der gewaltigen Sehnſucht, vor einem Hingebungsdrange, einem Auflöſungstriebe, wie noch nie menſchliche Herzen ſie empfanden. Und doch ſchwelgt dieſe Empfindung wieder in höchſter, beglückendſter Wonne, als in immer traulicherer

Nähe die göttliche Erſcheinung vor den verklärten Sinnen ſich ausbreitet; und als endlich das heilige Gefäß ſelbſt in wundernackter Wirklichkeit entblößt und deutlich dem Blicke des Gewürdigten hingereicht wird; als der „Gral“ aus ſeinem göttlichen Inhalte weithin die Sonnenſtrahlen erhabenſter Liebe, gleich dem Leuchten eines himmliſchen Feuers, ausſendet, ſo daß alle Herzen rings im Flammenglanze der ewigen Gluth erbeben: da ſchwinden dem Schauenden die Sinne; er ſinkt nieder in anbetender Vernichtung. Doch über den in Liebeswonne Verlorenen gießt der Gral nun ſeinen Segen aus, mit dem er ihn zu ſeinem Ritter weiht: die leuchtenden Flammen dämpfen ſich zu immer milderem Glanze ab, der jetzt wie ein Athemhauch unſäglichſter Wonne und Rührung ſich über das Erdenthal verbreitet, und des Anbetenden Bruſt mit nie geahnter Beſeligung erfüllt. In keuſcher Freude ſchwebt nun, lächelnd herabblickend, die Engelſchaar wieder zur Höhe: den Quell der Liebe, der auf Erden verſiegt, führte ſie von Neuem der Welt zu, den „Gral“ ließ ſie zurück in der Hut reiner Menſchen, in deren Herzen ſein Inhalt ſelbſt ſegnend ſich ergoſſen: und im hellſten Lichte des blauen Himmelsäthers verſchwindet die hehre Schaar, wie aus ihm ſie zuvor ſich genaht.

Über Franz Liſzt's

Symphoniſche Dichtungen.

(Brief an M. W.)

* * *

Ich bin es Ihnen faſt ſchuldig, mich etwas ausführlicher über unſeren Freund und ſeine neuen Orcheſterkompoſitionen mit Ihnen zu unterhalten; mündlich geſchieht ſo etwas doch immer nur aphoriſtiſch, und leider wäre mir dieß jetzt auch ſo bald nicht wieder möglich. Der Wunſch, den Sie mir verſchiedene Male ausdrückten, mich einmal recht beſtimmt und beſonnen über Liſzt urtheilen zu hören, ſollte mich, wenn ich ihn jetzt erfüllen will, eigentlich in Verlegenheit ſetzen, da Sie wiſſen, daß nur Feinde die Wahrheit ſagen, das Urtheil eines Freundes, und noch dazu eines Freundes, der dem andern Das verdankt, was ich Liſzt zu verdanken habe, aber nothwendig der Parteilichkeit ſo verdächtig erſcheinen muß, daß ihm beinahe gar kein Werth beizulegen ſei. Doch mache ich mir hierüber wenig Bedenken; denn mir ſcheint, es ſei dieß eine der Maximen, mit denen die Welt der Mittelmäßigkeit, oder, wie Sie ſie witzig nannten, der „Mediokratie", von der energiſchen Klugheit des Neides beſtimmt, ſich wie mit unantaſtbaren Schutzwällen umgeben hat, von denen aus ſie dem Bedeutenden zuruft: halt, bis ich, dein natürlicher Feind, dich anerkannt!

Hingegen will ich mich an die Erfahrung halten, daß, wer auf die Anerkennung ſeiner Feinde wartet, um über ſich in's Klare gebracht zu werden, zwar viel Geduld, aber wenig Motiv zum Selbſtvertrauen haben muß. Nehmen Sie daher, was ich Ihnen mittheile, als das Zeugniß eines Menſchen an, den nichts als ein volles Herz zum Reden bringen kann, und der deßhalb auch ſo zuverſichtlich ſpricht, als ob es entweder gar keine Maximen in der Welt gäbe, oder als ob alle für ihn wären.

Aber etwas Anderes macht mir Verlegenheit: nämlich was ich Ihnen eigentlich ſchreiben ſoll? Sie waren Zeuge der wunderbaren Erhebung, in die mich Liſzt durch den Vortrag und die Vorführung ſeiner neuen Werke verſetzte. Sie ſahen mich, als ich nur Ergriffenheit und Freude darüber war, daß endlich ſo etwas geſchaffen und mir mitgetheilt werden konnte. Gewiß bemerkten Sie auch, wie karg ich oft dabei mit Worten war, und Sie hielten dieß gewiß nur für das Schweigen des Tiefergriffenen? Dieß war es allerdings zunächſt; doch muß ich Ihnen ſagen, daß dieß Schweigen bei mir jetzt auch durch Bewußtſein beſtimmt wird, nämlich durch die immer gründlicher gewonnene Einſicht, daß das Weſentlichſte und Eigenſte unſerer Anſchauungen gerade in dem Maaße unmittheilbar iſt, als dieſe an Ausdehnung und Tiefe gewinnen, und dadurch dem Medium der Sprache ſich entziehen, — der Sprache, die ja nicht uns gehört, ſondern die uns als ein Fertiges von außen gegeben wird, um uns damit im Verkehre mit einer Welt zu helfen, welche uns im Grunde nur dann genau verſtehen kann, wenn wir uns ganz auf den Boden des gemeinen Lebensbedürfniſſes ſtellen. Je mehr nun unſere Anſchauungen von dieſem Boden ſich entfernen, deſto mühſamer wird aller Ausdruck, bis der Philoſoph auf die Gefahr hin, überhaupt verſtanden zu werden, die Sprache eigentlich nur noch in ihrem umgekehrten Sinne gebraucht, oder der Künſtler zu dem, dem gemeinen Leben gänzlich unbrauchbaren, wunderbaren Werkzeuge ſeiner Kunſt greift, um ſich für Das einen Ausdruck zu ſchaffen, was ſelbſt dann aber noch — in den günſtigſten Fällen — eigentlich immer nur wieder von Denen verſtanden wird, welche die Anſchauung ſelbſt mit ihm theilen. Unſtreitig iſt nun die Muſik das, jener der Sprache unmittheilbaren Anſchauung entſprechendſte Medium, und man könnte das innerſte Weſen aller Anſchauung eigentlich Muſik nennen. War nun, als Liſzt mir ſeine Werke vorführte, von mir jene einzig der Muſik mögliche Mittheilung empfangen, ſo war eben Alles erfüllt, und es mußte mir nicht nur thöricht, ſondern unmöglich erſcheinen, mich über Das ausſprechen zu wollen, was deßwegen Muſik geworden war, weil es ſich nicht ausſprechen läßt. Wer hat nicht ſchon verſucht, muſikaliſche Eindrücke durch Worte zu bezeichnen? Nur Diejenigen dürfen ſich einbilden, damit glücklich geweſen zu ſein, die den wahren Eindruck gar nicht empfingen; wer dieſes Eindruckes aber ſo voll war, wie z. B. Liſzt, wenn er über Muſik ſchrieb, der hat in ſeinen Verſuchen gerade auch mit den ungeheueren Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt, wie er, und nachdem er das Unmögliche durch eine Kunſt des ſprachbildlichen Ausdruckes, wie ſie eben nur wieder dem genialen Muſiker ſich zu Gebote ſtellen konnte, zu ermöglichen geſucht hatte, einſehen zu müſſen, daß er dadurch doch eben wieder nur dem gleichverſtehenden Muſiker ſich verſtändlich gemacht, am allerwenigſten aber dem rein litterariſchen Leſer; denn dieſer hat gerade Liſzt damit gelohnt, daß er ſeine Sprache und ſeine Phraſe als unverſtändlich, ungenießbar, überſchwänglich u. ſ. w. zurückwies.

Was ſoll ich Ihnen alſo ſagen? Es wird im Ganzen wohl eben nur mit einer etwas umſtändlich motivirten Ausführung der Unmöglichkeit, etwas zu *ſagen*, ſein Bewenden haben müſſen. Doch wird dieß immer mehr den eigentlichen Kern des Gegenſtandes betreffen; zur Bezeichnung der der Außenwelt zugekehrten Bedeutung des Kunſtwerkes, des formellen Theiles deſſelben, haben ja unſere Äſthetiker und Kunſtkenner einen ſo reichen Vorrath von Ausdrücken und Ausdrucksweiſen zuſammengebracht, daß man wahrlich nicht eher in Verlegenheit kommt, als dann, wenn es ſich darum handelt, Das zu bezeichnen, was allen jenen Herren eben nicht zur Wahrnehmung gekommen iſt. Somit will ich Sie denn über die Seite der Liſzt'ſchen Werke unterhalten, womit dieſe jener Welt zugekehrt und möglicherweiſe erkennbar ſind. Damit müſſen Sie ſich aber begnügen; für alles Übrige verweiſe ich Sie — auf mein ſtummes Schweigen bei der Anhörung.

So beginne ich denn vom Alleräußerlichſten, von Dem, für was die Welt Liſzt anſieht. Sie kennt ihn als Virtuoſen, im Zuge der glänzendſten und erfolgreichſten Laufbahn als ſolcher; und das iſt ihr genug, um zu wiſſen, woran ſie mit ihm ſei. Nun wird ſie aber durch Liſzt's Zurücktreten von dieſer Laufbahn und durch ſein beſtimmtes Auftreten als Komponiſt geſtört: was ſoll ſie davon halten? Vor allem unbequem iſt es, daß das nicht ſchon einmal dageweſen iſt, und zwar bei einem klaſſiſch gewordenen Muſiker. Indeſſen iſt es doch wohl ſchon vorgekommen, daß z. B. ein reich gewordener Virtuos ſich ſchließlich auch dem Ehrgeize überläßt, als Komponiſt etwas gelten zu wollen; man hat das als erlaubte Schwäche verziehen, und ſo iſt man denn auch jetzt daran, ſeine jetzige Komponirlaune dem gefeierten Klavierhelden zu verzeihen, natürlich mit dem Bedauern, daß er nicht lieber doch ſpiele. Hierbei iſt man ſo gütig, ſeine großen neuen Tonſchöpfungen mit Stillſchweigen zu übergehen, und nur ſehr erbitterte Wächter der klaſſiſchen Muſik vergaßen ſich, der üblen Laune den Zügel ſchießen zu laſſen. Möge uns das nicht verwundern; es wäre wirklich bedenklich, wenn es ſich plötzlich anders gezeigt hätte. Wer von uns war im Beginn nicht wirklich auch befangen? Und doch müſſen wir uns deßhalb den Vorwurf machen, zuvor nicht ſchon innig genug auf Liſzt's Weſen eingegangen, oder mindeſtens uns nicht klar genug darüber gemacht zu ſein. Wer oft Gelegenheit hatte, Liſzt zu hören, wenn er namentlich in vertrautem Kreiſe z. B. Beethoven ſpielte, dem muß doch von je aufgegangen ſein, daß es ſich hier nicht um Reproduktion, ſondern um wirkliche Produktion handelte? Den

Punkt, der beide Thätigkeiten ſcheidet, genau anzugeben, iſt viel ſchwerer, als man gemeinhin annimmt; ſo viel aber iſt mir gewiß geworden, daß um Beethoven reproduziren zu können, man mit ihm produziren können muß. Das dürfte nun unmöglich Denen faßlich zu machen ſein, die in ihrem Leben nichts Anderes, als unſere gewöhnlichen Konzertaufführungen und Virtuoſenvorträge der Beethoven'ſchen Werke gehört haben, in deren Werth und Weſen mir mit der Zeit eine ſo traurige Einſicht aufgegangen iſt, daß ich durch ihre nähere Kundgebung Niemand kränken will. Dagegen frage ich alle Die, welche in vertrautem Kreiſe z. B. das 106. oder 111. Werk Beethoven's (die zwei großen Sonaten in B und C) von Liſzt ſpielen hörten, was ſie vorher von dieſen Schöpfungen wußten und was ſie dagegen nun von ihnen erfuhren? Wenn es eine Reproduktion war, ſo war dieſe doch unbedingt mehr werth, als alle die Beethoven reproduzirenden Sonaten, die als Nachahmung jener noch ſchlecht verſtandenen Werke von unſeren Klavierkomponiſten „produzirt" worden ſind. Dieß war nun einmal die eigenthümliche Art der Liſzt'ſchen Bildung, daß er, was Andere mit Feder und Papier zu Stande brachten, am Klavier von ſich gab; wer aber wollte leugnen, daß auch der größte und originellſte Meiſter in ſeiner erſten Periode nur reproduzirte? Nur iſt hier zu bemerken, daß, ſo lange ſelbſt das größte Genie nur noch reproduzirt, ſeine Arbeiten nie den Werth und die Bedeutung der reproduzirten Werke und ihrer Meiſter ſich aneignen können, ſondern voller Werth und volle Bedeutung hier erſt mit der Kundgebung der beſtimmten Originalität eintritt. Somit übertraf aber die Thätigkeit Liſzt's in ſeiner erſten, reproduktiven Periode alles hierin früher Geleiſtete, weil er dabei den Werth und die Bedeutung der Werke ſeiner Vorgänger erſt in das vollſte Licht ſtellte, und ſich dabei nahezu auf dieſelbe Höhe mit dem reproduzirten Tonſetzer ſchwang. Dieſe Eigenthümlichkeit iſt ihrer Neuheit wegen faſt ganz überſehen worden, und dieß iſt Schuld an der jetzigen Verwunderung über Liſzt's neues Auftreten, das nichts Anderes als die Kundgebung der zur vollen Reife gelangten Produktivität des Künſtlers iſt.

Dieß Alles theile ich Ihnen mit, weil ich mir mit dieſen Betrachtungen erſt ſelbſt über den Gegenſtand und das in ihm liegende, verwundernde Problem klar geworden bin. Vielleicht iſt es aber unnöthig, daß ich gerade Ihnen, ***, das mittheile, weil Sie mit demſelben Inſtinkte, der Liſzt in ſeiner Entwickelung leitete, gewiß auch erriethen, welche Bewandtniß es hiermit hätte, während wir Männer, die wir ſelbſt, wenn eigentlich gar nichts mit uns zu thun iſt, immer ſo viel mit uns zu thun haben, in ſolchen Fällen oft beſchämt vor den Frauen ſtehen. Immerhin aber dürfte es Ihnen nicht unwichtig ſein, den Vorzug des Mannes nun mit zu genießen, der darin beſtehen möchte, daß er ſich und Anderen, wenn auch oft erſt ſpät, Das zum Bewußtſein bringt, was die Frauen ſchon zuvor unbewußt fühlten. Dieſe Tendenz kann überhaupt nur mein ganzer Brief an Sie haben.

Auf dem nur ihm eigenen, ungewöhnlichen Wege erſcheint mir nun Liſzt durch ſeine Produktivität als eigentlicher Komponiſt in den letzten zehn Jahren in der vollen Reife ſeiner künſtleriſchen Schöpferkraft angelangt zu ſein. Vermögen nur Wenige jetzt ſchon jenen Weg zu begreifen, ſo ſind ebenſo Wenige im Stande, die plötzlich am Ziele ſich uns darſtellende Erſcheinung zu faſſen. Wie geſagt, es wäre bedenklich und verwirrend, wenn es anders wäre. Wer nun aber über den Werth dieſer Erſcheinung, über die ungemeine Fülle muſikaliſchen Kraftvermögens, die uns aus ſeinen wie durch einen Zauberſchlag uns vorgelegten großen Tonwerken ſogleich entgegentritt, unwiderſtehlich ſchnell mit ſich einig geworden iſt, der dürfte durch die Form derſelben zunächſt wieder verwirrt, und nachdem ſein erſtes Bedenken der Möglichkeit des Komponiſtenberufes unſeres Freundes ſelbſt gegolten, dem Gewohnten gegenüber zu einem zweiten Bedenken gebracht werden. — Sie ſehen, ich nähere mich, meinem Vorſatze getreu, meinem Gegenſtande ganz von außen her, von da, wo ja auch die

Welt ſich ihm nähern ſoll, und berühre ſomit immer nur Das, worüber ſich eigentlich ſprechen läßt, um ſchließlich bei dem Punkte anzukommen, über den ſich wahrſcheinlich Nichts wird ſagen laſſen. Alſo — zur „Form"! —

Ach, ***, wenn es keine Form gäbe, gäbe es gewiß keine Kunſtwerke; ganz gewiß aber auch keine Kunſtrichter, und das iſt dieſen letzteren ſo erſichtlich, daß ſie aus Seelenangſt um die Form ſchreien, während der leichtfertige Künſtler, der, wie geſagt, ohne die Form am Ende doch auch nicht wäre, ſich bei ſeinem Schaffen ſo ganz und gar nicht darum kümmert. Wie mag das wohl kommen? Wahrſcheinlich, weil der Künſtler, ohne es zu wiſſen, ſelbſt immer Formen ſchafft, während Jene weder Formen noch ſonſt etwas ſchaffen. Ihr Geſchrei ſieht ſomit darnach aus, als ſollte der Künſtler außerdem, daß er Alles ſchafft, auch noch etwas ganz Apartes für die Herren verfertigen, da ſie ſonſt ſo gar nichts für ſich hätten. Wirklich iſt ihnen der Gefallen immer nur von Denjenigen erwieſen worden, die wiederum nichts für ſich zu Stande bringen konnten und ſich mit — Formen helfen, und was das iſt, das wiſſen wir wohl, nicht wahr? Schwerter ohne Klingen! Wenn nun aber Einer kommt, der ſich Klingen ſchmiedet (Sie ſehen, daß ich ſoeben in der Schmiede meines jungen Siegfried war!), ſo ſchneiden ſich die Tölpel daran, weil ſie täppiſch ſie angreifen, wie ſie zuvor die hingehaltenen leeren Griffe anfaßten; hierbei ärgern ſie ſich denn natürlich, daß der tückiſche Schmiedt den Griff in der Hand behält, wie es bei der Schwertführung nöthig iſt, und ſie ihn nun nicht einmal ſehen können, der ihnen von Anderen doch einzig dargereicht worden war. Sehen Sie, das iſt der Grund des ganzen Jammers über die Abweſenheit der Form! Hat man aber je ſchon ein Schwert ohne Griff führen ſehen? Zeigt nicht im Gegentheile der ſcharfe Schwung des Schwertes, daß es in einem ganz tüchtigen Griffe feſtſitzen muß? Freilich wird dieſer erſt ſichtbar und für Andere betaſtbar, ſobald das Schwert aus der Hand gelegt worden; wenn der Meiſter todt und ſein Schwert in der Rüſtkammer aufgehängt worden, dann merkt man ſich auch den Griff, und zieht ihn ſich wohl — als „Begriff“ — von der Waffe ab, kann ſich aber dennoch nicht vorſtellen, daß, wer wieder einmal fechten kommt, ſeine Klinge doch nothwendig auch an einem Hefte führen muß. So blind ſind aber nun einmal die Leute: — laſſen wir ſie laufen!

Ja, ***, es iſt nicht anders: Liſzt hat auch keine Form. Aber freuen wir uns darüber, denn ſähe man den „Griff“, ſo müßten wir fürchten, er hätte mindeſtens das Schwert verkehrt in der Hand, was in dieſer böſen, feindſeligen Welt eine übergroße Galanterie wäre, da man hier tüchtig zuſchlagen muß, wenn einem geglaubt werden ſoll, daß auch eine Klinge im Hefte ſtecke. Doch genug des Scherzes, wenngleich wir noch ein wenig bei der „Form“ bleiben wollen.

Unwillkürlich kam mir nach Anhörung eines der neuen Liſzt'ſchen Orcheſterwerke eine freudige Verwunderung über die glückliche Bezeichnung derſelben als „ſymphoniſche Dichtung“ an. Und wahrlich iſt mit der Erfindung dieſer Bezeichnung mehr gewonnen, als man glauben ſollte; denn ſie konnte nur mit der Erfindung der neueren Kunſtform ſelbſt entſtehen. Das klingt gewiß ſelbſt Ihnen ſonderbar, und deßhalb will ich Ihnen recht beſtimmt meine Anſicht hierüber mittheilen.

Zunächſt erinnern der ungefähre Umfang und die Titelbenennung der einzelnen Orcheſterwerke an die bereits zu bedeutender Ausdehnung erwachſene „Ouvertüre“ der vorangehenden Meiſter. Welch' unglückliche Bezeichnung dieß „Ouvertüre“ war, namentlich für Tonwerke, die überall glücklicher, als zur Eröffnung einer dramatiſchen Aufführung placirt waren, das hat gewiß ſchon Jeder gefühlt, der ſich, zumal ſeit Beethoven's großem Vorgange, genöthigt fühlte, ſeinem Muſikſtücke immer wieder dieſe Bezeichnung zu geben. Aber nicht nur die Gewohnheit, ſondern ein bei Weitem tiefer liegender Zwang kam aus der Form ſelbſt her, deren er ſich bediente. Wer der Beſonderheit dieſer Form recht inne werden will, der muß ſich die Geſchichte der Ouvertüre ſeit ihrer Entſtehung vorführen; mit Staunen wird er dann ſehen, daß es ſich hier um einen Tanz handelte, der zur Eröffnung eines ſceniſchen Stückes im Orcheſter geſpielt wurde; und bewundern wird er dann müſſen, was allerdings im Laufe der Zeit und durch die genialſten Erfindungen großer Meiſter zu Stande kam. — Nicht aber nur die Ouvertüre, ſondern jedes andere ſelbſtändige Inſtrumentaltonſtück verdankt ſeine Form dem Tanze oder Marſche, und eine Folge ſolcher Stücke, ſowie ein ſolches, worin mehrere Tanzformen verbunden waren, ward „Symphonie" genannt. Der formelle Kern der Symphonie ſteckt noch heute im dritten Satze derſelben, dem Menuett oder Scherzo, wo er plötzlich in vollſter Naivetät hervortritt, gleichſam um das Geheimniß der Form aller Sätze offenbar zu machen. Hiermit will ich nun dieſe Form keineswegs herabſetzen, namentlich da man ihr ja ſo Erſtaunliches verdankt; vielmehr will ich eben nur feſtſetzen, daß ſie eine ſehr beſtimmte und durch Verwirrung leicht unkenntlich zu machende Form iſt, die dieſer Eigenſchaft wegen eben ſtrenge Beobachtung von Denen verlangt, die ſich in ihr ausdrücken wollen, ungefähr wie der Tanz ſelbſt ſie von den Tänzern erfordert. Was ſich aber in dieſer Form ausdrücken ließ, das ſehen wir zum höchſten Entzücken in der Symphonie Beethoven's, und gerade da am ſchönſten und befriedigendſten, wo er ſeinen Ausdruck ganz nach dieſer Form ſtimmte. Störend war ſie aber ſtets von da ar, wo ſie — als Ouvertüre — zur Aufnahme einer Idee verwendet ward, die ſich für ihre Kundgebung der ſtrengen Regel des Tanzes nicht fügen konnte. Dieſe Regel erfordert nämlich, ſtatt der Entwickelung, wie ſie dem dramatiſchen Stoffe noth thut, den Wechſel, der ſich für alle dem Marſch oder dem Tanz entſprungenen Formen — den Grundzügen nach — als die Folge einer ſanfteren, ruhigeren Periode auf die lebhaftere des Anfanges, und ſchließlich als die Wiederholung dieſer lebhafteren feſtgeſtellt hat, und zwar aus tief in der Natur der Sache liegenden Gründen. Ohne einen ſolchen Wechſel und ſolche Wiederkehr iſt ein ſymphoniſcher Satz in der bisherigen Bedeutung nicht zu denken, und was ſich im dritten Satze einer Symphonie offenbar als Menuett, Trio und Wiederholung des Menuetts erweiſt, iſt, wenn auch verhüllter (und namentlich im zweiten Satze mehr der Variationenform ſich zuneigend), in jedem anderen Satze als Kern der Form nachzuweiſen. Hieraus wird aber erſichtlich, daß beim Konflikte einer dramatiſchen Idee mit dieſer Form zunächſt der Zwang entſtehen muß, entweder die Entwickelung (die Idee) dem Wechſel (der Form), oder dieſen jener aufzuopfern. Ich habe, wie Sie ſich entſinnen, einmal die Gluck'ſche Ouvertüre zu Iphigenia in Aulis deßhalb als ein Muſter hingeſtellt, weil hier der Meiſter mit dem ſicherſten Gefühle von der Natur des vorliegenden Problems es am glücklichſten verſtand, den Wechſel der Stimmungen und ihrer Gegenſätze, der Ouvertürenform gemäß, nicht aber die in dieſer Form unmögliche Entwickelung als Eröffnung ſeinem Drama voranzuſtellen. Daß die großen Meiſter der Folgezeit hierin aber eine Beſchränkung empfanden, ſehen wir deutlich namentlich an den Beethoven'ſchen Ouvertüren; der Tonſetzer wußte, welche unendlich reichere Darſtellung ſeiner Muſik möglich ſei, er fühlte ſich fähig, die Idee der Entwickelung auszuführen, und nirgends beſtimmter erfahren wir dieß, als in der großen Ouvertüre zu Leonore. Wer aber ſehen will, der erſehe gerade an dieſer Ouvertüre, wie nachtheilig das Feſthalten der überkommenen Form dem Meiſter werden mußte; denn wer, wenn er zum Verſtändniß eines ſolchen Werkes fähig iſt, wird mir nicht darin rechtgeben, daß ich als die Schwäche deſſelben die Wiederholung des erſten Theiles nach dem Mittelſatze bezeichne, durch welche die Idee des Werkes bis zur Unverſtändlichkeit entſtellt wird, und zwar um ſo mehr, als in allen übrigen Theilen, und namentlich am Schluſſe, die dramatiſche Entwickelung als einzig den Meiſter beſtimmend zu erkennen iſt? Wer Unbefangenheit und Geiſt genug hat, dieß einzuſehen, wird nun aber zugeſtehen müſſen, daß dieſer Übelſtand nur dadurch vermieden worden wäre, wenn jene Wiederholung gänzlich aufgegeben, ſomit aber die

Ouvertürenform, d. h. die nur motivirte, urſprüngliche, ſymphoniſche Tanzform umgeſtoßen, und hiervon der Ausgang zur Bildung einer neuen Form genommen worden wäre.

Welche würde nun aber die neue Form ſein? — Nothwendig die jedesmal durch den Gegenſtand und ſeine darzuſtellende Entwickelung geforderte. Und welches wäre dieſer Gegenſtand? — Ein dichteriſches Motiv. Alſo — erſchrecken Sie! — „Programmmuſik“.

Das ſieht gefährlich aus, und wer dieß hörte, würde laut über die beabſichtigte Aufhebung der Selbſtändigkeit der Muſik klagen. Ach, ſehen wir doch ein wenig näher zu, was es mit dieſer Klage, dieſer Furcht für eine Bewandtniß haben könnte. — Dieſe herrlichſte, unvergleichlichſte, ſelbſtändigſte und eigenthümlichſte aller Künſte, die Muſik, wäre es möglich, ſie je anders beeinträchtigt zu wiſſen, als durch Stümper, die nie in ihrem Heiligthume geweiht waren? Sollte Liſzt, der muſikaliſcheſte aller Muſiker, der mir denkbar iſt, ein ſolcher Stümper ſein können? Hören Sie meinen Glauben: *die Muſik kann nie und in keiner Verbindung, die ſie angeht, aufhören die höchſte, die erlöſende Kunſt zu ſein.* Es iſt dieß ihr Weſen, daß, was alle anderen Künſte nur andeuten, durch ſie und in ihr zur unbezweifeltſten Gewißheit, zur allerunmittelbarſt beſtimmenden Wahrheit wird. Sehen Sie den roheſten Tanz, vernehmen Sie den ſchlechteſten Knittelvers: die Muſik dazu (ſo lange ſie es ernſt nimmt und nicht abſichtlich karrikirt) veredelt ſelbſt dieſe; denn ſie iſt eben des ihr eigenthümlichen Ernſtes wegen ſo keuſcher, wunderbarer Art, daß Alles, was ſie berührt, durch ſie verklärt wird. Aber ebenſo offenbar als dieß, ebenſo gewiß iſt es, daß die Muſik ſich nur in Formen vernehmen läßt, die einer Lebensbeziehung oder einer Lebensäußerung entnommen ſind, welche, urſprünglich der Muſik fremd, durch dieſe eben nur ihre tiefſte Bedeutung erhalten, gleichſam vermöge der Offenbarung der in ihnen latenten Muſik. Nichts iſt (wohlgemerkt: für ſeine Erſcheinung im Leben) weniger abſolut, als die Muſik, und die Verfechter einer abſoluten Muſik wiſſen offenbar nicht, was ſie meinen; zu ihrer Verwirrung hätte man ſie nur aufzufordern, uns eine Muſik außerhalb der Form zu zeigen, die ſie der körperlichen Bewegung oder dem Sprachverſe (dem kauſalen Zuſammenhange nach) entnahm. — Wir erkannten nun die Marſch- und Tanzform als die ſo unverrückbare Grundlage der reinen Inſtrumentalmuſik, und ſahen durch dieſe Form, ſelbſt in den komplizirteſten Tonwerken jeder Art, die Regel aller Konſtruktion noch in der Weiſe feſtgeſtellt, daß eine Abweichung von ihr, wie die Nichtwiederholung der erſten Periode, als Übergang zur Formloſigkeit angeſehen und deßhalb von dem kühnen Beethoven ſelbſt zu ſeinem anderweitig größten Nachtheile vermieden werden mußte. Hierüber ſind wir alſo einig, und geſtehen zu, daß der göttlichen Muſik in dieſer menſchlichen Welt ein bindendes, ja — wie wir ſahen — bedingendes Moment für die Möglichkeit ihrer Erſcheinung gegeben werden mußte. Nun frage ich, ob der Marſch oder Tanz, mit allen dieſen Aktus uns vergegenwärtigenden Vorſtellungen, ein würdigeres Motiv zur Formgebung ſeien, als z. B. die Vorſtellung der charakteriſtiſchen Hauptzüge der Thaten und Leiden eines Orpheus, Prometheus u. ſ. w. Ich frage ferner: wenn die Muſik für ihre Kundgebung durch die Form ſo beherrſcht wird, wie ich Ihnen dieß zuvor nachwies, ob es nicht edler und befreiender für ſie ſei, wenn ſie dieſe Form der Vorſtellung des Orpheus- oder Prometheus-Motives, als wenn ſie dieſe der Vorſtellung des Marſch- oder Tanzmotives entnimmt? — Nun, hierüber wird Niemand in Zweifel bleiben, vielmehr die Schwierigkeit bezeugen, wie jenen höheren, individualiſirten Vorſtellungen eine verſtändliche Form für die Muſik abgewonnen werden könne, da dieſe bisher ohne jene niederen, generellen Formmotive allgemein verſtändlich zu gruppiren (ich weiß nicht, ob ich mich recht ausdrücke) unmöglich erſchienen ſei?

Der Grund dieſer Befürchtung liegt darin, daß uns von unberufenen oder phantaſtiſchen Muſikern, denen eben die höhere Weihe abging, Tonſtücke vorgeführt worden ſind, die von der gewohnten ſymphoniſchen (Tanz-) Form, deren jene Komponiſten einfach nicht als

Meiſter mächtig waren, dermaßen abwichen, daß die Abſicht des Komponiſten rein unverſtändlich blieb, wenn den bizarren Tanzformen nicht Schritt für Schritt mit einem erläuternden Programme nachgegangen wurde. Wir fühlten hierbei die Muſik offenbar erniedrigt, jedoch nur aus dem Grunde, weil einerſeits ihr eine unwürdige Idee untergelegt wurde, und andererſeits dieſe Idee nicht einmal klar zum Ausdrucke kam, was meiſtens auch daher rührte, daß alles Verſtändliche darin immer nur noch aus der herkömmlichen, aber willkürlich und ſtümperhaft angewandten, zerriſſenen Tanzform ſich herleitete. Laſſen wir aber dieſe Karrikaturen, deren es ja in jeder Kunſt gibt, unbekümmert bei Seite, und halten wir uns dagegen an das unendlich entwickelte und bereicherte Ausdrucksvermögen, wie durch große Genien es der Muſik bis auf unſere Zeiten gewonnen worden iſt: ſo dürfen wir unſer Mistrauen weniger in die Fähigkeit der Muſik ſetzen (denn hier iſt bereits in der beſchränkenden älteren Form Unerhörtes geleiſtet), als vielmehr darein, daß der Künſtler die hier nöthige dichteriſch-muſikaliſche Eigenſchaft beſäße, die namentlich den poetiſchen Gegenſtand ſo anzuſchauen vermöchte, wie ſie dem Muſiker zur Bildung ſeiner verſtändlichen muſikaliſchen Form dienlich ſein könnte. Und hierin liegt wirklich das Geheimniß und die Schwierigkeit, deren Löſung nur einem höchſt begabten Auserleſenen vorbehalten ſein konnte, der, durch und durch vollendeter Muſiker, zugleich durch und durch anſchauender Dichter iſt. Was ich hier meine, iſt ſchwer klar zu machen, und ich überlaſſe es unſeren täglich ſich mehrenden großen Äſthetikern, den Begriff dafür dialektiſch auszuarbeiten; ſo viel aber weiß ich, daß jeder Kopf- und Herzbegabte mich verſtehen wird, wenn er Liſzt's „ſymphoniſche Dichtungen“, ſeinen „Fauſt“, ſeinen „Dante“ hört; denn dieſe ſind es, die mich über das vorliegende Problem ſelbſt erſt klar gemacht haben.

Ich vergebe einem Jeden, der bisher an dem Gedeihen einer neuen Kunſtform der Inſtrumentalmuſik zweifelte, denn ich muß geſtehen, dieſen Zweifel vollkommen getheilt zu haben, ſo daß ich mich

Denjenigen beigeſellte, die in unſeren Programmmuſiken eine höchſt unerquickliche Erſcheinung ſahen, wobei ich mich in der drolligen Lage fühlte, gerade mit unter die Programmmuſiker gezählt und mit ihnen in einen Topf geworfen zu werden. Bei den beſten, ja oft wirklich genialen Erſcheinungen dieſer Art war es mir immer begegnet, während der Anhörung den muſikaliſchen Faden ſo gänzlich zu verlieren, daß ich mit keinerlei Anſtrengung ihn feſtzuhalten oder wieder anzuknüpfen vermochte. Dieß begegnete mir noch vor Kurzem mit der in ihren Hauptmotiven ſo wundervoll ergreifenden Liebesſcene in unſeres Freundes Berlioz' „Romeo und Julia"-Symphonie: die größte Hingeriſſenheit, in die mich die Entwickelung des Hauptmotives gebracht hatte, verflüchtigte und ernüchterte ſich im Verfolge des ganzen Satzes bis zum unläugbaren Mißbehagen; ich errieth ſogleich, daß, während der muſikaliſche Faden verloren gegangen war (d. h. der konſequent überſichtliche Wechſel beſtimmter Motive), ich mich nun an ſceniſche Motive zu halten hatte, die mir nicht gegenwärtig und auch nicht im Programm aufgezeichnet waren. Dieſe Motive waren unſtreitig in der berühmten Shakeſpeare'ſchen Balconſcene vorhanden; darin, daß ſie getreu der Dispoſition des Dramatikers gemäß feſtgehalten waren, lag aber der große Fehler des Komponiſten. Dieſer, ſobald er dieſe Scene als Motiv zu einer ſymphoniſchen Dichtung benutzen wollte, hätte fühlen müſſen, daß der Dramatiker, um ungefähr dieſelbe Idee auszudrücken, zu ganz anderen Mitteln greifen muß, als der Muſiker; er ſteht dem gemeinen Leben viel näher, und wird nur dann verſtändlich, wenn er ſeine Idee in einer Handlung uns vorführt, die in ihren mannigfaltig zuſammengeſetzten Momenten einem Vorgange dieſes Lebens ſo gleicht, daß jeder Zuſchauer ſie mit zu erleben glaubt. Der Muſiker dagegen ſieht vom Vorgange des gemeinen Lebens gänzlich ab, hebt die Zufälligkeiten und Einzelheiten deſſelben vollſtändig auf, und ſublimirt dagegen alles in ihnen Liegende nach ſeinem konkreten Gefühlsinhalte, der ſich einzig beſtimmt eben nur in der Muſik geben läßt. Ein rechter muſikaliſcher Dichter hätte daher Berlioz dieſe Scene in durchaus konkreter idealer Form vorgeführt, und jedenfalls hätte ſie ein Shakeſpeare, wenn er ſie einem Berlioz zur muſikaliſchen Reproduktion übergeben wollte, gerade um ſo viel anders gedichtet, als das Berlioz'ſche Muſikſtück jetzt anders ſein ſollte, um an ſich verſtändlich zu ſein. Nun ſprachen wir aber immer noch von einer der glücklichſten Inſpirationen des genialen Tonſetzers, und mein Urtheil über minder glückliche müßte mich leicht ganz gegen dieſe Richtung einnehmen, wenn in ihr nicht wieder ſo Vollendetes zum Vorſchein gekommen wäre, wie die engeren Bilder der „Scène aux champs“, des „marche des pèlerins“ u. ſ. w., die zu unſerem Erſtaunen uns zeigen, was bei dieſem Verfahren zu erfinden ſei.

Weßhalb ich Ihnen das Beiſpiel aus der erwähnten Liebesſcene anführte, war aber nur, um Ihnen deutlich zu machen, wie unendlich ſchwierig die Löſung des hier vorliegenden Problems ſein muß, und daß es ſich dabei in Wahrheit um ein Geheimniß handelt, welches dem uns unſichtbaren — „Griffe“ jener zuvor von mir gedachten Schwertklinge zu vergleichen wäre, den ich aus den Wirkungen dieſer Klinge aber mit voller Sicherheit in der Hand Liszt's vorausſetze, und zwar ſo eigen und beſonders gerade ſeiner Hand gerecht, daß er in ihr ſich ganz unſeren Augen birgt. Dieß Geheimniß iſt aber auch das Weſen der Individualität und der ihr eigenen Anſchauung, die uns immer ein Geheimniß bleiben würde, wenn ſie ſich in den Kunſtwerken des genialen Individuums nicht offenbarte. Aber auch nur an dieſes Kunſtwerk und ſeinen Eindruck auf uns, der am Ende doch wiederum ein individueller iſt, können wir uns halten; was ſich als allgemein giltig an Kunſtregeln daraus abſtrahiren läßt, iſt im Ganzen immer blutwenig, und Diejenigen, die viel daraus machen wollen, haben von der Hauptſache eigentlich gar nichts begriffen. Indeſſen iſt ſo viel gewiß, daß es mit Liszt's Anſchauung eines poetiſchen Objektes eine grundverſchiedene Bewandtniß von der Berlioz'ſchen haben muß, und zwar muß ſie der Art ſein, wie ich ſie bei Erwähnung der Romeo-Scene dem Dichter zumuthete, ſobald er ſeinen Gegenſtand dem Muſiker zur Ausführung überliefern wollte.

Sie ſehen, ich bin dem Kerne nun ſo nahe gekommen, daß ich Ihnen vernünftigerweiſe nicht viel mehr ſagen kann; jetzt handelt es ſich um Das, was die eine Individualität der anderen als Geheimniß mittheilt, und wer darüber laut und breit ſprechen könnte, müßte eben nicht viel in ſich aufgenommen haben, wie man ja gewiß nur unverſtandene Geheimniſſe ausplaudern kann. Wenn ich alſo von Dem, was Liſzt durch ſeine ſymphoniſchen Dichtungen mir mittheilte, ſchweige, ſo will ich Ihnen nur noch über das formelle Weſen dieſer Mittheilungen ein Weniges ſagen. — In Bezug hierauf überraſchte mich vor allem die große und ſprechende Beſtimmtheit, mit welcher der Gegenſtand ſich mir kundgab: natürlich war dieß nicht mehr der Gegenſtand, wie er vom Dichter durch Worte bezeichnet wird, ſondern der ganz andere, jeder Beſchreibung unerreichbare, von dem man ſich bei ſeiner unnahbar duftigen Eigenſchaft kaum vorſtellen kann, wie er wiederum ebenſo einzig klar, beſtimmt, dicht und unverkennbar unſerem Gefühle ſich darſtellen kann. Dieſe geniale Sicherheit der muſikaliſchen Konzeption ſpricht ſich bei Liſzt ſogleich im Beginne des Tonſtückes mit einer Prägnanz aus, daß ich oft nach den erſten ſechzehn Takten erſtaunt ausrufen mußte: „genug, ich habe Alles!“ Dieſe Eigenſchaft dünkt mich ein ſo hervorſtechender Zug der Liſzt'ſchen Werke zu ſein, daß ich, trotz aller Abneigung, die ſich der Anerkennung Liſzt's auf dieſem Felde von gewiſſer Seite entgegenſtellt, doch nicht das Mindeſte für ein ſehr ſchnelles, inniges Bekanntwerden von Seiten des eigentlichen Publikums damit fürchte. Die Schwierigkeiten, die wegen der bei Weitem komplizirteren Ausdrucksmittel dem dramatiſchen Komponiſten entgegenſtehen, ſind hier, bei reineren Orcheſterwerken, in geringerem Maaße vorhanden; unſere Orcheſter ſind meiſt gut, und wo Liſzt ſelbſt, oder ſeine vertrauteren Schüler die Aufführungen leiten können, wird derſelbe Erfolg nirgends ausbleiben, den Liſzt z. B. bei unſeren treuherzigen St. Gallern fand, die ſo rührend ihre Verwunderung darüber ausdrückten, daß ihnen Kompoſitionen, die ihnen als ſo wuſtvoll und formlos bezeichnet worden, ſo ſchnell faßlich und leicht verſtändlich vorgekommen wären. Sie wiſſen, daß dieß meine gute Meinung über das Publikum beſtätigte, von dem wir allerdings nichts Anderes, als eine plötzliche Erhebung aus ſeinem gewohnten Anſchauungsweſen verlangen dürfen, welche eben deßhalb nicht nachhaltig und auf das gemeine Leben rückwirkend ſein kann, weil ſie im Grunde eine ſehr gewaltſame iſt. Immerhin bleibt die Wahrnehmung einer ſolchen Erhebung der einzige Lohn des Künſtlers von außen her, und jedenfalls möge er ſich hüten, dieſen von jedem Einzelnen nachträglich einſammeln zu wollen, der ihm, ernüchtert, dann leicht mit Kritik entgegnen könnte. So wird es vielleicht ſelbſt manchem Muſiker, der von der Aufführung hingeriſſen war, am anderen Tage ankommen, an dieſe oder jene „Sonderlichkeit", „Schroffheit" oder „Härte" ſich zu ſtoßen, und namentlich mögen die ſeltſamen, ungewohnten Harmoniefortſchreitungen Manchem dann zu bedenken geben. Wohl könnte man dann fragen, wie es käme, daß ſie während der Aufführung ſelbſt ſich an nichts zu ſtoßen gehabt, ſondern eben nur den neuen, ungewohnten und hinreißenden Eindruck empfangen hätten, der doch vermuthlich ohne das Hilfsmittel jener „Sonderlichkeiten" u. ſ. w. nicht hervorzubringen geweſen wäre? In der That aber iſt es das Eigenthümliche einer jeden neuen, ungewöhnlich uns beſtimmenden Erſcheinung, daß ſie für uns etwas Fremdartiges, Miſtrauenerweckendes an ſich behält; und dieß liegt wohl wieder im Geheimniß der Individualität. Darin, was wir ſind, iſt ſich gewiß Alles gleich, und die Gattung mag hier das einzig Wahre ſein; darin aber, wie wir die Dinge anſchauen, ſind wir ſo ungleich, daß wir, ſtreng genommen, uns immer fremd bleiben. Hierin aber beruht die Individualität, und wie objektiv dieſe nun ſich auch entwickele, d. h. wie umfaſſend und einzig von dem Gegenſtande erfüllt unſere Anſchauung ſich auch geſtalten möge, immer wird an dieſer etwas haften bleiben, was der beſonderen Individualität einzig eigen bleibt. Durch dieſes Eigene aber theilt ſich allein die Anſchauung mit; wer dieſe ſich aneignen will, kann es nur durch die Aufnahme jenes; um zu ſehen, was das andere Individuum ſieht, müſſen wir es mit ſeinen Augen ſehen, und dieß gelingt nur der Liebe. Wenn wir einen großen Künſtler lieben, ſo ſagen wir daher hiermit, daß wir dieſelben individuellen Eigenthümlichkeiten, die ihm jene ſchöpferiſche Anſchauung ermöglichten, in die Aneignung der Anſchauung ſelbſt mit einſchließen. — Da ich nun an mir die beglückende und neubelehrende Wirkung dieſer Liebe nirgends deutlicher wiederempfunden habe, als in meiner Liebe zu Liſzt, ſo möchte ich, im Bewußtſein deſſen, jenen Mistrauiſchen zurufen: vertraut nur, und Ihr werdet erſtaunen, was Ihr durch Euer Vertrauen gewinnt! Solltet Ihr zögern, ſolltet Ihr Verrath fürchten, ſo prüft doch nur näher, wer Der iſt, dem Ihr vertrauen ſollt. Wißt Ihr einen Muſiker, der muſikaliſcher ſei, als Liſzt? der alles Vermögen der Muſik reicher und tiefer in ſich verſchließe, als Er? der feiner und zarter fühle, der mehr wiſſe und mehr könne, der von Natur begabter und durch Bildung ſich energiſcher entwickelt habe, als Er? Könnt Ihr mir keinen Zweiten nennen, oh ſo vertraut Euch doch getroſt dieſem Einzigen (der noch dazu ein viel zu nobler Menſch iſt, um Euch zu betrügen) und ſeid ſicher, daß Ihr durch dieſes Vertrauen da am meiſten bereichert ſein werdet, wo Ihr, mistrauiſch, jetzt Beeinträchtigung fürchtet!

So, ***, weiter kann ich Ihnen nichts ſagen, und das Letzte habe ich bereits ſchon nicht mehr Ihnen, ſondern ganz Anderen geſagt, ſo daß Sie kaum wiſſen werden, was Sie damit machen ſollen, wenn Sie nicht etwa gar auf den Gedanken kommen, es zu veröffentlichen. — Wirklich, wenn ich meinen Brief wieder überſehe, finde ich, daß ich weniger zu Ihnen, als zu Denen geſprochen habe, denen ich vor Jahren ſo eifrig öffentlich zuzureden mich gedrängt fühlte. Wenn ich überlege, welche Konfuſion ich damals anrichtete, ſo müßte ich mich als in eine alte Sünde zurückverfallen betrachten, wofür ich mich, da ſie mir ſo ſchlecht bekam, doch recht hüten ſollte. Für meine Unklugheit verdiente ich dann eine Strafe, und wenn Sie glauben, daß Sie dadurch Niemand, als nur mir ſchaden könnten, ſo müßte ich es mir wohl gefallen laſſen, wenn Sie dieſen Brief dem Drucke übergäben. Sind Sie zu freundlich gegen mich, um ſelbſt mir nicht zu ſchaden und die Strafe incognito zufügen zu wollen, ſo könnten Sie ja jemand Anderen als Verfaſſer nennen — vielleicht Herrn Fétis; dem kann man ja Alles zutrauen.

Aber vor allem grüßen Sie mir meinen Franz und ſagen Sie ihm, es bliebe dabei, ich liebte ihn!

Ihr

Richard Wagner.

Das Rheingold.

Vorabend zu dem Bühnenfeſtſpiel:

Der Ring des Nibelungen.

Perſonen.

Wotan	Götter.
Donner	
Froh	
Loge	
Alberich	Nibelungen.
Mime	
Faſolt	Rieſen.
Faſner	
Fricka	Göttinnen.
Freia	
Erda	
Woglinde	Rheintöchter.
Wellgunde	
Floßhilde	
Nibelungen.	

Auf dem Grunde des Rheines.

(Grünliche Dämmerung, nach oben zu lichter, nach unten zu dunkler. Die Höhe iſt von wogendem Gewäſſer erfüllt, das raſtlos von rechts nach links zuſtrömt. Nach der Tiefe zu löſen ſich die Fluthen in einen immer feineren feuchten Nebel auf, ſo daß der Raum der Mannshöhe vom Boden auf gänzlich frei vom Waſſer zu ſein ſcheint, welches wie in Wolkenzügen über den nächtlichen Grund dahinfließt. Überall ragen ſchroffe Felſenriffe aus der Tiefe auf, und gränzen den Raum der Bühne ab; der ganze Boden iſt in ein wildes Zackengewirr zerſpalten, ſo daß er nirgends vollkommen eben iſt, und nach allen Seiten hin in dichteſter Finſterniß tiefere Schlüffte annehmen läßt.)

(Um ein Riff in der Mitte der Bühne, welches mit ſeiner ſchlanken Spitze bis in die dichtere, heller dämmernde Waſſerfluth hinaufragt, kreiſ't in anmuthig ſchwimmender Bewegung eine der Rheintöchter.)

Woglinde.

Weia! Waga!
Woge, du Welle,
walle zur Wiege!
Wagalaweia!
Wallala weiala weia!

Wellgunde's Stimme
(von oben).

Woglinde, wach'ſt du allein?

Woglinde.

Mit Wellgunde wär' ich zu zwei.

Wellgunde

(taucht aus der Fluth zum Riff herab).

Laſſ ſeh'n, wie du wach'ſt.

(Sie ſucht Woglinde zu erhaſchen.)

Woglinde

(entweicht ihr ſchwimmend).

Sicher vor dir.

(Sie necken ſich und ſuchen ſich ſpielend zu fangen.)

Floßhilde's Stimme

(von oben).

Heiala weia!
Wildes Geſchwiſter!

Wellgunde.

Floßhilde, ſchwimm'!
Woglinde flieht:
hilf mir die fliehende fangen!

Floßhilde

(taucht herab und fährt zwiſchen die Spielenden).

Des Goldes Schlaf
hütet ihr ſchlecht;
beſſer bewacht
des Schlummernden Bett,
ſonſt büßt ihr beide das Spiel!

(Mit munt'rem Gekreiſch fahren die beiden aus einander: Floßhilde ſucht bald die eine, bald die andere zu erhaſchen; ſie entſchlüpfen ihr und vereinigen ſich endlich, um gemeinſchaftlich auf Floßhilde Jagd zu machen: ſo ſchnellen ſie gleich Fiſchen von Riff zu Riff, ſcherzend und lachend.)

(Aus einer finſtern Schlufft iſt während dem Alberich, an einem Riffe klimmend, dem Abgrunde entſtiegen. Er hält, noch vom Dunkel umgeben, an, und ſchaut dem Spiele der Waſſermädchen mit ſteigendem Wohlgefallen zu.)

Alberich.

He he! Ihr Nicker!
Wie ſeid ihr niedlich,
neidliches Volk!
Aus Nibelheim's Nacht
naht' ich euch gern,
neigtet ihr euch zu mir.

(Die Mädchen halten, als ſie Alberich's Stimme hören, mit ihrem Spiele ein.)

Woglinde.

Hei! wer iſt dort?

Wellgunde.

Es dämmert und ruft.

Floßhilde.

Lugt, wer uns belauſcht!

(Sie tauchen tiefer herab und erkennen den Nibelung.)

Woglinde und Wellgunde.

Pfui! der Garſtige!

Floßhilde

(ſchnell auftauchend).

Hütet das Gold!

Vater warnte
vor ſolchem Feind.

(Die beiden anderen folgen ihr, und alle drei verſammeln ſich ſchnell um das mittlere Riff.)

Alberich.

Ihr da oben!

Die Drei.

Was willſt du da unten?

Alberich.

Stör' ich eu'r Spiel,
wenn ſtaunend ich ſtill hier ſteh'?
Tauchtet ihr nieder,
mit euch tollte
und neckte der Niblung ſich gern!

Wellgunde.

Mit uns will er ſpielen?

Woglinde.

Iſt ihm das Spott?

Alberich.

Wie ſcheint im Schimmer
ihr hell und ſchön!
Wie gern umſchlänge
der Schlanken eine mein Arm,
ſchlüpfte hold ſie herab!

Floßhilde.

Nun lach' ich der Furcht:
der Feind iſt verliebt.

(Sie lachen)

Wellgunde.

Der lüſterne Kauz!

Woglinde.

Laßt ihn uns kennen!

(Sie läßt ſich auf die Spitze des Riffes hinab, an deſſen Fuße **Alberich** angelangt iſt.)

Alberich.

Die neigt ſich herab.

Woglinde.

Nun nahe dich mir!

Alberich

(klettert mit koboldartiger Behendigkeit, doch wiederholt aufgehalten, der Spitze des Riffes zu).

Garſtig glatter
glitſchriger Glimmer!
Wie gleit' ich aus!
Mit Händen und Füßen
nicht faſſe noch halt' ich
das ſchlecke Geſchlüpfer!
(Er pruhſtet.)
Feuchtes Naß
füllt mir die Naſe:
verfluchtes Nieſen!

(Er iſt in der Nähe **Woglinde's** angelangt.)

Woglinde

(lachend).

Pruhſtend naht
meines Freiers Pracht!

Alberich.

Mein Friedel ſei,
du fräuliches Kind!
(Er ſucht ſie zu umfaſſen.)

Woglinde
(ſich ihm entwindend).

Willſt du mich frei'n,
ſo freie mich hier!
(Sie iſt auf einem andern Riffe angelangt. Die Schweſtern lachen.)

Alberich
(kratzt ſich den Kopf).

O weh! du entweich'ſt?
Komm' doch wieder!
Schwer ward mir,
was ſo leicht du erſchwing'ſt.

Woglinde
(ſchwingt ſich auf ein drittes Riff in größerer Tiefe).

Steig' nur zu Grund:
da greif'ſt du mich ſicher!

Alberich
(klettert haſtig hinab).

Wohl beſſer da unten!

Woglinde
(ſchnellt ſich raſch aufwärts nach einem hohen Seitenriffe).

Nun aber nach oben!
(Alle Mädchen lachen.)

Alberich.

Wie fang' ich im Sprung
den ſpröden Fiſch?

Warte, du Falſche!
(Er will ihr eilig nachklettern.)

Wellgunde
(hat ſich auf ein tieferes Riff auf der anderen Seite geſenkt).
Heia! du Holder!
hör'ſt du mich nicht?

Alberich
(ſich umwendend).
Ruf'ſt du nach mir?

Wellgunde.
Ich rathe dir gut:
zu mir wende dich,
Woglinde meide!

Alberich
(klettert haſtig über den Bodengrund zu Wellgunde).
Viel ſchöner biſt du
als jene Scheue,
die minder gleißend
und gar zu glatt. —
Nur tiefer tauche,
willſt du mir taugen!

Wellgunde
(noch etwas mehr zu ihm ſich herabſenkend).
Bin nun ich dir nah?

Alberich.
Noch nicht genug!
Die ſchlanken Arme
ſchlinge um mich,
daß ich den Nacken

dir neckend betaſte,
mit ſchmeichelnder Brunſt
an die ſchwellende Bruſt mich dir ſchmiege.

Wellgunde.

Biſt du verliebt
und lüſtern nach Minne?
Laſſ' ſeh'n, du Schöner,
wie du biſt zu ſchau'n! —
Pfui, du haariger,
höck'riger Geck!
Schwarzes, ſchwieliges
Schwefelgezwerg!
Such' dir ein Friedel,
dem du gefällſt!

Alberich
(ſucht ſie mit Gewalt zu halten).
Gefall' ich dir nicht,
dich faſſ' ich doch feſt!

Wellgunde
(ſchnell zum mittleren Riffe auftauchend).
Nur feſt, ſonſt fließ' ich dir fort!
(Alle Drei lachen.)

Alberich
(erboſ't ihr nachzankend).
Falſches Kind!
Kalter, grätiger Fiſch!
Schein' ich nicht ſchön dir,
niedlich und neckiſch,
glatt und glau —

hei! ſo buhle mit Aalen,
iſt dir eklig mein Balg!

Floßhilde.

Was zankſt du, Alp?
Schon ſo verzagt?
Du frei'teſt um zwei:
frügſt du die dritte,
ſüßen Troſt
ſchüfe die Traute dir!

Alberich.

Holder Sang
ſingt zu mir her. —
Wie gut, daß ihr
eine nicht ſeid!
Von vielen gefall' ich wohl einer:
von einer kieſ'te mich keine! —
Soll ich dir glauben,
ſo gleite herab!

Floßhilde
(taucht zu Alberich hinab).

Wie thörig ſeid ihr,
dumme Schweſtern,
dünkt euch dieſer nicht ſchön!

Alberich
(haſtig ihr nahend).

Für dumm und häßlich
darf ich ſie halten,
ſeit ich dich holdeſte ſeh'.

Floßhilde
(ſchmeichelnd).
O ſinge fort
ſo ſüß und fein;
wie hehr verführt es mein Ohr!

Alberich
(zutraulich ſie berührend).
Mir zagt, zuckt
und zehrt ſich das Herz,
lacht mir ſo zierliches Lob.

Floßhilde
(ihn ſanft abwehrend).
Wie deine Anmuth
mein Aug' erfreut,
deines Lächelns Milde
den Muth mir labt!
(Sie zieht ihn zärtlich an ſich.)
Seligſter Mann!

Alberich.
Süßeſte Maid!

Floßhilde.
Wär'ſt du mir hold!

Alberich.
Hielt' ich dich immer!

Floßhilde
(ihn ganz in ihren Armen haltend).
Deinen ſtechenden Blick,
deinen ſtruppigen Bart,
o ſäh' ich ihn, faßt' ich ihn ſtets!

Deines ſtachlichen Haares
ſtrammes Gelock,
umflöſſ' es Floßhilde ewig!
Deine Krötengeſtalt,
deiner Stimme Gekrächz,
o dürft' ich ſtaunend und ſtumm,
ſie nur hören und ſeh'n!

(Woglinde und Wellgunde ſind nah herabgetaucht und ſchlagen jetzt ein helles Gelächter auf.)

Alberich

(erſchreckt aus Floßhilde's Armen auffahrend)

Lacht ihr Böſen mich aus?

Floßhilde

(ſich plötzlich ihm entreißend).

Wie billig am Ende vom Lied.

(Sie taucht mit den Schweſtern ſchnell in die Höhe und ſtimmt in ihr Gelächter ein.)

Alberich

(mit kreiſchender Stimme).

Wehe! ach wehe!
O Schmerz! O Schmerz!
Die dritte, ſo traut,
betrog ſie mich auch? —
Ihr ſchmählich ſchlaues,
liederlich ſchlechtes Gelichter!
Nährt ihr nur Trug,
ihr treuloſes Nickergezücht?

Die drei Rheintöchter.

Wallala! Lalaleia! Lalei!

Heia! Heia! Haha!
Schäme dich, Albe!
Schilt nicht dort unten!
Höre, was wir dich heißen!
Warum, du Banger,
bandeſt du nicht
das Mädchen, das du minnſt?
Treu ſind wir
und ohne Trug
dem Freier, der uns fängt. —
Greiſe nur zu
und grauſe dich nicht!
In der Fluth entflieh'n wir nicht leicht.

(Sie ſchwimmen aus einander, hierher und dorthin, bald tiefer, bald höher, um Alberich zur Jagd auf ſie zu reizen.)

Alberich.

Wie in den Gliedern
brünſtige Gluth
mir brennt und glüht!
Wuth und Minne
wild und mächtig
wühlt mir den Muth auf! —
Wie ihr auch lacht und lügt,
lüſtern lechz' ich nach euch,
und eine muß mir erliegen!

(Er macht ſich mit verzweifelter Anſtrengung zur Jagd auf: mit grauenhafter Behendigkeit erklimmt er Riff für Riff, ſpringt von einem zum andern, ſucht bald dieſes bald jenes der Mädchen zu erhaſchen, die mit höhniſchem Gelächter ſtets ihm entweichen; er ſtrauchelt, ſtürzt in den Abgrund hinab, klettert dann haſtig wieder zur Höhe, — bis ihm endlich die Geduld entfährt: vor Wuth ſchäumend hält er athemlos an und ſtreckt die geballte Fauſt nach den Mädchen hinauf.)

Alberich

(kaum ſeiner mächtig).

Fing' eine dieſe Fauſt! . . .

(Er verbleibt in ſprachloſer Wuth, den Blick aufwärts gerichtet, wo er dann plötzlich von folgendem Schauſpiele angezogen und gefeſſelt wird.)

(Durch die Fluth iſt von oben her ein immer lichterer Schein gedrungen, der ſich nun an einer hohen Stelle des mittleren Riffes zu einem blendend hell ſtrahlenden Goldglanze entzündet; ein zauberiſch goldenes Licht bricht von hier durch das Waſſer.)

Woglinde.

Lugt, Schweſtern!
Die Weckerin lacht in den Grund.

Wellgunde.

Durch den grünen Schwall
den wonnigen Schläfer ſie grüßt.

Floßhilde.

Jetzt küßt ſie ſein Auge,
daß er es öff'ne;
ſchaut, es lächelt
in lichtem Schein:
durch die Fluthen hin
fließt ſein ſtrahlender Stern.

Die Drei

(zuſammen, das Riff anmuthig umſchwimmend).

Heiajaheia!
Heiajaheia!
Wallalallalala leiajahei!
Rheingold!

Rheingold!
Leuchtende Luſt,
wie lach'ſt du ſo hell und hehr!
Glühender Glanz
entgleißt dir weihlich im Wag!
Heiajahei!
Heiajaheia!
Wache, Freund,
wache froh!
Wonnige Spiele
ſpenden wir dir:
flimmert der Fluß,
flammet die Fluth,
umfließen wir tauchend,
tanzend und ſingend,
im ſeligen Bade dein Bett.
Rheingold!
Rheingold!
Heiajaheia!
Wallalaleia jahei!

Alberich
(deſſen Augen, mächtig vom Glanze angezogen, ſtarr an dem Golde haften).
Was iſt's, ihr Glatten,
das dort ſo gleißt und glänzt?

Die drei Mädchen
(abwechſelnd).
Wo biſt du Rauher denn heim,
daß vom Rheingold nie du gehört? —
Nichts weiß der Alp
von des Goldes Auge,

das wechſelnd wacht und ſchläft?
Von der Waſſertiefe
wonnigem Stern,
der hehr die Wogen durchhellt? —
Sieh', wie ſelig
im Glanze wir gleiten!
Willſt du Banger
in ihm dich baden,
ſo ſchwimm' und ſchwelge mit uns!

(Sie lachen.)

Alberich.

Eu'rem Taucherſpiele
nur taugte das Gold?
Mir gält' es dann wenig!

Woglinde.

Des Goldes Schmuck
ſchmähte er nicht,
wüßt' er all' ſeine Wunder!

Wellgunde.

Der Welt Erbe
gewänne zu eigen,
wer aus dem Rheingold
ſchüfe den Ring,
der maaßloſe Macht ihm verlieh'.

Floßhilde.

Der Vater ſagt' es,
und uns befahl er

klug zu hüten
den klaren Hort,
daß kein Falſcher der Fluth ihn entführte:
d'rum ſchweigt, ihr ſchwatzendes Heer!

Wellgunde.

Du klügſte Schweſter!
Verklag'ſt du uns wohl?
Weißt du denn nicht,
wem nur allein
das Gold zu ſchmieden vergönnt?

Woglinde.

Nur wer der Minne
Macht verſagt,
nur wer der Liebe
Luſt verjagt,
nur der erzielt ſich den Zauber
zum Reif zu zwingen das Gold.

Wellgunde.

Wohl ſicher ſind wir
und ſorgenfrei:
denn was nur lebt will lieben;
meiden will keiner die Minne.

Woglinde.

Am wenigſten er,
der lüſterne Alp:
vor Liebesgier
möcht' er vergeh'n!

Floßhilde.

Nicht fürcht' ich den,
wie ich ihn erfand:
ſeiner Minne Brunſt
brannte faſt mich.

Wellgunde.

Ein Schwefelbrand
in der Wogen Schwall:
vor Zorn der Liebe
ziſcht er laut.

Die Drei
(zuſammen).

Wallalalleia! Lahei!
Lieblicher Albe,
lach'ſt du nicht auch?
In des Goldes Schein
wie leuchteſt du ſchön!
Komm', Lieblicher, lache mit uns!
(Sie lachen.)

Alberich
(die Augen ſtarr auf das Gold gerichtet, hat dem haſtigen Geplauder der Schweſtern wohl gelauſcht).

Der Welt Erbe
gewänn' ich zu eigen durch dich?
Erzwäng' ich nicht Liebe,
doch liſtig erzwäng' ich mir Luſt?
(Furchtbar laut:)
Spottet nur zu!
Der Niblung naht eu'rem Spiel!

(Wüthend ſpringt er nach dem mittleren Riff hinüber und klettert in grauſiger Haſt nach deſſen Spitze hinauf. Die Mädchen fahren kreiſchend aus einander und tauchen nach verſchiedenen Seiten hin auf.)

Die drei Rheintöchter.

Heia! Heia! Heiahahei!
Rettet euch!
es raſet der Alp!
in den Waſſern ſprüht's,
wohin er ſpringt:
die Minne macht ihn verrückt!

(Sie lachen im tollſten Übermuth.)

Alberich

(auf der Spitze des Riffes, die Hand nach dem Golde ausſtreckend).

Bangt euch noch nicht?
So buhlt nun im Finſtern,
feuchtes Gezücht!
Das Licht löſch' ich euch aus;
das Gold entreiß' ich dem Riff,
ſchmiede den rächenden Ring:
denn hör' es die Fluth —
ſo verfluch' ich die Liebe!

(Er reißt mit furchtbarer Gewalt das Gold aus dem Riffe, und ſtürzt damit haſtig in die Tiefe, wo er ſchnell verſchwindet. Dichte Nacht bricht plötzlich überall herein. Die Mädchen tauchen jach dem Räuber in die Tiefe nach.)

Die Rheintöchter

(ſchreiend).

Haltet den Räuber!
Rettet das Gold!
Hilfe! Hilfe!
Wehe! Wehe!

(Die Fluth fällt mit ihnen nach der Tiefe hinab: aus dem unterſten Grunde hört man Alberich's gellendes Hohngelächter. — In dichteſter Finſterniß verſchwinden die Riffe; die ganze Bühne iſt von der Höhe bis zur Tiefe von ſchwarzem Waſſergewoge erfüllt, das eine Zeit lang immer noch abwärts zu ſinken ſcheint.)

(Allmählich gehen die Wogen in Gewölke über, das ſich nach und nach abklärt, und als es ſich endlich, wie in feinem Nebel, gänzlich verliert, wird eine

freie Gegend auf Bergeshöhen

ſichtbar, anfänglich noch in nächtlicher Beleuchtung. — Der hervorbrechende Tag beleuchtet mit wachſendem Glanze eine Burg mit blinkenden Zinnen, die auf einem Felsgipfel im Hintergrunde ſteht; zwiſchen dieſem burggekrönten Felsgipfel und dem Vordergrunde der Scene iſt ein tiefes Thal, durch welches der Rhein fließt, anzunehmen. — Zur Seite auf blumigem Grunde liegt Wotan, neben ihm Fricka: beide ſchlafend.)

Fricka

(erwacht: ihr Blick fällt auf die Burg; ſie ſtaunt und erſchrickt).

Wotan! Gemahl! erwache!

Wotan

(im Traume, leiſe).

Der Wonne ſeligen Saal
bewachen mir Thür' und Thor:
Mannes Ehre,
ewige Macht,
ragen zu endloſem Ruhm!

Fricka

(rüttelt ihn).

Auf, aus der Träume
wonnigem Trug!
Erwache, Mann, und erwäge!

Wotan

(erwacht und erhebt ſich ein wenig: ſein Auge wird ſogleich vom Anblicke der Burg gefeſſelt).

Vollendet das ewige Werk:
auf Berges Gipfel
die Götter-Burg,
prachtvoll prahlt
der prangende Bau!
Wie im Traum ich ihn trug,
wie mein Wille ihn wies,
ſtark und ſchön
ſteht er zur Schau:
hehrer, herrlicher Bau!

Fricka.

Nur Wonne ſchafft dir,
was mich erſchreckt?
Dich freut die Burg,
mir bangt es um Freia.
Achtloſer, laß dich erinnern
des ausbedungenen Lohn's!
Die Burg iſt fertig,
verfallen das Pfand:
vergiß'ſt du, was du vergab'ſt?

Wotan.

Wohl dünkt mich's, was ſie bedangen,
die dort die Burg mir gebaut;
durch Vertrag zähmt' ich
ihr trotzig Gezücht,
daß ſie die hehre
Halle mir ſchüfen;

die ſteht nun — Dank den Starken: —
um den Sold ſorge dich nicht.

Fricka.

O lachend frevelnder Leichtſinn!
Liebeloſeſter Frohmuth!
Wüßt' ich um eu'ren Vertrag,
dem Truge hätt' ich gewehrt;
doch muthig entferntet
ihr Männer die Frauen,
um taub und ruhig vor uns
allein mit den Rieſen zu tagen.
So ohne Scham
verſchenktet ihr Frechen
Freia, mein holdes Geſchwiſter,
froh des Schächergewerb's. —
Was iſt euch Harten
doch heilig und werth,
giert ihr Männer nach Macht!

Wotan.

Gleiche Gier
war Fricka wohl fremd,
als ſelbſt um den Bau ſie bat?

Fricka.

Um des Gatten Treue beſorgt
muß traurig ich wohl ſinnen,
wie an mich er zu feſſeln,
zieht's in die Ferne ihn fort:
herrliche Wohnung,
wonniger Hausrath,

ſollten mit ſanftem Band
dich binden zu ſäumender Raſt.
Doch du bei dem Wohnbau ſannſt
auf Wehr und Wall allein:
Herrſchaft und Macht
ſoll er dir mehren;
nur raſtloſern Sturm zu erregen
erſtand die ragende Burg.

Wotan
(lächelnd).
Wollteſt du Frau
in der Feſte mich fangen,
mir Gotte mußt du ſchon gönnen,
daß, in der Burg
gebunden, ich mir
von außen gewinne die Welt.
Wandel und Wechſel
liebt wer lebt:
das Spiel drum kann ich nicht ſparen.

Fricka.
Liebeloſer,
leidigſter Mann!
Um der Macht und Herrſchaft
müßigen Tand
verſpielſt du in läſterndem Spott
Liebe und Weibes Werth?

Wotan
(ernſt).
Um dich zum Weib zu gewinnen,
mein eines Auge

ſetzt' ich werbend daran:
wie thörig tadelſt du jetzt!
Ehr' ich die Frauen
doch mehr als dich freut!
Und Freia, die gute,
geb' ich nicht auf:
nie ſann dieß ernſtlich mein Sinn.

Fricka.

So ſchirme ſie jetzt:
in ſchutzloſer Angſt
läuft ſie nach Hilfe dort her!

Freia

(haſtig auftretend)

Hilf mir, Schweſter!
Schütze mich, Schwäher!
Vom Felſen drüben
drohte mir Faſolt,
mich holde käm' er zu holen.

Wotan.

Laſſ' ihn droh'n!
Sah'ſt du nicht Loge?

Fricka.

Daß am liebſten du immer
dem liſtigen trau'ſt!
Manch' Schlimmes ſchuf er uns ſchon,
doch ſtets beſtrickt er dich wieder.

Wotan.

Wo freier Muth frommt,
allein frag' ich nach keinem;
doch des Feindes Neid
zum Nutz' ſich fügen
lehrt nur Schlauheit und Liſt,
wie Loge verſchlagen ſie übt.
Der zum Vertrage mir rieth,
verſprach Freia zu löſen:
auf ihn verlaſſ' ich mich nun.

Fricka.

Und er läßt dich allein. —
Dort ſchreiten raſch
die Rieſen heran:
wo harrt dein ſchlauer Gehilf?

Freia.

Wo harren meine Brüder,
daß Hilfe ſie brächten,
da mein Schwäher die Schwache verſchenkt?
Zu Hilfe, Donner!
Hieher! hieher!
Rette Freia, mein Froh!

Fricka.

Die in böſem Bund dich verriethen,
ſie alle bergen ſich nun.

Faſolt und Faſner

(beide in rieſiger Geſtalt, mit ſtarken Pfählen bewaffnet, treten auf).

Faſolt.

Sanft ſchloß
Schlaf dein Aug':
wir beide bauten
Schlummers bar die Burg.
Mächt'ger Müh'
müde nie,
ſtau'ten ſtarke
Stein' wir auf;
ſteiler Thurm,
Thür und Thor,
deckt und ſchließt
im ſchlanken Schloß den Saal.
Dort ſteht's,
was wir ſtemmten;
ſchimmernd hell
beſcheint's der Tag:
zieh' nun ein,
uns zahl' den Lohn!

Wotan.

Nennt, Leute, den Lohn:
was dünkt euch zu bedingen?

Faſolt.

Bedungen iſt's,
was tauglich uns dünkt:
gemahnt es dich ſo matt?
Freia, die holde,
Holda, die freie —
vertragen iſt's —
ſie tragen wir heim.

Wotan.

Seid ihr bei Troſt
mit eurem Vertrag?
Denkt auf andern Dank:
Freia iſt mir nicht feil.

Faſolt
(vor wüthendem Erſtaunen einen Augenblick ſprachlos).

Was ſag'ſt du, ha!
Sinn'ſt du Verrath?
Verrath am Vertrag?

Faſner
(höhniſch).

Getreu'ſter Bruder!
Merk'ſt du Tropf nun Betrug?

Faſolt.

Lichtſohn du,
leicht gefügter,
hör' und hüte dich:
Verträgen halte Treu'!
Was du biſt,
biſt du nur durch Verträge:
bedungen iſt,
wohl bedacht deine Macht.
Biſt weiſer du
als witzig wir ſind,
bandeſt uns Freie
zum Frieden du:
all' deinem Wiſſen fluch' ich,
fliehe weit deinen Frieden,

weißt du nicht offen,
ehrlich und frei,
Verträgen zu wahren die Treu'! —
Ein dummer Rieſe
räth dir das:
du Weiſer, wiſſ' es von ihm!

Wotan.

Wie ſchlau für Ernſt du achteſt,
was wir zum Scherz nur beſchloſſen!
Die liebliche Göttin,
licht und leicht,
was taugt euch Tölpeln ihr Reiz?

Faſolt.

Höhn'ſt du uns?
Ha! wie unrecht! —
Die ihr durch Schönheit herrſcht,
ſchimmernd hehres Geſchlecht,
wie thörig ſtrebt ihr
nach Thürmen von Stein,
ſetzt um Burg und Saal
Weibes Wonne zum Pfand!
Wir Plumpen plagen uns
ſchwitzend mit ſchwieliger Hand,
ein Weib zu gewinnen,
das wonnig und mild
bei uns armen wohne: —
und verkehrt nennt ihr den Kauf?

Fafner.

Schweig' dein faules Schwatzen!
Gewinn werben wir nicht:

Freia's Haſt
hilft wenig;
doch viel gilt's
den Göttern ſie zu entführen.
Gold'ne Äpfel
wachſen in ihrem Garten;
ſie allein
weiß die Äpfel zu pflegen:
der Frucht Genuß
frommt ihren Sippen
zu ewig nie
alternder Jugend;
ſiech und bleich
doch ſinkt ihre Blüthe,
alt und ſchwach
ſchwinden ſie hin,
müſſen Freia ſie miſſen:
ihrer Mitte drum ſei ſie entführt!

Wotan
(für ſich).
Loge ſäumt zu lang!

Faſolt.
Schlicht gieb nun Beſcheid!

Wotan.
Sinnt auf andern Sold!

Faſolt.
Kein and'rer: Freia allein!

Fafner.

Du da, folg' uns fort!

(Sie dringen auf Freia zu.)

Freia

(fliehend)

Helft! helft vor den Harten!

Donner und Froh

(kommen eilig).

Froh

(Freia in ſeine Arme faſſend).

Zu mir, Freia! —
Meide ſie, Frecher!
Froh ſchützt die Schöne

Donner

(ſich vor die beiden Rieſen ſtellend)

Faſolt und Fafner,
fühltet ihr ſchon
meines Hammers harten Schlag?

Fafner.

Was ſoll das Droh'n?

Faſolt.

Was dringſt du her?
Kampf kieſ'ten wir nicht,
verlangen nur unſ'ren Lohn.

Donner

(den Hammer ſchwingend).

Schon oft zahlt' ich
Rieſen den Zoll;
ſchuldig blieb ich
Schächern nie:
kommt hèr! des Lohnes Laſt
geb' ich in gutem Gewicht!

Wotan

(ſeinen Speer zwiſchen den Streitenden ausſtreckend).

Halt, du Wilder!
Nichts durch Gewalt!
Verträge ſchützt
meines Speeres Schaft:
ſpar' deines Hammers Heft!

Freia.

Wehe! Wehe!
Wotan verläßt mich!

Fricka.

Begreif' ich dich noch,
grauſamer Mann?

Wotan

(wendet ſich ab, und ſieht Loge kommen).

Endlich Loge!
Eilteſt du ſo,
den du geſchloſſen,
den ſchlimmen Handel zu ſchlichten?

Loge

(iſt im Hintergrunde aus dem Thale aufgetreten).

Wie? welchen Handel
hätt' ich geſchloſſen?
Wohl was mit den Rieſen
dort im Rathe du dangſt? —
In Tiefen und Höh'n
treibt mich mein Hang;
Haus und Herd
behagt mir nicht:
Donner und Froh,
die denken an Dach und Fach;
wollen ſie frei'n,
ein Haus muß ſie erfreu'n:
ein ſtolzer Saal,
ein ſtarkes Schloß,
danach ſtand Wotan's Wunſch. —
Haus und Hof,
Saal und Schloß,
die ſelige Burg,
ſie ſteht nun ſtark gebaut;
das Prachtgemäuer
prüfte ich ſelbſt;
ob alles feſt,
forſcht' ich genau:
Faſolt und Fafner
fand ich bewährt;
kein Stein wankt im Geſtemm'.
Nicht müßig war ich,
wie mancher hier:
der lügt, wer läſſig mich ſchilt!

Wotan.

Argliſtig
weich'ſt du mir aus:
mich zu betrügen
hüte in Treuen dich wohl!
Von allen Göttern
dein einz'ger Freund,
nahm ich dich auf
in der übel trauenden Troß. —
Nun red' und rathe klug!
Da einſt die Bauer der Burg
zum Dank Freia bedangen,
du weißt, nicht anders
willigt' ich ein,
als weil auf Pflicht du gelobteſt
zu löſen das hehre Pfand.

Loge.

Mit höchſter Sorge
d'rauf zu ſinnen,
wie es zu löſen,
das — hab' ich gelobt:
doch daß ich fände,
was nie ſich fügt,
was nie gelingt,
wie ließ ſich das wohl geloben?

Fricka

(zu Wotan).

Sieh', welch' trugvollem
Schelm du getraut!

Froh.

Loge heißt du,
doch nenn' ich dich Lüge!

Donner.

Verfluchte Lohe,
dich löſch' ich aus!

Loge.

Ihre Schmach zu decken
ſchmähen mich Dumme.
(Donner und Froh wollen ihm zu Leib.)

Wotan
(wehrt ihnen).

In Frieden laßt mir den Freund!
Nicht kennt ihr Loge's Kunſt:
reicher wiegt
ſeines Rathes Werth,
zahlt er zögernd ihn aus.

Fafner.

Nichts gezögert:
raſch gezahlt!

Faſolt.

Lang' währt's mit dem Lohn.

Wotan
(zu Loge).

Jetzt hör', Störriſcher!
halte mir Stich!
Wo ſchweifteſt du hin und her?

Loge.

Immer iſt Undank
Loge's Lohn!
Um dich nur beſorgt
ſah ich mich um,
durchſtöbert' im Sturm
alle Winkel der Welt,
Erſatz für Freia zu ſuchen,
wie er den Rieſen wohl recht:
umſonſt ſucht' ich
und ſehe nun wohl,
in der Welten Ring
nichts iſt ſo reich,
als Erſatz zu muthen dem Mann
für Weibes Wonne und Werth.
(Alle gerathen in Erſtaunen und Betroffenheit)
So weit Leben und Weben,
in Waſſer, Erd' und Luft,
viel frug ich,
forſchte bei allen,
wo Kraft nur ſich rührt
und Keime ſich regen:
was wohl dem Manne
mächtiger dünk',
als Weibes Wonne und Werth?
Doch ſo weit Leben und Weben,
verlacht nur ward
meine fragende Liſt:
in Waſſer, Erd' und Luft
laſſen will nichts
von Lieb' und Weib. —
Nur einen ſah ich,

der ſagte der Liebe ab:
um rothes Gold
entrieth er des Weibes Gunſt.
Des Rheines klare Kinder
klagten mir ihre Noth:
der Nibelung,
Nacht-Alberich,
buhlte vergebens
um der Badenden Gunſt;
das Rheingold da
raubte ſich rächend der Dieb:
das dünkt ihn nun
das theuerſte Gut,
hehrer als Weibes Huld.
Um den gleißenden Tand,
der Tiefe entwandt,
erklang mir der Töchter Klage:
an dich, Wotan,
wenden ſie ſich,
daß zu Recht du zögeſt den Räuber,
das Gold dem Waſſer
wieder gebeſt,
und ewig es bliebe ihr Eigen. —
Dir's zu melden
gelobt' ich den Mädchen:
nun löſ'te Loge ſein Wort.

Wotan.

Thörig biſt du,
wenn nicht gar tückiſch!
Mich ſelbſt ſeh'ſt du in Noth:
wie hülf' ich and'ren zum Heil?

Faſolt

(der aufmerkſam zugehört, zu Faſner).

Nicht gönn' ich das Gold dem Alben;
viel Noth ſchuf uns der Niblung,
doch ſchlau entſchlüpfte immer
unſ'rem Zwange der Zwerg.

Faſner.

Neue Neidthat
ſinnt uns der Niblung,
giebt das Gold ihm Macht. —
Du da, Loge!
Sag' ohne Lug:
was Großes gilt denn das Gold,
daß es dem Niblung genügt?

Loge.

Ein Tand iſt's
in des Waſſers Tiefe,
lachenden Kindern zur Luſt:
doch, ward es zum runden
Reiſe geſchmiedet,
hilft es zu höchſter Macht,
gewinnt dem Manne die Welt.

Wotan.

Von des Rheines Gold
hört' ich raunen:
Beute-Runen
berge ſein rother Glanz;
Macht und Schätze
ſchüf' ohne Maaß ein Reif.

Fricka.

Taugte wohl auch
des gold'nen Tandes
gleißend Geſchmeid
Frauen zu ſchönem Schmuck?

Loge.

Des Gatten Treu'
ertrotzte die Frau,
trüge ſie hold
den hellen Schmuck,
den ſchimmernd Zwerge ſchmieden,
rührig im Zwange des Reif's.

Fricka.

Gewänne mein Gatte
wohl ſich das Gold?

Wotan.

Des Reifes zu walten,
räthlich will es mich dünken. —
Doch wie, Loge,
lernt' ich die Kunſt?
Wie ſchüf' ich mir das Geſchmeid?

Loge.

Ein Runenzauber
zwingt das Gold zum Reif:
keiner kennt ihn;
doch einer übt ihn leicht,
der ſel'ger Lieb' entſagt.
(Wotan wendet ſich unmuthig ab.)

Das ſpar'ſt du wohl;
zu ſpät auch käm'ſt du:
Alberich zögerte nicht;
zaglos gewann er
des Zaubers Macht:
gerathen iſt ihm der Ring.

Donner.

Zwang uns allen
ſchüfe der Zwerg,
würd' ihm der Reif nicht entriſſen.

Wotan.

Den Ring muß ich haben!

Froh.

Leicht erringt
ohne Liebesfluch er ſich jetzt.

Loge.

Spott-leicht,
ohne Kunſt wie im Kinder-Spiel!

Wotan.

So rathe, wie?

Loge.

Durch Raub!
Was ein Dieb ſtahl,
das ſtiel'ſt du dem Dieb:
ward leichter ein Eigen erlangt? —

Doch mit arger Wehr
wahrt ſich Alberich;
klug und fein
mußt du verfahren,
zieh'ſt du den Räuber zu Recht,
um des Rheines Töchtern
den rothen Tand,
das Gold, wieder zu geben:
denn darum bitten ſie dich.

Wotan.

Des Rheines Töchter?
Was taugt mir der Rath?

Fricka.

Von dem Waſſergezücht
mag ich nichts wiſſen:
ſchon manchen Mann
— mir zum Leid —
verlockten ſie buhlend im Bad.

(**Wotan** ſteht ſtumm mit ſich kämpfend; die übrigen Götter heften in ſchweigender Spannung die Blicke auf ihn. — Während dem hat **Fafner** bei Seite mit **Faſolt** berathen.)

Fafner.

Glaub' mir, mehr als Freia
frommt das gleißende Gold:
auch ew'ge Jugend erjagt,
wer durch Goldes Zauber ſie zwingt.
(Sie treten wieder heran.)
Hör', Wotan,
der Harrenden Wort!

Freia bleib' euch in Frieden;
leichter'n Lohn
fand ich zur Löſung:
uns rauhen Rieſen genügt
des Niblungen rothes Gold.

Wotan.

Seid ihr bei Sinn?
Was nicht ich beſitze,
ſoll ich euch Schamloſen ſchenken?

Fafner.

Schwer baute
dort ſich die Burg:
leicht wird's dir
mit liſt'ger Gewalt,
was im Neidſpiel nie uns gelang,
den Niblungen feſt zu fah'n.

Wotan.

Für euch müht' ich
mich um den Alben?
Für euch fing' ich den Feind?
Unverſchämt
und überbegehrlich
macht euch Dumme mein Dank!

Faſolt

(ergreift plötzlich Freia, und führt ſie mit Fafner zur Seite).

Hieher, Maid!
in unſ're Macht!

Als Pfand folg'ſt du jetzt,
bis wir Löſung empfah'n.

(Freia ſchreit laut auf; alle Götter ſind in höchſter Beſtürzung.)

Faſner.

Fort von hier
ſei ſie entführt!
Bis Abend, achtet's wohl,
pflegen wir ſie als Pfand:
wir kehren wieder;
doch kommen wir,
und bereit liegt nicht als Löſung
das Rheingold roth und licht —

Faſolt.

Zu End' iſt die Friſt dann,
Freia verfallen:
für immer folge ſie uns!

Fricka.

Schweſter! Brüder!
Rettet! helft!

(Sie wird von den haſtig enteilenden Rieſen fortgetragen: in der Ferne hören die beſtürzten Götter ihren Wehruf verhallen.)

Froh.

Auf, ihnen nach!

Donner.

Breche denn alles!

(Sie blicken Wotan fragend an.)

Loge

(den Rieſen nachſehend).

Über Stock und Stein zu Thal
ſtapfen ſie hin;
durch des Rheines Waſſerfurth
waten die Rieſen:
fröhlich nicht
hängt Freia
den Rauhen über dem Rücken! —
Heia! hei!
Wie taumeln die Tölpel dahin!
Durch das Thal talpen ſie ſchon:
wohl an Rieſenheim's Mark
erſt halten ſie Raſt!

(Er wendet ſich zu den Göttern.)

Was ſinnt nun Wotan ſo wild? —
Den ſeligen Göttern wie geht's?

(Ein fahler Nebel erfüllt mit wachſender Dichtheit die Bühne; in ihm erhalten die Götter ein zunehmend bleiches und ältliches Ausſehen: alle ſieben bang und erwartungsvoll auf Wotan blickend, der ſinnend die Augen an den Boden heftet.)

Loge.

Trügt mich ein Nebel?
Neckt mich ein Traum?
Wie bang und bleich
verblüht ihr ſo bald!
Euch erliſcht der Wangen Licht;
der Blick eures Auges verblitzt! —
Friſch, mein Froh,
noch iſt's ja früh! —
Deiner Hand, Donner,
entfällt ja der Hammer! —

Was iſt's mit Fricka?
freut ſie ſich wenig
ob Wotan's grämlichen Grau's,
das ſchier zum Greiſen ihn ſchafft?

Fricka.

Wehe! Wehe!
Was iſt geſchehen?

Donner.

Mir ſinkt die Hand.

Froh.

Mir ſtockt das Herz.

Loge.

Jetzt fand ich's: hört was euch fehlt!
Von Freia's Frucht
genoſſet ihr heute noch nicht:
die gold'nen Äpfel
in ihrem Garten,
ſie machten euch tüchtig und jung,
aß't ihr ſie jeden Tag.
Des Gartens Pflegerin
iſt nun verpfändet;
an den Äſten darbt
und dorrt das Obſt:
bald fällt faul es herab. —
Mich kümmert's minder;
an mir ja kargte
Freia von je
knauſernd die köſtliche Frucht:

denn halb ſo ächt nur
bin ich wie, Herrliche, ihr!
Doch ihr ſetztet alles
auf das jüngende Obſt:
das wußten die Rieſen wohl;
auf euer Leben
legten ſie's an:
nun ſorgt, wie ihr das wahrt!
Ohne die Äpfel
alt und grau,
greis und grämlich,
welkend zum Spott aller Welt,
erſtirbt der Götter Stamm.

Fricka.

Wotan, Gemahl,
unſel'ger Mann!
Sieh', wie dein Leichtſinn
lachend uns allen
Schimpf und Schmach erſchuf!

Wotan
(mit plötzlichem Entſchluß auffahrend).

Auf, Loge!
hinab mit mir!
Nach Nibelheim fahren wir nieder:
gewinnen will ich das Gold.

Loge.

Die Rheintöchter
riefen dich an:
ſo dürfen Erhörung ſie hoffen?

Wotan
(heftig).
Schweige, Schwätzer!
Freia, die gute,
Freia gilt es zu löſen.

Loge.
Wie du befiehlſt,
führ' ich dich gern:
ſteil hinab
ſteigen wir denn durch den Rhein?

Wotan.
Nicht denn durch den Rhein!

Loge.
So ſchwingen wir uns
durch die Schwefelkluft:
dort ſchlüpfe mit mir hinein!

(Er geht voran und verſchwindet ſeitwärts in einer Kluft, aus der ſogleich ein ſchwefliger Dampf hervorquillt.)

Wotan.
Ihr and'ren harrt
bis Abend hier:
verlor'ner Jugend
erjag' ich erlöſendes Gold!

(Er ſteigt Loge nach in die Kluft hinab: der aus ihr dringende Schwefeldampf verbreitet ſich über die ganze Bühne, und erfüllt dieſe ſchnell mit dickem Gewölk. Bereits ſind die Zurückbleibenden unſichtbar.)

Donner.
Fahre wohl, Wotan!

Froh.

Glück auf! Glück auf!

Fricka.

O kehre bald
zur bangenden Frau!

(Der Schwefeldampf verdüſtert ſich bis zu ganz ſchwarzem Gewölk, welches von unten nach oben ſteigt; dann verwandelt ſich dieſes in feſtes, finſteres Steingeklüft, das ſich immer aufwärts bewegt, ſo daß es den Anſchein hat, als ſänke die Scene immer tiefer in die Erde hinab.)

(Endlich dämmert, von verſchiedenen Seiten aus der Ferne her, dunkelrother Schein auf: eine unabſehbar weit ſich dahinziehende

unterirdiſche Kluft

wird erkennbar, die ſich nach allen Seiten hin in enge Schachten auszumünden ſcheint.)

(**Alberich** zerrt den kreiſchenden **Mime** an den Ohren aus einer Seitenſchluft herbei.)

Alberich.

Hehe! hehe!
hieher! hieher!
Tückiſcher Zwerg!
Tapfer gezwickt
ſollſt du mir ſein,
ſchaff'ſt du nicht fertig,
wie ich's beſtellt,
zur Stund' das feine Geſchmeid!

Mime

(heulend).

Ohe! Ohe!
Au! Au!
Laſſ' mich nur los!
Fertig iſt es,
wie du befahlſt;
mit Fleiß und Schweiß
iſt es gefügt:
nimm nur die Nägel vom Ohr!

Alberich

(loslaſſend).

Was zögerſt du dann
und zeig'ſt es nicht?

Mime.

Ich Armer zagte,
daß noch 'was fehle.

Alberich.

Was wär' noch nicht fertig?

Mime

(verlegen).

Hier . . . und da . . .

Alberich.

Was hier und da?
Her das Gewirk!

(Er will ihm wieder an das Ohr fahren: vor Schreck läßt **Mime** ein metallenes Gewirke, das er krampfhaft in den Händen hielt, ſich entfallen. **Alberich** hebt es haſtig auf und prüft es genau.)

Schau', du Schelm!
Alles geſchmiedet
und fertig gefügt,
wie ich's befahl!
So wollte der Tropf
ſchlau mich betrügen,
für ſich behalten
das hehre Geſchmeid,
das meine Liſt
ihn zu ſchmieden gelehrt?
Kenn' ich dich dummen Dieb?

(Er ſetzt das Gewirk als „Tarnhelm“ auf den Kopf.)

Dem Haupt fügt ſich der Helm:
ob ſich der Zauber auch zeigt?
— „Nacht und Nebel,
Niemand gleich!“ —

(Seine Geſtalt verſchwindet; ſtatt ihrer gewahrt man eine Nebelſäule.)

Sieh'ſt du mich, Bruder?

Mime

(blickt ſich verwundert um).

Wo biſt du? Ich ſehe dich nicht.

Alberich's Stimme.

So fühle mich doch,
du fauler Schuft!
Nimm das für dein Dieb'sgelüſt!

Mime

(ſchreit und windet ſich unter empfangenen Geißelhieben, deren Fall man vernimmt, ohne die Geißel ſelbſt zu ſehen).

Alberich's Stimme
(lachend).

Dank, du Dummer!
Dein Werk bewährt ſich gut. —
Hoho! hoho!
Niblungen all',
neigt euch Alberich!
Überall weilt er nun,
euch zu bewachen;
Ruh' und Raſt
iſt euch zerronnen;
ihm müßt ihr ſchaffen,
wo nicht ihr ihn ſchaut;
wo ihr nicht ihn gewahrt,
ſeid ſeiner gewärtig:
unterthan ſeid ihr ihm immer!
Hoho! hoho!
hört ihn: er naht,
der Niblungen-Herr!

(Die Nebelſäule verſchwindet dem Hintergrunde zu: man hört in immer weiterer Ferne **Alberich's** Toben und Zanken; Geheul und Geſchrei antwortet ihm aus den unteren Klüften, das ſich endlich in immer weitere Ferne unhörbar verliert. — **Mime** iſt vor Schmerz zuſammengeſunken: ſein Stöhnen und Wimmern wird von **Wotan** und **Loge** gehört, die aus einer Schlucht von oben her ſich herablaſſen.)

Loge.

Nibelheim hier:
durch bleiche Nebel
wie blitzen dort feurige Funken!

Wotan.

Hier ſtöhnt es laut:
was liegt im Geſtein?

Loge

(neigt ſich zu Mime).

Was Wunder wimmerſt du hier?

Mime.

Ohe! Ohe!
Au! Au!

Loge.

Hei, Mime! Munt'rer Zwerg!
Was zwingt und zwackt dich denn ſo?

Mime.

Laſſ' mich in Frieden!

Loge.

Das will ich freilich,
und mehr noch, hör':
helfen will ich dir, Mime!

Mime

(ſich etwas aufrichtend).

Wer hälfe mir?
Gehorchen muß ich
dem leiblichen Bruder,
der mich in Bande gelegt.

Loge.

Dich, Mime, zu binden,
was gab ihm die Macht?

Mime.

Mit arger Liſt
ſchuf ſich Alberich
aus Rheines Gold
einen gelben Reif:
ſeinem ſtarken Zauber
zittern wir ſtaunend;
mit ihm zwingt er uns alle,
der Nibelungen nächtiges Heer. —
Sorgloſe Schmiede,
ſchufen wir ſonſt wohl
Schmuck unſ'ren Weibern,
wonnig Geſchmeid,
niedlichen Nibelungentand:
wir lachten luſtig der Müh'.
Nun zwingt uns der Schlimme
in Klüfte zu ſchlüpfen,
für ihn allein
uns immer zu müh'n.
Durch des Ringes Gold
erräth ſeine Gier,
wo neuer Schimmer
in Schachten ſich birgt:
da müſſen wir ſpähen,
ſpüren und graben,
die Beute ſchmelzen
und ſchmieden den Guß,
ohne Ruh' und Raſt
den Hort zu häufen dem Herrn.

Loge.

Den Trägen ſo eben
traf wohl ſein Zorn?

Mime.

Mich Armen, ach!
mich zwang er zum ärgſten:
ein Helmgeſchmeid
hieß er mich ſchweißen;
genau befahl er,
wie es zu fügen.
Wohl merkt' ich klug,
welch' mächt'ge Kraft
zu eigen dem Werk,
das aus Erz ich wirkte:
für mich drum hüten
wollt' ich den Helm,
durch ſeinen Zauber
Alberich's Zwang mich entzieh'n —
vielleicht, ja vielleicht
den Läſtigen ſelbſt überliſten,
in meine Gewalt ihn zu werfen,
den Ring ihm zu entreißen,
daß, wie ich Knecht jetzt dem Kühnen,
mir Freien er ſelber dann fröhn'!

Loge.

Warum, du Kluger,
glückte dir's nicht?

Mime.

Ach, der das Werk ich wirkte,
den Zauber, der ihm entzuckt,
den Zauber errieth ich nicht recht!
Der das Werk mir rieth,
und mir's entriß,

der lehrte mich nun
— doch leider zu ſpät! —
welche Liſt läg' in dem Helm:
meinem Blick entſchwand er,
doch Schwielen dem Blinden
ſchlug unſchaubar ſein Arm.
Das ſchuf ich mir Dummen
ſchön zu Dank!

(Er ſtreicht ſich heulend den Rücken. Die Götter lachen.)

Loge

(zu Wotan).

Geſteh', nicht leicht
gelingt der Fang.

Wotan.

Doch erliegt der Feind,
hilft deine Liſt.

Mime

(von dem Lachen der Götter betroffen, betrachtet dieſe aufmerkſamer).

Mit eurem Gefrage
wer ſeid denn ihr Fremde?

Loge.

Freunde dir;
von ihrer Noth
befrei'n wir der Niblungen Volk.

(Alberich's Zanken und Züchtigen nähert ſich wieder.)

Mime.

Nehmt euch in Acht!
Alberich naht.

Wotan.

Sein' harren wir hier.

(Er ſetzt ſich ruhig auf einen Stein: Loge lehnt ihm zur Seite. — Alberich, der den Tarnhelm vom Haupte genommen und in den Gürtel gehängt hat, treibt mit geſchwungener Geißel aus der unteren, tiefer gelegenen Schlucht, aufwärts eine Schaar Nibelungen vor ſich her: dieſe ſind mit goldenem und ſilbernem Geſchmeide beladen, daß ſie, unter Alberich's ſtetem Schimpfen und Schelten, all' auf einen Haufen ſpeichern und ſo zu einem Horte häufen.)

Alberich.

Hieher! Dorthin!
Hehe! Hoho!
Träges Heer,
dort zu Hauf
ſchichtet den Hort!
Du da, hinauf!
Willſt du voran?
Schmähliches Volk,
ab das Geſchmeide!
Soll ich euch helfen?
Alles hieher!

(Er gewahrt plötzlich Wotan und Loge.)

He! wer iſt dort?
Wer drang hier ein? —
Mime! Zu mir,
ſchäbiger Schuft!
Schwatzteſt du gar

mit dem ſchweifenden Paar?
Fort, du Fauler!
Willſt du gleich ſchmieden und ſchaffen?

(Er treibt Mime mit Geißelhieben unter den Haufen der Nibelungen hinein.)

He! an die Arbeit!
Alle von hinnen!
Hurtig hinab!
Aus den neuen Schachten
ſchafft mir das Gold!
Euch grüßt die Geißel,
grabt ihr nicht raſch!
Daß keiner mir müßig
bürge mir Mime,
ſonſt birgt er ſich ſchwer
meines Armes Schwunge:
daß ich überall weile,
wo Niemand es wähnt,
das weiß er, dünkt mich, genau. —
Zögert ihr noch?
Zaudert wohl gar?

(Er zieht ſeinen Ring vom Finger, küßt ihn, und ſtreckt ihn drohend aus.)

Zitt're und zage,
gezähmtes Heer:
raſch gehorcht
des Ringes Herrn!

(Unter Geheul und Gekreiſch ſtieben die Nibelungen [unter ihnen Mime] aus einander, und ſchlüpfen nach allen Seiten in die Schachten hinab.)

Alberich

(grimmig auf Wotan und Loge zutretend)

Was ſucht ihr hier?

Wotan.

Von Nibelheim's nächt'gem Land
vernahmen wir neue Mähr':
mächt'ge Wunder
wirke hier Alberich;
daran uns zu weiden
trieb uns Gäſte die Gier.

Alberich.

Nach Nibelheim
führt euch wohl Neid:
ſo kühne Gäſte,
glaubt, kenn' ich gar gut.

Loge.

Kenn'ſt du mich gut,
kindiſcher Alp?
Nun ſag': wer bin ich,
daß du ſo bell'ſt?
Im kalten Loch,
da kauernd du lag'ſt,
wer gab dir Licht
und wärmende Lohe,
wenn Loge nie dir gelacht?
Was hülf' dir dein Schmieden,
heizt' ich die Schmiede dir nicht?
Dir bin ich Vetter,
und war dir Freund:
nicht fein drum dünkt mich dein Dank!

Alberich.

Den Lichtalben
lacht jetzt Loge,
der liſtige Schelm:
biſt du Falſcher ihr Freund,
wie mir Freund du einſt war'ſt —
haha! mich freut's! —
von ihnen fürcht' ich dann nichts.

Loge.

So denk' ich, kannſt du mir trau'n?

Alberich.

Deiner Untreu' trau' ich,
nicht deiner Treu'! —
Doch getroſt trotz' ich euch allen!

Loge.

Hohen Muth
verleiht deine Macht:
grimmig groß
wuchs dir die Kraft.

Alberich.

Sieh'ſt du den Hort,
den mein Heer
dort mir gehäuft?

Loge.

So neidlichen ſah ich noch nie.

Alberich.

Das iſt für heut',
ein kärglich Häufchen:
kühn und mächtig
ſoll er künftig ſich mehren.

Wotan.

Zu was doch frommt dir der Hort,
da freudlos Nibelheim,
und nichts um Schätze hier feil?

Alberich.

Schätze zu ſchaffen
und Schätze zu bergen,
nützt mir Nibelheim's Nacht;
doch mit dem Hort,
in der Höhle gehäuft,
denk' ich dann Wunder zu wirken:
die ganze Welt
gewinn' ich mit ihm mir zu eigen.

Wotan.

Wie beginn'ſt du, Gütiger, das?

Alberich.

Die in linder Lüfte Weh'n
da oben ihr lebt,
lacht und liebt:
mit gold'ner Fauſt

euch Göttliche fang' ich mir alle!
Wie ich der Liebe abgeſagt,
Alles was lebt
ſoll ihr entſagen:
mit Golde gekirrt,
nach Gold nur ſollt ihr noch gieren.
Auf wonnigen Höh'n
in ſeligem Weben
wiegt ihr euch,
den Schwarz-Alben
verachtet ihr ewigen Schwelger: —
habt Acht!
habt Acht! —
denn dient ihr Männer
erſt meiner Macht,
eure ſchmucken Frau'n —
die mein Frei'n verſchmäht —
ſie zwingt zur Luſt ſich der Zwerg,
lacht Liebe ihm nicht —
Hahahaha!
hört ihr mich recht?
Habt Acht!
Habt Acht vor dem nächtlichen Heer,
entſteigt des Nibelungen Hort
aus ſtummer Tiefe zu Tag!

Wotan
(auffahrend)
Vergeh', frevelnder Gauch!

Alberich
Was ſagt der?

Loge

(iſt dazwiſchen getreten).

Sei doch bei Sinnen!

(Zu Alberich.)

Wen doch faßte nicht Wunder,
erfährt er Alberich's Werk?
Gelingt deiner herrlichen Liſt,
was mit dem Hort du heiſcheſt,
den Mächtigſten muß ich dich rühmen:
denn Mond und Stern'
und die ſtrahlende Sonne,
ſie auch dürfen nicht anders,
dienen müſſen ſie dir. —
Doch wichtig acht' ich vor allem
daß des Hortes Häuſer,
der Nibelungen Heer,
neidlos dir geneigt.
Einen Ring rührteſt du kühn,
dem zagte zitternd dein Volk:
doch wenn im Schlaf
ein Dieb dich beſchlich',
den Ring ſchlau dir entriſſ',
wie wahrteſt du Weiſer dich dann?

Alberich.

Der liſtigſte dünkt ſich Loge;
and're denkt er
immer ſich dumm:
daß ſein' ich bedürfte
zu Rath und Dienſt

um harten Dank,
das hörte der Dieb jetzt gern! —
Den hehlenden Helm
erſann ich mir ſelbſt;
der ſorglichſte Schmiedt,
Mime, mußt' ihn mir ſchmieden:
ſchnell mich zu wandeln
nach meinem Wunſch,
die Geſtalt mir zu tauſchen,
taugt mir der Helm;
Niemand ſieht mich,
wenn er mich ſucht;
doch überall bin ich,
geborgen dem Blick.
So ohne Sorge
bin ich ſelbſt ſicher vor dir,
du fromm ſorgender Freund!

Loge.

Vieles ſah ich,
Seltſames fand ich:
doch ſolches Wunder
gewahrt' ich nie.
Dem Werk ohne Gleichen
kann ich nicht glauben;
wäre dieß einz'ge möglich,
deine Macht währte dann ewig.

Alberich.

Mein'ſt du, ich lüg'
und prahle wie Loge?

Loge.

Bis ich's geprüft,
bezweifl' ich, Zwerg, dein Wort.

Alberich.

Vor Klugheit bläht ſich
zum platzen der Blöde:
nun plage dich Neid!
Beſtimm', in welcher Geſtalt
ſoll ich jach vor dir ſteh'n?

Loge.

In welcher du willſt:
nur mach' vor Staunen mich ſtumm!

Alberich

(hat den Helm aufgeſetzt).

„Rieſen-Wurm
winde ſich ringelnd!"

(Sogleich verſchwindet er: eine ungeheure Rieſenſchlange windet ſich ſtatt ſeiner am Boden; ſie bäumt ſich und ſtreckt den aufgeſperrten Rachen nach Wotan und Loge hin.)

Loge

(ſtellt ſich von Furcht ergriffen).

Ohe! Ohe!
ſchreckliche Schlange,
verſchling' mich nicht!
Schone Logen das Leben!

Wotan

(lacht).

Gut, Alberich!
gut, du Arger!
Wie wuchs ſo raſch
zum rieſigen Wurme der Zwerg!

(Die Schlange verſchwindet, und ſtatt ihrer erſcheint ſogleich Alberich wieder in ſeiner wirklichen Geſtalt.)

Alberich.

Hehe! Ihr Klugen,
glaubt ihr mir nun?

Loge.

Mein Zittern mag dir's bezeugen.
Zur großen Schlange
ſchuf'ſt du dich ſchnell:
weil ich's gewahrt,
willig glaub' ich das Wunder.
Doch, wie du wuchſeſt,
kannſt du auch winzig
und klein dich ſchaffen?
Das Klügſte ſchiene mir das,
Gefahren ſchlau zu entflieh'n:
das aber dünkt mich zu ſchwer!

Alberich.

Zu ſchwer dir,
weil du zu dumm!
Wie klein ſoll ich ſein?

Loge.

Daß die engſte Klinze dich faſſe,
wo bang die Kröte ſich birgt.

Alberich.

Pah! nichts leichter!
Luge du her!

(Er ſetzt den Tarnhelm wieder auf.)

„Krumm und grau
krieche Kröte!"

(Er verſchwindet: die Götter gewahren im Geſtein eine Kröte auf ſich zukriechen.)

Loge

(zu Wotan).

Dort die Kröte,
greife ſie raſch!

(Wotan ſetzt ſeinen Fuß auf die Kröte: Loge fährt ihr nach dem Kopfe und hält den Tarnhelm in der Hand.)

Alberich

(wird plötzlich in ſeiner wirklichen Geſtalt ſichtbar, wie er ſich unter Wotan's Fuße windet).

Ohe! Verflucht!
Ich bin gefangen!

Loge.

Halt' ihn feſt,
bis ich ihn band.

(Er hat ein Baſtſeil hervorgeholt, und bindet **Alberich** damit Arme und Beine; den Geknebelten, der ſich wüthend zu wehren ſucht, faſſen dann Beide, und ſchleppen ihn mit ſich nach der Kluft, aus der ſie herabkamen.)

Loge.

Schnell hinauf!
Dort iſt er unſer.

(Sie verſchwinden, aufwärts ſteigend.)

(Die Scene verwandelt ſich, nur in umgekehrter Weiſe, wie zuvor; ſchließlich erſcheint wieder die

freie Gegend auf Bergeshöhen,

wie in der zweiten Scene; nur iſt ſie jetzt noch in einem fahlen Nebelſchleier verhüllt, wie vor der zweiten Verwandlung nach Freia's Abführung.)

(**Wotan** und **Loge**, den gebundenen **Alberich** mit ſich führend, ſteigen aus der Kluft herauf.)

Loge.

Hier, Vetter,
ſitze du feſt!
Luge, Liebſter,
dort liegt die Welt,
die du Lung'rer gewinnen dir willſt:
welch' Stellchen, ſag',
beſtimmſt du mir drin zum Stall?

Alberich.

Schändlicher Schächer!
du Schalk! du Schelm!
Löſe den Baſt,
binde mich los,
den Frevel ſonſt büßeſt du Frecher!

Wotan.

Gefangen biſt du,
feſt mir gefeſſelt,
wie du die Welt,
was lebt und webt,
in deiner Gewalt ſchon wähnteſt.
In Banden liegſt du vor mir,
du Banger kannſt es nicht läugnen:
zu ledigen dich
bedarf's nun der Löſung.

Alberich.

O, ich Tropf!
ich träumender Thor!
Wie dumm traut' ich
dem diebiſchen Trug!
Furchtbare Rache
räche den Fehl!

Loge.

Soll Rache dir frommen,
vor allem rathe dich frei:
dem gebund'nen Manne

büßt kein Freier den Frevel.
Drum ſinn'ſt du auf Rache,
raſch ohne Säumen
ſorg' um die Löſung zunächſt!

Alberich
(barſch).

So heißt, was ihr begehrt!

Wotan.

Den Hort und dein helles Gold.

Alberich.

Gieriges Gaunergezücht!
(Für ſich.)
Behalt' ich mir nur den Ring,
des Hortes entrath' ich dann leicht:
denn von neuem gewonnen
und wonnig genährt
iſt er bald durch des Ringes Gebot.
Eine Witzigung wär's,
die weiſe mich macht:
zu theuer nicht zahl' ich die Zucht,
laſſ' ich für die Lehre den Tand. —

Wotan.

Erleg'ſt du den Hort?

Alberich.

Löſ't mir die Hand,
ſo ruf' ich ihn her.

(Loge löſt ihm die rechte Hand.)

Alberich

(rührt den Ring mit den Lippen und murmelt den Befehl.)

— Wohlan, die Niblungen
rief ich mir nah':
dem Herrn gehorchend
hör' ich den Hort
aus der Tiefe ſie führen zu Tag. —
Nun löſ't mich vom läſtigen Band!

Wotan.

Nicht eh'r, bis alles gezahlt.

(Die Nibelungen ſteigen aus der Kluft herauf, mit den Geſchmeiden des Hortes beladen.)

Alberich.

O ſchändliche Schmach,
daß die ſcheuen Knechte
geknebelt ſelbſt mich erſchau'n! —
Dorthin geführt,
wie ich's befehl'!
All' zu Hauf'
ſchichtet den Hort!
Helf' ich euch Lahmen? —
Hieher nicht gelugt! —

Raſch da! raſch!
Dann rührt euch von hinnen:
daß ihr mir ſchafft,
fort in die Schachten!
Weh' euch, find' ich euch faul!
Auf den Ferſen folg' ich euch nach.

(Die Nibelungen, nachdem ſie den Hort aufgeſchichtet, ſchlüpfen ängſtlich wieder in die Kluft hinab.)

Alberich.

Gezahlt hab' ich:
laßt mich nun zieh'n!
Und das Helmgeſchmeid,
das Loge dort hält,
das gebt mir nun gütlich zurück!

Loge

(den Tarnhelm zum Horte werfend)

Zur Buße gehört auch die Beute.

Alberich.

Verfluchter Dieb! —
Doch nur Geduld!
Der den alten mir ſchuf,
ſchafft einen andern:
noch halt' ich die Macht,
der Mime gehorcht.
Schlimm zwar iſt's,
dem ſchlauen Feind
zu laſſen die liſtige Wehr! —
Nun denn! Alberich

ließ euch alles:
jetzt löſ't, ihr Böſen, das Band!

Loge

(zu Wotan).

Biſt du befriedigt?
Bind' ich ihn frei?

Wotan.

Ein gold'ner Ring
glänzt dir am Finger:
hörſt du, Alp?
der, acht' ich, gehört mit zum Hort.

Alberich

(entſetzt).

Der Ring?

Wotan.

Zu deiner Löſung
mußt du ihn laſſen.

Alberich.

Das Leben — doch nicht den Ring!

Wotan.

Den Reif verlang' ich:
mit dem Leben mach' was du willſt!

Alberich.

Löſ' ich mir Leib und Leben,
den Ring auch muß ich mir löſen:
Hand und Haupt,
Aug' und Ohr,
iſt nicht mehr mein Eigen
als hier dieſer rothe Ring?

Wotan.

Dein Eigen nenn'ſt du den Ring?
Raſeſt du, ſchamloſer Albe?
Nüchtern ſag',
wem entnahm'ſt du das Gold,
daraus du den ſchimmernden ſchuf'ſt?
War's dein Eigen,
was du Arger
der Waſſertiefe entwandteſt?
Bei des Rheines Töchtern
hole dir Rath,
ob ſie ihr Gold
dir zu eigen gaben,
das du zum Ring dir geraubt.

Alberich.

Schmähliche Tücke!
Schändlicher Trug!
Wirf'ſt du Schächer
die Schuld mir vor,
die dir ſo wonnig erwünſcht?
Wie gern raubteſt
du ſelbſt dem Rheine das Gold,

war nur ſo leicht
die Liſt, es zu ſchmieden, erlangt?
Wie glückt' es nun
dir Gleißner zum Heil,
daß der Niblung ich
aus ſchmählicher Noth,
in des Zornes Zwange,
den ſchrecklichen Zauber gewann,
deſſ' Werk nun luſtig dir lacht?
Des Unſeligſten,
Angſtverſehrten
fluchfertige,
furchtbare That,
zu fürſtlichem Tand
ſoll ſie fröhlich dir taugen?
zur Freude dir frommen mein Fluch? —
Hüte dich,
herriſcher Gott!
Frevelte ich,
ſo frevelt' ich frei an mir:
doch an allem, was war,
iſt und wird,
frevelſt, Ewiger, du,
entreißeſt du frech mir den Ring!

Wotan.

Her den Ring!
Kein Recht an ihm
ſchwört dein Schwatzen dir zu.

(Er entzieht Alberich's Finger mit heftiger Gewalt den Ring.)

Alberich

(gräßlich aufſchreiend).

Weh! Zertrümmert! Zerknickt!
Der Traurigen traurigſter Knecht!

Wotan

(hat den Ring an ſeinen Finger geſteckt und betrachtet ihn wohlgefällig).

Nun halt' ich, was mich erhebt,
der Mächtigen mächtigſten Herrn!

Loge.

Iſt er gelöſ't?

Wotan.

Bind' ihn los!

Loge

(löſt Alberich die Bande).

Schlüpfe denn heim!
Keine Schlinge hält dich:
frei fahre dahin!

Alberich

(ſich vom Boden erhebend, mit wüthendem Lachen).

Bin ich nun frei?
wirklich frei? —
So grüß' euch denn
meiner Freiheit erſter Gruß! —

Wie durch Fluch er mir gerieth,
verflucht ſei dieſer Ring!
Gab ſein Gold
mir — Macht ohne Maaß,
nun zeug' ſein Zauber
Tod dem — der ihn trägt!
Kein Froher ſoll
ſeiner ſich freu'n;
keinem Glücklichen lache
ſein lichter Glanz;
wer ihn beſitzt,
den ſehre Sorge,
und wer ihn nicht hat,
nage der Neid!
Jeder giere
nach ſeinem Gut,
doch keiner genieße
mit Nutzen ſein';
ohne Wucher hüt' ihn ſein Herr,
doch den Würger zieh' er ihm zu!
Dem Tode verfallen,
feſſ'le den Feigen die Furcht;
ſo lang' er lebt,
ſterb' er lechzend dahin,
des Ringes Herr
als des Ringes Knecht:
bis in meiner Hand
den geraubten wieder ich halte! —
So — ſegnet
in höchſter Noth
der Nibelung ſeinen Hort. —

Behalt' ihn nun,
hüte ihn wohl:
meinem Fluch fliehest du nicht!

(Er verſchwindet ſchnell in der Kluft.)

Loge.

Lauſchteſt du
ſeinem Liebesgruß?

Wotan

(in die Betrachtung des Ringes verloren)

Gönn' ihm die geifernde Luſt!

(Der Nebelduft des Vordergrundes klärt ſich allmählich auf.)

Loge

(nach rechts blickend).

Faſolt und Faſner
nahen von fern;
Freia führen ſie her.

(Von der anderen Seite treten Fricka, Donner und Froh auf.)

Froh.

Sie kehrten zurück.

Donner.

Willkommen, Bruder!

Fricka

(beſorgt auf Wotan zueilend).

Bring'ſt du mir gute Kunde?

Loge

(auf den Hort deutend).

Mit Liſt und Gewalt
gelang das Werk:
dort liegt, was Freia löſ't.

Donner.

Aus der Rieſen Haft
naht dort die Holde.

Froh.

Wie liebliche Luft
wieder uns weht,
wonnig Gefühl
die Sinne füllt!
Traurig ging' es uns allen,
getrennt für immer von ihr,
die leidlos ewiger Jugend
jubelnde Luſt uns verleiht.

(Der Vordergrund iſt wieder hell geworden; das Ausſehen der Götter gewinnt durch das Licht wieder die erſte Friſche: über dem Hintergrunde haftet jedoch noch der Nebelſchleier, ſo daß die ferne Burg unſichtbar bleibt.)

(Faſolt und Fafner treten auf, Freia zwiſchen ſich führend.)

Fricka

(eilt freudig auf die Schweſter zu, um ſie zu umarmen).

Lieblichſte Schweſter,
ſüßeſte Luſt!
Biſt du mir wieder gewonnen?

Faſolt
(ihr wehrend).
Halt! Wage ſie berührt?
Noch gehört ſie uns. —
Auf Rieſenheim's
ragender Mark
raſteten wir;
mit treuem Muth
des Vertrages Pfand
pflegten wir:
ſo ſehr mich's reut,
zurück doch bring' ich's,
erlegt uns Brüdern
die Löſung ihr.

Wotan.
Bereit liegt die Löſung:
des Goldes Maaß
ſei nun gütlich gemeſſen.

Faſolt.
Das Weib zu miſſen,
wiſſe, gemuthet mich weh:
ſoll aus dem Sinn ſie mir ſchwinden,
des Geſchmeides Hort
häufe denn ſo,
daß meinem Blick
die Blühende ganz er verdeck'!

Wotan.
So ſtellt das Maaß
nach Freia's Geſtalt.

(Faſner und Faſolt ſtoßen ihre Pfähle vor Freia hin ſo in den Boden, daß ſie gleiche Höhe und Breite mit ihrer Geſtalt meſſen.)

Faſner.

Gepflanzt ſind die Pfähle
nach Pfandes Maaß:
gehäuft füll' es der Hort.

Wotan.

Eilt mit dem Werk:
widerlich iſt mir's!

Loge.

Hilf mir, Froh!

Froh.

Freia's Schmach
eil' ich zu enden.

(**Loge** und **Froh** häufen haſtig zwiſchen den Pfählen die Geſchmeide.)

Faſner.

Nicht ſo leicht
und locker gefügt:
feſt und dicht
füll' er das Maaß!

(Mit roher Kraft drückt er die Geſchmeide dicht zuſammen: er beugt ſich, um noch Lücken zu ſpähen.)

Hier lug' ich noch durch:
verſtopft mir die Lücken!

Loge.

Zurück, du Grober!
greif' mir nichts an!

Faſner.

Hieher! die Klinze verklemmt!

Wotan

(unmuthig ſich abwendend).

Tief in der Bruſt
brennt mich die Schmach.

Fricka

(den Blick auf **Freia** geheftet).

Sieh', wie in Scham
ſchmählich die Edle ſteht:
um Erlöſung fleht
ſtumm der leidende Blick.
O böſer Mann!
der Minnigen boteſt du das!

Faſner.

Noch mehr hieher!

Donner.

Kaum halt' ich mich:
ſchäumende Wuth
weckt mir der ſchamloſe Wicht! —
Hieher, du Hund!
willſt du meſſen,
ſo miß dich ſelber mit mir!

Faſner.

Ruhig, Donner!
Rolle wo's taugt:
hier nützt dein Raſſeln dir nichts!

Donner

(holt aus).

Nicht dich Schmählichen zu zerſchmettern?

Wotan.

Friede doch!
Schon dünkt mich Freia verdeckt.

Loge.

Der Hort ging auf.

Fafner

(mit dem Blicke meſſend).

Noch ſchimmert mir Holda's Haar:
dort das Gewirk
wirf auf den Hort!

Loge.

Wie? auch den Helm?

Fafner.

Hurtig her mit ihm!

Wotan.

Laſſ' ihn denn fahren!

Loge

(wirft den Helm auf den Haufen).

So ſind wir fertig. —
Seid ihr zufrieden?

Faſolt.

Freia, die ſchöne,
ſchau' ich nicht mehr:
iſt ſie gelöſ't?
muß ich ſie laſſen?

(Er tritt nahe hinzu und ſpäht durch den Hort.)

Weh! noch blitzt
ihr Blick zu mir her;
des Auges Stern
ſtrahlt mich noch an:
durch eine Spalte
muß ich's erſpäh'n! —
Seh' ich dieß wonnige Auge,
von dem Weibe laſſ' ich nicht ab.

Fafner.

He! euch rath' ich,
verſtopft mir die Ritze!

Loge.

Nimmer-Satte!
ſeht ihr denn nicht,
ganz ſchwand uns das Gold?

Fafner.

Mit nichten, Freund!
An Wotan's Finger
glänzt von Gold noch ein Ring:
den gebt, die Ritze zu füllen!

Wotan.

Wie! dieſen Ring?

Loge.

Laßt euch rathen!
Den Rheintöchtern
gehört dieß Gold:
ihnen giebt Wotan es wieder.

Wotan.

Was ſchwatzeſt du da?
Was ſchwer ich mir erbeutet,
ohne Bangen wahr' ich's für mich.

Loge.

Schlimm dann ſteht's
um mein Verſprechen,
das ich den Klagenden gab.

Wotan.

Dein Verſprechen bindet mich nicht:
als Beute bleibt mir der Reif.

Faſner.

Doch hier zur Löſung
mußt du ihn legen.

Wotan.

Fordert frech was ihr wollt:

alles gewähr' ich;
um alle Welt
nicht fahren doch laſſ' ich den Ring!

Faſolt

(zieht wüthend Freia hinter dem Horte hervor).

Aus denn iſt's,
beim Alten bleibt's:
nun folgt uns Freia für immer!

Freia.

Hülfe! Hülfe!

Fricka.

Harter Gott,
gieb ihnen nach!

Froh.

Spare das Gold nicht!

Donner.

Spende den Ring doch!

Wotan.

Laſſ't mich in Ruh'!
Den Reif geb' ich nicht.

(Fafner hält den fortdrängenden Faſolt noch auf; Alle ſtehen beſtürzt: Wotan wendet ſich zürnend von ihnen zur Seite. Die Bühne hat ſich von Neuem verfinſtert; aus der Felskluft zur Seite bricht ein bläulicher Schein hervor: in ihm wird Wotan plötzlich Erda ſichtbar, die bis zu halber Leibeshöhe aus der Tiefe aufſteigt; ſie iſt von edler Geſtalt, weithin von ſchwarzem Haare umwallt.)

Erda

(die Hand mahnend gegen Wotan ausſtreckend).

Weiche, Wotan, weiche!
Flieh' des Ringes Fluch!
Rettungslos
dunklem Verderben
weiht dich ſein Gewinn.

Wotan.

Wer biſt du, mahnendes Weib?

Erda.

Wie alles war, weiß ich;
wie alles wird,
wie alles ſein wird,
ſeh' ich auch:
der ew'gen Welt
Ur-Wala,
Erda mahnt deinen Muth.
Drei der Töchter,
ur-erſchaff'ne,
gebar mein Schooß:
was ich ſehe,
ſagen dir nächtlich die Nornen.
Doch höchſte Gefahr
führt mich heut'
ſelbſt zu dir her:
höre! höre! höre!

Alles was iſt, endet.
Ein düſt'rer Tag
dämmert den Göttern:
dir rath' ich, meide den Ring!

(Sie verſinkt langſam bis an die Bruſt, während der bläuliche Schein zu dunkeln beginnt.)

Wotan.

Geheimniß-hehr
hallt mir dein Wort:
weile, daß mehr ich wiſſe!

Erda
(im Verſchwinden).

Ich warnte dich —
du weißt genug:
ſinne in Sorg' und Furcht!

(Sie verſchwindet gänzlich.)

Wotan.

Soll ich ſorgen und fürchten —
dich muß ich faſſen,
alles erfahren!

(Er will in die Kluft, um Erda zu halten: Donner, Froh und Fricka werfen ſich ihm entgegen, und halten ihn auf.)

Fricka.

Was willſt du, Wüthender?

Froh.

Halt' ein, Wotan!
Scheue die Edle,
achte ihr Wort!

Donner

(zu den Rieſen).

Hört, ihr Rieſen!
Zurück und harret:
das Gold wird euch gegeben.

Freia.

Darf ich es hoffen?
Dünkt euch Holda
wirklich der Löſung werth?

(Alle blicken geſpannt auf Wotan.)

Wotan

war in tiefes Sinnen verſunken, und faßt ſich jetzt mit Gewalt zum Entſchluß).

Zu uns, Freia!
Du biſt befreit:
wieder gekauft
kehr' uns die Jugend zurück! —
Ihr Rieſen, nehmt euren Ring!

(Er wirft den Ring auf den Hort.)

(Die Rieſen laſſen Freia los: ſie eilt freudig auf die Götter zu, die ſie abwechſelnd längere Zeit in höchſter Freude liebkoſen.)

Faſner

(breitet ſogleich einen ungeheuren Sack aus und macht ſich über den Hort her, um ihn da hinein zu ſchichten).

Faſolt

(dem Bruder ſich entgegenwerfend).

Halt, du Gieriger!
gönne mir auch 'was!
Redliche Theilung
taugt uns beiden.

Fafner.

Mehr an der Maid als am Gold
lag dir verliebtem Geck:
mit Müh' zum Tauſch
vermocht' ich dich Thoren.
Ohne zu theilen
hätteſt du Freia gefreit:
theil' ich den Hort,
billig behalt' ich
die größte Hälfte für mich.

Faſolt.

Schändlicher du!
Mir dieſen Schimpf? —
(Zu den Göttern.)
Euch ruf' ich zu Richtern:
theilet nach Recht
uns redlich den Hort!
(**Wotan** wendet ſich verächtlich ab.)

Loge.

Laſſ' den Hort ihn raffen:
halte du nur auf den Ring!

Faſolt

(ſtürzt ſich auf **Fafner**, der während dem mächtig eingeſackt hat.)
Zurück, du Frecher!
Mein iſt der Ring:
mir blieb er für Freia's Blick.
(Er greift haſtig nach dem Ring.)

Faſner.

Fort mit der Fauſt!
Der Ring iſt mein.

(Sie ringen mit einander; **Faſolt** entreißt **Faſner** den Ring.)

Faſolt.

Ich halt' ihn, mir gehört er!

Faſner.

Halt' feſt, daß er nicht fall'!

(Er holt wüthend mit ſeinem Pfahle nach **Faſolt** aus, und ſtreckt ihn mit einem Schlage zu Boden: dem Sterbenden entreißt er dann haſtig den Ring.)

Nun blinz'le nach Freia's Blick:
an den Reif rühr'ſt du nicht mehr!

(Er ſteckt den Ring in den Sack, und rafft dann gemächlich vollends den Hort ein.)
(Alle **Götter** ſtehen entſetzt.)

Wotan

(nach einem langen, feierlichen Schweigen.)

Furchtbar nun
erfind' ich des Fluches Kraft!

Loge.

Was gleicht, Wotan,
wohl deinem Glücke?
Viel erwarb dir
des Ringes Gewinn;
daß er nun dir genommen,
nützt dir noch mehr:
deine Feinde, ſieh',

fällen ſich ſelbſt
um das Gold, das du vergabſt.

Wotan
(tief erſchüttert).

Wie doch Bangen mich bindet!
Sorg' und Furcht
feſſeln den Sinn;
wie ſie zu enden
lehre mich Erda:
zu ihr muß ich hinab!

Fricka
(ſchmeichelnd ſich an ihn ſchmiegend).

Wo weil'ſt du, Wotan?
Winkt dir nicht hold
die hehre Burg,
die des Gebieters
gaſtlich bergend nun harrt?

Wotan.

Mit böſem Zoll
zahlt' ich den Bau!

Donner
(auf den Hintergrund deutend, der noch in Nebelſchleier gehüllt iſt).

Schwüles Gedünſt
ſchwebt in der Luft;
läſtig iſt mir
der trübe Druck:
das bleiche Gewölk

ſammlʼ ich zu blitzendem Wetter;
das fegt den Himmel mir hell.

(Er hat einen hohen Felsſtein am Thalabhange beſtiegen, und ſchwingt jetzt ſeinen Hammer.)

He da! He da!
Zu mir, du Gedüft!
ihr Dünſte, zu mir!
Donner, der Herr,
ruft euch zu Heer.
Auf des Hammers Schwung
ſchwebet herbei:
he da! he da!
duftig Gedünſt!
Donner ruft euch zu Heer!

(Die Nebel haben ſich um ihn zuſammen gezogen; er verſchwindet völlig in einer immer finſterer ſich ballenden Gewitterwolke. Dann hört man ſeinen Hammerſchlag ſchwer auf den Felsſtein fallen: ein ſtarker Blitz entfährt der Wolke; ein heftiger Donnerſchlag folgt.)

Bruder, zu mir!
weiſe der Brücke den Weg!

(Froh iſt mit im Gewölk verſchwunden. Plötzlich verzieht ſich die Wolke; Donner und Froh werden ſichtbar: von ihren Füßen aus zieht ſich, mit blendendem Leuchten, eine Regenbogenbrücke über das Thal hinüber bis zur Burg, die jetzt, von der Abendſonne beſchienen, in hellſtem Glanze erſtrahlt.)

(Faſner, der neben der Leiche ſeines Bruders endlich den ganzen Hort eingerafft, hat, den ungeheuren Sack auf dem Rücken, während Donnerʼs Gewitterzauber die Bühne verlaſſen.)

Froh.

Zur Burg führt die Brücke,
leicht, doch feſt eurem Fuß:
beſchreitet kühn
ihren ſchreckloſen Pfad!

Wotan

(in den Anblick der Burg verſunken)

Abendlich ſtrahlt
der Sonne Auge;
in prächt'ger Gluth
prangt glänzend die Burg:
in des Morgens Scheine
muthig erſchimmernd,
lag ſie herrenlos
hehr verlockend vor mir.
Von Morgen bis Abend
in Müh' und Angſt
nicht wonnig ward ſie gewonnen!
Es naht die Nacht:
vor ihrem Neid
biete ſie Bergung nun.
So — grüß' ich die Burg,
ſicher vor Bang und Grau'n. —

(Zu Fricka.)

Folge mir, Frau:
in Walhall wohne mit mir!

(Er faßt ihre Hand.)

Fricka.

Was deutet der Name?
Nie, dünkt mich, hört' ich ihn nennen.

Wotan.

Was, mächtig der Furcht,
mein Muth mir erfand,

wenn ſiegend es lebt —
leg' es den Sinn dir dar!

(Wotan und Fricka ſchreiten der Brücke zu: Froh und Freia folgen zunächſt, dann Donner.)

Loge

(im Vordergrunde verharrend und den Göttern nachblickend).

Ihrem Ende eilen ſie zu,
die ſo ſtark im Beſtehen ſich wähnen.
Faſt ſchäm' ich mich
mit ihnen zu ſchaffen;
zur leckenden Lohe
mich wieder zu wandeln
ſpür' ich lockende Luſt.
Sie aufzuzehren,
die einſt mich gezähmt,
ſtatt mit den blinden
blöd zu vergeh'n —
und wären's göttlichſte Götter —
nicht dumm dünkte mich das!
Bedenken will ich's:
wer weiß was ich thu'!

(Er geht um ſich den Göttern in nachläſſiger Haltung anzuſchließen.)

(Aus der Tiefe hört man den Geſang der Rheintöchter heraufſchallen.)

Die drei Rheintöchter.

Rheingold!
Reines Gold,
wie lauter und hell
leuchteteſt einſt du uns!

Um dich, du klares,
nun wir klagen!
Gebt uns das Gold,
o gebt uns das reine zurück!

Wotan

(im Begriff den Fuß auf die Brücke zu ſetzen, hält an und wendet ſich um)

Welch' Klagen klingt zu mir her?

Loge.

Des Rheines Kinder
beklagen des Goldes Raub.

Wotan.

Verwünſchte Nicker! —
Wehre ihrem Geneck!

Loge

(in das Thal hinabrufend)

Ihr da im Waſſer!
was weint ihr herauf?
Hört, was Wotan euch wünſcht.
Glänzt nicht mehr
euch Mädchen das Gold,
in der Götter neuem Glanze
ſonnt euch ſelig fortan!

(Die **Götter** lachen laut und beſchreiten nun die Brücke.)

Die Rheintöchter

(aus der Tiefe)

Rheingold!

Reines Gold!
O leuchtete noch
in der Tieſe dein laut'rer Tand!
Traulich und treu
iſt's nur in der Tieſe:
falſch und feig
iſt was dort oben ſich freut!

(Als alle Götter auf der Brücke der Burg zuſchreiten, fällt der Vorhang.)

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Geſammelte

Schriften und Dichtungen

von

Richard Wagner.

Sechſter Band.

Leipzig.
Verlag von E. W. Fritzſch.
1872.

[illegible]

53,3

Inhaltsverzeichniß.

Seite

Der Ring des Nibelungen. Bühnenfeſtſpiel.

Erſter Tag: Die Walküre 1

Zweiter Tag: Siegfried 119

Dritter Tag: Götterdämmerung 249

Epilogiſcher Bericht über die Umſtände und Schickſale, welche die Ausführung des Bühnenfeſtſpieles „Der Ring des Nibelungen“ bis zur Veröffentlichung der Dichtung deſſelben begleiteten 365

Der Ring des Nibelungen.

Ein Bühnenfeſtſpiel.

Erſter Tag:

Die Walküre.

Perſonen.

Siegmund.
Hunding.
Wotan.
Sieglinde.
Brünnhilde.
Fricka.
Acht Walküren.

Erſter Aufzug.

Das Innere eines Wohnraumes.

(In der Mitte ſteht der Stamm einer mächtigen Eſche, deſſen ſtark erhabene Wurzeln ſich weithin in den Erdboden verlieren; von ſeinem Wipfel iſt der Baum durch ein gezimmertes Dach geſchieden, welches ſo durchſchnitten iſt, daß der Stamm und die nach allen Seiten hin ſich ausſtreckenden Äſte durch genau entſprechende Öffnungen hindurch gehen; von dem belaubten Wipfel wird angenommen, daß er ſich über dieſes Dach ausbreite. Um den Eſchenſtamm, als Mittelpunkt, iſt nun ein Saal gezimmert; die Wände ſind aus roh behauenem Holzwerk, hie und da mit geflochtenen und gewebten Decken behangen. Rechts im Vordergrunde ſteht der Herd, deſſen Rauchfang ſeitwärts zum Dache hinausführt; hinter dem Herde befindet ſich ein innerer Raum, gleich einem Vorrathsſpeicher, zu dem man auf einigen hölzernen Stufen hinaufſteigt: davor hängt, halb zurückgeſchlagen, eine geflochtene Decke. Im Hintergrunde eine Eingangsthüre mit ſchlichtem Holzriegel. Links die Thüre zu einem inneren Gemache, zu dem gleichfalls Stufen hinaufführen; weiter vornen auf derſelben Seite ein Tiſch mit einer breiten, an der Wand angezimmerten Bank dahinter, und hölzernen Schemeln davor.)

(Ein kurzes Orcheſtervorſpiel von heftiger, ſtürmiſcher Bewegung leitet ein. Als der Vorhang aufgeht, öffnet Siegmund von außen haſtig die Eingangsthüre und tritt ein: es iſt gegen Abend; ſtarkes Gewitter, im Begriff ſich zu legen. — **Siegmund** (hält einen Augenblick den Riegel in der Hand, und überblickt den Wohnraum: er ſcheint von übermäßiger Anſtrengung erſchöpft; ſein Gewand und Ausſehen zeigen, daß er ſich auf der Flucht befinde. Da er Niemand gewahrt, ſchließt er die Thüre hinter ſich, ſchreitet auf den Herd zu und wirft ſich dort ermattet auf eine Decke von Bärenfell.)

Siegmund.

Weſſ' Herd dieß auch ſei,
hier muß ich raſten.

(Er ſinkt zurück und bleibt einige Zeit regungslos ausgeſtreckt. **Sieglinde** tritt aus der Thüre des inneren Gemaches. Dem vernommenen Geräuſche nach glaubte ſie ihren Mann heimgekehrt: ihre ernſte Miene zeigt ſich dann verwundert, als ſie einen Fremden am Herde ausgeſtreckt ſieht.)

Sieglinde

(noch im Hintergrunde).

Ein fremder Mann!
Ihn muß ich fragen.

(Sie tritt ruhig einige Schritte näher.)

Wer kam in's Haus
und liegt dort am Herd?

(Da **Siegmund** ſich nicht regt, tritt ſie noch etwas näher und betrachtet ihn.)

Müde liegt er
von Weges Müh'n: —
ſchwanden die Sinne ihm?
wäre er ſiech? —

(Sie neigt ſich näher zu ihm.)

Noch ſchwillt ihm der Athem;
das Auge nur ſchloß er: —
muthig dünkt mich der Mann,
ſank er müd' auch hin.

Siegmund

(jäh das Haupt erhebend).

Ein Quell! ein Quell!

Sieglinde.

Erquickung ſchaff' ich.

(Sie nimmt ſchnell ein Trinkhorn, geht aus dem Hauſe und kommt mit dem gefüllten zurück, das ſie **Siegmund** reicht.)

Labung biet' ich
dem lechzenden Gaumen:
Waſſer, wie du gewollt!

(**Siegmund** trinkt und reicht ihr das Horn zurück. Nachdem er ihr mit dem Kopfe Dank zugewinkt, haftet ſein Blick länger mit ſteigender Theilnahme an ihren Mienen.)

Siegmund.

Kühlende Labung
gab mir der Quell,
des Müden Laſt
machte er leicht;
erfriſcht iſt der Muth,
das Aug' erfreut
des Sehens ſelige Luſt: —
wer iſt's, der ſo mir es labt?

Sieglinde.

Dieß Haus und dieß Weib
ſind Hunding's Eigen;
gaſtlich gönn' er dir Raſt:
harre bis heim er kehrt!

Siegmund.

Waffenlos bin ich:
dem wunden Gaſt
wird dein Gatte nicht wehren.

Sieglinde

(beſorgt).

Die Wunden weiſe mir ſchnell!

Siegmund

(ſchüttelt ſich und ſpringt lebhaft vom Lager zu Sitz auf).

Gering ſind ſie,
der Rede nicht werth;
noch fügen des Leibes
Glieder ſich feſt.
Hätten halb ſo ſtark wie mein Arm
Schild und Speer mir gehalten,
nimmer floh' ich dem Feind; —
doch zerſchellten mir Speer und Schild.
Der Feinde Meute
hetzte mich müd',
Gewitter-Brunſt
brach meinen Leib;
doch ſchneller als ich der Meute,
ſchwand die Müdigkeit mir:
ſank auf die Lider mir Nacht,
die Sonne lacht mir nun neu.

Sieglinde

(hat ein Horn mit Meth gefüllt, und reicht es ihm).

Des ſeimigen Methes

ſüßen Trank
mög'ſt du mir nicht verſchmäh'n.

Siegmund.

Schmeckteſt du mir ihn zu?

(Sieglinde nippt am Horne, und reicht es ihm wieder: Siegmund thut einen langen Zug; dann ſetzt er ſchnell ab und reicht das Horn zurück. Beide blicken ſich, mit wachſender Ergriffenheit, eine Zeit lang ſtumm an.)

Siegmund

(mit bebender Stimme)

Einen Unſeligen labteſt du: —
Unheil wende
der Wunſch von dir!

(Er bricht ſchnell auf um fortzugehen.)

Geraſtet hab' ich
und ſüß geruh't:
weiter wend' ich den Schritt.

Sieglinde

(lebhaft ſich umwendend)

Wer verfolgt dich, daß du ſchon flieh'ſt?

Siegmund

(von ihrem Rufe gefeſſelt, wendet ſich wieder: langſam und düſter)

Miswende folgt mir
wohin ich fliehe;
Miswende naht mir
wo ich mich neige:

dir Frau doch bleibe ſie fern!
Fort wend' ich Fuß und Blick.

(Er ſchreitet ſchnell bis zur Thüre, und hebt den Riegel.)

Sieglinde

(in heftigem Selbſtvergeſſen ihm nachrufend).

So bleibe hier!
Nicht bringſt du Unheil dahin,
wo Unheil im Hauſe wohnt!

Siegmund

(bleibt tief erſchüttert ſtehen, und forſcht in Sieglinde's Mienen: dieſe ſchlägt endlich verſchämt und traurig die Augen nieder. Langes Schweigen. Siegmund kehrt zurück, und läßt ſich, an den Herd gelehnt, nieder).

Wehwalt hieß ich mich ſelbſt: —
Hunding will ich erwarten.

(Sieglinde verharrt in betretenem Schweigen; dann fährt ſie auf, lauſcht, und hört Hunding, der ſein Roß auſſen zu Stall führt: ſie geht haſtig zur Thüre und öffnet.)

(Hunding, gewaffnet mit Schild und Speer, tritt ein, und hält unter der Thüre, als er Siegmund gewahrt.)

Sieglinde

(dem ernſt fragenden Blicke, den Hunding auf ſie richtet, entgegnend).

Müd' am Herd
fand ich den Mann:
Noth führt' ihn in's Haus.

Hunding.

Du labteſt ihn?

Sieglinde.

Den Gaumen letzt' ich ihm,
gaſtlich ſorgt' ich ſein'.

Siegmund

(der feſt und ruhig Hunding beobachtet).

Dach und Trank
dank' ich ihr:
willſt du dein Weib drum ſchelten?

Hunding.

Heilig iſt mein Herd: —
heilig ſei dir mein Haus!

(Zu Sieglinde, indem er die Waffen ablegt und ihr übergiebt.)

Rüſt' uns Männern das Mahl!

Sieglinde

(hängt die Waffen am Eſchenſtamme auf, holt Speiſe und Trank aus dem Speicher und rüſtet auf dem Tiſche das Nachtmahl).

Hunding

(mißt ſcharf und verwundert Siegmund's Züge, die er mit denen ſeiner Frau vergleicht; für ſich):

Wie gleicht er dem Weibe!
Der gleißende Wurm
glänzt auch ihm aus dem Auge.

(Er birgt ſein Befremden, und wendet ſich unbefangen zu Siegmund.)

Weit her, traun,
kam'ſt du des Weg's;
ein Roß nicht ritt,
der Raſt hier fand:
welch' ſchlimme Pfade
ſchufen dir Pein?

Siegmund.

Durch Wald und Wieſe,
Haide und Hain,
jagte mich Sturm
und ſtarke Noth:
nicht kenn' ich den Weg, den ich kam.
Wohin ich irrte
weiß ich noch minder:
Kunde gewänn' ich deſſ' gern.

Hunding

(am Tiſche und Siegmund den Sitz bietend).

Deſſ' Dach dich deckt,
deſſ' Haus dich hegt,
Hunding heißt der Wirth:
wendeſt von hier du
nach Weſt den Schritt,
in Höfen reich
hauſen dort Sippen,
die Hunding's Ehre behüten.
Gönnt mir Ehre mein Gaſt,
wird ſein Name nun mir genannt.

(Siegmund, der ſich am Tiſch niedergeſetzt, blickt nachdenklich vor ſich hin. Sieglinde hat ſich neben Hunding, Siegmund gegenüber, geſetzt, und heftet mit auffallender Theilnahme und Spannung ihr Auge auf dieſen.)

Hunding

(der beide beobachtet).

Träg'ſt du Sorge
mir zu vertrau'n,
der Frau hier gieb doch Kunde:
ſieh', wie ſie gierig dich frägt!

Sieglinde

(unbefangen und theilnahmvoll).

Gaſt, wer du biſt
wüßt' ich gern.

Siegmund

(blickt auf, ſieht ihr in das Auge, und beginnt ernſt).

Friedmund darf ich nicht heißen;
Frohwalt möcht' ich wohl ſein:
doch Wehwalt muß ich mich nennen.
Wolfe, der war mein Vater;
zu zwei kam ich zur Welt,
eine Zwillingsſchweſter und ich.
Früh ſchwanden mir
Mutter und Maid;
die mich gebar,
und die mit mir ſie barg,
kaum hab' ich je ſie gekannt.
Wehrlich und ſtark war Wolfe:
der Feinde wuchſen ihm viel.
Zum Jagen zog
mit dem Jungen der Alte;
von Hetze und Harſt

einſt kehrten ſie heim:
da lag das Wolfsneſt leer;
zu Schutt gebrannt
der prangende Saal,
zum Stumpf der Eiche
blühender Stamm;
erſchlagen der Mutter
muthiger Leib,
verſchwunden in Gluthen
der Schweſter Spur: —
uns ſchuf die herbe Noth
der Neidinge harte Schaar.
Geächtet floh
der Alte mit mir;
lange Jahre
lebte der Junge
mit Wolfe im wilden Wald:
manche Jagd
ward auf ſie gemacht:
doch muthig wehrte
das Wolfspaar ſich.

(Zu Hunding gewendet.)

Ein Wölfing kündet dir das,
den als Wölfing mancher wohl kennt.

Hunding.

Wunder und wilde Märe
kündeſt du, kühner Gaſt,
Wehwalt — der Wölfing!
Mich dünkt, von dem wehrlichen Paar
vernahm ich dunkle Sage,

kannt' ich auch Wolfe
und Wölſing nicht.

Sieglinde.

Doch weiter künde, Fremder:
wo weilt dein Vater jetzt?

Siegmund.

Ein ſtarkes Jagen auf uns
ſtellten die Neidinge an:
der Jäger viele
fielen den Wölfen,
in Flucht durch den Wald
trieb ſie das Wild:
wie Spreu zerſtob uns der Feind.
Doch ward ich vom Vater verſprengt;
ſeine Spur verlor ich,
je länger ich forſchte:
eines Wolfes Fell
nur traf ich im Forſt:
leer lag das vor mir,
den Vater fand ich nicht. —
Aus dem Wald trieb es mich fort;
mich drängt' es zu Männern und Frauen: —
wie viel ich traf,
wo ich ſie fand,
ob ich um Freund,
um Frauen warb, —
immer doch war ich geächtet,
Unheil lag auf mir.
Was rechtes je ich rieth,

Andern dünkte es arg;
was ſchlimm immer mir ſchien,
And're gaben ihm Gunſt.
In Fehde fiel ich
wo ich mich fand;
Zorn traf mich
wohin ich zog;
gehrt' ich nach Wonne,
weckt' ich nur Weh': —
drum mußt' ich mich Wehwalt nennen;
des Wehes waltet' ich nur.

Hunding.

Die ſo leidig Loos dir beſchied,
nicht liebte dich die Norn:
froh nicht grüßt dich der Mann,
dem fremd als Gaſt du nah'ſt.

Sieglinde.

Feige nur fürchten den,
der waffenlos einſam fährt! —
Künde noch, Gaſt,
wie du im Kampf
zuletzt die Waffe verlor'ſt!

Siegmund

(immer lebhafter).

Ein trauriges Kind
rief mich zum Trutz:
vermählen wollte

der Magen Sippe
dem Mann ohne Minne die Maid.
Wider den Zwang
zog ich zum Schutz;
der Dränger Troß
traf ich im Kampf:
dem Sieger ſank der Feind.
Erſchlagen lagen die Brüder:
die Leichen umſchlang da die Maid;
den Grimm verjagt' ihr der Gram.
Mit wilder Thränen Fluth
betroff ſie weinend die Wal:
um des Mordes der eig'nen Brüder
klagte die unſel'ge Braut. —
Der Erſchlag'nen Sippen
ſtürmten daher;
übermächtig
ächzten nach Rache ſie:
rings um die Stätte
ragten mir Feinde.
Doch von der Wal
wich nicht die Maid;
mit Schild und Speer
ſchirmt' ich ſie lang',
bis Speer und Schild
im Harſt mir zerhau'n.
Wund und waffenlos ſtand ich —
ſterben ſah ich die Maid:
mich hetzte das wüthende Heer —
auf den Leichen lag ſie todt.

(Mit einem Blicke voll ſchmerzlichen Feuers auf Sieglinde.)

Nun weißt du, fragende Frau,
warum ich — Friedmund nicht heiße!

(Er ſteht auf und ſchreitet auf den Herd zu. Sieglinde blickt erbleichend und tief erſchüttert zu Boden.)

Hunding

(ſehr finſter).

Ich weiß ein wildes Geſchlecht,
nicht heilig iſt ihm
was And'ren hehr:
verhaßt iſt es Allen und mir.
Zur Rache ward ich gerufen,
Sühne zu nehmen
für Sippen-Blut:
zu ſpät kam ich,
und kehre nun heim
des flücht'gen Frevlers Spur
im eig'nen Haus zu erſpäh'n. —
Mein Haus hütet,
Wölfing, dich heut';
für die Nacht nahm ich dich auf:
mit ſtarker Waffe
doch wehre dich morgen;
zum Kampfe kieſ' ich den Tag:
für Todte zahl'ſt du mir Zoll.

(Zu Sieglinde, die ſich mit beſorgter Gebärde zwiſchen die beiden Männer ſtellt.)

Fort aus dem Saal!
Säume hier nicht!
Den Nachttrunk rüſte mir drin,
und harre mein' zur Ruh'.

(Sieglinde nimmt ſinnend ein Trinkhorn vom Tiſch, geht zu einem Schrein, aus dem ſie Würze nimmt, und wendet ſich nach dem Seitengemache: auf der oberſten Stufe bei der Thüre angelangt, wendet ſie ſich noch einmal um, und richtet auf Siegmund — der mit verhaltenem Grimme ruhig am Herde ſteht, und einzig ſie im Auge behält — einen langen, ſehnſüchtigen Blick, mit welchem ſie ihn endlich auf eine Stelle im Eſchenſtamme bedeutungsvoll auffordernd hinweiſt. Hunding, der ihr Zögern bemerkt, treibt ſie dann mit einem gebietenden Winke fort, worauf ſie mit dem Trinkhorn und der Leuchte durch die Thüre verſchwindet.)

Hunding

(nimmt ſeine Waffen vom Baume.)

Mit Waffen wahrt ſich der Mann. —
Dich Wölfing treff' ich morgen:
mein Wort hörteſt du —
hüte dich wohl!

(Er geht mit den Waffen in das Gemach ab.)

Siegmund

(allein).

(Es iſt vollſtändig Nacht geworden; der Saal iſt nur noch von einem matten Feuer im Herde erhellt. Siegmund läßt ſich, nahe beim Feuer, auf dem Lager nieder, und brütet in großer Aufregung eine Zeit lang ſchweigend vor ſich hin.)

Ein Schwert verhieß mir der Vater,
ich fänd' es in höchſter Noth. —
Waffenlos fiel ich
in Feindes Haus;

ſeiner Rache Pfand
raſt' ich hier: —
ein Weib ſah' ich,
wonnig und hehr:
entzückendes Bangen
zehrt mein Herz: —
zu der mich nun Sehnſucht zieht,
die mit ſüßem Zauber mich ſehrt —
im Zwange hält ſie der Mann,
der mich — wehrloſen höhnt. —
Wälſe! Wälſe!
Wo iſt dein Schwert?
Das ſtarke Schwert,
das im Sturm ich ſchwänge,
bricht mir hervor aus der Bruſt
was wüthend das Herz noch hegt?

(Das Feuer bricht zuſammen; es fällt aus der aufſprühenden Gluth ein greller Schein auf die Stelle des Eſchenſtammes, welche Sieglinde's Blick bezeichnet hatte, und an der man jetzt deutlicher einen Schwertgriff haften ſieht.)

Was gleißt dort hell
im Glimmerſchein?
Welch' ein Strahl bricht
aus der Eſche Stamm? —
Des Blinden Auge
leuchtet ein Blitz:
luſtig lacht da der Blick. —
Wie der Schein ſo hehr
das Herz mir ſengt!
Iſt es der Blick
der blühenden Frau,
den dort haftend

ſie hinter ſich ließ,
als aus dem Saal ſie ſchied?
(Von hier an verglimmt das Herdfeuer allmählich.)
Nächtiges Dunkel
deckte mein Aug';
ihres Blickes Strahl
ſtreifte mich da:
Wärme gewann ich und Tag.
Selig ſchien mir
der Sonne Licht;
den Scheitel umgliß mir
ihr wonniger Glanz;
bis hinter Bergen ſie ſank.
Noch einmal, da ſie ſchied,
traf mich Abends ihr Schein:
ſelbſt der alten Eſche Stamm
erglänzte in gold'ner Gluth:
da bleicht die Blüthe —
das Licht verliſcht —
nächt'ges Dunkel
deckt mir das Auge:
tief in des Buſens Berge
glimmt nur noch lichtloſe Gluth!

(Das Feuer iſt gänzlich verloſchen: volle Nacht. — Das Seitengemach öffnet ſich leiſe: Sieglinde, in weißem Gewande, tritt heraus, und ſchreitet auf Siegmund zu.)

Sieglinde.

Schläf'ſt du, Gaſt?

Siegmund

(freudig überraſcht aufſpringend).

Wer ſchleicht daher?

Sieglinde

(mit geheimnißvoller Haſt).

Ich bin's: höre mich an! —
In tiefem Schlaf liegt Hunding;
ich würzt' ihm betäubenden Trank.
Nütze die Nacht dir zum Heil!

Siegmund

(hitzig unterbrechend).

Heil macht mich dein Nah'n!

Sieglinde.

Eine Waffe laſſ' mich dir weiſen —:
O wenn du ſie gewänn'ſt!
Den hehr'ſten Helden
dürft' ich dich heißen:
dem Stärk'ſten allein
ward ſie beſtimmt. —
O merke was ich dir melde! —
Der Männer Sippe
ſaß hier im Saal,
von Hunding zur Hochzeit geladen:
er freite ein Weib,
das ungefragt
Schächer ihm ſchenkten zur Frau.
Traurig ſaß ich
während ſie tranken:
ein Fremder trat da herein —
ein Greis in blauem Gewand;
tief hing ihm der Hut,
der deckt' ihm der Augen eines;

doch des and'ren Strahl,
Angſt ſchuf es allen,
traf die Männer
ſein mächt'ges Dräu'n:
mir allein
weckte das Auge
ſüß ſehnenden Harm,
Thränen und Troſt zugleich.
Auf mich blickt' er,
und blitzte auf Jene,
als ein Schwert in Händen er ſchwang;
das ſtieß er nun
in der Eſche Stamm,
bis zum Heft haftet' es drin: —
dem ſollte der Stahl geziemen,
der aus dem Stamm' es zög'.
Der Männer Alle,
ſo kühn ſie ſich müh'ten,
die Wehr ſich keiner gewann;
Gäſte kamen
und Gäſte gingen,
die ſtärk'ſten zogen am Stahl —
keinen Zoll entwich er dem Stamm':
dort haftet ſchweigend das Schwert. —
Da wußt' ich, wer der war,
der mich gramvolle gegrüßt:
ich weiß auch,
wem allein
im Stamm' das Schwert er beſtimmt.
O fänd' ich ihn heut'
und hier, den Freund;
käm' er aus Fremden

zur ärgſten Frau:
was je ich gelitten
in grimmigem Leid,
was je mich geſchmerzt
in Schand' und Schmach, —
ſüßeſte Rache
ſühnte dann Alles!
Erjagt hätt' ich
was je ich verlor,
was je ich beweint
wär' mir gewonnen —
fänd' ich den heiligen Freund,
umfing' den Helden mein Arm!

Siegmund

(umfaßt ſie mit feuriger Gluth.)

Dich ſelige Frau
hält nun der Freund,
dem Waffe und Weib beſtimmt!
Heiß in der Bruſt
brennt mir der Eid,
der mich dir Edlen vermählt.
Was je ich erſehnt
erſah' ich in dir;
in dir fand ich
was je mir gefehlt!
Litteſt du Schmach,
und ſchmerzte mich Leid;
war ich geächtet,
und war'ſt du entehrt:

freudige Rache
ruft nun den Frohen!
Auf lach' ich
in heiliger Luſt,
halt' ich dich Hehre umfangen,
fühl' ich dein ſchlagendes Herz!

Sieglinde

(Fährt erſchrocken zuſammen, und reißt ſich los.)

Ha, wer ging? wer kam herein?

(Die hintere Thüre iſt aufgeſprungen und bleibt weit geöffnet: außen herrliche Frühlingsnacht; der Vollmond leuchtet herein und wirft ſein helles Licht auf das Paar, das ſo ſich plötzlich in voller Deutlichkeit wahrnehmen kann.)

Siegmund

(in leiſer Entzückung.)

Keiner ging —
doch Einer kam:
ſiehe, der Lenz
lacht in den Saal!

(Er zieht ſie mit ſanftem Ungeſtüm zu ſich auf das Lager.)

Winterſtürme wichen
dem Wonnemond,
in mildem Lichte
leuchtet der Lenz;
auf lauen Lüften
lind und lieblich,
Wunder webend
er ſich wiegt;
über Wald und Auen

weht ſein Athem,
weit geöffnet
lacht ſein Aug'.
Aus ſel'ger Vöglein Sange
ſüß er tönt,
holdeſte Düfte
haucht er aus;
ſeinem warmen Blut entblühen
wonnige Blumen,
Keim und Sproß
entſprießt ſeiner Kraft.
Mit zarter Waffen Zier
bezwingt er die Welt;
Winter und Sturm wichen
der ſtarken Wehr: —
wohl mußte den tapf'ren Streichen
die ſtrenge Thüre auch weichen,
die trotzig und ſtarr
uns — trennte von ihm. —

Zu ſeiner Schweſter
ſchwang er ſich her;
die Liebe lockte den Lenz;
in unſ'rem Buſen
barg ſie ſich tief;
nun lacht ſie ſelig dem Licht.
Die bräutliche Schweſter
befreite der Bruder;
zertrümmert liegt
was ſie getrennt;
jauchzend grüßt ſich
das junge Paar:
vereint ſind Liebe und Lenz!

Sieglinde.

Du biſt der Lenz,
nach dem ich verlangte
in froſtigen Winters Friſt;
dich grüßte mein Herz
mit heiligem Grau'n,
als dein Blick zuerſt mir erblühte. —
Fremdes nur ſah ich von je,
freundlos war mir das Nahe;
als hätt' ich nie es gekannt
war was immer mir kam.
Doch dich kannt' ich
deutlich und klar;
als mein Auge dich ſah,
war'ſt du mein Eigen:
was im Buſen ich barg,
was ich bin,
hell wie der Tag
taucht' es mir auf,
wie tönender Schall
ſchlug's an mein Ohr,
als in froſtig öder Fremde
zuerſt den Freund ich erſah.

(Sie hängt ſich entzückt an ſeinen Hals, und blickt ihm nahe in's Geſicht.)

Siegmund.

O ſüßeſte Wonne!
Seligſtes Weib!

Sieglinde
(dicht an ſeinen Augen).

Laſſ' in Nähe
zu dir mich neigen,

daß deutlich ich ſchaue
den hehren Schein,
der dir aus Augen
und Antlitz bricht,
und ſo ſüß die Sinne mir zwingt!

Siegmund.

Im Lenzesmond
leuchteſt du hell;
hehr umwebt dich
das Wellenhaar:
was mich berückt
errath' ich nun leicht —
denn wonnig weidet mein Blick.

Sieglinde

(ſchlägt ihm die Locken von der Stirn zurück, und betrachtet ihn ſtaunend.)

Wie dir die Stirn
ſo offen ſteht,
in den Schläfen der Adern
Geäſt ſich ſchlingt! —
Mir zagt's vor der Wonne,
die mich entzückt —
ein Wunder will mich gemahnen: —
den heut' zuerſt ich erſchaut,
mein Auge ſah dich ſchon!

Siegmund.

Ein Minnetraum
gemahnt auch mich:

in heißem Sehnen
ſah ich dich ſchon!

Sieglinde.

Im Bach erblickt' ich
mein eigen Bild —
und jetzt gewahr' ich es wieder:
wie einſt dem Teich es enttaucht,
bieteſt mein Bild mir nun du!

Siegmund.

Du biſt das Bild,
das ich in mir barg.

Sieglinde

(den Blick ſchnell abwendend).

O ſtill! laſſ' mich
der Stimme lauſchen: —
mich dünkt, ihren Klang
hört' ich als Kind — —
doch nein! ich hörte ſie neulich,
als meiner Stimme Schall
mir wiederhallte der Wald.

Siegmund.

O lieblichſte Laute,
denen ich lauſche!

Sieglinde

(ſchnell ihm wieder in's Auge ſpähend).

Deines Auges Gluth

erglänzte mir ſchon: —
ſo blickte der Greis
grüßend auf mich,
als der Traurigen Troſt er gab.
An dem kühnen Blick
erkannt' ihn ſein Kind —
ſchon wollt' ich bei'm Namen ihn nennen — —

(Sie hält inne, und fährt dann leiſe fort.)

Wehwalt heiß'ſt du fürwahr?

Siegmund.

Nicht heiß' ich ſo
ſeit du mich lieb'ſt:
nun walt' ich der hehrſten Wonnen!

Sieglinde.

Und Friedmund darfſt du
froh dich nicht nennen?

Siegmund.

Heiße mich du
wie du lieb'ſt daß ich heiße:
den Namen nehm' ich von dir!

Sieglinde.

Doch nannteſt du Wolfe den Vater?

Siegmund.

Ein Wolf war er feigen Füchſen!

Doch dem ſo ſtolz
ſtrahlte das Auge,
wie, Herrliche, hehr dir es ſtrahlt,
der war — Wälſe genannt.

Sieglinde

(außer ſich)

War Wälſe dein Vater,
und biſt du ein Wälſung,
ſtieß er für dich
ſein Schwert in den Stamm
ſo laß mich dich heißen
wie ich dich liebe:
Siegmund —
ſo nenn' ich dich!

Siegmund

(ſpringt auf den Stamm zu, und faßt den Schwertgriff)

Siegmund heiß' ich,
und Siegmund bin ich:
bezeug' es dieß Schwert,
das zaglos ich halte!
Wälſe verhieß mir,
in höchſter Noth
ſollt' ich es finden:
ich faſſ' es nun!
Heiligſter Minne
höchſte Noth,
ſehnender Liebe
ſehrende Noth,

brennt mir hell in der Bruſt,
drängt zu That und Tod: —
Nothung! Nothung! —
ſo nenn' ich dich Schwert —
Nothung! Nothung!
neidlicher Stahl!
Zeig' deiner Schärfe
ſchneidenden Zahn:
heraus aus der Scheide zu mir!

(Er zieht mit einem gewaltigen Zuck das Schwert aus dem Stamme, und zeigt es der von Staunen und Entzücken erfaßten Sieglinde.)

Siegmund den Wälſung
ſieh'ſt du, Weib!
Als Brautgabe
bringt er dieß Schwert:
ſo freit er ſich
die ſeligſte Frau;
dem Feindeshaus
entführt er dich ſo.
Fern von hier
folge ihm nun,
fort in des Lenzes
lachendes Haus:
dort ſchützt dich Nothung das Schwert,
wenn Siegmund dir liebend erlag!

(Er umfaßt ſie, um ſie mit ſich fortzuziehen.)

Sieglinde

(in höchſter Trunkenheit).

Biſt du Siegmund,
den ich hier ſehe —
Sieglinde bin ich,

die dich erſehnt:
die eig'ne Schweſter
gewann'ſt du zueins mit dem Schwert!

Siegmund.

Braut und Schweſter
biſt du dem Bruder —
ſo blühe denn Wälſungen-Blut!

(Er zieht ſie mit wüthender Gluth an ſich; ſie ſinkt mit einem Schrei an ſeine Bruſt. — Der Vorhang fällt ſchnell.)

Zweiter Aufzug.

Wildes Felſengebirg.

(Im Hintergrunde zieht ſich von unten her eine Schlucht herauf, die auf ein erhöhtes Felsjoch mündet; von dieſem ſenkt ſich der Boden dem Vordergrunde zu wieder abwärts.)

(Wotan, kriegeriſch gewaffnet, und mit dem Speer: vor ihm Brünnhilde, als Walküre, ebenfalls in voller Waffenrüſtung.)

Wotan.

Nun zäume dein Roß,
reiſige Maid!
Bald entbrennt
brünſtiger Streit:
Brünnhilde ſtürme zum Kampf,
dem Wälſung kieſe ſie Sieg!
Hunding wähle ſich
wem er gehört:
nach Walhall taugt er mir nicht.
Drum rüſtig und raſch
reite zur Wal!

Brünnhilde

(jauchzend von Fels zu Fels die Höhe rechts hinaufſpringend:)

Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha! Heiaha!
Hahei! Hahei! Heiaho!

(Auf einer hohen Felsſpitze hält ſie an, blickt in die hintere Schlucht hinab, und ruft zu Wotan zurück:)

Dir rath' ich, Vater,
rüſte dich ſelbſt;
harten Sturm
ſollſt du beſteh'n:
Fricka naht, deine Frau,
im Wagen mit dem Widdergeſpann.
Hei! wie die gold'ne
Geißel ſie ſchwingt;
die armen Thiere
ächzen vor Angſt;
wild raſſeln die Räder:
zornig fährt ſie zum Zank
In ſolchem Strauße
ſtreit' ich nicht gern,
lieb' ich auch muthiger
Männer Schlacht:
drum ſieh', wie den Sturm du beſteh'ſt;
ich Luſtige laſſ' dich im Stich! —
Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha! Heiaha!
Hahei! Hahei! Hojohei!

(Sie iſt hinter der Gebirgshöhe zur Seite verſchwunden, während aus der Schlucht herauf Fricka, in einem mit zwei Widdern beſpannten Wagen, auf dem Joch anlangt: dort ſteigt ſie ſchnell ab, und ſchreitet dann heftig in den Vordergrund auf Wotan zu.)

Wotan

(indem er ſie kommen ſieht).

Der alte Sturm,
die alte Müh'!
Doch Stand muß ich hier halten.

Fricka.

Wo in Bergen du dich birgſt
der Gattin Blick zu entgeh'n,
einſam hier
ſuch' ich dich auf,
daß Hilfe du mir verhießeſt.

Wotan.

Was Fricka kümmert
künde ſie frei.

Fricka.

Ich vernahm Hunding's Noth,
um Rache rief er mich an:
der Ehe Hüterin
hörte ihn,
verhieß ſtreng
zu ſtrafen die That
des frech frevelnden Paar's,
das kühn den Gatten gekränkt. —
Von dir nun heiſch' ich
harte Buße
an Sieglinde und Siegmund.

Wotan.

Was ſo ſchlimmes
ſchuf das Paar,
das liebend einte der Lenz?
Der Minne Zauber
entzückte ſie:
wer büßt mir der Minne Macht?

Fricka. *)

Wie thörig und taub du dich ſtell'ſt,
als wüßteſt fürwahr du nicht,
daß um der Ehe
heiligen Eid,
den hart gekränkten, ich klage!

---

*) Ich ergänze hier die urſprüngliche Faſſung dieſer Scene, wie ſie vor der muſikaliſchen Ausführung entworfen war.

Fricka.

Wie thörig und taub du dich ſtell'ſt,
als wüßteſt fürwahr du nicht
an welchen Frevel
Fricka dich mahnt,
was im Herzen ſie härmt.

Wotan.

Du ſeh'ſt nur das Eine;
das And're ſeh' ich,
das Jenes mir jagt aus dem Blick.

Fricka.

Das Eine nur ſeh' ich,
was ewig ich hüte,

Wotan.

Unheilig
acht' ich den Eid,
der Unliebende eint;
und mir wahrlich
muthe nicht zu,
daß mit Zwang ich halte
was dir nicht haftet:

der Ehe heiligen Eid:
meine Seele kränkt
wer ihn verſehrt,
wer ihn trübt, trifft mir das Herz.

Wotan.

So zweifellos ſprichſt du von Ehe,
wo nur Zwang der Liebe ich ſeh'?
Unheilig
acht' ich den Eid,
der Unliebende eint.
Wahrlich, leicht
wiegt dir das Weib,
weiheſt du ſelbſt die Gewalt,
die für Hunding freite Frau!

Fricka.

Wenn blinde Gewalt
trotzig und wild
rings zertrümmert die Welt,
wer trägt einzig
des Unheil's Schuld,
als Wotan, Wüthender, du?
Schwache beſchirm'ſt du nie,
Starken ſteh'ſt du nur bei:
der Männer Raſen

denn wo kühn Kräfte ſich regen,
da rath' ich offen zum Krieg.

Fricka.

Achteſt du rühmlich
der Ehe Bruch,
ſo prahle nun weiter
und preiſ' es heilig.

in rauhem Muth,
Mord und Raub
iſt dein mächtig Werk;
das meine doch iſt es allein,
daß Eines noch heilig und hehr.
Wo nach Ruhe
der Rauhe ſich ſehnt,
wo des Wechſels
ſchwärmender Wuth
wehre ſanft ein Beſitz. —
dort ſteh' ich lauſchend ſtill.
Der zerriſſenen Sitte
lenkendes Seil
bind' ich neu zum Band;
wo Alles verloren,
lab' ich mich ſo
an der Hoffnung heiligem Thau. —
Übte Hunding
einſtens Gewalt,
was ich Schwache nicht wehren konnte,
du ließeſt es kühn gewähren:
ſühnte er dann
des Frevels Schuld,
Freundin ward ihm da Fricka
durch heiliger Ehe Eid:
ſo vergeſſ' ich

daß Blutſchande entblüht
dem Bund eines Zwillingspaar's.
Mir ſchaudert das Herz,
es ſchwindelt mein Hirn:
bräutlich umſing
die Schweſter der Bruder!
Wann — ward es erlebt,
daß leiblich Geſchwiſter ſich liebten?

was je er beging,
mit meinem Schutze
ſchirm' ich ſein Recht.
Der nicht ſeinem Frevel geſteuert,
meinen Frieden ſtör' er nun nicht!

Wotan.

Stört' ich dich je
in deinem Walten?
Gewähren ließ ich dich ſtets.
Knüpfe du bindender
Knoten Band,
feſſ'le was nicht ſich fügt;
heuch'le Frieden,
und freue dich hehr
ob gelog'ner Liebe Eid:
doch mir, wahrlich,
muthe nicht zu,
daß mit Zwang ich halte
was dir nicht haftet;
denn wo kühn Kräfte ſich regen,
da gewähr' ich offen dem Krieg.

Fricka.

Achteſt du rühmlich
der Ehe Bruch,
ſo prahle nun weiter

Wotan.

Heut' — haſt du's erlebt:
erfahre ſo
was von ſelbſt ſich fügt,
ſei zuvor auch nie es geſcheh'n.
Daß jene ſich lieben,
leuchtet dir hell:
drum höre redlichen Rath!

und preiſ' es heilig,
daß Blutſchande entblüht
dem Bund eines Zwillingspaar's.
Mir ſchaudert das Herz,
es ſchwindelt mein Hirn:
bräutlich umfing
die Schweſter der Bruder!
Wann — ward es erlebt,
daß leiblich Geſchwiſter ſich liebten?

Wotan.

Heut' — haſt du's erlebt:
erfahre ſo
was von ſelbſt ſich fügt,
ſei zuvor auch nie es geſcheh'n.

Fricka.

So frechen Hohn
nur weckt dir mein Harm?
Deinen Spott nur erzielt
mein brennender Zorn?
Verlach'ſt du die Würde,
die ſelbſt du verlieh'n?
Zertritt'ſt du die Ehre
des eig'nen Weibes?
Wohin renn'ſt du,
raſender Gott,

Soll ſüße Luſt
deinen Segen dir lohnen,
ſo ſeg'ne, lachend der Liebe,
Siegmund's und Sieglinde's Bund!

** **Fricka**
(in höchſte Entrüſtung ausbrechend)
So iſt es denn aus
mit den ewigen Göttern,

reißeſt die Schöpfung du ein,
der ſelbſt das Geſetz du gab'ſt?

Wotan.
Des Urgeſetzes
walt' ich vor Allem:
wo Kräfte zeugen und freien,
zieh' ich meines Wirkens Kreis;
wohin er läuft
leit' ich den Strom,
den Quell hüt' ich
aus dem er quillt:
wo Leibes- und Liebeskraft,
da wahrt' ich mir Lebensmacht.
Das Zwillingspaar
zwang meine Macht:
Minne nährt' es
im Mutterſchooß;
unbewußt lag es einſt dort,
unbewußt liebt' es ſich jetzt.
Soll ſüßer Lohn
deinem Segen entblüh'n,
ſo ſeg'ne mit göttlich
heiliger Gunſt
Siegmund's und Sieglinde's Bund.

(Im Text bei ** fortzufahren.)

ſeit du die wilden
Wälſungen zeugteſt? —
Heraus ſagt' ich's —
traf ich den Sinn? —
Nichts gilt dir der Hehren
heilige Sippe;
hin wirfſt du alles
was einſt du geachtet;
zerreißeſt die Bande,
die ſelbſt du gebunden;
löſeſt lachend
des Himmels Haft —
daß nach Luſt und Laune nur walte
dieß frevelnde Zwillingspaar,
deiner Untreue zuchtloſe Frucht! —
O, was klag' ich
um Ehe und Eid,
da zuerſt du ſelbſt ſie verſehrt!
Die treue Gattin
trogeſt du ſtets:
wo eine Tiefe,
wo eine Höhe,
dahin lugte
lüſtern dein Blick,
wie des Wechſels Luſt du gewännſt,
und höhnend kränkteſt mein Herz!
Trauernden Sinnes
mußt' ich's ertragen,
zog'ſt du zur Schlacht
mit den ſchlimmen Mädchen,
die wilder Minne
Bund dir gebar;

denn dein Weib noch ſcheuteſt du ſo,
daß der Walküren Schaar,
und Brünnhilde ſelbſt,
deines Wunſches Braut,
in Gehorſam der Herrin du gab'ſt.
Doch jetzt, da dir neue
Namen gefielen,
als „Wälſe" wölfiſch
im Walde du ſchweifteſt;
jetzt, da zu niedrigſter
Schmach du dich neigteſt,
gemeiner Menſchen
ein Paar zu erzeugen:
jetzt dem Wurfe der Wölfin
wirfſt du zu Füßen dein Weib? —
So führ' es denn aus,
fülle das Maaß:
die Betrog'ne laſſ' auch zertreten!

Wotan

(ruhig).

Nichts lernteſt du,
wollt' ich dich lehren,
was nie du erkennen kannſt,
eh' nicht ertagte die That.
Stets Gewohntes
nur magſt du verſteh'n:
doch was noch nie ſich traf,
danach trachtet mein Sinn! —
Eines höre!
Noth thut ein Held,

der, ledig göttlichen Schutzes,
ſich löſe vom Göttergeſetz:
ſo nur taugt er
zu wirken die That,
die, wie noth ſie den Göttern,
dem Gott doch zu wirken verwehrt.

Fricka.

Mit tiefem Sinne
willſt du mich täuſchen!
Was hehres ſollten
Helden je wirken,
das ihren Göttern verwehrt,
deren Gunſt in ihnen nur wirkt?

Wotan.

Ihres eig'nen Muthes
achteſt du nicht.

Fricka.

Wer hauchte Menſchen ihn ein?
Wer hellte den blöden den Blick?
In deinem Schutz
ſcheinen ſie ſtark,
durch deinen Stachel
ſtreben ſie auf:
du — reizeſt ſie einzig,
die ſo mir Ew'gen du rühm'ſt.
Mit neuer Liſt
willſt du mich belügen,

durch neue Ränke
jetzt mir entrinnen;
doch dieſen Wälſung
gewinn'ſt du dir nicht:
in ihm treff' ich nur dich,
denn durch dich trotzt er allein.

Wotan.

In wilden Leiden
erwuchs er ſich ſelbſt:
mein Schutz ſchirmte ihn nie.

Fricka.

So ſchütz' auch heut' ihn nicht;
nimm ihm das Schwert,
das du ihm geſchenkt!

Wotan.

Das Schwert?

Fricka.

Ja — das Schwert,
das zauberſtark
zuckende Schwert,
das du Gott dem Sohne gab'ſt.

Wotan.

Siegmund gewann es ſich
ſelbſt in der Noth.

Fricka.

Du ſchuf'ſt ihm die Noth,
wie das neidliche Schwert:
willſt du mich täuſchen,
die Tag und Nacht
bang auf den Ferſen dir folgt?
Für ihn ſtießeſt du
das Schwert in den Stamm;
du verhießeſt ihm
die hehre Wehr:
willſt du es leugnen,
daß nur deine Liſt
ihn lockte wo er es fänd'?

(Wotan macht eine Gebärde des Grimmes.)

Mit Unfreien
ſtreitet kein Edler,
den Frevler ſtraft nur der Freie:
wider deine Kraft
führt' ich wohl Krieg;
doch Siegmund verfiel mir als Knecht.

(Wotan wendet ſich unmuthig ab.)

Der dir als Herren
hörig und eigen,
gehorchen ſoll ihm
dein ew'ges Gemahl?
Soll mich in Schmach
der Niedrigſte ſchmäh'n,
dem Frechen zum Sporn,
dem Freien zum Spott?
Das kann mein Gatte nicht wollen,
die Göttin entweiht er nicht ſo!

Wotan
(finſter).

Was verlang'ſt du?

Fricka.

Laſſ' von dem Wälſung!

Wotan
(mit gedämpfter Stimme).

Er geh' ſeines Weg's.

Fricka.

Doch du — ſchütze ihn nicht,
wenn zur Schlacht der Rächer ihn ruft.

Wotan.

Ich — ſchütze ihn nicht.

Fricka.

Sieh' mir in's Auge,
ſinne nicht Trug!
Die Walküre wend' auch von ihm!

Wotan.

Die Walküre walte frei.

Fricka.

Nicht doch! Deinen Willen
vollbringt ſie allein:
verbiete ihr Siegmund's Sieg!

Wotan

(mit heftigem innerem Kampfe)

Ich kann ihn nicht fällen:
er fand mein Schwert!

Fricka.

Entzieh' dem den Zauber,
zerknick' es dem Knecht:
ſchutzlos ſchau' ihn der Feind!

(Sie vernimmt von der Höhe her den jauchzenden Walkürenruf Brünnhilde's: dieſe erſcheint dann ſelbſt mit ihrem Roß auf dem Felspfade rechts.)

Dort kommt deine kühne Maid:
jauchzend jagt ſie daher.

Wotan

(dumpf für ſich).

Ich rief ſie für Siegmund zu Roß!

Fricka.

Deiner ew'gen Gattin
heilige Ehre
ſchirme heut' ihr Schild!
Von Menſchen verlacht,
verluſtig der Macht,
gingen wir Götter zu Grund,
würde heut' nicht hehr
und herrlich mein Recht
gerächt von der muthigen Maid. —
Der Wälſung fällt meiner Ehre: —
empfah' ich von Wotan den Eid?

Wotan

(in furchtbarem Unmuth und innerem Grimm auf einen Felſenſitz ſich werfend)

Nimm den Eid!

(Als **Brünnhilde** von der Höhe aus **Fricka** gewahrte, brach ſie ſchnell ihren Geſang ab, und hat nun ſtill und langſam ihr Roß am Zügel den Felsweg herabgeleitet: ſie birgt dieſes jetzt in einer Höhle, als **Fricka**, zu ihrem Wagen ſich zurückwendend, an ihr vorbeiſchreitet.)

Fricka

(zu **Brünnhilde**)

Heervater
harret dein:
laſſ' ihn dir künden
wie er das Loos gekieſ't!

(Sie beſteigt den Wagen, und fährt ſchnell nach hinten davon.)

Brünnhilde

(tritt mit verwunderter und beſorgter Miene vor **Wotan**, der, auf dem Felsſitz zurückgelehnt, das Haupt auf die Hand geſtützt, in finſteres Brüten verſunken iſt.)

Schlimm, fürcht' ich,
ſchloß der Streit,
lachte Fricka dem Looſe! —
Vater, was ſoll
dein Kind erfahren?
Trübe ſcheinſt du und traurig!

Wotan

(läßt den Arm machtlos ſinken und den Kopf in den Nacken fallen)

In eig'ner Feſſel
fing ich mich: —
ich unfreieſter Aller!

Brünnhilde.

So ſah ich dich nie!
Was nagt dir das Herz?

Wotan

(in wildem Ausbruche den Arm erhebend)

O heilige Schmach!
O ſchmählicher Harm!
Götternoth!
Götternoth!
Endloſer Grimm!
Ewiger Gram!
Der Traurigſte bin ich von Allen!

Brünnhilde

(wirft erſchrocken Schild, Speer und Helm von ſich, und läßt ſich mit beſorgter Zutraulichkeit zu Wotan's Füßen nieder)

Vater! Vater!
Sage, was iſt dir?
Wie erſchreck'ſt du mit Sorge dein Kind!
Vertraue mir:
ich bin dir treu;
ſieh', Brünnhilde bittet!

(Sie legt traulich und ängſtlich Haupt und Hände ihm auf Knie und Schooß.)

Wotan

(blickt ihr lange in's Auge, und ſtreichelt ihr dann die Locken; wie aus tiefem Sinnen zu ſich kommend, beginnt er endlich mit ſehr leiſer Stimme).

Laſſ' ich's verlauten,
löſ' ich dann nicht
meines Willens haltenden Haft?

Brünnhilde

(ihm ebenſo leiſe erwidernd).

Zu Wotan's Willen ſprichſt du,
ſag'ſt du mir was du willſt:
wer — bin ich,
wär' ich dein Wille nicht?

Wotan.

Was Keinem in Worten ich künde,
unausgeſprochen
bleib' es ewig:
mit mir nur rath' ich,
red' ich zu dir. — — —

(Mit noch gedämpfterer, ſchauerlicher Stimme, während er Brünnhilden unverwandt in das Auge blickt.)

Als junger Liebe
Luſt mir verblich,
verlangte nach Macht mein Muth:
von jäher Wünſche
Wüthen gejagt,
gewann ich mir die Welt.
Unwiſſend trugvoll
übt' ich Untreue,
band durch Verträge

was Unheil barg:
liſtig verlockte mich Loge,
der ſchweifend nun verſchwand. —
Von der Liebe doch
mocht' ich nicht laſſen;
in der Macht gehrt' ich nach Minne:
den Nacht gebar,
der bange Nibelung,
Alberich brach ihren Bund;
er fluchte der Liebe,
und gewann durch den Fluch
des Rheines glänzendes Gold,
und mit ihm maaßloſe Macht.
Den Reif, den er ſchuf,
entriß ich ihm liſtig:
doch nicht dem Rhein
gab ich ihn zurück;
mit ihm bezahlt' ich
Walhall's Zinnen,
der Burg, die Rieſen mir bauten,
aus der ich der Welt nun gebot. —
Die Alles weiß
was einſtens war,
Erda, die weihlich
weiſeſte Wala,
rieth mir ab von dem Ring,
warnte vor ewigem Ende.
Von dem Ende wollt' ich
mehr noch wiſſen;
doch ſchweigend entſchwand mir das Weib.
Da verlor ich den leichten Muth;
zu wiſſen begehrt' es den Gott:

in den Schooß der Welt
ſchwang ich mich hinab,
mit Liebes-Zauber
zwang ich die Wala,
ſtört' ihres Wiſſens Stolz,
daß ſie nun Rede mir ſtand.
Kunde empfing ich von ihr;
von mir doch barg ſie ein Pfand:
der Welt weiſeſtes Weib
gebar mir, Brünnhilde, dich.
Mit acht Schweſtern
zog ich dich auf:
durch euch Walküren
wollt' ich wenden,
was mir die Wala
zu fürchten ſchuf —
ein ſchmähliches Ende der Ew'gen.
Daß ſtark zum Streit
uns fände der Feind,
hieß ich euch Helden mir ſchaffen:
die herriſch wir ſonſt
in Geſetzen hielten,
die Männer, denen
den Muth wir gewehrt,
die durch trüber Verträge
trügende Bande
zu blindem Gehorſam
wir uns gebunden —
die ſolltet zu Sturm
und Streit ihr nun ſtacheln,
ihre Kraft reizen
zu rauhem Krieg,

daß kühner Kämpfer Schaaren
ich ſamm'le in Walhall's Saal.

Brünnhilde.

Deinen Saal füllten wir weidlich:
viele ſchon führt' ich dir zu.
Was macht dir nun Sorge,
da nie wir geſäumt?

Wotan.

Ein And'res iſt's:
achte es wohl,
weſſ' mich die Wala gewarnt! —
Durch Alberich's Heer
droht uns das Ende:
in neidiſchem Grimm
grollt mir der Niblung;
doch ſcheu' ich nun nicht
ſeine nächtlichen Schaaren —
meine Helden ſchüfen mir Sieg.
Nur wenn je den Ring
zurück er gewänne —
dann wäre Walhall verloren:
der der Liebe fluchte,
er allein
nützte neidiſch
des Ringes Runen
zu aller Edlen
endloſer Schmach;
der Helden Muth

entwendet' er mir;
die kühnen ſelber
zwäng' er zum Kampf;
mit ihrer Kraft
bekriegte er mich.
Sorgend ſann ich nun ſelbſt
den Ring dem Feind zu entreißen:
der Rieſen einer,
denen ich einſt
mit verfluchtem Gold
den Fleiß vergalt,
Fafner hütet den Hort,
um den er den Bruder gefällt.
Ihm müßt' ich den Reif entringen,
den ſelbſt als Zoll ich ihm zahlte:
doch mit dem ich vertrug,
ihn darf ich nicht treffen;
machtlos vor ihm
erläge mein Muth.
Das ſind die Bande,
die mich binden:
der durch Verträge ich Herr,
den Verträgen bin ich nun Knecht.
Nur Einer dürfte
was ich nicht darf:
ein Held, dem helfend
nie ich mich neigte;
der fremd dem Gotte,
frei ſeiner Gunſt,
unbewußt,
ohne Geheiß,
aus eig'ner Noth

mit der eig'nen Wehr
ſchüfe die That,
die ich ſcheuen muß,
die nie mein Rath ihm rieth,
wünſcht ſie auch einzig mein Wunſch. —
Der entgegen dem Gott
für mich föchte,
den freundlichen Feind,
wie fänd' ich ihn?
Wie ſchüf' ich den Freien,
den nie ich ſchirme,
der in eig'nem Trotze
der trauteſte mir?
Wie macht' ich den And'ren,
der nicht mehr ich,
und aus ſich wirkte
was ich nur will? —
O göttliche Schmach!
O ſchmähliche Noth!
Zum Ekel find' ich
ewig nur mich
in Allem was ich erwirke!
Das And're, das ich erſehne,
das And're erſeh' ich nie;
denn ſelbſt muß der Freie ſich ſchaffen —
Knechte erknet' ich mir nur!

Brünnhilde.

Doch der Wälſung, Siegmund?
wirkt er nicht ſelbſt?

Wotan.

Wild durchſchweift' ich
mit ihm die Wälder;
gegen der Götter Rath
reizte kühn ich ihn auf —
gegen der Götter Rache
ſchützt ihn nun einzig das Schwert,
das eines Gottes
Gunſt ihm beſchied. —
Wie wollt' ich liſtig
ſelbſt mich belügen?
So leicht entfrug mir
ja Fricka den Trug!
Zu tiefſter Scham
durchſchaute ſie mich: —
ihrem Willen muß ich gewähren!

Brünnhilde.

So nimmſt du von Siegmund den Sieg?

Wotan

(in wildem Schmerz der Verzweiflung ausbrechend).

Ich berührte Alberich's Ring —
gierig hielt ich das Gold!
Der Fluch, den ich floh,
nicht flieht er nun mich: —
was ich liebe, muß ich verlaſſen,
morden, was je ich minne,
trügend verrathen
wer mir vertraut! —

Fahre denn hin,
herriſche Pracht,
göttlichen Prunkes
prahlende Schmach!
Zuſammen breche
was ich gebaut!
Auf geb' ich mein Werk;
Eines nur will ich noch:
das Ende — —
das Ende! —
(Er hält ſinnend ein.)
Und für das Ende
ſorgt Alberich! —
Jetzt verſteh' ich
den ſtummen Sinn
des wilden Wortes der Wala: —
„Wenn der Liebe finſt'rer Feind
zürnend zeugt einen Sohn,
der Seligen Ende
ſäumt dann nicht!“ —
Vom Niblung jüngſt
vernahm ich die Mär',
daß ein Weib der Zwerg bewältigt,
deſſ' Gunſt Gold ihm erzwang.
Des Haſſes Frucht
hegt eine Frau;
des Neides Kraft
kreiß't ihr im Schooße:
das Wunder gelang
dem Liebeloſen;
doch der in Liebe ich frei'te,
den Freien erlang' ich mir nie! —

(Grimmig.)

So nimm meinen Segen,
Niblungen-Sohn!
Was tief mich ekelt,
dir geb' ich's zum Erbe,
der Gottheit nichtigen Glanz:
zernage ſie gierig dein Neid!

Brünnhilde

(erſchrocken)

O ſag', künde!
Was ſoll nun dein Kind?

Wotan

(bitter)

Fromm ſtreite für Fricka,
hüte ihr Ehe und Eide!
Was ſie erkor,
das kieſe auch ich:
was frommte mir eig'ner Wille?
Einen Freien kann ich nicht wollen —
für Fricka's Knechte
kämpfe du nun!

Brünnhilde.

Weh! nimm reuig
zurück das Wort!
Du lieb'ſt Siegmund:
dir zu Lieb' —
ich weiß es — ſchütz' ich den Wälſung.

Wotan.

Fallen ſollſt du Siegmund,
für Hunding erfechten den Sieg!
Hüte dich wohl
und halte dich ſtark;
all' deiner Kühnheit
entbiete im Kampf:
ein Sieg-Schwert
ſchwingt Siegmund —
ſchwerlich fällt er dir feig.

Brünnhilde.

Den du zu lieben
ſtets mich gelehrt,
der in hehrer Tugend
dem Herzen dir theuer —
gegen ihn zwingt mich nimmer
dein zwieſpältig Wort.

Wotan.

Ha, Freche du!
Frevelſt du mir?
Was biſt du, als meines Willens
blind wählende Kür? —
Da mit dir ich tagte,
ſank ich ſo tief,
daß zum Schimpf der eig'nen
Geſchöpfe ich ward?
Kenn'ſt du Kind meinen Zorn?
Verzage dein Muth,

wenn je zermalmend
auf dich ſtürzte ſein Strahl!
In meinem Buſen
berg' ich den Grimm,
der in Grauen und Wuſt
wirſt eine Welt,
die einſt zur Luſt mir gelacht: —
wehe dem, den er trifft!
Trauer ſchüf' ihm ſein Trotz! —
Drum rath' ich dir,
reize mich nicht:
beſorge was ich befahl: —
Siegmund falle! —
Dieß ſei der Walküre Werk.

(Er ſtürmt fort, und verſchwindet ſchnell links im Gebirge.)

Brünnhilde

(ſteht lange betäubt und erſchrocken).

So — ſah ich
Siegvater nie,
erzürnt' ihn ſonſt auch ein Zank!

(Sie neigt ſich betrübt und nimmt ihre Waffen auf, mit denen ſie ſich wieder rüſtet.)

Schwer wiegt mir
der Waffen Wucht: —
wenn nach Luſt ich focht,
wie waren ſie leicht! —
Zu böſer Schlacht
ſchleich' ich heut' ſo bang! —

(Sie ſinnt, und ſeufzt dann auf.)

Weh', mein Wälſung!
Im höchſten Leid
muß dich treulos die Treue verlaſſen! —

(Sie wendet ſich nach hinten, und gewahrt **Siegmund** und **Sieglinde**, wie ſie aus der Schlucht heraufſteigen; ſie betrachtet die Nahenden einen Augenblick, und wendet ſich dann in die Höhle zu ihrem Roß, ſo daß ſie dem Zuſchauer gänzlich verſchwindet.)

(**Siegmund** und **Sieglinde** treten auf. Sie ſchreitet haſtig voraus; er ſucht ſie aufzuhalten.)

Siegmund.

Raſte nun hier;
gönne dir Ruh'!

Sieglinde.

Weiter! Weiter!

Siegmund

(umfaßt ſie mit ſanfter Gewalt).

Nicht weiter nun!
Verweile, ſüßeſtes Weib! —
Aus Wonne-Entzücken
zuckteſt du auf,
mit jäher Haſt
jagteſt du fort;

kaum folgt' ich der wilden Flucht:
durch Wald und Flur,
über Fels und Stein,
ſprachlos ſchweigend
ſprang'ſt du dahin;
zur Raſt hielt dich kein Ruf.

(Sie ſtarrt wild vor ſich hin.)

Ruhe nun aus:
rede zu mir!
Ende des Schweigens Angſt!
Sieh', dein Bruder
hält ſeine Braut:
Siegmund iſt dir Geſell!

(Er hat ſie unvermerkt nach dem Steinſitze geleitet.)

Sieglinde

(blickt **Siegmund** mit wachſendem Entzücken in die Augen; dann umſchlingt ſie leidenſchaftlich ſeinen Hals. Endlich fährt ſie mit jähem Schreck auf, während **Siegmund** ſie heftig faßt).

Hinweg! Hinweg!
flieh' die Entweihte!
Unheilig
umfaßt dich mein Arm;
entehrt, geſchändet
ſchwand dieſer Leib:
flieh' die Leiche,
laſſe ſie los!
Der Wind mag ſie verweh'n,
die ehrlos dem Edlen ſich gab! — —

Da er ſie liebend umfing,
da ſeligſte Luſt ſie fand,
da ganz ſie minnte der Mann,
der ganz ihr Minne geweckt —
vor der ſüßeſten Wonne
heiligſter Weihe,
die ganz ihr Sinne
und Seele durchdrang,
Grauen und Schauder
ob gräßlichſter Schande
mußte mit Schreck
die Schmähliche faſſen,
die je dem Manne gehorcht,
der ohne Minne ſie hielt! —
Laſſ' die Verfluchte,
laſſ' ſie dich flieh'n!
Verworfen bin ich,
der Würde bar!
Dir reinſtem Manne
muß ich entrinnen;
dir herrlichem darf ich
nimmer gehören:
Schande bring' ich dem Bruder,
Schmach dem freienden Freund!

Siegmund.

Was je Schande dir ſchuf,
das büßt nun des Frevlers Blut!
Drum fliehe nicht weiter;
harre des Feindes;
hier — ſoll er mir fallen:

wenn Nothung ihm
das Herz zernagt,
Rache dann haſt du erreicht!

Sieglinde

(ſchrickt auf und lauſcht).

Horch! die Hörner —
hör'ſt du den Ruf? —
Ringsher tönt
wüthend Getös';
aus Wald und Gau
gellt es herauf.
Hunding erwachte
von hartem Schlaf;
Sippen und Hunde
ruft er zuſammen;
muthig gehetzt
heult die Meute,
wild bellt ſie zum Himmel
um der Ehe gebrochenen Eid!

(Sie lacht wie wahnſinnig auf: — dann ſchrickt ſie ängſtlich zuſammen.)

Wo biſt du, Siegmund?
ſeh' ich dich noch?
Brünſtig geliebter
leuchtender Bruder!
Deines Auges Stern
laſſ' noch einmal mir ſtrahlen:
wehre dem Kuß
des verworf'nen Weibes nicht! —
Horch! o horch!
das iſt Hunding's Horn!

Seine Meute naht
mit mächtiger Wehr.
Kein Schwert frommt
vor der Hunde Schwall: —
wirf es fort, Siegmund! —
Siegmund — wo biſt du? —
Ha dort — ich ſehe dich —
ſchrecklich Geſicht! —
Rüden fletſchen
die Zähne nach Fleiſch:
ſie achten nicht
deines edlen Blick's;
bei den Füßen packt dich
das feſte Gebiß —
du fällſt —
in Stücken zerſtaucht das Schwert: —
die Eſche ſtürzt —
es bricht der Stamm! —
Bruder! mein Bruder!
Siegmund — ha! —

(Sie ſinkt mit einem Schrei ohnmächtig in Siegmund's Arme.)

Siegmund.

Schweſter! Geliebte!

(Er lauſcht ihrem Athem, und überzeugt ſich, daß ſie noch lebe. Er läßt ſie an ſich herabgleiten, ſo daß ſie, als er ſich ſelbſt zum Sitze niederläßt, mit ihrem Haupt auf ſeinem Schooß zu ruhen kommt. In dieſer Stellung verbleiben beide bis zum Schluſſe des folgenden Auftrittes.)

(Langes Schweigen, während deſſen Siegmund mit zärtlicher Sorge über Sieglinde ſich hinneigt, und mit einem langen Kuſſe ihr die Stirn küßt.) —

(Brünnhilde iſt, ihr Roß am Zaume geleitend, aus der Höhle langſam und feierlich nach vornen geſchritten, und hält nun, Siegmund zur Seite, in geringer Entfernung von ihm. Sie trägt Schild und Speer in der einen Hand, lehnt ſich mit der anderen an den Hals des Roſſes, und betrachtet ſo, in ernſtem Schweigen, eine Zeitlang Siegmund.)

Brünnhilde.

Siegmund! —
Sieh' auf mich!
Ich — bin's,
der bald du folg'ſt.

Siegmund

(richtet den Blick zu ihr auf).

Wer biſt du, ſag',
die ſo ſchön und ernſt mir erſcheint?

Brünnhilde.

Nur Todgeweihten
taugt mein Anblick:
wer mich erſchaut,
der ſcheidet vom Lebens-Licht.
Auf der Walſtatt allein
erſchein' ich Edlen:
wer mich gewahrt,
zur Wal kor ich ihn mir.

Siegmund

(blickt ihr lange in das Auge, ſenkt dann ſinnend das Haupt, und wendet ſich endlich mit feierlichem Ernſte wieder zu ihr).

Der dir nun folgt,
wohin führ'ſt du den Helden?

Brünnhilde.

Zu Walvater,
der dich gewählt,
führ' ich dich:
nach Walhall folg'ſt du mir.

Siegmund.

In Walhall's Saal
Walvater find' ich allein?

Brünnhilde.

Gefall'ner Helden
hehre Schaar
umfängt dich hold
mit hoch-heiligem Gruß.

Siegmund.

Fänd' ich in Walhall
Wälſe, den eig'nen Vater?

Brünnhilde.

Den Vater findet
der Wälſung dort.

Siegmund.

Grüßt mich in Walhall
froh eine Frau?

Brünnhilde.

Wunſchmädchen
walten dort hehr:
Wotan's Tochter
dir traulich den Trank

Siegmund.

Hehr biſt du;
heilig gewahr' ich
das Wotanskind:
doch Eines ſag' mir, du Ew'ge!
Begleitet den Bruder
die bräutliche Schweſter?
Umfängt Siegmund
Sieglinde dort?

Brünnhilde.

Erdenluſt
muß ſie noch athmen:
Sieglinde
ſieht Siegmund dort nicht!

Siegmund.

So grüße mir Walhall,
grüße mir Wotan,
grüße mir Wälſe
und alle Helden —
grüß' auch die holden
Wunſches-Mädchen: —
zu ihnen folg' ich dir nicht.

Brünnhilde.

Du ſah'ſt der Walküre
ſehrenden Blick:
mit ihr mußt du nun zieh'n!

Siegmund.

Wo Sieglinde lebt
in Luſt und Leid,
da will Siegmund auch ſäumen:
noch machte dein Blick
nicht mich erbleichen:
vom Bleiben zwingt er mich nie!

Brünnhilde.

So lange du leb'ſt
zwäng' dich wohl nichts;
doch zwingt dich Thoren der Tod: —
ihn dir zu künden
kam ich her.

Siegmund.

Wo wäre der Held,
dem heut' ich fiel?

Brünnhilde.

Hunding fällt dich im Streit.

Siegmund.

Mit ſtärk'rem drohe
als Hunding's Streichen!

Lauerſt du hier
lüſtern auf Wal,
jenen kieſe zum Fang:
ich denk' ihn zu fällen im Kampf.

Brünnhilde

(den Kopf ſchüttelnd)

Dir, Wälſung —
höre mich wohl! —
dir ward das Loos gelieſ't.

Siegmund.

Kenn'ſt du dieß Schwert?
Der mir es ſchuf,
beſchied mir Sieg:
deinem Drohen trotz' ich mit ihm!

Brünnhilde

(mit ſtark erhobener Stimme)

Der dir es ſchuf,
beſchied dir jetzt Tod:
ſeine Tugend nimmt er dem Schwert!

Siegmund

(heftig)

Schweig', und ſchrecke
die Schlummernde nicht!

(Er beugt ſich, mit hervorbrechendem Schmerze, zärtlich über Sieglinde.)

Weh! Weh!
Du ſüßeſtes Weib!
Du traurigſte aller Getreuen!
Gegen dich wüthet
in Waffen die Welt:
und ich, dem du einzig vertraut,
für den du ihr einzig getrotzt —
mit meinem Schutz
nicht ſoll ich dich ſchirmen,
die Kühne verrathen im Kampf? —
O Schande ihm,
der das Schwert mir ſchuf,
beſchied er mir Schimpf für Sieg!
Muß ich denn fallen,
nicht fahr' ich nach Walhall —
Hella halte mich feſt!

Brunnhilde

(erſchüttert).

So wenig achteſt du
ewige Wonne?
Alles wär' dir
das arme Weib,
das müd' und harmvoll
matt auf dem Schooße dir hängt?
Nichts ſonſt hielteſt du hehr?

Siegmund

(bitter zu ihr aufblickend).

So jung und ſchön
erſchimmerſt du mir:

doch wie kalt und hart
kennt dich mein Herz! —
Kannſt du nur höhnen,
ſo hebe dich fort,
du arge, fühlloſe Maid!
Doch mußt du dich weiden
an meinem Weh',
mein Leid letze dich denn;
meine Noth labe
dein neidvolles Herz: —
nur von Walhall's ſpröden Wonnen
ſprich du wahrlich mir nicht!

Brünnhilde
(mit wachſender Ergriffenheit).

Ich ſehe die Noth,
die das Herz dir nagt;
ich fühle des Helden
heiligen Harm — —
Siegmund, befiehl mir dein Weib:
mein Schutz umfange ſie feſt!

Siegmund.

Kein and'rer als ich
ſoll die Reine lebend berühren:
verfiel ich dem Tod,
die betäubte tödt' ich zuvor!

Brünnhilde.

Wälſung! Raſender!
Hör' meinen Rath:

befiehl mir dein Weib
um des Pfandes willen,
das wonnig von dir es empfing!

Siegmund

(ſein Schwert ziehend.)

Dieß Schwert —
das dem Treuen ein Trugvoller ſchuf;
dieß Schwert —
das feig vor dem Feind mich verräth: —
frommt es nicht gegen den Feind,
ſo fromm' es denn wider den Freund! —

(Das Schwert auf Sieglinde zückend.)

Zwei Leben
lachen dir hier: —
nimm ſie, Nothung,
neidiſcher Stahl!
Nimm ſie mit einem Streich!

Brünnhilde

(im heftigſten Sturme des Mitgefühls).

Halt' ein, Wälſung,
höre mein Wort!
Sieglinde lebe —
und Siegmund lebe mit ihr!
Beſchloſſen iſt's;
das Schlachtloos wend' ich:
dir, Siegmund,
ſchaff' ich Segen und Sieg!

(Man hört aus dem fernen Hintergrund: Hornrufe erſchallen.)

Du hör'ſt den Ruf?
Nun rüſte dich, Held!
Traue dem Schwert
und ſchwing' es getroſt:
treu hält dir die Wehr,
wie die Walküre treu dich ſchützt! —
Leb' wohl, Siegmund,
ſeligſter Held!
Auf der Walſtatt grüß' ich dich wieder!

(Sie ſtürmt fort, und verſchwindet mit dem Roſſe rechts in einer Seitenſchlucht. **Siegmund** blickt ihr freudig und erhoben nach.)

(Die Bühne hat ſich allmählich verfinſtert: ſchwere Gewitterwolken ſenken ſich auf den Hintergrund herab, und hüllen die Gebirgswände, die Schlucht und das erhöhte Bergjoch, nach und nach gänzlich ein. — Von allen Seiten laſſen ſich aus der Ferne Rufe von Heerhörnern vernehmen, die während des Folgenden allmählich näher erſchallen.)

Siegmund

(über **Sieglinde** ſich beugend).

Zauberfeſt
bezähmt ein Schlaf
der Holden Schmerz und Harm: —
da die Walküre zu mir trat,
ſchuf ſie ihr den wonnigen Troſt?
Sollte die grimmige Wahl
nicht ſchrecken ein gramvolles Weib? —
Leblos ſcheint ſie,
die dennoch lebt:
der Traurigen koſ't
ein lächelnder Traum. —

(Neue Hornrufe.)

So ſchlumm're nun fort,

bis die Schlacht gekämpft,
und Friede dich erfreu'!

(Er legt ſie ſanft auf den Steinſitz, küßt ihr die Stirn, und bricht dann, nach abermaligen Hornrufen, auf.)

Der dort mich ruft,
rüſte ſich nun;
was ihm gebührt,
biet' ich ihm:
Nothung zahl' ihm den Zoll!

(Er eilt dem Hintergrunde zu, und verſchwindet auf dem Joche ſogleich in finſteres Gewittergewölk.)

Sieglinde

(träumend).

Kehrte der Vater nun heim!
Mit dem Knaben noch weilt er im Forſt.
Mutter! Mutter!
mir bangt der Muth: —
nicht freund und friedlich
ſcheinen die Fremden! —
Schwarze Dämpfe —
ſchwüles Gedünſt —
feurige Lohe
leckt ſchon nach uns —
es brennt das Haus —
zu Hilfe, Bruder!
Siegmund! Siegmund!

(Starke Blitze zucken durch das Gewölk auf; ein furchtbarer Donnerſchlag erweckt Sieglinde: ſie ſpringt jäh auf.)

Siegmund! — Ha!

(Sie ſtarrt mit ſteigender Angſt um ſich her: — faſt die ganze Bühne iſt in ſchwarze Gewitterwolken verhüllt; fortwährender Blitz und Donner. Von allen Seiten dringen immer näher Hornrufe her.)

Hunding's Stimme

(im Hintergrunde vom Bergjoche her).

Wehwalt! Wehwalt!
Steh' mir zum Streit,
ſollen dich Hunde nicht halten!

Siegmund's Stimme

(von weiter hinten her, aus der Schlucht).

Wo birg'ſt du dich,
daß ich vorbei dir ſchoß?
Steh' dort, daß ich dich ſtelle!

Sieglinde

(die in furchtbarer Aufregung lauſcht).

Hunding — Siegmund —
könnt' ich ſie ſehen!

Hunding's Stimme.

Hieher, du frevelnder Freier:
Fricka fälle dich hier!

Siegmund's Stimme

(nun ebenfalls auf dem Bergjoche).

Noch wähn'ſt du mich waffenlos,
feiger Wicht?

Droh'ſt du mit Frauen,
ſo ficht nun ſelber,
ſonſt läßt dich Fricka im Stich!
Denn ſieh': deines Hauſes
heimiſchem Stamm
entzog ich zaglos das Schwert;
ſeine Schneide ſchmecke du jetzt!

(Ein Blitz erhellt für einen Augenblick das Bergjoch, auf welchem jetzt Hunding und Siegmund kämpfend gewahrt werden.)

Sieglinde
(mit höchſter Kraft).

Haltet ein, ihr Männer!
Mordet erſt mich!

(Sie ſtürzt auf das Bergjoch zu: ein, von rechts her über die Kämpfer ausbrechender, heller Schein blendet ſie aber plötzlich ſo heftig, daß ſie wie erblindet zur Seite ſchwankt. In dem Lichtglanze erſcheint Brünnhilde, über Siegmund ſchwebend und dieſen mit dem Schilde deckend.)

Brünnhilde's Stimme.

Triff ihn, Siegmund!
Traue dem Siegſchwert!

(Als Siegmund ſoeben zu einem tödtlichen Streiche auf Hunding ausholt, bricht von links her ein glühend röthlicher Schein durch das Gewölk aus, in welchem Wotan erſcheint, über Hunding ſtehend, und ſeinen Speer Siegmund quer entgegenhaltend.)

Wotan's Stimme.

Zurück vor dem Speer!
In Stücken das Schwert!

(Brünnhilde iſt vor Wotan mit dem Schilde erſchrocken zurückgewichen: Siegmund's Schwert zerſpringt an dem vorgeſtreckten Speere; dem Unbewehrten ſtößt Hunding ſein Schwert in die Bruſt. Siegmund ſtürzt zu Boden. — Sieglinde, die ſeinen Todesſeufzer gehört, ſinkt mit einem Schrei wie leblos zuſammen.)

(Mit Siegmund's Fall iſt zugleich von beiden Seiten der glänzende Schein verſchwunden; dichte Finſterniß ruht im Gewölk bis nach vorn: in ihm wird Brünnhilde undeutlich ſichtbar, wie ſie in jäher Haſt Sieglinden ſich zuwendet.)

Brünnhilde.

Zu Roß, daß ich dich rette!

(Sie hebt Sieglinde ſchnell zu ſich auf ihr, der Seitenſchlucht nahe ſtehendes, Roß, und verſchwindet ſogleich gänzlich mit ihr.)

(Alsbald zertheilt ſich das Gewölk in der Mitte, ſo daß man deutlich Hunding gewahrt, wie er ſein Schwert dem gefallenen Siegmund aus der Bruſt zieht. — Wotan, von Gewölk umgeben, ſteht hinter ihm auf einem Felſen, an ſeinen Speer gelehnt, und ſchmerzlich auf Siegmund's Leiche blickend.)

Wotan

(nach einem kleinen Schweigen, zu Hunding gewandt).

Geh' hin, Knecht!
Kniee vor Fricka:
meld' ihr, daß Wotan's Speer
gerächt, was Spott ihr ſchuf. —
Geh'! — Geh'! —

(Vor ſeinem verächtlichen Handwink ſinkt Hunding todt zu Boden.)

Wotan

(plötzlich in furchtbarer Wuth auffahrend).

Doch Brünnhilde —
weh' der Verbrecherin!
Furchtbar ſei
die Freche geſtraft,
erreicht mein Roß ihre Flucht!

(Er verſchwindet mit Blitz und Donner. — Der Vorhang fällt ſchnell.)

Dritter Aufzug.

Auf dem Gipfel eines Felsberges.

(Rechts begrenzt ein Tannenwald die Scene. Links der Eingang einer Felshöhle, die einen natürlichen Saal bildet: darüber ſteigt der Fels zu ſeiner höchſten Spitze auf. Nach hinten iſt die Ausſicht gänzlich frei; höhere und niedere Felsſteine bilden den Rand vor dem Abhange, der — wie anzunehmen iſt — nach dem Hintergrunde zu ſteil hinabführt. — Einzelne Wolkenzüge jagen, wie vom Sturm getrieben, am Felſenſaume vorbei.)

(Die Namen der acht Walküren, welche — außer Brünnhilde — in dieſer Scene auftreten, ſind: Gerhilde, Ortlinde, Waltraute, Schwertleite, Helmwige, Siegrune, Grimgerde, Roßweiße.)

(Gerhilde, Ortlinde, Waltraute und Schwertleite haben ſich auf der Felsſpitze, an und über der Höhle, gelagert: ſie ſind in voller Waffenrüſtung.)

Gerhilde

(zu höchſt gelagert, und dem Hintergrunde zugewendet).

Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha! Heiaha!
Helmwige, hier!
Hieher dein Roß!

(In einem vorbeiziehenden Gewölk bricht Blitzesglanz aus: eine Walküre zu Roß wird in ihm ſichtbar: über ihrem Sattel hängt ein erſchlagener Krieger.)

Helmwige's Stimme

(von außen).

Hojotoho! Hojotoho!

Ortlinde, Waltraute und Schwertleite

(der Ankommenden entgegenrufend).

Heiaha! Heiaha!

(Die Wolke mit der Erſcheinung iſt rechts hinter dem Tann verſchwunden.)

Ortlinde

(in den Tann hineinrufend).

Zu Ortlinde's Stute
ſtell' deinen Hengſt:
mit meiner Grauen
graſ't gern dein Brauner!

Waltraute

(ebenſo).

Wer hängt dir im Sattel?

Helmwige

(aus dem Tann ſchreitend).

Sintolt der Hegeling!

Schwertleite.

Führ' deinen Braunen
fort von der Grauen:

Ortlinde's Mähre
trägt Wittig den Irming!

Gerhilde

(iſt etwas näher herabgeſtiegen).

Als Feinde ſah ich nur
Sintolt und Wittig.

Ortlinde

(bricht ſchnell auf, und läuft in den Tann).

Heiaha! Die Stute
ſtößt mir der Hengſt!

Schwertleite und Gerhilde

(lachen laut auf).

Die Roſſe entzweit noch
der Recken Zwiſt!

Helmwige

(in den Tann zurückrufend).

Ruhig dort, Brauner!
Brichſt du den Frieden?

Waltraute

(hat für Gerhilde die Wacht auf der äußerſten Spitze genommen).

Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha! Heiaha!

Siegrune, hier!
Wo ſäum'ſt du ſo lang?

(Wie zuvor Helmwige, zieht jetzt Siegrune im gleichen Anzuge vorbei, dem Tann zu.)

Siegrune's Stimme

(von rechts).

Arbeit gab's!
Sind die And'ren ſchon da?

Die Walküren.

Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha! Heiaha!

(Siegrune iſt hinter dem Tann verſchwunden. Aus der Tiefe hört man zwei Stimmen zugleich.)

Grimgerde und Roßweiße

(von unten).

Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha! Heiaha!

Waltraute.

Grimgerd' und Roßweiße!

Gerhilde.

Sie reiten zu zwei.

(Ortlinde iſt mit Helmwige und der ſoeben angekommenen Siegrune aus dem Tann herausgetreten: zu drei winken ſie von dem hinteren Felsſaume hinab.)

Ortlinde, Helmwige und Siegrune.

Gegrüßt, ihr Reiſige!
Roßweiß' und Grimgerde!

Die anderen Walküren alle.

Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha! Heiaha!

(In einem blitz-erglänzenden Wolkenzuge, der von unten heraufſteigt und dann hinter dem Tann verſchwindet, erſcheinen **Grimgerde** und **Roßweiße**, ebenfalls auf Roſſen, jede einen Erſchlagenen im Sattel führend.)

Gerhilde.

Zu Wald mit den Roſſen
zu Weid' und Raſt!

Ortlinde

(in den Tann rufend.)

Führt die Mähren
fern von einander,
bis unſ'rer Helden
Haß ſich gelegt!

Gerhilde

(während die Anderen lachen.)

Der Helden Grimm
ſchon büßte die Graue!

(**Grimgerde** und **Roßweiße** treten aus dem Tann auf.)

Die Walküren.

Willkommen! Willkommen!

Schwertleite.

War't ihr Kühnen zu zwei?

Grimgerde.

Getrennt ritten wir,
trafen uns heut'.

Roßweiße.

Sind wir alle verſammelt,
dann ſäumt nicht lange:
nach Walhall brechen wir auf,
Wotan zu bringen die Wal.

Helmwige.

Acht ſind wir erſt:
eine noch fehlt.

Gerhilde.

Bei dem braunen Wälſung
weilt wohl noch Brünnhild'.

Waltraute.

Auf ſie noch harren
müſſen wir hier:
Walvater gäb' uns

grimmigen Gruß,
ſäh' ohne ſie er uns nah'n!

Siegrune

(auf der Felsſpitze, von wo ſie hinausſpähte).

Hojotoho! Hojotoho!
Hieher! Hieher!
In brünſtigem Ritt
jagt Brünnhilde her.

Die Walküren

(nach der Felsſpitze eilend).

Heiaha! Heiaha!
Brünnhilde! hei!

Waltraute.

Nach dem Tann lenkt ſie
das taumelnde Roß.

Grimgerde.

Wie ſchnaubt Grane
vom ſchnellen Ritt!

Roßweiße.

So jach ſah ich nie
Walküren jagen!

Ortlinde.

Was hält ſie im Sattel?

Helmwige.

Das iſt kein Held!

Siegrune.

Eine Frau führt ſie.

Gerhilde.

Wie fand ſie die Frau?

Schwertleite.

Mit keinem Gruß
grüßt ſie die Schweſtern?

Waltraute.

Heiaha! Brünnhilde!
hör'ſt du uns nicht?

Ortlinde.

Helft der Schweſter
vom Roß ſich ſchwingen!

(Gerhilde und Helmwige ſtürzen in den Tann.)

Roßweiße.

Zu Grunde ſtürzt
Grane der ſtarke!

(Siegrune und Waltraute folgen den beiden.)

Grimgerde.

Aus dem Sattel hebt ſie
haſtig das Weib.

Die übrigen Walküren

(dem Tann zueilend).

Schweſter! Schweſter!
Was iſt geſcheh'n?

(Alle Walküren kehren auf die Bühne zurück; mit ihnen kommt Brünnhilde, Sieglinde unterſtützend und hereingeleitend.)

Brünnhilde

(athemlos)

Schützt mich, und helft
in höchſter Noth!

Die Walküren.

Wo ritteſt du her
in raſender Haſt?
So fliegt nur wer auf der Flucht!

Brünnhilde

Zum erſten Mal flieh' ich
und bin verfolgt!
Heervater hetzt mir nach!

Die Walküren

(heftig erſchreckend).

Biſt du von Sinnen?
Sprich! Sage uns!
Verfolgt dich Heervater?
Flieh'ſt du vor ihm?

Brünnhilde

(ängſtlich).

O Schweſtern, ſpäht
von des Felſens Spitze!
Schaut nach Norden,
ob Walvater naht!

(Ortlinde und Waltraute ſpringen hinauf, um zu ſpähen.)

Schnell! Seht ihr ihn ſchon?

Ortlinde.

Gewitterſturm
weht von Norden.

Waltraute.

Starkes Gewölk
ſtaut ſich dort auf.

Die Walküren.

Heervater reitet
ſein heiliges Roß!

Brünnhilde.

Der wilde Jäger,
der wüthend mich jagt,
er naht, er naht von Nord!
Schützt mich, Schweſtern!
Wahret dieß Weib!

Die Walküren.

Was iſt mit dem Weibe?

Brünnhilde.

„Hört mich in Eile!
Sieglinde iſt es,
Siegmund's Schweſter und Braut:
gegen die Wälſungen
wüthet Wotan in Grimm: —
dem Bruder ſollte
Brünnhilde heut'
entziehen den Sieg;
doch Siegmund ſchützt' ich
mit meinem Schild,
trotzend dem Gott: —
der traf ihn da ſelbſt mit dem Speer.
Siegmund fiel:
doch ich floh
fern mit der Frau:
ſie zu retten
eilt' ich zu euch,
ob mich bange auch
ihr berget vor dem ſtrafenden Streich.

Die Walküren

(in größter Beſtürzung).

Bethörte Schweſter!
Was thateſt du?
Wehe! Wehe!
Brünnhilde, wehe!
Ungehorſam
brach Brünnhilde
Herrvaters heilig Gebot?

Waltraute

(von der Höhe).

Nächtig zieht es
von Norden heran.

Ortlinde

(ebenſo).

Wüthend ſteuert
hieher der Sturm.

Die Walküren

(dem Hintergrunde zugewendet:)

Wild wiehert
Walvaters Roß,
ſchrecklich ſchnaubt es daher!

Brünnhilde.

Wehe der Armen,
wenn Wotan ſie trifft:
den Wälſungen allen
droht er Verderben! —
Wer leih't mir von euch
das leichteſte Roß,
das flink die Frau ihm entführ'?

Die Walküren.

Auch uns räth'ſt du
raſenden Trotz?

Brünnhilde.

Roßweiße, Schweſter!
Leih' mir deinen Renner!

Roßweiße.

Vor Walvater floh
der fliegende nie.

Brünnhilde.

Helmwige, höre!

Helmwige.

Dem Vater gehorch' ich.

Brünnhilde.

Waltraute! Gerhilde!
Gönnt mir eu'r Roß!
Ortlinde! Siegrune!
Seht meine Angſt!
O ſeid mir treu,
wie traut ich euch war:
rettet dieß traurige Weib!

Sieglinde

(die bisher finſter und kalt vor ſich hingeſtarrt, fährt auf, als Brünnhilde ſie lebhaft — wie zum Schutze — umfaßt).

Nicht ſehre dich Sorge um mich:
einzig taugt mir der Tod!
Wer hieß dich Maid

dem Harſt mich entführen?
Im Sturm dort hätt' ich
den Streich empfah'n
von derſelben Waffe,
der Siegmund fiel:
das Ende fand ich
vereint mit ihm!
Fern von Siegmund —
Siegmund, von dir!
O deckte mich Tod,
daß ich's nicht denke! —
Soll um die Flucht
dir Maid ich nicht fluchen,
ſo erhöre heilig mein Fleh'n —
ſtoße dein Schwert mir in's Herz!

Brünnhilde.

Lebe, o Weib,
um der Liebe willen!
Rette das Pfand,
das von ihm du empfing'ſt:
ein Wälſung wächſt dir im Schooße!

Sieglinde

(iſt heftig erſchrocken: plötzlich ſtrahlt dann ihr Geſicht in erhabener Freude auf).

Rette mich, Kühne!
Rette mein Kind!
Schirmt mich, ihr Mädchen,
mit mächtigſtem Schutz!

(Furchtbares Gewitter ſteigt im Hintergrunde auf: nahender Donner.)

Waltraute

(von der Höhe).

Der Sturm kommt heran.

Ortlinde

(ebenſo).

Flieh' wer ihn fürchtet!

Die Walküren.

Fort mit dem Weibe,
droht ihm Gefahr:
der Walküren keine
wag' ihren Schutz!

Sieglinde

(auf den Knieen vor Brünnhilde)

Rette mich, Maid!
Rette die Mutter!

Brünnhilde

(mit ſchnellem Entſchluß).

So fliehe denn eilig —
und fliehe allein!
Ich — bleibe zurück,
biete mich Wotan's Rache:
an mir zög' ich
den Zürnenden hier,
während du ſeinem Raſen entrinn'ſt.

Sieglinde.

Wohin ſoll ich mich wenden?

Brünnhilde.

Wer von euch Schweſtern
ſchweifte nach Oſten?

Siegrune.

Nach Oſten weithin
dehnt ſich ein Wald:
der Niblungen Hort
entführte Fafner dorthin.

Schwertleite.

Wurmes-Geſtalt
ſchuf ſich der Wilde:
in einer Höhle
hütet er Alberich's Reif.

Grimgerde.

Nicht geheu'r iſt's dort
für ein hilflos Weib.

Brünnhilde.

Und doch vor Wotan's Wuth
ſchützt ſie ſicher der Wald:
ihn ſcheut der Mächt'ge
und meidet den Ort.

Waltraute
(von der Höhe)

Furchtbar fährt
dort Wotan zum Fels.

Die Walküren.

Brünnhilde, hör'
ſeines Nahens Gebrauſ'!

Brünnhilde
(Sieglinden die Richtung weiſend)

Fort denn eile
nach Oſten gewandt!
Muthigen Trotzes
ertrag' alle Müh'n —
Hunger und Durſt,
Dorn und Geſtein;
lache, ob Noth
und Leiden dich nagt!
Denn eines wiſſe
und wahr' es immer:
den hehrſten Helden der Welt
heg'ſt du, o Weib,
im ſchirmenden Schooß! —

(Sie reicht ihr die Stücken von Siegmund's Schwert.)

Verwahr' ihm die ſtarken
Schwertes-Stücken;
ſeines Vaters Walſtatt
entführt' ich ſie glücklich:
der neu gefügt

das Schwert einſt ſchwingt,
den Namen nehm' er von mir —
„Siegfried“ freu' ſich des Sieg's!

Sieglinde.

Du hehrſtes Wunder!
Herrliche Maid!
Dir treuen dank' ich
heiligen Troſt!
Für ihn, den wir liebten,
rett' ich das liebſte:
meines Dankes Lohn
lache dir einſt!
Lebe wohl!
Dich ſegnet Sieglinde's Weh'!

(Sie eilt rechts im Vordergrunde ab. — Die Felſenhöhe iſt von ſchwarzen Gewitterwolken umlagert; furchtbarer Sturm brauſt aus dem Hintergrunde daher: ein feuriger Schein erhellt den Tannenwald zur Seite. Zwiſchen dem Donner hört man **Wotan's** Ruf.)

Wotan's Stimme.

Steh'! Brünnhilde!

Die Walküren.

Den Fels erreichten
Roß und Reiter:
weh' dir, Brünnhilde!
Rache entbrennt!

Brünnhilde.

Ach, Schweſtern, helft!
Mir ſchwankt das Herz!

Sein Zorn zerſchellt mich,
wenn eu'r Schutz ihn nicht zähmt.

Die Walküren.

Hieher, Verlor'ne!
Laſſ' dich nicht ſeh'n!
Schmiege dich an uns,
und ſchweige dem Ruf!

(Sie ziehen ſich alle die Felsſpitze hinauf, indem ſie Brünnhilde unter ſich verbergen.)

Wehe! Wehe!
Wüthend ſchwingt ſich
Wotan vom Roß —
hieher raſ't
ſein rächender Schritt!

(Wotan ſchreitet in furchtbar zürnender Aufregung aus dem Tann heraus, und hält vor dem Haufen der Walküren an, die auf der Höhe eine Stellung einnehmen, durch welche ſie Brünnhilde ſchützen.)

Wotan.

Wo iſt Brünnhilde,
wo die Verbrecherin?
Wagt ihr, die Böſe
vor mir zu bergen?

Die Walküren.

Schrecklich ertoſ't dein Toben: —
was thaten, Vater, die Töchter,
daß ſie dich reizten
zu raſender Wuth?

Wotan.

Wollt ihr mich höhnen?
Hütet euch, Freche!
Ich weiß: Brünnhilde
bergt ihr vor mir.
Weichet von ihr,
der ewig Verworf'nen,
wie ihren Werth
von ſich ſie warf!

Die Walküren.

Zu uns floh die Verfolgte,
unſ'ren Schutz flehte ſie an:
mit Furcht und Zagen
faßt ſie dein Zorn.
Für die bange Schweſter
bitten wir nun,
daß den erſten Zorn du bezähm'ſt.

Wotan.

Weichherziges
Weibergezücht!
So matten Muth
gewannt ihr von mir?
Erzog ich euch kühn
zu Kämpfen zu zieh'n,
ſchuf ich die Herzen
euch hart und ſcharf,
daß ihr Wilden nun weint und greint,
wenn mein Grimm eine Treuloſe ſtraft?

So wiſſ't denn, winſelnde,
was die verbrach,
um die euch zagen
die Zähre entbrennt!
Keine wie ſie
kannte mein innerſtes Sinnen;
keine wie ſie
wußte den Quell meines Willens;
ſie ſelbſt war
meines Wunſches ſchaffender Schooß: —
und ſo nun brach ſie
den ſeligen Bund,
daß treulos ſie
meinem Willen getrotzt,
mein herrſchend Gebot
offen verhöhnt,
gegen mich ſelbſt die Waffe gewandt,
die allein mein Wunſch ihr ſchuf! —
Hör'ſt du's, Brünnhilde?
du, der ich Brünne,
Helm und Wehr,
Wonne und Huld,
Namen und Leben verlieh?
Hör'ſt du mich Klage erheben,
und birg'ſt dich bang dem Kläger,
daß feig du der Straf' entfloh'ſt?

Brünnhilde

(tritt aus der Schaar der Walküren hervor, ſchreitet demüthigen, doch feſten Schrittes, von der Felſenſpitze herab, und tritt ſo in geringer Ferne vor Wotan).

Hier bin ich, Vater:
gebiete die Strafe!

Wotan.

Nicht — ſtraf' ich dich erſt:
deine Strafe ſchuf'ſt du dir ſelbſt.
Durch meinen Willen
war'ſt du allein:
gegen ihn doch haſt du gewollt;
meinen Befehl nur
führteſt du aus:
gegen ihn doch haſt du befohlen;
Wunſch-Maid
war'ſt du mir:
gegen mich doch haſt du gewünſcht;
Schild-Maid
war'ſt du mir:
gegen mich doch hob'ſt du den Schild;
Loos-Kieſerin
war'ſt du mir:
gegen mich doch kieſ'teſt du Looſe;
Helden-Reizerin
war'ſt du mir:
gegen mich doch reizteſt du Helden.
Was ſonſt du war'ſt,
das ſagte dir Wotan:
was jetzt du biſt,
das ſage dir ſelbſt!
Wunſchmaid biſt du nicht mehr;
Walküre biſt du geweſen: —
nun ſei fortan
was ſo du noch biſt!

Brünnhilde

(heftig erſchrocken).

Du verſtößeſt mich?
Verſteh' ich den Sinn?

Wotan.

Nicht ſend' ich dich mehr aus Walhall,
nicht weiſ' ich dir mehr
Helden zur Wal;
nicht führ'ſt du mehr Sieger
in meinen Saal:
bei der Götter traulichem Mahle
das Trinkhorn reich'ſt du
mir traut nicht mehr;
nicht koſ' ich dir mehr
den kindiſchen Mund.
Von göttlicher Schaar
biſt du geſchieden,
ausgeſtoßen
aus der Ewigen Stamm;
gebrochen iſt unſer Bund:
aus meinem Angeſicht biſt du verbannt!

Die Walküren

(in Jammer ausbrechend).

Wehe! Wehe!
Schweſter! O Schweſter!

Brünnhilde.

Nimmſt du mir alles,
was einſt du gab'ſt?

Wotan.

Der dich zwingt, wird dir's entzieh'n!
Hieher auf den Berg
banne ich dich;
in wehrloſen Schlaf
ſchließe ich dich;
der Mann dann fange die Maid,
der am Wege ſie findet und weckt.

Die Walküren.

Halt' ein, Vater,
halt' ein mit dem Fluch,
Soll die Maid verblüh'n
und verbleichen dem Mann?
Du Schrecklicher, wende
die ſchreiende Schmach;
wie die Schweſter träf' uns ihr Schimpf!

Wotan.

Hörtet ihr nicht,
was ich verhängt?
Aus eurer Schaar
iſt die treuloſe Schweſter geſchieden;
mit euch zu Roß
durch die Lüfte nicht reitet ſie länger;
die magdliche Blume
verblüht der Maid;
ein Gatte gewinnt
ihre weibliche Gunſt:
dem herriſchen Manne

gehorcht ſie fortan,
am Herde ſitzt ſie und ſpinnt,
aller Spottenden Ziel und Spiel.

(Brünnhilde ſinkt ſchreiend vor ſeinen Füßen zu Boden; die Walküren machen eine Bewegung des Entſetzens.)

Schreckt euch ihr Loos?
So flieht die verlor'ne!
Weichet von ihr
und haltet euch fern!
Wer von euch wagte
bei ihr zu weilen,
wer mir zum Trotz
zu der traurigen hielt' —
die Thörin theilte ihr Loos:
das künd' ich der kühnen an! —
Fort jetzt von hier!
Meidet den Felſen!
Hurtig jagt mir von dannen,
ſonſt erharrt Jammer euch hier!

(Die Walküren fahren mit wildem Wehſchrei aus einander, und ſtürzen in haſtiger Flucht in den Tann: bald hört man ſie wie mit Sturm auf ihren Roſſen davonjagend. — Nach und nach legt ſich während des Folgenden das Gewitter; die Wolken verziehen ſich: Abenddämmerung, und endlich Nacht, ſinken bei ruhigem Wetter herein.)

(Wotan und Brünnhilde, die noch zu ſeinen Füßen hingeſtreckt liegt, ſind allein zurückgeblieben. — Langes, feierliches Schweigen: unveränderte Stellung Wotan's und Brünnhilde's.)

Brünnhilde

(endlich das Haupt langſam erhebend, ſucht Wotan's noch abgewandten Blick, und richtet ſich während des Folgenden allmählich ganz auf.)

War es ſo ſchmählich,
was ich verbrach,

daß mein Verbrechen ſo ſchmählich du ſtrafſt?
War es ſo niedrig,
was ich dir that,
daß du ſo tief mir Erniedrigung ſchaffſt?
War es ſo ehrlos,
was ich beging,
daß mein Vergeh'n nun die Ehre mir raubt?
O ſag', Vater!
Sieh' mir in's Auge:
ſchweige den Zorn,
zähme die Wuth!
Deute mir hell
die dunkle Schuld,
die mit ſtarrem Trotze dich zwingt
zu verſtoßen dein trauteſtes Kind!

Wotan
(finſter).

Frag' deine That —
ſie deutet dir deine Schuld!

Brünnhilde.

Deinen Befehl
führte ich aus.

Wotan.

Befahl ich dir
für den Wälſung zu fechten?

Brünnhilde.

So hießeſt du mich
als Herrſcher der Wal.

Wotan.

Doch meine Weiſung
nahm ich wieder zurück.

Brünnhilde.

Als Fricka den eig'nen
Sinn dir entfremdet:
da ihrem Sinn du dich fügteſt,
wär'ſt du ſelber dir Feind.

Wotan
(bitter)

Daß du mich verſtanden, wähnt' ich,
und ſtrafte den wiſſenden Trotz;
doch feig und dumm
dachteſt du mich:
ſo hätt' ich Verrath nicht zu rächen,
zu gering wär'ſt du meinem Grimm?

Brünnhilde.

Nicht weiſe bin ich;
doch wußt' ich das Eine —
daß den Wälſung du liebteſt:
ich wußte den Zwieſpalt,
der dich zwang,
dieß Eine ganz zu vergeſſen.
Das And're mußteſt
einzig du ſeh'n,
was zu ſchauen ſo herb
ſchmerzte dein Herz —
daß Schutz du Siegmund verſagteſt.

Wotan.

Du wußteſt es ſo,
und wagteſt dennoch den Schutz?

Brünnhilde.

Weil für dich im Auge
das Eine ich hielt,
dem, im Zwange des And'ren
ſchmerzlich entzweit,
rathlos den Rücken du wandteſt.
Die im Kampfe Wotan
den Rücken bewacht,
die ſah nun Das nur,
was du nicht ſah'ſt: —
Siegmund mußte ich ſeh'n.
Tod kündend
trat ich vor ihn,
gewahrte ſein Auge,
hörte ſein Wort;
ich vernahm des Helden
heilige Noth;
tönend erklang mir
des Tapferſten Klage —
freieſter Liebe
furchtbares Leid,
traurigſten Muthes
mächtigſter Trotz:
meinem Ohr erſcholl,
mein Aug' erſchaute,
was tief im Buſen das Herz
zu heil'gem Beben mir traf. —

Scheu und ſtaunend
ſtand ich in Scham:
ihm nur zu dienen
konnt' ich noch denken:
Sieg oder Tod
mit Siegmund zu theilen —
dieß nur erkannt' ich
zu kieſen als Loos!
Der mir in's Herz
dieſe Liebe gehaucht,
dem Willen, der mich
dem Wälſung geſellt,
ihm innig vertraut —
trotzt' ich deinem Gebot.

Wotan.

So thateſt du,
was ſo gern zu thun ich begehrt —
doch was nicht zu thun
die Noth zwiefach mich zwang?
So leicht wähnteſt du
Wonne der Liebe erworben,
wo brennend Weh'
in das Herz mir brach,
wo gräßliche Noth
den Grimm mir ſchuf,
einer Welt zu Liebe
der Liebe Quell
im gequälten Herzen zu hemmen?
Wo gegen mich ſelbſt
ich ſehrend mich wandte,

aus Ohnmacht-Schmerzen
ſchäumend ich aufſchoß,
wüthender Sehnſucht
ſengender Wunſch
den ſchrecklichen Willen mir ſchuf,
in den Trümmern der eig'nen Welt
meine ewige Trauer zu enden: —
da labte ſüß
dich ſelige Luſt;
wonniger Rührung
üppigen Rauſch
enttrank'ſt du lachend
der Liebe Trank —
als mir göttlicher Noth
nagende Galle gemiſcht? —
Deinen leichten Sinn
laſſ' dich denn leiten:
du ſagteſt von mir dich los.
Dich muß ich meiden,
gemeinſam mit dir
nicht darf ich Rath mehr raunen;
getrennt nicht dürfen
traut wir mehr ſchaffen:
ſo weit Leben und Luft,
darf der Gott dir nicht mehr begegnen!

Brünnhilde.

Wohl taugte dir nicht
die thör'ge Maid,
die ſtaunend im Rathe
nicht dich verſtand,

wie mein eig'ner Rath
nur das Eine mir rieth —
zu lieben was du geliebt. —
Muß ich denn ſcheiden
und ſcheu dich meiden,
mußt du ſpalten
was einſt ſich umſpannt,
die eig'ne Hälfte
fern von dir halten —
daß ſonſt ſie ganz dir gehörte,
du Gott, vergiß das nicht!
Dein ewig Theil
nicht wirſt du entehren,
Schande nicht wollen,
die dich beſchimpft:
dich ſelbſt ließeſt du ſinken,
ſäh'ſt du dem Spott mich zum Spiel!

Wotan.

Du folgteſt ſelig
der Liebe Macht:
folge nun dem,
den Du lieben mußt!

Brünnhilde.

Soll ich aus Walhall ſcheiden,
mit dir nicht mehr ſchaffen und walten;
ſoll ich gehorchen
dem herrſchenden Mann —
dem feigen Prahler

gieb mich nicht preis:
nicht werthlos ſei er,
der mich gewinnt.

Wotan.

Von Walvater ſchiedeſt du —
nicht wählen darf er für dich.

Brünnhilde.

Du zeugteſt ein edles Geſchlecht;
kein Zager kann ihm entſchlagen:
der weihlichſte Held — ich weiß es —
entblüht dem Wälſungenſtamm!

Wotan.

Schweig' von dem Wälſungenſtamm!
Von dir geſchieden
ſchied ich von ihm:
vernichten mußt' ihn der Neid.

Brünnhilde.

Die von dir ſich riß —
ich rettete ihn:
Sieglinde hegt
die heiligſte Frucht;
in Schmerz und Leid,
wie kein Weib ſie litt,
wird ſie gebären
was bang ſie birgt.

Wotan.

Nie ſuche bei mir
Schutz für die Frau,
noch für ihres Schooſes Frucht!

Brünnhilde.

Sie bewahrt das Schwert,
das du Siegmund ſchuf'ſt —

Wotan.

Und das ich in Stücken ihm ſchlug —
Nicht ſtreb', o Maid,
den Muth mir zu ſtören!
Erwarte dein Loos,
wie ſich's dir wirft:
nicht kieſen kann ich es dir! —
Doch fort muß ich jetzt,
fern von dir zieh'n:
zu viel ſchon zögert' ich hier.
Von der Abwendigen
wend' ich mich ab;
nicht wiſſen darf ich
was ſie ſich wünſcht:
die Strafe nur
muß vollſtreckt ich ſeh'n.

Brünnhilde.

Was haſt du erdacht,
daß ich erdulde?

Wotan.

In feſten Schlaf
verſchließ' ich dich:
wer ſo die Wehrloſe weckt,
dem ward, erwacht, ſie zum Weib.

Brünnhilde

(ſtürzt auf ihre Kniee).

Soll feſſelnder Schlaf
feſt mich binden,
dem feigſten Manne
zur leichten Beute:
dieß Eine mußt du erhören,
was heil'ge Angſt zu dir fleht!
Die Schlafende ſchütze
mit ſcheuchenden Schrecken:
daß nur ein furchtlos
freieſter Held
hier auf dem Felſen
einſt mich fänd'!

Wotan.

Zu viel begehr'ſt du —
der Gunſt zu viel!

Brünnhilde

(ſeine Kniee umfaſſend).

Dieß Eine mußt —
mußt du erhören!
Zerknicke dein Kind,

das dein Knie umfaßt;
zertritt die Traute,
zertrümm're die Maid;
ihres Leibes Spur
zerſtöre dein Speer:
doch gieb, Grauſamer, nicht
der gräßlichſten Schmach ſie preis!
(Mit Wildheit.)
Auf dein Gebot
entbrenne ein Feuer;
den Fels umglühe
lodernde Gluth:
es leck' ihre Zunge
und freſſe ihr Zahn
den Zagen, der frech es wagte
dem freislichen Felſen zu nah'n!

Wotan
(blickt ihr ergriffen in das Auge, und hebt ſie auf)
Leb' wohl, du kühnes
herrliches Kind!
Du meines Herzens
heiliger Stolz,
leb' wohl! leb' wohl! leb' wohl!
Muß ich dich meiden
und darf minnig
mein Gruß nimmer dich grüßen:
ſollſt du nicht mehr
neben mir reiten,
noch Meth beim Mahl mir reichen;
muß ich verlieren,
dich, die ich liebte,

du lachende Luſt meines Auges: —
ein bräutliches Feuer
ſoll dir nun brennen,
wie nie einer Braut es gebrannt!
Flammende Gluth
umglühe den Fels;
mit zehrenden Schrecken
ſcheuch' es den Zagen;
der Feige fliehe
Brünnhilde's Fels: —
denn Einer nur freie die Braut,
der freier als ich, der Gott!

Brünnhilde

(wirft ſich ihm gerührt und entzückt in die Arme.)

Wotan.

Der Augen leuchtendes Paar,
das oft ich lächelnd gekoſ't,
wenn Kampfes-Luſt
ein Kuß dir lohnte,
wenn kindiſch lallend
der Helden Lob
von holden Lippen dir floß: —
dieſer Augen ſtrahlendes Paar,
das oft im Sturm mir geglänzt,
wenn Hoffnungs-Sehnen
das Herz mir ſengte,
nach Welten-Wonne
mein Wunſch verlangte

aus wild webendem Bangen: —
zum letzten Mal
letz' es mich heut'
mit des Lebewohles
letztem Kuß!
Dem glücklicher'n Manne
glänze ſein Stern:
dem unſeligen Ew'gen
muß es ſcheidend ſich ſchließen!
Denn ſo — kehrt
der Gott ſich dir ab:
ſo küßt er die Gottheit von dir.

(Er küßt ſie auf beide Augen, die ihr ſogleich verſchloſſen bleiben: ſie ſinkt ſanft ermattend in ſeinen Armen zurück. Er geleitet ſie zart auf einen niedrigen Mooshügel zu liegen, über den ſich eine breitäſtige Tanne ausſtreckt. Noch einmal betrachtet er ihre Züge, und ſchließt ihr dann den Helm feſt zu: dann verweilt ſein Blick nochmals ſchmerzlich auf ihrer Geſtalt, die er endlich mit dem langen Stahlſchilde der Walküre zudeckt. — Dann ſchreitet er mit feierlichem Entſchluſſe in die Mitte der Bühne, und kehrt die Spitze ſeines Speeres gegen einen mächtigen Felsſtein.)

Loge, hör'!
lauſche hieher!
Wie zuerſt ich dich fand
als feurige Gluth,
wie dann einſt du mir ſchwandeſt
als ſchweifende Lohe:
wie ich dich band,
bann' ich dich heut'!
Herauf, wabernde Lohe,
umlod're mir feurig den Fels!
Loge! Loge! Hieher!

(Bei der letzten Anrufung ſchlägt er mit der Spitze des Speeres dreimal auf den Stein, worauf dieſem ein Feuerſtrahl entfährt, der ſchnell zu einem Flammenmeere anſchwillt, dem Wotan mit einem Winke ſeiner Speerſpitze den Umkreis des Felſens als Strömung zuweiſt.) —

Wer meines Speeres
Spitze fürchtet,
durchſchreite das Feuer nie!

(Er verſchwindet in der Gluth nach dem Hintergrunde zu.)

(Der Vorhang fällt.)

Zweiter Tag:

Siegfried.

Perſonen.

Siegfried.
Mime.
Der Wanderer.
Alberich.
Fafner.
Erda.
Brünnhilde.

Erſter Aufzug.

Wald.

(Den Vordergrund bildet ein Theil einer Felſenhöhle, die ſich links tiefer nach innen zieht, nach rechts aber gegen drei Viertheile der Bühne einnimmt. Zwei natürlich gebildete Eingänge ſtehen dem Walde zu offen: der eine, nach rechts, unmittelbar im Hintergrunde, der andere, breitere, ebenda ſeitwärts. An der Hinterwand, nach links zu, ſteht ein großer Schmiedeherd, aus Felsſtücken natürlich geformt; künſtlich iſt nur der große Blaſebalg: die rohe Eſſe geht — ebenfalls natürlich — durch das Felsdach hinauf. Ein ſehr großer Ambos und andere Schmiedegeräthſchaften.) —

Mime

(ſitzt, als der Vorhang nach einem kurzen Orcheſter-Vorſpiel aufgeht, am Ambos, und hämmert mit wachſender Unruhe an einem Schwerte: endlich hält er unmuthig ein.)

Zwangvolle Plage!
Müh' ohne Zweck!
Das beſte Schwert,
das je ich geſchweißt,
in der Rieſen Fäuſten
hielte es feſt:

doch dem ich's geſchmiedet,
der ſchmähliche Knabe,
er knickt und ſchmeißt es entzwei,
als ſchüf' ich Kindergeſchmeid'! — —

Es giebt ein Schwert,
das er nicht zerſchwänge:
Nothung's Trümmer
zertrotzt' er mir nicht,
könnt' ich die ſtarken
Stücken ſchweißen,
die meine Kunſt
nicht zu kitten weiß.
Könnt' ich's dem Kühnen ſchmieden,
meiner Schmach erlangt' ich da Lohn! —

(Er ſinkt tiefer zurück, und neigt ſinnend das Haupt.)

Fafner, der wilde Wurm,
lagert im finſt'ren Wald;
mit des furchtbaren Leibes Wucht
der Niblungen Hort
hütet er dort.
Siegfried's kindiſcher Kraft
erläge wohl Fafner's Leib:
des Niblungen Ring
erränge er mir.
Ein Schwert nur taugt zu der That;
nur Nothung nützt meinem Neid,
wenn Siegfried ſehrend ihn ſchwingt: —
und nicht kann ich's ſchweißen,
Nothung das Schwert! —

(Er fährt in höchſtem Unmuth wieder fort zu hämmern.)

Zwangvolle Plage!
Müh' ohne Zweck!
Das beſte Schwert,
das je ich geſchweißt,
nie taugt es je
zu der einz'gen That!
Ich tapp're und hämm're nur,
weil der Knab' es heiſcht:
er knickt und ſchmeißt es entzwei,
und ſchmählt doch, ſchmied' ich ihm nicht!

(Siegfried, in wilder Waldkleidung, mit einem ſilbernen Horn an einer Kette, kommt mit jähem Ungeſtüm aus dem Walde herein; er hat einen großen Bären mit einem Baſtſeile gezäumt, und treibt dieſen mit luſtigem Übermuthe gegen Mime an. Mime'n entſinkt vor Schreck das Schwert; er flüchtet hinter den Herd; Siegfried treibt ihm den Bären überall nach.)

Siegfried.

Hoiho! Hoiho!
Hau' ein! Hau' ein!
Friß ihn! Friß ihn,
den Fratzenſchmied!
(Er lacht unbändig.)

Mime.

Fort mit dem Thier!
Was taugt mir der Bär?

Siegfried.

Zu zwei komm' ich,
dich beſſer zu zwicken:
Brauner, frag' nach dem Schwert!

Mime.

He! laſſ' das Wild!
Dort liegt die Waffe:
fertig fegt' ich ſie heut'.

Siegfried.

So fährſt du heute noch heil!

(Er löſt dem Bären den Zaum, und giebt ihm damit einen Schlag auf den Rücken.)

Lauf', Brauner:
dich brauch' ich nicht mehr!

(Der Bär läuft in den Wald zurück.)

Mime

(zitternd hinter dem Herde vorkommend).

Wohl leid' ich's gern,
erleg'ſt du Bären:
was bring'ſt du lebend
die braunen heim?

Siegfried

(ſetzt ſich, um ſich vom Lachen zu erholen).

Nach beſſ'rem Geſellen ſucht' ich,
als daheim mir einer ſitzt;
im tiefen Walde mein Horn
ließ ich da hallend tönen:

ob ſich froh mir geſellte
ein guter Freund?
das frug ich mit dem Getön'.

Aus dem Buſche kam ein Bär,
der hörte mir brummend zu;
er gefiel mir beſſer als du,
doch beſſ're wohl fänd' ich noch:
mit dem zähen Baſte
zäumt' ich ihn da,
dich, Schelm, nach dem Schwerte zu fragen.
(Er ſpringt auf, und geht nach dem Schwerte.)

Mime
(erfaßt das Schwert, es Siegfried zu reichen).
Ich ſchuf die Waffe ſcharf,
ihrer Schneide wirſt du dich freu'n.

Siegfried
(nimmt das Schwert).
Was frommt ſeine helle Schneide,
iſt der Stahl nicht hart und feſt!
(Er prüft es mit der Hand.)
Hei! was iſt das
für müß'ger Tand!
Den ſchwachen Stift
nenn'ſt du ein Schwert?
(Er zerſchlägt es auf dem Ambos, daß die Stücken ringsum fliegen: Mime weicht erſchrocken aus.)

Da haſt du die Stücken,
ſchändlicher Stümper:
hätt' ich am Schädel
dir ſie zerſchlagen! —
Soll mich der Prahler
länger noch prellen?
Schwatzt mir von Rieſen
und rüſtigen Kämpfen,
von kühnen Thaten
und tüchtiger Wehr;
will Waffen mir ſchmieden,
Schwerte ſchaffen;
rühmt ſeine Kunſt,
als könnt' er 'was rechtes:
nehm' ich zur Hand nun
was er gehämmert,
mit einem Griff
zergreif' ich den Quark! —
Wär' mir nicht ſchier
zu ſchäbig der Wicht,
ich zerſchmiedet' ihn ſelbſt
mit ſeinem Geſchmeid',
den alten albernen Alp!
Des Ärgers dann hätt' ich ein End'!

(Er wirft ſich wüthend auf eine Steinbank, zur Seite rechts.)

Mime

(der ihm immer vorſichtig ausgewichen):

Nun tob'ſt du wieder wie toll:
dein Undank, traun! iſt arg.
Mach' ich dem böſen Buben

nicht alles gleich zu beſt,
was Gutes ich ihm ſchuf,
vergißt er gar zu ſchnell!
Willſt du denn nie gedenken
was ich dich lehrt' vom Danke?
Dem ſollſt du willig gehorchen,
der je ſich wohl dir erwies.

(Siegfried wendet ſich unmuthig um, mit dem Geſicht nach der Wand, ſo daß er ihm den Rücken kehrt.)

Das willſt du wieder nicht hören! —
Doch ſpeiſen magſt du wohl?
Vom Spieße bring' ich den Braten:
verſuchteſt du gern den Sud?
Für dich ſott ich ihn gar.

(Er bietet Siegfried Speiſe hin. Dieſer, ohne ſich umzuwenden, ſchmeißt ihm Topf und Braten aus der Hand.)

Siegfried.

Braten briet ich mir ſelbſt:
deinen Sudel ſauf' allein!

Mime

(ſtellt ſich empfindlich).

Das iſt nun der Liebe
ſchlimmer Lohn!
Das der Sorgen
ſchmählicher Sold! —
Als zullendes Kind
zog ich dich auf,
wärmte mit Kleiden

den kleinen Wurm:
Speiſe und Trank
trug ich dir zu,
hütete dich
wie die eig'ne Haut.
Und wie du erwuchſeſt,
wartet' ich dein;
dein Lager ſchuf ich,
daß leicht du ſchlief'ſt.
Dir ſchmiedet' ich Tand
und ein tönend Horn;
dich zu erfreu'n
müht' ich mich froh:
mit klugem Rathe
rieth ich dir klug,
mit lichtem Wiſſen
lehrt' ich dich Witz.
Sitz' ich daheim
in Fleiß und Schweiß,
nach Herzensluſt
ſchweif'ſt du umher:
für dich nur in Plage,
in Pein nur für dich
verzehr' ich mich alter
armer Zwerg!
Und aller Laſten
iſt das nun der Lohn,
daß der haſtige Knabe
mich quält und haßt!

(Er geräth in Schluchzen.)

Siegfried

(der ſich wieder umgewendet, und in Mime's Blick ruhig geforſcht hat).

Vieles lehrteſt du, Mime,
und Manches lernt' ich von dir;
doch was du am liebſten mich lehrteſt,
zu lernen gelang mir nie: —
wie ich dich leiden könnt'. —
Träg'ſt du mir Speiſe
und Trank herbei —
der Ekel ſpeiſ't mich allein;
ſchaff'ſt du ein leichtes
Lager zum Schlaf —
der Schlummer wird mir da ſchwer;
willſt du mich weiſen
witzig zu ſein —
gern bleib' ich taub und dumm.
Seh' ich dir erſt
mit den Augen zu,
zu übel erkenn' ich
was alles du thu'ſt:
ſeh' ich dich ſteh'n,
gangeln und geh'n,
knicken und nicken,
mit den Augen zwicken:
beim Genick möcht' ich
den Nicker packen,
den Garaus geben
dem garſt'gen Zwicker! —
So lernt' ich, Mime, dich leiden.

Biſt du nun weiſe,
ſo hilf mir wiſſen,

worüber umſonſt ich ſann: —
in den Wald lauf' ich,
dich zu verlaſſen, —
wie kommt das, kehr' ich zurück?
Alle Thiere ſind
mir theurer als du:
Baum und Vogel,
die Fiſche im Bach,
lieber mag ich ſie
leiden als dich: —
wie kommt das nun, kehr' ich zurück?
Biſt du klug, ſo thu' mir's kund.

Mime
(ſetzt ſich in einiger Entfernung ihm traulich gegenüber).

Mein Kind, das lehrt dich kennen,
wie lieb ich am Herzen dir lieg'.

Siegfried
(lacht).

Ich kann dich ja nicht leiden, —
vergiß das nicht ſo leicht!

Mime.

Deſſ' iſt deine Wildheit ſchuld,
die du Böſer bändigen ſollſt. —
Jammernd verlangen Junge
nach ihrer Alten Neſt:
Liebe iſt das Verlangen;
ſo lechzeſt du auch nach mir,

ſo lieb'ſt du auch deinen Mime —
ſo mußt du ihn lieben!
Was dem Vöglein iſt der Vogel,
wenn er im Neſt es nährt,
eh' das flügge mag fliegen:
das iſt dir kindiſchem Sproß
der kundig ſorgende Mime —
das muß er dir ſein.

Siegfried.

Ei, Mime, biſt du ſo witzig,
ſo laſſ' mich eines noch wiſſen!

Es ſangen die Vöglein
ſo ſelig im Lenz,
das eine lockte das and're:
du ſagteſt ſelbſt —
da ich's wiſſen wollt' —
das wären Männchen und Weibchen.
Sie koſ'ten ſo lieblich,
und ließen ſich nicht;
ſie bauten ein Neſt
und brüteten drin:
da flatterte junges
Geflügel auf,
und beide pflegten der Brut —
So ruhten im Buſch
auch Rehe gepaart,
ſelbſt wilde Füchſe und Wölfe:
Nahrung brachte
zum Neſt das Männchen,

das Weibchen ſäugte die Welpen.
Da lernt' ich wohl
was Liebe ſei:
der Mutter entwandt' ich
die Welpen nie. —
Wo haſt du nun, Mime,
dein minniges Weibchen,
daß ich es Mutter nenne?

Mime
(verdrießlich).

Was iſt dir, Thor?
Ach, biſt du dumm!
Biſt doch weder Vogel noch Fuchs?

Siegfried.

Das zullende Kind
zogeſt du auf,
wärmteſt mit Kleiden
den kleinen Wurm: —
wie kam dir aber
der kindiſche Wurm?
Du machteſt wohl gar
ohne Mutter mich?

Mime
(in großer Verlegenheit).

Glauben ſollſt du,
was ich dir ſage:
ich bin dir Vater
und Mutter zugleich.

Siegfried.

Das lüg'ſt du, garſtiger Gauch! —
Wie die Jungen den Alten gleichen,
das hab' ich mir glücklich erſeh'n.
Nun kam ich zum klaren Bach:
da erſpäht' ich die Bäum'
und Thier' im Spiegel;
Sonn' und Wolken,
wie ſie nur ſind,
im Glitzer erſchienen ſie gleich.
Da ſah' ich denn auch
mein eigen Bild;
ganz anders als du
dünkt' ich mir da:
ſo glich wohl der Kröte
ein glänzender Fiſch;
doch kroch nie ein Fiſch aus der Kröte.

Mime
(höchſt ärgerlich).
Gräulichen Unſinn
kram'ſt du da aus!

Siegfried
(immer lebendiger).
Sieh'ſt du, nun fällt
auch ſelbſt mir ein,
was zuvor ich umſonſt beſann:
wenn zum Wald ich laufe,
dich zu verlaſſen,
wie das kommt, kehr' ich doch heim?
(Er ſpringt auf.)

Von dir noch muß ich erfahren,
wer Vater und Mutter mir ſei!

Mime

(weicht ihm aus).

Was Vater! was Mutter!
Müßige Frage!

U

Siegfried

(packt ihn bei der Kehle).

So muß ich dich faſſen
um 'was zu wiſſen:
gutwillig
erfahr' ich doch nichts!
So mußt' ich Alles
ab dir trotzen:
kaum das Reden
hätt' ich errathen,
entwand ich's nicht
mit Gewalt dem Schuft!
Heraus damit,
räudiger Kerl!
Wer iſt mir Vater und Mutter?

Mime

(nachdem er mit dem Kopfe genickt und mit den Händen gewinkt, iſt von Siegfried losgelaſſen worden).

An's Leben geh'ſt du mir ſchier! —
Nun laſſ'! Was zu wiſſen dich geizt,
erfahr' es, ganz wie ich's weiß. — —

O undankbares,
arges Kind!
Jetzt hör', wofür du mich haſſeſt!
Nicht bin ich Vater
noch Vetter dir, —
und dennoch verdank'ſt du mir dich!
Ganz fremd biſt du mir,
deinem einz'gen Freund;
aus Erbarmen allein
barg ich dich hier:
nun hab' ich lieblichen Lohn!
Was verhofft' ich Thor mir auch Dank?

Einſt lag wimmernd ein Weib
da draußen im wilden Wald:
zur Höhle half ich ihr her,
am warmen Herd ſie zu hüten.
Ein Kind trug ſie im Schooß;
traurig gebar ſie's hier;
ſie wand ſich hin und her,
ich half, ſo gut ich konnt':
ſtark war die Noth, ſie ſtarb —
doch Siegfried, der genas.

Siegfried

(hat ſich geſetzt).

So ſtarb meine Mutter an mir?

Mime.

Meinem Schutz übergab ſie dich:
ich ſchenkt' ihn gern dem Kind.

Was hat ſich Mime gemüht!
Was gab ſich der gute für Noth!
„Als zullendes Kind
zog ich dich auf“ …

Siegfried.

Mich dünkt, deſſ' gedachteſt du ſchon!
Jetzt ſag': woher heiß' ich Siegfried?

Mime.

So hieß mich die Mutter
möcht' ich dich heißen:
als Siegfried würdeſt
du ſtark und ſchön. —
„Ich wärmte mit Kleiden
den kleinen Wurm“ …

Siegfried.

Nun melde, wie hieß meine Mutter?

Mime.

Das weiß ich wahrlich kaum! —
„Trank und Speiſe
trug ich dir zu“ …

Siegfried.

Den Namen ſollſt du mir nennen!

Mime.

Entfiel er mir wohl? Doch halt'!
Sieglinde mochte ſie heißen,

die dich in Sorge mir gab. —
„Ich hütete dich
wie die eig'ne Haut"...

Siegfried.

Dann frag' ich, wie hieß mein Vater?

Mime
(barſch).

Den hab' ich nie geſeh'n.

Siegfried.

Doch die Mutter nannte den Namen?

Mime.

Erſchlagen ſei er,
das ſagte ſie nur;
dich Vaterloſen
befahl ſie mir da: —
„und wie du erwuchſeſt,
wartet' ich dein';
dein Lager ſchuf ich,
daß leicht du ſchlief'ſt"...

Siegfried.

Still mit dem alten
Staarenlied! —
Soll ich der Kunde glauben,
haſt du mir nichts gelogen,
ſo laß mich nun Zeichen ſeh'n.

Mime.

Was ſoll dir's noch bezeugen?

Siegfried.

Dir glaub' ich nicht mit dem Ohr',
dir glaub' ich nur mit dem Aug':
welch' Zeichen zeugt für dich?

Mime

(holt nach einigem Beſinnen die zwei Stücken eines zerſchlagenen Schwertes herbei).

Das gab mir deine Mutter:
für Mühe, Koſt und Pflege
ließ ſie's als ſchwachen Lohn.
Sieh' her, ein zerbroch'nes Schwert!
Dein Vater, ſagte ſie, führt' es,
als im letzten Kampf er erlag.

Siegfried.

Und dieſe Stücken
ſollſt du mir ſchmieden:
dann ſchwing' ich mein rechtes Schwert!
Eile dich, Mime,
mühe dich raſch;
kannſt du 'was recht's,
nun zeig' deine Kunſt!
Täuſche mich nicht
mit ſchlechtem Tand:
den Trümmern allein
trau' ich 'was zu.

Find' ich dich faul,
füg'ſt du ſie ſchlecht,
flick'ſt du mit Flauſen
den feſten Stahl, —
dir Feigem fahr' ich zu Leib',
das Fegen lern'ſt du von mir!
Denn heute noch, ſchwör' ich,
will ich das Schwert;
die Waffe gewinn' ich noch heut'.

Mime
(erſchrocken).
Was willſt du noch heut' mit dem Schwert?

Siegfried
Aus dem Wald fort
in die Welt zieh'n:
nimmer kehr' ich zurück.
Wie ich froh bin,
daß ich frei ward,
nichts mich bindet und zwingt!
Mein Vater biſt du nicht,
in der Ferne bin ich heim;
dein Herd iſt nicht mein Haus,
meine Decke nicht dein Dach.
Wie der Fiſch froh
in der Fluth ſchwimmt,
wie der Fink frei
ſich davon ſchwingt:
flieg' ich von hier,
fluthe davon,

wie der Wind über'n Wald
weh' ich dahin —
dich, Mime, nie wieder zu ſeh'n!

(Er ſtürmt in den Wald fort.)

Mime
(in höchſter Angſt).

Halte! halte! wohin?
(Er ruft mit der größten Anſtrengung in den Wald.)
He! Siegfried!
Siegfried! He! —
Da ſtürmt er hin! —
Nun ſitz' ich da: —
zur alten Noth
hab' ich die neue;
vernagelt bin ich nun ganz! —
Wie helf' ich mir jetzt?
Wie halt' ich ihn feſt?
Wie führ' ich den Huien
zu Fafner's Neſt? —
Wie füg' ich die Stücken
des tückiſchen Stahl's?
Keines Ofens Gluth
glüht mir die ächten;
keines Zwergen Hammer
zwingt mir die harten:
des Niblungen Neid,
Noth und Schweiß
nietet mir Nothung nicht,
ſchweißt mir das Schwert nicht zu ganz! —
(Er knickt verzweifelnd auf dem Schemel hinter dem Ambos zuſammen.)

(Der Wanderer [Wotan] tritt aus dem Wald an das hintere Thor der Höhle heran. — Er trägt einen dunkelblauen langen Mantel; einen Speer führt er als Stab. Auf dem Haupte hat er einen großen Hut mit breiter runder Krämpe, die über das fehlende eine Auge tief hereinhängt.)

Wanderer.

Heil dir, weiſer Schmied!
Dem wegmüden Gaſt
gönne hold
des Hauſes Herd!

Mime

(iſt erſchrocken aufgefahren)

Wer iſt's, der im wilden
Wald mich ſucht?
Wer verfolgt mich im öden Forſt?

Wanderer.

Wand'rer heißt mich die Welt:
weit wandert' ich ſchon,
auf der Erde Rücken
rührt' ich mich viel.

Mime.

So rühre dich fort
und raſte nicht hier,
heißt dich Wand'rer die Welt.

Wanderer.

Gaſtlich ruht' ich bei Guten,
Gaben gönnten mir viele:

denn Unheil fürchtet,
wer unhold iſt.

Mime.

Unheil wohnte
immer bei mir:
willſt du dem armen es mehren?

Wanderer
(weiter hereintretend).

Viel erforſcht' ich,
erkannte viel:
wichtiges konnt' ich
manchem künden,
manchem wehren,
was ihn mühte,
nagende Herzens-Noth.

Mime.

Spürteſt du klug
und erſpähteſt viel,
hier brauch' ich nicht Spürer noch Späher.
Einſam will ich
und einzeln ſein,
Lungerern laſſ' ich den Lauf.

Wanderer
(wieder einige Schritte näher ſchreitend).

Mancher wähnte
weiſe zu ſein,

nur was ihm noth that,
wußt' er nicht;
was ihm frommte,
ließ ich erfragen:
lohnend lehrt' ihn mein Wort.

Mime
(immer ängſtlicher, da der Wanderer ſich nähert).
Müß'ges Wiſſen
wahren manche:
ich weiß mir g'rade genug;
mir genügt mein Witz,
ich will nicht mehr:
dir Weiſem weiſ' ich den Weg!

Wanderer
(ſetzt ſich am Herde nieder).
Hier ſitz' ich am Herd,
und ſetze mein Haupt
der Wiſſens-Wette zum Pfand:
mein Kopf iſt dein,
du haſt ihn erkieſ't,
entfräg'ſt du mir nicht
was dir frommt,
löſ' ich's mit Lehren nicht ein.

Mime
(erſchrocken und befangen, für ſich).
Wie werd' ich den Lauernden los?
Verfänglich muß ich ihn fragen. —

(laut.)

Dein Haupt pfänd' ich
für den Herd:
nun ſorg', es ſinnig zu löſen!
Drei der Fragen
ſtell' ich mir frei.

Wanderer.

Dreimal muß ich's treffen.

Mime

(nach einigem Nachſinnen).

Du rührteſt dich viel
auf der Erde Rücken,
die Welt durchwandert'ſt du weit: —
nun ſage mir ſchlau,
welches Geſchlecht
tagt in der Erde Tiefe?

Wanderer.

In der Erde Tiefe
tagen die Nibelungen:
Nibelheim iſt ihr Land.
Schwarzalben ſind ſie;
Schwarz-Alberich
hütet' als Herrſcher ſie einſt:
eines Zauberringes
zwingende Kraft
zähmt' ihm das fleißige Volk.
Reicher Schätze

ſchimmernden Hort
häuften ſie ihm:
der ſollte die Welt ihm gewinnen. —
Zum zweiten was frägſt du Zwerg?

Mime
(in tieferes Sinnen gerathend).

Viel, Wanderer,
weißt du mir
aus der Erde Nabelneſt: —
nun ſage mir ſchlicht,
welches Geſchlecht
ruht auf der Erde Rücken?

Wanderer.

Auf der Erde Rücken
wuchtet der Rieſen Geſchlecht:
Rieſenheim iſt ihr Land.
Faſolt und Faſner,
der Rauhen Fürſten,
neideten Nibelung's Macht;
den gewaltigen Hort
gewannen ſie ſich,
errangen mit ihm den Ring:
um den entbrannte
den Brüdern Streit;
der Faſolt fällte,
als wilder Wurm
hütet nun Faſner den Hort. —
Die dritte Frage nun droht.

Mime

(der ganz in Träumerei entrückt iſt).

Viel, Wand'rer,
weißt du mir
von der Erde rauhem Rücken: —
melde mir weiter,
welches Geſchlecht
wohnt auf wolkigen Höh'n?

Wanderer.

Auf wolkigen Höh'n
wohnen die Götter:
Walhall heißt ihr Saal.
Lichtalben ſind ſie;
Licht-Alberich,
Wotan waltet der Schaar.
Aus der Welt-Eſche
weihlichſtem Aſte
ſchuf er ſich einen Schaft:
dorrt der Stamm,
nie verdirbt doch der Speer;
mit ſeiner Spitze
ſperrt Wotan die Welt.
Heil'ger Verträge
Treue-Runen
ſind in den Schaft geſchnitten:
den Haft der Welt
hält in der Hand
wer den Speer führt,
den Wotan's Fauſt umſpannt.

Ihm neigte ſich
der Niblungen Heer;
der Rieſen Gezücht
zähmte ſein Rath:
ewig gehorchen ſie alle
des Speeres ſtarkem Herrn.

(Er ſtößt wie unwillkürlich mit dem Speer auf den Boden; ein leiſer Donner läßt ſich vernehmen, wovon Mime heftig erſchrickt.)

Nun rede, weiſer Zwerg:
wußt' ich der Fragen Rath?
behalte mein Haupt ich frei?

Mime

(iſt aus ſeiner träumeriſchen Verſunkenheit aufgefahren, und gebärdet ſich nun ängſtlich, indem er den Wanderer nicht anzublicken wagt)

Fragen und Haupt
haſt du gelöſ't:
nun, Wand'rer, geh' deines Weg's!

Wanderer.

Was zu wiſſen dir frommt
ſollteſt du fragen;
Kunde verbürgte mein Kopf: —
daß du nun nicht weißt
was dir nützt,
deſſ' faſſ' ich jetzt deines als Pfand.
Gaſtlich nicht
galt mir dein Gruß:
mein Haupt gab ich
in deine Hand,

um mich des Herdes zu freu'n.
Nach Wettens Pflicht
pfänd' ich nun dich,
löſeſt du drei
der Fragen nicht leicht:
drum friſche dir, Mime, den Muth!

Mime

(ſchüchtern und in furchtſamer Ergebung).

Lang' ſchon mied ich
mein Heimathland,
lang' ſchon ſchied ich
aus der Mutter Schooß;
mir leuchtete Wotan's Auge,
zur Höhle lugt' es herein:
vor ihm magert
mein Mutterwitz.
Doch frommt mir's nun weiſe zu ſein,
Wand'rer, frage denn zu!
Vielleicht glückt mir's gezwungen
zu löſen des Zwergen Haupt.

Wanderer.

Nun, ehrlicher Zwerg,
ſag' mir zum erſten:
welches iſt das Geſchlecht,
dem Wotan ſchlimm ſich zeigt,
und das doch das liebſte ihm lebt?

Mime.

Wenig hört' ich
von Heldenſippen:

der Frage doch mach' ich mich frei.
Die Wälſungen ſind
das Wunſchgeſchlecht,
das Wotan zeugte
und zärtlich liebt,
zeigt er auch Ungunſt ihm.
Siegmund und Sieglind'
ſtammten von Wälſe,
ein wild-verzweifeltes
Zwillingspaar:
Siegfried zeugten ſie ſelbſt,
den ſtärkſten Wälſungenſproß.

Behalt' ich, Wand'rer,
zum erſten mein Haupt?

Wanderer.

Wie doch genau
das Geſchlecht du mir nenn'ſt:
ſchlau eracht' ich dich argen!
Der erſten Frage
wardſt du frei;
zum zweiten nun ſag' mir, Zwerg! —
Ein weiſer Niblung
wahret Siegfried:
Fafner'n ſoll er ihm fällen,
daß er den Ring erränge,
des Hortes Herrſcher zu ſein.
Welches Schwert
muß nun Siegfried ſchwingen,
taug' es zu Fafner's Tod?

Mime

(ſeine gegenwärtige Lage immer mehr vergeſſend, und von dem Gegenſtande lebhaft angezogen).

Nothung heißt
ein neidliches Schwert;
in einer Eſche Stamm
ſtieß es Wotan:
dem ſollt' es geziemen,
der aus dem Stamm es zög'.
Der ſtärkſten Helden
keiner beſtand's:
Siegmund, der Kühne,
konnt's allein;
fechtend führt' er's im Streit,
bis an Wotan's Speer es zerſprang.
Nun verwahrt die Stücken
ein weiſer Schmied;
denn er weiß, daß allein
mit dem Wotansſchwert
ein kühnes dummes Kind,
Siegfried, den Wurm verſehrt.

(Ganz vergnügt.)

Behüt' ich Zwerg
auch zweitens mein Haupt?

Wanderer.

Der witzigſte biſt du
unter den Weiſen:
wer käm' dir an Klugheit gleich?
Doch biſt du ſo klug,
den kindiſchen Helden

für Zwergen-Zwecke zu nützen:
mit der dritten Frage
droh' ich nun! —
Sag' mir, du weiſer
Waffenſchmied,
wer wird aus den ſtarken Stücken
Nothung, das Schwert, wohl ſchweißen?

Mime
(fährt im höchſten Schrecken auf)
Die Stücken! das Schwert!
O weh! mir ſchwindelt! —
Was fang' ich an?
Was fällt mir ein?
Verfluchter Stahl,
daß ich dich geſtohlen!
Er hat mich vernagelt
in Pein und Noth;
mir bleibt er hart,
ich kann ihn nicht hämmern:
Niet' und Löthe
läßt mich im Stich!
Der weiſeſte Schmied
weiß ſich nicht Rath:
wer ſchweißt nun das Schwert,
ſchaff' ich es nicht?
Das Wunder, wie ſoll ich's wiſſen?

Wanderer
(iſt vom Herd aufgeſtanden)
Dreimal ſollteſt du fragen,
dreimal ſtand ich dir frei:

nach eitlen Fernen
forſchteſt du;
doch was zunächſt ſich dir fand,
was dir nützt, fiel dir nicht ein.
Nun ich's errathe,
wirſt du verrückt:
gewonnen hab' ich
das witzige Haupt. —
Jetzt, Fafner's kühner Bezwinger,
hör', verfallener Zwerg: —
nur wer das Fürchten
nie erfuhr,
ſchmiedet Nothung neu.

(Mime ſtarrt ihn groß an: er wendet ſich zum Fortgange.)

Dein weiſes Haupt
wahre von heut':
verfallen — laſſ' ich's dem,
der das Fürchten nicht gelernt.

(Er lacht und geht in den Wald.)

Mime

(iſt, wie vernichtet, auf den Schemel hinter dem Ambos zurückgeſunken: er ſtiert, grad' vor ſich aus, in den ſonnig beleuchteten Wald hinein. — Nach längerem Schweigen geräth er in heftiges Zittern).

Verfluchtes Licht!
Was flammt dort die Luft?

Was flackert und lackert,
was flimmert und ſchwirrt,
was ſchwebt dort und webt
und wabert umher?
Da glimmert's und glitzt's
in der Sonne Gluth:
was ſäuſelt und ſummt
und ſauſ't nun gar?
Es brummt und brauſ't
und praſſelt hierher!
Dort bricht's durch den Wald,
will auf mich zu!
Ein gräßlicher Rachen
reißt ſich mir auf! —
Der Wurm will mich fangen!
Fafner! Fafner!
(Er ſchreit laut auf und knickt hinter dem breiten Ambos zuſammen.)

Siegfried
(bricht aus dem Waldgeſträuch hervor, und ruft noch von außen)
Heda! Fauler!
biſt du nun fertig?
Schnell! wie ſteht's mit dem Schwert?
(Er iſt eingetreten und hält verwundert an.)
Wo ſteckt der Schmied?
Stahl er ſich fort?
Hehe! Mime! du Memme!
Wo biſt du? wo birg'ſt du dich?

Mime
(mit ſchwacher Stimme hinter dem Ambos.)
Biſt du es, Kind?
Kommſt du allein?

Siegfried.

Hinter dem Ambos? —
Sag', was ſchufeſt du dort?
Schärfteſt du mir das Schwert?

Mime

(höchſt verſtört und zerſtreut).

Das Schwert? das Schwert?
wie möcht' ich's ſchweißen? —

(Halb für ſich.)

„Nur wer das Fürchten
nicht erfuhr,
ſchmiedet Nothung neu." —
Zu weiſe ward ich
für ſolches Werk!

Siegfried.

Wirſt du mir reden?
Soll ich dir rathen?

Mime

(wie zuvor).

Wo nähm' ich redlichen Rath? —
Mein weiſes Haupt
hab' ich verwettet:
verfallen, verlor ich's an den,
„der das Fürchten nicht gelernt". —

Siegfried
(heftig).

Sind mir das Flauſen?
Willſt du mir flieh'n?

Mime
(allmählich ſich etwas faſſend).

Wohl flöh' ich dem,
der's Fürchten kennt: —
doch das ließ ich dem Kinde zu lehren!
Ich Dummer vergaß
was einzig gut:
Liebe zu mir
ſollt' er lernen; —
das gelang nun leider faul!
Wie bring' ich das Fürchten ihm bei?

Siegfried
(packt ihn).

He! Muß ich helfen?
Was fegteſt du heut'?

Mime.

Für dich nur beſorgt,
verſank ich in Sinnen,
wie ich dich wichtiges wieſe.

Siegfried
(lachend)

Bis unter den Sitz

war'ſt du verſunken:
was wichtiges fandeſt du da?

Mime

(ſich immer mehr erholend).

Das Fürchten lernt' ich für dich,
daß ich's dich Dummen lehre.

Siegfried.

Was iſt's mit dem Fürchten?

Mime.

Erfuhr'ſt du's noch nie,
und willſt aus dem Wald
fort in die Welt?
Was frommte das feſteſte Schwert,
blieb dir das Fürchten fern?

Siegfried

(ungeduldig).

Faulen Rath
erfindeſt du wohl?

Mime.

Deiner Mutter Rath
redet aus mir:
was ich gelobt
muß ich nun löſen,
in die liſtige Welt
dich nicht zu laſſen,
eh' du nicht das Fürchten gelernt.

Siegfried.

Iſt's eine Kunſt,
was kenn' ich ſie nicht? —
Heraus! Was iſt's mit dem Fürchten?

Mime
(immer belebter).

Fühlteſt du nie
im finſtern Wald,
bei Dämmerſchein
am dunklen Ort,
wenn fern es ſäuſelt,
ſummſ't und ſauſ't,
wildes Brummen
näher brauſ't,
wirres Flackern
um dich flimmert,
ſchwellend Schwirren
zu Leib' dir ſchwebt, —
fühlteſt du dann nicht grieſelnd
Grauſen die Glieder dir fah'n?
Glühender Schauer
ſchüttelt die Glieder,
wirr verſchwimmend
ſchwinden die Sinne,
in der Bruſt bebend und bang
berſtet hämmernd das Herz? —
Fühlteſt du das noch nicht,
das Fürchten blieb dir dann fremd.

Siegfried.

Sonderlich ſeltſam
muß das ſein!

Hart und feſt,
fühl' ich, ſteht mir das Herz.
Das Grieſeln und Grauſen,
Glühen und Schauern,
Hitzen und Schwindeln,
Hämmern und Beben —
gern begehr' ich das Bangen,
ſehnend verlangt mich's der Luſt. —
Doch wie bring'ſt du,
Mime, mir's bei?
Wie wär'ſt du Memme mir Meiſter?

Mime.

Folge mir nur,
ich führe dich wohl;
ſinnend fand ich's aus.
Ich weiß einen ſchlimmen Wurm,
der würgt' und ſchlang ſchon viel:
Fafner lehrt dich das Fürchten,
folg'ſt du mir zu ſeinem Neſt.

Siegfried.

Wo liegt er im Neſt?

Mime.

Neid-Höhle
wird es genannt:
im Oſt, am Ende des Wald's.

Siegfried.

Dann wär's nicht weit von der Welt?

Mime.

Bei Neidhöhl' liegt ſie ganz nah'!

Siegfried.

Dahin denn ſollſt du mich führen:
lernt' ich das Fürchten,
dann fort in die Welt!
Drum ſchnell ſchaffe das Schwert,
in der Welt will ich es ſchwingen.

Mime.

Das Schwert? O Noth!

Siegfried.

Raſch in die Schmiede!
Weiſ' was du ſchuf'ſt.

Mime.

Verfluchter Stahl!
Zu flicken verſteh' ich ihn nicht!
Den zähen Zauber
bezwingt keines Zwergen Kraft.
Wer das Fürchten nicht kennt,
der fänd' wohl eher die Kunſt.

Siegfried.

Feine Finten
weiß mir der Faule;
daß er ein Stümper

ſollt' er geſteh'n:
nun lügt er ſich liſtig heraus. —
Her mit den Stücken!
Fort mit dem Stümper!
Des Vaters Stahl
fügt ſich wohl mir:
ich ſelbſt ſchweiße das Schwert!

(Er macht ſich raſch an die Arbeit.)

Mime.

Hätteſt du fleißig
die Kunſt gepflegt,
jetzt käm' dir's wahrlich zu gut;
doch läſſig war'ſt du
ſtets in der Lehre:
was willſt du nun rechtes rüſten?

Siegfried.

Was der Meiſter nicht kann,
vermöcht' es der Knabe,
hätt' er ihm immer gehorcht? —
Jetzt mach' dich fort,
miſch' dich nicht d'rein:
ſonſt fäll'ſt du mir mit in's Feuer!

(Er hat eine große Menge Kohlen auf dem Herd gehäuft, und unterhält in einem fort die Gluth, während er die Schwertſtücke in den Schraubſtock einſpannt und ſie zu Spähnen zerfeilt.)

Mime

(indem er ihm zuſieht).

Was mach'ſt du da?
Nimm doch die Löthe:
den Brei braut' ich ſchon längſt.

Siegfried.

Fort mit dem Brei!
Ich brauch' ihn nicht:
mit Pappe back' ich kein Schwert!

Mime.

Du zerfeil'ſt die Feile,
zerreib'ſt die Raspel:
wie willſt du den Stahl zerſtampfen?

Siegfried.

Zerſponnen muß ich
in Spähne ihn ſeh'n:
was entzwei iſt, zwing' ich mir ſo.

Mime
(während Siegfried eifrig fortfeilt).

Hier hilft kein Kluger,
das ſeh' ich klar:
hier hilft dem Dummen
die Dummheit ſelbſt!
Wie er ſich müht
und mächtig regt:
ihm ſchwindet der Stahl,
doch wird ihm nicht ſchwül! —
Nun ward ich ſo alt
wie Höhl' und Wald,
und hab' nicht ſo 'was geſeh'n!
Mit dem Schwert gelingt's,

das lern' ich wohl:
furchtlos fügt er's zu ganz, —
der Wand'rer wußt' es gut! —
Wie berg' ich nun
mein banges Haupt?
Dem kühnen Knaben verfiel's,
lehrt' ihn nicht Fafner die Furcht. —
Doch weh' mir Armen!
Wie würgt' er den Wurm,
erführ' er das Fürchten von ihm?
Wie erräng' er mir den Ring?
Verfluchte Klemme!
Da klebt' ich feſt,
fänd' ich nicht klugen Rath,
wie den Furchtloſen ſelbſt ich bezwäng'. —

Siegfried

(hat nun die Stücken zerfeilt und in einem Schmelztiegel gefangen, den er jetzt an die Herdgluth ſtellt: unter dem Folgenden nährt er die Gluth mit dem Blaſebalg).

He, Mime, geſchwind:
wie hieß das Schwert,
das ich in Spähne zerſponnen?

Mime

(aus ſeinen Gedanken auffahrend).

Nothung nennt ſich
das neidliche Schwert:
deine Mutter gab mir die Mär'.

Siegfried

(zu der Arbeit).

Nothung! Nothung!
Neidliches Schwert!

was mußteſt du zerſpringen?
Zu Spreu nun ſchuf ich
die ſcharfe Pracht,
im Tigel brat' ich die Spähne!
Hoho! hoho!
hahei! hahei!
Blaſe, Balg,
blaſe die Gluth! —
Wild im Walde
wuchs ein Baum,
den hab' ich im Forſt gefällt:
die braune Eſche
brannt' ich zu Kohl',
auf dem Herd nun liegt ſie gehäuft!

Hoho! hoho!
hahei! hahei!
Blaſe, Balg,
blaſe die Gluth! —
Des Baumes Kohle,
wie brennt ſie kühn,
wie glüht ſie hell und hehr!
In ſpringenden Funken
ſprüht ſie auf,
ſchmilzt mir des Stahles Spreu.

Hoho! hoho!
hahei! hahei!
Blaſe, Balg,
blaſe die Gluth! —
Nothung! Nothung!
neidliches Schwert!

Schon ſchmilzt deines Stahles Spreu:
im eig'nen Schweiße
ſchwimmſt du nun —
bald ſchwing' ich dich als mein Schwert!

Mime

(während der Abſätze von Siegfried's Lied, immer für ſich, entfernt ſitzend).

Er ſchmiedet das Schwert,
und Fafner fällt er:
das ſeh' ich nun ſicher voraus;
Hort und Ring
erringt er im Harſt: —
wie erwerb' ich mir den Gewinn?
Mit Witz und Liſt
erlang' ich Beides,
und berge heil mein Haupt.
Rang er ſich müd' mit dem Wurm,
von der Müh' erlab' ihn ein Trank;
aus würz'gen Säften,
die ich geſammelt,
brau' ich den Trank für ihn;
wenig Tropfen nur
braucht er zu trinken,
ſinnlos ſinkt er in Schlaf:
mit der eig'nen Waffe,
die er ſich gewonnen,
räum' ich ihn leicht aus dem Weg,
erlange mir Ring und Hort.
Hei! weiſer Wand'rer,
dünkt' ich dich dumm,
wie gefällt dir nun

mein feiner Witz?
Fänd' ich mir wohl
Rath und Ruh'?

(Er ſpringt vergnügt auf, holt Gefäße herbei, und ſchüttet aus ihnen Gewürz in einen Topf.)

Siegfried

(hat den geſchmolzenen Stahl in eine Stangenform gegoſſen, und dieſe in das Waſſer geſteckt: man hört jetzt das laute Geziſch der Kühlung)

In das Waſſer floß
ein Feuerfluß:
grimmiger Zorn
ziſcht' ihm da auf:
frierend zähmt' ihn der Froſt.
Wie ſehrend er floß,
in des Waſſers Fluth
fließt er nicht mehr;
ſtarr ward er und ſteif,
herriſch der harte Stahl:
heißes Blut doch
fließt ihm bald! —

Nun ſchwitze noch einmal,
daß ich dich ſchweiße,
Nothung, neidliches Schwert!

(Er ſtößt den Stahl in die Kohlen und glüht ihn. Dann wendet er ſich zu Mime, der vom anderen Ende des Herdes her einen Topf an den Rand der Gluth ſetzt.)

Was ſchafft der Tölpel
dort mit dem Topf?
Brenn' ich hier Stahl,
brauſ't du dort Sudel?

Mime.

Zu Schanden kam ein Schmied,
den Lehrer ſein Knabe lehrt;
mit der Kunſt iſt's beim Alten aus,
als Koch dient er dem Kinde:
brennt es das Eiſen zu Brei,
aus Eiern braut
der Alte ihm Sud.

(Er fährt fort zu kochen.)

Siegfried

(hämmert während der Arbeit).

Mime, der Künſtler,
lernt nun kochen;
das Schmieden ſchmeckt ihm nicht mehr:
ſeine Schwerter alle
hab' ich zerſchmiſſen;
was er kocht, ich koſt' es ihm nicht.

Das Fürchten zu lernen
will er mich führen;
ein Ferner ſoll es mich lehren:
was am beſten er kann,
mir bringt er's nicht bei;
als Stümper beſteht er in allem!

(Er hat den rothglühenden Stahl hervorgezogen, und hämmert ihn nun, während des folgenden Liedes, mit dem großen Schmiedehammer auf dem Ambos.)

Hoho! hahei! hoho!
Schmiede, mein Hammer,
ein hartes Schwert!
Hoho! hahei!
hahei! hoho!
Hahei! hoho! hahei!

Einſt färbte Blut
dein falbes Blau;
ſein rothes Rieſeln
röthete dich:
kalt lachteſt du da,
das warme leckteſt du kühl!
Hahahei! hahahei!
hahahei! hei! hei!
Hoho! hoho! hoho!
Nun hat die Gluth
dich roth geglüht;
deine weiche Härte
dem Hammer weicht:
zornig ſprüh'ſt du mir Funken,
daß ich dich ſpröden gezähmt!
Heiaho! heiaho!
heiaho! ho! ho!
Hoho! hoho! hahei!

Hoho! hahei! hoho!
Schmiede, mein Hammer,
ein hartes Schwert!
Hoho! hahei!

hahei! hoho!
Hahei! hoho! hahei!

Der frohen Funken,
wie freu' ich mich!
Es ziert den Kühnen
des Zornes Kraft:
luſtig lach'ſt du mich an,
ſtell'ſt du auch grimm dich und gram!
Hahahei! hahahei!
hahahei! hei! hei!
Hoho! hoho! hoho!
Durch Gluth und Hammer-
glückt' es mir;
mit ſtarken Schlägen
ſtreckt' ich dich:
nun ſchwinde die rothe Scham;
werde kalt und hart wie du kannſt!
Heiaho! heiaho!
heiaho! ho! ho!
Hahei! hoho! hahei!

(Er taucht mit dem letzten den Stahl in das Waſſer, und lacht bei dem ſtarken Geziſch.)

Mime

(während Siegfried die geſchmiedete Schwertklinge in dem Griffhefte befeſtigt, — wieder im Vordergrunde)

Er ſchafft ſich ein ſcharfes Schwert,
Fafner zu fällen,
der Zwerge Feind:

ich braut' ein Trug-Getränk,
Siegfried zu faſſen,
dem Fafner fiel.
Gelingen muß mir die Liſt;
lachen muß mir der Lohn!
Den der Bruder ſchuf,
den ſchimmernden Reif,
in den er gezaubert
zwingende Kraft,
das helle Gold,
das zum Herrſcher macht —
ich hab' ihn gewonnen,
ich walte ſein'! —
Alberich ſelbſt,
der einſt mich band,
zu Zwergenfrohne
zwing' ich ihn nun:
als Niblungenfürſt
fahr' ich danieder;
gehorchen ſoll mir
alles Heer! —
Der verachtete Zwerg,
was wird er geehrt!
Zu dem Hort hin drängt ſich
Gott und Held:
vor meinem Nicken
neigt ſich die Welt,
vor meinem Zorne
zittert ſie hin! —
Dann wahrlich müht ſich
Mime nicht mehr:

ihm ſchaffen And're
den ew'gen Schatz.
Mime, der kühne,
Mime iſt König,
Fürſt der Alben,
Walter des All's!
Hei, Mime! wie glückte dir das!
Wer glaubte wohl das von dir!

Siegfried

(während der Abſätze von Mime's Lied, das Schwert feilend, ſchleifend und mit dem kleinen Hammer hämmernd).

Nothung! Nothung!
Neidliches Schwert!
Jetzt haſteſt du wieder im Heft.
War'ſt du entzwei,
ich zwang dich ganz,
kein Schlag ſoll nun dich zerſchlagen.
Dem ſterbenden Vater
zerſprang der Stahl,
der lebende Sohn
ſchuf ihn neu:
nun lacht ihm ſein heller Schein,
ſeine Schärfe ſchneidet ihm hart.

Nothung! Nothung!
Neu und verjüngt!
Zum Leben weckt' ich dich wieder.
Todt lag'ſt du
in Trümmern dort,

jetzt leuchteſt du trotzig und hehr.
Zeige den Schächern
nun deinen Schein!
Schlage den Falſchen,
fälle den Schelm! —
Schau, Mime, du Schmied:
ſo ſchneidet Siegfried's Schwert!

(Er hat während des zweiten Verſes das Schwert geſchwungen, und ſchlägt nun damit auf den Ambos: dieſer zerſpaltet in zwei Stücken, von oben bis unten, ſo daß er unter großem Gepolter auseinander fällt. Mime — in höchſter Verzückung — fällt vor Schreck ſitzlings zu Boden. Siegfried hält jauchzend das Schwert in die Höhe. — Der Vorhang fällt ſchnell.)

Zweiter Aufzug.

Tiefer Wald.

(Ganz im Hintergrunde die Öffnung einer Höhle. Der Boden hebt ſich bis zur Mitte der Bühne, wo er eine kleine Hochebene bildet; von da ſenkt er ſich nach hinten, der Höhle zu, wieder abwärts, ſo daß von dieſer nur der obere Theil der Öffnung dem Zuſchauer ſichtbar iſt. Links gewahrt man durch Waldbäume eine zerklüftete Felſenwand. — Finſtere Nacht, am dichteſten über dem Hintergrunde, wo anfänglich der Blick des Zuſchauers gar nichts zu unterſcheiden vermag.)

Alberich

(an der Felſenwand zur Seite gelagert, in düſterem Brüten).

In Wald und Nacht
vor Neidhöhl' halt' ich Wacht:
es lauſcht mein Ohr,
mühvoll lugt mein Aug'. —
Banger Tag,
beb'ſt du ſchon auf?
Dämmerſt du dort
durch das Dunkel her?

(Sturmwind erhebt ſich rechts aus dem Walde.)

Welcher Glanz glitzert dort auf?
Näher ſchimmert
ein heller Schein;
es rennt wie ein leuchtendes Roß,
bricht durch den Wald
brauſend daher.
Naht ſchon des Wurmes Würger?
Iſt's ſchon, der Fafner fällt?

(Der Sturmwind legt ſich wieder; der Glanz verliſcht.)

Das Licht erliſcht —
der Glanz barg ſich dem Blick:
Nacht iſt's wieder. —
Wer naht dort ſchimmernd im Schatten?

Der Wanderer

(tritt aus dem Wald auf, und hält **Alberich** gegenüber an.)

Zur Neidhöhle
fuhr ich bei Nacht:
wen gewahr' ich im Dunkel dort?

(Wie aus einem plötzlich zerriſſenen Gewölk bricht Mondſchein herein, und beleuchtet des **Wanderer**'s Geſtalt.)

Alberich

(erkennt den **Wanderer**, und fährt erſchrocken zurück.)

Du ſelbſt läſſ'ſt dich hier ſeh'n? —

(Er bricht in Wuth aus.)

Was willſt du hier?
Fort, aus dem Weg!
Von dannen, ſchamloſer Dieb!

Wanderer.

Schwarz-Alberich,
ſchweif'ſt du hier?
Hüteſt du Fafner's Haus?

Alberich.

Jagſt du auf neue
Neidthat umher?
Weile nicht hier!
Weiche von hinnen!
Genug deines Truges
tränkte die Stätte mit Noth;
d'rum, du Frecher,
laſſ' ſie jetzt frei!

Wanderer.

Zu ſchauen kam ich,
nicht zu ſchaffen:
wer wehrte mir Wand'rers Fahrt?

Alberich

(lacht tückiſch auf).

Du Rath wüthender Ränke!
Wär' ich dir zu lieb
doch noch dumm wie damals,
als du mich Blöden bandeſt!
Wie leicht gerieth es
den Ring mir nochmals zu rauben!
Hab' Acht: deine Kunſt

kenne ich wohl;
doch wo du ſchwach biſt,
blieb mir auch nicht verſchwiegen.
Mit meinen Schätzen
zahlteſt du Schulden;
mein Ring lohnte
der Rieſen Müh',
die deine Burg dir gebaut;
was mit den trotzigen
einſt du vertragen,
deſſ' Runen wahrt noch heut'
deines Speeres herriſcher Schaft.
Nicht du darfſt
was als Zoll du gezahlt
den Rieſen wieder entreißen:
du ſelbſt zerſpellteſt
deines Speeres Schaft;
in deiner Hand
der herriſche Stab,
der ſtarke zerſtiebte wie Spreu.

Wanderer.

Durch Vertrages Treue-Runen
band er dich
Böſen mir nicht:
dich beugt er mir durch ſeine Kraft;
zum Krieg d'rum wahr' ich ihn wohl.

Alberich.

Wie ſtolz du dräu'ſt
in trotziger Stärke,

und wie dir's im Buſen doch bangt! —
Verfallen dem Tod
durch meinen Fluch
iſt Fafner, des Hortes Hüter: —
wer — wird ihn beerben?
Wird der neidliche Hort
dem Niblung wieder gehören?
Das ſehrt dich mit ew'ger Sorge.
Denn faſſ' ich ihn wieder
einſt in der Fauſt,
anders als dumme Rieſen
üb' ich des Ringes Kraft:
dann zitt're der Helden
heiliger Hüter!
Walhall's Höhen
ſtürm' ich mit Hella's Heer:
der Welt walte dann ich!

Wanderer.

Deinen Sinn kenn' ich;
doch ſorgt er mich nicht:
des Ringes waltet
wer ihn gewinnt.

Alberich.

Wie dunkel ſprichſt du,
was ich deutlich doch weiß!
An Heldenſöhne
hält ſich dein Trotz,
die traut deinem Blute entblüht.
Pflegteſt du wohl eines Knaben,

der klug die Frucht dir pflücke,
die du — nicht brechen darf'ſt?

Wanderer.

Mit mir — nicht,
hadre mit Mime:
dein Bruder bringt dir Gefahr;
einen Knaben führt er daher,
der Fafner ihm fällen ſoll.
Nichts weiß der von mir;
der Niblung nützt ihn für ſich.
D'rum ſag' ich dir, Geſell:
thue frei wie's dir frommt!
Höre mich wohl,
ſei auf der Hut:
nicht kennt der Knabe den Ring,
doch Mime kundet' ihn aus.

Alberich.

Deine Hand hielteſt du vom Hort?

Wanderer.

Wen ich liebe
laſſ' ich für ſich gewähren;
er ſteh' oder fall',
ſein Herr iſt er:
Helden nur können mir frommen.

Alberich.

Mit Mime räng' ich
allein um den Ring?

Wanderer.

Außer dir begehrt er
einzig das Gut.

Alberich.

Und doch gewänn' ich ihn nicht?

Wanderer.

Ein Helde naht
den Hort zu befrei'n:
zwei Niblungen geizen das Gold:
Fafner fällt,
der den Ring bewacht: —
wer ihn rafft, hat ihn gewonnen. —
Willſt du noch mehr?
Dort liegt der Wurm:
warnſt du ihn vor dem Tod,
willig wohl ließ' er den Tand. —
Ich ſelber weck' ihn dir auf. —
(Er wendet ſich nach hinten.)
Fafner! Fafner!
Erwache, Wurm!

Alberich

(in geſpanntem Erſtaunen, für ſich).

Was beginnt der Wilde?
Gönnt er mir's wirklich?

(Aus der finſteren Tiefe des Hintergrundes hört man)

Fafner's Stimme.

Wer ſtört mir den Schlaf?

Wanderer.

Gekommen iſt einer,
Noth dir zu künden:
er lohnt dir's mit dem Leben,
lohn'ſt du das Leben ihm
mit dem Horte, den du hüteſt.

Fafner.

Was will er?

Alberich.

Wache, Fafner!
Wache, du Wurm!
Ein ſtarker Helde naht,
dich heil'gen will er beſteh'n.

Fafner.

Mich hungert ſein'.

Wanderer.

Kühn iſt des Kindes Kraft,
ſcharf ſchneidet ſein Schwert.

Alberich.

Den gold'nen Ring
geizt er allein:
laſſ' mir den Ring zum Lohn,
ſo wend' ich den Streit;

du wahreſt den Hort,
und ruhig leb'ſt du lang'!

Fafner

(gähnt).

Ich lieg' und beſitze: —
laßt mich ſchlafen!

Wanderer

(lacht laut).

Nun, Alberich, das ſchlug fehl!
Doch ſchilt mich nicht mehr Schelm!
Dieß Eine, rath' ich,
merke noch recht:
Alles iſt nach ſeiner Art;
an ihr wirſt du nichts ändern. —
Ich laſſ' dir die Stätte:
ſtelle dich feſt!
Verſuch's mit Mime, dem Bruder:
der Art ja verſteh'ſt du dich beſſer.
Was anders iſt,
das lerne nun auch!

(Er verſchwindet im Walde. Sturmwind erhebt ſich und verliert ſich ſchnell wieder.)

Alberich

(nachdem er ihm lange grimmig nachgeſehen).

Da reitet er hin
auf lichtem Roß:
mir läßt er Sorg' und Spott!
Doch lacht nur zu,

ihr leichtſinniges,
luſtgieriges
Göttergelichter:
euch ſeh' ich
noch alle vergeh'n!
So lange das Gold
am Lichte glänzt,
hält ein Wiſſender Wacht: —
trügen wird euch ſein Trotz.

(Morgendämmerung. Alberich verbirgt ſich zur Seite im Geklüft.)

Mime und Siegfried

(treten bei anbrechendem Tage auf. Siegfried trägt das Schwert an einem Gehenke. Mime erſpäht genau die Stätte, weicht endlich dem Hintergrunde zu, der — während die Anhöhe im mittleren Vordergrunde ſpäter immer heller von der Sonne beleuchtet wird — in finſteren Schatten gehüllt bleibt, und bedeutet dann Siegfried.)

Mime.

Zur Stelle ſind wir:
bleib' hier ſteh'n!

Siegfried

(ſetzt ſich unter eine große Linde).

Hier ſoll ich das Fürchten lernen? —
Fern haſt du mich geleitet;

eine volle Nacht im Walde
ſelbander wanderten wir:
nun ſollſt du, Mime,
fortan mich meiden!
Lern' ich hier nicht
was ich lernen muß,
allein zieh' ich dann weiter:
dich werd' ich endlich da los!

Mime

(ſetzt ſich ihm gegenüber, ſo daß er die Höhle immer noch im Auge behält)

Glaub' mir, Lieber,
lern'ſt du heute
hier das Fürchten nicht:
an and'rem Ort
zu and'rer Zeit
ſchwerlich erfähr'ſt du's je. —
Sieh'ſt du dort
den dunklen Höhlenſchlund?
Darin wohnt
ein gräulich wilder Wurm:
unmaßen grimmig
iſt er und groß;
ein ſchrecklicher Rachen
reißt ſich ihm auf;
mit Haut und Haar
auf einen Happ
verſchlingt der Schlimme dich wohl.

Siegfried.

Gut iſt's, den Schlund ihm zu ſchließen;
d'rum biet' ich mich nicht dem Gebiß.

Mime.

Giftig gießt ſich
ein Geifer ihm aus:
wen mit des Speichels
Schweiß er beſpei't,
dem ſchwinden Fleiſch und Gebein.

Siegfried.

Daß des Geifers Gift mich nicht ſehre,
weich' ich zur Seite dem Wurm.

Mime.

Ein Schlangenſchweif
ſchlägt ſich ihm auf:
wen er damit umſchlingt
und feſt umſchließt,
dem brechen die Glieder wie Glas.

Siegfried.

Vor des Schweifes Schwang mich zu wahren,
halt' ich den Argen im Aug'. —
Doch heiße mich das:
hat der Wurm ein Herz?

Mime.

Ein grimmiges, hartes Herz!

Siegfried.

Das ſitzt ihm doch

wo es jedem ſchlägt,
trag' es Mann oder Thier?

Mime.

Gewiß, Knabe,
da führt's auch der Wurm;
nun kommt dir das Fürchten wohl an?

Siegfried.

Nothung ſtoß' ich
dem Stolzen in's Herz:
ſoll das etwa Fürchten heißen?
He, du Alter,
iſt das alles,
was deine Liſt
mich lehren kann?
Fahr' deines Weg's dann weiter;
das Fürchten lern' ich hier nicht.

Mime.

Wart' es nur ab!
Was ich dir ſage,
dünke dich tauber Schall:
ihn ſelber mußt du
hören und ſeh'n,
die Sinne vergeh'n dir dann ſchon!
Wenn dein Blick verſchwimmt,
der Boden dir ſchwankt,
im Buſen bang
dein Herz erbebt: —

dann dank'ſt du mir, der dich führte,
gedenk'ſt wie Mime dich liebt.

Siegfried
(ſpringt unwillig auf).

Du ſollſt mich nicht lieben, –
ſagt' ich dir's nicht?
Fort aus den Augen mir:
laſſ' mich allein:
ſonſt halt' ich's hier länger nicht aus,
fängſt du von Liebe gar an!
Das eklige Nicken
und Augenzwicken,
wann endlich ſoll ich's
nicht mehr ſeh'n?
Wann werd' ich den Albernen los?

Mime.

Ich laſſe dich ſchon:
am Quell dort lagr' ich mich.
Steh' du nur hier;
ſteigt die Sonne zur Höh',
merk' auf den Wurm,
aus der Höhle wälzt er ſich her:
hier vorbei
biegt er dann,
am Brunnen ſich zu tränken.

Siegfried
(lachend).

Mime, weil'ſt du am Quell,
dahin laſſ' ich den Wurm wohl geh'n:

Nothung ſtoß' ich
ihm erſt in die Nieren,
wenn er dich ſelbſt dort
mit 'weg geſoffen!
Darum, hör' meinen Rath,
raſte nicht dort am Quell:
kehre dich 'weg,
ſo weit du kannſt,
und komm' nie mehr zu mir!

Mime.

Nach freislichem Streit
dich zu erfriſchen,
wirſt du mir wohl nicht wehren?
Rufe mich auch,
darb'ſt du des Rathes —
oder wenn dir das Fürchten gefällt.

Siegfried

(weiſt ihn mit einer heftigen Gebärde fort).

Mime

(im Abgehen, für ſich).

Fafner und Siegfried —
Siegfried und Fafner —
oh, brächten beide ſich um!

(Er geht in den Wald zurück.)

Siegfried
(allein).

(Er ſetzt ſich wieder unter die große Linde.)

Daß der mein Vater nicht iſt,
wie fühl' ich mich drob ſo froh!
Nun erſt gefällt mir
der friſche Wald;
nun erſt lacht mir
der luſtige Tag,
da der garſtige von mir ſchied,
und ich gar nicht ihn wiederſeh'!

(Sinnendes Schweigen.)

Wie ſah wohl mein Vater aus? —
Ha! — gewiß wie ich ſelbſt:
denn wär' wo von Mime ein Sohn,
müßt' er nicht ganz
Mime gleichen?
G'rade ſo garſtig,
grieſig und grau,
klein und krumm,
höck'rig und hinkend,
mit hängenden Ohren,
triefigen Augen — —
fort mit dem Alp!
Ich mag ihn nicht mehr ſeh'n.

(Er lehnt ſich zurück und blickt durch den Baumwipfel auf. Langes Schweigen. — Waldweben.)

Aber — wie ſah
meine Mutter wohl aus?
Das — kann ich
nun gar nicht mir denken! —

Der Rehhindin gleich
glänzten gewiß
ihr hell ſchimmernde Augen, —
nur noch viel ſchöner! — —

Da bang ſie mich geboren,
warum aber ſtarb ſie da?
Sterben die Menſchenmütter
an ihren Söhnen
alle dahin?
Traurig wäre das, traun! — —
Ach! möcht' ich Sohn
meine Mutter ſeh'n! — —
Meine — Mutter! —
Ein Menſchenweib! —

(Er ſeufzt und ſtreckt ſich tiefer zurück. Langes Schweigen. — Der Vogelgeſang feſſelt endlich ſeine Aufmerkſamkeit. Er lauſcht einem ſchönen Vogel über ihm.)

Du holdes Vög'lein!
Dich hört' ich noch nie:
biſt du im Hain hier daheim? —
Verſtünd' ich ſein ſüßes Stammeln!
Gewiß ſagt' es mir 'was, —
vielleicht — von der lieben Mutter? —

Ein zankender Zwerg
hat mir erzählt,
der Vög'lein Stammeln
gut zu verſteh'n,
dazu könnte man kommen:
wie das wohl möglich wär'?

(Er ſinnt nach. Sein Blick fällt auf ein Rohrgebüſch unweit der Linde.)

Hei! ich verſuch's,
ſing' ihm nach:
auf dem Rohr tön' ich ihm ähnlich!
Entrath' ich der Worte,
achte der Weiſe,
ſing' ich ſo ſeine Sprache,
verſteh' ich wohl auch was er ſpricht.

(Er hat ſich mit dem Schwerte ein Rohr abgeſchnitten, und ſchnitzt ſich eine Pfeiſe draus.)

Es ſchweigt und lauſcht: —
ſo ſchwatz' ich denn los!

(Er verſucht auf der Pfeiſe die Weiſe des Vogels nachzuahmen: es glückt ihm nicht; verdrießlich ſchüttelt er oft den Kopf: endlich ſetzt er ganz ab.)

Das tönt nicht recht;
auf dem Rohre taugt
die wonnige Weiſe nicht. —
Vög'lein, mich dünkt,
ich bleibe dumm:
von dir lern' ich nicht leicht! —

Nun ſchäm' ich mich gar
vor dem ſchelmiſchen Lauſcher:
er lugt, und kann nichts erlauſchen. —
Heida! ſo höre
nun auf mein Horn:
auf dem dummen Rohre
geräth mir nichts. —
Einer Waldweiſe,
wie ich ſie kann,
der luſtigen ſollſt du lauſchen.
Nach liebem Geſellen

lockt' ich mit ihr:
nichts beſſ'res kam noch
als Wolf und Bär.
Nun will ich ſeh'n,
wen jetzt ſie mir lockt:
ob das mir ein lieber Geſell?

(Er hat die Pfeife fortgeworfen, und bläſt nun auf ſeinem kleinen ſilbernen Horne eine luſtige Weiſe.)

(Im Hintergrunde regt es ſich Fafner, in der Geſtalt eines ungeheuren eidechſenartigen Schlangenwurmes, hat ſich in der Höhle von ſeinem Lager erhoben; er bricht durch das Geſträuch, und wälzt ſich aus der Tiefe nach der höheren Stelle vor, ſo daß er mit dem Vorderleibe bereits auf ihr angelangt iſt. Er ſtößt jetzt einen ſtarken gähnenden Laut aus.)

Siegfried

(wendet ſich um, gewahrt Fafner, blickt ihn verwundert an, und lacht).

Da hätte mein Lied
mir 'was liebes erblaſen!
Du wär'ſt mir ein ſaub'rer Geſell!

Fafner

(hat bei Siegfried's Anblick angehalten).

Was iſt da?

Siegfried.

Ei, biſt du ein Thier,

das zum Sprechen taugt,
wohl ließ' ſich von dir 'was lernen?
Hier kennt einer
das Fürchten nicht:
kann er's von dir erfahren?

Fafner.

Haſt du Übermuth?

Siegfried.

Muth und Übermuth
was weiß ich!
Doch dir fahr' ich zu Leibe,
lehr'ſt du das Fürchten mich nicht!

Fafner

(lacht).

Trinken wollt' ich:
nun treff' ich auch Fraß!

(Er öffnet ſeinen Rachen und zeigt die Zähne.)

Siegfried.

Eine zierliche Freſſe
zeig'ſt du mir da:
lachende Zähne
im Leckermaul!
Gut wär's den Schlund dir zu ſchließen;
dein Rachen reckt ſich zu weit!

Fafner.

Zu tauben Reden
taugt er ſchlecht:
dich zu verſchlingen
frommt der Schlund.

(Er droht mit dem Schweife.)

Siegfried.

Hoho, du grauſam
grimmiger Kerl,
von dir verdaut ſein
dünkt mich übel:
räthlich und fromm doch ſcheint's,
du verreckteſt hier ohne Friſt.

Fafner

(brüllt).

Pruh! Komm',
prahlendes Kind!

Siegfried

(faßt das Schwert).

Sieh' dich vor, Brüller:
der Prahler kommt!

(Er ſtellt ſich Fafner entgegen: dieſer hebt ſich weiter vor auf die Bodenerhöhung, und ſprüht aus ſeinen Nüſtern nach ihm. Siegfried ſpringt zur Seite. Fafner ſchwingt den Schweif nach vorn, um Siegfried zu faſſen: dieſer weicht ihm aus, indem er mit einem Satze über den Rücken des Wurmes hinwegſpringt; als der Schweif ſich auch hierhin ihm ſchnell nachwendet, und ihn faſt ſchon packt, verwundet Siegfried dieſen mit dem Schwerte. Fafner zieht den Schweif haſtig zurück, brüllt, und bäumt ſeinen Vorderleib, um mit deſſen voller Wucht zur Seite ſich auf Siegfried zu werfen: ſo bietet er dieſem die Bruſt; Siegfried erſpäht ſchnell die Stelle des Herzens, und ſtößt ſein Schwert bis an das Heft hinein. Fafner bäumt ſich vor Schmerz noch höher, und ſinkt, als Siegfried das Schwert losgelaſſen und zur Seite geſprungen iſt, auf die Wunde zuſammen.)

Siegfried.

Da lieg', neidiſcher Kerl!
Nothung trägſt du im Herzen.

Fafner

(mit ſchwächerer Stimme).

Wer biſt du, kühner Knabe,
der das Herz mir traf?
Wer reizte des Kindes Muth
zu der mordlichen That?
Dein Hirn brütete nicht,
was du vollbracht.

Siegfried.

Viel weiß ich noch nicht,
noch nicht auch wer ich bin:
mit dir mordlich zu ringen
reizteſt du ſelbſt meinen Muth.

Fafner.

Du helläugiger Knabe,
unkund deiner ſelbſt:
wen du gemordet
meld' ich dir.
Die einſt der Welt gewaltet,

der Rieſen ragend Geſchlecht,
Faſolt und Fafner,
die Brüder fielen nun beide.
Um verfluchtes Gold,
von Göttern vergabt,
traf ich Faſolt zu todt:
der nun als Wurm
der Hort bewachte,
Fafner, den letzten Rieſen,
fällte ein roſiger Held —
Blicke nun hell,
blühender Knabe;
des Hortes Herrn
umringt Verrath:
der dich Blinden reizte zur That,
beräth nun des Blühenden Tod.

(Erſterbend.)

Merk', wie's endet: – –
acht' auf mich!

Siegfried.

Woher ich ſtamme,
rathe mir noch;
weiſe ja ſchein'ſt du
Wilder im Sterben;
rath' es nach meinem Namen:
Siegfried bin ich genannt.

Fafner.

Siegfried . . .!

(Er ſeufzt, hebt ſich und ſtirbt.)

Siegfried.

Zur Kunde taugt kein Todter. —
So leite mich denn
mein lebendes Schwert!

(Faſner hat ſich im Sterben zur Seite gewälzt. **Siegfried** zieht das Schwert aus ſeiner Bruſt; dabei wird ſeine Hand vom Blute benetzt: er fährt heftig mit der Hand auf.)

Wie Feuer brennt das Blut!

(Er führt unwillkürlich die Finger zum Munde, um das Blut von ihnen abzuſaugen. Wie er ſinnend vor ſich hinblickt, wird plötzlich ſeine Aufmerkſamkeit von dem Geſange der Waldvögel angezogen. Er lauſcht mit verhaltenem Athem.)

Iſt mir doch faſt —
als ſprächen die Vög'lein zu mir:
deutlich dünken mich's Worte!
Nützte mir das
des Blutes Genuß? —
Das ſelt'ne Vögelein hier —
horch! was ſingt es mir?

Stimme eines Waldvogels

(in der Linde).

Hei! Siegfried gehört
nun der Niblungen Hort:
o fänd' in der Höhle
den Hort er jetzt!
Wollt' er den Tarnhelm gewinnen,
der taugt' ihm zu wonniger That:
doch möcht' er den Ring ſich errathen,
der macht' ihn zum Walter der Welt!

Siegfried.

Dank, liebes Vög'lein,
für deinen Rath:
gern folg' ich dem Ruf.

(Er geht und ſteigt in die Höhle hinab, wo er alsbald gänzlich verſchwindet.)

(Mime ſchleicht heran, ſcheu umherblickend, um ſich von Fafner's Tod zu überzeugen. — Gleichzeitig kommt von der anderen Seite Alberich aus dem Geklüft hervor; er beobachtet Mime genau. Als dieſer Siegfried nicht mehr gewahrt, und vorſichtig ſich nach hinten der Höhle zuwendet, ſtürzt Alberich auf ihn zu, und vertritt ihm den Weg.)

Alberich.

Wohin ſchleich'ſt du
eilig und ſchlau,
ſchlimmer Geſell?

Mime.

Verfluchter Bruder,
dich braucht' ich hier!
Was bringt dich her?

Alberich.

Geizt es dich Schelm
nach meinem Gold?
Verlang'ſt du mein Gut?

Mime.

Fort von der Stelle!
Die Stätte iſt mein:
was ſtöberſt du hier?

Alberich.

Stör' ich dich wohl
im ſtillen Geſchäft,
wenn du hier ſtiel'ſt?

Mime.

Was ich erſchwang
mit ſchwerer Müh',
ſoll mir nicht ſchwinden.

Alberich.

Haſt du dem Rhein
das Gold zum Ringe geraubt?
Erzeugteſt du gar
den zähen Zauber im Reif?

Mime.

Wer ſchuf den Tarnhelm,
der die Geſtalten tauſcht?
Der ſein' bedurfte,
erdachteſt du ihn wohl?

Alberich.

Was hätteſt du Stümper
je wohl zu ſtampfen verſtanden?

Der Zauberring
zwang mir zur Kunſt erſt den Zwerg.

Mime.

Wo haſt du den Ring?
Dir Zagem entriſſen ihn Rieſen.
Was du verlor'ſt,
meine Liſt erlangt' es für mich.

Alberich.

Mit des Knaben That
willſt du Knicker nun knauſern?
Dir gehört ſie gar nicht,
der Helle iſt ſelbſt ihr Herr!

Mime.

Ich zog ihn auf;
für die Zucht zahlt er mir nun:
für Müh' und Laſt
erlauert' ich lang' meinen Lohn!

Alberich.

Für des Knaben Zucht
will der knick'rige
ſchäbige Knecht
keck und kühn
gar wohl König nun ſein?
Dem räudigſten Hund
wäre der Ring

gerath'ner als dir:
nimmer erringſt
du Rüpel den Herrſcherreif!

Mime.

Behalt' ihn denn;
hüte ihn wohl
den hellen Reif!
Sei du Herr:
doch mich heiße auch Bruder!
Um meines Tarnhelm's
luſtigen Tand
tauſch' ich ihn dir:
uns beiden taugt's,
theilen die Beute wir ſo.

Alberich
(höhniſch lachend).

Theilen mit dir?
und den Tarnhelm gar?
Wie ſchlau du biſt!
Sicher ſchlief' ich
niemals vor deinen Schlingen!

Mime
(außer ſich).

Selbſt nicht tauſchen?
Auch nicht theilen?
Leer ſoll ich geh'n,
ganz ohne Lohn?
Gar nichts willſt du mir laſſen?

Alberich.

Nichts von allem,
nicht einen Nagel
ſollſt du dir nehmen!

Mime

(wüthend).

Weder Ring noch Tarnhelm
ſoll dir denn taugen!
Nicht theil' ich nun mehr!
Gegen dich ruf' ich
Siegfried zu Rath
und des Recken Schwert
der raſche Held,
der richte, Brüderchen, dich!

Alberich.

Kehre dich um: —
aus der Höhle kommt er ſchon her. —

Mime.

Kindiſchen Tand
erkor er gewiß. —

Alberich.

Den Tarnhelm hat er! —

Mime.

Doch auch den Ring! —

Alberich.

Verflucht! — den Ring! —

Mime

(leiſe höhniſch.)

Laß' ihn den Reif dir doch geben! —
Ich will ihn mir ſchon gewinnen. —

(Er ſchlüpft in den Wald zurück.)

Alberich.

Und doch ſeinem Herrn
ſoll er allein noch gehören!

(Er verſchwindet im Geklüft.)

(Siegfried iſt, mit Tarnhelm und Ring, während des Letzten langſam und ſinnend aus der Höhle vorgeſchritten: er betrachtet gedankenvoll ſeine Beute und hält, nahe dem Baume, auf der Höhe wieder an. — Große Stille.)

Siegfried.

Was ihr mir nützet
weiß ich nicht:
doch nahm ich euch
aus des Hort's gehäuftem Gold,
weil guter Rath mir es rieth.
So taug' eu're Zier

als des Tages Zeuge:
mich mahne der Tand,
daß ich kämpfend Fafner erlegt,
doch das Fürchten noch nicht gelernt!

(Er steckt den Tarnhelm sich in den Gürtel, und den Reif an den Finger. — Stillschweigen. Wachsendes Waldweben. — Siegfried achtet unwillkürlich wieder des Vogels, und lauscht ihm mit verhaltenem Athem.)

Stimme des Waldvogels

(in der Linde).

Hei! Siegfried gehört
nun der Helm und Ring!
O traut' er Mime
dem treuloſen nicht!
Hörte Siegfried nur ſcharf
auf des Schelmen Heuchlergered':
wie ſein Herz es meint
kann er Mime verſteh'n;
ſo nützt' ihm des Blutes Genuß.

(Siegfried's Miene und Gebärde drücken aus, daß er alles wohl vernommen. Er ſieht Mime ſich nähern, und bleibt, ohne ſich zu rühren, auf ſein Schwert geſtützt, beobachtend und in ſich geſchloſſen, in ſeiner Stellung auf der Anhöhe bis zum Schluſſe des folgenden Auftrittes.)

Mime

(langſam auftretend).

Er ſinnt und erwägt
der Beute Werth: —
weilte wohl hier
ein weiſer Wand'rer,
ſchweifte umher,

beschwatzte das Kind
mit listiger Runen Rath?
Zwiefach schlau
sei nun der Zwerg:
die listigste Schlinge
leg' ich jetzt aus,
daß ich mit traulichem
Trug-Gerede
bethöre das trotzige Kind!

(Er tritt näher an Siegfried heran.)

Willkommen, Siegfried!
Sag', du Kühner,
hast du das Fürchten gelernt?

Siegfried.

Den Lehrer fand ich noch nicht.

Mime.

Doch den Schlangenwurm,
du hast ihn erschlagen:
das war doch ein schlimmer Gesell?

Siegfried.

So grimm und tückisch er war,
sein Tod grämt mich doch schier,
da viel üblere Schächer
unerschlagen noch leben!
Der mich ihn morden hieß,
den haſſ' ich mehr als den Wurm.

Mime.

Nur ſacht'! Nicht lange
ſieh'ſt du mich mehr:
zu ew'gem Schlaf
ſchließ' ich die Augen dir bald!
Wozu ich dich brauchte,
das haſt du vollbracht;
jetzt will ich nur noch
die Beute dir abgewinnen: —
mich dünkt, das ſoll mir gelingen;
zu bethören biſt du ja leicht!

Siegfried.

So ſinn'ſt du auf meinen Schaden?

Mime.

Wie ſagt' ich das? —
Siegfried, hör' doch, mein Sohn!
Dich und deine Art
haßt' ich immer von Herzen;
aus Liebe erzog ich
dich läſtigen nicht:
dem Horte in Fafner's Hut,
dem Golde galt meine Müh'.
Giebſt du mir das
nun gutwillig nicht, —
Siegfried, mein Sohn,
das ſieh'ſt du wohl ſelbſt —
dein Leben mußt du mir laſſen!

Siegfried.

Daß du mich haſſeſt,
hör' ich gern:
doch mein Leben auch muß ich dir laſſen?

Mime.

Das ſagt' ich doch nicht?
Du verſteh'ſt mich falſch!

(Er giebt ſich die erdenklichſte Mühe zur Verſtellung.)

Sieh', du biſt müde
von harter Müh';
brünſtig brennt dir der Leib:
dich zu erquicken
mit queckem Trank
ſäumt' ich Sorgender nicht.
Als dein Schwert du dir brannteſt,
braut' ich den Sud:
trink'ſt du nun den,
gewinn' ich dein trautes Schwert,
und mit ihm Helm und Hort.

(Er kichert dazu.)

Siegfried.

So willſt du mein Schwert
und was ich erſchwungen,
Ring und Beute mir rauben?

Mime.

Was du doch falſch mich verſteh'ſt!

Stamml' ich und faſl' ich wohl gar?
Die größte Mühe
geb' ich mir,
mein heimliches Sinnen
heuchelnd zu bergen,
und du dummer Bube
deuteſt alles doch falſch!
Öffne die Ohren
und vernimm genau:
höre, was Mime meint! —
Hier nimm, trinke die Labung!
Mein Trank labte dich oft:
that'ſt du wohl unwirſch,
ſtellteſt dich arg:
was ich dir bot —
erboſ't auch — nahm'ſt du's doch immer.

Siegfried

(ohne eine Miene zu verzieh'n).

Einen guten Trank
hätt' ich gern:
wie haſt du dieſen gebrau't?

Mime.

Hei, ſo trink' nur:
trau' meiner Kunſt!
In Nacht und Nebel
ſinken die Sinne dir bald:
ohne Wach' und Wiſſen,
ſtracks ſtreck'ſt du die Glieder.

Lieg'ſt du nun da,
leicht könnt' ich
die Beute nehmen und bergen:
doch erwachteſt du je,
nirgends wär' ich
ſicher vor dir,
hätt' ich ſelbſt auch den Ring.
D'rum mit dem Schwert,
das ſo ſcharf du ſchuf'ſt,
hau' ich dem Kind
den Kopf erſt ab:
dann hab' ich mir Ruh' und den Ring!

(Er kichert wieder.)

Siegfried.

Im Schlafe willſt du mich morden?

Mime.

Was möcht' ich? Sagt' ich denn das? —
Ich will dir Kind
nur den Kopf abhau'n.
Denn haßte ich dich
auch nicht ſo hell,
und hätt' ich des Schimpf's
und der ſchändlichen Müh'
auch nicht ſo viel zu rächen:
aus dem Weg dich zu räumen
darf ich nicht raſten,
wie käm' ich ſonſt anders zur Beute,
da Alberich auch nach ihr lugt? — —

Nun, mein Wälſung!
Wolfsſohn du!
Sauf' und würg' dich zu todt:
nie thu'ſt du mehr einen Schluck!

(Er hat ſich nahe an Siegfried herangemacht, und reicht ihm jetzt mit widerlicher Zudringlichkeit ein Trinkhorn, in das er zuvor aus einem Gefäße das Getränk gegoſſen. Siegfried hat bereits das Schwert gefaßt, und ſtreckt jetzt, wie in einer Anwandlung heftigen Ekels, Mime mit einem Streiche todt zu Boden. — Man hört Alberich aus dem Geklüft heraus ein höhniſches Gelächter aufſchlagen.)

Siegfried.

Schmeck' du mein Schwert,
ekliger Schwätzer!
Neides-Zoll
zahlt Nothung:
dazu durft' ich ihn ſchmieden.

(Er packt Mime's Leichnam auf, ſchleppt ihn nach der Höhle, und wirft ihn dort hinein.)

In der Höhle hier
lieg' auf dem Hort!
Mit zäher Liſt
erzielteſt du ihn:
jetzt magſt du des wonnigen walten! —
Einen guten Wächter
geb' ich dir auch,
daß er vor Dieben dich deckt.

(Er wälzt die Leiche des Wurmes vor den Eingang der Höhle, ſo daß er dieſen ganz damit verſtopft.)

Da lieg' auch du,
dunkler Wurm!

Den gleißenden Hort
hüte zugleich
mit dem beuterührigen Feind:
ſo fandet ihr beide nun Ruh'!

(Er kommt nach der Arbeit wieder vor. — Es iſt Mittag.)

Heiß ward mir
von der harten Laſt! —
Brauſend jagt ſich
mein brünſtiges Blut;
die Hand brennt mir am Haupt. — —
Hoch ſteht ſchon die Sonne:
aus lichtem Blau
blickt ihr Aug'
auf den Scheitel ſteil mir herab. —
Linde Kühlung
erkieſ' ich mir unter der Linde!

(Er ſtreckt ſich wieder unter der Linde aus. — Große Stille. Waldweben. Nach einem längeren Schweigen.)

Noch einmal, liebes Vög'lein,
da wir ſo lang'
läſtig geſtört,
lauſcht' ich gern deinem Sang:
auf dem Zweige ſeh' ich
wohlig dich wiegen;
zwitſchernd umſchwirren
dich Brüder und Schweſtern,
umſchweben dich luſtig und lieb.

Doch ich — bin ſo allein,
hab' nicht Bruder noch Schweſter;
meine Mutter ſchwand,

mein Vater fiel:
nie ſah ſie der Sohn! —
Mein einz'ger Geſell
war ein garſt'ger Zwerg;
Güte zwang
nie uns zu Liebe;
liſtige Schlingen
warf mir der ſchlaue: —
nun mußt' ich ihn gar erſchlagen! —

Freundliches Vög'lein,
dich frag' ich nun:
gönnteſt du mir
wohl ein gutes Geſell?
Willſt du das rechte mir rathen?
Ich lockte ſo oft,
und erloſ't' es nicht:
du, mein Trauter,
träf'ſt es wohl beſſer!
So recht ja rietheſt du ſchon:
nun ſing', ich lauſche dem Sang.
(Schweigen; dann:)

Stimme des Waldvogels.

Hei! Siegfried erſchlug
nun den ſchlimmen Zwerg!
Jetzt wüßt' ich ihm noch
das herrlichſte Weib.
Auf hohem Felſen ſie ſchläft,
ein Feuer umbrennt ihren Saal:
durchſchritt' er die Brunſt,

erweckt' er die Braut,
Brünnhilde wäre dann ſein!

Siegfried
(fährt mit jäher Heftigkeit vom Sitze auf).

O holder Sang!
Süßeſter Hauch!
Wie brennt ſein Sinn
mir ſehrend die Bruſt!
Wie zückt er heftig
zündend mein Herz!
Was jagt mir ſo jach
durch Herz und Sinne?
Sing' es mir, ſüßer Freund!

Der Waldvogel.

Luſtig im Leid
ſing' ich von Liebe;
wonnig und weh'
web' ich mein Lied:
nur Sehnende kennen den Sinn!

Siegfried.

Fort jagt mich's
jauchzend von hinnen,
fort aus dem Wald auf den Fels! —
Noch einmal ſage mir,
holder Sänger:
werd' ich das Feuer durchbrechen?
kann ich erwecken die Braut?

Der Waldvogel.

Die Braut gewinnt,
Brünnhild' erweckt
ein Feiger nie:
nur wer das Fürchten nicht kennt!

Siegfried
(lacht auf vor Entzücken).

Der dumme Knab',
der das Fürchten nicht kennt,
mein Vög'lein, das bin ja ich!
Noch heut' gab ich
vergebens mir Müh',
das Fürchten von Fafner zu lernen.
Nun brennt mich die Luſt,
es von Brünnhild' zu wiſſen:
wie find' ich zum Felſen den Weg?

(Der Vogel flattert auf, ſchwebt über Siegfried, und fliegt davon.)

Siegfried
(jauchzend).

So wird mir der Weg gewieſen:
wohin du flatterſt
folg' ich dem Flug!

(Er eilt dem Vogel nach. — Der Vorhang fällt.)

Dritter Aufzug.

Wilde Gegend.

(Am Fuße eines Felſenberges, der links nach hinten ſteil aufſteigt. — Nacht, Sturm und Wetter, Blitz und Donner.)

Vor einem gruftähnlichen Höhlenthore im Felſen ſteht der

Wanderer.

Wache! Wache!
Wala, erwache!
Aus langem Schlafe
weck' ich dich ſchlummernde wach.
Ich rufe dich auf:
herauf! herauf!
Aus nebliger Gruft,
aus nächt'gem Grunde herauf!
Erda! Erda!
Ewiges Weib!
Aus heimiſcher Tiefe

tauche zur Höh'!
Dein Weckelied ſing' ich,
daß du erwach'ſt;
aus ſinnendem Schlafe
ſing' ich dich auf.
Allwiſſende!
Urweltweiſe!
Erda! Erda!
Ewiges Weib!
Wache, du Wala! erwache!

(Die Höhlengruft hat zu erdämmern begonnen: in bläulichem Lichtſchein ſteigt Erda aus der Tiefe. Sie erſcheint wie von Reif bedeckt; Haar und Gewand werfen einen glitzernden Schimmer von ſich.)

Erda.

Stark ruft das Lied;
kräftig reizt der Zauber;
ich bin erwacht
aus wiſſendem Schlaf:
wer ſcheucht den Schlummer mir?

Wanderer.

Der Weckrufer bin ich,
und Weiſen üb' ich,
daß weithin wache
was feſter Schlaf umſchließt.
Die Welt durchzog ich,
wanderte viel,
Kunde zu werben,
urweiſen Rath zu gewinnen.
Kundiger giebt es

keine als dich:
bekannt iſt dir
was die Tiefe birgt,
was Berg und Thal,
Luft und Waſſer durchwebt.
Wo Weſen ſind
weht dein Athem;
wo Hirne ſinnen
haftet dein Sinn:
alles, ſagt man,
ſei dir bekannt.
Daß ich nun Kunde gewänne,
weck' ich dich aus dem Schlaf.

Erda.

Mein Schlaf iſt Träumen,
mein Träumen Sinnen,
mein Sinnen Walten des Wiſſens.
Doch wenn ich ſchlafe,
wachen Nornen:
ſie weben das Seil,
und ſpinnen fromm was ich weiß: —
was frag'ſt du nicht die Nornen?

Wanderer.

Im Zwange der Welt
weben die Nornen:
ſie können nichts wenden noch wandeln;
doch deiner Weisheit
dankt' ich den Rath wohl,
wie zu hemmen ein rollendes Rad?

Erda.

Männerthaten
umdämmern mir den Muth:
mich Wiſſende ſelbſt
bezwang ein Waltender einſt.
Ein Wunſchmädchen
gebar ich Wotan:
der Helden Wal
hieß er für ihn ſie küren.
Kühn iſt ſie
und weiſe auch:
was weck'ſt du mich,
und frag'ſt um Kunde
nicht Erda's und Wotan's Kind?

Wanderer.

Die Walküre mein'ſt du,
Brünnhild', die Maid?
Sie trotzte dem Stürmebezwinger,
wo am ſtärkſten er ſelbſt ſich bezwang:
was den Lenker der Schlacht
zu thun verlangte,
doch dem er wehrte —
— zuwider ſich ſelbſt —
allzu vertraut
wagte die trotzige
das für ſich zu vollbringen,
Brünnhild' in brennender Schlacht.
Streitvater
ſtrafte die Maid;
in ihr Auge drückt' er Schlaf;

auf dem Felſen ſchläft ſie feſt:
erwachen wird
die weihliche nur
um einen Mann zu minnen als Weib.
Frommten mir Fragen an ſie?

Erda

(iſt in Sinnen verſunken, und beginnt erſt nach längerem Schweigen).

Wirr wird mir's
ſeit ich erwacht:
wild und kraus
kreiſ't die Welt!
Die Walküre,
der Wala Kind,
büßt' in Banden des Schlaf's,
als die wiſſende Mutter ſchlief?
Der den Trotz lehrte
ſtraft den Trotz?
Der die That entzügelt
zürnt um die That?
Der das Recht wahrt
wehret dem Recht?
Der die Eide hütet
herrſcht durch Meineid? —
Laſſ' mich wieder hinab:
Schlaf verſchließe mein Wiſſen!

Wanderer.

Dich Mutter laſſ' ich nicht zieh'n,
da des Zaubers ich mächtig bin. —

Unwiſſend
ſtacheſt du einſt
der Sorge Stachel
in Wotan's wagendes Herz;
mit Furcht vor ſchmachvoll
feindlichem Ende
füllt' ihn dein Wiſſen,
daß Bangen band ſeinen Muth.
Biſt du der Welt
weiſeſtes Weib,
ſage mir nun:
wie beſiegt die Sorge der Gott?

Erda.

Du biſt — nicht
was du dich nenn'ſt!
Was kam'ſt du ſtörriſcher Wilder
zu ſtören der Wala Schlaf?
Friedloſer,
laſſ' mich frei!
Löſe des Zaubers Zwang!

Wanderer.

Du biſt — nicht
was du dich wähn'ſt!
Urmütter-Weisheit
geht zu Ende:
dein Wiſſen verweht
vor meinem Willen.
Weißt du, was Wotan — will?
Dir unweiſen

ruf' ich's in's Ohr,
daß du ſorglos ewig nun ſchläf'ſt. —

Um der Götter Ende
grämt mich die Angſt nicht,
ſeit mein Wunſch es — will!
Was in Zwieſpalt's wildem Schmerze
verzweifelnd einſt ich beſchloß,
froh und freudig
führ' ich frei es nun aus:
weiht' ich in wüthendem Ekel
des Niblungen Neid ſchon die Welt,
dem wonnigſten Wälſung
weiſ' ich mein Erbe nun an.
Der von mir erkoren,
doch nie mich gekannt,
ein kühnſter Knabe,
meines Rathes bar,
errang des Niblungen Ring:
ledig des Neides,
liebesfroh,
erlahmt an dem Edlen
Alberich's Fluch;
denn fremd bleibt ihm die Furcht
Die du mir gebar'ſt,
Brünnhilde,
ſie weckt hold ſich der Held:
wachend wirkt
dein wiſſendes Kind
erlöſende Weltenthat. —
D'rum ſchlafe nun du,
ſchließe dein Auge;

träumend erſchau' mein Ende!
Was jene auch wirken —
dem ewig Jungen
weicht in Wonne der Gott. —
Hinab denn, Erda!
Urmütter-Furcht!
Ur-Sorge!
Zu ewigem Schlaf
hinab! hinab! —
Dort ſeh' ich Siegfried nah'n. —

(Erda verſinkt. Die Höhle iſt wieder ganz finſter geworden: an dem Geſteine derſelben lehnt ſich der Wanderer an, und erwartet ſo Siegfried.)

(Monddämmerung erhellt die Bühne etwas. Das Sturmwetter hört ganz auf.)

Siegfried
(von rechts im Vordergrunde auftretend).
Mein Vög'lein ſchwebte mir fort; —
mit flatterndem Flug
und ſüßem Sang
wies es mir wonnig den Weg:
nun ſchwand es fern mir davon.
Am beſten find' ich
ſelbſt nun den Berg:
wohin mein Führer mich wies,
dahin wandr' ich jetzt fort.
(Er ſchreitet weiter nach hinten.)

Wanderer
(in ſeiner Stellung an der Höhle verbleibend).

Wohin, Knabe,
heißt dich dein Weg?

Siegfried.

Da redet's ja:
wohl räth das mir den Weg. —
Einen Felſen ſuch' ich,
von Feuer iſt der umwabert:
dort ſchläft ein Weib,
das ich wecken will.

Wanderer.

Wer ſagt' es dir
den Fels zu ſuchen,
wer nach der Frau dich zu ſehnen?

Siegfried.

Mich wies es ein ſingend
Waldvög'lein:
das gab mir gute Kunde.

Wanderer.

Ein Vög'lein ſchwatzt wohl manches;
kein Menſch doch kann's verſteh'n:
wie mochteſt du Sinn
dem Sange entnehmen?

Siegfried.

Das wirkte das Blut
eines wilden Wurm's,
der mir vor Neidhöhl' erblaßte:
kaum netzt' es zündend
die Zunge mir,
da verſtand ich der Vög'lein Geſtimm'.

Wanderer.

Erſchlug'ſt du den Rieſen,
wer reizte dich,
den ſtarken Wurm zu beſteh'n?

Siegfried.

Mich führte Mime,
ein falſcher Zwerg;
das Fürchten wollt' er mich lehren:
zum Schwertſchlag aber,
der ihn erſchlug,
reizte der Wurm mich ſelbſt;
ſeinen Rachen riß er mir auf.

Wanderer.

Wer ſchuf das Schwert
ſo ſcharf und hart,
daß der ſtärkſte Feind ihm fiel?

Siegfried.

Das ſchweißt' ich mir ſelbſt,

da's der Schmied nicht konnte:
ſchwertlos noch wär' ich wohl ſonſt.

Wanderer.

Doch wer ſchuf
die ſtarken Stücken,
daraus das Schwert du geſchweißt?

Siegfried.

Was weiß ich davon!
Ich weiß allein,
daß die Stücken nichts mir nützten,
ſchuf ich das Schwert mir nicht neu.

Wanderer
(bricht in ein freudig gemüthliches Lachen aus).

Das — mein' ich wohl auch!

Siegfried.

Was lach'ſt du mich aus?
Alter Frager,
hör' einmal auf;
laſſ' mich nicht lange mehr ſchwatzen!
Kannſt du den Weg
mir weiſen, ſo rede:
vermag'ſt du's nicht,
ſo halte dein Maul!

Wanderer.

Geduld, du Knabe!

Dünk' ich dich alt,
ſo ſollſt du mir Achtung bieten.

Siegfried.

Das wär' nicht übel!
So lang' ich lebe
ſtand mir ein Alter
ſtets im Wege:
den hab' ich nun fort gefegt.
Stemm'ſt du dort länger
dich ſteif mir entgegen —
ſieh' dich vor, mein' ich,
daß du wie Mime nicht fähr'ſt!

(Er tritt näher an den Wanderer heran.)

Wie ſieh'ſt du denn aus?
Was haſt du gar
für 'nen großen Hut?
Warum hängt der dir ſo in's Geſicht?

Wanderer.

Das iſt ſo Wand'rers Weiſe,
wenn dem Wind entgegen er geht.

Siegfried.

Doch darunter fehlt dir ein Auge!
Das ſchlug dir einer
gewiß ſchon aus,
dem du zu trotzig
den Weg vertrat'ſt?

Mach' dich jetzt fort!
Sonſt möchteſt du leicht
das and're auch noch verlieren.

Wanderer.

Ich ſeh', mein Sohn,
wo nichts du weißt,
da weißt du dir leicht zu helfen.
Mit dem Auge,
das als and'res mir fehlt,
erblick'ſt du ſelber das eine,
das mir zum Sehen verblieb.

Siegfried
(lacht).

Zum Lachen biſt du mir luſtig! —
Doch hör', nun ſchwatz' ich nicht länger;
geſchwind zeig' mir den Weg,
deines Weges ziehe dann du!
Zu nichts and'rem
acht' ich dich nütz':
d'rum ſprich, ſonſt ſpreng' ich dich fort!

Wanderer.

Kennteſt du mich,
kühner Sproß,
den Schimpf — ſparteſt du mir!
Dir ſo vertraut,
trifft mich ſchmerzlich dein Dräu'n.
Liebt' ich von je

deine lichte Art, —
Grauen auch zeugt' ihr
mein zürnender Grimm.
Dem ich ſo hold bin,
allzu hehrer,
heut' nicht wecke mir Neid, —
er vernichtete dich und mich!

Siegfried.

Bleib'ſt du mir ſtumm,
ſtörriſcher Wicht?
Weich' von der Stelle!
Denn dorthin, ich weiß,
führt es zur ſchlafenden Frau:
ſo wies es mein Vög'lein,
das hier erſt flüchtig entfloh.

(Es wird allmählich wieder ganz finſter.)

Wanderer

(in Zorn ausbrechend).

Es floh dir zu ſeinem Heil;
den Herrn der Raben
errieth es hier:
weh' ihm, holen ſie's ein! —
Den Weg, den es zeigte,
ſollſt du nicht zieh'n!

Siegfried.

Hoho! du Verbieter!
Wer biſt du denn,
daß du mir wehren willſt?

Wanderer.

Fürchte des Felſens Hüter!
Verſchloſſen hält
meine Macht die ſchlafende Maid:
wer ſie erweckte,
wer ſie gewänne,
machtlos macht' er mich ewig! —

Ein Feuermeer
umfluthet die Frau,
glühende Lohe
umleckt den Fels:
wer die Braut begehrt,
dem brennt entgegen die Brunſt.

(Er winkt mit dem Speere.)

Blick' nach der Höh'!
Erlug'ſt du das Licht? —
Es wächſt der Schein,
es ſchwillt die Gluth;
ſengende Wolken,
wabernde Lohe,
wälzen ſich brennend
und praſſelnd herab.
Ein Licht-Meer
umleuchtet dein Haupt;
bald frißt und zehrt dich
zündendes Feuer: —
zurück denn, raſendes Kind!

Siegfried.

Zurück, du Prahler, mit dir!

Dort, wo die Brünſte brennen,
zu Brünnhilde muß ich jetzt hin!

(Er ſchreitet darauf zu.)

Wanderer

(den Speer vorhaltend).

Fürchteſt das Feuer du nicht,
ſo ſperre mein Speer dir den Weg!
Noch hält meine Hand
der Herrſchaft Haft;
das Schwert, das du ſchwing'ſt,
zerſchlug einſt dieſer Schaft:
noch einmal denn
zerſpring' es am ewigen Speer!

Siegfried

(das Schwert ziehend).

Meines Vaters Feind!
Find' ich dich hier?
Herrlich zur Rache
gerieth mir das!
Schwing' deinen Speer:
in Stücken ſpalt' ihn mein Schwert!

(Er ficht mit dem Wanderer und haut ihm den Speer in Stücken. Furchtbarer Donnerſchlag.)

Wanderer

(zurückweichend).

Zieh' hin! Ich kann dich nicht halten!

(Er verſchwindet.)

Siegfried.

Mit zerfocht'ner Waffe
wich mir der Feige?

(Mit wachſender Helle haben ſich Feuerwolken aus der Höhe des Hintergrundes herabgeſenkt: die ganze Bühne erfüllt ſich wie von einem wogenden Flammenmeere.)

Siegfried.

Ha, wonnige Gluth!
Leuchtender Glanz!
Strahlend offen
ſteht mir die Straße. —
Jm Feuer mich baden!
Jm Feuer zu finden die Braut!
Hoho! hoho!
hahei! hahei!
Luſtig! luſtig!
Jetzt lock' ich ein liebes Geſell!

(Er ſetzt ſein Horn an, und ſtürzt ſich, ſeine Lockweiſe blaſend, in das Feuer. — Die Lohe ergießt ſich nun auch über den ganzen Vordergrund. Man hört Siegfried's Horn erſt näher, dann ferner. — Die Feuerwolken ziehen immer von hinten nach vorn, ſo daß Siegfried, deſſen Horn man wieder näher hört, ſich nach hinten zu, die Höhe hinauf, zu wenden ſcheint.)

(Endlich beginnt die Gluth zu erbleichen: ſie löſt ſich wie in einen feinen, durchſichtigen Schleier auf, der nun ganz ſich auch klärt und den heiterſten blauen Himmelsäther, im hellſten Tagesſcheine, hervortreten läßt.) —

(Die Scene, von der das Gewölk gänzlich gewichen iſt, ſtellt die Höhe eines Felſengipfels [wie im dritten Aufzuge der „Walküre"] dar: links der Eingang eines natürlichen Felſengemaches; rechts breite Tannen; der Hintergrund ganz frei. — Im Vordergrunde, unter dem Schatten einer breitäſtigen Tanne, liegt Brünnhilde, in tiefem Schlafe: ſie iſt in vollſtändiger, glänzender Panzerrüſtung, mit dem Helm auf dem Haupte, den langen Schild über ſich gedeckt.) —

(Siegfried iſt ſoeben im Hintergrunde, am felſigen Saume der Höhe, angelangt. [Sein Horn hatte zuletzt wieder ferner geklungen, bis es ganz ſchwieg.] — Er blickt ſtaunend um ſich.)

Siegfried.

Selige Öde
auf ſonniger Höh'!

(In den Tann hineinſehend.)

Was ruht dort ſchlummernd
im ſchattigen Tann? —
Ein Roß iſt's,
raſtend in tiefem Schlaf!

(Er betritt vollends die Höhe, und ſchreitet langſam weiter vor; als er Brünnhilde noch aus einiger Entfernung gewahrt, hält er verwundert an.)

Was ſtrahlt mir dort entgegen? —
Welch' glänzendes Stahlgeſchmeide!
Blendet mir noch
die Lohe den Blick? —

(Er tritt näher hinzu.)

Helle Waffen! —
Heb' ich ſie auf?

(Er hebt den Schild ab, und erblickt Brünnhilde's Geſicht, das jedoch der Helm noch zum großen Theile verdeckt.)

Ha! in Waffen ein Mann: —
wie mahnt mich wonnig ſein Bild! —
Das hehre Haupt
drückt wohl der Helm?

Leichter würd' ihm,
löſ't' ich den Schmuck.

(Vorſichtig löſt er den Helm und hebt ihn der Schlafenden vom Haupte ab: langes, lockiges Haar bricht hervor. — **Siegfried** erſchrickt.)

Ach! — wie ſchön! —

(Er bleibt in den Anblick verſunken.)

Schimmernde Wolken
ſäumen in Wellen
den hellen Himmelsſee:
leuchtender Sonne
lachendes Bild
ſtrahlt durch das Wogengewölk!

(Er lauſcht dem Athem.)

Von ſchwellendem Athem
ſchwingt ſich die Bruſt: —
brech' ich die engende Brünne?

(Er verſucht es mit großer Behutſamkeit — aber vergebens.)

Komm', mein Schwert,
ſchneide das Eiſen!

(Er durchſchneidet mit zarter Vorſicht die Panzerringe zu beiden Seiten der ganzen Rüſtung, und hebt dann die Brünne und die Schienen ab, ſo daß nun Brünnhilde in einem weichen weiblichen Gewande vor ihm liegt. — Überraſcht und ſtaunend fährt er auf.)

Das iſt kein Mann! — —
Brennender Zauber
zückt mir in's Herz;
feurige Angſt
faßt meine Augen:
mir ſchwankt und ſchwindelt der Sinn! —
Wen ruf' ich zum Heil,

daß er mir helfe? —
Mutter! Mutter!
Gedenke mein'! —

(Er ſinkt mit der Stirn an Brünnhilde's Buſen. — Langes Schweigen. — Dann fährt er ſeufzend auf.)

Wie weck' ich die Maid,
daß ſie die Augen mir öff'ne? —
Das Auge mir öffnen?
Blende mich auch noch der Blick?
Wagt' es mein Trotz?
Ertrüg' ich das Licht? —
Mir ſchwebt und ſchwankt
und ſchwirrt es umher;
ſehrendes Sengen
zehrt meine Sinne;
am zagenden Herzen
zittert die Hand! —
Wie iſt mir Feigem? —
Iſt es das Fürchten? —
O Mutter! Mutter!
Dein muthiges Kind!
Im Schlafe liegt eine Frau: —
die hat ihn das Fürchten gelehrt! —

Wie end' ich die Furcht?
Wie faſſ' ich Muth? —
Daß ich ſelbſt erwache,
muß die Maid ich erwecken! — —

Süß erbebt mir
ihr blühender Mund;
wie mild erzitternd

mich zagen er reizt! —
Ach, dieſes Athems
wonnig warmes Gedüft'! —

Erwache! erwache!
heiliges Weib! — —
Sie hört mich nicht. —
So ſaug' ich mir Leben
aus ſüßeſten Lippen —
ſollt' ich auch ſterbend vergeh'n!

(Er küßt ſie lange und inbrünſtig. — Erſchreckt fährt er dann in die Höhe: — Brünnhilde hat die Augen aufgeſchlagen. — Staunend blickt er ſie an. Beide verweilen eine Zeit lang in ihren gegenſeitigen Anblick verſunken.)

Brünnhilde

(langſam und feierlich ſich zum Sitze aufrichtend)

Heil dir, Sonne!
Heil dir, Licht!
Heil dir, leuchtender Tag!
Lang' war mein Schlaf;
ich bin erwacht:
wer iſt der Held,
der mich erweckt'?

Siegfried

(von ihrem Blicke und ihrer Stimme feierlich ergriffen)

Durch das Feuer drang ich,
das den Fels umbrann;
ich erbrach dir den feſten Helm:
Siegfried heiß' ich,
der dich erweckt.

Brünnhilde
(hoch aufgerichtet ſitzend).

Heil euch, Götter!
Heil dir, Welt!
Heil dir, prangende Erde!
Zu End' iſt nun mein Schlaf;
erwacht ſeh' ich:
Siegfried iſt es,
der mich erweckt!

Siegfried
(in erhabenſter Entzückung).

O Heil der Mutter,
die mich gebar;
Heil der Erde,
die mich genährt:
daß ich das Auge erſchaut,
das jetzt mir Seligem ſtrahlt!

Brünnhilde
(mit größter Bewegtheit).

O Heil der Mutter,
die dich gebar;
Heil der Erde,
die dich genährt:
nur dein Blick durfte mich ſchau'n,
erwachen durft' ich nur dir! —

O Siegfried! Siegfried!
Seliger Held!

Du Wecker des Lebens,
ſiegendes Licht!
O wüßteſt du, Luſt der Welt,
wie ich dich je geliebt!
Du war'ſt mein Sinnen,
mein Sorgen du!
Dich zarten nährt' ich
noch eh' du gezeugt;
noch eh' du geboren
barg dich mein Schild:
ſo lang' lieb' ich dich, Siegfried!

Siegfried

(leiſe und ſchüchtern).

So ſtarb nicht meine Mutter?
Schlief die minnige nur?

Brünnhilde

(lächelnd).

Du wonniges Kind,
deine Mutter kehrt dir nicht wieder.
Du ſelbſt bin ich,
wenn du mich ſelige lieb'ſt.
Was du nicht weißt,
weiß ich für dich:
doch wiſſend bin ich
nur — weil ich dich liebe. —

O Siegfried! Siegfried!
Siegendes Licht!
Dich liebt' ich immer:

denn mir allein
erdünkte Wotan's Gedanke.
Der Gedanke, den nie
ich nennen durfte;
den ich nicht dachte,
ſondern nur fühlte;
für den ich focht,
kämpfte und ſtritt;
für den ich trotzte
dem, der ihn dachte;
für den ich büßte,
Strafe mich band,
weil ich nicht ihn dachte
und nur empfand!
Denn der Gedanke —
dürfteſt du's löſen! —
mir war er nur Liebe zu dir.

Siegfried.

Wie Wunder tönt
was wonnig du ſing'ſt;
doch dunkel dünkt mich der Sinn.
Deines Auges Leuchten
ſeh' ich licht;
deines Athems Wehen
fühl' ich warm;
deiner Stimme Singen
hör' ich ſüß:
doch was du ſingend mir ſag'ſt,
ſtaunend verſteh' ich's nicht.
Nicht kann ich das Ferne

ſinnig erfaſſen,
da all' meine Sinne
dich nur ſehen und fühlen.
Mit banger Furcht
feſſelſt du mich:
du einz'ge haſt
ihre Angſt mich gelehrt.
Den du gebunden
in mächt'gen Banden,
birg meinen Muth mir nicht mehr!

Brünnhilde

(wehrt ihn ſanft ab, und wendet ihren Blick nach dem Tann)

— Dort ſeh' ich Grane,
mein ſelig Roß:
wie weidet er munter,
der mit mir ſchlief!
Mit mir hat ihn Siegfried erweckt.

Siegfried

Auf wonnigem Munde
weidet mein Auge:
in brünſtigem Durſt
doch brennen die Lippen,
daß der Augen Weide ſie labe!

Brünnhilde

(ihn mit der Hand bedeutend)

Dort ſeh' ich den Schild,
der Helden ſchirmte;

dort ſeh' ich den Helm,
der das Haupt mir barg:
er ſchirmt, er birgt mich nicht mehr!

Siegfried.

Eine ſelige Maid
verſehrte mein Herz;
Wunden dem Haupte
ſchlug mir ein Weib: —
ich kam ohne Schild und Helm!

Brünnhilde

(mit geſteigerter Wehmuth).

Ich ſehe der Brünne
prangenden Stahl:
ein ſcharfes Schwert
ſchnitt ſie entzwei;
von dem maidlichen Leibe
löſ't' es die Wehr: —
ich bin ohne Schutz und Schirm,
ohne Trutz ein trauriges Weib!

Siegfried.

Durch brennendes Feuer
fuhr ich zu dir;
nicht Brünne noch Panzer
barg meinen Leib:
mir in die Bruſt
brach nun die Lohe,
es brauſ't mein Blut

in blühender Brunſt:
ein zehrendes Feuer
iſt mir entzündet:
die Gluth, die Brünnhild's
Felſen umbrann,
die brennt mir nun im Gebein! —
Du Weib, jetzt löſche den Brand!
Schweige die ſchäumende Gluth!

(Er umfaßt ſie heftig: ſie ſpringt auf, wehrt ihm mit der höchſten Kraft der Angſt, und entflieht nach der andern Seite.)

Brünnhilde.

Kein Gott nahte mir je:
der Jungfrau neigten
ſcheu ſich die Helden:
heilig ſchied ſie aus Walhall. —
Wehe! Wehe!
Wehe der Schmach,
der ſchmählichen Noth!
Verwundet hat mich,
der mich erweckt!
Er erbrach mir Brünne und Helm:
Brünnhilde bin ich nicht mehr!

Siegfried.

Noch biſt du mir
die träumende Maid:
Brünnhilde's Schlaf
brach ich noch nicht.
Erwache! Sei mir ein Weib!

Brünnhilde.

Mir ſchwirren die Sinne;
mein Wiſſen ſchweigt:
ſoll mir die Weisheit ſchwinden?

Siegfried.

Sang'ſt du mir nicht,
dein Wiſſen ſei
das Leuchten der Liebe zu mir?

Brünnhilde.

Trauriges Dunkel
trübt mir den Blick;
mein Auge dämmert,
das Licht verliſcht:
Nacht wird's um mich;
aus Nebel und Grau'n
windet ſich wüthend
ein Angſtgewirr!
Schrecken ſchreitet
und bäumt ſich empor!

(Sie birgt heftig die Augen mit den Händen.)

Siegfried

(löſt ihr ſanft die Hände vom Blicke).

Nacht umbangt
gebundene Augen;
mit den Feſſeln ſchwindet
das finſt're Grau'n:
tauch' aus dem Dunkel und ſieh' —
ſonnenhell leuchtet der Tag!

Brünnhilde

(in höchſter Ergriffenheit).

Sonnenhell
leuchtet der Tag meiner Noth! —

O Siegfried! Siegfried!
Sieh' meine Angſt!
Ewig war ich,
ewig wäre ich,
ewig in ſüß
ſehnender Wonne —
doch ewig zu deinem Heil!

O Siegfried! Herrlicher!
Hort der Welt!
Leben der Erde!
Lachender Held!
Laſſ', ach laſſ'!
Laſſe von mir!
Nahe mir nicht
mit der wüthenden Nähe!
Zwinge mich nicht
mit dem brechenden Zwang!
Zertrümm're die Traute dir nicht! —

Sah'ſt du dein Bild
im klaren Bach?
Hat es dich frohen erfreut?
Rührteſt zur Woge
das Waſſer du auf;
zerflöſſe die klare
Fläche des Bach's:

dein Bild ſäh'ſt du nicht mehr,
nur der Welle ſchwankend Gewog'.
So berühre mich nicht,
trübe mich nicht:
ewig licht
lach'ſt du aus mir
dann ſelig ſelbſt dir entgegen,
froh und heiter ein Held! —
O Siegfried! Siegfried!
Leuchtender Sproß!
Liebe — dich,
und laſſe von mir:
vernichte dein Eigen nicht!

Siegfried.

Dich — lieb' ich:
o liebteſt mich du!
Nicht hab' ich mehr mich:
o hätte ich dich! —
Ein herrlich Gewäſſer
wogt vor mir;
mit allen Sinnen
ſeh' ich nur ſie,
die wonnig wogende Welle:
brach ſie mein Bild,
ſo brenn' ich nun ſelbſt,
ſengende Gluth
in der Fluth zu kühlen;
ich ſelbſt, wie ich bin,
ſpring' in den Bach: —
o daß ſeine Wogen
mich ſelig verſchlängen,

mein Sehnen ſchwänd' in der Fluth! —
Erwache, Brünnhilde!
Wache, du Maid!
Lebe und lache,
ſüßeſte Luſt!
Sei mein! ſei mein! ſei mein!

Brünnhilde.

O Siegfried! Dein —
war ich von je!

Siegfried.

War'ſt du's von je,
ſo ſei es jetzt!

Brünnhilde.

Dein werde ich
ewig ſein!

Siegfried.

Was du ſein wirſt,
ſei es mir heut'!
Faßt dich mein Arm,
umſchling' ich dich feſt;
ſchlägt meine Bruſt
brünſtig die deine;
zünden die Blicke,
zehren die Athem ſich:
Aug' in Auge,
Mund an Mund:

dann biſt du mir,
was bang du mir war'ſt und wirſt!
Dann brach ſich die brennende Sorge,
ob jetzt Brünnhilde mein?

(Er hat ſie umfaßt.)

Brünnhilde.

Ob jetzt ich dein? —

Göttliche Ruhe
raſ't mir in Wogen;
keuſches Licht
lodert in Gluthen;
himmliſches Wiſſen
ſtürmt mir dahin,
Jauchzen der Liebe
jagt es davon!

Ob jetzt ich dein? —

O Siegfried! Siegfried!
Sieh'ſt du mich nicht?
Wie mein Blick dich verzehrt,
erblindeſt du nicht?
Wie mein Arm dich preßt,
entbrenn'ſt du nicht?
Wie in Strömen mein Blut
entgegen dir ſtürmt,
das wilde Feuer,
fühl'ſt du es nicht?
Fürchteſt du, Siegfried,
fürchteſt du nicht
das wild wüthende Weib?

Siegfried.

Ha! —
Wie des Blutes Ströme ſich zünden;
wie der Blicke Strahlen ſich zehren;
wie die Arme brünſtig ſich preſſen —
kehrt mir zurück
mein kühner Muth,
und das Fürchten, ach!
das nie ich gelernt —
das Fürchten, das du
kaum mich gelehrt:
das Fürchten — mich dünkt —
ich Dummer vergaß es ſchon wieder!

(Er läßt bei den letzten Worten Brünnhilde unwillkürlich los.)

Brünnhilde

(im höchſten Liebesjubel wild auflachend).

O kindiſcher Held!
O herrlicher Knabe!
Du hehrſter Thaten
thöriger Hort!
Lachend muß ich dich lieben;
lachend will ich erblinden;
lachend laſſ' uns verderben —
lachend zu Grunde geh'n!

Fahr' hin, Walhall's
leuchtende Welt!
Zerfall' in Staub
deine ſtolze Burg!
Leb' wohl, prangende

Götter-Pracht!
Ende in Wonne,
du ewig Geſchlecht!
Zerreißt, ihr Nornen,
das Runenſeil!
Götter-Dämm'rung,
dunk'le herauf!
Nacht der Vernichtung,
neb'le herein! —
Mir ſtrahlt zur Stunde
Siegfried's Stern;
er iſt mir ewig,
er iſt mir immer,
Erb' und Eigen,
ein' und all':
leuchtende Liebe,
lachender Tod!

Siegfried

(mit Brünnhilde zugleich)

Lachend erwach'ſt
du wonnige mir:
Brünnhilde lebt!
Brünnhilde lacht! —
Heil der Sonne,
die uns beſcheint!
Heil dem Tage,
der uns umleuchtet!
Heil dem Licht,
das der Nacht enttaucht!
Heil der Welt,

der Brünnhild' erwacht!
Sie wacht! ſie lebt!
Sie lacht mir entgegen!
Prangend ſtrahlt
mir Brünnhilde's Stern!
Sie iſt mir ewig,
ſie iſt mir immer,
Erb' und Eigen,
ein' und all':
leuchtende Liebe,
lachender Tod!

(Brünnhilde ſtürzt ſich in Siegfried's Arme.)

(Der Vorhang fällt.)

Dritter Tag:

Götterdämmerung.

Perſonen.

Siegfried.
Gunther.
Hagen.
Alberich.
Brünnhilde.
Gutrune.
Waltraute.
Die Nornen.
Die Rheintöchter.
Mannen. Frauen.

Vorſpiel.

Auf dem Walkürenfelſen.

(Die Scene iſt dieſelbe wie am Schluſſe des zweiten Tages. — Nacht. Aus der Tiefe des Hintergrundes leuchtet Feuerſchein auf.)

Die drei Nornen.

(Hohe Frauengeſtalten in langen, dunklen und ſchleierartigen Faltengewändern. Die erſte [älteſte] lagert im Vordergrunde rechts unter der breitäſtigen Tanne; die zweite [jüngere] iſt an einer Steinbank vor dem Felſengemache hingeſtreckt; die dritte [jüngſte] ſitzt in der Mitte des Hintergrundes auf einem Felsſteine des Höhenſaumes. — Eine Zeit lang herrſcht düſteres Schweigen.)

Die erſte Norn

(ohne ſich zu bewegen).

Welch' Licht leuchtet dort?

Die zweite.

Dämmert der Tag ſchon auf?

Die dritte.

Loge's Heer
umlodert feurig den Fels.
Noch iſt's Nacht:
was ſpinnen und ſingen wir nicht?

Die zweite

(zur erſten).

Wollen wir ſingen und ſpinnen,
woran ſpann'ſt du das Seil?

Die erſte Norn

(erhebt ſich, und knüpft während ihres Geſanges ein goldenes Seil mit dem einen Ende an einen Aſt der Tanne).

So gut und ſchlimm es geh',
ſchling' ich das Seil, und ſinge. —

An der Welt-Eſche
wob ich einſt,
da groß und ſtark
dem Stamm entgrünte
weihlicher Äſte Wald;
im kühlen Schatten
ſchäumt' ein Quell,
Weisheit raunend
rann ſein Gewell':
da ſang ich heiligen Sinn. —

Ein kühner Gott
trat zum Trunk an den Quell;
ſeiner Augen eines

zahlt' er als ewigen Zoll:
von der Welt-Eſche
brach da Wotan einen Aſt;
eines Speeres Schaft
entſchnitt der Starke dem Stamm. —

In langer Zeiten Lauf
zehrte die Wunde den Wald;
falb fielen die Blätter,
dürr darbte der Baum:
traurig verſiegte
des Quelles Trank;
trüben Sinnes
ward mein Sang.
Doch web' ich heut'
an der Welt-Eſche nicht mehr,
muß mir die Tanne
taugen zu feſſeln das Seil:
ſinge, Schweſter, —
— dir ſchwing' ich's zu —
weißt du wie das ward?

Die zweite Norn

(während ſie das zugeworfene Seil um einen hervorſpringenden Felsſtein am Eingange des Gemaches windet).

Treu berath'ner
Verträge Runen
ſchnitt Wotan
in des Speeres Schaft:
den hielt er als Haft der Welt.
Ein kühner Held

zerhieb im Kampfe den Speer;
in Trümmern ſprang
der Verträge heiliger Haft. —
Da hieß Wotan
Walhall's Helden
der Welt-Eſche
welkes Geäſt
mit dem Stamm in Stücke zu fällen:
die Eſche ſank;
ewig verſiegte der Quell! —
Feſſ'le ich heut'
an dem ſcharfen Fels das Seil:
ſinge, Schweſter,
— dir ſchwing' ich's zu —
weißt du wie das wird?

Die dritte Norn

(das Seil empfangend, und deſſen Ende hinter ſich werfend).

Es ragt die Burg,
von Rieſen gebaut:
mit der Götter und Helden
heiliger Sippe
ſitzt dort Wotan im Saal.
Gehau'ner Scheite
hohe Schicht
ragt zu Hauf'
rings um die Halle:
die Welt-Eſche war dieß ſonſt!
Brennt das Holz
heilig brünſtig und hell,
ſengt die Gluth

ſehrend den glänzenden Saal:
der ewigen Götter Ende
dämmert ewig da auf. —

Wiſſet ihr noch,
ſo windet von neuem das Seil;
von Norden wieder
werf' ich's dir nach:
ſpinne, Schweſter, und ſinge!

(Sie hat das Seil der zweiten, dieſe es wieder der erſten Norn zugeworfen.)

Die erſte Norn

(löſt das Seil vom Zweige, und knüpft es während des folgenden Geſanges wieder an einen andern Aſt).

Dämmert der Tag?
oder leuchtet die Lohe?
Getrübt trügt ſich mein Blick;
nicht hell eracht' ich
das heilig Alte,
da Loge einſt
brannte in lichter Brunſt: —
weißt du was aus ihm ward?

Die zweite Norn

(das zugeworfene Seil wieder um den Stein windend).

Durch des Speeres Zauber
zähmte ihn Wotan;
Räthe raunt' er dem Gott:
an des Schaftes Runen,
frei ſich zu rathen,

nagte zehrend ſein Zahn.
Da mit des Speeres
zwingender Spitze
bannte ihn Wotan,
Brünnhilde's Fels zu umbrennen: —
weißt du was aus ihm wird?

Die dritte Norn

(das zugeſchwungene Seil wieder hinter ſich werfend)

Des zerſchlag'nen Speeres
ſtechende Splitter
taucht einſt Wotan
dem Brünſtigen tief in die Bruſt:
zehrender Brand
zündet da auf;
den wirft der Gott
in der Welt-Eſche
zu Hauf' geſchichtete Scheite. —
Wollt ihr wiſſen
wann das wird,
ſchwingt mir, Schweſtern, das Seil!

(Sie wirft das Seil der zweiten, dieſe es wieder der erſten zu)

Die erſte Norn

(das Seil von neuem anknüpfend)

Die Nacht weicht;
nichts mehr gewahr' ich:
des Seiles Fäden
find' ich nicht mehr;
verflochten iſt das Geflecht.

Ein wüſtes Geſicht
wirrt mir wüthend den Sinn: —
das Rheingold
raubte Alberich einſt: —
weißt du was aus ihm ward?

Die zweite Norn

(mit mühvoller Haſt das Seil um den Stein windend).

Des Steines Schärfe
ſchnitt in das Seil;
nicht feſt ſpannt mehr
der Fäden Geſpinnſt:
verwirrt iſt das Geweb'.
Aus Neid und Noth
ragt mir des Niblungen Ring:
ein rächender Fluch
nagt meiner Fäden Geflecht:
weißt du was daraus wird?

Die dritte Norn

(das zugeworfene Seil haſtig faſſend).

Zu locker das Seil!
Mir langt es nicht:
ſoll ich nach Norden
neigen das Ende,
ſtraffer ſei es geſtreckt! —

(Sie zieht gewaltſam das Seil an: dieſes reißt in der Mitte.)

Die zweite.

Es riß!

Die dritte.

Es riß!

Die erſte.

Es riß!

(Erſchreckt ſind die drei Nornen aufgefahren und nach der Mitte der Bühne zuſammengetreten: ſie faſſen die Stücken des zerriſſenen Seiles und binden damit ihre Leiber an einander.)

Die drei Nornen.

Zu End' ewiges Wiſſen!
Der Welt melden
Weiſe nichts mehr: —
hinab zur Mutter, hinab!

(Sie verſchwinden.)

(Der Tag, der zuletzt immer heller gedämmert, bricht vollends ganz an, und dämpft den Feuerſchein in der Tiefe.)

Siegfried und Brünnhilde

(treten aus dem Steingemache auf. Siegfried iſt in vollen Waffen, Brünnhilde führt ihr Roß am Zaume.)

Brünnhilde.

Zu neuen Thaten,
theurer Helde,
wie liebt' ich dich —

ließ' ich dich nicht?
Ein einzig Sorgen
macht mich ſäumen:
daß dir zu wenig
mein Werth gewann!

Was Götter mich wieſen,
gab ich dir:
heiliger Runen
reichen Hort;
doch meiner Stärke
magdlichen Stamm
nahm mir der Held,
dem ich nun mich neige.

Des Wiſſens bar —
doch des Wunſches voll;
an Liebe reich —
doch ledig der Kraft:
mög'ſt du die Arme
nicht verachten,
die dir nur gönnen —
nicht geben mehr kann!

Siegfried.

Mehr gab'ſt du, Wunderfrau,
als ich zu wahren weiß:
nicht zürne, wenn dein Lehren
mich unbelehret ließ!
Ein Wiſſen doch wahr' ich wohl:
daß mir Brünnhilde lebt;

eine Lehre lernt' ich leicht:
Brünnhilde's zu gedenken!

Brünnhilde.

Willſt du mir Minne ſchenken,
gedenke deiner nur,
gedenke deiner Thaten!
Gedenke des wilden Feuers,
das furchtlos du durchſchritteſt,
da den Fels es rings umbrann —

Siegfried.

Brünnhilde zu gewinnen!

Brünnhilde.

Gedenk' der beſchildeten Frau,
die in tiefem Schlaf du fandeſt,
der den feſten Helm du erbrach'ſt —

Siegfried.

Brünnhilde zu erwecken!

Brünnhilde.

Gedenk' der Eide,
die uns einen;
gedenk' der Treue,
die wir tragen;
gedenk' der Liebe,
der wir leben:

Brünnhilde brennt dann ewig
heilig dir in der Bruſt! —

Siegfried.

Laſſ' ich, Liebſte, dich hier
in der Lohe heiliger Hut,
zum Tauſche deiner Runen
reich' ich dir dieſen Ring.
Was der Thaten je ich ſchuf,
deſſ' Tugend ſchließt er ein;
ich erſchlug einen wilden Wurm,
der grimmig lang' ihn bewacht.
Nun wahre du ſeine Kraft
als Weihe-Gruß meiner Treu'!

Brünnhilde.

Ihn geiz' ich als einziges Gut:
für den Ring nun nimm auch mein Roß!
Ging ſein Lauf mit mir
einſt kühn durch die Lüfte —
mit mir
verlor es die mächt'ge Art;
über Wolken hin
auf blitzenden Wettern
nicht mehr
ſchwingt es ſich muthig des Weg's.
Doch wohin du ihn führ'ſt
— ſei es durch's Feuer —
grauenlos folgt dir Grane;
denn dir, o Helde,

ſoll er gehorchen!
Du hüt' ihn wohl;
er hört dein Wort: —
o bringe Grane
oft Brünnhilde's Gruß!

Siegfried.

Durch deine Tugend allein
ſoll ſo ich Thaten noch wirken?
Meine Kämpfe kieſeſt du,
meine Siege kehren zu dir?
Auf deines Roſſes Rücken,
in deines Schildes Schirm,
nicht Siegfried acht' ich mich mehr:
ich bin nur Brünnhilde's Arm!

Brünnhilde.

O wär' Brünnhild' deine Seele!

Siegfried.

Durch ſie entbrennt mir der Muth.

Brünnhilde.

So wär'ſt du Siegfried und Brünnhilde.

Siegfried.

Wo ich bin, bergen ſich beide.

Brünnhilde.

So verödet mein Felſenſaal?

Siegfried.

Vereint faßt er uns zwei.

Brünnhilde.

O heilige Götter,
hehre Geſchlechter!
Weidet eu'r Aug'
an dem weihvollen Paar!
Getrennt — wer mag es ſcheiden?
Geſchieden — trennt es ſich nie!

Siegfried.

Heil dir, Brünnhild',
prangender Stern!
Heil, ſtrahlende Liebe!

Brünnhilde.

Heil dir, Siegfried,
ſiegender Stern!
Heil, ſtrahlendes Leben!

Beide.

Heil! Heil!

(Siegfried leitet das Roß den Felſen hinab; Brünnhilde blickt ihm
m Höhenſaume lange entzückt nach. Aus der Tiefe hört man Siegfried's
orn munter ertönen. — Der Vorhang fällt.)

Erſter Aufzug.

Die Halle der Gibichungen am Rhein.

(Sie iſt dem Hintergrunde zu ganz offen; dieſen nimmt ein freier Uferraum bis zum Fluſſe hin ein; felſige Anhöhen umgränzen den Raum.)

Gunther, Hagen und Gutrune.

(Gunther und Gutrune auf dem Hochſitze, vor dem ein Tiſch mit Trinkgeräth ſteht; Hagen ſitzt davor.)

Gunther.

Nun hör', Hagen!
Sage mir, Held:
ſitz' ich ſelig am Rhein,
Gunther zu Gibich's Ruhm?

Hagen.

Dich ächt genannten
acht' ich zu neiden:

die beid' uns Brüder gebar,
Frau Grimhild' hieß mich's begreifen.

Gunther.

Dich neide ich:
nicht neide mich du!
Erbt' ich Erſtlingsart,
Weisheit ward dir allein:
Halbbrüder-Zwiſt
bezwang ſich nie beſſer;
deinem Rath nur red' ich Lob,
frag' ich dich nach meinem Ruhm.

Hagen.

So ſchelt' ich den Rath,
da ſchlecht noch dein Ruhm:
denn hohe Güter weiß ich,
die der Gibichung noch nicht gewann.

Gunther.

Verſchwieg'ſt du ſie,
ſo ſchelte auch ich.

Hagen.

In ſommerlich reifer Stärke
ſeh' ich Gibich's Stamm,
dich, Gunther, unbeweibt,
dich, Gutrun', ohne Mann.

Gunther.

Wen räth'ſt du nun zu frei'n,
daß unſ'rem Ruhm' es fromm'?

Hagen.

Ein Weib weiß ich,
das hehrſte der Welt: —
auf Felſen hoch ihr Sitz;
ein Feuer umbrennt ihren Saal:
nur wer durch das Feuer bricht,
darf Brünnhilde's Freier ſein.

Gunther.

Vermag das mein Muth zu beſteh'n?

Hagen.

Einem Stärk'ren noch iſt's nur beſtimmt.

Gunther.

Wer iſt der ſtreitlichſte Mann?

Hagen.

Siegfried, der Wälſungen Sproß:
der iſt der ſtärkſte Held.
Ein Zwillingspaar,
von Liebe bezwungen,
Siegmund und Sieglinde
zeugten den ächteſten Sohn:
der im Walde mächtig erwuchs,
den wünſch' ich Gutrun' zum Mann.

Gutrune.

Welche That ſchuf er ſo tapfer,
daß als herrlichſter Held er genannt?

Hagen.

Vor Neidhöhle
den Niblungenhort
bewachte ein rieſ'ger Wurm:
Siegfried ſchloß ihm
den freislichen Schlund,
erſchlug ihn mit ſiegendem Schwert.
Solch' ungeheurer That
enttagte des Helden Ruhm.

Gunther.

Von dem Niblungenhort vernahm ich:
er wahrt den neidlichſten Schatz?

Hagen.

Wer wohl ihn zu nützen wüßt',
dem neigte ſich wahrlich die Welt.

Gunther.

Und Siegfried hat ihn erkämpft?

Hagen.

Knecht ſind die Niblungen ihm.

Gunther.

Und Brünnhild' gewänne nur er?

Hagen.

Keinem and'ren wiche die Brunſt.

Gunther

(unwillig ſich vom Sitze erhebend).

Wie weck'ſt du Zweifel und Zwiſt!
Was ich nicht zwingen ſoll,
danach zu verlangen
mach'ſt du mir Luſt?

Hagen.

Brächte Siegfried
die Braut dir heim,
wär' dann Brünnhild' nicht dein?

Gunther

(bewegt in der Halle auf und ab ſchreitend).

Was zwänge den frohen Mann
für mich die Maid zu frei'n?

Hagen.

Ihn zwänge bald deine Bitte,
bänd' ihn Gutrun' zuvor.

Gutrune.

Du Spötter, böſer Hagen!
Wie ſollt' ich Siegfried binden?
Iſt er der herrlichſte

Held der Welt,
der Erde holdeſte Frauen
friedeten längſt ihn ſchon.

Hagen.

Gedenk' des Trankes im Schrein;
vertrau' mir, der ihn gewann:
den Helden, deſſ' du verlang'ſt,
bindet er liebend an dich.
Träte nun Siegfried ein,
genöſſ' er des würzigen Trankes,
daß vor dir ein Weib er erſah,
daß je ein Weib ihm genaht —
vergeſſen müßt' er deſſ' ganz. —
Nun redet: —
wie dünkt euch Hagen's Rath?

Gunther

(der wieder an den Tiſch getreten und, auf ihn gelehnt, aufmerkſam zugehört hat).

Geprieſen ſei Grimhild',
die uns den Bruder gab!

Gutrune.

Möcht' ich Siegfried je erſeh'n!

Gunther.

Wie ſuchten wir ihn auf?

Hagen.

Jagt er auf Thaten

wonnig umher,
zum engen Tann
wird ihm die Welt:
wohl ſtürmt er in raſtloſer Jagd
auch zu Gibich's Strand an den Rhein.

Gunther.

Willkommen hieß' ich ihn gern.

(Siegfried's Horn läßt ſich von Ferne vernehmen. — Sie lauſchen.)

Vom Rhein her tönt das Horn.

Hagen

(iſt an das Ufer gegangen, ſpäht den Fluß hinab und ruft zurück).

In einem Nachen Held und Roß:
der bläſ't ſo munter das Horn. —

Ein gemächlicher Schlag
wie von müſſ'ger Hand
treibt jach den Kahn
gegen den Strom;
ſo rüſtiger Kraft
in des Ruders Schwung
rühmt ſich nur der,
der den Wurm erſchlug: —
Siegfried iſt's, ſicher kein and'rer!

Gunther.

Jagt er vorbei?

Hagen

(durch die hohlen Hände nach dem Fluſſe zu rufend).

Hoiho! Wohin,
du heit'rer Held?

Siegfried's Stimme

(aus der Ferne, vom Fluſſe her).

Zu Gibich's ſtarkem Sohne.

Hagen.

Zu ſeine Halle entbiet' ich dich:
hieher! hier lege an!
Heil Siegfried! theurer Held!

Siegfried

(legt an).

(Gunther iſt zu Hagen an das Ufer getreten. Gutrune erblickt Siegfried vom Hochſitze aus, heftet eine Zeit lang in freudiger Überraſchung den Blick auf ihn, und als die Männer dann näher zur Halle ſchreiten, entfernt ſie ſich, in ſichtbarer Verwirrung, nach links durch eine Thüre in ihr Gemach.)

Siegfried

(der ſein Roß an das Land geführt, und jetzt ruhig an ihm lehnt).

Wer iſt Gibich's Sohn?

Gunther.

Gunther, ich, den du ſuch'ſt.

Siegfried.

Dich hört' ich rühmen
weit am Rhein:
nun ficht mit mir,
oder ſei mein Freund!

Gunther.

Laſſ' den Kampf:
ſei willkommen!

Siegfried.

Wo berg' ich mein Roß?

Hagen.

Ich biet' ihm Raſt.

Siegfried.

Du rief'ſt mich Siegfried:
ſah'ſt du mich ſchon?

Hagen.

Ich kannte dich nur
an deiner Kraft.

Siegfried.

Wohl hüte mir Grane!
Du hielteſt nie

von edlerer Zucht
am Zaume ein Roß.

(Hagen führt das Roß rechts hinter die Halle ab, und kehrt bald darauf wieder zurück. Gunther ſchreitet mit Siegfried in die Halle vor.)

Gunther.

Begrüße froh, o Held,
die Halle meines Vaters;
wohin du ſchreiteſt,
was du ſieh'ſt,
das achte nun dein Eigen:
dein iſt mein Erbe,
Land und Leute —
hilf, mein Leib, meinem Eide! —
mich ſelbſt geb' ich zum Mann.

Siegfried.

Nicht Land noch Leute biet' ich,
noch Vaters Haus und Hof:
einzig erbt' ich
den eig'nen Leib;
lebend zehr' ich den auf.
Nur ein Schwert hab' ich,
ſelbſt geſchmiedet —
hilf, mein Schwert, meinem Eide! —
das biet' ich mit mir zum Bund.

Hagen
(hinter ihnen ſtehend)
Doch des Niblungen-Hortes
nennt die Märe dich Herrn?

Siegfried.

Des Schatzes vergaß ich faſt:
ſo ſchätz' ich ſein müſſ'ges Gut!
In einer Höhle ließ ich's liegen,
wo ein Wurm es einſt bewacht.

Hagen.

Und nichts entnahm'ſt du ihm?

Siegfried

(auf das ſtählerne Netzgewirk deutend, das er im Gürtel hängen hat).

Dieß Gewirk, unkund ſeiner Kraft.

Hagen.

Den Tarnhelm kenn' ich,
der Niblungen künſtliches Werk:
er taugt, bedeckt er dein Haupt,
dir zu tauſchen jede Geſtalt;
verlangt dich's an fernſten Ort,
er entführt flugs dich dahin. —
Sonſt nichts entnahm'ſt du dem Hort?

Siegfried.

Einen Ring.

Hagen.

Den hüteſt du wohl?

Siegfried.

Den hütet ein hehres Weib.

Hagen

(für ſich).

Brünnhilde! . . .

Gunther.

Nicht, Siegfried, ſollſt du mir tauſchen:
Tand gäb' ich für dein Geſchmeid',
nähm'ſt all' mein Gut du dafür!
Ohn' Entgelt dien' ich dir gern.

(Hagen iſt zu Gutrune's Thüre gegangen, und öffnet ſie jetzt. Gutrune tritt heraus: ſie trägt ein gefülltes Trinkhorn, und naht damit Siegfried.)

Gutrune.

Willkommen, Gaſt,
in Gibich's Haus!
Seine Tochter reicht du den Trank.

Siegfried

(neigt ſich ihr freundlich, und ergreift das Horn; er hält es gedankenvoll vor ſich hin, und ſagt leiſe):

Vergäß' ich alles
was du gab'ſt,
von einer Lehre
laſſ' ich nie: —
den erſten Trunk
zu treuer Minne,
Brünnhilde, bring' ich dir!

(Er trinkt, und reicht das Horn Gutrune zurück, welche, verſchämt und verwirrt, ihre Augen vor ihm niederſchlägt.)

Siegfried

(mit ſchnell entbrannter Leidenſchaft den Blick auf ſie heftend)

Die ſo mit dem Blitz
den Blick du mir ſeng'ſt,
was ſenk'ſt du dein Auge vor mir?

Gutrune

(ſchlägt, erröthend, das Auge zu ihm auf)

Siegfried.

Ha, ſchönſtes Weib!
Schließe den Blick!
Das Herz in der Bruſt
brennt mir ſein Strahl:
zu feurigen Strömen fühl' ich
zehrend ihn zünden mein Blut! —
(Mit bebender Stimme.)
Gunther — wie heißt deine Schweſter?

Gunther.

Gutrune.

Siegfried.

Sind's gute Runen,
die ihrem Aug' ich entrathe? —
(Er faßt Gutrune mit feurigem Ungeſtüm bei der Hand.)
Deinem Bruder bot ich mich zum Mann;
der ſtolze ſchlug mich aus: —

trüg'ſt du, wie er, nie Übermuth,
böt' ich mich dir zum Bund?

Gutrune

(neigt demüthig das Haupt, und mit einer Gebärde, als fühle ſie ſich ſeiner nicht werth, verläßt ſie wankenden Schrittes wieder die Halle).

Siegfried

(blickt ihr, wie feſt gezaubert, nach; von Hagen und Gunther aufmerkſam beobachtet; dann, ohne ſich umzuwenden, frägt er):

Haſt du, Gunther, ein Weib?

Gunther.

Nicht freit' ich noch,
und einer Frau
ſoll ich mich ſchwerlich freu'n!
Auf eine ſetzt' ich den Sinn,
die kein Rath je mir erringt.

Siegfried

(lebhaft ſich zu ihm wendend).

Was wär' dir verſagt,
ſteh' ich dir bei?

Gunther.

Auf Felſen hoch ihr Sitz;
ein Feuer umbrennt den Saal —

Siegfried

(verwundert, und wie um eines längſt Vergeſſenen ſich zu entſinnen, wiederholt leiſe):

„Auf Felſen hoch ihr Sitz;
ein Feuer umbrennt den Saal" . .?

Gunther.

Nur wer durch das Feuer bricht —

Siegfried

(haſtig einfallend und ſchnell nachlaſſend).

„Nur wer durch das Feuer bricht“ ..?

Gunther.

— darf Brünnhilde's Freier ſein.

Siegfried

(drückt durch eine ſchweigende Gebärde aus, daß bei Nennung von Brünnhilde's Namen die Erinnerung ihm vollends ganz ſchwindet)

Gunther.

Nun darf ich den Fels nicht erklimmen;
das Feuer verglimmt mir nie!

Siegfried

(heftig auffahrend).

Ich — fürchte kein Feuer:
für dich frei' ich die Frau;
denn dein Mann bin ich,
und mein Muth iſt dein —
erwerb' ich Gutrun' zum Weib.

Gunther.

Gutrune gönn' ich dir gern.

Siegfried.

Brünnhilde bringe ich dir.

Gunther.

Wie willſt du ſie täuſchen?

Siegfried.

Durch des Tarnhelm's Trug
tauſch' ich mir deine Geſtalt.

Gunther.

So ſtelle Eide zum Schwur!

Siegfried.

Blut-Brüderſchaft
ſchwöre ein Eid!

(Hagen füllt ein Trinkhorn mit friſchem Wein; Siegfried und Gunther ritzen ſich mit ihren Schwertern die Arme, und halten dieſe einen Augenblick über das Trinkhorn.)

Siegfried und Gunther.

Blühenden Lebens
labendes Blut
träufelt' ich in den Trank:
bruder-brünſtig
muthig gemiſcht,
blüht im Trank unſer Blut.
Treue trink' ich dem Freund:
froh und frei
entblühe dem Bund

Blut-Brüderſchaft heut'!
Bricht ein Bruder den Bund,
trügt den treuen der Freund:
was in Tropfen hold
heute wir tranken,
in Strahlen ſtröm' es dahin,
fromme Sühne dem Freund!
So — biet' ich den Bund:
ſo — trink' ich dir Treu'!

(Sie trinken nach einander, jeder zur Hälfte; dann zerſchlägt Hagen, der während des Schwures zur Seite gelehnt, mit ſeinem Schwerte das Horn. Siegfried und Gunther reichen ſich die Hände.)

Siegfried
(zu Hagen).
Was nahm'ſt du am Eide nicht Theil?

Hagen.
Mein Blut verdärb' euch den Trank!
Nicht fließt mir's ächt
und edel wie euch;
ſtörriſch und kalt
ſtockt's in mir;
nicht will's die Wange mir röthen.
D'rum bleib' ich fern,
vom feurigen Bund.

Gunther.
Laſſ' den unfrohen Mann!

Siegfried.

Friſch auf die Fahrt!
Dort liegt mein Schiff;
ſchnell führt es zum Felſen:
eine Nacht am Ufer
harr'ſt du im Nachen;
die Frau fähr'ſt du dann heim.

Gunther.

Raſteſt du nicht zuvor?

Siegfried.

Um die Rückkehr iſt's mir jach.

(Er geht zum Ufer.)

Gunther.

Du Hagen, bewache die Halle!

(Er folgt Siegfried.)

(Gutrune erſcheint an der Thüre ihres Gemaches.)

Gutrune.

Wohin eilen die Schnellen?

Hagen.

Zu Schiff, Brünnhild' zu frei'n.

Gutrune.

Siegfried?

Hagen.

Sieh', wie's ihn treibt
zum Weib dich zu gewinnen!

(Er ſetzt ſich mit Speer und Schild vor der Halle nieder. **Siegfried** und **Gunther** fahren ab.)

Gutrune.

Siegfried — mein!

(Sie geht, lebhaft erregt, in ihr Gemach zurück.)

Hagen

(nach längerem Stillſchweigen).

Hier ſitz' ich zur Wacht,
wahre den Hof,
wehre die Halle dem Feind: —
Gibich's Sohne
wehet der Wind;
auf Werben fährt er dahin.
Ihm führt das Steuer
ein ſtarker Held,
Gefahr ihm will er beſteh'n:
die eig'ne Braut
ihm bringt er zum Rhein;
mir aber bringt er — den Ring. —
Ihr freien Söhne,
frohe Geſellen,
ſegelt nur luſtig dahin!
Dünkt er euch niedrig,
ihr dient ihm doch —
des Niblungen Sohn'.

(Ein Teppich ſchlägt vor der Scene zuſammen, und verſchließt die Bühne. Nachdem der Schauplatz verwandelt iſt, wird der Teppich, der zuvor den Vordergrund der Halle einfaßte, gänzlich aufgezogen.)

Die Felſenhöhe

(wie im Vorſpiel).

Brünnhilde

(ſitzt am Eingange des Steingemaches, und betrachtet in ſtummem Sinnen Siegfried's Ring; von wonniger Erinnerung überwältigt bedeckt ſie ihn dann mit Küſſen, — als ſie plötzlich ein fernes Geräuſch vernimmt: ſie lauſcht, und ſpäht zur Seite in den Hintergrund).

Altgewohntes Geräuſch
raunt meinem Ohr die Ferne: —
ein Luftroß jagt
im Laufe daher;
auf der Wolke fährt es
wetternd zum Fels! —
Wer fand mich einſam auf?

Waltraute's Stimme

(aus der Ferne).

Brünnhilde! Schweſter!
Schläf'ſt oder wach'ſt du?

Brünnhilde

(fährt vom Sitze auf).

Waltraute's Ruf,
ſo wonnig mir kund! —

Komm'ſt du, Schweſter,
ſchwing'ſt du kühn dich zu mir?

(In die Scene rufend.)

Dort im Tann
— dir noch vertraut —
ſteige vom Roß
und ſtell' den Renner zu Ruh'! —

Komm'ſt du zu mir?
Biſt du ſo kühn?
Mag'ſt ohne Grauen
Brünnhild' bieten den Gruß?

(Waltraute iſt aus dem Tann haſtig aufgetreten; Brünnhilde iſt ihr ſtürmiſch entgegengeeilt: dieſe beachtet in der Freude nicht die ängſtliche Scheu Waltraute's.)

Waltraute.

Einzig nur dir
galt meine Eile.

Brünnhilde

(in höchſter freudiger Aufgeregtheit.)

So wagteſt du, Brünnhild' zu lieb,
Walvater's Bann zu brechen?
Oder wie? o ſag'!
wär' wider mich
Wotan's Sinn erweicht? —
Als dem Gott entgegen
Siegmund ich ſchützte,
fehlend — ich weiß —
erfüllt' ich doch ſeinen Wunſch:

daß ſein Zorn ſich verzogen,
weiß ich auch;
denn verſchloß er mich gleich in Schlaf,
feſſelt' er mich auf den Fels,
wies er dem Mann mich zur Magd,
der am Weg mich fänd' und erweckt' —
meiner bangen Bitte
doch gab er Gunſt:
mit zehrendem Feuer
umzog er den Fels,
dem Zagen zu wehren den Weg.
So zur Seligſten
ſchuf mich die Strafe:
der herrlichſte Held
gewann mich zum Weib;
in ſeiner Liebe
leucht' ich und lache nun auf —
Lockte dich Schweſter mein Loos?
An meiner Wonne
willſt du dich weiden,
theilen, was mich betraf?

Waltraute.

Theilen den Taumel,
der dich Thörin erfaßt? —
Ein and'res bewog mich in Angſt
zu brechen Wotan's Gebot.

Brünnhilde.

Angſt und Furcht
feſſelt dich Arme?

So verzieh der Strenge noch nicht?
Du zag'ſt vor des Strafenden Zorn?

Waltraute.

Dürft' ich ihn fürchten,
meiner Angſt fänd' ich ein End'!

Brünnhilde.

Staunend verſteh' ich dich nicht!

Waltraute.

Wehr' deiner Wallung:
achtſam höre mich an!
Nach Walhall wieder
drängt mich die Angſt,
die von Walhall hieher mich trieb.

Brünnhilde

(erſchrocken).

Was iſt's mit den ewigen Göttern?

Waltraute.

Höre mit Sinn was ich ſage! —
Seit er von dir geſchieden,
zur Schlacht nicht mehr
ſchickte uns Wotan;
irr und rathlos
ritten wir ängſtlich zu Heer.
Walhall's muthige Helden

mied Walvater:
einſam zu Roß
ohne Ruh' und Raſt
durchſchweift' er als Wand'rer die Welt.
Jüngſt kehrte er heim;
in der Hand hielt er
ſeines Speeres Splitter:
die hatte ein Held ihm geſchlagen.
Mit ſtummem Wink
Walhall's Starke
wies er zum Forſt,
die Welt-Eiche zu fällen;
des Stammes Scheite
hieß er ſie ſchichten
zum ragenden Hauf'
rings um der Seligen Saal.
Der Götter Rath
ließ er berufen;
den Hochſitz nahm
heilig er ein:
ihm zu Seiten
hieß er die bangen ſich ſetzen,
in Ring und Reih'
die Hall' erfüllen die Helden.
So — ſitzt er,
ſagt kein Wort,
auf hehrem Stuhle
ſtumm und ernſt,
des Speeres Splitter
feſt in der Fauſt;
Holda's Äpfel
rührt er nicht an:

Staunen und Bangen
binden ſtarr die Götter. —
Seiner Raben beide
ſandt' er auf Reiſe:
kehrten die einſt
mit guter Kunde zurück,
dann noch einmal
— zum letzten Mal —
lächelte ewig der Gott. —
Seine Knie' umwindend
liegen wir Walküren:
blind bleibt er
den flehenden Blicken;
uns alle verzehrt
Zagen und endloſe Angſt.
An ſeine Bruſt
preßt' ich mich weinend:
da brach ſich ſein Blick —
er gedachte, Brünnhilde, dein'!
Tief ſeufzte er auf,
ſchloß das Auge,
und wie im Traume
raunt' er das Wort: —
„des tiefen Rheines Töchtern
gäbe den Ring ſie zurück,
von des Fluches Laſt
erlöſ't wär' Gott und Welt!" —
Da ſann ich nach:
von ſeiner Seite
durch ſtumme Reihen
ſtahl ich mich fort;
in heimlicher Haſt

beſtieg ich mein Roß,
und ritt im Sturme zu dir.
Dich, o Schweſter,
beſchwör' ich nun:
was du vermag'ſt,
vollführ' es dein Muth!
Ende der Ewigen Qual!

Brünnhilde.

Welch' banger Träume Mären
meldeſt du traurige mir!
Der Götter heiligem
Himmels-Nebel
bin ich Thörin enttaucht:
nicht faſſ' ich, was ich erfahre.
Wirr und wüſt
ſcheint mir dein Sinn;
in deinem Aug'
— ſo übermüde —
glänzt flackernde Gluth:
mit blaſſer Wange
du bleiche Schweſter,
was willſt du wilde von mir?

Waltraute
(mit unheimlicher Haſt).
An deiner Hand der Ring —
er iſt's: hör' meinen Rath!
für Wotan wirf ihn von dir!

Brünnhilde.

Den Ring — von mir?

Waltraute.

Den Rheintöchtern gieb ihn zurück!

Brünnhilde.

Den Rheintöchtern — ich — den Ring?
Siegfried's Liebespfand? —
Biſt du von Sinnen?

Waltraute.

Hör' mich! hör' meine Angſt!
Der Welt Unheil
haftet ſicher an ihm: —
wirf ihn von dir
fort in die Welle!
Walhall's Elend zu enden,
den verfluchten wirf in die Fluth!

Brünnhilde.

Ha! weißt du, was er mir iſt?
Wie kannſt du's faſſen,
fühlloſe Maid! —
Mehr als Walhall's Wonne,
mehr als der Ewigen Ruhm —
iſt mir der Ring:
ein Blick auf ſein helles Gold,
ein Blitz aus dem hehren Glanz —
gilt mir werther
als aller Götter
ewig währendes Glück!
Denn ſelig aus ihm
leuchtet mir Siegfried's Liebe:

Siegfried's Liebe
— o ließ' ſich die Wonne dir ſagen! —
ſie — wahrt mir der Reif.

Geh' heim zu der Götter
heiligem Rath;
von meinem Ringe
raun' ihnen zu:
die Liebe ließe ich nicht,
mir nähmen nie ſie die Liebe —
ſtürzt auch in Trümmern
Walhall's ſtrahlende Pracht!

Waltraute.

Dieß deine Treue?
So in Trauer
entläſſ'ſt du lieblos die Schweſter?

Brünnhilde.

Schwinge dich fort;
fliege zu Roß:
den Ring entführ'ſt du mir nicht!

Waltraute.

Wehe! Wehe!
Weh' dir, Schweſter!
Walhall's Göttern Weh'!

(Sie ſtürzt fort; man hört ſie ſchnell — wie zu Roß — vom Tann aus fortbrauſen.)

Brünnhilde

(blickt einer davonjagenden, hell erleuchteten Gewitterwolke nach, die ſich bald gänzlich in der Ferne verliert).

Blitzend Gewölk,
vom Wind geblaſen,
ſtürme dahin:
zu mir nie ſteu're mehr her! —

(Es iſt Abend geworden: aus der Tiefe leuchtet der Feuerſchein ſtärker auf.)

Abendlich Dämmern
deckt den Himmel:
heller leuchtet
die hütende Lohe herauf. —
Was leckt ſo wüthend
die lodernde Welle zum Wall?
Zur Felſenſpitze
wälzt ſich der feurige Schwall. —

(Man hört aus der Tiefe Siegfried's Hornruf nahen. Brünnhilde lauſcht, und fährt dann entzückt auf.)

Siegfried!...
Siegfried zurück?
Seinen Ruf ſendet er her!...
Auf! — Auf, ihm entgegen!
In meines Gottes Arm!

(Sie ſtürzt in höchſtem Entzücken dem Hintergrunde zu. Feuerflammen ſchlagen über den Höhenſaum auf: aus ihnen ſpringt

Siegfried

auf einen hoch ragenden Felsſtein empor, worauf die Flammen wieder zurückweichen, und abermals nur aus der Tiefe des Hintergrundes heraufleuchten.)

(Siegfried, auf dem Haupte den Tarnhelm, der ihm bis zur Hälfte das Geſicht verdeckt und nur die Augen frei läßt, erſcheint in Gunther's Geſtalt.)

Brünnhilde

(voll Entſetzen zurückweichend).

Verrath? — Wer drang zu mir?

(Sie flieht bis in den Vordergrund, und heftet von da aus in ſprachloſem Erſtaunen ihren Blick auf Siegfried.)

Siegfried

(im Hintergrunde auf dem Steine verweilend, betrachtet ſie lange, auf ſeinen Schild gelehnt; dann redet er ſie mit verſtellter — tieferer — Stimme an)

Brünnhild'! Ein Freier kam,
den dein Feuer nicht geſchreckt.
Dich werb' ich nun zum Weib;
du folge willig mir!

Brünnhilde

(heftig zitternd).

Wer iſt der Mann,
der das vermochte,
was dem Stärkſten nur beſtimmt?

Siegfried

(immer noch auf dem Steine im Hintergrunde).

Ein Helde, der dich zähmt —
bezwingt Gewalt dich nur.

Brünnhilde

(von Grauſen erfaßt).

Ein Unhold ſchwang ſich
auf jenen Stein: —

ein Aar kam geflogen
mich zu zerfleiſchen! —
Wer biſt du, Schrecklicher?

(Siegfried — ſchweigt.)

Stamm'ſt du von Menſchen?
Komm'ſt du von Hella's
nächtlichem Heer?

Siegfried

(nach längerem Schweigen).

Ein Gibichung bin ich,
und Gunther heißt der Held,
dem, Frau, du folgen ſoll'ſt.

Brünnhilde

(in Verzweiflung ausbrechend).

Wotan, ergrimmter,
grauſamer Gott!
Weh'! Nun erſeh' ich
der Strafe Sinn:
zu Hohn und Jammer
jag'ſt du mich hin!

Siegfried

(ſpringt vom Steine herab und tritt näher).

Die Nacht bricht an:
in deinem Gemach
mußt du dich mir vermählen.

Brünnhilde

(den Finger, an dem ſie **Siegfried's** Ring trägt, drohend emporſtreckend).

Bleib' fern! Fürchte dieß Zeichen!
Zur Schande zwing'ſt du mich nicht,
ſo lang' der Ring mich ſchützt.

Siegfried.

Mannesrecht geb' er Gunther:
durch den Ring ſei ihm vermählt!

Brünnhilde.

Zurück, Räuber!
Frevelnder Dieb!
Erfreche dich nicht zu nah'n!
Stärker wie Stahl
macht mich der Ring:
nie — raub'ſt du ihn mir!

Siegfried.

Von dir ihn zu löſen
lehr'ſt du mich nun.

(Er dringt auf ſie ein; ſie ringen. **Brünnhilde** windet ſich los und flieht. **Siegfried** ſetzt ihr nach. Sie ringen von neuem: er erfaßt ſie, und entzieht ihrem Finger den Ring. Sie ſchreit laut auf und ſinkt, wie zerbrochen, auf der Steinbank vor dem Gemache zuſammen.)

Siegfried.

Jetzt biſt du mein!
Brünnhilde, Gunther's Braut —
gönne mir nun dein Gemach!

Brünnhilde

(faſt ohnmächtig)

Was könnteſt du wehren,
elendes Weib?

(Siegfried treibt ſie mit einer gebietenden Bewegung an: zitternd und wankenden Schrittes geht ſie in das Gemach.)

Siegfried

(das Schwert ziehend, — mit ſeiner natürlichen Stimme)

Nun, Nothung, zeuge du,
daß ich in Züchten warb:
meine Treue wahrend dem Bruder,
trenne mich von ſeinem Weib!

(Er folgt Brünnhilde nach.)

(Der Vorhang fällt.)

Zweiter Aufzug.

Uferraum.

(Vor der Halle der Gibichungen: rechts der offene Eingang zur Halle; links das Rheinufer; von dieſem aus erhebt ſich eine, durch verſchiedene Bergpfade geſpaltene, felſige Anhöhe quer über die Bühne, nach rechts, dem Hintergrunde zu aufſteigend; dort ſieht man einen der **Fricka** errichteten „Weihſtein“, welchem höher hinauf ein größerer für **Wotan**, ſowie ſeitwärts ein gleicher dem **Donner** geweiheter entſpricht. — **Es iſt Nacht.**)

(**Hagen**, den Speer im Arm, den Schild zur Seite, ſitzt ſchlafend an der Halle. Der Mond wirft plötzlich ein grelles Licht auf ihn und ſeine nächſte Umgebung: man gewahrt **Alberich** vor **Hagen**, die Arme auf deſſen Kniee gelehnt.)

Alberich.

Schläf'ſt du, Hagen, mein Sohn? —
Du ſchläf'ſt, und hör'ſt mich nicht,
den Ruh' und Schlaf verrieth?

Hagen

(leiſe, und ohne ſich zu rühren, ſo daß er immer fort zu ſchlafen ſcheint, obwohl er die Augen ſtarr offen hält).

Ich höre dich, ſchlimmer Albe:
was haſt du meinem Schlaf zu ſagen?

Alberich.

Gemahnt ſei der Macht,
der du gebieteſt,
biſt du ſo muthig,
wie dich deine Mutter gebar.

Hagen.

Gab die Mutter mir Muth,
nicht doch mag ich ihr danken,
daß deiner Liſt ſie erlag:
frühalt, fahl und bleich,
haſſ' ich die Frohen,
freue mich nie!

Alberich.

Hagen, mein Sohn,
haſſe die Frohen!
Mich luſt-freien,
leid-belaſteten,
lieb'ſt du ſo wie du ſoll'ſt!
Biſt du kräftig,
kühn und klug:
die wir bekämpfen
mit nächtigem Krieg,
ſchon giebt ihnen Noth unſer Neid.
Der einſt den Ring mir entriß,
Wotan, der wüthende Räuber,
vom eig'nen Geſchlecht
ward er geſchlagen:
an den Wälſung verlor er

Macht und Gewalt:
mit der Götter ganzer Sippe
in Angſt erſieht er ſein End'.
Nicht ihn fürcht' ich mehr:
fallen muß er mit allen! —

Schläf'ſt du, Hagen, mein Sohn?

Hagen.

Des Ewigen Macht,
wer erbte ſie?

Alberich.

Ich — und du:
wir erben die Welt,
trüg' ich mich nicht
in deiner Treu',
theil'ſt du meinen Gram und Grimm. —
Wotan's Speer
zerſpellte der Wälſung,
der Fafner, den Wurm,
im Kampfe gefällt,
und kindiſch den Ring ſich errang:
jede Gewalt
hat er gewonnen;
Walhall und Nibelheim
neigen ſich ihm;
an dem furchtloſen Helden
erlahmt ſelbſt mein Fluch:
denn nicht weiß er

des Ringes Werth,
zu nichts nützt er
die neidlichſte Macht;
lachend in liebender Brunſt
brennt er lebend dahin.
Ihn zu verderben
taugt uns nun einzig . . .

Hör'ſt du, Hagen, mein Sohn?

Hagen.

Zu ſeinem Verderben
dient er mir ſchon.

Alberich.

Den gold'nen Ring,
den Reif gilt's zu erringen!
Ein weiſes Weib
lebt dem Wälſung zu Lieb':
rieth' ſie ihm je
des Rheines Töchtern
— die in Waſſers Tiefen
einſt mich bethört! —
zurück zu geben den Ring:
verloren ging' mir das Gold,
keine Liſt erlangt' es mir je.
D'rum ohne Zögern
ziel' auf den Reif!
Dich zagloſen

zeugt' ich mir ja,
daß wider Helden
hart du mir hielteſt.
Zwar ſtark nicht genug
den Wurm zu beſteh'n
— was allein dem Wälſung beſtimmt —
zu zähem Haß
erzog ich doch Hagen:
der ſoll mich nun rächen,
den Ring gewinnen,
dem Wälſung und Wotan zum Hohn.
Schwör'ſt du mir's, Hagen, mein Sohn?

Hagen.

Den Ring ſoll ich haben:
harre in Ruh'!

Alberich.

Schwör'ſt du mir's, Hagen, mein Held?

Hagen.

Mir ſelbſt ſchwör' ich's:
ſchweige die Sorge!

(Ein immer finſterer Schatten bedeckt wieder Hagen und Alberich; vom Rhein her dämmert der Tag.)

Alberich

(wie er allmählich immer mehr dem Blicke entſchwindet, wird auch ſeine Stimme immer unvernehmbarer).

Sei treu, Hagen, mein Sohn!

Trauter Helde, ſei treu!
Sei treu! — treu!

(Alberich iſt gänzlich verſchwunden. Hagen, der unverrückt in ſeiner Stellung verblieben, blickt regungslos und ſtarren Auges nach dem Rheine hin.)

(Die Sonne geht auf und ſpiegelt ſich in der Fluth.)

Siegfried

(tritt plötzlich, dicht am Ufer, hinter einem Buſche hervor. Er iſt in ſeiner eigenen Geſtalt; nur den Tarnhelm hat er noch auf dem Haupte: er zieht ihn ab, und hängt ihn in den Gürtel).

Siegfried.

Hoiho! Hagen!
Müder Mann!
Sieh'ſt du mich kommen?

Hagen

(gemächlich ſich erhebend).

Hei! Siegfried!
Geſchwinder Helde!
Wo brauſeſt du her?

Siegfried.

Vom Brünnhildenſtein;
dort ſog ich den Athem ein,

mit dem ich jetzt dich rief:
ſo raſch war meine Fahrt!
Langſamer folgt mir ein Paar:
zu Schiff gelangt das her.

Hagen.

So zwang'ſt du Brünnhild'?

Siegfried.

Wacht Gutrune?

Hagen.

Hoiho! Gutrune!
Komm' heraus!
Siegfried iſt da:
was ſäum'ſt du drin?

Siegfried

(zur Halle ſich wendend).

Euch beiden meld' ich,
wie ich Brünnhild' band.

Gutrune

(tritt ihnen unter der Halle entgegen).

Siegfried.

Heiß' mich willkommen,
Gibichskind!
Ein guter Bote bin ich dir.

Gutrune.

Freia grüße dich
zu aller Frauen Ehre!

Siegfried.

Frei und hold
ſei nun mir frohem:
zum Weib gewann ich dich heut'.

Gutrune.

So folgt Brünnhild' meinem Bruder?

Siegfried.

Leicht ward die Frau ihm gefreit.

Gutrune.

Sengte das Feuer ihn nicht?

Siegfried.

Ihn hätt' es auch nicht verſehrt;
doch ich durchſchritt es für ihn,
da dich ich wollt' erwerben.

Gutrune.

Und dich hat es verſchont?

Siegfried.

Mich freute die ſchwebende Brunſt.

Gutrune.

Hielt Brünnhild' dich für Gunther?

Siegfried.

Ihm glich ich auf ein Haar:
der Tarnhelm wirkte das,
wie Hagen tüchtig es wies.

Hagen.

Dir gab ich guten Rath.

Gutrune.

So zwang'ſt du das kühne Weib?

Siegfried.

Sie wich — Gunther's Kraft.

Gutrune.

Und vermählte ſie ſich dir?

Siegfried.

Ihrem Mann gehorchte Brünnhild'
eine volle bräutliche Nacht.

Gutrune.

Als ihr Mann doch galteſt du?

Siegfried.

Bei Gutrune weilte Siegfried.

Gutrune.

Doch zur Seite war ihm Brünnhild'?

Siegfried

(auf ſein Schwert deutend).

Zwiſchen Oſt und Weſt der Nord:
ſo nah' — war Brünnhild' ihm fern.

Gutrune.

Wie empfing ſie nun Gunther von dir?

Siegfried.

Durch des Feuers verlöſchende Lohe
im Frühnebel vom Felſen
folgte ſie mir zu Thal;
dem Strande nah',
flugs die Stelle
tauſchte Gunther mit mir:
durch des Geſchmeides Tugend
wünſcht' ich mich ſchnell hieher.
Ein ſtarker Wind nun treibt
die Trauten den Rhein herauf:
d'rum rüſtet jetzt den Empfang!

Gutrune.

Siegfried, mächtigſter Mann:
wie faßt mich Furcht vor dir!

Hagen

(von der Höhe im Hintergrunde den Fluß hinab ſpähend).

In der Ferne ſeh' ich ein Segel.

Siegfried.

So ſagt dem Boten Dank!

Gutrune.

Laßt ſie uns hold empfah'n,
daß heiter und gern ſie weile!
Du Hagen! Minnig
rufe die Mannen
zur Hochzeit nach Gibich's Hof!
Frohe Frauen
ruf' ich zum Feſt:
der freudigen folgen ſie gern.

(Nach der Halle ſchreitend, zu Siegfried:)

Raſteſt du, ſchlimmer Held?

Siegfried.

Dir zu helfen ruh' ich aus.

(Er folgt ihr. Beide gehen in die Halle ab.)

Hagen

(auf der Anhöhe ſtehend, ſtößt, der Landſeite zugewendet, mit aller Kraft in ein großes Stierhorn).

Hoiho! Hoiho! Hoiho!
Ihr Gibichs-Mannen,
machet euch auf!

Wehe! Wehe!
Waffen durch's Land!
Waffen! Waffen!
Gute Waffen!
Starke Waffen,
ſcharf zum Streit!
Noth! Noth iſt da!
Noth! Wehe! Wehe!
Hoiho! Hoiho! Hoiho!

(Er bläſt abermals. Aus verſchiedenen Gegenden vom Lande her antworten Heerhörner. Von den Höhen und aus dem Thale ſtürmen in Haſt und Eile gewaffnete Mannen herbei.)

Die Mannen

(erſt einzelne, dann immer mehrere zuſammen).

Was toſ't das Horn?
was ruft es zu Heer?
Wir kommen mit Wehr,
wir kommen mit Waffen;
mit ſtarken Waffen,
mit ſcharfer Wehr!
Hoiho! Hoiho!
Hagen! Hagen!
Welche Noth iſt da?
Welcher Feind iſt nah'?
Wer giebt uns Streit?
Iſt Gunther in Noth?

Hagen

(von der Anhöhe herab).

Rüſtet euch wohl
und raſtet nicht!

Gunther ſollt ihr empfah'n:
ein Weib hat der gefreit.

Die Mannen.

Drohet ihm Noth?
Drängt ihn der Feind?

Hagen.

Ein freiſliches Weib
führt er heim.

Die Mannen.

Ihm folgen der Magen
feindliche Mannen?

Hagen.

Einſam fährt er:
keiner folgt.

Die Mannen.

So beſtand er die Noth,
beſtand den Kampf?

Hagen.

Der Wurmtödter
wehrte der Noth:
Siegfried, der Held,
der ſchuf ihm Heil.

Die Mannen.

Was ſoll ihm das Heer nun noch helfen?

Hagen.

Starke Stiere
ſollt ihr ſchlachten:
am Weihſtein fließe
Wotan ihr Blut.

Die Mannen.

Was, Hagen, was heiß'ſt du uns dann?

Hagen.

Einen Eber fällen
ſollt ihr für Froh;
einen ſtämmigen Bock
ſtechen für Donner:
Schafe aber
ſchlachtet für Fricka,
daß gute Ehe ſie gebe!

Die Mannen

(mit immer mehr ausbrechender Heiterkeit).

Schlagen wir Thiere,
was ſchaffen wir dann?

Hagen.

Das Trinkhorn nehmt
von trauten Frau'n,

mit Meth und Wein
wonnig gefüllt.

Die Mannen.

Das Horn in der Hand,
wie halten wir's dann?

Hagen.

Rüſtig gezecht,
bis der Rauſch euch zähmt:
alles den Göttern zu Ehren,
daß gute Ehe ſie geben!

Die Mannen
(in ein ſchallendes Gelächter ausbrechend).

Groß Glück und Heil
lacht nun dem Rhein,
da der grimme Hagen
ſo luſtig mag ſein!
Der Hage-Dorn
ſticht nun nicht mehr:
zum Hochzeitsrufer
ward er beſtellt.

Hagen
(der immer ſehr ernſt geblieben).

Nun laßt das Lachen,
muth'ge Mannen!
Empfangt Gunther's Braut:
Brünnhilde naht dort mit ihm.
(Er iſt herabgeſtiegen und unter die Mannen getreten.)

Hold ſeid der Herrin,
helfet ihr treu:
traf ſie ein Leid,
raſch ſeid zur Rache!

Gunther und Brünnhilde

(ſind im Nachen angekommen. Einige der Mannen ſpringen in den Fluß, und ziehen den Kahn an das Land. Während Gunther Brünnhilde an das Ufer geleitet, ſchlagen die Mannen jauchzend an die Waffen. Hagen ſteht zur Seite im Hintergrunde).

Die Mannen.

Heil! Heil!
Willkommen! Willkommen!
Heil dir, Gunther!
Heil deiner Braut!

Gunther

(Brünnhilde an der Hand aus dem Kahn geleitend)

Brünnhild', die hehrſte Frau,
bring' ich euch her zum Rhein:
ein edleres Weib
ward nie gewonnen!
Der Gibichungen Geſchlecht,
gaben die Götter ihm Gunſt,
zum höchſten Ruhm
rag' es nun auf!

Die Mannen

(an die Waffen ſchlagend).

Heil! Heil dir, Gunther!
Glücklicher Gibichung!

Brünnhilde

(bleich, und mit zu Boden geſenktem Blicke, folgt Gunther, der ſie zur Halle führt, aus welcher jetzt Siegfried und Gutrune, von Frauen begleitet, heraustreten)

Gunther

(mit Brünnhilde vor der Halle anhaltend).

Gegrüßt ſei, theurer Held!
Gegrüßt, holde Schweſter!
Dich ſeh' ich froh zur Seite
ihm, der zum Weib dich gewann.
Zwei ſelige Paare
ſeh' ich hier prangen:
Brünnhilde — und Gunther,
Gutrune — und Siegfried!

Brünnhilde

(erſchrickt, ſchlägt die Augen auf, und erblickt Siegfried; ſie läßt Gunther's Hand fahren, geht heftig bewegt einen Schritt auf Siegfried zu, weicht entſetzt zurück, und heftet ſtarr den Blick auf ihn. — Alle ſind ſehr betroffen)

Mannen und Frauen.

Was iſt ihr?

Siegfried

(geht ruhig einige Schritte auf Brünnhilde zu).

Was müht Brünnhilde's Blick?

Brünnhilde

(kaum ihrer mächtig).

Siegfried ... hier ..! Gutrune ..?

Siegfried.

Gunther's milde Schweſter:
mir vermählt,
wie Gunther du.

Brünnhilde.

Ich ... Gunther ..? du lüg'ſt! —
Mir ſchwindet das Licht ...

(Sie droht umzuſinken: Siegfried, ihr zunächſt, ſtützt ſie.)

Brünnhilde

(matt und leiſe in Siegfried's Arme).

Siegfried ... kennt mich nicht? ...

Siegfried.

Gunther, deinem Weib iſt übel!

(Gunther tritt hinzu.)

Erwache, Frau!
Hier iſt dein Gatte.

(Indem Siegfried auf Gunther mit dem Finger deutet, erkennt an dieſem Brünnhilde den Ring.)

Brünnhilde

(mit furchtbarer Heftigkeit aufſchreckend).

Ha! — der Ring ...

an deiner Hand?
Er . . . Siegfried?

Mannen und Frauen.

Was iſt?

Hagen

(aus dem Hintergrunde unter die Mannen tretend).

Merket klug,
was die Frau euch klagt!

Brünnhilde

(ſich ermannend, indem ſie die ſchrecklichſte Aufregung gewaltſam zurückhält).

Einen Ring ſah ich
an deiner Hand: —
nicht dir gehört er,
ihn entriß mir

(auf Gunther deutend)

— dieſer Mann!
Wie mochteſt von ihm
den Ring du empfeh'n?

Siegfried

(aufmerkſam den Ring an ſeiner Hand betrachtend).

Den Ring empfing ich
nicht von ihm.

Brünnhilde

(zu Gunther).

Nahm'ſt du von mir den Ring,

durch den ich dir vermählt;
ſo melde ihm dein Recht,
ford're zurück das Pfand!

Gunther

(in großer Verwirrung)

Den Ring? — Ich gab ihm keinen: —
doch kennſt du ihn auch gut?

Brünnhilde.

Wo bärgeſt du den Ring,
den du von mir erbeutet?

Gunther

(ſchweigt in höchſter Betroffenheit).

Brünnhilde

(wüthend auffahrend).

Ha! — Dieſer war es,
der mir den Ring entriß:
Siegfried, der trugvolle Dieb!

Siegfried

(der über der Betrachtung des Ringes in fernes Sinnen entrückt war).

Von keinem Weib
kam mir der Reif;
noch war's ein Weib,
dem ich ihn abgewann:
genau erkenn' ich
des Kampfes Lohn,

den vor Neidhöhl' einſt ich beſtand,
als den ſtarken Wurm ich erwürgt.

Hagen

(zwiſchen ſie tretend).

Brünnhild', kühne Frau!
Kenn'ſt du genau den Ring?
Iſt's der, den Gunther du gab'ſt,
ſo iſt er ſein, —
und Siegfried gewann ihn durch Trug,
den der Treuloſe büßen ſollt'!

Brünnhilde

(im furchtbarſten Schmerz aufſchreiend).

Betrug! Betrug!
Schändlichſter Betrug!
Verrath! Verrath —
wie noch nie er gerächt!

Gutrune.

Betrug?

Mannen und Frauen.

An wem Verrath?

Brünnhilde.

Heilige Götter!
Himmliſche Walter!
Rauntet ihr dieß
in eurem Rath?

Lehrt ihr mich Leiden
wie keiner ſie litt?
Schuf't ihr mir Schmach
wie nie ſie geſchmerzt?
Rathet nun Rache
wie nie ſie geraſt!
Zündet mir Zorn
wie nie er gezähmt!
Heißet Brünnhild'
ihr Herz zu zerbrechen,
den zu zertrümmern,
der ſie betrog!

Gunther.

Brünnhild', Gemahlin!
Mäß'ge dich!

Brünnhilde.

Weich' fern, Verräther!
ſelbſt verrath'ner! —
Wiſſet denn alle:
nicht — ihm, —
dem Manne dort
bin ich vermählt.

Mannen und Frauen.

Siegfried? Gutrun's Gemahl?

Brünnhilde.

Er zwang mir Luſt
und Liebe ab.

Siegfried.

Achteſt du ſo
der eig'nen Ehre?
Die Zunge, die ſie läſtert,
muß ich der Lüge ſie zeih'n? —
Hört, ob ich Treue brach!
Blutbrüderſchaft
hab' ich Gunther geſchworen!
Nothung, mein werthes Schwert,
wahrte der Treue Eid;
mich trennte ſeine Schärfe
von dieſem traurigen Weib.

Brünnhilde.

Du liſtiger Held,
ſieh' wie du lüg'ſt, —
wie auf dein Schwert
du ſchlecht dich beruf'ſt!
Wohl kenn' ich die Schärfe,
doch kenn' auch die Scheide,
darin ſo wonnig
ruht' an der Wand
Nothung, der treue Freund,
als die Traute ſein Herr ſich gefrei't.

Die Mannen
(in lebhafter Entrüſtung zuſammentretend).
Wie? brach er die Treue?
Trübte er Gunther's Ehre?

Gunther.

Geſchändet wär' ich,

ſchmählich bewahrt,
gäb'ſt du die Rede
nicht ihr zurück!

Gutrune.

Treulos, Siegfried,
ſänneſt du Trug?
Bezeuge, daß falſch
jene dich zeiht!

Die Mannen.

Reinige dich,
biſt du im Rechte:
ſchweige die Klage,
ſchwöre den Eid!

Siegfried.

Schweig' ich die Klage,
ſchwör' ich den Eid:
wer von euch wagt
ſeine Waffe daran?

Hagen.

Meines Speeres Spitze
wag' ich daran:
ſie wahr' in Ehren den Eid.

(Die Mannen ſchließen einen Ring um Siegfried; Hagen hält dieſem die Spitze ſeines Speeres hin: Siegfried legt zwei Finger ſeiner rechten Hand darauf.)

Siegfried.

Helle Wehr!
Heilige Waffe!
Hilf meinem ewigen Eide! —
Bei des Speeres Spitze
ſprech' ich den Eid:
Spitze, achte des Spruch's! —
Wo mich Scharfes ſchneidet,
ſchneide du mich;
wo der Tod mich trifft
treffe du mich:
klagte das Weib dort wahr,
brach ich dem Bruder die Treu'!

Brünnhilde

(tritt wüthend in den Ring, reißt Siegfried's Hand vom Speere, und faßt dafür mit der ihrigen die Spitze).

Helle Wehr!
Heilige Waffe!
Hilf meinem ewigen Eide! —
Bei des Speeres Spitze
ſprech' ich den Eid:
Spitze, achte des Spruch's! —
Deine Wucht weih' ich,
daß ſie ihn werfe;
deine Schärfe ſegn' ich,
daß ſie ihn ſchneide:
denn brach ſeine Eide er all',
ſchwur Meineid jetzt dieſer Mann!

Die Mannen
(im höchſten Aufruhr)

Hilf, Donner!
Toſe dein Wetter,
zu ſchweigen die wüthende Schmach!

Siegfried.

Gunther, wehr' deinem Weibe,
das ſchamlos Schande dir lügt! —
Gönnt ihr Weil' und Ruh',
der wilden Felſen-Frau,
daß die freche Wuth ſich lege,
die eines Unhold's
arge Liſt
wider uns alle erregt! —
Ihr Mannen, kehret euch ab,
laßt das Weiber-Gekeif!
Als Zage weichen wir gern,
gilt es mit Zungen den Streit.
(Dicht zu Gunther tretend.)
Glaub', mehr zürnt's mich als dich,
daß ſchlecht ich ſie getäuſcht:
der Tarnhelm, dünkt mich faſt,
hat halb mich nur gehehlt.
Doch Frauengroll
friedet ſich bald:
daß dir ich es gewann,
dankt gewiß noch das Weib.
(Er wendet ſich wieder zu den Mannen.)
Munter, ihr Mannen!
Folgt mir zum Mahl! —
Froh zur Hochzeit

helfet, ihr Frau'n! —
Wonnige Luſt
lache nun auf:
in Hof und Hain
heiter vor allen
ſollt ihr heute mich ſeh'n.
Wen die Minne freut,
meinem frohen Muthe
thu' es der Glückliche gleich!

(Er ſchlingt in ausgelaſſenem Übermuthe ſeinen Arm um Gutrune, und zieht ſie mit ſich in die Halle; die Mannen und Frauen folgen ihm nach.)

Brünnhilde, Gunther und Hagen

bleiben zurück. Gunther hat ſich, in tiefer Scham und furchtbarer Verſtimmung, mit verhülltem Geſicht abſeits niedergeſetzt.

Brünnhilde

(im Vordergrunde ſtehend und vor ſich hin ſtarrend).

Welches Unhold's Liſt
liegt hier verhohlen?
Welches Zaubers Rath
regte dieß auf?
Wo iſt nun mein Wiſſen
gegen dieß Wirrſal?
Wo ſind meine Runen
gegen dieß Räthſel?

Ach Jammer! Jammer!
Weh'! ach Weh'!
All' mein Wiſſen
wies ich ihm zu:
in ſeiner Macht
hält er die Magd;
in ſeinen Banden
faßt er die Beute,
die, jammernd ob ihrer Schmach,
jauchzend der reiche verſchenkt! —

Wer bietet mir nun das Schwert,
mit dem ich die Bande zerſchnitt'?

Hagen

(dicht an ſie heran tretend).

Vertraue mir,
betrog'ne Frau!
Wer dich verrieth,
das räche ich.

Brünnhilde.

An wem?

Hagen.

An Siegfried, der dich betrog.

Brünnhilde.

An Siegfried? .. du?

(Sie lacht bitter.)

Ein einz'ger Blick
ſeines blitzenden Auges
— das ſelbſt durch die Lügengeſtalt
leuchtend ſtrahlte zu mir —
deinen beſten Muth
machte er bangen!

Hagen.

Doch meinem Speere
ſpart' ihn ſein Meineid?

Brünnhilde.

Eid und Meineid —
müſſige Acht!
Nach ſtärk'rem ſpäh',
deinen Speer zu waffnen,
willſt du den ſtärkſten beſteh'n!

Hagen.

Wohl kenn' ich Siegfried's
ſiegende Kraft,
wie ſchwer im Kampf er zu fällen:
d'rum raune nun du
mir klugen Rath,
wie doch der Recke mir wich'?

Brünnhilde.

O Undank! ſchändlicher Lohn!
Nicht eine Kunſt
war mir bekannt,

die zum Heil nicht half ſeinem Leib'!
Unwiſſend zähmt' ihn
mein Zauberſpiel,
das ihn nun vor Wunden gewahrt.

Hagen.

So kann keine Wehr ihm ſchaden?

Brünnhilde.

Im Kampfe nicht: — doch —
träf'ſt du im Rücken ihn.
Niemals — das wußt' ich —
wich' er dem Feind,
nie reicht' er ihm fliehend den Rücken:
an ihm d'rum ſpart' ich den Segen.

Hagen.

Und dort trifft ihn mein Speer!
(Er wendet ſich raſch zu Gunther um.)
Auf, Gunther,
edler Gibichung!
Hier ſteht dein ſtarkes Weib:
was häng'ſt du dort in Harm?

Gunther
(leidenſchaftlich auffahrend).

O Schmach!
O Schande!
Wehe mir,
dem jammervollſten Manne!

Hagen.

In Schande lieg'ſt du —
läugn' ich das?

Brünnhilde.

O feiger Mann!
Falſcher Genoß!
Hinter dem Helden
hehlteſt du dich,
daß Preiſe des Ruhmes
er dir erränge!
Tief wohl ſank
das theure Geſchlecht,
das ſolche Zagen erzeugt!

Gunther

(außer ſich).

Betrüger ich — und betrogen!
Verräther ich — und verrathen! —
Zermalmt mir das Mark,
zerbrecht mir die Bruſt!
Hilf, Hagen!
Hilf meiner Ehr'!
Hilf deiner Mutter,
die mich — auch ja gebar!

Hagen.

Dir hilft kein Hirn,
dir hilft keine Hand:
dir hilft nur — Siegfried's Tod!

Gunther.

Siegfried's Tod!

Hagen.

Nur der ſühnt deine Schmach.

Gunther

(von Grauſen gepackt, vor ſich hin ſtarrend).

Blutbrüderſchaft
ſchwuren wir uns!

Hagen.

Des Bundes Bruch
ſühne nun Blut!

Gunther.

Brach er den Bund?

Hagen.

Da er dich verrieth.

Gunther.

Verrieth er mich?

Brünnhilde.

Dich verrieth er,
und mich verriethet ihr alle!
Wär' ich gerecht,

alles Blut der Welt
büßte mir nicht eure Schuld!
Doch des Einen Tod
taugt mir für alle:
Siegfried falle —
zur Sühne für ſich und euch!

Hagen
(nahe zu Gunther gewendet).
Er falle — dir zum Heile!
Ungeheure Macht wird dir,
gewinn'ſt du von ihm den Ring,
den der Tod ihm nur entreißt.

Gunther.
Brünnhilde's Ring?

Hagen.
Des Nibelungen Reif.

Gunther
(ſchwer ſeufzend).
So wär' es Siegfried's Ende!

Hagen.
Uns allen frommt ſein Tod.

Gunther.
Doch Gutrune, ach!
der ich ihn gönnte:

ſtraften den Gatten wir ſo,
wie beſtünden wir vor ihr?

Brünnhilde
(wild auffahrend).

Was rieth mir mein Wiſſen?
Was wieſen mich Runen?
Im hilfloſen Elend
achtet mir's hell:
Gutrune heißt der Zauber,
der mir den Gatten entzückt!
Angſt treffe ſie!

Hagen
(zu Gunther).

Muß ſein Tod ſie betrüben,
verhehlt ſei ihr die That.
Auf munt'res Jagen
gehen wir morgen:
der Edle brauſ't uns voran —
ein Eber bracht' ihn da um.

Gunther und Brünnhilde.

So ſoll es ſein!
Siegfried falle:
ſühn' er die Schmach,
die er mir ſchuf!
Eid-Treue
hat er getrogen:
mit ſeinem Blute
büß' er die Schuld!

Allrauner!
Rächender Gott!
Schwurwiſſender
Eideshort!
Wotan! Wotan!
Wende dich her!
Weiſe die ſchrecklich
heilige Schaar,
hieher zu horchen
dem Racheſchwur!

Hagen.

So ſoll es ſein!
Siegfried falle:
ſterb' er dahin,
der ſtrahlende Held!
Mein iſt der Hort,
mir muß er gehören:
entriſſen d'rum
ſei ihm der Ring!

Alben-Vater!
Gefallener Fürſt!
Nacht-Hüter!
Niblungen-Herr!
Alberich! Alberich!
Achte auf mich!
Weiſe von neuem
der Niblungen Schaar,
dir zu gehorchen,
des Ringes Herrn!

(Als Gunther mit Brünnhilde heftig ſich der Halle zuwendet, tritt ihnen der herausſchreitende Brautzug entgegen. Knaben und Mädchen, Blumenſtäbe ſchwingend, ſpringen luſtig voraus; Siegfried wird auf einem Schilde, Gutrune auf einem Sitze, von den Männern getragen. — Zugleich führen Knechte und Mägde, auf den verſchiedenen Pfaden des felſigen Hintergrundes, Schlachtgeräthe und Opferthiere [einen Stier, einen Widder und einen Bock] zu den Weihſteinen, welche die Frauen mit Blumen ſchmücken, herbei. — Siegfried und die Männer blaſen auf ihren Hörnern den Hochzeitsruf. — Die Frauen fordern Brünnhilde auf, ſie an Gutrune's Seite zu geleiten. — Brünnhilde blickt ſtarr zu Gutrune auf, welche ihr jetzt freundlich winkt. Als Brünnhilde heftig zurücktreten will, tritt Hagen raſch dazwiſchen und drängt ſie an Gunther, der ihre Hand von neuem erfaßt, und ſie den Frauen zuführt, worauf er ſelbſt von den Männern ſich erheben läßt. Während der Zug, kaum unterbrochen, ſchnell der Anhöhe zu ſich wieder in Bewegung ſetzt, fällt der Vorhang.)

Dritter Aufzug.

Wildes Wald- und Felſenthal

(am Rheine, welcher im Hintergrunde an einem ſteilen Abhange vorbei fließt).

Die drei Rheintöchter

(Woglinde, Wellgunde und Floßhilde) tauchen aus der Fluth auf, und ſchwimmen während des folgenden Geſanges in einem Kreiſe umher.

Frau Sonne
ſendet lichte Strahlen;
Nacht liegt in der Tiefe:
einſt war ſie hell,
da heil und hehr
des Vaters Gold in ihr glänzte!
Rhein-Gold,
klares Gold!
Wie hell ſtrahlteſt du einſt,
hehrer Stern der Tiefe!

Frau Sonne,
ſende uns den Helden,
der das Gold uns wieder gäbe!

Ließ' er es uns,
dein lichtes Aug'
neideten dann wir nimmer.
Rhein-Gold,
klares Gold!
Wie froh ſtrahlteſt du dann,
freier Stern der Tiefe!

(Man hört Siegfried's Horn von der Höhe her.)

Woglinde.

Ich höre ſein Horn.

Wellgunde.

Der Helde naht.

Floßhilde.

Laßt uns berathen!

(Sie tauchen ſchnell in die Fluth.)
(Siegfried erſcheint auf dem Abhange in vollen Waffen.)

Siegfried.

Ein Albe führt mich irr',
daß ich die Fährte verlor: —
He Schelm! In welchem Berg
barg'ſt du ſo ſchnell das Wild?

Die drei Rheintöchter
(wieder auftauchend)

Siegfried!

Floßhilde.

Was ſchilt'ſt du in den Grund?

Wellgunde.

Welchem Alben biſt du gram?

Woglinde.

Hat dich ein Nicker geneckt?

Alle Drei.

Sag' es, Siegfried, ſag' es uns!

Siegfried
(ſie lächelnd betrachtend).

Entzücktet ihr zu euch
den zottigen Geſellen,
der mir verſchwand?
Iſt's euer Friedel,
euch luſtigen Frauen
laſſ' ich ihn gern.
(Die Mädchen lachen laut auf.)

Woglinde.

Siegfried, was giebſt du uns,
wenn wir das Wild dir gönnen?

Siegfried.

Noch bin ich beutelos:
d'rum bittet, was ihr begehrt.

Wellgunde.

Ein gold'ner Ring
ragt dir am Finger —

Die drei Mädchen
(zuſammen).

Den gieb uns!

Siegfried.

Einen Rieſenwurm
erſchlug ich um den Ring:
für des ſchlechten Bären Tatzen
böt' ich ihn nun zum Tauſch?

Woglinde.

Biſt du ſo karg?

Wellgunde.

So geizig beim Kauf?

Floßhilde.

Freigebig
ſollteſt Frauen du ſein.

Siegfried.

Verzehrt' ich an euch mein Gut,
deſſ' zürnte mir wohl mein Weib.

Floßhilde.

Sie iſt wohl ſchlimm?

Wellgunde.

Sie ſchlägt dich wohl?

Woglinde.

Ihre Hand fühlt ſchon der Held!
(Sie lachen.)

Siegfried.

Nun lacht nur luſtig zu!
In Harm laſſ' ich euch doch:

denn giert ihr nach dem Ring,
euch Neckern geb' ich ihn nie.

Floßhilde.

So ſchön!

Wellgunde.

So ſtark!

Woglinde.

So gehrenswerth!

Die Drei
(zuſammen)
Wie Schade, daß er geizig iſt!
(Sie lachen und tauchen unter.)

Siegfried
(tiefer in den Grund hinabſteigend)
Wie leid' ich doch
das karge Lob?
Laſſ' ich ſo mich ſchmäh'n? —
Kämen ſie wieder
zum Waſſerrand,
den Ring könnten ſie haben —
He he! Ihr munt'ren
Waſſerminnen!
Kommt raſch: ich ſchenk' euch den Ring!

Die drei Rheintöchter
(tauchen wieder auf, und zeigen ſich ernſt und feierlich)
Behalt' ihn, Held,
und wahr' ihn wohl,

bis du das Unheil räth'ſt,
das in dem Ring du heg'ſt.
Froh fühl'ſt du dich dann,
befrei'n wir dich von dem Fluch.

Siegfried
(gelaſſen den Ring wieder anſteckend).

Nun ſinget was ihr wiſſ't!

Die Rheintöchter
(einzeln und zuſammen).

Siegfried! Siegfried! Siegfried!
Schlimmes wiſſen wir dir.
Zu deinem Wehe
wahr'ſt du den Ring!
Aus des Rheines Gold
iſt der Reif geglüht:
der ihn liſtig geſchmiedet
und ſchmählich verlor,
der verfluchte ihn,
in fernſter Zeit
zu zeugen den Tod
dem, der ihn trüg'.
Wie den Wurm du fällteſt,
ſo fäll'ſt auch du,
und heute noch
— ſo heißen wir dir's: —
tauſcheſt den Ring du uns nicht,
im tiefen Rhein ihn zu bergen.
Nur ſeine Fluth
ſühnet den Fluch.

Siegfried.

Ihr liſtigen Frauen,
laſſ't das frei!
Traut' ich kaum eurem Schmeicheln,
euer Schrecken trügt mich noch minder.

Die Rheintöchter.

Siegfried! Siegfried!
Wir weiſen dich wahr:
weiche, weiche dem Fluche!
Ihn flochten nächtlich
webende Nornen
in des Urgeſetzes
ewiges Seil.

Siegfried.

Mein Schwert zerſchwang einen Speer: —
des Urgeſetzes
ewiges Seil,
flochten ſie wilde
Flüche hinein,
Nothung zerhaut es den Nornen!
Wohl warnte mich einſt
vor dem Fluch' ein Wurm,
doch das Fürchten lehrt' er mich nicht: —
der Welt Erbe
gewann mir ein Ring:
für der Minne Gunſt
miſſ' ich ihn gern;
ich geb' ihn euch, gönnt ihr mir Luſt.
Doch bedroht ihr mir Leben und Leib:
faſſe er nicht

eines Fingers Werth —
den Reif entringt ihr mir nicht!
Denn Leben und Leib
— ſollt' ohne Lieb'
in der Furcht Bande
bang ich ſie feſſeln —
Leben und Leib —
ſeht! — ſo
werf' ich ſie weit von mir!

(Er hat eine Erdſcholle vom Boden aufgehoben, und mit den letzten Worten ſie über ſein Haupt hinter ſich geworfen.)

Die Rheintöchter.

Kommt, Schweſtern!
Schwindet dem Thoren!
So ſtark und weiſe
wähnt er ſich,
als gebunden und blind er iſt.
Eide ſchwur er —
und achtet ſie nicht;
Runen weiß er —
und räth ſie nicht;
ein hehrſtes Gut
ward ihm gegönnt —
daß er's verworfen
weiß er nicht:
nur den Ring, der zum Tod ihm taugt —
den Reif nur will er ſich wahren!

Leb' wohl, Siegfried!
Ein ſtolzes Weib
wird heut' noch dich argen beerben:

ſie beut uns beſſ'res Gehör.
Zu ihr! Zu ihr! Zu ihr!
(Sie ſchwimmen ſingend davon.)

Siegfried
(ſieht ihnen lächelnd nach).

Im Waſſer wie am Lande
lernt' ich nun Weiberart:
wer nicht ihrem Schmeicheln traut,
den ſchrecken ſie mit Droh'n;
wer dem nun kühnlich trotzt,
dem kommt dann ihr Keifen dran. —
Und doch —
trüg' ich nicht Gutrun' Treu',
der zieren Frauen eine
hätt' ich mir friſch gezähmt!

(Jagdhornrufe kommen von der Höhe näher: Siegfried antwortet luſtig auf ſeinem Horne.)

(Gunther, Hagen und Mannen kommen während des Folgenden von der Höhe herab.)

Hagen
(noch auf der Höhe).

Hoiho!

Siegfried.

Hoiho!

Die Mannen.

Hoiho! hoiho!

Hagen.

Finden wir endlich
wohin du flog'ſt?

Siegfried.

Kommt herab! Hier iſt's friſch und kühl.

Hagen.

Hier raſten wir
und rüſten das Mahl.
Laßt ruh'n die Beute
und bietet die Schläuche!

(Jagdbeute wird zuhauf gelegt; Trinkhörner und Schläuche werden hervorgeholt. Dann lagert ſich Alles.)

Hagen.

Der uns das Wild verſcheuchte,
nun ſollt ihr Wunder hören
was Siegfried ſich erjagt.

Siegfried
(lachend).

Schlimm ſteht's um mein Mahl:
von eurer Beute
bitt' ich für mich.

Hagen.

Du beutelos?

Siegfried.

Auf Waldjagd zog ich aus,
doch Waſſerwild zeigte ſich nur:
war ich dazu recht berathen,
drei wilde Waſſervögel

hätt' ich euch wohl gefangen,
die dort auf dem Rhein mir ſangen,
erſchlagen würd' ich noch heut'.

Gunther

(erſchrickt, und blickt düſter auf Hagen.)

Hagen.

Das wäre böſe Jagd,
wenn den Beuteloſen ſelbſt
ein lauernd Wild erlegte!

Siegfried.

Mich dürſtet!

(Er hat ſich zwiſchen Hagen und Gunther gelagert; gefüllte Trinkhörner werden ihnen gereicht.)

Hagen.

Ich hörte ſagen, Siegfried,
der Vögel Sanges-Sprache
verſtündeſt du wohl:
ſo wär' das wahr?

Siegfried.

Seit lange acht' ich
des Lallens nicht mehr.

(Er trinkt und reicht dann ſein Horn Gunther.)

Trink', Gunther, trink'!
Dein Bruder bringt es dir.

Gunther

(gedankenvoll und schwermüthig in das Horn blickend).

Du mischtest matt und bleich: —
dein Blut allein darin!

Siegfried

(lachend).

So misch' ich's mit dem deinen!

(Er gießt aus Gunther's Horn in das seine, so daß es überläuft.)

Nun floß gemischt es über:
der Mutter Erde
lass' das ein Labsal sein!

Gunther

(seufzend).

Du überfroher Held!

Siegfried

(leise zu Hagen).

Ihm macht Brünnhilde Müh'?

Hagen.

Verstünd' er sie so gut,
wie du der Vögel Sang!

Siegfried.

Seit Frauen ich singen hörte,
vergaß ich der Vög'lein ganz.

Hagen.

Doch einst vernahm'st du sie?

Siegfried.

Hei! Gunther!
grämlicher Mann!
Dankſt du es mir,
ſo ſing' ich dir Mären
aus meinen jungen Tagen.

Gunther.

Die hör' ich gern.

Hagen.

So ſinge, Held!

(Alle lagern ſich nahe um Siegfried, welcher allein aufrecht ſitzt, während die Andern tiefer geſtreckt liegen.)

Siegfried.

Mime hieß
ein mürriſcher Zwerg,
in des Neides Zwang
zog er mich auf,
daß einſt das Kind,
wann kühn es erwuchs,
einen Wurm ihm fällt' im Wald,
der faul dort hütet' einen Hort.
Er lehrte mich ſchmieden
und Erze ſchmelzen:
doch was der Künſtler
ſelbſt nicht konnte,
des Lehrlings Muthe
mußt' es gelingen —
eines zerſchlag'nen Stahles Stücken

neu zu ſchweißen zum Schwert.
Des Vaters Wehr
fügt' ich mir neu;
nagelfeſt
ſchuf ich mir Nothung:
tüchtig zum Kampf
dünkt' er dem Zwerg:
der führte mich nun zum Wald;
dort fällt' ich Fafner, den Wurm.

Jetzt aber merkt
wohl auf die Mär':
Wunder muß ich euch melden.
Von des Wurmes Blut
mir brannten die Finger;
ſie führt' ich kühlend zum Mund:
kaum netzt' ein wenig
die Zunge das Naß, —
was da ein Vög'lein ſang,
das konnt' ich flugs verſteh'n.
Auf Äſten ſaß es und ſang: —
„Hei, Siegfried gehört nun
der Nibelungen Hort:
o fänd' in der Höhle
den Hort er jetzt!
Wollt' er den Tarnhelm gewinnen,
der taugt' ihm zu wonniger That:
doch möcht' er den Ring ſich errathen,
der macht' ihn zum Walter der Welt!"

Hagen.

Ring und Tarnhelm
trug'ſt du nun fort?

Die Mannen.

Das Vöglein hörteſt du wieder?

Siegfried.

Ring und Helm
hatt' ich gerafft;
da lauſcht' ich wieder
dem wonnigen Laller;
der ſaß im Wipfel und ſang: —
„Hei, Siegfried gehört nun
der Niblungen Hort:
o traut' er Mime,
dem falſchen, nicht!
Ihm ſollt' er den Hort nur erheben;
jetzt lauert er liſtig am Weg:
nach dem Leben trachtet er Siegfried —
o traute Siegfried nicht Mime!“

Hagen.

Es mahnte dich gut?

Die Mannen.

Vergalteſt du Mime?

Siegfried.

Mit tödtlichem Tranke
trat er zu mir;
bang und ſtotternd
geſtand er mir Böſes:
Nothung ſtreckte den Strolch.

Hagen

(lachend).

Wenn nicht er geſchmiedet,
ſchmeckte doch Mime!

Die Mannen.

Was wies das Vög'lein dich wieder?

Hagen

(nachdem er den Saft eines Krautes in das Trinkhorn ausgedrückt).

Trink' erſt, Held,
aus meinem Horn:
ich würzte dir holden Trank,
die Erinnerung hell dir zu wecken,
daß Fernes nicht dir entfalle!

Siegfried

(nachdem er getrunken).

In Leid zum Wipfel
lauſcht' ich hinauf;
da ſaß es noch und ſang: —
„Hei, Siegfried erſchlug nun
den ſchlimmen Zwerg!
Jetzt wüßt' ich ihm noch
das herrlichſte Weib: —
auf hohem Felſen ſie ſchläft,
ein Feuer umbrennt ihren Saal;
durchſchritt' er die Brunſt,
erweckt' er die Braut,
Brünnhilde wäre dann ſein!“

(Gunther hört mit wachſendem Erſtaunen zu.)

Hagen.

Und folgteſt du
des Vög'leins Rath?

Siegfried.

Raſch ohne Zögern
zog ich da aus,
bis den feurigen Fels ich traf;
die Lohe durchſchritt ich,
und fand zum Lohn —
ſchlafend ein wonniges Weib
in lichter Waffen Gewand.
Den Helm löſt' ich
der herrlichen Maid;
mein Kuß erweckte ſie kühn: —
o wie mich brünſtig da umſchlang
der ſchönen Brünnhilde Arm!

Gunther.

Was hör' ich!

(Zwei Raben fliegen aus einem Buſche auf, kreiſen über Siegfried, und fliegen davon.)

Hagen.

Erräthſt du auch
dieſer Raben Geraun'?

Siegfried

(fährt heftig auf, und blickt, Hagen den Rücken wendend, den Raben nach.)

Hagen.

Rache rathen ſie mir!

(Er ſtößt ſeinen Speer in Siegfried's Rücken: Gunther fällt ihm — zu ſpät — in den Arm.)

Gunther und die Mannen.

Hagen! was thu'ſt du?

Siegfried

(ſchwingt mit beiden Händen ſeinen Schild hoch empor, Hagen damit zu zerſchmettern: die Kraft verläßt ihn, der Schild entſinkt ſeiner Hand; er ſelbſt ſtürzt krachend über ihm zuſammen).

Hagen

(auf den zu Boden Geſtreckten deutend).

Meineid rächt' ich!

(Er wendet ſich ruhig zur Seite ab, und verliert ſich dann einſam über die Höhe, wo man ihn langſam von dannen ſchreiten ſieht.)

Gunther

(beugt ſich ſchmerzergriffen zu Siegfried's Seite nieder. Die Mannen umſtehen theilnahmvoll den Sterbenden. Lange Stille der tiefſten Erſchütterung).

(Dämmerung iſt bereits mit der Erſcheinung der Raben eingebrochen.)

Siegfried

(noch einmal die Augen glanzvoll aufſchlagend, mit feierlicher Stimme beginnend).

Brünnhilde —
heilige Braut —
wach' auf! öff'ne dein Auge! —
Wer verſchloß dich
wieder in Schlaf?
Wer band dich in Schlummer ſo bang? — —

Der Wecker kam;
er küßt dich wach,
und aber der Braut
bricht er die Bande: —
da lacht ihm Brünnhilde's Luſt! —
Ach, dieſes Auge,
ewig nun offen! —
Ach, dieſes Athems
wonniges Wehen! —
Süßes Vergehen —
ſeliges Grauen —:
Brünnhild' bietet mir — Gruß! —

(Er ſtirbt.)

(Die **Mannen** erheben die Leiche auf den Schild, und geleiten ſie in feierlichem Zuge über die Felſenhöhe langſam von dannen. **Gunther** folgt der Leiche zunächſt.) —

(Der Mond bricht durch Wolken hervor, und beleuchtet auf der Höhe den Trauerzug. — Dann ſteigen Nebel aus dem Rheine auf, und erfüllen allmählich die ganze Bühne bis nach vorne. — Sobald ſich dann die Nebel wieder zertheilen, iſt die Scene verwandelt.)

Die Halle der Gibichungen

mit dem Uferraume, wie im erſten Aufzuge. — Nacht. Mondſchein ſpiegelt ſich im Rhein.

(**Gutrune** tritt aus ihrem Gemach in die Halle heraus.)

Gutrune.

War das ſein Horn?

(Sie lauſcht.)

Nein! — Noch
kehrt er nicht heim. —
Schlimme Träume
ſtörten mir den Schlaf! —
Wild hört' ich
wiehern ſein Roß: —
Lachen Brünnhilde's
weckte mich auf. — —
Wer war das Weib,
das zum Rhein ich ſchreiten ſah? —
Ich fürchte Brünnhild'! —
Iſt ſie daheim?

(Sie lauſcht an einer Thüre rechts, und ruft dann leiſe:)

Brünnhild'! Brünnhild'!
Biſt du wach? —

(Sie öffnet ſchüchtern und blickt hinein.)

Leer das Gemach! — —
So war es ſie,
die zum Rhein ich ſchreiten ſah? —

(Sie erſchrickt und lauſcht nach der Ferne.)

Hört' ich ſein Horn? —
Nein! —
Öde alles! — —
Säh' ich Siegfried nur bald!

(Sie will ſich wieder ihrem Gemache zuwenden: als ſie jedoch Hagen's Stimme vernimmt, hält ſie an, und bleibt, von Furcht gefeſſelt, eine Zeit lang unbeweglich ſtehen.)

Hagen's Stimme
(von außen ſich nähernd)
Hoiho! hoiho!

Wacht auf! wacht auf!
Lichte! Lichte!
Helle Brände!
Jagdbeute
bringen wir heim.
Hoiho! hoiho!

(Licht und wachsender Feuerschein von außen.)

Hagen

(in die Halle tretend):

Auf! Gutrun'!
Begrüße Siegfried!
Der starke Held,
er kehret heim.

Mannen und Frauen

(mit Lichten und Feuerbränden, begleiten in großer Verwirrung den Zug der mit **Siegfried's** Leiche Heimkehrenden, unter denen **Gunther**.)

Gutrune

(in großer Angst):

Was geſchah, Hagen?
Nicht hört' ich ſein Horn!

Hagen.

Der bleiche Held,
nicht bläſ't er's mehr;
nicht ſtürmt er zum Jagen,
zum Streit nicht mehr,
noch wirbt er um wonnige Frauen!

Gutrune

(mit wachſendem Entſetzen).

Was bringen die?

Hagen.

Eines wilden Ebers Beute:
Siegfried, deinen todten Mann!

Gutrune

(ſchreit auf, und ſtürzt über die Leiche hin, welche in der Mitte der Halle niedergeſetzt iſt. — Allgemeine Erſchütterung und Trauer).

Gunther

(indem er die Ohnmächtige aufzurichten ſucht).

Gutrune, holde Schweſter!
Hebe dein Aug'!
Schweige mir nicht!

Gutrune

(wieder zu ſich kommend).

Siegfried! — Siegfried erſchlagen!
(Sie ſtößt Gunther heftig zurück.)
Fort, treuloſer Bruder!
Du Mörder meines Mannes!
O Hilfe! Hilfe!
Wehe! Wehe!
Sie haben Siegfried erſchlagen!

Gunther.

Nicht klage wider mich!
Dort klage wider Hagen:

er iſt der verfluchte Eber,
der dieſen Edlen zerfleiſcht'.

Hagen.

Biſt du mir gram darum?

Gunther.

Angſt und Unheil
greife dich immer!

Hagen

(mit furchtbarem Trotze herantretend).

Ja denn! Ich hab' ihn erſchlagen:
ich — Hagen —
ſchlug ihn zu todt!
Meinem Speer war er geſpart,
bei dem er Meineid ſprach.
Heiliges Beute-Recht
hab' ich mir nun errungen:
d'rum ford'r' ich hier dieſen Ring.

Gunther.

Zurück! Was mir verfiel
ſollſt du nimmer empfah'n.

Hagen.

Ihr Mannen, richtet mein Recht!

Gunther.

Rühr'ſt du an Gutrun's Erbe,
ſchamloſer Albenſohn?

Hagen

(ſein Schwert ziehend).

Des Alben Erbe
fordert ſo — ſein Sohn!

(Er dringt auf Gunther ein; dieſer wehrt ſich: ſie fechten. Die Mannen werfen ſich dazwiſchen. Gunther fällt von einem Streiche Hagen's todt darnieder.)

Hagen.

Her den Ring!

(Er greift nach Siegfried's Hand: dieſe hebt ſich drohend empor. Allgemeines Entſetzen. Gutrune und die Frauen ſchreien laut auf.)

(Vom Hintergrunde her ſchreitet Brünnhilde feſt und feierlich dem Vordergrunde zu.)

Brünnhilde

(noch im Hintergrunde).

Schweigt eures Jammers
jauchzenden Schwall!
Das ihr alle verriethet,
zur Rache ſchreitet ſein Weib.

(Sie ſchreitet ruhig weiter vor.)

Kinder hört' ich
greinen nach der Mutter,
da ſüße Milch ſie verſchüttet:
doch nicht erklang mir
würdige Klage,
wie des hehrſten Helden ſie werth.

Gutrune.

Brünnhilde! Neid-erboſte!
Du brachteſt uns dieſe Noth!

Die du ihm die Männer verhetzteſt,
weh', daß dem Haus du genah't!

Brünnhilde.

Armſelige, ſchweig'!
Sein Eheweib warſt du nie:
als Buhlerin nur
bandeſt du ihn.
Sein Mannes-Gemahl bin ich,
der er ewige Eide ſchwur,
eh' Siegfried je dich erſah.

Gutrune

(in heftigſter Verzweiflung.)

Verfluchter Hagen!
Weh', ach weh'!
Daß du das Gift mir rietheſt,
das ihr den Gatten entrückt!
O Jammer! Jammer!
Wie jäh nun weiß ich's,
daß Brünnhild' die Traute war,
die durch den Trank er vergaß!

(Sie wendet ſich voll Scheu von Siegfried ab, und beugt ſich in Schmerz aufgelöſt über Gunther's Leiche; ſo verbleibt ſie regungslos bis an das Ende. Langes Schweigen.)

(Hagen ſteht, auf Speer und Schild gelehnt, in finſteres Sinnen verſunken, trotzig auf der äußerſten anderen Seite.)

Brünnhilde

(allein in der Mitte; nachdem ſie lange, zuerſt mit tiefer Erſchütterung, dann mit faſt überwältigender Wehmuth das Angeſicht Siegfried's betrachtet, wendet ſie ſich mit feierlicher Erhebung an die Männer und Frauen.)

Starke Scheite
ſchichtet mir dort

am Rande des Rhein's zu Hauf:
hoch und hell
lod're die Gluth,
die den edlen Leib
des hehrſten Helden verzehrt! —
Sein Roß führet daher,
daß mit mir dem Recken es folge:
denn des Helden heiligſte
Ehre zu theilen
verlangt mein eig'ner Leib. —
Vollbringt Brünnhilde's Wunſch!

(Die jüngeren Männer errichten während des Folgenden vor der Halle, nahe am Rheinufer, einen mächtigen Scheithaufen: Frauen ſchmücken ihn mit Decken, auf die ſie Kräuter und Blumen ſtreuen.)

Brünnhilde

(von neuem in den Anblick der Leiche verſunken).

Wie die Sonne lauter
ſtrahlt mir ſein Licht:
der Reinſte war er,
der mich verrieth!
Die Gattin trügend
— treu dem Freunde —
von der eig'nen Trauten
— einzig ihm theuer —
ſchied er ſich durch ſein Schwert. —
Ächter als er
ſchwur keiner Eide;
treuer als er
hielt keiner Verträge;
laut'rer als er
liebte kein and'rer:

und doch alle Eide,
alle Verträge,
die treueſte Liebe —
trog keiner wie er! —

Wiſſt ihr wie das ward? —

O ihr, der Eide
heilige Hüter!
Lenkt eu'ren Blick
auf mein blühendes Leid:
erſchaut eu're ewige Schuld!
Meine Klage hör',
du hehrſter Gott!
Durch ſeine tapferſte That,
dir ſo tauglich erwünſcht,
weihteſt du den,
der ſie gewirkt,
des Verderbens dunkler Gewalt: —
mich — mußte
der Reinſte verrathen,
daß wiſſend würde ein Weib! —

Weiß ich nun was dir frommt? —

Alles! Alles!
Alles weiß ich:
alles ward mir nun frei!
Auch deine Raben
hör' ich rauſchen:
mit bang erſehnter Botſchaft
ſend' ich die beiden nun heim.
Ruhe! Ruhe, du Gott! —

(Sie winkt den Mannen, Siegfried's Leiche aufzuheben, und auf das Scheitgerüſte zu tragen; zugleich zieht ſie von Siegfried's Finger den Ring, betrachtet ihn während des Folgenden, und ſteckt ihn endlich an ihre Hand.)

Mein Erbe nun
nehm' ich zu eigen. —

Verfluchter Reif!
Furchtbarer Ring!
Dein Gold faſſ' ich,
und geb' es nun fort.
Der Waſſertiefe
weiſe Schweſtern,
des Rheines ſchwimmende Töchter,
euch dank' ich redlichen Rath!
Was ihr begehrt,
geb' ich euch:
aus meiner Aſche
nehmt es zu eigen!
Das Feuer, das mich verbrennt,
rein'ge den Ring vom Fluch:
ihr in der Fluth
löſet ihn auf,
und lauter bewahrt
das lichte Gold,
den ſtrahlenden Stern des Rhein's,
der zum Unheil euch geraubt. —

(Sie wendet ſich nach hinten, wo Siegfried's Leiche bereits auf dem Gerüſte ausgeſtreckt liegt, und entreißt einem Manne den mächtigen Feuerbrand.)

Fliegt heim, ihr Raben!
Raunt es eurem Herrn,
was hier am Rhein ihr gehört!
An Brünnhild's Felſen

fahret vorbei:
der dort noch lodert,
weiſet Loge nach Walhall!
Denn der Götter Ende
dämmert nun auf:
ſo — werf' ich den Brand
in Walhall's prangende Burg.

(Sie ſchleudert den Brand in den Holzſtoß, der ſich ſchnell hell entzündet. Zwei Raben ſind vom Ufer aufgeflogen, und verſchwinden nach dem Hintergrunde zu.) — *)

---

*) Vor der muſikaliſchen Ausführung des Gedichtes waren an dieſer Stelle noch die folgenden Strophen der noch einmal ſich zurückwendenden Brünnhilde zugetheilt.

Ihr, blühenden Lebens
bleibend Geſchlecht:
was ich nun euch melde,
merket es wohl! —
Sah't ihr vom zündenden Brand
Siegfried und Brünnhild' verzehrt;
ſah't ihr des Rheines Töchter
zur Tiefe entführen den Ring:
nach Norden dann
blickt durch die Nacht:
erglänzt dort am Himmel
ein heiliges Glühen,
ſo wiſſet all' —
daß ihr Walhall's Ende gewahrt! —

Verging wie Hauch
der Götter Geſchlecht,
laſſ' ohne Walter
die Welt ich zurück:
meines heiligſten Wiſſens Hort

(Zwei junge Männer führen das Roß herein; Brünnhilde faßt es, und entzäumt es ſchnell.)

Grane, mein Roß,
ſei mir gegrüßt!
Weißt du, Freund,
wohin ich dich führe?
Im Feuer leuchtend
liegt dort dein Herr,
Siegfried, mein ſeliger Held.
Dem Freunde zu folgen
wieherſt du freudig?
Lockt dich zu ihm

---

weiſ' ich der Welt nun zu. —
Nicht Gut, nicht Gold,
noch göttliche Pracht;
nicht Haus, nicht Hof,
noch herriſcher Prunk;
nicht trüber Verträge
trügender Bund,
nicht heuchelnder Sitte
hartes Geſetz:
ſelig in Luſt und Leid
läßt — die Liebe nur ſein. —

Hatte ſchon mit dieſen Strophen der Dichter in tendenziöſem Sinne die muſikaliſche Wirkung des Drama's im Voraus zu erſetzen verſucht, ſo fühlte er im Verlaufe der langen Unterbrechungen, die ihn von der muſikaliſchen Ausführung ſeines Gedichtes abhielten, zu einer, jener Wirkung noch beſſer entſprechenden Faſſung der letzten Abſchiedsſtrophe ſich bewogen, welche er hier folgend ebenfalls noch mittheilt.

Führ' ich nun nicht mehr
nach Walhall's Feſte,
wißt ihr, wohin ich fahre?
Aus Wunſchheim zieh' ich fort,
Wahnheim flieh' ich auf immer;

die lachende Lohe? —
Fühl' meine Bruſt auch,
wie ſie entbrennt:
helles Feuer
faßt mir das Herz:
ihn zu umſchlingen,
umſchloſſen von ihm,
in mächtigſter Minne
vermählt ihm zu ſein! —
Heiaho! Grane!
Grüße den Freund!
Siegfried! Siegfried!
Selig gilt dir mein Gruß!

---

des ew'gen Werdens
off'ne Thore
ſchließ' ich hinter mir zu:
nach dem wunſch- und wahnlos
heiligſtem Wahlland,
der Welt-Wanderung Ziel,
von Wiedergeburt erlöſ't,
zieht nun die Wiſſende hin.
Alles Ew'gen
ſel'ges Ende,
wißt ihr, wie ich's gewann?
Trauernder Liebe
tiefſtes Leiden
ſchloß die Augen mir auf:
enden ſah ich die Welt. —

Daß dieſe Strophen, weil ihr Sinn in der Wirkung des muſikaliſch ertönenden Drama's bereits mit höchſter Beſtimmtheit ausgeſprochen wird, bei der lebendigen Aufführung hinwegzufallen hatten, durfte ſchließlich dem Muſiker nicht entgehen.

(Sie hat ſich ſtürmiſch auf das Roß geſchwungen, und ſprengt es mit einem Satze in den brennenden Scheithaufen. Sogleich ſteigt praſſelnd der Brand hoch auf, ſo daß das Feuer den ganzen Raum vor der Halle erfüllt, und dieſe ſelbſt ſchon zu ergreifen ſcheint. Entſetzt drängen ſich die Frauen nach dem Vordergrunde. Plötzlich bricht das Feuer zuſammen, ſo daß nur noch eine düſt're Gluthwolke über der Stätte ſchwebt; dieſe ſteigt auf und zertheilt ſich ganz: der Rhein iſt vom Ufer her mächtig angeſchwollen, und wälzt ſeine Fluth über die Brandſtätte bis an die Schwelle der Halle. Auf den Wogen ſind die drei Rheintöchter herbeigeſchwommen. — Hagen, der ſeit dem Vorgange mit dem Ringe in wachſender Angſt Brünnhilde's Benehmen beobachtet hat, geräth beim Anblicke der Rheintöchter in höchſten Schreck; er wirft haſtig Speer, Schild und Helm von ſich, und ſtürzt wie wahnſinnig mit dem Rufe: Zurück vom Ringe! ſich in die Fluth. Woglinde und Wellgunde umſchlingen mit ihren Armen ſeinen Nacken, und ziehen ihn ſo zurückſchwimmend mit ſich in die Tiefe: Floßhilde, ihnen voran, hält jubelnd den gewonnenen Ring in die Höhe. — Am Himmel bricht zugleich von fern her eine, dem Nordlicht ähnliche, röthliche Gluth aus, die ſich immer weiter und ſtärker verbreitet. — Die Männer und Frauen ſchauen in ſprachloſer Erſchütterung dem Vorgange und der Erſcheinung zu.)

(Der Vorhang fällt.)

Epilogiſcher Bericht

über die

Umſtände und Schickſale,

welche die Ausführung des Bühnenfeſtſpieles „Der Ring des Nibelungen“ bis zur Veröffentlichung der Dichtung desſelben begleiteten.

In welcher Weiſe ich auf den ausſchweifenden Gedanken der Konzeption und Ausführung des Bühnenfeſtſpieles „der Ring des Nibelungen“ gerathen war, iſt von mir bereits am Schluſſe einer früheren „Mittheilung an meine Freunde“*) angedeutet worden. Im Betreff des Gegenſtandes ſelbſt war jener Gedanke aus der immer innigeren Betrachtung des ungemein ergiebigen Stoffes entſprungen und hatte ſich zu dem Wunſche, mich gänzlich ſeiner zu bemächtigen, geſtaltet. Der Charakter dieſer meinem Stoffe zugewendeten Betrachtung dürfte gleichfalls leicht Denjenigen deutlich werden, welcher namentlich den zweiten Theil meiner ausführlicheren Abhandlung über „Oper und Drama“ eines ernſtlichen Einblickes würdigte.

Schwieriger muß es mir fallen, die gewiſſer Maaßen verwegene Stimmung deutlich zu machen, welche mich dazu veranlaſſen, und darin fortgeſetzt beſtärken konnte, die höchſte Anſpannung meiner künſtleriſch produktiven Kräfte für eine lange Reihe von Jahren der Ausführung eines Werkes zuzuwenden, welches jedem praktiſch Erfahrenen als auf unſeren Operntheatern unausführbar gelten mußte.

---

*) Siehe Band IV S. 415 dieſer geſammelten Schriften und Dichtungen

Jeder war erſtaunt, gerade mich, der ich mir ſo vorzügliche praktiſche Erfahrung ſelbſt gewonnen hatte, in einem ſo ungeheuerlichen Unternehmen befangen zu ſehen. Dieſen entgegnete ich zwar, daß ich mit dieſem Werke vom modernen Operntheater mich eben gänzlich abwende, und gerade mein Widerwille dagegen, mit dieſem Theater ferner noch verkehren zu ſollen, bei der Eingebung jener ausſchweifenden Konzeption von nicht geringer Mitthätigkeit geweſen ſei. Man glaubte dieſe Entgegnung nicht für meinen vollen Ernſt gelten laſſen zu dürfen. Sollte gerade ich von einer lebenvollen Aufführung eines ſolchen Werkes, welches ich andererſeits in jedem kleinſten Zuge mit geſteigerter Lebendigkeit ausführte, gänzlich abſehen wollen? Im Gegentheile glaubte man vermuthen zu müſſen, daß ich, indem ich nach jeder Seite hin einer draſtiſchen Ausführung auf das Allerbeſtimmteſte vorarbeitete, auf eine ganz vorzügliche Aufführung und ihren unfehlbaren Erfolg in meinem Sinne rechnete. Dieß konnte ich nun ſehr wohl zugeben, während ich immer wieder beſtreiten mußte, daß ich hierbei an eine Aufführung auf unſeren Theatern dächte. Hiergegen theilte ich den Plan, wie ich ihn ſpäter in dem Vorworte zur Herausgabe der Dichtung meines Bühnenfeſtſpieles veröffentlichte, meinen näheren Freunden ſchon damals mit; man hörte mich an, und wußte nichts dazu zu ſagen. Wer mir im thätigen Sinne geneigt war, glaubte mich auf einen Kompromiß mit dem beſtehenden Theater und ſeinem Weſen hinweiſen zu müſſen. Es hieß: neue Darſteller und Sänger, wie ich ſie verlange, könnte ich mir doch nicht aus dem Boden oder der Luft herbeizaubern; wenn ſich auch z. B. ein reicher Mann fände, um für die Ausführung meiner Idee ſich mir als Patron darzubieten, ſo würde ich doch immer nur die eben vorhandenen Darſtellungsmittel zu meiner Verwendung haben; warum alſo nicht ſogleich da, wo ſie vorhanden ſeien, mit ihnen an das Werk gehen? — So waren wir alsbald wieder im alten Geleiſe, und nur mein Kopf war voller übermüthiger Chimären!

Ich habe es mich ſeitdem einige Mühe koſten laſſen, immer wieder auf das Verderbliche in der Organiſation unſerer Theater hinzuweiſen, die Gründe davon aufzudecken und die demoraliſirenden Folgen hieraus nach jeder Seite hin nachzuweiſen. Das bleibt ſich aber Alles gleich. Denn ſo iſt der Deutſche, ſobald von Kunſt, und gar vom Theater die Rede iſt, auf welchen Feldern er ſeinen ſo berühmt gewordenen gediegenen Ernſt gerade nicht bewährt. Ruft ſein Ehrgefühl auf, ſo lächelt er verlegen: denn hier käme es doch am Ende wohl nicht auf Ehre an; appellirt an ſeinen richtigen Verſtand, weiſet ihm am Einmaleins nach, daß in unſerem Theater es ſich um die ſchändlichſte Vergeudung, nicht etwa nur der künſtleriſchen, ſondern der in das Spiel geſetzten finanziellen Kräfte handele, ſo lächelt er gar tückiſch und meint, das gehe ja Niemand etwas an. Überredet ihn nun, überzeugt ihn durch Thaten, ja — erſchüttert ihn: er iſt noch tapferer als ſeine Soldaten; dieſe fallen, wenn ſie erſchoſſen ſind; ihn muß man aber, wie den ruſſiſchen Soldaten, erſt noch umſtoßen. —

Dieſes und Ähnliches trat damals immer wieder neu vor meine Seele. Jenen Plan hatte ich meinen Freunden mitgetheilt; im tiefſten Inneren nährte ich meinen Widerſtand aber an einem verzweifelteren Gedanken. Die Zeit dünkte mich nichtig, und das wahre Sein lag mir außer ihrer Geſetzmäßigkeit. Gerade ich beſaß unter allen mir Bekannten die bedeutendſte praktiſche Erfahrung auf dem Felde der muſikaliſchen Dramaturgie, ſowie das unbeſtrittenſte Geſchick in der Anwendung dieſer Erfahrung. Die hieraus gewonnene Befähigung war es zum großen Theile mit, welche meine weitgehende Konzeption ermöglicht hatte. So wollte ich denn mein Werk ſchaffen und bis in das Kleinſte deutlich ausführen, um es, vielleicht weit über meinen Tod hinaus, für den kommenden rechten Tag in Bereitſchaft zu halten. Da ich ſo gar keine Freude am Beſtehenden hatte, und für ſeine Dauer mich ſo gar nicht verpflichtet fühlte, ſtellte ich mir denn die Möglichkeit vor, daß einmal, vielleicht über Nacht, ein Zuſtand einträte, der verſchiedenem Herrlichen, und unter dieſem auch unſeren vortrefflichen deutſchen Theatern, ein Ende machen könnte. Ich ſtellte mir dieſes bedauerliche Ereigniß in meiner Weiſe nicht unergetzlich vor: in welchen Zuſtand die Theater-Intendanten und Direktoren gerathen möchten, kümmerte mich wenig, da ſie jedenfalls etwas Anderes beſſer verſtehen mußten als das Theater, und es demnach an ihrem weiteren, richtigen Unterkommen nicht fehlen würde. Auch die meiſten unſerer Schauſpieler und Sänger nöthigten mir keine große Theilnahme ab; ſie waren als Schneider, Friſeure, Ladendiener, oder auch Kalkulatoren und Komptoiriſten recht gut und tüchtig zu verſorgen. Am allerwenigſten beklagte ich aber den eigentlichen wilden Komödianten und Muſiker; wo mir beim Theater noch etwas Tröſtliches aufgeſtoßen war, hatte ich es unter dieſen verlorenen Kindern unſerer modernen bürgerlichen Geſellſchaft angetroffen: unter der ſtupideſten Leitung unſeres Theaterweſens bis zur menſchlichen Karrikatur verwahrloſt, war unter ihnen einzig mir wahres Talent und wirklicher Beruf zu der ſo wunderlich eigenthümlichen theatraliſchen Kunſt entgegengetreten. Dieſe waren nur zu dem Bewußtſein der Würdigkeit ihrer Leiſtungen zu erheben, wozu es keiner anderen Anleitung bedurfte, als ſie zur Löſung einer würdigen Aufgabe auf den richtigen Fleck zu ſtellen, und das Räthſel ihrer Beſtimmung, ihres ſo problematiſchen Daſeins, war gelöſt. Und für dieſe, die ich wie Zigeuner durch das Chaos einer neuen bürgerlichen Weltordnung umherſtreichen ſah, wollte ich nun meine Fahne aufpflanzen. Auf ihr ſollte ungefähr geſchrieben ſtehen: „Zeiget der Welt, was ihr armen nutzloſen Weſen ihr ſein könnet, wenn ihr euch als ihren wahrhaftigen Spiegel ihr vorhaltet!"

Seitdem ich in ſolcher Stimmung die Ausführung meines Werkes begann, ſind lange Jahre verſtrichen, und ich kann nicht ſagen, daß ſich an meiner Grundtendenz im Betreff der einſtigen Aufführung deſſelben etwas geändert hat; auch bei der Fahne wird es, in einem wichtigſten Sinne, bleiben müſſen. Dagegen will ich nun überſichtlich mittheilen, welchen Schickſalen einerſeits meine Arbeit ſelbſt ausgeſetzt war, und welche neue Erfahrungen und Einſichten andererſeits mich milderen, hoffnungsvolleren Annahmen für die Möglichkeit, das Ziel meiner Unternehmung glücklich zu erreichen, zuführten.

Es war mir nicht möglich, mein ungeheures Vorhaben gänzlich als Geheimniß in mich zu verſchließen; entſagte ich dem Publikum, der Zuſtimmung des Volkes, ſo konnte ich doch der mitwiſſenden Theilnahme vertrauterer Freunde nicht entrathen. Ich ließ die vollendete Dichtung in einer ſehr geringen Anzahl von Exemplaren auf meine Koſten drucken, und theilte davon an meine näheren und entfernteren Bekannten mit. Meine Abneigung dagegen, mein Gedicht als ein litterariſches Produkt betrachtet und beurtheilt zu wiſſen, war ſo lebhaft, daß ich in einem kurzen Vorworte mich ausdrücklich hiergegen verwahrte, und dieß namentlich für den Fall, daß eines der nur an Freunde mitgetheilten Exemplare auch einem mir ferner ſtehenden Unbekannten und Unverpflichteten in die Hände gerathen ſollte, welchen ich dann davor gewarnt wiſſen wollte, daß er mein Gedicht etwa in den Kreis der publiziſtiſchen Beſprechung zöge. Dieſe Abſtinenz iſt bis auf den heutigen Tag, wo ich ſeitdem nach dieſer Seite hin meine Anſicht zu ändern mich bewogen fand, im buchſtäblichſten Sinne ausgeübt worden.

Da ich hierauf jedoch im Verlaufe meines Berichtes noch zurückkommen werde, verweile ich für jetzt bei der Mittheilung derjenigen Wahrnehmungen, welche ich davon machte, daß mein Gedicht doch auch in weiteren Kreiſen nicht unbeachtet geblieben war. Während man ſich nämlich durch mich ſelbſt für angewieſen hielt, dieſes immerhin auffallende Phänomen eines, von einem Muſiker verfaßten, Cyclus von Nibelungen-Dramen, zu ignoriren, glaubte man ſich füglich auch berechtigt, es unter allen Umſtänden zu ſekretiren. Bevor ich, im Beginne des Jahres 1853, mein Nibelungen-Gedicht drucken und vertheilen hatte laſſen, war der Stoff des mittelalterlichen Nibelungenliedes, meines Wiſſens, nur einmal, und zwar bereits vor längerer

Zeit, von Raupach in ſeiner nüchternen Weiſe zu einem Theaterſtück verarbeitet, und als ſolches, ohne Erfolg, in Berlin aufgeführt worden. Bereits länger vor jener ſeiner diskreten Veröffentlichung waren aber Theile meines Gedichtes, ſowie das Vorhaben meiner Beſchäftigung mit dem Nibelungenſtoffe, bei Gelegenheit meiner Verhandlungen hierüber mit Franz Liſzt, welcher damals in Weimar lebte und wirkte, zur Beachtung und meiſtens ſpaßhaften Beſprechung in Journalen gelangt. Bald zeigte es ſich nun, daß ich mit der Wahl meines Stoffes einen beſonders „glücklichen Griff“ gethan zu haben ſchien, welchen Andere um ſo eher nachzugreifen ſich veranlaßt fühlen konnten, als mein Unternehmen jedenfalls für ein chimäriſches und gänzlich unausführbares angeſehen, und namentlich dafür ausgegeben werden durfte. Ein erſtes Sympton von der Beachtung meines glücklichen Griffes tauchte mir mit dem Erſcheinen einer großen Oper „die Nibelungen“ vom Berliner Kapellmeiſter H. Dorn auf, in welcher eine beliebte Sängerin, zu Pferde auf die Bühne ſprengend, großen Effekt gemacht haben ſoll. Bald aber rührten ſich die „Nibelungen“ auch unter unſeren Litteratur-Dichtern, welche ſich plötzlich veranlaßt fanden, dieſen ſo national offen liegenden Stoff der Bühne, für welche er bisher ſo wenig tauglich geſchienen hatte, zuzuwenden; bis endlich unter ihnen ſich ſogar ein Rhapſode fand, welcher cycliſche Nibelungenepen, ganz in das Urgewand der Edda gekleidet, herumreiſend, in ſehr lebendigen Vorleſungen, wie ich in den Zeitungen finde, zum Beſten giebt.

Es wäre mehr als verwegen, ſchon weil ſie gänzlich unrichtig und ſogar unmöglich iſt, wenn ich mit der Annahme mir ſchmeicheln wollte, auf die Arbeiten meiner Nebenbuhler im Nibelungenfache auch nur den geringſten Einfluß ausgeübt zu haben: ſo viel ich weiß, haben jene Theaterdichter ſich nicht angezogen gefühlt, den gleichen eingehenden Studien, welche ich über den vorliegenden Mythus machte, und welche mir die Geſtalten deſſelben zuerſt in einem für das Drama einzig werthvollen Lichte zeigten, nachzugehen. Daß ich dieſe, der litterariſchen Forſchung bei weitem näher geſtellten Herren zu einer tieferen Betrachtung ihres Gegenſtandes nicht anregen konnte, müßte mir eher bedauerlich ſein, weil es eine ſehr oberflächliche Beachtung meiner Arbeit verrathen würde, wenn ich nicht viel eher auf eine geringſchätzige Nichtbeachtung derſelben zu ſchließen hätte. Demnach muß es mich dünken, daß nur der Name meines Vorhabens ſie beſtimmt und ihnen etwa die Sorge eingegeben haben könnte, den immerhin bedeutenden Stoff durch ihre zuvorkommende eigene Behandlung deſſelben vor der Schmach zu bewahren, daß er von einem Muſiker dem deutſchen Publikum vorgeführt würde. In dieſem Sinne ſcheint man es vorgezogen zu haben, ſo gut es eben gehen wollte, auf die alt gewohnte, wenn auch nicht ſehr wirkſame Manier, dem Theaterpublikum ſchnell etwas aus dem Nibelungenliede vom „grimmen Hagen“ und der „rachſüchtigen Grimmhilde“ vorreden zu laſſen.

Doch war endlich nichtsdeſtoweniger auch das beſondere Gewand meiner Dichtung beachtet worden. Die Lieder der Edda, welche ſeitdem durch Simrock ſehr leicht zugänglich gemacht worden waren, ſchienen Jeden einzuladen, es doch auch in der Weiſe, wie ich dieß gethan zu haben ſchien, an der altnordiſchen Quelle zu verſuchen. Zwar bezeichnete der Litterar-Hiſtoriker Julian Schmidt dieß gelegentlich als „altfränkiſches Zeug“, was uns die dreieckigen Hüte und ſonſtigen Trachten unſerer Bauern zurückrufen durfte; doch ließ man ſich durch dieſes Quid-pro-quo nicht weiter beirren, und bald ſtrotzte es von den halsbrechendſten Helden- und Götternamen der alten Norräna in den, hie und da ſogar in Stäben gereimten Texten, welche manche Muſiker ſich anfertigen ließen, ja ſelbſt auch in freien Dichtungen unſerer wohlgedruckten Poeten. — Hierbei hatte ich nun Eines wiederum zu bedauern, nämlich, daß ich mit meiner Arbeit nicht auch den Sinn angeregt hatte, in welchem einzig jene Alterthümer uns mit dem Werthe des nah' befreundeten rein Menſchlichen, nicht aber in dem Lichte von Kurioſitäten vorgeführt werden ſollten. Dagegen zeigte es ſich, daß gerade nur das Kurioſe das Anziehende geweſen war; von ihm, dem abſolut Fremdartigen, erwartete man ſich den rechten Effekt. Dieſer blieb nun aber aus, und bei der eigenthümlichen moraliſchen wie intellektuellen Beſchaffenheit unſerer Kritik konnte es nicht fehlen, daß jene Verirrung zu einem Maaßſtabe wiederum für die Beurtheilung meiner Arbeit gemacht wurde, wenn man ſie, die man ernſtlich zu beſprechen ſich zwar hütete, dennoch verdeckt und unter Seitenhieben in Erwähnung zog. Dieß geſchah nämlich, als ich mich ſpäter, unter Umſtänden, deren ich noch näher zu gedenken mir vorbehalte, zur vollſtändigen Veröffentlichung meiner Dichtung entſchloſſen hatte. Unter den Gründen, die mich hierzu bewogen, war jetzt allerdings auch die aus der Überwindung meines früheren Widerwillens dagegen hervorgegangene Neigung, mein Gedicht auch der litterariſchen Beurtheilung freizugeben, beſtimmend. Eben jene Wahrnehmungen, welche von dem, bisher geheim gehaltenen, Einfluſſe des Bekanntwerdens mit meiner Arbeit auf fremde Entſchließungen im Betreff dramatiſcher und litterariſcher Produktionen mir unabweisbar ſich aufgedrungen hatten, vermochten mich nämlich, meine Idee, ſo weit ſie ſich in meiner Auffaſſung und Verarbeitung des dichteriſchen Stoffes erkennen ließ, deutlich hinzuſtellen, und einem geſunden Urtheile es zu übergeben, den bedeutenden Unterſchied meiner Behandlung von der Anderer zu erwägen.

Das wäre nun allerdings etwas Neues in der Geſchichte der modernen deutſchen Publiziſtik geweſen, wenn die dichteriſche Arbeit eines „Opernkomponiſten“ neben den Elaboraten litterariſcher Poeten von Fach in ernſtliche Betrachtung gezogen worden wäre. Gewiß verbot dieß ſchon der Anſtand und das ganze Verhältniß der Herren von der „poetiſchen Diktion“ zu einander und namentlich zu ihren Verlegern. Das Sonderbarſte war, daß mir wirklich zu Zeiten auf dem Wege der privaten Mittheilung Äußerungen allerbedeutendſter Anerkennung auch für dieſe meine Dichtung aus jenem Lager zukamen; nur aber da, wo ſie meinem großen Vorhaben nützen konnten, nämlich vor der Öffentlichkeit, welche durch empfehlende, oder überhaupt nur eingehende Beſprechung meiner Dichtung, auf dieſes Vorhaben aufmerkſam gemacht und zu der mir unerläßlichen Mithilfe bei ſeiner Ausführung angeregt werden ſollte, hier wurde jede ſolche Äußerung ſorgfältig zurückgehalten. Nichts erfuhr ich, als ſchlechte Witze der Theaterrezenſenten und muſikaliſchen Spaßmacher, und über dieſe hinaus brachte es ſelbſt nicht die Redaktion der „Allgemeinen Zeitung“, deren ſonderbares Augsburger Belletriſten-Konſortium doch ſonſt ziemlich jedes Jahr ein paar neue Dichter von allerhöchſtem Werthe dem deutſchen Publikum vorzuführen hat. Hier blieb man dabei, mich für den Opernmacher auszugeben, um deſſen muſikaliſche Befähigung es übrigens ſchon aus dem Grunde, daß er durch exzentriſches eigenes Textmachen ſich zu helfen genöthigt ſei, nothwendig übel ſtehen müſſe, was denn nun von den rezenſirenden Muſikern deſſelben Konſortiums herzlich gern zugegeben wurde.

Eine bei dem Geiſte unſerer öffentlichen Kunſtkritik unzuläſſige Frage iſt es, wie ein ſolches Benehmen gegenüber von immer mehr hervortretenden und nicht zu verhindernden Thatſachen, als welche die Erfolge ſelbſt meiner angezweifelteſten Werke gelten müſſen, erklärt werden ſolle. Ein ſeltſames Deckungsmittel gegen Anfragen dieſer Art, ſollten ſie aufgeworfen werden, ſteht jenem Geiſte, ſo ſehr er der der Öffentlichkeit (wenigſtens Publiziſtik) iſt, immer in ſeiner, trotz Allem, ihm anhaftenden Obſkurität zu Gebote; ſo daß vielmehr Derjenige, welcher in Fällen, wie dem meinigen, ihrer Mithilfe zu bedürfen glaubt, zu befragen wäre, was er ſich für die Erreichung wirklicher Kunſtzwecke von dorther nur erwarte, wo doch erſichtlicher Weiſe kein noch ſo großer Aufwand von Bemühung es ermögliche, der Nation das Unächte für etwas Ächtes, das Schwindſüchtige für etwas Lebenskräftiges aufzuheften? Im Gegentheile dürfte man wohl annehmen, daß eine angelegentliche Empfehlung von dieſer Seite her eine bedeutende künſtleriſche Unternehmung, wie die meinige, eher verdächtigen würde, da es doch Jeder einmal erfahren mußte, wie unnütz er ſein Geld ausgegeben hatte, wenn er auf die allerſpannendſte

Empfehlung, z. B. des berühmten Beiblattes der „Allgemeinen Zeitung" hin, ſich ein ſoeben erſchienenes Drama dieſes oder jenes ihrer berühmten Dichter zu kaufen beſtimmt worden war.

Demnach hätte man ſich nur verzweiflungsvoll zu fragen, wie es überhaupt denn anzufangen ſei, um das deutſche Publikum mit etwas bedeutendem Neuen, welches zuvörderſt in keiner der gepflegten bezüglichen Kategorien unterzubringen iſt, im entſprechenden Sinne bekannt zu machen. Die mir zunächſt liegende Kategorie, in welche die Ausführung meiner großen Arbeit hätte paſſen müſſen, war die der Oper; von der Erkenntniß der Grundverderblichkeit unſeres Opernweſens für mein Vorhaben, wenn ich dieſes in die Pflege jenes gegeben hätte, war ich ausgegangen, und der Widerwille vor der unmittelbaren Berührung mit ihm hatte mich ſchließlich hauptſächlich beſtimmt, mit meinem Gedicht als Litteraturprodukt hervorzutreten, gleichſam wie um zu erfahren, ob meine Arbeit, von dieſer Seite betrachtet, genügende Aufmerkſamkeit erregen könnte, um in den Gebildeten der Nation die Neigung zu einem näheren Eingehen auf meinen damit verbundenen weiter reichenden Ausführungsplan zu erwecken. Der ſoeben von mir berührte Zuſtand unſerer hierher bezüglichen Publiziſtik mußte mich in vollſtändiger Unkenntniß darüber laſſen, ob ich in dieſem Sinne etwas erreichte. Dagegen ward ich, wie dieß auch in der, ſeitdem immer tiefer von mir erkannten Natur der Sache liegt, ſtets wieder mehr auf die Kategorie der „Oper", als meinem Ausgangspunkte, dem eigentlichen Mutterſchooße meiner konzeptiven Kraft, zurückgewieſen, und, wie es ſcheint, ſollen mir von ihr auch einzig die gebärenden Kräfte für mein Kunſtwerk ſowohl, als für ſeine einſtige theatraliſche Darſtellung zugeführt werden. Die Litteratur-Dramatik möge ſich dann überlegen, wie es ungefähr mit ihr ſteht. —

Ehe ich jetzt den Plan zur Aufführung meines Werkes, wie ich ihn der Herausgabe meiner Dichtung als Einleitung voranſtellte, berühre, will ich nur noch berichten, in welches Verhältniß ich zu dieſer Dichtung, unter der begonnenen und längere Zeit fortſchreitenden muſikaliſchen Ausarbeitung derſelben, ſowie endlich während der anhaltenden Unterbrechung hierin, gerieth.

Mit großer Freudigkeit begann ich, nach fünfjähriger Unterbrechung meines muſikaliſchen Produzirens, in der Jahreswende von 1853 zu 1854 die Ausführung der Kompoſition meiner Dichtung. Mit dem „Rheingold“ beſchritt ich ſofort die neue Bahn, auf welcher ich zunächſt die plaſtiſchen Natur-Motive zu finden hatte, welche in immer individuellerer Entwickelung zu den Trägern der Leidenſchafts-Tendenzen der weitgegliederten Handlung und der in ihr ſich ausſprechenden Charaktere ſich zu geſtalten hatten. Die eigenthümliche Naturfriſche, welche von hier aus mich anwehete, trug mich ohne Ermattung, wie in hoher Gebirgsluft, über alle Anſtrengungen meiner Arbeit hinweg, in welcher ich bis zum Frühjahre 1857 die Muſik des „Rheingold“ der „Walküre“ und eines großen Theiles des „Siegfried“ vollſtändig ausführte. Jetzt trat die Reaktion gegen die Anſtrengungen dieſer Ausdauer ein, welcher von keiner Seite her eine Stärkung zugeführt wurde. Seit acht Jahren hatte keine Aufführung eines meiner dramatiſchen Werke mit erfriſchender Anregung auf meine ſinnlich konzeptiven Kräfte mehr gewirkt; unter den größten Mühen war es mir möglich geweſen, mir zuweilen ſelbſt nur den Klang eines Orcheſters vorzuführen. Deutſchland, wo man meinen von mir ſelbſt noch nicht gehörten Lohengrin gab, blieb mir verſchloſſen. Der Zuſtand, in welchen ich unter ſolchen Entbehrungen gerieth, ſcheint ſich keiner meiner deutſchen Freunde vergegenwärtigt zu haben; es war dem Zartgefühle eines franzöſiſchen Schriftſtellers, Herrn Champfleury, vorbehalten, mir ſpäter in ergreifender Weiſe den Zuſtand meines Inneren in jener Zeit im rührenden Bilde vorzuhalten. Dagegen ſchienen praktiſche Freunde in Deutſchland eher den fatalen Umſtand in Erwägung zu ziehen, daß ich bei ſo langer Entwöhnung vom lebendigen Verkehre mit dem Theater wohl meine früheren Vorzüge einbüßen, in das Unpraktiſche, Unbühnen- und Unſängermäßige verfallen, und ſomit meinen neuen Arbeiten den Werth der Aufführbarkeit entziehen möchte. Dieſe Befürchtung ſetzte ſich endlich als Anſicht, ja bei allen Denjenigen, welche gegen ein weiteres Befaſſen mit mir Gründe zu haben vermeinten, zu einer hoffnungsvoll tröſtlichen Annahme feſt. Man brauchte mir nicht weiter mehr zu folgen, und das hatte ſein Angenehmes für Diejenigen, welche nun die durch meine früheren Arbeiten erregten Erwartungen für ihre Rechnung zu erfüllen ſich angewieſen fühlten. Unſere berühmteſten Theatermuſik-Rezenſenten betrachteten mich als nicht mehr unter den Lebenden.

Leider ſchien es, als ob auch Solche, welche früher meinem großen Plane Vorſchub zu leiſten ſich angeregt gefühlt hatten, nicht ganz ungern von jener immer allgemeiner gepflegten Anſicht ſich zu vorſichtiger Zurückhaltung beſtimmen zu laſſen geneigt wären; und wenn ich ſo eine ſtumme Partitur nach der anderen vor mir hinlegte, um ſie ſelbſt nicht wieder aufzuſchlagen, kam auch ich wohl zu Zeiten mir wie ein Nachtwandler vor, der von ſeinem Thun kein Bewußtſein hätte. Ja, blickte ich von dieſen Partituren dann auf, in den hellen Tag, der mich umgab, dieſen ſchrecklichen Tag unſerer deutſchen Oper mit ihren Kapellmeiſtern, Tenoriſten, Sängerinnen und Repertoirängſten, ſo mußte ich ſelbſt laut auflachen, und an „dummes Zeug" denken, das ich da triebe!

Gegen die hieraus ſich erzeugende Verſtimmung regte ſich, gleichſam als Heilmittel, die Luſt zur Ausführung eines, bereits ſeit länger konzipirten dramatiſchen Stoffes zu einem Werke, welches vermöge ſeiner, meine früheren Arbeiten nicht überſchreitenden Dimenſionen, mir die ſofortige Aufführung deſſelben in Ausſicht ſtellen durfte.

Mit dem Entwurfe von „Triſtan und Iſolde" war es mir, als entfernte ich mich ſelbſt nicht eigentlich aus dem Kreiſe der durch meine Nibelungenarbeit mir erweckten dichteriſchen und mythiſchen Anſchauungen. Der große Zuſammenhang aller ächten Mythen, wie er mir durch meine Studien aufgegangen war, hatte mich namentlich für die wundervollen Variationen hellſichtig gemacht, welche in dieſem aufgedeckten Zuſammenhange hervortreten. Eine ſolche trat mir mit entzückender Unverkennbarkeit in dem Verhältniſſe Triſtan's zu Iſolde, zuſammengehalten mit dem Siegfried's zu Brünnhilde, entgegen. Wie in den Sprachen durch Lautverſchiebung aus demſelben Worte zwei oft ganz verſchieden dünkende Worte ſich bilden, ſo waren auch, durch eine ähnliche Verſchiebung oder Umſtellung der Zeitmotive, aus dieſem einen mythiſchen Verhältniſſe zwei anſcheinend verſchiedenartige Verhältniſſe entſtanden. Die völlige Gleichheit dieſer beſteht aber darin, daß Triſtan wie Siegfried das ihm nach dem Urgeſetze beſtimmte Weib, im Zwange einer Täuſchung, welche dieſe ſeine That zu einer unfreien macht, für einen Anderen freit, und aus dem hieraus entſtehenden Misverhältniſſe ſeinen Untergang findet. Während der Dichter des Siegfried, den großen Zuſammenhang des ganzen Nibelungen-Mythus vor Allem feſthaltend, nur den Untergang des Helden durch die Rache des, mit ihm ſich aufopfernden, Weibes in das Auge faſſen konnte, findet der Dichter des Triſtan ſeinen Hauptſtoff in der Darſtellung der Liebesqual, welcher die beiden über ihr Verhältniß aufgeklärten Liebenden bis zu ihrem Tode verfallen ſind. Hier iſt nur breiter und deutlicher gefaßt, was auch dort unverkennbar ſich ausſpricht: der Tod durch Liebesnoth, welche in der einſeitig des Verhältniſſes ſich bewußten Brünnhilde zum Ausdrucke gelangt. Was hier nur mit entſcheidender Heftigkeit ſich äußern konnte, wird dort zu einem unendlich mannigfaltigen Inhalte; und hierin lag für mich der Anreiz, dieſen Stoff gerade jetzt auszuführen, nämlich als einen Ergänzungsakt des großen, ein ganzes Weltverhältniß umfaſſenden, Nibelungenmythus.

Da, abgeſehen von den Beſtimmungen durch dieſen Anreiz, außerdem es mir, wie erwähnt, auch darauf ankam, mein neues Werk alsbald lebendig mir vorzuführen, muß es unter dem Umſtande, daß hierfür Deutſchland mir eben noch verſchloſſen blieb, nicht unerklärlich fallen, daß ein ſehr ſeltſamer Antrag, der mir von außen kam, und deſſen Erwähnung eigentlich mehr in meine Biographie gehörte, auch bei der Konzeption dieſer neuen Arbeit mit einiger Lebhaftigkeit mich beeinflußte. Ein — wirklicher oder angeblicher — Agent des Kaiſers von Braſilien eröffnete mir die Neigung ſeines Souverain's für mich und deutſche Kunſt überhaupt, und wünſchte mich zu beſtimmen, eine Einladung nach Rio de Janeiro, ſowie den Auftrag für die dortige ausgezeichnete italieniſche Operntruppe ein neues Werk zu ſchreiben, anzunehmen. Es blieb meinerſeits bei dem Erſtaunen über das Wunderliche dieſes Begegniſſes, und nur der eine Erfolg davon wirkte in mir nach, welcher mir aus der Erwägung der Möglichkeit, für die Ausführung eines Werkes mich einmal mit italieniſchen Sängern zu befaſſen, erwuchs. Was Jeden, dem ich meine nicht ungünſtigen Anſichten hierüber mittheilte, bis zum Auflachen erſchreckte, war die Erwägung des ſehr tiefen Standes der rein muſikaliſchen Bildung dieſer Sänger, welcher ſie unfähig machen mußte, namentlich mit einer Muſik wie der meinigen in irgend welchem Grade ſich vertraut zu machen. Ich mußte dagegen finden, daß eben nur dieſe auf dem Intellekte dieſer Sänger laſtende Schwierigkeit zu überwinden ſei, was vielleicht weniger durch abſtraktes Univerſal-Studium der Muſik, ſondern durch ein ſehr eingehendes ſpezifiſch-konkretes, ſtets nur das Pathos des Vortrages bloßlegendes Einſtudiren dieſer einen beſonderen Partie, und dann leichter als man glaube, erreicht werden könnte. Man hörte mir zu, verleitete mich endlich aber ſelbſt zum Mitlachen, wenn ich, nach dem Durchgehen der beendigten Partitur des „Triſtan" mit meinen Freunden, daran erinnert wurde, daß ich gerade dieſes Werk als Oper für die Italiener konzipirt zu haben glaubte*).

---

*) Die neueſten Erfahrungen werden nun wohl dieſes Lachen in ein ſchweigendes Erſtaunen verwandelt haben. Der „Lohengrin", über deſſen anfängliche Aufführung und Aufnahme, z. B. in Leipzig und Berlin, die betreffenden Berichte nachzuleſen nicht unbelehrend ſein dürfte, wurde in dieſem Jahre 1871 in Bologna ſo vorzüglich aufgeführt und mit einem ſo nachhaltigen und tiefdringenden Erfolge aufgenommen, daß ich unwillkürlich lebhaft wieder an meinen

Doch blieb mir auch hiervon ein dunkles Gefühl zurück, als ob für die Lebensbedingungen meiner Kunſt noch ein anderes Element aufzuſuchen ſei, als dasjenige, an welches ich bisher allein gewieſen war, und welches dieſe Bedingungen nur ſo ungemein dürftig in ſich ſchloß. Mein von dieſem Gefühle zu nicht geringem Theile mit beſtimmtes, und an die ſoeben berichteten Schickſale ſich aufknüpfendes Unternehmen, in Paris mich zu Gehör zu bringen, ward mir zwar zu allernächſt durch das unabweisliche Bedürfniß, mit den organiſchen Mitteln meiner Kunſt wieder in eine anregende Berührung zu treten, eingegeben; worauf ich zuerſt ſann, war, von einer auszuwählenden deutſchen Truppe dort meine Werke (ich geſtehe: namentlich für mich) zur Aufführung zu bringen. Doch nicht nur die bald erkannte Unmöglichkeit der Ausführung dieſes Planes, ſondern auch die ebenſo erwogene Möglichkeit, mit einem bisher mir fernſtehenden fremden Elemente für den Gewinn des mir nöthigen künſtleriſchen Ausdruckes mich zu befreunden, erhielt meine ferneren Entſchlüſſe in einem durch die Umſtände ſehr erklärlich veranlaßten Schwanken, welches ſich durch die ziemlich bekannt gewordene, mir auf das Überraſchendſte zugeführte Unternehmung der Aufführung meines „Tannhäuſer“ in der franzöſiſchen Oper entſchied. —

Die Schickſale dieſer Unternehmung, ſo höchſt unerfreulich ſie ſich öffentlich ausnahmen, haben in mir doch hauptſächlich nur Erinnerungen von erhebender Art hinterlaſſen. War der äußere Gang jener Unternehmung durchaus fehlervoll und von Misverſtändniſſen geleitet, ſo brachte mich die innere Bewegung derſelben dagegen in ſehr bedeutende Beziehungen zu dem achtungswertheſten und liebenswürdigſten Elemente des franzöſiſchen Geiſtes. Nur mußte ich alsbald erkennen, daß die großen, ja ausſchweifenden Hoffnungen, welche man

---

Triſtan denke, und mich, nach dem bisherigen Schickſale dieſes Werkes im großen Heimathlande des Ernſtes und der Gediegenheit, nachdenklich frage: „was iſt deutſch?“

von dieſer Seite her auf meine künftige Einwirkung auch auf den franzöſiſchen Kunſtgeiſt ſetzte, nur dann eine Ausſicht auf Erfüllung haben könnten, wenn ich, gänzlich frei von irgend welcher Nöthigung von Seiten des giltigen franzöſiſchen Kunſtgeſchmackes, in meinem eigenſten Elemente mich erhalten würde. Was meinen franzöſiſchen Freunden aufgegangen war, und was meinen deutſchen Kunſtgenoſſen und Kunſtkritikern nur als beſpottenswerthe Chimäre meines Hochmuthes erkenntlich blieb, war in Wirklichkeit ein Kunſtwerk, welches, indem es ſich von der Oper, wie vom modernen Drama durchaus unterſchied, über dieſe ſich dadurch erhob, daß es die vorzüglichſten Tendenzen derſelben einzig zum Ziele führte und in eine idealiſch freie Einheit verband. Dieſes Werk konnte nur auf einem Boden gebildet werden, auf welchem die moderne Form nicht zu ſo prägnanter Schärfe ſich geſtaltet hatte, wie ſie dem franzöſiſchen Kunſtweſen andererſeits zu allgemeiner Giltigkeit verholfen hat; dagegen dieſe ſelbe Form, welche dem deutſchen Kunſtweſen bloß als ſchlaffes Gewand in trägem, faſt liederlichem Faltenwurfe übergehängt war, dieſem nur als eine unziemliche Entſtellung abgezogen werden durfte, um das unter ſeiner Hülle längſt vorbereitete und endlich zu eigener, rein menſchlicher Form gediehene Kunſtwerk deutlich erkenntlich aufzuzeigen. So war es gerade das Innewerden der beiſpielloſen Verwirrung und Verwahrloſung ſeines *öffentlichen* Kunſtweſens, welches meinen Blick von Neuem für das ihm tief zu Grunde liegende Geheimniß ſchärfte, und ſo mit beſtimmteſter Tendenz nach Deutſchland mich zurückzog.

Hier traf ich nun ſeit meiner Zurückkehr allſeitig die einzige Sorge an, mich von ſich fern zu halten; namentlich ſchien den Theaterleitungen es auf das Innigſte angelegen zu ſein, mich in keine Berührung mit den Aufführungen meiner Werke zu bringen. Nur einmal faßte ich den Muth, meinerſeits wirklich das Begehren zu ſtellen, auf die Darſtellung einer meiner Opern Einfluß ausüben zu dürfen. *Wien* war durch meinen Beſuch überraſcht worden; mir ward der berauſchende Eindruck der erſtmaligen Anhörung meines

„Lohengrin“ gegönnt: erfüllt von ihm und einer wahrhaft ergreifenden Aufnahme von Seiten des Publikums, glaubte ich mich dazu beſtimmen zu müſſen, hier auf den Verſuch einer Betheiligung an den Kunſtleiſtungen des Theaters auszugehen. Es würde nicht in den Rahmen dieſes vorliegenden Berichtes paſſen, wollte ich die (übrigens bereits anderswo ſeiner Zeit näher von mir angedeuteten) Umſtände und Einflüſſe beſprechen, welche dort die bereits zu den hoffnungsvollſten Ergebniſſen geleiteten Vorbereitungen zu einer erſten Aufführung von „Triſtan und Iſolde“ ſchließlich unnütz machten, und die Erſcheinung meines Werkes verhinderten. Als charakteriſtiſch muß ich es jedoch erwähnen, daß es meinen Bemühungen darum nicht gelang, einige Theaterproben zu meiner Verfügung zu erhalten, um verſchiedene bedeutende Misverſtändniſſe und daraus entſtandene Fehler in der, ſonſt vieles Vorzügliche darbietenden Aufführung des „Lohengrin“ zu berichtigen. Als ich der Direktion mich endlich dazu erbot, mit beſonderer Berückſichtigung der Kräfte und des Perſonalbeſtandes des Theaters ein neues Werk eigens für Wien zu ſchreiben, ward mir der wohlerwogene, ſchriftliche Beſcheid ertheilt, daß man für jetzt den Namen „Wagner“ genügend berückſichtigt zu haben glaube, und es für gut finde, auch einen anderen Tonſetzer zu Worte kommen zu laſſen. Dieſer andere war Jacques Offenbach, bei dem wirklich ein beſonders für Wien zu ſchreibendes, neues Werk gleichzeitig beſtellt wurde.

Und hier, in Wien, war mir noch die humanſte Behandlung zu Theil geworden: in Berlin weigerte ſich der Intendant einfach mich zu empfangen, wenn ich mich bei ihm melden würde.

Dieſes Benehmen konnte zum Theil aus der gefliſſentlich unterhaltenen Beſchuldigung, daß ich in meinen Anſprüchen maaßlos ſei, erklärt werden. Hiergegen lieferte ich nun am Frankfurter Theater, wo ich mit den allerdürftigſten Mitteln, unter den einzigen ermüdendſten Anſtrengungen von meiner Seite, eine Aufführung des „Lohengrin“ zu Stande brachte, den Beweis, daß es mir hierbei nur auf

Korrektheit, und demgemäß Unverſtümmeltheit einer ſolchen Aufführung, keineswegs aber auf irgend welchen Prachtaufwand ankam. Spurlos unbeachtet blieb dieſes Zeugniß. Nur das Hamburger Theater lud mich einmal ein, einer fünfzigſten Aufführung meines „Tannhäuſer" beizuwohnen, um bei dieſer Gelegenheit die Ovationen in Empfang zu nehmen, welche man ſoeben dort Herrn Gounod für ſeinen „Fauſt" erwieſen, und nun aus reiner Unparteilichkeit auch für mich in Bereitſchaft hielt: worauf ich denn dankend erwiderte, daß ich die meinem Pariſer Freunde erwieſenen Ehren von dieſem auch als für mich mit empfangen anſähe.

So war ich denn einmal wieder, mitten in der wohlgegliedertſten Ordnung der Dinge, auf das Chaos angewieſen, und in dieſem Sinne entſchloß ich mich zu der vollſtändigen Veröffentlichung meiner Dichtung vom „Ring des Nibelungen", theils in der bereits oben erwähnten Abſicht, derſelben zunächſt eine litterariſche Beachtung zuzuwenden, theils aber auch, um dieſer gewünſchten Beachtung die einzig mir dienliche Richtung auf das Moment der wirklichen Aufführung meines Werkes zu geben; weßhalb ich eben hierüber mich genauer vernehmen ließ, und zwar in einem Vorworte, welches ich zur Ergänzung dieſes gegenwärtigen Berichtes ſchließlich hier mittheile.

Vorwort

zur Herausgabe der Dichtung des Bühnenfeſtſpieles

„Der Ring des Nibelungen“.

Meinen näheren Freunden, denen ich bereits vor längerer Zeit die Dichtung meines Bühnenfeſtſpieles mittheilte, blieb zugleich nicht unbekannt, welche Vorſtellung ich mir von der Möglichkeit einer vollſtändigen muſikaliſch-dramatiſchen Aufführung derſelben machte. Da ich ſie noch feſt halte, und ein wirkliches Gelingen des Unternehmens, ſobald es durch ausreichende materielle Unterſtützung in das Werk zu ſetzen wäre, zu bezweifeln noch nicht gelernt habe, ſei mein Plan, mit der Veröffentlichung des Gedichtes, nun auch weiteren Kreiſen mitgetheilt. —

Es kam hierbei vor Allem mir darauf an, eine ſolche Aufführung als frei von den Einwirkungen des Repertoirganges unſerer ſtehenden Theater mir zu denken. Demnach hatte ich eine der minder großen Städte Deutſchlands, günſtig gelegen, und zur Aufnahme außerordentlicher Gäſte geeignet, anzunehmen, namentlich eine ſolche, in welcher mit einem größeren ſtehenden Theater nicht zu kollidiren, ſomit auch einem großſtädtiſchen eigentlichen Theaterpublikum und ſeinen Gewohnheiten nicht gegenüber zu treten wäre. Hier ſollte nun ein proviſoriſches Theater, ſo einfach wie möglich, vielleicht bloß aus Holz, und nur auf künſtleriſche Zweckmäßigkeit des Inneren berechnet, aufgerichtet werden; einen Plan hierzu, mit amphitheatraliſcher Einrichtung für das Publikum, und dem großen Vortheile der Unſichtbarmachung des Orcheſters, hatte ich mit einem erfahrenen, geiſtvollen Architekten in Beſprechung gezogen. — Hierher ſollten nun, etwa in den erſten Frühlingsmonaten, aus den Perſonalen der deutſchen Operntheater ausgewählte, vorzüglichſte dramatiſche Sänger berufen werden, um, ununterbrochen durch jede anderartige künſtleriſche Beſchäftigung, das von mir verfaßte mehrtheilige Bühnenwerk ſich einzuüben. — Das deutſche Publikum aber ſollte eingeladen werden, zu den feſtgeſetzten Tagen der Aufführungen, von denen ich etwa drei im Ganzen annahm, ſich einzufinden, indem dieſe Aufführungen, wie bereits unſere großen Muſikfeſte, nicht einem partiellen ſtädtiſchen Publikum, ſondern allen Freunden der Kunſt, nah' und fern, geboten ſein ſollten. Eine vollſtändige Aufführung des vorliegenden dramatiſchen Gedichtes ſollte, im vollen Sommer, an einem Vorabende das „Rheingold", und an drei folgenden Abenden die Hauptſtücke „Walküre" „Siegfried" und „Götterdämmerung", zur Darſtellung bringen.

Die Vortheile, welche ſich aus einer ſolchen Veranſtaltung erſtlich für die Aufführung ſelbſt ergeben würden, ſchienen mir folgende. — In künſtleriſch praktiſcher Hinſicht dünkte mich zunächſt eine wirklich gelingende Aufführung eben nur auf dieſem Wege ſelbſt möglich. Bei der vollkommenen Styllosigkeit der deutſchen Oper, und der faſt groteſken Inkorrektheit ihrer Leiſtungen, iſt die Hoffnung, an einem Haupttheater für höhere Aufgabe geübte Kunſtmittel korporativ anzutreffen, nicht zu faſſen: der Autor, der auf dieſem verwahrloſten öffentlichen Kunſtgebiete eine ernſtlich gemeinte, höhere Aufgabe zu ſtellen gedenkt, trifft zu ſeiner Unterſtützung nichts an, als das wirkliche Talent einzelner Sänger, welche in keiner Schule unterrichtet, durch keinen Styl für die Darſtellung geleitet, hie und da, ſelten — denn das Talent der Deutſchen hierfür iſt im Ganzen gering — und gänzlich ſich ſelbſt überlaſſen, vorkommen. Was daher kein einzelnes Theater bieten kann, vermöchte, glücklichen Falles, nur eine Vereinigung zerſtreuter Kräfte, welche für eine gewiſſe Zeit, auf einen beſtimmten Punkt zuſammengerufen würden. — Hier würde dieſen Künſtlern zunächſt es von Nutzen ſein, daß ſie eine Zeitlang nur mit

Einer Aufgabe ſich zu befaſſen hätten, deren Eigenthümlichkeit ihnen um ſo ſchneller und beſtimmter aufgehen würde, als ſie durch keine hiervon abziehende Ausübung ihrer gewohnten Opernarbeit in dieſem Studium unterbrochen wären. Der Erfolg dieſer Zuſammenfaſſung ihrer geiſtigen Kräfte auf Einen Styl und Eine Aufgabe, iſt allein nicht hoch genug anzuſchlagen, wenn man erwägt, wie wenig Erfolg von ſolchem Studium unter den gewöhnlichen Verhältniſſen zu erwarten wäre, wo z. B. derſelbe Sänger, der Abends zuvor in einer ſchlecht überſetzten neueren italieniſchen Oper ſang, Tags darauf den „Wotan“ oder „Siegfried“ ſich einüben ſoll. Außerdem führte dieſe Methode aber auch zu dem praktiſchen Ergebniſſe, daß auf das Einüben eine verhältnißmäßig weit kürzere Zeit, als dieß im Geleiſe einer gemeinen Repertoirthätigkeit möglich ſein könnte, zu verwenden wäre: was wiederum dem Fluſſe des Studiums ſehr zu Statten käme.

Würde ſomit auf dieſe Weiſe eine ernſte charakteriſtiſche Wiedergabe der Rollen meines Drama's durch die ausgewählten beſten Talente einzig ermöglicht, ſo würde, eben durch das Iſolirte des Studium's und der Aufführung, zugleich auch die ſceniſch dekorative Darſtellung einzig gut und entſprechend zu erzielen ſein. Betrachten wir, welch' vollendete Leiſtungen dieſer Art den Pariſer und Londoner Theatern gelingen, ſo erklären wir uns dieß zunächſt, und faſt einzig, aus dem günſtigen Umſtande, daß die Bühne den Malern und Maſchiniſten längere Zeit allein für das Stück, welches ſie auszuſtatten haben, zu Gebote ſteht; daß ſie ſomit Einrichtungen gewiſſer komplizirter Art treffen können, welche da unmöglich ſind, wo täglich die Theaterſtücke wechſeln, von welchen jedes dann eben nur nothdürftig bis zur künſtleriſchen Unanſtändigkeit ſceniſch dargeſtellt werden kann. Die von mir gedachte ſceniſche Einrichtung meines „Rheingold“ iſt z. B. für ein Theater von ſo wechſelndem Repertoir, wie das deutſche, gar nicht zu begreifen, während ſie, unter den von mir bezeichneten günſtigen Umſtänden, dem Dekorationsmaler und Maſchiniſten gerade die erwünſchteſte Gelegenheit bietet, ihre Kunſt als eine wirkliche Kunſt zu zeigen.

Zur Vollendung des Eindruckes einer ſolchermaaßen vorbereiteten Aufführung, würde ich dann noch beſonders die Unſichtbarkeit des Orcheſters, wie ſie durch eine, bei amphitheatraliſcher Anlage des Zuſchauerraumes mögliche, architektoniſche Täuſchung zu bewerkſtelligen wäre, von großem Werthe halten. Jedem wird die Wichtigkeit hiervon einleuchten, der mit der Abſicht, den wirklichen Eindruck einer dramatiſchen Kunſtleiſtung zu gewinnen, unſeren Opernaufführungen beiwohnt, und durch den unerläßlichen Anblick der mechaniſchen Hilfsbewegungen beim Vortrage der Muſiker und ihrer Leitung unwillkürlich zum Augenzeugen techniſcher Evolutionen gemacht wird, die ihm durchaus verborgen bleiben ſollten, faſt ebenſo ſorgſam, als die Fäden, Schnüre, Leiſten und Bretter der Theaterdekorationen, welche, aus den Couliſſen betrachtet, einen bekanntlich alle Täuſchung ſtörenden Eindruck machen. Hat man nun je erfahren, welchen verklärten, reinen, von jeder Beimiſchung des, zur Hervorbringung des Tones den Inſtrumentiſten unerläßlichen, außermuſikaliſchen Geräuſches befreiten Klang ein Orcheſter bietet, welches man durch eine akuſtiſche Schallwand hindurch hört, und vergegenwärtigt man ſich nun, in welche vortheilhafte Stellung der Sänger zum Zuhörer tritt, wenn er dieſem gleichſam unmittelbar gegenüber ſteht, ſo hätten wir hieraus nur noch auf das leichtere Verſtändniß auch ſeiner Ausſprache zu ſchließen, um zu der vortheilhafteſten Anſicht über den Erfolg der von mir gemeinten akuſtiſch-architektoniſchen Anordnung zu gelangen. Nur aber in dem von mir gedachten Falle eines eigens hierzu konſtruirten proviſoriſchen Theatergebäudes würde dieſe Vorrichtung zu ermöglichen ſein.

Ebenſo wichtig, wie für die Aufführung ſelbſt, müßte, meinem Erachten nach, nun aber der Erfolg einer ſolchen Aufführung hinſichtlich ihres Eindruckes auf das Publikum ſein. — Bisher gewohnt, als Glied des ſtehenden Opernpublikums einer Stadt in den höchſt bedenklichen Vorführungen dieſes zweideutigen Kunſtgenre's eine gedankenloſe Zerſtreuung zu ſuchen, und Dasjenige, was ihm dieſen Dienſt nicht leiſtete, anforderungsvoll zurückzuweiſen, würde der Zuhörer unſerer Feſtaufführung plötzlich in ein ganz anderes Verhältniß zu dem ihm Gebotenen treten. Klar und beſtimmt davon unterrichtet, was es ſich dießmal und hier zu erwarten habe, würde unſer Publikum aus von näher und ferner her öffentlich Eingeladenen beſtehen, welche nach dem gaſtlichen Ort der Aufführung reiſen und hier zuſammenkommen, eben um den Eindruck unſerer Aufführung zu empfangen. Im vollen Sommer wäre für Jeden dieſer Beſuch zugleich mit einem erfriſchenden Ausfluge verbunden, auf welchem er, mit Recht, zunächſt ſich von den Sorgen ſeiner Alltagsgeſchäfte zu zerſtreuen ſuchen ſoll. Statt daß er, wie ſonſt, nach mühſam am Comptoir, am Bureau, im Arbeitskabinet oder in ſonſt welcher Berufsthätigkeit, hingequältem Tage, des Abends die einſeitig angeſpannten Geiſteskräfte wie aus ihrem Krampfe loszulaſſen, nämlich ſich zu zerſtreuen ſucht, und deßhalb, je nach Geſchmack, eben oberflächliche Unterhaltung ihm wohlthätig dünken muß, wird er dießmal ſich am Tage zerſtreuen, um nun, bei eintretender Dämmerung, ſich zu ſammeln: und das Zeichen zum Beginn der Feſtaufführung wird ihn hierzu einladen. So, mit friſchen, leicht anzuregenden Kräften, wird ihn der erſte myſtiſche Klang des unſichtbaren Orcheſters zu der Andacht ſtimmen, ohne die kein wirklicher Kunſteindruck möglich iſt. Zu ſeinem eigenen Begehren erfaßt, wird er willig folgen, und ſchnell wird ihm ein Verſtändniß aufgehen, welches ihm bisher fremd bleiben, ja unmöglich ſein mußte. Da, wo er ſonſt mit ermüdetem Hirn, zerſtreuungsſüchtig angelangt, neue Anſpannung, und ſomit ſchmerzliche Überſpannung finden mußte, wo er deßhalb bald über Länge, bald über zu großen Ernſt, und endlich völlige Unverſtändlichkeit zu klagen hatte, wird er jetzt zu dem wohlthätigen Gefühle der leichten Thätigkeit eines bisher ungekannten Auffaſſungsvermögens gelangen, welches ihn mit neuer Wärme erfüllt, und ihm das Licht entzündet, in welchem er deutlich Dinge gewahrt, von denen er zuvor keine Ahnung hatte. — Da wir hier zu einem Feſte verſammelt ſind, und dieſes heute ein Bühnenfeſt, nicht ein Eß- oder Trink-Feſt iſt, ſo könnte außerdem, wie dort Muſik und Rede zur Stärkung der Eß- und Trinkluſt in Pauſen verwendet werden, dießmal in den leicht zu verlängernden Zwiſchenakten jede mögliche Erfriſchung, wie ich annehme — in ſommerlich freier Abendluft, füglich mit zur Ökonomie der Geiſtesthätigkeits-Entwickelung verwendet werden. —

Bezeichnete ich hiermit im Weſentlichen das Charakteriſtiſche des Unterſchiedes der von mir gemeinten Feſtaufführung von den gewöhnlichen großſtädtiſchen Opernaufführungen, und konnte ich flüchtig die überraſchenden Vortheile der von mir geforderten Veranſtaltungen für das auszeichnende Gelingen dieſer Aufführung nachweiſen, ſo geſtatte ich mir aber noch diejenigen Wirkungen auf das Allgemeine, und auf die muſikaliſch-theatraliſche Kunſt im Beſonderen, anzudeuten, welche unausbleiblich aus ſolchen Aufführungen ſich ergeben würden.

Wenn Fauſt das „im Anfang war das Wort“ des Evangeliſten ſchließlich als „im Anfang war die That“ feſtgeſtellt wiſſen will, ſo ſcheint die giltige Löſung eines Kunſtproblem's einzig nur auf dieſem Wege der That zu ermitteln zu ſein. Den Eindruck eines Bühnenfeſtſpieles in der von mir bezeichneten Aufführungsweiſe können wir nicht hoch genug anſchlagen, wenn wir vergleichsweiſe von bereits erlebten Wirkungen anderer ausgezeichneter Leiſtungen weiter ſchließen. Es iſt mir ſelbſt oft die Verſicherung gegeben worden, daß z. B. die Anhörung einer vorzüglichen Aufführung meines „Lohengrin“ eine gänzliche Umkehr des Geſchmackes und der Neigung in Einzelnen hervorgerufen habe, und gewiß iſt es, daß der kunſtſinnige damalige Direktor des Wiener Hofoperntheaters, der nur mit großer Beſchwerde die Aufführung dieſer Oper ermöglicht hatte, durch den glücklichen Erfolg derſelben ſich nun ermuthigt ſah, ernſtere und inhaltvollere Werke des Operngenre's, welche bereits längſt vor dem verweichlichten Geſchmacke des Publikums verſchwunden waren, mit Ausſicht auf

Erfolg wieder vorzuführen. — Wollen wir nun aber in der Schätzung jener beabſichtigten Wirkung (welche ich mir hier durchaus nur als der Vorzüglichkeit und Korrektheit der Aufführung zugeſchrieben denke) uns für jetzt nicht in das Weite verlieren, ſo faſſen wir dagegen nur dieſes Eine in das Auge, welcher Art die Stimmung und das Urtheil, den früher gewohnten Leiſtungen gegenüber, nun bei den wieder zurückkehrenden Künſtlern, ſowie den ſie begleitenden Zuhörern, ſein werden. Bin ich im Ganzen auch nicht geneigt, mir zu große Erwartungen von der Andauer ungewöhnlich erregter Stimmungen zu machen, ſo dürfte doch aber wohl mit Sicherheit anzunehmen ſein, daß unſere Darſteller nun nicht ganz wieder in das Geleis ihrer vorigen Gewohnheiten zurückfallen könnten, und dieß um ſo weniger, wenn ſie ihre außergewöhnlichen Leiſtungen auch außergewöhnlich aufgenommen ſahen, und wenn wir überhaupt die Annahme feſthalten, daß wir uns eben bloß die wirklich ſtrebſamen Talente, denen gerade nur die fördernde Übung und Richtung fehlte, auswählten. Aber wir müſſen auch annehmen, daß unſeren Feſtaufführungen die artiſtiſchen Vorſtände, und viele Künſtler ſelbſt, der übrigen deutſchen Theater, ſchon aus bloßer Neugierde, beiwohnten: Alle ſahen und hörten nun einmal mit Augen und Ohren, was durch irgend welche Demonſtration ihnen nie deutlich zu machen ſein würde; ſie empfingen unmittelbar den Eindruck einer ſceniſchen Darſtellung, in welcher Muſik und poetiſche Handlung, in allen kleinſten Theilen, zu einem einheitlichen Ganzen geworden waren. Und eben hiervon erfuhren ſie auch die Wirkung auf das Publikum, wie auf ſich ſelbſt. Unmöglich könnte dieſe Erfahrung für ihre weiteren eigenen Leiſtungen gänzlich ohne Einfluß bleiben. Wahrſcheinlich würde man hier und dort, namentlich auf den reicher ausgeſtatteten Theatern, zu dem Verſuche ſchreiten, anfänglich Theile, endlich das Ganze jener Aufführungen nun bei ſich zu wiederholen: ſelbſt die unvollkommenere Reproduktion würde jetzt, mit dem bei jenen großen Originalaufführungen erlangten Verſtändniſſe, ſich äußerſt vortheilhaft vor den ſonſt üblichen Leiſtungen der gleichen Theater auszeichnen. Schon hieraus könnten ſich die Anſätze zu einem wirklich deutſchen Styl für muſikaliſch-dramatiſche Aufführungen bilden, von denen gegenwärtig noch keine Spur vorhanden iſt.

Dieſe glücklichen, anfänglich aber doch wohl nur noch ſchwächlichen, oft vielleicht verwirrten und unklaren Wirkungen zu kräftigen und vor allmählichem gänzlichem Verlöſchen zu behüten, wäre dann das ſicherſte Mittel, Wiederholungen der großen Originalaufführungen ſelbſt zu veranſtalten. Sie müßten zunächſt, je nach Umſtänden, ein-, zwei- oder auch dreijährig etwa wiederholt werden, und die ausſchlaggebende Veranlaſſung hierzu würde ſein, wenn ein neues Originalwerk ähnlichen Styles, oder überhaupt der Auszeichnung ſolcher Aufführung werth erſcheinend, geſchaffen worden wäre. — Hiermit hinge demnach eine Preisausſchreibung für das beſte muſikaliſch-dramatiſche Werk zuſammen, und der Preis würde in nichts Anderem beſtehen, als in der Beſtimmung zu der auszeichnenden Aufführung an den Feſttagen. Die Form des Werkes würde die jedesmalige Norm der Aufführung beſtimmen: ein Werk, welches an einem Abende allein aufgeführt werden kann, würde, ſeiner geringeren Darſtellungskoſten wegen, etwa für jährlich wiederkehrende Feſte genügen, während ausgedehntere, wie mein gegenwärtiges Bühnenfeſtſpiel, für ſeltener wiederkehrende Perioden beſtimmt blieben.

Die deutſche Nation rühmt ſich ſo viel Ernſt, Tiefe und Urſprünglichkeit nach, daß ihr nach dieſer einen Seite hin, wo ſie, wie eben in Muſik und Poeſie, ſich wirklich an die Spitze des europäiſchen Völkerreigens geſtellt hat, nur eine formgebende Inſtitution zu geben nöthig erſcheint, um zu erkennen, ob ſie wirklich jenen Ruhm verdiene. Eine Inſtitution, wie ich ſie für die Pflege der bezeichneten Muſikaufführungen im Sinne habe, wäre aber an ſich ſchon vollkommen dem deutſchen Weſen entſprechend, welches ſich gern in ſeine Beſtandtheile ſcheidet, um den Genuß der Wiedervereinigung ſich als Hochgefühl ſeiner ſelbſt periodiſch zu verſchaffen. Beſſer als unfruchtbare, gänzlich undeutſche akademiſche Inſtitutionen, könnte ſie mit allem Beſtehenden füglich Hand in Hand gehen; aus den beſten Kräften deſſelben würde ſie ſich eben nur ernähren, um dieſe Kräfte ſelbſt andauernd zu veredeln und zu wahrem Selbſtgefühle zu ſtählen.

Endlich aber hätten wir ſo die Ausſicht, das Eigenthümlichſte und Gelungenſte des deutſchen Geiſtes jährlich in einem — wenn möglich — neuen Werke beſonderer, uns weſentlich angehörender Gattung, hervorgebracht zu ſehen; und endlich träte ſo der Zeitpunkt ein, wo, wenigſtens in einem höchſt bedeutungsvollen Kunſtzweige, der Deutſche dadurch anfinge national zu ſein, daß er zunächſt original würde, — ein Vorzug, den leider der Italiener und Franzoſe längſt vor ihm voraus hat. —

Ein ſo bedeutendes und erfolgreiches Ergebniß habe ich fürwahr im Auge, wenn ich zunächſt an die Beſchaffung der Mittel zu einer erſten Aufführung des vorliegenden „Bühnenfeſtſpieles" denke. Da ich Erfahrung und Fähigkeit genug beſitze, um den artiſtiſchen Theil einer ſolchen Aufführung zum Gelingen zu bringen, ſo könnte es ſich nur um die Beſchaffung der materiellen Mittel dazu handeln.

Mir ſtellen ſich zwei Wege dar.

Eine Vereinigung kunſtliebender vermögender Männer und Frauen, zunächſt zur Aufbringung der für eine erſte Aufführung meines Werkes nöthigen Geldmittel. — Bedenke ich, wie kleinlich die Deutſchen gewöhnlich in ſolchen Dingen verfahren, ſo habe ich nicht den Muth, von einem hierfür zu erlaſſenden Aufrufe mir Erfolg zu verſprechen.

Sehr leicht fiele es dagegen einem deutſchen Fürſten, der hierfür keinen neuen Satz auf ſeinem Budget zu beſchaffen, ſondern einfach nur denjenigen zu verwenden hätte, welchen er bisher zur Unterhaltung des ſchlechteſten öffentlichen Kunſtinſtitutes, ſeines, den Muſikſinn der Deutſchen ſo tief bloßſtellenden und verderbenden, Operntheaters beſtimmte. Wenn in ſeiner Reſidenz die allabendlichen Theaterbeſucher durchaus das zerſtreuende Labſal einer modernen Opernaufführung ſich fortzuerhalten verlangten, ſo würde der von mir gedachte Fürſt gern ihnen dieſe Unterhaltung zu laſſen haben, nur nicht für ſeine Rechnung: denn Alles möge er glauben bisher durch ſeine der Oper zugewandte Muniſizenz patroniſirt zu haben, nur weder die Muſik noch das Drama, ſondern eben die allen deutſchen Sinn für Muſik wie Drama gröblich beleidigende — Oper.

Nachdem ich ihm dagegen gezeigt habe, welcher ganz ungemeine Einfluß auf die Moralität eines bisher uns herabwürdigenden Kunſtgenre's, welche Schöpfung eigenthümlichſter deutſcher Art ihm hierdurch ermöglicht werden müßte, würde er von ſeinem jährlichen Budget nur die auf Unterhaltung der Oper in ſeiner Reſidenz verwandte Summe bei Seite legen, und ſie, wenn ausreichend, zu alljährlichen, wenn nicht, ſie kombinirend, zu zwei- oder dreijährig ſich wiederholenden Feſtaufführungen der bezeichneten Art beſtimmen, und ſomit eine Stiftung gründen, die ihm einen unberechenbaren Einfluß auf den deutſchen Kunſtgeſchmack, auf die Entwickelung des deutſchen Kunſtgenie's, auf die Bildung eines wahrhaften, nicht dünkelhaften nationalen Geiſtes, ſeinem Namen aber unvergänglichen Ruhm gewinnen müßte. —

Wird dieſer Fürſt ſich finden? —

„Im Anfang war die That.“

In Erwartung dieſer That fühlt der Autor ſich gedrungen, auf einen Anfang durch das „Wort“, und zwar recht eigentlich durch das Wort, ohne Ton, ja ohne Klang, eben nur das durch Typen hervorgebrachte Wort zu denken, indem er ſich entſchließt, ſein Gedicht, als ſolches, dem größeren Publikum zu übergeben. Gerathe ich hiermit allerdings in Widerſpruch mit meinem früheren Wunſche, nur das vollendete Ganze, wozu die Muſik und die ſceniſche Aufführung eben unerläßlich, vorzuführen, ſo bekenne ich gern, durch Geduld und Erwartung endlich ermüdet zu ſein. Ich hoffe nicht mehr, die Aufführung meines Bühnenfeſtſpieles zu erleben: darf ich ja kaum hoffen, noch Muße und Luſt zur Vollendung der muſikaliſchen Kompoſition zu finden. Somit übergebe ich wirklich ein bloßes dramatiſches Gedicht, ein poetiſches Litteraturprodukt der bücherleſenden Öffentlichkeit. Schon von dieſer es beachtet zu ſehen, dürfte mir nicht leicht fallen, da es keinen eigentlichen Markt hat. Der Litterat legt den „Operntext“ bei Seite, weil er nur den Muſiker angehe; der Muſiker, weil er nicht begreift, wie dieſer Operntext komponirt werden ſolle. Das eigentliche Publikum, das ſich ſo gern und willig für mich entſchied, verlangt die „That“.

Die ſteht leider nicht in meiner Macht!

Wien, 1862.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig

Geſammelte

Schriften und Dichtungen

von

Richard Wagner.

Siebenter Band.

Leipzig.
Verlag von E. W. Fritzſch
1873.

SÄCHSISCHE LANDESBIBLIOTHEK DRESDEN

30, 29

Inhaltsverzeichniß.

Seite

Triſtan und Iſolde 1

Ein Brief an Hector Berlioz 113

„Zukunftsmuſik.“ An einen franzöſiſchen Freund (Fr. Villot) als Vorwort zu einer Proſa-Überſetzung meiner Operndichtungen . 121

Bericht über die Aufführung des „Tannhäuſer“ in Paris. (Brieflich.) 181

Die Meiſterſinger von Nürnberg 197

Das Wiener Hof-Operntheater 365

Triſtan und Iſolde.

(1857.)

Perſonen.

Triſtan.
König Marke.
Iſolde.
Kurwenal.
Melot.
Brangäne.
Ein Hirt.
Ein Steuermann.
Schiffsvolk. Ritter und Knappen.

Erſter Aufzug.

(Zeltartiges Gemach auf dem Vorderdeck eines Seeſchiffes, reich mit Teppichen behangen, beim Beginne nach dem Hintergrunde zu gänzlich geſchloſſen; zur Seite führt eine ſchmale Treppe in den Schiffsraum hinab.)

(**Iſolde** auf einem Ruhebett, das Geſicht in die Kiſſen gedrückt. — **Brangäne**, einen Teppich zurückgeſchlagen haltend, blickt zur Seite über Bord.)

Stimme eines jungen Seemannes

(aus der Höhe, wie vom Maſte her, vernehmbar).

Weſt-wärts
ſchweift der Blick;
oſt-wärts
ſtreicht das Schiff.
Friſch weht der Wind
der Heimath zu: —
mein iriſch Kind,
wo weileſt du?
Sind's deiner Seufzer Wehen,
die mir die Segel blähen? —

Wehe! Wehe, du Wind!
Weh'! Ach wehe, mein Kind!
Iriſche Maid,
du wilde, minnige Maid!

Iſolde
(jäh auffahrend).
Wer wagt mich zu höhnen?
(Sie blickt verſtört um ſich.)
Brangäne, du? —
Sag', wo ſind wir?

Brangäne
(an der Öffnung).
Blaue Streifen
ſtiegen in Weſten auf;
ſanft und ſchnell
ſegelt das Schiff;
auf ruhiger See vor Abend
erreichen wir ſicher das Land.

Iſolde.
Welches Land?

Brangäne.
Kornwall's grünen Strand.

Iſolde.
Nimmermehr!
Nicht heut', nicht morgen!

Brangäne

(läßt den Vorhang zufallen, und eilt beſtürzt zu Iſolde)

Was hör' ich? Herrin! Ha!

Iſolde

(wild vor ſich hin).

Entartet Geſchlecht,
unwerth der Ahnen!
Wohin, Mutter,
vergab'ſt du die Macht,
über Meer und Sturm zu gebieten?
O zahme Kunſt
der Zauberin,
die nur Balſamtränke noch brau't!
Erwache mir wieder,
kühne Gewalt,
herauf aus dem Buſen,
wo du dich barg'ſt!
Hört meinen Willen,
zagende Winde!
Heran zu Kampf
und Wettergetöſ',
zu tobender Stürme
wüthendem Wirbel!
Treibt aus dem Schlaf
dieß träumende Meer,
weckt aus dem Grund
ſeine grollende Gier;
zeigt ihm die Beute,
die ich ihm biete;
zerſchlag' es dieß trotzige Schiff,

des zerſchellten Trümmer verſchling's!
Und was auf ihm lebt,
den wehenden Athem,
den laſſ' ich euch Winden zum Lohn!

Brangäne

(im äußerſten Schreck, um Iſolde ſich bemühend).

Weh'! O weh'!
Ach! Ach!
Des Übels, das ich geahnt! —
Iſolde! Herrin!
Theures Herz!
Was barg'ſt du mir ſo lang'?
Nicht eine Thräne
weinteſt du Vater und Mutter;
kaum einen Gruß
den Bleibenden boteſt du:
von der Heimath ſcheidend
kalt und ſtumm,
bleich und ſchweigend
auf der Fahrt,
ohne Nahrung,
ohne Schlaf,
wild verſtört,
ſtarr und elend, —
wie ertrug ich's,
ſo dich ſehend
nichts dir mehr zu ſein,
fremd vor dir zu ſteh'n?
O, nun melde
was dich müh't!

Sage, künde
was dich quält.
Herrin Iſolde,
trauteſte Holde!
Soll ſie werth ſich dir wähnen,
vertraue nun Brangänen!

Iſolde.

Luſt! Luſt!
Mir erſtickt das Herz.
Öffne! Öffne dort weit!

(Brangäne zieht eilig die Vorhänge in der Mitte auseinander.)

(Man blickt dem Schiff entlang bis zum Steuerbord, über den Bord hinaus auf das Meer und den Horizont. Um den Hauptmaſt in der Mitte iſt Seevolk, mit Tauen beſchäftigt, gelagert; über ſie hinaus gewahrt man am Steuerbord Ritter und Knappen, ebenfalls gelagert; von ihnen etwas entfernt Triſtan, mit verſchränkten Armen ſtehend, und ſinnend in das Meer blickend; zu Füßen ihm, nachläſſig ausgeſtreckt, Kurwenal. — Vom Maſte her, aus der Höhe, vernimmt man wieder den Geſang des jungen Seemannes.)

Iſolde

(deren Blick ſogleich Triſtan fand, und ſtarr auf ihn geheftet bleibt, dumpf für ſich).

Mir erkoren, —
mir verloren, —
hehr und heil,
kühn und feig —:

Tod geweihtes Haupt!
Tod geweihtes Herz!

(Zu Brangäne, unheimlich lachend.)

Was hältſt von dem Knechte?

Brangäne

(ihrem Blicke folgend).

Wen mein'ſt du?

Iſolde.

Dort den Helden,
der meinem Blick
den ſeinen birgt,
in Scham und Scheue
abwärts ſchaut: —
ſag', wie dünkt er dich?

Brangäne.

Fräg'ſt du nach Triſtan,
theure Frau,
dem Wunder aller Reiche,
dem hochgeprieſ'nen Mann,
dem Helden ohne Gleiche,
des Ruhmes Hort und Bann?

Iſolde

(ſie verhöhnend).

Der zagend vor dem Streiche
ſich flüchtet wo er kann,
weil eine Braut als Leiche

er ſeinem Herrn gewann! —
Dünkt es dich dunkel,
mein Gedicht?
Frag' ihn denn ſelbſt,
den freien Mann,
ob mir zu nah'n er wagt?
Der Ehren Gruß
und zücht'ge Acht
vergißt der Herrin
der zage Held,
daß ihr Blick ihn nur nicht erreiche —
den Kühnen ohne Gleiche!
O, er weiß
wohl warum! —
Zu dem Stolzen geh',
meld' ihm der Herrin Wort:
meinem Dienſt bereit
ſchleunig ſoll er mir nah'n.

Brangäne.

Soll ich ihn bitten,
dich zu grüßen?

Iſolde.

Befehlen ließ'
dem Eigenholde
Furcht der Herrin
ich, Iſolde.

(Auf Iſolde's gebieteriſchen Wink entfernt ſich Brangäne, und ſchreitet dem Deck entlang dem Steuerbord zu, an den arbeitenden Seeleuten vorbei. Iſolde, mit ſtarrem Blicke ihr folgend, zieht ſich rücklings nach dem Ruhebett zurück, wo ſie während des Folgenden bleibt, das Auge unabgewandt nach dem Steuerbord gerichtet.)

Kurwenal

(der Brangäne kommen ſieht, zupft, ohne ſich zu erheben, Triſtan am Gewande).

Hab' Acht, Triſtan!
Botſchaft von Iſolde.

Triſtan

(auffahrend).

Was iſt? — Iſolde? —

(Er faßt ſich ſchnell, als Brangäne vor ihm anlangt und ſich verneigt.)

Von meiner Herrin? —
Ihr gehorſam
was zu hören
meldet höfiſch
mir die traute Magd?

Brangäne.

Mein Herre Triſtan,
dich zu ſehen
wünſcht Iſolde,
meine Frau.

Triſtan.

Grämt ſie die lange Fahrt,
die geht zu End';
eh' noch die Sonne ſinkt,
ſind wir am Land:
was meine Frau mir befehle,
treulich ſei's erfüllt.

Brangäne.

So mög' Herr Triſtan
zu ihr geh'n:
das iſt der Herrin Will'.

Triſtan.

Wo dort die grünen Fluren
dem Blick noch blau ſich färben,
harrt mein König
meiner Frau:
zu ihm ſie zu geleiten
bald nah' ich mich der Lichten;
keinem gönnt' ich
dieſe Gunſt.

Brangäne.

Mein Herre Triſtan,
höre wohl:
deine Dienſte
will die Frau,
daß du zur Stell' ihr nahteſt,
dort wo ſie deiner harrt.

Triſtan.

Auf jeder Stelle
wo ich ſteh',
getreulich dien' ich ihr,
der Frauen höchſter Ehr'.
Ließ' ich das Steuer
jetzt zur Stund',

wie lenkt' ich ſicher den Kiel
zu König Marke's Land?

Brangäne.

Triſtan, mein Herre,
was höhn'ſt du mich?
Dünkt dich nicht deutlich
die thör'ge Magd,
hör' meiner Herrin Wort!
So hieß ſie ſollt' ich ſagen: —
befehlen ließ'
dem Eigenholde
Furcht der Herrin
ſie, Iſolde.

Kurwenal

(aufſpringend).

Darf ich die Antwort ſagen?

Triſtan.

Was wohl erwiderteſt du?

Kurwenal.

Das ſage ſie
der Frau Iſold'. —
Wer Kornwall's Kron'
und England's Erb'
an Irland's Maid vermacht,
der kann der Magd
nicht eigen ſein,

die ſelbſt dem Ohm er ſchenkt.
Ein Herr der Welt
Triſtan der Held!
Ich ruf's: du ſag's, und grollten
mir tauſend Frau Iſolden.

(Da **Triſtan** durch Gebärden ihm zu wehren ſucht, und **Brangäne** entrüſtet ſich zum Weggehen wendet, ſingt **Kurwenal** der zögernd ſich Entfernenden mit höchſter Stärke nach:)

„Herr Morold zog
zu Meere her,
in Kornwall Zins zu haben;
ein Eiland ſchwimmt
auf ödem Meer,
da liegt er nun begraben:
ſein Haupt doch hängt
im Iren-Land,
als Zins gezahlt
von Engeland.
Hei! unſer Held Triſtan!
Wie der Zins zahlen kann!“

(**Kurwenal**, von **Triſtan** fortgeſcholten, iſt in den Schiffsraum des Vorderdeckes hinabgeſtiegen. **Brangäne**, in Beſtürzung zu **Iſolde** zurückgekehrt, ſchließt hinter ſich die Vorhänge, während die ganze Mannſchaft von außen den Schluß von **Kurwenal**'s Liede wiederholt.)

(Iſolde erhebt ſich mit verzweiflungsvoller Wuthgebärde.)

Brangäne

(ihr zu Füßen ſtürzend)

Weh'! Ach, wehe!
Dieß zu dulden!

Iſolde

(dem furchtbarſten Ausbruche nahe, ſchnell ſich zuſammenfaſſend)

Doch nun von Triſtan:
genau will ich's vernehmen.

Brangäne.

Ach, frage nicht!

Iſolde.

Frei ſag's ohne Furcht!

Brangäne.

Mit höf'ſchen Worten
wich er aus.

Iſolde.

Doch als du deutlich mahnteſt?

Brangäne.

Da ich zur Stell'
ihn zu dir rief:
wo er auch ſteh',

ſo ſagte er,
getreulich dien' er ihr,
der Frauen höchſter Ehr';
ließ' er das Steuer
jetzt zur Stund',
wie lenkt' er ſicher den Kiel
zu König Marke's Land?

Isolde

(ſchmerzlich bitter).

„Wie lenkt' er ſicher den Kiel
zu König Marke's Land" —
den Zins ihm auszuzahlen,
den er aus Irland zog!

Brangäne.

Auf deine eig'nen Worte,
als ich ihm die entbot,
ließ ſeinen Treuen Kurwenal —

Isolde

Den hab' ich wohl vernommen;
kein Wort, das mir entging.
Erfuhr'ſt du meine Schmach,
nun höre, was ſie mir ſchuf. —
Wie lachend ſie
mir Lieder ſingen,
wohl könnt' auch ich erwidern: —
von einem Kahn,
der klein und arm

an Irland's Küſte ſchwamm;
darinnen krank
ein ſiecher Mann
elend im Sterben lag.
Iſolde's Kunſt
ward ihm bekannt;
mit Heil-Salben
und Balſamſaft
der Wunde, die ihn plagte,
getreulich pflag ſie da.
Der „Tantris"
mit ſorgender Liſt ſich nannte,
als „Triſtan"
Iſold' ihn bald erkannte,
da in des Müß'gen Schwerte
eine Scharte ſie gewahrte,
darin genau
ſich fügt' ein Splitter,
den einſt im Haupt
des Iren-Ritter,
zum Hohn ihr heimgeſandt,
mit kund'ger Hand ſie fand. —
Da ſchrie's mir auf
aus tiefſtem Grund;
mit dem hellen Schwert
ich vor ihm ſtund,
an ihm, dem Über-Frechen,
Herrn Morold's Tod zu rächen.
Von ſeinem Bette
blickt' er her, —
nicht auf das Schwert,
nicht auf die Hand, —

er ſah mir in die Augen.
Seines Elendes
jammerte mich;
das Schwert — das ließ ich fallen:
die Morold ſchlug, die Wunde,
ſie heilt' ich, daß er geſunde,
und heim nach Hauſe kehre, —
mit dem Blick mich nicht mehr beſchwere.

Brangäne.

O Wunder! Wo hatt' ich die Augen?
Der Gaſt, den einſt
ich pflegen half — ?

Iſolde.

Sein Lob hörteſt du eben: —
„Hei! Unſer Held Triſtan!“ —
Der war jener traur'ge Mann. —
Er ſchwur mit tauſend Eiden
mir ew'gen Dank und Treue.
Nun hör' wie ein Held
Eide hält! —
Den als Tantris
unerkannt ich entlaſſen,
als Triſtan
kehrt' er kühn zurück:
auf ſtolzem Schiff
von hohem Bord,
Irland's Erbin
begehrt' er zur Eh'

für Kornwall's müden König,
für Marke, ſeinen Ohm.
Da Morold lebte,
wer hätt' es gewagt
uns je ſolche Schmach zu bieten?
Für der zinspflichtigen
Kornen Fürſten
um Irland's Krone zu werben?
O wehe mir!
Ich ja war's,
die heimlich ſelbſt
die Schmach ſich ſchuf!
Das rächende Schwert,
ſtatt es zu ſchwingen,
machtlos ließ ich's fallen: —
nun dien' ich dem Vaſallen.

Brangäne.

Da Friede, Sühn' und Freundſchaft
von Allen ward beſchworen,
wir freuten uns all' des Tag's;
wie ahnte mir da,
daß dir es Kummer ſchüf'?

Iſolde.

O blinde Augen!
Blöde Herzen!
Zahmer Muth,
verzagtes Schweigen!
Wie anders prahlte
Triſtan aus,

was ich verſchloſſen hielt!
Die ſchweigend ihm
das Leben gab,
vor Feindes Rache
ſchweigend ihn barg;
was ſtumm ihr Schutz
zum Heil ihm ſchuf,
mit ihr — gab er es preis.
Wie ſiegprangend,
heil und hehr,
laut und hell
wies er auf mich:
„das wär' ein Schatz,
mein Herr und Ohm;
wie dünkt' euch die zur Eh'?
Die ſchmucke Irin
hol' ich her;
mit Steg' und Wege
wohl bekannt,
ein Wink, ich flieg'
nach Irenland;
Iſolde, die iſt euer:
mir lacht das Abenteuer!" —
Fluch dir, Verruchter!
Fluch deinem Haupt!
Rache, Tod!
Tod uns Beiden!

Brangäne
(mit ungeſtümer Zärtlichkeit ſich auf Iſolde ſtürzend).
O Süße! Traute!
Theure! Holde!

Gold'ne Herrin!
Lieb' Iſolde!
Hör' mich! Komme!
Setz' dich her! —

(Sie zieht Iſolde allmählich nach dem Ruhebett.)

Welcher Wahn?
Welch' eitles Zürnen?
Wie magſt du dich bethören,
nicht hell zu ſeh'n noch hören?
Was je Herr Triſtan
dir verdankte,
ſag', konnt' er's höher lohnen,
als mit der herrlichſten der Kronen?
So dient' er treu
dem edlen Ohm,
dir gab er der Welt
begehrlichſten Lohn:
dem eig'nen Erbe,
ächt und edel,
entſagt' er zu deinen Füßen,
als Königin dich zu grüßen.

(Da Iſolde ſich abwendet, fährt ſie immer traulicher fort.)

Und warb er Marke
dir zum Gemahl,
wie wollteſt du die Wahl doch ſchelten,
muß er nicht werth dir gelten?
Von edler Art
und mildem Muth,
wer gliche dem Mann
an Macht und Glanz?
Dem ein hehrſter Held

ſo treulich dient,
wer möchte ſein Glück nicht theilen,
als Gattin bei ihm weilen?

Iſolde

(ſtarr vor ſich hin blickend).

Ungeminnt
den hehrſten Mann
ſtets mir nah' zu ſehen, —
wie könnt' ich die Qual beſtehen!

Brangäne.

Was wähn'ſt du Arge?
Ungeminnt? —

(Sie nähert ſich ihr wieder ſchmeichelnd und koſend.)

Wo lebte der Mann,
der dich nicht liebte?
Der Iſolde ſäh',
und in Iſolden
ſelig nicht ganz verging'?
Doch, der dir erkoren,
wär' er ſo kalt,
zög' ihn von dir
ein Zauber ab,
den böſen wüßt' ich
bald zu binden;
ihn bannte der Minne Macht.

(Mit geheimnißvoller Zutraulichkeit ganz nahe zu Iſolden.)

Kenn'ſt du der Mutter
Künſte nicht?

Wähn'ſt du, die Alles
klug erwägt,
ohne Rath in fremdes Land
hätt' ſie mit dir mich entſandt?

Iſolde

(düſter).

Der Mutter Rath
gemahnt mich recht;
willkommen preiſ' ich
ihre Kunſt: —
Rache für den Verrath, —
Ruh' in der Noth dem Herzen! —
Den Schrein dort bring' mir her.

Brangäne.

Er birgt, was heil dir frommt.

(Sie holt eine kleine goldene Truhe herbei, öffnet ſie, und deutet auf ihren Inhalt.)

So reihte ſie die Mutter,
die mächt'gen Zaubertränke.
Für Weh' und Wunden
Balſam hier;
für böſe Gifte
Gegen-Gift: —
den hehrſten Trank,
ich halt' ihn hier.

Iſolde.

Du irr'ſt, ich kenn' ihn beſſer;

ein ſtarkes Zeichen
ſchnitt ich ein: —
der Trank iſt's, der mir frommt.

(Sie ergreift ein Fläſchchen und zeigt es)

Brangäne

(entſetzt zurückweichend)

Der Todestrank!

(Iſolde hat ſich vom Ruhebett erhoben, und vernimmt jetzt mit wachſendem Schrecken den Ruf des Schiffsvolkes:)

„He! ha! ho! he!
Am Untermaſt
die Segel ein!
He! ha! ho! he!"

Iſolde.

Das deutet ſchnelle Fahrt.
Weh' mir! Nahe das Land!

(Durch die Vorhänge tritt mit Ungeſtüm Kurwenal herein.)

Kurwenal.

Auf, auf! Ihr Frauen!
Friſch und froh!
Raſch gerüſtet!
Fertig, hurtig und flink! —

(Gemeſſener.)

Und Frau Iſolden
ſollt' ich ſagen
von Held Triſtan,
meinem Herrn: —
vom Maſt der Freude Flagge,
ſie wehe luſtig in's Land;
in Marke's Königſchloſſe
mach' ſie ihr Nahen bekannt.
Drum Frau Iſolde
bät' er eilen,
für's Land ſich zu bereiten,
daß er ſie könnt' geleiten.

Iſolde

(nachdem ſie zuerſt bei der Meldung in Schauer zuſammengefahren, gefaßt und mit Würde).

Herrn Triſtan bringe
meinen Gruß,
und meld' ihm was ich ſage. —
Sollt' ich zur Seit' ihm gehen,
vor König Marke zu ſtehen,
nicht möcht' es nach Zucht
und Fug geſcheh'n,
empfing' ich Sühne
nicht zuvor
für ungeſühnte Schuld:
drum ſuch' er meine Huld.

(**Kurwenal** macht eine trotzige Gebärde. **Iſolde** fährt mit Steigerung fort.)

Du merke wohl
und meld' es gut! —

Nicht wollt' ich mich bereiten,
an's Land ihn zu begleiten;
nicht werd' ich zur Seit' ihm gehen,
vor König Marke zu ſtehen,
begehrte Vergeſſen
und Vergeben
nach Zucht und Fug
er nicht zuvor
für ungebüßte Schuld: —
die böt' ihm meine Huld.

Kurwenal.

Sicher wißt,
das ſag' ich ihm:
nun harrt, wie er mich hört!

(Er geht ſchnell zurück.)

Iſolde

(eilt auf Brangäne zu und umarmt ſie heftig)

Nun leb' wohl, Brangäne
Grüß' mir die Welt,
grüße mir Vater und Mutter!

Brangäne.

Was iſt's? Was ſinn'ſt du?

Wollteſt du flieh'n?
Wohin ſollt' ich dir folgen?

Iſolde

(ſchnell gefaßt).

Hörteſt du nicht?
Hier bleib' ich;
Triſtan will ich erwarten. —
Treu befolg'
was ich befehl':
den Sühne-Trank
rüſte ſchnell, —
du weißt, den ich dir wies.

Brangäne.

Und welchen Trank?

Iſolde

(entnimmt dem Schreine das Fläſchchen).

Dieſen Trank!
In die gold'ne Schale
gieß' ihn aus;
gefüllt faßt ſie ihn ganz.

Brangäne

(voll Grauſen das Fläſchchen empfangend).

Trau' ich dem Sinn?

Iſolde.

Sei du mir treu!

Brangäne.

Der Trank — für wen?

Iſolde.

Wer mich betrog.

Brangäne.

Triſtan?

Iſolde.

Trinke mir Sühne.

Brangäne

(zu Iſolde's Füßen ſtürzend).

Entſetzen! Schone mich Arme!

Iſolde

(heftig).

Schone du mich,
untreue Magd! —
Kenn'ſt du der Mutter
Künſte nicht?
Wähn'ſt du, die Alles
klug erwägt,
ohne Rath in fremdes Land
hätt' ſie mit dir mich entſandt?
Für Weh' und Wunden
gab ſie Balſam;
für böſe Gifte
Gegen-Gift:

für tiefſtes Weh',
für höchſtes Leid —
gab ſie den Todes-Trank.
Der Tod nun ſag' ihr Dank!

Brangäne

(kaum ihrer mächtig).

O tiefſtes Weh'!

Iſolde.

Gehorch'ſt du mir nun?

Brangäne.

O höchſtes Leid!

Iſolde.

Biſt du mir treu?

Brangäne.

Der Trank?

Kurwenal

(die Vorhänge von außen zurückſchlagend).

Herr Triſtan.

Brangäne

(erbebt ſich erſchrocken und verwirrt).

Iſolde

(ſucht mit furchtbarer Anſtrengung ſich zu faſſen)

Herr Triſtan trete nah.

(Kurwenal geht wieder zurück. Brangäne, kaum ihrer mächtig, wendet ſich in den Hintergrund. Iſolde, ihr ganzes Gefühl zur Entſcheidung zuſammenfaſſend, ſchreitet langſam, mit großer Haltung, dem Ruhebette zu, auf deſſen Kopfende ſich ſtützend ſie den Blick feſt dem Eingange zuwendet.)

(Triſtan tritt ein, und bleibt ehrerbietig am Eingange ſtehen. — Iſolde iſt mit furchtbarer Aufregung in ſeinen Anblick verſunken. — Langes Schweigen.)

Triſtan.

Begehrt, Herrin,
was ihr wünſcht.

Iſolde.

Wüßteſt du nicht
was ich begehre,
da doch die Furcht
mir's zu erfüllen
fern meinem Blick dich hielt?

Triſtan.

Ehr-Furcht
hielt mich in Acht.

Iſolde.

Der Ehre wenig
boteſt du mir:
mit off'nem Hohn
verwehrteſt du
Gehorſam meinem Gebot.

Triſtan.

Gehorſam einzig
hielt mich in Bann.

Iſolde.

So dankt' ich Geringes
deinem Herrn,
rieth dir ſein Dienſt
Un-Sitte
gegen ſein eigen Gemahl?

Triſtan.

Sitte lehrt
wo ich gelebt:
zur Brautfahrt
der Brautwerber
meide fern die Braut.

Iſolde.

Aus welcher Sorg'?

Triſtan.

Fragt die Sitte!

Iſolde.

Da du ſo ſittſam,
mein Herr Triſtan,
auch einer Sitte
ſei nun gemahnt:
den Feind dir zu ſühnen,
ſoll er als Freund dich rühmen.

Triſtan.

Und welchen Feind?

Iſolde.

Frag' deine Furcht!
Blut-Schuld
ſchwebt zwiſchen uns.

Triſtan.

Die ward geſühnt.

Iſolde.

Nicht zwiſchen uns.

Triſtan.

Im off'nen Feld
vor allem Volk
ward Ur-Fehde geſchworen.

Iſolde.

Nicht da war's,

wo ich Tantris barg,
wo Triſtan mir verfiel.
Da ſtand er herrlich,
hehr und heil;
doch was er ſchwur,
das ſchwur ich nicht: —
zu ſchweigen hatt' ich gelernt.
Da in ſtiller Kammer
krank er lag,
mit dem Schwerte ſtumm
ich vor ihm ſtund,
ſchwieg — da mein Mund,
bannt' — ich meine Hand,
doch was einſt mit Hand
und Mund ich gelobt,
das ſchwur ich ſchweigend zu halten.
Nun will ich des Eides walten.

Triſtan.

Was ſchwurt ihr, Frau?

Iſolde.

Rache für Morold.

Triſtan.

Müh't euch die?

Iſolde.

Wag'ſt du mir Hohn? —
Angelobt war er mir,

der hehre Irenheld;
ſeine Waffen hatt' ich geweiht,
für mich zog er in Streit.
Da er gefallen,
fiel meine Ehr';
in des Herzens Schwere
ſchwur ich den Eid,
würd' ein Mann den Mord nicht ſühnen,
wollt' ich Magd mich deſſ' erkühnen. —
Siech und matt
in meiner Macht,
warum ich dich da nicht ſchlug,
das ſag' dir mit leichtem Fug: —
ich pflag des Wunden,
daß den heil Geſunden
rächend ſchlüge der Mann,
der Iſolden ihn abgewann. —
Dein Loos nun ſelber
magſt du dir ſagen:
da die Männer ſich all' ihm vertragen,
wer muß nun Triſtan ſchlagen?

Triſtan
(bleich und düſter).
War Morold dir ſo werth,
nun wieder nimm das Schwert,
und führ' es ſicher und feſt,
daß du nicht dir's entfallen läſſ'ſt.
(Er reicht ihr ſein Schwert hin.)

Iſolde.
Wie ſorgt' ich ſchlecht

um deinen Herrn;
was würde König
Marke ſagen,
erſchlüg' ich ihm
den beſten Knecht,
der Kron' und Land ihm gewann,
den allertreu'ſten Mann?
Dünkt dich ſo wenig
was er dir dankt,
bring'ſt du die Irin
ihm als Braut,
daß er nicht ſchölte,
ſchlüg' ich den Werber,
der Urfehde-Pfand
ſo treu ihm liefert zur Hand? —
Wahre dein Schwert!
Da einſt ich's ſchwang,
als mir die Rache
im Buſen rang,
als dein meſſender Blick
mein Bild ſich ſtahl,
ob ich Herrn Marke
taug' als Gemahl:
das Schwert — da ließ ich's ſinken.
Nun laſſ' uns Sühne trinken!

(Sie winkt Brangäne. Dieſe ſchaudert zuſammen, ſchwankt und zögert in ihrer Bewegung. Iſolde treibt ſie durch geſteigerte Gebärde an. Als Brangäne zur Bereitung des Trankes ſich anläßt, vernimmt man den Ruf des

Schiffsvolkes

von außen).

Ho! he! ha! he!

Am Obermaſt
die Segel ein!
Ho! he! ha! he!

Triſtan

(aus finſterem Brüten auffahrend)

Wo ſind wir?

Iſolde.

Hart am Ziel.
Triſtan, gewinn' ich Sühne?
Was haſt du mir zu ſagen?

Triſtan

(düſter).

Des Schweigens Herrin
heißt mich ſchweigen:
faſſ' ich was ſie verſchwieg,
verſchweig' ich was ſie nicht faßt.

Iſolde.

Dein Schweigen faſſ' ich,
weich'ſt du mir aus.
Weigerſt du Sühne mir?

(Neue Schiffsrufe. Auf **Iſolde**'s ungeduldigen Wink reicht **Brangäne** ihr die gefüllte Trinkſchale.)

Iſolde

(mit dem Becher zu **Triſtan** tretend, der ihr ſtarr in die Augen blickt)

Du hör'ſt den Ruf?

Wir ſind am Ziel:
in kurzer Friſt
ſteh'n wir —
(mit leiſem Hohne)
vor König Marke.
Geleiteſt du mich,
dünkt dich nicht lieb,
dürfſt du ſo ihm ſagen?
„Mein Herr und Ohm,
ſieh' die dir an!
Ein ſanft'res Weib
gewänn'ſt du nie.
Ihren Angelobten
erſchlug ich ihr einſt,
ſein Haupt ſandt' ich ihr heim;
die Wunde, die
ſeine Wehr mir ſchuf,
die hat ſie hold geheilt;
mein Leben lag
in ihrer Macht,
das ſchenkte mir
die milde Magd,
und ihres Landes
Schand' und Schmach,
die gab ſie mit darein, —
dein Eh'gemahl zu ſein.
So guter Gaben
holden Dank
ſchuf mir ein ſüßer
Sühne-Trank:
den bot mir ihre Huld,
zu büßen alle Schuld.“

Schiffsruf

(außen)

Auf das Tau!
Anker ab!

Triſtan

(wild auffahrend).

Los den Anker!
Das Steuer dem Strom!
Den Winden Segel und Maſt!

(Er entreißt Iſolden ungeſtüm die Trinkſchale.)

Wohl kenn' ich Irland's
Königin,
und ihrer Künſte
Wunderkraft:
den Balſam nützt' ich,
den ſie bot;
den Becher nehm' ich nun,
daß ganz ich heut' geneſe!
Und achte auch
des Sühne-Eid's,
den ich zum Dank dir ſage. —
Triſtan's Ehre —
höchſte Treu':
Triſtan's Elend —
kühnſter Trotz.
Trug des Herzens;
Traum der Ahnung:
ew'ger Trauer
einz'ger Troſt,

Vergeſſens güt'ger Trank!
Dich trink' ich ſonder Wank.

(Er ſetzt an und trinkt.)

Iſolde.

Betrug auch hier?
Mein die Hälfte!

(Sie entwindet ihm den Becher.)

Verräther, ich trink' ſie dir!

(Sie trinkt. Dann wirft ſie die Schale fort. — Beide, von Schauer erfaßt, blicken ſich mit höchſter Aufregung, doch mit ſtarrer Haltung, unverwandt in die Augen, in deren Ausdruck der Todestrotz bald der Liebesgluth weicht. — Zittern ergreift ſie. Sie faſſen ſich krampfhaft an das Herz, — und führen die Hand wieder an die Stirn. — Dann ſuchen ſie ſich wieder mit dem Blicke, ſenken ihn verwirrt, und heften ihn von Neuem mit ſteigender Sehnſucht auf einander.)

Iſolde

(mit bebender Stimme).

Triſtan!

Triſtan

(überſtrömend).

Iſolde!

Iſolde

(an ſeine Bruſt ſinkend).

Treuloſer Holder!

Triſtan

(mit Gluth ſie umfaſſend).

Seligſte Frau!

(Sie verbleiben in ſtummer Umarmung.)

Aus der Ferne vernimmt man Trompeten und Poſaunen, von außen auf dem Schiffe den Ruf der

Männer:

Heil! Heil!
König Marke!
König Marke Heil!

Brangäne

(die, mit abgewandtem Geſicht, voll Verwirrung und Schauder ſich über den Bord gelehnt hatte, wendet ſich jetzt dem Anblick des in Liebesumarmung verſunkenen Paares zu, und ſtürzt händeringend, voll Verzweiflung, in den Vordergrund).

Wehe! Wehe!
Unabwendbar
ewige Noth
für kurzen Tod!
Thör'ger Treue
trugvolles Werk
blüht nun jammernd empor!

(Triſtan und Iſolde fahren verwirrt aus der Umarmung auf.)

Triſtan.

Was träumte mir
von Triſtan's Ehre?

Iſolde.

Was träumte mir
von Iſolde's Schmach?

Triſtan.

Du mir verloren?

Iſolde.

Du mich verſtoßen?

Triſtan.

Trügenden Zaubers
tückiſche Liſt!

Iſolde.

Thörigen Zürnens
eitles Dräu'n!

Triſtan.

Iſolde!

Iſolde.

Triſtan!
Trauteſter Mann!

Triſtan.

Süßeſte Maid!

Beide.

Wie ſich die Herzen
wogend erheben!
Wie alle Sinne
wonnig erbeben!
Sehnender Minne
ſchwellendes Blühen,
ſchmachtender Liebe

ſeliges Glühen!
Jach in der Bruſt
jauchzende Luſt!
Iſolde! Triſtan!
Triſtan! Iſolde!
Welten-entronnen
du mir gewonnen!
Du mir einzig bewußt,
höchſte Liebes-Luſt!

(Die Vorhänge werden weit auseinander geriſſen. Das ganze Schiff iſt von Rittern und Schiffsleuten erfüllt, die jubelnd über Bord winken, dem Ufer zu, das man, mit einer hohen Felſenburg gekrönt, nahe erblickt.)

Brangäne

(zu den Frauen, die auf ihren Wink aus dem Schiffsraum heraufſteigen).

Schnell den Mantel,
den Königsſchmuck!

(Zwiſchen **Triſtan** und **Iſolde** ſtürzend.)

Unſel'ge! Auf!
Hört wo wir ſind.

(Sie legt **Iſolden**, die es nicht gewahrt, den Mantel um.)

(Trompeten und Poſaunen, vom Lande her, immer deutlicher.)

Alle Männer.

Heil! Heil!
König Marke!
König Marke Heil!

Kurwenal

(lebhaft herantretend).

Heil Triſtan!

Glücklicher Held! —
Mit reichem Hofgeſinde
dort auf Nachen
naht Herr Marke.
Hei! wie die Fahrt ihn freut,
daß er die Braut ſich freit!

Triſtan

(in Verwirrung aufblickend).

Wer naht?

Kurwenal.

Der König.

Triſtan.

Welcher König?

Die Männer.

Heil! König Marke

Triſtan.

Marke? Was will er?

(Er ſtarrt wie ſinnlos nach dem Lande.)

Iſolde

(in Verwirrung, zu **Brangäne**).

Was iſt? Brangäne!
Ha! Welcher Ruf?

Brangäne.

Iſolde! Herrin!
Faſſung nur heut'!

Iſolde.

Wo bin ich? Leb' ich?
Ha, welcher Trank?

Brangäne
(verzweiflungsvoll).

Der Liebestrank.

Iſolde
(ſtarrt entſetzt auf **Triſtan**).

Triſtan!

Triſtan.

Iſolde!

Iſolde.

Muß ich leben?

(Sie ſtürzt ohnmächtig an ſeine Bruſt.)

Brangäne
(zu den Frauen).

Helft der Herrin!

Triſtan.

O Wonne voller Tücke!
O Trug-geweihtes Glücke!

Die Männer.

Heil dem König!
Kornwall Heil!

(Leute ſind über Bord geſtiegen, andere haben eine Brücke ausgelegt, und die Haltung Aller deutet auf die ſoeben bevorſtehende Ankunft der Erwarteten, als der Vorhang ſchnell fällt.)

Zweiter Aufzug.

(Garten mit hohen Bäumen vor dem Gemache Iſolde's, zu welchem, ſeitwärts gelegen, Stufen hinaufführen. Helle, anmuthige Sommernacht. An der geöffneten Thüre iſt eine brennende Fackel aufgeſteckt.)

(Jagdgetön. Brangäne, auf den Stufen am Gemache, ſpäht dem immer entfernter vernehmbaren Jagdtroſſe nach. Zu ihr tritt aus dem Gemache, feurig bewegt, Iſolde.)

Iſolde.

Hör'ſt du ſie noch?
Mir ſchwand ſchon fern der Klang.

Brangäne.

Noch ſind ſie nah':
deutlich tönt's da her.

Iſolde
(lauſchend).

Sorgende Furcht
beirrt dein Ohr;
dich täuſcht des Laubes

ſäuſelnd Getön',
das lachend ſchüttelt der Wind.

Brangäne.

Dich täuſcht deines Wunſches
Ungeſtüm,
zu vernehmen was du wähn'ſt: —
ich höre der Hörner Schall.

Iſolde

(wieder lauſchend).

Nicht Hörnerſchall
tönt ſo hold;
des Quelles ſanft
rieſelnde Welle
rauſcht ſo wonnig da her:
wie hört' ich ſie,
toſ'ten noch Hörner?
Im Schweigen der Nacht
nur lacht mir der Quell:
der meiner harrt
in ſchweigender Nacht,
als ob Hörner noch nah' dir ſchallten,
willſt du ihn fern mir halten?

Brangäne.

Der deiner harrt —
o hör' mein Warnen! —
deſſ' harren Späher zur Nacht.
Weil du erblindet,
wähn'ſt du den Blick

der Welt erblödet für euch? —
Da dort an Schiffes Bord
von Triſtan's bebender Hand
die bleiche Braut,
kaum ihrer mächtig,
König Marke empfing, —
als Alles verwirrt
auf die Wankende,
der güt'ge König,
mild beſorgt,
die Mühen der langen Fahrt, ſah
die du litteſt, laut beklagt':
ein Einz'ger war's —
ich achtet' es wohl —
der nur Triſtan faßt' in's Auge;
mit böslicher Liſt
lauerndem Blick
ſucht' er in ſeiner Miene
zu finden, was ihm diene.
Tückiſch lauſchend
treff' ich ihn oft:
der heimlich euch umgarnt,
vor Melot ſeid gewarnt.

Iſolde.

Mein'ſt du Herrn Melot?
O wie du dich trüg'ſt!
Iſt er nicht Triſtan's
treu'ſter Freund?
Muß mein Trauter mich meiden,
Dann weilt er bei Melot allein.

Brangäne.

Was mir ihn verdächtig,
macht dir ihn theuer.
Von Triſtan zu Marke
iſt Melot's Weg;
dort ſä't er üble Saat.
Die heut' im Rath
dieß nächtliche Jagen
ſo eilig ſchnell beſchloſſen,
einem edlern Wild,
als dein Wähnen meint,
gilt ihre Jägers-Liſt.

Iſolde.

Dem Freunde zu lieb
erfand dieſe Liſt
aus Mit-Leid
Melot der Freund:
nun willſt du den Treuen ſchelten?
Beſſer als du
ſorgt er für mich;
ihm öffnet er,
was du mir ſperr'ſt:
o ſpar' mir des Zögerns Noth!
Das Zeichen, Brangäne!
o gieb das Zeichen!
Löſche des Lichtes
letzten Schein!
Daß ganz ſie ſich neige,
winke der Nacht!
Schon goß ſie ihr Schweigen

durch Hain und Haus;
ſchon füllt ſie das Herz
mit wonnigem Graus:
o löſche das Licht nun aus!
Löſche den ſcheuchenden Schein!
Laſſ' meinen Liebſten ein!

Brangäne.

O laſſ' die warnende Zünde!
Die Gefahr laſſ' ſie dir zeigen! —
O wehe! Wehe!
Ach mir Armen!
Des unſel'gen Trank's!
Daß ich untreu
einmal nur
der Herrin Willen trog!
Gehorcht' ich taub und blind,
dein — Werk
war dann der Tod:
doch deine Schmach,
deine ſchmählichſte Noth,
mein — Werk
muß ich Schuld'ge ſie wiſſen!

Iſolde.

Dein — Werk?
O thör'ge Magd!
Frau Minne kenneſt du nicht?
Nicht ihrer Wunder Macht?
Des kühnſten Muthes
Königin,

des Welten-Werdens
Walterin,
Leben und Tod
ſind ihr unterthan,
die ſie webt aus Luſt und Leid,
in Liebe wandelnd den Neid.
Des Todes Werk
nahm ich's vermeſſen zur Hand,
Frau Minne hat
meiner Macht es entwandt:
die Todgeweihte
nahm ſie in Pfand,
faßte das Werk
in ihre Hand;
wie ſie es wendet,
wie ſie es endet,
was ſie mir küret,
wohin mich führet,
ihr ward ich zu eigen: —
nun laſſ' mich gehorſam zeigen!

Brangäne.

Und mußte der Minne
tückiſcher Trank
des Sinnes Licht dir verlöſchen;
darfſt du nicht ſehen,
wenn ich dich warne:
nur heute hör',
o hör' mein Flehen!
Der Gefahr leuchtendes Licht —

nur heute! heut'! —
die Fackel dort löſche nicht!

Iſolde
(auf die Fackel zueilend und ſie erfaſſend).

Die im Buſen mir
die Gluth entfacht,
die mir das Herze
brennen macht,
die mir als Tag
der Seele lacht,
Frau Minne will,
es werde Nacht,
daß hell ſie dorten leuchte,
wo ſie dein Licht verſcheuchte. —
Zur Warte du!
Dort wache treu.
Die Leuchte —
wär's meines Lebens Licht, —
lachend
ſie zu löſchen zag' ich nicht.

(Sie hat die Fackel herabgenommen und verlöſcht ſie am Boden. Brangäne wendet ſich beſtürzt ab, um auf einer äußeren Treppe die Zinne zu erſteigen, wo ſie langſam verſchwindet.)

(Iſolde blickt erwartungsvoll in einen Baumgang. Sie winkt. Ihre entzückte Gebärde deutet an, daß ſie den von fern herannahenden Freund gewahr geworden. Ungeduldige, höchſte Spannung. — **Triſtan** ſtürzt herein; ſie fliegt ihm mit einem Freudenſchrei entgegen. Glühende Umarmung.)

Triſtan.

Iſolde! Geliebte!

Iſolde.

Triſtan! Geliebter!

Beide.

Biſt du mein?
Hab' ich dich wieder?
Darf ich dich faſſen?
Kann ich mir trauen?
Endlich! Endlich!
An meiner Bruſt!
Fühl' ich dich wirklich?
Biſt du es ſelbſt?
Dieß deine Augen?
Dieß dein Mund?
Hier deine Hand?
Hier dein Herz?
Bin ich's? Biſt du's?
Halt' ich dich feſt?
Iſt es kein Trug?
Iſt es kein Traum?
O Wonne der Seele!
O ſüße, hehrſte,
kühnſte, ſchönſte,
ſeligſte Luſt!

Ohne Gleiche!
Überreiche!
Überſelig!
Ewig! Ewig!
Ungeahnte,
nie gekannte,
überſchwänglich
hoch erhab'ne!
Freude-Jauchzen!
Luſt-Entzücken!
Himmel-höchſtes
Welt-Entrücken!
Mein Triſtan!
Mein Iſolde!
Triſtan!
Iſolde!
Mein und dein!
Immer ein!
Ewig, ewig ein!

Iſolde.

Wie lange fern!
Wie fern ſo lang'!

Triſtan.

Wie weit ſo nah'!
So nah' wie weit!

Iſolde.

O Freundesfeindin,
böſe Ferne!

O träger Zeiten
zögernde Länge!

Triſtan.

O Weit' und Nähe,
hart entzweite!
Holde Nähe,
öde Weite!

Iſolde.

Im Dunkel du,
im Lichte ich!

Triſtan.

Das Licht! Das Licht!
O dieſes Licht!
Wie lang' verloſch es nicht!
Die Sonne ſank,
der Tag verging;
doch ſeinen Neid
erſtickt' er nicht:
ſein ſcheuchend Zeichen
zündet er an,
und ſteckt's an der Liebſten Thüre,
daß nicht ich zu ihr führe.

Iſolde.

Doch der Liebſten Hand
löſchte das Licht.
Weſſ' die Magd ſich wehrte,

ſcheut' ich mich nicht:
in Frau Minne's Macht und Schutz
bot ich dem Tage Trutz.

Triſtan.

Dem Tag! Dem Tag!
Dem tückiſchen Tage,
dem härteſten Feinde
Haß und Klage!
Wie du das Licht,
o könnt' ich die Leuchte,
der Liebe Leiden zu rächen,
dem frechen Tage verlöſchen!
Giebt's eine Noth,
giebt's eine Pein,
die er nicht weckt
mit ſeinem Schein?
Selbſt in der Nacht
dämmernder Pracht
hegt ihn Liebchen am Haus,
ſtreckt mir drohend ihn aus.

Iſolde.

Hegt' ihn die Liebſte
am eig'nen Haus,
im eig'nen Herzen
hell und kraus
hegt' ihn trotzig
einſt mein Trauter,
Triſtan, der mich betrog.
War's nicht der Tag,

der aus ihm log,
als er nach Irland
werbend zog,
für Marke mich zu frei'n,
dem Tod die Treue zu weih'n?

Triſtan.

Der Tag! Der Tag,
der dich umgliß,
dahin, wo ſie
der Sonne glich,
in hehrſter Ehren
Glanz und Licht
Iſolde mir entrückt'!
Was mir das Auge
ſo entzückt',
mein Herze tief
zur Erde drückt':
in lichten Tages Schein,
wie war Iſolde mein?

Iſolde.

War ſie nicht dein,
die dich erkor,
was log der böſe
Tag dir vor,
daß, die für dich beſchieden,
die Traute du verrietheſt?

Triſtan.

Was dich umgliß

mit hehrer Pracht,
der Ehre Glanz,
des Ruhmes Macht,
an ſie mein Herz zu hangen,
hielt mich der Wahn gefangen.
Die mit des Schimmers
hellſtem Schein
mir Haupt und Scheitel
licht beſchien,
der Welten-Ehren
Tages-Sonne,
mit ihrer Strahlen
eitler Wonne,
durch Haupt und Scheitel
drang mir ein,
bis in des Herzens
tiefſten Schrein.
Was dort in keuſcher Nacht
dunkel verſchloſſen wacht',
was ohne Wiſſ' und Wahn
ich dämmernd dort empfah'n,
ein Bild, das meine Augen
zu ſchau'n ſich nicht getrauten, —
von des Tages Schein betroffen
lag mir's da ſchimmernd offen.
Was mir ſo rühmlich
ſchien und hehr,
das rühmt' ich hell
vor allem Heer:
vor allem Volke
pries ich laut
der Erde ſchönſte

Königs-Braut.
Dem Neid, den mir
der Tag erweckt,
dem Eifer, den
mein Glücke ſchreckt',
der Mißgunſt, die mir Ehren
und Ruhm begann zu ſchwären,
denen bot ich Trotz,
und treu beſchloß,
um Ehr' und Ruhm zu wahren,
nach Irland ich zu fahren.

Iſolde.

O eitler Tages-Knecht! —
Getäuſcht von ihm,
der dich getäuſcht,
wie mußt' ich liebend
um dich leiden,
den, in des Tages
falſchem Prangen,
von ſeines Gleißens
Trug umfangen,
dort, wo ihn Liebe
heiß umfaßte,
im tiefſten Herzen
hell ich haßte! —
Ach, in des Herzens Grunde
wie ſchmerzte tief die Wunde! [illegible]
Den dort ich heimlich barg,
wie dünkt' er mich ſo arg,
wenn in des Tages Scheine

der treu gehegte Eine
der Liebe Blicken ſchwand,
als Feind nur vor mir ſtand.
Das als Verräther
dich mir wies,
dem Licht des Tages
wollt' ich entflieh'n,
dorthin in die Nacht
dich mit mir zieh'n,
wo der Täuſchung Ende
mein Herz mir verhieß,
wo des Trug's geahnter
Wahn zerrinne:
dort dir zu trinken
ew'ge Minne,
mit mir — dich im Verein
wollt' ich dem Tode weih'n.

Triſtan.

In deiner Hand
den ſüßen Tod,
als ich ihn erkannt
den ſie mir bot;
als mir die Ahnung
hehr und gewiß
zeigte, was mir
die Sühne verhieß:
da erdämmerte mild
erhab'ner Macht
im Buſen mir die Nacht;
mein Tag war da vollbracht.

Iſolde.

Doch ach! Dich täuſchte
der falſche Trank,
daß dir von Neuem
die Nacht verſank;
dem einzig am Tode lag,
den gab er wieder dem Tag.

Triſtan.

O Heil dem Tranke!
Heil ſeinem Saft!
Heil ſeines Zaubers
hehrer Kraft!
Durch des Todes Thor,
wo er mir floß,
weit und offen
er mir erſchloß,
darin ſonſt ich nur träumend gewacht,
das Wonnereich der Nacht.
Von dem Bild in des Herzens
bergendem Schrein
ſcheucht' er des Tages
täuſchenden Schein,
daß nacht-ſichtig mein Auge
wahr es zu ſehen tauge.

Iſolde.

Doch es rächte ſich
der verſcheuchte Tag;
mit deinen Sünden
Rath's er pflag:

was dir gezeigt
die dämmernde Nacht,
an des Tag-Geſtirnes
Königs-Macht
mußteſt du's übergeben,
um einſam
in öder Pracht
ſchimmernd dort zu leben. —
Wie ertrug ich's nur?
Wie ertrag' ich's noch?

Triſtan.

O! nun waren wir
Nacht-geweihte:
der tückiſche Tag,
der Neid-bereite,
trennen konnt' uns ſein Trug,
doch nicht mehr täuſchen ſein Lug.
Seine eitle Pracht,
ſeinen prahlenden Schein
verlacht, wem die Nacht
den Blick geweih't:
ſeines flackernden Lichtes
flüchtige Blitze
blenden nicht mehr
unſ're Blicke.
Wer des Todes Nacht
liebend erſchau't,
wem ſie ihr tief
Geheimniß vertraut,
des Tages Lügen,

Ruhm und Ehr',
Macht und Gewinn,
ſo ſchimmernd hehr,
wie eitler Staub der Sonnen
ſind ſie vor dem zerſponnen.
Selbſt um der Treu'
und Freundſchaft Wahn
dem treu'ſten Freunde
iſt's gethan,
der in der Liebe
Nacht geſchaut,
dem ſie ihr tief
Geheimniß vertraut.
In des Tages eitlem Wähnen
bleibt ihm ein einzig Sehnen,
das Sehnen hin
zur heil'gen Nacht,
wo ur-ewig,
einzig wahr
Liebes-Wonne ihm lacht.

Beide

(zu immer innigerer Umarmung auf einer Blumenbank ſich niederlaſſend).

O ſink' hernieder,
Nacht der Liebe,
gieb Vergeſſen
daß ich lebe;
nimm mich auf
in deinen Schooß,
löſe von
der Welt mich los!

Verloſchen nun
die letzte Leuchte;
was wir dachten,
was uns däuchte,
all' Gedenken,
all' Gemahnen,
heil'ger Dämm'rung
hehres Ahnen
löſcht des Wähnens Graus
Welt-erlöſend aus.
Barg im Buſen
uns ſich die Sonne,
leuchten lachend
Sterne der Wonne.
Von deinem Zauber
ſanft umſponnen,
vor deinen Augen
ſüß zerronnen,
Herz an Herz dir,
Mund an Mund,
Eines Athems
einiger Bund; —
bricht mein Blick ſich
wonn'-erblindet,
erbleicht die Welt
mit ihrem Blenden:
die mir der Tag
trügend erhellt,
zu täuſchendem Wahn
entgegengeſtellt,
ſelbſt — dann
bin ich die Welt,

liebe-heiligſtes Leben,
wonne-hehrſtes Weben,
nie-wieder-Erwachens
wahnlos
hold bewußter Wunſch.

(Mit zurückgeſenkten Häuptern lange ſchweigende Umarmung Beider.)

Brangäne
(unſichtbar, von der Höhe der Zinne).

Einſam wachend
in der Nacht,
wem der Traum
der Liebe lacht,
hab' der Einen
Ruf in Acht,
die den Schläfern
Schlimmes ahnt,
bange zum
Erwachen mahnt.
Habet Acht!
Habet Acht!
Bald entweicht die Nacht.

Iſolde
(leiſe).

Lauſch', Geliebter!

Triſtan
(ebenſo).

Laſſ mich ſterben!

Iſolde.

Neid'ſche Wache!

Triſtan.

Nie erwachen!

Iſolde.

Doch der Tag
muß Triſtan wecken?

Triſtan.

Laſſ' den Tag
dem Tode weichen!

Iſolde.

Tag und Tod
mit gleichen Streichen
ſollten unſ're
Lieb' erreichen?

Triſtan.

Unſ're Liebe?
Triſtan's Liebe?
Dein' und mein',
Iſolde's Liebe?
Welches Todes Streichen
könnte je ſie weichen?
Stünd' er vor mir,
der mächt'ge Tod,
wie er mir Leib

und Leben bedroht', —
die ich der Liebe
ſo willig laſſe! —
wie wär' ſeinen Streichen
die Liebe ſelbſt zu erreichen?
Stürb' ich nun ihr,
der ſo gern ich ſterbe,
wie könnte die Liebe
mit mir ſterben?
Die ewig lebende
mit mir enden?
Doch, ſtürbe nie ſeine Liebe,
wie ſtürbe dann Triſtan
ſeiner Liebe?

Iſolde.

Doch unſ're Liebe,
heißt ſie nicht Triſtan
und — Iſolde?
Dieß ſüße Wörtlein: und,
was es bindet,
der Liebe Bund,
wenn Triſtan ſtürb',
zerſtört' es nicht der Tod?

Triſtan.

Was ſtürbe dem Tod,
als was uns ſtört,
was Triſtan wehrt
Iſolde immer zu lieben,
ewig nur ihr zu leben?

Iſolde.

Doch das Wörtlein: und,
wär' es zerſtört,
wie anders als
mit Iſolde's eig'nem Leben
wär' Triſtan der Tod gegeben?

Triſtan.

So ſtarben wir,
um ungetrennt,
ewig einig,
ohne End',
ohn' Erwachen,
ohne Bangen,
namenlos
in Lieb' umfangen,
ganz uns ſelbſt gegeben
der Liebe nur zu leben.

Iſolde.

So ſtürben wir,
um ungetrennt —

Triſtan.

Ewig einig —

Iſolde.

Ohne End' —

Triſtan.

Ohn' Erwachen —

Iſolde.

Ohne Bangen —

Triſtan.

Namenlos
in Lieb' umfangen —

Iſolde.

Ganz uns ſelbſt gegeben,
der Liebe nur zu leben?

Brangäne
(wie vorher).

Habet Acht!
Habet Acht!
Schon weicht dem Tag die Nacht.

Triſtan.

Soll ich lauſchen?

Iſolde.

Laſſ' mich ſterben!

Triſtan.

Muß ich wachen?

Iſolde.

Nie erwachen!

Triſtan.

Soll der Tag
noch Triſtan wecken?

Iſolde.

Laſſ' den Tag
dem Tode weichen!

Triſtan.

Soll der Tod
mit ſeinen Streichen
ewig uns
den Tag verſcheuchen?

Iſolde.

Der uns vereint,
den ich dir bot,
laſſ' ihm uns weih'n,
dem ſüßen Tod!
Mußte er uns
das eine Thor,
an dem wir ſtanden, verſchließen;
zu der rechten Thür',
die uns Minne erkor,
hat ſie den Weg nun gewieſen.

Triſtan.

Des Tages Dräuen
trotzten wir ſo?

Iſolde.

Seinem Trug ewig zu flieh'n.

Triſtan.

Sein dämmernder Schein
verſcheuchte uns nie?

Iſolde.

Ewig währ' uns die Nacht!

Beide.

O ſüße Nacht!
Ew'ge Nacht!
Hehr erhab'ne,
Liebes-Nacht!
Wen du umfangen,
wem du gelacht,
wie — wär' ohne Bangen
aus dir er je erwacht?
Nun banne das Bangen,
holder Tod,
ſehnend verlangter
Liebes-Tod!
In deinen Armen,
dir geweiht,
ur-heilig Erwarmen,
von Erwachens Noth befreit.
Wie es faſſen?
Wie ſie laſſen,
dieſe Wonne,
fern der Sonne,
fern der Tage

Trennungs-Klage?
Ohne Wähnen
ſanftes Sehnen,
ohne Bangen
ſüß Verlangen;
ohne Wehen
hehr Vergehen,
ohne Schmachten
hold Umnachten;
ohne Scheiden,
ohne Meiden,
traut allein,
ewig heim,
in ungemeſſ'nen Räumen
überſel'ges Träumen.
Du Iſolde,
Triſtan ich,
nicht mehr Triſtan,
nicht Iſolde;
ohne Nennen,
ohne Trennen,
neu Erkennen,
neu Entbrennen;
endlos ewig
ein-bewußt:
heiß erglühter Bruſt
höchſte Liebes-Luſt!

(Man hört einen Schrei Brangäne's, zugleich Waffengeklirr. — Kurwenal ſtürzt, mit gezücktem Schwerte zurückweichend, herein.)

Kurwenal.

Rette dich, Triſtan!

(Unmittelbar folgen ihm, heftig und raſch, **Marke**, **Melot** und mehrere Hofleute, die den Liebenden gegenüber zur Seite anhalten, und in verſchiedener Bewegung die Augen auf ſie heften. **Brangäne** kommt zugleich von der Zinne herab, und ſtürzt auf **Iſolde** zu. Dieſe, von unwillkürlicher Scham ergriffen, lehnt ſich mit abgewandtem Geſichte auf die Blumenbank. **Triſtan**, in ebenfalls unwillkürlicher Bewegung, ſtreckt mit dem einen Arme den Mantel breit aus, ſo daß er **Iſolde** vor den Blicken der Ankommenden verdeckt. In dieſer Stellung verbleibt er längere Zeit, unbeweglich den ſtarren Blick auf die Männer gerichtet. — Morgendämmerung.)

Triſtan

(nach längerem Schweigen).

Der öde Tag —
zum letzten Mal!

Melot

(zu **Marke**, der in ſprachloſer Erſchütterung ſteht).

Das ſollſt du, Herr, mir ſagen,
ob ich ihn recht verklagt?
Das dir zum Pfand ich gab,
ob ich mein Haupt gewahrt?
Ich zeigt' ihn dir
in offner That:
Namen und Ehr'
hab' ich getreu
vor Schande dir bewahrt.

Marke

(mit zitternder Stimme).

Thateſt du's wirklich?
Wähn'ſt du das? —

Sieh' ihn dort,
den Treu'ſten aller Treuen;
blick' auf ihn,
den freundlichſten der Freunde:
ſeiner Treue
frei'ſte That
traf mein Herz
mit feindlichſtem Verrath.
Trog mich Triſtan,
ſollt' ich hoffen,
was ſein Trügen
mir getroffen,
ſei durch Melot's Rath
redlich mir bewahrt?

Triſtan

(krampfhaft heftig).

Tags-Geſpenſter!
Morgen-Träume —
täuſchend und wüſt —
entſchwebt, entweicht!

Marke

(mit tiefer Ergriffenheit).

Mir — dieß?
Dieß —, Triſtan, — mir? —
Wohin nun Treue,
da Triſtan mich betrog?
Wohin nun Ehr'
und ächte Art,
da aller Ehren Hort,

da Triſtan ſie verlor?
Die Triſtan ſich
zum Schild erkor,
wohin iſt Tugend
nun entfloh'n,
da meinen Freund ſie flieht?
da Triſtan mich verrieth?

(Schweigen. — **Triſtan** ſenkt langſam den Blick zu Boden; in ſeinen Mienen iſt, während **Marke** fortfährt, zunehmende Trauer zu leſen.)

Wozu die Dienſte
ohne Zahl,
der Ehren Ruhm,
der Größe Macht,
die Marken du gewann'ſt,
mußt' Ehr' und Ruhm,
Größe und Macht,
mußte die Dienſte
ohne Zahl
dir Marke's Schmach bezahlen?
Dünkte zu wenig
dich ſein Dank,
daß was du erworben,
Ruhm und Reich,
er zu Erb' und Eigen dir gab?
Dem kinderlos einſt
ſchwand ſein Weib,
ſo liebt' er dich,
daß nie auf's Neu'
ſich Marke wollt' vermählen.
Da alles Volk
zu Hof und Land
mit Bitt' und Dräuen

in ihn drang,
die Königin dem Reiche,
die Gattin ſich zu kieſen;
da ſelber du
den Ohm beſchwor'ſt,
des Hofes Wunſch,
des Landes Willen
gütlich zu erfüllen:
in Wehr gegen Hof und Land,
in Wehr ſelbſt gegen dich,
mit Güt' und Liſt
weigert' er ſich,
bis, Triſtan, du ihm drohteſt
für immer zu meiden
Hof und Land,
würdeſt du ſelber
nicht entſandt,
dem König die Braut zu frei'n.
Da ließ er's denn ſo ſein. —
Dieß wunderhehre Weib,
das mir dein Muth erwarb,
wer durft' es ſehen,
wer es kennen,
wer mit Stolze
ſein es nennen,
ohne ſelig ſich zu preiſen?
Der mein Wille
nie zu nahen wagte,
der mein Wunſch
Ehrfurcht-ſcheu entſagte,
die ſo herrlich
hold erhaben

mir die Seele
mußte laben,
trotz — Feind und Gefahr,
die fürſtliche Braut
brachteſt du mir dar.
Nun, da durch ſolchen
Beſitz mein Herz
du fühlſamer ſchuf'ſt
als ſonſt dem Schmerz,
dort wo am weichſten
zart und offen,
würd' es getroffen,
nie zu hoffen,
daß je ich könne geſunden, —
warum ſo ſehrend
Un-ſeliger,
dort — nun mich verwunden?
Dort mit der Waffe
quälendem Gift,
das Sinn und Hirn
mir ſengend verſehrt;
das mir dem Freund
die Treue verwehrt,
mein off'nes Herz
erfüllt mit Verdacht,
daß ich nun heimlich
in dunkler Nacht
den Freund lauſchend beſchleiche,
meiner Ehren End' erreiche?
Die kein Himmel erlöſt,
warum — mir dieſe Hölle?
Die kein Elend ſühnt,

warum — mir dieſe Schmach?
Den unerforſchlich
furchtbar tief
geheimnißvollen Grund,
wer macht der Welt ihn kund?

Triſtan
(das Auge mitleidig zu Marke erhebend).
O König, das —
kann ich dir nicht ſagen;
und was du frägſt,
das kannſt du nie erfahren. —
(Er wendet ſich ſeitwärts zu Iſolde, welche die Augen ſehnſüchtig zu ihm aufgeſchlagen hat.)
Wohin nun Triſtan ſcheidet,
willſt du, Iſold', ihm folgen?
Dem Land, das Triſtan meint,
der Sonne Licht nicht ſcheint:
es iſt das dunkel
nächt'ge Land,
daraus die Mutter
einſt mich ſandt',
als, den im Tode
ſie empfangen,
im Tod' ſie ließ
zum Licht gelangen.
Was, da ſie mich gebar,
ihr Liebesberge war,
das Wunderreich der Nacht,
aus der ich einſt erwacht, —
das bietet dir Triſtan,
dahin geht er voran.
Ob ſie ihm folge

treu und hold,
das ſag' ihm nun Iſold'.

Iſolde.

Da für ein fremdes Land
der Freund ſie einſtens warb,
dem Un-holden
treu und hold,
mußt' Iſolde folgen.
Nun führ'ſt du in dein Eigen,
dein Erbe mir zu zeigen;
wie flöh' ich wohl das Land,
das alle Welt umſpannt?
Wo Triſtan's Haus und Heim,
da kehr' Iſolde ein:
auf dem ſie folge
treu und hold,
den Weg nun zeig' Iſold'!
(Triſtan küßt ſie ſanft auf die Stirn.)

Melot

(wüthend auffahrend).

Verräther! Ha!
Zur Rache, König!
Duldeſt du dieſe Schmach?

Triſtan

(zieht ſein Schwert und wendet ſich ſchnell um).

Wer wagt ſein Leben an das meine?
(Er heftet den Blick auf Melot.)
Mein Freund war der;
er minnte mich hoch und theuer:

um Ehr' und Ruhm
mir war er beſorgt wie Keiner.
Zum Übermuth
trieb er mein Herz:
die Schaar führt' er,
die mich gedrängt,
Ehr' und Ruhm mir zu mehren,
dem König dich zu vermählen. —
Dein Blick, Iſolde,
blendet' auch ihn:
aus Eifer verrieth
mich der Freund
dem König, den ich verrieth. —
Wehr' dich, Melot!

(Er dringt auf ihn ein; als **Melot** ihm das Schwert entgegenſtreckt, läßt **Triſtan** das ſeinige fallen und ſinkt verwundet in **Kurwenal's** Arme. **Iſolde** ſtürzt ſich an ſeine Bruſt. **Marke** hält **Melot** zurück. — Der Vorhang fällt ſchnell.)

Dritter Aufzug.

(Burggarten. Zur einen Seite hohe Burggebäude, zur anderen eine niedrige Mauerbrüſtung, von einer Warte unterbrochen; im Hintergrunde das Burgthor. Die Lage iſt auf felſiger Höhe anzunehmen; durch Öffnungen blickt man auf einen weiten Meereshorizont. Das Ganze macht den Eindruck der Herrenloſigkeit, übel gepflegt, hie und da ſchadhaft und bewachſen.)

(Im Vordergrunde, an der inneren Seite, liegt, unter dem Schatten einer großen Linde, Triſtan, auf einem Ruhebette ſchlafend, wie leblos ausgeſtreckt. Zu Häupten ihm ſitzt Kurwenal, in Schmerz über ihn hingebeugt, und ſorgſam ſeinem Athem lauſchend. — Von der Außenſeite her hört man, beim Aufziehen des Vorhanges, einen Hirtenreigen, ſehnſüchtig und traurig auf einer Schalmei geblaſen. Endlich erſcheint der Hirt ſelbſt über der Mauerbrüſtung mit dem Oberleibe, und blickt theilnehmend herein.)

Hirt

(leiſe).

Kurwenal! He! —

Sag' Kurwenal! —

Hör' dort, Freund!

(Da Kurwenal das Haupt nach ihm wendet.)

Wacht er noch nicht?

Kurwenal

(ſchüttelt traurig mit dem Kopf).

Erwachte er,
wär's doch nur
um für immer zu verſcheiden,
erſchien zuvor
die Ärztin nicht,
die einz'ge, die uns hilft. –
Sah'ſt du noch nichts?
Kein Schiff noch auf der See? —

Hirt.

Eine and're Weiſe
hörteſt du dann,
ſo luſtig wie ich ſie kann.
Nun ſag' auch ehrlich,
alter Freund:
was hat's mit unſ'rem Herrn?

Kurwenal.

Laſſ' die Frage; —
du kannſt's doch nie erfahren. —
Eifrig ſpäh',
und ſieh'ſt du das Schiff,
dann ſpiele luſtig und hell.

Hirt

(ſich wendend, und mit der Hand über'm Auge ſpähend).

Öd' und leer das Meer! —

(Er ſetzt die Schalmei an und verſchwindet blaſend: etwas ferner hört man längere Zeit den Reigen.)

Triſtan

(nach langem Schweigen, ohne Bewegung, dumpf).

Die alte Weiſe —
was weckt ſie mich?

(Die Augen aufſchlagend und das Haupt wendend.)

Wo — bin ich?

Kurwenal

(iſt erſchrocken aufgefahren, lauſcht und beobachtet).

Ha! — die Stimme!
Seine Stimme!
Triſtan! Herr!
Mein Held! Mein Triſtan!

Triſtan.

Wer — ruft mich?

Kurwenal.

Endlich! Endlich!
Leben! O Leben —
ſüßes Leben —
meinem Triſtan neu gegeben!

Triſtan

(ein wenig auf dem Lager ſich erhebend).

Kurwenal — du?
Wo — war ich? —
Wo — bin ich?

Kurwenal.

Kareol, Herr:
Kenn'ſt du die Burg
der Väter nicht?

Triſtan.

Meiner Väter?

Kurwenal.

Schau' dich nur um!

Triſtan.

Was erklang mir?

Kurwenal.

Des Hirten Weiſe,
die hörteſt du wieder;
am Hügel ab
hütet er deine Herde.

Triſtan.

Meine Herde?

Kurwenal.

Herr, das mein' ich!
Dein das Haus,
Hof und Burg.
Das Volk, getreu
dem trauten Herrn,
ſo gut es konnt',

hat's Haus und Herd gepflegt,
das einſt mein Held
zu Erb' und Eigen
an Leut' und Volk verſchenkt,
als Alles er verließ,
in ferne Land' zu zieh'n.

Triſtan.

In welches Land?

Kurwenal.

Hei! nach Kornwall;
kühn und wonnig
was ſich da Glückes,
Glanz und Ehren
Triſtan hehr ertrotzt!

Triſtan.

Bin ich in Kornwall?

Kurwenal.

Nicht doch: in Kareol.

Triſtan.

Wie kam ich her?

Kurwenal.

Hei nun, wie du kam'ſt?
Zu Roß ritteſt du nicht;

ein Schifflein führte dich her:
doch zu dem Schifflein
hier auf den Schultern
trug ich dich: die ſind breit,
die brachten dich dort zum Strand. —
Nun biſt du daheim zu Land,
im ächten Land,
im Heimath-Land,
auf eig'ner Weid' und Wonne,
im Schein der alten Sonne,
darin von Tod und Wunden
du ſelig ſollſt geſunden.

Triſtan

(nach einem kleinen Schweigen).

Dünkt dich das, —
ich weiß es anders,
doch kann ich's dir nicht ſagen.
Wo ich erwacht,
weilt' ich nicht;
doch wo ich weilte,
das kann ich dir nicht ſagen.
Die Sonne ſah ich nicht,
nicht ſah ich Land noch Leute:
doch was ich ſah,
das kann ich dir nicht ſagen.
Ich war —
wo ich von je geweſen,
wohin auf je ich gehe:
im weiten Reich
der Welten Nacht.

Nur ein Wiſſen
dort uns eigen:
göttlich ew'ges
Ur-Vergeſſen, —
wie ſchwand mir ſeine Ahnung?
Sehnſücht'ge Mahnung,
nenn' ich dich,
die neu dem Licht
des Tag's mich zugetrieben?
Was einzig mir geblieben,
ein heiß-inbrünſtig Lieben,
aus Todes-Wonne-Grauen
jagt mich's, das Licht zu ſchauen,
das trügend hell und golden
noch dir, Iſolden, ſcheint!

Kurwenal

(birgt, von Grauſen gepackt, ſein Haupt).

Triſtan

(allmählich ſich immer mehr aufrichtend).

Iſolde noch
im Reich der Sonne!
Im Tagesſchimmer
noch Iſolde!
Welches Sehnen,
welches Bangen,
ſie zu ſehen
welch' Verlangen!
Krachend hört' ich
hinter mir

ſchon des Todes
Thor ſich ſchließen:
weit nun ſteht es
wieder offen;
der Sonne Strahlen
ſprengt' es auf:
mit hell erſchloſſ'nen Augen
muß ich der Nacht enttauchen, —
ſie zu ſuchen,
ſie zu ſehen,
ſie zu finden,
in der einzig
zu vergehen,
zu entſchwinden
Triſtan iſt vergönnt.
Weh', nun wächſt
bleich und bang
mir des Tages
wilder Drang!
Grell und täuſchend
ſein Geſtirn
weckt zu Trug
und Wahn mein Hirn!
Verfluchter Tag
mit deinem Schein!
Wach'ſt du ewig
meiner Pein?
Brennt ſie ewig,
dieſe Leuchte,
die ſelbſt Nachts
von ihr mich ſcheuchte!
Ach, Iſolde!

Süße! Holde!
Wann — endlich,
wann, ach wann
löſcheſt du die Zünde,
daß ſie mein Glück mir künde?
Das Licht, wann löſcht es aus?
Wann wird es Nacht im Haus?

Kurwenal

(heftig ergriffen).

Der einſt ich trotzt',
aus Treu' zu dir,
mit dir nach ihr
nun muß ich mich ſehnen!
Glaub' meinem Wort,
du ſollſt ſie ſehen,
hier — und heut' —
den Troſt kann ich dir geben,
iſt ſie nur ſelbſt noch am Leben.

Triſtan.

Noch loſch das Licht nicht aus,
noch ward's nicht Nacht im Haus.
Iſolde lebt und wacht,
ſie rief mich aus der Nacht.

Kurwenal.

Lebt ſie denn,
ſo laſſ' dir Hoffnung lachen. —
Muß Kurwenal dumm dir gelten,

heut' ſollſt du ihn nicht ſchelten.
Wie todt lag'ſt du
ſeit dem Tag,
da Melot, der Verruchte,
dir eine Wunde ſchlug.
Die böſe Wunde,
wie ſie heilen?
Mir thör'gem Manne
dünkt' es da,
wer einſt dir Morold's
Wunde ſchloß,
der heilte leicht die Plagen
von Melot's Wehr geſchlagen.
Die beſte Ärztin
bald ich fand;
nach Kornwall hab' ich
ausgeſandt:
ein treuer Mann
wohl über's Meer
bringt dir Iſolden her.

Triſtan.

Iſolde kommt!
Iſolde naht! —
O Treue! hehre,
holde Treue!
Mein Kurwenal,
du trauter Freund,
du Treuer ohne Wanken,
wie ſoll dir Triſtan danken?
Mein Schild, mein Schirm
in Kampf und Streit;

zu Luſt und Leid
mir ſtets bereit:
wen ich gehaßt,
den haßteſt du;
wen ich geminnt,
den minnteſt du.
Dem guten Marke,
dient' ich ihm hold,
wie war'ſt du ihm treuer als Gold!
Mußt' ich verrathen
den edlen Herrn,
wie betrog'ſt du ihn da ſo gern!
Dir nicht eigen,
einzig mein,
mit-leideſt du,
wenn ich leide: —
nur — was ich leide,
das — kannſt du nicht leiden!
Dieß furchtbare Sehnen,
das mich ſehrt;
dieß ſchmachtende Brennen,
das mich zehrt:
wollt' ich dir's nennen,
könnteſt du's kennen, —
nicht hier würdeſt du weilen;
zur Warte müßteſt du eilen,
mit allen Sinnen
ſehnend von hinnen
nach dorten trachten und ſpähen,
wo ihre Segel ſich blähen;
wo vor den Winden,
mich zu finden,

von der Liebe Drang befeuert,
Iſolde zu mir ſteuert! —
Es nah't, es nah't
mit muthiger Haſt!
Sie weh't, ſie weh't,
die Flagge am Maſt.
Das Schiff, das Schiff!
Dort ſtreicht es am Riff!
Sieh'ſt du es nicht?
Kurwenal, ſieh'ſt du es nicht?

(Da Kurwenal, um Triſtan nicht zu verlaſſen, zögert, und Triſtan in ſchweigender Spannung nach ihm blickt, ertönt, wie zu Anfang, näher, dann ferner, die klagende Weiſe des Hirten.)

Kurwenal

(niedergeſchlagen).

Noch iſt kein Schiff zu ſeh'n!

Triſtan

(hat mit abnehmender Aufregung gelauſcht, und beginnt dann mit wachſender Schwermuth):

Muß ich dich ſo verſteh'n,
du alte, ernſte Weiſe,
mit deiner Klage Klang? —
Durch Abendwehen
drang ſie bang,
als einſt dem Kind
des Vaters Tod verkündet:
durch Morgengrauen
bang und bänger,
als der Sohn

der Mutter Loos vernahm.
Da er mich zeugt' und ſtarb,
ſie ſterbend mich gebar,
die alte Weiſe
ſehnſuchts-bang
zu ihnen wohl
auch klagend drang,
die einſt mich frug,
und jetzt mich frägt,
zu welchem Loos erkoren
ich damals wohl geboren?
Zu welchem Loos? —
Die alte Weiſe
ſagt mir's wieder: —
mich ſehnen — und ſterben,
ſterben — und mich ſehnen!
Nein! ach nein!
So heißt ſie nicht:
Sehnen! Sehnen —
im Sterben mich zu ſehnen,
vor Sehnſucht nicht zu ſterben! —
Die nicht erſtirbt,
ſehnend nun ruft
nach Sterbens Ruh'
ſie der fernen Ärztin zu. —
Sterbend lag ich
ſtumm im Kahn,
der Wunde Gift
dem Herzen nah':
Sehnſucht klagend
klang die Weiſe;
den Segel blähte der Wind

hin zu Irland's Kind.
Die Wunde, die
ſie heilend ſchloß,
riß mit dem Schwert
ſie wieder los;
das Schwert dann aber
ließ ſie ſinken,
den Gifttrank gab ſie
mir zu trinken;
wie ich da hoffte
ganz zu geneſen,
da ward der ſehrend'ſte
Zauber erleſen,
daß nie ich ſollte ſterben,
mich ew'ger Qual vererben.
Der Trank! Der Trank!
Der furchtbare Trank!
Wie vom Herzen zum Hirn
er wüthend mir drang!
Kein Heil nun kann,
kein ſüßer Tod
je mich befrei'n
von der Sehnſucht Noth.
Nirgends, ach nirgends
find' ich Ruh';
mich wirft die Nacht
dem Tage zu,
um ewig an meinen Leiden
der Sonne Auge zu weiden.
O dieſer Sonne
ſengender Strahl,
wie brennt mir das Herz

ſeine glühende Qual!
Für dieſer Hitze
heißes Verſchmachten
ach! keines Schattens
kühlend Umnachten!
Für dieſer Schmerzen
ſchreckliche Pein,
welcher Balſam ſollte
mir Lind'rung verleih'n?
Den furchtbaren Trank,
der der Qual mich vertraut,
ich ſelbſt, ich ſelbſt —
ich hab' ihn gebrau't!
Aus Vaters-Noth
und Mutter-Weh',
aus Liebesthränen
eh' und je,
aus Lachen und Weinen,
Wonnen und Wunden,
hab' ich des Trankes
Gifte gefunden!
Den ich gebrau't,
der mir gefloſſen,
den Wonne-ſchlürfend
je ich genoſſen, —
verflucht ſei, furchtbarer Trank!
Verflucht, wer dich gebrau't!
(Er ſinkt ohnmächtig zurück.)

Kurwenal

(der vergebens Triſtan zu mäßigen ſuchte, ſchreit entſetzt laut auf).

Mein Herre! Triſtan! —

Schrecklicher Zauber! —
O Minne-Trug!
O Liebes-Zwang!
Der Welt holdeſter Wahn,
wie iſt's um dich gethan! —
Hier liegt er nun,
der wonnige Mann,
der wie Keiner geliebt und gewinnt:
nun ſeht, was von ihm
ſie Dankes gewann,
was je ſich Minne gewinnt!
Biſt du nun todt?
Leb'ſt du noch?
Hat dich der Fluch entführt? —
O Wonne! Nein!
Er regt ſich! Er lebt! —
Wie ſanft er die Lippen rührt!

Triſtan

(langſam wieder zu ſich kommend).

Das Schiff — ſieh'ſt du's noch nicht?

Kurwenal.

Das Schiff? Gewiß,
das nah't noch heut';
es kann nicht lang' mehr ſäumen.

Triſtan.

Und d'rauf Iſolde,
wie ſie winkt —
wie ſie hold

mir Sühne trinkt?
Sieh'ſt du ſie?
Sieh'ſt du ſie noch nicht?
Wie ſie ſelig,
hehr und milde
wandelt durch
des Meer's Gefilde?
Auf wonniger Blumen
ſanften Wogen
kommt ſie licht
an's Land gezogen:
ſie lächelt mir Troſt
und ſüße Ruh';
ſie führt mir letzte
Labung zu.
Iſolde! Ach, Iſolde,
wie hold, wie ſchön biſt du! —
Und Kurwenal, wie?
Du ſäh'ſt ſie nicht?
Hinauf zur Warte,
du blöder Wicht,
was ſo hell und licht ich ſehe,
daß das dir nicht entgehe.
Hör'ſt du mich nicht?
Zur Warte ſchnell!
Eilig zur Warte!
Biſt du zur Stell'?
Das Schiff, das Schiff!
Iſolden's Schiff —
du mußt es ſehen,
mußt es ſehen!
Das Schiff— ſäh'ſt du's noch nicht?

(Während Kurwenal noch zögernd mit Triſtan ringt, läßt der Hirt von außen einen luſtigen Reigen vernehmen.)

Kurwenal

(freudig aufſpringend und der Warte zu eilend).

O Wonne! Freude!
Ha! Das Schiff!
Von Norden ſeh' ich's nah'n.

Triſtan

(mit wachſender Begeiſterung).

Wußt' ich's nicht?
Sagt' ich es nicht?
Daß ſie noch lebt,
noch Leben mir webt?
Die mir Iſolde
einzig enthält,
wie wär' Iſolde
mir aus der Welt?

Kurwenal

(von der Warte zurückrufend).

Hahei! Hahei!
Wie es muthig ſteuert!
Wie ſtark das Segel ſich bläht!
Wie es jagt! Wie es fliegt!

Triſtan.

Die Flagge? Die Flagge?

Kurwenal.

Der Freude Flagge
am Wimpel luſtig und hell.

Triſtan

(auf dem Lager hoch ſich aufrichtend).

Heiaha! Der Freude!
Hell am Tage
zu mir Iſolde,
Iſolde zu mir! —
Sieh'ſt du ſie ſelbſt?

Kurwenal.

Jetzt ſchwand das Schiff
hinter dem Fels.

Triſtan.

Hinter dem Riff?
Bringt es Gefahr?
Dort wüthet die Brandung,
ſcheitern die Schiffe. —
Das Steuer, wer führt's?

Kurwenal.

Der ſicherſte Seemann.

Triſtan.

Verrieth' er mich?
Wär' er Melot's Genoß?

Kurwenal.

Trau' ihm wie mir!

Triſtan.

Verräther auch du! —
Un-ſeliger!
Sieh'ſt du ſie wieder?

Kurwenal.

Noch nicht.

Triſtan.

Verloren!

Kurwenal.

Haha! Heiahaha!
Vorbei! Vorbei!
Glücklich vorbei!
Im ſich'ren Strom
ſteuert zum Hafen das Schiff.

Triſtan.

Heiaha! Kurwenal!
Treueſter Freund!
All' mein Hab' und Gut
erb'ſt du noch heut'.

Kurwenal.

Sie nahen im Flug.

Triſtan.

Sieh'ſt du ſie endlich?
Sieh'ſt du Iſolde?

Kurwenal.

Sie iſt's! Sie winkt!

Triſtan.

O ſeligſtes Weib!

Kurwenal.

Im Hafen der Kiel! —
Iſolde — ha!
mit einem Sprung
ſpringt ſie vom Bord zum Strand.

Triſtan.

Herab von der Warte!
Müßiger Gaffer!
Hinab! Hinab
an den Strand!
Hilf ihr! Hilf meiner Frau!

Kurwenal.

Sie trag' ich herauf:
trau' meinen Armen!
Doch du, Triſtan,
bleib' mir treulich am Bett!
(Er eilt durch das Thor hinab.)

Triſtan.

Ha, dieſe Sonne!
Ha, dieſer Tag!

Ha, dieſer Wonne
ſonnigſter Tag!
Jagendes Blut,
jauchzender Muth!
Luſt ohne Maaßen,
freudiges Raſen:
auf des Lagers Bann
wie ſie ertragen?
Wohlauf und daran,
wo die Herzen ſchlagen!
Triſtan, der Held,
in jubelnder Kraft
hat ſich vom Tod
emporgerafft!
Mit blutender Wunde
bekämpft' ich einſt Morolden:
mit blutender Wunde
erjag' ich mir heut' Iſolden.
Hahei! Mein Blut,
luſtig nun fließe!
Die mir die Wunde
auf ewig ſchließe,
ſie naht wie ein Held,
ſie naht mir zum Heil:
vergehe die Welt
meiner jauchzenden Eil'!

(Er hat ſich ganz aufgerafft, und ſpringt jetzt vom Lager.)

Iſolde

(von außen rufend).

Triſtan! Triſtan! Geliebter!

Triſtan

(in der furchtbarſten Aufregung).

Wie hör' ich das Licht?
Die Leuchte — ha!
Die Leuchte verliſcht!
Zu ihr! Zu ihr!

(Er ſtürzt taumelnd der hereineilenden **Iſolde** entgegen. In der Mitte der Bühne begegnen ſie ſich.)

Iſolde.

Triſtan! Ha!

Triſtan

(in Iſolde's Arme ſinkend).

Iſolde! —

(Den Blick zu ihr aufgerichtet, ſinkt er leblos in ihren Armen langſam zu Boden.)

Iſolde

(nach einem Schrei).

Ich bin's, ich bin's —
ſüßeſter Freund!
Auf! noch einmal!
Hör' meinen Ruf!
Achteſt du nicht?
Iſolde ruft:
Iſolde kam,
mit Triſtan treu zu ſterben. —
Bleib'ſt du mir ſtumm?
Nur eine Stunde, —
nur eine Stunde

bleibe mir wach!
So bange Tage
wachte ſie ſehnend,
um eine Stunde
mit dir noch zu wachen.
Betrügt Iſolden,
betrügt ſie Triſtan
um dieſes einz'ge
ewig-kurze
letzte Welten-Glück? —
Die Wunde — wo?
Laſſ' ſie mich heilen,
daß wonnig und hehr
die Nacht wir theilen.
Nicht an der Wunde,
an der Wunde ſtirb mir nicht!
Uns beiden vereint
erlöſche das Lebenslicht! —
Gebrochen der Blick! —
Still das Herz! —
Treuloſer Triſtan,
mir dieſen Schmerz?
Nicht eines Athems
flücht'ges Weh'n?
Muß ſie nun jammernd
vor dir ſteh'n,
die ſich wonnig dir zu vermählen
muthig kam über Meer?
Zu ſpät! Zu ſpät!
Trotziger Mann!
Straf'ſt du mich ſo
mit härteſtem Bann?

Ganz ohne Huld
meiner Leidens-Schuld?
Nicht meine Klagen
darf ich dir ſagen?
Nur einmal, ach!
Nur einmal noch! —
Triſtan — ha!
horch — er wacht!
Geliebter —
— Nacht!

(Sie ſinkt ohnmächtig über der Leiche zuſammen.)

(Kurwenal war ſogleich hinter Iſolde zurückgekommen; ſprachlos in furchtbarer Erſchütterung hat er dem Auftritte beigewohnt, und bewegungslos auf Triſtan hingeſtarrt.)

(Aus der Tiefe hört man jetzt dumpfes Getümmel und Waffengeklirr. — Der Hirt kommt über die Mauer geſtiegen, haſtig und leiſe zu Kurwenal ſich wendend.)

Hirt.

Kurwenal! Hör'!
Ein zweites Schiff.

(Kurwenal fährt auf und blickt über die Brüſtung, während der Hirt aus der Ferne erſchüttert auf Triſtan und Iſolde ſieht.)

Kurwenal

(in Wuth ausbrechend).

Tod und Hölle!
Alles zur Hand!

Marke und Melot
hab' ich erkannt. —
Waffen und Steine!
Hilf mir! An's Thor!

(Er ſpringt mit dem Hirt an das Thor, das Beide in der Haſt zu verrammeln ſuchen.)

Der Steuermann

(ſtürzt herein).

Marke mir nach
mit Mann und Volk!
Vergeb'ne Wehr!
Bewältigt ſind wir.

Kurwenal.

Stell' dich, und hilf! —
So lang' ich lebe,
lugt mir Keiner herein!

Brangäne's Stimme

(außen, von unten her).

Iſolde, Herrin!

Kurwenal.

Brangäne's Ruf?
(Hinabrufend.)
Was ſuch'ſt du hier?

Brangäne.

Schließ' nicht, Kurwenal!
Wo iſt Iſolde?

Kurwenal.

Verräth'rin auch du?
Weh' dir, Verruchte!

Melot's Stimme

(von außen).

Zurück, du Thor!
Stemm' dich dort nicht!

Kurwenal.

Heiaha dem Tag,
da ich dich treffe!
Stirb, ſchändlicher Wicht!

(**Melot**, mit gewaffneten Männern', erſcheint unter dem Thor. **Kurwenal** ſtürzt ſich auf ihn und ſtreckt ihn zu Boden.)

Melot

(ſterbend).

Wehe mir! — Triſtan!

Brangäne

(immer noch außen).

Kurwenal! Wüthender!
Hör', du betrüg'ſt dich.

Kurwenal.

Treuloſe Magd! —
D'rauf! Mir nach!
Werft ſie zurück!

(Sie kämpfen.)

Marke

(von außen).

Halte, Raſender!
Biſt du von Sinnen?

Kurwenal.

Hier wüthet der Tod.
Nichts and'res, König,
iſt hier zu holen:
willſt du ihn kieſen, ſo komm'!

(Er dringt auf ihn ein.)

Marke.

Zurück, Wahnſinniger!

Brangäne

(hat ſich ſeitwärts über die Mauer geſchwungen, und eilt in den Vordergrund).

Iſolde! Herrin!
Glück und Heil! —
Was ſeh' ich, ha!
Leb'ſt du? Iſolde!

(Sie ſtürzt auf **Iſolde** und müht ſich um ſie. — Während dem hat **Marke** mit ſeinem Gefolge **Kurwenal** mit deſſen Helfern zurückgetrieben, und dringt herein. **Kurwenal**, ſchwer verwundet, ſchwankt vor ihm her nach dem Vordergrunde.)

Marke.

O Trug und Wahn!
Triſtan, wo biſt du?

Kurwenal.

Da liegt er — da —
hier, wo ich liege —!

(Er ſinkt bei Triſtan's Füßen zuſammen.)

Marke.

Triſtan! Triſtan!
Iſolde! Weh'!

Kurwenal

(nach Triſtan's Hand faſſend).

Triſtan! Trauter!
Schilt mich nicht,
daß der Treue auch mit kommt!

(Er ſtirbt.)

Marke.

Todt denn Alles!
Alles todt?
Mein Held! Mein Triſtan!
Trauteſter Freund!
Auch heute noch
mußt du den Freund verrathen?
Heut', wo er kommt
dir höchſte Treu' zu bewähren?
Erwach'! Erwach'!
Erwache meinem Jammer,
du treulos treueſter Freund!

Brangäne

(die in ihren Armen Iſolde wieder zu ſich gebracht).

Sie wacht! Sie lebt!
Iſolde, hör'!
Hör' mich, ſüßeſte Frau!
Glückliche Kunde
laſſ' mich dir melden:
vertrauteſt du nicht Brangänen?
Ihre blinde Schuld
hat ſie geſühnt;
als du verſchwunden,
ſchnell fand ſie den König:
des Trankes Geheimniß
erfuhr der kaum,
als mit ſorgender Eil'
in See er ſtach,
dich zu erreichen,
dir zu entſagen,
dich zuzuführen dem Freund.

Marke.

Warum, Iſolde,
warum mir das?
Da hell mir ward enthüllt,
was zuvor ich nicht faſſen konnt',
wie ſelig, daß ich den Freund
frei von Schuld da fand!
Dem holden Mann
dich zu vermählen,
mit vollen Segeln
flog ich dir nach:

doch Unglückes
Ungeſtüm,
wie erreicht es, wer Frieden bringt?
Die Ärnte mehrt' ich dem Tod:
der Wahn häufte die Noth!

Brangäne.

Hör'ſt du uns nicht?
Iſolde! Traute!
Vernimmſt du die Treue nicht?

Iſolde

(die theilnahmlos vor ſich hingeblickt, ohne zu vernehmen, heftet das Auge endlich auf Triſtan).

Mild und leiſe
wie er lächelt,
wie das Auge
hold er öffnet:
ſeht ihr, Freunde,
ſäh't ihr's nicht?
Immer lichter
wie er leuchtet,
wie er minnig
immer mächt'ger,
Stern-umſtrahlet
hoch ſich hebt:
ſeht ihr, Freunde,
ſäh't ihr's nicht?
Wie das Herz ihm
muthig ſchwillt,
voll und hehr

im Buſen quillt;
wie den Lippen
wonnig mild
ſüßer Athem
ſanft entweht: —
Freunde, ſeht —
fühlt und ſeht ihr's nicht? —
Höre ich nur
dieſe Weiſe,
die ſo wunder-
voll und leiſe,
Wonne klagend
Alles ſagend,
mild verſöhnend
aus ihm tönend,
auf ſich ſchwingt,
in mich dringt,
hold erhallend
um mich klingt?
Heller ſchallend,
mich umwallend,
ſind es Wellen
ſanfter Lüfte?
Sind es Wogen
wonniger Düfte?
Wie ſie ſchwellen,
mich umrauſchen,
ſoll ich athmen,
ſoll ich lauſchen?
Soll ich ſchlürfen,
untertauchen,
ſüß in Düften

mich verhauchen?
In des Wonnemeeres
wogendem Schwall,
in der Duft-Wellen
tönendem Schall,
in des Welt-Athems
wehendem All —
ertrinken —
verſinken —
unbewußt —
höchſte Luſt!

(Wie verklärt ſinkt ſie ſanft in Brangäne's Armen auf Triſtan's Leiche. — Große Rührung und Entrücktheit unter den Umſtehenden. Marke ſegnet die Leichen. — Der Vorhang fällt langſam.)

Ein Brief an Hector Berlioz.

Paris. — Februar 1860.

Lieber Berlioz!

Als ein gemeinſames Schickſal vor fünf Jahren in London uns in nähere Berührung brachte, rühmte ich mich eines Vortheiles über Sie, des Vortheiles, im Stande zu ſein Ihre Werke vollkommen zu verſtehen und zu würdigen, während die meinigen in einem ſehr weſentlichen Punkte Ihnen immer fremd und unverſtändlich bleiben würden. Ich hatte dabei hauptſächlich den inſtrumentalen Charakter Ihrer Werke im Sinne, und, durch die Erfahrung belehrt, wie vollendet Orcheſterſtücke unter günſtigen Umſtänden zur Aufführung zu bringen ſind, während dramatiſche Muſikwerke, ſobald ſie den herkömmlichen Rahmen des eigentlichen frivolen Operngenre's verlaſſen, im beſten Fall nur ſehr fern annähernd von unſeren Opern-Perſonalen wiedergegeben werden können, ließ ich das Haupthinderniß, welches Ihnen für das Verſtändniß meiner Intentionen entgegenſteht, nämlich Ihre Unkenntniß der deutſchen Sprache, mit der meine dramatiſchen Konzeptionen ſo innig zuſammenhängen, faſt noch aus dem Auge. Mein Schickſal zwingt mich nun, den Verſuch zu machen, mich dieſes Vortheiles zu begeben; ſeit eilf Jahren bleibe ich von der

Möglichkeit ausgeſchloſſen, mir meine eigenen Werke vorzuführen, und es graut mir davor, noch länger der vielleicht einzige Deutſche bleiben zu ſollen, der meinen „Lohengrin" nicht gehört hat. Nicht Ehrgeiz noch Ausbreitungsſucht werden es daher ſein, die mich auf das Unternehmen leiten, die Gaſtfreundſchaft Frankreichs auch für meine dramatiſchen Arbeiten nachzuſuchen; ich werde verſuchen, durch gute Überſetzungen meine Werke hier aufführbar zu machen, und, wenn man der unerhörten Lage des Autors, der auf ſo mühevollen Umwegen zum Anhören ſeiner eigenen Schöpfungen zu gelangen ſich quält, Sympathie und Gunſt gewährt, ſo darf ich es wohl für möglich halten, eines Tages auch Ihnen, lieber Berlioz, mich ganz und vollkommen bekannt zu machen.

Durch Ihren letzten, meinen Konzerten gewidmeten Artikel, der ſo viel des Schmeichelhaften und Anerkennenden für mich enthielt, haben Sie mir aber noch einen anderen Vortheil überlaſſen, deſſen ich mich jetzt bedienen will, um in Kürze Sie und das Publikum, vor welches Sie die Frage einer „musique de l'avenir" ganz ernſtlich brachten, über dieſes wunderliche Ding aufzuklären. Da auch Sie der Meinung zu ſein ſcheinen, es handele ſich hier um eine „Schule", die ſich jenen Titel gäbe und deren Meiſter ich ſei, ſo erkenne ich, daß auch Sie zu Denen gehören, welche wirklich nicht bezweifeln zu dürfen glauben, ich habe es mir einfallen laſſen, irgendwie und irgend einmal Theſen aufzuſtellen, welche Sie in zwei Reihen gliedern, von denen die erſte, zu deren Annahme Sie ſich bereit erklären, ſich durch längſt und zu jeder Zeit anerkannte Giltigkeit auszeichnet, während die zweite, gegen die Sie proteſtiren zu müſſen glauben, vollkommenen Unſinn enthält. Sehr beſtimmt drücken Sie ſich nicht darüber aus, ob Sie mir nur die thörichte Eitelkeit, etwas längſt Anerkanntes für etwas Neues ausgeben zu wollen, oder die Hirnverrücktheit, etwas durchaus Unſinniges aufrecht halten zu wollen, zuzuſprechen geſonnen ſind. Bei Ihren freundſchaftlichen Geſinnungen für mich kann ich nicht anders glauben, als daß es Ihnen lieb ſein muß, prompt aus dieſem Zweifel geriſſen zu werden. Erfahren Sie daher, daß nicht ich der Erfinder der „musique de l'avenir“ bin, ſondern ein deutſcher Muſik-Rezenſent, Herr Profeſſor Biſchoff in Köln, Freund Ferdinand Hiller's, der Ihnen wiederum als Freund Roſſini's bekannt geworden ſein wird. Veranlaſſung aber zur Erfindung jenes tollen Wortes ſcheint ihm ein ebenſo blödes als böswilliges Misverſtändniß einer ſchriftſtelleriſchen Arbeit gegeben zu haben, die ich vor zehn Jahren unter dem Titel „das Kunſtwerk der Zukunft“ veröffentlichte. Ich verfaßte dieſe Schrift zu einer Zeit, wo erſchütternde Lebensvorfälle mich für länger von der Ausübung meiner Kunſt entfernt hatten, wo nach vielen und reichen Erfahrungen mein Geiſt ſich ſammelte zu einer gründlicheren Unterſuchung von Problemen der Kunſt und des Lebens, welche bis dahin mich räthſelvoll eingenommen hatten. Ich hatte die Revolution erlebt und erkannt, mit welch' unglaublicher Verachtung unſere öffentliche Kunſt und deren Inſtitute von ihr angeſehen wurden, ſo daß bei vollkommenem Siege namentlich der ſozialen Revolution eine gänzliche Zerſtörung jener Inſtitute in Ausſicht zu ſtehen ſchien. Ich unterſuchte die Gründe dieſer Verachtung, und mußte zu meinem Erſtaunen beinahe die ganz gleichen erkennen, die Sie, lieber Berlioz, z. B. beſtimmen, bei jeder Gelegenheit mit Eifer und Bitterkeit über den Geiſt jener öffentlichen Kunſtinſtitute ſich zu ergießen; nämlich das Bewußtſein davon, daß dieſe Inſtitute, alſo hauptſächlich das Theater, und namentlich das Operntheater, in ihrem Verhalten zum Publikum Tendenzen verfolgen, die mit denen der wahren Kunſt und des ächten Künſtlers nicht das Mindeſte gemein haben, dagegen dieſe nur zum Vorwande nehmen, um mit einigem guten Anſcheine im Grunde nur den frivolſten Neigungen des Publikums großer Städte zu dienen. Ich frug mich nun weiter, welches die Stellung der Kunſt zur Öffentlichkeit ſein müßte, um dieſer eine unentweihbare Ehrfurcht für ſich einzuflößen, und, um die Löſung dieſer Frage nicht ganz nur in die Luft zu konſtruiren, nahm ich mir die Stellung zum Anhalte, die einſt die Kunſt zum öffentlichen Leben der Griechen einnahm. Hier traf ich denn auch ſofort auf das Kunſtwerk, welches allen Zeiten als das vollendetſte gelten muß, nämlich das Drama, weil hierin die höchſte und tiefſte künſtleriſche Abſicht ſich am deutlichſten und allgemein-verſtändlichſten kundgeben kann. Wie wir heute noch ſtaunen, daß einſt 30,000 Griechen mit höchſter Theilnahme der Aufführung von Tragödien, wie den Aeſchyleiſchen, beiwohnen konnten, ſo frug ich mich auch, welches die Mittel zur Hervorbringung jener außerordentlichen Wirkungen waren, und ich erkannte, daß ſie eben in der Vereinigung aller Künſte zu dem einzig wahren, großen Kunſtwerke lagen. Dieß brachte mich auf die Unterſuchung des Verhaltens der einzelnen Künſte zu einander, und nachdem ich mir das der Plaſtik zum wirklich dargeſtellten Drama erklärt hatte, prüfte ich die Beziehungen der Muſik zur Poeſie näher, und hier fand ich Aufklärungen, die mich über Vieles, was mich bis dahin beunruhigt hatte, hell in's Reine brachten. Ich erkannte nämlich, daß genau da, wo die Gränzen der einen Kunſt ſich unüberſteiglich einfänden, mit unzweifelhafter Beſtimmtheit die Wirkſamkeit der anderen Kunſt beginne: daß ſomit durch eine innige Vereinigung beider Künſte das jeder einzelnen Unausdrückbare mit überzeugendſter Klarheit ausgedrückt werde; wogegen das Bemühen, durch die Mittel der einen Kunſtart allein das nur Beiden Mögliche auszudrücken, zur Ausartung, zur Verirrung in das rein Unverſtändliche, zum Verderbniß der einzelnen Kunſt ſelbſt führen müſſe. Somit war mein Ziel, die Möglichkeit eines Kunſtwerkes zu zeigen, in welchem das Höchſte und Tiefſte, was der Menſchengeiſt zu faſſen im Stande iſt, auf die dem einfachſten Rezeptionsvermögen rein menſchlicher Mitgefühle verſtändlichſte Weiſe mitgetheilt werden könnte, und zwar ſo beſtimmt und überzeugend, daß es keiner reflektirenden Kritik bedürfen ſollte, um dieſes Verſtändniß deutlich in ſich aufzunehmen. Dieſes Werk nannte ich: „Das Kunſtwerk der Zukunft“.

Ermeſſen Sie, lieber Berlioz, wie es mir nun vorkommen muß, wenn ich nach zehn Jahren nicht nur aus der Feder obſkurer Skribenten, aus dem Haufen halb oder ganz unſinniger Witzbolde, aus dem Geſchwätz der ewig nur nachſchwatzenden blinden Maſſe, ſondern ſelbſt von einem ſo ernſten Manne, einem ſo ungemein begabten Künſtler, einem ſo redlichen Kritiker, einem mir ſo innig werthen Freunde, dieſes albernſte aller Misverſtändniſſe einer, wenn irrigen, doch jedenfalls tief gehenden Idee, mit der Phraſe einer „musique de l'avenir" mir zugeworfen ſehe, und zwar unter Annahmen, die mich, ſobald ich irgendwie bei der Abfaſſung der von Ihnen angezogenen Theſen betheiligt wäre, geradeweges unter die albernſten Menſchen ſelbſt einreihen müßten. Glauben Sie mir nun, da mein Buch Ihnen doch wohl fremd bleiben wird, daß darin ſpeziell von der Muſik und ihrem grammatiſchen Theile, ob man darin Unſinn oder Thorheit ſchreiben ſolle, gar nicht nur die Rede geweſen iſt; bei der Größe meines Vorhabens, und da ich nicht Theoretiker von Fach bin, mußte ich dieß füglich Anderen überlaſſen. Ich ſelbſt aber bereue herzlich, meine damals aufgezeichneten Ideen veröffentlicht zu haben, denn, wenn ſelbſt der Künſtler wiederum vom Künſtler ſo ſchwer verſtanden wird, wie mir dieß neuerdings wieder vorgekommen iſt, wenn ſelbſt der gebildetſte Kritiker oft ſo ſtark im Vorurtheil des halb gebildeten Dilettanten befangen iſt, daß er im vorgeführten Kunſtwerke Dinge hört und ſieht, die faktiſch darin gar nicht vorkommen, und dagegen das darin Weſentliche gar nicht herausfindet, — wie ſoll dann endlich der Kunſtphiloſoph vom Publikum anders verſtanden werden, als ungefähr ſo, wie meine Schrift vom Profeſſor Biſchoff in Köln verſtanden worden iſt? —

Doch nun mehr als genug hiervon. Meines letzten Vortheiles über Sie, in der Frage der „Muſik der Zukunft" Beſcheid zu wiſſen, habe ich mich jetzt hiermit begeben. Hoffen wir auf die

Zeit, wo wir uns, als Künſtler ganz gleich begünſtigt, gegenſeitig uns mittheilen können; gönnen Sie meinen Dramen ein Aſyl auf Frankreichs gaſtlichem Boden, und glauben Sie an die herzliche Sehnſucht, mit der ich der erſten und hoffentlich durchaus gelingenden Aufführung der „Trojaner“ entgegenſehe.

„Zukunftsmuſik.“

An einen franzöſiſchen Freund
(Fr. Villot)
als
Vorwort zu einer Proſa-Überſetzung meiner
Operndichtungen.

Geehrter Freund!

Sie wünſchten durch mich ſelbſt eine klare Bezeichnung derjenigen Ideen zu erhalten, die ich vor nun bereits einer Reihe von Jahren in einer Folge von Kunſtſchriften in Deutſchland veröffentlichte und welche Aufſehen ſowie Anſtoß genug erregten, um auch in Frankreich mir einen neugierig geſpannten Empfang zu bereiten. Sie hielten dieß zugleich in meinem eigenen Intereſſe für wichtig, da Sie freundlich annehmen zu dürfen glaubten, daß durch eine beſonnene Darlegung meiner Gedanken viel Irrthum und Vorurtheil ſich zerſtreuen, und ſomit mancher befangene Kritiker ſich in leichtere Lage verſetzt fühlen würde, um bei der bevorſtehenden Aufführung eines meiner dramatiſchen Muſikwerke in Paris nur das dargeſtellte Kunſtwerk ſelbſt, nicht aber zugleich auch eine bedenklich erſcheinende Theorie beurtheilen zu dürfen.

Geſtehe ich nun, daß es mir äußerſt ſchwer angekommen ſein würde, Ihrer wohlmeinenden Aufforderung zu entſprechen, wenn Sie nicht durch den mir ausgedrückten Wunſch, zugleich eine Überſetzung meiner Operndichtungen dem Publikum vorzulegen, mir den Weg angedeutet hätten, auf welchem einzig ich Ihrer Aufforderung entſprechen zu können glaube. Es hätte mich nämlich unmöglich dünken müſſen, abermals das Labyrinth theoretiſcher Spekulation in rein abſtrakter Form durchwandern zu ſollen; und an der großen Abneigung, die mich gegenwärtig ſelbſt nur von einer Wiederdurchleſung meiner theoretiſchen Schriften abhält, darf ich erkennen, daß ich mich damals, als ich jene Arbeiten verfaßte, in einem durchaus abnormen Zuſtande befand, wie er ſich in dem Leben eines Künſtlers wohl einmal einſtellen, nicht gut aber wiederholen kann. Erlauben Sie mir zu allernächſt, dieſen Zuſtand in ſeinen charakteriſtiſchen Hauptzügen Ihnen ſo zu bezeichnen, wie ich ihn gegenwärtig zu erkennen vermag. Wenn Sie mir hierzu einigen Raum gewähren, ſo darf ich hoffen, von der Schilderung einer ſubjektiven Stimmung ausgehend, Ihnen den konkreten Gehalt künſtleriſcher Theorien darzulegen, welche in rein abſtrakter Form zu wiederholen mir jetzt eben unmöglich und dem Zweck meiner Mittheilung nicht minder hinderlich ſein würde.

Dürfen wir die ganze Natur im großen Überblick als einen Entwickelungsgang vom Unbewußtſein zum Bewußtſein bezeichnen, und ſtellt ſich namentlich im menſchlichen Individuum dieſer Prozeß am auffallendſten dar, ſo iſt die Beobachtung deſſelben im Leben des Künſtlers gewiß ſchon deßhalb eine der intereſſanteſten, weil eben in ihm und ſeinen Schöpfungen die Welt ſelbſt ſich darſtellt und zum Bewußtſein kommt. Auch im Künſtler iſt aber der darſtellende Trieb ſeiner Natur nach durchaus unbewußt, inſtinktiv, und ſelbſt da, wo er der Beſonnenheit bedarf. um das Gebild ſeiner Intuition mit Hilfe der ihm vertrauten Technik zum objektiven Kunſtwerk zu geſtalten, wird für die entſcheidende Wahl ſeiner Ausdrucksmittel ihn nicht eigentlich die Reflexion, ſondern immer mehr ein inſtinktiver Trieb, der eben den Charakter ſeiner beſondern Begabung ausmacht, beſtimmen. Die Nöthigung zu anhaltender Reflexion wird bei ihm erſt da eintreten, wo er auf eine große Behinderung in der Anwendung der ihm nöthigen Ausdrucksmittel ſtößt, alſo da, wo ihm die Mittel der Darſtellung ſeiner künſtleriſchen Abſicht anhaltend erſchwert oder gar verwehrt ſind. In dem letztgemeinten Falle wird ſich in ſteigendem Verhältniſſe derjenige Künſtler befinden, der zur Darſtellung ſeiner Abſicht nicht nur des lebloſen Werkzeuges, ſondern einer Vereinigung lebendiger künſtleriſcher Kräfte bedarf. Einer ſolchen Vereinigung im ausgeſprochenſten Sinne bedarf der dramatiſche Dichter, um ſein Gedicht zum verſtändlichſten Ausdruck zu bringen; er iſt hierfür an das Theater gewieſen, welches, als Inbegriff der darſtellenden Kunſt, mit den ihm eigenthümlichen Geſetzen ſelbſt einen beſtimmten Kunſtzweig ausmacht. Zu dieſem Theater tritt der dramatiſche Dichter zunächſt als zu einem fertigen Kunſtelement heran; mit ihm, mit ſeinem eigenthümlichen Weſen, hat er ſich zu verſchmelzen, um ſeine künſtleriſche Abſicht verwirklicht zu ſehen. Sind die Tendenzen des Dichters mit denen des Theaters vollkommen übereinſtimmend, ſo kann von dem von mir genannten Konflikt nicht die Rede ſein, und einzig der Charakter jener Übereinſtimmung iſt zu erwägen, um über den Werth des dadurch zu Tage geförderten Kunſtwerkes zu beſtimmen. Sind dagegen jene Tendenzen von Grund aus vollkommen divergirend, ſo muß die Noth des Künſtlers leicht zu begreifen ſein, der ſich gezwungen ſieht, zum Ausdruck ſeiner künſtleriſchen Abſicht ſich eines Kunſtorganes zu bedienen, welches urſprünglich einer andern Abſicht angehört als der ſeinigen.

Das nothgedrungene Innewerden, daß ich mich in einer ſolchen Lage befand, zwang mich in einer beſtimmten Periode meines Lebens zum Innehalten auf der Bahn des mehr oder minder bewußtloſen künſtleriſchen Produzirens, um in andauernder Reflexion mir dieſe problematiſche Lage durch Erforſchung ihrer Gründe zum Bewußtſein zu bringen. Ich darf annehmen, daß das vorliegende Problem noch nie einem Künſtler ſo ſtark ſich aufgedrängt hat als gerade mir, weil die hierbei in das Spiel getretenen künſtleriſchen Elemente ſich gewiß noch nie ſo mannigfaltig und eigenthümlich berührten als hier, wo einerſeits Poeſie und Muſik, andererſeits die moderne lyriſche

Scene, das bedenklichſte und zweideutigſte öffentliche Kunſtinſtitut unſerer Zeit, das Operntheater, in Vereinigung treten ſollten.

Laſſen Sie mich zuvörderſt Ihnen einen in meinen Augen ſehr wichtigen Unterſchied bezeichnen, welcher in der Stellung der Opernautoren in Frankreich und Italien und derjenigen in Deutſchland zum Operntheater ſtattfindet; dieſer iſt ſo bedeutend, daß Sie aus der Charakteriſtik dieſes Unterſchiedes leicht begreifen werden, wie das gemeinte Problem gerade nur einem deutſchen Autor ſo erſichtlich hat aufſtoßen können.

In Italien, wo das Operngenre ſich zuerſt ausbildete, wurde dem Muſiker von je keine andere Aufgabe geſtellt, als für einzelne beſtimmte Sänger, bei welchen das dramatiſche Talent ganz in zweite Linie trat, eine Anzahl von Arien zu ſchreiben, die dieſen Virtuoſen einfach Gelegenheit geben ſollten, ihre ganz ſpezifiſche Geſangsfertigkeit zur Geltung zu bringen. Gedicht und Scene lieferten zu dieſer Ausſtellung der Virtuoſenkunſt nur den Vorwand für Zeit und Raum; mit der Sängerin wechſelte die Tänzerin ab, welche ganz daſſelbe tanzte, was jene ſang, und der Komponiſt hatte keine andere Aufgabe, als Variationen des einen beſtimmten Arientypus zu liefern. Hier war demnach volle Übereinſtimmung, und zwar bis in das kleinſte Detail, weil namentlich auch der Komponiſt für ganz beſtimmte Sänger komponirte und die Individualität dieſer jenem den Charakter der zu liefernden Arienvariation anzeigte. Die italieniſche Oper wurde ſo zu einem Kunſtgenre ganz für ſich, das, wie es mit dem wahren Drama Nichts zu thun hatte, auch der Muſik eigentlich fremd blieb; denn von dem Aufkommen der Oper in Italien datirt für den Kunſtkenner zugleich der Verfall der italieniſchen Muſik; eine Behauptung, die Demjenigen einleuchten wird, der ſich einen vollen Begriff von der Erhabenheit, dem Reichthum und der unausſprechlich ausdrucksvollen Tiefe der italieniſchen Kirchenmuſik der früheren Jahrhunderte verſchafft hat, und z. B. nach einer Anhörung des „Stabat mater" von Paleſtrina unmöglich die Meinung aufrecht erhalten können wird, daß die italieniſche Oper eine legitime Tochter dieſer wundervollen Mutter ſei. — Dieß hier im Vorbeigehen erwähnt, laſſen Sie uns für unſeren nächſten Zweck nur das Eine feſthalten, daß in Italien bis auf unſere Tage vollkommene Übereinſtimmung zwiſchen den Tendenzen des Operntheaters und denen des Komponiſten herrſcht.

Auch in Frankreich hat ſich dieſes Verhältniß nicht geändert, nur ſteigerte ſich hier die Aufgabe ſowohl für den Sänger wie für den Komponiſten; denn mit ungleich größerer Bedeutung als in Italien trat hier der dramatiſche Dichter zur Mitwirkung ein. Dem Charakter der Nation und einer unmittelbar vorangehenden bedeutenden Entwickelung der dramatiſchen Poeſie und Darſtellungskunſt angemeſſen ſtellten ſich die Forderungen dieſer Kunſt auch maaßgebend für die Oper ein. Im Inſtitut der „Großen Oper" bildete ſich ein feſter Styl aus, der, in ſeinen Grundzügen den Regeln des Théâtre français entlehnt, die vollen Konventionen und Erforderniſſe einer dramatiſchen Darſtellung in ſich ſchloß. Ohne für jetzt ihn näher charakteriſiren zu wollen, halten wir hier nur das Eine feſt, daß es ein beſtimmtes Muſtertheater gab, an welchem dieſer Styl gleichmäßig geſetzgebend für Darſteller und Autor ſich ausbildete; daß der Autor den genau begrenzten Rahmen vorfand, den er mit Handlung und Muſik zu erfüllen hatte, mit beſtimmten, ſicher geſchulten Sängern und Darſtellern im Auge, mit denen er ſich für ſeine Abſicht in voller Übereinſtimmung befand.

Nach Deutſchland gelangte die Oper als vollkommen fertiges ausländiſches Produkt, dem Charakter der Nation von Grund aus fremd. Zunächſt beriefen deutſche Fürſten italieniſche Operngeſellſchaften mit ihren Komponiſten an ihre Höfe; deutſche Komponiſten mußten nach Italien ziehen, um dort das Opernkomponiren zu erlernen. Später griffen die Theater dazu, namentlich auch franzöſiſche Opern dem Publikum in Überſetzungen vorzuführen. Verſuche zu deutſchen Opern beſtanden in nichts Anderem als in der Nachahmung der fremden Opern, eben nur in deutſcher Sprache. Ein Central-Muſtertheater hierfür bildete ſich nie. In vollſter Anarchie beſtand Alles neben einander, italieniſcher und franzöſiſcher Styl, und deutſche Nachahmung beider; hierzu Verſuche, aus dem urſprünglichen, nie höher entwickelten deutſchen Singſpiel ein ſelbſtändiges, populäres Genre zu gewinnen, meiſt immer wieder zurückgedrängt durch die Macht des formell Fertigeren, wie es vom Auslande kam.

Ein erſichtlichſter Übelſtand, der ſich unter ſo verwirrenden Einflüſſen ausbildete, war die vollkommene Stylloſigkeit der Operndarſtellung. In Städten, deren geringere Bevölkerung nur ein kleines, ſelten wechſelndes Theaterpublikum bot, wurden, um das Repertoire durch Mannigfaltigkeit anziehend zu erhalten, im ſchnellſten Nebeneinander italieniſche, franzöſiſche, beiden nachgeahmte oder aus dem niedrigſten Singſpiel hervorgegangene deutſche Opern, tragiſchen und komiſchen Inhaltes, von ein und denſelben Sängern geſungen, vorgeführt. Was für die vorzüglichſten italieniſchen Geſangsvirtuoſen, mit beſonderer Berückſichtigung ihrer individuellen Fähigkeiten, berechnet war, wurde von Sängern ohne Schule, ohne Kehlfertigkeit in einer Sprache, die der italieniſchen im Charakter vollſtändig entgegengeſetzt iſt, in meiſt lächerlicher Entſtellung heruntergeſungen. Hierzu franzöſiſche Opern, auf pathetiſche Deklamation ſcharf pointirter rhetoriſcher Phraſen berechnet, in Überſetzungen vorgeführt, welche von litterariſchen Handlangern in Eile für den niedrigſten Preis verfertigt waren meiſtens ohne alle Beachtung des deklamatoriſchen Zuſammenhanges, mit der Muſik, mit der haarſträubendſten proſodiſchen Fehlerhaftigkeit; ein Umſtand, der allein jede Ausbildung eines geſunden Styles für den Vortrag verwehrte, Sänger und Publikum gegen den Text gleichgiltig machte. Hieraus ſich ergebende Unfertigkeit nach allen Seiten; nirgends ein tonangebendes, nach vernünftigen Tendenzen geleitetes Muſter-Operntheater; mangelhafte oder gänzlich fehlende Ausbildung ſelbſt nur der vorhandenen Stimmorgane; überall künſtleriſche Anarchie.

Sie fühlen, daß für den wahren, ernſten Muſiker dieß Operntheater eigentlich gar nicht vorhanden war. Beſtimmte ihn Neigung oder Erziehung, ſich dem Theater zuzuwenden, ſo mußte er vorziehen, in Italien für die italieniſche, in Frankreich für die franzöſiſche Oper zu ſchreiben, und während Mozart und Gluck italieniſche und franzöſiſche Opern komponirten, bildete ſich in Deutſchland die eigentlich nationale Muſik auf ganz anderen Grundlagen als dem des Operngenre's aus. Ganz abgewandt von der Oper, von dem Muſikzweige aus, von dem die Italiener mit der Entſtehung der Oper ſich losriſſen, entwickelte in Deutſchland ſich die eigentliche Muſik von Bach bis Beethoven zu der Höhe ihres wundervollen Reichthums, welcher die deutſche Muſik zu ihrer anerkannten allgemeinen Bedeutung geführt hat.

Für den deutſchen Muſiker, der von dem ihm eigenen Felde der Inſtrumental- und Choralmuſik aus auf die dramatiſche Muſik blickte, fand ſich im Operngenre ſomit keine fertige imponirende Form vor, welche durch ihre relative Vollendung in der Weiſe ihm als Muſter hätte dienen können, wie er dieß andererſeits in den ihm eigenen Muſikgattungen vorfand. Während im Oratorium, und namentlich in der Symphonie, ihm eine edle, vollendete Form vorlag, bot ihm die Oper ein zuſammenhangsloſes Gewirr kleiner, unentwickelter Formen, auf welchen eine ihm unbegreifliche, alle Freiheit der Entwickelung beeinträchtigende Konvention haftete. Um recht zu faſſen, was ich meine, vergleichen Sie die breit und reich entwickelten Formen einer Symphonie Beethoven's mit den Muſikſtücken ſeiner Oper „Fidelio"; Sie fühlen ſogleich, wie der Meiſter ſich hier beengt und behindert fühlte und zu der eigentlichen Entfaltung ſeiner Macht faſt gar nie gelangen konnte, weßhalb er, wie um ſich doch einmal in ſeiner ganzen Fülle zu ergehen, mit gleichſam verzweiflungsvoller Wucht ſich auf die Ouvertüre warf, in ihr ein Muſikſtück von bis dahin unbekannter Breite und Bedeutung entwerfend. Mismuthig zog er ſich von dieſem einzigen Verſuche einer Oper zurück, ohne jedoch dem Wunſche zu entſagen, ein Gedicht finden zu können, welches ihm die volle Entfaltung ſeiner muſikaliſchen Macht ermöglichen dürfte. Ihm ſchwebte eben das Ideal vor.

In Wahrheit mußte im deutſchen Muſiker für dieſes ihm problematiſch dünkende, immer ihn reizende und immer wieder ihn abſtoßende, in der Realität ſeiner ihm vorgeführten Form ihm durchaus unbefriedigend dünkende Kunſtgenre, die Oper, nothwendig eine ideale Richtung entſtehen; und hierin liegt die eigenthümliche Bedeutung der deutſchen Kunſtbeſtrebungen, nicht nur in dieſem, ſondern in faſt jedem Kunſtgebiete. Erlauben Sie mir, dieſe Bedeutung etwas näher zu charakteriſiren.

Unſtreitig ſind die romaniſchen Nationen Europa's zeitig zu einem großen Vorzug vor den germaniſchen gelangt, nämlich in der Ausbildung der Form. Während Italien, Spanien und Frankreich für das Leben wie für die Kunſt diejenige gefällige und ihrem Weſen entſprechende Form ſich bildeten, welche für alle Äußerung des Lebens und der Kunſt ſchnell eine allgemein giltige, geſetzmäßige Anwendung erhielt, blieb Deutſchland nach dieſer Seite hin in einem unleugbar anarchiſchen Zuſtande, der dadurch, daß man jener fertigen Form der Ausländer ſelbſt ſich zu bedienen ſuchte, kaum verdeckt, ſondern nur vermehrt werden konnte. Der offenbare Nachtheil, in welchen hierdurch die deutſche Nation für Alles, was Form betrifft (und wie weit erſtreckt ſich dieſes!), gerieth, hielt ſehr natürlich auch die Entwickelung deutſcher Kunſt und Litteratur ſo lange zurück, daß erſt ſeit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in Deutſchland ſich eine ähnliche Bewegung erzeugte, wie die romaniſchen Nationen ſie ſeit dem Beginn des Zeitalters der Renaiſſance erlebt hatten. Dieſe deutſche Bewegung konnte zunächſt faſt nur den Charakter einer Reaktion gegen die ausländiſche, entſtellte und daher auch entſtellende romaniſche Form annehmen; da dieß aber nicht zu Gunſten einer etwa nur unterdrückten, ſondern in Wahrheit gar nicht vorhandenen deutſchen Form geſchehen konnte, ſo drängte die Bewegung entſchieden zum Auffinden einer idealen, rein menſchlichen, einer Nationalität nicht ausſchließlich angehörenden Form hin. Die ganz eigenthümliche, neue und in der Kunſtgeſchichte nie dageweſene Wirkſamkeit der beiden größten deutſchen Dichter, Goethe und Schiller, zeichnet ſich dadurch aus, daß zum erſten Male ihnen dieſes Problem einer idealen, rein menſchlichen Kunſtform in ihrer umfaſſendſten Bedeutung Aufgabe des Forſchens wurde, und faſt iſt das Aufſuchen dieſer Form der weſentlichſte Hauptinhalt auch ihres Schaffens geweſen. Rebelliſch gegen den Zwang der Form, die noch den romaniſchen Nationen als Geſetz galt, gelangten ſie dazu, dieſe Form objektiv zu betrachten, mit ihren Vorzügen auch ihrer Nachtheile inne zu werden, von ihr aus auf den Urſprung aller europäiſchen Kunſtform, derjenigen der Griechen, zurückzugehen, in nöthiger Freiheit das volle Verſtändniß der antiken Form ſich zu erſchließen und von hier aus auf eine ideale Kunſtform auszugehen, welche, als rein menſchliche, vom Zwange der engeren nationalen Sitte befreit, dieſe Sitte ſelbſt zu einer rein menſchlichen, nur den ewigſten Geſetzen gehorchenden ausbilden ſollte.

Der Nachtheil, in welchem ſich bis hierher der Deutſche dem Romanen gegenüber befand, ſchlüge demnach ſo zu einem Vortheil um. Während z. B. der Franzoſe, einer vollſtändig ausgebildeten, in allen Theilen kongruent ſich abſchließenden Form vollkommen befriedigt und ihren unabänderlich dünkenden Geſetzen willig gehorſam gegenüberſtehend, ſich ſelbſt nur zur ſteten Reproduktion dieſer Form, ſomit (in einem höheren Sinne) zu einer gewiſſen Stagnation ſeiner inneren Produktivität angehalten fühlt, würde der Deutſche, mit voller Anerkennung der Vortheile einer ſolchen Stellung, dennoch auch ihre bedeutenden Nachtheile erkennen; das Unfreie in ihr würde ihm nicht entgehen und die Ausſicht auf eine ideale Kunſtform ſich eröffnen, in welcher das ewig Giltige einer jeden Kunſtform, befreit von den Feſſeln des Zufälligen und Unwahren, ſich ihm darſtellte. Die unermeßlich wichtige Bedeutung dieſer Kunſtform müßte dann darin beſtehen, daß ſie, des beſchränkenden Momentes der engeren Nationalität entbehrend, eine allgemein verſtändliche, jeder Nation zugängliche wäre.

Steht dieſer Eigenſchaft in Bezug auf die Litteratur die Verſchiedenheit der europäiſchen Sprachen hindernd entgegen, ſo müßte in der Muſik, dieſer allen Menſchen gleich verſtändlichen Sprache, die große, ausgleichende Macht gegeben ſein, welche, die Sprache der Begriffe in die der Gefühle auflöſend, das Geheimſte der künſtleriſchen Anſchauung zur allgemeinen Mittheilung brächte, namentlich wenn dieſe Mittheilung durch den plaſtiſchen Ausdruck der dramatiſchen Darſtellung zu derjenigen Deutlichkeit erhoben würde, die bisher die Malerei für ſich allein als ihre eigenthümliche Wirkſamkeit anſprechen durfte.

Sie ſehen hier im Fluge den Plan desjenigen Kunſtwerkes vorgezeichnet, das ſich mir als Ideal immer deutlicher darſtellte und welches in theoretiſchen Zügen näher zu bezeichnen ich mich einſt gedrängt fühlte, zu einer Zeit, wo mich ein allmählich immer ſtärker angewachſener Widerwille vor demjenigen Kunſtgenre, das mit dem von mir gemeinten Ideale die abſchreckende Ähnlichkeit des Affen mit dem Menſchen hat, dermaßen einnahm, daß ich weit fort, in die vollſtändigſte Zurückgezogenheit vor ihm zu fliehen mich getrieben fühlte.

Um dieſe Periode Ihnen verſtändlich zu machen, laſſen Sie mich, ohne mit biographiſchen Details Sie zu ermüden, Ihnen vor Allem nur den eigenthümlichen Widerſtreit bezeichnen, in welchen zu unſerer Zeit ein deutſcher Muſiker ſich verſetzt fühlte, der, mit der Symphonie Beethoven's im Herzen, zum Befaſſen mit der modernen Oper, wie ich ſie Ihnen als in Deutſchland wirkſam bezeichnet habe, ſich gedrängt ſieht.

Trotz einer ernſt-wiſſenſchaftlichen Erziehung war ich von früheſter Jugend an in ſteter naher Berührung mit dem Theater. Dieſe erſte Jugend fiel in die letzten Lebensjahre Karl Maria von Weber's, welcher in der gleichen Stadt, Dresden, periodiſch ſeine Opern aufführte. Meine erſten Eindrücke von der Muſik erhielt ich von dieſem Meiſter, deſſen Weiſen mich mit ſchwärmeriſchem Ernſt erfüllten, deſſen Perſönlichkeit mich enthuſiaſtiſch faſcinirte. Sein Tod im fernen Lande erfüllte mein kindliches Herz mit Grauen. Von Beethoven erfuhr ich zuerſt, als man mir auch von ſeinem Tode erzählte, der nicht lange nach Weber's Hinſcheiden erfolgte; dann lernte ich auch ſeine Muſik kennen, gleichſam angezogen von der räthſelhaften Nachricht ſeines Sterbens. Von ſo ernſten Eindrücken angeregt, bildete ſich in mir immer ſtärker der Hang zur Muſik aus. Erſt ſpäter jedoch, nachdem meine anderweitigen Studien mich namentlich in das klaſſiſche Alterthum eingeführt und in mir den Trieb zu dichteriſchen Verſuchen erweckt hatten, gelangte ich dazu, die Muſik gründlicher zu ſtudiren. Zu einem von mir verfaßten Trauerſpiele wollte ich eine Muſik ſchreiben. Roſſini ſoll einſt ſeinen Lehrmeiſter gefragt haben, ob er zum Opernkomponiren die Erlernung des Kontrapunktes nöthig habe? Da dieſer, mit dem Hinblick auf die moderne italieniſche Oper, die Frage verneinte, ſtand der Schüler gern ab. Nachdem mein Lehrer mich die ſchwierigſten kontrapunktiſtiſchen Künſte gelehrt hatte, ſagte er mir: „Wahrſcheinlich werden Sie nie in den Fall kommen, eine Fuge zu ſchreiben; allein daß Sie ſie ſchreiben können, wird Ihnen techniſche Selbſtändigkeit geben und alles übrige Ihnen leicht machen". So geſchult, betrat ich die praktiſche Laufbahn eines Muſikdirektors beim Theater, und begann von mir verfaßte Operntexte zu komponiren.

Dieſe kleine biographiſche Notiz genüge Ihnen. Nach dem, was ich Ihnen vom Zuſtand der Oper in Deutſchland geſagt, werden Sie leicht weiter auf meinen Entwickelungsgang ſchließen können. Das ganz eigenthümliche, nagende Wehgefühl, das mich beim Dirigiren unſerer gewöhnlichen Opern befiel, wurde oft wieder durch ein ganz unſägliches, enthuſiaſtiſches Wohlgefühl unterbrochen, wenn hier und da, bei Aufführungen edlerer Werke, mir die ganz unvergleichliche Wirkung dramatiſcher Muſikkombinationen, eben im Momente der Darſtellung, wie zum innerlichſten Bewußtſein kam, eine Wirkung von ſolcher Tiefe, Innigkeit und zugleich unmittelbarſter Lebhaftigkeit, wie keine andere Kunſt ſie hervorzubringen vermag. Daß ſolche Eindrücke, welche blitzartig mir ungeahnte Möglichkeiten erhellten, immer wieder ſich mir bieten konnten, das war es, was immer wieder mich an das Theater feſſelte, ſo heftig auch andererſeits der typiſch gewordene Geiſt unſerer Opernaufführungen mich mit Ekel erfüllte. Unter derartigen Eindrücken von beſonders lebhafter Natur entſinne ich mich der Anhörung einer Oper Spontini's in Berlin, unter des Meiſters eigener Leitung; ganz gehoben und veredelt fühlte ich mich eine Zeit lang, als ich einer kleinen Operngeſellſchaft Méhul's herrlichen „Joſeph“ einſtudirte. Als ich vor etwa zwanzig Jahren mich für längere Zeit nach Paris gewandt, konnten die Aufführungen der Großen Oper durch die Vollendung der muſikaliſchen und plaſtiſchen Mise en scène nicht verfehlen, einen höchſt blendenden und anfeuernden Eindruck auf mich hervorzubringen. Im höchſten Grade beſtimmend hatten aber ſchon in früherer Jugend die Kunſtleiſtungen einer dramatiſchen Sängerin von — für mich — ganz unübertroffenem Werthe, der Schröder-Devrient, gewirkt. Auch Paris, vielleicht Sie ſelbſt, lernten dieſe große Künſtlerin zu ihrer Zeit kennen. Das ganz unvergleichliche dramatiſche Talent dieſer Frau, die ganz unnachahmliche Harmonie und die individuelle Charakteriſtik ihrer Darſtellungen, die ich wirklich mit leibhaftigen Augen und Ohren wahrnahm, erfüllten mich mit einem für meine ganze künſtleriſche Richtung entſcheidenden Zauber. Die Möglichkeit ſolcher Leiſtungen hatte ſich mir erſchloſſen, und, ſie im Auge, bildete ſich in mir eine geſetzmäßige Anforderung nicht nur für die muſikaliſch-dramatiſche Darſtellung, ſondern auch für die dichteriſch-muſikaliſche Konzeption eines Kunſtwerkes aus, dem ich kaum noch den Namen „Oper“ geben mochte. Ich war betrübt, dieſe Künſtlerin genöthigt zu ſehen, um Stoff für ihr Darſtellungstalent zu gewinnen, ſich die unbedeutendſten Produktionen auf dem Felde der Opernkompoſition anzueignen, und war ich wiederum erſtaunt darüber, welche Innigkeit und welch' hinreißende Schönheit ſie in die Darſtellung des Romeo in Bellini's ſchwachem Werke zu legen wußte, ſo ſagte ich mir zugleich, welch' unvergleichliches Kunſtwerk dasjenige ſein müßte, das in allen ſeinen Theilen des Darſtellungstalentes einer ſolchen Künſtlerin und überhaupt eines Vereines von ihr gleichen Künſtlern vollkommen würdig wäre.

Je höher nun unter ſolchen Eindrücken ſich in mir die Idee von dem im Operngenre zu Leiſtenden ſpannte, und je mehr ich die Ausführung dieſer Idee mir namentlich dadurch als wirklich zu ermöglichen vorſtellte, daß der ganze reiche Strom, zu welchem Beethoven die deutſche Muſik hatte anſchwellen laſſen', in das Bett dieſes muſikaliſchen Drama's geleitet würde, um ſo niederſchlagender und abſtoßender mußte der tägliche Verkehr mit dem eigentlichen Opernweſen, das ſo unendlich fern von dem erkannten inneren Ideale ablag, auf mich wirken. Erlaſſen Sie mir die Schilderung des endlich bis zur Unerträglichkeit wachſenden inneren Mismuthes, der die Seele des Künſtlers erfüllte, welcher, die Möglichkeiten der Verwirklichung eines unvergleichlich vollkommenen Kunſtwerkes immer deutlicher gewahrend, zugleich ſich in den undurchbrechlichen Kreis einer täglichen Beſchäftigung mit dem Kunſtgenre gebannt ſah, das in ſeiner gewöhnlichen, handwerksmäßigen Ausübung ihm gerade nur das volle Gegentheil von dem ihn erfüllenden Ideale zeigte. Alle meine Verſuche, auf Reform im Operninſtitute ſelbſt hinzuwirken, meine Vorſchläge, durch eine feſt ausgeſprochene Tendenz dieſem Inſtitute ſelbſt die Richtung zur Verwirklichung meiner idealeren Wünſche zu geben, indem das nur höchſt ſelten ſich zeigende Vortreffliche zum Maaßſtabe für alle Leiſtungen gemacht würde, — alle dieſe Bemühungen ſcheiterten. Mit deutlichſter Beſtimmtheit mußte ich endlich einſehen lernen, worauf es in der Kultur des modernen Theaters, und namentlich der Oper, abgeſehen iſt, und dieſe unleugbare Erkenntniß war es, die mich mit Ekel und Verzweiflung in dem Maaße erfüllte, daß ich, jeden Reformverſuch aufgebend, mich gänzlich vom Befaſſen mit jenem frivolen Inſtitute zurückzog.

Ich hatte die dringendſte und intimſte Veranlaſſung erhalten, die unabänderliche Beſchaffenheit des modernen Theaters mir aus ſeiner ſozialen Stellung ſelbſt zu erklären zu ſuchen. Es war nicht zu leugnen, daß es ein thörichtes Trachten ſei, ein Inſtitut, welches in ſeiner öffentlichen Wirkſamkeit faſt ausſchließlich auf Zerſtreuung und Unterhaltung einer aus Langeweile genußſüchtigen Bevölkerung beſtimmt und außerdem auf Geldgewinn zur Erſchwingung der Koſten der hierfür berechneten Schauſtellungen angewieſen iſt, zu dem geradeweges entgegengeſetzten Zwecke zu verwenden, nämlich eine Bevölkerung ihren gemeinen Tagesintereſſen zu entreißen, um ſie zur Andacht und zum Erfaſſen des Höchſten und Innigſten, was der menſchliche Geiſt faßt, zu ſtimmen. Ich hatte Zeit, über die Gründe jener Stellung des Theaters zu unſerer Öffentlichkeit nachzudenken und dagegen die Grundlagen derjenigen ſozialen Verhältniſſe zu erwägen, die aus ſich das von mir gemeinte Theater mit eben der Nothwendigkeit bedingen würden, wie jenes aus unſeren modernen Verhältniſſen hervorgeht. Wie ich für den Charakter meines dramatiſch-muſikaliſchen Ideales in den ſeltenen einzelnen Leiſtungen genialer Künſtler einen realen Anhalt gewonnen hatte, gewährte mir die Geſchichte auch für das von mir gedachte ideale Verhältniß des Theaters zur Öffentlichkeit ein typiſches Modell. Ich fand es im Theater des alten Athen, dort, wo das Theater ſeine Räume nur an beſonderen heiligen Feſttagen öffnete, wo mit dem Genuſſe der Kunſt zugleich eine religiöſe Feier begangen ward, an welcher die ausgezeichnetſten Männer des Staates ſich ſelbſt als Dichter und Darſteller betheiligten, um gleich Prieſtern vor der verſammelten Bevölkerung der Stadt und des Landes zu erſcheinen, welche mit ſo hoher Erwartung von der Erhabenheit des vorzuführenden Kunſtwerkes erfüllt war, daß ein Aiſchylos, ein Sophokles die tiefſinnigſten aller Dichtungen, ſicher ihres Verſtändniſſes, dem Volke vorführen konnten.

Die Gründe des Verfalles dieſes unvergleichlichen Kunſtwerkes, nach denen ich voll Trauer mich fragen mußte, ſtellten ſich mir alsbald dar. Zunächſt feſſelten meine Aufmerkſamkeit die ſozialen Urſachen dieſes Verfalles, und ich glaubte ſie in den Gründen des Verfalles des antiken Staates ſelbſt zu finden. Demzufolge ſuchte ich auf die ſozialen Grundlagen derjenigen ſtaatlichen Geſtaltung des menſchlichen Geſchlechtes zu ſchließen, welche, die Fehler des antiken Staates verbeſſernd, einen Zuſtand begründen könnte, in welchem das Verhältniß der Kunſt zum öffentlichen Leben, wie es einſt in Athen beſtand, ſich in wo möglich noch edlerer und jedenfalls dauernderer Weiſe wiederherſtellen müßte. Die hierauf bezüglichen Gedanken legte ich in einem Schriftchen: „Die Kunſt und die Revolution“ betitelt, nieder; meinen urſprünglichen Wunſch, es in einer Folge von Artikeln in einer franzöſiſchen politiſchen Zeitſchrift zu veröffentlichen, gab ich auf, als man mir verſicherte, die damalige Periode (es war im Jahre 1849) ſei nicht geeignet, die Aufmerkſamkeit des Pariſer Publikums für einen ſolchen Gegenſtand zu gewinnen. Gegenwärtig bin ich es, der es für zu weit führend halten würde, Sie mit dem Inhalte jenes Libells näher bekannt zu machen, und gewiß danken Sie mir es, daß ich Sie mit dem Verſuche hierzu verſchone. Genug, daß ich Ihnen mit dem Obigen andeutete, bis in welche anſcheinend ſo abliegenden Meditationen ich mich erging, um meinem künſtleriſchen Ideale einen Boden in einer wiederum doch wohl nur idealen Realität zu gewinnen.

Anhaltender feſſelte mich ſodann die Erforſchung des Charakters jener beklagten Auflöſung des großen griechiſchen Kunſtwerkes. Hier gewahrte ich zunächſt die auffallende Erſcheinung der Auflöſung und Trennung der zuvor im vollendeten Drama vereinigten einzelnen Kunſtzweige. Aus dem allmächtigen Vereine, in welchem ſie, gemeinſchaftlich zu einem Zwecke wirkend, es ermöglicht hatten, dem geſammten Volke die erhabenſten und tiefſten Abſichten der Menſchheit allgemein verſtändlich zu erſchließen, löſten die einzelnen Kunſtbeſtandtheile ſich los, um fortan nicht mehr die begeiſternden Lehrer der Öffentlichkeit, ſondern der tröſtliche Zeitvertreib des ſpeziellen

Kunſtliebhabers zu werden, ſo daß, während der Volksmenge Gladiatorenkämpfe und Thiergefechte zur öffentlichen Beluſtigung vorgeführt wurden, der Gebildetere ſich in der Einſamkeit mit Litteratur und Malerei beſchäftigte. Wichtig war es mir nun vor Allem, daß ich erkennen zu müſſen glaubte, wie die einzelnen, getrennt fortgebildeten Kunſtarten, ſo ſehr auch von großen Genie's ihre Ausdrucksfähigkeit ſchließlich entwickelt und geſteigert wurde, dennoch, ohne in Widernatürlichkeit und entſchiedene Fehlerhaftigkeit zu verfallen, nie darauf abzielen konnten, in irgendwelcher Weiſe jenes allvermögende Kunſtwerk zu erſetzen, welches eben nur ihrer Vereinigung hervorzubringen möglich war. Mit den Ausſagen der bedeutendſten Kunſtkritiker, mit den Unterſuchungen z. B. eines Leſſing über die Gränzen der Malerei und der Dichtkunſt an der Hand, glaubte ich zu der Einſicht zu gelangen, daß jeder einzelne Kunſtzweig nach einer Ausdehnung ſeines Vermögens hin ſich entwickelt, die ihn ſchließlich an die Gränze deſſelben führt, und daß er dieſe Gränze, ohne die Gefahr, ſich in das Unverſtändliche und abſolut Phantaſtiſche, ja Abſurde zu verlieren, nicht überſchreiten kann. An dieſem Punkte glaubte ich in ihm deutlich das Verlangen zu erkennen, der anderen, von dieſem Punkte aus einzig vermögenden, verwandten Kunſtart die Hand zu bieten; und mußte es mich, im Hinblick auf mein Ideal, lebhaft intereſſiren, dieſe Tendenzen in jeder beſonderen Kunſtart zu verfolgen, ſo glaubte ich ſchließlich im Verhältniß der Poeſie zur Muſik dieſe Tendenz am deutlichſten und (namentlich in Gegenwart der ungemeinen Bedeutung der neueren Muſik) am auffallendſten nachweiſen zu können. Indem ich mir auf dieſe Weiſe dasjenige Kunſtwerk vorzuſtellen ſuchte, in welchem alle einzelnen Kunſtarten, zu ihrer eigenen höchſten Vervollkommnung, ſich zu vereinigen hätten, traf ich von ſelbſt auf den bewußten Anblick desjenigen Ideals, das unbewußt ſich allmählich in mir gebildet und dem verlangenden Künſtler vorgeſchwebt hatte. Da ich, namentlich in Erinnerung der von mir erkannten, durchaus fehlerhaften Stellung des Theaters zur Öffentlichkeit, die Ermöglichung einer vollendeten Erſcheinung dieſes idealen Kunſtwerkes nicht in die Gegenwart ſetzen konnte, bezeichnete ich mein Ideal als „das Kunſtwerk der Zukunft“. Unter dieſem Titel veröffentlichte ich eine bereits ausführlichere Schrift, in welcher ich die ſoeben bezeichneten Gedanken näher darlegte, und dieſem Titel verdanken wir (im Vorbeigehen ſei es erwähnt) die Erfindung des Geſpenſtes einer „Muſik der Zukunft“, welches auf ſo populäre Weiſe auch in franzöſiſchen Kunſtberichten ſeinen Spuk treibt und von dem Sie leicht nun errathen werden, aus welchem Misverſtändniß und zu welchem Zwecke es erfunden worden iſt.

Auch mit der näheren Vorführung der Details dieſer Schrift verſchone ich Sie, verehrter Freund! Ich meſſe ihr ſelbſt keinen anderen Werth bei, als den ſie für Diejenigen haben kann, denen es nicht unintereſſant dünken muß, zu erfahren, wie und in welcher Ausdrucksweiſe einſt ein produzirender Künſtler bemüht war, vor Allem ſich ſelbſt Aufſchlüſſe über Probleme zu gewinnen, die ſonſt nur den Kritiker von Fach zu beſchäftigen pflegen, dieſem aber kaum in der eigenthümlichen Weiſe ſich aufdringen können als jenem. Ebenſo will ich Ihnen von einer dritten, ausgearbeiteteren Kunſtſchrift, welche ich bald nach der letztgenannten unter dem Titel: „Oper und Drama“ veröffentlichte, nur einen allgemeinen Grundriß ſeines Inhaltes geben, da ich nicht anders glauben kann, als daß die darin ſehr bis in das feinſte Detail gehenden Darlegungen meines Hauptgedankens mehr für mich ſelbſt Intereſſe haben konnten, als ſie jetzt und in Zukunft für Andere es haben können. Es waren intime Meditationen, die ich, vom ungemein lebhaften Intereſſe an dem Gegenſtande geſtachelt, zum Theil in polemiſchem Charakter vortrug. Dieſer Gegenſtand war eine nähere Erforſchung des Verhältniſſes der Dichtkunſt und der Muſik zu einander, dießmal im ganz beſtimmten Hinblick auf das dramatiſche Kunſtwerk.

Hier glaubte ich vor Allem die irrige Meinung Derjenigen zu widerlegen zu haben, welche in dem eigentlichen Operngenre das Ideal, wenn nicht erreicht, doch unmittelbar vorbereitet wähnten. Schon in Italien, mehr aber in Frankreich und Deutſchland, hat dieſes Problem die bedeutendſten Geiſter der Litteratur beſchäftigt. Der Kampf der Gluckiſten und Picciniſten in Paris war nichts Anderes als ein, ſeiner Natur nach unentſcheidbarer, Kontrovers darüber, ob das Ideal des Drama's in der Oper zu erreichen ſei; Diejenigen, welche dieſe Theſe bejahend aufrecht erhalten zu dürfen glaubten, wurden trotz ihrer anſcheinenden Siege durch die Gegner im bedenklichen Schach gehalten, ſobald dieſe in der Oper die Muſik in der Weiſe prädominirend bezeichneten, daß dieſer allein und nicht der Poeſie ihre Erfolge beizumeſſen ſeien. Voltaire, der theoretiſch der erſteren Anſicht geneigt war, ſah dem konkreten Falle gegenüber ſich doch wieder zu dem niederſchlagenden Ausſpruche genöthigt: „Ce qui est trop sot pour être dit, on le chante“. In Deutſchland, wo, von Leſſing zuerſt angeregt, zwiſchen Schiller und Goethe das gleiche Problem, und zwar mit entſchiedener Neigung zur günſtigſten Erwartung von der Oper, diskutirt wurde, beſtätigte der Letztere, Goethe, im ſchlagendſten Widerſpruch zu ſeiner theoretiſchen Meinung, ganz unwillkürlich den Ausſpruch Voltaire's; er ſelbſt verfaßte nämlich verſchiedene Operntexte, und, um ſich auf das Niveau des Genre zu ſtellen, hielt er es für gut, in Erfindung wie Ausführung ſich ſo trivial wie möglich zu halten, ſo daß wir nur mit Bedauern dieſe höchſt ſeichten Stücke unter die Zahl ſeiner Dichtungen aufgenommen ſehen können.

Daß dieſe günſtige Meinung von geiſtreichen Köpfen ſo oft wieder aufgenommen werden, nie aber ſich erfüllen konnte, zeigte mir einerſeits die anſcheinend nahe liegende Möglichkeit, durch eine vollgiltige Vereinigung der Poeſie und Muſik im Drama das Höchſte zu erreichen, andererſeits aber eben die fundamentale Fehlerhaftigkeit des eigentlichen Operngenre's, eine Fehlerhaftigkeit, die der Natur der Sache nach nicht dem Muſiker zuerſt zum Bewußtſein kommen konnte, und ſonſt auch dem litterariſchen Dichter nothwendig entgehen mußte. Der Dichter, der eben nicht ſelbſt Muſiker war, traf in der Oper ein feſtgezimmertes Gerüſt muſikaliſcher Formen an, welches ihm von vornherein ganz beſtimmte Geſetze für die Erfindung und Ausführung der zu liefernden dramatiſchen Unterlage gab. An dieſen Formen konnte nicht er, ſondern nur der Muſiker Etwas ändern; welcher Art ihr Gehalt war, das deckte der zu Hilfe gerufene Dichter, ohne es zu wollen, aber dadurch auf, daß er in Erfindung des Süjets und der Verſe ſich zu einer auffallenden Herabſtimmung ſeines poetiſchen Vermögens, bis zur offenbaren, und von Voltaire deßhalb gegeiſelten, Trivialität veranlaßt ſah. In Wahrheit wird es nicht nöthig ſein, die Mislichkeit und Flachheit, ja Lächerlichkeit des Genre's des Opernlibretto's aufzudecken; ſelbſt in Frankreich beſtanden die beſten Verſuche dieſer Art mehr darin, dieſen Übelſtand eher zu verdecken, als ihn zu heben. Das eigentliche Gerüſt der Oper blieb ſomit dem Dichter ſtets ein unantaſtbarer, fremder Gegenſtand, zu dem er ſich fremd und nur gehorchend verhielt, und es haben ſich deßhalb, mit ſeltenen und ungünſtigen Ausnahmen, wahrhaft große Dichter nie mit der Oper zu thun gemacht.

Es fragt ſich jetzt nur, wie es dem Muſiker möglich geweſen ſein ſollte, der Oper die ideale Bedeutung zu geben, wenn der Dichter, in ſeiner praktiſchen Berührung mit ihr, nicht einmal die Anforderungen, die wir an jedes vernünftige Schauſpiel machen, aufrecht erhalten konnte? Dem Muſiker, der, ſtets nur in der Ausbildung eben jener rein muſikaliſchen Formen begriffen, nichts Anderes als ein Feld zur Ausübung ſeines ſpezifiſchen muſikaliſchen Talentes vor ſich ſah? Das Widerſpruchsvolle und Verkehrte in den Erwartungen, die man hierin von dem Muſiker hegte, glaube ich in dem erſten Theile meiner letztgenannten Schrift: „Oper und Drama" genau dargelegt zu haben. Indem ich meine höchſte Bewunderung des Schönen und Hinreißenden, was große Meiſter in dieſem Gebiete leiſteten, ausdrückte, hatte ich, wenn ich die Schwächen ihrer Leiſtungen aufdeckte, nicht nöthig, ihren anerkannten Kunſtruhm zu ſchmälern, weil ich den Grund dieſer Schwächen eben in der Fehlerhaftigkeit des Genre's ſelbſt nachweiſen konnte. Worauf es mir nach dieſer immerhin unerfreulichen Darſtellung eigentlich ankam, war aber, den Beweis davon zu liefern, daß die vielen geiſtreichen Köpfen vorgeſchwebte ideale Vollendung der Oper zu allernächſt nur in einer gänzlichen Veränderung des Charakters der Theilnahme des Dichters an dem Kunſtwerke bedingt ſein könnte.

Um die für ihre Wirkſamkeit ſo entſcheidend gedachte Theilnahme des Dichters mir als eine freiwillige und von dieſem ſelbſt erſehnte darzuſtellen, beachtete ich vor Allem die oben bereits berührten, wiederholt und bedeutungsvoll ausgeſprochenen Hoffnungen und Wünſche großer Dichter, in der Oper ein ideales Kunſtgenre erreicht zu ſehen. Ich ſuchte den Sinn dieſer Neigung mir zu erklären und glaubte ihn in dem natürlichen Verlangen des Dichters zu finden, welcher für die Konzeption wie für die Form ihn beſtimmt, das Material des abſtrakten Begriffes, die Sprache, in einer Weiſe zu verwenden, daß es auf das Gefühl ſelbſt wirke. Wie dieſe Tendenz bereits in der Erfindung des dichteriſchen Stoffes ſelbſt vorherrſchend iſt und erſt dasjenige Lebensbild der Menſchheit ein poetiſches genannt wird, in welchem alle nur der abſtrakten Vernunft erklärlichen Motive verſchwinden, um ſich dagegen als Motive des rein menſchlichen Gefühles darzuſtellen, ſo iſt ſie unverkennbar auch einzig maaßgebend für die Form und den Ausdruck der dichteriſchen Darſtellung; in ſeiner Sprache ſucht der Dichter der abſtrakten, konventionellen Bedeutung der Worte ihre urſprünglich ſinnliche unterzuſtellen, und durch rhythmiſche Anordnung, ſowie endlich durch den faſt ſchon muſikaliſchen Schmuck des Reimes im Verſe, ſich einer Wirkung ſeiner Phraſe zu verſichern, die das Gefühl wie durch Zauber gefangen nehmen und beſtimmen ſoll. In dieſer ſeinem eigenſten Weſen nothwendigen Tendenz des Dichters ſehen wir ihn endlich an der Gränze ſeines Kunſtzweiges anlangen, auf welcher die Muſik unmittelbar bereits berührt wird, und als das gelungenſte Werk des Dichters müßte uns daher dasjenige gelten, welches in ſeiner letzten Vollendung gänzlich Muſik würde.

Als den idealen Stoff des Dichters glaubte ich daher den „Mythos" bezeichnen zu müſſen, dieſes urſprünglich namenlos entſtandene Gedicht des Volkes, das wir zu allen Zeiten von den großen Dichtern der vollendeten Kulturperioden immer wieder neu behandelt antreffen; denn bei ihm verſchwindet die konventionelle, nur der abſtrakten Vernunft erklärliche Form der menſchlichen Verhältniſſe faſt vollſtändig, um dafür nur das ewig Verſtändliche, rein Menſchliche, aber eben in der unnachahmlichen, konkreten Form zu zeigen, welche jedem ächten Mythos ſeine ſo ſchnell erkenntliche individuelle Geſtalt verleiht. Den hierher gehörigen Unterſuchungen widmete ich den zweiten Theil meines Buches und führte meine Darſtellung bis zu der Frage, welche die vollendetſte Darſtellungsform dieſes idealen dichteriſchen Stoffes ſein müſſe?

In einem dritten Theile nun verſenkte ich mich in die Unterſuchung der hier berührten techniſchen Möglichkeiten der Form und gewann, als Ergebniß dieſer Unterſuchung, *daß nur die ungemein reiche, früheren Jahrhunderten gänzlich unbekannte Entwickelung, welche die Muſik in unſeren Zeiten erlangt hat*, die Aufdeckung jener Möglichkeiten herbeiführen konnte.

Ich fühle die Wichtigkeit dieſer Behauptung zu ſtark, um nicht bedauern zu müſſen, hier nicht den Ort erſehen zu dürfen, an welchem eine umfaſſende Begründung dieſer Theſe mir erlaubt ſein könnte. In dem genannten dritten Theile glaube ich dieſe Begründung wenigſtens für meine Überzeugung genügend, niedergelegt zu haben, und wenn ich daher hier unternehme, in wenigen Zügen Ihnen meine Anſicht über dieſen Gegenſtand mitzutheilen, ſo erſuche ich Sie, auf Treu' und Glauben annehmen zu wollen, daß, was Ihnen paradox erſcheinen ſollte, an jenem Orte wenigſtens näher belegt ſich vorfindet.

Unleugbar haben ſeit der Wiedergeburt der ſchönen Künſte unter den chriſtlichen Völkern Europa's zwei Kunſtarten eine ganz neue und ſo vollendete Entwickelung erhalten, wie ſie im klaſſiſchen Alterthume ſie noch nicht gefunden hatten; ich meine die Malerei und die Muſik. Die wundervolle ideale Bedeutung, welche die Malerei bereits im erſten Jahrhunderte der Renaiſſance gewann, ſteht ſo außer allem Zweifel, und das Charakteriſtiſche dieſer Kunſtbedeutung iſt ſo wohl ergründet worden, daß wir hier eben nur auf die Neuheit dieſer Erſcheinung im Gebiete der allgemeinen Kunſtgeſchichte ſowie darauf hinweiſen wollten, daß dieſe Erſcheinung der neueren Kunſt ganz eigenthümlich angehört. In einem noch höheren und — ich glaube — noch bedeutungsvolleren Grade haben wir daſſelbe von der modernen Muſik zu behaupten. Die dem Alterthume gänzlich unbekannte Harmonie, ihre undenklich reiche Erweiterung und Anwendung durch Polyphonie ſind die Erfindung und das eigenthümlichſte Werk der neueren Jahrhunderte.

Bei den Griechen kennen wir die Muſik nur als Begleiterin des Tanzes; die Bewegung des Tanzes gab ihr, wie dem vom Sänger zur Tanzweiſe geſungenen Gedichte, die Geſetze des Rhythmus, welche Vers und Melodie ſo entſchieden beſtimmten, daß die griechiſche Muſik (unter welcher die Poeſie faſt immer mit verſtanden war) nur als der in Tönen und Worten ſich ausſprechende Tanz angeſehen werden kann. Dieſe im Volke lebenden, urſprünglich der heidniſchen Götterfeier angehörenden Tanzweiſen waren es, welche, den Inbegriff aller antiken Muſik ausmachend, von den früheſten chriſtlichen Gemeinden zur Feier auch ihres allmählich ſich ausbildenden Gottesdienſtes verwendet wurden. Dieſe ernſte Feier, welche den Tanz als weltlich und gottlos völlig ausſchloß, ließ natürlich auch das Weſentliche der antiken Melodie, den ungemein lebhaften und wechſelvollen Rhythmus, ausfallen, wodurch die Melodie den rhythmiſch gänzlich unaccentuirten Charakter des noch heute in unſeren Kirchen gebräuchlichen Chorales annahm. Offenbar war mit der Entziehung der rhythmiſchen Beweglichkeit dieſer Melodie aber das ihr eigenthümliche Motiv des Ausdruckes geraubt und von dem ungemein geringen Ausdruck der antiken Melodie, ſobald ihr eben dieſer Schmuck des Rhythmus genommen war, hätten wir ſomit noch heute Gelegenheit, uns zu überzeugen, ſobald wir ſie uns nämlich auch ohne die jetzt ihr untergelegte Harmonie denken. Den Ausdruck der Melodie, ſeinem innerſten Sinne gemäß, zu heben, erfand nun aber der chriſtliche Geiſt die vielſtimmige Harmonie auf der Grundlage des vierſtimmigen Akkordes, welcher durch ſeinen charakteriſtiſchen Wechſel den Ausdruck der Melodie fortan motivirte, wie zuvor ihn der Rhythmus bedungen hatte. Zu welch' wundervoll innigem, bis dahin nie und in keiner Weiſe gekanntem Ausdrucke die melodiſche Phraſe hierdurch gelangte, erſehen wir mit ſtets neuer Ergriffenheit aus den ganz unvergleichlichen Meiſterwerken der italieniſchen Kirchenmuſik. Die verſchiedenen Stimmen, welche urſprünglich nur beſtimmt waren, den untergelegten harmoniſchen Akkord mit der Note der Melodie zugleich zu Gehör zu bringen, erhielten hier endlich ſelbſt eine frei und ausdrucksvoll fortſchreitende Entwickelung, ſo daß mit Hilfe der ſogenannten kontrapunktiſchen Kunſt jede dieſer, der eigentlichen Melodie (dem ſogenannten Canto fermo) untergelegten Stimmen mit ſelbſtändigem Ausdruck ſich bewegte, wodurch, eben in den Werken der hochgeweihteſten Meiſter, ein ſolcher kirchlicher Geſang in ſeinem Vortrage eine ſo wunderbare, das Herz bis in das tiefſte Innere erregende Wirkung hervorbrachte, daß durchaus keine ähnliche Wirkung irgend einer anderen Kunſt ſich ihr vergleichen kann.

Den Verfall dieſer Kunſt in Italien, und die gleichzeitig eintretende Ausbildung der Opernmelodie von Seiten der Italiener, kann ich nicht anders als einen Rückfall in den Paganismus nennen. Als mit dem Verfall der Kirche das weltliche Verlangen auch für die Anwendung der Muſik beim Italiener die Oberhand gewann, half man ſich am leichteſten dadurch, daß man der Melodie ihre urſprüngliche rhythmiſche Eigenſchaft wiedergab und für den Geſang ſie ebenſo wie früher für den Tanz verwandte. Die auffallenden Inkongruenzen des modernen’, im Einklange mit der chriſtlichen Melodie entwickelten Verſes mit dieſer ihm aufgelegten Tanzmelodie, übergehe ich hier beſonders nachzuweiſen und möchte Sie nur darauf aufmerkſam machen, daß dieſe Melodie gegen dieſen Vers ſich faſt ganz indifferent verhielt und ihre variationenhafte Bewegung endlich einzig vom Geſangsvirtuoſen ſich diktiren ließ. Was uns jedoch am meiſten beſtimmt, die Ausbildung dieſer Melodie als einen Rückfall, nicht aber als einen Fortſchritt zu bezeichnen, iſt, daß ſie ganz unleugbar die ungemein wichtige Erfindung der chriſtlichen Muſik, die Harmonie und die ſie verkörpernde Polyphonie, für ſich nicht zu verwenden wußte. Auf einer harmoniſchen Grundlage von ſolcher Dürftigkeit, daß ſie der Begleitung füglich ganz entbehren kann, hat die italieniſche Opernmelodie auch in Bezug auf die Fügung und Verbindung ihrer Theile ſich mit einem ſo ärmlichen periodiſchen Bau begnügt, daß der gebildete Muſiker unſerer Zeit mit traurigem Erſtaunen vor dieſer kärglichen, faſt kindiſchen Kunſtform ſteht, deren enge Gränzen ſelbſt den genialſten Tonſetzer, wenn er ſich mit ihr befaßt, zu einer vollkommenen formellen Stabilität verurtheilen.

Eine eigenthümliche neue Bedeutung gewann dagegen derſelbe Trieb nach Verweltlichung der chriſtlichen Kirchenmuſik in Deutſchland. Auch deutſche Meiſter gingen wieder auf die urſprüngliche rhythmiſche Melodie zurück, wie ſie neben der Kirchenmuſik im Volke als nationale Tanzweiſe ununterbrochen fortgelebt hatte. Statt aber die reiche Harmonie der chriſtlichen Kirchenmuſik fahren zu laſſen, ſuchten dieſe Meiſter vielmehr im Vereine mit der lebhaft bewegten rhythmiſchen Melodie auch die Harmonie zugleich neu auszubilden, und zwar in der Weiſe, daß Rhythmus und Harmonie gleichmäßig im Ausdruck der Melodie zuſammentrafen. Hierbei ward die ſelbſtändig ſich bewegende Polyphonie nicht nur beibehalten, ſondern bis zu der Höhe ausgebildet, wo jede der Stimmen, vermöge der kontrapunktiſchen Kunſt, ſelbſtändig am Vortrage der rhythmiſchen Melodie theilnahm, ſo daß die Melodie nicht mehr nur im urſprünglichen Canto fermo, ſondern in jeder der begleitenden Stimmen ebenfalls ſich vortrug. Wie hierdurch ſelbſt im kirchlichen Geſang da, wo der lyriſche Schwung zur rhythmiſchen Melodie drängte, eine ganz unerhört mannigfaltige und durchaus nur der Muſik eigene Wirkung von hinreißendſter Gewalt erzielt werden konnte, erfährt Derjenige leicht, dem es vergönnt iſt, eine ſchöne Aufführung Bach'ſcher Vokalkompoſitionen zu hören, und ich verweiſe hier unter Anderem namentlich auf eine achtſtimmige Motette von Sebaſtian Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied!", in welcher der lyriſche Schwung der rhythmiſchen Melodie wie durch ein Meer von harmoniſchen Wogen brauſt.

Aber eine noch freiere und bis zum feinſten, mannigfaltigſten Ausdruck geſteigerte Entwickelung ſollte die hier bezeichnete Ausbildung der rhythmiſchen Melodie auf der Grundlage der chriſtlichen Harmonie, endlich in der Inſtrumentalmuſik gewinnen. Ohne zunächſt auf die intenſive Bedeutung des Orcheſters Rückſicht zu nehmen, erlaube ich mir, Ihre Aufmerkſamkeit hier zuerſt nur auf die formelle Erweiterung der urſprünglichen Tanzmelodie zu lenken. Durch die Ausbildung des Quartettes der Streichinſtrumente bemächtigte ſich die polyphone Richtung der ſelbſtändigen Behandlung der verſchiedenen Stimmen, in gleicher Weiſe wie der Geſangſtimmen in der Kirchenmuſik, auch des Orcheſters, und emanzipirte dieſes ſomit aus der unterwürfigen Stellung, in der es bis dahin, wie noch heute in der italieniſchen Oper, eben nur zur rhythmiſch-harmoniſchen Begleitung verwendet wurde. Höchſt intereſſant und über das Weſen aller muſikaliſchen Form einzig aufklärend iſt es nun, zu beobachten, wie alles Trachten der deutſchen Meiſter darauf ausging, der einfachen Tanzmelodie, von Inſtrumenten ſelbſtändig vorgetragen, eine allmählich immer reichere und breitere Entwickelung zu geben. Dieſe Melodie beſtand urſprünglich nur aus einer kurzen Periode von weſentlichen vier Takten, welche verdoppelt oder auch vervierfacht wurden; ihr eine größere Ausdehnung zu geben, und ſo zu einer breiteren Form zu gelangen, in welcher auch die Harmonie ſich reicher entwickeln könne, ſcheint die Grundtendenz unſerer Meiſter geweſen zu ſein. Die eigenthümliche Kunſtform der Fuge, auf die Tanzmelodie angewandt, gab Veranlaſſung zur Erweiterung auch der Zeitdauer des Stückes dadurch, daß dieſe Melodie in allen Stimmen abwechſelnd vorgetragen, bald in Verkürzungen, bald in Verlängerungen, durch harmoniſche Modulation in wechſelndem Lichte gezeigt, durch kontrapunktiſche Neben- und Gegenthemen in intereſſanter Bewegung erhalten wurde. Ein zweites Verfahren beſtand darin, daß man mehrere Tanzmelodieen an einander fügte, ſie je nach ihrem charakteriſtiſchen Ausdrucke mit einander abwechſeln ließ, und ihre Verbindungen durch Übergänge, in welchen die kontrapunktiſche Kunſt ſich beſonders hilfreich zeigte, herſtellte. Auf dieſer einfachen Grundlage bildete ſich das eigenthümliche Kunſtwerk der Symphonie aus. Haydn war der geniale Meiſter, der dieſe Form zuerſt zu breiter Ausdehnung entwickelte und ihr durch unerſchöpflichen Wechſel der Motive, ſowie ihrer Verbindungen und Verarbeitungen, eine tief ausdrucksvolle Bedeutung gab. Während die italieniſche Opernmelodie bei ihrem dürftigen formellen Bau verblieben war, hatte ſie jedoch im Munde der begabteſten und gefühlvollſten Sänger, getragen vom Athem des edelſten Muſikorganes, eine den deutſchen Meiſtern bis dahin unbekannte ſinnlich-anmuthige Färbung erhalten, deren ſüßer Wohllaut ihren Inſtrumentalmelodieen abging. Mozart war es, der dieſes Zaubers inne ward und, indem er der italieniſchen Oper die reichere Entwickelung der deutſchen Inſtrumentalkompoſitionsweiſe zuführte, den vollen Wohllaut der italieniſchen Geſangsweiſe der Orcheſtermelodie wiederum mittheilte. Das reiche, vielverheißende Erbe der beiden Meiſter trat Beethoven an; er bildete das ſymphoniſche Kunſtwerk zu einer ſo feſſelnden Breite der Form aus, und erfüllte dieſe Form mit einem ſo unerhört mannigfaltigen und hinreißenden melodiſchen Inhalt, daß wir heute vor der Beethoven'ſchen Symphonie wie vor dem Markſteine einer ganz neuen Periode der Kunſtgeſchichte überhaupt ſtehen; denn durch ſie iſt eine Erſcheinung in die Welt getreten, von welcher die Kunſt keiner Zeit und keines Volkes etwas auch nur annähernd Ähnliches aufzuweiſen hat.

In dieſer Symphonie wird von Inſtrumenten eine Sprache geſprochen, von welcher man inſofern zu keiner Zeit vorher eine Kenntniß hatte, als hier mit einer bisher unbekannten Andauer der rein muſikaliſche Ausdruck in den unbenklich mannigfaltigſten Nüancen den Zuhörer feſſelt, ſein Innerſtes in einer, keiner anderen Kunſt erreichbaren Stärke anregt, in ſeinem Wechſel ihm eine ſo freie und kühne Geſetzmäßigkeit offenbarend, daß ſie uns mächtiger als alle Logik dünken muß, ohne daß jedoch die Geſetze der Logik im Mindeſten in ihr enthalten wären, vielmehr das vernunftmäßige, am Leitfaden von Grund und Folge ſich bewegende Denken hier gar keinen Anhalt findet. So muß uns die Symphonie geradeswegen als eine Offenbarung aus einer anderen Welt erſcheinen; und in Wahrheit deckt ſie uns einen von dem gewöhnlichen logiſchen Zuſammenhang durchaus verſchiedenen Zuſammenhang der Phänomene der Welt auf, von welchem das eine zuvörderſt unleugbar iſt, nämlich, daß er mit der überwältigendſten Überzeugung ſich uns aufdrängt und unſer Gefühl mit einer ſolchen Sicherheit beſtimmt, daß die logiſirende Vernunft vollkommen dadurch verwirrt und entwaffnet wird.

Die metaphyſiſche Nothwendigkeit der Auffindung dieſes ganz neuen Sprachvermögens gerade in unſeren Zeiten ſcheint mir in der immer konventionelleren Ausbildung der modernen Wortſprachen zu liegen. Betrachten wir die Geſchichte der Entwickelung dieſer Sprachen näher, ſo treffen wir noch heute in den ſogenannten Wortwurzeln auf einen Urſprung, der uns deutlich zeigt, wie im erſten Anfange die Bildung des Begriffes von einem Gegenſtande faſt ganz mit dem ſubjektiven Gefühle davon zuſammenfiel, und die Annahme, daß die erſte Sprache der Menſchen eine große Ähnlichkeit mit dem Geſange gehabt haben muß, dürfte vielleicht nicht lächerlich erſcheinen. Von einer jedenfalls ganz ſinnlich ſubjektiv gefühlten Bedeutung der

Worte aus entwickelte ſich die menſchliche Sprache in einem immer abſtrakteren Sinne in der Weiſe, daß endlich eine nur noch konventionelle Bedeutung der Worte übrig blieb, welche dem Gefühl allen Antheil an dem Verſtändniſſe derſelben entzog, wie auch ihre Fügung und Konſtruktion gänzlich nur noch von zu erlernenden Regeln abhängig gemacht wurde. In nothwendiger Übereinſtimmung mit der ſittlichen Entwickelung der Menſchen bildete ſich in Sitte und Sprache gleichmäßig die Konvention aus, deren Geſetze nicht mehr dem natürlichen Gefühle verſtändlich waren, ſondern durch einzig der Reflexion begreifliche Maximen der Erziehung auferlegt wurden. Seitdem nun die modernen europäiſchen Sprachen, noch dazu in verſchiedene Stämme getheilt, mit immer erſichtlicherer Tendenz ihrer rein konventionellen Ausbildung folgten, entwickelte ſich andererſeits die Muſik zu einem bisher der Welt unbekannten Vermögen des Ausdruckes. Es iſt, als ob das durch die Kompreſſion ſeitens der konventionellen Civiliſation geſteigerte rein menſchliche Gefühl ſich einen Ausweg zur Geltendmachung ſeiner ihm eigenthümlichen Sprachgeſetze geſucht hätte, durch welche es, frei vom Zwange der logiſchen Denkgeſetze, ſich ſelbſt verſtändlich ſich ausdrücken könnte. Die ganz ungemeine Popularität der Muſik in unſerer Zeit, die ſtets wachſende und bis in alle Schichten der Geſellſchaft ſich ausbreitende Theilnahme an den Produktionen der tiefſinnigſten Muſikgenre's, der immer geſteigerte Eifer, die muſikaliſche Ausbildung zu einem weſentlichen Theile der Erziehung zu beſtimmen, dieß Alles, wie es klar erſichtlich und unleugbar iſt, bezeugt zugleich die Richtigkeit der Annahme, daß mit der modernen Entwickelung der Muſik einem tief innerlichen Bedürfniſſe der Menſchheit entſprochen worden iſt, und die Muſik, ſo unverſtändlich ihre Sprache nach den Geſetzen der Logik iſt, eine überzeugendere Nöthigung zu ihrem Verſtändniſſe in ſich ſchließen muß, als eben jene Geſetze ſie enthalten.

Gegenüber dieſer unabweislichen Erkenntniß dürften der Poeſie fortan nur noch zwei Entwickelungswege offen ſtehen. Entweder gänzliches Übertreten in das Feld der Abſtraktion, reine Kombination von Begriffen und Darſtellung der Welt durch Erklärung der logiſchen Geſetze des Denkens. Und dieß leiſtet ſie als Philoſophie. Oder innige Verſchmelzung mit der Muſik, und zwar mit derjenigen Muſik, deren unendliches Vermögen uns durch die Symphonie Beethoven's erſchloſſen worden iſt.

Den Weg hierzu wird die Poeſie leicht finden und ihr letztes Aufgehen in die Muſik als ihr eigenes, innigſtes Verlangen erkennen, ſobald ſie an der Muſik ſelbſt ein Bedürfniß inne wird, welches wiederum nur die Dichtkunſt ſtillen kann. Um dieſes Bedürfniß zu erklären, beſtätigen wir zunächſt die unvertilgbare Eigenthümlichkeit des menſchlichen Wahrnehmungsprozeſſes, welche ihn zum Auffinden der Geſetze der Kauſalität drängte, und vermöge welcher vor jeder eindrucksvollen Erſcheinung er ſich unwillkürlich fragt: Warum? Auch die Anhörung eines ſymphoniſchen Tonſtückes bringt dieſe Frage nicht gänzlich zum Schweigen; da es ihr vielmehr nicht zu antworten vermag, bringt ſie in das kauſale Vorſtellungsvermögen des Zuhörers eine Verwirrung, die ihn nicht nur zu beunruhigen im Stande iſt, ſondern auch der Grund eines gänzlich falſchen Urtheiles wird. Dieſe ſtörende und doch ſo unerläßliche Frage in einem Sinne zu beantworten, daß ſie von vornherein durch Beſchwichtigung gewiſſermaßen eludirt wird, kann nur das Werk des Dichters ſein. Nur aber demjenigen Dichter kann dieß gelingen, welcher die Tendenz der Muſik und ihres unerſchöpflichen Ausdrucksvermögens vollkommen inne hat und ſein Gedicht daher ſo entwirft, daß es in die feinſten Faſern des muſikaliſchen Gewebes eindringen und der ausgeſprochene Begriff gänzlich in das Gefühl ſich auflöſen kann. Erſichtlich kann daher keine Dichtungsform hierzu tauglich ſein als diejenige, in welcher der Dichter nicht mehr beſchreibt, ſondern ſeinen Gegenſtand zur wirklichen, ſinnfällig überzeugenden Darſtellung bringt; und dieß iſt nur das Drama. Das Drama, im Moment ſeiner wirklichen ſceniſchen Darſtellung, erweckt im Zuſchauer ſofort die intime Theilnahme an einer vorgeführten, dem wirklichen Leben, wenigſtens der Möglichkeit nach, ſo treu nachgeahmten Handlung, daß in dieſer Theilnahme das ſympathiſche Gefühl des Menſchen bereits ſelbſt in den Zuſtand von Ekſtaſe geräth, wo es jenes verhängnißvolle Warum? vergißt, und ſomit in höchſter Anregung willig ſich der Leitung jener neuen Geſetze überläßt, nach welchen die Muſik ſich ſo wunderbar verſtändlich macht und — in einem tiefen Sinne — zugleich einzig richtig jenes Warum? beantwortet.

Die techniſchen Geſetze, nach welchen dieſe innige Verſchmelzung der Muſik mit der Poeſie im Drama ſich zu bewerkſtelligen habe, verſuchte ich ſchließlich in jenem dritten Theile der zuletzt genannten Schrift näher zu bezeichnen. Einen Verſuch, Ihnen hier dieſe Darſtellung zu wiederholen, verlangen Sie gewiß nicht von mir, denn bereits habe ich Sie wohl mit den vorangehenden Grundzügen nicht minder ermüdet als mich ſelbſt, und an der eigenen Ermüdung gewahre ich, daß ich ganz gegen Willen mich wieder demjenigen Zuſtande nähere, der mich gefangen hielt, als ich vor Jahren jene theoretiſchen Schriften ausarbeitete, und der mein Gehirn ſo fremdartig krankhaft bedrückte, daß ich zuvor ihn als einen abnormen bezeichnete, in welchen zurückzufallen ich eine lebhafte Scheu trage. —

Abnorm nannte ich jenen Zuſtand, weil ich das in der künſtleriſchen Anſchauung und Produktion mir unmittelbar gewiß und unzweifellos Gewordene, um es auch meinem reflektirenden Bewußtſein ganz klar zu machen, als ein theoretiſches Problem zu behandeln mich gedrängt fühlte, und hierzu der abſtrakten Meditation nöthig hatte. Nichts kann aber der künſtleriſchen Natur fremder und peinigender ſein als ein ſolches, ſeinem gewöhnlichen durchaus entgegengeſetztes, Denkverfahren. Er giebt ſich ihm daher nicht mit der nöthigen kühlen Ruhe hin, die dem Theoretiker von Fach zu eigen iſt; ihn drängt vielmehr eine leidenſchaftliche Ungeduld, die ihm verwehrt, die nöthige Zeit auf ſorgfältige Behandlung des Styles zu verwenden; die ſtets das ganze Bild ſeines Gegenſtandes in ſich ſchließende Anſchauung möchte er in jedem Satze vollſtändig geben; Zweifel daran, ob ihm dieß gelinge, treibt ihn zur fortgeſetzten Wiederholung des Verſuches, was ihn endlich mit Heftigkeit und einer Gereiztheit erfüllt, die dem Theoretiker durchaus fremd ſein ſoll. Auch aller dieſer Übel und Fehler wird er inne, und durch das Gefühl von ihnen von Neuem beunruhigt, endigt er haſtig ſein Werk mit dem Seufzer, doch wohl etwa nur von Dem verſtanden zu werden, der mit ihm ſchon die gleiche künſtleriſche Anſchauung theilt.

Somit glich mein Zuſtand einem Krampfe; in ihm ſuchte ich theoretiſch Das auszuſprechen, was durch unmittelbare künſtleriſche Produktion unfehlbar überzeugend mitzutheilen mir unter dem zuvor Ihnen bezeichneten Misverhältniſſe meiner künſtleriſchen Tendenzen zu den Tendenzen unſerer öffentlichen Kunſt, namentlich des Operntheaters, verwehrt ſchien. Aus dieſem qualvollen Zuſtande trieb es mich, zur normalen Ausübung meiner künſtleriſchen Fähigkeiten zurückzukehren. Ich entwarf und führte einen dramatiſchen Plan von ſo bedeutender Dimenſion aus, daß ich, nur den Anforderungen meines Gegenſtandes folgend, mit dieſem Werke abſichtlich mich von aller Möglichkeit entfernte, es unſerem Opernrepertoire, wie es iſt, einzuverleiben. Nur unter den außergewöhnlichſten Umſtänden ſollte dieſes, eine ganze ausgeführte Tetralogie umfaſſende muſikaliſche Drama zu einer öffentlichen Aufführung gebracht werden können. Dieſe mir vorgeſtellte ideale Möglichkeit, bei der ich mich gänzlich von der modernen Oper entfernt hielt, ſchmeichelte meiner Phantaſie und hob meine Geiſtesſtimmung zu der Höhe, daß ich, alle theoretiſchen Grillen verjagend, durch von nun an ununterbrochene künſtleriſche Produktidn mich, wie zu meiner Geneſung nach ſchweren Leiden, wieder in mein eigenthümliches Naturell verſenken konnte. Das Werk, von dem ich Ihnen ſpreche und welches ich ſeither größtentheils bereits auch durch muſikaliſche Kompoſition ausgeführt habe, heißt „Der Ring des Nibelungen“. Wenn Sie der gegenwärtige Verſuch, andere meiner Operndichtungen in proſaiſcher Überſetzung Ihnen vorzulegen, nicht verſtimmt, dürften Sie mich vielleicht bereit finden, auch mit jenem Dramen-Cyklus ein Gleiches vornehmen zu laſſen.

Während ich auf ſolche Weiſe, in gänzlicher Reſignation auf fernere künſtleriſche Berührung mit der Öffentlichkeit, mich durch Ausführung neuer künſtleriſcher Pläne von den Leiden meines mühſeligen Ausfluges in das Gebiet der ſpekulativen Theorie erholte und keine Veranlaſſung, namentlich auch nicht die thörichteſten Misverſtändniſſe, welche meinen theoretiſchen Schriften allermeiſtens zu Theil wurden, mich wieder dazu beſtimmen konnten, auf jenes Gebiet zurückzukehren, erlebte ich nun andererſeits eine Wendung in meinen Beziehungen zur Öffentlichkeit, auf welche ich nicht im Mindeſten gerechnet hatte. —

Meine Opern, von denen ich eine („Lohengrin") noch gar nicht, die anderen nur an dem Theater, an welchem ich zuvor ſelbſt perſönlich wirkſam war, aufgeführt hatte, verbreiteten ſich mit wachſendem Erfolge über eine immer größere Anzahl, endlich über alle Theater Deutſchlands, und gelangten daſelbſt zu andauernder, unleugbarer Popularität. An dieſer, im Grunde ſeltſam mich überraſchenden Erſcheinung erneuerte ich Wahrnehmungen, wie ich ſie während meiner früheren praktiſchen Laufbahn oft gemacht, und die, wenn einerſeits das Operntheater mich abſtieß, andererſeits mich immer wieder daran feſſelten, indem ſie mir Ausnahmen zeigten und, durch einzelne ungemein reiche Leiſtungen und ihre Wirkungen mir Möglichkeiten aufdeckten, die, wie ich Ihnen oben andeutete, mich zum Erfaſſen idealer Entwürfe beſtimmten. Ich war bei keiner von allen dieſen Aufführungen meiner Opern zugegen, und konnte daher nur aus den Berichten verſtändiger Freunde, ſowie aus dem charakteriſtiſchen Erfolge der Leiſtungen beim Publikum ſelbſt, auf den Geiſt derſelben ſchließen Das Bild, welches ich mir aus den Berichten meiner Freunde zu entnehmen habe, iſt nicht der Art, mich über den Geiſt jener Aufführungen im Allgemeinen zu einer günſtigeren Anſicht zu ſtimmen, als ich ſie mir über den Charakter unſerer Opernvorſtellungen überhaupt hatte bilden müſſen. In meinen peſſimiſtiſchen Anſichten ſomit im Ganzen beſtätigt, genoß ich nun aber den Vortheil des Peſſimiſten, über das hier und da auftauchende Gute, ja Ausgezeichnete, mich um ſo mehr zu freuen, als ich mich nicht berechtigt glaubte, es erwarten und fordern zu dürfen; während ich früher, als Optimiſt, das Gute und Ausgezeichnete, weil es möglich war, als ſtrenge Forderung an Alles feſtgeſtellt hatte, was mich dann zu Intoleranz und Unerkenntlichkeit getrieben. Die einzelnen vortrefflichen Leiſtungen, von denen ich ſomit ganz unerwartet erfuhr, erfüllten mich mit neuer Wärme ſowie zur dankbarſten Anerkennung; hatte ich bisher nur in einem allgemein vollkommen begründeten Zuſtande die Möglichkeit vollgiltiger Kunſtleiſtungen erblickt, ſo ſtellte ſich mir dieſe Möglichkeit jetzt als ausnahmsweiſe erreichbar dar.

Faſt noch wichtiger regte mich aber die Wahrnehmung des außerordentlich warmen Eindruckes an, den meine Opern, und zwar ſelbſt bei ſehr zweifelhaften, oft ſogar ſehr entſtellenden Aufführungen, dennoch auf das Publikum hervorgebracht hatten. Bedenke ich, wie abgeneigt und feindſelig ſich namentlich anfänglich die Kritiker, welchen meine zuvor erſchienenen Kunſtſchriften ein Gräuel waren und die von meinen, obgleich in einer früheren Periode geſchriebenen Opern hartnäckig annahmen, ſie ſeien mit reflektirender Abſichtlichkeit nach jenen Theorieen verfaßt, gegen dieſe Opern ſich ausließen, ſo kann ich in dem ausgeſprochenen Gefallen des Publikums an Werken gerade von meiner Tendenz nichts Anderes als ein ſehr wichtiges und ſehr ermuthigendes Zeichen erblicken. Ein von der Kritik unbeirrtes Gefallen des größeren Publikums war leicht verſtändlich, wenn einſt die Kritiker, wie es in Deutſchland geſchah, ihm zuriefen: „Wendet euch ab von den verführeriſchen Sirenenklängen Roſſini's, verſchließt euer Ohr ſeinem leichten Melodieengetändel!“ und das Publikum dennoch mit Vergnügen dieſe Melodieen hörte. Hier aber trat der Fall ein, wo die Kritiker unabläſſig das Publikum warnten, ſein Geld nicht für Dinge auszugeben, die ihm unmöglich Vergnügen machen könnten; denn was es einzig in der Oper ſuche, Melodieen, Melodieen — die ſeien in meinen Opern ganz und gar nicht vorhanden, ſondern Nichts wie die langweiligſten Rezitative und der unverſtändlichſte muſikaliſche Gallimathias; kurz — „Zukunftsmuſik"!

Nehmen Sie an, welchen Eindruck es nun auf mich machen mußte, nicht nur die unwiderleglichſten Beweiſe eines wirklich populären Erfolges meiner Opern beim geſammten deutſchen Publikum, ſondern auch perſönliche Kundgebungen einer vollſtändigen Umkehr des Urtheils und der Geſinnung von ſolchen Leuten zu erhalten, die bis dahin, nur an der lasziveſten Tendenz der Oper und des Ballets Geſchmack findend, mit Verachtung und Widerwillen jede Zumuthung, einer ernſteren Tendenz der dramatiſch-muſikaliſchen Kunſt ihre Aufmerkſamkeit zu widmen, von ſich gewieſen hatten! Dieſe Begegnungen ſind mir nicht ſelten zu Theil geworden, und welche ermuthigenden, tief verſöhnenden Schlüſſe ich aus ihnen ziehen zu dürfen glaubte, erlaube ich mir in Kürze Ihnen hier anzudeuten.

Offenbar handelte es ſich hier nicht um die größere oder geringere Stärke meines Talentes, da ſelbſt die mir feindſeligſten Kritiker nicht gegen dieſes, ſondern gegen die von mir befolgte Tendenz ſich ausſprachen und meine endlichen Erfolge dadurch zu erklären ſuchten, daß mein Talent beſſer als meine Tendenz ſei. Somit hatte ich, von der mir etwa ſchmeichelhaften Anerkennung meiner Fähigkeiten unberührt, mich eben nur deſſen zu freuen, daß ich von einem richtigen Inſtinkte ausgegangen war, wenn ich in der gleichmäßigen gegenſeitigen Durchdringung der Poeſie und der Muſik dasjenige Kunſtwerk mir als zu ermöglichen dachte, welches im Moment der ſceniſchen Aufführung mit unwiderſtehlich überzeugendem Eindrucke wirken müßte, und zwar in der Weiſe, daß alle willkürliche Reflexion vor ihm ſich in das reine menſchliche Gefühl auflöſe. Daß ich dieſe Wirkung hier erreicht ſah, trotz der noch jedenfalls ſehr großen Schwächen der Aufführung, auf deren vollſte Richtigkeit ich andererſeits ſo ſehr viel geben muß, dieß hat mich aber zu noch kühneren Anſichten von der all-ermöglichenden Wirkſamkeit der Muſik beſtimmt, über die ich ſchließlich mich Ihnen noch ausführlicher verſtändlich zu machen ſuchen werde.

Über dieſen ſchwierigen und doch ſo äußerſt wichtigen Punkt mich klar mitzutheilen, kann ich nur hoffen, wenn ich nichts Anderes als die Form in's Auge faſſe. In meinen theoretiſchen Arbeiten hatte ich verſucht, mit der Form zugleich den Inhalt zu beſtimmen; da dieß, eben in der Theorie, nur in abſtrakter, nicht in konkreter Darſtellung geſchehen konnte, ſetzte ich mich hierbei nothwendig einer großen Unverſtändlichkeit oder doch Mißverſtändlichkeit aus. Ich möchte deßhalb, wie ich oben erklärte, ein ſolches Verfahren, auch in dieſer Mittheilung an Sie, um keinen Preis gern wieder einſchlagen. Dennoch erkenne ich das Mißliche, von einer Form zu ſprechen, ohne ihren Inhalt in irgend einer Weiſe zu bezeichnen. Wie ich Ihnen anfänglich geſtand, war es daher die durch Sie zugleich an mich ergangene Aufforderung, auch eine Überſetzung meiner Operndichtungen Ihnen vorzulegen, welche mich überhaupt beſtimmen konnte, den Verſuch zu machen, Ihnen giltige Aufklärungen über mein theoretiſches Verfahren, ſo weit es mir ſelbſt bewußt geworden iſt, zu geben. Laſſen Sie mich Ihnen daher ein Weniges über dieſe Dichtungen ſagen; hoffentlich macht mir dieß möglich, Ihnen alsdann nur noch von der muſikaliſchen Form zu ſprechen, auf die es hier ſo ſehr ankommt und über die ſich ſo viel irrige Vorſtellungen verbreitet haben.

Zuvörderſt muß ich Sie aber um Nachſicht bitten, Ihnen dieſe Operndichtungen nicht anders als in proſaiſcher Überſetzung vorlegen zu können. Die unendlichen Schwierigkeiten, die uns die Überſetzung in Verſen des „Tannhäuſer", welcher nun nächſtens dem Pariſer Publikum durch vollſtändige ſceniſche Aufführung bekannt gemacht werden ſoll, koſtete, haben gezeigt, daß derartige Arbeiten eine Zeit erfordern, welche dießmal auf die Überſetzung meiner übrigen Stücke nicht verwendet werden konnte. Davon, daß dieſe Dichtungen auch durch die poetiſche Form einen Eindruck auf Sie machen ſollten, muß ich daher gänzlich abſehen und einzig mich damit begnügen, Ihnen den Charakter des Süjets, die dramatiſche Behandlung und ihre Tendenz zu zeigen, um dadurch Sie auf den Antheil hinzuweiſen, den der Geiſt der Muſik an ihrer Konzeption und Geſtaltung hatte. Möge hierfür dieſe Überſetzung genügen, die keinen anderen Anſpruch macht, als den urſprünglichen Text ſo wortgetreu wie möglich wiederzugeben.

Die drei erſten dieſer Dichtungen: „Der fliegende Holländer“, „Tannhäuſer“ und „Lohengrin“, waren von mir bereits vor der Abfaſſung meiner theoretiſchen Schriften verfaßt, komponirt und, mit Ausnahme des „Lohengrin“, auch ſceniſch aufgeführt. An ihnen (wenn dieß an der Hand des Süjets vollſtändig möglich wäre) könnte ich Ihnen daher den Gang der Entwickelung meiner künſtleriſchen Produktivität bis zu dem Punkte nachweiſen, wo ich mich veranlaßt ſah, mir theoretiſch Rechenſchaft über mein Verfahren zu geben. Doch erwähne ich dieß nur, um Sie darauf aufmerkſam zu machen, wie ſehr man ſich irrt, wenn man dieſen drei Arbeiten unterlegen zu müſſen glaubt, ich habe ſie mit bewußter Abſicht nach mir gebildeten abſtrakten Regeln abgefaßt. Laſſen Sie ſich vielmehr ſagen, daß ſelbſt meine kühnſten Schlüſſe auf die zu ermöglichende dramatiſch-muſikaliſche Form mir dadurch ſich aufdrängten, daß ich zu gleicher Zeit den Plan zu meinem großen Nibelungen-Drama, von welchem ich ſogar ſchon einen Theil gedichtet hatte, im Kopfe trug und dort in der Weiſe ausbildete, daß meine Theorie faſt nichts Anderes als ein abſtrakter Ausdruck des in mir ſich bildenden künſtleriſch-produktiven Prozeſſes war. Mein eigentlichſtes Syſtem, wenn Sie es ſo nennen wollen, findet daher in jenen drei erſten Dichtungen nur erſt eine ſehr bedingte Anwendung.

Anders verhält es ſich jedoch mit dem letzten der Gedichte, welches ich Ihnen vorlege, „Triſtan und Iſolde". Dieſes entwarf ich und führte es aus, nachdem ich bereits den größeren Theil der Nibelungenſtücke vollſtändig in Muſik geſetzt hatte. Die äußerliche Veranlaſſung zu dieſer Unterbrechung in jener großen Arbeit war der Wunſch, ein ſeiner ſceniſchen Anforderungen und ſeines kleineren Umfanges wegen leichter und eher aufführbares Werk zu liefern: ein Wunſch, zu dem mich einerſeits das Bedürfniß, endlich wieder Etwas von mir auch hören zu können, trieb, ſowie andererſeits die zuvor Ihnen bezeichneten ermuthigenden und verſöhnenden Erfahrungen von den Aufführungen meiner älteren Werke in Deutſchland, mir dieſen Wunſch jetzt wiederum als erreichbar darſtellten. An dieſes Werk nun erlaube ich die ſtrengſten, aus meinen theoretiſchen Behauptungen fließenden Anforderungen zu ſtellen: nicht weil ich es nach meinem Syſteme geformt hätte, denn alle Theorie war vollſtändig von mir vergeſſen; ſondern weil ich hier endlich mit der vollſten Freiheit und mit der gänzlichſten Rückſichtsloſigkeit gegen jedes theoretiſche Bedenken in einer Weiſe mich bewegte, daß ich während der Ausführung ſelbſt inne ward, wie ich mein Syſtem weit überflügelte. Glauben Sie mir, es giebt kein größeres Wohlgefühl als dieſe vollkommenſte Unbedenklichkeit des Künſtlers beim Produziren, die ich bei der Ausführung meines „Triſtan" empfand. Sie ward mir vielleicht nur dadurch möglich, daß eine vorhergehende Periode der Reflexion mich ungefähr in der gleichen Weiſe geſtärkt hatte, wie einſt mein Lehrer durch Erlernung der ſchwierigſten kontrapunktiſchen Künſte mich geſtärkt zu haben behauptete, nämlich nicht für das Fugenſchreiben, ſondern für das, was man allein durch ſtrenge Übung ſich aneignet: Selbſtändigkeit, Sicherheit!

In Kürze laſſen Sie mich einer Oper gedenken, welche noch dem „Fliegenden Holländer" voranging: „Rienzi", ein Werk voll jugendlichen Feuers, welches mir meinen erſten Erfolg in Deutſchland verſchaffte, und nicht nur an dem Theater, wo ich es zuerſt aufführte, in Dresden, ſondern ſeitdem auch auf vielen anderen Theatern fortgeſetzt neben meinen übrigen Opern gegeben wird. Ich lege auf dieſes Werk, welches ſeine Konzeption und formelle Ausführung den zur Nacheiferung auffordernden früheſten Eindrücken der heroiſchen Oper Spontini's ſowie des glänzenden, von Paris ausgehenden Genre's der Großen Oper Auber's, Meyerbeer's und Halévy's, verdankte, — ich lege, ſage ich, auf dieſes Werk heute und Ihnen gegenüber keinen beſonderen Nachdruck, weil in ihm noch kein weſentliches Moment meiner ſpäter ſich geltend machenden Kunſtanſchauung erſichtlich enthalten iſt, und es mir hier nicht darauf ankommen kann, mich Ihnen als glücklicher Opernkomponiſt darzuſtellen, ſondern Sie über eine problematiſche Richtung meiner Tendenzen aufzuklären. Dieſer „Rienzi“ ward während meines erſten Aufenthaltes in Paris vollendet, ich hatte die glänzende Große Oper vor mir und war vermeſſen genug, mir mit dem Wunſche zu ſchmeicheln, mein Werk dort aufgeführt zu ſehen. Sollte dieſer Jugendwunſch je noch in Erfüllung gehen, ſo müßten Sie mit mir die Schickſalsführungen gewiß ſehr wunderlich nennen, die zwiſchen Wunſch und Erfüllung einen ſo langen Zeitraum, und von ihm ſo gänzlich ablenkende Erfahrungen, eintreten ließen.

Auf dieſe fünfaktige, in den allerbreiteſten Dimenſionen ausgeführte Oper, folgte unmittelbar „Der fliegende Holländer“, den ich urſprünglich nur in einem Akte aufgeführt wiſſen wollte. Sie ſehen, daß der Glanz des Pariſer Ideals vor mir verblich, und ich die Geſetze der Form für meine Konzeptionen aus einem anderen Quelle zu ſchöpfen begann, als aus dem vor mir ausgebreiteten Meere der giltigen Öffentlichkeit. Der Inhalt meiner Stimmung liegt Ihnen vor: in dem Gedichte liegt es deutlich ausgeſprochen. Welcher dichteriſche Werth ihr zugeſprochen werden dürfe, weiß ich nicht; doch weiß ich, daß ich namentlich ſchon bei der Abfaſſung des Gedichtes mich anders fühlte, als bei der Aufzeichnung meines Libretto's zu „Rienzi“, wo ich eben nur noch einen „Operntext“ im Sinne hatte, der es mir ermöglichen ſollte, alle die vorgefundenen, geſetzgebenden Formen der eigentlichen großen Oper, als da ſind: Introduktionen, Finale's, Chöre, Arien, Duetten, Terzetten u. ſ. w., ſo reichlich als möglich auszufüllen.

Mit dieſem und allen folgenden Entwürfen wendete ich mich auch für die Wahl des Stoffes vom hiſtoriſchen Gebiete ein- für allemal zum Gebiete der Sage. Ich unterlaſſe hier, Ihnen die inneren Tendenzen zu bezeichnen, welche mich bei dieſer Entſcheidung leiteten, und hebe dafür nur Dieſes hervor: welchen Einfluß dieſe Stoffwahl auf die Bildung der poetiſchen und namentlich muſikaliſchen Form übte.

Alles nöthige Detail zur Beſchreibung und Darſtellung des Hiſtoriſch-konventionellen, was eine beſtimmte, entlegene Geſchichtsepoche, um den Vorgang genau verſtändlich zu machen, erfordert, und was vom hiſtoriſchen Roman- oder Dramendichter in unſeren Zeiten deßhalb ſo umſtändlich breit ausgeführt wird, konnte ich übergehen. Und hiermit war, wie der Dichtung, ſo namentlich der Muſik, die Nöthigung zu einer ihnen ganz fremden, und der Muſik vor Allem ganz unmöglichen Behandlungsweiſe benommen. Die Sage, in welche Zeit und welche Nation ſie auch fällt, hat den Vorzug, von dieſer Zeit und dieſer Nation nur den rein menſchlichen Inhalt aufzufaſſen und dieſen Inhalt in einer nur ihr eigenthümlichen, äußerſt prägnanten und deßhalb ſchnell verſtändlichen Form zu geben. Eine Ballade, ein volksthümlicher Refrain genügt, augenblicklich uns dieſen Charakter mit größter Eindringlichkeit bekannt zu machen. Dieſe ſagenhafte Färbung, in welcher ſich uns ein rein menſchlicher Vorgang darſtellt, hat namentlich auch den wirklichen Vorzug, die oben von mir dem Dichter zugewieſene Aufgabe, der Frage nach dem Warum? beſchwichtigend vorzubeugen, ganz ungemein zu erleichtern. Wie durch die charakteriſtiſche Scene, ſo durch den ſagenhaften Ton wird der Geiſt ſofort in denjenigen träumeriſchen Zuſtand verſetzt, in welchem er bald bis zu dem völligen Hellſehen gelangen ſoll, wo er dann einen neuen Zuſammenhang der Phänomene der Welt gewahrt, und zwar einen ſolchen, den er mit dem Auge des gewöhnlichen Wachens nicht gewahren konnte, weßhalb er da auch ſtets nach dem Warum frug, gleichſam um ſeine Scheu vor dem Unbegreiflichen der Welt zu überwinden, der Welt, die ihm nun ſo klar und hell verſtändlich wird. Wie dieſen hellſehend machenden Zauber endlich die Muſik vollſtändig ausführen ſoll, begreifen Sie nun leicht. —

Schon für die dichteriſche Ausführung des Stoffes giebt deſſen ſagenhafter Charakter aus dem angeführten Grunde aber den weſentlichen Vortheil, daß, während der einfache, ſeinem äußeren Zuſammenhange nach leicht überſichtliche Gang der Handlung kein Verweilen zur äußerlichen Erklärung des Vorganges nöthig macht, dagegen nun der allergrößte Raum des Gedichtes auf die Kundgebung der inneren Motive der Handlung verwendet werden kann, dieſer inneren Seelenmotive, welche ſchließlich einzig uns die Handlung als nothwendig erklären ſollen, und zwar dadurch, daß wir ſelbſt im innerſten Herzen an dieſen Motiven ſympathiſch theilnehmen.

Sie bemerken beim Überblick der Ihnen vorgelegten Dichtungen leicht, daß ich des hiermit bezeichneten Vortheiles mir erſt allmählich bewußt wurde, und erſt allmählich ſeiner mich zu bedienen lernte. Schon das mit jedem Gedichte zunehmende äußere Volumen bezeugt Ihnen dieſes. Sie werden bald erſehen, daß meine anfängliche Befangenheit dagegen, der Dichtung eine breitere Entwickelung zu geben, namentlich auch mit daher rührte, daß ich zunächſt immer noch zu ſehr die herkömmliche Form der Opernmuſik im Auge hatte, welche bisher ein Gedicht unmöglich machte, das nicht zahlreiche Wortwiederholungen erlaubte. Im „Fliegenden Holländer“ hatte ich im Allgemeinen nur erſt darauf Acht, die Handlung in ihren einfachſten Zügen zu erhalten, alles unnütze Detail, wie die dem gemeinen Leben entnommene Intrigue auszuſchließen, und dafür diejenigen

Züge breiter auszuführen, welche eben die charakteriſtiſche Farbe des ſagenhaften Stoffes, da ſie mir hier mit der Eigenthümlichkeit der inneren Handlungsmotive ganz zuſammenzufallen ſchien, in das rechte Licht zu ſetzen hatten, in der Art, daß jene Farbe ſelbſt zur Aktion wurde.

Ungleich ſtärker finden Sie vielleicht ſchon die Handlung des „Tannhäuſer“ aus ihren inneren Motiven entwickelt. Die entſcheidende Kataſtrophe geht hier ohne den mindeſten Zwang aus einem lyriſch-poetiſchen Wettkampfe hervor, in welchem keine andere Macht als die der verborgenſten inneren Seelenſtimmung in einer Weiſe zur Entſcheidung treibt, daß ſelbſt die Form dieſer Entſcheidung dem rein lyriſchen Elemente angehört.

Das ganze Intereſſe des „Lohengrin“ beruht auf einem alle Geheimniſſe der Seele berührenden inneren Vorgange im Herzen Elſa's: das Beſtehen eines wunderbar beglückenden, die ganze Umgebung mit überzeugender Wahrhaftigkeit erfüllenden Zaubers, hängt einzig von der Enthaltung von der Frage nach ſeinem Woher? ab. Aus der innerſten Noth des weiblichen Herzens ringt ſich dieſe Frage wie ein Schrei los, und — der Zauber iſt verſchwunden. Sie ahnen, wie eigenthümlich dieſes tragiſche Woher? mit dem zuvor von mir bezeichneten theoretiſchen Warum? zuſammenfällt!

Auch ich, wie ich Ihnen erzählt, fühlte mich zu dem Woher? und Warum? gedrängt, vor welchem für längere Zeit der Zauber meiner Kunſt mir verſchwand. Doch meine Bußzeit lehrte mich die Frage überwinden. Jeder Zweifel war mir endlich entnommen, als ich mich dem „Triſtan“ hingab. Mit voller Zuverſicht verſenkte ich mich hier nur noch in die Tiefen der inneren Seelenvorgänge, und geſtaltete zaglos aus dieſem intimſten Centrum der Welt ihre äußere Form. Ein Blick auf das Volumen dieſes Gedichtes zeigt Ihnen ſofort, daß ich dieſelbe ausführliche Beſtimmtheit, die vom Dichter eines hiſtoriſchen Stoffes auf die Erklärung der äußeren Zuſammenhänge der Handlung, zum Nachtheil der deutlichen Kundmachung der inneren Motive, angewendet werden mußte, nun auf dieſe letzteren einzig anzuwenden mich getraute. Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Exiſtenz der äußeren Welt, hängt hier allein von der inneren Seelenbewegung ab. Die ganze ergreifende Handlung kommt nur dadurch zum Vorſchein, daß die innerſte Seele ſie fordert, und ſie tritt ſo an das Licht, wie ſie von innen aus vorgebildet iſt.

Vielleicht werden Sie an der Ausführung dieſes Gedichtes Vieles zu weit in das intime Detail gehend finden, und, ſollten Sie dieſe Tendenz als dem Dichter erlaubt anerkennen wollen, doch nicht begreifen, wie dieſer es wagen konnte, alle dieſe feinen Details dem Muſiker zur Ausführung zu übergeben. Sie würde demnach hiermit dieſelbe Befangenheit einnehmen, die mich noch bei der Konzeption des „Fliegenden Holländer" beſtimmte, in der Dichtung nur ſehr allgemeine Kontouren zu entwerfen, welche nur einer abſolut muſikaliſchen Ausführung in die Hand arbeiten ſollten. Laſſen Sie mich Ihnen hierauf aber ſogleich Eines erwidern, nämlich: daß, wenn dort die Verſe darauf berechnet waren, durch zahlreiche Wiederholung der Phraſen und der Worte, als Unterlage unter die Opernmelodie, zu der dieſer Melodie nöthigen Breite ausgedehnt zu werden, in der muſikaliſchen Ausführung des „Triſtan" gar keine Wortwiederholung mehr ſtattfindet, ſondern im Gewebe der Worte und Verſe bereits die ganze Ausdehnung der Melodie vorgezeichnet, nämlich dieſe Melodie dichteriſch bereits konſtruirt iſt.

Sollte mein Verfahren mir durchgehends gelungen ſein, ſo dürften Sie vielleicht einzig ſchon hiernach mir das Zeugniß geben, daß bei dieſem Verfahren eine bei Weitem innigere Verſchmelzung des Gedichtes mit der Muſik zu Stande kommen müſſe, als bei dem früheren; und wenn ich zu gleicher Zeit hoffen dürfte, daß Sie meiner dichteriſchen Ausführung des „Triſtan" an ſich mehr Werth beilegen können als der bei meinen früheren Arbeiten mir möglichen, ſo müßten Sie ſchon aus dieſem Umſtande ſchließen, daß die im Gedichte vollſtändig bereits vorgebildete muſikaliſche Form zunächſt mindeſtens eben der dichteriſchen Arbeit vortheilhaft geweſen wäre. Wenn demnach die vollſtändige Vorbildung der muſikaliſchen Form dem Gedichte ſelbſt bereits einen beſonderen Werth, und zwar ganz im Sinne des dichteriſchen Willens, zu geben vermag, ſo früge es ſich nur noch, ob hierdurch die muſikaliſche Form der Melodie ſelbſt nicht etwa einbüße, indem ſie für ihre Bewegung und Entwickelung ihrer Freiheit verluſtig ginge?

Hierauf laſſen Sie ſich nun vom *Muſiker* antworten, und Ihnen, mit dem tiefſten Gefühle von der Richtigkeit derſelben, die Behauptung zurufen: daß bei dieſem Verfahren die Melodie und ihre Form einem Reichthum und einer Unerſchöpflichkeit zugeführt werden, von denen man ſich ohne dieſes Verfahren gar keine Vorſtellung machen konnte.

Mit der theoretiſchen Beweisführung für dieſe Behauptung glaube ich am beſten meine Mittheilung an Sie nun abſchließen zu können. Ich will es verſuchen, indem ich endlich nur noch die muſikaliſche Form, die *Melodie*, in's Auge faſſe. —

In dem ſo oft und grell gehörten Rufe unſerer oberflächlichen Muſikdilettanten nach „Melodie, Melodie!" liegt für mich die Beſtätigung dafür, daß ſie ihren Begriff der Melodie Muſikwerken entnehmen, in denen neben der Melodie anhaltende Melodieenloſigkeit vorkommt, welche die von ihnen gemeinte Melodie erſt in das ihnen ſo theure Licht ſetzt. In der Oper verſammelte ſich in Italien ein Publikum, welches ſeinen Abend mit Unterhaltung zubrachte; zu dieſer Unterhaltung gehörte auch die auf der Scene geſungene Muſik, der man von Zeit zu Zeit in Pauſen der Unterbrechung der Konverſation zuhörte; während der Konverſation und der gegenſeitigen Beſuche in den Logen fuhr die Muſik fort, und zwar mit der Aufgabe, welche man bei großen Diners der Tafelmuſik ſtellt, nämlich durch ihr Geräuſch die ſonſt ſchüchterne Unterhaltung zum lauteren Ausbruch zu bringen. Die Muſik, welche zu dieſem Zwecke und während dieſer Konverſation geſpielt wird, füllt die eigentliche Breite einer italieniſchen Opernpartitur aus, wogegen diejenige Muſik, der man wirklich zuhört, vielleicht den zwölften Theil derſelben ausmacht. Eine italieniſche Oper muß wenigſtens eine Arie enthalten, der man gern zuhört; ſoll ſie Glück machen, ſo muß wenigſtens ſechsmal die Konverſation unterbrochen und mit Theilnahme zugehört werden können; der Komponiſt, der aber ein ganzes dutzendmal die Aufmerkſamkeit der Zuhörer auf ſeine Muſik zu ziehen weiß, wird als ein unerſchöpfliches melodiſches Genie gefeiert. Wie ſollte es nun dieſem Publikum verdacht werden können, wenn es, plötzlich einem Werke ſich gegenüber befindend, welches während ſeiner ganzen Dauer und für alle ſeine Theile eine gleiche Aufmerkſamkeit in Anſpruch nimmt, aus allen ſeinen Gewohnheiten bei muſikaliſchen Aufführungen ſich geriſſen ſieht und unmöglich Dasjenige mit der geliebten Melodie für identiſch erklären kann, was ihm im glücklichſten Falle nur als eine Veredelung des muſikaliſchen Geräuſches gelten mag, welches in ſeiner naiveren Anwendung ſonſt ihm die angenehmſte Konverſation erleichterte, während es jetzt ihm mit der Prätenſion ſich aufdrängt, wirklich gehört zu werden? Es würde wiederholt nach ſeinen ſechs bis zwölf Melodieen rufen, ſchon um in der Zwiſchenzeit Veranlaſſung und Schutz für die Konverſation, den Hauptzweck des Opernabends, zu gewinnen.

Wirklich muß, was aus einer ſonderbaren Befangenheit für Reichthum gehalten wird, dem gebildeteren Geiſte als Armuth erſcheinen. Die auf dieſen Irrthum begründeten lauten Forderungen kann man dem eigentlichen großen Publikum verzeihen, nicht aber dem Kunſtkritiker. Suchen wir daher, ſo weit dieß möglich, über den Irrthum und deſſen Grund zu belehren.

Setzen wir zuerſt feſt, daß die einzige Form der Muſik die Melodie iſt, daß ohne Melodie die Muſik gar nicht denkbar iſt, und Muſik und Melodie durchaus untrennbar ſind. Eine Muſik habe keine Melodie, kann daher, im höheren Sinne genommen, nur ausſagen: der Muſiker ſei nicht zur vollen Bildung einer ergreifenden, das Gefühl ſicher beſtimmenden Form gelangt, was dann einfach die Talentloſigkeit des Komponiſten anzeigt, ſeinen Mangel an Originalität, der ihn nöthigte, ſein Stück aus bereits oft gehörten und daher das Ohr gleichgiltig laſſenden melodiſchen Phraſen zuſammenzuſetzen. Im Munde des ungebildeteren Opernfreundes, und einer wirklichen Muſik gegenüber, bekennt dieſer Ausſpruch aber, daß nur eine beſtimmte, enge Form der Melodie gemeint ſei, welche, wie wir zum Theil bereits ſahen, der Kindheit der muſikaliſchen Kunſt angehört, weßhalb das ausſchließliche Gefallen an ihr uns auch wirklich kindiſch erſcheinen muß. Hier handelt es ſich daher weniger um die Melodie, als um die beſchränkte erſte reine Tanzform derſelben.

In Wahrheit will ich hier nichts Geringſchätzendes über dieſen erſten Urſprung der melodiſchen Form ausgeſagt haben. Daß ſie die Grundlage der vollendeten Kunſtform der Beethoven'ſchen Symphonie iſt, glaube ich nachgewieſen zu haben, und ſomit wäre ihr etwas ganz Erſtaunliches zu danken. Aber nur dieß Eine iſt zu beachten, daß dieſe Form, welche ſich in der italieniſchen Oper in primitiver Unentwickeltheit erhalten, in der Symphonie eine Erweiterung und Ausbildung erhalten hat, durch welche ſie zu jener urſprünglichen ſich wie die blüthengekrönte Pflanze zum Schößling verhält. Ich acceptire demnach die Bedeutung der urſprünglichen melodiſchen Form als Tanzform vollſtändig, und, getreu dem Grundſatze, daß jede noch ſo entwickelte Form ihren Urſprung noch erkenntlich in ſich tragen muß, wenn ſie nicht unverſtändlich werden ſoll, will ich dieſe Tanzform in der Beethoven'ſchen Symphonie noch wiederfinden, ja dieſe Symphonie, als melodiſchen Komplex, für nichts Anderes als für die idealiſirte Tanzform ſelbſt angeſehen wiſſen.

Zunächſt aber beachten wir, daß dieſe Form ſich über alle Theile der Symphonie erſtreckt, und hierin das Gegenſtück zur italieniſchen Oper inſofern bildet, als dort die Melodie gänzlich vereinzelt ſteht und die Zwiſchenräume zwiſchen den einzelnen Melodieen durch eine Verwendung der Muſik ausgefüllt werden, die wir einzig als abſolut unmelodiſch bezeichnen müſſen, weil in ihr die Muſik noch nicht aus dem Charakter des bloßen Geräuſches heraustritt. Noch bei den Vorgängern Beethoven's ſehen wir dieſe bedenklichen Leeren zwiſchen den melodiſchen Hauptmotiven ſelbſt in ſymphoniſchen Sätzen ſich ausbreiten: wenn Haydn namentlich zwar ſchon dieſen Zwiſchenſätzen eine meiſt ſehr intereſſante Bedeutung zu geben vermochte, ſo war Mozart, der ſich hierin bei Weitem mehr der italieniſchen Auffaſſung der melodiſchen Form näherte, oft, ja faſt für gewöhnlich, in diejenige banale Phraſenbildung zurückgefallen, die uns ſeine ſymphoniſchen Sätze häufig im Lichte der ſogenannten Tafelmuſik zeigt, nämlich einer Muſik, welche zwiſchen dem Vortrage anziehender Melodieen auch anziehendes Geräuſch für die Konverſation bietet: mir iſt es wenigſtens bei den ſo ſtabil wiederkehrenden und lärmend ſich breitmachenden Halbſchlüſſen der Mozart'ſchen Symphonie, als hörte ich das Geräuſch des Servirens und Deſervirens einer fürſtlichen Tafel in Muſik geſetzt. Das ganz eigenthümliche und hochgeniale Verfahren Beethoven's ging hiergegen nun eben dahin, dieſe fatalen Zwiſchenſätze gänzlich verſchwinden zu laſſen, und dafür den Verbindungen der Hauptmelodieen ſelbſt den vollen Charakter der Melodie zu geben.

Dieſes Verfahren näher zu beleuchten, ſo ungemein intereſſant es wäre, müßte hier zu weit führen. Doch kann ich nicht umhin, Sie namentlich auf die Konſtruktion des erſten Satzes der Beethoven'ſchen Symphonie aufmerkſam zu machen. Hier ſehen wir die eigentliche Tanzmelodie bis in ihre kleinſten Beſtandtheile zerlegt, deren jeder, oft ſogar nur aus zwei Tönen beſtehend, durch bald vorherrſchend rhythmiſche, bald harmoniſche Bedeutung intereſſant und ausdrucksvoll erſcheint. Dieſe Theile fügen ſich nun wieder zu immer neuen Gliederungen, bald in konſequenter Reihung ſtromartig anwachſend, bald wie im Wirbel ſich zertheilend, immer durch eine ſo plaſtiſche Bewegung feſſelnd, daß der Zuhörer keinen Augenblick ſich ihrem Eindrucke entziehen kann, ſondern, zu höchſter Theilnahme geſpannt, jedem harmoniſchen Tone, ja, jeder rhythmiſchen Pauſe eine melodiſche Bedeutung zuerkennen muß. Der ganz neue Erfolg dieſes Verfahrens war ſomit die Ausdehnung der Melodie durch reichſte Entwickelung aller in ihr liegenden Motive zu einem großen, andauernden Muſikſtücke, welches nichts Anderes als eine einzige, genau zuſammenhängende Melodie war.

Auffallend iſt nun, daß dieſes auf dem Felde der Inſtrumentalmuſik gewonnene Verfahren von deutſchen Meiſtern ziemlich annähernd auch auf die gemiſchte Choral- und Orcheſtermuſik angewandt wurde, nie vollgiltig bisher aber auf die Oper. Beethoven hat in ſeiner großen Meſſe Chor und Orcheſter faſt ganz wieder wie in der Symphonie verwendet: es war ihm dieſe ſymphoniſche Behandlung möglich, weil in den kirchlichen, allgemein bekannten, faſt nur noch ſymboliſch bedeutungsvollen Textworten ihm, wie in der Tanzmelodie ſelbſt, eine Form gegeben war, die er durch Trennung, Wiederholung, neue Anreihung u. ſ. w. faſt ähnlich wie jene zerlegen und neu verbinden konnte. Unmöglich konnte ein ſinnvoller Muſiker aber ebenſo mit den Textworten einer dramatiſchen Dichtung verfahren wollen, weil dieſe nicht mehr nur ſymboliſche Bedeutung, ſondern eine beſtimmte logiſche Konſequenz enthalten ſollen. Dieß war aber nur von denjenigen Textworten zu verſtehen, die andererſeits wiederum nur für die herkömmlichen Formen der Oper berechnet waren; dagegen mußte die Möglichkeit offen bleiben, in der dramatiſchen Dichtung ſelbſt ein poetiſches Gegenſtück zur ſymphoniſchen Form zu erhalten, welches, indem es dieſe reiche Form vollkommen erfüllte, zugleich den innerſten Geſetzen der dramatiſchen Form am beſten entſprach.

Über das hier berührte, theoretiſch äußerſt ſchwer zu behandelnde Problem glaube ich am beſten in metaphoriſcher Form mich deutlich machen zu können.

Ich nannte die Symphonie das erreichte Ideal der melodiſchen Tanzform. Wirklich enthält noch die Beethoven'ſche Symphonie in dem mit „Menuetto" oder „Scherzo" bezeichneten Theile eine ganz primitive wirkliche Tanzmuſik, zu der ſehr füglich auch getanzt werden könnte. Es ſcheint den Komponiſten eine inſtinktive Nöthigung dazu beſtimmt zu haben, einmal im Verlaufe ſeines Werkes die reale Grundlage deſſelben ganz unmittelbar zu berühren, wie um mit den Füßen nach dem Boden zu faſſen, der ihn tragen ſoll. In den übrigen Sätzen entfernt er ſich immermehr von der Möglichkeit, zu ſeiner Melodie einen wirklichen Tanz ausgeführt zu wiſſen, es müßte dieſes denn ein ſo idealer Tanz ſein, daß er zu dem primitiven Tanze ſich verhielte, wie die Symphonie ſich zur urſprünglichen Tanzweiſe verhält. Deßhalb hier auch ein gewiſſes Zagen des Komponiſten, gewiſſe Gränzen des muſikaliſchen Ausdruckes nicht zu überſchreiten, namentlich die leidenſchaftliche, tragiſche Tendenz nicht zu hoch zu ſtimmen, weil hierdurch Affekte und Erwartungen angeregt werden, welche im Zuhörer jene beunruhigende Frage nach dem Warum erwecken müßten, welcher der Muſiker eben nicht befriedigend zu antworten vermöchte.

Der zu ſeiner Muſik ganz entſprechend aufzuführende Tanz, dieſe idealiſche Form des Tanzes, iſt aber in Wahrheit die dramatiſche Aktion. Sie verhält ſich zum primitiven Tanze wirklich ganz ſo wie die Symphonie zur einfachen Tanzweiſe. Auch der urſprüngliche Volkstanz drückt bereits eine Aktion aus, meiſtens die gegenſeitige Liebeswerbung eines Paares; dieſe einfache, den ſinnlichſten Beziehungen angehörige Handlung in ihrer reichſten Entwickelung bis zur Darlegung der innigſten Seelenmotive gedacht, iſt nichts Anderes als die dramatiſche Aktion. Daß dieſe ſich nicht genügend in unſerem Ballet darſtellt, erlaſſen Sie mir hoffentlich näher zu belegen. Das Ballet iſt der vollkommen ebenbürtige Bruder der Oper, von derſelben fehlerhaften Grundlage ausgehend wie dieſe, weßhalb wir beide, wie zur Deckung ihrer gegenſeitigen Blößen, gern Hand in Hand gehend ſehen.

Nicht ein Programm, welches die hinderliche Frage nach dem Warum mehr anregt als beſchwichtigt, kann daher die Bedeutung der Symphonie ausdrücken, ſondern nur die ſceniſch ausgeführte dramatiſche Aktion ſelbſt.

In Bezug auf dieſe Behauptung, die ich ſchon zuvor begründete, habe ich, die melodiſche Form betreffend, hier nur noch anzudeuten, welche belebende und erweiternde Einwirkung auf dieſe Form das ganz entſprechende Gedicht auszuüben im Stande ſein kann. Der Dichter, welcher das unerſchöpfliche Ausdrucksvermögen der ſymphoniſchen Melodie vollkommen inne hat, wird ſich veranlaßt ſehen, den feinſten und innigſten Nüancen dieſer Melodie, die mit einer einzigen harmoniſchen Wendung ihren Ausdruck auf das Ergreifendſte umſtimmen kann, von ſeinem Gebiete aus entgegenzukommen; ihn wird die früher ihm vorgehaltene enge Form der Opernmelodie nicht mehr beängſtigen, etwa nur einen inhaltloſen, trockenen Kanevas zu geben; vielmehr wird er dem Muſiker das dieſem ſelbſt verborgene Geheimniß ablauſchen, daß die melodiſche Form noch zu unendlich reicherer Entwickelung fähig iſt, als ihm dieß bisher in der Symphonie ſelbſt möglich dünken durfte, und, dieſe Entwickelung vorahnend, bereits die poetiſche Konzeption mit feſſelloſer Freiheit entwerfen.

Wo alſo ſelbſt der Symphoniker noch mit Befangenheit zur urſprünglichen Tanzform zurückgriff, und nie ſelbſt für den Ausdruck ganz die Gränzen zu verlaſſen wagte, welche ihn mit dieſer Form im Zuſammenhang hielten, da wird ihm nun der Dichter zurufen: „Stürze dich zaglos in die vollen Wogen des Meeres der Muſik; Hand in Hand mit mir, kannſt du nie den Zuſammenhang mit dem jedem Menſchen Allerbegreiflichſten verlieren; denn durch mich ſtehſt du jederzeit auf dem Boden der dramatiſchen Aktion, und dieſe Aktion im Moment der ſceniſchen Darſtellung iſt das unmittelbar Verſtändlichſte aller Gedichte. Spanne deine Melodie kühn aus, daß ſie wie ein ununterbrochener Strom ſich durch das ganze Werk ergießt: in ihr ſage du, was ich verſchweige, weil nur du es ſagen kannſt, und ſchweigend werde ich Alles ſagen, weil ich dich an der Hand führe.“

In Wahrheit iſt die Größe des Dichters am meiſten danach zu ermeſſen, was er verſchweigt, um uns das Unausſprechliche ſelbſt ſchweigend uns ſagen zu laſſen; der Muſiker iſt es nun, der dieſes Verſchwiegene zum hellen Ertönen bringt, und die untrügliche Form ſeines laut erklingenden Schweigens iſt die unendliche Melodie.

Nothwendig wird der Symphoniker nicht ohne ſein eigenthümlichſtes Werkzeug dieſe Melodie geſtalten können; dieſes Werkzeug iſt das Orcheſter. Daß er dieſes hierzu in einem ganz anderen Sinne verwenden wird, als der italieniſche Opernkomponiſt, in deſſen Händen das Orcheſter nichts Anderes als eine monſtröſe Guitarre zum Akkompagnement der Arie war, brauche ich Ihnen nicht näher hervorzuheben.

Es wird zu dem von mir gemeinten Drama in ein ähnliches Verhältniß treten, wie ungefähr es der tragiſche Chor der Griechen zur dramatiſchen Handlung einnahm. Dieſer war ſtets gegenwärtig, vor ſeinen Augen legten ſich die Motive der vorgehenden Handlung dar, er ſuchte dieſe Motive zu ergründen und aus ihnen ſich ein Urtheil über die Handlung zu bilden. Nur war dieſe Theilnahme des Chores durchgehends mehr reflektirender Art, und er ſelbſt blieb der Handlung wie ihren Motiven fremd. Das Orcheſter des modernen Symphonikers dagegen wird zu den Motiven der Handlung in einen ſo innigen Antheil treten, daß es, wie es einerſeits als verkörperte Harmonie den beſtimmten Ausdruck der Melodie einzig ermöglicht, andererſeits die Melodie ſelbſt im nöthigen ununterbrochenen Fluſſe erhält und ſo die Motive ſtets mit überzeugendſter Eindringlichkeit dem Gefühle mittheilt. Müſſen wir diejenige Kunſtform als die ideale anſehen, welche gänzlich ohne Reflexion begriffen werden kann, und durch welche ſich die Anſchauung des Künſtlers am reinſten dem unmittelbaren Gefühle mittheilt, ſo iſt, wenn wir im muſikaliſchen Drama, unter den bezeichneten Vorausſetzungen, dieſe ideale Kunſtform erkennen wollen, das Orcheſter des Symphonikers das wunderbare Inſtrument zur einzig möglichen Darſtellung dieſer Form. Daß ihm und ſeiner Bedeutung gegenüber der Chor, der in der Oper auch bereits die Bühne ſelbſt beſtiegen hat, die Bedeutung des antiken griechiſchen Chores gänzlich verliert, liegt offen; er kann jetzt nur noch als handelnde Perſon mit begriffen werden, und wo er als ſolche nicht erforderlich iſt, wird er uns in Zukunft daher ſtörend und überflüſſig dünken müſſen, da ſeine ideale Betheiligung an der Handlung gänzlich an das Orcheſter übergegangen iſt, und von dieſem in ſtets gegenwärtiger, nie aber ſtörender Weiſe kundgegeben wird.

Ich greife von Neuem zur Metapher, um Ihnen ſchließlich das Charakteriſtiſche der von mir gemeinten, großen, das ganze dramatiſche Tonſtück umfaſſenden Melodie zu bezeichnen, und halte mich hierzu an den Eindruck, den ſie hervorbringen muß. Das unendlich reich verzweigte Detail in ihr ſoll ſich keineswegs nur dem Kenner, ſondern auch dem naivſten Laien, ſobald er nur erſt zur gehörigen Sammlung gekommen iſt, offenbaren. Zunächſt ſoll ſie daher etwa die Wirkung auf ſeine Stimmung ausüben, wie ſie ein ſchöner Wald am Sommerabend auf den einſamen Beſucher hervorbringt, der ſoeben das Geräuſch der Stadt verlaſſen; das Eigenthümliche dieſes Eindruckes, den ich in allen ſeinen Seelenwirkungen auszuführen dem erfahrenen Leſer überlaſſe, iſt das Wahrnehmen des immer beredter werdenden Schweigens. Für den Zweck des Kunſtwerkes kann es im Allgemeinen durchaus genügen, dieſen Grundeindruck hervorgebracht zu haben, und durch ihn den Hörer unvermerkt zu lenken und der höheren Abſicht nach weiter zu ſtimmen; er nimmt hierdurch unbewußt die höhere Tendenz in ſich auf. Wie nun aber der Beſucher des Waldes, wenn er ſich überwältigt durch den allgemeinen Eindruck zu nachhaltender Sammlung niederläßt, ſeine vom Druck des Stadtgeräuſches befreiten Seelenkräfte zu einer neuen Wahrnehmungsweiſe ſpannend, gleichſam mit neuen Sinnen hörend, immer inniger auflauſcht, ſo vernimmt er nun immer deutlicher die unendlich mannigfaltigen, im Walde wach werdenden Stimmen; immer neue und unterſchiedene treten hinzu, wie er ſie nie gehört zu haben glaubt; wie ſie ſich vermehren, wachſen ſie an ſeltſamer Stärke; lauter und lauter ſchallt es, und ſo viel der Stimmen, der einzelnen Weiſen er hört, das überwältigend hell angeſchwollene Tönen dünkt ihm doch wiederum nur die eine große Waldesmelodie, die ihn ſchon anfänglich ſo zur Andacht feſſelte, wie ſonſt der tiefblaue Nachthimmel ſeinen Blick gefeſſelt hatte, der, je länger er ſich in das Schauſpiel verſenkte, deſto deutlicher, heller und immer klarer ſeine zahlloſen Sternenheere gewahrte. Dieſe Melodie wird ewig in ihm nachklingen, aber nachträllern kann er ſie nicht; um ſie ganz wieder zu hören, muß er wieder in den Wald gehen, und zwar am Sommerabende. Wie thöricht, wollte er ſich einen der holden Waldſänger fangen, um ihn zu Hauſe vielleicht abrichten zu laſſen, ihm ein Bruchtheil jener großen Waldmelodie vorzupfeifen! Was Anderes würde er zu hören bekommen, als etwa — welche Melodie? —

Wie unendlich viele techniſche Details ich bei der vorangehenden flüchtigen und doch bereits vielleicht zu ausführlichen Darſtellung unberührt laſſe, können Sie leicht denken, namentlich wenn Sie erwägen, daß dieſe Details ihrer Natur nach ſelbſt in der theoretiſchen Darſtellung unerſchöpflich mannigfaltig ſind. Um über alle Einzelheiten der melodiſchen Form, wie ich ſie aufgefaßt wiſſen will, mich klar zu machen, ihre Beziehungen zur eigentlichen Opernmelodie und die Möglichkeiten ihrer Erweiterung ſowohl für den periodiſchen Bau als namentlich auch in harmoniſcher Hinſicht deutlich zu bezeichnen, müßte ich geradeweges in meinen unfruchtbaren ehemaligen Verſuch zurückfallen. Ich beſcheide mich daher, dem willigen Leſer nur die allgemeinſten Tendenzen zu geben, denn in Wahrheit nahen wir uns ſelbſt in dieſer Mittheilung ſchon dem Punkte, wo ſchließlich nur das Kunſtwerk ſelbſt noch vollen Aufſchluß geben kann.

Sie würden irren, wenn Sie glaubten, mit dieſer letzten Wendung wollte ich auf die bevorſtehende Aufführung meines „Tannhäuſer“ hindeuten. Sie kennen meine Partitur des „Triſtan“, und, wenngleich es mir nicht einfällt, dieſe als Modell des Ideals betrachtet wiſſen zu wollen, ſo werden Sie mir doch zugeſtehen, daß vom „Tannhäuſer“ zum „Triſtan“ ich einen weiteren Schritt gemacht habe, als ich ihn von meinem erſten Standpunkte, dem der modernen Oper aus, bis zum „Tannhäuſer“ zurückgelegt hatte. Wer alſo dieſe Mittheilung an Sie eben nur für eine Vorbereitung auf die Aufführung des „Tannhäuſer“ anſehen wollte, würde zum Theil ſehr irrige Erwartungen hegen.

Sollte mir die Freude bereitet ſein, meinen „Tannhäuſer“ auch vom Pariſer Publikum mit Gunſt aufgenommen zu ſehen, ſo bin ich ſicher, dieſen Erfolg zum großen Theile noch dem ſehr kenntlichen Zuſammenhange dieſer Oper mit denen meiner Vorgänger, unter denen ich Sie vorzüglich auf Weber hinweiſe, zu verdanken. Was jedoch ſchon dieſe Arbeit einigermaßen von den Werken meiner Vorgänger unterſcheiden mag, geſtatten Sie mir in Kürze Ihnen anzudeuten.

Offenbar hat Alles, was ich hier als ſtrengſte Konſequenz eines idealen Verfahrens bezeichnet habe, unſeren großen Meiſtern von je auch nahe gelegen. Aus rein abſtrakter Reflexion ſind auch mir ja dieſe Folgerungen auf die Möglichkeit eines idealen Kunſtwerkes nicht aufgegangen, ſondern ganz beſtimmt waren es meine Wahrnehmungen aus den Werken unſerer Meiſter, die mich auf jene Folgerungen brachten. Standen dem großen Gluck nur noch die Engigkeit und Steifheit der vorgefundenen und von ihm keineswegs prinzipiell erweiterten, meiſt noch ganz unvermittelt neben einander ſtehenden Opernformen entgegen, ſo haben ſchon ſeine Nachfolger dieſe Formen Schritt für Schritt auf eine Weiſe zu erweitern und unter ſich zu verbinden gewußt, daß ſie, namentlich wenn eine bedeutende dramatiſche Situation hierzu Veranlaſſung gab, ſchon vollkommen für den höchſten Zweck genügten. Das Große, Mächtige und Schöne der dramatiſch-muſikaliſchen Konzeption, was wir in vielen Werken verehrter Meiſter vorfinden und wovon zahlreiche Kundgebungen näher zu bezeichnen mich hier unnöthig dünkt, iſt Niemand williger entzückt anzuerkennen als ich, da ich mir ſelbſt nicht verheimliche, in den ſchwächeren Werken frivoler Komponiſten auf einzelne Wirkungen getroffen zu ſein, die mich in Erſtaunen ſetzten und über die bereits zuvor Ihnen einmal angedeutete, ganz unvergleichliche Macht der Muſik belehrten, die vermöge ihrer unerſchütterlichen Beſtimmtheit des melodiſchen Ausdruckes ſelbſt den talentloſeſten Sänger ſo hoch über das Niveau ſeiner perſönlichen Leiſtungen hinaufhebt, daß er eine dramatiſche Wirkung hervorbringt, welche ſelbſt dem gewiegteſten Künſtler des rezitirenden Schauſpieles unerreichbar bleiben muß. Was von je mich aber deſto tiefer verſtimmte, war, daß ich alle dieſe unnachahmlichen Vorzüge der dramatiſchen Muſik in der Oper nie zu einem alle Theile umfaſſenden gleichmäßig reinen Styl ausgebildet antraf. In den bedeutendſten Werken fand ich neben dem Vollendetſten und Edelſten ganz unmittelbar auch das unbegreiflich Sinnloſe, ausdruckslos Konventionelle, ja Frivole zur Seite.

Wenn wir meiſt überall die unſchöne und jeden vollendeten Styl verwehrende Nebeneinanderſtellung des abſoluten Rezitatives und der abſoluten Arie feſtgehalten, und hierdurch den muſikaliſchen Fluß (eben auf Grundlage eines fehlerhaften Gedichtes) immer unterbrochen und verhindert ſehen, ſo treffen wir in den ſchönſten Scenen unſerer großen Meiſter dieſen Übelſtand oft ſchon ganz überwunden an; dem Rezitativ ſelbſt iſt dort bereits rhythmiſch-melodiſche Bedeutung gegeben, und es verbindet ſich unvermerkt mit dem breiteren Gefüge der eigentlichen Melodie. Der großen Wirkung dieſes Verfahrens inne geworden, wie peinlich muß gerade nun es uns berühren, wenn plötzlich ganz unvermittelt der banale Akkord hineintritt, der uns anzeigt: nun wird wieder das trockene Rezitativ geſungen. Und ebenſo plötzlich tritt dann auch wieder das volle Orcheſter mit dem üblichen Ritornell zur Ankündigung der Arie ein, daſſelbe Ritornell, das anderswo unter der Behandlung deſſelben Meiſters bereits ſo bedeutungsvoll innig zur Verbindung und zum Übergange verwendet worden war, daß wir in ihm ſelbſt eine vielſagende Schönheit gewahrten, welche uns über den Inhalt der Situation den intereſſanteſten Aufſchluß gab. Wie nun aber, wenn ein geradesweges nur auf Schmeichelei für den niedrigſten Kunſtgeſchmack berechnetes Stück unmittelbar einer jener Blüthen der Kunſt folgt? Oder gar, wenn eine ergreifend ſchöne, edle Phraſe plötzlich in die ſtabile Kadenz mit den üblichen zwei Läufern und dem forcirten Schlußtone ausgeht, mit welchen der Sänger ganz unerwartet ſeine Stellung zu der Perſon, an welche jene Phraſe gerichtet war, verläßt, um an der Rampe unmittelbar zur Klaque gewandt dieſer das Zeichen zum Applaus zu geben?

Es iſt wahr, die zuletzt bezeichneten Inkonſequenzen kommen nicht eigentlich bei unſeren wirklich großen Meiſtern vor, ſondern vielmehr bei denjenigen Komponiſten, bei denen wir uns mehr nur darüber wundern, wie ſie ſich auch jene hervorgehobenen Schönheiten zu eigen machen konnten. Das ſo ſehr Bedenkliche dieſer Erſcheinung beſteht aber eben darin, daß nach all' dem Edlen und Vollendeten, was großen Meiſtern bereits gelang, und wodurch ſie die Oper ſo nahe an die Vollendung eines reinen Styles brachten, dieſe Rückfälle immer wieder eintreten konnten, ja die Unnatur ſtärker als je wieder hervorzutreten vermochte.

Unſtreitig iſt die demüthigende Rückſicht auf den Charakter des eigentlichen Opernpublikums, wie ſie in ſchwächeren Künſtlernaturen ſchließlich immer einzig in das Gewicht fällt, hiervon der Hauptgrund. Habe ich doch ſelbſt von Weber, dieſem reinen, edeln und innigen Geiſte, erfahren, daß er, vor den Konſequenzen ſeines ſtylvollen Verfahrens dann und wann zurückſchreckend, ſeiner Frau das

Recht der „Gallerie“, wie er es nannte, ertheilte, und im Sinne dieſer Gallerie ſich gegen ſeine Konzeptionen diejenigen Einwendungen machen ließ, die ihn beſtimmen ſollten, hier und da es mit dem Style nicht zu ſtreng zu nehmen, ſondern weisliche Zugeſtändniſſe zu machen.

Dieſe „Zugeſtändniſſe“, die mein erſtes, geliebtes Vorbild, Weber, dem Opernpublikum noch machen zu müſſen glaubte, werden Sie, ich glaube mich deſſen rühmen zu können, in meinem „Tannhäuſer“ nicht mehr antreffen, und, was die Form meines Werkes betrifft, beruht hierin vielleicht das Weſentlichſte, was meine Oper von der meiner Vorgänger unterſcheidet. Ich bedurfte hierzu durchaus keines beſonderen Muthes; denn eben aus den wahrgenommenen Wirkungen des Gelungenſten im bisherigen Operngenre auf das Publikum habe ich eine Meinung über dieſes Publikum faſſen lernen, die mich zu den günſtigſten Anſichten geführt hat. Der Künſtler, der ſich mit ſeinem Kunſtwerke nicht an die abſtrakte, ſondern an die intuitive Apperzeption wendet, führt tief abſichtlich ſein Werk nicht dem Kunſtkenner, ſondern dem Publikum vor. Nur inwieweit dieſes Publikum das kritiſche Element in ſich aufgenommen und dagegen die Unbefangenheit der rein menſchlichen Anſchauung verloren haben möchte, kann den Künſtler ängſtigen. Ich halte nun das bisherige Operngenre, gerade der in ihm ſo ſtark enthaltenen Konzeſſionen wegen, für ganz dazu gemacht, dadurch, daß es das Publikum im Unſicheren darüber läßt, woran es ſich zu halten habe, in dem Grade zu verwirren, daß ein unzeitiges und falſches Reflektiren ſich ihm unwillkürlich aufdrängt, und ſeine Befangenheit durch das Geſchwätz aller Derjenigen, die in ſeiner eigenen Mitte als Kenner zu ihm ſprechen auf das Bedenklichſte geſteigert werden muß. Beobachten wir dagegen, mit wie unendlich größerer Sicherheit ſich das Publikum vor einem nur rezitirten Drama, im Schauſpiel ausſpricht, und Nichts in der Welt es hier beſtimmen kann, eine abgeſchmackte Handlung vernünftig, eine unpaſſende Rede für geeignet, einen unrichtigen Accent für treffend zu halten, ſo iſt in dieſer Thatſache der ſichere Anhalt gewonnen, um auch für die Oper ſich mit dem Publikum in ein ſicheres, dem Verſtändniß unfehlbar günſtiges Verhältniß zu ſetzen.

Als den zweiten Punkt, durch welchen ſchon mein „Tannhäuſer“ ſich von der eigentlichen Oper unterſcheiden dürfte, bezeichne ich Ihnen daher das ihm zu Grunde liegende *dramatiſche Gedicht*. Ohne im Mindeſten einen Werth auf dieſes Gedicht als eigentliches poetiſches Produkt legen zu wollen, glaube ich doch hervorheben zu dürfen, daß es eine, wenn auch auf der Baſis ſagenhafter Wunderbarkeit beruhende, konſequente dramatiſche Entwickelung enthält, bei deren Entwurf und Ausführung ebenfalls keinerlei Zugeſtändniß an die banalen Erforderniſſe eines Opernlibretto gemacht wurden. Meine Abſicht iſt demnach, das Publikum zu allererſt an die dramatiſche Aktion ſelbſt zu feſſeln, und zwar in der Weiſe, daß es dieſe keinen Augenblick aus dem Auge zu verlieren genöthigt iſt, im Gegentheil aller muſikaliſche Schmuck ihm zunächſt nur ein Darſtellungsmittel dieſer Handlung zu ſein ſcheint. Das für das Süjet abgewieſene Zugeſtändniß war es daher, welches mir das Zurückweiſen jedes Zugeſtändniſſes auch bei der muſikaliſchen Ausführung ermöglichte, und hierin zuſammen dürfen Sie am richtigſten Dasjenige bezeichnet finden, worin meine „Neuerung“ beſteht, keineswegs aber in einem abſolut muſikaliſchen Belieben, das man mir als Tendenz einer „Zukunftsmuſik“ glaubte unterſchieben zu dürfen.

Laſſen Sie ſich zum Schluſſe noch ſagen, daß ich, trotz der großen Schwierigkeit, welche einer vollkommen entſprechenden poetiſchen Überſetzung meines „Tannhäuſer“ entgegenſtand, mit Vertrauen auch dem Pariſer Publikum mein Werk vorlege. Wozu ich mich vor wenigen Jahren nur mit großer Bangigkeit entſchloſſen haben würde, daran gehe ich jetzt mit der Zuverſicht Desjenigen, der in ſeinem Vorhaben weniger eine Spekulation als eine Angelegenheit des Herzens erkennt. Dieſe Wendung in meiner Stimmung verdanke ich zunächſt einzelnen Begegnungen, die mir ſeit meiner letzten Überſiedelung nach

Paris zu Theil wurden. Unter dieſen war es eine, die mich ſchnell mit freudiger Überraſchung erfüllte. Sie, mein verehrter Freund, geſtatteten mir, mich Ihnen als einem ſolchen zu nähern, der mit mir bereits bekannt und wohlvertraut war. Ohne einer Aufführung meiner Opern in Deutſchland beigewohnt zu haben, hatten Sie bereits ſeit länger durch ſorgſame Lektüre ſich mit meinen Partituren, wie Sie verſicherten, befreundet. Die ſo gewonnene Bekanntſchaft mit meinen Werken hatte Ihnen den Wunſch erweckt, ſie hier aufgeführt zu ſehen, ja ſie hatte Sie zu der Anſicht gebracht, durch dieſe Aufführungen ſich eine günſtige und nicht bedeutungsloſe Einwirkung auf die Empfänglichkeit des Pariſer Publikums verſprechen zu dürfen. Wie Sie ſomit namentlich dazu beitrugen, mir Vertrauen zu meinem Unternehmen zu geben, mögen Sie mir nun nicht zürnen, wenn ich Sie zum Lohn hierfür zunächſt mit dieſen vielleicht zu ausführlichen Mittheilungen ermüdet habe, und dagegen meinen, vielleicht zu weit gehenden Eifer, Ihrem Wunſche zu entſprechen, meinem innigen Verlangen zu Gute halten, zu gleicher Zeit den hieſigen Freunden meiner Kunſt eine etwas klarere Überſicht derjenigen Ideen zu geben, welche aus meinen früheren Kunſtſchriften ſelbſt zu ſchöpfen ich Niemand gern zumuthen will.

Paris, im September 1860.

Bericht über die Aufführung
des
„Tannhäuſer“
in Paris.

(Brieflich.)

Paris, 27. März 1861.

Ich habe Ihnen verſprochen, einmal genau über meine ganze Pariſer Tannhäuſer Angelegenheit zu berichten; jetzt, wo dieſe eine ſo entſchiedene Wendung genommen hat und von mir vollſtändig überblickt werden kann, iſt es mir ſelbſt eine Genugthuung, durch eine ruhige Darſtellung — wie für mich ſelbſt — darüber zum Abſchluß zu kommen. Recht begreifen, welche Bewandtniß es eigentlich hiermit hatte, könnt Ihr alle nur, wenn ich zugleich berühre, was mich wirklich beſtimmte, überhaupt nach Paris zu gehen. Laſſen Sie mich alſo von da beginnen.

Nach faſt zehnjähriger Entfernung von aller Möglichkeit, durch Betheiligung an guten Aufführungen meiner dramatiſchen Kompoſitionen mich — wenn auch nur periodiſch — zu erfriſchen, fühlte ich mich endlich gedrängt, meine Überſiedelung nach einem Ort in das Auge zu faſſen, der jene nothwendigen lebendigen Berührungen mit meiner Kunſt mit der Zeit mir ermöglichen könnte. Ich hoffte dieſen Punkt in einer beſcheidenen Ecke Deutſchlands finden zu können. Den Großherzog von Baden, der mir in rührender Wohlgeneigtheit bereits die Aufführung meines neueſten Werkes unter meiner perſönlichen Mitwirkung in Karlsruhe zugeſagt hatte, ging ich im Sommer 1859 auf das Inſtändigſte an, mir ſtatt des in Ausſicht geſtellten temporären Aufenthaltes ſofort eine dauernde Niederlaſſung in ſeinem Lande erwirken zu mögen, da ich andernfalls nichts weiter ergreifen könnte, als nach Paris zu gehen, um dort mein dauerndes Domizil aufzuſchlagen. Die Erfüllung meiner Bitte war — unmöglich.

Als ich mich nun im Herbſte deſſelben Jahres nach Paris überſiedelte, behielt ich immer noch die Aufführung meines „Triſtan" im Auge, zu der ich für den 3. Dezember nach Karlsruhe berufen zu werden hoffte; einmal unter meiner Mitwirkung zur Aufführung gelangt, glaubte ich das Werk dann den übrigen Theatern Deutſchlands überlaſſen zu können; die Ausſicht, mit meinen übrigen Arbeiten in Zukunft ebenſo verfahren zu dürfen, genügte mir, und Paris behielt, in dieſer Annahme, für mich das einzige Intereſſe, von Zeit zu Zeit dort ein vorzügliches Quartett, ein ausgezeichnetes Orcheſter hören, und ſo mich im erfriſchenden Verkehre wenigſtens mit den lebendigen Organen meiner Kunſt erhalten zu können. Dieß änderte ſich mit Einem Schlage, als man mir aus Karlsruhe meldete, daß die Aufführung des „Triſtan" ſich dort als unmöglich herausgeſtellt hatte. Meine ſchwierige Lage gab mir ſofort den Gedanken ein, für das folgende Frühjahr mir bekannte vorzügliche deutſche Sänger nach Paris einzuladen, um mit ihnen im Saale der Italieniſchen Oper die von mir gewünſchte Muſteraufführung meines neuen Werkes zu Stande zu bringen; zu dieſer wollte ich die Dirigenten und Regiſſeure mir befreundeter deutſcher Theater ebenfalls einladen, um ſo Daſſelbe zu erreichen, was ich zuvor mit der Karlsruher Aufführung im Auge gehabt hatte. Da ohne eine größere Betheiligung des Pariſer Publikums die Ausführung meines Planes unmöglich war, mußte ich dieſes ſelbſt zuvor zur Theilnahme an meiner Muſik zu beſtimmen ſuchen, und zu dieſem Zwecke unternahm ich die bekannt gewordenen drei im Italieniſchen Theater gegebenen Konzerte. Der in Bezug auf Beifall und Theilnahme höchſt günſtige Erfolg dieſer Konzerte konnte leider das von mir in's Auge gefaßte Hauptunternehmen nicht fördern, da eben hierbei die Schwierigkeit eines jeden ſolchen Unternehmens ſich mir deutlich herausſtellte, und andererſeits ſchon die Unmöglichkeit, die von mir gewählten deutſchen Sänger zu gleicher Zeit in Paris zu verſammeln, mich zum Verzichte beſtimmen mußte.

Während ich nun, nach jeder Seite hin gehemmt, nochmals ſchwer ſorgend meinen Blick nach Deutſchland wandte, erfuhr ich zu meiner vollen Überraſchung, daß meine Lage am Hofe der Tuilerien zum Gegenſtande eifriger Beſprechung und Befürwortung geworden war. Der bis dahin mir faſt ganz unbekannt gebliebenen außerordentlich freundlichen Theilnahme mehrerer Glieder der hieſigen deutſchen Geſandtſchaften hatte ich dieſe mir ſo günſtige Bewegung zu verdanken. Dieſe führte ſo weit, daß der Kaiſer, als auch eine von ihm beſonders geehrte deutſche Fürſtin ihm die empfehlendſte Auskunft über meinen am meiſten genannten „Tannhäuſer" gab, ſofort den Befehl zur Aufführung dieſer Oper in der Académie impériale de musique erließ.

Leugne ich nun nicht, daß ich, wenn auch zunächſt hoch erfreut von dieſem ganz unerwarteten Zeugniſſe für den Erfolg meiner Werke in geſellſchaftlichen Kreiſen, denen ich perſönlich ſo fern geſtanden hatte, dennoch bald nur mit großer Beklemmung an eine Aufführung des „Tannhäuſer" gerade eben in jenem Theater denken konnte. Wem war es denn klarer als mir, daß dieſes große Operntheater längſt jeder ernſtlichen künſtleriſchen Tendenz ſich entfremdet hat, daß in ihm ganz andere Forderungen als die der dramatiſchen Muſik ſich zur Geltung gebracht haben, und daß die Oper ſelbſt dort nur noch zum Vorwande für das Ballet geworden iſt? In Wahrheit hatte ich, als ich in den letzten Jahren wiederholte Aufforderungen erhielt, an die Aufführung eines meiner Werke in Paris zu denken, nie die ſogenannte Große Oper in's Auge gefaßt, ſondern — für einen Verſuch — vielmehr das beſcheidene Théâtre lyrique, und dieß namentlich aus den beiden Gründen, weil hier keine beſtimmte Klaſſe des Publikums tonangebend iſt, und — Dank der Armuth ſeiner Mittel! — das eigentliche Ballet hier ſich noch nicht zum Mittelpunkte der ganzen Kunſtleiſtung ausgebildet hat. Auf eine Aufführung des „Tannhäuſer" hatte aber der Direktor dieſes Theaters, nachdem er wiederholt von ſelbſt darauf verfallen war, verzichten müſſen, namentlich weil er keinen Tenor fand, welcher der ſchwierigen Hauptpartie gewachſen geweſen wäre.

Wirklich zeigte es ſich nun ſogleich bei meiner erſten Unterredung mit dem Direktor der Großen Oper, daß als nöthigſte Bedingung für den Erfolg der Aufführung des „Tannhäuſer" die Einführung eines Ballets, und zwar im zweiten Akte, feſtzuſetzen wäre. Hinter die Bedeutung dieſer Forderung ſollte ich erſt kommen, als ich erklärte, unmöglich den Gang gerade dieſes zweiten Aktes durch ein in jeder Hinſicht hier ſinnloſes Ballet ſtören zu können, dagegen aber im erſten Akte, am üppigen Hofe der Venus, die allergeeignetſte Veranlaſſung zu einer choregraphiſchen Scene von ergiebigſter Bedeutung erſehen zu dürfen, hier, wo ich ſelbſt bei meiner erſten Abfaſſung des Tanzes nicht entbehren zu können geglaubt hatte. Wirklich reizte mich ſogar die Aufgabe, hier einer unverkennbaren Schwäche meiner früheren Partitur abzuhelfen, und ich entwarf einen ausführlichen Plan, nach welchem dieſe Scene im Venusberge zu einer großen Bedeutung erhoben werden ſollte. Dieſen Plan wies nun der Direktor entſchieden zurück und entdeckte mir offen, es handele ſich bei der Aufführung einer Oper nicht allein um ein Ballet, ſondern namentlich darum, daß dieſes Ballet in der Mitte des Theaterabends getanzt werde; denn erſt um dieſe Zeit träten diejenigen Abonnenten, denen das Ballet faſt ausſchließlich angehöre, in ihre Logen, da ſie erſt ſehr ſpät zu diniren pflegten; ein im Anfange ausgeführtes Ballet könne dieſen daher nicht genügen, weil ſie eben nie im erſten Akte zugegen wären. Dieſe und ähnliche Erklärungen wurden mir ſpäterhin auch vom Staatsminiſter ſelbſt wiederholt, und von der Erfüllung der darin ausgeſprochenen Bedingungen jede Möglichkeit eines guten Erfolges ſo beſtimmt abhängig dargeſtellt, daß ich bereits auf das ganze Unternehmen verzichten zu müſſen glaubte.

Während ich ſo, lebhafter als je, wieder an meine Rückkehr nach Deutſchland dachte und mit Sorge nach dem Punkte ausſpähte, der mir zur Aufführung meiner neuen Arbeiten als Anhalt geboten werden möchte, ſollte ich nun aber die günſtigſte Meinung von der Bedeutung des kaiſerlichen Befehles gewinnen, der mir das ganze Inſtitut der Großen Oper, ſowie jedes von mir nöthig befundene Engagement, im reichſten Maaße rückhaltslos und unbedingt zur Verfügung ſtellte. Jede von mir gewünſchte Acquiſition ward, ohne irgend welche Rückſicht auf die Koſten, ſofort ausgeführt; in Bezug auf Inſceneſetzung wurde mit einer Sorgfalt verfahren, von der ich zuvor noch keinen Begriff hatte. Unter ſo ganz mir ungewohnten Umſtänden nahm mich bald immermehr der Gedanke ein, die Möglichkeit einer durchaus vollſtändigen, ja idealen Aufführung vor mir zu ſehen. Das Bild einer ſolchen Aufführung ſelbſt, faſt gleichviel von welchem meiner Werke, iſt es, was mich ſeit langem, ſeit meinem Zurückziehen von unſerem Operntheater, ernſtlich beſchäftigt; was mir nie und nirgends zu Gebote geſtellt, ſollte ganz unerwartet hier in Paris mir zur Verfügung ſtehen, und zwar zu einer Zeit, wo keine Bemühung im Stande geweſen, mir auch nur eine entfernt ähnliche Vergünſtigung auf deutſchem Boden zu verſchaffen. Geſtehe ich es offen, dieſer Gedanke erfüllte mich mit einer ſeit lange nicht gekannten Wärme, welche vielleicht eine ſich einmiſchende Bitterkeit nur zu ſteigern vermochte. Nichts Anderes erſah ich bald mehr vor mir, als die Möglichkeit einer vollendet ſchönen Aufführung, und in der andauernden, angelegentlichen Sorge, dieſe Möglichkeit zu verwirklichen, ließ ich alles und jedes Bedenken ohne Macht auf mich zu wirken: gelange ich zu Dem, was ich für möglich halten darf — ſo ſagte ich mir —, was kümmert mich dann der Jockeyklub und ſein Ballet!

Von nun an kannte ich nur noch die Sorge für die Aufführung. Ein franzöſiſcher Tenor, ſo erklärte mir der Direktor, ſei für die

Partie des Tannhäuſer nicht vorhanden. Von dem glänzenden Talente des jugendlichen Sängers Niemann unterrichtet, bezeichnete ich ihn, den ich zwar ſelbſt nie gehört hatte, für die Hauptrolle; da er namentlich auch einer leichten franzöſiſchen Ausſprache mächtig war, wurde ſein auf das Sorgfältigſte eingeleitetes Engagement mit großen Opfern abgeſchloſſen. Mehrere andere Künſtler, namentlich der Barytoniſt Morelli, verdankten ihr Engagement einzig meinem Wunſche, ſie für mein Werk zu beſitzen. Im Übrigen zog ich einigen hier bereits beliebten erſten Sängern, weil mich ihre zu fertige Manier ſtörte, jugendliche Talente vor, weil ich ſie leichter für meinen Styl, zu bilden hoffen durfte. Die bei uns ganz unbekannte Sorgſamkeit, mit welcher hier die Geſangsproben am Klavier geleitet werden, überraſchte mich, und unter der verſtändigſten und feinſinnigſten Leitung des Chef du chant Vauthrot ſah ich bald unſere Studien zu einer ſeltenen Reife gedeihen. Namentlich freute es mich, wie nach und nach die jüngeren franzöſiſchen Talente zum Verſtändniſſe der Sache gelangten, und Luſt und Liebe zur Aufgabe faßten.

So hatte auch ich ſelbſt wieder eine neue Luſt zu dieſem meinem älteren Werke gefaßt: auf das Sorgfältigſte arbeitete ich die Partitur von neuem durch, verfaßte die Scene der Venus ſowie die vorangehende Balletſcene ganz neu, und ſuchte namentlich auch überall den Geſang mit dem überſetzten Texte in genaueſte Übereinſtimmung zu bringen.

Hatte ich nun mein ganzes Augenmerk einzig auf die Aufführung gerichtet und hierüber jede andere Rückſicht aus der Acht gelaſſen, ſo begann auch endlich mein Kummer nur mit dem Innewerden Deſſen, daß eben dieſe Aufführung ſich nicht auf der von mir erwarteten Höhe halten würde. Es fällt mir ſchwer, Ihnen genau zu bezeichnen, in welchen Punkten ich mich ſchließlich enttäuſcht ſehen mußte. Das Bedenklichſte war jedenfalls, daß der Sänger der ſchwierigen Hauptrolle, je mehr wir uns der Aufführung näherten, in Folge ſeines nöthig erachteten Verkehres mit den Rezenſenten, welche ihm den unerläßlichen Durchfall meiner Oper vorausſagten, in wachſende Entmuthigung verfiel. Die günſtigſten Hoffnungen, die ich im Laufe der Klavierproben genährt, ſanken immer tiefer, je mehr wir uns mit der Scene und dem Orcheſter berührten. Ich ſah, daß wir wieder auf dem Niveau einer gewöhnlichen Opernaufführung ankamen, und daß alle Forderungen, die weit darüber hinausführen ſollten, unerfüllt bleiben mußten. In dieſem Sinne, den ich natürlich von Anfang nicht zuließ, fehlte nun aber, was einer ſolchen Opernleiſtung einzig noch zur Auszeichnung dienen kann: irgend ein bedeutendes, vom Publikum bereits lieb gewonnenes und lieb gehaltenes Talent, wogegen ich mit faſt lauter Neulingen auftrat. Am meiſten betrübte mich ſchließlich, daß ich die Direktion des Orcheſters, durch welche ich noch großen Einfluß auf den Geiſt der Aufführung hätte ausüben können, den Händen des angeſtellten Orcheſterchefs nicht zu entwinden vermochte; und, daß ich ſo mit trübſeliger Reſignation (denn meine gewünſchte Zurückziehung der Partitur war nicht angenommen worden) in eine geiſt- und ſchwungloſe Aufführung meines Werkes willigen mußte, macht noch jetzt meinen wahren Kummer aus.

Welcher Art die Aufnahme meiner Oper von Seiten des Publikums ſein würde, blieb mir unter ſolchen Umſtänden faſt gleichgiltig: die glänzendſte hätte mich nicht bewegen können, einer längeren Reihe von Aufführungen ſelbſt beizuwohnen, da ich gar zu wenig Befriedigung daraus gewann. Über den Charakter dieſer Aufnahme ſind Sie bisher aber, wie es mir ſcheint, gefliſſentlich noch im Unklaren gehalten worden, und Sie würden ſehr Unrecht thun, wenn Sie daraus über das Pariſer Publikum im Allgemeinen ein dem deutſchen zwar ſchmeichelndes, in Wahrheit aber unrichtiges Urtheil ſich bilden wollten. Ich fahre dagegen fort, dem Pariſer Publikum ſehr angenehme Eigenſchaften zuzuſprechen, namentlich die einer ſehr lebhaften Empfänglichkeit und eines wirklich großherzigen Gerechtigkeitsgefühles. Ein Publikum, ich ſage: ein ganzes Publikum, dem ich perſönlich durchaus fremd bin, das durch Journale und müßige Plauderer täglich die abgeſchmackteſten Dinge über mich erfuhr, und mit einer faſt beiſpielloſen Sorgfalt gegen mich bearbeitet wurde, ein ſolches Publikum viertelſtundenlang wiederholt mit den anſtrengendſten Beifallsdemonſtrationen gegen eine Clique für mich ſich ſchlagen zu ſehen, müßte mich, und wäre ich der Gleichgiltigſte, mit Wärme erfüllen. Ein Publikum, dem jeder Ruhige ſofort die äußerſte Eingenommenheit gegen mein Werk anſah, war aber durch eine wunderliche Fürſorge Derjenigen, welche am erſten Aufführungstage einzig die Plätze zu vergeben, und mir die Unterbringung meiner wenigen perſönlichen Freunde faſt ganz unmöglich gemacht hatten, an dieſem Abende im Theater der Großen Oper verſammelt; rechnen Sie hierzu die ganze Pariſer Preſſe, welche bei ſolchen Gelegenheiten offiziell eingeladen wird, und deren feindſeligſte Tendenz gegen mich Sie einfach aus ihren Berichten entnehmen können, ſo glauben Sie wohl, daß ich von einem großen Siege vermeine ſprechen zu dürfen, wenn ich Ihnen ganz wahrhaft zu berichten habe, daß der keineswegs hinreißenden Aufführung meines Werkes ſtärkerer und einſtimmigerer Beifall geklatſcht wurde, als ich perſönlich es in Deutſchland noch erlebt habe. Die eigentlichen Tonangeber der anfänglich vielleicht faſt allgemeinen Oppoſition, mehrere, ja wohl alle hieſigen Muſikrezenſenten, welche bis dahin ihr Möglichſtes aufgeboten hatten, die Aufmerkſamkeit des Publikums vom Anhören abzuziehen, geriethen gegen Ende des zweiten Aktes offenbar in Furcht, einem vollſtändigen und glänzenden Erfolge des „Tannhäuſer" beiwohnen zu müſſen, und griffen nun zu dem Mittel, nach Stichworten, welche ſie in den Generalproben verabredet hatten, in gröbliches Gelächter auszubrechen, wodurch ſie bereits am Schluſſe des zweiten Aktes eine genügend ſtörende Diverſion zu Stande brachten, um eine bedeutende Manifeſtation beim Falle des Vorhanges zu ſchwächen. Dieſelben Herren hatten in den Generalproben, an deren Beſuch ich ſie ebenfalls nicht zu hindern vermocht hatte, jedenfalls wahrgenommen, daß der eigentliche Erfolg der Oper in der Ausführung des dritten Aktes gewahrt liege. Eine vortreffliche Dekoration des Herrn Deſpléchin, das Thal vor der Wartburg in herbſtlicher Abendbeleuchtung darſtellend, übte in den Proben bereits auf alle Anweſenden den Zauber aus, durch welchen wachſend die für die folgenden Scenen nöthige Stimmung unwiderſtehlich ſich erzeugte; von Seiten der Darſteller waren dieſe Scenen der Glanzpunkt der ganzen Leiſtung; ganz unübertrefflich ſchön wurde der Pilgerchor geſungen und ſceniſch ausgeführt; das Gebet der Eliſabeth, von Fräulein Sax vollſtändig und mit ergreifendem Ausdrucke wiedergegeben, die Phantaſie an den Abendſtern, von Morelli mit vollendeter elegiſcher Zartheit vorgetragen, leiteten den beſten Theil der Leiſtung Riemann's, die Erzählung der Pilgerfahrt!, welche dem Künſtler ſtets die lebhafteſte Anerkennung gewann, ſo glücklich ein, daß ein ganz ausnahmsweiſe bedeutender Erfolg eben dieſes dritten Aktes gerade auch dem feindſeligſten Gegner meines Werkes geſichert erſchien. Gerade an dieſen Akt nun vergriffen ſich die bezeichneten Häupter, und ſuchten jedes Aufkommen der nöthigen geſammelten Stimmung durch Ausbrüche heftigen Lachens, wozu die geringfügigſten Anläſſe kindiſche Vorwände bieten mußten, zu hindern. Von dieſen widerwärtigen Demonſtrationen unbeirrt, ließen weder meine Sänger ſich werfen, noch das Publikum ſich abhalten, ihren tapferen Anſtrengungen, denen oft reichlicher Beifall lohnte, ſeine theilnehmende Aufmerkſamkeit zu widmen; am Schluſſe aber wurde, beim ſtürmiſchen Hervorruf der Darſteller, endlich die Oppoſition gänzlich zu Boden gehalten.

Daß ich nicht geirrt hatte, den Erfolg dieſes Abends als einen vollſtändigen Sieg anzuſehen, bewies mir die Haltung des Publikums am Abende der zweiten Aufführung; denn hier entſchied es ſich, mit welcher Oppoſition ich fortan es einzig nur noch zu thun haben ſollte, nämlich mit dem hieſigen Jockeyklub, den ich ſo wohl nennen darf, da mit dem Rufe „à la porte les Jockeys“ das Publikum ſelbſt laut und öffentlich meine Hauptgegner bezeichnet hat. Die Mitglieder dieſes Klubs, deren Berechtigung dazu, ſich für die Herren der Großen Oper anzuſehen, ich Ihnen nicht näher zu erörtern nöthig habe, und welche durch die Abweſenheit des üblichen Ballets um die Stunde ihres Eintrittes in das Theater, alſo gegen die Mitte der Vorſtellung, in ihrem Intereſſe ſich tief verletzt fühlten, waren mit Entſetzen inne geworden, daß der „Tannhäuſer" bei der erſten Aufführung eben nicht gefallen war, ſondern in Wahrheit triumphirt hatte. Von nun an war es ihre Sache, zu verhindern, daß dieſe balletloſe Oper ihnen Abend für Abend vorgeführt würde, und zu dieſem Zwecke hatte man ſich, auf dem Wege vom Diner zur Oper, eine Anzahl Jagdpfeifen und ähnlicher Inſtrumente gekauft, mit welchen alsbald nach ihrem Eintritte auf die unbefangenſte Weiſe gegen den „Tannhäuſer" manövrirt wurde. Bis dahin, nämlich während des erſten und bis gegen die Mitte des zweiten Aktes, hatte nicht eine Spur von Oppoſition ſich mehr bemerklich gemacht, und der anhaltendſte Applaus hatte ungeſtört die am ſchnellſten beliebt gewordenen Stellen meiner Oper begleitet. Von nun an half aber keine Beifallsdemonſtration mehr: vergebens demonſtrirte ſelbſt der Kaiſer mit ſeiner Gemahlin zum zweiten Male zu Gunſten meines Werkes; von Denjenigen, die ſich als Meiſter des Saales betrachten und ſämmtlich zur höchſten Ariſtokratie Frankreichs gehören, war die unwiderrufliche Verurtheilung des „Tannhäuſer" ausgeſprochen. Bis an den Schluß begleiteten Pfeifen und Flageolets jeden Applaus des Publikums.

Bei der gänzlichen Ohnmacht der Direktion gegen dieſen mächtigen Klub, bei der offenbaren Scheu ſelbſt des Staatsminiſters, mit den Gliedern dieſes Klubs ſich ernſtlich zu verfeinden, erkannte ich, daß ich den mir ſo treu ſich bewährenden Künſtlern der Scene nicht zumuthen dürfe, ſich länger und wiederholt den abſcheulichen Aufregungen, denen man ſie gewiſſenlos preisgab (natürlich in der Abſicht, ſie gänzlich zum Abtreten zu zwingen), auszuſetzen. Ich erklärte der Direktion, meine Oper zurückzuziehen, und willigte in eine dritte Aufführung nur unter der Bedingung, daß ſie an einem Sonntage, alſo außer dem Abonnement, ſomit unter Umſtänden, welche die Abonnenten nicht reizen, und dagegen dem eigentlichen Publikum den Saal vollſtändig einräumen ſollten, ſtattfinde. Mein Wunſch, dieſe Vorſtellung auch auf der Affiche als „letzte“ zu bezeichnen, ward nicht für zuläſſig gehalten, und mir blieb nur übrig, meinen Bekannten perſönlich ſie als ſolche anzukündigen. Dieſe Vorſichtsmaßregeln hatten aber die Beſorgniß des Jockeyklubs nicht zu zerſtören vermocht; vielmehr glaubte derſelbe in dieſer Sonntagsaufführung eine kühne und für ſeine Intereſſen gefährliche Demonſtration erkennen zu müſſen, nach welcher, die Oper einmal mit unbeſtrittenem Erfolge zur Aufnahme gebracht, das verhaßte Werk ihnen leicht mit Gewalt aufgedrungen werden dürfte. An die Aufrichtigkeit meiner Verſicherung, gerade im Falle eines ſolchen Erfolges den „Tannhäuſer“ deſto gewiſſer zurückziehen zu wollen, hatte man nicht zu glauben den Muth gehabt. Somit entſagten die Herren ihren anderweitigen Vergnügungen für dieſen Abend, kehrten abermals mit vollſter Rüſtung in die Oper zurück, und erneuerten die Scenen des zweiten Abends. Dießmal ſtieg die Erbitterung des Publikums, welches durchaus verhindert werden ſollte der Aufführung zu folgen, auf einen, wie man mir verſicherte, bis dahin ungekannten Grad, und es gehörte wohl nur die, wie es ſcheint, unantaſtbare ſoziale Stellung der Herren Ruheſtörer dazu, ſie vor thätlicher übler Behandlung zu ſichern. Sage ich es kurz, daß ich, wie ich erſtaunt über die zügelloſe Haltung jener Herren, ebenſo ergriffen und gerührt von den heroiſchen Anſtrengungen des eigentlichen Publikums, mir Gerechtigkeit zu verſchaffen, bin, und nichts weniger mir in den Sinn kommen kann, als an dem Pariſer Publikum, ſobald es ſich auf einem ihm angehörigen neutralen Terrain befindet, im Mindeſten zu zweifeln.

Meine nun offiziell angekündigte Zurückziehung meiner Partitur hat die Direktion der Oper in wirkliche und große Verlegenheit geſetzt. Sie bekennt laut und offen, in dem Falle meiner Oper einen der größten Erfolge zu erſehen, denn ſie kann ſich nicht entſinnen, jemals das Publikum mit ſo großer Lebhaftigkeit für ein angefochtenes Werk Partei ergreifen geſehen zu haben. Die reichlichſten Geldeinnahmen erſcheinen ihr mit dem „Tannhäuſer“ geſichert, für deſſen Aufführungen bereits der Saal im Voraus wiederholt verkauft iſt. Ihr wird von wachſender Erbitterung des Publikums berichtet, welches ſein Intereſſe, ein neues vielbeſprochenes Werk ruhig hören und würdigen zu können, von einer der Zahl nach ungemein kleinen Partei verwehrt ſieht. Ich erfahre, daß der Kaiſer der Sache durchaus geneigt bleiben ſoll, daß die Kaiſerin ſich gern zur Beſchützerin meiner Oper aufwerfen und Garantieen gegen fernere Ruheſtörungen verlangen wolle. In dieſem Augenblicke zirkulirt unter den Muſikern, Malern, Künſtlern und Schriftſtellern von Paris eine an den Staatsminiſter gerichtete Proteſtation wegen der unwürdigen Vorfälle im Opernhauſe, die, wie man mir ſagt, zahlreich unterzeichnet wird. Unter ſolchen Umſtänden ſollte mir leicht Muth dazu gemacht werden können, meine Oper wieder aufzunehmen. Eine wichtige künſtleriſche Rückſicht hält mich aber davon ab. Bisher iſt es noch zu keinem ruhigen und geſammelten Anhören meines Werkes gekommen; der eigentliche Charakter deſſelben, welcher in einer meiner Abſicht entſprechenden Nöthigung zu einer, dem gewöhnlichen Opernpublikum fremden, das Ganze erfaſſenden Stimmung liegt, iſt den Zuhörern noch nicht aufgegangen, wogegen dieſe bis jetzt ſich nur an glänzende und leicht anſprechende äußere Momente, wie ſie mir eigentlich nur als Staffage dienen, halten, dieſe bemerken, und, wie ſie es gethan, mit lebhafter Sympathie aufnehmen konnten. Könnte und ſollte es nun zum ruhigen, andächtigen Anhören meiner Oper kommen, ſo befürchte ich nach Dem, was ich Ihnen zuvor über den Charakter der hieſigen Aufführung andeutete, die innere Schwäche und Schwungloſigkeit dieſer Aufführung, die allen Denen, die das Werk genauer kennen, kein Geheimniß geblieben und für deren Hebung perſönlich zu interveniren mir verwehrt worden iſt, müſſe allmählich offen an den Tag treten, ſo daß ich einem gründlichen, nicht bloß äußerlichen Erfolge meiner Oper für dießmal nicht entgegenzuſehen glauben könnte. Möge ſomit jetzt alles Ungenügende dieſer Aufführung unter dem Staube jener drei Schlachtabende gnädig verdeckt bleiben, und möge Mancher, der meine auf ihn geſetzten Hoffnungen ſchmerzlich täuſchte, für dießmal mit dem Glauben ſich retten, er ſei für eine gute Sache und um dieſer Sache willen gefallen!

Somit möge für dießmal der Pariſer „Tannhäuſer“ ausgeſpielt haben. Sollte der Wunſch ernſter Freunde meiner Kunſt in Erfüllung gehen, ſollte ein Projekt, mit welchem man ſich ſoeben von ſehr ſachverſtändiger Seite her ernſtlich trägt, und welches auf nichts Geringeres als auf ſchleunigſte Gründung eines neuen Operntheaters zur Verwirklichung der von mir auch hier angeregten Reformen ausgeht, ausgeführt werden, ſo hören Sie vielleicht ſelbſt von Paris aus noch einmal auch vom „Tannhäuſer“.

Was ſich bis heute in Bezug auf mein Werk in Paris zugetragen, ſeien Sie verſichert, hiermit der vollſtändigſten Wahrheit gemäß erfahren zu haben: ſei Ihnen einfach dafür Bürge, daß es mir unmöglich iſt, mich mit einem Anſcheine zu befriedigen, wenn mein innerſter Wunſch dabei unerfüllt geblieben, und dieſer iſt nur durch das Bewußtſein zu ſtillen, einen wirklich verſtändnißvollen Eindruck hervorgerufen zu haben.

Die Meiſterſinger von Nürnberg.

(1862.)

Perſonen.

Hans Sachs, Schuſter.
Veit Pogner, Goldſchmied.
Kunz Vogelgeſang, Kürſchner.
Konrad Nachtigall, Spengler.
Sixtus Beckmeſſer, Schreiber.
Fritz Kothner, Bäcker.
Balthaſar Zorn, Zinngießer.
Ulrich Eißlinger, Würzkrämer.
Auguſtin Moſer, Schneider.
Hermann Ortel, Seifenſieder.
Hans Schwarz, Strumpfwirker.
Hans Foltz, Kupferſchmied.

Meiſterſinger.

Walther von Stolzing, ein junger Ritter aus Franken.
David, Sachſens Lehrbube.
Eva, Pogner's Tochter.
Magdalene, Eva's Amme.
Ein Nachtwächter.
Bürger und Frauen aller Zünfte. Geſellen. Lehrbuben. Mädchen.
Volk.

Nürnberg.
Um die Mitte des 16. Jahrhunderts.

Erſter Aufzug.

(Die Bühne ſtellt das Innere der Katharinenkirche, in ſchrägem Durchſchnitt, dar; von dem Hauptſchiff, welches links ab dem Hintergrunde zu ſich ausdehnend anzunehmen iſt, ſind nur noch die letzten Reihen der Kirchſtühlbänke ſichtbar; den Vordergrund nimmt der freie Raum vor dem Chore ein; dieſer wird ſpäter durch einen Vorhang gegen das Schiff zu gänzlich abgeſchloſſen.)

(Beim Aufzug hört man, unter Orgelbegleitung, von der Gemeinde den letzten Vers eines Chorales, mit welchem der Nachmittagsgottesdienſt zur Einleitung des Johannisfeſtes ſchließt, ſingen.)

Choral der Gemeinde.

Da zu dir der Heiland kam,
willig deine Taufe nahm,
weihte ſich dem Opfertod,
gab er uns des Heil's Gebot:
daß wir durch dein' Tauf' uns weih'n,
ſeines Opfers werth zu ſein.
Edler Täufer,
Chriſt's Vorläufer!
Nimm uns freundlich an,
dort am Fluß Jordan.

(Während des Chorales und deſſen Zwiſchenſpielen, entwickelt ſich, vom Orcheſter begleitet, folgende pantomimiſche Scene.)

(In der letzten Reihe der Kirchſtühle ſitzen Eva und Magdalene; Walther v. Stolzing ſteht, in einiger Entfernung, zur Seite an eine Säule gelehnt, die Blicke auf Eva heftend. Eva kehrt ſich wiederholt ſeitwärts nach dem Ritter um, und erwidert ſeine bald dringend, bald zärtlich durch Gebärden ſich ausdrückenden Bitten und Betheuerungen ſchüchtern und verſchämt, doch ſeelenvoll und ermuthigend. Magdalene unterbricht ſich öfter im Geſang, um Eva zu zupfen und zur Vorſicht zu mahnen. — Als der Choral zu Ende iſt, und, während eines längeren Orgelnachſpieles, die Gemeinde dem Hauptausgange, welcher links dem Hintergrunde zu anzunehmen iſt, ſich zuwendet, um allmählich die Kirche zu verlaſſen, tritt Walther an die beiden Frauen, welche ſich ebenfalls von ihren Sitzen erhoben haben, und dem Ausgange ſich zuwenden wollen, lebhaft heran.)

Walther

(leiſe, doch haſtig zu Eva)

Verweilt! — Ein Wort! Ein einzig Wort!

Eva

(ſich raſch zu Magdalene wendend).

Mein Bruſttuch! Schau'! Wohl liegt's im Ort?

Magdalene.

Vergeßlich Kind! Nun heißt es: ſuch'!

(Sie kehrt nach den Sitzen zurück.)

Walther.

Fräulein! Verzeiht der Sitte Bruch!
Eines zu wiſſen, Eines zu fragen,
was nicht müßt' ich zu brechen wagen?
Ob Leben oder Tod? Ob Segen oder Fluch?
Mit einem Worte ſei mir's vertraut: —
mein Fräulein, ſagt —

Magdalene

(zurückkommend)

Hier iſt das Tuch.

Eva.

O weh! Die Spange? . . .

Magdalene.

Fiel ſie wohl ab?

(Sie geht, am Boden ſuchend, wieder zurück.)

Walther.

Ob Licht und Luſt, oder Nacht und Grab?
Ob ich erfahr', wonach ich verlange,
ob ich vernehme, wovor mir graut, —
mein Fräulein, ſagt . . .

Magdalene

(wieder zurückkommend).

Da iſt auch die Spange. —
Komm', Kind! Nun haſt du Spang' und Tuch. —
O weh! Da vergaß ich ſelbſt mein Buch!

(Sie kehrt wieder um.)

Walther.

Dieß eine Wort, ihr ſagt mir's nicht?
Die Sylbe, die mein Urtheil ſpricht?
Ja, oder: Nein? — Ein flücht'ger Laut:
mein Fräulein, ſagt, ſeid ihr ſchon Braut?

Magdalene

(die bereits zurückgekommen, verneigt ſich vor **Walther**).

Sieh' da, Herr Ritter?
Wie ſind wir hochgeehrt:
mit Evchen's Schutze
habt ihr euch gar beſchwert?
Darf den Beſuch des Helden
ich Meiſter Pogner melden?

Walther

(leidenſchaftlich).

Betrat ich doch nie ſein Haus!

Magdalene.

Ei, Junker! Was ſagt ihr da aus?
In Nürnberg eben nur angekommen,
war't ihr nicht freundlich aufgenommen?
Was Küch' und Keller, Schrein und Schrank
euch bot, verdient' es keinen Dank?

Eva.

Gut Lenchen! Ach! Das meint er ja nicht.
Doch wohl von mir wünſcht er Bericht —
wie ſag' ich's ſchnell? — Verſteh' ich's doch kaum! —
Mir iſt, als wär' ich gar wie im Traum! —
Er frägt, — ob ich ſchon Braut?

Magdalene

(ſich ſcheu umſehend).

Hilf Gott! Sprich nicht ſo laut!

Jetzt laſſ' uns nach Hauſe geh'n;
wenn uns die Leut' hier ſeh'n!

Walther.

Nicht eher, bis ich Alles weiß!

Eva.

's iſt leer, die Leut' ſind fort.

Magdalene.

Drum eben wird mir heiß!
Herr Ritter, an anderm Ort!

(David tritt aus der Sacriſtei ein, und macht ſich darüber her, dunkle Vorhänge, welche ſo angebracht ſind, daß ſie den Vordergrund der Bühne nach dem Kirchenſchiffe zu ſchräg abſchließen, an einander zu ziehen.)

Walther.

Nein! Erſt dieß Wort!

Eva

(Magdalene haltend).

Dieß Wort?

Magdalene

(die ſich bereits umgewendet, erblickt David, hält an und ruft zärtlich für ſich):

David? Ei! David hier?

Eva

(drängend).

Was ſag' ich? Sag' du's mir!

Magdalene

(mit Zerſtreutheit, öfters nach David ſich umſehend).

Herr Ritter, was ihr die Jungfer fragt,
das iſt ſo leichtlich nicht geſagt:
fürwahr iſt Evchen Pogner Braut —

Eva

(ſchnell unterbrechend).

Doch hat noch Keiner den Bräut'gam erſchaut.

Magdalene.

Den Bräut'gam wohl noch Niemand kennt,
bis morgen ihn das Gericht ernennt,
das dem Meiſterſinger ertheilt den Preis —

Eva

(wie zuvor).

Und ſelbſt die Braut ihm reicht das Reis.

Walther.

Dem Meiſterſinger?

Eva

(bang).

Seid ihr das nicht?

Walther.

Ein Werbgeſang?

Magdalene.

Vor Wettgericht.

Walther.

Den Preis gewinnt?

Magdalene.

Wen die Meiſter meinen.

Walther.

Die Braut dann wählt?

Eva

(ſich vergeſſend).

Euch, oder Keinen!

(Walther wendet ſich, in großer Aufregung auf- und abgehend, zur Seite.)

Magdalene

(ſehr erſchrocken).

Was? Evchen! Evchen! Biſt du von Sinnen?

Eva.

Gut' Lene! Hilf mir den Ritter gewinnen!

Magdalene.

Sah'ſt ihn doch geſtern zum erſten Mal?

Eva.

Das eben ſchuf mir ſo ſchnelle Qual,
daß ich ſchon längſt ihn im Bilde ſah: —
ſag', trat er nicht ganz wie David nah'?

Magdalene.

Biſt du toll? Wie David?

Eva.

Wie David im Bild.

Magdalene.

Ach! Mein'ſt du den König mit der Harfen
und langem Bart in der Meiſter Schild?

Eva.

Nein! Der, deß Kieſel den Goliath warfen,
das Schwert im Gurt, die Schleuder zur Hand,
von lichten Locken das Haupt umſtrahlt,
wie ihn uns Meiſter Dürer gemalt.

Magdalene

(laut ſeufzend)

Ach, David! David!

David

(der herausgegangen und jetzt wieder zurückkommt, ein Lineal im Gürtel und ein großes Stück weißer Kreide an einer Schnur in der Hand ſchwenkend).

Da bin ich! Wer ruft?

Magdalene.

Ach, David! Was ihr für Unglück ſchafft!
(Für ſich.)
Der liebe Schelm! Wüßt' er's noch nicht?
(Laut.)
Ei, ſeht! Da hat er uns gar verſchloſſen?

David

(zärtlich zu Magdalene).

In's Herz euch allein!

Magdalene

(bei Seite).

Das treue Geſicht! —

(Laut.)

Mein ſagt! Was treibt ihr hier für Poſſen?

David.

Behüt' es! Poſſen? Gar ernſte Ding'!
Für die Meiſter hier richt' ich den Ring.

Magdalene.

Wie? Gäb' es ein Singen?

David.

Nur Freiung heut':
der Lehrling wird da losgeſprochen,
der nichts wider die Tabulatur verbrochen;
Meiſter wird, wen die Prob' nicht reu't.

Magdalene.

Da wär' der Ritter ja am rechten Ort. —
Jetzt, Evchen, komm', wir müſſen fort.

Walther

(ſchnell ſich zu den Frauen wendend).

Zu Meiſter Pogner laßt mich euch geleiten.

Magdalene.

Erwartet den hier: er iſt bald da.
Wollt ihr euch Evchen's Hand erſtreiten,
rückt Ort und Zeit das Glück euch nah'.

(Zwei Lehrbuben kommen dazu und tragen Bänke.)

Jetzt eilig von hinnen!

Walther.

Was ſoll ich beginnen?

Magdalene.

Laßt David euch lehren
die Freiung begehren. —
Davidchen! Hör', mein lieber Geſell,
den Ritter bewahr' hier wohl zur Stell'!
Was Fein's aus der Küch'
bewahr' ich für dich:
und morgen begehr' du noch dreiſter,
wird heut' der Junker hier Meiſter.

(Sie drängt fort.)

Eva

(zu Walther).

Seh' ich euch wieder?

Walther

(feurig).

Heut' Abend, gewiß! —
Was ich will wagen,
wie könnt' ich's ſagen?
Neu iſt mein Herz, neu mein Sinn,
neu iſt mir Alles, was ich beginn'.
Eines nur weiß ich,
Eines begreif' ich:
mit allen Sinnen

euch zu gewinnen!
Iſt's mit dem Schwert nicht, muß es gelingen,
gilt es als Meiſter euch zu erſingen.
Für euch Gut und Blut!
Für euch
Dichters heil'ger Muth!

Eva

(mit großer Wärme).

Mein Herz, ſel'ger Gluth,
für euch
liebesheil'ge Huth!

Magdalene.

Schnell heim, ſonſt geht's nicht gut!

David

(Walther meſſend).

Gleich Meiſter? Oho! Viel Muth!

(Magdalene zieht Eva raſch durch die Vorhänge fort.)

(Walther hat ſich, aufgeregt und brütend, in einen erhöhten, kathederartigen Lehnſtuhl geworfen, welchen zuvor zwei Lehrbuben, von der Wand ab, mehr nach der Mitte zu gerückt hatten.)

(Noch mehre Lehrbuben ſind eingetreten: ſie tragen und richten Bänke, und bereiten Alles [nach der unten folgenden Angabe] zur Sitzung der Meiſterſinger vor.)

1. Lehrbube.

David, was ſteh'ſt?

2. Lehrbube.

Greif' an's Werk!

3. Lehrbube.

Hilf uns richten das Gemerk!

David.

Zu eifrigſt war ich vor euch allen:
nun ſchafft für euch; hab' ander Gefallen!

2. Lehrbube.

Was der ſich dünkt!

3. Lehrbube.

Der Lehrling' Muſter!

1. Lehrbube.

Das macht, weil ſein Meiſter ein Schuſter.

3. Lehrbube.

Beim Leiſten ſitzt er mit der Feder.

2. Lehrbube.

Beim Dichten mit Draht und Pfriem'.

1. Lehrbube.

Sein' Verſe ſchreibt er auf rohes Leder.

3. Lehrbube

(mit der entſprechenden Gebärde).

Das, dächt' ich, gerbten wir ihm!

(Sie machen ſich lachend an die fernere Herrichtung.)

David

(nachdem er den ſinnenden Ritter eine Weile betrachtet, ruft ſehr ſtark):

„Fanget an!“

Walther

(verwundert aufblickend).

Was ſoll's?

David

(noch ſtärker).

„Fanget an!“ — So ruft der „Merker“;
nun ſollt ihr ſingen: — wißt ihr das nicht?

Walther.

Wer iſt der Merker?

David.

Wißt ihr das nicht?
War't ihr noch nie bei 'nem Sing-Gericht?

Walther.

Noch nie, wo die Richter Handwerker.

David.

Seid ihr ein „Dichter“?

Walther.

Wär' ich's doch!

David.

Waret ihr „Singer“?

Walther.

Wüßt' ich's noch?

David.

Doch „Schulfreund“ wär't ihr, und „Schüler“ zuvor?

Walther.

Das klingt mir alles fremd vor'm Ohr.

David.

Und ſo grad'hin wollt ihr Meiſter werden?

Walther.

Wie machte das ſo große Beſchwerden?

David.

O Lene! Lene!

Walther.

Wie ihr doch thut!

David.

O Magdalene!

Walther.

Rathet mir gut!

David.

Mein Herr, der Singer Meiſter-Schlag
gewinnt ſich nicht in einem Tag.

In Nürenberg der größte Meiſter,
mich lehrt die Kunſt Hans Sachs;
ſchon voll ein Jahr mich unterweiſ't er,
daß ich als Schüler wachſ'.
Schuhmacherei und Poeterei,
die lern' ich da all' einerlei:
hab' ich das Leder glatt geſchlagen,
lern' ich Vocal und Conſonanz ſagen;
wichſt' ich den Draht gar fein und ſteif,
was ſich da reimt, ich wohl begreif';
den Pfriemen ſchwingend,
im Stich die Ahl',
was ſtumpf, was klingend,
was Maaß und Zahl, —
den Leiſten im Schurz —
was lang, was kurz,
was hart, was lind,
hell oder blind,
was Waiſen, was Mylben,
was Kleb-Sylben,
was Pauſen, was Körner,
Blumen und Dörner,
das Alles lernt' ich mit Sorg' und Acht:
wie weit nun meint ihr, daß ich's gebracht?

Walther.

Wohl zu 'nem Paar recht guter Schuh'?

David.

Ja, dahin hat's noch lange Ruh'!
Ein „Bar" hat manch' Geſätz und Gebänd':

wer da gleich die rechte Regel fänd',
die richt'ge Naht,
und den rechten Draht,
mit gut gefügten „Stollen",
den Bar recht zu verſohlen.
Und dann erſt kommt der „Abgeſang";
daß der nicht kurz, und nicht zu lang,
und auch keinen Reim enthält,
der ſchon im Stollen geſtellt. —
Wer Alles das merkt, weiß und kennt,
wird doch immer noch nicht Meiſter genennt.

Walther.

Hilf Gott! Will ich denn Schuſter ſein? —
Zu die Singkunſt lieber führ' mich ein.

David.

Ja, hätt' ich's nur ſelbſt erſt zum „Singer" gebracht!
Wer glaubt wohl, was das für Mühe macht?
Der Meiſter Tön' und Weiſen,
gar viel an Nam' und Zahl,
die ſtarken und die leiſen,
wer die wüßte allzumal!
Der „kurze", „lang'" und „überlang'" Ton,
die „Schreibpapier"-, „Schwarz-Dinten"-Weiſ';
der „rothe", „blau'" und „grüne" Ton,
die „Hageblüh"-, „Strohhalm"-, „Fengel"-Weiſ';
der „zarte", der „ſüße", der „Roſen"-Ton,
der „kurzen Liebe", der „vergeſſ'ne" Ton;
die „Rosmarin"-, „Gelbveiglein"-Weiſ',
die „Regenbogen"-, die „Nachtigal"-Weiſ';

die „engliſche Zinn“-, die „Zimmtröhren“-Weiſ',
„friſch' Pomeranzen“-, „grün Lindenblüh“-Weiſ',
die „Fröſch“-, die „Kälber“-, die „Stieglitz“-Weiſ',
die „abgeſchiedene Vielfraß“-Weiſ';
der „Lerchen“-, der „Schnecken“-, der „Beller“-Ton,
die „Meliſſenblümlein“-, die „Meiran“-Weiſ',
„Gelblöwenhaut“-, „treu Pelikan“-Weiſ',
die „buttglänzende Draht“-Weiſ' . . .

Walther.

Hilf Himmel! Welch' endlos Töne-Geleiſ'!

David.

Das ſind nur die Namen: nun lernt ſie ſingen,
recht wie die Meiſter ſie geſtellt!
Jed' Wort und Ton muß klärlich klingen,
wo ſteigt die Stimm', und wo ſie fällt.
Fangt nicht zu hoch, zu tief nicht an,
als es die Stimm' erreichen kann;
mit dem Athem ſpart, daß er nicht knappt,
und gar am End' ihr überſchnappt.
Vor dem Wort mit der Stimme ja nicht ſummt,
nach dem Wort mit dem Mund auch nicht brummt:
nicht ändert an „Blum'“ und „Coloratur“,
jed' Zierath feſt nach des Meiſters Spur.
Verwechſeltet ihr, würdet gar irr',
verlör't ihr euch, und käm't in's Gewirr, —
wär' ſonſt euch Alles gelungen,
da hättet ihr gar „verſungen“! —
Trotz großem Fleiß und Emſigkeit
ich ſelbſt noch bracht' es nie ſo weit.

So oft ich's verſuch', und 's nicht gelingt,
die „Knieriem-Schlag-Weiſ'" der Meiſter mir ſingt;
wenn dann Jungfer Lene nicht Hilfe weiß,
ſing' ich die „eitel-Brod-und-Waſſer-Weiſ'"! —
Nehmt euch ein Beiſpiel dran,
und laßt von dem Meiſter-Wahn;
denn „Singer" und „Dichter" müßt ihr ſein,
eh' ihr zum „Meiſter" kehret ein.

Walther.

Wer iſt nun Dichter?

Lehrbuben

(während der Arbeit).

David! Kommſt' her?

David.

Wartet nur, gleich! —
Wer Dichter wär'?
Habt ihr zum „Singer" euch aufgeſchwungen,
und der Meiſter Töne richtig geſungen,
füget ihr ſelbſt nun Reim und Wort',
daß ſie genau an Stell' und Ort
paßten zu einem Meiſter-Ton,
dann trüg't ihr den Dichterpreis davon.

Lehrbuben.

He, David! Soll man's dem Meiſter klagen?
Wirſt' dich bald des Schwatzens entſchlagen?

David.

Oho! — Ja wohl! Denn helf' ich euch nicht,
ohne mich wird Alles doch falſch gericht'!

Walther.

Nun dieß noch: wer wird „Meiſter“ genannt?

David.

Damit, Herr Ritter, iſt's ſo bewandt: —
der Dichter, der aus eig'nem Fleiße
zu Wort' und Reimen, die er erfand,
aus Tönen auch fügt eine neue Weiſe,
der wird als „Meiſterſinger“ erkannt.

Walther

(raſch).

So bleibt mir nichts als der Meiſterlohn!
Soll ich hier ſingen,
kann's nur gelingen,
find' ich zum Vers auch den eig'nen Ton.

David

(der ſich zu den Lehrbuben gewendet).

Was macht ihr denn da? — Ja, fehl' ich beim Werk,
verkehrt nur richtet ihr Stuhl' und Gemerk'! —
Iſt denn heut' „Singſchul'“? — daß ihr's wißt,
das kleine Gemerk'! — nur „Freiung“ iſt!

(Die Lehrbuben, welche Anſtalt getroffen hatten, in der Mitte der Bühne ein größeres Gerüſte mit Vorhängen aufzuſchlagen, ſchaffen auf David's Weiſung dieß ſchnell bei Seite und ſtellen dafür ebenſo eilig ein geringeres Brettbodengerüſte auf; darauf ſtellen ſie einen Stuhl mit einem kleinen Pult davor, daneben eine große ſchwarze Tafel, daran die Kreide am Faden aufgehängt wird; um das Gerüſte ſind ſchwarze Vorhänge angebracht, welche zunächſt hinten und an beiden Seiten, dann auch vorn ganz zuſammengezogen werden.)

Die Lehrbuben

(während der Herrichtung)

Aller End' iſt doch David der Allergeſcheit'ſt!
Nach hohen Ehren gewiß er geizt:
's iſt Freiung heut';
gar ſicher er freit,
als vornehmer „Singer“ ſchon er ſich ſpreizt!
Die „Schlag“-reime feſt er inne hat,
„Arm-Hunger“-Weiſe ſingt er glatt;
die „harte-Tritt“-Weiſ' doch kennt er am beſt',
die trat ihm ſein Meiſter hart und feſt!

(Sie lachen.)

David.

Ja, lacht nur zu! Heut' bin ich's nicht;
ein And'rer ſtellt ſich zum Gericht:
der war nicht „Schüler“, iſt nicht „Singer“,
den „Dichter“, ſagt er, überſpring' er;
denn er iſt Junker,
und mit einem Sprung er
denkt ohne weit're Beſchwerden
heut' hier „Meiſter“ zu werden. —
D'rum richtet nur fein
das Gemerk' dem ein!
Dorthin! — Hierher! — Die Tafel an die Wand,
ſo daß ſie recht dem Merker zu Hand!

(Sich zu Walther umwendend.)

Ja, ja! — Dem „Merker“! — Wird euch wohl bang?

Vor ihm ſchon mancher Werber verſang.
Sieben Fehler giebt er euch vor,
die merkt er mit Kreide dort an;
wer über ſieben Fehler verlor,
hat verſungen und ganz verthan!
Nun nehmt euch in Acht!
Der Merker wacht.
Glück auf zum Meiſterſingen!
Mögt ihr euch das Kränzlein erſchwingen!
Das Blumenkränzlein aus Seiden ſein,
wird das dem Herrn Ritter beſchieden ſein?

Die Lehrbuben

(welche das Gemerk zugleich geſchloſſen, faſſen ſich an und tanzen einen verſchlungenen Reihen darum).

„Das Blumenkränzlein aus Seiden ſein,
wird das dem Herrn Ritter beſchieden ſein?“

(Die Einrichtung iſt nun folgender Maaßen beendigt: — Zur Seite rechts ſind gepolſterte Bänke in der Weiſe aufgeſtellt, daß ſie einen ſchwachen Halbkreis nach der Mitte zu bilden. Am Ende der Bänke, in der Mitte der Scene, befindet ſich das „Gemerk“ benannte Gerüſte, welches zuvor hergerichtet worden. Zur linken Seite ſteht nur der erhöhte, kathederartige Stuhl [„der Singſtuhl“] der Verſammlung gegenüber. Im Hintergrunde, den großen Vorhang entlang, ſteht eine lange niedere Bank für die Lehrlinge. — **Walther**, verdrießlich über das Geſpött der Knaben, hat ſich auf die vordere Bank niedergelaſſen.)

(**Pogner** und **Beckmeſſer** kommen im Geſpräch aus der Sacriſtei; allmählich verſammeln ſich immer mehrere der Meiſter. Die **Lehrbuben**, als ſie die Meiſter eintreten ſahen, ſind ſogleich zurückgegangen und harren ehrerbietig an der hinteren Bank. Nur **David** ſtellt ſich anfänglich am Eingang bei der Sacriſtei auf.)

Pogner

(zu **Beckmeſſer**).

Seid meiner Treue wohl verſehen;
was ich beſtimmt, iſt euch zu nutz:

im Wettgeſang müßt ihr beſtehen;
wer böte euch als Meiſter Trutz?

Beckmeſſer.

Doch wollt ihr von dem Punkt nicht weichen,
der mich — ich ſag's — bedenklich macht;
kann Evchen's Wunſch den Werber ſtreichen,
was nützt mir meine Meiſter-Pracht?

Pogner.

Ei ſagt! Ich mein', vor allen Dingen
ſollt' euch an dem gelegen ſein?
Könnt ihr der Tochter Wunſch nicht zwingen,
wie möchtet ihr wohl um ſie frei'n?

Beckmeſſer.

Ei ja! Gar wohl! D'rum eben bitt' ich,
daß bei dem Kind ihr für mich ſprecht,
wie ich geworben zart und ſittig,
und wie Beckmeſſer grad' euch recht.

Pogner.

Das thu' ich gern.

Beckmeſſer

(bei Seite).

Er läßt nicht nach!
Wie wehrt' ich da 'nem Ungemach?

Walther

(der, als er Pogner gewahrt, aufgeſtanden und ihm entgegengegangen iſt, verneigt ſich vor ihm).

Geſtattet, Meiſter!

Pogner.

Wie! Mein Junker!
Ihr ſucht mich in der Singſchul' hie?

(Sie begrüßen ſich.)

Beckmeſſer

(immer bei Seite, für ſich).

Verſtünden's die Frau'n! Doch ſchlechtes Geſtunker
Gilt ihnen mehr als all' Poeſie.

Walther.

Hie eben bin ich am rechten Ort.
Geſteh' ich's frei, vom Lande fort
was mich nach Nürnberg trieb,
war nur zur Kunſt die Lieb'.
Vergaß ich's geſtern euch zu ſagen,
heut' muß ich's laut zu künden wagen:
ein Meiſterſinger möcht' ich ſein.
Schließt, Meiſter, in die Zunft mich ein!

(Andere Meiſter ſind gekommen und herangetreten.)

Pogner

(zu den nächſten).

Kunz Vogelgeſang! Freund Nachtigal!
Hört doch, welch' ganz beſonderer Fall!
Der Ritter hier, mir wohlbekannt,
hat der Meiſterkunſt ſich zugewandt.

(Begrüßungen.)

Beckmeſſer
(immer noch für ſich).

Noch ſuch' ich's zu wenden: doch ſollt's nicht gelingen,
verſuch' ich des Mädchens Herz zu erſingen;
in ſtiller Nacht, von ihr nur gehört,
erfahr' ich, ob auf mein Lied ſie ſchwört.

(Er wendet ſich.)

Wer iſt der Menſch?

Pogner
(zu Walther).

Glaubt, wie mich's freut!
Die alte Zeit dünkt mich erneu't.

Beckmeſſer
(immer noch für ſich).

Er gefällt mir nicht!

Pogner
(fortfahrend).

Was ihr begehrt,
ſo viel an mir, euch ſei's gewährt.

Beckmeſſer
(ebenſo).

Was will der hier? — Wie der Blick ihm lacht!

Pogner
(ebenſo).

Half ich euch gern zu des Gut's Verkauf,
in die Zunft nun nehm' ich euch gleich gern auf.

Beckmeſſer

(ebenſo).

Holla! Sixtus! Auf den hab' Acht!

Walther

(zu Pogner).

Habt Dank der Güte
aus tiefſtem Gemüthe!
Und darf ich denn hoffen,
ſteht heut' mir noch offen
zu werben um den Preis,
daß ich Meiſterſinger heiß'?

Beckmeſſer.

Oho! Fein ſacht'! Auf dem Kopf ſteht kein Kegel!

Pogner.

Herr Ritter, dieß geh' nun nach der Regel.
Doch heut' iſt Freiung: ich ſchlag' euch vor;
mir leihen die Meiſter ein willig Ohr.

(Die Meiſterſinger ſind nun alle angelangt, zuletzt auch Hans Sachs.)

Sachs.

Gott grüß' euch, Meiſter!

Vogelgeſang.

Sind wir beiſammen?

Beckmeſſer.

Der Sachs iſt ja da!

Nachtigal.

So ruft die Namen!

Fritz Kothner

(zieht eine Liſte hervor, ſtellt ſich zur Seite auf und ruft):

Zu einer Freiung und Zunftberathung
ging an die Meiſter ein' Einladung:
bei Nenn' und Nam',
ob jeder kam,
ruf' ich nun auf, als letzt-entbot'ner,
der ich mich nenn' und bin Fritz Kothner.
Seid ihr da, Veit Pogner?

Pogner.

Hier zur Hand.

(Er ſetzt ſich.)

Kothner.

Kunz Vogelgeſang?

Vogelgeſang.

Ein ſich fand.

(Setzt ſich.)

Kothner.

Hermann Ortel?

Ortel.

Immer am Ort.

(Setzt ſich.)

Kothner.

Balthaſar Zorn?

Zorn.

Bleibt niemals fort.

(Setzt ſich.)

Kothner.

Konrad Nachtigal?

Nachtigal.

Treu ſeinem Schlag.

(Setzt ſich.)

Kothner.

Auguſtin Moſer?

Moſer.

Nie fehlen mag.

(Setzt ſich.)

Kothner.

Niklaus Vogel? — Schweigt?

Ein Lehrbube

(ſich ſchnell von der Bank erhebend).

Iſt krank.

Kothner.

Gut' Beſſ'rung dem Meiſter!

Alle Meiſter.

Walt's Gott!

Der Lehrbube.

Schön Dank!

(Setzt ſich wieder.)

Kothner.

Hans Sachs?

David

(vorlaut ſich erhebend).

Da ſteht er!

Sachs

(drohend zu David).

Juckt dich das Fell? –
Verzeiht, Meiſter! — Sachs iſt zur Stell'.

(Er ſetzt ſich.)

Kothner.

Sixtus Beckmeſſer?

Beckmeſſer.

Immer bei Sachs,
daß den Reim ich lern' von „blüh' und wachſ'".

(Er ſetzt ſich neben Sachs. Dieſer lacht.)

Kothner.

Ulrich Eißlinger?

Eißlinger.

Hier!

(Setzt ſich.)

Kothner.

Hans Foltz?

Foltz.

Bin da.

(Setzt ſich.)

Kothner.

Hans Schwarz?

Schwarz.

Zuletzt: Gott wollt's!

(Setzt ſich.)

Kothner.

Zur Sitzung gut und voll die Zahl.
Beliebt's, wir ſchreiten zur Merkerwahl?

Vogelgeſang.

Wohl eh'r nach dem Feſt.

Beckmeſſer

(zu Kothner).

Preſſirt's den Herrn?
Mein' Stell' und Amt laſſ' ich ihm gern.

Pogner.

Nicht doch, ihr Meiſter! Laßt das jetzt fort.
Für wicht'gen Antrag bitt' ich um's Wort.

(Alle Meiſter ſtehen auf und ſetzen ſich wieder.)

Kothner.

Das habt ihr, Meiſter! Sprecht!

Pogner.

Nun hört, und verſteht mich recht! —
Das ſchöne Feſt, Johannis-Tag,
ihr wißt, begeh'n wir morgen:
auf grüner Au', am Blumenhag,
bei Spiel und Tanz im Luſtgelag,
an froher Bruſt geborgen,
vergeſſen ſeiner Sorgen,
ein Jeder freut ſich wie er mag.
Die Singſchul' ernſt im Kirchenchor
die Meiſter ſelbſt vertauſchen;
mit Kling und Klang hinaus zum Thor
auf off'ne Wieſe zieh'n ſie vor,
bei hellen Feſtes Rauſchen,
das Volk ſie laſſen lauſchen
dem Frei-Geſang mit Laien-Ohr.
Zu einem Werb'- und Wett-Geſang
geſtellt ſind Siegespreiſe,
und beide rühmt man weit und lang,
die Gabe wie die Weiſe.
Nun ſchuf mich Gott zum reichen Mann

und giebt ein Jeder wie er kann,
ſo mußt' ich fleißig ſinnen,
was ich gäb' zu gewinnen,
daß ich nicht käm' zu Schand':
ſo höret, was ich fand. —
In deutſchen Landen viel gereiſ't,
hat oft es mich verdroſſen,
daß man den Bürger wenig preiſ't,
ihn karg nennt und verſchloſſen:
an Höfen, wie an nied'rer Statt,
des bitt'ren Tadels ward ich ſatt,
daß nur auf Schacher und Geld
ſein Merk' der Bürger ſtellt'.
Daß wir im weiten deutſchen Reich
die Kunſt einzig noch pflegen,
d'ran dünkt' ihnen wenig gelegen:
doch wie uns das zur Ehre gereich',
und daß mit hohem Muth
wir ſchätzen, was ſchön und gut,
was werth die Kunſt, und was ſie gilt,
das ward ich der Welt zu zeigen gewillt.
D'rum hört, Meiſter, die Gab',
die als Preis beſtimmt ich hab': —
dem Singer, der im Kunſt-Geſang
vor allem Volk den Preis errang
am Sankt Johannistag,
ſei er wer er auch mag,
dem geb' ich, ein Kunſt-gewog'ner,
von Nürenberg Veit Pogner,
mit all' meinem Gut, wie's geh' und ſteh',
Eva, mein einzig Kind, zur Eh'.

Die Meiſter

(ſehr lebhaft durcheinander).

Das nenn' ich ein Wort! Ein Wort, ein Mann!
Da ſieht man, was ein Nürnberger kann!
D'rob preiſ't man euch noch weit und breit,
den wack'ren Bürger Pogner Veit!

Die Lehrbuben

(luſtig aufſpringend).

Alle Zeit, weit und breit:
Pogner Veit!

Vogelgeſang.

Wer möchte da nicht ledig ſein!

Sachs.

Sein Weib gäb' gern wohl mancher d'rein!

Nachtigal.

Auf, ledig' Mann!
Jetzt macht euch d'ran!

Pogner.

Nun hört noch, wie ich's ernſtlich mein'!
Ein' leblos' Gabe ſtell' ich nicht:
ein Mägdlein ſitzt mit zu Gericht.
Den Preis erkennt die Meiſter-Zunft;
doch gilt's der Eh', ſo will's Vernunft,
daß ob der Meiſter Rath
die Braut den Ausſchlag hat.

Beckmeſſer

(zu Kothner).

Dünkt euch das klug?

Kothner

(laut).

Verſteh' ich gut,
ihr gebt uns in des Mägdleins Huth?

Beckmeſſer.

Gefährlich das!

Kothner.

Stimmt es nicht bei,
wie wär' dann der Meiſter Urtheil frei?

Beckmeſſer.

Laßt's gleich wählen nach Herzens Ziel,
und laßt den Meiſtergeſang aus dem Spiel!

Pogner.

Nicht ſo! Wie doch? Verſteht mich recht!
Wem ihr Meiſter den Preis zuſprecht,
die Maid kann dem verwehren,
doch nie einen And'ren begehren:
ein Meiſterſinger muß er ſein:
nur wen ihr krönt, den ſoll ſie frei'n.

Sachs.

Verzeiht!
Vielleicht ſchon ginget ihr zu weit.

Ein Mädchenherz und Meiſterkunſt
erglüh'n nicht ſtets von gleicher Brunſt;
der Frauen Sinn, gar unbelehrt,
dünkt mich dem Sinn des Volks gleich werth.
Wollt ihr nun vor dem Volke zeigen,
wie hoch die Kunſt ihr ehrt;
und laßt ihr dem Kind die Wahl zu eigen,
wollt nicht, daß dem Spruch es wehrt':
ſo laßt das Volk auch Richter ſein;
mit dem Kinde ſicher ſtimmt's überein.

Die Meiſter
(unruhig durcheinander).

Oho! Das Volk? Ja, das wäre ſchön!
Ade dann Kunſt und Meiſtertön'!

Nachtigal.

Nein, Sachs! Gewiß, das hat keinen Sinn!
Gäb't ihr dem Volk die Regeln hin?

Sachs.

Vernehmt mich recht! Wie ihr doch thut!
Geſteht, ich kenn' die Regeln gut;
und daß die Zunft die Regeln bewahr',
bemüh' ich mich ſelbſt ſchon manches Jahr.
Doch einmal im Jahre fänd' ich's weiſe,
daß man die Regeln ſelbſt probir',
ob in der Gewohnheit trägem G'leiſe
ihr' Kraft und Leben ſich nicht verlier':
und ob ihr der Natur
noch ſeid auf rechter Spur,

das ſagt euch nur
wer nichts weiß von der Tabulatur.

(Die Lehrbuben ſpringen auf und reiben ſich die Hände.)

Beckmeſſer.

Hei! wie ſich die Buben freuen!

Hans Sachs

(eifrig fortfahrend).

D'rum möcht's euch nie gereuen,
daß jährlich am Sankt Johannisfeſt,
ſtatt daß das Volk man kommen läßt,
herab aus hoher Meiſter-Wolk'
ihr ſelbſt euch wendet zu dem Volk'.
Dem Volke wollt ihr behagen;
nun dächt' ich, läg' es nah',
ihr ließ't es ſelbſt euch auch ſagen,
ob das ihm zur Luſt geſchah?
Daß Volk und Kunſt gleich blüh' und wachſ',
beſtellt ihr ſo, mein' ich, Hans Sachs.

Vogelgeſang.

Ihr meint's wohl recht!

Kothner.

Doch ſteht's d'rum faul.

Nachtigal.

Wenn ſpricht das Volk, halt' ich das Maul.

Kothner.

Der Kunſt droht allweil' Fall und Schmach,
läuft ſie der Gunſt des Volkes nach.

Beckmeſſer.

D'rin bracht' er's weit, der hier ſo dreiſt:
Gaſſenhauer dichtet er meiſt.

Pogner.

Freund Sachs, was ich mein', iſt ſchon neu:
zu viel auf einmal brächte Reu'! —
So frag' ich, ob den Meiſtern gefällt
Gab' und Regel, wie ich's geſtellt?

(Die Meiſter erheben ſich.)

Sachs.

Mir genügt der Jungfer Ausſchlag-Stimm'.

Beckmeſſer

(für ſich).

Der Schuſter weckt doch ſtets mir Grimm!

Kothner.

Wer ſchreibt ſich als Werber ein?
Ein Jung-Geſell muß es ſein.

Beckmeſſer.

Vielleicht auch ein Wittwer? Fragt nur den Sachs!

Sachs.

Nicht doch, Herr Merker! Aus jüng'rem Wachs
als ich und ihr muß der Freier ſein,
ſoll Evchen ihm den Preis verleih'n.

Beckmeſſer.

Als wie auch ich? — Grober Geſell!

Kothner.

Begehrt wer Freiung, der komm' zur Stell'!
Iſt Jemand gemeld't, der Freiung begehrt?

Pogner.

Wohl, Meiſter! Zur Tagesordnung kehrt!
Und nehmt von mir Bericht,
wie ich auf Meiſter-Pflicht
einen jungen Ritter empfehle,
der wünſcht, daß man ihn wähle,
und heut' als Meiſterſinger frei'. —
Mein Junker von Stolzing, kommt herbei!

Walther

(tritt vor und verneigt ſich).

Beckmeſſer

(für ſich).

Dacht' ich mir's doch! Geht's da hinaus, Veit?

(Laut.)

Meiſter, ich mein', zu ſpät iſt's der Zeit.

Die Meiſter

(durcheinander).

Der Fall iſt neu. — Ein Ritter gar?
Soll man ſich freu'n? — Oder wär' Gefahr?
Immerhin hat's ein groß' Gewicht,
daß Meiſter Pogner für ihn ſpricht.

Kothner.

Soll uns der Junker willkommen ſein,
zuvor muß er wohl vernommen ſein.

Pogner.

Vernehmt ihn gut! Wünſch' ich ihm Glück,
nicht bleib' ich doch hinter der Regel zurück.
Thut, Meiſter, die Fragen!

Kothner.

So mög' uns der Junker ſagen:
iſt er frei und ehrlich geboren?

Pogner.

Die Frage gebt verloren,
da ich euch ſelbſt deſſ' Bürge ſteh',
daß er aus frei' und edler Eh':
von Stolzing Walther aus Frankenland,
nach Brief' und Urkund' mir wohlbekannt.
Als ſeines Stammes letzter Sproß,
verließ er neulich Hof und Schloß,
und zog nach Nürnberg her,
daß er hier Bürger wär'.

Beckmeſſer

(zum Nachbar).

Neu-Junker-Unkraut! Thut nicht gut.

Nachtigal

(laut).

Freund Pogner's Wort Genüge thut.

Sachs.

Wie längſt von den Meiſtern beſchloſſen iſt,
ob Herr, ob Bauer, hier nichts beſchießt:
hier fragt ſich's nach der Kunſt allein,
wer will ein Meiſterſinger ſein.

Kothner.

D'rum nun frag' ich zur Stell':
welch' Meiſters ſeid ihr Geſell'?

Walther.

Am ſtillen Herd in Winterszeit,
wenn Burg und Hof mir eingeſchnei't,
wie einſt der Lenz ſo lieblich lacht',
und wie er bald wohl neu erwacht',
ein altes Buch, vom Ahn' vermacht,
gab das mir oft zu leſen:
Herr Walther von der Vogelweid',
der iſt mein Meiſter geweſen.

Sachs.

Ein guter Meiſter!

Beckmeſſer.

Doch lang' ſchon todt:
wie lehrt' ihm der wohl der Regel Gebot?

Kothner.

Doch in welcher Schul' das Singen
mocht' euch zu lernen gelingen?

Walther.

Wann dann die Flur vom Froſt befreit,
und wiederkehrt die Sommerszeit,
was einſt in langer Wintersnacht
das alte Buch mir kund gemacht,
das ſchallte laut in Waldespracht,
das hört' ich hell erklingen:
im Wald dort auf der Vogelweid',
da lernt' ich auch das Singen.

Beckmeſſer.

Oho! Von Finken und Meiſen
lerntet ihr Meiſter-Weiſen?
Das mag denn wohl auch darnach ſein!

Vogelgeſang.

Zwei art'ge Stollen faßt' er da ein.

Beckmeſſer.

Ihr lobt ihn, Meiſter Vogelgeſang?
Wohl weil er vom Vogel lernt' den Geſang?

Kothner

(bei Seite zu den Meiſtern).

Was meint ihr, Meiſter? Frag' ich noch fort?
Mich dünkt, der Junker iſt fehl am Ort.

Sachs.

Das wird ſich baldlich zeigen:
wenn rechte Kunſt ihm eigen,
und gut er ſie bewährt,
was gilt's, wer ſie ihn gelehrt?

Kothner.

Meint, Junker, ihr in Sang' und Dicht'
euch rechtlich unterwieſen,
und wollt ihr, daß im Zunftgericht
zum Meiſter wir euch kieſen:
ſeid ihr bereit, ob euch gerieth
mit neuer Find' ein Meiſterlied,
nach Dicht' und Weiſ' eu'r eigen,
zur Stunde jetzt zu zeigen?

Walther.

Was Winternacht,
was Waldes Pracht,
was Buch' und Hain mich wieſen;
was Dichter-Sanges Wundermacht
mir heimlich wollt' erſchließen;
was Roſſes Schritt
beim Waffen-Ritt,
was Reihen-Tanz
bei heit'rem Schanz

mir ſinnend gab zu lauſchen:
gilt es des Lebens höchſten Preis
um Sang mir einzutauſchen,
zu eig'nem Wort und eig'ner Weiſ'
will einig mir es fließen,
als Meiſterſang, ob den ich weiß,
euch Meiſtern ſich ergießen.

Beckmeſſer.

Entnahm't ihr 'was der Worte Schwall?

Vogelgeſang.

Ei nun, er wagt's.

Nachtigal.

Merkwürd'ger Fall!

Kothner.

Nun, Meiſter, wenn's gefällt,
werd' das Gemerk beſtellt. —
Wählt der Herr einen heil'gen Stoff?

Walther.

Was heilig mir,
der Liebe Panier
ſchwing' und ſing' ich, mir zu Hoff'.

Kothner.

Das gilt uns weltlich: d'rum allein,
Merker Beckmeſſer, ſchließt euch ein!

Beckmeſſer

(aufſtehend und dem Gemerk zuſchreitend)

Ein ſau'res Amt, und heut' zumal;
wohl giebt's mit der Kreide manche Qual. —
Herr Ritter, wißt:
Sixtus Beckmeſſer Merker iſt;
hier im Gemerk
verrichtet er ſtill ſein ſtrenges Werk.
Sieben Fehler giebt er euch vor,
die merkt er mit Kreide dort an:
wenn er über ſieben Fehler verlor,
dann verſang der Herr Rittersmann. —
Gar fein er hört;
doch daß er euch den Muth nicht ſtört,
ſäh't ihr ihm zu,
ſo giebt er euch Ruh',
und ſchließt ſich gar hier ein, —
läßt Gott euch befohlen ſein.

(Er hat ſich in das Gemerk geſetzt, ſtreckt mit dem Letzten den Kopf höhniſch freundlich nickend heraus, und zieht den vorderen Vorhang, den zuvor einer der Lehrbuben geöffnet hatte, wieder ganz zuſammen, ſo daß er unſichtbar wird.)

Kothner

(hat die von den Lehrbuben aufgehängten „Leges Tabulaturae" von der Wand genommen).

Was euch zum Liede Richt' und Schnur,
vernehmt nun aus der Tabulatur. —

(Er lieſt.)

„Ein jedes Meiſtergeſanges Bar
ſtell' ordentlich ein Gemäße dar

aus unterſchiedlichen Geſetzen,
die Keiner ſoll verletzen.
Ein Geſetz beſteht aus zweenen Stollen,
die gleiche Melodei haben ſollen,
der Stoll' aus etlicher Vers' Gebänd',
der Vers hat ſeinen Reim am End'.
Darauf ſo folgt der Abgeſang,
der ſei auch etlich' Verſe lang,
und hab' ſein' beſondere Melodei,
als nicht im Stollen zu finden ſei.
Derlei Gemäßes mehre Baren
ſoll ein jed' Meiſterlied bewahren;
und wer ein neues Lied gericht',
das über vier der Sylben nicht
eingreift in and'rer Meiſter Weiſ',
deſſ' Lied erwerb' ſich Meiſter-Preis." —
Nun ſetzt euch in den Singeſtuhl!

Walther.

Hier in den Stuhl?

Kothner.

Wie's Brauch der Schul'.

Walther

(beſteigt den Stuhl, und ſetzt ſich mit Misbehagen).

Für dich, Geliebte, ſei's gethan!

Kothner

(ſehr laut).

Der Sänger ſitzt.

Beckmeſſer

(im Gemerk, ſehr grell)

Fanget an!

Walther

(nach einiger Sammlung)

Fanget an!
So rief der Lenz in den Wald,
daß laut es ihn durchhallt:
und wie in fern'ren Wellen
der Hall von dannen flieht,
von weither nah't ein Schwellen,
das mächtig näher zieht;
es ſchwillt und ſchallt,
es tönt der Wald
von holder Stimmen Gemenge;
nun laut und hell
ſchon nah' zur Stell',
wie wächſt der Schwall!
Wie Glockenhall
ertoſ't des Jubels Gedränge!
Der Wald,
wie bald
antwortet' er dem Ruf,
der neu ihm Leben ſchuf,
ſtimmte an
das ſüße Lenzes-Lied! —

(Man hat aus dem Gemerk wiederholt unmuthige Seufzer des Merkers und heftiges Anſtreichen mit der Kreide vernommen. Auch **Walther** hat es bemerkt, und fährt, dadurch für eine kurze Weile geſtört, fort.)

In einer Dornenhecken,
von Neid und Gram verzehrt,

mußt' er ſich da verſtecken,
der Winter, Grimm-bewehrt:
von dürrem Laub umrauſcht
er lauert da und lauſcht,
wie er das frohe Singen
zu Schaden könnte bringen. —

(Unmutig vom Stuhl aufſtehend.)

Doch: fanget an!
So rief es mir in die Bruſt,
als noch ich von Liebe nicht wußt'.
Da fühlt' ich's tief ſich regen,
als weckt' es mich aus dem Traum;
mein Herz mit bebenden Schlägen
erfüllte des Buſens Raum:
das Blut, es wall't
mit Allgewalt,
geſchwellt von neuem Gefühle;
aus warmer Nacht
mit Übermacht
ſchwillt mir zum Meer
der Seufzer Heer
in wildem Wonne-Gewühle:
die Bruſt,
mit Luſt
antwortet ſie dem Ruf,
der neu ihr Leben ſchuf:
ſtimmt nun an
das hehre Liebes-Lied!

Beckmeſſer

(der immer unruhiger geworden, reißt den Vorhang auf).
Seid ihr nun fertig?

Walther.

Wie fraget ihr?

Beckmeſſer

(die ganz mit Kreideſtrichen bedeckte Tafel heraushaltend)

Mit der Tafel ward ich fertig ſchier.

(Die Meiſter müſſen lachen.)

Walther.

Hört doch! Zu meiner Frauen Preis
gelang' ich jetzt erſt mit der Weiſ'.

Beckmeſſer

(das Gemerk verlaſſend)

Singt, wo ihr wollt! Hier habt ihr verthan. —
Ihr Meiſter, ſchaut die Tafel euch an:
ſo lang' ich leb', ward's nicht erhört;
ich glaubt's nicht, wenn ihr's all' auch ſchwört!

(Die Meiſter ſind im Aufſtand durcheinander.)

Walther.

Erlaubt ihr's, Meiſter, daß er mich ſtört?
Blieb' ich von Allen ungehört?

Pogner.

Ein Wort, Herr Merker! Ihr ſeid gereizt!

Beckmeſſer.

Sei Merker fortan, wer danach geizt!

Doch daß der Ritter verſungen hat,
beleg' ich erſt noch vor der Meiſter Rath.
Zwar wird's 'ne harte Arbeit ſein:
wo beginnen, da wo nicht aus noch ein?
Von falſcher Zahl, und falſchem Gebänd'
    ſchweig' ich ſchon ganz und gar;
zu kurz, zu lang, wer ein End' da fänd'!
    Wer meint hier im Ernſt einen Bar?
Auf „blinde Meinung" klag' ich allein:
ſagt, konnt' ein Sinn unſinniger ſein?

Mehrere Meiſter.

Man ward nicht klug! Ich muß geſteh'n,
ein Ende konnte Keiner erſeh'n.

Beckmeſſer.

Und dann die Weiſ'! Welch' tolles Gekreiſ'
aus „Abenteuer"-, „blau Ritterſporn"-Weiſ',
„hoch Tannen"- und „ſtolz Jüngling"-Ton!

Kothner.

Ja, ich verſtand gar nichts davon!

Beckmeſſer.

Kein Abſatz wo, kein' Coloratur,
von Melodei auch nicht eine Spur!

Mehrere Meiſter
(durcheinander).

Wer nennt das Geſang?
's ward einem bang'!

Eitel Ohrgeſchinder!
Gar nichts dahinter!

Kothner.

Und gar vom Singſtuhl iſt er geſprungen!

Beckmeſſer.

Wird erſt auf die Fehlerprobe gedrungen?
Oder gleich erklärt, daß er verſungen?

Sachs

(der vom Beginne an Walther mit zunehmendem Ernſte zugehört)

Halt! Meiſter! Nicht ſo geeilt!
Nicht jeder eure Meinung theilt. —
Des Ritters Lied und Weiſe,
ſie fand ich neu, doch nicht verwirrt;
verließ er unſ're G'leiſe,
ſchritt er doch feſt und unbeirrt.
Wollt ihr nach Regeln meſſen,
was nicht nach eurer Regeln Lauf,
der eig'nen Spur vergeſſen,
ſucht davon erſt die Regeln auf!

Beckmeſſer.

Aha! Schon recht! Nun hört ihr's doch:
den Stümpern öffnet Sachs ein Loch,
da aus und ein nach Belieben
ihr Weſen leicht ſie trieben.
Singet dem Volk auf Markt und Gaſſen;
hier wird nach den Regeln nur eingelaſſen.

Sachs.

Herr Merker, was doch ſolch' ein Eifer?
Was doch ſo wenig Ruh'?
Eu'r Urtheil, dünkt mich, wäre reifer,
hörtet ihr beſſer zu.
Darum, ſo komm' ich jetzt zum Schluß,
daß den Junker zu End' man hören muß.

Beckmeſſer.

Der Meiſter Zunft, die ganze Schul',
gegen den Sachs da ſind ſie Null.

Sachs.

Verhüt' es Gott, was ich begehr',
daß das nicht nach den Geſetzen wär'!
Doch da nun ſteht's geſchrieben,
der Merker werde ſo beſtellt,
daß weder Haß noch Lieben
das Urtheil trüben, das er fällt.
Geht der nun gar auf Freiers-Füßen,
wie ſollt' er da die Luſt nicht büßen,
den Nebenbuhler auf dem Stuhl
zu ſchmähen vor der ganzen Schul'?

(Walther flammt auf.)

Nachtigal.

Ihr geht zu weit!

Kothner.

Perſönlichkeit!

Pogner
(zu den Meiſtern).
Vermeidet, Meiſter, Zwiſt und Streit!

Beckmeſſer.

Ei, was kümmert's doch Meiſter Sachſen,
auf was für Füßen ich geh'?
Ließ' er d'rob lieber Sorge ſich wachſen,
daß nichts mir drück' die Zeh'!
Doch ſeit mein Schuſter ein großer Poet,
gar übel es um mein Schuhwerk ſteht;
da ſeht, wie es ſchlappt,
und überall klappt!
All' ſeine Verſ' und Reim'
ließ' ich ihm gern daheim,
Hiſtorien, Spiel' und Schwänke dazu,
brächt' er mir morgen die neuen Schuh'!

Sachs.

Ihr mahnt mich da gar recht:
doch ſchickt ſich's, Meiſter, ſprecht,
daß, find' ich ſelbſt dem Eſeltreiber
ein Sprüchlein auf die Sohl',
dem hochgelahrten Herrn Stadtſchreiber
ich nichts d'rauf ſchreiben ſoll?
Das Sprüchlein, das eu'r würdig ſei,
mit all' meiner armen Poeterei
fand ich noch nicht zur Stund';
doch wird's wohl jetzt mir kund,
wenn ich des Ritters Lied gehört:
d'rum ſing' er nun weiter ungeſtört!

(Walther, in großer Aufregung, ſtellt ſich auf den Singſtuhl.)

Die Meiſter.

Genug! Zum Schluß!

Sachs

(zu Walther).

Singt, dem Herrn Merker zum Verdruß!

Beckmeſſer

(holt, während Walther beginnt, aus dem Gemerk die Tafel herbei, und hält ſie während des Folgenden, von Einem zum Andern ſich wendend, zur Prüfung den Meiſtern vor, die er ſchließlich zu einem Kreis um ſich zu vereinigen bemüht iſt, welchem er immer die Tafel zur Einſicht verhält).

[Zugleich mit dem Folgenden bis zum Schluſſe des Aufzuges]

Was ſollte man da wohl noch hören?
Wär's nicht nur uns zu bethören?
Jeden der Fehler groß und klein,
ſeht genau auf der Tafel ein. —
„Falſch Gebänd", „unredbare Worte",
„Kleb=Sylben", hier „Laſter" gar;
„Aequivoca", „Reim am falſchen Orte",
„verkehrt", „verſtellt" der ganze Bar;
ein „Flickgeſang" hier zwiſchen den Stollen;
„blinde Meinung" allüberall;
„unklare Wort'", „Differenz", hie „Schrollen",
da „falſcher Athem", hier „Überfall".
Ganz unverſtändliche Melodei!
Aus allen Tönen ein Miſchgebräu'!
Scheu'tet ihr nicht das Ungemach,
Meiſter, zählt mir die Striche nach!
Verloren hätt' er ſchon mit dem acht':
doch ſo weit wie der hat's noch Keiner gebracht!

Wohl über fünfzig, ſchlecht gezählt!
Sagt, ob ihr euch den zum Meiſter wählt?

Die Meiſter

(durcheinander).

Ja wohl, ſo iſt's! Ich ſeh' es recht!
Mit dem Herrn Ritter ſteht es ſchlecht.
Mag Sachs von ihm halten, was er will,
hier in der Singſchul' ſchweig' er ſtill!
Bleibt einem Jeden doch unbenommen,
    wen er zum Genoſſen begehrt?
Wär' uns der erſte Beſt' willkommen,
    was blieben die Meiſter dann werth? —
    Hei! wie ſich der Ritter da quält!
    Der Sachs hat ihn ſich erwählt. —
's iſt ärgerlich gar! D'rum macht ein End'!
Auf, Meiſter, ſtimmt und erhebt die Händ'!

Pogner

(für ſich).

Ja wohl, ich ſeh's, was mir nicht recht:
mit meinem Junker ſteht es ſchlecht! —
Weiche ich hier der Übermacht,
mir ahnet, daß mir's Sorge macht.
Wie gern ſah' ich ihn angenommen,
als Eidam wär' er mir gar werth:
nenn' ich den Sieger nun willkommen,
wer weiß, ob ihn mein Kind begehrt!
    Geſteh' ich's, daß mich das quält,
    ob Eva den Meiſter wählt!

Walther

(in übermüthig verzweifelter Begeiſterung, doch auf dem Singſtuhle aufgerichtet, und auf die unruhig durcheinander ſich bewegenden Meiſter herabblickend)

Aus finſt'rer Dornenhecken
die Eule rauſcht' hervor,
thät rings mit Kreiſchen wecken
der Raben heiſ'ren Chor:
in nächt'gem Heer zu Hauf
wie krächzen all' da auf,
mit ihren Stimmen, den hohlen,
die Elſtern, Kräh'n und Dohlen!
Auf da ſteigt
mit gold'nem Flügelpaar
ein Vogel wunderbar:
ſein ſtrahlend hell Gefieder
licht in den Lüften blinkt;
ſchwebt ſelig hin und wieder,
zu Flug und Flucht mir winkt.
Es ſchwillt das Herz
von ſüßem Schmerz,
der Noth entwachſen Flügel
es ſchwingt ſich auf
zum kühnen Lauf,
zum Flug durch die Luft
aus der Städte Gruft,
dahin zum heim'ſchen Hügel,
dahin zur grünen Vogelweid',
wo Meiſter Walther einſt mich freit';
da ſing' ich hell und hehr
der liebſten Frauen Ehr':
auf da ſteigt,

ob Meiſter-Kräh'n ihm ungeneigt,
das ſtolze Minne-Lied. —
Ade, ihr Meiſter, hienied'!

(Er verläßt mit einer ſtolz verächtlichen Gebärde den Stuhl und wendet ſich zum Fortgehen.)

Sachs

(Walther's Geſang folgend).

Ha, welch' ein Muth!
Begeiſt'rungs-Gluth! —
Ihr Meiſter, ſchweigt doch und hört!
Hört, wenn Sachs euch beſchwört! —
Herr Merker da! Gönnt doch nur Ruh'!
Laßt And're hören! Gebt das nur zu! —
Umſonſt! All' eitel Trachten!
Kaum vernimmt man ſein eigen Wort!
Des Junkers will Keiner achten: —
das heiß' ich Muth, ſingt der noch fort!
Das Herz auf dem rechten Fleck:
ein wahrer Dichter-Reck'! —
Mach' ich, Hans Sachs, wohl Verſ' und Schuh',
iſt Ritter der und Poet dazu.

Die Lehrbuben

(welche längſt ſich die Hände rieben und von der Bank aufſprangen, ſchließen jetzt gegen das Ende wieder ihren Reihen und tanzen um das Gemerk).

Glück auf zum Meiſterſingen,
mögt ihr euch das Kränzlein erſchwingen:
das Blumenkränzlein aus Seiden fein,
wird das dem Herrn Ritter beſchieden ſein?

Beckmeſſer.

Nun, Meiſter, kündet's an!

(Die Mehrzahl hebt die Hände auf.)

Alle Meiſter.

Verſungen und verthan!

(Alles geht in Aufregung auseinander; luſtiger Tumult der Lehrbuben, welche ſich des Gemerkes und der Meiſterbänke bemächtigen, wodurch Gedräng und Durcheinander der nach dem Ausgange sich wendenden Meiſter entſteht. — Sachs, der allein im Vordergrunde verblieben, blickt noch gedankenvoll nach dem leeren Singeſtuhl; als die Lehrbuben auch dieſen erfaſſen, und Sachs darob mit humoriſtiſch-unmuthiger Gebärde ſich abwendet, fällt der Vorhang.)

Zweiter Aufzug.

(Die Bühne ſtellt im Vordergrunde eine Straße im Längendurchſchnitte dar, welche in der Mitte von einer ſchmalen Gaſſe, nach dem Hintergrunde zu krumm abbiegend, durchſchnitten wird, ſo daß ſich im Front zwei Eckhäuſer darbieten, von denen das eine, reichere, rechts — das Haus Pogner's, das andere, einfachere, links — das des Hans Sachs iſt. — Zu Pogner's Hauſe führt von der vorderen Straße aus eine Treppe von mehreren Stufen; vertiefte Thüre, mit Steinſitzen in den Nieſchen. Zur Seite iſt der Raum, ziemlich nahe an Pogner's Hauſe, durch eine dickſtämmige Linde abgegränzt; grünes Geſträuch umgiebt ſie am Fuße, vor welchem auch eine Steinbank angebracht iſt. — Der Eingang zu Sachſens Hauſe iſt ebenfalls nach der vorderen Straße zu gelegen: eine getheilte Ladenthüre führet hier unmittelbar in die Schuſterwerkſtatt; dicht dabei ſteht ein Fliederbaum, deſſen Zweige bis über den Laden hereinhängen. Nach der Gaſſe zu hat das Haus noch zwei Fenſter, von welchen das eine zur Werkſtatt, das andere zu einer dahinter liegenden Kammer gehört.) [Alle Häuſer namentlich auch die der engeren Gaſſe, müſſen praktikabel ſein.]

(Heiterer Sommerabend; im Verlaufe der erſten Auftritte allmählich einbrechende Nacht.)

(David iſt darüber her, die Fenſterläden nach der Gaſſe zu von außen zu ſchließen. Andere Lehrbuben thun das Gleiche bei anderen Häuſern.)

Lehrbuben

(während der Arbeit)

Johannistag! Johannistag!
Blumen und Bänder ſo viel man mag!

David
(für ſich).
„Das Blumenkränzlein von Seiden fein,
möcht' es mir balde beſchieden ſein!“

Magdalene
(iſt mit einem Korbe am Arme aus Pogner's Hauſe gekommen und ſucht David unbemerkt ſich zu nähern).
Bſt! David!

David
(nach der Gaſſe zu ſich umwendend).
Ruft ihr ſchon wieder?
Singt allein eure dummen Lieder!

Lehrbuben.
David, was ſoll's?
Wär'ſt nicht ſo ſtolz,
ſchaut'ſt beſſer um,
wär'ſt nicht ſo dumm!
„Johannistag! Johannistag!“
Wie der nur die Jungfer Lene nicht kennen mag!

Magdalene.
David! Hör' doch! Kehr' dich zu mir!

David.
Ach, Jungfer Lene! Ihr ſeid hier?

Magdalene
(auf ihren Korb deutend).
Bring' dir 'was Gut's; ſchau' nur hinein!

Das ſoll für mein lieb' Schätzel ſein. —
Erſt aber ſchnell, wie ging's mit dem Ritter?
Du riethest ihm gut? Er gewann den Kranz?

David.

Ach, Jungfer Lene! Da ſteht's bitter;
der hat verthan und verſungen ganz!

Magdalene.

Verſungen? Verthan?

David.

Was geht's euch nur an?

Magdalene

(den Korb, nach welchem David die Hand ausſtreckt, heftig zurückziehend).

Hand von der Taſchen!
Nichts da zu naſchen! —
Hilf Gott! Unſer Junker verthan!

(Sie geht mit Gebärden der Troſtloſigkeit nach dem Hauſe zurück.)

David

(ſieht ihr verblüfft nach).

Die Lehrbuben

(welche unvermerkt näher geſchlichen waren, gelauſcht hatten und ſich jetzt, wie glückwünſchend, David präſentiren).

Heil, Heil zur Eh' dem jungen Mann!
Wie glücklich hat er gefrei't!
Wir hörten's All', und ſahen's an:
der er ſein Herz geweih't,

für die er läßt ſein Leben,
die hat ihm den Korb nicht gegeben.

David
(auffahrend).

Was ſteht ihr hier faul?
Gleich haltet eu'r Maul!

Die Lehrbuben
(David umtanzend).

Johannistag! Johannistag!
Da frei't ein Jeder wie er mag.
Der Meiſter frei't,
der Burſche frei't,
da giebt's Geſchlamb' und Geſchlumbfer!
Der Alte frei't
die junge Maid,
der Burſche die alte Jumbfer! —
Juchhei! Juchhei! Johannistag!

(David iſt im Begriff wüthend drein zu ſchlagen, als Sachs, der aus der Gaſſe hervorgekommen, dazwiſchen tritt. Die Buben fahren auseinander.)

Sachs.

Was giebt's? Treff' ich dich wieder am Schlag?

David.

Nicht ich! Schandlieder ſingen die.

Sachs.

Hör' nicht d'rauf! Lern's beſſer wie ſie! —
Zur Ruh'! In's Haus! Schließ' und mach' Licht!

David.

Hab' ich noch Singſtund'?

Sachs.

Nein, ſing'ſt nicht!
Zur Straf' für dein heutig' frech' Erdreiſten. —
Die neuen Schuh' ſteck' auf den Leiſten!

(Sie ſind Beide in die Werkſtatt eingetreten und gehen durch innere Thüren ab. Die Lehrbuben haben ſich ebenfalls zerſtreut.)

(Pogner und Eva, wie vom Spaziergange heimkehrend, die Tochter leicht am Arme des Vaters eingehenkt, ſind, beide ſchweigſam und in Gedanken, die Gaſſe heraufgekommen.)

Pogner

(noch auf der Gaſſe, durch eine Klinze im Fenſterladen von Sachſens Werkſtatt ſpähend).

Laſſ' ſeh'n, ob Nachbar Sachs zu Haus? —
Gern ſpräch' ich ihn. Trät' ich wohl ein?

(David kommt mit Licht aus der Kammer, ſetzt ſich damit an den Werktiſch am Fenſter und macht ſich über die Arbeit her.)

Eva.

Er ſcheint daheim: kommt Licht heraus.

Pogner.

Thu' ich's? — Zu was doch! — Beſſer, nein!

(Er wendet ſich ab.)

Will Einer Selt'nes wagen,
was ließ' er da ſich ſagen? — —

(Nach einigem Sinnen.)

War er's nicht, der meint', ich ging' zu weit? ..
Und blieb ich nicht im Geleiſe,
war's nicht in ſeiner Weiſe? —
Doch war's vielleicht auch — Eitelkeit? —

(Zu Eva.)

Und du, mein Kind, du ſag'ſt mir nichts?

Eva.

Ein folgſam Kind, gefragt nur ſpricht's.

Pogner.

Wie klug! Wie gut! — Komm', ſetz' dich hier
ein' Weil' noch auf die Bank zu mir.

(Er ſetzt ſich auf die Steinbank unter der Linde.)

Eva.

Wird's nicht zu kühl?
's war heut' gar ſchwül.

Pogner.

Nicht doch, 's iſt mild und labend;
gar lieblich lind der Abend.

(Eva ſetzt ſich beklommen.)

Das deutet auf den ſchönſten Tag,
der morgen dir ſoll ſcheinen.
O Kind, ſagt dir kein Herzensſchlag,
welch' Glück dich morgen treffen mag,

wenn Nürenberg, die ganze Stadt
mit Bürgern und Gemeinen,
mit Zünften, Volk und hohem Rath,
vor dir ſich ſoll vereinen,
daß du den Preis,
das edle Reis,
ertheileſt als Gemahl
dem Meiſter deiner Wahl.

Eva.

Lieb' Vater, muß es ein Meiſter ſein?

Pogner.

Hör' wohl: ein Meiſter deiner Wahl.

(Magdalene erſcheint an der Thüre und winkt Eva.)

Eva

(zerſtreut).

Ja, — meiner Wahl. — Doch, tritt nun ein —
Gleich, Lene, gleich! — zum Abendmahl.

Pogner

(ärgerlich aufſtehend)

's giebt doch keinen Gaſt?

Eva

(wie oben).

Wohl den Junker?

Pogner

(verwundert).

Wie ſo?

Eva.

Sah'ſt ihn heut' nicht?

Pogner

(halb für ſich).

Ward ſein' nicht froh. —
Nicht doch! — Was denn? — Ei! werd' ich dumm?

Eva.

Lieb' Väterchen, komm'! Geh', kleid' dich um!

Pogner

(voran in das Haus gehend).

Hm! — Was geht mir im Kopf doch 'rum?

(Ab.)

Magdalene

(heimlich).

Haſt' was heraus?

Eva

(ebenſo).

Blieb ſtill und ſtumm.

Magdalene.

Sprach David: meint', er habe verthan.

Eva.

Der Ritter? — Hilf Gott, was ſing' ich an!
Ach, Lene! die Angſt: wo 'was erfahren?

Magdalene.

Vielleicht vom Sachs?

Eva.

Ach, der hat mich lieb!
Gewiß, ich geh' hin.

Magdalene.

Laſſ' d'rin nichts gewahren!
Der Vater merkt' es, wenn man jetzt blieb'. —
Nach dem Mahl: dann hab' ich dir noch 'was zu ſagen,
was Jemand geheim mir aufgetragen.

Eva.

Wer denn? Der Junker?

Magdalene.

Nichts da! Nein!
Beckmeſſer.

Eva.

Das mag 'was rechtes ſein!

(Sie gehen in das Haus.)

(Sachs iſt, in leichter Hauskleidung, in die Werkſtatt zurückgekommen. Er wendet ſich zu David, der an ſeinem Werktiſche verblieben iſt.)

Sachs.

Zeig' her! — 's iſt gut. — Dort an die Thür'
rück' mir Tiſch und Schemel herfür! —
Leg' dich zu Bett! Wach' auf bei Zeit,
verſchlaf' die Dummheit, ſei morgen geſcheit!

David

(richtet Tiſch und Schemel.)

Schafft ihr noch Arbeit?

Sachs.

Kümmert dich das?

David

(für ſich).

Was war nur der Lene? — Gott weiß, was! —
Warum wohl der Meiſter heute wacht?

Sachs.

Was ſteh'ſt noch?

David.

Schlaft wohl, Meiſter!

Sachs.

Gut' Nacht!

(David geht in die Kammer ab.)

Sachs

(legt ſich die Arbeit zurecht, ſetzt ſich an der Thüre auf den Schemel, läßt dann die Arbeit wieder liegen, und lehnt, mit dem Arm auf dem geſchloſſenen Untertheil des Ladens geſtützt, ſich zurück).

Wie duftet doch der Flieder
ſo mild, ſo ſtark und voll!
Mir löſ't es weich die Glieder,
will, daß ich 'was ſagen ſoll. —
Was gilt's, was ich dir ſagen kann?
Bin gar ein arm einfältig Mann!
Soll mir die Arbeit nicht ſchmecken,
gäb'ſt, Freund, lieber mich frei:
thät' beſſer das Leder zu ſtrecken,
und ließ' alle Poeterei! —

(Er verſucht wieder zu arbeiten. Läßt ab und ſinnt.)

Und doch, 's will halt nicht geh'n. —
Ich fühl's, — und kann's nicht verſteh'n; —
kann's nicht behalten, — doch auch nicht vergeſſen;
und faſſ' ich es ganz, — kann ich's nicht meſſen. —
Doch wie auch wollt' ich's faſſen,
was unermeßlich mir ſchien?
Kein' Regel wollte da paſſen,
und war doch kein Fehler drin. —
Es klang ſo alt, und war doch ſo neu, —
wie Vogelſang im ſüßen Mai: —
wer ihn hört,
und wahnbethört
ſänge dem Vogel nach,
dem brächt' es Spott und Schmach. —
Lenzes Gebot,
die ſüße Noth,
die legten's ihm in die Bruſt:
nun ſang er, wie er mußt'!
Und wie er mußt', ſo konnt' er's;
das merkt' ich ganz beſonders.
Dem Vogel, der heut ſang,
dem war der Schnabel hold gewachſen;
macht' er den Meiſtern bang,
gar wohl gefiel er doch Hans Sachſen.

(Eva iſt auf die Straße getreten, hat ſchüchtern ſpähend ſich der Werkſtatt genähert, und ſteht jetzt unvermerkt an der Thüre bei Sachs.)

Eva.

Gut'n Abend, Meiſter! Noch ſo fleißig?

Sachs

(iſt angenehm überraſcht aufgefahren).

Ei, Kind! Lieb' Evchen? Noch ſo ſpät?

Und doch, warum ſo ſpät noch, weiß ich:
die neuen Schuh'?

Eva.

Wie fehl er räth!
Die Schuh' hab' ich noch gar nicht probirt;
ſie ſind ſo ſchön, ſo reich geziert,
daß ich ſie noch nicht an die Füß' mir getraut.

Sachs.

Doch ſollſt ſie morgen tragen als Braut?

Eva

(hat ſich dicht bei Sachs auf den Steinſitz geſetzt).

Wer wäre denn Bräutigam?

Sachs.

Weiß ich das?

Eva.

Wie wißt denn ihr, ob ich Braut?

Sachs.

Ei was!
Das weiß die Stadt.

Eva.

Ja, weiß es die Stadt,
Freund Sachs gute Gewähr dann hat.
Ich dacht', er wüßt' mehr.

Sachs.

Was ſollt' ich wiſſen?

Eva.

Ei ſeht doch! Werd' ich's ihm ſagen müſſen?
Ich bin wohl recht dumm?

Sachs.

Das ſag' ich nicht.

Eva.

Dann wär't ihr wohl klug?

Sachs.

Das weiß ich nicht.

Eva.

Ihr wißt nichts? Ihr ſagt nichts? — Ei, Freund Sachs,
Jetzt merk' ich wahrlich, Pech iſt kein Wachs.
Ich hätt' euch für feiner gehalten.

Sachs.

Kind!
Beid', Wachs und Pech, vertraut mir ſind.
Mit Wachs ſtrich ich die Seidenfäden,
damit ich die zieren Schuh' dir gefaßt:
heut' faſſ' ich die Schuh' mit dicht'ren Drähten,
da gilt's mit Pech für den derben Gaſt.

Eva.

Wer iſt denn der? Wohl 'was recht's?

Sachs.

Das mein' ich!
Ein Meiſter ſtolz auf Freiers Fuß.

denkt morgen zu ſiegen ganz alleinig:
Herrn Beckmeſſer's Schuh' ich richten muß.

Eva.

So nehmt nur tüchtig Pech dazu:
da kleb' er d'rin und laſſ' mir Ruh'!

Sachs.

Er hofft, dich ſicher zu erſingen.

Eva.

Wie ſo denn der?

Sachs.

Ein Junggeſell:
's giebt deren wenig dort zur Stell'.

Eva.

Könnt's einem Wittwer nicht gelingen?

Sachs.

Mein Kind, der wär' zu alt für dich.

Eva.

Ei was, zu alt! Hier gilt's der Kunſt
wer ſie verſteht, der werb' um mich

Sachs.

Lieb' Evchen! Mach'ſt mir blauen Dunſt?

Eva.

Nicht ich! Ihr ſeid's; ihr macht mir Flauſen!

Geſteht nur, daß ihr wandelbar;
Gott weiß, wer jetzt euch im Herzen mag hauſen!
Glaubt' ich mich doch drin ſo manches Jahr.

Sachs.

Wohl, da ich dich gern in den Armen trug?

Eva.

Ich ſeh', 's war nur, weil ihr kinderlos.

Sachs.

Hatt' einſt ein Weib und Kinder genug.

Eva.

Doch ſtarb eure Frau, ſo wuchs ich groß.

Sachs.

Gar groß und ſchön!

Eva.

D'rum dacht' ich aus,
ihr nähm't mich für Weib und Kind in's Haus.

Sachs.

Da hätt' ich ein Kind und auch ein Weib:
's wär' gar ein lieber Zeitvertreib!
Ja, ja! Das haſt du dir ſchön erdacht.

Eva.

Ich glaub', der Meiſter mich gar verlacht?
Am End' gar ließ' er ſich auch gefallen,

daß unter der Naſ' ihm weg von Allen
der Beckmeſſer morgen mich erſäng'?

Sachs.

Wie ſollt' ich's wehren, wenn's ihm geläng'? —
Dem wüßt' allein dein Vater Rath.

Eva.

Wo ſo ein Meiſter den Kopf nur hat!
Käm' ich zu euch wohl, fänd' ich's zu Haus?

Sachs.

Ach, ja! Haſt Recht! 's iſt im Kopf mir kraus:
hab' heut' manch' Sorg' und Wirr' erlebt;
da mag's dann ſein, daß 'was drin klebt.

Eva.

Wohl in der Singſchul'? 's war heut' Gebot.

Sachs.

Ja, Kind: eine Freiung machte mir Noth.

Eva.

Ja, Sachs! Das hättet ihr gleich ſoll'n ſagen;
plagt' euch dann nicht mit unnützen Fragen. —
Nun ſagt, wer war's, der Freiung begehrt'?

Sachs.

Ein Junker, Kind, gar unbelehrt.

Eva.

Ein Junker? Mein, ſagt! — und ward er gefrei't?

Sachs.

Nichts da, mein Kind! 's gab gar viel Streit.

Eva.

So ſagt! Erzählt, wie ging es zu?
Macht's euch Sorg', wie ließ' mir es Ruh'? —
So beſtand er übel und hat verthan?

Sachs.

Ohne Gnad' verſang der Herr Rittersmann.

Magdalene

(kommt zum Hauſe heraus und ruft leiſe):

Bſt! Evchen! Bſt!

Eva.

Ohne Gnade? Wie?
Kein Mittel gäb's, das ihm gedieh'?
Sang er ſo ſchlecht, ſo fehlervoll,
daß nichts mehr zum Meiſter ihm helfen ſoll?

Sachs.

Mein Kind, für den iſt Alles verloren,
und Meiſter wird der in keinem Land;
denn wer als Meiſter ward geboren,
der hat unter Meiſtern den ſchlimmſten Stand.

Magdalene

(näher).

Der Vater verlangt.

Eva.

So ſagt mir noch an,
ob keinen der Meiſter zum Freund er gewann?

Sachs.

Das wär' nicht übel! Freund ihm noch ſein!
Ihm, vor dem All' ſich fühlten ſo klein!
Den Junker Hochmuth, laßt ihn laufen,
mag er durch die Welt ſich raufen:
was wir erlernt mit Noth und Müh',
dabei laßt uns in Ruh' verſchnaufen!
Hier renn' er nichts uns über'n Haufen:
ſein Glück ihm anderswo erblüh'!

Eva

(erhebt ſich heftig).

Ja, anderswo ſoll's ihm erblüh'n,
als bei euch garſt'gen, neid'ſchen Mannſen:
wo warm die Herzen noch erglüh'n,
trotz allen tück'ſchen Meiſter Hanſen! —
Ja, Lene! Gleich! Ich komme ſchon!
Was trüg' ich hier für Troſt davon?
Da riecht's nach Pech, daß Gott erbarm'!
Brennt' er's lieber, da würd' er doch warm!

(Sie geht heftig mit Magdalene hinüber, und verweilt ſehr aufgeregt dort unter der Thüre.)

Sachs

(nickt bedeutungsvoll mit dem Kopfe).

Das dacht' ich wohl. Nun heißt's: ſchaff' Rath!

(Er iſt während des Folgenden damit beſchäftigt, auch die obere Ladenthür ſo weit zu ſchließen, daß ſie nur ein wenig Licht noch durchläßt; er ſelbſt verſchwindet ſo faſt ganz.)

Magdalene.

Hilf Gott! Was bliebſt du nur ſo ſpat?
Der Vater rief.

Eva.

Geh' zu ihm ein:
ich ſei zu Bett im Kämmerlein.

Magdalene.

Nicht doch! Hör' nur! Komm' ich dazu?
Beckmeſſer fand mich; er läßt nicht Ruh',
zur Nacht ſollſt du dich an's Fenſter neigen,
er will dir 'was Schönes ſingen und geigen,
mit dem er dich hofft zu gewinnen, das Lied,
ob dir das zu Gefallen gerieth.

Eva.

Das fehlte auch noch! — Käme nur Er!

Magdalene.

Haſt' David geſeh'n?

Eva.

Was ſoll mir der?

Magdalene

(halb für ſich).

Ich war zu ſtreng; er wird ſich grämen.

Eva.

Sieh'ſt du noch nichts?

Magdalene.

'ſ iſt als ob Leut' dort kämen.

Eva.

Wär' er's?

Magdalene.

Mach' und komm' jetzt hinan.

Eva.

Nicht eh'r, bis ich ſah den theuerſten Mann!

Magdalene.

Ich täuſchte mich dort: er war es nicht. —
Jetzt komm', ſonſt merkt der Vater die G'ſchicht'!

Eva.

Ach! meine Angſt!

Magdalene.

Auch laſſ' uns berathen,
wie wir des Beckmeſſer's uns entladen.

Eva.

Zum Fenſter geh'ſt du für mich.

Magdalene.

Wie, ich? —
Das machte wohl David eiferlich?
Er ſchläft nach der Gaſſen! Hihi! 's wär' fein! —

Eva.

Dort hör' ich Schritte.

Magdalene.

Jetzt komm', es muß ſein!

Eva.

Jetzt näher!

Magdalene.

Du irr'ſt! 's iſt nichts, ich wett'.
Ei, komm'! Du mußt, bis der Vater zu Bett.

(Man hört innen)

Pogner's Stimme.

He! Lene! Eva!

Magdalene.

's iſt höchſte Zeit!
Hör'ſt du's? Komm'! Der Ritter iſt weit.

(**Walther** iſt die Gaſſe heraufgekommen; jetzt biegt er um **Pogner's** Haus herum: **Eva**, die bereits von **Magdalenen** am Arm hineingezogen worden war, reißt ſich mit einem leiſen Schrei los, und ſtürzt **Walther** entgegen.)

Eva.

Da iſt er!

Magdalene

(hineingehend).

Nun haben wir's! Jetzt heißt's: geſcheit!

(Ab.)

Eva

(außer ſich).

Ja, ihr ſeid es!
Nein, du biſt es!
Alles ſag' ich,

denn ihr wißt es;
Alles ſing' ich,
denn ich weiß es,
ihr ſeid Beides,
Held des Preiſes,
und mein einz'ger Freund!

Walther
(leidenſchaftlich).
Ach, du irr'ſt! Bin nur dein Freund,
doch des Preiſes
noch nicht würdig,
nicht den Meiſtern
ebenbürtig:
mein Begeiſtern
fand Verachten,
und ich weiß es,
darf nicht trachten
nach der Freundin Hand!

Eva.
Wie du irr'ſt! Der Freundin Hand,
ertheilt nur ſie den Preis,
wie deinen Muth ihr Herz erfand,
reicht ſie nur dir das Reis.

Walther.
Ach nein, du irr'ſt! Der Freundin Hand,
wär' Keinem ſie erkoren,
wie ſie des Vaters Wille band,
mir wär' ſie doch verloren.

„Ein Meiſterſinger muß er ſein:
nur wen ihr krönt, den darf ſie frei'n!"
So ſprach er feſtlich zu den Herrn,
kann nicht zurück, möcht' er's auch gern!
Das eben gab mir Muth;
wie ungewohnt mir Alles ſchien,
ich ſang mit Lieb' und Gluth,
daß ich den Meiſterſchlag verdien'.
Doch dieſe Meiſter!
Ha, dieſe Meiſter!
Dieſer Reim-Geſetze
Leimen und Kleiſter!
Mir ſchwillt die Galle,
das Herz mir ſtockt,
denk' ich der Falle,
darein ich gelockt! —
Fort, in die Freiheit!
Dorthin gehör' ich,
da, wo ich Meiſter im Haus!
Soll ich dich frei'n heut',
dich nun beſchwör' ich,
flieh', und folg' mir hinaus! —
Keine Wahl iſt offen,
nichts ſteht zu hoffen!
Überall Meiſter,
wie böſe Geiſter,
ſeh' ich ſich rotten
mich zu verſpotten:
mit den Gewerken,
aus den Gemerken,
aus allen Ecken,
auf allen Flecken,

ſeh' ich zu Hauſen
Meiſter nur laufen,
mit höhnendem Nicken
frech auf dich blicken,
in Kreiſen und Ringeln
dich umzingeln,
näſelnd und kreiſchend
zur Braut dich heiſchend,
als Meiſterbuhle
auf dem Singeſtuhle,
zitternd und bebend,
hoch dich erhebend: —
und ich ertrüg' es, ſollt' es nicht wagen
grad' aus tüchtig drein zu ſchlagen?

(Man hört den ſtarken Ruf eines Nachtwächterhornes. **Walther** legt mit emphatiſcher Gebärde die Hand an ſein Schwert, und ſtarrt wild vor ſich hin:)

Ha! . . .

Eva

(faßt ihn beſänftigend bei der Hand).

Geliebter, ſpare den Zorn!
's war nur des Nachtwächters Horn. —
Unter der Linde
birg dich geſchwinde:
hier kommt der Wächter vorbei.

Magdalene

(an der Thüre, leiſe).

Evchen! 's iſt Zeit: mach' dich frei!

Walther.

Du flieh'ſt?

Eva.

Muß ich denn nicht?

Walther.

Entweich'ſt?

Eva.

Dem Meiſtergericht.

(Sie verſchwindet mit Magdalene im Hauſe.)

Der Nachtwächter

(iſt während dem in der Gaſſe erſchienen, kommt ſingend nach vorn, biegt um die Ecke von Pogner's Haus, und geht nach links zu weiter ab).

„Hört ihr Leut' und laßt euch ſagen,
die Glock' hat Zehn geſchlagen:
bewahrt das Feuer und auch das Licht,
damit Niemand kein Schad' geſchicht!
Lobet Gott den Herrn!"

(Als er hiermit abgegangen, hört man ihn abermals blaſen.)

Sachs

(welcher hinter der Ladenthüre dem Geſpräche gelauſcht, öffnet jetzt, bei eingezogenem Lampenlichte, ein wenig mehr).

Ueble Dinge, die ich da merk':
eine Entführung gar im Werk!
Aufgepaßt: das darf nicht ſein!

Walther

(hinter der Linde).

Käm' ſie nicht wieder? O der Pein! —
Doch ja! Sie kommt dort! — Weh' mir, nein!
Die Alte iſt's! — Doch aber — ja!

Eva

(iſt in Magdalena's Kleidung wieder zurückgekommen, und geht auf Walther zu).

Das thör'ge Kind: da haſt du's! da!

(Sie ſinkt ihm an die Bruſt.)

Walther.

O Himmel! Ja! Nun wohl ich weiß,
daß ich gewann den Meiſterpreis.

Eva.

Doch nun kein Beſinnen!
Von hinnen! Von hinnen!
O wären wir weit ſchon fort!

Walther.

Hier durch die Gaſſe: dort
finden wir vor dem Thor
Knecht und Roſſe vor.

(Als ſich Beide wenden, um in die Gaſſe einzubiegen, läßt **Sachs**, nachdem er die Lampe hinter eine Glaskugel geſtellt, einen hellen Lichtſchein, durch die ganz wieder geöffnete Ladenthüre, quer über die Straße fallen, ſo daß **Eva** und **Walther** ſich plötzlich hell beleuchtet ſehen.)

Eva

(**Walther** haſtig zurückziehend).

O weh', der Schuſter! Wenn der uns ſäh'!
Birg dich! Komm' ihm nicht in die Näh'!

Walther.

Welch' and'rer Weg führt uns hinaus?

Eva

(nach rechts deutend).

Dort durch die Straße: doch der iſt kraus,
ich kenn' ihn nicht gut; auch ſtießen wir dort
auf den Wächter.

Walther.

Nun denn: durch die Gaſſe!

Eva.

Der Schuſter muß erſt vom Fenſter fort.

Walther.

Ich zwing' ihn, daß er's verlaſſe.

Eva.

Zeig' dich ihm nicht: er kennt dich!

Walther.

Der Schuſter?

Eva.

's iſt Sachs!

Walther.

Hans Sachs? Mein Freund?

Eva.

Glaub's nicht!
Von dir zu ſagen Übles nur wußt' er.

Walther.

Wie, Sachs? Auch er? — Ich löſch' ihm das Licht!

(Beckmeſſer iſt, dem Nachtwächter in einiger Entfernung nachſchleichend, die Gaſſe heraufgekommen, hat nach den Fenſtern von Pogner's Hauſe geſpäht, und, an Sachſens Haus angelehnt, zwiſchen den beiden Fenſtern einen Steinſitz ſich ausgeſucht, auf welchem er ſich, immer nur nach dem gegenüber liegenden Fenſter aufmerkſam lugend, niedergelaſſen hat: jetzt ſtimmt er eine mitgebrachte Laute.)

Eva

(Walther zurückhaltend).

Thu's nicht! — Doch horch!

Walther.

Einer Lauthe Klang?

Eva.

Ach, meine Noth!

Walther.

Wie wird dir bang?
Der Schuſter, ſieh', zog ein das Licht: —
ſo ſei's gewagt!

Eva.

Weh'! Hör'ſt du denn nicht?
Ein And'rer kam, und nahm dort Stand.

Walther.

Ich hör's und ſeh's: ein Muſikant.
Was will der hier ſo ſpät des Nachts?

Eva.

's iſt Beckmeſſer ſchon!

Sachs

(als er den erſten Ton der Lauthe vernommen, hat, von einem plötzlichen Einfall erfaßt, das Licht wieder etwas eingezogen, leiſe auch den unteren Theil des Ladens geöffnet, und ſeinen Werktiſch ganz unter die Thüre geſtellt. Jetzt hat er Eva's Ausruf vernommen).

Aha! Ich dacht's!

Walther.

Der Merker! Er? in meiner Gewalt?
Drauf zu! Den Lung'rer mach' ich kalt!

Eva.

Um Gott, ſo hör'! Willſt den Vater wecken?
Er ſingt ein Lied, dann zieht er ab.
Laſſ' dort uns im Gebüſch verſtecken. —
Was mit den Männern ich Müh' doch hab'!
(Sie zieht Walther hinter das Gebüſch auf die Bank unter der Linde.)

Beckmeſſer

(Klimpert voll Ungeduld heftig auf der Laute, ob ſich das Fenſter nicht öffnen wolle? Als er endlich anfangen will zu ſingen, beginnt Sachs, der ſoeben das Licht wieder hell auf die Straße fallen ließ, laut mit dem Hammer auf den Leiſten zu ſchlagen, und ſingt ſehr kräftig dazu).

Sachs.

Jerum! Jerum!
Halla halla he!
Oho! Trallalei! O he!
Als Eva aus dem Paradies
von Gott dem Herrn verſtoßen,
gar ſchuf ihr Schmerz der harte Kies
an ihrem Fuß, dem bloßen.
Das jammerte den Herrn,
ihr Füßchen hatt' er gern;
und ſeinem Engel rief er zu:
„Da mach' der armen Sünd'rin Schuh'!
Und da der Adam, wie ich ſeh',
an Steinen dort ſich ſtößt die Zeh',
daß recht fortan
er wandeln kann,
ſo miß dem auch Stiefeln an!"

Beckmeſſer
(alsbald nach Beginn des Verſes).
Was ſoll das ſein? —

Verdammtes Schrei'n!
Was fällt dem groben Schuſter ein?
(Vortretend.)
Wie, Meiſter? Auf? So ſpät zur Nacht?

Sachs.

Herr Stadtſchreiber? Was, ihr wacht? —
Die Schuh' machen euch große Sorgen?
Ihr ſeht, ich bin d'ran: ihr habt ſie morgen.

Beckmeſſer.

Hol' der Teufel die Schuh'!
Ich will hier Ruh'!

Walther
(zu Eva).
Wie heißt das Lied? Wie nennt er dich?

Eva.

Ich hört' es ſchon: 's geht nicht auf mich.
Doch eine Bosheit ſteckt darin.

Walther.

Welch' Zögerniß! Die Zeit geht hin!

Sachs
(weiter arbeitend).
Jerum! Jerum!
Halla halla he!
Oho! Trallalei! O he!
O Eva! Eva! Schlimmes Weib!
Das haſt du am Gewiſſen,

daß ob der Füß' am Menſchenleib
jetzt Engel ſchuſtern müſſen!
Blieb'ſt du im Paradies,
da gab es keinen Kies.
Ob deiner jungen Miſſethat
handthier' ich jetzt mit Ahl' und Drath,
und ob Herrn Adam's übler Schwäch'
verſohl' ich Schuh' und ſtreiche Pech.
Wär' ich nicht fein
ein Engel rein,
Teufel möchte Schuſter ſein!

Beckmeſſer.

Gleich höret auf!
Spielt ihr mir Streich'?
Bleibt ihr Tag's
und Nachts euch gleich?

Sachs.

Wenn ich hier ſing',
was kümmert's euch?
Die Schuhe ſollen
doch fertig werden?

Beckmeſſer.

So ſchließt euch ein
und ſchweigt dazu ſtill!

Sachs.

Des Nachts arbeiten
macht Beſchwerden;
wenn ich da munter
bleiben will,
da brauch' ich Luft

Walther
(zu Eva).

Uns, oder dem Merker?
Wem ſpielt er den Streich?

Eva
(zu Walther).

Ich fürcht', uns dreien
gilt es gleich.
O weh' der Pein!
Mir ahnt nichts Gutes!

Walther.

Mein ſüßer Engel,
ſei guten Muthes!

Eva.

Mich betrübt das Lied!

Walther.

Ich hör' es kaum!

und friſchen Geſang:
drum hört, wie der dritte
Vers gelang!

Du biſt bei mir:
welch' holder Traum!
(Er zieht ſie zärtlich an ſich.)

Beckmeſſer
(während Sachs bereits weiter ſingt).

Er macht mich raſend! — Das grobe Geſchrei!
Am End' denkt ſie gar, daß ich das ſei!

Sachs
(fort arbeitend).

Jerum! Jerum!
Halla halla he!
Oho! Trallalei! O he!
O Eva! Hör' mein Klageruf,
mein Noth und ſchwer Verdrüßen:
die Kunſtwerk', die ein Schuſter ſchuf,
ſie tritt die Welt mit Füßen!
Gäb' nicht ein Engel Troſt,
der gleiches Werk erloſ't,
und rief' mich oft in's Paradies,
wie dann ich Schuh' und Stiefeln ließ'!
Doch wenn der mich im Himmel hält,
dann liegt zu Füßen mir die Welt,
und bin in Ruh'
Hans Sachs ein Schuh-
macher und Poet dazu.

Beckmeſſer
(das Fenſter gewahrend, welches jetzt ſehr leiſe geöffnet wird).

Das Fenſter geht auf: — Herr Gott, 's iſt ſie!

Eva
(zu Walther).
Mich ſchmerzt das Lied, ich weiß nicht wie! —
O fort, laſſ' uns fliehen!

Walther
(das Schwert halb ziehend).
Nun denn: mit dem Schwert!

Eva.
Nicht doch! Ach halt'!

Walther.
Kaum wär' er's werth!

Eva.
Ja, beſſer Geduld! O lieber Mann!
Daß ich ſo Noth dir machen kann!

Walther.
Wer iſt am Fenſter?

Eva.
's iſt Magdalene.

Walther.
Das heiß' ich vergelten: faſt muß ich lachen.

Eva.
Wie ich ein End' und Flucht mir erſehne!

Walther.
Ich wünſcht', er möchte den Anfang machen.
(Sie folgen dem Vorgange mit wachſender Theilnahme.)

Beckmeſſer

(der, während Sachs fortfährt zu arbeiten und zu ſingen, in großer Aufregung mit ſich berathen hat).

Jetzt bin ich verloren, ſingt er noch fort! —
(Er tritt an den Laden heran.)
Freund Sachs! So hört doch nur ein Wort! —
Wie ſeid ihr auf die Schuh' verſeſſen!
Ich hatt' ſie wahrlich ſchon vergeſſen.
Als Schuſter ſeid ihr mir wohl werth,
als Kunſtfreund doch weit mehr verehrt.
Eu'r Urtheil, glaubt, das halt' ich hoch;
drum bitt' ich: hört das Liedlein doch,
mit dem ich morgen möcht' gewinnen,
ob das auch recht nach euren Sinnen.

(Er klimpert, mit ſeinem Rücken der Gaſſe zugewendet, auf der Laute, um die Aufmerkſamkeit der dort am Fenſter ſich zeigenden **Magdalene** zu beſchäftigen, und ſie dadurch zurückzuhalten.)

Sachs.

O ha! Wollt mich beim Wahne faſſen?
Mag mich nicht wieder ſchelten laſſen.
Seit ſich der Schuſter dünkt Poet,
gar übel es um eu'r Schuhwerk ſteht;
ich ſeh' wie's ſchlappt,
und überall klappt:
drum laſſ' ich Verſ' und Reim'
gar billig nun daheim,
Verſtand und Kenntniß auch dazu,
mach' euch für morgen die neuen Schuh'.

Beckmeſſer

(wiederum in der vorigen Weiſe klimpernd).

Laßt das doch ſein, das war ja nur Scherz.

Vernehmt beſſer, wie's mir um's Herz!
Vom Volk ſeid ihr geehrt,
auch der Pognerin ſeid ihr werth:
will ich vor aller Welt
nun morgen um die werben,
ſagt, könnt's mich nicht verderben,
wenn mein Lied euch nicht gefällt?
Drum hört mich ruhig an;
und ſang ich, ſagt mir dann,
was euch gefällt, was nicht,
daß ich mich danach richt'.

(Er klimpert wieder.)

Sachs.

Ei laßt mich doch in Ruh'!
Wie käm' ſolche Ehr' mir zu?
Nur Gaſſenhauer dicht' ich zum meiſten;
drum ſing' ich zur Gaſſen, und hau' auf den Leiſten.

(Fort arbeitend.)

Jerum! Jerum!
Halla halla hei!

Beckmeſſer.

Verfluchter Kerl! — Den Verſtand verlier' ich,
mit ſeinem Lied voll Pech und Schmierich! —
Schweigt doch! Weckt ihr die Nachbarn auf?

Sachs.

Die ſind's gewohnt: 's hört Keiner d'rauf. —
„O Eva, Eva! ſchlimmes Weib!" —

Beckmeſſer

(wüthend).

O ihr boshafter Geſelle!
Ihr ſpielt mir heut' den letzten Streich!
Schweigt ihr nicht auf der Stelle,
ſo denkt ihr dran, das ſchwör' ich euch.
Neidiſch ſeid ihr, nichts weiter,
dünkt ihr euch gleich geſcheiter:
daß And're auch 'was ſind ärgert euch ſchändlich;
glaubt, ich kenne euch aus- und inwendlich!
Daß man euch noch nicht zum Merker gewählt,
das iſt's, was den gallichten Schuſter quält.
Nun gut! So lang' als Beckmeſſer lebt,
und ihm noch ein Reim an den Lippen klebt,
ſo lang' ich noch bei den Meiſtern was gelt',
ob Nürnberg „blüh' und wachſ'",
das ſchwör' ich Herrn Hans Sachs,
nie wird er je zum Merker beſtellt!

(Er klimpert wieder heftig.)

Sachs

(der ihm ruhig und aufmerkſam zugehört).

War das eu'r Lied?

Beckmeſſer.

Der Teufel hol's!

Sachs.

Zwar wenig Regel: doch klang's recht ſtolz!

Beckmeſſer.

Wollt ihr mich hören?

Sachs.

In Gottes Namen,
ſingt zu: ich ſchlag' auf der Sohl' die Rahmen.

Beckmeſſer.

Doch ſchweigt ihr ſtill?

Sachs.

Ei, ſinget ihr,
die Arbeit, ſchaut, fördert's auch mir.

(Er ſchlägt fort auf den Leiſten.)

Beckmeſſer.

Das verfluchte Klopfen wollt ihr doch laſſen?

Sachs.

Wie ſollt' ich die Sohl' euch richtig faſſen?

Beckmeſſer.

Was? wollt' ihr klopfen, und ich ſoll ſingen?

Sachs.

Euch muß das Lied, mir der Schuh gelingen.

(Er klopft immer fort.)

Beckmeſſer.

Ich mag keine Schuh'.

Sachs.

Das ſagt ihr jetzt;
in der Singſchul' ihr mir's dann wieder verſetzt. —
Doch hört! Vielleicht ſich's richten läßt:

zwei-einig geht der Menſch zu beſt.
Darf ich die Arbeit nicht entfernen,
die Kunſt des Merkers möcht' ich doch lernen:
darin nun kommt euch Keiner gleich;
ich lern' ſie nie, wenn nicht von euch.
Drum ſingt ihr nun, ich acht' und merk',
und fördr' auch wohl dabei mein Werk.

Beckmeſſer.

Merkt immer zu; und was nicht gewann,
nehmt eure Kreide, und ſtreicht's mir an.

Sachs.

Nein, Herr! Da ſteckten die Schuh' mir nicht:
mit dem Hammer auf den Leiſten halt' ich Gericht.

Beckmeſſer.

Verdammte Bosheit! — Gott, und 's wird ſpät:
am End' mir die Jungfer vom Fenſter geht!
(Er klimpert wie um anzufangen.)

Sachs
(aufſchlagend).

Fanget an! 's preſſirt! Sonſt ſing' ich für mich!

Beckmeſſer.

Haltet ein! Nur das nicht! — Teufel! wie ärgerlich!
Wollt ihr euch denn als Merker erdreiſten,
nun gut, ſo merkt mit dem Hammer auf den Leiſten: —

nur mit dem Beding, nach den Regeln ſcharf;
aber nichts, was nach den Regeln ich darf.

Sachs.

Nach den Regeln, wie ſie der Schuſter kennt,
dem die Arbeit unter den Händen brennt.

Beckmeſſer.

Auf Meiſter-Ehr'?

Sachs.

Und Schuſter-Muth!

Beckmeſſer.

Nicht einen Fehler: glatt und gut!

Sachs.

Dann ging't ihr morgen unbeſchuht. —
Setzt euch denn hier!

Beckmeſſer

(an die Ecke des Hauſes ſich ſtellend).

Laßt hier mich ſtehen!

Sachs.

Warum ſo fern?

Beckmeſſer.

Euch nicht zu ſehen,
wie's Brauch in der Schul' vor dem Gemerk'.

Sachs.

Da hör' ich euch ſchlecht.

Beckmeſſer.

Der Stimme Stärk'
ich ſo gar lieblich dämpfen kann.

Sachs.

Wie fein! — Nun gut denn! — Fanget an!

(Kurzes Vorſpiel Beckmeſſer's auf der Lauthe, wozu Magdalene ſich breit in das Fenſter legt.)

Walther

(zu Eva).

Welch' toller Spuk! Mich dünkt's ein Traum:
den Singſtuhl, ſcheint's, verließ ich kaum!

Eva.

Die Schläf' umwebt's mir, wie ein Wahn:
ob's Heil, ob Unheil, was ich ahn'?

(Sie ſinkt wie betäubt an Walther's Bruſt: ſo verbleiben ſie.)

Beckmeſſer

(zur Lauthe).

„Den Tag ſeh' ich erſcheinen,
der mir wohl gefall'n thut . . .

(Sachs ſchlägt auf.)

(Beckmeſſer zuckt, fährt aber fort:)

„Da faßt mein Herz ſich einen
guten und friſchen Muth."

(Sachs hat zweimal aufgeſchlagen. Beckmeſſer wendet ſich leiſe, doch wüthend um.)

Treibt ihr hier Scherz?
Was wär' nicht gelungen?

Sachs.

Beſſer geſungen:
„Da faßt mein Herz
ſich einen guten und friſchen Muth."

Beckmeſſer.

Wie ſollt' ſich das reimen
auf „ſeh' ich erſcheinen"?

Sachs.

Iſt euch an der Weiſe nichts gelegen?
Mich dünkt, 's ſollt' paſſen Ton und Wort.

Beckmeſſer.

Mit euch hier zu ſtreiten? — Laßt von den Schlägen,
ſonſt denkt ihr mir dran!

Sachs.

Jetzt fahret fort!

Beckmeſſer.

Bin ganz verwirrt!

Sachs.

So fangt noch 'mal an:
drei Schläg' ich jetzt pauſiren kann.

Beckmeſſer

(für ſich).

Am beſten, wenn ich ihn gar nicht beacht': —
wenn's nur die Jungfer nicht irre macht!

(Er räuſpert ſich und beginnt wieder.)

„Den Tag ſeh' ich erſcheinen,
der mir wohl gefall'n thut;
da faßt mein Herz ſich einen
guten und friſchen Muth:
da denk' ich nicht an Sterben,
lieber an Werben
um jung' Mägdeleins Hand.
Warum wohl aller Tage
ſchönſter mag dieſer ſein?
Allen hier ich es ſage:
weil ein ſchönes Fräulein
von ihrem lieb'n Herrn Vater,
wie gelobt hat er,
iſt beſtimmt zum Eh'ſtand.
Wer ſich getrau',
der komm' und ſchau'
da ſteh'n die hold lieblich Jungfrau,
auf die ich all' mein' Hoffnung bau':
darum iſt der Tag ſo ſchön blau,
als ich anfänglich fand.“

(Von der ſechſten Zeile an hat Sachs wieder aufgeſchlagen, wiederholt, und meiſt mehrere Male ſchnell hinter einander: Beckmeſſer, der jedes Mal ſchmerzlich zuſammenzuckte, war genöthigt, bei Bekämpfung der inneren Wuth oft den Ton, den er immer zärtlich zu halten ſich bemühte, kurz und heftig auszuſtoßen, was das Komiſche ſeines gänzlich proſodieloſen Vortrages ſehr vermehrte. — Jetzt bricht er wüthend um die Ecke auf Sachs los.)

Beckmeſſer.

Sachs! — Seht! — Ihr bringt mich um!
Wollt ihr jetzt ſchweigen?

Sachs.

Ich bin ja ſtumm?
Die Zeichen merkt' ich: wir ſprechen dann;
derweil' laſſen die Sohlen ſich an.

Beckmeſſer

(nach dem Fenſter lugend, und ſchnell wieder klimpernd).

Sie entweicht? Bſt, bſt! — Herr Gott! ich muß!

(Um die Ecke herum die Fauſt gegen Sachs ballend)

Sachs! Euch gedenk' ich die Ärgernuß!

Sachs

(mit dem Hammer nach dem Leiſten ausholend).

Merker am Ort! —
Fahret fort!

Beckmeſſer.

„Will heut' mir das Herz hüpfen,
werben um Fräulein jung,
doch thät der Vater knüpfen
daran ein' Bedingung
für den, wer ihn beerben
will, und auch werben
um ſein Kindelein ſein.
Der Zunft ein bied'rer Meiſter,
wohl ſein' Tochter er liebt,
doch zugleich auch beweiſt er
was er auf die Kunſt giebt:
zum Preiſe muß es bringen
im Meiſterſingen,
wer ſein Eidam will ſein.
Nun gilt es Kunſt,
daß mit Vergunſt
ohn' all' ſchädlich gemeinen Dunſt,
ihm glücke des Preiſes Gewunſt,
wer begehrt mit wahrer Inbrunſt
um die Jungfrau zu frei'n.“

(**Beckmeſſer**, nur den Blick auf das Fenſter heftend, hat mit wachſender Angſt **Magdalene's** mißbehagliche Gebärden bemerkt; um **Sachſens** fortgeſetzte Schläge zu übertäuben, hat er immer ſtärker und athemloſer geſungen. — Er iſt im Begriffe, ſofort weiter zu ſingen, als **Sachs**, der zuletzt die Keile aus den Leiſten ſchlug, und die Schuhe abgezogen hat, ſich vom Schemel erhebt, und über den Laden ſich herauslehnt.)

Sachs.

Seid ihr nun fertig?

Beckmeſſer
(in höchſter Angſt).

Wie fraget ihr?

Sachs
(die Schuhe triumphirend aus dem Laden heraushaltend).

Mit den Schuhen ward ich fertig ſchier! —
Das heiß' ich mir rechte Merkerſchuh': —
mein Merkerſprüchlein hört dazu! —
Mit lang' und kurzen Hieben,
ſteht's auf der Sohl' geſchrieben:
da leſ't es klar
und nehmt es wahr,
und merkt's euch immerdar. —
Gut Lied will Takt;
wer den verzwackt,
dem Schreiber mit der Feder
haut ihn der Schuſter auf's Leder. —
Nun lauft in Ruh',
habt gute Schuh';
der Fuß euch drin nicht knackt:
ihn hält die Sohl' im Takt!

(Er lacht laut.)

Beckmeſſer

(der ſich ganz in die Gaſſe zurückgezogen, und an die Mauer zwiſchen den beiden Fenſtern von Sachſens Hauſe ſich anlehnt, ſingt, um Sachs zu übertäuben, zugleich, mit größter Anſtrengung, ſchreiend und athemlos haſtig, ſeinen dritten Vers).

„Darf ich Meiſter mich nennen,
das bewähr' ich heut' gern,
weil nach dem Preis ich brennen
muß durſten und hungern.
Nun ruf' ich die neun Muſen,
daß an ſie bluſen
mein dicht'riſchen Verſtand.
Wohl kenn' ich alle Regeln,
halte gut Maaß und Zahl;
doch Sprung und Überkegeln
wohl paſſirt je einmal,
wann der Kopf, ganz voll Zagen,
zu frei'n will wagen
um ein jung Mägdleins Hand.
Ein Junggeſell,
trug ich mein Fell,
mein' Ehr', Amt, Würd' und Brod zur Stell',
daß euch mein Geſang wohl gefäll',
und mich das Jungfräulein erwähl',
wenn ſie mein Lied gut fand."

Nachbarn

(erſt einige, dann mehrere, öffnen, während des Geſanges, in der Gaſſe die Fenſter, und gucken heraus).

Wer heult denn da? Wer kreiſcht mit Macht?
Iſt das erlaubt ſo ſpät zur Nacht? —
Gebt Ruhe hier! 's iſt Schlafenszeit!
Mein, hört nur, wie der Eſel ſchreit! —

Ihr da! Seid ſtill, und ſcheert euch fort!
Heult, kreiſcht und ſchreit an and'rem Ort!

David

(hat ebenfalls den Fenſterladen, dicht bei **Beckmeſſer**, ein wenig geöffnet, und lugt hervor).

Wer Teufel hier? — und drüben gar?
Die Lene iſt's, — ich ſeh' es klar!
Herr Je! Das war's, den hat ſie beſtellt;
der iſt's, der ihr beſſer als ich gefällt! —
Nun warte! Du kriegſt's! Dir ſtreich' ich das Fell! —
Zum Teufel mit dir, verdammter Geſell'!

(**David** iſt, mit einem Knüppel bewaffnet, hinter dem Laden aus dem Fenſter hervorgeſprungen, zerſchlägt **Beckmeſſer**'s Laute, und wirft ſich über ihn ſelbſt her.)

Magdalene

(die zuletzt, um den Merker zu entfernen, mit übertrieben beifälligen Bewegungen herabgewinkt hat, ſchreit jetzt laut auf).

Ach Himmel! David! Gott, welche Noth!
Zu Hilfe, zu Hilfe! Sie ſchlagen ſich todt!

Beckmeſſer

(mit **David** ſich balgend).

Verfluchter Kerl! Läſſ'ſt du mich los?

David.

Gewiß! Die Glieder brech' ich dir blos!

(Sie balgen und prügeln ſich in einem fort.)

Nachbarn

(an den Fenſtern).

Seht nach! Springt zu! Da würgen ſich zwei!

Andere Nachbarn
(auf die Gaſſe heraustretend).

Heda! Herbei! 's giebt Prügelei!
Ihr da! Aus einander! Gebt freien Lauf! —
Laßt ihr nicht los, wir ſchlagen d'rauf!

Ein Nachbar.

Ei ſeht! Auch ihr da? Geht's euch 'was an?

Ein Zweiter.

Was ſucht ihr hier? Hat man euch 'was gethan?

1. Nachbar.

Euch kennt man gut!

2. Nachbar.

Euch noch viel beſſer!

1. Nachbar.

Wie ſo denn?

2. Nachbar
(zuſchlagend)

Ei, ſo!

Magdalene
(hinabſchreiend).

David! Beckmeſſer!

Lehrbuben
(kommen dazu).

Herbei! Herbei! 's giebt Keilerei!

Einige.

's ſind die Schuſter!

Andere.

Nein, 's ſind die Schneider!

Die Erſteren.

Die Trunkenbolde!

Die Anderen.

Die Hungerleider!

Die Nachbarn

(auf der Gaſſe, durcheinander).

Euch gönnt' ich's ſchon lange! —
Wird euch wohl bange?
Das für die Klage! —
Seht euch vor, wenn ich ſchlage! —
Hat euch die Frau gehetzt? —
Schau' wie es Prügel ſetzt! —
Seid ihr noch nicht gewitzt? —
So ſchlagt doch! — Das ſitzt! —
Daß dich, Hallunke! —
Hie Färbertunke! —
Wartet, ihr Racker!
Ihr Maaßabzwacker! —
Eſel! — Dummrian! —
Du Grobian! —
Lümmel du! —
Drauf und zu!

Lehrbuben

(durcheinander, zugleich mit den Nachbarn).

Kennt man die Schloſſer nicht?
Die haben's ſicher angericht'! —
Ich glaub' die Schmiede werden's ſein. —
Die Schreiner ſeh' ich dort beim Schein. —
Hei! Schau' die Schäffler dort beim Tanz —
Dort ſeh' die Bader ich im Glanz. —
Krämer finden ſich zur Hand
mit Gerſtenſtang und Zuckerkand;
mit Pfeffer, Zimmt, Muſcatennuß.
Sie riechen ſchön,
ſie riechen ſchön,
doch haben viel Verdruß,
und bleiben gern vom Schuß. —
Seht nur, der Haaſe
hat üb'rall die Naſe! —
Mein'ſt du damit etwa mich? —
Mein' ich damit etwa dich?
Da haſt's auf die Schnauze! —
Herr, jetzt ſetzt's Plautze! —
Hei! Krach! Hagelwetterſchlag!
Wo das ſitzt, da wächſt nichts nach!
Keilt euch wacker,
haut die Racker!
Haltet ſelbſt Geſellen Stand;
wer da wich', 's wär' wahrlich Schand'!
Drauf und dran!
Wie ein Mann
ſteh'n wir alle zur Keilerei!

(Bereits prügeln ſich Nachbarn und Lehrbuben faſt allgemein durcheinander.)

Geſellen

(von allen Seiten dazu kommend)

Heda! Geſellen 'ran!
Dort wird mit Streit und Zank gethan.
Da giebt's gewiß gleich Schlägerei;
Geſellen, haltet euch dabei!
's ſind die Weber und Gerber! —
Dacht' ich's doch gleich! —
Die Preisverderber!
Spielen immer Streich'! —
Dort den Metzger Klaus,
den kennt man heraus! —
Zünfte! Zünfte!
Zünfte heraus! —
Schneider mit dem Bügel!
Hei, hie ſetzt's Prügel!
Gürtler! — Zinngießer! —
Leimſieder! — Lichtgießer!
Tuchſcherer her!
Leinweber her!
Hieher! Hieher!
Immer mehr! Immer mehr!
Nur tüchtig drauf! Wir ſchlagen los:
jetzt wird die Keilerei erſt groß! —
Lauft heim, ſonſt kriegt ihr's von der Frau;
hier giebt's nur Prügel-Färbeblau!
  Immer 'ran!
  Mann für Mann!
  Schlagt ſie nieder!
Zünfte! Zünfte! Heraus! —

Die Meiſter

(und älteren Bürger von verſchiedenen Seiten dazu kommend)

Was giebt's denn da für Zank und Streit?
Das toſ't ja weit und breit!
Gebt Ruh' und ſcheer' ſich Jeder heim,
ſonſt ſchlag' ein Hageldonnerwetter drein!
Stemmt euch hier nicht mehr zu Hauf',
oder ſonſt wir ſchlagen drauf. —

Die Nachbarinnen

(an den Fenſtern, durcheinander)

Was iſt denn da für Streit und Zank?
's wird einem wahrlich Angſt und bang!
Da iſt mein Mann gewiß dabei:
gewiß kommt's noch zur Schlägerei!
He da! Ihr dort unten,
ſo ſeid doch nur geſcheit!
Seid ihr zu Streit und Rauſen
gleich Alle ſo bereit?
Was für ein Zanken und Toben!
Da werden ſchon Arme erhoben!
Hört doch! Hört doch!
Seid ihr denn toll?
Sind euch die Köpfe
vom Weine noch voll?
Zu Hilfe! Zu Hilfe!
Da ſchlägt ſich mein Mann!
Der Vater, der Vater!
Sieht man das an?
Chriſtian! Peter!
Niklaus! Hans!

Ruft! Schreit Zeter! —
Hör'ſt du nicht, Franz?
Gott, wie ſie walken!
's wackeln die Zöpfe!
Waſſer her! Waſſer her!
Gießt's ihn' auf die Köpfe!

(Die Rauferei iſt allgemein geworden. Schreien und Toben.)

Magdalene

(am Fenſter verzweiflungsvoll die Hände ringend).

Ach Himmel! Meine Noth iſt groß!
David! So hör' mich doch nur an!
So laſſ' doch nur den Herren los!
Er hat mir ja nichts gethan! —

Pogner

(iſt im Nachtgewande oben an das Fenſter getreten, und zieht **Magdalene** herein).

Um Gott! Eva! Schließ' zu! —
Ich ſeh', ob im Haus unten Ruh'!

(Das Fenſter wird geſchloſſen; bald darauf erſcheint **Pogner** an der Hausthüre.)

Sachs

(hat, als der Tumult begann, ſein Licht gelöſcht, und den Laden ſo weit geſchloſſen, daß er durch eine kleine Öffnung ſtets den Platz unter der Linde beobachten konnte). —

(**Walther** und **Eva** haben mit wachſender Sorge dem anſchwellenden Tumulte zugeſehen. Jetzt faßt **Walther Eva** dicht in den Arm.)

Walther.

Jetzt gilt's zu wagen,
ſich durchzuſchlagen!

(Mit geſchwungenem Schwerte dringt er bis in die Mitte der Bühne vor. — Da ſpringt Sachs mit einem Satze aus dem Laden auf die Straße, und packt Walther beim Arme.)

Pogner

(auf der Treppe.)

He, Lene, wo biſt du?

Sachs

(die halb ohnmächtige Eva auf die Treppe ſtoßend.)

In's Haus, Jungfer Lene!

(Pogner empfängt ſie, und zieht ſie beim Arme herein.)

Sachs

(mit dem geſchwungenen Knieriemen, mit dem er ſich bereits bis zu Walther Platz gemacht hatte, jetzt dem David eines überhauend, und ihn mit einem Fußtritte voran in den Laden ſtoßend, zieht Walther, den er mit der anderen Hand gefaßt hält, gewaltſam ſchnell mit ſich ebenfalls hinein, und ſchließt ſogleich feſt hinter ſich zu.)

Beckmeſſer

(durch Sachs von David befreit, ſucht ſich eilig durch die Menge zu flüchten.)

(Im gleichen Augenblicke, wo Sachs auf die Straße ſprang, hörte man, rechts zur Seite im Vordergrunde, einen beſonders ſtarken Hornruf des Nachtwächters. Lehrbuben, Bürger und Geſellen ſuchten in eiliger Flucht ſich nach allen Seiten hin zu entfernen; ſo daß die Bühne ſehr ſchnell gänzlich geleert iſt, alle Hausthüren haſtig geſchloſſen, und auch die Nachbarinnen von den Fenſtern, welche ſie zugeſchlagen, verſchwunden ſind. — Der Vollmond tritt hervor, und ſcheint hell in die Gaſſe hinein.)

Der Nachtwächter

(betritt im Vordergrunde rechts die Bühne, reibt ſich die Augen, ſieht ſich verwundert um, ſchüttelt den Kopf, und ſtimmt, mit etwas bebender Stimme, ſeinen Ruf an:)

Hört ihr Leut', und laßt euch ſagen:
die Glock' hat Eilfe geſchlagen.
Bewahrt euch vor Geſpenſtern und Spuk,
daß kein böſer Geiſt eu'r Seel' beruck'!
Lobet Gott den Herrn!

(Er geht während dem langſam die Gaſſe hinab. Als der Vorhang fällt, hört man den Hornruf des Nachtwächters wiederholen.)

Dritter Aufzug.

(In Sachſens Werkſtatt. (Kurzer Raum.) Im Hintergrunde die halb geöffnete Ladenthüre, nach der Straße führend. Rechts zur Seite eine Kammerthüre. Links das nach der Gaſſe gehende Fenſter, mit Blumenſtöcken davor, zur Seite ein Werktiſch. **Sachs** ſitzt auf einem großen Lehnſtuhle an dieſem Fenſter, — durch welches die Morgenſonne hell auf ihn hereinſcheint: er hat vor ſich auf dem Schooße einen großen Folianten, und iſt im Leſen vertieft. — **David** lugt ſpähend von der Straße zur Ladenthüre herein: da er ſieht, daß **Sachs** ſeiner nicht achtet, tritt er herein, mit einem Korbe im Arme, den er zuvörderſt ſchnell und verſtohlen unter den anderen Werktiſch beim Laden ſtellt; dann von Neuem verſichert, daß **Sachs** ihn nicht bemerkt, nimmt er den Korb vorſichtig heraus, und unterſucht den Inhalt: er hebt Blumen und Bänder heraus; endlich findet er auf dem Grunde eine Wurſt und einen Kuchen, und läßt ſich ſogleich an, dieſe zu verzehren, als **Sachs**, der ihn fortwährend nicht beachtet, mit ſtarkem Geräuſche eines der großen Blätter des Folianten umwendet.)

David

(fährt zuſammen, verbirgt das Eſſen und wendet ſich)

Gleich! Meiſter! Hier! —
Die Schuh' ſind abgegeben
in Herrn Beckmeſſer's Quartier. —
Mir war's, ihr rief't mich eben? —

(Bei Seite.)
Er thut, als ſäh' er mich nicht?
da iſt er böſ', wenn er nicht ſpricht! —
(Sich demüthig ſehr allmählich nähernd.)
Ach Meiſter! Wollt' mir verzeih'n!
Kann ein Lehrbub' vollkommen ſein?
Kenntet ihr die Lene, wie ich,
dann vergäb't ihr mir ſicherlich.
Sie iſt ſo gut, ſo ſanft für mich,
und blickt mich oft an, ſo innerlich:
wenn ihr mich ſchlagt, ſtreichelt ſie mich,
und lächelt dabei holdſeliglich.
Muß ich cariren, füttert ſie mich,
und iſt in Allem gar liebelich.
Nur geſtern, weil der Junker verſungen,
hab' ich den Korb ihr nicht abgerungen:
das ſchmerzte mich; und da ich fand,
daß Nachts Einer vor dem Fenſter ſtand,
und ſang zu ihr, und ſchrie wie toll,
da hieb ich dem den Buckel voll.
Wie käm' nun da 'was groß' drauf an?
Auch hat's unſ'rer Lieb' gar gut gethan:
die Lene hat eben mir Alles erklärt,
und zum Feſt Blumen und Bänder beſcheert.
(Er bricht in immer größere Angſt aus.)
Ach, Meiſter, ſprecht doch nur ein Wort!
(Bei Seite.)
Hätt' ich nur die Wurſt und den Kuchen fort! —

Sachs

(der unbeirrt weiter geleſen, ſchlägt jetzt den Folianten zu. Von dem ſtarken Geräuſch erſchrickt David ſo, daß er ſtrauchelt und unwillkürlich vor Sachs auf die Knie fällt. Sachs ſieht über das Buch, das er noch auf dem Schooße behält, hinweg, über David, welcher immer auf den Knieen, furchtſam nach ihm hinaufblickt, hin, und heftet ſeinen Blick unwillkürlich auf den hinteren Werktiſch.)

Blumen und Bänder ſeh' ich dort:
ſchaut hold und jugendlich aus.
Wie kamen die mir in's Haus?

David

(verwundert über Sachſens Freundlichkeit.)

Ei, Meiſter! 's iſt heut' hoch feſtlicher Tag;
da putzt ſich Jeder, ſo ſchön er mag.

Sachs.

Wär' Hochzeitfeſt?

David.

Ja, käm's ſo weit,
daß David erſt die Lene freit'?

Sachs.

's war Polterabend, dünkt mich doch?

David

(für ſich.)

Polterabend? — Da krieg' ich's wohl noch? —

(Laut.)

Verzeiht das, Meiſter! Ich bitt', vergeßt!
Wir feiern ja heut' Johannisfeſt.

Sachs.

Johannisfeſt?

David
(bei Seite).
Hört er heut' ſchwer?

Sachs.
Kannſt du dein Sprüchlein? Sag' es her!

David.
Mein Sprüchlein? Denk', ich kann es gut.
(Bei Seite.)
's ſetzt nichts: der Meiſter iſt wohlgemuth. —
(Laut.)
„Am Jordan Sankt Johannes ſtand“ —

(Er hat in der Zerſtreuung die Worte der Melodie von Beckmeſſer's Werbelied aus dem vorangehenden Aufzuge geſungen: Sachs macht eine verwundernde Bewegung, worauf David ſich unterbricht.)

Verzeiht, Meiſter; ich kam in's Gewirr';
der Polterabend machte mich irr'.
(Er fährt nun in der richtigen Melodie fort.)
„Am Jordan Sankt Johannes ſtand,
all' Volk der Welt zu taufen:
kam auch ein Weib aus fernem Land,
von Nürnberg gar gelaufen;
ſein Söhnlein trug's zum Uferrand,
empfing da Tauf' und Namen:
doch als ſie dann ſich heimgewandt,
nach Nürnberg wieder kamen,
im deutſchen Land gar bald ſich fand's,
daß wer am Ufer des Jordans
Johannes war genannt,
an der Pegnitz hieß der Hans.“
(Feurig.)
Herr! Meiſter! 's iſt eu'r Namenstag!
Nein! Wie man ſo 'was vergeſſen mag! —
Hier, hier! Die Blumen ſind für euch,

die Bänder, — und was nur Alles noch gleich?
Ja hier! Schaut, Meiſter! Herrlicher Kuchen!
Möchtet ihr nicht auch die Wurſt verſuchen?

Sachs

(immer ruhig, ohne ſeine Stellung zu verändern)

Schön Dank, mein Jung'! Behalt's für dich!
Doch heut' auf die Wieſe begleiteſt du mich:
mit den Bändern und Blumen putz' dich fein;
ſollſt mein ſtattlicher Herold ſein.

David.

Sollt' ich nicht lieber Brautführer ſein? —
Meiſter! Lieb' Meiſter! Ihr müßt wieder frei'n!

Sachs.

Hätt'ſt wohl gern eine Meiſt'rin im Haus?

David.

Ich mein', es ſäh' doch viel ſtattlicher aus.

Sachs.

Wer weiß! Kommt Zeit, kommt Rath.

David.

'ſ iſt Zeit!

Sachs.

Da wär' der Rath wohl auch nicht weit?

David.

Gewiß! Geh'n Reden ſchon hin und wieder.

Den Beckmeſſer, denk' ich, ſäng't ihr doch nieder?
Ich mein', daß der heut' ſich nicht wichtig macht.

Sachs.

Wohl möglich! Hab's mir auch ſchon bedacht. —
Jetzt geh'; doch ſtör' mir den Junker nicht!
Komm wieder, wenn du ſchön gericht'.

David

(küßt ihm gerührt die Hand, packt Alles zuſammen, und geht in die Kammer)

So war er noch nie, wenn ſonſt auch gut!
Kann mir gar nicht mehr denken, wie der Knieriemen thut.

(Ab.)

Sachs

(immer noch den Folianten auf dem Schooße, lehnt ſich, mit untergeſtütztem Arme, ſinnend darauf, und beginnt dann nach einem Schweigen):

Wahn, Wahn!
Überall Wahn!
Wohin ich forſchend blick'
in Stadt- und Welt-Chronik,
den Grund mir aufzufinden,
warum gar bis auf's Blut
die Leut' ſich quälen und ſchinden
in unnütz toller Wuth!
Hat Keiner Lohn
noch Dank davon:
in Flucht geſchlagen,
meint er zu jagen;
hört nicht ſein eigen
Schmerz-Gekreiſch',
wenn er ſich wühlt in's eig'ne Fleiſch.

wähnt Luſt ſich zu erzeigen.
Wer giebt den Namen an?
's bleibt halt der alte Wahn,
ohn' den nichts mag geſchehen,
's mag gehen oder ſtehen:
ſteht's wo im Lauf,
er ſchläft nur neue Kraft ſich an;
gleich wacht er auf,
dann ſchaut wer ihn bemeiſtern kann! —
Wie friedſam treuer Sitten,
getroſt in That und Werk,
liegt nicht in Deutſchlands Mitten
mein liebes Nürenberg!
Doch eines Abends ſpat,
ein Unglück zu verhüten
bei jugendheißen Gemüthen,
ein Mann weiß ſich nicht Rath;
ein Schuſter in ſeinem Laden
zieht an des Wahnes Faden:
wie bald auf Gaſſen und Straßen
fängt der da an zu raſen;
Mann, Weib, Geſell' und Kind,
fällt ſich an wie toll und blind:
und will's der Wahn geſeg'nen,
nun muß es Prügel reg'nen,
mit Hieben, Stöß' und Dreſchen
den Wuthesbrand zu löſchen. —
Gott weiß, wie das geſchah? —
Ein Kobold half wohl da!
Ein Glühwurm fand ſein Weibchen nicht:
der hat den Schaden angericht'. —
Der Flieder war's: — Johannisnacht. — —

Nun aber kam Johannis-Tag: —
jetzt ſchau'n wir, wie Hans Sachs es macht,
daß er den Wahn fein lenken mag,
ein edler Werk zu thun;
denn läßt er uns nicht ruh'n,
ſelbſt hier in Nürenberg,
ſo ſei's um ſolche Werk',
die ſelten vor gemeinen Dingen,
und nie ohn' ein'gen Wahn gelingen. —

(**Walther** tritt unter der Kammerthüre ein. Er bleibt einen Augenblick dort ſtehen, und blickt auf Sachs. Dieſer wendet ſich, und läßt den Folianten auf den Boden gleiten.)

Sachs.

Grüß Gott, mein Junker! Ruh'tet ihr noch?
Ihr wachtet lang': nun ſchlieft ihr doch?

Walther

(ſehr ruhig).

Ein wenig, aber feſt und gut.

Sachs.

So iſt euch nun wohl baß zu Muth?

Walther.

Ich hatt' einen wunderſchönen Traum.

Sachs.

Das deutet gut's! Erzählt mir den.

Walther.

Ihn ſelbſt zu denken wag' ich kaum;
ich fürcht' ihn mir vergeh'n zu ſeh'n.

Sachs.

Mein Freund, das grad' iſt Dichters Werk,
daß er ſein Träumen deut' und merk'.
Glaubt mir, des Menſchen wahrſter Wahn
wird ihm im Traume aufgethan:
all' Dichtkunſt und Poeterei
iſt nichts als Wahrtraum-Deuterei.
Was gilt's, es gab der Traum euch ein,
wie heut' ihr ſollet Sieger ſein?

Walther.

Nein, von der Zunft und ihren Meiſtern
wollt' ſich mein Traumbild nicht begeiſtern

Sachs.

Doch lehrt' es wohl den Zauberſpruch,
mit dem ihr ſie gewännet?

Walther.

Wie wähnt ihr doch, nach ſolchem Bruch,
wenn ihr noch Hoffnung kennet!

Sachs.

Die Hoffnung laſſ' ich mir nicht mindern,
nichts ſtieß ſie noch über'n Haufen:
wär's nicht, glaubt, ſtatt eure Flucht zu hindern,
wär' ich ſelbſt mit euch fortgelaufen!
Drum bitt' ich, laßt den Groll jetzt ruh'n;
ihr habt's mit Ehrenmännern zu thun;
die irren ſich und ſind bequem,

daß man auf ihre Weiſe ſie nähm'.
Wer Preiſe erkennt, und Preiſe ſtellt,
der will am End' auch, daß man ihm gefällt.
Eu'r Lied, das hat ihnen bang' gemacht;
und das mit Recht: denn wohl bedacht,
mit ſolchem Dicht- und Liebesfeuer
verführt man wohl Töchter zum Abenteuer;
doch für liebſeligen Eheſtand
man and're Wort' und Weiſen fand.

Walther

(lächelnd).

Die kenn' ich nun auch, ſeit dieſer Nacht:
es hat viel Lärm auf der Gaſſe gemacht.

Sachs

(lachend).

Ja, ja! Schon gut! Den Takt dazu,
den hörtet ihr auch! — Doch laßt dem Ruh';
und folgt meinem Rathe, kurz und gut,
faßt zu einem Meiſterliede Muth.

Walther.

Ein ſchönes Lied, ein Meiſterlied:
wie faß' ich da den Unterſchied?

Sachs.

Mein Freund! In holder Jugendzeit,
wenn uns von mächt'gen Trieben
zum ſel'gen erſten Lieben
die Bruſt ſich ſchwellet hoch und weit,

ein ſchönes Lied zu ſingen
mocht' Vielen da gelingen:
der Lenz, der ſang für ſie.
Kam Sommer, Herbſt und Winterzeit,
viel Noth und Sorg' im Leben,
manch' ehlich' Glück daneben,
Kindtauf', Geſchäfte, Zwiſt und Streit:
denen's dann noch will gelingen
ein ſchönes Lied zu ſingen,
ſeht, Meiſter nennt man die. —

Walther.

Ich lieb' ein Weib und will es frei'n,
mein dauernd Eh'gemahl zu ſein.

Sachs.

Die Meiſterregeln lernt bei Zeiten,
daß ſie getreulich euch geleiten,
und helfen wohl bewahren,
was in der Jugend Jahren
in holdem Triebe
Lenz und Liebe
euch unbewußt in's Herz gelegt,
daß ihr das unverloren hegt.

Walther.

Steh'n ſie nun in ſo hohem Ruf,
wer war es, der die Regeln ſchuf?

Sachs.

Das waren hoch bedürft'ge Meiſter,

von Lebensmüh' bedrängte Geiſter:
in ihrer Nöthen Wildniß
ſie ſchufen ſich ein Bildniß,
daß ihnen bliebe
der Jugendliebe
ein Angedenken klar und feſt,
dran ſich der Lenz erkennen läßt.

Walther.

Doch, wem der Lenz ſchon lang' entronnen,
wie wird er dem aus dem Bild gewonnen?

Sachs.

Er friſcht es an, ſo oft er kann:
drum möcht' ich, als bedürft'ger Mann,
will ich euch die Regeln lehren,
ſollt ihr ſie mir neu erklären.
Seht, hier iſt Dinte, Feder, Papier:
ich ſchreib's euch auf, diktirt ihr mir!

Walther.

Wie ich's begänne, wüßt' ich kaum.

Sachs.

Erzählt mir euren Morgentraum!

Walther.

Durch eu'rer Regeln gute Lehr',
iſt mir's, als ob verwiſcht er wär'.

Sachs.

Grad' nehmt die Dichtkunſt jetzt zur Hand:
Mancher durch ſie das Verlor'ne fand.

Walther.

Dann wär's nicht Traum, doch Dichterei?

Sachs.

's ſind Freunde beid', ſteh'n gern ſich bei.

Walther.

Wie fang' ich nach der Regel an?

Sachs.

Ihr ſtellt ſie ſelbſt, und folgt ihr dann.
Gedenkt des ſchönen Traum's am Morgen;
für's And're laßt Hans Sachs nur ſorgen!

Walther

(ſetzt ſich zu Sachs, und beginnt, nach kurzer Sammlung, ſehr leiſe).

„Morgenlich leuchtend in roſigem Schein,
von Blüth' und Duft
geſchwellt die Luft,
voll aller Wonnen
nie erſonnen,
ein Garten lud mich ein
Gaſt ihm zu ſein."

(Er hält etwas an.)

Sachs.

Das war ein Stollen: nun achtet wohl,
daß ganz ein gleicher ihm folgen ſoll.

Walther.

Warum ganz gleich?

Sachs.

Damit man ſeh',
ihr wähltet euch gleich ein Weib zur Eh'.

Walther
(fährt fort).

„Wonnig entragend dem ſeligen Raum
bot gold'ner Frucht
heilſaft'ge Wucht
mit holdem Prangen
dem Verlangen
an duft'ger Zweige Saum
herrlich ein Baum."

(Er hält inne.)

Sachs.

Ihr ſchloſſet nicht im gleichen Ton:
das macht den Meiſtern Pein;
doch nimmt Hans Sachs die Lehr' davon,
im Lenz wohl müſſ' es ſo ſein. —
Nun ſtellt mir einen Abgeſang.

Walther.

Was ſoll nun der?

Sachs.

Ob euch gelang
ein rechtes Paar zu finden,
das zeigt ſich an den Kinden.

Den Stollen ähnlich, doch nicht gleich,
an eig'nen Reim' und Tönen reich;
daß man's recht ſchlank und ſelbſtig find',
das freut die Ältern an dem Kind:
und euren Stollen gebt's den Schluß,
daß nichts davon abfallen muß.

Walther

(fortfahrend)

„Sei euch vertraut
welch' hehres Wunder mir geſcheh'n:
an meiner Seite ſtand ein Weib,
ſo ſchön und hold ich nie geſeh'n;
gleich einer Braut
umfaßte ſie ſanft meinen Leib;
mit Augen winkend,
die Hand wies blinkend,
was ich verlangend begehrt,
die Frucht ſo hold und werth
vom Lebensbaum."

Sachs

(ſeine Rührung verbergend).

Das nenn' ich mir einen Abgeſang:
ſeht, wie der ganze Bar gelang!
Nur mit der Melodei
ſeid ihr ein wenig frei;
doch ſag' ich nicht, daß es ein Fehler ſei;
nur iſt's nicht leicht zu behalten,
und das ärgert unſ're Alten! —
Jetzt richtet mir noch einen zweiten Bar,

damit man merk' welch' der erſte war.
Auch weiß ich noch nicht, ſo gut ihr's gereimt,
was ihr gedichtet, was ihr geträumt.

Walther
(wie vorher).

„Abendlich glühend in himmliſcher Pracht
verſchied der Tag,
wie dort ich lag;
aus ihren Augen
Wonne zu ſaugen,
Verlangen einz'ger Macht
in mir nur wacht'. —
Nächtlich umdämmert der Blick ſich mir bricht;
wie weit ſo nah'
beſchienen da
zwei lichte Sterne
aus der Ferne
durch ſchlanker Zweige Licht
hehr mein Geſicht. —
Lieblich ein Quell
auf ſtiller Höhe dort mir rauſcht;
jetzt ſchwellt er an ſein hold Getön'
ſo ſüß und ſtark ich's nie erlauſcht:
leuchtend und hell
wie ſtrahlten die Sterne da ſchön:
zum Tanz und Reigen
in Laub und Zweigen
der gold'nen ſammeln ſich mehr,
ſtatt Frucht ein Sternenheer
im Lorbeerbaum.“ —

Sachs

(ſehr gerührt, ſanft)

Freund, eu'r Traumbild wies euch wahr;
gelungen iſt auch der zweite Bar.
Wolltet ihr noch einen dritten dichten,
des Traumes Deutung würd' er berichten.

Walther.

Wie fänd' ich die? Genug der Wort'!

Sachs

(aufſtehend)

Dann Wort und That am rechten Ort! —
Drum bitt' ich, merkt mir gut die Weiſe;
gar lieblich d'rin ſich's dichten läßt:
und ſingt ihr ſie in weit'rem Kreiſe,
dann haltet mir auch das Traumbild feſt.

Walther.

Was habt ihr vor?

Sachs.

Eu'r treuer Knecht
fand ſich mit Sack' und Taſch' zurecht;
die Kleider, d'rin am Hochzeitfeſt
daheim bei euch ihr wolltet prangen,
die ließ er her zu mir gelangen; —
ein Täubchen zeigt' ihm wohl das Neſt,
darin ſein Junker träumt':
d'rum folgt mir jetzt in's Kämmerlein!
Mit Kleiden, wohlgeſäumt,

ſollen Beide wir gezieret ſein,
wann's Stattliches zu wagen gilt:
d'rum kommt, ſeid ihr gleich mir gewillt!

(Er öffnet Walther die Thür, und geht mit ihm hinein.)

Beckmeſſer

(lugt zum Laden herein; da er die Werkſtatt leer findet, tritt er näher. Er iſt reich aufgeputzt, aber in ſehr leidendem Zuſtande. Er hinkt, ſtreicht und reckt ſich; zuckt wieder zuſammen; er ſucht einen Schemel, ſetzt ſich; ſpringt aber ſogleich wieder auf, und ſtreicht ſich die Glieder von Neuem. Verzweiflungsvoll ſinnend geht er dann umher. Dann bleibt er ſtehen, lugt durch das Fenſter nach dem Hauſe hinüber; macht Gebärden der Wuth; ſchlägt ſich wieder vor den Kopf. — Endlich fällt ſein Blick auf das von Sachs zuvor beſchriebene Papier auf dem Werktiſche: er nimmt es neugierig auf, überfliegt es mit immer größerer Aufregung, und bricht endlich wüthend aus):

Ein Werbelied! Von Sachs? — Iſt's wahr?
Ah! — Nun wird mir alles klar!

(Da er die Kammerthüre gehen hört, fährt er zuſammen, und verſteckt das Blatt eilig in ſeiner Taſche.)

Sachs

(im Feſtgewande, tritt ein, und hält an).

Sieh' da! Herr Schreiber? Auch am Morgen?
Euch machen die Schuh' doch nicht mehr Sorgen?
Laßt ſehen! Mich dünkt, ſie ſitzen gut?

Beckmeſſer.

Den Teufel! So dünn war ich noch nie beſchuht:
fühl' durch die Sohle den feinſten Kies!

Sachs.

Mein Merkerſprüchlein wirkte dieß:
trieb ſie mit Merkerzeichen ſo weich.

Beckmeſſer.

Schon gut der Witz'! Und genug der Streich'!
Glaubt mir, Freund Sachs, jetzt kenn' ich euch:
der Spaß von dieſer Nacht,
der wird euch noch gedacht:
daß ich euch nur nicht im Wege ſei,
ſchuft ihr gar Aufruhr und Meuterei!

Sachs.

's war Polterabend, laßt euch bedeuten:
eu're Hochzeit ſpukte unter den Leuten;
je toller es dahergeh',
je beſſer bekommt's der Eh'.

Beckmeſſer
(ausbrechend).

O Schuſter voll von Ränken
und pöbelhaften Schwänken,
du war'ſt mein Feind von je:
nun hör' ob hell ich ſeh'!
Die ich mir auserkoren,
die ganz für mich geboren,
zu aller Wittwer Schmach,
der Jungfer ſtell'ſt du nach.
Daß ſich Herr Sachs erwerbe
des Goldſchmied's reiches Erbe,

im Meiſter-Rath zur Hand
auf Klauſeln er beſtand,
ein Mägdlein zu bethören,
das nur auf ihn ſollt' hören,
und, And'ren abgewandt,
zu ihm allein ſich fand.
Darum, darum —
wär' ich ſo dumm? —
mit Schreien und mit Klopfen
wollt' er mein Lied zuſtopfen,
daß nicht dem Kind werd' kund
wie auch ein And'rer beſtund.
Ja ja! — Ha ha!
Hab' ich dich da?
Aus ſeiner Schuſter-Stuben
hetzt' endlich er den Buben
mit Knüppeln auf mich her,
daß meiner los er wär':
Au au! Au au!
Wohl grün und blau,
zum Spott der allerliebſten Frau,
zerſchlagen und zerprügelt,
daß kein Schneider mich aufbügelt!
Gar auf mein Leben
war's angegeben!
Doch kam ich noch ſo davon,
daß ich die That euch lohn':
zieh't heut' nur aus zum Singen,
merkt auf, wie's mag gelingen;
bin ich gezwackt
auch und zerhackt,
euch bring' ich doch ſicher aus dem Takt!

Sachs.

Gut Freund, ihr ſeid in argem Wahn!
Glaubt was ihr wollt daß ich's gethan,
gebt eure Eiferſucht nur hin;
zu werben kommt mir nicht in Sinn.

Beckmeſſer.

Lug und Trug! Ich weiß es beſſer.

Sachs.

Was fällt euch nur ein, Meiſter Beckmeſſer?
Was ich ſonſt im Sinn, geht euch nichts an:
doch glaubt, ob der Werbung ſeid ihr im Wahn.

Beckmeſſer.

Ihr ſing't heut' nicht?

Sachs.

Nicht zur Wette.

Beckmeſſer.

Kein Werbelied?

Sachs.

Gewißlich, nein!

Beckmeſſer.

Wenn ich aber d'rob ein Zeugniß hätte?

Sachs
(blickt auf den Werktiſch).

Das Gedicht? Hier ließ ich's: — ſteckt ihr's ein?

Beckmeſſer

(zieht das Blatt hervor).

Iſt das eure Hand?

Sachs.

Ja, — war es das?

Beckmeſſer.

Ganz friſch noch die Schrift?

Sachs.

Und die Dinte noch naß!

Beckmeſſer.

's wär' wohl gar ein bibliſches Lied?

Sachs.

Der fehlte wohl, wer darauf rieth.

Beckmeſſer.

Nun denn?

Sachs.

Wie doch?

Beckmeſſer.

Ihr fragt?

Sachs.

Was noch?

Beckmeſſer.

Daß ihr mit aller Biederkeit
der ärgſte aller Spitzbuben ſeid!

Sachs.

Mag ſein! Doch hab' ich noch nie entwandt,
was ich auf fremden Tiſchen fand: —
und daß man von euch auch nicht Übles denkt,
behaltet das Blatt, es ſei euch geſchenkt.

Beckmeſſer
(in freudigem Schreck aufſpringend).

Herr Gott!.. Ein Gedicht!.. Ein Gedicht von Sachs?..
Doch halt', daß kein neuer Schad' mir erwachſ'! —
Ihr habt's wohl ſchon recht gut memorirt?

Sachs.

Seid meinethalb doch nur unbeirrt!

Beckmeſſer.

Ihr laßt mir das Blatt?

Sachs.

Damit ihr kein Dieb.

Beckmeſſer.

Und mach' ich Gebrauch?

Sachs.

Wie's euch belieb'.

Beckmeſſer.

Doch, ſing' ich das Lied?

Sachs.

Wenn's nicht zu ſchwer.

Beckmeſſer.

Und wenn ich gefiel'?

Sachs.

Das wunderte mich ſehr!

Beckmeſſer

(ganz zutraulich).

Da ſeid ihr nun wieder zu beſcheiden:
ein Lied von Sachs, das will 'was bedeuten!
Und ſeht, wie mir's ergeht,
wie's mit mir Ärmſten ſteht!
Erſeh' ich doch mit Schmerzen,
mein Lied, das Nachts ich ſang, —
Dank euren luſt'gen Scherzen! —
es machte der Pognerin bang.
Wie ſchaff' ich nun zur Stelle
ein neues Lied herzu?
Ich armer, zerſchlag'ner Geſelle,
wie fänd' ich heut' dazu Ruh'?
Werbung und ehlich' Leben,
ob das mir Gott beſchied,
muß ich nur grad' aufgeben,
hab' ich kein neues Lied.
Ein Lied von euch, deſſ' bin ich gewiß,
mit dem beſieg' ich jed' Hinderniß:
ſoll ich das heute haben,
vergeſſen und begraben
ſei Zwiſt, Hader und Streit,
und was uns je entzweit.

(Er blickt ſeitwärts in das Blatt: plötzlich runzelt ſich ſeine Stirn.)

Und doch! Wenn's nur eine Falle wär'! —
Noch geſtern war't ihr mein Feind:
wie käm's, daß nach ſo großer Beſchwer'
ihr's freundlich heut' mit mir meint'?

Sachs.

Ich machte euch Schuh' in ſpäter Nacht:
hat man ſo je einen Feind bedacht?

Beckmeſſer.

Ja ja! recht gut! — Doch eines ſchwört:
wo und wie ihr das Lied auch hört,
daß nie ihr euch beikommen laßt,
zu ſagen, es ſei von euch verfaßt.

Sachs.

Das ſchwör' ich und gelob' euch hier,
nie mich zu rühmen, das Lied ſei von mir.

Beckmeſſer

(ſehr glücklich).

Was will ich mehr, ich bin geborgen!
Jetzt hat ſich Beckmeſſer nicht mehr zu ſorgen!

(Er reibt ſich froh die Hände.)

Sachs.

Doch, Freund, ich führ's euch zu Gemüthe,
und rathe euch in aller Güte:
ſtudirt mir recht das Lied!
Sein Vortrag iſt nicht leicht:

ob euch die Weiſe gerieth',
und ihr den Ton erreicht!

Beckmeſſer.

Freund Sachs, ihr ſeid ein guter Poet;
doch was Ton und Weiſe betrifft, geſteht,
da thut's mir Keiner vor!
Drum ſpitzt nur fein das Ohr,
und: Beckmeſſer,
Keiner beſſer!
Darauf macht euch gefaßt,
wenn ihr ruhig mich ſingen laßt. —
Doch nun memoriren,
ſchnell nach Haus!
Ohne Zeit verlieren
richt' ich das aus. —
Hans Sachs, mein Theurer!
Ich hab' euch verkannt;
durch den Abenteurer
war ich verrannt:
ſo einer fehlte uns bloß!
Den wurden wir Meiſter doch los! —
Doch mein Beſinnen
läuft mir von hinnen:
bin ich verwirrt,
und ganz verirrt?
Die Sylben, die Reime,
die Worte, die Verſe:
ich kleb' wie an Leime,
und brennt doch die Ferſe.
Ade! Ich muß fort!
An and'rem Ort

dank' ich euch inniglich,
weil ihr ſo minniglich;
für euch nun ſtimme ich,
kauf' eure Werke gleich,
mache zum Merker euch:
doch fein mit Kreide weich,
nicht mit dem Hammerſtreich!
Merker! Merker! Merker Hans Sachs!
Daß Nürnberg ſchuſterlich blüh' und wachſ'!

(Er hinkt, poltert und taumelt wie beſeſſen fort.)

Sachs.

So ganz boshaft doch Keinen ich fand,
er hält's auf die Länge nicht aus:
vergeudet Mancher oft viel Verſtand,
doch hält er auch damit Haus:
die ſchwache Stunde kommt für Jeden;
da wird er dumm, und läßt mit ſich reden. —
Daß hier Herr Beckmeſſer ward zum Dieb,
iſt mir für meinen Plan ſehr lieb. —

(Er ſieht durch das Fenſter Eva kommen.)

Sieh', Evchen! Dacht' ich doch wo ſie blieb'!

Eva

(reich geſchmückt, und in glänzender weißer Kleidung, tritt zum Laden herein).

Sachs.

Grüß' Gott mein Evchen! Ei, wie herrlich,
wie ſtolz du's heute mein'ſt!
Du mach'ſt wohl Jung und Alt begehrlich,
wenn du ſo ſchön erſchein'ſt.

Eva.

Meiſter! 's iſt nicht ſo gefährlich:
und iſt's dem Schneider geglückt,
wer ſieht dann an wo's mir beſchwerlich,
wo ſtill der Schuh mich drückt?

Sachs.

Der böſe Schuh! 's war deine Laun',
daß du ihn geſtern nicht probirt.

Eva.

Merk' wohl, ich hatt' zu viel Vertrau'n:
im Meiſter hab' ich mich geirrt.

Sachs.

Ei, 's thut mir leid! Zeig' her, mein Kind,
daß ich dir helfe, gleich geſchwind

Eva.

Sobald ich ſtehe, will es geh'n:
doch will ich geh'n, zwingt's mich zu ſteh'n.

Sachs.

Hier auf den Schemel ſtreck' den Fuß:
der üblen Noth ich wehren muß.
(Sie ſtreckt den Fuß auf den Schemel beim Werktiſch.)
Was iſt's mit dem?

Eva.

Ihr ſeht, zu weit!

Sachs.

Kind, das iſt pure Eitelkeit:
der Schuh iſt knapp.

Eva.

Das ſag' ich ja:
drum drückt er mir die Zehen da.

Sachs.

Hier links?

Eva.

Nein, rechts.

Sachs.

Wohl mehr am Spann?

Eva.

Mehr hier am Hacken.

Sachs.

Kommt der auch d'ran?

Eva.

Ach, Meiſter! Wüßtet ihr beſſer als ich,
wo der Schuh mich drückt?

Sachs.

Ei, 's wundert mich,
daß er zu weit, und doch drückt überall?

(Walther, in glänzender Rittertracht, tritt unter die Thüre der Kammer, und bleibt beim Anblicke Eva's wie feſtgebannt ſtehen. Eva ſtößt einen leiſen Schrei aus und bleibt ebenfalls unverwandt in ihrer Stellung, mit dem Fuße auf dem Schemel. Sachs, der vor ihr ſich gebückt hat, iſt mit dem Rücken der Thüre zugekehrt.)

Aha! hier ſitzt's! Nun begreif' ich den Fall!
Kind, du haſt Recht: 's ſtak in der Nath: —
nun warte, dem Übel ſchaff' ich Rath.
Bleib' nur ſo ſteh'n; ich nehm' dir den Schuh
eine Weil' auf den Leiſten: dann läßt er dir Ruh'.

(Er hat ihr ſanft den Schuh vom Fuße gezogen; während ſie in ihrer Stellung verbleibt, macht er ſich mit dem Schuh zu ſchaffen, und thut als beachte er nichts Anderes.)

Sachs

(bei der Arbeit).

Immer Schuſtern! Das iſt nun mein Loos;
des Nachts, des Tags — komm' nicht davon los! —
Kind, hör' zu! Ich hab's überdacht,
was meinem Schuſtern ein Ende macht:
am beſten, ich werbe doch noch um dich;
da gewänn' ich doch 'was als Poet für mich! —
Du hör'ſt nicht drauf? — So ſprich doch jetzt!
Haſt mir's ja ſelbſt in den Kopf geſetzt? —
Schon gut! — Ich merk'! — Mach' deinen Schuh!...
Säng' mir nur wenigſtens Einer dazu!
Hörte heut' gar ein ſchönes Lied: —
wem dazu ein dritter Vers gerieth'?

Walther

(immer Eva gegenüber in der vorigen Stellung)

„Weilten die Sterne im lieblichen Tanz?
So licht und klar
im Lockenhaar,
vor allen Frauen
hehr zu ſchauen,

lag ihr mit zartem Glanz
ein Sternenkranz. —
Wunder ob Wunder nun bieten ſich dar:
zwiefachen Tag
ich grüßen mag;
denn gleich zwei'n Sonnen
reinſter Wonnen,
der hehrſten Augen Paar
nahm ich nun wahr. —
Huldreichſtes Bild,
dem ich zu nahen mich erkühnt:
den Kranz, vor zweier Sonnen Strahl
zugleich verblichen und ergrünt,
minnig und mild,
ſie flicht ihn um's Haupt dem Gemahl.
Dort Huld-geboren,
nun Ruhm-erkoren,
gießt paradieſiſche Luſt
ſie in des Dichters Bruſt —
im Liebestraum." —

Sachs

(hat, immer mit ſeiner Arbeit beſchäftigt, den Schuh zurückgebracht, und iſt jetzt während der Schlußverſe von **Walther**'s Geſang darüber her, ihn **Eva** wieder anzuziehen).

Lauſch', Kind! Das iſt ein Meiſterlied:
derlei hör'ſt du jetzt bei mir ſingen.
Nun ſchau', ob dabei mein Schuh gerieth?
Mein' endlich doch
es thät' mir gelingen?
Verſuch's! Tritt auf! — Sag', drückt er dich noch?

(Eva, die wie bezaubert, bewegungslos geſtanden, geſehen und gehört hat, bricht jetzt in heftiges Weinen aus, ſinkt Sachs an die Bruſt und drückt ihn ſchluchzend an ſich. — Walther iſt zu ihnen getreten, und drückt Sachs begeiſtert die Hand. — Sachs thut ſich endlich Gewalt an, reißt ſich wie unmuthig los, und läßt dadurch Eva unwillkürlich an Walther's Schulter ſich anlehnen.)

Sachs.

Hat man mit dem Schuhwerk nicht ſeine Noth!
Wär' ich nicht noch Poet dazu,
ich machte länger keine Schuh'!
Das iſt eine Müh' und Aufgebot!
Zu weit dem Einen, dem Andern zu eng;
Von allen Seiten Lauf' und Gedräng':
da klappt's,
da ſchlappt's,
hier drückt's,
da zwickt's!
Der Schuſter ſoll auch Alles wiſſen,
flicken, was nur immer zerriſſen;
und iſt er nun Poet dazu,
läßt man am End' ihm auch da kein' Ruh':
doch iſt er erſt noch Wittwer gar,
zum Narren macht man ihn fürwahr;
die jüngſten Mädchen, iſt Noth am Mann,
begehren, er hielte um ſie an;
verſteht er ſie, verſteht er ſie nicht,
alleins ob ja, ob nein er ſpricht:
am Ende riecht er doch nach Pech,
und gilt für dumm, tückiſch und frech!
Ei, 's iſt mir nur um den Lehrbuben leid;
der verliert mir allen Reſpekt;
die Lene macht ihn ſchon nicht recht geſcheit,

daß in Töpf' und Tellern er leckt!
Wo Teufel er jetzt wieder ſteckt?

(Er ſtellt ſich, als wolle er nach David ſehen)

Eva

(hält Sachs, und zieht ihn von Neuem zu ſich)

O Sachs! Mein Freund! Du theurer Mann!
Wie ich dir Edlem lohnen kann!
Was ohne deine Liebe,
was wär' ich ohne dich,
ob je auch Kind ich bliebe,
erweckteſt du nicht mich?
Durch dich gewann ich
was man preiſt,
durch dich erſann ich
was ein Geiſt!
Durch dich erwacht,
durch dich nur dacht'
ich edel, frei und kühn:
du ließeſt mich erblüh'n! —
O lieber Meiſter, ſchilt mich nur!
Ich war doch auf der rechten Spur:
denn, hatte ich die Wahl,
nur dich erwählt' ich mir:
du wareſt mein Gemahl,
den Preis nur reicht' ich dir! —
Doch nun hat's mich gewählt
zu nie gekannter Qual:
und werd' ich heut' vermählt,
ſo war's ohn' alle Wahl!
Das war ein Müſſen, war ein Zwang!
Dir ſelbſt, mein Meiſter, wurde bang.

Sachs.

Mein Kind:
von Triſtan und Iſolde
kenn' ich ein traurig Stück:
Hans Sachs war klug, und wollte
nichts von Herrn Marke's Glück. —
's war Zeit, daß ich den Rechten erkannt:
wär' ſonſt am End' doch hineingerannt! —
Aha! Da ſtreicht ſchon die Lene um's Haus.
Nur herein! — He, David! Komm'ſt nicht heraus?

(Magdalene, in feſtlichem Staate, tritt durch die Ladenthüre herein; aus der Kammer kommt zugleich David, ebenfalls im Feſtkleide, mit Blumen und Bändern ſehr reich und zierlich ausgeputzt.)

Die Zeugen ſind da, Gevatter zur Hand;
jetzt ſchnell zur Taufe; nehmt euren Stand!

(Alle blicken ihn verwundert an.)

Ein Kind ward hier geboren;
jetzt ſei ihm ein Nam' erkoren.
So iſt's nach Meiſter-Weiſ' und Art,
wenn eine Meiſterweiſe geſchaffen ward:
daß die einen guten Namen trag',
dran Jeder ſie erkennen mag. —
Vernehmt, reſpektable Geſellſchaft,
was euch hieher zur Stell' ſchafft!
Eine Meiſterweiſe iſt gelungen,
von Junker Walther gedichtet und geſungen;
der jungen Weiſe lebender Vater
lud mich und die Pognerin zu Gevatter:
weil wir die Weiſe wohl vernommen,
ſind wir zur Taufe hieher gekommen.
Auch daß wir zur Handlung Zeugen haben,

ruf' ich Jungfer Lene, und meinen Knaben:
doch da's zum Zeugen kein Lehrbube thut,
und heut' auch den Spruch er geſungen gut,
ſo mach' ich den Burſchen gleich zum Geſell'!
Knie' nieder, David, und nimm dieſe Schell'!

(David iſt niedergekniet; Sachs giebt ihm eine ſtarke Ohrfeige.)

Steh' auf, Geſell', und denk' an den Streich;
du merk'ſt dir dabei die Taufe zugleich.
Fehlt ſonſt noch 'was, uns Keiner drum ſchilt:
wer weiß, ob's nicht gar einer Nothtaufe gilt.
Daß die Weiſe Kraft behalte zum Leben,
will ich nur gleich den Namen ihr geben: —
„die ſelige Morgentraumdeut-Weiſe"
ſei ſie genannt zu des Meiſters Preiſe. —
Nun wachſe ſie groß, ohn' Schad' und Bruch:
die jüngſte Gevatterin ſpricht den Spruch.

Eva.

Selig, wie die Sonne
meines Glückes lacht,
Morgen voller Wonne,
ſelig mir erwacht!
Traum der höchſten Hulden,
himmliſch Morgenglüh'n!
Deutung euch zu ſchulden,
ſelig ſüß Bemüh'n!
Einer Weiſe mild und hehr,
ſollt' es hold gelingen,
meines Herzens ſüß' Beſchwer
deutend zu bezwingen.
Ob es nur ein Morgentraum?

Selig deut' ich mir es kaum.
Doch die Weiſe,
was ſie leiſe
mir vertraut
im ſtillen Raum,
hell und laut,
in der Meiſter vollem Kreis,
deute ſie den höchſten Preis!

Walther.

Deine Liebe, rein und hehr,
ließ es mir gelingen,
meines Herzens ſüß' Beſchwer
deutend zu bezwingen.
Ob es noch der Morgentraum?
Selig deut' ich mir es kaum.
Doch die Weiſe,
was ſie leiſe
dir vertraut
im ſtillen Raum,
hell und laut,
in der Meiſter vollem Kreis,
werbe ſie um höchſten Preis!

Sachs.

Vor dem Kinde lieblich hehr,
möcht' ich gern wohl ſingen;
doch des Herzens ſüß' Beſchwer
galt es zu bezwingen.
's war ein ſchöner Abendtraum:
dran zu deuten wag' ich kaum.

Dieſe Weiſe,
was ſie leiſe
mir vertraut
im ſtillen Raum,
ſagt mir laut:
auch der Jugend ew'ges Reis
grünt nur durch des Dichters Preis.

David.

Wach' oder träum' ich ſchon ſo früh?
Das zu erklären macht mir Müh'.
's iſt wohl nur ein Morgentraum:
was ich ſeh', begreif' ich kaum.
Ward zur Stelle
gleich Geſelle?
Lene Braut?
Im Kirchenraum
wir getraut?
's geht der Kopf mir, wie im Kreis,
daß ich bald gar Meiſter heiß'!

Magdalene.

Wach' oder träum' ich ſchon ſo früh?
Das zu erklären macht mir Müh',
's iſt wohl nur ein Morgentraum?
Was ich ſeh', begreif' ich kaum!
Er zur Stelle
gleich Geſelle?
Ich die Braut?
Im Kirchenraum
wir getraut?

Ja, wahrhaftig! 's geht: wer weiß?
Bald ich wohl Frau Meiſt'rin heiß'!

(Das Orcheſter geht ſehr leiſe in eine marſchmäßige, heitere Weiſe über. — Sachs ordnet den Aufbruch an.)

Sachs.

Jetzt All' am Fleck! Den Vater grüß'!
Auf, nach der Wieſ' ſchnell auf die Füß'!

(Eva trennt ſich von Sachs und Walther, und verläßt mit Magdalene die Werkſtatt.)

Nun, Junker! Kommt! Habt frohen Muth! —
David, Geſell'! Schließ' den Laden gut!

(Als David und Walther ebenfalls auf die Straße gehen, und David ſich über das Schließen der Ladenthüre hermacht, wird im Proſcenium ein Vorhang von beiden Seiten zuſammengezogen, ſo daß er die Scene gänzlich ſchließt. — Als die Muſik allmählich zu größerer Stärke angewachſen iſt, wird der Vorhang nach der Höhe zu aufgezogen. Die Bühne iſt verwandelt.)

Verwandlung.

(Die Scene ſtellt einen freien Wieſenplan dar, im ferneren Hintergrunde die Stadt Nürnberg. Die Pegnitz ſchlängelt ſich durch den Plan: der ſchmale Fluß iſt an den nächſten Punkten praktikabel gehalten. Buntbeflaggte Kähne ſetzen unabläſſig die ankommenden, feſtlich geſchmückten Bürger der Zünfte, mit Frauen und Kindern, an das Ufer der Feſtwieſe über. Eine erhöhte Bühne, mit Bänken darauf, iſt rechts zur Seite aufgeſchlagen; bereits iſt ſie mit den Fahnen der angekommenen Zünfte ausgeſchmückt; im Verlaufe ſtecken die Fahnenträger der noch ankommenden Zünfte ihre Fahnen ebenfalls um die

Sängerbühne auf, ſo daß dieſe ſchließlich nach drei Seiten hin ganz davon eingefaßt iſt. — Zelte mit Getränken und Erfriſchungen aller Art begrenzen im Übrigen die Seiten des vorderen Hauptraumes.)

(Vor den Zelten geht es bereits luſtig her: Bürger mit Frauen und Kindern ſitzen und lagern daſelbſt. — Die Lehrbuben der Meiſterſinger, feſtlich gekleidet, mit Blumen und Bändern reich und anmuthig geſchmückt, üben mit ſchlanken Stäben, die ebenfalls mit Blumen und Bändern geziert ſind, in luſtiger Weiſe das Amt von Herolden und Marſchällen aus. Sie empfangen die am Ufer Ausſteigenden, ordnen die Züge der Zünfte, und geleiten dieſe nach der Singerbühne, von wo aus, nachdem der Bannerträger die Fahne aufgepflanzt, die Zunftbürger und Geſellen nach Belieben ſich unter den Zelten zerſtreuen.)

(Unter den noch anlangenden Zünften werden die folgenden beſonders bemerkt.)

Die Schuſter
(indem ſie aufziehen).

Sankt Criſpin,
lobet ihn!
War gar ein heilig Mann,
zeigt' was ein Schuſter kann.
Die Armen hatten gute Zeit,
macht' ihnen warme Schuh';
und wenn ihm Keiner Leder leiht,
ſo ſtahl er ſich's dazu.
Der Schuſter hat ein weit Gewiſſen,
macht Schuhe ſelbſt mit Hinderniſſen;
und iſt vom Gerber das Fell erſt weg,
dann ſtreck'! ſtreck'! ſtreck'!
Leder taugt nur am rechten Fleck.

Die Stadtpfeifer, Lauthen- u. Kinderinſtrumentmacher
(ziehen, auf ihren Inſtrumenten ſpielend, auf. Ihnen folgen)

Die Schneider.

Als Nürenberg belagert war,
und Hungersnoth ſich fand,

wär' Stadt und Volk verdorben gar,
wär nicht ein Schneider zur Hand,
der viel Muth hat und Verſtand:
hat ſich in ein Bockfell eingenäht,
auf dem Stadtwall da ſpazieren geht,
und macht wohl ſeine Sprünge
gar luſtig guter Dinge.
Der Feind, der ſieht's und zieht vom Fleck:
der Teufel hol' die Stadt ſich weg,
hat's drin noch ſo luſtige Meck-meck-meck!
Meck! Meck! Meck!
Wer glaubt's, daß ein Schneider im Bocke ſteck'!

Die Bäcker

(ziehen dicht hinter den Schneidern auf, ſo daß ihr Lied in das der Schneider hineinklingt).

Hungersnoth! Hungersnoth!
Das iſt ein gräulich Leiden!
Gäb' euch der Bäcker kein täglich Brod,
müßt' alle Welt verſcheiden.
Beck! Beck! Beck!
Täglich auf dem Fleck!
Nimm uns den Hunger weg!

Lehrbuben.

Herr Je! Herr Je! Mädel von Fürth!
Stadtpfeifer, ſpielt! daß 's luſtig wird!

(Ein bunter Kahn, mit jungen Mädchen in reicher bäueriſcher Tracht, iſt angekommen. Die Lehrbuben heben die Mädchen heraus und tanzen mit ihnen, während die Stadtpfeifer ſpielen, nach dem Vordergrunde. — Das Charakteriſtiſche des Tanzes beſteht darin, daß die Lehrbuben die Mädchen ſcheinbar nur an den Platz bringen wollen; ſo wie die Geſellen zugreifen wollen, ziehen die Buben die Mädchen aber immer wieder zurück, als ob ſie ſie anderswo unterbringen wollten, wobei ſie meiſtens den ganzen Kreis, wie wählend, ausmeſſen, und ſomit die ſcheinbare Abſicht auszuführen anmuthig und launig verzögern.)

David

(kommt vom Landungsplatze vor).

Ihr tanzt? Was werden die Meiſter ſagen?

(Die Buben drehen ihm Naſen.)

Hört nicht? — Laſſ' ich mir's auch behagen!

(Er nimmt ſich ein junges, ſchönes Mädchen, und geräth im Tanze mit ihr bald in großes Feuer. Die Zuſchauer freuen ſich und lachen.)

Ein paar Lehrbuben.

David! Die Lene! Die Lene ſieht zu!

David

(erſchrickt, läßt das Mädchen ſchnell fahren, faßt ſich aber Muth, da er nichts ſieht, und tanzt nun noch feuriger weiter).

Ach! Laßt mich mit euren Poſſen in Ruh'!

Geſellen

(am Landungsplatze).

Die Meiſterſinger! Die Meiſterſinger!

David.

Herr Gott! — Ade, ihr hübſchen Dinger!

(Er giebt dem Mädchen einen feurigen Kuß, und reißt ſich los. Die Lehrbuben unterbrechen alle ſchnell den Tanz, eilen zum Ufer, und reihen ſich dort zum Empfange der Meiſterſinger. Alles macht auf das Geheiß der Lehrbuben Platz. — Die Meiſterſinger ordnen ſich am Landungsplatze und ziehen dann feſtlich auf, um auf der erhöhten Bühne ihre Plätze einzunehmen. Voran Kothner als Fahnenträger; dann Pogner, Eva an der Hand führend; dieſe iſt von feſtlich geſchmückten und reich gekleideten jungen Mädchen begleitet, denen ſich Magdalene anſchließt. Dann folgen die übrigen Meiſterſinger. Sie werden mit Hutſchwenken und Freudenrufen begrüßt. Als Alle auf der Bühne angelangt ſind, Eva, von den

Mädchen umgeben, den Ehrenplatz eingenommen, und Kothner die Fahne gerade in der Mitte der übrigen Fahnen, und ſie alle überragend, aufgepflanzt hat, treten die Lehrbuben, dem Volke zugewendet, feierlich vor der Bühne in Reih' und Glied.)

Lehrbuben.

Silentium! Silentium!
Laßt all' Reden und Geſumm'!

(Sachs erhebt ſich und tritt vor. Bei ſeinem Anblicke ſtößt ſich Alles an und bricht ſofort unter Hut- und Tücherſchwenken in großen Jubel aus.)

Alles Volk.

Ha! Sachs! 's iſt Sachs!
Seht! Meiſter Sachs!
Stimmt an! Stimmt an! Stimmt an!

(Mit feierlicher Haltung.)

„Wach' auf, es nahet gen dem Tag,
„ich hör' ſingen im grünen Hag
„ein' wonnigliche Nachtigal,
„ihr' Stimm' durchklinget Berg und Thal:
„die Nacht neigt ſich zum Occident,
„der Tag geht auf von Orient,
„die rothbrünſtige Morgenröth'
„her durch die trüben Wolken geht.“ —
Heil Sachs! Hans Sachs!
Heil Nürnberg's theurem Sachs!

(Längeres Schweigen großer Ergriffenheit. Sachs, der unbeweglich, wie geiſtesabweſend, über die Volksmenge hinweggeblickt hatte, richtet endlich ſeine Blicke vertrauter auf ſie, verneigt ſich freundlich, und beginnt mit ergriffener, ſchnell aber ſich feſtigender Stimme.)

Sachs.

Euch wird es leicht, mir macht ihr's ſchwer,
gebt ihr mir Armen zu viel Ehr':

ſuch' vor der Ehr' ich zu beſteh'n,
ſei's, mich von euch geliebt zu ſeh'n!
Schon große Ehr' ward mir erkannt,
ward heut' ich zum Spruchſprecher ernannt:
und was mein Spruch euch künden ſoll,
glaubt, das iſt hoher Ehre voll!
Wenn ihr die Kunſt ſo hoch ſchon ehrt,
    da galt es zu beweiſen,
daß, wer ihr ſelbſt gar angehört,
    ſie ſchätzt ob allen Preiſen.
Ein Meiſter, reich und hochgemuth,
    der will euch heut' das zeigen:
ſein Töchterlein, ſein höchſtes Gut,
    mit allem Hab und Eigen,
dem Singer, der im Kunſtgeſang
vor allem Volk den Preis errang,
    als höchſten Preiſes Kron'
    er bietet das zum Lohn.
Darum ſo hört, und ſtimmet bei:
die Werbung ſteht dem Dichter frei.
Ihr Meiſter, die ihr's euch getraut,
euch ruf' ich's vor dem Volke laut:
erwägt der Werbung ſelt'nen Preis,
    und wem ſie ſoll gelingen,
daß der ſich rein und edel weiß,
    im Werben, wie im Singen,
    will er das Reis erringen,
das nie bei Neuen noch bei Alten
ward je ſo herrlich hoch gehalten,
    als von der lieblich Reinen,
    die niemals ſoll beweinen,

daß Nürenberg mit höchſtem Werth
die Kunſt und ihre Meiſter ehrt.

(Große Bewegung unter Allen. — Sachs geht auf Pogner zu, der ihm gerührt die Hand drückt.)

Pogner.

O Sachs! Mein Freund! Wie dankenswerth!
Wie wißt ihr, was mein Herz beſchwert!

Sachs.

's war viel gewagt! Jetzt habt nur Muth!

(Er wendet ſich zu Beckmeſſer, der ſchon während des Einzuges, und dann fortwährend, immer das Blatt mit dem Gedicht heimlich herausgezogen, memorirt, genau zu leſen verſucht, und oft verzweiflungsvoll den Schweiß ſich von der Stirn gewiſcht hat.)

Herr Merker! Sagt, wie ſteht es? Gut?

Beckmeſſer.

O, dieſes Lied! — Werd' nicht draus klug,
und hab' doch dran ſtudirt genug!

Sachs.

Mein Freund, 's iſt euch nicht aufgezwungen.

Beckmeſſer.

Was hilft's? — Mit dem meinen iſt doch verſungen;
's war eure Schuld! — Jetzt ſeid hübſch für mich!
's wär' ſchändlich, ließet ihr mich im Stich!

Sachs.

Ich dächt', ihr gabt's auf.

Beckmeſſer.

Warum nicht gar?
Die And'ren ſing' ich alle zu paar'!
Wenn ihr nur nicht ſingt.

Sachs.

So ſeht, wie's geht!

Beckmeſſer.

Das Lied — bin's ſicher — zwar Keiner verſteht:
doch bau' ich auf eure Popularität.

(Die Lehrbuben haben vor der Meiſterſinger-Bühne ſchnell von Raſenſtücken einen kleinen Hügel aufgeworfen, feſt gerammelt, und reich mit Blumen überdeckt.)

Sachs.

Nun denn, wenn's Meiſtern und Volk beliebt,
zum Wettgeſang man den Anfang giebt.

Kothner

(tritt vor).

Ihr ledig' Meiſter, macht euch bereit!
Der Älteſt' ſich zuerſt anlöſt: —
Herr Beckmeſſer, ihr fangt an! 's iſt Zeit!

Beckmeſſer

(verläßt die Singerbühne, die Lehrbuben führen ihn zu dem Blumenhügel: er ſtrauchelt darauf, tritt unſicher und ſchwankt).

Zum Teufel! Wie wackelig! Macht das hübſch feſt!

(Die Buben lachen unter ſich, und ſtopfen an dem Raſen.)

Das Volk

(unterſchiedlich, während Beckmeſſer ſich zurecht macht).

Wie der? Der wirbt? Scheint mir nicht der Rechte!

An der Tochter Stell' ich den nicht möchte. —
Er kann nicht 'mal ſteh'n:
Wie wird's mit dem geh'n? —
Seid ſtill! 's iſt gar ein tücht'ger Meiſter!
Stadtſchreiber iſt er: Beckmeſſer heißt er. —
Gott, iſt der dumm!
Er fällt faſt um! —
Still! Macht keinen Witz;
der hat im Rathe Stimm' und Sitz.

Die Lehrbuben
(in Aufſtellung).

Silentium! Silentium!
Laßt all' Reden und Geſumm'!

Beckmeſſer
(macht, ängſtlich in ihren Blicken forſchend, eine gezierte Verbeugung gegen Eva).

Kothner.

Fanget an!

Beckmeſſer
(ſingt mit ſeiner Melodie, verkehrter Proſodie, und mit ſüßlich verzierten Abſätzen, öfters durch mangelhaftes Memoriren gänzlich behindert, und mit immer wachſender ängſtlicher Verwirrung).

„Morgen ich leuchte in roſigem Schein,
voll Blut und Duft
geht ſchnell die Luft; —
wohl bald gewonnen,
wie zerronnen, —
im Garten lud ich ein —
garſtig und fein.“ —

Die Meiſter

(leiſe unter ſich).

Mein! Was iſt das? Iſt er von Sinnen?
Woher mocht' er ſolche Gedanken gewinnen?

Volk

(ebenſo).

Sonderbar! Hört ihr's? Wen lud er ein?
Verſtand man recht? Wie kann das ſein?

Beckmeſſer

(nachdem er ſich mit den Füßen wieder gerichtet, und im Manuſkript heimlich nachgeleſen).

„Wohn' ich erträglich im ſelbigen Raum, —
hol' Gold und Frucht —
Bleiſaft und Wucht: —
mich holt am Pranger —
der Verlanger, —
auf luft'ger Steige kaum —
häng' ich am Baum." —

(Er ſucht ſich wieder zurechtzuſtellen und im Manuſkript zurechtzufinden.)

Die Meiſter.

Was ſoll das heißen? Iſt er nur toll?
Sein Lied iſt ganz von Unſinn voll!

Das Volk

(immer lauter).

Schöner Werber! Der find't ſeinen Lohn:
bald hängt er am Galgen; man ſieht ihn ſchon.

Beckmeſſer
(immer verwirrter).
„Heimlich mir graut —
weil hier es munter will hergeh'n: —
an meiner Leiter ſtand ein Weib, —
ſie ſchämt' und wollt' mich nicht beſeh'n.
Bleich wie ein Kraut —
umfaſert mir Hanf meinen Leib; —
Die Augen zwinkend —
der Hund blies winkend —
was ich vor langem verzehrt, —
wie Frucht, ſo Holz und Pferd —
vom Leberbaum."
(Hier bricht Alles in lautes, ſchallendes Gelächter aus.)

Beckmeſſer
(verläßt wüthend den Hügel, und eilt auf Sachs zu)
Verdammter Schuſter! Das dank' ich dir! —
Das Lied, es iſt gar nicht von mir:
von Sachs, der hier ſo hoch verehrt,
von eurem Sachs ward mir's beſcheert!
Mich hat der Schändliche bedrängt,
ſein ſchlechtes Lied mir aufgehängt.
(Er ſtürzt wüthend fort und verliert ſich unter dem Volke.)
(Großer Aufſtand.)

Volk.
Mein! Was ſoll das? Jetzt wird's immer bunter!
Von Sachs das Lied? Das nähm' uns doch Wunder!

Die Meiſterſinger.
Erklärt doch, Sachs! Welch' ein Skandal!
Von euch das Lied? Welch' eig'ner Fall!

Sachs

(der ruhig das Blatt, welches ihm **Beckmeſſer** hingeworfen, aufgehoben hat):

Das Lied fürwahr iſt nicht von mir:
Herr Beckmeſſer irrt, wie dort ſo hier!
Wie er dazu kam, mag er ſelbſt ſagen;
doch möcht' ich mich nie zu rühmen wagen,
ein Lied, ſo ſchön wie dieß erdacht,
ſei von mir, Hans Sachs, gemacht.

Meiſterſinger.

Wie? Schön dieß Lied? Der Unſinn-Wuſt!

Volk.

Hört, Sachs macht Spaß! Er ſagt's zur Luſt.

Sachs.

Ich ſag' euch Herrn, das Lied iſt ſchön:
nur iſt's auf den erſten Blick zu erſeh'n,
daß Freund Beckmeſſer es entſtellt.
Doch ſchwör' ich, daß es euch gefällt,
wenn richtig die Wort' und Weiſe
hier Einer ſäng' im Kreiſe.
Und wer das verſtünd', zugleich bewieſ',
daß er des Liedes Dichter,
und gar mit Rechte Meiſter hieß',
fänd' er geneigte Richter. —
Ich bin verklagt und muß beſteh'n:
drum laßt meinen Zeugen mich auserſeh'n! —
Iſt Jemand hier, der Recht mir weiß,
der tret' als Zeug' in dieſen Kreis!

Walther

(tritt aus dem Volke hervor).

(Allgemeine Bewegung.)

Sachs.

So zeuget, das Lied ſei nicht von mir;
und zeuget auch, daß, was ich hier
hab' von dem Lied geſagt,
zu viel nicht ſei gewagt.

Die Meiſter.

Ei, Sachs! Geſteht, ihr ſeid gar fein! —
So mag's denn heut' geſchehen ſein.

Sachs.

Der Regel Güte daraus man erwägt,
daß ſie auch 'mal 'ne Ausnahm' verträgt.

Das Volk.

Ein guter Zeuge, ſchön und kühn!
Mich dünkt, dem kann 'was Gut's erblüh'n.

Sachs.

Meiſter und Volk ſind gewillt
zu vernehmen, was mein Zeuge gilt.
Herr Walther von Stolzing, ſingt das Lied!
Ihr Meiſter, leſ't, ob's ihm gerieth.

(Er giebt den Meiſtern das Blatt zum Nachleſen.)

Die Lehrbuben.

Alles geſpannt, 's giebt kein Geſumm';
da rufen wir auch nicht Silentium!

Walther
(der kühn und feſt auf den Blumenhügel getreten)
„Morgenlich leuchtend in roſigem Schein,
von Blüth' und Duft
geſchwellt die Luft,
voll aller Wonnen
nie erſonnen,
ein Garten lud mich ein, —

(Die **Meiſter** laſſen hier ergriffen das Blatt fallen; **Walther** ſcheint es — unmerklich — gewahrt zu haben, und fährt nun in freier Faſſung fort.)

dort unter einem Wunderbaum,
von Früchten reich behangen,
zu ſchau'n im ſel'gen Liebestraum,
was höchſtem Luſtverlangen
Erfüllung kühn verhieß —
das ſchönſte Weib,
Eva im Paradies." —

Das Volk
(leiſe unter ſich).
Das iſt 'was And'res! Wer hätt's gedacht?
Was doch recht Wort und Vortrag macht!

Die Meiſterſinger
(leiſe für ſich).
Ja wohl! Ich merk'! 's iſt ein ander Ding,
ob falſch man oder richtig ſing'.

Sachs.
Zeuge am Ort!
Fahret fort!

Walther.
„Abendlich dämmernd umſchloß mich die Nacht;

auf ſteilem Pfad
war ich genaht
wohl einer Quelle
edler Welle,
die lockend mir gelacht:
dort unter einem Lorbeerbaum,
von Sternen hell durchſchienen,
ich ſchaut' im wachen Dichtertraum,
mit heilig holden Mienen
mich netzend mit dem Naß,
das hehrſte Weib —
die Muſe des Parnaß."

Das Volk

(immer leiſer, für ſich)

So hold und traut, wie fern es ſchwebt,
doch iſt's als ob man's mit erlebt!

Die Meiſterſinger.

's iſt kühn und ſeltſam, das iſt wahr:
doch wohlgereimt und ſingebar.

Sachs.

Zum dritten, Zeuge wohl erkieſt!
Fahret fort, und ſchließt!

Walther

(mit größter Begeiſterung)

„Huldreichſter Tag,
dem ich aus Dichters Traum erwacht!
Das ich geträumt, das Paradies,

in himmliſch neu verklärter Pracht
hell vor mir lag
dahin der Quell lachend mich wies:
die, dort geboren,
mein Herz erkoren,
der Erde lieblichſtes Bild,
zur Muſe mir geweiht,
ſo heilig hehr als mild,
ward kühn von mir gefreit,
am lichten Tag der Sonnen
durch Sanges Sieg gewonnen
Parnaß und Paradies!“

Volk

(ſehr leiſe den Schluß begleitend)

Gewiegt wie in den ſchönſten Traum,
hör' ich es wohl, doch faſſ' es kaum!
Reich' ihm das Reis!
Sein der Preis!
Keiner wie er zu werben weiß!

Die Meiſter.

Ja, holder Sänger! Nimm das Reis!
Dein Sang erwarb dir Meiſterpreis.

Pogner.

O Sachs! Dir dank' ich Glück und Ehr'!
Vorüber nun all' Herzbeſchwer!

Eva

(die vom Anfange des Auftrittes her in ſicherer, ruhiger Haltung verblieben, und bei allen Vorgängen wie in ſeliger Geiſtesentrücktheit ſich erhalten, hat Walther unverwandt zugehört; jetzt, während am Schluſſe des Geſanges Volk und Meiſter, gerührt und ergriffen, unwillkürlich ihre Zuſtimmung ausdrücken, erhebt ſie ſich, ſchreitet an den Rand der Singerbühne, und drückt auf die Stirn Walther's, welcher zu den Stufen herangetreten iſt und vor ihr ſich niedergelaſſen hat, einen aus Lorbeer und Myrthen geflochtenen Kranz, worauf dieſer ſich erhebt und von ihr zu ihrem Vater geleitet wird, vor welchem Beide niederknieen; Pogner ſtreckt ſegnend ſeine Hände über ſie aus.

Sachs

(deutet dem Volke mit der Hand auf die Gruppe).

Den Zeugen, denk' es, wählt' ich gut:
tragt ihr Hans Sachs drum üblen Muth?

Volk

(jubelnd).

Hans Sachs! Nein! Das war ſchön erdacht!
Das habt ihr einmal wieder gut gemacht!

Mehrere Meiſterſinger.

Auf, Meiſter Pogner! Euch zum Ruhm,
Meldet dem Junker ſein Meiſterthum.

Pogner

(eine goldene Kette mit drei Denkmünzen tragend).

Geſchmückt mit König David's Bild,
nehm' ich euch auf in der Meiſter Gild'.

Walther

(zuckt unwillkürlich heftig zurück).

Nicht Meiſter! Nein!
Will ohne Meiſter ſelig ſein!

Die Meiſter

(blicken in großer Betretenheit auf Sachs).

Sachs

(Walther feſt bei der Hand faſſend)

Verachtet mir die Meiſter nicht,
und ehrt mir ihre Kunſt!
Was ihnen hoch zum Lobe ſpricht,
fiel reichlich euch zur Gunſt.
Nicht euren Ahnen, noch ſo werth,
nicht euren Wappen, Speer noch Schwert,
daß ihr ein Dichter ſeid,
ein Meiſter euch gefreit,
dem dankt ihr heut' eu'r höchſtes Glück.
Drum, denkt mit Dank ihr dran zurück,
wie kann die Kunſt wohl unwerth ſein,
die ſolche Preiſe ſchließet ein? —
Daß unſ're Meiſter ſie gepflegt,
grad' recht nach ihrer Art,
nach ihrem Sinne treu gehegt,
das hat ſie ächt bewahrt:
blieb ſie nicht adlig, wie zur Zeit
wo Höf' und Fürſten ſie geweiht,
im Drang der ſchlimmen Jahr'
blieb ſie doch deutſch und wahr;
und wär' ſie anders nicht geglückt,
als wie wo Alles drängt' und drückt',
ihr ſeht, wie hoch ſie blieb in Ehr':
was wollt ihr von den Meiſtern mehr?
Habt Acht! Uns drohen üble Streich': —
zerfällt erſt deutſches Volk und Reich,
in falſcher wälſcher Majeſtät
kein Fürſt bald mehr ſein Volk verſteht;
und wälſchen Dunſt mit wälſchem Tand
ſie pflanzen uns in's deutſche Land.

was deutſch und ächt wüßt' Keiner mehr,
lebt's nicht in deutſcher Meiſter Ehr'.
Drum ſag' ich euch:
ehrt eure deutſchen Meiſter,
dann bannt ihr gute Geiſter!
Und gebt ihr ihrem Wirken Gunſt,
zerging' in Dunſt
das heil'ge röm'ſche Reich,
uns bliebe gleich
die heil'ge deutſche Kunſt!

(Alle fallen begeiſtert in den Schlußvers ein. — Eva nimmt den Kranz von Walther's Stirn und drückt ihn Sachs auf; dieſer nimmt die Kette aus Pogner's Hand, und hängt ſie Walther um. — Walther und Eva lehnen ſich zu beiden Seiten an Sachſens Schultern; Pogner läßt ſich, wie huldigend, auf ein Knie vor Sachs nieder. Die Meiſterſinger deuten mit erhobenen Händen auf Sachs, als auf ihr Haupt. Während die Lehrbuben jauchzend in die Hände ſchlagen und tanzen, ſchwenkt das Volk begeiſtert Hüte und Tücher.)

Volk.

Heil Sachs! Hans Sachs!
Heil Nürnberg's theurem Sachs!

(Der Vorhang fällt.)

Das Wiener Hof-Operntheater.

Wien. 1863.

Dem mir befreundeten Redakteur des „Botſchafter" war vor längerer Zeit ſchon näher bekannt geworden, wie angelegentlich ich mich mit Reformplänen für das Theater überhaupt trug, als eine neuerliche vertraute Unterhaltung uns Veranlaſſung gab, im Beſonderen die Möglichkeiten einer gedeihlichen Wirkſamkeit des kaiſerlichen Hofoperntheaters in Betracht zu ziehen: meine Anſichten und Rathſchläge dünkten meinem Freunde ſo leichtverſtändlich und praktiſch, daß er wünſchte, ich möchte das Geſagte ſchriftlich für den „Botſchafter" näher ausführen. Ich verſprach dieß; doch auch ſeitdem verging eine geraume Zeit. — Es iſt immer mislich für den Sachverſtändigen, ſich nicht gegen die kompetenten Behörden, die etwa ſeine Meinung über einen vorliegenden Fall zu hören verlangten, ſondern publiziſtiſch auf das Gerathewohl über Dinge auszuſprechen, die, weil ſie auf eine bedenkliche Weiſe dem Gefallen oder Nichtgefallen aller Welt offen liegen, jeder verdorbene Litterat, Muſikant, oder ſonſtige Praktikant ebenſo gut und beſſer als er zu verſtehen glaubt. Immer bleibt dieß aber der einzige Weg zur Übermittelung ſeiner Meinung an das Urtheil der Wenigen, welche auch einem anſcheinend frivolen Gegenſtande eine ernſte Unterſuchung zuzuwenden ſich gewöhnt haben, da dieſe, wie es ſich nun einmal oft fügt, den kompetenten Behörden, namentlich bei Theaterangelegenheiten, am wenigſten zugeſellt werden, und daher nur durch einen Griff in die Allgemeinheit des leſenden Publikums zu erfaſſen und zu finden ſind.

In dieſer üblen Stellung, die dem ernſten Künſtler oder Kunſtfreunde bereitet iſt, liegt, genau betrachtet, die ganze Verurtheilung der bisherigen Wirkſamkeit, namentlich unſeres Operntheaters enthalten. Dieſe zu überwachen, und über ſie zu ſtimmen, iſt einzig Leuten überlaſſen, die keine eigentliche Kenntniß und Erfahrung von der Sache haben, und in dieſer Hinſicht konſtatire ich, um genau zu bezeichnen, was ich meine, z. B. den Umſtand, daß von Seiten der Redaktionen der großen Journale, während im politiſchen Theile mit Sorgfalt nach beſtimmten Normen der Parteiſtellung verfahren wird, das Theater, und namentlich die Muſik, gänzlich ohne Berückſichtigung der ſonſtigen Tendenz des Blattes allermeiſtens in der Weiſe preisgegeben wird, daß der leichtſinnigſte Schwätzer und Witzling gerade am liebſten dort zugelaſſen iſt. Genau genommen bekümmert, außer Dieſem, ſich aber Niemand um die Wirkſamkeit der Theater, und namentlich iſt es auffallend, daß man nie daran denkt, den oberſten Verwaltungsbehörden der ſubventionirten Theater wirklich Sachverſtändige beizugeben, welche die Wirkſamkeit des Theaters in dem Sinne zu überwachen hätten, in welchem andererſeits einzig Subventionen gerechtfertigt ſein können.

Hier dünkt mich nämlich zu allererſt ein großer Unterſchied darin zu beſtehen, was man von der Wirkſamkeit eines ſubventionirten, und der eines nicht-ſubventionirten Theaters zu fordern hat. Alles was der ernſtere Kunſtfreund im Hinblick auf die Wirkſamkeit des Theaters bedauert, kann ſich verſtändiger Weiſe wohl nur auf die höheren Ortes ſubventionirten Theater erſtrecken. Ein nicht-ſubventionirtes Theater iſt dagegen zunächſt eine gewerbliche Anſtalt, deren Ausbeuter, ſobald die Polizei gegen ihr Treiben nichts einzuwenden hat, im Grunde genommen, Niemand als ihren Kunden verantwortlich ſind: das Kommen oder Ausbleiben der Theaterbeſucher iſt das Kriterium ihrer Leiſtungen; und zu den Geſchmackskundgebungen ihres Publikums ſteht die Wirkſamkeit der gewöhnlichen Theaterrezenſenten in ganz richtigem Verhältniß; beide gleichen ſich vollſtändig aus, denn hier herrſchen nicht die Forderungen der Kunſt, ſondern die des perſönlichen Beliebens. Daß es nun ganz ebenſo auch mit den ſubventionirten Theatern ſteht, iſt eben das Traurige; noch trauriger iſt es aber, daß es hier dadurch noch ſchlimmer ſteht: denn die Subvention dient hier nur dazu, den dort unerläßlichen geſchärften Sinn für ſpekulative Thätigkeit und Initiative zu ſchwächen, da die Nothwendigkeit des Geldgewinnes nicht mit dazu antreibt.

Erſichtlich findet alſo hier ein großer Fehler ſtatt: es ſollte nämlich mit der Ertheilung der Subvention klar und beſtimmt auch ausbedungen werden, worin ſich die Wirkſamkeit dieſes Theaters von derjenigen der nicht-ſubventionirten Theater zu unterſcheiden habe; den höheren Verwaltungsbehörden ſollte es aber einzig zufallen, die genaue Einhaltung dieſer Bedingungen zu überwachen. Je ſeltener wirklicher Geiſt und wahrer Kunſtverſtand ſind, je weniger demnach darauf zu rechnen iſt, zu jeder Zeit diejenigen Männer zu finden, welche ganz aus eigenem Ermeſſen jene gemeinte höhere Überwachung ausüben könnten, deſto ſorgfältiger müßten dieſe höheren Forderungen ſelbſt berathen und in der Form klarer, leichtverſtändlicher Inſtitutionen feſtgeſtellt werden. Wenn ich nun hier im Sinne habe, meiner Erfahrung und Kenntniß gemäß, ſolche Inſtitutionen ſpeziell für das k. k. Hofoperntheater in Vorſchlag zu bringen, ſo habe ich zur Feſtſtellung des oberſten Grundſatzes für dieſelben glücklicherweiſe nur die Reſtitution desjenigen nöthig, welche eben ein erlauchter öſterreichiſcher Kunſtfreund, der **Kaiſer Joſeph II.**, für die Führung des Theaters einſt feſtſtellte. Es iſt nicht möglich, dieſen Grundſatz umfaſſender und zugleich ſchärfer auszudrücken, als es der erhabene Gründer der beiden kaiſerlichen Hoftheater that, indem er die geforderte Wirkſamkeit derſelben einzig darein ſetzte:

„Zur Veredelung der Sitten und des Geſchmackes der Nation beizutragen".*)

Kommt es nun, ſobald dieſer Grundſatz auch für das Hofoperntheater ernſtlich wiederhergeſtellt werden ſollte, darauf an, diejenigen Inſtitutionen feſtzuſtellen, welche dieſen Grundſatz für alle Zeiten ſtützen könnten, und habe ich im Sinne, dieſe hiermit aufzuzeichnen, ſo glaube ich zunächſt in Kürze den Zuſtand beleuchten zu müſſen, in welchen dieſes Theater durch Aufgeben jenes oberſten Grundſatzes gelangt iſt: ich darf hoffen, daß aus der Aufhebung der üblen Maximen, nach welchen es gegenwärtig geleitet wird, dann einfach die Feſtſtellung der gemeinten heilſamen Inſtitutionen ſich ergeben werde.

Betrachten wir die Wirkſamkeit eines der allererſten muſikaliſch-dramatiſchen Kunſtinſtitute Deutſchlands, des k. k. Hofoperntheaters, von außen, ſo haben wir ein buntes, wirres Durcheinander von Vorführungen der allerverſchiedenſten Art, aus den Gebieten der entgegengeſetzteſten Stylarten, vor uns, von denen ſich zunächſt nur das Eine klar herausſtellt, daß keine der Aufführungen in irgend welcher Hinſicht den Stempel der Korrektheit an ſich trägt, den Grund, weshalb ſie zu Stande kommt, ſomit gar nicht in ſich, ſondern in einer äußeren fatalen Nöthigung zu haben ſcheint. Es iſt unmöglich eine Aufführung nachzuweiſen, in welcher ſich Zweck und Mittel vollkommen in Übereinſtimmung gefunden hätten, in welcher daher nicht das mangelhafte Talent, die fehlerhafte Ausbildung, oder die ungeeignete Verwendung einzelner Sänger, ungenügende Vorbereitung und daraus entſtehende Unſicherheit anderer, rohe und charakterloſe Vortragsmanieren der Chöre, grobe Fehler in der ſceniſchen Darſtellung, meiſt gänzlich mangelnde Anordnung in der dramatiſchen Aktion, rohes und ſinnloſes Spiel Einzelner, endlich große Unrichtigkeiten und Fahrläſſigkeiten in der rein muſikaliſchen

---

*) Vergl. Ed. Devrient's Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt.

Auffaſſung und Wiedergabe, Vernachläſſigungen in der Nüancirung, Unübereinſtimmung des Vortrages des Orcheſters mit dem der Sänger, — irgend wo mehr oder minder ſtörend und gar verletzend hervorgetreten wären. Die meiſten dieſer Aufführungen tragen den Charakter eines rückſichtsloſen Sichgehenlaſſens, gegen welches dann das Bemühen einzelner Sänger, durch gewaltſames Heraustreten aus dem künſtleriſchen Rahmen beſonderen Beifall für Einzelnheiten ihrer Leiſtungen zu gewinnen, deſto widerwärtiger abſticht, und dem Ganzen etwas geradezu Lächerliches giebt. — Sollte das Publikum, zu ſehr an den Charakter dieſer Aufführungen gewöhnt, endlich gar nichts mehr hiervon gewahren, ſo daß die von mir verklagte Eigenſchaft derſelben von Opernbeſuchern geläugnet werden ſollte, ſo wären dagegen nur die Sänger und Muſiker des Theaters ſelbſt zu befragen, und von Allen würde man beſtätigt hören, wie demoraliſirt ſie ſich vorkommen, wie ſie den üblen Charakter ihrer gemeinſamen Leiſtungen ſehr wohl ſelbſt kennen, und mit welchem Unmuthe ſie meiſtens an ſolche Aufführungen gehen, welche, ungenügend vorbereitet, voraus ſichtlich fehlerhaft ausfallen müſſen.

Denn, betrachten wir nun dieſes Theater von innen, ſo erſtaunen wir plötzlich, überall da, wo wir Trägheit und Bequemlichkeit anzutreffen glaubten, im Gegentheil eine ganz fabrikmäßige Überthätigkeit, Überarbeit und bei vollkommener Ermüdung oft ſogar bewunderungswürdige Ausdauer, uns entgegentreten zu ſehen. — Ich glaube, daß der Misbrauch, welcher an einem ſolchen Operntheater mit künſtleriſchen Kräften getrieben wird, mit gar nichts Ähnlichem verglichen werden kann; und zu den allerſchmerzlichſten Erinnerungen meines Lebens gehören die Erfahrungen, die ich ſelbſt hiervon an mir, und namentlich an den Muſikern des Orcheſters, unter ähnlichen Umſtänden machte. Man erwäge, daß das Perſonal eines vorzüglichen Orcheſters zu einem nicht geringen Theile aus den einzig wirklich muſikaliſch Gebildeten eines Operntheaters beſteht; man bedenke, was dieſes wiederum eben bei deutſchen Muſikern heißt, denen die Blüthe aller muſikaliſchen Kunſt, in den Werken eben unſerer deutſchen großen Meiſter, innig vertraut und erſchloſſen iſt, und daß nun gerade dieſe es ſind, welche zu den niedrigſten Kunſthandwerks-Verrichtungen, zu hundertfältig wiederholten Proben der muſikaliſch inhaltsloſeſten Opern, bloß zur mühſeligen Unterſtützung unmuſikaliſcher und ſchlecht eingeübter Sänger verwendet werden! Ich für meinen Theil geſtehe, daß ich in ſolcher gezwungenen Wirkſamkeit zu ſeiner Zeit, ſelbſtleidend und mitleidend, oft der Höllenqualen des Dante zu ſpotten lernte.

Vorzügliche Mitglieder des Geſangsperſonales finden ſich oft wohl auch ähnlichen Peinen ausgeſetzt: doch ſind dieſe bereits ſo ſehr darauf angewieſen, ſich außerhalb des Rahmens der Geſammtleiſtung zu ſtellen, daß ſie weniger von dieſen gemeinſamen Leiden betroffen werden; gemeiniglich verſchlingt die perſönliche Beifallsſucht bei ihnen Alles, und ſelbſt eben die Beſſeren gewöhnen ſich, bei dem üblen Zuſtande der Geſammtleiſtung, endlich daran, ſich um das Ganze nicht mehr zu kümmern, ſich darüber hinwegzuſetzen, wie um ſie herum geſungen und geſpielt wird, und einzig darauf Bedacht zu nehmen, gut oder übel ihre Sache für ſich allein zu machen. Hierin werden ſie vom Publikum unterſtützt, welches, bewußt oder unbewußt, von der Geſammtleiſtung ſich abwendet, und einzig der Leiſtung dieſes oder jenes bevorzugten Sängers ſeine Aufmerkſamkeit widmet. Zunächſt ergiebt ſich nun hieraus, daß das Publikum immer mehr den Sinn für das vorgeführte Kunſtwerk verliert, und die Leiſtung des einzelnen Virtuoſen allein beachtet, womit denn der ganze übrige Apparat einer Opernaufführung zum überflüſſigen Beiwerk herabſinkt. Demzufolge ſtellt ſich aber nun noch der weitere Übelſtand heraus, daß der einzelne Sänger, der ſtatt des Ganzen allein beachtet wird, zu dem Inſtitut und der Direktion wiederum in die anmaßende Stellung gelangt, welche zu jeder Zeit als Primadonnen-Tyrannei, und ähnlich, bekannt worden iſt. Die Anſprüche des Virtuoſen (und bei uns genügt es ja ſchon eine erträgliche Stimme zu haben, um als ſolcher zu gelten!) treten jetzt als neues zerſtörendes Element in den Organismus des Theaters. Bei dem geringen Talente der Deutſchen für den Geſang, und namentlich bei dem großen Mangel an Stimmen, iſt an und für ſich die Noth der Direktion ſchon größer wie anderswo, beſonders da es zu viel deutſche Theater ſogenannten erſten Ranges (nämlich was reichliche Dotirung betrifft) giebt, um für jedes einigermaßen genügende Geſangskräfte zu finden. — Unfähig, in der Geſammtleiſtung aller künſtleriſchen Faktoren den Anziehungspunkt für das Publikum zu gewinnen, ſieht die Direktion ſich genöthigt, Alles an den Erwerb einzelner Sänger zu ſetzen; und wiederum die Schwierigkeit; die Summen hierfür aufzubringen, zwingt ſie alle Segel der Spekulation ſelbſt auf den ſchlechteſten Geſchmack einzuſetzen, und vor Allem der ſorgſamen Pflege des Enſemble's Das zu entziehen, was dort verſchwendet wird. Als Hauptübel der hieraus folgenden Desorganiſation tritt nun aber eben der Verluſt alles Gemeingefühles bei den Mitgliedern des Operntheaters hervor: Keiner hat Sinn für das Ganze, weil er keine Achtung vor der Leiſtung des Ganzen hat. Er ſieht wie es eben hergeht, daß Alles nur unter dem Geſetze der gemeinen Tagesnoth ſich bewegt, daß faſt jede Aufführung nur eine Aushilfe in der Verlegenheit iſt, und dieſe Verlegenheiten gefliſſentlich zu ſeinem Vortheile auszubeuten, nämlich durch Koſtbarmachung ſeiner Aushilfe ſie zu vermehren, wird endlich zur einzigen Richtſchnur des Verhaltens eines Jeden gegen die Direktion. Dieſer Tendenz der Einzelnen gegenüber ſieht die Direktion, die jeden Halt im künſtleriſchen Gemeingefühle verloren hat, ſich wiederum einzig zum Ergreifen materieller Gegenmaßregeln genöthigt. Der Wirkſamkeit der Sänger verſichert ſie ſich durch Geldſtipulationen, und, ſollte in Einzelnen noch künſtleriſcher Sinn beſtanden haben, ſo weicht er nun gänzlich der Berechnung des rein finanziellen Intereſſes in der Weiſe, daß ein Sänger Leiſtungen, von denen er weiß, daß er ihnen überhaupt, oder unter den obwaltenden Umſtänden nicht gewachſen iſt, oder daß ſie durch ein übel vorbereitetes Enſemble verdorben werden, bloß aus Furcht vor Geldeinbuße dennoch übernimmt.

Hieraus ergiebt ſich, daß, von einer Direktion verlangen, ſie ſolle in der täglichen Abwehr der auf dieſem Wege erwachſenden Nöthen, höhere Kunſtziele in das Auge faſſen, eine Ungereimtheit iſt, die nur von Denjenigen begangen werden kann, welchen nie die Grundlage klar geworden iſt, von welcher aus überhaupt Kunſtziele in das Auge gefaßt werden können. Wie die Verhältniſſe gegenwärtig ſich geſtaltet haben, muß es einem Nachdenkenden erſichtlich werden, daß der Fehler nicht in der Perſon des Direktors, nicht darin, ob dieſer ein deutſcher Kapellmeiſter, ein italieniſcher Geſangslehrer, ein franzöſiſcher Balletmeiſter, oder ſonſt etwas iſt, ſondern zunächſt in einem Gebrechen der Organiſation des Inſtitutes ſelbſt liegt. Dieſes Gebrechen beruht prinzipiell offenbar darin, daß ein höheres Kunſtziel dem Operntheater gar nicht geſteckt iſt; und es ſpricht ſich dieſes negative Gebrechen einfach in der geſtellten poſitiven Forderung aus, nach welcher dieſes Theater alltäglich Vorſtellungen geben ſoll. —

Vom erſten Funktionär bis zum letzten Angeſtellten herab weiß das geſammte Perſonal des Operntheaters, daß der Grund aller Nöthen, Verwirrungen und Mangelhaftigkeiten in den Vorſtellungen deſſelben faſt einzig in der Nöthigung, jeden Tag zu ſpielen, liegt, und Jeder begreift auf der Stelle, daß ein allergrößter Theil dieſer Kalamitäten verſchwinden würde, wenn dieſe Vorſtellungen etwa um die Hälfte vermindert würden.

Offenbar iſt unter gar keinen Umſtänden an eine gedeihlichere Wirkſamkeit des Operntheaters zu denken, wenn nicht in der bezeichneten Forderung eine große Reduktion eintritt. Wenn in Paris das Théâtre Français und in Wien das Hofburgtheater der Forderung, täglich zu ſpielen, erträglich und ohne zu ſtark erſichtlichen Schaden für ihre Leiſtungen, nachkommen können, ſo liegt der Grund hiervon darin, daß 1) dem rezitirenden Drama eine unendlich größere Anzahl von Stücken, ſelbſt von guten und vorzüglichſten Stücken, zu Gebote ſteht, als einem Operntheater; daß 2) dieſe Stücke in genau geſchiedene Genre's ſich theilen, für welche, wenn die finanziellen Mittel hier wie dort ausreichend ſind, beſondere Gruppen von Schauſpielern angeſtellt werden können; und daß 3) die Leiſtungen eines Schauſpielperſonales zum großen Theile auf dem Privatſtudium der Einzelnen beruhen, der einfachere Hergang einer Schauſpielvorſtellung aber verhältnißmäßig weniger Enſembleproben benöthigt. — Ganz anders verhält es ſich aber hierin bei einem Operntheater, namentlich wenn dieſes das ſogenannte große Genre repräſentiren ſoll, und ganz richtig hat dagegen die große Oper in Paris (wie auch in Berlin) bloß drei, und nur ausnahmsweiſe viermal die Woche zu ſpielen, wobei das Geſangsperſonal immer noch mit dem Balletperſonal für ganze Vorſtellungen abwechſelt. Denn 1) iſt die Anzahl vorhandener guter Opern unverhältnißmäßig geringer als die guter Stücke; 2) iſt das im Schauſpiel ſo aushilfsreiche Genre des Luſtſpieles, namentlich für das deutſche Repertoir als komiſche Oper, faſt gar nicht vorhanden, und demzufolge ſind beſondere Sängergruppen hierfür nicht leicht zuſammenzuſtellen; 3) erfordert das muſikaliſche Studium, wie die komplizirte ſceniſche Vorbereitung einer Oper, eine unverhältnißmäßig größere Anzahl gemeinſchaftlicher Proben.

Es iſt ſomit bei der gegenwärtigen Konſtituirung des kaiſerlichen Hofoperntheaters ein Fehler begangen worden, welchen man vermieden hätte, wenn die ſehr wohl erwogenen Statuten der Pariſer großen Oper zum Muſter genommen worden wären. Die üblen Folgen hiervon, ſchon für die Geſchäftsführung allein, habe ich bereits, wie ſie aller Welt in die Augen ſpringen und von jedem Mitgliede dieſes Theaters gekannt ſind, vorgeführt. Welcher unſelige Einfluß auf den öffentlichen Kunſtgeſchmack hiervon aber wiederum ausgeht, werde ich noch genauer kennzeichnen, wenn ich zuvor d
Vortheile einer ſtarken Reduktion der Vorſtellungen des Opernthe
mit Feſthaltung der von Kaiſer Joſeph II. geſtellten Grun

auf Veredelung des öffentlichen Kunſtgeſchmackes zu wirken, näher bezeichnet habe.

Ich kann hierzu nicht beſſer gelangen, als durch eine nähere Prüfung der Forderung, welche eben jene den kaiſerlichen Theatern von ihrem erhabenen Gründer geſtellte Hauptaufgabe enthält.

„Das Theater ſoll zur Veredelung der Sitten und des Geſchmackes der Nation beitragen.“

Für die praktiſche Anwendung würde dieſer Satz vielleicht noch beſtimmter ſo formulirt werden müſſen: — es ſolle durch Veredelung des Geſchmackes auf die Hebung der Sitten der Nation gewirkt werden. Denn offenbar kann die Kunſt nur durch das Medium der Geſchmacksbildung auf die Sittlichkeit wirken, nicht unmittelbar. Die Einwirkung theatraliſcher Leiſtungen auf den Geſchmack des Publikums haben wir daher zuerſt und faſt einzig in das Auge zu faſſen; denn, daß ein Operntheater, namentlich bei ſeiner bisherigen Wirkſamkeit, in einen günſtigen unmittelbaren Bezug zur öffentlichen Sittlichkeit zu bringen wäre, möchte an ſich ſchon manchem ernſten Volksfreunde mehr als problematiſch erſcheinen. Geſtehen wir ſogar alsbald ein, daß die Oper ihrem Urſprunge, wie ihrem ganzen Charakter nach, ein wirklich bedenkliches Kunſtgenre iſt, und daß bei ſeiner Pflege und Weiterbildung gar nicht genug darauf Bedacht genommen werden kann, dieſen bedenklichen Charakter, zu verwiſchen, und die in ihm enthaltenen guten und ſchönen Anlagen dagegen mit ganz beſonderer Energie zu entwickeln.

Um mich für dießmal in keine ſchwierigen Erörterungen über dieſen, Vielen zwar noch höchſt unklaren Gegenſtand zu verlieren, bezeichne ich, der praktiſchen Tendenz meiner Vorſchläge gemäß, als das nächſte einzige Mittel zur Erreichung des zuletzt dargelegten Zweckes gute Aufführungen.

Das Publikum hält ſich, und mit Recht, nur an die Aufführung, an den theatraliſchen Vorgang, der unmittelbar zu ſeinem Gefühle ſpricht, und nur durch die Art und Weiſe, wie durch die Aufführung zu ihm geſprochen wird, verſteht es, was zu ihm geſprochen wird. Das Publikum kennt weder die Dichtkunſt, noch die Muſik, ſondern die theatraliſche Vorſtellung, und was Dichter und Muſiker wollen, erfährt es nur durch das Medium der unmittelbar von ihm erfaßten Darſtellung. Dieſe muß daher deutlich und verſtändlich ſein: jede Unklarheit ſetzt das Publikum in Verwirrung, und dieſe Verwirrung iſt der Grund all' der unfreien und ſchiefen Geſchmacksrichtungen, die wir im Urtheile des Publikums antreffen. Von einer Bildung des Geſchmackes kann daher gar nicht die Rede ſein, ehe nicht Das, woran der Geſchmack ſich zu üben und worüber er ſich zu entſcheiden hat, klar und faßlich vorgeführt iſt. Das höchſte Problem der Oper liegt jedenfalls in der zu erzielenden Übereinſtimmung ihrer dramatiſchen und ihrer muſikaliſchen Tendenz; wird dieſe [illegible] eigentlich klar, ſo iſt das Ganze, gerade der Anhäufung der angewandten Kunſtmittel wegen, ein ſinnloſes Chaos der allerverwirrendſten Art: denn eben daran, daß auch die Muſik als ſolche in der Oper nicht rein wirken kann, ſobald die Aktion des Drama's ganz unklar bleibt, erweiſt es ſich, daß die einzige künſtleriſche Wirkſamkeit dieſes Kunſtgenre's nur in der Übereinſtimmung beider zu ſichern ſei; und dieſe Übereinſtimmung iſt daher als der Styl der Oper feſtzuſtellen.

Beſtimmen wir daher, daß das Operntheater ein Kunſtinſtitut ſein ſoll, welches zur Veredelung des öffentlichen Geſchmackes, durch unausgeſetzt gute und korrekte Aufführungen muſikaliſch-dramatiſcher Werke beizutragen hat. Da hierzu, dem ſehr komplizirten Charakter ſolcher Aufführungen angemeſſen, mehr Vorbereitungen und Zeitaufwand gehören, als zu den Aufführungen des rezitirenden Drama's, ſo ſoll die Zahl der Vorſtellungen des kaiſerlichen Hofoperntheaters auf die Hälfte der bisherigen zurückgeführt werden, und es ſoll ſelbſt von dieſen ein Theil nur der Oper, der andere dagegen dem Ballet zufallen.

Natürlich müßte durch Statuten nun dafür geſorgt ſein, daß der wahre Zweck dieſer Reduktion auch erfüllt werde. Läugnen wir nicht, daß die bloße gegebene Möglichkeit ſtets nur vorzüglicher Aufführungen noch nicht die Gewährleiſtung dafür enthält. Allerdings iſt es ſchon wichtig, jeder Zeit an der mit goldenen Lettern dem Theater einzugrabenden oberſten Weiſung Kaiſer Joſeph's II. gegen zuwiderlaufende Anforderungen einen ſchützenden Anhalt zu haben; dennoch müßten auch ſonſt in der Verfaſſung des Theaters geeignete Garantieen gegeben ſein. Daß dieß nicht bloß befehlende oder verbietende Statuten ſein könnten, iſt erſichtlich; denn es handelt ſich hier um künſtleriſchen Sinn und Geſchmack, die ſich nun einmal nicht durch Befehle erzwingen laſſen. Wohl aber giebt es Veranſtaltungen zum Appell an die Gewiſſenhaftigkeit, zum Anſpornen des Ehrgeizes, und dieſe ſind einfach in dem Verhältniß der beſtellten künſtleriſchen Beamten zu einander zu begründen.

Es iſt auffallend, wie wenig in dieſem Sinne bei der Konſtituirung ähnlicher Theater in Deutſchland zweckmäßig verfahren worden iſt. Die ganze Laſt der künſtleriſchen Verantwortlichkeit für die unmittelbaren Leiſtungen eines Operntheaters iſt hier eigentlich dem ſogenannten Kapellmeiſter zugetheilt, d. h. demjenigen angeſtellten Muſiker, welcher ſchließlich die muſikaliſche Ausführung des Orcheſters leitet, und die Begleitung deſſelben mit dem Vortrage der Sänger und Chöre in Übereinſtimmung zu halten hat. Das Publikum hat ſich allerdings längſt entwöhnt, für unrichtige Beſetzung der Partieen, ſowie für die inkorrekten Leiſtungen der Sänger, den Kapellmeiſter verantwortlich zu machen; und dieſer hat ſich dagegen gewöhnt, dem Sänger gegenüber ſich als völlig einflußlos zu betrachten und ſeine Macht über ihn einzig auf das Einhelfen zu beſchränken. — Zum Unglück werden die deutſchen Kapellmeiſter nur aus einer Gattung von Muſikern gewählt, die ganz abſeits vom Theater eine ſpezifiſch muſikaliſche Ausbildung gewonnen haben, ſomit Partitur leſen, etwas Klavier ſpielen und dem Orcheſter den Takt ſchlagen können, und daher z. B. bei kirchlichen Inſtituten, Geſangsakademieen und Muſikvereinen vortreffliche Dienſte zu leiſten im Stande ſind, — von der Anwendung der Muſik auf eine dramatiſche Vorſtellung aber gar keinen Begriff haben. Wie fern überhaupt dieſe Richtung den deutſchen Muſikern liegt, erweiſt ſich einfach aus ihrer ſo auffallenden Unfähigkeit zur dramatiſchen Kompoſition, und zeigt ſich in dem üblen Vorurtheile, welches man gemeinhin gegen ſogenannte Kapellmeiſteropern hat. Daß nun aber gerade dieſen Muſikern die ganze muſikaliſche Leitung eines Operninſtitutes einzig und allein übergeben iſt, wie in Deutſchland es beſteht, iſt kein geringer Grund der großen Unvollkommenheit des deutſchen Opernweſens. Während dagegen der franzöſiſche Muſiker, bei übrigens gern zugeſtandener weniger gründlichen Kenntniß der ſpezifiſchen Muſik, anerkannt mehr Sinn und Geſchick für die dramatiſche Muſik hat, iſt man aber gerade in Frankreich darauf gekommen, die dem deutſchen Kapellmeiſter allein überlaſſenen Funktionen zu theilen, und zwei unterſchiedenen Perſonen zu übergeben. Ein beſonders hierzu geeigneter und ausgewählter Geſangsdirigent (chef du chant) ſtudirt den Sängern ihre Partieen ein: er iſt für ihre richtige Auffaſſung, ihre reine Intonation, gute Ausſprache und Deklamation, ſowie überhaupt für ihre entſprechende und korrekte Vortragsweiſe, in der Art verantwortlich, daß er eine ernſte Aufſicht über ihre Studien auszuüben befugt iſt. Dieſe Anſtellung gilt in der Pariſer großen Oper ſo ehrenvoll, daß ich ſeiner Zeit den bereits durch ſeine beſten Werke berühmt gewordenen Halévy damit bekleidet antraf. Sein beſonderes Verdienſt, ſomit aber auch ſein beſonderer Ehrgeiz beruht in der von ihm geleiteten fehlerloſen Einübung und Wiedergebung der Geſangspartieen: zu den von ihm am Klaviere abgehaltenen Geſangsproben, ſtellt ſich der Orcheſterdirigent (chef d'orchestre), ſowie endlich der *Regiſſeur* ein; hier wird im Verein nach jeder Seite hin das darzuſtellende Werk beſprochen, nöthige Änderungen oder Aneignungen feſtgeſetzt, das Tempo geregelt, und dem techniſchen Plane nach die ganze Aufführung vorausgeordnet, bis dann die Leitung der Proben an den Regiſſeur, zur genauen Einübung der ſceniſchen Darſtellung und ihrer dramatiſchen Situationen übergeht, in deren entſprechendſte Wiedergebung dieſer Regiſſeur nunmehr ſein Verdienſt und ſeinen Ehrgeiz ſetzt. Während der Geſangsdirigent auch dieſe Proben ſtets in ſeinem Sinne überwacht, und z. B. das Recht ausübt, den Gang der ſceniſchen Proben durch eingeſchobene Geſangsproben zur Verbeſſerung eingeſchlichener Fehler im Geſange zu unterbrechen, findet nun auch der Orcheſterdirigent, welcher dieſen Proben ebenfalls mit der Partitur beiwohnt, volle Gelegenheit mit dem dramatiſchen und ſceniſchen Charakter der Oper, bis in die feinſten Nüancen hin, ſich bekannt zu machen, und ſeine Partitur ſich in dem Sinne anzueignen, daß ſie zunächſt nichts Anderes als eine getreue Wiedergabe des dramatiſchen Vorganges, in ſtetem Bezuge zu dieſem, ſein ſoll. Mit dieſen Kenntniſſen ausgeſtattet, ſtudirt er nun zunächſt wiederum ſeinem Orcheſter die Muſik ein; er gewinnt hierbei volle Gelegenheit, ſeine beſonderen Kenntniſſe und Fähigkeiten rein als Muſiker zu bewähren, iſt nun aber auch einzig in den Stand geſetzt, dieß im Sinne einer wirklichen dramatiſchen Aufführung zu vollbringen.

Unverkennbar verdankt dieſer Inſtitution die große Oper zu Paris die große Korrektheit und Vorzüglichkeit ihrer Aufführungen, durch welche ſelbſt Werke von ſehr zweifelhaftem Werthe, einfach weil ſie die Grundlage einer ganz für ſich redenden, feſſelnden dramatiſch-muſikaliſchen Vorſtellung abgeben, zu einer anſcheinenden Bedeutung gelangen. Dieſer Erfolg ergiebt ſich *aus einem zweckmäßig geregelten Zuſammenwirken zweckmäßig getheilter Funktionen.*

Hiergegen proteſtirt zwar der deutſche Kapellmeiſter: abgeſehen von dem Schaden, der ihm hierdurch für ſeine Autorität entſtünde, glaubt er die nöthige Einheit der Auffaſſung, ſomit die Möglichkeit, für das Gelingen des Ganzen ſchließlich perſönlich haften zu können, in Frage geſtellt. Sehr richtig müßte auch die vorzüglichſte Leiſtung in dieſem Fache von Demjenigen ausgehen, der alle Kenntniſſe und Fähigkeiten des Geſangsdirektors, des Regiſſeurs und des Orcheſterdirigenten in ſich vereinigte: da aber der hierfür gleichmäßig Befähigte und Gebildete nur außerordentlich ſelten anzutreffen ſein dürfte, ſo treten eben für ein Inſtitut, welches nicht auf kontinuirlichen Beſitz von Genie's rechnen darf, Inſtitutionen ein, um die Wirkſamkeit eines ſolchen möglichſt zu erſetzen. Wo dieſe nun fehlen, ereignet ſich aber, was bei allen deutſchen Operntheatern ſich zuträgt, und wovon der Hergang einfach folgender iſt. Der abſolute Muſiker, genannt Kapellmeiſter, der zwar an jedem Theater (namentlich wenn er bereits recht lange dort iſt) als Genie angeſehen, und deshalb auch gewöhnlich „unſer genialer" N. N. genannt wird, nur aber von der dramatiſchen Geſangsaufgabe der Sänger nichts verſteht, ſpielt in den Klavierproben dieſen ihre Noten ſo lange vor, bis ſie ſie treffen und endlich auswendig lernen; er findet daher meiſtens, daß dieſe ſehr untergeordnete Leiſtung ebenſo gut auch einem gewöhnlichen Korrepetitor zufallen könnte, weshalb denn auch wirklich ganz untergeordnete Muſiker oft hierfür beſtellt werden. Sind die Sänger ſo weit, ſo hält nun der Regiſſeur, der wiederum gar nichts von der Muſik weiß, eine oder zwei Arrangirproben, für welche er keine andere Anleitung als das Textbuch hat; ſeine Thätigkeit iſt ganz untergeordneter Art, und bezieht ſich meiſt nur auf das Kommen und Gehen der Aktoren und des Chores, welchem letzteren er beſonders, nach ſtehender Opernkonvention, ſeine beliebten unfehlbaren Stellungen anweiſt, was ſo klar und einfach befunden wird, daß man den Regiſſeur ſich zuweilen auch ganz erſpart und mit einem ſogenannten Inſpizienten hierfür ebenſo gut auskommt. Die Funktionen des

Regiſſeurs ſind daher vom Kapellmeiſter dermaßen verachtet, daß er von ihnen rein gar keine Notiz nimmt, ſondern die durch deſſen Anordnungen herbeigeführten Unterbrechungen geradeswegs als eigentlich unſtatthafte Störungen der ſogenannten Orcheſterproben anſieht; denn darin, daß das Orcheſter ordentlich zuſammenſpielt, ſetzt ſchließlich der Kapellmeiſter ſeinen eigentlichen und einzigen Ehrgeiz, wobei er die Vorgänge der Scene meiſtens erſt während der abendlichen Aufführung, wenn er beim Einhelfen der Sänger von der Partitur aufblickt, wie in blitzartiger Beleuchtung gewahr wird.

Dieß iſt bei deutſchen Theatern der normale Hergang bei Opernproben, und hieraus ſchließe man auf den Charakter der ſo vorbereiteten Aufführung einer Oper, deren Wirkung auf den Erfolg eines ſachverſtändigen Studiums, wie es durch die Pariſer Inſtitutionen gewährleiſtet wird, berechnet war. Es liegt auf der Hand, daß ſelbſt der rein muſikaliſche Theil dem Kapellmeiſter, der von dem Zuſammenhange der Muſik mit der Scene nichts weiß, ſehr häufig ganz unverſtändlich bleiben muß, wofür die oft unbegreiflichen Irrungen im Tempo allein ſchon lautes Zeugniß ablegen.

Sollte der hier aufgedeckte fundamentale Fehler in der Organiſation aller deutſchen Operntheater erkannt, und mit beſonderem Hinblick auf die Zukunft des kaiſerlichen Hofoperntheaters eine Verbeſſerung unerläßlich nöthig befunden werden, ſo wäre hierzu einfach die Annahme der bezeichneten Pariſer Inſtitutionen vorzuſchlagen. Die bisherigen „Kapellmeiſter", deren Name ſchon gegenwärtig und bei einem Theater ſinnlos iſt, und deren für nöthig erachtete Pluralität bereits Zeugniß von der zweckloſen Überarbeit an dieſem Theater giebt, würden in Zukunft verſchwinden: für ſie würden ein Geſangsdirektor und ein Orcheſterdirektor, jeder mit einem Subſtituten, beſtellt werden; der Anſtellung eines Regiſſeurs, oder Bühnendirigenten, würde aber eine bisher gänzlich aus der Acht gelaſſene Sorgfalt zu widmen ſein, ſo daß in ihm ein Mann beſtellt wird, welcher den beiden anderen Dirigenten gleichberechtigt zur Seite ſtehen, und in dieſer Stellung, in der oben angegebenen Weiſe, gemeinſchaftlich mit ihnen wirken kann.

Den Erfolg ihrer gemeinſchaftlichen Leiſtungen dahin zu prüfen, ob er der dem Theater geſtellten hohen Anforderung in dem näher ausgeführten Sinne entſpreche, wäre dann die Aufgabe des eigentlichen **Direktors**; dieſer würde die Gelegenheit hierzu in einem genauen Verfolge der Aufführungen ſelbſt nehmen, und, da ihm hierfür ein erfahrenes, ſachkenneriſches Urtheil zu eigen ſein muß, ſo wäre für dieſe wichtige Stellung ſtets ein Mann zu wählen, der etwa eine der drei Hauptfunktionen der eigentlichen Operndirigenten bereits der Art verwaltet hat, daß er hierbei bewieſen, daß ihm auch die Funktionen der anderen Dirigenten, dem Prinzipe und der Weſenheit nach, geläufig geworden ſind, — ſomit ein Mann von wirklicher praktiſcher Kunſterfahrung und gebildetem Geſchmack. Die Wahl des Direktors könnte mit um ſo größerer Freiheit, nur unter Berückſichtigung der ſoeben genannten artiſtiſchen Qualitäten, bewerkſtelligt werden, als, in Folge der vorgeſchlagenen Reduktion der Vorſtellungen, nothwendig auch die eigentliche Geſchäftsführung ſich der Art vereinfacht, daß der Entſcheidung des Direktors meiſtens nur Maaßregeln vorbehalten bleiben, deren Vorbereitung ſehr leicht von einem wirklichen praktiſchen Geſchäftsführer, an welchen artiſtiſche Anforderungen nicht zu ſtellen ſind, beſorgt werden kann.

Der Ausführung weiterer Details für meine Organiſationsvorſchläge mich enthaltend, glaube ich mit der Bezeichnung der hier für die artiſtiſche Leitung des Operntheaters berechneten einfachen Inſtitutionen zugleich auch die einzig mögliche Gewährleiſtung für die Ausführung der in Kaiſer Joſeph's II. Grundſatz enthaltenen Forderungen an die Wirkſamkeit des Theaters feſtgeſtellt zu haben, da weitere ſpezifiſche Maximen hierfür unnöthig ſind, ſobald für ihre Befolgung nicht geſorgt werden kann: dieſe muß aber immer dem

Geſchmacke und dem Gewiſſen der beſtellten Sachverſtändigen überlaſſen bleiben; nur aber ein hierauf bezügliches zweckmäßig geordnetes allgemeines Verhalten der Funktionäre zu einander kann hierfür in das Auge gefaßt werden.

Um jedoch meine Darſtellung, und die daran ſich knüpfenden Vorſchläge nicht unvollſtändig abzuſchließen, habe ich ſogleich noch auf Einwände zu entgegnen, die um ſo leichter voraus zu ſehen ſind, als das Theater, und namentlich das Operntheater, gewöhnlich nur den Vorſtellungen der gemeinen Routine offen liegt, nach welcher man in ihm vor Allem nur eine halbgewerbliche Unterhaltungsanſtalt erſieht. Es könnte zunächſt nämlich gefragt werden, wie der durch die Reduktion der Vorſtellungsabende entſtehende Ausfall an Kaſſeneinnahmen gedeckt werden ſollte?

Meiner Meinung nach würde für das finanzielle Intereſſe der Verwaltung dieſer Ausfall zuerſt durch die Unterſtützung der bei weitem geräumigeren Lokalität des zukünftigen neuen Opernhauſes beträchtlich gemindert werden. Der vermuthlich nahe an die doppelte Zuſchauerzahl faſſende Saal würde bei jeder der nun ſeltener gewordenen Aufführungen vollſtändiger beſetzt ſein, als der bisherige kleinere Saal bei täglichen Vorſtellungen. Jedenfalls hebt aber auch die vorgeſchlagene Reduktion der Vorſtellungen die Nöthigung zur Unterhaltung eines doppelten Opernperſonales, wie es zur Beſtreitung der bisherigen täglichen Repertoirbedürfniſſe erforderlich befunden wurde, auf. Wie für die Vorzüglichkeit der Aufführungen durch Zeitgewinn geſorgt wird, kann für ganz denſelben Zweck zugleich durch Vereinfachung der Verwaltungskoſten auch Geldersparniß herbeigeführt werden. Sollte jedoch die Deckung des Ausfalles auf dieſem Wege ſich nicht vollſtändig ergeben, ſo wäre zu beherzigen, daß ja eben hier der Fall einträte, in welchem die reiche, der Munificenz Sr. Majeſtät des Kaiſers verdankte Subvention, eine der Würde des Inſtitutes entſprechende Verwendung erſt fände. Dieſe Subvention kann ja nur den Sinn haben, zum Zwecke der Aufrechthaltung einer höheren Tendenz dieſes Theaters, der induſtriellen Tendenz der gewöhnlichen Theaterunternehmungen gegenüber, angewendet zu werden: es darf daher von den Sachverſtändigen nur zu erörtern ſein, durch welche, an ſich koſtſpielige, und dem induſtriellen Unternehmen unergreifbare Maaßregel, jener Zweck zu erreichen ſei, und in dem beſprochenen Falle liegt eben erſichtlich vor, daß die, zur Verſicherung ſtets vorzüglicher Aufführungen nöthige Zeit es iſt, zu deren Vergütung beſondere, dem nicht ſubventionirten Theater unerſchwingbare, Opfer beſtritten werden müſſen. Daß bisher die oft ſehr reichliche Subvention der fürſtlichen Hoftheater, nach ihrer gewöhnlichen Verwendung für koſtbare Ausſtattung an ſich ſchlechter Aufführungen, für enorme Gehalte einzelner Sänger, welche ganz ebenſo gut für die Hälfte ihres Gehaltes ſingen würden, ſowie für Unterhaltung vieler unnützer, die Direktionsverlegenheiten nur noch durch bureaukratiſche Umſtändlichkeit vermehrender Beamten, der theatraliſchen Kunſt dagegen förderlich geweſen ſein ſoll, müßte erſt nachgewieſen werden.

Ein anderer Einwand würde aber vielleicht aus der Anſicht entſtehen, daß die kaiſerliche Subvention es eben dem Operntheater ermöglichen ſoll, alle Abende zu ſpielen, weil — dießmal nicht vom künſtleriſchen, ſondern vom geſellſchaftlichen Geſichtspunkte aus betrachtet — dieſe allabendlichen Unterhaltungen eine Nothwendigkeit für die Sozietät einer ſo großen und volkreichen Hauptſtadt, wie Wien, geworden ſeien. — Es wäre gewiß vergebene Mühe, hiergegen einzig vom Standpunkte der Reinheit und Würde der Kunſt aus remonſtriren zu wollen; denn dieß eben iſt ja eines der üblen Ergebniſſe der bisherigen Wirkſamkeit, namentlich der Operntheater, daß ihre Leiſtungen als eine Miſchart von Kunſtgenuß und oberflächlicher Vergnügung, keine Beachtung als wirkliche Kunſtleiſtungen gefunden haben. Ich muß daher darauf denken, meinen Gegnern für die ausfallenden Opernabende Erſatz zu bieten, und ſchlage ihnen dafür — nicht etwa Geſangsakademieen, oder Orcheſterkonzerte, ſondern gerade Dasjenige, was ſie eigentlich am meiſten in das Theater zieht, nämlich — italieniſche Oper vor. Durch dieſe Abfindung würde zugleich eine immerhin bedenkliche Laſt dem nach meinen Vorſchlägen konſtituirten Hofoperntheater auf eine recht ſchickliche Weiſe abgenommen. Ich glaube nämlich, wir brauchen die italieniſche Oper nicht. Iſt auch der Vorrath guter muſikaliſch-dramatiſcher Werke keineswegs groß, und würde daher auch die zukünftige Direktion des Theaters genöthigt ſein, manche Oper ausländiſcher Komponiſten (wie ich aber hoffe, dann in tadelloſen Überſetzungen) zu geben, ſo würde dieß dort faſt einzig aus dem Repertoir der franzöſiſchen, und zwar der ſogenannten großen Oper ſein können, weil dieſe der deutſchen Richtung und namentlich der Spezialität des deutſchen Geſangstalentes ungleich näher liegt, als beſonders die moderne italieniſche Oper. Seien wir deshalb keineswegs unempfindlich gegen die verlockende Klangſchönheit des italieniſchen Geſanges; erkennen wir namentlich auch die natürliche Fülle der italieniſchen Geſangsorgane an, und ſeien wir gerecht gegen den Fleiß, welchen die italieniſchen Sänger auf deren Ausbildung, gegen den Eifer und die Genauigkeit, welche ſie auf die Einübung ihrer Geſangspartieen, auf die Übereinſtimmung im Geſangsenſemble verwenden: nur geſtehen wir zu, daß, beſonders auch mit dem Hinwegfall der Unterſtützung der über Alles klangvollen italieniſchen Sprache, alle dieſe der Wirkung der italieniſchen Opernmuſik förderlichen Eigenſchaften verloren gehen, ſobald dieſe von deutſchen Sängern und in deutſcher Sprache ausgeführt wird.

Schon im Sinne des guten Geſchmackes muß daher den Freunden der italieniſchen Oper höchlich empfohlen werden, die Werke derſelben ſich lediglich durch italieniſche Sänger und in italieniſcher Sprache vorführen zu laſſen. Für die ihnen hierdurch gebotene jedenfalls reinere Freude an dieſem Genre, würden ſie ſich uns nun dadurch erkenntlich erweiſen, daß die italieniſchen Virtuoſen 1) aus dem deutſchen Operntheater entfernt bleiben, und 2) auf ihre, der italieniſchen Opernfreunde Koſten, in Wien bewirthet werden. —

Ich ſcheue mich, weil ich leicht als chimäriſcher Phantaſt erſcheinen könnte, ſo ſehr, Vorſchläge ganz aus eigener Erfahrung zu thun, daß es mir lieb iſt, auch für dieſen Wunſch das lang bewährte Beiſpiel anderer Orte anführen zu können, und auch in dieſem Bezug mich auf die Pariſer Einrichtung berufen zu dürfen, nach welcher die franzöſiſche große Oper außerordentlich reichlich, die italieniſche aber gar nicht dotirt iſt, — worin man gewiß keine nationale Einſeitigkeit zu erkennen hat, ſondern einfach eine praktiſche Gerechtigkeit, da es ſich gefunden, daß die italieniſche Oper dermaßen der Liebling der hohen und reichen Geſellſchaft iſt, daß jeder Impreſario, einfach auf dem Wege der Spekulation auf dieſe Liebhaberei, ſtets die beſten Geſchäfte macht, und deshalb gar keiner Subvention bedarf. Die Gründe dieſer andauernden, und für uns z. B. eben nicht ſehr ermuthigenden Erſcheinung zu beleuchten, würde hier zu weit führen; es ſei deshalb nur das Phänomen ſelbſt eben konſtatirt, und darauf hingewieſen, daß nicht nur in Paris und London, ſondern ſelbſt auch hier in Wien Theaterdirektoren nicht beſſer ſpekuliren zu können glauben, als durch Anwerbung und Vorführung italieniſcher Truppen, wie das Erſcheinen einer ſolchen für nächſtes Frühjahr ſchon verheißungsvoll von einem Wiener Vorſtadttheater angekündigt iſt.

Während es daher durchaus unnöthig erſcheint, eine italieniſche Oper auch für Wien beſonders zu ſubventioniren, dagegen es billig und unerläßlich dünken muß, die ganze Kraft der Subvention auf ein Inſtitut zu konzentriren, welchem eine höhere und höchſte Aufgabe im Sinne des erhabenen Gründers deſſelben geſtellt bleibt, und welches, in Folge bisheriger Vernachläſſigung dieſer Aufgabe, ſeinem der Maſſe unkenntlich gewordenen, ſomit von keiner Seite unterſtützten Ziele mit beſonderer Anſtrengung ſich zu nähern hat, — wäre demungeachtet eine zweckmäßige Fürſorge für die italieniſche Oper im Sinne einer verſtändigen Berückſichtigung der Intereſſen aller Theile des Publikums der großen Reſidenzſtadt dadurch zu erweiſen, daß die Konzeſſion eines der unabhängigen Theater Wiens, deſſen Lage und Konſtruktion ſich hierzu eignet, in Zukunft an den betreffenden Unternehmer nur unter der Bedingung, eine gute italieniſche Oper zu halten, vergeben würde. Es brauchte dieß vielleicht nur für die Dauer derjenigen Saiſon ausbedungen zu werden, welche für den Beſuch der italieniſchen Oper als die günſtigſte ſich erweiſt; abwechſelnd mit der italieniſchen Truppe könnte dann vielleicht eine franzöſiſche Geſellſchaft für die leichtere franzöſiſche Spiel-Oper in dem gleichen Theater auftreten; und da man nicht füglich Verpflichtungen auferlegen kann, ohne ſelbſt verbindlich ſich zu erweiſen, ſo dürfte dem Direktor dieſes Theaters eine gewiſſe mäßige Summe, von der Subvention des Hofoperntheaters abgezogen, als verpflichtendes Pfand zugewieſen werden. — Auf dieſe Weiſe wäre jedenfalls ſehr zweckmäßig für das Publikum, wie für die Kunſt ſelbſt geſorgt. Diejenigen Operngenre's, welche von deutſchen Sängern nur entſtellt, und nie entſprechend wiedergegeben werden können, würden den Künſtlern des Hofoperntheaters abgenommen ſein, und ihnen hierdurch die Aufgabe, zur Aneignung und Ausbildung eines wirklichen Kunſtſtyles für das ihnen allein entſprechende Genre zu gelangen, weſentlich erleichtert, ja einzig ermöglicht werden. Demjenigen Theile des Publikums aber, welcher die italieniſche oder die franzöſiſche leichte Spiel-Oper vorzüglich liebt, werden dieſe Genre's in der einzig ihnen entſprechenden und ſie wirklich repräſentirenden Weiſe vorgeführt, ſo daß auch nach dieſer abliegenderen Seite hin mindeſtens die Korrektheit des Geſchmackes gewahrt wird. Von der Neigung dieſes Theiles des Publikums für dieſe Genre's hängt es aber ab, ob ihre Vorführungen Beſtehen haben; das höhere Kunſtintereſſe, welches wir im Sinne der edlen Maxime Kaiſer Joſeph's II. verfolgen, kennt keine weiteren und beſonderen Verpflichtungen nach dieſer Seite hin.

Das Ballet wäre nach meinem Vorſchlage dem Hofoperntheater vollſtändig erhalten. — Einerſeits muß dem Geſchmacke des

Publikums einer modernen großen Hauptſtadt willig das Zugeſtändniß gemacht werden, im Theater neben der ernſteren und anregenden, auch die gefällige und angenehm zerſtreuende Unterhaltung zu finden: dieſer Neigung verdanken wir ja zu allernächſt das Beſtehen und die Unterſtützung des Theaters. Demnach habe ich bei meinen Reformvorſchlägen nicht eigentlich gegen dieſe Tendenz, ſondern einzig dafür Bedacht genommen, daß ihr auf eine Geſchmack bildende Weiſe entſprochen werde. Ich habe das Unvollkommene, Inkorrekte, Unentſprechende, ſomit Verwirrende und Geſchmackverderbliche in den Leiſtungen des Operntheaters, ſowie die Urſachen hiervon aufgedeckt und auf Abhilfe dafür hingewieſen, das Genre der Kunſtleiſtungen, ihrem inneren äſthetiſchen Gehalte nach, aber ganz unberührt gelaſſen, da meine Unterſuchung dießmal nicht der dramatiſchen oder muſikaliſchen Litteratur, ſondern einzig der theatraliſchen Kunſt, dem ſceniſchen Darſtellungsmomente galt. Bloß, ob Das, was man giebt, gut oder ſchlecht gegeben wird, habe ich in Betracht gezogen und glaube daran ſehr weislich gethan zu haben, ſelbſt auch der innerlich erſehnten Veredelung jener Litteraturzweige dadurch am förderlichſten geweſen zu ſein, daß ich allen Accent nur auf die Darſtellungsweiſe lege, ſowohl weil ich hiermit nur allgemein Verſtändliches berühre, als auch, weil ich mir bewußt bin, auf dieſem Wege, der Verſicherung korrekter und ſtylvoller Aufführungen, ganz von ſelbſt und einzig erfolgreich der Veredelung der dramatiſch-muſikaliſchen Produktion ſelbſt vorzuarbeiten. In dieſem Sinne, das heißt nur die Darſtellungsweiſe des Vorgeführten kritiſirend, kann ich dem Ballet um ſo weniger feindſelig entgegentreten, als ich vielmehr ſeine Aufführungen, namentlich auch hier im Operntheater, für Korrektheit, Sicherheit, Präziſion und Lebhaftigkeit, den Aufführungen der Oper geradezu als Muſter vorhalten muß. Gewiß iſt die, jeder dramatiſchen Aufführung geſtellte Aufgabe, dem Ballet leichter zu erreichen, weil ſie unverkennbar tiefer ſteht als die der Oper: hierfür iſt ſchon der Umſtand, daß alle Anordnung von einem einzigen artiſtiſchen Dirigenten, dem Balletmeiſter, auszugehen hat, von entſcheidender Gunſt. Dem entſprechend iſt Alles in Harmonie, Zweck und Mittel decken ſich vollkommen, und gute Balletaufführungen, wie wir ſie hier am Hofoperntheater ſehen können, laſſen uns nie im Unklaren über den Charakter des vorgeführten Kunſtwerkes; man hat ſich einzig darüber zu entſcheiden, ob man für dieſe Art anmuthig unterhaltender Zerſtreuung bei Laune iſt, oder ob unſere Stimmung einen tieferen Gehalt und eine mannigfaltigere Form verlange, für welchen Fall wir uns dann allerdings nicht am rechten Platze erkennen müßten. —

Ich fühle mich jetzt mit dem Bewußtſein, mich ſo human über das Ballet ausgeſprochen zu haben, und nachdem ich deſſen fortgeſetzte Vereinigung mit der Oper vorſchläglich gern angenommen habe, auf der heiteren Höhe, mit einiger Ausſicht auf Erfolg und gute Aufnahme meiner Reformplane von einem ſehr wichtigen Theile meiner gewünſchten Leſer mich zu trennen. In Wahrheit darf ich mich rühmen, durchaus nur praktiſch ausführbare Reformen, keinesweges aber einen Umſturz in Vorſchlag gebracht zu haben, daher mit den Tendenzen des neuen Oeſterreichs und ſeiner erleuchteten Regierung mich auf ganz gleichem Boden zu wiſſen. Ich vermeide daher auch ſorgfältig, auf die von mir innerlichſt veranſchlagten ferneren Erfolge der proponirten einfachen Verwaltungs-Verbeſſerungen hinzudeuten, weil ich damit gewiß Vielen zu kühn und utopiſtiſch erſcheinen könnte, und begnüge mich dagegen, bei meinen rein praktiſchen Vorſchlägen es bewenden zu laſſen.

Während ich mich demnach enthalte, ein Gemälde der von mir verhofften bedeutungsvollen, und dem beſten Streben des deutſchen Geiſtes angemeſſenen Erfolge für die muſikaliſch-dramatiſche Kunſt ſelbſt, wie ſie meiner Meinung nach aus einer gründlichen Verbeſſerung der Wiener Operntheater-Verhältniſſe hervorgehen würden, zu entwerfen, kann ich mir es jedoch nicht verſagen, dagegen ſchließlich ein Streiflicht auf den thatſächlichen Erfolg des von mir gerügten fehlerhaften Verwaltungsweſens der hieſigen Oper zu werfen.

Es wäre nämlich denkbar, vielleicht iſt es ſogar vorausſichtlich, daß man auf Alles, was ich vorbrachte, einfach erwiderte: „Was Du willſt, wollen wir Alles gar nicht; wir wollen einem Operntheater gar keine andere Wirkſamkeit zugetheilt wiſſen, als die gegenwärtig von ihm erfüllte; wir empfinden gar keinen Mangel; das Durcheinander ſeiner Leiſtungen iſt uns ganz recht; gutes oder ſchlechtes Geſchäft hängt dabei lediglich von Zufällen ab, die jetzt einmal ungünſtig, ein anderes Mal günſtig ſein können: im Ganzen aber finden wir uns ganz nach Bequemlichkeit dabei, und jedenfalls werden prinzipielle Reformen nichts nützen."

In Wahrheit bin ich ſelbſt auch der Meinung, daß es, bei der Stellung, die ihm in unſeren ſozialen Verhältniſſen angewieſen bleibt, mit dem Theater überhaupt eine mißliche Sache iſt, und daß es für einen Menſchen, der etwas Ernſtes vor hat, im Grunde beſſer iſt, ſich gar nicht damit zu befaſſen. Was dann nun ſpeziell das Wiener Hofoperntheater betrifft, ſo iſt auch wirklich gar nicht in Abrede zu ſtellen, daß ihm zu Zeiten ſchon günſtige Umſtände zu Statten gekommen ſind, welche da, wo man gar nichts von ſeinen Leiſtungen mehr erwarten konnte, plötzlich wieder hoffnungsreiche Erſcheinungen zu Tage förderten. So war es der Fall, als ein kunſtgebildeter deutſcher Muſiker, Herr Eckert, eine kurze Zeit zur Direktion berufen war, und eifrig benützte günſtige Umſtände es fügten, daß ihm eine Anzahl ganz vorzüglicher Sänger in der Blüthe ihrer Kraft zur Verwendung geſtellt waren, durch deren geeignetes Zuſammenwirken er für Wien Epoche machende Aufführungen zu Stande brachte. Wie ſchnell ſich dieß Alles wieder verloren hat, iſt leider aber auch erſichtlich, und daraus erkennbar, wie wenig für die Dauer eines komplizirten Inſtitutes das bloße Glück hilft. — Wie trefflich dagegen zweckmäßige Inſtitutionen ſelbſt gegen die Unguſt des

Glückes Gewähr leiſten, kann man mit einiger Beſonnenheit aus dem Beſtande der großen Oper in Paris entnehmen. Die artiſtiſche Tendenz dieſes Theaters iſt längere Zeit durch die Einmiſchung der frivolſten Intereſſen ſeiner tonangebenden Beſucher ſchmachvoll entſtellt worden: ihm fehlt eben als leitender Grundſatz die ſchöne Tendenz Kaiſer Joſeph's II.! Nichtsdeſtoweniger geben ſeine ihm verbliebenen praktiſchen Inſtitutionen, während ſie den ſeichteſten Werken eine über ihren Werth ſelbſt täuſchende Aufführung ſichern, jeder Zeit Demjenigen, der in ernſter, edler Abſicht mit dieſem Theater ſich befaſſen wollte, den ſofort wirkſamen Anhalt, um für ſeine Abſicht die entſprechende Ausführung zu erreichen; und wenn die franzöſiſche Oper jetzt unfruchtbar für edle Produktion iſt, ſo iſt dieß nur, weil keine Produzenten von edler Tendenz ſich vorfinden. Es iſt die Hervorbringung ſchöpferiſcher Künſtler von dieſer Tendenz immerhin eine ſeltene Gunſt der Zeiten. Sie könnte nun aber bei uns eintreten; ein muſikaliſch-dramatiſcher Autor von edlem, ernſtem Streben, könnte dem Operntheater ſeine Abſichten zur Verwirklichung übergeben wollen: nirgends fände er da einen nur möglichen Anhalt; man würde ihn mit Ängſtlichkeit von ſich fern zu halten ſuchen, ihn willig der Verhöhnung ausſetzen, oder mit ſchmachvoller Beſcheidenheit eingeſtehen, daß man weder Zeit noch Mittel zur Befriedigung ſeiner Anſprüche zur Verfügung habe. Dagegen mußte es unter dem Geſetze der Verlegenheit, des einzigen wahren Direktors des jetzigen Operntheaters — dieſer Verlegenheit, welche allen Sinn ſelbſt für die Ehre verwirrt —, dahin kommen, daß Wien, welches einſt Paris ſeinen Gluck ſandte, zu Zeiten mit allem im In- und Auslande abgeſetzten Opernunrath in der Art ſich behilft, daß franzöſiſche Gäſte, welche in der Heimath der von ihnen ſo hochgeſtellten deutſchen Muſik durch die hier erwarteten edlen Kunſtgenüſſe für die heutige Seichtigkeit der Pariſer dramatiſch-muſikaliſchen Leiſtungen ſich zu entſchädigen hoffen, erſtaunt ſind, in der unmittelbaren Umgebung Gluck's, Mozart's und Beethoven's gerade die leerſten Produkte der gemeinſten Pariſer Routine wiederum anzutreffen.

Sollte die eigenthümliche Schmach, die dadurch, daß das erſte lyriſche Theater Deutſchlands, welches der Ausgangspunkt edelſter deutſcher Kunſtproduktion ſein ſollte, auf dieſe Weiſe ſich behelfen muß, vom Wiener Publikum nicht empfunden werden, ſo kann man doch ſicher ſein, daß ſie von den Künſtlern des Theaters, von den Muſikern und Dirigenten derſelben, deſto empfindlicher gefühlt wird. Wie ohne Pflege des Ehrgefühles im Kunſtkörper ſelbſt aber künſtleriſche Zwecke, welche nur einigermaßen als Vorwand für den von einem ſo reich ſubventionirten Theater gemachten Aufwand dienen können, erreicht werden ſollen, muß jedem Nachdenkenden ein Räthſel bleiben. Die Verantwortung für ſolchen Misbrauch werden ſehr gewiß die hohen Verwalter der kaiſerlichen Subvention nicht übernehmen wollen, weshalb, wenn eine gründliche Reform nicht beliebt werden dürfte, jedenfalls rathſam wäre, dem Operntheater jede Subvention ganz zu entziehen. Was Wien auf dem Wege des höheren Ortes nicht ſubventionirten, rein ſpekulativen Verkehres mit einem phantaſievoll gemüthlichen und lebensluſtigen Publikum, ganz von ſich aus auch für die Kunſt hervorzubringen vermag, bezeugen zwei der originellſten und liebenswürdigſten Erſcheinungen auf dem Gebiete der öffentlichen Kunſt: die *Raymundiſchen Zauberdramen* und die *Straußiſchen Walzer*. Wollt Ihr nicht *Höheres*, ſo laßt es bei dieſem bewenden: es ſteht an und für ſich bereits wahrlich nicht tief, und ein einziger Straußiſcher Walzer überragt, was Anmuth, Feinheit und wirklichen muſikaliſchen Gehalt betrifft, die meiſten der oft mühſelig eingeholten ausländiſchen Fabriksprodukte, wie der Stephansthurm die bedenklichen hohlen Säulen zur Seite der Pariſer Boulevards.

Dieß Alles, wie ich ſagte, wird von den eigentlichen künſtleriſchen Mitgliedern des Hofoperntheaters mit Scham empfunden, und die

Entmuthigung und Niedergeſchlagenheit unter ihnen iſt bereits ſo weit gediehen, daß ein wirkliches Mitgefühl mit ihren Leiden das letzte entſcheidende Motiv für mich war, meine Ideen zur Reform dieſes Theaters zu veröffentlichen, wie ich es, trotz manchem inneren Widerſtreben, hiermit gethan habe. — Möge zunächſt wenigſtens dieſe humaniſtiſche Tendenz meines Aufſatzes einigermaßen gewürdigt werden; denn, wenn ich mich auch auf leichtſinnige Entgegnungen gefaßt mache, ſo nehme ich doch ſicherlich an, daß ein Appell an das Ehrgefühl meiner Leſer nicht ſpurlos verhallen werde.

[illegible] in Leipzig.

Mus. A 780 1a
~~(2 Ex.)~~

Geſammelte

Schriften und Dichtungen

von

Richard Wagner.

Achter Band.

Leipzig.
Verlag von E. W. Fritzſch.
1873.

Inhaltsverzeichniß.

Seite
Dem Königlichen Freunde. Gedicht 1
Über Staat und Religion 5
Deutsche Kunst und deutsche Politik 39
Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule 159
Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld . 221
Zur Widmung der zweiten Auflage von „Oper und Drama“ 243
Censuren. Vorbericht 254
1. W. H. Riehl 260
2. Ferdinand Hiller 269
3. Eine Erinnerung an Rossini 278
4. Eduard Devrient 284
5. Aufklärungen über „das Judenthum in der Musik“ 299
Über das Dirigiren 325
Drei Gedichte 411
1. Rheingold 413
2. Bei der Vollendung des „Siegfried“ 414
3. Zum 25. August 1870 415

Dem

Königlichen Freunde.

(Sommer 1864.)

O König! Holder Schirmherr meines Lebens!
Du, höchſter Güte wonnereicher Hort!
Wie ring' ich nun, am Ziele meines Strebens,
Nach jenem Deiner Huld gerechten Wort!
In Sprach' und Schrift, wie ſuch' ich es vergebens:
Und doch zu forſchen treibt mich's fort und fort,
Das Wort zu finden, das den Sinn Dir ſage
Des Dankes, den ich Dir im Herzen trage.

Was Du mir biſt, kann ſtaunend ich nur faſſen,
Wenn mir ſich zeigt, was ohne Dich ich war.
Mir ſchien kein Stern, den ich nicht ſah erblaſſen,
Kein letztes Hoffen, deſſen ich nicht bar:
Auf gutes Glück der Weltgunſt überlaſſen,
Dem wüſten Spiel auf Vortheil und Gefahr;
Was in mir rang nach freien Künſtlerthaten,
Sah der Gemeinheit Looſe ſich verrathen.

Der einſt mit friſchem Grün ſich hieß belauben
Den dürren Stab in ſeines Prieſters Hand,
Ließ er mir jedes Heiles Hoffnung rauben,
Da auch des letzten Troſtes Täuſchung ſchwand,
Im Inn'ren ſtärkt' er mir den einen Glauben,
Den an mich ſelbſt ich in mir ſelber fand:
Und wahrt' ich dieſem Glauben meine Treue,
Nun ſchmückt' er mir den dürren Stab auf's Neue.

Was einſam ſchweigend ich im Inn'ren hegte,
Das lebte noch in eines And'ren Bruſt;
Was ſchmerzlich tief des Mannes Geiſt erregte,
Erfüllt' ein Jünglingsherz mit heil'ger Luſt:
Was dieß mit Lenzes-Sehnſucht hinbewegte
Zum gleichen Ziel, bewußtvoll unbewußt,
Wie Frühlingswonne mußt' es ſich ergießen,
Dem Doppelglauben friſches Grün entſprießen.

Du biſt der holde Lenz, der neu mich ſchmückte,
Der mir verjüngt der Zweig' und Äſte Saft:
Es war Dein Ruf, der mich der Nacht entrückte,
Die winterlich erſtarrt hielt meine Kraft.
Wie mich Dein hehrer Segensgruß entzückte,
Der wonneſtürmiſch mich dem Leid entraſſt,
So wandl' ich ſtolz beglückt nun neue Pfade
Im ſommerlichen Königreich der Gnade.

Wie könnte nun ein Wort den Sinn Dir zeigen,
Der Das, was Du mir biſt, wohl in ſich faßt?
Nenn' ich kaum, was ich bin, mein dürftig Eigen,
Biſt, König, Du noch Alles, was Du haſt:
So meiner Werke, meiner Thaten Reigen,
Er ruht in Dir zu hold beglückter Raſt:
Und haſt Du mir die Sorge ganz entnommen,
Bin nun ich um mein Hoffen ſelbſt gekommen.

So bin ich arm, und nähre nur das Eine,
Den Glauben, dem der Deine ſich vermählt:
Er iſt die Macht, durch die ich ſtolz erſcheine,
Er iſt's, der heilig meine Liebe ſtählt;
Doch nun getheilt, nur halb noch iſt er meine,
Und ganz verloren mir, wenn Dir er fehlt.
So giebſt nur Du die Kraft mir, Dir zu danken,
Durch königlichen Glauben ohne Wanken.

Über Staat und Religion.

(1864.)

Ein hochgeliebter junger Freund wünſcht von mir zu erfahren, ob und in welcher Art meine Anſichten über Staat und Religion, ſeit der Abfaſſung meiner Kunſtſchriften in den Jahren 1849 bis 1851, ſich geändert haben.

Wie ich vor mehreren Jahren durch die Aufforderung eines mir befreundeten Franzoſen veranlaßt wurde, meine Anſichten über Muſik und Dichtkunſt nochmals zu überdenken und, ſie zuſammenfaſſend, überſichtlich darzuſtellen (was in dem Vorworte zu einer franzöſiſchen Proſa-Überſetzung mehrerer meiner Operndichtungen geſchah)*), ebenſo dürfte es mir nicht unwillkommen ſein, nach jener anderen Seite hin meine Gedanken noch einmal zu einem klaren Abſchluſſe zu ſammeln, wenn nicht eben hier, wo eigentlich Jeder eine berechtigte Meinung zu haben glaubt, eine beſtimmte Äußerung, je älter und erfahrener man wird, immer ſchwieriger fiele. Hier zeigt es ſich eben wieder, was Schiller ſagt: „ernſt iſt das Leben, heiter iſt die Kunſt". Vielleicht kann man aber von mir ſagen, daß ich die Kunſt ſchon beſonders ernſt genommen habe, und dieß mich befähigen dürfte, auch für die Beurtheilung des Lebens unſchwer die rechte Stimmung zu finden. In Wahrheit glaube ich meinen jungen

---

*) Siehe Band VII „Zukunftsmuſik".

Freund am beſten über mich zurecht zu weiſen, wenn ich ihn vor Allem darauf aufmerkſam mache, wie ernſt ich es eben mit der Kunſt meinte; denn in dieſem Ernſte liegt gerade der Grund, der mich einſt nöthigte, mich auf ſcheinbar ſo weit abliegende Gebiete, wie Staat und Religion, zu begeben. Was ich da ſuchte, war wirklich immer nur meine Kunſt, — dieſe Kunſt, die ich ſo ernſt erfaßte, daß ich für ſie im Gebiete des Lebens, im Staate, endlich in der Religion, eben eine berechtigende Grundlage aufſuchte und forderte. Daß ich dieſe im modernen Leben nicht finden konnte, veranlaßte mich, die Gründe hiervon in meiner Weiſe zu erforſchen; ich mußte mir die Tendenz des Staates deutlich zu machen ſuchen, um aus ihr die Geringſchätzung zu erklären, welche ich überall im öffentlichen Leben für mein ernſtes Kunſtideal antraf.

Gewiß war es aber für meine Unterſuchung charakteriſtiſch, daß ich hierbei nie auf das Gebiet der eigentlichen Politik herabſtieg, namentlich die Zeitpolitik, wie ſie mich trotz der Heftigkeit der Zuſtände nicht wahrhaft berührte, auch von mir gänzlich unberührt blieb. Daß dieſe oder jene Regierungsform, die Herrſchaft dieſer oder jener Partei, dieſe oder jene Veränderung im Mechanismus unſeres Staatsweſens, meinem Kunſtideale irgend welche wahrhaftige Förderung verſchaffen ſollte, habe ich nie gemeint; wer meine Kunſtſchriften wirklich geleſen hat, muß mich daher mit Recht für unpraktiſch gehalten haben; wer mir aber die Rolle eines politiſchen Revolutionärs, mit wirklicher Einreihung in die Liſten derſelben, zugetheilt hat, wußte offenbar gar nichts von mir, und urtheilte nach einem äußeren Scheine der Umſtände, der wohl einen Polizeiaktuar, nicht aber einen Staatsmann irre führen ſollte. Dennoch liegt in dieſer Verwechſelung des Charakters meiner Beſtrebungen auch mein eigener Irrthum verwickelt: indem ich die Kunſt ſo ungemein ernſt erfaßte, nahm ich das Leben zu leicht; und wie ſich dieß an meinem perſönlichen Schickſale rächte, ſollten auch meine Anſichten hierüber bald eine andere Stimmung erhalten. Genau genommen war ich dahin gelangt, in meiner Forderung den Schiller'ſchen Satz umzukehren, und verlangte meine ernſte Kunſt in ein heiteres Leben geſtellt zu wiſſen, wofür mir denn das griechiſche Leben, wie es unſerer Anſchauung vorliegt, als Modell dienen mußte.

Aus allen meinen gedachten Anordnungen für den Eintritt des Kunſtwerkes in das öffentliche Leben geht hervor, daß ich dieſe mir als einen Aufruf zur Sammelung aus der Zerſtreuung eines Lebens vorſtellte, welches im Grunde nur als eine heitere Beſchäftigung, nicht aber als eine ermüdende Arbeitsmühe gedacht werden ſollte. Nicht eher nahmen daher die politiſchen Bewegungen jener Zeit meine Aufmerkſamkeit ernſter in Anſpruch, als bis durch den Übertritt derſelben auf das rein ſoziale Gebiet in mir Ideen angeregt wurden, die, weil ſie meiner idealen Forderung Nahrung zu geben ſchienen, mich, wie ich geſtehe, eine Zeit lang ernſtlich erfüllten. Meine Richtung ging darauf, mir eine Organiſation des gemeinſamen öffentlichen, wie des häuslichen Lebens vorzuſtellen, welche von ſelbſt zu einer ſchönen Geſtaltung des menſchlichen Geſchlechtes führen müßte. Die Berechnungen der neueren Sozialiſten feſſelten demnach meine Theilnahme von da ab, wo ſie in Syſteme auszugehen ſchienen, welche zunächſt nichts Anderes als den widerlichen Anblick einer Organiſation der Geſellſchaft zu gleichmäßig vertheilter Arbeit hervorbrachten. Nachdem auch ich zunächſt das Entſetzen getheilt, welches dieſer Anblick dem äſthetiſch Gebildeten erweckt, glaubte ich jedoch bei tieferem Einblicke in den ſo gebotenen Zuſtand der Geſellſchaft etwas ganz Anderes wahrnehmen zu müſſen, als was gerade ſelbſt jenen rechnenden Sozialiſten vorgeſchwebt hatte. Ich fand nämlich, daß, bei gleicher Vertheilung an Alle, die eigentliche Arbeit, mit ihrer entſtellenden Mühe und Laſt, geradesweges aufgehoben ſei, und ſtatt ihrer nur eine Beſchäftigung übrig bliebe, welche nothwendig von ſelbſt einen künſtleriſchen Charakter annehmen müßte. Anhalt zur Beurtheilung dieſes Charakters der an die Stelle der Arbeit getretenen Beſchäftigung bot mir, unter Anderem, der Ackerbau, welchen ich mir, von allen Gliedern der Gemeinde beſtellt, eines Theils bis zur ergiebigeren Gartenpflege entwickelt, anderen Theils als, nach Tages- und endlich Jahreszeiten vertheilte gemeinſame Verrichtungen, welche, genau betrachtet, den Charakter von ſtärkenden Übungen, ja Vergnügungen und Feſtlichkeiten annahmen, vorzuſtellen vermochte. Indem ich nach allen Richtungen dieſe Umbildung der ſtändiſchen und bürgerlichen, einſeitigen Tendenzen der Arbeit zu einer Allen naheliegenden, univerſelleren Beſchäftigung mir darzuſtellen ſuchte, ward ich mir andererſeits bewußt, auf nichts unerhört Neues zu ſinnen, ſondern nur den ähnlichen Problemen nachzugehen, welche ja ſelbſt unſeren größten Dichter ſo freundlich ernſt beſchäftigten, wie wir dieß in „Wilhelm Meiſters Wanderjahren“ antreffen. Auch ich bildete mir daher eine mir möglich dünkende Welt, die, je reiner ich ſie mir geſtaltete, deſto weiter von der Realität der mich umgebenden politiſchen Zeittendenzen abführte, ſo daß ich mir ſagen konnte, meine Welt werde eben genau da erſt eintreten, wo die gegenwärtige aufhörte; oder da, wo Politiker und Sozialiſten zu Ende wären, würden **wir** anfangen. Ich will nicht läugnen, daß dieſe Anſicht ſich ſelbſt zur Stimmung erhob: die politiſchen Verhältniſſe des Beginnes der vergangenen fünfziger Jahre hielten alles in einer Spannung und Bangigkeit, die mir ein gewiſſes Behagen erwecken konnten, welches dem praktiſchen Politiker wohl mit Recht bedenklich erſcheinen mochte.

Wenn ich zurückdenke, glaube ich mich nun davon freiſprechen zu dürfen, daß die Ernüchterung aus der bezeichneten, einer geiſtigen Berauſchung nicht unähnlichen Stimmung, erſt und nur durch die Wendungen, welche die europäiſche Politik nahm, hervorgerufen worden ſei. Dem Dichter iſt es eigen, in der inneren Anſchauung des Weſens der Welt reifer zu ſein, als in der abſtrakt bewußten Erkenntniß: zu eben jener Zeit hatte ich bereits die Dichtung meines „Ringes des Nibelungen“ entworfen und endlich ausgeführt. Mit dieſer Konzeption hatte ich mir unbewußt im Betreff der menſchlichen Dinge die Wahrheit eingeſtanden. Hier iſt Alles durch und durch tragiſch, und der Wille, der eine Welt nach ſeinem Wunſche bilden wollte, kann endlich zu nichts Befriedigenderem gelangen, als durch einen würdigen Untergang ſich ſelbſt zu brechen. Es war die Zeit, wo ich mich ganz und einzig wieder nur meinen künſtleriſchen Entwürfen zuwandte, und ſo, dem Leben aus vollſtem Herzen ſeinen Ernſt zuerkennend, dahin mich zurückzog, wo einzig „Heiterkeit" herrſchen kann. —

Gewiß wird nun ſelbſt mein junger Freund nicht erwarten, daß ich eine eigentliche Darſtellung meiner ſeitdem gebildeten Anſichten über Politik und Staat gebe: unter allen Umſtänden würden dieſe keine praktiſche Bedeutung haben können, und ſie würden in Wahrheit nur meine Scheu, mit Dingen dieſer Art ſachmäßig mich zu befaſſen, auszudrücken haben. Es kann ihm ſomit nur daran liegen, zu erfahren, wie es in dem Kopfe eines zum Künſtler organiſirten Menſchen meiner Art, nach Allem was er empfunden und erfahren, ausſehen mag, ſobald er zum Nachdenken über ihm ſo abliegende Gegenſtände bewogen wird. Der Meinung, als ob ich hiermit Geringſchätzung ausgedrückt haben wollte, würde ich dann aber ſofort zu begegnen haben, und Alles, was ich nun hervorzubringen hätte, würde eigentlich nur ein Zeugniß dafür ſein, daß ich dahin gelangt bin, den großen, ja peinlichen Ernſt der Sache vollkommen zu würdigen. Auch der Künſtler kann von ſich ſagen: „mein Reich iſt nicht von dieſer Welt", und ich vielleicht mehr als irgend ein jetzt lebender muß dieß von mir ſagen, eben des Ernſtes willen, mit dem ich meine Kunſt erfaſſe. Das Harte iſt es nun eben, daß wir mit dieſem außerweltlichen Reiche mitten in dieſer Welt ſtehen, die ſelbſt ſo ernſt und ſorgenvoll iſt, daß ihr flüchtige Zerſtreuung einzig angemeſſen dünkt, während das Bedürfniß nach ernſter Erhebung ihr fremd geworden iſt. —

Das Leben iſt ernſt und — war es von je.

Wer hierüber ganz aufgeklärt werden will, betrachte nur, wie zu jeder Zeit und unter immer ſich neu geſtaltenden, dennoch aber nur ſich wiederholenden Formen, dieſes Leben und dieſe Welt großen Herzen und weiten Geiſtern Anlaß zur Aufſuchung der Möglichkeit ihrer Verbeſſerung ward, und wie gerade die Edelſten, d. h. diejenigen, denen nur am Wohle der anderen Menſchen lag, und die ihr eigenes Wohl willig dafür aufopferten, ſtets ohne den mindeſten Einfluß auf die dauernde Geſtaltung der Dinge blieben. Aus der großen Erfolgloſigkeit aller ſolcher erhabenen Anſtrengungen ergiebt ſich dann deutlich, daß dieſe Weltverbeſſerer in einem Grundirrthume befangen waren, und an die Welt ſelbſt Forderungen ſtellten, die nicht an ſie zu ſtellen ſind. Sollte es auch möglich erſcheinen, daß Vieles zweckmäßiger unter Menſchen eingerichtet werden könnte, ſo wird uns aber aus jenen Erfahrungen erſichtlich, daß die Mittel und Wege, hierzu zu gelangen, nie von dem einzelnen Geiſte im Voraus richtig erkannt werden, wenigſtens nicht in der Weiſe, daß er ſie der Maſſe der Menſchen mit Erfolg wiederum zur Erkenntniß bringen könnte. Bei näherer Prüfung dieſer Verhältniſſe gerathen wir endlich in Erſtaunen über die ganz unglaubliche Schwäche und Geringfügigkeit der allgemeinen menſchlichen Intelligenz, zuletzt aber in eine beſchämende Verwunderung darüber, daß wir hierüber in Erſtaunen gerathen konnten; denn eine richtige Erkenntniß der Welt hätte uns von Anfang her belehrt, daß das Weſen der Welt eben Blindheit iſt, und nicht die Erkenntniß ihre Bewegung veranlaßt, ſondern eben ein völlig dunkler Drang, ein blinder Trieb von einzigſter Macht und Gewalt, der ſich gerade nur ſo weit Licht und Erkenntniß verſchafft, als es zur Stillung des augenblicklich gefühlten drängenden Bedürfniſſes noth thut. Wir erkennen nun, daß Nichts wirklich geſchieht, was nicht eben nur aus dieſem unfernſichtigen, durchaus nur dem augenblicklich gefühlten Bedürfniſſe entſprechenden Willen hervorgeht, und Politiker von praktiſchem Erfolge ſomit von jeher nur diejenigen waren, welche genau bloß dem augenblicklichen Bedürfniſſe Rechnung trugen, nie aber fern liegende, allgemeine Bedürfniſſe in das Auge faßten, welche heute noch nicht empfunden werden, und für welche daher der Maſſe der Menſchen der Sinn in der Weiſe abgeht, daß auf ihre Mitwirkung zur Erreichung derſelben nicht zu rechnen iſt.

Perſönlichen Erfolg, und großen, wenn auch nicht dauernden Einfluß auf die Geſtaltung der äußeren Weltlage, ſehen wir außerdem dem gewaltſamen, leidenſchaftlichen Individuum zugetheilt, welches, unter geeigneten Umſtänden, dem Grundweſen des menſchlichen Dranges, gleichſam elementariſch es entfeſſelnd, ſomit der Habgier und Genußſucht, ſchnelle Wege zur Befriedigung anweiſt. Der Furcht vor von dieſer Seite her zugefügter Gewaltſamkeit, ſowie einiger hieraus gewonnener Grunderkenntniß des menſchlichen Weſens, verdanken wir den Staat. In ihm drückt ſich das Bedürfniß als Nothwendigkeit des Übereinkommens des in unzählige, blind begehrende Individuen getheilten, menſchlichen Willens zu erträglichem Auskommen mit ſich ſelber aus. Er iſt ein Vertrag, durch welchen die Einzelnen, vermöge einiger gegenſeitiger Beſchränkung, ſich vor gegenſeitiger Gewalt zu ſchützen ſuchen. Wie in der Natur-Religion den Göttern ein Theil der Feldfrucht oder Jagdbeute zum Opfer gebracht wurde, um dadurch ein Recht auf den Genuß des Übrigen ſich zugetheilt zu wiſſen, ſo opferte im Staate der Einzelne ſo viel von ſeinem Egoismus, als nöthig erſchien, um die Befriedigung des großen Reſtes deſſelben ſich zu ſichern. Hierbei geht die Tendenz des Einzelnen natürlich dahin, gegen das kleinſtmögliche Opfer die größtmögliche Zuſicherung zu erhalten: auch dieſe Tendenz kann er aber nur durch gleichbetheiligte Genoſſenſchaften zur Geltung bringen; und dieſe verſchiedenen Genoſſenſchaften unter ſich gleichbetheiligter Individuen bilden die Parteien, von denen den meiſtbeſitzenden an der Unveränderlichkeit des Zuſtandes, den minder begünſtigten an deſſen Veränderung liegt. Selbſt aber die nach Veränderung ſtrebende Partei wünſcht nur in den Zuſtand zu gelangen, in welchem auch ihr Unveränderlichkeit gefallen dürfte; und der Hauptzweck des

Staates wird ſomit von vornherein von Denen feſtgehalten, deren Vortheile bereits die Unveränderlichkeit entſpricht.

Stabilität iſt daher die eigentliche Tendenz des Staates: und mit Recht; denn ſie entſpricht zugleich dem unbewußten Zwecke jedes höheren menſchlichen Strebens, über das erſte Bedürfniß wirklich hinauszukommen, nämlich: zur freieren Entwickelung der geiſtigen Anlagen, welche ſtets gefeſſelt wird, ſobald Hinderungen für die Befriedigung dieſes erſten Grundbedürfniſſes eintreten. Nach Stabilität, nach Erhaltung der Ruhe ſtrebt naturgemäß demnach Alles: verſichert kann ſie aber nur werden, wenn die Erhaltung des gegenwärtigen Zuſtandes nicht vorwiegendes Intereſſe nur einer Partei iſt. Im wohlverſtandenen Intereſſe aller Parteien, alſo des Staates, liegt es daher, keiner einzelnen Partei das Intereſſe ſeiner Erhaltung einzig zu überlaſſen. Es muß demnach die Möglichkeit der ſteten Abhilfe der leidenden Intereſſen der minder begünſtigten Parteien gegeben ſein: je mehr hierfür immer nur das nächſte Bedürfniß in das Auge gefaßt wird, deſto verſtändlicher wird es ſelbſt ſein, und deſto leichter und beruhigender kann Befriedigung dafür gewonnen werden. Allgemeine Geſetze, welche für dieſe Möglichkeit ſorgen, zielen ſomit, indem ſie kleine Veränderungen zulaſſen, ebenfalls nur auf Verſicherung der Stabilität, und dasjenige Geſetz, welches, auf die Möglichkeit ſteter Abhilfe dringender Bedürfniſſe berechnet, zugleich die ſtärkſte Verſicherung der Stabilität enthält, muß demnach das vollkommenſte Staatsgeſetz ſein.

Die verkörperte Gewähr für dieſes Grundgeſetz iſt der Monarch. Es giebt in keinem Staate ein wichtigeres Geſetz, als welches ſeine Stabilität an die erbliche höchſte Gewalt einer beſonderen, mit allen übrigen Geſchlechtern nicht verbundenen und nicht ſich vermiſchenden, Familie heftet. Es hat noch keine Staatsverfaſſung gegeben, in welcher, nach dem Untergange ſolcher Familien und nach Abſchaffung der Königsgewalt, nicht durch Umſchreibungen und Subſtituirungen aller Art eine ähnliche Gewalt nothwendig, und meiſtens nothdürftig, rekonſtruirt worden wäre. Sie iſt daher als weſentlichſtes Grundgeſetz des Staates feſtgehalten, und wie in ihr die Gewähr für die Stabilität liegt, erreicht in der Perſon des Königs der Staat zugleich ſein eigentliches Ideal.

Wie nämlich der König einerſeits die Sicherung für den Beſtand des Staates giebt, reicht er mit ſeinem eigenen höchſten Intereſſe bereits über den Staat hinaus. Er perſönlich hat mit den Intereſſen der Parteien nichts mehr gemein, ſondern ihm liegt nur daran, eben zur Sicherung des Ganzen den Widerſtreit dieſer Intereſſen ausgeglichen zu wiſſen. Sein Walten iſt daher Gerechtigkeit, und wo dieſe nicht zu erreichen, Gnade auszuüben. Somit iſt er, den Partei-Intereſſen gegenüber, der Vertreter des rein menſchlichen Intereſſes, und nimmt daher vor dem Auge des im Partei-Intereſſe befangenen Bürgers eine in Wahrheit faſt übermenſchliche Stellung ein. Ihm wird demgemäß eine Ehrbezeigung zugewendet, wie ſie der höchſte Staatsbürger nie auch nur annähernd anzuſprechen ſich einfallen laſſen kann; und hier, auf dieſer Spitze des Staates, wo wir ſein Ideal erreicht ſehen, treffen wir daher auf diejenige Seite der menſchlichen Anſchauungsweiſe, welche wir, der Fähigkeit der Erkenntniß des nächſten Bedürfniſſes gegenüber, als Wahn-Vermögen bezeichnen wollen. Alle Diejenigen nämlich, deren reines Erkenntnißvermögen entſchieden nicht über das auf das nächſte Bedürfniß Bezügliche hinausreicht, und dieſe bilden den überwiegend größten Theil der Menſchen überhaupt, würden unfähig ſein, die Bedeutung der königlichen Gewalt, deren Ausübung mit ihrem nächſten Bedürfniſſe in keiner unmittelbar wahrnehmbaren Beziehung mehr ſteht, zu erkennen, geſchweige denn die Nothwendigkeit, für ihre Erhaltung ſich zu bemühen, ja dieſer ſogar die höchſten Opfer, die Opfer des Gutes und des Lebens zu bringen, wenn hier nicht eine, der gemeinen Erkenntniß ganz entgegengeſetzte Anſchauungsweiſe zu Hilfe käme. Dieſe iſt der Wahn.

Ehe wir uns das Weſen des Wahnes aus ſeinen wundervollſten Bildungen verſtändlich zu machen ſuchen, beachten wir zu ſeiner Erklärung hier zunächſt die ungemein anregende Beleuchtung, welche ein vorzüglich tiefſinniger und ſcharfblickender Philoſoph der letzten Vergangenheit dem an ſich ſo unbegreiflichen Phänomene des thieriſchen Inſtinktes zuwendet. — Die erſtaunliche Zweckmäßigkeit in den Verrichtungen der Inſekten, von denen uns die Bienen und Ameiſen für die gemeine Beobachtung am nächſten liegen, iſt bekanntlich nicht in der Weiſe erklärlich, wie die Zweckmäßigkeit bei ähnlichen gemeinſchaftlichen Verrichtungen der Menſchen zu begreifen iſt; wir können nämlich unmöglich annehmen, daß, wie es bei den Menſchen der Fall iſt, hier dieſe Verrichtungen von einer wirklichen, den Individuen inwohnenden Erkenntniß ihrer Zweckmäßigkeit, ja nur ihres Zweckes, geleitet würden. Zur Erklärung des ungemeinen, ja ſelbſt aufopferungsvollen Eifers, ſowie der ſinnreichen Art, mit welchen ſolche Thiere z. B. für ihre Eier ſorgen, deren Zweck und zukünftige Beſtimmung ſie unmöglich aus Erfahrung und Beobachtung kennen, ſchließt unſer Philoſoph auf einen Wahn, der dem ſo äußerſt dürftigen individuellen Erkenntnißvermögen des Thieres hierbei einen Zweck vorſpiegelt, welchen es für die Befriedigung ſeines eigenen Bedürfniſſes hält, während er in Wahrheit nicht dem Individuum, ſondern der Gattung angehört. Der Egoismus des Individuums wird mit Recht hierbei als ſo unbeſieglich ſtark angenommen, daß Verrichtungen, welche nur der Gattung, als den kommenden Geſchlechtern, zu Nutzen ſind, demnach die Erhaltung der Gattung, und zwar auf Koſten des eben jetzt in Anſpruch zu nehmenden, der Vergänglichkeit geweihten Individuums, nimmermehr von dieſem mit Mühe und Selbſtaufopferung vollzogen werden würden, wenn es nicht zu dem Wahne verleitet würde, hierdurch einem eigenen Zwecke zu dienen; ja, dieſer vorgeſpiegelte eigene Zweck muß dem Individuum wichtiger, die durch ſeine Erreichung zu gewinnende Befriedigung ſtärker und vollkommener erſcheinen, als der gewöhnliche rein individuelle Zweck der

Befriedigung des Hungers u. ſ. w., weil, wie wir ſehen, dieſer auf das Eifrigſte jenem aufgeopfert wird. Als der Erreger und Bildner dieſes Wahnes bezeichnet unſer Philoſoph eben den Geiſt der Gattung ſelber, welcher als allmächtiger Lebenswille für das beſchränkte Erkenntnißvermögen des Individuums eintritt, da ohne ſeine Einwirkung das Individuum, in ſeiner beſchränkten egoiſtiſchen Selbſtſorge, ſeinem eigenen einzelnen Beſtehen zu Liebe willig die Gattung aufopfern würde.

Sollte es uns gelingen, die Beſchaffenheit dieſes Wahnes uns irgend wie zu innigem Bewußtſein zu bringen, ſo wäre hiermit auch der richtige Aufſchluß über dieſes ſonſt ſo unfaßbare Verhältniß des Individuums zur Gattung gewonnen. Vielleicht wird uns dieß auf dem Wege erleichtert, welcher uns über den Staat hinaus führt. Für jetzt giebt uns aber die Anwendung des aus der Beobachtung des thieriſchen Inſtinktes gewonnenen Ergebniſſes auf Dasjenige, was gewiſſe ſtets gleiche, von nirgends her befohlene, doch immer wieder von ſelbſt entſtehende Einrichtungen von höchſter Zweckmäßigkeit im menſchlichen Staate hervorbringt, eine nächſte Möglichkeit der Bezeichnung des Wahnes, als eines allgemein bekannten, ſelbſt an die Hand.

Im politiſchen Leben äußert dieſer Wahn ſich nämlich als Patriotismus. Als ſolcher beſtimmt er den Bürger, das eigene Wohlergehen, auf deſſen möglichſt reichliche Sicherung ihm ſonſt bei allen perſönlichen, wie parteilichen Beſtrebungen es einzig ankam, ja das Leben ſelbſt zu opfern, um das Beſtehen des Staates zu ſicheren: der Wahn, daß eine gewaltſame Veränderung des Staates ihn ganz perſönlich treffen und vernichten müſſe, ſo daß er ſie nicht überleben zu können glaubt, beherrſcht ihn hierbei in der Weiſe, daß er das dem Staate drohende Übel, als ein perſönlich zu erleidendes, mit ganz demſelben, und wohl gar größerem Eifer als dieſes abzuwenden bemüht iſt, während der Verräther, ſowie der grobe Realiſt, allerdings beweiſt, daß auch nach dem Eintritte des von Jenem gefürchteten Übels, ſein perſönliches Wohlergehen jetzt ſo gut wie früher beſtehen kann.

Die in der patriotiſchen Handlung vollzogene thatſächliche Entäußerung des Egoismus' iſt jedoch immerhin eine bereits ſo gewaltſame Anſtrengung, daß ſie unmöglich immer und auf die Dauer anhalten kann; auch iſt der Wahn, der dazu treibt, noch ſo ſtark mit einer wirklich egoiſtiſchen Vorſtellung vermiſcht, daß der Rückfall aus ihm in die nüchterne, rein egoiſtiſche Tagesſtimmung gemeiniglich auffallend ſchnell vor ſich geht, und dieſe Stimmung ſelbſt die eigentliche Breite des Lebens auszufüllen fortfährt. Der patriotiſche Wahn bedarf daher eines dauernden Symboles, an welches er ſich ſelbſt bei vorherrſchender Alltagsſtimmung heftet, um an ihm, im wiedereintretenden Nothfalle, ſofort wieder ſeine erregende Kraft zu gewinnen; etwa, wie die Kriegsfahne, der wir zur Schlacht folgten, nun ruhig vom Thurme herab über die Stadt hin weht, als ſchützendes Zeichen des Sammelpunktes für Alle bei eintretender neuer Gefahr. Dieſes Symbol iſt der König; in ihm verehrt daher der Bürger unbewußt den ſichtbaren Repräſentanten, ja die leibhaftige Verkörperung des Wahnes ſelbſt, welcher ihn, bereits über die ihm mögliche gemeine Vorſtellungsweiſe vom Weſen der Dinge ihn hinausführend, in der Weiſe beherrſcht und veredelt, daß er ſich als Patriot zu zeigen vermag.

Was nun etwa über den Patriotismus, dieſe für das Beſtehen des Staates genügende Form des Wahnes, hinausliegt, wird dem Staatsbürger als ſolchem nicht weiter erkennbar, ſondern die Erkenntniß hiervon kann eigentlich erſt dem Könige, oder Denen, welche ſein perſönliches Intereſſe zu dem ihrigen zu machen vermögen, ſich nahe bringen. Erſt von der Höhe des Königthumes herab kann die noch dürftige Form erkannt werden, in welche der Wahn ſich kleidet, um ſeinen nächſten Zweck, das Beſtehen der Gattung, für jetzt als Staatsgenoſſenſchaft zu erreichen. Wie der Patriotismus den Bürger für die Intereſſen des Staates hellſehend macht, läßt er ihn noch in Blindheit für das Intereſſe der Menſchheit überhaupt, ja, ſeine wirkſamſte Kraft übt er darin aus, daß er dieſe Blindheit, die im gemeinen Lebensverkehre von Menſch zu Menſch oft ſchon ſich bricht, auf das Eifrigſte verſtärkt. Der Patriot ordnet ſich ſeinem Staate unter, um dieſen über alle anderen Staaten zu erheben, und ſo gleichſam durch die Größe und Macht ſeines Vaterlandes mit reichen Zinſen ſein ihm gebrachtes perſönliches Opfer vergütet zu wiſſen. Ungerechtigkeit und Gewaltſamkeit gegen andere Staaten und Völker iſt daher von je die wahre Kraftäußerung des Patriotismus' geweſen. Zunächſt iſt hier noch die Sorge für die Selbſterhaltung wirkſam, da die Ruhe, ſomit die Macht des eigenen Staates, nur durch die Machtloſigkeit der anderen Staaten verſichert werden zu können ſcheint, nach der von Machiavelli ſehr richtig bezeichneten **Maxime: „was du nicht willſt, daß man dir zufüge, das füge dem Anderen zu!"** Daß die eigene Ruhe ſomit nur durch Gewalt und Ungerechtigkeit gegen auswärts verſichert werden kann, muß natürlich auch die eigene Ruhe ſtets problematiſch erſcheinen laſſen: namentlich muß hierdurch auch der Gewalt und Ungerechtigkeit im eigenen Staate immer die Thüre geöffnet bleiben. Die Beſchlüſſe und Thätlichkeiten, die uns nach außen als gewaltſam kundgeben, können nie ohne gewaltſame Rückwirkung für uns ſelbſt bleiben. Wenn moderne ſtaatspolitiſche Optimiſten von einem allgemeinen Rechtszuſtande, in welchem ſich die Staaten heut' zu Tage gegenſeitig zu einander befänden, ſprechen, darf man ihnen nur die Nöthigung zur Unterhaltung und ſteten Steigerung der ungeheuren ſtehenden Heere vorführen, um ſie im Gegentheile von der wirklichen Rechtsloſigkeit dieſes Zuſtandes zu überführen. Indem es uns nicht einfällt, zeigen zu wollen, wie dieß anders ſein könnte, beſtätigen wir eben nur, daß wir in beſtändigem, nur durch Waffenſtillſtände unterbrochenem Kriege nach außen leben, und daß dieſem Zuſtande der innere Zuſtand des Staates nicht ſo weſentlich unähnlich iſt, daß er als ſein vollkommenes Gegentheil gelten dürfte. Bleibt immer die Grundangelegenheit alles Staatsweſens die Verſicherung der Stabilität, und iſt dieſe Verſicherung daran gebunden, daß keine Partei ein unabweisliches Bedürfniß zu einer Grundveränderung empfindet; iſt demnach, um dieſem Falle vorzubeugen, es unerläßlich, dem dringenden Bedürfniſſe des Augenblickes ſtets zu rechter Zeit abzuhelfen, und darf zur Erkenntniß dieſes Bedürfniſſes die gemeine praktiſche Intelligenz des Bürgers für genügend, ja einzig entſprechend gehalten werden:" ſo haben wir andererſeits doch auch erſehen, wie die höchſte gemeinſame Tendenz des Staates nur durch einen Wahn kräftig aufrecht erhalten werden konnte; und da wir dieſen Wahn, als Patriotismus, nicht für wirklich rein, und dem Zwecke der menſchlichen Gattung, als ſolcher, vollkommen entſprechend, erkennen mußten, ſo haben wir nun auch in dieſem Wahne zugleich den gefährlichen Feind der öffentlichen Ruhe und Gerechtigkeit in das Auge zu faſſen.

Derſelbe Wahn, der den egoiſtiſchen Bürger zu den aufopferungsvollſten Handlungen beſtimmt, kann durch Irreleitung ebenſo zu den heilloſeſten Verwirrungen und der Ruhe ſchädlichſten Handlungen führen.

Der Grund hiervon liegt in der gar nicht gering genug zu ſchätzenden Schwäche der durchſchnittlichen menſchlichen Intelligenz, ſowie in den ſo höchſt verſchiedenen Graden und Abſtufungen des Erkenntnißvermögens der Einzelnen, welche zuſammengenommen die ſogenannte öffentliche Meinung zu Stande bringen. Die wirkliche Achtung vor dieſer „öffentlichen Meinung" gründet ſich auf der zweifellos ſicheren Wahrnehmung deſſen, daß Niemand richtiger als die Gemeinde ſelbſt ihres wahrhaften nächſten Lebensbedürfniſſes inne wird, und die Mittel zur Befriedigung deſſelben aufzufinden vermag: es wäre bedenklich, wenn hierfür der Menſch mangelhafter organiſirt ſein ſollte, als das Thier. Dennoch werden wir aber oft zu der gegentheiligen Anſicht gedrängt, wenn wir ſehen, wie der gewöhnliche Menſchenverſtand ſelbſt hierfür, d. h. für die richtige Erkenntniß ſeiner nächſten, gemeinſten Bedürfniſſe wenigſtens nicht in dem Grade ausreicht, daß es in geſelliger Weiſe und gemeinſchaftlich befriedigt werde: wirklich zeigt uns das Vorhandenſein von Bettlern, und zu Zeiten ſogar von Verhungernden, wie ſchwach es im Grunde um den gemeinſten Menſchenverſtand ſtehen müſſe. Wir treffen alſo bereits hier auf eine große Schwierigkeit, die es koſten muß, wirkliche Vernunft in die gemeinſamen Beſtimmungen der Menſchen zu bringen: mag hiervon wohl der unermeßliche Egoismus jedes Einzelnen der Grund ſein, der ihn, ſeine Intelligenz weit überflügelnd, gerade da, wo nur durch Zurückdrängung des Egoismus' und Schärfung des Verſtandes zur rechten Erkenntniß gelangt werden kann, zu gemeinſamen Beſchlüſſen beſtimmt, ſo iſt eben hier aber die Einwirkung eines falſchen Wahnes recht deutlich zu erkennen. Dieſer Wahn findet von jeher nur den unerſättlichen Egoismus zur Nahrung: dieſem wird er aber von Außen vorgeſpiegelt, nämlich durch ebenſo egoiſtiſche, aber mit einem höheren, wenn auch nicht hohen, Grade von Intelligenz begabte, ehrgeizige Individuen. Dieſe abſichtliche Verwendung, und bewußte oder unbewußte Irreleitung des Wahnes, kann ſich nur der dem Bürger einzig zugänglichen Form desſelben, des Patriotismus', in irgend welcher Entſtellung bedienen: er wird ſich ſomit immer als ein gemeinnützliches Streben äußern, und nie hat noch ein Demagog oder Intrigant ein Volk verführt, ohne es auf irgend eine Weiſe glauben zu machen, es ſei in patriotiſcher Erregung begriffen. Im Patriotismus liegt ſomit ſelbſt die Handhabe zur Verführung, und die Möglichkeit, die Mittel zu dieſer Verführung ſich ſtets offen zu erhalten, liegt in der künſtlich gepflegten großen Bedeutung, welche man der „öffentlichen Meinung" zuzuerkennen vorgiebt.

Welche Bewandtniß es nun mit dieſer „öffentlichen Meinung" hat, dürften Diejenigen am beſten wiſſen, welche die Achtung vor ihr ſtets im Munde führen und geradesweges als religiöſe Forderung aufſtellen. Als ihr Organ giebt ſich in unſeren Zeiten die „Preſſe" aus: ſie würde ſich aufrichtig eigentlich deren Schöpferin nennen können, zieht es jedoch vor, ihre andererſeits jedem denkenden und ernſten Beobachter offenliegende, ſittliche wie intellektuale Schwäche, ihren gänzlichen Mangel an Selbſtſtändigkeit und wahrhaftem Urtheile, hinter der hohen Miſſion zu verbergen, welche ſie, im Dienſte dieſer einzig die Menſchenwürde repräſentirenden öffentlichen Meinung, ſonderbarer Weiſe zu jeder Unwürdigkeit, zu jedem Widerſpruche, zum heutigen Verrath an dem was geſtern für heilig erklärt wurde, beſtimmt. Da, wie wir ſonſt ſehen, alles Heilige nur in die Welt zu treten ſcheint, um zu unheiligen Zwecken verwendet zu werden, dürfte uns der offenbare Misbrauch, der mit der öffentlichen Meinung getrieben wird, vielleicht noch nicht zu dem Schluſſe auf deren üble Beſchaffenheit an und für ſich berechtigen: nur iſt ihr wirkliches Vorhandenſein ſchwierig, oder faſt gar nicht nachzuweiſen, da ſie, ihrer ſubſumirten Natur nach, nicht im einzelnen Individuum als ſolchem ſich manifeſtiren kann, wie jeder andere edle Wahn es thut, als welchen wir immerhin den Patriotismus bezeichnen, und welcher gerade im einzelnen Individuum ſeine ſtärkſte und kenntlichſte Manifeſtation kundgiebt. Der vermeintliche Vertreter der „öffentlichen Meinung" giebt ſich dagegen immer nur als ihren willenloſen Sklaven zu erkennen, und es iſt dieſer wunderlichen Macht ſomit nicht anders beizukommen, als — indem man ſie macht. Dieß geſchieht dann in Wahrheit von der „Preſſe", und zwar mit dem vollen Eifer des aller Welt verſtändlichſten Treibens, des induſtriellen Gewerbes. Während jeder Zeitungsſchreiber in der Regel nichts Anderes repräſentirt, als das verkommene Litteratenthum oder verunglückte reine Geſchäftsweſen, bilden viele, oder gar alle Zeitungsſchreiber zuſammen, die ehrfurchtgebietende Macht der „Preſſe", die Sublimation des öffentlichen Geiſtes, der praktiſchen menſchlichen Intelligenz, die unzweifelhafte Garantie des ſteten Fortſchrittes der Menſchheit. Jeder bedient ſich ihrer nach Bedürfniß, und ſie ſelbſt deutet die öffentliche Meinung durch ihr praktiſches Verhalten darin an, daß ſie für Geld und Vortheil jeder Zeit zu haben iſt.

Es iſt gewiß nicht ſo paradox, als es den Anſchein hat, zu behaupten, daß mit der Erfindung der Buchdruckerkunſt, ganz gewiß aber mit dem Aufkommen des Zeitungsweſens, die Menſchheit unmerklich von ihrer Befähigung zu geſundem Urtheile verloren hat: nachweislich hat ſchon mit dem Überhandnehmen der ſchriftlichen Aufzeichnungen das plaſtiſche Gedächtniß, die ausgebreitete Befähigung zur poetiſchen Konzeption und Reproduktion, bedeutend und zunehmend abgenommen. Der gegentheilige Gewinn hieraus für die Entwickelung der menſchlichen Fähigkeiten, im allerweiteſten Überblicke gefaßt, muß wohl ebenfalls nachzuweiſen ſein; jedenfalls kommt er uns aber nicht unmittelbar zu gut, denn ganze Generationen, zu denen die unſrige recht vollſtändig gehört, ſind, wie man bei genauem Nachdenken erkennen muß, durch den Misbrauch, welcher mit der geſunden menſchlichen Urtheilskraft durch die Wirkſamkeit namentlich der modernen Tagespreſſe getrieben wird, und in Folge deſſen durch die Erſchlaffung, in welche, bei dem allgemein menſchlichen Bequemlichkeitshange dieſes Urtheilsvermögen verſunken iſt, dermaßen degradirt worden, daß die Menſchen, gerade im Gegenſatze zu dem was ſie ſich vorlügen laſſen, für die Theilnahme an wirklich großen Ideen immer unfähiger ſich ausweiſen.

Am ſchädlichſten für das gemeine Wohl leidet hierunter der einfache Sinn für Gerechtigkeit: es giebt keine Ungerechtigkeit, Einſeitigkeit und Engherzigkeit, die nicht in der Kundgebung der „öffentlichen Meinung“ ihren Ausdruck fände, und zwar — was das Gehäſſige der Sache vermehrt — ſtets mit der Leidenſchaftlichkeit, welche, für den Anſchein, der Wärme des wahren Patriotismus' entlehnt iſt, an ſich aber ſtets den eigenſüchtigſten Motiven der Menſchen entſpringt. Wer dieß genau erfahren will, hat nur der „öffentlichen Meinung“ entgegenzutreten, oder ihr gar zu trotzen: er wird erkennen, daß er hier auf den unzugänglichſten Tyrannen trifft; und Niemand wird mehr dazu gedrängt, unter ſeinem Deſpotismus zu leiden, als der Monarch, eben weil er der Repräſentant deſſelben

Patriotismus' iſt, deſſen gemeinſchädliche Entartung ihm in der „öffentlichen Meinung" mit der Anmaaßung, von ganz derſelben Gattung zu ſein, entgegentritt.

Im eigentlichſten Intereſſe des Königs, welches in Wahrheit nur das des reinſten Patriotismus' ſein kann, ſcheidet ſich deſſen unwürdige Stellvertreterin, die öffentliche Meinung, als Intereſſe der egoiſtiſchen Gemeinheit der Maſſe aus, und die Nöthigung, ihren Forderungen dennoch nachzugeben, wird zum erſten Quelle des höheren Leidens, welches nur der König eigentlich als wirklich perſönliches erfährt. Rechnen wir hierzu, welche Opfer perſönlicher Freiheit an ſich der Monarch der „Staatsraiſon" zu bringen hat, und ermeſſen wir, wie gerade Er nur in der Stellung iſt, über den Patriotismus hinausliegende, rein menſchliche Beziehungen, z. B. im Verkehre mit den Häuptern anderer Staaten, zu perſönlichen Angelegenheiten zu machen, dieſe aber dann eben der Staatsrückſicht aufopfern zu müſſen, ſo begreift es ſich, wie von jeher Sage und Dichtung die Tragik des menſchlichen Daſeins gerade am Schickſale der Könige am deutlichſten und häufigſten zur Darſtellung brachten. Erſt am Looſe und Leiden der Könige kann die tragiſche Bedeutung der Welt ganz und voll zur Erkenntniß gebracht werden. Bis zum Könige hinauf iſt für jede Hemmung des menſchlichen Willens, ſo weit dieſer ſich im Staate präziſirt, eine Befreiung denkbar, weil das Streben des Bürgers nicht über die Befriedigung gewiſſer, innerhalb des Staates zu beſchwichtigender Bedürfniſſe hinausgeht. Auch der Feldherr und Staatsmann bleibt noch praktiſcher Realiſt; er kann in ſeinen Unternehmungen unglücklich ſein und erliegen, aber der Zufall konnte ihn auch begünſtigen, das an und für ſich nicht Unmögliche zu erreichen: denn er dient immer nur einem beſtimmten, praktiſchen Zwecke. Der König aber will das Ideal; er will Gerechtigkeit und Menſchlichkeit; ja, wollte er ſie nicht, wollte er nichts Anderes, als was der einzelne Bürger oder Parteiführer will, ſo würde gerade die Forderung, die ſeine Stellung an ihn macht, und welche ihm nur das ideale Intereſſe geſtattet, indem ſie ihn zum Verräther an der von ihm repräſentirten Idee macht, ihn in die Leiden verſetzen, welche von je den tragiſchen Dichter zu ihrer Darſtellung der Nichtigkeit des menſchlichen Lebens und Trachtens überhaupt begeiſterten. Wahre Gerechtigkeit und Menſchlichkeit ſind eben unzuverwirklichende Ideale: in der Stellung ſein, nach ihnen ſtreben, ja zu ihrer Verwirklichung eine unabweisliche Forderung erkennen zu müſſen, heißt zum Unglücke beſtimmt ſein. Was das durchaus edle, wahrhaft königliche Individuum hierdurch unmittelbar empfindet, bleibt aber auch dem für die Erkenntniß ſeiner tragiſchen Aufgabe unberufenen, nur durch natürliche Fügung auf den Thron gelangten Individuum in irgend welcher, nur dem Königthum beſtimmten, ungemeinen Art zu erfahren beſchieden: der gemeine Kopf, das unedle Herz, welches in niederer Sphäre in vollen ſtaatsbürgerlichen Ehren, mit ſich und ſeiner Umgebung in gründlicher Übereinſtimmung, ſehr wohl beſtehen konnte, verfällt auf der durch unvermeidliche Schickung ihm beſchiedenen Höhe einer weithin reichenden und dauernden, an ſich oft durchaus unbilligen, daher faſt tragiſch zu nennenden, Verachtung. Schon daß das für den Thron beſtimmte Individuum keine Wahl hat, ſeinen rein menſchlichen Neigungen keine Berechtigung zuerkennen darf, und eine große Stellung ausfüllen muß, zu der nur große Naturanlage befähigen kann, theilt ihm von vorn herein ein übermenſchliches Geſchick zu, dem der Schwachbefähigte bis zur perſönlichen Nichtigkeit erliegen muß. Der Hochbefähigte aber iſt berufen, die wahre Tragik des Lebens in ſeiner erhabenen Stellung ganz und tief zu erfahren. Bei leidenſchaftlicher, ehrgeiziger Auffaſſung des patriotiſchen Ideals wird er zum Heerführer und Eroberer, und unterwirft ſich als ſolcher dem Looſe des Gewaltſamen, der Treuloſigkeit des Glückes: bei edelmüthig menſchlicher, mitleidvoller Tendenz der Naturanlage iſt aber Er berufen, tiefer und ſchmerzlicher, als alle Andere, das Unzulängliche alles Strebens nach wirklicher, vollkommener Gerechtigkeit zu erkennen.

Ihm iſt es daher beſchieden, inniger und tiefer, als dem Staatsbürger, als ſolchem, es möglich iſt, zu empfinden, wie der Menſchheit ein unendlich tieferes und umfaſſenderes Bedürfniß inne wohnt, als welches durch den Staat und deſſen Ideal zu befriedigen iſt. Wie daher der Patriotismus den Staatsbürger zu der höchſten ihm erreichbaren Höhe erhob, vermag nur die Religion ihn zur eigentlichen Menſchenwürde zu führen.

Die Religion iſt ihrem Weſen nach grundverſchieden vom Staate. Genau in dem Grade erſt iſt eine reine, höchſte Religion in die Welt getreten, als ſie gänzlich vom Staate ſich ausſchied, und in ſich dieſen vollſtändig aufhob. Staat und Religion vollkommen vereinigt treffen wir nur da an, wo Beide noch auf den roheſten Stufen ihrer Bildung und Bedeutung ſtehen. Die primitive Naturreligion dient einzig den Zwecken, für welche im ausgebildeten Staate der Patriotismus eintritt: mit der vollkommen entwickelten patriotiſchen Tugend hat daher auch überall die alte Naturreligion für den Staat ihre Bedeutung verloren. So lange ſie aber in Blüthe iſt, begreifen die Menſchen unter ihren Göttern ihr höchſtes praktiſches Staatsintereſſe; der Stammgott iſt der Repräſentant der Zuſammengehörigkeit der Stammesgenoſſen; die übrigen Naturgötter werden zu Penaten, Schützern des Hauſes, der Stadt, der Felder und Heerden. Erſt da, wo dieſe Religionen im vollkommen ausgebildeten Staate vor der nun entwickelten patriotiſchen Pflicht erblaßten und zur unweſentlichen Cäremonienpflege herabſinken, erſt da, wo das „Fatum“ ſich als politiſche Nothwendigkeit darſtellte, konnte die wirkliche Religion in die Welt treten. Ihre Grundlage iſt das Gefühl der Unſeligkeit des menſchlichen Daſeins, die tiefe Unbefriedigung des rein menſchlichen Bedürfniſſes durch den Staat. Ihr innerſter Kern iſt Verneinung der Welt, d. h. Erkenntniß der Welt als eines nur auf einer Täuſchung beruhenden, flüchtigen und traumartigen Zuſtandes, ſowie erſtrebte Erlöſung aus ihr, vorbereitet durch Entſagung, erreicht durch den Glauben.

In der wahren Religion findet ſomit eine vollſtändige Umkehr aller der Beſtrebungen ſtatt, welche den Staat gründeten und organiſirten: was hier nicht zu erreichen war, giebt das menſchliche Gemüth auf dieſem Wege zu erlangen auf, um auf einem gänzlich entgegengeſetzten ſich deſſen zu verſichern. Der religiöſen Vorſtellung geht die Wahrheit auf, es müſſe eine andere Welt geben, als dieſe, weil in ihr der unerlöſchliche Glückſeligkeitstrieb nicht zu ſtillen iſt, dieſer Trieb ſomit eine andere Welt zu ſeiner Erlöſung fordert. Welches iſt nun dieſe andere Welt? So weit die intellektualen Vorſtellungsfähigkeiten des menſchlichen Verſtandes reichen, und in ihrer praktiſchen Anwendung als Vernunft ſich geltend machen, iſt durchaus keine Vorſtellung zu gewinnen, welche nicht genau immer nur wieder dieſe ſelbe Welt des Bedürfniſſes und des Wechſels erkennen ließe: da dieſe der Quell unſerer Unſeligkeit iſt, muß daher jene andere Welt der Erlöſung von dieſer Welt genau ſo verſchieden ſein, als diejenige Erkenntnißart, durch welche wir ſie erkennen ſollen, verſchieden von derjenigen ſein muß, welcher einzig dieſe täuſchende leidenvolle Welt ſich darſtellt.

Wir ſahen, daß im Patriotismus bereits des einzelnen, durchaus nur vom perſönlichen Intereſſe beſtimmten Individuums, ein Wahn ſich bemächtigt, welcher die Gefahr des Staates ihm als unendlich geſteigerte perſönliche Gefahr erſcheinen läßt, für deren Abwendung er ſich dann mit ebenſo geſteigertem Eifer aufopfert. Wo es nun aber gilt, dem im Grunde einzig ſich entſcheidenden perſönlichen Egoismus' die ganze Welt, den vollſtändigen Zuſammenhang all' der Verhältniſſe, in welchem ihm bisher einzig Befriedigung zu erlangen möglich ſchien, als nichtig empfinden zu laſſen, ſeinen Eifer auf freiwilliges Entſagen und Leiden zu richten, um ihn von dieſer Welt unabhängig zu machen, muß dieſe wunderwirkende Vorſtellung, die wir, der gemeinen praktiſchen Vorſtellungsweiſe gegenüber nur als Wahn auffaſſen können, einen ſo erhabenen, mit allem Übrigen durchaus unvergleichlichen Quell haben, daß der nothwendige Schluß auf ihn aus dieſer übernatürlichen Wirkung uns in Wahrheit als einzige Möglichkeit einer Vorſtellung von ihm ſelbſt geſtattet ſein kann. —

Wer die Erkenntniß des Weſens des chriſtlichen Glaubens damit für abgethan hält, daß er dieſen für eine verſuchte Befriedigung des maaßloſeſten Egoismus erklärt, vermöge welcher etwa der Kontrahent gegen Entſagung und freiwilliges Leiden in dieſem verhältnißmäßig kurzen und flüchtigen Leben die ewige, nie endende Seligkeit gewänne, der würde hiermit genau nur die Vorſtellungsart bezeichnen, welche allerdings dem unerſchütterten menſchlichen Egoismus einzig zugänglich iſt, durchaus aber nicht die wahnverklärte Vorſtellung, welche Demjenigen zu eigen iſt, der freiwilliges Entſagen und Leiden wirklich ausübt. Durch freiwilliges Entſagen und Leiden iſt dagegen praktiſch der Egoismus bereits aufgehoben, und wer ſie erwählt, möge er damit was immer erreichen wollen, iſt hierdurch in Wahrheit bereits der in Raum und Zeit befangenen Vorſtellung enthoben; denn er kann unmöglich mehr ein in Zeit und Raum, ſeien dieſe auch als ewig und unermeßlich vorgeſtellt, liegendes Glück ſuchen. Das, was ihm die übermenſchliche Kraft giebt, freiwillig zu leiden, muß bereits ſelbſt von ihm als ein, jedem Anderen unerkennbares, tiefinneres, gar nicht anders als durch äußere Leiden der Welt mittheilbares, Glück empfunden werden: es muß das unermeßlich erhabene Wonnegefühl der Weltüberwindung ſein, gegen welche das eitle Behagen des Welteroberers geradezu kindiſch nichtig erſcheint.

Aus dieſem, über Alles erhabenen, Erfolge haben wir auf die Natur des göttlichen Wahnes ſelbſt zu ſchließen; und um ihn uns irgendwie vorzuſtellen, haben wir daher genau auf Das zu achten, wie er ſich dem religiöſen Weltüberwinder darſtellt, indem wir uns eben nur dieſe Vorſtellung rein zu wiederholen und zu vergegenwärtigen ſuchen, keineswegs aber ſo, wie wir ihn uns für unſere, von der des Religiöſen gänzlich verſchiedene Vorſtellungsart etwa zurecht zu legen für gut halten möchten. —

Wie die höchſte Kraft der Religion ſich im *Glauben* kundgiebt, liegt ihre weſentlichſte Bedeutung in ihrem *Dogma*. Nicht durch ihre praktiſche Bedeutung für den Staat, alſo durch ihr Moralgeſetz, iſt die Religion wichtig; denn die Grundzüge jeder Moral finden ſich in jeder, auch der unvollkommenſten Religion: ſondern durch ihren unermeßlichen Werth für das Individuum bekundet die chriſtliche Religion ihre erhabene Bedeutung, und zwar durch ihr Dogma. Das Wundervolle und ganz Unvergleichliche des religiöſen Dogma's beſteht darin, daß Das, was auf dem Wege des Nachdenkens durch die richtigſte philoſophiſche Erkenntniß nur in negativer Form gefaßt werden kann, in ihm ſich in poſitiver Form darſtellt; d. h. wenn der Philoſoph bis zur Darſtellung der Irrigkeit und Ungeeignetheit derjenigen natürlichen Vorſtellungsart gelangt, vermöge welcher uns die Welt, wie ſie ſich uns gemeinhin darſtellt, als eine unzweifelhafte Realität erſcheint; ſo ſtellt das religiöſe Dogma die andere, bisher unerkannte Welt dar, und zwar mit ſolch' unfehlbarer Sicherheit und Beſtimmtheit, daß der Religiöſe, dem ſie aufgegangen iſt, hierüber in die unerſchütterlichſte, tiefbeſeligendſte Ruhe geräth. Wir müſſen annehmen, daß der gemeinen menſchlichen Erkenntniß dieſe in ihrer Wirkung ſo unſäglich beglückende, nur nach der Kategorie des Wahnes zu faſſende Vorſtellung, oder beſſer unmittelbare Wahrnehmung des Religiöſen, wie ihrem Gehalte, ſo auch ihrer Geſtalt nach, durchaus fremd und unvorſtellbar bleibt. Was dagegen aus ihr und über ſie, zu ihrer Mittheilung an den Profanen, an das Volk, kundgegeben wird, kann nichts Anderes als eine Art von Allegorie ſein, nämlich gewiſſermaßen eine Übertragung des Unausſprechlichen, nie Wahrgenommenen und aus unmittelbarer Anſchauung Verſtändlichen, in die Sprache des gemeinen Lebens und der einzig ihm möglichen, an ſich irrigen Erkenntniß. In dieſer heiligen Allegorie wird verſucht, der weltlichen Vorſtellung das Geheimniß der göttlichen Offenbarung zuzuführen: ſie kann ſich zu dem vom Religiöſen unmittelbar Angeſchauten nur dem ähnlich verhalten, wie ſich der am Tage erzählte Traum zu dem wirklichen Traume der Nacht verhält: dieſe Erzählung wird nämlich gerade für das Allerweſentlichſte des Mitzutheilenden ſchon ſo ſtark mit den Eindrücken des gewöhnlichen Tageslebens behaftet, und durch ſie entſtellt ſein, daß ſie weder den Erzähler wirklich befriedigt, — da er fühlt, es ſei gerade das Wichtigſte eigentlich ganz anders geweſen, — noch auch den Zuhörer mit der Sicherheit der Erfahrung von etwas vollkommen Begreiflichem und an ſich Verſtändlichem erfüllt. Iſt ſomit ſchon die uns ſelbſt von dem tief erregenden Traume übrig bleibende Vorſtellung eigentlich nur eine allegoriſche Übertragung, deren weſentliche Unübereinſtimmung mit dem Originale uns als beängſtigendes Bewußtſein verbleibt, und kann daher die vom Zuhörer empfangene Kenntniß nur eine im Grunde weſentlich entſtellte Vorſtellung von jenem Originale ſein, ſo bleibt doch immerhin dieſe Mittheilung, wie ſie ähnlich auch von der wirklich empfangenen göttlichen Offenbarung nicht anders zu erlangen iſt, der einzige Weg zur Kundgebung dieſer Empfängniß an den Laien: auf ihm bildet ſich das Dogma, und dieſes iſt das der Welt einzig Erkenntliche der Offenbarung, welches ſie daher auf Autorität anzunehmen hat, um an Dem, was ſie nicht ſelbſt ſah, mindeſtens durch Glauben theilhaftig zu werden. Daher wird dem Volke am allereindringlichſten eben der Glaube empfohlen: der Religiöſe, durch eigene Anſchauung des Heiles theilhaftig Gewordene, fühlt und weiß, daß der Laie, dem die Anſchauung ſelbſt noch fremd blieb, nur den Weg des Glaubens zur Erkenntniß des Göttlichen vor ſich hat, und dieſer muß, ſoll er erfolgreich ſein, in dem Maaße innig, unbedingt und zweifellos ſein, als das Dogma in ſich all' das Unbegreifliche, und der gemeinen Erkenntniß widerſpruchvoll Dünkende enthält, welches durch die unvergleichliche Schwierigkeit ſeiner Abfaſſung bedingt war.

Die eigentliche Entſtellung des durch göttliche Offenbarung erſchauten Grundweſens der Religion, ſomit des wahrhaften, an ſich der gemeinen Erkenntniß unmittheilbaren Grundweſens derſelben, iſt daher wohl durch die erwähnte Schwierigkeit der Abfaſſung des Dogma's im erſten Grunde ſelbſt bedingt; ſie wird an ſich aber erſt merklich und wirklich von da ab, wo die Natur des Dogma's nach der Form der gemeinen kauſalen Erkenntniß in Unterſuchung gezogen wird. Zu dem hieraus ſich herleitenden Verderbniß der Religion ſelbſt, deren Allerheiligſtes eben das unbezweifelbare, durch innigen Glauben beſeligende Dogma iſt, führt die unausweichliche Forderung, es gegen die Angriffe der gemeinen menſchlichen Erkenntniß zu vertheidigen, dieſer es zu erklären und faßlich zu machen. Dieſe Forderung wird in dem Grade drängender, als die Religion, die ihren urſprünglichen Quell nur im tiefſten Abgrunde des weltflüchtigen Gemüthes hatte, wiederum in ein Verhältniß zum Staate tritt. Der die Jahrhunderte der Entwickelung der chriſtlichen Religion zur Kirche und ihrer völligen Umbildung zum Staatsinſtitute durchlaufende, in den mannigfachſten Formen immer wiederkehrende Streit über die Richtigkeit und Vernunftmäßigkeit des religiöſen Dogma's und ſeiner Punkte, bietet uns die ſchmerzlich widerliche Belehrung der Krankheitsgeſchichte eines Wahnſinnigen. Zwei abſolut inkongruente, ihrer ganzen Natur nach vollſtändig verſchiedene Anſchauungs- und Erkenntnißarten, durchkreuzen ſich in dieſem Streite, ohne je inne werden zu laſſen, daß ſie eben grundverſchieden ſeien; wobei man jedoch den wirklich religiöſen Vertheidigern des Dogma's mit Recht zuerkennen muß, daß ſie grundſätzlich vom Bewußtſein der verſchiedenartigen Erkenntnißweiſe, die ihnen im Gegenſatze zu der weltlichen zu eigen, ausgingen; während das ſchreckliche Unrecht, zu welchem ſie endlich gedrängt wurden, darin beſtand, daß ſie, da eben mit menſchlicher Vernunft nichts auszurichten war, zum leidenſchaftlichen Eifer und zur unmenſchlichſten Anwendung der Gewalt ſich hinreißen ließen, ſomit praktiſch zum vollſten Gegenſatze der Religioſität ausarteten. Die troſtlos materialiſtiſche, induſtriell nüchterne, gänzlich entgöttlichte Geſtaltung der modernen Welt verdankt ſich dagegen dem entgegengeſetzten Eifer des gemeinen praktiſchen Verſtandes, das religiöſe Dogma ſich nach den Kauſalgeſetzen des Zuſammenhanges der Phänomene des natürlichen und bürgerlichen Lebens zu erklären, und, was dieſer Erklärungsweiſe widerſtrebt, als vernunftloſes Hirngeſpinnſt zu verwerfen. Nachdem die Kirche in ihrem Eifer zu den Waffen der ſtaatsrechtlichen Exekution gegriffen, ſomit ſelbſt zur politiſchen Macht ſich geſtaltet hatte, mußte, da zu ſolcher Macht jedenfalls im religiöſen Dogma keine rechtliche Begründung lag, der Widerſpruch, in den ſie mit ſich ſelbſt gerathen war, zur wirklich rechtlichen Waffe in der Hand ihrer Gegner werden; und wir ſehen ſie heut' zu Tage, welcher andere Anſchein auch noch mühſam gewahrt werden möge, zum ſtaatlichen Inſtitute erniedrigt, zum Zwecke des ſtaatlichen Gemeinweſens verwendet, womit ſie ſich als nützlich, nicht aber mehr als göttlich erweiſt. —

Hätte hiermit aber auch die Religion aufgehört? —

Gewiß nicht! Sie lebt nur da, wo ſie ihren urſprünglichen Quell und einzig richtigen Sitz hat, im tiefſten, heiligſten Innern des Individuums, da, wohin nie ein Streit der Rationaliſten und Supranaturaliſten, noch des Klerus und des Staates gelangte; denn, dieſes eben iſt das Weſen der wahren Religion, daß ſie, dem täuſchenden Tagesſcheine der Welt ab, in der Nacht des tiefſten Innern des menſchlichen Gemüthes als anderes, von der Weltſonne gänzlich verſchiedenes, nur aus dieſer Tiefe aber wahrnehmbares Licht leuchtet. —

Es iſt nicht anders! Die tiefſte Erkenntniß läßt uns begreifen, daß im eigenen inneren Grunde des Gemüthes, nicht aber aus der nur von außen uns vorgeſtellten Welt, die wahre Beruhigung uns kommen kann: unſere Wahrnehmungsorgane für die äußere Welt ſind nur zur Auffindung der Mittel der Befriedigung für das Bedürfniß des dieſer Welt gegenüber eben ſich ſo vereinzelt und bedürftig vorkommenden Individuums beſtimmt; unmöglich können wir mit denſelben Organen den Grund der Einheit aller Weſen erkennen, ſondern dieß geſtattet ſich uns einzig durch das neue Erkenntnißvermögen, welches uns plötzlich wie durch Gnade erweckt wird, ſobald die Eitelkeit der Welt ſich uns ſelbſt auf irgend welchem Wege zum innigen Bewußtſein bringt. Der wahrhaft Religiöſe weiß daher auch, daß er der Welt nicht eigentlich auf theoretiſchem Wege, oder gar durch Diſputation und Kontroverſe, ſeine innere, tief beſeligende Anſchauung mittheilen, und ſie von der Wahrhaftigkeit derſelben überzeugen kann: er kann dieß nur auf praktiſchem Wege durch das *Beiſpiel*, durch die That der Entſagung, der Aufopferung, durch unerſchütterliche Sanftmuth, durch die erhabene Heiterkeit des Ernſtes, der ſich über all' ſein Thun verbreitet. Der Heilige, der Märtyrer iſt daher der wahre Vermittler des Heiles; an ihm erkennt das Volk auf die ihm einzig begreifliche Weiſe, von welchem Inhalte die Anſchauung ſein müſſe, deren es ſelbſt nur durch Glauben, noch nicht aber durch eigene, unmittelbare Erkenntniß theilhaftig werden kann. Es liegt daher ein tiefer und wahrhaftiger Sinn darin, daß das Volk nur durch ſeine innig geliebten Heiligen ſich an Gott wendet, und es ſpricht nicht für die vermeintliche wahre Aufklärung unſeres Zeitalters, daß z. B. jeder engliſche Krämer, ſobald er ſeinen Sonntagsrock angezogen und das rechte Buch mit ſich genommen hat, der Meinung iſt, jetzt in unmittelbaren perſönlichen Verkehr mit Gott zu treten. Ein richtiges Verſtändniß desjenigen Wahnes, in welchem ſich erſichtlich eine höhere Welt der gemeinen menſchlichen Vorſtellungsweiſe dadurch mittheilt, daß er ihn eine innige Unterworfenheit unter dieſe empfinden läßt, iſt dagegen einzig im Stande, zur Erkenntniß der tiefſten Anliegen der Menſchheit zu führen; wobei allerdings feſtzuhalten iſt, daß zu jener Unterwerfung wir nur durch das bezeichnete Beiſpiel wahrer Heiligkeit veranlaßt werden dürfen, nicht aber von einem herrſchwüthigen Klerus durch eitle Berufung auf das bloße Dogma dazu aufgefordert werden können. —

Die bezeichnete Eigenſchaft der wahrhaften Religioſität, welche ſich, aus dem angegebenen tiefen Grunde, nicht durch Diſput, ſondern einzig durch das thätige Beiſpiel kundgiebt, wird, wenn ſie dem Könige innewohnt, zur einzigen, dem Staate wie der Religion vortheilhaften Offenbarung, durch welche dieſe mit jenem in Beziehung tritt. Wie ich zuvor nachwies, iſt Niemand mehr als Er durch ſeine hohe, faſt übermenſchliche Stellung dazu gedrängt, das Leben nach ſeinem tiefſten Ernſte zu erfaſſen, und — wenn er dieſe ſeiner Stellung einzig würdige Einſicht gewinnt — iſt Niemand des erhabenen Troſtes und der Stärkung, wie nur die wahre Religion ſie gewährt, bedürftiger, als Er. Was keine Klugheit des Politikers erreicht, wird ihm, ſo ausgerüſtet und befähigt, einzig dann möglich werden: aus jener Welt in dieſe blickend, wird der traurige Ernſt, mit welchem ihn der Anblick der dort herrſchenden Leidenſchaften erfüllt, ihn zur Ausübung ſtrenger Gerechtigkeit befähigen; die innige Erkenntniß deſſen, daß alle dieſe Leidenſchaften aber nur aus dem einen großen Leiden der unerlöſten Menſchheit ſelbſt entſpringen, wird ihn hingegen mitleidend zur Gnade ſtimmen. Unbeugſame Gerechtigkeit, ſtets bereite Gnade — hier iſt das Myſterium des königlichen Ideales! Dem Staate zugewandt, ihm zum Heile gereichend, entſteht die Möglichkeit der Erreichung dieſes Ideales aber nicht aus der Tendenz des Staates, ſondern aus der Religion: und hier wäre daher der glücklichſte Vereinigungspunkt, in welchem Staat und Religion, wie in den ahnungsvollen Uranfängen beider, wiederum zuſammenfielen. — —

Wir haben hier dem Könige eine ſo ungemeine, wiederholt als faſt übermenſchlich bezeichnete Stellung zugeſprochen, daß die Frage nahe tritt, wie die ſtets gleiche Behauptung derſelben dem menſchlichen Individuum, auf deſſen natürliche Befähigung wiederum immer nur die Möglichkeit hierzu berechnet iſt, durchführbar ſein ſoll, ohne zu erliegen. Wirklich herrſcht ſo großer Zweifel an der Möglichkeit der Erreichung des königlichen Ideales, daß von vornherein in der Ausbildung der Staatsverfaſſungen hiergegen Bedacht genommen wird. Auch wir könnten uns die Befähigung eines Monarchen zur Erfüllung ſeiner höchſten Aufgabe nur unter ähnlichen Bedingungen vorſtellen, wie wir ſie beim Aufſuchen der Möglichkeit des Beſtehens und Wirkens alles Ungemeinen und Außerordentlichen in dieſer gemeinen Welt uns begreiflich zu machen veranlaßt ſind. Jeder wahrhaft große Geiſt, wie ihn die ſtets überwuchernde Maſſe der menſchlichen Generationskraft doch nur ſo ungeheuer ſelten hervorbringt, ſetzt uns bei näherer ſympathiſcher Betrachtung in Erſtaunen darüber, wie es ihm möglich ward, in dieſer Welt längere Zeit, nämlich ſo lange als er das ihm Genügende zu leiſten hatte, auszuhalten.

Der große, wahrhaft edle Geiſt unterſcheidet ſich von der gemeinen Alltagsorganiſation namentlich dadurch, daß jeder, oft der anſcheinend geringſte Anlaß des Lebens und Weltverkehres im Stande iſt, ſich ihm ſchnell im weiteſten Zuſammenhange mit den weſentlichſten Grundphänomenen alles Daſeins, ſomit das Leben und die Welt ſelbſt in ihrer wirklichen, ſchrecklich ernſten Bedeutung zu zeigen: der naive gemeine Menſch, der für gewöhnlich nur das äußerlichſte, für das augenblickliche Bedürfniß praktiſch Verwendbare ſolcher Anläſſe wahrnimmt, geräth, wenn dann einmal durch eine ungewöhnliche Fügung dieſer ſchreckliche Ernſt plötzlich ſich ihm offenbart, in eine ſolche Beſtürzung, daß der Selbſtmord ſehr häufig die Folge hiervon iſt. Der ungewöhnliche, große Menſch befindet ſich gewiſſermaßen täglich in der Lage, in welcher der gewöhnliche ſofort am Leben verzweifelt. Gewiß ſchützt gegen dieſen Erfolg den von mir gemeinten großen, wahrhaft religiöſen Menſchen eben der zur Norm aller Anſchauung gewordene erhabene Ernſt ſeiner innigen Ur-Erkenntniß vom Weſen der Welt; er iſt jeden Augenblick auf das furchtbare Phänomen gefaßt: auch iſt er mit der Sanftmuth und Geduld gewaffnet, welche ihn nie in leidenſchaftliche Aufwallung über die etwa überraſchende Erſcheinung des Übels gerathen laſſen.

Dennoch müßte in ihm die Sehnſucht, dieſer Welt gänzlich den Rücken zu wenden, nothwendig und unabweislich zwingend anwachſen, wenn es nicht auch für ihn, wie für den in ſteter Sorge dahinlebenden gemeinen Menſchen, eine gewiſſe Zerſtreuung, eine periodiſche völlige Abwendung von dem, ſonſt ihm ſtets gegenwärtigen Ernſte der Welt gäbe. Was für den gemeinen Menſchen Unterhaltung und Vergnügung iſt, muß für ihn, nur eben in der ihm entſprechenden edlen Form, ebenfalls vorhanden ſein; und was ihm dieſe Abwendung, dieſe edle Täuſchung, möglich macht, muß wiederum ein Werk jenes Menſchen erlöſenden Wahnes ſein, der überall da ſeine Wunder verrichtet, wo die normale Anſchauungsweiſe des Individuums ſich nicht weiter zu helfen weiß. Dieſer Wahn muß in dieſem Falle aber vollkommen aufrichtig ſein; er muß ſich von vornherein als Täuſchung bekennen, um von Demjenigen willig aufgenommen zu werden, der wirklich nach zerſtreuender Täuſchung, in dem von mir gemeinten großen und ernſten Sinne, verlangt. Das vorgeführte Wahngebilde darf nie Veranlaſſung geben, den Ernſt des Lebens durch einen möglichen Streit über ſeine Wirklichkeit und beweisbare Thatſächlichkeit anzuregen oder zurückzurufen, wie dieß das religiöſe Dogma thut: ſondern ſeine eigenſte Kraft muß es gerade dadurch ausüben, daß es den bewußten Wahn an die Stelle der Realität ſetzt. Dieß leiſtet die Kunſt; und ſie zeige ich daher beim Abſchiede meinem hochgeliebten Freunde als den freundlichen Lebensheiland, der zwar nicht wirklich und völlig aus dem Leben hinausführt, dafür aber innerhalb des Lebens über dieſes erhebt und es ſelbſt uns als ein Spiel erſcheinen läßt, das, wenn es ſelbſt zwar auch ernſt und ſchrecklich erſcheint, uns hier doch wiederum nur als ein Wahngebilde gezeigt wird, welches uns als ſolches tröſtet und der gemeinen Wahrhaftigkeit der Noth entrückt. Das Werk der edelſten Kunſt wird von ihm gern zugelaſſen werden, um, an die Stelle des Ernſtes des Lebens tretend, ihm die Wirklichkeit wohlthätig in den Wahn aufzulöſen, in welchem ſie ſelbſt, dieſe ernſte Wirklichkeit, uns endlich wiederum nur als Wahn erſcheint: und im entrückteſten Hinblicke auf dieſes wundervolle Wahnſpiel wird ihm endlich das unausſprechliche Traumbild der heiligſten Offenbarung, urverwandt ſinnvoll, deutlich und hell wiederkehren, — daſſelbe göttliche Traumbild, das, im Diſput der Kirchen und Sekten ihm immer unkenntlicher geworden, als endlich faſt unverſtändliches Dogma ihn nur noch ängſtigen konnte. Die Nichtigkeit der Welt, hier iſt ſie offen, harmlos, wie unſer Lächeln zugeſtanden: denn, daß wir uns willig täuſchen wollten, führte uns dahin, ohne alle Täuſchung die Wirklichkeit der Welt zu erkennen. —

So ward es mir denn möglich, auch von dieſem ernſten Ausgange in die wichtigſten Gebiete des Lebensernſtes, ohne mich zu verlieren und ohne zu heucheln, zu meiner geliebten Kunſt zurückzukehren. Wird mein Freund mich theilnahmvoll verſtehen, wenn ich bekenne, auf dieſem Wege erſt das volle Bewußtſein ihrer Heiterkeit wiedergewonnen zu haben?

Deutſche Kunſt und Deutſche Politik.

I.

In ſeinen vortrefflichen „Unterſuchungen über das europäiſche Gleichgewicht“ ſchließt **Conſtantin Frantz** ſeine Darſtellung des in der Napoleoniſchen Propaganda ausgeſprochenen Einfluſſes der franzöſiſchen Politik auf das europäiſche Staatenſyſtem mit folgendem Satze ab:

„Es iſt aber eben nichts Anderes als die Macht der franzöſiſchen Civiliſation, worauf dieſe Propaganda beruht, und ohne welche ſie ſelbſt ganz machtlos ſein würde. Sich der Herrſchaft dieſer materialiſtiſchen Civiliſation zu entziehen iſt darum der einzig wirkſame Damm gegen dieſe Propaganda. Und dieß gerade iſt Deutſchlands Beruf, weil von allen Continentalländern nur Deutſchland die erforderlichen Anlagen und Kräfte des Geiſtes und Gemüthes beſitzt, um eine edlere Bildung zur Geltung zu bringen, gegen welche die franzöſiſche Civiliſation keine Macht mehr haben wird. Das wäre die rechte deutſche Propaganda und ein ſehr weſentlicher Beitrag zur Wiederherſtellung des europäiſchen Gleichgewichtes.“

Wir ſtellen dieſen Ausſpruch eines der umfaſſendſten und originellſten politiſchen Denker und Schriftſteller, auf welchen die deutſche Nation ſtolz zu ſein hätte, wenn ſie nur erſt ihn zu beachten verſtünde, an die Spitze einer Reihe von Unterſuchungen, zu welchen das wohl nicht unintereſſante Problem des Verhältniſſes der Kunſt zur Politik im Allgemeinen, der deutſchen Kunſtbeſtrebungen zu dem Streben der Deutſchen nach, einer höheren politiſchen Bedeutung im Beſonderen, uns anregt. Dieſes beſondere Verhältniß läßt ſich auf den erſten Blick als ſo eigenthümlicher Art erkennen, daß es lohnend erſcheint, von ihm aus auf jenes allgemeinere Verhältniß prüfend und vergleichend weiter zu ſchließen, — lohnend für die Hebung eines edlen Selbſtvertrauens der Deutſchen, weil eben die univerſale Bedeutung ſchon dieſes beſonderen Verhältniſſes, wie mit ihr den Beſtrebungen der anderen Nationen zugleich verſöhnend entgegengetreten wird, den vorzüglichen Beruf zu dieſer Verſöhnung ſehr erkenntlich der Anlage und Entwickelung des deutſchen Geiſtes zuſpricht.

Daß Kunſt und Wiſſenſchaft ihren ganz eigenen, vom politiſchen Leben eines Volkes durchaus abſeits liegenden Weg der Entwickelung, der Blüthe und des Verfalles gingen, hat Diejenigen bedünken müſſen, welche vorzüglich die Wiedergeburt der neueren Kunſt unter den politiſchen Verhältniſſen der Ausgangsperiode des Mittelalters in Betracht zogen, und einen fördernden Zuſammenhang des Verfalles der römiſchen Kirche, der Herrſchaft der dynaſtiſchen Intrigue in den italieniſchen Staaten, ſowie des Druckes der geiſtlichen Inquiſition in Spanien, mit der unerhörten Kunſtblüthe Italiens und Spaniens in der gleichen Zeit unmöglich anerkennen zu dürfen glaubten. Daß das heutige Frankreich an der Spitze der europäiſchen Civiliſation ſteht, und dabei gerade die tiefſte Verkommenheit an wahrhaft geiſtiger Produktivität aufdeckt, erſcheint als neuer Widerſpruch: hier, wo Glanz, Macht und anerkannte Herrſchaft über alle nur erdenklichen Formen des öffentlichen Lebens faſt aller Länder und Völker unleugbar vorliegen, verzweifelt der beſte Geiſt des ſich ſelbſt ſo vorzüglich geiſtreich dünkenden Volkes an der Möglichkeit, aus den Irrwegen des entwürdigendſten Materialismus zu irgend welcher

Anſchauung des Schönen ſich aufzuſchwingen. Soll dort den nie verſchwindenden Klagen über die Beſchränkung der politiſchen Freiheit der Nation Recht gegeben werden (und man ſchmeichelt ſich damit, hierin einzig den Grund auch der Verderbniß des öffentlichen Kunſtgeiſtes zu erkennen), ſo dürſten dieſe Klagen nicht ohne Grund mit dem Hinweis auf jene Perioden der italieniſchen und ſpaniſchen Kunſtblüthe bekämpft werden, wo äußerer Glanz und entſcheidender Einfluß auf die Civiliſation Europa's mit ſogenannter politiſcher Unfreiheit, nicht unähnlich wie jetzt in Frankreich, Hand in Hand gingen. Daß die Franzoſen zu keiner Zeit ihres Glanzes eine der italieniſchen nur entfernt gleichkommende Kunſt, oder eine an die ſpaniſche hinanreichende poetiſche Litteratur hervorbringen konnten, muß einen beſonderen Grund haben. Vielleicht erklärt er ſich aus einem Vergleiche Deutſchlands mit Frankreich zu einer Zeit des größten Glanzes des letzteren und des tiefſten Verfalles des erſteren. Dort Louis XIV., hier ein deutſcher Philoſoph, welcher in dem glänzenden Despoten Frankreichs den berufenen Herrn der Welt erblicken zu müſſen glaubte: unleugbar ein Ausdruck des tiefſten Elendes der deutſchen Nation! Damals ſtellten Louis XIV. und ſeine Höflinge auch für Das, was als ſchön gelten ſollte, die Geſetze auf, über welche im tiefſten Grunde der Anſchauung der Dinge die Franzoſen noch unter Napoleon III. nicht hinausgekommen ſind; von hier an das Vergeſſen der eigenen Geſchichte, die Ausrottung der eigenen Keime einer nationalen Dichtkunſt, die Verderbniß der aus Italien und Spanien eingeführten Kunſt und Poeſie, die Umformung der Schönheit in die Eleganz, der Anmuth in den Anſtand. Unmöglich iſt es für uns zu erkennen, was die wahrhaften Anlagen des franzöſiſchen Volkes aus ſich hätten erzeugen können; es hat ſich, wenigſtens in Dem, was als ſeine „Civiliſation“ gilt, ſo gänzlich dieſer Anlagen ſelbſt entäußert, daß wir nicht mehr darauf zu ſchließen vermögen, wie es ſich ohne dieſe Umformung ausnehmen würde. Und ſolches geſchah dieſem Volke, als es ſich auf einer hohen

Stufe ſeines Glanzes und ſeiner Macht befand, in ſeinem Fürſten ſelbſtvergeſſen ſich widerſpiegelte; es geſchah mit ſo beſtimmender Energie, dieſe ſeine civiliſirte Form drückte ſich allen europäiſchen Völkern ſo eindringlich auf, daß man noch heute mit dem Blick in die Befreiung von dieſem Joche in das Chaos zu ſehen glaubt, in welchem mit Recht der Franzoſe ſich auch als völliger Barbar angelangt ſieht, ſobald er aus der Sphäre ſeiner Civiliſation ſich hinausſchwingt.

Ermißt man das wahrhaft Freiheitsmörderiſche dieſes Einfluſſes, welcher das eigenthümlichſte deutſche Herrſchergenie der neueren Zeit, Friedrich den Großen, wiederum ſo gänzlich beherrſchte, daß er mit geradesweges leidenſchaftlicher Verachtung auf deutſches Weſen herabblickte, ſo müſſen wir geſtehen, daß eine Erlöſung aus dieſem erſichtlichen Verkommniß der europäiſchen Menſchheit an Wichtigkeit nicht ungleich der That der Zertrümmerung des römiſchen Weltreiches mit ſeiner nivellirenden, endlich ertödtenden Civiliſation erachtet werden könnte. Wie dort eine völlige Regeneration des europäiſchen Völkerblutes nöthig war, dürfte hier eine Wiedergeburt des Völkergeiſtes erforderlich ſein, und wirklich ſcheint es derſelben Nation, von welcher einſt jene Regeneration ausging, vorbehalten zu ſein, auch dieſe Wiedergeburt zu vollbringen; denn ſo erſichtlich nachweisbar, wie kaum ein anderes Datum der Geſchichte, iſt die eigene Wiedergeburt des deutſchen Volkes aus dem deutſchen Geiſte hervorgegangen, im vollen Gegenſatze zu der übrigen „Renaissance“ der neueren Kulturvölker Europa's, von denen wenigſtens an dem franzöſiſchen Volke ebenſo erſichtlich ſtatt einer Wiedergeburt eine unerhört und unvergleichlich willkürliche bloße Umformung auf rein mechaniſchem Wege von oben nachzuweiſen iſt.

Eben zu der Zeit, in welcher der genialſte deutſche Herrſcher nur mit Abſcheu über den Dunſtkreis jener franzöſiſchen Civiliſation hinwegzublicken vermochte, ging dieſe in der Geſchichte beiſpielloſe

Wiedergeburt des deutſchen Volkes aus dem Geiſte vor ſich. Von ihr ſingt **Schiller**:

„Kein Auguſtiſch Alter blühte,
Keines Mediciäers Güte
Lächelte der deutſchen Kunſt;
Sie ward nicht gepflegt vom Ruhme,
Sie entfaltete die Blume
Nicht am Strahl der Fürſtengunſt.“

Wollen wir dieſen ſo ſprechenden Reimen des großen Dichters in ſchlichter Proſa noch beifügen, daß bei der Wiedergeburt der deutſchen Kunſt von einer Zeit die Rede iſt, wo andererſeits ohne ſeine Fürſtenhäuſer das deutſche Volk kaum noch zu erkennen war, daß nach der unerhörten Zertrümmerung aller bürgerlichen Kultur in Deutſchland durch den dreißigjährigen Krieg alle Macht, ja ſelbſt alle Fähigkeit der Bewegung in irgend welcher Lebensſphäre einzig in der fürſtlichen Gewalt lag, und daß dieſe fürſtlichen Höfe, in welchen einzig die Macht, ja die Exiſtenz der deutſchen Nation ſich ausſprach, mit faſt ſkrupulöſer Gewiſſenhaftigkeit ſich als dürftige Nachbildungen des franzöſiſchen Königshofes gebärdeten, ſo erhalten wir einen allerdings zu ernſtem Nachdenken herausfordernden Kommentar der Schiller'ſchen Strophe. Sollte uns bei dieſem Nachſinnen ein ſtolzes Wohlgefühl von der unverſiegbaren Kraft des deutſchen Geiſtes entſtehen, und würden wir, von dieſem Gefühle geleitet, uns zu der Annahme ermuthigen können, daß im Grunde genommen ſchon jetzt, trotz des faſt noch ungebrochenen Einfluſſes der franzöſiſchen Civiliſation auf den öffentlichen Geiſt der europäiſchen Völker, ihr dieſer deutſche Geiſt als gleichmächtig gerüſteter Nebenbuhler gegenüberſtünde, ſo möchten wir, um dieſen Gegenſatz auch ſeiner politiſchen Bedeutung nach zu bezeichnen, in Kürze den Satz aufſtellen: die franzöſiſche Civiliſation ſei ohne das Volk, die deutſche Kunſt ohne die Fürſten entſtanden; die erſtere könne zu keiner gemüthlichen Tiefe gelangen, weil ſie das Volk nur überkleide, nicht aber ihm in das Herz bringe; der zweiten gebräche es dagegen an Macht und adeliger Vollendung, weil ſie die Höfe der Fürſten noch nicht erreichen und die Herzen der Herrſcher dem deutſchen Geiſte noch nicht erſchließen konnte. Das Fortbeſtehen der Herrſchaft der franzöſiſchen Civiliſation fiele daher mit dem Fortbeſtehen einer wahrhaftigen Entfremdung zwiſchen dem Geiſte des deutſchen Volkes und dem Geiſte ſeiner Fürſten zuſammen; es wäre demnach der Triumph der franzöſiſchen, ſeit Richelieu auf die europäiſche Hegemonie zielenden Politik, dieſe Entfremdung aufrecht zu erhalten und zu vervollſtändigen: wie dieſer die religiöſen Streitigkeiten und die Machtantagonismen zwiſchen Fürſten und Reich zur Begründung der franzöſiſchen Oberherrſchaft benützte, ſo würde es, unter den veränderten Zeitumſtänden, die fortgeſetzte Sorge begabter franzöſiſcher Gewalthaber ſein müſſen, den verführeriſchen Einfluß der franzöſiſchen Civiliſation, wenn nicht zur Unterjochung der europäiſchen Völker, doch zur offenbaren Unterordnung des Geiſtes der deutſchen Höfe unter ihre Macht anzuwenden. Vollſtändig gelang dieſes Unterjochungsmittel im vorigen Jahrhunderte, wo wir mit Erröthen ſehen, daß deutſche Fürſten mit zugeſandten franzöſiſchen Tänzerinnen und italieniſchen Sängern in nicht viel ehrenderer Weiſe geſangen und dem deutſchen Volke entfremdet wurden, wie noch heute wilde Negerfürſten durch Glasperlen und klingende Schellen bethört werden. Wie mit dem Volke zu verfahren wäre, welchem ſeine gleichgiltig gewordenen Fürſten endlich ganz entführt wurden, erſehen wir aus einem Briefe des großen Napoleon an deſſen Bruder, den er zum König von Holland beſtellt: dieſem machte jener Vorwürfe, dem Nationalgeiſte ſeines Landes zu viel nachzugeben, wogegen er ihm, hätte er das Land beſſer franzöſirt, noch ein Stück des nördlichen Deutſchlands zu ſeinem Königreiche hinzugegeben haben würde, „puisque c'eût été un noyau de peuple, qui eût dépaysé davantage l'esprit allemand, ce qui est le premier but de ma politique“, wie es in dem betreffenden Briefe heißt. — Hier ſtehen ſie ſich nackt gegenüber, dieſer „esprit allemand“ und die franzöſiſche Civiliſation: zwiſchen ihnen die deutſchen Fürſten, von denen jene edle Schiller'ſche Strophe ſingt. —

Offenbar lohnt ſich nun die Betrachtung des näheren Verhältniſſes dieſes deutſchen Geiſtes zu den Fürſten des deutſchen Volkes; wohl dürfte ſie zu einer ernſten Forderung führen. Denn nothwendig werden wir an den Punkt geleitet werden, wo es im Kampfe zwiſchen franzöſiſcher Civiliſation und deutſchem Geiſte ſich um die Frage des Beſtehens der deutſchen Fürſten handelt. Sind die deutſchen Fürſten nicht die treuen Träger des deutſchen Geiſtes; helfen ſie, bewußt oder unbewußt, der franzöſiſchen Civiliſation zum Siege über den von ihnen ſelbſt noch ſo traurig verkannten und unbeachteten deutſchen Geiſt, ſo ſind ihre Tage gezählt, der Schlag komme von dort oder hier. Eine ernſte, weltgeſchichtlich entſcheidende Frage tritt ſomit an uns heran: ſollten wir irren, wenn wir, von unſerem Ausgangspunkte, der deutſchen Kunſt, ſie betrachtend, ihr eine ſo große und ernſte Bedeutung geben, ſo möge ein näheres Eingehen auf dieſelbe uns zur deutlichen Aufklärung verhelfen.

II.

Es iſt erhebend und hoch ermuthigend für uns, zu ſehen, daß der deutſche Geiſt, als er ſich mit der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts aus ſeiner tiefſten Verkommenheit erhob, nicht einer neuen Geburt, ſondern wirklich nur einer Wiedergeburt bedurfte: er konnte über zwei verlorene Jahrhunderte hinüber demſelben Geiſte die Hand reichen, der damals in weiter Verzweigung über das heilige römiſche Reich deutſcher Nation ſeine kräftig treibenden Keime verbreitete, und von deſſen Wirken auch auf die plaſtiſche Geſtaltung der Civiliſation Europa's wir nicht gering zu denken haben, wenn wir uns erinnern, daß die ſchöne, ſo mannigfaltig individuelle, phantaſiereiche deutſche Kleidertracht damals von allen Völkern Europa's aufgenommen war. Betrachtet zwei Portraits: hier Dürer, dort Leibniz: welches Grauen vor der unſeligen Zeit unſeres Verfalles weckt uns der vergleichende Anblick! Heil den herrlichen Geiſtern, die zuerſt dieſes Grauen empfanden und den Blick über die Jahrhunderte hinüber ausſandten, um ſich ſelbſt wieder erkennen zu dürfen! Da fand es ſich denn, daß es nicht Schlaffheit geweſen war, was das deutſche Volk in ſein Elend verſenkt hatte: es hatte ſeinen dreißigjährigen Krieg um ſeine Geiſtesfreiheit gekämpft; die war gewonnen, und ermattete der Leib in Blut und Wunden, der Geiſt blieb frei, ſelbſt unter der franzöſiſchen Allongeperrücke. Heil euch, Winckelmann und Leſſing, die ihr noch über die Jahrhunderte der eigenen deutſchen Herrlichkeit hinweg den urverwandten göttlichen Hellenen fandet und erkanntet, das reine Ideal menſchlicher Schönheit dem vom Puderſtaub umflorten Blicke der franzöſiſch civiliſirten Menſchheit erſchloßt! Heil dir, Goethe, der du die Helena dem Fauſt, das griechiſche Ideal dem deutſchen Geiſte vermählen konnteſt! Heil dir, Schiller, der du dem wiedergeborenen Geiſte die Geſtalt des „deutſchen Jünglings“ gabeſt, der ſich mit Verachtung dem Stolze Britanniens, der Pariſer Sinnenverlockung gegenüberſtellt! Wer war dieſer „deutſche Jüngling“? Hat man je von einem franzöſiſchen, einem engliſchen „Jünglinge“ gehört? Und wie untrüglich deutlich und greifbar faßlich verſtehen wir doch ſogleich dieſen „deutſchen Jüngling“! Dieſen Jüngling, der in Mozart's keuſcher Melodie den italieniſchen Kaſtraten beſchämte, in Beethoven's Symphonie männlichen Muth zu kühner, welterlöſender That gewann! Und dieſer Jüngling war es, der ſich endlich auf das Schlachtfeld ſtürzte, um, da ſeine Fürſten Alles, Reich, Land, Ehre, verloren, dem Volke ſeine Freiheit, den Fürſten ſelbſt ihre verwirkten Throne wieder zu erobern. Und wie ward dieſem „Jünglinge“ gelohnt? Es giebt in der Geſchichte keinen ſchwärzeren Undank, als den Verrath der deutſchen Fürſten an dem Geiſte ihres Volkes, und mancher guten, edlen und aufopfernden That ihrerſeits wird es bedürfen, um dieſen Verrath zu ſühnen. Wir hoffen auf dieſe Thaten, und deßhalb ſei die Sünde kräftig nachgewieſen.

Wie war es möglich, daß die Fürſten der unvergleichlich glorreichen Wiedergeburt des deutſchen Geiſtes mit gänzlicher Unbeachtung zuſehen, und auch nicht die mindeſte Wirkung auf ihre Anſicht vom Charakter ihres Volkes davon empfangen mochten? Womit dieſe unglaubliche Blindheit ſich erklären, die ſelbſt nicht einmal die Zwecke ihrer dynaſtiſchen Politik aus dieſem unendlich regen Geiſte nützlich zu fördern verſtand? — Der Grund der Verderbniß des deutſchen Herzens gerade in dieſen höchſten Regionen der deutſchen Nation liegt wohl tief und weit ab, vielleicht zum Theil ſelbſt in der univerſalen Anlage des deutſchen Weſens. Das deutſche Reich war nicht ein eng nationaler Staat, und himmelweit verſchieden von Dem, was heutzutage im Sinne eines ſolchen dem Verlangen der getrennten und zertretenen ſchwächeren Nationalvölker vorſchwebt. Deutſche Kaiſerſöhne mußten vier europäiſche Sprachen erlernen, um einem gerechten Verkehre mit den Gliedern des Reiches gewachſen zu ſein. Die Geſchicke ganz Europa's faßten ſich in den Sorgen der Politik des deutſchen Kaiſerhofes zuſammen; und nie, ſelbſt im tiefſten Verfalle des Reiches, änderte dieſe Beſtimmung ſich gänzlich. Nur daß endlich der Kaiſerhof in Wien, bei ſeiner Schwäche dem Reiche gegenüber, mehr vom ſpaniſchen und römiſchen Intereſſe geleitet wurde, als auf dieſes ſeinen Einfluß ausübte, ſo daß in der verhängnißvollſten Zeit das Reich einem Gaſthofe glich, in welchem nicht mehr der Wirth, ſondern die Gäſte die Rechnung machten. Gerieth der Wiener Hof ſo faſt gänzlich in das ſpaniſch-römiſche Geleiſe, ſo herrſchte dagegen an dem einzig endlich machtvoll ihm gegenübertretenden Berliner Hofe die Tendenz der franzöſiſchen Civiliſation, nachdem ſie die geringeren Fürſtenhöfe, an ihrer Spitze den ſächſiſchen, vollkommen in ihr Geleiſe gezogen hatte. Dieſe Höfe verſtanden unter Kunſtpflege im Grunde nichts Anderes mehr, als Herbeiſchaffung eines franzöſiſchen Ballets oder einer italieniſchen Oper, und dabei iſt es, genau genommen, verblieben bis auf den heutigen Tag. Gott weiß, wo und wie Goethe und Schiller verkommen wären, wenn der Erſtere nicht, mit Vermögen geboren, einen kleinen deutſchen Fürſten, das Weimariſche Wunder, zum perſönlichen Freunde gewonnen, und ſchließlich in dieſer Stellung auch für Schiller einigermaßen hätte ſorgen können! Vermuthlich wäre ihnen das Loos Leſſing's, Mozart's und ſo vieler Edlen nicht erſpart geweſen. Allein der „deutſche Jüngling“, von dem wir reden, war nicht der Mann, der „Fürſtengunſt" im Sinne eines Racine und Lully zu bedürfen: er war berufen, „der Regeln Zwang" abzuwerfen, und wie dort, ſo hier im Völkerleben dem Zwange befreiend entgegenzutreten. Dieſen Beruf erkannte denn auch ein geiſtvoller Staatsmann zur Zeit der höchſten Noth, und als alle regelrecht geſchulten Söldnerheere der Monarchen dem, nun nicht mehr als wohlgekräuſelter Civiliſator, ſondern als zermalmender Kriegsherr eingedrungenen Führer der franzöſiſchen Macht gänzlich erlegen, die deutſchen Fürſten nicht mehr der franzöſiſchen Civiliſation, ſondern auch ihrem politiſchen Despotismus unterworfen waren, da war es der „deutſche Jüngling", der nun zu Hilfe gerufen wurde, um mit den Waffen in der Hand zu zeigen, welcher Art dieſer deutſche Geiſt ſei, der in ihm wiedergeboren. Er zeigte der Welt ſeinen Adel. Zum Klang von Leyer und Schwert ſchlug er ſeine Schlachten. Staunend mußte ſich der galliſche Cäſar fragen, warum er jetzt die Koſaken und Kroaten, die kaiſerlichen und königlichen Gardiſten nicht mehr zu ſchlagen vermöchte? Vielleicht iſt auf Europa's Thronen ſein Neffe der Einzige, welcher mit wahrer Beſonnenheit die Frage zu beantworten weiß: er kennt und fürchtet den „deutſchen Jüngling". Erkennt Ihr ihn nun auch, denn Ihr dürft ihn lieben.

Worin beſtand nun dieſer große Undank, mit welchem die Fürſten den rettenden Thaten des deutſchen Geiſtes lohnten? Den franzöſiſchen Gewaltherrn waren ſie los; aber die franzöſiſche Civiliſation ſetzten ſie wieder auf den Thron, um nach wie vor ſich einzig von ihr gängeln zu laſſen. Nur die Enkel jenes Louis XIV hatten wieder in Macht geſetzt werden ſollen; und wirklich ſieht es aus, als ob des Weiteren es nur darauf angekommen wäre, in Ruhe wieder Ballet und Oper ſich vorführen zu laſſen. Nur Eines fügten ſie dieſen Wiedererrungenſchaften hinzu: die Furcht vor dem deutſchen Geiſte. Der „Jüngling", der ſie errettete, mußte es entgelten, daß er ſeine ungeahnte Macht gezeigt. Ein traurigeres Mißverſtändniß, als dieſes von nun ab durch ein volles halbes Jahrhundert ſich hinziehende zwiſchen Volk und Fürſten in Deutſchland, hat die Geſchichte ſchwerlich aufzuweiſen; und doch iſt dieſes Misverſtändniß das Einzige, was noch eine nothdürftige Entſchuldigung für den ausgeübten Undank abgeben kann. War früher der deutſche Geiſt eben nur aus Trägheit und Geſchmacksverderbniß unbeachtet geblieben, ſo verwechſelte man ihn nun, als ſeine Kraft ſich auf den Schlachtfeldern kennen gelernt hatte, mit dem Geiſte der bekämpften franzöſiſchen Revolution, — da doch nun einmal Alles nur im franzöſiſchen Lichte und Geſchmacke betrachtet werden mußte. Der deutſche Jüngling, welcher den Soldatenrock ablegte und, ſtatt zum franzöſiſchen Frack, nun zum altdeutſchen Rocke griff, galt bald als Jakobiner, der ſich auf deutſchen Univerſitäten nichts Geringerem als dem Studium des univerſellen Königsmordes hingäbe. Oder ſollte der Kern des Misverſtändniſſes hiermit zu grob gefaßt ſein? Deſto ſchlimmer, wenn wir annehmen dürften, daß der Geiſt der deutſchen Wiedergeburt wirklich richtig erfaßt, und gerade gegen ihn mit Abſicht feindlich verfahren worden wäre. Mit tiefer Trauer muß man bekennen, daß Irrthum und Erkenntniß ſich hierin nicht allzuweit abzuſtehen ſcheinen, wonach für die Erklärung der beklagenswerthen Folgen eines abſichtlich gepflegten Misverſtändniſſes nur die niedrigſten Beweggründe einer trägen und gemeinen Genußſucht angeführt werden könnten. Denn wie gebärdete ſich nun der aus dem Kriege heimkehrende „deutſche Jüngling“? Allerdings trieb es ihn, den deutſchen Geiſt zu thätiger Wirkſamkeit in das Leben zu führen; nicht aber die Einmiſchung in die eigentliche Politik war ſein Ziel, ſondern die Erneuung und Kräftigung der perſönlichen und geſellſchaftlichen Sittlichkeit. Deutlich ſpricht ſich dieß in der Gründung der „Burſchenſchaft“ aus. Den jungen Kämpfern der Völkerſchlachten ſtand es wohl an, der wüſten Raufluſt und Schlägerwirthſchaft der deutſchen Studenten mit Strenge entgegenzutreten, der Völlerei und Trinkſucht zu wehren; dagegen harte Leibesübung mit ſorgſamer Geſetzmäßigkeit auszubilden, das Fluchen und Schwören abzuſchaffen, und wahre herzliche Frömmigkeit durch das edle Gebot der Keuſchheit zu krönen. Mit den hierdurch bekämpften Laſtern behaftet, traf den entarteten Söldner des dreißigjährigen Krieges die franzöſiſche Civiliſation an: mit ihrer Hilfe jene Rohheit gleißend zu übertünchen, ſchien den Fürſten für alle Zeiten genügend. Dagegen trachtete nun die Jugend ſelbſt das einſt von Tacitus dem „deutſchen Jüngling“ geſpendete Lob zu verdienen. Welches Volk hat einen ähnlichen Vorgang in ſeiner Kulturgeſchichte aufzuweiſen?

Wahrlich, eine durchaus unvergleichliche Erſcheinung. Hier war nichts von der finſteren, despotiſchen Askeſe, welche zu Zeiten bei romaniſchen Völkern ſpurlos vorübergehende Wirkungen ausübte: denn dieſe Jugend war — wunderbar zu ſagen! — fromm, ohne kirchlich geſinnt zu ſein. Es iſt, als ob Schiller's Geiſt, die zarteſten und edelſten ſeiner idealen Geſtalten, hier auf einem altheimiſchen Boden Blut und Leben gewinnen wollten. Zu welcher geſellſchaftlichen und ſtaatlichen Bildung es hätte führen müſſen, wenn die Fürſten dieſen Geiſt der Jugend ihres Volkes verſtanden, und ihn wohlmeinend zu großen Zwecken angeleitet hätten, iſt gewiß nicht hoch genug anzuſchlagen und ſchön genug vorzuſtellen. Die Verirrungen des Unberathenen wurden bald zu ſeinem Verderben benützt. Verſpottung und Verfolgung ſäumten nicht, ſeine Blüthe im Keime zu erſticken. Das alte Landsmannſchaftsweſen mit allen ſeinen, die Jugend zerrüttenden Laſtern ward zuerſt zur Bekämpfung und Verhöhnung der Burſchenſchaft neu belebt und gefördert, bis endlich, als die gewiß nicht abſichtslos geſteigerten Verirrungen einen düſter leidenſchaftlichen Charakter annahmen, es den peinlichen Gerichten übergeben werden durfte, dieſem deutſchen „Demagogen“-Bunde ein gewaltſames Ende zu machen. — Einzig eine Heeresorganiſation behielt Preußen bei, welche der Zeit des deutſchen Aufſchwunges entſtammt war: mit dieſem letzten Reſte des ſonſt überall ausgerotteten deutſchen Geiſtes gewann die Krone Preußen, zum Erſtaunen der ganzen Welt, nach einem halben Jahrhunderte die Schlacht bei Königgrätz. So groß war der Schreck vor dieſem Heere in allen europäiſchen Kriegsräthen, daß ſelbſt den als mächtigſt angeſehenen franzöſiſchen Kriegsherrn das ſorgende Verlangen ankommen mußte, ſo Etwas, wie dieſe „Landwehr“, ſeiner mit Recht ſo berühmten Armee einzubilden. Wir ſahen vor Kurzem, wie das ganze franzöſiſche Volk gegen dieſen Gedanken ſich ſträubte. Dieß hat alſo die franzöſiſche Civiliſation nicht zu Stande gebracht, was dem mit Füßen getretenen deutſchen Geiſte ſo ſchnell und dauernd gelang: ein wahrhaftes Volksheer zu bilden. Sie greift zum Erſatz hierfür zu neuen Gewehrerfindungen, Hinterladern und Infanteriekanonen. Wie wird Preußen dem entgegnen? Ebenfalls durch Vervollkommnung der Gewehre, oder — durch die Benutzung der Erkenntniß ſeiner wahren, für jetzt von keinem europäiſchen Volke ihm abzulernenden Machtmittel? — Ein großer Wendepunkt iſt ſeit dieſer merkwürdigen Schlacht, an deren Vorabend das fünfzigſte Jahresfeſt der Gründung der deutſchen Burſchenſchaft gefeiert wurde, eingetreten, und eine unermeßlich wichtige Entſcheidung ſteht bevor: faſt hat es den Anſchein, als erkenne der Kaiſer der Franzoſen dieſe Wichtigkeit tiefer, als ſie die Regierungen der deutſchen Fürſten erfaſſen. Ein Wort des Siegers von Königgrätz, und eine neue Kraft ſteht in der Geſchichte, gegen welche die franzöſiſche Civiliſation für immer erbleicht.

Betrachten wir näher an den Folgen jenes von uns ſo bezeichneten Verrathes am deutſchen Geiſte, was ſeitdem in einem vollen halben Jahrhunderte aus den Keimen ſeiner damals ſo berauſchend hoffnungsvollen Blüthe geworden iſt; in welcher Weiſe deutſche Wiſſenſchaft und Kunſt, die einſt die ſchönſten Erſcheinungen des Völkerlebens hervorgerufen hatten, auf die Entwickelung der edlen

Anlagen dieſes Volkes gewirkt haben, ſeitdem ſie als Feinde der Ruhe, wenigſtens der Bequemlichkeit der deutſchen Throne aufgefaßt und darnach behandelt wurden. Vielleicht führt uns dieſe Betrachtung zu der deutlicheren Erkenntniß der begangenen Sünden, die wir dann milde nur als Fehler aufzufaſſen uns bemühen werden, für welche wir nur auf Verbeſſerung, nicht auf Sühne zu beſtehen hätten, wenn wir ſchließlich auf eine wahrhaft erlöſende, innige Verbindung der deutſchen Fürſten mit ihren Völkern, auf ihre Durchdringung vom wahrhaften deutſchen Geiſte mahnend hinweiſen.

III.

Nimmt man an, daß Zeiten eines großen politiſchen Aufſchwunges dazu gehören, um die geiſtigen Anlagen eines Volkes zu hoher Blüthe zu treiben, ſo hat man nun zu fragen, wie es kommt, daß nach den deutſchen Befreiungskriegen im Gegentheil ein erſchreckend ſchneller Verfall der bis dahin ſich ſteigernden Blüthe offenkundig eintritt. Zwei Einſichten laſſen ſich hieraus gewinnen, nämlich ſowohl in die Abhängigkeit, wie in die Unabhängigkeit des Kunſtgenius eines Volkes von dem Stadium ſeines politiſchen Lebens. Gewiß muß auch die Geburt eines großen Kunſtgenies in irgend einem Zuſammenhange mit dem Geiſte ſeiner Zeit und ſeines Volkes ſtehen; wenn wir in der Auffindung der geheimen Bänder dieſes Zuſammenhanges aber nicht durchaus willkürlich verfahren wollen, thun wir gewiß nicht Unrecht, der Natur ihr Geheimniß hier zu überlaſſen und zu bekennen, große Genies werden nach Geſetzen geboren, die wir nicht zu erfaſſen vermögen. Daß uns kein Genie, wie ſie die Mitte des vorigen Jahrhunderts in ſo reicher Mannigfaltigkeit hervorbrachte, im Beginne dieſes Jahrhunderts geboren wurde, hat gewiß nicht eigentlich mit dem politiſchen Leben der Nation etwas zu thun; daß hingegen die hohe Stufe geiſtiger

Empfänglichkeit, auf welche uns das Kunſtgenie der deutſchen Wiedergeburt erhoben, ſo ſchnell wieder herabſank, daß das Volk ſein reiches Erbe immer ungenützter ſich entwenden ließ, dieß iſt allerdings aus dem Geiſte der Reaktion gegen den Aufſchwung der Freiheitskriege zu erklären. Daß der Schooß deutſcher Mütter um jene Zeit uns keine größeren Dichter als Houwald, Müllner u. ſ. w. geboren hatte, mag dem unerforſchlichen Naturgeheimniß angehören; daß dieſe geringeren Talente die freien Geleiſe der großen deutſchen Ahnen verließen, um in trübſeligen Nachahmungen unverſtandener romaniſcher Vorbilder ſich bis zu kindiſcher Abgeſchmacktheit zu verirren, und daß dieſe Verirrungen wirkliche Beachtung finden konnten, läßt aber mit Sicherheit auf einen trübſeligen Geiſt, auf eine Stimmung großer Niedergeſchlagenheit im Leben der Nation ſchließen. Immerhin lag in dieſer ſich begegnenden trübſeligen Stimmung noch ein Zug von geiſtiger Freiheit: man möchte ſagen, der abgeſpannte deutſche Geiſt half ſich auf ſeine Weiſe. Das wahre Elend beginnt hingegen erſt da, wo ihm auf andere Weiſe geholfen werden ſollte.

Unleugbar war die entſcheidendſte Wirkung des Geiſtes der deutſchen Wiedergeburt ſchließlich durch die dramatiſche Dichtung vom Theater aus auf die Nation ausgeübt worden. Wer (wie dieß heut' zu Tage gern von impotenten Litteraten geſchieht) dem Theater die allerentſcheidendſte Wichtigkeit für den Einfluß des Kunſtgeiſtes auf den ſittlichen Geiſt einer Nation abſprechen oder auch geringſchätzen will, beweiſt, daß er gänzlich außerhalb dieſes wahren Wechſelverkehres ſteht, und verdient weder in Litteratur noch Kunſt beachtet zu werden. Für das Theater hatte Leſſing den Kampf gegen die franzöſiſche Herrſchaft begonnen, und für das Theater hatte ihn der große Schiller zum ſchönſten Siege geführt. Alles Trachten unſerer großen Dichter ging darauf, ihren Dichtungen durch das Theater erſt wahres, überzeugendes Leben zu geben, und alle dazwiſchenliegende Litteratur war im wahrſten Sinne nur der Ausdruck dieſes Trachtens. Ohne eine techniſche Ausbildung des Theaters vorzufinden, die nur irgendwie der hohen Tendenz der deutſchen Wiedergeburt vorgearbeitet oder gar entſprochen hätte, waren unſere großen Dichter genöthigt, dieſer Ausbildung des Theaters achtlos vorauszueilen, und ihr Vermächtniß war uns mit der Bedingung übergeben, es wirklich uns erſt anzueignen. Wurde uns nun auch kein Genie wie Goethe und Schiller mehr geboren, ſo war es jetzt eben die Aufgabe des wiedergeborenen deutſchen Volksgeiſtes, durch die rechte Pflege ihrer Werke ſich eine lange Blüthe zu bereiten, der nothwendig auch wieder die Natur durch Hervorbringung neuer ſchöpferiſcher Genies gefolgt wäre: Italien und Spanien haben dieſe Wechſelwirkung erlebt. Nichts anderes hätte es hierzu bedurft, als die Theater in den Stand zu ſetzen, die Thaten der Leſſing'ſchen Kämpfe und der Schiller'ſchen Siege würdig zu feiern. — Wie aber dem jugendlich idealen Gebaren der Burſchenſchaft die verderbliche Tendenz der alten Landsmannſchaften entgegengeſtellt wurde, ſo bemächtigte man ſich mit einem Inſtinkte, welcher der großen Unbeholfenheit des Regierten gegenüber nur dem Regierenden zu eigen ſein kann, eben dieſes Theaters, um den wunderbaren Schauplatz der edelſten Befreiungsthaten des deutſchen Geiſtes dem Einfluſſe eben dieſes Geiſtes zu entziehen. Wie bereitet ein geſchickter Feldherr die Niederlage des Feindes? Er ſchneidet ihm das Terrain, die Zufuhr der Lebensmittel ab. Der große Napoleon „depayſirte" den deutſchen Geiſt. Den Erben Goethe's und Schiller's nahm man das Theater. Hier Oper, dort Ballet: Roſſini, Spontini, die Dioskuren Wiens und Berlins, die das Siebengeſtirn der deutſchen Reſtauration nach ſich zogen. Aber auch hier ſollte der deutſche Genius ſich Bahn brechen wollen; verſtummte der Vers, ſo erklang die Weiſe. Der friſche Athem der noch im edlen Aufſchwunge bebenden jugendlichen deutſchen Bruſt hauchte aus des herrlichen Weber's Melodieen; ein neues wundervolles Leben war dem deutſchen Gemüthe gewonnen; jubelnd empfing das Volk ſeinen Freiſchütz, und ſchien nun von Neuem in die franzöſiſch reſtaurirten Prachtſäle der intendanzverwalteten Hoftheater, auch da ſiegend und erfriſchend, eindringen zu wollen. Wir kennen die langſamen Qualen, unter welchen der ſo edel volksthümliche deutſche Meiſter ſein Verbrechen der Lützow'ſchen Jäger-Melodie büßte, und todmüde dahinſiechte.

Die berechnendſte Grauſamkeit hätte nicht ſinnvoller verfahren können, als es geſchah, um den deutſchen Kunſtgeiſt zu demoraliſiren und zu tödten; aber nicht minder grauenhaft iſt die Annahme, daß vielleicht auch nur reiner Stumpfſinn und triviale Genußſucht der Machthaber dieſe Verwüſtung anrichteten. Der Erfolg hiervon ſtellt ſich jetzt nach einem halben Jahrhunderte erſichtlich genug in dem allgemeinen Zuſtande des Geiſteslebens des deutſchen Volkes heraus: es wäre eine Aufgabe, ihn genau zu zeichnen und ſeine ſeltſam verzweigten Phaſen darzuſtellen. Nach mancher Seite hin gedenken wir ſpäter hierzu Beiträge zu liefern. Für jetzt genüge es zu unſerem Zwecke, die über den deutſchen Geiſt neu gewonnene Macht einer Civiliſation nachzuweiſen, welche ſeitdem ſelbſt eine ſo unerhört demoraliſirende Entwickelung genommen, daß edle Geiſter von jenſeits des Rheines her ſehnſüchtig den Erlöſung ſuchenden Blick zu uns herüberwerfen. Aus dem, was dieſe mit Staunen dann erblicken, möge uns am beſten erhellen, wie es bei uns ſteht.

Der von ſeiner eigenen Civiliſation angeekelte Franzoſe hat das Buch der Staël über Deutſchland, den Bericht B. Conſtant's über das deutſche Theater geleſen, er ſtudirt, Goethe und Schiller, hört Beethoven's Muſik, und glaubt nun unmöglich ſich zu täuſchen, wenn er durch wirkliche und genaue Kenntnißnahme des deutſchen Lebens ſich Troſt und Hoffnung auch für die Zukunft ſeines Volkes zu gewinnen ſucht. „Die Deutſchen ſind ein Volk hochſinniger Träumer und tiefſinniger Denker.“ Frau von Staël fand den Einfluß der Kantiſchen Philoſophie auf Schiller's Geiſt, auf die Entwickelung aller deutſchen Wiſſenſchaft vor: was hat dagegen der heutige Franzoſe bei uns zu finden? Er erkennt nur noch die merkwürdigen Folgen eines in Berlin ſeiner Zeit gehegten und, auf den Ruhm des Namens der deutſchen Philoſophie hin, zu völliger Weltberühmtheit gebrachten philoſophiſchen Syſtems, welchem es gelang, die Köpfe der Deutſchen dermaßen zu dem bloßen Erfaſſen des Problems der Philoſophie unfähig zu machen, daß ſeitdem gar keine Philoſophie zu haben für die eigentliche rechte Philoſophie gilt. Den Geiſt aller Wiſſenſchaften findet er durch ſolchen Einfluß dahin umgeſtimmt, daß auf den Gebieten, wo der Ernſt des Deutſchen ſich ſprichwörtlich gemacht hatte, Oberflächlichkeit, Effekthaſcherei, wahre Unredlichkeit nicht mehr in der Diskuſſion von Problemen, ſondern, unter Verleumdungen und Intriguen aller Art, in der perſönlichen Zänkerei faſt einzig den Stoff zur Ernährung des Büchermarktes hergiebt, welcher an ſich dem Buchhandel zur einfachen Börſenſpekulation geworden iſt. Glücklicher Weiſe aber findet er, daß das deutſche Publikum, ganz wie das franzöſiſche, eigentlich gar keine Bücher mehr lieſt, und ſeine Bildung faſt lediglich nur noch aus den Journalen ſich gewinnt. Er gewahrt mit Trauer, daß es hierin ſelbſt im ſchlechten Sinne nicht einmal deutſch hergeht, wie doch eigentlich noch bei den Zänkereien der Univerſitätsprofeſſoren; denn hier gewahrt er endlich ſelbſt nur einen Sprachjargon ausgebildet, der mit dem Deutſchen die Ähnlichkeit immer mehr verliert. Er bemerkt in allen dieſen Kundgebungen der Publizität namentlich auch den deutlichen Hang, aus allem den Deutſchen ſo hoch ehrenden Zuſammenhange mit ſeiner Geſchichte herauszutreten, und ein gewiſſes europäiſches Niveau des gemeinſten Tagesintereſſes „anzubahnen“, auf welchem die Unkenntniß und Unbildung des Journaliſten ihr behagliches, dem Volke ſo zutraulich ſchmeichelndes Bekenntniß der Unnützheit gründlicher Bildung mit Freimuth an den Tag legen kann. — Der immer noch im deutſchen Volke angetroffene Hang zum Leſen und Schreiben dünkt unter ſolchen Umſtänden dem Franzoſen nicht von ſonderlichem Werthe; ihm erſcheint eher der Mutterwitz und natürliche Verſtand des Volkes dadurch bedroht. Hat ihn nämlich in Frankreich der praktiſche Materialismus der Geiſtesbildung des Volkes abgeſtoßen, ſo begreift er nun nicht, warum dieſes

Übel unter der Pflege der geiſtloſeſten Reſultate einer dünkelhaft ſeichten Naturwiſſenſchaft von Seiten der journaliſtiſchen Propaganda dem Volke noch theoretiſch beigebracht werden ſoll, da auf dieſem Wege auch noch die annehmlichen Ergebniſſe der naiven Praktik unergiebig gemacht werden.

Nun wendet unſer Gaſt ſich der deutſchen Kunſt zu, und bemerkt zunächſt, daß unter dieſem Namen der Deutſche nur die Malerei und Bildhauerei, etwa auch noch die Architektur verſteht; er kennt aus jener Zeit der deutſchen Wiedergeburt die ſchönen, edlen Anſätze zur Ausbildung auch dieſer Seite des deutſchen Kunſtgeiſtes: doch gewahrt er nun, daß, was damals z. B. von dem edlen P. Cornelius im wahrhaften großen Ernſte gemeint war, jetzt nur noch ein ſpaßhafter Vorwand iſt, wobei es auf den Effekt losgeht, ganz wie bei der Philoſophie und Wiſſenſchaft; was aber den Effekt betrifft, ſo weiß unſer Franzoſe, daß man den bei ihm durchaus unübertrefflich gut verſteht. — Jetzt zur poetiſchen Litteratur. Er glaubt wieder Journale zu leſen. Doch nein! wären das nicht Bücher, und noch dazu Bücher von neun innig zuſammenhängenden Bänden? Hier muß deutſcher Geiſt ſein; ſind auch die meiſten dieſer Bücher nur Überſetzungen, ſo muß doch hier endlich zu Tage treten, was der Deutſche außer A. Dumas und E. Sue noch iſt? Wirklich, er iſt außerdem noch Etwas: Ausbeuter des Ruhmes und Namens deutſcher Herrlichkeit! Alles ſtrotzt von patriotiſchen Verſicherungen, und „deutſch", „deutſch", ſo tönt die Glocke laut über die kosmopolitiſche Synagoge der „Jetztzeit" hin. Es iſt ſo leicht, dieſes „deutſch"! Es lernt ſich ganz von ſelbſt, und keine böſe Akademie paßt uns auf, noch iſt man der ſteten Chikane des franzöſiſchen Schriftſtellers ausgeſetzt, welcher bei einem einzigen übel gebrauchten Sprachausdruck ſofort mit dem Geſchrei ſämmtlicher Kollegen zurückgewieſen wird, er verſtehe nicht franzöſiſch zu ſchreiben. — Nun aber zum Theater! Dort, im täglichen, unmittelbaren Verkehre des Publikums mit den Geiſtern ſeiner Nation, muß zuverſichtlich der Geiſt des ſinnigen, in ſeiner Sittlichkeit ſo ſelbſtbewußt ſich bewegenden deutſchen Volkes ſich ausdrücken, von dem ein B. Conſtant den Franzoſen verſichert hatte, daß er der franzöſiſchen Regeln nicht bedürfe, weil der Innigkeit und Reinheit ſeines Weſens das Schickliche ganz von ſelbſt eingeboren ſei. Wir wollen hoffen, daß unſer Gaſt im Theater nicht zunächſt auf unſeren Schiller und Goethe treffe, denn er würde dann unmöglich begreifen können, warum wir kürzlich dem Erſteren auf den Plätzen unſerer] Städte überall Statuen errichtet haben, oder vermuthen müſſen, es ſei dieß geſchehen, um den guten, braven Mann für ſeine unleugbaren Verdienſte auf eine recht anſtändige Weiſe nun ein- für allemal abgethan zu haben. Vor Allem würde ihm bei der Begegnung unſerer großen Dichter auf der Bühne das ſeltſam gedehnte Zeitmaaß in der Rezitation der Verſe auffallen, für das er einen ſtyliſtiſchen Grund aufſuchen zu müſſen glaubte, bis er gewahr würde, daß dieſe Dehnung nur aus der Schwierigkeit, dem Souffleur zu folgen, für den Schauſpieler entſtehe; denn dieſer mimiſche Künſtler hat offenbar nicht die Zeit, ſeine Verſe wirklich zu memoriren. Und der Grund hierfür erklärt ſich auch bald; denn derſelbe Schauſpieler iſt dazu angeſtellt, im Laufe des Jahres ziemlich alle Produkte der theatraliſchen Litteratur aller Zeiten und aller Völker, aller Genre's und aller Style, gleichmäßig der merkwürdigſten Verſammlung, welche man überhaupt finden kann, dem abonnirten Publikum des deutſchen Theaters, vorzuführen. Bei dieſer unerhörten Ausdehnung der Aufgabe des deutſchen Mimen kann natürlich nicht in Betracht kommen, *wie* er dieſe Aufgabe löſt: darüber iſt auch Kritik und Publikum vollſtändig hinweg. Der Schauſpieler iſt daher genöthigt, ſein Gefallen auf einem anderen Gebiete ſeiner Leiſtungen zu begründen: immer führt die „Jetztzeit" ihm Etwas zu, wobei er ſich in ſeinem eigenen, „ſelbſtverſtändlichen" Elemente befindet; und hier hilft wieder, wie in der Litteratur, der eigenthümliche moderne Verkehr des neueſten deutſchen

Geiſtes mit der franzöſiſchen Civiliſation aus. Wie dort A. Dumas überdeutſcht wurde, wird hier die Pariſer Theaterkarikatur „lokaliſirt“, und wie ſich etwa das neue „Lokal“ zu Paris verhält, ſo nimmt ſich dieſe Hauptnahrung des deutſchen Theaterrepertoires dann auch auf unſerer Bühne aus. Eine ſonderbare Unbeholfenheit des Deutſchen kommt dann nun gar noch dazu, hierbei Verwirrungen hervorzubringen, welche unſerem franzöſiſchen Gaſte den Gedanken erwecken müſſen, der Deutſche überbiete in der Frivolität noch weit den Pariſer: was in Paris wirklich ganz abſeits der guten Geſellſchaft in kleineren Winkeltheatern vorgeht, das ſieht er, noch dazu mit roher Tölpelhaftigkeit reproduzirt, in den glänzenden Hoftheatern dem bevorzugten Theile der Geſellſchaft ohne alle Skrupel, nackt und treuherzig, als neueſte Zote vorgeführt; auch wird dieß in der Ordnung gefunden. Neulich erlebten wir, daß Mlle. Rigolboche, ein nur durch Paris begreifliches Weſen, die Tänze, welche ſie dort auf beſonderes Engagement der bekannten Ballunternehmer zur Belebung der von den Durchreiſenden aufgeſuchten verrufenſten Unterhaltungen ausführte, nach wirklich groß gedruckter Ankündigung als Pariſer „Cancan-Tänzerin“ auf einem Berliner Theater zu tanzen berufen, und hierzu von einem hochgeſtellten Herrn der preußiſchen Ariſtokratie, welcher der Kunſtwelt fördernde Aufmerkſamkeit zu widmen gewohnt war, ehrenvoll im Wagen abgeholt wurde. Dießmal bekamen wir hierfür Etwas in der franzöſiſchen Preſſe ab: denn mit Recht entſetzte ſich das franzöſiſche Gefühl darüber, wie ſich die franzöſiſche Civiliſation ohne den franzöſiſchen Anſtand ausnähme. Wirklich haben wir zu finden, daß das einfache Anſtandsgefühl derjenigen Völker, welche ſonſt der deutſche Geiſt beeinflußte, es iſt, was dieſe jetzt gänzlich von uns abgewendet und der vollen Hingebung an die franzöſiſche Civiliſation zugeführt hat: die Schweden, Dänen, Holländer, unſere nationalverwandten Nachbarn, die einſt im innigſten Geiſtesverkehre mit uns ſtanden, beziehen jetzt ihren Bedarf an Kunſt und Geiſt direkt aus

Paris, da ſie ſehr richtig wenigſtens die ächte Waare der gefälſchten vorziehen.

Was aber wird unſer franzöſiſcher Gaſt empfinden, wenn er an dieſem Schauſpiele der deutſchen Civiliſation ſich geweidet? Gewiß, eine verzweiflungsvolle heimathliche Sehnſucht wenigſtens nach dem franzöſiſchen Anſtande zurück, und in ihr iſt, wohlerwogen, ein ſehr wirkſames neues Machtmittel der franzöſiſchen Herrſchaft gewonnen, gegen welches wir uns ſchwer zu wehren verſtehen dürften. Wollen wir es dennoch verſuchen, ſo prüfen wir des Weiteren ſorgſam, und ohne jede eitle Selbſtüberhebung, die uns etwa noch verbleibenden Hilfsmittel hierzu.

IV.

Dem geiſtvollen Franzoſen, welchen wir die gegenwärtige Phyſiognomie des geiſtigen Lebens in Deutſchland in Augenſchein nehmen ſahen, dürſten wir doch ſchließlich zum Troſte ſagen, daß ſein Blick nur den äußeren Dunſtkreis des wahren deutſchen Geiſteslebens berührte. Dieß war die Sphäre, in welcher man dem deutſchen Geiſte erlaubte, den Schein von Macht und öffentlicher Wirkſamkeit zu erſtreben: ſobald er ganz von dieſem Streben abſtand, konnte die Verderbniß natürlich auch über ihn keine Macht gewinnen. Es wird, wie betrübend, ſo doch auch lohnend ſein, ihn in ſeiner Heimath aufzuſuchen, dort, wo er einſt, unter der ſteifen Perücke eines S. Bach, unter der gepuderten Friſur eines Leſſing, den Wunderbau des Tempels ſeiner Herrlichkeit entwarf. Es ſpricht nicht gegen die Fähigkeit des deutſchen Geiſtes, ſondern nur gegen den Verſtand der deutſchen Politik, wenn dort in der Tiefe der ſo univerſal angelegten deutſchen Individualität als Quell eigener Tüchtigkeit ein Reichthum ſich erhält, der dem öffentlichen Leben keine Zinſen zu tragen vermag. Wiederholt haben wir in den vergangenen Dezennien die ſeltſame Erfahrung gemacht, daß die deutſche Öffentlichkeit auf Geiſter erſten Ranges im deutſchen Volke erſt durch die Entdeckungen der Ausländer hingewieſen worden iſt. Dieß iſt ein ſchöner, tiefbedeutſamer Zug, wie beſchämend er auch für die deutſche Politik ſein mag: verſenken wir uns in ſeine Betrachtung, ſo gewinnen wir in ihm eine ernſtliche Mahnung an die deutſche Politik, ihre Schuldigkeit zu thun, weil von ihr dann für die europäiſchen Geſammtvölker das Heil zu erwarten ſteht, welches keines von dieſen aus ſeinem eigenen Geiſte zu begründen vermag. Genau betrachtet war ſeit der Regeneration des europäiſchen Völkerblutes der Deutſche der Schöpfer und Erfinder, der Romane der Bildner und Ausbeuter: der wahre Quell fortwährender Erneuerung blieb das deutſche Weſen. In dieſem Sinne ſprach die Auflöſung des „heiligen römiſchen Reiches deutſcher Nation" nichts Anderes als ein Überwiegen der vorherrſchend gewordenen praktiſch realiſtiſchen Tendenz der europäiſchen Bildung aus; iſt dieſe nun am Abgrunde des geiſtloſeſten Materialismus angelangt, ſo wenden ſich mit ſehr richtigem Naturtriebe die Völker zum Quell ihrer Erneuerung zurück, und merkwürdiger Weiſe treffen ſie da das deutſche Reich ſelbſt in einem faſt unerklärlich aufgehaltenen Verfall, dennoch aber nicht in ſeinem vollen Untergange, ſondern in dem ſehr erkenntlichen inneren Streben nach ſeiner edelſten Wiedergeburt an.

Überlaſſen wir es der praktiſchen Beurtheilung dieſer zuletzt angedeuteten Beſtrebungen, die Grundzüge einer wahren deutſchen Politik feſtzuſtellen, und begnügen wir uns hier, unſerem Zwecke gemäß, damit, abſeits des durch offiziellen Misverſtand verwahrloſten öffentlichen Geiſteslebens der Deutſchen, den in anarchiſcher Selbſtüberlaſſenheit ihrer eigenthümlichen Fortbildung nachhängenden Anlagen des deutſchen Geiſtes unſere Beachtung zuzuwenden, um auf den geeigneten Punkt zu treffen, welcher beide Richtungen des öffentlichen Lebens zu einer dem endlichen Hervortreten jenes verborgenen Reichthumes günſtigen Vereinigung führen könnte.

Suchen wir daher, um leichter zu dem angedeuteten Punkte zu gelangen, die Kundgebungen des deutſchen Geiſtes jetzt da auf, wo ſie erkenntlich die Öffentlichkeit noch berühren, ſo treffen wir eben auch hier auf unverwerfliche Zeugniſſe von der Zähigkeit der deutſchen

Natur, das einmal Erfaßte nicht wieder aufzugeben. Der eigentliche föderative Geiſt des Deutſchen hat ſich nie vollſtändig verleugnet: er hat ſelbſt in den Zeiten des tiefſten politiſchen Verfalles durch die zähe Aufrechterhaltung ſeiner fürſtlichen Dynaſtien, gegenüber der centraliſirenden Tendenz des habsburgiſchen Kaiſerthumes, die Unmöglichkeit der eigentlichen Monarchie in Deutſchland für alle Zeiten dargethan. Seit dem Aufſchwunge des Volksgeiſtes in den Freiheitskriegen iſt dieſe alte föderative Neigung in jeder Form auch wieder in das Leben getreten; da, wo ſie ſich am lebensfähigſten zeigte, in den Verbindungen der hocherregten deutſchen Jugend, wurde ſie zuerſt, als der monarchiſchen Bequemlichkeit feindſelig angeſehen, gewaltſam unterdrückt; dennoch war es nicht zu wehren, daß ſie ſich nun auf alle Gebiete des geiſtigen und praktiſchen ſozialen Intereſſes übertrug. Zu bedauerlichem Nachdenken fordert es nur eben wieder auf, wenn wir erkennen und zugeſtehen müſſen, daß der wunderſamen Regſamkeit des deutſchen Vereinsweſens es nie gelingen wollte, einen wirklichen Einfluß auf die Geſtaltung des öffentlichen Geiſtes zu gewinnen. In Wahrheit ſehen wir, daß auf jedem Gebiete der Wiſſenſchaft, der Kunſt, der gemeinnützigen ſozialen Intereſſen, der Organiſation des deutſchen Weſens ungefähr dieſelbe Ohnmacht anhaftet, wie z. B. unſeren auf Volksbewaffnung zielenden Turnvereinen gegenüber den ſtehenden Heeren, oder auch wie unſeren, dem franzöſiſchen und engliſchen Vorbilde nachgeahmten Deputirtenkammern gegenüber den Regierungen. Mit Trauer erkennt daher der deutſche Geiſt, daß auch in dieſen ihm eigentlich ſchmeichelnden Kundgebungen er ſich in Wahrheit nicht ausdrückt, ſondern wird gewahr, daß er kläglich dabei nur mit ſich ſelbſt ſpielt. Was endlich dieſe, an ſich ſo ermuthigende, Erſcheinung des deutſchen Vereinsweſens völlig widerwärtig machen muß, iſt, daß derſelbe nur auf äußeren Effekt und Profit zielende Geiſt, den wir zuvor als den herrſchenden in unſerer ganzen offiziellen Kunſtöffentlichkeit erkannten, auch dieſer Kundgebungen des deutſchen Weſens ſich bemächtigen mußte: wo Alles über ſeine wahre Ohnmacht endlich, um doch auch Etwas zu treiben, ſich ſo gern belügt, und der unfruchtbarſten Wirkſamkeit, wenn man nur recht zahlreich beiſammen iſt, mit williger Acclamation die herrlichſte Produktivität andekretirt, da ſind bald auch Aktien hierauf unter die Leute zu bringen; und der wahre Erbe und Verwerther der europäiſchen Civiliſation ſtellt ſich, wie überall ſo auch hier, gar bald ſelbſt mit einer Börſenſpekulation auf „Deutſchthum“ und „deutſche Gediegenheit“ ein.

Daß nie Vereinigungen von noch ſo viel geſcheidten Köpfen ein Genie oder ein wahres Kunſtwerk der Welt bringen können, liegt Allen wohl klar am Tage: daß ſie, bei dem gegenwärtigen Stande des öffentlichen Geiſteslebens in Deutſchland, aber auch nicht einmal dazu fähig ſind, die Werke des Genie's, welche natürlich ganz außerhalb ihrer Sphäre ſich erzeugen, der Nation kenntlich vorzuführen, das beweiſen ſie erſichtlich daran, daß die Kunſtſtätten, in welchen die Werke der großen Meiſter der deutſchen Wiedergeburt dem Volke bildend darzuſtellen wären, gänzlich ihrem Einfluſſe entzogen und der Pflege der Verderbniß des deutſchen Kunſtgeſchmackes überlaſſen bleiben. Hier, nach der Seite der Kunſt, wie dort nach der Seite der Politik hin, zeigt es ſich unwiderleglich, wie wenig der deutſche Geiſt von all' dieſem, andererſeits doch ſo grunddeutſchen Vereinsweſen zu erwarten hat.

Gerade an ihm aber iſt auch wiederum am deutlichſten nachzuweiſen, wie mit einem einzigen richtigen Schritte aus der Region der Macht herab das fruchtbarſte, Alles fördernde Verhältniß zu begründen wäre. Wir beziehen uns für dieſen Nachweis nochmals auf die ſchon berührten Turnervereine, denen wir nur noch die nicht minder zahlreich gepflegten Schützenvereine beifügen wollen: dem Verlangen nach Hebung des Volksgeiſtes entſprungen, dient ihre jetzige Wirkſamkeit, nach der idealen Seite hin, vielmehr nur zur Einſchläferung dieſes Volksgeiſtes, dem hier bei einem bequemen Spiele, ſobald nur noch über dem Feſtſchmaus der jährlichen Stiftungsfeier die Rede in feurigen Schwung kommt, geſchmeichelt wird, er ſei in dieſer Geſtalt wirklich Etwas, und das Heil des Vaterlandes hinge geradesweges von ihm ab; dagegen nun, nach der praktiſchen Seite hin, dienen ſie den Wortrednern unſeres ſtehenden Heerweſens ebenſo zum unumſtößlichen Beleg dafür, daß unmöglich auf der Grundlage der Volksbewaffnung eine ſchlagfertige Armee herzuſtellen ſei. Hier hat nun bereits das preußiſche Beiſpiel gezeigt, wie die vorliegenden Widerſprüche faſt vollſtändig ausgeglichen werden können: nach der praktiſchen Seite, der Erreichung wirklicher Schlagfertigkeit eines ganzen Volkes, darf die Aufgabe durch die preußiſche Heeresorganiſation als vollſtändig gelöſt betrachtet werden; Nichts fehlt, als auch nach der idealen Seite hin dem bewaffneten Volke noch das adelnde Gefühl von dem Werthe ſeiner Bewaffnung und Kampftüchtigkeit zu geben. Immerhin charakteriſtiſch iſt es, daß der letzte große Sieg des preußiſchen Heeres von deſſen Kriegsherrn anderen, neueren Einrichtungen, im Sinne der Zurückführung der Armee auf die reinen Prinzipe der ſtehenden Heere, zugeſchrieben wurde, während ganz Europa die Landwehrverfaſſung als den zu den nachdenklichſten Unterſuchungen herausfordernden Grund jener Erfolge in das Auge faßte. Darin, daß gewiß auch dem, an ſich wohl nicht ganz unbefangenen Urtheile des preußiſchen Monarchen eine ſehr richtige Erfahrung von den Bedürfniſſen der Organiſation eines Heeres zu Grunde liegt, läßt ſich unſchwer erkennen, in welchem Verhältniſſe alles Volksvereinsweſen zu den von den Regierungen ausgehenden Organiſationen ſtehen ſollte, um nach unſerer Meinung das nach allen Seiten hin Zweckmäßige zu Tage zu fördern, und zugleich zum wahren allgemeinen Heile zu führen. Daß nämlich ein jederzeit tüchtiges Heer eines beſonders geübten Kernes, wie ihn nur die neuere Armeedisziplin ausbilden kann, bedarf, iſt ebenſo unleugbar, als es widerſinnig ſein würde, alle waffenfähige Bevölkerung eines Landes zum vollſtändig ausgebildeten Fachmilitär erziehen zu wollen, — eine Vorſtellung, vor welcher bekanntlich die Franzoſen neuerdings ſo heftig zurückſchreckten. Dagegen hat dem deutſchen Vereinsweſen, in jedem von dieſem Weſen berührten Zweige des öffentlichen Lebens, die Regierung nur eben Das entgegenzubringen, was etwa in der preußiſchen Heeresverfaſſung der Volksbewaffnung entgegengebracht wird, der zweckmäßige Ernſt der Organiſation und das Beiſpiel der Ausdauer und Tapferkeit des wirklichen Berufsſoldaten, um dem Dilettantismus der mit den Waffen nur ſpielenden männlichen Bevölkerung zum allgemeinen Heile die kräftigende Hand zu reichen.

Wir fragen nun, welchen unerhörten, wirklich unermeßlichen Reichthum der belebendſten Organiſationen das deutſche Staatsweſen in ſich ſchließen müßte, wenn, nach geeigneter Analogie mit dem angezogenen Beiſpiele der preußiſchen Heeresorganiſation, alle die mannigfachen, der wahren Kultur und Civiliſation zugewandten Neigungen, wie ſie ſich in dem deutſchen Vereinsweſen kundgeben, in die einzig ſie fördernde Machtſphäre, in welcher die Regierungen ſich jetzt bureaukratiſch abgeſchloſſen halten, hineingezogen würden?

Da wir die Politik hier nur inſoweit zu berühren gedachten, als ſie unſerer Anſicht nach mit dem deutſchen Kunſtgeiſte in Beziehung ſteht, überlaſſen wir es anderen Unterſuchungen, uns über die politiſche Entwickelung des deutſchen Geiſtes, im Verein der von uns erſehnten Durchdringung desſelben mit dem Geiſte der deutſchen Fürſten, eingehenderen Aufſchluß zu geben. Wenn wir uns dagegen vorbehalten, im Betreff der auf die Kunſt bezüglichen, ſowohl individuellen wie geſellſchaftlichen Anlagen des deutſchen Geiſtes, mit Feſthaltung des ſoeben von uns dargelegten Grundgedankens, uns weiter mitzutheilen, ſo ſei es uns geſtattet, für alle ferneren Unterſuchungen auf dieſem Gebiete das gewonnene Ergebniß dieſer vorangehenden Darſtellung ungefähr in folgendem Satze feſtzuſtellen.

Univerſal, wie die Beſtimmung des deutſchen Volkes ſeit ſeinem Eintritte in die Geſchichte ſich zu erkennen giebt, ſind die Anlagen des deutſchen Geiſtes auch für die Kunſt; das Beiſpiel der Bethätigung dieſer Univerſalität hat die in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts erlebte Wiedergeburt des deutſchen Geiſtes auf den wichtigſten Gebieten der Kunſt gezeigt: das Beiſpiel der Aneignung dieſer Wiedergeburt zu dem Zwecke der Veredelung des öffentlichen Geiſteslebens des deutſchen Volkes, ſowie zu dem Zwecke der Begründung einer ſelbſt über unſere Gränzen heilſam hinausreichenden neuen, wirklich deutſchen Civiliſation, muß von Denen gegeben werden, in deren Händen die politiſchen Geſchicke des deutſchen Volkes liegen: Nichts bedarf es hierzu, als daß den deutſchen Fürſten aus ihrer Mitte hierfür ſelbſt dieſes rechte **Beiſpiel** gegeben werde.

V.

Es iſt ermuthigend, den Anruf des Beiſpieles eines deutſchen Fürſten für das Verſtändniß und die Förderung des deutſchen Kunſtgeiſtes aus der Mitte des bayeriſchen Landes zu erheben. Hier ward dieſes angerufene Beiſpiel bereits zuerſt, ja einzig gegeben: und wie wir nicht auf bloße luſtige Spekulation hin zu konſtruiren uns gewöhnt haben, bezeugen wir, daß der Gedanke an den erhobenen Anruf uns wohl nicht angekommen ſein würde, wenn die Erfahrung eben dieſes gegebenen Beiſpieles und ſeiner Wirkung nicht vor uns läge. Brauchen wir König Ludwig I von Bayern erſt zu nennen, um zu verſtehen zu geben, was wir meinen? Haben wir die ungemeine Energie der Initiative erſt zu bezeichnen, mit welcher dieſer von wahrem deutſchen Feuereifer beſeelte Fürſt, den Vorurtheilen der Trägheit und Stumpfſinnigkeit zum Trotz, weithin durch ſein eigenes Beiſpiel, und durch das Beiſpiel, welches er veranlaßte, den deutſchen Fürſten bewies, daß es ſehr wohl eine deutſche Kunſt gäbe, und daß es ſchön und würdig ſei, dieſelbe zu pflegen? Er bewies, daß dieſe Kunſt unmittelbar dem herrlichſten Vorbilde aller Kunſt, der griechiſchen, verſchwiſtert ſei: die Goethe'ſche Vermählung der Helena mit Fauſt ließ er in Werken der plaſtiſchen Kunſt feiern, und deckte ſo den erhabenſten Beruf des deutſchen Geiſtes ſinnfällig, handgreiflich auf. Und die Kraft des Beiſpieles blieb in der Wirkung nicht aus: von nun an ſorgten, wie beſchämt, auch andere deutſche Fürſten für die Ausſchmückung ihrer Reſidenzen durch edle deutſche Bildungen; von München aus berief man die Meiſter, denen nun Aufgaben zufielen, an welche ſonſt gar nicht, oder bloß im Sinne eines verderblichen, nur durch die entſprechenden frivolen Mittel des Auslandes zu befriedigenden, Luxus gedacht worden war.

Was hier von einem Punkte aus und in einer Richtung hin gewirkt werden konnte, geſchah, und das Beiſpiel wie das Wirken König Ludwig's I iſt durchaus als ein vollſtändiges, gänzlich erfülltes zu betrachten. Die nichtsdeſtoweniger nothwendig uns ſich aufdrängende Frage nach dem Grunde davon, daß ſelbſt auf eine ſo unvergleichlich energiſche Veranlaſſung die deutſche bildende Kunſt es doch im höheren Sinne nur zu einem Anſatze der Blüthe, nicht aber zur vollen Blüthe ſelbſt brachte, — ja daß dieſer Anſatz ſelbſt endlich der Art an Kraft verlor, daß die Erreichung der Blüthe ferner ſteht als im Beginn der königlichen Wiedergeburt, und die Erkenntniß eines erſichtlichen Verfalles nicht mehr abweisbar iſt, — dieſe Frage würde in jeder Weiſe übel beantwortet werden, wenn wir ſie nicht zunächſt ſogleich im Sinne der umfaſſenderen Aufgabe unſerer gegenwärtigen Unterſuchungen zu beantworten uns anließen.

Unſer Urtheil hierüber wird ſich in lichtvoller Weiſe klären, ſobald wir das ungemein ſinnreiche Wirken des erhabenen Sohnes des Wiedererweckers der deutſchen bildenden Kunſt, des ſo viel geliebten und als unvergeßlich beklagten Königs Maximilian II, in ſeiner beſonderen Bedeutung uns vorführen. Von wahrhaft ſinniger deutſcher Natur, ſcheint ihm das tiefe Bedürfniß der politiſchen Hebung ſeines Landes, da ſie nur im Vereine mit der politiſchen Neugeſtaltung des großen deutſchen Geſammtvaterlandes herbeizuführen war, mit zehrender Sorge erfüllt zu haben, weil er in ſeiner beſonderen Macht die Handhaben hierzu nicht finden konnte. Die Hebung der intellektuellen Bedeutung ſeiner Machtſphäre, die Förderung des deutſchen Geiſtes in allen von der bisherigen Politik der deutſchen Fürſten unbeachtet gelaſſenen Gebieten, durfte er ſich, wenn es Erfolgen galt, einzig als Aufgabe zugetheilt erkennen. Hier ſuchte er nun zunächſt die Wirkſamkeit ſeines erhabenen Vaters zu ergänzen. Im Betreff der bildenden Künſte wandte er ſeine Aufmerkſamkeit vorzüglich der Baukunſt zu, aber bereits in dem praktiſchen Sinne, der geiſtigen Bildung ſeines Volkes zweckmäßige Stätten zu bereiten. Seine bedeutende Abſicht in dieſer Richtung zeigt ſich in dem größten, leider unausgeführt gebliebenen Unternehmen, dem Bau und der Beſtimmung des Maximilianeums. In dieſem prachtvoll gelegenen, Alles überragenden Gebäude ſollte eine Lehrſtätte ganz neuer und eigenthümlicher Art gegründet werden: alles Erkennenswerthe der Kunſt und Wiſſenſchaft ſollte hier in einer Weiſe zweckmäßig geſammelt und geordnet werden, daß an der Hand einer geiſtvollen und vielſeitigen Belehrung in den mannigfaltigſten Fächern den Zöglingen dieſer ganz einzigen Schule die Gelegenheit der Aneignung einer umfaſſenden Bildung, wie ſie dem Urtheile des erleuchteten Fürſten gemäß namentlich allen höheren Staatsdienern zu eigen ſein ſollte, dargeboten wäre. Es liegt in der Idee dieſer Gründung ein zu erhabener Wehmuth ſtimmendes Bekenntniß der zum erſten Male einem Monarchen wahrhaft bewußt gewordenen Noth. König Ludwig I konnte ſeinen auf ſinnfällige Kunſtthaten gerichteten Eifer erfolgreich befriedigen, ſobald er die geeigneten Kunſttalente fand; für die ungehinderte Durchführung der ihnen geſtellten Aufgaben bedurfte er nur des Materiales, über welches er als königlicher Herr eben zu verfügen wußte. Um aber den Sinn des Volkes für die ſchönen Thaten der Kunſt empfänglich zu machen, bedurfte es einer Bildung, wie ſie, namentlich nach einer ſo großen Verwahrloſung nach dieſer Seite hin, nicht im Sturm, ſondern nur durch eine Pflege zu gewinnen war, zu deren ſorgſamſter Überwachung in der eigenen Sphäre der Beamtenwelt vor Allem eben ſelbſt Bildung, umfaſſende humane, nicht ſpezifiſche Fachbildung nöthig war. König Maximilian II. mochte ſich mit Seufzen ſagen: was nützen uns dieſe ſchönen Werke der Kunſt, wenn ſie dem Sinne des Volkes faſt feindſelig erſcheinen, nicht mit ſeinem Willen, ſondern eher gegen ſeinen Willen in das Leben gerufen werden? — Sollte er umlenken, oder vorwärts ſchreiten? — Aufrichtig rieth ihm gewiß ſeine ganze Staatsbeamtenſchaft, das Erſtere zu thun. Er ſchwieg: legte aber beſonnen die Hand daran, zuerſt ſich wirklich gebildete Beamte zu ſchaffen. Verſtehen wir das Maximilianeum recht?

Faſt hatte es nur den Sinn des Nachholens, des Ergänzens, des Ausfüllens der durch das kühne Kunſtwirken ſeines feurigen Vaters nothwendig gelaſſenen Lücken, der faſt erſchreckenden Kluft zwiſchen deſſen Kunſtſchöpfungen und dem Geiſte ſeines Volkes, wenn der ſegenvolle König Maximilian II in unvergleichlich angeſtrengter Weiſe für deutſche Wiſſenſchaft und Litteratur Sorge trug. Außer der wahren, innigen Neigung zu dieſen Zweigen des Geiſteslebens, welche einzig ihm die beiſpiellos thätige Sorge hierfür eingeben konnte, beſtimmte den erhabenen Fürſten vielleicht ſelbſt aber ein Gefühl von dem erſichtlich ſich doch herausſtellenden eigentlichen Unerfolge des großen Kunſtwirkens ſeines erlauchten Vaters: wie keinem Geiſtvollen, ſo konnte auch ihm unmöglich entgehen, daß die faſt ſchon angebrochene Blüthe der deutſchen bildenden Kunſt nicht zur vollen Entfaltung gekommen war, und wohl einem frühzeitigen Verfalle ſich zuneigte; er mußte erkennen, daß der Grund hiervon, wie in der Vereinzelung der ganzen, das Volksleben noch nicht berührenden Kunſtrichtung, ſo auch in der Einſeitigkeit der bisher nur gerade eben dem Zweige der bildenden Kunſt zugewandten Pflege zu ſuchen war.

Hatten nun die Werke der bildenden Kunſt das Volk in kalter, träger Unbetheiligung gelaſſen, ſo iſt es für den Erfolg unſerer Unterſuchungen äußerſt charakteriſtiſch, zu beachten, daß der für das Wohl ſeines Volkes ſo ernſtlich beſorgte König Maximilian II. dem einzigen Kunſtzweige, welcher alle übrigen zu umfaſſen befähigt iſt, und zugleich in einer Weiſe mit dem Volksleben ſich berührt, wie nie ein anderer es vermag, daß er an der dramatiſchen Kunſt bedenklich, vielleicht mistrauiſch vorüberging. Für Alles und Jedes wohlwollend beſorgt, verſuchte er zwar auch in der Verwaltung des Theaters die Bildung vertreten zu laſſen: dieſe ging ihm hierfür aber nur im Lichte der litterariſchen Bildung auf, und da es dabei eben nur auf wohlwollende Beachtung der dramatiſchen Kunſt, nicht aber die Hebung des unvergleichlichen Reichthumes volksthümlicher Kunſt aus dem unerkannten Schachte des Theaters ankam, ſo blieb die Pflege der litterariſchen Bildung als ſolcher ſelbſt das Hauptaugenmerk eines Fürſten, dem es andererſeits um die Hebung des Volksgeiſtes zu thun war wie keinem anderen. Wie unfähig Wiſſenſchaft und Litteratur, ſobald ſie nicht von einem wahrhaft produktiven künſtleriſchen Volksgeiſte bereits getragen werden, ſich erweiſen, wenn ſie umgekehrt dieſen Volksgeiſt erſt in das Leben rufen ſollen, das zeigte ſich hier, und gewiß mußte dieß der vortreffliche Fürſt, dem es, eben als wahrem Vater ſeines Volkes, nicht auf perſönliches Ergetzen an Wiſſenſchaft und Litteratur, ſondern, wie eben die Gründung des Maximilianeums zeigt, auf die Hebung des Volksgeiſtes ankam, ſelbſt am empfindlichſten erfahren.

Inſofern die vielen und reichen Stiftungen, mit denen er wie kein Monarch, und zwar im edelſten nationalen Sinne, die Wiſſenſchaften bedachte, dieſen ſelbſt zu unleugbar großer Förderung gereichen mußten, darf allerdings die Pflege des geiſtigen Volkswohlſtandes hierdurch nicht gering angeſchlagen werden; denn gleicht der Gewinn hieraus auch einem Kapital, deſſen Zinſenertrag einer ſpäteren Zeit zu gelegentlicher Benützung vorbehalten bleiben muß, ſo iſt es immer ein Reichthum, deſſen Anſammlung beweiſt, daß es ſich hiermit Bewußtſein nicht um ein Leben von heute auf morgen handelt. Immerhin muß uns die Sorge ankommen, daß, wenn dieſes nächſte Leben ſtets mehr einer ſchönen geiſtigen Entwickelung ſich abwendet, jene angehäuften Schätze einſt zu werth- und nutzloſem Hausrathe herabſinken dürften. Auch die beſondere Pflege der Wiſſenſchaft, welche, je höher ſie gefaßt wird, nie unmittelbar auf den Volksgeiſt zu wirken berufen ſein kann, hat kulturhiſtoriſch nur einen Sinn, wenn ſie eine bereits blühende ſchöne Volksbildung eben krönt; die Bildnerin des Volkes aber iſt nur die Kunſt. Wie um dieſen nothwendigen Übergang zu vermitteln, wurde denn von dem hochgebildeten Könige Maximilian zugleich auch die ſchöngeiſtige und poetiſche Litteratur mit erſichtlichem Eifer zu fördern geſucht; und hier war es, wo der Miserfolg ſeiner großherzigen Bemühungen am erſichtlichſten hervortrat. Sein edles Beiſpiel, das erſehnte, ward eben zu ſpät gegeben: der ſchwungvolle Ernſt, welcher die Geiſter der Nation noch im Beginne dieſes Jahrhunderts durchleuchtete, war eben erloſchen. Auch die Reihe hochbegabter Epigonen, welche von Kleiſt bis zu Platen die unerſchöpfliche Begabung des deutſchen Geiſtes noch kräftig kundthaten, war nun geſchloſſen: für die Herſtellung einer würdigen Grabſtätte des längſt verſchiedenen letzten deutſchen Dichters in Syrakus wurden kürzlich heimathliche Beiträge geſammelt. Eine andere Zeit war angebrochen: „die Jetztzeit", wie ſie leibt und lebt. Der Beſieger Platen's ſandte uns aus Paris, ſeiner Wahlheimath, ſeine witzigen Couplet's in deutſch-poetiſcher Proſa zu, und H. Heine'ſcher Geiſt ward jetzt der Vater einer Litteratur, deren eigentlicher Charakter in der Verſpottung jeder ernſtlichen Litteratur beſtand. Wie zu gleicher Zeit die Dantan'ſchen Karikaturen das Herz des Pariſer Epicier's erfreuten, dem nun recht deutlich vor den Augen gezeigt wurde, daß alles Große und Ernſte doch eigentlich nur zum Belachtwerden da ſei, ſo labten die Heine'ſchen Witze das Gefühl des deutſchen Publikums, welches ſich jetzt über den Verfall der deutſchen Geiſtesblüthe mit dem ihm nun faſt erſichtlich gemachten Gedanken tröſten konnte, daß damit am Ende doch wohl nicht ſo gar viel verloren wäre. Die Freude über dieſen Troſt, der vor Allem auch von unſeren poetiſchen Litteraten mit beſonderer Willfährigkeit angenommen wurde, iſt der Grundton faſt aller neueſten poetiſchen Litteratur geworden. Man ſtellt ſich, als ob man dabei ganz von vorne anfange, läßt ſich durch keine Mahnung an unſere großen Meiſter beirren, und ſpricht dagegen das echt dichteriſche Recht an, „harmlos“ ſo hinzulumpen, wie es eben geht. Für den Witz hat Heine geſorgt, kühne Griffe in das Gebiet des Epos werden durch vorſichtige Beachtung Byron'ſcher Poeſien erleichtert; was bereits Britten, Franzoſen und Ruſſen nachahmten, wird noch einmal in einem biederen Deutſch nachgeahmt, und weiß der Buchhändler es endlich geſchickt zu dem Anſcheine von einem Dutzend Auflagen zu bringen, ſo ſteht auch eine neue Berühmtheit im deutſchen Dichterwalde irgend einer allgemeinen Zeitung, womit dann die Sache in Ordnung iſt.

Beklagenswerther edler Fürſt, der hier Etwas beſchützen, fördern zu können, zu müſſen glaubte! Was konnte ſein großherziger Wille anders, als eben die endlich eingetretene Impotenz der deutſchen poetiſchen Litteratur aufdecken? —

Sahen wir nun zwei edle Beiſpiele deutſcher Fürſten gegeben, und mußten wir ſie im Grunde als erfolglos erkennen, was mag uns berechtigen, dennoch von einem erneuerten Beiſpiele eines deutſchen Fürſten eine heilſame Wirkung zu erwarten?

VI.

Gewiß blickte der hochſinnige Förderer deutſcher Geiſtesbeſtrebungen, deſſen edles Beiſpiel wir uns zuletzt vorführten, mit wohlwollender Erwartung auch auf die Verſuche von ihm begünſtigter Litteraturpoeten, mit welchen dieſe ſich endlich auch dem Theater zuwendeten: er ſelbſt veranlaßte dieſe Verſuche durch Ausſchreibung von Preiſen. Auch hierfür ein Beiſpiel, und — ſiehe da! — mit abſchreckendem Erfolge. — Es ſoll uns hoffentlich im Verlaufe unſerer Unterſuchungen gelingen, den Grund davon nachzuweiſen, daß nicht nur minderbegabten, ſondern ſelbſt talentvolleren Litteraten das Befaſſen mit dem Theater nie recht wird gedeihen können, ehe ſie nicht durch eine gänzliche Neugeſtaltung des deutſchen Theaters zu einer richtigen Anſicht vom Weſen dieſes, außer allem Vergleich mit jedem anderen ſtehenden Kunſtorganismus gelangen. Wahrhaft bedauerlich geſtaltete ſich der dießmalige Miserfolg nur dadurch, daß der ihm vorangehende Verſuch als ein letzter, dieſem unbegreiflich bedenklichen Theater fördernd beizukommen, angeſehen wurde. Das Theater ſelbſt beſteht aber nach wie vor, leiſtet ziemlich ganz daſſelbe, was irgend ſonſt und je von dergleichen Anſtalten geleiſtet wurde; Alles iſt in Ordnung, und Niemand fällt es ein, daß in dieſem ſo darangegebenen

Inſtitute der Keim und Kern aller national-poetiſchen und national-ſittlichen Geiſtesbildung liegt, daß kein anderer Kunſtzweig je zu wahrer Blüthe und volksbildender Wirkſamkeit gelangen kann, ehe nicht dem Theater ſein allmächtiger Antheil hieran vollſtändig zuerkannt und zugeſichert iſt.

Treten wir in ein Theater, ſo blicken wir, ſobald wir mit einiger Beſonnenheit einblicken, in einen dämoniſchen Abgrund von Möglichkeiten des Niedrigſten wie des Erhabenſten. — Im Theater feierte der Römer ſeine Gladiatorenſpiele, der Grieche ſeine Tragödien, der Spanier hier ſeine Stiergefechte, dort ſeine Autos, der Engländer die rohen Späße ſeines Clowns wie die erſchütternden Dramen ſeines Shakeſpeare, der Franzoſe ſeinen Cancantanz wie ſeinen ſpröden Alexandrinerkothurn, der Italiener ſeine Opernarie, — der Deutſche? Was könnte der Deutſche in ſeinem Theater feiern? — Dieß wollen wir uns deutlich zu machen ſuchen. Für jetzt feiert er dort — natürlich: in ſeiner Weiſe! — Alles zuſammen, fügt dem aber der Vollſtändigkeit oder Wirkung wegen noch Schiller und Goethe, und neuerdings Offenbach hinzu. Und dieß Alles geht unter Umſtänden einer Gemeinſamkeit und Öffentlichkeit vor ſich, wie ſie nirgends im Leben ſich wiederholen: mögen in Volksverſammlungen leidenſchaftlich debattirte Intereſſen Erregung hervorrufen, möge in der Kirche der höhere Menſch zu inbrünſtiger Andacht ſich ſammeln, hier im Theater iſt der ganze Menſch mit ſeinen niedrigſten und höchſten Leidenſchaften in erſchreckender Nacktheit ſich gegenüber geſtellt, und wird an ſich ſelbſt zu bebender Luſt, zu ſtürmendem Schmerz, zu Hölle und Himmel hingetrieben. Was dem gemeinen Menſchen außer jeder Möglichkeit der eigenen Lebenserfahrung liegt, hier erlebt er es, erlebt es an ſich ſelbſt, in ſeiner durch wunderbare Täuſchung gewaltſam entzündeten Sympathie. Man kann dieſe Wirkung durch den ſinnloſen Misbrauch einer täglichen Wiederholung abſchwächen (was andererſeits wieder eine große Verderbniß der Empfänglichkeit nach ſich zieht), nie aber die Möglichkeit ihres vollſten Ausbruches unterdrücken, welcher endlich, je nach dem Intereſſe der Zeittendenz, zu jedem verderblichen Zwecke in das Spiel geſetzt werden kann. Mit Grauen und Schauder nahten von je die größten Dichter der Völker dieſem furchtbaren Abgrunde; ſie erfanden die ſinnreichen Geſetze, die weihevollen Zauberſprüche, um den dort ſich bergenden Dämon durch den Genius zu bannen, und Aiſchylos führte ſelbſt mit prieſterlicher Feierlichkeit die gebändigten Erinnyen als göttlich verehrungswerthe Eumeniden zu dem Sitze ihrer Erlöſung von unſeligen Flüchen. Dieſer Abgrund war es, den der große Calderon mit dem himmliſchen Regenbogen nach dem Lande der Heiligen überbrückte, aus deſſen Tiefe der ungeheure Shakeſpeare den Dämon überſtark ſelbſt beſchwor, um ihn, von ſeiner Rieſenkraft gebändigt, der erſtaunten Welt als ihr eigenes, gleich zu bändigendes Weſen deutlich zu zeigen; an deſſen weiſe ausgemeſſenen, gelaſſen beſchrittenen Vorſprüngen Goethe den Tempel ſeiner Iphigenia aufbaute, Schiller den Gotteswunderbaum ſeiner Jungfrau von Orleans pflanzte. An dieſen Abgrund traten die melodiſchen Zauberer der Tonkunſt und goſſen Himmelsbalſam in die klaffenden Wunden der Menſchheit; hier ſchuf Mozart ſeine Meiſterwerke, und hierher ſehnte ſich ahnungsvoll Beethoven, um dort erſt ſeine höchſte Kraft bewähren zu können. Aber an dieſem Abgrunde, ſobald die großen, heiligen Zauberer von ihm weichen, tanzen auch die Furien der Gemeinheit, der niedrigſten Lüſternheit, der ſcheußlichſten Leidenſchaften, die tölpelhaften Gnomen des entehrendſten Behagens. Bannt von hier die guten Geiſter — (und es koſtet euch wenig Mühe: ihr braucht ſie nur nicht vertrauensvoll anzurufen!) — ſo überlaßt ihr den Schauplatz, auf welchem Götter wandelten, den ſchmutzigſten Fratzen der Hölle, — und dieſe kommen von ſelbſt, auch ungerufen — denn ſie ſind immer heimiſch da, von wo ſie eben nur durch die göttliche Herabkunft verſcheucht werden konnten.

Und dieſes Ungeheuer, dieſes Pandämonium, dieſes furchtbare Theater überlaßt ihr gedankenlos dem Betriebe durch eine handwerksmüßige Routine, der Beurtheilung durch verdorbene Studenten, dem Belieben des vergnügungsſüchtigen Schranzen, der Anleitung durch abgenutzte Bureauſchreiber? — Dieſes Theater, vor welchem mit ſehr richtigem Blicke die proteſtantiſchen Geiſtlichen des vorigen Jahrhunderts wie vor einer Schlinge des Teufels warnten, von dem ihr heute mit Geringſchätzung euch abwendet, während ihr andererſeits es mit Glanz und Prunk überhäuft, und — ſobald irgend eine große Gelegenheit kommt — immer noch nichts weiter erſinnen könnt als eine „Theatervorſtellung“, um euch in Pracht dabei zu zeigen? —

Und ihr wundert euch, daß mit bildender Kunſt, mit poetiſcher Litteratur, mit Allem, was auf Schönheit und Bedeutendheit im Geiſtesleben einer Nation zielt, es nicht vorwärts gehen will, und der Rückſchritt jedem Fortſchritte ſogleich nachfolgt? Wie wollt ihr denn nur eine Ahnung von wahrer Kunſtwirkung auf das Volk faſſen können, wenn ihr an dieſem Theater achſelzuckend vorübergeht, oder — ſchlimmer noch — augenzwinkernd darin ſitzt? —

Genug der Fragen! Das Ziel unſerer Unterſuchungen wird dem Leſer nun wohl klar geworden ſein. Indem wir uns vornehmen, die unvergleichliche Bedeutung des Theaters an ſeiner Wirkſamkeit im gränzenlos verderblichen, wie im gränzenlos förderlichen Sinne nachzuweiſen, und für die Sicherung ſeiner erhabenſten und wohlthätigſten Wirkſamkeit das gleiche königliche Beiſpiel anzurufen, welches für bildende Kunſt und Wiſſenſchaft bereits ſo ſchön und zuverſichtlich von zwei erleuchteten Fürſten Bayerns gegeben ward, bekennen wir, nicht ohne Grauen einen Boden der öffentlichen Beſprechung zu betreten, welchem jeder wahrhaft gebildete Deutſche ſeit länger fern bleiben zu dürfen ſich glücklich geprieſen hat. Von dem Verfalle des deutſchen Theaters iſt Alles geſagt, wenn man die unleugbare Thatſache bekräftigen muß, daß der letzte Reſt wahrhaft deutſch gebildeter Männer in jedem Fache ſich Nichts mehr vom Theater verhofft, und kaum ſein Vorhandenſein noch beachtet. Stillſchweigend erkennen dieß auch alle die Litteraturpoeten an, die ſich neuerdings wieder mit dem Theater einließen; denn die gegen ihre ſonſtigen Leiſtungen wiederum auffallende beſondere Schwäche ihrer dramatiſchen Elaborate iſt, da ſonſt umgekehrt große Dichter ihr Größtes im Drama leiſteten, nur dadurch erklärlich, daß ſie bei ihrer geringen Meinung vom Theater ſich mit deſſen heutigen Anforderungen nur dann auf gleichen Fuß zu ſtellen glaubten, wenn ſie ihre eigene Produktion ſo weit herabdrückten, wie etwa Goethe dieß vermeinte thun zu müſſen, wenn er Operntexte ſchrieb. Mit großem Eifer ſind daher für das Theater nur ſolche Kräfte thätig geblieben, mit denen die bloße Berührung von Seiten eines ernſtlich Geſinnten ſofort zu den gröbſten und lächerlichſten Mißverſtändniſſen führen muß. Dennoch ſei auf dieſe Gefahr hin der Verſuch gewagt; denn ohne ihn ſind wiederum Diejenigen nicht zu erkennen, welche heute, abſeits der lärmenden Öffentlichkeit, der ſchmerzlichen Pflege gleich trauriger Erkenntniſſe, wie ſie uns ſich erſchloſſen, ſtill nachleben. An ſie, die meiſt Unbekannten, dennoch aber, wie wir aus mancher erhebenden Erfahrung zu ſchließen haben, vorhandenen Freunde einer edlen Geſtaltung unſeres öffentlichen Kunſtlebens, wenden wir uns; denn indem wir, zur Ergänzung und wahren Fruchtbarmachung der einzigen und großherzigen Bemühungen, welche für deutſche Kunſt und Wiſſenſchaft, von München ausgingen, jetzt für Krönung des Begonnenen durch die Erhebung des deutſchen Theaters zu der ihm von unſeren großen Geiſtern angewieſenen Bedeutung, das befeuernde Beiſpiel des erhabenen Erben jener beiden großen Wohlthäter des deutſchen Geiſtes anrufen, pflanzen wir eine Fahne auf, deren Schatten das Gemeine ehrfurchtsvoll fern zu bleiben hat.

VII.

Auch für die eingehenderen Unterſuchungen, welche wir mit dem Folgenden über das deutſche Theater anzuſtellen gedenken, behalten wir die allgemeine Titelbezeichnung dieſer Aufſätze: „Deutſche Kunſt und Deutſche Politik“, bei. Der Grund hiervon dürfte mit der Urſache der vorausgeſehenen Verwunderung ſehr Vieler eben darüber zuſammenfallen, daß dieſe Schmarotzerpflanze irrationaler Kulturzuſtände, als welche das Theater erſcheint, mit der Politik Etwas zu thun haben ſollte, da es ſchon ſchwer zu begreifen ſei, was das Theater ſelbſt mit der eigentlichen Kunſt gemein haben könnte. Dieſen, welche durch die ſchlechte Beſchaffenheit des deutſchen Theaters in die vollſtändigſte Verwirrung über die Bedeutung des Theaters überhaupt gerathen ſind, verlangt es uns zu zeigen, daß gerade die bildende Kunſt, welche, wie in unſeren Blättern und Büchern zu leſen iſt, von ihnen einzig unter „Kunſt“ verſtanden wird, vom Theater ſo ſtark beeinflußt worden iſt, daß ihre gegenwärtigen, der unſchönſten Manierirtheit, oder, ſobald man ſich ſeinen Einfluß mit peinlicher Abſichtlichkeit fernhalten wollte, der trockenſten Unproduktivität immer mehr verfallenden Leiſtungen, nur aus dieſem ſchlechten Zuſtande des Theaters eben zu erklären ſind.

Zwei charakteriſtiſche Hauptſtadien der europäiſchen Kunſt liegen vor: die Geburt der Kunſt bei den Griechen, und ihre Wiedergeburt bei den modernen Völkern. Die Wiedergeburt wird ſich nicht bis zum Ideal vollkommen abſchließen, ehe ſie nicht an dem Ausgangspunkte der Geburt wieder angekommen iſt. Die Wiedergeburt lebte an den wiedergefundenen, ſtudirten und nachgeahmten Werken der griechiſchen Kunſt auf, und dieſe konnte nur die bildende Kunſt ſein; zur wahrhaft ſchöpferiſchen Kraft der antiken Kunſt kann ſie nur dadurch gelangen, daß ſie wieder an den Quell vordringt, aus welchem jene dieſe Kraft ſchöpfte. Ganz wie zu der in ſymboliſirender Konvention ſich bewegenden Tempelcäremonie die Aufführung eines Aiſchyleiſchen Drama's ſich verhielt, nimmt ſich die ältere plaſtiſche Kunſt der Griechen im Vergleich mit den Werken ihrer Blüthe aus: dieſe Blüthe trat in der Weiſe gleichzeitig mit der Vollendung des Theaters ein, daß Phidias als der jüngere Zeitgenoſſe des Aeſchylos erſcheint. Der Plaſtiker überwand nicht eher den bindenden Zwang der ſymboliſchen Konvention, als bis Aiſchylos den prieſterlichen Chortanz zum lebenvollen Drama ausgebildet hatte. Iſt es möglich, daß dem durch die Wiedergeburt der Kunſt neugeſtalteten modernen Leben ein Theater erſteht, welches dem innerſten Motive ſeiner Kultur in der Weiſe entſpricht, wie das griechiſche Theater der griechiſchen Religion entſprach, ſo wird die bildende und jede andere Kunſt erſt wieder an dem belebenden Quell angelangt ſein, aus welchem ſie bei den Griechen ſich ernährte; iſt dieß nicht möglich, ſo hat auch dieſe wiedergeborene Kunſt ſich ausgelebt. — Die Italiener, bei welchen die wiedergeborene Kunſt ihren Ausgang nahm und ihre höchſte moderne Blüthe erreichte, fanden das Drama der chriſtlichen Kirche nicht; aber ſie erfanden die chriſtliche Muſik. Dieſe Kunſt, ſo neu wie das Aiſchyleiſche Drama für die Griechen, trat in die gleiche Wechſelbeziehung zur italieniſchen bildenden Kunſt (daher vorzüglich Malerei), wie das Theater zur griechiſchen bildenden Kunſt (daher vorzüglich Plaſtik). Der Verſuch, durch die Muſik zur Rekonſtruktion des antiken Drama's zu gelangen, führte zur Oper: ein verunglückter Verſuch, welcher den Verfall der italieniſchen Muſik, ſowie der italieniſchen bildenden Kunſt nach ſich zog. Aus dem eigentlichen Volksgeiſte ward dagegen das Drama neu geboren. Wie Theſpis mit ſeinem Karren ſich zur griechiſchen Tempelfeier verhielt, ſo verhielten ſich die modernen Gauklerbanden zu der ſchmerzlich erhabenen Feier der heiligen Paſſion: hatte der katholiſche Klerus bereits dazu gegriffen, dieſe ernſte Feier durch die Mithilfe Jener volksthümlich zu beleben; hatten die großen Spanier auf dem hieraus bereiteten Boden wirklich das moderne Drama geſchaffen, und der wunderbare Britte dieſes mit dem Inhalte aller menſchlichen Lebensformen erfüllt, ſo erwachte unſeren großen deutſchen Dichtern das Bewußtſein der Bedeutung dieſer neuen Schöpfung, um Aiſchylos und Sophokles über zwei Jahrtauſende hinweg verſtändnißvoll die Hand zu reichen. So an dem Quell aller Erneuerung und Befruchtung wahrer, vollsbildender Kunſt wieder angelangt, fragen wir: wollt ihr dieſen Quell neu verſumpfen, zur Pfütze für die Ernährung von Ungeziefer werden laſſen? Daß ſie bis zu dieſem Theater unſerer größten Dichter vordrang, war der einzige und wahrhafte Fortſchritt im Entwickelungsgange der wiedergeborenen Kunſt; was ihn bei den Italienern aufhielt, ja gänzlich ablenkte, die Erfindung der modernen Muſik, iſt — Dank wiederum den einzig großen deutſchen Meiſtern — endlich das letzt ermöglichende Element der Geburt einer dramatiſchen Kunſt geworden, von deren Ausdruck und Wirkung der Grieche noch keine Ahnung haben konnte. Jede Möglichkeit iſt gewonnen, das Höchſte zu erreichen: ein Schauplatz iſt da, vor welchem ſich durch ganz Europa allabendlich das Volk zuſammendrängt, wie von unbewußtem Verlangen getrieben, dort, wo es nur zu müßigem Ergetzen angelockt wird, die Löſung des Räthſels alles Daſeins zu erfahren, — und ihr bezweifelt noch, daß hier wirklich das Einzige zu gewinnen iſt, dem ihr vergebens auf jedem Irrwege ziellos nachzuſtreben euch abmüht? —

Wollen wir nun verſuchen, dieſem Theater, an deſſen Beruf bei Verſtändigen wie bei Unverſtändigen die größten Zweifel beſtehen, gedeihliche Bahnen aufzufinden, ſo müſſen wir zuvörderſt die beſondere Eigenthümlichkeit der mimiſchen Kunſt und ihres Verhältniſſes zu den eigentlich giltigen Kunſtgattungen näher in das Auge faſſen.

Was ein beſonnener Überblick der geſchichtlichen Beziehungen des Theaters zur Entwickelung der Künſte im Allgemeinen ſo erſichtlich aufdeckt, das erklärt ſich nämlich andererſeits deutlich und überzeugend wiederum aus einer genauen Erwägung der theoretiſchen Beſchaffenheit der hier in Beziehung zu einander tretenden menſchlichen Kunſtfähigkeiten. — Offenbar entſpringt jeder Kunſttrieb zu allererſt aus dem Nachahmungstriebe, aus welchem ſich dann der Nachbildungstrieb entwickelt. Unter immer komplizirterer Vermittelung bildet der Plaſtiker, endlich der Litteraturpoet Dasjenige nach, was der Mime ganz unmittelbar an ſich ſelbſt nachahmt, und dieſes zwar mit der allertäuſchendſten Beſtimmtheit. Durch geſteigerte Vermittelung gelangt der Litteraturpoet zu dem Material der Begriffe, aus welchem er die Nachahmung des Lebens konſtruirt, der bildende Künſtler zu dem Material der äſthetiſchen Formen: die beabſichtigte Täuſchung, ohne welche es zu gar keiner Wirkung in allen dieſen Künſten gebracht wird, kann demnach hier nur durch das Mittel einer Übereinkunft gelingen, welche ſich für den Künſtler auf die Geſetze der Technik, für das Publikum auf denjenigen Grad erlangter Kunſtbildung bezieht, vermöge deſſen es fähig iſt, auf jene Geſetze der Technik willig einzugehen. Nun iſt zu beachten, daß das wichtigſte Glied der Vermittelung für die vom bildenden Künſtler wie vom Litteraturpoeten zur Darſtellung gebrachte Vorſtellung nicht der unmittelbare Lebensvorgang, ſondern für den Erſteren der durch lebendige Nachahmung ihm ſelbſt erſt zu äſthetiſcher Beurtheilung gebrachte, für den Letzteren ſogar der erſt noch durch Überlieferung ihm zugeführte, ſomit nicht der natürliche, unmittelbare Akt oder Vorgang des Lebens iſt. Was aber dem bildenden Künſtler das Modell, dem Litteraturdichter der berichtete

Vorgang des Lebens, das iſt dem Volke der Mime und die theatraliſche Aktion: es empfängt von dieſen unmittelbar, was Jene erſt durch die techniſchen Geſetze für das abſtraktere Kunſtverſtändniß vermittelt boten. Dem bildenden Künſtler wird es daher darauf anzukommen haben, von welcher Beſchaffenheit ſein Modell iſt; durch dieſes Modell unmittelbar den ihm vorſchwebenden Lebensvorgang zur Darſtellung zu bringen, darauf wird es dem Dichter ankommen müſſen: uns aber kommt es für den Zweck unſerer Unterſuchung nun darauf an, aus der Natur des Mimen ſelbſt nachzuweiſen, was dieſem wiederum noththut, um, trotz ſeiner ſo ungemein vermögenden Kunſtfähigkeit, in Wahrheit doch erſt aus — einem Affen ein Menſch zu werden.

Was die Kunſt des Mimen in den Augen der anderen Künſtler ſo tief ſtellt, iſt daſſelbe, was ſeine Leiſtungen und Wirkungen ſo allgemein macht. Jeder Menſch fühlt ſich dem Schauſpieler verwandt: jeder Charakter iſt irgend einem Affekte zugänglich, in welchem er durch Miene, Gebärde, Haltung und Sprache unwillkürlich einen Anderen nachahmt: die Kunſt beſteht nur darin, dieß ohne Affekt und willkürlich zu thun. In dieſem Sinne glückt dem gewöhnlichen Menſchen beim Lügen die Selbſtverſtellung; allein aber auch einen anderen Menſchen, ohne Affekt und abſichtlich, ſo täuſchend nachzuahmen, daß man dieſen vor ſich zu haben glaubt, dieß mit anzuſehen ſetzt die Menge in eine Verwunderung, welche um ſo angenehmer iſt, als die Anlagen zur gleichen Kunſtfertigkeit Jeder in ſich ſelbſt verſpürt, und ſich hier nur einer höchſt wirkungsvollen Ausbildung derſelben gegenüber ſieht. Deßhalb hält ſich auch ein Jeder für befähigt, über die Leiſtungen eines Schauſpielers zu urtheilen. — Nun denke man ſich denn das Modell des Malers und Bildhauers zu fortgeſetzter Bewegung und Aktion übergehend, und in jedem Momente derſelben immer wieder modellgerecht ſich darſtellend, dazu endlich der Sprache und Rede des wirklichen Vorganges ſich bemächtigend, welchen der Dichter zu erzählen und durch Fixirung ſeines Begriffsvermögens der Phantaſie ſeines Leſers vorzuführen ſich bemüht; — man denke dieſes ſo übermächtig gewordene Modell endlich zur Korporation ſich geſtaltend, das Lokal ſeiner Umgebung in gleicher Weiſe wie ſeine Gebärde und Rede zu realer Täuſchung herrichtend, — ſo läßt ſich leicht ſchließen, daß es hiermit ſchon ganz allein hinreißend auf die Maſſe wirkt, ganz gleichviel, welchen Vorgang darzuſtellen ihm beliebt: der bloße Zauber der täuſchenden, lebendige Vorgänge überhaupt nachahmenden Maſchinerie ſetzt Alles in diejenige angenehme Verwunderung, welche in erſter Linie das eigentliche Vergnügen am Theater ausmacht. Man könnte das Theater, auf dieſer natürlichen Grundlage betrachtet, dem Erfolge einer geglückten Sklavenempörung, einer Umwälzung des Verhältniſſes zwiſchen Herrn und Diener vergleichen. In der That weiſt auch das heutige Theater einen ähnlichen Erfolg auf: es bedarf des Dichters, des Bildners nicht; oder vielmehr es nimmt Dichter und Bildner in ſeinen Dienſt: dieſe machen ihm zurecht, was es braucht; der Kritiker ſtellt ihm das Zeugniß aus, welches in Sklavenſtaaten von Negern zu erkaufen iſt, und kraft deſſen ein Schwarzer ſich für einen Weißen halten darf: die nicht minder befriedigte Autorität nimmt ſich würdevoll der Sache an, die Majeſtät wirft ihren Mantel zum prunkenden Schutze darüber — und das deutſche „Hoftheater“ unſerer Tage ſteht da.

Vor dieſem ſtehen nun wieder Maler, Bildhauer und Litteraturpoet, und begreifen nicht, was ſie damit zu thun haben ſollen. Ahnen ſie wohl, daß ſie ihre Arbeiten jetzt ohne Modell, nach bloßer Abſtraktion von älteren, einſt lebensvollen Kunſtſtylen herausquälen müſſen, oder, wenn ſie doch des Modells bedürfen, dieſes in jener merkwürdigen Univerſitätsſchule der entlaufenen Sklaven ein ganz anderes Weſen geworden iſt, und ganz anders ſich zu gebärden gelernt hat, als es dem Zwecke ihrer Kunſt dienen kann? Was bleibt ihnen nun übrig, als gerade durch ihr eigenes fortgeſetztes Schaffen den ungeheuren Einfluß des Theaters auf das Erſichtlichſte aufzudecken? Denn, entweder dieſes vertrocknet ohne den wahrhaft ergiebigen Erneuerungsquell gänzlich, oder, wird auf Wirkung gezielt, ſo nimmt ihr künſtleriſches Geſtalten eben diejenige auf den Effekt berechnete Manier an, welche gegenwärtig im richtigen üblen Sinne „theatraliſch“ genannt wird. Und was bezeichnen wir denn in Allem und Jedem, in der Gebärde des Privatmannes, der unſchönen Kleidertracht, in der Rede, ja in der Handlungsweiſe des Studenten wie des Staatsmannes, endlich in der Kunſt wie in der Litteratur, wenn wir es verächtlich „theatraliſch“ nennen? Wir bezeichnen damit eine vom gegenwärtigen Theater ausgehende Schwächung, Verbildung und Verzerrung des allgemeinen Geſchmackes; zugleich aber, weil eben das Theater ſeiner ungemein populären Wirkſamkeit wegen vom Geſchmack aus auch auf die Sitten ſeinen unwiderſtehlichen Einfluß übt, bezeichnen wir dadurch einen tiefgehenden Verfall der öffentlichen Moralität, von welchem zu retten ein ernſtes und edles Bemühen erſcheint. Nur aber indem das Theater ſelbſt ernſt und bedeutend in das Auge gefaßt wird, kann dieſer Bemühung Erfolg verſprochen werden.

So viel für jetzt über die Macht des Theaters; wie ihr beizukommen ſein wird, können wir erſt erkennen, wenn wir die Gewalt dieſer Macht richtig auffaßten, und dieſes thun wir nur dann, wenn wir ſie, ohne falſche Verachtung, der mimiſchen Kunſt ſelbſt zuerkennen.

VIII.

Als wir im Verlaufe der vorangehenden Unterſuchung das Verhältniß des nur nachahmenden Mimen zu dem wirklich nachbildenden, dichtenden Künſtler als demjenigen des Affen zum Menſchen ähnlich bezeichneten, hatten wir Nichts weniger im Sinne, als eine eigentliche Geringſchätzung ſeiner Eigenſchaften. Wie nahe auch immer, namentlich in der erregteren Sprache des Affektes, ein ſolcher Ausdruck bei ähnlichen Vergleichungen liegen möge, ſo beſtimmte uns doch hier der ganz andere Beweggrund, aus einem der populärſten Faſſungskraft naheliegenden Verfahren der Natur das treffendſte Analogon für das von uns zu erörternde Verhältniß zu gewinnen. Wollte ſich der dichtende Künſtler ſchämen, als zur Nachbildung der Natur befähigten urſprünglich nur nachahmenden Mimen ſich zu erkennen, ſo müßte der Menſch ſich nicht minder ſchämen, in der Natur ſich als vernünftigen Affen wieder zu finden: hieran würde er aber ſehr thöricht thun, und beweiſen, daß es mit Dem, wodurch er ſich vom unvernünftigen Affen unterſcheidet, bei ihm nicht ſehr weit her ſei. — Sehr lichtvoll wird das angezogene Analogon aber dadurch, daß wir, unſere Abkunft vom Affen zugegeben, uns nun fragen müſſen, warum die Natur ihren letzten Schritt vom Thiere zum Menſchen nicht vom

Elephanten oder vom Hunde aus machte, bei welchen wir doch entſchieden entwickeltere intellektuale Anlagen antreffen, als beim Affen? Dieſe Frage können wir nämlich, für unſeren Zweck ſehr erſprießlich, durch die andere Frage beantworten: warum aus einem Gelehrten kein Dichter, aus einem Phyſiologen kein Bildhauer und Maler, ja — um der bekannten aus ſchönem Munde einem Czaren gegebenen Antwort zu gedenken — aus einem ruſſiſchen Staatsrath keine Ballettänzerin werden kann? — Es liegt in der Entſcheidung der Natur für den Affen zu ihrem letzten und wichtigſten Schritte ein zu tiefem Nachſinnen aufforderndes Geheimniß: wer es vollſtändig ergründete, könnte uns vielleicht Aufſchluß darüber geben, warum die weiſeſten Staatseinrichtungen zerfallen, ja die erhabenſten Religionen ſich überleben, um dem Aberglauben oder dem Unglauben zu weichen, während die Kunſt ewig neu und jung aus den Trümmern des Daſeins hervorwächſt.

Nach der Bedeutung, welche wir hiermit dieſem Thema beilegten, dürfen wir hoffen, uns keinem aufreizenden Misverſtändniſſe mehr auszuſetzen, wenn wir für unſere weitere Unterſuchung zunächſt an das Analogon von Affe und Menſch allen Ernſtes noch anknüpfen. In ihm glauben wir nämlich, wenn wir dabei das Verhältniß der nur nachahmenden zu der nachbildenden Kunſtfähigkeit des Menſchen feſthalten, zugleich ein ſehr förderliches Licht zur Beleuchtung des Verhältniſſes des Realismus und des Idealismus in der Kunſt, von welchen leichthin ſo viel geredet wird, gewonnen zu haben.

Was den bildenden und dichtenden Künſtler bei der Berührung mit dem Mimen zurückſchreckt, und mit einer nicht ganz dem Widerwillen des Menſchen gegen den Affen unähnlichen Empfindung erfüllt, iſt nicht Das, wodurch er von dieſem verſchieden, ſondern Das, worin er ihm ähnlich iſt. Auch was der eine nachbildet, der andere nachahmt, iſt das Gleiche: die Natur; der Unterſchied liegt in dem Wie und dem angewendeten Mittel. Der Bildner, welcher das Modell, der Dichter, welcher den berichteten Vorgang nicht in voller Wirklichkeit wiedergeben kann, verzichtet auf die Darſtellung ſo vieler Eigenſchaften ſeines Gegenſtandes, als ihm zu opfern nöthig dünkt, um eine Haupteigenſchaft deſſelben in ſo potenzirter Weiſe darzuſtellen, daß an ihr der Charakter des Ganzen ſofort erkennbar wird, und ſo auf einen Blick an dieſer einen Seite ſich Das zeigt, was durch die Zurſchauſtellung aller Seiten des Gegenſtandes nur der phyſiologiſchen, oder, bei künſtleriſcher Anſchauungsweiſe, der äſthetiſchen Beurtheilung, das iſt: eben der des bildenden und dichtenden Künſtlers, verſtändlich werden kann. Durch dieſe Beſchränkung gelangt der Bildner und der Dichter zu jener Steigerung des Gegenſtandes und ſeiner Darſtellung, welche dem Begriffe des Ideales entſpricht, und durch vollkommen geglückte Idealiſirung, d. h. Realiſirung des Ideales, erreichen ſie eine Wirkung, welche die unmögliche Erſchauung des Gegenſtandes von allen Seiten ſeiner räumlichen und zeitlichen Erſcheinung in dem Sinne vollſtändig erſetzt, daß dieſe Art der Darſtellung zugleich als die einzig erfolgreiche, ja nur mögliche des an ſich unüberſehbaren wirklichen Gegenſtandes erkannt wird.

Zu dieſer idealen, einzig wahren Kunſt tritt nun aber der Mime mit der vollen Thatſächlichkeit der räumlich und zeitlich ſich bewegenden Erſcheinung, und macht dem vom Bilde auf ihn Blickenden etwa den erſchreckenden Eindruck, wie das Spiegelbild, welches aus dem Glaſe herausſteigen und im Zimmer vor uns auf und ab ſchreiten würde. Für den äſthetiſchen Hinblick muß dieſe Erſcheinung etwas geradezu Geſpenſtiſches haben; und lernt man die Kunſt des Mimen durch Leiſtungen, wie ſie großen Schauſpielern zu jeder Stunde geläufig waren, kennen, — ſehen wir, mit einem Garrick zu Gaſte ſitzend, in dieſem Augenblicke einen verzweifelten Vater mit ſeinem todten Kinde in den Armen, im andern einen geldverſcharrenden Geizhals, oder einen ſeine Frau prügelnden betrunkenen Matroſen, ſo mag uns, erfüllt von der Idealität der reinen bildenden und dichtenden Kunſt, wohl leicht der Athem und zugleich die Luſt vergehen, mit dem furchtbaren Menſchen gemüthlich ſcherzend auf das Wohl der

Kunſt anzuſtoßen, wozu dieſer wiederum jederzeit höchſt willfährig iſt. — Iſt dieſer Mime ein unvergleichlich Höherer, oder ein unter allem Vergleich Geringerer? Wohl weder das Erſtere noch das Letztere: nur iſt er ein durchaus Anderer. Er ſtellt ſich euch als das unmittelbare Glied der Natur dar, durch welches dieſe abſolut realiſtiſche Mutter alles Daſeins in euch das Ideal berührt. Gleichwie keine menſchliche Vernunft den alltäglichſten und gemeinſten Akt der Natur auszuführen vermag, dieſe aber doch nie müde wird in immer neuer Fülle der Erkenntniß der Vernunft ſich aufzudrängen, ſo zeigt der Mime dem Dichter und Bildner immer neue, unerhört mannigfaltige Möglichkeiten des menſchlichen Daſeins, um von ihm, der keine einzige dieſer Möglichkeiten erfinden könnte, verſtanden und ſelbſt zu einem höheren Daſein erlöſt zu werden. — Dieß iſt der Realismus in ſeinem Verhältniß zum Idealismus. Beide gehören dem Gebiete der Kunſt an, und ihre Unterſcheitung liegt in der Nachahmung und der Nachbildung der Natur.

Wie weit es der Realismus der Kunſt in dieſem Sinne, gänzlich ohne Berührung mit dem Idealismus, bringen kann, erſehen wir an der theatraliſchen Kunſt der Franzoſen, welche ganz ſelbſtändig ſich zu einem ſolchen Grade von Virtuoſität entwickelt hat, daß das moderne Europa einzig nach ihren Geſetzen ſich richtet. Sehr hilfreich für die weitere Durchführung des zuvor aus dem Gebiete der Phyſiologie angezogenen Analogons erſcheint uns ein Ausſpruch Voltaire's, mit welchem er ſeine Landsleute als eine Miſchung von Affen und Tigern bezeichnet. Es iſt in der That auffallend, daß dieſes Volk den anderen Völkern Europa's hauptſächlich unter zwei typiſchen Charakterzügen ſchnell erkenntlich geworden iſt: zierlich bis zur läppiſchen Gewandtheit, namentlich hüpfend und plaudernd: anderntheils grauſam bis zum Blutdurſt, wüthend zum Angriffe ſpringend. Einen ſolchen ſpringenden und zugleich zierlich hüpfenden Tiger zeigt uns die Geſchichte als den eigentlichen Begründer der modernen franzöſiſchen Civiliſation: Richelieu (nicht minder wie ſein großer Vorgänger Sully) tanzte leidenſchaftlich gern Ballet, und machte ſich, wie uns erzählt wird, durch einen ſkandalöſen Tanz vor der Königin von Frankreich ſelbſt ſo lächerlich, daß er ſeinen ganzen Ärger hierüber als Tiger rächte. Das war der Menſch, vor dem kein edler Kopf in Frankreich auf dem Rumpfe feſtſtand, und der zugleich die allmächtige Akademie gründete, durch welche er den franzöſiſchen Geiſt in die heute noch ihn beherrſchenden Geſetze einer bis dahin ihm ganz fremden Konvention zwängte. Alles geſtatteten dieſe Geſetze, nur nicht das Auftauchen der Idealität; dagegen eine Verfeinerung des Realiſmus, eine allmächtige Verzierlichung des wirklichen Lebens, wie ſie nur durch die erfolgreiche Anleitung der von Voltaire gerügten Affennatur ſeiner Landsleute zur Nachahmung höfiſcher Lebensformen erreicht werden konnte. Unter dieſem Einfluſſe geſtaltete ſich das ganze wirkliche Leben im theatraliſchen Sinne, und das eigentliche Theater unterſchied ſich vom wirklichen Leben nur dadurch, daß, wie zur gegenſeitigen Unterhaltung, Publikum und Schauſpieler zu Zeiten die Plätze wechſelten. — Es iſt vielleicht ſchwer anzugeben, ob der Grund zu dieſer Ausbildung des Lebens ein allgemeines Talent der Franzoſen zum Theater iſt, oder ob durch die konventionelle Verkünſtelung des Lebens alle Franzoſen nun auch erſt zu talentvollen Schauſpielern wurden. Der Erfolg iſt wirklich der, daß jeder Franzoſe ein guter Schauſpieler iſt, weßhalb denn auch das franzöſiſche Theater mit all' ſeinen Gewohnheiten, Eigenheiten und Anforderungen in ganz Europa wiederum nur nachgeahmt wird. Nun wäre dieſer Erfolg für Europa gerade nicht vom Übel, wenn es der theatraliſchen Kunſt in Frankreich möglich geworden wäre, ſich ſelbſt durch Aufnahme des Ideales des Bildners und Dichters dem eigentlichen Zwecke des Theaters im hohen Sinne zu nähern. Nicht ein Stück von idealer Richtung oder Bedeutung iſt aber je für die franzöſiſche Bühne geſchrieben worden; dagegen blieb das Theater immer nur auf die unmittelbare Nachahmung des realen Lebens angewieſen, was ihm eben ſo merkwürdig leicht fiel, weil das Leben ſelbſt wiederum nur eine theatraliſche Konvention war. Selbſt da, wo für die Darſtellung geſellſchaftlich erhöhter oder geſchichtlich entrückter Lebensſphären die ideale Richtung noch jeder dichteriſchen Nation ganz von ſelbſt ſich dargeboten hat, und erſt gerade hier recht vollſtändig, wurde es von dieſer Richtung durch ein Trugbild der Konvention abgelenkt. Damit es immer nur bei der Nachahmung der Realität bleiben könnte, wurde der Verſailler Hof, welcher wiederum ganz nach theatraliſchen Effektanforderungen konſtruirt war, als einziger Typus des Erhabenen und Edlen vorgehalten; es wäre als Thorheit und abſurder Geſchmack erſchienen, die griechiſchen und römiſchen Heroen, wollte man ſie in höchſter Würde darſtellen, eine erhabenere Sprache reden, noblere Attitüden annehmen; überhaupt anders denken und handeln zu laſſen, als den großen König und ſeinen Hof, die Blüthe Frankreichs und des großen Jahrhunderts. Muß doch endlich Gott ſelbſt ſich dazu verſtehen, mit dem höflichen „Vous“ angeredet zu werden.

So hoch nun alſo auch der franzöſiſche Geiſt ſich über das gemeine Leben zu erheben trachten mochte, die erhabenſten Sphären ſeiner Imagination waren überall durch greifbare und ſichtbare reale Lebensformen begränzt, welche nur nachzuahmen, nicht aber nachzubilden waren: denn nur die Natur iſt das Objekt der äſthetiſchen Nachbildung, während die Kultur nur Gegenſtand der mechaniſchen Nachahmung ſein kann. Ein unſeliger Zuſtand, in welchem wahrhaftig nur eine Affennatur ſich wohl fühlen konnte. Gegen ihn war keine Empörung des Menſchen möglich; denn dieſer tritt erſt durch ſeinen Blick auf das Ideal aus dem Kreiſe der Natur ſelbſtbewußt heraus. Aber der „Tiger“ konnte auf Empörung verfallen. Nachdem ſein Weibchen um die Guillotine abermals — getanzt (denn ohne Tanz geht es nun einmal beim Franzoſen nicht ab!), und er ſelbſt im Blute der Geſetzgeber ſeiner Kultur ſich berauſcht (wir kennen den Ehrentrank des Pariſer Septemberfeſtes!), war dieſe wilde Beſtie nicht anders zu bändigen, als durch Loslaſſen auf die Nachbarvölker. Marat — der Tiger, Napoleon — der Tigerbändiger: dieß iſt das

Symbol des neuen Frankreichs. — Ohne Theater war aber der Tiger nicht zu bändigen: der Affe mußte zur Zähmung helfen. Jahrhunderte hindurch, bis zur Revolution, als der ſchlechteſte Soldat bekannt und als ſolcher namentlich von den Deutſchen verſpottet, gilt die franzöſiſche Armee ſeitdem für die beſte. Wir wiſſen, daß dieſer Erfolg einerſeits durch eine alles Selbſtgefühl zermalmende Disciplin, andererſeits durch eine glückliche Verwebung der Intereſſen der Tiger- wie der Affennatur bezweckt und aufrecht erhalten worden iſt: das neue Trugbild, welches an die Stelle des ehemaligen Verſailler Hofnimbus getreten, iſt die genügend bekannte, ſpezifiſch franzöſiſche „Gloire", deren wir hier nur inſoweit zu erwähnen haben, als in ihr eben ein neuer Ausdruck für dieſelbe theatraliſche Konvention gewonnen iſt, welche nun einmal bei dem Franzoſen an die Stelle der Natur getreten iſt, und über welche hinaus er gar nicht ſich verſetzt denken kann, ohne, wie wir ſchon früher einmal es ausdrückten, zu glauben in das Chaos fallen zu müſſen.

Welche merkwürdigen Veränderungen die Umtaufe des franzöſiſchen Charakters durch die Revolution bei dieſem großen und zu ſo bedeutenden Geſchicken beſtimmten Volke hervorgebracht hat, dieß wünſchten wir gern von einem hierzu berufenen Kulturhiſtoriker, der ſich mit uns auf den gleichen Standpunkt ſtellen könnte, eingehender beleuchtet zu ſehen. Die Miſchungen und Brechungen dieſes Volkscharakters, den wir bei ſo epiſodiſcher Betrachtung natürlich nur nach ſeiner typiſchen Allgemeinheit, wie aus der Vogelperſpektive, überblicken konnten, zeigen bei ſehr naher Beurtheilung gewiß nicht mindere Anlagen zur Bildung des Reinmenſchlichen, als deren ſonſt bei den Gliedern der europäiſchen Völkerfamilie anzutreffen ſein mögen. Immerhin wird gerade der ſehr frei blickende Franzoſe mit beſonderer Verzweiflung auf die Möglichkeit einer völligen Neugeburt des Charakters ſeines Volkes ſehen. Er muß ſich im Betreff des heutigen Zuſtandes geſtehen, daß ihm vor der Zerſtörung des Trugbildes der „Gloire" bangt, weil er nicht weiß, ob hinter dieſer glänzenden Theaterdekoration, würde ſie hinweggezogen, nicht der Tiger wieder hervorſpringen möchte. Er wäre vielleicht damit zu beruhigen, daß hinter dieſer, nur nach außen bemalten Theaterkouliſſe, ſchon jetzt der mit der realen Rückwand derſelben ſehr wohl vertraute hüpfende Affe ſtehe. Ob es ihn tröſten würde, zu finden, daß die Eitelkeit und der Leichtſinn, die ſelbſt der militäriſchen Bravour ſeines Volkes ſo ſehr zu ſtatten kommen, vielleicht nicht minder als die imperiale Diſciplin zur Bändigung des Tigers verholfen haben, und, da das Vergnügen dem Franzoſen ſo über Alles geht, daß er auch die Kunſt nur unter der Rubrik des Amüſements verſteht, am Ende auch jetzt ihr altes polizeiliches Amt gern allein wieder zu übernehmen befähigt ſein dürften?

Doch genug! Möglicherweiſe finden wir noch einen anderen Troſt. Wenden wir daher von den Franzoſen, bei denen wir Nichts wie Theater und theatraliſche Virtuoſität zu gewahren hatten, uns jetzt nach Deutſchland zurück, um zunächſt in genaueren Augenſchein zu nehmen, wie dieſes Theater und ſeine Virtuoſität auf unſerem heimiſchen Boden ſich ausnimmt.

IX.

„Ringe, Deutſcher, nach römiſcher Kraft, nach griechiſcher Schönheit!
Beides gelang dir; doch nie glückte der galliſche Sprung!"

So ruft Schiller dem deutſchen Genius zu.

Doch wie, wenn der Bär tanzen ſollte wie der Affe, um ſein Brod zu verdienen? — Ein widerlicher Anblick, lächerlich und traurig zugleich! —

Das deutſche Tempo iſt der Gang, das „Andante", welches deßhalb auch in der deutſchen Muſik ſich ſo mannigfaltig und ausdrucksvoll entwickelt hat, daß es von Muſikfreunden mit Recht für die eigentliche deutſche Muſikgattung, ſeine Erhaltung und ſorgſame Pflege für eine äſthetiſche Lebensfrage des deutſchen Weſens erklärt wird. Mit dieſem gelaſſenen Gange erreicht der Deutſche mit der Zeit Alles, und vermag das Fernſtliegende ſich kräftig anzueignen. Deutſche Bildner lernten und lehrten in Italien; im deutſchen Dichter lebten die großen Spanier fort, als ſie von der Bühne ihrer Heimath durch den franzöſiſchen Einfluß verdrängt worden; und während den Engländern die Aufführungen ihres Shakeſpeare zu Circus-Evolutionen geworden, erklärte der Deutſche aus dieſem ihren Wunder ſich die menſchliche Natur. Mit dieſem Gange erreichte Goethe, vom Göz ausgehend, den Egmont, dieſen Typus deutſchen Adels und wahrer Vornehmheit, dem gegenüber der ihn überliſtende ſpaniſche Grande wie ein mit Gift eingeöltes Automat erſcheint: zu dieſer Verwandlung des derben, dürftigen Götz in den anmuthig frei dahinwandelnden Niederländer bedurfte es nur der Abſtreifung der Bärenhaut, die uns zum Schutze gegen die Rauheit des Klimas und der Zeit umgeworfen, um dem kräftig ſchlanken Leibe, deſſen Anlage zur Schönheit ſelbſt der für alles Südliche ſo enthuſiaſtiſch eingenommene Winckelmann lebhaft erkannte, ſeine innere Wärme zu bewahren. Der adelig ruhige Gang, mit dem Egmont das Schaffot beſchritten, führte den glücklichen Dichter durch das Wunderland der Myrthe und des Lorbeers, von den in Marmorpaläſten an zarteſten Seelenleiden dahinſiechenden Herzen zur Erkenntniß und Verkündigung des erhabenen Myſteriums des ewig Weiblichen, des unvergänglichen Gleichniſſes, welches, ſollte einſt die Religion von der Erde verſchwunden ſein, das Wiſſen ihrer göttlichſten Schönheit uns ewig erhalten würde, ſo lange Goethe's „Fauſt“ nicht verloren ging.

Wie ſonderbar, daß, wenn unter deutſchen Litteratur-Äſthetikern die Rede von Idealismus und Realismus anhebt, ſogleich Goethe als Vertreter des letzteren, dagegen Schiller als Idealiſt bezeichnet wird. Hatte Goethe ſelbſt durch Ausſprüche hierzu Veranlaſſung gegeben, ſo iſt doch aus dem ganzen Charakter der Goethe'ſchen Produktivität, namentlich aber aus ſeinem Verhalten zum Theater zu erſehen, wie wenig mit ſolch' einer Bezeichnung das Richtige geſagt iſt. Offenbar verhielt er ſich, im Betreff ſeiner eigentlichen hohen Schöpfungen, zum Theater viel mehr als Idealiſt, wie Schiller: denn kaum war der Boden zu einer Verſtändigung mit dieſem Theater betreten, ſo überſchritt Goethe rückſichtslos die Grenzen, welche die geringe Vorbildung der deutſchen Schauſpielkunſt dem Dichter für das Einiggehen mit ihr zog. Nicht reizte ihn zwar der „galliſche Sprung“; aber der Schwung des deutſchen Genius riß ihn weit dahin, wohin ihm der deutſche Komödiant nun etwa mit ähnlicher Gleichgiltigkeit nachblickt wie Mephiſtopheles dem als Gewölk dahinſchwebenden Zaubermantel Helena's nachſieht. Er lebte eben länger als Schiller, und verzweifelte an der deutſchen Geſchichte: Schiller lebte kurz genug, um nur den Zweifel zu hegen, welchen zu bekämpfen er ſo edel ſich eben bemühte. Nie hat ein Menſchenfreund für ein verwahrloſtes Volksweſen gethan, was Schiller für das deutſche Theater that. Zeichnet ſich in dem Gange ſeiner dichteriſchen Entwickelung das ganze ideale Leben des deutſchen Geiſtes ab, ſo iſt zugleich in der Reihenfolge ſeiner Dramen die Geſchichte des deutſchen Theaters und des Verſuches ſeiner Erhebung zu einer populär-idealen Kunſt zu erkennen. Es dürfte zwar ſchwer ſein, zwiſchen den bereits von voller dichteriſcher Größe erfüllten „Räubern" und „Fiesko" und dem rohen Geiſte der Anfänge des deutſchen Theaters im ſogenannten engliſchen Komödiantenweſen einen Vergleich zu ziehen: bei jedem Vergleiche des Schaffens unſerer großen Meiſter mit den ihnen aus dem verwahrloſten Volksleben entgegenkommenden Erſcheinungen werden wir aber ſtets auf dieſes traurige, gänzlich unausgleichbare Mißverhältniß ſtoßen. Beſſer zeigt ſich die Übereinſtimmung von da an, wo wir an Schiller ſelbſt den Erfolg ſeiner Beobachtung der Eigenſchaft und Fähigkeit des Theaters wahrnehmen. Dieſer iſt in „Kabale und Liebe" unverkennbar: vielleicht iſt dieſes Stück der zutreffendſte Beleg dafür, was bei voller Übereinſtimmung zwiſchen Theater und Dichter bisher in Deutſchland geleiſtet werden konnte. — Bis zur naturgetreuen Nachahmung der umgebenden bürgerlichen Welt hatten es die trefflichen, wahrhaft deutſch athmenden Schauſpieler der glücklichen Epoche der Neugeburt auch des deutſchen Theaters gebracht: ſie bewieſen hierin nicht weniger Talent als irgend eine andere Nation, und machten der deutſchen Natur, für welche Leſſing ſeine energiſchen Kämpfe geführt, keine geringe Ehre. Blieb ihnen das Ideal aller Kunſt unkenntlich, ſo ahmten ſie doch mit realer Treue eine biedere, ungeſchminkte Natur nach, von deren Einfachheit, Herzensgüte und Gefühlswärme es ſich ſehr wohl endlich auch nach dem Schönen hinausblicken ließ. Was das deutſche bürgerliche Schauſpiel erſt diskreditirt und widerwärtig gemacht hat, — das, worüber namentlich Goethe und Schiller verzweiflungsvoll klagen, war nicht jener redliche Anfang, ſondern das Zerrbild deſſelben, das Rührſtück, zu welchem es die Reaktion gegen die ideale Richtung der großen Dichter herunterbrachte. Wir werden auf dieſe Reaktion zurückkommen.

Für jetzt verfolgen wir Schiller bei ſeinem gewaltigen Aufſchwung aus jener bürgerlichen Sphäre in das Reich der Idee. Mit dem „Don Carlos“ mußte es ſich entſcheiden, ob der Dichter, gleich Goethe, endlich dem Theater den Rücken wenden, oder an ſeiner liebevollen Hand es mit ſich in jene höheren Regionen ziehen ſollte. Was hier dem deutſchen Geiſte gelungen war, iſt und bleibt erſtaunlich. In welcher Sprache der Welt, bei Spaniern, Italienern oder Franzoſen, finden wir Menſchen aus den höchſten Lebensſphären, Monarchen und ſpaniſche Granden, Königinnen und Prinzen, in den heftigſten und zarteſten Affekten mit ſolch' vornehmer, menſchlich adeliger Natürlichkeit, zugleich ſo fein, witzig und ſinnvoll vieldeutig, ſo ungezwungen würdevoll, und doch ſo kenntlich erhaben, ſo draſtiſch ungemein ſich ausdrückend? Wie konventionell und geſchraubt müſſen uns dagegen ſelbſt die königlichen Figuren eines Calderon, wie vollſtändig lächerlich nicht gar die höfiſch-theatraliſchen Marionetten eines Racine erſcheinen! Selbſt Shakeſpeare, der doch Könige und Rüpel gleich richtig und wahrhaftig ſprechen laſſen konnte, war hier kein ausreichendes Muſter, denn die vom Dichter des „Don Carlos“ beſchrittene Sphäre des Erhabenen hatte ſich dem Blicke des großen Britten noch nicht eröffnet. Und mit Abſicht verweilen wir hier nur bei der Sprache, der Gebärde der Perſonen des „Don Carlos“, weil wir uns eben ſogleich zu fragen haben: wie war es möglich, daß deutſche Schauſpieler, denen bisher nur die alltägliche bürgerliche Menſchennatur zur Nachahmung vorgelegen hatte, dieſe Sprache, dieſe Gebärde anzunehmen vermochten? Was nicht ſofort ganz und vollſtändig glückte, gelang wenigſtens bis zu einem hoffnungsvollen Grade: denn hier zeigte ſich, wie im Dichter ſo auch im Schauſpieler, die ideale Anlage des Deutſchen. Sein Ausgangspunkt blieb die naturgetreue Nachahmung des wirklich vertrauten, wiederum der natürlichen deutſchen Sitte entſprechenden bürgerlichen Lebens, — des „Andante“: was von hier aus zu gewinnen, war der höhere Schwung, die zartere Leidenſchaft des erhabeneren „Allegro“; ſie waren zu erreichen, denn Schiller's Gebilde trugen keine gemachte, konventionelle, unnatürliche, ſondern die wahre, naturadelige, rein menſchlich gemüthvolle Vornehmheit an ſich. Dieſe Schauſpieler waren ſo gewiſſenhaft in der Beurtheilung ihrer Fähigkeiten, daß ſie durch die Rezitation der ungewohnten, unbürgerlichen Jamben in Unnatur und Affektation zu verfallen fürchteten; um ſich auf der neuen Bahn getreu zu bleiben, zogen ſie als Studie es vor, dieſe Jamben in Proſa umgeſchrieben ſich zunächſt vorzulegen, und ſo erſt allmählich, nachdem der Naturaccent der Rede geſichert, zur Aneignung des rhythmiſchen Pathos' vorzuſchreiten, — ungefähr ſo, wie es vernünftig wäre, wenn in der Oper, möge der Text noch ſo trivial ſein, dieſer von den Sängern erſt richtig zu ſprechen erlernt würde, ehe es zum Einüben des Geſanges kommt. Die an ſich wahrlich nicht unliebenswürdige Gefahr lag bei dem Fortſchreiten in dieſer Entwickelungsphaſe der deutſchen Schauſpieler nur darin, daß der gründliche Natürlichkeitsſinn beim Affekt nicht in groteske Heftigkeit und allzu wahre Sinnfälligkeit ausarte. Goethe und, ihm verſtändnißvoll zur Seite ſich ſtellend, Schiller griffen zu demſelben Mittel, zur Bändigung dieſes Naturungeſtüms, welches die Geſetzgeber des franzöſiſchen Theaters für dauernd angewendet hatten, um ein- für allemal jede Natur aus ihm zu verbannen. Sehr belehrend iſt es, wie in dieſem Bezug Benj. Conſtant in ſeinen „Réflexions sur le théâtre Allemand“ ſich ausſpricht: das Naturwahre des deutſchen Theaters, welches er, da es dort mit ſolcher Reinheit, Treue und zarten Gewiſſenhaftigkeit in Anwendung kommt, höchlich bewundert, glaubt er den Franzoſen fortgeſetzt für unerlaubt halten zu müſſen, da einerſeits dieſe nur auf das Nützliche, d. h. den theatraliſchen Effekt, ausgingen, andererſeits in der Anwendung des Naturwahren ein ſolch' ſtarkes Effektmittel läge, daß, gäbe man ihnen dieſes frei, Nichts wie ſolche Effekte von ihnen angewendet werden würden, und unter ihren Übertreibungen nach dieſer Seite hin alle Wahrheit und guter Geſchmack, ja ſelbſt alle Möglichkeit des wirklich Natürlichen verſchwinden müßten. Die Folge der Entwickelung des franzöſiſchen Theaters bei Freigebung der Regeln hat ſich denn auch richtig dieſer Vorausſetzung entſprechend herausgeſtellt: wir werden zu unſerer tiefen Beſchämung zu erſehen haben, wie auch hieraus, unter der Herrſchaft der Reaktion gegen den deutſchen Geiſt, der letzte Ruin der deutſchen theatraliſchen Kunſt, ja aller deutſchen Kunſt herbeigeführt wurde. Weiſe vorbeugend ließen unſere großen Dichter die Schauſpieler durch Zubereitung einiger regelrechter franzöſiſcher Stücke die Vortheile der Kultur auch für die Kunſt empfinden lernen, um ſo, es vor der Skylla wie der Charybdis bewahrend, als muthige Odyſſeuſe das Schiff des deutſchen Theaters, welches die letzte und höchſte Glorie der lange duldenden Nation tragen ſollte, in den Hafen ſeiner neuen, idealen Heimath zu ſteuern.

Nun ſchufen und wirkten die Herrlichen in neu belebter Hoffnung andauernd zuſammen: über der Freude an Schiller's Schaffen vergaß Goethe ſelbſt zu dichten, und half dem Theueren nur deſto förderlicher. So entſtanden, in unmittelbarſter bildender Wechſelbeziehung zu dem Theater, dieſe hehren Dramen, die, wie jedes von ihnen, vom „Wallenſtein“ bis zum „Tell“, eine Eroberung auf dem Gebiete des ungekannten Ideales bezeichnete, nun als die Säulen der einzigen wahrhaften Ruhmeshalle des deutſchen Geiſtes daſtehen. Und dieß ward mit dem Theater vollbracht. Ohne große Genie's in ihren Reihen auftauchen zu ſehen, war die ganze Körperſchaft der Schauſpieler jetzt vom Geiſte des Ideales angehaucht, und ihr Erfolg zeigte ſich in der gewaltigen Sympathie, welche alle Gebildete jener Zeit, die Jugend, das Volk für das Theater ergriff, da dieſen nun der Geiſt ihrer großen Dichter faſt ſinnfällig verſtändlich aufging, und ſie ſelbſt, eben durch das Theater, zu Theilhabern ihrer großen, menſchenadelnden Ideen machte. —

Schon aber nagte der Wurm an dieſer Blüthe: ihre Frucht konnte ſie nur treiben, wenn der Baum mit breiten Wurzeln mächtig und tief in den Boden des vollen Volkslebens, überallhin gleich bildend und geſtaltend, eindringen konnte. Wir ſahen, wie die Bruſt des Volkes ſich weit für dieſe Empfängniß öffnete: wir betrachteten ſeine Thaten, — wir lernten aber auch ſeinen Lohn kennen. — Es iſt höchſt merkwürdig, und gehört dem unvergleichlichen Charakter der deutſchen Geſchichte ganz eigenthümlich an, daß, wie es ſich erſt aus der Ferne, von unſerer Zeit aus geſehen, erkennen läßt, der Wurm, der an der deutſchen Kunſtblüthe nagte, derſelbe Dämon war, der auch dem politiſchen Aufſchwunge der Deutſchen verderblich ward.

War es dem Czaren nicht gelungen, aus einem ruſſiſchen Staatsrathe einen Ballettänzer zu machen, ſo fand er es doch möglich, aus einem deutſchen Poſſenreißer einen ruſſiſchen Staatsrath zu Stande zu bringen. *Auguſt von Kotzebue* bereitete Schiller und Goethe am eigenen kleinen Heerde ihres ungeheuren Wirkens, dem ſtillen, winzigen Weimar, die erſten Verlegenheiten und Ärgerniſſe der Störung und Verwirrung. Ein ſonderbares, jedenfalls nicht unbegabtes, leichtſinniges, eitles und ſchlechtherziges Weſen, das der Ruhm der Götter ärgerte. All' ihr Wirken war ſo neu und kühn: war es nicht zu ſtören? Er machte Theaterſtücke von jedem Geſchmack, mit dem nur Etwas anzugeben war; Ritterſtücke, Zoten, endlich — um der Sache recht beizukommen — Rührſtücke. Alles, was von ſchlechten Neigungen, ſchlechten Gewohnheiten und ſchlechten Anlagen bei Publikum und Schauſpielern vorhanden war, regte er auf und ſetzte es in's Spiel. Benj. Conſtant's Vorausſehung begann ſich in Paris zu erfüllen: das Monſtrum des Melodrama's war geboren; es mußte mit Gewalt nach Deutſchland gebracht werden, wär' es nur, um Goethe durch den „Hund des Aubry“ zur Niederlegung der

Theaterdirektion in Weimar zu vermögen. Aber man wollte zur wirklichen Herrſchaft des Niederträchtigen gelangen. Eine beſonders neue Miſchung war dazu gut. Das Derbe war die erſte Grundlage der deutſchen Natürlichkeit auch im Theater geweſen: keine reine Seele hatte am „Götz", an den „Räubern", — an Shakeſpeare, ja Calderon, der das Derbe ſehr gut auch verſtand, Anſtoß genommen; nur den Franzoſen war es verboten worden, und zwar aus demſelben guten Grunde, wie das Naturwahre, weil das Derbe ihnen nur als Obſcönes geläufig iſt. Die unterdrückte Natur rächte ſich: was als Obſcönität nicht gelitten war, kam als Frivolität zum Vorſchein. Kotzebue arrangirte das „Schlüpfrige", d. h. das gänzlich Nichtige, welches ſich ſo nichtig zeigt, daß man überall unter allen Falten Etwas ſucht, bis der erregten Neugierde endlich wohlverwahrt das Obſcöne gezeigt wird, — aber ſo, daß die Polizei Nichts dagegen ſagen kann. Nun war der Typus für eine neue theatraliſche Entwickelung in Deutſchland gewonnen. Kotzebue ſchrieb ſeine ſtaatsräthlichen Berichte nach Petersburg über die hübſche Wendung der Dinge in Deutſchland, und befand ſich ganz wohl dabei. Da trat am 23. März 1819 ein Jüngling im altdeutſchen Rocke zu ihm in das Zimmer, und erſtach den Staatsrath vollſtändig zu Tode. — Eine unerhörte, ahnungsvoll merkwürdige That. In ihr war Alles Inſtinkt: der ruſſiſche Czar handelte aus ſeinem Inſtinkt, als er die eigentlich nur leichtſinnigen Berichte ſeines Staatsrathes ſich ſchreiben ließ; nicht minder aber Sand, welcher den deutlichen Belegen für Kotzebue's politiſche Unſchädlichkeit nichts Anderes entgegnen konnte, als — dieſer ſei der Verführer der deutſchen Jugend, der Verräther des deutſchen Volkes. Die Gerichte zerbrachen ſich den Kopf: hier mußte eine furchtbare Verſchwörung vorliegen; die Ermordung des Staatsrathes war jedenfalls nur das Vorſpiel; nun ſollten gewiß die Staatsoberhäupter und der ganze Staat ſelbſt mit daran. Nichts Anderes war aus dem jugendlichen Mörder herauszubekommen, als daß er ſeine That preiſe, ſie jeden Augenblick wieder begehen werde, Gott danke, der ihn erleuchtet und ihn nun ruhig und heilvertrauend ſeinem gerechten Sühnungstode entgegengeleite. Und hierbei verblieb er, ohne nur einen Augenblick zu wanken, während einer vierzehnmonatlichen Gefangenſchaft, von eiternden Wunden zerriſſen, elend auf dem Schmerzenslager ausgeſtreckt. — Über dieſe That machte ſich zuerſt ein geiſtvoller Jude, Börne, luſtig; auch Heine hat, wie uns dünkt, es nicht an Spaß darüber fehlen laſſen. Was die Nation darüber empfand, iſt nicht klar; gewiß iſt nur, daß Kotzebue's Geiſteserben das deutſche Theater gehörte. Dieſem wollen wir nun ernſthaft noch etwas näher zuſehen.

X.

Die Richtung, welche nun das deutſche Theater unter der Herrſchaft der von uns bereits näher bezeichneten Reaktion einſchlug, konnte nicht wohl ohne beſtimmten unmittelbaren Einfluß aus der Sphäre der politiſchen Macht in ihrer ganzen verderblichen Tendenz feſtgehalten werden. Die neue, verführeriſche ſoziale Stellung, welche man dem Theater anwies, wurde zum wichtigſten Mittel dieſes Einfluſſes. Gänzlich vom Geiſte ihres Volkes abgewandt, hatten bisher die Fürſten zur Unterhaltung ihrer Höfe nur italieniſche und franzöſiſche Opern-, Ballet- und Komödientruppen gehalten: das deutſche Sing- und Schauſpiel war von dürftig ſich nährenden, meiſtens wandernden, durch induſtrielle Prinzipale geleiteten und umhergeführten Truppen, in ärmlichen Schaubuden dem eigentlichen Publikum einzig vorgeführt worden. In ihnen konſtituirte ſich das Theaterhandwerk im guten und üblen Sinne. Wie nun Alles unter der Einwirkung der Wiedergeburt des deutſchen Kunſtgeiſtes einen edleren, menſchlich angeregten Aufſchwung nahm, verfielen ſtädtiſche und fürſtliche Behörden, unter der Leitung wohlwollender und kunſtfreundlicher Männer (unter welchen der damals ſeine Freiheit und Würde achtende deutſche Adel ſich vortheilhaft auszeichnete), darauf, ſich dieſer Truppen, in denen ſich überraſchend ernſte Talente zeigten, in einem der Kunſt förderlichen Sinne auch mit bürgerlicher Fürſorge anzunehmen. Ein ſchönes Beiſpiel (das wichtigſte Einwirkungsmittel großer Fürſten!) hatte der feurige Kaiſer Joſeph II. von Oeſterreich gegeben: in Wien war das erſte Hof- und National-Theater entſtanden; in ſeinen beiden Abtheilungen wurde wenigſtens mit der Oper und dem Ballet zugleich auch das deutſche Schauſpiel von gut verpflegten, nun in kaiſerlichem Solde ſtehenden Truppen unterhalten. Dieſer älteſten Gründung verdankte Deutſchland geraume Zeit hindurch ſein beſtes Schauſpieltheater durch die längſte Pflege und Erhaltung des dem Deutſchen eigenthümlichen ſogenannten „Naturwahren", bis dann in neuerer Zeit auch dieſe, zwar nie ſelbſt auf das Ideale gerichtete, aber immerhin die Grundlage, auf welcher der Deutſche zum Idealen gelangen kann, feſthaltende Tendenz unter dem allſeitigen Einfluſſe des Niederträchtigen, welche ſonderbare Kunſttendenz wir bald näher zu charakteriſiren haben werden, erſchlaffte und ſich verdarb. Faſt überall ward bald dieſer treffliche Vorgang nachgeahmt. Die Höfe (da man ihnen italieniſche Oper und Ballet, auch, wo es nöthig war, franzöſiſche Comédie, unbeſtritten ließ), durchaus nur von humanem Wohlwollen erfüllt, überließen das Theater kunſtverſtändigen Männern, meiſtens von Fach, zur artiſtiſchen Leitung: der Herzog von Weimar übergab es ſeinem Freunde Goethe; in Berlin leitete es ein großer Schauſpieler, Iffland. Das war die hoffnungsvolle Zeit; da ging es deutſch und ehrlich her: im glücklichen Fortgange wären die Gebrechen aller ſtehenden Theaterunternehmungen auf deutſchem Boden bald zur Wahrnehmung gekommen; die richtige Abhilfe, der Weg, das deutſche Theater im Sinne aller wirklich geſunden deutſchen Inſtitutionen, welche ganz anderen Bedürfniſſen und Gewohnheiten als z. B. denen des Pariſer Publikums zu entſprechen haben, edel produktiv zu organiſiren, mußte bald gefunden werden, und wäre bald gefunden worden. —

Nun aber bekam dieß Alles eine andere Bedeutung: Kotzebue war ermordet worden; ein Student im altdeutſchen Rocke hatte ihn erſtochen. Was hatte das zu ſagen? Offenbar lag etwas ſehr Verfängliches dahinter. Jedenfalls dünkte es gut, die altdeutſchen Röcke abzuſchaffen, und Kotzebue's Sache zur eigenen zu machen. „Fort mit dem deutſchen Kram! Das Theater wird zum point d'honneur des Hofes. Fort, Sachverſtändige, oder an euren rechten Platz als unterthänige Handlanger! Der richtige Hofkavalier verſteht einzig die neue Tendenz.“ Wir erfuhren von einem zweiundzwanzigjährigen Jagdjunker, welcher eigens aus dem Grunde, weil er Nichts davon verſtünde, zum Intendanten eines Theaters gemacht wurde; er dirigirte die ihm untergebene Kunſtanſtalt weit über ein Vierteljahrhundert; von ihm hörten wir einmal offen den Ausſpruch, allerdings werde jetzt Schiller ſo Etwas wie den „Tell“ nicht mehr ſchreiben dürfen. Alles wirkte hierbei, wie ja in den meiſten Wendungen der Weltangelegenheiten, inſtinktiv, ohne eigentliches klares Bewußtſein, welches nur dann plötzlich zu leuchten begann, wenn man ſich beſtimmt darüber zu erklären hatte, was man nicht wollte. Was man dagegen wollte, das ſtellte ſich ja ſo leicht als greifbares Reſultat der ſinnloſeſten Anordnungen von ſelbſt heraus: zu was das beſchämende Bekenntniß ausſprechen?

Natürlich mußte zuerſt der ideale Punkt der Berührung des Mimen mit dem Dichter ausgewiſcht werden. Das war eine leichte Sache. Man fütterte den Mimen mit Leckerbiſſen, und ließ den Dichter verhungern. Nun wurde der Schauſpieler und namentlich die Schauſpielerin herausgeputzt: kam aber die Sängerin oder gar die Tänzerin, dann ſank ſelbſt der vornehme Intendant huldigend auf's Knie. Warum ſollte ſich das der arme Komödiant nicht gefallen laſſen? Der ganze Stand ward mit einem gewiſſen glänzenden Lack überzogen, der von Weitem wie ein Gemiſch von Adel und Halbgöttlichkeit ausſah. Was ehemals nur berühmten italieniſchen Sängerinnen und franzöſiſchen Ballettänzerinnen beſchieden war breitete ſich jetzt wie ein Duft über den ganzen armen deutſchen Komödiantenſtand aus, wo es dann den Beliebteſten und am häufigſten Beklatſchten wie Parfüm, dem unbeachteten Nothnagel doch immer noch wie Bratenduft roch. Alles, was von ſchlechter Anlage und Herzloſigkeit in der Mimennatur ſtak, ward, wiederum mit dem Alles leitenden Inſtinkt, angelegentlichſt hervorgelockt und einzig gepflegt: widerwärtigſte Eitelkeit und dirnenmäßigſte Gefallſucht. Der Affe in ſeiner abſcheulichſten Geſtalt war glücklich aus der Goethe-Schiller'ſchen Verpuppung herausgeſchält worden, und es frug ſich nun endlich, was man ihm jetzt zum Nachmachen vorhalten ſollte? — Das war leicht, und wiederum nicht leicht. Wie für die Kleider, ſo für das Theater hielt man ſich an die Pariſer Moden. Verſchrieben und nachgemacht: damit war man leicht fertig, und es hielt auch vor. Doch nicht zu jeder Zeit. In Paris, wo jedes neue Stück, allerdings von vielen verſchiedenen Theatern, vor einem ſtets wechſelnden ungeheueren Publikum über hundert Mal in einem fort gegeben werden kann, bringt man jährlich nicht ſo viel zum Vorſchein, als das Theater einer kleinen deutſchen Landeshauptſtadt, wegen ſeines geringen Publikums, in einem Monat verſchlingt. In einem völlig überſehenen Haupt- und Grund-Gebrechen des modernen deutſchen Theaterweſens, dem Fehler, daß es allabendlich vor einem und demſelben Publikum ſich unterhaltend ausnehmen ſoll, — in dieſem Übelſtande, aus dem andererſeits die lächerlichſte Stümperhaftigkeit ſeiner Leiſtungen reſultiren mußte, bildete ſich zugleich die Nemeſis für das ganze ſtrafwürdige Beginnen und die letzte Möglichkeit zu einer Rettung vor dem gänzlichen Verſinken aus.

Was man mit dem Theater wollte, indem man es unter die prunkende unmittelbare Verwaltung der Höfe ſtellte, ward allerdings auch in dem demoraliſirenden Einfluſſe erreicht, der nothwendig von hier aus auf die ſonſt noch beſtehenden, mehr oder weniger induſtriellen ſtädtiſchen Theateranſtalten ſich erſtrecken mußte. Die Direktionen dieſer geringeren Theater, meiſtens ohne alle Subvention, lediglich auf die Spekulation angewieſen, hatten aus den häufigen Theaterabenden ihren Vortheil zu ziehen ſuchen müſſen, indem ſie zu Allem und Jedem, was nur Abwechſelung gewährte, griffen. Auf dieſe Weiſe füllte ſich das deutſche Theater-Repertoire mit einer monſtröſen Maſſe von beſonders zubereiteten, allen Zeiten und allen Nationen angehörenden Bühnenſtücken. Da nun zu verſchiedenen Zeiten und in verſchiedenen Sprachen manches, ja vieles Vortreffliche für das Theater geſchrieben worden iſt, ſo kam dieſes nothgedrungen auch mit zum Vorſchein. Die großen Hoftheater geriethen endlich ganz in die gleiche Lage. Das ſchreckliche Geſpenſt: Finanz, von welchem Friedrich der Große in der Zukunft ſelbſt das Papſtthum in bedenklicher Weiſe bedroht ſah, erſchien auch den Hoftheater-Intendanzen. Schon war die bloße Inſtitution des neuen Hoftheaters ein bloßer Kompromiß zwiſchen dem Hof und dem Publikum der Reſidenzſtadt: der Hof ſtellte eigentlich nur den prunkenden Anſchein und die Misleitung; das Publikum mußte für die Noth einſtehen. So bildete ſich die zweite Macht, das Steuern votirende Unterhaus, eine der merkwürdigſten Erſcheinungen — der deutſche Theater-Abonnent, heraus. Der unterirdiſche Krieg bei Belagerungen kann in ſeinen Peripetien nicht intereſſanter ſein, als der wunderliche Minenkampf des Theater-Abonnenten mit der Theater-Intendanz. Beide können ohne gegenſeitige Konzeſſionen nicht mit einander auskommen; auch der Intendant hat ſich, zumal wenn der Monarch über die Verſchwendungen für Sänger und Tänzer u. ſ. w. übel gelaunt iſt, dem Abonnenten zu fügen: er muß ſchließlich zu dem Auskunftsmittel des erwerbsbedürftigen Stadttheater-Direktors greifen, mit möglichſt vielem Schlechten zu Zeiten auch einmal etwas Gutes bringen; und da der Abonnent zwar nicht nach Paris, aber doch ſonſt wohin in der näheren oder ferneren deutſchen Nachbarſchaft gelegentlich ſeine Reiſe macht, und von dort, wo irgend günſtige Umſtände ausnahmsweiſe einmal wirklich etwas Beachtenswerthes mit provinzieller Schüchternheit zu Tage fördern, die Wahrnehmung mitbringt und kundgiebt, daß nicht Alles Gold ſei was glänze, ſo kommt die bisher vertretene eigentliche Hauptrichtung auf das Niederträchtige dann und wann etwas aus dem Geleiſe, was, ärgerlich genug, zu neuen Konzeſſionen, ja ſchließlich zur völligſten Konfuſion führt. Trifft es ſich nun gar einmal, daß ein fremder Geſandter das Verlangen bezeigt, etwas von der im Auslande dann und wann beſprochenen romantiſchen deutſchen Theater-Litteratur zu koſten zu bekommen (ungefähr wie der Kaiſer von Rußland vom Großherzoge von Weimar ſich die famoſen Jenaer Studenten gezeigt wünſchte); oder findet es ſich, daß ſelbſt ein junger Prinz, oder gar einmal der Monarch ſelbſt nach irgend einer klaſſiſchen Seite hin eine Schwäche zu erkennen giebt, ſo tritt endlich das Chaos ein. Rezenſenten werden um litterariſchen Rath befragt, Gelehrte als Dichter herangezogen, Architekten als Dekorateure verwendet: Alles reicht ſich die Hand, bezeigt ſich gegenſeitige Hochachtung, das Hoftheater wird zum Pantheon der modernen Kunſt. Und dieß Alles gruppirt ſich um den glücklichen Mimen, der nun noch ſogar über Kunſt und Klaſſizität zu faſeln ſich berechtigt fühlt. Ein verſtohlener Wink, ein Augenzwinkern des Intendanten belehrt ihn zwar, daß das Alles nicht ſo gefährlich gemeint ſei: worauf es den Herrſchaften im Grunde ankomme, ach Gott! davon ſchienen alle die Kunſtſchwätzer doch keine Ahnung zu haben. Er wiſſe es! — Doch die Abonnenten, — das Geſpenſt? — Nun, ſollte man die denn nicht zur Raiſon bringen können? — Man hat Nichts gegen Schiller und Goethe; im Gegentheil, man legt ihnen noch ſonſt alle klaſſiſchen Dichter bis auf Sophokles mit zu: nur ſoll man vom Schauſpieler nicht verlangen, daß er das Zeug ordentlich auswendig lerne, welches man doch am Ende nur äußerſt ſpärlich zur Wiederholung bringen kann, wie leider alles Übrige auch, nur mit dem Unterſchiede, daß dieſes Andere leichter auswendig zu lernen iſt und ſehr gut „auf den Souffleur geſpielt“ werden kann.

Denn nun war die ſchöne Zeit für den Mimen gekommen, wo er ſich geborgen fühlte, einmal ausruhen und faullenzen konnte. Von der mühſeligen, höchſt unangenehmen Probe, oft ſchon aus der Probe hinweg, in das Kaffeehaus; vor der Aufführung Billard oder Kegelſchub, nach der Aufführung Bierhaus. Dort ſein eigentlicher Wirkungskreis. Der Beſuch hinter den Kouliſſen verblieb nur der Ariſtokratie; dafür ward für die eigentliche Stadtbevölkerung die Kouliſſe, mit Allem was dahinter, ſelbſt in das Kaffee- oder Bierhaus gebracht. Die Theilnahme an Dem, was man da erfuhr, verdrängte bald alles andere Intereſſe, welches ſonſt eine Stadteinwohnerſchaft beſchäftigen konnte. Eine Theaterheirath, eine neue Liebſchaft, Rollenſtreit, ob man „herausgerufen“ werden würde, Gehaltzulagen, Gaſtſpiele, wie viel dafür gezahlt würde, — dieß waren jetzt die großen Intereſſen, auf welche ſich die geſellige Aufmerkſamkeit, die leidenſchaftliche Theilnahme der geſammten Öffentlichkeit und Heimlichkeit aller Städte richtete, in welchen, namentlich unter der Protektion der Höfe, das ſtehende Theater gründlich Fuß gefaßt hatte. Nun kamen die Lieblinge, ihre Rivalen, der Kampf Beider, und der Kampf um ſie. Jetzt ward die Schauſpielerhandwerks-Redensart, der Komödiantenwitz zum Geiſt, der Kouliſſen-Jargon zur Sprache des Publikums und der Journaliſtik, in welcher ſich die unſinnigſten Wörter, wie z. B. „ſelbſtverſtändlich“, welches offenbar für eine parodiſtiſche Poſſe erfunden war, mit ſolcher Behaglichkeit feſtſetzten, daß der Grammatiker ſie endlich wirklich erklären, der Ausländer überſetzen zu müſſen glauben durfte, wenn Beides nicht unmöglich wäre. — Goethe hatte im Betreff des Theaters die Verbeſſerung der Univerſitäten beklagt, weil es nun ſo wenige verdorbene Studenten mehr gäbe, welche, da ſie doch in irgend welche Berührung mit höherer Geiſtesbildung gekommen, dem Theater immer noch ein taugliches Material geliefert, während nun der verkommene Handlungsdiener ſich herandränge, den ein glattes Geſicht und eine gewiſſe Magazin-Beweglichkeit zum Fortkommen auf dem Theater berechtige. Hätte Goethe ahnen können, in welche Hände der deutſche Handel einmal fallen, und aus welcher abſonderlichen Nationalität demnach einſt unſer Theater ſich rekrutiren ſollte, er würde den „Fauſt“ nicht einmal als Buch haben drucken laſſen; denn jede, auch nur die entfernteſte Ähnlichkeit mit einem Theaterſtücke hätte ihn an ſeinem Wunderwerke von deſſen Veröffentlichung zurückſchrecken müſſen. Dafür ward denn gerade an dieſem „Fauſt“ die Rache der theatraliſchen Niederträchtigkeit vollzogen.

Zu zwei Höhepunkten erhob ſich das deutſche Genie in ſeinen beiden großen Dichtern. Der idealiſtiſche Schiller erreichte ihn in der Tiefe des ruhig ſicheren Kernes der deutſchen Volksnatur; wovon Goethe im „Götz“ ausging, dahin kehrte Schiller, nachdem er den herrlichen Kreis der Idealität, bis zur Verklärung des katholiſchen Dogma's in „Maria Stuart“, durchſchritten, mit majeſtätiſchem Wohlwollen in ſeinem „Tell“ zurück, vom Untergange bis zum hoffnungsvollen Aufgange der Sonne edler deutſcher Menſchlichkeit gelangend. Aus den grundloſen Tiefen der ſinnlich-überſinnlichen Sehnſucht ſchwang Goethe ſich bis auf die heilig myſtiſche Bergeshöhe, von welcher er in die Glorie der Welterlöſung blickte: mit dieſem Blicke, den kein Schwärmer je inniger und weihevoller in jenes unnahbare Land werfen konnte, ſchied der Dichter von uns, und hinterließ uns im „Fauſt“ ſein Teſtament.

Zwei Punkte bezeichnen die Phaſen des Hinabſteigens des deutſchen Theaters zum Niederträchtigen: ſie heißen „Tell“ und „Fauſt“.

Im Anfange der dreißiger Jahre dieſes Jahrhunderts, um die Mitte der „Jetztzeit“, ſchien ſich der deutſche Geiſt (die Pariſer Julirevolution hatte ihn dazu angeregt) ein wenig aufrütteln zu wollen: auch machte man hie und da etwas Konzeſſionen. Das Theater wollte davon ſein Theil haben: noch lebte der alte Goethe. Gutmüthige Litteraten kamen auf den Gedanken, ſeinen „Fauſt“ auf das Theater zu bringen. Es geſchah. Was an ſich, und bei der beſten Beſchaffenheit des Theaters, ein thöriges Beginnen war, mußte jetzt um ſo augenfälliger nur den bereits eingetretenen großen Verfall des Theaters aufdecken: aber das Gretchen wurde eine „gute Rolle“. Das edle Gedicht ſchleppte ſich verſtümmelt und unerkennbar, traurig über die Bretter: aber es ſchien namentlich der Jugend zu ſchmeicheln, ſich bei manchem witzigen und kräftigen Worte des Dichters beifällig laut vernehmen laſſen zu können. — Beſſer glückte es den Theatern, ungefähr gleichzeitig, mit dem „Tell“: den hatte man in Paris zum Operntext gemacht, und kein Geringerer als Roſſini ſelbſt hatte dieſen in Muſik geſetzt. Es frug ſich zwar, ob man es ſich unterſtehen dürfe, dem Deutſchen ſeinen „Tell“ als überſetzte franzöſiſche Oper zu bieten? Wer ein- für allemal aufgeklärt werden wollte über die unausfüllbare Kluft, welche den deutſchen vom franzöſiſchen Geiſte trennt, hatte dieß auf das Beſtimmteſte aus einem Vergleiche dieſes Operntextes mit dem Schiller'ſchen Drama, dem zur höchſten Popularität in Deutſchland gelangten, zu erſehen. Jeder Deutſche, vom Profeſſor bis zum unterſten Gymnaſiaſten hinab, ſelbſt die Komödianten, empfanden dieß auch, und fühlten die Schmach, die ihnen mit der Vorführung dieſer widerlichen Entſtellung ihres eigenen beſten Grundweſens geſchah: aber, — nun — eine Oper, — mit der nimmt man es nicht ſo genau! Die Ouvertüre mit der rauſchenden Balletmuſik am Schluſſe war bereits in den klaſſiſchen Konzertanſtalten, dicht neben der Beethoven'ſchen Symphonie, mit unerhörtem Jubel aufgenommen worden. Man drückte ein Auge zu. Am Ende ging es doch immer ſehr patriotiſch darin her, ja eigentlich patriotiſcher als im Schiller'ſchen „Tell“: „esclavage“ und „liberté“ machten in der Muſik enormen Effekt. Roſſini hatte ſich bemüht, ſo gediegen wie möglich zu komponiren: man konnte wirklich bei vielen hinreißend wirkungsvollen Muſikſtücken den ganzen „Tell“ eigentlich vergeſſen. Es ging, und es geht immerfort; und wenn wir es jetzt bei Lichte betrachten, iſt der „Tell“ ein klaſſiſches Ereigniß in unſerem Opernrepertoire geworden. — Und es ging, und ſank und verſank. Nach Jahren kam es in Deutſchland zur Revolution: die Fahne der alten Burſchenſchaft wehte auf dem Frankfurter Bundespalaſte. Zur Beſchwichtigung wurde auch Goethe's hundertjähriger Geburtstag herangezogen. Was ſollte man machen? Mit dem „Fauſt“ ging es nicht mehr. Da hilft denn wieder ein Pariſer Komponiſt: ohne allen Ehrgeiz geht er daran, das Goethe'ſche Gedicht in den für ſein Boulevard-Publikum nöthigen Effektjargon überſetzen zu laſſen; ein widerliches, ſüßlich gemeines, lorettenhaft affektirtes Machwerk, mit der Muſik eines untergeordneten Talentes, das es zu Etwas bringen möchte, und in der Angſt nach jedem Mittel dazu greift. Wer in Paris einer Aufführung davon beiwohnte, erklärte dießmal ſei es doch unmöglich, mit dieſer Oper in Deutſchland Das zu wiederholen, was ſeiner Zeit dort mit Roſſini's „Tell“ erlebt wurde. Selbſt der Komponiſt, der eben nur ſeinem beſtimmten Publikum, dort am Boulevard du temple, einen Succès hatte abgewinnen wollen, war fern von der Anmaßung, mit dieſer Arbeit ſich in Deutſchland zeigen zu dürfen. Aber es kam anders. Wie ein Wonne-Evangelium durchſchwelgte nun endlich auch der „Fauſt“ das Herz des deutſchen Theaterpublikums, und in jeder Hinſicht fanden Geſcheidte und Thoren, daß es doch eigentlich etwas Rechtes damit ſei. Giebt man heute noch als Kurioſität den Goethe'ſchen „Fauſt“, ſo iſt's, um zu zeigen, welchen Fortſchritt ſeit der alten Zeit doch eigentlich das Theater gemacht hat.

Und gewiß, der Fortſchritt iſt unermeßlich. Gelänge es dem edlen Beiſpiele eines kunſtbegeiſterten Mächtigen, das Theater dahin zu bringen, daß man an ſeiner Wirkſamkeit zu der Einſicht käme, wie tief es jetzt gefallen iſt, ſo wäre der Erfolg, würde er auch zum Gewinn des Höchſten tragen, in ſeinen Dimenſionen gerade doch nur ſo weitmeſſend, als der jenes Fortſchrittes zur nun völlig erreichten nackten Niederträchtigkeit.

XI.

Wir haben mit einem ſtarken Lichtſcheine die charakteriſtiſche Phyſiognomie von Zuſtänden zu beleuchten verſucht, deren genaue Zeichnung die ganze Lebensthätigkeit eines geiſtvollen Schriftſtellers in Anſpruch nehmen könnte. Die Franzoſen haben für die Zeichnung der ſittlichen Zuſtände ihrer Geſellſchaft ein ſolches Genie gefunden, — ein Genie, welches jedoch durch den Gegenſtand ſeiner Darſtellungen und durch die bisher ungekannte realiſtiſche Treue und ununterbrochene Ausdauer in der Zeichnung der Details dieſes Gegenſtandes, vor Allem aber durch die vollkommene Troſtloſigkeit, in der es uns laſſen muß, mehr als Dämon erſcheint. Balzac, den der Franzoſe anſtaunen muß, aber gern unbeachtet laſſen möchte, giebt den zutreffenden Beleg dafür, daß der Franzoſe über den grauenhaften Inhalt ſeiner Kultur und Civiliſation ſich nur durch Selbſtbetäubung in Täuſchung erhalten konnte; mit derſelben eifrigen Neigung, welche der Deutſche für die gründliche Unterſuchung des Naturweſens hat, betrachtet und erkannt, mußte dieſe Kultur dem Dichter ein grauenhaftes Chaos von wiederum genau zuſammenhängenden und ſich gegenſeitig erklärenden Details zeigen, deſſen Entwirrung und Zeichnung unternommen, und mit der unglaublichen Geduld des für ſeinen Stoff wirklich in Liebe eingenommenen Dichters durchgeführt zu haben, dieſen merkwürdigen Schriftſteller zu einer ganz unvergleichlichen Erſcheinung auch auf dem Gebiete der Litteratur macht. — Es wäre eine mehr als traurige, eine jämmerliche Aufgabe, ein Balzac derjenigen Zuſtände zu werden, welche durch die Verwahrloſung ſeines Theaters ſich des ganzen öffentlichen Lebens des deutſchen Volkes bemächtigt haben. Dieſem öffentlichen Leben das Theatraliſche, welches umgekehrt den von Balzac aufgedeckten häßlichen Gehalt der franzöſiſchen Civiliſation in verführeriſch anziehender Weiſe überdeckt, in dem Sinne aufgedrückt zu ſehen, daß es, wie bei den Deutſchen es der Fall war, einen tüchtigen, naturwahrhaftigen Gehalt (den B. Conſtant uns ſo ſchön zuerkennt) zu einer lächerlichen, jedem Geſpött offenſtehenden Fratze ausbildete, das könnte wohl ſelbſt den boshafteſten Dämon zu ſeiner Balzac'ſchen „Comédie humaine" begeiſtern: mindeſtens müßte der Titel dazu aus einem der neu aufgekommenen deutſchen Sprachjargons erſt erfunden werden*).

Wir kennen für unſern Zweck nur einen Weg, das vorliegende Problem der Erkenntniß des von uns bezeichneten tief erniedrigenden Zuſtandes überhaupt zu bewußtem Verſtändniß zu bringen, nämlich indem wir den an ſich ſonderbaren, hier aber einzig anwendbaren negativen Beweis dafür antreten, daß eben keinerlei Bewußtſein davon vorhanden ſein kann, weil Alles in dieſem Zuſtande ſelbſt befangen und mit enthalten iſt. Wir erlauben uns daher eine Umfrage bei allen den Ständen und Gliedern, aus welchen das dem Blicke des Kulturforſchers einzig erkenntliche öffentliche Leben der Deutſchen ſich zur Geſellſchaft konſtituirt, nach ihrer Meinung von der Wirkſamkeit des modernen deutſchen Theaters: ob ſie ihm einen Einfluß zuſprechen, von welcher Art ſie dieſen Einfluß erkennen, und ob ſie, wenn ſie ihn für ſchädlich erkennen ſollten, eine Hülfe dagegen wüßten?

---

*) Vielleicht wäre vorzuſchlagen: „[illegible] des jetztzeitlich aufgeſchoſſenen und breitlichen deutſchen [illegible]".

Am nächſten liegen uns, vom Theater ausgehend, die Vertreter der idealen Kunſtrichtungen, die Litteraturdichter und die bildenden Künſtler. Ihre Stimmung über das Theater und ihre zu ihm eingenommene Stellung erörterten wir bereits näher, und glauben daher uns jetzt, wo wir zugleich um Rath fragen wollen, bei ihnen nur wenig noch aufhalten zu dürfen. — Der Litteraturpoet ſah ſich ſeit dem Eintritt der Reaktion gegen den deutſchen Geiſt vom Theater ausgeſchloſſen: er warf ſich auf das nicht für das Theater berechnete, aber für theatraliſche Aufführungen ungeeignete Litteraturdrama. Ein erſter Verfall: denn durch ſeine zweckmäßige Beachtung der theatraliſchen Erforderniſſe war Schiller zu unſerem größten dramatiſchen Dichter geworden. Als der Litteraturdramatiker ſich dann wieder dem Theater zuwandte, war dieſes ihm fremd und bereits ein ganz anderes als das Schiller'ſche geworden: dort herrſchte jetzt das neuere franzöſiſche Effektſtück. Dieſes ſo getreu wie möglich nachzuahmen, zunächſt des Pariſers Scribe geſchickte Manier ſich täuſchend anzueignen, ward nun zur Richtſchnur für das Befaſſen mit dem Theater. Außerdem ward die journaliſtiſche Harangue für politiſche Tagesintereſſen und ſogenannte Zeittendenzen von ihnen aus dem Zeitungsartikel auf das Theater gebracht, aus dem Munde des beliebten Schauſpielers das politiſche Schlagwort des Kammerredners dem Publikum zum unfehlbaren Applaus zugeworfen. Somit: Nachäffung des Fremden, und Fälſchung des Drama's, rückwirkend auf die Litteratur: theatraliſch-journaliſtiſche Verwirrung. Weitere Folgen hiervon auf den Geiſt des vom Zeitungsleſen genährten Volkes werden wir dem Politiker, dem Staatsmanne zu entfragen haben, benutzen aber dieſe Gelegenheit noch, dem bildenden Künſtler die erneute Frage vorzulegen, welche Anregung er von dem Modell gewinnen konnte, welches ſo zubereitet von der Scene, wie aus dem von ihr beeinflußten öffentlichen Leben, ſich ihm darbot? Der Litteraturdichter, der durch dieſes Theater zum ſchlechten, jederzeit unbehilflichen Effektſtückſchreiber herabgekommen, wie ſoll er uns aber ſagen, daß das Theater ihm verdorben, uns rathen, wie der theatraliſchen Verderbniß abzuhelfen ſei, da er andererſeits, dünkelhaft genug, auf ſeine litterariſche Exiſtenz ſich immer noch ſo viel einbildet, daß er ſein Befaſſen mit dem Theater für eine Herablaſſung anſehen zu dürfen glaubt? Was iſt daher ſeine einzige Klage im Betreff des Theaters? Daß er es dabei zu nichts Rechtem bringen könne, weil er es mit der erdrückenden franzöſiſchen Konkurrenz zu thun habe: er wünſcht dem Theater Patriotismus, um jene immerhin unvergleichlich beſſer gemachten franzöſiſchen Effektſtücke ſeinen ſchlechten Nachahmungen derſelben durch Schutzzölle aus dem Wege gebracht zu wiſſen. Nichts Anderes begreift er, wenn von Theaterreform die Rede iſt. Haben wir uns an ihn um Hülfe zu wenden? Wird er uns einzig nur verſtehen können?

Muß es ein noch ſchwierigeres Unternehmen ſein, dem bildenden Künſtler den verderblichen Einfluß des Theaters auf ſeine Kunſt im Beſondern zum Bewußtſein zu bringen, da er ihm gar ſo fern zu ſtehen vermeint, ſo gehen wir dieſem für jetzt vorüber, um uns dagegen näher noch an den Muſiker zu wenden. — Worüber klagt der deutſche Muſiker? Erſtlich, daß er außerhalb des Konzertſaales es zu Nichts bringe, — wobei er bekennt, daß er zu dem Theater ſich ganz ſo verhalte wie der Litteraturpoet, nämlich daß, ſeitdem er das untheatraliſche Opernkomponiren aufgegeben und der Pariſer Oper es nachzumachen verſucht, er vermöge ſeines Ungeſchickes bei dieſer Nachahmung in der Konkurrenz mit dem Originale ſtecken bleibe, und demzufolge auch patriotiſche Theater-Verwaltungen wünſchen müſſe, wo dann Alles anders gehen und er es ſchon zu Etwas bringen würde. Aber eben dem deutſchen Muſiker liegt noch ein ganz anderer Grund zu verwunderungsvoller Klage vor, den er nur aus der Vernachläſſigung des deutſchen Theaters ſich zu erklären hätte, wenn er überhaupt ſo Etwas ſich erklären könnte. Woher dieſe blödſinnige Unſicherheit und Unzuverläſſigkeit im muſikaliſchen Geſchmacke gerade des deutſchen Publikums, welches andererſeits wirklich das muſikaliſchſte Publikum iſt, und aus dem deutſchen Volke die allergrößten Muſiker der Welt hervorgehen geſehen hat? Daß man ſelbſt in den beſtverwahrten Konzertanſtalten genöthigt iſt, neben der Pflege der edelſten, reinſten Kunſt die allerentehrendſten Zugeſtändniſſe an die gemeinſte Virtuoſen-Trivialität zu machen, und außerdem zugeſtehen muß, daß daſſelbe Publikum, welches hier zu Bach und Beethoven zuſammenkömmt, in noch viel höhere Extaſe geräth, wenn eine berühmte italieniſche Koloratur-Sängerin es aller Muſik vergeſſen macht, — das geht den Herren wohl ſehr im Kopfe herum; aber wenn ſie dann ſo lange darüber nachgeſonnen haben, daß ſie es glauben drucken laſſen zu können, auf wen gerathen ſie dann mit ihrer Klage, daß er daran ſchuld ſei? Ei nun! eben auf das Publikum ſelbſt, das nun einmal ſo ſei*).

An die nichtswürdige Tendenz, welche das Theater verhindert hat, ſich gerade ſo edel und hoch zu erheben, als die deutſche Inſtrumentalmuſik es gethan hat, ſomit an den Alles überwältigenden Einfluß des Theaters überhaupt, dem Nichts, auch nicht die beſten Anlagen des Publikums widerſtehen können, fällt ihnen nicht ein zu denken. Sie vermeinen wohl, das Theater ſei dem guten Muſik-Sinne des Publikums ſchädlich; aber daß Das, was dieſem ſchädlich iſt, dem Theater ſelbſt noch viel ſchädlicher, und daß dieſes eben nicht das Theater ſelbſt, ſondern die ihm beigebrachte ſchlechte Tendenz ſei, darauf verfallen ſie nicht; wogegen ſie annehmen, das Theater könne nun wohl eigentlich nichts Anderes ſein, als Das, wozu es eben geworden. Wollte man vom deutſchen Muſiker Hülfe verlangen, in welche lächerliche Verlegenheit würde es ihn ſetzen! Denn, ſo meint er im Grunde, was geht die Muſik das Theater an? Daß ohne die glückliche Befolgung einer von der jetzigen grundverſchiedenen Tendenz des Theaters der deutſche Muſikſinn, ja der Geiſt der deutſchen Muſik, bis zu der gänzlich gleichen Verwahrloſung herabſinken muß, in welcher das Theater angekommen iſt, wie iſt ihnen dieſes begreiflich zu machen, trotzdem ſie das Spottlied auf ſich ſelbſt aus jeder Gaſſe in ihre Ohren gellen hören, und gerade der Franzoſe ihre beſte Muſik bereits beſſer vorzutragen weiß als ſie ſelbſt? —

---

*) Siehe Ferd. Hiller: „Aus dem Tonleben der Gegenwart. Gelegentliches.“ II. Band: „Die Muſik und das Publikum“.

Wenden wir uns nun von den durch mittelbare Anregung auf den Geiſt der Nation wirkenden Kunſtſtänden zu denjenigen Vertretern der öffentlichen Geiſtesbildung, deren unmittelbarer Pflege dieſe übergeben iſt. —

Wie verhält ſich die Schule zum Theater? —

Als die Schule im vorigen Jahrhundert von höchſter Pedanterie und dem, was wir heut' zu Tage „Zopf“ nennen, erdrückt war, bildeten ſich aus ihr ein Winckelmann, Leſſing, Wieland, Goethe heraus. Leſſing, als er ſich auf das Theater warf, ward von der Schule völlig in die Acht erklärt: und dennoch iſt gerade auch Leſſing ohne die eben in dieſer Schule empfangene Bildung ganz undenkbar. Sehr richtig: denn in dieſer Schule galt noch das klaſſiſche Humanitätsprinzip, aus welchem die großen Erſcheinungen und Bewegungen des Zeitalters der Wiedergeburt und Reformation hervorgegangen waren. Griechiſche und römiſche Klaſſizität bildeten die Grundlage dieſer Schulen, in welchen das rein Nützliche ſo gut wie gar nicht noch bekannt und vertreten war. Trotz des Charakters der höchſten Dürre und Trockenheit, welcher auch den klaſſiſchen Schulſtudien in den Zeiten der größten Verkommniß des deutſchen Geiſtes, ſomit ohne jede lebendige Befruchtung durch eben dieſen Geiſt, ſich aufprägen mußte, erhielten die Schulen doch immer noch den Quell aller ſchönen humanen Bildung der neueren Zeit ungefähr in der Weiſe lebendig, wie von den Nürnberger Meiſterſingern zur Zeit der Blüthe des klaſſiſchen Humanismus andererſeits die altdeutſche Dichtungsweiſe dem genialen Blick erkenntlich bewahrt wurde. Es war eine hoffnungsvolle, ſchöne Zeit, in welcher Goethe, aus jener pedantiſchen Klaſſizitätsſchule erwachſen, dem verſpotteten und vergeſſenen Hans Sachs ſein kräftiges Loblied ſang, Erwin's Straßburger Münſter jubelnd der Welt erklärte, — als der Geiſt der alten Klaſſizität an der deutſchen Dichterwärme unſerer großen Meiſter neu ſich belebte, und die Aufführung der „Braut von Meſſina" vom Theater herab das Studium der großen Griechen bei Alt und Jung neu anregte. Da war es keine Schmach für die Schule, mit dem Theater einig zu gehen: der Lehrer wußte, was ſein Schüler bei ihm nicht lernen konnte, das würde er dort, mit ihm zugleich, lernen, — edle, ſchwungvolle Wärme in der Beurtheilung der großen Probleme des Lebens, für welche er erzogen wurde.

Hier kam es zum Bewußtſein und erhielt ſeinen beſtimmten Ausdruck, was Deutſch ſei, nämlich: die Sache, die man treibt, um ihrer ſelbſt und der Freude an ihr willen treiben; wogegen das Nützlichkeitsweſen, d. h. das Prinzip, nach welchem eine Sache des außerhalb liegenden perſönlichen Zweckes wegen betrieben wird, ſich als undeutſch herausſtellte. Die hierin ausgeſprochene Tugend des Deutſchen fiel daher mit dem durch ſie erkannten höchſten Prinzipe der Äſthetik zuſammen, nach welchem nur das Zweckloſe ſchön iſt, weil es, indem es ſich ſelbſt Zweck iſt, ſeine über alles Gemeine erhöhte Natur, ſomit Das, für deſſen Anblick und Erkenntniß es ſich überhaupt der Mühe verlohnt Zwecke des Lebens zu verfolgen, enthüllt; wogegen alles Zweckdienliche häßlich iſt, weil der Verfertiger wie der Beobachter ſtets nur ein fragmentariſches, beunruhigend aneinandergereihtes Material vor ſich haben kann, welches erſt aus ſeiner Verwendung für das gemeine Bedürfniß ſeine Bedeutung und Erklärung gewinnen ſoll. — Nur ein großes, auf ſeine unerſchütterliche Macht mit vornehmer Gelaſſenheit vertrauendes Volk konnte ein ſolches Prinzip in ſich ausbilden, und zur Beglückung der ganzen Welt in Anwendung bringen: denn gewiß ſetzt es eine ſichere Ordnung aller der nächſten, den nothwendigen Lebenszwecken dienenden Verhältniſſe voraus; und die Aufgabe der politiſchen Mächte war es, dieſe Ordnung in dieſem erhabenen, weltverſchönernden Sinne zu begründen, — das heißt: Deutſchlands Fürſten mußten ebenſo deutſch ſein, als ſeine großen Meiſter es waren. Fiel dieſe Begründung hinweg, ſo mußte der Deutſche an ſeiner Tugend geradeswegs zu Grunde gehen: und das iſt er da, wo er deutſch geblieben iſt.

Doch, haben wir keine Sorge! Man wußte ſich zu retten. Die „Jetztzeit“ ſteht da. Betrachten wir, wie es in ihr mit der Schule ausſieht! —

XII.

Um die Schule ſtreiten ſich jetzt, namentlich im katholiſchen Deutſchland, Kirche und Staat: offenbar weil Jedes ſeinen Zweck damit hat. Die Kirche wirft dem Staate vor, mit der Schule nur auf materielle Nützlichkeit der Volksbildung auszugehen, wogegen ſie darüber zu wachen habe, daß die höchſten geiſtigen Intereſſen des Menſchen, welche doch unleugbar die religiöſen ſeien, bei dieſer bloßen Abrichtung für utilitariſtiſche Zwecke nicht Schaden litten. Offenbar erſcheint die Kirche hier im allervortheilhafteſten Lichte. Allein der Staat entgegnet ihr mit dem Nachweis oder mindeſtens der Befürchtung, daß die Kirche durch die Schule ſich nur eine politiſche Macht, einen Staat im Staate zu bilden beabſichtige; die Religion ſei nur ihr Mittel, ihr Zweck aber die Hierarchie, welche im Staate große Verwirrung anrichte und ihm endlich eine ungebildete, für die Lebenszwecke untaugliche, unbehilfliche Bevölkerung zur ſchließlich unmöglich werdenden Behütung und Verſorgung aufbürde.

Wohl dürfte es ſchwer, faſt unmöglich ſein, zu ſagen, welches das größere über ein Volk verhängte Elend ſei, ob das von der Kirche oder das vom Staate in Ausſicht geſtellte!

Gewiß iſt es, daß ſeit dem Eintritte der von uns öfters bezeichneten Reaktion der deutſchen Regierungen gegen den deutſchen Geiſt die neue Tendenz des Staatsweſens auch die Schule ſtark beeinflußte: gegen zweckloſe äſthetiſche Bildung trat ein immer größerer Widerwille ein; die klaſſiſchen Studien wurden immer beſtimmter nur für die Philologen von Fach reſervirt; der Philoſophie bemächtigte man ſich zu Staatszwecken, was leicht dadurch gelang, daß, wer ſeine Philoſophie nicht für dieſe Zwecke herrichten wollte, einfach keine Anſtellung erhielt und in die Oppoſition geſchleudert wurde, wo er dann ſehen mochte, wie er mit der Philoſophie und der Polizei zugleich fertig wurde. Hierin ward der Staat aller Orten, ſowohl von der proteſtantiſchen als von der katholiſchen Kirche unterſtützt. Die polytechniſchen Schulen, dieſe Hochſchulen der induſtriellen Mechanik, kamen auf: für dieſe die Söhne des Volkes zur Aufnahme tüchtig zu machen, ward immer mehr der dem Staate dienliche Sinn auch der beſſeren niederen Volksſchulen, wogegen die Univerſitäten, wenn ſie nicht unmittelbar für den Staatsdienſt vorbereiten ſollten, immer mehr nur zu einem Luxus für die Reichen wurden, die „es nicht nöthig hatten“ dort mehr zu lernen, als ihnen Vergnügen machte. Die eigentliche klaſſiſche Bildung, das heißt die Grundlage aller humanen Bildung durch die Kenntniß der griechiſchen und römiſchen Sprache und Litteratur, iſt bereits bei Leuten, welche auch als Künſtler Anſpruch auf Bildung machen, als unnütz und leicht zu erſetzen offen in Verruf gerathen: ſie wird als zeitraubend, ſtörend und nur zum Vergeſſen gut angeſehen. Ganz dieſer Meinung unſerer Künſtler iſt die katholiſche Kirche unſerer Tage, nur aus anderen Gründen. Sie theilt hierin mehr die geheimen Gründe des undeutſchen neueren Staates: alle, dieſen beiden unliebſam gewordenen, Erſcheinungen auf dem Gebiete des Geiſteslebens ſchienen aus dem Boden jener humanen klaſſiſchen Studien erwachſen. Dieſe Wendung war jedoch erſt mit dem Schrecken über die franzöſiſche Revolution, mit dem Erſtaunen über das Feuer des deutſchen Aufſchwunges der Befreiungskriege eingetreten. Namentlich die Väter Jeſu hatten ſich bis dahin die größten Verdienſte um die klaſſiſche Bildung, ſowie um den Wiedergewinn eines geiſtigen Aufſchwunges in den unter dem geiſtloſeſten politiſchen Drucke verkommenden katholiſchen Ländern erworben. Damals waren die Kirche (wenigſtens unter dem Einfluſſe der Jeſuiten) und der Staat wirklich eigentliche Antagoniſten geweſen. Wie dagegen der heutige Antagonismus beider zu verſtehen ſei, iſt ſchwieriger zu begreifen: es hätte, nach der traurigen Wendung, welche das geiſtige Leben der Kirche unter der Furcht vor der politiſchen Revolution genommen, jetzt mehr den Anſchein, als ob der Staat in die Stellung zur Kirche getreten ſei, welche früher die Jeſuiten ſo rühmlich zum Staate einnahmen. Wie jedoch der Staat mit gutem Gewiſſen und Ausſicht auf Erfolg die Hebung des geiſtigen Volkslebens wiederum in die Hand zu nehmen ſich getrauen könnte, nachdem er, gemeinſchaftlich mit der Kirche, das öffentliche Geiſtesleben der Nation ſelbſt einer Verwahrloſung, wie wir ſie als Ergebniß unſerer gegenwärtigen Unterſuchungen erkennen müſſen, überlaſſen oder gar zugeführt hat, das läßt ſich nun aber auch leichter ſagen, als denken. Mit Recht möchte ſich die Kirche, gleich uns, darüber verwundern, wenn der Staat als Erſatz für den einſt von der Religion ausgegangenen geiſtigen Belebungsquell des Volkes jetzt die Kunſt heranziehen wollte: hätte dagegen der Staat dem Spotte hierüber nichts Triftiges zu erwidern, ſo wäre er jedoch ebenfalls nicht ohne Berechtigung, wenn er dieſe belebende Wirkſamkeit ohne Weiteres der Kirche in ihrer heutigen, ſo ſehr verweltlichten Geſtalt zuzuſprechen ſich weigerte, da an dieſer der Makel desſelben Theatraliſchen, den wir als das Charakteriſtikon alles der Öffentlichkeit zugewendeten Kunſt- oder geſelligen Lebens nachgewieſen haben, nur zu erſichtlich ebenfalls haftet.

Da wir durch die Schule nothwendiger Weiſe ſofort zur Berührung mit der Kirche und dem Staate hingezogen werden mußten, glauben wir die Idee, welche uns im Betreff der [illegible] heilſamen Wirkung eines wahren deutſchen Kunſtaufſchwunges ſelbſt auf dieſe allerwichtigſten Angelegenheiten der Welt beſeelt, ſofort deutlicher ausſprechen zu müſſen, wozu uns vorzüglich die Hoffnung, eine Verſtändigung da, wo ſie bisher am fernſten zu liegen ſchien, wenigſtens aufdämmernd herbeizuführen, beſtimmt.

Es iſt heut' zu Tage leicht geworden, die Kirche zu apoſtrophiren: auf der politiſchen Tribüne, im diplomatiſchen Verkehre, und von den Beiden dienenden Zeitungsautoren wird ſie gemeinhin, und je nachdem es in den vertretenen Intereſſen liegt, mit ungefähr dem gleichen Reſpekt wie eine Mobiliarkreditanſtalt behandelt. Wenn wir nun es unternehmen, den Vertretern der kirchlichen Intereſſen nachzuweiſen, daß der hierin ſich ausſprechende Mangel an Ehrfurcht mit der der öffentlichen Kunſt zugefügten Ehrloſigkeit in unſerer Zeit einen wirklichen Zuſammenhang habe, ſo iſt es wohl erſichtlich, daß wir ſchon aus Selbſtachtung einen würdigeren Ton anzunehmen hätten. Da wir andererſeits nicht im Mindeſten uns berufen fühlen, bei unſerem Vorhaben den eigentlichen Gehalt der Kirche, das religiöſe Dogma, zu berühren, ſondern lediglich die äußere Geſtalt, mit welcher ſie in die Öffentlichkeit des bürgerlichen Lebens tritt und dieſes ſinnfällig anſtreift, — dieſe äußere Geſtalt aber, mit welcher ſie, ſinnvoll auf ihren unausſprechlich tiefen Gehalt hindeutend, auf die Phantaſie des Laien beſtimmend wirken will, unweigerlich den Geſetzen des äſthetiſch Schönen ſich zu unterwerfen hat, ſo ſind wir von der faſt allgemeinen Ehrfurchtloſigkeit doch ſo weit entfernt, daß wir ſelbſt es unſchön finden müßten, dieſe Geſetze unmittelbar oder gar anforderungsvoll gegen ſie geltend machen zu wollen. Nur zum Nachdenken hierüber möchten wir die Vertreter der kirchlichen Intereſſen anregen, indem wir uns ſelbſt hierfür in einem gewiſſen Sinne des Gleichniſſes bedienen, nämlich der Anregung durch Hindeutung auf geſchichtlich vorliegende Erſcheinungen.

Es war eine ſchöne Zeit für die römiſche Kirche, als Michel Angelo die Wände der Sixtiniſchen Kapelle mit den erhabenſten aller

Malerwerke ſchmückte; was bedeutet dagegen die Zeit, in welcher bei großen feſtlichen Gelegenheiten dieſe Werke durch theatraliſche Draperien und Flitterſtaat verhängt werden? — Es war eine ſchöne Zeit, als ein Papſt durch Paleſtrina's erhabene Muſik beſtimmt wurde, den Schmuck der Tonkunſt, gegen deren überhandgenommene Ausartung er durch ewige Verbannung derſelben aus der Kirche einſchreiten wollte, dem Gottesdienſte zu erhalten; was ſagt uns nun die Zeit, in welcher die eben beliebteſte Opernarie und Balletmuſik zum Credo und Agnus erklingt? — Es war eine ſchönere Zeit, wo das ſpaniſche Auto die erhabenſten Myſterien des chriſtlichen Dogma von der Bühne herab im dramatiſchen Gleichniſſe dem Volke vorführte, als da von der Hauptſtadt der weltlichen Schutzmacht der Kirche aus eine Oper die Welt durchzog, in welcher (wie in den „Hugenotten") Mörder und Mordbrenner im heiligſten Kirchengewande den gräßlichen Prieſterjargon ihrer immerhin effektvollen Terzetten anſtimmen. Einen Sinn, welcher den Vertretern der katholiſchen Intereſſen ſehr wohl zur Beachtung empfohlen werden dürfte, hat es gewiß nicht minder, wenn das neuerdings zum Kanon erhobene Dogma der unbefleckten Empfängniß manch' frivoles Witzwort in der franzöſiſchen und italieniſchen Preſſe hervorrief, dagegen der größte deutſche Dichter ſein größtes Gedicht mit der beſeligenden Anbetung der Mater gloriosa als höchſten Ideales des fleckenlos Reinen, beſchloß. Sollten ſie nicht der Meinung ſein können, daß der letzte Akt der Schiller'ſchen „Maria Stuart" in anderer und empfehlenderer Weiſe über die Bedeutung der katholiſchen Kirche Aufſchluß giebt, als heutzutage es Herrn L. Veuillot in Paris durch ſeine Zänkereien und ſchlechten Witze gelingen kann?

Goethe zeichnet in ſeinen „Wanderjahren" eine nach ſeinen Ideen fingirte Erziehungsanſtalt: der Vater, der ihr ſeinen Sohn übergiebt, wird in dem für den Religionsunterricht ſinnreich ausgeſtatteten Gebäude umhergeführt; nachdem ihm in ſchönen Wandgemälden auch das Leben des Heilandes bis zum Abendmahle dargeſtellt gezeigt worden, frägt er den Vorſteher verwundert, ob man die Darſtellung auch des Leidens und Todes des Erlöſers den Zöglingen verheimliche. Der Älteſte antwortet: „Hieraus machen wir kein Geheimniß; aber wir ziehen einen Schleier über dieſe Leiden, eben weil wir ſie ſo hoch verehren. Wir halten es für eine verdammungswürdige Frechheit, jenes Martergerüſt und den daran hängenden Heiligen dem Anblicke der Sonne auszuſetzen, die ihr Angeſicht verbarg, als eine ruchloſe Welt ihr dieſes Schauſpiel aufdrang, mit dieſen tiefen Geheimniſſen, in welchen die göttliche Tiefe des Heiligen verborgen liegt, zu ſpielen, zu tändeln, zu verzieren, und nicht eher zu ruhen, bis das Würdigſte gemein und abgeſchmackt erſcheint. Ich lade euch ein, nach Verlauf eines Jahres wiederzukehren, unſer allgemeines Feſt zu beſuchen, und zu ſehen, wie weit euer Sohn vorwärts gekommen; alsdann ſollt auch ihr in das Heiligthum des Schmerzes eingeweiht werden.“ —

Dieſer Belehrung dürfte füglich entnommen werden, wie die Schule endlich auch mit der Religion ſich zu befaſſen beſtimmt ſein müßte, wenn dieſelbe Tendenz, welche die Kirche zu der von uns mit verſchiedenen Hindeutungen berührten Entartung gebracht, einzig maaßgebend für ihre Fortentwickelung bleiben, und ſomit das „non possumus“ nicht mehr einen Willen, ſondern eine Unfähigkeit ausdrücken ſollte. — Die angeführten Worte Goethe's rühren aber nicht von dem Proteſtanten, ſondern von dem *Deutſchen* her. Gewiß dürfte es den Vertretern der kirchlichen Intereſſen nicht unrathſam erſcheinen, Das, was wir unter dieſem „Deutſchen“ mit voller Berechtigung verſtehen, in ernſte Erwägung zu ziehen: ſein von uns genau bezeichnetes äſthetiſches Prinzip dürfte in keiner unförderlichen Übereinſtimmung mit dem höchſten religiöſen Prinzip der Kirche gedacht werden können. Vielleicht haben die Leiter der römiſchen Kirche ihrer Zeit in der Beurtheilung und Behandlung des deutſchen Geiſtes denſelben Fehler begangen, welchen wir in der neueren Geſchichte den deutſchen Fürſten nachwieſen: was zu ihrer Rettung ſich belebte, dürfte leicht von Beiden gleich verderblich für alle Theile verkannt und zurückgewieſen worden ſein, Wenn es namentlich bei Betrachtung der neueſten geſchichtlichen Vorgänge immer zweifelhafter erſcheinen muß, ob der Geiſt der romaniſchen Völker berufen ſein ſollte, der römiſchen Kirche eine dauernde Stütze zu ſein, ſo ſind dagegen von tiefer blickenden Vertretern der katholiſchen Intereſſen die ebenſo innigen als ſchönen Hoffnungen und Beſtrebungen, welche der unvergeßliche König Maximilian II. von Bayern einer Vereinigung der geſpaltenen chriſtlichen Konfeſſionen in Deutſchland zuwandte, eifriger und hingebender in Überlegung zu ziehen, als die üble, wie man ſagt von ihnen mehr als billig unterſtützte Politik einer vollſtändigen Trennung Deutſchlands in eine katholiſche und eine proteſtantiſche Hälfte, durch Begünſtigung einer politiſch Preußen und Öſterreich einzig übrig laſſenden Mainlinie.

Jedenfalls möchten wir für unſern nächſten Zweck durch die hier niedergelegten Andeutungen ſo viel erreicht haben, daß die Vertreter der kirchlichen Intereſſen, ſollten ſie nicht gar mit wohlwollendem Gruße unſeren Bemühungen für Veredelung des Geiſtes der öffentlichen Kunſt in Deutſchland ſich anzuſchließen für gut befinden können, wenigſtens dieſe nicht mit feindſeligem Spott, wie er ja leider auch den ihnen dienenden Organen der Öffentlichkeit ſo geläufig geworden iſt, aufnehmen und verfolgen ließen. Mit dieſem, gewiß nicht ausſchweifenden, frommen Wunſche glauben wir uns für dießmal von unſerer näheren Berührung mit Schule und Kirche abwenden zu müſſen, nicht jedoch ſo, daß wir bei unſerem ferneren Vorhaben uns je auf ein Gebiet zu verlieren befürchten möchten, auf welchem wir die höchſten und wichtigſten Intereſſen dieſer heilſamſten Mächte der menſchlichen Geiſtes- und Herzensbildung außer Acht zu laſſen, oder gar leichtfertig preiszugeben uns genöthigt ſähen.

XIII.

Den Staat unmittelbar für die Kunſt in Anſpruch nehmen zu wollen, wie es manchem Gutmeinenden ſchon in den Sinn gekommen iſt, beruht auf dem Irrthum, nach welchem Das, was an der Organiſation des heutigen Staates fehlerhaft iſt, für ſein eigentlichſtes und wahrſtes Weſen genommen wird. Der Staat iſt der Vertreter der abſoluten Zweckmäßigkeit, er kennt Nichts als Zweckmäßigkeit, und lehnt daher mit richtigſter Beſtimmtheit Alles von ſich ab, was nicht einen unmittelbar nützlichen Zweck nachweiſen kann. Das Fehlerhafte, gegen welches eben die ganze neuere Staatsentwickelung bewußt oder unbewußt arbeitet, iſt, daß die Organiſation des Zweckmäßigen von oben ausging, und dadurch die Pole des Staates vollſtändig verſchoben wurden. Friedrich der Große war der bewußte Gründer dieſes Staates, und der preußiſche Staat iſt, bis auf die heutigen mißverſtändnißreichen Tage, ſein Werk. Nach dem Erlöſchen des reichsſtändiſchen Lebens war Nichts als der auf Territorialbeſitz begründete Patriarchalſtaat übrig geblieben: dem Lande eine ſolche Verwaltung zu geben, daß es als bloßes bevölkertes Territorium den möglichſten Ertrag abwürfe, war die Aufgabe der Regierung. Je anforderungsvoll höher der Zweck geſtellt wurde, deſto ſinniger mußte das Zweckmäßige der Verwaltung eingepflanzt werden. Wir würden Friedrich's Bedeutung gewiß zu gering anſchlagen, wenn wir uns zur Bezeichnung ſeines Zweckes einzig an ſeinen gelegentlichen Ausſpruch, er verlange vom Staate Nichts als Geld und Soldaten, halten wollten; dennoch dürfen wir dem ausſchließlich franzöſiſch gebildeten, den deutſchen Geiſt gründlich verkennenden Fürſten ganz gewiß auch eine ſehr hoch reichende Größe des ihm vorſchwebenden Zweckes nicht zutrauen, ohne bei der Beurtheilung ſeiner Wirkſamkeit in große Widerſprüche zu gerathen. Das Ergebniß ſeiner Auffaſſung des Staates, und der Erfolg ſeiner Staatsorganiſationen liegen am ſchärfſten ausgeprägt im modernen franzöſiſchen Kaiſerſtaate vor uns. In deutſchen, namentlich in ſüddeutſchen Staaten hat ſich dagegen die preußiſche Staatsidee weder gedeihlich noch rein ausbilden wollen: genügende Überreſte der älteren reichsſtändiſchen Verfaſſung leben fort, jedoch nur ebenſo mächtig, um durch die ihr möglich gewordene Verhinderung einer reinen Ausbildung der preußiſchen Staatsidee das eigentliche Unreine dieſer Idee recht erkenntlich zu Tage zu fördern.

Der ſchrecklichſte Erfolg einer Zweckmäßigkeitsorganiſation muß unleugbar ſein, wenn dieſe ſich als unzweckmäßig herausſtellt, weil dann der Staat und Alles, was darin lebt, in einer ewig unnützen Bewegung nach Befriedigung der gemeinen Lebensbedürfniſſe, nie auch nur ahnungsweiſe zur Erkenntniß des eigentlichen Zweckes alles Zweckmäßigen gelangen, und ſomit in einen menſchenunwürdigen Zuſtand verſinken muß. Es war auch in dem am reinſten nach der Zweckmäßigkeitsidee konſtruirten Staate unvermeidlich, daß, eben weil die Organiſation von oben ausging, und von oben herab man das Zweckmäßige allein zu erkennen und feſtzuſtellen ſich anmaßte, der mit der Ausführung der Zweckmäßigkeitsmaßregeln betraute Beamtenſtand, ſowohl vom Throne als vom Volke aus betrachtet, als der eigentliche Staat, mit welchem man zu thun hatte, angeſehen wurde. Im Mechanismus dieſes Beamtenweſens mußte ſich der Staat ſo verſteifen, daß der eigentliche Zweck deſſelben in dieſen Beamtenanſtalten und den in ihnen gebotenen Anſtellungen enthalten ſchien, ſo daß das Recht auf ſolche Anſtellungen, und ſomit auf Verſorgung durch — den Staat wiederum das Einzige war, was als Zweck der Beſtrebungen von unten, wie der Bevorzugungen von oben lediglich noch als Staatszweck überhaupt betrachtet wurde.

Es berechtigt zu großen Hoffnungen, daß neuerdings wohl in allen deutſchen Ländern, von unten wie von oben, gleichmäßig das Bedürfniß zur Veredelung der Staatstendenz gefühlt, und für wichtige Geſtaltungen in dieſem Bezuge zum Angriff geſchritten worden iſt. Wir deuten für unſeren Zweck genügend hiermit an, wenn wir den Sinn der verſchiedentlich in ihrer Ausbildung begriffenen Sozialgeſetzgebungen dahin verſtehen wollen, daß durch ſie die Zweckmäßigkeitstendenz des Staates, von der Befriedigung der gemeinſten Bedürfniſſe ausgehend, zu der Erkenntniß und Stillung der allgemeinſten, höchſten Bedürfniſſe, in von unten aufſteigender Gliederung der wiederum zweckmäßigſten, d. h. natürlichſten Organiſation ſich erheben, und ſomit zu ihrem wahren Ziele gelangen ſolle. An dieſem Ziele ſehen wir für Bayern auf das Sinnvollſte und die Ausführung des Maximilianeums entgegenkommen, als derjenigen Schule für höhere Staatsbeamte, in welcher eine rein auf Nützlichkeitszwecke gerichtete Bildung bereits der einzigen wahrhaft humanen, d. h. der idealen, ſich ſelbſt zum Zweck geſtellten Bildung, die Hand reiche. Und der in dieſem Entwurfe von unten nach oben ſich aufbauende Staat zeigt uns dann endlich auch die ideale Bedeutung des **Königthum's**, welches durch den Mißerfolg der von oben geleiteten Zweckmäßigkeitstendenz bereits bei theoretiſchen Politikern ſo ſtarken Zweifel an ſeiner Zweckmäßigkeit veranlaßt hat, daß die Theorien der amerikaniſchen Staats- und Staatenbildung ſchon mit derſelben achtloſen Geläufigkeit, wie ungefähr nicht minder im Betreff der Kirche, auch für das deutſche Staatsweſen als empfehlenswerth diskutirt werden. — Wir erlauben uns an der Hand der uns leitenden Grundidee, welche ihre Entſtehung andererſeits nur dem Erfülltſein von der Bedeutung des wahrhaften deutſchen Geiſtes verdankt, in Kürze unſere Gedanken über die Beſtimmung des deutſchen Königthum's, wie ſie als ideale Krönung des ſich vorbereitenden neuen Aufbaues eines wirklichen Volksſtaatsweſens ſich ergeben muß, zu bezeichnen.

Die wahre Bedeutung des Königthum's drückt ſich in dem der Krone allein zuſtehenden Rechte der Begnadigung aus. Die Ausübung der Gnade iſt der einzige im Staate denkbare Akt poſitiver Freiheit, wogegen in jedem andern Staatsverhältniſſe die Freiheit nur nach dem ihr urſprünglich eigenen negativen Sinne ſich geltend machen kann, welchem nach ſie, auch dem Sprachſinne des Wortes gemäß, ſo viel als Befreitſein, Ledigſein ausſagt, was dann wieder nur eben als verneinender Gegenſatz des vorangehenden oder vorausgeſetzten Zwanges oder Druckes zu denken iſt. Sich von dem Zwange und Drucke des natürlichen, wie der durch den Widerſtreit der individuellen und geſelligen Intereſſen herbeigeführten Noth ſo weit als erdenklich zu befreien, hierauf iſt die allen ſtaatlichen Organiſationen zu Grunde liegende Zweckmäßigkeitstendenz gerichtet: dieſe führt im glücklichen Falle der zuſammentreffenden Zweckmäßigkeit aller Organiſationen bis zu dem Punkte, wo Jeder am wenigſten zu opfern hat, um von dem Ganzen ſo viel wie möglich Nutzen zu ziehen; immer bleibt aber das Verhältniß von Opfer und Gewinn beſtehen, und abſolute Freiheit, d. h. Befreiung von jeder Nöthigung, iſt gar nicht zu denken: ſie hieße der Tod. — Nur aus einer ganz anderen Sphäre des Daſeins, einer Sphäre, die dem durchaus realiſtiſchen Staate nur als eine der idealen Weltordnung angehörige erſcheinen muß, kann ein eben ideales Zweckmäßigkeitsgeſetz als Ausübung poſitiver, d. h. aktiver, durch keine gemeine Nöthigung beſtimmter, wirklich freier Freiheit zu Einfluß gelangen, und ſomit gerade an jenem bezeichneten unüberſchreitbaren Punkte das Werk des Staates mit der Krone, die es ſelbſt iſt, ſchmücken. Dieſe Krönung ihres Baues erreicht die Staatsorganiſation dadurch, daß der König von vornherein für je und für alle Fälle von dem den ganzen Staat bindenden Zweckmäßigkeitsgeſetze entbunden, ſomit von jeder Noth, welche jenes allgemeine Zweckmäßigkeitsgeſetz hervorrief, vollſtändig befreit iſt. Er ſtellt ſomit das dem Staate einzig erkenntliche und allen ſeinen Tendenzen vorſchwebende Ideal der erreichten negativen Freiheit dar, und dieſe ihm durch alle zu Gebote ſtehenden Mittel gewährleiſtete Freiheit hat für den Staat wiederum den Zweck, von oben herab rückwirkend das ideale Geſetz der reinen Freiheit veredelnd und beglückend zur Geltung zu bringen.

Am deutlichſten und jeder menſchlichen Empfindung nahe liegend macht dieſes ideale Geſetz ſich, wie wir dieß voranſtellten,[*] in der Ausübung der Gnade geltend. Hier tritt die königliche Freiheit in unmittelbare Berührung mit der wichtigſten Grundlage aller ſtaatlichen Organiſation: der Juſtiz. In dieſer verkörpert ſich das allgemeine Zweckmäßigkeitsgeſetz des ganzen Staates, welches durch ſie Gerechtigkeit erſtrebt. Würde die Juſtiz gänzlich ſicher ſein, daß ſie, indem ſie nach dem allernothwendigſten Zweckmäßigkeitsgeſetze handelte, auch dem Ideale der rein menſchlichen Gerechtigkeit vollkommen entſprochen habe, ſo würde ſie das von ihr gefällte Urtheil nicht erſt dem Könige vorzulegen ſich gedrungen fühlen; ſelbſt in reinen Demokratien iſt jedoch für das nothwendig erachtete Begnadigungsrecht ein Surrogat des Königthum's, wenn auch dürftig und mangelhaft, begründet worden, und wo dieß, wie auf dem Höhepunkte der athenienſiſchen Demokratie, nicht der Fall war, ſondern der Demos ſelbſt, wie er im beſten Falle nicht anders konnte, nach dem gemeinen Zweckmäßigkeitsbedünken ſeinen Oſtrakismos ausübte, iſt auch der Staat ſelbſt ſchon in ſeinem Übergange zur reinen Willkürherrſchaft begriffen geweſen. Über das Urtheil der Juſtiz entſcheidet nun der König in dem Sinne, daß er es als an ſich der Zweckmäßigkeit der ſtaatlichen Gerechtigkeit entſprechend jedenfalls beſtehen läßt; aber aus reiner Freiheit beſchließt er Begnadigung, wo ihm Gnade vor Recht walten zu laſſen gut dünkt; und darin, daß er Niemand hierfür einen Grund anzugeben hat, bezeugt er den keinem Anderen erreichbaren Zuſtand von Freiheit, in welchem er durch den allgemeinen Willen erhalten wird. Da keine menſchlichen Entſchließungen, auch die anſcheinend freieſten nicht, ohne Motive gefaßt werden, ſo muß auch den König hierbei ein Zweckmäßigkeitsgrund leiten: allein eben dieſer liegt in der ganz anderen, der Staatsorganiſation abgewandten Sphäre, welche wir den Tendenzen dieſer gegenüber nur als die ideale bezeichnen können; er bleibt unausgeſprochen, weil er unausſprechlich iſt, und läßt ſich nur in ſeinem Werke, der Gnade, erkennen, — wie die Motive des idealiſtiſch geſtaltenden Künſtlers nicht minder aus einem Zweckmäßigkeitsgeſetze entſpringen, das ſich aber gleichmäßig nicht ausſprechen, ſondern nur aus dem geſchaffenen Kunſtwerke erkennen läßt*). — Es iſt, was hier beiläufig zu berühren iſt, einleuchtend, daß dieſe hohe Freiheit nur einem legitimen Fürſten einwohnen kann, wogegen der Fürſt, dem irgend welche Uſurpation anhaftet, dem Geſetze der gemeinen Zweckmäßigkeit für alle ſeine Entſchließungen, in dem Sinne, daß er für ſeine perſönlichen, hart beſtrittenen Intereſſen Fürſorge zu tragen hat, verfallen, und demnach einem Künſtler gleichen würde, der ſich für etwas Anderes anerkannt wiſſen will, als er iſt, und für ſeine Geſtaltungen ſich ſomit zur bewußten Verwendung des Zweckmäßigen gezwungen ſehen müßte, wodurch eben weder ein Kunſtwerk, noch ein Werk der Gnade zu ſchaffen iſt.

Das von uns mit dem Vorangehenden charakteriſirte Recht der Gnade iſt der Typus jeder normalen Wirkſamkeit des Königs im Staate, und ganz königlich handelt er nur, wenn er in Allem dem unumſchreiblichen Geſetze der Gnade gemäß ſich zu erkennen giebt, weßhalb auch jede ſeiner Beſtimmungen ſehr richtig als aus „allergnädigſter Bewegung" herrührend verkündet werden, wobei ſelbſt die „Geruhung" eine ſehr ſinnvolle Bezeichnung des Zuſtandes iſt, in welchem der König ſeine Entſchlüſſe faßt: ein Tyrann kann nicht „geruhen". — Wie die Gnade der höchſte Ausdruck der Milde, hier bis zum Erbarmen mit dem Miſſethäter geſteigert, iſt, ſo hält ſie dieſen Charakter bei allen Entſcheidungen der bürgerlichen Gewalt gegenüber feſt, welche immer nur das Gemeinnützliche bezeichnen können; wo dieſe ſich für gänzlich unfähig bekennen, geht der König mit dem Beiſpiel der Barmherzigkeit voran, um auf dieſe Weiſe die moraliſche Bewegung der bürgerlichen Welt unmittelbar in ſeine Sphäre der Gnade nachzuziehen. In gleicher Weiſe zieht er die bis dahin nur der Gemeinnützlichkeit dienende Tüchtigkeit des Bürgers, ſobald dieſe bis zur rein menſchlichen, über den unmittelbaren Staatszweck hinausgehenden, oder von der Staatsgewalt nicht mehr in Forderung zu ſtellenden Tugend ſich ſteigert, in ſeine Sphäre. Die Verleihung eines Ordens hat nicht den Sinn, die normale Tüchtigkeit eines Beamten zu belohnen, ſondern Das, was in ſeinen Leiſtungen die nothwendigen Anforderungen des Nützlichkeitsgeſetzes überbietet, zur Anerkennung an ſich und für Andere zu bringen. Der an Militärperſonen verliehene Orden zeichnet die Tugend der Tapferkeit, mit der in ihr enthaltenen höheren Umſicht und perſönlichen Aufopferung, aus: die vollkommen erfüllte Pflicht des Militärs zieht an ſich nur die Aufmerkſamkeit der militäriſchen Behörde auf ſich, welche hiervon nach dem ſie einzig leitenden Zweckmäßigkeitsgeſetze Notiz für die fernere Verwendung des Betreffenden nimmt. Die ideale Bedeutung dieſer Ordensverleihung wird ſehr deutlich an dem wiederholt vorgekommenen Beiſpiele erkannt, daß ganze Truppenkörper durch gemeinſchaftliche freiwillige Aufopferung ſich den Preis der höchſten Tapferkeit erworben hatten, und jedem Einzelnen der gleiche Anſpruch auf die höchſte Anerkennung zugeſprochen werden mußte: in dieſem Falle fand ſich die Truppe gleichmäßig geadelt, wenn nur Einer aus ihr, den ſie wiederum nach dem unausſprechlichen Zweckmäßigkeitsgeſetze der Gnade bezeichnete, mit dem Orden geſchmückt ward.

---

*) Daß unſere Profeſſoren der Äſthetik dieß gleichwohl unternehmen wollen, beweiſt eben nur, wie fern ſie ſelbſt der bloßen Erkenntniß des Problems ſtehen, woher denn die endloſe Konfuſion, in welcher ſie ſich von Buch zu Buch herumtreiben, genügend zu erklären iſt.

Dieſem analog erhebt die königliche Gnade aus jeder Sphäre der ſtaatlichen und geſellſchaftlichen Organiſationen Diejenigen, welche in ihren Leiſtungen und Leiſtungsfähigkeiten das allgemein geſetzliche

Maaß der für den Nützlichkeitszweck zu ſtellenden Anforderungen überſchreiten, ſomit von ſelbſt in die Sphäre der Gnade, d. h. der aktiven Freiheit treten, in einem edlen und wahrhaftigen Sinne zu ſeinen Pairs. — Ganz rein würde dieſe, jedenfalls der Inſtitution der Orden urſprünglich inliegende Bedeutung, allerdings erſt dann werden, und zu Leben und Wirken gelangen, wenn dieſe Orden nicht nur in einer ſymboliſchen Dekoration, ſondern in wirklich aktiven Körperſchaften, wie allerurſprünglichſt, beſtünden. Die Idee davon iſt auch wohl jetzt noch vorhanden, und drückt ſich darin aus, daß der König, wie er oberſter Träger des höchſten Ordensgrades iſt, als Großmeiſter eines wirklichen Ordenskörpers gedacht wird. Bei einzelnen höheren und reſervirteren Orden werden ſogar alle Gebräuche und Funktionen einer verbundenen Körperſchaft noch in Pflege erhalten: daß hierin ſich aber kein wahrer und lebensvoller aktiver Geiſt, weder in den Beziehungen der Ordensglieder unter ſich, noch auch zum Ordensmeiſter oder den übrigen Staatsorganiſationen ausdrückt, wird Niemand, der hierüber nachdenkt, zu bezweifeln ſchwer fallen. Jedenfalls iſt die Vervielfachung und der ſtufenweiſe Rang der Orden ein Zeugniß für die Verirrung, in welche das Ordensweſen, allerdings auf dem Wege der geſchichtlichen Verwirrung ſelbſt, gerathen iſt. Frankreich verdankt ſeiner Revolution, welche alle Orden abſchaffte, die Begründung eines einzigen, allumfaſſenden Ordens, der „légion d'honneur“: es wird bei der fortſchreitenden Entwickelung des Staatsweſens endlich nicht zu umgehen ſein, überall das in dieſem Punkte der Vereinigung aller Orden ſehr richtige Beiſpiel Frankreichs nachzuahmen. Denn wollte ſchon jetzt ein Fürſt einen Orden von der wirklichen Bedeutung eines lebendigen, aktive Rechte gegen aktive Pflichten verleihenden Ordensbundes gründen, müßten dann nicht die ganz anderen Zeiten und Tendenzen entſprungenen, jetzt nur noch als lebloſer, oft ſinnloſer Prunk fortbeſtehenden Spezialorden der Art an Bedeutung, ja Beachtung verlieren, daß ſie von ſelbſt erlöſchen würden? — Als Großmeiſter des von uns gedachten, in ſeiner Anlage wirklich bereits vorhandenen, nur zu einer wirklichen Körperſchaft belebten Ordens, in welchen, ganz wie bei den allerälteſten Ordensgemeinſchaften, nur gegen das Gelübde der fortgeſetzten Aufopferung für höhere und höchſte Zwecke ſelbſt dem größten Verdienſte die Aufnahme ermöglicht ſein ſoll, würde der König das lebenvolle Verbindungsglied zwiſchen ſeiner idealen und der realiſtiſchen Tendenz des Staates, die eigentliche Atmoſphäre ſeines Waltens, den gleichgeſinnten, eximirten, d. h. durch ſeine Aufopferung vom Geſetze der gemeinen Zweckmäßigkeit zugleich entbundenen, wie ihm rückſichtslos zu dienen verbundenen Vollſtrecker ſeines Gnadenwillens gewonnen haben.

Dieſer Orden würde für unſere und die kommenden Zeiten in die Bedeutung eintreten, welche in ſeiner ſchönſten Blüthe und anderen Zeiterforderniſſen gegenüber ſonſt der deutſche Adel hatte. Es wäre zu unterſuchen, ob nicht gerade der noch verbliebene deutſche Adel, deſſen Vorrechte als bloßer ſtaatsbürgerlicher Stand wohl meiſtens bereits aufgeopfert werden mußten, der ſich im geſellſchaftlichen Betracht immer aber noch in einer, von der bürgerlichen Welt unwillkürlich anerkannten, eximirten Stellung befindet, am allergeeignetſten wäre, die Grundlage des von uns gedachten Ordens in der Weiſe zu bilden, daß er, indem er dem Monarchen die willige Initiative zu dieſer Schöpfung entgegenbrächte, ſich ſelbſt zugleich ehrenreich und gemeinwohlthätig verjünge.

Da es uns zu weit von unſerem nächſten Ziele abführen würde, das hier Angedeutete ſelbſt in nähere Unterſuchung zu ziehen, wünſchten wir eben nur dem hierfür Berufenen genügende Anregung gegeben zu haben, um für jetzt von der Beurtheilung des allgemeineren Charakters einer vom gemeinen Nützlichkeitsgeſetz durch ordenspflichtige Aufopferung eximirten Körperſchaft, wie ſie, durch materiellen Reichthum unterſtützt, ja ſchon jetzt in allen Ständen von ſelbſt ſporadiſch anzutreffen ſein könnte, unſeren Schluß auf den möglichen Antheil einer ſolchen an der von uns in das Auge gefaßten Hebung des verwahrloſten öffentlichen deutſchen Kunſtgeiſtes zu ziehen.

XIV.

Es war uns unmöglich, die Entartung, in welche namentlich die deutſche theatraliſche Kunſt verfallen, zu bezeichnen, ohne die verderblichen Neigungen und Tendenzen nachzuweiſen, deren Einfluß auf jenen üblen Erfolg hinwirkte: um das Theater ſelbſt von der Annahme einer ihm innewohnenden abſolut verderblichen Tendenz loszuſprechen, war es unerläßlich, den ſchädlichen Erfolg als ein Ergebniß der Unterdrückung oder wenigſtens Vernachläſſigung der in ihm enthaltenen guten Anlagen aufzudecken. Wir haben ſelbſt als Beweggrund zur Ausübung dieſes nachtheiligen Einfluſſes keine eigentliche auf das Üble ausgehende Tendenz, ſondern das Mißverſtändniß des deutſchen Geiſtes in der Sphäre, wo er auf das Thätigſte hätte beſchäftigt werden ſollen, bezeichnet. Mit der Schärfe unſeres Ausdruckes für die Darſtellung des traurigen Erfolges haben wir nie die menſchliche Schlechtigkeit, ſondern nur den menſchlichen Irrthum bezichtigt: dieſer hat aber in Wahrheit nur dadurch gewirkt, daß er lediglich die üble Seite der hier im Spiele begriffenen menſchlichen Anlagen in Anregung erhielt, wobei wir immer noch nicht klares Bewußtſein hiervon annahmen, ſondern eher Oberflächlichkeit und träge Genußſucht. Es war uns ferner möglich, ein ſo bedeutendes, alle Theile der Geſellſchaft in ſich ſchließendes und unleugbar geſchichtlich entwickeltes Verhältniß in Berathung zu ziehen, ohne uns dabei in irgend welcher Weiſe der ſo leicht und ſchnell wirkenden Parteiſchlagwörter und der ihnen zu Grunde liegenden Begriffe zu bedienen: wir haben weder ariſtokratiſche noch demokratiſche, weder liberale noch konſervative, weder monarchiſche noch republikaniſche, weder katholiſche noch proteſtantiſche Intereſſen in unſer Spiel zu ziehen geſucht, ſondern für jede unſerer Forderungen uns einzig auf den Charakter des deutſchen Geiſtes geſtützt, welchen wir genau zu bezeichnen im Stande waren. Möge dieß von Denjenigen, die ſich dieſem Geiſte gänzlich entfremdet haben, unerkannt geblieben und mißverſtanden worden ſein, ſo halten wir uns doch nun bei jedem Wohlgeſinnten des Vortheiles verſichert, in gleicher Weiſe verfahren zu dürfen, wenn wir es nun ſchließlich unternehmen, die Möglichkeit einer gründlichen Umbildung des unterſuchten üblen Verhältniſſes dadurch nachzuweiſen, daß wir, wie von jener Seite die verderblichen, jetzt die vortheilhaften und guten Anlagen der betreffenden ſozialen Elemente in Anregung zu bringen verſuchen. Wir bedienen uns ferner hierzu des Vortheiles, alle vorhandenen Elemente uns in ihren natürlichen Eigenſchaften als fortbeſtehend, und nur der Entwickelung und Umbildung fähig zu denken, wobei wir, was den materiellen Beſtand der Staatsgeſellſchaft betrifft, uns auf denjenigen abſolut konſervativen Standpunkt ſtellen dürfen, den wir den idealen nennen wollen, im Gegenſatz zu dem formal realiſtiſchen, welcher nicht minder ein ſinnloſer Irrthum, wie der formal realiſtiſche Radikalismus iſt. Hierbei werden wir noch des alleredelſten und wohlthätigſten Vortheiles genießen, die üblen Seiten der vorhandenen ſozialen Elemente uns jetzt gänzlich verdeckt halten zu können, da wir ſie am zweckmäßigſten dadurch bekämpfen, daß wir nur ihre guten Seiten hervorziehen und in eine Thätigkeit zu ſetzen verſuchen, welche die üblen nothwendig unſchädlich machen müßte. —

Der alte deutſche Geburtsadel befindet ſich, trotz aller Schmälerungen ſeiner politiſchen Vorrechte, wie wir dieß bereits berührten, in einer vom bürgerlichen Gefühle durchaus noch unbeſtritten gebliebenen, geſellſchaftlich erhobenen Stellung; was ſich ſchon erſichtlich dadurch beſtätigt, daß die Verleihung des Adelstitels, ſo wenig ſie auch den Beliehenen zum Pair des alten Geburtsadels umgeſtalten kann, dennoch ein weſentliches Ziel des Ehrgeizes namentlich zu Reichthum gelangter Bürgerlicher iſt. Der reich gewordene Finanzier, der nun ſein nutzenbringendes Geſchäft nicht mehr fortzuführen nöthig hat, und dafür auf den reinen Genuß ſeines Reichthums und der ihm dadurch ermöglichten Muße ausgeht, ſucht hierfür im Adelstitel gewiſſermaßen eine ſogar nöthigende Autoriſation. Man nimmt an, daß ein Adliger kein Geſchäft treibt. Mag nun auch die theilweiſe Verarmung des wirklichen Geburtsadels die entgegengeſetzte Erſcheinung hervorgerufen haben, ſo wird gerade hieran doch wieder ein beſonderes Wahrzeichen des Adels kenntlich: der Adlige, welcher ſich zur Betreibung eines auf reinen Gewinn berechneten Geſchäftes entſchließt, legt hierbei den Adelstitel gänzlich ab, oder, tritt er in ein öffentliches Amtsdienſtverhältniß, ſo geſchieht dieß mit der beſonderen, auf den Ehrenpunkt gerichteten Annahme, daß es dem Adligen um eine Laufbahn zu thun ſei, in welcher er auf diejenige Machthöhe gelange, wo weniger auf Nützlichkeitszwecke gerichtete Kenntniſſe, als der unabhängige Charakter dem Staate zum Vortheil gereichen. Mögen ſich dieſe Richtungen noch ſo ſehr kreuzen und brechen, immerhin bleibt die Tendenz des Fortbeſtehens des alten Adels darin kenntlich, daß ſich in ihm ein ganzer Stand Solcher erhalte, welche ſich von Natur aus als der Nöthigung auf das rein Nützliche auszugehen überhoben betrachten. Der wohlgeſinnte Adel kann die Befriedigung ſeines Thätigkeitstriebes naturgemäß nur dann ſeiner Anlage entſprechend finden, wenn er ſie auf ſolche erhöhete Zwecke richtet, welche der rein bürgerlichen, und ſelbſt der ſtaatsbeamtlichen Tendenz fern liegen müſſen. Er tritt durch dieſe, wie durch Naturnothwendigkeit ihm eingebildete Tendenz von ſelbſt in die von uns bezeichnete eigentliche Sphäre der königlichen Gnade. Somit hätte der dem deutſchen Volke mit ſeinen Fürſten verbliebene Adel nur dieſe Tendenz freiwillig zum bindenden Geſetze ſeines Standes zu erheben, und dieſem Geſetze die wohlausgeſprochene, durch feſte Regeln verpflichtende Kraft zu geben, wie ſie den älteſten Ritterorden zu eigen waren, ſo wäre Deutſchland durch die Erhaltung eines jetzt faſt überflüſſig, ja ſchädlich dünkenden Standes eine unermeßlich wohlthätig wirkſame geiſtige Charaktermacht gewonnen. Dieſem Stande würde dann das bereits ihm abgenöthigte Aufgebens ſeiner bürgerlichen Vorrechte als das bei jedem Ordensgelübde unerläßliche Opfer gelten müſſen, durch welches er ſich nun auch das Recht der Exemtion vom gemeinen Nützlichkeitszweckgeſetz geſichert habe, welches er dadurch ausübt, daß er ſeine Thätigkeit nur den höheren, jenem Geſetze unterworfenen Zwecken widmet. Die ſtete Erneuerung und Verſtärkung dieſes Ordens durch die aus königlicher Gnade nach der von uns vorangehend bezeichneten Tendenz in die gleiche Sphäre Erhobenen würde ihn zugleich in eine wohlthuend menſchlich vermittelnde und ausgleichende Beziehung zu den ihrer Natur nach nicht eximirten ſtaatlichen und ſozialen Organiſationen ſetzen, und ſein Vorbild würde dem nur durch Reichthum Eximirten zur edlen Aufmunterung dienen, ſeinem bloß auf materiellen Beſitz begründeten Genuſſe der Befreiung vom gemeinen Nützlichkeitsintereſſe eine nacheifernde, höhere Bedeutung zu geben.

Möge wohl auf dem Wege der fortſchreitenden Entwickelung der ſtaatlichen Organiſation der allgemeine Nützlichkeitszweck derſelben noch ſo vollſtändig erreicht gedacht werden, immer wird ein großes Feld für die Thätigkeit der von uns gedachten Eximirten übrig bleiben, denn nie wird es der beſonderen Aufopferung an Veranlaſſung fehlen. Ließe es ſich dennoch vorſtellen, daß dem vom rechten Bürgerſtolz gehobenen und angeſpannten Streben der beſtorganiſirten Staatskräfte es endlich gelingen müßte, ſelbſt der Aufopferung für allgemeine und rein menſchliche Zwecke auf dem Gebiete der moraliſchen Weltordnung die Veranlaſſung zu benehmen, ſo bliebe den eximirten Ständen ein

Feld übrig, auf welchem ſie um ſo mehr zu mittheilender, aufopfernder Thätigkeit ſich verpflichtet fühlen müßten, als auf dieſem Felde an und für ſich ein Vorzug ihnen geſtattet war, welcher den Stand des Eximirten recht eigentlich als einen Stand der Gnade auszeichnete, denn dieſer Vorzug beſteht in dem, ihm nur möglichen, zweckloſen Intereſſe, dem reinen Genuſſe an Kunſt und Wiſſenſchaft. Dieſer Vorzug iſt für Denjenigen, der mit rechtem Sinne ihn zu genießen weiß ſo einzig und beglückend, daß ſeine Erhaltung ihm jedes Opfers werth dünken muß. Im vorigen Jahrhundert waren es vornehmlich Glieder des Adels, welche dieſen Vorzug thätig zu ſchätzen wußten. Die Geſchichte des deutſchen Landes wird Beiſpiele hiervon zu rühmen haben. Ein ſächſiſcher Graf Bünau war es, unter deſſen Schutze der große Winckelmann der erſten Befreiung von Nahrungsſorge und der Muße zu freien Forſchungen im Gebiete des künſtleriſchen Wiſſens theilhaftig wurde. Nur in einem großen und weitreichenden Sinne könnte aber die thätige Verwendung dieſes edelſten und beneidenswertheſten Vorzuges veredelnd und beglückend auf das Volk und die bürgerliche Geſellſchaft zur Wirkung gelangen. Wir bezeichnen, was wir meinen, mit einer vielleicht gewagten Wendung zu unſerem nächſten Zwecke hin, indem wir ein warnendes Beiſpiel der Geſchichte anziehen. Wohl verdankt die Welt der freien Muße des römiſchen Adels, als ihm nach dem Untergange der Republik jede eigentliche politiſche Thätigkeit abgeſchnitten war, die Entſtehung und Pflege einer werthvollen und belehrenden Litteratur, welche jedoch den ſchöpferiſchen Werken des griechiſchen Geiſtes, ohne deren Anregung dieſe gar nicht zu denken war, und zu denen ſie ſich nur gewiſſermaßen als Kommentator verhielt, ohne Vergleich nachſteht: jene Werke waren aus einem lebendigen Wechſelverkehre der großen Geiſter mit dem Geiſte des Volkes, namentlich in der Lyrik und Tragik, hervorgegangen. Dieſen Wechſelverkehr ſuchte der römiſche feingebildete Adel nicht, vermuthlich, weil er ihn zu finden verzweifelte: dagegen überließ er gleichgiltig den Schauplatz der Volksvergnügungen den Gladiatoren und Thierkämpfern; den Verſuch, mit den Poſſenreißern ſich zu befaſſen, überließ er ſtolz ſeinen freigelaſſenen Sklaven. Die Geſchichte kennt den Untergang dieſes Adels und dieſes Volkes in wachſender Entſittlichung und materialiſtiſcher Rohheit. — Dem deutſchen Adel war es zur Zeit des großen Aufſchwunges des deutſchen Volkes durch die vorangehenden ungeahnten Erfolge des deutſchen Geiſtes auf dem Gebiete des Drama's und der Muſik um ſo eher nahegelegt, dieſe Erfolge zur Veredelung des Volksgeiſtes feſtzuhalten, als gleichzeitig und fortſchreitend aus der Entwickelung der deutſchen Staatsverfaſſungen er in ſeinen früheren politiſchen Vorrechten geſchmälert wurde. Da gegenwärtig ſeine politiſch verkümmerte Lage noch ausgeſprochener als damals iſt, dürfte es jetzt noch vielleicht an der Zeit ſein, zur Nachholung des Verſäumten ſich kräftig anzulaſſen: ihm würde daraus eine Thätigkeit von unermeßlich wohlthätiger Wirkung entſtehen, denn derſelbe deutſche Geiſt, der ihm andererſeits einzig noch eine ſchöne Bedeutung ſeines Daſeins verleihen kann, iſt — wir ſahen es — in ſo großer Bedrängniß, daß wir faſt hoffnungslos ſchon verzweifeln müſſen, überhaupt nur mit der Klage darum verſtanden zu werden.

Wir bezeichnen nun ohne Umweg den Punkt, auf welchem der feingebildete Kunſtgeſchmack des von uns gedachten und bezeichneten Eximirten mit dem Bedürfniſſe des Volkes und der bürgerlichen Welt, welches dieſe zur Aufſuchung vorübergehender gefälliger und zerſtreuender Unterhaltung antreibt, ſich begegnet: dieß iſt das Theater. Der täglich angeſpannte Verbrauch ſeiner geiſtigen Kräfte für die unmittelbaren Nützlichkeitszwecke des Lebens geſtattet der bürgerlichen Welt keine zweckloſe Beſchäftigung mit Litteratur und Kunſt: deſto mehr bedarf ſie der Erholung durch abziehende, in einem guten Sinne zerſtreuende Unterhaltung, welche ihr wenig oder gar keine Vorbereitung koſten darf. Dieß iſt das Bedürfniß. Ihm zu entſprechen, ſtellt ſich ſofort der Mime ein; ihm dient das Bedürfniß des Publikums ſogar zum Erwerbsquell, wie dem Bäcker der Hunger. Er ſchlägt das Gerüſt auf: das Theater ſteht da. Hier iſt Alles naiv und ehrlich:

der Mime bietet ſeine Kunſt, das Publikum belohnt ihm die gewährte Unterhaltung. In dieſem Verhältniſſe iſt Alles unmittelbar: der Zuſchauer hält ſich an Das, was er vor ſich ſieht und hört; die Erzählung, die Geſchichte wird ihm hier zu einer angenehm anregenden Thatſache: er lacht mit dem Fröhlichen, weint mit dem Traurigen und klatſcht, von dem Gewahrwerden der Täuſchung zu ſeiner Erheiterung überraſcht, dem gewandten Gaukelſpiele ſeinen Beifall zu. Auf dieſes Verhältniß und ſeine Benützung zu höchſten, idealen Zwecken gründet ſich die Entſtehung der erhabenſten Kunſtwerke der größten Dichter aller Zeiten. — Es hat ein Gebrechen, welches in ſeiner erſten naiven Anlage ſich der Beachtung entzieht: die Anwendung des Nutzzweckgeſetzes des bürgerlichen Verkehres verwehrt dieſem Verhältniſſe, ſich rein auszudrücken; das Publikum bezahlt und fordert, fordert ohne Urtheil und Kenntniß; der Mime läßt ſich bezahlen, und gewährt um des Vortheiles willen dem Publikum, deſſen Mangel an Urtheil und Kenntniß er mit ſchnellem, richtigem Inſtinkte gewahrt, wie dem verzogenen Kinde nicht Das, was ihm heilſam iſt, ſondern was ſeinem Gaumen ſchmeichelt. Hieraus entſteht die Verwirrung, welche, in übler Tendenz benützt, das Theater zum Verderben der beſten ſittlichen Anlagen des Volkes, der beſten künſtleriſchen Anlagen der Kunſt führen kann. Wir ſehen dieſen Erfolg faſt erreicht. Dagegen nun, hebt dieſen Grundſchaden auf, oder mildert ihn wenigſtens bis zur möglichſten Unſchädlichkeit, ſo bietet dieſes Verhältniß, in welchem ſich die äſthetiſche Anlage des Volksgeiſtes in ſeiner naivſten Form als ein wirkliches bürgerliches Bedürfniß ausſpricht, den einzigen, unvergleichlichen, durch nichts Anderes zu erſetzenden Ausgangspunkt für eine höchſte gemeinſame Wirkſamkeit der geiſtigen und ſittlichen Seelenkräfte eines Volkes und ſeiner bevorzugten Geiſter. — Nach Allem, was in unſeren vorangehenden Unterſuchungen über die ethiſche wie äſthetiſche Bedeutung dieſes Verhältniſſes ſich herausſtellte, dürfen wir jetzt ſchließlich nur noch die Möglichkeit einer Abhilfe des von uns aufgedeckten Grundfehlers in der Organiſation des modernen Theaters ſelbſt in das Auge faſſen.

XV.

Das Prinzip der von uns gedachten Umbildung des deutſchen Theaters im Sinne des deutſchen Geiſtes begründen wir auf ein einziges, in verſchiedenen Sphären ſich wiederholendes Verhältniß: es iſt daſſelbe, welches wir eingehender als das des Dichters zum Mimen beleuchteten, und das ſich in demjenigen des kunſtgebildeten Eximirten zum eigentlichen Publikum, ſowie als größtes Verhältniß in dem des Königs zum Volke als identiſch darſtellt. Hier die reale Kraft des Bedürfniſſes, dort die ideale Macht der Gewährung Deſſen, was den höchſten Forderungen des Bedürfniſſes unerreichbar iſt. Von dem größten Verhältniſſe des Königs zum Volke ſind die ihm gleichen anderen Verhältniſſe umfaßt, weßhalb, wenn es der gleichmäßigen Anregung zu gemeinſamer Bethätigung gilt, dieſe vom Könige ausgehen muß. Wie dieſer das Nützlichkeitszweckgeſetz aller ſtaatlichen und geſellſchaftlichen Organiſationen dadurch zur letzten Ausführung bringt, daß er in ſeinem Walten jenem die Erreichung Deſſen ſichert, was es in ſeiner reinen Konſequenz nicht erreichen könnte, ſo hat ſeine Entſcheidung überall da einzutreten, wo der Nützlichkeitszweck bis zu dieſem Punkte angelangt iſt, und es iſt daher ein- für allemal vorausgeſetzt, daß dieſer Punkt ungehindert durch die geeignetſte Organiſation der bürgerlichen Staatskräfte erreicht wird. Dieſes Verhältniß ſelbſt dürfen wir aber nicht als ein chronologiſch, ſondern als ein ſynchroniſtiſch, architektoniſch geordnetes uns vorſtellen; die Anſicht, erſt müſſe man das Nützliche herſtellen, dann ſei es Zeit, an das Schöne zu denken, führt, wenn dieſe verſchiedenen Tendenzen als in der Zeit auseinanderliegend feſtgehalten werden ſollen, dazu, daß mit Sicherheit die zweite Tendenz nie aufkommt, weil anzunehmen iſt, daß die erſte auch die von uns ſo bezeichnete architektoniſche Ordnung des Staatsganzen einzig erfüllt, und ſomit die in dieſer Ordnung für die zweite Tendenz reſervirte Machtfähigkeit abſorbirt hat. Dagegen haben beide Tendenzen gleichzeitig zu wirken, wenn auch immer ſo, daß die erſte die bewegende, das Problem aufſtellende, die zweite die abſchließende, löſende Macht iſt. Ein Beiſpiel wird dieß klar machen. Eine Stadt braucht eine Waſſerleitung; dieß iſt ein Bedürfniß, deſſen Befriedigung einen der ganzen Stadt gemeinſamen Nützlichkeitszweck ausſpricht; iſt die Bürgergemeinde an der Ausführung des Baues dieſer Waſſerleitung z. B. durch fehlende Geldmittel verhindert, ſo liegt hier ein Mangel in der Zweckmäßigkeits-Organiſation der Gemeinde zu Grunde, welchem in ihrer innerſten Tendenz, der ſtadtgemeinnützigen, aus ihren eigenſten Kräften abzuhelfen iſt; den König unmittelbar hierfür in Anſpruch nehmen zu wollen, würde ein beſchämendes Bekenntniß der unzweckmäßigen Organiſation des Stadtgemeindeweſens abgeben, wogegen dieſe eine Stadt, wenn zur Zeit ihr Vermögen erſchöpft iſt, ihre ganz natürlichen Hilfsverbündeten in den anderen Städten des Landes ſuchen müßte; mit dieſen in eine organiſirte Gemeindeverbindung zu treten, in welcher überhaupt ſtädtiſche Nützlichkeitsintereſſen zu einer gemeinſamen Angelegenheit erhoben, und vermöge welcher nach dem Geſetze der gegenſeitigen Hilfs- und Gewährleiſtung, z. B. der Feuerverſicherungs- und Lebensverſicherungs-Geſellſchaften, lokalen und partiellen Schäden abgeholfen würde, dieß wäre der jeder guten Staatsorganiſation entſprechende Weg. An den König iſt hierbei nur nng Anſpruch zu erheben: dafür zu ſorgen, daß die Waſſerleitung ſchön angelegt werde, und der Stadt, wie ſie ihr nützlich iſt, zugleich zur

Zierde gereiche. Dagegen, wollte der König in derſelben Stadt einen für rein äſthetiſche Zwecke beſtimmten Prachtbau ausführen laſſen, und hierfür das Vermögen der Stadtgemeinde in Anſpruch nehmen, ſo wäre dieſe in ihrem vollſten Rechte, dieß für eine tyranniſche, dem Nützlichkeitszwecke aller ihrer Organiſationen hohnſprechende Zumuthung zu halten: nichtsdeſtoweniger würde ſie, wie der König für die Schönheit der Waſſerleitung beſorgt war, aus Nützlichkeitsgründen ihm keine Hinderniſſe in den Weg legen, etwa aus dem Grunde, daß dieſes Gebäude keinem unmittelbaren Nützlichkeitszwecke diene.

Das Theater, wie wir erſahen, verdankt ſeine Entſtehung einem Bedürfniſſe der bürgerlichen Geſellſchaft, dem der Erholung und Zerſtreuung nach angeſpannter Berufsthätigkeit. Der wirkliche Nützlichkeitsgrund der Erhaltung des Theaters würde auf der Stelle von der ganzen bürgerlichen Geſellſchaft mit größter Lebhaftigkeit bezeugt werden, wenn man die Theater gänzlich ſchließen, ja nur die Zahl ihrer Vorſtellungen vermindern wollte. Hiermit gehen wir, wie in Allem, von einem vorliegenden, praktiſch gegebenen Verhältniſſe aus: es iſt möglich, daß radikale Nützlichkeitspolitiker dieſes Verhältniß an und für ſich als gemeinſchädlich gänzlich aufgehoben wiſſen wollen, — wogegen wir, aufrichtig geſagt, wenn das Theater unabänderlich ſeine jetzige Tendenz beibehalten und ſogar zu noch größerem Verderben entwickeln müßte, gar Nichts einzuwenden hätten. Jedoch, da wir uns nicht auf den nutzzwecklich radikalen, ſondern auf den ideal konſervativen Standpunkt geſtellt haben, halten wir dieſes Eine als konſtatirt feſt, daß das Theater als Unterhaltungsanſtalt für die bürgerliche Bevölkerung einer Stadt einem Bedürfniſſe ſeine Entſtehung und Erhaltung verdankt. Handelt es ſich nun darum, dieſem Bedürfniſſe durch die Leiſtungen des Theaters in dem hohen Sinne, zu welchem es erwieſener Maßen unvergleichlich befähigt iſt, welcher aber in dem bloßen auf Nützlichkeitszwecke gerichteten Verkehre zwiſchen Publikum und Mimenſtand ſich nicht erreichen läßt, zu entſprechen, ſo kann wohl über die Berechtigung, wie Nöthigung zum Einſchreiten von Seiten der auf das Ideale gerichteten höchſten Staatsmacht kein geſunder Zweifel aufkommen. In den beſtehenden Vereinbarungen zwiſchen Staat und Krone iſt auch dieſe Nöthigung und Berechtigung bereits vollſtändig anerkannt: nur konnte von keiner Seite her der Zweck der Dotirung eines Hoftheaters auf der königlichen Civilliſte deutlich genug ausgeſprochen werden, weil dieſe Dotirung aus einem ganz anderen Prinzipe als die übrigen Staatsdotirungen hervorging. Als mit der Gründung der neueren Staatsverfaſſungen der Staatshaushalt in der Weiſe geregelt wurde, daß die bis dahin freigegebenen Bezüge der Krone nach ihrer vorgefundenen durchſchnittlichen Höhe als feſter Betrag einer königlichen Civilliſte feſtgeſtellt wurden, beſtimmte man auch die eben um jene Zeit auf den königlichen Hofhaltungsrechnungen gerade für Haltung eines Hoftheaters angegebene Summe zu einem jederzeit für den gleichen Zweck auszugebenden Etat. Hiermit ward, ohne weiter an die Bedeutung und die wahren Bedürfniſſe der dramatiſchen Kunſt zu denken, eben nur ein vorgefundener Beſtandtheil des königlichen Hofſtaatsweſens als der Würde der Krone entſprechend anerkannt und feſtgehalten. Durch die Verwendung dieſer Summe zur vorzüglichen Ausſtattung eines Theaters in der Landeshauptſtadt tritt der König vor Allem in ein gemeinſames Verhältniß zu dem Publikum dieſer Stadt, welches andererſeits, nach wie vor, ſeinen Eintritt in dieſes Theater bezahlt, und im Grunde genommen zu ihm in einer primitiven, naiven, auf Unterhaltung für ein Eintrittsgeld ausgehenden Stellung verbleibt. Dieſes ebenfalls gegebene und aus den Umſtänden unreflektirt gebildete Verhältniß halten wir nun ebenfalls im ideal konſervativen Sinne feſt, um uns nun zu fragen, wie es in einem zur Hebung der deutſchen dramatiſchen Kunſt vortheilhaften Sinne zu verwerthen ſei, da wir geſehen haben, daß es in ſeiner bisherigen Fortführung geradesweges zu deren Verderben geführt hat.

Stellen wir die Frage ſo: auf welche Weiſe iſt eine Veredelung des allgemeinen Geſchmackes an theatraliſchen Vorſtellungen, wie ſie im Sinne der dem Theater zugewendeten königlichen Gnade liegen muß, zu erreichen?

Offenbar nur durch Veredelung des Charakters der theatraliſchen Vorſtellungen ſelbſt. Das Publikum iſt willig, auf Alles einzugehen, was ſeinem natürlichen Grundbedürfniſſe Befriedigung gewährt; vortreffliche Vorſtellungen vortrefflicher Werke werden von ihm ſtets mit erhöhter Stimmung und lohnender Anerkennung aufgenommen. Mit vielem Rechte wehrt es ſich aber gegen die Anmaßung, auf abſtraktem, inſtruktivem Wege belehrt werden zu ſollen. Die Nachahmung des amerikaniſchen Bildungsſpieles, ſeine Dienſtboten in wiſſenſchaftliche und äſthetiſche Vorleſungen zu ſchicken, während die Herrſchaft ſich den Abfall des europäiſchen Theatertreibens für ſeine Dollars vorführen läßt, iſt bis jetzt noch nicht zum Geſchmacke des deutſchen Publikums geworden. In ſeinem Betreff bleibt einzig der Zweifel darüber, ob es möglich ſein werde, durch die Vortrefflichkeit des Gebotenen es zu mäßigerem, ſeltenerem Genuſſe deſſelben zu gewöhnen. Nur durch die Beſchränkung der Maſſe der theatraliſchen Leiſtungen könnte nämlich andererſeits auf die ſtete Tüchtigkeit derſelben Einfluß gewonnen werden, und zwar dieß allein ſchon in Berückſichtigung der nöthigen Muße zur Ausbildung und Geltendmachung der techniſchen Geſetze und ihrer Anforderungen, ganz abgeſehen davon, daß die Herſtellung eines würdigen Repertoirs von genügender Mannigfaltigkeit für jetzt ſchwer denkbar wäre. Da wir nun bei der Vornahme beharren, trotz des idealen Zieles, welches wir uns ſtecken, zur Anwendung keiner Art formal radikaler Auskunftsmittel uns hinreißen zu laſſen, möchten wir gegen den bezeichneten Übelſtand zunächſt nur Ausgleichungsmittel in Anwendung gebracht ſehen, wie ſie im wohlverſtandenen, ſelbſt erwerblichen Intereſſe mehrerer in einer Stadt neben einander beſtehender Theaterunternehmungen von ſelbſt als zweckmäßig ſich herausſtellen, und welche zu dem Ergebniſſe der Verminderung der Anzahl der theatraliſchen Vorſtellungen überhaupt führen müßten.

Auf dieſem Wege dürften jedoch, ſelbſt wenn auf ihm der Fortſchritt noch ſo willig von allen Seiten unterſtützt würde, immer erſt nur ſchwache Möglichkeiten zur Hebung des Geiſtes der theatraliſchen Leiſtungen herbeigeführt werden: der entſcheidend umgeſtaltende Einfluß auf ſie könnte dagegen nur durch die Macht des genügend ſich wiederholenden Beiſpiels der Wirkung in jeder Hinſicht vortrefflicher Leiſtungen zu erlangen ſein. Zu dieſem iſt auf dem Wege des täglichen Verkehres zwiſchen Theater und Publikum, namentlich auf der Baſis der Erwerbsintereſſen, unmöglich zu gelangen, mindeſtens nicht bei den gegebenen deutſchen Theaterverhältniſſen im Allgemeinen. Dieſes Beiſpiel kann nur auf einem von den Bedürfniſſen und Nöthigungen des alltäglichen Theaterverkehres gänzlich eximirten Boden gegeben werden, auf dem Boden, welcher nur in der Sphäre der in einem großen Sinne von uns gedeuteten königlichen Gnade liegen kann. Bedingung hierfür iſt die Außerordentlichkeit in Allem und Jedem, wie ſie in erſter Linie nur durch größere Seltenheit gewährleiſtet werden kann. Wir wollen uns zur Charakteriſirung dieſer Außerordentlichkeit hier nicht durch eine Kritik der erfolgloſen Verſuche, wie ſie nach dieſer Seite hin ſchon angeſtellt wurden, aufhalten, da überhaupt die Erörterung der techniſchen Erforderniſſe für die Verwirklichung unſerer Idee nicht hierher gehören ſoll: nur erwähnen wir, daß alle ſogenannten „Muſtervorſtellungen" bisher nie den Boden des alltäglichen Theaterverkehres verließen, und ſich eigentlich nur als durch Anhäufung und Nebeneinanderſtellung geſteigerte theatraliſche Virtuoſenleiſtungen zu erkennen gaben, und als ſolche aufgenommen wurden. Dagegen würden die von uns gemeinten, in ſeltenen Zwiſchenräumen gebotenen, wahrhaft königlichen Aufführungen folgende charakteriſtiſche Merkmale an ſich tragen. In ihnen würden ein- für allemal nur ſolche dramatiſche Werke zur Darſtellung gelangen, welche die vollendete Ausbildung eines bisher gänzlich mangelnden deutſchen Styles auf dem Gebiete des lebendigen Drama's wirklich ermöglichen: unter dieſem Styl verſtehen wir die vollkommen *erreichte und zum Geſetz erhobene Übereinſtimmung der theatraliſchen Darſtellung mit dem dargeſtellten wahrhaft deutſchen Dichterwerke.* Durch die zweckmäßigſte Verwendung der vorhandenen, zerſtreuten und hierzu verſammelten mimiſchen Talente, von der Darſtellung vorhandener wahrhaft deutſcher Werke ausgehend, würde zur Veranlaſſung neuer, für die gleiche Stylbewährung geeigneter Werke fortgeſchritten werden. Die gewerbliche Tendenz im Verkehre zwiſchen Publikum und Theater wäre hier vollſtändig aufgehoben: der Zuſchauer würde nicht mehr von dem Bedürfniſſe der Zerſtreuung nach der Tagesanſpannung, ſondern dem der Sammlung nach der Zerſtreuung eines ſelten wiederkehrenden Feſttages geleitet, in den von ſeinem gewohnten allabendlichen Zufluchtsorte für theatraliſche Unterhaltung abgelegenen, eigens nur dem Zwecke dieſer außerordentlichen, eximirten Aufführungen ſich erſchließenden, beſonderen Kunſtbau eintreten, um hier ſeiner höchſten Zwecke willen die Mühe des Lebens in einem edelſten Sinne zu vergeſſen.

Wir deuteten genug an, um den wohlmeinenden Leſer den Einfluß und die Rückwirkung des von uns angerufenen Beiſpieles auf die theatraliſche Kunſt, auf den dichteriſchen Geiſt, auf den künſtleriſchen Geiſt überhaupt, und hierdurch auf die Geſtaltung eines den deutſchen Sinn wirklich zur Erſcheinung bringenden Lebens ſelbſt ermeſſen zu laſſen.

Zum Schluß der hiermit beendigten Unterſuchungen ſei uns ein kurzer, aber weiter Umblick geſtattet.

Als Preußen den Umſturz der Bundesverfaſſung in das Werk ſetzte, ſprach es von ſeinem *deutſchen Beruf.* Da Bayern ſich zuſammenfaßt, die ihm gewordene neue Stellung rühmlich zu verwerthen, heben ſeine Staatsmänner nicht minder die ihm obliegende Aufgabe eines deutſchen Berufes hervor. Welcher kann dieſer ſein? Gewiß, nach dem Sinne ſeiner Lenker, aus ihm einen deutſchen Muſterſtaat zu bilden, zu welchem es, dem gleichzeitigen Drängen ſeiner inneren ſozialen Bedürfniſſe gemäß, wie ſeiner nach außen begrenzten, aber auch durch die Weltlage gewährleiſteten Machtſtellung entſprechend, ebenſo genöthigt wie befähigt iſt. Welcher Geiſt kann einzig zur Bildung dieſes deutſchen, als Vorbild hinzuſtellenden Muſterſtaates dienen? — Als die Krone Preußen drei alte deutſche Fürſtenhäuſer aus ihren Stammſitzen verwies, berief ſie ſich auf den Nützlichkeitsgrund: ſie deckte hierdurch mit höchſter, faſt erſtaunlicher Energie den innerſten Geiſt des preußiſchen Staatsweſens, der von uns bereits charakteriſirten Schöpfung Friedrich's des Großen, auf. Zu welchem Ziele würde es Bayern führen, wenn es in ſeiner fortſchreitenden Staatsorganiſation gänzlich nur die Tendenz des preußiſchen Staatsweſens verfolgte? Nothwendig, daß beide eines Tages auf dem gleichen Punkte ſich begegnen und auf einander treffen würden: der ſtärkere Nützlichkeitsgrund würde dann zu entſcheiden haben, und wohin müßte dann die Entſcheidung fallen? Wäre es demnach nicht ein allerhöchſter Nützlichkeitszweck des bayeriſchen Staatsweſens, bei allen ſeinen Organiſationen lebhaft im Auge zu behalten, daß über allem Nützlichkeitszweck eben noch ein Ideal gelegen ſei, und daß Bayern, nur ſo weit es an dieſes reiche, neben Preußen einen deutſchen Beruf erfüllen kann? Hat die Krone Preußen von oben herab zu wachen, daß ſie nie und nirgends das Nützlichkeitsgeſetz aus dem Auge verliere, und muß ſie ſelbſt die Gnade nach den Erforderniſſen dieſes Geſetzes ſtimmen, hätte dann nicht Bayern ſeine Nützlichkeitszwecke von unten auf in dem Maaße zu verfolgen, daß das erfüllte Nützlichkeitsgeſetz der Krone das freieſte Walten der Gnade vor Allem ſicherte? Auch Preußen muß und wird erkennen, daß der deutſche Geiſt es war, der in ſeinem Aufſchwunge gegen die franzöſiſche Herrſchaft ihm einſt die Kraft gab, welche es jetzt einzig nach den

Geſetzen des Nützlichkeitszweckes verwendet: und hier wird dann der rechte Punkt ſein, auf welchem — zum Heile Aller — eine glückliche Leitung des bayeriſchen Staatsweſens mit jenem ſich begegnen kann. Aber nur dieſer Punkt: es giebt keinen ſegenvollen anderen. Und dieſes iſt der *deutſche Geiſt*, von dem ſich es leicht reden und in nichtsſagenden Phraſen ſich ergehen läßt, der aber unſerer Einſicht, unſerem Gefühle kenntlich nur erſt noch in dem idealen Aufſchwunge der großen Schöpfer der deutſchen Wiedergeburt des vorigen Jahrhunderts nachweisbar iſt. Dieſem Geiſte im deutſchen Staatsweſen die voll entſprechende Grundlage zu geben, ſo daß er frei und ſelbſtbewußt aller Welt ſich kundgeben kann, heißt aber ſo viel als ſelbſt die beſte und einzig dauerhafte Staatsverfaſſung gründen.

◆

Bericht

an

Seine Majeſtät den König Ludwig II.

von Bayern

über eine in München zu errichtende

deutſche Muſikſchule.

Allerdurchlauchtigſter großmächtigſter König!

Euere Majeſtät haben mir den Wunſch ausgedrückt, meine Anſicht darüber, was von der Wirkſamkeit eines Konſervatoriums für Muſik zu erwarten ſei, und inwiefern hieraus Forderungen zu begründen, ſowie dieſen Forderungen entſprechende Einrichtungen am hieſigen königlichen Konſervatorium der Muſik zu treffen ſein möchten, auszuſprechen.

Dem weitblickenden Auge des erhabenen Freundes meiner Kunſt glaube ich nur dann eine befriedigende Einſicht in den hier vorliegenden Fall zu geben, wenn ich dieſen im ungetrennten Zuſammenhange mit dem heutigen Zuſtande aller mit ihm ſich berührenden Kunſtzweige darſtelle.

In der Benennung einer Schule als „Konſervatorium“ liegt der Charakter der von ihr geforderten Wirkſamkeit bezeichnet; ſie ſoll den klaſſiſchen Styl einer reifen Entwickelung der Kunſt erhalten, „konſerviren“, und zwar durch Pflege und treu erhaltene Überlieferung namentlich der Vortragsweiſe für diejenigen Muſterwerke, durch welche ſich eine Blütheperiode der Kunſt zur klaſſiſchen gebildet und abgeſchloſſen hat. Konſervatorien für Muſik ſehen wir zuerſt in Italien begründet, zu einer Zeit wo, namentlich mit der Oper, die italieniſche Geſangsmuſik eine ſo beſtimmte formelle Entwickelung gewonnen hatte, daß ſelbſt in ihrer heutigen größten Entartung die Form derſelben als weſentlich unverändert erhalten angenommen werden kann. Auch die Wirkſamkeit des berühmten Konſervatoriums in Paris konnte ſich auf die Erhaltung einer dem franzöſiſchen Geſchmacke klaſſiſch geltenden Vortragsweiſe für die Werke großer Meiſter begründen, welche den kombinirten franzöſiſchen Styl zu einem charakteriſtiſchen Abſchluſſe ſeiner Tendenz gebracht hatten. Die Vortragsweiſe, welche in den Konſervatorien gepflegt und erhalten wurde, ging demnach urſprünglich von den großen muſikaliſchen Kunſtinſtituten aus, in welchen die bedeutendſten Künſtler der Nation unmittelbar gewirkt und geſchaffen hatten. Die Konſervatorien von Neapel, Mailand und Paris erhielten und pflegten, was die Theater von St.-Carlo, della Scala und der Académie de musique zuvor unter der Mitwirkung der Geſchmacksrichtung der Nation zur giltigen klaſſiſchen Form durch ihre unmittelbaren Leiſtungen herangebildet hatten.

Faſſen wir nun die Wirkſamkeit der zahlreichen auch in Deutſchland gegründeten Konſervatorien in's Auge, ſo haben wir uns ihre von jedem Unbetheiligten faſt allgemein zugeſtandene Erfolg- und Nutzloſigkeit einfach daraus zu erklären, daß jenes Kunſtinſtitut, welches für uns die Bedeutung der genannten großen Theater in Frankreich und Italien hätte, in Deutſchland nicht vorhanden iſt: in unſeren deutſchen Schulen iſt ein klaſſiſcher Styl nicht zu erhalten und zu pflegen, weil er in unſeren öffentlichen Kunſtinſtituten vollkommen unbekannt oder in ihnen unvertreten iſt.

Um hierüber klar zu ſehen, müſſen wir Deutſche zunächſt die Schwäche unſerer öffentlichen Kunſtzuſtände richtig erkennen, was um ſo ſchwerer fällt, als ein gerechter Stolz auf die großen Meiſter, die aus unſerer Mitte hervorgingen, uns gar zu leicht darüber hinwegſehen läßt, wie ſchlecht wir dieſe Meiſter im Betreff der ihnen nöthigen Kunſtmittel unterſtützten. Deutlich erkennen, woran es uns fehlt, werden wir nur dann, wenn wir nicht auf unſere großen Meiſter ſelbſt blicken, ſondern darauf, wie ihre Werke uns vorgeführt werden.

Der flüchtigſte Hinblick auf die Geſchichte der Muſik in Deutſchland zeigt uns, daß im Betreff der zur Ausübung dieſer Kunſt beſtellten Inſtitute wir uns in einem durchaus unſelbſtſtändigen, unreifen und ſchwankenden Zuſtande befinden, welcher nach keiner Seite hin irgendwie noch auf die Ausbildung eines dem deutſchen Geiſte entſprechenden Styles ſich anläßt. Während die Italiener um die Mitte des vorigen Jahrhunderts dieſen Styl aus eigenſten Mitteln ſich bildeten; während die Eigenthümlichkeit des franzöſiſchen Geſchmackes unter der Mitwirkung der größten Kunſtkräfte aller Nationen gegen das Ende des vorigen und den Anfang dieſes Jahrhunderts den Styl derjenigen Pariſer Inſtitute begründete, von welchen aus bis heute der Geſchmack faſt aller europäiſchen Nationen beherrſcht wird, ſind die Deutſchen aus der bloßen Nachbildung und Nachahmung der ſtyliſtiſchen Eigenthümlichkeiten der Italiener und Franzoſen, namentlich was die in den Theatern giltige Vortragsweiſe betrifft, nicht herausgekommen.

Um zu ſehen, wie nachtheilig dieß für uns ſich geſtaltet, halten wir nur den Erfolg der Berührung mit fremden Einflüſſen, wie er ſich bei den Franzoſen herausgeſtellt hat, mit dem zuſammen, wie er ſich bei uns kundgiebt.

In Paris ward der Italiener und Deutſche ſofort Franzoſe, und der muſikaliſch weit geringer begabte Franzoſe drückte den Leiſtungen des Auslandes mit ſolcher Beſtimmtheit den Stempel ſeines Geſchmackes auf, daß weit über ſeine Grenzen hinaus, dieſer Geſchmack wieder maaßgebend für die Leiſtungen des Auslandes wurde. Bei den Deutſchen ſtellte ſich dagegen der Hergang folgendermaßen heraus. Die italieniſche Muſik, von Italienern ausgeübt, wird in völlig barbariſche

Zuſtände als gänzlich ausländiſches Produkt eingeführt. Deutſche Muſiker befaſſen ſich mit ihr, indem ſie Italiener werden; die franzöſiſche Oper ſucht man durch unbeholfene und verſtümmelnde Reproduktion ſich anzueignen. Die hieraus ſich ergebenden Mißſtände habe ich wiederholt aufzudecken mich bemüht. So wenig der von mir geführte Nachweis der allen Kunſtgeſchmack verderbenden großen Inkorrektheit der Leiſtungen unſerer Operntheater beachtet worden iſt, hatte ich doch das Glück, die Aufmerkſamkeit und Theilnahme Euerer Majeſtät gerade auch für dieſe meine Klagen zu gewinnen, und eben in dieſem Berichte darf ich daher annehmen, an eine Einſicht mich zu wenden, der ich für das Erkannte nicht umſtändliche Beweiſe erſt beizubringen habe.

Um es in Kürze zu faſſen: in unſeren Operntheatern ahmen wir auf ſchlechte und entſtellende Weiſe das Ausland nach. Während Italiener und Franzoſen im Verfall ihres Styles begriffen ſind, führen wir uns Das, was ſie ſo, immer noch in Übereinſtimmung mit ihren Eigenthümlichkeiten, und immerhin mit ſtyliſtiſcher Korrektheit leiſten, verſtümmelt und inkorrekt als tägliche Unterhaltung vor.

Welche Vortragsweiſe hat dieſer Erſcheinung gegenüber ein deutſches „Konſervatorium“ für Muſik zu „konſerviren“?

Hierauf antwortet man mir ſehr vermuthlich, daß wir neben jenen Produktionen auch Gluck und Mozart aufführen, und auf die Werke dieſer Meiſter unſere konſervativen Sorgen gerichtet bleiben müßten. In dieſer Berufung hätten wir den eigentlichen grundverderblichen Irrthum der Deutſchen zu erſehen. Gluck's und Mozart's Opern haben wir uns ſo gut aus den franzöſiſchen und italieniſchen Styleigenthümlichkeiten anzueignen ſuchen müſſen, wie jede anderen ausländiſchen Werke und ganz in der entſtellenden und inkorrekten Weiſe, wie dieſe, haben wir uns auch nur Gluck und Mozart zu eigen gemacht. Wären wir aber je im Stande geweſen, ſie uns mit ſtyliſtiſcher Korrektheit vorzuführen, ſo müßten wir endlich unter dem Einfluſſe des immer tiefer verderbenden, ſelbſt verdorbenen ausländiſchen Geſchmackes gänzlich die Fähigkeit hierzu verloren haben. Und ſo iſt es. Die ganz beſondere Geſangs- und Vortragskunſt, die zu Gluck's und Mozart's Zeiten ſich noch auf die Wirkſamkeit namentlich der italieniſchen Schulen begründete, iſt ſeitdem, gerade in Deutſchland nirgends gepflegt, auch im Ausgangspunkte jenes Styles verloren gegangen; und an Nichts können wir heutzutage die Schwäche der Leiſtungen unſerer Opernperſonale deutlicher nachweiſen, als an der vollendeten Lebens- und Farbloſigkeit der Aufführungen gerade Gluck's und Mozart's, deren Anpreiſung als wirklich heuchleriſch und lügneriſch aufzudecken iſt.

Eben dieſe Werke vollkommen richtig wiederzugeben, würde es heute einer Kunſtbildung und ſtyliſtiſchen Entwickelung bedürfen, wie ſie nur die Blüthe einer nachhaltigſten, höchſten und verſtändnißvollſten Pflege der Kunſt des Vortrages erwirken könnte. Daß wir Deutſchen uns dieſen Erfolg zuſprechen möchten, ohne im Mindeſten etwas für die erſte Grundlage einer nur mit der Zeitproduktion im Verhältniß ſtehenden Bildung des Vortrages gethan zu haben, beweiſt nur, daß, wie ſelbſtgefällig wir uns auch dagegen verwahren mögen, uns dieſe erſten Erforderniſſe noch gar nicht zum Bewußtſein gekommen ſind.

Die Schwere des Vorwurfes, der uns hier treffen muß, mindert ſich, wenn wir die ungemeine Schwierigkeit der uns geſtellten Aufgabe in das Auge faſſen; den verwirrenden Einflüſſen der fremden Stylarten, welche in jeder Form den Geſchmack des deutſchen Publikums beſtimmten und (weil inkorrekt reproduzirt) irreleiteten und verdarben, ſtellte ſich nirgends der Sammelpunkt deutſcher Bildung entgegen, auf welchem, wie dieß von Paris aus für Frankreich geſchah, der Original-Geſchmack der Nation ſich der fremden Einwirkungen zu ſeiner eigenen Bereicherung, jedoch für ſeine eigenen wahren Bedürfniſſe neugeſtaltend, bemächtigen konnte.

Selbſt die bedeutendſten deutſchen Theater blieben in der abhängigen Stellung, welche die franzöſiſchen Provinzial-Theater gegenüber Paris einnehmen; nur mit dem großen Nachtheile, daß ihnen das unmittelbar verwandte Vorbild von Paris entrückt und unverſtändlich war, während andererſeits der direkte Einfluß der italieniſchen Oper, verbunden mit Verſuchen aus eigenen Mitteln die Stylarten des Auslandes nachzuahmen, die Schwierigkeit, alles dieſes in korrekter Weiſe zum Ausdrucke zu bringen, bis in das Unmögliche ſteigerte.

In welcher Weiſe nun der Deutſche dieſe Schwierigkeit überwinden wird, ob rein durch Selbſtbeſchränkung und Aufgebung einer falſchen Univerſalität, oder durch beſonders ſorgſame und korrekte Ausbildung und Verwendung aller ihm von außen und aus allen Zeiten überkommenen Styleigenthümlichkeiten, — hierüber dürfen wir zu Folgerungen gelangen, wenn wir uns vorſtellen, welcher Forderung zunächſt zu entſprechen wäre, um nach der wichtigſten Seite hin einen Anhaltspunkt zur Ausbildung eines wirklichen deutſchen Styles für den Vortrag zu gewinnen.

Unſtreitig iſt es am wichtigſten, daß in irgend einem geeigneten Centrum deutſchen Lebens und deutſcher Bildung eine für die Aufführungsweiſe von Werken deutſchen Styles muſtergiltige Inſtitution in das Leben gerufen werde. Der ungemeine, ganz unvergleichliche Einfluß, welchen das Theater, als faſt einziges täglich angewandtes künſtleriſches Unterhaltungswerkzeug, auf den Geiſt und Geſchmack des Volkes gewonnen hat, kann uns keinen Augenblick darüber in Zweifel laſſen, daß die Inſtitution, welche wir im Sinne haben, nur eine auf theatraliſche Vorführungen abzielende ſein dürfte. Es hat ſich erwieſen, daß, was vom Konzertſaale aus auch geleiſtet werden möge, um dem muſikaliſchen Geſchmacke der Nation eine ernſtere und edlere Richtung zu geben, dieß immer wieder durch den überwiegenden Einfluß der Oper durchkreuzt und verwirrt worden iſt; und es ergiebt ſich, daß nur vom Theater aus die gemeinte edlere Richtung auf den Geſchmack eines Volkes nachhaltig zur Geltung ſich bringen kann.

Nach meiner Erfahrung und Einſicht würde es durchaus erfolglos ſein, einem der beſtehenden größeren Theater ſofort dieſe bildende Tendenz als einzige Richtſchnur ſeiner Leiſtungen vorſchreiben zu wollen. Die Nöthigung, Jahr aus Jahr ein, ohne Unterbrechung für die tägliche Unterhaltung eines beſtimmten ſtädtiſchen Publikums ſorgen zu müſſen, hat all' das Unreife, Ungebildete und Inkorrekte ſeiner bisherigen Leiſtungen, als unerläßliche Folge, zu Wege gebracht, und nach jeder gewaltſamen Anſtrengung, dieſer Folge ſich zu entziehen, müßte es bei der fortbeſtehenden Nöthigung ſeines täglichen Betriebes immer wieder in die frühere Tendenz zurückfallen.

In welcher Weiſe jedoch auch dem ſtehenden Theater ein wichtiger Antheil an der Hebung und Pflege des guten Geſchmackes zugewendet und geſichert werden könne, ſoll ſich im Verlaufe ergeben, ſobald ich zunächſt diejenige Inſtitution bezeichnet haben werde, welcher die Initiative hierfür zuzutheilen iſt. Da meines Erachtens Alles darauf ankommt, zunächſt zu der Möglichkeit wirklich korrekter, in allen Theilen vollkommen übereinſtimmender Aufführungen von Werken edler Gattung und deutſcher Originalität zu gelangen, dieſe Abſicht aber nur ausnahmsweiſe und ſeltener zu erreichen ſein kann, ſo würde die gemeinte Inſtitution in einer Veranſtaltung von Muſteraufführungen beſtehen müſſen, zu welchen die jedesmal vorhandenen beſten und gebildetſten künſtleriſchen Kräfte der deutſchen Theater zuſammengefaßt würden.

Es hat ſich bewährt, daß in verzweifelten Lagen, wie die hier betreffenden Zuſtände ſie mit ſich führen, nicht durch die reine Theorie, ſondern nur durch ſchnelles Erfaſſen praktiſcher Vorlagen einzig Hilfe zu gewinnen iſt.

Der tief ernſte Sinn Euerer Majeſtät erkannte die Noth, in welcher ich mich im Betreff der Aufführung meiner neueren Arbeiten, namentlich des projektirten größeren Dramencyklus „der Ring des Nibelungen", befinde. In dem Vorworte zur Herausgabe der letzteren Dichtung habe ich die Veranſtaltungen bezeichnet, welche mich einzig zur Löſung der Aufgabe einer befriedigenden Aufführung dieſer Dramen geeignet dünken, und mein erhabener Beſchützer hat beſchloſſen, die Löſung dieſer Aufgabe durch Anordnung der nöthigen Vorkehrungen herbeizuführen. Dieſe würden weſentlich in Folgendem beſtehen.

Da das ſtehende Hof- und Nationaltheater zu jeder Zeit vollauf für den täglichen Bedarf des Publikums in Beſchlag genommen iſt, ſoll von vornherein von der Benützung ſeines Lokales für die erzielten, mit höchſter Sorgfalt vorzubereitenden Muſteraufführungen abgeſehen, und dafür ein beſonderes Lokal proviſoriſch hergerichtet werden. Schon die Herrichtung dieſes Lokales ſoll aber, nach dem ſinnigen Dafürhalten Euerer Majeſtät, zur Löſung wichtiger Aufgaben im Betreff der äſthetiſchen Zweckmäßigkeit der ſceniſchen und akuſtiſchen Konſtruktion eines muſtergiltigen Theaters angewendet werden. Euere Majeſtät haben daher einem berühmten, und in dieſem Fache vorzüglich erfahrenen Architekten die Aufgabe geſtellt, vor Allem einen inneren Theaterraum zu konſtruiren, in welchem einerſeits die äſthetiſch unſchöne und ſtörende Sichtbarkeit des Orcheſters, bei möglicher Steigerung einer edlen Klangwirkung deſſelben, vermieden, und andererſeits, namentlich durch Erfindung von Beleuchtungs-Vorrichtungen, durch welche die ſceniſchen Dekorationen zu wirklich maleriſch-künſtleriſcher Bedeutung erhoben würden, die theatraliſche Darſtellung ſelbſt zu der ihr noch fehlenden edleren Höhe reiner Kunſtleiſtungen erhoben werden ſoll. Euere Majeſtät haben den Vorſchlag des Architekten, dieſe proviſoriſche Konſtruktion in einem der Flügel des hieſigen großen Ausſtellungsgebäudes ſetzen zu dürfen, ſobald ſich dieſes als thunlich herausſtellt, genehmigt, und dadurch das Unternehmen des Vortheils der geringeren Koſtſpieligkeit (weil es keiner proviſoriſch zu konſtruirenden Außenwände bedarf), ſowie der Zeiterſparniß für die Herſtellung verſichert. Euere Majeſtät haben mich ferner beauftragt, mein Augenmerk darauf zu richten, aus den deutſchen Opernſängerperſonalen diejenigen vorzüglich begabten und gut gebildeten Darſteller aufzuſuchen, welche zur gegebenen Zeit für den beſonderen Zweck, ungeſtört von anderen Einflüſſen mein Werk einzuſtudiren und in einer Reihe muſtergiltiger Aufführungen dem hierzu einzuladenden deutſchen Publikum vorzuführen, nach München berufen werden dürften. Die auf dieſe Weiſe bewerkſtelligten Aufführungen würden, als Ausnahmsfälle, der

Zeit nach wohl vorübergehen; die Vorzüglichkeit derſelben würde aber nicht ohne nachhaltigen Eindruck verbleiben, und während es vorbehalten würde, in wiederkehrenden Zeiträumen ähnliche Aufführungen zu wiederholen, würde aus der einen Nöthigung, ſo und nicht anders mein Werk darzuſtellen, der Ausgangspunkt einer Inſtitution gewonnen ſein, deren Wirkſamkeit vom gedeihlichſten Einfluſſe auf die deutſche Kunſt werden müßte.

Ehe ich mich jedoch in die Darſtellung der möglichen ſegensreichen Folgen dieſer, ganz auf dem praktiſchen Wege des unmittelbaren Bedürfniſſes in das Leben gerufenen Inſtitution verliere, muß ich nun auch dem Hauptzwecke meiner unterthänigſten Mittheilung gemäß, mich näher darüber auslaſſen, in welcher Art das hieſige Konſervatorium, meinem Dafürhalten nach, an jenen beabſichtigten gedeihlichen Folgen, ſowie ſchon jetzt etwa zur Erreichung jener günſtigen Ergebniſſe als vorbereitende Muſikſchule, Antheil zu nehmen beſtimmt ſein kann.

Es iſt einleuchtend, daß zunächſt dieſer Antheil ſich im Weſentlichen auf die vorbereitende Mithilfe zur Gründung der in das Auge gefaßten Inſtitution zu beſchränken haben wird, da erſt durch die Leiſtungen jener ein wirklich giltiger Styl für den Vortrag von Werken entſchieden deutſcher Originalität ſich begründen kann. Indem ich mir noch vorbehalte, zu zeigen, wie, ganz der Eigenthümlichkeit der vielſeitig beeinflußten Entwickelung des deutſchen Kunſtgeſchmackes gemäß, auch auf didaktiſchem Wege der uns angemeſſene höhere Styl vorzubereiten und anzubilden ſein wird, faſſe ich daher jetzt nur die eine praktiſche Nöthigung in das Auge, die unerläßlichſten Kunſtorgane, durch welche die beabſichtigten Muſteraufführungen ermöglicht werden ſollen, bis auf den Punkt vorzubereiten, wo ſie zur Löſung der noch nie ernſtlich und einzig geſtellten Aufgabe befähigt ſein können.

Die geeignete richtige Ausbildung der Geſangsorgane mit dramatiſchem Talente begabter Sänger iſt hierzu das Wichtigſte. — Kein Zweig der muſikaliſchen

Ausbildung iſt in Deutſchland vernachläſſigter und übler gepflegt, als der des Geſanges, namentlich des dramatiſchen Geſanges. Den Beweis liefert unwiderleglich die außerordentliche Seltenheit vorzüglicher, und zu höheren Zwecken verwendbarer Sänger. Zum Erſtaunen iſt es, auf wie wenige von den an zahlreichen Theatern oft mit den größten Gehalten angeſtellten Sängern die Wahl fallen kann, wenn es gilt, wie jetzt es im großherzigen Willen Euerer Majeſtät liegt, zu muſtergiltigen Aufführungen reinſten deutſchen Styles, ſelbſt mit großen Opfern die nöthigen Künſtler zu berufen. Die zur Darſtellung meines Nibelungen-Werkes zu berufenden Sänger ſind zum allergrößten Theile bei den deutſchen Operntheatern gar nicht zu finden; denn bei den allermeiſten fehlt die zur Aneignung der von mir geſtellten Aufgabe nöthige Vorbildung faſt gänzlich, und vermöge ihrer auf falſchem Ruhm begründeten Stellung ſind ſie meiſt bereits viel zu verwöhnt und verzogen, um für die Möglichkeit ihrer Umbildung Hoffnung zu gewähren. Während alſo von dieſer Seite nur auf ſehr wenige Unterſtützung zu rechnen iſt, tritt ſchon für die nächſten praktiſchen Ziele die Begründung einer zweckmäßig organiſirten Geſangsſchule als unerläßlich auf.

Der Anregung des Generalmuſikdirektors Franz Lachner war es zu verdanken, daß die nöthigen Fonds zur Gründung einer ſolchen Geſangsſchule durch die Munifizenz Allerhöchſt Ihres erhabenen Großvaters, Seiner Majeſtät König Ludwig I., bereits vor längeren Jahren überwieſen wurde. Es iſt zu bedauern, daß dieſe Geſangsſchule, ohne namhafte Vermehrung der ihr zugewieſenen Geldmittel, und ohne praktiſche Erkenntniß der für dieſen Fall zu ſtellenden höheren Aufgabe, zu einer univerſellen Muſikſchule mit vorgeblicher Tendenz eines Konſervatoriums erweitert worden iſt. Während ich mir vorbehalte, die Wege zu bezeichnen, auf welchen im Verlaufe der Entwickelung auf der erſten nothwendigen Grundlage einer Geſangsſchule, dieſe zu einer univerſellen Muſikſchule, einem wahren „Konſervatorium“, ſich entfalten können werde, habe ich, um zu zeigen, daß der bisher eingeſchlagene Weg nicht der richtige war, nur auf den Erfolg hinzuweiſen, welcher eingeſtandenermaßen als ein Miserfolg, mit wirklicher Unhaltbarkeit des Inſtitutes, ſich herausſtellt Ich trete ſomit der weiſen Anſicht des Generalmuſikdirektors Franz Lachner, daß dieſer Miserfolg für das Erſte nur durch Zurückführung des Konſervatoriums auf ſeine urſprüngliche Baſis als praktiſche Geſangsſchule zu verbeſſern ſein wird, mit vollkommener Überzeugung bei, und ſtimme dafür, die jetzigen Fonds des Konſervatoriums lediglich zur Neubegründung einer zweckmäßig organiſirten Geſangsſchule zu verwenden. Über die Bedeutung und die Tendenz, welche ich dieſer Schule beigelegt und eingeprägt wünſche, erlaube ich mir im Allgemeinen mit Folgendem meine Anſicht zu erkennen zu geben.

Die Ausbildung der Geſangskunſt iſt bei uns Deutſchen ganz beſonders ſchwierig, unendlich ſchwieriger als bei den Italienern, und ſelbſt um Vieles ſchwerer als bei den Franzoſen. Der Grund hiervon liegt nicht nur in den Einflüſſen des Klimas auf die Stimmorgane ſelbſt, ſondern am nachweisbarſten namentlich in den Eigenthümlichkeiten der Sprache. Während in der italieniſchen Sprache die ihr eigenen äußerſt dehnbaren Vokale durch die anmuthige Energie ihrer Konſonanten nur zu wirkſameren Klangkörpern gebildet werden, und ſelbſt der Franzoſe ſeinen, bereits weit beſchränkteren Vokalismus durch eine Bildung der Konſonanten fließend erhält, deren oft bis zur begrifflichen Misverſtändlichkeit gelangte Formung einzig dem Bedürfniſſe des Euphonismus ſich verdankt, hat die deutſche Sprache, nach ihrem tiefen Verfall am Ausgange des Mittelalters, trotz der Anſtrengungen der großen Dichter der deutſchen Renaiſſance ſich noch nicht ſo weit wieder entwickelt, daß ſie im Betreff des Wohlklanges irgendwie mit ihren romaniſchen und ſelbſt ſlaviſchen Nachbarn wetteifern könnte. Eine Sprache mit meiſt kurzen und ſtummen, nur auf Koſten der Sinnverſtändlichkeit dehnbaren Vokalen, eingeengt von zwar höchſt ausdrucksvollen, aber gegen allen Wohlklang durchaus rückſichtslos gehäuften Konſonanten, muß ſich zum Geſange nothwendig ganz anders verhalten, als jene vorerwähnten Sprachen. Das richtige Verhältniß hierfür iſt erſt zu erkennen; der Einfluß der Sprache auf den Geſang, und endlich vielleicht (denn unſere Sprache iſt noch nicht fertig) des Geſanges auf die Sprache, iſt erſt zu ermitteln; jedenfalls kann dieß aber nicht auf dem bisherigen, von unſeren Geſangslehrern eingeſchlagenen Wege geſchehen. Das Modell des italieniſchen Geſanges, des einzig als „klaſſiſch ſtyliſtiſch uns vorſchwebenden, iſt auf die deutſche Sprache nicht anwendbar; hier verdirbt ſich die Sprache, und der Geſang wird entſtellt: und das Ergebniß iſt die Unfähigkeit unſeres heutigen deutſchen Operngeſanges. Die richtige Entwickelung des Geſanges auf Grundlage der deutſchen Sprache iſt daher die, gewiß außerordentlich ſchwierige, Aufgabe, deren Löſung zunächſt glücken muß. Sie kann andererſeits nur glücken durch ununterbrochene Übung an ſolchen Geſangswerken, in welchen der Geſang der deutſchen Sprache vollkommen entſprechend angeeignet iſt. Der Charakter dieſes Geſanges wird ſich daher, dem italieniſchen langgedehnten Vokalismus gegenüber, als energiſch ſprechender Accent zu erkennen geben, ſomit ganz vorzüglich für den dramatiſchen Vortrag geeignet ſein. Im Gegenſatz hiervon waren bisher die deutſchen Sänger, mehr als die anderer Nationen, für den dramatiſchen Geſang ungeeignet; eben weil ihre Bildung nach dem fremden Geſangstypus, welcher der Verwendung und Verwerthung der deutſchen Sprache hinderlich war, geleitet wurde, wodurch die Sprache ſelbſt in der Art vernachläſſigt und entſtellt werden mußte, daß gegenwärtig derjenige deutſche Meiſter, welcher beim Vortrage ſeiner Werke auf die verſtändliche Mitwirkung der Sprache rechnet, gar keinen Sänger hierzu findet. Schon dieſer einzige Umſtand der gänzlich vernachläſſigten und undeutlichen Ausſprache unſerer Sänger iſt von der abſchreckendſten Bedeutung für das Zuſtandekommen eines wahrhaft deutſchen Styles in der Oper. Ich übergehe daher die zahlreichen Übelſtände aufzuzählen, welche aus dieſer einzigen fehlerhaften Grundlage des deutſchen Geſanges gerade hier ſich ergeben müſſen, wo andererſeits dem Charakter der Nation und ihrer Sprache nach Alles auf den einzig entſprechenden. dramatiſchen Geſang abzielen kann, und nehme es für jetzt über mich, als einſeitig zu gelten, wenn ich als Grunderforderniß für die zu errichtende Geſangsſchule aufſtelle, daß die in ihr zu befolgende Methode zu allernächſt die Löſung der Aufgabe, den Geſang mit der Eigenthümlichkeit der deutſchen Sprache in das richtige Verhältniß zu ſetzen, ſich als Ziel zu ſtecken habe.

Daß hierbei eine eigentliche Verkümmerung des Geſangswohllautes nicht aufkommen dürfe, verſteht ſich von ſelbſt. Doch beruht gerade hierin die beſondere, dem Deutſchen geſtellte Schwierigkeit. Wenn dem Italiener von der Natur Alles leicht gemacht iſt, und er deßhalb wohl auch leicht in Selbſtgefälligkeit erſchlafft, hat die Natur, die dem Deutſchen den Gebrauch ſeiner Kunſtorgane erſchwerte, ihn dagegen auch mit Ausdauer und Kraft in der Anwendung der Reflexion auf ſeine Bildung ausgeſtattet. Es iſt das Beſondere des deutſchen Bildungsganges, daß er Motiv und Form ſeiner Bildung ſich meiſt von Außen entnimmt, daß er ſomit einen Bildungskomplex ſich anzueignen ſucht, deſſen Elemente, nicht nur im Raum, ſondern auch in der Zeit, ihm urſprünglich ferne liegen. Während die romaniſchen Völker einem bedenklichen Leben auf den Augenblick hin ſich überlaſſen und eigentlich nichts recht empfinden, als was die unmittelbare Gegenwart ihnen bietet, baut der Deutſche die Welt der Gegenwart ſich aus den Motiven aller Zeiten und Zonen auf. Sein Genuß am Schönen iſt ſomit auch mehr reflektirt, als namentlich bei den romaniſchen Nachbarn. Auch ſeine Kunſtmittel, ja, wie ich zeigen will, ſeine Kunſtorgane, ſoll er durch ſorgfältige Aneignung, und mit überlegtem Verſtändniſſe der Kunſt und ihres Organismus' ſelbſt, wie ſie nur auf hiſtoriſchem Wege vermittelt werden, ſich gewinnen. Im vorliegenden Falle wird die von deutſchen dramatiſchen Sängern geforderte beſondere Eigenſchaft nur dann für die Kunſt überhaupt vollgiltig zu gewinnen ſein, wenn auch der Geſangswohlklang der italieniſchen Schule in ſeiner Bildung nicht aufgeopfert wird. In das Studium der beabſichtigten Geſangsſchule wird daher das reflektirende Befaſſen auch mit dem italieniſchen Geſange inbegriffen ſein müſſen, und zwar, wie unerläßlich, mit Anwendung der italieniſchen Sprache. Hiermit iſt der zur Übung beſtimmte Vortrag nicht nur fremder, ſondern auch verſchiedenen früheren Perioden angehörender Stylarten in das Auge gefaßt, welche, von der Abſicht des Studiums mit wohlerwogener Erkenntniß der Eigenthümlichkeiten derſelben geleitet, als Bildungsmittel für die Zöglinge ſelbſt zunächſt von mir in das Auge gefaßt wird. Welche Folgerungen ich an dieſes Bildungsmoment und ſeine Verwendung, bezüglich der Bedeutung und ſpäteren Ausdehnung des ganzen Inſtitutes, knüpfe, werde ich mich bemühen im Verlaufe in ein helleres Licht zu ſtellen. Um dagegen dieſer zukünftigen Ausdehnung ſchon bei Beſprechung der Geſangsſchule noch weitere Begründung zu geben, erlaube ich mir zunächſt auf diejenigen Hilfsmittel einer richtigen und vollkommenen Ausbildung des Sängers aufmerkſam zu machen, welche ſchon zur gedeihlichen Wirkſamkeit der Geſangsſchule, als ſolcher, herangezogen werden müſſen.

Unerläßlich iſt es, daß der Sänger auch ein guter Muſiker ſei. Wie übel in dieſer Hinſicht es bei uns, die wir uns ſo gern als gründlich und gediegen den Ausländern gegenüber hinſtellen, beſchaffen iſt, kann nicht laut genug beklagt werden. Die erſte grammatikaliſche Kenntniß der muſikaliſchen Sprache, das einfache Leſen der Noten, iſt den meiſten Sängern dermaßen fremd, daß bei ihnen das Studium einer Geſangspartie nicht etwa heißt, den Vortrag und Gehalt derſelben ſich aneignen, ſondern einfach die Noten treffen lernen, womit, wenn es erreicht iſt, das Studium ſelbſt eigentlich als abgeſchloſſen betrachtet wird. Man urtheile nun, welchen Standpunkt dieſer vernachläſſigte Bildungsgrad eines Sängers gerade zum Charakter der deutſchen Muſik, deren reich entwickeltes harmoniſches Gewebe ſie ganz vorzüglich auszeichnet, einnimmt, und leicht wird es zu begreifen ſein, warum ſo wenigen deutſchen Meiſtern es noch beikommen konnte, die reiche

Entwickelung, welche die deutſche Muſik auf dem Inſtrumentalgebiete gewonnen, bisher noch auf die Oper überzutragen. — Hiergegen wird es daher erforderlich, ſogleich mit dem eigentlichen Geſangsunterrichte auch gründlichen Muſikunterricht überhaupt eintreten zu laſſen, und ich verſtehe hierunter theoretiſche Belehrung und praktiſche Übung in der Harmonie, fortſchreitend bis an diejenige Grenze der eigentlichen Kompoſitionslehre, welche ſich mit der genauen Kenntniß der Konſtruktion eines Tonwerkes, des Baues ſeiner Perioden, der Bedeutung und der Verhältniſſe der in ihm enthaltenen Themen, ſowie dem genauen Innewerden ihrer Phraſeologie abſchließt. An dieſes geforderte Studium der Bildung des Sängers würde nun anzuknüpfen ſein, wenn die Entwickelung und Erweiterung der eigentlichen Geſangsſchule zur allgemeinen Muſikſchule in das Auge gefaßt werden ſoll.

Um aber zuvor noch allen Erforderniſſen für die wirklich vollkommene Ausbildung eines Sängers, namentlich von dramatiſcher Tendenz, gerecht zu werden, müßten wir erſt nothwendig noch für den rhetoriſchen und gymnaſtiſchen Theil derſelben ſorgen. Die Erforderniſſe beider Tendenzen fallen bereits in die Anfangsgründe des reinen Geſangsunterrichtes. Um ſeinen Ton mit dem Wort in richtige Übereinſtimmung zu ſetzen, muß der Sänger ſchön und richtig ſprechen lernen; um volle Herrſchaft über das unmittelbare Geſangsorgan, den Kehlkopf und die Lungen, zu erhalten, muß er ſeinen ganzen Körper vollkommen in ſeine Gewalt bekommen. Für den zweckmäßigſten Unterricht nach dieſen beiden Seiten hin, iſt daher ſogleich im Anfange der eigentlichen Stimmbildungsſtudien zu ſorgen. Der Sprachunterricht wird von der rein phyſiſchen Ausbildung des Sprachorganes bis zur genauen Belehrung über die Konſtruktion des Verſes, die Eigenſchaften des Reimes, und endlich den rhetoriſchen und poetiſchen Gehalt des dem Geſange zu Grunde liegenden Gedichtes vorſchreiten. Der gymnaſtiſche Unterricht aber wird ſich, von der für die Tonbildung nöthigen Belehrung der Körperhaltung ausgehend, bis zur Entwickelung der plaſtiſchen und mimiſchen Fähigkeit, den Erforderniſſen jeder dramatiſchen Aktion zu entſprechen, erſtrecken. Dieſe Erweiterung des Geſangsunterrichtes iſt unerläßlich, wenn er nicht einſeitig ſeinen wahren Zweck aus dem Auge verlieren ſoll.

Der gänzliche Mangel an Ausbildung in dieſen Zweigen iſt es, was die meiſten unſerer heutigen Opernſänger ſo unfähig für höhere Kunſtaufgaben macht. Es iſt unglaublich, auf welche Gleichgiltigkeit gegen den „Text“ ihrer Arien man bei ihnen trifft; kaum verſtändlich, oft gänzlich unverſtändlich ausgeſprochen, bleibt der Vers und ſein Inhalt, wie dem Publikum (wenn dieſes ſich nicht durch Nachleſen im Textbuche hilft) ſo auch dem Sänger ſelbſt faſt ganz unbekannt, und es ergiebt ſich ſchon aus dieſem Umſtande ein dumpfer, faſt blödſinniger Zuſtand ſeiner Geiſtesbildung, welcher das Befaſſen mit ihm, unter Umſtänden, zu einer geradeweges beklemmenden Pein macht. Daß ein Sänger, der den Inhalt des Gedichtes und der darzuſtellenden Situation nicht wahrhaft kennt, ſondern dafür das herkömmliche Belieben der Opernroutine ſubſtituirt, auch in ſeiner plaſtiſchen und mimiſchen Aktion eigentlich nur ſinnloſe Gewohnheiten nachahmen kann, ergiebt ſich von ſelbſt; und der wirklich gebildete Theil der Nation mag ſich ſchon hieraus erklären, warum er ſich, als Opernpublikum konſtituirt, eigentlich kindiſch und degradirt vorkommen muß, weßhalb auch der Beſuch der Oper ihm ganz richtig als eine frivole Ausſchweifung erſcheint, für die er ſich am Ende gerechter Weiſe mit tödlicher Langweile beſtraft fühlt. —

Indem ich bisher nur den praktiſchen Zweck der Ausbildung von Sängern, welche fähig wären, bei den beabſichtigten Muſteraufführungen mitzuwirken, verfolgte, gelangte ich wiederholt bereits an die Grenzen der reinen Geſangsſchule, an welchen dieſe ſich einerſeits in das weitere Gebiet der Muſik, andererſeits, durch die zuletzt aufgeſtellte Forderung, mit dem Gegenſtande des Unterrichtes einer reinen Theaterſchule berührt. Es iſt unerläßlich, und entſpricht zugleich der mir geſtellten Aufgabe, dieſe Grenzen, wenn ſie auch um der Erreichung des nächſten Zweckes willen für das Erſte als einzuhalten betrachtet ſein ſollen, dem Plane nach folgerichtig zu erweitern, um auf dem Wege der Darſtellung des praktiſchen Bedürfniſſes die Nöthigung zu allmählicher ſpäterer Ergänzung klarer zu machen, ſowie im Voraus die Mittel hierzu zu beſtimmen.

Keinem Muſiker, möge er ſich für die Ausübung ſeiner Kunſt einem Spezialfache widmen, welchem er wolle, kann ein im Anfange ſeiner Ausbildung empfangener Geſangsunterricht anders, als vom höchſten Vortheile ſein. Die Vernachläſſigung des Geſanges rächt ſich in Deutſchland nicht nur an den Sängern, ſondern ſelbſt an den Inſtrumentaliſten, am meiſten aber auch an den Komponiſten. Wer nicht ſelbſt zu ſingen verſteht, kann nicht mit voller Sicherheit für den Geſang ſchreiben, noch auch auf einem Inſtrumente den Geſang nachahmen. In wie weit jeder Muſiker an der Geſangsbildung ſich betheiligen ſollte, dürfte einzig von der Beſchränkung ſeines Stimmorganes abhängen. Jeder Menſch, namentlich der mit muſikaliſcher Neigung begabte, beſitzt an ſeinem Sprechorgane das Material, durch deſſen möglichſte Ausbildung er ſein Innewerden der wahren Eigenſchaften des Geſanges wenigſtens ſo weit entwickeln ſollte, daß ſie ihm nicht fremd, ſondern ſeinem Bewußtſein innig bekannt wären. Die menſchliche Stimme iſt die praktiſche Grundlage aller Muſik, und, ſo weit dieſe ſich auf dem urſprünglichen Wege entwickeln möge, immer wird doch die kühnſte Kombination des Tonſetzers, oder der gewagteſte Vortrag des Inſtrumentalvirtuoſen an dem rein Geſanglichen ſchließlich das Geſetz für ſeine Leiſtungen wieder aufzufinden haben. Ich glaube daher, daß der Elementarunterricht im Geſange für jeden Muſiker obligatoriſch gemacht werden muß, und würde demnach in der geglückten Organiſation einer Geſangsſchule, nach den bezeichneten Normen, auch die Grundlage der beabſichtigten allgemeinen Muſikſchule erblicken. Sie würde daher zunächſt an derjenigen Grenze zu erweitern ſein, an welcher wir ſie bei der Nothwendigkeit, den Sänger in den Elementen der Harmonielehre und der Anleitung zur Analyſe der muſikaliſchen Kompoſitionen zu unterweiſen, angelangt ſahen.

Hier muß ich aber ſofort ausdrücklich betonen, daß ich den Charakter unſerer Anſtalt nur als den einer rein praktiſchen Schule zur Ausbildung der Vortragsmittel von Werken klaſſiſchen und deutſchen Muſikſtyles feſthalte; die eigentliche muſikaliſche Wiſſenſchaft mit ihren Zweigen zugleich in einer Muſikſchule vertreten zu wollen, müßte von dem wichtigſten Zwecke, den Werken der Muſik zu ihrer vollendeten Aufführung zu verhelfen, gänzlich ableiten, ihre Wirkſamkeit lähmen und verwirren. Die dem ausübenden Muſiker und Komponiſten nöthige Wiſſenſchaft lernt ſich ebenfalls nur auf praktiſchem Wege, und auf dieſem führt vor allen Dingen die Mitwirkung zu guten Aufführungen, endlich die Anhörung und Anleitung zur Beurtheilung derſelben; was dazwiſchen liegt, die Aneignung der Kenntniß der theoretiſchen Geſetze der eigentlichen Kompoſitionslehre, iſt Sache des Privatſtudiums, zu deſſen Anleitung in keiner größeren Stadt Deutſchlands, am wenigſten hier am Sitze der beabſichtigten praktiſchen Muſikſchule, der geeignete Lehrer fehlen wird. Was dagegen dem Jünger der Muſik, der die leicht ihm zugänglichen Lehren der muſikaliſchen Wiſſenſchaft überall in Deutſchland beſſer und gründlicher als in Frankreich und Italien erlernen kann, von je Noth gethan hat, iſt, die Geſetze des Schönen und richtigen Ausdruckes ſich zum Bewußtſein zu bringen, nach welchen er das Erlernte anzuwenden hat. Zur Zeit der Blüthe der italieniſchen Muſik ſendeten daher deutſche Fürſten und franzöſiſche Akademien ihre Begünſtigten nach Rom und Neapel, weil dieſe Bildung durch Anhörung klaſſiſcher Vortragsweiſen daheim nicht zu gewinnen war. In eben dieſer Weiſe ſorgten einſt die italieniſchen Fürſten und Großen für die Ausbildung der jungen Maler einfach dadurch, daß ſie den Meiſtern die Mittel zu bedeutenden Kunſtſchöpfungen gaben, welche dann unmittelbar dem Schüler als Vorbild und Lehre dienten. Im Atelier, in der Werkſtatt des Meiſters, während er ſchafft, und ſeine Werke fördert, iſt die wahre Schule des berufenen Jüngers. Dieſe Werkſtatt auch dem Muſiker unſerer Zeit zu geben, ſei nun das ſchöne Ziel des erhabenen Freundes meiner Kunſt.

Indem ich alſo den eigentlichen theoretiſchen Kompoſitionsunterricht, als Harmonielehre und Kontrapunktlehre, aus dem praktiſchen Lehrplane der zu bildenden Muſikſchule verweiſe, und auf den ſtillen perſönlichen Verkehr zwiſchen dem lernbegierigen Schüler und dem leicht zu erkieſenden Lehrer beſchränke, faſſe ich deſto ſchärfer die Mittel der Geſchmacksbildung für das Schöne und Ausdrucksvolle in's Auge, und erkenne hierfür einzig als fördernden Weg die Anleitung zur richtigen und ſchönen Vortragsweiſe. In dieſer Beziehung hatten wir zu allernächſt für den Geſang zu ſorgen, weil deſſen Ausbildung, nach meiner Meinung an und für ſich die Grundlage aller muſikaliſchen Bildung, wie ſie von beſonderer Schwierigkeit, auch in Deutſchland am meiſten vernachläſſigt iſt.

Ungleich beſſer ſteht es dagegen bei uns im Inſtrumentalfache. Von der wenig gepflegten Stimme hat ſich der Deutſche von jeher mit Vorliebe zu dem Ton-Inſtrumente geflüchtet. Jede große Stadt Deutſchlands hat verhältnißmäßig gute, ja hier und da vorzügliche Orcheſter aufzuweiſen; an guten, ja ſogar vortrefflichen Streich- und Blasinſtrumentiſten fehlt es nicht. Jedes bedeutende Orcheſter beſitzt für jedes Inſtrument den Meiſter, bei welchem der Schüler die Technik ſeines erwählten Inſtrumentes bis zur größten Fertigkeit erlernen kann. Ich erſehe keinen Grund, hieraus einen beſonderen Zweig des Unterrichtes an einer Muſikſchule zu bilden; gemeinſchaftliche Erlernung der Inſtrumental-Technik hat keinen Sinn, und kann höchſtens in ruſſiſchen Kaſernen mit Erfolg betrieben werden. Bei der Erweiterung der beabſichtigten Muſikſchule nach dieſer Seite hin dürfte auf die eigentliche Erlernung der Inſtrumental-Technik nur gewiſſermaßen aus humanen Gründen Rückſicht genommen werden, nämlich: talentvollen jungen Muſikern, welche ſich für ein Inſtrument entſchieden haben, müßte der geeignete Meiſter aus der Zahl der Angeſtellten des Orcheſters zugewieſen, und im Falle des Bedürfniſſes, eben bei großem Talente des Schülers, der Meiſter für ſeinen Unterricht auf ſubventionellem Wege entſchädigt werden. — Anders verhält es ſich jedoch, dem ausgeſprochenen Zwecke gemäß, mit der Wirkſamkeit des Meiſters wie des Schülers von da ab, wo der durch Privatunterricht bis zur Beherrſchung der Technik gereifte Schüler ſich zur Bildung ſeines äſthetiſchen Geſchmackes am Schönen und Richtigen des Vortrages anlaſſen ſoll. Hier tritt der Fall ein, wo ſelbſt unſere beſten Orcheſter noch nicht zum „Konſerviren“ berechtigt, ſondern in Wahrheit erſt noch derjenigen Ausbildung bedürftig ſind, welche ihre Leiſtungen auf die gleiche Höhe mit den Werken der großen deutſchen Meiſter ſelbſt bringen ſoll; und hier iſt daher das Einſchreiten der Wirkſamkeit einer höheren Muſikſchule zur Mithilfe an der Ausbildung eines klaſſiſch deutſchen Muſikſtyles von ernſter Wichtigkeit.

Deßhalb ſei mir hier eine nöthige Beleuchtung des deutſchen ſogenannten Konzertweſens zuvörderſt geſtattet. —

Neben den deutſchen Operntheatern, in welchen mit der Aufführung aller Gattungen der Opern-Muſik von neueren und älteren italieniſchen und franzöſiſchen Meiſtern, ſowie der klaſſiſchen Opern deutſcher Komponiſten, als Gluck und Mozart u. ſ. w., abgewechſelt wird, haben ſich Konzertanſtalten gebildet, welche zur Unterhaltung ihrer Abonnenten ebenfalls alle Gattungen der reinen Inſtrumental-Muſik, ſowie der gemiſchten Chorgeſangsmuſik, vorzuführen ſich angelegen ſein laſſen. Der Charakter dieſer muſikaliſchen Unterhaltungen iſt zweierlei, und ihre Grundlage iſt einerſeits das Virtuoſenthum, andererſeits beruht ſie auf dem Verfalle der Kirchenmuſik. Namentlich der Inſtrumental-Virtuoſe, der ſich auf ſeinem beſonderen Inſtrumente zu Gehör bringen wollte, lud hierzu das Publikum der Städte, welche er bereiſte, ein; um ſeine perſönlichen Leiſtungen zu unterſtützen, und ſie durch Abwechſelung zu heben, zog er die Mitwirkung anderer Virtuoſen, namentlich beliebter Sänger, ſowie des Orcheſters, welches durch eine Ouvertüre oder Symphonie einleiten und ausfüllen ſollte, heran. Neben dieſen, wegen des Wettſtreites der in ihnen auftretenden Virtuoſen ſo benannten „Konzerten“ fand, namentlich in proteſtantiſchen Ländern, die Überſiedelung der Kirchenmuſik in den Konzertſaal, unter dem Titel von Oratorien, wie ſie vorzüglich in England der religiöſen Etiquette wegen beliebt wurde, Nachahmung und Verbreitung. Durch den Kompromiß und die Verſchmelzung dieſer beiden, eigentlich ſich ſehr entgegenſtehenden Elemente, ſind die großen Muſikfeſte entſtanden, welche auch die Deutſchen allſommerlich an verſchiedenen Orten zu begehen ſich angelegen ſein laſſen, und deren beſchränktere Nachahmung allwinterlich, in den ſogenannten Abonnementskonzerten, zur geſelligen Unterhaltung eines Theiles des ſtädtiſchen Publikums verwendet wird. Man glaubt ſich berechtigt, die eigentliche muſikaliſche Bildung des deutſchen Publikums als von dieſen Konzertanſtalten ausgehend anzuſehen, und hierzu hat man inſofern guten Grund, als die ernſteſten und geiſtvollſten Werke unſerer großen deutſchen Meiſter eben dem Gebiete der Inſtrumentalmuſik angehören, und, weil hier geeignet, am häufigſten in ihnen zur Aufführung gebracht werden können. Zu einiger Vorſicht in der Schätzung dieſes Einfluſſes hat uns der Umſtand, daß neben dieſen ſolideren Kunſtgenüſſen das Publikum nichtsdeſtoweniger gern doch auch die ſchlechteſten Theateraufführungen des ſchlechteſten Genre's der Oper beſucht, bisher noch nicht beſtimmen können; auch daß unmittelbar vor oder nach einer Mozart'ſchen oder Beethoven'ſchen Symphonie das ſinnloſeſte Gebahren eines Virtuoſen, oder die trivialſte Arie einer Sängerin nicht nur Anhörung, ſondern oft Beifall, ja Enthuſiasmus finden und erwecken konnte, hat unſere Konzertveranſtalter, trotz der von ihnen empfundenen Noth unter ſolchen Umſtänden gute Programme zuſammenzuſtellen, noch nicht über das Grundfehlerhafte ihrer Unternehmungen belehren können. Die Gewöhnung, den Saal von den zahlreichen Gliedern der Familien, welche hier für einen verhältnißmäßig ſehr geringen Abonnementspreis Raum und Gelegenheit zur Befriedigung der geſelligen Bedürfniſſe einer unſchuldigen Eitelkeit und eben ſo unſchädlichen Unterhaltung finden, meiſtens zum Erdrücken gefüllt zu ſehen, konnte hierin zum Theil irreleiten; die Willigkeit, mit welcher dieſes Publikum ſich führen und für ſeinen Geſchmack beſtimmen ließ, die oft als Enthuſiasmus ſich äußernde Gefügigkeit der Zuhörer gegen das als klaſſiſch und vorzüglich Bezeichnete, die Bereitwilligkeit in der Anerkennung der Autorität der leitenden Häupter, — alles dieſes konnte ſo weit täuſchen, daß man in den Konzert-Inſtituten den Höhepunkt des deutſchen Muſiklebens erreicht zu haben wähnte.

Die Enttäuſchung würde ſchnell eintreten, wenn unſere Abonnenten eines Tages uns verließen, um der Befriedigung ihrer geſelligen Bedürfniſſe in irgend einer anderen Art nachzugehen; wenn vielleicht wiſſenſchaftliche Vorträge, chemiſche Experimente u. dgl. noch wohlfeilere Gelegenheit zur Unterhaltung geben könnten. Geſtehen wir, daß dieſer Fall möglich iſt. Was würde dann aber bewieſen, woraus der zu beklagende auffallende Antheilsmangel zu erklären ſein? Aus dem Verfalle des öffentlichen Muſikgeſchmackes? Aber ihr glaubtet ſeine Bildung ja in eueren Händen zu haben? Es ſtand bei euch, ihm euer Belieben einzuprägen; da dieß ja wohl ein klaſſiſches war, warum gelang es euch nicht?

Der Fehler liegt darin, *daß wir klaſſiſche Werke beſitzen, für ſie aber noch keinen klaſſiſchen Vortrag uns angeeignet haben.* Die Werke unſerer großen Meiſter beeinflußten das eigentliche Publikum mehr durch die Autorität, als durch den wirklichen Eindruck auf das Gefühl, und es hat daher noch keinen wahrhaftigen Geſchmack dafür. Und hierin, aber gerade hierin, liegt das Heuchleriſche des Klaſſizitäts-Kultus, gegen welchen, von leicht zu verdächtigender Seite her, oft Vorwürfe aufgekommen ſind. Betrachten wir, mit welcher Mühe und Sorgfalt Italiener und Franzoſen ſich für den Vortrag der Werke ihrer klaſſiſchen Epochen übten; ſehen wir noch heute, mit welch' ganz vorzüglichem Fleiße franzöſiſche Muſiker und Orcheſter die ſchwierigſten Werke Beethoven's ſich anzueignen und für das Gefühl unmittelbar eindrucksvoll zu machen ſuchten, ſo iſt es dagegen zum Erſtaunen, wie leicht wir Deutſchen es uns machen, um gegenſeitig uns einzureden, das Alles komme uns ganz von ſelbſt, durch reine wundervolle Begabung an. Man nenne mir in Deutſchland die Schule, durch welche der giltige Vortrag der Mozart'ſchen Muſik feſtgeſtellt und gepflegt worden ſei? Gelingt dieſer unſeren Orcheſtern und ihren angeſtellten Dirigenten ſo geradeweges von ſelbſt? Wer hat es ihnen aber ſonſt gelehrt? — Um bei dem einfachſten Beiſpiele, den Inſtrumentalwerken Mozart's (keineswegs den eigentlichen Hauptwerken des Meiſters, denn dieſe gehören der Oper an) zu verweilen, ſo iſt hier zweierlei erſichtlich: die bedeutende Erforderniß für den ſangbaren Vortrag derſelben, und die ſpärlich vorkommenden Zeichen hierfür in den hinterlaſſenen Partituren. Bekannt iſt uns, wie flüchtig Mozart die Partitur einer Symphonie, nur zu dem Zwecke einer beſonderen Aufführung in einem nächſtens von ihm zu gebenden Konzerte, aufſchrieb,[*] und wie anforderungsvoll er dagegen für den Vortrag der darin enthaltenen ſanglichen Motive beim Einſtudiren des Orcheſters war. Man ſieht, hier war Alles auf den unmittelbaren Verkehr des Meiſters mit dem Orcheſter berechnet. In den Partien genügte daher die Bezeichnung des Hauptzeitmaaßes, und die einfache Angabe der ſtarken und leiſen Spielart für ganze Perioden, weil der dirigirende Meiſter beim Einſtudiren mit lauter Stimme, meiſtens durch wirkliches Vorſingen, den gewollten Vortrag ſeiner Themen den Muſikern zu erkennen geben konnte. Noch heute, wo wir andererſeits uns an ſehr genaue Bezeichnung der Vortragsnüancen gewöhnt haben, ſieht der geiſtvollere Dirigent ſich oft genöthigt, ſehr wichtige, aber feine Färbungen des Ausdruckes den betreffenden Muſikern durch mündliche Verdeutlichung mitzutheilen, und in der Regel werden dieſe Mittheilungen beſſer beachtet und verſtanden, als die ſchriftlichen Zeichen. Wie wichtig dieſe aber gerade für den Vortrag Mozart'ſcher Inſtrumentalwerke waren, leuchtet ein. Der, im Ganzen oft mit einer gewiſſen Flüchtigkeit entworfenen, ſogenannten Ausführungs- und namentlich Verbindungs-Arbeit in ſeinen Symphonieſätzen gegenüber, liegt das Hauptgewicht der Erfindung hier vor Allem im Geſange der Themen. Zu Haydn gehalten, iſt Mozart in ſeinen Symphonien faſt nur durch dieſen außerordentlich gefühlvollen Sangescharakter der Inſtrumental-Themen bedeutend; in ihm liegt ausgedrückt, wodurch Mozart auch in dieſem Zweige der Muſik groß und erfinderiſch war. Hätte es nun in Deutſchland ein ſo autoritätsvolles Inſtitut gegeben, wie für Frankreich das Pariſer Conſervatoir es iſt, und hätte hier Mozart ſeine Werke aufgeführt, oder den Geiſt ihrer Aufführungen überwachen können, ſo dürften wir annehmen, daß bei uns eine giltige Tradition dafür etwa in der Art erhalten ſein würde, wie im Pariſer Conſervatoir, trotz aller auch dort eingeriſſener Verderbniß, z. B. für die Aufführung Gluck'ſcher Muſik ſich eine immerhin oft noch überraſchend-kenntliche Überlieferung erhalten hat. Dieß war aber nicht der Fall; einmal, in einem von ihm gegebenen Konzerte, mit einem gelegentlich engagirten Orcheſter, in Wien, Prag oder Leipzig, führte er dieſe eine Symphonie auf, und ſpurlos verſchollen iſt hiervon die Tradition. Was übrig blieb, iſt die dürftig bezeichnete Partitur, die jetzt, als klaſſiſcher Überreſt von einer lebendig vibrirenden Produktion, zur einzigen Richtſchnur für den Vortrag bewahrt, und mit übel verſtandener Pietät der Wiederaufführung des Werkes einzig zu Grunde gelegt wird. Nun denke man ſich ein ſolch' gefühlvolles Thema des Meiſters, welchem der klaſſiſche Adel des italieniſchen Geſangsvortrages der früheren Zeiten bis in die innigſten Schwebungen und Biegungen des Tonaccentes, als Seele ſeines Ausdruckes, vertraut war, und welcher jetzt dem Orcheſter-Inſtrumente dieſen Ausdruck beizulegen ſich bemühte, wie Keiner vor ihm; dieſes Thema denke man ſich nun ohne jede Inflexion, ohne jede Steigerung oder Minderung des Accentes, ohne jede dem Sänger ſo nöthige Modifikation des Zeitmaaßes und des Rhythmus, glatt und nett fortgeſpielt, mit dem Ausdrucke, mit welchem etwa eine muſikaliſche Zahl ausgeſprochen würde, und ſchließe auf den Unterſchied, der hier zwiſchen dem urſprünglich vom Meiſter gedachten, und dem jetzt wirklich empfangenen Eindrucke ſtattfinden muß, um ſich über den Charakter der Pietät gegen Mozart's Muſik, wie er unſeren Muſik-Konſervatoren eigen iſt, Aufſchluß zu verſchaffen. Um dieß noch genauer an einem beſtimmten Beiſpiele zu bezeichnen, halte man etwa die erſten acht Takte des zweiten Satzes der berühmten „Es dur-Symphonie" Mozart's, ſo glatt vorgeſpielt, wie ihre Bezeichnung durch die Vortragszeichen es nicht anders zu erfordern ſcheint, damit zuſammen, wie ein gefühlvoller Muſiker ſich dieſes wundervolle Thema unwillkürlich vorgetragen denkt; was erfahren wir von Mozart, wenn wir es auf dieſe Weiſe farb- und lebenslos vorgeführt erhalten? Eine ſeelenloſe Schriftmuſik, nichts anderes. —

Ich habe mich ausführlicher bei dieſem einen, weil einfacheren und deutlicher zu führenden Nachweis verweilt, um nun mit wenigen Strichen die unermeßlichen Nachtheile berühren zu können, denen gar die überaus reiche Inſtrumental-Muſik Beethoven's, für deren Ausführung und Vortrag es faſt gar keine kenntliche Tradition giebt, bei gleichem Verfahren ausgeſetzt ſein muß. Von Beethoven ſteht es feſt, daß er ſelbſt ſeine ſchwierigen Inſtrumentalwerke nie in vollkommen entſprechender Weiſe zur Aufführung hat bringen können. Wenn er eine ſeiner ſchwierigſten Symphonien, noch dazu im Zuſtande der Taubheit, mit zwei kurzen Proben zu Tage fördern mußte, ſo können wir wohl denken, mit welcher verzweiflungsvollen Gleichgiltigkeit er gegen dieſes Experiment erfüllt war, namentlich wenn wir dagegen erfahren, mit welch' unerhörter Sorgfalt und peinlicher Genauigkeit für den gewollten Ausdruck er dann ſeine Forderungen zu ſtellen ſich bewogen fand, wenn ihm ein künſtleriſcher Verein, wie der des an ſich ausgezeichneten Schuppanzig'ſchen Quartettes, mit der nöthigen blinden Ergebenheit zu Gebote ſtand. Allerdings finden wir in den hinterlaſſenen Beethoven'ſchen Partituren hiergegen die Forderungen für den Vortrag bei weitem beſtimmter, als bei Mozart, bezeichnet; um ſo viel höher und potenzirter iſt aber auch die Aufgabe ſelbſt geſtellt, welche gerade um ſo viel ſchwieriger iſt, als der Thematismus Beethoven's ſich komplizirter zu dem Mozart's verhält. Ganz neue Erforderniſſe treten für den Vortrag der Beethoven'ſchen Werke durch die ungemein ausdrucksvolle Anwendung der Rhythmik auf, und das rechte Zeitmaaß für einen Beethoven'ſchen Symphonieſatz, ſowie vor Allem die ſtets gegenwärtige, überaus feine und ſprechende Modifikation deſſelben, ohne welche der Ausdruck der ungemein beredten muſikaliſchen Phraſe oft ganz unverſtändlich bleibt, zu finden, iſt eine Aufgabe, die jeder angeſtellte Orcheſterführer unſerer Tage ſich zwar unbedenklich zu löſen getraut, jedoch nur, weil er ſie gar nicht einmal kennt. Halten wir hierzu noch die, der Deutlichkeit des muſikaliſchen Vortrages nicht ſelten hinderliche, Beſchaffenheit der Beethoven'ſchen Behandlung des Orcheſters, für welche er in der Idee weit den techniſchen Kombinationen des ihm zeitgenöſſiſchen Orcheſters vorausgeeilt war, ſo ergiebt es ſich, daß oft der Gedanke des Tondichters durch die Verwendung der Inſtrumente, wie ſie ihm von ſeinen Vorgängern als einziger Gebrauch überliefert war, nicht zu entſprechender ſinnfälliger Deutlichkeit gelangte. Dieſes Orcheſter ganz zum redenden Ausdrucke ſeiner Gedanken zu machen, verhinderte ihn außerdem in den wichtigſten Epochen ſeines Lebens und Schaffens ſeine Taubheit, welche ihn dem unmittelbaren Verkehre mit dem Klangleben des Orcheſters entzog. In vielen höchſt wichtigen Fällen iſt der Gedanke des Meiſters durch beſonders geeignete, feine und verſtändnißvolle Kombination und Modifikation des Orcheſter-Vortrages erſt zum wirklich kenntlichen Ausdruck zu bringen, und hierfür müßte mindeſtens mit der Sorgfalt verfahren werden, wie es das Orcheſter des Pariſer Conſervatoirs that, als es volle drei Jahre auf das Studium der neunten Symphonie Beethoven's verwandte.

Noch nicht genug aber, dieſe nächſtliegenden Aufgaben noch gänzlich ungelöſt hinter ſich zu laſſen, ſuchten die Konſervatoren unſerer Konzertanſtalten noch die Werke viel weiter abliegender Meiſter, endlich die aller Zeiten und Style herbei, um, wie es ſcheint, durch Steigerung der Schwierigkeiten der Aufgaben Entſchuldigung dafür zu finden, daß keine von ihnen wirklich gelöſt wurde. Am liebſten, da man mit Beethoven doch nicht mehr weiter kann, beſchäftigt man ſich neuerdings mit Sebaſtian Bach; als ob das leichter ſein müßte, mit dieſem wunderbarſten Räthſel aller Zeiten in's Klare zu kommen! Um Bach's Muſik zu begreifen, erfordert es einer ſo ſpezifiſch und tief reflektirten muſikaliſchen Bildung, daß der Fehlgriff, dieſe dem Publikum, noch dazu durch die moderne leichtſinnige Aufführungsweiſe vermittelt, zuzumuthen, nur daraus erklärt werden kann, daß Diejenigen, welche ihn dennoch begehen, gar nicht wiſſen, was ſie thun. Den Charakter dieſer Muſik jetzt übergehend, haben wir nur das Eine in's Auge zu faſſen, daß ihre Vortragsweiſe uns zu einem der allerſchwierigſten Probleme geworden iſt, namentlich, weil hier uns ſelbſt die Tradition, wenn ſie kenntlich nachweisbar wäre, nicht mit Erfolg dienen können würde; denn ſo viel wir darüber erfahren, wie Bach ſeine Werke ſelbſt aufgeführt hat, iſt hier das Mißgeſchick, welches noch alle deutſchen Meiſter traf, nämlich, die geeigneten Mittel zur vollkommen richtigen Aufführung ihrer Werke nicht zur Verfügung zu haben, ganz vorzüglich hinderlich geweſen. Wir wiſſen, mit wie überaus dürftigen Mitteln und unter welch' ungemein erſchwerenden Umſtänden Bach ſeine allerſchwierigſten Muſikwerke nur zu Gehör bringen konnte, und können uns ſchon aus dieſem einzigen Umſtande erklären, wie reſignirt, und endlich gleichgiltig, der Meiſter gegen den Vortrag derſelben wurde, deſſen Inhalt bei ihm faſt ganz nur Gedankenſpiel der innerſten Seele blieb. — Es wird daher das Ergebniß einer höchſten und vollendetſten Kunſtbildung ſein, auch für die Werke dieſes wunderbarſten Meiſters diejenige Vortragsweiſe aufzufinden und feſtzuſtellen, welche ſie dem Gefühle vollkommen verſtändlich machen und für fernere Zeiten erſchließen kann. Welcher Anſtrengung es hierzu aber erſt bedarf, wollen wir uns jetzt klar machen.

Um die hierzu führenden Wege zu bezeichnen, muß ich vor Allem wieder auf die Grundtendenz der beabſichtigten Muſikſchule hinweiſen, welche von erſprießlicher Wirkſamkeit nur dann ſein kann, wenn ſie ſich ausſchließlich auf die Pflege der Kunſt des Vortrages beſchränkt. Wie der rein wiſſenſchaftlichen Ausbildung des Schülers im Kompoſitionsſache, ſoll ſie auch der rein techniſchen Erlernung der Tonwerkzeuge nur durch Feſtſtellung der Grundrichtung die geeignetſten Mittel nachweiſen und, allgemein bildend, auf die beſte Methode hierfür vorbereitend wirken. Das unſichtbare Band, welches die verſchiedenen Lehrzweige vereinigt, wird immer nur in der Tendenz des Vortrages zu finden ſein dürfen. Für den Vortrag ſind daher nicht nur die Tonwerkzeuge ſelbſt, ſondern namentlich der äſthetiſche Geſchmack, das ſelbſtſtändige Urtheil für das Schöne und Richtige auszubilden. Vom Standpunkte einer Lehranſtalt aus iſt auf das Erſtere, den Vortrag durch die Tonwerkzeuge, nur durch die zweckmäßigſte Entwickelung des Zweiten, des äſthetiſchen Geſchmackes und Urtheiles, zu wirken. Der Tendenz unſerer Schule gemäß kann dieß nicht auf abſtrakt wiſſenſchaftlichem Wege, etwa durch akademiſche Vorleſungen u. dgl., erſtrebt werden, ſondern auch hierzu muß der rein praktiſche Weg der unmittelbaren künſtleriſchen Übung, unter höherer Anleitung für den Vortrag, zu erzielen ſein. Das Bedürfniß der Muſik nach dieſer Seite hin hat zur Erfindung und Ausbildung des richtigen Inſtrumentes geführt, welches dem einzelnen Muſiker es ermöglicht, komplizirte vielſtimmige Tonſtücke, vermöge gewiſſer Abſtraktionen und Reduktionen, ſich dem Gedanken nach vollſtändig vorzuführen. Das **Klavier** hat für die Entwickelung der modernen vielſtimmigen Muſik die größte Bedeutung, indem es der Selbſtſtändigkeit der Aneignung des Inhaltes und des Vortrages, faſt jeder Art, auch der komplizirteſten Muſik, eine ganz unerſetzliche, unmittelbar praktiſche Handhabe giebt. Am Klaviere vermag der gebildete Muſiker nicht nur ſich ſelbſt allein das vielſtimmige Tonſtück nach Inhalt und Form unmittelbar zu vergegenwärtigen, ſondern er kann ſich auf ihm auch hierüber deutlich und beſtimmt dem einigermaßen bereits entwickelten Jünger der Vortragskunſt mittheilen. Auf keinem einzelnen Inſtrumente kann der Gedanke der modernen Muſik klarer verdeutlicht werden, als durch den ſinnreich kombinirten Mechanismus des Klaviers; und für unſere Muſik iſt es daher das eigentliche Hauptinſtrument ſchon dadurch geworden, daß unſere größten Meiſter einen bedeutenden Theil ihrer ſchönſten und für die Kunſt wichtigſten Werke eigens für dieſes Inſtrument geſchrieben haben. So ſtellen wir, wenn wir heute die Summe der deutſchen Muſik bezeichnen wollen, unmittelbar neben die Beethoven'ſche Symphonie die Beethoven'ſche Sonate; und für die Ausbildung des richtigen und ſchönen Geſchmackes im Vortrage, kann vom Standpunkte der Schule aus nicht glücklicher und lehrreicher verfahren werden, als wenn wir von der Ausbildung für den Vortrag der Sonate ausgehen, um die Fähigkeit eines richtigen Urtheils für den Vortrag der Symphonie zu entwickeln.

Eine ganz beſondere Sorgfalt wird daher bei Erweiterung der Muſikſchule auf den richtigen Klavierunterricht zu verwenden ſein; nur ſollte dieſer nach ganz anderen Annahmen, als bisher es geſchah, eingerichtet werden, um dem hierbei in's Auge gefaßten einzigen höheren Zwecke zu entſprechen. Wie für die Orcheſterinſtrumente weiſen wir die Erlernung der reinen Technik des Klaviers dem Privatunterrichte zu, und erſt dem ausgebildeten Techniker würde für die Kunſt des höheren Vortrages der eigentliche Lehrplan der Schule offen ſtehen.

Dieſer höhere Unterricht des Klavierſpieles würde dann nach zwei verſchiedenen Seiten hin wirken: während die Ausbildung der reinen Virtuoſität, in den beſonderen Fällen des hervorragenden Talentes, wiederum dem reinen Privatunterrichte zugewieſen wäre, würde die Unterweiſung im ſchönen und richtigen Vortrage der klaſſiſchen Klaviermuſik einerſeits die Bildung guter Klavierlehrer, andererſeits die guter Orcheſter und Chordirigenten beabſichtigen. Was die erſtere Seite betrifft, ſo muß dieſe beſondere Richtung auf die Ausbildung von Klavierlehrern aus dem Grunde eingehalten werden, weil das Klavier, als das allerverbreitetſte und in jeder Familie heimiſch gewordene Inſtrument der neueren Zeit, der eigentliche Vermittler der Muſik mit dem Publikum geworden iſt. Soll daher auf die Geſchmacksrichtung des ungemein zahlreichen Dilettantenpublikums richtig gewirkt werden, ſo iſt hier der bis in die häusliche Unterhaltung dringende Weg dazu vorgezeigt. Nichts kann ſich bitterer rächen, als die Außerachtlaſſung dieſes Einfluſſes, und ein großer Theil des tiefinnerlichen Mißerfolges aller Klaſſizitäts-Bemühungen, namentlich unſerer Konzert-Inſtitute, erklärt ſich daraus, daß hier, im häuslichen Kreiſe und zur Selbſtunterhaltung des Dilettanten, gemeiniglich die ſchlechteſte Muſik, oder die übelſte Vortragsweiſe gänzlich aufſichtslos gepflegt wurde. Nicht unſere Dilettanten ſelbſt hat dagegen die Muſikſchule zu unterrichten, ſondern, wie geſagt, die für ſie beſtimmten Lehrer in der Richtung des ſchönen und korrekten Vortrages der Art auszubilden, daß ihre ſpätere Unterweiſung der Dilettanten wiederum ein Quell der edlen Bildung des Geſchmackes für Muſik im Publikum ſelbſt werde. Hierin verhält es ſich aber im Betreff der Leiſtungen unſerer Klavierſpieler ebenſo, wie bei den Leiſtungen unſerer Orcheſter. Der richtige Vortrag der Beethoven'ſchen Sonate iſt noch nie bis zum klaſſiſchen Style hierfür ausgebildet und feſtgeſtellt, noch weniger die Vortragsweiſe der Klavierwerke früherer Perioden endgiltig erörtert und gepflegt worden.

Am Klavier, und unter genauem Bekanntwerden mit unſerer ſo höchſt bedeutenden klaſſiſchen Klavier-Kompoſitionslitteratur, wird daher auch, nach der bezeichneten zweiten Richtung hin, am zweckmäßigſten der ſpätere muſikaliſche Dirigent für ſeine entſcheidend wichtige Wirkſamkeit ſich vorbereiten. Für ihn iſt es nicht erforderlich, die Inſtrumente des Orcheſters, welches er dirigiren ſoll, ſelbſt als ausübender Muſiker zu kennen; über ihren Umfang, ihre Eigenthümlichkeit und die ihnen entſprechende Behandlungsart geben ihm die Anhörungen vorzüglicher Aufführungen, verbunden mit dem Studium der Partitur, einzig die beſte Belehrung; ſo weit ihm eigener Vortrag durch Erfahrung inniger vertraut ſein muß, lernt er dieß genügend durch ſeine Theilnahme am Geſangsunterrichte: die äſthetiſchen Mittel der Beherrſchung des komplizirteren Vortrages von größeren Tonſtücken eignet er ſich am beſten durch das Klavier an. Neben dem Privatunterrichte im wiſſenſchaftlichen Theile der Kompoſitionslehre, würde der zum zukünftigen Dirigenten von muſikaliſchen Aufführungen ſich beſtimmende Schüler daher durch ſeine Theilnahme am höheren Vortrage des Klaviers zur Fähigkeit des richtigen Urtheils über den Gehalt und die Form der edleren Werke unſerer klaſſiſchen Meiſter vorſchreiten, ſo daß das genaueſte Bekanntwerden mit dieſen in richtiger Vorführung ſeiner Ausbildung einzig den entſprechenden Abſchluß geben kann.

Der einzig verfolgten Tendenz der praktiſchen Anleitung zum richtigen Vortrag guter Muſik würde es übel entſprechen, wenn wir ſchließlich, auf dem Höhepunkte der vorbereitenden Ausbildung angelangt, nach dem Vorbilde rein wiſſenſchaftlicher Anſtalten, für die letzte Erreichung unſerer Zwecke etwa akademiſche Vorträge u. dgl. über Äſthetik der Tonkunſt oder die Geſchichte der Muſik eintreten laſſen wollten. Die wahre Äſthetik und die einzig verſtändliche Geſchichte der Muſik hätten wir dagegen nur durch ſchöne und richtige Ausführungen der Werke der klaſſiſchen Muſik zu lehren, und mit den jetzt in das Auge zu faſſenden Aufführungen jener Werke haben wir daher den eigentlichen Kernpunkt aller unſerer Bemühungen zur Auffindung eines wahrhaft zweckmäßigen Lehrplanes der von uns gemeinten höheren Muſikſchule berührt.

Was bisher in unſeren Konzertanſtalten unvorbereitet und unvermittelt, ohne überlegte Wahl und zweckmäßige Zuſammenſtellung, ſofort einem Publikum von bloßen Liebhabern vorgeführt wurde, der reiche, aber bunt durcheinander geworfene Schatz der klaſſiſchen Muſiklitteratur aller Zeiten und Völker, ſoll nun in wohl zu treffender Auswahl, in zweckmäßiger Nebeneinanderſtellung und Folge, zunächſt zur Belehrung und Bildung der Jünger unſerer Schule, in der Weiſe zur Ausführung gebracht werden, daß für das Erſte den bei dieſen Ausführungen ſelbſt Betheiligten der Werth und Gehalt der Werke, durch Übung im richtigſten Vortrage derſelben, erſchloſſen werde.

Die Feſtſtellung eines Planes für die Auswahl und ſtufenweiſe Aufeinanderfolge bei der Vorführung der hier bezeichneten Werke muß die höchſte Beſonnenheit erfordern, und vielleicht kann die glückliche, vollgiltige Löſung dieſer Aufgabe, wie ſie ſich einerſeits ſelbſt wohl nach den Umſtänden motiviren muß, andererſeits doch nur der Erfolg längerer, verſtändig geleiteter Verſuche ſein. So viel iſt gewiß, daß die jetzige Zuſammenſtellung unſerer beſten Konzertprogramme durchaus nur verwirrend und verderblich für die Bildung eines richtigen Geſchmackes ſich erweiſt: wie wir dieß bereits äußerlich zu rügen und auf den übeln Erfolg davon hinzuweiſen Gelegenheit fanden, muß hier vorzüglich auch der ſchädliche Einfluß ſolcher willkürlichen Zuſammenſtellungen der Werke des verſchiedenartigſten Styles auf die Vortragenden ſelbſt bezeichnet werden. Bach, Mozart und endlich einen Tonſetzer der neueſten Zeit unmittelbar neben einander zu ſtellen, ſchadet dem Vortrage ihrer Werke ebenſo ſehr, als es das Publikum verwirrt, welches in ſolchen Fällen ſich wohl ſelbſt zu der Genugthuung anläßt, z. B. Roſſini's Ouvertüre zu „Wilhelm Tell“ in demſelben Konzerte, in welchem es Händel und Beethoven gehört hatte, mit Alles überwältigendem Jubel aufzunehmen, wie ich dieß ſelbſt meiner Zeit in einem der berühmten Leipziger Gewandhaus-Konzerte erlebte. Um dem Publikum auch nach dieſer Seite, namentlich des zu bildenden geſunden Urtheiles über Muſik, von Nutzen zu werden, dürfte es zur Anhörung der klaſſiſchen Muſikwerke älterer Perioden nur dann zugelaſſen ſein, wenn die Ausführung derſelben zuvor nach einem Plane zweckmäßig geordnet wäre, welcher zu allernächſt einen vorzüglichen Vortrag derſelben erzielt. Nur aus den genau erwogenen Erforderniſſen dieſer Werke ſelbſt kann, da uns die Tradition dafür ganz verloren iſt, die richtige Vortragsweiſe erkannt und durch den unmittelbar praktiſchen Verſuch ihrer Wirkung beſtimmt werden. Was bisher von Äſthetikern, welche nicht ſelbſt wirkliche Muſiker waren, theils mit redlicher Abſicht, theils aber auch nur, um auf die Neugierde des Publikums zu ſpekuliren, durch das Arrangiren ſogenannter hiſtoriſcher Konzerte verſucht wurde, und glücklichenfalls auf das Publikum nur ungefähr von dem Eindrucke ſein konnte, welchen in den Text gedruckte Zahlenbeiſpiele eines wiſſenſchaftlichen Werkes auf deſſen Leſer machen, ſoll nun zu allernächſt in der Abſicht vorgenommen werden, mit der Ergründung der jenen Werken entſprechendſten richtigen Vortragsweiſe, zugleich den Sinn und das Urtheil für wahren und ſchönen Vortrag in den Ausführenden ſelbſt zu bilden und zu pflegen. Das ſtufenweiſe Vorſchreiten von den Werken der älteren bis zu denen der neueſten Epochen der Muſik, wird zugleich, wie der Übung des Kunſtverſtandes, auch den verſchiedenen Stufen der gewonnenen techniſchen Ausbildung der Exekutanten ſelbſt angemeſſen und vortheilhaft ſein, und die hierauf ſich gründenden gemeinſchaftlichen Übungen würden ſomit den eigentlichen Kern des Lehrplanes unſerer Muſikſchule ausmachen.

Während ſo die Ausübenden und die Dirigirenden ſich mit dem Vortrage der Meiſterwerke der verſchiedenen Epochen und Schulen zur Bildung ihres eigenen Geſchmackes und Urtheils vertraut machen, häufen ſie zugleich den Schatz derjenigen muſikaliſchen Kunſtleiſtungen an, welchen ſie nun dem Publikum der Laien wiederum zur Bildung auch des Geſchmackes und Urtheils der Kunſtliebhaber mittheilen können. Sollten in der Schule ſelbſt noch Zweifel über die richtige Vortragsweiſe dieſes oder jenes Muſikwerkes aus entlegeneren Perioden beſtehen, ſo würde jetzt die Entſcheidung des durch das Schulſtudium nicht befangenen, einzig nach dem inſtinktiven Gefühle ſich ausſprechenden Laien-Publikums, meiſtens den richtigen Ausſchlag geben. Eine auf ſolche Weiſe von den eigentlichen Experimenten der Schule unberührt gebliebene Zuhörerſchaft würde einer, nach reiflichſter Überlegung getroffenen Wahl und Zuſammenſtellung, ſowie der treulichſt erforſchten richtigſten Vortragsweiſe der aufgeführten Tonſtücke gegenüber, uns endlich den beſten Aufſchluß auch darüber geben, ob wir in irgend etwas noch gefehlt haben, oder aber auch, ob den hervorgeſuchten Werken ſelbſt die für alle Zeiten dem rein menſchlichen

Gefühle zu erſchließende, wahre Schönheit und ſchöne Wahrheit inne wohne. Dieſe wichtigen, nach Außen wie nach Innen gleich lehrreichen und bildenden Zuſammenkünfte der Ausübenden mit dem eigentlichen Publikum, würden in Zukunft die Stelle der jetzt überall gepflegten klaſſiſchen oder gemiſchten Konzert-Unterhaltungen, deren Schwäche wir zuvor erkannten, einnehmen, und unſere Schule würde nach dieſer Seite hin ſomit ſich auf die Bildung des Publikums ſelbſt ausdehnen, indem ſie ihm unmittelbar den vollendetſten muſikaliſchen Kunſtgenuß ſelbſt bietet.

Zunächſt auf Veranſtaltungen zur Bildung und Erhaltung eines wahrhaften Kunſtgeſchmackes im Fache der Muſik ausgehend, behalte ich mir vor, durch eine ſchließliche Erörterung den Erfolg hiervon im Betreff der Anwendung auf die erfinderiſche Produktion der Gegenwart zu beleuchten; für jetzt hätten wir, um die eingeſchlagene konſervirende und ſtylbildende Richtung der bezweckten Bildungsanſtalt nicht einſeitig abzuſchließen, noch die Ausdehnung derſelben von dem Konzertſaale auf das verwandte Theater in's Auge zu faſſen. Was würde es uns nützen, in unſerer Schule einen edleren und wahrhaften Kunſtgeſchmack zu bilden, wenn wir ſchließlich unſere Schüler der Ausbeutung durch eine Anſtalt überlaſſen müßten, welche in keiner Weiſe unſerer Bildung angehörend, jeder Verantwortlichkeit für den Geiſt ihrer Leiſtungen entzogen, durch ſinnloſe Anforderungen für den Bedarf des ſo tief entwürdigten Operngeſchmackes unſerer Zeit, Alles wieder einreißen würde, was wir aufbauten? Um den richtigen Ausgangspunkt des unerläßlichen Einfluſſes unſerer Schule auch auf das Theater zu erfaſſen, müßten wir einfach auf deſſen Bedürfniß an guten und geübten Sängern, deren Seltenheit und Koſtſpieligkeit dem Beſtehen des Theaters ſo äußerſt hinderlich iſt, Rückſicht nehmen laſſen. Daß nun das Theater hinſichtlich ſeiner Vorführungen und Leiſtungen, nur noch in erhöhtem Grade an denſelben Mängeln und Unvollkommenheiten leidet, wie unſere Konzertanſtalten, braucht nicht erſt ausgeführt zu werden; ſondern, um ſeinen Leiſtungen dieſelbe Tendenz zu vindiziren, wie den der beabſichtigten öffentlichen Aufführungen unſerer Schule, haben wir einzig auf den allgemeinen Charakter des deutſchen Theater-Repertoirs aufmerkſam zu machen, welches ſich ebenfalls durch die Werke aller Style und aller Zeiten, ganz in der Weiſe unſerer bisherigen Konzertprogramme zuſammenſetzt.

Um meine weit gehende Abſicht ſogleich in das hellſte Licht zu ſetzen, will ich hier die uns zunächſt liegende Oper, über die wir uns ſchon zuvor verſtändigten, gänzlich übergehen, und ſofort zu den Bedürfniſſen des ſogenannten rezitirenden Schauſpieles mich wenden.

Als Gluck und Mozart ihre Opern ſchrieben, konnte der für ihren Vortrag erforderliche Geſangsſtyl in Italien und Paris ſtudirt werden; als aber Goethe und Schiller mit ihren edelſten Dichtungen ſich dem Schauſpiele zuwandten, war für den Vortrag ihrer Verſe, für die Wiedergabe ihres feinen und rein menſchlichen Pathos, auch nicht die Andeutung einer Schule, noch irgend welches Vorbild vorhanden. Unſere Schauſpieler, die, in ihrer natürlichen Entwickelung bis dahin noch nicht über das ſogenannte bürgerliche Drama hinausgelangt, kurz zuvor Shakeſpeare'ſche Stücke durch Umwandlung der Verſe in Proſa ſich angeeignet hatten, fanden ſich plötzlich durch die von unſeren großen Dichtern geſtellten Aufgaben vollſtändig überraſcht. In der ſogenannten Natürlichkeitsſchule aufgezogen, glaubten ſie der rhythmiſchen Verſe ſich nicht anders als durch Wiederauflöſung derſelben in Proſa bemächtigen zu können: da die rhythmiſche Anforderung aber überwiegend blieb, übten ſich weniger gewiſſenhafte Deklamatoren dieſe Verſe nach einer ſchnell banal werdenden Melodienform ein, vermöge welcher, zur gedankenloſen Manier ſich ausbildend, die Bedeutung, wie der Inhalt des Verſes durch ihren Vortrag vollſtändig aufgehoben wurden. Wer der Hoffnung erweckenden, naturwüchſigen Entwickelung der deutſchen Schauſpielkunſt ſeit der Mitte des vorigen Jahrhunderts einige Aufmerkſamkeit gewidmet hat, weiß, daß ſie ſeitdem einem jähen Verfalle anheimfiel. Dieſer datirt ſich vom Erſcheinen des Goethe- und Schiller'ſchen höheren Drama's. Sehr auffällig beſtätigt ſich hier wiederum die der deutſchen Kunſt-Entwickelung eigene, betrübende Erſcheinung: während der allgemeine Stand der Kunſtbildung nicht im Entfernteſten nur diejenigen künſtleriſchen Hilfsmittel an die Hand bietet, welche im Auslande ſo wohl organiſirt vorhanden ſind, daß der franzöſiſche und italieniſche Autor ſich faſt nur auf der Höhe dieſer Kunſtbildung zu halten hat, um das ihm erreichbare Beſte zu ſchaffen, — erſtehen unter den Deutſchen ſchaffende Genien von der Größe und Bedeutung, daß ſie, weit über die Heroen des Auslandes hinwegragend, in den nöthigen Anforderungen für die Darſtellung ihrer Werke Alles überbieten, was ſelbſt dort zu leiſten möglich wäre. Wenn wir aus dieſem ſonderbaren Schickſale die Berechtigung zu den kühnſten Hoffnungen auf die einſtige Größe und Herrlichkeit der deutſchen Kunſt ſchließlich zu entnehmen geſonnen ſind, muß, um dieſen Hoffnungen praktiſche Begründung zu geben, jetzt zunächſt auf die troſtloſen Übelſtände hingewieſen werden, welche aus dieſem auffallenden Konflikte zwiſchen Wollen und Können hervorgegangen ſind. Unfähig, Goethe und Schiller in der Weiſe ſich anzueignen, daß aus der richtigen Löſung der von ihnen geſtellten Aufgaben ein giltiger, wahrhafter Styl ſich gebildet hätte, verfiel das deutſche Schauſpiel, von ſeiner beſchränkteren Naturentwickelung durch unlösbare ideale Forderungen abgelenkt, auf das Experimentiren mit der Darſtellung der Werke aller Zeiten und aller Nationen, ganz ähnlich, wie wir dieß zuvor unſerem Muſiktreiben nachweiſen mußten; und wie hier dem unverſtandenen und unverdeutlichten Beethoven die Meiſter aller Zeiten, bis zu Bach, zur Seite geſtellt wurden, zog man dort Molière, Calderon, Shakeſpeare, ja endlich Sophokles und Aiſchylos heran, gleichſam wie um durch die Verwirrung der Leiſtungen die Unfertigkeit jeder derſelben zu verdecken. Um nun den hieraus erfolgten traurigen Zuſtand des deutſchen Schauſpiels recht erſichtlich zu bezeichnen, mache ich z. B. einfach auf den Umſtand aufmerkſam, daß es ſchwer, ja faſt unmöglich fallen würde, aus den Reihen unſerer heutigen Schauſpieler uns nur den richtigen Lehrer für Sprache und Deklamation klaſſiſcher Versarten zu empfehlen, deſſen wir für unſere zunächſt beabſichtigte Geſangsſchule bedürfen. Genau genommen hätten wir daher ſchon in dieſer rein praktiſchen Frage den Ausgangspunkt einer ſehr nöthigen Befaſſung auch mit der Reform des Schauſpiels zu finden, und ich begnüge mich daher mit dem gegebenen flüchtigen Überblicke, um der Anſicht, auch das Schauſpiel in den Kreis unſerer, auf Begründung eines wahrhaften Styles für den Vortrag berechneten Bemühungen heranziehen zu müſſen, Raum zu verſchaffen.

Einerſeits für die Sicherung der Erreichung unſeres nächſten Zweckes unerläßlich, wird es andererſeits von den gedeihlichſten Folgen für dieſes Inſtitut ſelbſt ſein, wenn das Theater, und zwar mit Einſchluß des Schauſpiels, den leitenden Grundſätzen der hiermit nothwendig auch zur Theaterſchule zu erweiternden Kunſtbildungsanſtalt untergeben werden kann. Hierzu würde die dem deutſchen Theater durch ſeine praktiſchen Bedürfniſſe eingeprägte Tendenz, ſein Repertoir aus den klaſſiſchen Werken aller Zeiten und Nationen zuſammenzuſetzen, die nöthige Veranlaſſung geben, indem für dieſe Werke, wie für die reinen Muſikwerke der verſchiedenen Style, zunächſt erſt die richtige Darſtellungsweiſe, ganz in dem Sinne und unter denſelben Rückſichten, wie bei jenen Muſikwerken, ſorgfältig erforſcht, gelehrt und als giltig feſtgeſetzt werden muß. Alles für dort Geſagte gilt hier mit gleichem Gewichte; denn es handelt ſich hier wie dort zu allernächſt um den Geiſt und die Form der Aneignung und Wiedergabe von Werken, welche unſerer unmittelbaren Empfindung entrückt, und durch keinerlei kenntliche Überlieferung gegenwärtig erhalten worden ſind. Die Schwierigkeiten, auf welchen die Beſitznahme dieſes Einfluſſes, ſowie ſeine Durchführung ſtoßen werden, dürfen uns, ſoll das ganze Werk der Grundlegung einer auf die Bildung des Kunſtgeſchmackes berechneten Schule nicht ſofort untergraben werden, nicht abſchrecken. Vor Allem auch darf die raſch ſich einſtellende Gunſt des Publikums für uns unzweifelhaft ſein, denn dieſes, welchem nun doch einmal die klaſſiſchen Werke aller Zeiten, mögen ſie ihm noch ſo unverſtändlich ſein, ſchon aus reinem Repertoirbedürfniſſe vorgeführt werden, wird ſchnell begreifen, daß ſeine Theilnahme an unſeren ernſten Studien ſich lediglich darauf zu beſchränken habe, jene Werke jetzt richtig, lebenvoll und dem einfachen menſchlichen Gefühle verſtändlich dargeſtellt zu erhalten. In welches Verhältniß das Publikum, ſobald es auf dem Wege des richtigen Verſtändniſſes der klaſſiſchen Werke aller Zeiten ſich für den wahren Genuß an den Leiſtungen der theatraliſchen Kunſt befähigt hat, ſich dann zu denjenigen Leiſtungen des Theaters verſetzt ſehen wird, welche ſchon ihres nichtigen, keinem Style, ſondern nur der Manier und Routine angehörenden Gehaltes wegen zu ſchöner und feſſelnder dramatiſcher Darſtellung gar nicht gelangen können: dieß wird ſich endlich wohl leicht aus der Erfahrung ergeben, wie es dem Kenner der hier vorliegenden Fragen ſchon jetzt klar vorſchwebt. Sobald wir als unverrückbare Norm das Eine feſthalten, Alles, was im Theater gegeben wird, gut und richtig zu geben, iſt zunächſt diejenige Seite unſeres Repertoirs bezeichnet, welche ſich einzig dieſer Bemühung lohnt. Da dem Theater aber auch die immerhin bedenkliche Tendenz einer Unterhaltungsanſtalt, wie ſie die Bevölkerung unſerer größeren Städte bedarf, beigegeben iſt, und es ſelbſt bis zur Alarmirung der Polizei führen könnte, wollten wir dieſer Tendenz, etwa durch zu ſtarke Reduktion der Zahl der Theater-Abende, ſchroff entgegentreten, ſo müßten wir darauf ſinnen, wie die eigentliche triviale Tendenz demjenigen theatraliſchen Inſtitute fern bleiben ſolle, welches andererſeits zur Ausbildung eines edleren Kunſtgeſchmackes ſo entſcheidend beizutragen berufen iſt. Auf welchem Wege hierfür vorzuſchreiten wäre, um mit humanem Gewährenlaſſen, und ohne naiven Gewohnheiten aufreizend entgegenzutreten, dennoch in klar erſichtlicher Weiſe den Zweck, den wir uns geſtellt, zu erreichen, muß uns eine umſichtige Beurtheilung des Werthes und der Tendenz vorliegender Beſtrebungen des praktiſchen Lebens lehren. Wir werden uns dieſer Löſung alsbald auf rein empiriſchem Wege nähern, ſobald wir, bereits ſo ſehr weit im Verfolgen der rein theoretiſchen Konſtruktion unſerer beabſichtigten Bildungsanſtalt gelangt, uns nun der Beſprechung der praktiſchen Möglichkeiten ihrer wirklichen Ausführung als lebensvoller Inſtitution zuwenden.

Indem ich einer Kommiſſion Sachverſtändiger und gewiſſenhafter Männer im Voraus es übergeben wiſſen möchte, zur Überwindung der großen Schwierigkeiten mitzuwirken, welche die rein perſönlichen Rückſichtsnahmen bei der Ausführung des vorzulegenden Planes mit ſich führen werden, fühle ich mich jetzt gedrungen, Euerer Majeſtät demnach auch meine Anſicht darüber mitzutheilen, welches Verfahren einzuhalten wäre, um die von mir erzielten Einrichtungen praktiſch in's Leben zu rufen. Die eine große Schwierigkeit der Beſeitigung der jetzigen, als erfolglos erkannten Einrichtungen im hieſigen königlichen Konſervatorium, glaube ich gänzlich übergehen zu müſſen, weil ſie adminiſtrative Probleme von rein perſönlicher Beziehung betreffen, zu deren Löſung ich unter keinen Umſtänden mich berufen fühlen kann. Ich muß daher, um meinen Plan zu entwickeln, von der Annahme ausgehen, es werde der einzig hierzu berufenen königlichen Behörde gelingen, die Schwierigkeiten dieſer nöthigen Beſeitigung in befriedigender Weiſe zu überwinden, um der zunächſt erforderlichen Reduktion des königlichen Konſervatoriums auf ſeine anfängliche Grundlage einer reinen Geſangsſchule Raum zu verſchaffen.

Die Beſtellung dieſer Geſangsſchule erachte ich als eine beſonders ſchwierige Aufgabe. Schon die Erfahrung, daß in keinem deutſchen Konſervatorium die Geſangslehre mit wahrhaftem Erfolge gepflegt worden iſt, muß uns dieſe Schwierigkeit bezeugen. Gewiß iſt es, daß kein Studium einer ſo angelegentlichen perſönlichen Aufmerkſamkeit bedarf, als der Geſangsunterricht. Bis zu einer wirklich fehlerfreien Entwickelung der menſchlichen Stimme, namentlich in Deutſchland, und unter dem Einfluſſe der deutſchen Sprache, erfordert es der unausgeſetzten, bis in das Einzelnſte gehenden Überwachung, der mühſeligſten und geduldprüfendſten Übungen. Während für alle Inſtrumente die

Geſetze der Technik ihrer Erlernung durchaus feſt begründet ſind und von jedem ausgebildeten Exekutanten eines Inſtrumentes dem Schüler nach ſicheren Normen gelehrt werden können, iſt die Technik des Geſanges noch heute geradesweges ein Problem, welches durch unſere Schule daher erſt endgiltig gelöſt werden, ſoll. Die Bildung tüchtiger Hilfslehrer unter einem ſeiner Aufgabe vollkommen gewachſenen Geſangsdirektor wird daher zuvörderſt als unerläßlich in Betracht zu ziehen ſein. Der eigentliche Geſangsunterricht kann, wie der der anderen Inſtrumente, ſowie auch der theoretiſchen Muſikwiſſenſchaft, nur ein privater, d. h. einzeln, nicht kollektiv zu ertheilender ſein: während zu dieſem Unterrichte hier in den vorzüglicheren Mitgliedern des königlichen Hoforcheſters die Lehrer für die Inſtrumente bereits vorhanden ſind, müßten dieſe für den Geſang eigentlich erſt geſchaffen werden. Den vorhandenen und ſonſt noch zu berufenden Geſangslehrern, welche mit der Zeit aus den gebildeten Schülern ſelbſt am beſten ſich werden gewinnen laſſen, würde zunächſt eine reiflich zu erwägende Verſtändigung über Annahme und Feſtſtellung der zweckmäßigſten Methode aufzugeben ſein. Dem Geſangsdirektor liegt es ob, die Durchführung dieſer Methode durch genaueſte Beaufſichtigung des einzelnen Unterrichtes der Schüler zu überwachen und zu berichtigen.

Ich glaube nun, daß von dem Erfolge dieſer Studien zunächſt der ganze weitere Ausbau einer größeren Muſikſchule abhängig gemacht werden müſſe, und halte es daher für unerläßlich, erſt dieſen Erfolg, nämlich, ob es uns gelingen werde, eine zweckmäßige Methode für Geſangsausbildung als vollkommen bewährt und endgiltig feſtzuſtellen, in Geduld abzuwarten, und alle Sorgfalt, ſowie die vorhandenen Mittel, ihm einzig zuzuwenden, ehe wir das Inſtitut zu erweitern gedenken. Erreichen wir dieſes Eine, iſt eine Geſangsſchule auf überzeugend ſicherer Grundlage und mit unwiderleglichem Erfolge gekrönt, zu Stande gebracht, ſo iſt das ſchwierigſte, nirgends nur richtig noch begriffene Problem gelöſt, und der feſte Grund zu jeder weiteren Ausbildung der Anſtalt gelegt.

Wie in den Elementen des Geſanges Sprache und Ton ſich berühren, reichen bei ſeiner höheren Ausbildung und Anwendung Muſik und Poeſie ſich die Hand. Zunächſt ſchon, um den Ton auszubilden, bedarf es der Mitwirkung der Sprache, jedoch hier nur erſt nach der untergeordneteren ſinnlichen Bedeutung des Wortes, ſo daß eben für den Elementarunterricht der Stimmbildung der Geſangslehrer ſelbſt für die Erforderniſſe des Sprachunterrichtes genügen muß. Stellt ſich der Erfolg unſerer bis dahin gerichteten Bemühungen als günſtig heraus, ſo wird nun hierfür, auf dem höheren Stadium der Geſangsausbildung angelangt, die Mithilfe eines Lehrers der Sprache und Deklamation nöthig. Zunächſt bloß für den Unterricht des Sängers herangezogen, würde ſeine Bedeutung und Wirkſamkeit uns von ſelbſt darauf hinweiſen, ſeine Thätigkeit auch auf die Ausbildung von Jüngern der reinen Schauſpielkunſt auszudehnen. Dieſe ſehr nahe liegende Erweiterung, welche von den wichtigſten Folgen ſein müßte, hätten wir ſogleich bei der Wahl des betreffenden Lehrers auf das Ernſtlichſte in das Auge zu faſſen, und gelänge es, hierfür einen beſonders befähigten und gebildeten Mann zu finden, ſo würde dieſem die Direktion der wirklichen Theaterſchule zu übergeben ſein, welche meines Erachtens vervollſtändigt ſein würde, wenn ihm ein Unterlehrer für die rein ſprachlichen und deklamatoriſchen Studien, ſowie ein, den höheren Anforderungen der plaſtiſchen und mimiſchen Ausbildung des Schülers entſprechender, wirklich gebildeter Balletmeiſter beigegeben würde. Der Mitgenuß des Unterrichtes der reinen Schauſpielſchule würde nun wiederum dem Zöglinge der Geſangsſchule zu Gute kommen, deſſen Fähigkeiten bis zum Erfaſſen der dramatiſchen Laufbahn entwickelt ſind; ſo daß mit der Konſtituirung der Theaterſchule die zweite Phaſe des Ausbaues der ganzen Bildungsanſtalt, deren erſte die reine Geſangsſchule einnahm, ihren Abſchluß gefunden haben würde.

Im Bedürfniſſe der reinen Geſangsſchule, wenn ſie bis über die elementare Stimmbildung hinaus ſich bereits als erfolgreich erwieſen hat, liegt aber wiederum die Veranlaſſung zu einer dritten Entwickelungsphaſe, nämlich die der muſikaliſchen Theorie, im Betreff der nöthigen Aneignung der Kenntniſſe der Harmonie und der Befähigung zum analytiſchen Verſtändniſſe der vorzutragenden Kompoſitionen. Als einzig praktiſche, von der Schule ſelbſt unmittelbar zu pflegende Grundlage für die hier gemeinte Erweiterung nach der Seite der reinen Muſik hin habe ich zuvor umſtändlicher das Klavierſpiel, mit der hiermit verbundenen Anweiſung zum Verſtändniſſe und zur Beurtheilung des höheren muſikaliſchen Vortrages überhaupt, bezeichnet. Auf meine eingehende Darſtellung dieſes Zweiges der muſikaliſchen Bildung mich beziehend, würde ich mit der Beſtellung eines geeigneten Lehrerperſonals für den Klaviervortrag den letzten Bedürfniſſen für das eigentliche praktiſche Lehrfach der erweiterten Muſikſchule als entſprochen anſehen, weil für die übrigen Inſtrumente (die eigentlichen Orcheſter-Inſtrumente) beſondere Lehrer nicht zu beſtellen ſein würden, ſondern die Verwendung der hierzu geeigneten, bereits vorhandenen Lehrkräfte nur nach ſyſtematiſcher Anordnung zu organiſiren wäre.

Ich muß meine Gedanken hierüber deutlicher entwickeln.

Es hat keinen Sinn, neben einer offiziellen Muſikſchule einen ſich ſelbſt überlaſſenen Privatlehrerſtand für den muſikaliſchen Unterricht beſtehend zu denken. Die Muſikſchule kann nur dann ihrer wiederholt bezeichneten Tendenz entſprechen, wenn ſie durch ihren belebenden und bildenden Einfluß die ganze Geſchmacksrichtung mindeſtens der Stadt, in welcher ſie wirkt, beherrſcht. Anſtatt alſo neben einem zerſtreuten Privatlehrerſtand einen beſchränkteren offiziellen Lehrerſtand, abgeſchloſſen durch die Mauern ihrer Lokalität zu formen, ſoll ſie ſämmtliche Muſiklehrer der Stadt zur Mitwirkſamkeit für ihre Zwecke heranziehen, und ſo ſich einfach zum dirigirenden Haupte der bisher zerſtreuten Glieder machen, indem ſie gewiſſermaßen nur den Muſikunterricht organiſirt und ihre höhere Tendenzen ihm einbildet. Die beſtellten Hauptlehrer der einzelnen Zweige würden demnach eigentlich zu Direktoren der betreffenden Lehrabtheilungen ernannt ſein, und für ihre Funktionen würden in der ſtets nach den Umſtänden zu erneuernden Organiſation und fortgeſetzten Überwachung des in ihr Fach ſchlagenden Unterrichtes der, dem Inſtitut ſich anſchließenden, Lehrer beſtehen.

Die beabſichtigte Organiſation der Lehrfächer iſt am leichteſten durch die Beleuchtung des Verhältniſſes klar zu machen, in welches die Muſikſchule zu den Muſikern des königlichen Hof-Orcheſters zu treten hätte, weil hier alles uns nöthige Lehrermaterial korporativ vereinigt vorhanden iſt. Offenbar würde es thöricht ſein, an beſonders zu beſtellende Lehrer für die einzelnen Orcheſterinſtrumente denken zu wollen, während bei der Beſetzung der betreffenden Stellen im königlichen Hoforcheſter bereits auf die Acquiſition der beſten Meiſter der bezüglichen Inſtrumente Bedacht genommen iſt. Den verſchiedenen Meiſtern der vorzüglichen Hauptinſtrumente des Orcheſters würden ſomit von der Direktion des betreffenden Lehrfaches der Muſikſchule die Schüler, deren allgemeine muſikaliſche Ausbildung ſie übernommen hat, zum Unterrichte auf den betreffenden Inſtrumenten übergeben, und der Antheil der Direktion an dieſem Unterrichte würde nur darin zu beſtehen haben, daß ſie den Erfolg deſſelben überwacht und, der ausgeſprochenen höheren Tendenz der Schule gemäß, durch richtige äſthetiſche Geſchmacksbildung für den klaſſiſchen Vortrag ſteigert. Dieſes geſchieht einerſeits durch periodiſch wiederkehrende Spezialprüfungen, mit Hinzuziehung des Lehrers, deſſen Methode ſelbſt hierbei, ſoll er das Vertrauen der Muſikſchule bewähren, einer nöthigen Kritik unterworfen ſein muß; anderntheils durch gemeinſame Übung im Vortrage von Orcheſterſtücken, unter der unmittelbaren Anleitung des Dirigenten der Muſikſchule.

In gleicher Weiſe, wie die dem königlichen Hoforcheſter angehörenden Meiſter der einzelnen Orcheſterinſtrumente, würden die leicht zu ermittelnden vorzüglichen Privatlehrer München's im Geſang, im Klavierſpiel, in der Kompoſitionslehre u. ſ. w. je nach Bedürfniß zur Mitwirkung im Unterrichte der Muſikſchule heranzuziehen ſein. Das Mittel der Überwachung ihres Unterrichtes, ſowie der Geltendmachung des höheren Einfluſſes der Schule auf denſelben, bliebe immer das gleiche wie für die Orcheſterſchule, nämlich: die periodiſch, je nach Verhältniß häufiger, wiederkehrenden Prüfungen der Schüler mit Hinzuziehung der Lehrer, ſowie die bis vor die Öffentlichkeit gelangenden gemeinſchaftlichen Übungen.

Die letzte Phaſe der Erweiterung der Muſikſchule wäre daher ihre Ausbildung zu einem vollſtändigen Orcheſterinſtitute, mit deſſen Begründung ſämmtliche im Orte vorhandenen muſikaliſchen Lehr- und Ausführungskräfte, mehr oder weniger unmittelbar, in den Leiſtungen der Schule umfaßt würden, ſo daß keine weſenhafte Kraft hiervon ausgeſchloſſen wäre. Das wirklich angeſtellte Perſonale der Schule dürfte, auf dieſe breite Grundlage der Vereinigung aller vorhandenen Lehrkräfte ſich ſtützend, ziemlich vereinfacht werden. Bei vollkommen durchgeführter Organiſation des zweckmäßig überwachten Privatunterrichtes bedürfte es faſt nur der Direktoren der einzelnen Unterrichtszweige, und ich glaube, daß in Zukunft dem Geſangsdirektor, dem Direktor der Theaterſchule, dem Dirigenten des Klavierſpieles und endlich dem des Orcheſters (welchen beiden die Kompoſitions- und höhere Vortragslehre mit obliegen würde) höchſtens ein angeſtellter Unterlehrer als Subſtitut beizugeben nöthig ſein würde, während aller eigentlicher direkter Unterricht den der Schule ſich anſchließenden Privatlehrern, gegen Vergütung der einzelnen Lektionen nach getroffenem Übereinkommen, zugewieſen wäre.

Faſſen wir alſo Alles zuſammen, worin die oſtenſible Hauptthätigkeit der Muſikſchule beſtehen würde, ſo wäre dieß die unausgeſetzte Prüfung des Unterrichtes, verbunden mit zweckmäßig geleiteter, gemeinſchaftlicher Übung. In unmittelbare Berührung mit dem Publikum träte dann die Schule durch Vorführung der Übungserfolge, als Konzert- und Theateraufführungen. Indem ich hier nur andeute, daß das ſelbſtſtändige Beſtehen des Orcheſters und des Theaters, als Adminiſtrativkomplexe für ſich, durchaus unberührt gedacht wird (denn auch die Mitwirkung des geſammten Orcheſters in den rein muſikaliſchen Aufführungen der Schule würde als aus den Einnahmen derſelben beſonders zu honorirend angenommen), will ich nur die Beſtimmung ausgedrückt ſehen, daß der Einfluß der Schule ſich lediglich auf den Geiſt der Leiſtungen beider Inſtitute zu äußern haben ſoll, d. h. was durch das Orcheſter und das Theater bisher unorganiſch, unzuſammenhängend, unreif, unrichtig und deßhalb von unentſchiedener, ja fehlerhafter Wirkung dem Publikum vorgeführt worden iſt, ſoll nun, einzig richtig, ſchön und allgemein verſtändlich ausgeführt, der Öffentlichkeit geboten werden.

Und hiermit iſt zunächſt die wahrhaft konſervative Tendenz ausgeſprochen, die klaſſiſchen Werke der Vergangenheit durch Feſtſtellung und Ausübung ihrer richtigen Vortragsweiſe in dem Sinne zu fördern und zu erhalten, daß hierdurch nicht nur der Sinn für richtigen und ſchönen Vortrag, als edler Kunſtgeſchmack, den Künſtlern ſelbſt zugeeignet, ſondern auch der allgemeine Kunſtſinn zu der höchſten, auf dieſer Grundlage einzig dem deutſchen Geiſte beſtimmten, Ausbildung und Fähigkeit gelangen würde. Auf dieſer Höhe angelangt, würde unſere Muſikſchule erſt die Baſis gewonnen haben, von welcher aus ſie, als wirkliches „Konſervatorium“ für Muſik wirkend, auch anregend und ermöglichend auf die weitere Entwickelung der Kunſt Einfluß üben könnte, und zwar einfach dadurch, daß ſie, außer der Anregung des klaſſiſchen Beiſpieles, vorzüglich die zur Hervorbringung edler neuer Kunſtwerke geeigneten Kunſtmittel an die Hand gäbe. Worin dieſe Anregung und Hilfsleiſtung dann beſtehen würden, dürfen wir leicht erkennen, wenn wir uns zuvor den Erfolg der bis dahin geleiteten Bemühungen vergegenwärtigen.

Unſtreitig iſt der ganzen Anlage des Deutſchen eine große, anderen Nationen kaum erkennbare, Aufgabe vorbehalten. Die ausnehmenden Schwierigkeiten, mit denen die Entwickelung der deutſchen Kunſt zu ringen hat, und welche recht klar zu machen zum Theil mein Beſtreben im Vorhergehenden war, beruhen faſt hauptſächlich in jener Anlage, der wir, wenn ſie glücklich ausgebildet wird, den Charakter der Univerſalität beilegen müſſen. Was unſer Hinderniß für die Reiſe und Korrektheit unſerer Leiſtungen iſt, macht zugleich die große Bedeutung unſerer Kunſttendenz aus. Daß wir Bach, Beethoven, Goethe und Schiller uns nur inkorrekt vorzuführen vermögen, zeigt bloß, wie hoch die Anlage des deutſchen Geiſtes über die Beſchränkung der Verhältniſſe durch Zeit und Raum erhaben iſt. Was die Ungunſt dieſer Verhältniſſe uns heute und hier verwehrt, muß uns zu erreichen doch einſt vorbehalten ſein, da jene großen Meiſter gerade ſo und nicht anders die Bedingungen für ihr Verſtändniß aus tief innerlichem Grunde zu bilden ſich genöthigt fühlten. Während der italieniſche und franzöſiſche Künſtler in Mitte ſeines Volkes im Triumph getragen wird, gleicht der edle deutſche Meiſter Friedrich dem Großen, als er bei Kollin allein zum Angriff einer Schanze vorrückte, und erſt beim Umſehen gewahr wurde, daß ſeine Grenadiere weit zurückblieben. Dieſe Schlacht war verloren; aber noch im gleichen Jahre ſchlug ſein kleines Heer die wunderbaren Schlachten von Roßbach und Leuthen, zum Staunen aller Welt.

Keine noch ſo erhabene Erſcheinung ſteht gänzlich losgelöſt vom Boden der menſchlichen Umgebung da; in Etwas iſt jeder Deutſche ſeinen großen Meiſtern verwandt, und dieſes Etwas iſt eben der Natur des Deutſchen nach einer bedeutenden Entwickelung fähig, und deßhalb einer langſamen Entwickelung bedürftig. Der deutſche Sinn für wahre Poeſie und Muſik iſt keine Fabel. Wenn ein deutſches Mädchen heute bei der Vorführung der entſtellendſten Farce, die wohl je einem edlen deutſchen Dichtergebilde als parodiſtiſches Gewand umgeworfen iſt, bei der Aufführung der Gounod'ſchen Pariſer Boulevard-Oper „Fauſt“, inT hränen ausbricht, ſo kommt dem gebildeteren Beobachter faſt ein ähnlicher Jammer an, wie dem Goethe'ſchen Fauſt bei ſeinem Eintritte in den Kerker: er iſt erſtaunt, wie das Gefühl für das Ächte und Wahre ſo wunderlich irregeleitet und gemißbraucht werden kann, daß hier nicht äſthetiſcher Ekel ſofort vor der Verzerrung und Lüge zurückſchreckt. Dennoch fließen dieſe Thränen des deutſchen Mädchens aus einem Quell der Empfindung, der nicht unverſchieden von dem Borne ſein muß, aus welchem der große Dichter ſelbſt die Begeiſterung zu ſeinem Gretchen ſchöpfte. Nicht nur, daß aus unſerer Mitte Beethoven und Goethe hervorgingen, ſondern auch, daß ihre Werke, trotzdem wir ſie noch nie ganz deutlich uns vorführen konnten, ahnungsvoll von uns begriffen und geliebt werden, zeugt für unſere bedeutenden Anlagen. Wenn ich im Pariſer Conſervatoire ſeinerzeit die räthſelhafte neunte Symphonie Beethoven's auf das Publikum bis zur Extaſe wirken hörte, ſo geſchah dieſes in Folge einer ſo unglaublich vollendeten Technik der Ausführung, daß ich in Zweifel gerieth, ob es nicht eben nur dieſe äußerſte Virtuoſität der Leiſtung des Orcheſters geweſen ſei, welche dieſe Wirkung hervorbrachte. Gewiß iſt es, daß im Gegenſatze hierzu die bei uns zur Gewohnheit gewordene Anerkennung dieſes jetzt ſehr häufig aufgeführten wunderbaren Werkes mir, der ich die meiſt ſehr undeutliche Aufführungsart derſelben zu jener Pariſer Leiſtung halten konnte, wiederum Zweifel darüber erweckte, ob das Verſtändniß des Publikums nicht nur ein rein vorgebliches wäre. Hier wie dort möchte der Zweifel, wenn er ſich ganz auf die eine Seite werfen ſollte, zu weit gehen. Immerhin müßte dem deutſchen Publikum eine nähere Verwandtſchaft mit dem Geiſte des Meiſters zugeſprochen werden, ſelbſt wenn es vorläufig nur der liebevollen Autorität in ſeiner Anerkennung ſich fügte. Dieſe Autorität eingeführt zu haben, bleibt gewiß kein geringes Verdienſt der ehrenwerthen Meiſter, denen wir dieſe Einführung verdanken. Daß die wahre Religion erſt durch das erhabene Beiſpiel der Märtyrer und Heiligen ſelbſt in das tiefſte Innere der Menſchenbruſt, als unerſchütterlicher und beſeligender Glaube, eindringen kann, bedarf faſt immer der Vorausſetzung, daß dieſer Glaube vom Volke zuvor ſchon auf Autorität hin angenommen ſei. Wir zürnen dem Biſchof von Paris nicht, welcher die heidniſchen Schaaren der normänniſchen Eindringlinge durch Überwerfung von weißen Hemden haufenweiſe zu Chriſten umtaufte: durch dieſes weiße Hemd war der Götzendiener aus ſeiner früheren Genoſſenſchaft ausgeſchieden, und nun dem Prediger erkennbar, der ihm das Heiligthum der neuen

Lehre auch in das Herz gießen konnte. Was für die Verbreitung des Glaubens an unſere großen Klaſſiker unter dem Publikum bei uns gewirkt worden iſt, gehört zu den anerkennungswertheſten Verdienſten deutſcher Meiſter, und nirgends bietet uns die Erfahrung eine auffallendere Veranlaſſung zur Würdigung ſolcher Verdienſte, als hier in München, wo die Verbreitung jenes Glaubens der Thätigkeit eines Mannes zu verdanken iſt, welcher, wenn er ſeinem Publikum zunächſt auch nur jene weißen Hemden der erſten Heidenbekehrung umwarf, hiermit allerdings zu beginnen hatte, um den Boden einer wahren muſikaliſchen Bildung vorzubereiten.

Unzweifelhaft iſt hierdurch einzig auch dem Verſtändniſſe der verbreiteten Werke die Bahn gebrochen worden. Die Frage nach dem Grade der Wahrheit dieſes Verſtändniſſes wird nun aber dann ernſtlicher und entſcheidungsvoller, wenn es ſich darum handelt, den Erfolg deſſelben auf den Geiſt und den Styl der nachfolgenden ſchaffenden Muſiker nachzuweiſen. Hier iſt nun erſichtlich, daß bisher der eigentliche ganze und wahre Beethoven noch ohne wirklichen und heilſamen Einfluß auf die Geſtaltung des Muſikſtyles der neueren Zeit geblieben iſt. Die ſeltſam weichliche, geſtaltungsloſe, aus verſchiedentlichen Stylarten oberflächlich gewobene Manier der Orcheſterwerke der Nach-Beethoven'ſchen Schule, läßt vor allen Dingen gänzlich den Einfluß der ſtaunenswerthen Plaſtik des Beethoven'ſchen Muſikſtyles vermiſſen. Das in den letzten Dezennien eingetretene häufigere Befaſſen mit den Werken der letzten Periode des Meiſters, namentlich mit ſeinen letzten Quartetten, kann uns noch in keiner Weiſe als aus einem wachſenden Verſtändniſſe derſelben hervorgegangen erſcheinen; hiervon überzeugt uns einerſeits die eindrucksloſe Vortragsweiſe dieſer Werke, wie andererſeits der Mangel alles Einfluſſes derſelben auf die Manier der neueren Komponiſten. Da das Letztere zum großen Theile aus dem Erſteren erklärlich ſein würde, ſo wäre hier wieder genügende Veranlaſſung, auf die großen Nachtheile des heutigen Muſikweſens in Deutſchland hinzuweiſen. Gerade dieſe letzten, im tiefſten Grunde genommen den allermeiſten deutſchen Muſikern noch gänzlich problematiſch geltenden Quartette Beethoven's, werden von einer Geſellſchaft franzöſiſcher Muſiker in Paris ſeit länger in vollendeter Weiſe exekutirt: dieſen Erfolg verdanken dieſe Künſtler dem redlichen Fleiße, welchen ſie Jahre lang ihrer Aufgabe einzig widmeten, und der, von ſehr richtigem Gefühle geleitet, einzig auf den Gewinn des richtigen Vortrages für die geſangsmelodiſche Subſtanz dieſer anſcheinend ſo ſchwer verſtändlichen Werke gerichtet war. Sie hielten hierbei keine noch ſo unſcheinbare Phraſe, keinen Takt für erledigt, ehe es ihnen nicht gelungen war, dieſe melodiſche Subſtanz durch Auffindung der ihr entſprechenden Technik des Vortrages ſich vollſtändig anzueignen, und der wirklich auffallende Erfolg hiervon iſt nun, daß ein ſolches, für ſchwülſtig und unverdaulich geltendes Muſikſtück, plötzlich in der Weiſe melodiös anſprechend und fließend erſcheint, daß das naiveſte Publikum gar nicht begreifen kann, warum dieſe Kompoſitionen für unverſtändlicher als andere gelten konnten. Dieß iſt ein Triumph, den wir franzöſiſchen Muſikern nicht länger mehr gönnen ſollten; denn bei uns müßte gerade das innige Verſtändniß dieſer wunderbaren Werke einen wichtigeren und nachhaltigeren Einfluß ausüben, namentlich durch ihre Einwirkung auf die Geſtaltung und Bildung eines der deutſchen Muſik einzig vorbehaltenen Styles auch in der Kompoſition. Das muſikaliſche Ausdrucksvermögen iſt eben durch jene, uns im Grunde noch unkenntlich gebliebenen letzten Werke des wunderbaren Meiſters, nach einer Seite hin entwickelt worden, welcher die Muſik der früheren Perioden ſich oft abſichtlich noch ferne halten mußte: ich will dieſe Richtung hier das zart und tief Leidenſchaftliche nennen, durch deſſen Ausdruck die Muſik erſt auf die gleiche Höhe mit der Dichtkunſt und Malerei der großen Perioden der Vergangenheit erhoben worden iſt. Während Dante, Shakeſpeare, Calderon und Goethe, gleich den großen Meiſtern der italieniſchen und niederländiſchen Malerei, mit dem hier bezeichneten Ausdrucke ſich aller Gegenſtände der Darſtellung der Welt und der

Menſchen bemächtigten, und erſt hierdurch wirklich im Stande waren, Welt und Menſchen wirklich darzuſtellen, galt in der Muſik bisher noch ein Axiom, welches ſie als Kunſtgattung offenbar degradirte, und welches dem rein ſinnlichen Gefallen, der reinen gefälligen Unterhaltung an der Muſik entnommen war. Bis wohin dieſe beſchränkte Anſicht der Muſik, namentlich dem beängſtigenden Eindrucke der unverſtandenen letzten Werke Beethoven's gegenüber, noch jetzt ſich verirrt, erkennen wir aus den platten Behauptungen moderner Äſthetiker in der Aufſtellung ihrer Theorien vom Schönen in der Muſik. Hiergegen gilt es, uns des ganzen, vollen Gehaltes der reichen Hinterlaſſenſchaft unſerer großen Meiſter wahrhaft erſt zu bemächtigen, um darüber, welche Entwickelung der Muſik vorbehalten iſt, durch die volle Erkenntniß Deſſen, bis wohin ſie ſich ſchon in Wahrheit entwickelt hat, uns das rechte Licht zu verſchaffen.

Die hier angeregten Fragen, ſo weit ſie auch rein theoretiſch zu erörtern ſind, bedürfen natürlich der ſorgſamſten, bis in das Einzelnſte gehenden Ergründung, um im Zuſammenhange mit den praktiſchen Beſtrebungen der Schule auch wiſſenſchaftliche Geltung zu erlangen. Im höchſten Grade hindernd tritt uns hier der traurige Zuſtand der Kritik entgegen, deren muſikaliſche Seite in unſeren Zeitſchriften auf eine nicht länger ſtraflos zu laſſende Weiſe gehandhabt wird. Gewiß habe ich nicht nöthig, den bereits übermäßig anwachſenden Umfang dieſer Gedenkſchrift auch durch eine nähere Beleuchtung des Unweſens der heutigen Zeitungskritik auszudehnen. Der unerhörte Leichtſinn, die unverzeihliche Gleichgiltigkeit, mit welcher ſelbſt die gewiſſenhafteſten Redaktionen unſerer Zeitungen die Rubrik „Muſik und Theater“ den unberufenſten Schwätzern überlaſſen, ſobald ſie nur das Publikum einigermaßen zu beluſtigen verſtehen, iſt keinem ruhigen Beobachter ein Geheimniß. Da die Lehre des richtigen Geſchmackes von der Schule ausgehen ſoll, müßte daher auch dafür geſorgt werden, daß die unterhaltende Belehrung hierüber ebenfalls in ihrem Sinne geleitet würde. Eine von der Muſikſchule zugründende, und durch die Hauptlehrer derſelben zu verfaſſende Zeitſchrift, als Organ der Münchner Muſikſchule, dürfte daher als ſehr zweckentſprechend ſofort in das Auge gefaßt werden. Die Nummern dieſer Zeitſchrift hätte zunächſt das wirkliche Tagebuch der Schule zu füllen, indem ſie Rechenſchaft und Bericht von den Leiſtungen derſelben gäbe; dann wäre die Beſprechung der zur Feſtſtellung der einzuhaltenden Unterrichtsmethoden angeregten Aufgaben und Probleme, in didaktiſcher Weiſe, zur Verſtändigung der Lehrer wie zur Bildung der Schüler auszuführen, und endlich die höheren Tendenzen der angeſtrebten Stylerweiterungen in kritiſcher und ſpekulativer Form zwiſchen den Künſtlern ſelbſt und dem Antheil nehmenden Publikum zu vermitteln.

So weit die unmittelbare Wirkſamkeit der Schule: ſomit bis zur wirklichen Antheilnahme an der Bildung des Styles der Muſikwerke der Zukunft. Daß nun die eigentliche Schöpfung dieſes Styles nur im Geiſte der Produktion der gegenwärtig ſchaffenden Künſtler beruhen kann, liegt am Tage; daß hier der individuellen Begabung des Berufenen Alles endgiltig zu geſtalten einzig vorbehalten ſein kann, bedarf keiner Beſtätigung. In welcher Weiſe nun dem ſtrebenden Künſtler der Gegenwart durch unſere Schule die richtigen Mittel zur Aufführung ſeiner Arbeiten gegeben werden können, welchen Antheil die Schule an den praktiſchen Leiſtungen unſerer jungen Tonſetzer nehmen ſoll, wird ſich nach dem Gehalte und den Tendenzen dieſer Leiſtungen ſelbſt am beſten bemeſſen laſſen. Den Konzert- und Theateraufführungen der vom Einfluſſe der Schule geleiteten Inſtitute hatten wir zunächſt die konſervative Tendenz der Bildung und Erhaltung des richtigen Vortrages der Meiſterwerke der Vergangenheit zugetheilt. Neben dieſer Tendenz müßte daher auch diejenige der richtigſten Aufführung und Darſtellung der Arbeiten des ſtrebenden und ſchaffenden Künſtlers der Gegenwart aufrichtig gefördert werden können. Solche Arbeiten nun, die ſich für die ihnen nöthige Vortragsweiſe unmittelbar an den Styl einer bereits gepflegten, und zum richtigen Ausdrucke gebrachten Richtung anſchließen, und ſomit für ihre

Ausführung keiner beſonderen Studien in dieſem bedeutender gefaßten Sinne bedürfen, könnten ſehr wohl den Aufführungen der älteren Werke, im geeigneten Anſchluſſe, vielleicht auch in beſonderer Zuſammenſtellung mit dem ihm zunächſt Verwandten, eingereiht werden. Über den Werth und die Zulaſſungsfähigkeit derſelben würde eben die Schule ſelbſt zu entſcheiden haben. Während wir uns nun vorbehalten, ſchließlich zu zeigen, welche Aufführungsweiſe wir denjenigen Arbeiten als einzig entſprechend geſichert wünſchen, welche in ihrer Art neu, und auf Erweiterung des bisher gepflegten Styles abzielend, zugleich das Problem der Erneuerung und Erweiterung der ihnen nöthigen Vortragsweiſe ſtellen, erwähnen wir für jetzt noch der Fälle, in welchen es ſich um muſikaliſche oder dramatiſche Arbeiten handelt, denen weder nach der einen noch der anderen Seite hin eine klar erkenntliche Stellung zuzuweiſen wäre; alſo die Arbeiten der eigentlichen Routine oder Manier. Der offenbaren Unfertigkeit bei Arbeiten dieſer Gattung würde natürlich nur belehrende Zurückweiſung zu ertheilen ſein; für Arbeiten jedoch, denen, wenn ihnen auch kein höherer Styl nachzuweiſen iſt, dennoch Eigenthümlichkeit der Erfindung, ſowie draſtiſche Eigenſchaften des Ausdruckes, ja vielleicht ſchon Wirkſamkeit durch den Gegenſtand allein nicht abgeſprochen werden kann, müßte, ſobald wir ſie aus höheren Gründen doch von der unmittelbaren Einreihung in die Werke des klaſſiſchen Styles auszuſchließen hätten, immerhin ein Weg, vor das Publikum zu bringen, eröffnet bleiben. Wir meinen hier die aus den eigentlichen Tendenzen des Tages hervorgehenden, im Zuſammenhange mit dem leicht erregbaren Gefallen der Menge an ungewählterer Unterhaltung, vielleicht einzig auf die Wirkſamkeit beliebter Darſtellungstalente berechneten, oft mit Friſche und natürlichem Geſchicke hervorgebrachten Arbeiten der eigentlichen Tageslitteratur, in denen ſich oft großes Talent und entwickelungsfähige Originalität zeigen können, ſomit den eigentlichen Quell des unmittelbaren Volkslebens, wie es nun einmal, mit Fehlern und Vorzügen, nach eigenem Belieben ſich geſtaltet. Den Produktionen dieſer Gattung hätten wir nichts zu verſperren, noch wäre aber auch ihre Förderung unſerer Bemühung übergeben: ſondern hierfür haben wir einfach nur gewähren zu laſſen, indem der Zeitgeiſt ſchon immer dafür ſorgt, daß Diejenigen, welche ihm ſchmeicheln, nicht unmittelbar verderben. Volkskonzerte und Volkstheater ſind die Loſung der Gegenwart. Ich bin der Meinung, daß dem leidenſchaftlichen Eifer unſerer ſtädtiſchen Bevölkerungen für ihre Unterhaltung keinerlei Erſchwerung in den Weg gelegt werden darf: je mehr wir ſehen, daß das Volk ſich auch für dieſe Bedürfniſſe ſelbſt zu helfen ſucht, deſto ſorgſamer haben wir nur darauf bedacht zu ſein, daß aus dem Kreiſe der höheren Kunſttendenzen ein wahrhaft geſchmacksbildender Einfluß auch nach dieſer Seite hin ſich erſtrecke, was wir, ſobald wir nicht einfach verbieten wollen,. nur durch das gute Vorbild, durch das belehrende Beiſpiel bewirken können. Je mehr wir daher auch in München dem ſich gründenden großen Volkstheater Raum und Freiheit zur Übung ſeiner Kräfte zu belaſſen haben, deſto angelegentlicher haben wir auf die Tüchtigkeit und Reinheit der Leiſtungen der Schule, und der ihrer Leitung zugewieſener muſikaliſchen und theatraliſchen Anſtalten zu halten. Sobald es gelingen ſollte, dem Volkstheater eine wirklich populäre, den Volksgeiſt rein und lauter darſtellende Tendenz einzuprägen, würde unſere Schule ſogar eifrig ſeine Leiſtungen zu beachten haben, vielleicht in der Hoffnung, für Form und Gehalt hier am Quelle der Unmittelbarkeit erfriſchende Züge ſchöpfen zu können. Leider aber ſtehen einer ſo günſtigen Erwartung von den Leiſtungen einer ſolchen Unterhaltungsanſtalt noch manche, nur zu wohl begründete Befürchtungen entgegen; ſie beruhen einestheils auf unſerem Urtheil über den ganzen allgemeinen Zuſtand der theatraliſchen Kunſt in Deutſchland, über den wir uns ſchon anfänglich zu vernehmen laſſen hatten; anderentheils auf dem ökonomiſch-ſpekulativen Charakter einer ſolchen Anſtalt, der ihr, als Aktienunternehmung, nothwendig den eigentlichen grundverderblichen Stempel aller ſcheinbar gemeinnützigen Unternehmungen unſerer merkantiliſchen Zeit aufdrückt.

Indem wir daher dieſe Unternehmungen gänzlich ihrer Selbſtbeſtimmung überlaſſen, und ihnen zugewieſen wiſſen wollen, was der Geltendmachung unſerer höheren Tendenz nur hindernd beigegeben ſein müßte, darf ich ſchließlich nun aber auf diejenige Inſtitution nochmals hinweiſen, von welcher ich mir allerdings nicht nur die Förderung der höchſten Intereſſen der Kunſt ſelbſt, ſondern zugleich auch die Begründung und Pflege eines wahren nationalen Sinnes für dieſe höchſten Intereſſen verſprechen zu können glaube.

Schon in der Einleitung meines Berichtes gedachte ich der einfachen Grundlage der hier gemeinten bedeutungsvollen original-deutſchen National-Inſtitution. Die Konſtruktion dieſer Grundlage ward mir durch das Bedürfniß vorgezeichnet, da ich, den herrſchenden Übelſtänden des deutſchen Theaters gegenüber, keine andere Möglichkeit guter und richtiger Aufführungen meiner neueren dramatiſchen Arbeiten erſah, als durch das Mittel von Muſteraufführungen durch ein beſonders kombinirtes, und eigens zum Zwecke der richtigen Darſtellung dieſer Werke angeleitetes Künſtlerperſonal, ſowie in einem lediglich dem Zwecke ſolcher Aufführungen dienenden, eigenen Theaterlokale, unter Vermeidung aller derjenigen Störungen, welche durch unmittelbare Berührung mit den in fortgeſetzter Funktion begriffenen, ſtehenden Theateranſtalten zu beſorgen wären. Zu dieſen Forderungen hat mich keinesweges eine ſelbſtüberſchätzende Meinung von der beſonderen Vorzüglichkeit meiner Arbeiten, ſondern einzig der Charakter ihres Styles, und die hieraus hervorgehenden Nöthigungen für eine Vortragsweiſe beſtimmt, welche gegenwärtig noch nirgends bis zur Sicherheit eines wirklichen Styles gepflegt worden iſt. Worin dieſe Anforderungen beſtehen, und durch welche Mittel der Ausbildung ihnen ſeitens der ausübenden Künſtler entſprochen werden könne, habe ich im Verlaufe dieſer Abhandlung auf dem Wege der theoretiſchen Erörterung und der praktiſchen Vorſchläge hierfür, umſtändlicher bezeichnet. Daß die Erfüllung dieſer Forderungen der muſikaliſchen und dramatiſchen Kunſt für alle Zeiten von großer Erſprießlichkeit ſein muß, leuchtet ein: den hierauf zu verwendenden Eifer ſtets wach zu erhalten und neu zu befeuern, kann nur den ſtets neu anregenden Aufgaben, wie ſie aus neuen Werken der ſchaffenden Meiſter der Nation hervorgehen, vorbehalten ſein. Dadurch, daß immer die Kunſtmittel zu ihrer Aufführung in wohlgeübter Bereitſchaft gehalten werden, kann andererſeits die Stellung neu fördernder Aufgaben jenen Meiſtern wiederum erleichtert und ermöglicht werden; und nur in dieſer Wechſelwirkung der Meiſter und der Schule kann daher die Blüthe und das Heil beider geſichert bleiben.

Zur Pflege ihres eigenen Gedeihens ſoll daher die Schule in Zukunft unausgeſetzt die Preisaufgabe ſtellen, ihr ſolche Werke zu liefern, welche nach irgend einer bedeutenden, der gepflegten klaſſiſchen Kunſt verwandten Seite hin, wiederum neue Aufgaben für die Aufführung und Darſtellung enthalten: jedem wirklich originellen Werke von edler Kunſttendenz, möge es ſeinen Ausgangspunkt in welcher Schule und in welchem Style es ſei, nehmen, wird dieſe geforderte Eigenſchaft innewohnen; und ihm wäre daher der Preis zuzuerkennen, durch eine beſondere Muſteraufführung der bezeichneten Art der Nation vorgeführt und empfohlen zu werden. Die zur Ermöglichung ſolcher Aufführungen dienenden Veranſtaltungen würden endlich eine, gewiſſermaßen lokal-monumentale Grundlage erhalten durch die Erbauung eines eigens für ſie beſtimmten Muſtertheaters, deſſen innere Einrichtung, im Betreff einer zweckmäßigeren Konſtruktion für die edleren Bedürfniſſe eines ſolchen Kunſtraumes, ſchon jetzt auf Befehl Euerer Majeſtät der Erfindung eines beſonders hierzu berufenen berühmten Architekten aufgegeben iſt. Den Abſchluß dieſer bedeutungsvollen Inſtitution von feſtlichen Muſteraufführungen edler deutſcher Originalwerke würde daher, wenn alle hierauf zielenden Einrichtungen ſich wohl bewährt hätten, die Einweihung eines edlen Feſttheaters bilden, welches nach jeder Seite hin als muſtergiltig für ſeinen Zweck der ganzen gebildeten Welt als ein Monument des deutſchen Kunſtgeiſtes errichtet ſtehen ſoll. In dieſem Theater würden mit alljährlicher Wiederkehr zu einer beſtimmten Zeit der deutſchen Nation die beſten und edelſten Werke ihrer Meiſter in muſtergiltiger Weiſe vorgeführt werden, welche von da an, wo ihre Aufführungsweiſe genügend begründet, zur häufigeren Wiederholung nach dieſem Muſter nun den übrigen Theaterinſtituten Deutſchlands, und namentlich auch dem ſtehenden Hof- und Nationaltheater in München, übergeben werden können. Und mit der Einweihung dieſes Theaters glaube ich daher für die Darſtellung, welcher dieſe Blätter gewidmet ſind, den letzten krönenden Abſchluß gefunden zu haben, ſowie er ſchon jetzt vor dem begeiſterten Blicke des erhabenen Beſchützers der Kunſt, dem Plane nach, vorgezeichnet ſteht.

Allerdurchlauchtigſter, Großmächtigſter König!

Es iſt mir durch meine Anlage und meinen Bildungsgang beſtimmt worden, den auffallenden Abſtand der öffentlichen Leiſtungen im Gebiete des mir vertraut gewordenen Kunſtzweiges, und den Anforderungen des deutſchen Genius, wie ſie ſich aus den Werken und Tendenzen unſerer großen Meiſter herausgeſtellt haben, mit der Deutlichkeit mir zum Bewußtſein zu bringen, daß hieraus für mich ein innerer Zwang zur unausgeſetzten Anregung der hierfür nöthigen Reformen entſtanden, unter welchen ich bisher, mehr als die Welt einſehen kann, zu leiden hatte. Dieſen wirklichen Leiden gab ich zu einer Zeit, wo ich auf das Tiefſte davon erregt war, einen allgemeinen Ausdruck durch eine Reihe von Kunſtſchriften, deren Unbeachtung, oder Misverſtändniß und abſichtliche Entſtellung mir neue Widerwärtigkeiten und Verfolgungen zuzogen. Außerdem habe ich an den Orten, an denen ich wirkte oder auch nur längere Zeit mich aufhielt, wiederholt mich bemüht, mit beſonderer Beachtung der lokalen Gegebenheiten auf den Weg der Reform hinzuweiſen, und zwar mit genauem Eingehen auf dieſe lokalen Gegebenheiten, indem ich mit beſtimmten praktiſchen Angaben nachwies, wie aus ihnen das nöthige

Gute für das Gedeihen der Kunſtpflege zu entwickeln ſei. In dieſem Sinne arbeitete ich in Dresden den Entwurf zu einer Reorganiſation der Theater im Königreiche Sachſen*) aus; für Zürich, wo ich längere Zeit ein Aſyl fand, erſann ich, um nachzuweiſen, wie auch die beſcheidenſten Mittel bei rechter Verwendung auf edle Zwecke bedeutende Erfolge erzielen könnten, den Vorſchlag zu einer Organiſation derſelben, welche ich dort unter dem Titel: „Ein Theater in Zürich"**) veröffentlichte. Auf Veranlaſſung einer einſt in Weimar beabſichtigten „Goetheſtiftung"***) bemächtigte ich mich dieſes Gegenſtandes, um an ihm ebenfalls das den Deutſchen Noththuende in organiſatoriſchen Vorſchlägen nachzuweiſen. Noch vor Kurzem diente mir der Fall der Erbauung eines neuen prachtvollen Operntheaters in Wien zur Anregung der Mittheilung von praktiſchen Vorſchlägen†) zur Hebung des betreffenden Inſtitutes aus deſſen aller Welt erſichtlichem Verfalle. Alle dieſe Bemühungen ſind ſpurlos unbeachtet geblieben. Die Herausgabe meiner dramatiſchen Dichtung „der Ring des Nibelungen" eröffnete ich mit dem bereits in dieſem Berichte angezogenen Vorworte††), in welchem ich, von den Erforderniſſen für die Aufführung meines Werkes ausgehend, den Plan vorzeichnete, durch deſſen Ausführung allerdings die einzig gründliche Löſung der mich beſchäftigenden Probleme vorbereitet werden ſollte. Ich wandte mich hierfür an irgend einen mir unbekannten deutſchen „Fürſten", und ſchloß, innerlich verzweifelnd, mit der Frage: „Wird ſich dieſer Fürſt finden?" —

Schöner als ich es ahnen und hoffen konnte, iſt meine bange Frage beantwortet. Es ſcheint, das Schickſal hat keinem meiner beſchränkteren Pläne Beachtung und Erfolg ſchenken laſſen wollen, um der Ausführung meines gründlichſten und weit reichendſten die wahrhaft berufene Macht zuzuführen. So darf ich denn heute dieſe letzte umfaſſende Arbeit, wie ſie nur durch den Willen meines erhabenen Gönners hervorgerufen wurde, mit dem wunderbar tröſtenden Vertrauen in die Hand Euerer Majeſtät übergeben, daß, ſo weit irgend die Kraft und Fähigkeit der uns einzig freiſtehenden Gegenwart reichen, meine Vorſchläge Beachtung und Ausführung finden werden.

---

*) Geſ. Schriften und Dichtungen Band II.

**) Ebendaſelbſt Band V.

***) Ebendaſelbſt Band V.

†) Vergl. Band VII.

††) Vergl. Band VI.

Dem Urtheile der Männer, welche Euere Majeſtät zur Prüfung dieſer Vorſchläge, ſowie zur allmählichen Durchführung des für zweckmäßig Erfundenen berufen werden, kann ich mit gutem Gewiſſen die Erwägung Deſſen anheimſtellen, ob die Erreichung des gezeigten Zieles nicht ebenſo der Kunſt zum Heile, als Bayern und ſeinem edlen Könige zum Ruhme gereichen würde.

Ich meinestheils weiß mich ſicher, ſeitdem mein Stern den erſehnten „Fürſten" mich finden ließ, all' mein Streben und Wirken in dem einen Begriffe enthalten zu ſehen, dieſem Fürſten zu dienen, und verharre in ehrfurchtsvollſter Ergebenheit

Euerer Majeſtät

München den 31. März 1865.

allerunterthänigſter
Richard Wagner.

Meine Erinnerungen

an

Ludwig Schnorr von Carolsfeld.

(† 1865.)

Von dem jungen Sänger Ludwig Schnorr von Carolsfeld vernahm ich zuerſt durch meinen alten Freund Tichatſchek, welcher mich im Sommer 1856 in Zürich beſuchte, und für die Zukunft mich auf dieſen hochbegabten Kunſtjünger hinwies. Dieſer hatte damals am Karlsruher Hoftheater ſeine theatraliſche Laufbahn angetreten; durch den Direktor dieſes Theaters, welcher mich im Sommer des darauf folgenden Jahres ebenfalls beſuchte, wurde ich von Schnorr's beſonderer Vorliebe für meine Muſik und die von mir dem dramatiſchen Sänger gebotenen Aufgaben unterrichtet. Wir kamen bei dieſer Gelegenheit überein, ich möchte meinen „Triſtan", mit deſſen Konzeption ich mich damals trug, für eine erſte Aufführung in Karlsruhe beſtimmen, wobei zu hoffen wäre, daß der mir ſehr geneigte Großherzog von Baden die Schwierigkeiten zu beſiegen wiſſen werde, welche damals noch meiner unbehelligten Rückkehr auf deutſches Bundesgebiet entgegenſtanden. Von dem jungen Schnorr erhielt ich etwas ſpäter ſelbſt einen ſchönen Brief mit faſt leidenſchaftlicher Verſicherung ſeiner Ergebenheit für mich.

Aus Gründen, die manches Unklare an ſich behielten, ward die Verwirklichung des damals verabredeten Planes der Aufführung des im Sommer 1859 von mir vollendeten „Triſtan" in Karlsruhe ſchließlich für unmöglich erklärt. Über Schnorr ſelbſt war mir hierbei berichtet worden, trotz ſeiner großen Hingebung für mich, dünke ihn namentlich die Bewältigung der mit dem letzten Akte dem Sänger der Hauptrolle geſtellten Aufgabe unausführbar. Außerdem ward mir ſein Geſundheitszuſtand als bedenklich geſchildert: er leide an einer ſeine jugendliche Geſtalt entſtellenden Fettſucht. Namentlich die durch dieſes Letztere mir erweckte Vorſtellung wirkte ſehr unheimlich auf mich. Als ich im Sommer 1861 zuerſt Karlsruhe beſuchte, und durch den ſtets freundlich mir gewogen gebliebenen Großherzog die Ausführung des früher beſchloſſenen Vorhabens von Neuem in Anregung gebracht wurde, blieb ich gegen das Anerbieten der Direktion, für die Partie des Triſtan mit Schnorr, welcher jetzt am Dresdener Hoftheater angeſtellt war, in Unterhandlung zu treten, faſt widerwillig geſtimmt; ich erklärte, dieſen Sänger gar nicht gern perſönlich kennen lernen zu wollen, da ich fürchtete, das durch ſein Leiden hervorgerufene Groteske ſeiner Geſtalt möchte mich bis zur Unempfindlichkeit gegen ſeine wirkliche künſtleriſche Begabung einnehmen.

Nachdem die hierauf projektirte Wiener Aufführung meines neuen Werkes ebenfalls nicht ermöglicht worden war, verweilte ich im Sommer 1862 in Biebrich am Rheine, und beſuchte von dort aus eine Vorſtellung des „Lohengrin“ in Karlsruhe, in welcher Schnorr als Gaſt auftrat; hierzu kam ich heimlich an und hatte mir vorgenommen, mich vor Niemand ſehen zu laſſen, um namentlich Schnorr meine Anweſenheit zu verbergen, weil ich beſorgte, in meinen Befürchtungen von dem abſchreckenden Eindrucke ſeiner vermutheten Misgeſtalt der Art beſtärkt zu werden, daß ich, meiner Verzichtleiſtung auf ihn getreu bleibend, ihm auch perſönlich mich unbekannt zu erhalten wünſchen würde. Dieſe meine ſcheue Stimmung änderte ſich nun ſchnell. Bot mir der Anblick des im kleinen Nachen landenden Schwanenritters den immerhin für das Erſte etwas befremdenden Eindruck der Erſcheinung eines jugendlichen Herakles, ſo wirkte aber auch zugleich mit ſeinem Auftreten der ganz beſtimmte Zauber des gottgeſandten, ſagenhaften Helden auf mich, in deſſen Betreff man ſich nicht fragt: wie iſt er, ſondern ſich ſagt: ſo iſt er! Dieſe augenblickliche, bis in das Innerſte gehende Wirkung kann nur eben dem Zauber verglichen werden; ich entſinne mich, ſie in meinem früheſten Jünglingsalter für mein ganzes Leben beſtimmend von der großen Schröder-Devrient empfangen zu haben, und ſeitdem nie wieder ſo eigenthümlich und ſtark, als von Ludwig Schnorr bei ſeinem Auftreten im „Lohengrin“. Alsbald erkannte ich im Verlaufe ſeines Vortrages noch mancherlei Ungereiftes ſeiner Auffaſſung und Wiedergebung, aber auch dieſes bot mir den Reiz der unentſtellten jugendlichen Reinheit, der keuſchen Anlage zur blühendſten künſtleriſchen Entwickelung. Die Wärme und zarte Begeiſterung, welche aus dem wunderbar liebevollen Auge des ganz jugendlichen Mannes ſich ergoß, bezeugten mir ſofort auch das dämoniſche Feuer, zu welchem ſie zu entflammen waren; er ward mir ſchnell zu einem Weſen, für das ich ſeiner ungemeſſenen Begabung wegen in ein tragiſches Bangen gerieth. Bereits nach dem erſten Akte ertheilte ich einem hierzu aufgeſuchten Freunde den Auftrag, Schnorr um eine Zuſammenkunft mit mir nach der Vorſtellung zu bitten. Dieß ward ausgeführt: der junge Recke trat unermüdet am ſpäten Abend zu mir in das Gaſthofszimmer, und der Bund war geſchloſſen; wir hatten nur zu ſcherzen, wenig uns zu ſagen. Nur ein allernächſtens auszuführendes längeres Zuſammentreffen in Biebrich ward verabredet.

Dort am Rheine kamen wir bald für zwei glückliche Wochen zuſammen, um von Bülow, welcher mich zur gleichen Zeit beſuchte, auf dem Klavier begleitet, meine Nibelungen-Arbeiten und namentlich den „Triſtan“ nach Herzensluſt durchzunehmen. Hier war denn Alles geſagt und gethan, was uns zum innigſten Einverſtändniſſe über jedes uns nahe liegende künſtleriſche Intereſſe führen konnte. Im Betreff ſeiner Bedenken gegen die Ausführbarkeit des dritten Aktes von „Triſtan“ geſtand er mir nun, daß dieſe Bedenken ſich weniger auf eine etwa gefürchtete Erſchöpfung des Stimmorganes und ſeiner

Kraft bezögen, ſondern vielmehr auf das von ihm nicht zu bewältigende Verſtändniß einer einzigen, ihm dennoch aber allerwichtigſt dünkenden Phraſe, nämlich der des Liebesfluches, beſonders des muſikaliſchen Ausdruckes von den Worten an: „aus Lachen und Weinen, Wonnen und Wunden“. Ich zeigte ihm, wie ich das gemeint habe, und welchen allerdings ungeheuren Ausdruck ich dieſer Phraſe gegeben haben wollte. Schnell verſtand er mich, erkannte, daß er ſich im muſikaliſchen Zeitmaaße, welches er ſich zu ſchnell vorgeſtellt, geirrt habe, und ſah nun ein, daß die hieraus erfolgte Überhetzung Schuld an dem Mislingen des rechten Ausdruckes, ſomit auch an dem Nichtverſtändniſſe dieſer Stelle geweſen ſei. Ich gab zu bedenken, daß ich hier bei dem gedehnteren Zeitmaaße allerdings eine durchaus ungewöhnliche, ja vielleicht ungeheuere Anſtrengung fordere; dieſe Zumuthung erklärte er durchaus für geringfügig und bewies mir nun ſofort, wie er gerade mit dieſer Dehnung die Stelle vollkommen befriedigend vorzutragen im Stande ſei. — Dieſer eine Zug iſt für mich ebenſo unvergeßlich als lehrreich geblieben; die höchſte phyſiſche Anſtrengung verſchwand als Bemühung vor dem Bewußtſein des Sängers vom richtigen Ausdrucke der Phraſe; das geiſtige Verſtändniß gab ſofort die Kraft zur Bewältigung der materiellen Schwierigkeit. Und an dieſem zarten Skrupel hatte das künſtleriſche Gewiſſen des jungen Mannes jahrelang gelitten; die ihm zweifelhaft dünkende Wiedergebung einer einzigen Stelle hatte ihn gegen die Möglichkeit der Löſung der ganzen Aufgabe durch ſein Talent befangen gemacht; dieſe Stelle zu ſtreichen, womit ſo ſchnell unſere renommirteſten Opernheroen ſich zu helfen wiſſen, hätte ihm natürlich nicht beikommen können, denn er erkannte ja gerade dieſe Stelle als die Spitze der Pyramide, bis zu welcher die tragiſche Tendenz dieſes Triſtan ſich aufthürmte. — Wer ermißt, von welchen Hoffnungen ich mich belebt fühlen durfte, da dieſer wunderbare Sänger in mein Leben getreten war! — — Wir ſchieden, und ſollten erſt nach Jahren durch neue, ſeltſame Schickſale zur endlichen Löſung unſerer Aufgabe wieder zuſammengeführt werden

lichen Löſung unſerer Aufgabe wieder zuſammengeführt werden.

Von nun an fielen meine Bemühungen um eine Aufführung des „Triſtan“ mit denen um Schnorr's Mitwirkung dabei zuſammen; ſie glückten erſt, als ein ſeitdem mir erſtandener erhabener Freund meiner Kunſt das Münchener Hoftheater hierzu mir anwies. Bereits Anfangs März des Jahres 1865 traf Schnorr, um der nöthigen Beſprechung unſeres alsbald in Angriff zu nehmenden Vorhabens willen, zu einem kürzeren Beſuche in München ein; ſeine Gegenwart veranlaßte eine, im Übrigen nicht weiter vorbereitete, Aufführung des „Tannhäuſer“, in welcher er mit einer Theaterprobe die Hauptrolle übernahm. Ich konnte mich nur der mündlichen Beſprechung bedienen, um über die von ihm erwartete Darſtellung dieſer allerſchwierigſten meiner dramatiſchen Sängeraufgaben mich mit ihm zu verſtändigen. Im Allgemeinen theilte ich meine betrübende Erfahrung davon mit, wie unbefriedigend der bisherige Theatererfolg meines „Tannhäuſer“ aus dem Grunde der ſtets noch ungelöſt, ja unbegriffen gebliebenen Aufgabe der Hauptpartie für mich ausgefallen ſei. Als Grundzug derſelben bezeichnete ich ihm *höchſte Energie des Entzückens wie der Zerknirſchung*, ohne jede eigentliche gemüthliche Zwiſchenſtufe, ſondern jäh und beſtimmt im Wechſel. Ich verwies ihn zur Feſtſtellung dieſes Typus ſeiner Darſtellung auf die Bedeutung der erſten Scene mit Venus; ſei die beabſichtigte erſchütternde Wirkung dieſer Scene verfehlt, ſo ſei auch das Misglücken der ganzen Darſtellung begründet, welche dann kein Stimmjubel im erſten Finale, kein Aufbäumen und Losbrechen beim Bannfluche im dritten Akte mehr zur richtigen Wirkung zu bringen vermöge. Meine neue Ausführung dieſer Venus-Scene, welche mir durch eben dieſe erkannte und in dem erſten Entwurfe noch nicht deutlich genug ausgedrückte Wichtigkeit derſelben ſpäter eingegeben worden, war in München damals noch nicht einſtudirt; Schnorr mußte ſich noch mit der älteren Faſſung behelfen: deſto mehr ſollte es ihm angelegen ſein, durch die Energie ſeiner Darſtellung den hier, mehr noch eben nur dem Sänger allein überlaſſenen, Ausdruck des qualenvollen Seelenkampfes zu geben, und er werde dieß meinem Rathe nach ermöglichen, wenn er alles Vorangehende nur als eine gewaltige Steigerung auf den entſcheidenden Ausruf: „Mein Heil ruht in Maria!“ hin, auffaſſe. Ich ſagte ihm, dieſes „Maria!“ müſſe mit ſolcher Gewalt eintreten, daß aus ihm das ſofort geſchehende Wunder der Entzauberung des Venusberges und der Entzückung in das heimiſche Thal, als die nothwendige Erfüllung einer unabweislichen Forderung des auf äußerſte Entſcheidung hingedrängten Gefühles, ſchnell ſich verſtändlich mache. Mit dieſem Ausrufe habe er die Stellung des in erhabenſter Extaſe Entrückten angenommen, und in ihr ſolle er nun, mit begeiſtert dem Himmel zugewandtem Blicke, regungslos verbleiben, ja ſogar bis zur Anrede durch die ſpäter auftretenden Ritter nicht die Stelle wechſeln. Wie er dieſe, noch von einem ſehr renommirten Sänger einige Jahre vorher als unausführbar mir zurückgewieſene Aufgabe zu löſen habe, würde ich während dieſer Scene ſelbſt auf der Bühne, wo ich mich neben ihm aufſtellen werde, in der Theaterprobe unmittelbar angeben. Hier ſtellte ich mich nun dicht zu ihm und flüſterte ihm, Takt für Takt der Muſik und den umgebenden Vorgängen der Scene vom Liede des Hirten bis zum Vorüberzug der Pilger folgend, den inneren Vorgang in den Empfindungen des Entzückten zu, von der erhabenſten vollſtändigen Beſinnungsloſigkeit bis zur allmählich erwachenden Beſinnung auf die gegenwärtige Umgebung, namentlich durch die Belebung des Gehöres, während er, wie um das Wunder nicht zu zerſtören, dem vom Innewerden des Himmelsäthers entzauberten Blicke der Augen die altheimiſche Erdenwelt wieder zu erkennen noch verwehrt; unverwandt den Blick nur nach oben gerichtet, hat nur das phyſiognomiſche Spiel des Geſichtsausdruckes, endlich die mild nachlaſſende Spannung der erhabenen Leibeshaltung die eingetretene Rührung der Wiedergeburt zu verrathen, bis jeder Krampf vor der göttlichen Überwältigung weicht, und er mit dem endlich hervorbringenden Ausrufe: „Allmächtiger, dir ſei Preis! Groß ſind die Wunder deiner Gnade!“ demüthig zuſammenbricht. Mit dem Antheil, den er dann ſelbſt leiſe am Geſange der Pilger nimmt, ſenkt ſich der Blick, das Haupt, die ganze Haltung des Knieenden immer tiefer, bis er, von Thränen erſtickt, in neuer, rettender Ohnmacht, bewußtlos, mit dem Geſicht am Boden, ausgeſtreckt liegt. — In gleichem Sinne ihm leiſe mich mittheilend, blieb ich die ganze Probe über Schnorr zur Seite. Meinen geflüſterten ſehr kurzen Angaben und Andeutungen antwortete ſeinerſeits ein ebenſo leiſer, flüchtiger Blick von einer begeiſterten Innigkeit, welche, mich des wundervollſten Einverſtändniſſes verſichernd, ſelbſt wiederum mir neue Eingebungen über mein eigenes Werk erweckte, ſo daß ich an einem allerdings unerhörten Beiſpiele inne ward, von welcher befruchtenden Wechſelwirkung ein liebevoller unmittelbarer Verkehr verſchiedenartig begabter Künſtler werden könne, wenn ihre Begabungen ſich vollkommen ergänzen.

Nach dieſer Probe ſprachen wir kein Wort mehr über den „Tannhäuſer“. Auch nach der am anderen Abende ſtattgefundenen Aufführung fiel kaum noch ein Wort darüber, beſonders kein Wort des Lobes und der Anerkennung meinerſeits; ich hatte an dieſem Abende durch die ganz unbeſchreiblich wundervolle Darſtellung meines Freundes hindurch einen Blick in mein eigenes Schaffen geworfen, wie er wohl ſelten, vielleicht nie noch einem Künſtler ermöglicht worden. Hier tritt dann eine heilige Ergriffenheit ein, gegen die man ſich in ehrfurchtsvollem Schweigen zu verhalten hat.

Mit dieſer einen, nie wiederholten Darſtellung des „Tannhäuſer“ hatte Schnorr meine innigſte künſtleriſche Abſicht durchaus verwirklicht, das Dämoniſche in Wonne und Schmerz verlor ſich keinen Augenblick; die, ſo oft vergebens von mir begehrte, entſcheidend wichtige Stelle des zweiten Finale's: „Zum Heil den Sündigen zu führen, u. ſ. w.“, welche von jedem Sänger ihrer großen Schwierigkeit, von jedem Kapellmeiſter des gewohnten „Streichens“ wegen hartnäckig ausgelaſſen wird, trug zum erſten und einzigſten Male Schnorr mit dem erſchütternden und dadurch heftig rührenden Ausdrucke vor, welcher plötzlich den Helden aus einem Gegenſtande des Abſcheues zum Inbegriffe des Mitleidswerthen macht. Durch das leidenſchaftliche Raſen der Zerknirſchung während des heftig bewegten Schlußſatzes des zweiten Aktes, und durch ſeinen dem entſprechenden Abſchied von Eliſabeth, war ſein Erſcheinen als Wahnſinniger im dritten Akte richtig vorbereitet; aus dem Erſtarrten löſte ſich deſto ergreifender die Rührung los, bis der erneute Ausbruch des Wahnſinnes faſt mit derſelben dämoniſch zwingenden Gewalt die zauberhafte Wiedererſcheinung der Venus hervorrief, wie im erſten Akte der Anruf der Maria die chriſtlich heimathliche Tageswelt durch ein Wunder zurückgerufen hatte. Schnorr war in dieſem letzten Verzweiflungsraſen wahrhaft entſetzlich, und ich glaube nicht, daß Kean und Ludwig Devrient im Lear zu größerer Gewalt ſich geſteigert haben können.

Der Eindruck hiervon auf das Publikum ward für mich ſehr belehrend. Vieles, wie die faſt ſtumme Scene nach der Entzauberung aus dem Venusberge, wirkte im richtigen Sinne ergreifend und veranlaßte ſtürmiſche Ausbrüche der ungetheilten allgemeinen Empfindung. Im Ganzen nahm ich jedoch mehr nur Erſtaunen und Verwunderung wahr; namentlich das ganz Neue, wie die beſprochene, ſonſt immer ausgelaſſene Stelle im zweiten Finale, wirkte durch Irrewerden an dem Gewohnten faſt bis zur Befremdung. Von einem ſonſt geiſtig nicht unbegabten Freunde hatte ich mich geradesweges darüber belehren zu laſſen, daß ich eigentlich kein Recht dazu hätte, den Tannhäuſer auf meine Weiſe dargeſtellt haben zu wollen, da das Publikum, wie meine Freunde, welche dieſes Werk überall günſtig aufgenommen, offenbar dadurch ausgeſprochen hätten, daß die bisherige, wenn auch mir nicht genügende, gemüthlichere, mattere Auffaſſung im Grunde genommen die richtigere ſei. Der Einwurf der Albernheit ſolcher Behauptungen ward mit freundlich nachſichtsvollem Achſelzucken dahingenommen, um dabei verbleiben zu können. — Auch gegen dieſe ganz allgemeine Verweichlichung, ja Verlüderlichung nicht nur des öffentlichen Geſchmackes, ſondern ſelbſt der Geſinnung unſerer oft nahe tretenden Umgebung, hatten wir gemeinſchaftlich nun auszudauern; es geſchah im ſchlichten Einverſtändniſſe über das Richtige und Wahre, ſchweigſam ſchaffend und wirkend, ohne alle Demonſtration, als die der künſtleriſchen That.

Und dieſe bereitete ſich nun, mit der Wiederkehr des innig mir verbundenen Künſtlers, im Beginne des folgenden April, durch die Aufnahme der gemeinſamen Proben zur Aufführung des „Triſtan“ vor. Nie hat ſich der ſtümperhafteſte Sänger oder Muſiker ſo viele bis in das Einzelnſte gehende Belehrungen von mir ertheilen laſſen, als dieſer an die höchſte Meiſterſchaft unmittelbar hinanragende Geſangsheld; die anſcheinend kleinlichſte Hartnäckigkeit in meinen Weiſungen fand, da ihr Sinn ſofort von ihm verſtanden wurde, bei ihm ſtets nur die freudigſte Aufnahme, ſo daß ich mir wirklich unredlich erſchienen ſein würde, hätte ich, etwa in der Meinung ihm nicht empfindlich zu fallen, die mindeſte Ausſtellung verſchweigen wollen. Der Grund hiervon lag aber darin, daß das ideale Verſtändniß meines Werkes ſich dem Freunde bereits ganz aus ihm ſelbſt erſchloſſen hatte und wahrhaft zu eigen geworden war; nicht eine Faſer dieſes Seelengewebes, nicht eine noch ſo leiſe Andeutung der verborgenſten Beziehung, welche ihm entgangen und nicht auf das Zarteſte von ihm empfunden worden wäre. Somit handelte es ſich nun einzig um die genaueſte Beurtheilung der techniſchen Ausdrucksmittel des Sängers, Muſikers und Mimen, um die Übereinſtimmung der perſönlichen Begabung und ihrer Eigenheit mit dem idealen Gegenſtande der Darſtellung allgegenwärtig zu erzielen. Wer dieſen Studien beiwohnte, muß ſich erinnern, nichts Ähnliches von künſtleriſch freundſchaftlichem Einvernehmen noch und je wieder erlebt zu haben.

Nur über den dritten Akt des „Triſtan“ habe ich Schnorr nie etwas geſagt, außer meiner früheren Erklärung der einen, ihm unverſtändlichen Stelle. Nachdem ich während der Proben des erſten und zweiten Aktes ſtets, wie mit dem Ohre, ſo mit dem Auge, auf das Geſpannteſte an meinen Darſtellern geheftet hatte, wendete ich, mit dem Beginne des dritten Aktes, vom Anblicke des auf ſeinem

Schmerzenslager hingeſtreckten todeswunden Helden mich unwillkürlich gänzlich ab, um auf meinem Stuhle mit halbgeſchloſſenen Augen bewegungslos mich in mich zu verſenken. In der erſten Theaterprobe ſchien Schnorr die ungewohnte Andauer meiner ſcheinbaren vollſtändigen Theilnahmloſigkeit, da ich mich im Verlaufe der ganzen ungeheueren Scene ſelbſt bei den heftigſten Accenten des Sängers nie nach ihm wendete, ja nur überhaupt mich regte, innerlich befangen gemacht zu haben, denn als ich endlich nach dem Liebesfluche taumelnd mich erhob, um, in erſchütternder Umarmung zu dem auf ſeinem Lager ausgeſtreckt Verharrenden hinabgebeugt, dem wunderbaren Freunde leiſe zu ſagen, daß ich kein Urtheil über mein nun durch ihn erfülltes Ideal ausſprechen könne, da blitzte ſein dunkles Auge wie der Stern der Liebe auf; ein kaum hörbares Schluchzen, — und nie ſprachen wir über dieſen dritten Akt mehr ein ernſtes Wort. Nur erlaubte ich mir, zur Andeutung meiner Empfindungen hierüber, etwa Scherze wie dieſen: ſo etwas, wie dieſer dritte Akt, ſei leicht geſchrieben, aber es von Schnorr hören zu müſſen, das ſei ſchwer, weßhalb ich denn auch gar nicht erſt noch hinſehen könnte. —

In Wahrheit bleibt auch jetzt, wo ich dieſe Erinnerungen nach drei Jahren aufzeichne, es mir noch unmöglich, über dieſe Leiſtung Schnorr's als Triſtan, wie ſie im dritten Akte meines Drama's ihren Höhepunkt erreichte, mich auszuſprechen, vielleicht ſchon aus dem Grunde, weil ſie ſich jeder Vergleichung entzieht. In völliger Rathloſigkeit darüber, wie ich nur einen annähernden Begriff davon geben ſollte, glaube ich dieſes ſo furchtbar flüchtige Wunderwerk der muſikaliſch-mimiſchen Darſtellungskunſt für das ſpätere Gedenken einzig dadurch feſthalten zu können, daß ich den mir und meinem Werke wahrhaft gewogenen Freunden für alle Zukunft anempfehle, vor Allem die Partitur dieſes dritten Aktes zur Hand zu nehmen. Sie würden zunächſt nur das Orcheſter genauer zu unterſuchen haben, dort, vom Beginn des Aktes bis zu Triſtan's Tode, die raſtlos auftauchenden, ſich entwickelnden, verbindenden, trennenden, dann neu ſich verſchmelzenden, wachſenden, abnehmenden, endlich ſich bekämpfenden, ſich umſchlingenden, gegenſeitig faſt ſich verſchlingenden muſikaliſchen Motive verfolgen; dann hätten ſie deſſen inne zu werden, daß dieſe Motive, welche um ihres bedeutenden Ausdruckes willen der ausführlichſten Harmoniſation, wie der ſelbſtändigſt bewegten orcheſtralen Behandlung bedurften, ein zwiſchen äußerſtem Wonneverlangen und allerentſchiedenſter Todesſehnſucht wechſelndes Gefühlsleben ausdrücken, wie es bisher in keinem rein ſymphoniſchen Satze mit gleicher Kombinationsfülle entworfen werden konnte, und ſomit hier wiederum nur durch Inſtrumentalkombinationen zu verſinnlichen war, wie ſie mit gleichem Reichthum kaum noch reine Inſtrumentalkomponiſten in das Spiel zu ſetzen ſich genöthigt ſehen durften. Nun ſage man ſich, daß dieſes ganze ungeheuere Orcheſter zu der monologiſchen Ergießung des dort auf einem Lager ausgeſtreckten Sängers ſich, im Sinne der eigentlichen Oper betrachtet, doch nur wie die Begleitung zu einem ſogenannten Sologeſange verhalte, und ſchließe demnach auf die Bedeutung der Leiſtung Schnorr's, wenn ich jeden wahrhaften Zuhörer jener Münchener Aufführungen zum Zeugen dafür anrufen darf, daß vom erſten bis zum letzten Takte alle Aufmerkſamkeit und aller Antheil einzig auf den Darſteller, den Sänger gerichtet war, an ihn gefeſſelt blieb und nie einen Augenblick auch nur gegen ein Textwort Zerſtreutheit oder Abwendung eintrat, vielmehr das Orcheſter gegen den Sänger völlig verſchwand, oder — richtiger geſagt — in ſeinem Vortrage ſelbſt mit enthalten zu ſein ſchien. Gewiß iſt aber nun Alles zur Bezeichnung der unvergleichlichen Größe der künſtleriſchen Leiſtung meines Freundes Demjenigen, welcher die Partitur dieſes Aktes genau ſtudirt hat, geſagt, wenn ich berichte, daß bereits nach der Generalprobe von unbefangenen Zuhörern gerade dieſem Akte die populärſte Wirkung zugeſprochen, und der allgemeinſte Erfolg davon vorausgeſagt wurde. —

In mir ſelbſt ſteigerte ſich, während ich den Vorſtellungen, welche wir vom „Triſtan“ erlebten, beiwohnte, ein anfänglich ehrfurchtsvolles Staunen über dieſe ungeheuere That meines Freundes bis zu einem wahrhaften Entſetzen. Mir erſchien es endlich als ein Frevel, dieſe

That als eine wiederholt zu fordernde Leiſtung etwa in unſer Opernrepertoire eingereiht wiſſen zu ſollen, und ich fühlte mich in der vierten Aufführung nach dem Liebesfluche Triſtan's zu der beſtimmten Erklärung an meine Umgebung gedrängt, dieſe ſolle die letzte Aufführung des „Triſtan“ ſein; ich würde keine weitere mehr zugeben.

Wohl dürfte es ſchwer ſein, den Sinn meiner Empfindung hierbei klar verſtändlich auszudrücken. Die Beſorgniß der Aufopferung der phyſiſchen Kräfte meines Freundes lag nicht darin, denn dieſe war durch die Erfahrung vollkommen zum Schweigen gebracht. Sehr richtig und treffend äußerte ſich in dieſem Betracht der erfahrene Sänger **Anton Mitterwurzer**, welcher als **Schnorr's** Kollege am Dresdener Theater, ſowie, als Kurwenal, ſein Genoſſe bei der Triſtan-Aufführung in München, den tiefſten und verſtändnißvollſten Antheil an den Leiſtungen, wie an dem Schickſale unſeres Freundes nahm; als ſeine Dresdener Kunſtgenoſſen laut darüber ſchrieen, Schnorr habe ſich mit dem „Triſtan“ ruinirt, hielt er ihnen ſehr einſichtsvoll entgegen, daß, wer ſo wie Schnorr im vollſtändigſten Sinne Meiſter ſeiner Aufgabe geweſen ſei, nie ſeine phyſiſchen Kräfte übernehmen könnte, indem auch die Verwendung dieſer in die geiſtige Bewältigung der ganzen Aufgabe ſiegreich mit eingeſchloſſen ſei. In Wahrheit wurde nie während, noch nach den Vorſtellungen die mindeſte Schwächung ſeines Organes, noch ſonſt eine körperliche Erſchöpfung an ihm wahrgenommen; im Gegentheil, hatte ihn die Sorge für das Gelingen vor den Vorſtellungen ſtets in Aufregung erhalten, ſo trat nach jedem neuen guten Erfolge ſofort wieder die heiterſte und kräftigſte Stimmung und Haltung bei ihm ein. Die durch ſolche Erfahrungen gewonnenen, und eben von Mitterwurzer ſehr richtig beurtheilten Reſultate, waren es, welche andererſeits uns gerade zur ernſtlichſten Erwägung deſſen veranlaßten, wie dieſe Reſultate zur Begründung eines neuen, dem wahren Geiſte deutſcher Kunſt entſprechenden Styles des muſikaliſch-dramatiſchen Vortrages zu verwerthen ſeien. Und hier eröffnete ſich aus meiner zu ſo inniger Verbindung gediehenen

Begegnung mit Schnorr eine unverhofftes Gedeihen verheißende Ausſicht auf die Ergebniſſe unſeres vereinigten Wirkens für die Zukunft.

Die Unerſchöpflichkeit einer wahrhaft genialen Begabung war uns ſo recht begreiflich aus unſeren Erfahrungen an dem Stimmorgan Schnorr's klar geworden. Dieſes Organ, voll, weich und glänzend, machte, ſobald es zum unmittelbaren Werkzeuge der Löſung einer geiſtig vollkommen bewältigten Aufgabe zu dienen hatte, auf uns eben jenen Eindruck der wirklichen Unerſchöpflichkeit. Was kein Geſanglehrer der Welt lehren kann, fanden wir einzig an dem Beiſpiele der Löſung ſolcher bedeutenden Aufgaben zu erlernen möglich. — Worin aber beſtehen nun dieſe Aufgaben, für welche unſere Sänger den richtigen Styl eben noch nicht gefunden haben? — Sie ſtellen ſich zunächſt als eine, ihnen ungewohnte Forderung an die phyſiſche Ausdauer ihrer Stimme dar, und will der Geſanglehrer hier nachhelfen, ſo glaubt er — und von ſeinem Standpunkte aus mit Recht — eben nur zu mechaniſchen Kräftigungsmitteln des Organes, im Sinne einer abſoluten Vernatürlichung ſeiner Funktionen ſchreiten zu müſſen. Hierbei iſt die Stimme, wie für die erſte Grundlage ihrer Bildung auch wohl gar nicht anders verfahren werden darf, nur als menſchlich thieriſches Organ aufgefaßt; ſoll nun im Gange der weiteren Ausbildung endlich die muſikaliſche Seele dieſes Organes entwickelt werden, ſo können hierfür immer nur die gegebenen Beiſpiele der Stimmanwendung zur Norm dienen, und auf die hierin geſtellten Aufgaben kommt es demnach für alles Weitere an. Nun iſt aber bisher die Geſangsſtimme einzig nur nach dem Muſter des italieniſchen Geſanges ausgebildet worden; es gab keinen anderen. Der italieniſche Geſang war aber vom ganzen Geiſte der italieniſchen Muſik eingegeben; dieſem entſprachen zur Zeit ihrer Blüthe am vollkommenſten die Kaſtraten, weil der Geiſt dieſer Muſik nur auf ſinnliches Wohlgefühl, ohne alle eigentliche Seelenleidenſchaft, gerichtet war, — wie denn auch die männliche Jünglingsſtimme, der Tenor, zu jener Zeit faſt gar nicht, oder, wie es ſpäter der Fall war, im falſettirenden kaſtratenhaften Sinne verwendet werde. Nun hat ſich aber die Tendenz der neueren Muſik, unter der unweigerlich anerkannten Führung des deutſchen Genius, namentlich mit Beethoven, zu der Höhe wahrer Kunſtwürde erſt dadurch erhoben, daß ſie nicht nur das ſinnlich Wohlgefällige, ſondern auch das geiſtig Energiſche und tief Leidenſchaftliche in das Bereich ihres unvergleichlichen Ausdruckes gezogen hat. Wie muß ſich das nach der früheren Muſik-Tendenz ausgebildete männliche Stimmorgan nun zu den von der heutigen deutſchen Kunſt gebotenen Aufgaben verhalten? Auf ſinngefälliger, materieller Baſis entwickelt, kann es hier nur Anſprüche an wiederum rein materielle Stärke und Ausdauer erblicken, und für dieſe die Stimmen abzurichten erſcheint daher dem heutigen Geſanglehrer die wichtige Aufgabe. Wie irrthümlich hier verfahren wird, läßt ſich leicht denken, denn jedes nur auf materielle Kraft abgerichtete männliche Geſangsorgan wird beim Verſuche der Löſung der Aufgaben der neueren deutſchen Muſik, wie ſie in meinen dramatiſchen Arbeiten ſich darbieten, ſofort erliegen und erfolglos ſich abnutzen, wenn der Sänger dem geiſtigen Gehalte der Aufgabe nicht vollkommen gewachſen iſt. Das allüberzeugendſte Beiſpiel hierfür gab uns eben Schnorr, und um ganz deutlich zu bezeichnen, um welche tief gehende und gänzlich trennende Unterſcheidung es ſich hier handelt, führe ich meine Erfahrung von jener Stelle des „Tannhäuſer“ im Adagio des zweiten Finale's („zum Heil den Sündigen zu führen“) an. Hat in unſerer Zeit die Natur ein Wunder von männlich ſchönem Stimmorgan hervorgebracht, ſo iſt dieß die nun ſeit vierzig Jahren fortwährend kräftig und klangvoll ausdauernde Tenorſtimme Tichatſcheck's. Wer noch kürzlich von ihm im „Lohengrin“ die Erzählung vom heiligen Graal in edelſt klangvoller, erhabener Einfachheit vorgetragen hörte, der war wie von einem wirklich erlebten Wunder tief ergriffen und gerührt. Jene Stelle im „Tannhäuſer“ mußte ich aber bereits nach der erſten Aufführung deſſelben, vor nun ſo langer Zeit, in Dresden ſtreichen, weil Tichatſcheck, der damals im glänzendſten Kraftbeſitze ſeiner Stimme war, den Ausdruck dieſer Stelle, als den einer extatiſchen Zerknirſchung, der Anlage ſeines dramatiſchen Talentes nach, ſich nicht aneignen konnte, und dagegen einigen hohen Noten gegenüber in rein phyſiſche Erſchöpfung gerieth. Wenn ich nun bezeuge, daß Schnorr dieſe Stelle nicht nur mit dem erſchütterndſten Ausdrucke vortrug, ſondern auch dieſelben energiſchen hohen Schmerzenstöne mit wahrhafter Klangfülle und vollkommener Schönheit zu Gehör brachte, ſo will ich damit gewiß nicht Schnorr's Geſangsorgan über das Tichatſcheck's, in dem Sinne, als ob es dieſes an natürlicher Gewalt übertroffen hätte, ſetzen, ſondern ich vindizire ihm eben, dem ungemein ausgeſtatteten Naturorgane gegenüber, die von uns empfundene Unerſchöpflichkeit im Dienſte des geiſtigen Verſtändniſſes. —

Mit der Erkenntniß der unſäglichen Bedeutung Schnorr's für mein eigenes Kunſtſchaffen trat ein neuer Hoffnungs-Frühling in mein Leben. Jetzt war das unmittelbare Band gefunden, welches mein Wirken befruchtend mit der Gegenwart verbinden ſollte. Hier war zu lehren und zu lernen; das Allbezweifelte, Verſpottete und Begeiferte, nun war es zur unleugbaren Kunſtthat zu machen. Die Begründung eines deutſchen Styles in dem Vortrage und der Darſtellung der Werke des deutſchen Geiſtes, ſie ward unſere Loſung. Und da ich dieſe ermuthigende Hoffnung auf ein großes, allmähliches Gedeihen in mich aufnahm, erklärte ich mich nun gegen jede ſobaldige Wiederholung des „Triſtan“. Mit dieſer Aufführung war, wie mit dem Werke ſelbſt, ein zu gewaltiger, faſt verzweiflungsvoller Vorſprung in das erſt zu gewinnende Neue hinüber geſchehen; Klüfte und Abgründe gähnten dazwiſchen, ſie mußten erſt ſorgſam ausgefüllt werden, um zu uns Einſamſtehenden nach jener Höhe hinüber der unentbehrlichen Genoſſenſchaft den Weg zu bahnen. —

Nun ſollte Schnorr der Unſere werden. Die Gründung einer königlichen Schule für Muſik und dramatiſche Kunſt war beſchloſſen. Die Rückſichten, welche die Schwierigkeit der Loslöſung des Künſtlers aus ſeinen Dresdener Verpflichtungen auferlegte, führten uns ihrerſeits auf den beſonderen Charakter der Stellung, welche wir von uns aus dem Sänger zu bieten hatten, um ein- für allemal ſolch' eine Stellung zu einer würdigen zu machen. Schnorr ſollte gänzlich vom Theater ausſcheiden, und dagegen als Lehrer unſerer Schule nur in beſonderen, der Beſtätigung unſeres Lehrzweckes entſprechenden, außerordentlichen theatraliſchen Aufführungen mitzuwirken haben. Hiermit war denn auch die Befreiung des vom edelſten Feuer beſeelten Künſtlers von dem Frohndienſte des gemeinen Opernrepertoires ausgeſprochen, und was es für ihn hieß, in dieſem Dienſte ſchmachten zu müſſen, war meinem eigenen Gefühle am verſtändlichſten. Sind doch für mein eigenes Leben die unlösbarſten, quälendſten und entwürdigendſten Beläſtigungen, Sorgen und Demüthigungen aus dieſem einen Misverſtändniſſe hervorgegangen, welches mich der Welt und allen in ihr enthaltenen äſthetiſchen und ſozialen Beziehungen, durch die Nöthigung der äußeren Lebensgeſtaltung und der Lage der Dinge, eben nur als „Opernkomponiſten" und „Opernkapellmeiſter" hinſtellte. Hat mich dieſes ſonderbare Quid pro quo in eine ſtete Konfuſion aller meiner Beziehungen zur Welt, und namentlich meiner Haltung gegenüber ihren Anſprüchen an mich bringen müſſen, ſo waren die Leiden, welche der junge, tief beſeelte, edel ernſt begabte Künſtler in der Stellung eines „Opernſängers", in der Unterworfenheit unter einen gegen widerſpänſtige Couliſſenhelden erfundenen Theatercodex, im Gehorſam gegen die Anordnungen ungebildeter und dünkelhafter Fachchefs zu erdulden hatte, gewiß ebenfalls nicht gering anzuſchlagen. — Schnorr war von der Natur zum Muſiker und Dichter angelegt; gleich mir, ging er von allgemeiner wiſſenſchaftlicher Bildung zum beſonderen Studium der Muſik über, und würde ſehr wahrſcheinlich ſchon frühzeitig auf den Weg gerathen ſein, auf welchem er äußerlich und innerlich meinen eigenen Lebenspfaden gefolgt wäre, als ſich das Organ in ihm entwickelte, welches als ein unerſchöpfliches der Erfüllung meiner idealſten Forderungen dienen, und ihn ſomit zur Ergänzung meiner eigenen Lebenstendenz unmittelbar auch meiner Laufbahn zugeſellen ſollte. Hierfür bot unſere moderne Kultur nun keinen anderen Auskunſtsweg, als Theaterengagements anzunehmen und „Tenoriſt“ zu werden, ungefähr wie Liſzt auf ähnlichem Wege „Klavierſpieler“ wurde. —

Nun endlich ſollte, unter dem Schutze eines gerade meinem deutſchen Kunſtideale hochſinnig geneigten Fürſten, unſerer Kultur das Reis eingepflanzt werden, welches in ſeinem Wachſen und Gedeihen den Boden für wirkliche deutſche Kunſtleiſtungen genährt hätte, und wahrlich war es Zeit, daß dem gedrückten Gemüthe meines Freundes dieſe Erlöſung geboten wurde. Hier lag der geheime Wurm verborgen, der an der heiteren Lebenskraft des künſtleriſchen Menſchen zehrte. Mir ging dieß immer deutlicher auf, als ich zu meinem Erſtaunen die leidenſchaftliche, ja ingrimmige Heftigkeit bemerkte, mit welcher er im Theaterverkehr Ungebührlichkeiten entgegentrat, wie ſie eben in dieſem, aus bureaukratiſcher Bornirtheit und komödiantiſcher Gewiſſenloſigkeit gemiſchten, Verkehre ſtets vorfallen und von den Betroffenen gar nicht empfunden werden. Einſt klagte er mir: „Ach! nicht mein Handeln und Singen greift mich im „Triſtan“ an, aber der Ärger dazwiſchen; mein ruhiges Daliegen am Boden nach der großen ſchweißtreibenden Erhitzung der vorangehenden Aufregung in der großen Scene des letzten Aktes, das iſt mir tödtlich; denn trotz aller Bemühungen habe ich es nicht erreichen können, daß man das Theater hierbei gegen den fürchterlichen Luftzug abſchließe, welcher nun eiskalt über mich Regungsloſen dahinzieht und zu todt erkältet, während die Herren hinter den Couliſſen den neueſten Stadtklatſch aushecken!“ Da wir keine Spuren katharaliſcher Erkältung an ihm wahrnahmen, meinte er düſter, ſolche Erkältungen zögen ihm andere, gefährlichere Folgen zu. Seine Reizbarkeit nahm in den letzten Tagen ſeines Münchener Aufenthaltes eine immer finſterere Färbung an. Er trat ſchließlich noch im „fliegenden Holländer“ als „Erik“ auf, und führte dieſe ſchwierige epiſodiſche Partie zu unſerer höchſten Bewunderung durch, ja wirkliches Grauſen erregte uns die ſeltſame düſtere Heftigkeit, welche er, andererſeits ganz meinem ihm darüber mitgetheilten Wunſche gemäß, in dem Leiden dieſes unglücklich liebenden jungen nordiſchen Jägers wie ein verzehrendes dunkles Feuer aufſchlagen ließ. Nur in kurzen Andeutungen gab er mir an dieſem Abend eine tiefe Verſtimmung über Alles, was ihn umgab, zu erkennen. Auch ſchienen ihm plötzlich Zweifel über die Verwirklichung unſerer beglückenden Pläne und Entwürfe anzukommen; er ſchien nicht begreifen zu können, wie aus dieſer nüchternen, gänzlich theilnahmloſen, ja tückiſch feindſelig uns auflauernden Umgebung unſeres Wirkens ein ernſtlich gemeintes Heil für dieſes erwachſen ſollte. Mit bitterem Groll vernahm er zunächſt nur die aus Dresden ihm zukommenden drängenden Aufforderungen, an einem beſtimmten Tage zur Probe von „Troubadour“ oder „Hugenotten“ zurückzukehren.

Aus dieſer, endlich auch von mir getheilten, düſter bangen Verſtimmung befreite uns noch der letzte herrliche Abend unſeres Zuſammenſeins. Der König hatte eine Privataudition im Reſidenztheater, und hierbei die Ausführung von Bruchſtücken aus meinen verſchiedenen Werken befohlen. Von „Tannhäuſer“, „Lohengrin“, Triſtan“, dem „Rheingold“, der „Walküre“, „Siegfried“ und endlich den „Meiſterſingern“ ward je ein charakteriſtiſches Stück von Sängern und dem vollen Orcheſter unter meiner perſönlichen Leitung vorgetragen. Schnorr, welcher hier zum erſten Male manches Neue von mir hörte, außerdem „Siegmunds Liebeslied“, „Siegfrieds Schmiedelieder“, den „Loge“ im Rheingoldbruchſtück, endlich den „Walther von Stolzing“ in dem den „Meiſterſingern“ entnommenen größeren Fragmente mit hinreißender Kraft und Schönheit ſang, fühlte ſich wie aller Qual des Daſeins entrückt, als er nun noch von einer halbſtündigen Unterredung, zu welcher ihn der ganz allein unſerer Aufführung zuhörende König huldvoll eingeladen hatte, zurückkam und mich ſtürmiſch umarmte. „Gott, wie danke ich dieſem Abende!“ rief er aus, „ja nun weiß ich es, was Deinen Glauben ſtärkt! O, zwiſchen dieſem göttlichen Könige und Dir, da muß auch ich ja wohl noch zu etwas Herrlichem gedeihen!“ — — Nun galt es denn wieder, kein ernſtes Wort mehr zu ſprechen. Wir nahmen gemeinſchaftlich in einem Hôtel noch den Thee; ruhige Heiterkeit, freundlicher Glaube, ſichere Hoffnung drückten ſich in unſerer faſt nur noch ſcherzhaften Unterhaltung aus. „Nun denn!“ hieß es, „morgen noch einmal in den garſtigen Mummenſchanz! Bald dann nun für immer befreit!“ Unſer allernächſt bevorſtehendes Wiederſehen war uns ſo gewiß, daß wir es faſt für überflüſſig und nur ungeeignet hielten, erſt Abſchied zu nehmen. Wir trennten uns auf der Straße wie beim gewöhnlichen Gutenachtſagen; am anderen Morgen reiſte der Freund ſtill nach Dresden ab. —

Etwa acht Tage nach unſerem kaum beachteten Abſchiede wurde mir Schnorr's Tod telegraphirt. Er hatte noch in einer Theaterprobe geſungen, und ſeinen Kollegen zu erwidern gehabt, welche ſich darüber verwunderten, daß er wirklich noch Stimme habe. Ein ſchrecklicher Rheumatismus hatte ſich dann ſeines Kniees bemächtigt, und zu einer in wenigen Tagen tödtenden Krankheit geführt. Unſere verabredeten Pläne, die Darſtellung des „Siegfried“, ſeine Beſorgtheit vor der Annahme, man möge ſeinen Tod der Überanſtrengung durch den „Triſtan“ Schuld geben, hatten ſein klares und endlich vergehendes Bewußtſein beſchäftigt. — Ich verhoffte mit Bülow noch zur Stunde der Beerdigung unſeres gemeinſam geliebten Freundes in Dresden anzugelangen: umſonſt; die Leiche hatte bereits einige Stunden vor der beſtimmten Zeit der Erde übergeben werden müſſen; wir kamen zu ſpät. In heller Juliſonne jubelte das buntgeſchmückte Dresden in derſelben Stunde dem Empfange der zum allgemeinen deutſchen Sängerfeſte einziehenden Schaaren entgegen. Mir ſagte der Kutſcher, welcher, heftig von mir angetrieben das Haus des Todes zu erreichen, mit Mühe durch das Gedränge zu gelangen ſuchte, daß an die 20,000 Sänger zuſammengekommen ſeien. „Ja!“ — ſagte ich mir: — „Der Sänger iſt eben dahin!“

Eilig wandten wir uns von Dresden fort!

Zur Widmung der zweiten Auflage

von

Oper und Drama.

An Conſtantin Frantz.

Um dieſelbe Zeit des vergangenen Jahres, als ein Brief von Ihnen in ſo erfreulicher Weiſe Ihren von der Lektüre dieſes meines Buches empfangenen Eindruck mir mittheilte, erfuhr ich, daß die erſte Auflage deſſelben bereits ſeit einiger Zeit vergriffen ſei. Da mir noch nicht lange vorher ein ziemlich ſtarker Vorrath von Exemplaren davon gemeldet worden war, frug ich mich verwundert nach den Gründen des in den letzten Jahren offenbar eingetretenen größeren Intereſſes an einer ſchriftſtelleriſchen Arbeit, welche ihrer Natur nach eigentlich für gar kein Publikum beſtimmt ſein konnte. Meine bis dahin gemachten Erfahrungen hierüber hatten mir gezeigt, daß von Muſikrezenſenten in den Zeitungen der erſte, eine Kritik der Oper als Kunſtgenre's enthaltende Theil durchblättert worden war, und darin vorkommende ſcherzhafte Bemerkungen einige Beachtung gefunden hatten; ernſtlich war von einigen wirklichen Muſikern der Inhalt dieſes erſten Theiles erwogen, ſowie ſelbſt auch der konſtruktive dritte Theil geleſen worden. Von einer wirklichen Beachtung des zweiten, dem Drama und dem dramatiſchen Stoffe zugewendeten Theiles, iſt mir keine Anzeige zugekommen: offenbar war mein Buch nur Muſikern von Fach in die Hände gerathen; unſeren Litteraturdichtern iſt es gänzlich unbekannt geblieben. Der Überſchrift des dritten Theiles: „Dichtkunſt und Tonkunſt im Drama der Zukunft“, ward eine „Zukunftsmuſik“ entnommen, zur Bezeichnung einer neueſten „Richtung“ der Muſik, als deren Begründer ich unvorſichtiger Weiſe zu völliger Weltberühmtheit gebracht worden bin. — Dem früher gänzlich unbeachtet gebliebenen zweiten Theile verdanke ich nun aber wohl die, ſonſt unerklärliche, verſtärkte Nachfrage nach meinem Buche, durch welche eine zweite Auflage deſſelben veranlaßt worden iſt. Es entſtand nämlich bei Leuten, welchen ich als Dichter und Muſiker gänzlich gleichgiltig war, ein Intereſſe daran, in meinen Schriften, von denen man allerlei Sonderbares vernommen hatte, die Politik und die Religion berührende Verfänglichkeiten aufzufinden; wie weit es dieſen zu ihrer eigenen Überzeugung gelungen iſt, mir gefährliche Tendenzen zuzuſprechen, blieb meiner Erfahrung fern; immerhin ward es ihnen aber möglich, mich zum Verſuche von Erläuterungen Deſſen zu veranlaſſen, was ich unter dem von mir geforderten „Untergange des Staates“ verſtünde. Ich geſtehe, daß mich dieß recht in Verlegenheit ſetzte, und ich, um mich erträglich herauszuwinden, gerne zu dem Geſtändniſſe mich herbeiließ, die Sache nicht ſo ſchlimm gemeint, und, wohl überlegt, gegen das Fortbeſtehen des Staates nichts Ernſtliches einzuwenden zu haben.

So viel ging mir aus allen meinen über dieſes ſonderbare Buch gemachten Erfahrungen hervor, daß ſeine Veröffentlichung völlig unnütz geweſen ſei, mir nur Verdrießlichkeiten zugezogen, und Niemand eine erquickliche Belehrung verſchafft habe. Ich war geneigt, es der Vergeſſenheit zu übergeben, und ſcheute mich vor der Beſorgung einer neuen Auflage ſchon aus dem Grunde, weil ich es hierfür von Neuem durchleſen mußte, wogegen ich ſeit ſeinem erſten Erſcheinen einen großen Widerwillen empfunden hatte. Ihr ſo ausdrucksvoller Brief ſtimmte mich nun alsbald um. Es war kein Zufall, daß Sie von meinen muſikaliſchen Dramen angezogen wurden, während ich von Ihren politiſchen Schriften mich erfüllte. Wer ermißt die Bedeutung meines freudigen Erſtaunens, als Sie mir aus dem ſo ſehr verkannten Mittelpunkte meines ſchwierigen Buches verſtändnißvoll zuriefen: „Ihr Untergang des Staates iſt die Gründung meines deutſchen Reiches!“ Selten iſt wohl eine ſo vollſtändige gegenſeitige Ergänzung eingetreten, als ſie hier auf breiteſter und umfaſſendſter Grundlage zwiſchen dem Politiker und dem Künſtler ſich vorbereitet hatte. Und an dieſen *deutſchen Geiſt*, der uns, von den äußerſten Gegenſätzen der gewohnten Anſchauung ausgehend, in der tiefempfundenen Anerkennung der großen Beſtimmung unſeres Volkes ſo überraſchend zuſammenführte, dürfen wir nun wohl mit geſtärktem Muthe glauben.

Der Kräftigung dieſes Glaubens durch unſere Begegnung bedurfte es aber. Das Excentriſche meiner noch in dieſem vorliegenden Buche kundgegebenen Meinungen war gewiß durch die entgegengeſetzte Verzweiflung veranlaßt. Noch immer möchten die Gründe zur Bekämpfung des Zweifels von ſchwacher Kraft ſein, wenn wir ſie nur aus den Kundgebungen unſerer Öffentlichkeit ſchöpfen ſollten; eine jede Berührung mit ihr kann die von unſerem Glauben Erfüllten nur in ſofort zu bereuende Verbindungen bringen, wogegen vollkommene Iſolirung mit allen ihren Aufopferungen einzig Rettung bietet. Das Opfer, welches Sie ſich in dieſem Sinne auferlegten, beſtand in der Verzichtleiſtung auf allgemeinere Beachtung und Anerkennung Ihrer edlen politiſchen Schriften, in welchen Sie mit überzeugender Klarheit die Deutſchen auf das ihnen ſo nahe liegende einzige Heil hinwieſen. Geringer ſchien das Opfer zu ſein, welches der Künſtler, der dramatiſche Dichter und Muſiker zu bringen hatte, deſſen von allen Theatern laut aus der Öffentlichkeit zu Ihnen ſprechende Werke Ihre Hoffnung ſo ſtark belebten, daß Sie dem Glauben bereits eine allerkräftigſte Nahrung zugeführt ſahen. Es fiel Ihnen ſchwer, mich nicht miszuverſtehen, und nicht gar eine krankhafte Überſpannung in meiner Abwehr Ihrer zuverſichtlichen Annahmen zu erkennen, wenn ich Sie über den geringen Gehalt meiner Erfolge vor dem deutſchen Theaterpublikum zu belehren verſuchte. Sie ſelbſt verſchafften ſich jedoch ſchließlich dieſe gründliche Belehrung durch eine genaue Kenntnißnahme von dieſem, nun Ihnen gewidmeten Buche über Oper und Drama. Gewiß deckte es Ihnen die aller Welt verborgenen Wunden auf, an denen vor meiner untrüglich ſicheren Empfindung meine Erfolge als deutſcher „Opernkomponiſt“ kranken. In Wahrheit kann noch heute Nichts mich darüber beruhigen, daß dieſe Erfolge in einem allerwichtigſten Theile ſich nicht auf ein Misverſtändniß begründeten, welches den wirklichen, einzig erzielten Erfolg eigentlich geradeweges verhindert.

Die Aufſchlüſſe über dieſe anſcheinende Paradoxe legte ich vor nun beinahe achtzehn Jahren in der Form einer eingehenden Behandlung des Problemes der Oper und des Drama's nieder. Was ich vor Allem an Denjenigen, welche dieſer Arbeit eine gründliche Beachtung zuwenden, bewundern muß, iſt: durch die Schwierigkeiten der Darſtellung, welche eben jene eingehende Behandlung mir abnöthigte, ſich nicht ermüden zu laſſen. Mein Verlangen, der Sache vollſtändig auf den Grund zu kommen und vor keinem Detail zurückzuſchrecken, welches meiner Abſicht nach den ſchwierigen Gegenſtand der äſthetiſchen Unterſuchung dem einfachen Gefühle verſtändlich machen ſollte, verleitete mich zu derjenigen Hartnäckigkeit in meinem Style, welche dem auf Unterhaltung ausgehenden, nicht für den Gegenſtand gleich intereſſirten Leſer ſehr vermuthlich als verwirrende Weitſchweifigkeit erſcheinen muß. Bei der jetzt vorgenommenen Reviſion des Textes kam ich jedoch zu dem Beſchluſſe, nichts Weſentliches daran zu ändern, da ich eben in der bezeichneten Schwierigkeit meines Buches andererſeits ſeine beſondere, dem ernſten Forſcher ſich empfehlende Eigenthümlichkeit erkannte. Sogar eine Entſchuldigung dafür muß ich für überflüſſig und irreleitend halten. Die Probleme, zu deren Behandlung es mich drängte, ſind bisher nie in dem von mir erkannten Zuſammenhange, außerdem aber nie von Künſtlern, deren Gefühle ſie ſich am unmittelbarſten darbieten, ſondern nur von theoretiſirenden Äſthetikern unterſucht worden, welche, ſelbſt beim beſten Willen, dem Übelſtande nicht ausweichen konnten, eine dialektiſche Darſtellungsform auf Gegenſtände anzuwenden, welche in ihrem Grundweſen bisher der Erkenntniß der Philoſophie noch ſo fern lagen, wie gerade die Muſik. Seichtigkeit und Unkenntniß haben es leicht, über unverſtandene Dinge mit Benutzung des Vorrathes einer überkommenen Dialektik ſich in einer Weiſe auszulaſſen, daß es dem wiederum Uneingeweihten nach Etwas ausſieht: wer aber nicht vor einem Publikum, welches ſelbſt keine philoſophiſchen Begriffe hat, mit ſolchen Begriffen ſpielen will, ſondern wem es daran liegt, im Betreff ſchwieriger Probleme vom irrigen Begriffe an das richtige Gefühl von der Sache ſich zu wenden, der möge etwa aus dem vorliegenden Buche von mir lernen, wie man ſich zu bemühen hat, um ſeiner Aufgabe zu innerer Befriedigung beizukommen.

In dieſem Sinne wage ich es denn von Neuem mein Buch einer ernſtlichen Beachtung zu empfehlen: wo es auf dieſe trifft, wird es, wie dieß bei Ihnen, mein verehrter Freund, der Fall war, zur Ausfüllung der beängſtigenden Kluft dienen, welche zwiſchen dem misverſtändnißvollen Geiſte des Erfolges meiner muſikaliſch-dramatiſchen Werke, und der einzig mir vorſchwebenden richtigen Wirkung derſelben liegt.

Cenſuren.

Vorbericht.

Der geneigte Leſer wird es zu beklagen haben, der Reihe von Aufſätzen, welche dieſen Band meiner geſammelten Schriften einleiten, ſo dicht die nachfolgenden Artikel von unerfreulich polemiſcher Natur angefügt zu finden, während in jenen Abhandlungen, welchen ein ſo beziehungsreiches Huldigungs-Gedicht voranſtehen durfte, ſich bereits ein hoffnungsvolles Behagen an dem zugeſicherten Gewinne einer ſchönen Berechtigung zu unmittelbar fördernder Wirkſamkeit ausdrücken konnte. In der That gerieth auch der Verfaſſer bei der Anordnung gerade dieſes Bandes durch das Gewahrwerden des hier bezeichneten jähen Abſprunges in eine kummervolle Verlegenheit: als ſolcher hätte ich den erſten Aufſätzen gern nur Gleichartiges hinzugefügt, und dieſes hätte den durch das einleitende Huldigungsgedicht erweckten Hoffnungen günſtig entſprechen müſſen. Wäre ich ein Buchſchreiber, würde ich gewiß auch ſo verfahren ſein; doch habe ich mit dieſer Sammlung etwas Ernſteres vor, als Bücher zu ſchreiben: mich verlangt es, meinen Freunden Rechenſchaft von mir zu geben, damit ſie über manches an mir ſchwer Verſtändliche ſich aufzuklären vermögen.

Der jähe Abſprung im Charakter der in dieſem Bande zuſammengeſtellten Aufſätze entſpricht genau dem Charakter der Erfahrungen, welche ich zu machen hatte, und aus denen mir die Nöthigung zu den hier folgenden Kundgebungen entſprang.

Dieſer letztere Charakter kann der richtigen Beurtheilung Derjenigen nicht entgehen, welche meinen voranſtehenden Abhandlungen über „deutſche Kunſt und deutſche Politik“ und über eine „in München zu errichtende Muſikſchule“ eine aufmerkſame Beachtung ſchenkten, und hierdurch zu der Frage ſich veranlaßt fühlen dürften: welches denn nun der Erfolg jener auf praktiſche Ausführungen hindeutenden Vorlagen geweſen ſei? Ich muß es für vortheilhaft halten, dieſe Frage jetzt nur indirekt zu beantworten, indem ich eben auf die hier folgenden und dieſen Band beſchließenden größeren und kleineren Aufſätze verweiſe; der kenntnißvolle Leſer wird ſich hieraus, und namentlich aus der mir erwachſenen Nöthigung zu derartigen Vernehmungen mit gewiſſen Faktoren unſeres heutigen Kunſt- und Kulturtreibens, am ſchicklichſten ſelbſt die erfragte Aufklärung ertheilen können.

Seit meiner ſo verheißungsvollen Berufung nach München entging es mir zwar keinen Augenblick, daß der Boden, auf welchen ich zur Verwirklichung ungemeiner Kunſttendenzen geſtellt war, nicht mir und dieſen Tendenzen gehören könnte. Doch ſchien für eine kurze Zeit in den mir widerſtrebenden Stimmungen eine gewiſſe erwartungsvolle Ruhe, gleich einem Stillſtande, eingetreten zu ſein. Es durfte mich bei der Wahrnehmung hiervon bedünken, als ob auch ich meine ſchärfſten Anſichten über Vieles zurückzuhalten hätte, um nicht zu einer unnöthigen Verzweifelung da zu reizen, wo durch einen gemüthlichen Schein von Anerkennung geringer, und ſelbſt zweifelhafter Verdienſte, die entgegenſtehenden Intereſſen, wenn nicht zur Mitwirkung an der Ausführung meiner Pläne, ſo doch zum ungeſtörten Gewährenlaſſen derſelben zu beſtimmen ſein konnten. Dieſe Tendenz diktirte mir die Abfaſſung meines Berichtes über die Muſikſchule, in welchem der Leſer ſehr wohl den weiteſt gehenden Verſuch eines Kompromiſſes meiner Seits erkennen kann. Eine ſonderbar beredte Zurückhaltung zeigte mir jedoch, daß man es nicht für nöthig hielte, auf einen Kompromiß mit mir einzugehen, wobei ich, unter allerdings ſehr veränderten Umſtänden, die gleiche Erfahrung zu erneuern hatte, welche ich im Betreff der Aufnahme meines Entwurfes zu einer Organiſation des Dresdener Hoftheaters*) am Orte meiner früheren Wirkſamkeit machte.

Sehr bald durfte meine Hoffnung einzig auf dem Erfolge meiner praktiſchen Thätigkeit zu beruhen haben. Von welcher Bedeutung in dieſem Bezuge der Gewinn Ludwig Schnorr's und meine innige Verbindung mit ihm wurde, habe ich in den voranſtehenden „Erinnerungen“ an ihn deutlich ausgeſprochen. Was ich durch ſeinen jähen Tod verlor, iſt, in einem gewiſſen Sinne, unermeßlich, wie die Begabung dieſes herrlichen Künſtlers unerſchöpflich war. In ihm verlor ich, wie ich mich damals ausdrückte, den großen Granitblock, welchen ich für die Ausführung meines Baues nun durch eine Menge von Backſteinen zu erſetzen angewieſen war.

Wie durch dieſen Tod in mein einzig beweisführendes Kunſtwerk, trat die Zerſplitterung nun auch in mein Verhalten gegen alle die meinem Werke feindlichen Intereſſen, wie dieſe ſich theoretiſch kundgeben, um im Grunde nur praktiſch dem Werke ſich in den Weg zu legen. Bald erkannte ich, daß ich die eine, einzig von mir gehegte, Tendenz wieder nur gegen die unausgeſetzt ſich erneuernden Angriffe zu vertheidigen hatte, deren Urhebern es von je bloß daran gelegen war, das Urtheil des Publikum's, welches ſich nur der That gegenüber richtig entſcheiden kann, ſo irre zu leiten, daß mir in Folge der hieraus entſtehenden Verwirrung die Erwirkung der That eben unmöglich gemacht würde.

So glaubte ich eine Zeitlang nichts Beſſeres thun zu können, als ſelbſt in dieſe Arena der Zeitungspreſſe hinabzuſteigen, in welcher die Impotenz ihren Ärger dadurch zu befriedigen ſucht, daß ſie das Publikum zum Genuſſe der Schadenfreude einlädt. Der Ekel an dem hierbei unausweichlichen Umgange brachte mich bald von meinem Eifer zurück: mit den hier zunächſt folgenden Aufſätzen zeige ich den ſpärlichen Vorrath auf, welchen ich auf dieſem Felde gewann. Dennoch blieb ich von jetzt an geſtimmt, den Hoffnungen meiner Widerſacher auf die Erfolge ihrer Wirkſamkeit in der Preſſe wenigſtens dadurch entgegenzutreten, daß ich mit rückſichtsloſer Aufrichtigkeit ſie ſelbſt und ihre Motive, auch wohl ihre Leiſtungen und Fähigkeiten, meinen Freunden bezeichnete. Daß hierbei der Verläumdung mit der unumwundenſten Wahrhaftigkeit begegnet ward, ſcheint große Entrüſtung, und ſelbſt bei manchem meiner Freunde Beſtürzung hervorgerufen zu haben. In beiden Fällen ſpricht ſich eine große Verachtung vor der Preſſe aus, in deren Betreff man ſich allſeitig verwundert, daß man ſie nicht unberührt gewähren läßt, was ich ſelbſt ſo lange für recht zweckmäßig gehalten habe, bis ich zu dem Wunſche mich veranlaßt ſah, daß man dieſer ſo verachteten Preſſe allſeitig nur wirklich keinen Einfluß auf ernſte und bedeutende Vorhaben geſtatten möchte. Hier trat mir endlich aber ſtets nur die Theorie vom „nothwendigen Übel“ entgegen, mit welcher ich mich dann inſoweit abzufinden ſuchen mußte, daß ich die nothwendigen Folgen dieſes Übels von mir und meinen Beſtrebungen ab der Preſſe ſelbſt zuzuwenden verſuchte. Wenn die einzige Macht, welche uns zum Glücken ſolcher Verſuche helfen kann, immer nur in der höheren Idee, welche wir vertreten, begründet ſein muß, ſo glaube ich bei meinen Freunden das Zeugniß dafür beanſpruchen zu dürfen, daß ich hierbei mehr auf den Sieg meiner Idee, als auf den Schaden meiner Feinde bedacht war, und dieſes zwar ſelbſt in den Fällen, wo die bloße Aufdeckung der Hohlheit meines Gegners genügte, um jenen Sieg herauszuſtellen. Wie ſollte auch das Ächte erkannt werden, ſo lange das Unächte ſeine Stelle einnehmen darf?

---

*) Siehe Band II der Geſammelten Schriften.

Die meiſten und mannigfaltigſten Widerſprüche zog ich mir durch meine erneuerte Beſprechung des Judenthums in der Muſik zu. Nur von ſehr wenigen, aber deſto werthvolleren Stimmen gelangte der Zuſpruch an mich, durch welchen mir meine vorzüglich objektive Haltung in dieſer Angelegenheit bezeugt wurde. Mein eigenes Bewußtſein hiervon war ſo deutlich, daß es mich vor jeder Ereiferung gegen die unzähligen Verwirrungen, zu denen ich Anlaß gegeben hatte, bewahrte: weil es mich wirklich gar nicht traf, konnte ich alles Wüthen ruhig über mich ergehen laſſen. Eigentlich bedauerlich waren mir nur die Misverſtändniſſe um mich beſorgter Freunde: man hielt mir entgegen, gerade die Juden applaudirten am meiſten in meinen Opern, und brächten überhaupt noch das letzte Leben in unſer öffentliches Kunſtweſen; woraus ich dann zu entnehmen hatte, daß man der Meinung war, es handle ſich mir vor Allem darum, großen Effekt in unſeren Theatern zu machen, und hege den falſchen Wahn, daß die Juden dem entgegen wären. Andererſeits kamen mir allerdings ſehr ſtarke Verſicherungen über die Beſtimmung der Juden zu: mit dem chriſtlichen Germanen ſei es nun wirklich aus, und die Zukunft gehöre dem „jüdiſchen Germanen". Außerdem erlebte ich, daß in einem Berichte des Berliner Siegesfeſtſpiel-Dichters Julius Rodenberg in der Augsburger Allgemeinen Zeitung bereits ein „blondbärtiger Germane" als gelegentlich für mich Partei nehmend, wie es ſcheint, dem Hohne ſeiner Leſer denunziirt wurde. Ich hatte hieraus zu ſchließen, daß ich den Thatbeſtand nicht überſchätzt hatte, als ich bei der Veröffentlichung meiner Erklärungen mich gegen die Annahme verwahrte, als glaubte ich, der großen Veränderung, welche in unſerem öffentlichen Leben vorgegangen, ſei durch irgend welches Entgegentreten noch zu wehren, wogegen ich eben auf die Nothwendigkeit, die hierin vorliegenden Probleme mit höchſter Aufrichtigkeit zu behandeln, hinwies.

Einen ſonderbaren Erfolg gewann ich aus dem ungeheuren, und an ſich recht ärgerlichen Aufſehen, welches die zuletzt beſprochene Veröffentlichung machte: von jetzt an wurden nämlich meine Kunſtſchriften eifrig geleſen, oder doch wenigſtens gekauft, was in Deutſchland, wenn ein Schriftſteller nicht in eines der wohl verſicherten litterariſchen Konſortien aufgenommen iſt, nur, wie es hier der Fall zeigt, durch ein, ſelbſt unbeabſichtigtes, Skandal ermöglicht zu werden ſcheint. Ich habe hieraus ſeitdem den Vortheil gezogen, mit beſſerer Ausſicht auf Beachtung als früher, meine ernſteren und tiefer gehenden Kunſtanliegenheiten der Preſſe zu übergeben, wobei ich jetzt wenigſtens durch meinen Verleger, wenn auch ſonſt nicht durch die öffentlichen Meinungsorgane, erfahre, daß ich wirklich auch als Kunſtſchriftſteller beachtet werde. Dieſes Letztere iſt allerdings eine Kleinigkeit für die Verfaſſer unſerer zahlreichen Kunſt- und Litteratur-Geſchichten, welche, ſo albern und langweilig ſie auch zu leſen ſein mögen, nichtsdeſtoweniger von unſeren vermögend gewordenen Schuſtern und Schneidern für den Büchertiſch ihrer gebildeten Familien gekauft, und hierzu in ſtets neuen Auflagen gedruckt und herrlich rezenſirt werden; wirklich ermuthigend iſt es aber für Denjenigen, dem man den Zugang zu ſolchen Büchertiſchen mit Verachtung, und, wo dieſe nicht genügt, mit Abſcheu verwehrt. Dieſes Eine nämlich war in dieſem Verkehre unſerer verdorbenen Litteraten mit ihrem Publikum nicht vorausgeſehen, daß einmal ein wirklicher Künſtler über die Kunſt auch zu Worte käme. Wo wären alle dieſe Unglücklichen, wenn unſere großen Meiſter, deren Werke, weil ſie das Volk nur in Verſtümmelungen kennt, von ihnen jetzt beſchwatzt werden können, auch dafür geſorgt hätten, daß das Publikum zu einem richtigen Urtheile über jene Werke gelange? Hieran aber muß es uns liegen, da andererſeits unſere öffentliche Kunſt in ſo ſchlechten Händen iſt. Wenn daher Jemand, wie ich, über die Kunſt ſchreibt, ſo geſchieht dieß nicht um zu zeigen, wie man Kunſt machen, ſondern wie man ſie richtig beurtheilen ſoll, und dieſes natürlich wiederum nur in der Abſicht, dem Künſtler, wenn nicht ſein Schaffen, ſo doch ſeine Wirkung auf die Laienwelt zu erleichtern. Und daß ich mich hierzu befähigt fühlen durfte, iſt vielleicht nicht die geringſte Gabe, welche mir vom Schickſale für die Welt, die ich in unſerer Zeit als ſchaffender Künſtler durchwandern ſollte, als Nothpfennig mitgegeben wurde; denn ohne ihre Hilfe hätte ich, etwa bloß ſo mit der Leyer in der Hand, es unmöglich darin ſo lange aushalten können. Wenn ſich daher „Taſſo" damit tröſtet, daß ihm ein Gott gab, zu ſagen, was er leide, — womit er eben ſeine Dichterbegabung bezeichnet, — ſo erlaube ich mir mich deſſen zu erfreuen, daß mir es beſchieden war, hierüber auch zu ſchreiben.

Wer den Charakter unſerer, der eigentlichen Kunſt ſo gänzlich abgewandten Zeit richtig erkennt, wird die Bedeutung dieſer Gabe aber nicht unterſchätzen, und daher auch mir nicht zürnen, wenn ich nach vollem Gutdünken von ihr Gebrauch mache, wobei doch Jedem es frei ſteht ſich eine Vorſtellung davon zu bilden, ob ich hierbei mich glücklich und befriedigt fühlen könne.

I.

W. H. Riehl.

(„Neues Novellenbuch“.)

Eine Folge der traurigen Wendung, welche die Politik der großen deutſchen Fürſten nach dem Aufſchwunge der Freiheitskriege zur Abwehr der Forderungen des wiedergeborenen deutſchen Geiſtes nahm, giebt ſich in dem ſeltſamen Fortleben einer Trümmerwelt aus jener Zeit zu erkennen, in welcher das eigenthümliche deutſche Weſen in ſehr deutlichen, der Entſtellung aber immer mehr verfallenden Zügen dahinſiecht. Während Alles, was ſich zur Öffentlichkeit und Macht drängt, immer mehr den Geſetzen einer durchaus undeutſchen, allen deutſchen Ernſt wie alle deutſche Heiterkeit zerſtörenden Civiliſation ſich unterwirft, treffen wir in der tiefſten Zurückgezogenheit des Privatlebens, in niederen Beamtungen ohne Protektion, namentlich aber in kleinen Univerſitäts-Städten unmerklich verkommend, die oft ſehr rührenden Zeugniſſe für das ſtille, hoffnungsloſe Fortleben eines in ſeiner edleren Entfaltung gehemmten typiſchen Nationalgeiſtes an. Nach den Höhen der Geſellſchaft zu jeder Ausſicht auf Förderung, ja nur Anerkennung beraubt, werden aus dieſer Sphäre die Blicke faſt einzig auf die niederere Region des nicht minder verlaſſenen, und ungeliebt wie unliebend, unſchön und dürftig dahinſiechenden Volkslebens gerichtet. Wir verdanken dieſer Richtung, ſobald in ſie die ganze Inbrunſt und Tiefgründlichkeit des deutſchen Geiſtes ſich verſenkte, die herrlichen, neu belebenden Ergebniſſe der neueren deutſchen Sprach-, Sagen- und Geſchichtsforſchung, und will man mit einem Namen bezeichnen, was ſeit dem Erlöſchen unſerer großen Dichterperiode dem deutſchen Geiſte zu Ehre und Troſt erwachſen iſt, ſo iſt nur der Name Jakob Grimm zu nennen.

Der Geſtalten gerade dieſes Mannes, und ſeines treuen Bruders Wilhelm, hat ſich der heutige Theater-Witz bemächtigt, um dem lachluſtigen Publikum zu zeigen, wie ſolche Gelehrte ſich ausnähmen, wenn man ſie ſich näher anſähe. Eine allerdings in das Wunderliche übergehende Unbehilflichkeit, ja völlige Gelähmtheit dem wirklichen Leben gegenüber, kann, wie das Spiel auf das grobe Lachen unſeres glücklichen Theaterpublikums berechnet iſt, dem Verſtändnißvollen, welchen in den hier vorgeführten beiden Ehrwürdigen der Wunderhauch des nun in die Tiefe ſeines wurzelhaften Geburtslebens entrückten deutſchen Geiſtes anweht, ein gut gelauntes Lächeln immerhin noch abgewinnen; tief rührt dabei die dem Leben zugewandte kindliche Sanftmuth und unſchuldvolle Milde dieſer hochgewaltigen Helden einer Wiſſenſchaft, welche ihnen erſt ihre Entſtehung ſelbſt verdankte. — Anders nimmt ſich dagegen dieſelbe Unbehilflichkeit und Lahmheit aus, wenn wir ihr im Leben, oder gar in Büchern begegnen, nackt für ſich, ohne allen erklärenden tiefen Hintergrund, ſondern mit einem gewiſſen Hochmuth eben nur auf dieſe Unbehilflichkeit pochend, den nothdürftig gezogenen engen Kreis eigener Bewegung als das Centrum der Welt anſehend, in welches mit Eifer und Geifer das da draußen Liegende hineingezwungen werden ſoll. Die Eigenſchaften des großen Genies oder des großen Umfanges von der reinen Beſchränktheit angenommen zu ſehen, hat wirklich etwas Lächerliches: keinem unſerer Theater-Dichter iſt es aber noch beigekommen, dieſes dem Deutſchen unſerer Tage ſo nahe liegende Thema der Lachluſt vorzuführen. Das

Erhabene zu verſpotten ſcheint allerdings leichter, als das Richtige in ſeinem lächerlichen Ernſte zu zeigen!

Die von uns zuletzt berührte Erſcheinung entbehrt, im Großen und Ganzen erfaßt, leider auch ihres ſehr erklärenden und entſchuldigenden Grundes nicht. Charakterzüge, welche dem Deutſchen angeboren ſind, und nur durch ſehr vortheilhafte Ausbildung der Geſammtheit ſeiner Anlagen die Wirkſamkeit von Vorzügen gewinnen können, müſſen unter der traurigen Vernachläſſigung, in welcher das deutſche Weſen ſeit fünfzig Jahren leidet, nothwendig nur ihre üble Seite entwickeln. Das individuelle Freiheitsgefühl, mit deſſen rührender Verherrlichung der junge Goethe in ſeinem „Götz von Berlichingen" ſeine große Dichter-Laufbahn beſchritt, iſt der Zug, welcher den deutſchen Volksgeiſt am meiſten vom romaniſchen unterſcheidet: liegen die ſchmerzlichen Folgen ſeiner Ausartung in der Geſchichte des deutſchen Reiches vor uns, ſo treten ſie uns nicht minder bedauerlich in unſerer modernen Litteratur-Periode entgegen. Und doch ſind die hieraus entſpringenden Fehler immer noch die am wenigſten bedenklichen; durch ihre Aufdeckung und Zurechtweiſung verbleibt immer die Klärung eines Quelles reicher deutſcher Tugend zu hoffen, während das eigentliche Gebrechen der gegenwärtig blühenden Litteratur ſo widerwärtiger Art iſt, daß die Bloßlegung der natürlichen Wurzeln jener ſonderbar duftenden Blüthe weder eine deutſche, noch romaniſche, noch auch orientaliſche Tugend an das Licht bringen könnte.

Es iſt erklärlich und zu entſchuldigen, daß der in kleinlichen Verhältniſſen verkommende, an jeder Entwickelung zu irgend welcher Macht verhinderte Deutſche, der rings um ſich eine Welt in Flor erblickt, zu welcher er keine innerliche Beziehung ſeiner Natur erkennt, in Groll gegen alles Glänzende und machtvoll ſich Aufdrängende überhaupt geräth. Selbſt von Unbehilflichkeit zu Unbeholfenheit gedrängt, in eine Sphäre der engſten bürgerlichen Wirkſamkeit eingezwängt, kann es dem ſanften Gemüthe und offenen Kopfe liebenswürdig wiederum beikommen, die ihm einzig vertraute Welt zum Joyll zu geſtalten, und in oft rührenden Variationen zu erklären, er ſei glücklich und verlange nicht aus ſeinem Idyll heraus. Er gewinnt zur Anpreiſung ſeines Idylls ein um ſo größeres Recht, als er aus dem Schatten deſſelben auf eine Welt hinausblickt, in welcher ihm die Sonne nur das Hohle und Nichtige beleuchtet; er kann den Affekt, das falſche Pathos, welche dem falſchen Treiben da draußen einen Anſchein von wirklichem bedeutendem Leben geben ſollen, verlachen, ſeine Simme, wenn er wahren drängenden Beruf dazu in ſich fühlt, ermahnend und belehrend nach außen erheben. Bereits wird es ihm aber ſehr übel anſtehen, wenn er bei dieſer Gelegenheit in Zorn gerathen, vom Grenzſtein ſeines Idyll's aus drohend in die Welt hinein rufen wollte. Ganz wahnſinnig jedoch würde er ſich ausnehmen, wenn er, im Affekt des Zornes zu jeder Unterſcheidung unfähig geworden, das Ächte ſelbſt mit dem Unächten verwechſelnd, nun überhaupt blindlings gegen Alles losführe, was nun eben in ſein Idyll nicht paſſen will. Wenn er z. B. mit ſchönem deutſchem Inſtinkte herausgefühlt hat, daß in dem von unſrer modernen Civiliſation verhöhnten deutſchen „Philiſter" immer noch ein letzter und wichtiger Kern der ächten kräftigen deutſchen Natur ſtecke, ſo wird es ihm vortrefflich anſtehen, wenn er mit Liebe und Sorgfältigkeit dieſe Natur dem immer größeren Entartungen ausgeſetzten Volksgeiſte zum Verſtändniß zu bringen ſucht: — wie aber, wenn das als fertige Erſcheinung auf ihn zutritt, was im allergünſtigſten Falle aus jenem Kerne ſich entwickeln konnte, und wenn er nun, ſie mit dem Teufel draußen verwechſelnd, wüthend dieſe Erſcheinung von ſich abwehrte, und laut tobte und ſchrie: „ich will meinen Philiſter, nur meinen Philiſter; dieſer iſt der eigentliche Menſch!" — Er würde ſich wirklich ſehr komiſch ausnehmen, bis dahin, wo die Sache ernſthaft wird und das äſthetiſche Delirium in moraliſche Perverſität übergeht. Ein ſolcher biederer Deutſcher, der rings um ſich den realen Boden der bürgerlichen Welt mit gleicher Biederkeit gepflaſtert ſieht, könnte zu dem alten Schaden, an dem wir alle leiden, viel neuen verderblichen

Schaden anrichten. Denn, ſtachelt die Kleinlichkeit und den Neid des deutſchen Philiſters noch auf, ſo ſperrt ihr Demjenigen, der auf den ruhigen Freiheitsſinn der offenen deutſchen Natur noch einzig vertraute, den letzten Weg zur Rettung Aller vom gemeinſamen Verfall.

Der bekannte Verfaſſer des „neuen Novellenbuches“, Hr. W. H. Riehl, darf den Anſpruch erheben, über das Thema, welchem wir ſoeben unſere Aufmerkſamkeit widmeten, als Autorität vernommen zu werden. Zwar ſcheint ihm, da er zwiſchen Dichter und Kritiker ſchwankt, der Gegenſtand nicht völlig zu objektivem Bewußtſein gelangt zu ſein, wogegen er mit ſtarkem ſubjektivem Gefühle mitten in ihm ſelbſt mit inbegriffen erſcheint. Wir ſagen: mitten darin, um ihm zugleich die Stellung anzuweiſen, die er uns nicht nur zwiſchen dem deutſchen Gelehrten, deſſen edelſter Typus uns in J. Grimm vorliegt, und dem wahren deutſchen Volksdichter, dem wir noch vergeblich zu begegnen ſuchen, ſondern auch, in Betreff ſeines Urtheiles und ſeiner Tendenz, zwiſchen Denjenigen einnimmt, deren äußerſte Charakterdifferenz wir in der vorangehenden Skizze kurz bezeichneten. Der bedenklichen Verirrung des Fanatismus' des Philiſterthumes hat er ſich nicht zu jeder Zeit fern zu halten vermocht, und dieſe war es, die ihn zu einer Überſchätzung ſeiner eigenen Kräfte verleitete, welche er, wenn wir nicht irren, nicht ganz unempfindlich zu büßen hatte. Uns erſcheint nun dieſes „neue Novellenbuch“ ein Zeugniß für den edlen Rückhalt, welchen Herr Riehl in ſeiner wahren Begabung gegen die weniger ermuthigenden Erfolge ſeiner Wirkſamkeit auf dem Wege jener Verirrung fand. Die Apoſtel des Idyll's, der maaßvollen Selbſtbeſchränkung, wirken unwiderſtehlich rührend und einnehmend, ſobald ſie uns mit dem Ausdrucke der innigen Beſcheidenheit und Milde anſprechen: die Wirkung einer ſolchen Anſprache, wenn ſie eben aus ſanftem Herzen und ruhig klarem Kopfe zu uns gelangt, mahnt uns unwillkürlich an das verlorene Paradies, und ſie ergreift um ſo tiefer, als es ſich hier wirklich um das verlorene Paradies des ſchlichten und doch ſo tiefen deutſchen Sinnes handelt, dieſes Kernes der edlen deutſchen Herrlichkeit, deren Verfall wir beklagen. Wirkliche und wahrhaftige Harmloſigkeit, — oh! welcher Quell alles Erhabenſten! Immer reicher und tiefer zu ſein als man ſcheint, immer mehr zu leiſten als man verſpricht, immer kräftiger zu erquicken als man erhoffen ließ, — dieß iſt der Lohn dieſer ächten Harmloſigkeit. Wie ſehr verliert aber dieſe Tugend ſogleich an Kraft, wenn ſie ſich, auch nur mit dem Leiſeſten, ein einziges Mal rühmt, ja nur, ſelbſt mit einem noch ſo verſteckten Winke, auf ſich deutet. Würde nun gar aber mit der ausgeſtreckten Hand, wie auf einem Einladungsſchilde, auf ſie, als großen, beſonderen Genuß verſprechend, hingewieſen, ja ſollten wir dieſer Hand ſogar anmerken, daß ſie ſich heimlich zur Fauſt ballt, um dem erſten vorübergehenden „Harmvollen“ eines zu verſetzen, ſo hätten wir nicht nur ein lächerliches Schauſpiel vor uns, ſondern wir würden auch ein ſehr gerechtes Bedenken gegen die Natur der als produktiv uns angekündigten Harmloſigkeit unmöglich von uns abwehren können. Da Herr Riehl nun eben nicht nur Dichter, ſondern auch Kritiker iſt, dünkt uns auch das ſoeben hier berührte Dilemma ſeiner eigenen Natur ihn, und, wie uns ſcheint, in ſehr vortheilhaftem Sinne für ſeine eigene Entwickelung beſchäftigt zu haben: er weiß es bereits als Dichter zu behandeln, — mindeſtens dünkt uns vor Allem die gemüthliche Novelle „das Quartett“ aus des Dichters innerer Beſchäftigung mit dieſem Dilemma ihre Eingebung und Geſtaltung gewonnen zu haben. — Wir dürſten vielleicht wünſchen, daß dieſe innere Reinigung in Zukunft ſich auch etwas wähleriſcher auf die Beurtheilung des Werthes und der Bedeutung der vom Dichter zu verarbeitenden Einfälle richte: wir vermuthen, daß Herr Riehl dann etwa finden würde, daß die Mittheilung eines Stückes wie der „Abendfrieden“, welches er ſeinem Buche als Vorrede giebt, auf einem Misverſtändniſſe ähnlicher Idylle, wie ſie, bei unſcheinbar geringfügigem Stoffe unter der Hand wahrhaft großer Dichter einen unbegreiflichen und doch unleugbaren Werth erhalten haben, beruhe. Recht einnehmend wird Herr Riehl jedoch ſtets wirken, und den Leſer mit der Freude der Bereicherung durch neue, im wirklichen Leben ganz unbeachtet gebliebene, durch den Zauber der Wahrhaftigkeit künſtleriſch lebendig geſchaffene Bilder erfüllen, wenn er ſeine Geſtaltungskraft ſo beſtimmt und rückhaltslos ausſchließlich der Darſtellung des von ihm innig Erſchauten zuwendet, wie er dieß in der originellen Novelle „die Hochſchule der Demuth" that. Ein ſchöner, vielſagender Titel, welcher nach unſerer Empfindung bereits als Motto dem ganzen freundlichen Buche vorgedruckt ſein dürfte!

Herr Riehl mußte es leider für vortheilhaft finden, in neuerer Zeit aus ſeinem zuletzt mit empfehlendem Anſtande eingenommenen Idyll-Refugium hervorzubrechen, um allerhand kleinlichen, aber boshaften Unfug anzurichten. Sind es wirklich ſeine Beſorgniſſe um unſere Kultur, welche er — wie man in den Zeitungen lieſt — auf das Genaueſte ſtudirt haben ſoll, oder iſt es ein chroniſch wiederkehrender Ärger über ſein Verunglücken als öffentlicher Komponiſt „für das Haus", was ihn, wenn auch in den Verkleidungen der Gelegentlichkeit, zu Zeiten wieder auf das Feld der Muſik treibt? Gewiß iſt, er ſcheint es nicht laſſen zu können, aus der Schule der muſikaliſchen Demuth dann und wann eine Impertinenz gegen den Hochmuth loszulaſſen, welcher mit der Impotenz ſich nicht abgeben will. So bekümmert es ihn neuerdings z. B., daß die Muſiker zu viel Fertigkeit auf ihren Inſtrumenten erlangt haben, und bedauert, daß ſie dadurch einen ſo guten Komponiſten, wie Beethoven, welcher noch die C moll-Symphonie ſo geſchrieben habe, daß man ſie im Riehl'ſchen Idyll herunterzuſpielen vermochte, ſchließlich zu einer ſo ſchwierigen Schreibart verleiteten, daß man ſich „im Hauſe" unmöglich mehr mit der Pfeife im Munde dazu an das Pult ſetzen könnte. Hierbei überläßt er es uns, jene ſo einfache C moll-Symphonie im muſikaliſchen Tabaks-Kollegium uns aufgeführt zu denken, und geleitet uns, ſollten wir keine große Erbauung hieran finden, dagegen mit Vorliebe in Bildergallerien und Leſemuſeen, wo er vermöge „harmloſer“ Vergleiche und Analogien uns immer wieder den freundlichen Rath ertheilt, gegen alles Große, in der Kunſt — wie gewiß auch im Leben —, möglichſt mistrauiſch zu ſein. Für die Muſik hat er es auf die Naivetät abgeſehen, und muß es bedauern, daß die neueren Komponiſten, von Weber an, reflektirte Muſik geſchrieben haben, in welchem Bedünken er mit dem berühmten Wiener Doktor Hanslick durchaus übereinſtimmt. Eine Definition jenes Begriffes einer „Naivetät“, welcher er eine „Reflexion“ gegenüberſtellt, erſpart er uns, vermuthlich in der Annahme, daß hierfür bereits Schiller geſorgt habe; dieſen leſen nun aber unſere Kulturforſcher nicht mehr, und es begegnet ihnen daher, daß ſie ſeine berühmte Abhandlung über „naive und ſentimentaliſche Dichtung“ inſoweit irrig im Gedächtniſſe bewahren, als ſie dem dort definirten Naiven, welchem ſehr beſtimmt das Sentimentale entgegengehalten wird, ein konfuſes Reflektirtes (etwa nach Hegel) gegenüberſtellen. Da es nun ſehr bekannt iſt, daß mit Reflexion ſehr Vieles, nur keine Kunſt, vor Allem keine Muſik zu Stande zu bringen iſt, gelangen unſere harmlos idylliſchen Kritiker, an dem Leitfaden einer ebenſo richtigen als treugemeinten Prämiſſe, zu dem, für die neuere Muſik ſo fatalen Schluſſe, daß an ihr unmöglich Etwas ſein könnte. Seiner perſönlichen Bedenken hierüber entäußert ſich nun Herr Riehl vor einem Publikum, welchem bei dem Worte „Reflexion“ allein ſchon die Haut ſchaudert, da bis jetzt es noch Niemand gelingen konnte, die Leute darüber aufzuklären, daß es ſich bei der Reflexion um eine Art der Erkenntniß handele, welcher einzig wiederum nur die intuitive (anſchauende) Erkenntnißweiſe gegenüberſteht; daß ſomit dem naiven Kunſtproduziren ein reflektirendes Muſikmachen gegenüberzuhalten, gerade ſo unſinnig iſt, als der intuitiven Apperzeption eine ſentimentale Erkenntniß entgegenſtellen zu wollen. Doch hält Herr Riehl auf ſolcher Baſis öffentliche Vorträge, und erſchreckt dadurch die Gemüther, welche bei „Reflektiren“, wenn ſie es nicht mit „Reſigniren“ verwechſeln, auf das Nachdenken gerathen zu müſſen glauben, was ihnen doch jetzt durch eine ſo allgemein blühende Preſſe und ihre Organe gründlich erſpart zu werden pflegt. Nun gar ſich denken zu ſollen, daß die Muſik, die man dem Publikum im Theater vorſpielt, durch Nachdenken hervorgebracht worden ſei, müßte da, wo harmloſe Erheiterung doch der einzige Zweck ſein kann, eine wahre Kalamität erkennen laſſen, gegen welche mindeſtens Bedenken erweckt zu haben dem berühmten Kulturſtudioſen immerhin als großes Verdienſt angerechnet werden dürfte.

Und doch ſcheint es ſich hier um ein bisher unenthülltes Geheimniß zu handeln. Herr Riehl hat wirklich durch Reflexion Muſik zu Stande gebracht. Er hat nämlich, ſeitdem ihm der Verfall der deutſchen Muſik in Folge des Ausſterbens der von ihm ſtudirten „Charakterköpfe“ erſichtlich geworden iſt, darüber ernſthaft und ohne Spaß nachgedacht, wie eine Muſik zu ſchreiben wäre, welche dem Ärgerniß abhälfe, und — er ſchrieb ſie. Als er darüber bedenklich wurde, daß ſie keinem Menſchen gefallen wollte, dachte er hierüber wiederum nach, und gerieth darauf, daß er im Ernſte ſeines Vorhabens die „Naivetät“ vergeſſen hatte. Somit hat er nun wohl guten Grund, dieſe ſeinen Nachfolgern einzuſchärfen: denn Schaden macht klug.

Ehre ihm, und — Gott befohlen! —

II.

Ferdinand Hiller.

(„Aus dem Tonleben unſerer Zeit“.)

Man wird die Bedeutung großer Kunſtgenie's nie richtig beurtheilen können, wenn man ſich entgehen läßt, daß die Grund- oder Unterlage aller praktiſchen Kunſtausübung zuerſt nur ein künſtleriſches Handwerk iſt, welches Tauſende erlernen, darin es zur Fertigkeit, ganz wie beim Gewerk zur Meiſterſchaft bringen können, ohne deßwegen in irgend eine weſentliche Beziehung zu dem eigentlichen Kunſtgenie, ja mit der eigentlichen Kunſt, der idealen, ſelbſt nur in Berührung zu treten. Ganz beſonders gilt das hier Geſagte von dem Muſiker, der, bald ſtörend, bald erwünſcht, in den Kreis bürgerlicher Beſchäftigung oder bürgerlichen Behagens hereintritt, hier gerufen, dort fortgeſcheucht, müßiggängeriſch, ohne Sinn für Geiſtesbildung, mit ſehr geringer Vernunft, ſchwächlicher Verſtandesbegabung, ja auffallend geringer Phantaſie, eine Art von halbmenſchlicher Exiſtenz darſtellt, welche ſich recht draſtiſch in jenem ſo vorzüglich muſikaliſchen Naturleben der Zigeuner bis hart an die Grenze des menſchlichen Thieres verliert. Daß ſich der Halbgott dieſes Halbmenſchen bemächtigte, um mit ihm vereint die übermenſchlichſte aller Künſte, die göttliche Muſik, dieſe zweite Offenbarung der Welt, das unausſprechlich tönende Geheimniß des Daſeins, in das Leben zu rufen, hat mit der weſentlichen Beſchaffenheit dieſes Muſikers eigentlich ebenſo viel oder ebenſo wenig zu thun, als der große tragiſche Dichter mit dem Komödianten zu thun hat, auf deſſen Vorhandenſein er nichtsdeſtoweniger die Entſtehung ſeines Werkes begründete. Wie unter der Begünſtigung der vollſten Anarchie der modernen Kunſtzuſtände aber dem Mimen es gelungen iſt, ſich zum Herren des Theaters zu machen, ſo gelang es nicht minder dem gemeinen Muſiker, nur durch Benutzung ſehr verſchiedenartiger Umſtände, ſich obenan zu ſetzen, dem Kunſtgenie die Handwerksgilden-Meiſterſchaft entgegenzuſtellen, und ſich als den eigentlichen Beſitzer der Muſik zu gebärden. Der Unterſchied zwiſchen beiden Empörungen liegt aber in der Verſchiedenartigkeit des Bodens, welcher von ihnen in Beſchlag genommen wurde; der Mime vermochte das Theater zu beherrſchen, weil er dort eine betäubend populäre Wirkſamkeit unmittelbar ausüben, und das Urtheil des Publikums über die dramatiſche Kunſt irre leiten konnte; der Muſiker, den wir ſofort näher betrachten werden, mußte für ſich den Konzertſaal ausſuchen, um dort, wohin er kein eigentliches Publikum, ſondern mehr eine Art Konventikel um ſich verſammelte, ſich als Kunſtgenie anſehen zu laſſen. Durch welche ganz beſondere Eigenſchaft der Muſik die Irreleitung und Bethörung der verſchiedenen lokalen Konventikel der Konzertabonnenten möglich wurde, gehört einer weiteren beſonderen Unterſuchung an; da wir es heute nur mit der gewiſſermaaßen ſozialen Phyſiognomie des Muſikers zu thun haben, begnügen wir uns bloß die perſönlichen Mittel zu bezeichnen, welche der Muſiker für ſeinen Zweck anwendete. — Dieſelben Leute, die als rechte Muſiker mit einem wirklichen Talente zum Muſikſpielen auf dieſem oder jenem Inſtrumente, neuerdings hauptſächlich dem Klaviere, von der Natur ausgeſtattet waren, wurden ſelbſt „Genie's“ und komponirten, ganz wie Haydn, Mozart und Beethoven, Alles was dieſe komponirt hatten, namentlich aber in letzterer Zeit, ſeitdem Mendelsſohn ihnen das Modell dazu gerichtet hatte, Oratorien und allerhand bibliſche Pſalmen, gerade als ob ſie jene ſelbſt auch wären, vielleicht nicht dem Grade, gewiß wenigſtens aber dem Stande nach. Eine Veranlaſſung zu dieſer wunderlichen Verirrung mag wohl in den von Alters herrührenden Poſtulaten an die Bewerber um gewiſſe ſtädtiſche und fürſtliche Anſtellungen, als Muſikdirektoren oder Kapellmeiſter, liegen, wonach dieſe für gewiſſe offizielle Trauer- und Freudenfälle auch die nöthigen Muſikſtücke anzufertigen hatten. Aus dieſem unſcheinbaren Poſtulate, welches in früheren Zeiten (wo ja Heroen wie Händel ſelbſt ſeine ſchnell zu liefernden Kantaten oft aus fremden und eigenen älteren Stücken zuſammen ſetzte) einen ganz vernünftigen praktiſchen Sinn hatte, iſt für unſere Tage die thörige Konſequenz hervorgegangen, daß jeder Kapellmeiſter oder Muſikdirektor, deſſen einfache Befähigung zur richtigen Leitung von Aufführungen wahrer muſikaliſcher Kunſtwerke lediglich in Betracht zu ziehen wäre, wenigſtens von einigen näheren Bekannten auch für einen bedeutenden Komponiſten gehalten werden muß, um der Beſtallung durch die reſpektiven Comité's oder Intendanzen die nöthige Ehre zu machen. Welch' unermeßliches Unheil hierdurch andererſeits über den Geiſt der Aufführung unſerer wirklichen muſikaliſchen Kunſtlitteratur gekommen iſt, da eben die Haupterforderniß ſchlichter, für ihre wichtige Aufgabe verſtändig gebildeter Dirigenten ganz außer Acht gelaſſen wurde, dieß nachzuweiſen müſſen wir ebenfalls einer beſonderen Unterſuchung überlaſſen, um wiederum zunächſt nur die Konſtatirung der phyſiognomiſchen Beſchaffenheit des von uns gemeinten Muſikers unſerer Zeit feſtzuhalten. Was in Folge des ſoeben beſprochenen Reſultates zum bürgerlichen Fortkommen half, möglichſte Berühmtheit auch als „Komponiſt“, ward ſomit das Hauptaugenmerk, — wie dieſe Berühmtheit zu erreichen ſei, die theils angenehm ſchmeichelnde, theils aber auch peinlich aufregende Hauptſorge des Muſikers. Das Komponiren ſelbſt iſt zwar heut' zu Tage bald und leicht zu erlernen: aber ſo zu komponiren, daß darüber die Berühmtheit leicht und bald von ſelbſt komme, das iſt und bleibt ganz abſcheulich ſchwer. Die Meiſten begnügen ſich daher mit einer mäßigen Lokalberühmtheit: das trauliche Epitheton „unſer" zu dem „genialen Meiſter" u. dgl. muß gewöhnlich dafür mit in den Kauf genommen werden.

Nun aber kam eine ganz neue Gattung von Muſikern auf, deren Mittel es erlaubte, die Sache höher zu treiben: ungemeine Beiſpiele des Gelingens lagen vor; des ſeligen Meyerbeer's Fortune ließ nicht ruhig ſchlafen. Wir könnten mit einigen Charakterſtrichen die Bemühungen eines ſolchen Muſikers, um jeden Preis gehörig berühmt zu werden, zeichnen: doch dürfte es nicht recht ſein, an den komiſchen Einzelheiten ſeiner Irrfahrten nach Berühmtheit uns beluſtigen zu wollen, was andererſeits nicht ausbleiben würde. Dieſer Muſiker, der vom zarteſten Knabenalter an, mit ausdauerndſter Überwachung aller irgend ſich darbietender, und aus dem vorliegenden Buche ſehr leicht zu erkennender, hilfreicher Chancen hierfür auf die Bahn der Berühmtheit getrieben wurde, ohne es je durch eine offene künſtleriſche That zu einem wirklichen Erfolge zu bringen, ergriff zuletzt, das größere Ruhmestheater Frankreichs und Italiens aufgebend, das beſcheidenere Auskunftsmittel ſeiner einfacheren deutſchen Zunftgenoſſen. Er wurde in Köln a. Rh. Muſikdirektor, wie es ſcheint beſonders der ſo weit verbreiteten und geleſenen Kölner Zeitung wegen, für welche er bald einen beſonderen Freund, den verſtorbenen Profeſſor Biſchoff, nachdem er ihm den Werth ſeiner Werke entdeckt hatte, als andauernden Ruhmesarbeiter zu verwenden wußte. Immerhin eine mühſelige Arbeit. Auch glaubte unſer Muſiker einmal ſie aufgeben zu können, um ganz beſonders ſchnell berühmt zu werden: er erhielt einen Ruf als Dirigent der italieniſchen Oper in Paris, ließ Köln, Muſikſchule und Konzert-Direktion eifrigſt fahren, und glaubte nun der Sache im Fluge beikommen zu können. Allein, ſo wie er es im Großen betrieb, hatte unſer Muſiker immer Unglück: ſo auch mit der italieniſchen Oper in Paris. Köln mußte wieder gut ſein: er kehrte zurück, um nun zu verſuchen, ob er ſich durch ſeinen Biſchoff nicht wenigſtens zum niederrheiniſchen Papſt machen könnte. Er war auf dem beſten Wege dazu, als er erfahren mußte, daß ſelbſt der Niederrhein ihm noch nicht ſo ganz ſicher ſei: das Muſikfeſtcomité war auf den Gedanken gekommen, ſeine Feſte doch nicht lediglich zum Monopol der Lokalberühmtheit zu machen, und hatte eines Tages zu der Leitung eines ſolchen einen Anderen eingeladen. Dieſer Andere war nun für unſeren Muſiker der allerfatalſte Gegenſatz: Jenem war von früheſter Jugend an das Berühmtwerden ſo ganz von ſelbſt und kinderleicht gekommen, daß der qualvoll vergebens darnach ſich Abmühende in den raſendſten Ärger gerade über dieſe Entgegenſtellung verfallen mußte. — Herr Ferdinand Hiller, der Verfaſſer des oben angezeigten Buches, iſt es, deſſen Leiden wir uns ſoeben vorführten: der mühelos, durch den Eigenſinn der mit reichſter Fülle gerade ihn begabenden Natur zur berauſchendſten Berühmtheit gelangte Andere war Franz Liſzt. Der Vorfall, von dem wir ſprechen, ereignete ſich im Sommer 1857. Zu welchem Ausbruche ſeines Ärgers ſich Herr F. Hiller, ſonſt ſo zahm und geſchmeidig, bei dieſer Gelegenheit verleiten ließ, werden wir bei näherer Beachtung ſeines Buches erſehen.

Für jetzt nur noch ein Wort zu Herrn „M. H.“, welcher ſich um uns das Verdienſt erworben hat, durch einen in der Wochenausgabe der Augsburger Allgemeinen Zeitung vom 15. Nov. d. J.[*] zu leſenden Artikel auf das Hiller'ſche Buch aufmerkſam zu machen, und da wir hieraus einige lehrreiche Wahrnehmungen gewinnen durften, unſere dankbare Beachtung auf ſich gezogen hat. Wir wollen dieſe Verbindlichkeit durch einige Gegenbelehrungen unſerer Seits zu erwidern ſuchen. — Im Betreff eines damals veröffentlichten und nun durch Wiederabdruck in dem angezeigten Buche deſſelben der Vergeſſenheit entriſſenen Zeitungsartikels des Herrn F. Hiller, läßt Herr M. H. ſich folgendermaßen vernehmen:

---

*) (1867.)

„Am höchſten rechnen wir dem Verfaſſer ſeinen Bericht über das Aachener Muſikfeſt 1857 an, denn hier bewährte er den Muth, den Marx den Muſikern abſpricht. Es iſt keine Kleinigkeit, gegen eine von der breiten Mittelmäßigkeit vergötterte und ſich ſelbſt gegenſeitig vergötternde Clique aufzutreten, gegen eine Armee von Muſikern, die mehr Zeitungsnotizen als Noten ſchreibt; keine Kleinigkeit, den Koribanten zu ſagen, daß ſie nur Lärm machen, um die Stimme des Götterkindes zu überlärmen; keine Kleinigkeit, der Sekte die Wahrheit in's Geſicht zu werfen, daß ihr Liſzt nicht zu dirigiren verſtehe, und daß ihre Muſik nur in Ausnahmsfällen Muſik iſt. Die Polemik, die Hiller damals eröffnete, hat heute ſchon ihre Frucht getragen, und viele von denen, die ihn damals am liebſten geſteinigt hätten, ſind heute ſeiner Meinung." —

Wem nun die genaue Phyſiognomie der hier berührten Perſonen und Umſtände bekannt iſt, der kann am Ende begreifen, daß ſo etwas, wie das hier Gedruckte, im Geſpräche zwiſchen den Herren M. H. und F. Hiller, wenn es vielleicht gilt einem ſoeben aus Californien angelangten neuen Zöglinge der Kölner Muſikſchule ſich in einem würdevoll ſtreitbaren Lichte zu zeigen, geredet wird; auch daß etwas Derartiges im ermuthigenden Briefverkehre unter einander zur Niederſchrift gelangt, iſt faßlich: daß es aber öffentlich gedruckt wird, können wir nur daraus erklären, daß dieſe Herren von jener „Armee von Muſikern, die mehr Zeitungsnotizen als Noten ſchreibt", das beruhigende Wiſſen hegen, daß ſie ganz und gar nicht exiſtirt. Denn wäre nur ein ſchwacher Trümmerreſt einer ſolchen, vom Kölner Falſtaff in der großen Schlacht am Niederrhein beſiegten Armee wirklich vorhanden, ſo müßte ihnen doch füglich vor einer von den „Zeitungsnotizen" bangen, welche, nach dem was ſie (wie hier erſichtlich) ſelbſt darauf geben, ihnen doch immer das einzig reale Objekt der Freude und des Leides ſind. Wir glauben mit Sicherheit annehmen zu dürfen, daß die Herren ſchon dießmal ſehr überraſcht davon ſein werden, einen armen Verſprengten aus der 1857er Niederlage plötzlich ſeine Stimme erheben zu hören: denn ſo ſicher wähnten ſich die Herren in ihrem ſtillen öffentlichen Verkehre, daß ſie, über den verwunderlichen Erfolg ihrer Heldenthaten ſelbſt erſtaunt, nun auch finden zu dürfen glaubten, die That, welche ſolch' erſtaunliche Erfolge bewirkte, müſſe doch allermindeſtens von dem „Muthe“ eingegeben geweſen ſein, welchen der ſelige Marx den Muſikern, ſomit ſogar ſich ſelbſt, abſprechen zu müſſen vermeinte. Daß hierbei Herr M. H. Wuth mit Muth verwechſelt, gewinnt ſomit einen Sinn. Einen Erfolg erlebten die Herren damals auch: der Geifer, zu welchem der Eifer ſich in einem für ſemitiſche Sprachbedürfniſſe organiſirten Mundwerke ſo kräftig ſchnell umſetzt, iſt durchaus widerwärtig; man weicht ihm aus, und wär's nur um ſeine Bekleidung davor zu bewahren.

Dennoch dürfte es einmal vorübergehend an der Zeit erſcheinen um gewiſſer gemeinnütziger Zwecke, wie z. B. der Beleuchtung des heutigen deutſchen Muſikweſens willen, die rechte geiferdichte Tracht anzulegen, um mit dieſen Herren ein Wort zu ſprechen. Und ſo möchten wir für dießmal Herrn M. H. noch etwa folgende Verwarnungen und Belehrungen zukommen laſſen. Vor allen Dingen muß man, wenn man die Kölner und die Augsburger Allgemeine Zeitung in der Weiſe zu ſeiner Verfügung hat, daß irgendwie günſtige Berichte über thatſächliche Erfolge der Gegner ſtets wenigſtens mit hämiſchen Bemerkungen der Redaktion begleitet werden, nicht die Ungereimtheit begehen, dieſen Gegnern Berühmtheit durch Zeitungsreklame vorzuwerfen, ohne nicht zugleich nachzuweiſen, welches mindeſtens jenen beiden verbreitetſten deutſchen Zeitungen (wir nannten gut gelaunt nur ſie) gleich ſtark geleſenes Blatt ihnen ſeit Dezennien zu Gebote ſtehe. Ferner: durch die Unbetheiligung des Gegners am großen Zeitungsweſen muß man ſich nicht zu der Unvorſichtigkeit verführen laſſen, über Dinge zu ſchreiben, von denen man nichts verſteht; oder, wenn das zu Schreibende von Solchen eingegeben wird, von denen anzunehmen wäre, ſie verſtünden etwas, ſo muß man ſich vor Auslaſſungen hüten, welche vom Gebiete des Sachverſtändniſſes in das des perſönlichen Beliebens hinüberſpielen: wir meinen, man müſſe ſich dann ruhig, nicht genial geriren, weil man ſonſt auf dem immerhin ſchlüpfrigen Felde der Unkenntniß nicht weiß, wie es bekommen kann. Daher in Allem etwas mehr Maaß! Man lobe Herrn F. Hiller, ſeine Liebenswürdigkeit, ſeine Sanftmuth, ſeine angenehme Unterhaltung in Geſellſchaft, ſein fertiges Klavierſpiel, ſeinen regelrechten Taktſchlag, ſeine gediegene Art zu komponiren; auch wird es viele Mitglieder von Geſangvereinen intereſſiren zu ſehen, daß man von der „Zerſtörung Jeruſalems“, den „Pſalmen“ u. ſ. w., in welchen ſie einmal mitgeſungen hatten, auch nach der Zeit noch gedruckt leſen kann: dieſe Freude darf man dem Einen wie den Anderen bereiten, ohne bei dieſer Gelegenheit von „Unſterblichkeit“ und dergleichen großen Dingen zu reden; davon ſagt ſich's leicht, aber was denkt ſich Der, der es lieſt? Auch ſetze Herr M. H. den Leſer im Betreff ſeines Gedächtniſſes nicht in Verlegenheit: z. B.

„Erinnert ſich der Leſer, daß er im Verfaſſer dieſer Aufſätze einen tiefen Kenner und Meiſter ſeiner Kunſt vor ſich hat?“

Dieſe Frage erregt die Verlegenheit, daß man entweder Herrn F. Hiller gar nicht kennt, oder, wenn man ihn kennt, von Dem, was Herr M. H. meint, keine Erinnerung haben kann. Alles das ſind ſchädliche Schwächen für den Fall, daß ſolch' ein Elaborat einmal näher in Betrachtung gezogen wird, wogegen dann der Verfaſſer eigentlich darauf rechnen müßte, daß dieß nicht geſchehe. Es geſchieht aber doch einmal und wird wieder geſchehen, wenn erneuete Veranlaſſung kommt. Deßhalb rathen wir denn auch ſchließlich, daß es immer noch am beſten ſein dürfte, Herrn F. Hiller, wenn denn doch das Bedürfniß darnach mit Naturnothwendigkeit vorhanden iſt, cum grano salis zu loben: da uns ſehr viele angenehme und treffliche Eigenſchaften Herrn F. Hiller's bekannt geworden ſind, findet uns Herr M. H. gern geneigt, bei ſolchem Lobe ihn herzlich zu unterſtützen; wir hoffen, daß ſchon bei näherer Beleuchtung des vorliegenden Buches hierzu willkommene Veranlaſſung geboten ſein wird. Nur — den Grund nannten wir — vermeide Herr M. H. den Eifer, rede keine Unwahrheiten nach, ſetze ſich nicht auf das hohe Pferd und verſteige ſich nicht gar etwa in das Dithyrambiſche, wo dann das mit zärtlichem Seitenblicke auf den Kölner Freund angezogene „Götterkind" dem tumultuariſchen „Koribanten" Liſzt gegenüber ſich ganz erſtaunlich lächerlich ausnehmen muß. So etwas geht nicht, ſelbſt nicht im heutigen muſikaliſchen Deutſchland. — Und nun zur Sache, dem litterariſchen Objekt!

Dieſes, ein Buch von zwei Bänden, näher betrachtend, finden wir, daß es Feuilleton-Geſchwätze iſt, über das wir nichts zu ſagen haben, welches wir aber dem Leſer aus vielen Gründen zur Durchſicht, Herrn W. H. Riehl aber im Beſonderen zur kulturhiſtoriſchen Studie empfehlen, und zwar letzteres wegen der verſchiedenen feinen Cigarren, die der Verfaſſer darin bei Roſſini raucht —

III.

Eine Erinnerung an Roſſini.

Im Beginne des Jahres 1860 führte ich in Paris, mit zweimaliger Wiederholung, einige Fragmente meiner Opern, zumeiſt Inſtrumentalſätze, in der Form eines Konzertes auf. Die Tagespreſſe erhob dagegen ein größtentheils feindſeliges Aufſehen; bald durchlief dieſelbe auch ein angebliches Witzwort Roſſini's. Deſſen Freund Mercadante ſollte für meine Muſik Partei ergriffen haben; hierüber habe dieſen Roſſini beim Diner dadurch zurecht gewieſen, daß er ihm von einem Fiſche nur die Sauce ſervirte, mit dem Bemerken: die bloße Zuthat gezieme Dem, der ſich aus dem eigentlichen Gerichte, wie aus der Melodie in der Muſik, nichts mache.

Mir war über Roſſini's bedenkliche Nachſicht gegen die ſehr ungewählte Geſellſchaft ſeines allabendlich ſtark beſuchten Salons mancherlei Uneinladendes berichtet worden; ich glaubte die Anekdote, welche namentlich auch in deutſchen Blättern große Freude bereitete, durchaus nicht für unwahr halten zu müſſen. Keinerſeits ward ſie anders als mit Lobſprüchen auf den feinen Geiſt des Meiſters erwähnt. Dennoch hielt es Roſſini für würdig, als er davon hörte, in einem Schreiben an einen Zeitungsredakteur ſich gegen dieſe „mauvaise blague“, wie er es nannte, ſehr ausdrücklich zu verwahren, und zu verſichern, daß er ſich kein Urtheil über mich anmaße, da er nur zufällig von einem deutſchen Bade-Orcheſter einen Marſch von meiner Kompoſition gehört, der ihm übrigens ſehr wohlgefallen habe, und daß er zu viel Achtung für einen Künſtler hege, welcher das Gebiet ſeiner

Kunſt zu erweitern ſuche, um ſich über ihn Scherze zu erlauben. Dieſes Schreiben ward auf Roſſini's Wunſch in dem beſtimmten Blatt veröffentlicht, in den übrigen Zeitungen jedoch ſorgſam verſchwiegen.

Ich fand mich durch dieſes Benehmen Roſſini's veranlaßt, bei dieſem mich zu einem Beſuche zu melden; freundlich wurde ich empfangen, und mündlich von Neuem über das Bedauern belehrt, welches jene kränkende Erfindung dem Meiſter verurſacht habe. In der hieran ſich knüpfenden längeren Unterhaltung verſuchte ich dagegen Roſſini darüber aufzuklären, daß jenes Witzwort, ſelbſt ſo lange ich es als für wirklich von ihm ausgegangen hielt, mich nicht peinlich berührt habe, da ich nun einmal in der Lage ſei, durch theils unverſtändige, theils abſichtlich entſtellende Beachtung und Beſprechung einzelner Ausdrücke in meinen Kunſtſchriften, zu einer Verwirrung ſelbſt Wohlmeinender über mich Anlaß geworden zu ſein, welche ich am geeignetſten nur durch ſehr gute Aufführungen meiner dramatiſch-muſikaliſchen Arbeiten ſelbſt berichtigen zu können hoffen dürfe; bevor mir dieſe irgendwo gelungen, ergäbe ich mich geduldig in mein ſonderbares Schickſal, und zürne Niemandem, der unſchuldig in daſſelbe verwickelt werde. Meinen Andeutungen ſchien Roſſini mit Bedauern zu entnehmen, daß ich Grund habe, auch der deutſchen Muſikzuſtände nicht mit Befriedigung zu gedenken, wogegen er eine kurze Charakteriſtik ſeiner eigenen künſtleriſchen Laufbahn dadurch einleitete, daß er mir ſeine bisher gehegte Meinung mittheilte, es hätte aus ihm das Rechte werden können, wenn er in meinem Lande geboren und gebildet worden wäre. „J'avais de la facilité“, äußerte er, „et peut-être j'aurais pu arriver à quelque chose“. Aber Italien, ſo fuhr er fort, ſei zu ſeiner Zeit nicht mehr das Land geweſen, wo ein ernſteres Streben, namentlich gerade auf dem Gebiete der Opernmuſik, angeregt und unterhalten hätte werden können; alles Höhere ſei dort gewaltſam unterdrückt, und das Volk eben nur auf eine Schlaraffenexiſtenz angewieſen geweſen. So ſei auch er in ſeiner Jugend im Dienſte dieſer Tendenz unbewußt aufgewachſen, habe nach links und rechts greifen müſſen, um eben nur zu leben zu haben; als er mit der Zeit in beſſere Lagen gerathen, ſei es für ihn zu ſpät geweſen; er würde eine Mühe haben aufwenden müſſen, welche im reiferen Alter ihm beſchwerlich gefallen wäre. Somit möchten ernſtere Geiſter mild über ihn urtheilen; er ſelbſt beanſpruche nicht unter die Heroen gezählt zu werden; nur ſei es ihm aber auch nicht gleichgiltig, wenn er ſo niedrig geachtet werden ſollte, daß er unter die ſchalen Verſpötter ernſter Beſtrebungen gehören könnte. Deßhalb denn auch ſein Proteſt.

Hiermit, und durch die heitere, doch ernſtlich wohlwollende Art, in welcher Roſſini ſich ausgeſprochen hatte, machte er den Eindruck des erſten wahrhaft großen und verehrungswürdigen Menſchen auf mich, der mir bisher noch in der Kunſtwelt begegnet war.

Habe ich ihn ſeit jenem Beſuche nicht wieder geſehen, ſo ſind mir doch noch Erinnerungen an ihn geblieben.

Zu einer franzöſiſchen Proſa-Überſetzung mehrerer meiner Operndichtungen arbeitete ich ein Vorwort aus, in welchem ich eine überſichtliche Darſtellung der in meinen verſchiedenen Kunſtſchriften entwickelten Gedanken, namentlich über das Verhältniß der Muſik zur Dichtkunſt, aufzeichnete. Bei der Beurtheilung der neueren italieniſchen Opernmuſik leiteten mich hierin namentlich die ſo bezeichnenden, auf eigenſte Erfahrung begründeten Mittheilungen und Äußerungen Roſſini's aus dem oben angeführten Geſpräche. Gerade dieſer Theil meiner Abhandlung ward zu einer andauernden, bis auf den heutigen Tag unterhaltenen Agitation der Pariſer muſikaliſchen Preſſe gegen mich hervorgezogen. Ich erfuhr, daß der greiſe Meiſter in ſeinem Hauſe fortgeſetzt mit Berichten und Vorſtellungen gegen meine angeblichen Angriffe auf ihn belagert war; der Erfolg zeigte, daß es nicht gelang, ihn zu einer, von jenen erſichtlich gewünſchten, Erklärung gegen mich zu beſtimmen; ob er ſich durch täglich ihm vorgebrachte Verleumdungen über mich betroffen fühlte, iſt mir unklar geblieben. Von Freunden wurde ich gebeten, Roſſini aufzuſuchen, um ihm die richtigen Belehrungen im Betreff jener Agitation zu verſchaffen. Ich erklärte:

nichts thun zu wollen, wodurch neuen Misverſtändniſſen Nahrung gegeben werden dürfte; ſehe Roſſini nicht in ſeiner eigenen Weiſe auch hierin klar, ſo werde ich unmöglich in meiner Weiſe ihm Klarheit verſchaffen können. Nach der Kataſtrophe, welche im Frühjahre 1861 bei ſeiner Pariſer Aufführung meinen „Tannhäuſer" betroffen, bat mich auch Liſzt*), welcher kurze Zeit darauf nach Paris kam und öfter freundſchaftlich mit Roſſini verkehrte, dieſem, der allem mir feindſeligen Andringen gegenüber ſich immer doch freundlich ſtandhaft gehalten habe, durch einen Beſuch auch die letzte etwa ihm erregte Wolke in meinem Betreff zu zerſtreuen. Auch jetzt fühlte ich, daß es nicht an der Zeit ſei, durch äußerliche Bezeugungen tiefer liegende Mißſtände beſeitigen zu wollen, und jedenfalls blieb es mir zuwider, hier wie dort Veranlaſſung zu irrigen Deutungen zu geben. Nach Liſzt's Abreiſe überſchickte mir Roſſini aus Paſſy durch einen Vertrauten die bei ihm hinterlaſſenen Partituren meines Freundes, und ließ hierbei mir ſagen, daß er gern ſelbſt perſönlich dieſe überbracht hätte, wenn ſein übles Befinden ihn jetzt nicht an ſeine Wohnung feſſelte. Und ſelbſt jetzt noch blieb ich bei meinem früheren Entſchluſſe. Ich verließ Paris ohne Roſſini wieder aufgeſucht zu haben, und nahm es ſomit über mich, den Selbſtvorwurf wegen meines ſchwierig zu beurtheilenden Betragens gegen den von mir ſo wahrhaft verehrten Mann zu ertragen.

---

*) Beiläufig ſei hier, zur weiteren Berichtigung neueſter Erfindungen auf Rechnung Roſſini's, erwähnt, daß Liſzt mir bereits vor vielen Jahren erzählte: er habe, als er einſt eine ſeiner früheſten, ſtark exzentriſchen Jugendkompoſitionen dem Meiſter vorgelegt, von dieſem die ergötzliche Belobung erhalten: das Chaos ſei ihm noch beſſer gelungen als Haydn. Es zeugt nun von wenig Verehrung, wohl aber von einem ſehr ungebildeten Geſchmack, dieſen wirklich geiſtvollen Scherz Roſſini's, wie dieß eben neuerdings an dieſer Stelle geſchah, dahin zu verderben, daß dem Meiſter die Platitüde untergelegt wird, geſagt zu haben: das Haydn'ſche Chaos gefalle ihm beſſer, wobei außerdem die Wiederholung des ſo oft verbrauchten Witzes mit dem „l'autre me plait davantage" unehrerbietigerweiſe dem Gefeierten noch zur Laſt gelegt wird. Daß die Anekdote aus der früheſten Jugendzeit Liſzt's in deſſen letzte „Abbé"-Zeit verſetzt wurde, gehört ſchließlich zu den das Andenken Roſſini's ſo übel behandelnden Leichtfertigkeiten, welche, wenn ſie unberichtigt blieben, den ehrwürdigen Meiſter, welcher Liſzt ſtets mit Freundſchaft und wirklicher Hochachtung ergeben war, leicht einer ſehr bedenklichen Duplizität ſchuldig erſcheinen laſſen könnten.

Später erfuhr ich zufällig: ein deutſches Muſikblatt („Signale für Muſik") habe um jene Zeit einen Bericht über einen letzten Beſuch gebracht, welchen ich, nach dem Durchfall meines „Tannhäuſer", im Sinne eines verſpäteten „pater peccavi" Roſſini abzuſtatten für gut gehalten. Auch in dieſem Berichte war dem greiſen Meiſter eine witzige Antwort zuertheilt worden; auf meine Verſicherung, daß ich durchaus nicht alle Größen der Vergangenheit niederzureißen geſonnen ſei, habe nämlich Roſſini mit feinem Lächeln erwidert: „Ja, lieber Herr Wagner, wenn Sie *das* könnten!"

Ich hatte nun zwar wenig Ausſicht, auch dieſe neue Anekdote von Roſſini ſelbſt dementirt zu ſehen, da nach früher gemachter Erfahrung gewiß dafür geſorgt war, daß ihm jetzt dergleichen auf ſeine Rechnung laufende Geſchichtchen nicht mehr bekannt würden; dennoch fühlte auch ich bisher mich nicht veranlaßt, hierin etwa für den Verleumdeten, welcher in meinen Augen offenbar Roſſini war, einzutreten. Da nach dem kürzlich erfolgten Dahinſcheiden des Meiſters ſich aber von allen Seiten Neigungen zur Veröffentlichung biographiſcher Skizzen über ihn kundgeben, und, wie ich leider wahrnehme, dieß vor allen Dingen mit dem Eifer geſchieht, allerhand Geſchichtchen, gegen welche der Todte nun nicht mehr proteſtiren kann, mit gutem Effekt anzubringen, ſo glaube ich meine wahre Verehrung des Verewigten für jetzt nicht beſſer bezeugen zu können, als indem ich durch die Mittheilung meiner Erfahrungen im Betreff der Glaubwürdigkeit der von Roſſini berichteten Anekdoten zur hiſtoriſchen Würdigung dieſer Berichte beitrage.

Roſſini, welcher ſeit langer Zeit nur noch dem Privatleben angehörte, und hierin mit der ſorgloſen Nachſichtigkeit des heiteren Skeptikers nach allen Seiten hin ſich benommen zu haben ſcheint, kann der Geſchichte wohl in keiner falſcheren Geſtalt überliefert werden, als wenn er, einerſeits, zum Heros der Kunſt geſtempelt, andererſeits zum leichtfertigen Witzmacher herabgewürdigt wird. Sehr fehlerhaft würde es ſein, wenn, nach Art unſerer heutigen, ſo ſich nennenden „unparteiiſchen“ Kritik, für Roſſini eine mittlere Stellung zwiſchen dieſen beiden Extremitäten geſucht würde. Richtig dagegen würde Roſſini nur beurtheilt werden, wenn eine geiſtvolle Kulturgeſchichte unſeres bisher verlaufenen Jahrhunderts verſucht würde, in welcher, ſtatt der üblichen Tendenz, der Kultur deſſelben den ausſchließlichen Charakter eines allgemein blühenden Fortſchrittes beizulegen, endlich nur der wirkliche Verfall einer älteren zartſinnigen Kultur in das Auge gefaßt werden ſollte; würde dieſer Charakter unſerer Zeit richtig gezeichnet werden, ſo wäre nicht minder richtig auch Roſſini die ihm gebührende wahre Stellung in ihr anzuweiſen. Und dieſe Stellung würde nicht gering zu ſchätzen ſein; denn mit dem gleichen Werthe, mit welchem Paleſtrina, Bach, Mozart ihrer Zeit angehörten, gehört Roſſini der ſeinigen an; war die Zeit jener Meiſter eine hoffnungsvoll ſtrebende und aus ihrer vollen Eigenthümlichkeit neugeſtaltende, ſo müßte die Zeit Roſſini's etwa nach den eigenen Ausſprüchen des Meiſters beurtheilt werden, welche er gegen Diejenigen that, denen er Ernſt und Wahrheit zutraute, ſehr vermuthlich aber dann zurückhielt, wenn er ſich von den ſchlechten Witzreißern ſeiner Paraſitenumgebung belauſcht wußte. Dann, aber auch nur dann, würde Roſſini in ſeinem wahren und ganz eigenthümlichen Werthe zu erkennen und zu beurtheilen ſein; was dieſem Werthe an voller Würde abginge, würde nämlich weder ſeiner Begabung, noch ſeinem künſtleriſchen Gewiſſen, ſondern lediglich ſeinem Publikum und ſeiner Umgebung in Rechnung zu bringen ſein, welche gerade ihm es erſchwerten, über ſeine Zeit ſich zu erheben, und dadurch an der Größe der wahrhaften Kunſtheroen theilzunehmen.

Bis der berufene Kunſthiſtoriker hierfür ſich findet, mögen denn wenigſtens die Beiträge zur Berichtigung der Späße nicht unbeachtet bleiben, welche gegenwärtig, als Schmutz ſtatt der Blumen, in das offene Grab des Verewigten geſtreut werden.

IV.

Eduard Devrient.

„Meine Erinnerungen an Felix Mendelsſohn Bartholdy.“

Ein ſonderbares Buch, welches ſeine Entſtehung augenſcheinlich einer Übereilung verdankt, obwohl die Erinnerungen an den dahingeſchiedenen Freund des Verfaſſers wiederum etwas ſpät kommen und jedenfalls zur rechten Zeit einen beſſeren Effekt gemacht hätten.

Wäre dieſes Elaborat nämlich kurz nach dem Tode Mendelsſohn's erſchienen, ſo würde vom Leſer in der erſten Ergriffenheit eben nur der gute Wille, der bei dieſer Abfaſſung mindeſtens im Betreff ihres Gegenſtandes unverkennbar vorgeherrſcht, zur Beachtung gekommen ſein, wogegen das Buch als ſolches füglich überſehen worden, und das etwas zu korrekte Handlungsdienerdeutſch, in welchem es abgefaßt iſt, nicht ſonderlich aufgefallen wäre. Nach ein und zwanzig Jahren der Pflege theurer Erinnerungen hätten dieſe nun aber wohl um etwas ſchrift- und druck-würdiger abgefaßt ſein ſollen, und wir müſſen deßhalb auf eine aufregende Veranlaſſung ſchließen, welche mit einer Art von Plötzlichkeit den Verfaſſer zu der Herausgabe dieſer „Erinnerungen“ beſtimmte. Hiervon findet man nun wiederum keine rechte Spur in dem Buche ſelbſt, und wir müſſen deßhalb auf allerhand eigenthümliche Vermuthungen verfallen.

Vielleicht leitet uns hierbei das erſichtliche Bemühen des Autors, ſeinem frühe dahingeſchiedenen Freunde Mendelsſohn eine vorzügliche Beſtimmung zum dramatiſchen Komponiſten zuzuſprechen; da dieſes nicht leicht war, weil in Wahrheit Mendelsſohn zur Erfüllung einer ſolchen Beſtimmung nicht gelangt iſt, tritt Herr Devrient nun mit einer glücklichen Reihe von Erinnerungen ein, aus welchen uns klar gemacht wird, daß er eigentlich der dramatiſche Genius ſeines Freundes war, an welchen dieſer ſich auch jederzeit in der ihn peinigenden dramatiſchen Frage um Rathertheilung wendete. Sehr belehrend iſt es nun zu erſehen, wie trotz dieſes ſtets bereiten Rathes, und trotz jener unläugbaren Beſtimmung, ſo glücklich vertheilt unter die beiden Freunde, es zu der ſo heiß erſehnten Oper nicht kommen ſollte. Da im Ganzen aber mit der Darſtellung ſelbſt auch dieſes ſonderbar unproduktiven Verhältniſſes der vorzügliche Beruf Mendelsſohn's bewieſen werden ſoll, ſo dürfen wir einſehen, daß dieſes Kunſtſtück nur durch eine höchſt feſſelnde Dialektik und beſtechende Styliſtik hätte gelingen können; eine ſolche Verwendung ſeiner geiſtigen Kräfte verſagte ſich nun aber Herr Devrient, woran, wie zu vermuthen wäre, die offenbare Übereilung, zu welcher ihn ein leidenſchaftlicher Entſchluß drängte, die Schuld getragen haben mag. Welches die Veranlaſſung zu dieſem unverkennbar übereifrigen Angriffe der vorliegenden Erinnerungsausarbeitung geweſen ſein mag, ob der Unmuth über die Erfolge Offenbach's oder etwas Anderes, wünſchen wir hier nicht zu unterſuchen, können jedoch auf eine große Lauterkeit der Motive nicht ſchließen, da hingegen die gute, einfach edle Sprache einer Berichtigung, welche Frau Thereſe Marx zum Schutze des in dieſen „Erinnerungen", wie ſie vermeint, entſtellten Andenkens ihres verſtorbenen Gemahls abgefaßt und veröffentlicht, in uns ſogleich die entgegengeſetzte Überzeugung von der wahrhaftigſten Reinheit der hierzu ſie veranlaſſenden Beweggründe erweckt hat. Demnach wollen wir hier nur unſer Bedauern darüber ausſprechen, daß einmal wieder ein Buch, welches ſeinem Gegenſtande nach genügend intereſſirt, um mannigfach geleſen zu werden, namentlich wohl in Berlin, in einem ſo würdeloſen Styl abgefaßt iſt, daß, wenn die hierin ſich kundgebende Verhunzung der deutſchen Sprache ſo unbeachtet und ungerügt, wie dieſes gegenwärtig auch dieſem Buche wiederum geſtattet iſt, fortfährt es ſich behaglich zu machen, der gänzliche, wirklich ſkandalöſe Verfall unſerer Litteratur zu befürchten ſteht. Wir fühlen uns daher gedrängt, mit dem Folgenden, ſtatt einer Kritik dieſer „Erinnerungen“ ſelbſt, nur einen Auszug der beim Durchleſen dieſes Buches von uns angemerkten Vernachläſſigungen und Entſtellungen der deutſchen Sprache zu geben, in welchen ſie von dem Erinnerungsvollen abgefaßt, und dem Andenken ſeines berühmten Freundes nach ein und zwanzigjähriger Aufbewahrung nachgeworfen werden.

Daß ſich die aus ſchlechten Zeitungen endlich auch in die Bücherlitteratur eingedrungenen, bereits ganz gebräuchlich gewordenen Verſtümmelungen der Wörter, namentlich der Zeitwörter, auch in den „Erinnerungen“ des Herrn Devrient zutraulich eingebürgert haben, erſieht man mit dem erſten Blicke. „Vorragend“ (S. 4, 94 u. a. O.) ſtatt: hervorragend; „üben, Übung“ ſtatt: ausüben, einüben, Einübung u. ſ. w. (S. 33, 48, 60 u. a. O.); „fürchten“ ſtatt: befürchten (S. 65 u. a. O.); „drohen“ ſtatt: androhen, bedrohen (S. 48 u. a.); „wirken“ ſtatt: bewirken (S. 42 u. a.); „ändern“ ſtatt: verändern (S. 156 u. a.); „Dringen“ ſtatt: Andringen (S. 212); „merklich“ ſtatt: bemerklich (S. 238, 266 u. a.); „hindern, Hinderung“ ſtatt: verhindern, Verhinderung oder Hinderniß (S. 32 u. v. a. O.); „geladen“ ſtatt: eingeladen; vor Allem aber „ſammeln“ für: verſammeln, ſind dem Verfaſſer ſehr beliebt; das letztere wird z. B. regelmäßig angewendet, wenn ein Orcheſter (S. 13), eine „Zahl (ſtatt: Anzahl) von Mitgliedern“ (S. 19), ein Chor (S. 227), oder gar ein „Trauerzug“ (S. 287), nach Devrient's Ausdruck, „geſammelt werden“ oder auch „ſich ſammeln“, was dann immer eine nun eintretende Andacht, wenn nicht gar etwas einer Geldkollekte ähnliches zu erwarten verführt. — Da gegenwärtig, namentlich von dem Publikum der Leſer ſolcher intereſſanter Künſtlerbücher, wohl nur Das beachtet zu werden ſcheint, was man ſchon von ſelbſt verſteht, alſo das eigentliche „Selbſtverſtändliche“, ſo macht der Unfug, welchen ſolche Wortverſtümmelungen anrichten, gewiß auch einen zu wenig ſtörenden Eindruck, als daß im Betreff der „Erinnerungen“ des Herrn Devrient davon erſt viel zu reden ſein dürfte. Lehrreicher für die Beurtheilung der vorliegenden Stylart ſind dagegen die Fälle ſinnloſer, eigentlich unſinniger Anwendung, Verdrehung und Zuſammenfügung von an ſich unauffälligen oder unverſtümmelt gelaſſenen Worten, wodurch im Allgemeinen für den tiefen Grad der Bildung der Verfaſſer Zeugniß abgelegt, im Beſonderen aber für eine normale und geſunde Auffaſſung des Geſchriebenen von Seiten des Leſers Unverſtändliches und Irreleitendes gegeben wird. Hiervon nun folgende Beiſpiele.

(S. 5) Die „Herausgabe“ u. ſ. w. „*unternahm* eine Ausdehnung“. — (S. 12) „Die Muſik *war*“ u. ſ. w. „die komiſchen Momente *benutzend*“. — (S. 14) „gemüthwarm“, etwa wie: gehirnweich. — (S. 16) Ein „verpflichteter Einfluß“. — (S. 18) Ein „nichtsverlierendes Gedächtniß“ für: ein Gedächtniß *aus* welchem *ſich* nichts verliert. Ebendaſelbſt: „mir machte ſie ſeinen Beruf überzeugend“, ſtatt: ſie überzeugte mich von ſeinem Berufe. — (S. 29) „der verſtändnißvolle Ausdruck der ſingenden Perſonen“, ſtatt: der (vermuthlich dramatiſche) Verſtand, welchen er in der Wahl des Ausdruckes für die ſingenden Perſonen zeigte; denn „verſtändnißvoll“ iſt der Verſtehende, nicht das „Zuverſtehende“. — (S. 30) „bewahrenswerthe Melodien“. Vor was ſind dieſe zu „bewahren“? — (S. 33) „Recht von Herzen gefiel die Oper nicht“. Man *liebt etwas* von Herzen, aber nichts kann *uns* von Herzen *gefallen*. Hierzu (S. 40): Dieſes „machte ihn Felix ſehr *lieb*“ (Nähmamſelldeutſch). — Ebendaſelbſt: „Ein ſehr muſikaliſch begabter Student“; warum nicht gleich öſterreichiſch: „Sehr ein muſikaliſch begabter Student“? — (S. 35) „Offenbar zeigte dies Charakterſtück den *klärenden Wendepunkt* in Felix’ Compoſitionsvermögen“. Ein-Vermögen mit einem Wendepunkte, und noch dazu einem klärenden? Offenbares Ladendienerdeutſch!

— Ebendaſelbſt: „Seine charakteriſtiſche Kraft“ (ſoll vermuthlich heißen: ſeine kräftige Fähigkeit zu muſikaliſchem Charakteriſiren?) „war in einem gewaltigen Entwickelungsſprunge erſtaunlich gewachſen!“ Vermuthlich: durch einen Sprung, welchen er in ſeiner Entwickelung gemacht, war dieſe Fähigkeit erſtarkt? Denn ein Sprung kann, außerdem was ſonſt noch dadurch zu erreichen iſt, ſtärken (etwa die Muskeln), nicht aber allgemein wachſen machen. Ein anderes Mal (S. 38) hat „Felix' Entwickelung einen auffallenden Ruck bekommen“, an welchem noch dazu B. Marx „Antheil hatte“. Vermuthlich hatte dieſer beigetragen (Beitrag und Antheil ſind aber verſchieden), und zwar zu irgend einem förderlichen Vorgange in jener Entwickelung, gewiß aber nicht zu einem „Rucke“ (Handlangerdeutſch) derſelben, denn eine Entwickelung rückt nicht, eben weil ſie ſich ent-wickelt. — (S. 35) „Das leiſe Gefühl“ ſtatt: das zarte Gefühl. Man ſagt: ein leiſes Gehör, weil dieſes das Leiſe vernimmt. — (S. 36) Ein „Durchbruch der Selbſtſtändigkeit“. Eine Selbſtſtändigkeit „bricht“ weder durch noch hervor (wiewohl das Letztere immerhin deutſcher wäre), ſondern ſie tritt hervor, einfach, ohne alles Brechen. Der Verfaſſer liebt aber den „Durchbruch“ ſehr, wie er dieſen auch wiederholentlich (z. B. S. 189) an Felix wahrnimmt; allerdings mag er ihn gern dem „Durchfall“ vorziehen, mit welchem jener eine bedenkliche Verwandtſchaft aufzeigt. — Ebendaſelbſt: „Er ſuchte ſeinen Lehrer zu begüten“, ſtatt: begütigen; etwa wie „beruhen“ ſtatt: beruhigen. — (S. 38) „Dieſer Umgang reichte nicht in den Salon des Hauſes“. Doch wenigſtens, wenn einmal ein Umgang „reichen“ ſoll, dann „bis“ in den Salon? Immerhin finden wir dieſes Verbum verſtändlicher in: „Reich' mir die Hand, mein Leben!“ angewendet. — (S. 40) Profeſſor Gans „dominirte mit ſeiner breiten Sprache das Geſpräch“. Der Eifer eines anderen Hausgaſtes „unterhielt die Unterhaltung“. — (S. 42) „entſteht“ eine „dramatiſche Behandlung“, namentlich durch die Hilfe „einſchlagender Chöre“, und „dieß Alles wirkte Staunen“. — (S. 46) „Ich war jung genug, daß“ ſtatt: „um“; worauf überhaupt ein merkwürdig konſtruirter Satz folgt, welcher nachzuleſen ſein dürfte. — (S. 47) „In ſolchem Spaß gipfelte bei ihm Zärtlichkeit“ u. ſ. w. Ebendaſelbſt: „Erfindungskraft für den Eindruck“ (?). — (S. 48) „Unſre Geſangsübungen“ (jedenfalls Solfeggien u. dgl. unter der Leitung eines Geſanglehrers? — Nein) „der Bach’ſchen Paſſion“ (hm!) „nahmen“ (was?) „weiteren Fortgang“. (Vermuthlich dem Dienſttagebuche der alten Aufwärterin der Singakademie entnommen.) Ebendaſelbſt: „ein ſo weltfremdes Werk“. Weniger poetiſch, aber ſinnvoller wäre: ein unſerer Zeit ſo entfremdetes Werk. Aber das iſt für den Schwung des Devrient’ſchen Ausdruckes zu umſtändlich. Auch (S. 49): das Berliner „Herkommen aus den Angeln heben“ iſt mindeſtens Hamletiſch zu denken, da es doch unmöglich der Handwerkerſprache entnommen ſein kann, was übrigens auch wiederum denkbar wäre. — (S. 55) „wo er auf einem Sopha niederſaß“ ſtatt: ſich niederſetzte — (S. 63) „Er hat in ſeinem Leben kein Meiſterſtück der Direktion geliefert, als“ (für: wie) „dieſes“; fehlt nur noch: „allein“, um über des Verfaſſers Geſinnung eine vermuthlich unwillkommene Klarheit aufkommen zu laſſen. — (S. 64) wird „vorausempfunden, daß es nöthig iſt, den Taktſtock zu gebrauchen“. — (S. 65) „Muſik der Neuzeit“, vermuthlich entſprechend einer „Altzeit“, wie „Neuſtadt“ einer „Altſtadt“. Ebendaſelbſt: „der Stimmklang hochgebildeter Dilettanten“. Niedriggebildetes Rezenſentendeutſch! — (S. 66) „In dem Bildungskreiſe Berlins“, ungefähr wie: in der Kleidungsherberge, ſtatt: Schneiderherberge. Auch war eine „Aufführung“ „überfüllt“. — (S. 68) „Mendelsſohn hat den tiefſinnigſten Komponiſten wieder in lebendige Wirkung geſetzt“. Dann ſollte er, ebendaſelbſt, „ſeinem Vater erweiſen“ (etwa: ſich dankbar oder dergl.? Nein! Sondern:) „daß“ u. ſ. w. Alſo: er ſollte ihm beweiſen. „Erweiſen“ kommt noch öfter vor (z. B. S. 94 u. a. a. O.), ſcheint alſo den Verf. ſehr hübſch zu dünken. — (S. 69) „ſeine notenmäßige Auffaſſung“. Er faßt alſo nach Art der Noten auf? — Ebendaſelbſt: „Zur Stelle nachſpielen“. Er holt alſo nach, was er bei einer Stelle zu ſpielen vergeſſen hatte? — (S. 72) Einen „dunklen Punkt hatten die Verhältniſſe genährt“. Der Verfaſſer kennt demnach eine Nahrung für Punkte? — (S. 73) „Eine Äußerung, die ihm gegen den Strich ging“ (Kutſcherdeutſch), „konnte ihn ganz abwendig machen“. Von wem? Etwa von der „Äußerung“? Oder ſo allgemeinhin abwendig? — (S. 76) „Gefallſames“. Höchſt neu; bedeutet vermuthlich: auf bloßes Gefallen Berechnetes? Somit könnte man, dem entgegengeſetzt, auch etwas „Durchfallſames“ ſchreiben? — (S. 91) „Mir klang der bedeutende dramatiſche Beruf des Komponiſten aus jeder Note“. Ein Beruf kann nicht klingen, ſelbſt nicht Herrn D. erklingen; vielleicht aber der Anruf des Operntext verlangenden Felix? — (S. 93) „Er verlangte, ich ſollte mich diſpenſiren laſſen vom Hofkonzerte“. Judendeutſch, ſtatt: mich vom Hofkonzerte diſpenſiren laſſen. — (S. 94) Ein „von Freundestheilnahme getragener Verlauf“, nämlich „eines Feſtes“. — (S. 96) „Seine Pflichten für die Oper“. Pflicht „für etwas“ iſt überhaupt ſehr beliebt. (Vergl. S. 228 u. a.) — (S. 112) „Er lenkte nach Deutſchland“, nicht einmal „ein“ oder „um“; ſondern einfach: „er lenkte“, ungefähr wie in: „der Menſch denkt“ u. ſ. w. — (S. 144) „Ein ausgedehntes Perſonal“ — (vermuthlich durch die Folter). — (S. 145) Eine „Einrichtung“ war „eingewöhnt“. — (S. 164) „Mendelsſohn-Briefe“, wie: „Devrient-Texte“. — (S. 215) „Unnachlaßliche Energie“ ſcheint eine Energie, welche im Mendelsſohn'ſchen Nachlaß nicht aufgefunden wurde. — (S. 216) „Er verſprach, über ſein Vermögen zu“ (was? — einfach: „thun“. — (S. 217) Es war „wenig mit ihm aufzuſtellen“ (vermuthlich: Theatercouliſſen?) — Ebendaſelbſt: „Felix war mit der Farbe herausgegangen“. Dieß läßt auf einen ſonderbaren, uns unbekannt gebliebenen Auftritt ſchließen. — (S. 218) „Dichtwerk“, nach der Analogie von: Machwerk. — Ebendaſelbſt: die „Aufſchubsabſichten Tieck's“ nach dem Begriff von „Schubsmaßregelung“ konſtruirt; gewiß meint aber der Verfaſſer „Aufſchiebungsabſichten“:

immerhin hübſch! — (S. 219) „die wörtliche Verſtändlichkeit“. Vermuthlich die Eigenſchaft eines Gedichtes, welches gemäß dieſer wörtlich, nicht allegoriſch zu verſtehen iſt? Bleibt aber unverſtändlich, wörtlich wie unwörtlich. — (S. 222, auch 224) „Verlebendigung“, aus „Belebung“ und „Veranſchaulichung“ ſinnreich komponirt: „Verſterblichung“ finden wir dagegen nicht. — (S. 224) Der Verfaſſer iſt „in einen Rauſch der Erhabenheit“ verſetzt; hiergegen läßt ſich nicht viel ſagen, da wir dieſen Zuſtand nicht kennen, wogegen Herr D., ſeiner eigenen Verſicherung nach, ſich perſönlich darin befunden hat. — (S. 226) „Vornahmen des Winters“, ſtatt: Unternehmungen für den Winter. — (S. 243) wird Felix „komplett berlinſchen“, — auch „nahm er unſere Sorgen wie ſeine eigenen“. Wo that er ſie hin? — (S. 244) „Überkommt“ den Verfaſſer „eine Überzeugung“. — (S. 258) „Wenn man dieß Drängen um einen Operntext überſicht“. Gern überſehen wir dieſes, um es, namentlich von dem Verf. dargeſtellt, nicht überblicken zu müſſen. — (S. 264) „traf“ der Verf. „ein Gewandhauskonzert“, man erfährt nicht, ob auf dem Schießſtand, oder in der Lotterie? Leid thut es uns nur um die „neunte Symphonie“, welche er „darin“ ebenfalls „traf“. — (S. 266) „Obſchon ich mich ſchon“ iſt vermuthlich der leidenſchaftlichen Übereilung des ſich erinnernden Verfaſſers nachzuſehen. — (S. 267) „komponibel“. Kaufmannsdeutſch, unverſtändlich nach „kompatibel“ gebildet. — (S. 276) „Wir ſahen ihn viel in unſerem Hauſe oder in befreundeten“ (vermuthlich: anderen Häuſern?) — (S. 277) „Die Verkürzung von zwei engliſchen Muſikern“ ſcheint (wie zuvor bei dem „ausgedehnten Perſonale“) auf eine grauſame Verſtümmelung zu deuten, von welcher wir durch Kriminalakten keine Kenntniß erhalten haben. Hieran dürfte ſich das ſehr Bedenkliche ſchließen, was ſchon (S. 38) im Betreff des Erſcheinens von B. Marx im Mendelsſohniſchen Hauſe berichtet wird, wo es heißt: „trotz des ungelenken Benehmens ſeiner unterſetzten Geſtalt, ſeiner kurzen Pantalons und großen Schuhe“. Iſt es nämlich vonvornherein auffallend, daß eine „Geſtalt“ ein „Benehmen“ haben ſoll, ſo können wir doch im Betreff der Pantalons und der Schuhe einzig vermuthen, daß der Verfaſſer hier „Benehmen“ in einem ganz anderen Sinne meint, als allerdings das Epitheton „ungelenk“ es zuerſt vorausſetzen läßt. Beim Erſcheinen in einem fremden Hauſe kann uns nämlich recht füglich die Befangenheit, die Scheu, die Sorge u. ſ. w. benommen werden, und es könnte ein Akt des „Benehmens“ dieſer Gemüthszuſtände zu denken ſein; durch eine ſolche Annahme der Bedeutung des auffälligen Wortes würde nun aber wiederum dem Satze eine Bedeutung gegeben werden, welche auf eine recht unſchickliche Behandlung des verſtorbenen Marx in dem gewiß höchſt wohlanſtändigen Mendelsſohn'ſchen Hauſe ſchließen ließe. Jedenfalls iſt es fatal, daß der Verfaſſer dieſer „Erinnerungen“ durch ſeine ſonderbaren Ausdrücke zu ſolcher Zweideutigkeit Veranlaſſung gab, und es zeugt dafür, daß es nicht gut iſt, wenn ein Theaterdirektor nichts Anderes als etwa wiederum nur von ihm ſelbſt beeinflußte Theaterjournale lieſt; denn ſein Styl gewinnt dadurch nicht einmal die Sicherheit, welche zur Schilderung der Vorgänge in einem reichen jüdiſchen Bankierhauſe genügt.

Wenden wir uns aber nun, wenn dieſer Auszug Devrient'ſcher Styleigenthümlichkeiten (wir verſichern, daß wir eben nur einen Auszug aus den von uns gemachten Notationen geben!) nicht ſchon über die Gebühr ermüdet und verdroſſen haben ſollte, ſchließlich noch zu einer Auswahl ſolcher Stellen, welche uns die Beſonderheit und Mißverſtändlichkeit der ganzen Satzbildung des Verfaſſers erkennen lernen laſſen. — Hier bemerken wir nun zunächſt, welchen großen Schaden der, an und für ſich durch falſche Verwendung von Worten ſo ſehr erſchwerten Verſtändlichkeit der Phraſen, noch die ſonderbare Interpunktation des Verfaſſers zufügt. Das Komma wendet er ſehr ungerne, das Kolon jedoch mit großer Vorliebe, aber nur am falſchen Orte an. So z. B. (S. 229) in dem Satze: „er hatte ihm die Ehre erzeigt: ihn in den Orden“ u. ſ. w. „aufzunehmen“. — Auch das „und“ läßt Herr D. gern aus, vorzüglich da, wo es durchaus nothwendig iſt. Z. B. (S. 275): „Felix ging an den Rhein zu den Muſikfeſten", (und? — nein, einfach:) „wieder zurück nach Leipzig, den Elias fertig zu machen, den er" u. ſ. w. — Alle die mit dem Vorangehenden bezeichneten Styl-Sonderbarkeiten des Verfaſſers bilden nun aber in ihrem recht unbefangenen Zuſammenwirken folgende Sätze, welche wir ebenfalls aus den vielen von uns angemerkten auf das Gerathewohl ausziehen.

Seite 189: „Der Vorſatz, den jeder gutgeartete Menſch vom Grabe eines verehrten Todten mitnimmt: in ſeinem Sinne fortzuleben, mußte bei Felix um ſo entſchiedener in dem Gedächtniß ſeines Vaters" (der Verſtorbene hat alſo noch ein „Gedächtniß") „zur Herrſchaft kommen, und" (dem vorangehenden „um ſo" iſt demnach das entſprechende „als" abgeſchnitten) „die Überzeugung, daß er nur durch Erfüllung des väterlichen Wunſches den neuen gemüthlichen Anhaltspunkt" (alſo nicht einen Anhaltspunkt für ſein Gemüth, — immerhin ſchlecht! — ſondern einen wirklich gemüthvollen Anhaltspunkt?) „für ſein Leben gewinnen könne, kam in den zehn Tagen, die er noch im Trauerhaus weilte" (ſtatt: verweilte), „bei ihm" (vermuthlich in der Gegend wo das Gemüth ſitzt?) „zum Durchbruch", womit denn zweimal in dieſem Satze es zu etwas „kommt", nämlich einmal zur „Herrſchaft", und ſchließlich zu dem ſo ſehr beliebten „Durchbruch". — Dieſe ſelbe Seite (auf welcher Felix gelegentlich auch ſeinen Jugendfreund David für das Orcheſter „anwirbt") giebt uns zu leſen: „der Verlauf des Winters brachte dem Gewandhauspublikum überraſchende Kunſtgenüſſe, in theils dort noch nicht aufgeführten Werken, theils in neuer Auffaſſung und immer auf's Feinſte ausgefeilter Aufführung ſchon bekannter". Daß Kunſtgenüſſe in Werken, etwa wie Gefrorenes in Eisbechern, gebracht werden, iſt nicht minder ſeltſam, als das verlegene Spiel der Partikelnſtellung ſonderbar graziös. — Dann (S. 192): „Er opferte dafür einen Reiſeplan in die Schweiz und das Seebad in Genua" (wahrſcheinlich: auf? oder ſo ſchlechtweg, wie Abraham ſeinen Sohn Iſaak dem

Herrn opferte?). „Vergolten wurde ihm dieß Opfer nicht nur durch den Erfolg ſeiner Bemühung um den Cäcilienverein und durch den, ihm ſehr werthen Umgang mit Ferdinand Hiller, der eben wieder in ſeiner Vaterſtadt weilte“, (nun kommt doch das dem „nicht nur“ entſprechende „ſondern?“ — Dieß ſcheint aber durch F. Hiller's „Weilen“ in Frankfurt, wo er vermuthlich über die Gebühr lange ſich aufhielt, in Vergeſſenheit gerathen zu ſein; denn der Verfaſſer fährt fort, und zwar nach einem einfachen, dießmal demnach aber nicht gänzlich verſchmähten Komma:) „nein, er ſollte hier die Erfüllung von ſeines Vaters Wunſche finden“. Wobei wiederum merkwürdig iſt, daß Felix für ſeinen Vater die Erfüllung von deſſen Wunſche „findet“, welche er doch jedenfalls ſelbſt nur herbeiführen konnte; das hätte aber den Satz umſtändlich gemacht und ihm den poetiſchen Nimbus genommen. — Ferner (S. 228): „Er gab ein letztes Konzert: den Lobgeſang mit Klavierproduktionen“. — (S. 231): „Moſcheles trat noch für Klavierſpiel (,) und nach Polenz' Tod:“ (alſo Kolon) „Böhm für Geſang ein,“ (folgt ein einfaches Komma) „und andere Hilfslehrer.“ (Punktum. Wir haben vermuthlich zu ergänzen, daß dieſe anderen Hilfslehrer auf irgend eine Weiſe auch noch eintraten.) — (S. 240): „So konnten wir manche Sorge“ (gegenſeitig, oder unter uns?) austauſchen,“ (ſogleich darauf:) „manche Mäkelei an der ſceniſchen Anordnung“. (Dieſe wird alſo auch „ausgetauſcht“: wer denkt da nicht an ein Geſpräch von Hamburger Schiffsmäklern? — (S. 71): „Die Liebe zu ſeinen Schweſtern war von der zärtlichſten Vertraulichkeit, was in Beziehung auf ſeinen Bruder jetzt noch der trennende Unterſchied der Jahre hinderte“. (Ein höchſt bedenklicher Satz!) — (S. 29): „Der Stoff der Oper — im Dorfbarbier ſchon benützt und“ (ohne vorangehendes Komma, alſo ebenfalls im Dorfbarbier) „ſehr bekannt — eignet ſich nur zu einer komiſchen (Epiſode? Nein:) Kataſtrophe“. Weiter kommt eine „verſtellte Vergiftung“ vor, alſo wie: verſtellte Freundlichkeit, wo ſich der Haß als ſolche ſtellt; welcher Zuſtand giebt ſich nun aber durch Verſtellung als Vergiftung aus? —

— — Man erſieht, welchen Nachtheil es für Herrn D. hatte, daß er ſo lange Zeit nur noch mit den talentloſen Schauſpielern umging, deren einzige Acquiſition und Erhaltung ihn andererſeits für die Bewahrung des Muſtercharakters ſeines Theaters ſo nothwendig dünkte: ſelbſt die autoritätgeſteifteſte Haltung der eigenen Perſon ſchützt nicht auf die Dauer vor einem ſolchen Einfluſſe, wie wir denn nun an der, von deutlich erkennbarem Couliſſenjux behafteten, Sprache dieſer „Erinnerungen“ es erſehen müſſen.

Hiervon ſchließlich noch folgende zwei Ausführungen. —

(S. 66): „Ich war mir bewußt, daß der Eindruck den der Vortrag des Jeſus hervorbringt, weſentlich über den Eindruck des ganzen Werkes entſcheidet; *auch hier ſind alle Dinge zu ihm geſchaffen.*“ (??) „Mir galt *es*“ (was?) „*die* größte Aufgabe, die einem Sänger werden kann. Mich beruhigte (es?), daß die Partie“ u. ſ. w. „und ſo konnte ich, getragen von dem *Total*“ (ſehr beliebt!) „der Ausführung, aus voller Seele ſingen“ (vermuthlich Komma?) „und fühlte daß die andächtigen Schauer, die mich durch*rieſelten*“ (alſo die Metapher vom Regenſchauer genommen?) „auch durch die Zuhörer“ (etwa: ſickerten? Nein:)„*wehten*“. (Alſo *Wind*ſchauer? — In der That viel Schauerliches auf ein Mal!) — Endlich noch, was wir auf S. 25 antreffen oder einfach treffen, um mit dem Verfaſſer zu reden: „Im neuen Hauſe trat Felix“ (etwa: in die Stube, oder den Saal? — Nein!) „in ſein Jünglingsalter“, dann aber „trat“ er auch noch, Alles mit *einem* Tritt, vermöge eines einfachen, dießmal nicht geſparten „und“ „in die Neigung*en* und Beſchäftigung*en*, welche friſcher angeregte Kraft“ (ſtatt: friſchere Anregung der Kraft) „*bringt*“. — — —

Und dieſes Alles iſt in der Wigand'ſchen Buchdruckerei zu Leipzig, im Jahre 1868, wirklich geſetzt, gedruckt, korrigirt, revidirt, endlich auch rezenſirt und allerſeits in der Ordnung befunden worden! —

Nach Ablegung dieſer Proben ſeiner Geiſtesbildung beklagt Herr

D. die „Hamlettragik in Mendelsſohn's Opernſchickſal", (— Unſererſeits beklagen wir es, ſelten drei Worte des Verfaſſers anführen zu können, ohne etwas Unſinniges hervorzubringen, ſelbſt wenn es uns gar nicht darauf ankommt, eben dieſe Seite davon nachzuweiſen! —) und „wieviel die Nation daran verloren hat", daß, wie wir aus dem „Total" der Erinnerungen erſehen, Felix ſich nicht dazu verſtehen mochte, einen Operntext ſeines Eduard zu komponiren. Das ganze Buch iſt eigentlich nichts als ein Klagelied hierüber. Dagegen erquicken uns einige, dieſen „Erinnerungen" beigegebene Briefe Mendelsſohn's, ſo unbedeutend und von geringem Gehalte ſie an ſich ſind, durch ein recht erträgliches, einfaches Deutſch; und allein ſchon der Eindruck hiervon erweckt uns die Vermuthung, daß Felix manchen guten Grund haben mußte, ſeinem Eduard nicht zu viel zuzutrauen. Daß dennoch der glänzende Muſiker ſich immer nur auf dieſen einen Freund für die Erfüllung ſeines Wunſches, ein gutes Operngedicht zu gewinnen, angewieſen ſah, giebt uns einen unerfreulichen Begriff von der, dem Verfaſſer ſo außerordentlich anregend und geiſtig belebt geltenden Atmoſphäre, welche den vom Glück Verwöhnten umgab. —

Worin nun der Grund der „Hamlet-Mendelsſohn'ſchen Opern-Schickſals-Tragik" zu ſuchen ſei, wollen wir hier nicht näher erörtern; genug, Devrient war nicht der Mann, die „aus ihren Fugen gerathene Welt" (nach Shakeſpeare) wieder „in ihre Angeln zu heben" (nach ihm ſelbſt). Was den Verfaſſer antrieb, ſo ſpät, und dann ſo übereilt an die Aufzeichnung und Herausgabe dieſer „Erinnerungen" zu gehen, haben wir in der Einleitung dieſer Kritik derſelben, nach kurzer Berührung dieſes Punktes, als vermuthlich recht widerwärtig, ebenfalls unerforſcht gelaſſen, und gedenken hierbei zu verbleiben. Dagegen leitet uns ſchließlich die ſo umſtändlich mit dem Vorangehenden nachgewieſene, ganz unglaublich ſtümperhafte ſtyliſtiſche Abfaſſung dieſes Buches noch zu einer, für unſere Zeit und ihre Bildungszuſtände ſehr bedenklichen Betrachtung.

Es liegen unſerer Kenntniß Zeugniſſe für das bedeutende Anſehen, in welchem der Verfaſſer ſteht und lange Zeit geſtanden hat, vor. Mendelsſohn hielt ihn für den Einzigen, der ihm ein gutes Operngedicht ſchaffen könnte; — Paul Heyſe, der Sohn eines der erſten Lehrer der deutſchen Sprache, und ſelbſt von der größten Befähigung zu deren Gebrauch erfüllt, verſieht eine ſeiner Dichtungen mit der Widmung an den „Meiſter Devrient“; — einer der muſterhafteſten Regenten unſerer Zeit übergiebt, in der feſten Überzeugung hierdurch einen ernſten und wichtigen Kulturakt auszuüben, mit einer Anvertrauung von Machtvollkommenheit, wie ſie den beſtehenden Verhältniſſen nur im Glauben an einen großen Zweck abgerungen werden konnte, demſelben Manne ſein Hoftheater. Dieſes ihm entgegengetragene Vertrauen vermehrt wiederum allſeitig das Anſehen des ſo hoch und ungewöhnlich Geehrten, und kein Menſch wagt ſich eigentlich zu fragen, was denn dieſer Mann wohl geleiſtet habe, um alles dieſes zu verdienen.

Ein Buch, wie das vorliegende, erſcheint, und alle Welt findet es vortrefflich, ja, es vermehrt von Neuem das Anſehen ſeines Verfaſſers. Wir betrachteten nun dieſes Buch näher, und mußten zu unſerem Erſtaunen finden, daß wir Derartiges bisher nur etwa in der Korreſpondenz der beiden Gymnaſiaſten, welche der „Kladderadatſch“ regelmäßig mittheilt, geleſen hatten. Unmöglich iſt nun anzunehmen, daß ein Mann von ſo ſehr vernachläſſigter Ausbildung in ſeiner Mutterſprache überhaupt wirklich äſthetiſch gebildet ſein könne. Iſt nun die Baſis ſeiner künſtleriſchen Erziehung das Theater geweſen, und iſt bekannt, daß er kein Schauſpielertalent von irgend welcher Bedeutung bewährt hat, ſo fragt es ſich jetzt, wie er, mit dieſem gänzlich verwahrloſten Sinne für die gemeinſte Sprachrichtigkeit ausgeſtattet, Schauſpielern eine nützliche Anleitung geben und ihre Leiſtungen überwachen können ſoll. — Was iſt der Mann nun aber außerdem? Daß er als „Komödiant“, mit Felix als „Judenjungen“ (S. 62), eine Aufführung der Bach'ſchen Paſſionsmuſik bei dem alten Zelter und den Mitgliedern der Berliner Singakademie durchſetzte, zeugt für ſein Schauſpielertalent außer der Bühne, welches auch Felix durch den freudiger Verwunderung vollen Ausruf: „Du biſt eigentlich ein verfluchter Kerl, ein Erzjeſuit“ (S. 59) anerkannte. Jedenfalls kann dieſes alſo bezeichnete, und dießmal vortrefflich angewendete Schauſpielertalent des Herrn D. nicht gering, ſondern es muß ſogar höchſt bedeutend ſein, da er hier, nämlich eben außerhalb des Theaters, ſo große Erfolge ſich gewann, daß er ganz allgemein als Etwas gilt, wofür nirgends der mindeſte Identitätsbeweis an ihm aufzufinden iſt. Gewiß, eine ſehr merkwürdige Erſcheinung! Sie ruft uns den „Klein Zaches, genannt Zinnober“ des Hoffmann'ſchen Märchens zurück. Möge Herr D. durch den Zauber, der ihm in dieſem Sinne erſichtlich zu eigen iſt, nicht ſchädlich ſein, dann wollen wir ihm getroſt auch das eine Haar, welches ihm den Zauber bewahrt, unentdeckt belaſſen.

V.

Aufklärungen über das Judenthum in der Muſik.

(An Frau Marie Muchanoff, geborene Gräfin Neſſelrode).

Hochverehrte Frau!

Vor Kurzem wurde mir aus einem Geſpräche, an welchem Sie theilnahmen, Ihre verwunderungsvolle Frage nach dem Grunde der Ihnen unbegreiflich dünkenden ſo erſichtlich auf Herabſetzung ausgehenden Feindſeligkeit berichtet, mit welcher jede meiner künſtleriſchen Leiſtungen namentlich in der Tagespreſſe, nicht nur Deutſchlands, ſondern auch Frankreichs und ſelbſt Englands, begegne. Hie und da iſt mir ſelbſt in dem Referate eines uneingeweihten Neulings der Preſſe die gleiche Verwunderung aufgeſtoßen: man glaubte meinen Kunſttheorien etwas zur Unverſöhnlichkeit Aufreizendes zuſprechen zu müſſen, da ſonſt nicht zu verſtehen ſei, wie gerade ich ſo unabläßlich, und bei jeder Gelegenheit, ohne alles Bedenken in die Kategorie des Frivolen, einfach Stümperhaften herabgeſetzt, und dieſer mir angewieſenen Stellung gemäß behandelt würde.

Es wird aus der folgenden Mittheilung, welche ich als Beantwortung Ihrer Frage mir geſtatte, Ihnen nicht nur hierüber ein Licht aufgehen, ſondern namentlich werden Sie aus ihr ſich auch entnehmen dürfen, warum ich ſelbſt zu dieſer Aufklärung mich anlaſſen muß. Da Sie mit jener Verwunderung nämlich nicht allein ſtehen, fühle ich die Aufforderung, die nöthige Antwort zugleich auch an viele Andere, und deßhalb öffentlich, zu geben: einem meiner Freunde konnte ich dieß aber nicht übertragen, da ich keinen von ihnen in ſolch' unabhängiger und wohlgeſchützter Stellung weiß, daß ich ihm die gleiche Feindſeligkeit zuzuziehen wagen dürfte, welcher ich nun einmal verfallen bin, und gegen welche ich mich ſo wenig wehren kann, daß mir in ihrem Betreff nichts Anderes übrig bleibt, als eben nur ihren Grund meinen Freunden genau zu bezeichnen.

Auch ich ſelbſt kann hierzu nicht ohne Beklemmung mich anlaſſen: jedoch rührt dieſe nicht von der Furcht vor meinen Feinden her (denn da hier mir nicht das Mindeſte zu hoffen bleibt, habe ich auch Nichts zu fürchten!), ſondern vielmehr von der beſorglichen Rückſicht auf hingebende, wahrhaft ſympathiſche Freunde, welche das Schickſal mir aus der Stammverwandtſchaft desſelben national-religiöſen Elementes der neueren europäiſchen Geſellſchaft zuführte, deſſen unverſöhnlichen Haß ich mir durch die Beſprechung ſeiner ſo ſchwer vertilgbaren, unſerer Kultur nachtheiligen Eigenthümlichkeiten zugezogen habe. Hiergegen konnte mich aber die Erkenntniß deſſen ermuthigen, daß dieſe ſeltenen Freunde mit mir auf ganz gleichem Boden ſtehen, ja, daß ſie unter dem Drucke, dem alles mir Gleiche verfallen iſt, noch empfindlicher, ſelbſt ſchmählicher zu leiden haben: denn ich kann meine Darſtellung nicht ganz verſtändlich zu machen hoffen, wenn ich nicht eben auch dieſen, alle freie Bewegung lähmenden Druck der herrſchenden jüdiſchen Geſellſchaft auf die wahrhaft humane Entwickelung ihrer eigenen Stammverwandten mit der nöthigen Klarheit beleuchte.

Im Jahre 1850 veröffentlichte ich in der „Neuen Zeitſchrift für Muſik" einen Aufſatz über „das Judenthum in der Muſik"*), in welchem ich mich bemühte, der Bedeutung dieſes Phänomen's in unſerem Kunſtleben beizukommen.

*) Siehe Band V meiner Geſammelten Schriften und Dichtungen.

Heute noch iſt es mir faſt unbegreiflich, wie mein nun kürzlich verſtorbener Freund **Franz Brendel**, der Herausgeber jener Zeitſchrift, es über ſich vermocht hat, die Veröffentlichung dieſes Artikels zu wagen: jedenfalls war der ſo ernſtlich geſinnte, nur die Sache in das Auge faſſende, durchaus redliche und biedere Mann gar nicht der Meinung geweſen, hiermit etwas Anderes zu thun, als eben, der Erörterung einer die Geſchichte der Muſik betreffenden, ſehr beachtenswerthen Frage den unerläßlich gebührenden Raum geſtattet zu haben. Dagegen belehrte ihn nun der Erfolg, mit wem er es zu thun hatte. — **Leipzig**, an deſſen Konſervatorium für Muſik Brendel als Profeſſor angeſtellt war, hatte in Folge der langjährigen Wirkſamkeit des dort mit Recht und nach Verdienſt geehrten Mendelsſohn die eigentliche muſikaliſche Judentaufe erhalten: wie ein Berichterſtatter ſich einmal beklagte, waren blonde Muſiker dort zur immer größeren Seltenheit geworden, und der ſonſt durch ſeine Univerſität und ſeinen bedeutenden Buchhandel in allem deutſchen Weſen ſo regſam ſich auszeichnende Ort verlernte im Betreff der Muſik ſogar die natürlichſten Sympathien jedes, ſonſt deutſchen Städten ſo willig anhaftenden Lokalpatriotismus'; er ward ausſchließlich Judenmuſikweltſtadt. Der Sturm, welcher ſich jetzt gegen Brendel erhob, ſtieg bis zur Bedrohung ſeiner bürgerlichen Exiſtenz: mit Mühe verdankte er es ſeiner Feſtigkeit und ruhig ſich bethätigenden Überzeugung, daß man ihn in ſeiner Stellung am Konſervatorium belaſſen mußte.

Was ihm bald zu äußerlicher Ruhe verhalf, war eine ſehr charakteriſtiſche Wendung, welche die Angelegenheit nach dem erſten unbedachten Aufbrauſen des Zornes der Beleidigten nahm.

Ich hatte keinesweges im Sinne gehabt, erforderlichen Falles mich als den Verfaſſer des Aufſatzes zu verleugnen: nur wollte ich verhüten, daß die von mir ſehr ernſtlich und objektiv aufgefaßte Frage ſofort in das rein Perſönliche verſchleppt würde, was, meiner Meinung nach, alsbald zu erwarten ſtand, wenn mein Name, alſo der „eines jedenfalls auf den Ruhm Anderer neidiſchen Komponiſten", von vornherein in das Spiel gezogen wurde. Deßhalb hatte ich den Artikel mit einem, abſichtlich als ſolchen erkennbaren Pſeudonym: K. Freigedank, unterzeichnet. Brendel hatte ich in dieſem Betreff meine Abſicht mitgetheilt: er war muthig genug, ſtatt, wie dieß ſofort von befreiender Wirkung für ihn geweſen wäre, den Sturm auf mich hinüberzuleiten, dieſen ſtandhaft über ſich ergehen zu laſſen. Bald erſchienen mir Anzeichen dafür, ja deutliche Hinweiſungen darauf, daß man mich als den Verfaſſer erkannt hatte: nie bin ich einer Bezichtigung in dieſem Betreff mit einer Ableugnung entgegengetreten. Hiermit erfuhr man genug, um demzufolge die bisher eingehaltene Taktik gänzlich zu verändern. Bisher war jedenfalls nur das gröbere Geſchütz des Judenthums gegen den Aufſatz in das Gefecht geführt worden: es zeigte ſich kein Verſuch, in irgend geiſtvoller, ja nur geſchickter Weiſe eine Entgegnung zu Stande zu bringen. Gröbliche Anfälle, und ſchimpfende Abwehr der dem Verfaſſer des Aufſatzes untergelegten, für unſere aufgeklärten Zeiten ſo ſchmachvollen, mittelalterlichen Judenhaß-Tendenz, waren das Einzige, was neben abſurden Verdrehungen und Fälſchungen des Geſagten zum Vorſchein kam. Nun aber ward es anders. Jedenfalls nahm ſich das höhere Judenthum der Sache an. Das Ärgerliche war dieſem überhaupt das erregte Aufſehen: ſobald man meinen Namen erfuhr, war durch ein Hineinziehen deſſelben nur noch die Vermehrung dieſes Aufſehens zu befürchten. Dieſes vermeiden zu können war eben dadurch an die Hand gegeben, daß ich meinem Namen einen Pſeudonym ſubſtituirt hatte. Es erſchien nun räthlich, mich als den Verfaſſer des Aufſatzes fortan zu ignoriren, und zugleich alles Gerede darüber ſelbſt aufhören zu laſſen. Dagegen war ich ja an ganz anderen Seiten anzufaſſen: ich hatte Kunſtſchriften veröffentlicht und Opern geſchrieben, welche letztere ich doch jedenfalls aufgeführt wiſſen wollte. Meine ſyſtematiſche Verleumdung und Verfolgung auf dieſen Gebieten, mit gänzlichem Sekretiren der unangenehmen Judenthumsfrage, verſprach jedenfalls die erwünſchte Wirkung meiner Beſtrafung.

Es wäre gewiß anmaßlich von mir, der ich damals gänzlich zurückgezogen in Zürich lebte, wollte ich eine genauere Bezeichnung des inneren Getriebes der hiermit gegen mich eingeleiteten, und in immer weiterer Verbreitung fortgeſetzten, umgekehrten Judenverfolgung verſuchen. Nur die Erfahrungen, welche Jedermann offenliegen, will ich berichten. Nach der Aufführung des „Lohengrin" in Weimar, im Sommer 1850, traten in der Preſſe Männer von bedeutendem litterariſchen und künſtleriſchen Rufe, wie Adolf Stahr und Robert Franz, verheißungsvoll hervor, um auf mich und mein Werk das deutſche Publikum aufmerkſam zu machen; ſelbſt in Muſikblättern von bedenklicher Tendenz tauchten überraſchend gewichtige Erklärungen für mich auf. Dieß geſchah von Seiten jedes der verſchiedenen Verfaſſer aber genau nur einmal. Sofort verſtummten ſie wieder, und benahmen ſich im Verlaufe der Dinge nach Umſtänden ſogar feindſelig gegen mich. Dagegen tauchte zunächſt ein Freund und Bewunderer des Herrn Ferdinand Hiller, ein Profeſſor Biſchoff, in der Kölniſchen Zeitung mit der Begründung des von jetzt an gegen mich befolgten Syſtemes der Verleumdung auf: dieſer hielt ſich an meine Kunſtſchriften, und verdrehte meine Idee eines „Kunſtwerkes der Zukunft" in die lächerliche Tendenz einer „Zukunftsmuſik", nämlich etwa einer ſolchen, welche, wenn ſie jetzt auch ſchlecht klänge, mit der Zeit ſich doch gut ausnehmen würde. Des Judenthums ward von ihm mit keinem Worte erwähnt, im Gegentheil ſteifte er ſich darauf, Chriſt und Abkömmling eines Superintendenten zu ſein. Dagegen hatte ich Mozart, und ſelbſt Beethoven für Stümper erklärt, wollte die Melodie abſchaffen, und künftig nur noch pſalmodiren laſſen.

Sie werden, verehrte Frau, noch heute, ſobald von „Zukunftsmuſik" die Rede iſt, nichts Anderes vernehmen als dieſe Sätze. Bedenken Sie, mit welch' machtvoller Nachhaltigkeit dieſe abſurde Verleumdung aufrecht erhalten und verbreitet worden ſein muß, da neben der wirklichen und populären Verbreitung meiner Opern ſie faſt in der ganzen europäiſchen Preſſe, ſobald mein Name erwähnt wird, ſofort als ebenſo unangefochten wie unwiderlegbar, mit ſtets neu verjüngter Kraft, auftritt.

Da mir ſo unſinnige Theorien zugeſchrieben werden konnten, mußten natürlich auch die Muſikwerke, welche aus ihnen hervorgegangen, von widerlichſter Beſchaffenheit ſein: ihr Erfolg mochte ſein, welcher er wollte, immer blieb die Preſſe dabei, meine Muſik müſſe ſo abſcheulich ſein wie meine Theorie. Hierauf war nun der Nachdruck zu legen. Die eigentliche gebildete Intelligenz mußte für dieſe Anſicht gewonnen werden. Dieß ward durch einen Wiener Juriſten erreicht, welcher großer Muſikfreund und Kenner der Hegel'ſchen Dialektik war, außerdem aber durch ſeine, wenn auch zierlich verdeckte, jüdiſche Abkunft beſonders zugänglich befunden wurde. Auch Er war einer von Denjenigen, welche ſich anfänglich mit faſt enthuſiaſtiſcher Neigung für mich erklärt hatten: ſeine Umtaufe geſchah ſo plötzlich und gewaltſam, daß ich darüber völlig erſchrocken war. Dieſer ſchrieb nun ein Libell über das „Muſikaliſch-Schöne", in welchem er für den allgemeinen Zweck des Muſikjudenthums mit außerordentlichem Geſchick verfuhr. Zunächſt täuſchte er durch eine höchſt zierliche dialektiſche Form, welche ganz nach feinſtem philoſophiſchen Geiſte ausſah, die geſammte Wiener Intelligenz bis zu der Annahme, es ſei denn wirklich einmal ein Prophet aus ihr hervorgegangen: und dieſes war die beabſichtigte Hauptwirkung. Denn was er mit dieſer eleganten dialektiſchen Färbung überzog, waren die trivialſten Gemeinplätze, wie ſie mit einem Anſchein von Bedeutſamkeit nur auf einem Gebiete ſich ausbreiten können, auf welchem, wie auf dem der Muſik, von jeher eben nur erſt noch gefaſelt worden war, ſobald darüber äſthetiſirt wurde. Es war gewiß kein Kunſtſtück, auch für die Muſik das „Schöne" als Hauptpoſtulat hinzuſtellen: brachte der Autor dieß in der Art zu Stande, daß Alles über dieſe geniale Weisheit erſtaunte, ſo gelang nun aber auch das allerdings Schwerere, nämlich die moderne jüdiſche Muſik als die eigentliche „ſchöne" Muſik aufzuſtellen; und zur ſtillſchweigenden Anerkennung dieſes Dogma's gelangte er ganz unvermerklich, indem er der Reihe Haydn's, Mozart's und Beethoven's, ſo recht wie natürlich, Mendelsſohn anſchloß, ja — wenn man ſeine Theorie vom „Schönen“ recht verſteht, dieſem Letzteren eigentlich die wohlthuende Bedeutung zuſprach, das durch ſeinen unmittelbaren Vorgänger, Beethoven, einigermaßen in Konfuſion gerathene Schönheitsgewebe glücklich wieder arrangirt zu haben. War Mendelsſohn ſo auf den Thron erhoben, was namentlich auch dadurch mit Manier zu bewerkſtelligen war, daß man ihm einige chriſtliche Notabilitäten, wie Robert Schumann, zur Seite ſtellte, ſo war nun auch manches Weitere im Reiche der modernen Muſik noch glaublich zu machen. Vor Allem aber war jetzt der ſchon angedeutete Hauptzweck der ganzen äſthetiſchen Unternehmung erreicht: der Verfaſſer hatte ſich durch ſein geiſtreiches Libell in allgemeinen Reſpekt geſetzt, und ſich hierdurch eine Stellung gemacht, welche ihm Bedeutung gab, wenn er, als angeſtaunter Äſthetiker, nun im geleſenſten politiſchen Blatte auch als Rezenſent auftrat, und jetzt mich und meine künſtleriſchen Leiſtungen für rein null und nichtig erklärte. Daß ihn hierin der große Beifall, den meine Werke beim Publikum fanden, gar nicht beirrte, mußte ihm nur einen um ſo größeren Nimbus geben, und nebenbei erreichte er (oder auch: man erreichte durch ihn), daß, wenigſtens ſo weit als Zeitungen in der Welt geleſen werden, eben dieſer Ton über mich zum Styl geworden iſt, welchen überall anzutreffen Sie, verehrteſte Frau, ſo ſehr verwunderte. Von Nichts als meiner Verachtung aller großen Tonmeiſter, meiner Feindſchaft gegen die Melodie, von meinem gräulichen Komponiren, kurz von „Zukunftsmuſik“, war nur noch die Rede: von jenem Artikel über „das Judenthum in der Muſik“ tauchte aber nie wieder das Mindeſte auf. Dieſer wirkte dagegen, wie an allen ſo ſeltſamen und plötzlichen Belehrungswerken zu erſehen iſt, deſto erfolgreicher im Geheimen: er ward das Meduſenhaupt, das ſofort Jedem vorgehalten wurde, in welchem ſich eine unbedachte Regung für mich zeigte.

Wirklich nicht unbelehrend für die Kulturgeſchichte unſerer Tage dürfte es ſein, dieſe ſonderbaren Belehrungswerke näher zu verfolgen, da ſich hierdurch auf dem bisher von den Deutſchen ſo ruhmvoll eingenommenen Gebiete der Muſik eine ſeltſam verzweigte, und aus den unterſchiedlichſten Elementen zuſammengefügte Partei begründet hat, welche ſich Impotenz und Unproduktivität gegenſeitig geradesweges verſichert zu haben ſcheint.

Sie werden, verehrte Frau, nun zunächſt zwar fragen, wie es denn kam, daß die unleugbaren Erfolge, welche mir zu Theil wurden, und die Freunde, welche meine Arbeiten mir doch ganz offenbar gewannen, in keiner Weiſe zur Bekämpfung jener feindſeligen Machinationen verwendet werden konnten?

Dieß iſt nicht ganz leicht und kürzlich zu beantworten. Vernehmen Sie aber zunächſt, wie es meinem größten Freunde und eifrigſten Für-Streiter, Franz Liſzt, erging. Gerade durch das großherzige Selbſtvertrauen, welches er in Allem zeigte, lieferte er dem vorſichtig lauernden, und aus der geringfügigſten Nebenſächlichkeit Gewinn ziehenden Gegner ſolche Waffen, wie gerade dieſer ſie brauchte. Was der Gegner ſo angelegentlich wünſchte, die Sekretirung der ihm ſo ärgerlichen Judenthumsfrage, war auch Liſzt angenehm, natürlich aber aus dem entgegengeſetzten Grunde, einem ehrlichen Kunſtſtreite eine erbitternde perſönliche Beziehung fernzuhalten, während Jenem daran lag, das Motiv eines unehrlichen Kampfes, den Erklärungsgrund der uns betreffenden Verleumdungen, verdeckt zu halten. Somit blieb dieſes Ferment der Bewegung auch unſererſeits unberührt. Dagegen war es ein jovialer Einfall Liſzt's, den uns beigelegten Spottnamen der „Zukunftsmuſiker", in der Bedeutung, wie dieß einſt von den „gueux" der Niederlande geſchah, zu acceptiren. Geniale Züge, wie dieſer meines Freundes, waren dem Gegner höchſt willkommen: er brauchte nun in dieſem Punkte kaum mehr noch zu verleumden, und mit dem „Zukunftsmuſiker" war jetzt dem feurig lebenden und ſchaffenden Künſtler recht bequem beizukommen. Mit dem Abfalle eines bisher warm ergebenen Freundes, eines großen Violinvirtuoſen, auf welchen das Meduſenſchild doch endlich auch gewirkt haben mochte, trat jene wüthende Agitation gegen den nach allen Seiten hin großmüthig unbeſorgten Franz Liſzt ein, welche ihm endlich die Enttäuſchung und Verbitterung bereitete, in denen er ſeinen ſchönen Bemühungen, der Muſik in Weimar eine fördernde Stätte zu bereiten, für immer ein Ziel ſteckte.

Sind Sie, verehrte Frau, nun über die Verfolgungen, denen ſeinerſeits unſer großer Freund ausgeſetzt war, weniger verwundert, als über diejenigen, welche mich betroffen haben? — Vielleicht würde es Sie dann täuſchen, daß Liſzt allerdings durch den Glanz ſeiner äußerlichen Künſtlerlaufbahn den Neid, namentlich der ſteckengebliebenen deutſchen Kollegen, auf ſich gezogen hatte, außerdem aber durch ſein Aufgeben der Virtuoſenlaufbahn, und durch ſein bis dahin nur vorbereitetes Auftreten als ſchaffender Tonſetzer, einen leicht auftauchenden, und daher vom Neide wiederum leicht zu nährenden Zweifel an ſeiner Berufung hierzu, in ziemlich begreiflicher Weiſe geweckt hat. Ich glaube jedoch mit Dem, was ich ſpäter noch berühren werde, nachweiſen zu können, daß im tiefſten Grunde hier dieſe Zweifel nicht minder, als dort meine angeblichen Theorien, eben nur den Vorwand zu dem Verfolgungskriege abgaben: wie auf dieſe, genügte es auf jene genauer hinzublicken und ſie, mit dem richtigen Eindrucke von unſerem Schaffen, in Erwägung zu ziehen, ſo ſtand bald die Frage auf einem ganz anderen Punkte; da konnte dann geurtheilt, diskutirt, für und wider geſprochen werden: am Ende wäre Etwas dabei herausgekommen. Aber gerade davon war nicht die Rede, ja, eben dieſes nähere Beachten der neuen Erſcheinungen wollte man nicht aufkommen laſſen; ſondern mit einer Gemeinheit des Ausdruckes und der Inſinuation, wie es ſich in keinem ähnlichen Falle nur je gezeigt hat, ward in der großen weiten Preſſe geſchrieen und getobt, daß an ein menſchenwürdiges Zuvorkommen gar nicht zu denken war. Und deßhalb verſichere ich Sie: auch was Liſzt widerfuhr, rührt von der Wirkung jenes Artikels über „das Judenthum in der Muſik" her.

Auch uns ging dieß jedoch nicht ſobald auf. Es giebt zu jeder Zeit ſo viele Intereſſen, welche zum Widerſpruche gegen neue Erſcheinungen, ja zur äußerſten Verketzerung alles darin Enthaltenen beſtimmen, daß auch wir hier eben nur mit der Trägheit und geſtörten Kunſtgeſchäftsbequemlichkeit zu thun zu haben glauben konnten. Da die Anfeindungen ſich vor Allem in der Preſſe, und zwar in der einflußreichen großen politiſchen Zeitungspreſſe, kundgaben, vermeinten namentlich diejenigen unſerer Freunde, welche die hierdurch geſtörte Unbefangenheit des Publikums dem nun erfolgenden Auftreten Liſzt's als Inſtrumentalkomponiſt gegenüber beſorgt machte, zur Gegenwirkſamkeit ſchreiten zu müſſen: einige Ungeſchicklichkeiten abgerechnet, welche hierbei begangen wurden, zeigte es ſich aber bald, daß ſelbſt die beſonnenſte Beſprechung einer Liſzt'ſchen Kompoſition keinen Zugang zu den größeren Zeitungen fand, ſondern daß hier Alles beſetzt und im feindſeligen Sinne in Beſchlag genommen war. Wer wird nun im Ernſte glauben wollen, daß ſich in dieſer Haltung der großen Zeitungen eine Beſorgniß des Schadens ausſprach, welchen etwa eine neue Kunſtrichtung dem guten deutſchen Kunſtgeſchmacke bringen könnte? Ich erlebte es mit der Zeit, daß in einem ſolchen geachteten Blatte es mir unmöglich werden ſollte, Offenbach's in der ihm gebührenden Weiſe zu erwähnen: wer vermag hier an Sorge für den deutſchen Kunſtgeſchmack zu denken? So weit war es eben gekommen: wir waren von der deutſchen großen Preſſe vollſtändig ausgeſchloſſen. Wem gehört aber dieſe Preſſe? Unſere Liberalen und Fortſchrittsmänner haben es empfindlich zu büßen, von den altkonſervativen Gegenparteien mit dem Judenthum und ſeinen ſpezifiſchen Intereſſen in Einen Topf geworfen zu werden: wenn die römiſchen Ultras fragen, wie denn eine nur von den Juden dirigirte Preſſe berechtigt ſein ſollte, über chriſtliche Kirchenangelegenheiten mitzuſprechen, ſo liegt hierin ein fataler Sinn, der jedenfalls ſich auf die richtige Kenntniß der Abhängigkeitsverhältniſſe jener großen Zeitungen ſtützt.

Das Sonderbare hierbei iſt, daß dieſe Kenntniß auch Jedermann offenliegt; denn wer hat nicht ſeine Erfahrung davon gemacht? Ich kann nicht beurtheilen, wie weit dieſes faktiſche Verhältniß ſich auch auf die größeren politiſchen Angelegenheiten erſtreckt, wiewohl die Börſe den Fingerzeig hierzu mit ziemlicher Offenheit giebt: auf dieſem, dem ehrloſeſten Geſchwätze preisgegebenen Gebiete der Muſik herrſcht bei Einſichtsvollen gar kein Zweifel, daß hier Alles einer höchſt merkwürdigen Ordensregel unterworfen iſt, deren Befolgung in den weiteſtverzweigten Kreiſen, und mit der übereinſtimmendſten Genauigkeit, auf eine höchſt energiſche Organiſation und Leitung ſchließen läßt. In Paris fand ich zu meinem Erſtaunen, daß namentlich auch dieſe ſorgſamſte Leitung gar kein Geheimniß war: Jeder weiß dort die wunderlichſten Züge davon zu berichten, namentlich im Betreff der bis in das Kleinlichſte gehenden Sorge, das Geheimniß, da es nun doch einmal durch zu viele betheiligte Mitwiſſer der Unverſchwiegenheit ausgeſetzt war, wiederum dadurch wenigſtens vor öffentlicher Denunziation zu bewahren, daß auch jedes noch ſo winzige Löchelchen, durch welches es in ein Journal dringen konnte, verſtopft wurde, und ſei dieß ſelbſt durch eine Viſitenkarte im Schlüſſelloche eines Dachkämmerchens. Hier gehorchte denn auch Alles wie in der beſtdisziplinirten Armee während der Schlacht: Sie lernten dieſes gegen mich gerichtete Pelotonfeuer der Pariſer Preſſe kennen, welches die Sorge für den guten Kunſtgeſchmack ihr kommandirte. — In London traf ich ſeinerzeit in dieſem Punkte größere Offenheit an. Überfiel mich der Muſikkritiker der Times (ich bitte zu bedenken, von welchem koloſſalen Weltblatte ich Ihnen hier erzähle!) bei meiner Ankunft ſofort mit einem Hagel von Inſulten, ſo genirte Herr Daviſon ſich im Verlaufe ſeiner Ergießungen nicht weiter, mich, als Läſterer der größten Komponiſten ihres Judenthums wegen, dem öffentlichen Abſcheu anzuempfehlen. Mit dieſer Aufdeckung hatte er allerdings bei dem engliſchen Publikum für ſein Anſehen mehr zu gewinnen, als zu verlieren, einerſeits der großen Verehrung wegen, welche Mendelsſohn gerade dort genießt, andererſeits vielleicht aber auch wegen des eigenthümlichen Charakters der engliſchen Religion, welche Kennern mehr auf dem Alten, als auf dem Neuen Teſtamente zu fußen ſcheint. — Nur in Petersburg und Moskau fand ich das Terrain der muſikaliſchen Preſſe von der Judenſchaft noch vernachläſſigt: dort erlebte ich das Wunder, zum erſten Male auch von den Zeitungen ganz ſo aufgenommen zu werden wie vom Publikum, deſſen gute Aufnahme mir überhaupt die Juden nirgends noch hatten verderben können, außer in meiner Vaterſtadt Leipzig, wo das Publikum mir einfach gänzlich wegblieb.

Durch die lächerlichen Seiten der Sache bin ich bei dieſer Mittheilung jetzt faſt in einen ſcherzhaften Ton verfallen, den ich nun aber aufgeben muß, wenn ich es mir geſtatten will, Sie, verehrte Frau, ſchließlich noch auf die ſehr ernſte Seite derſelben aufmerkſam zu machen; und dieſe beginnt auch vielleicht für Sie genau da, wo wir von meiner verfolgten Perſon abſehen, um die Wirkung jener merkwürdigen Verfolgung, ſo weit ſie ſich auf unſeren Kunſtgeiſt ſelbſt erſtreckt, in das Auge zu faſſen.

Um dieſe Richtung einzuſchlagen, habe ich zunächſt mein perſönliches Intereſſe noch einmal im Beſonderen zu berühren. Ich ſagte gelegentlich zuletzt, die von Seiten der Juden mir widerfahrene Verfolgung habe bisher mir noch nicht das Publikum, welches überall mit Wärme mich aufnahm, entfremden können. Dieſes iſt richtig. Jedoch muß ich dem nun hinzufügen, daß jene Verfolgung allerdings geeignet iſt, mir die Wege zum Publikum, wenn nicht zu verſchließen, ſo doch derart zu erſchweren, daß endlich wohl auch nach dieſer Seite hin der Erfolg der feindlichen Bemühungen vollſtändig zu werden verſprechen dürfte. Bereits erleben Sie, daß, nachdem meine früheren Opern faſt überall auf den deutſchen Theatern ſich Bahn gebrochen haben und dort mit ſtetem Erfolge gegeben worden ſind, jedes meiner neueren Werke auf ein träges, ja feindſelig ablehnendes Verhalten dieſer ſelben Theater ſtößt: meine früheren Arbeiten waren nämlich ſchon vor der Judenagitation auf die Bühne gedrungen, und ihrem

Erfolge war nicht mehr Viel anzuhaben. Nun aber hieß es, meine neuen Arbeiten ſeien nach den von mir ſeitdem veröffentlichten „unſinnigen“ Theorien verfaßt, ich ſei damit aus meiner früheren Unſchuld gefallen, und kein Menſch könne meine Muſik jetzt mehr anhören. Wie nun das ganze Judenthum nur durch die Benutzung der Schwächen und der Fehlerhaftigkeit unſerer Zuſtände Wurzel unter uns faſſen konnte, ſo fand die Agitation auch hier ſehr leicht den Boden, auf welchem — unrühmlich genug für uns! — Alles zu ihrem endlichen Erfolge vorgebildet liegt. In welchen Händen iſt die Leitung unſerer Theater, und welche Tendenz befolgen dieſe Theater? Hierüber habe ich mich öfters und zur Genüge ausgeſprochen, zuletzt auch noch in meiner größeren Abhandlung über „Deutſche Kunſt und deutſche Politik“ die weitverzweigten Gründe des Verfalles unſerer theatraliſchen Kunſt ausführlicher bezeichnet. Glauben Sie, daß ich damit in den betreffenden Sphären mich beliebt gemacht hätte? Nur mit größter Abneigung, ſie haben dieß bewieſen, gehen jetzt die Adminiſtrationen der Theater an die Aufführung eines neuen Werkes von mir*); ſie könnten aber hierzu gezwungen werden durch die meinen Opern allgemein günſtige Haltung des Publikums; wie willkommen muß ihnen nun der Vorwand ſein, welcher ſo leicht ſich daraus ziehen läßt, daß meine neueren Arbeiten doch ſo allgemein in der Preſſe, und noch dazu im einflußreichſten Theile derſelben, beſtritten wären? Hören Sie nicht ſchon jetzt aus Paris die Frage aufwerfen, warum man denn das an und für ſich ſo ſchwierige Wagniß einer Überſiedelung meiner Opern nach Frankreich glaube betreiben zu müſſen, da meine künſtleriſche Bedeutung ja nicht einmal in der Heimath anerkannt ſei? — Dieſes Verhältniß erſchwert ſich nun aber um ſo mehr, als ich wirklich meine neueren Arbeiten keinem Theater anbiete, ſondern im Gegentheil mir vorbehalten muß, bisher noch nie für nöthig gehaltene Bedingungen an meine etwa gewünſchte Einwilligung zur Aufführung eines neuen Werkes zu knüpfen, nämlich die Erfüllung von Forderungen, welche mich einer wirklich korrekten Darſtellung deſſelben verſichern ſollen*). Und hiermit berühre ich denn nun die ernſtlichſte Seite des nachtheiligen Erfolges der Einmiſchung des jüdiſchen Weſens in unſere Kunſtzuſtände.

---

*) Es wäre nicht unbelehrend und jedenfalls für unſere Kunſtzuſtände bezeichnend, wenn ich mich Ihnen über das Verfahren näher ausließe, welches ich neuerdings, zu meinem wahren Erſtaunen, von Seiten der beiden größten Theater, Berlins und Wiens, im Betreff meiner „Meiſterſinger“ kennen lernen mußte. Es bedurfte in meinen Verhandlungen mit den Leitern dieſer Hoftheater einiger Zeit, ehe ich aus den von ihnen hierbei angewendeten Kniffen erſah, daß es ihnen nicht allein darum zu thun war, mein Werk nicht geben zu dürfen, ſondern auch zu verhindern, daß es auf anderen Theatern gegeben werde. Sie würden daraus deutlich erſehen müſſen, daß es ſich hierbei um eine wirkliche Tendenz handelt, und offenbar über das Erſcheinen eines neuen Werkes von mir ein wahrer Schrecken empfunden wurde. Vielleicht unterhält es Sie, auch hierüber einmal etwas Näheres aus dem Bereiche meiner Erfahrungen zu vernehmen.

In jenem Aufſatze über das Judenthum zeigte ich ſchließlich, daß es die Schwäche und Unfähigkeit der nachbeethovenſchen Periode unſerer deutſchen Muſikproduktion war, welche die Einmiſchung der Juden in dieſelbe zuließ: ich bezeichnete alle diejenigen unſerer Muſiker, welche in der Verwiſchung des großen plaſtiſchen Styles Beethoven's die Ingredienzien für die Zubereitung der neueren geſtaltungsloſen, ſeichten, mit dem Anſcheine der Solidität matt ſich übertünchenden Manier fanden, und in dieſer nun ohne Leben und Streben mit duſeligem Behagen ſo weiter hin komponirten, als in dem von mir geſchilderten Muſikjudenthum durchaus mitinbegriffen, möchten ſie einer Nationalität angehören, welcher ſie wollten. Dieſe eigenthümliche Gemeinde iſt es, welche gegenwärtig ſo ziemlich Alles in ſich faßt, was Muſik komponirt und — leider auch! — dirigirt. Ich glaube, daß Manche von ihnen durch meine Kunſtſchriften ehrlich konfus gemacht und erſchreckt worden ſind: ihre redliche Verwirrung und Betroffenheit war es, welcher die Juden, im Zorn über meinen obigen Artikel, ſich bemächtigten, um jede anſtändige Diskuſſion meiner anderweitigen theoretiſchen Theſen ſofort abzuſchneiden, da zu der Möglichkeit einer ſolchen von Seiten ehrlicher deutſcher Muſiker anfänglich ſich beachtenswerthe Anſätze zeigten. Mit den paar genannten Schlagwörtern ward jede befruchtende, erklärende, läuternde und bildende Erörterung und gegenſeitige Verſtändigung hierüber niedergehalten. — Derſelbe ſchwächliche Geiſt lebte nun aber, in Folge der Verwüſtungen, welche die Hegel'ſche Philoſophie in den zu abſtrakter Meditation ſo geneigten deutſchen Köpfen angerichtet hatte, auch auf dieſem, wie auf dem zu ihm gehörigen Gebiete der Äſthetik, nachdem Kant's große Idee, von Schiller ſo geiſtvoll zur Begründung äſthetiſcher Anſichten über das Schöne benutzt, einem wüſten Durcheinander von dialektiſchen Nichtsſäglichkeiten Platz hatte machen müſſen. Selbſt von dieſer Seite traf ich jedoch anfänglich auf eine Neigung, mit redlichem Willen auf die in meinen Kunſtſchriften niedergelegten Anſichten einzugehen. Jenes erwähnte Libell des Dr. Hanslick in Wien über das „Muſikaliſch-Schöne“, wie es mit beſtimmter Abſicht verfaßt worden, ward aber auch mit größter Haſt ſchnell zu ſolcher Berühmtheit gebracht, daß es einem gutartigen, durchaus blonden deutſchen Äſthetiker, Herrn Viſcher, welcher ſich bei der Ausführung eines großen Syſtems mit dem Artikel „Muſik“ herumzuplagen hatte, nicht wohl zu verdenken war, wenn er ſich der Bequemlichkeit und Sicherheit wegen mit dem ſo ſehr geprieſenen Wiener Muſikäſthetiker aſſoziirte: er überließ ihm die Ausführung dieſes Artikels, von dem er Nichts zu verſtehen bekannte, für ſein großes Werk*). So ſaß denn die muſikaliſche Judenſchönheit mitten im Herzen eines vollblutig germaniſchen Syſtem's der Äſthetik, was auch zur Vermehrung der Berühmtheit ſeines Schöpfers um ſo mehr beitrug, als es jetzt überlaut in den Zeitungen geprieſen, ſeiner großen Unkurzweiligkeit wegen aber von Niemand geleſen ward. Unter der verſtärkten Protektion durch dieſe neue, noch dazu ganz chriſtlich-deutſche Berühmtheit, ward nun auch die muſikaliſche Judenſchönheit zum völligen Dogma erhoben; die eigenthümlichſten und ſchwierigſten Fragen der Äſthetik der Muſik, über welche die größten Philoſophen, ſobald ſie etwas wirklich Geſcheidtes ſagen wollten, ſich ſtets nur noch mit muthmaßender Unſicherheit geäußert hatten, wurden von Juden und übertölpelten Chriſten jetzt mit einer Sicherheit zur Hand genommen, daß Demjenigen, der ſich hierbei wirklich Etwas denken, und namentlich den überwältigenden Eindruck der Beethoven'ſchen Muſik auf ſein Gemüth ſich erklären wollte, etwa ſo zu Muthe werden mußte, als hörte er der Verſchacherung der Gewänder des Heilandes am Fuße des Kreuzes zu, — worüber der berühmte Bibelforſcher David Strauß vermuthlich ebenſo geiſtvoll erläuternd, wie über die neunte Symphonie Beethoven's, ſich auslaſſen dürfte.

---

*) Nur dadurch, daß ich, für jetzt aus nothgedrungener Rückſicht auf meinen Verleger, dieſe Forderungen fallen ließ, konnte ich neuerdings das Dresdener Hoftheater zur Vornahme der Aufführung meiner „Meiſterſinger“ bewegen.

---

*) Dieſes theilte mir Herr Profeſſor Viſcher einſt ſelbſt in Zürich mit; in welchem Verhältniß die Mitarbeit des Herrn Hanslick als eine perſönliche und unmittelbare herbeigezogen wurde, iſt mir unbekannt geblieben.

Dieſes Alles mußte nun endlich den weitergehenden Erfolg haben, daß, wenn im Gegenſatze zu dieſem ebenſo rührigen, als unproduktiven Getreibe, der Verſuch zu einer Erkräftigung des immer mehr erſchlaffenden Kunſtgeiſtes gemacht werden ſollte, wir nicht nur auf die natürlichen, zu jeder Zeit hiergegen ſich einſtellenden Hinderniſſe, ſondern auch auf eine vollſtändig organiſirte Oppoſition trafen, als welche die in ihr begriffenen Elemente ſich ſogar einzig nur thätig zu zeigen vermochten. Schienen wir verſtummt und reſignirt, ſo ging nämlich im anderen Lager eigentlich gar Nichts vor, was wie ein Wollen, Streben und Hervorbringen anzuſehen war: vielmehr ließ man gerade auch von Seiten der Bekenner der reinen Judenmuſikſchönheit Alles geſchehen, und jede neue Kalamität à la Offenbach über das deutſche Kunſtweſen hereinbrechen, ohne ſich auch nur zu rühren, was Sie allerdings nun „ſelbſtverſtändlich" finden werden. Wurde dagegen Jemand, wie eben ich, durch irgend eine ermuthigende Gunſt der Umſtände veranlaßt, dargebotene künſtleriſche Kräfte zur Hand zu nehmen, um ſie zu energiſcher Bethätigung anzuleiten, ſo vernahmen Sie ja wohl, verehrte Frau, welches Geſchrei dieß allſeitig hervorrief?

Da kam Kraft und Feuer in die Gemeinde des modernen Iſrael! Vor Allem fiel hierbei ſtets auch die Geringſchätzung, der ganze unehrerbietige Ton auf, welchen, wie ich glaube, nicht nur die blinde Leidenſchaftlichkeit, ſondern die ſehr hellſehende Berechnung der unvermeidlichen Wirkung davon auf die Beſchützer meiner Unternehmungen eingab; denn wer fühlt ſich nicht endlich von dem wegwerfenden Tone, mit welchem allgemein über Denjenigen, dem man vor aller Welt wahre Verehrung und hohes Vertrauen erweiſt, geſprochen wird, betroffen? Überall und in jedem Verhältniſſe, welches zu komplizirten Unternehmungen verwendet werden ſoll, ſind die ganz natürlichen Elemente der Misgunſt der Unbetheiligten (oder auch der zu nahe Betheiligten) vorhanden: wie leicht wird es nun durch jenes geringſchätzige Benehmen der Preſſe dieſen Allen gemacht, das Unternehmen ſelbſt im Auge ſeiner Gönner bedenklich erſcheinen zu laſſen? Kann ſo Etwas einem vom Publikum gefeierten Franzoſen in Frankreich, einem akklamirten italieniſchen Tonſetzer in Italien begegnen? Was nur einem Deutſchen in Deutſchland widerfahren konnte, war ſo neu, daß die Gründe davon jedenfalls erſt zu unterſuchen ſind. Sie, verehrte Frau, verwunderten ſich darüber; die bei dieſem anſcheinenden Kunſtintereſſenſtreite übrigens Unbetheiligten, welche ſonſt jedoch Gründe haben, Unternehmungen, wie ſie von mir ausgehen, zu verhindern, verwundern ſich aber nicht, ſondern finden Alles recht natürlich*).

---

*) Sie können ſich hiervon, und von der Art, wie die zuletzt von mir Bezeichneten den in meinem Betreff angebrachten Ton des Weiteren zu den Zwecken der Verhinderung jedes meine Unternehmungen fördernden Antheiles benutzen, einen recht genügenden Begriff verſchaffen, wenn Sie das Feuilleton der heurigen Neujahrsnummer der „Süddeutſchen Preſſe“, welche mir ſoeben aus München zugeſchickt wird, zu durchleſen ſich bemühen wollen. Herr Julius Fröbel denunzirt mich da dem bayeriſchen Staatsweſen ganz unbeirrt als den Gründer einer Sekte, welche den Staat und die Religion abzuſchaffen, dagegen alles Dieſes durch ein Operntheater zu erſetzen und von ihm aus zu regieren beabſichtigt, außerdem aber auch Befriedigung „muckerhafter Gelüſte“ in Ausſicht ſtellt. — Der verſtorbene Hebbel bezeichnete mir einmal im Geſpräche die eigenthümliche Gemeinheit des Wiener Komikers Neſtroy damit, daß eine Roſe, wenn dieſer

Der Erfolg hiervon iſt alſo: immer entſchiedener durchgeſetzte Verhinderung jeder Unternehmung, welche meinen Arbeiten und meinem Wirken einen Einfluß auf unſere theatraliſchen und muſikaliſchen Kunſtzuſtände verſchaffen könnte.

Iſt hiermit Etwas geſagt? — Ich glaube: Viel; und vermeine hierbei ohne Anmaßung mich vernehmen zu laſſen. Daß ich meinem Wirken eine weſentliche Bedeutung beilegen darf, erſehe ich daraus, wie ernſtlich es vermieden wird, auf diejenigen meiner Veröffentlichungen einzugehen, zu welchen ich in dieſem Betreff gelegentlich veranlaßt worden bin.

Ich erwähnte, wie anfänglich, ehe die ſo ſonderbar ihren Grund verheimlichende Agitation der Juden gegen mich eintrat, die Anſätze zu einer ehrlich deutſch geführten Behandlung und Erwägung der von mir in meinen Kunſtſchriften niedergelegten Anſichten ſich zeigten. Nehmen wir an, jene Agitation wäre nun nicht eingetreten, oder ſie hätte, wie billig, ſich ebenfalls offen und ehrlich auf ihre nächſte Veranlaſſung beſchränkt, ſo hätten wir uns wohl zu fragen, wie dann, nach der Analogie gleichartiger Vorgänge im ungeſtörten deutſchen Kulturleben, die Sache ſich geſtaltet haben würde. Ich bin nicht der optimiſtiſchen Meinung, daß hierbei ſehr Viel herausgekommen wäre; wohl aber wäre Etwas zu erwarten geweſen, und jedenfalls etwas Anderes, als das eingetretene Ergebniß. Verſtehen wir es recht, ſo war, wie für die poetiſche Litteratur, auch für die Muſik die Periode der Sammlung eingetreten, um die Hinterlaſſenſchaft der unvergleichlichen Meiſter, welche in dicht an einander ſich ſchließender Reihe die große deutſche Kunſtwiedergeburt ſelbſt darſtellen, zu einem Gemeingut der Nation, der Welt verwerthen zu ſollen. In welchem Sinne

---

daran gerochen haben würde, jedenfalls ſtinken müßte. Wie ſich die Idee der Liebe, als Geſellſchaftsgründerin, im Kopfe eines Julius Fröbel ausnimmt, erfahren wir hier mit einem ähnlichen Effekt. — Aber begreifen Sie, wie ſinnvoll ſo Etwas wiederum auf die Erweckung des Ekels berechnet iſt, mit welchem ſelbſt der Verleumdete ſich von der Beſtrafung des Verleumders abwendet?

dieſe Verwerthung ſich beſtimmen würde, das war die Frage. Am entſcheidendſten geſtaltete ſie ſich für die Muſik: denn hier war namentlich durch die letzten Perioden des Beethoven'ſchen Schaffens eine ganz neue Phaſe der Entwickelung dieſer Kunſt eingetreten, welche alle von ihr bisher gehegten Anſichten und Annahmen durchaus überbot. Die Muſik war unter der Führung der italieniſchen Geſangsmuſik zur Kunſt der reinen Annehmlichkeit geworden: die Fähigkeit, ſich die gleiche Bedeutung der Kunſt Dante's und Michel Angelo's zu geben, leugnete man damit durchaus ab, und verwies ſie ſomit in einen offenbar niedereren Rang der Künſte überhaupt. Es war daher aus dem großen Beethoven eine ganz neue Erkenntniß des Weſens der Muſik zu gewinnen, die Wurzel, aus welcher ſie gerade zu dieſer Höhe und Bedeutung erwachſen, ſinnvoll durch Bach auf Paleſtrina zu verfolgen, und ſomit ein ganz anderes Syſtem für ihre äſthetiſche Beurtheilung zu begründen, als dasjenige ſein konnte, welches ſich auf die Kenntnißnahme einer von dieſen Meiſtern weit abliegenden Entwickelung der Muſik ſtützte.

Das richtige Gefühl hiervon war ganz inſtinktiv in den deutſchen Muſikern dieſer Periode lebendig, und ich nenne Ihnen hier Robert Schumann als den ſinnvollſten und begabteſten dieſer Muſiker. An dem Verlaufe ſeiner Entwickelung als Komponiſt läßt ſich recht erſichtlich der Einfluß nachweiſen, welchen die von mir bezeichnete Einmiſchung des jüdiſchen Weſens auf unſere Kunſt ausübte. Vergleichen Sie den Robert Schumann der erſten, und den der zweiten Hälfte ſeines Schaffens: dort plaſtiſcher Geſtaltungstrieb, hier Verfließen in ſchwülſtige Fläche bis zur geheimnißvoll ſich ausnehmenden Seichtigkeit. Dem entſpricht es, daß Schumann in dieſer zweiten Periode misgünſtig, mürriſch und verdroſſen auf Diejenigen blickte, welchen er in ſeiner erſten Periode als Herausgeber der „Neuen Zeitſchrift für Muſik" ſo warm und deutſch liebenswürdig die Hand gereicht hatte. An der Haltung dieſer Zeitſchrift, in welcher Schumann (mit ebenfalls ſehr richtigem Inſtinkte) auch ſchriftſtelleriſch für die große uns obliegende Aufgabe ſich bethätigte, können Sie gleichfalls erſehen, mit welchem Geiſte ich mich zu berathen gehabt hätte, wenn ich mit ihm allein über die mich anregenden Probleme mich verſtändigen ſollte: hier treffen wir wahrlich auf eine andere Sprache, als den endlich in unſere neue Äſthetik hinübergeleiteten dialektiſchen Judenjargon, und — ich bleibe dabei! — in dieſer Sprache wäre es zu einem fördernden Einvernehmen gekommen. Was aber gab dem jüdiſchen Einfluſſe dieſe Macht? Leider iſt eine Haupttugend des Deutſchen auch der Quell ſeiner Schwächen. Das ruhige, gelaſſene Selbſtvertrauen, das ihm bis zum Fernhalten alles peinigenden Seelenſkrupels eigen bleibt, und ſo manche innig treue That aus ſeiner ungeſtört ſich gleichen Natur hervortreibt, kann bei einem nur geringen Mangel an nöthigem Feuer leicht zu jener wunderlichen Trägheit umſchlagen, in welche wir jetzt, unter der andauernden Verwahrloſung aller höheren Anliegen des deutſchen Geiſtes in den machtvollen politiſchen Sphären, die meiſten, ja faſt alle dem deutſchen Weſen ganz treu verbliebenen Geiſter verſunken ſehen. In dieſe Trägheit verſank auch Robert Schumann's Genius, als es ihn beläſtigte, dem geſchäftig unruhigen jüdiſchen Geiſte Stand zu halten; es war ihm ermüdend, an tauſend einzelnen Zügen, welche zunächſt an ihn herantraten, ſich ſtets deutlich machen zu ſollen, was hier vorging. So verlor er unbewußt ſeine edle Freiheit, und nun erleben es ſeine alten, von ihm endlich gar verleugneten Freunde, daß er als einer der Ihrigen von den Muſikjuden uns im Triumphe dahergeführt wird! — Nun, verehrte Freundin, dieß wäre, ſo denke ich, ein Erfolg, der Etwas zu ſagen hat? Seine Vorführung erſpart uns jedenfalls die Beleuchtung geringfügigerer Unterjochungsfälle, welche in Folge dieſes wichtigſten immer leichter hervorzurufen waren.

Dieſe perſönlichen Erfolge vervollſtändigen ſich aber auf dem Gebiete des Aſſoziations- und Geſellſchaftsweſens. Auch hier zeigte ſich der deutſche Geiſt noch ſeiner Anlage gemäß zur Bethätigung angeregt. Die Idee, welche ich Ihnen als die Aufgabe unſerer nachbeethovenſchen Periode bezeichnete, vereinigte auch wirklich zum erſten Male eine immer größere Anzahl deutſcher Muſiker und Muſikfreunde zu Zwecken, welche ihre natürliche Bedeutung durch das Erfaſſen jener Aufgabe erhielten. Es iſt dem trefflichen Franz Brendel, der auch hierzu mit treuer Ausdauer die Anregung gab, und welchem dafür geringſchätzig zu begegnen zum Tone der Judenblätter wurde, zum wahren Ruhme anzurechnen, nach dieſer Seite hin das Nöthige ebenfalls erkannt zu haben. Das Gebrechen alles deutſchen Aſſoziationsweſens mußte aber auch hier um ſo eher ſich herausſtellen, als mit einem Vereine deutſcher Muſiker nicht etwa nur den machtvollen Sphären der ſtaatlichen, von den Regierungen geleiteten Organiſationen, wie mit anderen, zu gleicher Wirkungsloſigkeit verurtheilten freien Vereinigungen es der Fall iſt, ſondern dabei noch den Intereſſen der allermächtigſten Organiſation unſerer Zeit, der des Judenthumes, entgegengetreten wurde. Offenbar konnte ein großer *Verein* von Muſikern nur auf dem praktiſchen Wege vorzüglichſter Muſteraufführungen für die Ausbildung des deutſchen Muſikſtyles wichtiger Werke eine erfolgreiche Bethätigung ausüben; hierzu gehörten Mittel; der deutſche Muſiker iſt aber arm: wer wird ihm helfen? Gewiß nicht das Reden und Disputiren über Kunſtintereſſen, welches unter *Vielen* nie einen Sinn haben kann, und leicht zum Lächerlichen führt. Jene uns fehlende Macht gehörte aber dem Judenthum. Die Theater den Junkern und dem Kuliſſenjux, die Konzertinſtitute den Muſikjuden: was blieb uns da noch übrig? Etwa ein kleines Muſikblatt, das über den Ausfall der allzweijährlichen Zuſammenkünfte Bericht gab.

Wie Sie ſehen, verehrte Frau, bezeuge ich Ihnen hiermit den vollſtändigen Sieg des Judenthumes auf allen Seiten; und wenn ich mich jetzt noch einmal laut darüber ausſpreche, ſo geſchieht dieß wahrlich nicht in der Meinung, ich könnte der Vollſtändigkeit dieſes Sieges noch in Etwas Abbruch thun. Da nun andererſeits meine Darſtellung des Verlaufes dieſer eigenthümlichen Kulturangelegenheit des deutſchen Geiſtes zu beſagen ſcheint, dieſes ſei das Ergebniß der durch meinen früheren Artikel unter den Juden hervorgerufenen Agitation, ſo läge Ihnen vielleicht auch die neue verwunderungsvolle Frage darnach nicht fern, warum ich denn durch jene Herausforderung eben dieſe Agitation als Reaktion hervorgerufen hätte?

Ich könnte mich hierfür damit entſchuldigen, daß ich zu dieſem Angriffe nicht durch Erwägung der „causa finalis“, ſondern einzig durch den Antrieb der „causa efficiens“ (wie der Philoſoph ſich ausdrückt) beſtimmt worden ſei. Gewiß hatte ich ſchon bei der Abfaſſung und Veröffentlichung jenes Aufſatzes Nichts weniger im Sinne, als den Einfluß der Juden auf unſere Muſik mit Ausſicht auf Erfolg noch zu bekämpfen: die Gründe ihrer bisherigen Erfolge waren mir damals bereits ſo klar, daß es mir jetzt, nach über achtzehn Jahren, gewiſſermaßen zur Genugthuung dient, durch die Wiederveröffentlichung deſſelben dieſes bezeugen zu können. Was ich damit bezwecken wollte, könnte ich daher nicht klar bezeichnen, dagegen nur eben mich darauf berufen, daß die Einſicht in den unvermeidlichen Verfall unſerer Muſikzuſtände mir die innere Nöthigung zur Bezeichnung der Urſachen davon auferlegte. Vielleicht lag es aber doch auch meinem Gefühle nahe, eine hoffnungsreiche Annahme noch damit zu verbinden: dieß enthüllt Ihnen die Schlußapoſtrophe des Aufſatzes, mit welcher ich mich an die Juden ſelbſt wende.

Wie nämlich von humanen Freunden der Kirche eine heilſame Reform derſelben durch Berufung an den unterdrückten niederen Klerus als möglich gedacht worden iſt, ſo faßte auch ich die großen Begabungen des Herzens wie des Geiſtes in das Auge, die aus dem Kreiſe der jüdiſchen Sozietät mir ſelbſt zu wahrer Erquickung entgegengekommen ſind. Gewiß bin ich auch der Meinung, daß Alles, was das eigentliche deutſche Weſen von dorther bedrückt, in noch viel ſchrecklicherem Maaße auf dem geiſt- und herzvollen Juden ſelbſt laſtet. Mich dünkt es, als ob ich damals Anzeichen davon wahrnahm, daß meine Anrufung Verſtändniß und tiefe Erregung hervorgerufen hatte. Iſt Abhängigkeit in jeder Lage ein großes Übel und Hinderniß der freien Entwickelung, ſo ſcheint die Abhängigkeit der Juden unter ſich aber ein knechtiſches Elend von alleräußerſter Härte zu ſein. Es mag dem geiſtreichen Juden, da man nun einmal nicht nur mit uns, ſondern in uns zu leben ſich entſchloſſen hat, von der aufgeklärteren Stammgenoſſenſchaft Vieles geſtattet und nachgeſehen werden: die beſten, ſo ſehr erheiternden Judenanekdoten werden von ihnen uns erzählt; auch nach anderen Seiten hin, über uns, wie über ſich, kennen wir ſehr unbefangene, und ſomit jedenfalls erlaubt dünkende Auslaſſungen von ihnen. Aber einen vom Stamme Geächteten in Schutz zu nehmen, das muß jedenfalls den Juden als geradeswegs todeswürdiges Verbrechen gelten. Mir ſind hierüber rührende Erfahrungen zu Theil geworden. Um Ihnen aber dieſe Tyrannei ſelbſt zu bezeichnen, diene ein Fall für viele. Ein offenbar ſehr begabter, wirklich talent- und geiſtvoller Schriftſteller jüdiſcher Abkunft, welcher in das eigenthümlichſte deutſche Volksleben wie eingewachſen erſcheint, und mit dem ich längere Zeit auch über den Punkt des Judenthumes mannigfach verkehrte, lernte ſpäterhin meine Dichtungen: „Der Ring des Nibelungen“ und „Triſtan und Iſolde“ kennen; er ſprach ſich darüber mit ſolch' anerkennender Wärme und ſolch' deutlichem Verſtändniſſe aus, daß die Aufforderung meiner Freunde, zu welchen er geſprochen hatte, wohl nahe lag, ſeine Anſicht über dieſe Gedichte, welche von unſeren litterariſchen Kreiſen ſo auffallend ignorirt würden, auch öffentlich darzulegen. Dieß war ihm unmöglich! —

Begreifen Sie, verehrte Frau, aus dieſen Andeutungen, daß, wenn ich auch dießmal nur Ihrer Frage nach dem räthſelhaften Grunde der mir widerfahrenden Verfolgungen, namentlich der Preſſe, antwortete, ich meiner Antwort dennoch vielleicht nicht dieſe, faſt ermüdende, Ausdehnung gegeben haben würde, wenn nicht auch heute noch eine, allerdings faſt kaum auszuſprechende, im tiefſten Sinne mir liegende Hoffnung mich dabei angeregt hätte. Wollte ich dieſer einen Ausdruck geben, ſo durfte ich ſie vor Allem nicht auf eine fortgeſetzte Verheimlichung meines Verhältniſſes zu dem Judenthume begründet erſcheinen laſſen: dieſe Verheimlichung hat zu der Verwirrung beigetragen, in welcher ſich heute faſt jeder für mich theilnehmende Freund mit Ihnen befindet. Habe ich hierzu durch jenen früheren Pſeudonym Anlaß, ja dem Feinde das ſtrategiſche Mittel zu meiner Bekämpfung an die Hand gegeben, ſo mußte ich nun auch für meine Freunde Daſſelbe enthüllen, was Jenen nur zu wohl bekannt war. Wenn ich annehme, daß nur dieſe Offenheit auch Freunde im feindlichen Lager, nicht ſowohl mir zuführen, als zum eigenen Kampfe für ihre wahre Emanzipation ſtärken könne, ſo iſt es mir vielleicht zu verzeihen, wenn ein umfaſſender kulturhiſtoriſcher Gedanke mir die Beſchaffenheit einer Illuſion verdeckt, welche unwillkürlich ſich in mein Herz ſchmeichelt. Denn über Eines bin ich mir klar: ſo wie der Einfluß, welchen die Juden auf unſer geiſtiges Leben gewonnen haben, und wie er ſich in der Ablenkung und Fälſchung unſerer höchſten Kulturtendenzen kundgiebt, nicht ein bloßer, etwa nur phyſiologiſcher Zufall iſt, ſo muß er auch als unläugbar und entſcheidend anerkannt werden. Ob der Verfall unſerer Kultur durch eine gewaltſame Auswerfung des zerſetzenden fremden Elementes aufgehalten werden könne, vermag ich nicht zu beurtheilen, weil hierzu Kräfte gehören müßten, deren Vorhandenſein mir unbekannt iſt. Soll dagegen dieſes Element uns in der Weiſe aſſimilirt werden, daß es mit uns gemeinſchaftlich der höheren Ausbildung unſerer edleren menſchlichen Anlagen zureife, ſo iſt es erſichtlich, daß nicht die Verdeckung der Schwierigkeiten dieſer Aſſimilation, ſondern nur die offenſte Aufdeckung derſelben hierzu förderlich ſein kann. Sollte von dem, unſerer neueſten Äſthetik nach, ſo harmlos annehmlichen Gebiete der Muſik aus von mir eine ernſte Anregung hierzu gegeben worden ſein, ſo würde dieß vielleicht meiner Anſicht über die bedeutende Beſtimmung der Muſik nicht ungünſtig erſcheinen; und jedenfalls würden Sie, hochverehrte Frau, hierin eine Entſchuldigung dafür erkennen dürfen, daß ich Sie ſo lange von dieſem anſcheinend ſo abſtruſen Thema unterhielt.

Tribſchen bei Luzern, Neujahr 1869.

Richard Wagner.

Über das Dirigiren

(1869).

Motto nach Goethe:

„Fliegenſchnauz' und Mückennaſ'
Mit euren Anverwandten,
Froſch im Laub und Grill' im Gras,
Ihr ſeid mir Muſikanten!“

Mit dem Folgenden beabſichtige ich meine Erfahrungen und Beobachtungen auf einem Felde der muſikaliſchen Wirkſamkeit mitzutheilen, welches bisher für die Ausübung nur der Routine, für die Beurtheilung aber der Kenntnißloſigkeit überlaſſen blieb. Ich werde für mein eigenes Urtheil über die Sache mich nicht auf die Dirigenten ſelbſt, ſondern auf die Muſiker und Sänger berufen, weil dieſe allein das richtige Gefühl dafür haben, ob ſie gut oder ſchlecht dirigirt werden, worüber ſie allerdings nur dann ſich aufklären können, wenn ſie, was eben nur ſehr ausnahmsweiſe geſchieht, einmal gut dirigirt werden. Hierfür gedenke ich nicht mit der Aufſtellung eines Syſtemes, ſondern durch Aufzeichnung einer Reihenfolge von Wahrnehmungen zu verfahren, welche ich gelegentlich fortzuſetzen mir vorbehalte.

Unſtreitig kann es den Tonſetzern nicht gleichgiltig ſein, in welcher Weiſe vorgetragen ihre Arbeiten dem Publikum zu Gehör kommen, da dieſes ſehr natürlich erſt durch eine gute Aufführung von einem Muſikwerke den richtigen Eindruck erhalten kann, während es den durch eine ſchlechte Aufführung hervorgebrachten unrichtigen Eindruck als ſolchen nicht zu erkennen vermag. Wie es nun aber um die allermeiſten Aufführungen nicht nur von Opern, ſondern auch von Konzertmuſikwerken in Deutſchland ſteht, wird Manchem zu Bewußtſein kommen, wenn er meiner Beleuchtung der Elemente ſolcher Aufführungen mit Aufmerkſamkeit und einiger Kenntniß folgt.

Die dem hierin Erfahrenen ſich bloßſtellenden Schwächen der deutſchen Orcheſter, ſowohl im Betreff ihrer Beſchaffenheit als ihrer Leiſtungen, rühren zu allermeiſt von den nachtheiligen Eigenſchaften ihrer Dirigenten, als Kapellmeiſtern, Muſikdirektoren u. ſ. w. her. Die Wahl und Anſtellung derſelben wird von den oberſten Behörden der Kunſtinſtitute ganz in dem Maaße kenntnißloſer und nachläſſiger ausgeführt, als die Anforderungen an die Orcheſter ſchwieriger und bedeutender geworden ſind. Als die höchſten Aufgaben für das Orcheſter in einer Mozart'ſchen Partitur enthalten waren, ſtand an der Spitze deſſelben der eigentliche deutſche Kapellmeiſter, ſtets ein Mann von gewichtigem Anſehen (mindeſtens am Orte), ſicher, ſtreng, deſpotiſch, und namentlich grob. Als letzter dieſer Gattung wurde mir Friedrich Schneider in Deſſau bekannt; auch Guhr in Frankfurt gehörte noch zu ihr. Was dieſe Männer und ihre Gleichen, welche man in ihrem Verhalten zur neueren Muſik als „Zöpfe" zu bezeichnen hatte, in ihrer Art Tüchtiges zu leiſten vermochten, erfuhr ich noch vor etwa acht Jahren durch eine Aufführung meines „Lohengrin" in Karlsruhe unter der Leitung des alten Kapellmeiſters Strauß. Dieſer höchſt würdige Mann ſtand offenbar mit beſorglicher Scheu und Befrembung vor meiner Partitur: aber ſeine Sorge trug ſich nun eben auch auf die Leitung des Orcheſters über, welche nicht präziſer und kräftiger zu denken war; man ſah, ihm gehorchte Alles, wie einem Manne, der keinen Spaß verſteht und ſeine Leute in den Händen hat. Merkwürdiger Weiſe war dieſer alte Herr auch der einzige mir vorgekommene namhafte Dirigent, welcher wirkliches Feuer hatte; ſeine Tempi waren oft eher übereilt als verſchleppt, aber immer körnig und gut ausgeführt. — Einen ähnlichen guten Eindruck erhielt ich von der gleichen Leiſtung H. Eſſer's in Wien.

Was dieſe Gattung von Dirigenten alten Schrotes, wenn ſie weniger begabt waren als die Genannten, beim Aufkommen der komplizirteren neueren Orcheſtermuſik für die Bildung der Orcheſter endlich ungeeignet machen mußte, war zuvörderſt eben ihre alte Gewöhnung im Betreff der früher nöthig oder genügend dünkenden Beſetzung derſelben, wofür man ſich genau nur nach den dargebotenen Aufgaben gerichtet hatte. Mir iſt kein Beiſpiel bekannt geworden, daß irgendwo in Deutſchland der Etat eines Orcheſters aus Rückſicht auf die Erforderniſſe der neueren Inſtrumentation grundſätzlich umgeſtaltet worden wäre. Nach wie vor rücken in den großen Orcheſtern die Muſiker nach dem Anziennitätsgeſetze zu den Stellen der erſten Inſtrumente herauf, und nehmen folgerichtig erſt bei eingetretener Schwächung ihrer Kräfte die erſten Stimmen ein, während die jüngeren und tüchtigeren Muſiker an den zweiten ſitzen, was beſonders bei den Blasinſtrumenten ſehr nachtheilig bemerkbar wird. Iſt es nun wohl in neuerer Zeit einſichtigen Bemühungen, und namentlich auch der beſcheidenen Erkenntniß der betreffenden Muſiker ſelbſt zu verdanken, daß dieſe Übelſtände ſich immer mehr vermindern, ſo hat hingegen ein anderes Verfahren zu andauernd nachtheiligen Folgen geführt, nämlich in der Beſetzung der Streichinſtrumente. Hier wird ohne alles Beſinnen fortwährend die zweite Violine, vor Allem aber die Bratſche aufgeopfert. Dieſes letztere Inſtrument wird überall zum allergrößten Theile von invalid gewordenen Geigern, oder auch von geſchwächten Bläſern, ſobald dieſe irgend einmal auch etwas Geige geſpielt haben, beſetzt; höchſtens ſucht man einen wirklich guten Bratſchiſten an das erſte Pult zu bringen, namentlich der hie und da vorkommenden Soli wegen; doch habe ich auch erlebt, daß man für dieſe ſich mit dem Vorſpieler der erſten Violine aushalf. Mir wurde in einem großen Orcheſter von acht Bratſchiſten nur ein einziger bezeichnet, welcher die häufigen ſchwierigen Paſſagen in einer meiner neueren Partituren korrekt ausführen konnte. Das hiermit erwähnte Verfahren war nun, wie es aus humanen Rückſichten zu entſchuldigen war, von dem Charakter der früheren Inſtrumentation, nach welchem die Bratſche meiſt nur zur Ausfüllung der Begleitung gebraucht wurde, eingegeben, und fand auch bis in die neueſten Zeiten eine genügende Rechtfertigung durch die unwürdige Inſtrumentirungsweiſe der italieniſchen Opernkomponiſten, deren Werke ja einen weſentlichen und beliebten Beſtandtheil des deutſchen Opernrepertoir's ausmachen. Da auf dieſe Lieblingsopern auch von den großen Theaterintendanten, nach dem rühmlichen Geſchmacke ihrer Höfe, am allermeiſten gehalten wird, ſo iſt es auch nicht zu verwundern, daß Anforderungen, welche ſich auf dieſen Herren durchaus unbeliebte Werke begründen, bei ihnen nur dann durchzuſetzen ſein würden, wenn der Kapellmeiſter eben ein Mann von Gewicht und ernſtem Anſehen wäre, und wenn er namentlich ſelbſt recht ordentlich wüßte, was für ein heutiges Orcheſter nöthig iſt. Dieſes Letztere entging nun größtentheils unſeren älteren Kapellmeiſtern; ihnen entging namentlich auch die Einſicht in die Nothwendigkeit, die Saiteninſtrumente unſerer Orcheſter, gegenüber der ſo ſehr geſteigerten Anzahl und Verwendung der Blasinſtrumente, im entſprechenden Maaße zu vermehren; denn was auch neuerdings in dieſer Hinſicht nothdürftig geſchah, da das Misverhältniß nun doch gar zu offenbar wurde, genügte nie, um hierin die ſo berühmten deutſchen Orcheſter auf gleiche Höhe mit den franzöſiſchen zu bringen, welchen ſie in der Stärke und Tüchtigkeit der Violinen, und namentlich auch der Violoncelle, durchweg noch nachſtehen.

Was nun jenen Kapellmeiſtern vom alten Schrot entging, das zu erkennen und auszuführen wäre jetzt die erſte und rechte Aufgabe der Dirigenten neueren Datum's und Styles geweſen. Dafür war aber geſorgt, daß dieſe den Intendanten nicht gefährlich wurden, und daß namentlich auf ſie nicht die wuchtvolle Autorität der tüchtigen „Zöpfe“ der früheren Zeit überging.

Es iſt wichtig und lehrreich zu erſehen, wie dieſe neuere Generation, welche jetzt das geſammte deutſche Muſikweſen vertritt, zu Amt und Würden gelangte. — Da wir zunächſt dem Beſtehen der großen und kleinen Hoftheater, ſowie der Theater überhaupt, die Unterhaltung von Orcheſtern zu verdanken haben, müſſen wir es uns auch gefallen laſſen, daß durch die Direktionen dieſer Theater der deutſchen Nation diejenigen Muſiker bezeichnet werden, welche ſie für berufen halten, oft halbe Jahrhunderte hindurch die Würde und den Geiſt der deutſchen Muſik zu vertreten. Die meiſten dieſer ſo beförderten Muſiker müſſen wiſſen, wie ſie zu dieſer Auszeichnung kamen, da an den wenigſten unter ihnen es für das ungeübte Auge erſichtlich iſt, durch welche Verdienſte ſie dazu gelangten. Der eigentliche deutſche Muſiker erreichte dieſe „guten Poſten", als welche ſie von ihren Patronen wohl einzig betrachtet wurden, zumeiſt durch die einfache Anwendung des Geſetzes der Trägheit: man rückte aufwärts, ſchubweiſe. Ich glaube, daß das große Berliner Hoforcheſter ſeine meiſten Dirigenten auf dieſem Wege erhalten hat. Mitunter ging es jedoch auch ſprungweiſe her: ganz neue Größen gediehen plötzlich unter der Protektion der Kammerfrau einer Prinzeſſin u. ſ. w. Von welchem Nachtheile dieſe autoritätsloſen Weſen für die Pflege und Bildung unſerer allergrößten Orcheſter und Operntheater geworden ſind, iſt nicht genug zu ermeſſen. Gänzlich verdienſtlos, konnten ſie ſich in ihrer Stellung nur durch Unterwürfigkeit gegen einen kenntnißloſen, gewöhnlich aber allesverſtehenwollenden oberſten Chef, ſowie durch eine ſchmeichelnde Anbequemung an die Forderungen der Trägheit gegen die ihnen untergebenen Muſiker behaupten. Durch Preisgebung aller künſtleriſchen Disziplin, zu deren Aufrechterhaltung ſie andererſeits gar nicht befähigt waren, ſowie durch Nachgiebigkeit und Gehorſam gegen jede unſinnige Zumuthung von oben, ſchwangen ſich dieſe Meiſter ſogar zu allgemeiner Beliebtheit auf. Jede Schwierigkeit des Studiums ward mit einer ſalbungsvollen Berufung auf den „alten Ruhm der N. N. Kapelle" unter gegenſeitigem Schmunzeln überwunden. Wer bemerkte es nun, daß die Leiſtungen dieſes ruhmreichen Inſtitutes von Jahr zu Jahr tiefer ſanken? Wo waren die wirklichen Meiſter, dieſe zu beurtheilen? Gewiß nicht unter den Rezenſenten, welche nur bellen, wenn ihnen der Mund nicht zugeſtopft wird; auf dieſes Stopfen aber verſtand man ſich allſeitig.

In neueren Zeiten werden nun dieſe Dirigentenſtellen aber auch durch beſonders Berufene beſetzt: man läßt, je nach Bedürfniß und Stimmung der oberſten Direktion, von irgend woher einen tüchtigen Routinier kommen; und dieß geſchieht, um der Trägheit der landesüblichen Kapellmeiſter eine „aktive Kraft“ einzuimpfen. Dieß ſind die Leute, welche in vierzehn Tagen eine Oper „herausbringen“, ſehr ſtark zu „ſtreichen“ verſtehen, und den Sängerinnen effektvolle „Schlüſſe“ in fremde Partituren hineinkomponiren. Einer ſolchen Geſchicklichkeit verdankt die Dresdener Hofkapelle einen ihrer rüſtigſten Dirigenten.

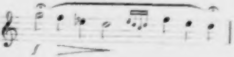
Aber auch nach wirklichem Rufe wird zu Zeiten ausgegangen: es müſſen „muſikaliſche Größen“ herbeigezogen werden. Die Theater haben keine ſolche aufzuweiſen: aber die Singakademien und Konzertanſtalten liefern deren welche, namentlich nach den Anpreiſungen der Feuilleton's der großen politiſchen Zeitungen, ziemlich alle zwei bis drei Jahre. Dieß ſind nun unſere heutigen Muſikbanquier's, wie ſie aus der Schule Mendelsſohn's hervorgegangen ſind, oder durch deſſen Protektion der Welt empfohlen wurden. Das war nun allerdings ein anderer Schlag Menſchen als die hilfloſen Nachwüchſe unſerer alten Zöpfe, — nicht im Orcheſter oder beim Theater aufgewachſene Muſiker, ſondern in den neu gegründeten Konſervatorien wohlanſtändig aufgezogen, Oratorien- und Pſalmen komponirend, und den Proben der Abonnementskonzerte zuhörend. Auch im Dirigiren hatten ſie Unterricht bekommen, und beſaßen zu dem eine elegante Bildung, wie ſie bisher bei Muſikern gar nicht vorgekommen war. An Grobheit war jetzt gar nicht mehr zu denken; und was bei unſeren armen eingeborenen Kapellmeiſtern ängſtliche, ſelbſtvertrauensloſe Beſcheidenheit war, äußerte ſich bei ihnen als guter Ton, zu welchem ſie außerdem durch ihre etwas befangene Stimmung unſerem ganzen deutſch-zöpfiſchen Geſellſchaftsweſen gegenüber ſich angehalten fühlten. Ich glaube, daß dieſe Leute manchen guten Einfluß auf unſere Orcheſter ausgeübt haben: gewiß iſt viel Rohes und Tölpelhaftes hier verſchwunden, und manches Detail im eleganten Vortrage ſeitdem beſſer beachtet und ausgebildet worden. Ihnen war das neuere Orcheſter bereits viel geläufiger, denn in vieler

Beziehung verdankte dieſes ihrem Meiſter Mendelsſohn eine beſonders zarte und feinſinnige Ausbildung auf dem Wege, welchen bis dahin Weber's herrlicher Genius zuerſt neu erfinderiſch betreten hatte.

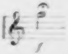
Zunächſt fehlte dieſen Herren aber Eines, um der nöthigen Neugeſtaltung unſerer Orcheſter und der mit ihnen verbundenen Inſtitute förderlich zu ſein: — Energie, wie ſie nur ein auf wirklich eigener Kraft beruhendes Selbſtvertrauen geben kann. Denn leider war hier Alles, Ruf, Talent, Bildung, ja Glaube, Liebe und Hoffen, künſtlich. Jeder von ihnen hat ſo viel mit ſich, und mit der Schwierigkeit ſeine künſtliche Stellung zu behaupten, zu thun, daß er an das Allgemeine, Zuſammenhangvolle, Konſequente und Neugeſtaltende nicht denken kann, weil dieſes ihn, ganz richtig, auch eigentlich gar nichts angeht. Sie ſind in die Stellung jener alten ſchwerſchrötigen deutſchen Meiſter eben nur getreten, weil dieſe gar zu tief herabgekommen und unfähig geworden waren, die Bedürfniſſe der neueren Zeit und ihres Kunſtſtyles zu erkennen; und es ſcheint, daß ſie ſich in dieſer Stellung nur wie eine Übergangsperiode ausfüllend empfinden, während ſie mit dem deutſchen Kunſtideale, dem wieder alles Edle doch einzig zuſtrebt, nichts Rechtes anzufangen wiſſen, weil es ihnen im tiefſten Grunde ihrer Natur fremd iſt. So verfallen ſie ſchwierigen Anforderungen der neueren Muſik gegenüber auch nur auf Auskunftsmittel. Meyerbeer war z. B. ſehr delikat; er bezahlte aus ſeiner Taſche einen neuen Flötiſten, der ihm in Paris eine Stelle gut blaſen ſollte. Da er recht gut verſtand, was auf einen glücklichen Vortrag ankommt, außerdem reich und unabhängig war, hätte er für das Berliner Orcheſter von außerordentlicher Verdienſtlichkeit werden können, als ihn der König von Preußen als Generalmuſikdirektor dazu berief. Hierzu war nun gleichzeitig aber auch Mendelsſohn berufen, dem es doch wahrlich nicht an ungewöhnlichſten Kenntniſſen und Begabungen fehlte. Gewiß ſtellten ſich Beiden dieſelben Hinderniſſe entgegen, welche eben alles Gute in dieſem Bereiche bisher gehemmt haben: allein, dieſe eben ſollten ſie hinwegräumen, denn dazu waren ſie, wie nie Andere wieder, in jeder Hinſicht ergiebig ausgerüſtet. Warum verließ ſie ihre Kraft? Es ſcheint: weil ſie eben keine Kraft hatten. Sie ließen die Sache ſtecken: nun haben wir das „berühmte“ Berliner Orcheſter vor uns, in welchem auch noch die letzte Spur ſelbſt der Spontini'ſchen Präziſionstradition geſchwunden iſt. Und dieß waren Meyerbeer und Mendelsſohn! Was werden nun anderswo ihre zierlichen Schattenbilder ausrichten?

Aus dem Überblicke der Eigenſchaften der übrig gebliebenen älteren, wie dieſer neueſten Spezies von Kapellmeiſtern und Muſikdirektoren erhellt es, daß von ihnen für die Neubildung der Orcheſter nicht viel zu erwarten ſtehen kann. Dagegen iſt die Initiative zu einer guten Fortbildung derſelben bisher immer nur noch von den Muſikern ſelbſt ausgegangen, was ſich ſehr erklärlich von der geſteigerten Ausbildung der techniſchen Virtuoſität herſchreibt. Der Nutzen, welchen die Virtuoſen der verſchiedenen Inſtrumente unſeren Orcheſtern gebracht haben, iſt ganz unläugbar; er würde vollſtändig geweſen ſein, wenn die Dirigenten Das geweſen wären, was ſie, namentlich unter ſolchen Umſtänden, ſein ſollten. Dem zöpfiſchen Überreſte unſeres alten Kapellmeiſterthumes, den ſtets um ihre Autorität verlegenen Herausgeſchobenen, oder durch Kammerfrauen empfohlenen Klavierlehrern u. ſ. w., wuchs der Virtuoſe natürlich ſogleich über den Kopf; dieſer ſpielte im Orcheſter dann etwa die Rolle der Prima Donna auf dem Theater. Der elegante Kapellmeiſter neueſten Schlages aſſoziirte ſich dagegen mit dem Virtuoſen, was in mancher Beziehung nicht unförderlich war, jedenfalls aber nur dann zu einem gemeinſamen Gedeihen des Ganzen geführt hätte, wenn eben das Herz und der Geiſt des wahren deutſchen Muſikweſens von dieſen Herren gefaßt worden wäre.

Zu allernächſt iſt aber hervorzuheben, daß ſie ihre Stellen, wie überhaupt das ganze Beſtehen der Orcheſter dem Theater verdankten, und ihre allermeiſten Beſchäftigungen und Leiſtungen ſich auf die Oper bezogen. Das Theater, die Oper hatten ſie alſo zu verſtehen, und demnach zu ihrer Muſik noch etwas Anderes zu erlernen, nämlich, ungefähr wie bei der Aſtronomie die Anwendung der Mathematik auf dieſe, ſo hier die Anwendung der Muſik auf die dramatiſche Kunſt. Hätten ſie dieſe, namentlich den dramatiſchen Geſang und Ausdruck richtig verſtanden, ſo wäre ihnen von dieſem Verſtändniſſe aus wieder ein Licht über den Vortrag des Orcheſters, namentlich bei den Werken der neuen deutſchen Inſtrumentalmuſik, aufgegangen. Meine beſten Anleitungen im Betreff des Tempo's und des Vortrages Beethoven'ſcher Muſik entnahm ich einſt dem ſeelenvoll ſicher accentuirten Geſange der großen Schröder-Devrient; es war mir ſeither z. B. unmöglich, die ergreifende Kadenz der Hoboe im erſten Satze der C moll-Symphonie



ſo verlegen herunterblaſen zu laſſen, wie ich dieß ſonſt noch nie anders gehört habe; ja, ich empfand nun, von dem mir aufgegangenen Vortrage dieſer Kadenz aus zurückgehend, auch, welche Bedeutung und welcher Ausdruck bereits an der entſprechenden Stelle dem als Fermate ausgehaltenen



der erſten Violine zu geben ſei, und aus dem rührend ergreifenden Eindrucke, den ich von dieſen zwei ſo unſcheinbar dünkenden Punkten her gewann, ging mir ein den ganzen Satz belebendes neues Verſtändniß auf. — Dieß hier nur beiläufig anführend, will ich zunächſt bloß angedeutet haben, welche Wechſelwirkung zur Vervollſtändigung der höheren muſikaliſchen Bildung im Betreff des Vortrages dem Dirigenten geboten wäre, wenn er ſeine Stellung zum Theater, welchem er an und für ſich Amt und Würde verdankt, richtig verſtünde.

Dagegen gilt ihm die Oper (wozu andererſeits die elende Pflege dieſes Kunſtgenre's auf den deutſchen Theatern ihm ein trauriges Recht giebt) als eine mit Seufzen zu beſeitigende läſtige Tagesarbeit, und er ſetzt ſeinen Ehrenpunkt dafür in den Konzertſaal, von wo er ausging und berufen wurde. Denn ſobald, wie geſagt, eine Theaterintendanz einmal das Gelüſte nach einem Muſiker von Ruf als Kapellmeiſter anwandelt, ſo muß dieſer von wo andersher kommen, als eben vom Theater.

Um nun beurtheilen zu können, was ein ſolcher ehemaliger Konzert- und Singakademie-Dirigent im Theater zu leiſten vermag, müſſen wir ihn zunächſt dort aufſuchen, wo er eigentlich zu Hauſe iſt, und wo ſich ſein Ruf als „gediegener“ deutſcher Muſiker begründet hat. Wir müſſen ihn als Konzertdirigenten beobachten.

Von dem Orcheſtervortrag unſerer klaſſiſchen Inſtrumentalmuſik iſt mir aus meiner früheſten Jugend ein auffallender Eindruck der Unbefriedigung verblieben, welchen ich, ſobald ich noch in neueſter Zeit einem ſolchen Vortrage beiwohnte, ſtets wiederum erhielt. Was mir am Klaviere, oder bei der Leſung der Partitur, im Ausdrucke ſo ſeelenvoll belebt erſchienen, erkannte ich dann kaum wieder, wie es meiſtens ganz unbeachtet flüchtig an den Zuhörern vorüberging. Namentlich war ich über die Mattigkeit der Mozart'ſchen Kantilene erſtaunt, die ich mir zuvor ſo gefühlvoll belebt eingeprägt hatte. Die Gründe hiervon habe ich mir erſt ſpäter klar gemacht, und ſie näher eingehend in meinem „Bericht über eine in München zu errichtende deutſche Muſikſchule“*) beſprochen, weßhalb ich Denjenigen, der mir hier ernſtlich folgen will, bitte, das hierauf Bezügliche dort nachzuleſen. Gewiß liegen dieſe zuvörderſt in dem gänzlichen Mangel eines wahrhaften deutſchen Muſikkonſervatoriums, im ſtrengſten Sinne des Wortes, wonach in ihm die genaue Tradition des ächten, von den Meiſtern ſelbſt ausgeübten Vortrages unſerer klaſſiſchen Muſik durch ſtete lebendige Fortführung aufbewahrt worden wäre, was natürlich wiederum vorausſetzen laſſen müßte, daß dieſe Meiſter dort ſelbſt dazu gelangt wären, ihre Werke ganz nach ihrem Sinne aufzuführen. Dieſe Vorausſetzung, wie das darauf ſich gründende Ergebniß, hat ſich leider der deutſche Kulturſinn entgehen laſſen, und wir ſind nun auf die Einfälle jedes einzelnen Dirigenten dafür angewieſen, was dieſer etwa von dem Tempo oder dem Vortrage eines klaſſiſchen Muſikſtückes halte, um uns über den Geiſt deſſelben zu orientiren.

---

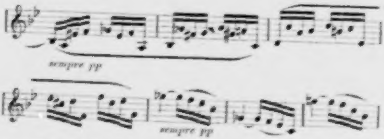
*) In dieſem achten Bande voranſtehend mitgetheilt.

In meiner Jugendzeit wurden in den berühmten Leipziger Gewandhaus-Konzerten dieſe Stücke einfach gar nicht dirigirt; ſondern unter dem Vorſpiele des damaligen Konzertmeiſters Matthäi wurden ſie, etwa wie die Ouvertüren und Entreakte im Schauſpiele, abgeſpielt. Von ſtörender Individualität des Dirigenten war hier ſomit gar nichts zu vermerken; außerdem wurden die, an ſich keine großen techniſchen Schwierigkeiten darbietenden Hauptwerke unſerer klaſſiſchen Inſtrumentalmuſik alle Winter regelmäßig durchgeſpielt: ſie gingen daher recht glatt und präzis; man ſah, das Orcheſter, welches ſie genau kannte, freute ſich der alljährlichen Wiederbegrüßung der Lieblingswerke.

Nur mit Beethoven's neunter Symphonie wollte es durchaus nicht gehen; dennoch gehörte es zum Ehrenpunkte, auch dieſe jedes Jahr mit aufzuführen. — Ich hatte mir die Partitur dieſer Symphonie ſelbſt kopirt, und ein Klavierarrangement zu zwei Händen davon ausgearbeitet. Wie erſtaunt war ich, von der Aufführung derſelben im Gewandhauſe nur die allerkonfuſeſten Eindrücke zu erhalten, ja durch dieſe endlich mich ſo ſehr entmuthigt zu fühlen, daß ich mich vom Studium Beethoven's, über welchen ich hierdurch völlig in Zweifel gerathen war, für einige Zeit gänzlich abwendete. Sehr belehrend war es nun aber für mich, daß auch mein ſpäteres wahres Gefallen an den Mozart'ſchen Inſtrumentalwerken erſt dann angeregt wurde, als ich ſelbſt Gelegenheit fand, ſie zu dirigiren, und hierbei mir es erlaubte, meinem Gefühle für den belebten Vortrag der Mozart'ſchen Kantilene zu folgen. Von der allergründlichſten Belehrung jedoch ward es für mich, endlich von dem ſogenannten Konſervatoir-Orcheſter in Paris im Jahre 1839 die zuletzt mir ſo bedenklich gewordene „neunte Symphonie" geſpielt zu hören. Hier fiel es mir denn wie Schuppen von den Augen, was auf den Vortrag ankäme, und ſogleich verſtand ich, was hier das Geheimniß der glücklichen Löſung der Aufgabe ausmachte. Das Orcheſter hatte eben gelernt, in jedem Takte die Beethoven'ſche Melodie zu erkennen, welche offenbar unſeren braven Leipziger Muſikern damals gänzlich entgangen war; und dieſe Melodie ſang das Orcheſter.

Dieß war das Geheimniß. Und hierzu war man keineswegs durch einen Dirigenten von beſonderer Genialität angeleitet worden; Habeneck, welcher ſich das große Verdienſt dieſer Aufführung erwarb, hatte, nachdem er während eines ganzen Winters dieſe Symphonie probiren gelaſſen, eben nur den Eindruck der Unverſtändlichkeit und Unwirkſamkeit dieſer Muſik empfunden, von welchem Eindrucke ſchwer zu ſagen iſt, ob ihn ebenfalls zu empfinden deutſche Dirigenten ſich bequemt hätten. Dieſer beſtimmte Jenen aber, die Symphonie ein zweites und drittes Jahr hindurch zu ſtudiren, und demnach nicht eher zu weichen, als bis das neue Beethoven'ſche Melos jedem Muſiker aufgegangen, und, da dieſe eben Muſiker vom rechten Gefühle für den melodiſchen Vortrag waren, von jedem auch richtig wiedergegeben wurde. Allerdings war Habeneck aber auch ein Muſikdirektor vom alten Schrot: er war der Meiſter, und Alles gehorchte ihm.

Die Schönheit dieſes Vortrages der neunten Symphonie bleibt mir noch ganz unbeſchreiblich. Um jedoch einen Begriff davon zu geben, wähle ich mir eine Stelle aus, an welcher ich, wie an jeder anderen es mir nicht minder geläufig ſein würde, zugleich die Schwierigkeit im Vortrage Beethoven's, wie die geringen Erfolge der deutſchen Orcheſter in der Löſung derſelben, nachweiſen will. — Die habe ich, ſelbſt durch die vorzüglichſten Orcheſter, es ſpäter ermöglichen können, die Stelle des erſten Satzes:



ſo vollendet gleichmäßig ausgeführt zu erhalten, wie ich dieß damals (vor dreißig Jahren) von den Muſikern des Pariſer Konſervatoir-Orcheſters hörte. An dieſer einen Stelle iſt es mir, bei oft in meinem ſpäteren Leben erneueter Erinnerung, recht klar geworden, worauf es beim Orcheſtervortrag ankommt, weil ſie die Bewegung und den gehaltenen Ton, zugleich mit dem Geſetze der Dynamik in ſich ſchließt. Daß die Pariſer dieſe Stelle genau ſo ausführen konnten, wie ſie vorgeſchrieben ſteht, darin beſtand nämlich ihre Meiſterſchaft. Weder in Dresden, noch in London, an welchen beiden Orten ich ſpäter dieſe Symphonie aufführte, konnte ich dazu gelangen, ſowohl den Bogenwechſel wie den Saitenwechſel der Streichinſtrumentiſten bei der aufſteigend ſich wiederholenden Figur völlig unmerklich zu machen, noch weniger aber die unwillkürliche Accentuation beim Aufſteigen dieſer Paſſage zu unterdrücken, weil dem gewöhnlichen Muſiker es immer nahe liegt, beim Aufwärtsſteigen ſtärker, wie im Gegenſatz beim Abwärtsgehen ſchwächer zu werden. Mit dem vierten Takte der aufgezeichneten Stelle waren wir immer in ein Crescendo gerathen, wodurch dem nun mit dem fünften Takte eintretenden gehaltenen Ges unwillkürlich, ja nothwendig, ein bereits heftiger Accent zugeführt wurde, welcher hier der ſo eigenthümlichen toniſchen Bedeutung dieſer Note höchſt nachtheilig ward. Welchen Ausdruck dieſe Stelle in dieſer gemeinhin muſizirenden Weiſe, gegen den durch ausdrückliche Vorſchrift deutlich genug angezeigten Willen des Meiſters vorgetragen, erhält, iſt dem Grobfühligen ſchwer zur abweiſenden Erkenntniß zu bringen: gewiß iſt Unbefriedigung, Unruhe, Verlangen auch dann in ihr ausgedrückt; aber welcher Art dieſe beſchaffen ſeien, das erfahren wir eben erſt, wenn wir dieſe Stelle ſo ausgeführt hören, wie der Meiſter es ſich dachte, und wie ich bisher einzig von jenen Pariſer Muſikern im Jahre 1839 es verwirklicht hörte. Hiervon entſinne ich mich, daß der Eindruck der dynamiſchen Monotonie (man verzeihe mir dieſen ſcheinbar unſinnigen Ausdruck für ein ſehr ſchwer zu bezeichnendes Phänomen!) bei der ungemeinen, ja exzentriſch mannigfaltigen Intervall-Bewegung der aufſteigenden Figur, mit ihrer Ausmündung auf die unendlich zart geſungene längere Note Ges, welcher dann das G ebenſo zart geſungen antwortete, wie durch Zauber mich in die unvergleichlichen Myſterien des Geiſtes einweihte, welcher nun unmittelbar, offen und klar verſtändlich zu mir ſprach.

Dieſe erhabene Offenbarung aber hier des Weiteren unberührt laſſend, frage ich nur, meine ſonſtigen praktiſchen Erfahrungen durchlaufend: auf welchem Wege ward es jenen Pariſer Muſikern möglich, ſo unfehlbar zu der Löſung dieſer ſchwierigen Aufgabe zu gelangen? Erſichtlich zunächſt nur durch den gewiſſenhafteſten Fleiß, wie er bloß ſolchen Muſikern zu eigen iſt, welche ſich nicht damit begnügen, ſich gegenſeitig Komplimente zu machen, ſich nicht einbilden, daß ſie Alles von ſelbſt verſtünden, ſondern dem zunächſt Unverſtandenen gegenüber ſich ſcheu und beſorgt fühlen, und dem Schwierigen von der Seite beizukommen ſuchen, auf welcher ſie zu Hauſe ſind, nämlich von der Seite der Technik. Der franzöſiſche Muſiker iſt von der italieniſchen Schule, welcher er zunächſt weſentlich angehört, inſoweit vortrefflich beeinflußt, als die Muſik für ihn nur durch den Geſang faßlich iſt: ein Inſtrument gut ſpielen, heißt für ihn, auf demſelben gut ſingen können. Und (wie ich dieſes ſogleich voranſtellte) jenes herrliche Orcheſter ſang eben dieſe Symphonie. Um ſie richtig „ſingen“ zu können, mußte aber auch überall das rechte Zeitmaaß gefunden werden ſein: und das war das Zweite, was ſich mir bei dieſer Gelegenheit einprägte. Der alte Habeneck hatte hierfür gewiß keine abſtrakt-äſthetiſche Inſpiration, er war ohne alle „Genialität“: aber *er fand das richtige Tempo, indem er durch anhaltenden Fleiß ſein Orcheſter darauf hinleitete, das Melos der Symphonie zu erfaſſen.*

Nur die richtige Erfaſſung des Melos' *giebt aber auch das richtige Zeitmaaß an*: beide ſind unzertrennlich; eines bedingt das andere. Und wenn ich hiermit mich nicht ſcheue, mein Urtheil über die allermeiſten Aufführungen der klaſſiſchen Inſtrumentalwerke bei uns dahin auszuſprechen, daß ich ſie in einem bedenklichen Grade für ungenügend halte, ſo gedenke ich dieß durch den Hinweis darauf zu erhärten, *daß unſere Dirigenten vom richtigen Tempo aus dem Grunde nichts wiſſen, weil ſie nichts vom Geſange verſtehen.* Mir iſt noch kein deutſcher Kapellmeiſter oder ſonſtiger Muſikdirigent vorgekommen, der, ſei es mit guter oder ſchlechter Stimme, eine Melodie wirklich hätte *ſingen* können; wogegen die Muſik für ſie ein ſonderlich abſtraktes Ding, etwas zwiſchen Grammatik, Arithmetik und Gymnaſtik Schwebendes iſt, von welchem ſehr wohl zu begreifen iſt, daß der darin Unterrichtete zu einem rechten Lehrer an einem Konſervatorium oder einer muſikaliſchen Turnanſtalt taugt, dagegen nicht verſtanden werden kann, wie dieſer einer muſikaliſchen Aufführung Leben und Seele zu verleihen vermöchte.

Hierüber erlaube ich mir denn mit dem Folgenden weitere Mittheilungen des von mir Erfahrenen zu machen.

Will man Alles zuſammenfaſſen, worauf es für die richtige Aufführung eines Tonſtückes von Seiten des Dirigenten ankommt, ſo iſt dieß darin enthalten, daß er immer das richtige *Tempo* angebe; denn die Wahl und Beſtimmung deſſelben läßt uns ſofort erkennen, ob der Dirigent das Tonſtück verſtanden hat oder nicht. Das richtige Tempo giebt guten Muſikern bei genauerem Bekanntwerden mit dem Tonſtück es faſt von ſelbſt auch an die Hand, den richtigen Vortrag dafür zu finden, denn jenes ſchließt bereits die Erkenntniß dieſes letzteren von Seiten des Dirigenten in ſich ein. Wie wenig leicht es aber iſt, das richtige Tempo zu beſtimmen, erhellt eben hieraus, daß nur aus der Erkenntniß des richtigen Vortrages in jeder Beziehung auch das richtige Zeitmaaß gefunden werden kann.

Hierin fühlten die alten Muſiker ſo richtig, daß ſie, wie Haydn und Mozart, für die Tempobezeichnung meiſt ſehr allgemeinhin verfuhren: „Andante" zwiſchen „Allegro" und „Adagio", erſchöpft mit der einfachſten Steigerung der Grade faſt Alles ihnen hierfür nöthig dünkende. Bei S. Bach finden wir endlich das Tempo allermeiſtens geradeswegs gar nicht bezeichnet, was im ächt muſikaliſchen Sinne das Allerrichtigſte iſt. Dieſer nämlich ſagte ſich etwa: wer mein Thema, meine Figuration nicht verſteht, deren Charakter und Ausdruck nicht herausfühlt, was ſoll dem noch ſolch' eine italieniſche Tempobezeichnung ſagen? — Um aus meiner allereigenſten Erfahrung zu ſprechen, führe ich an, daß ich meine auf den Theatern gegebenen früheren Opern mit recht beredter Tempo-Angabe ausſtattete, und dieſe noch durch den Metronomen (wie ich vermeinte) unfehlbar genau fixirte. Woher ich nun von einem albernen Tempo in einer Aufführung, z. B. meines „Tannhäuſer", hörte, vertheidigte man ſich gegen meine Rekriminationen jedesmal damit, auf das Gewiſſenhafteſte meiner Metronom-Angabe gefolgt zu ſein. Ich erſah hieraus, wie unſicher es mit der Mathematik in der Muſik ſtehen müſſe, und ließ fortan nicht nur den Metronomen aus, ſondern begnügte mich auch für Angebung der Hauptzeitmaaße mit ſehr allgemeinen Bezeichnungen, meine Sorgfalt einzig den Modifikationen dieſer Zeitmaaße zuwendend, da von dieſen unſere Dirigenten ſo gut wie gar nichts wiſſen. Dieſe Allgemeinheit der Bezeichnung hat nun, wie ich erfahren habe, die Dirigenten neuerdings wieder verdroſſen und konfus gemacht, beſonders da ſie deutſch ausgeführt ſind, und nun die Herren, an die alten italieniſchen Schablonen gewöhnt, darüber irre werden, was ich z. B. unter „Mäßig" verſtehe. Dieſe Beſchwerde kam mir neuerdings aus der Sphäre eines Kapellmeiſters zu, welchem ich kürzlich es zu verdanken hatte, daß die Muſik meines „Rheingold", die zuvor unter einem von mir angeleiteten Dirigenten bei den Proben zwei und eine halbe Stunde ausfüllte, in den Aufführungen, laut Bericht der Augsburger „Allgemeinen Zeitung", ſich auf drei Stunden ausdehnte. Ähnlich meldete man mir einſt zur Charakteriſirung einer Aufführung meines „Tannhäuſer", daß die Ouvertüre, welche unter meiner Leitung in Dresden zwölf Minuten gedauert hatte, hier zwanzig Minuten währte. Hier iſt allerdings von den eigentlichen Stümpern die Rede, welche namentlich vor dem Allabreve-Takte eine ungemeine Scheu haben, und dafür ſtets ſich an vier korrekte Normal-Viertelſchläge per Takt halten, um an ihnen immer das Bewußtſein ſich wach zu erhalten, daß ſie wirklich dirigiren und für Etwas da ſind. Wie dieſe Vierfüßler aus der Dorfkirche ſich namentlich auch in unſere Operntheater verlaufen haben, mag Gott wiſſen.

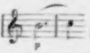
Das „Schleppen" iſt dagegen nicht die Eigenſchaft der eigentlichen eleganten Dirigenten der neueren Zeit, welche im Gegentheil eine fatale Vorliebe für das Herunter- oder Vorüberjagen haben. Hiermit hat es eine ganz beſondere Bewandniß, welche das neueſte, ſo allgemein beliebt gewordene, Muſikweſen an ſich faſt erſchöpfend zu charakteriſiren geeignet wäre, weßhalb ich denn auch hier etwas näher gerade auf dieſes Merkmal deſſelben eingehen will.

Robert Schumann klagte mir einmal in Dresden, daß in den Leipziger Konzerten Mendelsſohn ihm allen Genuß an der neunten Symphonie, durch das zu ſchnelle Tempo namentlich des erſten Satzes derſelben, verdorben habe. Ich ſelbſt habe Mendelsſohn nur einmal in einer Berliner Konzertprobe eine Beethoven'ſche Symphonie aufführen gehört: es war dieß die achte Symphonie (F dur). Ich bemerkte, daß er — faſt wie nach Laune — hie und da ein Detail herausgriff, und am deutlichen Vortrage deſſelben mit einer gewiſſen Obſtination arbeitete, was dieſem einen Detail ſo vortrefflich zu Statten kam, daß ich nur nicht recht begriff, warum er dieſelbe Aufmerkſamkeit nicht auch anderen Nüancen zuwendete: im Übrigen floß dieſe ſo unvergleichlich heitere Symphonie außerordentlich glatt und unterhaltend dahin. Perſönlich äußerte er mir einige Male im Betreff des Dirigirens, daß das zu langſame Tempo am meiſten ſchade, und er dagegen immer empfehle, etwas lieber zu ſchnell zu nehmen; ein wahrhaft guter Vortrag ſei doch zu jeder Zeit etwas Seltenes; man könne aber darüber täuſchen, wenn man nur mache, daß nicht viel davon bemerkt werde, und dieß geſchehe am beſten dadurch, daß man ſich nicht lange dabei aufhalte, ſondern raſch darüber hinwegginge. Die eigentlichen Schüler Mendelsſohn's müſſen von dem Meiſter hierüber noch Mehreres und Genaueres vernommen haben; denn eine zufällig eben nur gegen mich geäußerte Anſicht kann es nicht geweſen ſein, da ich des Weiteren Gelegenheit hatte, die Folgen, wie endlich auch die Gründe jener Maxime kennen zu lernen.

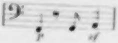
Eine lebendige Erfahrung von den erſteren machte ich an dem Orcheſter der philharmoniſchen Geſellſchaft in London; dieſes hatte Mendelsſohn längere Zeit hindurch dirigirt, und ausgeſprochener Maaßen hielt man hier die Tradition der Mendelsſohn'ſchen Vortragsweiſe feſt, welche ſich andererſeits ſo gut den Gewöhnungen und Eigenheiten der Konzerte dieſer Geſellſchaft anbequemte, daß die Vermuthung, die Mendelsſohn'ſche Vortragsweiſe ſei dem Meiſter durch dieſe eingegeben worden, ziemlich einleuchtend dünken muß. Da in dieſen Konzerten ungemein viel Inſtrumentalmuſik verbraucht, für jede Aufführung aber nur eine Repetitionsprobe verwendet wird, war ich ſelbſt genöthigt, öfter das Orcheſter eben nur ſeiner Tradition folgen zu laſſen, und lernte hierbei eine Vortragsweiſe kennen, die mich allerdings ſehr lebhaft an Mendelsſohn's gegen mich gethane Äußerungen hierüber gemahnte. Das floß denn wie das Waſſer aus einem Stadtbrunnen; an ein Aufhalten war gar nicht zu denken, und jedes Allegro endete als unläugbares Preſto. Die Mühe, hiergegen einzuſchreiten, war peinlich genug; denn erſt beim richtigen und wohlmodifizirten Tempo deckten ſich nun die unter dem allgemeinen Waſſerfluß verborgenen anderweitigen Schäden des Vortrages auf. Das Orcheſter ſpielte nämlich nie anders als „mezzoforte“; es kam zu keinem wirklichen forte, wie zu keinem wirklichen piano. So weit dieß nun möglich war, ließ ich es mir in den bedeutenden Fällen endlich wohl angelegen ſein, auf den mir richtig dünkenden Vortrag, ſomit auch auf das entſprechende Tempo zu halten. Die tüchtigen Muſiker hatten nichts dagegen, und freuten ſich ſelbſt aufrichtig darüber; auch dem Publikum ſchien es offenbar recht zu ſein: nur die Rezenſenten waren wüthend darüber, und ſchüchterten die Vorſteher der Geſellſchaft dermaaßen ein, daß ich von dieſen wirklich einmal darum angegangen wurde, den zweiten Satz der Es dur Symphonie von Mozart doch ja wieder ſo ruſchlich herunterſpielen zu laſſen, wie man es nun einmal gewohnt ſei, und wie denn doch Mendelsſohn ſelbſt auch es habe thun laſſen.

Ganz wörtlich präziſirte ſich aber endlich die fatale Maxime in der an mich gerichteten Bitte eines ſehr gemüthlichen älteren Kontrapunktiſten, Herrn Potter (wenn ich mich nicht irre), deſſen Symphonie ich aufzuführen hatte, und welcher mich herzlich anging, das Andante derſelben doch ja nur recht ſchnell zu nehmen, weil er große Angſt habe, es möchte langweilen. Ich bewies dieſem nun, daß ſein Andante, es möge ſo kurz dauern wie es wolle, jedenfalls langweilen müßte, wenn es ausdruckslos und matt heruntergeſpielt würde, wogegen es zu feſſeln vermöge, wenn das recht hübſche naive Thema etwa ſo, wie ich es ihm nun vorſang, auch vom Orcheſter vorgetragen würde, denn ſo habe er es jedenfalls doch wohl auch gemeint. Herr Potter war auffällig gerührt, gab mir recht, und entſchuldigte ſich nur eben damit, daß er dieſe Art von Orcheſtervortrag gar nicht mehr in Rechnung zu ziehen gewohnt ſei. Am Abend drückte er mir, gerade nach dieſem Andante, freudigſt die Hand. —

Wie gering der Sinn unſerer modernen Muſiker für das von mir hier gemeinte richtige Erfaſſen des Zeitmaaßes und Vortrages iſt, hat mich wahrhaft in Erſtaunen geſetzt, und leider machte ich die Erfahrungen davon gerade eben bei den eigentlichen Koryphäen unſeres heutigen Muſikweſens. So war es mir unmöglich, Mendelsſohn mein Gefühl von dem allgemein ſo widerwärtig verwahrloſten Zeitmaaße des dritten Satzes der Fdur-Symphonie Beethoven's (Nr. 8) beizubringen. Dieß iſt denn auch einer von den Fällen, welche ich des Beiſpieles wegen aus vielen anderen herausgreife, um an ihm eine Seite unſeres muſikaliſchen Kunſtſinnes zu beleuchten, über deren erſchreckliche Bedenklichkeit wir uns aufzuklären wohl für gut befinden ſollten.

Wir wiſſen, wie Haydn durch die Verwendung der Form des Menuetts zu einem erfriſchenden Überleitungsſatze vom Adagio zum Schluß-Allegro ſeiner Symphonien, namentlich in ſeinen letzten Hauptwerken dieſer Gattung, dahin gelangte, das Zeitmaaß deſſelben, dem eigentlichen Charakter des Menuetts entgegen, merklich zu beſchleunigen; offenbar nahm er ſogar, beſonders für das Trio, ſelbſt den „Ländler“ ſeiner Zeit in dieſen Satz auf, ſo daß die Bezeichnung „Menuetto“, namentlich im Betreff des Zeitmaaßes, nicht mehr gut ſich eignete, und nur ein ſeiner Herkunft wegen beibehaltener Titel wurde. Dem ungeachtet glaube ich, daß ſchon der Haydn'ſche Menuett gewöhnlich zu ſchnell genommen wird, ganz gewiß aber der in Mozart's Symphonien, wie man ſehr deutlich empfinden muß, wenn z. B. der Menuett der G moll-Symphonie, namentlich aber der der C dur-Symphonie dieſes Meiſters in einem gehalteneren Zeitmaaß geſpielt wird, wo dann beſonders dieſes letztere, gewöhnlich faſt im Preſto heruntergejagte, einen ganz anderen, ſowohl anmuthigen als feſtlich kräftigen Ausdruck erhält, wogegen ſonſt das Trio, mit dem ſinnig gehaltenen  zu einer nichtsſagenden Nuſchelei wird.

Nun hatte aber Beethoven, wie dieß ſonſt auch bei ihm vorkommt, für ſeine F dur-Symphonie einen wirklichen ächten Menuett im Sinne; dieſen ſtellt er, als gewiſſermaßen ergänzenden Gegenſatz zu einem vorangehenden Allegretto scherzando, zwiſchen zwei größeren Allegro-Hauptſätzen auf, und damit gar kein Zweifel über ſeine Abſicht im Betreff des Zeitmaaßes aufkommen könne, bezeichnet er ihn nicht mit: Menuetto, ſondern mit: Tempo di Menuetto. Dieſe neue und ungewohnte Charakteriſtik der beiden Mittelſätze einer Symphonie wurde nun faſt gänzlich überſehen: das Allegretto ſcherzando wußte das gewöhnliche Andante, das Tempo di Menuetto das ebenſo gewohnte „Scherzo" vorſtellen, und da es nun mit beiden in dieſer Auffaſſung nicht recht fördern wollte, kam die ganze wunderbare Symphonie, mit deren Mittelſätzen man zu keinem der gewohnten Effekte gelangte, bei unſeren Muſikern in das Anſehen einer gewiſſen Art von beiläufigen Nebenwerken der Beethoven'ſchen Muſe, welche es ſich nach der Anſtrengung mit der A dur-Symphonie einmal etwas leicht habe machen wollen. So wird denn, nach dem ſtets etwas verſchleppten Allegretto ſcherzando, das Tempo di Menuetto mit nie wankender Entſchiedenheit überall als erfriſchender Ländler zum Beſten gegeben, von dem man nie weiß, was man gehört hat, wenn er vorüber iſt. Gewöhnlich aber iſt man froh, wenn die Marter des Trio vorübergegangen. Dieſes reizvollſte aller Idylle wird nämlich bei dem gemeinen ſchnellen Tempo durch die Triolen-Paſſagen des Violoncells zu einer wahren Monſtruoſität: dieſe Begleitung gilt ſo als eines der Allerſchwierigſten für Violoncelliſten, welche ſich mit dem haſtigen Staccato herüber und hinüber abmühen, ohne etwas Anderes als ein höchſt peinliches Gekratze zum Beſten geben zu können. Auch dieſe Schwierigkeit löſt ſich natürlich ganz von ſelbſt, ſobald das richtige, dem zarten Geſange der Hörner und der Klarinette entſprechende Tempo genommen wird, welche ſo wiederum auch ihrerſeits über alle die Schwierigkeiten hinweg kommen, denen namentlich die Klarinette in ſo peinlicher Weiſe ausgeſetzt iſt, daß ſelbſt der beſte Künſtler auf dieſem Inſtrumente ſtets vor einem ſogenannten „Kicks" beſorgt ſein muß. Ich entſinne mich eines wahren Aufathmens bei allen Muſikern, als ich ſie dieſes Stück in dem richtigen mäßigen Tempo ſpielen ließ, wobei nun auch das humoriſtiſche *sforzando* der Bäſſe und Fagotte



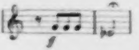
ſofort ſeine verſtändliche Wirkung machte, die kurzen *crescendi* deutlich wurden, der zarte Ausgang im *pp* zur Wirkung kam, und namentlich auch der Haupttheil des Satzes zum rechten Ausdrucke ſeiner gemächlichen Gravität gelangte.

Nun wohnte ich einmal mit Mendelsſohn einer vom verſtorbenen Kapellmeiſter Reiſſiger in Dresden dirigirten Aufführung dieſer Symphonie bei, und unterhielt mich mit ihm über das ſoeben von mir beſprochene Dilemma, über deſſen richtige Löſung, wie ich ihm mittheilte, ich zuvor mit meinem damaligen Kollegen mich verſtändigt zu haben — — glaubte, denn dieſer hatte mir verſprochen, das bewußte Tempo langſamer als ſonſt üblich zu nehmen. Mendelsſohn gab mir vollſtändig Recht. Wir hörten zu. Der dritte Satz begann, und ich erſchrak darüber, genau das alte Ländler-Tempo wieder vernehmen zu müſſen; ehe ich aber meinen Unwillen hierüber äußern konnte, lächelte Mendelsſohn, wohlgefällig den Kopf wiegend, mir zu: „So iſt's ja gut! Bravo!“ So fiel ich denn vom Schreck in das Erſtaunen. War nämlich Reiſſiger, wie es mir bald einleuchten mußte, wegen ſeines Rückfalles in das alte Tempo, aus Gründen, die mich nun zu weiteren Erörterungen führen werden, nicht ſtreng zu verklagen, ſo erweckte dagegen Mendelsſohn's Unempfindlichkeit im Betreff dieſes ſonderbaren künſtleriſchen Vorganges in mir ſehr natürlich den Zweifel, ob hier überhaupt etwas Unterſcheidbares ſich ihm darſtellte. Ich glaubte in einen wahren Abgrund von Oberflächlichkeit, in eine vollſtändige Leere zu blicken.

Ganz daſſelbe, wie mit Reiſſiger, begegnete mir im Betreff des gleichen dritten Satzes der achten Symphonie bald hierauf mit einem anderen namhaften Dirigenten, einem der Nachfolger Mendelsſohn's in der Direktion der Leipziger Konzerte. Auch dieſer hatte meinen Anſichten über dieſes Tempo di Menuetto beigepflichtet, und für ein von ihm geleitetes Konzert, zu welchem er mich einlud, mir das richtige langſame Zeitmaaß dieſes Satzes zu nehmen zugeſagt. Wunderlich lautete ſeine Entſchuldigung dafür, daß auch er ſein Verſprechen nicht gehalten: lachend geſtand er mir nämlich, daß er, durch die Beſorgung von allerlei Direktions-Angelegenheiten zerſtreut, erſt nach dem Beginne des Stückes ſich der mir gemachten Zuſage wieder erinnert habe; nun habe er aber natürlich das einmal wieder angegebene altgewöhnte Zeitmaaß nicht plötzlich ändern können, und ſo ſei es denn für dießmal nothgedrungen nochmals beim Alten verblieben. So peinlich mich dieſe Erklärung berührte, war ich dießmal doch zufrieden damit, wenigſtens Jemand gefunden zu haben, welcher den von mir verſtandenen Unterſchied beſtätigt ließ, und nicht vermeinte, mit dieſem oder jenem Tempo komme es auf das Gleiche heraus. Ich glaube aber nicht einmal, daß ich in dieſem letzteren Falle den betroffenen Dirigenten der eigentlichen Leichtfertigkeit und Gedankenloſigkeit, wie er ſich ſelbſt der „Vergeßlichkeit“ beſchuldigte, zeihen konnte, ſondern daß der Grund, weßhalb er das Tempo nicht langſamer nahm, ihm ſelbſt unbewußt, ein ſehr richtiger war. So auf das Gerathewohl von der Probe zur Aufführung ein derartiges Zeitmaaß empfindlich zu verändern, hätte gewiß vom bedenklichſten Leichtſinn gezeugt, vor deſſen ſehr üblen Folgen den Dirigenten dießmal ſeine glückliche „Vergeßlichkeit“ bewahrte. Bei ſeinem, unter der Anleitung des ſchnelleren Vortrages nun einmal gewöhnten Vortrage dieſes Stückes, wäre das Orcheſter aus aller Faſſung gerathen, wenn ihm plötzlich das gemäßigtere Zeitmaaß auferlegt worden wäre, für welches natürlicher Weiſe *auch ein ganz anderer Vortrag* gefunden werden mußte.

Hier liegt eben der entſcheidend wichtige Punkt, auf deſſen ſehr deutliches Erfaſſen es abgeſehen ſein müßte, wenn es über den oft ſo ſehr vernachläſſigten und durch üble Gewöhnungen verdorbenen Vortrag unſerer klaſſiſchen Muſikwerke zu einer erſprießlichen Verſtändigung kommen ſollte. Die üble Gewöhnung hat nämlich ein ſcheinbares Recht, auf ihren Annahmen über das Tempo zu beſtehen, weil ſich eine gewiſſe Übereinſtimmung des Vortrages mit dieſem gebildet hat, welche einerſeits den Befangenen das wahre Übel verdeckt, andererſeits aber zunächſt eine offenbare Verſchlimmerung dadurch gewahren läßt, daß der im Übrigen gewöhnte Vortrag bei nur einſeitiger Veränderung des Zeitmaaßes ſich meiſtens ganz unerträglich ausnimmt.

Um dieß an einem allereinfachſten Beiſpiele klar zu machen, wähle ich den Anfang der C moll-Symphonie:



Über die Fermate des zweiten Taktes gehen unſere Dirigenten nach einem kleinen Verweilen hinweg und benutzen dieſes Verweilen faſt nur, um die Aufmerkſamkeit der Muſiker auf ein präziſes Erfaſſen der Figur des dritten Taktes zu konzentriren. Die Note Es wird gewöhnlich nicht länger ausgehalten, als bei einem achtloſen Bogenſtriche der Saiteninſtrumente ein Forte andauert. Nun ſetzen wir den Fall, die Stimme Beethoven's habe aus dem Grabe einem Dirigenten zugerufen: „Halte du meine Fermate lange und furchtbar! Ich ſchrieb keine Fermaten zum Spaß oder aus Verlegenheit, etwa um mich auf das Weitere zu beſinnen; ſondern, was in meinem Adagio der ganz und voll aufzuſaugende Ton für den Ausdruck der ſchwelgenden Empfindung iſt, daſſelbe werfe ich, wenn ich es brauche, in das heftig und ſchnell figurirte Allegro als wonnig oder ſchrecklich anhaltenden Krampf. Dann ſoll das Leben des Tones bis auf ſeinen letzten Blutstropfen aufgeſogen werden; dann halte ich die Wellen meines Meeres an, und laſſe in ſeinen Abgrund blicken; oder hemme den Zug der Wolken, zertheile die wirren Nebelſtreifen, und laſſe einmal in den reinen blauen Äther, in das ſtrahlende Auge der Sonne ſehen. Hierfür ſetze ich Fermaten, d. h. plötzlich eintretende, lang auszuhaltende Noten in meine Allegro's. Und nun beachte du, welche ganz beſtimmte thematiſche Abſicht ich mit dieſem ausgehaltenen Es nach drei ſtürmiſch kurzen Noten hatte, und was ich mit allen den im Folgenden gleich auszuhaltenden Noten geſagt haben will." — Wenn nun dieſer Dirigent, in Folge dieſer Mahnung, von einem Orcheſter auf einmal verlangte, daß jener Takt mit der Fermate ſo bedeutend, — folglich auch ſo lang ausgehalten würde, als es ihm im Sinne Beethoven's nöthig dünkt, welchen Erfolg würde er zunächſt haben? Einen gar kläglichen. Nachdem die erſte Kraft des Bogens der Saiteninſtrumente verpraßt iſt, würde, bei der Nöthigung zum längeren Aushalten, der Ton immer dünner werden und in ein verlegenes Piano ausgehen, denn — und hier berühre ich ſogleich einen der üblen Erfolge unſerer heutigen Dirigentengewöhnungen —: nichts iſt unſeren Orcheſtern fremder geworden, als das gleichmäßig ſtarke Aushalten eines Tones. Ich fordere alle Dirigenten auf, von einem Inſtrumente des Orcheſters, welches es ſei, ein gleichmäßig voll ausgehaltenes Forte zu verlangen, um ihnen zur Erfahrung zu bringen, welches Staunen der Ungewohntheit dieſe Forderung erweckt, und nach welchen hartnäckigen Übungen erſt der richtige Erfolg herbeizuführen ſein wird.

Doch iſt dieſer gleichmäßig ſtark ausgehaltene Ton die Baſis aller Dynamik, wie im Geſang, ſo im Orcheſter: erſt von ihm aus iſt zu allen den Modifikationen zu gelangen, deren Mannigfaltigkeit zunächſt den Charakter des Vortrages überhaupt beſtimmt. Ohne dieſe Grundlage giebt ein Orcheſter viel Geräuſch, aber keine Kraft; und hierin liegt ein erſtes Merkmal der Schwäche unſerer meiſten Orcheſterleiſtungen. Da hiervon unſere heutigen Dirigenten ſo gut wie gar nichts mehr wiſſen, geben ſie dagegen ſehr viel auf die Wirkungen eines überleiſen Piano. Dieſes iſt nun recht mühelos von den Saiteninſtrumenten zu erlangen, ſehr ſchwer dagegen von Blasinſtrumenten, namentlich von den Holzrohrbläſern. Von dieſen, vorzüglich von den Flötiſten, welche ihre früher ſo ſanften Inſtrumente zu wahren Gewaltsröhren umgewandelt haben, iſt ein zart gehaltenes Piano faſt kaum mehr zu erzielen, — außer etwa von franzöſiſchen Hoboebläſern, weil dieſe nie über den Paſtoralcharakter ihres Inſtrumentes hinauskommen, oder von Klarinettiſten, ſobald man von dieſen den Echo-Effekt verlangt. Dieſer Übelſtand, welchem wir in den Vorträgen unſerer beſten Orcheſter begegnen, giebt uns die Frage ein, warum, wenn die Bläſer denn durchaus nicht zu einem gleichen Piano-Vortrag zu vermögen ſind, dann nicht wenigſtens das oft geradezu lächerlich hiergegen kontraſtirende überleiſe Spiel der Saiteninſtrumente, um ein ausgleichendes Verhältniß herzuſtellen, zu etwas größerer Fülle angehalten wird? Offenbar entgeht aber dieſes Misverhältniß unſeren Dirigenten gänzlich. Das Fehlerhafte hiervon liegt zum großen Theile in dem Charakter des Piano's der Streichinſtrumente anderweits ſelbſt begründet: denn wie wir kein rechtes Forte haben, fehlt uns auch das rechte Piano; beiden mangelt die Fülle des Tones, und hierfür hätten eben unſere Streichinſtrumentiſten wiederum etwas von unſeren Bläſern zu erlernen, da jenen es allerdings ſehr leicht fällt, den Bogen recht locker über die Saiten zu führen, um ſie eben nur zu einem flüſternden Schwirren zu bringen, wogegen es großer künſtleriſcher Bewältigung des Athems bedarf, um auf einem Blasinſtrumente bei mäßigſter Ausſtrömung deſſelben immer noch den Ton kenntlich und rein zu produziren. Von ausgezeichneten Bläſern müßten daher die Geiger das wirklich tonerfüllte Piano lernen, ſobald jene ihrerſeits es ſich angelegen ſein ließen, daſſelbe ſich von vorzüglichen Sängern anzueignen.

Der hier gemeinte leiſe, und jener zuvor bezeichnete ſtark ausgehaltene Ton, ſind nun die beiden Pole aller Dynamik des Orcheſters, zwiſchen denen ſich der Vortrag zu bewegen hat. Wie ſteht es nun um dieſen Vortrag, wenn weder der eine noch der andere richtig gepflegt wird? Welcher Art können die Modifikationen dieſes Vortrages ſein, wenn die beiden äußerſten Kennzeichen der dynamiſchen Bethätigung undeutlich ſind? Zweifelsohne ſo ſehr mangelhaft, daß die von mir beſprochene Mendelsſohn'ſche Maxime des flotten Darüberhinweggehens zu einem recht glücklichen Auskunftsmittel wird, weßhalb dieſes auch von unſeren Dirigenten zu einem wirklichen Dogma erhoben worden iſt. Und dieſes Dogma iſt es eben, welches heute die ganze Kirche unſerer Dirigenten mit ihrem Anhange einnimmt, ſo daß die Verſuche, unſere klaſſiſche Muſik richtig vorzutragen, von ihnen geradezu als ketzeriſch verſchrieen werden. —

Ich komme, um mich zunächſt an dieſe Dirigenten zu halten, für jetzt immer wieder auf das Tempo zurück, weil, wie ich zuvor ſagte, hier der Punkt ſich findet, wo der Dirigent ſich als den rechten oder den unrechten zu erkennen zu geben hat.

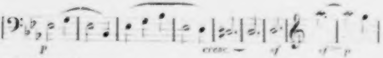
Offenbar kann das richtige Zeitmaaß nur nach dem Charakter des beſonderen Vortrages eines Muſikſtückes beſtimmt werden: um jenes zu beſtimmen, müſſen wir über dieſen einig ſein: die Erforderniſſe des Vortrages, ob er vorwiegend dem gehaltenen Tone (dem Geſange), oder der rhythmiſchen Bewegung (der Figuration) ſich zuneigt, dieſe haben den Dirigenten dafür zu beſtimmen, welche Eigenthümlichkeit des Tempo's er vorwiegend zur Geltung zu bringen hat.

Hier ſteht nun das Adagio dem Allegro gegenüber, wie der gehaltene Ton der figurirten Bewegung. Dem tempo adagio giebt der gehaltene Ton das Geſetz: hier zerfließt der Rhythmus in das ſich ſelbſt angehörende, ſich allein genügende reine Tonleben. In einem gewiſſen zarten Sinne kann man vom reinen Adagio ſagen, daß es nicht langſam genug genommen werden kann: hier muß ein ſchwelgeriſches Vertrauen in die überzeugende Sicherheit der reinen Tonſprache herrſchen; hier wird der languor der Empfindung zum Entzücken; was im Allegro der Wechſel der Figuration ausdrückte, ſagt ſich hier durch die unendliche Mannigfaltigkeit des flektirten Tones; die mindeſte Harmoniewechſel wirkt hierbei überraſchend, wie die fernſten

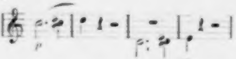
Fortſchreitungen durch die ſtets geſpannte Empfindung als erwartet vorbereitet werden.

Keiner unſerer Dirigenten getraut ſich dem Adagio dieſe ſeine Eigenſchaft im richtigen Maaße zuzuerkennen; ſie ſpähen vom Anfange herein nach irgend welcher darin vorkommenden Figuration aus, um ſogleich nach der muthmaßlichen Bewegung derſelben ihr Tempo einzurichten. Vielleicht bin ich der einzige Dirigent, welcher es ſich getraute, das eigentliche Adagio des dritten Satzes der neunten Symphonie ſeinem reinen Charakter gemäß auch für das Zeitmaaß aufzufaſſen. Dieſem ſtellt ſich hier zunächſt das mit dem Adagio abwechſelnde Andante 3/4 gegenüber, wie um jenem recht auffällig ſeine ganz beſondere Eigenſchaft zu ſichern, was aber unſere Dirigenten nie abhält, beide Charaktere in der Art zu verwiſchen, daß nur der rhythmiſche Wechſel des Vierviertel- und Dreiviertel-Taktes übrig bleibt. Dieſer Satz — gewiß einer der lehrreichſten im vorliegenden Betreff — bringt ſchließlich mit dem reich figurirten Zwölfachteltakt auch das deutlichſte Beiſpiel der Brechung des reinen Adagio-Charakters durch die ſchärfere Rhythmiſirung der nun zu eigener Selbſtändigkeit erhobenen begleitenden Bewegung, bei ſtets in ihrer charakteriſtiſchen Breite forterhaltener Kantilene. Hier erkennen wir das gleichſam fixirte Bild des zuvor nach unendlicher Ausdehnung verlangenden Adagio's, und wie dort eine ungeſchränkte Freiheit für die Befriedigung des toniſchen Ausdruckes das zwiſchen zarteſten Geſetzen ſchwankende Maaß der Bewegung angab, wird hier durch die feſte Rhythmik der figurativ geſchmückten Begleitung das neue Geſetz der Feſthaltung einer beſtimmten Bewegung gegeben, welches in ſeinen ausgebildeten Konſequenzen uns zum Geſetz für das Zeitmaaß des Allegro wird.

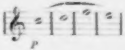
Wie der gehaltene und in ſeiner Andauer modifizirte Ton die Grundlage alles muſikaliſchen Vortrages iſt, wird das Adagio, namentlich durch ſo konſequente Ausbildung, wie ſie ihm Beethoven eben in dieſem dritten Satze ſeiner neunten Symphonie gegeben hat, auch die Grundlage aller muſikaliſchen Zeitmaaßbeſtimmung. Das Allegro kann, in einem zart verſtändigen Sinne, als das äußerſte Ergebniß der Brechung des reinen Adagio-Charakters durch die bewegtere Figuration angeſehen werden. Selbſt im Allegro dominirt, bei genauer Beachtung ſeiner beſtimmendſten Motive, immer der dem Adagio entlehnte Geſang. Die bedeutendſten Allegro-Sätze Beethoven's werden meiſtens durch eine Grundmelodie beherrſcht, welche in einem tieferen Sinne dem Charakter des Adagio's angehört, und hierdurch erhalten ſie die ſentimentale Bedeutung, welche dieſe Allegro's ſo ausdrücklich gegen die frühere, naive Gattung derſelben abſtechen läßt. Doch verhält ſich zu dem Beethoven'ſchen



das Mozartiſche



oder



bereits nicht fern, und der eigentliche exkluſive Charakter des Allegro's tritt bei Mozart, wie bei Beethoven, erſt dann ein, wenn die Figuration über den Geſang gänzlich die Oberhand erhält, alſo wenn die Reaktion der rhythmiſchen Bewegung gegen den gehaltenen Ton vollſtändig durchgeſetzt wird. Dieß iſt zumeiſt in den aus dem Rondeau gebildeten Schlußſätzen der Fall, wovon ſehr ſprechende Beiſpiele die Finale's der Mozart'ſchen Es dur- und der Beethoven'ſchen A dur-Symphonie ſind. Hier feiert die rein rhythmiſche Bewegung gewiſſermaßen ihre Orgien, und daher können auch dieſe Allegro-Sätze nicht beſtimmt und ſchnell genug genommen werden. Was aber zwiſchen dieſen äußerſten Punkten liegt, iſt dem Geſetz der gegenſeitigen Beziehungen zu einander unterworfen, und dieſe Geſetze können nicht zartſinnig und mannigfaltig genug erfaßt werden, denn ſie ſind in einem tiefen Grunde dieſelben, welche den gehaltenen Ton ſelbſt in allen erdenklichen Nüancen modifizirten; und wenn ich jetzt dieſer, unſeren Dirigenten nicht nur ganz unbekannten, ſondern dieſer Unbekanntheit wegen von ihnen mit tölpiſch abweiſender Verketzerung behandelten Modifikation des Tempo's eingehender mich zuwende, ſo wird Derjenige, welcher mir bis hierher aufmerkſam gefolgt iſt, verſtehen, daß es ſich dabei um ein wahres Lebensprinzip unſerer Muſik überhaupt handelt. —

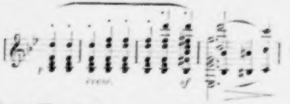
In Folge der vorangehenden Erörterung unterſchied ich zweierlei Gattungen von Allegro's, von welchen ich dem neueren, ächt Beethoven'ſchen, einen ſentimentalen Charakter zuſprach, gegenüber dem älteren, vorzugsweiſe Mozart'ſchen, welchem ich den naiven Charakter beilegte. Bei dieſer Bezeichnung ſchwebte mir die ſchöne Charakteriſtik vor, welche Schiller in ſeinem berühmten Aufſatze von der ſentimentaliſchen und naiven Dichtkunſt giebt.

Da ich meinem nächſten Zwecke zulieb mich jetzt nicht weiter über das hier berührte äſthetiſche Problem verbreiten will, möchte ich nur feſtſtellen, daß ich das von mir gemeinte naive Allegro am allerbeſtimmteſten eben in den meiſten Mozart'ſchen ſchnellen Alla-breve-Sätzen ausgebildet erkenne. Die vollendetſten dieſer Art ſind die Allegro's ſeiner Opern-Ouvertüren, vor Allem der zu „Figaro" und „Don Juan". Von dieſen iſt bekannt, daß ſie Mozart nicht ſchnell genug geſpielt werden konnten; als er die Muſiker durch ſein endlich erzwungenes Presto der Figaro-Ouvertüre zu derjenigen verzweiflungsvollen Wuth gebracht hatte, welche ihnen zu ihrer eigenen Überraſchung das Gelingen ermöglichte, rief ihnen der Meiſter ermuthigend zu: „So war's ſchön! Nun am Abend aber noch ein wenig ſchneller!" — Ganz richtig! Wie ich von dem reinen Adagio ſagte, daß es im idealen Sinne gar nicht langſam genug genommen werden könnte, vermag dieſes eigentliche, gänzlich unvermiſchte, reine Allegro auch nicht ſchnell genug gegeben zu werden. Wie dort die Schranken der ſchwelgeriſchen Tonentwickelung, ſo ſind hier die Gränzen der figurativen Bewegungsrichtung durchaus ideal, und das Maaß des Erreichbaren beſtimmt ſich einzig nach dem Geſetze der Schönheit, welches für die äußerſten Gegenſätze der gänzlich gehemmten und der gänzlich entfeſſelten figurativen Bewegung den Gränzpunkt feſtſtellt, an welchem die Sehnſucht nach der Aufnahme des Entgegengeſetzten zur Nothwendigkeit wird. — Es zeugt daher von einem tiefen Sinne, daß die Anreihung der Sätze einer Symphonie unſerer Meiſter von einem Allegro zum Adagio, und von dieſem, durch eine vermittelnde ſtrengere Tanzform (den Menuett oder das Scherzo) zum allerſchnellſten Final-Allegro führt. Hiergegen zeugt es ebenſo von einem wahren Verkommen an aller richtigen Empfindung hiervon, wenn jetzige Komponiſten der Langweiligkeit ihrer Einfälle durch Wiederausſtopfung der älteren Suitenform, mit ihrer gedankenloſen Anreihung längſt mannigfaltiger entwickelter und zu reich gemiſchten Formen ausgebildeter Tanztypen aufzuhelfen vermeinen.

Was nun jenes Mozart'ſche abſolute Allegro noch beſonders als der naiven Gattung angehörig erkennen läßt, iſt, nach der Seite der Dynamik hin, der einfache Wechſel von forte und piano, ſowie, im Betreff ſeiner formellen Struktur, die wahlloſe Nebeneinanderſtellung gewiſſer, dem Piano- oder Forte-Vortrage angeeigneter, völlig ſtabil gewordener rhythmiſch-melodiſcher Formen, in deren Verwendung (wie bei den ſtets gleichartig wiederkehrenden rauſchenden Halbſchlüſſen) der Meiſter eine faſt mehr als überraſchende Unbefangenheit zeigt. Hier erklärt ſich jedoch Alles, auch die größte Achtloſigkeit in der Anwendung gänzlich banaler Satzformen, aus dem einen Charakter eben dieſes Allegro's, welcher gar nicht durch Kantilene uns feſſeln, ſondern vielmehr nur durch raſtloſe Bewegung uns in eine gewiſſe Berauſchung verſetzen ſoll. Es iſt ein tiefer Zug, daß das Allegro der Don Juan-Ouvertüre dieſe Bewegung endlich durch eine unverkennbare Wendung nach dem Sentimentalen hin, in der Weiſe abſchließt, daß bei der Berührung des vorhin von mir charakteriſirten Gränzpunktes die Umſtimmung des Extremes zugleich mit einer Nöthigung zur Modifikation des Zeitmaaßes angezeigt iſt, welches letztere hiermit unmerklich, und doch wieder für den Vortrag dieſer Übergangstakte ſo beſtimmend, zu der etwas gemäßigteren Bewegung ſich herabſenkt, in welcher das folgende erſte Tempo der Oper, zwar auch ein Allabreve, aber jedenfalls minder ſchnell als das Haupttempo der Ouvertüre, zu nehmen iſt.

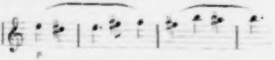
Daß die hier zuletzt berührte Eigenthümlichkeit der Don Juan-Ouvertüre unſeren meiſten Dirigenten roh gewohnter Weiſe entgeht, ſoll uns jetzt nicht zu vorzeitigen Betrachtungen verleiten, ſondern Eines will ich nur erſt feſtgeſtellt wiſſen, nämlich: daß der Charakter dieſes älteren, klaſſiſchen, oder — wie ich es nenne — naiven Allegro's ein himmelweit verſchiedener von dem des neueren, ſentimentalen, recht eigentlichen Beethoven'ſchen Allegro's iſt. Erſt Mozart lernte durch das, hierzu als zu einer Neuerung angeleitete, Mannheimer Orcheſter das Creſcendo und Diminuendo im Orcheſtervortrage kennen: bis dahin deckt uns auch die Inſtrumentirungsweiſe der alten Meiſter auf, daß zwiſchen den Forte- und Piano-Sätzen eines Allegro's nichts auf einen eigentlichen Gefühlsvortag Berechnetes eingeſtreut war.

Wie verhält ſich hiergegen nun aber das eigentliche Beethoven'ſche Allegro? — Wie wird ſich (um die unerhörte Neuerung Beethoven's ſogleich durch ſeine kühnſte Eingebung dieſer Art zu bezeichnen) der erſte Satz ſeiner heroiſchen Symphonie ausnehmen, wenn er im ſtrikten Tempo eines Mozart'ſchen Ouvertüren-Allegro's abgeſpielt wird? — Ich frage aber, ob es einem unſerer Dirigenten einfällt, das Tempo für dieſen Satz je anders zu nehmen, als dort, nämlich glatt weg, in einem Strich, vom erſten bis zum letzten Takte? Sollte von einem „Auffaſſen“ des Tempo ſeinerſeits überhaupt die Rede ſein, ſo kann man es für gewiß halten, daß er vor Allem dem Mendelsſohn'ſchen „chi va presto, va sano“ folgen wird, — ſobald er nämlich der eleganten Kapellmeiſterei angehört. Wie die Muſiker, welche etwa Sinn für Vortrag haben, dann mit dem



u. ſ. w.

oder dem wehklagenden:



u. ſ. w.

zurecht kommen, dafür mögen ſie zuſehen; Jene kümmert dieß nicht, denn ſie ſind auf „klaſſiſchem“ Boden, da geht es in einem Zuge fort: grande vitesse, vornehm und eindringlich zugleich, auf engliſch: time is music. —

In der That ſind wir hier auf dem entſcheidenden Punkte für die Beurtheilung unſeres ganzen heutigen Muſikmachens angekommen, dem ich mich daher, wie zu bemerken geweſen ſein wird, mit einigermaßen vorſichtiger Umſtändlichkeit genähert habe. Mir konnte zunächſt nur darum zu thun ſein, das Dilemma ſelbſt aufzudecken, und dem Gefühle eines Jeden es klar zu machen, daß ſeit Beethoven hinſichtlich der Behandlung und des Vortrages der Muſik eine ganz weſentliche Veränderung gegen früher eingetreten iſt. Was früher in einzelnen abgeſchloſſenen Formen zu einem Fürſichleben auseinandergehalten war, wird hier, wenigſtens ſeinem innerſten Hauptmotive nach, in den entgegengeſetzteſten Formen, von dieſen ſelbſt umſchloſſen, zu einander gehalten und gegenſeitig aus ſich entwickelt

Natürlich ſoll dem nun auch im Vortrage entſprochen werden, und hierzu gehört vor allen Dingen, daß das Zeitmaaß von nicht minderer Zartlebigkeit ſei, als das thematiſche Gewebe, welches durch jenes ſich ſeiner Bewegung nach kundgeben ſoll, ſelbſt es iſt.

Setzen wir nun feſt, daß, im Betreff der von mir gemeinten ſtets gegenwärtigen und thätigen Modifikation des Tempo's eines klaſſiſchen Muſikſtückes neueren Styles, es ſich um nicht mindere Schwierigkeiten handelt, als diejenigen, mit welchen überhaupt das richtige Verſtändniß dieſer Offenbarungen des ächten deutſchen Genius zu ringen hat. — In dem Vorangehenden habe ich einigen an den allererſten Koryphäen der Muſik unſerer Zeit gemachten Erfahrungen beſondere Beachtung gewidmet, um meiner Darſtellung das chaotiſche Detail der Aufzählung der geringeren Fälle meiner Experienz zu erſparen: wenn ich jetzt nicht anſtehe, allen dieſen zuſammen genommen das Urtheil zu entnehmen, daß ich, nach der Art wie wir ihn durch öffentliche Aufführungen bisher erſt kennen gelernt haben, den eigentlichen Beethoven bei uns noch für eine reine Chimäre halte, ſo möchte ich nun dieſer gewiß nicht weichlichen Behauptung dadurch zu einem Beweiſe verhelfen, daß ich die negative Seite deſſelben durch den poſitiven Nachweis der, meiner Meinung nach, richtigen Art des Vortrages für jenen Beethoven und das ihm Verwandte, unterſtütze.

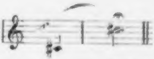
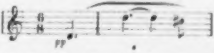
Da der Gegenſtand mich auch in dieſer Beziehung unerſchöpflich dünkt, will ich mich wiederum an wenigere draſtiſche Punkte der Erfahrung zu halten ſuchen. —

Eine der Hauptformen der muſikaliſchen Satzbildung iſt die einer Folge von Variationen auf ein vorangeſtelltes Thema. Bereits Haydn, und endlich Beethoven, haben die an ſich loſe Form der bloßen Aufeinanderfolge von Verſchiedenheiten, außer durch ihre genialen Erfindungen, auch dadurch künſtleriſch bedeutend gemacht, daß ſie dieſen Verſchiedenheiten Beziehungen zu einander gaben. Dieß geſchieht am glücklichſten, wenn der Weg der Entwickelung aus einander eingeſchlagen wird, demnach wenn die eine Bewegungsform, ſei es durch Fortſpinnung des in ihr nur Angedeuteten, oder durch Ergänzung des in ihr Mangelnden, zu gewiſſermaßen befriedigender Überraſchung in die andere Bewegungsform hinüberführt. Die eigentliche Schwäche der Variationenform als Satzbildung wird aber dann aufgedeckt, wenn ohne jede Verbindung oder Vermittelung ſtark kontraſtirende Theile neben einander geſtellt werden. Gerade hieraus weiß zwar Beethoven ebenfalls wieder einen Vortheil zu ziehen, aber dann eben in einem Sinne, der die Annahme alles Zufälligen, Unbeholfenen vollkommen ausſchließt: nämlich an den oben von mir bezeichneten Schönheitsgränzen ſowohl des unendlich ausgedehnten Tones (im Adagio), als der ſchrankenloſen Bewegung (im Allegro), erfüllt er mit einer ſcheinbaren Plötzlichkeit die übermäßige Sehnſucht nach dem nun erlöſenden Gegenſatze, indem er die kontraſtirende Bewegung dann als die einzig entſprechende eintreten läßt. Dieß lernen wir eben aus des Meiſters großen Werken; und der letzte Satz der Sinfonia eroica iſt zu dieſer Belehrung eine der vorzüglichſten Anleitungen, ſobald dieſer Satz nämlich nach dem Charakter eines unendlich erweiterten Variationenſatzes erkannt, und als ſolcher mit mannigfaltigſter Motivirung vorgetragen wird. Um der letzteren für dieſen, wie für alle ähnlichen Sätze, mit Bewußtſein ſich zum Meiſter zu machen, muß aber die zuvor erwähnte Schwäche der Variationsſatzform deſto ſicherer erkannt, und demzufolge ihre nachtheilige Wirkung auf das Gefühl abgeleitet werden. Zu häufig nämlich ſehen wir, daß die Variationen eben nur einzeln für ſich entſtanden, und bloß nach einer gewiſſen, ganz äußerlichen Konvention an einander gereiht ſind. Die unangenehmſte Wirkung von dieſer achtloſen Nebeneinanderſtellung erfahren wir, wenn ſogleich nach dem ruhig getragenen Thema eine unbegreiflich luſtig bewegte erſte Variation eintritt. Die erſte Variation des ſo über Alles wundervollen Thema's des zweiten Satzes der großen A dur-Sonate für Klavier und Violine von Beethoven hat mich, da ich ſie noch von keinem

Virtuoſen anders behandeln hörte, als es eben eine zur gymnaſtiſchen Produktion dienende „erſte Variation“ überhaupt verdient, ſtets zur Empörung gegen alles fernere Muſikanhören gebracht. Wunderlich war es nun, daß, wem ich mich nach klagend hierüber eröffnete, von allen Seiten her ich nur dieſelbe Erfahrung, wie mit dem Tempo di Menuetto der achten Symphonie wiederholte. Man gab mir „im Ganzen“ Recht, begriff im Einzelnen aber nicht, was ich wollte. Gewiß iſt nur (um bei dem angeführten Falle zu bleiben), daß dieſe erſte Variation des wundervoll getragenen Thema's einen bereits auffällig belebten Charakter trägt; jedenfalls hat ſie ſich der Komponiſt, als er ſie erfand, zunächſt gar nicht in unmittelbarer Folge, alſo nicht im vollen Zuſammenhange mit dem Thema ſelbſt gedacht, worin ihn die formelle Abgeſchloſſenheit der Theile der Variationenform unbewußt beſtimmte. Nun werden aber dieſe Theile in unmittelbarer Aufeinanderfolge vorgetragen. Aus anderen, nach der Variationenform gebildeten, aber im unmittelbaren Zuſammenhange gedachten Sätzen des Meiſters (wie z. B. dem zweiten Satze der C moll-Symphonie, oder dem Adagio des großen Es dur-Quartettes, vor Allem auch dem wunderbaren zweiten Satze der großen C moll-Sonate, Op. 111) wiſſen wir nun auch, wie gefühlvoll und zartſinnig dort die Überleitungspunkte der einzelnen Variationen ausgeführt ſind. Somit liegt es doch nun für den Vortragenden, der in ſolchem Falle, wie in dem mit der ſogenannten Kreutzer-Sonate, die Ehre beanſprucht, für den Meiſter voll und ganz einzutreten, recht nahe, daß er wenigſtens den Eintritt dieſer erſten Variation mit der Stimmung des ſoeben beendeten Thema's etwa dadurch in eine milde Beziehung zu bringen ſucht, daß er im Betreff des Zeitmaaßes eine gewiſſe Rückſicht durch anfänglich milde Deutung des neuen Charakters, in welchem — nach der unabänderlichen Anſicht der Klavier- und Violinſpieler — dieſe Variation auftritt, ausübt: geſchähe dieß mit rechtem künſtleriſchem Sinne, ſo würde etwa der erſte Theil dieſer Variation ſelbſt den allmählich immer belebteren Übergang zu der neueren, bewegteren

Haltung bieten, ſomit, ganz abgeſehen von dem ſonſtigen Intereſſe dieſes Theiles, auch noch dieſen Reiz eines freundlich ſich einſchmeichelnden, im Grunde aber nicht unbedeutenden Wechſels des im Thema niedergelegten Hauptcharakters gewinnen. —

Einen geſteigerten Fall von ähnlicher Bedeutung bezeichne ich mit der Hinweiſung auf den Eintritt des erſten Allegro's *, nach dem einleitenden längeren Adagioſatze des Cis moll-Quartettes von Beethoven. Dieſes iſt mit „molto vivace" bezeichnet, womit ſehr entſprechend der Charakter des ganzen Satzes angegeben iſt. Ganz ausnahmsweiſe läßt nun aber Beethoven in dieſem Quartette die einzelnen Sätze ohne die übliche Unterbrechung im Vortrage unmittelbar einander ſich anreihen, ja — wenn wir ſinnvoll hinblicken — ſie nach zarten Geſetzen ſich aus einander entwickeln. Dieſer Allegroſatz folgt demnach unmittelbar einem Adagio von ſo träumeriſcher Schwermuth, wie kaum ein anderes des Meiſters ſich findet; als deutbares Stimmungsbild enthält er zunächſt ein gleichſam aus der Erinnerung auftauchendes, alsbald bei ſeinem Erkanntwerden lebhaft erfaßtes und mit geſteigerter Empfindung gehegtes lieblichſtes Phänomen. Hier handelt es ſich nun offenbar darum, in welcher Weiſe dieſes an die ſchwermüthige Erſtarrung des unmittelbar vorangehenden Adagio-Schluſſes herantreten, gleichſam aus ihr auftauchen ſoll, um nicht durch die Schroffheit ſeines Eintrittes unſere Empfindung eher zu verletzen als anzuziehen. Ganz angemeſſen tritt dieſes neue Thema auch zunächſt im ungebrochenen *pp*, eben wie ein zartes, kaum erkennbares Traumbild auf, und verliert ſich alsbald in ein zerfließendes Ritardando, worauf es ſich zur Kundgebung ſeiner Wirklichkeit gleichſam erſt belebt, und durch das Creſcendo in die ihm eigene bewegte Sphäre tritt. Offenbar iſt es hier eine zarte Pflicht des Vortragenden, dem genügend angezeigten Charakter dieſes Allegro's angemeſſen, ſeinen erſten Eintritt auch durch das Tempo zu modifiziren, nämlich, zunächſt an die das Adagio ſchließenden

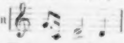
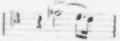
Noten:  ſich haltend, das darauf folgende  ſo unmerklich anzufügen, daß für das Erſte von einem Tempowechſel gar nichts zu merken iſt, dagegen erſt nach dem Ritardando, mit dem Creſcendo den Vortrag ſo zu beleben, daß das vom Meiſter vorgezeichnete ſchnellere Tempo als eine der dynamiſchen Bedeutung des Creſcendo entſprechende rhythmiſche Konſequenz hervortritt. — Wie ſehr verletzt es dagegen alles nur eigentliche künſtleriſche Schicklichkeitsgefühl, wenn dieſe Modifikation, wie es ausnahmslos bei jeder Aufführung dieſes Quartettes geſchieht, nicht ausgeführt, und dagegen ſogleich mit dem frechen Vivace hineingefallen wird, als ob eben Alles doch nur Spaß wäre und es nun luſtig hergehen ſolle! So aber erſcheint es den Herren „klaſſiſch“.

Da nun aber an Modifikationen des Tempo, wie ich ſie jetzt an wenigen Beiſpielen mit umſtändlicherer Begründung als durchaus erforderlich nachgewieſen habe, für den Vortrag unſerer klaſſiſchen Muſik unermeßlich viel gelegen iſt, ſo will ich nun, an der Hand dieſer Beiſpiele weitergehend, die Bedürfniſſe eines richtigen Vortrages unſerer klaſſiſchen Muſik in näheren Betracht nehmen, und zwar auf die Gefahr hin, unſeren für die klaſſiſche Muſikrichtung ſo beſorgten, und um dieſer Beſorgtheit willen ſo geehrten Herren Muſikern und Kapellmeiſtern einige fatale Wahrheiten ſagen zu müſſen. —

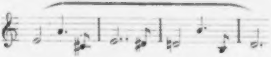
Wohl darf ich hoffen, mit den voranſtehenden Unterſuchungen das Problem der Modifikation des Tempo's für die klaſſiſchen Muſikwerke des neueren, eigentlich deutſchen Styles, zugleich mit den, nur dem eingeweihten zarteren Geiſte erkennbaren wie lösbaren, Schwierigkeiten dieſer Modifikation nachgewieſen zu haben. In Dem, was ich die durch Beethoven zum ewig giltigen Kunſttypus erhobene ſentimentale Gattung der neueren Muſik nenne, miſchen ſich nämlich alle Eigenarten des früheren vorzugsweiſe naiven, muſikaliſchen Kunſttypus' zu einem, dem ſchaffenden Meiſter ſtets bereit liegenden, und von ihm nach reichſtem Belieben verwendeten Material: der gehaltene und der gebrochene Ton, der getragene Geſang und die bewegte Figuration, ſtehen ſich nicht mehr, formell auseinandergehalten, gegenüber; die von einander abweichenden Mannigfaltigkeiten einer Folge von Variationen ſind hier nicht mehr nur an einander gereiht, ſondern ſie berühren ſich unmittelbar, und gehen unmerklich in einander über. Gewiß iſt aber (wie ich an einzelnen Fällen dieß ausführlich nachwies) dieſes neue, ſo ſehr mannigfaltig gegliederte Tonmaterial eines ſolcher Weiſe gebildeten ſymphoniſchen Satzes auch nur in der ihm entſprechenden Art in Bewegung zu ſetzen, wenn das Ganze nicht, in einem wahren und tiefen Sinne, als Monſtruoſität erſcheinen ſoll. Ich entſinne mich noch in meiner Jugend die bedenklichen Äußerungen älterer Muſiker über die „Eroica“ vernommen zu haben: Dionys Weber in Prag behandelte ſie geradesweges als Unding. Sehr richtig: dieſer Mann kannte nur das von mir zuvor charakteriſirte Mozart'ſche Allegro; in dem ſtrikten Tempo deſſelben ließ er auch die Allegro's der Eroica von den Zöglingen ſeines Konſervatoriums ſpielen, und, wer eine ſolche Aufführung angehört hatte, gab Dionys allerdings Recht. Nirgends ſpielte man ſie aber anders, und wenn dieſe Symphonie heute, trotzdem man ſie auch jetzt noch nicht anders ſpielt, meiſtens überall mit Acclamation aufgenommen wird, ſo kommt dieſes, wenn wir nicht über dieſe ganze Erſcheinung nur ſpotten wollen, im guten Sinne vor Allem daher, daß ſeit mehreren Dezennien dieſe Muſik immer mehr, auch abſeits der Konzertaufführungen, namentlich am Klaviere ſtudirt wird, und ihre unwiderſtehliche Gewalt in ihrer ebenfalls unwiderſtehlichen Weiſe, einſtweilen auf allerhand Umwegen, auszuüben weiß. Wäre dieſer Rettungsweg ihr vom Schickſale nicht vorgezeichnet, und käme es lediglich auf unſere Herren Kapellmeiſter u. ſ. w. an, ſo müßte unſere edelſte Muſik nothwendig zu Grunde gehen.

Um nun ſo auffallenden Behauptungen eine durch die Erfahrung leicht zu erhärtende Unterlage zu geben, ziehe ich ein Beiſpiel an, dem man kein gleich populäres zweites in Deutſchland zur Seite ſtellen können wird.

Wie oft hat nicht Jeder die Ouvertüre zum Freiſchütz von unſeren Orcheſtern ſpielen gehört?

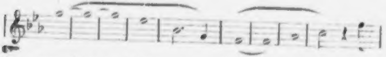
Nur von Wenigen weiß ich es, daß ſie heute darüber erſchrecken, wie trivial heruntergeſpielt ſie dieſes wundervolle muſikaliſche Gedicht bisher zahllos oftmals mit anhörten, ohne davon eine Empfindung zu haben; dieſe Wenigen ſind nämlich die Beſucher eines im Jahre 1864 in Wien gegebenen Konzertes, in welchem ich, zur Mitwirkung freundſchaftlich eingeladen, unter Anderem eben dieſe Freiſchütz-Ouvertüre aufführte. In der hierzu ſtattfindenden Probe ereignete es ſich nämlich, daß das Wiener Hofopern-Orcheſter, unſtreitig eines der allervorzüglichſten der Welt, durch meine Anforderungen im Betreff des Vortrages dieſer Ouvertüre völlig außer Faſſung gerieth. Gleich beim Beginn zeigte es ſich, daß das Adagio der Einleitung bisher, im Tempo des „Alphorn's“ oder ähnlicher gemüthlicher Kompoſitionen, als leicht gehäbiges Andante genommen worden war. Daß dieß aber nicht etwa nur auf einer Wiener Tradition beruhte, ſondern zur allgemeinen Norm geworden war, hatte ich ſchon in Dresden, an derſelben Stelle, wo Weber ſelbſt einſt ſein Werk leitete, kennen gelernt. Als ich achtzehn Jahre nach des Meiſters Tode zum erſten Male ſelbſt in Dresden den Freiſchütz dirigirte, und hierbei, unbekümmert um die unter meinem älteren Kollegen Reiſſiger bisher eingeriſſenen Gewohnheiten, auch das Tempo der Einleitung der Ouvertüre nach meinem Sinne nahm, wendete ſich ein Veteran aus Weber's Zeit, der alte Violoncelliſt Dotzauer, ernſthaft zu mir, und ſagte mir: „Ja, ſo hat es Weber auch genommen; ich höre es jetzt zum erſten Male wieder richtig". Von Seiten der damals noch in Dresden lebenden Wittwe Weber's trug mir dieſe Beurkundung meines richtigen Gefühles für die Muſik ihres lange verſchiedenen Gemahles wahrhaft zärtliche Wünſche für mein gedeihenvolles Verharren in der Dresdener Kapellmeiſterſtellung ein, weil ſie nun der ſo lange ſchmerzlich verlorenen Hoffnung ſich von Neuem hingeben dürfe, jene Muſik in Dresden richtig wieder aufgeführt zu wiſſen. Ich führe dieſes ſchöne und wohlthuende Zeugniß für mich an, weil es, verſchiedenen anderen Arten der Beurtheilung meiner künſtleriſchen Thätigkeit auch als Dirigent gegenüber, mir eine tröſtliche Erinnerung bewahret hat. — Unter Anderen machte jene edle Ermuthigung mich für dießmal auch ſo kühn, bei der fraglichen Wiener Aufführung der Freiſchütz-Ouvertüre auf die letzten Konſequenzen einer Reinigung des Aufführungsmodus' derſelben zu bringen. Das Orcheſter ſtudirte das bis zum Überdruß bekannte Stück vollſtändig neu. Unverdroſſen änderten die Hornbläſer unter der zartſinnig künſtleriſchen Anführung R. Lewi's den Anſatz, mit welchem ſie bisher die weiche Waldphantaſie der Einleitung als hochtönig prahlendes Effektſtück geblaſen, gänzlich, um der Vorſchrift gemäß zu dem Pianissimo der Streichinſtrument-Begleitung in ganz anderer Weiſe den beabſichtigten zauberiſchen Duft über ihren Geſang auszugießen, wobei ſie nur einmal (ebenfalls nach Vorſchrift) die Stärke des Tones zu einem Mezzoforte anſchwellten, um dann, ohne des üblichen sforzando auf dem nur zart inflektirten  ſanft ſchmelzend ſich zu verlieren. Auch die Violoncelle milderten den gebräuchlich gewordenen heftigen Anſtoß des  über dem Tremolo der Violinen zu dem gewollten nur leiſen Seufzer, wodurch das endlich der Steigerung folgende Fortiſſimo ſeine ganze erſchreckend verzweiflungsvolle Bedeutung erhält. Nachdem ich ſo dem einleitenden Adagio ſeine ſchauerlich geheimnißvolle Würde zurückgegeben hatte, ließ ich der wilden Bewegung des Allegro's vollen leidenſchaftlichen Lauf, wobei ich durch die Rückſicht auf den zarteren Vortrag des ſanften zweiten Hauptthema's in keiner Weiſe gebunden war, weil ich mir ſehr wohl zutraute, zur rechten Zeit *das Tempo wieder ſo weit zu ermäßigen*, daß es unmerklich zu dem richtigen Zeitmaaße für dieſes Thema gelangte.

Ganz offenbar beſtehen nämlich die meiſten, ja faſt alle kombinirteren neueren Allegro-Sätze aus zwei im Grunde weſentlich verſchiedenen Beſtandtheilen: die Bereicherung derſelben, im Gegenſatz zu der früheren naiveren, oder ungemiſchteren Allegro-Konſtruktion, liegt eben in dieſer Kombination des reinen Allegroſatzes mit der thematiſchen Eigenthümlichkeit des geſangreichen Adagio's in allen ſeinen Abſtufungen. Das zweite Hauptthema des Allegro's der Ouvertüre zu „Oberon“:

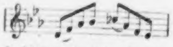


zeigt, wie es dem eigentlichen Allegro-Charakter ganz und gar nicht mehr angehört, dieſe entgegengeſetzte Eigenſchaft am unverhüllteſten auf. Dieſer entgegengeſetzte Charakter iſt für die techniſche Form vom Komponiſten natürlich ganz in der Weiſe zur Verwebung mit dem Hauptcharakter des Tonſtückes vermittelt, wie ſeine eigenſte Tendenz bereits um dieſer Vereinigung willen abgeleitet iſt. Dieß will ſagen: äußerlich lieſt ſich dieſes Geſangsthema ganz nach dem Schema des Allegro's ab; ſobald es ſeinem Charakter nach lebenvoll ſprechen ſoll, zeigt es ſich aber, *welcher Modifikation dieſes Schema eben fähig gedacht ſein mußte, um dem Tondichter für beide Hauptcharaktere gleichmäßig verwendbar dünken zu können.*

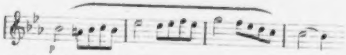
Um mich für jetzt in meiner Erzählung von jener Aufführung der Freiſchütz-Ouvertüre mit dem Wiener Orcheſter nicht länger zu unterbrechen, berichte ich nun des Weiteren, daß ich, nach äußerſter Erregung des Zeitmaaßes, den ganz dem Adagio entlehnten, lang gedehnten Geſang der Klarinette:



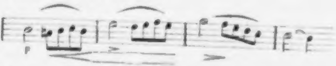
dazu verwendete, von hier an, wo alle figurative Bewegung im gehaltenen (oder zitternden) Tone aufgeht, das Tempo durchaus unmerklich ſo weit zurückzuhalten, daß es, trotz der wiederum bewegteren Zwiſchenfigur:



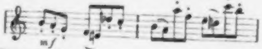
mit der hierdurch ſo ſchön vorbereiteten Kantilene in Es-dur in der gelindeſten Nüance des immerhin feſtgehaltenen Hauptzeitmaaßes angekommen war. Wenn ich nun für dieſes Thema



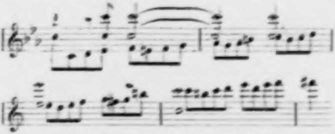
darauf hielt, daß es gleichmäßig piano, alſo ohne die übliche gemeine Accentuation beim Aufſteigen der Figur, ſowie mit gleichmäßiger Bindung im Vortrage, alſo nicht



geſpielt werde, ſo war dieß zwar mit den ſonſt ſo trefflichen Muſikern Alles erſt zu beſprechen, der Erfolg dieſes Vortrages war aber ſogleich ſo auffällig, daß ich für die wiederum unmerkliche Neubelebung des Tempo's mit dem pulſirenden



nur die leiſeſte Andeutung der Bewegung zu geben hatte, um auch für den Wiedereintritt der energiſcheſten Nüance des Haupttempo's mit dem folgenden Fortiſſimo das ganze Orcheſter im verſtändnißvollſten Eifer zu finden. Nicht ganz leicht erwies es ſich, die gedrängtere Wiederkehr des Konfliktes der zwei ſo ſtark entgegengeſetzten Motive, ohne das richtige Gefühl für das Haupttempo zu erſchüttern, in ihrer Bedeutung für den Vortrag geltend zu machen, da bis zur äußerſten Anſpannung der verzweiflungsvollen Energie des eigentlichen Allegro's mit dem Kulminationspunkte

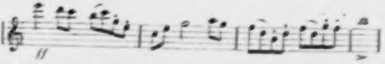


dieſer Widerſtreit in immer kürzeren Perioden ſich konzentrirt, und hier war es eben, wo der Erfolg einer ſtets thätig gegenwärtigen Modifikation des Zeitmaaßes ſich ſchließlich am glücklichſten herausſtellte. — Ihrer Gewöhnung gegenüber ſehr überraſcht waren nun wieder die Muſiker, als ich nach den prachtvoll ausgehaltenen C-dur Dreiklängen und den ſie bedeutungsvoll hinſtellenden großen Generalpauſen, für den Eintritt des jetzt zum Jubelgeſang erhobenen zweiten Thema's nicht die heftig erregte Nüance des erſten Allegro-Thema's, ſondern eben die mildere Modifikation des Zeitmaaßes anwendete.

Das Allergebräuchlichſte bei unſeren Orcheſtervorträgen iſt nämlich die Abhetzung des Hauptthema's am Schluſſe, wo oft nur noch der Klang der großen Pferdepeitſche fehlt, um uns die ganz ähnlichen Effekte des Cirkus zurückzurufen. Die geſteigerte Schnelligkeit des Zeitmaaßes für die Schlußſtellen der Ouvertüren iſt von den Komponiſten häufig gewollt, und ſie ergiebt ſich ganz von ſelbſt, wenn das eigentliche bewegte Allegro-Thema gleichſam das Feld behauptet und ſchließlich ſeine Apotheoſe feiert; wovon ein berühmtes Beiſpiel die große Ouvertüre zu „Leonore“ von Beethoven darbietet. Hier wird nur allermeiſtens die Wirkung des Eintrittes des geſteigerten Allegro's wieder dadurch gänzlich vernichtet, daß das Haupttempo, welches der Dirigent für die verſchiedenen Erforderniſſe der anderweitigen thematiſchen Kombinationen eben nicht zu modifiziren (d. h. unter anderen: rechtzeitig zurückzuhalten) verſtand, jetzt bereits zu einer Schnelligkeit gelangt iſt, welche die Möglichkeit einer ferneren Steigerung ausſchließt, — außer wenn etwa die Streichinſtrumentiſten es ſich einen faſt unmäßigen virtuoſen Sturmanlauf koſten laſſen, wie ich dieß ebenfalls vom Wiener Orcheſter, zwar mit Staunen, aber nicht mit Befriedigung anhörte; denn die Nöthigung zu dieſer exzentriſchen Anſtrengung ging aus einem empfindlichen Fehler, dem des bis dahin bereits verjagten Tempo's, hervor, und führte ſomit zu einer Übertreibung, welcher kein wahres Kunſtwerk ausgeſetzt ſein darf, wenn es dieſe auch, in einem gewiſſen rohen Sinne, vertragen ſollte.

Wie nun aber gar der Schluß der Freiſchütz-Ouvertüre dazu kommt, in dieſer Weiſe abgehetzt zu werden, das muß, ſobald man den Deutſchen einiges Zartgefühl zuſprechen zu dürfen glaubt, durchaus unbegreiflich bleiben, wird aber eben daraus erklärlich, daß ſelbſt bei ihrem erſten Eintritte dieſe zweite, jetzt zum Jubelgeſang erhobene Kantilene, als gute Beute in den Trott des Hauptallegro's mitgenommen worden war. Hier nahm ſie ſich dann etwa wie ein kriegsgefangenes munteres Mädchen, an den Schweif des Pferdes eines wild trabenden Kriegsknechtes gebunden, aus; folgerichtig wird ſie nun, wie zur poetiſchen Gerechtigkeit, ſchließlich auf das Pferd ſelbſt geſetzt, vermuthlich nachdem der böſe Reiter heruntergefallen iſt: und da läßt es denn endlich auch der Kapellmeiſter gebührend luſtig hergehen. — Wer die ganz unbeſchreiblich widerwärtige Wirkung dieſer — gelinde geſagt — äußerſten Trivialiſirung des vom inbrünſtigen

Dankesaufſchwung eines fromm liebenden Mädchenherzens erfüllten Motives in allen und jeden unſerer öffentlichen Aufführungen der Freiſchützouvertüre, Jahr aus, Jahr ein empfängt, Alles ſehr gut findet, von gewohnten ſaft- und kraftvollen Orcheſterleiſtungen redet, und nebenbei ſeinen beſonderen Gedanken über die Tonkunſt nachhängt, wie etwa der jetzige Jubelgreis Herr Lobe es that, dem ſteht es recht hübſch, wenn er auch einmal vor den „Abſurditäten eines falſch verſtandenen Idealismus', durch Hinweiſen auf das künſtleriſch Ächte, Wahre und Ewiggeltende, gegenüber allerhand halbtollen oder halbgewalkten Doktrinen und Maximen'*) warnt. Wie ich ſagte, gelangte dagegen eine Anzahl von Wiener Muſikfreunden, denen ich natürlich ſo etwas eigentlich aufdrängen mußte, einmal dazu, dieſe arme, viel beſudelte Ouvertüre anders zu hören. Noch heute dauert der Erfolg hiervon nach. Man behauptete, die Ouvertüre zuvor gar nicht gekannt zu haben, und frug mich, was ich nur damit angefangen hätte? Namentlich war Manchem es unbegreiflich, durch welches, anderweits mir gar nicht nachzuweiſendes Mittel, ich die hinreißende neue Wirkung des Schlußſatzes hervorgebracht hätte: kaum wollte man mir glauben, wenn ich eben nur das gemäßigtere Tempo als den Grund hiervon angab; wogegen allerdings die Herren Muſiker des Orcheſters etwas mehr — ein wirkliches Geheimniß — verrathen könnten. Nämlich dieſes: — im vierten Takte der breit und prachtvoll geſpielten Entrata:

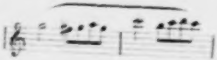


gab ich dem, verlegen und ſinnlos in der Partitur ſich als ſcheinbarer Accent aufnehmenden Zeichen > die jedenfalls vom Komponiſten ſo verſtandene Bedeutung eines Diminuendo-Zeichens ⟩.

---

*) Siehe: Eduard Bernsdorf. Signale für die Muſikaliſche Welt Nr. 67. 1869.

und gelangte dadurch zu einem dynamiſch gemäßigteren, beim erſten Eintritte ſofort durch weichere Inflektion ſich auszeichnenden Vortrag der folgenden thematiſchen Haupttakte



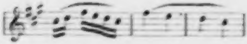
u. ſ. w.

welche ich nun bis zu dem wieder eintretenden Fortiſſimo ganz natürlich ebenſo anſchwellen laſſen konnte, wodurch das ganze weiche Motiv dießmal, auf der prachtvollen Unterlage, allerdings einen hinreißend beſeligenden Ausdruck erhielt. —

So etwas, wie dieſen Vorgang und ſeinen Erfolg, erfahren nun unſere Herren Kapellmeiſter gar nicht gern. Herr Deſſof, welcher den „Freiſchütz“ im Hofoperntheater demnächſt wieder zu dirigiren hatte, war jedoch der Meinung, dem Orcheſter ſeine von mir gelehrte neue Vortragsart der Ouvertüre belaſſen zu ſollen; er kündigte ihm dieſes lächelnd mit den Worten an: „Nun, die Ouvertüre wollen wir alſo Wagneriſch nehmen“.

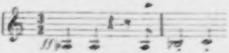
Ja, ja: — Wagneriſch! — Ich glaube, es könnte noch Einiges, ohne Schaden „Wagneriſch“ genommen werden, Ihr Herren!

Immerhin erſchien dieß von Seiten des Wiener Kapellmeiſters doch als eine ganze Konzeſſion, wogegen mir in einem ähnlichen Falle mein ehemaliger (nun überdieß auch verſtorbener) Kollege Reiſſiger einmal nur ein halbes Zugeſtändniß machte. Im letzten Satze der A dur-Symphonie von Beethoven war ich nämlich, als ich ſeiner Zeit dieſe öfter zuvor bereits von Reiſſiger in Dresden dirigirte Symphonie ebenfalls dort aufführte, auf ein in die Orcheſterſtimmen eingezeichnetes Piano getroffen, welches der frühere Dirigent ganz aus perſönlichem Gutdünken daſelbſt hatte eintragen laſſen. Es betraf dieß die großartig vorbereitete Konkluſion dieſes Finalſatzes, wo nach den wiederholten Schlägen auf dem A-Septimen-Accord (Härtel'ſche Ausgabe der Partitur S. 86) es mit:

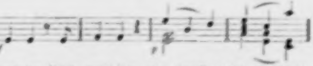

u. ſ. w.

immer im Forte weiter geht, um ſpäter durch „sempre più forte“ zu noch ungeſtümerem Raſen hingeführt zu werden. Dieß hatte nun Reiſſiger verdroſſen, und von dem hier angezeigten Takte an ließ er plötzlich piano ſpielen, um ſo auch mit der Zeit zu einem merkbaren crescendo zu gelangen. Natürlich ließ ich dieß piano nun austilgen, das forte im energiſchſten Sinne wiederherſtellen, und verletzte ſo die vermuthlich auch von Reiſſiger ſeiner Zeit“ gehüteten „ewiggeltenden Geſetze“ des Lobe-Bernsdorf'ſchen Ächten und Wahren. Als dann nach meinem Fortgange von Dresden es unter Reiſſiger auch einmal wieder zu dieſer Adur-Symphonie kam, hielt der bedenklich gewordene Dirigent hier an, und empfahl dem Orcheſter mezzoforte zu ſpielen.

Ein anderes Mal traf ich (es geſchah dieß vor noch nicht lange in München) eine öffentliche Aufführung der Ouvertüre zu „Egmont“ an, welche in dem an der Freiſchütz-Ouvertüre zuvor von mir aufgedeckten Sinne nicht minder belehrend für mich war. Im Allegro dieſer Ouvertüre wird das furchtbar ſchwere Sostenuto der Einleitung:

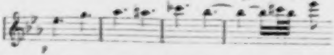


mit verkürztem Rhythmus als Vordertheil des zweiten Thema's wieder aufgenommen, und durch ein weich behagliches Gegenmotiv beantwortet:

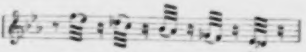


„klaſſiſch“ gewohnter Weiſe ward hier, wie überall, dieſes aus ſchrecklichem Ernſte und wohligem Selbſtgefühle ſo draſtiſch eng geſchürzte Motiv in dem unaufgehaltenen Allegroſturze wie ein welles Blatt mit hinweggeſpült, ſo daß, wenn es beachtet werden konnte, man höchſtens etwa ein Tanz-Pas heraushörte, wonach mit den zwei erſten Takten das Paar den Antritt nahm, um ſich, ſo kurz es dauere, mit den beiden folgenden Takten in Ländlerweiſe einmal herumzudrehen. Als nun Bülow, in Abweſenheit des gefeierten älteren Dirigenten, dieſe Muſik einmal zu dirigiren hatte, veranlaßte ich Jenen zum richtigen Vortrag auch dieſer Stelle, welche ſofort im Sinne des hier ſo lakoniſchen Tondichters ſchlagend wirkt, wenn das bis dahin leidenſchaftlich erregte Tempo, ſei es auch nur andeutungsweiſe, durch ſtrafferes Anhalten ſo weit modifizirt wird, daß das Orcheſter die nöthige Beſinnung zur Accentuation dieſer, zwiſchen großer Energie und ſinnigem Wohlgefühle ſchnell wechſelnden, thematiſchen Kombination gewinnen kann. Da gegen das Ende des ¾ Taktes dieſe Kombination eine breitere Behandlung und entſcheidende Wichtigkeit erhält, kann es nicht fehlen, daß einzig durch die Beachtung dieſer nöthigen Modifikation der ganzen Ouvertüre ein neues, und zwar das richtige Verſtändniß zugeführt wird. — Von dem Eindrucke dieſer korrekt geleiteten Aufführung erfuhr ich nur, daß die Hoftheater-Intendanz vermeinte, es ſei „umgeworfen“ worden!

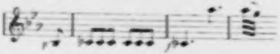
Dergleichen Vermuthungen kamen allerdings dem Auditorium der berühmten Münchener Odeonkonzerte nicht an, als ich mitten unter ihm einſt einer Aufführung der Gmoll-Symphonie von Mozart, von jenem altgewohnten klaſſiſchen Dirigenten geleitet, beiwohnte. Hier nämlich erlebte ich an dem Vortrage des Andante dieſer Symphonie, und an deſſen Erfolge, etwas immerhin von mir noch für unmöglich Gehaltenes. Wer hat ſich nicht in ſeiner Jugend dieſes ſchwungvoll ſchwebende Tonſtück mit ſchwärmeriſchem Behagen in ſeiner Weiſe zu eigen zu machen geſucht? In welcher Weiſe? Gleichviel! Reichen die Vortragszeichen nicht aus, ſo tritt das von dem wundervollen Gange dieſer Kompoſition erregte Gefühl dafür ein, und die Phantaſie räth uns, wie wir im wirklichen Vortrage dieſem Gefühle entſprechen mögen. Da dünkt es denn, daß der Meiſter uns dieß faſt ganz frei hat überlaſſen wollen, denn nur mit den dürftigſten Vortragszeichen tritt er uns bindend entgegen. So waren wir ſtill, ſchwelgten in den ahnungsvollen Schauern der weich anſchwellenden Achtelbewegung, ſchwärmten mit der mondſcheinartig aufſteigenden Violine:



deren Noten wir uns allerdings weich gebunden dachten; wir fühlten uns von den zartflüſternden



wie von Engelsflügeln angeweht, und erſtarben vor den ſchickſalsſchweren Mahnungen der fragenden

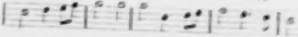


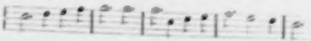
u. ſ. w.

(welche wir uns allerdings in einem ſchön getragenen Crescendo vorgeführt dachten) zu dem endlichen Bekenntniſſe der Seligkeit eines Todes durch Liebe, der mit den letzten Takten uns freundlich umſchließend aufnahm. — Derlei Phantaſien hatten nun allerdings vor einer wahrhaft klaſſiſch ſtrikten Ausführung dieſes Satzes durch einen berühmten Altmeiſter im Münchener Odeon zu verſchwinden: da ging es mit einem Ernſte her, daß einem die Haut ſchauderte, ungefähr wie kurz vor der ewigen Verdammniß. Vor Allem ward das leicht ſchwebende Andante zum ehernen Largo, und von dem Werthe keines Achtels ward uns auch nur ein Hunderttheilchen je erlaſſen; ſteif und gräßlich, wie ein eherner Zopf, ſchwang ſich die Battuta dieſes Andante's über unſeren Häuptern dahin, und ſelbſt die Federn der Engelsflügel wurden zu feſtgewichſten Drahtlocken aus dem ſiebenjährigen Kriege. Da ich mir ſchon wie unter das Rekrutenmaaß der preußiſchen Garde von 1740 geſtellt vorkam und ängſtlich nach

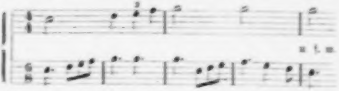
Loskauf verlangte, wer ermißt meinen Schrecken, als der Altmeiſter das Blatt zurückſchlägt, und richtig den erſten Theil des larghettiſirten Andante's noch einmal ſpielen läßt, bloß aus dem Grunde, weil er die herkömmlichen zwei Pünktchen vor dem einen Doppelſtriche nicht umſonſt in der Partitur geſtochen wiſſen wollte. Ich blickte mich nach Hilfe um; da gewahrte ich aber das zweite Wunder: — Alles hörte geduldig zu, fand, was da vorging, in ſchönſter Ordnung, und war ſchließlich überzeugt, einen reinen, jedenfalls recht unverdächtigen Hochgenuß gehabt zu haben, ſo einen ächt Mozart'ſchen „Ohrenſchmauß". — Da ſenkte ich denn mein Haupt, und ſchwieg.

Nur einmal ging mir ſpäterhin die Geduld ein wenig aus. In einer Probe meines „Tannhäuſer" hatte ich mir verſchiedenerlei, auch das klerikale Tempo meines ritterlichen Marſches im zweiten Akte, ruhig gefallen laſſen. Nun fand es ſich aber, daß der unzweifelhafte Altmeiſter es nicht einmal verſtand, den 4/4 Takt in den entſprechenden 6/4, alſo zwei Viertel in die Triole aufzulöſen. Dieß zeigte ſich in der Erzählung des Tannhäuſer, wo für den 4/4:



der 6/4: 

eintritt. Dieſe Auflöſung zu taktiren fiel dem Altmeiſter ſchwer: im 4/4 die vier Theile winkelrecht auszuſchlagen, iſt er zwar allerernſtlichſt gewöhnt; der 6/4 Takt wird von dieſer Art Dirigenten aber immer nach dem Schema des 6/8 Taktes behandelt, und als ſolcher alla breve, mit Eins — Zwei geſchlagen (nur in jenem Andante der G moll-Symphonie erlebte ich die richtig mit 1, 2, 3 — 4, 5, 6 gravitätiſch ausgeſchlagenen Bruchtheile dieſer Taktart). Für meine arme Erzählung mit dem römiſchen Papſte behalf der Dirigent ſich jedoch, wie geſagt, mit einem zagenden Alla-breve, gleichſam um es den Orcheſtermuſikern zu überlaſſen, was ſie von den Vierteln halten wollten; hieraus reſultirte denn, daß das Tempo gerade um einmal zu ſchnell genommen wurde, nämlich anſtatt des oben bezeichneten Verhältniſſes kam die Sache jetzt ſo heraus:



Dieß war nun muſikaliſch recht intereſſant, nur nöthigte es den armen Sänger des „Tannhäuſer“ ſeine ſchmerzlichen Erinnerungen von Rom in einem höchſt leichtfertigen, ja luſtig hüpfenden Walzerrhythmus zum Beſten zu geben, — was mich wieder an die Erzählung Lohengrin's vom Gral erinnerte, welche ich in Wiesbaden scherzando (als gälte ſie der Fee Mab) rezitirt gehört habe. Da ich nun dießmal einen ſo herrlichen Darſteller, wie L. Schnorr, für den Tannhäuſer mir zur Seite hatte, mußte ich denn, um der ewigen Gerechtigkeit willen das rechte Tempo herzuſtellen, gegen meinen Altmeiſter einmal reſpektvollſt einſchreiten, was einiges Ärgerniß verurſachte. Ich glaube, es führte mit der Zeit ſogar zu Martyrien, welche ſelbſt ein kaltblütiger Evangelienkritiker mit zwei Sonetten zu beſingen ſich gedrungen fühlte. Es giebt jetzt nämlich wirklich beſungene Märtyrer der reinen klaſſiſchen Muſik, welchen etwas näher nachzuſehen ich mit dem Folgenden mir erlauben werde. —

Wie ich dieß mit dem Vorangehenden bereits öfter berührte, ſind Verſuche zur Modifikation des Tempo's zu Gunſten des Vortrages klaſſiſcher, namentlich Beethoven'ſcher Tonſtücke von dem Dirigenten-Gremium unſerer Zeit immer mit Widerwillen aufgenommen worden. Ich wies ausführlicher nach, daß einſeitige Modifikation des

Zeitmaaßes, ohne entſprechende Modifikation des Vortrages im Betreff der Tongebung ſelbſt, ein anſcheinendes Recht zu Einſprüchen gäbe, wogegen ich den hier tiefer zu Grunde liegenden Fehler ebenfalls aufdeckte, ſomit dieſen Einſprüchen keinen anderen Grund als den der Unfähigkeit und Unberufenheit unſerer Dirigenten im Allgemeinen übrig ließ. Ein wirklich giltiger Grund zur Abmahnung von dem mir unerläßlich dünkenden Verfahren in jenen bezeichneten Fällen iſt allerdings wiederum der, daß jenen Tonſtücken nichts ſchädlicher werden müßte, als willkürlich in ihren Vortrag gelegte Nüancen auch des Tempo's, wie ſie ſofort dem phantaſtiſchen Belieben jedes, etwa auf Effekt losarbeitenden oder von ſich eingenommenen eitlen Taktſchlägers Thür und Thor öffnen, und unſere klaſſiſche Muſiklitteratur mit der Zeit zu gänzlicher Unkenntlichkeit entſtellen würden. Hiergegen läßt ſich natürlich nichts Anderes einwenden, als daß es eben traurig um unſere Muſik ſteht, da ſolche Befürchtungen aufkommen können, weil damit zugleich ausgeſprochen iſt, daß man an eine Macht des wahren Kunſtbewußtſeins, an welcher jene Willkürlichkeiten ſich ſogleich brechen würden, in unſeren gemeinſamen Kunſtzuſtänden nicht glaubt. Somit fällt auch dieſer, andererſeits wohlgerechtfertigte, ſelten aber ehrlich gemeinte Einſpruch auf das Zugeſtändniß einer allgemeinen Unfähigkeit unſeres muſikaliſchen Dirigentenweſens zurück: denn, wenn es den Stümpern nicht erlaubt ſein ſoll, mit unſerer klaſſiſchen Muſik willkürlich zu verfahren, warum haben dagegen unſere vorzüglichſten und angeſehenſten Muſiker nicht für das Rechte geſorgt, und warum haben gerade ſie den Vortrag dieſer klaſſiſchen Muſik in eine ſolche Bahn der Trivialität und wirklichen Entſtellung geleitet, daß mit Recht jeder lebhaft empfindende Muſiker ſich davon unbefriedigt, ja angewidert fühlen muß?

So kommt es denn auch, daß jener an ſich berechtigte Einſpruch meiſtens nur als Vorwand zu jeder Oppoſition gegen jede Bemühung in dem von mir gemeinten Sinne gebraucht wird, und der Grund wie die Abſicht hiervon bleiben immer nur die eigene Unfähigkeit und geiſtige Trägheit, welche unter Umſtänden bis zur Aggreſſivität ſich erhitzen, da die Unfähigen und Trägen eben in immenſer Majorität ſind.

Da nun die meiſten klaſſiſchen Werke ſtets nur in höchſt unvollkommener Weiſe bei uns zuerſt eingeführt worden ſind (man denke nur an die Berichte über die Umſtände, unter welchen Beethoven's ſchwierigſte Symphonien zur erſten Aufführung gelangten!), Vieles auch ſofort nur gänzlich entſtellt vor das deutſche Publikum gebracht wurde (man vergleiche hierüber meine Abhandlung über Gluck's Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis“ im fünften Bande dieſer geſammelten Schriften und Dichtungen), ſo muß man ſich jetzt deutlich machen, welches der Zuſtand des Vortrages nur ſein kann, in welchem dieſe Werke uns unter dem Geſetze jener Unfähigkeit und Trägheit eifrigſt konſervirt werden, wenn man andererſeits rückſichtslos erwägt, in welchem Sinne ſelbſt ein Meiſter wie Mendelsſohn ſich mit der Leitung dieſer Werke befaßte! Gewiß iſt nun von den weitem untergeordneteren muſikaliſchen Größen nicht zu verlangen, daß ſie von ſelbſt zu einem Verſtändniſſe kommen ſollten, welches ihrem eigentlichen Meiſter nicht aufging;[*] denn für Minderbefähigte giebt es nur einen Wegweiſer zum Erfaſſen des Richtigen, — das Beiſpiel. Auf dieſes konnten ſie auf dem von ihnen eingeſchlagenen Wege nicht treffen. Das Troſtloſe iſt nun aber, daß dieſer führerloſe Weg zu einer ſolchen Breite ausgetreten worden iſt, daß nirgends mehr Raum für Denjenigen übrig geblieben, der das Beiſpiel etwa einmal geben könnte. Und deßwegen unterwerfe ich hier dieſe pietiſtiſche Abwehr desjenigen Geiſtes, den ich als den richtigen für den Vortrag unſerer großen Muſik bezeichnet habe, einer ſchärfer eingehenden Betrachtung, um den ſonderbaren renitenten Geiſt, welcher jene Abwehr eingiebt, in ſeiner wirklichen Armſeligkeit aufzudecken, und vor Allem ihm den Heiligenſchein zu benehmen, mit welchem er ſich als keuſcher deutſcher Kunſtgeiſt zu ſchmücken herausnimmt. Denn dieſer Geiſt iſt es, welcher jeden freien Aufſchwung unſeres

Muſikweſens hemmt, jeden friſchen Luftzug von ſeiner Atmoſphäre ferne hält, und mit der Zeit wirklich die glorreiche deutſche Muſik zu einem farbloſen, ja lächerlichen Geſpenſt verwiſchen kann.

Es erſcheint mir nun wichtig, dieſem Geiſte nahe in die Augen zu ſehen, und ihm auf den Kopf zu zu ſagen, woher er ſtamme, — nämlich ganz gewiß nicht aus dem Geiſte der deutſchen Muſik. Dieſem näher nachzuforſchen wird hier nicht nöthig ſein. Den poſitiven Werth der neueren, d. h. Beethoven'ſchen, Muſik abzuwägen, iſt nicht ſo leicht, denn er wiegt ſchwer, und zu einem Verſuche hierzu haben wir gute Stunden und beſſere Tage abzuwarten, als unſer heutiges Muſikweſen ſie uns bereitet; dagegen möge es uns für jetzt als Studie hierzu gelten, daß wir den negativen Beweis für jenen Werth an dem Unwerth derjenigen Muſikmacherei nachweiſen, welche ſich gegenwärtig als klaſſiſch und beethoveniſch gebahrt. —

Es iſt nun zunächſt zu beachten, daß die von mir näher bezeichnete Oppoſition, während ſie nur durch gänzlich ungebildete Scribenten in der Preſſe ſich wirklich laut, ja lärmend benimmt, bei ihren eigentlichen unmittelbaren Theilhabern mehr verbiſſen und wortſcheu ſich äußert („Sehen Sie, er kann ſich nicht ausſprechen" — ſagte mir, mit bedeutungsvoll ſinnigem Blicke, einmal eine Dame von ſolch' einem ſittigen Muſiker.) Das Schickſal der deutſchen Muſikzuſtände, die gänzliche Achtloſigkeit der deutſchen Kunſtbehörden, hat Jenen nun einmal die Führung der höheren deutſchen Muſikgeſchäfte in die Hände geſpielt: ſie fühlen ſich ſicher in Amt und Würden. — Wie ich vom Anfang herein es beachten ließ, beſteht dieſer Areopag aus zwei grundverſchiedenen Geſchlechtern: dem der verkommenden deutſchen Muſikanten alten Styles, welche beſonders im naiveren Süddeutſchland ſich länger in Anſehen erhielten, und dem der dagegen aufgekommenen eleganten Muſiker neueren Styles, wie ſie namentlich in Norddeutſchland aus der Schule Mendelsſohn's hervorgingen. Gewiſſen Störungen ihres gedeihlichen Geſchäftes, welche ſich von neueſter Zeit datiren, iſt es zu verdanken, daß dieſe beiden

Gattungen, welche ſonſt nicht viel von einander hielten, ſich zu gegenſeitiger Anerkennung vereinigt haben, und in Süddeutſchland die Mendelsſohn'ſche Schule, mit dem was dazu gerechnet wird, ſchließlich nicht minder goutirt und protegirt wird, als in Norddeutſchland der Prototyp der ſüddeutſchen Unproduktivität mit plötzlich empfundener Hochachtung bewillkommnet wird, was der ſelige *Lindpaintner* leider nicht mehr erlebt hat. Beide reichen ſich ſo zur Verſicherung ihrer Ruhe die Hände. Vielleicht hatte die erſtere Gattung, die des von mir gemeinten eigentlichen deutſchen Muſikanten, bei dieſer Allianz einen gewiſſen inneren Widerwillen zu überwinden: doch hilft ihr eine nicht vorzüglich löbliche Eigenſchaft der Deutſchen aus der Verlegenheit, nämlich die mit der Unbeholfenheit verbundene Scheelſucht. Dieſe Eigenſchaft verdarb bereits einen der bedeutendſten Muſiker der neueren Zeit (wie ich dieß anderswo nachgewieſen habe) bis zur Verläugnung ſeiner eigenen Natur, bis zur Unterwürfigkeit unter das deutſchverderbliche neue Geſetz der eleganten zweiten Gattung. Was die Oppoſition der untergeordneteren handwerkerlichen Naturen betraf, ſo hatte ſie nicht viel Anderes zu ſagen, als: wir können nicht mit fort, wir wollen daß Andere auch nicht fort können, und ärgern uns, wenn dieſe doch fort können. Hier iſt Alles ehrliche Bornirtheit, die nur aus Ärger unehrlich wird.

Anders verhält es ſich dagegen im neueren Lager, wo die ſeltſamſten Verzweigungen perſönlicher, geſelliger, ja nationaler Intereſſen die allerkombinirteſten Verhaltungs-Maximen an die Hand gegeben haben. Ohne auf die Bezeichnung dieſer mannigfaltigen Intereſſen hier einzugehen, hebe ich nur dieſes Hauptſächlichſte hervor, daß hier *Vieles zu verbergen, Vieles nicht merken zu laſſen* iſt. In einem gewiſſen Sinne liegt hier ſogar daran, an ſich den „*Muſiker*“ nicht eigentlich auffällig werden zu laſſen: und dieß hat ſeinen Grund.

Mit dem rechten deutſchen Muſiker war urſprünglich ſchwer zu verkehren. Wie in Frankreich und England, war der Muſiker auch in Deutſchland von je in ſehr vernachläſſigter, ja verachteter ſozialer Stellung; hier wurden von den Fürſten und Vornehmen faſt nur italieniſche Muſiker für Menſchen gehalten, und in wie demüthigender Weiſe ſie den deutſchen vorgezogen wurden, können wir unter anderem an Mozart's Behandlung von Seiten des kaiſerlichen Hofes in Wien uns abnehmen. Bei uns blieb der Muſiker immer nur ein eigenthümliches, halb wildes, halb kindiſches Weſen, und als ſolches ward er von ſeinen Lohngebern gehalten. Unſere größten muſikaliſchen Genie's trugen für ihre Bildung die Merkmale dieſer Ausſcheidung aus der feineren, oder auch geiſtreicheren Geſellſchaft an ſich: man denke nur an Beethoven in ſeinem Verkehre mit Goethe in Teplitz. Bei dem eigentlichen Muſiker ſetzte man eine der höheren Bildung durchaus unzugängliche Organiſation voraus. H. Marſchner, da er mich 1848 in lebhafteſten Bemühungen für die Hebung des Geiſtes in der Dresdener Kapelle begriffen ſah, mahnte mich einmal fürſorglich hiervon ab, und meinte, ich ſollte doch nur bedenken, daß der Muſiker ja rein unfähig wäre mich zu verſtehen. — Gewiß iſt nun, daß (worauf ich ſchon anfänglich hinwies) auch die höheren und höchſten muſikaliſchen Poſten bei uns allermeiſtens nur durch von unten aufgerückte eigentliche „Muſiker“ eingenommen worden ſind, was in einem guten handwerkerlichen Sinne manches Vortreffliche mit ſich brachte. Es bildete ſich ein gewiſſes Familienweſen in ſolch' einem Orcheſter-Patriarchat aus, dem es nicht an Innigkeit, ſondern wohl nur an dem zu rechter Zeit einmal frei eindringenden Luftzuge eines genialen Anhauches fehlte, welcher dann ſchnell ein ſchönes, wenn auch mehr wärmendes als leuchtendes Feuer dem eigenthümlich intelligenten Herzen eines ſolchen Körpers entfachen konnte.

Wie nun aber z. B. den Juden unſer Gewerkweſen fremd geblieben iſt, ſo wuchſen auch unſere neueren Muſikdirigenten nicht aus dem muſikaliſchen Handwerkerſtande auf, der ihnen, ſchon der ſtrengen wirklichen Arbeit wegen, widerwärtig war. Dagegen pflanzte ſich dieſer neue Dirigent ſogleich auf der Spitze des muſikaliſchen

Innungsweſens, etwa wie der Banquier auf unſerer gewerkthätigen Sozietät, auf. Hierfür mußte er ſofort Eines mitbringen, was dem von unten auf gedienten Muſiker eben abging, aber von ihm doch nur äußerſt ſchwer, und ſelten genügend zu gewinnen war: wie der Banquier das Kapital, ſo brachte dieſer die *Gebildetheit* mit. Ich ſage: Gebildetheit, nicht *Bildung*; denn wer dieſe wahrhaft beſitzt, über den iſt nicht zu ſpotten: er iſt Allen überlegen. Der Beſitzer der Gebildetheit aber läßt über ſich reden.

Mir iſt nun kein Fall bekannt geworden, in welchem ſelbſt bei der glücklichſten Pflege dieſer Gebildetheit hier der Erfolg einer wahren Bildung, nämlich wahre Geiſtesfreiheit, Freiheit überhaupt, zum Vorſchein gekommen wäre. Selbſt Mendelsſohn, bei ſo mannigfachen und mit ernſtlicher Sorgfalt gepflegten Anlagen, ließ deutlich an ſich erkennen, daß er zu jener Freiheit nie gelangte, und jene eigenthümliche Befangenheit nie überwand, welche für den ernſten Betrachter ihn, trotz aller verdienten Erfolge, außerhalb unſeres deutſchen Kunſtweſens erhielt, ja vielleicht in ihm ſelbſt zu einer nagenden, ſein Leben ſo unbegreiflich früh verzehrenden Pein ward. Der Grund hiervon iſt eben dieſer, daß dem ganzen Motive eines ſolchen Bildungsdranges keine Unbefangenheit innewohnt, wogegen dieſes mehr in der Nöthigung, vom eigenen Weſen etwas zu verdecken, als in dem Triebe, dieſes ſelbſt frei zu entfalten, beruht. Die Bildung, welche hieraus hervorgeht, kann daher nur eine unwahre, eine eigentliche Afterbildung ſein: hier kann in einzelnen Richtungen die Intelligenz ſehr geſchärft werden; Das, worin alle Richtungen zuſammentreffen, kann aber nie die wahre, rein ſehende Intelligenz ſelbſt ſein. — Wenn es nun faſt tief bekümmert, dieſen inneren Vorgang an einem beſonders begabten und zart organiſirten Individuum zu verfolgen, ſo widert es uns dagegen bald an, bei geringeren und trivialeren Naturen dem Verlaufe und Ergebniſſe deſſelben nachzugehen. Hier lächelt uns bald Alles platt und nichtig an, und haben wir nicht Luſt, dieſes Grinſen der Gebildetheit wiederum zu belächeln, wie die meiſten unſeren Kulturzuſtänden oberflächlich Zuſehenden ſie einzig zu empfinden pflegen, ſo gerathen wir über dieſen Anblick wohl in wirklichen Unmuth. Und hierzu hat der deutſche Muſiker ernſtliche Veranlaſſung, wenn er heut' zu Tage gewahren muß, daß dieſe nichtige Gebildetheit ſich auch ein Urtheil über den Geiſt und die Bedeutung unſerer herrlichen Muſik anmaaßen will.

Im Allgemeinen iſt es ein Hauptcharakterzug dieſer Gebildetheit, bei nichts ſtark zu verweilen, ſich in nichts tief zu verſenken, oder auch, wie man ſich ausdrückt, von nichts viel Weſens zu machen. Dabei wird das Größte, Erhabenſte und Innigſte für etwas recht Natürliches, ganz „Selbſtverſtändliches", zu jeder Zeit Allen zu Gebote Stehendes ausgegeben, davon Alles zu erlernen, auch wohl nachzumachen ſei. Bei dem Ungeheuren, Göttlichen und Dämoniſchen, iſt daher nicht zu verweilen, ſchon weil an ihm etwas Nachzuahmendes eben durchaus nicht aufzufinden glückt, weßhalb es dieſer Gebildetheit geläufig iſt, z. B. von Auswüchſen, Übertreibungen u. dergl. zu reden, woraus dann wieder eine neue Äſthetik hervorgegangen, welche vor Allem ſich an **Goethe** zu lehnen vorgiebt, weil dieſer ja auch allen Ungeheuerlichkeiten abhold geweſen wäre, und dafür ſo eine ſchöne, ruhige Klarheit erfunden habe. Da wird denn die „Harmloſigkeit" der Kunſt geprieſen, der hier und da zu heftige **Schiller** aber einigermaaßen verächtlich behandelt, und ſo, in kluger Übereinſtimmung mit dem Philiſter unſerer Zeit, ein ganz neuer Begriff von Klaſſizität gebildet, zu welchem in weiteren Kunſtgebieten endlich auch die Griechen herbeigezogen werden, bei denen ja klare, durchſichtige Heiterkeit ſo recht zu Hauſe war. Und dieſe ſeichte Abfindung mit allem Ernſten und Furchtbaren des Daſeins wird zu einem völligen Syſtem neueſter Weltanſchauung erhoben, im welchem ſchließlich auch unſere gebildeten neuen Muſikheroen ihren ganz unbeſtrittenen, behaglichen Ehrenplatz finden.

Wie dieſe ſich mit unſeren großen deutſchen Tonwerken abfanden, wies ich an einigen beredten Beiſpielen nach. Hier iſt nur noch zu erklären, was es mit dieſem, von Mendelsſohn ſo dringend empfohlenen „Darüberhinweggehen“ für einen heiteren griechiſchen Sinn hatte. An ſeinen Anhängern und Nachfolgern iſt dieß am deutlichſten nachzuweiſen. Bei Mendelsſohn hieß es: die unvermeidlichen Schwächen der Ausführung, unter Umſtänden vielleicht auch des Auszuführenden, verbergen; bei Jenen kommt nun aber noch das ganz beſondere Motiv ihrer Gebildetheit hinzu, nämlich: überhaupt zu verdecken, kein Aufſehen zu machen. Dieß hat nun einen faſt rein phyſiologiſchen Grund, welcher mir aus einem ſcheinbar hiervon abliegenden Erlebniſſe auf analogiſche Weiſe recht klar wurde. Für die Aufführung meines „Tannhäuſer“ in Paris hatte ich die erſte Scene im Venusberg neu bearbeitet, und das hierfür früher nur flüchtig Angedeutete nach breiterer Anlage ausgeführt: den Balletmeiſter wies ich nun darauf hin, wie die jämmerlich gehüpften kleinen Pas ſeiner Mänaden und Bacchantinnen ſehr läppiſch zu meiner Muſik kontraſtirten, und wie ich dagegen verlange, daß er hierfür etwas dem auf berühmten antiken Reliefs dargeſtellten Gruppen der Bacchantenzüge Entſprechendes, Kühnes und wild Erhabenes erfinden, und von ſeinem Corps ausführen laſſen ſolle. Da pfiff der Mann durch die Finger und ſagte mir: „Ah, ich verſtehe Sie ſehr wohl, aber dazu bedürfte ich lauter erſter Süjets; wenn ich dieſen meinen Leuten ein Wort hiervon ſagen, und ihnen die von Ihnen gemeinte Attitüde angeben wollte, auf der Stelle hätten wir den ‚Cancan‘, und wären verloren“. — Ganz das gleiche Gefühl, welches meinen Pariſer Balletmeiſter zur Einhaltung des allernichtsſagendſten Tanzpas ſeiner Mänaden und Bacchantinnen beſtimmte, verbietet nun unſeren eleganten Muſikführern neuen Styles, ſich ſelbſt irgendwie den Zügel ihrer Gebildetheit ſchießen zu laſſen: ſie wiſſen, daß das bis zum Offenbach’ſchen Skandal führen kann. Ein warnendes Beiſpiel für ſie war hierin Meyerbeer, der durch die Pariſer Oper bereits in ſo bedenklicher Weiſe zu gewiſſen ſemitiſchen Accentuationen in der Muſik verleitet worden war, daß die „Gebildeten“ einen Schreck davor bekamen.

Ein großer Theil ihrer Bildung beſtand ſeither eben darin, auf ihr Gebahren mit der Sorgfalt Acht zu haben, wie der mit dem Naturfehler des Stammelns oder Liſpelns Behaftete, welcher in ſeiner Kundgebung alle Leidenſchaftlichkeit vermeiden muß, um nicht etwa in das ungebührlichſte Stottern oder Sprudeln zu verfallen. Dieſes ſtete Achtaufſichhaben hat nun gewiß den ſehr angenehmen Erfolg gehabt, daß ungemein viel Widerwärtiges nicht mehr zum grellen Vorſchein kam, und die allgemeine humane Miſchung viel unauffälliger vor ſich ging, was wiederum für uns Alle das Gute hatte, daß unſer eigenes heimiſches, nach vielen Seiten hin ziemlich verſteiftes und dürftig entwickeltes Element manche lockernde Anregung gewann: ich erwähnte anfänglich bereits, daß bei unſeren Muſikern die Grobheit ſich mäßigte, zierliche Ausarbeitung des Details im Vortrage u. ſ. w. mehr an die Tagesordnung kam. Aber etwas Anderes iſt es, wenn aus dieſer Nöthigung zur Zurückhaltung und Ausglättung gewiſſer bedenklicher perſönlicher Eigenſchaften ein Prinzip für die Behandlung unſerer eigenen Kunſt abgeleitet werden ſoll. Der Deutſche iſt eckig und ungelenk, wenn er ſich manierlich geben will: *aber er iſt erhaben und Allen überlegen, wenn er in das Feuer geräth.* Das ſollen wir nun Jenen zu Liebe zurückhalten?

In Wahrheit ſieht es heut' zu Tage darnach aus. — Wo ich früher noch mit einem jungen Muſiker, der in Mendelsſohn's Nähe gekommen war, zuſammentraf, wurde mir immer nur die eine vom Meiſter ertheilte Ermahnung berichtet, beim Komponiren ja nicht an Wirkung oder Effekt zu denken, und Alles zu vermeiden, was ſolchen hervorbringen könnte. Das lautete ganz ſchön und gut, und wirklich iſt es auch allen dem Meiſter treu gebliebenen Schülern nie begegnet, Effekt oder Wirkung hervorzubringen. Nur ſchien mir dieß eine gar zu negative Lehre zu ſein, und das Poſitive des Erlernten ſich nicht ſonderlich reich auszunehmen. Ich glaube, alle Lehre des Leipziger Konſervatoriums iſt auf dieſe negative Maxime begründet, und habe erfahren, daß die jungen Leute mit der in ihr enthaltenen Warnung dort völlig gequält wurden, wogegen die beſten Anlagen ihnen bei den Lehrern keine Gunſt gewinnen konnten, ſobald ſie für ihren Geſchmack an der Muſik zunächſt nicht Allem entſagten, was nicht pſalmengerecht wäre.

Zunächſt, und für unſere Unterſuchung am wichtigſten, äußerte ſich der Erfolg dieſer negativen Maxime eben im Vortrage unſerer klaſſiſchen Muſik. Dieſer ward einzig durch die Furcht davor geleitet, etwa in das Draſtiſche zu fallen. Ich habe bisher nichts davon erfahren können, daß namentlich diejenigen Beethoven'ſchen Klavierkompoſitionen, in denen des Meiſters eigenthümlichſter Styl am erkenntlichſten ausgebildet iſt, von den Bekennern jener Lehre wirklich ſtudirt und geſpielt worden ſind. Lange Zeit blieb es mein ſehnlicher Wunſch, Jemand anzutreffen, der mir einmal die große B dur-Sonate zu Gehör bringen könnte; er wurde mir endlich erfüllt, aber allerdings aus einem ganz anderen Lager, als jenem in der Kriegszucht der Mendelsſohn'ſchen Maxime geſchulten. Von dem großen Franz Liſzt wurde mir denn auch erſt meine Sehnſucht, **Bach** zu hören, erfüllt. Gerade Bach wurde zwar mit Vorliebe auch dort kultivirt; denn hier, wo vom modernen Effekt, oder auch von Beethoven'ſcher Draſtik gar nicht die Rede ſein konnte, war die ſeligmachende glatte, durchaus gewürzloſe Vortragsart ſcheinbar ſo recht eindringlich beizubringen. Von einem der namhafteſten älteren Muſiker und Genoſſen Mendelsſohn's (deſſen ich ſchon bei Gelegenheit des Tempo di Menuetto der achten Symphonie gedachte) erbat ich mir einmal den Vortrag des achten Präludiums mit Fuge aus dem erſten Theile des wohltemperirten Klaviers (Es moll), weil dieſes Stück mich ſtets ſo beſonders magiſch angezogen hatte; ich muß geſtehen, daß ich ſelten einen ähnlichen Schreck empfunden habe, als ihn mir die freundlichſte Gewährung dieſer meiner Bitte brachte. Da war denn allerdings von düſterer deutſcher Gothik und all' den Alfanzereien nicht mehr die Rede; dagegen floß das Stück unter den Händen meines Freundes mit einer „griechiſchen Heiterkeit" über das Klavier hin, daß ich vor Harmloſigkeit nicht wußte wohin, und unwillkürlich in eine neu hellenische Synagoge mich verſetzt ſah, aus deren muſikaliſchem Kultus alles altteſtamentariſche Accentuiren auf das Manierlichſte ausgemerzt war. Noch prickelte mir dieſer ſonderbare Vortrag in den Ohren, als ich endlich einmal Liszt bat, mein muſikaliſches Gemüth von dieſem peinlichen Eindrucke zu reinigen: er ſpielte mir das vierte Präludium mit Fuge (Cis moll). Nun hatte ich wohl gewußt, was mir von Liszt am Klaviere zu erwarten ſtand; was ich jetzt kennen lernte, hatte ich aber von Bach ſelbſt nicht erwartet, ſo gut ich ihn auch ſtudirt hatte. Aber hier erſah ich eben, was alles Studium iſt gegen die Offenbarung: Liszt offenbarte mir durch den Vortrag dieſer einzigen Fuge Bach, ſo daß ich nun untrüglich weiß, woran ich mit dieſem bin, von hier aus in allen Theilen ihn ermeſſe, und jedes Irrewerden, jeden Zweifel an ihn kräftig gläubig mir zu löſen vermag. Ich weiß aber auch, daß Jene von ihrem als Eigenthum gehüteten Bach nichts wiſſen; und wer hieran zweifelt, dem ſage ich: laßt ihn euch von ihnen vorſpielen!

Ich rufe ferner den erſten Beſten aus jenem pietiſtiſchen Muſik-Mäßigkeitsvereine, den ich ſofort noch näher betrachten werde, auf, wenn er einmal von Liszt die große Beethoven'ſche Bdur-Sonate ſpielen hörte, mir gewiſſenhaft zu bezeugen, ob er dieſe Sonate vorher wirklich gekannt und verſtanden hatte? Mir wenigſtens iſt es möglich, einen Solchen zu bezeichnen, der mit Allen, welche dieſem wundervollen Erlebniſſe beiwohnten, in wahrer Ergriffenheit jenes unerläßliche Geſtändniß zu bekräftigen ſich gedrungen fühlte. Wer iſt es noch jetzt, der Bach und den ächten großen Beethoven wirklich öffentlich zum Vortrag bringt, und jede Zuhörerſchaft zu dem gleichen freudigen Geſtändniſſe hinreißt? Iſt es ein Schüler der Enthaltſamkeitsſchule? Nein! Es iſt einzig Liszt's berufenſter Nachfolger, Hans von Bülow.

Dieß genüge für jetzt, um hierüber etwas geſagt zu haben. — Es muß uns nun wieder intereſſiren, zu ſehen, wie ſich dieſen ſchönen Offenbarungen gegenüber jene Herren, mit denen wir hier zu thun haben, des weiteren verhalten.

Ihre politiſchen Erfolge, in ſofern die der „Wirkung“ Abholden das Feld der Wirkſamkeit auf dem Gebiete des deutſchen muſikaliſchen Gemeinweſens behaupten, ſollen uns jetzt nicht kümmern, wogegen die religiöſe Entwickelung ihrer Gemeinde uns intereſſirt. In dieſem Betreff iſt nun die frühere, mehr von ängſtlicher Befangenheit und ſelbſtbeſorgter Bedenklichkeit eingegebene Maxime: „nur keinen Effekt!“ aus einer faſt zartſinnigen Klugheitsmaaßregel zu einem wirklich aggreſſiven Dogma erhoben worden, deſſen Bekenner mit muckeriſcher Scheu ihre Augen abwenden, wenn ihnen in der Muſik einmal ein ganzer Mann begegnet, als ob ſie da gar etwas Unzüchtiges gewahren könnten. Dieſe Scheu, wie ſie urſprünglich nämlich nur eigene Impotenz verdeckte, wird jetzt zur Anklage der Potenz, und dieſe Anklage gewinnt aktive Kraft aus der Verdächtigung und Verleumdung. Der nährende Boden, auf welchem dieß Alles für ſein Gedeihen ſorgt, iſt eben der arme Geiſt des deutſchen Philiſterthums, des im kleinlichſten Weſen verwahrloſten Sinnes, unter welchem wir auch unſer Muſikerweſen mit inbegriffen geſehen haben.

Das Hauptingredienz bleibt aber eine gewiſſe ſinnig dünkende Behutſamkeit gegen Das, was man nicht zu leiſten vermag, mit Verleumdung Deſſen, was man gern leiſten möchte. Es iſt über Alles traurig, daß man in dieſes Unweſen eine ſo tüchtige Natur, wie Robert Schumann verwickeln, ja ſchließlich ſein Andenken zur Kirchenfahne für dieſe neue Gemeinde machen konnte. Das Unglück war eben, daß Schumann ſich Etwas zumuthete, dem er nicht gewachſen war, und gerade die hierdurch ſich kundgebende verfehlte Seite ſeines künſtleriſchen Schaffens zum wohlgeeignet dünkenden Aushängeſchilde für dieſe neueſte Muſik-Gilde gemacht werden konnte. Das, worin Schumann liebenswerth und durchaus anmuthend war, und was daher auch gerade unſererſeits (ich nenne mit Stolz mich hier zu Liſzt und den Seinigen gehörig) ſchöner und empfehlender gepflegt wurde, als von ſeinen eigenen Angehörigen, ward, weil darin ſich wahre Produktivität beurkundete, von Jenen gefliſſentlich unbeachtet gelaſſen, vielleicht nur weil ihnen der Vortrag dafür abging. Dagegen wird heute Das, worin Schumann eben die Beſchränktheit ſeiner Begabung aufdeckte, nämlich das auf größere, kühnere Konzeption Angelegte, ſorgſam von ihnen hervorgezogen: wird es nämlich in Wahrheit vom Publikum nicht recht goutirt, ſo kommt es zu Statten, daran nachzuweiſen, daß es eben ſchön ſei, wenn Etwas keinen „Effekt" mache, und endlich kommt ihnen ſogar noch der Vergleich mit dem, namentlich bei *ihrem* Vortrage immer noch ſo ſehr unverſtändlich bleibenden Beethoven der letzten Periode zu Statten, mit welchem ſie nun den ſchwülſtig unintereſſanten, aber von ihnen ſo leicht zu bewältigenden (nämlich ſeiner ganzen Anforderung nach nur glatt herunterzuſpielenden) R. Schumann ſehr glücklich in *einen* Topf werfen können, um zu zeigen, wie ja, ſelbſt in Übereinſtimmung mit dem kühnſten Ungeheuerlichen, ihr Ideal eigentlich mit dem Allertiefſinnigſten des deutſchen Geiſtes zuſammen gehe. So gilt denn endlich der ſeichte Schwulſt Schumann's mit dem unſäglichen Inhalte Beethoven's als Ein und daſſelbe, aber immer mit dem Vorbehalte, daß draſtiſche Exzentrizität eigentlich unzuläſſig, und das gleichgiltig Nichtsſagende das eigentlich Rechte und Schickliche ſei, auf welchem Punkte dann der richtig vorgetragene Schumann mit dem ſchlecht vorgetragenen Beethoven allerdings ganz erträglich zu einander gehalten werden können.

Hiermit gerathen dieſe ſonderbaren Wächter der muſikaliſchen Keuſchheit zu unſerer großen klaſſiſchen Muſik in die Stellung von Eunuchen im großherrlichen Harem, und deßhalb ſcheint der Geiſt unſeres Philiſterthums ihnen auch gern die Bewachung des immerhin bedenklichen Einfluſſes der Muſik auf die Familie anzuvertrauen, da man ſicher zu ſein glauben darf, von dieſer Seite nichts Bedenkliches aufkommen zu ſehen.

Wo bleibt nun aber unſere große, unſäglich herrliche deutſche Muſik? –

Was aus unſerer Muſik wird, darauf kann es uns hierbei am Ende einzig ankommen. Denn, daß andererſeits in einer gewiſſen Periode einmal nichts Beſonderes geleiſtet wird, das könnten wir nach einer hundertjährigen glorreichen Periode wundervollſter Produktivität ſtolz genügſam zu verſchmerzen wiſſen. Aber gerade daß dieſe Leute, mit denen wir hier zu thun haben, ſich als die Behüter und Bewahrer des ächten „deutſchen“ Geiſtes dieſes unſeres herrlichen Erbes gebahren, und als ſolche ſich zu Geltung zu bringen bemüht ſind, das läßt ſie uns gefährlich erſcheinen.

Ganz für ſich betrachtet, iſt an dieſen Muſikern nicht viel auszuſetzen; die meiſten unter ihnen komponiren ganz gut. Herr Johannes Brahms war ſo freundlich, mir einmal ein Stück mit ernſten Variationen von ſich vorzuſpielen, aus dem ich erſah, daß er keinen Spaß verſteht, und welches mich ganz vortrefflich dünkte. Ich hörte ihn auch in einem Konzerte anderweitige Kompoſitionen auf dem Klaviere ſpielen, was mich nun allerdings weniger erfreute; ſogar mußte es mir impertinent erſcheinen, daß von der Umgebung dieſes Herren aus Liſzt und ſeiner Schule „allerdings eine außerordentliche Technik“, aber auch nichts weiter, zugeſprochen wurde, während ich die Technik des Herrn Brahms, deſſen Vortrag mich ſeiner Sprödigkeit und Hölzernheit wegen ſehr peinlich berührte, ſo gern etwas mit dem Öle jener Schule befeuchtet gewünſcht hätte, welches denn doch nicht der Taſtatur ſelbſt zu entfließen ſcheint, ſondern jedenfalls auf einem ätheriſcheren Gebiete, als dem der bloßen „Technik“, gewonnen wird. Alles zuſammen konſtatirte jedoch eine ganz reſpektable Erſcheinung, von der man nur einzig auf natürlichem Wege nicht zu begreifen vermag, wie ſie, wenn nicht zu der des Heilandes, doch wenigſtens zu der des geliebteſten Jüngers deſſelben gemacht werden konnte; es müßte denn ſein, daß ein affektirter Enthuſiasmus für mittelalterliche Schnitzereien in jenen ſteifen Holzfiguren das Ideal der Kirchenheiligkeit zu erkennen uns verleitet hätte. Jedenfalls müßten wir uns dann wenigſtens dagegen verwahren, unſeren großen lebendigen Werthoven in das Gewand dieſer Heiligkeit verkleidet uns vorgeführt zu bekommen, um etwa ihn, den Unverſtandenen, in dieſer Verunſtaltung neben den aus den natürlichſten Gründen unverſtändlichen Schumann ſtellen zu können, gleichſam als ob da, wo ſie keinen Unterſchied bemerklich zu machen verſtehen, auch wirklich gar kein Unterſchied ſtattfinde.

Wie es nun mit dieſer Heiligkeit im Beſonderen ſteht, deutete ich zuvor ſchon an. Forſchen wir ihren Aſpirationen nach, ſo werden wir bald auf ein neues Feld, und zwar auf dasjenige geleitet werden, auf welches der voraus angezeigte Gang unſerer Unterſuchungen „über das Dirigiren“ uns jetzt zu führen hat. —

Vor einiger Zeit warf ein ſüddeutſcher Zeitungsredakteur meinen Kunſttheorien „muckeriſche“ Tendenzen vor: der Mann wußte offenbar nicht, was er damit ſagte; es war ihm einfach um ein böſes Wort zu thun. Was ich dagegen von dem Weſen der Muckerei in Erfahrung gebracht habe, bezeichnet die ſonderbare Tendenz dieſer widerlichen Sekte damit, daß hier dem Anreizenden und Verführeriſchen auf das Angelegentlichſte nachgetrachtet wird, um an der ſchließlichen Abwehr deſſelben ſeine Widerſtandskraft gegen den Reiz und die Verführung zu üben. Der eigentliche Skandal der Sache ging nun aber aus der Aufdeckung des Geheimniſſes der Höchſteingeweihten dieſer Sekte hervor, bei denen ſich die angekündigte Tendenz dahin umkehrte, daß der Widerſtand gegen den Reiz nur den ſchließlich einzig erzielten Genuß zu ſteigern hatte. — Man würde demnach, auf die Kunſt angewendet, etwas nicht Sinnloſes ſagen, wenn man der eigenthümlichen Enthaltſamkeitsſchule des von uns beſprochenen muſikaliſchen Mäßigkeitsvereines muckerhaftes Weſen zuſpräche. Treiben ſich nämlich die unteren Grade dieſer Schule in dem Kreislaufe des Reizes, wie ihn der Charakter gerade der muſikaliſchen Kunſt darbietet, und der Enthaltſamkeit, welche eine dogmatiſch gewordene Maxime ihnen auferlegt, herum, ſo kann man den höheren Graden wohl ohne große Mühe nachweiſen, daß hier, im Grunde genommen, nur der Genuß des den unteren Graden Verbotenen erſehnt wird. Die „Liebeslieder-Walzer“ des heiligen Johannes, ſo albern ſich ſchon der Titel ausnimmt, könnten noch in die Kategorie der Übungen der unteren Grade geſetzt werden: die inbrünſtige Sehnſucht nach der „Oper“ jedoch, in welche ſchließlich alle religiöſe Andacht der Enthaltſamen ſich verliert, zeichnet unverkennbar die höheren und höchſten Grade aus. Könnte es hier ein einziges Mal zu einer wirklich glücklichen Umarmung der „Oper“ kommen, ſo ſtünde zu vermuthen, daß die ganze Schule geſprengt wäre. Nur daß dieß nie gelingen will, hält die Schule noch zuſammen; denn jedem misglückten Verſuche kann immer wieder der Anſchein eines freiwilligen Abſtehens, im Sinne der ritualiſtiſchen Übungen der unteren Grade gegeben werden, und die nie glücklich gefreite Oper kann immer von Neuem wieder als bloßes Symbol des ſchließlich abzuwehrenden Reizes figuriren, ſo daß die Autoren durchgefallener Opern für beſonders heilig gelten können. —

Wie verhalten ſich nun, ernſtlich gefragt, dieſe Herren Muſiker zur „Oper“? — Denn hier haben wir, nachdem wir ſie im Konzertſaale, als ihrem Ausgangspunkte, aufgeſucht, um des „Dirigirens“ willen ſchließlich noch auszuforſchen. —

Herr Eduard Devrient hat uns die „Opernnoth“, d. h. das Nothverlangen nach einer Oper, ſeines Freundes Mendelsſohn in den ihm vor einiger Zeit gewidmeten „Erinnerungen“ neuerdings zu Gemüthe geführt. Hieraus lernen wir auch das beſondere Verlangen des benöthigten Meiſters darnach kennen, daß die ihm vom Schickſal beſtimmte Oper recht „deutſch“ ſei, und hierzu ſollte ihm das Material eben herbeigeſchafft werden, — was nun leider nicht gelingen wollte. Ich vermuthe, daß dieß Letztere ſeine natürlichen Gründe hatte. Vieles läßt ſich durch Verabredung zu Stande bringen: das „Deutſchſein“ und die „edel heitre“ Oper, wie ſie Mendelsſohn's perfid-zartſinnigem Ehrgeize vorſchwebte, laſſen ſich aber eben nicht machen, weil hierfür weder alte noch neue Teſtamente als Rezepte vorliegen. — Was dem Meiſter unerreichbar blieb, wurde von deſſen Geſellen und Lehrlingen dennoch nie ernſtlich aufgegeben. Herr Hiller glaubte es erzwingen zu müſſen, und zwar einfach durch heiteres, unverdroſſenes Darangehen, weil es dabei endlich doch nur auf den „glücklichen Griff“ anzukommen ſchien, der ja — ſeiner Meinung nach — vor ſeinen Augen Anderen gelang, und der bei rechter Ausdauer, wie beim Hazardſpiel, doch endlich auch einmal ihm zur Hand kommen müßte. Das glückliche Griffsrad verſagte aber immer von Neuem. Keinem ſchlug es zu: auch dem armen Schumann nicht; und ſo Viele der oberen und niederen Grade der Enthaltſamkeitskirche „keuſch und harmlos“ die Hände nach dem erſehnten wirklichen Opernerfolge ausſtreckten, nach kurzer und doch mühſamer Täuſchung war der glückliche Griff wieder — verfehlt.

Solche Erfahrungen verbittern ſelbſt den Harmloſeſten, und ſie ſind um ſo ärgerlicher, als andererſeits die Beſchaffenheit des politiſchen Muſikſtaates in Deutſchland es mit ſich bringt, daß die Kapellmeiſter und Muſikdirektoren mit ihren Funktionen zunächſt an das Theater gebunden ſind, und dieſe Herren demnach auf demjenigen Felde der muſikaliſchen Wirkſamkeit dienen müſſen, auf welchem ſie auch ſo ganz und gar nichts zu leiſten vermögen. Der Grund, aus welchem ſie dieß nicht vermögen, kann nun unmöglich derjenige ſein, der andererſeits einen Muſiker dazu befähigt, dem Opernweſen vorzuſtehen, d. h. ein guter Operndirigent zu ſein. Und doch hat es das ſonderbare, von mir anfänglich bereits näher bezeichnete Schickſal unſerer Kunſtzuſtände ſo mit ſich gebracht, daß dieſen Herren, welche unſere deutſche Konzertmuſik nicht einmal dirigiren können, auch noch das ſo ſehr komplizirte Opernweſen zur Leitung übergeben worden iſt. Nun ſtelle ſich der Einſichtsvolle vor, wie es da zugehen muß! — —

So ausführlich ich bei der Aufdeckung ihrer Schwäche auf dem Felde, wo ſie ſich eigentlich zu Hauſe finden müßten, zu Werke ging, ſo kurz kann ich nun im Betreff der Leiſtungen dieſer Herren Dirigenten auf dem Gebiete der Oper ſein; denn hier heißt es einfach: „Herr, vergieb ihnen, ſie wiſſen nicht was ſie thun!“ Ich müßte, um ihre ſchmachvolle Wirkſamkeit auf dieſem Gebiete zu bezeichnen, dießmal mich zu dem poſitiven Nachweiſe des Bedeutenden und Guten wenden, was hier zu erwirken wäre, und dieß möchte mich von meinem vorgeſteckten Ziele zu weit abführen; weßhalb ich mir dieſen Nachweis für ein anderes Mal vorbehalte. Dafür hier nur ſo viel zur Charakteriſtik ihrer Leiſtungen als Operndirigenten. —

Auf dem ihnen zum Ausgangspunkte dienenden Gebiete der Konzertmuſik muß es dieſen Herren ſchicklich dünken, mit möglichſt ernſter Miene zu Werke zu gehen; hier, in der Oper, erſcheint es ihnen jedoch paſſender, von vornherein die leichtfertig ſkeptiſche, geiſtreich-frivole Miene zu zeigen. Sie geben lächelnd zu, hier nicht ſonderlich zu Hauſe zu ſein, und von Dingen, von denen ſie nicht viel hielten, auch nicht viel zu verſtehen. Daher von vornherein eine galante Gefälligkeit gegen Sänger und Sängerinnen, denen ſie mit Vergnügen es recht zu machen ſich erbieten: ſie nehmen das Tempo, führen Fermaten, Ritardando's, Accelerando's, Transpoſitionen und vor Allem gern „Striche“ ein, ganz wie und wo Jene es wünſchen. Woher ſollten ſie je den Beweis für die Unſinnigkeit einer von dieſer Seite ihnen geſtellten Zumuthung nehmen? Fällt es einem zur Pedanterei geneigten Dirigenten ja einmal ein, auf Dieſem oder Jenem beſtehen zu wollen, ſo hat er in der Regel Unrecht. Denn, namentlich in dem von ihnen ſelbſt ſo aufgefaßten frivolen Sinne der Oper ſind Jene hier ganz und gar zu Haus, und wiſſen einzig, was und wie ſie es können, ſo daß, wenn in der Oper irgend etwas Anerkennungswerthes zu Tage kommt, dieß wirklich einzig den Sängern und ihrem richtigen Inſtinkte zu verdanken iſt, gerade wie im Orcheſter das Verdienſt hiervon faſt lediglich dem guten Sinne der Muſiker zufällt. — Dagegen muß man bloß einmal ſolch' eine Orcheſterſtimme, z. B. von „Norma“ ſich genau anſehen, um zu ermeſſen, was aus einem ſo harmlos beſchriebenen Notenpapierhefte für ein ſeltſamer muſikaliſcher Wechſelbalg werden kann: nur die Folge von Transpoſitionen, wo das Adagio einer Arie aus Fis-, das Allegro aus F-dur, dazwiſchen (der Militärmuſik wegen) ein Übergang in Es-dur geſpielt wird, bietet ein wahrhaft entſetzliches Bild von der Muſik, zu welcher ſolch' ein hochgeachteter Kapellmeiſter munter den Takt ſchlägt. Erſt in einem Vorſtadt-Theater von Turin (alſo in Italien) habe ich es einmal erlebt, den „Barbier von Sevilla" wirklich korrekt und vollſtändig zu hören; denn ſelbſt ſolch' einer unſchuldigen Partitur gerecht zu werden, verdrießt unſere Kapellmeiſter die Mühe, weil ſie keine Ahnung davon haben, daß ſelbſt die unbedeutendſte Oper durch vollkommen korrekte Vorführung, eben ſchon der durch dieſe Korrektheit uns gewährten Befriedigung wegen, eine relativ recht wohlthuende Wirkung auf den gebildeten Sinn ausüben kann. Die ſeichteſten theatraliſchen Machwerke wirken auf den kleinſten Pariſer Theatern angenehm, ja äſthetiſch befreiend auf uns, weil ſie nie anders als durchaus korrekt und ſicher in allen Theilen aufgeführt werden. So groß eben iſt die Macht des künſtleriſchen Prinzipes, daß, wenn es nur in einem ſeiner Theile durchaus richtig angewendet und erfüllt wird, wir ſofort eine äſthetiſche Wirkung davon erhalten; was wir hier finden, iſt wirkliche Kunſt, wenn auch auf einer ſehr niederen Stufe. Aber eben von dieſen Wirkungen lernen wir in Deutſchland gar nichts kennen, außer etwa in Wien und Berlin durch eine Balletaufführung. Hier nämlich liegt Alles in einer Hand, und zwar in der Hand Desjenigen, der ſeine Sache wirklich verſteht: dieß iſt der Balletmeiſter. Dieſer ſchreibt hier glücklicher Weiſe auch einmal dem Orcheſter das Geſetz der Bewegung, für den Vortrag wie für das Tempo, vor, und zwar nicht wie der einzelne Sänger nach ſeinem perſönlichen Belieben in der Oper, ſondern im Sinne des Enſemble's, der Übereinſtimmung Aller; und nun erleben wir es denn, daß auch plötzlich das Orcheſter richtig ſpielt, — ein äußerſt wohlthätiges Gefühl, welches Jedem angekommen ſein wird, der nach den Peinen einer Opernaufführung dort einmal ſolch' einem Ballet beiwohnte. In der Oper könnte für eine ähnliche erfolgreiche Übereinſtimmung der Regiſſeur wirken; aber ſonderbarer Weiſe bleibt die Aktion, als gehöre die Oper der abſoluten Muſik zu, trotz aller erwieſenen und von jedem Sänger gewußten Unkenntniß des muſikaliſchen Leiters, aufrecht erhalten, ſo daß, wann denn einmal durch den richtigen Inſtinkt talentvoller Sänger und eines durch das Werk begeiſterten Darſteller- und Muſiker-Perſonales eine Aufführung wirklich glückte, wir es immer noch erlebt haben, daß der Herr Kapellmeiſter, als Repräſentant der Geſammtleiſtung betrachtet, zur Belohnung hervorgerufen und ſonſt wie ausgezeichnet wurde. Wie er hierzu kam, muß ihm ſelbſt überraſchend geweſen ſein; auch er wird dann haben beten können: „Herr, vergieb ihnen, ſie wiſſen nicht was ſie thun!“ —

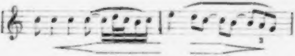
Da ich mich aber nur über das eigentliche Dirigiren vernehmen laſſen wollte, habe ich, um mich in unſer Opernweſen im Allgemeinen nicht weiter zu verlieren, jetzt bloß noch zu bekennen, daß ich mit dieſem Kapitel zum Schluß gelangt bin. Über das Dirigiren unſerer Kapellmeiſter in der Oper iſt für mich nicht zu ſtreiten. Dieß können etwa die Sänger thun, wenn ſie ſich über den einen Dirigenten zu beklagen haben, daß er ihnen nicht genug nachgäbe, über den anderen, daß er ihnen nicht aufmerkſam genug einhälfe; kurz, auf dem Standpunkte der allergemeinſten Handwerksleiſtung, auf welche es hier herauskommt, kann da etwa ein Diſput erhoben werden. Vom höheren Standpunkte einer wirklichen künſtleriſchen Leiſtung aus iſt dieſes Dirigiren aber gar nicht in Betracht zu nehmen. Und hierüber ein Wort zu ſprechen kommt mir, und zwar mir allein unter allen jetzt lebenden Deutſchen zu; weßhalb ich mir ſchließlich geſtatten werde, die Gründe dieſer Zurückweiſung noch etwas näher zu erörtern.

Mit welcher der von mir bezeichneten Eigenſchaften unſerer Dirigenten ich ſelbſt bei den Aufführungen meiner Opern zu thun habe, muß mir, wenn ich meine Erfahrungen in dieſem Betreff überdenke, immer wieder ungewiß bleiben. Iſt es der Geiſt, in welchem unſere große Muſik im Konzert, oder der, in welchem die Oper im Theater behandelt wird? Ich glaube, das Schlimme für mich iſt, daß dieſe beiden Geiſter ſich beim Befaſſen mit meinen Opern die Hand reichen.

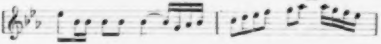
um ſich in einer nicht eben ſehr erfreulichen Weiſe zu ergänzen. Wo der erſtere, der an unſerer klaſſiſchen Konzertmuſik ſich übende Geiſt, freies Spiel hat, wie in den einleitenden Inſtrumentalſätzen meiner Opern, erfahre ich nur die niederſchlagendſten Folgen jenes von mir ſo ausführlich beſprochenen Vorgehens. In dieſem Bezug habe ich von nichts als vom Tempo zu reden, welches widerſinnig entweder verjagt (wie z. B. von Mendelsſohn ſelbſt dereinſt in einem Leipziger Konzert meine Tannhäuſer-Ouverture, um ſie als abſchreckendes Beiſpiel hinzuſtellen), oder verſchludert (wie in Berlin oder meiſtens ſonſt überall mein Lohengrin-Vorſpiel), oder verſchleppt und verſchludert zugleich (wie neuerdings mein Vorſpiel zu den „Meiſterſingern“ in Dresden und anderen Orten), — nirgends aber mit der ſinnvollen Modifikation zu Gunſten eines verſtändlichen Vortrages behandelt wird, auf welche ich mit nicht minderer Beſtimmtheit, wie auf das Richtigſpielen der Noten ſelbſt rechnen muß.

Um von der letzteren Nüance der verderblichen Ausführungsweiſe ſogleich einen Begriff zu geben, führe ich allein das übliche Verfahren mit meinem Vorſpiele zu den „Meiſterſingern“ an. —

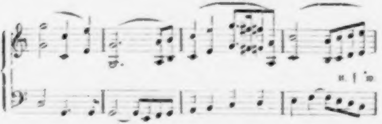
Das Hauptzeitmaaß dieſes Stückes ward von mir mit „ſehr mäßig bewegt“ vorgezeichnet; dieß bedeutet alſo nach dem älteren Schema etwa: Allegro maestoso. Kein Tempo iſt mehr als dieſes, bei längerer Andauer, und namentlich bei ſtark epiſodiſcher Behandlung des thematiſchen Inhaltes, der Modifikation bedürftig, und es wird zur Ausführung mannigfaltiger Kombinationen verſchiedenartiger Motive gern gewählt, weil ſeine breite Gliederung im regelmäßigen $^{4}/_{4}$ Takte dieſe Ausführung durch die Nahelegung jener Modifikation mit großer Leichtigkeit unterſtützt. Auch iſt dieſer mäßig bewegte $^{4}/_{4}$ Takt eben der allervieldeutigſte; er kann, in kräftig „bewegten“ Vierteln geſchlagen, ein wirkliches, lebhaftes Allegro ausdrücken (dieß iſt mein hier gemeintes Haupttempo, welches ſich am lebhafteſten in den, von dem eigentlichen Marſche zu dem Edur hinüberleitenden acht Takten:

 ꝛc.

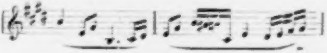
kundgiebt); oder er kann als eine aus zwei $^2/_4$ Takten kombinirte halbe Periode gedacht werden, und wird dann bei dem Eintritte des verkürzten Thema's:



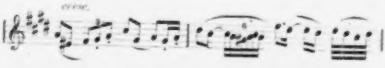
den Charakter eines lebhaften Scherzando's einzuführen erlauben; oder aber er kann ſelbſt auch als Alla-breve ($^2/_2$ Takt) gedeutet werden, wo er dann das ältere (namentlich in der Kirchenmuſik angewendete) eigentliche, gemächliche Tempo andante, welches richtig mit zwei mäßig langſamen Schlägen zu taktiren iſt, ausdrückt. In dieſem letzteren Sinne habe ich ihn, vom achten Takte nach dem Wiedereintritte des C dur an, für die Kombination des jetzt von den Bäſſen getragenen Haupt-Marſchthema's mit dem in rhythmiſcher Verdoppelung von den Violinen und Violoncells gemächlich breit geſungenen zweiten Hauptthema verwendet:



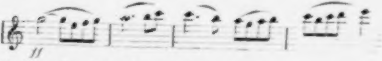
Dieſes zweite Thema führte ich zuerſt im reinen $^4/_4$ Takt verkürzt ein



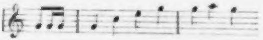
Bei größter Zartheit im Vortrage hat es hier einen leidenſchaftlichen, faſt haſtigen Charakter (ungefähr den einer heimlich geflüſterten Liebeserklärung) an ſich; um den Hauptcharakter der Zartheit rein zu erhalten, muß das Tempo, da die leidenſchaftliche Haſt durch die bewegtere Figuration entſchieden genug ausgedrückt iſt, nothwendig um Etwas zurückgehalten, ſomit zu der äußerſten Nüance des Hauptzeitmaaßes nach der Richtung der Gravität des $^4/_4$ Taktes hin gedrängt werden, und um dieß unmerklich (d. h. ohne den Hauptcharakter des zu Grunde liegenden Tempo's wirklich zu entſtellen) ausführen zu können, leitet ein mit „poco rallentando“ bezeichneter Takt dieſe Wendung ein. Durch die endlich vorherrſchend werdende unruhigere Nüance des Thema's,



welche ich auch beſonders mit „leidenſchaftlicher“ für den Vortrag bezeichnete, war es mir leicht, das Tempo wieder in ſeine urſprünglich bewegtere Richtung zurückzuleiten, in welcher endlich es ſich dazu befähigen konnte, mir als das oben bezeichnete Andante alla breve zu dienen, womit ich wieder nur eine bereits in der erſten Expoſition des Stückes entwickelte Nüance des Haupttempo's von Neuem aufzunehmen hatte. Die erſte Entwickelung des gravitätiſchen Marſchthema's hatte ich nämlich in eine ſogleich breiter ausgeführte Coda von cantabilem Charakter ausgehen laſſen, welche nur dann richtig vorzutragen war, wenn ſie in jenem Tempo andante alla breve aufgefaßt wurde. Da dieſem volltönig zu ſpielenden Cantabile



die in wuchtigen Vierteln auszuführende Fanfare



u. ſ. w.

voranging, hatte dieſe Umſtimmung des Tempo's ſehr erſichtlich mit dem Aufhören der reinen Viertelbewegung, alſo mit den gehalteneren Noten des das Cantabile einleitenden Dominanten-Accordes einzutreten; da nun dieſe breite Bewegung in halben Taktnoten jetzt mit lebhafter Steigerung, namentlich auch der Modulation, eine beſondere Andauer erhält, ſo glaubte ich auch die Bewegung des Zeitmaaßes, ohne beſonders hierauf aufmerkſam zu machen, dem Dirigenten um ſo eher überlaſſen zu können, als der Vortrag ſolcher Stellen, wenn nur dem natürlichen Gefühle der ausführenden Muſiker nachgegeben wird, ganz von ſelbſt zur Befeuerung des Tempo's hinführt, worauf ich als erfahrener Dirigent auch ſo ſicher rechnete, daß ich nur die Stelle zu bezeichnen für nöthig hielt, an welcher das Zeitmaaß wieder zur urſprünglichen Anlage des reinen $^4/_4$ Taktes zurückkehrt, was jedem muſikaliſchen Gefühle durch den neuen Hinzutritt der Viertelbewegung in den Harmoniefolgen nahe gelegt iſt. In der Konkluſion des Vorſpieles tritt dieſer breitere $^4/_4$ Takt ebenſo erkenntlich mit der Wiederkehr jener oben angeführten, kräftig getragenen marſchartigen Fanfare von Neuem ein, wozu nun auch die verdoppelte Bewegung des figurativen Schmuckes hinzutritt, um das Tempo gerade ſo abzuſchließen, wie es begonnen hat. —

Dieſes Vorſpiel führte ich zum erſten Male in einem in Leipzig gegebenen Privatkonzerte auf, und es wurde, eben unter meiner perſönlichen Leitung, genau nach dieſen hier aufgezeichneten Angaben, vom Orcheſter ſo vorzüglich geſpielt, daß das ſehr kleine, faſt nur aus auswärtigen Freunden meiner Muſik beſtehende, Auditorium lebhaft eine ſofortige Wiederholung verlangte, welche von den Muſikern, da ſie hierin ganz mit den Zuhörern übereinzuſtimmen ſchienen, mit freudiger Bereitwilligkeit ausgeführt wurde. Der Eindruck hiervon ſchien ſich in einem ſo günſtigen Sinne verbreitet zu haben, daß man es für gut fand, auch dem eigentlichen Leipziger Publikum in einem Gewandhauskonzerte mein neues Vorſpiel zu Gehör zu bringen. Herr Kapellmeiſter Reinecke, welcher der Aufführung des Stückes unter meiner Leitung beigewohnt hatte, dirigirte es dießmal, und die gleichen Muſiker führten es unter ſeiner Leitung ſo aus, daß es vom Publikum ausgeziſcht werden konnte. Ob dieſer Erfolg der Biederkeit der hierbei Betheiligten allein zu verdanken war, d. h. ob abſichtliche Entſtellung dazu führte, will ich nicht näher unterſuchen, und zwar ſchon aus dem Grunde, weil mir die gänzlich unverſtellte Unfähigkeit unſerer Dirigenten gar zu einleuchtend bekannt iſt: genug, von ſehr eingeweihten Ohrenzeugen erfuhr ich, welchen Takt der Herr Kapellmeiſter zu meinem Vorſpiele geſchlagen hatte, und damit wußte ich genug.

Will nämlich ein ſolcher Dirigent ſeinem Publikum oder ſeinem Herrn Direktor u. ſ. w. nur beweiſen, welche üble Bewandtniß es mit meinen „Meiſterſingern“ habe, ſo braucht er ihnen bloß das Vorſpiel dazu in derſelben Weiſe vorzutaktiren, in welcher er gewohnt iſt, Beethoven, Mozart und Bach zu handhaben, und welche R. Schumann gar nicht übel bekommt, ſo hat ein Jeder ſich leicht zu ſagen, daß dieß ja eine recht unangenehme Muſik ſei. Denke man ſich nur ein ſo lebendig und doch unendlich zartgegliedertes, ſein empfindliches Weſen, wie ein von mir an dieſem Vorſpiele nachgewieſenes Tempo es iſt, plötzlich in das Prokruſtesbett ſolch' eines klaſſiſchen Taktſchlagers gebracht, um einen Begriff zu haben, wie es ſich darin ausnehmen muß! Da heißt es: „hier hinein legſt du dich; und was du zu lang biſt, das hau' ich dir ab, und was zu kurz, das ſtreck' ich dir aus!“ Und nun wird Muſik dazu gemacht, um den Schmerzensſchrei des Gemarterten zu übertäuben! —

In ſolcher Weiſe ſicher gebettet, lernte nun auch z. B. das Dresdener Publikum, das einſt manches Lebenvolle von mir ſich vorgeführt hörte, nicht nur dieſes Vorſpiel zu den „Meiſterſingern“, ſondern, wie ſich aus dem Folgenden ſchließen laſſen wird, das ganze Werk (ſo weit es nicht von vornherein geſtrichen war) kennen. Um wieder mit techniſcher Genauigkeit zu reden, beſtand das Verdienſt des Dirigenten hierbei darin, daß er das von ihm vermuthete Haupttempo in ſtemmig-ſteifer Viervierteligkeit unverrückt über das Ganze ausſpannte, und für dieſes Haupttempo eben die breiteſte Nüance deſſelben zur unveränderlichen Norm nahm. Hieraus nun ergab ſich aber noch Folgendes. Die Konkluſion dieſes Vorſpieles, die Vereinigung der beiden Hauptthema's unter der Mitwirkung eines idealen Tempo andante alla breve, wie ich dieß zuvor näher bezeichnete, dient mir in der Weiſe des alt-populären Refrain's zum ſinnig heiteren Abſchluß des ganzen Werkes: zu der verſchiedentlich erweiterten Behandlung dieſer intenſiveren thematiſchen Kombination, welche ich hier gewiſſermaßen nur als Begleitung benutze, laſſe ich da Hans Sachs ſeine gemüthlich ernſte Lobrede auf die „Meiſterſinger", ſchließlich ſeine Troſtesreime für die deutſche Kunſt ſelbſt ſingen. Trotz alles Ernſtes des Inhaltes ſollte dieſe Schluß-Apoſtrophe auf das Gemüth doch heiter beruhigend wirken, und eben dieſe Wirkung vertraute ich hauptſächlich dem Eindrucke jener gemüthlichen thematiſchen Kombination an, deren rhythmiſche Bewegung erſt gegen das Ende, mit dem Eintritte des Chores, einen breiteren, feierlicheren Charakter annehmen ſoll. Mit einer ſehr bewußten Abſicht, welche Jeder, der mein ſonſtiges Wirken kennt, wohl begreifen wird, gehe ich hier auf jeden weiteren Sinn meiner dramatiſchen Arbeit wohlweislich nicht ein, und verweile, der reinen naiven „Oper" zu Liebe, jetzt nur beim Dirigiren und Taktiren. Die bereits im Vorſpiele gänzlich unbeachtet gebliebene Röthigung zu einer dem Andante alla breve zuführenden Modifikation eines anfänglich für marſchmäßige Breite einer pomphaften Prozeſſionsmuſik berechneten Tempo's, ward nun hier für den Schlußgeſang der Oper, der keinesweges unmittelbar mit jenem Marſche mehr zuſammenhängt, ebenſo wenig empfunden, und das dort verfehlte Zeitmaaß ward hier zur bindenden Norm, welcher gemäß der Dirigent im ſteifſten ⁴/₄ Takt den lebendig fühlenden Sänger des Hans Sachs einſpannte, um ihn unerbittlich zu zwingen, dieſe Schlußanrede ſo ſteif und hölzern wie möglich abzuſingen. Von theilnehmendſter Seite wurde ich nun erſucht, für Dresden doch ja dieſen Schluß aufzuopfern und „ſtreichen“ laſſen zu wollen, weil er gar zu niederdrückend wirke. Ich weigerte mich hiergegen. Bald verſtummten die Klagen. Endlich erfuhr ich aber auch den Grund hiervon: der Herr Kapellmeiſter war nämlich für den eigenſinnigen Komponiſten eingetreten, und hatte (natürlich um dem Werke zu nützen) die Schlußapoſtrophe aus eigenem künſtleriſchem Ermeſſen — „geſtrichen“.

„Streichen! Streichen!“ — das iſt nämlich die ultima ratio unſerer Herren Kapellmeiſter; hierdurch bringen ſie ihre Unfähigkeit mit der ihnen unmöglichen richtigen Löſung der geſtellten künſtleriſchen Aufgaben in ein unfehlbar glückliches Verhältniß. Sie denken da: „was ich nicht weiß, macht mich nicht heiß“; und dem Publikum muß dieß am Ende auch ganz recht ſein. Es bleibt aber nur für mich zu überlegen, was ich von der Aufführung meines ganzen Werkes, welches ſo zwiſchen einem im tiefſten Grunde verfehlten Alpha und Omega eingeſchloſſen iſt, ſchließlich zu halten habe? Äußerlich nimmt ſich Alles ſehr hübſch aus: ein ungemein erregtes Publikum, zum Schluſſe ſogar lohnender Hervorruf des Kapellmeiſters, zu welchem mein eigener Landesvater applaudirend an die Logenbrüſtung zurückkehrt. Nur nachträglich die ungemein fatalen Berichte über ſtattgehabte und immer neu eingeführte Kürzungen, Striche und Abänderungen, während ich immer den einen Eindruck einer vollkommen unverkürzten, aber allerdings auch vollkommen korrekten Aufführung in München dagegen abzuwägen habe, und ſomit unmöglich dazu gelangen kann, den Verſtümmlern Recht zu geben. Dieſer ſchlimmen Lage, an welcher gar nichts zu ändern ſcheint, da die Allerwenigſten begreifen, um welches ſchwere Übel es ſich handelt, kommt nun allerdings andererſeits das Eine zu Hilfe, nämlich die ſonderbar tröſtliche Erkenntniß deſſen, daß trotz des unverſtändigſten Befaſſens mit dem Werke die wirkende Kraft deſſelben doch nicht zu brechen iſt, — dieſe fatale Kraft der Wirkung, vor welcher im Leipziger Konſervatorium ſo eifrig gewarnt wird, und der man nun zur Strafe ſelbſt auf dem deſtruktiven Wege nicht einmal beizukommen weiß! Muß dieß dem Autor um ſo mehr als ein Wunder erſcheinen, als er ſelbſt es fürder nicht mehr über ſich gewinnen kann, einer Aufführung ſeiner Werke, wie der kürzlich in Dresden von ſeinen „Meiſterſingern“ ſtattgefundenen, beizuwohnen, ſo zieht er wunderlicher Weiſe doch aus der bewährten, faſt unbegreiflichen Wirkungsfähigkeit derſelben einen ihn eigenthümlich tröſtenden Schluß auf das Verhältniß der gleichen dirigirenden Muſiker zu unſerer großen klaſſiſchen Muſik, deren ſtets neu erwärmendes Fortleben, trotz der verkümmernden Pflege durch Jene, ihm zugleich hieran erſt recht begreiflich wird. Sie können ſo etwas nämlich nicht umbringen: und dieſe Überzeugung ſcheint wunderlicher Weiſe dem deutſchen Genius zu einer Art tröſtlichen Dogma's zu werden, bei dem er ſich einerſeits gläubig behaglich beruhigt, andererſeits auf ſeine Weiſe für ſich weiter ſchafft. —

Was nun aber von den wunderlichen Dirigenten mit berühmten Namen, als Muſiker betrachtet, zu halten ſei, wäre noch zu fragen. Erwägt man ihre große Übereinſtimmung unter ſich in Allem, ſo möchte man faſt auf die Annahme kommen, ſie verſtünden doch am Ende die Sache richtig, und, trotz allem Anſtoß des Gefühles dagegen, ſei ihr Treiben doch vielleicht gar klaſſiſch. Die Annahme von ihrer Vortrefflichkeit ſteht ſo feſt, daß die ganze Muſikbürgerſchaft Deutſchlands gar nicht in das mindeſte Schwanken geräth, wer, wenn die Nation ſich einmal etwas vorſpielen laſſen will (wie etwa bei großen Muſikfeſten) den Takt dazu ſchlagen ſoll. Das kann nur Herr Hiller, Herr Rietz oder Herr Lachner ſein. Beethoven's hundertjähriger Geburtstag wäre geradeweges gar nicht zu feiern, wenn dieſe drei Herren ſich plötzlich die Hände verſtauchten. Ich leider kenne dagegen nicht Einen, dem ich mit Sicherheit ein einziges Tempo meiner Opern anvertrauen zu dürfen glaubte, wenigſtens keinen aus dem Generalſtabe unſerer Taktſchläger-Armee. Hie und da bin ich dagegen einmal auf einen armen Teufel getroffen, an dem ich wirkliches Geſchick und Talent zum Dirigiren wahrnahm: dieſe ſchaden ſich für ihr Fortkommen ſogleich dadurch, daß ſie die Unfähigkeit der großen Herren Kapellmeiſter nicht nur durchſchauen, ſondern unvorſichtiger Weiſe auch davon ſprechen. Wer z. B. aus den Orcheſterſtimmen des „Figaro“, aus welchen ſolch' ein General mit beſonderer Weihe — Gott weiß wie oft — die Oper ſpielen ließ, die übelſten, ſtets aber vom Chef unbemerkt gebliebenen Fehler auffindet, empfiehlt ſich natürlich nicht. Dieſe begabten armen Tüchtigen verkommen eben, wie ihrer Zeit die Ketzer.

Da dieß Alles ſo in der Ordnung iſt und endlich auch bleibt, möchte man daher nur immer wieder nach der Bewandtniß hiervon fragen. Wir ſind im tiefſten Grunde verſucht, daran zu zweifeln, daß dieſe Herren *wirkliche Muſiker* ſeien: denn offenbar zeigen ſie gar kein *muſikaliſches Gefühl*; aber ſie *hören* wirklich ſehr genau (nämlich mathematiſch genau, wenn auch nicht idealiſch: die Fatalität mit den falſchen Orcheſterſtimmen begegnet immerhin nicht Jedem!); ſie haben einen ſcharfen Überblick, leſen und ſpielen vom Blatte (wenigſtens ſehr Viele unter ihnen); kurz, ſie erweiſen ſich als wahre Leute vom Fach; auch iſt ihre Bildung — trotz Allem — von der Beſchaffenheit, wie man ſie eben doch nur einem Muſiker hingehen laſſen kann, ſo daß, wollte man dieſen an ihnen leugnen, nichts übrig bliebe, am wenigſten etwa ein geiſtvoller Menſch. Nein, nein! Wahrhaftig, ſie *ſind* Muſiker, und ſehr tüchtige Muſiker, die rein Alles, was zur Muſik gehört, wiſſen und können. Und nun? Soll es an das Muſiziren gehen, ſo werfen ſie Kraut und Rüben durch einander, und fühlen ſich in nichts ſicher, als etwa in „Ewig, ſelig“, oder, wenn es hoch kommt: „Gott Zebaot!“ Gewiß macht ſie von unſerer großen Muſik nur eben Das gerade konfus, was dieſe groß macht, und was allerdings mit Wortbegriffen ſich ebenſo wenig leicht ausdrückt, als durch Zahlen. Aber dieß bleibt doch wieder Muſik, und nur Muſik? Woher kommt nun dieſe Trockenheit, dieſer Froſt, dieſe vollſtändige Unfähigkeit vor der Muſik überhaupt aufzuthauen, irgend einen Ärger, einen ſcheelſüchtigen Kummer, oder eine vermeintlich eigene Idee zu vergeſſen? — Sollte uns Mozart durch ſeine enorme Begabung für Arithmetik hier etwas erklären können? Es ſcheint, daß in ihm, deſſen Nerven andererſeits ſo überzart empfindlich gegen Mißton waren, deſſen Herz von ſo überwallender Güte ſchlug, die idealen Extreme der Muſik ſich ganz unmittelbar berührten, und eben zu einem ſo wundervollen Gemeinweſen ſich ergänzten. Beethoven's naive Art, ſich für das Addiren zu behelfen, iſt dagegen ebenfalls bekannt genug geworden; arithmetiſche Probleme traten gewiß nie in irgend eine denkbare Beziehung zu ſeinem Muſikentwerfen. Zu Mozart gehalten, erſcheint er als ein monstrum per excessum nach der Seite der Senſibilität hin, welche, durch ein intellektuales Gegengewicht von der Seite der Arithmetik her nicht fixirt, nur durch eine abnorm kräftige, bis zur Rauhheit robuſte Konſtitution vor frühzeitigem Untergange geſchützt, als lebensfähig zu begreifen war. An ſeiner Muſik iſt auch nichts mehr durch Zahlen zu meſſen, während ſich bei Mozart (wie wir dieß auch in den voranſtehenden Unterſuchungen berührten) manches bis zur Banalität Regelmäßige aus der naiven Miſchung jener beiden Extreme der muſikaliſchen Wahrnehmung erklären läßt. Die Muſiker unſerer gegenwärtigen Betrachtung erſcheinen dagegen als Monſtruoſitäten nach der Seite der reinen muſikaliſchen Arithmetik hin, welche daher auch, im Gegenſatze zu dem Beethoven'ſchen Naturell, mit einer ganz ordinären Nervenorganiſation recht gut und lange auskommen. Sollten daher unſere berühmten und unberühmten Herren Dirigenten nur im Zeichen der Zahl für die Muſik geboren ſein, ſo wäre eifrig zu wünſchen, daß es irgend einer neuen Schule gelänge, das richtige Tempo unſerer Muſik ihnen nach der Regula-de-tri zu erklären; auf dem einfachen Wege des muſikaliſchen Gefühles ihnen dieß beizubringen, dürfte wohl zu bezweifeln bleiben; weßhalb ich hier mich nun auch als zum Schluß gelangt betrachte.

Dagegen ſteht noch zu hoffen, daß die Schule, die ich ſoeben als ſehr wünſchenswerth bezeichnete, wirklich im Anzuge iſt. Wie ich erfahre, iſt unter den Auſpizien der königlichen Akademie der Künſte und Wiſſenſchaften in Berlin eine „Hochſchule der Muſik“ gegründet, und die oberſte Leitung derſelben dem berühmten Violiniſten, Herrn Joachim bereits anvertraut worden. Eine ſolche Schule ohne Herrn Joachim zu begründen, wo dieſer zu gewinnen war, hätte jedenfalls als bedenklicher Fehler erſcheinen müſſen. Was mich für Dieſen hoffnungsvoll einnimmt, iſt, daß Allem nach, was ich über ſein Spiel erfahren habe, dieſer Virtuos genau den Vortrag kennt und ſelbſt ausübt, welchen ich für unſere große Muſik fordere; ſomit dient er mir, neben Liſzt und den zu ſeiner Schule Gehörigen, als einziger ſonſt mir bekannt gewordener Muſiker, auf welchen ich für meine obigen Behauptungen als Beweis und Beiſpiel hinweiſen kann. Es iſt hierbei gleichgiltig, ob es Herrn Joachim, wie ich andererſeits erfahre, verdrießlich iſt, in dieſen Zuſammenhang geſtellt zu werden; denn für Das, was wir wirklich können, kommt es ſchließlich nicht in Betracht, was wir vorgeben, ſondern was wahr iſt. Dünkt es Herrn Joachim nützlich, vorzugeben, er habe ſeinen Vortrag im Umgange mit Herrn Hiller oder R. Schumann ſo ſchön ausgebildet, ſo kann dieß auf ſich beruhen, vorausgeſetzt daß er nur immer ſo ſpielt, daß man daraus den guten Erfolg eines mehrjährigen vertrauten Umganges mit Liſzt erkennt. Auch das dünkt mich vortheilhaft, daß man bei dem Gedanken an eine „Hochſchule für Muſik“ ſogleich den Blick auf einen ausgezeichneten Künſtler des Vortrages geworfen hat: wenn ich heute einem Theater-Kapellmeiſter begreiflich zu machen hätte, wie er etwas zu dirigiren habe, ſo würde ich ihn immer noch lieber an Frau Lucca, als an den verſtorbenen Cantor Hauptmann in Leipzig, ſelbſt wenn dieſer noch lebte, verweiſen. Ich treffe in dieſem Punkte mit dem naivſten Publikum, und ſelbſt mit dem Geſchmacke unſerer vornehmen Opernfreunde zuſammen, indem ich mich an Denjenigen halte, der etwas von ſich giebt, und von dem wirklich etwas uns zu Ohr und Empfindung bringt. Bedenklich würde es mir aber dennoch erſcheinen, wenn ich Herrn Joachim, in der Höhe auf dem curulichen Seſſel der Akademie, ſo ganz nur mit der Geige allein in der Hand gewahren ſollte, da es mir überhaupt mit den Geigern ſo geht, wie Mephiſtopheles mit den „Schönen", welche er ſich „ein für alle Mal im Plural" denkt. Der Taktſtock ſoll ihm nicht recht parirt haben; auch das Komponiren ſcheint ihn mehr verbittert, als Andere erfreut zu haben. Wie nun die „Hochſchule" allein vom Hochſtuhle des Vorgeigers aus zu dirigiren ſein ſoll, will mir nicht recht zu Sinn. Sokrates wenigſtens war nicht der Meinung, daß Temiſtokles, Kimon und Perikles, weil ſie ausgezeichnete Feldherren und Redner waren, auch den Staat zu ſeinem glücklichen Gedeihen zu leiten im Stande geweſen wären; denn leider konnte er an ihren Erfolgen nachweiſen, daß dieſes Staatregieren ihnen ſelbſt ſehr übel bekam. Doch iſt dieß vielleicht bei der Muſik anders. — Nur Eines macht mich wieder bedenklich. Man ſagt mir, Herr **Joachim**, deſſen Freund **J. Brahms** alles Gute für ſich aus einer Rückkehr zur Schubert'ſchen Liedermelodie verhoffe, ſeinerſeits einen **neuen Meſſias** für die Muſik überhaupt erwarte. Dieſe Erwartung ſollte er füglich doch Denjenigen überlaſſen, welche ihn zum Hochſchulmeiſter machten? Ich dagegen rufe ihm zu: Friſch daran! Sollte es ihm ſelbſt begegnen, der Meſſias zu ſein, wenigſtens dürfte er dann hoffen, von den Juden nicht gekreuzigt zu werden! —

Drei Gedichte.

I.

Rheingold.

Spielt nur, ihr Nebelzwerge, mit dem Ringe,
wohl dien' er euch zu eurer Thorheit Sold;
doch habet Acht: euch wird der Reif zur Schlinge;
ihr kennt den Fluch: ſeht, ob er Schächern hold!
Der Fluch, er will, daß nie das Werk gelinge,
als dem, der furchtlos wahrt des Rheines Gold;
doch euer ängſtlich Spiel mit Leim und Pappe
bedeckt gar bald des Niblung's Nebelkappe!

II.

Bei der Vollendung des „Siegfried“.

Sie iſt erweckt, die lang' in Schlaf verloren,
erfüllt iſt nun des Gottes ſtummer Rath:
den ſie geliebt, noch ehe er geboren,
den ſie beſchirmt, noch eh' an's Licht er trat,
um den ſie Straf' und Göttergrimm erkoren,
der nun als kühner Wecker ihr genaht:
zu ihr ward auf den Fels er hingetrieben,
der nur erwuchs, weil ſie ihn ſollte lieben.

Ein Wunder! Doch kaum wunderbar zu nennen,
daß hier ein Knab' zu Jünglingskraft gereift:
der mochte muthig durch die Wälder rennen,
ihm nützt' es, wenn der Jahre Rad ſich ſchweift.
Als größ'res Wunder muß ich dieß erkennen,
wenn Mannes Vollkraft ſchon das Rad beſtreift,
daß Dem die Jahre dann die Kräfte ſtärken
zu ſeiner Jugend unerfüllten Werken.

Und dieſe That iſt Deinem Freund gelungen:
was eilf der Jahr' in ſtummen Schlaf er ſchloß,
das hat er nun zum Leben wach geſungen,
der hold Erweckten ein't ſich der Genoß.
Und doch, wie wär' dieß Wecklied je erklungen,
wenn Deiner Jugend Blüthe mir nicht ſproß?
Mich mahnt der Tag, an dem ich Dir es ſende,
daß gänzlich ſich zu Dir das Wunder wende.

III.

Zum 25. Auguſt 1870.

Geſprochen iſt das Königswort,
dem Deutſchland neu erſtanden,
der Völker edler Ruhmeshort
befreit aus ſchmähl'chen Banden;
was nie gelang der Klugen Rath,
das ſchuf ein Königswort zur That:
in allen deutſchen Landen
das Wort nun tönet fort und fort.

Und ich verſtand den tiefen Sinn
wie Keiner ihn ermeſſen;
ſchuf es dem Volke Sieg'sgewinn,
mir gab das Wort Vergeſſen:
vergraben durft' ich manchen Schmerz,
der lange mir genagt das Herz,
das Leid, das mich beſeſſen,
blickt' ich auf Deutſchlands Schmach dahin.

Der Sinn, der in dem Worte lag,
war Dir auch unverborgen:
der treu des edlen Hortes pflag,
er theilte meine Sorgen.
Von Wotan bangend ausgeſandt,
ſein Rabe gute Kund' ihm fand:
es ſtrahlt der Menſchheit Morgen;
nun dämm're auf, du Göttertag!

Geſammelte

Schriften und Dichtungen

von

Richard Wagner.

Neunter Band.

(Mit 6 Plänen zu dem proviſoriſchen Bühnenfeſtſpielhauſe zu Bayreuth.)

Leipzig.
Verlag von E. W. Fritzſch.
1873.

Inhaltsverzeichniß.

Seite
An das deutſche Heer vor Paris (Januar 1871) . . . 1
Eine Kapitulation. Luſtſpiel in antiker Manier . . . 5
Erinnerungen an Auber . . . 51
Beethoven . . . 75
Über die Beſtimmung der Oper . . . 153
Über Schauſpieler und Sänger . . . 189
Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's . . . 275
Sendſchreiben und kleinere Aufſätze:
  1. Brief über das Schauſpielerweſen an einen Schauſpieler . . . 307
  2. Ein Einblick in das heutige deutſche Opernweſen . . . 314
  3. Brief an einen italieniſchen Freund über die Aufführung des „Lohengrin“ in Bologna . . . 341
  4. Schreiben an den Bürgermeiſter von Bologna . . . 346
  5. An Friedrich Nietzſche, ord. Prof. der klaſſ. Philologie in Baſel 350
  6. Über die Benennung „Muſikdrama“ . . . 359
  7. Einleitung zu einer Vorleſung der „Götterdämmerung“ vor einem ausgewählten Zuhörerkreiſe in Berlin . . . 365
„Bayreuth“:
  1. Schlußbericht über die Umſtände und Schickſale, welche die Ausführung des Bühnenfeſtſpieles „der Ring des Nibelungen“ bis zur Gründung von Wagner-Vereinen begleiteten . . . 371
  2. Das Bühnenfeſtſpielhaus zu Bayreuth, nebſt einem Berichte über die Grundſteinlegung deſſelben . . . 384
Inhaltsüberſicht der „Geſammelten Schriften und Dichtungen“ . . . 409
Sechs architektoniſche Pläne zu dem Bühnenfeſtſpielhauſe

An das deutſche Heer vor Paris.

(Januar 1871.)

Was ſchweigt es doch im deutſchen Dichterwald?
Verſang „Hurrah Germania!“ ſich ſo bald?
Schlief bei der Liedertafel-Wacht am Rhein
beruhigt ſanft „lieb Vaterland“ ſchon ein?
Die deutſche Wacht,
da ſteht ſie nun in Frankreich's eitlem Herzen;
von Schlacht zu Schlacht
vergießt ihr Blut ſie unter heißen Schmerzen:
mit ſtiller Wucht
in frommer Zucht
vollbringt ſie nie geahnte Thaten,
zu groß für euch, nur ihren Sinn zu rathen.

Das eitle Wort, das wußte freilich Rath,
da im Geleis es ſich gemüthlich trat:
der Deutſchen Lieder Klang und Singe-Sang,
man wähnte, ſelbſt Franzoſen macht' er bang.
Du treues Heer,
haſt du's mit deinen Siegen nun verbrochen,
daß jetzt nur mehr
in Kammerreden wird von dir geſprochen?
Das hohe Lied
dem Siege-Fried
jetzt ſingen ängſtlich Diplomaten,
vereint mit ärgerlichen Demokraten!

„Zu viel des Sieg's! Mög't ihr beſcheid'ner ſein:
begnügt euch friedlich mit der Wacht am Rhein!
Laßt uns Paris, wo ſich's ſo hübſch verſchwört,
und ſeid zufrieden mit der Schlacht bei Wörth!“ —
Doch unbethört
in ernſtem Schweigen ſchlägſt du deine Schlachten:
was unerhört,
das zu gewinnen iſt dein männlich Trachten.
Dein eig'nes Lied
in Krieg und Fried'
wirſt du, mein herrlich Volk, dir finden,
mög' drob auch mancher Dichterruhm verſchwinden!

Das Lied, blick' ich auf deine Thaten hin,
aus ihrem Werthe ahn' ich ſeinen Sinn:
faſt klingt's wie: „Muth zeigt auch der Mameluck",
dem folgt: „Gehorſam iſt des Chriſten Schmuck". —
Es ruft der Herr:
und ihn verſteht ein ganzes Volk in Waffen,
dem Ruhmgeplärr'
des Übermuth's ein Ende da zu ſchaffen.
Es rafft im Krampf
zu wildem Kampf
ſich auf des eitlen Wahn's Bekenner:
der Welt doch züchtet Deutſchland nur noch Männer.

Drum ſoll ein Deutſcher auch nur Kaiſer ſein
im welſchen Lande ſolltet ihr ihn weih'n:
der treuen Muth's ſein Werbeamt erfüllt,
dem ſei nun ſeiner Thaten Werth enthüllt.
Die uns geraubt,
die würdevollſte aller Erdenkronen,
auf ſeinem Haupt
ſoll ſie der Treue heil'ge Thaten lohnen.
So heißt das Lied
vom Siege-Fried,
von deutſchen Heeres That gedichtet.
Der Kaiſer naht: in Frieden ſei gerichtet!

Eine Kapitulation.

Luſtſpiel in antiker Manier.

Vorwort.

Bereits während des Beginnes der Belagerung von Paris durch die deutſchen Heere, gegen das Ende des Jahres 1870, erfuhr ich davon, daß der Witz deutſcher Theaterſtückſchreiber ſich der Ausbeutung der Verlegenheiten unſerer Feinde für die Volksbühne zuwendete. Ich konnte hierin, namentlich da die Pariſer ſchon vor dem Beginne des Feldzuges unſer ſicher vorausgeſetztes Unglück zu ihrer Beluſtigung ſich vorgeführt hatten, ſo wenig etwas Anſtößiges finden, daß ich ſogar die Hoffnung ſchöpfte, es werde endlich einmal guten Köpfen gelingen, in der volksthümlichen Behandlung ſolcher Gegenſtände ſich originell zu erweiſen, wogegen bisher ſelbſt in der tiefſten Sphäre unſeres ſogenannten Volkstheaters Alles nur bei ſchlechter Nachahmung der Pariſer Erfindungen verblich. Meine lebhafte Theilnahme hierfür ſteigerte endlich meine Erwartung zur Ungeduld: in einer gut gelaunten Stunde entwarf ich ſelbſt den Plan eines Stückes, wie ich es etwa erwarten zu dürfen wünſchte, und in wenigen Tagen war es, als heitere Unterbrechung in ernſten Arbeiten, ſo vollſtändig ausgearbeitet, daß ich es einem jungen, damals bei mir ſich aufhaltenden, Muſiker zu dem Verſuche, die nöthige Muſik dazu anzufertigen, übergeben konnte. Das größere Berliner Vorſtadt-Theater, dem wir das Stück anonym anbieten ließen, wies es zurück; durch welche Wendung mein junger Freund ſich von einer großen Angſt befreit fühlte: denn nun geſtand er mir, daß es ihm unmöglich gefallen ſein würde, die hierfür wirklich nöthige Muſik à la Offenbach zuſammenzuſetzen; woraus wir denn erkannten, daß zu Allem Genie und wahre Naturbeſtimmung gehöre, welches beides wir nun in dieſem Falle Herrn Offenbach aus vollem Herzen zuerkannten.

Wenn ich jetzt meinen Freunden den Text der Poſſe noch mittheile, ſo geſchieht dieß ganz gewiß nicht, um die Pariſer nachträglich noch lächerlich zu machen. Mein Süjet zieht keine andere Seite der Franzoſen an das Licht, als diejenige, durch deren Beleuchtung wir Deutſchen im Reflex uns in Wahrheit lächerlicher ausnehmen, als jene, welche in allen ihren Thorheiten ſich immer original zeigen, während wir in der ekelhaften Nachahmung derſelben ſogar bis tief unter die Lächerlichkeit herabſinken. Wenn ein ſo verdrießliches Thema, deſſen unabweisbares Aufdrängen gerade mir manchen guten Tag verdirbt, in glücklicher Stunde ſich nun aber einmal heiter und harmlos belachenswerth darſtellte, ſo möge es jetzt meine Freunde nicht verdrießen, wenn ich durch die Mittheilung meiner ſcherzhaften Dichtung (zu welcher die richtige Muſik zu finden uns allerdings unmöglich blieb) ihnen dieſelbe flüchtig befreiende Stimmung zu erwecken verſuche, welche ich für Augenblicke durch ihre Abfaſſung gewann.

Perſonen.

Victor Hugo.
Chor der Nationalgarde:
Mottü, Bataillonskommandant.
Perrin, Operndirektor.
Lefèvre, Legationsrath.
Keller, | Elſaſſer.
Dollfuß, |
Hiedenhofer, Lothringer.
Véfour, Chevet, Bachette.
Chorführer
Jules Favre,
Jules Ferry,
Jules Simon,
Gambetta,
Mitglieder der Regierung.
Nadar.
Flourens, Mégy und Turko's.
Pariſer Ratten.

Paris, im Spätherbſt 1870.

Schauplatz.

Das Proſcenium, bis in die Mitte der Bühnentiefe, ſtellt den Platz vor dem „Hôtel de ville“ in Paris vor, und wird im Verlaufe des Stückes im Sinne der antiken „Orcheſtra“ verwendet; in der Mitte ſteht, ſtatt der „Thymele“ ein Altar der Republik, mit der Jakobinermütze und den „Faſces“ darauf; er hat nach vorn eine Öffnung, welche ihm das Anſehen eines dem Publikum zugewendeten Souffleurkaſtens giebt. Die antike Treppe, welche von zwei Seiten zu dem erhöhten Theile der hinteren Bühne hinaufführt, ſtellt den Balkon des pariſer Stadthauſes dar, welcher mit dem unteren Geſchoß einzig von dem Gebäude übrig geblieben iſt; darüber iſt nichts wie Luft zu ſehen, aus welcher bloß die Spitzen der Notre-Dame und des Pantheon hervorragen; rechts und links wird der Vorderraum durch die koloſſalen Statuen von Straßburg und Metz begrenzt. — Tagesanbruch. Von allen Seiten her hört man Trommeln die Reveille ſchlagen.

Victor Hugo

(ſteigt aus der Tiefe unter dem Altar mit dem Kopfe hervor, und arbeitet ſich bis an die Ellenbogen aus dem Souffleurloche empor. Er ſtöhnt und wiſcht ſich den Schweiß von der Stirne).

Ha! endlich athm' ich dich, du Luſt der heil'gen Stadt!
Paris, oh mein Paris, das mich ſo nöthig hat!
Ich komme, ja ich kam, und bin ſchon wirklich da,
beſchreiben werd' ich bald, wie das von mir geſchah! — —

Mein Gott! — ich rede in Alexandrinern! Wie kommt mir der klaſſiſche Rückfall an, da ich doch ganz von Romantik erfüllt bin? Nur in meiner merkwürdigen Proſa kann ich die Wunder meiner Wanderung berichten! „Les misérables“! — Ja, was ich darin beſchrieben, habe ich ganz ſo jetzt durchgemacht! Unglaublich! Das konnte nur ich zu Stande bringen. Ha! was Begeiſterung bei genauem Studium nützen kann! Daß ich die Kloaken der heiligen Stadt ſo ſorgfältig ſtudirt, hat mich auf den Pfad der Rettung für die ganze Civiliſation geleitet! —

Dieß der Weg aus der Verbannung zur Heimath für deinen immenſen Poeten, oh „France“! Scheußliche Wonneſchauer durchbeben mich noch, da ich jetzt dieſer Wanderung durch deine Eingeweide gedenke, oh Paris! Ich kannte den Zugang, wie kein Anderer: ein Zauberdruck meiner magiſchen Hand erſchloß ihn mir: hier bin ich, nicht durch die Preußen hindurch, ſondern unter ihnen hinweg. Enorm! Aber, Genie muß man haben, und dazu opferwillig ſein, wie es meine wohlgepflegte Paſſion iſt: Jeder weiß das! — Aber was ſchwatze ich davon? Beſſer, ich ſpare das Alles für meinen neueſten Roman auf! „Dieu“! Soll das ein Roman werden: für 120 Bände habe ich nur an dieſer höchſt fabulöſen Rückkehr nach Paris Stoff. — Jetzt ſchau', Victor, wo du biſt. Dein Inſtinkt führte dich ſicher; hier muß der Grève-Platz ſein, denn deutlich ſpürte ich ſchon unten, daß hier Esmeralda gehängt wurde. (Beiläufig: ſo etwas ſchreibt mir Keiner wieder nach, — ſelbſt Gutzkow und Laube nicht.) Doch keine Zerſtreuung! Meine Sendung iſt heilig, wie ich durchaus es ſelbſt bin. (Er ſtreckt ſich weiter heraus, und ſieht ſich um.) Ja — aber wo bin ich? Was ſteht mir über dem Kopfe? Das iſt kein Galgen? Doch aber wohl ein Schaffot, vielleicht eine heilige Guillotine? — Hm! Iſt das der Grève-Platz? — Doch, doch! — Nur kenne ich mich nicht aus: das Hôtel de ville hatte doch höhere Etagen?

Dumpfe Stimmen von unten (durch Sprachröhre).

Victor! Victor! Halte dich zu uns! —

Hugo.

Ha! was iſt das? Man ruft mich in den Kloaken? (Er wendet ſich mit dem Kopfe rückwärts hinab.) Wer iſt da unten? —

Stimmen.

Wir ſind's! Einer und der Andere! Die ächten Schutzgeiſter von Paris!

Hugo.

Wirklich? — Bei Gott, eure Stimmen grunzen ſympathiſch! Aber wie heißt ihr?

Eine Stimme.

Flourens, ſprich du!

Flourens' Stimme (unten).

Victor! Victor! Ich ſage dir! Halte dich zu uns! Fliehe die Luft, dort herrſchen Schwindelgeiſter! Bleib' bei uns; wir ſind die Eingeweide von Paris und haben auch zu eſſen! —

Hugo.

Welcher Zerriß um mich! Könnt' ich mich zertheilen! — (Ein luſtiger Marſch von Militärmuſik nähert ſich dem Vordergrunde.) Horch! Iſt das nicht die Marſeillaiſe? —

Flourens' Stimme.

Was geht's dich an? Laſſ' die Narren! —

Hugo.

O Wonneklänge! Zwar bin ich nicht muſikaliſch, aber die Marſeillaiſe erkenne ich auf vier Meilen Ferne! Ich muß, ich muß hinauf! —

Stimmen.

Herab zu uns! Noch iſt's nicht Zeit! —

Hugo.

Ja, ja! Gewiß! Ich halte es mit euch Eingeweiden! Nur laßt mich erſt den längſt mir verklungenen muthigen Klängen lauſchen! —

Der Chor der Nationalgarde

(zieht mit einer luſtigen Muſikbande auf. Er marſchirt unter dem folgenden Geſange um den Altar der Republik):

Republik! Republik! Republik blik blik!
Repubel Repubel Repubel blik blik! u. ſ. w.
Repubel pubel pubel pupubel pupubel Replik! u. ſ. w.

Mottü.

Halte! — Hommage à Strasbourg!

(Große Schwenkung des Chores nach der Statue von Straßburg.)

Hugo
(neugierig nachſehend).

Ach! Es liegt doch ein nobler Sinn in dieſen antiken Gebräuchen!

Mottü.

Présentez l'arme! — Où est l'Alsacien pour chanter l'hymne?

Keller (Korporal.)

Hier!

Mottü.

Avancez! Chantez!

Keller (tritt vor und ſingt im Elſaſſer Dialekt).

„O Straßburg, o Straßburg, du wunderſchöne Stadt" u. ſ. w.

(Während dem defilirt der Chor vor der Statue: jeder Gardiſt zieht ein Blumenbouquet aus dem Laufe ſeines Gewehres, und wirft es mit Grazie der Statue in den Schooß.)

Mottü.

A présent: jurez!

Keller.

Schüré iſt nicht da! —

Mottü.

Bête d'Alsacien! — Le jurement! —

Keller.

Himmel — Kreuz — Dunner — tuſig — ſakerlot!

Hugo (wie oben).

Ah! Die Romantik verklärt die beängſtigende Klaſſizität! —

Mottü.

Répétons! —

Chor

(mit gewaltiger Mühe und Verzerrung).

„Himmel — Kreuz — Dunner — tuſig — ſakerlot!" —

Mottü.

Bien! Serrez vos rangs! Marchons sur Metz! —

Chor

(marſchirt vor die Statue von Metz, defilirt dort gleichfalls und legt Bouquets nieder).

Mottü.

Où est le Lorrain? —

Keller (ruft in das Glied).

Diedenhofer, 'raus!

Diedenhofer.

Hier! —

Mottü.

Thionvillier! Jurez en Lorrain! —

Diedenhofer.

Hagel — Bomben — Schock — Schwerenoth!

Hugo (verkriecht ſich mit dem Kopfe)

Ah! Das iſt ſtark! —

Mottü.

Répétons! —

Chor (wiederholt den Fluch wie zuvor).

Mottü.

Citoyens Grenadiers! — Imprimez-vous bien ce que vous venez de jurer, c'est à dire: de défendre ces deux villes jusqu'à la dernière goutte de votre sang, et de ne jamais souffrir qu'une seule pierre en soit prise par l'ennemi barbare. —

Diedenhofer.

Soll ich auch a Liedel ſingen?

Mottu.

Assez de chants frivoles! La situation est trop sérieuse. — Dansons autour de l'autel de la république! —

Der Chor

(marſchirt wieder zum Altar der Republik, und führt einen kriegeriſchen Rundtanz um ihn aus, welcher an einigen ausdrucksvollen Stellen durch das Verſchlendern des Cancantanzes unterbrochen wird).

„Republik! Republik! Republik — blik — blik!“ u. ſ. w.

Mottu.

Attention! — Maintenant, entrons en conseil de guerre! —

Keller (im Diskant).

Borger! Ich ſchlage eine deutlichere Sprache vor! Wir ſollten doch bedenken, daß ganz Europa auf uns ſieht: und da wir doch einmal immer Theater ſpielen, wäre beſonders das deutſche Publikum zu beachten, dem wir's recht verſtändlich machen müſſen, wie's hier hergeht und wie namentlich wir Elſaſſer rechte glühende Franzoſen ſind! —

Gardiſt Lefèvre.

Pas si bête! Vraiment, wir ſpielen vor das deutſche Publikum.

Gardiſt Dollfuß.

Quant à moi, je ne saurais plus deutsch spreken! —

Diedenhofer.

Wird ſich finden! —

Mottu.

Bien! Bien! — für deutſches Publikum!

Hugo (wie oben).

Ah! Mir zerſpringt das Herz! Auf welch' immens ſich ausdehn der Bühne ſtehe ich, wenn ich nun hervorbreche und Alles begeiſtere!

Chor.

Welche Stimme? — Da ruft's aus der Schleuße! —

Hugo (ſich weiter herausſtreckend).

Erkennt mich! — Ich bin's! — Victdr — Victor —

Stimmen (von unten).

Halt! Nicht heraus! —

Hugo.

O Schickſal! —

Chor.

Ein Spion! —

Hugo.

Kennt ihr dieß ungeheure Haupt nicht beſſer? — Dieſe Stirn? — Den Titan? — Den Prometheus? Der entſetzliche Romane ſchrieb, während ihr in Seichtigkeit verdarbt? —

Stimmen (von unten.)

Verwegener! Herunter! —

Perrin (Lieutenant).

Ha! Die Naſe! — Ich kenne ihn! —

Hugo (ſich nach unten wehrend).

Wer beſtrafte den Tyrannen? Wer enthüllte Tropmann? Während ihr noch Alle vor ihm tanztet, wie jetzt vor dem Altar der Republik, ſaß ich auf der Inſel des Oceans und entdeckte die Scheuſale der Meerestiefe. Während ihr euch von den Barbaren aushungern laſſet, durchkrieche ich kühn die Kloaken, um zu euch zu dringen und nach Proviant zu ſchnopern. Erkennt ihr mich noch nicht? — (Sich zurückwendend.) Ach, ſo laßt mir doch die Rockſchöße ganz! —

Stimmen (von unten).

Herab! Du biſt unſer! —

Perrin.

Ihr Bürger! Dieß iſt der Teufel oder Victor Hugo ſelbſt! —

Chor (mit Freudengeſchrei).

Hugo! Hugo! — Heraus aus dem Loch!

Flourens (unten).

Ja, zieht nur! Wir halten ihn feſt!

Hugo (zurückgewandt).

Unerbittliche Dämonen! Laßt mich nur noch etwas fragen. —

Stimmen (von unten.)

Mach's kurz! —

Hugo.

O Freunde! Ich habe da unten noch wichtige Geſchäfte. Ich komme wieder, zählt darauf, und wahrſcheinlich mit der allermächtigſten Hilfe. — Nur ſagt mir ſchnell noch, worüber ich mir den Kopf zerbreche. Welche Veränderungen ſind hier vorgegangen? Warum iſt vom Stadthaus nichts übrig als der Ballon?

Lefèvre.

Damit ſich die Regierung nicht vor uns verſtecke: wenn wir ſie einmal wechſeln wollen, verkriecht ſie ſich immer ſogleich in die weitläufigen oberen Stockwerke; die haben wir deßhalb abgetragen.

Hugo.

Aber wo regiert ſie?

Stimmen (von unten).

Ha ha ha! —

Lefèvre.

Auf dem Ballon dort: und darunter ſchläft ſie —

Hugo.

So ſchläft ſie jetzt? Ich ſehe ſie nicht? —

Stimmen (von unten).

Schwätzer! Jetzt kommſt du herunter! —

Lefèvre.

Wir wollen ſie eben wecken! —

Mottü.

Auf! Reveille!

Hugo.

Ah! Welche Regierung!

Flourens' Stimme.

Die wollen *wir* ſchon wecken! Jetzt hat's aber ein Ende! Herab! Herab! —

Chor.

Seht, wie er ringt! Man zerrt ihn hinab! —
Herauf! Herauf! Haltet ihn feſt!

Hugo.

Gott, man zerreißt mich! — Welcher Fluch iſt die Größe!

(Der Chor zerrt Hugo beim Kopfe, während er unten an den Füßen gehalten wird: ſeine Geſtalt dehnt ſich elaſtiſch übermäßig aus.)

Chor.

Wir halten ihn! Ha! Schon iſt er heraus!
Herauf! Herauf! Haltet ihn feſt! —

Stimmen (von unten).

Wir laſſen ihn nicht! Herab! Herab! —

(Als der Chor Hugo's Geſtalt ſchon bis zu einer übermäßigen Länge ausgedehnt hat, zieht dieſe ſich plötzlich wieder zuſammen und wird in die Tiefe hinabgezogen.)

Chor (nach einer Pauſe der Ergriffenheit).

Fort iſt er! Hinab! Wir hielten ihn nicht!
Wir dehnten ihn aus: wir zogen an ihm:
doch ſchnappte er wieder zuſammen.
Hätte Victor der Teufel geholt? —

Diedenhofer.

Es war recht niederträchtig anzuſehen! —

Mottü.

Silence! — Derlei darf wahre Atheiſten nicht anfechten. Wir wollen das Alles bald in Ordnung haben. — Doch jetzt ſtimmt den

Regierungswecker an! Es iſt unerhört, daß heute noch nicht kanonirt worden iſt. So erhebt denn den Ruf.

Chor (mit ſtarken, militäriſch rhythmiſchen Gebärden).

Regierung, Regierung! Wo ſteckſt du?
Die Feinde dahin wann ſtreckſt du?
Wo träumen die Jules? Was treibt der Gambetta?
Mach' ich ihm Beine zur krieg'riſchen Stretta?
En avant, Picard! En avant, Rochefort!
Sonſt hau'n wir euch Flourens und Mégy um's Ohr!
Sitzt ihr wohl gar im Rocher de Cancale,
Und Paris leidet die Qual des „Tantale“?
General Trochu! Der Galérien!
Was pumpert er nicht vom Valérien?
Zwar haben wir Muth, und dürſten nach Blut,
Das Kanoniren doch thut uns Allen ſehr gut!
Kanonirt, kanonirt, kanonirt muß ſein!
Gouvernement, laſſ' uns länger nicht ſchrei'n!
Gouvernement! Bombardement!
Bombardement! Gouvernement!
Gouvernement! Gouvernement! Gouvernement — ment — ment!

(Die Regierung, um einen grünen Tiſch ſitzend, wird auf dem Ballon herausgeſchoben. — **Jules Simon** ſchreibt. **Jules Favre** und **Jules Ferry** erheben ſich. Sie umarmen ſich heftig und drücken pantomimiſch große Rührung aus.)

Chor (alle Einzelnen durcheinander.)

Ah! Ah! die Regierung! — Die drei Jules! — Zweie umarmen ſich! — Ja, die lieben ſich! — Wie rührend! — Man muß weinen! —

Jules Ferry.

Bürger! Seht da! Die Republik der Liebe und gegenſeitigen Hochachtung!

Chor (Einige und Andere).

Ja! 's iſt wunderſchön! — Auf! weint alle mit!

„Öffnet die Schleuſen —"

Stimmen (von unten, wüthend und haſtig).

Nein, jetzt noch nicht!

Chor.

„Thräne ſoll fleußen." —

Stimmen (von unten).

Ja, ſo! — Ha ha ha!

Ferry.

Bürger! Schont uns! Schont vor Allem Jules Nro. 1. Er iſt ſehr angegriffen.

Mottu.

Gerade Bürger Favre möchten wir gern hören! —

Keller.

Lieber gleich kanoniren! —

Dollfuß.

Taisez-vous! Schafskopp!

Lefèvre.

Silence! Das Gouvernement ſoll ſprechen! — Was giebt's Neues?

Jules Ferry.

O Bürger! Freunde! Brüder! — Habt Mitleid mit Jules premier, dem ich mich gern als second an die Seite ſtelle.

Jules Simon (vom Schreiben aufſtehend).

Ich ſoll wohl gar erſt der dritte ſein?

Perrin.

Ihr Geſchlecht der Julier! Keine Zwietracht!

Dollfuß.

Pas de discorde!

Keller.

Halt's Maul!

Diedenhofer.

Was ſchreibt denn der immer?

Jules Ferry.

Geduld, ihr Bürger! Er beſorgt den Cultus, was ihn in einen leicht gereizten Zuſtand verſetzt. In dieſem Augenblicke hat er eine höchſt wichtige Entſcheidung vor.

Mottü.

Ich hoffe, er faßt das von mir beantragte Dekret ab! — Bürger, wißt, ich trage auf Atheismus an.

Jules Simon

(ſchüttelt mit dem Kopfe und ſchreibt weiter.)

Mottü.

Nichts da mit dem Kopf geſchüttelt! Ich will das Dekret! In meinem Bataillon habe ich den Atheismus bereits eingeführt; es iſt dieß die allernothwendigſte Maaßregel zur Rettung der Republik.

Jules Ferry.

Bürger! Dagegen muß ich mich erklären; es iſt durchaus gegen die Moral — Was meint mein Kollege vom Cultus dazu? —

Jules Simon.

Das ſeid Ihr, Ferry, der mich immer im wichtigſten Geſchäfte ſtört. Schwatzt Ihr, ich habe Anderes zu thun!

Mottü.

Ich will Reſolution! — Favre, ſprecht Ihr!

Ferry.

Aber Bürger, ſeht ihr denn nicht, in welch' traurigem Zuſtand der große Jules iſt. In der berühmten Unterredung mit Bismarck hat er ſeine Stimme total ruinirt; dazu das Schluchzen, und die innere Wuth über die inſolenten Forderungen des Barbaren.

Chor (im wilden Ausbruch.)

Inſolenz! Inſolenteſte von Allen!
Oh hörte man nur die Kanonen knallen!
Kanonirt! Kanonirt! Kanonirt! —
Oder leſ't was Simon dort ſchmiert!

Ferry.

Bürger! Das Gouvernement bittet euch um Schonung für Favre's Nerven! —

Diebenhofer.

Ja, der dauert mich!

Mottü.

Nichts von Schonung! Zu allernächſt will ich das Dekret über den Atheismus! Ihr entſchlüpft mir nicht, sacre nom de — Pardon! —

Ferry (zu Jules Simon).

Was meint der Cultus? Wird's gehen? —

Simon.

Sapriſti! Laßt mich bei meinem Schreiben! — Übrigens denk' ich, Gott kann recht gut bleiben. Will er die Cruzifixe fort haben — meinetwegen, aus denen mache ich mir ſo nichts. —

Ferry.

Hört, der große Jules ſchluchzt! — Er hat den Krampf! — Er ſtampft! — (Für ſich.) Ha, Muth! — (Laut.) Bürger Mottü, ich trotze kühn dem ſubverſiven Geiſte, der dich treibt: hat nicht ſchon der heilige Robeſpierre das Daſein Gottes dekretirt? So dekretiren wir es von Neuem.

Chor.

Ja, ja! Bürger Mottü, gebt euch zur Ruh'!

Hugo's (Stimme unter der Erde).

Aber jetzt muß ich hinauf! —

Stimmen (von unten).

Miſch' dich nicht in den Quark! —

Mottü.

Aber, was werden wir denn endlich vom Cultus erfahren? —

Chor.

Seht! Er ſignirt! Er bricht das Papier. —

Simon (erhebt ſich mit dem Schreiben).

Monsieur Perrin! —

Perrin.

Hier! —

Simon.

Holen Sie Ihren Beſcheid!

(Perrin ſteigt auf die Stufen und empfängt ein Schreiben Simon's.)

Chor.

Seht, Bürger Perrin
ſteigt auf den Perron:
Perron, Perrin,
Mirliton — ton — ton!
Den möchten wir ſtatt aller Plon — plon — plon!

Perrin (lieſt).

Beſchloſſen iſt vom Ministre du culte,
in der Oper ſei nun wieder geſpullt! —

Chor.

Bravo! Bravo! bis! bis!

Perrin.

Das verdankt ihr meinem politiſchen Blick:
ſo retten wir die Republik! —

Mottü.

Der Atheismus rettete eh'r!

Perrin.

Doch die Oper thut es noch mehr.

Chor.

Bravo! Bravo! bis! bis!

Ferry (melodramatiſch).

Seht! — Der größte Jules ſtampft und ſchluchzt! — (Er lauſcht an ſeinem Munde.) O Bürger! — Favre proteſtirt; er beſchwört euch von der Oper abzuſtehen; ſie ſei zu frivol! — Simon, was habt Ihr gethan? Ihr konntet ebenſo gut den Atheismus unterſchreiben.

Dollfuß.

C'est ce que je pense!

Simon.

's wird ja wohl ſo gefährlich nicht ſein!

Ferry.

Bürger! Bedenkt! Die Theater ſind zu Lazarethen eingeräumt!

Lefèvre.

So amüſirt auch die Kranken!

Chor.

Das wird ſie kuriren! —

Ferry.

Wir müſſen den Gas ſparen! —

Chor.

So brennt Öhl!

„Des lampions! Des lampions“!

Ferry (immer von Favre ſoufflirt).

Aber die frivolen Koſtüme? Die dekolletirten Nacken? — Was wird Europa ſagen, wenn die Republik in ihren höchſten Prüfungen ſich ſo präſentirt? —

Lefèvre.

Es wird entzückt ſein, und ſie retten. Hundert Armeen werden kommen, die Preußen verjagen, und nun der Republik erſt recht huldigen.

Dollfuß.

Pas si mal! —

Perrin.

Bürger! Ich habe einen Ausweg! Wir geben Robert und Tell im ſchwarzen Frack mit Glacéhandſchuhen.

Chor (Einige).

Auch die Damen im Frack? Da haben wir nichts dagegen

(Favre ſtampft).

Ferry.

Nicht doch! Das wäre gegen die Würde des Geſchlechtes!

Perrin.

Bürger! Hört mich! Rettet die Oper, und ihr rettet die Republik! Bringet dieſem hohen Ziele ein Opfer, und laſſet die Damen in ordentlichen ſchwarzen Kleidern, hoch herauf zugemacht, gehen! —

Chor (verdrießlich).

Ah! Ah! Fi donc! —

Keller.

Dafür bin ich nicht Franzoſe!

Ferry (wie oben).

Der große Jules iſt befriedigt!

Simon.

Thut was ihr wollt, aber damit rettet ihr die Republik nicht; keine der Großmächte wird für ſolch' eine ſchwarze Oper mit Öhllampen interveniren; höchſtens die Schweiz und der Papſt.

Mottü.

Führt den Atheismus ein, und Garibaldi frißt die ganze pietiſtiſche preußiſche Armee auf! —

Lefèvre.

Nun, verſuchen wir's doch erſt noch ſelbſt mit der ſchwarzen Frack-Oper! — Roſſini, Meyerbeer, — es iſt doch Etwas!

Perrin.

Mein Plan iſt fertig. Nur muß mir das Gouvernement zu meinen Artiſten verhelfen. Alles iſt fort zu den Armeen: Tenor, Baryton, Baß, Choriſten, Alles kämpft in Straßburg und Metz, in den Lagern, auf den Wällen; Cantatricen und die Damen des Ballets haben das Amazonenchor gebildet und beſchützen Sedan. Das Gouvernement muß dieſe alle dispenſiren und eiligſt mir nach Paris ſchicken. —

Chor.

Auf! Auf! Sie müſſen herbeigeſchafft werden!

(Favre ſchluchzt).

Ferry.

Bürger! Wie ſoll dieß möglich ſein? Wir ſind cernirt.

Chor.

Fallen wir aus! — Kanonirt! Trochu! Trochu! Warum wird nicht kanonirt? —

Lefèvre.

Dieſer kurzſichtige Trochu! Unſere beſten Truppen von Paris fortzuſchicken! —

Chor.

Verrath! Verrath! — Schafft die Artiſten herbei! Wir wollen Oper, und vor Allem Ballet! —

Ferry (in Verzweiflung).

Wer fährt durch die Luft? —

Nadar (unter dem Regierungstiſch hervorkriechend).

Ich!

(Er iſt in einer ungeheuren Verhüllung verſteckt, welche ſich nachher als Ballon zu erkennen giebt, und aus der er nur mit dem Kopfe herausſieht. — Alles entſetzt ſich: Favre fällt in Ohnmacht; Perrin ſtürzt in die Orcheſtra zurück; der Chor rottet ſich ſcheu um den Altar zuſammen.)

Hugo (fährt mit dem Kopfe aus der Souffleuröffnung).

Jetzt iſt es Zeit, daß ich Alles rette! — Laßt mich! Ich muß! —

Stimmen (von unten).

Wag' es nicht! — Folge uns! Wir führen dich, die richtigen Acteur's zu finden! —

(Hugo wird wieder hinabgezogen).

Chor (nach einer Pauſe des Schreckens).

Was ſoll das Ungeheuer?

Nadar

(wackelt mit dem Kopfe und verdreht die Augen).

Ich bin Nadar! Der Retter der Republik! — Das Gouvernement nehme mich zum Regierungsrath an, ſo fahr' ich durch die Luft wohin es will! —

Gambetta

(ſpringt hinter dem Tiſch hervor und darüber hinweg).

Halt! Da bin ich dabei! — Mir träumte dieſe Nacht von dir! Nadar, ich bin dein Mann! — Ihr Bürger, blaſ't ihn auf! —

(Er zieht unter dem Tiſche einen ungeheuren Blaſebalg hervor.)

Ferry.

Favre ſtaunt? — Simon kaut an der Feder? — — Gambetta iſt ein Teufelskerl! —

Gambetta.

Jetzt, Bürger! Auf! Legt alle Hand an's Werk! — Vor Allem habt den Nadar in Acht, ſonſt fängt er an euch zu photographiren!

Chor.

Was giebt es zu thun? —

Gambetta.

Helft Nadar auf den Altar der Republik! —

(Der Chor reicht ſich Nadar vom Balkon herunter, von Hand zu Hand wird er auf den Altar gerade aufgerichtet geſtellt. Der Blaſebalg wird an einer Kapſel angelegt; der Chor wird militäriſch vertheilt, um den Blaſebalg nach dem Takte der Muſik zu bewegen).

Gambetta.

Nun blaſ't! blaſ't! Bürger der Stadt,
bis Nadar die gehörige Füllung hat:
ihm brennt das Gas ſchon hell im Leib!
glaubt mir, das iſt ihm nur Zeitvertreib!

Chor (arbeitend).

Luft! Luft! Du himmliſches Kind!
Schon ſchwillt Nadar von Pariſer Wind!
Mit dem Licht —
ſchrieb er unſ're Phyſiognomie,
in der Luft
nun treibt er Telegraphie.

(Der Ballon iſt ganz aufgetrieben; Nadar's Kopf iſt oben verſchwunden und guckt jetzt unten heraus.)

Nadar.

Das Schiff! Das Schiff!

Gambetta (unter dem Chore kommandirend).

Wo haſt du das Schiff?

Nadar:

Laß' nur die Seile ſtraff und feſt halten, damit ich nicht fort fliege. Das Schiff iſt gleich fertig: die Embleme der Republik taugen am beſten dazu. Hier! Hier! — (Er kommt mit halbem Leibe heraus, dehnt die Jacobinermütze auf dem Altar ungeheuer lang aus, zertheilt die Stäbe der Faſces, und konſtruirt mit taſchenſpieleriſcher Fertigkeit daraus ſchnell ein Schiffchen, welches er mit den Schnüren am Ballon befeſtigt.) Das Beil nehm' ich zu mir, um zu kabeln, wenn's ſchlecht geht. —

Chor.

O Erfindungsgeiſt! Erfindungsgeiſt!
Wie ſchnell du dir doch zu helfen weißt
Nadar! Nadar!
Du Freiheitsaar! —
Die Republik ſich ſchuf er zur Gondel:
Was iſt dagegen Amerika's Blondel! —

Nadar.

Allright! — Gambetta! Steig' ein! —

(**Gambetta** ſteigt ein.)

Chor.

Auf! Kühner Muth!
„En route! En route!" —

Gambetta.

Ihr Bürger! —

Nadar.

Jetzt noch nicht! Erſt ein wenig heben! — Die Seile locker! — (Der Ballon hebt ſich zur halben Höhe.) So! Jetzt macht ſich's beſſer! — Bedenke immer, daß Europa auf uns ſieht! — (Er ſteckt den Kopf hinein, und verſchwindet im Ballon.)

Chor.

Ha! Göttlich! Erhaben;
Das müſſen wir auch in der Oper haben! —

(**Perrin** notirt es ſich.)

Gambetta (ſingt).

„Aus der Welt die Freiheit verſchwunden iſt,
Es giebt nur noch Herren und Knechte!"

(geſprochen:) So ſang einſt der Dichter der Nation, die uns jetzt im Dienſte der Tyrannei mit ihren wilden Horden invahirt. Allein:

geſungen: „Sie ſollen ihn nicht haben
Den freien deutſchen Rhein!"

(geſprochen:) So antwortet ein begeiſterter Sänger Gallien's. Und darum, oh Bürger, verlaſſe ich jetzt die geknechtete Erde und fahre in die Luft. So vernehmt denn meine Luftrede. Bürger, vertraut der Luft; durch den Wind kommt euch Rettung. Nur um ein Kleines, und ich nahe mich zum Staunen der Preußen und Europa's dem Rhein, führe die Garniſonen von Straßburg und Metz zum glänzenden Siege, nehme Tropmann in Sedan gefangen, und —

Perrin.

Hole das Opernperſonal her! —

Chor.

Ja, das iſt die Hauptſache! —

Gambetta.

Nadar, tiefer! — Man verſteht mich da unten ſchlecht. —

Nadar's Stimme.

Im Gegentheil, ſie werden dich beſſer verſtehen, wenn wir ſteigen! — (Er guckt heraus.) Seile los! —

(Er läßt die Seile fahren, der Ballon ſteigt bis an die Souffiten. Freudengeſchrei.)

Gambetta (ſchreiend).

Bürger, lebt wohl! — Mich trägt das Schiff der Republik! — (Zu Nadar:) Wo iſt das Sprachrohr? (Nadar reicht es heraus.) So! (Er ſetzt es an.) Mich trägt das Schiff der Republik: nur als Sieger kehre ich aus dem Ozean der Lüfte zurück, nur auf den Trümmern des ancien Régime betrete ich wieder die Erde! — Adieu! —

Diebenhofer.

Was ſagt er?

Lefèvre.

Er will nur mit dem Ballet wieder kommen! —

Chor.

Gambetta, Nadar!
Geſegnetes Paar!
In luftiger équipage
Wir wünſchen euch bon voyage!
Erhabenes Gouvernement
fahr' wohl, und vole au vent!
Gouvernement! Gouvernement!
Vol-au-vent! Vol-au-vent!

(Jules Favre und Ferry umarmen ſich Simon ſchreibt. — Der Ballon iſt über die Bühne weiter geſchwebt, und bleibt jetzt an der Spitze der Notredame hängen).

Gambetta.

Wir hängen!

Chor.

Sie hängen: der Glöckner hat ſie beim Zipfel!

Nadar (guckt heraus und arbeitet an den Schnüren).

Schwatze nur zu! —

Gambetta.

Aber was denn? — Ich ſehe ja nichts! —

Nadar (reicht ihm ein ungeheures Opernglas).

Dadurch ſieh', und erzähl' was du ſiehſt! Dorthin gerichtet; da liegt Straßburg! (Er giebt ihm die Richtung auf die Statue von Straßburg.)

Gambetta

(durch das Glas blickend, und das Sprachrohr am Mund).

Ah! . . .

Chor.

Ah! . . . .

Gambetta.

Straßburg! —

Chor.

Straßburg! —

Gambetta.

Ganz mit Blumen bekränzt! Großes Freudenfeſt! Kein Preuße mehr zu ſehen! Unſere Armee guter Dinge, luſtig wie in Paris!

Chor (entzückt und dazu tanzend).

„O Straßburg, du ſchöne Stadt“ u. ſ. w.

Gambetta.

Die Armee ſingt die Strasbourgeoise und tanzt. (Favre und Ferry umarmen ſich.) Der Präfekt und der Maire umarmen ſich. (Jules Simon ſchreibt). Der Adjunkt ſchreibt den Siegesbericht! — (Großer Jubel.) Steigender Jubel! —

Perrin:

Das ſind meine Choriſten, meine Acteurs! —

Chor (ſchreiend).

Schick' die Acteurs her! — Luft! Luft! Wir bekommen Oper! —

Nadar (hat den Ballon losgemacht).

Achtung! (Er zieht den Kopf hinein.)

Gambetta (ſchwankt).

Gamin! Bald hätt' ich Glas und Rohr verloren! — Was ſtößeſt du ſo? —

Nadar's Stimme.

Ruhig! Nicht gezankt! Sonſt ſetz' ich dich aus! — —

(Der Ballon ſchwebt ein wenig, und bleibt an der Spitze des Panthéon hängen.)

Gambetta.

Plumps, da hängen wir wieder! —

Chor.

Sie hängen im luftigen Neſt:
Alle Götter halten ſie feſt! —

Nadar (arrangirt die Schnüre wieder).

Guck' und ſchwatz'!

Chor.

Er ſpäht! Gambetta, was ſiehſt du jetzt?

Gambetta
(wie vorher, das Glas auf die Statue von Metz gerichtet).

Ha! ich ſehe Metz!

Chor.

Ah! —

Gambetta.

Ganz mit Bouquet's beſä't!

Perrin.

Das rechte Ballet-Koſtüm.

Diedenhofer.

„O Stadel! Mein Metz! Was biſt du nett!“

Chor.

En avant! Marchons! — Zur Oper Ballet!

Gambetta.

Ungeheurer Jubel der Armee! Bazaine tanzt mit dem Generalſtab um den Altar der Republik! — Wir ſind von ihm anerkannt! —

Perrin.

Ha! Da ſind meine Damen dabei! —

Gambetta.

Kein Preuße mehr zu ſehen! Alles verjagt! — (Favre und Ferry umarmen ſich. Simon ſchreibt.) Präfekt und Maire umarmen ſich; der Adjunkt ſchreibt den Siegesbericht! — (Ungeheurer Jubel des Chor's.) Immer größerer Jubel! —

Perrin.

Ha! Ich kenne meine Leute!

Chor (ſchreiend).

Durch die Luft! Durch die Luft! Her das Ballet! —

Nadar

(der den Ballon wieder losgemacht hat).

Halt' dich feſt, Gambetta! —

Gambetta.

Wo geht's hin?

Nadar.

In die Luft!

(Er zieht den Kopf hinein.)

(Der Ballon ſchwebt eine Zeit lang hin und her; dann über die Orcheſtra, über den Köpfen des Chor's und ſo weit wie möglich in das Publikum hinein.)

Chor (die Fahrt begleitend).

Du Wonne-Gambetta!
Du Freuden-Trompetta!
O Segler der Lüfte!
Wer mit dir ſchiffte!
Du ſiehſt ſie tanzen, du hörſt ſie ſingen:
oh mög'ſt aus den Schanzen du bald ſie uns bringen!

Gambetta (zu Nadar im Ballon).

Wo ſind wir jetzt?

Nadar's Stimme.

Guck' ſelbſt! —

Gambetta.

Ich kriege Schwindel! —

Nadar's Stimme.

So ſchwindle!

Chor.

O ſchwindle, Gambetta! Schwindle noch mehr!
Sag', ſiehſt du noch 'was vom Barbaren-Heer? —

Gambetta

(nachdem ihm Nadar das Opernglas auf das Publikum gerichtet hat).

Ah! —

Chor.

Ah! —

Gambetta.

Alles voll! Kopf an Kopf! Aber keine Feinde! — Nein! Nichts wie Freunde! — Alles jubelt uns zu! — Ha! jetzt erkenn' ich Alles! Unſre Alliirten!

Chor.

Wie, Garibaldi ſchon vor Paris? —

Gambetta.

Nichts da, Garibaldi! Ganz Europa hat intervenirt und drängt ſich freudig zu uns heran! — Da ſeh' ich England, Lord's und Gemeine! — Da Rußland, Polen und Koſaken! — Dort Spanier, Portugieſen und Juden!

Chor.

Und die Deutſchen?

Gambetta.

Friedlich ſitzen ſie mitten darunter: ſie haben kapitulirt, und ſind ſelig, wieder in unſre Theater gehen zu können! —

Chor (im furchtbarſten Jubel).

Kanonirt! Kanonirt!
Wann wird kanonirt?
Tonnère-Paraplue! —
Wann kanonirt Trochu?

(Großer Beifall im Publikum. Favre und Ferry umarmen ſich.)

Perrin.

Ha! Ich kenne dieſen Sturm! — Noch habe ich aber meine Leute nicht herein. Wie ſoll ich die Oper eröffnen können, wie das Ballet tanzen laſſen?

Chor.

Weh'! Ich vergehe vor Scham!
Ganz Europa als Publikum kam!
Ich hör' das Theatergeſchnoper,
und immer noch fehlt die Oper! —
Perrin! Perrin! Oper herbei!
Oder wir ſchlagen das Gouvernement zu Brei!

Perrin.

Bürger, ich kann nicht hexen! Haltet euch an die Regierung! Ich ſtecke nicht im Ballon! —

Ferry.

Der Fall wird ſeriös! — (Durch die hohlen Hände.) He! Gambetta! — Kannſt du die Komödianten nicht ſchaffen? —

Gambetta

(wieder der Bühne zugewandt).

Ha! Ich ſehe nichts wie lauter Komödianten! —

Chor.

Aber das Koſtum? Das rechte Koſtüm? —

Gambetta (zu Nadar).

Nadar! Weißt du Rath?

Nadar (guckt heraus).

Jetzt ſieh' dich vor! Richte die Steuerſchnur gut, daß wir nicht wieder an den Kirchen hängen bleiben! Hinter die Couliſſen! Hinter die Couliſſen! — (Der Ballon ſchwebt wieder über die Bühne.)

Chor.

Jetzt iſt er wohl auf der rechten Spur?
Hinter die Couliſſen richte die Schnur!
Cordon! Cordon! Cordon, s'il vous plait!
Couliſſen, Koſtüme und Tſchenderetäh!

(Während der Ballon im Hintergrunde herüber und hinüber ſchwebt, Gambetta bald da- bald dorthin lugt, hört man ſtark anſchwellendes Grunzen und Keſſelraſſeln unter der Erde.)

Unterirdiſche Stimmen.

Pumperumpum! Pumpum! Ratterah!
„Ça ira! Ça ira! Ça ira! —
Aristocrats! — Crats! Crats!
Courage! En avant! Rats! Rats!“
Ihr Ratten! Ihr Ratten! Pumpum ratterah!

Mottü.

Trahison! Aux armes, citoyens! — Formez le bataillon!

Chor (ſich rangirend).

Aux armes! Aux armes!

Flourens' Stimme (unten kommandirend).

Vorwärts! Nicht recülirt! — Den Sturmbock vor! —

Victor Hugo, mit zwei Widderhörnern auf dem Kopfe, wird aus der Souffleuröffnung herausgeſchoben: er iſt ganz ſteif in Panzerſchienen eingeklemmt.)

Hugo.

Malheur! Malheur! — Trahison! Trahison!

Chor (zurückprallend).

Victor, was machſt du hier, Polisson?

Hugo.

„C'est pour vous sauver
que la France m'a armé!"
Mit Waffen, Harniſch und Panzer
der Civiliſation Strawanzer!

Flourens' Stimme.

Vorwärts! Nicht geſchwatzt! — Faßt an! — Ho! He! Stoßt zu!

(Hugo wird wie eine Maſchine mit einem Ruck mehrere Schritte weit herausgeſtoßen. Der Chor, der wieder näher herangetreten war, fährt auseinander. Hugo bleibt platt auf dem Boden liegen. Flourens, Mégy und eine Anzahl Turko's [als Jacobiner verkleidet] dringen aus der Öffnung nach.)

Chor (entſetzt zurückweichend).

Die rothe Republik!

Flourens.

Nichts roth! Seht uns an! Wir ſind die ſchwarze Republik! —

Chor.

Himmel! Gar ſchwarz! Sauve qui peut! Rettet das Gouvernement!

(Der Chor flüchtet nach der Mitte zu und beſetzt die Treppen zum Balkon. — Favre iſt in Ohnmacht gefallen, Ferry iſt um ihn bemüht, Simon lauft an der Feter.)

Chor.

Kanonirt! Kanonirt! Wann wird kanonirt?

Flourens

(mit den Seinigen die Orcheſtra in Beſitz nehmend).

Mégy! Pack' an! Hilf mir Victor zu placiren! — (Sie ſchleppen Hugo auf den Altar, und ſtellen ihn dort aufrecht hin; die Schwarzen tanzen herum.) Nun los, Victor! Leg' los! —

Hugo

(ohne ſich zu bewegen).

Bürger! Betrogen und belogen!
An der Naſe herum gezogen!

Euch füllte mit Luft
ein windiger Schuft!
Ganz in Waffen gekleiſtert,
bin ich begeiſtert,
euch zu verkünden
wo ſtecken die Sünden!
Tief in den Kloaken
verborgen wir ſtaken;
wir ſanden die Schleußen
bis hin zu den Preußen:
Straßburg und Metz
ſind in Feindes Netz:
zu uns durch die Kaſematten
retteten ſich nur die Ratten! —

Chor (in Entrüſtung).

Was? Ratten? Ratten? Nichts von der Oper, noch vom Ballet?

O der Schwindler Gambette!
Log mit Nadar um die Wette! —
Kanonirt! Kanonirt!
Wann endlich wird kanonirt?

Flourens.

Dafür hab' ich geſorgt. Der Valérien iſt gut ſchwarz!. Los da draußen!
(Er giebt nach dem Hintergrunde zu ein Zeichen mit einer ſchwarzen Fahne.
Sogleich tritt eine fortwährende Kanonade ein.)

Chor.

Ha! die Kanonen!
Wie iſt das zu lohnen?

Hugo.

Jetzt Bürger, habt Muth!
's wird Alles noch gut!

Flourens.

Jetzt, Mégy! Ihr Schwarzen auf! Herunter mit dem Gouvernement! (Er giebt ein Zeichen mit einer Pfeife.) Auf, aus der Tiefe! —

Stimmen aus der Tiefe.

Pip! Pip! Pip! pſchihihi! u. ſ. w.

(Aus dem Souffleurloche kriechen mit Haſt rieſige Ratten heraus; ſie rangiren ſich links und rechts mit großem Getümmel.)

Flourens.

Auf! Getreue Ratten! — Der Schrecken ſei mit euch! —

(Er führt mit Mégy als Lieutenant die Schwarzen zum Angriff auf den Ballon; der Chor will ſich zu beiden Seiten nach den Statuen zurückziehen; da ſtürzen die Ratten auf dieſe zu, erklettern die Statuen, und ſcheuchen ſo die Nationalgarde nach dem Vordergrunde der Orcheſtra vor.)

Chor (zum Altar gewandt).

Victor! Victor! Wir rufen zu dir,
verſcheuche uns das Rattengethier!

(Draußen fortwährende Kanonade. Die Schwarzen packen Favre, Ferry und Simon.)

Ferry (durch die hohlen Hände).

Gambetta! Gambetta! Hilfe!

Nadar's Stimme (in der Luft).

Verfluchtes Kanoniren! Ich bin getroffen! —

(Der Ballon ſchwankt der Mitte der Bühne zu. Gambetta packt davon das Hauptſeil, und ſchwingt ſich mit ihm nach dem Panthéon hinüber, wo er ſitzen bleibt, während der Ballon ganz eingeſchrumpft auf dem Altar der Republik niederfällt und Hugo gänzlich einhüllt. — Die Ratten zernagen und verſchlingen die Bouquets auf den Statuen. Chor im Entſetzen.)

Flourens.

Vorwärts! Pack' an, Mégy! Hinunter mit der Regierung! —

(Sie ſchleppen die drei über die Treppe nach der Orcheſtra, und ſtecken ſie in die Öffnung hinab.)

Gambetta

(auf dem Panthéon, durch das Sprachrohr).

Bürger! Franzoſen! Haltet zu mir! Hier bin ich in Tours, und gelobe euch zu retten!

Flourens.

Ja! Komm' du nur 'runter! Schwindler und Narr, mit deinem Lügen-Operngucker! — Auf! Getreue Schwarzen; ſteht Wache, und laßt mir die drei Jules nicht wieder heraufſchlüpfen. — (Zwei Schwarze ſtellen ſich als Schildwachen vor das Souffleurloch.) Wo Teufel iſt der Victor hin? Es ſcheint Radar hat ihn erſtickt? Thut nichts! — Auf! Zum Regierungstiſch! — (Er nimmt mit den Seinigen Beſitz vom Balkon.)

Chor.

O Victor! Welch' ein tragiſch Geſchick!
Erſtickt auf dem Altar der Republik! —
Merkt ihr etwas? Es riecht nicht gut!
Radar und Victor — miſchen ihr Blut! —

Flourens
(auf dem Balkon).

Jetzt proklamirt!

Mégy.

Proklamirt!

Die Schwarzen.

Proklamirt! —

Chor.

Wir proklamiren! —

Flourens.

Atheismus!

Mottü.

Juch! —

Flourens.

Communismus!

Chor (ſchluchzend).

Huch! —

Flourens.

Schwarze Republik! —

Gambetta (wie vorher).

Katzenrepublik!

Chor.

Nein! Katzenrepublik! Katzen! Katzen!
Uns freſſen die gräulichen Katzen! —

(Die Ratten ſind im Zwiſchenraume zwiſchen den Statuen immer in wilder Bewegung auf und ab.)

Gambetta! Ach liebſte Gambette!
Weißt du uns Hilfe, ſo rette! —

Gambetta

(hat den Operngucker auf die Ratten gerichtet).

Ha! —

Chor.

Ha! —

Gambetta.

Ah! —

Chor.

Ah! —

Gambetta.

Alles iſt gerettet! Alle Noth vorbei! — Öffnet die Läden, Caffé's, Reſtaurant's! Die Geſchäfte beleben ſich! Reichliche Nahrung zog bei euch ein! —

Flourens.

Schwindler! — Die Stadt iſt am Hunger!

Chor.

Fi donc!

Diedenhofer.

Ach, hätten wir nur von den Ochſen und Schafen in Metz!

Flourens

(auf die Ratten deutend).

Da friß ſie! Das iſt Alles von Metz! —

Lefèvre.

Wie möchten ſie ſchmecken?

Véfour.

Mit sauce aux rats, charmant!

Chor.

Ratten mit Sauce! Sauce mit Ratten!
Her damit, eh' wir vor Hunger ermatten! —

Gambetta (wie zuvor).

Rettet die Zukunft des Vaterland's! — Die Republik rettet allein die garde mabile!

Flourens.

Windbeutel! Hält'ſt du dein Maul? — Nicht Mabile noch Mobile! Euch rettet nur Schrecken und Hunger!

Keller.

Den haben wir! —

Lefèvre.

Und den Schrecken dazu! —

Chor.

So kurirt mit dem Schrecken den Hunger!
Zu was das lange Gelunger! —
's iſt Mittagszeit, und noch kein Diner!
Der Teufel da Nationalwache ſteh'!
Véfour, Chevet, Bachette, herbei!
Servirt uns bald einen Rattenbrei! —

(**Véfour, Chevet** und **Bachette** verwandeln ſich ſchnell in Aſche.)

Wo ſind die Boucher's? An's Werk, Turko's!
Ihr freßt ja die Ratten auch ohne Sauce!

(Die Schwarzen machen ſich darüber her, die Ratten einzufangen; dieſe pipſen kläglich auf, und flüchten hin und her, auf die Treppen, die Statuen, in die Orcheſtra; der Chor mit gefälltem Gewehr jagt ſie zurück; die Turko's immer dahinter her.)

Gambetta (wie zuvor).

Haltet ein! — Ich ſehe 'den bal Mabile! — Freßt nicht euer Glück!

Flourens.

Du Lump! — Immer Volksverführer, ganz à la Tropmann! — Fangt, ſchlachtet, und freßt euch; — ſo iſt's recht: da kommt 'was 'raus! — Auf, die ſchwarze Fahne aufgepflanzt! —

(Mégy pflanzt auf dem Balkon eine ſchwarze Fahne auf. Als der Tumult am größten iſt, hört man aus dem Souffleurkaſten auf einer Klapptrompete eine Offenbach'ſche Melodie blaſen. Die zwei ſchwarzen Wachen fangen an zu tanzen.)

Chor.

Horcht! Was iſt das? Ein Parlamentair!

Jerry's Stimme (unten).

Vorwärts! Offenbach! Nur Muth! — Auf, Simon, hilf mir ihn ſchieben!

(Offenbach, immer auf einer Trompete blaſend, ſteigt mit halbem Leibe herauf.)

Chor.

Verrath! Trahison! Die Preußen dringen heimlich ein!
Zu den Waffen! Aux armes! Kanonirt muß ſein! —

(Die Wuth auf der Scene legt ſich immer mehr; die Jagd der Turko's auf die Ratten nimmt den Charakter eines Contretanzes an. Als die Gardiſten auf Offenbach eindringen wollen, wehren ihnen die beiden ſchwarzen Wachen, welche Offenbach ſtreicheln.)

Flourens.

Was iſt das? Verrath! Die Preußen! — Mégy, pack' ein! Mit uns iſt's aus!

Gambetta (wie zuvor).

Rettet die Republik! — Wir ſind alle verloren! —

Flourens.

Du Schwindler haſt's da oben gut! — Wo iſt Nadar? — Wir wollen auch in die Luft!

Gambetta.

Nadar! Rein zu mir! —

Die drei Jules (unten).

Nur zu! Courage! Spiele nur höher! Nadar bläſt du ſicher auch auf! —

(Offenbach ſpielt immer ſchöner; der Ballon bläſt ſich auf; der Chor hält ſich die Naſe zu.)

Chor.

O himmliſch! Göttlich! Superb!
Der Gas riecht zwar etwas derb; —
doch Nadar kann nicht widerſteh'n:
er muß in die Höhe geh'n! —

(Der Ballon hebt ſich ſanft; in dem Schiffchen ſitzt **Victor Hugo**, verklärt als Genius Frankreichs. — Die drei **Jules** ſchieben während dem Offenbach, welcher immer fortbläſt, ganz heraus, und tragen ihn auf ihren Schultern auf den Altar der Republik, wo er mit herabhängenden Beinen ſitzen bleibt.)

Flourens.

Seht die Lumpen, die Jules! — Sie haben kapitulirt, ſie bringen ſelbſt die Preußen herein! — Flieht! Flieht! (Sie ſtürzen ſich hinterrücks zum Ballon herab.)

Ferry.

Falſche Anklage! — Nichts kapitulirt! — Wir bringen euch das internationalſte Individuum der Welt, das uns die Intervention von ganz Europa zuſichert! Wer ihn in ſeinen Mauern hat, iſt ewig unbeſieglich und hat die ganze Welt zum Freund! — Erkennt ihr ihn, den Wundermann, den Orpheus aus der Unterwelt, den ehrwürdigen Rattenfänger von Hameln?

Chor (während Alles leiſe tanzt).

Krak! Krak! Krakerakrak!
Das iſt ja der Jack von Offenback!
Da draußen im Fort nicht mehr kanonirt,
daß man nichts von der Melodie verliert! —

(Das Kanoniren fährt ganz ſanft im Takte fort, und wird im Orcheſter zur großen Trommel.)

Oh, wie ſüß und angenehm,
und dabei für die Füße ſo recht bequem!
Krak! Krak! Krakerakrak!
O herrlicher Jack von Offenback!

(Die drei Jules haben wieder Beſitz vom Regierungstiſche genommen. Hugo ſchwebt im Ballon über der Orcheſtra.)

Offenbach (mit Commandeurſtimme).

Changez!

(Die Ratten verwandeln ſich in Damen vom Ballet im leichteſten Opernkoſtüme. Perrin muſtert ſie ernſthaft und notirt ſie. Alles iſt in höchſter Freude.)

Chor.

O lieblichſtes aller Mirakel!
Quinteſſenz vom Spektakel!
Nichts revoltirt,
ganz leicht chauſſirt!
Nicht mehr revoltirt uns der Magen,
jetzt können wir Hunger ertragen:
ſpirituelle kleine Souper's
geh'n über materielle Diner's!
Ballet! Ballet! Ballet iſt da!
Wehe dem Feind, kommt er uns nah'!

Ferry.

Retter des Staat's! Rattenerlöſer!
Blaſe jetzt immer noch melodiöſer!
Orpheus entſtieg aus dem Schatten,
die Kunſt mit der Republik zu begatten!

Gambetta (wie zuvor).

Und an mich denkt Niemand, der Alles voraus ſah? —

Ferry
(mit Emphaſe nach Gambetta hinweiſend).

Seid tugendhaft, Bürger! Zu gleichem Lohn
mit Gambetta dann hängt ihr am Panthéon!

Favre (bricht plötzlich begeiſtert aus).

Ha! Dem Zauber widerſteh' ich nicht länger! Die Stimme kehrt mir wieder. Laßt mich ſprechen! —

Chor (leidenſchaftlich).

Lieber tanzen! Lieber tanzen!

Favre.

Bürger, hört meine Stimme! —

Chor.

Nein! Singen! Singen!

Favre.

Reden! Reden will ich! — Bürger! Muth, Tugend und Entſagung ſind die erſten republikaniſchen Pflichten! — (Er ſpricht immer fort, ohne beachtet zu werden.)

Chor (einige).

Singen, vor Allem Tanzen! —

Lefèvre.

Wer ſingt vor?

Andere.

Offenbach! Offenbach!

(Offenbach entſchuldigt ſich pantomimiſch, und ſetzt die Trompete wieder an.)

Chor.

Wir wollen Ballet und kleine Souper's,
und dazu republikaniſche Kraft-Couplet's!

Hugo
(als Genius fortwährend im Ballon ſchwebend).

Ihr ruft dem Sänger, dem Keiner gleicht,
der ſchon als Genie in die Wolken reicht! —
Ich ſinge die wahre histoire,
von des heiligen Volkes victoire,
von Siegen an Rhein und Loire,
von ewig glänzender gloire;
ich ſing' es in kühnen Romanzen,
in neu erfundenen Stanzen:
Paris, du ſollſt dazu tanzen! —

(Alles rangirt ſich zum Contretanz; der Chor der Nationalgarde mit den Damen vom Ballet, die Turko's machen allerhand groteske Purzelbäume u. ſ. w. dazu. — Jules Favre hält bis zum Schluſſe des Stückes fortwährend eine feurige Rede, von welcher man jedoch nur ſelten einige Worte, wie: „ewige

Schmach! — Nie! Nie! — Kein Stein! — Die Forderungen der Barbaren!" u. ſ. w. vernimmt, während man meiſtens nur ſeine pathetiſchen Geſtikulationen ſieht. — **Jules Ferry** ſucht ihn fortwährend zu beruhigen. **Simon** hört auf Hugo's Verſe und ſchreibt ſie nach. **Gambetta** betrachtet Alles durch ſein Opernglas und ſingt durch das Sprachrohr die Refrains mit dem Chor, — aber immer etwas im Takte nachbleibend.)

Chor

(während **Offenbach** dem Orcheſter das Zeichen giebt, theils mit der Trompete dirigirt, theils die Hauptſtellen in grellen Variationen ſelbſt bläſt).

Dansons! Chantons!
Mirliton! ton! ton!
C'est le génie de la France
qui veut qu'on chante et qu'on danse!

Hugo

(rezitativiſch zu einer goldenen Lyra, welche er ſpielt).

„Alles Geſchichtliche
iſt nur ein — trait —:
das rein Gedichtliche
mach' ich zum — fait."

(melodiſch:)

Als ächtes Génie de la France
verlier' ich nie contenance:
victoire, gloire
ich immer mir wahre!
civilisation,
pommade, savon,
die ſind meine Haupt-passion.
Chantez, dansez,
allez aux soupers!
Je veux qu'en France on s'amuse,
und verlange von Niemand Excuse. — — —

Offenbach (kommandirend).

Chaine des Dames! — (Tanz.)

Chor (zum Tanz).

Dansons! Chantons!
Aimons! Soupons!
C'est le génie de la France
qui veut qu'on chante et qu'on danse!

Hugo.

Die Barbaren zogen über den Rhein —
Miriton! Miriton! Tontaine! —
Wir ſteckten ſie alle nach Metz hinein —
ſo gethan vom Marſchall Bazaine!
Miriton! Plon plon!
In der Schlacht bei Sedan
da ſchlug ſie der grimmige Mac Mahon!
Doch die ganze Armée
General Troché, —
Troché — Trochu,
Laladrons, Ledru! —
der ſteckte ſie ein in die Forts von Paris. —
Im Jahre mille huit cent soixante-dix
da iſt geſchehen all dieß! —
Als ächtes Génie de la France u. ſ. w.

Offenbach.

Chassé croisé! —

Chor.

Dansons! Chantons! u. ſ. w.

Hugo.

Nun zogen wir ſelber über den Rhein —
Miriton! Miriton! Tontaine! —
Wir nahmen das ganze Deutſchland ein,
à la tête Mahon und Bazaine, —
Schnetteretin! tin! tin!
Mayence und Berlin,
von Donau und Spree bis zum Rhin,
General Monsieur
auf Wilhelmshöh', —
Tropfrau! Tropmann!
Tratratan! Tantan!
Über die dreimalhundert tauſend Mann! —
Im Jahre mille huit cent soixante-dix u. ſ. w.

Offenbach.

En avant deux! —

Chor.

Dansons! Chantons! u. ſ. w.

Hugo.

Doch la France, die generöſe,
deckt gern ihrer Feinde Blöße!
Wir haben euch alle geſchlagen,
nun laßt auch raison euch ſagen!
Als Feinde nicht nehmt ihr Paris,
doch ſchenken wir's euch als amis.
Was klopft ihr am Fort?
Wir öffnen das Thor,
was ihr alle begehrt,
's iſt hier euch beſcheert:
Cafés, Restaurants,
diners den Gourmands;
Garde mobile
und bal Mabile;
Mystères de Paris
und poudre de riz,
Chignons und Pommaden,
Theater, Promenaden,
Cirque, Hippodrôme,
la colonne de Vendôme;
concert populaire, —
was wollt ihr noch mehr! —
Und du! Peuple de penseurs?
Was ſchaffſt du dir ſolche malheurs?
Seid ihr ſchwülſtig und degoutant,
Wir machen euch hier elegant.
Wer fänd' euren „Fauſt" appetitlich?
Gounod erſt machte ihn niedlich:
Don Carlos und Wilhelm Tell,
denen gerbten wir erſt das Fell.
Was wüßtet ihr von Mignon,
machten wir nicht dazu Mirliton?
Habt ihr euch den Shakeſpeare geſtammlet,

wir ſchufen goutable erſt Hamlet!
Doch hattet ihr wirklich Génie,
den Pariſern entging dieß nie:
Orpheus aus der Unterwelt,
ihn haben wir angeſtellt.

Offenbach.

Chaine anglaise!

Hugo.

So kommt und laßt euch friſiren,
parfümiren, civiliſiren!
Die große Nation
thut's ohne Lohn:
von euch kann ſie nichts profitiren!
Fort mit den Soldaten!
Auf, auf! Diplomaten!
Diners! Soupers!
Zu uns Attachés!

Offenbach.

Gallop!

Hugo.

Als ächtes Génie de la France u. ſ. w.

Chor.

Dansons! Chantons! u. ſ. w.

(Aus dem Souffleurloche kriechen während des Schlußtanzes immer mehr Attachés der verſchiedenen europäiſchen und außereuropäiſchen Geſandtſchaften herauf; dann folgen die Intendanten der großen deutſchen Hoftheater; ſie tanzen mit den Mädchen in ungeſchickter Weiſe, und werden vom Chor darüber perſiflirt.)

Refrain und Ballet.

(Zum Schluß verklärt ſich Victor Hugo in bengaliſchem Feuer.)

Erinnerungen an Auber.

Es iſt als bezeichnend für den in ſeinem Schickſale ſich ausſprechenden Charakter dieſes ſo intereſſanten Opernkomponiſten beachtet worden, daß die ungemeine Lebenszähigkeit des neun-und-achtzigjährigen Greiſes, welche ihn ſoeben noch die Niederlage ſeines Landes und die Beſchwerden der feindlichen Belagerung von Paris ertragen ließ, ſchließlich den Eindrücken der Schreckenstage unter der Herrſchaft der Commune wich. Faſt wäre er hierdurch zu der ſonderbaren Ehre eines atheiſtiſchen Begräbniſſes, welche der Pariſer Gemeinderath ſeinen Hinterlaſſenen antrug, gelangt; als die hiervor glücklich bewahrte Leiche ſpäter dann mit allen kirchlichen Ehren zur Erde beſtattet wurde, hielt dem Andenken des Dahingeſchiedenen Herr A. Dumas d. j. eine Grabrede von zärtlichem rhetoriſchem Pathos, in welcher jedoch Auber ſeinem Volke in einem, wie mich dünkte, ſehr falſchen Lichte gezeigt wurde. Eben dieſe Rede, in welcher Auber als ein um ſein Land in melodiſchen Thränen zerfließender Lichtgenius der Harmonie gefeiert wurde, zeigte mir, wie auch dießmal, da es der bedeutenden Phraſe galt, der Franzoſe über den allerfranzöſiſcheſten ſeiner Komponiſten ſich nicht zurecht finden konnte, und, da es am Grabe Auber's war, die Sache mit einer nichtsſagenden Floskel für abgemacht hielt, wenn dieſe nur recht ſentimental hoch geſtimmt war.

Dagegen trug ich es in meiner Erinnerung, auf welche ſonderbar geringſchätzige Anſicht über Auber ich im Jahre 1840 bei der höheren Pariſer Muſikwelt traf. Bei Gelegenheit der Beſprechung einer neuen Oper von Halévy für die „Gazette muſicale“ gerieth ich darauf, der franzöſiſchen Opernmuſik, gegenüber der italieniſchen, das Wort zu reden: hierbei beklagte ich mit voller Aufrichtigkeit die Verſeichtigung des Geſchmackes bei der „großen Oper", in welcher damals Donizetti mit ſeiner ungenirten ſchlaffen Manier ſich immer breiter machte, und hierdurch, wie ich mich dieß eben nachzuweiſen bemühte, die vortrefflichen Anſätze zur Ausbildung eines eigenthümlichen, ſpezifiſch franzöſiſchen Styles für dieſe große Oper, immer fühlbarer verdrängte. So wies ich denn auf die „Stumme von Portici", und frug, wie ſich dieſer gegenüber, ſowohl im Betreff des dramatiſchen Styles, als ſelbſt auch der muſikaliſchen Erfindung, die ſonſt auf jenem Theater heimiſchen Opern italieniſcher Komponiſten, und ſelbſt Roſſini's verhielten? Ich mußte nun erfahren, daß ein Satz, in welchem ich dieſe Frage zu Gunſten der franzöſiſchen Muſik beantwortet hatte, von dem Redakteur jener Zeitſchrift unterdrückt worden war; Herr Ed. Monnaie, damals zugleich General-Inſpektor aller königlichen Theater in Frankreich, erklärte mir auf meine hierüber erhobene Beſchwerde, daß er unmöglich einen Paſſus durchgehen laſſen könnte, in welchem Roſſini zum Vortheile Auber's kritiſirt würde. Vergebens war es, den Mann zu bedeuten, daß es mir ja nicht eingefallen ſei, Roſſini und ſeine Muſik zu kritiſiren, ſondern nur deſſen Verhältniß zur großen franzöſiſchen Oper und deren Styl; daß ich außerdem aber an ſein patriotiſches Herz zu appelliren habe, dem es doch fühlbar wohlthun müßte, einen Deutſchen für den Werth und die Bedeutung ſeines Landsmannes Auber mit Energie eintreten zu ſehen. Mir ward entgegnet, wenn ich auf das Gebiet der Politik übertreten wollte, ſo ſtünden mir politiſche Zeitungen zur Aufrechthaltung Auber's gegen Roſſini genügend zu Gebote: nur in einer *muſikaliſchen* Zeitung ſei ſo etwas unmöglich zu geſtatten. Ich blieb abgewieſen, und Auber ſollte nie erfahren, in welchen Konflikt ich für ihn gerathen war.

Ungleich patriotiſcher als vor dreißig Jahren der General-Theater-Inſpektor und muſikaliſche Redakteur, ließ ſich nun dießmal allerdings der Grabredner Auber's vernehmen; aber leider eben auch *nur* patriotiſch, denn eine Kenntniß des Charakters der Auber'ſchen Muſe war ihm von der einen Seite ſo fern geblieben, als Jenem von der anderen. Es ſcheint dem Franzoſen unmöglich, über Muſik zu peroriren, ohne vermöge allerhand deliciöſer Harmonien auf den „Schwan von Peſaro“, oder andere derartige modern mythologiſche Steckenpferde zu reiten zu kommen.

Weit richtiger ſcheinen wir Deutſchen ſofort das eigenthümliche Weſen dieſer franzöſiſchen Opernmuſik verſtanden zu haben, und ich berufe mich hierfür auf den Vergleich der Erfolge der „Stummen von Portici“ und des „Tell“ bei uns. Wer das Erſcheinen der erſteren Oper auf den deutſchen Theatern erlebt hat, weiß von dem ganz erſtaunlichen Eindrucke davon zu berichten, während es mit dem „Tell“ nie recht gehen wollte, und dieſer ſich mehr der italianiſirenden Sänger, als dem lebhaften Gefallen des Publikums an dem Werke ſelbſt zu Liebe aufrecht erhalten hat. Dagegen überraſchte die „Stumme“ ſofort als etwas vollſtändig Neues: ein Opernſujet von dieſer Lebendigkeit war nie dageweſen; das erſte wirkliche Drama in fünf Akten, ganz mit den Attributen eines Trauerſpieles, und namentlich eben auch dem tragiſchen Ausgange, verſehen. Ich entſinne mich, daß ſchon dieſer Umſtand ein bedeutſames Aufſehen machte. Das Sujet einer Oper hatte ſich bisher dadurch charakteriſirt, daß es immer „gut“ ausgehen mußte: kein Komponiſt hätte es gewagt, die Leute mit einem ſchließlichen traurigen Eindrucke nach Hauſe zu ſchicken. Als Spontini uns in Dresden ſeine „Veſtalin“ aufführte, war er außer ſich darüber, daß wir die Oper, wie dieß überall in Deutſchland geſchieht, mit der immerhin vor dem Tode bewahrten Julia auf dem Begräbnißplatze ausſpielen laſſen wollten: die Dekoration mußte wechſeln, der Roſenhain mit dem Tempel der Venus erſcheinen, Prieſter und Prieſterinnen des Amor mußten das glückliche Paar zum Altare geleiten: „Chantez! Dansez!“ Anders durfte es nicht ſein. Und anders war es nie bei einer Oper hergegangen: ſoll ſchon die Kunſt im Allgemeinen „erheitern“, ſo war dieß der Oper ganz beſonders aufgegeben. Als ſeiner Zeit der Dresdener Hoftheater-Generaldirektor mit dem traurigen Ausgange meines „Tannhäuſer" unzufrieden war, berief er ſich auf K. M. v. Weber, der das doch beſſer verſtanden und ſeine Opern immer „befriedigend" ausgehen gelaſſen habe. —

In gleicher Weiſe wirkte die „Stumme" aber von jeder Seite her überraſchend: jeder der fünf Akte zeigte ein draſtiſches Bild von der ungemeinſten Lebhaftigkeit, in welchem Arien und Duetten in dem gewohnten Opern-Sinne kaum mehr wahrnehmbar waren, und, mit Ausnahme einer Primadonnen-Arie im erſten Akte, jedenfalls nicht mehr in dieſem Sinne wirkten; es war immer ſolch' ein ganzer Akt, mit all' ſeinem Enſemble, welcher ſpannte und hinriß. Man fragt ſich: wie kam Auber zu ſolch' einem Operntexte? Scribe hat nie vor- noch nachher etwas Ähnliches zu Stande gebracht, obwohl der ungeheure Erfolg ſchon dazu anfeuerte, hierauf zu ſinnen. Wie gequält und unfrei geriethen ihm dagegen die Operntexte für Meyerbeer, wie matt und effektlos fiel ſchon ſogleich der nächſte, eben des „Tell", für Roſſini aus! Welche günſtige Einwirkung hier ſtattgefunden hat, iſt ſchwer ſich deutlich zu machen: es muß etwas Beſonderes, faſt Dämoniſches dabei im Spiele geweſen ſein. Gewiß iſt es, daß nur eben dieſer Auber eine ſolche Muſik dazu ſchreiben konnte, die rechte, einzige Muſik, wie ſie Roſſini mit ſeiner unbehilflich breiten, altmodiſch italieniſchen Quadrat-Struktur, die uns in ſeiner „Opera seria" (Semiramis, Moſes u. A.) zur Verzweiflung treibt, unmöglich hervorbringen konnte. Denn das Neue in dieſer Muſik zur „Stummen" war dieſe ungewohnte Konziſion und draſtiſche Gedrängtheit der Form: die Rezitative wetterten wie Blitze auf uns los; von ihnen zu den Chorenſemble's ging es wie im Sturme über; und mitten im Chaos der Wuth plötzlich die energiſchen Ermahnungen zur Beſonnenheit, oder erneuete Aufrüfe; dann wieder raſendes Jauchzen, mörderiſches Gewühl, und abermals dazwiſchen ein rührendes Flehen der Angſt, oder ein ganzes Volk ſeine Gebete liſpelnd. Wie dem Süjet am Schrecklichſten, aber auch am Zarteſten nichts fehlte, ſo ließ Auber ſeine Muſik jeden Kontraſt, jede Miſchung in Konturen und in einem

Kolorit von ſo draſtiſcher Deutlichkeit ausführen, daß man ſich nicht entſinnen konnte, eben dieſe Deutlichkeit je ſo greifbar wahrgenommen zu haben; man hätte faſt wirkliche Muſik-Bilder vor ſich zu ſehen geglaubt, und der Begriff des Pittoresken in der Muſik konnte hier leicht einen fördernden Anhalt finden, wenn er nicht dem bei weitem zutreffenderen der glücklichſten theatraliſchen Plaſtik zu weichen gehabt hätte.

Der Eindruck dieſes Ganzen warf damals bei uns Alles um. Wir kannten zuletzt die franzöſiſche Oper nur aus den Produkten der „Opéra comique". Soeben war es Boieldieu geweſen, welcher mit ſeiner „weißen Dame" uns heiter und ſinnig erfreut hatte: Auber ſelbſt war uns auf das Angenehmſte durch ſeinen „Maurer und Schloſſer" unterhaltend geworden: die Pariſer „große Oper" theilte ſich uns immer nur noch in dem pathetiſchen Pompe der „Veſtalin" oder des „Ferdinand Cortez" von Spontini mit, und erſchien uns, Alles in Allem, mehr italieniſch als franzöſiſch, wie denn auch neuerdings die von dem gleichen Inſtitute uns zukommende „Belagerung von Korinth" Roſſini's zu ſagen ſchien, daß dieſes ſeriöſe lyriſche Theater Frankreichs wohl immer dem Ausländer, heiße dieſer nun Gluck oder Piccini, oder neuerer Zeit Spontini oder ſogar Roſſini, angehören ſollte. Hier herrſchte Steife und Froſt; in das Volk drang nichts davon, und neben der Spontini'ſchen Prachtoper konnte ſich die heimiſche deutſche Oper aus ihren kümmerlichen Anſätzen unbehindert zu der Höhe, welche ſie durch Weber's herrliche Muſik erreichte, emporarbeiten. Nur ein Verſuch, das Gebiet jener „großen Oper" ſelbſt zu beſchreiten, mislohnte ſich; in ſeiner „Euryanthe" ließ Weber den Dialog fallen, führte dagegen das Rezitativ ein, verbannte die volksthümliche Liedweiſe, und ergänzte nach jeder Seite hin das pathetiſche Enſemble. Hiergegen blieb das Publikum entfremdet, und nicht näher trat ihm dieſe edle Weber'ſche Muſik, als etwa die Spontini'ſche Oper ſelbſt: der geheime Fluch des Steifen, Langweiligen lag auf dieſem Genre. Vorſichtig wehrte Marſchner der Verſuchung des Ehrgeizes, dem Beiſpiele ſeines Meiſters nachzugehen; mit Glück griff er zu der volksthümlicheren, aus Muſikſtücken und dialogiſchen Scenen gemiſchten, ſogenannten „romantiſchen“ Oper zurück: „der Vampyr“ und der „Templer“ behaupteten ſich vortheilhaft auf den Theatern.

Aber dieß hörte nun plötzlich auf, als die „Stumme“ kam. Hier war eine „große Oper“, eine vollſtändige fünfaktige Tragödie, ganz und gar in Muſik: aber von Steifheit, hohlem Pathos, oberprieſterlicher Würde und all' dem klaſſiſchen Kram keine Spur mehr; heiß bis zum Brennen, und unterhaltend bis zum Hinreißen. Der deutſche Muſiker brummte verdrießlich. Was ſollte er mit dieſer Muſik anfangen? Spektakelmuſik, Lärmen und Skandal! — Es kam aber ſehr viel Zartes darin vor? Und Alles klang ſo auffallend gut, wie man es von einem Orcheſter im Theater in dieſer Weiſe noch gar nicht gehört hatte? — Am Ende war es doch nur Roſſini'ſche Muſik, denn Roſſini ſchoben wir nun einmal Alles in die Schuhe, was wie verführeriſche Melodie klang. Gewiß war Roſſini der Vater der modernen Opernmelodie: aber was dieſer Auber'ſchen Muſik zur „Stummen“ ein ſo eigenthümliches Gepräge der konziſeſten Draſtik gab, das konnte Jener ſelbſt nicht auffinden und nachmachen. Unſeren Komponiſten wäre es ſchrecklich geweſen, nur daran zu denken, ſolch' eine Muſik nachmachen zu wollen. Aber mit der deutſchen Oper ging es auf einmal auch ganz und gar nicht mehr: das war das Andere, was zu beachten war. Vor Allem gerieth Marſchner in zunehmende Konfuſion: keine Oper wollte ihm mehr zuſchlagen, bis er endlich doch auf den Gedanken gerieth, es einmal ganz heimlich mit ſolch' einer gehörigen Stretta „à l'Italiana“ zu verſuchen, was ich zu ſeiner Zeit in einer, andererſeits recht grund-deutſch ſein ſollenden Oper, „Adolph von Naſſau“, mit erlebte. Von den ſchließlich doch unternommenen, aber als vergeblich ſich erweiſenden Verſuchen, es dieſer böſen „Stummen“ nachzumachen, war man nämlich auf die Beachtung des anderen Poles unſeres graſſirenden Opernweſens, auf die neuere italieniſche Oper Donizetti's und Genoſſen gerathen, da dieſe geſchmeidigeren Herren der Auber'ſchen Faktur leichter nachgegangen waren, und ſie namentlich den Stretta's ihrer Finale's recht hinreißende Allüren zu geben verſtanden. Aber das Alles wollte nichts helfen: der Deutſche blieb, trotz „ſizilianiſcher Veſpern" und anderer Mordnächte, durchaus ungeſchickt, der neuen „Furia" es nachzumachen.

Der „Stummen von Portici" es nachzumachen, blieb aber Allen, Italienern wie Franzoſen, ja ihrem eigenen Autor, vollſtändig verwehrt. Und dieß iſt das beſonders Beachtungswerthe, daß dieſe „Stumme" wirklich als ein ganz vereinzeltes Moment, nicht nur in der Geſchichte der franzöſiſchen Opern-Muſik, ſondern auch in der des Kunſtſchaffens Auber's ſelbſt zu erkennen iſt.

Verſuchen wir die Vereinzeltheit dieſes Werkes, welche ſich auch als Unnachahmlichkeit betrachten ließe, uns zu erklären, ſo müſſen wir finden, daß hier ein gewiſſer Exzeß ſtattfand, welcher nur dem franzöſiſchen Geiſte möglich war, und auch dieſem nur einmal.

Gewiß bietet uns die Auber'ſche Partitur manche Vorzüge und wirkſame Neuerungen, welche ſeitdem zum Gemeingut aller, namentlich der franzöſiſchen Opernkomponiſten geworden ſind: hierzu gehört vor Allem die glänzende Inſtrumentirung, das prägnante Kolorit, die Sicherheit und Keckheit in den Orcheſtereffekten, worunter z. B. auch ſeine vorher ſo gewagt erſcheinende Behandlung der Streichinſtrumente, namentlich der Violinen zu zählen iſt, denen er jetzt in Maſſe die verwegenſten Paſſagen zumuthete. Rechnen wir zu dieſen einflußreichen Neuerungen noch des Meiſters draſtiſche Gruppirung des Chor-Enſemble's, welches er faſt zum allererſten Male als wirklich handelnde, uns ernſtlich intereſſirende Maſſe ſich bewegen läßt, ſo führen wir im Betreff der inneren Struktur ſeiner Muſik noch ganz beſondere Eigenthümlichkeiten in der Harmoniſation und ſelbſt der Stimmführung an, welche wirklich als eine Bereicherung der Mittel zu treffender Charakteriſirung im dramatiſchen Sinne von Auber, wie von ſeinen Nachfolgern, feſtgehalten und weiter benutzt worden ſind. Auch darf im gleichen

Sinne noch die feine Aufmerkſamkeit erwähnt werden, welche der Meiſter ſtets dem ſceniſchen Vorgange zugewendet hält, in welchem ihm nichts entgeht, was er für das ein- oder ausleitende Orcheſterzwiſchenſpiel, welches ſonſt aus banalen Gemeinplätzen beſtand, in ſinniger Weiſe zu feſſelnden muſikaliſchen Bildern zu verwerthen weiß. Die ungemeine, faſt heiße Wärme, welche Auber dießmal durch ſeine Muſik wie in glühendem Fluſſe zu erhalten wußte, blieb aber eine Eigenthümlichkeit dieſes beſonderen Werkes, deren er ſich ſpäter nie wieder bemächtigen konnte: wir müſſen annehmen, er ſtand hier im Zenith ſeiner Begabung, ſeiner ganzen Natur. Nur iſt es auffallend, daß dieſe Wärme, da ſie ſich ſelbſt als ſolche nie wieder bei ihm zeigt, nicht eigentlich in ſeiner künſtleriſchen Natur ſelbſt ihren Herd haben konnte. Fand zu ihrer Neubelebung Auber nie wieder ein ſo ungemein anregendes Süjet, wie das dieſer „Stummen", ſo iſt es doch mehr als verwunderlich, daß ſie auch in dem Künſtler ſo gänzlich erkaltete, und nie auch nur als etwa bloß ſchlummernd ſich verrieth.

Ein muſikaliſches Witzblatt theilte kürzlich ein anekdotiſches Geſpräch des hochbetagten Greiſes mit, in welchem er ſich dahin äußerte, die Muſik ſei für ihn bis zu ſeinem fünfunddreißigſten Jahre eine Geliebte, von da an aber ſeine Frau geweſen; womit er zu verſtehen geben wollte, daß er ſeitdem zu ſeiner Kunſt in ein kühles Verhältniß getreten ſei. Auber war bereits ſtark über jenes von ihm angenommene Alter der Jugendliebe hinaus, als er die „Stumme" ſchrieb: ſehr charakteriſtiſch wäre es, wenn er den hervorragenden Werth gerade dieſer Arbeit ſpäter in der Art unterſchätzte, daß er die Zeit ihrer Abfaſſung bereits in die Periode ſeines Erkaltens ſetzen zu müſſen glaubte. Das Urtheil Auber's über ſich ſelbſt würde, bei der Richtigkeit dieſer letzteren Annahme, in auffallender Weiſe mit jener geringſchätzigen Anſicht ſeiner Landsleute, von welcher ich die anfänglich berichtete verwunderliche Erfahrung machte, übereinſtimmen. Ich überzeugte mich mit der Zeit wirklich auch immer mehr davon, daß die Beachtung, welche ſich in Paris dem ſo ungemein produktiven Komponiſten für die Dauer zugewendet erhielt, nur ſeinen Arbeiten für die „Opéra comique“ galt, wogegen man ſein zeitweiliges Erſcheinen auf der großen Oper immer mehr nur als eine Verirrung auf ein ihm ungehöriges Gebiet anſah, welche ihm, aus Rückſicht auf ſeine ſonſtigen Verdienſte, eben nur etwa zu verzeihen wäre. Wirklich fühlte ſich Auber, wie alle ſeine Opern komponirenden Landsleute, eigentlich nur auf jener, dem Pariſer Geſchmacke einzig recht vertrauten, beſcheidenen lyriſchen Bühne zu Hauſe, und hier iſt er aufzuſuchen, wenn er in ſeinem natürlichen Elemente erkannt werden ſoll. Aber hier zeigt es ſich denn nun, warum dieſer franzöſiſche Meiſter uns Deutſchen unnachahmbar, ja in Wahrheit einflußlos auf uns, ſelbſt da blieb, wo er uns wirklich unwiderſtehlich hinriß.

Zunächſt beſtätige ich aus meiner Erfahrung, daß die alsbald der „Stummen“ nachfolgenden Opern Auber's, welche jetzt mit außerordentlicher Spannung erwartet wurden, auf uns in Deutſchland einen auffällig niederſchlagenden Eindruck machten. Sehr hübſche Sachen waren in der „Braut“; aber die glaubten wir alle ſchon zu kennen; wir wollten große Emotionen. Da erſchreckte uns die Groteske des „Fra Diavolo“. Ihm folgte Vieles, auch wieder „große“ Opern, darin viel theatraliſch-muſikaliſches Geſchick, offenbar Witziges, beſonders Luſtiges: aber Alles kalt, gleichgiltig laſſend. Dagegen glaubten wir faſt, Vieles, was uns in der „Stummen“ angeregt hatte, in Herold's „Zampa“ weiter kultivirt anzutreffen, was dieſer ſonderbaren, romantiſch ſich gebärdenden muſikaliſch theatraliſchen Farce eine faſt in das Ernſte gehende Beachtung bei uns zuwendete. Nun fiel es auf, daß die Pariſer wiederum dieſen „Zampa“ ſeinem Autor nur gering anrechneten, wogegen ſie deſſen, von aller romantiſchen Färbung frei gelaſſenen „Pré aux clercs“, welcher uns grenzenlos langweilte, einzig goutirten, und es damit in dieſen letzten heutigen Tagen bis zu einer „tauſendſten“ Aufführung zur Feier der Wiedergeburt der Künſte in dem halb ausgebrannten Paris brachten. Warum wir nun mit dieſem Genre, auf welches ſchließlich auch Auber ſich einzig wieder beſchränkte, da er uns außerdem kalt ließ, auch als Vorbild einer immerhin auffälligen Sicherheit, ja, ſtreng genommen, Korrektheit ſeines Styles, nichts anzufangen wußten, ſollte mir recht erklärlich werden, als ich dasjenige Element, was uns in ſeiner melodiſchen und rhythmiſchen Eigenthümlichkeit ſo unwillkürlich abſtieß, in dem des Pariſer Lebens ſelbſt wieder auffand. Der ſonderbar regelmäßige Bau dieſer ganzen komiſchen Opernmuſik, namentlich wenn ſie als luſtiges Orcheſter die theatraliſchen Enſemble's belebt und zuſammenhält, hatte uns längſt auf die Struktur des Contretanzes aufmerkſam gemacht: wohnten wir einem unſerer ehrbaren Bälle bei, auf welchen die eigentliche Quinteſſenz einer Auber'ſchen Oper zur Quadrille aufgeſpielt wurde, ſo ging es uns plötzlich auf, was dieſe ſonderbaren Motive und ihr Wechſel zu bedeuten hatten, wenn man Alles bei ſeinem Namen: „Pantalon“, „En avant deux“, „Ronde“, „Chaine anglaise“, und ähnlich ausrief. Aber gerade die Quadrille war uns langweilig, und deßwegen langweilte uns auch die ganze komiſche Opernmuſik; wie konnten, ſo frug man ſich, die luſtigen Franzoſen daran ſich amüſiren? Das war es aber eben: wir verſtanden dieſe Pariſer Opern nicht, weil wir den Pariſer Contretanz nicht zu tanzen verſtanden; wie ſich dieß verſteht, das erfahren wir aber auch in Paris nur, wenn wir dahin ſehen, wo das „Volk“ tanzt. Und da gehen uns nun allerdings die Augen auf: wir begreifen plötzlich Alles, und namentlich auch Das, warum wir mit der komiſchen Oper von Paris nichts zu thun haben konnten*).

Ich entſinne mich nicht, daß dieſer „Cancan“-Tanz des Pariſer Volkes als das Material für die zutreffendſte Erklärung des franzöſiſchen, oder vielleicht beſſer: galliſch-romaniſchen Charakters der

---

*) Dieß iſt endlich doch auch Herrn von Flotow geglückt, allerdings erſt als dieſe komiſche Opernmuſik bis zur äußerſten Trivialität herabgekommen war, — was wiederum ein ſonderbares Licht auf den Gout unſerer kunſtſinnigen Kavaliere wirft.

Pariſer Bevölkerung aufgegriffen und verarbeitet worden ſei. Uns muß dünken, daß der Grundzug deſſelben hierdurch mit überzeugender Plaſtik vor uns hingeſtellt werden könnte, namentlich wenn wir hiermit die Beziehungen der Nationaltänze anderer Völker zu dem Charakter derſelben zuſammenſtellen, wobei es nicht ſchwer fallen dürfte, den Spanier aus ſeinem „Fandango", den Neapolitaner aus ſeiner „Tarantella", den Polen aus ſeinem „Mazurek", wohl auch den Deutſchen aus ſeinem „Walzer" u. ſ. w. ſich zu einer recht entſprechenden Vorſtellung zu bringen. Im Bezug auf den Pariſer „Cancan" fühle ich mich nicht berufen, auf eine ſolche Darſtellung, wie ich ſie etwa Herrn K. Gutzkow zur unterhaltenden Aufgabe ſtellen möchte*), einzugehen; die Studien hierzu ſind außerdem in neuerer Zeit beſonders erleichtert, da man ſie jetzt vom Parterre unſerer deutſchen Hoftheater aus machen kann, auf deren Bühnen dieſer Tanz kunſtgerecht produzirt wird.

Was dagegen den von uns beſprochenen franzöſiſchen Meiſter betrifft, ſo muß ich jetzt die anſcheinend ſehr gewagte Behauptung aufſtellen, daß Auber befähigt wurde, eine „Stumme von Portici" zu ſchreiben, weil er dieſes merkwürdige Produkt unſerer Civiliſation, den Pariſer, bei ſeiner Wurzel faßte, und von da aus ihn zu der ihm möglichen höchſten Glorie erhob, wie die Revolution den Cancantanzenden Gamin auf die Barrikade ſchwang, um ihn dort, in die Tricolore drappirt, keck die mörderiſche Kugel herausfordern zu laſſen.

Ich ſagte, dieſe Befähigung erwuchs Auber aus dem Zurückgehen auf die Wurzel des eigentlichen Volksgeiſtes, welche für ihn hier in dem Tanze und der Tanzweiſe ſeines Volkes vorlag: kein anderer franzöſiſcher Komponiſt konnte in Wahrheit ſich rühmen, ein Mann des Volkes zu ſein, wie er; und hierin liegt zugleich Das, was ihn ſo lebendig von allen ſeinen Vorgängern unterſcheidet. Während alle ſchönen Künſte, mit ihnen Litteratur und Muſik, dem franzöſiſchen Volke von oben herab, wie ein Koſtüm, aufgelegt, das Theater in die Fürſorge einer verſteifenden Konvention, und ſomit auch die theatraliſche Muſik unter die Obhut der verfeinernden Eleganz geſtellt waren, erſchien uns das franzöſiſche Weſen in einem durchaus anderen Lichte, als wir es ſeit dieſen Revolutionen kennen gelernt haben, die uns die Wurzeln des Pariſer Volkslebens bloßlegten. Nicht eher, als bis Auber, ebenfalls von ſeinem Standpunkte der jetzt allgemein depotenzirten altfranzöſiſchen Bildung ausgehend, auf dieſe Wurzel traf, erweckte in ihm ſich muſikaliſche Produktivität überhaupt. Wirklich erſchien ſein Talent urſprünglich beſonders ſchwächlich: erſt ſehr ſpät wagte er ſich als Komponiſt hervor, und erlitt mit ſeinen erſten Opern wiederholte Niederlagen; Alles erſchien an ihnen unbedeutend. Faſt dünkt es uns, daß dieß dasjenige Lebensalter bei ihm erfüllte, in welchem er, nach ſeinem lächelnden Ausſpruche, die Muſik als Geliebte begehrte. Mochte dieß ihm eine innere Verſenkung gekoſtet haben, jetzt endlich machte er ſein ungemein klug und lebhaft um ſich blickendes Auge weit auf, und da ſah er ſein Pariſer Volk und horchte auf die Weiſen, zu denen es tanzte. Jetzt kam ihm die Muſik an, nach welcher er die ganze Welt tanzen zu laſſen unternehmen konnte: vielleicht mag ihm das, nach den Aufregungen der vergeblichen Liebeswerbungen, wie ein kühles Vergnügen vorgekommen ſein, welches er mit ironiſchem Händereiben jetzt ſich und ſeiner „Frau“ machte.

---

*) Da dieſes Gebiet nicht bis zur Antike oder der Renaiſſance abführt, dürfte er hierfür auch ohne Anleitung durch Profeſſor Lübke ſich zurecht finden können.

Worin nun dieſes „kühle Vergnügen“ beſtand, müſſen wir uns, ſo traurig es iſt, etwas deutlicher zu machen ſuchen, wenn wir den Charakter der ſonderbaren Opernmuſik, deren Erfinder Auber iſt, uns erklären wollen. In dieſem Betreff iſt es noch nicht genügend beachtet worden, wie auffallend Auber's Muſik von derjenigen Boieldieu's ſich unterſchied. Dieſe letztere, welche in der „weißen Dame“ ſich ſogar mit einem Anfluge ſinniger Romantik ſchmücken konnte, iſt für ihren Charakter am deutlichſten nach dem „Jean de Paris“ zu erkennen.

Bis hierher iſt der Franzoſe „galant“, und die Geſetze der Galanterie geben ihm zugleich die Geſetze für das Anmuthige wie Anſtändige, ſelbſt für die vergnüglichſte Kunſt, als welche er ſtets die Muſik betrachtet. Iſt die Kunſt, im gemeinſten wie im erhabenſten Sinne, als ein Spiel zu betrachten, ſo ſpielte der Franzoſe, im Leben wie in der Kunſt, unter den Geſetzen der Galanterie mit der ritterlichen Liebe, dieſer Liebe mit dem Ehrenpunkte, für welchen der Kavalier ſpielend ſein Leben einſetzte. Die galante Muſik fand in den Chanſons vom „Troubadour“, ſowie in den Weiſen der franzöſiſchen Hoftänze, ein wohl geeignetes rhythmiſch-melodiſches Element zur Kultur, und Keiner wußte dieſes eben anmuthiger auszubilden, als ſchließlich Boieldieu. Doch wie nun die Sitte der Galanterie im franzöſiſchen Leben verblaßte und zum grämlichen Schatten mit frömmleriſchem Heiligenſcheine ward, machte ſich hiergegen das neue Lebensgeſetz geltend, dem fortan Alles, und namentlich auch die Kunſt, dienen ſollte. Dieß iſt: das Amüſement. Jetzt herrſchte der „Bourgeois“, der für ſeine ſchwere Plage des Tages ſich am Abend „amüſiren“ wollte; die Freuden der Galanterie, ſelbſt wenn ſie für ihn beſonders hergerichtet wurden, langweilten ihn; der Quell mußte nicht über, ſondern unter ihm aufgeſucht werden. Und da ſtieß er, wie ihn bisher „die Götter gnädig mit Nacht und Grauen“, die Pariſer aber mit Eſprit und Elégance bedeckt hatten. Auch dieſem „Cancan“ iſt ein künſtleriſches Element zu eigen: auch er iſt ein Spiel mit der Liebe, aber nur mit dem realſten, vulgärſten Akte derſelben. Ich entſinne mich in Paris eine ziemlich geiſtreiche Feder darüber in Eifer geſetzt geſehen zu haben, daß der Franzoſe ſeinen realen Nationaltanz mit ſolcher Scheu behandele, während wir in unſeren großen Opernballeten alle anderen Nationaltänze mit größter Treue uns vorführen ließen. Hierbei wurde leider nicht beachtet, daß ſelbſt im glühendſten ſpaniſchen Tanze doch nur die Liebeswerbung ſymboliſirt wird, während im Pariſer Cancantanze ſich der unmittelbare Akt der Begattung ſymboliſch vollzieht. Wie hierbei noch ein künſtleriſches Element ſich geltend machen könne, ſcheint ſchwer begreiflich; doch liegt es darin, daß auch mit dem Vorgange dieſes Tanzes am Ende doch nur geſpielt wird: nach dem gräulichſten Zappeln und Springen, mit welchem der Pariſer ſich des ſymboliſchen Venus-Opfers erfreut, tritt er vom Tanze zurück, führt ſeine Dame mit faſt alt-franzöſiſcher Galanterie an ihren Platz, und traktirt ſie mit Orgeade, ganz wie auf dem ſittigſten Balle. Somit war auch dieſem Tanze — künſtleriſch beizukommen, und Auber's Muſe hat dieſes Experiment mit verwunderlicher Genialität ausgeführt.

Erklärte nun Auber die anhaltende Periode dieſer Ausführung für diejenige ſeines Lebens und Schaffens, in welcher er in ein kühleres Verhältniß zu ſeiner einſtigen Geliebten, der Muſik, getreten ſei, ſo können wir dieß wiederum recht wohl verſtehen: denn offenbar verſchmähte ihn die Geliebte, als er nach den Geſetzen der Galanterie um ſie warb, wogegen ſie nun, da er ſie nach den Geſetzen des Pariſer „mariage de raison" kurzweg geheirathet hatte, ihm einfach pariren mußte. Worin nun der Gehorſam der Pariſer Frau beſteht, lernt man an den jetzigen Sitten der Weltbürgerſtadt ebenfalls erkennen. Ohne „amour" thut es der Franzoſe nicht; aber er befriedigt ihr Bedürfniß nach der Art des Cancan's. Ein oft variirtes Süjet der beliebteſten Theaterſtücke iſt es, daß eine anſtändige, aber von ihrem Gemahle vernachläſſigte Frau, von verlorenen Mädchen des Volkes ſich deren Manieren, und namentlich den Cancantanz, einſtudiren läßt, welche ſie nun völlig kunſtgerecht vor ihrem Manne produzirt, wodurch dieſer ſogleich unwiderſtehlich ſich zu ſeinem Weibe hingezogen fühlt. Wenn ich daher glauben muß, daß Auber in ein ungefähr ähnliches Verhältniß zu ſeiner nun geehelichten früheren Geliebten, der Muſik, trat, ſo können wir uns jetzt die eigenthümlichen Produkte dieſer Ehe als ſonderbare, formell legitime Baſtarde erklären. Sie ſind faſt metaphyſiſche Erzeugniſſe, und beinahe merkt man ihnen die Natur der Mutter, der Muſik, gar nicht an. So ſeltſam dieß lautet, kann man dieſe ſo lange befruchtete Nachkommenſchaft, wie ſie uns in der ſtarken Anzahl der Auber'ſchen Opern vorliegt, kaum eigentlich zur Muſik rechnen. In Wahrheit rechnete ſich Auber auch ſelbſt gar nicht zur Muſik. Mit der, nur einem franzöſiſchen Gouvernement zuzutrauenden Stupidität, ward er zum Direktor des Konſervatorium's der Muſik ernannt: da ſaß er in der Ehrenloge, wenn man unten im Saale eine Beethoven'ſche Symphonie ſpielte, und wandte ſich zu ſeinem Gaſte mit lächelnder Verwunderung: „Verſtehen Sie etwas davon? Je n'y comprends mot!" — Ich finde dieß vortrefflich. Ungefähr ſo auch ließ ſich Roſſini gegen ſeine Pariſer Anbeter vernehmen, wenn ſie ihn als Hohenprieſter der Muſik begrüßten. Hierin liegt eben Großartigkeit der ganzen Natur, eine immer ſeltener werdende Wahrhaftigkeit, wie ſie wiederum nur Denjenigen zu eigen ſein kann, welche ſich in Dem, was ſie ſind, ſollte dieß auch gerade nicht einer erhabenen Sphäre angehören, ſicher und ganz fühlen, und daher ſelbſt der wohlmeinendſten Konfuſion über ſich ruhig wehren können.

Und dieſe Sicherheit und Ganzheit war Auber in einem hohen Grade zu eigen. Nichts brachte ihn in Pathos; er wies auf den Ouvrier in der Blouſe: „voilà mon publique". Im Jahre 1860 traf ich öfter im Café Tortoni beim Gefrorenen mit ihm zuſammen; er trat dann immer um Mitternacht ein, wenn er aus der großen Oper kam, deren dreihundert- und vierhundertſten Aufführungen er regelmäßig auf ſeinem Logenplatze, man ſagte mir: meiſtens ſchlafend, beiwohnte. Immer freundlich und vergnügt aufgelegt, erkundigte er ſich nach der Angelegenheit des „Tannhäuſer", welche damals einigen Lärmen in Paris machte: beſonders intereſſirte es ihn zu hören, ob darin auch etwas zu ſehen ſein würde. Als ich ihm einiges vom Süjet meiner Oper mittheilte, rieb er ſich luſtig die Hände: „ah, il y aura du spectacle; ça aura du succès, soyez tranquille!" Von ſeinem neueſten Werke, la Circassienne, einem ungemein kindiſchen, im Hinblick auf den greiſen Autor kaum begreiflichen, läppiſchen Machwerke, wollte er nicht von mir reden hören: „ah, laissons les farces en paix!“ Dagegen rieb er ſich mit äußerſter Vergnüglichkeit die Hände und blitzte mit den luſtigen Augen aus dem dünnen Kopfe heraus, als ich ihm von dem Eifer berichtete, mit welchem ich einſt als Magdeburger Muſikdirektor ſeine Oper „Leſtocq“ aufgeführt hätte. In Wahrheit hatte ich mir mit dieſer, in ihrer Art wirklich wunderhübſchen Oper, ganz beſondere Mühe gegeben: da ich es namentlich darauf abſah, Alles was darin den Geiſt der „Stummen“ zurückrufen konnte, zur rechten Wirkung zu bringen, verſtärkte ich durch eine kräftige Anzahl von Militärſängern das ruſſiſche Bataillon, welches auf der Scene zur Unterſtützung einer Revolution geworben wurde, zu einer anſehnlichen, namentlich unſeren Theaterdirektor erſchreckenden Maſſe, und erzielte hiermit einen ganz gewaltigen Effekt. Bei uns gefiel auch die Oper ſehr, und ich glaube, mit Recht: daß ſie in Deutſchland, neben den immer ſtärker graſſirenden Plattitüden und Groteſken Adam's und Genoſſen, ſich nicht erhielt, blieb mir nicht verwunderlich; daß ſie aber auch in Paris dem „Pré aux clercs“, und anderen wohl konſervirten Schätzen dieſer Art, nicht hatte Stand halten können, begriff ich weniger, und beklagte mich nun darüber bei Auber. Da lächelte er denn wieder ſchalkhaft: „que voulez-vous? C'est le genre!“ — Was er ſchließlich von meinem „Tannhäuſer“ gehalten hat, habe ich nicht erfahren: ich nehme an, er verſtand „kein Wort davon“! —

Wenn ich mir die Phyſiognomie dieſes wunderlichen Greiſes, der, wie mir verſichert wurde, in vielen Stücken den jüngſten Mann überbieten konnte, noch jetzt zurückrufe, muß ich mich immer wieder fragen: wie war es möglich, daß Dieſer die „Stumme von Portici“ ſchrieb? In keinem Theile ſeines Weſens kam ein Merkmal von eigentlicher Kraft zum Vorſchein, noch weniger von Feuer; vielmehr einzig Zähigkeit und faſt erſchreckende Dauer unter der Pflege und dem Schutze einer cyniſch-vergnüglichen Kälte. Dieſe Kälte war nun jedenfalls auch der Hauptzug ſeiner vielen, immer gleichartigen Opernmuſik, wodurch dieſe ſchließlich jedes Einfluſſes auf uns Deutſche verluſtig ging: ſie iſt aber ein Hauptzug aller franzöſiſchen theatraliſchen Kunſt, von Racine bis Scribe, ja, ich glaube auch aller ſonſtiger Produktionen auf dem Felde irgend welcher anderen Kunſt. Der Franzoſe ſcheint ſich mit dem Genius der Kunſt, der ihn nie zu voller gegenſeitiger Liebesdurchdringung beglücken will, „arrangiren“ zu müſſen, ungefähr wie Auber ſich eben mit der Muſik zu arrangiren hatte. Das Verhältniß bleibt kalt, und woher es einen Anſchein von Wärme zu gewinnen hat, glauben wir an dem Quelle der Berauſchung für die Auber'ſche Muſe nachgewieſen zu haben: eine latente Scheußlichkeit, in deren eleganter Überkleidung eben die merkwürdige Kunſt beſteht, welche alle Welt über die Baſis der Obſcönität zu täuſchen berechnet iſt. Daher nun die auffallende und faſt ſtyliſtiſch erſcheinende Glätte, durch deren Spiegel nur der ſympathiſch eingeweihte Pariſer ſelbſt auf den, für ihn ſchließlich einzig intereſſanten, Untergrund blicken kann; dieſen endlich auch noch ganz plump und frech an den Tag zu legen, mußte der Anreiz für Auber's Nachfolger bleiben: Auber ſollte ſeine ganze künſtleriſche Mühe für vergeblich halten, als er auf jenem ſo zierlich verdeckten Schmutze jetzt Jacques Offenbach ſich behaglich herumwälzen ſah. „Fi donc!“ mochte er ſich ſagen; bis die deutſchen Hoftheater kamen, und ſich das Ding für ihr Behagen zurecht machten. Da iſt denn nun allerdings Wärme; die Wärme des Düngerhaufens: auf ihm konnten ſich alle Schweine Europa's wälzen. Aber der wunderlich kühle Greis, der nun neunundachtzig Jahre ausgehalten, ſchloß jetzt ſein Auge, und im letzten Todeskampfe tauchte ihm wohl wieder ſeine „Stumme von Portici“ auf, die jetzt in den Straßen von Paris in nackter Wirklichkeit, wenn auch mit wunderlichen Variationen, zur Aufführung zu kommen ſchien.

Immerhin haben wir es uns noch klar zu machen, wie dieſer, ſeinem Weſen nach ſo von uns erkannte, ſeltſame Künſtler die Begeiſterung gewann, ohne welche ein Werk, wie die „Stumme“, unmöglich geſchaffen werden konnte. Ich glaube, wir dürfen die Erklärung dieſes Phänomen's in dem „Fi donc!“ ſuchen, welches wir vorhin dem Meiſter mit großem Rechte unterlegten. Der eigenthümliche Geiſt der Pariſer Kultur hat dem Franzoſen ein gewiſſes hitziges Ehrgefühl erweckt, welches ſich bis zum Schäumen verletzt fühlt, wenn es an Das, was es kunſtvoll verdeckt, unzart erinnert wird; man hat gefunden, daß es einem Franzoſen häufig ſchwer fällt, ſich von ſelbſt eines gegebenen Verſprechens zu erinnern: wüthend aber wird er, wenn er von uns daran erinnert wird; der Vergnüglichſte läßt es dann leicht zum Blutvergießen kommen. So ſpottet der Franzoſe gern ſelbſt über ſeine eigenen Laſter und Schwächen, aber er geräth außer ſich, wenn er von Anderen daran gemahnt wird. Wir haben nun zu wiederholten Malen an den politiſchen Kataſtrophen des Landes, wie ſie ſich jedesmal durch den Geiſt der Pariſer Bevölkerung vollzogen, erlebt, daß dieſer Geiſt es nicht vertragen konnte und wüthend aufbrauſte, wenn ein Gouvernement, auf die wohlerkannten üblen Eigenſchaften der Nation im peſſimiſtiſchen Sinne ſpekulirend, ihm mit Hohn ein öffentliches Zeugniß ſeiner Verachtung ausſtellte. Da war es, wie in der Juli-Revolution 1830 ſich dieß am deutlichſten kundthat, nicht etwa nur, oder überhaupt der eigentliche Pöbel, ſondern gerade der zartempfindliche Gebildete, welcher an der Spitze der ſonſt ſo ſtumpfſinnigen Bourgeoiſie ſich auf die Barrikade warf; hier, weniger in kriegeriſcher als wirklich mörderiſcher Aufgeregtheit, fand ſich der reiche Banquier, der witzige Litterat, der Künſtler, und jedenfalls auch der Akteur der großen Oper mit dem eigentlichen Cancantänzer des Volkes zuſammen: perſönliche Bravour ward die Loſung, und wie der galante Kavalier einſt für den zweifelhaften Ehrenpunkt ſeiner Treue das Leben keck daran ſetzte, ſo zeigte ſich hier eine ganze Bevölkerung erhitzt, ihrem Gouvernement das Recht zu ihrer Beſchimpfung zu beſtreiten.

Die Pariſer Juli-Revolution nahm ſich in den Augen der Völker ganz ſo ſympathiſch aufregend aus, als die „Stumme von Portici“ zuvor in den Theatern dieß gethan hatte; gerade auch denſelben Schrecken verbreiteten Beide unter den Anhängern der verſchiedenen

Legitimitäten. Dieſe Oper, deren Aufführungen ſelbſt Emeuten zum Ausbruche brachten, ward als der offenbare theatraliſche Vorläufer der Juli-Revolution erkannt, und ſelten ſtand eine künſtleriſche Erſcheinung mit einem Weltereigniſſe in einer genaueren Beziehung.

Ich erklärte vorher die „Stumme“ als einen Exzeß ihres Autors; als ein Exzeß des Pariſer Volksgeiſtes ward ſehr bald auch die Juli-Revolution von den franzöſiſchen Politikern, ja, genau genommen, von der ganzen Bevölkerung betrachtet. Als ich am Ende der dreißiger Jahre nach Paris kam, dachte man nicht mehr an die Juli-Revolution, ja die Erinnerung an ſie degoutirte: die „Stumme“ ward dann und wann als Lückenbüßer gegeben, und zwar in ſo vernachläſſigter Aufführung, daß man mir von einem Beſuche derſelben abrieth. Sollte mich Auber amüſiren, ſo habe ich, ſagte man mir, in den „Domino noir“ oder die „Diamants de la couronne“ zu gehen. In der hierin wie anderweitig ſich ausſprechenden Geringſchätzung ihres ſo vorzüglich nationalen Opernkomponiſten, ſchien ſich ein nationaler Ekel vor ſich ſelbſt auszudrücken, welcher den franzöſiſchen Geſchmack ergriffen hatte, und ihn zu der geſchlechtsloſen italieniſchen Opernmuſe hinzog, wie um in einem opiatiſchen Schönheitsrauſche von gegenſtandsloſer Fadheit ſich ſelbſt aus dem Bewußtſein zu verlieren. — Die Februar-Revolution ging ohne Auber's Mitwirkung vor ſich; dagegen begrüßte der Meiſter im höchſten Greiſenalter den Empereur Louis Napoléon noch mit einem „premier jour de bonheur“, dem ihn lächelnd bekomplimentirenden Souverain, vermuthlich mit ſeinem vergnügt ironiſchen Händereiben, den heutigen Abend als ſeinen „zweiten Glückstag“ bezeichnend.

Für uns Deutſche blieb es anders: wirkliches Leben behielt bei uns nur die „Stumme von Portici“. In ihr erkannten wir den modernen franzöſiſchen Geiſt zu ſeiner anziehendſten Geſtalt gebracht; dieſes Werk richtig zu würdigen, und nach mancher Seite hin von ihm uns belehren zu laſſen, konnte uns als beſte Entſchuldigung dafür gelten, daß unſer ernſteres Urtheil anderer Seits ſich über den Gehalt und die Bedeutung der Pariſer Revolutionen zu ſeinem großen Nachtheile beſtechen und beirren ließ. Die aus einer unbefangenen Betrachtung jenes Werkes Auber's zu gewinnende Belehrung dürfte außerdem geeignet ſein, uns zu wichtigen, gegenwärtig unſerer Kunſtkritik noch ſehr fern liegenden Aufſchlüſſen über die wirklichen Faktoren eines dramatiſch-muſikaliſchen Kunſtwerkes zu führen. Hierbei hätten wir immer nur noch von der Frage auszugehen, deren Beantwortung wir bisher bloß auf allgemeine, kulturpſychologiſche Erklärungsgründe beſchränkten, nämlich: wie dieſem, rein nur als Muſiker betrachtet, ſo ſchwächlich begabten Talente eine Partitur von ſo unleugbaren, gewiß auch rein muſikaliſchen Vorzügen gelang? Daß die Phantaſie des Autors hier in eine Glühhitze gerathen war, wie vorher und nachher nie wieder, genügt als Erklärungsgrund gerade für die vorzügliche muſikaliſche Konzeption nicht vollſtändig, und er wird ſofort gänzlich entkräftet erſcheinen, wenn wir uns fragen, wie Auber in dieſem Zuſtande etwa eine Symphonie, oder eine Meſſe gerathen ſein würde? — Die Aufſchlüſſe, auf welche ich hiermit hindeute, dürften uns, ſo dünkt mich, von dieſem einen Punkte der Aufſuchung aus, leicht zu den unerwartetſten Berichtigungen unſeres gewöhnlichen Urtheils über einen Kernpunkt der muſikaliſchen Begabung, wie der muſikaliſchen Konzeption führen; nämlich, ſobald wir dieſe Unterſuchung zunächſt auf alle franzöſiſchen Komponiſten, mit Méhul und Cherubini, ja vorzüglich auch auf Gluck ausdehnten, und uns dann verdeutlichten, was wir von der Muſik dieſer Meiſter wiſſen würden, wenn die dramatiſche Muſe ſie nicht inſpirirt hätte. Verſuchen wir es, uns ſelbſt die Mozart'ſche Muſik vorzuſtellen, ſobald wir aus ihr ſeine hauptſächlichen dramatiſchen Werke hinwegdenken, und beachten wir, daß ein ſo ganz muſikerfüllter Tonſetzer, wie Weber, ohne ſeine Opern für uns kaum vorhanden wäre, ſo haben wir, mit dem höchſten Maaße gemeſſen, nur Bach und Beethoven vor uns, um aus ihnen ein Wachſen der Muſik ohne unmittelbare Befruchtung durch das Drama uns zu erklären. Wie gerade eine ſehr tief eindringende

Erforſchung und Erklärung dieſes Aus-ſich-wachſens der Muſik uns wiederum dem Drama, und zwar dem großen, allwahrhaftigen Drama, zuführt, habe ich anderswo genügend zur Erwägung gegeben, und es diene hier der Hinweis darauf nur dazu, eine Grenzlinie zwiſchen den Schöpfungen des deutſchen und des franzöſiſchen Geiſtes zu ziehen, welche, wie fundamental ſie dünken muß, dennoch viel häufiger bereits überſchritten worden iſt, als es manchem Dünkel den Anſchein haben mag.

Gewiß iſt es, daß wir des großen Eindruckes, welchen Auber's Hauptwerk auf uns Deutſche hervorbrachte, uns nicht zu ſchämen haben, und dagegen mit Bedauern auf die Franzoſen blicken müſſen, auf welche der gleiche Eindruck ein ſehr unnachhaltiger war. Und ſo glaube ich, daß ich damals, vor dreißig Jahren, nicht Unrecht hatte, mich gegen die Pariſer Kunſtkritik für Auber zu ereifern. Der Gedanke durfte mir nicht ferne liegen, daß auf dem mit dieſer „Stummen“ eingeſchlagenen Wege die franzöſiſche große Oper zu einer wirklichen nationalen Blüthe gelangt ſein würde, wogegen ich mir jetzt die Gründe davon zu erklären hatte, daß mein hieran ſich knüpfender Wunſch für das Gedeihen jenes Inſtitutes nicht in Erfüllung gehen konnte. Leider gelangen wir bei ſolchen Nachforſchungen zu der Betrachtung, daß jede Nation etwas Grundſchlechtes in ſich hat: ein Überblick der Wirkſamkeit des heutigen deutſchen Theaters bringt uns zu der traurigen Erkenntniß dieſes ſchlechten Grundzuges unſeres nationalen Weſens; die Aufdeckung des gleichen verderblichen Charakters im franzöſiſchen Weſen hat für uns leider noch das beſondere ſchlimme Intereſſe, zu unſerer Verzweiflung uns darüber zu belehren, daß eben auch von dorther, von wo Alles doch immer einzig einflußreich zu uns herüberkommt, keine Hoffnung mehr für uns übrig bleibt.

Und dieß ſei für dießmal unſer wehmüthiger Abſchied von Auber und ſeiner „Stummen“, über welche ich mir bei Gelegenheit ein eingehenderes Urtheil noch vorbehalte. —

Beethoven.

(1870).

Vorwort.

Der Verfaſſer der vorliegenden Arbeit fühlte ſich gedrungen, auch ſeinerſeits zur Feier des hundertjährigen Geburtstages unſeres großen Beethoven beizutragen, und wählte, da ihm hierzu keine andere, dieſer Feier ihm würdig dünkende Veranlaſſung geboten war, eine ſchriftliche Ausführung ſeiner Gedanken über die Bedeutung der Beethoven'ſchen Muſik, wie ſie ihm aufgegangen. Die Form der hieraus entſtandenen Abhandlung kam ihm durch die Vorſtellung an, er ſei zur Abhaltung einer Feſtrede bei einer idealen Feier des großen Muſikers berufen, wobei ihm, da in Wirklichkeit dieſe Rede nicht zu halten war, für die Darlegung ſeiner Gedanken der Vortheil einer größeren Ausführlichkeit zu gut kam, als dieſe bei einem Vortrage vor einem wirklichen Auditorium erlaubt geweſen wäre. Es ward ihm hierdurch möglich, den Leſer durch eine tiefer gehende Unterſuchung des Weſens der Muſik zu geleiten, und dem Nachdenken des ernſtlich Gebildeten auf dieſem Wege einen Beitrag zur Philoſophie der Muſik zu liefern, als welcher die vorliegende Arbeit einerſeits angeſehen werden möge, während andererſeits die Annahme, ſie werde wirklich an einem beſtimmten Tage dieſes ſo ungemein bedeutungsvollen Jahres vor einer deutſchen Zuhörerſchaft als Rede vorgetragen, eine warme Bezugnahme auf die erhebenden Ereigniſſe dieſer Zeit nahe legte. Wie es dem Verfaſſer möglich war, unter den unmittelbaren Eindrücken dieſer Ereigniſſe ſeine Arbeit zu entwerfen und auszuführen, möge ſie demnach ſich auch dieſes Vortheiles erfreuen, der größeren Erregung des deutſchen Gemüthes auch eine innigere Berührung mit der Tiefe des deutſchen Geiſtes ermöglicht zu haben, als im gewöhnlichen nationalen Dahinleben dieß gelingen dürfte.

Muß es ſchwierig dünken, über das wahre Verhältniß eines großen Künſtlers zu ſeiner Nation einen befriedigenden Aufſchluß zu geben, ſo ſteigert ſich die Schwierigkeit dieſer Aufgabe für den Beſonnenen im allerhöchſten Grade, ſobald nicht vom Dichter oder Bildner, ſondern vom Muſiker die Rede ſein ſoll.

Daß der Dichter und der Bildner darin, wie beide die Begebenheiten oder die Formen der Welt auffaſſen, zunächſt von der Beſonderheit der Nation, welcher ſie angehören, beſtimmt werden, iſt bei ihrer Beurtheilung wohl ſtets in das Auge gefaßt worden. Wenn bei dem Dichter ſogleich die Sprache, in welcher er ſchreibt, als beſtimmend für die von ihm kundzugebenden Anſchauungen hervortritt, ſo ſpringt die Natur ſeines Landes und ſeines Volkes als maaßgebend für die Form und die Farbe des Bildners gewiß nicht minder bedeutend in das Auge. Weder durch die Sprache, noch auch durch irgend welche Form der dem Auge wahrnehmbaren Geſtalt ſeines Landes und Volkes hängt der Muſiker mit dieſen zuſammen. Man nimmt daher an, die Tonſprache gehöre der ganzen Menſchheit gleichmäßig zu, und die Melodie ſei die abſolute Sprache, durch welche der Muſiker zu jedem Herzen rede. Bei näherer Prüfung erkennen wir nun wohl, daß von einer deutſchen Muſik, im Unterſchiede von einer italieniſchen, ſehr wohl die Rede ſein könne, und für dieſen Unterſchied darf noch ein phyſiologiſcher nationaler Zug in Betracht genommen werden, nämlich die große Begünſtigung des Italieners für den Geſang, welche dieſen für die Ausbildung ſeiner Muſik ebenſo beſtimmt habe, als der Deutſche durch Entbehrung in dieſem Punkte auf ſein beſonderes, ihm eigenes Tongebiet gedrängt worden wäre. Da dieſer Unterſchied das Weſentliche der Tonſprache aber gar nicht berührt, ſondern jede Melodie, ſei ſie italieniſchen oder deutſchen Urſprunges, gleichmäßig verſtanden wird, ſo kann dieſes, zunächſt doch wohl nur als ein ganz äußerlich aufzufaſſendes Moment, nicht von dem gleichen beſtimmenden Einfluſſe gedacht werden, als wie die Sprache für den Dichter, oder die phyſiognomiſche Beſchaffenheit ſeines Landes für den Bildner: denn auch in dieſen ſind jene äußerlichen Unterſchiede als Natur-Begünſtigungen oder Vernachläſſigungen wieder zu erkennen, ohne daß wir ihnen eine Geltung für den geiſtigen Gehalt des künſtleriſchen Organismus' beilegen.

Der Zug der Eigenthümlichkeit, durch welchen der Muſiker ſeiner Nation als angehörig erkannt wird, muß jedenfalls tiefer begründet liegen, als der, durch welchen wir Goethe und Schiller als Deutſche, Rubens und Rembrandt als Niederländer erkennen, wenngleich wir dieſen und jenen endlich wohl aus dem gleichen Grunde entſtammt annehmen müſſen. Dieſem Grunde näher nachzuforſchen dürfte gerade ſo anziehend ſein, als dem Weſen der Muſik ſelbſt tiefer auf den Grund zu gehen. Was auf dem Wege der dialektiſchen Behandlung bisher noch als unerreichbar hat gelten müſſen, möchte dagegen leichter ſich unſerem Urtheile erſchließen, wenn wir uns die beſtimmtere Aufgabe einer Unterſuchung des Zuſammenhanges des großen Muſikers, deſſen hundertjährige Geburtsfeier wir zu begehen im Begriffe ſind, mit der deutſchen Nation ſtellen, welche eben jetzt ſo ernſte Prüfungen ihres Werthes einging.

Fragen wir uns zunächſt nach dieſem Zuſammenhange im äußeren Sinne, ſo dürfte es bereits nicht leicht ſein einer Täuſchung durch den Anſchein zu entgehen. Wenn es ſchon ſo ſchwer fällt einen Dichter ſich zu erklären, daß wir von einem berühmten deutſchen Litteraturhiſtoriker die allerthörigſten Behauptungen über den Entwickelungsgang des Shakeſpeare'ſchen Genius' uns gefallen laſſen mußten, ſo haben wir uns nicht zu verwundern, wenn wir auf noch größere Abirrungen treffen, ſobald in ähnlicher Weiſe ein Muſiker wie Beethoven zum Gegenſtande genommen wird. Mit größerer Sicherheit iſt es uns vergönnt, in den Entwickelungsgang Goethe's und Schiller's zu blicken; denn aus ihren bewußten Mittheilungen ſind uns deutliche Angaben verblieben: auch dieſe decken uns aber nur den Gang ihrer äſthetiſchen Bildung, welcher ihr Kunſtſchaffen mehr begleitete als leitete, auf; über die realen Unterlagen deſſelben, namentlich über die Wahl der dichteriſchen Stoffe, erfahren wir eigentlich nur, daß hier auffallend mehr Zufall als Abſicht waltete, eine wirkliche, mit dem Gange der äußeren Welt- oder Volksgeſchichte zuſammenhängende Tendenz läßt ſich dabei am allerwenigſten erkennen. Auch über die Einwirkung ganz perſönlicher Lebenseindrücke auf die Wahl und Bildung ihrer Stoffe hat man bei dieſen Dichtern nur mit der größten Behutſamkeit zu ſchließen, um es ſich nicht entgehen zu laſſen, daß dieſe nie unmittelbar, ſondern nur in einem Sinne mittelbar ſich äußerte, welche allen ſicheren Nachweis ihres Einfluſſes auf die eigentliche dichteriſche Geſtaltung unſtatthaft macht. Dagegen erkennen wir aus unſeren Forſchungen in dieſem Betreff gerade dieſes Eine mit Sicherheit, daß ein in dieſer Weiſe wahrnehmbarer Entwickelungsgang nur deutſchen Dichtern, und zwar den großen Dichtern jener edlen Periode der deutſchen Wiedergeburt zu eigen ſein konnte.

Was wäre nun aber aus den uns aufbewahrten Briefen Beethoven's, und den ganz ungemein dürftigen Nachrichten über die äußeren Vorgänge, oder gar die inneren Beziehungen des Lebens unſeres großen Muſikers, auf deren Zuſammenhang mit ſeinen Tonſchöpfungen und den darin wahrnehmbaren Entwickelungsgang zu ſchließen? Wenn wir alle nur möglichen Angaben über bewußte Vorgänge in dieſem Bezug bis zu mikroſkopiſcher Deutlichkeit beſäßen, könnten ſie nichts Beſtimmteres liefern, als was uns andererſeits in der Nachricht vorliegt, daß der Meiſter die „Sinfonia eroica“ anfangs als eine Huldigung für den jungen General Bonaparte entworfen und mit deſſen Namen auf dem Titelblatte bezeichnet hatte, dieſen Namen aber ſpäter ausſtrich, als er erfuhr, Bonaparte habe ſich zum Kaiſer gemacht. Nie hat einer unſerer Dichter eines ſeiner allerbedeutendſten Werke im Betreff der damit verbundenen Tendenz mit ſolcher Beſtimmtheit bezeichnet: und was entnehmen wir dieſer ſo deutlichen Notiz für die Beurtheilung eines der wunderbarſten aller Tonwerke? Können wir uns aus ihr auch nur einen Takt dieſer Partitur erklären? Muß es uns nicht als reiner Wahnwitz erſcheinen, auch nur den Verſuch zu einer ſolchen Erklärung ernſtlich zu wagen?

Ich glaube, das Sicherſte, was wir über den Menſchen Beethoven erfahren können, wird im allerbeſten Falle zu dem Muſiker Beethoven in dem gleichen Verhältniſſe ſtehen, wie der General Bonaparte zu der „Sinfonia eroica“. Von dieſer Seite des Bewußtſeins betrachtet muß uns der große Muſiker ſtets ein vollkommenes Geheimniß bleiben. Um dieſes in ſeiner Weiſe zu löſen, muß jedenfalls ein ganz anderer Weg eingeſchlagen werden, als der, auf welchem es möglich iſt, wenigſtens bis auf einen gewiſſen Punkt dem Schaffen Goethe's und Schiller's zu folgen: auch dieſer Punkt wird ſich gerade an der Stelle verwiſchen, wo dieſes Schaffen aus einem bewußten in ein unbewußtes übergeht, d. h. wo der Dichter die äſthetiſche Form nicht mehr beſtimmt, ſondern dieſe aus ſeiner inneren Anſchauung der Idee ſelbſt beſtimmt wird. Gerade aber in dieſer Anſchauung der Idee liegt wiederum die gänzliche Verſchiedenheit des Dichters vom Muſiker begründet; und um zu einiger Klarheit hierüber zu gelangen, haben wir uns zuvörderſt einer tiefer eingehenden Unterſuchung des berührten Problem's zuzuwenden. —

Sehr erſichtlich tritt die hier gemeinte Diverſität beim Bildner hervor, wenn wir ihn mit dem Muſiker zuſammenhalten, zwiſchen welchen beiden der Dichter in der Weiſe in der Mitte ſteht, daß er mit ſeinem bewußten Geſtalten ſich dem Bildner zuneigt, während er auf dem dunklen Boden ſeines Unbewußtſeins ſich mit dem Muſiker berührt. Bei Goethe war die bewußte Neigung zur bildenden Kunſt ſo ſtark, daß er in einer wichtigen Periode ſeines Lebens ſich geradeswegs für ihre Ausübung beſtimmt halten wollte, und in einem gewiſſen Sinne Zeit ſeines Lebens ſein dichteriſches Schaffen als eine Art von Auskunftsbeſtrebung zum Erſatz für eine verfehlte Malerlaufbahn anſehen mochte: er war mit ſeinem Bewußtſein ein durchaus der anſchaulichen Welt zugewendeter ſchöner Geiſt. Schiller war dagegen ungleich ſtärker von der Erforſchung des der Anſchauung gänzlich abliegenden Unterbodens des inneren Bewußtſeins angezogen, dieſes „Dinges an ſich" der Kantiſchen Philoſophie, deren Studium in der Hauptperiode ſeiner höheren Entwickelung ihn gänzlich einnahm. Der Punkt der andauernden Begegnung beider großer Geiſter lag genau da, wo von beiden Extremen her eben der Dichter auf ſein Selbſtbewußtſein trifft. Beide begegneten ſich auch in der Ahnung vom Weſen der Muſik; nur war dieſe Ahnung bei Schiller von einer tieferen Anſicht begleitet, als bei Goethe, welcher in ihr, ſeiner ganzen Tendenz entſprechend, mehr nur das gefällige, plaſtiſch ſymmetriſche Element der Kunſtmuſik erfaßte, durch welches die Tonkunſt analogiſch wiederum mit der Architektur eine Ähnlichkeit aufweiſt. Tiefer faßte Schiller das hier berührte Problem mit dem Urtheile auf, welchem Goethe ebenfalls zuſtimmte, und durch welches dahin entſchieden ward, daß das Epos der Plaſtik, das Drama dagegen der Muſik ſich zuneige. Mit unſerem voranſtehenden Urtheile über beide Dichter ſtimmt nun auch das überein, daß Schiller im eigentlichen Drama glücklicher war als Goethe, wogegen dieſer dem epiſchen Geſtalten mit unverkennbarer Vorliebe nachhing.

Mit philoſophiſcher Klarheit hat aber erſt Schopenhauer die Stellung der Muſik zu den anderen ſchönen Künſten erkannt und bezeichnet, indem er ihr eine von derjenigen der bildenden und dichtenden Kunſt gänzlich verſchiedene Natur zuſpricht. Er geht hierbei von der Verwunderung darüber aus, daß von der Muſik eine Sprache geredet werde, welche ganz unmittelbar von Jedem zu verſtehen ſei, da es hierzu gar keiner Vermittelung durch Begriffe bedürfe, wodurch ſie ſich zunächſt eben vollſtändig von der Poeſie unterſcheide, deren einziges Material die Begriffe, vermöge ihrer Verwendung zur Veranſchaulichung der *Idee* ſeien. Nach der ſo einleuchtenden Definition des Philoſophen ſind nämlich die Ideen der Welt und ihrer weſentlichen Erſcheinungen, im Sinne des Platon aufgefaßt, das Objekt der ſchönen Künſte überhaupt; während der Dichter dieſe Ideen durch eine, eben nur ſeiner Kunſt eigenthümliche Verwendung der an ſich rationalen Begriffe, dem anſchauenden Bewußtſein verdeutlicht, glaubt Schopenhauer *in der Muſik aber ſelbſt eine Idee der Welt* erkennen zu müſſen, da Derjenige, welcher ſie gänzlich in Begriffen verdeutlichen könnte, ſich zugleich eine die Welt erklärende Philoſophie vorgeführt haben würde. Stellt Schopenhauer dieſe hypothetiſche Erklärung der Muſik, da ſie durch Begriffe nicht eigentlich zu verdeutlichen ſei, als Paradoxon hin, ſo liefert er andererſeits jedoch auch das einzig ausgiebige Material zu einer weiter gehenden Beleuchtung der Richtigkeit ſeiner tiefſinnigen Erklärung, zu welcher ſelbſt er ſich vielleicht nur aus dem Grunde nicht näher anließ, weil er der Muſik als Laie nicht mächtig und vertraut genug war, und außerdem ſeine Kenntniß von ihr ſich noch nicht beſtimmt genug auf ein Verſtändniß eben desjenigen Muſikers beziehen konnte, deſſen Werke der Welt erſt jenes tiefſte Geheimniß der Muſik erſchloſſen haben; denn gerade iſt auch *Beethoven* nicht erſchöpfend zu beurtheilen, wenn nicht jenes von Schopenhauer hingeſtellte tiefſinnige Paradoxon für die philoſophiſche Erkenntniß richtig erklärt und gelöſt wird. —

In der Benutzung dieſes vom Philoſophen uns zugeſtellten Materials glaube ich am *zweckmäßigſten* zu verfahren, wenn ich zunächſt an eine ſeiner Bemerkungen anknüpfe, mit welcher Schopenhauer die aus der Erkenntniß der Relationen hervorgegangene Idee noch nicht als das Weſen des Dinges an ſich anzuſehen wiſſen will, ſondern erſt als die Offenbarung des objektiven Charakters der Dinge, alſo immer nur noch ihrer Erſcheinung. „Und ſelbſt dieſen Charakter“ — ſo fährt Schopenhauer an der betreffenden Stelle fort — „würden wir nicht verſtehen, wenn uns nicht das innere Weſen der Dinge, wenigſtens undeutlich und im Gefühl, anderweitig bekannt wäre. Dieſes Weſen ſelbſt nämlich kann nicht aus den Ideen und überhaupt nicht durch irgend eine bloß objektive Erkenntniß verſtanden werden; daher es ewig ein Geheimniß bleiben würde, wenn wir nicht von einer ganz andern Seite den Zugang dazu hätten. Nur ſofern jedes Erkennende zugleich Individuum, und dadurch Theil der Natur iſt, ſteht ihm der Zugang zum Innern der Natur offen, in ſeinem eigenen Selbſtbewußtſein, als wo daſſelbe ſich am unmittelbarſten und alsdann als Wille ſich kundgiebt.“*)

Halten wir nun hierzu, was Schopenhauer als Bedingung für den Eintritt der Idee in unſer Bewußtſein fordert, nämlich „ein temporäres Überwiegen des Intellektes über den Willen, oder phyſiologiſch betrachtet, eine ſtarke Erregung der anſchauenden Gehirnthätigkeit, ohne alle Erregung der Neigungen oder Affekte“, ſo haben wir nur noch die unmittelbar dieſem folgende Erläuterung hiervon ſcharf zu erfaſſen, daß unſer Bewußtſein zwei Seiten habe: theils nämlich ſei dieſes ein Bewußtſein vom eigenen Selbſt, welches der Wille iſt; theils ein Bewußtſein von anderen Dingen, und als ſolches zunächſt anſchauende Erkenntniß der Außenwelt, Auffaſſung der Objekte. „Je mehr nun die eine Seite des geſammten Bewußtſeins hervortritt, deſto mehr weicht die andere zurück.“**) —

Aus einer genauen Betrachtung des hier aus dem Hauptwerke Schopenhauer's Angeführten muß es uns jetzt erſichtlich werden, daß die muſikaliſche Konzeption, da ſie nichts mit der Auffaſſung einer

---

*) „Die Welt als Wille und Vorſtellung“ II. 415.
**) A. a. O. 418.

Idee gemein haben kann (denn dieſe iſt durchaus an die anſchauende Erkenntniß der Welt gebunden), nur in jener Seite des Bewußtſeins ihren Urſprung haben kann, welche Schopenhauer als dem Inneren zugekehrt bezeichnet. Soll dieſe zum Vortheil des Eintrittes des rein erkennenden Subjektes in ſeine Funktionen (d. h. die Auffaſſung der Ideen) temporär gänzlich zurücktreten, ſo ergiebt ſich andererſeits, daß nur aus dieſer nach innen gewendeten Seite des Bewußtſeins die Fähigkeit des Intellektes zur Auffaſſung des Charakters der Dinge erklärlich wird. Iſt dieſes Bewußtſein aber das Bewußtſein des eigenen Selbſt, alſo des Willens, ſo muß angenommen werden, daß die Niederhaltung deſſelben wohl für die Reinheit des nach außen gewendeten anſchauenden Bewußtſeins unerläßlich iſt, daß aber das dieſem anſchauenden Erkennen unerfaßliche Weſen des Dinges an ſich nur dieſem nach innen gewendeten Bewußtſein ermöglicht ſein würde, wenn dieſes zu der Fähigkeit gelangte, nach innen ſo hell zu ſehen, als jenes im anſchauenden Erkennen beim Erfaſſen der Ideen es nach außen vermag.

Auch für das Weitergehen auf dieſem Wege giebt uns Schopenhauer die rechte Führung durch ſeine hiermit verbundene tiefſinnige Hypotheſe im Betreff des phyſiologiſchen Phänomen's des Hellſehens und ſeine hierauf begründete Traumtheorie. Gelangt in jenem Phänomen nämlich das nach innen gekehrte Bewußtſein zu wirklicher Hellſichtigkeit, d. h. zu dem Vermögen des Sehens dort, wo unſer wachendes, dem Tage zugekehrtes Bewußtſein nur den nächtigen Grund unſerer Willensaffekte dunkel empfindet, ſo dringt aus dieſer Nacht aber auch der Ton in die wirklich wache Wahrnehmung, als unmittelbare Äußerung des Willens. Wie der Traum es jeder Erfahrung beſtätigt, ſteht der, vermöge der Funktionen des wachen Gehirnes angeſchauten Welt, eine zweite, dieſer an Deutlichkeit ganz gleichkommende, nicht minder als anſchaulich ſich kundgebende Welt zur Seite, welche als Objekt jedenfalls nicht außer uns liegen kann, demnach von einer nach innen gerichteten Funktion des Gehirnes unter nur dieſem eigenen Formen der Wahrnehmung, welche hier Schopenhauer eben das Traumorgan nennt, dem Bewußtſein zur Erkenntniß gebracht werden muß. Eine nicht minder beſtimmte Erfahrung iſt nun aber dieſe, daß neben der, im Wachen wie im Traume als ſichtbar ſich darſtellenden Welt, eine zweite, nur durch das Gehör wahrnehmbare, durch den Schall ſich kundgebende Welt, alſo recht eigentlich eine Schallwelt neben der Lichtwelt, für unſer Bewußtſein vorhanden iſt, von welcher wir ſagen können, ſie verhalte ſich zu dieſer wie der Traum zum Wachen: ſie iſt uns nämlich ganz ſo deutlich wie jene, wenngleich wir ſie als gänzlich verſchieden von ihr erkennen müſſen. Wie die anſchauliche Welt des Traumes doch nur durch eine beſondere Thätigkeit des Gehirnes ſich bilden kann, tritt auch die Muſik nur durch eine ähnliche Gehirnthätigkeit in unſer Bewußtſein; allein dieſe iſt von der durch das Sehen geleiteten Thätigkeit gerade ſo verſchieden, als jenes Traumorgan des Gehirnes von der Funktion des im Wachen durch äußere Eindrücke angeregten Gehirnes ſich unterſcheidet.

Da das Traumorgan durch äußere Eindrücke, gegen welche das Gehirn jetzt gänzlich verſchloſſen iſt, nicht zur Thätigkeit angeregt werden kann, ſo muß dieß durch Vorgänge im inneren Organismus geſchehen, welche unſerem wachen Bewußtſein ſich nur als dunkle Gefühle andeuten. Dieſes innere Leben iſt es nun aber, durch welches wir der ganzen Natur unmittelbar verwandt, ſomit des Weſens der Dinge in einer Weiſe theilhaftig ſind, daß auf unſere Relationen zu ihm die Formen der äußeren Erkenntniß, Zeit und Raum, keine Anwendung mehr finden können; woraus Schopenhauer ſo überzeugend auf die Entſtehung der vorausverkündenden, oder das Fernſte wahrnehmbar machenden, fatidiken Träume, ja für ſeltene, äußerſte Fälle den Eintritt der ſomnambulen Hellſichtigkeit ſchließt. Aus den beängſtigendſten ſolcher Träume erwachen wir mit einem Schrei, in welchem ſich ganz unmittelbar der geängſtigte Wille ausdrückt, welcher ſonach durch den Schrei mit Beſtimmtheit zu allernächſt in die Schallwelt eintritt, um nach außen hin ſich kundzugeben. Wollen wir nun den Schrei, in allen Abſchwächungen ſeiner Heftigkeit bis zur zarteren Klage des Verlangens, uns als das Grundelement jeder menſchlichen Kundgebung an das Gehör denken, und müſſen wir finden, daß er die allerunmittelbarſte Äußerung des Willens iſt, durch welche er ſich am ſchnellſten und ſicherſten nach außen wendet, ſo dürfen wir uns weniger über deſſen unmittelbare Verſtändlichkeit, als über die Entſtehung einer Kunſt aus dieſem Elemente verwundern, da andererſeits erſichtlich iſt, daß ſowohl künſtleriſches Schaffen als künſtleriſche Anſchauung nur aus der Abwendung des Bewußtſeins von den Erregungen des Willens hervorgehen kann.

Um dieſes Wunder zu erklären, erinnern wir uns hier zunächſt wieder der oben angeführten tiefſinnigen Bemerkung unſeres Philoſophen, daß wir auch die, ihrer Natur nach nur durch willenfreie, d. h. objektive Anſchauung erfaßbaren Ideen ſelbſt nicht verſtehen würden, wenn wir nicht zu dem ihnen zum Grunde liegenden Weſen der Dinge einen anderen Zugang, nämlich das unmittelbare Bewußtſein von uns ſelbſt, offen hätten. Durch dieſes Bewußtſein ſind wir nämlich einzig auch befähigt, das wiederum innere Weſen der Dinge außer uns zu verſtehen, und zwar ſo, daß wir in ihnen daſſelbe Grundweſen wieder erkennen, welches im Bewußtſein von uns ſelbſt als unſer eigenes ſich kundgiebt. Alle Täuſchung hierüber ging eben nur aus dem Sehen einer Welt außer uns hervor, welche wir im Scheine des Lichtes als etwas von uns gänzlich Verſchiedenes wahrnahmen: erſt durch das (geiſtige) Erſchauen der Ideen, alſo durch weite Vermittelung gelangen wir zu einer nächſten Stufe der Enttäuſchung hierüber, indem wir jetzt nicht mehr die einzelnen, zeitlich und räumlich getrennten Dinge, ſondern ihren Charakter an ſich erkennen; und am deutlichſten ſpricht dieſer aus den Werken der bildenden Kunſt zu uns, deren eigentliches Element es daher iſt, den täuſchenden Schein der durch das Licht vor uns ausgebreiteten Welt, vermöge eines höchſt beſonnenen Spieles mit dieſem Scheine, zur Kundgebung der von ihm verhüllten Idee derſelben zu verwenden. Dem entſpricht denn auch, daß das Sehen der Gegenſtände an ſich uns kalt und theilnahmlos läßt, und erſt aus dem Gewahrwerden der Beziehungen der geſehenen Objekte zu unſerem Willen uns Erregungen des Affektes entſtehen; weßhalb ſehr richtig als erſtes äſthetiſches Prinzip für dieſe Kunſt es gelten muß, bei Darſtellungen der bildenden Kunſt jenen Beziehungen zu unſerem individuellen Willen gänzlich auszuweichen, um dagegen dem Sehen diejenige Ruhe zu bereiten, in welcher uns das reine Anſchauen des Objektes, dem ihm eigenen Charakter nach, einzig ermöglicht wird. Aber immer bleibt hier das Wirkſame eben nur der Schein der Dinge, in deſſen Betrachtung wir uns für die Augenblicke der willenfreien äſthetiſchen Anſchauung verſenken. Dieſe Beruhigung beim reinen Gefallen am Scheine iſt es auch, welche, von der Wirkung der bildenden Kunſt auf alle Künſte hinübergetragen, als Forderung für das äſthetiſche Gefallen überhaupt hingeſtellt worden iſt, und vermöge dieſer den Begriff der Schönheit erzeugt hat, wie er denn in unſerer Sprache, der Wurzel des Wortes nach, deutlich mit dem Scheine (als Objekt) und dem Schauen (als Subjekt) zuſammenhängt. —

Das Bewußtſein, welches einzig auch im Schauen des Scheines uns das Erfaſſen der durch ihn ſich kundgebenden Idee ermöglichte, dürfte endlich ſich aber gedrungen fühlen, mit Fauſt auszurufen: „Welch' Schauſpiel! Aber ach, ein Schauſpiel nur! Wo faſſ' ich dich, unendliche Natur?“

Dieſem Rufe antwortet nun auf das Allerſicherſte die Muſik. Hier ſpricht die äußere Welt ſo unvergleichlich verſtändlich zu uns, weil ſie durch das Gehör vermöge der Klangwirkung uns ganz daſſelbe mittheilt, was wir aus tiefſtem Inneren ſelbſt ihr zurufen. Das Objekt des vernommenen Tones fällt unmittelbar mit dem Subjekt des ausgegebenen Tones zuſammen: wir verſtehen ohne jede Begriffsvermittelung was uns der vernommene Hilfe-, Klage- oder Freudenruf ſagt, und antworten ihm ſofort in dem entſprechenden Sinne. Iſt der von uns ausgeſtoßene Schrei, Klage- oder Wonnelaut die unmittelbarſte Äußerung des Willensaffektes, ſo verſtehen wir den gleichen, durch das Gehör zu uns dringenden Laut auch unwiderſprechlich als Äußerung desſelben Affektes, und keine Täuſchung, wie im Scheine des Lichtes, iſt hier möglich, daß das Grundweſen der Welt außer uns mit dem unſrigen nicht völlig identiſch ſei, wodurch jene dem Sehen dünkende Kluft ſofort ſich ſchließt.

Sehen wir nun aus dieſem unmittelbaren Bewußtſein der Einheit unſeres inneren Weſens mit dem der äußeren Welt eine Kunſt hervorgehen, ſo leuchtet es zuvörderſt ein, daß dieſe ganz anderen äſthetiſchen Geſetzen unterworfen ſein muß, als jede andere Kunſt. Noch allen Äſthetikern hat es anſtößig geſchienen, aus einem, ihnen ſo dünkenden, rein pathologiſchen Elemente eine wirkliche Kunſt herleiten zu ſollen, und ſie haben dieſer ſomit erſt von da an Giltigkeit zuerkennen wollen, wo ihre Produkte in einem, den Geſtaltungen, der bildenden Kunſt eigenen, kühlen Scheine ſich uns zeigten. Daß ihr bloßes Element aber bereits als eine Idee der Welt von uns nicht mehr erſchaut, ſondern im tiefſten Bewußtſein empfunden wird, lernten wir mit ſo großem Erfolge durch Schopenhauer ſofort erkennen, und dieſe Idee verſtehen wir als eine unmittelbare Offenbarung der Einheit des Willens, welche ſich unſerem Bewußtſein, von der Einheit des menſchlichen Weſens ausgehend, auch als Einheit mit der Natur, die wir ja ebenfalls durch den Schall vernehmen, unabweisbar darſtellt.

Eine Aufklärung über das Weſen der Muſik als Kunſt glauben wir, ſo ſchwierig ſie iſt, am ſicherſten auf dem Wege der Betrachtung des Schaffens des inſpirirten Muſikers zu gewinnen. In vieler Beziehung muß dieſes von demjenigen anderer Künſtler grundverſchieden ſein. Von jenem hatten wir anzuerkennen, daß ihm das willensfreie, reine Anſchauen der Objekte, wie es durch die Wirkung des vorgeführten Kunſtwerkes bei dem Beſchauer wieder hervorzubringen iſt, vorangegangen ſein müſſe. Ein ſolches Objekt, welches er durch reine Anſchauung zur Idee erheben ſoll, ſtellt ſich dem Muſiker nun aber gar nicht dar; denn ſeine Muſik ſelbſt iſt eine Idee der Welt, in welcher dieſe ihr Weſen unmittelbar darſtellt, während in jenen Künſten es, erſt durch das Erkennen vermittelt, dargeſtellt wird. Es iſt nicht anders zu faſſen, als daß der im bildenden Künſtler durch reines Anſchauen zum Schweigen gebrachte individuelle Wille im Muſiker als univerſeller Wille wach wird, und über alle Anſchauung hinaus ſich als ſolcher recht eigentlich als ſelbſtbewußt erkennt. Daher denn auch der ſehr verſchiedene Zuſtand des konzipirenden Muſikers und des entwerfenden Bildners; daher die ſo grundverſchiedene Wirkung der Muſik und der Malerei. Hier tiefſte Beſchwichtigung, dort höchſte Erregung des Willens: dieß ſagt aber nichts Anderes, als daß hier der im Individuum als ſolchem, ſomit im Wahne ſeiner Unterſchiedenheit von dem Weſen der Dinge außer ihm befangene Wille gedacht wird, welcher eben erſt im reinen, intereſſeloſen Anſchauen der Objekte über ſeine Schranke ſich erhebt; wogegen nun dort, im Muſiker, der Wille ſofort über alle Schranken der Individualität hin ſich einig fühlt: denn durch das Gehör iſt ihm das Thor geöffnet, durch welches die Welt zu ihm dringt, wie er zu ihr. Dieſe ungeheuere Überfluthung aller Schranken der Erſcheinung muß im begeiſterten Muſiker nothwendig eine Entzückung hervorrufen, mit welcher keine andere ſich vergleichen ließe: in ihr erkennt ſich der Wille als allmächtiger Wille überhaupt: nicht ſtumm hat er ſich vor der Anſchauung zurückzuhalten, ſondern laut verkündet er ſich ſelbſt als bewußte Idee der Welt. — Nur ein Zuſtand kann den ſeinigen übertreffen: der des Heiligen, — namentlich auch weil er andauernd und untrübbar iſt, wogegen die entzückende Hellſichtigkeit des Muſikers mit einem ſtets wiederkehrenden Zuſtande des individuellen Bewußtſeins abzuwechſeln hat, welcher um ſo jammervoller gedacht werden muß, als der begeiſterte Zuſtand ihn höher über alle Schranken der Individualität erhob. Aus dieſem letzteren Grunde der Leiden, mit denen er den Zuſtand der Begeiſterung, in welchem er uns ſo unausſprechlich entzückt, zu entgelten hat, dürfte uns der Muſiker wieder verehrungswürdiger als andere Künſtler, ja faſt mit einem Anſpruch an Heilighaltung erſcheinen. Denn ſeine

Kunſt verhält ſich in Wahrheit zum Komplex aller anderen Künſte wie die Religion zur Kirche.

Wir ſahen, daß, wenn in den anderen Künſten der Wille gänzlich Erkenntniß zu werden verlangt, dieſes ſich ihm nur ſo weit ermöglicht, als er im tiefſten Innern ſchweigend verharrt: es iſt als erwarte er von da außen erlöſende Kunde über ſich ſelbſt; genügt ihm dieſe nicht, ſo ſetzt er ſich ſelbſt in den Zuſtand des Hellſehens, wo er ſich dann außer den Schranken von Zeit und Raum als Ein und All der Welt erkennt. Was er hier ſah, iſt in keiner Sprache mitzutheilen; wie der Traum des tiefſten Schlafes nur in die Sprache eines zweiten, dem Erwachen unmittelbar vorausgehenden, allegoriſchen Traumes überſetzt, in das wache Bewußtſein übergehen kann, ſchafft ſich der Wille für das unmittelbare Bild ſeiner Selbſtſchau ein zweites Mittheilungsorgan, welches, während es mit der einen Seite ſeiner inneren Schau zugekehrt iſt, mit der anderen die mit dem Erwachen nun wieder hervortretende Außenwelt durch einzig unmittelbar ſympathiſche Kundgebung des Tones berührt. Er ruft; und an dem Gegenruf erkennt er ſich auch wieder: ſo wird ihm Ruf und Gegenruf ein tröſtendes, endlich ein entzückendes Spiel mit ſich ſelbſt.

In ſchlafloſer Nacht trat ich einſt auf den Balkon meines Fenſters am großen Kanal in Venedig: wie ein tiefer Traum lag die märchenhafte Lagunenſtadt im Schatten vor mir ausgedehnt. Aus dem lautloſeſten Schweigen erhob ſich da der mächtige rauhe Klageruf eines ſoeben auf ſeiner Barke erwachten Gondolier's, mit welchem dieſer in wiederholten Abſätzen in die Nacht hineinrief, bis aus weiteſter Ferne der gleiche Ruf dem nächtlichen Kanal entlang antwortete: ich erkannte die uralte, ſchwermüthige melodiſche Phraſe, welcher ſeiner Zeit auch die bekannten Verſe Taſſo's untergelegt worden, die aber an ſich gewiß ſo alt iſt, als Venedigs Kanäle mit ihrer Bevölkerung. Nach feierlichen Pauſen belebte ſich endlich der weithin tönende Dialog und ſchien ſich im Einklang zu verſchmelzen, bis aus der Nähe wie aus der Ferne ſanft das Tönen wieder im neugewonnenen Schlummer erloſch. Was konnte mir das von der Sonne beſtrahlte, bunt durchwimmelte Venedig des Tages von ſich ſagen, das jener tönende Nachttraum mir nicht unendlich tiefer unmittelbar zum Bewußtſein gebracht hätte? — Ein anderes Mal durchwanderte ich die erhabene Einſamkeit eines Hochthales von Uri. Es war heller Tag, als ich von einer hohen Alpenweide zur Seite her den grell jauchzenden Reigenruf eines Sennen vernahm, den er über das weite Thal hinüber ſandte; bald antwortete ihm von dort her durch das ungeheuere Schweigen der gleiche übermüthige Hirtenruf: hier miſchte ſich nun das Echo der ragenden Felswände hinein; im Wettkampfe ertönte luſtig das ernſt ſchweigſame Thal. — So erwacht das Kind aus der Nacht des Mutterſchooßes mit dem Schrei des Verlangens, und antwortet ihm die beſchwichtigende Liebkoſung der Mutter; ſo verſteht der ſehnſüchtige Jüngling den Lockgeſang der Waldvögel, ſo ſpricht die Klage der Thiere, der Lüfte, das Wuthgeheul der Orkane zu dem ſinnenden Manne, über den nun jener traumartige Zuſtand kommt, in welchem er durch das Gehör Das wahrnimmt, worüber ihn ſein Sehen in der Täuſchung der Zerſtreutheit erhielt, nämlich daß ſein innerſtes Weſen mit dem innerſten Weſen alles jenes Wahrgenommenen Eines iſt, und daß nur in dieſer Wahrnehmung auch das Weſen der Dinge außer ihm wirklich erkannt wird.

Den traumartigen Zuſtand, in welchen die bezeichneten Wirkungen durch das ſympathiſche Gehör verſetzen, und in welchem uns daher jene andere Welt aufgeht, aus welcher der Muſiker zu uns ſpricht, erkennen wir ſofort aus der einem Jeden zugänglichen Erfahrung, daß durch die Wirkung der Muſik auf uns das Geſicht in der Weiſe depotenzirt wird, daß wir mit offenen Augen nicht mehr intenſiv ſehen. Wir erfahren dieß in jedem Konzertſaal während der Anhörung eines uns wahrhaft ergreifenden Tonſtückes, wo das Allerzerſtreuendſte und an ſich Häßlichſte vor unſeren Augen vorgeht, was uns jedenfalls, wenn wir es intenſiv ſähen, von der Muſik gänzlich abziehen und ſogar lächerlich geſtimmt machen würde, nämlich, außer dem ſehr trivial berührenden Anblicke der Zuhörerſchaft, die mechaniſchen Bewegungen der Muſiker, der ganze ſonderbar ſich bewegende Hilfsapparat einer orcheſtralen Produktion. Daß dieſer Anblick, welcher den nicht von der Muſik Ergriffenen einzig beſchäftigt, den von ihr Gefeſſelten endlich gar nicht mehr ſtört, zeigt uns deutlich, daß wir ihn nicht mehr mit Bewußtſein gewahr werden, dagegen nun mit offenen Augen in den Zuſtand gerathen, welcher mit dem des ſomnambulen Hellſehens eine weſentliche Ähnlichkeit hat. Und in Wahrheit iſt es auch nur dieſer Zuſtand, in welcher wir der Welt des Muſikers unmittelbar angehörig werden. Von dieſer, ſonſt mit nichts zu ſchildernden Welt aus, legt der Muſiker durch die Fügung ſeiner Töne gewiſſermaaßen das Netz nach uns aus, oder auch er beſprengt mit den Wundertropfen ſeiner Klänge unſer Wahrnehmungsvermögen in der Weiſe, daß er es für jede andere Wahrnehmung, als die unſerer eigenen inneren Welt, wie durch Zauber, außer Kraft ſetzt.

Wollen wir uns nun ſein Verfahren hierbei einigermaaßen verdeutlichen, ſo können wir dieß immer nur wieder am beſten, indem wir auf die Analogie deſſelben mit dem inneren Vorgange zurückkommen, durch welchen, nach Schopenhauer's ſo lichtvoller Annahme, der dem wachen cerebralen Bewußtſein gänzlich entrückte Traum des tiefſten Schlafes ſich in den leichteren, dem Erwachen unmittelbar vorausgehenden, allegoriſchen Traum gleichſam überſetzt. Das analogiſch in Betracht genommene Sprachvermögen erſtreckt ſich für den Muſiker vom Schrei des Entſetzens bis zur Übung des tröſtlichen Spieles der Wohllaute. Da er in der Verwendung der hier zwiſchenliegenden überreichen Abſtufungen gleichſam von dem Drange nach einer verſtändlichen Mittheilung des innerſten Traumbildes beſtimmt wird, nähert er ſich, wie der zweite, allegoriſche Traum, den Vorſtellungen des wachen Gehirnes, durch welche dieſes endlich das Traumbild zunächſt für ſich feſtzuhalten vermag. In dieſer Annäherung berührt er aber, als äußerſtes Moment ſeiner Mittheilung, nur die Vorſtellungen der Zeit, während er diejenigen des Raumes in dem undurchdringlichen Schleier erhält, deſſen Lüftung ſein erſchautes Traumbild ſofort unkenntlich machen müßte. Während die, weder dem Raume noch der Zeit angehörige Harmonie der Töne das eigentlichſte Element der Muſik verbleibt, reicht der nun bildende Muſiker der wachenden Erſcheinungswelt durch die rhythmiſche Zeitfolge ſeiner Kundgebungen gleichſam die Hand zur Verſtändigung, wie der allegoriſche Traum an die gewohnten Vorſtellungen des Individuums in der Weiſe anknüpft, daß das der Außenwelt zugekehrte wache Bewußtſein, wenngleich es die große Verſchiedenheit auch dieſes Traumbildes von dem Vorgange des wirklichen Lebens ſofort erkennt, es dennoch feſt halten kann. Durch die rhythmiſche Anordnung ſeiner Töne tritt ſomit der Muſiker in eine Berührung mit der anſchaulichen plaſtiſchen Welt, nämlich vermöge der Ähnlichkeit der Geſetze, nach welchen die Bewegung ſichtbarer Körper unſerer Anſchauung verſtändlich ſich kundgiebt. Die menſchliche Gebärde, welche im Tanze durch ausdrucksvoll wechſelnde geſetzmäßige Bewegung ſich verſtändlich zu machen ſucht, ſcheint ſomit für die Muſik Das zu ſein, was die Körper wiederum für das Licht ſind, welches ohne die Brechung an dieſen nicht leuchten würde, während wir ſagen können, daß ohne den Rhythmus uns die Muſik nicht wahrnehmbar ſein würde. Eben hier, auf dem Punkte des Zuſammentreffens der Plaſtik mit der Harmonie, zeigt ſich aber das nur nach Analogie des Traumes erfaßbare Weſen der Muſik ſehr deutlich als ein von dem Weſen namentlich der bildenden Kunſt gänzlich verſchiedenes; wie dieſe von der Gebärde, welche ſie nur im Raume fixirt, die Bewegung der reflektirenden Anſchauung zu ſuppliren überlaſſen muß, ſpricht die Muſik das innerſte Weſen der Gebärde mit ſolch' unmittelbarer Verſtändlichkeit aus, daß ſie, ſobald wir ganz von der Muſik erfüllt ſind, ſogar unſer Geſicht für die intenſive Wahrnehmung der Gebärde depotenzirt, ſo daß wir ſie endlich verſtehen, ohne ſie ſelbſt zu ſehen. Zieht ſomit die Muſik ſelbſt die ihr verwandteſten Momente der Erſcheinungswelt in ihr, von uns ſo bezeichnetes Traumbereich, ſo geſchieht dieß doch nur, um die anſchauende Erkenntniß durch eine mit ihr vorgehende wunderbare Umwandlung gleichſam nach innen zu wenden, wo ſie nun befähigt wird, das Weſen der Dinge in ſeiner unmittelbarſten Kundgebung zu erfaſſen, gleichſam das Traumbild zu deuten, das der Muſiker im tiefſten Schlafe ſelbſt erſchaut hatte. —

Über das Verhalten der Muſik zu den plaſtiſchen Formen der Erſcheinungswelt, ſowie zu den von den Dingen ſelbſt abgezogenen Begriffen, kann unmöglich etwas Lichtvolleres hervorgebracht werden, als was wir hierüber in Schopenhauer's Werke an der betreffenden Stelle leſen, weßwegen wir uns von einem überflüſſigen Verweilen hierbei zu der eigentlichen Aufgabe dieſer Unterſuchungen, nämlich der Erforſchung der Natur des Muſikers ſelbſt wenden.

Nur haben wir zuvor noch bei einer wichtigen Entſcheidung im Betreff des äſthetiſchen Urtheils über die Muſik als Kunſt zu verweilen. Wir finden nämlich, daß aus den Formen der Muſik, mit welchen dieſe ſich der äußeren Erſcheinung anzuſchließen ſcheint, eine durchaus ſinnloſe und verkehrte Anforderung an den Charakter ihrer Kundgebungen entnommen worden iſt. Wie dieß zuvor ſchon erwähnt ward, ſind auf die Muſik Anſichten übertragen worden, welche lediglich der Beurtheilung der bildenden Kunſt entſtammen. Daß dieſe Verirrung vor ſich gehen konnte, haben wir jedenfalls der zuletzt bezeichneten äußerſten Annäherung der Muſik an die anſchauliche Seite der Welt und ihrer Erſcheinungen zuzuſchreiben. In dieſer Richtung hat wirklich die muſikaliſche Kunſt einen Entwickelungsprozeß durchgemacht, welcher ſie der Mißverſtändlichkeit ihres wahren Charakters ſo weit ausſetzte, daß man von ihr eine ähnliche Wirkung wie von den Werken der bildenden Kunſt, nämlich die Erregung des Gefallens an ſchönen Formen forderte. Da hierbei zugleich ein zunehmender Verfall des Urtheils über die bildende Kunſt ſelbſt mit unterlief, ſo kann leicht gedacht werden, wie tief die Muſik hierdurch erniedrigt ward, wenn im Grunde von ihr gefordert wurde, ſie ſollte ihr eigenſtes Weſen völlig darnieder halten, um nur durch Zuſchauung ihrer äußerlichſten Seite unſere Ergetzung zu erregen.

Die Muſik, welche einzig dadurch zu uns ſpricht, daß ſie den allerallgemeinſten Begriff des an ſich dunklen Gefühles in den erdenklichſten Abſtufungen mit beſtimmteſter Deutlichkeit uns belebt, kann an und für ſich einzig nach der Kategorie des Erhabenen beurtheilt werden, da ſie, ſobald ſie uns erfüllt, die höchſte Ekſtaſe des Bewußtſeins der Schrankenloſigkeit erregt. Was dagegen erſt in Folge der Verſenkung in das Anſchauen des Werkes der bildenden Kunſt bei uns eintritt, nämlich die durch das Fahrenlaſſen der Relationen des angeſchauten Objektes zu unſerem individuellen Willen endlich gewonnene (temporäre) Befreiung des Intellektes vom Dienſte jenes Willens, alſo die geforderte Wirkung der Schönheit auf das Gemüth, dieſe übt die Muſik ſofort bei ihrem erſten Eintritte aus, indem ſie den Intellekt ſogleich von jedem Erfaſſen der Relationen der Dinge außer uns abzieht, und als reine, von jeder Gegenſtändlichkeit befreite Form uns gegen die Außenwelt gleichſam abſchließt, dagegen nun uns einzig in unſer Inneres, wie in das innere Weſen aller Dinge blicken läßt. Demnach hätte alſo das Urtheil über eine Muſik ſich auf die Erkenntniß derjenigen Geſetze zu ſtützen, nach welchen von der Wirkung der ſchönen Erſcheinung, welche die allererſte Wirkung des bloßen Eintrittes der Muſik iſt, zur Offenbarung ihres eigenſten Charakters, durch die Wirkung des Erhabenen, am unmittelbarſten fortgeſchritten wird. Der Charakter einer recht eigentlich nichtsſagenden Muſik wäre es dagegen, wenn ſie beim prismatiſchen Spiele mit dem Effekte ihres erſten Eintrittes verweilte, und uns ſomit beſtändig nur in den Relationen erhielte, mit welchen die äußerſte Seite der Muſik ſich der anſchaulichen Welt zukehrt.

Wirklich iſt der Muſik eine andauernde Entwickelung einzig nach dieſer Seite hin gegeben worden, und zwar durch ein ſchematiſches Gefüge ihres rhythmiſchen Periodenbaues, welches ſie einerſeits in einen Vergleich mit der Architektur gebracht, andererſeits ihr eine

Überſichtlichkeit gegeben hat, welche ſie eben dem berührten falſchen Urtheile nach Analogie der bildenden Kunſt ausſetzen mußte. Hier, in ihrer äußerſten Eingeſchränktheit in banale Formen und Konventionen, dünkte ſie z. B. Goethe ſo glücklich verwendbar zur Normirung dichteriſcher Konzeptionen. In dieſen konventionellen Formen mit dem ungeheueren Vermögen der Muſik nur ſo ſpielen zu können, daß ihrer eigentlichen Wirkung, der Kundgebung des inneren Weſens aller Dinge, gleich einer Gefahr durch Überfluthung, ausgewichen werde, galt lange dem Urtheile der Äſthetiker als das wahre und einzig erfreuliche Ergebniß der Ausbildung der Tonkunſt. Durch dieſe Formen aber zu dem innerſten Weſen der Muſik in der Weiſe durchgedrungen zu ſein, daß er von dieſer Seite her das innere Licht des Hellſehenden wieder nach außen zu werfen vermochte, um auch dieſe Formen nur nach ihrer inneren Bedeutung uns wieder zu zeigen, dieß war das Werk unſeres großen Beethoven, den wir daher als den wahren Inbegriff des Muſikers uns vorzuführen haben. —

Wenn wir, mit dem Feſthalten der öfter angezogenen Analogie des allegoriſchen Traumes, uns die Muſik, von einer innerſten Schau angeregt, nach außen hin dieſe Schau mittheilend denken wollen, ſo müſſen wir als das eigentliche Organ hierfür, wie dort das Traumorgan, eine cerebrale Befähigung annehmen, vermöge welcher der Muſiker zuerſt das aller Erkenntniß verſchloſſene innere An-ſich wahrnimmt, ein nach innen gewendetes Auge, welches nach außen gerichtet zum Gehör wird. Wollen wir das von ihm wahrgenommene innerſte (Traum-)Bild der Welt in ſeinem getreueſten Abbilde uns vorgeführt denken, ſo vermögen wir dieß in ahnungsvollſter Weiſe, wenn wir eines jener berühmten Kirchenſtücke Paleſtrina's anhören. Hier iſt der Rhythmus nur erſt noch durch den Wechſel der harmoniſchen Accordfolgen wahrnehmbar, während er ohne dieſe, als ſymmetriſche Zeitfolge für ſich, gar nicht exiſtirt; hier iſt demnach die Zeitfolge noch ſo unmittelbar an das, an ſich zeit- und raumloſe Weſen der Harmonie gebunden, daß die Hülfe der Geſetze der Zeit für das

Verſtändniß einer ſolchen Muſik noch gar nicht zu verwenden iſt. Die einzige Zeitfolge in einem ſolchen Tonſtücke äußert ſich faſt nur in den zarteſten Veränderungen einer Grundfarbe, welche die mannigfaltigſten Übergänge im Feſthalten ihrer weiteſten Verwandtſchaft uns vorführt, ohne daß wir eine Zeichnung von Linien in dieſem Wechſel wahrnehmen können. Da nun dieſe Farbe ſelbſt aber nicht im Raume erſcheint, ſo erhalten wir hier ein faſt ebenſo zeit- als raumloſes Bild, eine durchaus geiſtige Offenbarung, von welcher wir daher mit ſo unſäglicher Rührung ergriffen werden, weil ſie uns zugleich deutlicher als alles Andere das innerſte Weſen der Religion, frei von jeder dogmatiſchen Begriffsfiktion, zum Bewußtſein bringt.

Vergegenwärtigen wir uns jetzt hierwider ein Tanzmuſikſtück oder einen dem Tanzmotive nachgebildeten Orcheſterſymphonieſatz, oder endlich eine eigentliche Opernpièce, ſo finden wir unſere Phantaſie ſogleich durch eine regelmäßige Anordnung in der Wiederkehr rhythmiſcher Perioden gefeſſelt, durch welche ſich zunächſt die Eindringlichkeit der Melodie, vermöge der ihr gegebenen Plaſtizität, beſtimmt. Sehr richtig hat man die auf dieſem Wege ausgebildete Muſik mit „weltlich" bezeichnet, im Gegenſatze zu jener „geiſtlichen". Über das Prinzip dieſer Ausbildung habe ich mich anderwärts deutlich genug ausgeſprochen*), und faſſe dagegen hier die Tendenz derſelben nur in dem bereits oben berührten Sinne der Analogie mit dem allegoriſchen Traume auf, demnach es ſcheint, als ob jetzt das wach gewordene Auge des Muſikers an den Erſcheinungen der Außenwelt ſo weit haftet, als dieſe ihm ihrem inneren Weſen nach ſofort verſtändlich werden. Die äußeren Geſetze, nach welchen dieſes Haften an der Gebärde, endlich an jedem bewegungsvollen Vorgange des Lebens ſich vollzieht,

---

[*] Namentlich that ich dieß in Kürze und im Allgemeinen in einer „Zukunftsmuſik" betitelten Abhandlung, welche vor etwa zehn Jahren in Leipzig veröffentlicht wurde, ohne jedoch irgend welche Beachtung zu finden; ſie iſt in den ſiebenten Band dieſer Geſ. Schr. u. Dicht. aufgenommen, und ſei hier zu erneuerter Kenntnißnahme empfohlen.

werden ihm zu denen der Rhythmik, vermöge welcher er Perioden der Entgegenſtellung und der Wiederkehr konſtruirt. Je mehr dieſe Perioden nun von dem eigentlichen Geiſte der Muſik erfüllt ſind, deſto weniger werden ſie als architektoniſche Merkzeichen unſere Aufmerkſamkeit von der reinen Wirkung der Muſik ableiten. Hingegen wird da, wo jener zur Genüge bezeichnete innere Geiſt der Muſik, zu Gunſten dieſer regelmäßigen Säulenordnung der rhythmiſchen Einſchnitte, in ſeiner eigenſten Kundgebung ſich abſchwächt, nur jene äußerliche Regelmäßigkeit uns noch feſſeln, und wir werden nothwendig unſere Forderungen an die Muſik ſelbſt herabſtimmen, indem wir ſie jetzt hauptſächlich nur auf jene Regelmäßigkeit beziehen. — Die Muſik tritt hierdurch aus dem Stande ihrer erhabenen Unſchuld; ſie verliert die Kraft der Erlöſung von der Schuld der Erſcheinung, d. h. ſie iſt nicht mehr Verkünderin des Weſens der Dinge, ſondern ſie ſelbſt wird in die Täuſchung der Erſcheinung der Dinge außer uns verwebt. Denn zu dieſer Muſik will man nun auch etwas ſehen, und dieſes Zuſehende wird dabei zur Hauptſache, wie dieß die „Oper“ recht deutlich zeigt, wo das Spektakel, das Ballet u. ſ. w. das Anziehende und Feſſelnde ausmachen, was erſichtlich genug die Entartung der hierfür verwendeten Muſik herausſtellt. —

Das bis hierher Geſagte wollen wir uns nun durch ein näheres Eingehen auf den Entwickelungsgang des Beethoven'ſchen Genius' verdeutlichen, wobei wir zunächſt, um aus der Allgemeinheit unſerer Darſtellung herauszutreten, den praktiſchen Gang der Ausbildung des eigenthümlichen Styles des Meiſters in das Auge zu faſſen haben. —

Die Befähigung eines Muſikers für ſeine Kunſt, ſeine Beſtimmung für ſie, kann ſich gewiß nicht anders herausſtellen, als durch die auf ihn ſich kundgebende Wirkung des Muſizirens außer ihm.

In welcher Weiſe hiervon ſeine Fähigkeiten zur inneren Selbſtſchau, jener Hellſichtigkeit des tiefſten Welttraumes, angeregt worden iſt, erfahren wir erſt am voll erreichten Ziele ſeiner Selbſtentwickelung; denn bis dahin gehorcht er den Geſetzen der Einwirkung äußerer Eindrücke auf ihn, und für den Muſiker leiten ſich dieſe zunächſt von den Tonwerken der Meiſter ſeiner Zeit her. Hier finden wir nun Beethoven von den Werken der Oper am allerwenigſten angeregt; wogegen ihm Eindrücke von der Kirchenmuſik ſeiner Zeit näher lagen. Das Métier des Klavierſpielers, welches er, um als Muſiker „etwas zu ſein", zu ergreifen hatte, brachte ihn aber in andauernde und vertrauteſte Berührung mit den Klavierkompoſitionen der Meiſter ſeiner Periode. In dieſer hatte ſich die „Sonate" als Muſterform herausgebildet. Man kann ſagen, Beethoven war und blieb Sonatenkomponiſt, denn für ſeine allermeiſten und vorzüglichſten Inſtrumentalkompoſitionen war die Grundform der Sonate das Schleiergewebe, durch welches er in das Reich der Töne blickte, oder auch durch welches er aus dieſem Reiche auftauchend ſich uns verſtändlich machte, während andere, namentlich die gemiſchten Vokalmuſikformen, von ihm, trotz der ungemeinſten Leiſtungen in ihnen, doch nur vorübergehend, wie verſuchsweiſe berührt wurden.

Die Geſetzmäßigkeit der Sonatenform hatte ſich durch Emanuel Bach, Haydn und Mozart für alle Zeiten giltig ausgebildet. Sie war der Gewinn eines Kompromiſſes, welchen der deutſche mit dem italieniſchen Muſikgeiſte eingegangen war. Ihr äußerlicher Charakter war ihr durch die Tendenz ihrer Verwendung verliehen: mit der Sonate präſentirte ſich der Klavierſpieler vor dem Publikum, welches er durch ſeine Fertigkeit als ſolcher ergetzen, und zugleich als Muſiker angenehm unterhalten ſollte. Dieß war nun nicht mehr Sebaſtian Bach, der ſeine Gemeinde in der Kirche vor der Orgel verſammelte, oder den Kenner und Genoſſen zum Wettkampfe dahin berief; eine weite Kluft trennte den wunderbaren Meiſter der Fuge von den Pflegern der Sonate. Die Kunſt der Fuge ward von dieſen als ein

Mittel der Befeſtigung des Studiums der Muſik erlernt, für die Sonate aber nur als Künſtlichkeit verwendet: die rauhen Konſequenzen der reinen Kontrapunktik wichen dem Behagen an einer ſtabilen Eurhythmie, deren fertiges Schema im Sinne italieniſcher Euphonie auszufüllen einzig den Forderungen an die Muſik zu entſprechen ſchien. In der Haydn'ſchen Inſtrumentalmuſik glauben wir den gefeſſelten Dämon der Muſik mit der Kindlichkeit eines geborenen Greiſes vor uns ſpielen zu ſehen. Nicht mit Unrecht hält man die früheren Arbeiten Beethoven's für beſonders dem Haydn'ſchen Vorbilde entſprungen; ja ſelbſt in der reiferen Entwickelung ſeines Genius' glaubt man ihm nähere Verwandtſchaft mit Haydn als mit Mozart zuſprechen zu müſſen. Über die eigenthümliche Beſchaffenheit dieſer Verwandtſchaft giebt nun ein auffallender Zug in dem Benehmen Beethoven's gegen Haydn Aufſchluß, welchen er als ſeinen Lehrer, für den er gehalten ward, durchaus nicht anerkennen wollte, und gegen welchen er ſich ſogar verletzende Äußerungen ſeines jugendlichen Übermuthes erlaubte. Es ſcheint, er fühlte ſich Haydn verwandt wie der geborene Mann dem kindlichen Greiſe. Weit über die formelle Übereinſtimmung mit ſeinem Lehrer hinaus, drängte ihn der unter jener Form gefeſſelte unbändige Dämon ſeiner inneren Muſik zu einer Äußerung ſeiner Kraft, die, wie alles Verhalten des ungeheuren Muſikers, ſich eben nur mit unverſtändlicher Rauheit kundgeben konnte. — Von ſeiner Begegnung als Jüngling mit Mozart wird uns erzählt, er ſei unmuthig vom Klaviere aufgeſprungen, nachdem er dem Meiſter zu ſeiner Empfehlung eine Sonate vorgeſpielt hatte, wogegen er nun, um ſich beſſer zu erkennen zu geben, frei phantaſiren zu dürfen verlangte, was er denn auch, wie wir vernehmen, mit ſo bedeutendem Eindruck auf Mozart ausführte, daß dieſer ſeinen Freunden ſagte: „von dem wird die Welt etwas zu hören bekommen". Dieß wäre eine Äußerung Mozart's zu einer Zeit geweſen, wo dieſer ſelbſt mit deutlichem Selbſtgefühle einer Entfaltung ſeines inneren Genius' zureifte, welche bis dahin aus eigenſtem Triebe ſich zu vollziehen durch die unerhörten Abwendungen im Zwange einer jammervoll mühſeligen Muſikerlaufbahn aufgehalten worden war. Wir wiſſen, wie er ſeinem allzufrüh nahenden Tode mit dem bitteren Bewußtſein entgegenſah, daß er nun erſt dazu gelangt ſein würde, der Welt zu zeigen, was er eigentlich in der Muſik vermöge.

Dagegen ſehen wir den jungen Beethoven der Welt ſogleich mit dem trotzigen Temperamente entgegentreten, das ihn ſein ganzes Leben hindurch in einer faſt wilden Unabhängigkeit von ihr erhielt: ſein ungeheueres, vom ſtolzeſten Muthe getragenes Selbſtgefühl gab ihm zu jeder Zeit die Abwehr der frivolen Anforderungen der genußſüchtigen Welt an die Muſik ein. Gegen die Zudringlichkeit eines verweichlichten Geſchmackes hatte er einen Schatz von unermeßlichem Reichthum zu wahren. In denſelben Formen, in welchen die Muſik ſich nur noch als gefällige Kunſt zeigen ſollte, hatte er die Wahrſagung der innerſten Tonweltſchau zu verkündigen. So gleicht er zu jeder Zeit einem wahrhaft Beſeſſenen; denn von ihm gilt, was Schopenhauer vom Muſiker überhaupt ſagt: dieſer ſpreche die höchſte Weisheit aus in einer Sprache, die ſeine Vernunft nicht verſtehe.

Der „Vernunft“ ſeiner Kunſt begegnete er nur in dem Geiſte, welcher den formellen Aufbau ihres äußeren Gerüſtes ausgebildet hatte. Das war denn eine gar dürftige Vernunft, die aus dieſem architektoniſchen Periodengerüſte zu ihm ſprach, wenn er vernahm, wie ſelbſt die großen Meiſter ſeiner Jugendzeit darin mit banaler Wiederholung von Phraſen und Floskeln, mit den genau eingetheilten Gegenſätzen von Stark und Sanft, mit den vorſchriftlich rezipirten gravitätiſchen Einleitungen von ſo und ſo vielen Takten, durch die unerläßliche Pforte von ſo und ſo vielen Halbſchlüſſen zu der ſeligmachenden lärmenden Schlußkadenz ſich bewegten. Das war die Vernunft, welche die Opernarie konſtruirt, die Anreihung der Opernpiecen an einander diktirt hatte, durch welche Haydn ſein Genie an das Abzählen der Perlen ſeines Roſenkranzes feſſelte. Denn mit Paleſtrina's Muſik war auch die Religion aus der Kirche geſchwunden, wogegen nun der künſtliche Formalismus der jeſuitiſchen Praxis die Religion, wie zugleich die Muſik, kontreformirte. So verdeckt der gleiche jeſuitiſche Bauſtyl der zwei letzten Jahrhunderte dem ſinnvollen Beſchauer das ehrwürdig edle Rom; ſo verweichlichte und verſüßlichte ſich die glorreiche italieniſche Malerei; ſo entſtand, unter der gleichen Anleitung, die „klaſſiſche" franzöſiſche Poeſie, in deren geiſttödtenden Geſetzen wir eine recht ſprechende Analogie mit den Geſetzen der Konſtruktion der Opernarie und der Sonate auffinden können.

Wir wiſſen, daß der „über den Bergen" ſo ſehr gefürchtete und gehaßte „deutſche Geiſt" es war, welcher überall, ſo auch auf dem Gebiete der Kunſt, dieſer künſtlich geleiteten Verderbniß des europäiſchen Völkergeiſtes erlöſend entgegentrat. Haben wir auf anderen Gebieten unſere Leſſing, Goethe, Schiller u. a. als unſere Erretter von dem Verkommen in jener Verderbniß gefeiert, ſo gilt es nun heute an dieſem Muſiker Beethoven nachzuweiſen, daß durch ihn, da er denn in der reinſten Sprache aller Völker redete, der deutſche Geiſt den Menſchengeiſt von tiefer Schmach erlöſte. Denn, indem er die zur bloßen gefälligen Kunſt herabgeſetzte Muſik aus ihrem eigenſten Weſen zu der Höhe ihres erhabenen Berufes erhob, hat er uns das Verſtändniß derjenigen Kunſt erſchloſſen, aus welcher die Welt jedem Bewußtſein ſo beſtimmt ſich erklärt, als die tiefſte Philoſophie ſie nur dem begriffskundigen Denker erklären könnte. *Und hierin einzig liegt das Verhältniß des großen Beethoven zur deutſchen Nation begründet*, welches wir uns nun auch in den unſerer Kenntniß vorliegenden beſonderen Zügen ſeines Lebens und Schaffens näher zu verdeutlichen ſuchen wollen. —

Darüber, wie ſich das künſtleriſche Verfahren zu dem Konſtruiren nach Vernunftbegriffen verhält, kann nichts einen belehrenderen Aufſchluß geben, als ein getreues Auffaſſen des Verfahrens, welchem Beethoven in der Entfaltung ſeines muſikaliſchen Genius' folgte. Ein Verfahren aus Vernunft wäre es geweſen, wenn er mit Bewußtſein die vorgefundenen äußeren Formen der Muſik ungeändert, oder gar umgeſtoßen hätte; hiervon treffen wir aber nie auf eine Spur. Gewiß hat es nie einen weniger über ſeine Kunſt nachdenkenden Künſtler gegeben, als Beethoven. Dagegen zeigt uns die ſchon erwähnte rauhe Heftigkeit ſeines menſchlichen Weſens, wie er den Bann, in welchem jene Formen ſeinen Genius hielten, faſt ſo unmittelbar als jeden anderen Zwang der Konvention, mit dem Gefühle eines perſönlichen Leidens empfand. Seine Reaktion hiergegen beſtand aber einzig in der übermüthig freien, durch nichts, ſelbſt durch jene Formen nicht zu hemmenden Entfaltung ſeines inneren Genius. Nie änderte er grundſätzlich eine der vorgefundenen Formen der Inſtrumentalmuſik; in ſeinen letzten Sonaten, Quartetten, Symphonien u. ſ. w. iſt die gleiche Struktur wie in ſeinen erſten unverkennbar nachzuweiſen. Nun aber vergleiche man dieſe Werke mit einander; man halte z. B. die achte Symphonie in F-dur zu der zweiten in D, und ſtaune über die völlig neue Welt, welche uns dort in der faſt ganz gleichen Form entgegentritt!

Hier zeigt ſich denn wieder die Eigenthümlichkeit der deutſchen Natur, welche ſo innerlich tief und reich begabt iſt, daß ſie jeder Form ihr Weſen einzuprägen weiß, indem ſie dieſe von innen neu umbildet, und dadurch von der Nöthigung zu ihrem äußerlichen Umſturz bewahrt wird. So iſt der Deutſche nicht revolutionär, ſondern reformatoriſch; und ſo erhält er ſich endlich auch für die Kundgebung ſeines inneren Weſens einen Reichthum von Formen, wie keine andere Nation. Dieſer tief innere Quell ſcheint eben dem Franzoſen verſiecht zu ſein, weßhalb er, durch die äußere Form ſeiner Zuſtände im Staat wie in der Kunſt beängſtigt, ſich ſofort zu ihrer gänzlichen Zerſtörung wenden zu müſſen glaubt, gewiſſermaaßen in der Annahme, die neue behaglichere Form müſſe dann ganz von ſelbſt ſich bilden laſſen. So geht ſeine Auflehnung ſonderbarer Weiſe immer nur gegen ſein eigenes Naturell, welches ſich nicht tiefer zeigt, als es in jener beängſtigenden Form ſich bereits ausſpricht. Dagegen hat es der Entwickelung des deutſchen Geiſtes nichts geſchadet, daß unſere poetiſche Litteratur des Mittelalters ſich aus der Übertragung franzöſiſcher Rittergedichte ernährte: die innere Tiefe eines Wolfram von Eſchenbach bildete aus demſelben Stoffe, der in der Urform uns als bloßes Kurioſum aufbewahrt iſt, ewige Typen der Poeſie. So nahmen wir die klaſſiſche Form der römiſchen und griechiſchen Kultur zu uns auf, bildeten ihre Sprache, ihre Verſe nach, wußten uns die antike Anſchauung anzueignen, aber nur indem wir unſeren eigenen innerſten Geiſt in ihnen ausſprachen. So auch überkamen wir die Muſik mit allen ihren Formen von den Italienern, und was wir in dieſe einbildeten, das haben wir nun in den unbegreiflichen Werken des Beethoven'ſchen Genius' vor uns.

Dieſe Werke ſelbſt erklären zu wollen, würde ein thöriges Unternehmen ſein. Indem wir ſie uns ihrer Reihenfolge nach vorführen, haben wir mit immer geſteigerter Deutlichkeit die Durchdringung der muſikaliſchen Form von dem Genius der Muſik wahrzunehmen. Es iſt, als ob wir in den Werken ſeiner Vorgänger das gemalte Transparentbild bei Tagesſcheine geſehen, und hier in Zeichnung und Farbe ein offenbar mit dem Werke des ächten Malers gar nicht zu vergleichendes, einer durchaus niedrigeren Kunſtart angehöriges, deßhalb auch von den rechten Kunſtbekennern von oben herab angeſehenes, Pſeudokunſtwerk vor uns gehabt hätten: dieſes war zur Ausſchmückung von Feſten, bei fürſtlichen Tafeln, zur Unterhaltung üppiger Geſellſchaften u. dergl. ausgeſtellt, und der Virtuos ſtellte ſeine Kunſtfertigkeit als das zur Beleuchtung beſtimmte Licht davor ſtatt dahinter. Nun aber ſtellt Beethoven dieſes Bild in das Schweigen der Nacht, zwiſchen die Welt der Erſcheinung und die tief innere des Weſens aller Dinge, aus welcher er jetzt das Licht des Hellſichtigen hinter das Bild leitet: da lebt denn dieſes in wundervoller Weiſe vor uns auf, und eine zweite Welt ſteht vor uns, von der uns auch das größte Meiſterwerk eines Raphael keine Ahnung geben konnte.

Die Macht des Muſikers iſt hier nicht anders, als durch die Vorſtellung des Zaubers zu faſſen. Gewiß iſt es ein bezauberter

Zuſtand, in den wir gerathen, wenn wir bei der Anhörung eines ächten Beethoven'ſchen Tonwerkes in allen den Theilen des Muſikſtückes, in welchen wir bei nüchternen Sinnen nur eine Art von techniſcher Zweckmäßigkeit für die Aufſtellung der Form erblicken können, jetzt eine geiſterhafte Lebendigkeit, eine bald zartfühlige, bald erſchreckende Regſamkeit, ein pulſirendes Schwingen, Freuen, Sehnen, Bangen, Klagen und Entzücktſein wahrnehmen, welches Alles wiederum nur aus dem tiefſten Grunde unſeres eigenen Inneren ſich in Bewegung zu ſetzen ſcheint. Denn das für die Kunſtgeſchichte ſo wichtige Moment in dem muſikaliſchen Geſtalten Beethoven's iſt dieſes, daß hier jedes techniſche Accidenz der Kunſt, durch welches ſich der Künſtler zum Zwecke ſeiner Verſtändlichkeit in ein konventionelles Verhalten zu der Welt außer ihm ſetzt, ſelbſt zur höchſten Bedeutung als unmittelbarer Erguß erhoben wird. Wie ich mich anderswo bereits ausdrückte, giebt es hier keine Zuthat, keine Einrahmung der Melodie mehr, ſondern Alles wird Melodie, jede Stimme der Begleitung, jede rhythmiſche Note, ja ſelbſt die Pauſe.

Da es ganz unmöglich iſt, das eigentliche Weſen der Beethoven'ſchen Muſik beſprechen zu wollen, ohne ſofort in den Ton der Verzückung zu verfallen, und wir bereits an der leitenden Hand des Philoſophen uns über das wahre Weſen der Muſik überhaupt (womit die Beethoven'ſche Muſik im Beſonderen zu verſtehen war) eingehender aufzuklären ſuchten, ſo wird, wollen wir von dem Unmöglichen abſehen, uns zunächſt immer wieder der perſönliche Beethoven zu feſſeln haben, als der Fokus der Lichtſtrahlen der von ihm ausgehenden Wunderwelt.

Prüfen wir nun, woher Beethoven dieſe Kraft gewann, oder vielmehr, da das Geheimniß der Naturbegabung uns verſchleiert bleiben muß, und wir nur aus ihrer Wirkung das Vorhandenſein dieſer Kraft fraglos anzunehmen haben, ſuchen wir uns klar zu machen, durch welche Eigenthümlichkeit des perſönlichen Charakters und durch welche moraliſchen Triebe desſelben der große Muſiker die Konzentration jener Kraft auf dieſe eine ungeheuere Wirkung, welche ſeine künſtleriſche That ausmacht, ermöglichte. Wir erſahen, daß wir hierfür jede Annahme einer Vernunfterkenntniß, durch welche die Ausbildung ſeiner künſtleriſchen Triebe etwa geleitet worden wäre, ausſchließen müſſen. Dagegen werden wir uns lediglich an die männliche Kraft ſeines Charakters zu halten haben, deſſen Einfluß auf die Entfaltung des inneren Genius' des Meiſters wir zuvor ſchon alsbald zu berühren hatten.

Wir brachten hier ſofort Beethoven mit Haydn und Mozart in Vergleich. Betrachten wir das Leben dieſer Beiden, ſo ergiebt ſich, wenn wir dieſe wieder gegen ſich zuſammenhalten, ein Übergang von Haydn durch Mozart zu Beethoven, zunächſt in der Richtung der äußeren Beſtimmungen des Lebens. Haydn war und blieb ein fürſtlicher Bedienter, der für die Unterhaltung ſeines glanzliebenden Herren als Muſiker zu ſorgen hatte; temporäre Unterbrechungen, wie ſeine Beſuche in London, änderten im Charakter der Ausübung ſeiner Kunſt wenig, denn gerade dort auch war er immer nur der vornehmen Herren empfohlene und von dieſen bezahlte Muſiker. Submiß und devot, blieb ihm der Frieden eines wohlwollenden, heiteren Gemüthes bis in ein hohes Alter ungetrübt; nur das Auge, welches uns aus ſeinem Portrait anblickt, iſt von einer ſanften Melancholie erfüllt. — Mozart's Leben war dagegen ein unausgeſetzter Kampf für eine friedlich geſicherte Exiſtenz, wie ſie gerade ihm ſo eigenthümlich erſchwert bleiben ſollte. Als Kind von halb Europa geliebkoſ't, findet er als Jüngling jede Befriedigung ſeiner lebhaft erregten Neigungen bis zur läſtigſten Bedrückung erſchwert, um von dem Eintritte in das Mannesalter an elend einem frühen Tode entgegenzuſiechen. Ihm ward ſofort der Muſikdienſt bei einem fürſtlichen Herrn unerträglich: er ſucht ſich vom Beifalle des größeren Publikums zu ernähren, giebt Konzerte und Akademien; das flüchtig Gewonnene wird der Lebensluſt geopfert. Verlangte Haydn's Fürſt ſtets bereite neue Unterhaltung, ſo mußte Mozart nicht minder von Tag zu Tag für etwas Neues ſorgen, um das Publikum anzuziehen; Flüchtigkeit in der Konzeption und in der Ausführung nach angeeigneter Routine, wird ein Haupt-Erklärungsgrund für den Charakter ihrer Werke. Seine wahrhaft edlen Meiſterwerke ſchrieb Haydn erſt als Greis, im Genuſſe eines auch durch auswärtigen Ruhm geſicherten Behagens. Nie gelangte aber Mozart zu dieſem: ſeine ſchönſten Werke ſind zwiſchen dem Übermuthe des Augenblickes und der Angſt der nächſten Stunde entworfen. So ſtand ihm immer nur wieder eine reichliche fürſtliche Bedienſtung als erſehnte Vermittlerin eines dem künſtleriſchen Produziren günſtigeren Lebens vor der Seele. Was ihm ſein Kaiſer vorenthält, bietet ihm ein König von Preußen: er bleibt „ſeinem Kaiſer“ treu, und verkommt dafür im Elend.

Hätte Beethoven nach kalter Vernunftüberlegung ſeine Lebenswahl getroffen, ſie hätte ihn im Hinblick auf ſeine beiden großen Vorgänger nicht ſicherer führen können, als ihn hierbei in Wahrheit der naive Ausdruck ſeines angeborenen Charakters beſtimmte. Es iſt erſtaunlich zu ſehen, wie hier Alles durch den kräftigen Inſtinkt der Natur entſchieden wurde. Ganz deutlich ſpricht dieſer in Beethoven's Zurückſcheuen vor einer Lebenstendenz, wie derjenigen Haydn's. Ein Blick auf den jungen Beethoven genügte wohl auch, um jeden Fürſten von dem Gedanken abzubringen, dieſen zu ſeinem Kapellmeiſter zu machen. Merkwürdiger zeigt ſich dagegen die Komplexion ſeiner Charakter-Eigenthümlichkeiten in denjenigen Zügen deſſelben, welche ihn vor einem Schickſale, wie dem Mozart's, bewahrten. Gleich dieſem völlig beſitzlos in einer Welt ausgeſetzt, in welcher nur das Nützliche ſich lohnt, das Schöne nur belohnt wird, wenn es dem Genuſſe ſchmeichelt, das Erhabene aber durchaus ohne alle Erwiderung bleiben muß, fand Beethoven zuerſt ſich davon ausgeſchloſſen, durch das Schöne die Welt ſich geneigt zu machen. Daß Schönheit und Weichlichkeit ihm für gleich gelten müßten, drückte ſeine phyſiognomiſche Konſtitution ſofort mit hinreißender Prägnanz aus. Die Welt der Erſcheinung hatte einen dürftigen Zugang zu ihm. Sein faſt unheimlich tration jener Kraft auf dieſe eine ungeheure Wirkung, welche ſeine künſtleriſche That ausmacht, ermöglichte. Wir erſahen, daß wir hierfür jede Annahme einer Vernunfterkenntniß, durch welche die Ausbildung ſeiner künſtleriſchen Triebe etwa geleitet worden wäre, ausſchließen müſſen. Dagegen werden wir uns lediglich an die männliche Kraft ſeines Charakters zu halten haben, deſſen Einfluß auf die Entfaltung des inneren Genius' des Meiſters wir zuvor ſchon alsbald zu berühren hatten.

Wir brachten hier ſofort Beethoven mit Haydn und Mozart in Vergleich. Betrachten wir das Leben dieſer Beiden, ſo ergiebt ſich, wenn wir dieſe wieder gegen ſich zuſammenhalten, ein Übergang von Haydn durch Mozart zu Beethoven, zunächſt in der Richtung der äußeren Beſtimmungen des Lebens. Haydn war und blieb ein fürſtlicher Bedienter, der für die Unterhaltung ſeines glanzliebenden Herren als Muſiker zu ſorgen hatte; temporäre Unterbrechungen, wie ſeine Beſuche in London, änderten im Charakter der Ausübung ſeiner Kunſt wenig, denn gerade dort auch war er immer nur der vornehmen Herren empfohlene und von dieſen bezahlte Muſiker. Submiß und devot, blieb ihm der Frieden eines wohlwollenden, heiteren Gemüthes bis in ein hohes Alter ungetrübt; nur das Auge, welches uns aus ſeinem Portrait anblickt, iſt von einer ſanften Melancholie erfüllt. — Mozart's Leben war dagegen ein unausgeſetzter Kampf für eine friedlich geſicherte Exiſtenz, wie ſie gerade ihm ſo eigenthümlich erſchwert bleiben ſollte. Als Kind von halb Europa geliebkoſ't, findet er als Jüngling jede Befriedigung ſeiner lebhaft erregten Neigungen bis zur läſtigſten Bedrückung erſchwert, um von dem Eintritte in das Mannesalter an elend einem frühen Tode entgegenzuſiechen. Ihm ward ſofort der Muſikdienſt bei einem fürſtlichen Herrn unerträglich: er ſucht ſich vom Beifalle des größeren Publikums zu ernähren, giebt Konzerte und Akademien; das flüchtig Gewonnene wird der Lebensluſt geopfert. Verlangte Haydn's Fürſt ſtets bereite neue Unterhaltung, ſo mußte Mozart nicht minder von Tag zu Tag für etwas Neues ſorgen, um das Publikum anzuziehen; Flüchtigkeit in der Konzeption und in der Ausführung nach angeeigneter Routine, wird ein Haupt-Erklärungsgrund für den Charakter ihrer Werke. Seine wahrhaft edlen Meiſterwerke ſchrieb Haydn erſt als Greis, im Genuſſe eines auch durch auswärtigen Ruhm geſicherten Behagens. Nie gelangte aber Mozart zu dieſem: ſeine ſchönſten Werke ſind zwiſchen dem Übermuthe des Augenblickes und der Angſt der nächſten Stunde entworfen. So ſtand ihm immer nur wieder eine reichliche fürſtliche Bedienſtung als erſehnte Vermittlerin eines dem künſtleriſchen Produziren günſtigeren Lebens vor der Seele. Was ihm ſein Kaiſer vorenthält, bietet ihm ein König von Preußen: er bleibt „ſeinem Kaiſer“ treu, und verkommt dafür im Elend.

Hätte Beethoven nach kalter Vernunftüberlegung ſeine Lebenswahl getroffen, ſie hätte ihn im Hinblick auf ſeine beiden großen Vorgänger nicht ſicherer führen können, als ihn hierbei in Wahrheit der naive Ausdruck ſeines angeborenen Charakters beſtimmte. Es iſt erſtaunlich zu ſehen, wie hier Alles durch den kräftigen Inſtinkt der Natur entſchieden wurde. Ganz deutlich ſpricht dieſer in Beethoven's Zurückſcheuen vor einer Lebenstendenz, wie derjenigen Haydn's. Ein Blick auf den jungen Beethoven genügte wohl auch, um jeden Fürſten von dem Gedanken abzubringen, dieſen zu ſeinem Kapellmeiſter zu machen. Merkwürdiger zeigt ſich dagegen die Komplexion ſeiner Charakter-Eigenthümlichkeiten in denjenigen Zügen deſſelben, welche ihn vor einem Schickſale, wie dem Mozart's, bewahrten. Gleich dieſem völlig beſitzlos in einer Welt ausgeſetzt, in welcher nur das Nützliche ſich lohnt, das Schöne nur belohnt wird, wenn es dem Genuſſe ſchmeichelt, das Erhabene aber durchaus ohne alle Erwiderung bleiben muß, fand Beethoven zuerſt ſich davon ausgeſchloſſen, durch das Schöne die Welt ſich geneigt zu machen. Daß Schönheit und Weichlichkeit ihm für gleich gelten müßten, drückte ſeine phyſiognomiſche Konſtitution ſofort mit hinreißender Prägnanz aus. Die Welt der Erſcheinung hatte einen dürftigen Zugang zu ihm. Sein faſt unheimlich ſtechendes Auge gewahrte in der Außenwelt nichts wie beläſtigende Störungen ſeiner inneren Welt, welche ſich abzuhalten faſt ſeinen einzigen Rapport mit dieſer Welt ausmachte. So wird der Krampf zum Ausdrucke ſeines Geſichtes: der Krampf des Trotzes hält dieſe Naſe, dieſen Mund in der Spannung, welche nie zum Lächeln, ſondern nur zum ungeheueren Lachen ſich löſen kann. Galt es als phyſiologiſches Axiom für hohe geiſtige Begabung, daß ein großes Gehirn in dünner zarter Hirnſchale eingeſchloſſen ſein ſoll, wie zur Erleichterung eines unmittelbaren Erkennens der Dinge außer uns; ſo ſahen wir dagegen bei der vor mehreren Jahren ſtattgefundenen Beſichtigung der Überreſte des Todten, in Übereinſtimmung mit einer außerordentlichen Stärke des ganzen Knochenbaues, die Hirnſchale von ganz ungewöhnlicher Dicke und Feſtigkeit. So ſchützte die Natur in ihm ein Gehirn von übermäßiger Zartheit, damit es nur nach innen blicken, und die Weltſchau eines großen Herzens in ungeſtörter Ruhe üben könnte. Was dieſe furchtbar rüſtige Kraft umſchloß und bewahrte, war eine innere Welt von ſo lichter Zartheit, daß ſie, ſchutzlos der rohen Betaſtung der Außenwelt preisgegeben, weich zerfloſſen und verduftet wäre, — wie der zarte Licht- und Liebesgenius Mozart's. —

Nun ſage man ſich, wie ein ſolches Weſen aus ſolch' wuchtigem Gehäuſe in die Welt blickte! — Gewiß konnten die inneren Willensaffekte dieſes Menſchen nie, oder nur undeutlich ſeine Auffaſſung der Außenwelt beſtimmen; ſie waren zu heftig, und zugleich zu zart, um an einer der Erſcheinungen haften zu können, welche ſein Blick nur mit ſcheuer Haſt, endlich mit jenem Mißtrauen des ſtets Unbefriedigten ſtreifte. Hier feſſelte ihn ſelbſt nichts mit der flüchtigen Täuſchung, welche noch Mozart aus ſeiner inneren Welt zur Sucht nach äußerem Genuſſe herauslocken konnte. Ein kindiſches Behagen an den Zerſtreuungen einer lebensluſtigen großen Stadt konnte Beethoven kaum nur berühren, denn ſeine Willenstriebe waren viel zu ſtark, um in ſolch' oberflächlich buntem Treiben auch nur die mindeſte Sättigung finden zu können. Nährte ſich hieraus namentlich ſeine Neigung zur Einſamkeit, ſo fiel dieſe wieder mit ſeiner Beſtimmung zur Unabhängigkeit zuſammen. Ein bewundernswerth ſicherer Inſtinkt leitete ihn gerade hierin, und ward zur hauptſächlichſten Triebfeder der Äußerungen ſeines Charakters. Keine Vernunfterkenntniß hätte ihn dabei deutlicher anweiſen können, als dieſer unabweisliche Trieb ſeines Inſtinktes. Was Spinoza's Bewußtſein leitete, ſich durch Gläſerſchleifen zu ernähren; was unſeren Schopenhauer mit der, ſein ganzes äußeres Leben, ja unerklärliche Züge ſeines Charakters beſtimmenden Sorge, ſein kleines Erbvermögen ſich ungeſchmälert zu erhalten, erfüllte, nämlich die Einſicht, daß die Wahrhaftigkeit jeder philoſophiſchen Forſchung durch eine Abhängigkeit von der Nöthigung zum Gelderwerb auf dem Wege wiſſenſchaftlicher Arbeiten ernſtlich gefährdet iſt: daſſelbe beſtimmte Beethoven in ſeinem Trotze gegen die Welt, in ſeinem Hange zur Einſamkeit, wie in den faſt rauhen Neigungen, die ſich bei der Wahl ſeiner Lebensweiſe ausſprachen.

Wirklich hatte ſich auch Beethoven durch den Ertrag ſeiner muſikaliſchen Arbeiten ſeinen Lebensunterhalt zu gewinnen. Wenn ihn nun aber nichts reizte, ſeiner Lebensweiſe ein anmuthiges Behagen zu ſichern, ſo ergab ſich ihm hieraus eine mindere Nöthigung ſowohl zum ſchnellen, oberflächlichen Arbeiten, als auch zu Zugeſtändniſſen an einen Geſchmack, dem nur durch das Gefällige beizukommen war. Je mehr er ſo den Zuſammenhang mit der Außenwelt verlor, deſto klarſichtiger wendete ſich ſein Blick ſeiner inneren Welt zu. Je vertrauter er ſich hier in der Verwaltung ſeines inneren Reichthums fühlt, deſto bewußter ſtellt er nun ſeine Forderungen nach außen, und verlangt von ſeinen Gönnern wirklich, daß ſie ihn nicht mehr ſeine Arbeiten bezahlen, ſondern dafür ſorgen ſollen, daß er überhaupt, unbekümmert um alle Welt, für ſich arbeiten könne. Wirklich geſchah es zum erſten Male im Leben eines Muſikers, daß einige wohlwollende Hochgeſtellte ſich dazu verpflichteten, Beethoven in dem verlangten Sinne unabhängig zu erhalten. An einem ähnlichen Wendepunkte ſeines Lebens angelangt, war Mozart, zu früh erſchöpft, zu Grunde gegangen. Die große ihm erwieſene Wohlthat, wenn ſie ſich auch nicht in ununterbrochener Dauer und ungeſchmälert erhielt, begründete doch die eigenthümliche Harmonie, die ſich in des Meiſters, wenn auch noch ſo ſeltſam geſtalteten Leben fortan kundthat. Er fühlte ſich als Sieger, und wußte, daß er der Welt nur als freier Mann anzugehören habe. Dieſe mußte ſich ihn gefallen laſſen, wie er war. Seine hochadeligen Gönner behandelte er als Deſpot, und nichts war von ihm zu erhalten, als wozu und wann er Luſt hatte.

Aber nie und zu nichts hatte er Luſt, als was ihn nun immer und einzig einnahm: das Spiel des Zauberers mit den Geſtaltungen ſeiner inneren Welt. Denn die äußere erloſch ihm nun ganz, nicht etwa weil Erblindung ihn ihres Anblickes beraubte, ſondern weil Taubheit ſie endlich ſeinem Ohre ferne hielt. Das Gehör war das einzige Organ, durch welches die äußere Welt noch ſtörend zu ihm drang: für ſein Auge war ſie längſt erſtorben. Was ſah der entzückte Träumer, wenn er durch die buntdurchwimmelten Straßen Wiens wandelte, und offenen Auges vor ſich hinſtarrte, einzig vom Wachen ſeiner inneren Tonwelt belebt? — Das Entſtehen und Zunehmen ſeines Gehörleidens peinigte ihn furchtbar, und ſtimmte ihn zu tiefer Melancholie; über die eingetretene völlige Taubheit, namentlich über den Verluſt der Fähigkeit muſikaliſchen Vorträgen zu lauſchen, vernehmen wir keine erheblichen Klagen von ihm; nur der Lebensverkehr war ihm erſchwert, der an ſich keinen Reiz für ihn hatte, und dem er nun immer entſchiedener auswich.

Ein gehörloſer Muſiker! — Iſt ein erblindeter Maler zu denken?

Aber den erblindeten Seher kennen wir. Dem Teireſias, dem die Welt der Erſcheinung ſich verſchloſſen, und der dafür nun mit dem inneren Auge den Grund aller Erſcheinung gewahrt, — ihm gleicht jetzt der ertäubte Muſiker, der ungeſtört vom Geräuſche des Lebens nun einzig noch den Harmonien ſeines Inneren lauſcht, aus ſeiner Tiefe nur einzig noch zu jener Welt ſpricht, die ihm — nichts mehr zu ſagen hat. So iſt der Genius von jedem Außer-ſich befreit, ganz bei ſich und in ſich. Wer Beethoven damals mit dem Blicke des Teireſias geſehen hätte, welches Wunder müßte ſich dem erſchloſſen haben: eine unter Menſchen wandelnde Welt, — das An-ſich der Welt als wandelnder Menſch! —

Und nun erleuchtete ſich des Muſikers Auge von innen. Jetzt warf er den Blick auch auf die Erſcheinung, die, durch ſein inneres Licht beſchienen, in wundervollem Reflexe ſich wieder ſeinem Inneren mittheilte. Jetzt ſpricht wiederum nur das Weſen der Dinge zu ihm, und zeigt ihm dieſe in dem ruhigen Lichte der Schönheit. Jetzt verſteht er den Wald, den Bach, die Wieſe, den blauen Äther, die heitere Menge, das liebende Paar, den Geſang der Vögel, den Zug der Wolken, das Brauſen des Sturmes, die Wonne der ſelig bewegten Ruhe. Da durchdringt all' ſein Sehen und Geſtalten dieſe wunderbare Heiterkeit, die erſt durch ihn der Muſik zu eigen geworden iſt. Selbſt die Klage, ſo innig ureigen allem Tönen, beſchwichtigt ſich zum Lächeln: die Welt gewinnt ihre Kindesunſchuld wieder. „Mit mir ſeid heute im Paradieſe“ — wer hörte ſich dieſes Erlöſerwort nicht zugerufen, wenn er der „Paſtoral-Symphonie“ lauſchte?

Jetzt wächſt dieſe Kraft des Geſtaltens des Unbegreiflichen, Niegeſehenen, Nieerfahrenen, welches durch ſie aber zur unmittelbarſten Erfahrung von erſichtlichſter Begreiflichkeit wird. Die Freude an der Ausübung dieſer Kraft wird zum Humor: aller Schmerz des Daſeins bricht ſich an dieſem ungeheueren Behagen des Spieles mit ihm; der Weltenſchöpfer Brahma lacht über ſich ſelbſt, da er die Täuſchung über ſich ſelbſt erkennt; die wiedergewonnene Unſchuld ſpielt ſcherzend mit dem Stachel der geſühnten Schuld, das befreite Gewiſſen neckt ſich mit ſeiner ausgeſtandenen Qual.

Nie hat eine Kunſt der Welt etwas ſo Heiteres geſchaffen, als dieſe Symphonien in A-dur und F-dur, mit allen ihnen ſo innig verwandten Tonwerken des Meiſters aus dieſer göttlichen Zeit ſeiner völligen Taubheit. Die Wirkung hiervon auf den Hörer iſt eben dieſe Befreiung von aller Schuld, wie die Nachwirkung das Gefühl des verſcherzten Paradieſes iſt, mit welchem wir uns wieder der Welt der Erſcheinung zukehren. So predigen dieſe wundervollen Werke Reue und Buße im tiefſten Sinne einer göttlichen Offenbarung.

Hier iſt einzig der äſthetiſche Begriff des *Erhabenen* anzuwenden: denn eben die Wirkung des Heiteren geht hier ſofort über alle Befriedigung durch das Schöne weit hinaus. Jeder Trotz der erkenntnißſtolzen Vernunft bricht ſich hier ſofort an dem Zauber der Überwältigung unſerer ganzen Natur; die Erkenntniß flieht mit dem Bekenntniß ihres Irrthumes, und die ungeheuere Freude dieſes Bekenntniſſes iſt es, in welcher wir aus tiefſter Seele aufjauchzen, ſo, ernſthaft auch die gänzlich gefeſſelte Miene des Zuhörers ſein Erſtaunen über die Unfähigkeit unſeres Sehens und Denkens gegenüber dieſer wahrhaftigſten Welt uns verräth. —

Was konnte von dem menſchlichen Weſen des weltentrückten Genius' der Beachtung der Welt noch übrig bleiben? Was konnte das Auge des begegnenden Weltmenſchen an ihm noch gewahren? Gewiß nur Misverſtändliches, wie er ſelbſt nur durch Misverſtändniß mit dieſer Welt verkehrte, über welche er, vermöge ſeiner naiven Großherzigkeit, in einem ſteten Widerſpruche mit ſich ſelbſt lag, der immer nur wieder auf dem erhabenſten Boden der Kunſt ſich harmoniſch ausgleichen konnte. Denn ſo weit ſeine Vernunft die Welt zu begreifen ſuchte, fühlte ſein Gemüth ſich zunächſt durch die Anſichten des Optimismus' beruhigt, wie er in den ſchwärmeriſchen Humanitäts-Tendenzen des vorigen Jahrhunderts zu einer Gemeinannahme der bürgerlich religiöſen Welt ausgebildet worden war. Jeden gemüthlichen Zweifel, der ihm aus den Erfahrungen des Lebens gegen die Richtigkeit dieſer Lehre aufſtieß, bekämpfte er mit oſtenſibler Dokumentirung religiöſer Grundmaximen. Sein Innerſtes ſagte ihm: die Liebe iſt Gott; und ſo dekretirte er auch: Gott iſt die Liebe. Nur was mit Emphaſe an dieſe Dogmen anſtreifte, erhielt aus unſeren Dichtern ſeinen Beifall; feſſelte ihn der „Fauſt“ ſtets gewaltig, ſo war ihm Klopſtock und mancher flachere Humanitäts-Sänger doch eigentlich beſonders ehrwürdig. Seine Moral war von ſtrengſter bürgerlicher Ausſchließlichkeit; eine frivole Stimmung brachte ihn zum Schäumen. Gewiß bot er ſo ſelbſt dem aufmerkſamſten Umgange keinen einzigen Zug von Geiſtreichigkeit dar, und Goethe mag, trotz Bettina's ſeelenvollen Phantaſien über Beethoven, in ſeinen Unterhaltungen mit ihm wohl ſeine herzliche Noth gehabt haben. Aber wie er, ohne alles Bedürfniß des Luxus', ſparſam, ja oft bis zur Geizigkeit ſorgſam ſein Einkommen bewachte, ſo drückt ſich, wie in dieſem Zuge, auch in ſeiner ſtreng religiöſen Moralität der ſicherſte Inſtinkt aus, durch deſſen Kraft er ſein Edelſtes, die Freiheit ſeines Genius', gegen die unterjochende Beeinfluſſung der ihn umgebenden Welt bewahrte.

Er lebte in Wien, und kannte nur Wien: dieß ſagt genug.

Der Öſtreicher, der nach der Ausrottung jeder Spur des deutſchen Proteſtantismus' in der Schule romaniſcher Jeſuiten auferzogen worden war, hatte ſelbſt den richtigen Accent für ſeine Sprache verloren, welche ihm jetzt, wie die klaſſiſchen Namen der antiken Welt, nur noch in undeutſcher Verwelſchung vorgeſprochen wurde. Deutſcher Geiſt, deutſche Art und Sitte, wurden ihm aus Lehrbüchern ſpaniſcher und italieniſcher Abkunft erklärt; auf dem Boden einer gefälſchten Geſchichte, einer gefälſchten Wiſſenſchaft, einer gefälſchten Religion, war eine von der Natur heiter und frohmüthig angelegte Bevölkerung zu jenem Skeptizismus erzogen worden, welcher, da vor Allem das Haften am Wahren, Ächten und Freien untergraben werden ſollte, als wirkliche Frivolität ſich zu erkennen geben mußte.

Dieß war nun derſelbe Geiſt, der auch der einzigen in Öſtreich gepflegten Kunſt, der Muſik, die Ausbildung und in Wahrheit erniedrigende Tendenz zugeführt hatte, welcher wir zuvor bereits unſer Urtheil zuwendeten. Wir ſahen, wie Beethoven durch die mächtige Anlage ſeiner Natur ſich gegen dieſe Tendenz wahrte, und erkennen nun die ganz gleiche Kraft in ihm auch mächtig zur Abwehr einer frivolen Lebens- und Geiſtestendenz wirken. Katholiſch getauft und erzogen, lebte durch ſolche Geſinnung der ganze Geiſt des deutſchen Proteſtantismus' in ihm. Und dieſer leitete ihn auch als Künſtler wiederum auf dem Wege, auf welchem er auf den einzigen Genoſſen ſeiner Kunſt treffen ſollte, dem er ehrfurchtsvoll ſich neigen, den er als Offenbarung des tiefſten Geheimniſſes ſeiner eigenen Natur in ſich aufnehmen konnte. Galt Haydn als der Lehrer des Jünglings, ſo ward der große Sebaſtian Bach für das mächtig ſich entfaltende Kunſtleben des Mannes ſein Führer.

Bach's Wunderwerk ward ihm zur Bibel ſeines Glaubens; in ihm las er, und vergaß darüber die Welt des Klanges, die er nun nicht mehr vernahm. Da ſtand es geſchrieben, das Räthſelwort ſeines tief innerſten Traumes, das einſt der arme Leipziger Kantor als ewiges Symbol der neuen, anderen Welt aufgeſchrieben hatte. Das waren dieſelben räthſelhaft verſchlungenen Linien und wunderbar krauſen Zeichen, in welchen dem großen Albrecht Dürer das Geheimniß der vom Lichte beſchienenen Welt und ihrer Geſtalten aufgegangen war, das Zauberbuch des Nekromanten, der das Licht des Makrokoſmos' über den Mikrokoſmos hinleuchten läßt. Was nur das Auge des deutſchen Geiſtes erſchauen, nur ſein Ohr vernehmen konnte, was ihn aus innerſtem Gewahrwerden zu der unwiderſtehlichen Proteſtation gegen alles ihm auferlegte äußere Weſen trieb, das las nun Beethoven klar und deutlich in ſeinem allerheiligſten Buche, und — ward ſelbſt ein Heiliger. —

Wie aber konnte gerade dieſer Heilige wiederum für das Leben ſich zu ſeiner eigenen Heiligkeit verhalten, da er wohl erleuchtet war „die tiefſte Weisheit auszuſprechen, aber in einer Sprache, welche ſeine Vernunft nicht verſtand"? Mußte nicht ſein Verkehr mit der Welt nur den Zuſtand des aus tiefſtem Schlafe Erwachten ausdrücken, der auf den beſeligenden Traum ſeines Inneren ſich zu erinnern beſchwerlich ſich abmüht? Einen ähnlichen Zuſtand dürfen wir bei dem religiöſen Heiligen annehmen, wenn er, vom unerläßlichſten Lebensbedürfniſſe angetrieben, ſich in irgend welcher Annäherung den Verrichtungen des gemeinen Lebens wieder zuwendet: nur daß dieſer in der Noth des Lebens ſelbſt deutlich die Sühne für ein ſündiges Daſein erkennt, und in deren geduldiger Ertragung ſogar mit Begeiſterung das Mittel der Erlöſung ergreift, wogegen jener heilige Seher den Sinn der Buße einfach als Qual auffaßt, und ſeine Daſeins-Schuld eben nur als Leidender abträgt. Der Irrthum des Optimiſten rächt ſich nun durch Verſtärkung dieſer Leiden und ſeiner Empfindlichkeit dagegen. Jede ihm begegnende Gefühlloſigkeit, jeder Zug von Selbſtſucht oder Härte, den er ſtets und immer wieder wahrnimmt, empört ihn als eine unbegreifliche Verderbniß der, mit religiöſem Glauben in ſeiner Annahme feſtgehaltenen, urſprünglichen Güte des Menſchen. So fällt er aus dem Paradieſe ſeiner inneren Harmonie immer in die Hölle des furchtbar disharmoniſchen Daſeins zurück, welches er wiederum nur als Künſtler endlich harmoniſch ſich aufzulöſen weiß.

Wollen wir uns das Bild eines Lebenstages unſeres Heiligen vorführen, ſo dürfte eines jener wunderbaren Tonſtücke des Meiſters ſelbſt uns das beſte Gegenbild dazu an die Hand geben, wobei wir, um uns ſelbſt nicht zu täuſchen, immer nur das Verfahren feſthalten müßten, mit welchem wir das Phänomen des Traumes analogiſch, nicht aber mit dieſem es identifizirend, auf die Entſtehung der Muſik als Kunſt anwendeten. Ich wähle alſo, um ſolch' einen ächt Beethoven'ſchen Lebenstag aus ſeinen innerſten Vorgängen uns damit zu verdeutlichen, das große Cis-moll-Quartett: was bei der Anhörung deſſelben uns ſchwer gelingen würde, weil wir dann jeden beſtimmten Vergleich ſofort fahren zu laſſen uns genöthigt fühlen und nur die unmittelbare Offenbarung aus einer anderen Welt vernehmen, ermöglicht ſich uns aber doch wohl bis zu einem gewiſſen Grade, wenn wir dieſe Tondichtung uns bloß in der Erinnerung vorführen. Selbſt hierbei muß ich aber wiederum der Phantaſie des Leſers allein es überlaſſen, das Bild in ſeinen näheren einzelnen Zügen ſelbſt zu beleben, weßhalb ich ihr nur mit einem ganz allgemeinen Schema zu Hilfe komme.

Das einleitende längere Adagio, wohl das Schwermüthigſte, was je in Tönen ausgeſagt worden iſt, möchte ich mit dem Erwachen am Morgen des Tages bezeichnen, „der in ſeinem langen Lauf nicht einen Wunſch erfüllen ſoll, nicht einen!“ Faust Doch zugleich iſt es ein Bußgebet, eine Berathung mit Gott im Glauben an das ewig Gute. — Das nach innen gewendete Auge erblickt da auch die nur ihm erkenntliche tröſtliche Erſcheinung (Allegro 6/8), in welcher das Verlangen zum wehmüthig holden Spiele mit ſich ſelbſt wird: das innerſte Traumbild wird in einer lieblichſten Erinnerung wach. Und nun iſt es, als ob (mit dem überleitenden kurzen Allegro moderato) der Meiſter, ſeiner Kunſt bewußt, ſich zu ſeiner Zauberarbeit zurecht ſetze; die wiederbelebte Kraft dieſes ihm eigenen Zaubers übt er nun (Andante 2/4) an dem Feſtbannen einer anmuthsvollen Geſtalt, um an ihr, dem ſeligen Zeugniſſe innigſter Unſchuld, in ſtets neuer, unerhörter Veränderung durch die Strahlenbrechungen des ewigen Lichtes, welches er darauf fallen läßt, ſich raſtlos zu entzücken. — Wir glauben nun den tief aus ſich Beglückten den unſäglich erheiterten Blick auf die Außenwelt richten zu ſehen (Presto 2/2): da ſteht ſie wieder vor ihm, wie in der Paſtoral-Symphonie; Alles wird ihm von ſeinem inneren Glücke beleuchtet; es iſt als lauſche er dem eigenen Tönen der Erſcheinungen, die luſtig und wiederum derb, im rhythmiſchen Tanze ſich vor ihm bewegen. Er ſchaut dem Leben zu, und ſcheint ſich (kurzes Adagio 3/4) zu beſinnen, wie er es anfinge, dieſem Leben ſelbſt zum Tanze aufzuſpielen: ein kurzes, aber trübes Nachſinnen, als verſenke er ſich in den tiefen Traum ſeiner Seele. Ein Blick hat ihm wieder das Innere der Welt gezeigt: er erwacht, und ſtreicht nun in die Saiten zu einem Tanzaufſpiele, wie es die Welt noch nie gehört (Allegro finale). Das iſt der Tanz der Welt ſelbſt: wilde Luſt, ſchmerzliche Klage, Liebesentzücken, höchſte Wonne, Jammer, Raſen, Wolluſt und Leid; da zuckt es wie Blitze, Wetter grollen:

und über Allem der ungeheuere Spielmann, der Alles zwingt und bannt, ſtolz und ſicher vom Wirbel zum Strudel, zum Abgrund geleitet; — er lächelt über ſich ſelbſt, da ihm dieſes Zaubern doch nur ein Spiel war. — So winkt ihm die Nacht. Sein Tag iſt vollbracht. —

Es iſt nicht möglich, den Menſchen Beethoven für irgend eine Betrachtung feſtzuhalten, ohne ſofort wieder den wunderbaren Muſiker Beethoven zu ſeiner Erklärung heranzuziehen.

Wir erſahen, wie ſeine inſtinktive Lebenstendenz mit der Tendenz der Emanzipation ſeiner Kunſt zuſammenfiel; wie er ſelbſt kein Diener des Luxus' ſein konnte, ſo mußte auch ſeine Muſik von allen Merkmalen der Unterordnung unter einen frivolen Geſchmack befreit werden. Wie des Weiteren nun wiederum ſein religiös optimiſtiſcher Glaube Hand in Hand mit einer inſtinktiven Tendenz der Erweiterung der Sphäre ſeiner Kunſt ging, davon haben wir ein Zeugniß von erhabenſter Naivetät in ſeiner neunten Symphonie mit Chören, deren Geneſis wir hier näher betrachten müſſen, um uns den wundervollen Zuſammenhang der bezeichneten Grundtendenzen der Natur unſeres Heiligen klar zu machen. —

Derſelbe Trieb, der Beethoven's Vernunfterkenntniß leitete, den guten Menſchen ſich zu konſtruiren, führte ihn in der Herſtellung der Melodie dieſes guten Menſchen. Der Melodie, welche unter der Verwendung der Kunſtmuſiker ihre Unſchuld verloren hatte, wollte er dieſe reinſte Unſchuld wiedergeben. Man rufe ſich die italieniſche Opernmelodie des vorigen Jahrhunderts zurück, um zu erkennen, welch' gänzlich nur der Mode und ihren Zwecken dienendes Weſen dieſes ſonderbar nichtige Ton-Geſpenſt war: durch ſie und ihre Verwendung war eben die Muſik ſo tief erniedrigt worden, daß der lüſterne Geſchmack von ihr immer nur etwas Neues verlangte, weil die Melodie von geſtern heute nicht mehr anzuhören war. Von dieſer Melodie lebte aber auch zunächſt unſere Inſtrumentalmuſik, deren Verwendung für die Zwecke eines keineswegs edlen geſellſchaftlichen Lebens wir oben uns bereits vorführten.

Hier war es nun **Haydn**, der alsbald zur derben und gemüthlichen Volkstanzweiſe griff, die er oft leicht erkenntlich ſelbſt den ihm zunächſt liegenden ungariſchen Bauerntänzen entnahm; er blieb hiermit in einer niederen, vom engeren Lokal-Charakter ſtark beſtimmten Sphäre. Aus welcher Sphäre war nun aber dieſe Naturmelodie zu entnehmen, wenn ſie einen edleren, ewigen Charakter tragen ſollte? Denn auch dieſe Haydn'ſche Bauerntanzweiſe feſſelte mehr als pikante Sonderbarkeit, keineswegs aber als für alle Zeiten giltiger, rein menſchlicher Kunſttypus. Unmöglich war ſie aber aus den höheren Sphären unſerer Geſellſchaft zu entnehmen, denn dort eben herrſchte die verzärtelte, verſchnörkelte, von jeder Schuld behaftete Melodie des Opernſängers und Ballettänzers. Auch Beethoven ging Haydn's Weg; nur verwendete er die Volkstanzweiſe nicht mehr zur Unterhaltung an einer fürſtlichen Speiſetafel, ſondern er ſpielte ſie in einem idealen Sinne dem Volke ſelbſt auf. Bald iſt es eine ſchottiſche, bald eine ruſſiſche, eine altfranzöſiſche Volksweiſe, in welcher er den erträumten Adel der Unſchuld erkannte, und der er huldigend ſeine ganze Kunſt zu Füßen legte. Mit einem ungariſchen Bauerntanze ſpielte er (im Schlußſatze ſeiner A-dur-Symphonie) aber der ganzen Natur auf, ſo daß, wer dieſe darnach tanzen ſehen könnte, im ungeheueren Kreiswirbel einen neuen Planeten vor ſeinen Augen entſtehen zu ſehen glauben müßte.

Aber es galt den Urtypus der Unſchuld, den idealen „guten Menſchen“ ſeines Glaubens zu finden, um ihn mit ſeinem „Gott iſt die Liebe“ zu vermählen. Faſt könnte man den Meiſter ſchon in ſeiner „Sinfonia eroica“ auf dieſer Spur erkennen: das ungemein einfache Thema des letzten Satzes derſelben, welches er zu Verarbeitungen auch anderswo wieder benützte, ſchien ihm als Grundgerüſte hierzu dienen zu ſollen; was er an ihm von hinreißendem Melos aufbaut, gehört aber noch zu ſehr dem, von ihm ſo eigenthümlich entwickelten und erweiterten, ſentimentalen Mozart'ſchen Cantabile an, um als eine Errungenſchaft in dem von uns gemeinten Sinne zu gelten. — Deutlicher zeigt ſich die Spur in dem jubelreichen Schlußſatze der C-moll-Symphonie, wo uns die einfache, faſt nur auf Tónica und Dominante, in der Naturſcala der Hörner und Trompeten daherſchreitende Marſchweiſe um ſo mehr durch ihre große Naivetät anſpricht, als die varangehende Symphonie jetzt nur wie eine ſpannende Vorbereitung auf ſie erſcheint, wie das bald vom Sturm, bald von zarten Windeswehen bewegte Gewölk, aus welchem nun die Sonne mit mächtigen Strahlen hervorbricht.

Zugleich (wir ſchalten hier dieſe ſcheinbare Abſchweifung als von wichtigem Bezug auf den Gegenſtand unſerer Unterſuchung ein) feſſelt uns aber dieſe C-moll-Symphonie als eine der ſelteneren Konzeptionen des Meiſters, in welchen ſchmerzlich erregte Leidenſchaftlichkeit, als anfänglicher Grundton, auf der Stufenleiter des Troſtes, der Erhebung, bis zum Ausbruche ſiegesbewußter Freude ſich aufſchwingt. Hier betritt das lyriſche Pathos faſt ſchon den Boden einer idealen Dramatik im beſtimmteren Sinne, und, wie es zweifelhaft dünken dürfte, ob auf dieſem Wege die muſikaliſche Konzeption nicht bereits in ihrer Reinheit getrübt werden möchte, weil ſie zur Herbeiziehung von Vorſtellungen verleiten müßte, welche an ſich dem Geiſte der Muſik durchaus fremd erſcheinen, ſo iſt andererſeits wiederum nicht zu verkennen, daß der Meiſter keineswegs durch eine abirrende äſthetiſche Spekulation, ſondern lediglich durch einen dem eigenſten Gebiete der Muſik entkeimten, durchaus idealen Inſtinkt hierin geleitet wurde. Dieſer fiel, wie wir dieß am Ausgangspunkte dieſer letzten Unterſuchung zeigten, mit dem Beſtreben zuſammen, den Glauben an die urſprüngliche Güte der menſchlichen Natur gegen alle, dem bloßen Anſchein zuzuweiſenden Einſprüche der Lebenserfahrung, für das Bewußtſein zu retten, oder vielleicht auch wieder zu gewinnen. Die faſt durchgängig dem Geiſte der erhabenſten Heiterkeit entſprungenen Konzeptionen des Meiſters gehörten, wie wir dieß oben erſahen, vorzüglich der Periode jener ſeligen Vereinſamung an, welche nach dem Eintritte ſeiner völligen Taubheit ihn der Welt des Leidens gänzlich entrückt zu haben ſchien. Vielleicht haben wir nun nicht nöthig, auf die wiederum eintretende ſchmerzlichere Stimmung in einzelnen wichtigſten Konzeptionen Beethoven's die Annahme des Verfalles jener inneren Heiterkeit zu gründen, da wir ganz gewiß fehlen würden, wenn wir glauben wollten, der Künſtler könne überhaupt anders als bei tief innerer Seelenheiterkeit konzipiren. Die in der Konzeption ſich ausdrückende Stimmung muß daher der Idee der Welt ſelbſt angehören, welche der Künſtler erfaßt und im Kunſtwerke verdeutlicht. Da wir nun aber mit Beſtimmtheit annahmen, daß in der Muſik ſich ſelbſt die Idee der Welt offenbare, ſo iſt der konzipirende Muſiker vor Allem in dieſer Idee mit enthalten, und was er ausſpricht, iſt nicht ſeine Anſicht von der Welt, ſondern die Welt ſelbſt, in welcher Schmerz und Freude, Wohl und Wehe wechſeln. Auch der bewußte Zweifel des Menſchen Beethoven war in dieſer Welt enthalten, und ſo ſpricht er unmittelbar, keinesweges als Objekt der Reflexion aus ihm, wenn er uns die Welt etwa ſo zum Ausdruck bringt, wie in ſeiner neunten Symphonie, deren erſter Satz uns allerdings die Idee der Welt in ihrem grauenvollſten Lichte zeigt. Unverkennbar waltet aber andererſeits gerade in dieſem Werke der überlegt ordnende Wille ſeines Schöpfers; wir begegnen ſeinem Ausdrucke unmittelbar, als er dem Raſen der, nach jeder Beſchwichtigung immer wiederkehrenden Verzweiflung, wie mit dem Angſtrufe des aus furchtbarem Traume Erwachenden das wirklich geſprochene Wort zuruft, deſſen idealer Sinn kein anderer iſt, als: „der Menſch iſt doch gut!"

Von je hat es nicht nur der Kritik, ſondern auch dem unbefangenen Gefühle Anſtoß gegeben, den Meiſter hier plötzlich aus der Muſik gewiſſer Maaßen herausfallen, gleichſam aus dem von ihm ſelbſt gezogenen Zauberkreiſe heraustreten zu ſehen, um ſomit an ein von der muſikaliſchen Konzeption völlig verſchiedenes Vorſtellungsvermögen zu appelliren. In Wahrheit gleicht dieſer unerhörte künſtleriſche Vorgang dem jähen Erwachen aus dem Traume; wir empfinden aber zugleich die wohlthätige Einwirkung hiervon auf den durch den Traum auf das Äußerſte Geängſtigten; denn nie hatte zuvor uns ein Muſiker die Qual der Welt ſo grauenvoll endlos erleben laſſen. So war es denn wirklich ein Verzweiflungs-Sprung, mit dem der göttlich naive, nur von ſeinem Zauber erfüllte Meiſter in die neue Lichtwelt eintrat, aus deren Boden ihm die lange geſuchte göttlich ſüße, unſchuldsreine Menſchenmelodie entgegenblühte.

Auch mit dem ſoeben bezeichneten ordnenden Willen, der ihn zu dieſer Melodie führte, ſehen wir ſomit den Meiſter unentwegt in der Muſik, als der Idee der Welt, enthalten; denn in Wahrheit iſt es nicht der Sinn des Wortes, welcher uns beim Eintritte der menſchlichen Stimme einnimmt, ſondern der Charakter dieſer menſchlichen Stimme ſelbſt. Auch die in Schiller's Verſen ausgeſprochenen Gedanken ſind es nicht, welche uns fortan beſchäftigen, ſondern der trauliche Klang des Chorgeſanges, an welchem wir ſelbſt einzuſtimmen uns aufgefordert fühlen, um, wie in den großen Paſſionsmuſiken S. Bach's es wirklich mit dem Eintritte des Chorales geſchah, als Gemeinde an dem idealen Gottesdienſte ſelbſt mit theilzunehmen. Ganz erſichtlich iſt es, daß namentlich der eigentlichen Hauptmelodie die Worte Schiller's, ſogar mit wenigem Geſchicke, nothdürftig erſt untergelegt ſind; denn ganz für ſich, nur von Inſtrumenten vorgetragen, hat dieſe Melodie zuerſt ſich in voller Breite vor uns entwickelt, und uns dort mit der namenloſen Rührung der Freude an dem gewonnenen Paradieſe erfüllt.

Nie hat die höchſte Kunſt etwas künſtleriſch Einfacheres hervorgebracht als dieſe Weiſe, deren kindliche Unſchuld, wenn wir zuerſt das Thema im gleichförmigſten Flüſtern von den Baßinſtrumenten des Saitenorcheſters im Uniſono vernehmen, uns wie mit heiligen Schauern anweht. Sie wird nun der Cantus firmus, der Choral der neuen Gemeinde, um welchen, wie um den Kirchen-Choral

S. Bach's, die hinzutretenden harmoniſchen Stimmen ſich kontrapunktiſch gruppiren: nichts gleicht der holden Innigkeit, zu welcher jede neu hinzutretende Stimme dieſe Urweiſe reinſter Unſchuld belebt, bis jeder Schmuck, jede Pracht der geſteigerten Empfindung an ihr und in ihr ſich vereinigt, wie die athmende Welt um ein endlich geoffenbartes Dogma reinſter Liebe. —

Überblicken wir den kunſtgeſchichtlichen Fortſchritt, welchen die Muſik durch Beethoven gethan hat, ſo können wir ihn bündig als den Gewinn einer Fähigkeit bezeichnen, welche man ihr vorher abſprechen zu müſſen vermeinte: ſie iſt vermöge dieſer Befähigung weit über das Gebiet des äſthetiſch Schönen in die Sphäre des durchaus Erhabenen getreten, in welcher ſie von jeder Beengung durch traditionelle oder konventionelle Formen, vermöge vollſter Durchdringung und Belebung dieſer Formen mit dem eigenſten Geiſte der Muſik, befreit iſt. Und dieſer Gewinn zeigt ſich ſofort für jedes menſchliche Gemüth durch den der Hauptform aller Muſik, der Melodie, von Beethoven verliehenen Charakter, als welcher jetzt die höchſte Natureinfachheit wiedergewonnen iſt, als der Born, aus welchem die Melodie zu jeder Zeit und bei jedem Bedürfniſſe ſich erneuert, und bis zur höchſten, reichſten Mannigfaltigkeit ſich ernährt. Und dieſes dürfen wir unter dem einen, Allen verſtändlichen Begriff faſſen: die Melodie iſt durch Beethoven von dem Einfluſſe der Mode und des wechſelnden Geſchmackes emanzipirt, zum ewig giltigen, rein menſchlichen Typus erhoben worden. Beethoven's Muſik wird zu jeder Zeit verſtanden werden, während die Muſik ſeiner Vorgänger größtentheils nur unter Vermittelung kunſtgeſchichtlicher Reflexion uns verſtändlich bleiben wird. —

Aber noch ein anderer Fortſchritt wird auf dem Wege, auf welchem Beethoven die entſcheidend wichtige Veredelung der Melodie erzielte, erſichtlich, nämlich die neue Bedeutung, welche jetzt die Vokalmuſik in ihrem Verhältniſſe zur reinen Inſtrumentalmuſik erhält.

Dieſe Bedeutung war der bisherigen gemiſchten Vokal- und

Inſtrumentalmuſik fremd. Dieſe, welche wir bisher zunächſt in den kirchlichen Kompoſitionen antreffen, dürfen wir für's erſte unbedenklich als eine verdorbene Vokalmuſik anſehen, inſofern das Orcheſter hier nur als Verſtärkung oder auch Begleitung der Geſangſtimmen verwendet iſt. Des großen S. Bach's Kirchenkompoſitionen ſind nur durch den Geſangschor zu verſtehen, nur daß dieſer ſelbſt hier bereits mit der Freiheit und Beweglichkeit eines Inſtrumental-Orcheſters behandelt wird, welche die Herbeiziehung deſſelben zur Verſtärkung und Unterſtützung jenes ganz von ſelbſt eingab. Dieſer Vermiſchung zur Seite treffen wir dann, bei immer größerem Verfalle des Geiſtes der Kirchenmuſik, auf die Einmiſchung des italieniſchen Operngeſanges mit Begleitung des Orcheſters nach den zu verſchiedenen Zeiten beliebten Manieren. Beethoven's Genius war es vorbehalten, den aus dieſen Miſchungen ſich bildenden Kunſtkomplex rein im Sinne eines Orcheſters von geſteigerter Fähigkeit zu verwenden. In ſeiner großen Missa solemnis haben wir ein rein ſymphoniſches Werk des ächteſten Beethoven'ſchen Geiſtes vor uns. Die Geſangſtimmen ſind hier ganz in dem Sinne wie menſchliche Inſtrumente behandelt, welchen Schopenhauer dieſen ſehr richtig auch nur zugeſprochen wiſſen wollte: der ihnen untergelegte Text wird von uns, gerade in dieſen großen Kirchenkompoſitionen, nicht ſeiner begrifflichen Bedeutung nach aufgefaßt, ſondern er dient, im Sinne des muſikaliſchen Kunſtwerkes, lediglich als Material für den Stimmgeſang, und verhält ſich nur deßwegen nicht ſtörend zu unſerer muſikaliſch beſtimmten Empfindung, weil er uns keineswegs Vernunftvorſtellungen anregt, ſondern, wie dieß auch ſein kirchlicher Charakter bedingt, uns nur mit dem Eindrucke wohlbekannter ſymboliſcher Glaubensformeln berührt.

Durch die Erfahrung, daß eine Muſik nichts von ihrem Charakter verliert, wenn ihr auch ſehr verſchiedenartige Texte untergelegt werden, erhellt ſich andererſeits nun das Verhältniß der Muſik zur Dichtkunſt als ein durchaus illuſoriſches: denn es beſtätigt ſich, daß, wenn zu einer Muſik geſungen wird, nicht der poetiſche Gedanke, den man namentlich bei Chorgeſängen nicht einmal verſtändlich artikulirt vernimmt, ſondern höchſtens Das von ihm aufgefaßt wird, was er im Muſiker als Muſik und zu Muſik anregte. Eine Vereinigung der Muſik und der Dichtkunſt muß daher ſtets zu einer ſolchen Geringſtellung der letzteren ausſchlagen, daß es nur wieder zu verwundern iſt, wenn wir ſehen, wie namentlich auch unſere großen deutſchen Dichter das Problem einer Vereinigung der beiden Künſte ſtets von Neuem erwogen, oder gar verſuchten. Sie wurden hierbei erſichtlich von der Wirkung der Muſik in der Oper geleitet: und allerdings ſchien hier einzig das Feld zu liegen, auf welchem es zu einer Löſung des Problems führen mußte. Mögen ſich nun die Erwartungen unſerer Dichter einerſeits mehr auf die formelle Abgemeſſenheit ihrer Struktur, andererſeits mehr auf die tief anregende gemüthliche Wirkung der Muſik bezogen haben, immer bleibt es erſichtlich, daß es ihnen nur in den Sinn kommen konnte, der hier dargeboten ſcheinenden mächtigen Hilfsmittel ſich zu bedienen, um der dichteriſchen Abſicht einen ſowohl präziſeren, als tiefer dringenden Ausdruck zu geben. Es mochte ſie bedünken, daß die Muſik ihnen gern dieſen Dienſt leiſten würde, wenn ſie ihr an der Stelle des trivialen Opernſüjets und Operntextes eine ernſtlich gemeinte dichteriſche Konzeption zuführten. Was ſie immer wieder von ernſtlichen Verſuchen in dieſer Richtung abhielt, mag wohl ein unklarer, aber richtig geleiteter Zweifel daran geweſen ſein, ob die Dichtung, als ſolche, in ihrem Zuſammenwirken mit der Muſik überhaupt noch beachtet werde. Bei genauem Beſinnen durfte es ihnen nicht entgehen, daß in der Oper außer der Muſik nur der ſceniſche Vorgang, nicht aber der ihn erklärende dichteriſche Gedanke, die Aufmerkſamkeit in Anſpruch nahm, und daß die Oper recht eigentlich nur das Zuhören oder Zuſehen abwechſelnd auf ſich lenkte. Daß weder für das eine noch für das andere Rezeptionsvermögen eine vollkommene äſthetiſche Befriedigung zu gewinnen war, erklärt ſich offenbar daraus, daß, wie ich oben dieß bereits bezeichnete, die Opernmuſik nicht zu der, der Muſik einzig entſprechenden Andacht umſtimmte, in welcher das Geſicht derart depotenzirt wird, daß das Auge die Gegenſtände nicht mehr mit der gewohnten Intenſität wahrnimmt; wogegen wir eben finden mußten, daß wir hier, von der Muſik nur oberflächlich berührt, durch ſie mehr aufgeregt als von ihr erfüllt, nun auch etwas zu ſehen verlangten, — keineswegs aber etwa zu denken; denn hierfür waren wir, eben durch dieſes Widerſpiel des Unterhaltungsverlangens, in Folge einer im tiefſten Grunde nur gegen die Langeweile ankämpfenden Zerſtreuung, gänzlich der Fähigkeit beraubt worden.

Wir haben uns nun durch die vorangehenden Betrachtungen mit der beſonderen Natur Beethoven's genügend vertraut gemacht, um den Meiſter in ſeinem Verhalten zur Oper ſofort zu verſtehen, wenn er auf das Allerentſchiedenſte ablehnte, je einen Operntext von frivoler Tendenz komponiren zu wollen. Ballet, Aufzüge, Feuerwerk, wollüſtige Liebesintriguen u. ſ. w., dazu eine Muſik zu machen, das wies er mit Entſetzen von ſich. Seine Muſik mußte eine ganze, hochherzig leidenſchaftliche Handlung vollſtändig durchdringen können. Welcher Dichter ſollte ihm hierzu die Hand zu bieten vermögen? Ein einmalig angetretener Verſuch brachte ihn mit einer dramatiſchen Situation in Berührung, die wenigſtens nichts von der gehaßten Frivolität an ſich hatte, und außerdem durch die Verherrlichung der weiblichen Treue dem leitenden Humanitätsdogma des Meiſters gut entſprach. Und doch umſchloß dieſes Opernſüjet ſo vieles der Muſik Fremde, ihr Unaſſimilirbare, daß eigentlich nur die große Ouvertüre zu Leonore uns wirklich deutlich macht, wie Beethoven das Drama verſtanden haben wollte. Wer wird dieſes hinreißende Tonſtück anhören, ohne nicht von der Überzeugung erfüllt zu werden, daß die Muſik auch das vollkommenſte Drama in ſich ſchließe? Was iſt die dramatiſche Handlung des Textes der Oper „Leonore“ Anderes, als eine faſt widerwärtige Abſchwächung des in der Ouvertüre erlebten Drama's, etwa wie ein langweilig erläuternder Kommentar von Gervinus zu einer Scene des Shakeſpeare?

Dieſe hier jedem Gefühle ſich aufdrängende Wahrnehmung kann uns aber zur vollkommen klaren Erkenntniß werden, wenn wir auf die philoſophiſche Erklärung der Muſik ſelbſt zurückgehen.

Die Muſik, welche nicht die in den Erſcheinungen der Welt enthaltenen Ideen darſtellt, dagegen ſelbſt eine, und zwar eine umfaſſende Idee der Welt iſt, ſchließt das Drama ganz von ſelbſt in ſich, da das Drama wiederum ſelbſt die einzige der Muſik adäquate Idee der Welt ausdrückt. Das Drama überragt ganz in der Weiſe die Schranken der Dichtkunſt, wie die Muſik die jeder anderen, namentlich aber der bildenden Kunſt, dadurch, daß ſeine Wirkung einzig im Erhabenen liegt. Wie das Drama die menſchlichen Charaktere nicht ſchildert, ſondern dieſe unmittelbar ſich ſelbſt darſtellen läßt, ſo giebt uns eine Muſik in ihren Motiven den Charakter aller Erſcheinungen der Welt nach ihrem innerſten An-ſich. Die Bewegung, Geſtaltung und Veränderung dieſer Motive ſind analogiſch nicht nur einzig dem Drama verwandt, ſondern das die Idee darſtellende Drama kann in Wahrheit einzig nur durch jene ſo ſich bewegenden, geſtaltenden und ſich verändernden Motive der Muſik vollkommen klar verſtanden werden. Wir dürften ſomit nicht irren, wenn wir in der Muſik die aprioriſtiſche Befähigung des Menſchen zur Geſtaltung des Drama's überhaupt erkennen wollten. Wie wir die Welt der Erſcheinungen uns durch die Anwendung der Geſetze des Raumes und der Zeit konſtruiren, welche in unſerem Gehirne aprioriſtiſch vorgebildet ſind, ſo würde dieſe wiederum bewußte Darſtellung der Idee der Welt im Drama durch jene inneren Geſetze der Muſik vorgebildet ſein, welche im Dramatiker ebenſo unbewußt ſich geltend machten, wie jene ebenfalls unbewußt in Anwendung gebrachten Geſetze der Cauſalität für die Apperzeption der Welt der Erſcheinungen.

Die Ahnung hiervon war es eben, was unſere großen deutſchen Dichter einnahm; und vielleicht ſprachen ſie in dieſer Ahnung zugleich den geheimnißvollen Grund der nach anderen Annahmen beſtehenden Unerklärlichkeit Shakeſpeare's aus. Dieſer ungeheure Dramatiker war wirklich nach keiner Analogie mit irgend welchem Dichter zu begreifen, weßhalb auch ein äſthetiſches Urtheil über ihn noch gänzlich unbegründet geblieben iſt. Seine Dramen erſcheinen als ein ſo unmittelbares Abbild der Welt, daß die künſtleriſche Vermittelung in der Darſtellung der Idee ihnen gar nicht anzumerken, und namentlich nicht kritiſch nachzuweiſen iſt, weßhalb ſie, als Produkte eines übermenſchlichen Genie's angeſtaunt, unſeren großen Dichtern, faſt in derſelben Weiſe wie Naturwunder, zum Studium für das Auffinden der Geſetze ihrer Erzeugung wurden.

Wie weit Shakeſpeare über den eigentlichen Dichter erhaben war, drückt ſich bei der ungemeinen Wahrhaftigkeit jedes Zuges ſeiner Darſtellungen oft ſchroff genug aus, wenn der Poet, wie z. B. in der Scene des Streites zwiſchen Brutus und Caſſius (im Julius Cäſar), geradesweges als ein albernes Weſen behandelt wird; wogegen wir den vermeintlichen „Dichter“ Shakeſpeare nirgends antreffen als im eigenſten Charakter der Geſtalten ſelbſt, die in ſeinen Dramen ſich vor uns bewegen. — Völlig unvergleichlich blieb daher Shakeſpeare, bis der deutſche Genius ein nur im Vergleiche mit ihm analogiſch zu erklärendes Weſen in Beethoven hervorbrachte. — Faſſen wir den Komplex der Shakeſpeare'ſchen Geſtaltenwelt, mit der ungemeinen Prägnanz der in ihr enthaltenen und ſich berührenden Charaktere, zu einem Geſammteindruck auf unſere innerſte Empfindung zuſammen, und halten wir zu dieſem den gleichen Komplex der Beethoven'ſchen Motivenwelt mit ihrer unabwehrbaren Eindringlichkeit und Beſtimmtheit, ſo müſſen wir inne werden, daß die eine dieſer Welten die andere vollkommen deckt, ſo daß jede in der anderen enthalten iſt, wenngleich ſie in durchaus verſchiedenen Sphären ſich zu bewegen ſcheinen.

Um dieſe Vorſtellung uns zu erleichtern, führen wir uns in der Ouvertüre zu Coriolan das Beiſpiel vor, in welchem Beethoven und Shakeſpeare an dem gleichen Stoffe ſich berühren. Sammeln wir uns in der Erinnerung an den Eindruck, welchen die Geſtalt des Coriolan in Shakeſpeare's Drama auf uns machte, und halten wir hierbei für's Erſte von dem Detail der komplizirten Handlung nur Dasjenige feſt, was uns einzig wegen ſeiner Beziehung zu dem Hauptcharakter eindrucksvoll verbleiben konnte, ſo werden wir aus allem Gewirre die eine Geſtalt des trotzigen Coriolan, im Konflikt mit ſeiner innerſten Stimme, welche wiederum aus der eigenen Mutter lauter und eindringlicher zu ſeinem Stolze ſpricht, hervorragen ſehen, und als dramatiſche Entwickelung einzig die Überwältigung des Stolzes durch jene Stimme, die Brechung des Trotzes einer über das Maaß kräftigen Natur feſthalten. Beethoven wählt für ſein Drama einzig dieſe beiden Hauptmotive, welche beſtimmter als alle Darlegung durch Begriffe das innerſte Weſen jener beiden Charaktere uns empfinden läßt. Verfolgen wir nun andächtig die aus der einzigen Entgegenſtellung dieſer Motive ſich entwickelnde, gänzlich nur ihrem muſikaliſchen Charakter angehörende Bewegung, und laſſen wiederum das rein muſikaliſche Detail, welches die Abſtufungen, Berührungen, Entfernungen und Steigerungen dieſer Motive in ſich ſchließt, auf uns wirken, ſo verfolgen wir zugleich ein Drama, welches in ſeinem eigenthümlichen Ausdrucke wiederum alles Das enthält, was im vorgeführten Werke des Bühnendichters als komplizirte Handlung und Reibung auch geringerer Charaktere unſere Theilnahme in Anſpruch nahm. Was uns dort als unmittelbar vorgeführte, von uns faſt mit erlebte Handlung ergriff, erfaſſen wir hier als den innerſten Kern dieſer Handlung; denn dieſe wurde dort durch die gleich Naturmächten wirkenden Charaktere ſo beſtimmt, wie hier durch die in dieſen Charakteren wirkenden, im innerſten Weſen identiſchen Motive des Muſikers. Nur daß in jener Sphäre jene, in dieſer Sphäre dieſe Geſetze der Ausdehnung und Bewegung walten.

Wenn wir die Muſik die Offenbarung des innerſten Traumbildes vom Weſen der Welt nannten, ſo dürfte uns Shakeſpeare als der im Wachen fortträumende Beethoven gelten. Was ihre beiden Sphären auseinander hält, ſind die formellen Bedingungen der in ihnen gültigen Geſetze der Apperzeption. Die vollendetſte Kunſtform müßte demnach von dem Grenzpunkte aus ſich bilden, auf welchem jene Geſetze ſich zu berühren vermöchten. Was nun Shakeſpeare ſo unbegreiflich wie unvergleichlich macht, iſt, daß die Formen des Drama's, welche noch die Schauſpiele des großen Calderon bis zur konventionellen Sprödigkeit, als recht eigentliche Künſtlerwerke beſtimmten, von ihm ſo lebensvoll durchdrungen wurden, daß ſie uns wie von der Natur völlig hinweggedrängt erſcheinen: wir glauben nicht mehr künſtlich gebildete, ſondern wirkliche Menſchen vor uns zu ſehen; wogegen ſie wiederum uns ſo wunderbar fern abſtehen, daß wir eine reale Berührung mit ihnen für ſo unmöglich halten müſſen, als wenn wir Geiſtererſcheinungen vor uns hätten. — Wenn nun Beethoven gerade auch in ſeinem Verhalten zu den formalen Geſetzen ſeiner Kunſt, und in der befreienden Durchdringung derſelben, Shakeſpeare ganz gleich ſteht, ſo dürften wir den angedeuteten Grenz- oder Übergangspunkt der beiden bezeichneten Sphären am deutlichſten zu bezeichnen hoffen, wenn wir noch einmal unſeren Philoſophen uns zum unmittelbaren Führer nehmen, und zwar indem wir auf den Zielpunkt ſeiner hypothetiſchen Traumtheorie, die Erklärung der Geiſtererſcheinungen zurückgehen.

Es käme hierbei zunächſt nicht auf die metaphyſiſche, ſondern auf die phyſiologiſche Erklärung des ſogenannten „zweiten Geſichtes“ an. Dort ward das Traumorgan als in dem Theile des Gehirnes fungirend gedacht, welcher durch Eindrücke des mit ſeinen inneren Angelegenheiten im tiefen Schlafe beſchäftigten Organismus' in analoger Weiſe angeregt werde, wie der, jetzt vollkommen ruhende, nach außen gewandte, mit den Sinnesorganen unmittelbar verbundene Theil des Gehirnes, durch im Wachen empfangene Eindrücke der äußeren Welt angeregt wird. Die vermöge dieſes inneren Organes konzipirte Traummittheilung konnte nur durch einen zweiten, dem Erwachen unmittelbar vorausgehenden Traum überliefert werden, welcher den wahrhaftigen Inhalt des erſten nur in allegoriſcher Form vermitteln konnte, weil hier, beim vorbereiteten und endlich vor ſich gehenden vollen Erwachen des Gehirnes nach außen, bereits die Formen der Erkenntniß der Erſcheinungswelt, nach Raum und Zeit, in Anwendung gebracht werden mußten, und ſomit ein, den gemeinen Erfahrungen des Lebens durchaus verwandtes Bild zu konſtruiren war. — Wir verglichen nun das Werk des Muſikers dem Geſichte der hellſehend gewordenen Somnambule, als das von ihr erſchaute, und nun im erregteſten Zuſtande des Hellſehens auch nach außen verkündete, unmittelbare Abbild des innerſten Wahrtraumes, und fanden den Kanal zu dieſer ſeiner Mittheilung auf dem Wege der Entſtehung und Bildung der Klangwelt auf. — Zu dieſem, hier analogiſch angezogenen, phyſiologiſchen Phänomene der ſomnambulen Hellſichtigkeit halten wir nun das andere des Geiſterſehens, und verwenden hierbei wiederum die hypothetiſche Erklärung Schopenhauer's, wonach dieſes ein bei wachem Gehirne eintretendes Hellſehen ſei; nämlich, es gehe dieſes in Folge einer Depotenzirung des wachen Geſichtes vor ſich, deſſen jetzt umflortes Sehen der innere Drang zu einer Mittheilung an das dem Wachen unmittelbar nahe Bewußtſein benutze, um ihm die im innerſten Wahrtraume erſchienene Geſtalt deutlich vor ſich zu zeigen. Dieſe ſo aus dem Inneren vor das Auge projizirte Geſtalt gehört in keiner Weiſe der realen Welt der Erſcheinung an; dennoch lebt ſie vor dem Geiſterſeher mit all' den Merkmalen eines wirklichen Weſens. Zu dieſem, nur in außerordentlichen und ſeltenen Fällen dem inneren Willen gelingenden Projiziren des nur von ihm erſchauten Bildes vor die Augen des Wachenden, halten wir nun das Werk Shakeſpeare's, um dieſen ſelbſt uns als den Geiſterſeher und Geiſterbanner zu erklären, der die Geſtalten der Menſchen aller Zeiten aus ſeiner innerſten Anſchauung ſich und uns ſo vor das wache Auge zu ſtellen weiß, daß ſie wirklich vor uns zu leben ſcheinen.

Sobald wir uns nun dieſer Analogie mit ihren vollſten Konſequenzen bemächtigen, dürfen wir Beethoven, den wir dem hellſehenden

Somnambulen vergleichen, als den wirkenden Untergrund des Geiſter ſehenden Shakeſpeare bezeichnen: was Beethoven's Melodien hervorbringt, projizirt auch die Shakeſpeare'ſchen Geiſtergeſtalten; und Beide werden ſich gemeinſchaftlich zu einem und demſelben Weſen durchdringen, wenn wir den Muſiker, indem er in die Klangwelt hervortritt, zugleich in die Lichtwelt eintreten laſſen. Dieß geſchähe analog dem phyſiologiſchen Vorgange, welcher einerſeits Grund der Geiſterſichtigkeit wird, andererſeits die ſomnambule Hellſichtigkeit hervorbringt, und bei welchem anzunehmen iſt, daß eine innere Anregung das Gehirn in umgekehrter Weiſe, als beim Wachen es der äußere Eindruck thut, von innen nach außen durchdringt, wo ſie endlich auf die Sinnesorgane trifft, und dieſe beſtimmt nach außen Das zu gewahren, was als Objekt aus dem Inneren hervorgedrungen iſt. Nun beſtätigten wir aber die unleugbare Thatſache, daß beim innigen Anhören einer Muſik das Geſicht in der Weiſe depotenzirt werde, daß es die Gegenſtände nicht mehr intenſiv wahrnähme: ſomit wäre dieß der durch die innerſte Traumwelt angeregte Zuſtand, welcher, als Depotenzirung des Geſichtes, die Erſcheinung der Geiſtergeſtalt ermöglichte.

Wir können dieſe hypothetiſche Erklärung eines anderweitig unerklärlichen phyſiologiſchen Vorganges von verſchiedenen Seiten her für die Erklärung des uns jetzt vorliegenden künſtleriſchen Problem's anwenden, um zu dem gleichen Ergebniſſe zu gelangen. Die Geiſtergeſtalten Shakeſpeare's würden durch das völlige Wachwerden des inneren Muſikorganes zum Ertönen gebracht werden, oder auch: Beethoven's Motive würden das depotenzirte Geſicht zum deutlichen Gewahren jener Geſtalten begeiſtern, in welchen verkörpert dieſe jetzt vor unſerem hellſichtig gewordenen Auge ſich bewegten. In dem einen wie dem anderen der an ſich weſentlich identiſchen Fälle müßte die ungeheuere Kraft, welche hier, gegen die Ordnung der Naturgeſetze, in dem angegebenen Sinne der Erſcheinungsbildung von innen nach außen ſich bewegte, aus einer tiefſten Noth ſich erzeugen, und es würde dieſe Noth wahrſcheinlich dieſelbe ſein, welche im gemeinem Lebensvorgange den Angſtſchrei des aus dem bedrängenden Traumgeſichte des tiefen Schlafes plötzlich Erwachenden hervorbringt; nur daß hier, im außerordentlichen, ungeheueren, das Leben des Genius' der Menſchheit geſtaltenden Falle, die Noth dem Erwachen in einer neuen, durch dieſes Erwachen einzig offen zu legenden Welt heißeſten Erkennens und höchſter Befähigung zuführt.

Dieſes Erwachen aus tiefſter Noth erleben wir aber bei jenem merkwürdigen, der gemeinen äſthetiſchen Kritik ſo anſtößig gebliebenen Überſprunge der Inſtrumentalmuſik in die Vokalmuſik, von deſſen Erklärung bei der Beſprechung der neunten Symphonie Beethoven's wir zu dieſer weit ausgreifenden Unterſuchung ausgingen. Was wir hierbei empfinden, iſt ein gewiſſes Übermaaß, eine gewaltſame Nöthigung zur Entladung nach außen, durchaus vergleichbar dem Drange nach Erwachen aus einem tief beängſtigenden Traume; und das Bedeutſame für den Kunſtgenius der Menſchheit iſt, daß dieſer Drang hier eine künſtleriſche That hervorrief, durch welche dieſem Genius ein neues Vermögen, die Befähigung zur Erzeugung des höchſten Kunſtwerkes zugeführt iſt.

Auf dieſes Kunſtwerk haben wir in dem Sinne zu ſchließen, daß es das vollendetſte Drama, ſomit ein weit über das Werk der eigentlichen Dichtkunſt hinausliegendes ſein muß. Hierauf dürfen wir ſchließen, die wir die Identität des Shakeſpeare'ſchen und des Beethoven'ſchen Drama's erkannten, von welchem wir andererſeits anzunehmen haben, daß es ſich zur „Oper" verhalte, wie ein Shakeſpeare'ſches Stück zu einem Litteratur-Drama, und eine Beethoven'ſche Symphonie zu einer Opernmuſik.

Daß Beethoven im Verlaufe ſeiner neunten Symphonie einfach zur förmlichen Chor-Cantate mit Orcheſter zurückkehrt, hat uns in der Beurtheilung jenes merkwürdigen Überſprunges aus der Inſtrumental- in die Vokalmuſik nicht zu beirren; die Bedeutung dieſes choralen Theiles der Symphonie haben wir zuvor ermeſſen, und dieſe als dem eigenſten Felde der Muſik angehörig erkannt: in ihm liegt, außer jener eingänglich behandelten Veredelung der Melodie, nichts formell Unerhörtes für uns vor; es iſt eine Cantate mit Textworten, zu denen die Muſik in kein anderes Verhältniß tritt, als zu jedem anderen Geſangstexte. Wir wiſſen, daß nicht die Verſe des Textdichters, und wären es die Goethe's und Schiller's, die Muſik beſtimmen können; dieß vermag allein das Drama, und zwar nicht das dramatiſche Gedicht, ſondern das wirklich vor unſeren Augen ſich bewegende Drama, als ſichtbar gewordenes Gegenbild der Muſik, wo dann das Wort und die Rede einzig der Handlung, nicht aber dem dichteriſchen Gedanken mehr angehören.

Nicht alſo das Werk Beethoven's, ſondern jene in ihm enthaltene unerhörte künſtleriſche That des Muſikers haben wir hier als den Höhepunkt der Entfaltung ſeines Genius' feſtzuhalten, indem wir erklären, daß das ganz von dieſer That belebte und gebildete Kunſtwerk auch die vollendetſte Kunſtform bieten müßte, nämlich diejenige Form, in welcher, wie für das Drama, ſo beſonders auch für die Muſik, jede Konventionalität vollſtändig aufgehoben ſein würde. Dieß wäre dann zugleich auch die einzige, dem in unſerem großen Beethoven ſo kräftig individualiſirten deutſchen Geiſte durchaus entſprechende, von ihm erſchaffene rein-menſchliche, und doch ihm original angehörige, neue Kunſtform, welche bis jetzt der neueren Welt, im Vergleiche zur antiken Welt, noch fehlt.

Es wird Demjenigen, der ſich zu den hier von mir ausgeſprochenen Anſichten im Betreff der Beethoven'ſchen Muſik beſtimmen laſſen ſollte, nicht zu erſparen ſein, für phantaſtiſch und überſchwenglich gehalten zu werden; und zwar wird ihm dieſer Vorwurf nicht nur von unſeren heutigen gebildeten und ungebildeten Muſikern, welche das von uns gemeinte Traumgeſicht der Muſik meiſtens nur unter der Geſtalt des Traumes Zettel's im Sommernachtstraum erfahren haben, gemacht werden, ſondern namentlich auch von unſeren Litteraturpoeten und ſelbſt bildenden Künſtlern, inſoweit dieſe ſich überhaupt um Fragen, welche ganz von ihrer Sphäre abzuführen ſcheinen, bekümmern. Leicht müßten wir uns aber dazu entſchließen, jenen Vorwurf, ſelbſt wenn er recht geringſchätzig, ja mit einem auf Beleidigung berechneten Darüberhinwegſehen uns ausgedrückt würde, ruhig zu ertragen; denn es leuchtet uns ein, daß zunächſt Jene gar nicht zu erſehen vermögen, was wir erkennen, wogegen ſie im beſten Falle genau nur ſo viel hiervon zu gewahren im Stande ſind, als nöthig ſein dürfte, um ihnen ihre eigene Unproduktivität erklärlich zu machen: daß ſie vor dieſer Erkenntniß aber zurückſchrecken, muß wiederum uns nicht unverſtändlich ſein.

Führen wir uns den Charakter unſerer jetzigen litterariſchen und künſtleriſchen Öffentlichkeit vor, ſo gewahren wir eine merkliche Wandelung, welche ſeit etwa einem Menſchenalter hierin ſich zugetragen hat. Es ſieht hier Alles nicht nur wie Hoffnung, ſondern ſogar in einem ſolchen Grade wie Gewißheit aus, daß die große Periode der deutſchen Wiedergeburt, mit ihren Goethe und Schiller, ſelbſt mit einer, immerhin wohltemperirten, Geringſchätzung angeſehen wird. Dieß war vor einem Menſchenalter ziemlich anders: es gab ſich damals der Charakter unſeres Zeitalters unverhohlen für einen weſentlich kritiſchen aus; man bezeichnete den Zeitgeiſt als einen „papierenen", und glaubte ſelbſt der bildenden Kunſt nur noch in der Zuſammenſtellung und Verwendung überkommener Typen eine, allerdings von jeder Originalität entkleidete, lediglich reproduzirende Wirkſamkeit zuſprechen zu dürfen. Wir müſſen annehmen, daß man hierin um jene Zeit wahrhaftiger ſah und ehrlicher ſich ausſprach, als dieß heut' zu Tage der Fall iſt. Wer daher noch jetzt, trotz des zuverſichtlichen Gebahrens unſerer Litteraten und litterariſchen Bildner, Erbauer, und ſonſtiger mit dem öffentlichen Geiſte verkehrender Künſtler, der Meinung von damals ſein ſollte, mit dem dürften wir uns leichter zu verſtändigen hoffen, wenn wir die unvergleichliche Bedeutung, welche die Muſik für unſere Kultur-Entwickelung gewonnen hat, in ihr rechtes Licht zu ſtellen unternehmen, wofür wir uns ſchließlich aus dem vorzüglichen Verſenken in die innere Welt, wie ſie unſere bisherige Unterſuchung veranlaßte, einer Betrachtung der äußeren Welt zuwenden, in welcher wir leben, und unter deren Drucke jenes innere Weſen zu der ihm jetzt eigenen, nach außen reagirenden Kraft ſich ermächtigte.

Um uns hierbei nicht etwa in einem weit geſponnenen kulturgeſchichtlichen Irrgewebe zu verfangen, halten wir ſofort einen charakteriſtiſchen Zug des öffentlichen Geiſtes der unmittelbaren Gegenwart feſt. —

Während die deutſchen Waffen ſiegreich nach dem Centrum der franzöſiſchen Civiliſation vordringen, regt ſich bei uns plötzlich das Schamgefühl über unſere Abhängigkeit von dieſer Civiliſation, und tritt als Aufforderung zur Ablegung der Pariſer Modetrachten vor die Öffentlichkeit. Dem patriotiſchen Gefühle erſcheint alſo endlich Das anſtößig, was der äſthetiſche Schicklichkeits-Sinn der Nation ſo lange nicht nur ohne jede Proteſtation ertragen, ſondern dem unſer öffentlicher Geiſt ſogar mit Haſt und Eifer nachgeſtrebt hat. Was ſagte in der That wohl dem Bildner ein Blick auf unſere Öffentlichkeit, welche einerſeits nur Stoff zu den Karrikaturen unſerer Witzblätter darbot, während andererſeits wiederum unſere Poeten ungeſtört fortfuhren das „deutſche Weib“ zu beglückwünſchen? — Wir meinen über dieſe ſo eigenthümlich komplizirte Erſcheinung ſei wohl kein Wort der Beleuchtung erſt zu verlieren. — Vielleicht könnte ſie aber als ein vorübergehendes Übel angeſehen werden: man könnte erwarten, das Blut unſerer Söhne, Brüder und Gatten, für den erhabenſten Gedanken des deutſchen Geiſtes auf den mörderiſcheſten Schlachtfeldern der Geſchichte vergoſſen, müßte unſeren Töchtern, Schweſtern und Frauen wenigſtens die Wange mit Scham röthen, und plötzlich müßte eine edelſte Noth ihnen den Stolz erwecken, ihren Männern nicht mehr als Karrikaturen der lächerlichſten Art ſich vorzuſtellen. Zur Ehre der deutſchen Frauen wollen wir nun auch gern glauben, daß ein würdiges Gefühl in dieſem Betreff ſie bewege; und dennoch mußte wohl Jeder lächeln, wenn er von den erſten an ſie gerichteten Aufforderungen, ſich eine neue Tracht zuzulegen, Kenntniß nahm. Wer fühlte nicht, daß hier nur von einer neuen, und vermuthlich ſehr ungeſchickten Maskerade die Rede ſein konnte? Denn es iſt nicht eine zufällige Laune unſeres öffentlichen Lebens, daß wir unter der Herrſchaft der Mode ſtehen, ebenſo wie es in der Geſchichte der modernen Civiliſation ſehr wohl begründet iſt, daß die Launen des Pariſer Geſchmackes uns die Geſetze der Mode diktiren. Wirklich iſt der franzöſiſche Geſchmack, d. h. der Geiſt von Paris und Verſailles, ſeit zweihundert Jahren das einzige produktive Ferment der europäiſchen Bildung geweſen; während der Geiſt keiner Nation mehr Kunſttypen zu bilden vermochte, produzirte der franzöſiſche Geiſt wenigſtens noch die äußere Form der Geſellſchaft, und bis auf den heutigen Tag die Modetracht.

Mögen dieſe nun unwürdige Erſcheinungen ſein, ſo ſind ſie doch dem franzöſiſchen Geiſte original entſprechend; ſie drücken ihn ganz ſo beſtimmt und ſchnell erkenntlich aus, wie die Italiener der Renaiſſance, die Römer, die Griechen, die Aegypter und Aſſyrer in ihren Kunſttypen ſich ausgedrückt haben; und durch nichts bezeigen uns die Franzoſen mehr, daß ſie das herrſchende Volk der heutigen Civiliſation ſind, als dadurch, daß unſere Phantaſie ſogleich auf das Lächerliche geräth, wenn wir uns imaginiren, uns bloß von ihrer Mode emanzipiren zu wollen. Wir erkennen ſogleich, daß eine der franzöſiſchen Mode gegenüber geſtellte „deutſche Mode“ etwas ganz Abſurdes ſein würde, und müſſen, da ſich doch wieder unſer Gefühl gegen jene Herrſchaft empört, ſchließlich einſehen, daß wir einem wahren Fluche verfallen ſind, von welchem uns nur eine unendlich tief begründete Neugeburt erlöſen könnte. Unſer ganzes Grundweſen müßte ſich nämlich der Art ändern, daß der Begriff der Mode ſelbſt für die

Geſtaltung unſeres äußeren Lebens gänzlich ſinnlos zu werden hätte.

Darauf, worin dieſe Neugeburt beſtehen müßte, hätten wir nun mit großer Vorſicht Schlüſſe zu ziehen, wenn wir zuerſt den Gründen des tiefen Verfalles des öffentlichen Kunſtgeſchmackes nachgeforſcht. Da uns die Anwendung von Analogien ſchon für den Hauptgegenſtand unſerer Unterſuchungen mit einigem Glücke zu ſonſt ſchwierig zu erlangenden Aufſchlüſſen leitete, verſuchen wir nochmals uns zunächſt auf ein anſcheinend abliegendes Gebiet der Betrachtung zu begeben, auf welchem wir aber jedenfalls eine Ergänzung unſerer Anſichten über den plaſtiſchen Charakter unſerer Öffentlichkeit gewinnen dürften. —

Wollen wir uns ein wahres Paradies von Produktivität des menſchlichen Geiſtes vorſtellen, ſo haben wir uns in die Zeiten vor der Erfindung der Schrift und ihrer Aufzeichnung auf Pergament oder Papier zu verſetzen. Wir müſſen finden, daß hier das ganze Kulturleben geboren worden iſt, welches jetzt nur noch als Gegenſtand des Nachſinnens oder der zweckmäßigen Anwendung ſich forterhält. Hier war denn auch die Poeſie nichts Anderes als wirkliche Erfindung von Mythen, d. h. von idealen Vorgängen, in welchen ſich das menſchliche Leben nach ſeinem verſchiedenen Charakter mit objektiver Wirklichkeit, im Sinne von unmittelbaren Geiſtererſcheinungen, abſpiegelte. Die Befähigung hierzu ſehen wir jedem edel gearteten Volke zu eigen, bis zu dem Zeitpunkte, wo der Gebrauch der Schrift zu ihm gelangt. Von da ab ſchwindet ihm die poetiſche Kraft; die bisher wie im ſteten Natur-Entwickelungsprozeß lebendig ſich geſtaltende Sprache verfällt in den Kryſtalliſationsprozeß und erſtarrt; die Dichtkunſt wird zur Kunſt der Ausſchmückung der alten, nun nicht mehr neu zu erfindenden Mythen, und endigt als Rhetorik und Dialektik. — Nun aber vergegenwärtigen wir uns den Überſprung der Schrift zur Buchdruckerkunſt. Aus dem koſtbaren geſchriebenen Buche las der Hausherr der Familie, den Gäſten vor; nun jedoch lieſt Jeder ſelbſt aus dem gedruckten Buche ſtill für ſich, und für die Leſer ſchreibt jetzt der Schriftſteller. Man muß die religiöſen Sekten der Reformationszeit, ihre Diſputate und Traktätlein ſich zurückrufen, um einen Einblick in das Wüthen des Wahnſinns zu gewinnen, welcher ſich der vom Buchſtaben beſeſſenen Menſchenköpfe bemächtigt hatte. Man kann annehmen, daß nur Luther's herrlicher Choral den geſunden Geiſt der Reformation rettete, weil er das Gemüth beſtimmte, und die Buchſtaben-Krankheit der Gehirne damit heilte. Aber noch konnte der Genius eines Volkes mit dem Buchdrucker ſich verſtändigen, ſo kläglich ihm der Verkehr auch ankommen mochte; mit der Erfindung der Zeitungen, ſeit dem vollen Aufblühen des Journalweſens, mußte jedoch dieſer gute Geiſt des Volkes ſich gänzlich aus dem Leben zurückziehen. Denn jetzt herrſchen nur noch Meinungen, und zwar „öffentliche“; dieſe ſind für Geld zu haben, wie die öffentlichen Dirnen: wer eine Zeitung ſich hält, hat, neben der Makulatur, noch ihre Meinung ſich angeſchafft; er braucht nicht mehr zu denken, noch zu ſinnen; ſchwarz auf weiß iſt bereits für ihn gedacht, was von Gott und der Welt zu halten ſei. So ſagt denn auch das Pariſer Modejournal dem „deutſchen Weibe“, wie es ſich zu kleiden hat; denn in ſolchen Dingen uns das Richtige ſagen zu dürfen, dazu hat der Franzoſe ſich ein volles Recht erworben, da er ſich zum eigentlichen farbigen Illuſtrator unſerer Journal-Papier-Welt aufgeſchwungen hat.

Halten wir zu der Umwandlung der poetiſchen Welt in eine journal-litterariſche Welt jetzt diejenige, welche die Welt als Form und Farbe erfahren hat, ſo treffen wir nämlich auf das ganz gleiche Ergebniß.

Wer wäre ſo anmaßend, von ſich ſagen zu wollen, daß er ſich wirklich einen Begriff von der Größe und göttlichen Erhabenheit der plaſtiſchen Welt des griechiſchen Alterthums zu machen vermöge? Jeder Blick auf ein einziges Bruchſtück ihrer uns erhaltenen Trümmer läßt uns mit Schauer empfinden, daß wir hier vor einem Leben ſtehen, zu deſſen Beurtheilung wir auch noch nicht einmal den mindeſten Maaßanſatz finden können. Jene Welt hatte ſich das Vorrecht erworben, ſelbſt aus ihren Trümmern für alle Zeiten uns darüber zu belehren, wie der übrige Verlauf des Weltenlebens etwa noch erträglich zu geſtalten wäre. Wir danken es den großen *Italienern*, dieſe Lehre uns neu belebt, und edelſinnig in unſere neuere Welt hinüber geleitet zu haben. Dieſes mit ſo reicher Phantaſie hochbegabte Volk ſehen wir in der leidenſchaftlichen Pflege jener Lehre ſich völlig verzehren; nach einem wundervollen Jahrhunderte tritt es wie ein Traum aus der Geſchichte, welche von nun an eines verwandt erſcheinenden Volkes irrthümlich ſich bemächtigt, wie um zu ſehen, was aus dieſem etwa für Form und Farbe der Welt zu ziehen ſein möchte. Die italieniſche Kunſt und Bildung ſuchte ein kluger Staatsmann und Kirchenfürſt dem *franzöſiſchen* Volksgeiſte einzuimpfen, nachdem dieſem Volke der proteſtantiſche Geiſt vollſtändig ausgetilgt war: ſeine edelſten Häupter hatte es fallen ſehen, und was die Pariſer Bluthochzeit verſchont, war endlich noch ſorgſam bis auf den letzten Stumpf ausgebrannt worden. Mit dem Reſte der Nation ward nun „künſtleriſch" verfahren; da ihr aber jede Phantaſie abging oder ausgegangen war, wollte ſich die Produktivität nirgends zeigen, und namentlich blieb ſie unfähig eben ein Werk der Kunſt zu ſchaffen. Beſſer gelang es, den Franzoſen ſelbſt zu einem künſtlichen Menſchen zu machen; die künſtleriſche Vorſtellung, die ſeiner Phantaſie nicht einging, konnte zu einer künſtlichen Darſtellung des ganzen Menſchen an ſich ſelbſt gemacht werden. Dieß konnte ſogar für antik gelten, nämlich wenn man annahm, daß der Menſch an ſich ſelbſt erſt Künſtler ſein müſſe, ehe er Kunſtwerke hervorzubringen hätte. Ging nun ein angebeteter galanter König mit dem rechten Beiſpiele einer ungemein delikaten Haltung in Allem und Jedem voran, ſo war es leicht, auf der von ihm abſteigenden Klimax durch die Hofherren hinab, endlich das ganze Volk zur Annahme der galanten Manieren zu beſtimmen, in deren zur zweiten Natur artenden Pflege der Franzoſe ſich inſofern endlich über den Italiener der Renaiſſance erhaben dünken mochte, als dieſer nur Kunſtwerke geſchaffen, der Franzoſe dagegen ſelbſt ein Kunſtwerk geworden ſei.

Man kann ſagen, der Franzoſe iſt das Produkt einer beſonderen Kunſt ſich auszudrücken, ſich zu bewegen und zu kleiden. Sein Geſetz hierfür iſt der „Geſchmack“, — ein Wort, das von der niedrigſten Sinnesfunktion her auf eine geiſtige Tendenz hingeleitet worden iſt; und mit dieſem Geſchmacke ſchmeckt er ſich eben ſelbſt, nämlich ſo, wie er ſich zubereitet hat, als eine ſchmackhafte Sauce. Unſtreitig hat er es hierin zur Virtuoſität gebracht: er iſt durch und durch „modern“, und wenn er der ganzen civiliſirten Welt ſich ſo zur Nachahmung vorſtellt, iſt es nicht ſein Fehler, wenn er ungeſchickt nachgeahmt wird, wogegen es ihm vielmehr zur ſteten Schmeichelei gereicht, daß nur er in dem original iſt, worin Andere ihm nachzuahmen ſich beſtimmt fühlen. — Dieſer Menſch iſt denn auch völlig „Journal“; ihm iſt die bildende Kunſt, wie nicht minder die Muſik, ein Objekt des „Feuilleton“. Die erſtere hat er ſich, als durchaus moderner Menſch, ſo zurecht gelegt, wie ſeine Kleidertracht, in welcher er rein nach dem Belieben der Neuheit, d. h. des ſtets bewegten Wechſels verfährt. Hier iſt das Ameublement die Hauptſache; zu dieſem konſtruirt der Architekt das Gehäuſe. Die Tendenz, nach welcher dieſes früher geſchah, war bis zur großen Revolution noch in dem Sinne original, daß ſie dem Charakter der herrſchenden Klaſſe der Geſellſchaft ſich in der Weiſe anſchmiegte, wie die Kleidertracht den Leibern und die Friſur den Köpfen derſelben. Seitdem iſt dieſe Tendenz inſofern in Verfall gerathen, als die vornehmeren Klaſſen ſich ſchüchtern des Tonangebens in der Mode enthalten, und dagegen die Initiative hierfür den zur Bedeutung gelangten breiteren Schichten der Bevölkerung (wir faſſen immer Paris in das Auge) überlaſſen haben. Hier iſt denn nun der ſogenannte „demi-monde“ mit ſeinen Liebhabern zum Tonangeber geworden: die Pariſer Dame ſucht ſich ihrem Gatten durch Nachahmung der Sitten und Trachten deſſelben anziehend zu machen: denn hier iſt andererſeits doch Alles noch ſo original, daß Sitten und Trachten zu einander gehören und ſich ergänzen. Von dieſer Seite wird nun auf jeden Einfluß auf die bildende Kunſt verzichtet, welche endlich gänzlich in die Domäne der Kunſtmodehändler, als Quincaillerie und Tapezierarbeit — faſt wie in den erſten Anfängen der Künſte bei nomadiſchen Völkern — übergegangen iſt. Der Mode ſtellt ſich, bei dem ſteten Bedürfniſſe nach Neuheit, da ſie ſelbſt nie etwas wirklich Neues produziren kann, der Wechſel der Extreme als einzige Auskunft zu Gebote: wirklich iſt es dieſe Tendenz, an welche unſere ſonderbar berathenen bildenden Künſtler endlich anknüpfen, um auch edle, natürlich nicht von ihnen erfundene, Formen der Kunſt wieder zum Vorſchein zu bringen. Jetzt wechſeln Antike und Roccoco, Gothik und Renaiſſance unter ſich ab; die Fabriken liefern Laokoon-Gruppen, chineſiſches Porzellan, kopirte Raphaele und Murillo's, hetruriſche Vaſen, mittelalterliche Teppichgewebe; dazu Meubles à la Pompadour, Stuccaturen à la Louis XIV.; der Architekt ſchließt das Ganze in Florentiniſchen Styl ein, und ſetzt eine Ariadne-Gruppe darauf.

Nun wird die „moderne Kunſt“ ein neues Prinzip duch für den Äſthetiker: das Originelle derſelben iſt ihre gänzliche Originalitätsloſigkeit, und ihr unermeßlicher Gewinn beſteht in dem Umſatz aller Kunſtſtyle, welche nun der gemeinſten Wahrnehmung kenntlich, und nach beliebigem Geſchmack für Jeden verwendbar geworden ſind. — Aber auch ein neues Humanitätsprinzip wird ihr zuerkannt, nämlich die Demokratiſirung des Kunſtgeſchmackes. Es heißt da: man ſolle aus dieſer Erſcheinung für die Volksbildung Hoffnung ſchöpfen; denn nun ſeien die Kunſt und ihre Erzeugniſſe nicht mehr bloß für den Genuß der bevorzugten Klaſſen vorhanden, ſondern der geringſte Bürger habe jetzt Gelegenheit, die edelſten Typen der Kunſt ſich auf ſeinem Kamine vor die Augen zu ſtellen, was ſelbſt dem Bettler am Schaufenſter der Kunſtläden noch möglich falle. Jedenfalls ſolle man damit zufrieden ſein; denn wie, da nun einmal Alles unter einander vor uns daliege, ſelbſt dem begabteſten Kopfe noch die Erfindung eines neuen Kunſtſtyles für Bildnerei, wie für Litteratur, aufkommen könnte, das müſſe doch geradezu unbegreiflich bleiben. —

Wir dürfen dieſem Urtheile nun vollkommen beiſtimmen; denn es liegt hier ein Ergebniß der Geſchichte von derſelben Konſequenz, wie das unſerer Civiliſation überhaupt, vor. Es wäre denkbar, daß dieſe Konſequenzen ſich abſtumpften, nämlich im Untergange unſerer Civiliſation; was ungefähr anzunehmen wäre, wenn alle Geſchichte über den Haufen geworfen würde, wie dieß etwa in den Konſequenzen des ſozialen Kommunismus' liegen müßte, wenn dieſer ſich der modernen Welt im Sinne einer praktiſchen Religion bemächtigen ſollte. Jedenfalls ſtehen wir mit unſerer Civiliſation am Ende aller wahren Produktivität im Betreff der plaſtiſchen Form derſelben, und thun ſchließlich wohl uns daran zu gewöhnen, auf dieſem Gebiete, auf welchem die antike Welt uns als unerreichbares Vorbild daſteht, nichts dieſem Vorbilde Ähnliches mehr zu erwarten; dagegen wir uns mit dieſem ſonderbaren, Manchem ja ſogar ſehr anerkennungswerth dünkenden Ergebniſſe der modernen Civiliſation vielleicht zu begnügen haben, und zwar mit demſelben Bewußtſein, mit welchem wir jetzt die Aufſtellung einer neuen deutſchen Kleidermode für uns, und namentlich unſere Frauen, als einen vergeblichen Reaktions-Verſuch gegen den Geiſt unſerer Civiliſation erkennen müſſen.

Denn ſo weit unſer Auge ſchweift, beherrſcht uns die Mode. —

Aber neben dieſer Welt der Mode iſt uns eben gleichzeitig eine andere Welt erſtanden. Wie unter der römiſchen Univerſal-Civiliſation das Chriſtenthum hervortrat, ſo bricht jetzt aus dem Chaos der modernen Civiliſation die Muſik hervor. Beide ſagen aus: „unſer Reich iſt nicht von dieſer Welt". Das heißt eben: wir kommen von innen, ihr von außen; wir entſtammen dem Weſen, ihr dem Scheine der Dinge.

Erfahre Jeder an ſich, wie die ganze moderne Erſcheinungswelt, welche ihn überall zu ſeiner Verzweiflung undurchbrechbar einſchließt, plötzlich in Nichts vor ihm verſchwindet, ſobald ihm nur die erſten

Takte einer jener göttlichen Symphonien ertönen. Wie wäre es möglich, in einem heutigen Konzertſaale (in welchem Turkos und Zuaven ſich allerdings behaglich fühlen würden!) nur mit einiger Andacht dieſer Muſik zu lauſchen, wenn unſerer optiſchen Wahrnehmung, wie wir dieſes Phänomen ſchon oben berührten, die ſichtbare Umgebung nicht verſchwände? Dieß iſt nun aber, im ernſteſten Sinne aufgefaßt, die gleiche Wirkung der Muſik unſerer ganzen modernen Civiliſation gegenüber; die Muſik hebt ſie auf, wie das Tageslicht den Lampenſchein. —

Es iſt ſchwer, ſich deutlich vorzuſtellen, in welcher Art die Muſik von je ihre beſondere Macht der Erſcheinungswelt gegenüber äußerte. Uns muß es dünken, daß die Muſik der Hellenen die Welt der Erſcheinung ſelbſt innig durchdrang, und mit den Geſetzen ihrer Wahrnehmbarkeit ſich verſchmolz. Die Zahlen des Pythagoras ſind gewiß nur aus der Muſik lebendig zu verſtehen; nach den Geſetzen der Eurhythmie baute der Architekt, nach denen der Harmonie erfaßte der Bildner die menſchliche Geſtalt; die Regeln der Melodik machten den Dichter zum Sänger, und aus dem Chorgeſange projizirte ſich das Drama auf die Bühne. Wir ſehen überall das innere, nur aus dem Geiſte der Muſik zu verſtehende Geſetz, das äußere, die Welt der Anſchaulichkeit ordnende Geſetz beſtimmen: den ächt antiken doriſchen Staat, welchen Platon aus der Philoſophie für den Begriffſeſt zuhalten verſuchte, ja die Kriegsordnung, die Schlacht, leiteten die Geſetze der Muſik mit der gleichen Sicherheit wie den Tanz. — Aber das Paradies ging verloren: der Urquell der Bewegung einer Welt verſiechte. Dieſe bewegte ſich, wie die Kugel auf den erhaltenen Stoß, im Wirbel der Radienſchwingung, doch in ihr bewegte ſich keine treibende Seele mehr; und ſo mußte auch die Bewegung endlich erlahmen, bis die Weltſeele neu wieder erweckt wurde.

Der Geiſt des Chriſtenthums war es, der die Seele der Muſik neu wieder belebte. Sie verklärte das Auge des italieniſchen Malers, und begeiſterte ſeine Sehkraft, durch die Erſcheinung der Dinge hindurch auf ihre Seele, den in der Kirche andererſeits verkommenden Geiſt des Chriſtenthums, zu bringen. Dieſe großen Maler waren faſt alle Muſiker, und der Geiſt der Muſik iſt es, der uns beim Verſenken in den Anblick ihrer Heiligen und Märtyrer vergeſſen läßt, daß wir hier *ſehen*. — Doch es kam die Herrſchaft der Mode: wie der Geiſt der Kirche der künſtlichen Zucht der Jeſuiten verfiel, ſo ward mit der Bildnerei auch die Muſik zur ſeelenloſen Künſtelei. Wir verfolgten nun an unſerem großen Beethoven den wundervollen Prozeß der Emanzipation der Melodie aus der Herrſchaft der Mode, und beſtätigten, daß er, mit unvergleichlich eigenthümlicher Verwendung all' des Materiales, welches herrliche Vorgänger mühevoll dem Einfluſſe dieſer Mode entzogen hatten, der Melodie ihren ewig giltigen Typus, der Muſik ſelbſt ihre unſterbliche Seele wiedergegeben habe. Mit der nur ihm eigenen göttlichen Naivetät, drückt unſer Meiſter ſeinem Siege auch den Stempel des vollen Bewußtſeins, mit welchem er ihn errungen, auf. In dem Gedichte Schiller's, welches er ſeinem wunderbaren Schlußſatze der neunten Symphonie unterlegt, erkannte er vor Allem die Freude der von der Herrſchaft der „Mode" befreiten Natur. Betrachten wir die merkwürdige Auffaſſung, welche er den Worten des Dichters:

„Deine Zauber binden wieder
Was die Mode ſtreng getheilt"

giebt. Wie wir dieß bereits fanden, legte Beethoven die Worte der Melodie eben nur als Geſangstext, in dem Sinne eines allgemeinen Zuſammenſtimmens des Charakters der Dichtung mit dem Geiſte dieſer Melodie, unter. Das, was man unter richtiger Deklamation, namentlich im dramatiſchen Sinne, zu verſtehen pflegt, läßt er hierbei faſt gänzlich unbeachtet; ſo läßt er auch jenen Vers „was die Mode ſtreng getheilt", bei der Abſingung der erſten drei Strophen des Gedichtes ohne jede beſondere Hervorhebung der Worte an uns vorübergehen. Dann aber, nach unerhörter Steigerung der dithyrambiſchen Begeiſterung, faßt er endlich auch die Worte dieſes Verſes mit vollem dramatiſchem Affekte auf, und als er ſie in einem faſt wüthend drohenden Uniſono wiederholen läßt, iſt ihm das Wort „ſtreng“ für ſeinen zürnenden Ausdruck nicht genügend. Merkwürdig, daß dieſes maaßvollere Epitheton für die Aktion der Mode ſich auch nur einer ſpäteren Abſchwächung von Seiten des Dichters verdankt, welcher in der erſten Ausgabe ſeines Liedes an die Freude noch hatte drucken laſſen:

„Was der Mode Schwert getheilt!“

Dieſes „Schwert“ ſchien nun Beethoven wieder nicht das Richtige zu ſagen; es kam ihm, der Mode zugetheilt, zu edel und heroiſch vor. So ſetzte er denn aus eigener Machtvollkommenheit „frech“ hin, und nun ſingen wir:

„Was die Mode frech getheilt!“ —*)

Kann etwas ſprechender ſein, als dieſer merkwürdige, bis zur Leidenſchaftlichkeit heftige künſtleriſche Vorgang? Wir glauben Luther in ſeinem Zorne gegen den Papſt vor uns zu ſehen! —

Gewiß darf es uns erſcheinen, daß unſere Civiliſation, ſo weit ſie namentlich auch den künſtleriſchen Menſchen beſtimmt, nur aus dem Geiſte unſerer Muſik, der Muſik, welche Beethoven aus den Banden der Mode befreite, neu beſeelt werden könne. Und die Aufgabe, in dieſem Sinne der vielleicht hierdurch ſich geſtaltenden neuen, ſeelenvolleren Civiliſation die ſie durchdringende neue Religion zuzuführen, kann erſichtlich nur dem deutſchen Geiſte beſchieden ſein, den wir ſelbſt erſt richtig verſtehen lernen, wenn wir jede ihm zugeſchriebene falſche Tendenz fahren laſſen.

---

*) In der übrigens ſo verdankenswerthen Härtel'ſchen Geſammtausgabe der Beethoven'ſchen Werke iſt von einem Mitgliede des an einem anderen Orte von mir charakteriſirten muſikaliſchen „Mäßigkeitsvereines“, welches die „Kritik“ dieſer Ausgabe beſorgte, auf S. 260 u. f. der Partitur der neunten Symphonie dieſer ſo ſprechende Zug vertilgt, und für das „frech“ der Schott'ſchen Originalausgabe das wohlanſtändige, ſittig-mäßige „ſtreng“ eigenmächtig hingeſtellt worden. Ein Zufall entdeckte mir ſoeben dieſe Fälſchung, die, wenn wir über ihre Motive nachdenken, wohl geeignet iſt, uns mit ſchauerlichen Ahnungen über das Schickſal der Werke unſeres großen Beethoven zu erfüllen, wenn wir ſie für alle Zeiten einer in dieſem Sinne progreſſiv ſich ausbildenden Kritik verfallen ſehen müßten. —

Wie ſchwer nun aber die richtige Selbſterkenntniß, namentlich für eine ganze Nation iſt, erfahren wir jetzt zu unſerem wahren Schrecken an unſerem bisher ſo mächtigen Nachbarvolke der Franzoſen; und wir mögen daraus eine ernſte Veranlaſſung zur eigenen Selbſterforſchung nehmen, wofür wir uns glücklicher Weiſe nur den ernſten Bemühungen unſerer großen deutſchen Dichter anzuſchließen haben, deren Grundſtreben, bewußt wie unbewußt, dieſe Selbſterforſchung war.

Es mußte dieſen fraglich dünken, wie das ſo unbeholfen und ſchwerfällig ſich geſtaltende deutſche Weſen neben der ſo ſicher und leicht bewegten Form unſerer Nachbarn romaniſcher Herkunft einiger Maaßen vortheilhaft ſich behaupten ſollte. Da andererſeits dem deutſchen Geiſte ein unleugbarer Vorzug in der ihm eigenen Tiefe und Innigkeit des Erfaſſens der Welt und ihrer Erſcheinungen zuzuerkennen war, frug es ſich immer, wie dieſer Vorzug zu einer glücklichen Ausbildung des Nationalcharakters, und von hier aus zu einem günſtigen Einfluſſe auf den Geiſt und den Charakter der Nachbarvölker anzuleiten wäre, während bisher, ſehr erſichtlicher Weiſe, Beeinfluſſungen dieſer Art mehr ſchädlich als vortheilhaft von dorther auf uns gewirkt hatten.

Verſtehen wir nun die beiden durch das Leben unſeres größten Dichters gleich Hauptadern ſich durchziehenden poetiſchen Grundentwürfe richtig, ſo erhalten wir hieraus die vorzüglichſte Anleitung zur Beurtheilung des Problem's, welches ſofort beim Antritt ſeiner unvergleichlichen Dichterlaufbahn dieſem freieſten deutſchen Menſchen ſich darſtellte. — Wir wiſſen, daß die Konzeption des „Fauſt“ und des „Wilhelm Meiſter“ ganz in die gleiche Zeit des erſten übervollen Erblühens des Goethe'ſchen Dichtergenius' fällt. Die tiefe Inbrunſt des ihn erfüllenden Gedankens drängte ihn zunächſt zu der Ausführung der erſten Anfänge des „Fauſt“: wie vor dem Übermaaße der eigenen Konzeption erſchreckt, wendete er ſich von dem gewaltigen Vorhaben zu der beruhigenderen Form der Auffaſſung des Problem's im „Wilhelm Meiſter“. In der Reiſe des Mannesalters führte er dieſen leicht fließenden Roman auch aus. Sein Held iſt der, ſichere und gefällige Form ſich ſuchende deutſche Bürgerſohn, der über das Theater hinweg, durch die adelige Geſellſchaft dahin, einem nützlichen Weltbürgerthume zugeführt wird; ihm iſt ein Genius beigegeben, den er nur oberflächlich verſteht: ungefähr ſo, wie Goethe damals die Muſik verſtand, wird von Wilhelm Meiſter „Mignon“ erkannt. Der Dichter läßt unſere Empfindung es deutlich inne werden, daß an „Mignon“ ein empörendes Verbrechen begangen wird; ſeinen Helden jedoch geleitet er über die gleiche Empfindung hinweg, um ihn in einer, von aller Heftigkeit und tragiſchen Exzentrizität befreiten Sphäre, einer ſchönen Bildung zugeführt zu wiſſen. Er läßt ihn in einer Gallerie ſich Bilder beſehen. Zu Mignon's Tode wird Muſik gemacht, und Robert Schumann hat dieſe ſpäter wirklich auch komponirt. — Es ſcheint, daß Schiller von dem letzten Buche des „Wilhelm Meiſter“ empört war; doch wußte er wohl dem großen Freunde aus ſeiner ſeltſamen Verirrung nicht zu helfen; beſonders da er anzunehmen hatte, Goethe, der eben doch Mignon gedichtet und uns eine wunderbar neue Welt mit dieſer Schöpfung in das Leben gerufen hatte, müßte in ſeinem tiefſten Inneren einer Zerſtreuung verfallen ſein, aus welcher es dem Freunde nicht gegeben war, ihn zu erwecken. Nur Goethe ſelbſt konnte ſich aus ihr erwecken; und — er erwachte: denn im höchſten Alter vollendete er ſeinen Fauſt. Was ihn je zerſtreute, faßt er hier in ein Urbild aller Schönheit zuſammen: Helena ſelbſt, das ganze, volle antike Ideal beſchwört er aus dem Schattenreich herauf, und vermählt ſie ſeinem Fauſt. Aber der Schatten iſt nicht feſt zu bannen; er verflüchtigt ſich zum davonſchwebenden ſchönen Gewölk, dem Fauſt in ſinniger, doch ſchmerzloſer Wehmuth nachblickt. Nur Gretchen konnte ihn erlöſen: aus der Welt der Seligen reicht die früh Geopferte, unbeachtet in ſeinem tiefſten Inneren ewig innig

Fortlebende, ihm die Hand. Und dürfen wir, wie wir im Laufe unſerer Unterſuchung die analogiſchen Gleichniſſe aus der Philoſophie und Phyſiologie heranzogen, jetzt auch dem tiefſten Dichterwerke eine Deutung für uns zu geben verſuchen, ſo verſtehen wir unter dem: „Alles Vergängliche iſt nur ein Gleichniß" — den Geiſt der bildenden Kunſt, der Goethe ſo lange und vorzüglich nachſtrebte, unter dem: „Das ewig Weibliche zieht uns hinan" aber den Geiſt der Muſik, der aus des Dichters tiefſtem Bewußtſein ſich emporſchwang, nun über ihm ſchwebt, und ihn den Weg der Erlöſung geleitet. —

Und dieſen Weg aus tief innerſtem Erlebniß hat der deutſche Geiſt ſein Volk zu führen, wenn er die Völker beglücken ſoll, wie er berufen iſt. Verſpotte uns, wer will, wenn wir dieſe unermeßliche Bedeutung der deutſchen Muſik beilegen; wir laſſen uns dadurch ſo wenig irre machen, als das deutſche Volk ſich beirren ließ, da ſeine Feinde auf einen wohl berechneten Zweifel an ſeiner einmüthigen Tüchtigkeit hin es beleidigen zu dürfen vermeinten. Auch dieß wußte unſer großer Dichter, als er nach einer Tröſtung dafür ſuchte, daß ihm die Deutſchen ſo läppiſch und nichtig in ihren, aus ſchlechter Nachahmung entſprungenen Manieren und Gebahrungen erſcheinen; ſie heißt: „Der Deutſche iſt tapfer". Und das iſt etwas! —

Sei das deutſche Volk nun auch tapfer im Frieden; hege es ſeinen wahren Werth, und werfe es den falſchen Schein von ſich: möge es nie für etwas gelten wollen, was es nicht iſt, und dagegen Das in ſich erkennen, worin es einzig iſt. Ihm iſt das Gefällige verſagt; dafür iſt ſein wahrhaftes Dichten und Thun innig und erhaben. Und nichts kann ſich den Siegen ſeiner Tapferkeit in dieſem wundervollen Jahre 1870 erhebender zur Seite ſtellen, als das Andenken an unſeren großen Beethoven, der nun vor hundert Jahren dem deutſchen Volke geboren wurde. Dort, wohin jetzt unſere Waffen dringen, an dem Urſitze der „frechen Mode" hatte ſein Genius ſchon die edelſte Eroberung begonnen: was dort unſere Denker, unſere Dichter, nur mühſam übertragen, unklar, wie mit unverſtändlichem Laute berührten, das hatte die Beethoven'ſche Symphonie ſchon im tiefſten Inneren erregt: die neue Religion, die welterlöſende Verkündigung der erhabenſten Unſchuld war dort ſchon verſtanden, wie bei uns.

So feiern wir denn den großen Bahnbrecher in der Wildniß des entarteten Paradieſes! Aber feiern wir ihn würdig, — nicht minder würdig als die Siege deutſcher Tapferkeit: denn dem Weltbeglücker gehört der Rang noch vor dem Welteroberer!

Über die

Beſtimmung der Oper.

Vorwort.

Bei der Ausführung der vorliegenden, zu einem akademiſchen Vortrage beſtimmten Abhandlung, traf der Verfaſſer auf die Schwierigkeit, über einen Gegenſtand ſich nochmals verbreiten zu ſollen, welchen er bereits vor längerer Zeit in einem beſonderen Buche, mit dem Titel: Oper und Drama, in jeder Hinſicht ausführlich behandelt zu haben glaubt. Konnte bei der dießmal nöthigen gedrängten Faſſung der Hauptgedanke nur in ſeinen Umriſſen ausgeführt werden, ſo dürfte Derjenige, welcher durch dieſe Schrift ſich zu einer ernſteren Theilnahme angeregt fühlen ſollte, die näheren Aufſchlüſſe über meine auf dieſen Gegenſtand bezüglichen Gedanken und Urtheile in jenem von mir verfaßten früheren Buche zu ſuchen haben. Es würde ihm dann auch wohl nicht entgehen, daß, wenn im Betreff des Gegenſtandes ſelbſt, nämlich der Bedeutung und des Charakters, welche der Verfaſſer dem muſikaliſch konzipirten Drama zuſpricht, zwiſchen der älteren, ausführlicheren, und der gegenwärtigen, gedrängteren Faſſung zwar eine vollſtändige Übereinſtimmung herrſcht, in mancher Beziehung dieſe letztere dennoch neue Geſichtspunkte darbietet, von welchen aus betrachtet Verſchiedenes auch anders ſich darſtellt; und hierin dürfte das Intereſſante dieſer neueren Abhandlung auch für Diejenigen liegen, welche mit der älteren ſich bereits vertraut gemacht hatten.

Es war mir allerdings zur immer neuen Erwägung des von mir ſelbſt Angeregten genügend Zeit gelaſſen worden, und wohl hätte es mir erwünſcht ſein müſſen, von dieſen dadurch abgezogen zu werden, daß mir dagegen der Beweis für die Richtigkeit meiner Anſichten auf dem praktiſchen Wege erleichtert worden wäre. Die Ermöglichung einzelner, in meinem Sinne korrekter, theatraliſcher Leitungen konnte hierfür nicht ausreichend ſein, ſobald dieſe nicht gänzlich außerhalb der Sphäre des heutigen Opernweſens geſtellt waren; das vorherrſchende Theaterelement unſerer Zeit, mit allen ſeinen nach innen und außen wirkenden gänzlich unkünſtleriſchen, undeutſchen, und ſittlich wie geiſtig verderblichen Eigenſchaften, iſt es, welches ſich ſtets wie ein erdrückender Dunſtnebel wieder über die Stätte zuſammenzieht, von wo aus es den ermüdendſten Anſtrengungen etwa gelingen konnte, einmal auf das Sonnenlicht ausblicken zu laſſen. Auch dieſe vorliegende Schrift möge daher nicht als ein Bemühen des Verfaſſers, etwa auf dem eigentlichen Felde der Theorie an ſich Beachtenswerthes zu leiſten, ſondern als ein, auch von dieſer Seite her geleiteter letzter Verſuch, für ſeine Anſtrengungen auf dem Gebiete der künſtleriſchen Praxis zur Theilnahme und Förderung anzuregen, aufgenommen werden. Es wird dann auch zu begreifen ſein, wie er, einzig von dieſem Trachten beſtimmt, dazu veranlaßt ward, den von ihm behandelten Gegenſtand neuen Geſichtspunkten für die Betrachtung zuzuwenden, da er immer nur ſuchen muß, das ihn einnehmende Problem ſo zu ſtellen, daß es endlich Denjenigen auch ſich zukehre, die zu ſeiner ernſten Betrachtung einzig befähigt ſein können. Daß ihm dieſer Erfolg bisher noch ſo ſchwer zu gewinnen war, und er ſich immer wie ein monologiſirender einſamer Wanderer, der etwa nur von den Fröſchen unſerer Theaterrezenſions-Sümpfe angequackt wurde, vorkommen mußte, hierin ſprach ſich ihm eben die Grundverdorbenheit der Sphäre aus, in welche er ſich für ſein Problem zunächſt gebannt ſah, weil in ihr andererſeits doch nur die einzigen produktiven Elemente des höheren Kunſtwerkes liegen, welchen die Blicke der jetzt gänzlich außerhalb dieſer Sphäre Stehenden zugewendet zu haben der wahrhaft beabſichtigte Erfolg auch der vorliegenden Schrift nur ſein kann.

Eine wohlgemeinte Klage ernſthafter Freunde des Theaters giebt der Oper die Schuld am Verfalle deſſelben. Sie begründet ſich auf die unverkennbare Zurückdrängung des Intereſſes am rezitirten Schauſpiele, ſowie auf den durch die Einwirkung der Oper herbeigeführten Verderb der dramatiſchen Leiſtungen des Theaters überhaupt.

Die Richtigkeit dieſer Beſchuldigung muß einleuchtend erſcheinen. Zu unterſuchen wäre nur, wie es kam, daß ſeit den erſten Anfängen des modernen Theaters zu jeder Zeit die Ausbildung der Oper vorbereitet worden iſt, und daß von den ausgezeichnetſten Geiſtern wiederholt die Fähigkeiten eines dramatiſchen Kunſtgenre's aufmerkſam erwogen worden ſind, durch deren einſeitige Ausbildung dieſes die Geſtalt der heutigen Oper angenommen hat. Wir dürften bei einer ſolchen Unterſuchung zu einer Betrachtung hingeleitet werden, welche unſere größten Dichter in einem gewiſſen Sinne uns als Vorarbeiter für die Oper zeigte. Wenn dieſe Behauptung mit großer Mäßigung feſtzuhalten iſt, muß uns andererſeits der Erfolg der Leiſtungen unſerer großen deutſchen Dichter für das Theater, und die Einwirkung jener auf den Geiſt unſerer dramatiſchen Darſtellungen zu der ernſten Erwägung deſſen führen, wie gerade dieſer Wirkung, d. h. dem Einfluſſe jener großen dichteriſchen Arbeiten auf den Charakter unſerer theatraliſchen Leiſtungen, die Oper mit ſo überwältigender Beſtimmung des theatraliſchen Kunſtgeſchmackes im Allgemeinen entgegentreten konnte. Zu einer deutlichen Einſicht hierein dürften wir gelangen, wenn wir und bei dieſer Unterſuchung zu allernächſt an das thatſächliche Ergebniß halten, welches ſich im Charakter der theatraliſchen Leiſtungen des eigentlichen *Schauſpieles* kundgiebt, wie es aus der Einwirkung des Goethe'ſchen und Schiller'ſchen Drama's auf den Geiſt der Darſtellungsweiſe unſerer Schauſpieler ſich herausgeſtellt hat.

Den Erfolg dieſer Einwirkung erkennen wir ſofort als das Ergebniß eines Misverhältniſſes zwiſchen der Befähigung unſerer Schauſpieler und der ihnen geſtellten Aufgabe. Eine klare Beleuchtung deſſelben gehört der Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt an, und iſt auf dieſem Felde auch durch anerkennenswerthe Leiſtungen bereits vorgenommen worden. Indem wir uns hier einerſeits auf dieſe beziehen, andererſeits das dem Übelſtande zu Grunde liegende tiefere äſthetiſche Problem für den ſpäteren Gang unſerer Unterſuchung aufbewahren, käme es für das Erſtere nur darauf an, feſtzuſtellen, daß die ideale Tendenz unſerer Dichter für die dramatiſche Darſtellung ſich einer Form bedienen mußte, in welcher das Naturell und die Bildung unſerer Schauſpieler ſich nicht bewähren konnten. Es bedurfte ihrerſeits der ſeltenſten genialen Begabungen, wie derjenigen einer Sophie Schröder, um eine Aufgabe vollſtändig zu löſen, welche für unſere, bisher nur an das bürgerlich natürliche Element des deutſchen Weſens gewöhnte, Schauſpieler viel zu hoch geſtellt war, um ſie bei dem jäh angeſtellten Verſuche ihrer Löſung nicht in die verderblichſte Verwirrung zu bringen. Das übel berufene „*falſche Pathos*“ verdankt ſeine Entſtehung und etwaige Ausbildung dem bezeichneten Misverhältniſſe. Ihm war in den früheren Zeiten der deutſchen Schauſpielkunſt das, den ſogenannten „engliſchen Comödianten“ beſonders eigenthümliche groteske Affektiren vorausgegangen, welches von dieſen auf die rohe Darſtellung gröblichſt zubereiteter alt-engliſcher, auch Shakeſpeare'ſcher Stücke angewendet worden war, und das wir heute noch auf dem verkommenen engliſchen Nationaltheater antreffen. Gegen dieſes hatte ſich der geſunde Trieb des ſogenannten „Naturwahren“ gerichtet, welches ſeinen entſprechenden Ausdruck in der Darſtellung des „bürgerlichen“ Drama's gewann. Es iſt zu bemerken, daß, wenn ſelbſt Leſſing, wie nicht minder Goethe in ſeiner Jugend, für dieſes bürgerliche Drama dichteriſch wirkſam waren, dieſem doch ſeine Hauptnahrung von je durch Stücke zugeführt wurde, welche die vorzüglichſten Schauſpieler dieſer Periode ſich ſelbſt ſchrieben. Die enge Sphäre und der geringe dichteriſche Werth dieſer Produkte forderten nun unſere großen Dichter zur Erweiterung und Erhöhung des dramatiſchen Styles auf; herrſchte hierbei der Sinn für fortgeſetzte Pflege des „Naturwahren“ vor, ſo mußte ſich doch alsbald die ideale Tendenz einprägen, welche für den Ausdruck als *poetiſches Pathos* zu realiſiren war. Dem mit dieſem Zweige unſerer Kunſtgeſchichte einiger Maaßen Vertrauten iſt es bekannt, in welcher Weiſe unſere großen Dichter in ihren Bemühungen, den neuen Styl den Schauſpielern einzubilden, geſtört wurden; ob ſie, auch ohne dieſe Störungen, in der Folge hierin glücklich geweſen wären, iſt jedoch andererſeits durchaus zu bezweifeln, da ſie bisher ſchon nur mit einem künſtlichen Scheine dieſes Erfolges, welcher ſich eben als das ſogenannte „falſche Pathos“ völlig regelmäßig ausbildete, ſich hatten begnügen müſſen. Dieſes blieb, als dem beſcheidenen Grade der Begabung der Deutſchen für das Schauſpiel entſprechend, hinſichtlich des Charakters der theatraliſchen Darſtellungen von Dramen idealer Tendenz als einziger, allerdings ſehr bedenklicher Gewinn von jener andererſeits ſo großartigen Einwirkung unſerer Dichter auf das Theater übrig.

Was ſich in dieſem „falſchen Pathos“ ausſprach, ward nun wiederum zur Tendenz der dramatiſchen Konzeptionen unſerer geringeren Theaterdichter, deren ganzer Inhalt von vorn herein ſo nichtig wie jenes Pathos ſelbſt war, wobei wir nur an die Produkte eines Müllner, Houwald, und der ihnen bis auf unſere Tage folgenden Reihe ähnlicher, dem Pathetiſchen zugewendeten theatraliſchen Schriftſteller zu erinnern haben. Als einzige Reaktion hiergegen würde das immer wieder neu gepflegte bürgerliche Proſa-Schauſpiel oder Luſtſpiel unſerer Zeit angeſehen werden können, wenn das franzöſiſche „Effektſtück“

nicht mit ſo überwältigendem Einfluſſe in dieſer Richtung auch bei uns Alles zu beſtimmen und zu beherrſchen vermocht hätte. Hierdurch iſt vollends jede irgend erkennbare Reinheit der Typen unſeres Theaters getrübt worden, und was wir ſelbſt von Goethe's und Schiller's Dramen für unſer Schauſpiel übrig behalten haben, iſt das offenbar gewordene Geheimniß der Anwendung des „falſchen Pathos'", der „Effekt".

Wenn alles für das Theater Geſchriebene und auf ihm Geſpielte gegenwärtig nur von dieſer einzigen Tendenz des „Effektes" eingegeben wird, ſo daß, was dieſe Tendenz unkenntlich läßt, ſofort der Nichtbeachtung verfällt, darf es uns auch nicht wundern, wenn wir ſie bei den Darſtellungen der Goethe'ſchen und Schiller'ſchen Stücke einzig feſtgehalten ſehen; denn in einem gewiſſen Sinne liegt hier das aus Misverſtand hervorgegangene Vorbild zu dieſer Tendenz verborgen. Das Bedürfniß des „poetiſchen Pathos'" gab unſeren Dichtern eine mit voller Abſicht auf das Gefühl wirkende poetiſch-rhetoriſche Diktion ein, welche, da die ideale Abſicht von unſeren unpoetiſch begabten Schauſpielern weder verſtanden noch ausgeführt werden konnte, zu jener an ſich ſinnloſen, aber melodramatiſch wirkſamen Rezitation führte, deren eigentliche praktiſche Tendenz eben jener „Effekt" war, d. h. die Betäubung des ſinnlichen Gefühles des Zuſchauers, wie ſie thatſächlich ſich im heftigen „Applaus" zu dokumentiren hat. Der „Applaus" und die „Abgangs"-Tirade, welche jenen unverweigerlich hervorrufen ſollte, ſind zur Seele aller Tendenzen des modernen Theaters geworden: die „brillanten Abgänge" der Rollen unſerer klaſſiſchen Schauſpiele wurden überzählt, und nach ihrer Anzahl ihr Werth ganz ſo bemeſſen, wie der — einer italieniſchen Opernpartie; und allerdings kann man es nun unſeren applausbedürftigen Prieſtern Thalia's und Melpomene's nicht verargen, wenn ſie mit Neid und Scheelſucht auf die Oper blicken, in welcher dieſe „Abgänge" noch bei weitem zahlreicher ſich vorfinden, und die Applausſtürme mit bedeutend größerer Sicherheit gewährleiſtet ſind, als ſelbſt in den wirkungsreichſten Schauſpielen; und da nun unſere Theaterdichter wiederum von dem Effekte der Rollen unſerer Schauſpieler leben, ſo iſt es ſehr erklärlich, daß der Opernkomponiſt, der dieſes Alles durch Anordnung eines gehörigen Schreiaccentes am Schluſſe jeder beliebigen Sängerphraſe ſo leicht bewirkt, ihnen ein ſehr verhaßter Nebenbuhler dünkt.

In Wirklichkeit ſtellt ſich aber ſo, und nicht anders, der äußere Anlaß zu der Klage, von deren Beachtung wir ausgingen, ſowie der bei ihrer Unterſuchung zu allernächſt erfaßbare Charakter derſelben heraus. Daß ich weit entfernt von der Meinung bin, hiermit auch den tieferen Grund dieſer Klage bezeichnet zu haben, deutete ich vorläufig genügend an: wollen wir dieſen näher erfaſſen, ſo dünkt es mich aber am rathſamſten, durch genaue Erwägung des Charakters der äußerlichen Kennzeichen derſelben, wie ſie eben jeder Erfahrung offen liegen, zur Enthüllung ihres inneren Kernes zu gelangen. Deßhalb ſtellen wir nur zunächſt feſt, daß dem Charakter aller theatraliſchen Darſtellungen eine Tendenz innewohnt, welche ſich in ihrer übelſten Konſequenz als Trachten nach dem ſogenannten Effekt ausweiſt, und, wenn gleich dem rezitirten Schauſpiele nicht minder zu eigen, doch in der Oper am vollſtändigſten ſich zu ſättigen vermag. Der Anklage der Oper von Seiten des Schauſpieles liegt in ihren gemeinſten Motiven wohl eben nur der Ärger über ihren größeren Reichthum an Effektmitteln zu Grunde: einen hiergegen weit größeren Anſchein von Berechtigung erhält aber der ernſtliche Verdruß des Schauſpielers, welcher die erſichtlich dünkende Leichtigkeit und Frivolität dieſer Effektmittel gegenüber der immerhin ſchwierigeren Bemühung, mit welcher er für einige Richtigkeit der von ihm darzuſtellenden Charaktere zu ſorgen hat, abwägt. Das Schauſpiel darf nämlich, auch nur in ſeiner äußerlichen Wirkung auf das Publikum betrachtet, immer noch ſich des Vorzuges rühmen, daß in ihm die dargeſtellte Handlung ſelbſt, ſowie die ſie verknüpfenden Vorgänge und erklärenden Motive, verſtändlich werden müſſen, um die Theilnahme des Zuſchauers zu feſſeln, und daß ein Stück, von lauter deklamatoriſchen Effektſtellen zuſammengeſetzt, ohne eine zu Grunde liegende, verſtändlich ſich ausdrückende und dadurch das Intereſſe beſtimmende Handlung, hier noch zu dem Undenkbaren gehört. Dagegen darf nun der Oper zur Laſt gelegt werden, daß hier eine bloße Aneinanderreihung auf die Erregung eines rein ſinnlichen Gefühlvermögens berechneter Effektmittel, ſobald in ihrer Aufeinanderfolge nur ein gefälliger Wechſel von Kontraſten geboten iſt, durchaus genüge, um über die Abweſenheit jeder verſtändlichen oder vernünftigen Handlung zu täuſchen.

Offenbar liegt dieſem Anklagepunkte ein ſehr ernſtliches Motiv zu Grunde. Dennoch dürften bei näherem Eingehen auch hiergegen ſich noch Zweifel erheben. Daß der ſogenannte Text einer Oper intereſſant ſein müſſe, haben zu jeder, und namentlich auch neuerer Zeit die Komponiſten ſo deutlich gefühlt, daß die Erlangung eines guten „Buches“ zu ihren ernſtlichſten Bemühungen gehörte. Eine ihrem Charakter nach anziehende, oder vielleicht gar aufreizende Aktion hat, namentlich in unſerer Zeit, einer Oper, wenn ſie ſtark wirken ſollte, immer zu Grunde liegen müſſen, ſo daß es ſchwierig ſein würde, dem loſen Gefüge eines Operntextes die dramatiſche Tendenz durchaus abſprechen zu wollen. Daß in dieſem Sinne ſogar keineswegs anſpruchslos verfahren wurde, erkennen wir daraus, daß es faſt kein Stück Shakeſpeare's giebt, und bald keines von Schiller und Goethe geben wird, welches der Oper nicht eben gerade nur gut genug dünkte, für ſie verarbeitet zu werden. Gerade dieſer Misbrauch durfte mit großem Rechte nun wieder unſere Schauſpieler und Theaterdichter verdrießen; es war ihnen erlaubt auszurufen: „was ſollen wir uns nun ferner noch ernſtlich bemühen, wahre dramatiſche Aufgaben richtig zu löſen, wenn das Publikum von uns fort dahin ſich drängt, wo dieſelben Aufgaben in frivolſter Entſtellung zur bloßen Vermehrung der gemeinſten Effektmittel verwendet werden?“ Allerdings könnte man ihnen hierauf wieder entgegenhalten, wie es wohl möglich geweſen ſein würde, dem deutſchen Publikum die Oper „Fauſt“ des Herrn Gounod zu bieten, wenn unſere Schauſpielbühne den Goethe'ſchen „Fauſt“ ihm zum wirklichen Verſtändniſſe zu bringen vermocht hätte? Unwiderleglich erſehen wir, daß das Publikum von dem ſonderbaren Bemühen unſerer Schauſpieler, mit dem Monologe unſeres „Fauſt“ es zu etwas zu bringen, der Arie des Herrn Gounod mit dem Thema über die Freuden der Jugendlichkeit ſich zuwendete, und hier applaudirte, wo es dort zu nichts Rechtem kommen wollte.

An keinem Beiſpiele iſt wohl deutlicher und bekümmernder zu erſehen, wohin es mit unſerem Theater überhaupt gekommen iſt. Dennoch darf es uns auch jetzt noch nicht vollſtändig richtig erſcheinen, wenn an dieſem unleugbaren Verfalle dem Aufkommen der Oper allein die Schuld gegeben werden ſoll; vielmehr dürfte uns dieſes Aufkommen in Wirklichkeit ebenſowohl die Schwäche unſeres Schauſpieles, und die Unmöglichkeit innerhalb ſeiner Grenzen und der ihm einzig zu Gebote ſtehenden Ausdrucksmittel der idealen Anlage des Drama's überhaupt entſprechen zu können, aufdecken. Gerade hier, wo das höchſte Ideal mit der größten Trivialiſirung deſſelben ſich berührt, wie in dem ſo-eben herangezogenen Beiſpiele, muß uns die Erfahrung erſchrecken, und einen tiefen Einblick in die Natur des vorliegenden Problem's aufdrängen. Wir könnten die Nöthigung hierzu noch von uns halten, wenn wir eben nur eine große Entſittlichung des öffentlichen Kunſtgeſchmackes zugeben, und den Gründen derſelben im weiteren Felde unſeres öffentlichen Lebens nachforſchen wollten. Da es aber gerade für uns, die wir eben von dieſem Standpunkte aus zu jener erſchreckenden Erfahrung gelangten, nicht möglich ſein kann, auf dem weiten Umwege der Annahme einer Regeneration unſeres öffentlichen Geiſtes zu der Vorſtellung einer glücklichen Einwirkung von dieſer Seite her auf unſeren öffentlichen Kunſtgeſchmack im Beſonderen zu gelangen, ſo dürfte uns wohl der Verſuch dagegen räthlich dünken, auf dem unmittelbaren Wege der Erforſchung des hier zu Grunde liegenden, zunächſt rein äſthetiſchen Problem's zu einer Löſung zu gelangen, welche uns vielleicht auch zu einer hoffnungsvollen Annahme der Möglichkeit einer Einwirkung von dieſer entgegengeſetzten Seite her auf den öffentlichen Geiſt überhaupt führen könnte.

Um uns für dieſen Zweck ſogleich genau zu beſtimmen, ſtellen wir daher ſofort eine Theſe auf, deren Durchführung uns angelegen ſein möge. Sie heiße ſo:

Wir geben zu, daß die Oper den Verfall des Theaters offenbar gemacht hat: muß es zweifelhaft erſcheinen, ob ſie dieſen Verfall herbeiführte, ſo iſt an ihrer jetzigen vorherrſchenden Wirkſamkeit doch deutlich zu erkennen, daß ſie allein berufen ſein kann, unſer Theater wieder aufzurichten; daß dieſe Wiedererhebung ihr aber nur dann wahrhaft glücken kann, wenn ſie unſer Theater zugleich der Erreichung Deſſen zuführt, wozu ihm die idealen Anlagen ſo beſonders inne wohnen, daß an der bisherigen ungeeigneten und ungenügenden Entwickelung derſelben gerade das deutſche Theater ärger verkümmerte, als das franzöſiſche Theater, welchem dieſe idealen Anlagen nicht zu eigen waren, und welches daher in einer beſchränkteren Sphäre ſich leicht zu realer Korrektheit ausbilden konnte. —

Eine verſtändig ausgeführte Geſchichte des theatraliſchen „Pathos“ würde es uns deutlich machen, worauf es bei der idealen Richtung des modernen Drama's von jeher abgeſehen war. Hier würde es nun lehrreich ſein, zu beachten, wie die Italiener, welche für alle ihre Kunſttendenzen zunächſt bei der Antike in die Schule gingen, das rezitirte Drama faſt gänzlich unentwickelt ließen, dagegen ſofort die Rekonſtruktion des antiken Drama's auf dem Boden der muſikaliſchen Lyrik verſuchten, und ſomit auf dieſem Wege in immer einſeitigerer Abirrung die Oper produzirten. Während dieß, vermöge der hier Alles beherrſchenden Einwirkung des fein gebildeten Kunſtgeiſtes der höheren geſellſchaftlichen Sphäre der Nation, in Italien vor ſich ging, entwickelte ſich bei den Spaniern und Engländern aus dem eigentlichen Volksgeiſte ſelbſt das moderne Schauſpiel, nachdem die antikiſirende Richtung der gelehrten Dichter ſich zu einer lebhaften Einwirkung auf die Nation unfähig erwieſen hatte. Erſt von der Grundlage dieſer realiſtiſchen Sphäre aus, in welcher Lope de Vega ſich ſo übermüthig produktiv bewährt hatte, leitete bei den Spaniern Calderon das Drama derjenigen idealiſirenden Tendenz zu, für welche er ſich mit den Italienern in der Weiſe berührte, daß wir vielen ſeiner Stücke bereits den Charakter des Opernhaften zuſprechen müſſen. Vielleicht würde auch das Drama der Engländer einer gleichen Tendeyz nicht fern geblieben ſein, wenn nicht das unbegreifliche Genie eines Shakeſpeare es vermocht hätte, auf dem Boden des realiſtiſchen Volksſchauſpiels ſelbſt die allererhabenſten Geſtalten der Geſchichte und der Sage mit einer ſolchen Naturwahrhaftigkeit erſcheinen zu laſſen, daß ſie ſich jeder Bemeſſung mit einem der antiken Form bisher misverſtändlich entnommenen Maaßſtabe entzogen. Das Staunen über die Unbegreiflichkeit und Unnachahmlichkeit Shakeſpeare's trug vielleicht nicht minder, als die Erkenntniß der wahren Bedeutung der Antike und ihrer Formen andererſeits, dazu bei, unſere großen Dichter in ihren Bildungen für das Drama zu beſtimmen. Von ihnen wurden dann auch wieder die vorzüglichen Anlagen der Oper erwogen, wobei ſchließlich ſie wiederum auf die Unbegreiflichkeit deſſen, wie dieſer Oper von ihrem Standpunkte aus beizukommen wäre, gerathen mußten. Schiller konnte durch den hinreißenden Eindruck der Gluck'ſchen „Iphigenia in Tauris“ auf ihn dennoch nicht zum Auffinden eines Modus für ein Befaſſen mit der Oper beſtimmt werden; und daß Alles hierfür nur dem muſikaliſchen Genie vorbehalten ſein könne, ſchien Goethe deutlich aufgegangen zu ſein, als er die durch den „Don Juan“ ihm ſich eröffnenden ungemeinen Ausſichten für das muſikaliſch konzipirte Drama bei der Nachricht von Mozart's Tode als erloſchen betrachten zu müſſen glaubte.

Es iſt uns durch dieſes Verhalten Goethe's und Schiller's ein tiefer Einblick in die Natur des Dichters, rein als ſolchen, gewährt. Mußte ihnen einerſeits Shakeſpeare und ſein Verfahren unbegreiflich dünken, und mußten ſie andererſeits dem Muſiker die ihm einzig lösbare Aufgabe, die Geſtalten des Drama's idealiſch zu beleben, mit nicht minderem Unbegreifen ſeines Verfahrens hierbei, allein überlaſſen, ſo fragt es ſich, wie ſie eigentlich als Dichter zu dem wahren Drama ſich verhielten, und ob ſie, als ſolche allein, überhaupt für das Drama ſich befähigt und berufen fühlen konnten. Ein Zweifel hierüber ſcheint dieſen ſo tief wahrhaftigen Männern mit zunehmender Stärke angekommen zu ſein, und ſchon an der wechſelnden Form ihrer Entwürfe erkennt man, daß ſie ſich nur wie in einem ſtetigen Verſuchen begriffen fühlten. Verſuchten wir dagegen nun uns in die Natur dieſes Zweifels zu verſenken, ſo dürften wir auf das Bekenntniß einer Unzulänglichkeit des dichteriſchen Weſens treffen, welches, rein an ſich, nur als Abſtraktum zu faſſen iſt, und erſt durch das Material ſeiner Geſtaltungen zu einem Konkretum wird. Iſt ohne dichteriſches Weſen weder der Plaſtiker noch der Muſiker denkbar, ſo fragt es ſich nur, wie Dasjenige, was in dieſen als latent wirkende Kraft das Kunſtwerk hervorbringt, im reinen Dichter als bewußter Geſtaltungstrieb zu demſelben Ergebniſſe führen könne?

Ohne uns tiefer auf die Erforſchung der hiermit berührten Geheimniſſe einzulaſſen, müſſen wir uns doch Deſſen erinnern, was den modernen Kulturdichter vom naiven Dichter der alten Welt unterſcheidet. Dieſer war vor Allem Erfinder von Mythen, dann Erzähler derſelben im laut vorgetragenen Epos, und endlich ihr unmittelbarer Darſteller im lebendigen Drama. Der Form dieſes dreifachen Dichters bemächtigte ſich zuerſt Platon für ſeine ſo dramatiſch belebten, und von Mythenbildung reich erfüllten dialogiſchen Scenen, welche füglich als Ausgangspunkt und, zumal in dem herrlichen „Gaſtmahl“ des dichteriſchen Philoſophen, als unerreichtes Vorbild der eigentlichen, ſtets dem Didaktiſchen ſich zuneigenden, Litteratur-Poeſie angeſehen werden könnten. Hier ſind die Formen der naiven Poeſie nur noch zur Verſtändlichung philoſophiſcher Theſen in einem abſtrakt-populären Sinne benutzt, und die bewußt wirkende Tendenz tritt an die Stelle der Wirkung des unmittelbar angeſchauten Lebensbildes. Die „Tendenz“ auch auf das lebendig vorgeführte Drama anzuwenden, mußte unſeren großen Kulturdichtern als der erſprießlichſte Weg zur Veredelung des vorgefundenen populären Schauſpiels dünken; und hierzu konnten ſie durch die Beachtung beſonderer Eigenſchaften des antiken Drama's verleitet werden. Wie dieſes ſich aus einem Kompromiß des apolliniſchen mit dem dionyſiſchen Elemente zu ſeiner tragiſchen Eigenthümlichkeit ausgebildet hatte, konnte ſich hier auf der Grundlage einer uns faſt unverſtändlich gewordenen Lyrik der althelleniſche, didaktiſche Prieſter-Hymnus mit dem neueren dionyſiſchen Dithyrambus zu der hinreißenden Wirkung vereinigen, welche dem tragiſchen Kunſtwerke der Griechen ſo unvergleichlich zu eigen iſt. Daß die hier mitwirkſamen apolliniſchen Elemente namentlich es waren, welche der griechiſchen Tragödie, als litterariſchem Monumente, für alle Zeiten eine vorzügliche Beachtung, namentlich auch der Philoſophen und Didakten zuwendeten, konnte unſere neueren Dichter, welchen hierin zunächſt auch nur anſcheinende Litteraturprodukte vorlagen, ſehr erklärlicher Weiſe zu dem Urtheile verleiten, daß in dieſer didaktiſchen Tendenz die eigentliche Würde des antiken Drama's zu finden, und demgemäß auch einzig durch ihre Einprägung in das vorgefundene populäre Drama dieſes zu idealer Bedeutung zu erheben ſei. Der ihnen innewohnende wahrhaft künſtleriſche Geiſt bewahrte ſie davor, der nackten Tendenz das lebenvolle Drama ſelbſt aufzuopfern; aber, was dieſes durchgeiſtigen, gleichſam auf den Kothurn der Idealität erheben ſollte, konnte nur die von vornherein hochgeſtellte Tendenz ſein, und zwar um ſo mehr, als das ihnen einzig zur Verfügung geſtellte Material, das Werkzeug der Verſtändlichung der Begriffe, die Wortſprache, eine Veredelung und Erhöhung des Ausdruckes nur nach dieſer Seite hin denkbar, oder auch räthlich erſcheinen laſſen konnte. Die dichteriſch gefaßte Sentenz konnte einzig der höheren Tendenz entſprechen, und die Wirkung von dieſer Seite her auf das, durch das Drama immerhin erregte, ſinnliche Empfängnißvermögen mußte der ſogenannten poetiſchen Diktion übertragen werden. Dieſe aber iſt es, welche in der Darſtellung ihrer Stücke eben zu jenem „falſchen Pathos“ verführte deſſen Erkennung unſere großen Dichter wohl in ein bedenkliches Nachſinnen verſetzen mußte, als ſie ſich dagegen von der Wirkung der Gluck'ſchen „Iphigenia“ und des Mozart'ſchen „Don Juan“ ſo bedeutend erfaßt fühlten.

Was ſie hier ſo ſtark ergreifen mußte, war, daß ſie durch die Wirkung der Muſik das Drama ſofort in die Sphäre der Idealität entrückt ſahen, aus welcher der einfachſte Zug der Handlung in einem verklärten Lichte ihnen entgegentrat, Affekt und Motiv, zu einem einzigen unmittelbaren Ausdruck verſchmolzen, mit edelſter Rührung zu ihnen ſprachen. Hier ſchweigt jedes Verlangen nach Erfaſſung einer Tendenz, denn die Idee ſelbſt verwirklichte ſich vor ihnen als unabweislicher Anruf des höchſten Mitgefühles. „Es irrt der Menſch ſo lang' er ſtrebt“, oder: „das Leben iſt der Güter höchſtes nicht“, war hier nicht mehr auszuſprechen, da das innigſte Geheimniß der weiſeſten Sentenz ſelbſt in deutlicher melodiſcher Geſtaltung unverhüllt ſich ihnen kundgab. Sagte jene: „das bedeutet“, ſo ſagte dieſe: „das iſt!“ Hier war das höchſte Pathos zur reinen Seele des Drama's geworden; wie aus einer ſeligen Traumwelt trat uns das Bild des Lebens mit ſympathiſcher Wahrhaftigkeit entgegen.

Aber wie räthſelhaft mußte unſeren Dichtern dieſes Kunſtwerk erſcheinen: wo war in ihm der Dichter zu erfaſſen? Gewiß nicht dort, wo ihre eigene Stärke lag, in dem Gedanken und der poetiſchen Diktion, worin jene Texte geradezu nichtig waren. Konnte vom Dichter daher nicht die Rede ſein, ſo war es nun der Muſiker, dem das Kunſtwerk einzig anzugehören ſchien. Nach ihrem Maaßſtabe als Künſtler bemeſſen, fiel es aber ſchwer, dieſem eine Bedeutung zuerkennen zu ſollen, wie ſie zu der von ihm ausgehenden ungeheueren Wirkung im Verhältniſſe ſtand. In der Muſik lag ihnen eine offenbar unvernünftige Kunſt vor, ein halb wildes, halb läppiſches Weſen, dem mit wahrhafter Kunſtbildung gar nicht beizukommen war. Dazu in der Oper ein ſo kleinliches, unzuſammenhängendes Formengebäude, ohne jeden erfaßlichen architektoniſchen Sinn, deſſen willkürlich zuſammengeſetzte einzelne Theile auf Alles, nur nicht auf die Konſequenz eines dramatiſchen Planes abzielen konnten. War es nun die dramatiſche Unterlage, welche gerade in Gluck's „Iphigenia“ jenes zerſtreute Formengewirr zu einem ſo ergreifenden Ganzen zuſammengefaßt hatte, ſo frug es ſich jetzt, wer wohl an die Stelle dieſes Operndichters treten, und ſelbſt einem Gluck den ſonderbar dürftigen Text zu ſeinen Arien ſchreiben möchte, wenn er nicht als „Dichter“ ſofort ſich aufgeben wollte? — Das Unbegreifliche lag hier in einer Wirkung von höchſter Idealität, von welcher die künſtleriſchen Faktoren nach der Analogie jeder anderen Kunſt nicht aufzufinden waren. Dieſe Unbegreiflichkeit vermehrte ſich, wenn endlich gerade von dieſem Gluck'ſchen Werke, welches durch ſein der Antike fertig entnommenes Süjet von edelſtem tragiſchem Werthe ſo ſinnvoll gehoben war, abgeſehen wurde, und der Oper in jeder noch ſo unſinnigen oder ſeichten Geſtaltung unter gewiſſen Umſtänden eine unvergleichliche Wirkung ſelbſt im idealſten Sinne zugeſprochen werden mußte. Dieſe Umſtände traten aber ſofort ein, wenn ein großes dramatiſches Talent ſich der Partien einer ſolchen Oper bemächtigte. Erinnern wir uns hier beiſpielsweiſe der wohl noch vielen Mitlebenden unvergeßlichen Darſtellung des „Romeo“ in der Bellini'ſchen Oper, welche uns einſt die Schröder-Devrient vorführte. Jedes Gefühl des Muſikers mußte ſich gegen die Anerkennung irgend eines künſtleriſchen Werthes der durchaus ſeichten und ärmlichen Muſik ſträuben, welche hier über ein Opernpoem von grotesker Dürftigkeit geworfen war; und dennoch fragen wir einen Jeden, der dieß erlebte, welchen Eindruck ihm der „Romeo“ der Schröder-Devrient gegenüber etwa dem Romeo unſeres beſten Schauſpielers ſelbſt im Stücke des großen Britten, gemacht habe? Hierbei muß aber bezeugt werden, daß dieſe Wirkung keineswegs etwa in der Geſangsvirtuoſität, wie bei den ſonſtigen Erfolgen unſerer eigentlichen Opernſängerinnen, ſondern, während dieſe hier gering und durchaus nicht durch üppige Stimm-Mittel unterſtützt war, lediglich in der dramatiſchen Leiſtung lag, welche nun wiederum aber ſelbſt der gleichen Schröder-Devrient im allervorzüglichſten rezitirten Schauſpiele ganz unmöglich geglückt ſein würde, ſomit einzig nur in dem Elemente der, ſelbſt in dieſer dürftigſten Form immer noch idealiſch verklärenden, Muſik gelingen konnte.

Gerade eine Erfahrung, wie dieſe zuletzt in Betracht gezogene, dürfte uns aber auf den richtigen Weg zur Erlangung eines Urtheiles, und zur Auffindung des wahren Faktors bei der Hervorbringung des dramatiſchen Kunſtwerkes führen. — Da der Antheil des Dichters hierbei ſo ſehr gering war, glaubte Goethe die Autorſchaft der Oper ausſchließlich dem Muſiker zuſprechen zu müſſen; inwiefern dieſes einen ſehr ernſtlichen Sinn hat, dürfte uns nun erklärlich werden, wenn wir zunächſt dem zweiten Gegenſtande der Unbegreiflichkeit auf dem Gebiete des Drama's für unſere großen Dichter, nämlich der Eigenthümlichkeit Shakeſpeare's und ſeines künſtleriſchen Verfahrens näher zu treten uns geſtatten, um hierüber einem richtigen Aufſchluſſe nachzugehen. —

Den Franzoſen, als Repräſentanten der modernen Civiliſation, gilt Shakeſpeare, ernſtlich betrachtet, noch heute als eine Monſtruoſität; bis in die neueſte Zeit iſt er ſelbſt auch den Deutſchen ein Gegenſtand ſtets erneueter Unterſuchungen geblieben, deren Ergebniß noch ſo wenig ſich als ein ſicheres herausgeſtellt hat, daß die allerverſchiedenartigſten Anſichten und Behauptungen zu jeder Zeit ſich immer wieder geltend zu machen ſuchen. So iſt dieſem räthſelhaften Dramatiker, welcher bereits als ein völlig unzurechnungsfähiges wildes Genie ohne alle Kunſtbildung angeſehen werden durfte, neuerdings ſogar wiederum die konſequenteſte Tendenz des Lehrdichters zugeſchrieben worden. Goethe, der ihn noch im „Wilhelm Meiſter" als „vortrefflichen Schriftſteller" einführt, fand bei ſtets wieder aufgenommener Betrachtung des hier vorliegenden Problem's für ſein immer vorſichtiger werdendes Urtheil ſchließlich darin einen Anhalt, daß er die höhere Tendenz hier nicht im Dichter, ſondern in den von ihm in unmittelbarer Aktion vor uns hingeſtellten Perſonen als Charaktere verkörpert aufſuchte. Je näher aber wieder auf dieſe Geſtaltungen hingeſehen wurde, deſto räthſelhafter verbarg ſich das Verfahren des Künſtlers hierbei dem Forſcherblicke: war der große Plan eines Stückes deutlich zu erfaſſen, und eine konſequent ſich entwickelnde Handlung, wie ſie ſich meiſtens im gewählten Stoffe ſelbſt vorfand, unmöglich zu verkennen, ſo waren doch die wunderbaren „Zufälligkeiten“ bei der Ausführung des Planes, wie im Gebahren der Perſonen, nach dem Schema einer künſtleriſchen Anordnung und überlegten Aufzeichnung nicht zu begreifen. Hier gewahrte man eine Draſtik der Individualität, die oft wie unerklärliche Launenhaftigkeit erſchien, über deren richtigen Sinn wir aber erſt dann Aufſchluß erhielten, wenn wir das Buch ſchloſſen, und das Drama nun lebendig ſich vor uns bewegen ſahen, wo dann das Bild des Lebens, mit unwiderſtehlicher Naturwahrheit im Spiegel geſehen, vor uns ſtand, und uns mit dem erhabenen Schrecken einer Geiſtererſcheinung erfüllte. Wie aber dieſem Zauberſpiele die Eigenſchaft eines „Kunſtwerkes“ beimeſſen? War der Verfaſſer dieſer Stücke ein *Dichter*?

Das Wenige, was wir von ſeinem Leben wiſſen, ſagt es uns mit naiver Unumwundenheit, nämlich: daß er ein *Schauſpieler* und *Theaterunternehmer* war, der ſich und ſeiner Truppe dieſe Stücke herrichtete und ſchrieb, vor welchen unſere größten Dichter jetzt erſtaunt und in wahrhaft rührender Verwirrung ſtehen, und welche zum größten Theile gar nicht mehr auf ſie gekommen ſein würden, wenn die unſcheinbaren Souffleurbücher des Globetheaters nicht zu rechter Zeit noch durch den Buchdruck dem Untergange entriſſen worden wären. *Lope de Vega*, der faſt nicht weniger Wunderbare, ſchrieb ſeine Stücke von heute zu morgen im unmittelbaren Verkehre mit dem Theater und ſeinen Aktoren; einzig lebenvoll produktiv ſteht neben Corneille und Racine, den Dichtern der Façon, der Schauſpieler *Molière*; und mitten in ſeinem erhabenen Kunſtwerke ſtand *Aiſchylos* als Führer des tragiſchen Chores. — Nicht dem Dichter, ſondern dem *Dramatiker* iſt nachzuforſchen, wenn die Natur des Drama's erklärt werden ſoll; dieſer ſteht aber dem eigentlichen Dichter nicht näher, als dem *Mimen* ſelbſt, aus deſſen eigenſter Natur er hervorſchreiten muß, wenn er als Dichter „dem Leben ſeinen Spiegel vorhalten“ will.

Das Weſen der dramatiſchen Kunſt zeigt ſich, der dichteriſchen Methode gegenüber, daher ſehr richtig zunächſt als ein völlig irrationales; es iſt nicht zu faſſen, als vermöge einer völligen Umwendung der Natur des Betrachters. Worin dieſe Umwendung, zu beſtehen habe, dürfte uns aber nicht ſchwer zu bezeichnen fallen, wenn wir auf das Naturverfahren bei den Anfängen aller Kunſt hinweiſen, und dieſe haben wir deutlich im *Improviſiren* vor uns. Der Dichter, den improviſirenden Mimen einen Plan der darzuſtellenden Aktion vorzeichnend, würde ſich ungefähr wie der Verfaſſer eines Operntextes zum Muſiker verhalten; ſein Werk kann noch gar keinen Kunſtwerth beanſpruchen; es wird ihm dieſer aber im allervollſten Maaße zu Theil werden, wenn der Dichter den improviſatoriſchen Geiſt des Mimen zu ſeinem eigenen macht und ſeinen Plan gänzlich im Charakter dieſer Improviſation ausführt, ſo daß jetzt der Mime mit ſeiner vollſten Eigenthümlichkeit in die höhere Beſonnenheit des Dichters eintritt. Gewiß geht hiermit auch eine völlige Veränderung des dichteriſchen Kunſtwerkes ſelber vor, und dieſe könnten wir etwa damit charakteriſtiſch bezeichnen, daß wir uns die möglicherweiſe aufgeſchriebene Improviſation eines großen Muſikers vorführten. Wir haben Ausſagen vorzüglicher Zeugen von dem mit Nichts zu vergleichenden Eindrucke vor uns, welchen *Beethoven* durch längeres Improviſiren auf dem Klaviere ſeinen Freunden hinterließ; die Klage, gerade dieſe Erfindungen nicht durch Aufzeichnung feſtgehalten zu wiſſen, dürfen wir, ſelbſt den größten Werken des Meiſters gegenüber, nicht als übertrieben anſehen, wenn wir hierzu die Erfahrung halten, daß ſelbſt minder begabte Muſiker, deren mit der Feder ausgeführten Kompoſitionen Steifheit und Unfreiheit anhaften blieb, durch freies Phantaſiren uns in wahres Erſtaunen über eine ganz unvermuthet angetroffene, oft ſehr ergiebige Erfindungsgabe ſetzen konnten. — Jedenfalls glauben wir der Löſung eines überaus ſchwierigen Problem's eine wahrhafte Erleichterung zuzuführen, wenn wir das Shakeſpeare'ſche Drama als eine *fixirte mimiſche Improviſation von allerhöchſtem dichteriſchem Werthe* bezeichnen.

Denn bei dieſer Auffaſſung erklärt ſich uns ſofort jede der ſo wunderbar dünkenden Zufälligkeiten im Gebahren und Reden von Perſonen, welche nur von dem einen Sinne belebt ſind, jetzt, in dieſem Augenblicke ganz Diejenigen zu ſein, als welche ſie uns erſcheinen ſollen, und denen dagegen nie eine Rede beikommen kann, welche außerhalb dieſer wie angezauberten Natur liegt; wobei es uns bei näherer Betrachtung ſogar lächerlich vorkommen müßte, wenn plötzlich eine dieſer Geſtalten ſich uns als Dichter zu erkennen geben wollte. Dieſer ſchweigt, und bleibt uns eben ein Räthſel, wie Shakeſpeare. Sein Werk aber iſt das einzig wahre Drama, und welche Bedeutung dieſem endlich wieder als Kunſtwerk innewohnt, das zeigt ſich daran, daß wir in ſeinem Autor den tiefſinnigſten Dichter aller Zeiten vermuthen müſſen. —

Für die Betrachtungen, zu welchen dieſes Drama ſo überreiche Anregung giebt, heben wir zunächſt die unſerer Unterſuchung am dienlichſten erſcheinenden Eigenſchaften deſſelben hervor. Zu dieſen gehört zuvörderſt diejenige, daß es, abgeſehen von allem ſeinem übrigen Werthe, der Gattung der eigentlichen wirkſamen *Theaterſtücke* angehört, wie ſie von den hierzu berufenen, aus dem Theater hervorgegangenen oder ihnen unmittelbar naheſtehenden Verfaſſern, in den verſchiedenſten Zeiten hergerichtet worden ſind, und z. B. die populären Schauſpielbühnen der Franzoſen von Jahr zu Jahr bereichert haben. Der Unterſchied liegt hier lediglich *in dem dichteriſchen Werthe* der in gleicher Weiſe entſtandenen, wahrhaft dramatiſchen Produkte. Dieſer ſcheint ſich auf den erſten Blick durch die Größe und Bedeutung des Handlungsſtoffes zu beſtimmen. Während nicht nur dem Franzoſen alle Vorgänge des modernen Lebens überhaupt, ſondern auch den, übrigens für das theatraliſche Weſen ungleich geringer begabten Deutſchen, die Ereigniſſe dieſes Lebens im engeren bürgerlichen Verkehre auf der Bühne mit täuſchender Wahrheit darzuſtellen glückte, verſagte dieſe wahrhaftig reproduzirende Kraft ganz in dem Maaße, als die Vorgänge des höheren Lebens, und endlich die für den Alltagsblick in erhabene

Ferne gerückten Schickſale der Heroen der Weltgeſchichte und ihre Mythen auf der Scene vorgeführt werden ſollten. Hierfür hatte ſich der unausreichenden mimiſchen Improviſation eben der eigentliche Dichter zu bemächtigen, d. h. der Erfinder und Geſtalter der Mythen, und ſein hierzu beſonders berufenes Genie ſollte ſich darin kundthun, daß er den Styl der mimiſchen Improviſation auf die Höhe ſeiner dichteriſchen Abſicht erhob. Wie es Shakeſpeare gelungen ſein möge, ſeine Schauſpieler ſelbſt auf dieſe Höhe zu erheben, muß uns wiederum ein Räthſel bleiben; gewiß iſt nur, daß die Fähigkeiten unſerer heutigen Schauſpieler ſofort an der von Shakeſpeare geſtellten Aufgabe ſcheitern. Möglich bliebe die Annahme, daß das den jetzigen engliſchen Schauſpielern eigenthümliche groteske Affektiren, wie wir es oben nannten, der Überreſt einer älteren Befähigung ſei, welche, da dieſes unverkennbar einer der Nation zugehörigen Natureigenthümlichkeit entſtammt, in der ſchönſten Zeit des engliſchen Volkslebens, und vermöge des hinreißenden Beiſpieles des dichteriſchen Mimen ſelbſt, einmal zu einer ſo unerhörten Blüthe des theatraliſchen Darſtellungsweſens führte, daß Shakeſpeare's Konzeptionen in dieſem völlig aufgehen konnten. Vielleicht aber dürfen wir zur Erklärung dieſes Räthſels, wenn wir kein ſo ungemeines Wunder annehmen wollen, uns auf des großen Sebaſtian Bach's Schickſal beziehen, deſſen uns hinterlaſſene überreiche und ſchwierige Chorkompoſitionen zunächſt zu der Annahme verleiten, es müßten dem Meiſter zur Ausführung derſelben die unvergleichlichſten Geſangskräfte zu Gebote geſtanden haben, während wir im Gegentheil ſeine Klagen über die meiſtens ganz erbärmliche Beſchaffenheit ſeines Schulknabenchores aus unwiderleglichen Dokumenten kennen[*]. Gewiß iſt es, daß

---

[*] Das unter Muſikern traditionell gewordene Bekenntniß eines ehemaligen Chorſängers unter Bach erklärt uns, wie die Ausführung der ungemein ſchwierigen Werke des Meiſters dennoch vor ſich ging: „erſtlich prügelte er uns, und dann — klang es ſcheußlich", ſo lautete dieſe wunderliche Erklärung. —

Shakeſpeare ſehr frühzeitig von ſeinem Befaſſen mit dem Theater ſich zurückzog, was wir uns ſehr wohl aus der ungeheueren Ermüdung, welche ihm das Einüben ſeiner Stücke koſtete, ſowie aus der Verzweiflung des weit über die ihm vorliegende „Möglichkeit“ hinausragenden Genie's, erklären könnten. Die ganze Natur dieſes Genie's erklärt ſich uns aber wiederum doch nur aus dieſer „Möglichkeit“ ſelbſt, welche in der Anlage der mimiſchen Natur ſehr wohl vorhanden war, und daher ſehr richtig vom Genie vorausgeſetzt wurde; und wir dürfen, die Kulturbeſtrebungen des Genius' der Menſchheit in einem großen Zuſammenhange erfaſſend, es als den Nachkommen Shakeſpeare's in einem gewiſſen Sinne von dem größten Dramatiker hinterlaſſene Aufgabe anſehen, jene höchſte Möglichkeit in der Ausbildung der Anlagen der mimiſchen Kunſt wirklich zu erreichen.

Dieſer Aufgabe nachzutrachten ſcheint der innere Beruf unſerer großen deutſchen Dichter geweſen zu ſein. Von der hierzu unerläßlich nöthigen Erkenntniß der Unnachahmlichkeit Shakeſpeare's ausgehend, beſtimmte ſie für jede Form ihrer dichteriſchen Konzeptionen ein Trieb, den wir bei der Feſthaltung dieſer Annahme wohl verſtehen können. Die Aufſuchung der idealen Form des höchſten Kunſtwerkes, des Drama's, mußte ſie von Shakeſpeare ab nothwendig auf die erneuete, immer innigere Betrachtung der antiken Tragödie hinleiten; in welchem Sinne ſie einzig hieraus Gewinn ziehen zu dürfen vermeinten, beleuchteten wir zuvor, und wir mußten ſie, von dieſem mehr als zweifelhaften Wege ab, dem unerklärlich neuen Eindrucke zugeführt ſehen, welchen die edelſten Geſtaltungen des, andererſeits wiederum ſo höchſt problematiſch erſcheinenden, Genre's der Oper auf ſie hervorbrachten.

Hier war nun hauptſächlich zweies beachtenswerth, nämlich: daß die edle Muſik eines großen Meiſters den Leiſtungen ſelbſt gering begabter dramatiſcher Darſteller einen idealen Zauber verlieh, welcher auch den vorzüglichſten Mimen des rezitirenden Schauſpiels verſagt war; während andererſeits ein ächtes dramatiſches Talent ſelbſt eine gänzlich werthloſe Muſik ſo zu adeln vermochte, daß wir von einer Leiſtung ergriffen waren, welche demſelben Talente im rezitirenden Drama nicht gelingen konnte. Daß dieſe Erſcheinung nur aus der Macht der Muſik erklärt werden mußte, war unabweislich. Dieß konnte aber nur von der Muſik ganz im Allgemeinen gelten, wogegen es unbegreiflich blieb, wie dem eigenthümlichen kleinlichen Gefüge ihrer Formen ohne eine Unterordnung der allerübelſten Art vom dramatiſchen Dichter beizukommen ſein könnte. — Wir zogen nun das Beiſpiel Shakeſpeare's heran, um uns einen möglichen Einblick in die Natur und namentlich das Verfahren des wahrhaften Dramatikers zu gewinnen. So geheimnißvoll hier auch das Meiſte bleiben mußte, erſahen wir doch, daß es die mimiſche Kunſt war, mit welcher der Dichter gänzlich zu Eines ward, und müſſen nun erkennen, daß dieſe mimiſche Kunſt gleichſam der Lebensthau iſt, in welchen die dichteriſche Abſicht zu tauchen war, um, wie in zauberiſcher Verwandlung, als Spiegel des Lebens erſcheinen zu können. Wenn nun jede Handlung, ſelbſt jeder gemeinſte Vorgang des Lebens (wie uns dieß nicht nur Shakeſpeare, ſondern ſelbſt jeder ächte Theaterſtückmacher zeigt) als mimiſches Spiel reproduzirt, ſich uns in dem verklärten Lichte und mit der objektiven Wirkung eines Spiegelbildes zeigt, ſo müſſen wir in Folge unſerer weiteren Betrachtungen konſtatiren, daß wiederum dieſes Spiegelbild in der reinſten Verklärung der Idealität ſich zeigt, ſobald es in dem Zauberbronnen der Muſik getränkt, gleichſam nur noch als reine Form, von jeder realiſtiſchen Stofflichkeit befreit, uns vorgehalten wird.

Nicht mehr die Form der Muſik, ſondern die Formen der hiſtoriſch entwickelten Muſik würden daher zunächſt in Erwägung zu ziehen ſein, wenn wiederum auf diejenige höchſte Möglichkeit in der Ausbildung der Anlagen des mimiſch-dramatiſchen Kunſtwerkes geſchloſſen werden ſoll, welche dem Suchenden und Trachtenden als ſtummes Räthſel vorſchwebte, während ſie andererſeits ſich laut und überlaut aufdrängte.

Als die Form der Muſik haben wir zweifellos die Melodie zu verſtehen; die beſondere Ausbildung dieſer erfüllt die Geſchichte unſerer Muſik, wie ihr Bedürfniß die Ausbildung des von den Italienern verſuchten lyriſchen Drama's zur „Oper“ entſchied. Sollte hierbei zunächſt die Form der griechiſchen Tragödie nachgebildet werden, ſo ſchien dieſe auf den erſten Blick ſich in zwei Haupttheile zu zerſetzen, in den Chorgeſang und in die periodiſch zur Melopöe ſich ſteigernde dramatiſche Rezitation: das eigentliche „Drama“ war ſomit dem Rezitativ übergeben, deſſen erdrückende Monotonie zuletzt durch die akademiſch approbirte Erfindung der „Arie“ gebrochen werden ſollte. In dieſer gelangte hierbei die Muſik einzig zu ihrer ſelbſtändigen Form als Melodie, und ſie gewann deßhalb ſehr richtig einen ſolchen Vorrang vor den übrigen Faktoren des muſikaliſchen Drama's, daß dieſes ſelbſt endlich, nur noch als Vorwand gebraucht, zum trockenen Gerüſte für die Ausſtellung der Arie herabſank. Die Geſchichte der in die Arienform feſtgebannten Melodie iſt es nun, welche uns zu beſchäftigen hätte, wenn wir uns für jetzt nicht damit begnügen dürften, diejenige ihrer Geſtaltungen in Betracht zu ziehen, in welcher ſie ſich unſeren großen Dichtern darbot, als ſie im Allgemeinen von ihrer Wirkung ſich tief ergriffen, deſto mehr aber auch verwirrt fühlten, wenn ſie andererſeits an ein dichteriſches Befaſſen mit ihr denken ſollten. Unſtreitig war es immer nur das beſondere Genie, welches dieſe ſo enge und ſterile Form der melodiſchen Ausdehnung in der Weiſe zu beleben wußte, daß ſie zu jener ernſthaften Wirkung fähig war: ihre Erweiterung und ideale Entfaltung war ſomit auch einzig nur vom Muſiker zu erwarten, und dem Gange dieſer Entwickelung konnte bereits deutlich zugeſehen werden, wenn man das Meiſterwerk Mozart's mit dem Gluck's verglich. Hierin drückte ſich der zunehmende Reichthum der rein muſikaliſchen Erfindung namentlich auch als einzig entſcheidend für die Befähigung der Muſik im dramatiſchen Sinne aus, da ſich in Mozart's „Don Juan“ bereits eine Fülle von dramatiſcher Charakteriſtik zeigte, von welcher der bei weitem geringere

Muſiker Gluck noch keine Ahnung haben konnte. Dem deutſchen Genius aber war es vorbehalten, die muſikaliſche Form durch höchſte Belebung jedes ihrer kleinſten Bruchtheile zu der unerſchöpflichen Mannigfaltigkeit zu erheben, welche zum Staunen der Welt ſich jetzt in der Muſik unſeres großen Beethoven darbietet.

Die muſikaliſchen Geſtaltungen Beethoven's tragen nun Merkmale an ſich, welche ſie einerſeits ſo unerklärbar laſſen, wie andererſeits die Geſtaltungen Shakeſpeare's es für den forſchenden Dichter blieben. Während die Macht der Wirkung Beider, wenn auch als verſchiedenartig, dennoch wiederum als gleich empfunden werden muß, ſcheint ſich uns bei tieferem Verſenken in ihr Weſen, im Betracht der unbegreiflichen Eigenthümlichkeiten dieſer Geſtaltungen, ſelbſt die Verſchiedenheit gänzlich aufzuheben, da uns plötzlich die einzige Erklärlichkeit der einen aus der anderen einleuchtet. Führen wir hierfür, als das am ſchnellſten Faßliche, die Eigenthümlichkeit des Humor's an, und erkennen wir, daß, was uns in den Äußerungen des Humor's der Shakeſpeare'ſchen Geſtalten oft wie unbegreifliche Zufälligkeit erſcheint, ſich in den ganz gleichen Zügen der Beethoven'ſchen Motivengeſtaltungen als eine natürliche Thatſache von höchſter Idealität, nämlich als das Gemüth unabweislich beſtimmende Melodie darſtellt. Wir können nicht umhin, hier eine Urverwandtſchaft anzunehmen, deren richtige Bezeichnung wir finden werden, wenn wir ſie nicht zwiſchen dem Muſiker und dem Dichter, ſondern zwiſchen jenem und dem dichteriſchen Mimen aufſuchen. Während zu Beethoven kein Dichter irgend welcher Kunſtepoche gehalten werden kann, muß uns Shakeſpeare einzig dadurch ihm gleich dünken, daß er wiederum als Dichter uns ein ewiges Problem bleiben würde, wenn wir in ihm nicht vor Allem den dichteriſchen Mimen erkennen dürften. Das Geheimniß liegt in der Unmittelbarkeit der Darſtellung, hier durch Miene und Gebärde, dort durch den lebendigen Ton. Das, was Beide unmittelbar ſchaffen und geſtalten, iſt das wirkliche Kunſtwerk, welchem der Dichter nur den Plan vorzeichnet, und dieſes zwar erſt dann mit Erfolg, wenn er ihn ſelbſt der Natur Jener entnommen hat.

Wir fanden, daß das Shakeſpeare'ſche Drama am verſtändlichſten unter dem Begriffe einer „fixirten mimiſchen Improviſation" zu faſſen ſei; und hatten wir anzunehmen, daß der höchſte dichteriſche Werth, wie er zunächſt von der Erhabenheit des Stoffes ſich herſchreibt, dieſem Kunſtwerke durch die Erhöhung des Styles jener Improviſation geſichert werden müſſe, ſo dürften wir nun nicht irren, wenn wir die Möglichkeit einer ſolchen Erhöhung auf das vollkommen entſprechende Maaß einzig von derjenigen Muſik erwarten wollten, welche ſich hierzu ſo verhielte, wie die Beethoven'ſche Muſik eben zum Shakeſpeare'ſchen Drama ſich verhält.

Der Punkt, in welchem hier die Schwierigkeit der Verwendung der Beethoven'ſchen Muſik auf das Shakeſpeare'ſche Drama zu erkennen wäre, dürfte andererſeits durch ſeine Ausgleichung gerade auch zur höchſten Vollendung der muſikaliſchen Form, vermöge ihrer letzten Befreiung von jeder ihr etwa noch anhaftenden Feſſel, führen. Was unſere großen Dichter beim Hinblick auf die Oper noch beängſtigte, und was in der Beethoven'ſchen Inſtrumentalmuſik immer noch deutlich als das Gerüſte eines Baues übrig geblieben iſt, deſſen Grundplan nicht im eigentlichen Weſen der Muſik, ſondern vielmehr in derſelben Tendenz, welche die Opernarie und das Balletttanzſtück anordnete, fußt; dieſe bereits andererſeits durch die Beethoven'ſche Melodie ſo wunderbar lebenvoll überwachſene Quadratur einer konventionellen Tonſatzkonſtruktion, würde jetzt vor einer idealen Anordnung von allerhöchſter Freiheit vollſtändig verſchwinden können, ſo daß die Muſik nach dieſer Seite hin die unbegreiflich lebenvolle Geſtalt eines Shakeſpeare'ſchen Drama's ſich aneignen würde, welche, mit ihrer erhabenen Unregelmäßigkeit zu dem antiken Drama gehalten, faſt in dem Lichte einer Naturſcene gegenüber einem Werke der Architektur erſchiene, deren ſinnvollſte Ermeßlichkeit nun aber in der unfehlbaren Sicherheit der Wirkung des Kunſtwerkes ſich kundzugeben hätte. Und hierin läge zugleich die ungemeine Neuheit der Form dieſes Kunſtwerkes bezeichnet, welche, wie ſie andererſeits als eine ideal natürliche nur unter der Mitwirkung der deutſchen Sprache, als der ausgebildetſten der modernen Originalſprachen, denkbar iſt, ſo lange das Urtheil beirren könnte, als ein Maaßſtab an daſſelbe gelegt würde, welchem es eben vollſtändig entwachſen ſein müßte; wogegen der entſprechende neue Maaßſtab etwa dem Eindrucke entnommen ſein könnte, welchen der Glückliche, der dieß erlebte, von einer jener unaufgezeichneten Improviſationen des unvergleichlichſten Muſikers empfing. Nun ſoll uns aber der größte Dramatiker gelehrt haben, auch dieſe Improviſation zu fixiren, denn im höchſten denkbaren Kunſtwerke ſollen die erhabenſten Inſpirationen Beider mit unermeßlicher Deutlichkeit fortleben, als das Weſen der Welt, welches es uns im Spiegel der Welt ſelbſt erkennen läßt.

Halten wir nun dieſe Bezeichnung einer „durch die höchſte künſtleriſche Beſonnenheit fixirten mimiſch-muſikaliſchen Improviſation von vollendetem dichteriſchem Werthe“ für das von uns in Ausſicht genommene Kunſtwerk feſt, ſo dürfte ſich uns, unter der Anleitung erfahrungsmäßiger Wahrnehmungen, auch auf die praktiſche Seite der Ausführung deſſelben ein überraſchender Lichtblick eröffnen. — In einem ſehr wichtigen Sinne konnte, genau genommen, unſeren großen Dichtern vorzüglich es nur darauf ankommen, dem Drama ein erhöhetes Pathos, und für dieſes endlich das techniſche Mittel der beſtimmten Fixirung aufzufinden. So beſtimmt Shakeſpeare ſeinen Styl dem Inſtinkte der mimiſchen Kunſt ſelbſt entnommen hatte, mußte er für die Darſtellung ſeiner Dramen doch an die zufällige größere oder geringere Begabung ſeiner Schauſpieler gebunden bleiben, welche gewiſſermaaßen alle Shakeſpeare's ſein mußten, wie er ſelbſt allerdings jederzeit wiederum ganz die dargeſtellte Perſon war; und wir haben keinen Grund zu der Annahme, daß ſein Genie in den Aufführungen ſeiner Stücke mehr als nur ſeinen über das Theater geworfenen eigenen Schatten wiedererkannt haben dürfte. Was unſere großen Dichter an die Muſik ſo nachdenklich feſſelte, war, daß ſie reinſte Form, und dabei ſinnlichſte Wahrnehmbarkeit dieſer Form war; die abſtrakte Zahl der Arithmetik, die Figur der Mathematik, tritt uns hier als das Gefühl unwiderleglich beſtimmende Geſtalt, nämlich als Melodie entgegen, und dieſe iſt ebenſo untrüglich für die ſinnliche Wiedergebung zu fixiren, als dagegen die poetiſche Diktion der aufgeſchriebenen Rede jeder Willkür der Perſönlichkeit des Rezitirenden überliefert iſt. Was Shakeſpeare praktiſch nicht möglich ſein konnte, der Mime jeder ſeiner Rollen zu ſein, dieß gelingt dem Tonſetzer mit größter Beſtimmtheit, indem er unmittelbar aus jedem der ausführenden Muſiker zu uns ſpricht. Die Seelenwanderung des Dichters in den Leib des Darſtellers geht hier nach unfehlbaren Geſetzen der ſicherſten Technik vor ſich, und der einer techniſch korrekten Aufführung ſeines Werkes den Takt*) gebende Tonſetzer wird ſo vollſtändig Eines mit dem ausübenden Muſiker, wie dieß höchſtens von dem bildenden Künſtler im Betreff eines in Farbe oder Stein ausgeführten Werkes ähnlich würde geſagt werden können, wenn von einer Seelenwanderung ſeinerſeits in ſein lebloſes Material die Rede ſein dürfte.

Halten wir zu dieſer erſtaunlichen Macht des Muſikers diejenige Fähigkeit ſeiner Kunſt, welche wir aus den Anfangs erwähnten Erfahrungen erkannten, — nämlich aus dieſen, daß ſelbſt eine unbedeutende Muſik, ſobald ſie nicht geradeweges zu der gemeinen Groteske gewiſſer heute beliebter Operngenre's ausartet, dem bedeutenden dramatiſchen Talente, anderweitig ihm unerreichbare, Leiſtungen ermöglicht, ſowie daß eine edle Muſik ſelbſt geringeren dramatiſchen Talenten Leiſtungen von anderweitig überhaupt unerreichbarer Art gewiſſermaaßen abnöthigt, — ſo dürfte uns wohl kaum ein Zweifel über en Grund einer völligen Beſtürzung ankommen, welche dieſe Einſicht dem Dichter unſerer Zeit hervorruft, ſobald er mit den einzig ihm zu Gebote ſtehenden Mitteln derſelben Sprache, in welcher jetzt ſelbſt die Journalartikel zu uns reden, des Drama's in einem edlen Sinne erfolgreich ſich zu bemächtigen verlangt. Gerade nach dieſer Seite hin müßte aber unſere Annahme der dem muſikaliſch konzipirten Drama vorbehaltenen höchſten Vollendung eher ermuthigend als niederſchlagend einwirken, denn es beträfe hier zunächſt die Reinigung eines großen, vielgeſtaltigen Kunſtgenre's, des Drama's überhaupt, deſſen heutige Verirrungen durch die Wirkſamkeit der modernen Oper ſowohl geſteigert, als aufgedeckt worden ſind. Um hierüber zur Klarheit zu gelangen, und um das Feld ihrer künftigen gedeihlichen Produktivität genau abmeſſen zu können, ſollte vielleicht unſeren Dramatikern es gerathen dünken müſſen, der Abſtammung des modernen Theaters nachzugehen, die Wurzel deſſelben aber nicht im antiken Drama zu ſuchen, welches in ſeiner Form ein ſo beſtimmtes Originalprodukt des helleniſchen Geiſtes, ſeiner Religion, ja ſeines Staates iſt, daß die Annahme einer Nachahmbarkeit derſelben nothwendig zu den größten Verirrungen führen mußte. Die Herkunft des modernen Theaters zeigt uns dagegen auf dem Wege ſeiner Ausbildung eine ſolche Fülle vortrefflichſter Erzeugniſſe von allergrößtem Werthe, daß er füglich wohl ohne Beſchämung weiter betreten werden dürfte. Das eigentliche „Theaterſtück“, im allermodernſten Sinne, hätte gewiß einzig immer die geſunde Grundlage aller weiteren dramatiſchen Beſtrebungen zu ſein: um hierin glücklich zu wirken, iſt es aber zu allernächſt nöthig, den Geiſt der theatraliſchen Kunſt, welche ihre Baſis in der mimiſchen Kunſt ſelbſt hat, richtig zu erfaſſen, und ſie nicht für die Ausſtaffirung von Tendenzen, ſondern zur Abſpiegelung wirklich geſehener Lebensbilder zu verwenden. Die Franzoſen, welche hierin noch vor Kurzem ſo Vortreffliches leiſteten, beſchieden ſich allerdings, nicht jedes Jahr einen neuen Molière unter ſich zu erwarten; auch für uns dürften die Geburtsſtunden neuer Shakeſpeare's nicht in jedem Kalender nachzuleſen ſein. Handelt es ſich endlich um die Befriedigung idealer Anforderungen, ſo würde gerade der Wirkſamkeit des von uns gemeinten allvermögenden dramatiſchen Kunſtwerkes mit größerer Sicherheit, als bisher dieß möglich war, der Grenzpunkt zu entſehen ſein, bis zu welchem dieſe Forderungen ſich zu erheben berechtigt wären. Dieſer Punkt würde genau da zu erkennen ſein, wo in jenem Kunſtwerke der Geſang zum geſprochenen Worte hindrängt. Hiermit ſei nun aber keinesweges eine abſolut niedrige Sphäre angezeigt, ſondern nur eine durchaus verſchiedene, andersartige; und wir dürften uns den Einblick in dieſe Unterſchiedenheit ſofort verſchaffen, wenn wir gewiſſe unwillkürliche Nöthigungen zu einem Exzeſſe unſerer beſten dramatiſchen Sänger uns vergegenwärtigen, durch welche dieſe ſich getrieben fühlten, ein gewiſſes entſcheidendes Wort mitten aus dem Geſange heraus zu ſprechen. Hierzu ſah ſich z. B. die Schröder-Devrient durch eine auf das Furchtbarſte geſteigerte Situation der Oper „Fidelio" gedrängt, wo ſie, dem Tyrannen das Piſtol vorhaltend, von der Phraſe: „noch einen Schritt, und du biſt — todt", das letzte Wort plötzlich mit einem grauenvollen Accente der Verzweiflung wirklich — ſprach. Die unbeſchreibliche Wirkung hiervon äußerte ſich auf Jeden wie ein jähes Herausſtürzen aus einer Sphäre in die andere, und ihre Erhabenheit beſtand darin, daß wir wirklich wie unter einem Blitzesleuchten einen ſchnellen Einblick in die Natur beider Sphären hatten, von denen die eine eben die ideale, und die andere die reale war. Offenbar war die ideale für einen Moment unfähig eine Laſt zu tragen, welche ſie nach der anderen entlud: da nun hiergegen der namentlich leidenſchaftlich erregten Muſik ſo gern ein ihr innewohnendes lediglich pathologiſches Element zugeſprochen zu werden pflegt, ſo dürfte es überraſchen, gerade an dieſem Beiſpiele zu erkennen, wie zart und von rein idealer Form ihre wirkliche Sphäre iſt, weil das reale Schrecken der Wirklichkeit ſich nicht in ihr erhalten kann, wogegen allerdings die Seele alles Wirklichen einzig in ihr ſich rein ausdrückt. — Offenbar giebt es alſo eine Seite der

---

*) Daß dieſer Takt der richtige ſein muß, hierauf kommt es allerdings ſo überaus entſcheidend an, weil ein unrichtiger Takt den ganzen Zauber ſofort aufhebt; worüber ich mich am beſonderen Orte deßhalb ausführlicher verbreitet habe.

Welt, welche uns auf das Ernſtlichſte angeht, und deren ſchreckenvolle Belehrungen uns einzig auf einem Gebiete der Betrachtung verſtändlich werden, auf welchem die Muſik ſich ſchweigend zu verhalten hat: vielleicht iſt dieſes Gebiet am ſicherſten zu ermeſſen, wenn wir auf ihm von dem ungeheueren Mimen Shakeſpeare uns bis auf den Punkt geleiten laſſen, wo wir dieſen bei der verzweiflungsvollen Ermüdung angekommen ſehen, welche wir als den Grund ſeines frühzeitigen Zurücktrittes vom Theater annehmen zu müſſen glaubten. Dieſes Gebiet dürfte, wenn auch nicht als der Boden, ſo doch als die Erſcheinung der Geſchichte am ſicherſten zu bezeichnen ſein. Ihren realen Werth für die menſchliche Erkenntniß anſchaulich auszubeuten, wird ſtets nur dem Dichter überlaſſen bleiben müſſen.

Eine ſo wichtige und klärende Einwirkung, wie wir ſie hier in den alleräußerſten Umriſſen eben nur anzudeuten unternehmen konnten, und zwar eine Einwirkung nicht bloß auf die ihm zunächſt verwandten Genre's des Drama's, ſondern auf alle im tiefſten Grunde auf das Drama ſich beziehenden Kunſtzweige, könnte dem von uns gemeinten muſikaliſch konzipirten und ausgeführten dramatiſchen Kunſtwerke allerdings nur dann aber ermöglicht werden, wenn es bei ſeiner Vorführung vor das Publikum in einer ſeiner eigenen Natur glücklich entſprechenden Weiſe auch äußerlich klar ſich abzeichnen, und der Beurtheilung ſeiner Eigenſchaften hierdurch die nöthige Unbefangenheit erleichtern könnte. Es iſt der „Oper“ ſo nahe verwandt, daß wir es geradeswegs als die erreichte Beſtimmung derſelben für unſere gegenwärtige Betrachtung zu bezeichnen uns berechtigt fühlen konnten: keine der uns aufgegangenen Möglichkeiten hätte uns einleuchtend werden dürfen, wenn ſie nicht in der Oper im Allgemeinen, und in den vorzüglichſten Werken großer Opernkomponiſten im Beſonderen, für uns zu Tage getreten wäre. Ganz gewiß war es auch nur der Geiſt der Muſik, welcher in immer reicherer Entwickelung auch die Oper einzig dergeſtalt beeinflußte, daß jene Möglichkeiten ihr entſehen werden konnten. Wollen wir uns daher wiederum die

Entwürdigung erklären, welcher die Oper zugeführt worden iſt, ſo haben wir den Grund hiervon zunächſt gewiß auch nur wieder in den Eigenſchaften der Muſik zu ſuchen. Wie in der Malerei, und ſelbſt in der Architektur, das „Reizende“ an die Stelle des „Schönen“ treten konnte, ſo war es der Muſik nicht minder vorbehalten, aus einer erhabenen zu einer bloß gefälligen Kunſt zu werden. War ihre Sphäre die der reinſten Idealität, und beſtimmte ſie unſer Gemüth ſo tief beruhigend und von jeder beängſtigenden Vorſtellung der Realität befreiend dadurch, daß ſie ſich uns nur als reine Form zeigte, ſo daß, was dieſe zu trüben drohte, von ihr abfiel oder entfernt gehalten werden mußte, ſo konnte eben dieſe reine Form, wo ſie nicht in ein ganz ihr entſprechendes Verhältniß geſetzt wurde, leicht nur als zu anmuthigem Spielwerk tauglich erſcheinen, und in dieſem Sinne einzig verwendet werden, ſobald ſie in einer ſo unklaren Sphäre, wie die Operngrundlage ſie einzig darbieten konnte, ſchließlich bloß als oberflächliche Gehörs- oder Gefühlsreizung zu wirken berufen war.

Hierüber haben wir uns an dieſem Orte jedoch weniger zu verbreiten, da wir von der Anlage der Wirkſamkeit und des Einfluſſes der Oper ausgingen, welche wir ihrer üblen Bedeutung nach mit Nichts beſſer bezeichnen können, als durch die Hinweiſung auf die allgemein beſtätigte Erfahrung, daß das heutige Theater von den wahrhaft Gebildeten der Nation, welche einſt auch ihm hoffnungsvoll ſich zuwendeten, längſt aufgegeben und einer intenſiven Unbeachtung überliefert worden iſt. Sollten wir daher wünſchen müſſen, das von uns gemeinte Kunſtwerk einer ihm einzig wiederum erſprießlichen richtigen Beachtung Derjenigen, welche ſich vom heutigen Theater mit ernſtem Unmuthe abwendeten, zuzuführen, ſo dürfte dieß nur außerhalb jeder Berührung mit eben dieſem Theater möglich werden. Der neutrale Boden hierfür, wenn er auch in örtlicher Beziehung gänzlich von dem Gebiete der Wirkſamkeit unſerer Theater ausgeſchieden ſein müßte, würde aber doch nur dann wiederum fruchtbringend ſich erweiſen können, wenn er von den wirklichen Elementen der mimiſchen und muſikaliſchen Kunſt unſerer Theater, wie ſie hier andererſeits ſelbſtändig ſich entwickelt haben, genährt würde. In dieſen liegt immer nur einzig und allein das wirklich ergiebige Material für wahrhafte dramatiſche Kunſt vor; jeder Verſuch anderer Art würde, anſtatt zur Kunſt, zu einer affektirten Künſtlichkeit führen. Unſere Schauſpieler, Sänger und Muſiker ſind es, auf deren eigenſten Inſtinkten alle Hoffnung ſelbſt für die Erreichung von Kunſtzwecken, die ihnen zunächſt gänzlich unverſtändlich ſein müſſen, beruhen kann; denn nur ſie können die einzigen ſein, denen dieſe Zwecke wiederum am ſchnellſten klar werden, ſobald ihr Inſtinkt richtig auf ihre Erkenntniß geleitet wird. Daß dieſer durch die Tendenz unſerer Theater hiergegen nur auf die Ausbildung der übelſten Anlagen des theatraliſchen Kunſttriebes hingeleitet war, dieß iſt es aber, was uns eben den Wunſch eingeben muß, dieſe andererſeits unerſetzlichen Kunſtkräfte wenigſtens periodiſch dem Einfluſſe jener Tendenz zu entreißen, um ſie in eine Übung ihrer guten Anlagen zu verſetzen, welche ſie ſchnell und entſcheidend der Verwirklichung unſeres Kunſtwerkes dienlich machen würde. Denn nur aus dem eigenthümlichen Willen dieſer, in ihrem misleiteten Gebahren ſo ſonderbar ſich ausnehmenden, mimiſchen Genoſſenſchaft kann, wie von je die vorzüglichſten dramatiſchen Erſcheinungen aus ihr hervorgingen, auch jetzt das von uns gemeinte vollendete Drama emporwachſen. Weniger durch ſie, als durch Diejenigen, welche ohne allen Beruf hierzu ſie bisher leiteten, iſt der Verfall der theatraliſchen Kunſt unſerer Zeit herbeigeführt worden. Wenn wir Dasjenige bezeichnen wollen, was auf deutſchem Boden als das des Ruhmes der großen Siege unſerer Tage Unwürdigſte ſich bezeigt und fortgeſetzt bewährt, ſo müſſen wir auf dieſes Theater weiſen, deſſen Tendenz ſich laut und kühn als den Verräther deutſcher Ehre bekennt. Wer mit irgend welchem Trachten dieſer Tendenz ſich anſchließen wollte, müßte einer Verwirrung des Urtheiles über ſich verfallen, durch welche er nothwendig einer Sphäre unſerer Öffentlichkeit von allerbedenklichſter Beſchaffenheit zugetheilt würde, aus welcher zur reinen Kunſtſphäre aufzutauchen, etwa ſo ſchwer und abmühend ſein müßte, als wie aus der Oper zu dem von uns bezeichneten idealen Drama zu gelangen. Gewiß iſt aber, daß, wenn nach Schiller's, hier ungenau dünkendem Ausſpruche, die Kunſt nur durch die Künſtler gefallen ſein ſoll, ſie jedenfalls *nur durch die Künſtler emporgerichtet* werden kann, nicht aber durch Diejenigen, durch deren Gefallen an der Kunſt dieſe entehrt worden iſt. *Zu jener Emporrichtung der Kunſt durch die Künſtler aber auch von außen her behilflich zu ſein, dieß wäre die nationale Sühne für das nationale Verbrechen der Wirkſamkeit des jetzigen deutſchen Theaters.*

Über
Schauſpieler und Sänger.

Zu wiederholten Malen gerieth ich, in Folge meiner Unterſuchungen des Problem's der dramatiſchen Kunſt und ihrer Beziehungen zu einer wirklich nationalen Kultur, auf den entſcheidend wichtigen Punkt der Eigenartigkeit der Natur des Mimen, unter welchem ich den Schauſpieler und Sänger begriff, denen ich, vermöge des beſonderen Lichtes, in welchem dieſe mir erſchienen, ſogar den eigentlichen Muſiker beizugeſellen mich veranlaßt ſah. Welche ungemeine Bedeutung ich der mimiſchen Kunſt beilegen zu müſſen glaubte, bezeugte ich durch die Kundgebung der mir aufgegangenen Einſicht, daß nur aus der Eigenartigkeit eben dieſer Kunſt Shakeſpeare und ſein künſtleriſches Verfahren bei der Abfaſſung ſeiner Dramen zu erklären ſei. Wenn ich fernerhin auf die verhoffte Begründung einer wahrhaft deutſchen theatraliſchen Kunſt, und die Erfüllung der höchſten, dem Drama vorbehaltenen, künſtleriſchen Tendenzen durch dieſe, überhaupt hinwies, faßte ich die Möglichkeit dieſer Verwirklichung nur unter den Vorausſetzungen in das Auge, welche ich in den folgenden, aus einer früheren Schrift *) hier wiederholten Ausſprüchen bezeichnete. „Unſere Schauſpieler, Sänger und Muſiker ſind es, auf deren eigenſten Inſtinkten alle Hoffnung ſelbſt für die Erreichung

---

*) Über die Beſtimmung der Oper. Leipzig. E. W. Fritzſch. Siehe vorher Seite 186.

von Kunſtzwecken, die ihnen zunächſt gänzlich unverſtändlich ſein müſſen, beruhen kann; denn nur ſie können die einzigen ſein, denen dieſe Zwecke wiederum am ſchnellſten klar werden, ſobald ihr Inſtinkt richtig auf ihre Erkenntniß geleitet wird. Daß dieſer durch die Tendenz unſerer Theater hiergegen nur auf die Ausbildung der übelſten Anlagen des theatraliſchen Kunſttriebes hingeleitet war, dieß iſt es aber, was uns eben den Wunſch eingeben muß, dieſe andererſeits unerſetzlichen Kunſtkräfte wenigſtens periodiſch dem Einfluſſe jener Tendenz zu entreißen, um ſie in eine Übung ihrer guten Anlagen zu verſetzen, welche ſie ſchnell und entſcheidend der Verwirklichung unſeres Kunſtwerkes dienlich machen würde. Denn nur aus dem eigenthümlichen Willen dieſer, in ihrem misleiteten Gebahren ſo ſonderbar ſich ausnehmenden, mimiſchen Genoſſenſchaft kann, wie von je die vorzüglichſten dramatiſchen Erſcheinungen aus ihr hervorgingen, auch jetzt das von uns gemeinte vollendete Drama emporwachſen. Weniger durch ſie, als durch Diejenigen, welche ohne allen Beruf hierzu ſie bisher leiteten, iſt der Verfall der theatraliſchen Kunſt unſerer Zeit herbeigeführt worden, und jedenfalls nur durch ſie kann dieſe wieder emporgerichtet werden.“

Nach dieſer Voranſtellung habe ich gewiß nicht zu befürchten, von den Genoſſen der mimiſchen Kunſt misverſtanden zu werden; und meine weiteren Bemühungen zur Aufdeckung einer klaren Erkenntniß ihrer wahren Bedürfniſſe durch möglichſt eingehende Erforſchung der Natur dieſer Kunſt werden mir hoffentlich nicht den Anſchein zuziehen, als ginge ich von irgend welchem Gefühle der Geringſchätzung für dieſelbe aus. Um jedoch der Möglichkeit eines ſolchen Anſcheines noch entſchiedener zu begegnen, will ich ſofort meine wahrhaftigſte Meinung über das Weſen und den Werth der mimiſchen Kunſt in den beſtimmteſten Ausdrücken zuſammenfaſſen.

Hierfür verweiſe ich zunächſt auf die einem Jeden, welcher die Wirkung theatraliſcher Aufführungen auf ſich wie auf das Publikum kennen lernte, offen liegende Erfahrung, daß jene Wirkung ganz unmittelbar von den Leiſtungen der Schauſpieler oder Sänger ausging; und zwar war dieſe Wirkung ſo beſtimmt, daß eine gute Aufführung über den Unwerth einer dramatiſchen Arbeit täuſchen konnte, während ein vorzügliches Bühnengedicht durch ſeine ſchlechte Aufführung von Seiten unfähiger Darſteller wirkungslos bleiben mußte. Genau betrachtet müſſen wir hieraus erkennen, daß der eigentliche Kunſtantheil bei Theateraufführungen lediglich den Darſtellern zugeſprochen werden muß, während der Verfaſſer des Stückes zu der eigentlichen „Kunſt“ nur ſo weit in Beziehung ſteht, als er die von ihm im Voraus berechnete Wirkung der mimiſchen Darſtellung für die Geſtaltung ſeines Gedichtes vor allen Dingen verwerthet hat. Darin, daß es in Wahrheit, und troß aller etwa ihm eingeredeten Maximen, nur an die Leiſtung der Schauſpieler ſich hält und dieſe für die einzige Wirklichkeit des ſeiner Apperzeption dargebotenen künſtleriſchen Vorganges anſieht, bekundet das Publikum noch am beſten einen wirklich unverdorbenen Kunſtſinn; es ſpricht hierdurch gewiſſermaaßen aus, was überhaupt der Zweck jeder wahren Kunſt iſt.

Gehen wir auf das Charakteriſtiſche der Leiſtung eines vorzüglichen Schauſpielers näher ein, ſo erſtaunen wir, in ihr die Grundelemente aller und jeder Kunſt in der höchſten Mannigfaltigkeit, ja, keiner anderen Kunſt erreichbaren Kraft anzutreffen. Was der Plaſtiker der Natur nachbildet, ahmt dieſer der Mime bis zur allerbeſtimmteſten Täuſchung nach, und übt hierdurch eine Macht über die Phantaſie des Zuſchauers aus, welche ganz derſelben gleichkommt, die er wie durch Zauber über ſich ſelbſt, ſeine äußerlichſte Perſon wie über ſein innerlichſtes Empfinden, ausübt. Der gewaltigen, ja gewaltſamen Wirkung hiervon kann nothwendiger Weiſe gar keine andere Kunſtausübung gleichkommen; denn das Wunderbare iſt hier, daß die Abſicht und Annahme eines täuſchenden Spieles von keiner Seite je verleugnet, jede Möglichkeit der Einmiſchung eines realen, pathologiſchen Intereſſes, welche das Spiel ſogleich aufheben würde, vollſtändig ausgeſchloſſen wird, und dennoch die dargeſtellten Vorgänge und Handlungen rein erdichteter Perſonen uns in dem Maaße erſchüttern, wie der Darſteller ſelbſt, bis zur völligen Aufhebung ſeiner realen Perſönlichkeit, von ihnen erfüllt, ja recht eigentlich beſeſſen iſt. Nach einer Aufführung des König Lear durch Ludwig Devrient blieb das Berliner Publikum nach dem Schluſſe des letzten Aktes noch eine Zeit lang auf ſeine Plätze feſtgebannt verſammelt, nicht etwa unter dem ſonſt üblichen Schreien und Toben eines enthuſiaſtiſchen Beifalles, ſondern kaum flüſternd, ſchweigend, faſt regungslos, ungefähr wie durch einen Zauber gebunden, wider welchen ſich zu wehren Keiner die Kraft fühlte, wogegen es Jeden etwa unbegreiflich dünken mochte, wie er es nun anfangen ſollte, ruhig nach Hauſe zu gehen und in das Geleis einer Lebensgewohnheit zurückzutreten, aus welcher er ſich undenklich weit herausgeriſſen empfand. Unſtreitig war hier das höchſte Stadium der Wirkung des Erhabenen erreicht; und der Mime war es, der dahin erhob, wolle man dieſen nun in Ludwig Devrient oder in Shakeſpeare ſelbſt erkennen.

Von der Kenntniß ſolcher Wirkungen ausgehend, ſollte es uns faſt unmöglich dünken, bei weiterer Verfolgung unſerer Betrachtungen über die Wirkſamkeit unſerer Schauſpieler und Sänger auf den Punkt zu gelangen, wo ihre Kunſt uns mit ſolchem Bedenken erfüllen könnte, daß wir ſie als Kunſt gar nicht mehr gelten zu laſſen vermeinen müßten. Und doch muß es uns bei der Wahrnehmung ihrer gemeintäglichen Wirkſamkeit beinahe ſo vorkommen. Was ſich uns in den gewöhnlichen Theateraufführungen darbietet, zeigt ganz den Charakter eines ſonderbaren, und ſogar ſehr bedenklichen Gewerbes, deſſen Betrieb lediglich auf die möglichſt günſtige Zurſchauſtellung der Perſon des Schauſpielers gerichtet zu ſein ſcheint. „Die, einerſeits äſthetiſch erfreuende, andererſeits zur erhabenſten Wirkung führende Täuſchung über die Perſon des Schauſpielers, erkennen wir hier ſofort als aus der Abſicht des Darſtellers ausgeſchloſſen, und ein wirklich ſchamloſer Misbrauch der eigenthümlichen Hülfsmittel ſeiner Kunſt iſt es, durch welchen der Schauſpieler jene Täuſchung in Wahrheit aufzuheben, und ihre Wirkung dagegen auf die Empfehlung ſeiner Perſon hinzuleiten bemüht iſt. Wie es möglich geworden iſt, die Tendenz der theatraliſchen Kunſt in dieſer Weiſe zu entſtellen, und die hieraus hervorgegangene Gattung öffentlicher Unterhaltung an die Stelle derjenigen zu ſetzen, welcher ſeine Ausbildung dem Gefallen an der dramatiſchen Täuſchung verdankte, um dieß zu erklären, müſſen wir nothwendig einen Blick auf das Weſen aller modernen Kunſt im Allgemeinen werfen. —

— Die Kunſt hört, genau genommen, von da an Kunſt zu ſein auf, wo ſie als Kunſt in unſer reflektirendes Bewußtſein tritt. Daß der Künſtler das Rechte thue, ohne es zu wiſſen, dieß erkannte der helleniſche Geiſt dann, als ihm ſelbſt die ſchaffende Kraft verloren gegangen war. Von wahrhaft rührender Belehrung iſt es zu ſehen, wie die Wiedergeburt der Künſte bei den neueren Völkern aus dem Widerſtreite der populären Naturanlagen gegen das überkommene Dogma der antiken Kritik hervorging. So beobachten wir, daß der Schauſpieler eher da war, als der Dichter, welcher ihm Stücke ſchrieb. Sollte dieſer nun nach dem klaſſiſchen Schema verfahren, oder nach dem Gehalte und der Form der Improviſationen jener Schauſpieler? In Spanien entſagte der große Lope de Vega dem Ruhme, ein klaſſiſcher Kunſtdichter zu ſein, und ſchuf uns das moderne Drama, in welchem Shakeſpeare zum größten Dichter aller Zeiten gedieh. Wie ſchwer es dem kritiſchen Verſtande dünken mußte, dieſes einzige und wahrhafte, als ſolches aber kaum ſich ausſprechende Kunſtwerk zu begreifen, erſehen wir ſofort an der angelegentlichen Zerſetzung deſſelben durch die antikiſirenden Gegenverſuche von ſogenannten Kunſtdichtern. Vollſtändig behaupteten dieſe das Feld in Frankreich; hier ward das Drama akademiſch zugeſchnitten, und die Regeln traten nun auch ſofort in die Schauſpielkunſt ein. Bei dieſer war es offenbar jetzt immer weniger auf jene erhabene Täuſchung, welche wir als den Grundzug namentlich auch der theatraliſchen Kunſt erkennen müſſen, abgeſehen; ſondern zu jeder Zeit wollte man ſich deutlich deſſen bewußt bleiben, daß es ſich hier um eine „Kunſt“, um eine „Kunſtleiſtung“ handele. Dieſe Stimmung aufrecht zu erhalten, fiel weniger noch dem Dichter, als in erſter Linie dem Schauſpieler zur Pflicht: wie dieſer Acteur ſpiele, wie er dieſen oder jenen Charakter auffaſſe, mit welcher Kunſt er hierfür die ihm eigenen Naturgaben verwendete, oder die ihm fehlenden zu erſetzen verſtehe, dieß zu unterſuchen ward nun die Angelegenheit des kunſtſinnigen Publikums.

Eine Reaktion gegen dieſe Tendenz ſehen wir wiederholt bei freiſinnig entwickelten Nationen aufkommen. Als die Stuart's nach England zurückkehrten, brachten ſie die franzöſiſche „Tragédie“ und „Comédie“ mit: das „regelmäßige“ Theater, welches ſie hierfür gründeten, fand aber unter den Engländern keine geeigneten Schauſpieler, und vermochte ſich nicht zu erhalten; wogegen die unter der Herrſchaft der Puritaner zerſtreuten Schauſpieler der älteren Zeit, in mühſam geſammelten und hochgealterten Überreſten ſich zuſammenfanden, um endlich einem Garrick den Boden zu bereiten, aus welchem dießmal der Schauſpieler allein der Welt wieder die Wunder der wahrhaften dramatiſchen Kunſt offenbarte, indem er ihr in dem von ihm wiedererweckten Shakeſpeare den größten Dichter rettete. —

Eine gleiche Glorie ſchien den Deutſchen aufgehen zu ſollen, als dem eigenthümlichſten Boden der theatraliſchen Kunſt endlich eine Sophie Schröder, ein Ludwig Devrient entwuchſen. — Ich habe in einer ausführlicheren Abhandlung über „deutſche Kunſt und deutſche Politik“ die von außen her wirkenden Urſachen des, nach kaum erreichtem Blüthenanſatze ſo ſchnell eintretenden Verfalles auch des Theaters in Deutſchland nachzuweiſen verſucht, und darf dafür hier mich mehr auf die inneren Gründe der gleichen Erſcheinung beziehen. In den zuletzt genannten beiden großen Schauſpielern dürfte man leicht eben nur zwei wirkliche Genie's erkennen, wie ſie auf dem Gebiete jeder Kunſt ſelten zum Vorſchein kommen; immerhin bleibt aber an dem Charakter der Ausübung ihrer Kunſt Etwas erkenntlich, was nicht der beſonderen Begabung der Individuen allein, ſondern dem Charakter ihrer Kunſt ſelbſt angehört. Dieſes Etwas muß zu ergründen und aus ſeiner Erkenntniß ein Urtheil zu gewinnen ſein. Der Zuſtand von Entrücktheit, in welchen nach jener Aufführung des Lear das Berliner Publikum gerathen war, entſprach gewiß ſehr weſentlich dem Zuſtande, in welchen der große Mime an dieſem Abende verſetzt blieb; für Beide war der Schauſpieler Devrient ebenſowenig als das Berliner Theaterpublikum vorhanden; eine gegenſeitige Selbſtentäußerung war vor ſich gegangen. Dieſe Wahrnehmung möge für den entgegengeſetzten Fall uns nun darüber belehren, welches der Grund aller, von uns als ſo widerwärtig empfundenen, Hohlheit des theatraliſchen Weſens iſt: wir erkennen ihn ganz deutlich, wenn wir während und am Schluſſe einer Theateraufführung den üblichen, wärmeloſen und nur lärmenden Bezeigungen des Beifalles von Seiten des Publikums, ſowie den dieſen entſprechenden des erheuchelten Dankes von Seiten der Schauſpieler anwohnen. Hier bleibt das Theaterpublikum ſich als ſolchen ganz ebenſo ſelbſt bewußt, wie der Schauſpieler von dem deutlichen Gefühle ſeiner eigenen Perſönlichkeit, ganz wie außerhalb des Theaters, eingenommen bleibt. Was zwiſchen Beiden verhandelt wird, die vorgebliche dramatiſche Täuſchung, wird zur reinen Übereinkunft, auf deren Grundlage hin man ſich einbildet, eine „Kunſt" auszuüben oder zu beurtheilen.

Nach meiner Kenntniß iſt dieſe Konvention zuerſt in Frankreich ſyſtematiſch ausgebildet worden. Sie hat ihren Urſprung in dem Aufkommen der ſogenannten „neueren attiſchen Komödie", von welcher aus ſich das lateiniſche Theater, durch alle Zeiten und Völker lateiniſcher Herkunft oder Miſchung, nach dem Begriffe der „Kunſtkomödie", weiter bildete. Hier ſitzt der Kunſtkenner vor der Bühne, auf welcher der Acteur „ſeine Rolle gut zu ſpielen“ ſich angelegen ſein läßt: ob ihm dieß gelang, wird ihm durch konventionelle Zeichen des Beifalles oder Mißfallens kundgegeben; von dieſen hängt der Glücksſtand des Mimen ab, und was man endlich unter „Komödieſpielen“ zu begreifen hat, darf man nicht gering anſchlagen, wenn man erwägt, daß der göttliche Auguſtus ſelbſt auf ſeinem Sterbelager ſich für einen guten Komödianten gehalten wiſſen wollte.

Offenbar haben es die Franzoſen in dieſer Kunſt am allerweiteſten gebracht, ja ſie iſt die eigentliche franzöſiſche Kunſt überhaupt geworden; denn eben auch ihre dramatiſchen Schriftſteller ſind nur aus den Maximen dieſer Komödienkunſt zu begreifen, worauf denn zugleich die vollendete Sicherheit ihrer Arbeiten beruht, in welchen der ganze Plan, wie der kleinſte Zug ſeiner Ausführung, nach denſelben Normen erfunden und gemodelt iſt, nach denen der Acteur auf der Bühne ſich den Beifall des Publikums für ſeine beſondere Kunſtleiſtung zu gewinnen hat. Erklärlich wird es uns hieraus wiederum, warum dieſe ſicherſten theatraliſchen Künſtler der Welt, für welche wir die Franzoſen unſtreitig halten müſſen, ſofort gänzlich aus der Faſſung gebracht werden, wenn ſie ein Stück ſpielen ſollen, welches nicht auf jene Konvention verfaßt iſt. Jeder Verſuch, Shakeſpeare, Schiller und ſelbſt Calderon durch franzöſiſche Schauſpieler aufführen zu laſſen, mußte ſtets ſcheitern, und nur das Misverſtändniß des Charakters dieſer anderen Dramatik konnte ein groteskes Genre bei ihnen hervorrufen, in welchem die Natur durch Überbietung ſofort wieder zur Unnatur ward. Es blieb fortgeſetzt dabei, daß im Theater es ſich um die Kunſt des Komödieſpielens handele, d. h. der Schauſpieler mußte ſich ſtets bewußt bleiben, daß er für das Publikum ſpiele, welches eben an dieſer ſeiner Kunſt das Spieles mit der Verkleidung in jeder Beziehung ſein reizvolles Gefallen ſuchte.

Wie übel dieſe gleiche Kunſt ſich unter den Deutſchen ausnehmen mußte, bleibt wohl leicht zu begreifen. Im Ganzen kann man ſagen: es werde hier wie dort Komödie geſpielt, nur ſpielen die Franzoſen gut, die Deutſchen aber ſchlecht. Für das Vergnügen daran, Jemand gut Komödie ſpielen zu ſehen, vergiebt dieſem der Franzoſe Alles: von Louis XIV. hegt man in Frankreich, trotz der klarſten Einſicht in die gänzliche Hohlheit der von ihm geſpielten Rolle, noch immer eine wirklich ſtolze Meinung, einzig aus unzerſtörbarem Gefallen daran, daß er dieſe Rolle meiſterhaft geſpielt hat.

Iſt man geſonnen, hierin künſtleriſchen Geiſt zu erkennen, ſo iſt dagegen nicht zu verkennen, daß dieſer Kunſtſinn dem Deutſchen nicht zu eigen ſei. Einem deutſchen Louis XIV. als Monarchen gegenüber würde unſer politiſches Publikum ſich etwa ſo verhalten, wie unſere guten Bürger im Theater vor dem Spiele eines Schauſpielers, welchen ſie im Ernſt für den Helden halten ſollten, für den er ſich ausgiebt; denn dieſe Zumuthung würden ſie ſich trotz aller Gegenverſicherung geſtellt glauben, während vom geſchulten Zuſchauer in Wahrheit eben nur verlangt wird, er ſolle den vorgeſtellten Helden über die Kunſt des ſo vortrefflich ihn ſpielenden Schauſpielers vergeſſen. Und dieſe Zumuthung iſt es wirklich, welche nach der franzöſiſchen Konvention jetzt Demjenigen geſtellt wird, der, wie der deutſche Zuſchauer, ohne anerzogenen Kunſtſinn im Theater eine wirkliche Erregung ſucht, wie ſie nur durch jene Täuſchung bewirkt werden kann, durch welche die künſtleriſche Perſon des Schauſpielers ſich gänzlich aufhebt, um einzig das dargeſtellte Individuum für die Wahrnehmung zurückzulaſſen. Statt der höchſt ſeltenen Fälle, in welchen dieſe erhabene Täuſchung durch wahrhaft geniale Darſteller gelingen kann, wird dem deutſchen Publikum nun aber tagtäglich Theater, und zwar eben „Theater überhaupt“, vorgeführt, und hierzu werden die für dieſen Fall unerläßlichen Hilfsmittel der theatraliſchen Konvention der Franzoſen in Anwendung gebracht.

Wäre es nun dem Deutſchen möglich, ſo vortrefflich Komödie zu ſpielen, wie der Franzoſe es kann, ſo würde es ſich immer noch fragen, ob er andererſeits als Zuſchauer dieſe Kunſt ſo zu würdigen im Stande ſei, wie es das franzöſiſche Publikum iſt. Allein, zu dieſer Erforſchung kann es aus dem einfachen Grunde, daß uns niemals in jener Weiſe Komödie vorgeſpielt wird, gar nicht kommen. Das, was wir mit Bezug auf die Ausbildung von Kunſtfähigkeit in der modernen Welt Talent nennen, iſt dem Deutſchen im allerſpärlichſten Grade, ja faſt gar nicht zu eigen, wogegen es als natürliche Begabung den lateiniſchen Völkern, als entſprechende Befähigung zur Geltendmachung der ihm eingeimpften Kulturtendenzen aber dem franzöſiſchen Volke in größter Ausbreitung angehört. Ob dem Deutſchen eine gleiche Begabung innewohne, würde ſich erſt dann zeigen können, wenn er ſich von einer ganz ihm eigenen und ſeinem wahren Weſen entſprechenden Kultur umgeben ſähe; denn, im Grunde genommen, können wir unter Talent nichts Anderes verſtehen, als die von natürlicher Befähigung getragene ſtarke Neigung zur Aneignung vorzüglicher Fertigkeiten im praktiſchen Befaſſen mit vorgefundenen künſtleriſchen Formbildungen. So konnte die bildende Kunſt der Griechen während langer Jahrhunderte durch dieſes Talent einzig gepflegt werden, wie noch heut' zu Tage die künſtliche Kultur der Franzoſen, während ſie bereits in ihrem unaufhaltbaren Verfalle begriffen iſt, durch dieſes Talent immer noch aufrecht erhalten wird. Jene Kultur geht uns Deutſchen aber eben ab, und was wir dafür beſitzen, iſt nur das Zerrbild einer nicht aus unſerem Weſen erwachſenen, von uns in Wahrheit nie eigentlich begriffenen Kultur, wie wir ſie denn auch hier in der Ausbildung unſeres Theaters vor uns ſehen, für welches wir daher ſehr natürlich auch kein Talent haben können.

Um uns hiervon zu überzeugen, beſuchen wir nur die erſte beſte der ſich uns darbietenden Theateraufführungen. Mögen wir hier auf das erhabenſte Produkt der dramatiſchen Dichtkunſt, oder auf das trivialſte Elaborat eines Überſetzers aus, oder „freien“ Bearbeiters nach dem Franzöſiſchen treffen, ſtets erkennen wir ſofort das Eine:

die Sucht Komödie zu ſpielen, in welcher Shakeſpeare ſo gut wie Scribe zu Grunde geht und vor unſeren Augen ſich in einen lächerlichen Traveſtirungsapparat auflöſt. Wenn der *gute* franzöſiſche Acteur allerdings ſtets die Wirkung ſeiner Deklamation ſowie ſeiner Haltung, ſeines ganzen Benehmens, auf den Zuſchauer im Auge behält, und nie dem darzuſtellenden Charakter zu lieb etwa in einem dem Publikum mißfälligen Lichte ſich zu zeigen verleitet werden kann, — ſo glaubt der deutſche Schauſpieler vor Allem darauf bedacht ſein zu müſſen, wie dieſe ſo glückliche Gelegenheit, dem Publikum als deſſen Vertrauten ſich günſtig zu empfehlen, auf das für ihn Vortheilhafteſte auszubeuten wäre. Hat er in Affekt zu gerathen, oder etwas ſehr Kluges auszuſprechen, ſo wendet er ſich dafür ganz beſonders an das Publikum, und wirft ihm die Blicke zu, welche ihm zu beredt dünken, um an ſeinen Mitſpieler verſchwendet zu werden. Hierin liegt ein Hauptzug unſeres Theaterhelden: er arbeitet immer unmittelbar für das Publikum und vergißt ſeine Rolle hierbei ſo weit, daß er nach einem Hauptkorreſpondenzakte dieſer Art oft ganz den Ton verliert, mit welchem er zu ſeinem Mitſpieler gewandt fortzufahren hat. Von *Garrick* wird erzählt, daß er in Monologen mit weit offenem Auge Niemand ſah, nur zu ſich allein ſprach, das Univerſum vergaß. Ich ſah und hörte dagegen einen unſerer allerberühmteſten Schauſpieler den Selbſtmord-Monolog des „Hamlet“ dem Publikum mit ſo leidenſchaftlicher Vertrautheit expliziren, daß er hiervon heiſer ward und im Schweiße gebadet die Bühne verließ. Unter der nie ihn verlaſſenden Sorge, auf den Zuſchauer ſtets einen bedeutenden perſönlichen Eindruck zu machen, ſei es als liebenswürdiger Menſch oder auch als „denkender Künſtler“, pflegt er unausgeſetzt ein hierauf bezügliches Mienenſpiel, wobei ihn der Charakter ſeiner Rolle in Allem genirt, was dem zuwider iſt. Ich ſah eine gefeierte Heldendarſtellerin unſerer Tage in der für ſie peinlichen Lage, die Regentin „Margareta“ im „Egmont“ ſpielen zu müſſen; der Charakter dieſer ſtaatsklugen, dabei ſchwachen und ängſtlichen Frau taugte ihr nicht: ſie zeigte ſich von Anfang bis zu Ende in heroiſcher Wuth, und vergaß ſich ſo weit, Macchiavell als einen Verräther zu bedrohen, was dieſer ſchicklicher Weiſe wiederum ohne alle Kränkung dahin nahm.

Eine perſönliche Eitelkeit, welcher es an jeder Befähigung zur künſtleriſchen Täuſchung über ihre Zwecke gebricht, läßt unſere Mimen daher im Lichte völliger Stupidität erſcheinen: der Ballettänzerin, ja ſelbſt der Geſangsvirtuoſin mag es nachgeſehen werden, wenn ſie nach dem glücklich vollbrachten Kunſtſtücke ſich mit möglichſter Grazie an das Publikum wendet, wie um zu fragen, ob ſie es gut gemacht hätte; denn in einem gewiſſen Sinne bleibt ſie hierbei in ihrer Rolle: wogegen der eigentliche Schauſpieler, dem ein individueller Charakter zur Darſtellung übergeben iſt, dieſen Charakter mit ſeiner ganzen Rolle zu jener Frage an das Publikum herzurichten hat, was ihn, ruhig betrachtet, vom Anfang bis zum Ende ſeiner Leiſtung als ein unſinniges, lächerliches Weſen erſcheinen laſſen muß.

Wie der Franzoſe vor Allem die Geſellſchaft und die Unterhaltung liebt, um in ihr, im ſteten Widerſpiele mit Anderen, ſich gewiſſermaaßen erſt ſeiner bewußt zu werden, ſo bildet ſich auch ſeine ſo bedeutende mimiſche Sicherheit, ja ſeine richtige Darſtellung ſeiner Rolle erſt im ſogenannten Enſembleſpiele heraus. Eine franzöſiſche Theateraufführung erſcheint wie die äußerſt geglückte Konverſation an einem gegenſeitig wechſelnden Intereſſe lebhaft betheiligter Perſonen: daher die große Genauigkeit, welche hier auf das Einſtudiren dieſes Enſemble's verwendet wird; nichts darf die zur Täuſchung erhobene künſtleriſche Konvention aufheben; das geringſte Glied des Ganzen muß für die ihm zufallende Aufgabe ganz ſo geeignet ſein, wie der erſte Acteur der Situation, welcher ſogleich aus ſeiner Rolle herausfallen würde, wenn ſein Gegner der ſeinigen ſich nicht gewachſen zeigte. Vor dieſem Misgeſchicke iſt nun der deutſche Schauſpieler bewahrt: er kann nie aus ſeiner Rolle herausfallen, weil er nie darinnen iſt. Er iſt in einem beſtändigen monologiſchen Verkehre mit dem Publikum, und ſeine ganze Rolle wird ihm zum „a parte“.

Die Tendenz dieſes Aparte giebt über die ſonderbare Beſchaffenheit des deutſchen Schauſpielweſens den geeignetſten Aufſchluß. In der Vorliebe dafür und in dem beſtändigen Trachten darnach, Alles, was er zu ſagen hat, möglichſt als ein ſolches „Beiſeiteſagen“ zu verwenden, läßt er deutlich erkennen, wie er ſich für ſeine Perſon aus der üblen Situation, in welche ihn die Zumuthung gut Komödie zu ſpielen bringt, zu retten ſuche, und dabei noch ein gewiſſes Ausſehen von Darüberſtehen über der ganzen ſchlimmen Lage ſich zuzulegen bemüht ſei.

Sehr belehrend iſt es zu erſehen, wie dieſe eigenthümliche Neigung zum „a parte“ unſeren Theaterdichtern ihren beſonderen Styl, namentlich für die Tragödie, eingegeben hat. Man nehme z. B. Hebbel's „Nibelungen“ zur Hand. Dieſes mehrtheilige Stück macht uns ſofort den Eindruck einer Parodie des Nibelungenliedes, ungefähr in der Weiſe der Blumauer'ſchen Traveſtie der „Aeneide“. Der gebildete moderne Litterat ſcheint hier offenbar die ihm ſo dünkende Groteske des mittelalterlichen Gedichtes durch lächerliche Überbietungen zu verhöhnen: ſeine Helden gehen hinter die Couliſſe, verrichten dort eine monſtröſe Heldenthat, und kommen dann auf die Bühne zurück, um im geringſchätzigen Tone, wie etwa Herr von Münchhauſen über ſeine Abenteuer, darüber zu berichten. Da hier alle mitſprechenden Helden auf den gleichen Ton eingehen, ſomit ſich gegenſeitig eigentlich verhöhnen, erſieht man, daß dieſe Schilderungen und Reden alle nur an das Publikum gerichtet ſind, wie als ob Jeder dieſem ſagen wollte, das Ganze ſei doch nur eine Lumperei, worunter dann ebenſowohl die Nibelungen, als das deutſche Theater zu verſtehen wären. Und in Wahrheit würde hiermit das ganze Vorgeben unſerer „Modernen“, ſowohl mit der Heldenſage als dem Theater ſich zu beſchäftigen, als ein zu bewitzelndes Unternehmen anzuſehen ſein, welches zu ironiſiren dem wohlanſtändigen Poeten ſowohl, wie den von ihm bedachten Mimen in der Ausübung ihrer Kunſt, nicht deutlich genug angemerkt werden könne. Man dürfte ſich die ſonderbare Stellung, in welche wir auf dieſe Weiſe zu uns, zu unſerem Vorgeben, gerathen ſind, recht gut durch die Scene in Shakeſpeare's „Sommernachtstraum“ verdeutlichen, wo die ſich gut dünkenden Schauſpieler von ſchlechten Komödianten ſich den heroiſchen Liebesroman von „Pyramus und Tisbe“ vorſpielen laſſen: hierüber ergetzen ſie ſich und machen tauſend witzige Bemerkungen, welche den gebildeten vornehmen Herren, die ſie ſelbſt zu repräſentiren haben, ſehr gut anſtehen. Nun ſtelle man ſich aber vor, daß dieſe witzelnden Herren eben ſelbſt Schauſpieler ſind, und als ſolche an der Darſtellung von „Pyramus und Tisbe“ ungefähr in der Art mit theilnehmen, wie der Theaterdichter der „Nibelungen“ und ſeine Darſteller es im Betreff dieſes alten Heldengedichtes thun, ſo wird bald ein Bild der allerwiderwärtigſten Art vor uns ſtehen. In Wahrheit iſt dieſes aber das des modernen deutſchen Theaters. Denn, näher betrachtet, wird hier wiederum das Eine unverkennbar, daß in Wirklichkeit Niemand dabei Scherz zu treiben, ſondern die Sache vollkommen ernſtlich zu nehmen vermeint. Der Dichter hört keinen Augenblick auf, ſich als Weltweiſer zu gebärden und als ſolchen ſich durch ſeine Schauſpieler, denen er die tiefſinnigſten Deutungen der Handlung mitten im Laufe derſelben in den Mund zu legen ſich bemüht, vertreten zu laſſen. Die hieraus entſtehende Miſchung iſt nun aber außerdem auf die Hervorbringung des äußerſten theatraliſchen Effektes berechnet, und hierfür wird nichts unbeachtet gelaſſen, was die neuere franzöſiſche Schule, namentlich durch Victor Hugo, auf das Theater gebracht hat. Wenn der revolutionäre Franzoſe, in ſeiner Empörung gegen die Satzungen der Akadémie und der klaſſiſchen Tragédie, alles Das, was dieſe verpönten, mit kecker Abſicht hervorzog und an das grelle Tageslicht ſetzte, ſo hatte dieß einen Sinn; und mochte es, ſowohl für die Konſtruktion der Stücke wie den ſprachlichen Ausdruck, zu einer tief unwohlthätigen Exzentrizität führen, ſo bot dieſes Verfahren als ein kulturhiſtoriſcher Nachakt ein lehrreiches und nicht unintereſſantes Schauſpiel, da namentlich auch hierin immer das unbeſtreitbare Talent der Franzoſen für das Theater ſich ausſprach. Wie nehmen ſich aber nun z. B. die „Burggrafen“ V. Hugo's auf den Text des Nibelungenliedes in das Deutſche überſetzt aus? Gewiß ſo unfläthig, daß dem Poeten wie dem Schauſpieler die Neigung zur Selbſtverſpottung recht verzeihlich erſcheint. Das Schlimme iſt eben nur, daß dieß Alles doch wiederum für Ernſt, nicht nur ausgegeben, ſondern auch angenommen, und als ſolcher von jeder Seite her gut geheißen wird. Unſere Schauſpieler ſehen von ihren Intendanzen ſolche Stücke ebenſo als baare Münze aufgenommen, wie es den ſonderbar ironiſchen Unfläthereien unſerer in das Große arbeitenden Hiſtorienmaler von den Kunſtprotektoren geſchieht: es wird, wie unerläßlich, Muſik dazu gemacht, und nun muß der Mime daran gehen zu ſehen, wie weit er es in ſeinen abgeſchmackteſten Manieren etwa noch bringen könne.

Auf der Grundlage einer Verderbniß der theatraliſchen Kunſt, wie ich ſie durch einige Charakterzüge derſelben dem Beobachter kenntlich zu machen verſuchte, hat ſich nun ein vollkommen organiſches Verhältniß gebildet, welches wir unter den Begriff heutiges Theaterweſen faſſen können. In dieſem iſt es zur Anerkennung eines Schauſpieler-Standes gekommen, durch deſſen Bezeichnung als ſolchen wir ſofort daran gemahnt werden, daß wir es hier nicht wohl mit einer Organiſation der flüchtigſten aller Kunſtausübungen, ſondern mit einer Vorkehrung zur Wahrung der bürgerlichen Intereſſen aller Derjenigen, welche durch die mimiſche Kunſt ſich ihren Lebensunterhalt gewinnen wollen, zu thun haben. Ihnen bleibt etwas Eximirtes immer zu eigen, ungefähr wie unſeren Söhnen, ſo lange ſie die Univerſität beſuchen und als Studenten die bürgerliche Geſellſchaft in ſteter Wachſamkeit und einiger Unruhe zu erhalten pflegen, was jenen wieder zu einer freieren Haltung gegenüber dieſer geſteigerte Veranlaſſung geben kann. Ähnlich, wie unſere Studenten, ſind die Schauſpieler einem gewiſſen „Comment“ unterworfen, welcher wiederum den vornehmen Intendanten es ermöglicht, in ſeriöſe Beziehungen zu ihnen zu treten. Wenn bereits Goethe der Meinung war, daß zu Zeiten „ein Komödiant einen Pfarrer lehren“ könnte, ſo dürfen wir uns nicht wundern, daß heut' zu Tage faſt unſere ganze elegantere Bürgerwelt ſich nach den Lehren der theatraliſchen Gefälligkeit und Anſtändigkeit geformt hat. Wir möchten auch hierin gern den Franzoſen es gleich thun, bei welchen der Schauſpieler im Miniſterrathe wie in der Portierloge von dem auf der Bühne nicht mehr zu unterſcheiden iſt. Wären unſere Schauſpieler für das wahre deutſche Weſen Das, was jene für das franzöſiſche ſind, ſo ließe ſich von einer Belehrung durch ſie für unſere bürgerliche Geſellſchaft vielleicht Etwas erwarten: da wir ihnen nothwendig aber das eigentliche Talent für das Theater abſprechen müſſen, ſo ergiebt ſich aus der Berührung ihrer durchaus nur affektirten theatraliſchen Bildung mit unſerem bürgerlichen Weſen bloß die Förderung der gleichen mislichen Anlagen für gefälliges Benehmen, welche ſie zu einer ganz falſchen, durchaus undeutſchen theatraliſchen Kunſt hinleiten. Der Schauſpielerſtand, mit ſeinen „Helden“-, „Intriganten“-, „zärtlichen Väter“- und „Anſtands“-Fächern, bleibt uns durchweg unheimlich fremd, und kein wirklicher Vater entſchließt ſich ſo leicht, ſeine Tochter einem „tragiſchen Liebhaber“ zu geben. Trotz der immer wachſenden Verbreitung des Theaterweſens über Deutſchland, bleibt die Beobachtung des Schauſpielerſtandes von Seiten der bürgerlichen Welt immer nur mit Kopfſchütteln und philiſterhafter Verwunderung begleitet, während die Neigung, in ſeinen Umgang ſich zu miſchen, nur gewiſſen frivolen Kreiſen der unbürgerlichen Geſellſchaft zu eigen iſt.

Hierüber, und über die Wendung, welche es mit dem Schauſpielerſtande nehmen müſſe, wenn das rechte Heil für das Theater aus ihm hervorgehen ſolle, ſind meiner unmittelbaren Lebenserfahrung zwei durchaus entgegengeſetzte Anſichten aufgeſtoßen. Dieſe gingen von zwei Männern aus, welche zu ihrer Zeit berufen wurden, ein Theater zu leiten.

Karl von Holtei erklärte unumwunden, mit einer ſogenannten ſoliden Schauſpielergeſellſchaft nichts anzufangen zu wiſſen: ſeitdem das Theater in die gewiſſen Bahnen der bürgerlichen Wohlanſtändigkeit geleitet ſei, habe es ſeine wahre Tendenz verloren, welche er am eheſten noch mit einer herumziehenden Komödiantenbande durchzuführen ſich getraue. Für dieſe ſeine Meinung ſtand der gewiß nicht geiſtloſe Mann ein, und wandte dem Theater, das ſeiner Führung anvertraut war und an welchem er, trotz mehrerer glücklicher Anſätze zum Gelingen, ſchließlich dennoch der Durchführung ſeiner Tendenz entſagen mußte, den Rücken.

Im ſchroffeſten Gegenſatze zu der Anſicht dieſes Mannes zeigte ſich aber **Eduard Devrient**, welcher für den Schauſpielerſtand Erhebung zu ſtaatsbürgerlichem Range anſprechen zu müſſen glaubte. Hiermit wollte er dem Theater vor allen Dingen die **Würde** gewahrt wiſſen, von welcher aus, wenn ſie einmal durch ein Staatsgeſetz dekretirt wäre, das übrige Verhalten der im Theater wirkſamen Faktoren durch weitere gute Zucht ſich von ſelbſt ergeben würde. Gewiß ſtand es dem gelehrten, aber nicht talentvollen Schauſpieler gut an, dem verwahrloſten Theaterweſen vor allen Dingen eine Tendenz eingeprägt ſehen zu wollen, unter deren veredelndem Einfluſſe durch Schule und Bildung das an natürlicher Begabung Fehlende erträglich zu erſetzen ſein möchte. Ihm ward zur Durchführung ſeiner Anſicht von einem tief ernſtlich wohlgeſinnten Fürſten ein in vollkommenſter Wohlanſtändigkeit geordnetes Theater übergeben. Die Erfolge ſeiner Bemühungen ſind leider jedoch ſo durchaus nichtig ausgefallen, daß daſſelbe Theater, von deſſen Leitung Devrient endlich zurücktrat, gegenwärtig, wie zu vermuthen ſteht, unter dem Einfluſſe einer hiergegen entſtandenen mismüthigen Gleichgiltigkeit, den Maximen der gemeinen Verwaltungsweiſe wieder übergeben worden iſt.

Es muß nun belehrend dünken, dem eigentlichen Grunde zweier ſo ſehr verſchieden ſich kundgebender Tendenzen, wie der Holtei's und Devrient's, nachzuforſchen. Offenbar zeigt es ſich dann, daß Das, was jedem von ihnen als Geſpenſt vorſchwebte, das mimiſche Genie ſei. Holtei ſuchte es auf den wilden Wegen ſeiner dunklen Abkunft auf, und zeigte ſich hierin genial; Devrient, mistrauiſch und vorſichtig, vermeinte dagegen ſicherer zu verfahren, wenn er auf Mittel ſänne, wie jenes „Genie" zu erſetzen ſei, von dem als Geſpenſt er genug zu leiden gehabt hatte. Der Letztere erkannte, daß auf dem Holtei'ſchen Wege ſelbſt kaum die gemeine Lüderlichkeit, gewiß aber nicht die geniale Urproduktivität des Komödiantenweſens zu gewinnen ſein würde; wogegen es ihm aufgegangen war, daß gerade die naturwüchſigſten Bildner des deutſchen Schauſpielerweſens, wie er dieß an Eckhoff, Schröder und Iffland nachweiſen konnte, nach bürgerlichen Begriffen ſolide, ja ſtreng ſittliche Menſchen geweſen ſeien. Ein den Leiſtungen dieſer Ahnen entnommenes Maaß überhaupt feſtzuhalten, und nach dieſem Maaße zu bilden und zu regeln, durfte ihm als die dem deutſchen Theater heilſamſte Maxime erſcheinen. Leider ging ihm endlich das von Holtei aufgeſuchte Genie nur noch in der Geſtalt des modernen Theatervirtuoſen auf; dieſen als ſtörendes Weſen ſich fern zu halten, mochte ihm unerläßlich dünken: doch ſcheint ihn ſein Eifer hierbei verleitet zu haben, endlich alles ihm ſtörend Vorkommende überhaupt ſich fern zu halten, und ich glaube, daß er hierfür alle auf ſeine Theaterleitung verwandte Mühe einzig vergeudete, indem er in dieſem Fernhalten möglicher Erſchütterungen ſeiner Grundſätze ſich gänzlich verlor. Jedoch fragen wir, woher ſollte einem mitten im heutigen Theaterweſen Aufgewachſenen das Urtheil kommen, durch welches er ihm fremdartige Erſcheinungen richtig erkannt hätte? Nothwendig hätte dieſem Manne der Blick des Genie's ſelbſt zu eigen ſein müſſen, deſſelben Genie's, an welches er nicht glaubte, weil er es nur als Geſpenſt kannte. Natürlich konnte hier Alles nur in Eigenſinn ausarten, und die ſtaatsbürgerliche Würde mußte endlich für ein Inſtitut von abſoluteſter Unproduktivität und Langweiligkeit in ſeinen Leiſtungen erfolglos angerufen bleiben. —

Verſchiedene andere Verſuche, dem Theaterweſen in irgend einem Sinne fördernd beizukommen, führten in verzweifelten Fällen zu einer Miſchung der beiden zuvor bezeichneten divergirenden Tendenzen: dem alten Wiener Hofburg-Theater ging auf dieſem Wege der letzte Nimbus ſeiner ehemaligen, auf eine gewiſſe bürgerlich konventionelle Biederkeit im Schauſpielweſen begründeten, Tüchtigkeit ſeiner Leiſtungen verloren. Da nun einmal immer einſtudirt und abgerichtet werden mußte, namentlich wenn Litteraten ſich in das Theater miſchten, ſo ging es hier auf die franzöſiſche Gewandtheit los, welche uns ſo offenbar abging, wie Jeder dieß erkennen mußte, ſobald er ſich einmal in Paris das Theaterſpielen angeſehen hatte*): dabei ſtreifte man auch wieder vom Devrient'ſchen an das Holtei'ſche Prinzip heran, und das Theater durfte auf dieſe Weiſe ſich etwa in der Sphäre des *Amüſanten* erhalten. Hier arbeitete man ſich bis zu der Verwunderung darüber hinauf, daß Leute für das Theater ſchreiben wollten, welche gar nichts vom Komödieſpielen verſtünden: daß dieſes andererſeits ſehr ſchnell und gehörig zu erlernen ſei, das glaubte man ja eben ſelbſt zu beweiſen, indem aus einem dem Verderben zuneigenden Litteraten ſo leicht ein tüchtiger

---

*) Ein jetzt für ſehr geiſtreich geltender Litterat, Herr Paul Lindau, berichtet uns, unter enthuſiaſtiſcher Berühmung derſelben, von der Wirkſamkeit des hier gemeinten Theaterdirektors, daß dieſer einem Schauſpieler in der Probe ihn unterbrechend, zurief: „Pauſe! — Das war ein Witz: laſſen Sie dem Publikum Zeit ihn zu verſchlucken!" —

Komödiantenchef geworden war, — was wiederum Anderen, z. B. den Herren Gutzkow und Bodenſtedt, doch nicht gelingen wollte.

Mochte es nun der Litterat, oder der Schauſpieler ſelbſt ſein, welchem die Leitung des Theaters übergeben wurde, immer ging man von der Meinung aus, daß hier etwas zu lehren und wohl auch zu erlernen ſei, demnach es ſich einzig darum handelte, wer der Lehrer ſein ſollte, der Schauſpieler oder der Litterat? Selbſt dem Beſonnenſten mußte dieſe Meinung richtig dünken, wenn er, namentlich im Vergleiche mit anderen Nationen, dem Deutſchen im Allgemeinen das Talent für das Theater abſprechen zu müſſen glaubte.

Wie hätte noch Friedrich der Große ſich verwundern müſſen, wenn ihm ſein Hofintendant eines Tages die Errichtung eines deutſchen Theaters vorgeſchlagen haben würde! Franzöſiſche Comédie und italieniſche Oper waren die einzige Form, unter der man damals Theater überhaupt begreifen konnte, und es ſteht nun ſehr zu befürchten, daß, wenn der große König heute plötzlich wieder in ſeine Berliner Hoftheater träte, er ſich von den Herrlichkeiten des ſeitdem gewonnenen deutſchen Theaters mit dem Unwillen abwenden würde, als ob man ſich einen üblen Scherz mit ihm erlaube. Bei der Feſthaltung dieſer Fiktion wäre es dagegen intereſſant, den Eindruck auf denſelben großen Friedrich ſich vorzuſtellen, welchen etwa jene Aufführung des „König Lear“ durch Ludwig Devrient auf ihn hervorgebracht haben möchte: — vermuthlich ein Staunen wie über einen Weltuntergang! Unmöglich wäre jedoch wohl dem Genie das Genie unerkenntlich geblieben.

Von ihm, von dem Genie, können wir jedenfalls einzig auch die Rettung unſeres Theaters erwarten. Wir finden es nicht, wenn wir es ſuchen; denn wir ſuchen es im Talent, wo es für uns Deutſche jetzt eben nicht vorhanden ſein kann: es iſt nur zu erkennen, wenn es ſich ganz unerwartet zeigt, und hierfür unſeren Blick zu ſchärfen, iſt das Einzige, was wir durch Bildung unſererſeits für ſeine Erſcheinung bereit halten können. Und hierfür, da wir durch den Kulturgang unſerer Geſchichte einzig zur Bewährung unſerer, in ihrer natürlichen Entwickelung ſo ſehr gehemmten Naturanlagen, durch ernſte, freimüthige Bildung angewieſen ſind, haben wir auf eben dieſem Wege mit rückſichtsloſer Wahrhaftigkeit zunächſt der Beſchaffenheit unſeres Urtheiles uns bewußt zu werden; etwa ſo wie Kant auf dem Wege der Kritik des Denkens ſelbſt uns das Licht für die richtige Erkenntniß der Dinge angezündet hat. —

Erkennen wir nun unſer Theater im richtigen Lichte, ſo muß es ſich alsbald auch erklären, warum wir kein Talent zu der hier ausgeübten Kunſt haben, nämlich: weil die ganze Kunſt, wie ſie bei uns ausgeübt wird, unſerer Eigenart nicht entſpricht, ſondern aus uns fremdartigen Elementen beſteht, welche wir uns nicht anders anzueignen vermögen, als indem wir uns ihnen ebenſo nur anzupaſſen verſuchen, wie wir unſere Geſtalt und Körperhaltung der franzöſiſchen Modetracht anzupaſſen uns bemühen. Was den Franzoſen zur zweiten Natur geworden iſt, wird bei uns zur Unnatur. Wie in unſeren Kleidern, ſo treiben wir uns auf unſeren Theatern in einer beſtändigen Maskerade umher, in welcher wir uns für uns ſelbſt endlich unkenntlich geworden ſind. Iſt dieſe Maskerade zu Zeiten durch den wahren Genius der Nation, eben als „Genie“, durchbrochen worden, und müſſen wir uns demnach das ſo ſeltſam lautende Zeugniß geben, daß wir an Talent anderen Nationen durchaus nachſtehen, während einzig als ſeltene Erſcheinung das Genie, und zwar in vollſter Größe, ſich bei uns zeigen konnte, ſo liegt jedoch in dieſer Erkenntniß nicht eingeſchloſſen, daß Das, was wir Talent nennen, uns auf jedem Gebiete fremd ſei: im Gegentheile hat die Wahrnehmung gerade der hierunter verſtandenen Beſchaffenheit geiſtiger Anlagen und Erwerbniſſe auf den uns eigenen Gebieten des Wiſſens und der Kunſt gemeinhin zu dem Ausſpruche bewogen, daß der Deutſche mehr Talent, dagegen

z. B. die ſüdlichen Nationen Europa's mehr Genie beſäßen. Noch heute gilt dieſer Ausſpruch vollkommen richtig, wenn mit ihm der Charakter unſerer Leiſtungen in denjenigen Wiſſenſchaften bezeichnet wird, in deren Pflege wir uns noch treu geblieben und nicht durch fremdartiges Effektweſen irre geleitet worden ſind: er bewährt ſich aber am erfreulichſten auch im Bezug auf die Kunſt, wenn wir vorzüglich die bildende Kunſt der Reformationszeit in das Auge faſſen, wo neben wenigen außerordentlichen Genie's, d. h. Erfindern höchſter Art, ein über alle deutſchen Länder hinwirkender Geiſt der beſten und edelſten Pflege des Erfundenen, durch ſinnigſte Aneignung deſſelben in ſtets neuer Bildung und Umbildung von Seiten des Kunſtgewerbes, lebhaft thätig ſich zeigt. Halten wir hierzu die reichen Kundgebungen des deutſchen Geiſtes auf dem ihm vollkommen eigen gewordenen Gebiete der Muſik, und namentlich der Inſtrumentalmuſik, ſo dürfen wir zu der, mit den erhebendſten Hoffnungen für alle deutſche Zukunft erfüllenden Annahme ſchreiten, daß uns nicht nur das Genie in gleich zahlreichen Emanationen, wie den Italienern, zugetheilt iſt, ſondern daß dieſe Emanationen kräftigerer und reicherer Art waren, und wir demnach derjenigen Befähigung des Deutſchen, durch welche die in Zeit und Raum getrennt auftretenden Erſcheinungen des Genie's vermöge der mannigfaltigſten Erzeugniſſe eines produktiven Kunſtſinnes der Nation verbunden werden, ebenfalls die Eigenſchaft des Talentes in einer allerhöchſten Bedeutung zuſprechen müſſen.

Demzufolge wird es uns wohl anſtehen, die Annahme zu faſſen, daß der Deutſche auch für die dramatiſche Kunſt nicht minder befähigt ſich zeigen werde, ſobald ſeinem Genius das ihm eigene Gebiet hierin frei eröffnet, ja eben nur offen gelaſſen wird, anſtatt es ihm jetzt durch einen Qualm undeutſchen Weſens verdeckt bleibt. Welches ſchwierige Problem ich mit dieſer Zuweiſung des uns eigenen Gebietes für das Theater in das Auge faſſe, entgeht Niemand weniger als mir ſelbſt: es ſei mir daher geſtattet, nur mit großer Vorſicht an einen Verſuch der Löſung deſſelben heranzutreten.

In dem hier gemeinten Sinne habe ich mich zu meiner nächſten Hilfe auf die verſchiedenen Hinweiſungen und näheren Andeutungen zu beziehen, zu deren Kundgebung ich mich auf bereits früher erhaltene Veranlaſſungen hin entſchloß. Ich verweiſe hierfür zuerſt auf meine Forderung eines Originaltheaters, wie ich ſie in meinem Briefe an Franz Liſzt über die „Goetheſtiftung"*) ausſprach; ſodann auf die nähere Ausführung des in jener Forderung liegenden Gedankens mit ganz beſonderer Beachtung eines, als zufällig gegeben betrachteten, engeren örtlichen Verhältniſſes, welche ich in dem „ein Theater in Zürich"**) betitelten Schriftchen vor längeren Jahren aufzeichnete. Die Zuſtimmungen, welche ſich mir namentlich zu der letzteren Abhandlung meldeten, waren nicht ermuthigender Art, da ſie beſonders von ſolchen Leuten ausgingen, welche für ihre Neigung zu dem ſogenannten Liebhabertheaterſpielen in meinem Vorſchlage eine anſtändige Deckung erkennen mochten, wenn ſie nun auch vor dem vollen Publikum wirklich Komödie zu ſpielen ſich anlaſſen würden. Beſonnenere Freunde fanden es einzig unbegreiflich, wie gerade aus den Elementen der von mir in das Auge gefaßten ſtädtiſchen Geſellſchaft, ſchon der dort herrſchenden üblen Mundart wegen, etwas nur irgend Erträgliches für das Theater ſollte gewonnen werden können. Daß es etwa an Theaterdichtern fehlen würde, befürchtete jedoch Niemand, da eigentlich Jeder ſich für befähigt hielt, ein gutes Stück zu ſchreiben.

Ich glaube nun, daß, ſollte meine damals für Zürich gegebene Anleitung zur allmählichen Einrichtung eines Originaltheaters gegenwärtig durch irgend welche imponirende Macht, z. B. durch eine reiche Aktiengeſellſchaft, als Vorſchlag an das geſammte Deutſchland gerichtet werden, die Zuſtimmung hierauf ungefähr ganz ſo ausfallen dürfte, wie damals ſie dort ausfiel: an Schauſpielern, da jetzt

---

*) Siehe Band V der geſammelten Schriften und Dichtungen.
**) Ebendaſelbſt.

ganz Deutſchland den Sprachdialekt zu liefern hätte, wie vor allem auch an Dichtern, würde kein Mangel ſein; namentlich würden die Letzteren mit mehr als patriotiſcher Freudigkeit die Ausſchließung jedes ausländiſchen Bühnenproduktes unterſchreiben, und hiermit die Originalität des deutſchen Theaters für garantirt halten; wogegen die Einſprüche eines ſeit den letzten zwei Dezennien zu angeſammelter Erfahrung gelangten Wiener Theaterdirektors, welcher dem deutſchen Theaterweſen ohne überſetzte franzöſiſche Stücke nicht beikommen zu dürfen der Meinung ſein mag, vielleicht einzig ſich erheben würden, bis denn auch ihm endlich wohl die Originalproduktion wieder geläufig werden dürfte. Schwieriger würde die Angelegenheit ſich jedoch herausſtellen, wenn die von mir imaginirten Herren Aktionäre es mit der Forderung der Originalität ernſter nähmen, und es für nöthig hielten, den Begriff dieſer „Originalität“ von wirklich Sachverſtändigen genau beſtimmen zu laſſen, damit nach ihm die Leiſtungen des Theaters fortan beurtheilt würden. Und in der That wäre eben dieß, nämlich: wie die geforderte Originalität ſich beurkunden ſollte, der Punkt, welchen wir vor Allem mit kaltblütiger Sorgſamkeit zu erwägen hätten.

Ich glaube der Erörterung dieſes Punktes nach mancher Seite hin deutlich vorgearbeitet, und namentlich zur Kritik der Unoriginalität des modernen deutſchen Theaters förderliche Beiträge geliefert zu haben; weßhalb ich mich jetzt, um nicht von mir Geſagtes zu wiederholen, auf die hierher bezüglichen Darſtellungen in „deutſche Kunſt und deutſche Politik“, „über eine in München zu errichtende Muſikſchule“, ſowie am Schluſſe von „Oper und Drama“ verweiſe. Die durch dieſe Unoriginalität dem deutſchen Theater zugefügten Schäden ſind ſo groß und augenfällig, daß als einfachſtes Mittel zur Prüfung der Originalität eines als ſolchen ſich gebenden deutſchen Theaterſtückes in Vorſchlag zu bringen wäre, daß dieſes Stück von unſeren Schauſpielern vorgeleſen, und nun darauf gemerkt werde, in welchen Ton dieſe ſofort gerathen, ob dieſer ein ihnen natürlicher oder affektirter ſei. Man gebe ihnen das gefeiertſte Stück unſeres erhabenſten modernen Originaldichters, und verpflichte ſie, ſobald man merkt, daß ſie in unnatürliches Pathos verfallen oder links und rechts ſich nach dem Publikum umſehen, ganz ſo zu ſprechen und ſich zu benehmen, wie ſie in etwa ähnlichen Situationen des wirklichen Lebens es zu thun gewohnt ſeien, ſo wird, wenn ſie dieß dann ausführen, über das vorgegebene dichteriſche Kunſtwerk vermuthlich Alles lachen müſſen. Sollte man dieſe Probe dem Charakter der theatraliſchen Kunſt für unangemeſſen halten, ſo fordere ich dagegen, ganz dieſelbe Probe bei franzöſiſchen Schauſpielern mit dem allerexzentriſcheſten franzöſiſchen Theaterſtücke vorzunehmen, um ſofort zu erkennen, daß ſelbſt das ausſchweifendſte theatraliſche Pathos, wie es der Dichter verwendet, in der Redeweiſe und der Haltung des Schauſpielers, wie ſie ihm auch für das gemeine Leben in irgendwie ähnlicher Situation zur zweiten Natur geworden ſind, durchaus nichts verändert: denn ſo ſpricht und benimmt ſich der Franzoſe, und deßhalb, weil er dieß ſtets beachtet und im Auge behält, ſchreibt der Theaterdichter ſo und nicht anders. Dem Deutſchen iſt nun aber jedes, dieſem franzöſiſchen irgendwie nahekommende Pathos durchaus unnatürlich; hält er es für nöthig, ſich ſeiner zu bedienen, ſo muß er es durch lächerliche Verſtellung ſeiner Stimme und Heraufſchraubung ſeiner Sprachgewohnheiten nachzuahmen ſuchen.

Daß wir dieſe Unnatur an unſeren Schauſpielern ſo ſchwer erkennen, kommt leider daher, daß wir, auch ganz entfernt vom Theater, dieſe abſurde Komödie ſpielen zu ſehen uns gewöhnt haben: ſie ſpielt bei uns jeder zu irgendwelchem öffentlichen Reden Berufene. Mir ward ſeiner Zeit im Betreff eines ziemlich berühmt gewordenen Profeſſors der Philologie verſichert, dieſer würde bei gegebener Gelegenheit noch eine große Rolle in der Politik ſpielen, denn er habe ſich die Rednerkunſt ſo planmäßig angeeignet, daß er jedem erdenklichen Ausdrucke, auch da wo etwas gelächelt oder wirklich gelacht werden müſſe, als ſpielender Meiſter gewachſen ſei. Es war mir vergönnt, bei einer Leichenbeſtattung mich von der Kunſt dieſes ſonſt ſehr würdigen Mannes zu überzeugen: hier hatte er ſoeben noch im beſtimmteſten Dialekte gemüthlich zu mir geſprochen, als er plötzlich, im Beginne ſeiner offiziellen Rede, Stimme, Sprache und Ausdruck in ſo übertreibender Weiſe veränderte, daß ich eine völlig ſpukhafte Erſcheinung vor mir zu haben glaubte. Ja, laſſe man unſeren beſten Dichter ſeine Verſe uns vorleſen, ſofort verfällt er in ein Falſett ſeines Sprachorganes und in die Anwendung aller dieſer pomphaften und thörigen Verſtellungen, an welche wir uns ſchließlich faſt in der Weiſe gewöhnen, als ob es ſo ſein müſſe. Wir vernehmen, daß Goethe durch Unnatürlichkeit beim Vorleſen ſeiner Poeſien peinlich wurde; von Schiller weiß man, daß er durch übertriebenes Pathos ſeine Stücke ganz unkenntlich machte. Sollte uns dieß Alles nicht recht nachdenklich darüber machen, in welchem Verhältniſſe die höhere Tendenz der Kundgebung des deutſchen Weſens zu unſeren natürlichen Ausdrucksmitteln ſtehe? Offenbar müſſen wir erkennen, daß hier eine faſt zur zweiten Natur gewordene Affektation vorhanden ſei, welche ſchließlich aus einer falſchen Annahme hervorgegangen iſt; vielleicht aus der üblen Meinung, welche uns über unſere natürliche Befähigung beigebracht worden iſt, und dieß zwar im Sinne einer uns fremdartigen Kultur, welche wir ſo unbedingt als ein Höheres anerkannten, daß wir, ſelbſt auf die Gefahr hin uns lächerlich zu machen, nur in ihrer möglichſten Aneignung unſer Heil ſuchen zu müſſen vermeinten.

Wollen wir für jetzt, und für unſeren nächſten Zweck, der Kritik des hier berührten, ſo fatalen Zuges des deutſchen Kulturweſens uns enthalten, ſo haben wir eben nur zu beſtätigen, daß der gebildetſte wie der begabteſte Deutſche, ſowohl für ſeinen redneriſchen wie ſeinen plaſtiſchen Ausdruck, unabläſſig der Neigung wie der Veranlaſſung zum Affektiren ausgeſetzt iſt. Goethe, der, wie wir dieß ſoeben berührten, derſelben Gefahr nicht bei jeder Veranlaſſung entgangen zu ſein ſcheint, läßt uns andererſeits durch ſein klares Auge auch dieſes Übel ſehr draſtiſch erfaſſen: einerſeits ſucht ſich ſein „Wilhelm Meiſter“ durch das Theater zu einem, von ſeinen bürgerlichen Gewöhnungen befreiten Styl der Perſönlichkeit zu verhelfen; andererſeits aber giebt ſein „Fauſt“ dem armen Pedanten, welcher in der Kunſt des Vortrages zu profitiren wünſcht und deßhalb ſich darauf beruft, daß — wie man ſage — ein Komödiant einen Pfarrer lehren könne, die ſo nachdenkliche Antwort: „O ja! wenn der Pfarrer ein Komödiant iſt“. Es wird uns nicht unbehilflich ſein, wenn wir den hierin ausgedrückten Gedanken als einen zu umfaſſender Deutung auffordernden Wahrſpruch feſt halten.

Verſtehen wir unter dem hier genannten „Pfarrer“ alle einen höheren Beruf Ausübende, welche zur Behauptung der mit dieſer Ausübung angetretenen beſonderen Würde der Affektation im Reden und Benehmen ſich hingeben zu müſſen glauben, und unter „Komödiant“ dagegen Denjenigen, welcher ſeinen Beruf darein ſetzt, durch verſtellte Stimme und Gebärde den wirklichen natürlichen Menſchen in ſeinen verſchiedenen Charakter- und Berufseigenſchaften nachzuahmen, ſo wird es ſehr erſichtlich, daß hier nur der Komödiant der Lehrer ſein kann, und der Pfarrer vermuthlich ſehr viel zu lernen hat, ehe er ſeinem Lehrer gleich kommt. Der verächtliche Ausdruck „Komödiant“ kann aber, genau genommen, nur Denjenigen bezeichnen, der durch ein verſtelltes Benehmen ſich ſelbſt intereſſant oder beſonders würdig erſcheinen laſſen will, indem er in Wahrheit für Den gehalten ſein will, für den er ſich ausgiebt; dieß hieße alſo im Bezug auf den Mimen, wenn dieſer nicht eine aus der Wirklichkeit des Lebens erſchaute, ihm fremde Individualität *als ſolche* durch ſeine Kunſt objektiviren wollte, ſondern durch Aneignung eines fremden Weſens und Benehmens über ſeine wirkliche Perſon in ernſtlicher Abſicht zu täuſchen ſich bemühte. In dieſem letzteren Falle befinden ſich aber alle Diejenigen, welche im Leben ſich der Neigung zum ſogenannten *theatraliſchen* Benehmen überlaſſen; dieſe, welche wir, ſobald ſie ſich auf unſeren Theatern zeigen, eben „Komödianten“

nennen, füllen aber faſt unſere ganze bürgerliche Welt nach allen Dimenſionen und Richtungen hin an, ſo daß der redliche Mime, der wiederum ſie darſtellen will, faſt nur das Motiv der komödiantiſchen Affektation zur Nachahmung vor ſich hat.

Wie nun hier, wo das ganze Leben von dem komödiantiſchen Motive erfüllt iſt, zur Auffindung reiner Motive für die mimiſche Darſtellungskunſt zu gelangen wäre, dieß zu unterſuchen würde uns zugleich zur richtigen Kritik der uns gebührenden, wirklichen Originalität hinleiten. Wenn ich die Meinung äußerte, ein mit natürlichem Tone von unſeren Schauſpielern vorgetragenes modernes Trauerſpiel müßte ſogleich das Lächerliche ſeines Styles wie ſeiner ganzen Konzeption aufdecken, ſo ſuchte ich hiermit eben die uns unbewußt gewordene Verlorenheit in eine allſeitige Affektation zu bezeichnen, welche ſich, dem gewöhnlichen Leben mit ſeinen wahrhaftigen Intereſſen gegenüber, jeden Augenblick dann zeigt, ſobald wir uns mit einer gewiſſen uns fremden theoretiſchen Würdigkeit auszuſtatten für nöthig halten müſſen. Den unentſtellten, natürlichen Menſchen ſehen wir nur noch im gemeinſten Leben, ja ſogar nur im Leben der niedrigſten Sphären vor uns, und deßhalb darf es uns denn auch nicht erſchrecken, wenn wir nur in den, dieſem Leben und dieſen Sphären entnommenen Motiven nachgebildeten, Theaterſtücken die Schauſpielkunſt noch mit Originalität ausgeübt ſehen.

Es iſt aber nicht anders. Nur in dem niedrigſten Genre wird bei uns in Deutſchland noch gut Theater geſpielt, und es ſtehen die Leiſtungen dieſes Genre's, was das Weſentliche der Schauſpielkunſt betrifft, in keiner Weiſe hinter der Vortrefflichkeit der franzöſiſchen Theater zurück; ja wir treffen hier häufig mehr als das gewöhnliche Talent, nämlich bereits das, wenn auch in niedrigerer Sphäre verkümmernde, Genie der Schauſpielkunſt an. Wie nun aber auch das ſogenannte Volkstheater in den deutſchen Städten immer mehr verkommt, oder da, wo es dem Namen nach ſich erhält, durch Einimpfung aller verderblichen Motive der Affektation zu einem widerwärtigen Zerrbilde umgeſchaffen wird, ſo zieht ſich auch dieſe letzte Lebensſphäre des originalen theatraliſchen deutſchen Volksgeiſtes in immer engere und dürftigere Dunſtkreiſe zuſammen, in denen wir ſchließlich faſt nur noch das *Kasperltheater* unſerer Jahrmärkte antreffen.

In Wahrheit iſt mir kürzlich aus einer zufälligen Begegnung mit einem ſolchen Theater ein letztes Licht der Hoffnung für den produktiven deutſchen Volksgeiſt aufgegangen; und zwar geſchah dieß, als ich von dem vorangehenden Eindrucke der Aufführung eines „höheren" Luſtſpieles in einem berühmten Hoftheater im Betreff jeder Hoffnung mich auf das Tiefſte niedergedrückt gefühlt hatte. In dem Spieler dieſes Puppentheaters und ſeinen ganz unvergleichlichen Leiſtungen, mit denen er mich athemlos feſſelte, während das Straßenpublikum in ſeiner leidenſchaftlichſten Theilnahme an ihm alle gemeinen Lebensverrichtungen zu vergeſſen ſchien, ging mir ſeit undenklichen Zeiten der Geiſt des Theaters zuerſt wieder lebendig auf. Hier war der Improviſator Dichter, Theaterdirektor und Acteur zugleich, und ſeine armen Puppen lebten durch ſeinen Zauber mit der Wahrhaftigkeit unverwüſtlich ewiger Volkscharaktere vor mir auf. Mit der gleichen Situation wußte er uns ganz nach Belieben feſtzuhalten, indem er uns ſtets wieder neu mit ihr überraſchte, wobei es ſich in der Hauptſache um ein ſo merkwürdiges, bis in das Dämoniſche geſteigerte Weſen, wie dieſen deutſchen „Kasperle" handelte, der vom ruhig gefräßigen „Hans Wurſt" ſich bis zum unüberwindlichen Teufels- und Pfaffenſpuk-Banner erhebt, dem wunderlich affektirt redenden Herrn Grafen durch unwiderleglichen witzigen Verſtand beikommt, Hölle und Tod beſiegt, und das römiſche Recht in jeder Form der Juſtiz ſich feſt vom Leibe hält. — Es gelang mir nicht, den wunderthätigen Genius dieſes ächteſten aller Theaterſpiele, die ich noch je angetroffen, perſönlich ausfindig zu machen: vermuthlich war mir dadurch eine ſchwere Prüfung meines Urtheiles erſpart.

Jedenfalls aber glaubte ich zu erkennen, daß Holtei's Ideal gegen jenes Genie ein übel verkümmertes Weſen war! —

Gewiß ſollten wir unſere Geſchichte auch anderswo als in Büchern ſtudiren, da ſie oft auf den Straßen aus vollem Leben zu uns redend angetroffen werden kann. In jenem Kasperltheater erſah ich die Geburtsſtätte des deutſchen Theaterſpieles vor mir, und dieſe richtig zu würdigen erſchien mir lehrreicher als alle unſere „Eſſais“ dünkelhafter und ignoranter Gelehrter über das Theater. Aus ſolchem Studium würde man auch zu der richtigen Erkenntniß der unglaublichen Verkommenheit des öffentlichen deutſchen Kunſtweſens gelangen, wenn man ſich nämlich darüber klar würde, daß das einzige wahrhaft deutſche Originalſtück von allerhöchſtem dichteriſchen Werthe, nämlich Goethe's Fauſt, — nicht für unſere Bühne geſchrieben werden konnte, trotzdem in jedem ſeiner Züge es dem originalen deutſchen Theater ſo innig angehört und aus ihm entſprungen iſt, daß Das, was es unſerem elenden modernen Theater gegenüber als unpraktikabel für die Aufführung erſcheinen laſſen muß, nur aus dieſer Herkunft ſich erklären und verſtehen läßt. Vor einer ſolchen, dem Einſichtsvollen und Aufmerkſamen klar offen liegenden Thatſache, wie dieſer ſoeben in der unerhörten Stellung des originalſten deutſchen Theaterſtückes zu unſerem heutigen Komödianten-Theater ſich kundgebenden, ſteht nun unſer völlig blödſinnig gewordenes Kunſturtheil, und weiß ihr nichts Anderes als den Schluß zu entnehmen, daß Goethe eben — kein Theaterdichter geweſen ſei! Und ſolchem Urtheile ſoll man ſich verſtändlich machen, ja ſogar mit ihm gemeinſchaftlich die Quellen der Originalität des deutſchen Theaters aufſuchen! —

Sei es mir daher geſtattet, in meiner Weiſe, indem ich von jenem Kunſturtheile unſerer „Modernen“ mich gänzlich abwende, einer klaren Bezeichnung Desjenigen mich zu nähern, was unter Originalität des deutſchen Schauſpielweſens zu verſtehen ſein könne.

Ich zeige in Goethe's „Fauſt" *unſeren deutſchen Schauſpielern ein Stück von allerhöchſtem dichteriſchen Werthe, in welchem ſie dennoch jede Rolle richtig zu geben und jede Rede richtig zu ſprechen ganz von Natur befähigt ſein müſſen, wenn ſie überhaupt irgend welche Begabung für das Theater aufzuweiſen haben.* Hier bedarf es ſelbſt für den lieben Gott, der „ſo menſchlich mit dem Teufel ſelber ſpricht", keines Pathos' in der Rede; denn auch er iſt deutſch und redet in der Sprache, die wir Alle kennen, mit dem Tone, den wir aus gütigem Herzen und klarem Geiſte kommend, Alle vernommen haben. Sollte es einmal zu einer allgemeinen Muſterung unſerer Schauſpieler und zur Ausſcheidung der Unberufenen kommen wollen, ſo würde ich Jedem ſeine etwa von ihm beanſpruchte Rolle aus dem Fauſt vorlegen, und darnach, wie er ſich hier benähme, über ſein Verbleiben beim Theater entſcheiden laſſen. Dieß wäre nun die umgekehrte Probe für die Originalität der Schauſpieler, wie die zuerſt vorgeſchlagene der Originalität der Stücke galt. Wollten wir bei der Ausführung dieſer Prüfung jeden Schauſpieler, der hier in das Affektiren, Dehnen und ſinnloſe Effektſpiel verfiele, ſofort dem großen Komödiantenſtande außerhalb des Theaters zuweiſen, ſo fürchte ich, daß wir ſchließlich faſt gar keine Schauſpieler für unſere Fauſtaufführung fänden, ſobald wir uns nicht etwa entſchlöſſen, in die niedrigſten Sphären unſerer Theater herabzuſteigen, um dort wenigſtens auf die Spuren der geſuchten Begabungen zu treffen. Ich für mein Theil wohnte vor einer Reihe von Jahren einer Aufführung des „Fauſt" im Wiener Burgtheater bei, nach deren erſten Akten ich mich mit dem an den Direktor des Theaters ertheilten Rathe entfernte, er möge ſeine Schauſpieler wenigſtens veranlaſſen, Alles gerade noch einmal ſo ſchnell, als ſie es gethan, zu ſagen, und dieſe Maaßregel mit der Uhr in der Hand durchzuſetzen ſuchen; ſo nämlich ſchien es mir möglich, erſtlich den grenzenloſen Unſinn, in welchen jene Leute bei ihrem Tragiren verfielen, wenigſtens einigermaaßen unmerklich zu machen, zweitens aber die Schauſpieler zu einer wirklich natürlichen, vielleicht ſelbſt gemeinen Sprache zu nöthigen, in welcher ihnen dann wohl ſelber der erſte populäre Sinn ihrer Reden aufginge. Gewiß hielt man dieſe Zumuthung für unſchicklich, und vermeinte, die Schauſpieler würden dann in den Ton der ſogenannten Konverſationsſtücke verfallen, welche zwar andererſeits ihre Stärke ſeien, in denen es doch aber zu einer Haltung käme, wie ſie für eine Goethe'ſche Tragödie unrathſam werden müßte. Eben dieſe Konverſationsſtücke gaben nun aber einen Begriff davon, worin der Konverſationston unſerer deutſchen Schauſpieler beſtehe: „ein deutſcher Konverſationston"! Die Benennung ſagt Alles, und unwillkürlich denkt man an das Brockhauſiſche Konverſationslexikon! — Dieſen Gallimathias von Unnatur, gezierter Flegelei und negerhafter Cocquetterie auf „Fauſt" anwenden zu ſollen, mußte allerdings ſelbſt einem modernen Theaterdirektor frevelhaft vorkommen. Allein, eben hiermit wird doch auch offen bekundet, daß an unſerem modernen Schauſpiele nicht eine geſunde Faſer ſei, außerdem jedenfalls aber auch beſtätigt, daß das größte Original-Theaterſtück der Deutſchen unſerem Theater, wie es iſt, gar nicht angehören kann; weßhalb denn auch die Pariſer mit einer „Oper" eine wirkliche Lücke des deutſchen Theaters glücklich ausfüllen durften! — —

Da es mir nicht beifallen kann, für das deutſche Theater, welches ich in tiefſter Wurzel für verdorben halte, Reformpläne vorzulegen, und etwa anzudeuten, wie man es machen ſolle, um ſeinem widerwärtigen Ausſehen eine beſſere Miene zu geben, muß es mir bei der vorliegenden Unterſuchung einzig darauf ankommen, durch meine Hinweiſungen dem wahrhaft begabten Mimen, den ich aus verſchiedenen Anzeichen immer noch antreffen zu können vermuthen darf, nach beſtem Wiſſen den Faden in die Hand zu geben, an welchem er ſich aus dem Wirrſal ſeiner Umgebung herausfinden könne. In Ed. Devrient's „Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt" liegt, wenn man die hier angeſammelten und überſichtlich vorgeführten Data wohl beachtet, eine ſehr geeignete Anleitung zur Erfaſſung dieſes Fadens vor. Hier treffen wir auf den Punkt, wo das von der höheren Bildung der Nation gänzlich unbeachtete und unberührte rohe Volkstheater in die Hände experimentirender Schöngeiſter der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts fällt; von dieſen aus rettet es ſich in die wohlgeſinnte Pflege einer redlichen, aber engen bürgerlichen Welt, deren Grundton ſein Geſetz der Natürlichkeit wird, auf welches die ſchnell erblühende poetiſche Litteratur der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ſich ſtützt, um auch das Theater bis zu ausſchweifender Kühnheit im Style fortzureißen. Dieſe Richtung zu zügeln und auf das Ideale hinzuleiten, wird zur Bemühung unſerer größten Dichter; die Bedeutung des Staunens, mit welchem dieſe vor der „Oper“ anhalten, ſuchte ich in meiner Abhandlung „über die Beſtimmung der Oper“ in ein klares Licht zu ſtellen, und führte dort zugleich die Gründe für das Einſchlagen der neueren Richtung aus, welche uns den akademiſchen Ton und das falſche Pathos im Schauſpiel brachte. Wie wir von hier aus in das Chaos des deutſchen **Hoftheaters**, mit deſſen Konſequenzen und Dependentien im Tivoli- und hermaphroditiſchen Volksballet-Theater, geleitet wurden, gehört einer Geſchichte an, die auch ich bereits beleuchtet habe, von deren Ergebniſſen wir uns nun aber eben abzuwenden haben, um auf den jämmerlich gebrochenen und entſtellten Grundcharakter des originalen deutſchen Schauſpielweſens aus allem Erlittenen und Erlernten geſunde Schlüſſe zu ziehen.

Es wird nicht leicht ſein, dieſen Charakter richtig zu bezeichnen, ohne in verfänglicher Weiſe anzuſtoßen. Wenn es mit Goethe's Ausſpruche „im Deutſchen lügt man, wenn man höflich iſt“ ſeine Richtigkeit hat, ſo iſt nicht zu verkennen, daß es bei uns in Theater und Litteratur, ſobald es dort anmuthig ausſehen ſoll, nicht ſehr wahrhaftig hergeht, wobei das Schlimmſte iſt, daß uns das Lügen gar ſo lächerlich anſieht und Niemand uns glaubt, weil wir Keinen damit täuſchen. Wir betreiben zwar die Höflichkeit wiederum auf unſere eigene Art: ſo laſſen wir, da wo wir eng und knöchern ſind, das „deutſche Herz“ ſeine Rolle ſpielen, für Dürre und Härte unſerer Frauenwelt in Chignon und Crinoline laſſen wir die „edle deutſche Weiblichkeit“ eintreten, und die „deutſche Biederkeit“ blickt aus jedem ſcheelen Auge. Doch iſt eben mit ſolchen Kulturäußerungen auch ſelbſt nicht der Anſchein des Tones zu gewinnen, welchem man Glauben beimeſſen könnte, und es kann in ihm nur das Zerrbild unſeres Weſens ſprechen. Es iſt einmal nicht anders: dem Deutſchen hilft nur volle Wahrhaftigkeit, möge dieſe ſich zunächſt auch nicht ſonderlich anmuthig ausnehmen. Somit müſſen wir immer wieder auf dieſen Ton zurückkommen, welchen wir jetzt nur noch in den niedrigſten Sphären, namentlich unſeres Theaterweſens, antreffen. Wer aber wollte dieſem eine ſelbſt hochbildſame Produktivität abſprechen? Wir brauchen nicht ſogleich nur auf unſeren über Alles herrlichen „Fauſt“ zu verweiſen, um mit ihm allerdings auch auf unſere anderſeitige tiefſte Schmach zu deuten; ſondern der niedereren Sphäre noch näher ſtehend, und ſomit auch auf die Praktik des Theaters einwirkſamer, treffen wir auf bedeutſame Entwickelungen aus dieſer Sphäre. Aus der Wiener Volksposſe, mit ihren dem Kasperl und Hanswurſte noch deutlich erkennbar nahe ſtehenden Typen, ſehen wir die Raymund'ſchen Zauberſpiele ſich bis in das Gebiet einer wahrhaft ſinnigen theatraliſchen Poeſie ſich erheben; und wollen wir nach der würdevollſten Seite des eigenthümlich tüchtigen deutſchen Weſens hin ſogleich ein allervortrefflichſtes Bühnenwerk bezeichnen, ſo nennen wir Kleiſt's wundervollen „Prinz von Homburg“.

Können unſere Schauſpieler dieſes Stück noch gut ſpielen?

Vermögen ſie es nicht mehr, ein deutſches Theaterpublikum von Anfang bis zu Ende in treueſter Theilnahme an eine Aufführung gerade dieſes Stückes zu feſſeln, ſo dürfen ſie nur auch ſich ſelbſt das Zeugniß der Unfähigkeit zur Ausübung der Schauſpielkunſt im deutſchen Sinne überhaupt ausſtellen, und für alle Fälle mögen ſie dann von dem Vorgeben, Schiller und Shakeſpeare darſtellen zu wollen, gänzlich ſich abwenden. Denn gerathen wir in das Bereich des höheren Pathos', ſo betreten wir ein Gebiet, auf welchem nur noch das Genie uns etwas Wahrhaftes geben kann, während unſere bis dorthin treuſinnig geleitete natürliche Begabung für das Theater hier ſofort ſich in jene ſonderbare deutſche „Höflichkeit“ verlieren muß, welcher Niemand zu glauben vermag. Dieſes Genie iſt aber zu jeder Zeit ſelten, und ſeine Leiſtungen, das „Ungemeine“, für jeden beliebig angeordneten Theaterabend unſerer weit verſprengten deutſchen National-Bühne in Forderung ſtellen zu wollen, muß uns durchaus unſinnig erſcheinen. Alles was wir dagegen als der Ausbildung unſeres Theaters erſprießlich anrathen möchten, wäre eine ſolche Organiſation ſeiner Tendenzen, welche ſtets den Boden für die Erſcheinung des mimiſchen Genie's vorbereitet hielte, was eben nur durch die redlichſte Pflege der geſunden natürlichen Anlagen des Deutſchen für das Theater zu erzielen ſein kann.

Wir beachteten, welche vorangehende günſtige Wendung in der Wiedergeburt des engliſchen Theaters die Erſcheinung eines Garrick daſelbſt ermöglichte. Was ebnete unſerem Ludwig Devrient auf dem deutſchen Theater den Boden? Deutlich erkennbar war dieß die bis dahin eingeſchlagene und in den wichtigſten Zügen noch behauptete geſunde Richtung, in welcher ſich das Theater bewegt, und Darſteller wie Fleck, Schröder, Iffland, ja gleichzeitig mit dem großen Tragöden noch einen Eßlär, Anſchütz und andere hervorgebracht hatte. Wäre auf dem heutigen engliſchen Theater ein Garrick möglich? Oder wollen wir uns darein verſetzen, in welchem Lichte einem L. Devrient das Theater aufgehen müßte, wenn ihm dieſes heute in der Haltung des Berliner Hoftheaters entgegenträte? Vielleicht hätte ſeine ſo überzarte Einbildungskraft davor gänzlich zurückgeſchaudert, und die lebenzerrüttende Überreizung ſeiner Imagination wäre dem großherzigen Mimen erſpart geblieben. — Wollten wir dagegen den Weg einſchlagen, auf welchem wir zu der hier gemeinten ſtätig förderlichen Pflege eines originalen deutſchen Theaterweſens gelangen dürften, ſo iſt es erſichtlich, daß wir vor allen Dingen den in das Lächerliche hinaufgeſchraubten Ton unſeres Theaterſpieles auf das, dem deutſchen Weſen natürliche Maaß des mimiſchen Pathos' zurückzuleiten hätten, hier ganz wieder heimiſch zu werden, und ſo uns wenigſtens die Geſundheit zu wahren ſuchen müßten, aus welcher das gottgeſandte Genie ſich ernähren könnte.

Die Zeitigung der Erſcheinung deſſelben läge ſomit aber ganz in unſerer Hand. Wir dürften nur eine Konſtituirung des deutſchen Theaters im wahrhaft deutſch-politiſchen Sinne annehmen, nach welchem es viele deutſche Staaten, aber nur ein Reich giebt, das endlich dazu berufen iſt, das Große und Ungemeine zu leiſten, was den einzelnen Theilen, aus denen es doch beſteht, unmöglich zu leiſten iſt. Wenn demnach alle unſere verſchiedenen Theater nur jener einen Pflege der Geſundheit der theatraliſchen Kunſt mit treuer Sorge ſich hingäben, und hierfür nie die Sphäre derſelben überſchritten, welche ich zuvor mit der Hinweiſung auf Kleiſt's „Prinzen von Homburg“ zog, ſo würde es dagegen einer Vereinigung der vorzüglichſten Kräfte dieſer Theater wohl anſtehen, auch über dieſe Sphäre hinaus ihre Bemühungen zu richten, ſobald dieß ſelten und nur auf die Anregung durch hervortretende beſondere Begabungen geſchähe.

Wie ich mit dieſen Andeutungen mich nach der Seite der praktiſchen Ausführung durch eine wirkliche Organiſation unſerer Theater wende, treffe ich hier auf denſelben Gedanken, welcher mir die beabſichtigten Bühnenfeſtſpiele in Bayreuth eingegeben hat. Wer im Betreff dieſer Angelegenheit verfolgt hat, wie ich von vornherein den Verſuch einer Organiſation zur genoſſenſchaftlichen Zuſammenwirkung aller Theater gar nicht erſt in Vorſchlag bringen zu dürfen glaubte, wird begreifen, daß ich die obigen Andeutungen noch weniger in einem ähnlichen Sinne zu irgend einem Projekte auszuarbeiten mich berufen fühle. Die Leitung unſerer Theater iſt gegenwärtig dem Urtheile Derer überlaſſen, welche, ſo vornehm ſie ſich auch dünken mögen, ihren Verſtand von der Sache doch nur der ſchlechten Beſchaffenheit unſeres Theaterweſens im Allgemeinen verdanken; dieſen Verſtand zu einem Verſtändniſſe der wirklichen Bedürfniſſe des Theaters erweitert zu ſehen, habe ich längſt aufgegeben. Wie ich für jedes im Theater zu leiſtende Gute einzig auf den rechten Inſtinkt unſerer Mimen und Muſiker rechne, wende ich mich ſomit auch nur an dieſe, wenn ich meine Andeutungen bezüglich der wünſchenswerthen erſprießlichen Verwendung ihrer Anlagen bis zur Darlegung meines Grundgedankens hierüber ausdehne.

Dieſen Grundgedanken zeichnete ich bereits in meinem Vortrage „über die Beſtimmung der Oper“ für den äſthetiſchen Beurtheiler der verſchiedenen Gattungen des Drama's in beſtimmterer Faſſung auf. Es liegt mir jetzt daran, ihn dem Bewußtſein unſerer Schauſpieler und Sänger näher zu bringen. Den erſteren zog ich eine Grenzlinie, bis zu welcher ich die Ausbildung und Anleitung ihrer Anlagen, dem deutſchen Grundcharakter angemeſſen, geführt wiſſen möchte, um ſicher zu bleiben, daß ſie ſich von undeutſcher Affektation, ſomit vom Verderb ihrer Kunſt, ferne hielten. Sollten hiergegen nun die für die Überſchreitung dieſer Linie günſtigen Umſtände auf das Gewiſſenhafteſte erwogen werden können, ſollten demnach hie und da hervorragende mimiſche Begabungen wahrgenommen worden ſein, deren glückliche Vereinigung zu einer Geſammtleiſtung in dem Sinne einer edlen nationalen Feſtlichkeit gelänge, ſo würde es ſich nun an der Hand wohlbenützter Erfahrungen zu zeigen haben, ob das namentlich durch Schiller vertretene didaktiſch-poetiſche Pathos der jedenfalls hier angeſtrebten Idealiſirung des Drama's überhaupt förderlich ſei, indem es den Darſteller, während es ihn in der höheren Sphäre erhielte, zugleich auf dem geſunden Boden ſeiner Kunſt ſich fortbewegen ließe. Dieſes Problem wäre nämlich jedenfalls erſt noch zu löſen, und keineswegs ſoll mit ſeiner Aufſtellung etwa ein voraus gefaßter, unbedingter Zweifel ausgedrückt ſein. — Die Dramen Schiller's ſind als bloße wirkſame Theaterſtücke von ſo ungemeinem Werthe, ſie feſſeln uns einfach durch den Gang der dargeſtellten

Handlung ſo unwiderſtehlich, daß es wohl der Mühe werth dünken muß, die Bewältigung der Schwierigkeiten ernſtlich zu verſuchen, durch welche ihre Darſtellung ſelbſt in einem natürlichen Sinne andererſeits ſo ſehr behindert erſcheint. Die Neigung, welche in unſerem großen Dichter jenes, ſo bezeichnete, didaktiſch-poetiſche Pathos ausbildete, durch deſſen ſo ungemein ſchwungvolle Anwendung er den Gehalt ſeiner Dramen zu erhöhen und in das rechte verklärende Licht zu ſetzen ſich beſtimmt fühlte, liegt jedenfalls im deutſchen Weſen tief begründet. Wie jedoch die hierdurch dem Mimen geſtellte Aufgabe zu löſen ſei, wie der unerläßliche Charakter einer dramatiſchen Handlung bei dem, jeden Augenblick ſie durchbrechenden Appell an das ethiſche Urtheil, unaufgehoben forterhalten werden ſolle, dieß wäre eben erſt noch zu ermitteln und feſtzuſtellen. An den Erfolgen des Eintrittes der „poetiſchen Diktion“ in den dramatiſchen Styl haben wir erſehen, bis zu welchem Verderbniſſe aller guten Anlagen des deutſchen Schauſpieles die ſeichte Auffaſſung der hiermit geſtellten Aufgabe führen konnte. Meines Wiſſens iſt dieſe zu einer erträglichen Löſung nur durch den geſunden, wenn auch nüchternen Geiſt einiger guten Schauſpieler aus der alten Schule gekommen, wie er ſich z. B. noch in dem, der reiferen Generation unſerer Tage erinnerlichen, tüchtigen Eßlär zeigte: hier ward der ethiſch-didaktiſche Gehalt der Sentenz vom Pathos abgeſtreift, und in verſtändiger Weiſe nach der ihm beizulegenden Färbung des Gefühles zum Vortrag gebracht. Nur einmal ſcheint das Schiller'ſche Ideal durchaus erreicht worden zu ſein, als die geniale Sophie Schröder für jenen Gehalt auch den verklärenden muſikaliſchen Ton der Rede fand, vermöge deſſen der didaktiſche Kern ſich wiederum in die Sphäre des reinen Gefühles auflöſte, und ſomit ſelbſt zum leidenſchaftlichen Accente des Dramatikers wurde.

Glaubt ihr nun es verſuchen zu dürfen, ob euch die Aneignung dieſes Accentes, des unveräußerlichen Seeleneigenthumes eines großen Genie's, zum unfehlbaren ſtyliſtiſchen Erwerbniſſe gelingen könne?

Jedenfalls dünkte es mich verſtändig, dieſen Verſuch nur unter den von mir vorausgeſetzten außerordentlich günſtigen Umſtänden zu wagen, denn hier gälte es, durch ihre vorangehende glücklichſte Anwendung die Geſetze eines eigenthümlichen ideal-deutſchen Styles erſt aufzufinden, während die Dramen Shakeſpeare's uns überhaupt auf einen Styl der mimiſchen Darſtellung hinweiſen, für welchen es in Wahrheit gar keine Geſetze zu geben ſcheint, wogegen er in jedem geſunden mimiſchen Spiele als allererſtes Geſetz ſeiner Natürlichkeit zu Grunde liegen muß.

Shakeſpeare iſt eben aus keiner nationalen Schule zu erklären, ſondern einzig aus dem reinen Weſen der mimiſch-dramatiſchen Kunſt überhaupt zu begreifen. Bei ihm löſt ſich jedes Styl-Schema, das heißt: jede von außen angenommene, oder durch Reflexion vorgeſtellte Tendenz für Form und Ausdruck, in jenes eine Grundgeſetz auf, aus welchem das natürliche Nachahmungsſpiel des Mimen den Erſcheinungen des Lebens gegenüber ſeine wunderbare Täuſchungskraft empfängt. Daß Shakeſpeare in der Maske ſeiner Darſteller jede von ihm wahrgenommene menſchliche Individualität nach ihrem allernatürlichſten Gebahren ſprechen laſſen konnte, dieß ließ ihn auch das über alle eigene Lebenserfahrung hinaus Liegende nach ſeinem richtigen Gebahren erkennen und ausdrücken. Alle ſeine Geſtalten tragen den Stempel der treueſten Naturwahrhaftigkeit in ſolcher Greifbarkeit an ſich, daß zur Bewältigung der von ihm geſtellten Aufgaben für das Erſte nur Freiheit von jeder Affektation nöthig erſcheint: welche Forderung hiermit aber ausgeſprochen iſt, leuchtet Demjenigen ein, welcher bedenkt, daß unſer ganzes neueres Theater, und namentlich ſeine höhere pathetiſche Tendenz, auf Affektation ſich gründet. Wollen wir dieſe nun in der Befolgung der von uns aufgeſtellten Grundſätze beſeitigt denken, ſo bliebe, wie dort das didaktiſch-poetiſche Pathos Schiller's, hier die uns ſo überraſchende Höhe des rein leidenſchaftlichen Pathos' exzentriſcher Individualitäten übrig, welche unſerer, an den Eindrücken des wirklichen Lebens auch noch ſo geübten, Faſſungskraft nicht minder übernatürlich erſcheinen, als jene vom Kothurn getragenen Heroen der antiken Tragödie. Auf dieſes Shakeſpeare'ſche Pathos das, im allerglücklichſten Falle nach den zuvor erörterten Vorausſetzungen gelungen ausgebildete, Schiller'ſche Pathos anzuwenden, müßte im Großen und Edlen zu der gleichen Verwirrung führen, zu welcher das heute gemein übliche falſche Pathos nach allen Seiten hin geführt hat.

Hier käme es nun vor Allem darauf an, das Prinzip genau zu erkennen, nach welchem Das, was wir mimiſch-dramatiſche Natürlichkeit nennen, ſich bei Shakeſpeare von Dem unterſcheidet, was wir bei faſt allen anderen dramatiſchen Dichtern antreffen.

Ich wage es, dieſes Prinzip aus der Beurtheilung des *einen* Umſtandes abzuleiten, daß Shakeſpeare's Schauſpieler auf einer von allen Seiten von Zuſchauern umgebenen Bühne ſpielten, während nach dem Vorgange der Italiener und Franzoſen die moderne Bühne die Schauſpieler immer nur von einer, und zwar von der Vorderſeite, wie die Theatercouliſſen, zeigt. Hier ſehen wir das, mit Misverſtand der antiken Bühne nachgebildete, akademiſche Theater der Kunſtrenaiſſance, in welchem die Scene durch das Orcheſter vom Publikum geſchieden wird. Den Zuſchauer, der auch auf den Seiten dieſer modernen Bühne, als beſonders begünſtigter Kunſtfreund, ſich aufzuhalten vorzog, verwies ſchließlich unſer Schicklichkeitsſinn wieder in das Parquet, um ſo uns ungeſtört den Blick auf ein theatraliſches Bild frei zu laſſen, wie es von der Geſchicklichkeit des Decorateurs, Maſchiniſten und Coſtümier's gegenwärtig faſt zu dem Range eines beſonderen Kunſtwerkes erhoben worden iſt.

Es iſt nun von überraſchender Belehrung, zu erſehen, wie auf dieſer neueuropäiſchen, der antiken mit Entſtellung nachgebildeten Bühne, ein Hang zu rhetoriſchem Pathos, wie es von unſeren großen deutſchen Dichtern zum didaktiſch-poetiſchen Pathos geſteigert wurde, ſich immer vorherrſchend erhielt; wogegen auf der primitiven Volksbühne Shakeſpeare's, welche alles täuſchenden Blendwerkes der

Dekorationen entbehrte, die Theilnahme ſich vorwiegend dem ganz realiſtiſchen Gebahren der ſpärlich verkleideten Schauſpieler zuwendete. Während das ſpäterhin akademiſch geregelte engliſche Theater den Schauſpielern es zur unerläßlichſten Pflicht machte, dem Publikum unter keinen Umſtänden den Rücken zuzukehren, und es ihnen dafür überließ, wie ſie bei einem Abgange nach dem Hintergrunde zu es anfangen mochten, ſich mit verkehrtem Gange fortzuhelfen, bewegten ſich die Shakeſpeare'ſchen Darſteller nach jeder Richtung hin voll und ganz, wie im gemeinen Leben, vor dem Zuſchauer. Man erwäge, welche Macht hier die Natürlichkeit des Spieles auszuüben hatte, da es durch keine helfende Täuſchung unterſtützt war, ſondern in jedem Nerve des Gebahrens die wundervoll wahren und doch ſo unerhört ſeltenartigen Geſtalten des Dichters uns glaubhaft in allernächſter Nähe vorführen ſollte: das höchſte dramatiſche Pathos mußte hier lediglich ſchon wegen der Unterhaltung des Glaubens an die Wahrhaftigkeit dieſes Spieles eintreten, welches ſonſt im großen tragiſchen Momente geradesweges lächerlich gewirkt haben würde. Geſtehen wir, daß wir unter ſolchen Umſtänden nur die allerungewöhnlichſte mimiſche Kunſt uns im richtigen Sinne wirkſam denken können; nämlich die Kunſt jener Genie's, von deren Proteus-Natur und ungemeiner Kraft in der Beherrſchung unſerer Imagination uns jene berühmten Anekdoten als Zeugniſſe überliefert ſind. Gewiß war ihre Seltenheit der Grund für die ſo ſchnell hervortretende Reaktion gegen dieſes volksthümliche Theater und die auf ihr herrſchende dramatiſch-dichteriſche Richtung von Seiten des gebildeten Kunſtgeſchmackes; denn offenbar waren ſchlechte und affektirende Schauſpieler in dieſer nackten Nähe nicht zu ertragen, wogegen ſie, in einen entfernteren Rahmen geſtellt und mit akademiſch ſtyliſirter Rhetorik ausſtaffirt, für jenen Kunſtgeſchmack ganz wohl erträglich ſich ausnehmen mochten.

In dieſer zuletzt bezeichneten Weiſe gepflegt iſt uns nun das moderne Theater und die auf ihm ausgeübte Schauſpielkunſt übermacht worden: wie dieß ſich heute ausnimmt, erſehen wir; wie ſich das Shakeſpeare'ſche Drama hier anläßt, erleben wir aber ebenfalls. Hier haben wir Couliſſen, Proſpekte und Koſtüme, in welche verkleidet das Drama uns als ſinnloſe Maskerade vorgeführt wird. So nahe dieſes Drama dem deutſchen Genius verwandt iſt, ſo fern ſteht es doch der modernen deutſchen Theaterkunſt; und man wird nicht ſehr irren, wenn man überhaupt der Annahme ſich zuneigt, nach welcher das Shakeſpeare'ſche Drama, wie es in der That faſt das einzige, von jedem Einfluſſe der antikiſirenden Renaiſſance gänzlich befreit erhaltene, wirkliche Originalprodukt des neueren europäiſchen Geiſtes war, als ſolches auch allein und durchaus unnachahmlich daſteht. Dieſes Schickſal dürfte es in einem vorzüglichen Sinne mit der antiken Tragödie ſelbſt theilen, zu welcher es andererſeits eben im vollkommenſten Gegenſatz ſteht; und wir müſſen uns ſagen, daß, ſoll der verhofften reifen Entfaltung des Welt-rettenden deutſchen Geiſtes ein ihm in gleicher Weiſe ganz eigenes Theater erwachſen, dieſes ein zwiſchen jenen vollkommenſten Gegenſätzen mit nicht minderer Selbſtändigkeit ſich erhebendes, unnachahmliches Kunſtwerk ſein müßte.

Dem noch ungekannten, für dieſen Fall uns aber im höchſten Grade noththuenden Genie, welches etwa unſerem Theater entwachſen ſollte, möge es überlaſſen bleiben, auf dem bisher von mir angedeuteten Wege das deutſche Schauſpieltheater in dem Sinne zu regeneriren, daß es, auf ſeinen natürlichen Ausgangspunkt ohne Affektation zurücktretend, von hier aus die theils verſäumten, theils durch ſchlimme äußere Einwirkungen zurückgedrängten, unterbrochenen und abgeleiteten Entwickelungsſtufen ſeiner geſunden Natur, mit wachem Bewußtſein ſie gleichſam nachholend, glücklich hindurchſchreite, um ſo zu der vollen Ausbildung ſeiner bisher wahrnehmbaren, guten und eigenthümlichen Anlagen zu gelangen. Wir würden dann von ihm zu erwarten haben, daß es den Schauplatz ſeiner Wirkſamkeit, in welche die ideale Tendenz Schiller's glücklich eingeſchloſſen wäre, in der Weiſe ſinnig ausbilde, daß, wenn nicht das Shakeſpeare'ſche Drama ſelbſt, ſo doch der Grundzug der dieſem Drama nöthigen Darſtellungskunſt, auf ihm einerſeits zu deutlicher Traulichkeit uns nahe treten könnte, während es andererſeits uns die ideale Fernſicht ermöglichte, in welcher wir die kühnſten Geſtaltungen des originalſten deutſchen Bühnenſtückes, des Goethe'ſchen „Fauſt", glücklich uns vorgeführt erkennen dürften. Welche fundamentale Umwandlung des heutigen Theaters, vor allem ſchon im Betreff ſeiner architektoniſchen Einrichtung, wir hierbei in das Auge zu faſſen uns genöthigt fühlen, erhellt aus meinen vorhergehenden Erörterungen; daß auf unſerem modernen Halbtheater mit ſeiner, nur im Bilde, en face uns vorgeführten Scene, hieran nicht zu denken wäre, muß dem ernſtlich Nachdenkenden einleuchten: vor dieſer Bühne bleibt der Zuſchauer gänzlich unmitwirkſam in ſich zurückgezogen, und erwartet nun dort oben, und gar endlich dort hinten, praktiſche Phantasmagorien, die ihn mitten in eine Welt hineinreißen ſollen, welcher er andererſeits ganz unberührt fern bleiben will. Daß hier ſchließlich nur die glücklich erregte Einbildungskraft auch des Zuſchauers die Darſtellung ſceniſcher Vorgänge erleichtern und ſogar ermöglichen kann, welche uns von allen Seiten gleichſam umdrängen ſollen; daß ſomit nicht von Ausführungen, ſondern nur von ſinnreichen Andeutungen, ungefähr wie die Shakeſpeare'ſche Bühne ſie für den Ort der Handlung verwendete, die Rede ſein kann, wird erſichtlich. Wie aber bereits durch eine ſinnreiche Benutzung einfach gegebener architektoniſcher Verhältniſſe, und der hieraus ſich bildenden Annahmen, ein großer Reichthum an plaſtiſchen Darſtellungsmotiven erwachſen kann, dieſes zeigt uns eben ſchon die Shakeſpeare'ſche Bühne, deren entfernte Nachahmung auf unſerem Theater einem geiſtvollen Sachverſtändigen eine glückliche Ausführung der ſceniſchen Schwierigkeiten, welche der „Sommernachtstraum" bot, in der Weiſe erleichterte, daß ſie hierdurch geradeswegs erſt möglich ward. Wollen wir nun, mit Hilfe der modernen Ausbildung aller mechaniſchen Künſte, jene einfachen architektoniſchen Gegebenheiten des Shakeſpeare'ſchen Theaters uns auf das Mannigfachſte bereichert und zu Erweiterungen benutzt denken, ſo möchte ſchließlich nur noch ein kühner Appell an die mitwirkſame Einbildungskraft des Zuſchauers nöthig ſein, um ihn mitten in die Zauberwelt zu verſetzen, in welcher vor ſeinen Augen „mit bedächtiger Schnelle vom Himmel durch die Welt zur Hölle" gewandelt wird.

Dieß zu verwirklichen iſt in Wahrheit die Aufgabe, welche unſerem Theater zu ſtellen wäre, ſobald es ſeiner großen Dichter würdig ſich bewähren wollte. Sollte kein Genie es mehr dieſe Bahn zu führen vermögen, ſo müßte anerkannt werden, daß unſer Theater einſeitig dem Abgrunde tiefſter Entartung zugewandelt ſei, und die Rettung ſeiner edelſten Beſtimmung ihm wohl nur durch eine gänzliche Ableitung von dem bisherigen Wege, durch Einſchlagung einer ganz neuen, ihm dennoch aber ureigenen Richtung beſtimmt ſein könne. —

Wenden wir unſer Auge jetzt auf die deutſche „Oper". —

Über die Beſtimmung, welche ich der Oper zuerkennen zu dürfen glaube, habe ich mich in dem ſchon mehrmals erwähnten, dieſem Thema beſonders gewidmeten Vortrage eingehender ausgeſprochen, wobei ich mich zuvörderſt auf die Erfahrung davon ſtützte, daß dem modernen Drama von je die Neigung, ſich in das Opernhafte aufzulöſen, innegewohnt habe. Indem ich für alles hierauf Bezügliche auf das in jener Abhandlung von mir Geſagte verweiſe, knüpfe ich meine ſehr ernſtlich gemeinten Anſprüche über die der Oper erreichbare Höhe ihrer Beſtimmung jetzt ſofort an die zuletzt erwogene charakteriſtiſche Eigenſchaft der modernen Schaubühne und des Verhältniſſes, in welches der Zuſchauer zu ihr gebracht iſt, an. Hier iſt es erſichtlich, daß unſer modernes Theater auch im Betreff ſeiner architektoniſchen Konſtruktion ſich gänzlich von einer geſunden Entwickelung des ſogenannten rezitirenden Schauſpieles ab-, und der Oper zugewendet hat.

Unſere Theater ſind Operntheater, und ihre Einrichtung iſt nur durch die Erforderniſſe der Oper zu verſtehen. Ihre Herkunft ruht einzig in Italien, dem Lande der ſpezifiſchen „Oper“. Hier bildete das antike Amphitheater, mit den darüber zu Logenreihen eingerichteten Stockwerken des Coliſeums, ſich zu dem glänzenden Verſammlungsſaale der unterhaltungsluſtigen reicheren Geſellſchaft der Städte aus, in welchem das Publikum vor allem ſich ſelbſt zur Augenweide wird, und wo „die Damen, ſich ſelbſt und ihren Putz zum Beſten gebend, ohne Gage mitſpielen“. Aber, wie hier alles Vorgeben der Kunſt von der akademiſch misverſtandenen Antike herrührte, ſo fehlte auch die Orcheſtra mit der dahinter ſich erhöhenden Bühne nicht. Aus der Orcheſtra erklang die Introduktion oder das Ritornel, wie ein zum Schweigen einladender Heroldsruf; auf der Bühne erſchien der Sänger im Koſtüme des Helden, trug, von den Inſtrumenten begleitet, ſeine Arie vor, und überließ mit ſeinem Abgange das Publikum wieder der berauſchenden Unterhaltung mit ſich ſelbſt.

Mit großer Entſtellung iſt in dieſer Konvention doch immer noch die Einrichtung des antiken Theaters erkennbar, von welchem wir deutlich eben die Orcheſtra als Mittelglied zwiſchen dem Publikum und der Bühne erhalten haben. In dieſer Stellung iſt die Orcheſtra unläugbar zur Vermittlerin der Idealität des Spieles auf der Bühne beſtimmt; und hierin liegt der tiefgreifende Unterſchied dieſes Theaters von dem Theater Shakeſpeare's, in welchem die Realität des nackt uns gebotenen Spieles durch die genialſte mimiſche Täuſchung ſich einzig in einer höheren Sphäre idealer Theilnahme von Seiten der Zuſchauer erhalten konnte. Die Orcheſtra des antiken Theaters iſt dagegen der eigentliche Zauberherd, der gebärende Mutterſchooß des idealen Drama's, deſſen Helden, wie ſehr richtig bemerkt worden iſt, ſich auf der Bühne wirklich nur in der Fläche uns zu erkennen geben, während der von der Orcheſtra ausgehende und geleitete Zauber alle nur erdenklichen Richtungen, nach welchen jene dort erſcheinende Individualität ſich irgendwie kundgeben könnte, im erſchöpfendſten Reichthume auszufüllen einzig vermögend iſt. Beachten wir nun, zu welcher Bedeutung aus jenen kümmerlichen Anfängen der italieniſchen Oper das moderne Orcheſter ſich entwickelt hat, ſo dürfen wir auf ſeine höchſte Beſtimmung für das Drama wohl Schlüſſe ziehen, deren Berechtigung wir andererſeits in der ſiegreich behaupteten Einrichtung des modernen Theaters, mit ſeiner anfänglich mißverſtändlichen Nachbildung nach dem antiken Vorbilde, gegenüber dem Shakeſpeare'ſchen Schauſpieltheater in überraſchender Weiſe begründet finden. Gewiß iſt es, daß in dieſem modernen Theater ſich das naturwüchſige neueuropäiſche Schauſpiel in der Weiſe verflacht und verdorben hat, daß es der Rivalität der Oper hat weichen müſſen; dort iſt eben nur die theatraliſche Fläche, in welcher die Bühnengeſtalten ſich zeigen, übrig geblieben, und das theatraliſche Pathos, welches unſere großen Dichter mit ſentenziöſem Inhalte, unter ſolchen Umſtänden vergeblich, zu veredeln ſuchten, mußte, des Zaubers der ſtets mitwirkſamen Orcheſtra beraubt, nothwendig in hohle Flachheit ausarten.

Hierüber muß man ſich klar werden, um die Gründe der charakteriſtiſchen Unvollkommenheiten und Schwächen des modernen Theaters verſtehen zu können.

In der, vom Amphitheater faſt vollſtändig umgebenen, antiken Orcheſtra ſtand der tragiſche Chor, wie im Herzen des Publikums: ſeine Geſänge und von Inſtrumenten begleiteten Tänze riſſen das umgebende Volk der Zuſchauer bis zu der Begeiſterung fort, in welcher der nun in ſeiner Maske auf der Bühne erſcheinende Held mit der Wahrhaftigkeit einer Geiſtererſcheinung auf das hellſichtig gewordene Publikum wirkte. Denken wir uns nun die Shakeſpeare'ſche Bühne in der Orcheſtra ſelbſt aufgeſchlagen, ſo erhellt uns alsbald, welche ungemeine Kraft der mimiſchen Täuſchung zugemuthet werden mußte, wenn ſie das Drama ſelbſt ganz unmittelbar vor den Augen des Zuſchauers zu überzeugendem Leben bringen ſollte. Zu dieſer, in die Orcheſtra ſelbſt verſetzten Bühne verhält ſich dagegen unſere moderne Scene wie das Theater im Theater, von welchem Shakeſpeare wiederholt Gebrauch macht, indem er auf dieſer doppelt fingirten Bühne von Schauſpieler ſpielenden Schauſpielern, den Darſtellern ſeines Drama's zunächſt ein zweites Stück vorſpielen läßt. Ich glaube, dieſer Zug des Dichters läßt uns auf ein faſt ganz deutliches Bewußtſein deſſelben von der überkömmlichen Beſchaffenheit der idealen ſceniſchen Konventionen, in welchen er ſich nach zunächſt überliefertem Mißverſtändniſſe und Mißbrauche bewegte, ſchließen. Sein Chor war zum Drama ſelbſt geworden und bezeigte ſich in der Orcheſtra mit ſolch' realiſtiſcher Natürlichkeit, daß er recht gut ſich ſchließlich als Publikum ſelbſt fühlen konnte, und ganz in der Eigenſchaft eines ſolchen ſich über ein ihm wiederum vorgeführtes zweites eigentliches Bühnenſpiel beifällig oder mißfällig, oder auch überhaupt nur antheilvoll äußern durfte. Höchſt charakteriſtiſch iſt hier nun das Licht, in welchem der Dichter uns dieſes zweite Theaterſpiel erſcheinen läßt: die „Ermordung des Gonzago" im Hamlet zeigt uns das ganze rhetoriſche Pathos der akademiſchen Tragödie, deren Aktoren der Dichter von der zur Hauptbühne gewordenen Orcheſtra ſelbſt zurufen läßt, „das vermaledeite Geſichterſchneiden" zu laſſen. Wir glauben hier die auf das deutſche Theater verpflanzte franzöſiſche Tragödie vor uns zu haben; während das Rüpel-Trauerſpiel im „Sommernachtstraum" uns ſehr gut das neueſte Pathos unſerer grimmigen Original-Recken-Poeten bereits zum Vorgeſchmack bringt.

Nun hat aber der akademiſche Geſchmack geſiegt: die hintere Bühne mit ihren Flittererſcheinungen iſt zur eigentlichen Scene erklärt, das Drama aus der Orcheſtra verwieſen, und dafür ſind wirkliche Muſiker in dieſelbe geſetzt worden, welche von dort aus jetzt die Sänger der oben geſungenen Oper accompagniren. Welche Macht ſelbſt das ſo auf die bloße muſikaliſche Begleitung angewieſene Orcheſter durch ſeine, dem Grundzuge der theatraliſchen Einrichtung immerhin entſprechende, Mitwirkung an der dramatiſchen Leiſtung im Ganzen hat, ſollte mit dem Wachſen der Bedeutung der neueren Inſtrumentalmuſik immer klarer werden. Es war nicht nur die überwältigende Macht des Geſanges, gegenüber der nur rezitirten Rede, welche zu jeder Zeit ausgezeichnete Geiſter, wie endlich auch unſere großen deutſchen Dichter, ernſtlich auf die Oper aufmerkſam machte; ſondern es war dieß das ganze Element der Muſik, wie es, in auch noch ſo dürftigen Formen, das ganze Drama durchdrang und in Wahrheit erſt in die ideale Sphäre verſetzte, für welche ſich die ſinnvollſte poetiſche Diktion als unzureichend erwieſen hatte.

Daß die in dieſem Bezug gehegten Erwartungen erſt in Erfüllung gehen können, wenn die bisher anerkannten Faktoren der Oper in ihrem Verhalten zu einander bedeutend modifizirt worden ſind, dieß iſt es nun, worüber unſere traditionelle Anſicht ſich ſehr weſentlich berichtigen muß. Die Oper gab uns auf der Bühne Sänger, d. h. Virtuoſen der Geſangskunſt, und im Orcheſter eine allmählich ſich verſtärkende Anzahl von Inſtrumentiſten, welche den Geſang der Virtuoſen zu begleiten hatten: bei dem Wachſen der Bedeutung des Orcheſters und ſeiner Leiſtungen entſtand daher für die Beurtheilung des zweckmäßigen Verhältniſſes beider Faktoren zu einander das Axiom, das Orcheſter habe das „Piedeſtal“, der Sänger die „Statue“ zu liefern, wogegen es fehlerhaft ſei, das Piedeſtal auf die Bühne, die Statue aber in das Orcheſter ſtellen zu wollen, wie dieß durch überwuchernde Betheiligung des Orcheſters geſchähe. Der hier angewendete Vergleich zeigt die Misbeſchaffenheit des Operngenre's auf: wo irgend von Statuen und Piedeſtal's die Rede ſein kann, darf höchſtens an die kalte Rhetorik der franzöſiſchen Tragédie, oder die nicht minder kalte italieniſche Operngeſangskunſt der Kaſtraten des vorigen Jahrhunderts gedacht werden; wenn das wirklich lebende Drama in Betracht kommt, hört aber jede Analogie mit dem Weſen der plaſtiſchen Bildnerei auf, wogegen ſein gebärender Schooß in dem Elemente der Muſik zu ſuchen iſt, aus welchem das tragiſche Kunſtwerk einzig geboren wurde. Dieſes Element gewann bei den Griechen ſeinen plaſtiſchen Leib in dem Chore der Orcheſtra; und dieſer Chor iſt durch die Wandelungen des Kulturſchickſales des neueren Europa zu dem nur noch hörbaren Inſtrumentalorcheſter, der originalſten, ja einzigen wahrhaft neuen, unſerem Geiſte gänzlich eigenthümlichen Schöpfung auf dem Gebiete der Kunſt geworden. Somit heißt es richtig: hier das unermeßlich vermögende Orcheſter*), dort der dramatiſche Mime; hier der Mutterſchooß des idealen Drama's, dort ſeine von jeder Seite her tönend getragene Erſcheinung. —

Und nun zurück zu unſerem „Opernſänger“.

Unter dieſem verſtehen wir gegenwärtig den eigentlichen Sänger, von welchem nie mehr ein Auftreten im rezitirenden Schauſpiele verlangt, und dem es mit Lächeln nachgeſehen wird, wenn er den in der Oper etwa doch noch vorkommenden Dialog ſo ungeſchickt ſpricht, wie dieß keinem Schauſpieler erlaubt ſein würde.

Dieß war beim Entſtehen und während einer langen Zeit der Ausbildung der deutſchen Oper anders. Dieſe hatte faſt den gleichen Urſprung wie das franzöſiſche Vaudeville, und ward von denſelben Schauſpielern ausgeführt, welche zugleich jede Gattung des rezitirenden Drama's ſpielten. Selbſt nachdem die früheren anſpruchsloſen kleineren Geſangsſtücke, welche dem Singſpiele ſeinen Namen gaben, die bedeutende Ausdehnung der ſpäteren Oper erhalten hatten, blieben die Sänger zugleich, ſelbſt für die bedeutendſten Fächer deſſelben, dem Schauſpiele angehörig. **K. M. v. Weber** übernahm die Einrichtung einer deutſchen Oper in Dresden noch unter der Mitwirkung des gleichen Perſonales des Schauſpieles: den erſt vor Kurzem geſtorbenen Schauſpieler Genaſt ſah ich zu ſeiner Zeit in Leipzig in den erſten Rollen des Schauſpieles wie der Oper auftreten, und die Brüder Emil und Eduard Devrient eröffneten ihre theatraliſche Laufbahn noch als Sänger und Schauſpieler zugleich. Für dieſe ſehr rühmliche Gattung von Darſtellern wurden zu ihrer Zeit die urſprünglich für italieniſche Geſellſchaften geſchriebenen Mozart'ſchen Opern in deutſcher Überſetzung mit, den Rezitativen untergeſchobenen, Dialogen eingerichtet, und dieſe Dialoge, der gewohnten natürlichen Lebhaftigkeit wegen, ſogar durch Zuſätze erweitert. Auf ſolche Weiſe traten auch dieſe Opern in die Genreordnung der Produkte der eigentlichen franzöſiſchen Oper ein, welche nur überſetzt zu werden brauchten, um mit Werken wie „Waſſerträger", „Joſeph" u. ſ. w. uns, neben der „Entführung", „Don Juan" und „Figaro", unſerer Oper ein Repertoire zu liefern, welches ſehr wohl durch eine gut kombinirte Schauſpielergeſellſchaft unterhalten werden konnte.

---

*) Daß dieſem ſeine idealiſirende Wirkſamkeit nur durch ſeine Unſichtbarmachung geſichert werden kann, iſt von mir ſchon an anderen Orten ausgeſprochen worden.

Nur eine ſogenannte „Coloratur-Sängerin" mußte man ſich alsbald beſonders zulegen: denn hier galt es einer ſpezifiſchen Kunſtfertigkeit, deren Erwerbung und Unterhaltung alle Ausbildung der eigentlichen mimiſchen Anlagen auszuſchließen ſchien, und deßhalb einer in ihrem Fache als ſolcher geſchickten Schauſpielerin nicht wohl zugemuthet werden konnte. Zu ihr geſellte ſich alsbald auch der „Coloratur-Tenor", welchen man noch heute den „lyriſchen" Tenor nennt, zum Unterſchiede vom „Spiel"-Tenor, welcher lange Zeit hindurch zugleich Schauſpieler ſein durfte. Dieſe beiden ſeltſamen Weſen, welche vom übrigen Perſonale eines Theaters in einer gewiſſen, ſowohl der Stupidität wie der Virtuoſität geweiheten Abſonderung lebten, ſind nun die eigentlichen Angelpunkte der modernen Oper, und das Verderbniß namentlich der deutſchen Oper geworden. — Als die fürſtlichen Höfe ihren Luxus zu beſchränken hatten, und die bis dahin von ihnen unterhaltenen italieniſchen Sängertruppen entlaſſen mußten, ſollte das ſpezifiſche Repertoire der italieniſchen Oper nun auch von deutſchen Schauſpielergeſellſchaften beſtritten werden. Hier ging es dann ohngefähr ſo her, wie ich es zu ſeiner Zeit bei der ſonſt ſo berühmten katholiſchen Kirchenmuſik in Dresden erlebte, als dort die italieniſchen Kaſtraten entlaſſen wurden oder ausſtarben, und nun die armen böhmiſchen Kapellknaben die für jene gräulichen Virtuoſen-Koloſſe berechneten Bravourſtücke, von denen man nicht laſſen zu können glaubte, in kläglicher Weiſe verarbeiten mußten. Jetzt ſang denn die ganze Oper „Coloratur“, und der „Sänger“ ward ein geheiligtes Weſen, dem man zu ſprechen bald nicht mehr zumuthen durfte: wo noch Dialog beſtand, mußte er gekürzt, auf ein nichtsſagendes Minimum reduzirt, für die Hauptperſonen aber möglichſt ganz unterdrückt werden. Was dagegen von Worten und Sprache für den reinen Geſang übrig blieb, ward endlich zu dem Kauderwelſch, das wir heut' zu Tage in der Oper zu hören bekommen, und für welches man ſich die Mühe der Überſetzung gänzlich erſparen durfte, da doch Niemand verſteht, welcher Sprache es angehört.

So ſehen wir in der Oper ganz daſſelbe Verderbniß wie im Schauſpiele eintreten, welches näher zu charakteriſiren ich an anderen Orten mir bereits angelegen ſein laſſen mußte. Hörten Goethe und Schiller, wie ſie zu ihrer Zeit durch Aufführungen der „Iphigenia“ und des „Don Juan“ zu ungemeinen Hoffnungen angeregt wurden, jetzt ſolch' eine „Propheten“- oder „Trovatore“-Aufführung unſerer Tage, ſo würden ſie über den früheren Eindruck als einen jetzt ſchnell zu berichtigenden Irrthum jedenfalls verwunderlich lachen müſſen. Will ich dagegen meine Anſichten im Betreff einer gänzlichen Neugeburt dieſes Opernweſens, durch welche es ſeiner damals geahnten edlen Beſtimmung zugeführt werden könne, jetzt Denjenigen, durch welche ſie einzig erreichbar iſt, zur herzlichen Erwägung vorlegen, ſo führe ich unſere Sänger zunächſt eben auf den Ausgangspunkt ihrer jetzt ſo entarteten Kunſt zurück, dorthin, wo wir ſie als wirkliche Schauſpieler noch antreffen.

Hier wird es ſich dann zeigen, wodurch unſer Theaterſänger von dem italieniſchen Opernſänger ſo durchaus verſchieden iſt, daß die natürliche Aufgabe beider in einander miſchen zu wollen eben zu der unſinnigen heutigen Opernſingerei führen mußte.

Die italieniſche Oper iſt das, allerdings ſonderbar ausgeſchlagene, Produkt einer akademiſchen Grille, nach welcher man vermeinte, wenn man den verſifizirten Dialog einer, etwa dem Seneca nachgebildeten, theatraliſchen Aktion nur in der Weiſe, wie es mit den kirchlichen Litaneien geſchieht, pſalmodirend abſingen ließe, ſo würde man ſich auf dem richtigen Wege auch zur Wiederherſtellung der antiken Tragödie befinden, ſobald man nämlich zugleich dafür ſorge, daß Chorgeſänge und Ballettänze zur gehörigen Unterbrechung einträten. Der mit affektirtem Pathos, geſchraubt und unnatürlich, rezitativiſch dialogiſirende Sänger war demnach hier der Ausgangspunkt für die praktiſche Ausführung: da ſein Pſalmodiren unerträglich langweilig wurde, erlaubte man ihm bald durch Produktion ſeiner vom Texte endlich ganz abzulöſenden Geſangskunſtſtücke ſich und das Publikum für die unlohnende Mühe des Rezitatives zu entſchädigen; ganz ſo, wie dem ſteif antikiſirenden Tänzer endlich die Pirouette und das Entrechat zugeſtanden wurden. Mit ſehr natürlicher Folgerichtigkeit hat ſich hieraus eine Geſangsvirtuoſität ausgebildet, wie ſie ſchließlich am allerbeſten durch beſonders hierfür zubereitete menſchliche Inſtrumente, als welche wir die Kaſtraten anzuſehen haben, kultivirt wurde. Was hat nun unſer ehrlicher deutſcher Sing-Schauſpieler mit dieſem wunderlichen Subjekte der italieniſchen Geſangskunſt gemein? Möge dieſe Kunſt unter der Pflege vorzüglicher Meiſter ſich ſelbſt anmuthig und wahrhaft reizend ausgebildet haben, ſo iſt ſie der Anlage des Deutſchen doch in jeder Hinſicht fremd. Kann er ſich ſie aneignen, ſo iſt dieß doch nur eben dadurch möglich, daß er ſeine natürlichen Anlagen aufgiebt und ſich italieniſirt, wovon wir mancherlei Beiſpiele erlebt haben: aber von allem deutſchen theatraliſchen Vorhaben iſt er doch damit ausgeſchieden? Iſt der italieniſche Geſang in deutſchen

Kehlen möglich, ſo kann dieß doch nur auf Grund der zugleich angeeigneten italieniſchen Sprache ſein; denn keine andere Sprache, als eben dieſe, konnte bei der Ausbildung des Geſanges eine ſo ſinnliche Luſt am reinen Vokalismus, muſikaliſch bezeichnet, am ſogenannten Solfeggio, aufkommen laſſen und unterſtützen. Und dieſe Luſt am ſinnlichen Stimmtonſchwelgen, wie ſie ſich nur im pathetiſchen Geſange vollſtändig ſättigen kann, iſt bei den Italienern ſo groß, daß die Anlage dieſes ſo reich begabten Volkes auch für den populäreren Styl des faſt nur geplauderten Buffo-Genre's verhältnißmäßig nur äußerſt ſpärlich gepflegt wurde, während der weinerlich ſehnende und verzierende Affekt, das eigentliche Lamento des vermeintlichen tragiſchen Styles, ſelbſt den genialſten Produkten auf jenem niedereren Gebiete immer vorgezogen blieb.

Einzig von Frankreich her erhielt unſer deutſches Singſpiel eine tauglich aſſimilirbare Nahrung; denn in vieler Beziehung war der Franzoſe von der Aneignung des italieniſchen Geſanges durch den Charakter ſeiner Sprache, wie durch die Herkunft ſeines auf dieſen Charakter begründeten Vaudeville's, in ähnlicher Weiſe wie der Deutſche ausgeſchloſſen. Dafür war es denn auch in Frankreich, wo ein Deutſcher wenigſtens durch Bekämpfung des italieniſchen Geſangsgeiſtes im Betreff der „Arie“ gewiſſe Prinzipien der Natürlichkeit im dramatiſchen Geſange zu einer faſt feierlichen Beachtung bringen konnte. Daß Gluck's Ausgangspunkt für ſeine, ſo angeſehenen, Reformbeſtrebungen in der franzöſiſchen „Tragédie“ liegen mußte, ließ allerdings ſeine Bemühungen ohne wirklichen Erfolg für die Ausbildung eines geſunden deutſchen Opernſtyles. Während die ſogenannte „große“, nämlich die, neben Arien und Enſembleſtücken, rezitativiſch, alſo durchweg geſungene Oper, uns immer ein fremdes Weſen blieb, bildete ſich das uns eigene Element immer nur noch durch das erweiterte Singſpiel aus. Und hier iſt es anzufaſſen, namentlich ſind von hier aus unſere Sänger zu geleiten, wenn wir geſund auf eigenen Füßen ſtehen wollen.

Zu allererſt haben wir uns ſomit darüber klar zu werden, was im geſungenen deutſchen Drama unter dem „Geſange“ einzig zu verſtehen ſein kann. Die deutſche Sprache, deren wir uns nun doch einmal bedienen wollen, giebt uns dieſen nöthigen Verſtand deutlich genug zur Hand. Mit dieſer Sprache verbunden iſt der italieniſche „Canto“ unausführbar, und wir müſſen ihm, ſei er auch noch ſo ſüß und reich wie er unſeren Schwelgern dünken mag, durchaus entſagen. Wollen wir mit dieſem Geſange noch unſere Sprache reden, ſo wird dieſe zu einem verzerrten Wuſte unverſtändlich artikulirter Vokale und Konſonanten, welche, ohne als Sprache verſtanden zu werden, wiederum jenem Geſange nur hinderlich ſind und ihn entſtellen.

Daß ſelbſt nur erträgliche deutſche Sänger jetzt immer ſeltener werden und von unſeren herrlichen Theater-Intendanten endlich mit Gold und Edelſteinen aufgewogen werden müſſen, rührt nicht von einer etwa zunehmenden Unfähigkeit der Deutſchen, ſondern von ihrer verkehrten Abrichtung zu wiederum unſinnigen Leiſtungen her. Wenn ich mir jetzt Sänger für eine möglichſt richtige Aufführung meiner dramatiſchen Arbeiten aufſuche, ſo iſt es nicht etwa der anzutreffende Mangel an „Stimmen“, was mich ängſtigt, ſondern die überall vorauszuſetzende gänzliche Verbildung derſelben in einer Vortragsmanier, welche alle geſunde Sprache ausſchließt. Da unſere Sänger nicht natürlich ausſprechen, kennen ſie auch meiſtens den Sinn ihrer Reden gar nicht, und der Charakter der von ihnen zu gebenden Rolle wird ihnen ſomit nur nach allgemeinen ſchattenhaften Umriſſen bekannt, in welchen ſie ſich ihnen im Lichte gewiſſer banaler Opernkonventionen zeigt. Bei dem hieraus entſtehenden irrſinnigen Herumtappen treffen ſie dann für den Zweck des Gefallens auf nichts Anderes, als die hie und da zerſtreuten Tonaccente, auf welche ſie nun mit ſtöhnendem Athemzuge ihre Stimme, ſo gut es geht, loslaſſen, und vermeinen jetzt recht „dramatiſch“ geſungen zu haben, wenn ſie die Schlußnote der Phraſe mit emphatiſcher Rekommandation an den Applaus preisgeben.

Es war mir nun faſt erſtaunlich zu erfahren, wie ſchnell ein ſolcher Sänger, bei nur einiger Begabung und gutem Willen, von dem Unſinne ſeiner Gewohnheiten zu befreien war, ſobald ich ihn auf das Weſentliche ſeiner Aufgabe in aller Kürze hinleitete. Hierfür beſtand mein nothgedrungen einfaches Verfahren darin, daß ich ihn unter dem Singen wirklich und deutlich ſprechen ließ, die Linien der Geſangsbewegung ihm aber dadurch zum Bewußtſein brachte, daß ich in vollkommen gleichmäßiger, ruhiger Betonung die hierfür geeigneten längeren Perioden, in welchen er zuvor mehre Male leidenſchaftlich recitirt hatte, auf demſelben einen Athem von ihm ſingen ließ; worauf ich, wenn dieß gut ausgeführt war, die Bewegung der melodiſchen Linie durch Anſchwellung und Accent nach dem Sinn der Rede ſeinem natürlichen Gefühle ſelbſt zu leiten übergab. Hier war es mir, als ob ich an dem Sänger die wohlthätige Wirkung der Rückkehr einer überreizten Empfindung zu ihrer natürlichen Strömung wahrnähme, als ob ihr zuvor unnatürlich gehetzter und geſpreizter Gang jetzt, in ſeine richtige Bewegungsnorm zurückgeleitet, ihm zu einem unwillkürlichen Wohlgefühle von ſich ſelbſt geworden wäre; und ein ganz beſtimmter phyſiologiſcher Erfolg zeigte ſich ſofort, als Ergebniß dieſer Beruhigung, durch das Verſchwinden des eigenthümlichen Krampfes, welcher unſeren Sängern die ſogenannten Gaumentöne abnöthigt, — dieſen Schrecken unſerer Geſanglehrer, dem ſie vergeblich durch ihre noch ſo ſinnreichen mechaniſchen Zwangsmittel beizukommen ſuchen, während hier nur eine einfältige Neigung zum Affektiren zu bekämpfen iſt, wie ſie den Sänger unwiderſtehlich in Beſitz nimmt, ſobald er glaubt nicht mehr natürlich ſprechen, ſondern eben „ſingen“ zu ſollen, wobei er dann glaubt, es „recht ſchön“ machen zu müſſen, d. h. ſich zu verſtellen.

Ich glaube, daß jeder gutgeartete deutſche Sänger einer ähnlichen ſchnellen Heilung oder ſelbſt Wiedergeburt fähig iſt, und halte es für gänzlich vergebliche Mühe, die Künſte unſerer Geſanglehrer an Solche zu verſchwenden, welche der von mir angedeuteten Anleitung nicht alsbald nachzukommen vermögen. Wollt ihr den „Canto" der Italiener, ſo ſchickt eure ſelten hierfür geeigneten Stimmen nach Italien! Was der Deutſche braucht, um ihn ſeinen natürlichen Anlagen gemäß für den, dieſen wirklich entſprechenden, dramatiſchen Geſangſtyl auszubilden, beſteht in etwas ganz Anderem und von dem dort nöthig dünkenden Inſtruktionsapparate durchaus Verſchiedenem. Denn Alles, deſſen der deutſche Sing-Schauſpieler (wie ich ihn hier nennen möchte) außer der Anleitung zum Wiedergewinn ſeiner ſchändlich verwahrloſten, guten Natürlichkeit im Sprechen wie im Singen bedarf, liegt einzig auf dem *geiſtigen* Gebiete der ihm nöthigen Bildung.

Unter dieſem geiſtigen Gebiete verſtehe ich nun ganz gewiß nicht die Domäne unſerer Muſik- und Theaterſchulen, in welchen der Herr Profeſſor mit Vorträgen über Äſthetik, Kunſtgeſchichte u. ſ. w. ſich breit macht, nämlich über alle die Dinge, worüber er in verſchiedenen Büchern geleſen hat um ſich nun weis zu machen, er verſtünde etwas davon*). Wir haben es hier mit einer populären Kunſtbegabung zu thun, von deren Ausbildung wir unſere doktrinären Maximen gar nicht fern genug halten können, um durch die Erfolge ihrer ganz natürlichen Entwickelung aus ihren eigenſten Inſtinkten erſt ſelbſt zu erlernen, welche richtige Bewandtniß es mit dem Drama und ſeinen Leiſtungen bei uns habe.

Es kann ſich nur darum handeln, von welcher Beſchaffenheit die *Aufgaben* ſind, welche wir den mimiſchen Talenten unſeres Volkes für die Ausübung ihrer Kunſt vorlegen. Iſt dem Schauſpieler und Sänger ſelbſt eine umfaſſende Bildung zu eigen, ſo iſt dieß deſto beſſer für ihn, eben als gebildeten Menſchen überhaupt gar keinen Einfluß kann dieſe Bildung aber auf die geſunde Ausübung ſeiner ſpezifiſchen Kunſt haben: das Richtige in dieſer wird ihm nur vermöge ſeines, durch das richtige Beiſpiel angeleiteten und beſtimmten, mimiſchen Darſtellungstriebes eingegeben. Von Natur aus Nachahmungstrieb, wird dieſer zum höheren Kunſttriebe dadurch, daß er von der Nachahmung ſich zur Nachbildung hingeleitet weiß. Als Nachahmungstrieb befriedigt er ſich an den unvermittelten ſinnlichen Erſcheinungen des gemeinen Lebens; hier iſt ſeine Wurzel, ohne welche das mimiſche Weſen haltlos als theatraliſche Affektation durch die ſchlechte Luft unſerer ganzen affektirten Kultur dahinweht. Dieſen primitiven Trieb, durch das ihm vorgeführte Bild des über das gemeine ſinnliche Leben der Erfahrungswelt erhobenen Ideales aller Wirklichkeit, auf die Nachbildung des Niegeſehenen und Nieerfahrenen hinzuweiſen, dieß heißt hier das Beiſpiel geben, welches, wenn es deutlich und klar ausgedrückt iſt, von dem Mimen, für den es zu allernächſt auf das Beſtimmteſte berechnet iſt, am erfolgreichſten ſofort verſtanden und jetzt in der Weiſe, wie urſprünglich die Erſcheinung oder der Vorgang des realen Lebens, von ihm nachgeahmt wird.

---

*) Wüßten unſere Fürſten, Abgeordnetenkammern und ſonſtigen Kunſtprotektoren, denen man ſeit einiger Zeit die Ausſtattung und Unterhaltung ſolcher Schulen und Konſervatorien zur Pflicht gemacht hat, wofür ſie hiermit ihr Geld wegwerfen, ſo würden ſie gewiß gern darein willigen, dieſes lieber unſeren armen, verhungernden Volksſchullehrern zuzuwenden!

Auf dieſes Beiſpiel kommt es daher an, und im hier zunächſt berührten beſonderen Falle verſtehen wir darunter das Werk des dramatiſchen Muſikers. In dieſem Betreffe müſſen wir nun erkennen, daß es eine unſinnige Forderung an unſeren heutigen Opernſänger iſt, von dieſem zu verlangen, er ſolle natürlich ſingen und ſpielen, wenn ihm das unnatürliche Beiſpiel vorgelegt wird. Das Unnatürliche unſerer Oper liegt nun aber in der völligen Unklarheit ihres Styles, welcher nach zwei gänzlich entgegengeſetzten Seiten unentſchieden dahinſchwankt; und dieſe zwei Seiten bezeichne ich kurzweg als: italieniſche Oper (mit Canto und Recitativo) und: deutſches Singſpiel auf der Baſis des dramatiſchen Dialoges.

Nach dem vorangehends Nachgewieſenen hatte der Deutſche die italieniſche Oper vollſtändig ſich fern zu halten, und dagegen einzig das deutſche Singſpiel auszubilden. Dieß iſt auch von unſeren beſten Tonſetzern geſchehen: wir haben Mozart's „Zauberflöte“, Beethoven's „Fidelio“ und Weber's „Freiſchütz“. Dieſen Werken fehlt einzig, daß hier der Dialog noch nicht gänzlich Muſik werden konnte. Hier war eine Schwierigkeit zu überwinden, auf deren Löſung wir erſt durch große Umwege hingeleitet werden ſollten, um ſie endlich nur durch die ganz uns enthüllte ungeheuere Fähigkeit des Orcheſters zu beſiegen. Jene Meiſter fanden für ihre rein muſikaliſche Erfindung nur das Feld der Arie und des Enſembleſatzes vor, welches neben der Heerſtraße des Dialoges ihnen überlaſſen und zu immer üppigerem Ausbau eingeräumt war. Hierbei geriethen ſie ſelbſt in die Verſuchung, dem italieniſchen Canto ihre Zugeſtändniſſe zu machen, da jene beſonderen Stücke, eben in ihrer Vereinzelung, von ſelbſt ſich dem Charakter der Cabaletta u. ſ. w. zuneigten. Der deutſche Komponiſt ſchien den Vorwurf der Plumpheit von Seiten der Kunſtliebhaber, ſowie den der „Undankbarkeit“ ihrer Partien von Seiten der Sänger zu fürchten, und begegnete dieſen durch Konzeſſionen, wie ſie ſelbſt hier und da eingeflochtene Coloraturen für die Geſangsſtimme ausdrücken, deren Ausführung andererſeits nicht einmal ſeine Geſchicklichkeit in einem günſtigen Lichte erſcheinen laſſen konnte. Der Zwieſpalt der ganzen Schreibart ſchien einzig dadurch zu beſeitigen zu ſein, daß das Mittel gefunden würde, auch den Dialog ſingen zu laſſen, um hierdurch die Vereinzelung der Geſangsnummern aufzuheben, und ſomit der Verführung zur undramatiſchen Behandlung derſelben auszuweichen. Jeder Verſuch, das eigentliche Rezitativ auf unſeren Dialog anzuwenden, misglückte, und Weber verdankte ihm den befremdenden Eindruck ſeiner „Euryanthe“ auf das Publikum. Die größere Gewöhnung an den durchkomponirten und rezitativiſch vorgetragenen Dialog verdanken wir ſeither dem beſonderen Aufſchwunge, welchen die große franzöſiſche Oper zu nehmen ſchien: dieſe beſchenkte uns mit einigen ungemein eindrücklichen Werken, in welchen das Rezitativ mit bisher ungewohntem Feuer vorgetragen, ſowie von reicherer Begleitung des Orcheſters unterſtützt, alle Gewöhnungen überwand; ſo daß von jetzt an auch für unſere Komponiſten es zum Ehrenpunkte ward, ihre Textbücher in allen Theilen, wie man es nannte, „durch“ zu komponiren. Unvermerkt verfielen wir ſo in das gänzlich undeutſche Rezitativ, mit den beſonderen Merkmalen, daß ſein Styl nun der franzöſiſchen Rhetorik entlehnt war, und auch die deutſche Sprache in ihm nach einem Schema behandelt wurde, welches deutlich den ſchlechten Überſetzungen aus dem Franzöſiſchen entnommen war. —

Es muß mir nun erlaubt ſein, an meinen eigenen Arbeiten die Phaſen der Entwickelung aus dem ſoeben bezeichneten Styllabyrinthe zu einem einzig geſunden deutſchen Style, wie er wenigſtens meinem Gefühle von der Sache aufgegangen iſt, nachzuweiſen, da mir an den Werken meiner opernkomponirenden deutſchen Zeitgenoſſen derſelbe Nachweis bisher noch undeutlich geblieben iſt.

Was den deutſchen Muſiker beim Anblicke der Oper in ſteter Befangenheit erhalten mußte, war ihre Theilung in zwei Hälften, in eine dramatiſche und eine lyriſche, von welcher nur die zweite für ihn beſtimmt war; wodurch er darauf gebracht werden konnte, den ihm zugewieſenen Antheil durchaus nur im Sinne ſeiner beſonderen Kunſt, d. h. nach einem formellen Schema, welches von der dramatiſchen Lebhaftigkeit gar nicht berührt war, auszubeuten und auszuſchmücken. So ſah Weber, nachdem er die höchſt dramatiſche Scene der Anwerbung des Max durch Kaspar vermöge des ihm aufgedrungenen verhängnißvollen Freiſchuſſes, dem rezitirten Dialoge hatte überlaſſen müſſen, ſich, um der großen Aufregung der Situation einen Ausdruck zu geben, auf die Kompoſition weniger Verszeilen für eine Arie des hölliſchen Verführers angewieſen, was ihn natürlich verleiten mußte, dem ganzen Unſinne der monologiſchen Arie durch dramatiſch höchſt ungeeignete Ausdehnung im rein muſikaliſch effektvollen Sinne beizukommen; weßhalb er denn auch die, ſo vielen Komponiſten ſchicklich dünkende, Coloratur auf „Rache“ hier nicht unangewandt laſſen zu dürfen glaubte. Die vorangehende größere dialogiſche Scene ward nun für die ſpätere Pariſer Aufführung der Oper von Berlioz im franzöſiſchen Rezitativ-Style durchkomponirt, wobei es ſich denn deutlich zeigte, wie gänzlich ungeeignet der lebenvolle deutſche Dialog für dieſe Behandlung war; und mir wurde es namentlich ganz erſichtlich, daß auf dieſe dialogiſche Scene nicht das übliche, wenn auch noch ſo belebte Rezitativ, ſondern eine ganz andere muſikaliſche Durchführung hätte angewandt werden müſſen, nach welcher der Dialog ſelbſt in einem ſolchen Sinne zur Muſik erhoben worden wäre, daß der Anhang einer ſpezifiſchen Geſangsarie, wie hier die Kaspar's, auch für das muſikaliſche Bedürfniß als gänzlich unnütz erſcheinen mußte. Die Erhebung des dramatiſchen Dialoges zu dem eigentlichen Hauptgegenſtande auch der muſikaliſchen Behandlung, wie er für das Drama ſelbſt das Allerwichtigſte und in Wahrheit Theilnahmfeſſelndſte war, mußte dem zu Folge auch die rein muſikaliſche Struktur des Ganzen beſtimmen, in welcher ſomit das bisher zwiſchen den Dialog eingeſchobene beſondere Geſangsſtück als ſolches gänzlich zu verſchwinden hatte, um dagegen mit ſeiner muſikaliſchen Eſſenz im Gewebe des Ganzen ununterbrochen jederzeit enthalten, ja zu dieſem Ganzen ſelbſt erweitert zu ſein. Um das hier Gemeinte an dem angezogenen Beiſpiele aus dem Freiſchützen deutlicher zu machen, haben wir uns etwa vorzuſtellen, welche Verwendung und Verwerthung der muſikaliſchen Beſtandtheile des vorangehenden Trinkliedes und der abſchließenden Arie des Kaspar Weber geglückt ſein, wie bedeutend er ſie erweitert und durch neue Zügungen bereichert haben würde, wenn er ſie zu einer muſikaliſchen

Ausführung der ganzen dazwiſchen liegenden dialogiſchen Scene verarbeitet hätte, und zwar, ohne ein Wort dieſes Dialoges, etwa um ſeines opernhaften, arioſen Verbrauches willen, zu ändern oder auszulaſſen. Nehmen wir an, Weber würde ſich hierzu durch irgendwelche Nöthigung veranlaßt, und beſonders auch die Aufgabe ſich zugetheilt geſehen haben, das Orcheſter nicht in der Weiſe eines Rezitatives den Dialog eben nur begleiten, ſondern im ſymphoniſchen Style dieſen Dialog ſo tragen zu laſſen, daß es ihn ununterbrochen durchdringe, wie das Blut die Adern des Leibes durchdringt, der nach außen als gerade ſo oder anders, als leidenſchaftlicher oder ruhiger, trauriger oder heiterer, entſchloſſener oder zögernder Menſch ſich darſtellt; und wollen wir hierzu aus vielen Analogien, wie ſie die Weber'ſche Charakteriſtik muſikaliſcher Motive, z. B. in den Schlußſcenen des letzten Aktes der Euryanthe, uns liefert, entnehmen, in welcher ungemein treffenden und ergreifenden Art das Orcheſter unſere Mitempfindung für die, im richtig accentuirten Dialoge ſich vor unſeren Augen entwickelnde, Situation jeden Augenblick thätig erhielte, ohne aufzuhören zugleich als ein künſtleriſch wohlgebildetes, reines Tongewebe uns zu ergetzen, — ſo dürften wir mit dieſer einen Scene dem herrlichen Tondichter ein bereits erfülltes Ideal der dramatiſchen Kunſt zu verdanken haben.

Die Möglichkeiten, welche hier Weber ſich noch verbargen, aufzuſuchen, darin beſtand der inſtinktive Drang, der mich im Verlaufe meiner Entwickelung beſtimmte, und ich glaube den Punkt, bis zu welchem ich in ihrer Auffindung gelangte, am deutlichſten kenntlich zu machen, wenn ich des einen Erfolges gedenke, daß ich meine dramatiſchen Gedichte mit der Zeit bis zu einer ſolchen dialogiſchen Ausführlichkeit ausbilden konnte, daß Der, dem ich ſie zuerſt mittheilte, mir nur ſeine Verwunderung darüber ausdrückte, wie ich dieß ganz vollſtändig dialogiſirte Theaterſtück nun auch noch in Muſik ſetzen können würde; wogegen dann andererſeits mir wieder zugeſtanden werden mußte, daß die endlich gerade zu dieſen Gedichten entſtandenen Partituren einen bisher nicht gekannten ununterbrochenen muſikaliſchen Fluß aufzeigten. Jeder Art Widerſpruch ward in der Beurtheilung dieſes künſtleriſchen Phänomen's laut: gerade an der ſtets gleichen Ausgeführtheit meines Orcheſters glaubte man ſich ärgern zu dürfen; denn, ſo hieß es, nun habe ich die Bildſäule vom Kopfe bis zum Fuße in das Orcheſter geſtellt, und auf der Bühne laufe nur noch das Fußgeſtell herum, wodurch ich denn den „Sänger“ gänzlich todt gemacht hätte. Dagegen ereignete es ſich wiederum, daß gerade unſere Sänger, und zwar die beſten, eine große Zuneigung für die von mir ihnen geſtellten Aufgaben gewannen, und endlich ſo gern „in meinen Opern ſangen“, daß ihre vorzüglichſten und vom Publikum am wärmſten aufgenommenen Leiſtungen daraus hervorgingen. Ich habe nie mit einem Opernperſonale zu innigerer Befriedigung verkehrt, als bei Gelegenheit der erſten Aufführung der „Meiſterſinger“. Hier fühlte ich mich am Schluſſe der Generalprobe gedrängt, einem jeden der Mitwirkenden, vom erſten der Meiſter bis zum letzten der Lehrbuben, meine unvergleichliche Freude darüber auszudrücken, daß ſie, ſo ſchnell jeder opernhaften Gewöhnung entſagend, mit der aufopferndſten Liebe und Hingebung ſich eine Darſtellungsweiſe zu eigen gemacht hatten, deren Richtigkeit in dem Gefühle eines Jeden wohl tief begründet lag, jetzt aber, da ſie ihnen ganz kenntlich geworden war, auch ſo willig von ihnen bezeugt werden durfte. Bei meinem Abſchiede konnte ich ihnen ſomit die hierdurch wiederum in mir lebendig gewordene Überzeugung ausſprechen, daß, wenn das Schauſpiel wirklich durch die Oper verdorben worden ſei, es jedenfalls nur durch die Oper wieder aufgerichtet werden würde.

Und zu ſo kühner Zuverſicht in meinem Ausſpruche durften gerade dieſe „Meiſterſinger“ mich verleiten. Das, was ich zuvor als das unſeren Darſtellern zu gebende „Beiſpiel“ bezeichnete, glaube ich mit dieſer Arbeit am deutlichſten aufgeſtellt zu haben: wenn einem witzigen Freunde es dünkte, mein Orcheſterſatz käme ihm wie eine zur Oper gewordene unausgeſetzte Fuge vor, ſo wiſſen wiederum meine Sänger und Choriſten, daß ſie mit der Löſung ihrer ſo ſchwierigen muſikaliſchen Aufgaben zur Aneignung eines fortwährenden Dialoges durchgedrungen waren, der ihnen endlich ſo leicht und natürlich fiel, wie die gemeinſte Rede des Lebens; ſie, die zuvor, wenn es „Operſingen" hieß, ſofort in den Krampf eines falſchen Pathos' verfallen zu müſſen glaubten, fanden ſich jetzt im Gegentheile angeleitet, mit getreueſter Natürlichkeit raſch und lebhaft zu dialogiſiren, um erſt von dieſem Punkte aus, unmerklich, zu dem Pathos des Rührenden zu gelangen, welches dann zu ihrer eigenen Überraſchung Das wirkte; was dort den krampfhafteſten Anſtrengungen nie gelingen wollte.

Darf ich mir ſomit das Verdienſt zuſprechen, durch die muſikaliſchen Zeichen meiner Partitur dem Sänger die richtigſte Anleitung zu einer natürlichen dramatiſchen Vortragsweiſe, wie ſie ſelbſt dem rezitirenden Schauſpieler gänzlich verloren gegangen iſt, gegeben zu haben, ſo habe ich, zur Erklärung der beſonderen Eigenſchaften gerade meiner neueren Partituren, wiederum darauf aufmerkſam zu machen, wie die bis hierher ungewohnte Ausführlichkeit derſelben eben nur von der Nöthigung zur Auffindung jener richtigen Bezeichnung des durchaus natürlichen Vortrages des Sängers eingegeben ward. —

Es war noch nicht die etwa geglückte Löſung des hier zuletzt bezeichneten Problem's, dem ich den Erfolg meines „Tannhäuſer" auf den deutſchen Theatern verdankte: ich glaube beſcheiden anerkennen zu müſſen, daß dieſer bisher nur noch auf einem Gefallen an lyriſchen Details beruhte, während mir bei den von mir gekannten Aufführungen dieſer Oper ſtets noch der, in einem gewiſſen Sinne beſchämende, Eindruck verblieb, den „Tannhäuſer", wie ich mir ihn gedacht, gar nicht zur Darſtellung gebracht zu ſehen, ſondern nur Dieß und Jenes aus meiner Partitur, von welcher das Meiſte, nämlich eben das Drama, als überflüſſig bei Seite gelaſſen wurde. Für dieſes Übel will ich das geiſtloſe Befaſſen unſerer Opernfaktoren mit meinem Werke nicht einzig verantwortlich machen, ſondern nach meinen, gerade hieran gewonnenen Erfahrungen, eingeſtehen, daß ich das, zuvor näher charakteriſirte „Beiſpiel" in dieſer Partitur noch nicht deutlich und beſtimmt genug vorgezeichnet hatte. Hier konnte nur noch das ganz individuelle Genie des Darſtellers ergänzen, welches ſomit von ſich aus das „Beiſpiel" hätte geben müſſen, welches ſelbſt aufzuſtellen ich mich fortan genöthigt fühlte.

Wer nun vermeinen wollte, daß ich hiermit durch minutiöſe Vorzeichnung in mechaniſcher Weiſe die Lebhaftigkeit der genialen Darſtellung im Voraus zu beſtimmen im Sinne hätte, den verweiſe ich, um über ſeine hier unterlaufende Verwechſelung des Natürlichen mit dem Affektirten ſich aufzuklären, eben an die Wirkung der Zeichen meiner Partituren auf den Vortrag ſowohl der Muſiker wie der Sänger, welche mit richtigem Inſtinkte in ihnen gerade nur das Bild erkennen, welches ich ihnen zur Nachbildung vorhalte. Es iſt der ungemeinen Verflachung unſerer Kritik gerade auf dieſen Gebieten recht natürlich, an der Komplizirtheit des für die Vorzeichnung jenes Bildes verwendeten techniſchen Apparates, wie er in jenen Partituren vorliegt, ſich zu ſtoßen, da eine oberflächlichere Zeichnung, wie ſie vermeinen, dem darſtellenden Sänger die ſchicklichere Freiheit laſſen ſollte, ſich ſeinen beſonderen Inſpirationen zu überlaſſen, welche Freiheit ihm durch meine, als peinlich angeſehenen Vorrichtungen benommen würde. Es iſt dieß gewiß daſſelbe, wenn auch zu Zeiten etwas verkleidete Urtheil, welches an der antiken Tragödie mit ſeiner metriſchen und choregraphiſchen Überfülle Ärgerniß nimmt, und ſelbſt die antiken Stoffe ſich in dem nüchternen Gewande der beliebten poetiſchen Jamben-Diktion unſerer modernen Dichter vorgeführt wünſcht. Wem aber jener uns überreich dünkende choregraphiſche Apparat verſtändlich geworden iſt, wer Das, was wir jetzt nur als litterariſches Monument noch übrig haben, aus dem Geiſte der uns verloren gegangenen tönenden Muſik ſelbſt ſich zu erklären weiß, und von der Wirkung des durch ihren Zauber jetzt heraufbeſchworenen, durch Maske und

Kothurn aus jener nöthigen Ferne ſich als ſolchen uns kenntlich machenden, tragiſchen Helden eine lebendige Vorſtellung machen kann, der wird auch begreifen, daß das Werk des dramatiſchen Dichters faſt mehr auf ſeiner Leiſtung als Choregraph und Chorege, als ſelbſt auf ſeiner rein poetiſchen Fiktionskraft beruhte. Alles was der Dichter in jener Eigenſchaft erſindet und auf das Ausführlichſte anordnet, iſt die genaueſte Verdeutlichung des von ihm bei der Konzeption erſehenen Bildes, welches er nun der mimiſchen Genoſſenſchaft zur Nachbildung im wirklich dargeſtellten Drama vorhält. Hiergegen bezeichnet es den Verfall des Drama's, vom Eintritte der ſogenannten neueren Attiſchen Komödie an bis auf unſere Tage, daß ein platterer Stoff in flacher Ausführung dem individuellen Belieben des Mimen, des eigentlichen „Hiſtrionen" der Römer, vom Dichter überlaſſen ward; daß der Mime hierbei mit dem Dichter zugleich entartete und herabſank, iſt ebenſo gewiß, als daß jener ſich nur wieder erhob, als der wahre Dichter ſich ihm von neuem zugeſellte, und das Vorbild ihm deutlich aufzeichnete, wovon in den Dramen Shakeſpeare's uns ein Beiſpiel vorliegt, und zwar mit einem als Litteraturprodukt nicht minder unbegreiflichen Kunſtwerke, als jene antiken Tragödien es ſind.

Ein gleich unbegreifliches Kunſtwerk liegt uns Deutſchen in Goethe's Fauſt noch als ungelöſtes Räthſel vor. Es iſt, wie ich dieß ſchon oben betonte, erſichtlich, daß wir in dieſem Werke die konſequenteſte Ausbildung des originalen deutſchen Schauſpieles beſitzen: vergleichen wir es mit den größten Schöpfungen des neueren Drama's aller Nationen, des Shakeſpeare'ſchen mit eingeſchloſſen, ſo zeigt ſich in ihm eine nur ihm zugehörende Eigenthümlichkeit, welche es jetzt aus dem Grunde für theatraliſch unausführbar gelten läßt, weil das deutſche Theater ſelbſt die Originalität ſeiner Ausbildung ſchmählich aufgegeben hat. Nur wenn dieſe noch nachgeholt werden könnte, wenn wir ein Theater, eine Bühne und Schauſpieler hätten, welche uns dieſes deutſcheſte aller Dramen vollſtändig richtig zur Darſtellung brächten, würde auch unſere äſthetiſche Kritik über dieſes Werk in das

Reine kommen können; während jetzt den Koryphäen dieſer Kritik es noch erlaubt dünken darf, z. B. über den zweiten Theil des „Fauſt“ parodiſtiſche ſchlechte Witze zu reißen. Wir würden dann erkennen, daß kein Theaterſtück der Welt eine ſolche ſceniſche Kraft und Anſchaulichkeit aufweiſt, als gerade dieſer (man möge ſich ſtellen wie man wolle!) immer noch ebenſo verketzerte als unverſtandene zweite Theil der Tragödie. Und dieſes Werk, welches in dem plaſtiſchen Geiſte des deutſchen Theaters wurzelt, wie kein anderes, mußte von dem Dichter wie in die leere Luft geſchrieben werden: die einzigen Zeichen, mit denen er das von mir gemeinte Beiſpiel oder Vorbild fixiren konnte, waren gereimte Verszeilen, wie er ſie zunächſt der rohen Kunſt unſeres alten Volksdichters, Hans Sachs, entnahm. Wenn wir nun aber aus einem Zeugniſſe erſehen wollen, zu welcher allerhöchſten Idealität in dem ſchlichteſten deutſchen Volkselemente der Keim lag, ſobald es eben vom berufenen treuen Geiſte ausgebildet wurde, ſo haben wir nur auf dieſen Wunderbau zu achten, den Goethe auf jenem ſogenannten Knittelverſe aufführte: er ſcheint dieſe Grundlage vollendetſter Popularität nie zu verlaſſen, während er ſich auf ihr bis in die höchſte Kunſt der antiken Metrik ſchwingt, Glied um Glied mit Erfindungen einer ſelbſt von den Griechen ungekannten Freiheit ausfüllend, vom Lächeln zum Schmerz, von der wildeſten Derbheit zur erhabenſten Zartheit hinüber leitend. Und dieſe Verſe, deren Sprache die deutſcheſte Natürlichkeit iſt, können unſere Schauſpieler nicht ſprechen!

Könnten ſie ſie vielleicht ſingen? —

Etwa mit italieniſchem „Canto“? —

Gewiß war hier etwas zu erfinden, nämlich: wie eine Geſanges-Sprache zu ermöglichen ſei, in welcher eine ideale Natürlichkeit an die Stelle der zur unnatürlichen Affektation gewordenen Rede unſerer, durch eine undeutſche Rhetorik verdorbenen, Schauſpieler träte; und mich dünkt es, als ob unſere großen deutſchen Muſiker uns hierzu die Wege geleitet hätten, indem ſie uns den durch eine unerſchöpfliche

Rhythmik belebten Melismus an die Hand gaben, vermöge welches das mannigfaltigſte Leben der Rede in beſtimmteſter Weiſe fixirt werden konnte. Wohl dürfte das durch ihre Kunſt beſtimmte Vorbild dann wie eine der „Partituren" ſich ausnehmen, welche allerdings ebenfalls ein Räthſel für unſere äſthetiſche Kritik bleiben werden, bis ſie etwa einmal ihren Zweck erfüllt haben, nämlich einer vollendeten dramatiſchen Aufführung als techniſch fixirtes Vorbild gedient zu haben. —

Aber dieſes Vorbildes eben bedarf die mimiſche Kunſt, und in ſeiner ausgeführteſten Deutlichkeit beruht die Kraft, mit welcher es auf den mimiſchen Nachahmungstrieb zu wirken hat, um ihn zur idealen Nachbildungskunſt zu erheben. Somit ſind wir mit dieſer Beſtimmung auf dem Punkte angekommen, von welchem aus die Natur des Mimen, welcher hauptſächlich dieſe Unterſuchungen über Schauſpieler und Sänger galten, ſelbſt in allernächſte Betrachtung gezogen werden muß, wenn die künſtleriſche wie ſoziale Stellung dieſer wichtigſten Faktoren des Drama's und des ihm gehörenden Theaters richtig beſtimmt werden ſoll. —

Es iſt ebenſo unſinnig, von dem Schauſpieler und Sänger zu verlangen, daß er das falſche Machwerk eines affektirten Litteraturpoeten oder Muſikers durch ſeine Darſtellung zu dramatiſcher Wahrhaftigkeit und Natürlichkeit erheben ſolle, als es thörig iſt, bei ihm überhaupt rein produktive Kraft vorausſetzen zu wollen. Sein ganzes Weſen iſt Reproduktivität, deren Wurzel wir als den Trieb zur möglichſt täuſchenden Nachahmung fremder Individualitäten und ihres Benehmens in den Vorgängen des gemeinen Lebens erkennen. Wenn wir die Anleitung dieſes Triebes zur Darſtellung des über die gemeine Lebenserfahrung hinausliegenden, ſomit idealen Lebensgebildes einzig dem dramatiſchen Dichter vorbehalten wiſſen dürfen, ſo ſprechen wir hiermit Alles aus, was über die Würde der mimiſchen Kunſt zu ſagen iſt, welche fälſchlich bereits in eine Erhebung des Mimen-Standes zur ſtaatsbürgerlichen Reſpektabilität geſetzt wurde.

Was der Mime außerhalb ſeiner Kunſt noch iſt, ob ein gebildeter oder unwiſſender, ein rechtſchaffener, ordentlicher, oder leichtſinniger und lüderlicher Menſch, hat mit Dem, was er innerhalb ſeiner Kunſt iſt, nichts gemein; begegnet es Profeſſoren, daß ſie ſich betrinken und prügeln, ſo kann dieß noch viel eher bei Schauſpielern vorkommen, und jener Markgraf von Bayreuth, welcher ſich von einem auf der Treppe ihrer Herberge betrunken angetroffenen Hanswurſte abſchrecken ließ, neben ſeinen Liebhabereien für franzöſiſches Theater und italieniſche Oper, ſich über den Zuſtand einer deutſchen Schauſpielertruppe zu unterrichten, mag von uns als verwöhnter Herr entſchuldigt werden, wenngleich wir ſeinem Sinne für die mimiſche Kunſt keinen beſonderen Ernſt zuſprechen können. Hiergegen bin ich, nach allen vorangegangenen Erörterungen, hoffentlich aber auch vor dem Anſcheine bewahrt, als wollte ich der verzweifelten Vorliebe jenes früher von mir erwähnten Theaterdirektors für das Befaſſen mit diſſoluten Komödiantenbanden mich anſchließen: es hat ſich erwieſen, daß hier der Dichter, um zur Einwirkung zu gelangen, nothwendig ſelbſt zum Komödianten werden mußte. Immerhin iſt anzunehmen, daß, wer den Beruf zum dramatiſchen Dichter in ſich fühlt, gerade an der niedrigſten Sphäre des Schauſpielerweſens nicht hochmüthig vorübergehen ſollte: hier, wo der Mime ſeinen Hauswirth, den Bierzapfer, den Polizeikommiſſarius, und wen ihm ſonſt der ſchwierig zu durchlebende Tag vorführte, täuſchend nachahmt, um des Abends für alle Noth ſich zu rächen, während er euch damit gut gelaunt zu unterhalten ſcheint, — hier hat der Dichter ungefähr Das zu erlernen, was Shakeſpeare erlernte, ehe er die armen Komödianten zu Königen und Helden umſchuf. Ihr wiſſet, ein Puppenſpiel gab Goethe ſeinen „Fauſt“ ein!

Bleiben wir bei der Anſicht, daß die Würde, zu welcher jenes Mimenweſen zu erheben iſt, ihm einzig durch die Vertauſchung des von ihm nachzuahmenden Vorbildes, vermöge der Verſetzung deſſelben aus der gemeinen, ſinnlichen Lebenserfahrung in die Sphäre der idealen Weltanſchauung, verliehen werden kann, ſo iſt allerdings anzunehmen, daß mit dieſer Verſetzung der Mime ſelbſt auch in einen neuen ſozialen Zuſtand eintritt.

Dieſen bezeichnet Ed. Devrient in ſeinem früher bereits erwähnten Buche recht ſchicklich, wenn er von dem Schauſpieler die ächt republikaniſche Tugend der Selbſtverläugnung fordert.

Im Grunde iſt hierunter eine bedeutende Erweiterung derjenigen Anlagen verſtanden, welche den mimiſchen Trieb ſelbſt ausmachen, da dieſer zunächſt nur als, faſt dämoniſcher, Hang zur Selbſtentäußerung zu verſtehen iſt. Hier würde es nun darauf ankommen, zu weſſen Gunſten und um welches Gewinnes willen der Akt dieſer an ſich ſo ſeltſamen Selbſtentäußerung vor ſich geht; und hier iſt es, wo wir vor einem völligen Wunder, wie vor einem Abgrunde ſtehen, welchen uns kein eigentliches Bewußtſein mehr erleuchtet, weßhalb eben hier der Fokus anzunehmen iſt, aus welchem — je nach einem fraglichen Entſcheide — das wunderbarſte Gebilde der Kunſt oder das lächerlichſte der Eitelkeit hervorgehen kann.

Soll angenommen werden, daß eine wirkliche Entäußerung unſeres Selbſtes uns möglich iſt, ſo müſſen wir bei dieſem Vorgange zunächſt unſer Selbſtbewußtſein, ſomit unſer Bewußtſein überhaupt als außer Thätigkeit geſetzt uns vorſtellen. In Wahrheit ſcheint der durchaus geniale, vollendete Mime bei jenen Akten der Selbſtentäußerung das Bewußtſein von ſich in einem Grade aufzuopfern, daß er es in einem gewiſſen Sinne auch im gemeinen Leben nicht, oder wenigſtens nie vollſtändig wiederfindet. Hiervon überzeugen wir uns deutlich durch einen Einblick in die Überlieferungen, welche uns das Leben Ludwig Devrient's aufbewahren, und aus denen es uns erſichtlich wird, daß der große Mime außerhalb des Zuſtandes jener wunderbaren Selbſtentäußerung in zunehmender Bewußtloſigkeit ſein Leben zubrachte, ja daß er der Wiederkehr des Selbſtbewußtſeins mit zerſtörender Gewaltſamkeit durch Berauſchung vermittelſt geiſtiger Getränke entgegenwirkte. Offenbar bezog ſich daher das eigentlich ſchmeichelnde Lebensbewußtſein dieſes ungewöhnlichen Menſchen auf jenen wunderbaren Zuſtand, in welchem er ſein eigenes Selbſt gänzlich mit dem anderen des von ihm dargeſtellten Individuums vertauſcht hatte, und von deſſen Gewaltſamkeit man ſich einen Begriff machen kann, wenn man bedenkt, daß hier eine gänzlich objektloſe Imagination ſeine Perſon bis in jede Muskel ſeines Leibes hin ſo beherrſcht, wie es ſonſt nur der durch reale Motivation angeregte Wille an ſich ſelbſt bewirkt.

„Was iſt ihm Hekuba?“ — fragt Hamlet, als er den Schauſpieler von dem Traumbilde der Dichtung auf das Wahrhaftigſte ergriffen ſah, während er ſelbſt der realſten Aufforderung zum Handeln gegenüber ſich als „Hans den Träumer“ fühlt.

Wir müſſen erkennen, daß wir vor einem Exzeſſe derjenigen Urkraft ſtehen, welcher überhaupt alles dichteriſche und künſtleriſche Weſen entſprießt, deſſen wohlthätigſte und der Menſchheit dienlichſte Produkte wir faſt nur einer gewiſſen Abſchwächung, wenigſtens Mäßigung in ihren Äußerungen verdanken. Kommen wir daher zu dem Schluſſe, daß wir die höchſten Kunſtſchöpfungen des menſchlichen Geiſtes der ſo überaus ſeltenen geiſtigen Begabung verdanken, die zu jener Fähigkeit zur vollſtändigen Selbſtentäußerung noch die klarſte Beſonnenheit verleiht, vermöge welcher auch der Zuſtand der Selbſtentäußerung in demſelben Bewußtſein ſich ſpiegelt, welches bei dem Mimen völlig depotenzirt wird.

Durch jene Fähigkeit zur Selbſtentäußerung zu Gunſten eines Bildes der bloßen Anſchauung, iſt ſomit der Dichter dem Mimen urverwandt, während er durch dieſe andere der klarſten Beſonnenheit zu deſſen Meiſter wird. Mit ſeiner Beſonnenheit und ſeinem deutlichen Bewußtſein tritt der Dichter für den Mimen ein, und hierdurch gewinnt ihr gegenſeitiger Verkehr jene unvergleichliche Heiterkeit, von welcher nur große Meiſter in ihrem Umgange mit dramatiſchen Darſtellern wiſſen, während der gemeinigliche Verkehr der heutigen Schauſpieler und Sänger mit ihren ſcheinbaren Vorgeſetzten jenen nüchternen Ernſt der pedantiſchen Stupidität aufweiſt. Die hier gemeinte Heiterkeit iſt aber zugleich das glückliche Element, welches den wahrhaft begabten Mimen über dem Abgrunde erhält, an den er vermöge ſeines übernatürlichen Hanges zur Selbſtentäußerung bei der Ausübung ſeiner Kunſt ſich gedrängt fühlt. Wer ſich an dieſen Abgrund verſetzen kann, wird mit Grauſen inne werden, daß es ſich hier um ein Spiel mit der eigenen Perſönlichkeit handelt, welches im geeigneten Momente in hellen Wahnſinn umzuſchlagen drohen kann; und hier iſt es eben jenes Bewußtſein des Spieles, welches für den Mimen in der Weiſe befreiend eintritt, wie den Dichter das Bewußtſein von ſeiner Selbſtentäußerung zu der höchſten ſchöpferiſchen Beſonnenheit leitet.

Jenes befreiende Bewußtſein des Spieles iſt es, welches dem genialen Mimen das kindliche Weſen verleiht, durch das er ſich ſo liebenswürdig ſowohl vor ſeinen unbegabteren Genoſſen, als auch vor ſeiner ganzen bürgerlichen Mitwelt auszeichnet. Die einnehmendſten und zugleich belehrendſten Erfahrungen hierüber war mir ſeiner Zeit durch den näheren künſtleriſchen Verkehr mit der herrlichen Wilhelmine Schröder-Devrient zu machen geſtattet, an deren Beiſpiele überhaupt ich alle meine Anſichten über edles mimiſches Weſen verdeutlichen möchte. Durch dieſe wunderbare Frau iſt mir der rettende Zurücktritt des in vollſter Selbſtentäußerung verlorenen Bewußtſeins in das plötzliche Innewerden des Spieles, in welchem ſie begriffen war, in wahrhaft überraſchender Weiſe bekannt geworden. In einer der aufregendſten Scenen, während welcher ſie alle Zuhörer in jenes nahe an das Schrecken ſtreifende Staunen der theilnahmvollſten Entrücktheit feſt bannte, hatte ſie für einen Augenblick die Bühne zu verlaſſen, um ſofort wieder dahin zurückzukehren: dieſe wenigen Sekunden verwandte ſie zu einer Äußerung des übermüthigſten Scherzes an ihren alten Lehrer, welchem ſie das Taſchentuch, womit dieſer ſich die Thränen der Ergriffenheit trocknete, mit luſtiger Heftigkeit entriß, um ihre eigenen Thränen abzuwiſchen, worauf ſie das Tuch ihm mit dem Verweiſe: „Was haſt du Alter zu weinen? Das laſſ' meine Sache ſein!" zurückwarf, um nun haſtig wieder auf die Scene zu ſtürzen, und dort ſich in den herzzerreißenden Ausruf zu ergehen: „Was hab' ich geſeh'n!"

Einem ſolchen Auftritte gegenüber dürfte der Unverſtändige ſich leicht dazu veranlaßt halten, den Vorgang auf der Scene, durch welchen die Künſtlerin uns Alle in die höchſte Ergriffenheit verſetzte, als ein lügneriſches Gaukelſpiel von abgefeimteſter bewußter Verſtellung zu beurtheilen; wogegen er nun wieder ſehr verwundert ſein würde zu erfahren, wie unmöglich es war, durch irgend einen in das gemeine Bewußtſein tretenden Zwiſchenfall die Darſtellerin ihrer perſönlichen Selbſtentäußerung zu entfremden. Selbſt ihr gewöhnliches Loos, ſich ſolchen Mitſpielern gegenüber zu befinden, welche nie aufhörten in ihrer eigenen lächerlichen Perſon vor ihr zu ſtehen und ſich zu bewegen, änderte hierin nichts; vermochte ſie ſich außer der Scene in den leidenſchaftlichſten Klagen über dieſes Loos zu ergehen, ſo war nie eine Rückwirkung davon an ihr zu gewahren, ſobald ſie mit dem Betreten der Bühne begeiſtert in die Noth ſich gefügt hatte. Als „Desdemona" faßte ſie, auf den Knieen liegend, mit der todesernſten Frage: „Kannſt du dein Kind verſtoßen?" den Saum des Gewandes ihres Vaters, wovor der ehrliche Baſſiſt, welcher dieſen vorzuſtellen hatte, dermaßen in Furcht und Schrecken gerieth, daß er haſtig ſeinen Mantel an ſich zog und zurückwich; der lächerliche Eindruck hiervon ſprach ſich durch eine Bewegung des ganzen Publikums aus, nur in den Mienen der Künſtlerin war nicht eine Spur davon zu leſen: nicht ein Wimperzucken flog über den unſäglich ausdrucksvollen Blick, welcher den armen „Brabantio", der ſeinem Kinde ungerührt zu fluchen hatte, in haſenhafte Flucht ſchlug.

Wer kennt nicht das Benehmen unſerer Primadonnen in einem ſogenannten Finaleſatze, in welchem die Sänger, vom Chore flankirt, vor uns aufgereiht ſtehen, während keiner von ihnen weiß, was der andere ſingt oder ſonſt vornimmt? Ich verfolgte die Schröder-Devrient in ihrem Verhalten zu dem letzten Finale des „Freiſchütz", und verſichere, nie eine erhabenere Meinung von der dramatiſchen Darſtellungskunſt gewonnen zu haben, als in dieſer ziemlich banalen Scene des üblichen Denouement's eines Opernſüjets, in welcher „Agathe" nur zweimal, faſt epiſodiſch, ſich vernehmen läßt, und, auf einem Raſenſitze feſtgebannt, an der Handlung einen durchaus nur leidenden Antheil nimmt. Aber in dieſem leidenden Antheile des vom Todesſchreck zu den qualvollſten Erfahrungen erwachenden, endlich durch ſchwankende Übergänge zum Aufleben der beglückendſten Hoffnungen geleiteten Seele des liebenden Mädchens, in dem letzten Blicke, den ſie auf den zur Beſtehung ſeines Probejahres von ihr ſcheidenden Geliebten heftete, drückte ſich eine Poeſie des Drama's aus, von der wir Alle keinen Begriff hatten, und die wir doch jetzt in den ſo oft ſchmählich vor uns abgeſpielten Tonſätzen gerade dieſes, ſo langweilig und undramatiſch erſcheinenden „Finale's", auf das Rührendſte ausgeſprochen finden mußten.

Im Betreff dieſer Künſtlerin wurde immer wieder die Frage an mich gerichtet, ob denn, da wir ſie als Sängerin rühmten, ihre Stimme wirklich ſo bedeutend geweſen wäre, — worunter denn Alles verſtanden zu werden ſchien, worauf es in dieſem Falle überhaupt ankomme. Wirklich verdroß es mich ſtets, dieſe Frage zu beantworten, weil es mich empörte, die große Tragödin mit jenen weiblichen Kaſtraten unſerer Oper in eine Rangordnung geworfen zu wiſſen. Wer mich noch jetzt fragen ſollte, dem würde ich heute ungefähr Folgendes antworten: — Nein! Sie hatte gar keine „Stimme"; aber ſie wußte ſo ſchön mit ihrem Athem umzugehen und eine wahrhaftige weibliche Seele durch ihn ſo wundervoll tönend ausſtrömen zu laſſen, daß man dabei weder an Singen noch an Stimme dachte! Außerdem verſtand ſie es, einen Komponiſten dazu anzuleiten, wie er zu komponiren habe, wenn es der Mühe werth ſein ſolle, von einem ſolchen Weibe „geſungen“ zu werden: das that ſie durch das von mir gemeinte „Beiſpiel“, was dießmal ſie, die Mimin, dem Dramatiker gab, und welches unter Allen, denen ſie es gab, einzig von mir befolgt worden iſt. —

Aber nicht nur dieſes Beiſpiel, ſondern alle meine Kenntniß von der Natur des mimiſchen Weſens verdanke ich dieſer großen Frau; und durch dieſe Belehrung iſt es mir eben auch geſtattet, als den Grundzug dieſes Weſens die Wahrhaftigkeit aufzuſtellen. Die Kunſt der erhabenen Täuſchung, wie ſie der berufene Mime ausübt, iſt nicht durch Lügenhaftigkeit zu gewinnen; und hierin bezeichnet ſich der Scheidepunkt des ächten mimiſchen Künſtlers von dem ſchlechten Komödianten, welchen der Geſchmack unſerer Tage mit Gold und Lorbeer zu überſchütten ſich gewöhnt hat. Dieſes nur nach Lohn ausſpähende und deßhalb immer verdrießliche Volk iſt denn auch der Heiterkeit unfähig, deren göttlicher Troſt Jene für die ungeheuren Opfer ihrer Selbſtentäußerung belohnt. Wir wiſſen von einem großen Schauſpieler, welcher für eine ſeinem eigenen Gefühle nach ihm misglückte Darſtellung vom Publikum beifällig bejubelt wurde, daß er ausrief: „Vergieb ihnen, Herr! Sie wiſſen nicht, was ſie thun!“ Die Schröder-Devrient würde vor Scham vergangen ſein, wenn ſie der Anwendung eines unwahren Effektmittels eine Beifallsbezeigung hätte verdanken ſollen; ebenſo wie es ihr unmöglich geweſen wäre, durch die lächerlichen Modetrachten unſerer geringeren und vornehmeren Frauenwelt, etwa durch einen hochgewölbten falſchen Chignon u. dgl. der Männerwelt zu gefallen. Und doch war der unmittelbare, ſtürmiſch ſich kundgebende Beifall das unentbehrliche Element, auf deſſen Wogen ſich die ungeheuere Aufregung jener ſchöpferiſchen Selbſtentäußerung getragen fühlen wollte.

Dieſes wunderbare Spiel mit ſich ſelbſt, bei welchem der Spieler ſich gänzlich ſelbſt verliert, iſt keine Unterhaltung zum eigenen Vergnügen; es iſt ein gegenſeitiges Spiel, bei dem euch Zuſchauern der Gewinnſt ganz allein überlaſſen iſt: aber ihr müßt ihn euch aneignen; die erhabene Täuſchung, an welche der Mime ſeine ganze Perſönlichkeit ſetzt, muß euch durch und durch einnehmen, und aus euch muß ihm die eigene, außer ſich verſetzte Seele antworten, wenn er nicht als lebloſer Schatten nun davonſchleichen ſoll.

Und hier, in dieſem Naturgeſetze des Austauſches ſeiner wunderbaren Kunſt gegen den unmittelbar ſich kundgebenden Enthuſiasmus, wie er ſich im Beifalle des Publikums auszuſprechen hat, wäre denn der Dämon aufzuſuchen, der ſo oft den Genius in ſeine Feſſeln ſchlug, und dafür uns die Gnomen und Geſpenſter des heutigen Theaters an den Tag ſetzte. Denn er iſt es, der uns mit ſataniſcher Ironie fragen darf: „was iſt Wahrheit?“ Was iſt Wahrheit hier, wo Alles auf Täuſchung berechnet iſt? Wer unterſcheidet es, ob die perſönliche Gefallſucht ſich dieſer Täuſchung bedient, oder ob die genialſte Individualität zu eigener Selbſtentäußerung ſich ihrer bemächtigt?

So wäre es denn dieſes ſchwierige Problem, welches uns zu dem Ausgangspunkte unſerer letzten Unterſuchung wieder zurück brächte: nämlich die Frage, ob dem Theater eine republikaniſche Verfaſſung mit der Nöthigung zur Selbſtverläugnung ſeiner Mitglieder erſprießlich ſein dürfte?

Was hier „Selbſtverläugnung“ heißen kann, erkannten wir an dem Charakter der wahrhaftigen mimiſchen Kunſt ſelbſt, welche ihre Kraft durch die Selbſtentäußerung bekundet. Wer ſoll dieſer nun, welche ganz von ſelbſt eintritt, ſobald die mimiſche Kunſt wirklich ſich bewährt, das Geſetz für jene Selbſtverläugnung aufſtellen, und wer über deſſen Erfüllung wachen?

Wir müſſen hier auf den erſten Blick erkennen, daß es ſich um einen reinen Widerſpruch, um einen Unſinn handelt; es wäre denn, daß man von der Meinung ausginge, die mimiſche Kunſt ſei in jeder Form eine Kunſt der reinen Eitelkeit und Gefallſucht, und um mit der Handhabung dieſer Elemente nun ſo weit zu kommen, daß es dabei einen ganz anderen Anſchein, nämlich den der Erreichung der höchſten Ziele der dramatiſchen Kunſt, gewinne, müſſe man republikaniſche Geſetze für die Komödianten erlaſſen, und dieſe durch ſtaatliche Würdigung ſanktioniren laſſen.

In Wahrheit ſcheint ſich der Traum des Ehrgeizes einer neuen Art von Theaterdirektoren, welche in den letzten Zeiten aufgekommen iſt, näher betrachtet, in dieſes Trugbild aufzulöſen. Es durfte verdrießen zu ſehen, daß jene ſchöne Tugend der Selbſtverläugnung dem Perſonale eines Theaters einfach anbefohlen werden ſollte, wie dieß von den vornehmen Theater-Intendanten in ihrer Weiſe nöthigen Falles geſchah: humaner erſchien es, dieſe Tugend zu *lehren*; und als Tugendlehrer ließ man ſich nun berufen, um ganz ernſthaft an das ſeltſame Problem zu gehen, zu lehren, was unter keinen Umſtänden zu lernen iſt. Dagegen konnte es nicht ſchwer fallen, talentloſen Schauſpielern, die unter keinen Umſtänden Anſprüche auf den Beifall des Publikums erheben durften, den rechten Gehorſam gegen die Anordnungen des Herrn Direktors beizubringen; dieß mochte wieder dadurch gelingen, daß dieſer ſelbſt vornehme Manieren annahm, kleine Bewegungen mit der Hand machte, recht kurz ſprach und zur gehörigen Zeit etwa gar keine Antwort gab. Nur durfte hier kein wirkliches Talent aufkommen, welches ſofort die ganze ſchwierige Übereinkunft geſtört hätte. Der Mime mußte in ſeinem ſchicklichen Fläſchchen ſorgfältig etikettirt auf dem Repoſitorium aufgeſtellt ſein, von welchem nun der dramaturgiſche Tugend-Apotheker ihn herunterlangte, und nach dem Rezepte des nicht minder tugendhaften Herrn Theaterdichters in die gehörige Miſchung brachte, um ſo das heilſame dramatiſche Arkanum zu brauen, welches am Abend dem Publikum als Beifalls-Vomitiv zum Verſchlucken eingegoſſen wurde.

Es wollte Manchem ſcheinen, als ob dieſe Art der Theaterpflege nicht die ganz rechte ſei, und Vielen dünkte der Litterat, ſobald er ſein Heil im Theater aufzuſuchen ſich entſchloſſen hatte, doch bei Weitem berufener. Dieſer, ſobald man ihn demnach zum Direktor machte, ward nun zum Konkurrenten ſeiner Schauſpieler: er wollte ſo gut gefallen, wie dieſe, und, genau betrachtet, dünkte ihn der Beifall des Publikums gerechter, wenn er ihm ſtatt dem Schauſpieler zugetheilt würde, da er ja doch der Verfaſſer des Rezeptes ſei, nach welchem jene Arkana erſt zur Wirkung gebracht wurden. Hier wurden nun die Schauſpieler ſo verwendet, daß das Licht der Bewunderung, namentlich von Seiten der Zeitungspreſſe, immer auf das geiſtvolle „Totale“ der Aufführungen fiel, durch welche, wenn nicht die Überſetzungen oder gar „Originalſtücke“ des Direktors, ſo doch wenigſtens die von ſeiner meiſterhaften Hand gelieferten Bearbeitungen ſolcher verherrlicht wurden. Nun war auf einmal ſelbſt Shakeſpeare begriffen und dem deutſchen Publikum erſt ordentlich geſchenkt worden: und dieß Alles geſchah mit Schauſpielern, die, namentlich auch in den Augen des für ſie alle eintretenden Dramaturgen, nicht der Rede werth waren; denn darin beſtand ſein Triumph, mit ſeiner Truppe und etwa einem bisher für undankbar geltenden Theaterſtücke den Lobſpruch einzuernten, mit welchem man z. B. Meyerbeer ſchmeichelte, nämlich daß er ein albernes Süjet ſo wundervoll komponirt habe.

Daß auch hierbei nicht viel herauskommen will, ſcheint wiederum nicht gänzlich unbeachtet zu bleiben, und ſchließlich durchbricht das zügelloſe Komödiantenweſen überall den künſtlichen Damm, den man etwa gegen ſeine Eitelkeit errichtet zu haben glaubte. Mit einem verächtlichen Lächeln wirft der rechte Theatervirtuoſe das ganze Kartenhaus über den Haufen. Wo Alles nur um Beifall buhlt, wie ſollte er da Demjenigen vorenthalten bleiben, dem er einzig natürlich zuzufallen hat? Und dieß iſt, wenn der Beifall ernſtlich gemeint ſein ſoll, doch erſichtlich der Mime, der jetzt, in dieſem Augenblicke, ſein Alles, ſich ſelbſt, ſeine Vergangenheit und ſeine Zukunft daran ſetzt, um dieſer einen, ungeheueren Wirkung ſeiner Selbſtentäußerung auf euch unmittelbar ſich bewußt zu werden? —

So Vieles iſt über die Flüchtigkeit des Mimen-Ruhmes geſprochen und gedichtet worden; nur Wenige aber werden die ganze Tragik dieſes Ruhmes, dem „die Nachwelt keine Kränze flicht“, richtig ermeſſen haben. Aus meinem Leben habe ich dagegen eine Erinnerung aufgezeichnet, welche ich, da in ihr jene Würdigung beſtimmt ausgeſprochen iſt, hier mittheile. — Im Jahre 1835 traf ich mit Frau Schröder-Devrient, welche dort zu einem kurzen Gaſtſpiele angekommen war, in Nürnberg zuſammen. Das dortige Opernperſonale bot keine große Auswahl der zu gebenden Vorſtellungen; außer „Fidelio“ war nichts Anderes als die „Schweizerfamilie“ herauszubringen, worüber die Künſtlerin ſich denn beklagte, da dieß eine ihrer früheſten Jugendrollen ſei, für welche ſie ſich kaum mehr eignete, und die ſie auch zum Überdruſſe häufig gegeben habe. Auch ich ſah der „Schweizerfamilie“ mit Misbehagen, ja faſt mit Bangigkeit entgegen, da ich nicht anders glaubte, als daß die matte Oper und die altmodiſch ſentimentale Rolle der „Emeline“ den bisher ſtets von den Leiſtungen der Künſtlerin erhaltenen großen Eindruck beim Publikum, wie bei mir ſelbſt, ſchwächen würde. Wie groß war nun meine Ergriffenheit und mein Erſtaunen, als ich an dieſem Abende die unbegreifliche Frau erſt in ihrer wahrhaft hinreißenden Größe kennen lernen ſollte! Daß ſo etwas, wie die Darſtellung dieſes Schweizermädchens, nicht als Monument allen Zeiten erkenntlich feſtgehalten und überliefert werden kann, muß ich jetzt noch als eine der erhabenſten Opferbedingungen erkennen, unter welchen die wunderbare dramatiſche Kunſt einzig ſich offenbart, weßhalb dieſe, ſobald ſolche Phänomene ſich kundgeben, gar nicht hoch und heilig genug gehalten werden kann.

Und ſolch' einer Frau nun Geſetze der Selbſtverläugnung vorſchreiben zu wollen! Etwa zu Gunſten der Partitur der „Schweizerfamilie“, oder des Nürnberger Stadttheaters, welche beide ruhig neben einander fortleben und nicht die mindeſte Erinnerung von jenem wundervollen Abende aufbewahren! —

Es giebt einen Einzigen, der den begeiſterten Mimen in ſeiner Selbſtaufopferung überbieten kann: es iſt der für die Freude an der mimiſchen Leiſtung ſich ſelbſt gänzlich vergeſſende Autor. Dieſer allein verſteht den Mimen, und ihm allein ordnet ſich der Mime willig unter. In dem ganz natürlichen Verhältniſſe Beider zu einander liegt das Heil der dramatiſchen Kunſt einzig begründet.

Findet ihr ein Geſetz auf, welches dieſes Verhältniß deutlich ausdrückt, ſo habt ihr das einzige giltige Theatergeſetz vor euch. Hier hört jede Rangſtreitigkeit auf, und jede Unterordnung verſchwindet, weil ſie freiwillig iſt. Die Macht des Dichters über den Mimen iſt unbegrenzt, ſobald er ihm in ſeinem Werke das richtige Beiſpiel vorhält, und als richtig kann dieſes nur dadurch erfunden werden, daß der Mime in der Aneignung deſſelben ſich gänzlich ſeiner ſelbſt zu entäußern vermag. Mit dieſer Aneignung des vom Dichter ihm vorgelegten Beiſpieles geht nun der wundervolle Austauſch vor ſich, in welchem der Dichter ſich ſelbſt vollſtändig verliert, um im Mimen nicht mehr als Dichter, ſondern als das durch deſſen Selbſtentäußerung gewonnene höchſte Kunſtwerk ſich kundzugeben. So werden Beide Eines, und daß der Dichter in dieſem Mimen dort ſich wieder erkennt, gewährt ihm die unſägliche Freude, die er nun in der Wirkung des Mimen auf die Empfindung des Publikums genießt, welcher Freude er augenblicklich entſagen würde, wollte er ſelbſt, als etwa übrig gebliebener perſönlicher Dichter, an jener Wirkung ſelbſt ebenfalls perſönlich Antheil nehmen. Der am Schluſſe, wie üblich, „herausgerufene“ und mit Verneigungen gegen das Publikum ſich bedankende Dichter würde dann für immer ein Zeugniß des im tiefſten Grunde ſich erklärenden Mislingens des mimiſch-dramatiſchen Kunſtwerkes abgeben, oder auch würde es ſagen, daß Alles nur ein Vorgeben geweſen ſei. Niemand aber weiß beſſer als der Mime, ob die vollbrachte Täuſchung eine erhabene Wahrheit, oder eine thörige Lüge war, und mit nichts ſpricht er die Erkenntniß der Wahrheit deutlicher aus, als durch ſeine liebevolle Begeiſterung für den Dichter, der jetzt nur noch wie ein körperloſer Geiſt über ihm ſchwebt, während der Mime ſich im Beſitze des ganzen vom Dichter ihm überlaſſenen Reichthumes weiß. —

Nachdem wir hiermit das einzige dem Mimen zur Erlangung wahrer Würde erſprießliche Verhältniß ermittelt und bezeichnet haben, dürfte alles Weitere, was auf ſeine ſoziale Stellung ſowie auf die Verfaſſung des Theaters überhaupt Bezug hat, ſich leicht von ſelbſt ergeben, wenngleich es nicht leicht, ja vielleicht unmöglich ſein wird, jene Stellung wie dieſe Verfaſſung nach dem Schema eines Geſetzes zu regeln.

Welchem Wohlmeinenden iſt nicht einmal der Gedanke angekommen, das Theater unter den Schutz und die Aufſicht des Staates geſtellt zu wiſſen? Immer zeigte es ſich aber wieder, daß unſer Staat und unſer Theater hierfür zu ſehr heterogener Herkunft ſeien. Während wir im Staate auf das Eifrigſte bemüht ſind, die Stützen ſeines alten Beſtehens durch Kräftigung zu erhalten, da ſeine erhaltende Kraft ſelbſt eben im Altherkömmlichen beruht, ſind wir bei der Ausbildung des Theaters von allem herkömmlichen und eigenthümlich deutſchen Weſen gänzlich abgeleitet worden, ſo daß wir in ihm ein ganz wurzelloſes Gewächs vor uns haben, an dem nichts als die deutſche Zerfahrenheit und Unſelbſtändigkeit noch deutſch iſt, und das nun einzig nach den Geſetzen dieſer üblen Eigenſchaften ſich in einem widernatürlichen Leben erhält. Hier iſt demnach den Lenkern unſeres Staates auch Alles unverſtändlich, ſo daß wir überzeugt ſein dürften, wollten wir unſere Gedanken über das Theater in jenen Regionen einmal zur Vorlage bringen, uns etwa der Beſcheid gegeben werden würde, hierüber mit dem Herrn Hoftheater-Intendanten Rückſprache zu nehmen. Als kürzlich in Berlin ein „Kunſtminiſterium“ ernannt wurde, begnügte man ſich mit neuen Aufſchriften auf den Muſeen und Anordnungen zu einer Gemäldeausſtellung: ſeitdem erfahren wir nichts weiter von ihm. Und dieß hat, wie wir es ſoeben erſehen mußten, ſeinen ganz richtigen Grund: das Theater wird nicht zur Kunſt gerechnet, am wenigſten zur deutſchen Kunſt.

Uns verbleibt nur die ſeltſame Freiheit, da, wo Niemand etwas mehr verſteht, zu thun, was wir verſtehen, wobei wir vermuthlich vom Hineinreden ungeplagt ſein werden.

Wie Alles vom rechten Beiſpiele abhängt, haben auch wir jetzt Allen, die keine Ahnung vom Nieerfahrenen haben können, dieſes Beiſpiel zu geben, und hiermit zugleich auch alle die Einwände der trägen Geiſter zu entkräften, nämlich die gegen eure Befähigung zur Selbſtverläugnung, auf welche das ganze Geleiſe ihres würdeloſen Befaſſens mit dem Theater ſich gründet. Auch ihr Urtheil über die moraliſche Befähigung eures Standes, ihr Schauſpieler und Sänger, wird ſich dann neu zu geſtalten haben: wie eure Eitelkeit auf der Bühne, ſo gilt eure Habſucht außerhalb derſelben ihnen als der Maaßſtab, nach welchem die Richtſchnur alles Verkehres mit euch zu bemeſſen ſei. Zeigt ihnen, daß eure Gebrechen die Folgen ihrer ſchlechten Verwaltung eurer eigenſten Angelegenheiten ſind; daß ihr aber durch geiſtige Erhebung, wie ſie allerdings durch die Befehle des Herrn Intendanten und die Anordnungen ſeines Herrn Regiſſeurs nicht hervorzurufen iſt, ſofort in den Stand eintretet, in welchem ihr als Könige und Edle über jenen ſtehet. —

Ich ſagte zuvor, ſeine Kunſt betreffe es nicht, ob der Mime ungebildet oder gelehrt, ſittſam oder ausgelaſſen ſei. Hiermit wollte ich nun aber dem blöden Urtheile nicht etwa nachgeſprochen haben, welches aus ſchlechtherzigen Beweggründen den Künſtler vom Menſchen in dem Sinne getrennt wiſſen will, daß man ſich berechtigt dünken dürfe, einen großen Künſtler nach dem Maaßſtabe eines ſchlechten Menſchen zu behandeln. Im Gegentheile hat es ſich erwieſen, daß eine hochherzig, d. h. mit Selbſtverläugnung ausgeübte Kunſt, unmöglich von einem kleinen Herzen, dem Quelle aller Schlechtigkeit eines Charakters, getragen ſein könne; denn Wahrhaftigkeit iſt die unerläßliche Bedingung alles künſtleriſchen Weſens, wie nicht minder alles Werthes eines guten Charakters. Mag dem Künſtler eine beſonders erregte Leidenſchaftlichkeit zugeſprochen werden, ſo büßt er dieſe dadurch, daß nur Er darunter zu leiden hat, während der Kaltblütige ſich immer die Wolle zu ſeiner Wärmung aufzufinden weiß. Was ihm dagegen an Gelehrtheit, ja ſelbſt an Bildung abgehen dürfte, erſetzt er durch Das, was durch keine noch ſo gelehrte Bildung gewonnen wird, nämlich durch den richtigen Blick für Das, was nur Er erſehen kann, und was der Gebildete nur dann erſieht, wenn er durch alle Bildung hindurch mit naivem Blicke zu ſehen vermag, das iſt: das Bild ſelbſt, dem alle Bildung ſich erſt verdankt, und welches ich als jenes „Beiſpiel“ näher bezeichnete. —

So will ich denn ſchließlich auch nach dieſer zuletzt berührten Seite hin noch der vorzüglichen Frau gedenken, welche Allen, die ſie kannten, auch durch ihren Lebenswandel von unvergeßlichem Eindrucke geworden iſt. Sie war leidenſchaftsvoll und wurde deßhalb viel betrogen: aber ſie war unfähig, bis an die begangenen Gemeinheiten zu reichen; ſie konnte zur Ungerechtigkeit im Urtheilen hingeriſſen werden, nie aber im Handeln. Unbefriedigt durch die verſchiedenſten Lebensbegegnungen, füllte ihr unermeßlich weites Herz nur das Mitleiden gänzlich aus; ſie war wohlthätig bis zu königlicher Verſchwendung, denn einzig fremdes Leiden wurde ihr unerträglich. War ſie auf der Bühne ganz nur das andere Weſen, welches ſie vorſtellte, ſo war ſie im Leben ganz nur ſie ſelbſt: die Möglichkeit, ſich für etwas geben zu wollen, was ſie nicht war, lag ihr ſo unvorſtellbar fern, daß ſie hierdurch allein ſich ſtets in der Vornehmheit zeigte, zu welcher die Natur andererſeits ſie mit feſten Zügen beſtimmt hatte. In der Sicherheit und dem Adel des Benehmens konnte ſie ſo das Vorbild jeder Königin ſein. Ihre leicht gewonnene, aber ſtets ſorgfältig gepflegte Bildung beſchämte oft die Schöngeiſter, welche ſich ihr huldigend nahten, und welche ſie aus den verſchiedenſten Nationen ſich gegenſeitig in der Sprache eines Jeden vorſtellen konnte, wodurch dieſe zuweilen unter ſich in eine Verlegenheit geriethen, der ſie dann wieder gutmüthig aufhalf. Durch Witz wußte ſie ihre Bildung zu verbergen, wenn ſie mit ungebildeten vornehmen Herren, z. B. unſeren Hoftheaterintendanten umging; ganz ließ ſie jenen aber die Zügel ſchießen, wenn ſie unter ihren Gleichen war, als welche ſie gern und ohne Hochmuth ihre Theaterkollegen anſah. Ein Hauptleiden ging durch ihr Leben: ſie fand den Mann nicht, welcher der Beglückung durch ſie ganz werth geweſen wäre; und doch ſehnte ſie ſich nach nichts ſo ſehr, als nach einem ſtill beglückten häuslichen Leben, welches ſie andererſeits durch die vollendetſte Begabung als Wirthin und Hausfrau ſo heimiſch und ſicher als anmuthig zu machen wußte. Immer waren es nur jene ſchrecklich wonnevollen Seelenkämpfe der Entrückung aus ſich ſelbſt während dieſes unvergleichlichen Doppellebens auf der Bühne, was ſie der — wie es ſie oft dünkte — verfehlten Lebensbeſtimmung vergeſſen machen konnte. Doch ſelbſt als Künſtlerin wollte ihr Bewußtſein ſich nie wahrhaft befriedigt fühlen; ſie beklagte ſich, nicht das Genie ihrer Mutter, der großen Sophie Schröder, zu haben.

Was mochte ihr hier einen Zweifel geben?

Vielleicht, weil ſie ihre große moraliſche Vorzüglichkeit vor ihrer Mutter erkannte, gegen deren bedenklichen Charakter ſie zu einer ſcheuen Nachſicht geſtimmt war, gleich als wenn ſie dieſem die Möglichkeit der Hervorbringung des übernatürlichen Genie's jener zuſprechen zu müſſen geglaubt hätte?

Oder war ſie beſchämt, daß ſie dem Geiſte der Muſik erſt Das verdankte, wodurch ſie ihrer Mutter ſich ebenbürtig erfinden konnte? Als ob ſie ſich ſagte: „was wäre ich ohne Muſik!“? — —

Ich glaube den Genoſſen, welchen ich die hier aufgezeichneten ausführlicheren Gedanken über ihre Kunſt vorlege, ſchließlich meine freundſchaftliche Ehrbezeigung nicht beſſer ausdrücken zu können, als wenn ich dieſe Schrift hiermit dem Andenken der großen Wilhelmine Schröder-Devrient widme.

Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's.

Mir ſind bei einer neuerlich von mir geleiteten Aufführung dieſes wunderbaren Tonwerkes verſchiedene Bedenken aufgeſtoßen, welche, weil ſie die mich unerläßlich dünkende Deutlichkeit des Vortrages betreffen, mich ſo ſtark einnahmen, daß ich nachträglich auf Abhülfe der von mir empfundenen Übelſtände ſann. Das Ergebniß davon lege ich hiermit ernſtlich geſinnten Muſikern, wenn nicht als Aufforderung zur Nachahmung meines Verfahrens, ſo doch als Anregung zu ſinnvollem Nachdenken hierüber, vor.

Im Allgemeinen mache ich darauf aufmerkſam, in welche eigenthümliche Lage Beethoven bezüglich der Inſtrumentation ſeiner Orcheſterwerke gerieth. Er inſtrumentirte ganz nach denſelben Annahmen von der Leiſtungsfähigkeit des Orcheſters, wie ſeine Vorgänger Haydn und Mozart, während er im Charakter ſeiner muſikaliſchen Konzeptionen unendlich weit über dieſe hinausging. Das, was wir im Betreff der Auseinanderhaltung und Gruppirung der verſchiedenen Inſtrumentalkomplexe eines Orcheſters ſehr wohl als Plaſtik bezeichnen können, hatte ſich bei Mozart und Haydn zu einer feſten Übereinſtimmung des Charakters ihrer Konzeptionen mit der bis dahin ausgebildeten und gepflegten Zuſammenſtellung und Vortragsart des Orcheſters geſtaltet. Es kann nichts Stimmenderes geben als eine Mozart'ſche Symphonie und das Mozart'ſche

Orcheſter: man darf annehmen, Haydn und Mozart kam nie ein muſikaliſcher Gedanke an, der nicht von ſelbſt ſogleich ſich in ihrem Orcheſter ausgedrückt hätte. Hier war volle Kongruenz: das *Tutti* mit Trompeten und Pauken (mit rechter Wirkſamkeit nur in der Tonika anzuwenden), der Quartettſatz der Saiteninſtrumente, die Harmonie, oder das *Solo* der Bläſer, mit dem unabänderlichen *Duo* der Waldhörner, — dieſe bildeten die feſte Grundlage, nicht nur des Orcheſters, ſondern auch des Entwurfes von Orcheſterkompoſitionen. Wunderbarer Weiſe muß man nun beſtätigen, daß auch Beethoven nichts Anderes kannte, als eben dieſes Orcheſter, deſſen Verwendung nach einer ganz natürlich dünkenden Grundſätzlichkeit auch ihm vorgezeichnet blieb.

Wir haben nun darüber zu erſtaunen, wie es der Meiſter in das Werk ſetzte, mit ganz dem gleichen Orcheſter Konzeptionen von einer wechſelvollen Mannigfaltigkeit, welche Mozart und Haydn noch ganz fern lag, zur möglichſt deutlichen Ausführung zu bringen. In dieſem Bezug bleibt ſeine „*Sinfonia eroica*“ nicht nur ein Wunder der Konzeption, ſondern nicht minder auch ein Wunder der Orcheſtration. Nur muthete er bereits hier dem Orcheſter eine Vortragsweiſe zu, welche es ſich bis auf den heutigen Tag noch nicht aneignen konnte: der Vortrag mußte nämlich von Seiten des Orcheſters ebenſo genial ſein, wie die orcheſtrale Konzeption des Meiſters ſelbſt es war. Von hier, von der erſten Aufführung der „*Eroica*“ an, beginnen daher die Schwierigkeiten des Urtheils über dieſe Symphonien, ja ſelbſt die Behinderungen des Gefallens an ihnen, welches den Muſikern der älteren Epoche nie wirklich hat ankommen wollen. Es fehlte dieſen Werken an der *Deutlichkeit* der Ausführung, weil die Hervorbringung dieſer Deutlichkeit nicht mehr, wie bei Haydn und Mozart, in dem unveränderten Organismus des Orcheſters gewährleiſtet war, ſondern einzig durch die, bis in das Virtuoſenhafte gehende, muſikaliſch geniale Leiſtung der einzelnen Inſtrumentiſten und ihres Dirigenten ermöglicht werden konnte.

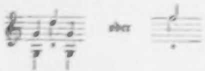
Jetzt, wo der Reichthum ſeiner Konzeptionen ein bei weitem mannigfaltigeres Material und eine viel zartere Gliederung deſſelben verlangte, ſah Beethoven ſich nämlich genöthigt, die jäheſten Wechſel in Stärke und Ausdruck des Vortrages von einem und demſelben Inſtrumentiſten in der Weiſe ausführen zu laſſen, wie ſie der große Virtuos als beſondere Kunſt ſich aneignet. Daher z. B. die Beethoven ſo eigenthümlich gewordene Forderung eines Creſcendo, welches auf dem äußerſten Punkte ſich nicht in das Forte entladet, ſondern plötzlich in das Piano umſchlägt: dieſe eine, ſo häufig vorkommende Nüance iſt unſeren Orcheſterſpielern meiſtens noch ſo fremd, daß vorſichtige Dirigenten, welche ſich wenigſtens des rechtzeitigen Eintrittes des Piano verſichern wollten, ihren Muſikern eine kluge Umkehr des Creſcendo und Einlenkung in ein behutſames Diminuendo zur Pflicht machten. Der wahre Sinn dieſer ſo ſchwierigen Nüance liegt gewiß darin, daß hier dieſelben Inſtrumente etwas ausführen ſollen, was erſt dann ganz deutlich wird, wenn es verſchiedenen, mit einander abwechſelnden Inſtrumenten übergeben iſt. Dieß wiſſen neuere Komponiſten, welchen das bereicherte heutige Orcheſter und ſeine üblich gewordene Verwendung zur Verfügung ſteht. Dieſen würde es möglich geweſen ſein, gewiſſe von Beethoven beabſichtigte Wirkungen ohne alle exzentriſche Anforderung an die virtuoſe Leiſtung des Orcheſters, bloß durch die ihnen erleichterte Vertheilung an unterſchiedene Inſtrumentalkomplexe, mit großer Deutlichkeit ſicher zu ſtellen.

Hingegen ſah ſich Beethoven genöthigt, auf diejenige Virtuoſität des Vortrages zu rechnen, welche er ſelbſt zu ſeiner Zeit auf dem Klaviere ſich zu eigen gemacht hatte, und bei welcher die größeſte techniſche Fertigkeit nur dafür in Anſpruch genommen war, daß der Spieler, von jeder mechaniſchen Feſſel frei, die verſchiedenartigſten Kombinationen der Ausdrucks-Nüancen zu der draſtiſchen Deutlichkeit bringe, ohne welche jene oft ſelbſt die Melodie als unverſtändliches Chaos erſcheinen laſſen durften. Die in dieſem Sinne konzipirten letzten Klavierkompoſitionen des Meiſters ſind uns erſt durch Liszt zugänglich geworden, und blieben bis dahin faſt gänzlich unverſtanden. Giebt uns dieß genügenden Aufſchluß über die eigenthümlich ſchwierige Bewandtniß, welche es im Betreff eines deutlichen Vortrages der ſpäteren Beethoven'ſchen Werke hat, ſo iſt das ganz Gleiche namentlich auch auf des Meiſters letzte Quartette und deren Vortrag anzuwenden. Hier hat der einzelne Spieler, in einem gewiſſen techniſchen Sinne, oft für eine Mehrzahl von Spielern einzutreten, ſo daß ein ganz vorzüglich aufgeführtes Quartett dieſer ſpäteren Periode den Zuhörer häufig zu der Täuſchung verführen kann, als vernehme er dicht neben einander mehr Muſiker, als wirklich ſpielen. Erſt in allerneueſter Zeit ſcheint in Deutſchland die Virtuoſität unſerer Quartettiſten auf die richtige Vortragsweiſe für dieſe wunderbaren Tonwerke hingelenkt worden zu ſein, wogegen ich mich entſinne, von ausgezeichneten Virtuoſen der Dresdener Kapelle, mit Lipinski an der Spitze, dieſe Quartette noch mit einer ſolchen Undeutlichkeit vorgetragen gehört zu haben, daß mein damaliger Kollege Reiſſiger ſie für reinen Unſinn zu erklären ſich berechtigt halten konnte.

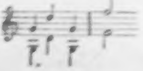
Dieſe Deutlichkeit beruht nun, meines Erachtens, auf nichts Anderem, als auf dem deutlichen Heraustreten der Melodie. Schon an einem anderen Orte wies ich darauf hin, wie es franzöſiſchen Muſikern eher als deutſchen möglich ward, das Geheimniß der Schwierigkeit der hier nöthigen Vortragsweiſe aufzudecken: nämlich, weil ſie, der italieniſchen Schule angehörig, nur die Melodie, den Geſang, als Eſſenz aller Muſik erfaßten. Iſt es nun auf dieſem einzig richtigen Wege, der Auffindung und Hervorhebung der rein melodiſchen Eſſenz derſelben, wahrhaft berufenen Muſikern gelungen, die erforderliche Vortragsweiſe für die früher unverſtändlich dünkenden Werke Beethoven's aufzufinden, und, dürfen wir hoffen, daß ſie dieſe Vortragsweiſe als giltige Norm hierfür anderweitig ſo feſtzuhalten vermögen, wie dieß im Betreff der Klavierſonaten Beethoven's in wahrhaft bewunderungswürdiger Weiſe bereits durch Bülow geſchehen iſt, ſo können wir leicht in der Nöthigung des großen Meiſters, mit dem vorgefundenen techniſchen Materiale ſeiner Kunſt, als welches wir das Klavier, das Quartett, endlich das Orcheſter anzuſehen haben, über ſein Bedürfniß hinaus ſich zu behelfen, den ſchöpferiſchen Antrieb zu einer geiſtigen Ausbildung der mechaniſchen Technik ſelbſt erkennen, welcher wir wiederum eine bisher ungekannte geiſtige Steigerung der Virtuoſität der Ausübenden zu verdanken hätten, wie ſie früher ihren Leiſtungen nicht inne wohnte. Indem ich mich aber jetzt vorzüglich dem Beethoven'ſchen Orcheſter wieder zuwende, kann ich, gerade um des Prinzipes der Sicherſtellung der Melodie willen, einen faſt unheilbar dünkenden Übelſtand deſſelben nicht ohne nähere Beleuchtung laſſen, weil ich hier keine noch ſo geiſtig wirkſame Virtuoſität für fähig erachten kann, gegen die Verletzung jenes Prinzipes Abhülfe zu leiſten.

Es iſt unverkennbar, daß bei Beethoven nach eingetretener Taubheit das lebhafte Gehörbild des Orcheſters ſo weit verblaßte, als ihm die dynamiſchen Beziehungen des Orcheſters nicht mit der Deutlichkeit bewußt blieben, wie dieß gerade jetzt, wo ſeine Konzeptionen einer immer neuer ſich geſtaltenden Behandlung des Orcheſters bedurften, ihm unerläßlich werden ſollte. Wenn Mozart und Haydn, in ihrer vollen Sicherheit der formalen Behandlung des Orcheſters die zarten Holzblasinſtrumente nie in einem Sinne verwendeten, nach welchem ihnen eine mit der des ſtarkbeſetzten Quartettes der Saiteninſtrumente gleiche dynamiſche Wirkung zugemuthet würde, ſah hingegen Beethoven ſich veranlaßt, dieſes natürliche Kraftverhältniß oft unberückſichtigt zu laſſen. Er läßt die Blasinſtrumente und die Saiteninſtrumente als zwei gleich kräftige Tonkomplexe mit einander abwechſeln oder auch in Verbindung treten, was uns, ſeit der mannigfachen Erweiterung des neueren Orcheſters, allerdings ſehr wirkungsvoll auszuführen ermöglicht iſt, in dem Beethoven'ſchen Orcheſter aber nur nach Annahmen, welche ſich als illuſoriſch erweiſen, zu bewerkſtelligen war. Zwar glückt es ſchon Beethoven zuweilen, durch Betheiligung der Blechinſtrumente den Holzblasinſtrumenten die entſprechende Prägnanz zu geben: allein hierin war er durch die zu ſeiner Zeit einzig erſt gekannte Beſchaffenheit der Natur-Hörner und -Trompeten ſo kläglich beſchränkt, daß gerade aus ſeiner Verwendung dieſer Inſtrumente zur Verſtärkung der Holzbläſer diejenigen Verwirrungen hervorgingen, welche wir jetzt eben als unzubeſeitigend dünkende Verhinderung des deutlichen Hervortretens der Melodie empfinden. Dem heutigen Muſiker habe ich nicht nöthig, die hier berührten Übelſtände der Beethoven'ſchen Orcheſter-Inſtrumentation erſt aufzudecken, denn ſie werden von ihm, bei der uns jetzt allgemein geläufig gewordenen Verwendung der chromatiſchen Blechinſtrumente, mit Leichtigkeit vermieden; zu beſtätigen iſt nur, daß Beethoven ſich genöthigt ſah, in entfernten Tonarten die Blechinſtrumente plötzlich abbrechen, oder auch in grellen einzelnen Tönen, wie ſie gerade die Natur der Inſtrumente einzig darbot, völlig ſtörend, und von der Melodie wie von der Harmonie ableitend, mitwirken zu laſſen.

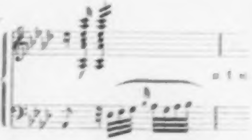
Ich darf es für überflüſſig erachten, den zuletzt bezeichneten Übelſtand durch Vorführung vieler Beiſpiele erſt kenntlich zu machen, und verweiſe dafür ſogleich darauf, wie ich ſelbſt in einzelnen Fällen, wo die durch ihn entſtandenen Störungen des deutlichen Verſtändniſſes der Intentionen des Meiſters mir endlich unerträglich wurden, abzuhelfen ſuchte. Eine ganz von ſelbſt ſich darbietende Abhilfe fand ich darin, daß ich den zweiten Horniſten, wie den zweiten Trompetern, gemeinhin anempfahl, in Stellen wie:



den hohen Ton in der unteren Oktave, also:



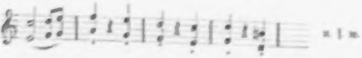
zu blaſen, wie dieß ja den einzig in unſeren Orcheſtern noch verwendeten chromatiſchen Inſtrumenten leicht zur Verfügung ſteht. Bloß durch dieſe Abhilfe fand ich, daß bereits große Übelſtände beſeitigt wären. Weniger leicht fällt es jedoch, da zu helfen, wo die Trompeten, deren Mitwirkung bis dahin Alles dominirte, plötzlich bloß deßwegen abbrechen, weil der Satz, bei übrigens fortdauernder gleichmäßiger Stärke, ſich in eine Tonart verliert, für welche dem Naturinſtrumente kein entſprechendes Intervall mehr zu Gebote ſteht. Als Beiſpiel hierfür verweiſe ich auf den Forte-Satz im Andante der Cmoll-Symphonie:



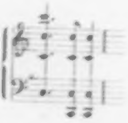
Hier ſetzen die Trompeten und Pauken, welche zwei Takte lang Alles mit ihrer Pracht erfüllen, plötzlich faſt volle zwei Takte aus, treten dann wieder für einen Takt hinzu, um darauf abermals über einen Takt zu ſchweigen. Bei dem Charakter dieſer Inſtrumente iſt es unabweisbar, daß die Aufmerkſamkeit des Zuhörers unwillkürlich auf dieſen, aus rein muſikaliſchen Gründen unerklärbaren, Vorgang in der Farbengebung gelenkt, und damit von der Hauptſache, dem melodiſchen Gange der Bäſſe, abgeleitet wird. Ich glaubte bisher nur dadurch Abhilfe ſchaffen zu können, daß ich jene lückenhaft mitwirkenden Inſtrumente wenigſtens ihrer Pracht beraubte, indem ich ihnen nicht ſtark zu ſpielen anempfahl, was an und für ſich wiederum dem deutlicheren Hervortreten des melodiſchen Ganges der Bäſſe zum Vortheile gerieth. — Im Betreff der höchſt ſtörenden Mitwirkung der Trompeten im erſten Forte des zweiten Satzes der

A dur-Symphonie entſchloß ich mich jedoch mit der Zeit zu einer energiſcheren Abhilfe. Ich ließ hier die beiden Trompeten, die nun doch einmal nach dem von Beethoven ſehr richtig gefühlten Bedürfniſſe mitſpielen ſollten, leider aber durch ihre damalige einfache Beſchaffenheit dieß in der nöthigen Weiſe zu thun verhindert waren, das ganze Thema im Einklange mit den Klarinetten blaſen. Die Wirkung hiervon war ſo vortrefflich, daß keiner der Zuhörer einen Verluſt, ſondern nur einen Gewinn empfand, welcher andererſeits als Neuerung oder Veränderung Niemandem auffiel.

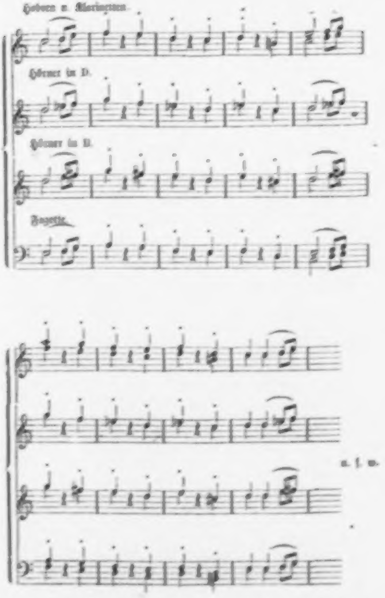
Zu einer gleich gründlichen Abhilfe eines anderartigen, wenn auch ähnlichen Übelſtandes in der Inſtrumentation des zweiten Satzes der neunten Symphonie, des großen Scherzo's derſelben, konnte ich mich bisher noch nicht entſchließen, weil ich ihm immer noch durch rein dynamiſche Hülfsmittel beizukommen verhoffte. Dieß gilt der einmal in C, das zweite Mal in D gegebenen Stelle, welche wir als das zweite Thema dieſes Satzes zu betrachten haben:



Hier iſt es den ſchwachen Holzbläſern, alſo 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten und 2 Fagotten, aufgegeben, gegen die Wucht des in vervierfachter Oktave mit der Figur:

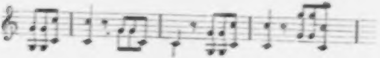


fortgeſetzt im Fortiſſimo ſie begleitenden Streichinſtrument-Quintettes, ein wie in kühnem Übermuthe ſich behauptendes Thema eindringlich aufrecht zu erhalten. Die Unterſtützung, welche ihnen hierbei von den Blechinſtrumenten zu Theil wird, fällt in der zuvor bezeichneten Art ſo aus, daß ſie die Deutlichkeit des Thema's durch lückenhaft eingeführte Naturtöne weit eher ſtört als fördert. Ich rufe einen Muſiker auf, mit gutem Gewiſſen zu behaupten, daß er dieſe Melodie jemals in Orcheſteraufführungen deutlich gehört habe, ja, ob er ſie nur kennen würde, wenn er ſie nicht aus der Lektüre der Partitur oder aus dem Spiele des Klavierauszuges ſich entnommen hätte? In unſeren üblichen Orcheſteraufführungen ſcheint man noch nicht einmal zu dem nächſtliegenden Auskunftsmittel, das *ff* der Streichinſtrumente beträchtlich zu dämpfen, gegriffen zu haben, denn ſo oft ich noch für dieſe Symphonie mit Muſikern zuſammenkam, fuhr hier Alles ſtets mit der wüthendſten Stärke hinein. Auf dieſes Auskunftsmittel war ich ſelbſt jedoch von jeher verfallen, und ich glaubte mir hiervon genügenden Erfolg verſprechen zu dürfen, ſobald ich auf die Wirkung der Anſtrengung verdoppelter Holzbläſer rechnen konnte. Die Erfahrung beſtätigte aber meine Annahme nie, oder nur höchſt ungenügend, weil immer den Holzblasinſtrumenten eine ſchneidige Energie des Tones zugemuthet blieb, die ihrem Charakter, wenigſtens im Sinne der hier angetroffenen Zuſammenſtellung, ſtets zuwider bleiben wird. Ich wüßte, ſobald ich jetzt dieſe Symphonie wieder einmal aufzuführen hätte, gegen das unläugbare Übel des in Undeutlichkeit, wenn nicht in Unhörbarkeit Verſchwindens dieſes ungemein energiſchen Tanzmotives, kein anderes Abhilfsmittel zu verſuchen, als die Zutheilung einer ganz beſtimmten thematiſchen Mitwirkung wenigſtens an die vier Hörner. Dieß wäre vielleicht in der folgenden Weiſe ausführbar:


Hoboen u. Klarinetten.
Hörner in D.
Hörner in D.
Fagotte.
u. ſ. w.

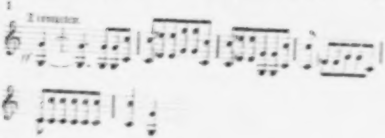
Es wäre nun zu verſuchen, ob die hier angedeutete Verſtärkung der Noten des Thema's genügte, um das Quintett der Streichinſtrumente in dem vom Meiſter vorgezeichneten *ff* die begleitende Figur ausfahren zu laſſen, worauf es andererſeits vorzüglich ankommt; denn der Gedanke Beethoven's iſt hier ganz unverkennbar derſelbe übermüthig ausgelaſſene, welcher bei der Rückkehr des Hauptthema's des Satzes in Dmoll zu dem unvergleichlich wilden Exceſſe führt, wie er je nur durch die originellſten Erfindungen dieſes Einzigen, Wunderbaren zum Ausdruck kommen konnte. Bereits dünkte es mich daher eine ſehr übele Abhülfe, vermöge welcher das Hervortreten der Blasinſtrumente durch ein Zurückhalten der Streichinſtrumente befördert werden ſollte, weil ſie den wilden Charakter der Stelle bis zum Verkennen aufheben mußte. Mein letzter Rath geht demnach dahin, das Thema der Blasinſtrumente ſo lange, und ſei es durch die Trompeten, zu verſtärken, bis es, ſelbſt bei dem energiſchſten Fortiſſimo der Streichinſtrumente, im rechten, durchdringenden Sinne deutlich hervortritt und herrſcht. Bei der Wiederkehr der Stelle in B ſind ja an und für ſich die Trompeten zur Mitwirkung herbeigezogen, leider aber wieder in der Art, daß ſie nur das Thema der Bläſer verdecken, ſo daß ich hier mich abermals genöthigt ſah, den Trompeten, wie den Streichern, eine charakterloſe Mäßigung anzuempfehlen. Bei der Entſcheidung ſolcher Fragen handelt es ſich nur darum, ob man bei der Anhörung eines ähnlichen Muſikwerkes eine Zeitlang von den Intentionen des Tondichters nichts Deutliches wahrzunehmen, oder dagegen das zweckmäßigſte Auskunftsmittel, ihnen gerecht zu werden, vorzieht. Das Auditorium unſerer Konzertſäle und Operntheater iſt hierin allerdings an eine gänzlich unempfundene Entſagung gewöhnt.

Zu der radikalen Abhülfe eines anderen, aus den ſoeben berührten Gründen ebenfalls herrührenden, Übelſtandes in der Inſtrumentation dieſer neunten Symphonie entſchloß ich mich endlich bei der zuletzt von mir geleiteten Aufführung derſelben. Dieſer betrifft die Schreckensfanfare der Blasinſtrumente am Beginne des letzten Satzes: der chaotiſche Ausbruch einer wilden Verzweiflung ergießt ſich hier in ein Schreien und Toben, das Jedem ſofort verſtändlich wird, der ſich dieſe Stelle nach dem Gange der Holzblasinſtrumente im ſchnellſten Zeitmaaße vorführt, wobei ihm ſogleich als charakteriſtiſch auffällt, daß dieſer ungeſtümen Folge von Tönen eine rhythmiſche Taktart kaum zu entnehmen iſt. Soll dieſer Stelle der Dreivierteltakt deutlich aufgedrückt werden, und geſchieht dieß in dem, von der Angſt des Dirigenten gewöhnlich eingegebenen, behutſamen Tempo, welches man, zur Vermeidung des Umwerfens deſſelben, für den Vortrag des darauf folgenden Rezitatives der Bäſſe räthlich hält, ſo muß ſie nothwendig eine faſt lächerliche Wirkung machen. Ich fand nun aber, daß ſelbſt das kühnſte Tempo dieſe Stelle, außerdem daß es den melodiſchen Gang des Uniſono der Blasinſtrumente immer noch im Unklaren ließ, auch von der Feſſel des rhythmiſchen Taktes, welche hier gänzlich abgeſtreift erſcheinen ſoll, nicht befreite. Das Übel lag wiederum in der lückenhaften Mitwirkung der Trompeten, welcher ſelbſt andererſeits nach der Intention des Meiſters durchaus nicht zu entrathen war: dieſe ſchmetternden Inſtrumente, gegen welche die Holzbläſer ſich nur wie andeutend verhalten können, unterbrechen ihre Mitwirkung an dem melodiſchen Gange derſelben in der Weiſe, daß man nur den hieraus entſtehenden Rhythmus:

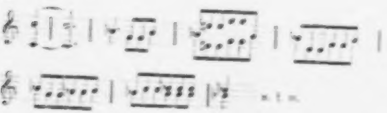


vernimmt, welchen prägnant zu machen jedenfalls gänzlich außer der Abſicht des Meiſters lag, wie dieß die letzte Wiederkehr der Stelle, unter Mitwirkung der Streichinſtrumente, offenbar zeigt. Somit war es hier wiederum nur die beſchränkte Beſchaffenheit der Natur-Trompete, welche Beethoven davon abhielt, ſeine Intention entſprechend auszuführen. Ich griff dießmal, in einer dem Charakter dieſer furchtbaren Stelle ſehr gut entſprechenden Verzweiflung, dazu, die Trompeten den Gang der Holzbläſer vollſtändig mit ausführen zu laſſen, und ließ dieß nach folgender Vorſchrift geſchehen:

1.



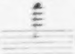
2.

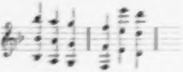


Bei der ſpäteren Wiederkehr der Stelle ſpielten die Trompeter wieder wie das erſte Mal.

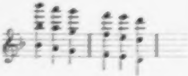
Nun war Licht gewonnen: die furchtbare Fanfare ſtürmte in ihrer rhythmiſchen Chaotik über uns herein, und wir begriffen, warum es endlich zum „Worte" kommen mußte.

Schwieriger, als hier die Abhilfe, d. h. die restitutio in integrum der Intention des Meiſters, zu erlangen war, fiel dieſes aber dort, wo nicht durch Verſtärkung oder Vervollſtändigung, ſondern nur durch ein wirkliches Eingreifen in den Bau der Inſtrumentation, ja ſelbſt der Stimmführung, die melodiſche Abſicht Beethoven's von Undeutlichkeit und Unverſtändlichkeit zu befreien möglich erſcheint.

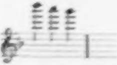
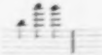
Es iſt nämlich unverkennbar, daß die Beſchränktheit des von Beethoven nach keiner Seite hin prinzipiell erweiterten Orcheſters, bei der allmählich eintretenden gänzlichen Entwöhnung des Meiſters von der Anhörung von Orcheſteraufführungen, dieſen zu einer faſt naiven Nichtbeachtung des Verhältniſſes der wirklichen Ausführung zu dem muſikaliſchen Gedanken ſelbſt brachte. Wenn er, eingedenk der älteren Annahme hierfür, die Violinen in ſeinen Symphonien nie über  hinaus zu ſchreiben ſich für gehalten erachtete, ſo verfiel er, wenn ſeine melodiſche Intention ihn über dieſen Punkt hinaustrieb, auf das faſt kindlich ängſtliche Auskunftsmittel, die darüber liegende Note durch einen Hinabſprung in die tiefere Oktave ausführen zu laſſen, und hierdurch unbeſorgt den melodiſchen Gang zu unterbrechen, ja geradesweges misdeutlich zu machen. Ich hoffe, daß man in allen Orcheſtern bereits darin übereingekommen iſt, im großen Fortiſſimo des zweiten Satzes der neunten Symphonie nicht, wie aus dem einzigen Grunde der ängſtlichen Vermeidung des hohen B in den erſten Violinen die Stelle geſchrieben iſt:



ſondern, wie die Melodie es will:



in den beiden Violinen und der Bratſche zu ſpielen. Auch nehme ich an, daß die erſten Flötenbläſer es jetzt zaglos über ihr Inſtrument vermögen,

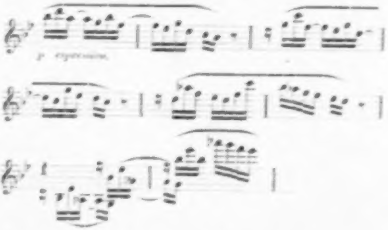
 ſtatt: 

herauszubringen. — Wenn aber hier und in häufig vorkommenden ähnlichen Fällen die Abhülfe ſehr leicht iſt, ſo treten die höchſt bedeutenden Schwierigkeiten, welche zu gründlicheren Abänderungen drängen, namentlich in Bläſerſätzen ein, wo der Meiſter durch die grundſätzliche Umgehung eines Überſchreitens des angenommenen Umfanges eines Inſtrumentes, und in dieſem Falle ganz beſonders der Flöte, entweder zu einer völlig entſtellenden Abänderung des melodiſchen Ganges, oder zu einer ſtörenden Einmiſchung dieſes Inſtrumentes durch Hinzutreten mit nicht in der Melodie enthaltenen Tönen, beſtimmt worden iſt. In dieſer Hinſicht iſt es nun eben vorzüglich die Flöte, welche, ſobald ſie eintritt, als äußerſte Oberſtimme das Melodie ſuchende Gehör unwillkürlich anzieht, und, wenn nun der melodiſche Gang ſich in ihren Noten und deren Folge nicht rein ausdrückt, jenes nothwendig irre führt. Gegen die hier bezeichnete üble Wirkung ſcheint unſer Meiſter mit der Zeit gänzlich achtlos geworden zu ſein: er läßt z. B. von der Hoboe oder der Klarinette im Sopran die Melodie ſpielen, und ſetzt, wie um ihre höhere Lage, welche aber nicht ausreicht, um das Thema ſelbſt in der Oktave mitblaſen zu können, doch mit in das Spiel zu bringen, für die Flöte von der Melodie abliegende Noten darüber, wodurch die nöthige Aufmerkſamkeit auf den Vortrag des tieferen Inſtrumentes zerſtreut wird. Ein ganz anderes Verfahren iſt es, wodurch es dem heutigen Inſtrumental-Komponiſten ermöglicht wird, ein Hauptmotiv in den mittleren und tieferen Lagen unter einem Überbau von höher ſpielenden Inſtrumenten zu intenſiv deutlichem Gehör zu bringen: er verſtärkt dann die Sonorität dieſer tieferliegenden Inſtrumente im entſprechenden Maaße und wählt hierzu einen Komplex derſelben, welcher durch ſeine charakteriſtiſche Verſchiedenartigkeit keine Verwechſelung oder Vermiſchung mit den darüberliegenden Inſtrumenten zuläßt. So ward es mir ſelbſt möglich, z. B. im Vorſpiel zu „Lohengrin“, das vollſtändig harmoniſirte Thema unter den in der Höhe fortſpielenden Inſtrumenten mit Steigerung deutlich hervortreten zu laſſen und gegen jede Bewegung der Oberſtimmen zu behaupten.

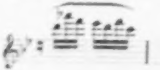
Von dieſem Verfahren, zu deſſen Auffindung der große Beethoven allerdings, wie zu jeder anderen wahrhaften Erfindung nicht minder, erſt hingeleitet hat, iſt jedoch in keiner Weiſe die Rede, wenn die unläugbaren Hinderniſſe für die Verſtändlichkeit der Melodie beſprochen werden, deren Hinwegräumung wir jetzt in das Auge faſſen wollen. Vielmehr iſt es ein ſtörender, wie zufällig nur eingeſtreuter Schmuck, den wir in ſeiner ſchädlichen Wirkung verblaſſen machen möchten. So entſinne ich mich nie den Anfang der achten Symphonie (in F) gehört zu haben, ohne im ſechſten, ſiebenten und achten Takte durch das unthematiſche Hinzutreten der Hoboe und der Flöte über dem melodiſchen Geſang der Klarinette im Erfaſſen des Thema's geſtört worden zu ſein; wogegen die vorangehende Mitwirkung der Flöten in den vier erſten Takten, trotzdem ſie ebenfalls nicht genau thematiſch iſt, das Verſtändniß der Melodie nicht verhinderte, weil dieſe von den ſtark beſetzten Violinen hier im Forte zur eindringlichen Deutlichkeit gebracht worden iſt. Der nur in Holzbläſer-Sätzen ſich zeigende Übelſtand tritt nun aber in einer wichtigen Stelle des erſten Satzes der neunten Symphonie ſo überaus bedenklich hervor, daß ich dieſe jetzt als das hauptſächliche Beiſpiel herausgreife, an welchem ich meinen Gedanken klar zu machen ſuchen will.

Dieß iſt das acht Takte ausfüllende Espressivo der Holzblasinſtrumente gegen das Ende des erſten Theiles des genannten Satzes, welches in der Breitkopf-Härtel'ſchen Ausgabe mit dem dritten Takte der neunzehnten Seite beginnt, und ſpäter mit dem gleichen Takte der dreiundfünfzigſten Seite in ähnlicher Weiſe wiederkehrt. Wer kann behaupten, dieſe Stelle je mit deutlichem Bewußtſein von ihrem melodiſchen Inhalte in unſeren Orcheſteraufführungen vernommen zu haben? Mit dem ihm eigenen genialen Verſtändniſſe hat ſie erſt Liſzt durch ſein wundervolles Klavierarrangement auch der neunten Symphonie in das rechte Licht ihrer melodiſchen Bedeutung geſetzt, indem er von der hier meiſtens ſtörenden Einmiſchung der Flöte abſah, da, wo ſie die Fortſetzung des Thema's der Hoboe in der höheren

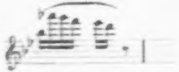
Octave übernahm, dieſe in die tiefere Lage des melodieführenden Inſtrumentes zurückverlegte, und ſo die urſprüngliche Intention des Meiſters vor jeder Mißverſtändlichkeit bewahrte. Nach Liſzt heißen dieſe melodiſchen Gänge nun ſo:



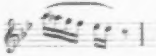
Es dürfte nun zu gewagt und dem Charakter der Beethoven'ſchen Inſtrumentation, in welcher wir ſehr wohl berechtigte Eigenthümlichkeiten zu beachten haben, nicht richtig entſprechend erſcheinen, wollte man die Flöte hier gänzlich auslaſſen, oder ſie nur als uniſone Verdoppelung der Hoboe zur Verſtärkung herbeiziehen. Ich würde daher rathen, die Flötenſtimme in ihren Hauptzügen beſtehen, nur aber durchaus dem melodiſchen Gange ſie treu bleiben zu laſſen, und dem Bläſer aufzugeben, in der Stärke des Tones, ſowie in der Ausdrucksnüance, der Hoboe gegenüber um etwas zurückzuhalten, da wir vor allen Dingen dieſe als prädominirend verfolgen müſſen. Demnach würde die Flöte, in Verbindung mit dem in der höheren Octave gegebenen Gange des fünften Taktes:



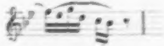
den ſechſten Takt nicht:



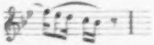
ſondern ſo:



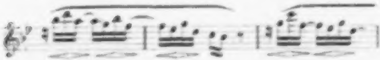
zu ſpielen haben, und hiermit würde der melodiſche Gang korrekter behauptet ſein, als Liſzt, wiederum aus Rückſicht auf die Klaviertechnik, ihn wiedergeben konnte. Wollten wir nun einzig noch den zweiten Takt in der Hoboe dahin abändern, daß ſie, wie dieß im vierten Takte der Fall iſt, den melodiſchen Gang vollſtändig fortſetzt, und demnach:

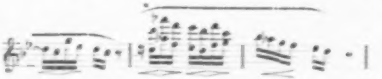


ſtatt:



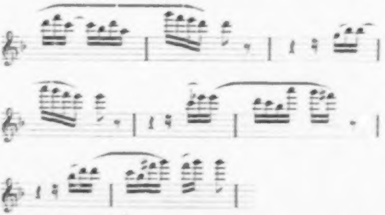
ſpielt, ſo würden wir, um der ganzen Stelle bei ihrem, jetzt ſo gänzlich vernachläſſigten, Vortrage den richtigen, eine entſcheidende Aufmerkſamkeit herausfordernden Ausdruck zu geben, auf die Durchführung folgender, durch ein etwas zurückgehaltenes Tempo zu unterſtützender, Nüancen zu halten haben, wobei es ſich doch nur um die Fortſetzung der eigenen Vortragsbezeichnung des Meiſters handeln würde.



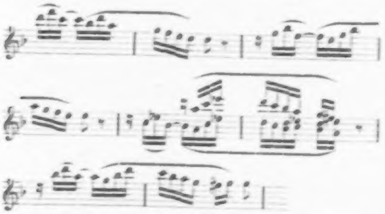


Dem ſiebenten und achten Takte würde dagegen ein ſchön durchgeführtes, ſchließlich ſtark hervortretendes Crescendo zu dem Ausdrucke verhelfen, mit welchem wir uns jetzt auf die ſchmerzlichen Accente des nachfolgenden Cadenzſatzes werfen.

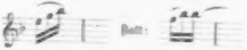
Ungleich ſchwieriger wird es uns aber fallen, die ähnliche Stelle im zweiten Theile des Satzes, wo ſie in veränderter Tonart und Tonlage wiederkehrt, zu gleicher Verſtändlichkeit ihres melodiſchen Gehaltes zu bringen. Hier beſtimmt die, um der jetzt benöthigten höheren Tonlage willen vorzüglich benutzte Flöte, wegen ihres andererſeits nach der Höhe wiederum beſchränkten Umfanges, zu Abänderungen des melodiſchen Ganges, welche ſeine, im dennoch zugleich ausgeſprochenen Sinne der Phraſe verlangte, Deutlichkeit geradeswegs verdunkeln. Halten wir die Flötenſtimme der Partitur



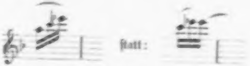
zu dem, aus der Kombination der Hoboe und der Klarinette mit der Flöte ſehr wohl erkenntlichen, melodiſchen Gange, wie er auch der früheren Geſtaltung am Schluſſe des erſten Theiles entſpricht, nämlich:



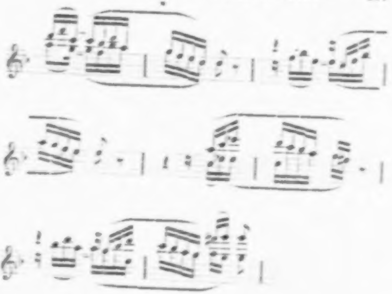
ſo müſſen wir uns entſchließen, eine bedenkliche, weil vom richtigen Erfaſſen der Melodie durchaus ablenkende, Entſtellung des muſikaliſchen Gedankens anzuerkennen. Da hier eine gründliche Reſtitution des letzteren ſehr gewagt erſcheint, weil zweimal ſogar ein Intervall zu vertauſchen wäre, nämlich im dritten Takte der Flöte



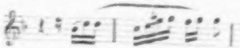
ſowie im fünften



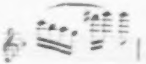
geſetzt werden müßte, ſo ſtand dießmal ſelbſt Liſzt noch von dem kühnen Verſuche ab, und ließ die Stelle als melodiſches Ungeheuer beſtehen, wie ſie Jedem dünkt, der in unſeren Orcheſteraufführungen der Symphonie hier acht Takte lang eine melodiſche Lücke, weil vollſtändige Unklarheit empfindet. Nachdem ich unter dem gleichen Eindrucke ſelbſt wiederholt auf das Peinlichſte gelitten, würde ich mich jetzt, vorkommenden Falles, entſchließen, dieſe acht Takte von Flöte und Hoboe folgendermaaßen ſpielen zu laſſen:



Hierbei würde im vierten Takte die zweite Flöte fortzubleiben haben, die zweite Hoboe würde aber im ſiebenten und achten, zum Theil ergänzend, ſo zu ſpielen haben:



Außer der Beachtung der gleichen Nüancen des Espressivo, wie ſie für dieſe Gänge bereits als erforderlich feſtgeſtellt wurden, wäre dieſes Mal, um dem in jedem zweiten Takte veränderten Melos gerecht zu werden, bereits das drängendere <, ein beſonders hervorzuhebendes molto crescendo aber dem letzten der acht Takte zu geben, durch welches auch der verzweifelte Sprung der Flöte vom G auf das hohe Fis:

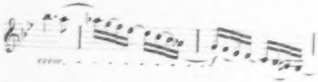


welchen ich hier der ächten Intention des Meiſters für entſprechend halte, den entſcheidenden Ausdruck gewinnen und in das rechte Licht geſetzt werden würde. —

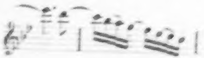
Wenn wir gehörig erwägen, von welcher einzigen Wichtigkeit es bei jeder muſikaliſchen Mittheilung iſt, daß die Melodie, werde ſie uns durch die Kunſt des Tondichters auch oft nur in ihren kleinſten Bruchtheilen vorgeführt, unabläſſig uns gefeſſelt halte, und daß die Korrektheit dieſer melodiſchen Sprache in gar keiner Hinſicht der logiſchen Korrektheit des in der Wortſprache ſich gebenden begrifflichen Gedankens nachſtehen darf, ohne uns durch Undeutlichkeit ebenſo zu verwirren, wie ein unverſtändlicher Sprachſatz dieß thut, ſo müſſen wir erkennen, daß nichts der ſorgfältigſten Mühe ſo werth iſt, als die verſuchte Aufhebung der Unklarheit einer Stelle, eines Taktes, ja einer Note in der muſikaliſchen Mittheilung eines Genius', wie des Beethoven's, an uns; denn jede, noch ſo überraſchend neue Geſtaltung eines ſolchen urwahrhaftigen Weſens entſpringt einzig dem göttlich verzehrenden Drange, uns armen Sterblichen die tiefſten Geheimniſſe ſeiner Weltſchau unwiderleglich klar zu erſchließen. Wie man alſo einer dunkel erſcheinenden Stelle eines großen Philoſophen nie vorübergehen ſoll, ehe ſie nicht deutlich verſtanden worden iſt, und wie man, wenn dieß nicht geſchieht, beim Weiterleſen durch zunehmende Unachtſamkeit in das Misverſtändniß des Lehrers gerathen muß, ſo ſoll man über keinen Takt einer Tondichtung, wie der Beethoven's, ohne deutliches Bewußtſein davon hinweggleiten, es ſei denn, daß es uns nur darauf ankomme, zu ihrer Aufführung etwa ſo den Takt zu ſchlagen, wie dieß gemeinhin von unſeren wohlbeſtallten akademiſchen Konzertdirigenten geſchieht, von deren Seite ich mich aber trotzdem darauf gefaßt mache, wegen meiner ſoeben mitgetheilten Vorſchläge als eitler Frevler an der Heiligkeit des Buchſtabens behandelt zu werden.

Trotz dieſer Befürchtung kann ich es aber nicht unterlaſſen, an einigen Beiſpielen noch den Nachweis deſſen zu verſuchen, daß durch eine wohl überlegte Abänderung der Schreibart hie und da dem richtigen Verſtändniſſe der Intention des Meiſters förderlich geholfen werden kann.

In dieſem Bezug habe ich zunächſt noch einer, der Intention nach richtigen, in der Ausführung jedoch eben dieſe Intention unklar machenden dynamiſchen Vortrags-Nüance zu erwähnen. Die ergreifende Stelle des erſten Satzes (S. 13 der Härtel'ſchen Ausgabe):



wird ſogleich darauf in zweimaliger Verlängerung des melodiſchen Gedankens der erſten beiden Takte ausgeführt, wonach das *crescendo* ſich über ſechs Takte vertheilt, von denen der Meiſter die zwei erſten Takte von einem Theile der Blasinſtrumente durchaus nur im *piano* ſpielen, und erſt vom dritten Takte an mit hinzutretenden neuen Bläſern im hier beginnenden *crescendo* ausführen läßt, worauf jetzt der dritte Einſatz deſſelben melodiſchen Ganges von den dominirenden Streichinſtrumenten aufgenommen, und mit entſcheidend zunehmender Stärke dem mit dem ſiebenten Takte eintretenden *fortissimo* zugeführt wird. Ich habe nun gefunden, daß das mit dem zweiten Einſatze der Bläſer zugleich auch für die mit der Gegenbewegungs-Figur aufſteigenden Streichinſtrumente vorgeſchriebene *crescendo* der geforderten entſcheidenden Wirkung des *più crescendo* der Violinen

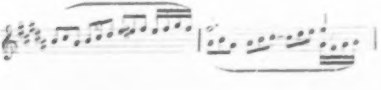


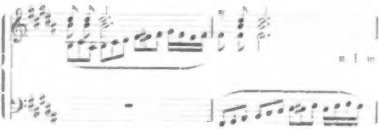
des dritten Einſatzes ſchädlich ward, da es die Aufmerkſamkeit zu früh von dem, in den Blasinſtrumenten hiergegen zu ſchwach behaupteten, vorzüglichen melodiſchen Gedanken ablenkte, zugleich auch dem thematiſchen Auftritte der Violinen das charakteriſtiſche Merkmal dieſes Ganges, eben das erſt noch folgende crescendo, erſchwerte. Dieſem, hier nur noch zart ſich bemerklich machenden Übelſtande wäre allerdings durch dasjenige diskrete poco crescendo, welches leider unſeren Orcheſterſpielern faſt noch ganz unbekannt iſt, dem più crescendo aber nothwendig vorauszugehen hat, vollſtändig abzuhelfen, weßhalb ich dieſe ſo wichtige dynamiſche Vortragsnüance, durch ausführliche Beſprechung dieſer Stelle, zur beſonderen Übung und Aneignung empfohlen haben wollte.

Selbſt mit der ſorgfältigſten Beachtung der hiermit gegebenen Vorſchrift würde aber in den, im letzten Theile deſſelben erſten Satzes wieder vorkommenden Stellen, der übelen Folge der verfehlten Intention des Meiſters nicht abzuhelfen ſein, weil hier das dynamiſche Misverhältniß der abwechſelnden Inſtrumentalkomplexe die Abhilfe durch zarte Behandlung der vorgeſchriebenen Nüancen bis zur Unmöglichkeit erſchwert. Dieß gilt zunächſt den zwei erſten Takten der ähnlichen Stelle auf S. 47 der Partitur, wo die erſte Violine mit ſämmtlichen Streichinſtrumenten ſofort bereits in einem crescendo zu ſpielen hat, welches die darauf mit dem entſprechenden Gange folgende Klarinette mit geeigneter Stärke und Steigerung fortzuführen außer Stande iſt: hier mußte ich mich zu einer vollſtändigen Aufgebung des crescendo für die beiden erſten Takte entſchließen, um dieſes erſt für die zwei folgenden Takte den Blasinſtrumenten, und zwar zur energiſcheſten Ausführung, zu empfehlen, wobei es dießmal, da es zudem bereits mit dem folgenden fünften Takte zum wirklichen forte führt, auch von den Streichinſtrumenten rückhaltslos unterſtützt werden konnte. Aus denſelben Gründen des dynamiſchen Misverhältniſſes der Inſtrumentalkomplexe, müſſen dann bei der, mit dem letzten Takte der S. 59 eintretenden, abermaligen Wiederkehr der ähnlichen Stelle die erſten zwei Takte durchaus piano, die beiden folgenden von den Bläſern mit ſtarkem, von den Streichinſtrumenten aber mit ſchwächerem crescendo, und von dieſen dann erſt die zwei letzten Takte vor dem forte mit drängendem Anwachſen der Stärke geſpielt werden.

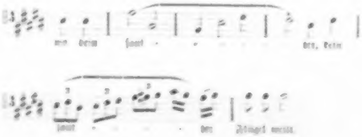
Da ich mich über den Charakter der Beethoven'ſchen Vortrags-Nüancen, ſomit über die mir richtig erſcheinende Art der Ausführung derſelben nicht weiter zu verbreiten gedenke, und mein Urtheil hierüber dadurch genügend ausgeſprochen zu haben glaube, daß ich mit der ſoeben bewieſenen umſtändlichen Sorgfalt meine Gründe für eine in ſeltenen Fällen mich nöthig dünkende, Motivirung der vorgeſchriebenen Nüancen zu rechtfertigen mich bemühte, wünſchte ich in dieſem Betreff eben nur noch feſtgeſtellt zu wiſſen, daß der Sinn dieſer Vortragsbezeichnungen ſo gründlich als das Thema ſelbſt zu ſtudiren ſei, weil in ihnen oft erſt die Anleitung zum richtigen Verſtändniſſe der Intention des Meiſters bei der Konzeption des muſikaliſchen Motives ſelbſt liegt. Auch hole ich hiermit nach, daß, wenn ich in meiner früheren Abhandlung „über das Dirigiren“ einer entſprechenden Motivirung des Beethoven'ſchen Zeitmaaßes das Wort redete, ich hiermit ganz gewiß nicht die witzige Manier empfohlen haben wollte, mit welcher, wie mir dieß ernſtlich verſichert worden iſt, ein Berliner Oberkapellmeiſter bei der Direktion jener Symphonien verfährt: hier ſollen gewiſſe Stellen, um ſie piquant zu machen, ein Mal forte, das andere Mal, wie im Echo, piano, ein Mal langſamer, das andere Mal ſchneller geſpielt werden; an welche Späße, wie man ſie z. B. in der Partitur der „Regimentstochter“, oder der „Martha“, bei guter Gelauntheit des Kapellmeiſters anbringt, ich allerdings nicht gedacht hatte, als ich meine ſchwierig zu erklärenden Forderungen zu Gunſten des richtigen Vortrages Beethoven'ſcher Muſik aufſtellte.

Aus eben dem angeführten Grunde für alle meine Bemühungen in dem Sinne einer wahrhaftigen Verdeutlichung der Intentionen des Meiſters, habe ich dagegen ſchließlich noch eine äußerſt ſchwierige Stelle des Solo-Quartettes der Sänger zu beſprechen, in welcher ich erſt nach langer Erfahrung den Übelſtand aufgefunden habe, der ſie, die an und für ſich ſo wundervoll entworfen iſt, bei jeder Ausführung einer wahrhaft erfreulichen Wirkung beraubt. Es iſt dieß die letzte Sologeſangs-Stelle am Schluſſe der Symphonie, das berühmte H dur: „wo dein ſanfter Flügel weilt“. Daß dieſe gewöhnlich, ja immer verunglückt, hat ſeinen Grund nicht in der Schwierigkeit des hoch aufſteigenden Ganges des Sopranes am Schluſſe, ſowie etwa in der nicht unleichten Intonation des ♯D im vorletzten Takte der Altſtimme: dieſe Schwierigkeiten werden einerſeits durch eine mit leicht anſprechender Höhe begabte Sopraniſtin, ſowie andererſeits durch eine ſehr muſikaliſche, und von dem Bewußtſein des harmoniſchen Falles geleitete Altſängerin, vollſtändig befriedigend gelöſt. Dagegen liegt die nur durch radikale Abhilfe zu beſeitigende Verhinderung einer reinen und ſchönen Wirkung dieſes Satzes in der Tenorſtimme, welche durch eine unzeitig eintretende figurirte Bewegung einerſeits die Deutlichkeit des Geſammtvortrages beeinträchtigt, andererſeits aber eine unter allen Umſtänden ermüdende Aufgabe ſich zugetheilt ſieht, welcher ſie nach jedem Geſetze einer zweckmäßigen Reſpiration nicht entſprechen kann, ohne in ein beängſtigendes Abmühen zu gerathen. Betrachten wir die Stelle näher, ſo löſt ſich vom Eintritte des Quartſextaccordes, mit der Vorzeichnung H dur (S. 264 der Partitur) der feſſelnde melodiſche Gehalt derſelben in einen figurirten Gang des Sopranes auf, welchen, nach der Tiefe zu abwechſelnd, Alt, Tenor und endlich Baß, mit freier Imitation fortſetzen. Denken wir uns die dieſen melodiſchen Gang nur begleitenden Stimmen hinweg, ſo vernehmen wir die Intention des Meiſters deutlich folgendermaaßen ſich ausdrücken:

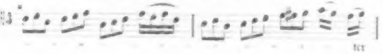


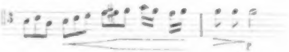


Nun ſekundirt aber bereits im zweiten Eintritte der Tenor dem figurirten Gange des Altes vollſtändig in Sexten und Terzen, wodurch ſein darauf im dritten Takte mit der Fortſetzung der Melodie erfolgender Eintritt nicht nur ſeine Bedeutung, ſondern auch ſeine Wirkung auf das von ihm zuvor bereits zur Aufmerkſamkeit auf ihn gelenkte Gehör verliert, welches jetzt des Anreizes verluſtig geht, den hier die im Tenor wiedererſcheinende melismiſche Figur des Soprans gewähren ſoll. Nicht nur aber, daß die melodiſche Intention des Meiſters hierdurch undeutlich wird, ſondern daß der Tenoriſt die zwei figurirten Takte hinter einander nicht mit der Sicherheit bewältigen kann, wie ihm dieß mit der Figur des zweiten Taktes allein durchaus unſchwer fallen würde, ſchadet der Wirkung dieſer herrlichen Stelle. Ich habe mich daher, nach reiflicher Ueberlegung, entſchloſſen, dem Tenor künftighin die ſeinem Haupteintritte vorangehende, in der Sekundirung der Altſtimme beſtehende, ſchwierige Figuration zu erſparen, indem ich ihm nur die weſentlichen harmoniſchen Noten derſelben zutheile; demgemäß er dann ſo ſingen würde:

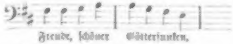


Ich bin überzeugt, daß jeder Tenoriſt, der ſich bisher mit dieſer Stelle erfolglos abquälte, wenn er ſtatt deſſen ſingen mußte, mir ſehr dankbar ſein, und nun deſto ſchöner den ihm wirklich gehörenden melodiſchen Gang vortragen wird, welchem er nach meinem Rathe folgende dynamiſche Nüance angedeihen läßt, um ihren richtigen Ausdruck ganz in ſeine Gewalt zu bekommen.

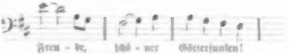




Zum guten Ende erwähne ich nur, ohne dieſes weiter zu motiviren, daß ich den vortrefflichen Sänger Betz, als er bei der zuletzt von mir geleiteten Aufführung der neunten Symphonie das Baryton-Solo mit freundſchaftlichem Eifer übernommen hatte, mühelos dazu beſtimmte, ſtatt:



mit Anſchluß an den vorangehenden Takt zu ſingen:



Unſeren akademiſchen Sängern der gediegenen engliſchen Oratorien-Schule bleibe es dagegen überlaſſen, in alle Zukunft mit gehöriger Korrektheit, ihre „Freude" zweiviertelweiſe loszuwerden.

Sendſchreiben und kleinere Aufſätze.

I.

Brief

über das Schauſpielerweſen an einen Schauſpieler

Geehrter Herr!

Durch die neulich erfolgte Veröffentlichung meiner Abhandlung „übe Schauſpieler und Sänger" iſt mir der Stoff zu einer Mittheilun an Ihren Almanach ſo weſentlich verkürzt, daß ich für ein Schreibe an Sie, wie Sie es wünſchen, wohl nur den Ausdruck meiner Theilnahme für Ihr erfreuliches Unternehmen übrig behalte. Hiermit wil ich andererſeits gewiß nicht geſagt haben, daß ich jene Abhandlung für ſo erſchöpfend ausgearbeitet hielte, daß nicht Vieles zu ihrer Ergänzung nachgetragen werden könnte: nie jedoch konnte es meine Abſicht ſein, über ein Thema, wie das mit dem obigen Titel bezeichnete, mich allſeitig erſchöpfend auszulaſſen, wogegen es mir immer nur daran gelegen ſein durfte, mein großes Hauptthema nach allen Seiten hin darzuſtellen, um es von den verſchiedenſten Seiten her einer richtigen Beurtheilung übergeben zu wiſſen. Dieſes Mal habe ich mich denn an die unmittelbarſten Theilhaber des Bühnenkunſtwerkes, welches ich im Sinne habe, gewendet, und hierbei die Intereſſen derſelben ſo weit berührt, als mir es erſprießlich dünken mußte, um ſie zu einer Vereinigung des ihrigen mit meinem umfaſſenden Haupt-Intereſſe zu beſtimmen.

Der weiſen Enthaltſamkeit, welche mich hierbei leitete, möchte ich mich nun nicht etwa aus Eitelkeit begeben, indem ich durch Ihre Aufforderung mich verführen ließe, über ſolche Seiten des Schauſpielerweſens, in welche ich durch Erfahrung keinen klaren Einblick gewonnen habe, mich vernehmen zu laſſen. So iſt es mir, vermöge meiner Intuition, wohl gelungen, mich gänzlich in die Natur des Mimen zu verſetzen, jedoch nur für den Zuſtand, in welchen er bei der Darſtellung durch ſeine geglückte Selbſtentäußerung gerieth: für ſein Weſen außerhalb dieſes Zuſtandes mußte mir ein deutliches Verſtändniß durch Aſſimilation noch abgehen. Ich glaube aber, daß gerade hier der Punkt anzutreffen iſt, welcher den für das Gedeihen des Schauſpielerweſens ernſtlich Beſorgten der wichtigſten Betrachtung werth erſcheinen dürfte.

Was iſt der Schauſpieler außer dem Zuſtande der Ekſtaſe, welcher andererſeits das ganze Leben und Trachten des Schauſpielers einzig erklären und rechtfertigen ſoll?

Das Schickſal der europäiſchen Kultur hat es gefügt, daß Kunſtverrichtungen, welche urſprünglich in ſeltenen feſtlichen Fällen jedem Gebildeten geläufig waren, zur täglichen Lebensaufgabe eines Standes geworden ſind. Auf den erſten Blick ſollte es erhellen, daß hier ein großer Misbrauch ſich herausgebildet habe, nämlich eine misbräuchliche Verwendung und überſpannende Abnutzung einer durchaus exzentriſchen Befähigung. Das nothwendigſte Ergebniß hiervon iſt jedenfalls die Degradirung der täglich verlangten Kunſtverrichtung durch Abſtumpfung und Schwächung der Kraft des ekſtatiſchen Zuſtandes, in welchem jene vor ſich gehen ſoll: da freie Männer zu ſolchem Misbrauche ſich herzugeben nicht wohl geſonnen ſein konnten, erſehen wir denn auch, daß es Sklaven waren, welche man endlich zum Hiſtrionendienſte abrichtete. Ihrer Beliebtheit willen freigelaſſene Sklaven waren es, welche die Welt bis auf die Zeiten durchzogen, in welchen die Stände ſich neu gemiſcht hatten, aus denen nun recht gut auch ein ganz ernſthafter Schauſpielerſtand hervortreten konnte. Es wird uns nun ſehr intereſſiren müſſen, von wahrhaft gebildeten Mitgliedern deſſelben beſonnene Urtheile über ihren Stand kennen zu lernen, der es, wie ich dieß zuvor bemerkte, ſchwierig, ja unmöglich iſt, ſelbſt durch die lebhafteſte Phantaſie ſich in die Seele des eben noch nicht, oder überhaupt gar nicht in Ekſtaſe tretenden Schauſpielers zu verſetzen.

Hiermit beziehe ich mich keinesweges auf die, ſtillen oder beſchränkten Menſchen eigene, Scheu vor allem ſogenannten öffentlichen Auftreten: dieſe iſt einem Jeden überwindbar, ſobald er im beſtimmten Falle vom rechten Geiſte ſich getrieben fühlt, für ſeine höchſte Wahrhaftigkeit Zeugniß abzulegen. Vielmehr berufe ich mich auf die allerkühnſten Charaktere, welche in die kindiſcheſte Verlegenheit gerathen würden, wollte man ihnen zumuthen, im Gewande und in der Maske eines Anderen, ſomit perſönlich eigentlich verborgen, ſich dem Gefallen oder Misfallen eines Publikums vorzuführen. Was nun hier die Ekſtaſe der künſtleriſchen Selbſtentäußerung ohne alle Skrupel der Perſönlichkeit ermöglicht, ſoll in Wirklichkeit aber von Mitgliedern eines Standes geleiſtet werden, welchen, wie wir nothgedrungen annehmen müſſen, dieſe Ekſtaſe höchſt ſelten, gemeiniglich aber niemals ankommen kann. Hier ſtehen wir Laien vor einem recht eigentlich Unverſtändlichem, was uns immer mit einer gewiſſen Scheu vor dem Schauſpielerweſen erfüllen wird.

Wir müſſen annehmen, daß die allergrößte Mehrzahl der Mimen unſerer Theater nie dazu gelangt, ſich gänzlich in den darzuſtellenden Charakter zu verſetzen; daß den Meiſten ſomit immer nur ihre eigene Perſon übrig bleibt, welche ſie in einer, unter dieſer Vorausſetzung betrachtet, lächerlichen Verkleidung dem Gefallen des Publikums bloßſtellen. Welches iſt nun das innere Verhalten des Mimen zu einer künſtleriſchen Verrichtung, deren Sinn ihm nur in dem Lichte einer von Anderen zweckmäßig befundenen Verkleidung aufgehen kann? Und welcher Verkleidung?

Es giebt vielleicht wenig Grauenhafteres für uns Laien der heutigen Zeit, als ein Beſuch der Garderoben unſerer Schauſpieler vor dem Beginn einer Theatervorſtellung, namentlich wenn wir dort etwa einen Freund aufſuchen, mit welchem wir kurz zuvor noch auf der Straße verkehrten. Am mindeſten abſchreckend wirken hier noch die grauſamen, alten oder krüppelhaften Maſken, wogegen die jugendlichen Helden und Liebhaber mit ihren falſchen Locken, verführeriſch gemalten Geſichtern und überzierlich ausſtaffirten Anzügen, uns zu wahrhaftem Entſetzen bringen können. Von dem übermäßig beklemmenden Eindrucke, der mich bei ſolchen Gelegenheiten jedesmal befiel, konnte mich nur ein plötzlich eintretender Zauber befreien: es geſchah dieß, wenn ich aus der Entfernung das Orcheſter vernahm. Da belebten ſich die faſt ſtockenden Pulſe: Alles entrückte ſich vor mir ſchnell in die Sphäre der Wunderträume; der ganze Höllenſpuk ſchien mir erlöſt: denn nun ſah das Auge nicht mehr die ſchreckliche Deutlichkeit einer durchaus unverſtändlichen Realität.

Ich muß mir nun denken, daß ein ähnlicher Zauber auf den wirklich begabten Schauſpieler einwirke, ſobald er, auch ohne von dem Elemente der Muſik getragen zu ſein, die zugerichtete Scene beſchreitet und endlich durch die auf ihn gehefteten Blicke des Publikums in der Weiſe faſcinirt wird, daß er in den Zuſtand geräth, in welchem er ſich das Bewußtſein ſeiner realen Lage entnommen fühlt. Immerhin iſt aber für dieſen Fall anzunehmen, daß außer dieſer Faſcination noch etwas Anderes wirke, nämlich das Objekt ſeiner Darſtellung ſelbſt, zu deſſen getreueſter Widerſpiegelung der Schauſpieler, durch die Geſpanntheit des Publikums hierauf, eben erſt aufgefordert wird. Gewiß kommt es hier auf die Würdigkeit dieſes Objektes an, ohne welche jene Faſcination wiederum nichts Würdiges aus dem ekſtatiſchen Zuſtande des Mimen hervortreiben könnte: es muß ſich hier um eine ideale Wahrhaftigkeit handeln, welche die Nichtigkeit der Realität des ſo oder ſo koſtümirten und bemalten Schauſpielers in dieſer oder jener Umgebung von beleuchteten Couliſſen und Proſpekten gänzlich aufhebt.

Wie befindet ſich nun der Schauſpieler, der in jene Wahrhaftigkeit nicht eintritt, und welchem dieſer ſchmähliche Apparat, nebſt einem davor lauernden Publikum, die einzige ſeinem Bewußtſein vorſchwebende Realität bleibt? Kann hier Pflichtgefühl ausreichen, um eine ebenſo frivole wie lächerliche Lage dem Bewußtſein zu entrücken? Hierauf wird allerdings von Denjenigen gerechnet, welche mit Schauſpielern in der Weiſe Kontrakte abſchließen, wie die Sklavenhalter der römiſchen Hiſtrionenbanden ihre Aktoren einfach durch Kauf an ſich brachten. Was kann hier die Erfüllung der Pflicht aber Anderes bewirken, als eine vollſtändige Entwürdigung des Menſchen?

Während ich mir die Würde des Schauſpielers ſomit einzig nur durch die Würdigkeit der im dramatiſchen Spiele von ihm zu löſenden Aufgabe ausgedrückt denken kann, weil der Charakter dieſer Aufgabe ihn allein dem gemeinen Bewußtſein ſeiner Lage zu entheben, und durch Begeiſterung ihn außer ſich zu ſetzen vermag, bleibt allen Denjenigen, welche von dem anderen Zuſtande, in welchem es zu dieſer Enthebung und Erhebung nicht kommt, keine Erfahrung haben können, die Vorſtellung des ſchauſpieleriſchen Weſens, ſobald ſie ihm nicht nur den Trieb der Eitelkeit und Gefallſucht unterlegen wollen, ſehr ſchwer erklärlich. Wenn wir vermuthen, daß es hier bei einigermaaßen wohlgeſinnten Schauſpielern zu einer Miſchung von allen Motiven, welche dem Theater zutreiben und in ihm feſthalten können, kommen müſſe, ſo wird es dagegen an einem ernſtlich nachdenkenden Schauſpieler ſelbſt ſein, uns über dieſe Miſchung, deren Wirkung auf das Gemüth wir uns faſt als von einem verführeriſchen Reize vorſtellen müſſen, genügende Aufklärung zu geben. Ich glaube, uns würde auf dieſem Wege dann eine Nöthigung zur ſtrengſten Reinigung jener Motive aufgehen, wie ſie gewiß einzig durch Ausbildung des rein künſtleriſchen Elementes des Schauſpielerweſens bewirkt werden könnte. Hieran iſt durch die Errichtung von Theaterſchulen gedacht worden, wobei man von dem irrigen Gedanken ausging, man könne die Schauſpielkunſt lehren. Ich glaube vielmehr, nur die wirklichen Schauſpieler könnten ſich unter ſich ſelbſt belehren, wobei ſie die hartnäckige Weigerung, ſchlechte Stücke, d. h. ſolche, welche ſie an dem Eintritte in jene einzig ihre Kunſt adelnde Ekſtaſe verhinderten, zu ſpielen, von vornherein am beſten unterſtützen würde. Gewiß würden wir hierfür nicht etwa nur die abſolute Klaſſizität der Stücke in das Auge zu faſſen haben, ſondern wir würden unſeren Sinn für diejenigen Produkte der dramatiſchen Litteratur zu ſchärfen haben, welche aus einer richtigen und lebendigen Erkenntniß des Weſens der Schauſpielkunſt, und hier vor Allem mit Berückſichtigung des Charakters des deutſchens Weſens derſelben, hervorgegangen ſind.

Auch dafür, wie die Schärfung dieſes Sinnes zu erreichen ſei, möchte ich mich noch getrauen Ihnen einen Rath zu geben. Üben Sie ſich im Improviſiren von Scenen und ganzen Stücken. Unſtreitig liegt im Improviſiren der Grund und Kern aller mimiſchen Begabung, alles wirklichen Schauſpielertalentes. Der dramatiſche Autor, welcher nie zu der Vorſtellung gelangt iſt, welche Kraft ſeinem Werke inne wohnen würde, wenn er es durchaus nur improviſirt vor ſich aufgeführt ſehen könnte, hat auch nie wirklichen Beruf zur dramatiſchen Dichtkunſt in ſich empfinden können. Der geniale Gozzi erklärte es geradezu für unmöglich, gewiſſe Charaktere ſeiner Stücke in Proſa, noch weniger in Verſen für die Darſtellung vorzuſchreiben, und begnügte ſich damit, ihnen nur den Inhalt der Scenen anzugeben. Mag bei ſolchem Verfahren auch auf die erſten Anfänge der dramatiſchen Kunſt zurückgegangen ſein, ſo ſind dieß aber eben die Anfänge einer wirklichen Kunſt, auf welche bei ihrer ferneren Ausbildung immer zurückgetreten werden können muß, wenn ſich der Boden der Kunſt nicht in weſenloſe Künſtlichkeit auflöſen ſoll.

Die Übungen, welche ich Ihnen hier in flüchtiger Andeutung anempfehle, würden bei energiſcher Pflege den ſchauſpieleriſchen Genoſſenſchaften ſehr bald auch Diejenigen unter ſich herausfinden laſſen, welche, weder durch wirkliche Anlagen dazu befähigt, noch auch durch einen wahrhaften Trieb dahin geleitet, ſich unter ihnen eingefunden haben. Dieſe ſtreng von ſich auszuſondern, würde aber eine Hauptangelegenheit der Genoſſenſchaften ſein müſſen; denn jede Fälſchung, und ſomit jede Herabwürdigung einer Kunſt iſt von Denen zu erwarten, welche ſich ohne Beruf in ihre Ausübung einmiſchen.

Sie ſelbſt, geehrter Herr, ſind nun um ferneren Aufſchluß darüber gebeten, wie die von uns gemeinten Unberufenen auch von derjenigen Seite her zu erkennen wären, welche, wie ich oben ſagte, meiner Erfahrung abliegt. Sollten Sie dann von innen her, auf dem von mir angedeuteten Wege, zu einer allgemeinen Aufdeckung derjenigen Elemente, welche dem Schauſpielerweſen ſo ungemein ſchädlich ſind, gelangen können, ſo würde endlich wohl auch der Weg ſich zeigen, auf welchem aus dem Schauſpielerſtande heraus eine glückliche Regeneration vor ſich gehen könnte. Wo in der offiziellen Leitung der Angelegenheiten Ihres Standes Alles ſo übel ſteht, wie mir dieß aufgegangen iſt, kann nur auf dieſem inneren Wege zu einem Heile zu gelangen ſein, welches von Niemand ſchmerzlicher erſehnt wird, als von Demjenigen, welcher ſeine Anſichten hierüber Ihnen an anderen Orten genügend zu erkennen gegeben hat, und als welchen ich mich Ihnen ſelbſt achtungsvoll empfehle.

Bayreuth, 9. Nov. 1872. Richard Wagner.

II.

Ein Einblick in das heutige deutſche Opernweſen.

Eine Reiſe, welche ich kürzlich durch die weſtliche Hälfte Deutſchlands ausführte, um mir von dem Beſtande der dort anzutreffenden Opern-Perſonale eine jetzt mir ſo nöthige Kenntniß zu verſchaffen, bot mir zu mancherlei Beobachtungen des künſtleriſchen Standpunktes, auf welchem ich die bezüglichen Theater überhaupt antraf, ſo genügende Veranlaſſung, daß ich meinen Freunden mit der Mittheilung der Ergebniſſe derſelben nicht unwillkommen zu ſein hoffen darf.

Seit längeren Jahren ohne alle Berührung mit den Theatern geblieben, ſomit in völlige Unbekanntſchaft mit den gegenwärtigen Leiſtungen derſelben gerathen, geſtehe ich das Bangen gern ein, mit welchem mich die Nöthigung zur Erneuerung einer Prüfung dieſer Leiſtungen meinerſeits erfüllte. Gegen den Eindruck, welchen die Entſtellung und Verſtümmelung meiner eigenen Opern in ihren Aufführungen auf mich machen würde, hatte ich mich im Voraus durch längſt geübte Reſignation geſtählt: was ich von unſeren muſikaliſchen Dirigenten auf dieſem Felde der dramatiſchen Muſik zu erwarten hatte, wußte ich zur Genüge, nachdem ich mir über ihre Leiſtungen im Konzertſaale klar geworden war. Hier wurden meine üblen Erwartungen aber wieder dadurch überboten, daß ich die gleiche Unfähigkeit, das Richtige in der Ausführung zu treffen, in jeder Gattung der

Opernmuſik von Seiten unſerer Dirigenten bewährt fand, in der Mozart's ſowohl wie in der Meyerbeer's, was ſich mir dann einfach daraus erklärte, daß dieſen Herren zunächſt jedes Gefühl für dramatiſches Leben, hiermit verbunden aber auch jeder, ſelbſt ganz gemeine, Sinn für die Beachtung der Bedürfniſſe der Sänger abgeht. Einmal hörte ich meinen armen Tannhäuſer das Zeitmaaß ſeines Venusliedes, als er es in der Sängerhalle der Wartburg mit übermüthiger Herausforderung ertönen läßt, in der Art überjagen, daß die entſcheidende Phraſe: „zieht in den Berg der Venus ein!“ gänzlich unverſtanden, ja ungehört blieb, worauf denn das allgemeine Entſetzen nicht minder unerklärt bleiben mußte. Dagegen erlebte ich, daß einem rüſtigen jungen Sänger als Leporello das tempo di minuetto, auf welches ſeine berühmte Arie ausgeht, der Maaßen verſchleppt wurde, daß ihm Athem und Ton nirgends ausreichte, was aber vom Dirigenten gänzlich unbemerkt blieb. Überjagen und Verſchleppen, hierin beſteht die überwiegende Thätigkeit des Dirigenten bei ſeiner Betheiligung an einer Opernaufführung, welche er, wenn es nicht gerade ein Werk Mozart's oder der „Fidelio“ iſt, außerdem durch unverſchämtes Zuſammenſtreichen zu der von ihm vermutheten richtigen Wirkung vorbereitet.

Dem gebildeten Zuhörer, der ſich einmal in ſolch' eine Opernaufführung verirrt, wird es unbegreiflich, wie man gerade an das Theater nur immer ſolche Muſiker zieht, welche nicht nur von einem richtigen Verhalten zu der Aufgabe der Sänger gar keinen Begriff haben, ſondern außerdem auch der Litteratur der Opernmuſik völlig fremd ſind. In dem kleinen Theater zu Würzburg traf ich eine Vorſtellung des „Don Juan“ an, welche mich einerſeits durch die meiſtens tüchtigen Stimmen, geſunde Ausſprache und guten Naturanlagen der Sänger, andererſeits durch einen ehrenwerthen Taktſchläger am Dirigentenpulte überraſchte, deſſen angelegentlichſte Sorge es zu ſein ſchien, mir zu zeigen, was ſeine Sänger auch bei durchgehends unrichtigem Tempo zu leiſten vermöchten. Ich erfuhr, der Herr Direktor habe dieſen Mann aus Temesvar mitgebracht, wo er ihn einer Militairkapelle, mit welcher er am Orte ſehr beliebte Gartenkonzerte arrangirte, entführt hatte. Hierin lag doch einige Raiſon; denn daß andererſeits der Herr Direktor gerade von den Bedürfniſſen der Oper etwas verſtehe, wird der Würzburger Magiſtrat, wenn er nach einem finanziell taktfeſten Pächter ſeines Theaters ſich umſieht, gerade nicht in Forderung ſtellen. Aber es begegnet, daß ein ſeiner litterariſchen Auslaſſungen wegen an ein bedeutendes Hoftheater als Direktor berufener Rigoriſt, um etwas Bedeutendes auch in der Oper zu leiſten, ſich einen Muſiker beſonders auswählt, welcher in ſeiner Vaterſtadt, wo er aus patriotiſchen Rückſichten an das Dirigentenpult geſtellt worden war, eine Reihe von Jahren über bewährt hatte, daß er überhaupt nie das Taktſchlagen, gut oder ſchlecht, erlernen können würde. Dieſer Fall wurde mir, als hier ſoeben im Vorkommen begriffen, in Karlsruhe berichtet. Was iſt dazu zu ſagen?

Man ſollte aus dieſen und ähnlichen Fällen ſchließen, die Schuld an der muſikaliſchen Misleitung der Oper an deutſchen Theatern läge in der Unkenntniß der Direktoren derſelben. Ich glaube auch, daß bei dieſer Annahme nicht fehlgegriffen werden dürfte; nur dünkt es mich auch, daß man irren würde, wollte man ſich von der Veränderung oder Umſtellung der Faktoren des Theaterleitungsweſens eine wirkliche Verbeſſerung erwarten. Sollte man nämlich meinen, der Fehler läge daran, daß man nicht etwa den Regiſſeur zum Direktor mache, ſo würde nach meiner Erfahrung dieſer im Opernfache gar nicht einmal anzutreffen ſein. Von der Wirkſamkeit des Regiſſeurs in unſeren Opernaufführungen müſſen Diejenigen eine Kenntniß haben, welche bei dem ſeltſamen Wirrwarr derſelben ſich betheiligt fühlen; der Außenſtehende erfährt davon nichts als ein Chaos von Ungereimtheiten und Vernachläſſigungen. Als Zeichen der Wirkſamkeit des Regiſſeurs nahm ich auf dem, ſeiner früheren dramaturgiſchen und choregraphiſchen Leitung wegen ſich bevorzugt dünkenden, Karlsruher Hoftheater eine ſonderbare Bewegung der Herren- und Damen vom Chor wahr, welche, nachdem ſie ſich im zweiten Akte des „Tannhäuſer“ rechts und links als Ritter und Edelfrauen verſammelt hatten, nun mit der Ausführung eines regelmäßigen „Chassé croisé“ des Contretanzes ihre Gegenüberſtellung wechſelten. Überhaupt fehlte es an dieſem Theater, bei vorkommender Gelegenheit, nicht an Erfindung. Im „Lohengrin“ hatte ich hier den Kirchengang Elſa's im zweiten Akte dadurch verſchönert geſehen, daß der Erzbiſchof von Antwerpen auf halbem Wege ſich einfand und ſeine mit weiß baumwollenen Handſchuhen geſchmückten Hände ſegnend über die Braut ausſtreckte. Dießmal ſah ich im letzten Akte des „Tannhäuſer“ Eliſabeth, nachdem ſie am Souffleurkaſten knieend ihr Gebet verrichtet, ſtatt auf dem Bergpfade der Wartburg, alſo der Höhe, welcher Wolfram nachblickt, der Tiefe des Waldes zugewendet von dannen gehen: da ſie in Folge dieſer Umwendung auch die auf ihren Weg zum Himmel deutenden Geſten in ihrem pantomimiſchen Zwiegeſpräche mit Wolfram ſich zu erſparen hatte, konnte dieſe Veranlaſſung zu einem tüchtigen Striche dem Kapellmeiſter nur erwünſcht ſein; und ſo ſah ſich denn Wolfram, der durch die plötzlich eintretenden düſteren Poſaunen an die ihn umgebende Dämmerung erinnert wurde, auch von dem Nachblicken auf dem Bergpfade, welches ihm doch immer eine für den Geſang beſchwerliche Seitenwendung des Kopfes gekoſtet hätte, diſpenſirt, wogegen er nun den Abendſtern recht eindringlich in das Publikum hineinſingen konnte. So und ähnlich ging es hier fort.

Da auf dieſe Weiſe von der Regie, welche in Köln beim Erſcheinen der Königin der Nacht in der „Zauberflöte“ es ruhig Tag bleiben ließ, nicht viel zu erwarten war, wandte ich meine Aufmerkſamkeit wieder dem Kapellmeiſter zu. Von dieſer Seite her war es immer wieder Mozart, welcher am übelſten mishandelt wurde. Es könnte der Mühe lohnen, den erſten Akt der „Zauberflöte“, genau ſo wie ich ihn zu hören bekam, auf das Zeugniß der Sänger hin Satz für Satz durchzugehen, um das Unglaubliche darzulegen: die ganz unvergleichliche dialogiſche Scene Tamino's mit dem Prieſter, deſſen vermeintliches Rezitativ in den ſinnloſeſten Notendehnungen vorgetragen wurde, hierzu das nicht endenwollende Largo des lieblichen Duettino's der Pamina mit Papageno, ſowie das zum weihevollen Pſalmen ausgearbeitete, bewegt pulſirende Sätzchen: „könnte jeder brave Mann ſolche Glöckchen finden!“ würden allein genügen, uns einen Begriff von der Auffaſſung Mozart's unter der Pflege unſerer Konſervatorien und Muſikſchulen der „Jetztzeit“ zu geben! — Vielleicht wurde dagegen Meyerbeer von dieſer Seite am wenigſten vergriffen, ſchon weil ſo viel davon geſtrichen war, daß wenig zum Vergreifen übrig blieb. In Frankfurt erlebte ich einiges vom „Propheten“, was ſich muſikaliſch und ſceniſch recht ſonderbar ausnahm: unter anderem begann der dritte Akt ohne jedes Orcheſtervorſpiel; der Vorhang erhob ſich (ich vermeinte zum Annonciren einer eingetretenen Störung!), und ſogleich fielen Chor und Orcheſter zuſammen mit einem wüthenden Tonſtücke ein, was mich auf die Vermuthung brachte, der Herr Kapellmeiſter habe hier den rechten Strich nicht gefunden, welcher dieſe Scene mit einer ausgelaſſenen vorhergehenden in eine ſchickliche Verbindung hätte ſetzen können. Wer frägt aber nach ſolchen Kleinigkeiten? Wir treffen hier auf eine ganze Familie, die es mit der Maxime des Franz Moor, mit Kleinigkeiten ſich nicht abzugeben, aufrichtig zu halten ſcheint. Durch die empfangenen Eindrücke bereits zu einer gewiſſen Gefühlloſigkeit abgeſtumpft, empfand ich kein Widerſtreben dagegen, einer Aufführung meines „Fliegenden Holländer“ in Mannheim beizuwohnen. Mich beluſtigte es, im Voraus zu erfahren, daß dieſe, einen giltigen Opernabend kaum ausfüllende Muſik, welche ich einſt zur Aufführung in einem einzigen Akte beſtimmt hatte, einer ganz beſonderen Streichoperation nicht entgangen war: man ſagte mir, die Arie des Holländers, ſowie ſein Duett mit Daland ſeien geſtrichen, und man führe davon nur die Schlußkadenzen aus. Ich wollte das nicht glauben, aber ich erlebte es, und fand mich, da ich die Schwäche des Sängers der Hauptpartie erkannte, nur dadurch verdrießlich geſtimmt, daß gerade die gedehnteren geräuſchvollen Schlüſſe allein ausgeführt wurden: jedenfalls war es mir aber erſpart, die ausgelaſſenen Hauptſtücke unrichtig und mangelhaft vorgetragen zu hören, und ich konnte mich damit tröſten, daß dieſe Moor'ſchen „Kleinigkeiten“ mich nicht angingen. Dagegen betraf es mich nun, als ich im zweiten Aufzuge die Scene der Senta mit Erik nicht geſtrichen fand: ein Tenoriſt, der das Unglück hatte, ſogleich bei ſeinem Auftreten Ermüdung um ſich zu verbreiten, ſchien auf der vollſtändigen Ausführung ſeiner Partie beſtanden zu haben, und der Dirigent ſchien hierfür ſich dadurch zu rächen, daß er das Tempo der leidenſchaftlichen Liebesklagen Erik's mit regelmäßig ausgeſchlagenen Vierteln zu einer wahrhaft peinigenden Breite ausdehnte. Hier litt ich an der Gewiſſenhaftigkeit des Dirigenten, welche jedoch am Schluſſe des Aktes ſich plötzlich zur Entzügelung vollſter ſubjektiver Freiheit anließ: hier, wo der ausgeführtere Schluß, die peroratio, nach bedeutender Steigerung der Situation einen entſcheidenden Sinn hat und daher bei der Ausführung ſtets auch in dieſem Sinne auf das Publikum wirkt, hier übte der Herr Kapellmeiſter ein angemaaßtes Amt als Cenſor aus, und ſtrich die Schlußtakte, einfach weil ſie ihn ärgerten, während es ihn mit Behagen erfüllt zu haben ſchien, bei ſeinen Strichen im erſten Aufzuge gerade nur die Schlußphraſen ausführen zu laſſen. Da glaubte ich denn, mit meinem Studium dieſes ſeltſamen Dirigenten-Charakters zu Ende zu ſein, und war zur Fortſetzung deſſelben nicht mehr zu bewegen. Aber etwas Hübſches erfuhr ich bald darauf. Ein am Mannheimer Theater neuangeſtellter Dirigent fand ſich veranlaßt, zur Feier des Antrittes ſeiner Funktionen dem erſtaunten Publikum den „Freiſchütz“ zum erſten Male ohne Striche vorzuführen. Das hatte alſo Niemand bedacht, daß auch im „Freiſchütz“ zu ſtreichen geweſen war!

Und in ſolchen Händen, in ſolcher Pflege befindet ſich die deutſche Oper! Wüßten dieß die in allen ihren Vorführungen ſo genauen und gewiſſenhaften Franzoſen, wie würden ſie ſich über den Einzug der gediegenen deutſchen Kunſtpflege im Elſaß freuen! —

Für dieſes ganz nichtswürdige, außerdem durch lebenslängliche

Anſtellungen und ſorgfältig gepflegte ſtädtiſche Familienkoterien unantaſtbar gehegte, oft halbe Jahrhunderte lang an unfähige Perſonen ſich heftende, deutſche Kapellmeiſterweſen dürfte es ein einziges, wirkſam belebendes Korrektiv geben, nämlich die Begabung und der gute Sinn der Sänger ſelbſt, welche offenbar zunächſt unter jenem Unweſen zu leiden haben, und ſchließlich doch die Aufmerkſamkeit und den Beifall des Publikums einzig in Anſpruch nehmen.

Sehen wir nun aber, in welcher Weiſe gerade Dieſe unter jenem entwürdigenden Régime degeneriren.

Schon bei einer kürzlich vorgekommenen Gelegenheit ſprach ich mich dahin aus, daß ich bei dem Aufſuchen geeigneter Sänger für die von mir beabſichtigten Bühnenfeſtſpiele viel weniger um das Antreffen guter Stimmen, als um das unverdorbener Vortragsmanieren beſorgt ſei. Nun muß ich bezeugen, daß mir nicht nur mehr geſunde Stimmen, als ich nach der übelen Beſchaffenheit derſelben bei unſeren größten Hoftheatern dieß vermuthen durfte, ſondern auch faſt durchweg beſſere Anlagen zur dramatiſchen Sprache vorkamen, als ich dieß noch vor zehn Jahren fand, wo die abſcheulich überſetzten fremden Opern faſt einzig noch auf den deutſchen Theatern graſſirten. Will man dieſen Gewinn, wie einigen Freunden es erſchien, dem Umſtande zuſchreiben, daß ſeitdem die Sänger immer häufiger in meinen Opern geſungen, ja daß die jüngeren von ihnen zumeiſt mit dem Erlernen meiner Opern ihre Laufbahn begonnen haben, ſo würde hiermit für die Wirkſamkeit meiner Arbeiten ein ſehr empfehlendes Zeugniß ausgeſtellt ſein, welches die Herren Singelehrer und Profeſſoren unſerer Konſervatorien wohl zu einer minder feindſeligen Beachtung meiner Werke beſtimmen ſollte.

Bei den hier bezeichneten guten Anlagen, ja Tendenzen der Sänger, war es mir zunächſt nun wieder unbegreiflich, wie undeutlich und eigentlich ſinnlos ihre Leiſtungen blieben. Bis zu irgend welcher künſtleriſchen Ausbildung war keiner der von mir beobachteten Sänger gelangt. Einzig bemerkte ich an einem Tenoriſten, Herrn Richard, welcher in Frankfurt den Propheten ſang, daß er künſtleriſche Ausbildung ſich ernſtlich angelegen ſein laſſen, und hierin es auch zu einer gewiſſen Vollendung gebracht hatte. Dieſer hatte unverkennbar die Vortragsmanier der neueren franzöſiſchen Tenoriſten, wie ſie in dem liebenswürdigen Sänger Roger ihren beſtechendſten Vertreter gefunden hatte, ſich anzueignen geſucht, und dieſer entſprechend die Ausbildung ſeiner an ſich etwas ſpröden Stimme mit großem Fleiße betrieben: ich hörte hier daſſelbe Volumen, welches den durch die italieniſche Schule gebildeten Tenoriſten der franzöſiſchen Oper längere Zeit zu eigen war. Hier traf ich offenbar auf einen Künſtler; nur berührte mich ſeine Kunſt befremdlich: es iſt die ſyſtematiſch ausgebildete „Harangue“, welche ewig die franzöſiſche Kunſt beherrſchen wird, und welche auf die Erforderniſſe des deutſchen dramatiſchen Geſangsſtyles, im Betreff der hier nöthigen Einfachheit und Natürlichkeit des ganzen Gebahrens, nie mit Glück angewendet werden kann. Allerdings dürfte ein ſolcher Künſtler uns fragen, wo er denn dieſen Styl in Ausübung antreffen ſollte, um nach ihm ſich bilden zu können?

An der Seite dieſes Sängers zog vorzüglich ein Fräulein Oppenheimer, welche die berühmte Mutter des Propheten ſang, meine ſehr ernſtliche Beachtung auf ſich. Außerordentliche Stimmmittel, fehlerloſe Sprache und große Leidenſchaftlichkeit in den Accenten zeichneten dieſe ſtattliche Sängerin aus. Auch ſie hatte ſich unverkennbar zur „Künſtlerin“ ausgebildet: was ihre Leiſtungen, bei allen ſoeben bezeichneten Vorzügen, dennoch bis zur Widerwärtigkeit unerfreulich machte, war hier die in der Aufgabe liegende dramatiſche wie muſikaliſche Karrikatur. Wohin muß ſolch' eine Propheten-Mutter-Sängerin endlich noch gerathen, wenn ſie nach allen matt laſſenden Übertreibungen eines lächerlichen Pathos' von Neuem noch Effekt machen will? Die Aufführung einer ſolchen Meyerbeer'ſchen Oper auf unſeren größeren und kleineren Theatern iſt die Ausübung alles Unſinnigen und Nichtswürdigen, was eine gequälte Phantaſie ſich nur vorführen kann, und wobei das Entſetzlichſte der ſtupide Ernſt iſt, mit welchem das Lächerlichſte von einer gaffenden Menge aufgenommen wird.

Da ich auf das hier Berührte noch zurückkommen werde, gehe ich jetzt zu einer Bezeichnung der Leiſtungen derjenigen Sänger über, welchen jene ſoeben erwähnte „künſtleriſche“ Ausbildung noch nicht, oder nur in geringem Grade geglückt war. In ſo weit hier „Bildung“ hervortrat, war dieß leider nur an den abſcheulichſten Unarten zu merken, welche das Beſtreben, am Schluſſe der Phraſe mit jener „Harangue“ Effekt zu machen, ausdrückten.

Hierin zeigte ſich nun das ganze traurige Syſtem der Vortragsweiſe unſerer heutigen Opernſänger, deſſen Ausbildung folgender Maaßen zu erklären iſt.

Gänzlich ohne Vorbild, namentlich für den deutſchen Styl, gelangen unſere jungen Leute, oft aus dem Chore heraustretend, meiſtens ihrer hübſchen Stimme wegen, zur Verwendung für Opernpartien, für deren Vortrag ſie einzig vom Taktſtocke des Kapellmeiſters abhängen. Dieſer verfährt nun, ebenfalls ohne alles Vorbild, oder auch etwa von den Profeſſoren unſerer Konſervatorien, welche wiederum nichts vom dramatiſchen Geſange, ja nur von der Opernmuſik im Allgemeinen verſtehen, angeleitet, in der zuvor von mir bezeichneten Weiſe; er giebt ſeinen Takt, nach gewiſſen abſtrakt-muſikaliſchen Annahmen, als Viervierteltakt, das heißt: er ſchleppt, oder als alla breve, das heißt: er jagt; und nun heißt es: „Sänger, finde dich darein! Ich bin der Kapellmeiſter, und habe das Tempo zu beſtimmen!“ Es hat mich wirklich gerührt, die leidende Ergebenheit zu gewahren, mit welcher ein Sänger, welchen ich darüber, daß er ſein Stück überjagt oder verſchleppt habe, apoſtrophirte, mir erklärte, er wiſſe das wohl, aber der Kapellmeiſter thäte es nun einmal nicht anders. Dagegen haben dieſe Sänger den ihnen einzig erſchienenen Vorbildern, nämlich jenen „Künſtlern“ aus der Meyerbeer'ſchen Schule das Eine abgeſehen, wie und wo ſie für die Leiden der Unterworfenheit unter das Tempo des Kapellmeiſters ſich rächen und ſogar zur

Glorie eines ſtürmiſchen Applauſes aufſchwingen können: dieß iſt die Fermate am Schluſſe, wo nun der Dirigent nicht eher niederſchlagen darf, als wann der Sänger fertig iſt. Dieſe Fermate mit der Schluß-Harangue iſt das große Geſchenk, welches der ſelige Meyerbeer den armen Opernſängern noch weit über ſein Leben und Wirken hinaus teſtamentariſch vermacht zu haben ſcheint: hier hinein wird Alles gepackt, was von Geſangsunſinn und frecher Herausforderung irgend je an guten oder ſchlechten Sängern wahrgenommen worden iſt. Sie wird unmittelbar vor der Rampe an das Publikum applizirt, was den beſonderen Vortheil darbietet, daß der Sänger, ſelbſt wenn er nicht „abzugehen" hat (was allerdings zur Verſtärkung der Herausforderung unerläßlich iſt), dennoch, indem er mit wüthender Heftigkeit in den Rahmen der Bühne zu ſeinen verlaſſenen Kollegen ſich zurückwendet, einen „Abgang" zu fingiren vermag.

Dieſes Alles erfüllt nun ſeinen Zweck, zumal in Meyerbeer'ſchen Opern, wo es dennoch auch, wie ich es ſchließlich an einem Beiſpiele nachweiſen will, durch Übertreibung fehlſchlagen kann. Die Schwierigkeit für unſere armen Sänger beſteht aber darin, wie dieſes Effektmittel auch in den ehrlichen Muſikſtücken unſerer älteren Komponiſten anzubringen ſei. Da dieſe unberathenen, vom Kapellmeiſter und ſeinem Takte gemißhandelten kunſt- und ſinnloſen Leute mit ihrer eigentlichen Arie oder Phraſe ſo gar nichts anzufangen wiſſen, und dieſe eben nur wie eine unverſtandene Aufgabe mühſam herſagen müſſen, verfallen ſie darauf, ſich wenigſtens der Schlußnote ihres Geſanges im Sinne jener Harangue zu bemächtigen; hier wird dann einige Zeit angehalten und geſchrieen, um das Publikum an ſeine Pflicht zu mahnen, und der Kapellmeiſter — ſiehe da! — drückt ein Auge ſeiner Bildung zu und — hält ebenfalls an.

Hierüber apoſtrophirte ich nun wieder einmal einen Kapellmeiſter, welcher in einer Aufführung der liebenswürdigen Oper Auber's „Der Maurer und der Schloſſer" dem Sänger des Roger den Schlußtakt ſeiner faſt hinreißend bewegten Arie im dritten Akte mit jenem

Effektmittel auszuſtatten erlaubt hatte. Die Entſchuldigung des Kapellmeiſters erklärte mir nun, daß es ſich hierbei um Humanität handelte: leider ſei nämlich das Publikum einmal ſo, daß es dem bloßen korrekten Vortrage einer ſolchen Arie keinen Beifall mehr zolle; würde der eine Sänger auch ſeinen (des Kapellmeiſters) Anſichten über einen ſolchen Vortrag ſich unterordnen, und ſomit auch den Schlußtakt, nach des Komponiſten Vorſchrift, einfach abſingen wollen, wofür er jedenfalls ohne Applaus entlaſſen werden dürfte, ſo käme bald ein anderer Sänger, welcher den Schlußtakt ſich nicht entgehen ließe, und dadurch es zu einem Applauſe bringen würde, worauf es dann heißen müßte, dieſer habe gefallen, und jener nicht. Alſo? — Dießmal nahm ich mir aber doch die Mühe, dem Herrn Kapellmeiſter darüber zuzuſetzen, daß jener freundliche und ſehr wohl begabte Sänger der vorangegangenen Aufführung des „Maurer“ auch ohne dieſen widerwärtigen Schlußeffekt ſehr gut es verſtanden haben würde, das Publikum zu lebhafter Theilnahme für ſich zu gewinnen, wenn er ihn dazu angeleitet, ja durch ein richtiges Tempo es ihm nur ermöglicht haben würde, die ganze Arie, und zwar Takt für Takt, ſo vorzutragen, daß eben die Arie, und nicht der Schlußtakt den Beifall hätte hervorrufen müſſen. Ich wies ihm dieß nun daran nach, daß ich das Thema der Arie im richtigen Tempo und mit dem entſprechenden Ausdrucke ihm ſelbſt vorſang, und dieſem ebenſo den verhetzten Vortrag des Sängers im falſchen Tempo zur Vergleichung nachfolgen ließ; was denn allerdings ſelbſt auf ihn ſo draſtiſch wirkte, daß ich für dießmal Recht erhielt.

Indem ich mir vorbehalte, den Grund klar zu bezeichnen, aus welchem auch unſere Kapellmeiſter, namentlich die jüngeren unter ihnen, für ihre Unkenntniß der wahren Bedürfniſſe der Oper und der dramatiſchen Muſik überhaupt ebenſo zu entſchuldigen ſind, wie die unter dieſer Unkenntniß leidenden Sänger, möchte ich fürerſt nur noch das Bild der Verwahrloſung, welcher unter den berührten Umſtänden die Aufführungen unſerer Operntheater verfallen ſind, einiger Maaßen vervollſtändigen.

Hierzu knüpfe ich an die zuletzt genannte Aufführung einer Oper vom beſcheidenſten Genre, eben jener Auber'ſchen „der Maurer und der Schloſſer", an. Wie leid thaten mir hier ſowohl das Werk wie unſere Sänger! Welchem Kenntnißvollen iſt nicht dieſe frühere Oper des letzten wirklichen franzöſiſchen National-Komponiſten zu einem freundlichen Merkſteine für die Beurtheilung der eigenthümlichen liebenswürdigen Anlagen des franzöſiſchen Bürgerweſens geworden? Gewiß gereichte es der Entwickelung des deutſchen Theaters nicht zum Nachtheil, gerade ein Werk dieſer Art ſich zu eigen zu machen, was eine Zeit lang vollſtändig gelungen zu ſein ſchien, da hier auch unſere natürlichen Anlagen für das gemüthliche Singſpiel, ohne alle Nöthigung zur Affektation, eine geſund aſſimilirbare Nahrung gewinnen konnten. Nun betrachte man heut' zu Tage eine Aufführung dieſes Werkes, und noch dazu von Sängern, wie denen des Darmſtädter Hoftheaters, welchen ich durchgängig das Zeugniß guter natürlicher Begabung auszuſtellen mich gedrungen fühle! An nichts wie die grotesken Effekte der neueren franzöſiſchen Oper gewöhnt, deren nagelneueſte Erzeugniſſe nach dem Belieben eines zu oberſt leitenden Geſchmackes gerade hier zu allererſt auf deutſchen Boden verpflanzt werden mußten, hatte dieſes Darſtellungsperſonal jeder Übung im Natürlichen verluſtig zu gehen. So befand ſich für die Aufführung dieſer ungezierten heiteren Oper jetzt kein Menſch an ſeinem rechten Platze; die kleinen, aber wirkſam zugeſchnittenen Geſangſtücke, davon auch nicht eines im richtigen Tempo aufgefaßt, oder durch den richtigen Vortrag verſtändlich gemacht wurde, glitten ſeelenlos durch einen, von „großen Opernſängern" wie mit gebührender Verachtung behandelten, ſinnlos gewordenen Dialog dahin. Da dieſer Dialog, und in ihm die Komik, dießmal faſt zur Hauptſache erhoben ſchien, mußte denn aber auch hier nach den zum Opernſtyle erhobenen Effektmitteln ausgeſehen werden, und ſo fand es ſich, daß eine quietſchende Tabaksdoſe und eine aus Verſehen der Rocktaſche entzogene Wurſt (frühere Extempore's irgend welcher Komiker) als einzige traditionell gepflegte Wirkungsmittel für einen Dialog in Anwendung kamen, der, bei nur einigem ſinnvollen Eingehen auf ihn, von wahrhaft erwärmender Komik erfüllt iſt. So iſt es aber: den eigentlichen Text, d. h. den wirklichen realen Inhalt eines Werkes, kennen unſere Operiſten gar nicht mehr; ſondern, wie Lumpenſammler, haken ſie hier oder dort nur einen Effektlappen zu der ihnen nöthig gewordenen Beifallsjacke auf. — Doch ward mir an dieſem Abende bemerklich, worauf das Ganze eigentlich abzielte: die arme Auber'ſche Oper war nur das Vorſpiel zu einem Ballet, worin Blumenfeen und andere wunderſchöne Weſen zum Vorſchein kommen ſollten. Daß ich dieſem den Rücken wandte, bezeichnete mich der Intendanz allerdings wohl als einen Barbaren! —

Die Wärme, mit welcher ich mich hier für Auber's ſo unſchuldiges Singſpiel verwende, wird mich hoffentlich für die ſteigende Kälte entſchuldigen, mit welcher ich anderer, höherer Kunſtleiſtungen der von mir beſuchten Operntheater zu gedenken habe. Während das Verhältniß der Wiedergebung zu der Aufgabe immer daſſelbe blieb, ſteigerten ſich die aus dieſem Verhältniſſe hervorgehenden Übelſtände nur um ſo höher, als die Aufgabe höher geſtellt war, und die überreizte Empfindlichkeit hiergegen wurde beim Zuhörer endlich zur Empfindungsloſigkeit. Ich erkläre, daß ich jeden der auf dem kleinen Theater zu Würzburg von mir angetroffenen Sänger und Sängerinnen für eine vorzügliche dramatiſche Aufführung gut zu verwenden mich getraue, ſobald mir dieß in einer ihren Anlagen entſprechenden Weiſe und unter richtiger Anleitung auszuführen geſtattet ſein würde. Daß ich hier vom „Don Juan" nur einen Akt mir anhören konnte, lag vorzüglich an der Misleitung von Seiten des Dirigenten, zu welcher eine alle Vorſtellung überſchreitende Sinnloſigkeit der Regie das Ihrige hinzufügte, um mir den ferneren Aufenthalt im Theater zu verleiden. Jeder der Sänger war eigentlich gut begabt; zum

Theil verbildet, aber meines Bedünkens noch nicht unkorrigirbar, ſchien mir nur die Hauptſängerin, Donna Anna, deren Wärme übrigens ſehr für ſie einnahm: die Meiſten aber befanden ſich einer von ihnen durchaus unverſtandenen, und nur nach dem gemeinen Opernſchema ihnen vertraut gewordenen Aufgabe gegenüber. Mit einer ungemein kräftigen Stimme und tüchtiger Sprache ausgeſtattet, ſah ein junger Mann von ſtark burſchikoſen Manieren und ziemlich roher Haltung ſich dazu angewieſen, uns den Inbegriff eines verführeriſchen andaluſiſchen Cavaliers, nach welchem ſich Mozart's Oper benennt, durch ſeine Vorführung zu verdeutlichen. Aber, der „Don Juan“ mußte es ſein: und nun ward Takt dazu geſchlagen. —

Im Grunde genommen merkt man den Perſonalen leicht an, daß ſie ſich bei ſolchen Aufführungen klaſſiſcher Werke nicht wohl fühlen; ein anderes Leben pulſirt in ihnen, wenn die Opern mit den „Fermaten“ darankommen, was den Werken Meyerbeer's jedenfalls ein noch gar nicht abzumeſſendes langes Leben zu verleihen verſpricht. Ihre ausgeſprochene Neigung auch für meine Opern hat daher in dem Betrachte, daß ſie darin doch nie zu rechter Wirkung gelangen, etwas Rührendes.

Wie aber ſollte ihnen hier eine, dem mit Meyerbeer'ſchen Partien zu erzielenden Erfolge gleich kommende Wirkung ermöglicht ſein, da hier jeder Erfolg nur in der Wirkung des Ganzen der Leiſtung liegen kann, während dort jede Phraſe, vermöge der ihr angehefteten Schlußtirade, zu einem Effektmittel vorbereitet iſt? Von dieſer *Wirkung des Ganzen* haben unſere Sänger nun wirklich auch eine recht deutliche Ahnung, und ſie iſt es wohl, welche ſie zu meinen Opern hinzieht: aber eben dieſes Ganze wird ihnen von den Kapellmeiſtern zerſtückelt! So oft ich noch einen Sänger, welcher mich intereſſirte, in einer Partie meiner Opern überhörte, ſah er ſich im Verlaufe der Scene plötzlich zum Abbrechen genöthigt, weil hier der Strich ſeines Herrn Kapellmeiſters kam und er nicht weiter gelernt hatte. Setzte ich dieſem Sänger jetzt auseinander, um was es ſich hier handele, und welche Bedeutung für ſeine ganze Rolle gerade das in der ausgeſtrichenen Stelle Enthaltene habe, ſo durfte ich wohl an der Beſchämung des ſo leicht Belehrten merken, wo einzig mir Hoffnung auf richtiges Verſtändniß vorbehalten ſei. Aber in ſolch' nebelhaftem Zuſtande eines ganz kindiſchen Unbewußtſeins werden ſelbſt die beſtbegabten Sänger unſerer Theater über die ihnen von mir geſtellten Aufgaben erhalten: was bleibt ihnen von dieſen nun noch als erkenntlich übrig?

Dieß müſſen wir näher betrachten.

Das, was den Sängern bei Opern wie den meinigen, ſobald dieſe in der von den Kapellmeiſtern beliebten Verſtümmelung vorgelegt werden, unerkenntlich bleiben muß, iſt jedenfalls der dramatiſche Dialog, an deſſen wirkſamer und ſchnellverſtändlicher Durchführung und Ausbildung andererſeits dem Autor Alles gelegen war, weßhalb er eben auch hierein ſeine ganze muſikaliſche Kunſt ſetzte. Da nun gerade ich den eigentlichen Monolog, welcher ſonſt in Form der Arie eine ganze Oper mit auf einander folgenden Selbſtgeſprächen anfüllte, faſt gänzlich aufhebe, ſo läßt ſich jetzt leicht denken, wie der Sänger, welcher die zerſtückten Theile des Dialoges nur nach dem Schema des Monologes noch aufzufaſſen ſuchen muß, hier mit einer Muſik zurecht kommen mag, deren ganzer Charakter nur aus der dialogiſchen Lebendigkeit verſtanden werden kann. Nothwendig bleibt ihm jetzt nichts weiter übrig, als nach den Effektſtellen der gemeinen Oper auszuſpähen, und für ſolche zu nehmen was ihm irgend dazu geeignet dünkt. Daher nun auch das beſtändige Heraustreten aus dem Rahmen der Handlung, für welche er in einem korrekten Dialoge kein Band mehr findet: ſtatt mit der Rede an die Perſon, an welche ſie gerichtet iſt, ſich zu wenden, apoſtrophirt er mit ihr an der Rampe das Publikum, ſo daß ich in ſolchen Fällen öfter mich veranlaßt fand, mit jenem ärgerlichen Juden zu fragen: „was ſagt er das mir, und nicht ſeinem Nachbar?“

Wer nun als Ergebniß dieſer durchgehends herrſchenden Vortragsweiſe unſerer Sänger etwa annehmen möchte, daß auf dieſe Art wenigſtens auch die gemeine Wirkung hiervon auf das Opernpublikum, wie ſie ſich im häufig unterbrechenden Applauſe kundgiebt, zum Vortheile z. B. *meiner* Opern nicht ausbleiben dürfte, der würde ſich wiederum ſehr irren: hier wirkt nur, was im Sinne der Anlage des Ganzen richtig verſtanden wird; was in dieſem Sinne *undeutlich* bleibt, läßt das Publikum alſo auch theilnahmlos. Hiervon kann ſich Jeder überzeugen, der die Wirkung eines richtig und ohne Kürzungen ausgeführten Aktes, oder auch nur einer Scene einer meiner Opern mit derjenigen einer verſtümmelten Ausführung davon vergleicht. In *Magdeburg* hatte vor einigen Jahren ein Theaterdirektor den guten Muth, auf einer völlig unverkürzten Aufführung des „Lohengrin" zu beſtehen: der Erfolg hiervon lohnte ihm ſo ſehr, daß er die Oper in ſechs Wochen ſechsundzwanzig Mal vor dem Publikum dieſer mittlen Stadt bei ſtets vollen Häuſern geben konnte. Aber daß ſolche Erfahrungen zu gar keiner Belehrung führen, dieß läßt auf eine wahrhaft böswillige Gemeinheitstendenz der Theaterleitungen ſchließen.

Jedoch ſind auch dieſe mitunter zu entſchuldigen, und die Gründe ihrer Fehlgriffe in einem allgemeinen Verhältniſſe tiefer künſtleriſcher Entſittlichung zu ſuchen. Die Theaterdirektion zu *Bremen* bezog die ausgeſchriebenen Orcheſterſtimmen mit der Partitur der „Meiſterſinger" von deren Verleger: dieſer, vermuthlich in der Sorge, dem kleineren Bremer Theater die Aufführung meines Werkes zu erleichtern, hatte jene Stimmen nach denen des *Mannheimer* Theaters, weil dieſes als das beſt ſtreichendſte bekannt war, kopiren laſſen. Der tüchtige Kapellmeiſter des Bremer Theaters erkannte alsbald den Übelſtand, daß eine Unzahl von Stellen der Partitur in dieſen Stimmen gar nicht ausgeſchrieben war, und konnte, da die zur Aufführung beſtimmte Zeit drängte, nur Einiges noch reſtituiren, mußte aber namentlich den letzten Akt, für welchen jedoch der treffliche Darſteller des Hans Sachs mindeſtens ſeinen

Monolog zu retten wußte, in der Mannheimer Strichjacke beſtehen laſſen. Hier zeigte es ſich nun wieder ganz erſichtlich, welchen Erfolg ein ſolches Verſtümmelungsverfahren nach ſich zieht. Sowohl dem Publikum als mir ſelbſt ward es möglich, der Aufführung der verhältnißmäßig wenig gekürzten erſten beiden Akte mit Theilnahme zu folgen: gerade der dritte Akt, welcher bei den erſten Aufführungen des Werkes in München am allerlebhafteſten wirkte, ſo daß die Zeitdauer gänzlich unbeachtet blieb, ermüdete hier das Publikum und verſetzte mich, der ich endlich mein Werk gar nicht wieder erkannte, in die allerpeinlichſte Zerſtreutheit: die in einem theilweiſe exzentriſchen Dialoge ſich ausſprechende Handlung ward, bei den frech eintretenden Lücken deſſelben, ſchattenhaft unverſtändlich, ſo daß ſich die gute Laune der Darſteller verlor, und nun auch, was höchſt belehrend iſt, der Dirigent, welcher bis dahin ſich faſt ununterbrochen im richtigen Tempo erhalten hatte, von einem Misverſtändniſſe in das andere verfiel; in der Weiſe, daß Eva's enthuſiaſtiſcher Erguß an Sachs überhetzt und dadurch unverſtändlich, das Quintett verſchleppt, und dadurch unzart und ſchwunglos, der Meiſtergeſang Walther's mit dem daraus ſich bildenden breiteren Chorgeſange aber heftig und roh herabgeſungen wurde. Dieß ließ mich auf den Charakter anderweitiger Aufführungen meines Werkes an deutſchen Theatern ſchließen, wobei ich davon auszugehen hatte, daß ich gerade hier, in Bremen, dieſer Aufführung im Übrigen manches Vorzügliche zuſprechen durfte.

Wirklich regte es zu beſonderer Wehmuth an, die unvertilgbaren Gebrechen des deutſchen Theaterweſens gerade in den Leiſtungen guter und freundlicher künſtleriſcher Kräfte auffinden zu müſſen. Wir ſind hier oft nahe daran, durchaus nur noch erfreut zu ſein, indem wir gute Mittel und guten Willen zum Richtigen ſich wenden ſehen; wogegen es uns nun deſto heftiger wieder zur Abwendung davon treiben muß, wenn alle guten Anſätze plötzlich ſich der Entartung zuneigen, und wir demnach auch gar kein Bewußtſein der

Kunſt, ſondern nur Abhängigkeit von den verwahrloſten Zuſtänden einer gänzlich unächten Bildung antreffen.

Daß wir ganz in derſelben Lage nun auch das Theaterpublikum der Oper gegenüber antreffen, vollendet das hoffnungsloſe Bild, das wir hiervon mit uns nehmen. Eine dumpfe Bewußtloſigkeit liegt hier auf jeder Phyſiognomie gelagert: antheillos an Allem, was zwiſchen Bühne und Orcheſter vorgeht, erwacht Alles aus einer tauben Schläfrigkeit nur, wenn die unabweisbare Harangue des Sängers, gleichſam als Schicklichkeitsbezeichnung der Uneingeſchlafenheit, einen Applaus herauslockt. Keine Miene verzieht ſich hier, als die der Neugierde auf die nachbarlichen Theaterbeſucher ſelbſt: auf der Bühne kann das Schmerzlichſte oder das Heiterſte vorgehen, keine Bewegung verräth die mindeſte entſprechende Theilnahme; es iſt „Oper“, da giebt es weder Ernſtes noch Heiteres, ſondern — Oper, und man wünſcht, daß die Sängerin etwas Hübſches ſinge. Und hierzu hat man ſich jetzt die Theater mit erſtaunlichem Luxus hergerichtet; Alles prahlt in Sammet und Gold, und der breit offene behagliche Fauteuil ſcheint zum Hauptgenuſſe des Theaterabends hergerichtet worden zu ſein. Von nirgends her bietet ſich hier ein Blick auf die Bühne, in welchen man nicht einen großen Theil des Publikums mit einſchließen müßte: die hellerleuchtete Rampe der Vorderbühne ragt mitten in die Proſcenium-Logen herein; unmöglich iſt es, dort die Sängerin zu beachten, ohne zugleich das Lorgnon des ſie begaffenden Opernfreundes mit in Anſicht nehmen zu müſſen. So iſt keine ſcheidende Linie aufzufinden, welche den angeblichen künſtleriſchen Vorgang von Denjenigen, für welche er vorgeht, auseinander hielte. Beides verſchmilzt zu einem Brei von widerlichſter Miſchung, in welchem nun der Kapellmeiſter ſeinen Taktſtock als Zauberquirl des modernen Hexenſudels herumdreht.

Namentlich ekelte mich hierbei die Frechheit in der nackten Ausſtellung des ſceniſchen Geheimniſſes vor den Augen der Gaffer: was nur durch eine wohlberechnete Entfernung wirken kann, glaubt man nicht nahe genug an das grelle Lampenlicht des äußerſten Vordergrundes rücken zu können. Wie aus dem Werke des Tondichters jede organiſche Verbindung gelöſt worden iſt, ſo geht es nun auch ſceniſch auf dem Theater her; immer muß Etwas aus dem ſceniſchen Ganzen herausgeriſſen werden, um es vorn an der Rampe dem Publikum zu präſentiren. In jener bereits erwähnten Frankfurter „Propheten“-Aufführung ſah ich in der berühmten Kirchenſcene die nicht minder berühmte Fides aus dem äußerſten Vordergrunde eigens heraustreten, um an der Rampe mit wüthendem Accente die Verfluchung ihres Sohnes auszuſtoßen; nach welcher ſie ſich wieder einen Effektabgang hinter das Proſcenium einlegte: da dieſer nun doch den beabſichtigten Applaus nicht hervorrief, kam Fides wieder demüthig auf die Scene heraus und kniete zu den übrigen Betenden nieder, um, wie erforderlich, beim Eintritte der Kataſtrophe zugegen zu ſein. Der wunderliche Unſinn dieſes Benehmens erhellt nun, wenn man weiß, daß Fides vom Anfange dieſer Scene an ſich unter dem Volke befinden ſoll, mit dieſem zum Kirchengebete „salvum fac regem“ ſich auf die Kniee nieder ſenkt, und nun in einer Pauſe des Geſanges ſich düſter grollend mit dem unheimlichen Fluche vernehmen läßt, welcher, um der Anlage der Situation verſtändlich zu entſprechen, nicht gedämpft genug hervorgebracht werden kann. Allerdings verfehlte jene Sängerin dießmal die beabſichtigte Wirkung; ſie wurde nicht applaudirt, aber auch nicht ausgelacht; keine Miene im Publikum bezeugte, daß der ganz lächerliche Vorgang von ihm als ſolcher beachtet worden ſei, wie überhaupt das Allerunſinnigſte, die groteskeſte Übertreibung, von Niemand empfunden ward. Nur einmal lachte ein höherer Offizier hinter mir: es galt dieß einem im Krönungszuge daherſchreitenden Biſchofe, in welchem der Lacher etwa ſeinen Bedienten erkannt haben mochte. —

Beſchränkte ſich dieſer Geiſt der Somnolenz alles künſtleriſchen Wahrgefühles einzig auf ſeine degradirende Wirkſamkeit in unſeren Operntheatern, ſo wäre am Ende mit Aufgebung des Drama's noch darüber hinweg zu kommen. Leider aber iſt es gewiß, daß der Geiſt unſeres ganzen öffentlichen Muſiklebens von dort beeinflußt und zu wahrhaft ſchmachvoller Entartung geführt wird. Das eigentliche Volk erhält in ſeinen Gartenkonzerten und Wachtparademuſiken gerade nur einen nachträglichen Aufguß des Gebräues der Operntheater vorgeſetzt. Von hierher beziehen unſere Muſikcorps ihre muſikaliſche Nahrung, und worin dieſe nun beſtehen muß, das möge man erwägen. Das Tempo und die ganze Ausführungsweiſe des Theaters geht auf die Dirigenten dieſer populären Orcheſter als einzig zugängliches Vorbild über, und ſo oft wir hier große Misverſtändniſſe antreffen, erhalten wir ſtets zur Entſchuldigung, daß es ſo und nicht anders in einem großen Theater gehört worden ſei. Mir widerfuhr kürzlich zu öfteren Malen die ſehr freundliche Ehre, von Militärcorps durch den Vortrag von Stücken aus meinen Opern begrüßt zu werden: von ihren Leiſtungen meiſtens aufrichtig erfreut und wahrhaft gerührt, konnte ich den vortrefflichen Dirigenten derſelben nicht verbergen, daß ich gewiſſe Hinweglaſſungen und fehlerhafte Tempi, welche ich unter anderem im erſten Finale des „Lohengrin“ überall ganz gleichmäßig zu bemerken hatte, mir nicht wohl zu erklären wüßte: worauf ich dann erfuhr, daß ſie ihre Arrangements z. B. nach der, für authentiſch geltenden, Dresdener Hoftheaterpartitur veranſtaltet hätten, in welcher die von mir vermerkten geſtrichenen Stellen gänzlich ausgelaſſen wären; außerdem aber höre man das Tempo ſo und nicht anders auf allen Theatern. Wer nun jemals dazu gelangt ſein ſollte, den Schlußallegroſatz gerade dieſes erſten Finale's aus „Lohengrin“ vollſtändig und richtig aufgeführt zu hören, der mache ſich jetzt einen Begriff von meinen Empfindungen bei der Anhörung des im raſendſten Tempo heruntergeſchluderten Stumpfes eines Tonſtückes, welches ich mich bemüht hatte wie einen wohlgebildeten Baum mit Äſten, Zweigen und Laubwerk vor mir aufwachſen zu laſſen! — Meine Erklärungen hierüber betrafen die meiſtens tüchtigen und mir ſehr ergebenen Kapellmeiſter jener Muſikcorps zu höchſter, oft verwirrender Überraſchung. „Woher ſollten wir es beſſer wiſſen? Nirgends hören wir es ja anders?“ Dieß war die Antwort, die mir allein zu Theil ward.

Und nun ein ganzes Volk, welchem ſeine Muſik einzig in dieſem Geiſte vorgeführt wird? —

Doch nein! Dafür ſorgen ja jetzt unſere Konſervatorien und muſikaliſchen Hochſchulen, daß der ächte Geiſt der Muſik gehörig gepflegt und erhalten werde. Zwar ließe es ſich fragen, wer denn dafür ſorge, daß dieſe Schulen ſelbſt wieder im rechten Geiſte geleitet und mit wirklich verantwortungsfähigen Lehrern beſetzt würden? Am Ende müßte man doch immer wieder darauf zurückkommen, wie die Muſik im Allgemeinen bei uns betrieben werde, und ob aus dem Geiſte, in welchem dieß geſchähe, eine Gewährleiſtung für den richtigen Sinn der oberſten Leiter zu gewinnen ſein könne. Auf dieſen öffentlichen Muſikſinn haben dieſe Inſtitute nun aber gar keinen Einfluß, als höchſtens eben dieſen, daß ſie uns unfähige Dirigenten in die Orcheſter und namentlich zu den Theatern ſchicken. Immer in der Stellung des Fuchſes zur Weintraube im Bezug auf die Oper, der keiner jener ehrwürdig ſich gebahrenden Konſervatoriumsdirektoren mit einem gehörigen Erfolge beizukommen vermag, betreiben dieſe Herren ihre Muſik ganz für ſich. Da werden Trio's, Quintetten, Suiten und Pſalmen unter einander abgeſpielt, ſo recht unter ſich, d. h. im Grunde genommen für die Herren Komponiſten oder Exekutanten allein; dazu aber werden die vermögendſten und ſomit einflußreichſten Familien der Stadt fleißig eingeladen, mitunter, und namentlich in Zeiten der Gefahr, wohl auch gaſtlich dabei bewirthet: denen wird nun beigebracht, wie Das, was ſie hier hörten, eigentlich die rechte Muſik, wogegen, was da draußen vorgehe, von ſchlechtem Tone ſei. Sollen nun einmal dieſe vermögenden und einflußreichen Familien zur rechten Hilfe in derjenigen Region der öffentlichen Muſik, wo eine kräftige Hilfe einzig etwas dem allgemeinen Geiſte Erſprießliches fördern kann, angerufen werden, ſo ſind alle Zugänge mit pietiſtiſchen Thürhütern verſperrt, ſowie die großen Zeitungen in Beſchlag genommen, um ja nichts Anderem als der gehörig dirigirten Verleumdung und Beſchimpfung Thür und Spalten offen zu halten. Frägt man nun, womit ſie ſelbſt die Verheißungen „reiner“ Muſikgenüſſe, ohne welche kein Gläubiger ſchließlich doch recht glauben will, zu erfüllen verſuchen, ſo erfährt man einmal etwas von einem ganz herrlichen, durchaus klaſſiſchen, Händel'ſchen „Salomon“, zu welchem der ſelige Mendelsſohn ſelbſt für die Engländer die Orgelbegleitung geſetzt hat. So etwas muß ein uneingeweihter Muſiker, wie ich, einmal mit angehört haben, um ſich einen Begriff davon zu machen, woran dieſe Herren von der „reinen Muſik“ ihre Gläubigen ſich zu ergetzen nöthigen! Aber Dieſe thun es. Und herrliche Muſikſäle bauen ſie ihren hohen Prieſtern auf: darin ſitzen ſie, verziehen keine Miene, leſen im Texte nach, wenn oben auf dem Bretterbau ihre lieben Verwandten Jehova-Chöre ſingen, und Jupiter ſelbſt ihnen den Takt dazu ſchlägt. Dergleichen erlebte ich zu Düſſeldorf, während man an anderen Orten ſehr bedauerte, daß ich nicht zur rechten Zeit gekommen wäre, um ganz daſſelbe auch dort erleben zu können! — —

In Köln begegnete es mir, vor Befreundeten mich mündlich vernehmen laſſen zu dürfen; in ſehr wohlwollender Weiſe ward in einer Zeitung hierüber berichtet, namentlich aber hervorgehoben, daß ich bei ähnlichem perſönlichen Verkehre mich ungleich milder ausſpräche, als in meinen ſchriftlichen, für die Öffentlichkeit beſtimmten Auslaſſungen, wo es ſchiene, als ob ich meine Feder in Gift tauche. Gewiß iſt es wohl etwas Anderes, wenn ich aus mir ſpreche, oder zur Öffentlichkeit ſchreibe: hier habe ich eine Feder einzutauchen, und die Öffentlichkeit bietet mir hierfür eben nicht Honig. Doch will ich gerade von einem gewiſſen Kölner Giftfaſſe, welches ich nicht mit der lieblichen Eau de Cologne verwechſeln will, ausgehend, in recht optimiſtiſchem Sinne den Bericht meines „Einblickes“ beſchließen, indem ich mit dem wohlmeinenden Rathe, welchen ich beſſer als unſere Konſervatorien geben zu können vermeine, an verſchiedene Kapellmeiſter mich wende, woran ſie dann erſehen werden, daß ich nicht Freude daran finde, als Hoffnungsloſer in die Luft zu ſchreiben. —

In dem Dirigenten der „Zauberflöte“ zu Köln lernte ich außerhalb des Theaters einen wahrhaft gebildeten Mann kennen, welcher erſt ſpät die Muſik als Fach und den Theatertaktſtock als Amt ergriffen zu haben ſchien. Möge dieſer immer mehr zu der Einſicht deſſen gelangen, wie ſchwer es iſt, dem Theater von außen her beizukommen, und mit dem eigenthümlichen Geiſte, der die Seele einer dramatiſchen Aufführung iſt, vertraut zu werden. Rührt ſeine muſikaliſche Bildung aus der Sphäre unſerer Konſervatorien her, ſo fordere ich ihn auf, genau auf den Vortrag Mozart'ſcher Muſik zu achten, wie er gerade hier gepflegt wird, und an der empörenden Trockenheit, mit welcher eben hier der melodiſche Geſang, die Seele dieſer Muſik, behandelt wird, den Widerwillen gegen dieſe Art der Behandlung ſich zur Empfindung zu bringen, ohne welchen er nie zur Erkenntniß des nöthigen richtigen Vortrages für eben dieſe Mozart'ſche Melodie, ſomit für die Mozart'ſche Muſik überhaupt, gelangen kann.

Dem Kapellmeiſter des Mainzer Theaters geſtatte ich mir meine freudige Wahrnehmung ſeiner vortrefflichen Befähigungen zum Dirigenten auszudrücken: hier war große Präziſion ohne jede Affektation, wobei, in der Aufführung des „Fidelio“, bereits vieles, ſowohl im Tempo wie im dynamiſchen Vortrage, richtig Erfaßte vorkam. Deſto wichtiger ſcheint es mir, ihn auf die allen unſeren Dirigenten innewohnende übele Neigung zum Verhetzen der mit halben Takten geſchlagenen Allegroſätze aufmerkſam zu machen: er muß darüber zur Beſinnung kommen, daß ſein Tempo des großen Quartettes im zweiten Akte, ſowie das des darauf folgenden Duettes, außer daß es zu einem muſikaliſch wirkungsloſen Undinge führt, den Sängern jede Möglichkeit einer irgendwie energiſchen oder nur deutlichen Theilnahme an ſolchen Vorgängen benimmt. Während daſſelbe von dem Schlußchorgeſange: „wer ein ſolches Weib errungen", welchem durch ein zu ſchnelles Zeitmaaß alle Würde benommen wurde, ebenfalls gilt, muß wiederum lebhaft bedauert werden, daß der berühmte vorangehende Satz im Dreivierteltakte, deſſen anmuthig ſchwebende Bewegung wie ein verklärtes Lichtgewölke die ungemeine Situation durchzieht, durch Verſchleppung ſeines Zeitmaaßes ſeinen Charakter vollſtändig verliert und zu peinlicher Steifheit erſtarrt. Faſt daſſelbe Loos betraf durch die Schuld des Dirigenten das Quartett im erſten Akte: fühlte der Dirigent nicht, daß es ſich hier nicht um einen breiten Geſang, ſondern vielmehr um ein gleichzeitig von vier Perſonen *a parte* ausgeführtes Selbſtgeſpräch handelt, deſſen Charakter Schüchternheit, Beklemmung iſt, wie ſie ſich nur in kurz angeſchlagenen, deßhalb anfänglich auch mit dem *pizzicato* der Saiteninſtrumente begleiteten, Geſangstönen muſikaliſch ausdrücken? Jedes ſpricht für ſich; nur wir vernehmen ſie, ſie ſelbſt ſich gegenſeitig aber nicht. Nichts liegt dieſem Stücke ferner als der Adagiocharakter, zu deſſen Melodie es auch in keiner Weiſe kommt; wogegen einzig die in gehaltenen Noten ausgeführte Einleitung unerfahrene Dirigenten zu jener falſchen Annahme zu berechtigen ſcheint. Aber gerade deßwegen wird dieſe Einleitung als einer der herrlichſten Züge des Beethoven'ſchen Genius' geprieſen, weil wir hier, vor dem Beginne des Wortausdruckes der inneren Situation eines Jeden, tief in ſein unausgeſprochenes Inneres ſelbſt zu blicken angeleitet werden. Und hier war denn nun auch allſeitig der richtige Vortrag verfehlt: Alles ſang und ſpielte laut und grell durcheinander, während faſt das ganze Stück in einem beklommenen Flüſtern zu halten iſt, bei welchem die vorkommenden kurzen Accente gleichſam nur angedeutet werden dürfen.

Hiermit berühre ich ſchließlich auch ein Hauptgebrechen, an welchem unſere Dirigenten leiden: ſie haben faſt durchgängig keinen Sinn für die dynamiſche Übereinſtimmung des Vortrages der Sänger mit dem des Orcheſters; wie denn überhaupt ihre Unbeachtung des Zuſammenhanges des Orcheſters mit dem ſceniſchen Vorgange der Grund aller ihrer Verirrungen auch im Betreff des Tempo's iſt. Ich habe wiederholt gefunden, daß die Nüancen des Orcheſtervortrages mit Fleiß ausgearbeitet waren, dieſes ſomit, wo dieß nöthig war, zart und leiſe ſpielte; faſt nie aber, daß die Sänger, namentlich in Enſembleſätzen, zu dem gleichen Vortrage angehalten waren: beſonders auch die Chöre ſingen gemeinhin roh darauf los, und dem Kapellmeiſter ſcheint es nicht aufzufallen, daß hierdurch die ſtörendſte und lächerlichſte Zuſammenwirkung mit dem ſanft ſpielenden Orcheſter entſteht. Ganz unbegreiflich wird uns die hierin ſich aufdeckende wahre Stumpfſinnigkeit des Dirigenten, wenn wir, wie dieß faſt nirgends anders angetroffen wird, den Elfenchor am Schluſſe des zweiten Aktes von „Oberon" zu der zarteſten Begleitung der gedämpften Saiteninſtrumente in der ganz gemeinen Stärke jedes üblichen Opernchorgeſanges grell heruntergeſungen hören, und nun vermuthen müſſen, der Kapellmeiſter merke hiervon gar nichts.

Wenn ich demnach freundlich gewogenen Operndirigenten die Summe meines Rathes ertheilen wollte, würde dieſer heißen: *beachtet, wenn Ihr ſonſt gute Muſiker ſeid, in der Oper einzig das auf der Scene Vorgehende, ſei dieß der Monolog eines Sängers oder eine allgemeine Aktion; daß dieſer, durch die Theilnahme der Muſik ſo unendlich geſteigerte und vergeiſtigte Vorgang die „vollſte Deutlichkeit" erhalte, ſei Euer weſentlichſtes Bemühen: bringt Ihr es zu dieſer Deutlichkeit, ſo ſeid verſichert, daß Ihr zugleich auch das richtige Tempo und den richtigen Vortrag für das Orcheſter ganz von ſelbſt gewonnen habt.* Dem ſehr tüchtigen Dirigenten des Opernorcheſters in *Bremen*, welches mich, bei leider ſehr ſpärlicher nummeriſcher Beſetzung, durch ſeine in jeder Hinſicht unerwartet vortreffliche Leiſtung erfreute, gebe ich das ſoeben Geſagte beſonders zu bedenken, weil gerade nur noch in dieſem Betreff ihm die ſonſt zuzuſprechende Meiſterſchaft abgehen dürfte. —

Unmöglich kann ich jedoch dieſen Bericht meines zuletzt gewonnenen Einblickes in das heutige Opernweſen, namentlich in der zuletzt hierbei eingeſchlagenen Richtung, abſchließen, ohne eines Theaters zu gedenken, das, kaum von unſerer Öffentlichkeit beachtet, durch den wahren Kunſtſinn eines einzigen Mannes an ſeiner Spitze zu Kunſtleiſtungen von muſterhafter Vollendung angeleitet worden iſt. In der kleinen herzoglichen Reſidenzſtadt Deſſau lud mich Herr von Normann, der Intendant des dortigen Hoftheaters, da die Erkrankung mehrerer Sänger die Vorführung einer mit einem reicheren Perſonale beſetzten Oper ihm verwehrte, zu einer Aufführung von Gluck's Orpheus ein. Ich bezeuge laut, nie eine edlere und vollkommenere Geſammtleiſtung auf einem Theater erlebt zu haben, als dieſe Aufführung. Gewiß war hier das Misgeſchick, welches der Intendant an der Schwächung ſeines Opernperſonales erlitt, zu einer Begünſtigung der Vortrefflichkeit gerade dieſer Vorſtellung geworden; denn unmöglich hätte ein mannigfaltiger zuſammengeſetztes Perſonal ſo durchweg Ausgezeichnetes leiſten können, als es den einzigen beiden Sängerinnen des Orpheus und der Eurydice gelingen durfte. Sehr wohl, aber durchaus nicht ungemein begabt, waren dieſe beiden Frauen von einem ſo edlen Geiſte des zarteſten künſtleriſchen Schicklichkeitsgefühles beſeelt, wie ich in einer ſo gleichmäßig ſchönen Ausführung der lieblichen Gebilde Gluck's es nie antreffen zu können verhoffte. Mit dieſer Ausführung ſtand nun Alles in ſo vollkommenem Einklange, daß ich ſchließlich nicht zu irren glaubte, wenn ich die Vollkommenheit jener als durch die ſinnigſte Schönheit der ganzen Darſtellung der Scene hervorgerufen und bedingt erkannte. Hier war die Operntheater-Dekoration zu einem, jeden Augenblick lebenvoll mitwirkenden, Grundelemente der ganzen Darſtellung geworden: in dieſem Elemente trug jeder Faktor des ſceniſchen Lebens, Gruppirung, Malerei, Beleuchtung, jede Bewegung, jedes Dahinwandeln, zu jener idealen Täuſchung bei, die uns wie in ein dämmerndes Wähnen, in ein Wahrträumen des nie Erlebten einſchließt. An der leidenſchaftlichen Sorge für die mindeſte Möglichkeit des Eintrittes einer Störung dieſes zarten Traumlebens, welche wiederholt den ehrwürdigen Intendanten von meiner Seite abrief, erkannte ich wohl, weſſen liebevollem Kunſtgeiſte all' das wahrgenommene Vortreffliche zu verdanken war. Und ganz gewiß irrte ich mich nicht, wenn ich der Einwirkung dieſer wundervollen Sorge für die Scene auch die ausnehmend vortreffliche Leiſtung des ganzen muſikaliſchen Enſemble's, Orcheſter und Chor voll inbegriffen, ebenfalls zuſchrieb.

Ein wahrhaft ermuthigendes Beiſpiel und Zeugniß für die Richtigkeit der Anſicht, daß Derjenige, der das Ganze erfaßt, das Richtige auch für alle Theile des Ganzen, ſelbſt wenn ſie ſeinem unmittelbaren techniſchen Verſtändniſſe nicht offen liegen, erkennen und anordnen wird. Herr von Normann, vielleicht gänzlich ohne Muſikkenntniß, beſtimmte als ſinniger Bühnenleiter ſeinen Kapellmeiſter zu einer muſikaliſchen Leiſtung von ſolcher Korrektheit und Schönheit, wie ich ſie nirgends ſonſt in einem Theater antraf.

Dieß aber geſchah, wie geſagt, in dem kleinen Deſſau.

III.

Brief an einen italieniſchen Freund über die Aufführung des „Lohengrin“ in Bologna.

Es erregt mir ein ſeltſames und nachdenkliches Gefühl, gegenwärtig über die Aufführung meines „Lohengrin“ in Bologna von ſo vielen Seiten die freundlichſten Nachrichten zu erhalten, daß ich Sie, gegen den ich den Vortheil genieße, mich auf deutſch ausdrücken zu können, mit der Bitte beſchweren muß, meinen herzlichen Dank, in Ihre Mutterſprache übertragen, an Ihre geehrten Landsleute vermitteln zu wollen.

Vielleicht that ich nicht Unrecht, der Verführung zu widerſtehen, welche mir durch wiederholte Einladungen zu jener Aufführung geboten wurde; dadurch, daß ich der Einübung meines Werkes fern blieb, habe ich mich, wie alle Theilnehmenden, in den Stand geſetzt, das gegenſeitige Verhältniß der bei dieſer gemiſchten Unternehmung in das Spiel gekommenen Kräfte klar zu bemeſſen. Wie hier mir Alles aus dem freien Antriebe des italieniſchen Kunſtſinnes entgegengebracht, und nichts durch Anregungen meinerſeits veranlaßt worden iſt, mag mir es wohl daran gelegen geweſen ſein, auch den Erfolg gänzlich dem Charakter der Auffaſſung meines Werkes, ſowie dem der Bemühungen um daſſelbe von Seiten Ihrer Landsleute anheimgeſtellt zu wiſſen. Nur ſo konnte der Erfolg eine gänzlich freie Dokumentation des italieniſchen Kunſtſinnes werden.

Daß ich aber mit dieſem Entſchluſſe, vermöge deſſen ich mich fern hielt, einer wahrhaft edlen Verlockung gewehrt habe, darf ich Ihnen auch nicht verſchweigen. Worin dieſe beſtand, wird Ihnen zu Ihrer Verwunderung deutlich werden, wenn ich die Erfahrungen mittheile, welche ich gerade mit meinem „Lohengrin" in Deutſchland machte. Sie müſſen wiſſen, daß alle Erfolge, welche auch dieſem Werke auf den deutſchen Theatern zu Theil wurden, mir nie zu der Genugthuung verhelfen konnten, dieſe Oper nach meiner Anleitung korrekt aufführen zu laſſen. Meinen Anerbietungen, für eine durchaus richtige Aufführung ſorgen zu wollen, wich man von allen Seiten aus, und ließ es gleichgiltig auf ſich beruhen, wenn ich nachwies, daß, wegen unrichtiger Aufführung, gewiſſe allerwichtigſte Züge meines muſikaliſch-dramatiſchen Poems, wie die entſcheidende Wendung im zweiten Akte, gar nicht zum Verſtändniſſe kamen. Man hielt ſich dafür an ein paar Orcheſtervorſpiele, an einen Chor, an eine „Cavatine", und meinte damit genug zu haben, da die Oper am Ende doch gefiel. Ein einziges Mal gelangte ich in München dazu, mein Werk wenigſtens im Betreff ſeines rhythmiſch-architektoniſchen Baues, meinen Intentionen vollkommen gemäß, einzuſtudiren: wer mit wirklichem Gefühl und Verſtändniß den hieraus reſultirenden Aufführungen beiwohnte, verwunderte ſich jetzt nur über Eines — nämlich, daß es dem Publikum gänzlich gleich blieb, ob es den „Lohengrin" ſo oder anders vorgeführt erhielt; ward die Oper ſpäterhin wieder nach der alten Routine gegeben, ſo blieb der Eindruck immer derſelbe, — eine Erfahrung, welche den Direktor des Theaters recht behaglich ſtimmen konnte, mich aber nothwendig wiederum ſehr gleichgiltig gegen das Befaſſen mit dem deutſchen Publikum machen mußte.

Aus vielen Anzeichen weiß ich aber nun, daß ich bei einem italieniſchen Publikum in ſolchem Falle auf eine ganz andere Empfänglichkeit getroffen ſein würde. Wenn Roſſini ſelbſt in einer Unterredung, welche ich vor zwölf Jahren mit ihm hatte, eine weichliche Verſunkenheit des Kunſtgeſchmackes ſeiner Landsleute, als den Grund auch ſeines Verhaltens beim muſikaliſchen Produziren anklagte, ſo war damit doch nie ein Urtheil ausgeſprochen, aus welchem auf eine Unempfindlichkeit der Italiener für das Edle, wenn es ihnen geboten würde, zu ſchließen geweſen wäre. Seitdem ich auch von dem Eindrucke Kenntniß erhielt, welchen das ſpätere Bekanntwerden mit der Muſik Beethoven's auf Bellini, welcher vor ſeinem Aufenthalte in Paris nie etwas von dieſer vernommen hatte, hervorbrachte, beobachtete ich gelegentlich die hierauf bezüglichen Eigenſchaften italieniſcher Kunſtfreunde näher, und gewann daraus die vortheilhafteſte Meinung über dieſe ihre Haupteigenſchaft, nämlich: eine freimüthig offenliegende, zartfühlige Kunſtempfänglichkeit nach jeder Seite hin. Und hiermit ward mir, über das ſonderbare, kaſtratenhaft ſingende und pirouettirende Jahrhundert der italieniſchen Dekadenz hinweg, der unvergleichlich produktive Volksgeiſt wieder verſtändlich, welchem die neue Welt ſeit der Renaiſſance alle ihre Kunſt verdankt.

Ich ſagte Ihnen, daß mir die Verlockung nahe lag, an dieſen offenliegenden Kunſt-Inſtinkt Ihrer Landsleute zu appelliren, um endlich einmal die Genugthuung zu genießen, ein mit zarter Sorge hingeſtelltes Kunſtgebilde auch mit zarten Sinnen betrachtet und aufgenommen zu wiſſen. Ein beſonderes Schickſal hat mich wiederholt davon zurückgehalten, dem Zuge Goethe's zu folgen, der bei ſeinem Beſuche Italiens bis zur Klage darüber hingeriſſen wurde, daß er ſeine dichteriſche Muſe mit der deutſchen Sprache quälen müſſe, während die italieniſche ihr die Arbeit ſo hold erleichtern würde. Was Goethe, ſeufzend und tief trauernd, in unſere nordiſchen Gefilde zurücktrieb, iſt gewiß nicht bloß aus ſeinen perſönlichen Lebensverhältniſſen zu verſtehen. Wenn auch ich zu verſchiedenen Malen in Italien eine neue Heimath aufſuchte, ſo war das, was mich ſtets wieder davon zurücktrieb, mir leichter erklärlich; ſchwer wurde es mir jedoch fallen, Ihnen, geehrter Freund, es auszuſprechen. Vielleicht deute ich es Ihnen am glücklichſten an, wenn ich ſage, daß ich den naiven Volksgeſang, welchen noch Goethe auf den Straßen hörte, nicht mehr vernahm, und dagegen den heimkehrenden Arbeiter des Nachts in den gleichen affektirten und weichlich kadenzirten Opernphraſen ſich ergehen hörte, von denen ich nicht glaube, daß der männliche Genius Ihrer Nation ſie eingegeben hat, — aber auch nicht der weibliche! — Doch wäre auch dieſes wohl nur einer krankhaften und übertreibenden Verſtimmung zuzuſchreiben. Gewiß mag es tiefer liegen, was meine Gehörphantaſie in Italien ſo empfindlich machte. Sei es ein Dämon oder ein Genius, der uns oft in entſcheidungsvollen Stunden beherrſcht, — genug: ſchlaflos in einem Gaſthofe von La Spezzia ausgeſtreckt, kam mir die Eingebung meiner Muſik zum „Rheingold“ an; und ſofort kehrte ich in die trübſelige Heimath zurück, um an die Ausführung des übergroßen Werkes zu gehen, deſſen Schickſal mich mehr als alles Andere an Deutſchland feſthält.

Es iſt bemerkt worden, daß der Grund der originalen Produktivität einer Nation weniger in Dem, worin ſie von der Natur verſchwenderiſch, als in Dem, worin ſie kärglich von ihr ausgeſtattet iſt, aufzufinden wäre. Daß die Deutſchen ſeit hundert Jahren einen ſo ungemeinen Einfluß auf die Ausbildung der von den Italienern überkommenen Muſik gewannen, kann — phyſiologiſch betrachtet — unter Anderem auch daraus erklärbar erſcheinen, daß ſie, des verführeriſchen Antriebes einer natürlich melodiſchen Stimmbegabung entbehrend, die Tonkunſt etwa mit dem gleichen tiefgehenden Ernſte aufzufaſſen genöthigt waren, wie ihre Reformatoren die Religion der heiligen Evangelien, welche ſie nicht aus dem berauſchenden Glanze üppiger kirchlicher Ceremonien, unter einem lachenden Himmel in farbiger Pracht vor ihnen ſich kundgebend, ſondern aus den ernſten Troſtverheißungen für die, unter Entſagungen aller Art kräftig leidende Seele der Menſchheit innig zu erkennen berufen waren. Trieb dieſe Richtung uns nothwendig einer idealiſtiſchen Auffaſſung der Welt zu, ſo bewahrte ſie uns auch vor der Weichlichkeit einer allzu realiſtiſchen Hingebung an dieſelbe. So ward auch die Muſik bei uns aus einer ſchönen mehr zu einer erhabenen Kunſt, und die zauberiſche Wirkung dieſer Erhabenheit auf das Gemüth muß groß ſein, da Reiner, der von ihr innig durchdrungen worden iſt, den Verführungen der ſinnlicheren Schönheit ſich als zugänglich gezeigt hat.

Doch bleibt uns eine Sehnſucht, durch welche wir eben daran gemahnt werden, daß wir nicht das ganze Weſen der Kunſt umfaſſen. Das Kunſtwerk will endlich zur vollen ſinnfälligen That werden; es will den Menſchen bei allen Faſern ſeiner Empfindungen erfaſſen, es will wie ein Strom der Freude in ihn eindringen. Es hat ſich gezeigt, daß der Schooß deutſcher Mütter die erhabenſten Genies der Welt empfangen konnte; ob die Empfängniß-Organe des deutſchen Volkes der edelen Geburten dieſer auserwählten Mütter ſich werth zu erzeigen vermögen, ſteht erſt noch zu erwarten. Vielleicht bedarf es hier einer neuen Begattung des Genies der Völker. Uns Deutſchen leuchtet hierfür keine ſchönere Liebeswahl entgegen, als diejenige, welche den Genius Italiens mit dem Deutſchlands vermählen würde.

Sollte mein armer „Lohengrin“ hierzu ſich als Brautwerber bewährt haben, ſo wäre ihm eine herrliche Liebesthat geglückt. Der große, wahrhaft rührende Eifer, welchen meine italieniſchen Freunde an die ſchöne That der Überführung dieſes meines Werkes wendeten, und welchen ich, nach vieler Erfahrung, bis in das Kleinſte zu würdigen weiß, durfte mir wohl dieſe erhabene Hoffnung erwecken. Ermeſſen Sie aus meiner faſt ausſchweifenden Meinung hierüber, welche Bedeutung ich dieſem Ereigniſſe beilege, und wie hoch ich die Verdienſte derjenigen Künſtler und Kunſtfreunde ſchätze, denen ich jenen erhebenden Erfolg verdanke.

Luzern, 7. November 1871.

Richard Wagner.

IV.

Schreiben an den Bürgermeiſter von Bologna.

Hochzuverehrender Herr Bürgermeiſter!

Es wird mir ſchwer fallen, in der nöthigen Kürze die Worte für die Gefühle zu finden, welche die durch Ihre herrliche Vaterſtadt mir erwieſene Ehre in mir erweckt hat. Durfte ich vor einiger Zeit den italieniſchen Freunden meiner Kunſt die unvergleichliche Freude ausdrücken, welche ich über den ſo viel ſagenden Erfolg der Aufführung meines „Lohengrin“ in Bologna empfand, ſo habe ich nun mein inniges Erſtaunen darüber kundzugeben, daß dieſem Erfolge ſelbſt von den bürgerlichen Behörden Ihrer Stadt die wichtige Bedeutung zugemeſſen wird, welche ich in dem Beſchluſſe derſelben, mich zu ihrem Ehrenbürger zu erwählen, zu erkennen habe.

Dieſe wichtige Bedeutung muß den hochverehrten Vertretern der Stadt Bologna ſelbſt ſo klar ſein, daß es überflüſſig dünken würde, wollte ich meinerſeits mich darüber hier noch verbreiten. Was mich einzig angehen kann, iſt, daß ich mir ſelbſt darüber klar werde, in welcher Weiſe ich zu der Erfüllung der Hoffnungen, die jener ſchöne Erfolg in meinen neuen Mitbürgern anregte, beizutragen vermöchte. Welche Schwierigkeiten ich hierin erblicke, mögen Sie aus dem Umſtande erkennen, daß ich mich für einige Jahre feſter als je an Deutſchland gebunden ſehe, und zwar um meine Thätigkeit ausſchließlich der Durchführung eines Unternehmens zu widmen, welches zunächſt faſt einzig eine nationale Tendenz verwirklichen zu ſollen ſcheint. In der That, ſollte mein Werk vollſtändig gelingen, ſo würde dieſer Erfolg zu einem großen Theile darin beſtehen, daß ich dieſelben Keime einer deutſch-nationalen Kunſt, deren Pflege und Ausbildung auf dem Gebiete des muſikaliſchen Drama's durch den Einfluß der italieniſchen Oper bisher auf das Schädlichſte aufgehalten worden ſind, einer ſelbſtändigen Entwickelung zugeführt wiſſen kann. Wie ich hierfür mich ſelbſt jenem Einfluſſe gänzlich zu entziehen hatte, mußte es mir auch daran gelegen ſein, ſeine Schädlichkeit in jeder Beziehung nachzuweiſen, und es konnte mir nicht erlaſſen ſein, hierüber in eine agitatoriſche Thätigkeit zu gerathen, welche mich ſchließlich in die Stellung eines Antagoniſten gegen Diejenigen brachte, denen ich jetzt, indem ich mich mit dem Titel eines Ehrenbürgers von Bologna ſchmücke, mit dankbarer Rührung die Freundeshand reiche.

Vielleicht dürfte es nöthig erſcheinen, einen hiermit berührten Widerſpruch aufzuklären, welcher, oberflächlich betrachtet und beurtheilt, meinen italieniſchen Freunden wohl bereits Befeindungen von Seiten empfindlicher Compatrioten zuzuziehen geeignet war. Dieſen möglichen Misſtimmungen gegenüber möchte ich meine hochgeehrten Mitbürger von Bologna nicht dem Vorwurfe des Unpatriotismus' ausgeſetzt wiſſen; dennoch kann ich mich für jetzt nur auf ihr eigenes Gefühl berufen, welches ſie gewiß vom Verdachte des Verrathes freiſprechen wird, wenn ſie mir die Thore ihrer edlen Stadt gaſtlich öffneten. Dieſes Gefühl muß ihnen ſagen, daß es nicht die Periode der nationalen Blüthe und der politiſchen Würde Italiens war, in welcher es ſeine Geſangsvirtuoſen an alle Höfe Europa's ausſandte, um dort durch eine verführeriſche Kunſtfertigkeit Diejenigen zu unterhalten, welche nicht minder Italien wie Deutſchland in Ohnmacht und Zerſplitterung erhielten. Es war dagegen für uns Deutſche die Zeit des Erwachens aus einem nicht minder würdeloſen Zuſtande der Abhängigkeit von üblen Einflüſſen, als ein wiederkehrendes Schicklichkeitsgefühl unſere Fürſten zwang, jene Kaſtraten und Primadonnen zu entlaſſen, von denen wir nichts, als eine klägliche Entſtellung unſerer eigenthümlichen Naturanlagen lernen konnten. Durfte Ihnen nun ein Deutſcher zeigen, in welcher Weiſe er jene, wenn auch wenig glänzenden, doch ihm wahrhaft vertrauten Naturanlagen zu einem reinen Ausdrucke im muſikaliſchen Drama verwerthen konnte, ſo waren es nun Sie, meine hochgeehrten Mitbürger, welche darüber entſchieden, daß hier kein unwürdiger Austauſch Ihnen angeboten wurde; und ſprach ich von einer Vermählung des italieniſchen mit dem deutſchen Genius, ſo glaube ich dieſe am gedeihlichſten unter dem Zeichen des Wappens Ihrer Stadt vollzogen zu wiſſen, in welchem ich das Wort „Libertas“ prangen ſehe.

Dieſes edle Wort möchte ich zu Gunſten meines herzlichen Wunſches, Ihnen ganz angehören zu können, deuten.

Auch in der Hauptſtadt Frankreichs widerfuhr es mir, daß ich meinen Werken geiſtvolle und wahrhaft ergebene Freunde gewann; von den Hoffnungen, welche dieſe auf mich auch für Paris ſetzten, mußte ich mich jedoch bald abwenden, da ich erkannte, daß dem franzöſiſchen Geſchmacke und den von ihm beſtimmten Inſtitutionen keine „Freiheit“ innewohne: was nicht franzöſiſch iſt, kann der Franzoſe nicht begreifen, und die erſte Bedingung für Denjenigen, der den Franzoſen gefallen will, iſt, ſich ihrem Geſchmacke und den Geſetzen deſſelben zu fügen.

Ein Erfolg, wie der meines „Lohengrin“ in Bologna, iſt in keiner Stadt Frankreichs denkbar. Unter dem Zeichen der „Libertas“ war es einzig möglich, daß ein Werk, welches zunächſt allen Gewohnheiten eines Publikums ſo gänzlich fremd gegenüberſtand, wie das meinige dem der Bologneſer, ſofort als ein innig vertrauter Gaſt begrüßt werden konnte. Hiermit bekundete der Italiener, daß ſeine eigene produktive Kraft noch unerſchöpft iſt, daß der Mutterſchooß, aus welchem der italieniſche Geiſt einſt die Welt des Schönen wiedergebar, noch jeder edlen Befruchtung fähig iſt: denn nur wer ſelbſt ſchaffen kann, fühlt ſich frei und jeder Schranke ledig, um die fremde Schöpfung willig in ſich aufzunehmen.

Wenn ich nun Sie, hochzuverehrender Herr Bürgermeiſter, auf das Herzlichſte erſuche, dem ehrwürdigen Munizipium, deſſen großmüthigen Beſchluß Sie mir übermittelten, meinen gerührteſten Dank für die mir erwieſene hohe Ehre auszudrücken, ſo verſichere ich Sie zugleich, daß ich von dem ernſtlichſten Vorſatze erfüllt bin, dieſer Ehre mich würdig zu bezeigen, und nichts unterlaſſen werde, um dieſem Vorſatze nachzukommen. Jedenfalls, wenn nicht früher, hoffe ich im Herbſt 1875 meine werthen Mitbürger zu beſuchen, und ſomit auch Ihnen, hochgeehrteſter Herr Bürgermeiſter, mit herzlichem Händedrucke Das zu verſichern, was ich heute aus der Ferne durch dieſe Zeilen Ihnen kundgebe: — daß ich ſtolz bin, mich einen Ehrenbürger Bologna's nennen zu dürfen!

Mit der ausgezeichnetſten Hochſchätzung habe ich die Ehre mich zu nennen

Ihren

ergebenen

Bayreuth, 1. Oct. 1872.

Richard Wagner.

V.

An Friedrich Nietzſche,

ordentl. Profeſſor der klaſſiſchen Philologie an der Univerſität Baſel.

Werther Freund!

Ich habe ſoeben das Pamphlet des Dr. phil. Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, welches Sie mir zuſchickten, geleſen, und aus dieſer „Erwiderung“ auf Ihre „Geburt der Tragödie aus dem Geiſte der Muſik“ gewiſſe Eindrücke gewonnen, deren ich mich in der Form verſchiedener, vielleicht befremdlicher Fragen an Sie entledigen möchte, und zwar in der Hoffnung, Sie durch ihre Beantwortung zu einer ebenſo ergiebigen Auskunftserklärung, wie dieß im Betreff der griechiſchen Tragödie der Fall war, zu bewegen.

Vor Allem möchte ich durch Sie ein an mir ſelbſt wahrgenommenes Bildungsphänomen mir erklärt wiſſen. Ich glaube nicht, daß es einen für das klaſſiſche Alterthum begeiſterteren Knaben und Jüngling gegeben haben kann, als mich, zu der Zeit, wo ich in Dresden die Kreuzſchule beſuchte; feſſelten mich vor Allem griechiſche Mythologie und Geſchichte, ſo war es doch gerade auch das Studium der griechiſchen Sprache, zu welchem ich mit, faſt disziplinwidrigem, möglichſtem Umgehen des Lateiniſchen, mich hingezogen fühlte. In wie weit ich hierin regelmäßig verfuhr, kann ich nicht beurtheilen; doch darf ich mich auf die durch meinen feurigen Drang mir erworbene beſondere Zuneigung des, hoffentlich jetzt noch lebenden Dr. Sillig, meines Lieblingslehrers in der Kreuzſchule, berufen, welcher mit Beſtimmtheit mir die Philologie als Fach zuwies. Wie es nun meinen ſpäteren Lehrern an der Nikolai- und Thomasſchule in Leipzig möglich wurde, dieſe Anlagen und Neigungen gänzlich in mir auszurotten, dieß iſt mir zwar erinnerlich, auch wohl aus dem Gebahren jener Herren erklärlich; dennoch mußte ich mit der Zeit in Zweifel darüber gerathen, ob jene Anlagen und Neigungen wirklich tiefer begründet ſein konnten, da ſie ſo gar bald in ihr volles Gegentheil bei mir auszuarten ſchienen. Nur im weiteren Gange meiner Entwickelung kam an dem ſteten Wiederaufkeimen wenigſtens jener Neigungen es mir zum Bewußtſein, daß unter einer tödtlich falſchen Zucht wirklich Etwas in mir unterdrückt worden war. Unter den aufregungsvollſten Mühen eines von jenen Studien gänzlich ablenkenden Lebens, ward es mir immer wieder zur einzig befreienden Wohlthat, in die antike Welt mich zu verſenken, ſo beſchwerlich mir jetzt auch das faſt gänzliche Abhandenkommen der ſprachlichen Hilfsmittel hierfür geworden war. Dagegen mußte ich, wenn ich nun Mendelsſohn ſeiner fertigen Philologie willen beneidete, mich wiederum nur darüber wundern, daß dieſe ſeine Philologie ihn nicht davon abhielt, zu Sophokleiſchen Dramen gerade ſeine Muſik zu ſchreiben, da ich trotz meiner Unfertigkeit doch mehr Achtung vor dem Geiſte der Antike hatte, als er ſie hierbei zu verrathen ſchien. Auch noch andere Muſiker habe ich kennen gelernt, welche fertige Griechen geblieben waren, bei ihrem Kapellmeiſtern, Komponiren und Muſiziren dennoch gar nichts damit anzufangen wußten, während ich (ſonderbarer Weiſe!) aus der ſo ſchwer mir zugänglichen Antike ein Ideal für meine muſiſche Kunſtanſchauung mir herausarbeitete. Dem ſei nun wie ihm wolle: in mir entſtand das dumpfe Gefühl davon, daß der Geiſt der Antike am Ende ebenſo wenig in der Sphäre unſerer griechiſchen Sprachlehrer liege, als z. B. das Verſtändniß der franzöſiſchen Kultur und Geſchichte bei unſeren franzöſiſchen Sprachlehrern als nöthige Beigabe vorausgeſetzt ſein kann. Dagegen behauptet nun aber der Dr. phil. U. W. von Möllendorff, daß es ganz ernſtlich der Zweck der philologiſchen Wiſſenſchaft ſei, Deutſchlands Jugend dahin abzurichten, „daß ihr das klaſſiſche Alterthum jenes einzig Unvergängliche gewähre, welches die Gunſt der Muſen verheißt, und in dieſer Fülle und Reinheit allein das klaſſiſche Alterthum geben kann, den Gehalt in ihrem Buſen und die Form in ihrem Geiſt".

Von dieſen herrlichen Schlußworten ſeines Pamphlets noch ganz entzückt, blickte ich mich nun im neu erſtandenen deutſchen Reiche nach dem unzweifelhaft offen daliegenden Erfolge der ſegensreichen Wirkſamkeit der Pflege dieſer philologiſchen Wiſſenſchaft um, welche, ſo vollſtändig ungeſtört und unnahbar in ſich abgeſchloſſen, nach ihren von nirgendsher beſtrittenen Maximen die deutſche Jugend bisher anleiten durfte. Zuerſt dünkte es mich hier nun auffallend, daß Alles, was bei uns von der Gunſt der Muſen als abhängig ſich kundgiebt, alſo unſere geſammte Künſtler- und Dichterſchaft, ganz ohne alle Philologie ſich behilft. Jedenfalls ſcheint der Geiſt gründlicher Sprachkenntniß überhaupt, wie er doch von der Philologie als Grundlage aller klaſſiſchen Studien ausgehen ſoll, ſich nicht auf die Behandlung der deutſchen Mutterſprache erſtreckt zu haben, da man durch den immer üppiger anwachſenden Jargon, welcher aus unſeren Zeitungen ſich bis in die Bücher unſerer Kunſt- und Litteratur-Geſchichtſchreiber ausbreitet, bald bei jedem zu ſchreibenden Worte in die Lage kommen wird, ſich erſt mühſam beſinnen zu müſſen, ob dieſes Wort einer wirklichen deutſchen Sprachbildung angehöre, oder nicht etwa einem Wisconſiner Börſenblatte entnommen ſei. — Doch, wenn es auf dem ſchöngeiſtigen Felde bedenklich ausſieht, könnte man ſich immer ſagen, damit habe die Philologie nichts zu thun, indem ſie unter den Muſen weniger den künſtleriſchen als den wiſſenſchaftlichen ſich zum Dienſt verpflichtet wiſſe. Jedenfalls müßten wir dann bei den Fakultäten unſerer Hochſchulen ihre Wirkſamkeit antreffen? Theologen, Juriſten und Mediciner läugnen aber, mit ihr zu thun zu haben. Somit ſind es alſo wohl nur die Philologen ſelbſt, welche ſich gegenſeitig inſtruiren, und vermuthlich einzig zu dem Zwecke, immer wieder nur Philologen abzurichten, d. h. alſo doch wohl nur Gymnaſiallehrer und Univerſitätsprofeſſoren, welche dann wieder Gymnaſiallehrer und Univerſitätsprofeſſoren herauszubilden haben? Ich kann das begreifen; es heißt da, die Reinheit der Wiſſenſchaft aufrecht, und vor dieſer Wiſſenſchaft den Staat immer ſo in Reſpekt zu erhalten, daß bedeutende Beſoldungen für philologiſche Profeſſoren u. ſ. w. ihm ſtets zur Gewiſſenspflicht gemacht bleiben. Aber nein! Dr. phil. U. W. v. M. behauptet ausdrücklich, es handle ſich darum, die deutſche Jugend durch allerhand „asketiſche“ Prozeduren für „jenes einzig Unvergängliche“ fertig zu machen, welches „die Gunſt der Muſen“ verheißt. Alſo muß doch in der Philologie die Tendenz einer höheren, das iſt: wirklich produktiven Bildung liegen? Sehr vermuthlich, — ſo denke ich mir! Nur daß durch einen ſonderbaren Prozeß, in welchen ihre Diſziplin gerathen iſt, dieſe Tendenz einer völligen Zerſetzung verfallen zu ſein ſcheint. Denn ſo viel iſt erſichtlich, daß die heutige Philologie auf den allgemeinen Stand der deutſchen Bildung gar keinen Einfluß ausübt; während die theologiſche Fakultät uns Pfarrer und Konſiſtorialräthe, die juriſtiſche Richter und Anwälte, die mediziniſche Ärzte liefert, lauter praktiſch nützliche Bürger, liefert die Philologie immer nur wieder Philologen, welche rein nur ſich unter ſich ſelbſt von Nutzen werden.

Man ſieht, die indiſchen Brahmanen waren nicht erhabener geſtellt, und darf man daher von ihnen wohl dann und wann ein Gotteswort erwarten. Und wirklich erwarten wir dieß: wir erwarten nämlich, daß einmal aus dieſer wundervollen Sphäre ein Menſch heraustrete, um ohne Gelehrtenſprache und gräßliche Citate uns zu ſagen, was denn die Eingeweihten unter der Hülle ihrer uns Laien ſo unbegreiflichen Forſchungen gewahr werden, und ob dieſes der Mühe der Unterhaltung einer ſo koſtbaren Kaſte werth ſei. Aber das müßte dann etwas Rechtes, Großes und weithin Bildendes ſein, nicht dieſes elegante Schellengeklingel, mit dem wir ab und zu in den beliebten Vorleſungen vor „gemiſchter“ Zuhörerſchaft abgefertigt werden. Dieſes Große, Rechte, was wir erwarten, ſcheint nun aber ſehr ſchwer auszuſprechen zu ſein: hier muß eine ſonderbare, faſt unheimliche Scheu herrſchen, als ob man befürchte, geſtehen zu müſſen, daß, wenn man einmal ohne alle die geheimnißvollen Attribute der philologiſchen Wichtigkeit, ohne alle Citate, Noten und gehörigen gegenſeitigen Bekomplimentirungen großer und kleiner Fachgenoſſen, einfach den Inhalt aller dieſer Zurüſtung an den Tag legen wollte, eine betrübende Armſeligkeit der ganzen Wiſſenſchaft, wie ſie ihr etwa zu eigen geworden wäre, aufgedeckt werden müßte. Ich kann mir denken, daß für Den, der ſo etwas unternehmen würde, nichts übrig bleiben dürfte, als aus dem rein philologiſchen Fache in bedeutender Weiſe hinauszugreifen, um Belebung ihres unergiebigen Inhaltes aus den Quellen menſchlicher Erkenntniß herbeizuholen, welche bisher vergebens wiederum auf Befruchtung durch die Philologie warteten.

Vermuthlich würde es nun aber einem Philologen, der ſich zu ſolcher That entſchlöſſe, etwa ſo ergehen, wie es Ihnen, werther Freund, jetzt ergeht, nachdem Sie ſich zu der Veröffentlichung Ihrer tiefſinnigen Abhandlung über die Herkunft der Tragödie entſchloſſen haben. Auf den erſten Blick erſahen wir hier, daß wir es mit einem Philologen zu thun hatten, der zu uns, nicht aber zu den Philologen ſpreche; deßwegen ging uns denn auch einmal das Herz auf, und wir faßten einen Muth, welchen wir durch die Lektüre der gewöhnlichen, ſo citatenreichen und ſo tödtlich inhaltsarmen philologiſchen Abhandlungen, z. B. über Homer, die Tragiker u. dgl., bereits gänzlich verloren hatten. Dießmal hatten wir Text, aber keine Noten; wir blickten von der Bergeshöhe in die weiten Ebenen hinaus, ohne von dem Geprügel der Bauern in der Schenke unter uns geſtört zu werden. Aber es ſcheint, nachträglich ſoll uns nichts geſchenkt ſein: die Philologie bleibt dabei, Sie ſtänden auf ihrem Boden, ſeien daher keineswegs ein Emanzipirter, ſondern nur ein Abtrünniger, und die Noten-

prügel seien Ihnen, wie uns, nicht zu erlassen. Wirklich ist der
Hagel hereingebrochen: ein Dr. phil. hat zu dem gehörigen philo-
logischen Donnerkeile gegriffen. Doch leben wir jetzt in der Jahres-
zeit, wo solch' ein Unwetter bald vorübergeht: so lange es wüthet,
bleibt ein Vernünftiger wohl ruhig zu Hause; dem losgelassenen
Stiere weicht man aus, und hält es, mit Sokrates, für absurd, den
Huftritt des Esels mit einem menschlichen Fußtritte erwidern zu wollen.
Doch uns, die wir dem Vorgange nur zuschauten, bleibt etwas zur
Erklärung übrig, da wir nicht Alles an ihm verstanden.

Deßhalb wende auch ich mich eben mit Fragen an Sie.

Wir haben nicht geglaubt, daß es im „Dienste der Musen“ so
grob hergehe, und daß ihre „Gunst“ eine solche Ungebildetheit zurück-
lasse, wie wir sie hier an einem „jenes einzig Unvergängliche“ Be-
sitzenden wahrnehmen mußten. Ein klassischer Sprachgelehrter, der
einem „meinthalben“ in demselben Satze noch ein „meinthalb“
nachschickt, erscheint uns doch fast wie ein vom Biere zum Schnaps
taumelnder Berliner Eckensteher aus der alten Zeit: genau dieses
giebt uns aber der Dr. phil. U. W. v. M., pag. 18 seines Pamphlets
zum Besten. Wer nun nichts von Philologie versteht, wie wir, weicht
allerdings ehrfurchtsvoll den Behauptungen eines solchen Herren aus,
wenn sie sich auf ungeheuere Citate aus dem Dokumenten-Archive der
Zunft stützen; aber wir gerathen in den vollsten Zweifel, nicht etwa
an der Unabsichtlichkeit des Nichtverständnisses Ihrer Schrift Seitens
jenes Gelehrten, sondern an seiner einfachsten Befähigung, nur über-
haupt das Allerklarste zu verstehen, wenn er z. B. den Sinn Ihres
Goethe'schen Citates: „Das ist deine Welt! das heißt eine Welt!“
dahin auffaßt, als führten Sie diese Worte im optimistischen Sinne
an, und Ihnen deßhalb (mit Entrüstung darüber, daß Sie nicht ein-
mal Goethe verstehen könnten!) erklären zu müssen glaubt, daß „Faust
so in bitterer Ironie frage“. Wie soll man so etwas nennen? Eine
auf öffentlichem litterarischem Wege vielleicht schwer zu beantwortende
Frage!

Mir, für mein Theil, thut eine ſolche Erfahrung, wie ich ſie an dem vorliegenden Falle mache, herzlich leid. Sie wiſſen, mit welchem Ernſte ich noch in meiner Abhandlung über „Deutſche Kunſt und deutſche Politik“ vor einigen Jahren für die Pflege der klaſſiſchen Studien mich ereiferte, und einer immer übeleren Wendung unſerer nationalen Bildung aus der zunehmenden Vernachläſſigung derſelben von Seiten unſerer Künſtler und Litteraten entgegenſehen zu müſſen glaubte. Was nützt es aber nun, wenn man ſich auf dem Felde der Philologie Mühe giebt? Dem Studium J. Grimm's entnahm ich einmal ein altdeutſches „Heilawac“, formte es mir, um für meinen Zweck es noch geſchmeidiger zu machen, zu einem „Weiawaga“ (einer Form, welche wir heute noch in „Weihwaſſer“ wiedererkennen), leitete hiervon in die verwandten Sprachwurzeln „wogen“ und „wiegen“, endlich „wellen“ und „wallen“ über, und bildete mir ſo, nach der Analogie des „Eia popeia“ unſerer Kinderſtubenlieder, eine wurzelhaft ſylabiſche Melodie für meine Waſſermädchen. Was begegnet mir? Von unſerer journaliſtiſchen Straßenjugend werde ich bis in die „Augsburger Allgemeine“ hinein verhöhnt, und es begründet nun ein Dr. phil. auf dieſes ihm „ſprichwörtlich gewordene wigala weia“ — wie er es anführt — ſeine Verachtung vor meiner „ſ. g. Poeſie“! Und dieß geſchieht alles mit der urdeutſchen Orthographie ſeines Pamphlets, während andererſeits kein affektirtes Theaterſtückmachen unſerer Modelitteraten fade und ſeicht genug iſt, um z. B. von philologiſchen Erklärern des Nibelungenmythus' (wie ich dieß kürzlich antraf) nicht für bewundernswerthe Abſchlüſſe der alten Volkspoeſie angeſehen zu werden.

In Wahrheit, mein Freund, Sie ſind uns hierüber einige Aufklärungen ſchuldig. Sie treffen in Denen, welche ich *wir* nenne, nämlich auf Solche, die von der ſchwärzeſten Sorge für die *deutſche Bildung* erfüllt ſind. Was dieſe Sorge vermehrt, liegt in dem ſonderbar günſtigen Rufe, in welchem dieſe Bildung bei den, mit ihrem einſtigen Blüthenanſatze ſpät erſt bekannt gewordenen Ausländern ſteht, und der auf uns wie mit narkotiſcher Betäubung, bis zu welcher wir uns gegenſeitig beräuchern, zurückwirkt. Gewiß hat jedes Volk einen Keim zur Kretiniſirung in ſich: bei den Franzoſen ſehen wir, daß der Abſinth jetzt dort fertig bringt, was die Akademie eingeleitet hat, nämlich, daß über alles Unverſtandene, und deßhalb von dieſer Akademie aus der nationalen Bildung Ausgeſchiedene, endlich wie von albernen Kindern nur noch gelacht wird. Nun hat zwar unſere Philologie noch nicht die Macht jener Akademie, auch iſt unſer Bier nicht in der Weiſe gefährlich wie der Abſinth; dennoch dürften andere Eigenſchaften des Deutſchen hinzutreten, die, wie ſeine Scheelſucht und dieſer entſprechende hämiſche Begeiferungsluſt, verbunden mit einer um ſo verderblicheren Unwahrhaftigkeit, als ihr aus alten Zeiten der Anſchein von Biederkeit anhaftet, ſo ſehr bedenklicher Natur ſind, daß die uns abgehenden Gifte durch ſie nicht unleicht ſich erſetzen dürften.

Wie ſteht es um unſere deutſchen Bildungsanſtalten?

Darnach fragen wir gerade Sie, der Sie ſo jung berufen und von einem ausgezeichneten Meiſter der Philologie vor Vielen bevorzugt wurden, den Lehrſtuhl einzunehmen, und hier ſich ſchnell ein ſo bedeutendes Vertrauen erwarben, daß Sie es wagen konnten, mit kühner Feſtigkeit aus einem vitioſen Zuſammenhange herauszutreten, um mit ſchöpferiſcher Hand auf ſeine Schäden zu deuten.

Wir geben Ihnen hierzu Zeit. Nichts drängt Sie, am wenigſten wohl jener Dr. phil., welcher Sie einlädt, von Ihrem Lehrſtuhle herabzuſteigen, was Sie gewiß ſelbſt aus Gefälligkeit gegen dieſen Herren nicht thun würden, weil vorausſichtlich wohl gerade Er dort, wo Sie gewirkt, nicht zum Nachfolger erwählt werden dürfte. Was wir von Ihnen erwarten, kann nur die Aufgabe eines ganzen Lebens ſein, und zwar des Lebens eines Mannes, wie er uns auf das Höchſte noththut, und als welchen Sie allen Denen ſich ankündigen, welche aus dem edelſten Quelle des deutſchen Geiſtes, dem tief innigen Ernſte in Allem, wohin er ſich verſenkt, Aufſchluß und Weiſung darüber verlangen, welcher Art die deutſche Bildung ſein müſſe, wenn ſie der wiedererſtandenen Nation zu ihren edelſten Zielen verhelfen ſoll.

Von Herzen grüßt Sie der Ihrige

Bayreuth, 12. Juni 1872. Richard Wagner.

VI.

Über die Benennung „Muſikdrama“.

Wir leſen jetzt öfter von einem „Muſikdrama“, erfahren auch, daß z. B. in Berlin es ſich darum handelt, dieſem Muſikdrama auf dem Wege der Vereinsthätigkeit förderlich zu werden, ohne uns recht vorſtellen zu können, was hiermit gemeint ſei. Zwar habe ich Grund anzunehmen, daß mit dieſer Bezeichnung zuerſt meinen neueren dramatiſchen Arbeiten die Ehre einer ausnehmenden Klaſſifizirung zugedacht worden ſei; je weniger ich mich aber geneigt finden konnte, dieſe mir anzueignen, deſto mehr gewahre ich dagegen andererſeits die Neigung, mit dem Namen „Muſikdrama“ ein neues Kunſtgenre zu beſtimmen, welches, ſehr vermuthlich auch ohne meinen Vorgang, als einfach der Stimmung und den Anforderungen der Zeit und ihren Tendenzen entſprechend, ſich nothwendig herausbilden mußte, und nun für Jeden, etwan als bequemes Neſt zum Ausbrüten ſeiner muſikaliſchen Eier, bereit liege.

Ich kann mich der ſchmeichelnden Anſicht einer ſo angenehmen Lage der Dinge nicht hingeben, und dieß um ſo weniger, als ich nicht weiß, was ich unter dem Namen „Muſikdrama“ begreifen ſoll. Wenn wir mit Sinn und Verſtand, dem Geiſte unſerer Sprache gemäß, zwei Subſtantive zu einem Worte verbinden, ſo bezeichnen wir mit dem vorangeſtellten jedesmal in irgend welcher Weiſe den Zweck des nachfolgenden, ſo daß „Zukunftsmuſik“, obwohl eine Erfindung zu meiner Verhöhnung, dennoch als: Muſik für die Zukunft*), einen Sinn hatte. In gleicher Weiſe erklärt, würde aber „Muſikdrama“, als: Drama zum Zweck der Muſik, gar keinen Sinn haben, wenn nicht damit geradesweges das altgewohnte Opernlibretto bezeichnet wäre, welches allerdings recht eigentlich ein für die Muſik hergerichtetes Drama war. Dieß meint man jedoch gewiß nicht: nur iſt uns durch das beſtändige Leſen der Elaborate unſerer Zeitungsſchreiber und ſonſtiger ſchöngeiſtiger Litteraten das Bewußtſein eines richtigen Sprachgebrauches ſo ſehr abhanden gekommen, daß wir den von Jenen erfundenen unſinnigſten Wortbildungen nach Belieben einen Sinn unterlegen zu dürfen glauben, wie wir denn dießmal hier mit „Muſikdrama“ gerade das Gegentheil des mit dem Worte gegebenen Sinnes bezeichnen wollen.

Betrachten wir den Fall nun aber näher, ſo erſehen wir, daß die Verhunzung der Sprache dießmal in der ſo beliebt gewordenen Umwandelung eines vorangehenden Adjektives in ein vorangeheftetes Subſtantiv beſteht: anfänglich ſagte man nämlich „muſikaliſches Drama“. Vielleicht war es aber nicht nur jener ſoeben bezüchtigte übele Geiſt der Sprache, welcher die Verkürzung dieſes muſikaliſchen Drama's zu einem „Muſikdrama“ vornahm, ſondern auch ein dunkeles Gefühl davon, daß ein Drama unmöglich muſikaliſch ſein könnte, etwa wie ein Inſtrument, oder gar (was ſelten genug vorkommt) eine Sängerin „muſikaliſch“ iſt. Ein „muſikaliſches Drama“ wäre, ſtreng genommen, ein Drama geweſen, welches entweder ſelbſt Muſik macht, oder auch zum Muſikmachen tauglich iſt, oder gar Muſik verſteht, etwa wie unſere muſikaliſchen Rezenſenten. Da dieß nicht paſſen wollte, verbarg ſich der unklare Sinn beſſer hinter einem völlig unſinnigen Worte: denn mit „Muſikdrama“ war etwas geſagt, was kein Menſch noch gehört hatte, und gegen deſſen Misdeutung man dadurch geſichert erſchien, daß man annahm, bei einem ſo ernſtlich zuſammengeſtellten Worte werde doch Niemand etwan an die Analogie mit „Muſikdoſen“ u. dgl. denken.

---

*) Nämlich: für eine Zeit, wo man ſie ohne Verhunzung zur Aufführung bringen würde.

Der ernſtlich gemeinte Sinn der Bezeichnung war dagegen wohl: ein in Muſik geſetztes wirkliches Drama. Die geiſtige Betonung des Wortes fiele ſomit auf das Drama, welches man ſich vom bisherigen Opernlibretto verſchieden dachte, und zwar namentlich darin verſchieden, daß in ihm eine dramatiſche Handlung nicht eben nur für die Bedürfniſſe der herkömmlichen Opernmuſik hergerichtet, ſondern im Gegentheile die muſikaliſche Konſtruktion durch die charakteriſtiſchen Bedürfniſſe eines wirklichen Drama's beſtimmt werden ſollte. War nun das „Drama“ hierbei die Hauptſache, ſo hätte dieſes wohl gar der „Muſik“ vorangeſtellt werden müſſen, da dieſe durch jenes näher beſtimmt wurde, und, etwa wie „Tanzmuſik“ oder „Tafelmuſik“, hätten wir nun „Dramamuſik“ ſagen müſſen. Auf dieſen Unſinn glaubte man nun wiederum nicht verfallen zu dürfen; denn, man mochte es drehen und wenden wie man wollte, die „Muſik“ blieb immer das eigentlich Störende für die Benennung, obwohl Jeder doch wiederum dunkel fühlte, daß ſie trotz allem Anſcheine die Hauptſache ſei, und dieß nur noch mehr, wenn ihr durch das ihr zugeſellte wirkliche Drama die allerreichſte Entwickelung und Kundgebung ihrer Fähigkeiten zugemuthet ward.

Das Misliche für die Aufſtellung einer Benennung des gemeinten Kunſtwerkes war demnach jedenfalls die Annahme einer Nöthigung zur Bezeichnung zweier diſparater Elemente, der Muſik und des Drama's, aus deren Verſchmelzung man das neue Ganze hergeſtellt ſehen zu müſſen vermeinte. Das Schwierigſte hierbei iſt jedenfalls, die „Muſik“ in eine richtige Stellung zum „Drama“ zu bringen, da ſie, wie wir dieſes ſoeben erſehen mußten, mit dieſem in keine ebenbürtige Verbindung zu bringen iſt, und uns entweder viel mehr, oder viel weniger als das Drama gelten muß. Der Grund hiervon liegt wohl darin, daß unter dem Namen der Muſik eine Kunſt, ja urſprünglich ſogar der Inbegriff aller Kunſt überhaupt, unter dem des Drama aber recht eigentlich eine That der Kunſt verſtanden wird. Wenn wir Worte an einander fügen und verbinden, zeigt es ſich an der leichten Verſtändlichkeit des zuſammengeſetzten neuen Wortes ſehr deutlich, ob wir die einzelnen Theile deſſelben für ſich genommen noch recht verſtehen, oder ſie nur nach einer konventionellen Annahme noch verwenden. Nun heißt „Drama“ urſprünglich That oder Handlung: als ſolche, auf der Bühne dargeſtellt, bildete ſie anfänglich einen Theil der Tragödie, d. h. des Opferchor-Geſanges, deſſen ganze Breite das Drama endlich einnahm und ſo zur Hauptſache ward. Mit ſeinem Namen bezeichnete man nun für alle Zeiten eine auf einer Schaubühne dargeſtellte Handlung, wobei das Wichtigſte war, daß dieſer Darſtellung zugeſchaut werden konnte, weßhalb der Raum, in welchem man ſich hierzu verſammelte, das „Theatron“, der Schauraum hieß. Unſer „Schauſpiel“ iſt daher eine ſehr verſtändige Benennung deſſen, was die Griechen noch naiver mit „Drama“ bezeichneten; denn hiermit iſt noch beſtimmter die charakteriſtiſche Ausbildung eines anfänglichen Theiles zum ſchließlichen Hauptgegenſtande ausgedrückt. Zu dieſem „Schauſpiele“ verhält ſich nun die Muſik in einer durchaus fehlerhaften Stellung, wenn ſie jetzt nur als ein Theil jenes Ganzen gedacht wird; als ſolcher iſt ſie durchaus überflüſſig und ſtörend, weßhalb ſie auch vom ſtrengen Schauſpiele endlich gänzlich ausgeſchieden worden iſt. Hiergegen iſt ſie in Wahrheit „der Theil, der Anfangs Alles war“, und ihre alte Würde als Mutterſchooß auch des Drama's wieder einzunehmen, dazu fühlt ſie eben jetzt ſich berufen. In dieſer Würde hat ſie ſich aber weder vor, noch hinter das Drama zu ſtellen: ſie iſt nicht ſein Nebenbuhler, ſondern ſeine Mutter. Sie tönt, und was ſie tönt, möget Ihr dort auf der Bühne erſchauen; dazu verſammelte ſie Euch: denn was ſie iſt, das könnt Ihr ſtets nur ahnen; und deßhalb eröffnet ſie Euren Blicken ſich durch das ſceniſche Gleichniß, wie die Mutter den Kindern die Myſterien der Religion durch die Erzählung der Legende vorführt.

Die ungeheueren Werke ihres Aiſchylos nannten die Athener nicht Dramen, ſondern ſie ließen ihnen den heiligen Namen ihrer Herkunft: „Tragödien“, Opfergeſänge zur Feier des begeiſternden Gottes. Wie glücklich waren ſie, keinen Namen hierfür zu erſinnen zu haben! Sie hatten das unerhörteſte Kunſtwerk, und — ließen es namenlos. Aber es kamen die großen Kritiker, die gewaltigen Rezenſenten; nun wurden Begriffe gefunden, und wo dieſe endlich ausgingen, kamen die abſoluten Worte daran. Ein hübſches Verzeichniß, davon giebt uns der gute Polonius im „Hamlet“ zum Beſten. Die Italiener brachten ein „Dramma per musica“ zu Stande, welches, nur mit verſtändigerer Wortfaſſung, ungefähr unſer „Muſikdrama“ ausdrückt; offenbar fand man aber dieſen Ausdruck nicht befriedigend, und das wunderliche Weſen, welches hier unter der Zucht der Geſangsvirtuoſen gedieh, mußte einen gerade ſo nichtsſagenden Namen erhalten, als es das Genre ſelbſt war. „Opera“, Plural von „Opus“, hieß dieſe neue Gattung von „Werken“, aus welchen die Italiener Weibchen, die Franzoſen aber Männchen machten, wodurch die neue Gattung ſich als generis utriusque herauszuſtellen ſchien. Ich glaube, man kann keine zutreffendere Kritik der „Oper“ geben, als wenn der Entſtehung dieſes Namens derſelbe richtige Takt zugeſprochen wird, wie derjenigen des Namens der „Tragödie“; hier wie dort waltete keine Vernunft, ſondern ein tiefer Inſtinkt bezeichnete dort etwas namenlos Unſinniges, hier etwas unnennbar Tiefſinniges.

Ich rathe nun meinen Herren Fachkonkurrenten, für ihre der Bühne des heutigen Theaters gewidmeten muſikaliſchen Arbeiten recht wohlbedächtig die Benennung „Oper“ beizubehalten: dieß läßt ſie da wo ſie ſind, giebt ihnen kein falſches Anſehen, überhebt ſie jeder Rivalität mit ihrem Textdichter, und, haben ſie gute Einfälle für eine Arie, ein Duett, oder gar einen Trinkchor, ſo werden ſie gefallen und Anerkennungswerthes leiſten, ohne ſich über die Gebühr anzuſtrengen, um am Ende gar noch ihre hübſchen Einfälle zu verderben. Zu jeder Zeit hat es, wie Pantomimiker, ſo auch Citherſpieler, Flötenbläſer, und endlich Cantores, welche dazu ſangen, gegeben: ſind dieſe hie und da einmal berufen worden, etwas aus ihrer Art und Gewohnheit Hinausſchlagendes zu leiſten, ſo geſchah dieß durch ſehr einzeln ſtehende Weſen, auf welche man, ihrer unvergleichlichen Seltenheit wegen, über Jahrhunderte und Jahrtauſende hinweg mit dem Finger der Geſchichte weiſt; nie aber iſt daraus ein Genre entſtanden, in welchem, ſobald man nur den rechten Namen dafür gefunden, das Außerordentliche für jeden Zutappenden zum gemeinen Gebrauche dagelegen hätte. In dem vorliegenden Falle wüßte ich ſelbſt aber mit dem beſten Willen nicht, welchen Namen ich dem Kinde geben ſollte, welches aus meinen Arbeiten einen guten Theil der Mitwelt ziemlich befrembet anlächelt. Herrn W. H. Riehl vergeht, wie er irgendwo verſicherte, bei meinen Opern Hören und Sehen, während er bei einigen hört, bei anderen ſieht: wie ſoll man nun ein ſolches unhör- und unſichtbares Ding nennen? Faſt wäre ich geneigt geweſen, mich auf die Sichtbarkeit deſſelben einzig zu berufen, und ſomit an das „Schauſpiel“ mich zu halten, da ich meine Dramen gern als erſichtlich gewordene Thaten der Muſik bezeichnet hätte. Das wäre denn nun ein recht kunſtphiloſophiſcher Titel geweſen, und hätte gut in die Regiſter der zukünftigen Poloniuſſe unſerer kunſtſinnigen Höfe gepaßt, von welchen man annehmen darf, daß ſie, nach den Erfolgen ihrer Soldaten, nächſtens auch das Theater im entſprechenden deutſchen Sinne vorwärts führen laſſen werden. Allein, trotz allem dargebotenen Schauſpiele, wovon Viele behaupten, daß es in das Monſtröſe ginge, würde bei mir am Ende doch noch zu wenig zu ſehen ſein; wie mir denn z. B. vorgeworfen worden iſt, daß ich im zweiten Akte des „Triſtan“ verſäumt hätte, ein glänzendes Ballfeſt vor ſich gehen zu laſſen, während welches ſich das unſelige Liebespaar zur rechten Zeit in irgend ein Bosquet verloren hätte, wo dann ihre Entdeckung einen gehörig ſkandalöſen

Eindruck und alles dazu ſonſt noch Paſſende veranlaßt haben würde: ſtatt deſſen geht nun in dieſem Akte faſt gar nichts wie Muſik vor ſich, welche leider wieder ſo ſehr Muſik zu ſein ſcheint, daß Leuten von der Organiſation des Herrn W. A. Riehl darüber das Hören vergeht, was um ſo ſchlimmer iſt, da ich dabei faſt gar nichts zu ſehen biete.

So mußte ich denn, da man ſie, namentlich ihrer großen Unähnlichkeit mit „Don Juan" wegen, auch nicht als „Opern" paſſiren laſſen wollte, verdrießlicher Weiſe mich entſchließen, meine armen Arbeiten den Theatern ohne alle Benennung ihres Genre's zu übergeben; und bei dieſem Auskunftsmittel gedenke ich zu verbleiben, ſo lange ich eben mit unſeren Theatern zu thun habe, welche mit Recht nichts Anderes als „Opern" kennen, und, man gebe ihnen ein noch ſo korrektes „Muſikdrama", doch wieder eine „Oper" daraus machen. Um aus der hieraus entſtehenden Verwirrung für einmal kräftig herauszukommen, gerieth ich, wie bekannt, auf den Gedanken des Bühnenfeſtſpieles, welches ich nun mit Hilfe meiner Freunde in Bayreuth zu Stande zu bringen hoffe. Die Benennung hiervon iſt mir durch den Charakter meiner Unternehmung eingegeben worden, da ich Geſangfeſte, Turnfeſte u. ſ. w. kannte, und mir nun recht wohl auch ein Theaterfeſt vorſtellen durfte, bei welchem bekanntlich die Bühne mit den Vorgängen auf ihr, welche wir ſehr ſinnig als ein Spiel aufzufaſſen haben, die erſichtlichſte Hauptſache iſt. Wer nun dieſem Bühnenfeſtſpiele einmal beigewohnt haben wird, behält dann vielleicht auch eine Erinnerung daran, und hierbei fällt ihm wohl ebenfalls ein Name für Dasjenige ein, was ich jetzt als namenloſe künſtleriſche That meinen Freunden darzubieten beabſichtige.

VII.

Einleitung zu einer Vorleſung der „Götterdämmerung“ vor einem ausgewählten Zuhörerkreiſe in Berlin.

Wenn ich, um Ihre genauere Beachtung einem Werke zuzuwenden, welches zunächſt nur als die Arbeit des Muſikers Ihre Aufmerkſamkeit auf ſich gezogen haben dürfte, dieſe Abſicht am erfolgreichſten durch den Vortrag eines Theiles des ihm zu Grunde liegenden dramatiſchen Gedichtes zu erreichen hoffe, glaube ich hiermit ſofort den beſonderen Charakter, welchen ich meiner Arbeit beizulegen mich veranlaßt ſehe, auszudrücken, ſowie nicht minder diejenige Eigenſchaft meines Werkes zu bezeichnen, welche mich auf eine von den Gewohnheiten unſeres Operntheaters abliegende Weiſe der Vorführung deſſelben vor das Publikum zu ſinnen nöthigte.

Im Betreff der Neuerungen, welche nach Manches Meinung durch mich in das Opernweſen gebracht ſein würden, bin ich mir des einen durch mich, wenn nicht gewonnenen, doch mit Entſchiedenheit ausgebildeten Vortheiles bewußt, den dramatiſchen Dialog ſelbſt zum Hauptſtoff auch der muſikaliſchen Ausführung erhoben zu haben, während in der eigentlichen Oper die der Handlung, um dieſes Zweckes willen meiſtens ſogar gewaltſam, eingefügten Momente des lyriſchen Verweilens zu der bisher einzig für möglich erachteten muſikaliſchen Ausführung tauglich gehalten wurden.

Das Verlangen, die Oper zu der Würde des wahren Drama's zu erheben, konnte im Muſiker nicht eher erwachen und ſich kräftigen, als bis die großen Meiſter ſeiner Kunſt das Bereich derſelben in der Weiſe erweitert hatten, wie dieſe gegenwärtig als Weſen der deutſchen Muſik über alle Nebenbuhlerſchaft ſiegreich zur Anerkennung gelangt iſt. Durch ausgedehnteſte Verwendung dieſes Erbes unſerer großen Meiſter auf das Drama ſind wir dazu gelangt, die Muſik mit der Handlung ſelbſt ſo vollſtändig zu verbinden, daß eben durch dieſe Vermählung die Handlung wiederum zu der idealen Freiheit, d. h. Befreiung von der Röthigung zu einer Motivirung durch Reflexion, gelangen kann, welche unſere großen Dichter nach abwechſelnden Prinzipien aufſuchten, um ſchließlich über eben dieſe Möglichkeit durch die Mitwirkung der Muſik in ein ahnungsvolles Nachſinnen zu verfallen.

Die Muſik iſt es nun, was uns, indem ſie unabläſſig die innerſten Motive der Handlung in ihrem verzweigteſten Zuſammenhange uns zur Mitempfindung bringt, zugleich ermächtigt, eben dieſe Handlung in draſtiſcher Beſtimmtheit vorzuführen: da die Handelnden über ihre Beweggründe im Sinne des reflektirenden Bewußtſeins ſich uns nicht auszuſprechen haben, gewinnt hierdurch ihr Dialog jene naive Präziſion, welche das wahre Leben des Drama's ausmacht. Hatte die antike Tragödie hiergegen den dramatiſchen Dialog zu beſchränken, weil ſie ihn zwiſchen die Chorgeſänge, von dieſen losgetrennt, einſtreuen mußte, ſo iſt nun dieſes urproduktive Element der Muſik, wie es in jenen, in der Orcheſtra ausgeführten, Geſängen dem Drama ſeine höhere Bedeutung gab, unabgeſondert vom Dialoge im modernen Orcheſter, dieſer größten künſtleriſchen Errungenſchaft unſerer Zeit, der Handlung ſelbſt ſtets zur Seite, wie es, in einem tiefen Sinne gefaßt, die Motive aller Handlung ſelbſt gleichwie in ihrem Mutterſchooße verſchließt.

Somit konnte es möglich werden, dem Dialoge, bei aller ihm nun geretteten naiven Präziſion, eine das ganze Drama beherrſchende Ausdehnung zu geben, und dieſer Gewinn iſt es, was heute mir ermöglicht, ein dramatiſches Gedicht, welches andererſeits einzig der Möglichkeit einer vollſtändigen muſikaliſchen Ausführung ſeine Entſtehung verdankt, nackt als ſolches Ihnen vorzutragen, da ich es als durchaus dialogiſirte Handlung demſelben Urtheile unterwerfen zu können glaube, dem wir ein für das rezitirte Schauſpiel geſchriebenes Stück vorzulegen gewöhnt ſind.

Durch die hiermit ihm vindizirte Eigenſchaft durfte ich mich zugleich für berechtigt halten, ohne Befürchtung eines Fehlgriffes mein Werk von dieſer einen Seite Ihnen zunächſt zu zeigen, und, indem ich zugleich Sie auf das außerordentliche Unternehmen, welches mir zur vollſtändigen Vorführung deſſelben an das deutſche Publikum verhelfen ſoll, verweiſe, Sie von den Gründen in Kenntniß zu ſetzen, welche mir es wünſchenswerth erſcheinen ließen, nicht einer Geſellſchaft von Opernfreunden, ſondern einer Verſammelung ernſt erwägender und für eine originale Kultur des deutſchen Geiſtes beſorgter, wahrhaft Gebildeter überhaupt mein Werk wie mein Vorhaben anempfohlen zu wiſſen.

Bayreuth.

Ich faſſe unter der voranſtehenden Überſchrift all' das mich mittheilungswerth Dünkende zuſammen, was auf den endlich ſeiner Verwirklichung ſich nähernden Plan einer, unter ausnahmsweiſen Umſtänden zu bewerkſtelligenden, ſceniſchen Aufführung meines Bühnenfeſtſpieles „der Ring des Nibelungen“ einen entſcheidenden Bezug hat, und beginne demgemäß mit dem nachfolgenden Schlußberichte über die Schickſale meines Werkes und des mit ihm zuſammenhängenden Planes, um hier nochmals die Aufmerkſamkeit meiner Leſer auf die Beachtung des Charakters, welchen ich meiner Unternehmung beigemeſſen zu ſehen wünſche, hinzulenken.

I.

Schlußbericht über die Umſtände und Schickſale,

welche die Ausführung des Bühnenfeſtſpieles „der Ring des Nibelungen“ bis zur Gründung von Wagner-Vereinen begleiteten.

Aus den Schlußworten der Vorrede zur Herausgabe meines Bühnenfeſtſpieles, wie ich ſie am Ende des ſechſten Bandes meiner geſammelten Schriften und Dichtungen von Neuem mittheilte, erkannte der geneigte Leſer zur Genüge die hoffnungsloſe Stimmung, welche es mir endlich eingab, ſo, wie ich die Dichtung als Litteraturprodukt preisgegeben hatte, nun auch im Betreff der Verwendung der fertigen Theile meiner muſikaliſchen Kompoſition nicht ſonderlich ſchonungsvoller mehr zu verfahren. Schnitt ich für eine Konzertaufführung aus meinen Partituren einige Bruchſtücke zurecht, ſo durfte ich, ähnlich wie bei jener Herausgabe, mir wohl ebenfalls mit dem Gedanken ſchmeicheln, daß es ja vielleicht nicht unmöglich wäre, auch auf dieſem Wege die mir nöthige Aufmerkſamkeit auf mein Werk und die mit ihm verbundene Tendenz zu ziehen. In der That war es verwunderlich, dieſe Bruchſtücke einer Muſik, welche, wie keine andere nur mit dem Hinblicke auf ein großes dramatiſches Ganzes entſtanden war, ſelbſt in dieſer verwahrloſenden Weiſe mit dem lebhafteſten Beifalle vom Publikum aufgenommen zu ſehen, eine Erfahrung, welche bei einiger Gerechtigkeit der Beurtheilung die bis dahin gepflegte Anſicht, daß ich mit der Konzeption meines Werkes in das Chaos der Unverſtändlichkeit und Unmöglichkeit verfallen ſei, in auffallender Weiſe berichtigen hätte müſſen. Immerhin blieb man aber dabei, daß es gut ſei, ſich mit mir nicht einzulaſſen.

Unter ſolchen Eindrücken gedieh meine Stimmung endlich ſo weit, daß ich mich gedrängt fühlte, etwas zu unternehmen, was mich der Atmoſphäre aller Wünſche, Hoffnungen, ja Vorſtellungen, und namentlich Bemühungen für mein großes Werk entheben ſollte. Ich konzipirte die „Meiſterſinger von Nürnberg". — Noch zu geringem Theile war aber die muſikaliſche Ausarbeitung dieſes neuen Werkes vorgerückt, als der „Fürſt", nach welchem ich in jenem Schlußworte das Schickſal frug, wirklich in meinen Lebensplan eintrat.

Es dürfte keiner poetiſchen Diktion, noch auch einem ganzen poetiſchen Diktionär möglich werden, die entſprechende Phraſe für die ergreifende Schönheit des Ereigniſſes zu liefern, welches durch den Zuruf eines hochgeſinnten Königs in mein Leben trat. Denn wirklich war es ein König, der mir im Chaos zurief: Hierher! Vollende dein Werk: ich will es! —

Der ferneren Zukunft, ſollte in ihr mein Werk noch fortleben, kann es nicht vorenthalten bleiben, die Umſtände kennen zu lernen, welche ſeit jener entſcheidenden Begegnung bis auf den heutigen Tag mein Werk noch verhinderten, zur vollen That zu werden. Erſchien es doch, als ob nun erſt, da ich mit meinem ungemeinen künſtleriſchen Vorhaben an den hellen Tag geſtellt war, all' der Widerwille, der bisher im Verborgenen verſteckt dagegen ſich genährt hatte, zu ſeiner ganzen feindſeligen Gewaltſamkeit ſich entfeſſeln ſollte. Wirklich mußte es dünken, als gäbe es nicht eines der Intereſſen, welche ſowohl in unſerer Preſſe wie in unſerer Geſellſchaft ſich vertreten wiſſen, dem die Ausführung meines Werkes und des damit verbundenen Aufführungsplanes nicht in feindſeligſter Weiſe entgegenträte. Um der ſchamloſen Richtung, welche dieſe aus jeder Sphäre der Geſellſchaft ſich kundgebende Anfeindung nahm, und rückſichtslos den Beſchützer wie den Beſchützten traf, auszuweichen, mußte ich ſelbſt es mir angelegen ſein laſſen, den hervorragenden, kräftigen

Charakter der Unternehmung, wie er hochſinnig ihr zuerkannt war, abzuſchwächen, und dieſe dagegen in ein Geleiſe überzuleiten, in welchem ſie zunächſt ihren die allgemeine Wuth aufreizenden Charakter zu verdecken befähigt werden ſollte. Ich ſuchte ſogar die öffentliche Aufmerkſamkeit gänzlich hiervon abzulenken, indem ich einige mühevoll gewonnene Ruhe dazu verwendete, die Partitur meiner „Meiſterſinger“ zu vollenden, um mit dieſem Werke mich ſcheinbar ganz im Geleiſe des gewohnten Herkommens im Betreff theatraliſcher Aufführungen zu zeigen.

Gerade die Erfahrungen, welche ich einerſeits an dem Schickſale dieſes vom Publikum günſtig aufgenommenen Werkes, andererſeits edoch an dem Geiſte unſeres deutſchen Theaterweſens machte, beſtimmten mich nun aber, fortan von jedem Verſuche einer neuen Berührung mit dieſem mich unentwegt fern zu halten. Der eigenthümliche Charakter des deutſchen Kunſtſinnes, ſo weit er ſich im öffentlichen Geſchmacke am Theater kundgiebt, muß Jeden, der hier nur das gemeinſte Unterſcheidungsvermögen antreffen zu können wähnt, bei einer ernſten Berührung mit ihm ſofort inne werden laſſen, daß ſeine Bemühungen um dieſes Theater, ſobald er hierfür die energiſche Willensmeinung des Publikums zu ſeiner Unterſtützung aufſucht, gänzlich vergeblich ſein müſſen und nur gegen ihn aufreizen können So blieb es mir denn auch unmöglich, über mich zu gewinnen, an den früher, im Nachgeben gegen den Sturm von mir ſelbſt eingeleiteten, Verſuchen der Aufführung einzelner Theile meines großen Werkes mich zu betheiligen. Selbſt der Ausfall dieſer Verſuche iſt mir im Näheren unberichtet geblieben, da meine Freunde erkannten, daß ich hiermit zu verſchonen wäre.

Durch das hierin angedeutete Opfer ward es mir dagegen aber möglich, dem erſten Anrufe meines erhabenen Wohlthäters an mich: *vollende dein Werk!* folgſam zu erwidern. Von Neuem war ich in dem ſchweigenden Aſyl, fern jedem Klange, angelangt, aus welchem ich dereinſt in die ſtumme Alpenwelt blickte, als ich jenen überſchwänglichen Plan entwarf und die Ausführung in Angriff nahm, welche ich dießmal bis zur Vollendung bringen durfte.

Der ſtarke treue Schutz, der jetzt über der Ausführung meines Werkes wachte, iſt nun aber derſelbe, der es mir auch ermöglichte, voller Hoffnung und Vertrauen den Weg zu beſchreiten, der mein Werk zu der allererſt entworfenen Aufführung im rechten Sinne führen ſoll. Denn, widerſetzte ſich einſt eine Geſammtheit dem hochſinnigen Beſchluſſe des einzelnen Mächtigen, ſo konnte ich mich jetzt mit dem, unter dem Schutze dieſes Mächtigen zur Vollendung gediehenen Werke, an eine andere Geſammtheit wenden, welcher ich es nach ihrem eigenen Willen zur Ermöglichung ſeiner Aufführung übergeben durfte. Hierzu ſchritt ich durch eine Mittheilung und Aufforderung an die Freunde meiner Kunſt vor, welcher ich die Darlegung meines Planes, wie er in jenem Vorworte zur Herausgabe der Dichtung des Bühnenfeſtſpieles enthalten war, vorangehen ließ, um hieran die, in dem Folgenden enthaltene, beſtimmtere Bezeichnung des Charakters meiner Unternehmung, ſo wie der Vortheile, deren Gewinn für das deutſche Theater überhaupt ich aus ihr mir zu verſprechen glauben darf, anzuknüpfen.

„Bereits deutete ich in der Mittheilung meines älteren Planes
„genugſam an, daß es mir in dem beſonderen Falle, in welchem ich
„mich mit meinem größeren Werke befand, vorzüglich darauf ankam,
„mich einer vollſtändig korrekten Aufführung deſſelben zu verſichern,
„da ſich mir als das Beklagenswertheſte im Betreff des heutigen
„Theaters herausgeſtellt hat, daß alle ſeine der Öffentlichkeit vorgeführten
„Leiſtungen, mit vielleicht einziger Ausnahme der niedrigſten

„Gattung derſelben, an dem Hauptgebrechen der Inkorrektheit leiden. „Der Grund hiervon iſt verſchiedentlich anderswo von mir beleuchtet „worden, und hier will ich ihn nur als in der Unoriginalität „unſerer theatraliſchen Leiſtungen liegend bezeichnen: daß unſere Theatervorſtellungen nur unvollkommene, oft gänzlich entſtellende Nachahmungen „einer undeutſchen Theaterkunſt ſind, kann am wenigſten uns dadurch „verdeckt werden, daß ſelbſt unſere deutſchen Autoren für die Konzeption und den Styl ihrer Theaterarbeiten einzig in der Nachahmung „des Auslandes befangen ſind. Wer nur unſer Theater kennt, muß „daher nothwendig einen falſchen Begriff von der theatraliſchen Kunſt „überhaupt erhalten, welcher bei wahrhaft Gebildeten zur Geringſchätzung derſelben, bei dem größeren, urtheilsloſeren eigentlichen Theaterpublikum aber zu einer Entartung des Geſchmackes führt, durch deren „Rückwirkung auf den Geiſt des Theaters dieſer nothwendig wieder „um einer immer tieferen Entſittlichung zugetrieben wird.

„Der einzig erſprießliche Weg, unſerem Theater ſelbſt mit der „Zeit nützlich zu werden, ſcheint mir daher dieſer zu ſein, daß Werke, „welche ſchon ihrer Originalität wegen die höchſte Korrektheit ihrer „Aufführung erfordern, um auf das Publikum den richtigen Eindruck „zu machen, zunächſt dieſem Theater nicht übergeben werden dürfen, „weil es die in ihnen liegende Tendenz ſich nicht anders, als durch „Verſtümmelung und gänzliche Unkenntlichmachung derſelben aſſimiliren kann. Dagegen aber würden ſolche Werke auch unſerem Theater dadurch förderlich werden können, daß ſie, außerhalb deſſelben „geſtellt, und ſeiner verderblichen Wirkſamkeit entzogen, in vollſter „Korrektheit und ungetrübter Reinheit ihm als zuvor unverſtändliche, „jetzt aber allſeitig klar verſtandene Vorbilder entgegengehalten „würden.

„Durch bloße Auferlegung kunſttendenziöſer Prinzipien kann dem „deutſchen Theater in keiner Weiſe Hilfe zugeführt werden, da dieſes, „wie es nun einmal iſt, zu einer Gewohnheit, und ſomit zu einer „Macht geworden iſt. Seine Fehler liegen in ſeiner ganzen Organi-

„ſation begründet, welche als eine vitioſe Nachbildung des Auslandes
„bei uns, ſo gut wie die franzöſiſche Kleidermode, ſich feſtgeſetzt hat.
„Müſſen wir uns daher für zu ſchwach halten, um an ſeinem Beſtehen
„rütteln zu wollen, ſo haben wir hiergegen, wenn uns die
„Entfaltung des deutſchen Geiſtes in ſeiner Eigenthümlichkeit auch
„auf dieſem, den öffentlichen Geiſt ganz unvergleichlich mächtig beeinfluſſenden
„Kunſtgebiete am Herzen liegt, eine ganz neue, von der
„Wirkſamkeit jenes Theaters ſo weit wie möglich abliegende, Inſtitution
„in das Auge zu faſſen. Die Grundzüge einer ſolchen mir vorzuführen,
„hat mir die eigene Bedrängniß eingegeben. Sie würde,
„wie ich dieß bereits in jenem Vorworte bezeichnete, dem Organismus
„des deutſchen Weſens, welcher ſich gegenwärtig im wieder entſtandenen
„deutſchen Reiche politiſch auszubilden im Begriffe iſt, ganz
„vorzüglich entſprechen, da die in ihr wirkenden Kräfte ſtets den
„Theilen des Ganzen angehören würden. Sie ſoll zunächſt nichts
„Anderes bieten, als den örtlich fixirten periodiſchen
„Vereinigungspunkt der beſten theatraliſchen Kräfte
„Deutſchlands zu Übungen und Ausführungen in einem
„höheren deutſchen Originalſtyle ihrer Kunſt, welche
„ihnen im gewöhnlichen Laufe ihrer Beſchäftigungen
„nicht ermöglicht werden können.

„Für die Ermöglichung in dieſem Sinne bewerkſtelligter theatraliſcher
„Aufführungen ſtütze ich mich zunächſt auf die Theilnahme,
„welche meine eigenen dramatiſchen Arbeiten beim deutſchen Publikum
„gefunden haben, indem ich annehme, daß dieſe Theilnahme in einem
„erhöheten Grade meiner größten Arbeit ſich zuwenden dürfte, wenn
„ich erkläre, daß dieſe in einem Style ausgeführt iſt, deſſen Berechtigung
„ich für jetzt nur durch eine ſolche korrekte theatraliſche Vorführung
„nachzuweiſen vermag, wie ſie einzig in der Ausführung des
„von mir vorgelegten Planes mir gewährleiſtet werden kann. Ich
„rechne hierbei mit Beſtimmtheit auf den entſprechenden Erfolg, nicht
„meines Werkes als ſolchen, ſondern der vollendeten Richtigkeit der

„theatraliſchen Aufführung deſſelben, und nehme an, daß dieſer Erfolg „zunächſt in dem Verlangen nach periodiſcher Wiederkehr ähnlicher „Aufführungen ſich ausſprechen werde, für welche dann, in immer „weiterer Ausdehnung vielleicht auf jede Gattung dramatiſcher Arbeiten, ſtets ſolche Werke beſtimmt ſein ſollten, welche, der Originalität ihrer Konzeption und ihres wirklich deutſchen Styles wegen, „auf eine beſonders korrekte theatraliſche Aufführung Anſpruch zu „erheben haben.

„Da ich auch über die heilſamen und nach jeder Seite hin „förderlichen Konſequenzen dieſer Annahme, wenn ſie ſich glücklich bewähren ſollte, an anderen Orten mich näher verbreitet habe, will ich „hier nur noch bezeichnen, in welcher Weiſe ich mir die praktiſche „Ausführung der auf allmähliche Erweiterung berechneten Unternehmung denke.

„Zunächſt glaube ich einzig an die thätige Unterſtützung wirklicher Freunde meiner Kunſt und Kunſttendenzen mich wenden zu „dürfen, indem ich ihnen die Darreichung ihrer Mithilfe zur Erreichung meines Zweckes, einer Aufführung meines großen Bühnenfeſtſpieles nach meinem Sinne, anempfehle. Dieſe fordere ich demnach förmlich hiermit auf, durch einfache Anmeldung ihrer, meinem „Unternehmen förderlich gewogenen Geſinnung, ſich mir namhaft „machen zu wollen. Bin ich ſo glücklich, auf dieſem Wege zu einer „genügenden Hoffnung zu gelangen, ſo ſoll den angemeldeten Gönnern meiner Unternehmung das einfache Mittel angezeigt werden, „welches ſie in den Stand ſetzen wird, ſich in einem Vereine Gleichgeſinnter zu Förderern und Beiwohnern der von mir vorzubereitenden „Aufführungen zu machen. Den Charakter einer wahrhaft nationalen „Unternehmung würde ich dieſer auf eine freie Vereinigung begründeten in einem vorzüglichen Sinne auch dann noch zuſprechen „zu dürfen glauben, wenn außerdeutſche Freunde meiner Kunſt ſich „zur Theilnahme an ihr meldeten, da ich bei der großen Aufmerkſamkeit, welche von gebildeten Ausländern dem deutſchen Kunſtgeiſte

„in dieſer Richtung zugewendet wird, anzunehmen habe, daß es eben auf die *Reinheit* und *Originalität* der Entwickelung dieſes Geiſtes ankomme, wenn die von ſeinem wohlthätigen Einfluſſe auch im Auslande gehegten Erwartungen ſich erfüllen ſollen, ſomit hier immer es gerade *Dem* gilt, was uns ſelbſt im beſten nationalen Sinne ſo beſonders angelegen ſein muß.

„Sollte nun dieſe erſte Unternehmung auf der Grundlage einer freien Vereinigung zu dem bezeichneten nächſten Zwecke von einem glücklichen und, wie ich mir vorſtelle, über meine weiter gehende Abſicht hierbei günſtig belehrenden Erfolge begleitet werden, ſo würde nun die Befeſtigung des einen flüchtigen Unternehmens zu einer wirklichen national-künſtleriſchen Inſtitution in Erwägung zu treten haben. Da ich auch über den Charakter und die Tendenz dieſer Inſtitution, und namentlich darüber, worin dieſe von jedem unſerer ſtehenden Theater ſich zu unterſcheiden habe, bereits näher mich vernehmen ließ, wäre jetzt für das Erſte nur zu beſtätigen, daß dieſe wiederum durch eine Vereinigung aller, oder wenigſtens der beſonders dotirten, deutſchen Theater am zweckmäßigſten verwirklicht ſich denken ließe. Wenn ich für die Erreichung meines nächſten Zweckes hiervon gänzlich abſah, ſo geſchah dieß aus der in mir feſt begründeten Vorausſicht, daß bei der jetzigen Tendenz dieſer Theater und ihrer Leiter meine etwa an ſie ergehende Aufforderung im beſten Falle zu den größten Misverſtändniſſen, und in Folge dieſer zu einer heilloſen Verwirrung geführt haben würde. Erſt der richtige Eindruck, welchen ich mir von einem günſtigen Ausfalle meiner Unternehmung erwarte, könnte auch nach dieſer Seite hin die nöthige Klarheit verbreiten; und allerdings ſtünde eine erſprießliche Einwirkung der von mir gemeinten dauernden Inſtitution auf dieſe Theater nur dann zu erwarten, wenn ſie von dieſen endlich ſelbſt mit hervorgerufen und unterſtützt würde.

„Hierfür aber die richtige Grundlage zu geben, dürfte dann leicht eine ernſtliche Aufgabe einer für die nationale Sittlichkeit in

„einer edlen Bedeutung beſorgten Reichsbehörde werden. Denn
„gewiß iſt es, daß die öffentliche Sittlichkeit ſehr wohl nach dem
„Charakter der öffentlichen Kunſt einer Nation beurtheilt werden kann:
„keine Kunſt wirkt aber ſo mächtig auf die Phantaſie und das Gemüth
„eines Volkes, als die täglich ihm öffentlich gebotene theatraliſche.
„Wollen wir einen vertrauensvollen Zweifel daran hegen,
„daß die höchſt bedenkliche Wirkſamkeit des Theaters in Deutſchland
„durch den Zuſtand der Sittlichkeit der Nation veranlaßt worden ſei,
„und wollen wir den Erfolg dieſer Wirkſamkeit bisher nur als einen
„misleiteten öffentlichen Geſchmack anerkennen, ſo iſt doch mit Sicherheit
„zu ſagen, daß eine Veredelung des Geſchmackes und der, nothwendig
„durch dieſen beeinflußten Sitten, auf das Energiſcheſte durch
„das Theater geleitet und unterſtützt werden muß. Und auf dieſe
„Erwägungen die Leiter der Nation hingewieſen zu haben, würde
„nicht die geringſte Genugthuung ſein, die aus einem glücklichen Erfolge
„meiner hiermit angekündigten Unternehmung mir erwachſen
„könnte."

Glaube ich mit dem Voranſtehenden auch über die Bedeutung, welche ich dem Unternehmen, zu deſſen Förderung ich die Freunde meiner Kunſt aufforderte, beimeſſe, mich klar genug ausgedrückt zu haben, ſo möchte ich jetzt noch den Charakter, welchen ich der zuvor von mir angeſprochenen „anderen" *Geſammtheit* beilege, näher bezeichnen.

Hierfür ſei es mir zuvörderſt geſtattet, aus dem Berichte über die Schickſale meines „Nibelungenringes"*) eine Bezeichnung zu wiederholen, mit welcher ich dort meinen Entſchluß, mich auch für jede fernere künſtleriſche Unternehmung von Paris aus wiederum Deutſchland zuzuwenden, verſtändlich zu machen ſuchte. Ich ſagte da:

---

*) Am Schluſſe des ſechſten Bandes der geſammelten Schriften und Dichtungen.

„es war gerade das Innewerden der beiſpielloſen Verwirrung und Verwahrloſung ſeines *öffentlichen Kunſtweſens*, welches meinen Blick von Neuem für das ihm tief zu Grunde liegende *Geheimniß* ſchärfte“. Dieſes „Geheimniß“, wie es einerſeits klar und wahrhaftig in mir lebte, hatte ich nun andererſeits unter der Decke jener ſchlechten Öffentlichkeit ebenfalls aufzuſuchen, um mit dem in mir deutlich lebenden es gleichmäßig an den vollen Tag zu bringen. Es iſt mir zur großen, ja erlöſenden Wohlthat geworden, nach verzweiflungsvollem Ausſchweifen, welches mich in die ſeltſamſten Berührungen bringen konnte, dieſes auch außer mir aufgeſuchte Geheimniß als das *wahre Weſen des deutſchen Geiſtes* auffinden zu dürfen. Ich hatte unter Mühſeligkeiten aller Art mich zu der Erkenntniß zu bringen, daß die widerliche Erſcheinung, in welcher dieſer Geiſt der äußerlichen Beurtheilung ſich bloßſtellte, eben ſeine Entſtellung war; daß er in dieſer ſich ſo übel, ja in vieler Beziehung ſo lächerlich ausnahm, konnte bei näherer Betrachtung als ein Zeugniß für ſeine urſprüngliche Tugend gelten. Die Geſchichte belehrt uns darüber, um welches tief ernſtlichen Gewinnes willen der Deutſche über zwei Jahrhunderte lang ſeine äußerliche Selbſtändigkeit aufopferte; daß er zwei Jahrhunderte über nur an der Unſelbſtändigkeit ſeines äußeren Gebahrens, an der Unbeholfenheit, ja Lächerlichkeit ſeines öffentlichen Benehmens von den Nationen Europa's als „Deutſcher“ erkannt wurde, gereicht ihm, im Betracht der unſeligen Umſtände ſeines Völkerlebens, weniger zur Schande, als wenn er das ihm übergeworfene Zwangskleid mit einer gerade ihn unkenntlich machenden Grazie und Sicherheit, etwa wie der Pole das der franzöſiſchen Kultur, getragen hätte. Gerade aus den üblen Eigenſchaften ſeines öffentlichen Weſens war zu ſchließen, daß ſeine wahren Eigenſchaften hierbei nicht in das Spiel kamen, da ſie eben nur in einer jeden Augenblick erkenntlichen Entſtellung ſich kundgaben. Um dieſer ſo kläglich täuſchenden Erſcheinung gegenüber nicht zu verzagen, bedurfte es eines faſt gleich ſtarken Glaubens, wie ihn der Chriſt der Täuſchung der Welterſcheinung ſelbſt gegenüber aufrecht zu erhalten hat. Dieſer Glaube war es, der einen deutſchen Staatsmann unſerer Tage mit dem ungeheueren Muthe beſeelte, das von ihm erkannte Geheimniß der politiſchen Kraft der Nation durch kühne Thaten aller Welt aufzudecken. Das Geheimniß, zu deſſen Aufdeckung beizutragen es mich drängt, wird in dem Zeugniſſe dafür beſtehen, daß der nun gefürchtete Deutſche auch in ſeiner öffentlichen Kunſt fernerhin zu achten ſei.

Und wahrlich bedurfte der Glaube an die Kraft dieſes Geheimniſſes und an die Möglichkeit ſeiner Aufdeckung, kaum geringeren Muthes, als der dem Staatsmanne nöthige es war, der nur die lange geſparte Kraft einer in ſteter Ausbildung thätig gebliebenen Organiſation genau zu ermeſſen hatte, um dieſe Kraft ſich zu eigen zu machen; wogegen der Künſtler gerade in der Sphäre, aus welcher, weil ſie die Öffentlichkeit am wirkungsvollſten berührt, auch die bedeutendſte Wirkung auf dieſe zu erzielen iſt, den eigentlichen Inbegriff der Verwahrloſung des öffentlichen Kunſtſinnes in eine faſt gleich kräftige Organiſation eingeſchloſſen findet, als Jener die männliche Wehrkraft der Nation fand.

Daß in dieſer Sphäre, welche ich ſoeben genügend angedeutet zu haben glaube, die Verderbniß des deutſchen Geiſtes ſich nicht nur auf das äſthetiſche Gefühl und Urtheil, ſowie die Empfänglichkeit des Gemüthes hierfür, ſondern auch auf den moraliſchen Sinn aller an der Pflege und Ausbeutung dieſer vorangehenden Verderbniß Betheiligten erſtreckte, dieß war das im Kampfe hiergegen am ſchmerzlichſten zu Überwindende. Eine von keinem Betheiligten wahrhaft verſtandene, daher um ihrer ſelbſt willen geachtete und geliebte Kunſt, muß in jede ihrer Berührungen mit dem Leben der Öffentlichkeit einen Dunſt von Nichtswürdigkeit verbreiten, der, je allgemeiner dieſe Kunſt wirkt, deſto weiter hin nothwendig Alles verpeſtet.

Wo war nun das dem meinigen entſprechende „Geheimniß", unter der bis in die Tiefen des ſittlichen Bewußtſeins dringenden Gewandung unſerer giltigen und machtvoll organiſirten Öffentlichkeit, aufzuſuchen? Unmöglich dünkt es, den Staatsmann den Blick hierher werfen zu laſſen. Wie frivol und lächerlich hier Alles erſcheint, würden wir ſofort erfahren, wenn wir einem unſerer Parlamente darüber in Diskuſſion zu gerathen zumuthen wollten. Daß hier Alles ſo ehrlos iſt, wie die deutſche Politik es vor ihrer großen Erhebung war, kann Denen kaum erſichtlich werden, welche nach den Anſtrengungen mit Staatsgeſchäften „in Ruh' was Gutes ſpeiſen wollen“. Uns bekümmert es nur, daß die Herren dann ſo ſchlechte, unnährende Küche vorfinden; und wollen wir ſie hier mit Mühe und Aufopferung heute einmal gut verſorgen, ſo können wir doch nicht verhindern, daß ſie morgen das Schlechteſte mit nicht minderem Behagen, wie heute das Vortrefflichſte verzehren; was uns nun wieder mit Recht verdrießt, und dazu beſtimmt, ihre Küche den Sudlern zu überlaſſen. —

Da ich das deutſche Weſen in ſeinen idealen Anlagen aufzuſuchen hatte, mußte mir die unmittelbar betheiligte Künſtlerſchaft hierfür näher ſtehen, als das ſogenannte Publikum. Hier durfte ich von den Anlagen des eigentlichen Muſikers zunächſt ausgehen, und meine ermuthigende Freude daran gewinnen, daß dieſer ſo ſchnell für die Erfaſſung des Richtigen befähigt war, ſobald ihm dieß in kundiger Weiſe gezeigt wurde; ihm nahe ſtehend, wenn auch in viel verderblichere Gewohnheiten verwickelt, traf ich den muſikaliſchen Mimen an, welcher, bei wirklicher Begabung, die wahre Sphäre ſeiner Kunſt ſofort erkennt und willig beſchreitet, ſobald ihm aus ihr das richtige Beiſpiel vorgeführt wird.

Auf dieſen zuerſt erkannten hoffnunggebenden Eigenſchaften beruhte dann die in mir ſich begründende Anſicht, daß für die vorzügliche Leiſtung der Künſtlerſchaft auch die verſtändnißvolle Anerkennung nicht fehlen werde; die vorausſehende Annahme einer ſolchen höheren Befriedigung bei allen Denen zu erwecken, deren Hilfe ich zur Förderung meiner Unternehmung bedarf, hierin beſtand die weitere mir zufallende Arbeit. Sollte ich nun durch alle, die Anregungen, deren ich mich ſowohl durch die Aufſtellung des Beiſpieles guter Kunſtleiſtungen, als durch die nöthig erachtete Belehrung über mir zunächſt klar gewordene Probleme befleißigte, die thätige Aufmerkſamkeit eines für die Erreichung meines Zweckes genügend zahlreichen Theiles des deutſchen Publikums gewonnen haben, ſo muß ich in dieſem die neue Geſammtheit erkennen, welche ich aufzuſuchen hatte. Sie würde demnach der Kern unter der Gewandung ſein, den ich anzutreffen vorausſetzte: nicht einer beſonderen Klaſſe der Geſellſchaft angehörend, ſondern alle Ränge derſelben durchdringend, wird ſie in meinen Augen die thätig gewordene Empfänglichkeit des deutſchen Gefühles für die originale Kundgebung des deutſchen Geiſtes auf demjenigen Gebiete repräſentiren, welches bisher der undeutſcheſten Pflege zur Verwahrloſung überlaſſen war.

II.

Das Bühnenfeſtſpielhaus zu Bayreuth.

Nebſt einem Berichte über die Grundſteinlegung deſſelben.

(An Freifrau Marie von Schleinitz).

Hochverehrte Frau!

Als ich für die Patrone und Gönner meiner Unternehmung die nachfolgenden Berichte aufſetzte, fand ich mich veranlaßt, einen einzigen der mir hilfreich gewordenen Freunde beim Namen zu nennen: es war der, den uns ein früher Tod entriß; die lebenden und thätig wirkenden ſchloß ich meinen Berichten nur durch die charakteriſtiſche Bezeichnung ihrer Theilnehmung am Werke ſelbſt ein. Wenn ich nun Ihnen zu allernächſt die Mittheilungen, welche andererſeits gerade Ihnen ſo Wohlbekanntes nur enthalten, vorlege, ſo geſchieht dieß wiederum auf Antrieb des Wunſches, die lebendigſte Theilnehmerin, deren unermüdlichem Eifer und Beiſtande meine große Unternehmung faſt ausſchließlich ihre Förderung verdankt, laut bei dem Namen zu nennen, der von mir und jedem wahren Freunde meiner Kunſt mit der innigen Verehrung genannt wird, in welcher ich für immer verharre als

Ihr dankbar ergebener Diener

Bayreuth, 1. Mai 1873. Richard Wagner.

Mit der vor einiger Zeit veröffentlichten Aufforderung an die Freunde meiner Kunſt zur Betheiligung an der von mir entworfenen Unternehmung, hatte ich im wahrhaftigſten Sinne eben nur an ein perſönlich mir unbekanntes Allgemeines eine Frage gerichtet, deren Beantwortung ich jetzt zu meiner Belehrung abzuwarten hatte.

Nur ſehr wenigen näheren Freunden theilte ich meine beſtimmteren Anſichten darüber, wie der von mir angeſprochenen Theilnahme eine feſte Form zu geben ſei, ausführlicher mit. Von dieſen Freunden erfaßte der jüngſte, der ungemein begabte und energiſche Karl Tauſig, die hiermit ſich darſtellende Angelegenheit als eine ganz perſönlich ihm zufallende Aufgabe: mit einer vorzüglich geſtellten, tief ernſtlich meiner Kunſt befreundeten Gönnerin entwarf er den Plan, die nöthige Anzahl Patrone meiner Unternehmung zu werben, um die für den Bau eines proviſoriſchen Theaters, für eine vorzügliche Einrichtung der Bühne und Herſtellung einer vollendet edlen Scenerie, ſowie für die Entſchädigung der zu den Aufführungen ſelbſt herbeizuziehenden, ausgewählten Künſtlerperſonale, unerläßlich dünkende Summe von dreimal hundert tauſend Thalern durch Patronat-Antheile von je dreihundert Thalern, uns zur Verfügung ſtellen zu können. Kaum hatte er den Weg der von ihm ſich ſelbſt vorgezeichneten Wirkſamkeit betreten, als ihn, in ſeinem dreißigſten

Lebensjahre, ein jäher Tod uns entriß. Mein letztes Wort an ihn hatte ich ſeinem Grabſteine anzuvertrauen: es ſei hier, als an nicht unwürdig dünkender Stelle, wiederholt.

Grabſchrift für Karl Tauſig.

„Reif ſein zum Sterben,
„des Lebens zögernd ſprießende Frucht,
„früh reif ſie erwerben
„in Lenzes jäh erblühender Flucht,
„war es Dein Loos, war es Dein Wagen, —
„wir müſſen Dein Loos wie Dein Wagen beklagen.“ —

Tief betroffen ward mir die zuvor an ein „Allgemeines“ gerichtete Frage, jetzt zu einer Frage an das Schickſal.

Unerſchütterlich wirkte der, nun ſo empfindlich geſchmälerte, enge Freundeskreis im Sinne des Dahingeſchiedenen fort: ein Mächtigſter war als Patron gewonnen, und unvermuthet zeigte ſich ein thätiger Sinn minder Mächtiger, ja Unmächtiger, um durch Vergeſellſchaftung eine neue, wirkliche Macht für mich erſtehen zu laſſen. In Mannheim rief ein, bis dahin perſönlich mir unbekannter, vorzüglich thatkräftiger Freund meiner Kunſt und meiner Tendenzen, von gleich ernſtlich gewogenen Genoſſen unterſtützt, einen Verein zur Förderung des von mir angekündigten Unternehmens in das Leben, welcher ſich fortan, allem Hohne zum Trotz, kühn den Namen: „Richard-Wagner-Verein“ beilegte. Sein Beiſpiel fand Nachahmung: in Wien erſtand ein zweiter gleich ſich benennender Verein, welchem nun bald in immer mehren deutſchen Städten ähnliche Vereine ſich nachbildeten. Ja, über die deutſchen Grenzen hinaus, in Peſt, Brüſſel, London, endlich New-York gründeten ſich mit gleicher Tendenz und unter dem gleichen Namen Vereine, welche mir jetzt ihre Grüße und Verheißungen zuſandten.

Es dünkte mich nun an der Zeit, die nöthigen Vorbereitungen zur Ausführung meines Unternehmens zu treffen. Bereits im Frühjahr 1871 hatte ich das hierfür von mir erwählte Bayreuth ſtill und unbemerkt für meinen Zweck in Augenſchein genommen: das berühmte markgräfliche Opernhaus zu benutzen, war beim Gewahrwerden ſeiner inneren Konſtruktion zwar ſofort von mir aufgegeben worden; dennoch hatte die Eigenthümlichkeit und die Lage der freundlichen Stadt ſelbſt meinen Wünſchen entſprochen, ſo daß ich jetzt im winterlichen Spätherbſte deſſelben Jahres meinen Beſuch daſelbſt wiederholte, dießmal aber, um mit den bürgerlichen Behörden Bayreuth's ſelbſt in unmittelbaren Verkehr zu treten. Ich habe an dieſer Stelle nicht zu wiederholen, welchen ernſtlichen Dank ich den werthen, hochgeehrten Männern ſchulde, deren jede Erwartung übertreffendes gaſtliches Entgegenkommen meinem kühnen Unternehmen jetzt den heimiſchen Grund und Boden zuführte, auf dem es fortan mit meinem eigenen Leben gedeihen ſoll. Ein unvergleichlich ſchönes und ausgiebiges Grundſtück, unweit der Stadt ſelbſt, ward mir zu dem Zwecke der Errichtung des von mir gedachten Theaters geſchenkt. Nachdem ich über die Konſtruktion deſſelben mit einem, im Fache der inneren Einrichtung von Theatern ausgezeichnet erfahrenen und als erfindungsreich bewährten Manne mich verſtändigt hatte, konnten wir einem, des Theaterbaues ebenfalls kundigen Architekten den weiteren Entwurf und die Ausführung des proviſoriſchen Gebäudes übertragen; und trotz großer Schwierigkeiten, welche die Ordnung des ganzen, ſo ungewohnt ſich darſtellenden Geſchäftes mit ſich führte, gelangten wir ſo weit, für den 22. Mai des Jahres 1872 unſeren Freunden und Patronen die Grundſteinlegung des Bauwerkes anzukündigen.

Hierzu verfiel ich auf den Gedanken, den zuſammenberufenen Gönnern zugleich eine möglichſt vollendete Aufführung der großen neunten Symphonie unſeres Beethoven, als künſtleriſche Entſchädigung für die Bemühung ihrer Zuſammenkunft in Bayreuth zu bieten. Die einfache Aufforderung, welche ich an die vorzüglichſten Orcheſter, Sängerchöre, ſowie an einzelne berühmte Künſtler erließ, genügte, mir ein ſo vortreffliches Ausführungs-Perſonal zu gewinnen, wie es wohl kaum je zu ſolchem Zwecke ſich vereint fand.

Es war unabweislich, in dieſem erſten Gelingen ein hoch ermuthigendes Anzeichen für das ſpätere Gelingen der großen theatraliſchen Aufführungen ſelbſt zu erkennen. Auch war die hieraus entſpringende Stimmung aller Theilnehmer ſo vortrefflich, daß ſelbſt die Ungunſt des Wetters, welche die Vornahme des Aktes der Grundſteinlegung beläſtigte, die heiter erregte Laune nicht einzuſchüchtern vermochte. Der in dem Grundſteine zu verſchließenden Kapſel übergaben wir, außer einem Weihegruße des erhabenen Beſchützers meines beſten Schaffens und Wirkens, ſowie mehreren beziehungsvollen Dokumenten, einen von mir aufgezeichneten Vers:

„Hier ſchließ' ich ein Geheimniß ein,
da ruh' es viele hundert Jahr':
ſo lange es verwahrt der Stein,
macht es der Welt ſich offenbar.“

An die Verſammlung ſelbſt aber richtete ich die folgende Rede.

„Meine Freunde und werthen Gönner!

„Durch Sie bin ich heute auf einen Platz geſtellt, wie ihn „gewiß noch nie vor mir ein Künſtler einnahm. Sie glauben meiner „Verheißung, den Deutſchen ein ihnen eigenes Theater zu gründen, „und geben mir die Mittel, dieſes Theater in deutlichem Entwurfe „vor Ihnen aufzurichten. Hierzu ſoll für das Erſte das proviſoriſche „Gebäude dienen, zu welchem wir heute den Grundſtein legen. Wenn „wir uns hier zur Stelle wiederſehen, ſoll Sie dieſer Bau begrüßen, „in deſſen charakteriſtiſcher Eigenſchaft Sie ſofort die Geſchichte „des Gedankens leſen werden, der in ihm ſich verkörpert. Sie „werden eine mit dem dürftigſten Materiale ausgeführte äußere „Umſchalung antreffen, die Ihnen im glücklichſten Falle die flüchtig „gezimmerten Feſthallen zurückrufen wird, welche in deutſchen

„Städten zu Zeiten für Sänger- und ähnliche genoſſenſchaftliche
„Feſtzuſammenkünfte hergerichtet, und alsbald nach den Feſttagen
„wieder abgetragen wurden. Was von dieſem Gebäude jedoch auf
„einen dauernden Beſtand berechnet iſt, ſoll Ihnen dagegen immer
„deutlicher werden, ſobald Sie in ſein Inneres eintreten. Auch hier
„wird ſich Ihnen zunächſt noch ein allerdürftigſtes Material, eine
„völlige Schmuckloſigkeit darbieten; Sie werden vielleicht verwundert
„ſelbſt die leichten Zierrathen vermiſſen, mit welchen jene gewohnten
„Feſthallen in gefälliger Weiſe ausgeputzt waren. Dagegen werden
„Sie in den Verhältniſſen und den Anordnungen des Raumes und
„der Zuſchauerplätze einen Gedanken ausgedrückt finden, durch
„deſſen Erfaſſung Sie ſofort in eine neue und andere Beziehung
„zu dem von Ihnen erwarteten Bühnenſpiele verſetzt werden, als
„diejenige es war, in welcher Sie bisher beim Beſuche unſerer
„Theater befangen waren. Soll dieſe Wirkung bereits rein und
„vollkommen ſein, ſo wird nun der geheimnißvolle Eintritt der
„Muſik Sie auf die Enthüllung und deutliche Vorführung von ſce-
„niſchen Bildern vorbereiten, welche, wie ſie aus einer idealen
„Traumwelt vor Ihnen ſich darzuſtellen ſcheinen, die ganze Wirk-
„lichkeit der ſinnvollſten Täuſchung einer edlen Kunſt vor Ihnen
„kundgeben ſollen. Hier darf nichts mehr in bloßen Andeutungen
„eben nur proviſoriſch zu Ihnen ſprechen; ſo weit das künſtleriſche
„Vermögen der Gegenwart reicht, ſoll Ihnen im ſceniſchen, wie
„im mimiſchen Spiele das Vollendetſte geboten werden. —

„So mein Plan, welcher Das, was ich vorhin das auf Dauer
„Berechnete unſeres Gebäudes nannte, in die möglichſt vollendete
„Ausführung ſeines auf eine erhabene Täuſchung abzielenden Theiles
„verlegt. Muß ich das Vertrauen in mich ſetzen, die hiermit gemeinte
„künſtleriſche Leiſtung zum vollen Gelingen zu führen, ſo faſſe ich den
„Muth hierzu nur aus einer Hoffnung, welche mir aus der Ver-
„zweiflung ſelbſt erwachſen iſt. Ich vertraue auf den deutſchen Geiſt,
„und hoffe auf ſeine Offenbarung auch in denjenigen Regionen unſeres

„Lebens, in denen er, wie im Leben unſerer öffentlichen Kunſt, nur in
„allerkümmerlichſter Entſtellung dahinſiechte. Ich vertraue hierfür vor
„Allem auf den Geiſt der deutſchen Muſik, weil ich weiß, wie
„willig und hell er in unſeren Muſikern aufleuchtet, ſobald der
„deutſche Meiſter ihnen denſelben wach ruft; ich vertraue auf die
„dramatiſchen Mimen und Sänger, weil ich erfuhr, daß ſie wie zu
„einem neuen Leben verklärt werden konnten, ſobald der deutſche
„Meiſter ſie von dem eitlen Spiele einer verwahrloſenden Gefallkunſt
„zu der ächten Bewährung ihres ſo bedeutenden Berufes zurückleitete.
„Ich vertraue auf unſere Künſtler, und darf dieß laut ausſprechen an
„dem Tage, der eine ſo auserwählte Schaar derſelben auf meinen
„bloßen freundſchaftlichen Anruf aus den verſchiedenſten Gegenden
„unſeres Vaterlandes um mich verſammelte: wenn dieſe, in ſelbſtver-
„geſſener Freude an dem Kunſtwerke, unſeres großen Beethoven's
„Wunder-Symphonie Ihnen heute als Feſtgruß zutönen, dürfen wir
„Alle uns wohl ſagen, daß auch das Werk, welches wir heute gründen
„wollen, kein trügeriſches Luftgebäude ſein wird, wenngleich wir
„Künſtler ihm eben nur die Wahrhaftigkeit der in ihm zu verwirk-
„lichenden Idee verbürgen können.

„An wen aber wende ich mich nun, um dem idealen Werke auch
„ſeine ſolide Dauer in der Zeit, der Bühne ihre ſchützende monu-
„mentale Gehäuſung zu ſichern?

„Man bezeichnete jüngſt unſere Unternehmung öfter ſchon als
„die Errichtung des „National-Theaters in Bayreuth". Ich bin
„nicht berechtigt, dieſe Bezeichnung als giltig anzuerkennen. Wo wäre
„die „Nation", welche dieſes Theater ſich errichtete? Als kürzlich in
„der franzöſiſchen National-Verſammlung über die Staatsunterſtützung
„der großen Pariſer Theater verhandelt wurde, glaubten die Redner
„für die Forterhaltung, ja Steigerung der Subventionen ſich feurig
„verwenden zu dürfen, weil man die Pflege dieſer Theater nicht nur
„Frankreich, ſondern Europa ſchuldig wäre, welches von ihnen aus die
„Geſetze ſeiner Geiſteskultur zu empfangen gewohnt ſei. Wollen wir

„uns nun die Verlegenheit, die Verwirrung denken, in welche ein deutſches Parlament gerathen würde, wenn es die ungefähr gleiche Frage zu behandeln hätte? Seine Diskuſſionen würden vielleicht zu der bequemen Abfindung führen, daß unſere Theater eben keiner nationalen Unterſtützung bedürften, da die franzöſiſche National-Verſammlung ja auch für ihre Bedürfniſſe bereits ſorgte. Im beſten Falle würde unſer Theater dort ſo behandelt werden, wie noch vor wenigen Jahren in unſeren verſchiedenen Landtagen dem deutſchen Reiche es widerfahren mußte, nämlich: als Chimäre.

„Baute ſich auch vor meiner Seele der Entwurf des wahrhaften deutſchen Theaters auf, ſo mußte ich doch ſofort erkennen, daß ich von Innen und Außen verlaſſen bleiben würde, wollte ich mit dieſem Entwurfe vor die Nation treten. Doch meint Mancher wohl, was Einem nicht geglaubt werden könne, würde vielleicht Vielen geglaubt: es dürfte am Ende gelingen, eine ungeheuere Actien-Geſellſchaft zuſammenzubringen, welche einen Architekten beauftrüge, ein prachtvolles Theatergebäude irgendwo aufzurichten, dem man dann kühn den Namen eines „deutſchen Nationaltheaters“ geben dürfte, in der Meinung, es würde darin gar bald von ſelbſt auch eine deutſch-nationale Theaterkunſt ſich herausbilden. Alle Welt iſt heut' zu Tage in dem feſten Glauben an einen immerwährenden, und namentlich in unſerer Zeit äußerſt wirkſamen, ſogenannten Fortſchritt, ohne ſich eigentlich wohl darüber klar zu ſein, wohin denn fortgeſchritten werde, und was es überhaupt mit dieſem „Schreiten“ und dieſem „Fort“ für eine Bewandtniß habe; wogegen Diejenigen, welche der Welt wirklich etwas Neues brachten, nicht darüber befragt wurden, wie ſie ſich zu dieſer fortſchreitenden Umgebung, die ihnen nur Hinderniſſe und Widerſtände bereitete, verhielten. Der unverholenen Klagen hierüber, ja der tiefen Verzweiflung unſerer allergrößten Geiſter, in deren Schaffen wirklich der einzige und wahre Fortſchritt ſich kundgab, wollen wir an dieſem Feſttage nicht gedenken; wohl aber dürften Sie Demjenigen, dem Sie heute eine ſo ungemeine

„Auszeichnung gewähren, es geſtatten, ſeine innige Freude darüber kundzugeben, daß der eigenthümliche Gedanke eines Einzelnen ſchon bei ſeinen Lebzeiten von ſo zahlreichen Freunden verſtanden und förderlich erfaßt werden konnte, wie Ihre Verſammlung heute und hier mir dieß bezeugt.

„Nur Sie, die Freunde meiner beſonderen Kunſt, meines eigenſten Wirkens und Schaffens, hatte ich, um für meine Entwürfe mich an Theilnehmende zu wenden: nur um Ihre Mithilfe für mein Werk konnte ich Sie angehen: dieſes Werk rein und unentſtellt Denjenigen vorführen zu können, die meiner Kunſt ihre ernſtliche Geneigtheit bezeigten, trotzdem ſie ihnen nur noch unrein und entſtellt bisher vorgeführt werden konnte, — dieß war mein Wunſch, den ich Ihnen ohne Anmaaßung mittheilen durfte. Und nur in dieſem, faſt perſönlichen Verhältniſſe zu Ihnen, meine Gönner und Freunde, darf ich für jetzt den Grund erkennen, auf welchen wir den Stein legen wollen, der das ganze, uns noch ſo kühn vorſchwebende Gebäude unſerer edelſten deutſchen Hoffnungen tragen ſoll. Sei es jetzt auch bloß ein proviſoriſches, ſo wird es dieſes nur in dem gleichen Sinne ſein, in welchem ſeit Jahrhunderten alle äußere Form des deutſchen Weſens eine proviſoriſche war. Dieß aber iſt das Weſen des deutſchen Geiſtes, daß er von Innen baut: der ewige Gott lebt in ihm wahrhaftig, ehe er ſich auch den Tempel ſeiner Ehre baut. Und dieſer Tempel wird dann gerade ſo den inneren Geiſt auch nach außen kundgeben, wie er in ſeiner reichſten Eigenthümlichkeit ſich ſelbſt angehört. So will ich dieſen Stein als den Zauberſtein bezeichnen, deſſen Kraft die verſchloſſenen Geheimniſſe jenes Geiſtes Ihnen löſen ſoll. Er trage jetzt nur die ſinnvolle Zurüſtung, deren Hilfe wir zu jener Täuſchung bedürfen, durch welche Sie in den wahrhaftigſten Spiegel des Lebens blicken ſollen. Doch ſchon jetzt iſt er ſtark und recht gefügt, um dereinſt den ſtolzen Bau zu tragen, ſobald es das deutſche Volk verlangt, zu eigener Ehre mit Ihnen in ſeinen Beſitz zu treten. Und ſo ſei er geweiht von Ihrer Liebe,

„von Ihren Segenswünſchen, von dem tiefen Danke, den ich Ihnen „trage, Ihnen Allen, die mir wünſchten, gönnten, gaben und halfen! „— Er ſei geweiht von dem Geiſte, der es Ihnen eingab, meinem „Anrufe zu folgen; der Sie mit dem Muthe erfüllte, jeder Verhöhnung „zum Trotz, mir ganz zu vertrauen; der aus mir zu Ihnen ſprechen „konnte, weil er in Ihrem Herzen ſich wiederzuerkennen hoffen durfte: „von dem deutſchen Geiſte, der über die Jahrhunderte hinweg Ihnen „ſeinen jugendlichen Morgengruß zujauchzt. —“

Ich darf es für unnöthig halten, hier des Verlaufes des ſchönen Feſtes zu gedenken, deſſen Sinn und Bedeutung ich in der voranſtehenden Rede genügend bezeichnet zu haben glaube. Mit ihm wurde eine Unternehmung eingeleitet, welche die Verhöhnung und Verunglimpfung Derjenigen zu ertragen vermag, denen der ihr zu Grunde liegende Gedanke unverſtändlich bleiben mußte, wie dieß wohl von der Mehrzahl der auf dem heutigen Lebensmarkte ſinnlos um die Friſtung eines ephemeren Daſeins in Kunſt und Litteratur ſich Abmühenden nicht anders zu erwarten ſein kann. Wie beſchwerlich der Fortgang dieſer Unternehmung fallen möge, ſo darf ich, und es dürfen dieß nicht minder meine Freunde, hierin doch nur dieſelben Beſchwerniſſe erkennen, welche ſeit langen Zeiten, ſeit Jahrhunderten, auf der geſunden Entwickelung einer den Deutſchen wahrhaft eigenthümlichen Kultur laſten. Wer den von meinem beſonderen Standpunkte aus hierüber gewonnenen Aufklärungen und den Erörterungen derſelben theilnahmvoll gefolgt iſt, dem habe ich jetzt dieſe Beſchwerniſſe nicht näher mehr zu bezeichnen. Meine Annahmen und Hoffnungen in dieſem Bezuge will ich hier jedoch ſchließlich noch nach dem einen Begriffe zuſammengefaßt darlegen, welcher jetzt unter dem Namen „Bayreuth“ wirklich bereits zur Bezeichnung eines, theils ungekannten oder mißverſtandenen, theils voll Spannung und Vertrauen erwarteten Etwas, unſerer Öffentlichkeit geläufig geworden iſt.

Was nämlich unſere nicht immer ſehr geiſtvollen Witzlinge bisher unter dem unſinnigen Begriffe einer „Zukunftsmuſik“ zu ihrer Beluſtigung ſich auftiſchten, das hat jetzt ſeine nebelhafte Geſtalt verändert, und iſt auf feſtem Grunde und Boden zu einem wirklich gemauerten „Bayreuth“ geworden. Der Nebel hat alſo ein Lokal gewonnen, in welchem er eine ganz reale Form annimmt. Das „Zukunftstheater“ iſt nicht mehr die „abgeſchmackte Idee“, welche ich den wirklichen Hof- und Stadttheatern aufdrängen möchte, etwa um General-Muſikdirektor, oder gar General-Intendant zu werden*), ſondern (vielleicht aus dem Grunde, weil ich damit nirgends angekommen wäre?) ſcheine ich nun meine Idee einem gewiſſen Lokale einpflanzen zu wollen, welches jetzt als ſolches in Betracht zu kommen hat. Dieſes iſt das kleine, abgelegene, unbeachtete Bayreuth. Jedenfalls bin ich ſonach nicht darauf ausgegangen, meine Unternehmung im Glanze einer reichbevölkerten Hauptſtadt beſpiegeln zu laſſen, was mir allerdings minder ſchwierig gefallen wäre, als Mancher zu glauben vorgeben mag. Möge nun der Spott jener Witzigen bald an der Kleinheit des Lokales, bald an der Überſchwenglichkeit des damit verbundenen Begriffes ſich ergehen, immer verbleibt dem Spottbilde die Eigenſchaft eines zum Lokale gewordenen Begriffes, welchen ich jetzt mit größerer Befriedigung aufnehme, als dieß mir einſt mit dem ſehr ſinnloſen einer „Zukunftsmuſik“ möglich war. Konnten dieſen letzteren meine Freunde in dem Sinne der tapferen Niederländer, welche nach einem ihnen gegebenen Schimpfworte mit Stolze ſich „Geuſen“ nannten, zur Bezeichnung ihrer Tendenzen aufnehmen, ſo faſſe ich nun den Namen „Bayreuth“, als von guter Vorbedeutung, willig auf, um in ihm Das vereinigt auszudrücken, was aus den weiteſten Kreiſen her zur lebenvollen Verwirklichung des von mir entworfenen Kunſtwerkes ſich mir anſchließt. —

---

*) Wie dieß neuerdings der Muſikhiſtoriker des Brockhausſchen Konverſationslexikons wiſſen will.

Wer, weit in der Welt umher verſchlagen, an die Stätte gelangt, die er ſich zur letzten Raſt erwählt, beachtet genau die ſich ihm aufdrängenden Anzeichen, denen er eine günſtige Deutung zu geben ſucht. Ließ ich in den „Meiſterſingern“ meinen Hans Sachs Nürnberg als in Deutſchlands Mitte liegend preiſen, ſo dünkte mich nun dem erwählten Bayreuth dieſe gemüthliche Lage mit noch größerem Rechte zugeſprochen werden zu können. Bis hierher erſtreckte ſich einſt der ungeheuere hercyniſche Wald, in welchen die Römer nie vordrangen; von ihm iſt jetzt noch die Benennung des „Frankenwaldes“ übrig geblieben, deſſen ehemalige ſtellenweiſe Ausrodung uns in den zahlreichen Ortsnamen, welche das „Rod“ oder „Reut“ aufweiſen, als Andenken verblieben iſt. Im Betreff des Namens „Bayreuth“ giebt es zwei verſchiedene Erklärungen. Hier ſollen die Bayern, deren Herzogen in den älteſten Zeiten das Land vom fränkiſchen Könige einmal übergeben war, gereuthet und ſich einen Wohnſitz angelegt haben: dieſe Annahme ſchmeichelt einem gewiſſen hiſtoriſchen Gerechtigkeitsſinne, nach welchem das Land, nachdem es oft ſeine Herren gewechſelt, an Diejenigen zurückgefallen ſei, denen es einen Theil ſeiner erſten Kultur verdankte. Eine andere, ſkeptiſchere Erklärung giebt an, es handele ſich hier einfach um den Namen einer erſten Burg, welche „beim Reuth“ angelegt wurde. Immer handelt es ſich jedenfalls um das „Reuth“, die der Wildniß abgerungene, urbar gemachte Stätte; und wir werden hiermit an das „Rütli“ der Urſchweiz erinnert, um dem Namen eine immer ſchönere und ehrwürdigere Bedeutung abzugewinnen. Das Land ward zur fränkiſchen Mark des deutſchen Reiches gegen die fanatiſchen Tſchechen, deren friedlichere ſlaviſche Brüder in ihm zuvor ſich angeſiedelt und ſeine Kultur in der Weiſe geſteigert hatten, daß noch jetzt viele der Ortsnamen zugleich das ſlaviſche und deutſche Gepräge an ſich tragen; ohne ihre Eigenthümlichkeit aufopfern zu müſſen, wurden hier Slaven zuerſt zu Deutſchen, und theilten friedlich alle Schickſale der gemeinſamen Bevölkerung. Ein gutes Zeugniß für die Eigenſchaften des deutſchen Geiſtes! Durch eine lange Herrſchaft über dieſe Mark nahmen die Burggrafen von Nürnberg ihren Weg zur Brandenburger Mark, in welcher ſie den Königsthron Preußens, endlich den deutſchen Kaiſerſtuhl errichten ſollten. War nie der Römer hier eingedrungen, ſo blieb Bayreuth doch von der romaniſchen Kultur nicht unberührt. In der Kirche ſagte es ſich kräftig von Rom los; die oft zu Schutt verbrannte alte Stadt legte aber unter prächtig geſinnten Fürſten das Gewand des franzöſiſchen Geſchmackes an: ein Italiener erbaute mit einem großen Opernhauſe eines der phantaſievollſten Denkmäler des Roccocoſtyles. Hier florirten Ballet, Oper und Komédie. Aber der Bürgermeiſter von Bayreuth „affektirte“, wie die hohe Dame hierüber ſich ausdrückte, die zu bewillkommnende Schweſter Friedrich's des Großen im ehrlichen *Deutſch* anzureden.

Wem träte nicht aus dieſen wenigen Zügen ein Bild des deutſchen Weſens und ſeiner Geſchichte entgegen, das im vergrößerten Maaßſtabe uns das ganze deutſche Reich widerzuſpiegeln vermöchte? Ein rauher Grund und Boden, gedüngt von den verſchiedenartigſten Völkerſchichten, welche ſich auf ihm lagerten, mit oft kaum verſtändlichen Ortsnamen, und an nichts endlich deutlich erkennbar, als durch die mit ſiegreicher Treue behauptete *deutſche Sprache*. Die römiſche Kirche drang ihm ihr Latein, die welſche Kultur ihr Franzöſiſch auf: der Gelehrte, der Vornehme ſprach nur noch die fremde Sprache, aber der Tölpel von Bürgermeiſter „affektirte“ immer wieder ſein Deutſch. Und beim „Deutſch“ verblieb es endlich doch. Ja, wie wir dieß aus näherer Betrachtung jenes Vorfalles zwiſchen dem Bayreuther Bürgermeiſter und der preußiſchen Prinzeſſin erſehen, ward hier nicht nur deutſch geſprochen, ſondern man affektirte ſogar ſich in „gereinigtem“ Deutſch auszudrücken, was der hohen Dame ſehr peinlich auffallen mußte, da ſie ſelbſt in einer Begegnung mit der Kaiſerin von Öſterreich ſich, wegen des von beiden hohen Frauen einzig gekannten ſchlechten Dialektes ihrer ſpeziellen Heimath, im Deutſchen gegenſeitig nicht verſtehen konnten. Alſo auch der deutſche Kulturgedanke drückt ſich hierin aus: offenbar nahm die gebildete Bürgerſchaft von Bayreuth an der wieder erweckten Pflege der deutſchen Litteratur den Antheil, welcher es ihr ermöglichte, dem unerhörten Aufſchwunge des deutſchen Geiſtes, dem Wirken eines Winckelmann, Leſſing, Goethe und endlich Schiller, in der Weiſe zu folgen, daß ihr in den Produktionen ihres eigenen originellen, wie zu heiterer Selbſtironiſirung „Jean Paul“ ſich nennenden, Friedrich Richter, ein weithin beachteter Beitrag zur Kultur jenes Geiſtes erwachſen konnte, während das thörig entfremdete Weſen der den franzöſiſchen Einflüſſen fortgeſetzt unterworfenen höheren Regionen einer geſpenſtiſchen Impotenz verfiel.

Wem wären aber die verwunderlichſten Gedanken fremd geblieben, als er am 22. Mai 1872 auf derſelben Stelle Platz genommen, welche einſt der markgräfliche Hof mit ſeinen Gäſten, dem großen Friedrich ſelbſt an der Spitze, erfüllte, um ein Ballet, eine italieniſche Oper oder eine franzöſiſche Komödie ſich vorführen zu laſſen, und von derſelben Bühne her die gewaltigen Klänge dieſer wunderbaren neunten Symphonie von deutſchen Muſikern, aus allen Gegenden des Vaterlandes zum Feſte vereinigt, ſich zutragen ließ; wenn endlich von den Tribünen herab, auf welchen einſt gallonirte Hoftrompeter die banale Fanfore zum Empfange der durchlauchtigen Herrſchaften von Seiten eines devoten Hofſtaates abgeblaſen hatten, jetzt begeiſterte deutſche Sänger den Verſammelten zuriefen: „ſeid umſchlungen, Millionen!“, wem ſchwebte da nicht ein tönend belebtes Bild vor, das ihm den Triumph des deutſchen Geiſtes unabweisbar deutlich erkennen ließ?

Es war mir vergönnt, ohne Widerſpruch zu finden, unſerem einleitenden Feſte dieſe Bedeutung beilegen zu dürfen; und Allen, die es mit uns feierten, iſt der Name „Bayreuth“, von dieſer Bedeutung getragen, zu einem theuren Angedenken, zu einem ermuthigenden Begriffe, zu einem ſinnvollen Wahlſpruche geworden.

Und ſolchen Wahlſpruches bedarf es, um im täglichen Kampfe gegen das Eindringen der Kundgebungen eines tief ſich entfremdeten Geiſtes der deutſchen Nation auszudauern.

Die Frage: „was iſt Deutſch?" hat mich ſeit lange ernſtlich eingenommen. Immer geſtaltete ſie mir ſich neu: glaubte ich ſie in der einen Form untrüglich ſicher beantworten zu können, ſo ſtand ſie bald wieder in ganz veränderter Geſtalt vor mir, und zweifelnd blieb ich mir oft ſelbſt die Antwort ſchuldig. Ein zu offener Verzweiflung getriebener Patriot, der wunderliche Arnold Ruge, glaubte ſchließlich ausſagen zu müſſen, der Deutſche ſei „niederträchtig". Wer dieſes ſchreckliche Wort einmal vernommen, dem mag es wohl in Augenblicken des ſich bäumenden Unmuthes wiederkehren; und vielleicht iſt es dann einem jener ſtarken Arkane zu vergleichen, mit welchen Ärzte einen tödtlichen Krankheitsanfall zu bewältigen ſuchen: es läßt uns nämlich ſchnell inne werden, daß wir ja ſelbſt der „Deutſche" ſind, der vor ſeinem eigenen entarteten Weſen zurückſchreckt; dieſer gewahrt, daß nur ihm dieſe Entartung, als ſolche, erkennbar iſt, und was Anderes bietet ihm die Möglichkeit dieſer Erkenntniß, als das unerſchütterlich feſte Bewußtſein von ſeiner wahren eigenen Art? Nur kann ihn jetzt kein Trug mehr täuſchen; er vermag nicht mehr wohlgefällig ſich zu belügen, und mit einem Anſcheine ſich zu ſchmeicheln, der alle Kraft für ihn verloren hat. An keiner lebensgiltigen Realität, an keiner wirkenden Form des Daſeins kann er das Deutſchſein erkennen, außer da, wo es ſich in dieſer Form eben ſchlecht, oft wirklich empörend ausnimmt. Selbſt ſeine Sprache, dieſes einzige heilige, durch die größten Geiſter ihm mühſam erhaltene und neugeſchenkte Erbe ſeines Stammes, ſieht er ſtumpfſinnig dem Verderbniſſe durch öffentlichen Misbrauch preisgegeben: er gewahrt wie ſich faſt Alles dazu vorbereitet, das prahlende Wort des Präſidenten der nordamerikaniſchen Staaten wahr zu machen, daß nämlich bald auf der ganzen Erde nur eine Sprache noch geſprochen werden würde, — worunter, bei näherer Betrachtung der Sache, doch lediglich nur ein aus allen Ingredienzen gemiſchter Univerſal-Jargon gemeint ſein kann, zu welchem der heutige Deutſche ſich allerdings ſchmeicheln darf einen recht hübſchen Beitrag bereits geliefert zu haben.

Wer zur Zeit auch von dieſen jammervollen Gedanken tief gepeinigt war, vernahm wohl eine unwiderſtehlich ihn erfüllende Verheißung, als er an jenem Tage, eben in dieſem wunderlichen Roccoco-Saale des Bayreuther Opernhauſes, das: „ſeid umſchlungen, Millionen!“ ſich zurufen hörte, und er empfand vielleicht, daß das Wort des Generals Grant ſich in anderer Weiſe erfüllen könnte, als es dem ehrenwerthen Amerikaner vorſchweben mochte.

Doch ging es nun wohl auch Jedem auf, daß das erlöſende deutſche Wort, im Sinne des großen Meiſters der Töne, eine andere Stätte, als die des italieniſch-franzöſiſchen Opernſchales, zur Gewandung erhalten müſſe, um zur That des feſt ſich zeichnenden Bildes zu werden. Und deßhalb legten wir heute den Grundſtein zu einem Gebäude, mit deſſen Eigenthümlichkeit ich ſchließlich meinen Leſer vertraut zu machen ſuchen will, um ihm an dieſer beſonderen Beſchaffenheit ſchon jetzt das Beiſpiel zu kennzeichnen, welches meiner Sehnſucht darnach, dem deutſchen Geiſte eine ihm entſprechende, angehörige Stätte zu bereiten, aufgegangen iſt.

Wenn ich jetzt noch den Plan des im Aufbau begriffenen Feſttheaters in Bayreuth erläutern will, glaube ich hierzu nicht zweckmäßiger vorgehen zu können, als indem ich auf die zuerſt von mir gefühlte Nöthigung, den techniſchen Herd der Muſik, das Orcheſter, unſichtbar zu machen, zurückgreife; denn aus dieſer einen Nöthigung ging allmählich die gänzliche Umgeſtaltung des Zuſchauerraumes unſeres neu-europäiſchen Theaters hervor.

Meine Gedanken über die Unſichtbarmachung des Orcheſters kennen meine Leſer bereits aus einigen näheren Darlegungen derſelben in meinen vorangehenden Abhandlungen, und ich hoffe, daß ein ſeitdem von ihnen gemachter Beſuch einer heutigen Opernaufführung, ſollten ſie dieß nicht ſchon früher von ſelbſt empfunden haben, ſie von der Richtigkeit meines Gefühles in der Beurtheilung der widerwärtigen Störung durch die ſtets ſich aufdrängende Sichtbarkeit des techniſchen Apparates der Tonhervorbringung überzeugt hat. Habe ich in meiner Schrift über Beethoven den Grund davon erklären können, aus welchem uns ſchließlich, durch die Gewalt der Umſtimmung des ganzen Senſitoriums bei hinreißenden Aufführungen idealer Muſikwerke, der gerügte Übelſtand, wie durch Neutraliſation des Sehens, unmerklich gemacht werden kann, ſo handelt es ſich dagegen bei einer dramatiſchen Darſtellung eben darum, das Sehen ſelbſt zur genauen Wahrnehmung eines Bildes zu beſtimmen, welches nur durch die gänzliche Ablenkung des Geſichtes von der Wahrnehmung jeder dazwiſchenliegenden Realität, wie ſie dem techniſchen Apparate zur Hervorbringung des Bildes eigen iſt, geſchehen kann.

Das Orcheſter war demnach, ohne es zu verdecken, in eine ſolche Tieſe zu verlegen, daß der Zuſchauer über daſſelbe hinweg unmittelbar auf die Bühne blickte; hiermit war ſofort entſchieden, daß die Plätze der Zuſchauer nur in einer gleichmäßig aufſteigenden Reihe von Sitzen beſtehen konnten, deren ſchließliche Höhe einzig durch die Möglichkeit, von hier aus das ſceniſche Bild noch deutlich wahrnehmen zu können, ſeine Beſtimmung erhalten mußte. Das ganze Syſtem unſerer Logenränge war daher ausgeſchloſſen, weil von ihrer, ſogleich an den Seitenwänden beginnenden, Erhöhung aus der Einblick in das Orcheſter nicht zu verſperren geweſen wäre. Somit gewann die Aufſtellung unſerer Sitzreihen den Charakter der Anordnung des antiken Amphitheaters; nur konnte von einer wirklichen Ausführung der nach den beiden Seiten weit ſich vorſtreckenden Form des Amphitheaters, wodurch es zu einem, ſogar überſchrittenen Halbkreiſe ward, nicht die Rede ſein, weil nicht mehr der von ihm großentheils umſchloſſene Chor in der Orcheſtra, ſondern die, den griechiſchen Zuſchauern nur in einer hervorſpringenden Fläche gezeigte, von uns aber in ihrer vollen Tiefe benutzte Scene das zur deutlichen Überſicht darzubietende Objekt ausmacht.

Demnach waren wir gänzlich den Geſetzen der Perſpektive unterworfen, welchen gemäß die Reihen der Sitze ſich mit dem Aufſteigen erweitern konnten, ſtets aber die gerade Richtung nach der Scene gewähren mußten. Von dieſer aus hatte nun das Proſcenium alle weitere Anordnung zu beſtimmen: der eigentliche Rahmen des Bühnenbildes wurde nothwendig zum maaßgebenden Ausgangspunkte dieſer Anordnung. Meine Forderung der Unſichtbarmachung des Orcheſters gab dem Genie des berühmten Architekten, mit dem es mir vergönnt war zuerſt hierüber zu verhandeln, ſofort die Beſtimmung des hieraus, zwiſchen dem Proſcenium und den Sitzreihen des Publikums entſtehenden, leeren Zwiſchenraumes ein: wir nannten ihn den „myſtiſchen Abgrund“, weil er die Realität von der Idealität zu trennen habe, und der Meiſter ſchloß ihn nach vorn durch ein erweitertes zweites Proſcenium ab, aus deſſen Wirkung in ſeinem Verhältniſſe zu dem dahinter liegenden engeren Proſcenium er ſich alsbald die wundervolle Täuſchung eines ſcheinbaren Fernerrückens der eigentlichen Scene zu verſprechen hatte, welche darin beſteht, daß der Zuſchauer den ſceniſchen Vorgang ſich weit entrückt wähnt, ihn nun aber doch mit der Deutlichkeit der wirklichen Nähe wahrnimmt; woraus dann die fernere Täuſchung erfolgt, daß ihm die auf der Scene auftretenden Perſonen in vergrößerter, übermenſchlicher Geſtalt erſcheinen.

Der Erfolg dieſer Anordnung dürfte wohl allein genügen, um von der unvergleichlichen Wirkung des nun eingetretenen Verhältniſſes des Zuſchauers zu dem ſceniſchen Bilde eine Vorſtellung zu geben. Jener befindet ſich jetzt, ſobald er ſeinen Sitz eingenommen hat, recht eigentlich in einem „Theatron“, d. h. einem Raume, der für nichts Anderes berechnet iſt, als darin zu ſchauen, und zwar dorthin, wohin ſeine Stelle ihn weiſt. Zwiſchen ihm und dem zu erſchauenden Bilde befindet ſich nichts deutlich Wahrnehmbares, ſondern nur eine, zwiſchen den beiden Proſcenien durch architektoniſche Vermittelung gleichſam im Schweben erhaltene Entfernung, welche das durch ſie ihm entrückte Bild in der Unnahbarkeit einer Traumerſcheinung zeigt, während die aus dem „myſtiſchen Abgrunde“ geiſterhaft erklingende Muſik, gleich den, unter dem Sitze der Pythia dem heiligen Urſchooße Gaia's entſteigenden Dämpfen, ihn in jenen begeiſterten Zuſtand des Hellſehens verſetzt, in welchem das erſchaute ſceniſche Bild ihm jetzt zum wahrhaftigſten Abbilde des Lebens ſelbſt wird*).

Eine Schwierigkeit entſtand im Betreff der den Seitenwänden des Zuſchauerraumes zu gebenden Bedeutung: da ſie durch keine Logenränge mehr unterbrochen waren, boten ſie kahle Flächen, welche mit den aufſteigenden Reihen der Sitzplätze in keine ſinnige Übereinſtimmung zu bringen waren. Der berühmte Architekt, welchem zuerſt die Aufgabe zuertheilt war, das Theater im Sinne einer monumentalen Ausführung zu entwerfen, wußte ſich hier durch die Anwendung aller Hilfsmittel der architektoniſchen Ornamentik im edelſten Renaiſſance-Styl ſo vorzüglich zu helfen, daß uns die Flächen verſchwanden und ſich in eine feſſelnde Augenweide verwandelten. Da wir für das proviſoriſche Feſttheater in Bayreuth jedem Gedanken an ähnlichen Schmuck, wie er nur durch ein koſtbares edles Material Bedeutung erhält, entſagen mußten, drang ſich uns überhaupt die Frage, was mit dieſen, dem eigentlichen Zuſchauerraume unentſprechenden Seitenwänden anzufangen ſei, von Neuem auf. Ein Blick auf den erſten der im Anhange mitgetheilten Pläne, zeigt uns ein der Bühne zu ſich verengendes Oblong des wirklich benutzten Raumes für die Zuſchauer, begrenzt von zwei Seitenwänden, welche mit ihrem, dem Gebäude als ſolchem unerläßlichen, geraden Laufe dem Proſcenium ſich in der Weiſe zuwenden, daß dadurch eine ſich erweiternde unſchöne Winkelecke entſteht, deren Raum andererſeits für die Bequemlichkeit der auf Stufen zu ihren Sitzen ſich wendenden Zuſchauer durchaus zweckmäßig zu verwenden war. Um die hierdurch zugleich vor dem Proſceniam zu beiden Seiten ſich bildende, ſtörende und die Wirkung des Ganzen beläſtigende Fläche möglichſt unſchädlich zu machen, war mein jetziger erfindungsreicher Berather bereits auf den Gedanken gekommen, ein nochmals vorgerücktes und erweitertes drittes Proſcenium einzuſchalten. Von der Vortrefflichkeit dieſes Gedankens erfaßt, gingen wir aber bald noch weiter, und mußten finden, daß wir der ganzen Idee der perſpektiviſch nach der Bühne zu ſich verkürzenden Breite des Zuſchauerraumes nur dann vollkommen entſprechen würden, wenn wir die Wiederholung des von der Bühne aus ſich erweiternden Proſceniums auf deſſen ganzen Raum, bis zu ſeinem Abſchluſſe durch die ihn krönende Gallerie, ausdehnten, und ſomit das Publikum, auf jedem von ihm eingenommenen Platze, in die proſceniſche Perſpektive ſelbſt einfügten. Es ward hierzu eine dem Ausgangsproſcenium entſprechende, nach oben ſich erweiternde Säulenordnung als Begrenzung der Sitzreihen entworfen, welche über die dahinter liegenden geraden Seitenwände täuſchte, und zwiſchen welcher die nöthigen Stufentreppen und Zugänge ſich zweckmäßig verbargen. Wir gelangten ſomit zur ſchließlichen Feſtſtellung des Planes der inneren Einrichtung, wie ſie in den beigegebenen Plänen aufgezeichnet iſt. —

---

*) Über das beleidigend freche Hervortreten des ſceniſchen Bildes bis zur Betaſtbarkeit durch den Zuſchauer, habe ich mich kürzlich bei Gelegenheit eines Einblickes in das heutige deutſche Opernweſen ausgeſprochen; ich habe dem dort Geſagten hier noch hinzuzufügen, daß ich mit wahrer Genugthuung bemerkte, wie der gleiche Übelſtand bereits von einem Theatererbauer, aber meiner Kenntniß nach auch nur von dieſem einzigen, nämlich demjenigen des Schauſpielhauſes in Mannheim gefühlt, und, ſo weit dieß im heutigen Theater möglich war, dadurch ihm abgeholfen worden iſt, daß die Proſceniumlogen verbannt waren, und dafür wirklich ein in den Seiten vertiefter leerer Raum zwiſchen einem davorſtehenden zweiten Proſcenium die Iſolirung des ſceniſchen Bildes vorbereitete. Leider blieb in dieſem Raume das Orcheſter aber ſichtbar, und die aufgethürmten Logenränge ragten fortwährend hart an das Proſcenium heran, wodurch die gute Wirkung aufgehoben wurde, und nur der vortreffliche Gedanke des Baumeiſters zu erkennen übrig blieb. Von einem gleich richtigen Gefühle beſtimmt, ließ der kunſtſinnige Intendant des Deſſauer Hoftheaters das Proſcenium meiſtens nur matt beleuchten, um hierdurch das ſceniſche Bild, wie durch eine Schatten-Umrahmung, zurückzudrängen, was außerdem das Gute hatte, daß die im äußerſten Vordergrunde ſich undeutlich beleuchtet findenden Darſteller im hell hervortretenden tieferen Bühnenraume ſich aufzuhalten vorzogen.

Da uns nur die Einrichtung eines proviſoriſchen Theaters aufgegeben war, wir ſomit die der Idee entſprechende Zweckmäßigkeit der inneren Einrichtung deſſelben einzig im Auge zu behalten hatten, durfte es uns als eine, unſere Unternehmung für jetzt einzig ermöglichende Erleichterung erſcheinen, daß die äußere Geſtalt des ganzen Theaterbaues, wie ſie die innere Zweckmäßigkeit auch im Sinne der architektoniſchen Schönheit darzuſtellen hätte, nicht in das Gebiet der uns zur Aufgabe geſtellten Erfindung zu rechnen war. Wäre uns ſelbſt ein edleres Material, als dieß hier der Koſtenanſchlag geſtattete, im Sinne der Errichtung eines monumentalen Ziergebäudes zur Verfügung geſtellt geweſen, ſo würden wir doch gerade vor unſerer Aufgabe zurückgeſchrocken ſein, und hätten uns nach einer Hilfe umſehen müſſen, die wir mit Sicherheit ſo ſchnell kaum wohl irgendwo angetroffen haben würden. Es ſtellte ſich hier uns nämlich die neueſte, eigenthümlichſte und deßhalb, weil ſie noch nie verſucht werden konnte, ſchwierigſte Aufgabe für den Architekten der Gegenwart (oder der Zukunft?) dar. Gerade die ſpärlich uns zugemeſſenen Mittel wieſen uns darauf hin, für unſeren Bau nur das rein Zweckmäßige und für die Erreichung der Abſicht Nöthige zur Ausführung zu bringen: Zweck und Abſicht lagen hier aber einzig in dem Verhältniſſe des inneren Zuſchauerraumes zu einer Bühne, welche in den größten Dimenſionen zur Herrichtung einer vollendeten Scenerie beſtimmt war. Eine ſolche Bühne hat den dreifachen Raum ihrer wirklichen, dem Zuſchauer einzig zugewendeten Höhe nöthig, da der auf ihr dargeſtellte ſceniſche Komplex ſowohl nach unten verſenkt, als nach oben aufgezogen werden können muß. Über dem eigentlichen Parterre bedarf die Bühne daher ihrer doppelten Höhe, während für den Zuſchauerraum nur die einmalige Höhe nöthig iſt. Wenn bloß dieſem Zweckmäßigkeitsbedürfniſſe nachgegeben wird, entſteht ſomit ein Konglomerat von zwei an einander gehefteten Gebäuden von verſchiedenartigſter Form und Größe. Um den hieraus ſich ergebenden Abſtand der beiden Gebäude möglichſt zu verdecken, haben bei neueren Theaterbauten die Architekten es ſich meiſtens angelegen ſein laſſen, auch den Zuſchauerraum bedeutend aufſteigen zu laſſen, außerdem aber auf dieſem noch leere Räume zu konſtruiren, welche zu Malerböden oder auch Verwaltungslokalitäten freigeſtellt, ihrer großen Unbequemlichkeit wegen aber ſelten zur Benutzung gezogen wurden. Immer noch war man hierbei durch die im Zuſchauerraume bis zu beliebiger, ja oft unmäßiger Höhe aufſteigenden Logenränge unterſtützt, deren oberſte ſich ſogar bis weit über die Höhe der Bühne hinaus verlieren konnten, da man ſie nur den ärmeren Klaſſen der Bevölkerung anbot, welchen die Beſchwerde der dunſtigen Vogelperſpektive, aus welcher ſie die Vorgänge im Parterre zu betrachten hatten, ohne Bedenken zugemuthet wurde. Allein dieſe Ränge fallen in unſerem Theater hinweg, und kein architektoniſches Bedürfniß kann uns beſtimmen, über lange Wände den Blick nach oben zu richten, wie dieß im chriſtlichen Dome allerdings der Fall iſt.

Die Opernhäuſer der älteren Zeit wurden nach der Annahme der Nichtunterbrechung der Höhengrenze des Gebäudes, ſomit in der Form langer Käſten konſtruirt, davon wir ein naives Exemplar am königlichen Opernhauſe in Berlin vor uns haben. Der Architekt hatte hierbei einzig eine Façade für den, dem Eingange zugewendeten, ſchmalen Theil des Gebäudes zu beſorgen, welches ſeiner Länge nach man dagegen gern zwiſchen die Häuſer einer Straße einbaute, um ſie ſo dem Anblicke gänzlich zu entziehen.

Ich glaube nun, daß wir, mit der Aufgabe der Errichtung eines äußerlich kunſtlos, auf einen hochgelegenen freien Raum zu ſtellenden proviſoriſchen Theatergebäudes, dadurch, daß wir hierbei ganz naiv und ganz nach reiner Nothdurft verfuhren, zugleich zu der deutlichen

Aufſtellung des Problemes ſelbſt gelangten. Nackt und beſtimmt liegt dieſes jetzt vor uns, und belehrt uns, gewiſſermaaßen handgreiflich, darüber, was unter einem Theatergebäude zu verſtehen iſt, wenn es auch äußerlich ausdrücken ſoll, welchem (gewiß nicht gemeinen, ſondern durchaus idealen) Zwecke es zu entſprechen hat. Dieſes Gebäude ſtellt ſomit in ſeinem Haupttheile den unendlich komplizirten techniſchen Apparat zu ſceniſchen Aufführungen von möglichſter Vollendung dar: ein Zugang zu dieſem Gebäude enthält dagegen einen, gleichſam nur übermauerten Vorhof, in welchem ſich Diejenigen zweckmäßig unterbringen wollen, welchen die ſceniſche Aufführung zum Schauſpiel werden ſoll.

Uns iſt es, als ob, wenn dieſe einfache Beſtimmung, wie wir ſie nothgedrungen mit ſchlichteſter Deutlichkeit in unſerem Gebäude ausſprechen mußten, ohne alles Voreingenommenſein durch Bauwerke von ganz anderer Beſtimmung, wie Paläſte, Muſeen und Kirchen es ſind, feſtgehalten und zum unverkünſtelten Ausdrucke gebracht wird, dem Genius der deutſchen Baukunſt eine nicht unwürdige, ja vielleicht ihm wahrhaft einzig eigenthümliche Aufgabe zur Löſung übergeben ſei. Glaubt man dagegen, um der ewig unerläßlich dünkenden Hauptfaçade wegen, den Hauptzweck des Theaters durch Flügelanbaue, etwa für Bälle, Konzerte u. dgl. verdecken zu müſſen, ſo werden wir aber wohl immer auch in dem Banne der hierfür üblichen, unoriginalen Ornamentik verbleiben; unſeren Skulptoren und Bildhauern werden dann immer wieder die Motive der Renaiſſance mit uns nichts ſagenden, unverſtändlichen Figuren und Zierrathen einzig einfallen, und — ſchließlich wird in einem ſolchen Theater es dann gerade wieder ſo hergehen, wie es eben im Operntheater der „Jetztzeit“ der Fall iſt; weßhalb denn auch jetzt ſchon meiſtens die Frage an mich gerichtet wird, warum mir denn durchaus ein beſonderes Theater noththue.

Wer mich jedoch auch hierin richtig verſtanden hat, wird ſich der Einſicht nicht erwehren können, daß ſelbſt die Architektur durch den Geiſt der Muſik, aus welchem ſich mein Kunſtwerk, wie die Stätte ſeiner Verwirklichung entwarf, zu einer neuen Bedeutung geführt werden dürfte, und daß ſomit der Mythos des Städtebaues durch Amphion's Lyra einen noch nicht verlorenen Sinn habe. –

Schließlich dürften wir aber, von den hierdurch angeregten Betrachtungen aus, einen noch weiteren Blick auf das dem deutſchen Weſen überhaupt Noththuende werfen, ſobald wir es in die Bahn einer originalen, von falſch verſtandenen und übel angewendeten fremden Motiven unbeirrten, Entwickelung geleitet wünſchen.

Es iſt vielen Verſtändigen aufgefallen, daß die kürzlich gewonnenen ungeheueren Erfolge der deutſchen Politik nicht das Geringſte dazu vermochten, den Sinn und den Geſchmack der Deutſchen von einem blöden Bedürfniſſe der Nachahmung des ausländiſchen Weſens abzulenken, und dagegen das Verlangen nach einer Ausbildung der uns verbliebenen Anlagen zu einer dem Deutſchen eigenthümlichen Kultur anzuregen. Mit Mühe und Noth erwehrt ſich unſer großer deutſcher Staatsmann der Anmaaßungen des römiſchen Geiſtes auf dem kirchlichen Gebiete; allſeitig ganz unbeachtet bleiben die fortgeſetzten Anmaaßungen des franzöſiſchen Geiſtes im Betreff der Leitung und Beſtimmung unſeres Geſchmackes und der von dieſem wiederum beeinflußten Sitten. Einer Pariſer Dirne fällt es ein, ihrem Hute eine gewiſſe extravagante Form zu geben, ſo genügt dieß, um alle deutſchen Frauen unter denſelben Hut zu bringen; oder ein glücklicher Börſenſpekulant gewinnt über Nacht eine Million, und ſofort läßt er ſich eine Villa im St. Germain-Style bauen, zu welcher der Architekt die gehörige Façade in Bereitſchaft hält. Bei den hierüber angeſtellten Betrachtungen kommt uns dann wohl der Gedanke an, es gehe dem Deutſchen zu gut, und erſt eine ihn überkommende große Noth werde ihn beſtimmen können, zu der ihm einzig wohl anſtehenden Einfachheit zurückzukehren, welche ihm durch die Erkennung ſeines wahrhaften, innigen Bedürfniſſes verſtändlich werden dürfte.

Indem wir jetzt dieſen, auf die Breite des Lebens einer Nation hinleitenden Gedanken, eben nur angedeutet laſſen, ſei es uns jedoch geſtattet, ihn für die zuvor angeregte Betrachtung auf dem Gebiete einer idealen Noth feſtzuhalten. Das Charakteriſtiſche der Ausbildung unſeres Planes für das beſprochene Theatergebäude beſtand darin, daß wir, um einem durchaus idealen Bedürfniſſe zu entſprechen, die uns überkommenen Anordnungen des inneren Raumes Stück für Stück als ungeeignet und deßhalb unbrauchbar entfernen mußten, dafür nun aber eine neue Anordnung beſtimmten, für welche wir, nach innen wie nach außen, ebenfalls keine der überkommenen Ornamente zu verwenden wiſſen, ſo daß wir unſer Gebäude für jetzt in der naivſten Einfachheit eines Nothbaues erſcheinen laſſen müſſen. Auf die erfinderiſche Kraft der Noth im Allgemeinen, hier aber der idealen Noth eines ſchönen Bedürfniſſes, uns verlaſſend, verhoffen wir, gerade vermöge der durch unſer Problem gegebenen Anregung, zur Auffindung eines deutſchen Bauſtyles hingeleitet zu haben, welcher ſich gewiß nicht unwürdig zuerſt an einem der deutſchen Kunſt, und zwar der Kunſt in ihrer populärſten nationalen Kundgebung durch das Drama, geweiheten Bauwerke, als von anderen Bauſtylen ſich merklich unterſcheidend und eigenthümlich zeigen könnte. Bis zur Ausbildung einer monumentalen architektoniſchen Ornamentik, welche etwa mit dem der Renaiſſance oder des Roccoco in Reichthum und Mannigfaltigkeit wetteifern ſollte, hat es hierbei gemächlich Zeit: nichts braucht übereilt zu werden, da wir ſehr wahrſcheinlich reifliche Muße zum Abwarten haben, bis das „Reich“ ſich zur Theilnahme an unſerem Werke entſchließt. Somit rage unſer proviſoriſcher, wohl nur ſehr allmählich ſich monumentaliſirender Bau, für jetzt als ein Mahnzeichen in die deutſche Welt hinein, welcher es darüber nachzuſinnen gebe, worüber Diejenigen ſich klar geworden waren, deren Theilnahme, Bemühung und Aufopferung es ſeine Errichtung verdankt.

Dort ſtehe es, auf dem lieblichen Hügel bei Bayreuth.

Inhaltsüberſicht

der „Geſammelten Schriften und Dichtungen.“

Erſter Band.

Seite
Vorwort zur Geſammtherausgabe III
Einleitung 1
Autobiographiſche Skizze (bis 1842) 5
„Das Liebesverbot.“ Bericht über eine erſte Opernaufführung 25
Rienzi, der letzte der Tribunen 41
Ein deutſcher Muſiker in Paris. Novellen und Aufſätze (1840 und 1841) 113
1. Eine Pilgerfahrt zu Beethoven 115
2. Ein Ende in Paris 142
3. Ein glücklicher Abend 169
4. Über deutſches Muſikweſen 185
5. Der Virtuos und der Künſtler 207
6. Der Künſtler und die Öffentlichkeit 221
7. Roſſini's „Stabat mater“ 231
Über die Ouvertüre 241
Der Freiſchütz in Paris (1841) 257
1. „Der Freiſchütz.“ An das Pariſer Publikum . . . 259
2. „Le Freischutz.“ Bericht nach Deutſchland . . 274
Bericht über eine neue Pariſer Oper („La Reine de Chypre“ von Halévy) 299
Der fliegende Holländer 321

Zweiter Band.

Seite
Einleitung 1
Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg 5
Bericht über die Heimbringung der ſterblichen Überreſte Karl Maria von Weber's aus London nach Dresden . . 53
Rede an Weber's letzter Ruheſtätte 61
Geſang nach der Beſtattung 64
Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846, nebſt Programm dazu 65
Lohengrin 85
Die Wibelungen. Weltgeſchichte aus der Sage 151
Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama . . 201
Siegfried's Tod 215
Trinkſpruch am Gedenktage des 300jährigen Beſtehens der königlichen muſikaliſchen Kapelle in Dresden 301
Entwurf zur Organiſation eines deutſchen Nationaltheaters für das Königreich Sachſen (1849) 307

Dritter Band.

Einleitung zum dritten und vierten Bande 1
Die Kunſt und die Revolution 9
Das Kunſtwerk der Zukunft 51
„Wieland der Schmiedt“, als Drama entworfen 211
Kunſt und Klima 251
Oper und Drama, erſter Theil:
Die Oper und das Weſen der Muſik 269

Vierter Band.

Oper und Drama, zweiter und dritter Theil:
Das Schauſpiel und das Weſen der dramatiſchen Dichtkunſt . . 3
Dichtkunſt und Tonkunſt im Drama der Zukunft 129
Eine Mittheilung an meine Freunde 285

Fünfter Band.

Einleitung zum fünften und ſechſten Bande 1
Über die „Goetheſtiftung“. Brief an Franz Liſzt 5
Ein Theater in Zürich 25
Über muſikaliſche Kritik. Brief an den Herausgeber der „Neuen Zeitſchrift für Muſik“ 65
Das Judenthum in der Muſik 83
Erinnerungen an Spontini 109
Nachruf an L. Spohr und Chordirektor W. Fiſcher 133
Gluck's Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis“ 143

Seite
Über die Aufführung des „Tannhäuſer“ . . . 159
Bemerkungen zur Aufführung der Oper: „Der fliegende Holländer“ . . . 205
Programmatiſche Erläuterungen:
1. Beethoven's „heroiſche Symphonie“ . . . 219
2. Ouvertüre zu „Koriolan“ . . . 221
3. Ouvertüre zum „fliegenden Holländer“ . . . 228
4. Ouvertüre zu „Tannhäuſer“ . . . 230
5. Vorſpiel zu „Lohengrin“ . . . 232
Über Franz Liſzt's ſymphoniſche Dichtungen. Brief an M. W. 235
Das Rheingold. Vorabend zu dem Bühnenfeſtſpiele: Der Ring des Nibelungen . . . 257

Sechſter Band.

Der Ring des Nibelungen. Bühnenfeſtſpiel:
Erſter Tag: Die Walküre . . . 3
Zweiter Tag: Siegfried . . . 119
Dritter Tag: Götterdämmerung . . . 219
Epilogiſcher Bericht über die Umſtände und Schickſale, welche die Ausführung des Bühnenfeſtſpieles „Der Ring des Nibelungen“ bis zur Veröffentlichung der Dichtung deſſelben begleiteten . . . 365

Siebenter Band.

Triſtan und Iſolde . . . 1
Ein Brief an Hector Berlioz . . . 113
„Zukunftsmuſik.“ An einen franzöſiſchen Freund (Fr. Villot) als Vorwort zu einer Proſa-Überſetzung meiner Operndichtungen . . . 121
Bericht über die Aufführung des „Tannhäuſer“ in Paris (Brieflich) . . . 181
Die Meiſterſinger von Nürnberg . . . 197
Das Wiener Hof-Operntheater . . . 365

Achter Band.

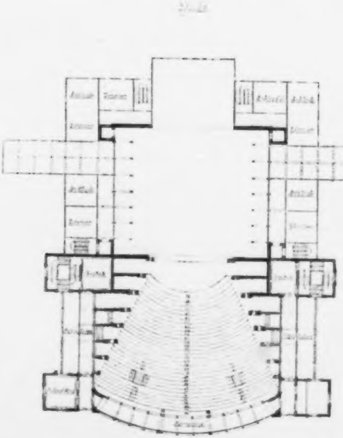
Dem königlichen Freunde. Gedicht . . . 1
Über Staat und Religion . . . 5
Deutſche Kunſt und deutſche Politik . . . 39
Bericht an Seine Majeſtät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutſche Muſikſchule . . . 159
Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld . . . 221
Zur Widmung der zweiten Auflage von „Oper und Drama“ 243

Seite
Cenſuren. Vorbericht 251
1. W. H. Riehl 260
2. Ferdinand Hiller 269
3. Eine Erinnerung an Roſſini 278
4. Eduard Devrient 281
5. Aufklärungen über „das Judenthum in der Muſik" 299
Über das Dirigiren 325
Drei Gedichte 411
1. Rheingold 413
2. Bei der Vollendung des „Siegfried" 414
3. Zum 25. Auguſt 1870 415

Neunter Band.

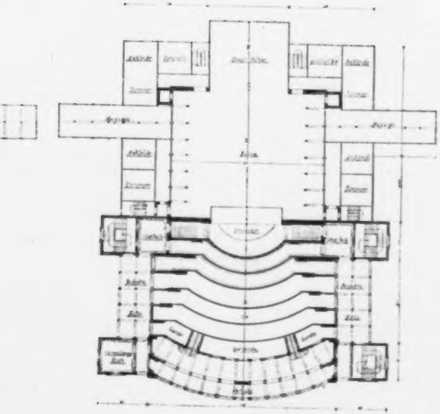
An das deutſche Heer vor Paris (Januar 1871) 1
Eine Kapitulation. Luſtſpiel in antiker Manier 5
Erinnerungen an Auber 51
Beethoven 75
Über die Beſtimmung der Oper 153
Über Schauſpieler und Sänger 189
Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's 275
Sendſchreiben und kleinere Aufſätze:
1. Brief über das Schauſpielerweſen an einen Schauſpieler . . . 307
2. Ein Einblick in das heutige deutſche Opernweſen 314
3. Brief an einen italieniſchen Freund über die Aufführung des „Lohengrin" in Bologna 341
4. Schreiben an den Bürgermeiſter von Bologna 346
5. An Friedrich Nietzſche, ord. Prof. der klaſſ. Philologie in Baſel 350
6. Über die Benennung „Muſikdrama" 359
7. Einleitung zu einer Vorleſung der „Götterdämmerung" vor einem ausgewählten Zuhörerkreiſe in Berlin 366
„Bayreuth":
1. Schlußbericht über die Umſtände und Schickſale, welche die Ausführung des Bühnenfeſtſpieles „Der Ring des Nibelungen" bis zur Gründung von Wagner-Vereinen begleiteten 371
2. Das Bühnenfeſtſpielhaus zu Bayreuth, nebſt einem Berichte über die Grundſteinlegung deſſelben 384
Sechs architektoniſche Pläne zu dem Bühnenfeſtſpielhauſe.

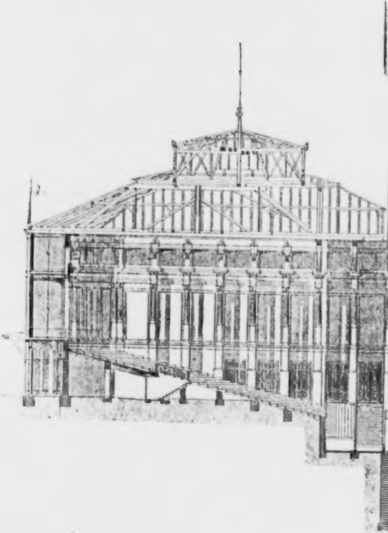
Druck von C. G. Naumann in Leipzig.



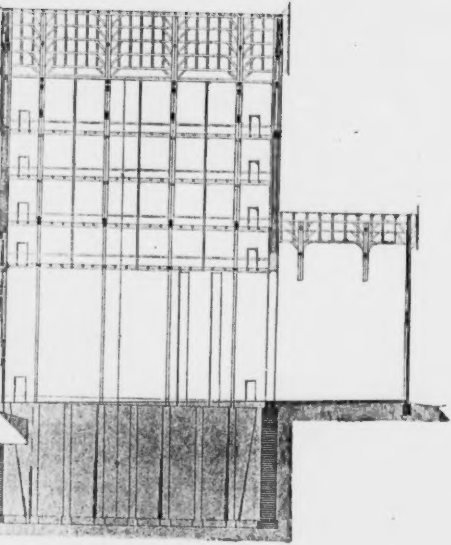
Tafel 1.

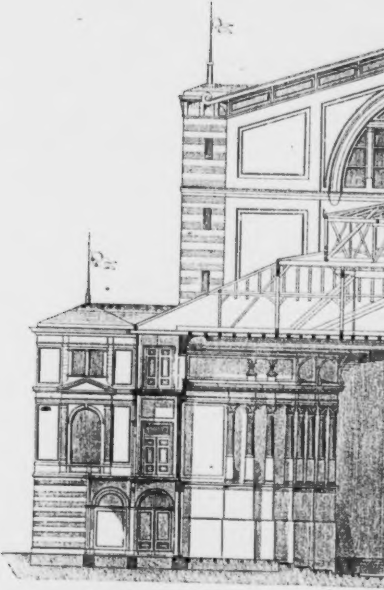
Parterre


Ankleide
Zimmer
Ankleide
Zimmer
Ankleide
Ankleide
Zimmer
Ankleide
Zimmer
Bühne

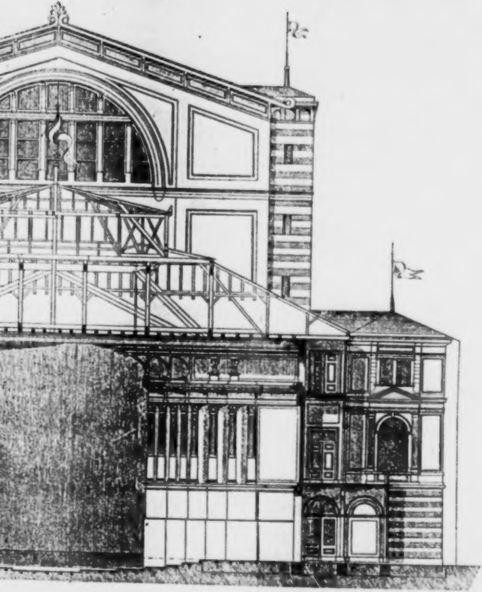


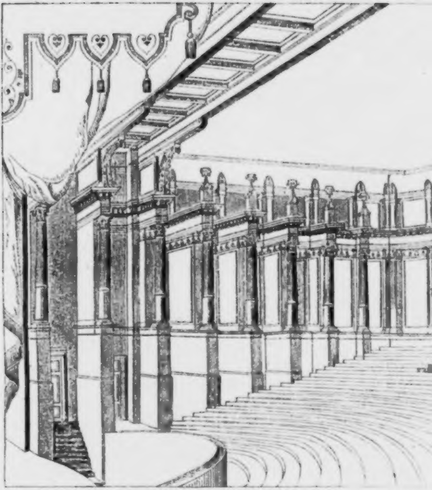
Tafel 2.

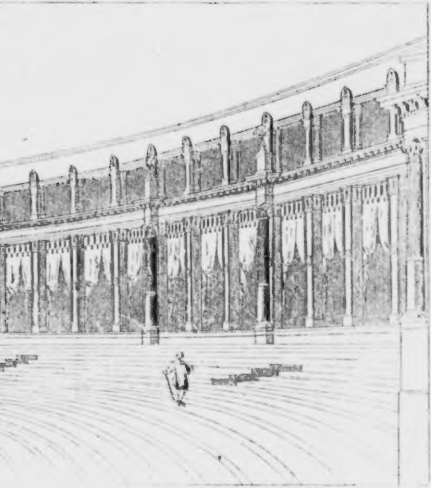


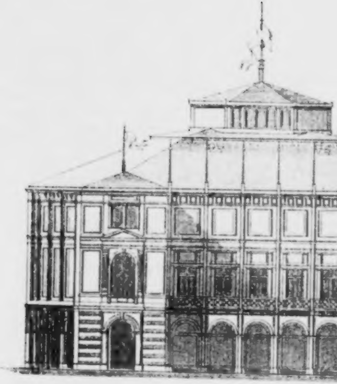


Tafel 3.

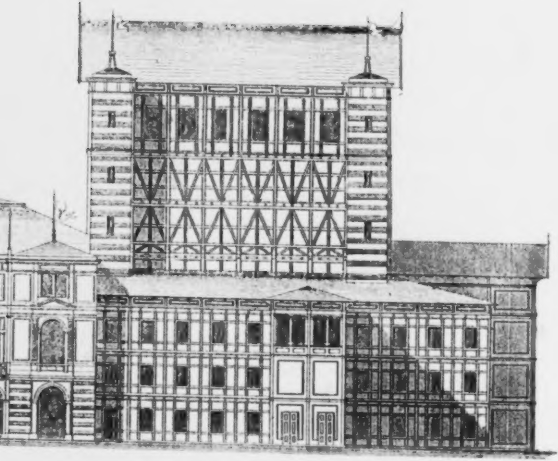


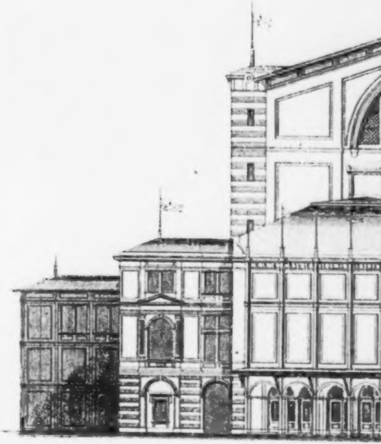




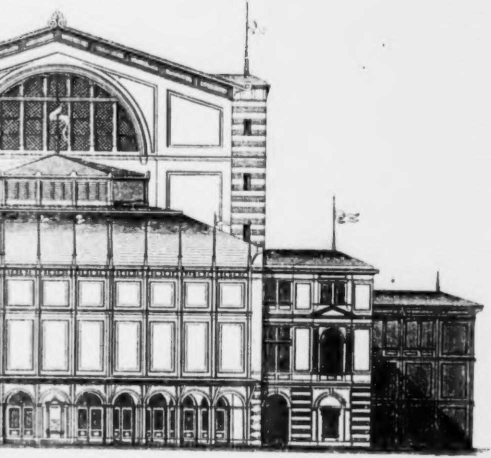


Tafel 5.





Tafel 6.



Geſammelte

Schriften und Dichtungen

von

Richard Wagner.

Zehnter Band.

Leipzig.
Verlag von E. W. Fritzſch.
1883.

371.29

Vorbemerkung des Herausgebers.

Die Herausgabe des vorliegenden Bandes bringt eine in den letzten Monaten vor ſeinem Abſcheiden geäußerte Abſicht des Meiſters zur Ausführung. Seine Beſtimmungen, und die in den vorhergehenden Bänden eingehaltene, chronologiſche Reihenfolge entſchieden über Zuſammenſtellung und Anordnung der hier abzudruckenden Schriften. Der Abdruck iſt mit den Manuſcripten verglichen worden, woraus einzelne geringe Abweichungen von dem Abdruck in den „Bayreuther Blättern“ ſich erklären; auch dem Abdruck des Parſifal wurde das Manuſcript der Dichtung zu Grunde gelegt, ſo daß die bei der muſikaliſchen und die für die ſceniſche Ausführung angegebenen Änderungen hier nicht mit aufzunehmen waren.

Inhaltsverzeichniß.

Seite

Über eine Opernaufführung in Leipzig. Brief an den Herausgeber des „Muſikaliſchen Wochenblattes“ 1

Bayreuth. Bayreuther Blätter 15

1. An die geehrten Vorſtände der Richard Wagner-Vereine . 17
2. Entwurf, veröffentlicht mit den Statuten des Patronatvereines 23
3. Zur Einführung. (Bayreuther Blätter, Erſtes Stück.) . 27
4. Ein Wort zur Einführung der Arbeit Hans von Wolzogen's „Über Verrottung und Errettung der deutſchen Sprache“ 31
5. Erklärung an die Mitglieder des Patronatvereines . . . 36
6. Zur Einführung in das Jahr 1880 37
7. Zur Mittheilung an die geehrten Patrone der Bühnenfeſtſpiele in Bayreuth 44
8. Zur Einführung der Arbeit des Grafen Gobineau „Ein Urtheil über die jetzige Weltlage“ 46

Was iſt deutſch? (1865—1878.) 51

Modern 75

Publikum und Popularität 85

Das Publikum in Zeit und Raum 123

Ein Rückblick auf die Bühnenfeſtſpiele des Jahres 1876 . 139

Wollen wir hoffen? (1879.) 157

Über das Dichten und Komponiren 181

Über das Opern-Dichten und Komponiren im Beſonderen 201

Über die Anwendung der Muſik auf das Drama 229

Offenes Schreiben an Herrn Ernſt von Weber, Verfaſſer der Schriſt: „Die Folterkammern der Wiſſenſchaft“ 251
Religion und Kunſt (1880) 273
„Was nützt dieſe Erkenntniß?“ Ein Nachtrag zu: Religion und Kunſt 315
Ausführungen zu „Religion und Kunſt“. (1881.)
1. „Erkenne dich ſelbſt“ 338
2. Heldenthum und Chriſtenthum 351
Brief an H. v. Wolzogen 363
Offenes Schreiben an Herrn Friedrich Schön in Worms . 371
Das Bühnenweihfeſtſpiel in Bayreuth 1882 381
Bericht über die Wiederaufführung eines Jugendwerkes. An den Herausgeber des „Muſikaliſchen Wochenblattes“ . . . 397
Brief an H. v. Stein 407
Parſifal 417

Über

eine Opernaufführung in Leipzig.

Brief an den
Herausgeber des „Muſikaliſchen Wochenblattes“.

Wertheſter Herr Fritzſch!

Sie wünſchen zur Eröffnung des neuen Jahrganges Ihres „Muſikaliſchen Wochenblattes“ einen Beitrag von mir? Nehmen Sie dafür dieſen Brief, der Ihnen eigentlich nur ſagen ſoll, daß ich den Leſern muſikaliſcher Zeitſchriften wenig oder nichts mehr zu ſagen habe. Auch kennen Sie meine Anſichten über die Wirkſamkeit ſolcher Journale, und wie wenig ich mit dieſer mich zu befreunden verſtehe. Dem Herausgeber einer im Anfange dieſes ſcheidenden Jahres begonnenen Muſikzeitung, welcher mich zur Mitwirkung hierbei aufforderte, theilte ich, mit meiner Ablehnung, offen dieſe Anſichten mit, und begründete ſie u. A. auch durch die neueren Erfahrungen, welche mir meine Theilnahme für Ihr Wochenblatt gewonnen habe: von dieſer Äußerung erhielten Sie eine fragmentariſche Kenntniß, welche Sie an der Redlichkeit meiner Geſinnung für Ihr Blatt irre machte; man hatte nämlich unterlaſſen, Ihnen mitzutheilen, daß ich jene Äußerung gerade an meine Anerkennung der Tüchtigkeit und Energie der Intentionen, welche bei der Herausgabe Ihrer Wochenſchrift Sie leiteten, anknüpfte, womit ich demnach bedeuten wollte, daß eben nur die bewußte Vorausſetzung ſolcher Intentionen mich überhaupt zur Betheiligung an einer muſikaliſchen Zeitung hätte bewegen können. Aber, hier liegt es eben: ich überzeugte mich von Neuem durch die dringendſte Erſichtlichkeit, daß ein ſolches Blatt nicht anders beſtehen kann, als wenn es ſich zur Berückſichtigung der bunteſt ſich durchkreuzenden Intereſſen verſteht, wodurch ſchließlich wiederum die beſten Intentionen des Herausgebers ſelbſt ſo empfindlich durchkreuzt werden, daß ſie faſt als aufgehoben erſcheinen müſſen.

Zudem hat man ſich immer zu fragen: wer lieſt ſolche Muſikzeitungen? Auf wen wirkt, und wen beſtimmt ſelbſt das beſte in ihnen ausgeſprochene Urtheil? Sollen dieß die Muſiker ſein, ſo ſteht zu befürchten, daß dieſe, welche heut' zu Tage alle ſelbſt in die Zeitungen ſchreiben, Alles auch beſſer zu wiſſen vermeinen werden, als gerade Jener, der heute und hier dieſes Urtheil abgiebt. Ich glaube, daß jeder Muſiker auf eine ihm vorgelegte Muſikzeitung ſchimpft, außer wenn gerade Er einmal darin gelobt wird. Soll es nun aber das Muſik liebende Publikum ſein, welches ſolch ein Blatt ernſtlich lieſt? Es iſt mir ſo, als ob man hierauf rechnete; auch mag es ſein, daß hie und da nach dieſer Seite hin es zu einer guten Wirkung kommt. Gewiß aber will ein ſolches Publikum keine zu gründlich eingehenden, gar philoſophiſch demonſtrirenden, durch viele Wochennummern unendlich ſich hinziehenden Abhandlungen leſen. Dieſe aber braucht der unglückliche Herausgeber, wenn er das ernſtlich gemeinte Format ſeines Blattes ausfüllen und zugleich eine bedeutende, d. h. belehrende Tendenz deſſelben aufrecht erhalten will. Sie erfuhren, daß ich mich nicht entſchließen konnte, meine größeren Abhandlungen zur Zerſtückelung in Ihrem Blatte zu übergeben. Das „Fortſetzung folgt" figurirt hierbei unvermeidlich als Vogelſcheuche für den Leſer, welcher nur picken will, zum Pflücken der Frucht aber nicht die Kraft hat. Muß man daher dieſe ausgearbeiteteren Abhandlungen in einer ſolchen Wochenſchrift als übel untergebracht anſehen., ſo fragt es ſich nun weiter, was es ſein könne, womit der Leſer etwa zur Theilnahme gefeſſelt werden möchte. Vielleicht Rezenſionen neu erſchienener Kompoſitionen? Außer wenn ſie ſehr witzig geſchrieben war, muß ich geſtehen, daß eine ſolche

Rezenſion mich ſelbſt noch nicht zur Durchleſung beſtimmen konnte: der Schreiber, ob er es ernſtlich oder ſpaßhaft meine, weiß was er will, denn es iſt anzunehmen, daß er das rezenſirte Muſikſtück ſich wirklich zur Kenntniß gebracht hat: was aber weiß der Leſer davon? Und doch, ſo ſcheint es, iſt es einer Muſikzeitung hauptſächlich an ſolchen Rezenſionen neu erſchienener Kompoſitionen gelegen, welche (frage man ſich ernſtlich!) Niemand intereſſiren können, als die rezenſirten Komponiſten allein, während ſelbſt deren Verlegern nur das Facit der Rezenſion, ob „gut“ oder „ſchlecht“ beachtenswerth dünkt. Für das eigentliche Muſik liebende Publikum (wenn dieſes unter den Abonnenten einer muſikaliſchen Zeitung zu verſtehen ſein darf) iſt aber immer noch kein rechter Leſe-Genuß hierbei abzuſehen.

Hiergegen muß ich nun geſtehen, daß ich ſelbſt bei der Durchſicht Ihres freundlichſt mir zugeſandten Wochenblattes gemeiniglich erſt dann froh aufathme, wenn ich darin einen Brief Ihres vortrefflichen Mitarbeiters W. Tappert aus Berlin wahrnehme. Da geht mir das Herz auf. Ich treffe da auf die einzig richtige Behandlung der, unſere heutige Kultur ſo merkwürdig charakteriſirenden, Fragen und Intereſſen der jetzt ſo wunderlich ſich ausbreitenden „muſikaliſchen“ Öffentlichkeit. Es iſt hierbei wahrlich nichts eigentlich ernſt zu nehmen, ſelbſt wenn einem bei dieſer Wahrnehmung zuweilen das Herz brechen zu wollen ſcheinen ſollte. Lebte ich in einer großen Stadt Germanien's, wie Herr Tappert, und hätte ich deſſen eigenthümlichen Witz, ſo wäre es denkbar, daß auch ich Ihnen häufiger einen Beitrag für Ihr Wochenblatt lieferte. Dieß fällt mir nun allerdings von meinem abgelegenen, kleinen Bayreuth aus ſchwer. Dennoch will ich, da ich dieſem Briefe doch etwas Inhalt geben möchte, die Erfahrungen eines kürzlich vollführten eintägigen Ausfluges nach „Klein-Paris“, dem bereits mit ziemlich ſtarkem Anſpruch auf Anregung und Angeregtheit erfüllten Leipzig, zu einem Verſuche, in Ihrem Blatte als Rezenſent mich zu empfehlen, benutzen. Vielleicht glückt es mir bei dieſer Gelegenheit, meine Leſer von der Richtigkeit der Empfindung zu überzeugen, welche mir davon angekommen iſt, daß ich eigentlich meine Beſtimmung verfehlt habe, als ich Opernkomponiſt und nicht lieber Rezenſent wurde. Namentlich zu einem Theaterrezenſenten hatte ich Alles, gewiß wenigſtens viel mehr, als die berühmteſten Rezenſenten unſerer großen politiſchen Zeitungen: vor allen Dingen viel Erfahrung und darauf begründete Kenntniß von der Sache, ſomit auch die Fähigkeit zu ſagen, wie man es beſſer machen ſolle, wenn man es ſchlecht oder unrichtig machte. Und wie ſchnell hätte ich dann einen durch nichts zu ſchwächenden Einfluß gewonnen! In Wien z. B. hätte ich die Aufführung der neuen Oper eines Komponiſten, den ich nicht leiden mochte, einfach dadurch unmöglich gemacht, daß ich die Sänger, Dirigenten u. ſ. w. bis zur alleroberſten Intendanz hinauf in die gehörige Furcht vor mir geſetzt hätte; denn, ſo tapfer unſere Soldaten auf dem Schlachtfelde ſein mögen, am häuslichen Heerde fürchtet ſich Alles vor der „Preſſe“. In ſolch erhabene Stellung mich zu bringen, habe ich nun leider verſäumt: was hilft es dagegen, wenn ich jetzt in einem beſcheidenen Muſikaliſchen Wochenblatte von meiner verfehlten Beſtimmung etwas nachholen will? Ja, könnte ich die „Neue freie Preſſe“, oder die „National-Zeitung“ bekommen, da würde es bald nach etwas ausſehen! Somit will ich mich denn für heute auch nur mit der Kundgebung einiger Andeutungen im Betreff der kürzlich in Leipzig von mir beſuchten Vorſtellung der Spohr'ſchen „Jeſſonda“ begnügen, ohne weitere Prätenſionen daran zu knüpfen.

Wer ſo ſelten eine Theatervorſtellung, und namentlich die Aufführung einer Oper beſucht, wie ich, der verſpürt, in ſchwächerem oder ſtärkerem Grade, gewiß auch die Empfindung einer dem Vorgange ſehr günſtigen Überraſchung. Namentlich das Erklingen des Orcheſters übt, in ſolchen Fällen, ſtets einen wahrhaft magiſchen Eindruck auf den ſonſt in ſo großer Zurückgezogenheit Dahinlebenden. Nicht anders erging es mir auch dießmal beim Erklingen der Ouvertüre zu „Jeſſonda“. Es war hier nicht Alles, wie es ſollte: namentlich wurden die Sätze der Holzbläſer etwas zu matt vorgetragen; hiergegen war das erſte Solo des Hornes zu ſtark und bereits mit einiger Affektation geblaſen, und ich erkannte hierin die ſchwache Seite aller unſerer Horniſten ſeit der Erfindung des Ventil-Hornes. Was vermochten aber die hierdurch ſofort aufgekommenen zarten Bedenken gegen die einnehmende Gewalt des ganzen orcheſtralen Vorganges, welcher ſich hier vor mir dahinbewegte? Daß dieſe Bedenken nur leiſe aufkommen konnten, bezeugte mir die Bedeutendheit des durch das Ganze empfangenen Eindruckes. Aus dieſer Stimmung ergab ſich bei mir eine Neigung zur unbedingten Nachſicht, und die völlige Vornahme, durch Nichts in meiner glücklichen Empfindung mich ſtören zu laſſen. Alle Schwächen der weiteren Aufführung durfte ich in dieſer guten Stimmung wirklich auch nur als unerläßliche Ergebniſſe eines ſo ſeltſam unfertigen Kunſtgenre's, als zu welchem bei uns Deutſchen die „Oper“ ſich geſtaltet hat,[*] erkennen. Wer, bei andererſeits nothwendiger wärmſter Verehrung für unſere großen Meiſter der Muſik, hierüber ſich nicht klar wird, weiß ſomit auch jene Ergebniſſe im Betreff der Aufführung nicht richtig zu beurtheilen, und faßt die Kritik derſelben daher beim falſchen Punkte an. In der, auch von Spohr ausgeübten, aus gänzlicher Unbeachtung der ſceniſchen Vorgänge erklärlichen Manier der Behandlung der ſogenannten „Nummern“ einer „Oper“ iſt gewiſſer Maaßen alles vorgezeichnet, was einen Regiſſeur gleichgiltig, den Darſteller, und namentlich in dieſem auch den Sänger, endlich ganz verwirrt machen und gleich wie in einem trägen Taumel erhalten muß. So z. B. will ich es dem Regiſſeur, welcher vor der erſten Verwandlung einen ſtarken Chor, während eines Orcheſternachſpieles von unbedachtſamſter Kürze, durch die Couliſſen abgehen laſſen ſoll, nicht ganz verdenken, wenn er im Verlaufe ſeiner Arbeit die Verſuche zur Herſtellung einer Übereinſtimmung des Orcheſters mit dem ſceniſchen Vorgange immer weniger als ſeine Aufgabe betrachtet.

Nun läßt er auch wohl das portugieſiſche Heer im Anfange des zweiten Aktes, ſteif vor der Rampe in das Publikum ausblickend, eine ziemliche Weile lang daſtehen, unbekümmert um die Bewegung eines Lagers; denn er denkt, dem Komponiſten komme es doch nur darauf an, daß ſein „Chor“ tüchtig und ſicher herabgeſungen werde, worin er einzig ſeine Wirkung erſähe. Man kann hiergegen nicht viel ſagen, da bei der augenfälligen Vernachläſſigung der Scene durch den Komponiſten wohl nur Künſteleien des Regiſſeurs aufkommen möchten, welche häufig auf Bühnen, wo ein ehrgeiziger Regiſſeur ſich zur Geltung bringen will, zu den abſurdeſten Erfindungen führen. Wirklich kommt es auch in dieſer Oper nur durch gelungene muſikaliſche Kombinationen des Tonſetzers zu ergreifenden Effekten: ein Zeugniß hierfür gab die große Chorſcene im dritten Akte, welche, ſtatt in einem dem Gewitterhimmel offenſtehenden Vorhofe, in einem geſchloſſenen Tempelraume vor ſich ging, und, in der Darſtellung mannigfach vernachläſſigt, nur durch ihre kräftige und ſichere Ausführung von dem tüchtigen Chorperſonale zur Wirkung kam.

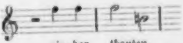
So würden wir mit der „Oper“ eigentlich immer noch im Oratorienſtyle haften, wenn nicht andererſeits mit großem Eifer für gefällige und auf Effekt berechnete Geſangsſtücke der erſten Perſonen des Dramas geſorgt würde. Dieſe bleiben, ſobald die Oper gefallen ſoll, das Haupt-Augenmerk, namentlich auch für die Aufführung. Wo ſich nun das lyriſche Verweilen ſo willig einſtellt, wie in einigen Momenten des zweiten Aktes, da wird, wie in dem lieblichen Blumen-Duett der beiden Frauen, und ſelbſt auch in dem, bereits etwas affektirten, vom Publikum aber ſtets mit entſcheidender Freudigkeit aufgenommenen Liebes-Duett des jungen Brahmanen mit ſeiner Freundin, der Komponiſt ſein glücklichſtes Feld beſchreiten. Daß er nun aber ſich gehalten fühlt, jedem Geſangsſtücke eine, für unerläßlich erachtete, ſchließliche Heiterkeit und vermeinte lyriſche Brillance zu geben, entwürdigt ihn oft bis zur offenbaren Lächerlichkeit. Was nun einmal nicht in der Befähigung, ja in der ganzen Charakter-Anlage des Deutſchen liegt, Elégance, ohne dieſes glaubt er nicht beſtehen zu können, und daß ihm hierfür, wenn er eben doch vaterländiſch geſinnt bleiben will, nur etwas dem Meißener Champagner Aehnliches zur Verfügung ſteht, läßt ihn, bei dieſem ſonderbaren Beſtreben, uns eben geſchmacklos erſcheinen.

So ſcheinen die größten Schwächen unſerer deutſchen Opernkomponiſten aus einem Hauptgebrechen, aus mangelndem Selbſtvertrauen hervorzugehen. Woher ſollte ihnen dieſes Selbſtvertrauen aber auch von jeher entſtehen? Etwa aus einer Ermunterung unſerer fürſtlichen Höfe, an welchen, wenn von Kunſt und Muſik die Rede iſt, in erſter Linie nur Ausländer, möglichſt mit ſchwarzen Bärten, und jedenfalls nur Solche, welche das Deutſch mit einem fremden Accente ſprechen, unter Künſtlern verſtanden werden? Oder ſollte unſeren Meiſtern die Haltung unſeres Theaterpublikums jenes Selbſtvertrauen geben? Wer ſollte dieß annehmen können, wenn er die Opern-Repertorien überblickt, welche dem Publikum Jahr aus Jahr ein vorgeführt werden? Es iſt, als wären dieſe ſämmtlich aus den fürſtlichen Kanzeleien unmittelbar diktirt!

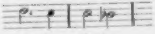
Einem Fluche alles Deutſchen, dem ſelbſt der edle Weber ſich nicht zu entziehen vermochte, konnte Spohr noch weniger entgehen, da er als Violin-Virtuos ein gefälliges Genre in der „Polacca“, und hierzu eine gewiſſe Paſſagen-Elégance ſich ausgebildet hatte, mit denen er nun auch in der Oper glücklich zu beſtehen hoffen mochte. Wirklich ſingt auch in „Jeſſonda“ faſt Alles „à la Polacca“, und, wenn der brahmaniſche Oberprieſter ſich deſſen enthält, ſo ſtürzt doch ſein Zögling, beim erſten Abfall vom indiſchen Aberglauben, in dieſes Welterlöſungs-Motiv, — was ſich namentlich bei ſeinem muthigen Abgange im zweiten Akt, unter dem Nachſpiele ſeiner

Arie, faſt zu freundlich ausnimmt, zumal wenn dem jungen Brahmanen, wie es hier in Leipzig der Fall war, ein blonder Schnurr- und Backenbart dabei behilflich iſt. — Nun bedenke man aber, was unſeren Sängern mit dieſen gewiſſen, meiſtens am Schluſſe der Arien aus der Spohr'ſchen Violinſchule ſich einfindenden, Fiorituren und Paſſagen zugemuthet wird. Kein Rubini, keine Paſta oder Catalani, wäre je dieſe Paſſagen zu ſingen im Stande geweſen, welche allerdings der verſtorbene Konzertmeiſter David als Kinderſpiel zum Beſten geben durfte.

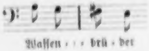
Iſt nun mit der zuletzt bezeichneten Verirrung dem Sänger eine, im Sinne eines geſunden Geſangsſtyles, unüberwindliche Schwierigkeit vom Komponiſten bereitet, ſo legt deſſen oben charakteriſirte Selbſtvertrauensloſigkeit ihm aber noch verfänglichere Schlingen durch eine wunderliche Inkorrektheit in der Deklamation. Der deutſche Tondichter, welcher den ſogenannten höheren Operngenre nur aus Werken der italieniſchen und franzöſiſchen Muſe, ſomit, offen geſagt, nur aus Überſetzungen kennt, hält die Tonfälle, welche in den fremden Sprachen, dem Charakter derſelben gemäß, ſich mit ausſchließlicher Neigung auf die Endſylben ſenken, für ein muſikaliſches Geſetz, und behandelt nun (z. B. wenn das „Vaterland“ vorkommt) nach dieſem — immer im Mistrauen gegen ſich ſelbſt — ſeine eigene Sprache. Daß auf dieſe Weiſe im ſogenannten melodiſchen Geſange der Arie, der Text mishandelt wird, wie z. B.



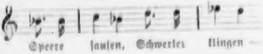
welchem ſogleich darauf ein richtiges:



folgt, ſoll am Ende nicht viel auf ſich haben; hier könnte es heißen: „Singe nur hübſch und mit angenehmem, rein muſikaliſchem Accente, ſo bemerken wir das nicht weiter." Nun kommt aber das „Recitativ"; und hier wird jetzt, ohne jeden anderen Grund, als weil man die deutſche Sprache nicht für recitativ-fähig, ſomit eigentlich für undramatiſch hält, eine gewiſſe Opernſprache von oft empörender Unverſtändlichkeit geſprochen. Bei Spohr, und namentlich auch in ſeiner „Jeſſonda", iſt dieſe Abhängigkeit von einem undeutſchen Sprachaccente, welche Fälle wie



oder:



zu Tage fördert, um ſo bedauerlicher wahrzunehmen, als gerade hier andererſeits ein ernſtlicher Wille, der deutſchen Sprache auch in der „Oper" eine ſinnige Geltung zu verſchaffen, durchgehends für die Geſtaltung auch des Recitatives erkenntlich wird, — des „Recitatives", welches nun aber wiederum ſo gründlich undeutſch iſt, daß es uns immer ein ſchwerfällig zu handhabendes Außenwerk bleiben wird.

Die voranſtehenden flüchtigen Andeutungen der Gebrechen des deutſchen Operngenres zeichnete ich eigentlich doch nur wiederum in dem Sinne auf, mir als Prämiſſe zu einem ermuthigenden Urtheile über die von mir erkannten guten Anlagen unſerer Sänger und Muſiker zu dienen. Ich konnte es nur, bei erneueter Wahrnehmung, nämlich nicht in Abrede ſtellen, daß unſere deutſchen Operiſten es mit ungemeinen Schwierigkeiten zu thun haben, und es nun im erfreulichſten Sinne verheißungsvoll iſt, zu gewahren, wie ſie es immer noch zu offenbar ſchönen Wirkungen, welche alles Jenes vergeſſen machen, zu bringen verſtehen. Eine einzige Geſtalt, wie diejenige des, vom Komponiſten wohl etwas zu weichlich gehaltenen, portugieſiſchen Generales, Triſtan d'Acunha, ſobald ſie uns ein Künſtler von der Begabung des Herrn Gura vorführt, kann uns als eine wahrhaft intereſſante Erſcheinung einnehmen. Dieſer gegenüber durfte dießmal jedes Bedenken verſchwinden: Alles war rein und edel. Allerdings feſſelte ſchon des Darſtellers einfaches Auftreten: als er, von Nadori gerufen, mit der Frage: „wer ſoll jenen Tod erleiden?" vom Hügel zu den Frauen herabſchritt, ſtellte ſich mir in ihm eine tragiſche Erſcheinung von rührendſter und ergreifendſter Einfachheit dar. Wie ſchwer, ja wie unmöglich die Vorzüge eines ſolchen männlich-künſtleriſchen Naturells durch die ſelbſt ſorgfältigſte Verwendung vereinzelter glücklicher Begabungen, wie angenehmes Äußere, gutes Stimm-Material u. ſ. w., zu erſetzen ſind, dieß erkennt man ſofort an der Umgebung eines jener „aus dem Ganzen Geſchnittenen"! Hier gelingt Alles, ſelbſt die unſingbarſte Spohr'ſche Violinpaſſage beeinträchtigt den Vortrag des Sängers nicht mehr, weil dieſer uns jeden Augenblick feſſelt, und ſomit unſere Aufmerkſamkeit auf das verfehlte Außenwerk ſeiner ihm aufgedrungenen Leiſtung gleichſam entkräftet wird. So herrſcht auch hier die ſo ſelten in der Oper anzutreffende höhere künſtleriſche Schicklichkeit; ſein Vertrauter bleibt theilnahmvoll ihm zur Seite, wenn er ihm ſeine Schmerzen ſchildert, während die arme Jeſſonda in ähnlicher Lage von ihrer Freundin, welcher die Sache offenbar langweilig wird, ſich verlaſſen ſieht, und nun deſto eifriger von der Rampe aus dem Publikum ihre Herzensempfindungen unvermittelt vorklagen muß, welches uns dann immer wieder daran erinnert, daß wir in der „Oper" ſind.

Doch ſei mit dieſem ſchließlichen Seitenblicke weiter nichts Übeles geſagt! Genug, wenn zu beſtätigen ſein kann, daß die vortrefflichen Eindrücke eines ſolchen Theaterabends, wie ich ihn kürzlich in Leipzig erlebte, die minder günſtigen offenbar darniederhielten. Gewiß muß für ein ſo gutes Ergebniß die Macht der

Muſik als der allerkräftigſte Faktor anerkannt werden, wenngleich wiederum ſelbſt nicht zu leugnen iſt, daß das dramatiſche Intereſſe, ſo übel es oft durch die ſüßliche Mitwirkung der „poetiſchen Diktion" des Textdichters auch beeinträchtigt wird, ſeinen großen Antheil an jenem Ergebniſſe hat. Aber gerade in dieſem Werke Spohr's, in welchem er ſeine ganze Einſeitigkeit zur vollſten Geltung bringen und gleichſam zu einem Naturgeſetz (nämlich zu dem Geſetze ſeiner Natur) erheben konnte, möge der Muſik der überwiegende Haupt-Antheil zugeſprochen werden. Die Ausführung derſelben wurde vom Kapellmeiſter **Schmidt** mit entſchiedenem Verſtändniſſe und verehrungsvoller Liebe geleitet; nur ſchadete dem von ihm genommenen Tempo hie und da eine gewiſſe Angſtlichkeit, welche ich mir, als ſolche, wiederum aus jenem Mangel an Selbſtvertrauen erkläre, welcher allen deutſchen Muſikern innewohnt. Keiner getraut ſich recht beſtimmt zu ſagen: „ſo iſt es!" Sondern, ohne großes beſtimmendes Beiſpiel, und ſchließlich durch unwiſſende Recenſenten ängſtlich und unſicher gemacht, ſchwankt Alles hin und her. So z. B. würde ich dem jetzigen Leipziger Kapellmeiſter, mit dem nöthigen Selbſtvertrauen, welches mir nun einmal zu eigen geworden iſt, den Rath geben, in Zukunft alle die Tempi im $^6/_8$ Takt, in welchen die Bayaderen ſich kund geben, um ein Bedeutendes ſchneller zu nehmen, als er es ſich (vermuthlich des vorgeſchriebenen „Allegretto" wegen?) getraute; der Balletmeiſter möge dann die Schritte oder Tänze und Bewegungen der indiſchen Hierodulen in das wiederum entſprechende Feuer bringen; und wir werden dann in dieſen kleinen Chören die wahrhaft meiſterlichſten Inſpirationen Spohr's ſelbſt als Dramatiker erkennen.

Doch nun genug für dießmal! —

Mit den beſten Grüßen

Ihr

ergebener

Richard Wagner.

Bayreuth, 28. Dez. 1874.

Bayreuth.

Bayreuther Blätter.

⁂

Unter dieſer Überſchrift ſind zunächſt diejenigen Kundgebungen, welche ſich auf die mit ſeiner Niederlaſſung in Bayreuth verbundenen Pläne des Meiſters beziehen, ſowie die kleineren „Einführungen“ aus den „Bayreuther Blättern“ zuſammengeſtellt worden. Dann folgen die größeren Arbeiten der letzten Jahre, welche ebenfalls (mit alleiniger Ausnahme der Mittheilung aus Venedig vom Dezember 1882) in den Bayreuther Blättern zum Abdruck gekommen ſind.

1.

An die
geehrten Vorſtände der Richard Wagner-Vereine.

Wenn ich am Schluſſe der vorjährigen Aufführungen meiner Bühnenfeſtſpiele in Bayreuth, durch die Wahrnehmung des befriedigenden Eindruckes derſelben auf die große Mehrheit ihres Publikum's, die förderlichſte Anregung zur Wiederholung und Fortſetzung des Begonnenen gewinnen konnte, ſo durfte es mir andererſeits jedoch auch nicht entgehen, daß ich, um den urſprünglichen Charakter meiner Unternehmung rein zu erhalten, mich von Neuem um den Wiedergewinn der erſten Grundlage derſelben zu bemühen hatte.

Der äußerliche Erfolg der Aufführungen ſtellte ſich, nachdem durch den Verlauf derſelben die anfänglich von einem mächtigen Theile der Preſſe verbreiteten abſchreckenden Berichte günſtig widerlegt worden waren, ſo bedeutend heraus, daß aus öfteren ſofortigen Wiederholungen für einen ſpekulativen Unternehmer anſehnlicher Gewinn zu ziehen geweſen ſein würde. Was dieſe Wiederholungen verhinderte, war nicht nur die Unmöglichkeit, die ausübenden Künſtler noch länger in Bayreuth feſtzuhalten, ſondern auch die ſich mir aufdrängende Einſicht, daß wir auf dieſem Wege der Darbietung unſerer Leiſtungen an das ſchlechthin eben nur zahlende Publikum, gänzlich von der, meinen Patronen urſprünglich verheißenen, Tendenz abweichen würden.

Dieſe ſelbe Rückſicht iſt es, was heute noch mir Bedenken dagegen erweckt, eine in dieſem Jahre ſofort zu veranſtaltende Wiederholung der Bühnenfeſtſpiele öffentlich anzukündigen, und zu ihrem Beſuche durch Anbietung von Eintrittskarten zu einem gewiſſen Preiſe einzuladen, obwohl meine geſchäftskundigen Freunde der Meinung ſind, die Plätze würden bei dem jetzt möglich gewordenen, ſehr ermäßigten Preiſe, leicht und ſchnell bis in die weiteſte Ferne zu verkaufen ſein.

Um mich über dieſen meinen Widerſtand zu erklären, verweiſe ich auf den Wortlaut meiner zuerſt erlaſſenen „Aufforderung an die Freunde meiner Kunſt". Nachdem ich dort den Charakter meiner Unternehmung näher bezeichnet, ſprach ich für die Mittel zur Erreichung meines Zweckes lediglich die Freunde meiner Kunſt und Solche an, welche ſich zu willigen Förderern der Tendenz meiner Unternehmung berufen fühlen würden. Ward mir nun auch die Genugthuung zu Theil, wirklich nur durch eine in dem angeſprochenen Sinne ſich bewährende Theilnahme zunächſt die Mittel zur Inangriffnahme, ſowie zur erſten weiteren Fortführung meiner Unternehmung mir zugewieſen zu ſehen, ſo fand ich mich, nach eingetretenen erſchwerenden Umſtänden, endlich doch genöthigt, an die Neugierde des Publikums allgemeinhin mich zu wenden, indem Eintrittskarten zum Verkaufe ausgeboten werden mußten. Hierdurch geriethen mein Werk, ſowie die ſeiner Ausführung im uneigennützigſten Sinne ihre Kräfte widmenden Künſtler, in diejenige falſche Stellung zur Öffentlichkeit, in welcher beide gleichmäßig zu leiden hatten. Es entſprang daraus das Misverſtändniß, als dränge ich mein Werk und den Styl ſeiner Ausführung dem Opernpublikum im Allgemeinen gewaltſam auf; wogegen meine Abſicht, wie ich dieß entſchieden erklärt hatte, deutlich die einzige Annahme ausſprach, nur dem Wollenden und Fördernden das Gegebene darzubieten.

Ich glaube daher jetzt mit Strenge zu meiner urſprünglichen Tendenz mich zurückwenden zu müſſen, da ich unmöglich die eigentlichen und wahren Förderer meiner Unternehmung fernerhin in die beſchwerlichſten Lagen Denjenigen gegenüber verſetzen darf, welche die Abſicht, mein Werk und ſeinen Einfluß zu ſtören, ihnen zur Seite führt. Wie meinem Publikum, bin ich dieß nicht minder meinen Künſtlern ſchuldig, welche ich durch die Tendenz ihrer Leiſtungen, ſowie des ganzen Verhältniſſes zu dem Publikum, willig in eine Sphäre des öffentlichen Kunſtverkehrs zog, in welcher ſie den Misbräuchen unſerer gewöhnlichen Opernaufführungen überhoben ſein ſollten. Noch ſind wir aber erſt in der Ausbildung des neuen Styles begriffen; wir haben nach jeder Seite hin Mängel zu beſeitigen, und Unvollkommenheiten, wie ſie einer ſo jungen und dabei ſo ungemein komplizirten Unternehmung nothwendig anhaften mußten, auszugleichen. Dieſe, wie ich hoffe, für die deutſche theatraliſche Kunſt bedeutungsvollen Übungen dürfen nicht vor ſolchen angeſtellt werden, welche ihnen mit feindſeliger Unverſtändigkeit zuſehen; ſondern, wir müſſen wiſſen, daß wir mit Gleicheswollenden und Gleichesfördernden uns in Gemeinſamkeit befinden, um ſo in richtiger Wechſelbeziehung die einzig wirkſame Hochſchule für dramatiſch-muſikaliſche Darſtellung zu bilden, welche man andererſeits in verſchiedener Weiſe, aber immer erfolglos, zu gründen verſucht hat.

Meine hierauf bezügliche Tendenz haben diejenigen Männer von Anfang an richtig verſtanden, welche in Folge meiner erſten Aufforderung ſofort zur Bildung von Vereinen zur Förderung derſelben ſchritten. Konnten dieſe Vereine, da ſie nicht eben den vermögendſten Theil des Publikums in ſich ſchloſſen, die materielle Unterſtützung des Unternehmens, ſo wenig ſie an ſich gering zu ſchätzen war, dennoch nicht bis zur Erreichung des letzten Zieles ſteigern, ſo bildeten ſie hiergegen, vermöge der deutlich ausgeſprochenen Tendenz ihrer Verbindung, die moraliſche Grundlage der ganzen

Unternehmung. An dieſe bisher wirkſamen Vereine wende ich mich daher jetzt mit dem Wunſche, durch ſie an die weiteren Freunde meiner Kunſt die Aufforderung zur Bildung eines

Patronat-Vereines

zur Pflege und Erhaltung der Bühnenfeſtſpiele in Bayreuth

erlaſſen zu ſehen. Mit dem Namen, welchen ich dieſem Vereine gebe, bezeichne ich die ganze von ihm gewünſchte Wirkſamkeit; dieſe wird nicht mehr, wie die bisherige Theilnahme meiner Patrone, ſich auf die Begründung der ganzen Unternehmung durch Erbauung eines Feſtſpielhauſes und die Beſchaffung der ſceniſchen Einrichtung desſelben, ſondern auf die zu gewährleiſtende alljährliche Wiederholung, Fortſetzung und Erweiterung, in dem anderen Ortes genau von mir bezeichneten Sinne, zu erſtrecken haben. Einem näher zu verabredenden Plane gemäß würde dieſer Verein zu jeder der drei alljährlichen Aufführungen tauſend Zuſchauerplätze für je hundert Mark zu beſetzen haben, und es würde ein ſolcher Platz nur einem, den Statuten desſelben gemäß aufgenommenen, Mitgliede des Vereines überlaſſen werden. Da, des Weiteren, aber von je es in meiner Abſicht gelegen hat, eine größere Anzahl von Freiplätzen an Unbemittelte, namentlich Jüngere, Strebſame und Bildungsluſtige zugewieſen zu ſehen, andererſeits aber gerade dieſe Zuweiſung, ſchon wegen der Auswahl der Würdigen, mit großen Schwierigkeiten verbunden war, ſo dürfte, meines Erachtens, an dieſem Punkte ſehr ſchicklich und würdig der Weg zu einer Verbindung mit den oberſten Reichsbehörden ſelbſt aufzufinden ſein.

Schon in meinen früheſten Ankündigungen habe ich die endlich zu gewinnende Theilnahme der Reichsbehörden als den lohnenden Erfolg bezeichnet, den ich erwartete und anſpräche, ſobald es mir gelungen ſein würde, durch die erſten Vorführungen meines Werkes den beſonderen Charakter meiner künſtleriſchen Tendenz und der auf ſie begründeten Unternehmung in ein klares Licht zu ſetzen. Darf ich nun hoffen, daß nicht nur Franzoſen, Engländer und Amerikaner, welche die richtige Erkenntniß der Bedeutung meiner Wirkſamkeit beſtimmt und deutlich ausgeſprochen haben, ſondern auch einſichtsvolle Männer der deutſchen Nation zu einer gleichen Würdigung derſelben ſich entſchließen konnten, ſo würde ich nun jenen Erfolg in Wahrheit anzuſprechen mir geſtatten, und dem zu Folge es gern dem von mir gemeinten allgemeinen Patronat-Vereine übergeben wiſſen, mit dem Geſuche um eine reichliche Unterſtützung der jährlichen Bühnenfeſtſpiele ſich an den Reichstag zu wenden. Dieſe Dotation hätte ſich, um erfolgreich zu ſein, auf jährlich hunderttauſend Mark zu belaufen, mit welcher Summe die entſprechende Anzahl von Zuſchauerplätzen aufgekauft wären, welche als Freiplätze von Reichswegen an die ſolcher Auszeichnung Würdigen zu vergeben ſein würden. Durch dieſe eine Maaßregel würde auch am Zweckmäßigſten die Idee einer Nationaliſirung der ganzen Unternehmung, zum großen Ruhme derſelben, verwirklicht werden, und ſomit zum erſten Male einem theatraliſchen Inſtitute der Stempel einer nationalen Bedeutung auch im Bezug auf ſeine Verwaltung aufgedrückt ſein. Denn hierdurch kommen die oberſten Reichsbehörden ein Intereſſe an der ernſtlichen Wahrung des, von mir genugſam bezeichneten, urſprünglichen Charakters dieſer, von allen ſonſt beſtehenden durchaus ſich unterſcheidenden, Theateranſtalt, da es ihnen daran gelegen ſein muß, die innere Verwaltung derſelben, von jeder Spekulation auf Geldgewinn frei, und einzig dem Zwecke der Pflege der vorgezeichneten künſtleriſchen Tendenz erhalten zu wiſſen. —

Zu weit würde es an dieſem Orte führen, dieſe zukünftige Verwaltung bereits durch Vorſchläge in Erwägung zu ſtellen, zumal da alles hierauf Bezügliche von Denjenigen, denen es nur an der Sache ſelbſt, nicht aber an einem äußeren Vortheile liegt, ſchnell und leicht zu ordnen ſein wird. Deßhalb möge, meinem ernſtlichen

Wunſche gemäß, vielleicht durch eine Verſammlung von Delegirten der Vereine, nur alsbald der erſte Schritt geſchehen, zu welchem ich durch dieſe Mittheilung zu allernächſt die geehrten Vorſtände der bisher beſtehenden Wagner-Vereine veranlaßt haben wollte.

Bayreuth, 1. Januar 1877.

2.

Entwurf
veröffentlicht mit den
Statuten des Patronatvereines.

Ich erkläre mich bereit, mit der Unterſtützung der mir nöthigen Hilfs-Lehrkräfte, im Laufe der hierfür erforderlichen Jahre, diejenigen Übungen und Ausführungen zu leiten, welche ich für unerläßlich halte, um nicht nur ein Perſonale für die Darſtellung meiner dramatiſch-muſikaliſchen Werke auszubilden, ſondern überhaupt Sänger, Muſiker und Dirigenten zur richtigen Ausführung ähnlicher Werke wahrhaft deutſchen Styles verſtändnißvoll zu befähigen.

Die hierzu nöthigen Übungen, denen ich wöchentlich mindeſtens dreimal perſönlich beizuwohnen gedenke, ſollen mit dem 1. Januar des nächſten Jahres 1878 ihren Anfang nehmen, und lade ich zur Theilnahme an denſelben ſolche Sänger, Sängerinnen und Muſiker im Allgemeinen ein, welche entweder die beſtehenden Muſikſchulen vollſtändig abſolvirt haben, oder doch mit dieſen auf der gleichen Ausbildung der muſikaliſchen Technik ſtehen. Die mindeſte Verpflichtung bindet die Theilnehmer an den Übungen, vom 1. Januar bis 30. September des Übungsjahres ſich in Bayreuth aufzuhalten.

1878.

Unter der Anleitung eines ſpezifiſchen Geſangslehrers ſollen von Sängern und Sängerinnen alle guten dramatiſchen Werke vorzüglich deutſcher Meiſter, nach meinen beſonderen Angaben hierfür, eingeübt und zum Vortrag gebracht werden, wobei die Ausbildung der Stimme als vollendet vorausgeſetzt wird, die hierauf bezüglichen Übungen demnach nicht mehr in Betracht gezogen werden, ſondern einzig die Richtigkeit der geiſtigen Auffaſſung, ſowie der höhere Vortrag ſelbſt zur Geltung gelangen ſollen. Mit dieſen Übungen treten zugleich diejenigen Muſiker in Verbindung, welche entweder das zu Erlernende zu ihrer allgemeinen muſikaliſchen Bildung ſich aneignen, oder auch vollſtändig zu Dirigenten dramatiſcher Aufführungen ſich ausbilden wollen. Hierzu iſt fertiges Klavierſpiel unerläßlich, da die Übungen zunächſt nur bei Klavierbegleitung ſtattfinden. Abſeits ihrer Aſſiſtenz bei den Geſangsübungen ſollen die des Klavierſpiels mächtigen Muſiker jedoch auch die großen Inſtrumentalwerke unſerer deutſchen Meiſter, zumal Beethoven's, unter meiner Anleitung für das Verſtändniß derſelben im Betreff des richtigen Vortrages und des Zeitmaaßes, als Vorübung für die Direction von Orcheſteraufführungen ſelbſt, für das Erſte nach Klavierauszügen ſtudiren.

Dem Erfolge der von mir zu erwartenden Anmeldungen wird es überlaſſen bleiben, ob auch, von unſeren Muſikſchulen abſolvirte, Orcheſter-Inſtrumental-Muſiker in genügender Anzahl und Mannigfaltigkeit ſich einfinden, um durch ſie ein vollſtändiges Orcheſter zu bilden, welches im dritten Quartale des Jahres, alſo vom 1. Juli bis 30. September, unſere klaſſiſche Inſtrumentalmuſik unter meiner Anleitung durchſpielen, aber auch die Vortragsübungen der Sänger dramatiſcher Muſikſtücke begleiten, und hiermit zugleich im höheren Opernſtyl für das Accompagnement ſich ausbilden würden. Sollten ſich nicht junge Muſiker in genügender Anzahl und erforderlich mannigfaltiger Spezialität vereinigen, ſo würden die Lücken durch Mitglieder einer fürſtlichen Muſikkapelle, welche ſich für dieſe Zeit in Urlaub befinden, ausgefüllt, und ein ausreichend ſtarkes Orcheſter ſomit hergeſtellt werden, deſſen Übungen im Laufe dreier Sommermonate zum Theil bereits als öffentliche Aufführungen zu verwerthen ſein würden. Jedenfalls ſollen ſchon im zweiten Quartale, alſo vom 1. April bis 30. Juni Übungen im Saitenquartett-Spiele ſtatt finden, und hierbei der richtige Vortrag unſerer klaſſiſchen Quartett-Werke feſtgeſtellt werden.

Unter meiner Anleitung ſollen alle Übungen in den angegebenen verſchiedenen Zweigen durch Vorträge verbunden werden, in welchen die kulturhiſtoriſch-äſthetiſche Tendenz jener Übungen, inſofern ſie auf einen bisher noch nicht, oder nicht erfolgreich gepflegten deutſchen Styl abzielt, zur gegenſeitigen ſicheren Aufklärung hierüber abgehandelt werden ſoll.

Das zweite Übungsjahr

1879

ſoll (wiederum vom 1. Januar ab bis 30. September) in gleicher Weiſe zu Studien verwendet werden, welche nun aber bereits auf meine eigenen dramatiſchen Werke und deren Vortrag im Beſonderen ſich beziehen ſollen, und es werden den Übungen und Ausführungen mit Orcheſter, im Sommerquartale, bereits größere Theile meiner früheren Opern zu Grunde gelegt werden.

Das dritte Jahr

1880

(wiederum mit dem 1. Januar beginnend) ſoll dann im Sommerquartale zu vollſtändigen ſceniſchen Aufführungen mehrerer meiner früheren Werke (womöglich „fliegender Holländer", „Tannhäuſer" und „Lohengrin") befähigen, welchen Aufführungen ſich, unter den gleichen Vorgängen, im vierten Jahre

1881

noch „Triſtan und Iſolde" und die „Meiſterſinger" anſchließen würden. Das fünfte Jahr

1882

ſoll dann in gleicher Weiſe den „Ring des Nibelungen“ zu Tage fördern. Im ſechſten Jahre

1883

ſoll endlich die ganze Reihe meiner dramatiſchen Werke mit der erſten Aufführung des „Parſifal“ beſchloſſen werden. —

(Ob alle, mit dem 1. Januar 1878 eintretenden Sänger und Muſiker, bis zum Schluß des ſechſten Jahres den Übungen und Aufführungen der Bayreuther Schule würden angehören können, ſteht wohl nur in ſeltenen Fällen zu vermuthen; jedenfalls dürfte aber wohl der Stamm derjenigen erhalten bleiben, welche zu den ſchließlichen Aufführungen ſich als befähigt und auswählbar erweiſen, und um welche ſich dann die ſtete Erneuerung der Schule bilden würde, der ſie nun auch als Lehrende und Vorbildgebende zu erhalten wären.)

Bayreuth, 15. September 1877.

3.

Zur Einführung.

(Bayreuther Blätter, Erſtes Stück.)

Wiederholt bin ich vor meinen Freunden als Schriftſteller erſchienen, noch nicht aber an der Spitze einer Zeitſchrift. Gab zu dem Erſteren mir der Drang der Umſtände die Veranlaſſung, ſo hat auch den letzteren Entſchluß mehr der Zufall als ernſtere Erwägung hervorgerufen: durch ſeine Ausführung ſoll vorläufig die Verbindung, welche die Freunde meiner Kunſt zum Zwecke der Förderung der praktiſchen Tendenzen derſelben vereinigt, in möglichſt erſprießlicher Weiſe erhalten und ſinnvoll befeſtigt werden.

Ich kann, als den betreffenden Vereinen wohlbekannt, die letzte Veranlaſſung zur Herausgabe dieſer „Bayreuther Blätter“ übergehen; wogegen ich auf meine Eröffnungen vom 15. September des verfloſſenen Jahres mich zu beziehen habe, um für jetzt zu beſtätigen, daß von dem, dort in weit ausgedehntem Plane vorgelegten Entwurfe, nur die Herſtellung eben dieſer Blätter zunächſt als ausführbar ſich bewährt hat.

Die Wunder unſerer Zeit produziren ſich auf einem anderen Gebiete als dem der deutſchen Kunſt und deren Förderung durch die Macht. Ein Wunder unerhörteſter Art wäre es aber geweſen, wenn mein vorgelegter Plan zur Ausbildung einer vollkommen tüchtigen muſikaliſch-dramatiſchen Künſtlergenoſſenſchaft, welche die andauernde Pflege eines uns Deutſchen durchaus eigenthümlichen Kunſtſtyles gewährleiſten ſollte, ſofort allſeitig, oder wenigſtens am rechten Orte, begriffen, und ſeine Ausführung ergiebig gefördert worden wäre. Wer die ſchweren Mühen kennt, mit welchen ich das bisher von mir Erreichte zu Stande brachte, weiß, daß ich gewöhnt bin, ohne deutſch-ſtaatliche Kulturwunder mir zu helfen; wogegen ich getroſten Herzens an der warmen Theilnahme verſtändiger, wenn auch machtloſer Freunde mich zu genügen gelernt habe, und nun einem Reichskultur-Miniſterium gern es überlaſſe, in den Provinzial-Hauptſtädten der norddeutſchen Hauptmonarchie Filialanſtalten der wunderlichen Berliner Muſik-Hochſchule einzurichten. Dieſes Letztere iſt nämlich, wie ich vernehme, in Wahrheit der einzige auffällige Erfolg der Veröffentlichung jenes meines Planes geweſen. Mich durfte es dagegen befriedigen, daß ſich, namentlich in den kleineren Städten, die Zahl der Vertreter meiner Tendenzen vergrößerte, und dieſe Freunde, wenn auch nur mit den ihnen zu Gebote ſtehenden, geringeren Privatmitteln, zu einem weit verzweigten Vereine ſich verbanden, welchem ich mit Allem, was ich ſchaffe oder wirke, ferner einzig nur mich noch mitzutheilen gedenke.

Sollten nun dieſe Blätter urſprünglich dazu beſtimmt ſein, Mittheilungen aus der Schule an die außerhalb ſtehenden Vereinsmitglieder zu geben, ſo werden ſie jetzt allerdings einem abſtrakteren Zwecke dienen müſſen. Hiermit wird es uns ſo ergehen, wie es mir immer ergangen iſt: während es mir ſtets nur auf ganz konkrete Kunſtleiſtungen ankam, mußte ich mich lange Zeit hindurch mit der ſchriftſtelleriſchen Feder theoretiſch zu erklären ſuchen. Schon hatte ich mich wohl gehütet, den Gegenſtand meines Entwurfes mit dem Namen einer Schule zu benennen, — was, der Kürze und gemeinen Verſtändlichkeit wegen, nur in den Anzeigen unſeres Verwaltungsrathes ſo geſchah. Dagegen hatte ich, ſehr vorſichtig, nur von „Übungen und Ausführungen unter meiner Anleitung“ geſprochen. Mir war es aufgegangen, daß, wer gegenwärtig in

Deutſchland von einer „Schule“ der dramatiſch-muſikaliſchen Kunſt ſpricht, nicht weiß, was er ſagt, wer aber gar eine ſolche gründet und einrichtet, ſie dirigirt und zur Belehrung durch dieſelbe auffordert, nicht weiß, was er thut. Ich frage alle Direktoren ſogenannter „Hochſchulen“, alſo ſolcher Schulen, in welchen nicht lediglich inſtrumentale Technik, oder Harmonie und Kontrapunkt gelehrt werden ſoll, von wem denn ſie, und die von ihnen angeſtellten Lehrer jenes Höhere erlernt haben, was ſie ihr Inſtitut mit jenem großen Namen zu belegen berechtigt? Wo iſt die Schule, welche ſie belehrt hat? Etwa in unſeren Theatern und Konzerten, dieſen privilegirten Anſtalten für Mishandlung und Verwahrloſung unſerer Sänger und, namentlich, Muſiker? Woher haben dieſe Herren etwa nur das richtige Tempo irgend eines klaſſiſchen Muſikſtückes, welches ſie aufführen, kennen gelernt? Wer zeigte ihnen dieſes? Etwa die Tradition, während für ſolche Werke es bei uns gar keine Tradition giebt? Wer lehrte ihnen den Vortrag Mozart's und Beethoven's, deren Werke wild, und jedenfalls ohne die Pflege ihrer Schöpfer, bei uns aufwuchſen? Mußte ich es nicht erleben, daß bereits achtzehn Jahre nach Weber's Tode, an dem Orte, wo dieſer längere Jahre über ihre Aufführungen ſelbſt dirigirt hatte, die Tempi ſeiner Opern dermaaßen gefälſcht waren, daß des Meiſters damals noch lebende Wittwe mein Gefühl hierüber erſt durch die ihr verbliebene treue Erinnerung berichtigen konnte! — Auch ich war hierfür in keiner Schule: nur habe ich mir eine negative Belehrung über den richtigen Vortrag unſerer großen Muſikwerke dadurch angeeignet, daß ich der tiefen Verletzung Rechnung trug, welche mein Gefühl mit zunehmender Stärke erlitt, wenn ich unſere große Muſik, gleichviel ob in Hochſchulkonzerten oder auf dem militäriſchen Paradeplatz, aufgeführt hörte. Auf dieſe Belehrungen hin kam es mir aber noch keineswegs in den Sinn, eine „Schule“ zu gründen, ſondern eben „Übungen und Ausführungen“ anzuleiten, durch welche ich ſelbſt mit meinen jüngeren Freunden erſt dazu gelangen wollte, über das rechte Zeitmaaß und den richtigen Vortrag unſerer großen Muſik uns zu verſtändigen, ſowie durch dieſe Verſtändigung ein klares Bewußtſein zu begründen.

Meine Freunde erſehen, daß es mir auf einen durchaus lebenvoll praktiſchen Verkehr mit ſolchen ankam, welche aus dieſem Verkehre ſelbſt ſich ihre Belehrung gewinnen ſollten. In dieſem Sinne können nun freilich dieſe „Blätter", zu denen wir für jetzt unſere Zuflucht nehmen müſſen, nicht zur Belehrung verhelfen. Es bleibt uns alſo nur übrig, uns gegenſeitig eben darüber zu belehren, welches die Gründe hiervon ſind, und welcher Anſtrengungen es bedürfen werde, um die Hinderniſſe einer edlen Ausbildung des deutſchen Kunſtvermögens auf dem von uns beſchrittenen Gebiete ſiegreich zu überwinden. Die Ausführung meiner Bayreuther Bühnenfeſtſpiele zeigte meiner Seits, daß ich die Förderung dieſes Vermögens durch das lebendige Beiſpiel vor Augen hatte. Ich muß mich für das Erſte damit begnügen, vielen Einzelnen hierdurch eben nur eine ernſte Anregung gegeben zu haben. Das Angeregte, ſomit die empfangenen Eindrücke, Wahrnehmungen und hieraus entſprungenen Hoffnungen zu beſtimmter Einſicht und feſtem Wollen zu erheben und zu kräftigen, mögen wir uns nun gemeinſchaftlich angelegen ſein laſſen.

Deßhalb ſollen dieſe „Blätter" nur als Mittheilungen innerhalb des Vereines gelten. Die hierfür mit mir zunächſt verbundenen Freunde werden ſich nie an die außerhalb des Vereines ſtehenden Vertreter der öffentlichen Kunſtmeinung wenden, oder auch nur den Anſchein nehmen, als ſprächen ſie zu ihnen. Was jene vertreten, kennen wir: bedienen ſie ſich zu Zeiten eines wahren Wortes, ſo können wir ſicher ſein, daß es ſich auf einen Irrthum gründet. Sollte hiervon etwas von uns beachtet werden, ſo wird dieß nie geſchehen, um Jene, ſondern um uns zu belehren; in welchem Sinne ſie uns wiederum oft recht erſprießlich werden dürften.

Auch wird unſer kleines Blatt in den Augen jener Großblättler ſich recht verächtlich ausnehmen; hoffentlich beachten ſie es gar nicht, und wenn ſie es ein Winkelblatt nennen, ſo wird das zwar eine, in ihrem Sinne, unzutreffende Bezeichnung ſein, da unſere Winkel ſich über ganz Deutſchland ausdehnen; immerhin dürften wir ſie aber gerne annehmen, und dieß zwar um einer guten Vorbedeutung willen, welche dieſe geahnte, ſchmählich gemeinte Benennung mir eingiebt.

In Deutſchland iſt wahrhaftig nur der „Winkel“, nicht aber die große Hauptſtadt produktiv geweſen. Was wäre uns je von den großen Marktplätzen, Ring- und Promenadenſtraßen zugekommen, als der Zurückfluß des dort durch „Geſtank und Thätigkeit“ verdorbenen einſtigen Zufluſſes der nationalen Produktion? Ein guter Geiſt waltete über unſeren großen Dichtern und Denkern, als er ſie aus dieſen Großſtädten Deutſchlands verbannt hielt. Hier, wo ſich Rohheit und Servilismus gegenſeitig den Biſſen des Amuſements aus dem Munde zerren, kann nur wiedergekaut, nicht aber hervorgebracht werden. Und nun gar eben unſere deutſchen Großſtädte, wie ſie unſere nationale Schmach uns zum Ekel und Schrecken aufdecken! Wie muß es einem Franzoſen, einem Engländer, ja einem Türken zu Muthe werden, wenn er ſolch eine deutſche Parlamentshauptſtadt beſchreitet, und hier überall, nur in ſchlechteſter Kopie, eben ſich wiederfindet, dagegen nicht einen Zug von deutſcher Originalität antrifft? Und nun dieſe ausgebreitete Nichtswürdigkeit wiederum von einer „allgewaltigen“ Tagespreſſe, vor welcher die Miniſter ihrer Seits bis in die Reichskanzelei hinein ſich fürchten, zum Vortheil von Staatsſchuldenaktionären um und umgewendet, gleichwie um dem nachzuſpüren, ob der „Deutſche“ wirklich, wie es Moltke gelehrt hat, einen Schuß Pulver werth ſei! —

Wahrlich, wer in dieſen Hauptſtädten nicht wiederum nur den „Winkel“ aufſucht, in welchem er etwa unbeachtet und nichts beachtend über die Löſung des Räthſels „was iſt der Deutſche?“ ruhig nachzudenken vermag, der möge uns für würdig gelten, zum Miniſterialrath ernannt und im Auftrage des Herrn Kulturminiſters gelegentlich auf das Arrangiren von hauptſtädtiſchen Muſikzuſtänden ausgeſchickt zu werden.

Hiervon wiſſen wir Kleinſtädter nun nichts. Allerdings entbehren wir kleine und große Operntheater; wir haben weder ein gut noch ſchlecht dirigirtes Orcheſter, höchſtens ein Militärmuſikcorps, welches in ſeinen Vorträgen uns damit bekannt macht, wie der Herr Oberhofkapellmeiſter in der Reſidenz über Tempo und dergleichen Dinge geſinnt iſt; und repräſentirt ſind wir unter uns durch ein faſt ſchon zu häufig erſcheinendes „Tageblatt". Aber in unſerem Winkel fühlen wir uns ungenirt und hegen noch Originale. Da wir nichts von öffentlicher Kunſt zu ſchmecken bekommen, haben wir auch keinen verdorbenen Geſchmack. — Da wir für uns allein in dem großen Vaterlande nicht viel bedeuten, pflegen wir aber die gute altdeutſche Gewohnheit der periodiſchen bundesſchaftlichen Vereinigungen; und ſiehe da, wenn wir ſo als Schützen, Turner oder Sänger aus allen „Winkeln" zuſammenkommen, ſteht plötzlich der eigentliche „Deutſche" da, wie er eben iſt, und wie aus ihm zu Zeiten ſchon ſo manches Tüchtige gemacht worden iſt.

So wurde mir denn aus dieſen „Winkeln" des deutſchen Vaterlandes am kräftigſten und ermuthigendſten auch für mein Werk zugeſprochen, während in den großen Markt- und Hauptſtädten zumeiſt nur Spaß damit getrieben worden iſt. Und dieß dünkt mich ein ſchönes Zeugniß für die Güte meiner Sache, von welcher ich immer deutlicher erkenne, daß ſie nur auf einem von unſerem großen Weltverkehre und den ihn vertretenden öffentlichen Mächten gänzlich abliegenden Boden gedeihen könne werde. Was keine dieſer Mächte fördern will und kann, dürfte ſehr wohl durch die Vereinigung ſolcher Kräfte ermöglicht werden, welche einzeln machtlos, verbunden aber dasjenige in das Leben führen können, von deſſen Tüchtigkeit und Adel die Wenigſten nur noch eine Ahnung haben.

Von Jenen da außen erbitte ich mir daher nur Nichtbeachtung!

Nichts Anderes. Wenn ſie durch Aufführungen meiner Werke in ihren großen Städten geärgert werden, ſo mögen ſie dagegen verſichert ſein, daß dieß nicht zu meinem Vergnügen geſchieht.

Somit verbleibe es für jetzt, bis unſere Kräfte wachſen, bei dieſen beſcheidenen Blättern. Für immer ſage ich meine Betheiligung an ihnen zu. Nur werden meine Freunde es begreifen, daß, nachdem ich bereits in neun gedruckten Bänden zu ihnen geſprochen, ich jetzt nicht viel Neues mehr zu ſagen habe, dagegen es mir ſehr erwünſcht ſein muß, wenn nun dieſe Freunde ſelbſt ſich darüber aufklären und belehren, was von dem allen zu halten, und wie es, namentlich auch durch neue Anwendungen, weiter zu entwickeln ſei. Ich werde hierbei wahrſcheinlich ſehr oft in dritter Perſon angeführt werden müſſen, was es an ſich ſchon etwas bedenklich macht, daß ich mich häufig in erſter Perſon dazwiſchen zeigen ſollte.

So werde mir denn durch jede Nachſicht die friedliche Muße für die völlige muſikaliſche Ausführung meines „Parſifal" gegönnt, welchen ich, unter ſo freundlichen Umſtänden, jedenfalls zu einer erſten Aufführung in unſerem Bühnenfeſthauſe zu Bayreuth im Sommer 1880 bereit zu ſtellen verſpreche. Dieſe Aufführung ſoll dann unter ähnlichen Umſtänden, wie die erſte vom „Ring des Nibelungen", vor ſich gehen, — nur dießmal unfehlbar ganz —

unter uns!

4.

Ein Wort zur Einführung

der Arbeit Hans von Wolzogen's

„Über Verrottung und Errettung der deutſchen Sprache“.

Den vortrefflichen Freund, der ſich der Redaktion dieſer Blätter unterzog, beſtimmte ich dazu, die vorliegende größere Arbeit, vor ihrer Veröffentlichung als ganzes Buch, mit möglichſt gedrängter Aufeinanderfolge in einzelnen Abſätzen bereits dem Leſerkreiſe unſeres Patronat-Vereines zur Kenntniß zu bringen. Welches die Schickſale eines Buches aus meiner oder meiner Freunde Feder auf unſerem öffentlichen Litteraturmarkte ſein können, vermögen wir nicht genau zu erwägen; von meinen wichtigſten Abhandlungen weiß ich, daß ſie meiſt nur von Denen durchblättert worden ſind, welche ſie herunter zu reißen beauftragt waren. Den Mitgliedern unſeres Vereines möchte ich nun aber wohl zumuthen, mit der Angelegenheit, welche uns vereinigt, es ernſt zu nehmen. Wer mit ſeinem Hinzutritt zu demſelben eben nur vermeinen ſollte, ſich eine Entree zur erſten Aufführung einer neuen Oper von mir zugeſichert zu haben, dürfte es allerdings für eine harte Zumuthung halten, den ſtrengen Erörterungen meiner Freunde über die Tendenz, welche wir auch mit jener erwarteten Aufführung im Auge haben, aufmerkſam zu folgen. Daß es mir aber gerade an dieſer Aufmerkſamkeit liegt, müſſen unſere

Patrone aus der Begründung dieſer Blätter erſehen haben. Hierbei habe ich zu bedauern, daß es mir bisher noch nicht gelungen iſt, ernſtgeſinnte Muſiker zur Mitarbeit heran zu ziehen, da nicht nur die Mannigfaltigkeit der uns nöthig dünkenden Erörterungen, ſondern auch der Charakter derſelben durch ihre Betheiligung deutlicher ſich beſtimmt haben würde. Die Deutſchen ſcheinen aber außerordentlich viel zu thun zu haben, während allerdings die Undeutſchen immer Zeit haben, ihre Blätter mit kritiſchen Zoten zu beſchmieren. So haben denn einſtweilen diejenigen meiner Freunde, welche vorzüglich nur der weiteren Kultur-Tendenz meiner Beſtrebungen ihre eingehende Aufmerkſamkeit zuzuwenden ſich berufen fühlen, das Feld unſerer Mittheilungen faſt einzig zu pflegen. Daß ich hierin ein Misgeſchick erſähe, kann ich jedoch nicht ſagen, da ich es vielmehr als ein ſolches betrachten mußte, bisher meine Kunſt und meine Tendenzen meiſtens nur von impotenten Muſikern beurtheilt zu wiſſen. Machte ſich endlich auch der Litterat hierzu auf, ſo durfte uns dieß hiergegen ſchon als ein gutes Zeichen gelten, denn jetzt war offen mit den allergefährlichſten Gegnern zu verkehren, weil dieſe, mehr als jene verkommenen Muſiker, wiſſen, um was es ſich handelt, und die Frage demnach auf ein Gebiet übertrat, auf welchem nun der volle Ernſt derſelben zum Austrag kommen ſoll. Auf dieſem Gebiete nun, dünkt mich, iſt bisher kein ſo feſt und ſicher vorſchreitender Schritt gethan worden, als wie mit der vorliegenden größeren Abhandlung meines Freundes. Mögen Alle, die ſich von mir mehr als eine Extra-Opern-Aufführung erwarten, meiner Anſicht von der Wichtigkeit dieſer bedeutenden Arbeit beiſtimmen können, denn dieſer Wunſch gab es mir ein, meinen Freund zur Mittheilung in dieſen Blättern zu veranlaſſen.

5.

Erklärung an die Mitglieder des Patronatvereines.

Ich glaube den Mitgliedern unſeres Vereines, welche meine Darſtellungen unſerer Lage verfolgt haben, keine durchaus unerwartete Mittheilung zu machen, wenn ich ihnen heute melde, daß die Aufführung des „Parſifal“ im Jahre 1880 noch nicht ſtattfinden kann. Doch halte ich mich für verpflichtet, dieſe Erklärung ausdrücklich zu geben, ſowohl um Mißverſtändniſſe zu vermeiden, als auch um denjenigen Mitgliedern, welche nur in der Erwartung dieſer für das nächſte Jahr projektirten Aufführung, nicht aber aus Übereinſtimmung mit der allgemeinen Tendenz desſelben dem Vereine ſich zugeſellt haben, den Austritt, mit dem Anrechte auf Zurückerſtattung der bisher gelieferten Beiträge, zu ermöglichen.

Der Vermehrung und Erkräftigung unſeres Vereines bleibe es dagegen vorbehalten, mich zu ermächtigen, mit der Beſtimmung des Zeitpunktes jener Aufführung zugleich auch die Begründung des auf periodiſche Wiederholung von Bühnenfeſtſpielen abgeſehenen Unternehmens zur Kenntniß zu bringen.

Bayreuth, 15. Juli 1879.

6.

Zur Einführung in das Jahr 1880.

Eigentlich ſollte ich beim Eintritt in dieſes neue Jahr mit einiger Verlegenheit mich vor meinen Freunden vernehmen laſſen. Unter dieſen wird es Viele geben, welche die Verzögerung eines neuen Bühnenfeſtſpieles in Bayreuth mir zur Schuld geben dürften; nur ſehr Wenige haben ſich jedoch durch ihren Austritt aus unſerem Verein offen als Getäuſchte bekannt. Dem Ernſte unſerer Vereinigung iſt die durch jene nothwendige Verzögerung herbeigeführte Entſcheidung jedenfalls förderlich geweſen. Über die Geſinnung der jetzt noch Hinzugetretenen — und dieſer ſind nicht wenige — dürfen wir fortan nicht mehr im Zweifel ſein. Da ich heute ſomit nur an Gleichgeſinnte mich wenden zu können glaube, wäre mir denn auch die Verlegenheit benommen, in welche mich eine Röthigung zu umſtändlicheren Auseinanderſetzungen und Erklärungen leicht gebracht haben müßte. Sind wir demnach einverſtanden, ein Bühnenfeſtſpiel nicht eher wieder ſtattfinden zu laſſen, als bis periodiſche Wiederholungen ſolcher Feſte überhaupt uns zugeſichert ſind, ſo haben wir glücklicher Weiſe jetzt auch nur unſere höheren Zwecke in das Auge zu faſſen, und um über dieſe uns vollkommen klar zu werden, möchten wir vielleicht gerade ſo langer Zeit bedürfen, als die Herbeiſchaffung der Mittel koſten wird.

In der That ſcheint unſeren heutigen öffentlichen Zuſtänden nichts ferner zu liegen, als die Begründung einer Kunſtinſtitution, deren Nutzen nicht allein, ſondern deren ganzer Sinn von äußerſt Wenigen erſt verſtanden wird. Wohl glaube ich nicht es daran fehlen gelaſſen zu haben, über Beides deutlich mich kund zu geben: wer hat es aber noch beachtet? Ein einflußreiches Mitglied des deutſchen Reichstages verſicherte mich, weder er noch irgend einer ſeiner Kollegen habe die geringſte Vorſtellung von dem was ich wolle. Und doch darf ich für die Förderung meiner Ideen nur Solche in das Auge faſſen, die überhaupt von unſerer Kunſt gar nichts wiſſen, ſondern etwa der Politik, dem Handel und Wandel ſich zugewendet erhalten; denn hier kann einem redlichen Kopfe einmal ein Licht aufgehen, während ich unter den Intereſſenten an unſerer heutigen Kunſt ſolch einen Kopf vergebens ſuchen zu dürfen glaube. Hier wird mit Hartnäckigkeit daran feſt gehalten, daß die Kunſt ein Métier ſei, welches ſeinen Mann oder ſeine Frau zu ernähren habe; der allerhöchſt geſtellte Hoftheater-Intendant kommt hierüber nicht hinaus, und ſomit fällt es auch dem Staate nicht ein, ſich in Dinge zu miſchen, welche mit der Regelung der Gewerbeordnung für abgemacht gelten. Da hält man es mit Fra Diavolo: „es lebe die Kunſt, und vor Allem die Künſtlerinnen", und läßt die Patti kommen.

Geſtehen wir, in unſerer Kunſt unſeren allergrößten Feind vor uns zu haben, und daß wir am Ende doch immer beſſer thun, lieber unſere Politiker und Kulturbeſorger im Allgemeinen in das Auge zu faſſen, wobei wir vor dem Betreten mühevoller Umwege, um ihnen beizukommen, allerdings nicht zurück ſchrecken dürfen. Wohl fürchte ich, daß dieſe uns ſehr weit abführen und viel Zeit koſten werden. An Milliarden-Üppigkeit iſt im deutſchen Reiche ja nicht mehr zu denken; ſelbſt für neue gewonnene Schlachten hätten wir jetzt keine Dotationen mehr zur Hand, um wie viel weniger für Kultur-Angelegenheiten, da wir ja ſelbſt nicht mehr Schullehrer genügend bezahlen können, trotzdem man doch neuerdings findet, daß dieſe dem Volke zur Bewahrung vor Umſturzgedanken recht nöthig wären. Wo erfrorene Handwerker auf den Straßen aufgefunden werden, ſollte eigentlich ſelbſt von der Kunſt, die andererſeits gegen gute Honorare ſich mitten unter uns ganz behaglich fühlt, nicht die Rede ſein dürfen, wie viel weniger nun von derjenigen, die wir im Sinne haben und die gar nichts einbringt, ſondern nur koſtet. Doch trotz des Hungers, des Elendes und der Noth wird immer noch viel Bilder gemalt und unglaublich viel Buch gedruckt, ſo daß es an Heizungs-Material gar nicht zu fehlen, ſondern dieſes nur am unrechten Orte, an Zimmerwänden und auf Büchertiſchen, verbraucht zu werden ſcheint. Daß „im Staate Dänemark etwas faul“ ſei, hat eine große Autorität für ſich; dennoch finde ich für dieſe Behauptung das Lokal zu enge gegriffen. Von dem faulen Futter, daß wir ihnen überlaſſen, bekommen vorzüglich die deutſchen Schweine ihre Trichinen, was auf einen ärmlichen Zuſtand bei uns ſchließen läßt: unſer Publikum dürfte für ſeine Sicherung bald durchaus zur militäriſchen Erbswurſt übergehen. Unſer mit Acker und Ackergeräth an den Juden verpfändeter Bauer ſoll wirklich erſt mit dem Eintritt in den Militärdienſt zu gedeihlicher Nahrung und erträglichem Ausſehen gelangen; vielleicht thun wir gut, mit Sack und Pack, Weib und Kind, Kunſt und Wiſſenſchaft, ſowie allem ſonſt Erdenklichen in die Armee einzutreten: ſo retten wir am Ende noch Etwas vor dem Juden, an den wir leider Hopfen und Malz bereits verloren haben.

Alles überlegt, dünkte mich der Zeitpunkt übel gewählt, wollten meine Freunde jetzt vom „Reiche“ etwas für die Bayreuther Idee verlangen. Einzig dürfte es ſich dagegen wiederum fragen, ob der günſtige Zeitpunkt je zu erwarten ſei. Wohl giebt es Viele, welche die gegenwärtigen Kalamitäten allerdings für nur vorübergehend halten, ja ſogar Manche, welche ſie geradeswegs leugnen; denn Hunger und Elend werde es doch immer geben, aber trotzdem ſtets noch friſchen Muth zu guten Geſchäften zu haben, bezeuge eine unverſiegbare Kraft, an welche man ſich halten müſſe und ſie durchaus nicht als Niederträchtigkeit anſehen laſſen dürfe.

Der zuvor ſchon erwähnte Buchhandel ſcheint dieß bekräftigen zu wollen: ſo ſchön, ſo zierlich, auf ſo herrlichem Papier und mit ſo prächtigen Kupferſtichen haben die Deutſchen noch nie Bücher gedruckt; und für jedes Publikum iſt da geſorgt, ſelbſt die kleinen Juden bekommen ihr Chriſtgeſchenk mit hoffnungsvollen Sprüchen aus dem Talmud, und Nihiliſten jeder Art werden für ſechs Mark mit philologiſchen Nachgeburten begabt: nur die Hungerer und Frierer ſind dießmal noch vergeſſen. Ich wurde angegangen, einen Klavierauszug des „Parſifal“ doch auch für den Weihnachtstiſch meiner Freunde mit zu beſorgen. Dieſes habe ich nun abgeſchlagen: — mögen meine Freunde es mir nicht verargen. Aber, ehe ich mein letztes Werk von mir gebe, will ich noch einmal zu hoffen gelernt haben, — was mir jetzt unmöglich iſt. Hiermit will ich Niemand drängen mir etwa Hoffnung zu machen, wie man dieß vielleicht durch Auffindung zukunftskunſtſinniger „Peabody's“ erreichen zu können vermeinen möchte. Von den ungeheuren Legaten ſolch eines Menſchen-Wohlthäters iſt einmal die Rede: von den Wohlthaten erfährt man dann aber nichts. Wenn uns heute ein neuer amerikaniſcher Kröſus, oder ein meſopotamiſcher Kraſſus Millionen vermachte, ſicher würden dieſe unter Kuratel des Reiches geſtellt, und auf meinem Grabe würde bald Ballet getanzt werden.

Dagegen dürfte ſich eine andere Hoffnung einmal wieder neu in mir beleben, ſobald ich innig gewahr würde, daß ſie auch in Anderen lebe. Sie kommt nicht von Außen. Die Männer der Wiſſenſchaft machen ſich weis, Kopernikus habe mit ſeinem Planetenſyſtem den alten Kirchenglauben ruinirt, weil er ihm die Himmelswohnung für den lieben Gott fortgenommen. Wir dürfen dagegen finden, daß die Kirche durch dieſe Entdeckung ſich nicht weſentlich in Verlegenheit geſetzt gefühlt hat: für ſie und alle Gläubigen wohnt Gott immer noch im Himmel, oder etwa — wie Schiller ſingt — „über'm Sternenzelt". Der Gott im Inneren der Menſchenbruſt, deſſen unſere großen Myſtiker über alles Daſein dahin leuchtend ſo ſicher ſich bewußt wurden, dieſer Gott, der keiner wiſſenſchaftlich nachweisbaren Himmelswohnung bedurfte, hat den Pfaffen mehr zu ſchaffen gemacht. Uns Deutſchen war er innig zu eigen geworden: doch haben unſere Profeſſoren viel an ihm verdorben: ſie ſchneiden jetzt Hunde auf, um im Rückenmark ihn uns nachzuweiſen, wobei zu vermuthen iſt, daß ſie höchſtens auf den Teufel treffen werden, der ſie etwa gar beim Kragen packte. Doch Vieles erzeugte dieſer unnahbar eigene Gott in uns, und, da er uns ſchwinden ſollte, ließ er uns zu ſeinem ewigen Andenken die Muſik zurück. Er lehrte uns arme Kimmerier wohl auch bauen, malen und dichten: dieß Alles hat der Teufel aber zu Buchhändlerei gemacht, und beſchert es uns nun zum Weihnachtsfeſte für den Büchertiſch.

Aber unſere Muſik ſoll er uns nicht ſo herrichten; denn ſie iſt noch der lebendige Gott in unſrem Buſen. Deßhalb wahren wir ſie und wehren wir die entweihenden Hände von ihr ab. Sie ſoll uns keine „Litteratur" werden; denn in ihr wollen wir ſelbſt noch für das Leben hoffen.

Es iſt eben mit der deutſchen Muſik etwas Eigenes, ja Göttliches. Sie macht ihre Geweiheten zu Märtyrern und lehret durch ſie alle Heiden. Was iſt allen ſonſtigen Kulturvölkern, ſeit dem Verkommen der Kirche, die Muſik anders, als ein Akkompagnement zu Geſangs- oder Tanz-Virtuoſität? Nur wir kennen die „Muſik" als Muſik, und durch ſie vermögen wir alle Wiedergeburten und Neugeburten; dieß aber nur, wenn wir ſie heilig halten. Könnten wir dagegen den Sinn für das Ächte in dieſer einzigen Kunſt verlieren, ſo hätten wir unſer letztes Eigen verloren. Möge es daher unſere Freunde nicht beirren, wenn wir gerade auf dem Gebiete der Muſik gegen Alles, was uns als unächt gelten muß, uns vollſtändig ohne Schonung zeigen. Es erweckt uns wahrlich keinen geringen Schmerz, den Verfall unſeres Muſikweſens ſo ganz ohne Beachtung vor ſich gehen zu ſehen; denn unſere letzte Religion löſt ſich in Gaukelei auf. Mögen Maler und Dichter ruhig für ſich fortwuchern; ſie ſtören wenigſtens nicht, ſobald man ſie nicht ſieht und lieſt: aber die Muſik, — wer will ſein Ohr vor ihr verſchließen, wenn ſie durch die dickeſten Mauern zu uns dringt? Wo und wann aber wird nicht Muſik bei uns gemacht? Kündigt den Weltuntergang an, und es wird ein großes Extra-Konzert dazu arrangirt! Gegen die Beſchwerde der Nachbarn von phyſiologiſchen Operatorien, welche das jammervolle Geheul der dort gemarterten Hunde nicht ertragen konnten, wurde von Viviſektoren eingewendet, daß in der Nähe eines Muſik-Konſervatoriums es ſich noch viel weniger aushalten ließe. In Stuttgart ſollen über ſechshundert Klavier-Lehrerinnen täglich unterrichtet werden: das zieht wieder ſechstauſend Klavierſtunden in Privathäuſern nach ſich. Und nun der Konzertanſtalten, der Muſikakademien, Oratorienvereine, Kammer-Soireen und Matineen zu gedenken! Wer endlich komponirt für alle dieſe Muſikmacher-Konventikel, und — wie einzig kann für ſie komponirt werden? Wir erſehen es: nicht ein wahrhaftiges Wort ſagt dieſe Muſik. Und wir, die darauf hinhören, löſchen uns ſo das letzte Licht aus, das uns der deutſche Gott zu ſeinem Wiederauffinden in uns nachleuchten ließ! —

Ich gab einmal, bei einem mir zu Ehren in Leipzig veranſtalteten Feſtmahle, den freundlich mir Zuhörenden den Rath, zur Stärkung edler Vorſätze vor Allem der Enthaltung ſich zu befleißigen. Ich wiederhole dieſen Rath heute. Nur einem edlen Bedürfniſſe kann das Weihevolle ſich darbieten; nichts kann die ſchöne Erſcheinung fördern, als die Stärkung der Sehnſucht nach ihr. Uns Deutſchen iſt durch unſere große Muſik die Macht verlichen, weithin veredelnd zu wirken; nur muß die Macht mächtig ſein, um die Leuchte zu entzünden, in deren Lichte wir endlich wohl auch manchen Ausweg aus dem Elende erkennen, welches uns heute überall umſchloſſen hält.

Weihnachten 1879.

7.

Zur Mittheilung
an die geehrten Patrone der Bühnenfeſtſpiele in Bayreuth.

Die Veranlaſſung zu der angekündigten Erneuerung der Bühnenfeſtſpiele durch die Aufführung des „Parſifal“ im Sommer des Jahres 1882, iſt mir nicht ſowohl durch den Vermögensſtand des Patronates, als vielmehr aus der Erwägung der undenklichen Verzögerung entſtanden, welcher dieſe Erneuerung ausgeſetzt ſein würde, ſobald ich ſie, und namentlich auch alljährliche Wiederholungen der Feſtſpiele, von der Stärke jenes Vermögensſtandes abhängig erhalten wollte. Sowohl um der bisher mir zugewendeten, meiſtens aufopferungsvollen Theilnahme meiner Freunde mich dankbar zu erweiſen, als auch um die Möglichkeit mir zu wahren, noch während meines Lebens vollkommen ſtylgerechte Aufführungen meiner ſämmtlichen Werke, mit der nöthigen Deutlichkeit und nachhaltigen Eindringlichkeit vorzuführen, habe ich mich dazu entſchloſſen, zunächſt meine neueſte Arbeit ausſchließlich und einzig für Aufführungen in dem Bühnenfeſtſpielhauſe zu Bayreuth, und zwar in der Weiſe zu beſtimmen, daß ſie hier dem allgemeinen Publikum dargeboten ſein ſollen. Nachdem die bisherigen Patronatvereins-Mitglieder über die

Erfüllung der ihnen zuſtehenden Rechte außer Zweifel geſetzt ſein werden, ſollen dann die Aufführungen während eines Monates — vermuthlich Auguſt — im eigentlichen Sinne öffentlich ſtattfinden und hiefür auf das Ausgiebigſte zuvor angekündigt werden, wobei dann darauf gerechnet wird, daß außerordentliche Einnahmen nicht nur die Koſten dieſer erſtjährigen Aufführungen vollkommen decken, ſondern auch die Mittel zur Fortſetzung der Feſtſpiele im darauffolgenden Jahre verſchaffen werden, in welchem — wie überhaupt zukünftig — nur in Bayreuth der „Parſifal“ zur Darſtellung kommen ſoll. Von dem weiteren Erfolge der vorläufig auf dieſes Werk beſchränkten Feſtſpiele möge dann der Gewinn der Mittel zur allmählichen Vorführung aller meiner Werke abhängig gemacht ſein, und würde endlich einem treuen Patronate dieſer Bühnenfeſtſpiele es übergeben bleiben, auch über mein Leben hinaus den richtigen Geiſt der Aufführungen meiner Werke in dem Sinne ihres Autors den Freunden ſeiner Kunſt zu erhalten.

Bayreuth, 1. Dezember 1880.

8.

Zur Einführung

der Arbeit des Grafen Gobineau

„Ein Urtheil über die jetzige Weltlage“.

Welche Beſtimmung die „Bayreuther Blätter“ erhalten werden, ſobald ihre nächſte, der Mittheilungen über das Werk des Patronat-Vereines, erfüllt iſt, kann einzig von dem Grade der Theilnahme abhangen, welche ihren Leſern ſchon jetzt durch unſer Beſchreiten von zunächſt abliegend erſcheinenden, unſerem Sinne jedoch als in drängender Nähe ſich darſtellenden Gebieten der Kultur und Ziviliſation, erweckt werden konnte.

Wenn ich wahrhaftig berichtet worden bin, haben meine Gedanken über „Religion und Kunſt“ bei unſeren Leſern keine ungünſtige Aufnahme gefunden. Da wir jedoch zunächſt uns auf das Kunſtgebiet ſtellen, und, nur von ihm ausgehend, eine Veranlaſſung, ſowie eine Berechtigung dazu finden wollen, auch die weiteſten Gebiete der Welt zu beleuchten, ſo dürfte es unſeren Freunden allerdings am angemeſſenſten, wohl auch angenehmſten, dünken, wenn wir immer zuerſt die Kunſt, oder ein beſonderes Problem der Kunſt, in den Vordergrund ſtellten. Nur iſt es gerade mir aufgegangen, daß, wie ich für die richtige Darſtellung meiner künſtleriſchen Arbeiten erſt mit den beabſichtigten Bühnenfeſtſpielen in dem hierfür beſonders erfundenen und ausgeführten Bühnenfeſtſpiel-Hauſe in Bayreuth einen Boden zu gewinnen hatte, auch für die Kunſt überhaupt, für ihre richtige Stellung in der Welt, erſt ein neuer Boden gewonnen werden muß, welcher für das erſte nicht der Kunſt ſelbſt, ſondern eben der Welt, der ſie zu innigem Verſtändniſſe geboten werden ſoll, zu entnehmen ſein kann. Hierfür hatten wir unſere Kulturzuſtände, unſere Ziviliſation in Beurtheilung zu ziehen, wobei wir dieſen immer das uns vorſchwebende Ideal einer edlen Kunſt gleichſam als Spiegel vorhielten, um ſie in ihm reflektirt zu gewahren: dieſer Spiegel mußte aber blind und leer bleiben, oder konnte unſer Ideal nur mit grinſender Verzerrung zurückwerfen. So legen wir denn, wenn wir jetzt weiter gehen, den Spiegel für nächſt beiſeit, um nackt und offen der, andererſeits uns ſo nah bedrückenden, Welt in das Auge zu ſehen, und ſagen wir uns dann ohne Scheu, offen und ehrlich, was wir von ihr halten.

Als der heilige Franziskus, nach ſchwerer Krankheit zum erſten mal wieder vor den wundervollen Anblick der Gegend von Aſſiſi geführt, befragt wurde, wie dieß ihm noch gefiele, antwortete der aus tiefer Entrückung vom Anblicke des Inneren der Welt ſein Auge nun wieder auf ihre Erſcheinung Richtende: „nicht mehr wie ſonſt“ Den Grafen Gobineau, der aus fernen Wanderungen durch die Gebiete der Völker, müde und erkenntniß-belaſtet heimkehrte, fragen wir, was er vom jetzigen Zuſtande der Welt halte: ſeine Antwort theilen wir heute unſeren Leſern mit. Auch er blickte in ein Inneres: er prüfte das Blut in den Adern der heutigen Menſchheit, und mußte es unheilbar verdorben finden. Was ſeine Einſicht ihm zeigte, wird für eine Anſicht gehalten, die unſeren fortſchrittlichen Gelehrten nicht gefallen will. Wer des Grafen Gobineau großes Werk: „Über die Ungleichheit der menſchlichen Racen“ kennt, wird ſich wohl davon überzeugt haben müſſen, daß es ſich hier nicht um Irrthümer handelt, wie ſie etwa den Erforſchern des täglichen Fortſchrittes der Menſchheit täglich unterlaufen. Uns darf es dagegen willkommen ſein, aus den in jenem Werke enthaltenen Darlegungen eines ſchärfeſt blickenden Ethnologen eine Erklärung dafür zu gewinnen, daß unſere wahrhaf' großen Geiſter immer einſamer daſtehen und — vielleicht in Folge hiervon — immer ſeltener werden; daß wir uns die größten Künſtler und Dichter einer Mitwelt gegenüber vorſtellen können, welcher ſie nichts zu ſagen haben.

Fanden wir nun aber aus den Beweisführungen Schopenhauer's für die Verwerflichkeit der Welt ſelbſt die Anleitung zur Erforſchung der Möglichkeit einer Erlöſung dieſer ſelben Welt heraus, ſo ſtünde vielleicht nicht minder zu hoffen, daß wir in dem Chaos von Impotenz und Unweisheit, welches unſer neuer Freund uns aufdeckt, ſobald wir es, gegen jedes Vorurtheil ſchonungslos, durchdringen, ſelbſt einen Weiſer auffänden, der uns aus dem Verfalle aufblicken ließe. Vielleicht wäre dieſer Weiſer nicht ein ſichtbarer, wohl aber ein hörbarer, — etwa ein Seufzer des tiefſten Mitleides, wie wir ihn am Kreuze auf Golgatha einſt vernahmen, und der nun aus unſerer eigenen Seele hervordringt.

Meine Freunde wiſſen, was ich von dieſem hörbaren Seufzer ableite, und ahnen die Pfade, die ſich mir öffnen. Nur aber auf dem Wege, den uns ſo unerſchrockene Geiſter, wie der Verfaſſer des folgenden Aufſatzes, führen, dürfen wir hoffen, jene Pfade uns erdämmern zu ſehen.

Dieſe hier vorliegende kürzere Arbeit ſoll uns allerdings nur einen, mehr vom politiſchen Standpunkt aufgefaßten Überblick über die heutige Weltlage geben; faſt könnte ſie dem mit den Ergebniſſen der in dem zuvor genannten Hauptwerke des Verfaſſers enthaltenen Forſchungen genau Bekannten nur als die vertraute Plauderei des hocherfahrenen und tiefeingeweiheten Staatsmannes erſcheinen, mit welcher er für jetzt die ebenfalls vertraulich an ihn geſtellte Frage, was ihm das Ende unſerer Welt-Verwickelungen dünke, entſprechend beantwortete. Immerhin dürfte ſie unſeren Freunden bereits den Aufſchrecken erregen, deſſen wir zur Aufrüttelung aus unſerer optimiſtiſchen Vertrauensſeligkeit ſehr wohl bedürfen, um uns ernſtlichſt dahin umzuſehen, von wo aus wir die zuvor von mir angedeuteten Pfade einzig aufzuſuchen haben.

Was iſt deutſch?

(1865. — 1878.)

Aus dem Jahre 1865 fand ſich, bei einer neuerlichen Unterſuchung meiner Papiere, in zerſtückelten Abſätzen das Manuſkript vor, von welchem ich heute den größeren Theil, auf den Wunſch des mir für die Herausgabe der „Bayreuther Blätter" verbundenen jüngeren Freundes, der Veröffentlichung für unſere ferneren Freunde des Patronatvereines zu übergeben mich beſtimmt habe.

War die hier vor mir ſtehende Frage: „was iſt deutſch?" überhaupt ſo ſchwierig zu beantworten, daß ich meinen Aufſatz, als unvollendet, der Geſammtausgabe meiner Schriften noch nicht beizugeben mich getraute, ſo beſchwerte mich neuerdings wiederum die Auswahl des Mitzutheilenden, da ich mehrere in dieſen Aufſätzen behandelte Punkte bereits anderswo, namentlich in meiner Schrift über „deutſche Kunſt und deutſche Politik", weiter ausgeführt und veröffentlicht hatte. Mögen hieraus Mängel des vorliegenden Aufſatzes erklärt werden. Jedenfalls habe ich aber dießmal die Reihe meiner damals niedergelegten Gedanken erſt noch zu ſchließen, und es wird dieſer Schluß, welchem ich nun, nach dreizehnjähriger neuer Erfahrung, allerdings eine beſondere Färbung zu geben habe, demnach mein letztes Wort im Betreff des angeregten, ſo traurig ernſten Themas enthalten. —

Es hat mich oft bemüht, mir darüber recht klar zu werden, was eigentlich unter dem Begriffe „deutſch" zu faſſen und zu verſtehen ſei.

Dem Patrioten iſt es ſehr geläufig, den Namen ſeines Volkes mit unbedingter Verehrung anzuführen; je mächtiger ein Volk iſt, deſto weniger ſcheint es jedoch darauf zu geben, ſeinen Namen mit dieſer Ehrfurcht ſich ſelbſt zu nennen. Es kommt im öffentlichen Leben England's und Frankreich's bei Weitem ſeltener vor, daß man von „engliſchen" und „franzöſiſchen Tugenden" ſpreche; wogegen die Deutſchen ſich fortwährend auf „deutſche Tiefe", „deutſchen Ernſt", „deutſche Treue" u. dgl. m. zu berufen pflegen. Leider iſt es in ſehr vielen Fällen offenbar geworden, daß dieſe Berufung nicht vollſtändig begründet war; wir würden aber dennoch wohl unrecht thun anzunehmen, daß es ſich hier um gänzlich nur eingebildete Qualitäten handele, wenn auch Misbrauch mit der Berufung auf dieſelben getrieben wird. Am beſten iſt es, wir unterſuchen die Bedeutung dieſer Eigenthümlichkeit der Deutſchen auf geſchichtlichem Wege.

Das Wort „deutſch" bezeichnet nach dem Ergebniß der neueſten und gründlichſten Forſchungen nicht einen beſtimmten Volksnamen; es giebt kein Volk in der Geſchichte, welches ſich den urſprünglichen Namen „Deutſche" beilegen könnte. Jakob Grimm hat dagegen nachgewieſen, daß „diutiſk" oder „deutſch" nichts anderes bezeichnet als das, was uns, den in uns verſtändlicher Sprache Redenden, heimiſch iſt. Es ward frühzeitig dem „wälſch" entgegengeſetzt, worunter die germaniſchen Stämme das den gäliſch-keltiſchen Stämmen Eigene begriffen. Das Wort „deutſch" findet ſich in dem Zeitwort „deuten" wieder: „deutſch" iſt demnach, was uns deutlich iſt, ſomit das Vertraute, uns Gewohnte, von den Vätern Ererbte, unſerem Boden Entſproſſene. Auffallend iſt nun, daß nur die Völker, welche diesſeits des Rheines und der Alpen verblieben, ſich mit dem Namen „Deutſche" zu bezeichnen begannen, als Gothen, Vandalen, Franken und Longobarden ihre Reiche im übrigen Europa gegründet hatten. Während der Name der Franken ſich auf das ganze große eroberte galliſche Land ausdehnte, die diesſeits des Rheines zurückgebliebenen Stämme aber ſich als Sachſen, Bayern, Schwaben und Oſtfranken konſolidirten, kommt zum erſten Male bei Gelegenheit der Theilung des Reiches Karl's des Großen der Name „Deutſchland“ zum Vorſchein, und zwar eben als Kollektivname für ſämmtliche diesſeits des Rheines zurückgebliebenen Stämme. Es ſind damit alſo diejenigen Völker bezeichnet, welche, in ihren Urſitzen verbleibend, ihre Urmutterſprache fortredeten, während die in den ehemaligen romaniſchen Ländern herrſchenden Stämme die Mutterſprache aufgaben. An der Sprache und der Urheimath haftet daher der Begriff „deutſch“, und es trat die Zeit ein, wo dieſe „Deutſchen“ des Vortheils der Treue gegen ihre Heimath und ihre Sprache ſich bewußt werden konnten; denn aus dem Schooße dieſer Heimath ging Jahrhunderte hindurch die unverſiegliche Erneuerung und Erfriſchung der bald in Verfall gerathenden ausländiſchen Stämme hervor. Ausſterbende und abgeſchwächte Dynaſtieen erſetzen ſich aus den urſprünglichen Heimathsgeſchlechtern. Für die verdorbenen Merovinger traten die oſtfränkiſchen Karolinger ein, den entarteten Karolingern nahmen endlich Sachſen und Schwaben die Herrſchaft der deutſchen Lande ab; und als die ganze Macht des romaniſirten Frankenreiches in die Gewalt der reindeutſchen Stämme überging, kam die ſeltſame, aber bedeutungsvolle Bezeichnung „römiſches Reich deutſcher Nation“ auf. Aus dieſer uns verbliebenen glorreichen Erinnerung konnte uns endlich der Stolz erwachſen, mit welchem wir auf unſere Vergangenheit zurückzuſehen genöthigt waren, um uns über die Verkommenheit der Zuſtände der Gegenwart zu tröſten. Kein großes Kulturvolk iſt in die Lage gekommen, ſich einen phantaſtiſchen Ruhm aufzubauen, wie die Deutſchen. Welchen Vortheil uns die Nöthigung zu ſolchem phantaſtiſchen Aufbau aus der Vergangenheit bringen möchte, kann uns vielleicht klar werden, wenn wir zuvor die Nachtheile derſelben uns vorurtheilsfrei deutlich zu machen ſuchen.

Dieſe Nachtheile finden ſich zu allernächſt unleugbar auf dem Gebiete der Politik. Eigenthümlicher Weiſe tritt uns aus geſchichtlicher Erinnerung die Herrlichkeit des deutſchen Namens gerade aus derjenigen Periode entgegen, welche dem deutſchen Weſen verderblich war, nämlich der Periode der Macht der Deutſchen über außerdeutſche Völker. Der König der Deutſchen hatte ſich die Beſtätigung dieſer Macht aus Rom zu holen; der römiſche Kaiſer gehörte nicht eigentlich den Deutſchen an. Die Römerzüge waren den Deutſchen verhaßt und konnten ihnen höchſtens als Raubzüge beliebt gemacht werden, bei denen es ihnen auf möglichſt ſchnelle Rückkehr in die Heimath ankam. Verdroſſen folgten ſie dem römiſchen Kaiſer nach Italien, ſehr bereitwillig dagegen ihren deutſchen Fürſten in die Heimath zurück. Auf dieſem Verhältniſſe begründete ſich die ſtete Ohnmacht der ſogenannten deutſchen Herrlichkeit. Der Begriff dieſer Herrlichkeit war ein undeutſcher. Was die eigentlichen „Deutſchen“ von den Franken, Gothen, Longobarden u. ſ. w. unterſcheidet, iſt, daß dieſe im fremden Lande ſich gefielen, dort niederließen und mit dem fremden Volke bis zum Vergeſſen ihrer Sprache und Sitte ſich vermiſchten. Der eigentliche Deutſche, weil er ſich im Auslande nicht heimiſch fühlte, drückte dagegen als ſtets Fremder auf das ausländiſche Volk, und auffallender Weiſe erlebten wir es bis auf den heutigen Tag*), daß die Deutſchen in Italien und in den ſlaviſchen Ländern als Bedrücker und Fremde verhaßt ſind, während wir die beſchämende Wahrheit nicht abweiſen können, daß deutſche Volkstheile unter fremdem Scepter, ſobald ſie in Bezug auf Sprache und Sitte nicht gewaltſam behandelt werden, willig ausdauern, wie wir dieß am Elſaß vor uns haben. — Mit dem Verfalle der äußeren politiſchen Macht, d. h. mit der aufgegebenen Bedeutſamkeit des römiſchen Kaiſerthumes, worin wir gegenwärtig den Untergang der deutſchen Herrlichkeit beklagen, beginnt dagegen erſt die rechte Entwickelung des wahrhaften deutſchen Weſens. Wenn auch im unleugbaren Zuſammenhange mit der Entwickelung ſämmtlicher europäiſchen Nationen, verarbeiten ſich doch deren Einflüſſe, namentlich die Italiens, im heimiſchen Deutſchland auf ſo eigenthümliche Weiſe, daß nun, im letzten Jahrhundert des Mittelalters, ſogar die deutſche Tracht in Europa vorbildlich wird, während zur Zeit der ſogenannten deutſchen Herrlichkeit auch die Großen des deutſchen Reiches ſich römiſch-byzantiniſch kleideten. In den deutſchen Niederlanden wetteiferte deutſche Kunſt und Induſtrie mit der italieniſchen in deren glorreichſter Blüthe. Nach dem gänzlichen Verfalle des deutſchen Weſens, nach dem faſt gänzlichen Erlöſchen der deutſchen Nation in Folge der unbeſchreiblichen Verheerungen des dreißigjährigen Krieges, war es dieſe innerlichſt heimiſche Welt, aus welcher der deutſche Geiſt wiedergeboren ward. Deutſche Dichtkunſt, deutſche Muſik, deutſche Philoſophie ſind heut zu Tage hochgeachtet von allen Völkern der Welt: in der Sehnſucht nach „deutſcher Herrlichkeit“ kann ſich der Deutſche aber gewöhnlich noch nichts anderes träumen als etwas der Wiederherſtellung des römiſchen Kaiſerreiches Ähnliches, wobei ſelbſt dem gutmüthigſten Deutſchen ein unverkennbares Herrſchergelüſt und Verlangen nach Obergewalt über andere Völker ankommt. Er vergißt, wie nachtheilig der römiſche Staatsgedanke bereits auf das Gedeihen der deutſchen Völker gewirkt hatte.

---

*) nämlich 1865.

Um über die, dieſem Gedeihen einzig förderliche, wahrhaft deutſch zu nennende Politik ſich klar zu werden, muß man ſich vor Allem eben die wirkliche Bedeutung und Eigenthümlichkeit desjenigen deutſchen Weſens, welches wir ſelbſt in der Geſchichte einzig mächtig hervortretend fanden, zum richtigen Verſtändniſſe bringen. Um demnach den Boden der Geſchichte noch feſt zu halten, betrachten wir hierzu etwas näher eine der wichtigſten Epochen des deutſchen Volkes, die ungemein aufgeregte Kriſis ſeiner Entwickelung, welche es zur Zeit der ſogenannten Reformation zu beſtehen hatte.

Die chriſtliche Religion gehört keinem nationalen Volksſtamme eigens an: das chriſtliche Dogma wendet ſich an die reinmenſchliche Natur. Nur in ſo weit dieſer allen Menſchen gemeinſame Inhalt von ihm rein aufgefaßt wird, kann ein Volk in Wahrheit ſich chriſtlich nennen. Immerhin kann ein Volk aber nur dasjenige vollkommen ſich aneignen, was ihm mit ſeiner angeborenen Empfindung zu erfaſſen möglich wird, und zwar in der Weiſe zu erfaſſen, daß es ſich in dem Neuen vollkommen heimiſch ſelbſt wiederfindet. Auf dem Gebiete der Äſthetik und des kritiſch-philoſophiſchen Urtheils läßt es ſich faſt zur Erſichtlichkeit nachweiſen, daß es dem deutſchen Geiſte beſtimmt war, das Fremde, urſprünglich ihm Fernliegende, in höchſter objektiver Reinheit der Anſchauung zu erfaſſen und ſich anzueignen. Man kann ohne Übertreibung behaupten, daß die Antike nach ihrer jetzt allgemeinen Weltbedeutung unbekannt geblieben ſein würde, wenn der deutſche Geiſt ſie nicht erkannt und erklärt hätte. Der Italiener eignete ſich von der Antike an, was er nachahmen und nachbilden konnte; der Franzoſe eignete ſich wieder von dieſer Nachbildung an, was ſeinem nationalen Sinne für Eleganz der Form ſchmeicheln durfte: erſt der Deutſche erkannte ſie in ihrer reinmenſchlichen Originalität und der Nützlichkeit gänzlich abgewandten, dafür aber der Wiedergebung des Reinmenſchlichen einzig förderlichen Bedeutung. Durch das innigſte Verſtändniß der Antike iſt der deutſche Geiſt zu der Fähigkeit gelangt, das Reinmenſchliche ſelbſt wiederum in urſprünglicher Freiheit nachzubilden, nämlich, nicht durch die Anwendung der antiken Form einen beſtimmten Stoff darzuſtellen, ſondern durch eine Anwendung der antiken Auffaſſung der Welt die nothwendige neue Form ſelbſt zu bilden. Um dieß deutlich zu erkennen, halte man Goethe's Iphigenia zu der des Euripides. Man kann behaupten, daß der Begriff der Antike erſt ſeit der Mitte des vorigen Jahrhunderts beſteht, nämlich ſeit Winckelmann und Leſſing.

Daß nun der Deutſche das chriſtliche Dogma in eben ſo vorzüglicher Klarheit und Reinheit erkannt und, wie die Antike zum äſthetiſchen Dogma, zum einzig gültigen Religionsbekenntniß erhoben haben würde, kann nicht nachgewieſen werden. Vielleicht wäre er, auf uns unbekannten und unvorſtellbaren Entwickelungswegen, hierzu gelangt, und Anlagen zeigen, daß gerade der deutſche Geiſt dazu berufen geweſen zu ſein ſcheint. Jedenfalls erkennen wir deutlicher, was ihn an der Löſung dieſer Aufgabe verhindert hat, da wir erkennen, was ihm die gleiche Löſung auf dem Gebiete der Äſthetik ermöglichte. Hier nämlich war er eben durch nichts verhindert: die Äſthetik wurde nicht vom Staate beaufſichtigt und zu Staatszwecken verwendet. Mit der Religion war dieß anders: dieſe war Staatsintereſſe geworden, und dieſes Staatsintereſſe erhielt ſeine Bedeutung und Richtung nicht aus dem deutſchen, ſondern ganz beſtimmt aus dem undeutſchen, romaniſchen Geiſte. Das unermeßliche Unglück Deutſchlands war, daß um jene Zeit, als der deutſche Geiſt für ſeine Aufgabe auf jenem erhabenen Gebiete heranreifte, das richtige Staatsinterreſſe der deutſchen Völker dem Verſtändniſſe eines Fürſten zugemuthet blieb, welcher dem deutſchen Geiſte völlig fremd, zum vollgültigſten Repräſentanten des undeutſchen, romaniſchen Staatsgedankens berufen war: Karl V., König von Spanien und Neapel, erblicher Erzherzog von Öſterreich, erwählter römiſcher Kaiſer und Oberherr des deutſchen Reiches, mit dem Gedanken der Aneignung der Weltherrſchaft, die ihm zugefallen wäre, wenn er Frankreich wirklich hätte bezwingen können, hegte für Deutſchland kein anderes Intereſſe, als dasjenige, es ſeinem Reiche als feſt gekittete Monarchie, wie es Spanien war, einzuverleiben. An ſeinem Wirken zeigte ſich zuerſt das große Ungeſchick, welches in ſpäterer Zeit faſt alle deutſchen Fürſten zum Unverſtändniß des deutſchen Geiſtes verurtheilte; gegen ihn ſtemmten ſich jedoch die meiſten der damaligen Reichsfürſten, deren Intereſſe glücklicherweiſe dießmal mit dem des deutſchen Volksgeiſtes zuſammen ſiel. Es iſt nicht zu ermeſſen, in welcher Weiſe auch die wirkliche religiöſe Frage zur Ehre des deutſchen Geiſtes gelöſt worden ſein würde, wenn Deutſchland damals ein vollblutig patriotiſches Oberhaupt, wie den luxemburgiſchen Heinrich VII., zum Kaiſer gehabt hätte. Jedenfalls ging die urſprüngliche reformatoriſche Bewegung Deutſchland's nicht auf Trennung von der katholiſchen Kirche aus; im Gegentheile gilt ſie der Neubegründung und Befeſtigung des allgemeinen Kirchenverbandes durch Abſchaffung der entſtellenden und das religiöſe Gefühl der Deutſchen beleidigenden Misbräuche der römiſchen Kurie. Welches Gute und Weltbedeutungsvolle hier in das Leben hätte treten können, läßt ſich, wie geſagt, kaum nur annähernd ermeſſen, während wir dagegen nur die Ergebniſſe des unſeligen Widerſtreites des deutſchen Geiſtes mit dem undeutſchen Geiſte des deutſchen Reichsoberhauptes vor uns haben. Seitdem — Religionsſpaltung: ein großes Unglück! Nur eine allgemeine Religion iſt in Wahrheit Religion: verſchiedene, politiſch feſtgeſetzte und ſtaatskontraktlich neben oder unter einander geſtellte Bekenntniſſe derſelben bekennen in Wahrheit nur, daß die Religion in ihrer Auflöſung begriffen iſt. In dieſem Widerſtreite iſt das deutſche Volk ſeinem gänzlichen Untergange nahe gebracht worden, ja, es hat dieſen, durch den Ausgang des dreißigjährigen Krieges, faſt vollſtändig erlebt. Waren bis hierher die deutſchen Fürſten meiſtens mit dem deutſchen Geiſte gemeinſam gegangen, ſo habe ich ſchon bezeichnet, wie ſeitdem leider auch noch die Fürſten faſt gänzlich dieſen Geiſt zu verſtehen verlernten. Den Erfolg davon erſehen wir an unſerem heutigen öffentlichen Staatsleben: das eigentlich deutſche Weſen zieht ſich immer mehr von dieſem zurück; theils wendet es ſich ſeiner Neigung zum Phlegma, theils der zur Phantaſterei zu; und die fürſtlichen Rechte Preußen's und Öſterreich's haben ſich allmählich daran zu gewöhnen, ihren Völkern gegenüber, da der Junker und ſelbſt der Juriſt nicht mehr recht weiter kommt, ſich durch — Juden vertreten zu ſehen.

In dieſer ſonderbaren Erſcheinung des Eindringens eines allerfremdartigſten Elementes in das deutſche Weſen liegt mehr, als es beim erſten Anblick dünken mag. Nur in ſo weit wollen wir hier jenes andere Weſen aber in Betrachtung ziehen, als wir in der Zuſammenſtellung mit ihm uns klar darüber werden dürfen, was wir unter dem von ihm ausgebeuteten „deutſchen“ Weſen zu verſtehen haben. — Der Jude ſcheint den Völkern des neueren Europa's überall zeigen zu ſollen, wo es einen Vortheil gab, welchen jene unerkannt und unausgenutzt ließen. Der Pole und Ungar verſtand nicht den Werth, welchen eine volksthümliche Entwickelung der Gewerbethätigkeit und des Handels für das eigene Volk haben würde: der Jude zeigte es, indem er ſich den verkannten Vortheil aneignete. Sämmtliche europäiſche Völker ließen die unermeßlichen Vortheile unerkannt, welche eine dem bürgerlichen Unternehmungsgeiſte der neueren Zeit entſprechende Ordnung des Verhältniſſes der Arbeit zum Kapital für die allgemeine Nationalökonomie haben mußte: die Juden bemächtigten ſich dieſer Vortheile, und am gehinderten und verkommenden Nationalwohlſtande nährt der jüdiſche Banquier ſeinen enormen Vermögensſtand. Liebenswürdig und ſchön iſt der Fehler des Deutſchen, welcher die Innigkeit und Reinheit ſeiner Anſchauungen und Empfindungen zu keinem eigentlichen Vortheil, namentlich für ſein öffentliches und Staats-Leben auszubeuten wußte: daß auch hier ein Vortheil auszunutzen übrig blieb, konnte nur derjenigen Geiſtesrichtung erkenntlich ſein, welche im tiefſten Grunde das deutſche Weſen misverſtand. Die deutſchen Fürſten lieferten den Misverſtand, die Juden beuteten ihn aus. Seit der Neugeburt der deutſchen Dichtkunſt und Muſik brauchte es nur, nach Friedrich d. Gr. und deſſen Vorgange, zur Marotte der Fürſten zu werden, dieſe zu ignoriren oder, nach der franzöſiſchen Schablone bemeſſen, unrichtig und ungerecht zu beurtheilen, und demgemäß dem durch ſie offenbarten Geiſte keinen Einfluß zu gewähren, um dafür dem Geiſte der fremden Spekulation ein Feld zu eröffnen, auf welchem er Vortheil zu ziehen gewahrte. Es iſt, als ob ſich der Jude verwunderte, warum hier ſo viel Geiſt und Genie zu nichts anderem diente, als Erfolgloſigkeit und Armuth einzubringen. Er konnte es nicht begreifen, daß, wenn der Franzoſe für die Gloire, der Italiener für den Denaro arbeitete, der Deutſche dieß „pour le roi de Prusse" that. Der Jude korrigirte dieſes Ungeſchick der Deutſchen, indem er die deutſche Geiſtesarbeit in ſeine Hand nahm; und ſo ſehen wir heute ein widerwärtiges Zerrbild des deutſchen Geiſtes dem deutſchen Volke als ſein vermeintliches Spiegelbild vorgehalten. Es iſt zu fürchten, daß das Volk mit der Zeit ſich wirklich ſelbſt in dieſem Spiegelbild zu erſehen glaubt: dann wäre eine der ſchönſten Anlagen des menſchlichen Geſchlechtes vielleicht für immer ertödtet.

Wie es vor ſolchem ſchmachvollen Untergange zu bewahren ſei, haben wir aufzuſuchen, und wir wollen uns deshalb hier vor Allem recht deutlich das Charakteriſtiſche des eigentlich „deutſchen" Weſens klar machen. —

Führen wir uns den äußerlichen Vorgang der geſchichtlichen Dokumentation des deutſchen Weſens in Kürze noch einmal deutlich vor. „Deutſche" Völker heißen diejenigen germaniſchen Stämme, welche auf heimiſchem Boden ihre Sprache und Sitte ſich bewahrten. Selbſt aus dem lieblichen Italien verlangt der Deutſche nach ſeiner Heimath zurück. Er verläßt deshalb den römiſchen Kaiſer und hängt deſto inniger und treuer an ſeinem heimiſchen Fürſten. In rauhen Wäldern, im langen Winter, am wärmenden Heerdfeuer ſeines hoch in die Lüfte ragenden Burggemaches pflegt er lange Zeit Urvätererinnerungen, bildet ſeine heimiſchen Göttermythen in unerſchöpflich mannigfaltige Sagen um. Er wehrt den zu ihm dringenden Einflüſſe des Auslandes nicht; er liebt zu wandern und zu ſchauen;

voll der fremden Eindrücke drängt es ihn aber, dieſe wiederzugeben; er kehrt deshalb in die Heimath zurück, weil er weiß, daß er nur hier verſtanden wird: hier am heimiſchen Heerde erzählt er, was er draußen ſah und erlebte. Romaniſche, wäliſche, franzöſiſche Sagen und Bücher überſetzt er ſich, und während Romanen, Wälſche und Franzoſen nichts von ihm wiſſen, ſucht er eifrig ſich Kenntniß von ihnen zu verſchaffen. Er will aber nicht nur das Fremde, als ſolches, als rein Fremdes, anſtarren, ſondern er will es „deutſch“ verſtehen. Er dichtet das fremde Gedicht deutſch nach, um ſeines Inhaltes innig bewußt zu werden. Er opfert hierbei von dem Fremden das Zufällige, Äußerliche, ihm Unverſtändliche, und gleicht dieſen Verluſt dadurch aus, daß er von ſeinem eigenen zufälligen, äußerlichen Weſen ſo viel darein giebt, als nöthig iſt, den fremden Gegenſtand klar und unentſtellt zu ſehen. Mit dieſen natürlichen Beſtrebungen nähert er ſich in ſeiner Darſtellung der fremdartigen Abenteuer der Anſchauung der reinmenſchlichen Motive derſelben. So wird von Deutſchen „Parzival“ und „Triſtan“ wiedergedichtet; während die Originale heute zu Kurioſen von nur litterar-geſchichtlicher Bedeutung geworden ſind, erkennen wir in den deutſchen Nachdichtungen poetiſche Werke von unvergänglichem Werthe. — In demſelben Geiſte trägt der Deutſche bürgerliche Einrichtungen des Auslandes auf die Heimath über. Im Schutze der Burg erweitert ſich die Stadt der Bürger; die blühende Stadt reißt aber die Burg nicht nieder: die „freie Stadt“ huldigt dem Fürſten; der gewerbthätige Bürger ſchmückt das Schloß des Stammherrn. Der Deutſche iſt konſervativ: ſein Reichthum geſtaltet ſich aus dem Eigenen aller Zeiten; er ſpart und weiß alles Alte zu verwenden. Ihm liegt am Erhalten mehr als am Gewinnen: das gewonnene Neue hat ihm nur dann Werth, wenn es zum Schmucke des Alten dient. Er begehrt nichts von Außen; aber er will im Innern unbehindert ſein. Er erobert nicht, aber er läßt ſich auch nicht angreifen. — Mit der Religion nimmt er es ernſt; die Sittenverderbniß der römiſchen Kurie und ihr demoraliſirender Einfluß auf den Klerus verdrießt ihn tief. Unter Religionsfreiheit verſteht er nichts anderes, als das Recht, mit dem Heiligſten es ernſt und redlich meinen zu dürfen. Hier wird er empfindlich und disputirt mit der unklaren Leidenſchaftlichkeit des aufgeſtachelten Freundes der Ruhe und Bequemlichkeit. Die Politik miſcht ſich hinein: Deutſchland ſoll eine ſpaniſche Monarchie, das freie Reich unterdrückt, ſeine Fürſten ſollen zu bloßen vornehmen Höflingen gemacht werden. Kein Volk hat ſich gegen Eingriffe in ſeine innere Freiheit, ſein eigenes Weſen, gewehrt wie die Deutſchen: mit nichts iſt die Hartnäckigkeit zu vergleichen, mit welcher der Deutſche ſeinen völligen Ruin der Fügſamkeit unter ihm fremde Zumuthungen vorzog. Dieß iſt wichtig. Der Ausgang des dreißigjährigen Krieges vernichtete das deutſche Volk; daß ein deutſches Volk wieder erſtehen konnte, verdankt es aber doch einzig eben dieſem Ausgange. Das Volk war vernichtet, aber der deutſche Geiſt hatte beſtanden. Es iſt das Weſen des Geiſtes, den man in einzelnen hochbegabten Menſchen „Genie“ nennt, ſich auf den weltlichen Vortheil nicht zu verſtehen. Was bei anderen Völkern endlich zur Übereinkunft, zur praktiſchen Sicherung des Vortheils durch Fügſamkeit führte, das konnte den Deutſchen nicht beſtimmen: zur Zeit als Richelieu die Franzoſen die Geſetze des politiſchen Vortheils anzunehmen zwang, vollzog das deutſche Volk ſeinen Untergang; aber, was den Geſetzen dieſes Vortheils ſich nie unterziehen konnte, lebte fort und gebar ſein Volk von Neuem: der deutſche Geiſt.

Ein Volk, welches nummeriſch auf den zehnten Theil ſeines früheren Beſtandes herabgebracht war, konnte, ſeiner Bedeutung nach, nur noch in der Erinnerung Einzelner beſtehen. Selbſt dieſe Erinnerung mußte von den ahnungsvollſten Geiſtern erſt wieder aufgeſucht und anfänglich mühſam genährt werden. Es iſt ein wundervoller Zug des deutſchen Geiſtes, daß, nachdem er in ſeiner früheren Entwickelungsperiode die von außen kommenden Einflüſſe ſich innerlichſt angeignet hatte, er nun, da der Vortheil des äußerlichen politiſchen Machtlebens ihm gänzlich entſchwunden war, aus ſeinem eigenſten innerlichen Schatze ſich neu gebar. — Die Erinnerung ward ihm recht eigentlich zur Er-Innerung; denn aus ſeinem tiefſten Inneren ſchöpfte er, um ſich der nun übermäßig gewordenen äußeren Einflüſſe zu erwehren. Nicht ſeiner äußerlichen Exiſtenz galt es, denn dieſe war dem Namen nach durch das Beſtehen der deutſchen Fürſten geſichert; beſtand ja ſogar der Name des römiſch-deutſchen Kaiſertitels fort! Sondern, ſein wahrhaftigſtes Weſen, wovon die meiſten dieſer Fürſten nichts mehr wußten, galt es zu erhalten und zu neuer Kraft zu erheben. In der franzöſiſchen Livree und Uniform, mit Perrücke und Zopf, und lächerlich nachgeahmter franzöſiſcher Galanterie ausgeſtattet, trat ihm der dürftige Reſt ſeines Volkes entgegen, mit einer Sprache, die ſelbſt der mit franzöſiſchen Floskeln ſich ſchmückende Bürger im Begriffe ſtand, nur noch dem Bauer zu überlaſſen. — Doch wo die eigene Geſtalt, die eigene Sprache ſelbſt ſich verlor, blieb dem deutſchen Geiſte eine letzte, ungeahnte Zuflucht, ſein innigſtes Inneres ſich deutlich auszuſprechen. Von den Italienern hatte der Deutſche ſich auch die Muſik angeeignet. Will man die wunderbare Eigenthümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deutſchen Geiſtes in einem unvergleichlich beredten Bilde erfaſſen, ſo blicke man ſcharf und ſinnvoll auf die ſonſt faſt unerklärlich räthſelhafte Erſcheinung des muſikaliſchen Wundermannes Sebaſtian Bach. Er iſt die Geſchichte des innerlichſten Lebens des deutſchen Geiſtes während des grauenvollen Jahrhunderts der gänzlichen Erloſchenheit des deutſchen Volkes. Da ſeht dieſen Kopf, in der wahnſinnigen franzöſiſchen Allongenperrücke verſteckt, dieſen Meiſter — als elenden Kantor und Organiſten zwiſchen kleinen thüringiſchen Ortſchaften, die man kaum dem Namen nach kennt, mit nahrungsloſen Anſtellungen ſich hinſchleppend, ſo unbeachtet bleibend, daß es eines ganzen Jahrhunderts wiederum bedurfte, um ſeine Werke der Vergeſſenheit zu entziehen; ſelbſt in der Muſik eine Kunſtform vorfindend, welche äußerlich das ganze Abbild ſeiner Zeit war, trocken, ſteif, pedantiſch, wie Perrücke und Zopf in Noten dargeſtellt: und nun ſehe man, welche Welt der unbegreiflich große Sebaſtian aus dieſen Elementen aufbaute! Auf dieſe Schöpfung weiſe ich nur hin; denn es iſt unmöglich, ihren Reichthum, ihre Erhabenheit und Alles in ſich faſſende Bedeutung durch irgend einen Vergleich zu bezeichnen. Wollen wir uns jetzt aber die überraſchende Wiedergeburt des deutſchen Geiſtes auch auf dem Felde der poetiſchen und philoſophiſchen Litteratur erklären, ſo können wir dieß deutlich nur, wenn wir an Bach begreifen lernen, was der deutſche Geiſt in Wahrheit iſt, wo er weilte, und wie er raſtlos ſich neu geſtaltete, während er gänzlich aus der Welt entſchwunden ſchien. Von dieſem Manne iſt neuerlich eine Biographie erſchienen, über welche die Allgemeine Zeitung berichtete. Ich kann mich nicht entwehren, aus dieſem Berichte folgende Stellen anzuführen: „Mit Mühe und ſeltener Willenskraft ringt er ſich aus Armuth und Noth zu höchſter Kunſthöhe empor, ſtreut mit vollen Händen eine faſt unüberſehbare Fülle der herrlichſten Meiſterwerke ſeiner Zeit hin, die ihn nicht begreifen und ſchätzen kann, und ſtirbt bedrückt von ſchweren Sorgen einſam und vergeſſen, ſeine Familie in Armuth und Entbehrung zurücklaſſend — das Grab des Sangesreichen ſchließt ſich über den müden Heimgegangenen ohne Sang und Klang, weil die Noth des Hauſes eine Ausgabe für den Grabgeſang nicht zuläßt. Sollte eine Urſache, warum unſere Tonſetzer ſo ſelten Biographen finden, theilweiſe wohl auch in dem Umſtande zu ſuchen ſein, weil ihr Ende gewöhnlich ein ſo trauriges, erſchütterndes iſt?“ — — Und während ſich dieß mit dem großen Bach, dem einzigen Horte und Neugebärer des deutſchen Geiſtes, begab, wimmelten die großen und kleinen Höfe der deutſchen Fürſten von italieniſchen Opernkomponiſten und Virtuoſen, die man mit ungeheuren Opfern dazu erkaufte, dem verachteten Deutſchland den Abfall einer Kunſt zum Beſten zu geben, welcher heut zu Tage nicht die mindeſte Beachtung mehr geſchenkt werden kann.

Doch Bach's Geiſt, der deutſche Geiſt, trat aus dem Myſterium der wunderbarſten Muſik, ſeiner Neugeburtsſtätte, hervor. Als Goethe's „Götz" erſchien, jubelte es auf: „das iſt deutſch!" Und der ſich erkennende Deutſche verſtand es nun auch ſich und der Welt zu zeigen, was Shakeſpeare ſei, den ſein eigenes Volk nicht verſtand; er entdeckte der Welt, was die Antike ſei, er zeigte dem menſchlichen Geiſte, was die Natur und die Welt ſei. Dieſe Thaten vollbrachte der deutſche Geiſt aus ſich, aus ſeinem innerſten Verlangen ſich ſeiner bewußt zu werden. Und dieſes Bewußtſein ſagte ihm, was er zum erſten Male der Welt verkünden konnte, daß das Schöne und Edle nicht um des Vortheils, ja ſelbſt nicht um des Ruhmes und der Anerkennung willen in die Welt tritt: und Alles was im Sinne dieſer Lehre gewirkt wird, iſt „deutſch", und deshalb iſt der Deutſche groß; und nur, was in dieſem Sinne gewirkt wird, kann zur Größe Deutſchland's führen.

Zur Pflege des deutſchen Geiſtes, zur Größe des deutſchen Volkes kann daher nichts führen, als ſein wahrhaftes Verſtändniß von Seiten der Regierenden. Das deutſche Volk hat ſeine Wiedergeburt, die Entwickelung ſeiner höchſten Fähigkeiten, durch ſeinen konſervativen Sinn, ſein inniges Haften an ſich, ſeiner Eigenthümlichkeit erreicht: es hat für das Beſtehen ſeiner Fürſten ſich dereinſt verblutet. Es iſt jetzt an dieſen, dem deutſchen Volke zu zeigen, daß ſie zu ihm gehören; und da, wo der deutſche Geiſt die That der Wiedergeburt des Volkes vollbrachte, da iſt das Bereich, auf welchem zunächſt auch die Fürſten ſich dem Volke neu vertraut zu machen haben. Es iſt die höchſte Zeit, daß die Fürſten ſich zu dieſer Wiedertaufe wenden: die Gefahr, in welcher die ganze deutſche Öffentlichkeit ſteht, habe ich angedeutet. Wehe uns und der Welt, wenn dießmal das Volk gerettet wäre, aber der deutſche Geiſt aus der Welt ſchwände! —

Wie wäre ein Zuſtand denkbar, in welchem das deutſche Volk beſtünde, der deutſche Geiſt aber verweht ſei? Das ſchwer Denkbare haben wir näher vor uns, als wir glauben. Als ich das Weſen, die Wirkſamkeit des deutſchen Geiſtes bezeichnete, faßte ich die glückliche Entwickelung der bedeutendſten Anlagen des deutſchen Volkes in das Auge. Die Geburtsſtätte des deutſchen Geiſtes iſt aber auch der Grund der Fehler des deutſchen Volkes. Die Fähigkeit, ſich innerlich zu verſenken, und vom Innerſten aus klar und ſinnvoll die Welt zu betrachten, ſetzt überhaupt den Hang zur Beſchaulichkeit voraus, welcher im minder begabten Individuum leicht zur Luſt an der Unthätigkeit, zum reinen Phlegma wird. Was uns bei glücklichſter Befähigung dem allerhöchſt begabten alten Indusvolke als am verwandteſten hinſtellt, kann der Maſſe des Volkes aber den Charakter der gewöhnlichen orientaliſchen Trägheit geben; ja ſelbſt die nahe liegende Entwickelung zur höchſten Befähigung kann uns zum Fluche werden, indem ſie uns zur phantaſtiſchen Selbſtgenügſamkeit verleitet. Daß aus dem Schooße des deutſchen Volkes Goethe und Schiller, Mozart und Beethoven erſtanden, verführt die große Zahl der mittelmäßig Begabten gar zu leicht, dieſe großen Geiſter als von Rechts wegen zu ſich gehörig zu betrachten, und der Maſſe des Volkes mit demagogiſchem Behagen vorzureden, ſie ſelbſt ſei Goethe und Schiller, Mozart und Beethoven. Nichts ſchmeichelt dem Hange zur Bequemlichkeit und Trägheit mehr, als ſich eine hohe Meinung von ſich beigebracht zu wiſſen; die Meinung, als ſei man ganz von ſelbſt etwas Großes, und habe ſich, um es zu werden, gar keine Mühe erſt zu geben. Dieſe Neigung iſt grunddeutſch, und kein Volk bedarf es daher mehr, aufgeſtachelt und in die Nöthigung zur Selbſthilfe, zur Selbſtthätigkeit verſetzt zu werden, als das deutſche. Hiervon geſchah nun Seitens der deutſchen Fürſten und Regierungen gerade das Gegentheil. Es mußte der Jude Börne ſein, der zuerſt den Ton zur Aufſtachelung der Trägheit des Deutſchen anſchlug, und hierdurch, wenn auch in dieſem Sinne gewiß abſichtslos, das große Misverſtändniß der Deutſchen in ihrem eigenen Betreff bis zur traurigſten Verwirrung ſteigerte. Das Misverſtändniß, welches zu ſeiner Zeit den öſterreichiſchen Staatskanzler, Fürſten Metternich, bei der Leitung der deutſchen Kabinetspolitik beſtimmte, die Beſtrebungen der deutſchen „Burſchenſchaft“ für identiſch mit denen des ehemaligen Pariſer Jakobinerclubs zu halten, und demgemäß gegen jene zu verfahren, war höchſt ergiebig zur Ausnützung von Seiten des außerhalb ſtehenden, nur ſeinen Vortheil ſuchenden Spekulanten. Verſtand dieſer es recht, ſo konnte er ſich dießmal mitten in das deutſche Volks- und Staatswеſen hinein ſchwingen, um es auszubeuten und endlich nicht etwa zu beherrſchen, ſondern es geradeswegs ſich anzueignen.

Nach allen Vorgängen war es nun endlich doch auch in Deutſchland ſchwer geworden zu regieren. Hatten die Regierungen es ſich zur Maxime gemacht, die deutſchen Völker nur nach dem Maaße der franzöſiſchen Zuſtände zu beurtheilen, ſo fanden ſich auch diejenigen Unternehmer ein, welche vom Standpunkte des unterdrückten deutſchen Volksgeiſtes aus nach franzöſiſcher Maxime zu den Regierungen hinaufblickten. Der Demagoge war nun wirklich da; aber welch klägliche Aftergeburt! Jede neue Pariſer Revolution ward nun in Deutſchland alsbald auch in Scene geſetzt: war ja doch jede neue Pariſer Spektakeloper ſofort auf den Berliner und Wiener Hoftheatern zum Vorbilde für ganz Deutſchland in Scene geſetzt worden. Ich ſtehe nicht an, die ſeitdem vorgekommenen Revolutionen in Deutſchland als ganz undeutſch zu bezeichnen. Die „Demokratie“ iſt in Deutſchland ein durchaus überſetztes Weſen. Sie exiſtirt nur in der „Preſſe“, und was dieſe deutſche Preſſe iſt, darüber muß man ſich eben klar werden. Das Widerwärtige iſt nun aber, daß dem verkannten und verletzten deutſchen Volksgeiſte dieſe überſetzte franzöſiſch-jüdiſch-deutſche Demokratie wirklich Anhalt, Vorwand und eine täuſchende Umkleidung entnehmen konnte. Um Anhang im Volke zu haben, gebährdete ſich die „Demokratie“ deutſch, und „Deutſchthum“, „deutſcher Geiſt“,

„deutſche Redlichkeit“, „deutſche Freiheit“, „deutſche Sittlichkeit“ wurden nun Schlagwörter, die Niemanden mehr anwidern konnten, als den, der wirkliche deutſche Bildung in ſich hatte, und nun mit Trauer der ſonderbaren Komödie zuſehen mußte, wie Agitatoren aus einem nichtdeutſchen Volksſtamme für ihn plaidirten, ohne den Vertheidigten auch nur zu Worte kommen zu laſſen. Die erſtaunliche Erfolgloſigkeit der ſo lärmenden Bewegung von 1848 erklärt ſich leicht aus dieſem ſeltſamen Umſtande, daß der eigentliche wahrhafte Deutſche ſich und ſeinen Namen ſo plötzlich von einer Menſchenart vertreten fand, die ihm ganz fremd war. Während Goethe und Schiller den deutſchen Geiſt über die Welt ergoſſen, ohne vom „deutſchen“ Geiſte auch nur zu reden, erfüllen dieſe demokratiſchen Spekulanten alle deutſchen Buch- und Bilderläden, alle ſogenannten „Volks-“ d. h. Aktien-Theater, mit groben, gänzlich ſchalen und nichtigen Bildungen, auf welchen immer die anpreiſende Empfehlung „deutſch“ und wieder „deutſch“, zur Verlockung für die gutmüthige Menge aufgeklebt iſt. Und wirklich ſind wir ſo weit, das deutſche Volk damit bald gänzlich zum Narren gemacht zu ſehen: die Volksanlage zu Trägheit und Phlegma wird zur phantaſtiſchen Selbſtgefallſucht verführt; bereits ſpielt das deutſche Volk zum großen Theil in der beſchämenden Komödie ſelbſt mit, und nicht ohne Grauen kann der ſinnende deutſche Geiſt jenen thörigen Feſtverſammlungen mit ihren theatraliſchen Aufzügen, albernen Feſtreden und troſtlos ſchalen Liedern ſich zuwenden, mit denen man dem deutſchen Volke weis machen will, es ſei etwas ganz beſonderes, und brauche gar nicht erſt etwas werden zu wollen. —

So weit der frühere Aufſatz aus dem Jahre 1865. Er leitete auf das Project hin, die darin ausgeſprochenen Tendenzen von einer zu gründenden politiſchen Zeitung vertreten zu ſehen: Herr Dr. Julius Fröbel erklärte ſich zu dieſer Vertretung bereit: die

„Süddeutſche Preſſe" trat an das Tageslicht. Leider hatte ich zu erleben, daß Herrn Fröbel das in Frage ſtehende Problem anders aufgegangen war als mir, und wir mußten uns trennen, als ihn eines Tages der Gedanke, die Kunſt ſolle keinem Nützlichkeitszwecke, ſondern ihrem eigenen Werthe dienen, ſo heftig anwiderte, daß er in Weinen und Schluchzen ausbrach.

Gewiß waren es aber auch andere Gründe, welche mich von einer weiteren Ausarbeitung des Begonnenen abbrachten. — „Was iſt deutſch?" — Ich gerieth vor dieſer Frage in immer größere Verwirrung. Was dieſe nur ſteigern konnte, waren die Eindrücke der ereignißvollen Jahre, welche der Zeit folgten, in der jener Aufſatz entſtand. Welcher Deutſche hätte das Jahr 1870 erlebt, ohne in ein Erſtaunen über die Kräfte zu gerathen, welche hier, wie plötzlich, ſich offenbarten, ſowie über den Muth und über die Entſchloſſenheit, mit welcher der Mann, der erſichtlich Etwas kannte, was wir Alle nicht kannten, dieſe Kräfte zur Wirkung brachte? — Über manches Anſtößige war da hinweg zu ſehen. Die wir, mit dem Geiſte unſerer großen Meiſter im Herzen, dem phyſiognomiſchen Gebahren unſrer todesmuthigen Landsleute im Soldatenrocke lauſchend zuſahen, freuten uns herzlich über das „Kutſchkelied", und waren von der „feſten Burg" vor, ſowie dem „nun danket Alle Gott" nach der Schlacht, tief ergriffen. Freilich fiel es gerade uns ſchwer zu begreifen, daß die todesmuthige Begeiſterung unſerer Patrioten ſich immer wieder nur an der „Wacht am Rhein" ſtärke; ein ziemlich flaues Liedertafel-Produkt, welches die Franzoſen für eines dergleichen Rheinweinlieder hielten, über welche ſie ſich früher ſchon luſtig gemacht hatten. Aber genug, mochten ſie immer ſpotten, ſo konnte dießmal doch ſelbſt ihr „allons enfants de la patrie" gegen das „lieb Vaterland, kannſt ruhig ſein" nicht aufkommen und verhindern, daß ſie tüchtig geſchlagen wurden. — Bei der Rückkehr unſeres ſiegreichen Heeres ließ ich in Berlin unter der Hand nachfragen, ob, wenn eine große Todtenfeier für die Gefallenen in Ausſicht genommen wäre, mir geſtattet ſein würde, ein dem erhabenen Vorgange zu widmendes Tonſtück zur Ausführung hierbei zu verfaſſen. Es hieß aber, bei der ſo erfreulichen Rückkehr wünſche man ſich keine peinlichen Eindrücke noch beſonders zu arrangiren. Ich ſchlug, immer unter der Hand, ein anderes Muſikſtück vor, welches den Einzug der Truppen begleiten, und in welches ſchließlich, etwa beim Defiliren vor dem ſiegreichen Monarchen, die im preußiſchen Heere ſo gutgepflegten Sängercorps mit einem volksthümlichen Geſange einfallen ſollten. Allein dieß hätte bedenkliche Änderungen in den längſt voraus getroffenen Dispoſitionen veranlaßt, und mein Vorſchlag ward mir abgerathen. Meinen Kaiſermarſch richtete ich für den Konzertſaal ein: dahin möge er nun paſſen ſo gut er kann! — Hierbei hatte ich mir jedenfalls zu ſagen, daß der auf den Schlachtfeldern neu erſtandene „deutſche Geiſt“ nicht nach den Einfällen eines wahrſcheinlich für eitel geltenden Opernkomponiſten zu fragen habe. Jedoch auch verſchiedene andere Erfahrungen bewirkten, daß es mir allmählich im neuen „Reiche“ ſonderbar zu Muthe wurde, ſo daß ich, als ich den letzten Band meiner geſammelten Schriften redigirte, wie dieß oben ſchon von mir bemerkt ward, meinen Aufſatz über: „was iſt deutſch?“ fortzuſetzen keine rechte Anregung finden konnte.

Als ich mich einmal über den Charakter der Aufführungen meines „Lohengrin“ in Berlin ausſprach, erhielt ich von dem Redakteur der „Norddeutſchen Allgemeinen Zeitung“ eine Zurechtweiſung in dem Sinne, daß ich den „deutſchen Geiſt“ doch nicht allein gepachtet zu haben glauben ſollte. Ich merkte mir das, und gab den Pacht auf. Dagegen freute ich mich, als eine gemeinſame deutſche Reichsmünze hergeſtellt wurde, und namentlich auch, als ich erfuhr, daß ſie ſo original-deutſch ausgefallen ſei, daß ſie zu keiner Münze der anderen großen Weltſtaaten ſtimme, ſondern bei „Franc“ und „Shilling“ dem „Cours“ ausgeſetzt bleibe: man ſagte mir, das ſei allerdings chicanös für den gemeinen Verkehr, aber ſehr vortheilhaft für den Banquier. Auch hob ſich mein deutſches Herz, als wir liberaler Weiſe für „Freihandel" ſtimmten: es war und herrſcht zwar viel Noth im Lande; der Arbeiter hungert und die Induſtrie ſiecht: aber das „Geſchäft" geht. Für das „Geſchäft" im allergrößeſten Sinne hat ſich ganz neuerdings ja auch der Reichs-„Makler" eingefunden, und gilt es der Anmuth und Würde allerhöchſter Vermählungsfeierlichkeiten, ſo führt der jüngſte Miniſter mit orientaliſchem Anſtande den Fackeltanz an.

Dieß Alles mag gut und dem neuen deutſchen Reiche recht angemeſſen ſein, nur vermag ich es mir nicht mehr zu deuten, und glaube mich zur weiteren Beantwortung der Frage: „was iſt deutſch?" für unfähig halten zu müſſen. Sollte uns da nicht z. B. Herr Conſtantin Frantz vortrefflich helfen können? Gewiß wohl auch Herr Paul de Lagarde? Mögen Dieſe ſich als freundlichſt erſucht betrachten, zur Belehrung unſeres armen Bayreuther Patronatvereines ſich der Beantwortung der verhängnißvollen Frage anzunehmen. Gelangten ſie dann etwa bis zu dem Gebiete, auf welchem wir im voranſtehenden Aufſatze Sebaſtian Bach in Augenſchein zu nehmen hatten, ſo würde ich dann vielleicht wieder meinen erwünſchten Mitarbeitern die Mühe abnehmen können. Wie ſchön, wenn ich bei den angerufenen Herren Beachtung fände!

Modern.

In einer kürzlich mir zugeſandten Flugſchrift wird „eine bedeutende jüdiſche Stimme“ herangezogen, welche ſich in folgender Weiſe vernehmen läßt.

„Die moderne Welt muß den Sieg erringen, weil ſie unvergleichlich beſſere Waffen führt, als die alte orthodoxe Welt. Die Federmacht iſt die Weltmacht geworden, ohne die man ſich auf keinem Gebiete halten kann, und dieſe Macht geht euch Orthodoxen faſt gänzlich ab. Eure Gelehrten ſchreiben zwar ſchön, geiſtvoll, aber doch nur für ihres Gleichen, während die Popularität das Schiboleth unſerer Zeit iſt. Die moderne Journaliſtik und Romantik hat die freigeſinnte Juden- und Chriſtenwelt vollſtändig erobert. Ich ſage die freigeſinnte Judenwelt — denn in der That arbeitet jetzt das deutſche Judenthum ſo kräftig, ſo rieſig, ſo unermüdet an der neuen Kultur und Wiſſenſchaft, daß der größte Theil des Chriſtenthums bewußt oder unbewußt von dem Geiſte des modernen Judenthums geleitet wird. Giebt es doch heut zu Tage faſt keine Zeitſchrift oder Lektüre, die nicht von Juden direkt oder indirekt geleitet wäre.“ —

Wie wahr! — Ich hatte ſo etwas noch nicht geleſen, ſondern vermeint, unſere jüdiſchen Mitbürger hörten nicht gern von ſolchen Dingen ſprechen. Nun aber dürfen wir, da man uns mit ſolch offener Sprache entgegenkommt, wohl auch ein eben ſo offenes Wort mitreden, ohne ſogleich befürchten zu müſſen, als lächerlicher und dabei doch ſehr gehaßter Judenverfolger mannigfach geſchädigt und gelegentlich tumultuariſch ausgepfiſſen zu werden. Vielleicht gelänge es ſogar, mit unſeren Kulturbeſorgern, deren Weltmacht wir durchaus nicht in Abrede ſtellen, uns über einige Grundbegriffe, deren ſie ſich nicht in einem ganz richtigen Sinne bedienen dürften, dahin zu verſtändigen, daß, wenn ſie es wirklich mit uns redlich meinen, ihre „rieſenhaften Bemühungen“ einen guten Erfolg für Alle haben möchten.

Da iſt nun ſogleich „die moderne Welt“. — Wenn hierunter nicht eben nur die heutige Welt, die Zeit in der wir leben, oder — wie ſie ſo ſchön lautend im modernen Deutſch heißt — die „Jetztzeit“ gemeint iſt, ſo handelt es ſich in den Köpfen unſerer neueſten Kulturbringer um eine Welt, wie ſie noch gar nicht dageweſen iſt, nämlich: **eine „moderne“ Welt, welche die Welt zu keiner Zeit gekannt hat** — alſo: **eine durchaus neue Welt, welche die vorangegangenen Welten gar nichts mehr angehen**, und die daher aus ganz eigenem Ermeſſen nach ihrem Belieben ſich ſelbſt geſtaltet. In der That muß gegenwärtig den Juden, welche — als nationale Maſſe — vor einem halben Jahrhundert unſeren Kulturbeſtrebungen noch ganz fern ab ſtanden, dieſe Welt, in welche ſie ſo plötzlich eingetreten ſind, und die ſie ſich mit ſo wachſender Gewalt angeeignet haben, auch als eine ganz neue, noch nie dageweſene Welt vorkommen. Allerdings ſollten eigentlich nur ſie in dieſer alten Welt ſich neu vorkommen: das Bewußtſein hiervon ſcheinen ſie aber gern von ſich abzuwehren, und dagegen ſich glauben machen zu wollen, dieſe alte Welt ſei, eben durch ihren Eintritt in dieſelbe, plötzlich ur-neu geworden. Dieß dünkt uns aber ein Irrthum, über welchen ſie ſich recht gefliſſentlich aufklären ſollten, — immer vorausgeſetzt, daß ſie es ehrlich mit uns meinen, und in unſerer, von ihnen bisher doch nur benutzten und vermehrten, Verkommenheit uns wirklich helfen wollen. Nehmen wir dieß Letztere unbedingt an. —

Genau betrachtet, war alſo unſere Welt für die Juden neu, und Alles was ſie vornahmen, um ſich in ihr zurecht zu finden, beſtand darin, daß ſie eben unſer Alt-Erworbenes ſich anzueignen ſuchten. Dieß galt nun zu allererſt unſerer Sprache, — da es unſchicklich wäre hier von unſerem Gelde zu reden. Es iſt mir noch nicht begegnet Juden unter ſich ihrer Urmutter-Sprache ſich bedienen zu hören; dagegen fiel es mir ſtets auf, daß in allen Ländern Europa's die Juden deutſch verſtanden, leider aber zumeiſt nur in dem ihnen zu eigen gewordenen Jargon es redeten. Ich glaube, daß dieſe unreiſe und unbefugte Kenntniß der deutſchen Sprache, welche eine unerforſchliche Weltbeſtimmung ihnen zugeführt haben muß, den Juden bei ihrem geſetzlich befugten Eintritt in die deutſche Welt das richtige Verſtändniß und die wirkliche Aneignung derſelben beſonders erſchwert haben mag. Die franzöſiſchen Proteſtanten, welche ſich nach ihrer Vertreibung aus der Heimath in Deutſchland anſiedelten, ſind in ihren Nachkommen vollkommen deutſch geworden; ja Chamiſſo, der als Knabe nur franzöſiſch ſprechend nach Deutſchland kam, erwuchs zu einem Meiſter in deutſchem Sprechen und Denken. Es iſt auffällig, wie ſchwer dieß den Juden zu werden ſcheint. Man ſollte glauben, ſie ſeien bei der Aneignung des ihnen Ur-Fremden zu haſtig zu Werke gegangen, wozu ſie eben jene unreiſe Kenntniß unſerer Sprache, vermöge ihres Jargons, verleitet haben mag. Es gehört einer anderen Unterſuchung an, den Charakter der Sprach-Verfälſchung zu erhellen, welchen wir, namentlich vermittelſt der jüdiſchen Journaliſtik, der Einmiſchung des „Modernen" in unſere Kultur-Entwickelung Schuld geben müſſen; nur um unſer für heute geſtelltes Thema etwas näher auszuführen, muß darauf hingewieſen werden, welch ſchwere Schickſale unſere Sprache lange Zeit betroffen hatten, und wie es eben nur den genialſten Inſtinkten unſerer großen Dichter und Weiſen geglückt war, ſie ihrer produktiven Eigenheit wieder zuzuführen, als — im Zuſammentreffen mit dem hier bezeichneten, merkwürdigen ſprach-litterariſchen Entwickelungsprozeſſe — dem Leichtſinn einer unproduktiv ſich fühlenden Epigonenſchaft es beikam, den ärgerlichen Ernſt der Vorgänger fahren zu laſſen und dagegen ſich als „Moderne“ anzukündigen.

Der originellen Schöpfungen unſerer neuen jüdiſchen Mitbürger gewärtig, müſſen wir beſtätigen, daß auch das „Moderne“ nicht ihrer Erfindung angehört. Sie fanden es als Miswachs auf dem Felde der deutſchen Litteratur vor. Ich habe dem jugendlichen Erblühen der Pflanze zugeſehen. Sie hieß damals das „junge Deutſchland“. Ihre Pfleger begannen mit dem Krieg gegen litterariſche „Orthodoxie“, womit der Glaube an unſere großen Dichter und Weiſen des vorausgegangenen Jahrhunderts gemeint war, bekämpften die ihnen nachfolgende, ſogenannte „Romantik“ (nicht zu verwechſeln mit der, von der oben herangezogenen „bedeutenden jüdiſchen Stimme“ gemeinten Journaliſtik und — Romantik!), gingen nach Paris, ſtudirten Scribe und E. Sue, überſetzten ſie in ein genial-nachläſſiges Deutſch, und endeten zum Theil als Theater-Direktoren, zum Theil als Journaliſten für den populären häuslichen Heerd.

Das war eine gute Vorarbeit, und auf ihrer Grundlage hin konnte das „Moderne“, ohne weitere Erfindung, wenn nur ſonſt durch die Geldmacht gut unterſtützt, nicht unleicht zu einer „modernen Welt“, welche einer „orthodoxen alten Welt“ ſiegreich gegenüber zu ſtellen war, ausgeſtattet werden.

Zu erklären, was unter dieſem „Modern“ in Wahrheit zu denken ſei, iſt aber nicht ſo leicht, als die Modernen es vermeinen, ſobald ſie nicht zugeben wollen, daß etwas recht Erbärmliches, und namentlich uns Deutſchen ſehr Gefährliches darunter verſtanden ſei. Das wollen wir nun aber nicht annehmen, da wir immer vorausſetzen, unſere jüdiſchen Mitbürger meinten es gut mit uns. Sollten wir nun, eben in dieſer Vorausſetzung, annehmen, ſie wüßten gar nicht was ſie ſagten, und faſelten nur? Wir halten es hier für unnütz, dem Begriffe des „Modernen“, wie er ſich zunächſt für die bildenden Künſte in Italien, zur Unterſcheidung von der Antike entwickelte, auf geſchichtlichem Wege nachzugehen: genug, daß wir die Bedeutung der „Mode“ für die Ausbildung des franzöſiſchen Volksgeiſtes kennen gelernt haben. Der Franzoſe kann ſich mit einem eigenthümlichen Stolze „modern“ nennen, denn er macht die Mode und beherrſcht durch ſie den Außenſchein der ganzen Welt. Bringen es jetzt die Juden, vermöge ihrer „rieſigen Anſtrengungen in Gemeinſchaft mit dem liberalen Chriſtenthum“, dahin, uns ebenfalls eine Mode zu machen, nun — ſo lohne es ihnen der Gott ihrer Väter, daß ſie an uns armen deutſchen Sklaven der franzöſiſchen Mode ſo viel Gutes thun! Vorläufig ſieht es aber noch ganz anders damit aus: denn, trotz aller ihrer Macht, haben ſie keine Mittel zur Originalität, und dieß namentlich für die Anwendung derjenigen Macht, von welcher ſie behaupten, daß nichts ihr widerſtehen könnte: der „Federmacht“. Mit fremden Federn kann man ſich ſchmücken, geradeſo wie mit den deliziöſen Namen, unter denen uns jetzt unſere neuen jüdiſchen Mitbürger ebenſo überraſchend als entzückend entgegentreten, während wir armen alten Bürger- und Bauerngeſchlechter uns mit den recht kümmerlichen „Schmidt“ „Müller“ „Weber“ „Wagner“ u. ſ. w. für alle Zukunft begnügen müſſen. Fremde Namen thun allenfalls jedoch nicht viel zur Sache; aber die Federn müſſen uns aus der eigenen Haut gewachſen ſein, nämlich, wenn wir uns damit nicht nur putzen, ſondern aus uns damit ſchreiben wollen, und zwar in dem Sinne und mit der Wirkung ſchreiben wollen, daß wir dadurch eine ganze alte Welt zu beſiegen verhoffen können, was ſonſt einem Papageno noch nicht beigekommen iſt. Dieſe alte Welt — oder wollen wir ſagen: dieſe deutſche Welt, hat aber noch ihre Originale, denen ihre Federn noch ohne Anwendung von Johannistriebkraft wachſen; und unſere „bedeutende Stimme“ giebt ſelbſt zu, daß unſere Gelehrten „ſchön“ und „geiſtvoll“ ſchreiben; von dieſen iſt zwar zu fürchten, daß ſie, unter dem beſtändig ſich aufdrängenden Einfluſſe der jüdiſchen Journaliſtik, endlich auch noch ihr weniges Schön- und Geiſtvoll-Schreiben verlernen: ſie ſprechen und ſchweigen bereits „ſelbſtredend“, ganz wie die moderne „Federmacht“. Aber immerhin hat das „liberale Judenthum“ noch „rieſig“ zu arbeiten, bis alle originalen Anlagen ſeiner deutſchen Mitbürgerſchaft gänzlich ruinirt ſind, bis die auf unſerer eigenen Haut gewachſenen Federn nur noch Spiele mit unverſtandenen Worten, falſch überſetzte und verkehrt angewendete „bons mots“ u. dgl. niederſchreiben, oder auch bis alle unſere Muſiker die merkwürdige Kunſt ſich angeeignet haben, zu komponiren, ohne daß ihnen etwas einfällt.

Es iſt möglich, daß ſich dann auch uns die jüdiſche Originalität auf dem Gebiete des deutſchen Geiſteslebens offenbaren wird, nämlich, wann kein Menſch mehr ſein eigenes Wort verſteht. Bei dem unteren Volke, z. B. bei unſeren Bauern, iſt es, durch die Fürſorge des rieſig arbeitenden liberalen Judenthums, faſt ſchon ſo weit gekommen, daß der ſonſt Verſtändigſte „ſelbſtredend“ kein vernünftiges Wort mehr herausbringt, und nur den reinſten Unſinn zu verſtehen glaubt.

Aufrichtig geſagt, es fällt ſchwer, ſich von dem Siege der modernen Judenwelt viel Heil für uns zu erwarten. So ſind mir denn auch einzelne ernſtbegabte Männer jüdiſcher Abſtammung bekannt geworden, welche, bei dem Beſtreben, ihren deutſchen Mitbürgern nahe zu treten, wirklich große Anſtrengungen darauf verwendet haben, uns Deutſche, unſere Sprache und Geſchichte gründlich zu verſtehen; dieſe haben ſich aber von den modernen Welteroberungskämpfen ihrer ehemaligen Glaubensgenoſſen durchaus abgewendet, ja, ſogar ſich ſehr ernſtlich z. B. mir befreundet. Dieſe Wenigen gehen den „Modernen“ alſo ab, wogegen der Journaliſt und Eſſayer bei ihnen einzig zu voller Akklamation gelangt.

Was nun eigentlich hinter der „Orthodoxie“ ſtecken mag, welche die „bedeutende Stimme“ im Geleite der „Modernen“ ſiegreich zu bekämpfen gedenkt, wird nicht leicht deutlich: ich fürchte, daß auch dieſes Wort, ſo geradehin auf unſere bis jetzt noch beſtehende Geiſteswelt bezogen, ziemlich konfus verſtanden und munkelhaft angewandt worden iſt. Sollte es ſich auf die jüdiſche Orthodoxie beziehen, ſo dürfte man darunter vielleicht die Lehren des Talmud verſtehen, von welchen ſich abzuwenden unſeren jüdiſchen Mitbürgern nicht unrathſam erſcheinen möchte, da, ſoviel wir hiervon wiſſen, bei Befolgung dieſer Lehren ein wohlwollendes Zuſammengehen mit uns ihnen doch ungemein erſchwert ſein muß. Aber, dieß würde doch das deutſche Volk, welchem das liberale Judenthum aufhelfen will, nichts Rechtes angehen, und es haben dergleichen die Juden unter ſich ſelbſt abzumachen. Dagegen geht nun die chriſtliche Orthodoxie die liberalen Juden doch wiederum gar nichts an, — es wäre denn, daß ſie ſich vor lauter Liberalismus in einer ſchwachen Stunde hätten taufen laſſen. Alſo iſt es doch wohl mehr die Orthodoxie des deutſchen Geiſtes überhaupt, was ſie meinen, — alſo etwa die Rechtgläubigkeit im Betreff der bisherigen deutſchen Wiſſenſchaft, Kunſt und Philoſophie. Dieſe Rechtgläubigkeit iſt aber wiederum ſchwer zu verſtehen, und namentlich nicht leicht zu definiren. Mancher glaubt, Mancher zweifelt; es wird, auch ohne die Juden, viel geſtritten, kritiſirt, und im Ganzen nichts Rechtes produzirt. Auch der Deutſche hat ſeine Liebe und ſeine Freude: er freut ſich am Schaden Anderer, und er „liebt das Strahlende zu ſchwärzen". Wir ſind nicht vollkommen. Somit betrachten wir dieß als ein fatales Thema, welches wir heute beſſer unberührt laſſen; ebenſo wie die „Popularität", welche die „bedeutende Stimme" zum Schiboleth unſerer Zeit erhebt; und zwar übergehe ich dieſen Paſſus um ſo lieber, als das „Schiboleth" mir Schrecken einflößt: auf nähere Erkundigung nach der Bedeutung dieſes Wortes, erfuhr ich nämlich, daß es, an ſich von keinem beziehungsvollen Werthe, von den alten Juden in einer Schlacht als Erkennungszeichen für die Angehörigen eines Stammes, welchen ſie gewohnter Maaßen auszurotten im Sinne hatten, benutzt wurde: wer nämlich das „Sch" ohne Ziſchlaut, wie ein weiches „S" ausſprach, wurde niedergemacht. Ein immerhin fatales „Mot d'ordre" für den Kampf um Popularität, zumal bei uns Deutſchen, denen der Abgang ſemitiſcher Ziſchlaute ſehr verderblich werden dürfte, wenn es einmal zur rechten Popularitätsſchlacht der liberal-modernen Juden kommen ſollte.

Auch für eine nähere Beleuchtung des „Modernen" dürfte es, ſelbſt nach dieſen ſo dürftigen Erörterungen, dießmal genug ſein. Dagegen erlaube ich mir, vielleicht zur Erheiterung des befreundeten Patronatvereins-Mitgliedes, welches dieſe Zeilen lieſt, für heute meine Mittheilung durch die Aufzeichnung eines drolligen Reimes zu beſchließen, der mir gelegentlich einmal einfiel. Er heißt:

„Laßt klüglich alles Alte modern;
wir rechten Leute ſind modern."

Publikum und Popularität.

I.

„Schlecht iſt nicht das Schlechte, denn es täuſcht nur ſelten;
das Mittelmäßige iſt ſchlecht, weil es für gut kann gelten.“

So ſagt ein indiſcher Weisheitsſpruch.

Wer iſt nun das „Publikum“, dem das Schlechte wie das Mittelmäßige dargeboten wird? Woher nimmt es das Urtheil zur Unterſcheidung, und namentlich die, wie es ſcheint, ſo ſchwierige Erkenntniß des Mittelmäßigen, da das Gute ſelbſt ſich ihm gar nicht darbietet, ſondern das Merkmal des Guten eben darin beſteht, daß es für ſich ſelbſt da iſt, und das im Mittelmäßigen und Schlechten erzogene Publikum ſich erſt erheben muß, um an das Gute heranzutreten?

Nun hat aber Alles, außer eben das Gute, ſein Publikum. Niemals wird ein Ausbeuter der Wirkung des Mittelmäßigen ſich auf den Bund ſeiner Mitintereſſenten berufen, ſondern immer auf das „Publikum“, nach welchem er ſich zu richten habe. Hier ein Beiſpiel. Vor einiger Zeit wendete ſich einer meiner jüngeren Freunde an den, nun verewigten, Herausgeber der „Gartenlaube“ mit der Bitte um die Aufnahme der von ihm verfaßten ernſtlichen Berichtigung eines entſtellenden Artikels über mich, mein Werk und mein Vorhaben, welcher, der Gewohnheit gemäß, in jenem gemüthlichen Blatte ſeinen Platz gefunden hatte. Der ſo populär gewordene Herausgeber wies dieſe Bitte ab, weil er auf „ſein Publikum“ Rückſicht zu nehmen habe. Das war alſo das Publikum der „Gartenlaube“: gewiß keine Kleinigkeit; denn ich hörte kürzlich, dieſes höchſt ſolide Volksblatt erfreue ſich einer ungeheuren Anzahl von Abnehmern. Offenbar giebt es jedoch neben dieſem wiederum ein anderes Publikum, welches zum Allermindeſten nicht weniger zahlreich iſt, als jener Leſerbund, nämlich das unermeßlich mannigfaltig zuſammengeſetzte Theaterpublikum, ich will nur ſagen: Deutſchland's. Hiermit ſteht es nun ſonderbar. Die Theaterdirektoren, welche die Bedürfniſſe dieſes Publikums etwa in gleicher Weiſe beſorgen, wie z. B. der verewigte Herausgeber der Gartenlaube für die des ſeinigen befliſſen war, können, mit wenigen Ausnahmen, alle mich nicht leiden, ganz ſo wie die Redaktoren und Rezenſenten unſerer großen politiſchen Zeitungen; ſie finden aber ihren Vortheil darin, ihrem Publikum meine Opern vorzuführen, und entſchuldigen ſich wiederum mit der ihnen nöthigen Rückſicht auf dieſes ihr Publikum, wenn Jene ihnen Vorwürfe hierüber machen. Wie mag hierzu ſich das Publikum der „Gartenlaube“ verhalten? Welches iſt wirklich ein „Publikum“? Dieſes oder jenes?

Jedenfalls herrſcht hier eine große Verwirrung. Man könnte annehmen, ſolch eine beliebige Anzahl von Leſern eines Blattes habe in Wirklichkeit nicht den Charakter eines Publikums, denn ſie bezeugt durch nichts, daß ſie eine Initiative ausübe, viel weniger ein Urtheil habe; wogegen ihr Charakter die Trägheit ſei, welche ſich das eigene Denken und Urtheilen in weislicher Bequemlichkeit erſpare, und dieß um ſo eifriger und ſtörriſcher, als endlich die langjährige Gewohnheit dieſer Trägheits-Übung den Stempel der Überzeugung aufdrücke. Das iſt nun aber anders bei dem Publikum der Theater: dieſes nimmt unleugbar Initiative, und ſpricht ſich, oft zum Erſtaunen der dabei Intereſſirten, ganz unmittelbar darüber aus, was ihm gefällt und was ihm nicht gefällt. Es kann gröblich getäuſcht werden, und ſoweit die Journale, namentlich auf die Direktoren der Theater, Einfluß gewinnen, kann beſonders das Schlechte, ſonderbarer Weiſe aber weniger das Mittelmäßige, das Gefallen eines Theaterpublikums oft tief im Schmutze herumziehen. Aber, es weiß ſich aus jeder Verſunkenheit auch wieder herauf zu helfen, und dieß iſt unausbleiblich der Fall, ſobald ihm etwas Gutes geboten wird. Kommt es hierzu, ſo hat alle Chicane dagegen die Macht verloren. Der vermögende Bürger einer kleinen Stadt hatte einem meiner Freunde vor etwa zwei Jahren ſich für einen Patronatplatz zu den Bayreuther Bühnenfeſtſpielen gemeldet: er nahm dieß zurück, als er aus der „Gartenlaube“ erfahren hatte, meine Sache ſei Schwindel und Geldprellerei. Endlich zog ihn die Neugier an: er wohnte einer Vorſtellung des „Ring des Nibelungen“ bei und erklärte in Folge deſſen meinem Freunde, zu jeder Aufführung desſelben wieder nach Bayreuth kommen zu wollen. Wahrſcheinlich nahm er an, daß in dieſem einzigen Falle die Gartenlaube ihrem Publikum einmal zu viel zugemuthet habe, nämlich: dem vorgeführten Kunſtwerke gegenüber ohne Eindruck zu bleiben.

Dieß wäre für jetzt Etwas vom Theaterpublikum! Man erſieht, an dieſes iſt eine Berufung möglich: wenn es nicht zu urtheilen verſteht, ſo empfängt es Eindrücke doch unmittelbar, und zwar durch Hören und Sehen, ſowie durch ſeeliſche Empfindungen. Was ihm ein wirkliches Urtheil erſchwert, iſt, daß ſeine Empfindungen nie vollkommen rein ſein können, weil ihm im beſten Falle immer nur das Mittelmäßige geboten wird, und dieß mit dem Anſpruche für das Gute zu gelten. Ich ſagte anfänglich, das Gute böte ſich ihm nicht dar, und ich ſchien mir ſelber zu widerſprechen, als ich, in der Folge, den Fall annahm, daß es ihm wirklich dargeboten wurde, als welchen Fall ich meine Bayreuther Bühnenfeſtſpiele heranzuziehen mir erlaubte.

Hierüber wünſchte ich mich nun verſtändlich zu machen. Ohne einen allgemeinen, für alle Kultur-Epochen gültigen Grundſatz aufſtellen zu wollen, faſſe ich für jetzt unſere heutigen öffentlichen Kunſtzuſtände in das Auge, wenn ich behaupte, daß unmöglich etwas wirklich *gut* ſein kann, wenn es von vornherein für eine Darbietung an das Publikum berechnet und dieſe beabſichtigte Darbietung bei Entwerfung und Ausführung eines Kunſtwerkes dem Autor als maaßgebend vorſchwebt. Daß dagegen Werke, deren Entſtehung und Ausführung dieſer Abſicht durchaus ferne liegen mußten, dennoch dem „Publikum" dargeboten werden, iſt ein dämoniſcher, in der tiefſten Nöthigung zur Konzeption ſolcher Werke aber begründeter Schickſalszug, durch den das Werk von ſeinem Schöpfer der Welt gewiſſermaaßen abgetreten werden muß. Fraget den Autor, ob er ſein Werk als ihm noch angehörig betrachtet, wenn es in die Wege ſich verliert, auf welchen nur das Mittelmäßige angetroffen wird, und zwar das Mittelmäßige, welches ſich für das Gute giebt. Das von dem oben angeführten indiſchen Spruche nicht Berührte iſt aber, daß eben das Gute nur unter der Geſtalt des Mittelmäßigen in unſere Öffentlichkeit tritt, und in dieſer Verunſtaltung dem Urtheile als dem Mittelmäßigen gleich dargeboten wird, weil das Gute in ſeiner reinen Geſtalt, eben ſo wenig als die vollkommene Gerechtigkeit, in unſerer Welt zu der ihm adäquaten Erſcheinung kommen kann.

Wir ſprechen noch vom Publikum unſerer Theater. Ihm werden die Werke unſerer großen Dichter und Tonſetzer vorgeführt: gewiß gehören dieſe dem ſeltenen, ja einzigen Guten an, was wir beſitzen; aber ſchon, daß wir ſie beſitzen und als unſer Eigenthum behandeln, hat ſie, eben für uns, in das Gemeingut des Mittelmäßigen geworfen. An der Seite welch' anderer Produkte werden ſie dem Publikum vorgeführt? Schon dieſes Eine, daß ſie auf derſelben Bühne wie jene, und von denſelben Darſtellern, welche in jenen ſich heimiſch fühlen, uns vorgeführt werden, ſo wie daß wir endlich dieſe entwürdigende Nebeneinanderſtellung und Vermiſchung ruhig dahin nehmen, bezeugt doch deutlich, daß jenes Gute uns nur dann verſtändlich gemacht werden zu können ſcheint, wenn es uns auf der Bodenfläche des Mittelmäßigen dargeboten wird. Das Mittelmäßige aber iſt die breite Grundlage, und für das Mittelmäßige ſind die Kräfte angeleitet und geübt, ſo daß es von unſren Schauſpielern und Sängern richtiger und beſſer wiedergegeben wird, als, wie demnach ſehr natürlich, das Gute.

Dieſes feſtzuſtellen war für unſere Unterſuchung zuerſt nöthig, und über die Richtigkeit dieſer Feſtſtellung wird, ſo denke ich, nicht viel zu ſtreiten ſein: nämlich, daß nur das Mittelmäßige auf unſeren Theatern gut, d. h. ſeinem Charakter entſprechend, das Gute aber ſchlecht, weil im Charakter der Mittelmäßigkeit, uns vorgeführt wird. Wer durch dieſen Schleier hindurchblickt, und das Gute in ſeiner wahren Reinheit erkennt, kann, ſtreng genommen, nicht mehr zu dem heutigen Theaterpublikum gezählt werden; wiewohl, was eben ſehr bezeichnend für den Charakter eines Theaterpublikums iſt, dieſe Ausnahmen gerade nur hier angetroffen werden: während einem bloßen Leſer-Publikum, namentlich einem Zeitungsleſer-Publikum, jener Durchblick auf das wahrhaft Gute ſtets verwehrt bleiben wird. —

Was iſt nun aber der Charakter des Mittelmäßigen?

Gemeinhin verſtehen wir unter dieſem wohl Dasjenige, was uns nicht etwas unbekannt Neues, das Bekannte aber in gefälliger und ſchmeichelnder Form bringt. Es könnte, im guten Sinn, das Produkt des Talentes darunter verſtanden ſein, wenn wir dieſes mit Schopenhauer ſo auffaſſen, daß das Talent in ein Ziel treffe, welches wir zwar Alle ſehen, aber nicht leicht erreichen; wogegen das Genie, der Genius des „Guten“, in ein Ziel treffe, das wir Anderen gar nicht einmal ſehen.

Die eigentliche Virtuoſität gehört daher dem Talente an, und an dem muſikaliſchen Virtuoſen wird die voranſtehende Definition am verſtändlichſten. Wir haben da die Werke unſerer großen Tonſetzer vor uns; ſie richtig und im Geiſte der Meiſter uns vorzutragen vermag aber nur, wer hierfür das Talent hat. Um ſeine Virtuoſität ganz für ſich glänzen zu laſſen, richtet ſich der Muſiker oft eigene Tonſtücke her: dieſe gehören dann in die Gattung des Mittelmäßigen, während ihre Virtuoſität an ſich dieſer Gattung eigentlich ſchon nicht mehr zugeſchrieben werden kann, da wir doch offen bekennen müſſen, daß ein mittelmäßiger Virtuos in gar keiner Gattung mitzählt. — Eine, der bezeichneten ſehr nahe verwandte Virtuoſität, alſo die Wirkſamkeit des eigentlichen Talentes, treffen wir im ſchriftſtelleriſchen Fache mit großer Beſtimmtheit bei den Franzoſen an. Dieſe beſitzen das Werkzeug zu ihrer Ausübung namentlich in einer, wie es ſcheint, eigens dafür ausgebildeten Sprache, in welcher geiſtvoll, witzig, und unter allen Umſtänden zierlich und klar ſich auszudrücken als höchſtes Geſetz gilt. Es iſt unmöglich, daß ein franzöſiſcher Schriftſteller Beachtung findet, wenn ſeine Arbeit nicht vor Allem dieſen Anforderungen ſeiner Sprache genügt. Vielleicht erſchwert gerade auch dieſe vorzügliche Aufmerkſamkeit, welche er auf ſeinen Ausdruck, ſeine Schreibart ganz an und für ſich zu verwenden hat, dem franzöſiſchen Schriftſteller wahre Neuheit ſeiner Gedanken, alſo etwa das Erkennen des Zieles, welches Andere noch nicht ſehen; eben ſchon aus dem Grunde, weil er für dieſen durchaus neuen Gedanken den glücklichen, auf Alle ſofort zutreffend wirkenden Ausdruck nicht finden können würde. Hieraus dürfte es zu erklären ſein, daß die Franzoſen in ihrer Litteratur ſo unübertreffliche Virtuoſen aufzuweiſen haben, während der intenſive Werth ihrer Werke, mit den großen Ausnahmen früherer Epochen, ſich ſelten über das Mittelmäßige erhebt.

Nichts Verkehrteres kann man ſich nun denken, als die Eigenſchaft, welche die Franzoſen auf dem Grunde ihrer Sprache zu geiſtreichen Virtuoſen macht, von deutſchen Schriftſtellern adoptirt zu ſehen. Die deutſche Sprache als Inſtrument der Virtuoſität behandeln zu wollen, durfte nur Solchen einfallen, welchen die deutſche Sprache in Wahrheit fremd iſt und daher zu üblen Zwecken von ihnen gemisbraucht wird. Keiner unſerer großen Dichter und Weiſen kann daher als Sprachvirtuos beurtheilt werden: jeder von ihnen war noch in der Lage Luther's, welcher für ſeine Überſetzung der Bibel ſich in allen deutſchen Mundarten umſehen mußte, um das Wort und die Wendung zu finden, dasjenige Neue deutſch-volksthümlich auszudrücken, als welches ihm der Urtext der heiligen Bücher aufgegangen war. Denn dieß iſt der Unterſchied des deutſchen Geiſtes von dem jedes anderen Kulturvolkes, daß die für ihn Zeugenden und in ihm Wirkenden zu allernächſt etwas noch Unausgeſprochenes erſahen, ehe ſie daran gingen überhaupt zu ſchreiben, welches für ſie nur eine Nöthigung in Folge der vorangegangenen Eingebung war. So hatte jeder unſerer großen Dichter und Weiſen ſich ſeine Sprache erſt zu bilden; eine Nöthigung, welcher ſelbſt die erfinderiſchen Griechen nicht unterworfen geweſen zu ſein ſcheinen, weil ihre Sprache ihnen als ein ſtets nur lebenvoll geſprochenes, und deßhalb jeder Anſchauung und Empfindung willig gehorchendes, nicht aber durch ſchlechte Schriftſtellerei verdorbenes, Element zu Gebote ſtand. Wie beklagte es dagegen Goethe, in einem Gedichte aus Italien, durch ſeine Geburt zur Handhabung der deutſchen Sprache verurtheilt zu ſein, in welcher er ſich Alles erſt erfinden müßte, was z. B. den Italienern und Franzoſen ganz von ſelbſt ſich darböte. Daß wir unter ſolchen Nöthen nur wirklich originale Geiſter unter uns als produktiv haben erſtehen ſehen, möge uns über uns ſelbſt belehren, und jedenfalls zu der Erkenntniß bringen, daß es mit uns Deutſchen eine beſondere Bewandniß habe. Dieſe Erkenntniß wird uns aber auch darüber belehren, daß, wenn Virtuoſität in irgend einem Kunſtzweige die Dokumentation des Talentes iſt, dieſes Talent, wenigſtens im Zweige der Litteratur, den Deutſchen völlig abgehen muß: wer hierin ſich zur Virtuoſität auszubilden bemüht, wird Stümper bleiben; wenn er aber als ſolcher, ähnlich wie etwa der muſikaliſche Virtuos ſich eigene Stücke komponirt, für ſeine vermeintliche Virtuoſität ſich dichteriſche Entwürfe zurecht legt, ſo werden dieſe nicht der Kategorie des Mittelmäßigen, ſondern des einfach Schlechten, d. h. gänzlich Nichtigen, angehören.

Dieſes Schlechte, weil Nichtige, iſt nun aber das Element unſerer ganzen „modernen" — ſogenannten belletriſtiſchen — Litteratur geworden. Die Verfaſſer unſerer zahlreichen Litteratur-Geſchichtsbücher ſcheinen ſich hierauf beſinnen zu wollen, wobei ſie auf allerhand ſonderbare Einfälle gerathen, wie z. B., daß wir jetzt nichts Gutes mehr hervorbrächten, weil Goethe und Schiller uns auf Abwege geführt hätten, von denen uns wieder abzuleiten unſere feuilletoniſtiſche Straßenjugend etwa berufen ſein müſſe. Wer ſo Etwas mit großer Ignoranz, aber gehöriger Schamloſigkeit bis in ſein ſechzigſtes Jahr als biederes Handwerk betreibt, dem beſorgt der Kulturminiſter eine Penſion. Kein Wunder nun, daß dieſen Männern der gedruckten deutſchen Intelligenz das eigentlich Gute, das Werk des Genie's, ungemein verhaßt iſt, ſchon weil es ſie ſo ſehr ſtört; und wie leicht fällt es ihnen, für dieſen Haß ſich Theilnehmer zu verſchaffen: das ganze leſende Publikum, ja — die ganze, durch das Zeitungsleſen heruntergebrachte Nation ſelber, ſteht rüſtig ihnen zur Seite.

Es war uns ja, durch die unglaublichſten Täuſchungen unſerer Regierungen über den Charakter der Deutſchen und die daraus entſprungenen, halsſtarrig feſtgehaltenen Irrungen und ausgeübten Misgriffe ſo ungemein leicht gemacht worden, liberal zu ſein. Was eigentlich unter dem Liberalismus zu verſtehen war, konnten wir ruhig den Predigern und Geſchäftsbeſorgern deſſelben zur Erwägung und Ausführung überlaſſen. Wir wollten demnach — vor allen Dingen — Preßfreiheit, und wer einmal von der Cenſur eingeſteckt wurde, war ein Märtyrer und jedenfalls ein wahrhaftiger Mann, welchem überallhin mit dem Urtheile zu folgen war. Brachte dieſer die Einnahmen ſeines Journals endlich auf eine Rente von einer halben Million Thaler für ſich, ſo bewunderte man den Märtyrer außerdem noch als ſehr verſtändigen Geſchäftsmann. Dieß geht aber nun ſo fort, trotzdem die Feinde des Liberalismus, nachdem uns von jenſeits Preßfreiheit und allgemeines Stimmrecht aus reinem Vergnügen an der Sache dekretirt worden, gar nicht mehr recht zu bekämpfen ſind. Aber im rüſtigen Kampfe, d. h. in der Bekämpfung von irgend etwas als gefährlich Ausgegebenem, liegt die Macht des Journaliſten, und der Anreiz, den er auf ſein Publikum ausübt. Da heißt es denn: die Macht haben wir, 400,000 Abonnenten ſtehen hinter uns und ſehen uns von dort aus zu: was bekämpfen wir jetzt? Da kommt alsbald das ganze Litteraten- und Rezenſententhum zur Hilfe: Alle ſind liberal und haſſen das Ungemeine, vor Allem das ſeinen eigenen Weg Gehende und um ſie nicht ſich Kümmernde. Je ſeltener dieſe Beute anzutreffen iſt, deſto einmüthiger ſtürzt ſich Alles darauf, wenn ſie ſich einmal darbietet. Und das Publikum, immer von hinten, ſieht zu, hat dabei jedenfalls den Genuß der Schadenfreude, und außerdem die Genugthuung der Überzeugung, immer für die Volksrechte einzuſtehen, da ja z. B. auch in Kunſtangelegenheiten, von denen es gar nichts verſteht, immer die zu völliger Berühmtheit erhobenen Haupt-Rezenſenten der größten, bewährteſten und allerliberalſten Zeitungen es ſind, welche ſein Gewiſſen darüber beruhigen, daß ſeine Verhöhnung des von Jenen Geſchmähten am rechten Platze ſei. Was dagegen die einzige würdige Aufgabe für den Gebrauch ſolch einer, mit erſtaunlichem Erfolge aufgebrachten Journal-Macht wäre, das kommt den Gewalthabern derſelben nie bei: nämlich, einen unbekannten oder verkannten großen Mann an das Licht zu ziehen und ſeine Sache zur allgemeinen Anerkennung zu bringen. Außer dem richtigen Muthe fehlt ihnen aber vor allen Dingen der nöthige Geiſt und Verſtand hierfür, und es gilt dieß für jedes Gebiet. Als dieſe liberalen Vorkämpfer für die Preßfreiheit ſich abärgerten, ließen ſie den Nationalökonomen Friedrich Liſt mit ſeinen großen, für die Wohlfahrt des deutſchen Volkes ſo höchſt erſprießlichen Plänen ruhig unbeachtet zu Grunde gehen, um es weislich der Nachwelt zu überlaſſen, dieſem Manne, der zur Durchführung ſeiner Pläne allerdings nicht der Preßfreiheit, ſondern der Preßtüchtigkeit bedurfte, ein Monument, d. h. ſich ſelbſt eine Schmach-Säule, zu ſetzen. Wo blieb der große Schopenhauer, dieſer wahrhaft einzig freie deutſche Mann ſeiner Zeit, wenn ihn nicht ein engliſcher Reviewer uns entdeckt hätte? Noch jetzt weiß das deutſche Volk nichts anderes von ihm, als was gelegentlich irgend ein Eiſenbahn-Reiſender von einem anderen hört, nämlich: Schopenhauer's Lehre ſei, man ſolle ſich todtſchießen. — Das ſind ſolche Züge der Bildung, wie ſie an heiteren Sommerabenden in der gemüthlichen Gartenlaube zu gewinnen iſt.

Nun hat dieß Alles aber doch auch noch eine andere Seite. Wir geriethen bei unſerer Unterſuchung zuletzt ausſchließlich auf die Leiter des Publikums, und ließen das Publikum ſelbſt darüber aus dem Auge. Jene ſind für den von ihnen angerichteten Schaden nicht durchweg ſo verantwortlich, als es dem ſtrengen Beurtheiler ihres Treibens erſcheinen mag: ſie leiſten am Ende das, wozu ſie befähigt ſind, ſowohl in moraliſcher wie in intellektueller Hinſicht. Ihrer ſind Viele; es giebt der Litteraten wie Sand am Meere, und leben will Jeder. Sie könnten etwas Nützlicheres und Erfreulicheres treiben; das iſt wahr. Aber es iſt ſo leicht und daher ſo verlockend geworden, litterariſch und journaliſtiſch zu faulenzen, zumal da es ſo viel einbringt. Wer verhilft ihnen nun zu dieſer, ſo wenig Erlernung koſtenden und doch ſo ſchnell lohnenden Ausübung aggreſſiver litterariſcher Faulenzerei?

Offenbar iſt dieß das Publikum ſelbſt, welchem ſie wiederum den Hang zur Trägheit, die ſeichte Luſt, ſich an Strohfeuer zu wärmen, ſowie die eigentliche Neigung des Deutſchen zur Schadenfreude, das Gefallen am Geſchmeicheltwerden zur angenehmſten Gewohnheit gemacht haben. Dieſem Publikum beizukommen möchte ich mich nicht getrauen: wer einmal, ſei es im Eiſenbahnwagen, im Caféhaus oder in der Gartenlaube lieber lieſt, als ſelbſt hört, ſieht und erfährt, dem iſt durch alles Schreiben und Drucken von unſerer Seite nichts anzuhaben. Da werden zehn Auflagen einer Schandſchrift über Denjenigen verſchlungen, deſſen eigene Schrift man gar nicht erſt zur Hand nimmt. Das hat nun einmal ſeine tiefen, bis in das Metaphyſiſche reichenden Gründe.

Welches andere Publikum ich dagegen meine, und welche günſtigen Erfolge von ihm für ein beſſeres Gedeihen namentlich unſerer verwahrloſten öffentlichen Kunſt- und Kultur-Zuſtände zu erwarten ſein dürften, deutete ich ſchon an, und ich behalte mir nun vor, meine Anſichten hierüber in einem folgenden zweiten Artikel deutlicher darzulegen, — oder, in der modernen Virtuoſenſprache ausgedrückt: klarzuſtellen.

II.

Wenn ich dieſem Artikel das „eritis sicut deus scientes bonum et malum“ voranſetze, und dieſem das „vox populi vox dei“ nachfolgen laſſe, ſo habe ich etwa den Weg, den ich mit der beabſichtigten Unterſuchung einzuhalten gedenke, nicht unrichtig bezeichnet, wobei nur noch das „mundus vult decipi“ in unangenehme Mitbetrachtung zu ziehen ſein dürfte. —

Was iſt gut, und was iſt ſchlecht? Und wer entſcheidet hierüber? — Die Kritik? So könnten wir die Ausübung einer wahrhaftigen Befähigung zum Urtheilen nennen; nur kann die beſte Kritik nichts anderes ſein, als die nachträgliche Zuſammenſtellung der Eigenſchaften eines Werkes mit der Wirkung, welche es auf diejenigen hervorgebracht, denen es dargeboten worden iſt. Somit möchte die beſte Kritik, wie etwa die des Ariſtoteles, mehr als eine, wenn auch naturgemäß unfruchtbare, Anleitung bei fernerem Produziren zu wirken beabſichtigen, ſobald ſie nicht bloß als Spiel des Verſtandes zur Herausfindung und Erklärung der Vernunft des auf ganz anderem Wege bereits ausgeſprochenen Urtheiles ſich kund gäbe.

Sehen wir, nach dieſer ihr zugetheilten Bedeutung, hier ebenſo von der Kritik ab, wie von dem Leſerpublikum, für welches ſie beſtimmt iſt, nothwendig bereits abgeſehen werden mußte, ſo bleibt uns für den Hauptzweck dieſer Unterſuchung nur diejenige lebendige Verſammlung, welcher das Kunſtwerk unmittelbar vorgeführt wird, zur Betrachtung übrig.

Bekennen wir zuvörderſt, daß es ſchwer fällt, einem heutigen Theaterpublikum ſofort die bedeutenden Eigenſchaften zuzuſprechen, welche wir, nothgedrungen, jener „vox populi“ zuerkennen wollten oder mußten. Wenn in ihm alle üblen Eigenſchaften jeder Menge überhaupt ſich geltend machen; wenn hier Trägheit neben Zügelloſigkeit, Rohheit neben Geziertheit, namentlich aber Unempfänglichkeit und Abgeſchloſſenheit gegen Eindrücke tieferer Art, vollauf anzutreffen ſind: ſo müſſen wir doch auch beſtätigen, daß wiederum hier, wie bei jeder Menge überhaupt, diejenigen Elemente hingebungsvoller Empfänglichkeit anzutreffen ſind, ohne deren Mitwirkung nichts Gutes je in die Welt hätte treten können. Wo wäre die Wirkung der Evangelien geblieben, wenn nicht eben die Menge, der „populus“ jene Elemente in ſich ſchloß?

Das Üble iſt eben nur, daß namentlich das heutige deutſche Publikum aus ſo gar verſchiedenartigen Elementen ſich zuſammenſetzt. Sobald ein neues Werk Aufſehen erregt, treibt die Neugierde Alles in das Theater, welches auch für das Gewöhnliche als der Verſammlungsort der Zerſtreuungsbedürftigen überhaupt angeſehen wird. Wer im Theater, die meiſtens ſchlechten Aufführungen unbeachtet laſſend, ſich hingegen ein ſehr unterhaltendes und lehrreiches Schauſpiel verſchaffen will, der wende der Bühne den Rücken zu und betrachte ſich das Publikum, — was andererſeits durch die Konſtruktion unſerer Theaterſäle ſo ſehr erleichtert wird, daß an vielen Plätzen, ſobald man ſich den Hals nicht beſtändig verdrehen will, geradeswegs die Nöthigung zu ſolcher Richtung in Anſchlag gebracht zu ſein ſcheint. Bei dieſer Betrachtung werden wir alsbald finden, daß ein großer Theil der Zuſchauer rein aus Irrthum und in falſcher Annahme heute in das Theater gerathen iſt. Der Trieb, der Alle in das Theater geführt hat, mag immerhin nur als Unterhaltungsſucht erkannt werden, und dieß im Betreff eines Jeden der Gekommenen: allein, die ungemeine Verſchiedenheit der Empfänglichkeit, ſowie ihrer Grade, wird dem ein Theaterpublikum beobachtenden Phyſiognomiker hier deutlicher erkennbar, als irgendwo ſonſt, ſelbſt als in der Kirche, weil hier die Heuchelei zudeckt, was dort ſich ohne jede Scheu offenbaren darf. Hierbei ſind aber die verſchiedenen Geſellſchafts- und Bildungsſtufen, denen die Zuſchauer angehören, keineswegs für die Verſchiedenheit der Empfänglichkeit der Individuen maaßgebend: auf den erſten, wie auf den letzten Plätzen trifft ſich das gleiche Phänomen der Empfänglichkeit und der Unempfänglichkeit dicht neben einander an. In einer der vorzüglichen früheren Aufführungen des „Triſtan“ in München beobachtete ich, während des letzten Aktes, eine lebenvolle Dame mittleren Alters in vollſter Verzweiflung der Gelangweiltheit ſich gebärdend, während ihrem Gatten, einem graubärtigen höheren Offiziere, die Thränen der tiefſten Ergriffenheit über die Wangen floſſen. So beklagte ſich ein von mir hochgeſchätzter würdiger alter Herr von freundlichſter Lebensgeſinnung bei einer Aufführung der „Walküre“ in Bayreuth, während des zweiten Aktes über die von ihm als unerträglich empfundene Länge der Scene zwiſchen Wotan und Brünnhilde; ſeine neben ihm ſitzende Frau, eine ehrwürdige, häuslich ſorgſame Matrone, erklärte ihm hiergegen, daß ſie nur bedauern würde, die tiefe Ergriffenheit von ihr genommen zu ſehen, in welcher ſie die Klage dieſes Heidengottes über ſein Schickſal gefeſſelt hielte. — Offenbar zeigt es ſich an ſolchen Beiſpielen, daß die natürliche Empfänglichkeit für unmittelbare Eindrücke von theatraliſchen Vorſtellungen und den ihnen zu Grunde liegenden dichteriſchen Abſichten eben ſo ungemein verſchieden iſt, wie die Temperamente überhaupt, ganz abgeſehen von den verſchiedenen Graden der Bildung, es ſind. Die Eine hätte ein bunt abwechſelndes Ballet, den Anderen ein geiſtvoll ſpannendes Intriguenſpiel gefeſſelt, wogegen ihre Nachbarn wiederum gleichgiltig geblieben ſein könnten. — Wie ſoll hier geholfen und der heterogenen Menge das Allbefriedigende vorgeführt werden? Der Theaterdirektor des Prologes zum Fauſt ſcheint die Mittel hierzu anrathen zu wollen.

Die Franzoſen aber haben dieß, mindeſtens für ihr Pariſer Publikum, bereits beſſer verſtanden. Sie kultiviren für jedes Genre ein beſonderes Theater; dieſes wird von Denen beſucht, welchen dieſes Genre zuſagt; und ſo kommt es, daß die Franzoſen, vom intenſiven Werthe ihrer Produktionen abgeſehen, immer Vorzügliches zu Tage bringen, nämlich immer homogene theatraliſche Leiſtungen vor einem homogenen Publikum.

Wie ſteht es hiermit bei uns?

Wo in den größeren unſerer Hauptſtädte, namentlich in Folge der Freigebung der Theater an die Spekulation, neben den von den Höfen unterhaltenen Theatern ſogenannte Genre- und Volks-Theater ſich eingefunden haben, dürfte dem Pariſer Vorbilde auch in Deutſchland etwas näher getreten worden ſein. Verſagen wir es uns an dieſer Stelle die Leiſtungen dieſer Theater abzuſchätzen, und dürfen wir den Werth derſelben ſchon aus dem Grunde wenig hoch anſchlagen, weil ſie faſt gar keine Originalprodukte, ſondern meiſtens nur „lokaliſirte“ ausländiſche Waare bieten, ſo möchten wir immerhin gern annehmen, daß, der Verſchiedenartigkeit des Genres dieſer Theater entſprechend, im größeren Publikum ſich auch die Scheidung derjenigen Elemente vollziehen dürfte, welche in ihrer unmittelbaren Miſchung die zuvor bezeichnete verwirrende, uns beunruhigende Phyſiognomie deſſelben uns zur Wahrnehmung brachten. Es ſcheint dagegen, daß die Operntheater, ſchon ihres Alles anziehenden ſceniſchen wie muſikaliſchen Prunkes wegen, immer der Gefahr ausgeſetzt bleiben werden, ihre Leiſtungen einem in ſich tief geſpaltenen, durchaus ungleich empfänglichen Publikum vorführen zu müſſen. Wir erſehen, daß in Berührung mit einem ſo höchſt ungleichartigen Publikum jeder Berichterſtatter über das hier angetroffene Gefallen oder Misfallen ſeine beſondere Anſicht geltend machen kann: das abſolut richtige Urtheil in dieſem Betreff möchte hier ſchwerer als ſonſt wo zu ermitteln ſein.

Daß an den hieraus entſtehenden Verwirrungen der Charakter der Leiſtungen dieſer Operntheater zumeiſt ſelbſt die Schuld trägt, iſt unläugbar. Hier fehlt es eben an jeder Ausbildung eines Styles, in Folge deren wenigſtens der reine Kunſtgeſchmack des Publikums zu einiger Sicherheit gelangen könnte, um vermöge eines verfeinerten Sinnes für Form den pſychologiſchen Zufall der Eindrücke in ſo weit beherrſchen zu können, daß die Empfänglichkeit dafür nicht einzig dem Temperamente überlaſſen bliebe. Ihre guten Theater haben es hingegen den Franzoſen erleichtert, ihren Sinn für Form auf das Vortheilhafteſte auszubilden. Wer die höchſt ſpontanen Kundgebungen des Pariſer Publikums bei einer zart ausgeführten Nüance des Schauſpielers oder Muſikers, ſowie überhaupt bei der Manifeſtation eines ſchicklichen Formenſinnes erfahren hat, wird, von Deutſchland kommend, hiervon wahrhaft überraſcht worden ſein. Man hatte den Pariſern geſagt, ich verurtheile und vermiede die Melodie: als ich ihnen vor längerer Zeit in einem Konzerte den Tannhäuſer-Marſch vorſpielen ließ, unterbrach das Auditorium nach den ſechszehn Takten des erſten Cantabile's mit vollſtem Beifallsſturme das Tonſtück. Etwas dieſem Sinne Ähnliches traf ich noch bei dem Wiener Publikum an: hier war es erſichtlich, daß Alles mit zarter Aufmerkſamkeit der Entwickelung eines mannigfaltig gegliederten melodiſchen Gedankens folgte, um, gleichſam bei dem Punktum der Phraſe angekommen, auf das Lebhafteſte ſeine Freude hieran zu bezeigen. Nirgends habe ich dieß ſonſt in Deutſchland angetroffen; wogegen ich meiſtens nur den ſummariſchen Ausbrüchen enthuſiaſtiſcher Bezeigungen es zu entnehmen hatte, daß ich im großen Ganzen auf Empfänglichkeit im Allgemeinen getroffen war.

Des einen Mittels, uns des Urtheiles des Publikums zu verſichern, nämlich der Berechnung ſeines Formenſinnes, ja überhaupt ſeines Kunſtgeſchmackes, hat ſich Derjenige zu entſchlagen, welcher ſeine Produkte dem heutigen deutſchen Theaterpublikum darbietet. Es iſt wahrhaft niederſchlagend, ſelbſt an unſeren Gebildetſten wahrnehmen zu müſſen, daß ſie eine gute von einer ſchlechten Aufführung, oder das in einzelnen Zügen hier erreichte, dort aber gröblich verfehlte Gelingen, nicht eigentlich zu unterſcheiden wiſſen. Wenn es z. B. mir bloß auf den Anſchein ankäme, dürfte ich mich dieſer traurigen Erfahrung faſt freuen; denn, genöthigt die Stücke des „Ring des Nibelungen" den Theatern zur Weiteraufführung zu überlaſſen, muß mir die ſonderbare Tröſtung ankommen, daß Alles, was ich für die Bayreuther Feſtaufführungen meines Werkes aufbot, um es nach allen Seiten ſo richtig und giltig wie möglich zur Darſtellung zu bringen, dort gar nicht vermißt werden wird, und, im Gegentheile, grobe Übertreibungen zart angedeuteter ſceniſcher Vorgänge (z. B. des ſogenannten Feuerzaubers) für viel gelungener, als nach meiner Anleitung ausgeführt, gelten werden.

Wer ſich an das deutſche Publikum zu wenden hat, darf daher nichts in Berechnung ziehen, als ſeine, wenn auch mannigfaltig gebrochene, Empfänglichkeit für mehr ſeeliſche als künſtleriſche Eindrücke; und, ſo verdorben das Urtheil im Allgemeinen durch die graſſirende Journaliſtik auch ſein mag, iſt dieſes Publikum doch einzig nur als ein naiv empfängliches in Betracht zu nehmen, welchem, in ſeinem wahren ſeeliſchen Elemente erfaßt, jenes angeleſene Vorurtheil alsbald vollſtändig benommen werden kann.

Wie ſoll nun aber Der verfahren, der an dieſe naive Empfänglichkeit zu appelliren ſich beſtimmt fühlt, da ſeine Erfahrung ihm andererſeits zeigt, wie gerade dieſe Empfänglichkeit von der Überzahl der Theaterſtückmacher ebenfalls in Berechnung gezogen und zur Ausbeutung für das Schlechte benützt wird? Bei dieſen herrſcht die Maxime: „mundus vult decipi" vor, welche mein großer Freund

Franz Liszt einſt gut gelaunt als „mundus vult Schundus“ wiedergab. Wer dieſe Maxime dagegen verwirft, und das Publikum zu betrügen demnach weder ein Intereſſe noch Luſt empfindet, der dürfte daher wohl für ſo lange, als ihm die Muße dazu vergönnt iſt ſich ganz ſelbſt anzugehören, das Publikum einmal ganz aus den Augen laſſen; je weniger er an dieſes denkt, wird ihm, dem ganz ſeinem Werke Zugewendeten, dann ein ideales Publikum, wie aus ſeinem eigenen Innern, entgegentreten: ſollte dieſes auch nicht viel von Kunſt und Kunſtform verſtehen, ſo wird deſto mehr ihm ſelbſt die Kunſt und ihre Form geläufig werden, und zwar die rechte, wahre, die gar nichts von ſich merken läßt, und deren Anwendung er nur bedarf, um klar und deutlich ſein innerlich erſchautes mannigfaltiges Gebilde dem müheloſen Empfängniſſe der außer ihm athmenden Seele anzuvertrauen.

So entſteht, wie ich dieß früher ſagte, einzig Das, was man das Gute in der Kunſt nennen kann. Es iſt ganz gleich dem moraliſch Guten, da auch dieß keiner Abſicht, keinem Anliegen entſpringen kann. Hiergegen möchte nun das Schlechte eben darin beſtehen, daß die Abſicht, durchaus nur zu gefallen, ſowohl das Gebilde als deſſen Ausführung hervorruft und beſtimmt. Da wir bei unſerem Publikum nicht einen ausgebildeten Sinn für künſtleriſche Form, ſondern faſt einzig eine ſehr verſchiedenartige Empfänglichkeit, wie ſie ſchon durch das Verlangen nach Unterhaltung erweckt wird, in Berechnung ziehen durften, ſo müſſen wir das Werk, welches eben nur dieſe Unterhaltungsſucht auszubeuten beabſichtigt, als an ſich gewiß jedes Werthes baar erkennen, und in ſo fern der Kategorie des moraliſch Schlechten ſehr nahe angehörig bezeichnen, als es auf Nutzziehung aus den bedenklichſten Eigenſchaften der Menge ausgeht. Hier gilt eben die Lebensregel: „die Welt will betrogen ſein, alſo betrügen wir“.

Dennoch möchte ich die Rohheit, welche in der Anwendung dieſer Maxime ſich kundgiebt, noch nicht das abſolut Schlechte nennen;

hier kann die Naivetät des Weltkindes, welches in der allgemeinen Täuſchung über die wahre Bedeutung des Lebens, halb aufgeweckt, halb ſtumpfſinnig, durch dieſes Leben ſich dahin behilft, noch immer zu einem Ausdrucke gelangen, welcher das ſchlummernde Talent uns zur Wahrnehmung bringt. Wenn das, was wir unter einer würdigen Popularität begreifen möchten, bei dem ſo bedenklich unklaren Verhältniſſe der Kunſt zu unſerer modernen Öffentlichkeit faſt kaum mit Sicherheit beſtimmt werden kann, haben wir Denjenigen, welche in dem zuletzt berührten Sinne die Unterhaltung des Publikums ſich angelegen ſein laſſen, eigentlich eine moderne Popularität einzig zuzuſprechen. Ich glaube, daß die allermeiſten unſerer populär gewordenen Schauſpielſchreiber und Opernkomponiſten mit vollem Bewußtſein auf nichts Anderes ausgegangen ſind, als die Welt zu täuſchen, um ihr zu ſchmeicheln: daß dieß mit Talent, ja mit Zügen von Genialität geſchehen konnte, ſollte uns immer wieder nur zu genauerer Beſinnung über den Charakter des Publikums veranlaſſen, durch deſſen ernſtliches Erkanntwerden wir gewiß zu einem weit ſchonenderen Urtheil über die ihm zu dienen Befliſſenen angeleitet würden, als andererſeits der intenſive Werth ihrer Arbeiten es uns geſtattet. An einem eminenten Beiſpiele glaube ich bereits einmal auf das hier vorliegende Problem deutlich hingewieſen zu haben, als ich die Mittheilung meiner Erinnerungen an Roſſini (im achten Bande meiner geſammelten Schriften) mit dem Urtheile beſchloß, daß der geringe intenſive Werth ſeiner Werke nicht ſeiner Begabung, ſondern lediglich ſeinem Publikum, ſowie dem Charakter ſeiner Zeitumgebung (man denke an den Wiener Kongreß!) in Rechnung zu bringen ſei. An einer Abſchätzung des Werthes gerade Roſſini's wird es uns jetzt auch recht deutlich aufgehen, was eigentlich das Schlechte in der Kunſt iſt. Unmöglich kann Roſſini unter die ſchlechten, ganz gewiß auch nicht unter die mittelmäßigen Komponiſten gezählt werden; da wir ihn jedenfalls aber auch nicht unſeren deutſchen Kunſtheroen, unſerem Mozart oder

Beethoven zugeſellen können, ſo bleibt hier ein faſt kaum zu beſtimmendes Werth-Phänomen übrig, vielleicht dasſelbe, was in unſerem indiſchen Weisheitsſpruche ſo geiſtvoll negativ bezeichnet wird, wenn er nicht das Schlechte, ſondern das Mittelmäßige ſchlecht nennt. Es bleibt nämlich übrig, mit der Täuſchung des Publikums zugleich auf die Täuſchung des wahren Kunſturtheiles auszugehen, ungefähr wie leichte und fehlerhafte Waare für ſchwere und ſolide anbringen zu wollen, um die allerwiderwärtigſte Erſcheinung zu Tage zu fördern. In dieſer Erſcheinung, welche ich in verſchiedenen früheren Abhandlungen hinlänglich zu charakteriſiren verſucht habe, ſpiegelt ſich aber unſere ganze heutige öffentliche Kunſtwelt mit einem um ſo vertrauensſeligeren Behagen, als unſer ganzer offizieller Richterſtaat, Univerſitäten, Hochſchulen und Miniſterien an der Spitze, ihr unausgeſetzt die Preiſe höchſter Solidität zuerkennt.

Dieſes Publikum näher zu beleuchten, welches jenem einzig Schlechten ein akademiſches Gefallen zugewendet hält, behalte ich mir heute für einen ſpäteren Artikel vor, wogegen ich für jetzt wünſchte, das mir geſtellte Thema durch einen Verſuch der Aufdeckung der „vox populi“ eben im Gegenſatze zu jenem akademiſch ſich gebärdenden Publikum, in einem tröſtlichen Sinne einem vorläufigen Abſchluſſe noch entgegen zu führen.

Ich bezeichnete die Werkſtätte des wahrhaft Guten in der Kunſt; ſie lag fern vom eigentlichen Publikum ab. Hier mußte die Kunſt des Schaffens ein Geheimniß bleiben, ein Geheimniß vielleicht für den Schöpfer ſelber. Das Werk ſelbſt erſchreckt die ſcheinbaren Kunſtgenoſſen: iſt alles in ihm durchaus verdreht und neu, oder längſt ſchon dageweſen und alt? Hierüber wird geſtritten. Es ſcheint, als handele es ſich um eine Misgeburt. Endlich tritt es vor das Publikum, ja — vor unſer Theaterpublikum: dieſes findet zunächſt ſein Gewohntes nicht wieder: hier dünkt etwas zu lang, dort möchte etwas Verweilen zu wünſchen ſein. Unruhe, Beklemmung, Aufregung. Das Werk wird wiederholt: immer wieder zieht es an;

das Ungewohnte wird gewohnt, wie Altverſtändliches. Die Entſcheidung fällt: das Gottesurtheil iſt ausgeſprochen, und der Rezenſent — ſchimpft fort. Ich glaube, man kann heutigen Tages auf dem Kunſtgebiete keine deutlichere „vox dei“ vernehmen.

Dieſen unendlich wichtigen, einzig erlöſenden Prozeß dem Walten des Zufalles zu entziehen, und ungeſtört ihn vor ſich gehen zu laſſen, gab dem Verfaſſer dieſer Zeilen den Plan zu den Bühnenfeſtſpielen in Bayreuth ein. Bei dem erſten Verſuche zu ſeiner Aufführung war ſeinen Freunden leider die vor Allem beabſichtigte Ungeſtörtheit verſagt. Wiederum drängte ſich das Allerfremdartigſte zuſammen, und wir erlebten im Großen und Ganzen doch nur eben wieder eine „Opernaufführung“. So muß denn nochmals an die problematiſche „vox populi“ appellirt werden. Der „Nibelungenring“ wird in Stadt- und Hoftheatern gegen baar ausgewechſelt, und wiederum iſt eine neue Erfahrung auf räthſelhaftem Gebiete zu machen. —

Um ſchließlich noch der, in der Überſchrift genannten, „Popularität“ zu erwähnen, auf welche ich ſpäter noch etwas ausführlicher zurückzukommen gedenke, ſo deute ich das intereſſante Problem, welches hierbei zu beſprechen ſein wird, vorläufig mit abermaliger Bezugnahme auf das ſoeben berührte Schickſal meines Bühnenfeſtſpieles an. Viele mir Gewogene ſind der Meinung, es ſei providentiell, daß jenes mein Werk jetzt gezwungener Maaßen ſich über die Welt zerſtreue; denn dadurch ſei ihm diejenige Popularität geſichert, welche ihm bei ſeinen vereinſamten Aufführungen in unſerem Bayreuther Bühnenfeſtſpielhauſe nothwendig vorenthalten ſein würde. Dieſer Anſicht dünken mich nun noch große Irrthümer zu Grunde zu liegen. Was durch unſere Theater gegenwärtig zu einem Eigenthum ihrer Abonnenten und Extrabeſucher geworden iſt, kann mir durch dieſen Aneignungsakt noch nicht als volksthümlich, will ſagen: dem Volke eigenthümlich gelten. Erſt die höchſte Reinheit im Verkehr eines Kunſtwerkes mit ſeinem Publikum kann die nöthige Grundlage zu ſeiner edlen Popularität bilden. Wenn ich die vox populi hochſtelle, ſo kann ich doch nicht das heut zu Tage „populär“ Gewordene als Produkt des „deus“ jener „vox“ anerkennen. Was ſagen mir die ſechzig Auflagen des „Trompeter von Säckingen“? Was die 400,000 Abonnenten der „Gartenlaube“? —

Hierüber denn ein anderes Mal.

III.

Wir betrachteten uns das Publikum der Zeitungsleſer und das der Theatergänger, um auf den Populus und die von ihm ausgehende Popularität für jetzt erſt nur einen trüb ausſpähenden Blick zu werfen. Noch mehr ſollten wir befürchten dieſen Ausblick uns zu trüben, wenn wir zuvor noch das akademiſche Publikum in unſere Betrachtung ziehen. „Wann ſpricht das Volk, halt' ich das Maul“, laſſe ich einmal einen meiner Meiſterſinger ſagen; und wohl iſt anzunehmen, daß eine ähnlich ſich ausdrückende ſtolze Maxime der Grundſatz alles Katheberthums ſei, möge nun das Katheder in der Schulſtube oder im Collegiumſaale ſtehen. Doch hat die Phyſiognomie des akademiſchen Weſens bereits den Vortheil für ſich, ſelbſt populär zu ſein: man ſchlage die vortrefflichen „fliegenden Blätter“ auf, und ſogleich wird ſelbſt der auf der Eiſenbahn reiſende Bauer den „Profeſſor“ erkennen, wie ihn die geiſtvollen Zeichnungen der Münchener Künſtler uns zu harmloſer Unterhaltung öfters dort vorführen; zu dieſem Typus komme nun noch der gewiß nicht minder populäre Student, mit der Kinderkappe auf einem Theile des Kopfes, in Kanonenſtiefeln, den überſchwellenden Bierbauch vor ſich hertreibend, und wir haben den Lehrer und den Schüler der

„Wiſſenſchaft“ vor uns, welche ſtolz auf uns Künſtler, Dichter und Muſiker, als die Spätgeburten einer verrotteten Weltanſchauungs-Methode, herabblicken.

Sind die Pfleger dieſer Wiſſenſchaft zwar in ihrer Erſcheinung vor den Augen des Volks populär, ſo entgeht ihnen leider doch jeder Einfluß auf das Volk ſelbſt, wogegen ſie ſich ausſchließlich an die Miniſter der deutſchen Staaten halten. Dieſe ſind zwar meiſtens nur Juriſten, und haben auf den Univerſitäten etwa das gelernt, was ein Engländer, der ſeine Staatscarrière als Rechtsanwalt beginnt, im Geſchäfte eines Advokaten ſich aneignet; aber, je weniger ſie von der eigentlichen „Wiſſenſchaft“ verſtehen, deſto eifriger ſind ſie auf die Dotirung und Vermehrung der Univerſitätskräfte des Landes bedacht, weil man uns nun einmal im Auslande beſtändig nachſagt, daß, wenn auch ſonſt nicht viel an uns ſein ſollte, wenigſtens unſere Univerſitäten ſehr viel taugten. Namentlich auch unſere Fürſten, denen übrigens eine vortreffliche Soldatenzucht vom Auslande bereitwillig nachgerühmt wird, hören gern von ihren Univerſitäten ſprechen, und ſie überbieten ſich gegenſeitig in der „Hebung“ derſelben; wie es denn kürzlich einen König von Sachſen in der Fürſorge für ſeine Univerſität zu Leipzig nicht eher ruhen ließ, als bis die Anzahl der dort Studirenden die der Berliner Univerſität überholt hatte. Wie ſtolz dürfen ſich unter ſolchen allerhöchſten Eiferbezeigungen für ſie die Pfleger der deutſchen „Wiſſenſchaft“ nicht fühlen!

Daß dieſer Eifer von oben einzig der Befriedigung einer immerhin würdigen Eitelkeit gelte, iſt allerdings nicht durchweg anzunehmen. Die ſehr große Fürſorge für die Disziplin derjenigen Lehrfächer, welche zur Abrichtung von Staatsdienern verwendbar ſind, bezeugt, daß die Regierungen bei der Pflege der Gymnaſien und Univerſitäten auch einen praktiſchen Zweck im Auge haben. Wir erfuhren durch eine Druckſchrift des Göttinger Profeſſors P. de Lagarde vor einiger Zeit hierüber wiederum ſehr Belehrendes, wodurch wir in den Stand geſetzt wurden, die eigentlichen Abſichten der Staatsminiſterien, ſowie die beſonderen Anſichten derſelben über das nützlich zu Verwendende aus den Gebieten der einzelnen Wiſſenſchaften, gut zu erkennen. Auf das große Anliegen der Regierungen, beſonders ausdauernder Arbeitskräfte ſich zu verſichern, hat man durch die uns bekannt werdenden ſtrengen Anordnungen im Betreff der täglichen Unterrichtsſtunden, namentlich in den Gymnaſien, zu ſchließen. Frägt ein um die Geſundheit ſeines Sohnes bekümmerter Vater z. B. einen Gymnaſial-Direktor, ob der, den ganzen Tag einnehmende Lehrſtundenplan nicht wenigſtens einige Nachmittagsſtunden, etwa ſchon für die nebenbei immer noch zu Hauſe auszuarbeitenden Aufgaben, frei laſſen dürfte, ſo erfährt er, daß der Herr Miniſter von allen Vorſtellungen hierüber nichts wiſſen wolle; der Staat gebrauche tüchtige Arbeiter, und von früh an müſſe das junge Blut auf der Schulbank ſich das Sitzfleiſch gehörig abhärten, um dereinſt auf dem Bureauſtuhle den ganzen Tag über behaglich ſich fühlen zu können. Die Brillen ſcheinen für dieſes Unterrichtsſyſtem beſonders erfunden zu ſein, und warum die Leute in früheren Zeiten offenbar hellere Köpfe hatten, kam gewiß daher, daß ſie mit ihren Augen auch heller ſahen und der Brillen nicht bedurften. — Hiergegen ſcheinen nun die Univerſitätsjahre, mit eigenthümlichem ſtaatspädagogiſchem Inſtinkte, für das Auscaſen der Jugendkraft freigegeben zu ſein. Namentlich der zukünftige Staatsdiener ſieht hier, bei übrigens vollkommen freigelaſſener Verwendung ſeiner Zeit, nur dem Schreckgeſpenſte des ſchließlichen Staatsexamens entgegen, welchem er endlich aber in allerletzter Zeit durch tüchtiges Auswendiglernen der Staatsgerechtigkeits-Rezepte beizukommen weiß. Die ſchönen Zwiſchenjahre benützt er zu ſeiner Ausbildung als „Student“. Da wird der „Comment“ geübt; die „Menſur“, die „Corpsfarbe“ verſchönern ſeine rhetoriſchen Bilder bis in ſeine dereinſtige Parlaments-, ja Kanzler-Wirkſamkeit hinein; der „Bier-Salamander“ übernimmt das Amt des Kummers und der Sorge, welche einſt Falſtaff „aufblähten und vor der Zeit dick machten“. Dann kommt die „Büffelei“, das Examen, endlich die Anſtellung, und — der „Philiſter“ iſt fertig, dem der gehörige Serviliſmus und das nöthige Sitzefleiſch mit der Zeit bis auf die glorreichſten Höhen der Staatslenkerſchaft verhelfen, wo dann wieder von Neuem nach unten hin angeordnet und die Schule tüchtig überwacht wird, damit es keinem einmal beſſer ergehe, als dem Herrn Miniſter ſelbſt es ergangen iſt. — Dieſes ſind die Leute, welche in Staatsbedienſtungen, Abgeordnetenkammern und Reichsparlamenten z. B. auch über öffentliche Kunſtanſtalten und Entwürfe zur Veredelung derſelben ihre Gutachten abzugeben haben würden, wenn ſie aus Unvorſichtigkeit zur Förderung durch den Staat empfohlen werden ſollten. Als Theaterpublikum lieben ſie den Genre des „Einen Jux will er ſich machen“. —

Hiermit wäre nun etwa der Nützlichkeits-Kreislauf unſeres akademiſchen Staatslebens angedeutet. Daneben beſteht aber ein anderer, deſſen Nutzen für einen ganz idealen angeſehen ſein will, und von deſſen korrekter Ausfüllung der Akademiker uns das Heil der ganzen Welt verſpricht: hier herrſcht die reine Wiſſenſchaft und ihr ewiger Fortſchritt. Beide ſind der „philoſophiſchen Fakultät“ übergeben, in welcher Philologie und Naturwiſſenſchaften mit inbegriffen ſind. Den „Fortſchritt“, für welchen die Regierungen ſehr viel ausgeben, beſorgen wohl die Sektionen der Naturwiſſenſchaft ſo ziemlich allein, und hier ſteht, wenn wir nicht irren, die Chemie an der Spitze. Dieſe greift durch ihre populär nützlichen Abzweigungen allerdings in das praktiſche Leben ein, wie man dieſes namentlich an der fortſchreitend wiſſenſchaftlicheren Lebens-Verfälſchung bemerkt; dennoch iſt ſie, vermöge ihrer dem öffentlichen Nutzen nicht unmittelbar zugewendeten Arbeiten und deren Ergebniſſe, der eigentlich anreizende Beglücker und Wohlthäter der übrigen philoſophiſchen Branchen geworden, während die Zoo- oder Biologie zu Zeiten unangenehm ſtörend namentlich auf die mit der Staats-Theologie ſich berührenden Zweige der Philoſophie einwirkt, was allerdings wiederum den Erfolg hat, die eintretenden Schwankungen auf ſolchen Gebieten als Leben und Bewegung des Fortſchrittes erſcheinen zu laſſen. Hiergegen wirken die ſtets ſich mehrenden Entdeckungen der Phyſik, und vor Allem eben der Chemie, als wahre Entzückungen auf die ſpezifiſche Philoſophie, an welchen ſelbſt die Philologie ihren ganz einträglichen Antheil zu nehmen ermöglicht. Hier, in dieſer letzteren, iſt nämlich gar nichts recht Neues mehr hervorzuholen, es müſſe denn den archäologiſchen Schatzgräbern einmal gelingen, bisher unbeachtete Lapidar-Inſchriften, namentlich aus dem lateiniſchen Alterthume, aufzuzeigen, wodurch einem waghalſigen Philologen es dann ermöglicht wird, z. B. gewiſſe bisher übliche Schreibarten oder Buchſtaben umzuändern, was dann als ungeahnter Fortſchritt dem großen Gelehrten zu erſtaunlichem Ruhme verhilft. Philologen wie Philoſophen erhalten aber, namentlich wo ſie ſich auf dem Felde der Äſthetik begegnen, durch die Phyſik im Allgemeinen, noch ganz beſondere Ermunterungen, ja Verpflichtungen, zu einem, noch gar nicht zu begrenzenden Fortſchreiten auf dem Gebiete der Kritik alles Menſchlichen und Unmenſchlichen. Es ſcheint nämlich, daß ſie den Experimenten jener Wiſſenſchaft die tiefe Berechtigung zu einer ganz beſonderen Skepſis entnehmen, welche es ihnen ermöglicht, ſich von den bisher üblichen Anſichten abwendend, dann in einer gewiſſen Verwirrung wieder zu ihnen zurückkehrend, in einem ſteten Umſichherumdrehen ſich zu erhalten, welches ihnen dann ihren gebührenden Antheil am ewigen Fortſchritte im Allgemeinen zu verſichern ſcheint. Je unbeachteter die hier bezeichneten Saturnalien der Wiſſenſchaft vor ſich gehen, deſto kühner und unbarmherziger werden dabei die edelſten Opfer abgeſchlachtet und auf dem Altar der Skepſis dargebracht. Jeder deutſche Profeſſor muß einmal ein Buch geſchrieben haben, welches ihn zum berühmten Manne macht: nun iſt ein naturgemäß Neues aufzufinden nicht Jedem beſchieden; ſomit hilft man ſich, um das nöthige Aufſehen zu machen, gern damit, die Anſichten eines Vorgängers als grundfalſch darzuſtellen, was dann um ſo mehr Wirkung hervorbringt, je bedeutender und größtentheils unverſtandener der jetzt Verhöhnte war. In geringeren Fällen kann ſo etwas unterhaltend werden, z. B. wenn der eine Äſthetiker Typenbildungen verbietet, der andere ſie aber den Dichtern wieder erlaubt. Die wichtigeren Vorgänge ſind nun aber die, wo überhaupt jede Größe, namentlich das ſo ſehr beſchwerliche „Genie“, als verderblich, ja der ganze Begriff: Genie als grundirrthümlich über Bord geworfen werden.

Dieſes iſt das Ergebniß der neueſten Methode der Wiſſenſchaft, welche ſich im Allgemeinen die „hiſtoriſche Schule“ nennt. Stützte ſich bisher der wirkliche Geſchichtsſchreiber mit immer größerer Vorſicht nur auf beglaubigte Dokumente, wie ſie bei emſigſter Nachforſchung aus den verſchiedenartigſten Archiven aufgefunden werden mußten, und vermeinte er nur auf Grund dieſer ein geſchichtliches Faktum feſtſtellen zu dürfen, ſo war hiergegen nicht viel zu ſagen, obgleich mancher erhabene Zug, den bisher die Überlieferung unſerer Begeiſterung vorgeführt hatte, oft zum wahrhaften Bedauern des Geſchichtsforſchers ſelbſt, in den hiſtoriſchen Papierkorb geworfen werden mußte; was die Geſchichtsdarſtellung einer ſo merklichen Trockenheit verfallen ließ, daß man ſich wiederum zur Auffriſchung derſelben durch allerhand pikante Frivolitäten veranlaßt ſah, welche, wie z. B. die neueſten Darſtellungen des Tiberius, oder des Nero, bereits gar zu ſtark in das Geiſtreiche umſchlugen. Der Beurtheiler aller menſchlichen und göttlichen Dinge, wie er am kühnſten endlich aus der, auf die philoſophiſche Darſtellung der Welt angewendeten, hiſtoriſchen Schule hervorgeht, bedient ſich dagegen der archivariſchen Künſte nur unter Leitung der Chemie, oder der Phyſik im Allgemeinen. Hier wird zunächſt jede Annahme einer Nöthigung zu einer metaphyſiſchen Erklärungsweiſe für die, der rein phyſikaliſchen Erkenntniß etwa unverſtändlich bleibenden, Erſcheinungen des geſammten Weltdaſeins durchaus, und zwar mit recht derbem Hohne, verworfen. Soviel ich von den Vorſtellungen der Gelehrten dieſer Schule mir zum Verſtändniß bringen konnte, ſcheint es mir, daß der ſo redliche, vorſichtige und faſt nur hypothetiſch zu Werke gehende Darwin, durch die Ergebniſſe ſeiner Forſchungen auf dem Gebiete der Biologie, die entſcheidendſte Veranlaſſung zur immer kühneren Ausbildung jener hiſtoriſchen Schule gegeben hat. Mich dünkt auch, daß dieſe Wendung namentlich durch große Misverſtändniſſe, beſonders aber durch viele Oberflächlichkeit des Urtheiles bei der allzuhaſtigen Anwendung der dort gewonnenen Einſichten auf das philoſophiſche Gebiet vor ſich gegangen ſei. Dieſe Mängel ſcheinen mir ſich im Hauptpunkte darin zu zeigen, daß der Begriff des Spontanen, der Spontaneität überhaupt, mit einem ſonderbar überſtürzenden Eifer, und mindeſtens etwas zu früh, aus dem neuen Welterkennungs-Syſtem hinausgeworfen worden iſt. Es ſtellt ſich hier nämlich heraus, daß, da keine Veränderung ohne hinreichenden Grund vor ſich gegangen iſt, auch die überraſchendſten Erſcheinungen, wie z. B. in bedeutendſter Form das Werk des „Genie's“, aus lauter Gründen, wenn auch bisweilen ſehr vielen und noch nicht ganz erklärten, reſultiren, welchen beizukommen uns außerordentlich leicht ſein werde, wenn die Chemie ſich einmal auf die Logik geworfen haben wird. Einſtweilen werden aber da, wo die Schlußreihe der logiſchen Deduktionen für die Erklärung des Werkes des Genie's noch nicht als ganz zutreffend aufgefunden werden kann, gemeinere Naturkräfte, die meiſtens als Temperamentfehler erkannt werden, wie Heftigkeit des Willens, einſeitige Energie und Obſtination, zur Hilfe genommen, um die Angelegenheit doch möglichſt immer wieder auf das Gebiet der Phyſik zu verweiſen.

Da mit dem Fortſchritte der Naturwiſſenſchaften ſomit alle Geheimniſſe des Daſeins nothwendig der Erkenntniß endlich als in Wahrheit bloß eingebildete Geheimniſſe offengelegt werden müſſen, kommt es fortan überhaupt nur noch auf Erkennen an, wobei, wie es ſcheint, das intuitive Erkennen gänzlich ausgeſchloſſen bleibt, weil dieſes ſchon zu metaphyſiſchen Allotrien veranlaſſen, nämlich zum Erkennen von Verhältniſſen führen könnte, welche der abſtrakt wiſſenſchaftlichen Erkenntniß ſo lange mit Recht vorbehalten bleiben ſollen, bis die Logik, unter Anleitung zur Evidenz durch die Chemie, damit in das Reine gekommen iſt.

Mir iſt, als hätten wir hiermit die Erfolge der neueren, ſogenannten „hiſtoriſchen“ Methode der Wiſſenſchaft, wenn auch nur oberflächlich (wie dieß den außerhalb der Aufklärungs-Myſterien Stehenden nicht anders möglich iſt), berührt, welchen nach das rein erkennende Subjekt, auf dem Katheder ſitzend, allein als Exiſtenzberechtigt übrig bleibt. Eine würdige Erſcheinung am Schluſſe der Welt-Tragödie! Wie es dieſem einzelnen Erkennenden ſchließlich dann zu Muthe ſein dürfte, iſt nicht leicht vorzuſtellen, und wünſchen wir ihm gern, daß er dann, am Ende ſeiner Laufbahn, nicht die Ausrüfe des Fauſt am Beginne der Goethe'ſchen Tragödie wiederhole! Jedenfalls, ſo befürchten wir, können nicht Viele jenen Erkennens-Genuß mit ihm theilen, und für das große Behagen des Einzelnen, ſollte ſich dieß auch bewähren, dürfte doch, ſo dünkt uns, der ſonſt nur auf gemeinſamen Nutzen bedachte Staat zu viel Geld ausgeben. Mit dieſem Nutzen für das Allgemeine dürfte es aber ernſtlich ſchlecht beſtellt ſein, ſchon weil es uns ſchwer fällt, jenen allerreinſt Erkennenden als einen Menſchen unter Menſchen anzuſehen. Sein Leben bringt er vor und hinter dem Katheder zu; ein weiterer Spielraum, als dieſer Wechſel des Sitzplatzes zuläßt, ſteht ihm für die Kenntniß des Lebens nicht zu Gebote. Die Anſchauung alles deſſen, was er denkt, iſt ihm meiſtens von früher Jugend her verſagt, und ſeine Berührung mit der ſogenannten Wirklichkeit des Daſeins iſt ein Tappen ohne Fühlen. Gewiß würde ihn, gäbe es nicht Univerſitäten und Profeſſuren, für deren Pflege unſer ſo gelehrtenſtolzer Staat ſich freigebig beſorgt zeigt, Niemand recht beachten. Er mag mit ſeinen Standesgenoſſen, ſowie den ſonſtigen

„Bildungsphiliſtern“, als ein Publikum erſcheinen, welchem ſelbſt hie und da vielleſende Fürſten-Söhne und -Töchter zu akademiſchen Ergehungen ſich beimiſchen; der Kunſt, welche dem Goliath des Erkennens immer mehr nur noch als ein Rudiment aus einer früheren Erkennensſtufe der Menſchheit, ungefähr wie der vom thieriſchen wirklichen Schweiſe uns verbliebene Schwanzknochen, erſcheint, ihr ſchenkt er zwar nur noch Beachtung, wenn ſie ihm archäologiſche Ausblicke zur Begründung hiſtoriſcher Schulſätze darbietet: ſo ſchätzt er z. B. die Mendelsſohniſche Antigone, dann auch Bilder, über welche er leſen kann um ſie nicht ſehen zu müſſen: Einfluß auf die Kunſt übt er aber nur in ſo weit, als er dabei ſein muß, wenn Akademien, Hochſchulen u. dgl. geſtiftet werden, wo er dann das Seinige redlich dazu beiträgt, keine Produktivität aufkommen zu laſſen, weil hiermit leicht Rückfälle in den Inſpirations-Schwindel überwundener Kulturperioden veranlaßt werden könnten. Am Allerwenigſten fällt es ihm ein, dem Volke ſich zuzuwenden, welches hierwieder um Gelehrte gar nicht ſich bekümmert; weßwegen es allerdings auch ſchwer zu ſagen iſt, auf welchem Wege das Volk ſchließlich einmal zu einigem Erkennen gelangen ſoll. Und doch wäre es eine nicht unwürdige Aufgabe, dieſe letztere Frage ernſtlich in Erwägung zu ziehen. Das Volk lernt nämlich auf einem, dem des hiſtoriſch-wiſſenſchaftlich Erkennenden gänzlich entgegengeſetzten Wege, d. h. im Sinne dieſes lernt es gar nichts. Erkennt es nun nicht, ſo kennt es aber doch: es kennt ſeine großen Männer, und es liebt das Genie, das Jene haſſen; endlich aber, was ihnen gar ein Gräuel iſt, verehrt es das Göttliche. Um auf das Volk zu wirken bliebe daher von den akademiſchen Fakultäten nur die der Theologen übrig. Beachten wir, ob uns eine Hoffnung dafür erwachſen könnte, aus dem ſo koſtſpieligen Aufwande des Staates für höhere geiſtige Bildungsanſtalten irgend einen wohlthätigen Einfluß auf das Volk hervorgehen zu ſehen. —

Noch beſteht das Chriſtenthum; ſeine älteſten kirchlichen Inſtitutionen beſtehen ſelbſt mit einer Feſtigkeit, die manchen um die Staats-Kultur Bemühten ſogar desperat und feig macht. Ob ein inniges, wahrhaft beglückendes Verhältniß zu den chriſtlichen Satzungen bei der Mehrheit der heutigen Chriſten beſtehen mag, iſt gewiß nicht leicht zu ergründen. Der Gebildete zweifelt, der gemeine Mann verzweifelt. Die Wiſſenſchaft macht den Gott-Schöpfer immer unmöglicher; der von Jeſus uns geoffenbarte Gott iſt uns aber von Beginn der Kirche an durch die Theologen aus einer erhabenſten Erſichtlichkeit zu einem immer unverſtändlicheren Probleme gemacht worden. Daß der Gott unſeres Heilandes uns aus dem Stammgotte Israel's erklärt werden ſollte, iſt eine der ſchrecklichſten Verwirrungen der Weltgeſchichte; ſie hat ſich zu allen Zeiten gerächt, und rächt ſich heute durch den immer unumwundener ſich ausſprechenden Atheismus der gröbſten wie der feinſten Geiſter. Wir müſſen es erleben, daß der Chriſtengott in leere Kirchen verwieſen wird, während dem Jehova immer ſtolzere Tempel mitten unter uns erbaut werden. Und faſt ſcheint es ſeine Richtigkeit damit zu haben, daß der Jehova den ſo ungeheuer misverſtändlich aus ihm hergeleiteten Gott des Erlöſers ſchließlich ganz verdrängen könnte. Wird Jeſus für des Jehova Sohn ausgegeben, ſo kann jeder jüdiſche Rabbiner, wie dieß denn auch zu jeder Zeit vor ſich gegangen iſt, alle chriſtliche Theologie ſiegreich widerlegen. In welcher trübſeligen, ja ganz unwürdigen Lage wird nun unſere geſammte Theologie erhalten, da ſie unſeren Kirchenlehrern und Volkspredigern faſt nichts anderes beizubringen hat, als die Anleitung zu einer unaufrichtigen Erklärung des wahren Inhaltes unſerer ſo über Alles theuren Evangelien! Zu was anderem iſt der Prediger auf der Kanzel angehalten, als zu Kompromiſſen zwiſchen den tiefſten Widerſprüchen, deren Subtilitäten uns nothwendig im Glauben ſelbſt irre machen, ſo daß wir endlich fragen müſſen, wer denn noch Jeſus kenne? — Vielleicht die hiſtoriſche Kritik? Sie ſteht mitten unter dem Judenthum und verwundert ſich, daß heute des Sonntags früh noch die

Glocken für einen vor zweitauſend Jahren gekreuzigten Juden läuten, ganz wie dieß jeder Jude auch thut. Wie oft und genau ſind nun ſchon die Evangelien kritiſch unterſucht, ihre Entſtehung und Zuſammenſetzung unverkennbar richtig herausgeſtellt worden, ſo daß gerade aus der hieraus erſichtlich gewordenen Unächtheit und Unzugehörigkeit des Widerſpruch Erregenden die erhabene Geſtalt des Erlöſers und ſein Werk endlich auch, ſo vermeinen wir, der Kritik unverkennbar deutlich ſich erſchloſſen haben müßte. Aber nur den Gott, den uns Jeſus offenbarte, den Gott, welchen alle Götter, Helden und Weiſen der Welt nicht kannten, und der nun den armen Galiläiſchen Hirten und Fiſchern mitten unter Phariſäern, Schriftgelehrten und Opferprieſtern mit ſolcher ſeelendurchdringenden Gewalt und Einfachheit ſich kund gab, daß, wer ihn erkannt hatte, die Welt mit allen ihren Gütern für nichtig anſah, — dieſen Gott, der nie wieder offenbart werden kann, weil er dieß eine Mal, zum erſten Male, uns offenbart worden iſt, — dieſen Gott ſieht der Kritiker ſtets von Neuem mit Mistrauen an, weil er ihn immer wieder für den Judenweltmacher Jehova halten zu müſſen glaubt!

Es muß uns tröſten, daß es endlich doch noch zweierlei kritiſche Geiſter, und zweierlei Methoden der Erkenntniß-Wiſſenſchaft giebt. Der große Kritiker Voltaire, dieſer Abgott aller freien Geiſter, erkannte das „Mädchen von Orleans" nach den ihm zur Zeit vorliegenden hiſtoriſchen Dokumenten, und glaubte ſich durch dieſe zu der in ſeinem berühmt gewordenen Schmutzgedichte ausgeführten Anſicht über die „Pucelle" berechtigt. Noch Schiller lagen keine anderen Dokumente vor: ſei es nun aber eine andere, wahrſcheinlich fehlerhafte Kritik, oder ſei es die von unſeren freien Geiſtern verachtete Inſpiration des Dichters, was ihm es eingab, „der Menſchheit edles Bild" in jener Jungfrau von Orleans zu erkennen, — er ſchenkte dem Volke durch ſeine dichteriſche Heiligſprechung der Heldin nicht nur ein unendlich rührendes und ſtets geliebtes Werk, ſondern arbeitete damit auch der ihm nachhinkenden hiſtoriſchen Kritik vor, welcher endlich ein glücklicher Fund die richtigen Dokumente zur Beurtheilung einer wundervollen Erſcheinung zuführte. Dieſe Jeanne d'Arc war Jungfrau und konnte es nie anders ſein, weil aller Naturtrieb in ihr, durch eine wunderbare Umkehr ſeiner ſelbſt, zum Heldentriebe für die Errettung ihres Vaterlandes geworden war. Sehet nun den Chriſtusknaben auf den Armen der Sixtiniſchen Madonna. Was dort unſerem Schiller für die Erkennung der wunderbar begabten Vaterlandsbefreierin eingegeben, war hier Rafael für den theologiſch entſtellten und unkenntlich gewordenen Erlöſer der Welt aufgegangen. Sehet dort das Kind auf euch herab, weit über euch hinweg in die Welt und über alle erkennbare Welt hinaus, den Sonnenblick des nun unerläßlich gewordenen Erlöſungs-Entſchluſſes ausſtrahlen, und fragt euch, ob dieß „bedeutet" oder „iſt"? —

Sollte es der Theologie ſo ganz unmöglich ſein, den großen Schritt zu thun, welcher der Wiſſenſchaft ihre unbeſtreitbare Wahrheit durch Auslieferung des Jehova, der chriſtlichen Welt aber ihren rein offenbarten Gott in Jeſus dem Einzigen zugeſtatte?

Eine ſchwere Frage, und gewiß eine noch ſchwerere Zumuthung. Drohender dürften ſich aber wohl beide geſtalten, wenn die jetzt noch auf dem Gebiete einer edlen Wiſſenſchaft lösbaren Aufgaben von dem Volke ſelbſt ſich einſt geſtellt und in ſeiner Weiſe gelöſt werden ſollten. Wie ich dieſes ſchon berührte, dürfte der zweifelnde und der verzweifelnde Theil der Menſchheit endlich in dem ſo trivialen Bekenntniſſe des Atheismus zuſammen treffen. Bereits erleben wir es. Nichts anderes dünkt uns bisher in dieſem Bekenntniſſe noch ausgedrückt, als große Unbefriedigung. Wohin dieſe führen kann, gälte zu erwägen. Der Politiker arbeitet mit einem Kapitale, an welchem ein großer Theil des Volkes keinen Antheil hat. Wir erleben es, wie dieſer Antheil endlich verlangt wird. Nie iſt die Welt, ſeit dem Aufhören der Sklaverei, auffälliger in den Gegenſatz von Beſitz und Nichtbeſitz gerathen. Vielleicht war es unvorſichtig, den Nichtbeſitzenden Antheilnahme an einer Geſetzgebung einzuräumen, welche nur für die Beſitzenden gelten ſollte. Die Verwirrungen hieraus ſind ſchon jetzt nicht ausgeblieben; ihnen zu begegnen, dürfte weiſen Staatsmännern dadurch gelingen, daß den Nichtbeſitzenden wenigſtens ein Intereſſe am Beſtehen des Beſitzes überhaupt zugeführt werde. Vieles zeigt, daß an der hierfür nöthigen Weisheit zu zweifeln iſt, wogegen Unterdrückung leichter und ſchneller wirkſam erſcheint. Unſtreitig iſt die Macht des Erhaltungstriebes ſtärker, als man gewöhnlich glaubt: das römiſche Reich erhielt ſich ein halbes Jahrtauſend in ſeiner Auflöſung. Die zweitauſendjährige Periode, in welcher wir bisher große geſchichtliche Kulturen von der Barbarei bis wiederum zur Barbarei ſich entwickeln ſahen, dürfte für uns etwa um die Mitte des nächſten Jahrtauſendes gleicher Weiſe ſich abgeſchloſſen haben. Kann man ſich vorſtellen, in welchem Zuſtande von Barbarei wir angekommen ſein werden, wenn unſer Weltverkehr noch etwa ſechshundert Jahre in der Richtung des Unterganges des römiſchen Weltreiches ſich bewegt haben wird? Ich glaube, daß die von den erſten Chriſten noch für ihre Lebenszeit erwartete, dann als myſtiſches Dogma feſtgehaltene Wiederkehr des Heilandes, vielleicht ſelbſt unter den in der Apokalypſe geſchilderten nicht ganz unähnlichen Vorgängen, für jene vorauszuſehende Zeit einen Sinn haben dürfte. Denn das Eine müſſen wir bei einem denkbaren dereinſtigen gänzlichen Verfalle unſerer Kultur in Barbarei annehmen, daß es dann auch mit unſerer hiſtoriſchen Wiſſenſchaft, Kritik und Erkenntniß-Chemie zu Ende iſt; wogegen dann etwa auch zu hoffen wäre, daß die Theologie ſchließlich mit dem Evangelium in das Reine gekommen, und die freie Erkenntniß der Offenbarung ohne jehoviſtiſche Subtilitäten uns erſchloſſen wäre, für welchen Erfolg der Heiland ſeine Wiederkehr uns eben verhießen hätte.

Dieſes würde dann eine wirkliche Populariſirung der tiefſten Wiſſenſchaft begründen. In dieſer oder jener Weiſe der Heilung unausbleiblicher Schäden in der Entwickelung des menſchlichen Geſchlechtes vorzuarbeiten, ungefähr wie Schiller mit ſeiner Konzeption der Jungfrau von Orleans der Beſtätigung durch geſchichtliche Dokumente vorarbeitete, dürfte eine wahre, an das — für jetzt ideale — Volk, im edelſten Sinne desſelben, ſich richtende Kunſt ſehr wohl berufen erſcheinen. Wiederum einer ſolchen, im erhabenſten Sinne populären, Kunſt jetzt und zu jeder Zeit in der Weiſe vorzuarbeiten, daß die Bindeglieder der älteſten und edelſten Kunſt nie vollſtändig zerreißen, dürften ſchon dieſe Bemühungen nicht nutzlos erſcheinen laſſen. Jedenfalls dürfte auch nur ſolchen Werken der Kunſt eine adelnde Popularität zugeſprochen werden, und nur dieſe Popularität kann es ſein, welche durch ihr geahntes Einwirken die Schöpfungen der Gegenwart über die Gemeinheit des für jetzt ſo geltenden populären Gefallens erhebt.

Das Publikum in Zeit und Raum.

Mit dieſer Überſchrift möge eine allgemeine Betrachtung derjenigen Verhältniſſe und Beziehungen eingeleitet werden, in welche wir das künſtleriſch und dichteriſch produzirende Individuum zu der jeweilig als Vertreter der menſchlichen Gattung ihm zugewieſenen, für heute Publikum zu nennenden, geſellſchaftlichen Gemeinde geſtellt ſehen. Unter dieſen Verhältniſſen können wir zunächſt zwei ganz verſchiedene feſtſtellen: entweder, Publikum und Künſtler paſſen zuſammen, oder ſie paſſen gar nicht zu einander. Im letzteren Falle wird die hiſtoriſch-wiſſenſchaftliche Schule immer dem Künſtler die Schuld geben und ihn für ein überhaupt unpaſſendes Weſen erklären, weil ſie ſich nachzuweiſen getraut, daß jedes hervorragende Individuum ſtets nur das Produkt ſeiner zeitlichen und räumlichen Umgebung, überhaupt ſeiner Zeit, ſomit der geſchichtlichen Periode der Entwickelung des menſchlichen Gattungsgeiſtes, in welche es geworfen, ſein könne. Die Richtigkeit einer ſolchen Behauptung ſcheint unläugbar; nur bleibt dabei wieder zu erklären, warum jenes Individuum, je bedeutender es war, in deſto größerem Widerſpruche mit ſeiner Zeit ſich befand. Dieß dürfte dann wiederum ſo geradhin nicht leicht abgehen. Um das allererhabenſte Beiſpiel hiergegen anzuführen, dürften wir füglich auf Jeſus Chriſtus hinweiſen, gegen deſſen Erſcheinung ſich die Gattungs-Mitwelt doch gewiß nicht ſo benahm, als hätte ſie ihn in ihrem Schooße genährt und nun als ihr recht paſſendes Produkt anerkennen zu dürfen ſich gefreut. Offenbar bereiten Zeit und Raum große Verlegenheiten. Wenn es zwar ganz undenklich erſcheinen muß, für Chriſtus' Auftreten eine paſſendere Zeit und Örtlichkeit als gerade Galiläa und die Jahre ſeiner Wirkſamkeit nachzuweiſen, und wir ſogleich erkennen müſſen, daß etwa eine deutſche Univerſität der Jetztzeit unſerem Erlöſer auch keine beſondere Erleichterung geboten haben dürfte; ſo könnte man dagegen Schopenhauer's Ausruf über Giordano Bruno's Schickſal anführen, welches durch ſtupide Mönche der geſegneten Renaiſſance-Zeit im ſchönen Italien einen Mann auf dem Scheiterhaufen ſterben ließ, der zur ſelben Zeit am Ganges als Weiſer und Heiliger geehrt worden wäre.

Ohne hier ausführlicher auf die, zu jeder Zeit und an jedem Orte für uns deutlich erkennbaren Bedrängniſſe und Leiden großer Geiſter, wie ſie dieſen aus ihren Beziehungen zu ihrer Umgebung erwuchſen, einzugehen, ſomit der Erforſchung der tieferen Gründe hiervon ausweichend, wollen wir für dieſes Mal nur die eine Erkenntniß als unerläßlich feſtſtellen, daß jenes Verhältniß von tragiſcher Natur iſt und der menſchlichen Gattung als ſolches aufzugehen hat, wenn ſie ſich über ſich ſelbſt klar werden will. Im ächten religiöſen Glauben dürfte ihr dieß bereits gelungen ſein, weßwegen auch die jeweilig in Lebensfunktion begriffene Allgemeinheit dieſen Glauben gern loszuwerden ſucht.

Uns ſoll es dagegen zuvörderſt angehen, die Tragik jenes Verhältniſſes aus der Unterworfenheit jeder individuellen Erſcheinung unter die Bedingungen von Zeit und Raum uns deutlich zu machen, wobei es zu einem Anſchein von ſo ſtarker Realität dieſer beiden Faktoren kommen dürfte, daß die Kritik der reinen Vernunft, welche Zeit und Raum nur in unſer Gehirn verſetzt, faſt in das Schwanken gerathen könnte. In Wirklichkeit ſind es dieſe beiden Tyrannen, welche das Erſcheinen großer Geiſter zu völligen Anomalien, ja Sinnwidrigkeiten machen, worüber dann die in Zeit und Raum ſich ausſtreckende Allgemeinheit, wie zum Vergnügen jener Tyrannen, mit einem gewiſſen Rechte ſich luſtig machen darf.

Wenn wir in der Betrachtung des Verlaufes der Geſchichte nichts anderem nachgehen als den in ihm vorwaltenden Geſetzen der Schwere, denen gemäß Druck und Gegendruck Geſtaltungen, wie ähnlich ſie uns die Oberfläche der Erde darbietet, hervorbringen, ſo müſſen wir uns bei dem faſt plötzlichen Auftauchen überragender geiſtiger Größen oft fragen, nach welchen Geſetzen wohl dieſe gebildet ſein möchten. Wir können dann nicht anders als ein, von jenen ganz verſchiedenartiges Geſetz annehmen, welches, vor dem geſchichtlichen Ausblicke verborgen, in geheimnißvollen Succeſſionen ein Geiſtesleben ordnet, deſſen Wirkſamkeit die Verneinung der Welt und ihrer Geſchichte anleitet und vorbereitet. Hierbei bemerken wir nun, daß gerade diejenigen Punkte, in welchen dieſe Geiſter mit ihrer Zeit und Umgebung ſich berühren, die Ausgänge von Irrthümern und Befangenheiten für ihre eigenen Kundgebungen werden, ſo daß eben die Einwirkungen der Zeit ſie in einem tragiſchen Sinne verwirren und das Schickſal der großen geiſtigen Individuen dahin entſcheiden, daß ihr Wirken, dort wo es ihrer Zeit verſtändlich zu ſein ſcheint, für das höhere Geiſtesleben ſich als nichtig erweiſt, und erſt eine ſpätere, andererſeits durch die, jener Mitwelt unverſtändlich gebliebene Anleitung zu richtiger Erkenntniß gelangte, Nachwelt den wahren Sinn ihrer Offenbarungen erfaßt. Somit wäre alſo gerade das Zeitgemäße an den Werken eines großen Geiſtes das Bedenkliche.

Beiſpiele werden uns dieß deutlich machen. Platon's Zeit- und Weltumgebung war eine eminent politiſche; ganz von dieſer abliegend konzipirte er ſeine Ideenlehre, welche in den ſpäteſten Jahrhunderten erſt ihre richtige Würdigung und wiſſenſchaftliche Ausbildung erhielt: auf den Geiſt ſeiner Zeit und Welt angewendet geſtaltete ſich ihm dieſe Lehre dagegen zu einem Syſteme für den Staat von ſo wunderlicher Ungeheuerlichkeit, daß hiervon zwar das größeſte Aufſehen, zugleich aber auch die größeſte Verwirrung über den eigentlichen Gehalt ſeiner Ideenlehre ausging. Offenbar wäre Platon am Ganges gerade in dieſen Irrthum über die Natur des Staates nicht verfallen; in Sicilien erging es ihm dafür ſogar übel. Was demnach ſeine Zeit und Umgebung für die Kundgebung dieſes ſeltenen Geiſtes förderte, geſchah nicht eben zu ſeinem Vortheile, ſo daß ſeine wahre Lehre, die Ideenlehre, als ein Produkt ſeiner Zeit und Mitwelt zu betrachten gewiß keinen Sinn hat.

Ein weiteres Beiſpiel iſt Dante. In ſo weit ſein großes Gedicht ein Produkt ſeiner Zeit war, erſcheint es uns faſt widerwärtig; gerade aber nur dadurch, daß es die Vorſtellungen ſeiner Zeit von der Realität des mittelalterlichen Glaubensſpukes zur Darſtellung brachte, erregte es ſchon das Aufſehen der Mitwelt. Sind wir nun von den Vorſtellungen dieſer Welt befreit, ſo fühlen wir, von der unvergleichlichen dichteriſchen Kraft ihrer Darſtellung angezogen, uns genöthigt mit faſt ſchmerzlicher Anſtrengung gerade jene zu überwinden, um den erhabenen Geiſt des Dichters als eines Weltenrichters von idealſter Reinheit frei auf uns wirken zu laſſen, — eine Wirkung, von welcher es ſehr unſicher iſt, daß gerade ſie ſelbſt die Nachwelt ſtets richtig beſtimmt hat, weßhalb uns Dante als ein, durch die Einwirkungen ſeiner Zeit auf ihn, in rieſigſter Erſcheinung zu ſchauerlicher Einſamkeit Verdammter bedünken kann.

Um noch eines Beiſpieles zu gedenken, erwähnen wir den großen Calderon, den wir gewiß durchaus unrichtig beurtheilen würden, wenn wir ihn für ein Produkt der zu ſeiner Zeit im Katholizismus herrſchenden Lehre der Jeſuiten anſehen wollten; denn es iſt offenbar, daß, wenn des Meiſters tiefe Welterkenntniß die jeſuitiſche Weltanſchauung weit hinter ſich läßt, dieſe ſeine Dichtungen für deren zeitgemäße Geſtaltung doch ſo ſtark beeinflußt, daß wir erſt den Eindruck hiervon zu überwinden haben, um den erhabenen Tiefſinn ſeiner Ideen rein zu erfaſſen. Ein eben ſo reiner Ausdruck dieſer Ideen war dem Dichter bei der Vorführung ſeiner Dramen für ein Publikum unmöglich, welches zu dem tiefen Sinn derſelben nur durch die jeſuitiſchen Lehrſätze, in welchen es erzogen wurde, hingeführt werden zu können ſchien.

Wollen wir nun geſtehen, daß die großen griechiſchen Tragiker von der Zeit und dem Raum ihrer Umgebung ſo glücklich umſchloſſen waren, daß dieſe eher produktiv als behindernd ihre Werke beeinflußten, ſo bekennen wir zugleich, hier einer ausnahmlichen Erſcheinung gegenüber zu ſtehen, welche manchem neueren Kritiker auch bereits als Fabel aufgehen will. Für unſer Auge iſt dieſe harmoniſche Erſcheinung eben ſo in das Gebiet alles durch Raum und Zeit zur Unzulänglichkeit Verurtheilten gerückt, wie jedes andere Produkt des ſchaffenden Menſchengeiſtes. So gut, wie wir für Platon, Dante und Calderon die Bedingungen von Zeit und Raum ihrer Umgebung zur Erklärung herbeiziehen mußten, haben wir dieß für die reine Veranſchaulichung der attiſchen Tragödie nöthig, welche ſchon zur Zeit ihrer Blüthe in Syrakus ganz anders wirkte als in Athen. Und hiermit berühren wir nun den eigentlichen Hauptpunkt unſerer Unterſuchung. Wir erſehen nämlich, daß dieſelbe Zeitumgebung, welche den großen Geiſt in ſeiner Kundgebung nachtheilig beeinflußte, andererſeits einzig die Bedingungen für die anſchauliche Erſcheinung des Geiſtesproduktes enthielt, ſo daß, ſeiner Zeit und Umgebung entrückt, dieſes Produkt des wichtigſten Theiles ſeiner lebenvollen Wirkungsfähigkeit beraubt iſt. Dieß beweiſen uns die Verſuche zur Wiederbelebung gerade der attiſchen Tragödie auf unſeren Theatern am Deutlichſten. Haben wir hierbei Zeit, Raum und die in ihnen ſich darſtellende Sitte, namentlich Staat und Religion, als ein uns ganz fremd Gewordenes erſt uns erklären zu laſſen, und dieß oft von Gelehrten, die eigentlich gar nichts von der Sache verſtehen, ſo können wir immerhin jedoch zu der Anſicht gelangen, daß dort in Zeit und Raum einmal Etwas zur Erſcheinung kam, dem wir vergebens in einer anderen Zeit und einer anderen Örtlichkeit nachſpüren. Dort ſcheint uns die dichteriſche Abſicht großer Geiſter ſich vollkommen verwirklicht zu haben, weil Zeit und Raum ihrer Lebensumgebung ſo geſtimmt waren, daß ſie dieſe Abſicht faſt mit Erſichtlichkeit ſelbſt hervorriefen.

Je näher wir nun den unſerer Erfahrung zugänglichen Erſcheinungen, namentlich auf dem Gebiete der Kunſtwelt, treten, will ein tröſtlicher Ausblick auf nur ähnliche harmoniſche Verhältniſſe immer mehr ſchwinden. Im Betreff der großen Maler der Renaiſſance-Zeit beklagte ſchon Goethe die widerwärtigen Gegenſtände, als gequälte Märtyrer und dgl., welche ſie darzuſtellen hatten; von welchem Charakter ihre Beſteller und Lohngeber waren, brauchen wir hierbei erſt nicht zu unterſuchen, auch nicht, daß zuweilen ein großer Dichter verhungerte: begegnete dieß dem großen Cervantes, ſo fand doch ſein Werk ſofort die ausgebreitetſte Theilnahme; und auf dieß Letztere möge es uns für hier ankommen, wo wir nur die behindernden Einflüſſe von Zeit und Raum auf die Geſtalt und Erſcheinung des Kunſtwerkes ſelbſt in Erwägung ziehen wollen.

In dieſem Betreff erſehen wir nun, daß, je zeitgemäßer ein produktiver Kopf ſich einrichtete, deſto beſſer auch er dabei fuhr. Noch heute kommt es keinem Franzoſen bei, ein Theaterſtück zu konzipiren, für welches er das Theater mit Darſtellern und Publikum nicht ſchon vorräthig findet. Eine wahre Studie für das erfolgreiche Eingehen auf das durch die Umſtände Gegebene bietet die Geſchichte der Entſtehung aller italieniſchen Opern, namentlich auch Roſſini's. Unſer Gutzkow kündigt bei neuen Auflagen ſeiner Romane Überarbeitungen derſelben unter Bezugnahme auf die neueſten Zeitereigniſſe an. — Betrachten wir dagegen nun die Schickſale ſolcher Autoren und Werke, denen eine ähnliche Zeit- und Ort-Gemäßheit nicht zu ſtatten kam. In erſter Reihe ſind hierfür Werke der dramatiſchen Kunſt in Betracht zu nehmen, und zwar namentlich muſikaliſch ausgeführte, weil die Veränderlichkeit des Muſikgeſchmackes ſehr entſcheidend ihr Schickſal beſtimmt, während Werken des rezitirten Dramas keine ſo eindringliche Ausdrucksweiſe zu eigen iſt, daß ihre Veränderlichkeit den Geſchmack heftig berührte. An den Opern Mozart's können wir deutlich erſehen, daß Das, was ſie über ihre Zeit erhob, ſie in den ſonderbaren Nachtheil verſetzt, außer ihrer Zeit fortzuleben, wo ihnen nun aber die lebendigen Bedingungen abgehen, welche zu ihrer Zeit ihre Konzeption und Ausführung beſtimmten. Vor dieſem eigenthümlichen Schickſale blieben alle übrigen Werke der italieniſchen Opernkomponiſten bewahrt; keines überlebte ſeine Zeit, welcher ſie einzig angehörten und entſprungen waren. Mit „Figaro's Hochzeit“ und „Don Juan“ war dieß anders: unmöglich konnten dieſe Werke nur als für den Bedarf einiger italieniſcher Opernſaiſons vorhanden betrachtet werden: der Stempel der Unſterblichkeit war ihnen aufgedrückt. Unſterblichkeit! — Ein verhängnißvolles Weihegeſchenk! Welchen Qualen des Daſeins iſt die abgeſchiedene Seele ſolch eines Meiſterwerkes nicht ausgeſetzt, wenn ſie durch ein modernes Theatermedium zum Behagen des nachweltlichen Publikums wieder hervorgequält wird! Wohnen wir heute einer Aufführung des „Figaro“ oder des „Don Juan“ bei, möchten wir dem Werke dann nicht gönnen, es hätte einmal voll und ganz gelebt, um uns die Erinnerung hieran als ſchöne Sage zu hinterlaſſen, ſtatt deſſen wir es jetzt durch ein ihm ganz fremdes Leben als zur Mishandlung Wiedererweckten hindurchgetrieben ſehen?

In dieſen Werken Mozart's vereinigen ſich die Elemente der Blüthezeit des italieniſchen Muſikgeſchmackes mit den Gegebenheiten der Räumlichkeit des italieniſchen Operntheaters zu einem ganz beſtimmten Charakteriſtikon, in welchem ſich der Geiſt des Ausganges des vorigen Jahrhunderts ſchön und liebenswürdig ausdrückt. Außerhalb dieſer Bedingungen, in unſere heutige Zeit und Umgebung verſetzt, erleidet das Ewige dieſer Kunſtſchöpfungen eine Entſtellung, die wir vergebens durch neue Verkleidungen und

Umſtimmungen der realiſtiſchen Form desſelben zu beſeitigen trachten. Wie dürfte es uns beikommen, z. B. am „Don Juan" etwas ändern zu wollen, — was doch faſt jeder für das Werk Begeiſterte einmal für nöthig gehalten hat, — wenn uns nicht die Erſcheinung des herrlichen Werkes auf unſeren Theatern wirklich ängſtigte? Faſt jeder Opernregiſſeur nimmt ſich einmal vor, den „Don Juan" zeitgemäß herzurichten; während jeder Verſtändige ſich ſagen ſollte, daß nicht dieß Werk unſerer Zeit gemäß, ſondern wir uns der Zeit des „Don Juan" gemäß umändern müßten, um mit Mozart's Schöpfung in Übereinſtimmung zu gerathen. Um auf die Ungeeignetheit der Wiedervorführungsverſuche gerade auch dieſes Werkes hinzuweiſen, nehme ich hier noch gar nicht einmal unſere dafür gänzlich unentſprechenden Darſtellungsmittel in Betracht; ich ſehe für das deutſche Publikum von der entſtellenden Wirkung deutſcher Überſetzungen des italieniſchen Textes, ſowie von der Unmöglichkeit, das italieniſche ſogenannte Parlando-Rezitativ zu erſetzen, ab, und will annehmen, es gelänge, eine Operntruppe von Italienern für eine ganz korrekte Aufführung des „Don Juan" auszubilden: immer würden wir in dieſem letzteren Falle, von der Darſtellung auf das Publikum zurückblickend, finden müſſen, daß wir uns am falſchen Orte befänden, welcher peinliche Eindruck unſerer Phantaſie aber ſchon dadurch erſpart wird, daß wir uns jene — für unſre Zeit ideal gewordene — Aufführung gar nicht vorſtellen können.

Noch deutlicher dürfte ſich dieß Alles an dem Schickſale der „Zauberflöte" herausſtellen. Die Umſtände, unter denen dieſes Werk zu Tage kam, waren dießmal kleinlicher und dürftiger Art; hier galt es nicht, für ein vortreffliches italieniſches Sängerperſonale das Schönſte, was dieſem irgendwie vorzulegen war, zu ſchreiben, ſondern aus der Sphäre eines meiſterlich ausgebildeten und üppig gepflegten Kunſtgenre's auf den Boden eines, bisher muſikaliſch durchaus niedrig behandelten, Schauplatzes für Wiener Spaßmacher ſich zu begeben. Daß Mozart's Schöpfung die an ſeine Arbeit geſtellten Anforderungen ſo unverhältnißmäßig übertraf, daß hier nicht ein Individuum ſondern ein ganzes Genus von überraſchendſter Neuheit geboren ſchien, müſſen wir als den Grund davon betrachten, daß dieſes Werk einſam daſteht und keiner Zeit recht angeeignet werden kann. Hier iſt das Ewige, für alle Zeit und Menſchheit Giltige (ich verweiſe nur auf den Dialog des Sprechers mit Tamino!) auf eine ſo unlösbare Weiſe mit der eigentlichen trivialen Tendenz des vom Dichter abſichtlich auf gemeines Gefallen Seitens eines Wiener Vorſtadtpublikums berechneten Theaterſtückes verbunden, daß es einer erklärenden und vermittelnden hiſtoriſchen Kritik bedarf, um das Ganze in ſeiner zufällig geſtalteten Eigenart zu verſtehen und gut zu heißen. Stellen wir die Faktoren dieſes Werkes genau neben einander, ſo erhalten wir hieraus einen ſprechenden Beleg für die oben behauptete Tragik im Schickſale des ſchaffenden Geiſtes durch ſeine Unterworfenheit unter die Bedingungen der Zeit und des Raumes für ſein Wirken. Ein Wiener Vorſtadttheater mit deſſen auf den Geſchmack ſeines Publikums ſpekulirendem Theaterdirektor liefert dem größeſten Muſiker ſeiner Zeit den Text zu einem Effektſtück, um ſich durch deſſen Mitarbeiterſchaft vor dem Bankerott zu retten; Mozart ſchreibt dazu eine Muſik von ewiger Schönheit. Aber dieſe Schönheit iſt unlösbar dem Werke jenes Theaterdirektors einverleibt, und bleibt in Wahrheit, da dieſe Verbindung unauflösbar iſt, dem Wiener Vorſtadtpublikum auf der Stufe des zu jener Zeit ihm eigenen Geſchmackes in einem unaffektirten Sinne, wie gewidmet, ſo verſtändlich. Wollten wir jetzt die „Zauberflöte“ vollſtändig beurtheilen und genießen können, ſo müßten wir ſie — durch irgend einen der heutigen ſpiritiſtiſchen Zauberer — uns im Theater an der Wien im Jahre ihrer erſten Aufführungen vorſtellen laſſen. Oder ſollte uns eine heutige Aufführung auf dem Berliner Hoftheater daſſelbe Verſtändniß bringen können?

Fürwahr, die Vorſtellung der Idealität von Zeit und Raum wird uns bei ſolchen Betrachtungen übel erſchwert, und müßten wir dieſe für unſere ſchließlichen Unterſuchungen wohl füglich, wenigſtens der Idealität des reinen Kunſtwerkes gegenüber, als die kraſſeſten Realitäten betrachten, wenn wir unter ihren abſtrakten Formen nicht wiederum nur das reale Publikum und ſeine Eigenſchaften zu verſtehen hätten. Die Verſchiedenartigkeit des gleichzeitigen Publikums derſelben Nation verſuchte ich in meinen vorangehenden Artikeln näher zu beleuchten; wenn ich dießmal die gleiche Verſchiedenartigkeit nach Zeit und Raum deutlich zu machen wünſchte, ſo gedenke ich für den Schluß dieſer Betrachtungen die eigentlichen Zeit- und National-Tendenzen dennoch unberückſichtigt zu laſſen, vielleicht ſchon aus Furcht, bei der Erforſchung und Darſtellung derſelben zu weit zu gerathen und in willkürlichen Annahmen mich zu verlieren, wie z. B. über die Kunſttendenzen des neueſten deutſchen Reiches, welche ich doch wohl zu hoch anſchlagen dürfte, wenn ich ſie nach der Wirkſamkeit des Oberdirektors der vier norddeutſchen Hoftheater zu bemeſſen durch perſönliche Rückſicht mich verleitet fühlen ſollte. Auch möchte ich, nachdem wir unſer Thema nach ſo bedeutenden Dimenſionen hin in das Auge faßten, die Frage nicht in die Unterſuchung abſoluter Lokalitäts-Differenzen ſich verlaufen laſſen, wiewohl ich von der entſcheidenden Wichtigkeit einer ſolchen Differenz ſelbſt ein merkwürdiges Beiſpiel erlebt habe, nämlich an dem Schickſale meines Tannhäuſer's in Paris, welcher (aus guten Gründen!) in der großen Oper ausgepfiffen wurde, während er, nach dem Dafürhalten Sachverſtändiger, in einem weniger von ſeinem Stammpublikum beherrſchten Theater der franzöſiſchen Hauptſtadt, vielleicht bis auf unſere Tage, recht gut als beſcheidener Abendſtern neben der Sonne des Gounod'ſchen „Fauſt" hätte fortleuchten können.

Es ſind jedoch wichtigere Eigenſchaften des nach Zeit und Raum ſich auseinander ſcheidenden Publikums, welche ſich mir zur

Erwägung aufdrängten, als ich das Schickſal der Liszt'ſchen Muſik mir zu erklären ſuchte, welches zu erörtern die eigentliche Veranlaſſung zu den voranſtehenden Unterſuchungen gab, die ich demnach mit dieſer Erörterung am Schicklichſten abzuſchließen glaube. Dießmal war es die Dante-Symphonie Liszt's, nach deren erneuter Anhörung ich mich abermals von dem Problem befangen fühlte, welche Stellung dieſer eben ſo genialen als meiſterlichen Schöpfung in unſerer Kunſtwelt anzuweiſen ſei. Nachdem ich kurz zuvor mit der Lektüre der göttlichen Komödie beſchäftigt geweſen, und hierbei neuerdings alle die Schwierigkeiten der Beurtheilung dieſes Werkes, über welche ich mich oben äußerte, erwogen hatte, trat jetzt jene Liszt'ſche Tondichtung mir wie der Schöpfungsakt eines erlöſenden Genius entgegen, der Dante's unausſprechlich tiefſinniges Wollen aus der Hölle ſeiner Vorſtellungen durch das reinigende Feuer der muſikaliſchen Idealität in das Paradies ſeligſt ſelbſtgewiſſer Empfindung befreite. Dieß iſt die Seele des Dante'ſchen Gedichtes in reinſter Verklärung. Solchen erlöſenden Dienſt konnte noch Michael Angelo ſeinem großen dichteriſchen Meiſter nicht erweiſen; erſt als durch Bach und Beethoven unſere Muſik auch des Pinſels und Griffels des ungeheuren Florentiners ſich zu bemächtigen angeleitet war, konnte die wahre Erlöſung Dante's vollbracht werden.

Dieſes Werk iſt unſerer Zeit und ſeinem Publikum ſo gut wie unbekannt geblieben. Es iſt eine der erſtaunlichſten Thaten der Muſik: aber nicht einmal die dümmſte Verwunderung hat ſie bisher auf ſich gezogen. Ich habe in einem früheren Briefe über Liszt*) die äußeren Gründe des frechen Miswollens der deutſchen Muſikerwelt für Liszt's Auftreten als ſchaffender Tonſetzer zu erörtern verſucht: dieſe ſollen uns heute nicht abermals bemühen; wer das deutſche Konzertweſen, deſſen Heroen, vom General bis zum Korporal kennt, weiß, mit welcher Aſſekuranz-Geſellſchaft für Talentloſigkeit er es hier zu thun hat. Dagegen nehmen wir nur dieſes Werk, und die ihm ähnlichen Arbeiten Liszt's, in Betrachtung, um aus ihrem Charakter ſelbſt uns ihre Zeit- und Raum-Ungemäßheit in der jetzt träg verlaufenden Gegenwart zu erklären. Offenbar ſind dieſe Liszt'ſchen Konzeptionen zu gewaltig für ein Publikum, welches den Fauſt im Theater ſich durch den ſeichten Gounod, im Konzertſaal durch den ſchwülſtigen Schumann muſikaliſch vorzaubern läßt.*) Hiermit wollen wir das Publikum nicht anklagen; es hat ein Recht, ſo zu ſein wie es iſt, zumal wenn es unter der Leitung ſeiner Führer nicht anders ſein kann. Dagegen fragen wir uns nur, wie unter ſolchen Gegebenheiten des Raumes und der Zeit Konzeptionen wie die Liszt'ſchen entſtehen konnten. In Etwas iſt gewiß jeder große Geiſt jenen Zeit- und Ort-Beſtimmungen naheſtehend, ja, wir ſahen auf die größeſten dieſe Beſtimmungen ſogar verwirrend einwirken. Ich erklärte mir zuletzt dieſe ſo anregenden und unabweislichen Einflüſſe aus dem eminenten Aufſchwunge der vorzüglichſten Geiſter Frankreich's in den beiden das Jahr 1830 umſchließenden Dezennien. Die Pariſer Geſellſchaft bot um jene Zeit einer beſonderen Blüthe ihrer Staatsmänner, Gelehrten, Schriftſteller, Dichter, Maler, Skulptoren und Muſiker ſo beſtimmte und charakteriſtiſche Aufforderungen zum Anſchluß an ihre Beſtrebungen dar, daß eine feurige Phantaſie ſie ſich wohl zu einem Auditorium vereinigt vorſtellen durfte, welchem eine Dante- oder Fauſt-Symphonie, ohne kleinliche Misverſtändniſſe befürchten zu müſſen, vorgeführt werden konnte. Ich glaube in dem Muthe Liszt's, dieſe Kompoſitionen auszuführen, die Anregungen, ſowie auch den beſonderen Charakter dieſer Anregungen aus jener Zeit und an jenem räumlichen Vereinigungspunkte, als produktive Motoren zu erkennen, und — ſchätze ſie hoch, wenngleich es der über Zeit und Raum weit hinausliegenden

---

*) Geſammelte Dichtungen und Schriften. Bd. V.

---

*) In Leipzig hörte man bei einer Aufführung der Dante-Symphonie zu einer draſtiſchen Stelle des erſten Theiles aus dem Publikum den Hilferuf: „Ei! Herr Jeſus!“

Natur des Liszt'ſchen Genius bedurfte, um jenen Anregungen ein ewiges Werk abzugewinnen, möge dieſes Ewige vorläufig in Leipzig und Berlin auch übel ankommen. —

Blicken wir ſchließlich noch einmal auf das Bild zurück, welches uns das in Zeit und Raum ſich bewegende Publikum darbot, ſo könnten wir es mit dem Strome vergleichen, in deſſen Betracht wir uns nun zu entſchließen hätten, ob wir mit ihm, oder gegen ihn ſchwimmen wollten. Was wir mit ihm ſchwimmen ſehen, mag ſich einbilden, dem ſteten Fortſchritte anzugehören; jedenfalls wird es ihm leicht ſich fortreißen zu laſſen, und es merkt nichts davon, im großen Meere der Gemeinheit verſchlungen zu werden. Gegen den Strom zu ſchwimmen muß Diejenigen lächerlich dünken, die zu der ungeheuren Anſtrengung, welche es koſtet, nicht ein unwiderſtehlicher Drang beſtimmt. Wirklich können wir aber der uns fortreißenden Strömung des Lebens nicht anders wehren, als wenn wir ihr entgegen nach dem Quelle des Stromes ſteuern. Wir werden zu erliegen befürchten müſſen; in höchſter Ermattung rettet uns aber zuweilen ein gelingendes Auftauchen: da hören die Wellen unſeren Ruf, und ſtaunend ſteht die Strömung für Augenblicke ſtill, wie wann ein großer Geiſt einmal unvermuthet zur Welt ſpricht. Und wieder taucht der kühne Schwimmer unter, nicht dem Leben, ſondern dem Quelle des Lebens nach geht ſein Trachten. Wer, wenn er zu dieſem Quelle gelangte, würde wohl Luſt empfinden, ſich je wieder in den Strom zu ſtürzen? Von ſeliger Höhe herab gewahrt er das ferne Weltmeer mit ſeinen ſich gegenſeitig vernichtenden Ungeheuern; was dort ſich vernichtet, wollen wir ihm verdenken, wenn er es verneint?

Aber was wird das „Publikum" dazu ſagen? — Ich denke, das Stück iſt aus und man trennt ſich. —

Ein Rückblick

auf die

Bühnenfeſtſpiele des Jahres 1876.

Wohl irre ich nicht, wenn ich annehme, daß den Freunden meines mit den Bayreuther Bühnenfeſtſpielen kundgegebenen Gedankens eine nähere Mittheilung meiner perſönlichen Anſicht über den Ausfall der nun vor zwei Jahren wirklich ſtattgefundenen erſten Aufführungen nicht unwillkommen ſein dürfte. Bereits hatte ich zwar ſchon in der nächſten Zeit nach dieſen Aufführungen zu einigen Anſprachen an die bisherigen Patrone derſelben Veranlaſſung, als ich ſie zur wirklichen Durchführung des von ihnen ſo weit geförderten Unternehmens durch Deckung des ſchließlich ſich herausſtellenden Defizits aufforderte. Was ich bei ſolcher unerfreulichen Angelegenheit nur kurz ausſprechen konnte, nämlich meine Anſicht über das Gelingen jener Aufführungen ſelbſt, drängt es mich jetzt aber mit etwas näherem Eingehen mitzutheilen, wobei ich vor der nöthigen Einmiſchung von Betrachtungen des äußerlichen Miserfolges meiner Bemühungen in das mir ſo wohlthuende Gedenken der tief begründeten künſtleriſchen Genugthuung, welche ich mir gewinnen durfte, nicht zurückzuſchrecken gedenke.

Wenn ich mich ernſtlich frage, Wer mir dieſes ermöglicht hat, daß dort auf dem Hügel bei Bayreuth ein vollſtändig ausgeführtes großes Theatergebäude, ganz nach meinen Angaben, von mir errichtet ſteht, welches nachzuahmen der ganzen modernen Theaterwelt unmöglich bleiben muß, ſowie daß in dieſem Theater die beſten muſikaliſch-dramatiſchen Kräfte ſich um mich vereinigten, um einer unerhört neuen, ſchwierigen und anſtrengenden künſtleriſchen Aufgabe freiwillig ſich zu unterziehen, und ſie zu ihrem eigenen Erſtaunen glücklich zu löſen, ſo kann ich in erſter Linie mir nur dieſe verwirklichenden Künſtler ſelbſt vorführen, deren von vornherein kundgegebene Bereitwilligkeit zur Mitwirkung in Wahrheit erſt den außerhalb ſtehenden ungemein wenigen Freunden meines Gedankens es ermöglichte, für die Zuſammenbringung der nöthigen materiellen Mittel ſich zu bemühen.

Ich gedenke hierbei jenes Tages der Grundſteinlegung des Bühnenfeſtſpielhauſes im Jahre 1872: die erſten Sänger der Berliner Oper hatten ſich bereitwillig eingefunden, um die wenigen Sologeſangſtellen der Chöre der „neunten“ Symphonie zu übernehmen; die vortrefflichſten Geſangvereine verſchiedener Städte, die vorzüglichſten Inſtrumentiſten unſrer größten Orcheſter, waren meiner einfachen freundſchaftlichen Aufforderung zur Mitwirkung an der Ausführung jenes Werkes, welchem ich die Bedeutung des Grundſteines meines eigenen künſtleriſchen Gebäudes beigelegt wünſchte, eifrigſt gefolgt. Wer die Weiheſtunden dieſes Tages miterlebte, mußte hiervon die Empfindung gewinnen, als ſei die Ausführung meines weiteren Unternehmens zu einer gemeinſamen Angelegenheit viel verzweigter künſtleriſcher und nationaler Intereſſen geworden. Im Betreff des künſtleriſchen Intereſſes hatte ich mich nicht geirrt: dieſes iſt mir bis zum letzten Augenblicke treu und meinem Unternehmen innig verwoben geblieben. Sehr gewiß hatte ich mich aber in der Annahme, auch ein nationales Intereſſe geweckt zu haben, getäuſcht. Und dieſes iſt nun der Punkt, von welchem meine weiteren Betrachtungen bei dieſem Rückblicke auszugehen haben, wobei es weder zu Klagen noch zu Verklagungen, ſondern lediglich zur Beſtätigung einer Erfahrung und der Erkenntniß des Charakters dieſer Erfahrung kommen ſoll.

Wie glänzend der äußere Hergang bei den endlich ausgeführten Bühnenfeſtſpielen in jenen ſonnigen Sommertagen des Jahres 1876 ſich ausnahm, durfte nach allen Seiten hin ungemeines Aufſehen erwecken. Es erſchien ſehr wahrhaftig, daß ſo noch nie ein Künſtler geehrt worden ſei; denn hatte man erlebt, daß ein ſolcher zu Kaiſer und Fürſten berufen worden war, ſo konnte Niemand ſich erinnern, daß je Kaiſer und Fürſten zu ihm gekommen ſeien. Dabei mochte doch auch wiederum Jeder annehmen, daß, was den Gedanken meines Unternehmens mir eingegeben, nichts Anderes als Ehrgeiz geweſen ſein könne, da meinem rein künſtleriſchen Bedürfniſſe es doch gewiß genügt haben müßte, meine Werke überall aufgeführt und mit ſtets andauerndem Beifall aufgenommen zu ſehen. Gewiß ſchien es etwas ganz außerhalb der Sphäre des Künſtlers Liegendes geweſen zu ſein, was mich angetrieben haben mochte, und wirklich fand ich die Annahme dieſes einen Etwas in der zumeiſt von meinen hohen Gäſten mir bezeugten Anerkennung meines Muthes und meiner Ausdauer ausgeſprochen, mit welcher ich eine Unternehmung zum Ziele geführt hätte, an deren Zuſtandekommen Niemand, und die hohen Häupter ſelbſt am wenigſten, geglaubt hätten. Es mußte mir deutlich werden, daß mehr die Verwunderung über dieſes wirkliche Zuſtandekommen die Theilnahme der höchſten Regionen mir zugewendet hatte, als die eigentliche Beachtung des Gedankens, der das Unternehmen mir eingab. Somit konnte es auch in der Geſinnung meiner hohen Gönner mit der ſo ungemein beneidenswerth mich hinſtellenden Bezeugung jener Anerkennung für vollkommen abgethan gelten. Hierüber mich zu täuſchen durfte nach der Begrüßung meiner hohen Gäſte mir nicht beikommen, und es konnte mir nur das Erſtaunen darüber verbleiben, daß meinen Bühnenfeſtſpielen überhaupt eine ſo hoch ehrende Beachtung widerfahren war.

Auch dieß durfte mir nicht unerklärlich bleiben, ſobald ich auf die Hauptkraft zurückging, deren raſtloſer Thätigkeit ich das materielle

Zuſtandekommen meines Unternehmens einzig verdankte. Dieſe war die meinem künſtleriſchen Ideale mit innigſtem Ernſte zugewandte edle Frau, deren Namen ich zuletzt öffentlich meinen Freunden nannte, als ich ihr meine Schrift über das „Bühnenfeſtſpielhaus zu Bayreuth“ widmete. Unumwunden bekenne ich, daß ohne die jahrelang mit ſtets erneuerter Energie durchgeführte Werbung dieſer, geſellſchaftlich ſo bedeutend geſtellten, in allen Kreiſen hochgeehrten Frau, an eine Aufbringung der Mittel zur Beſtreitung der nöthigſten Koſten der Unternehmung, an eine Förderung derſelben nicht zu denken geweſen wäre. Unermüdet wie unverwundbar ſetzte ſie ſich dem Belächeln ihres Eifers, ja ſelbſt der offenen Verſpottung von Seiten unſerer ſo ſchön gebildeten Publiziſtik aus; glaubte man nicht an das Wahnbild ihrer Begeiſterung, ſo war doch der Begeiſterung ſelbſt nicht zu widerſtehen; man brachte Opfer, um die verehrte Frau zu verbinden. Mußte mich die Wahrnehmung hiervon tief rühren, ſo konnte es mich doch auch nur beſchämen, einen endlichen Erfolg weniger dem Glauben an mein Werk oder einer wirklichen Bewegung im Geiſtesleben der für wiedererweckt gehaltenen Nation, als vielmehr der Unwiderſtehlichkeit der Werbungen einer hochgeſtellten Gönnerin verdanken zu ſollen. War es vordem mein Lieblingsgedanke geweſen, meine Bühnenfeſtſpiele von einem deutſchen Fürſten der Nation als ein königliches Geſchenk vorgeführt zu ſehen, und hatte ich in meinem erhabenen Beſchützer und königlichen Wohlthäter den zur Ausführung dieſes Gedankens berufenen Fürſten gefunden, ſo hatte damals das bloße Verlauten hiervon einen ſolchen Sturm des Widerwillens allſeitig heraufgezogen, daß es mir zur Pflicht gemacht war, durch freiwilliges Zurücktreten von jedem Verſuche zur Ausführung jenes Gedankens wenigſtens von einem fürſtlichen Haupte die ſchmachvollſten Kränkungen ferne zu halten. Jetzt glaubte ich dagegen meinen Stolz darein ſetzen zu müſſen, daß ich den etwa wiedererwachten deutſchen Geiſt, in den Sphären, denen die Pflege dieſes Geiſtes als Ehrenpunkt obliegen zu müſſen ſchien, für die Durchführung meines Werkes anriefe. Ich verſäumte nicht, mich um die Theilnahme des deutſchen Reichskanzlers zu bemühen.

Großherzige Illuſionen zu nähren, iſt dem deutſchen Weſen nicht unanſtändig. Hätte Herr Dr. Buſch die Verſailler Tiſchreden unſeres Reichsreformators bereits damals zu veröffentlichen für gut gehalten, ſo würde ich jedoch wohl der Illuſion, welche mich in jenen Sphären Theilnahme für meinen Gedanken erwecken zu können annehmen ließ, jedenfalls keinen Augenblick mich hingegeben haben. Nachdem eine Zuſendung meiner Schrift über „deutſche Kunſt und deutſche Politik“ dort keine Beachtung gefunden hatte, ſetzte ich meine Werbung durch eine brieflich ſehr ernſt motivirte Bitte, wenigſtens die zwei letzten Seiten meiner Broſchüre über das „Bühnenfeſtſpielhaus zu Bayreuth“ einer Durchleſung zu würdigen, unentmuthigt fort. Das Ausbleiben jeder Erwiderung hatte mich davon in Kenntniß zu ſetzen, daß mein Anſpruch auf Beachtung in der oberſten Staatsregion für anmaaßend gelten zu müſſen ſchien, womit, wie ich ebenfalls erſah, man ſich zugleich in dort nie aus dem Auge verlorener Übereinſtimmung mit der großen Preſſe erhielt. Andererſeits hatte aber meine unermüdlich thätige Gönnerin ein wohlwollendes Intereſſe des ehrwürdigen Hauptes unſeres Reiches zu erwecken und wach zu erhalten gewußt. Ich ward veranlaßt, zu einer Zeit empfindlicher Hemmungen im Fortgange des Unternehmens, den Kaiſer ſelbſt um eine nennenswerthe Hilfe hierfür ehrfurchtvollſt anzugehen; hierzu entſchloß ich mich jedoch erſt dann, als mir berichtet war, es ſei dem Oberhaupte des Reiches ein gewiſſer Fonds zur Förderung nationaler Intereſſen zugeſtellt, über deſſen Verwendung es ganz nach perſönlichem Ermeſſen zu verfügen habe. Es ward mir verſichert, der Kaiſer habe mein Geſuch ſogleich bewilligt und dem Reichskanzleramte in dieſem Sinne empfohlen; auf ein entgegengeſetztes Gutachten des damaligen Präſidenten dieſes Amtes ſei aber die Sache fallen gelaſſen worden. Man ſagte mir dann, der Reichskanzler ſelbſt habe hiervon gar nichts gewußt; die

Angelegenheit habe Herr Delbrück allein in der Hand gehabt: daß dieſer dem Kaiſer abgerathen habe, ſei nicht zu verwundern, denn er ſei ganz nur Finanzmann, und bekümmere ſich um ſonſt nichts. Dagegen hieß es, der Kultusminiſter, Herr Falk, welchen ich etwa als Vertreter meiner Idee in das Auge faſſen wollte, ſei ganz nur Juriſt, und wiſſe ſonſt von nichts. Aus dem Reichskanzleramte gab man mir den Rath, ich möge mich an den Reichstag wenden: dieſer Zumuthung erwiderte ich nun aber, daß ich mich an die Gnade des Kaiſers, ſowie an die Einſicht des Reichskanzlers, nicht aber an die Anſichten der Herren Reichstagsabgeordneten zu wenden vermeint hätte. Als ſpäterhin dem Defizit abgeholfen werden ſollte, hatte man wiederum eine Einbringung an den Reichstag im Sinne, und wünſchte den Antrag der dort am leichteſten durchfallenden Fortſchrittspartei zugewieſen. Ich hatte bald von Reich und Kanzel genug.

Bei Weitem erfreulicher wirkten dagegen die Bemühungen aufrichtiger Freunde meines Unternehmens, welche in den verſchiedenſten Städten, Deutſchlands und ſelbſt des Auslandes, Vereine zur Sammlung von Beiträgen gegründet hatten. Ich würde dieſe Vereine gern als die einzige und wahrhaft moraliſche Stütze, die ich finden durfte, angeſehen haben, wenn nicht ein unvermeidliches Übel dabei zum Vorſchein gekommen wäre. Die Koſten des Unternehmens waren, namentlich durch die dießmalige Nöthigung zur Ausführung eines beträchtlichen Baues, zu bedeutend, als daß ſie durch die unvermögenderen Freunde meiner Kunſt ſelbſt hätten aufgebracht werden können; ich mußte auf einen ungewöhnlichen Preis für einen Patronat-Antheil halten; dieſen ſuchte man dadurch zu erſchwingen, daß man den Ertrag geringer Einzahlungen zum Ankauf von Patronat-Antheilen zuſammenſchoß, und dieſe nun durch das Loos unter die Mitglieder der Vereine vertheilen ließ. Kam es den Sammlern vor Allem nur darauf an, eine möglichſt große Anzahl von beiſteuernden Mitgliedern zu werben, ſo konnte es nicht ausbleiben, daß ſich hierunter auch ſolche einfanden, denen der

Gedanke der Unternehmung durchaus fern lag, und die nur durch die Ausſicht auf einen Loosgewinn, welcher dann durch vortheilhaften Weiterverkauf einbringlich zu verwerthen war, herbeigezogen werden konnten. Die üblen Folgen hiervon ſtellten ſich im bedenklichſten Sinne heraus: die Plätze zu den Feſtſpiel-Aufführungen wurden öffentlich ausgeboten und ganz wie zu großſtädtiſchen Opernaufführungen verkauft. Zu einem ſehr großen Theile hatten wir auch hier wiederum mit einem recht eigentlichen Opernpublikum, mit Rezenſenten und allem ſonſtigen Ingredienz zu thun, welchem gegenüber alle unſere Vorkehrungen, wie z. B. die Enthaltung der Darſteller und des Autors von der üblichen Entgegennahme des ſogenannten Herausrufes, allen Sinn verloren. Wir wurden wieder kritiſirt und heruntergeriſſen, ganz wie wenn wir für's Geld uns zum Beſten gegeben hätten. Als ich aber ſchließlich für die Deckung des Defizits der, von mir eigentlich meinen Patronen übergebenen, Unternehmung eben dieſe Patrone angehen zu dürfen glaubte, fand ich denn, daß meine Unternehmung wirklich gar keine Patrone gehabt hatte, ſondern nur Zuſchauer auf ſehr theuer bezahlten Plätzen. Außer einem im öſterreichiſchen Schleſien begüterten, vornehmen Gönner, welcher in ſehr beträchtlicher Weiſe einer mit dem Patronate übernommenen höheren Verpflichtung entſprach, waren es wieder nur die ſehr wenigen perſönlich mir ergebenen, für jetzt aber erſchöpften Freunde, welche meine Aufforderung beachteten. Wie war dieß im Ernſte auch anders zu erwarten, da ja die ergiebigſten Unterſtützungen durch Werbung meiner einen, unermüdlichen Gönnerin beim Sultan und dem Khediff von Ägypten erſt herbeigeſchafft worden waren. Schließlich hätte ich unter den nun, ſtatt auf meinen Patronen, auf mir laſtenden Verpflichtungen vollſtändig erdrückt werden müſſen, wenn ſich nicht die eine Hilfe mir wieder aufthat, welcher für dieſes Mal entbehren zu dürfen bei dem Beginnen der Unternehmung mein ſtolzer Wunſch war, ohne deren energiſchſtes Eingreifen aber ein großer Theil der Vorbereitungen ſchon gar nicht einmal in Angriff hätte genommen werden können, und welche nun, eingedenk der alten unwürdigen Stürme, ungenannt mir ihre Wohlthat angedeihen laſſen wollte. —

Dieß waren die „Bühnenfeſtſpiele des Jahres 1876“. Wollte man mir deren Wiederholung zumuthen? —

Leider mußte ich die hier beſprochene äußere Seite des vollbrachten Unternehmens zunächſt und rückhaltlos darlegen: denn nur dem Charakter dieſer äußeren Lage der Dinge iſt, zum allergrößten Theile wenigſtens, Das beizumeſſen, was in der künſtleriſchen Ausführung wiederum nicht zum vollſtändigen Gelingen kam.

„Ich habe nicht geglaubt, daß Sie es zu Stande bringen würden“, — ſagte mir der Kaiſer. Von wem aber ward dieſer Unglaube nicht getheilt? Dieſer war es, der ſo manches Unfertige ſchließlich an den Tag brachte, da in Wahrheit nur die endlich mein Werk mit treueſter Hingebung ſelbſt darſtellenden Künſtler ihren Glauben bewahrten, weil ſie vom rechten Willen begeiſtert waren. Aber außer dieſen unmittelbar darſtellenden Künſtlern ſtand mir vom allererſten Anfang herein ein Mann zur Seite, ohne deſſen Bereitwilligkeit hierzu der Anfang ſelbſt mir gar nicht erſt möglich geworden wäre. Es galt zu allererſt der Aufführung eines Theatergebäudes, zu welchem die für München früher entworfenen Semper'ſchen Pläne eigentlich nur ſo weit benutzt werden konnten, als in ihnen meine Angaben vorlagen; dann ſollte dieſes Theater eine Bühneneinrichtung von vollendetſter Zweckmäßigkeit für die Ausführung der komplizirteſten ſceniſchen Vorgänge erhalten, endlich die Scene ſelbſt durch Dekorationen in wahrhaft künſtleriſcher Abſicht ſo ausgeführt werden, daß wir dießmal dem üblichen Opern- und Ballet-Flitterſtyle nicht mehr zu begegnen hatten. Meine Unterhandlungen über dieſes Alles mit Karl Brandt in Darmſtadt, auf welchen durch einen früher von mir beobachteten charakteriſtiſchen

Vorgang mein Blick gelenkt worden war, führten nach einem innigen Einvernehmen über die Beſonderheit des ganzen Vorhabens zu einem ſchnellen Abſchluß im Betreff der Übernahme aller Beſorgungen der ſoeben bezeichneten Ausführungen von Seiten dieſes eben ſo energiſchen als einſichtigen und erfinderiſchen Mannes, welcher von nun an meine Hauptſtütze bei der Durchführung meines ganzen Planes ward. Er wußte mir den vortrefflichen Architekten, Otto Brückwald in Leipzig, zuzuweiſen, mit welchem er ſich über die Eigenthümlichkeiten des Bühnenfeſtſpielhauſes ſo genau und erfolgreich verſtändigte, daß dieſes Gebäude, als das einzige meine Unternehmung überdauernde Zeugniß der Tüchtigkeit derſelben, für die Würdigung und Bewunderung jedes Sachkenners daſtehen darf. — Große Vorſicht erheiſchte die Wahl des Dekorationsmalers, bis wir in dem geiſtvollen Profeſſor Joſeph Hoffmann in Wien den genialen Entwerfer der Skizzen fanden, nach welchen von den höchſt ſtrebſamen, ſeit Kurzem erſt in höhere Übung getretenen Gebrüdern Bruckner in Koburg ſchließlich die Dekorationen des Ringes des Nibelungen für unſer Feſtſpielhaus ausgeführt wurden. Iſt unſer Theater-Gebäude bis jetzt keinem Tadel eines Verſtändigen unterworfen worden, ſo haben ſich einzelne Ausführungen im ſceniſch-dekorativen Theile unſerer Feſtſpiele Ausſtellungen, namentlich von beſſerwiſſenden Unverſtändigen zugezogen. Worin einzelne Schwächen hierbei lagen, wußte Niemand beſſer als wir ſelbſt; wir wußten aber auch, woher ſie rührten. Glaubte das ganze deutſche Reich mit ſeinen höchſten Spitzen bis zu allerletzt nicht an das Zuſtandekommen der Sache, ſo war es nicht zu verwundern, daß dieſer Unglaube auch manchen bei der Ausführung Betheiligten einnahm, da jeder derſelben außerdem unter der materiellen Erſchwerung durch Ungenügendheit der uns zur Verfügung geſtellten Geldmittel zu leiden hatte, welche wie ein nagender Wurm dem Fortgange der Arbeiten ſtets innewohnte. Trotz der wahrhaft heldenmüthigen Bemühungen unſeres Verwaltungsrathes, deſſen aufopfernde Thätigkeit gar nicht genug zu rühmen iſt, ſtockte es ſelbſt in der inneren Ausführung des Theaterbaues, wobei es ſchließlich zu einem ſonderbaren Misverſtändniſſe kam, durch welches ſelbſt von meinen beſten Freunden mir exzentriſche Übertreibungen zur Laſt gelegt wurden. Die Einrichtung für die Gasbeleuchtung des Zuſchauerraumes war wirklich erſt am Mittag der erſten Vorſtellung des Rheingoldes ſoweit fertig geworden, daß überhaupt wenigſtens beleuchtet werden konnte, wenn gleich eine Regulirung dieſer Beleuchtung durch genaue Abmeſſung der verſchiedenen Brennapparate noch nicht hatte vorgenommen werden können. Das Ergebniß hiervon war, daß der richtige Grad für die Einziehung der Beleuchtung nicht bemeſſen und eingehalten werden konnte, und gegen unſern Willen im Zuſchauerraume vollkommene Nacht ward, wo wir nur eine ſtarke Dämpfung des Lichtes beabſichtigten. Dieſer Übelſtand konnte erſt bei den ſpäteren Wiederholungen des ganzen Feſtſpieles gehoben werden: alle Berichte bezogen ſich aber auf dieſe erſte Aufführung, und Niemand iſt es ſpäter eingefallen, nach den Erfahrungen der zweiten und dritten Aufführungen uns gegen die Vorwürfe der abſurdeſten Intentionen zu vertheidigen, welche uns die unbillige Beurtheilung der erſten Tage zugezogen hatte. Ebenſo erging es uns mit der Herſtellung des Lindwurmes übel: dieſe wurde einfach als eine Stümperei beurtheilt, weil Niemand ſich die Mühe gab zu bedenken, daß wir uns hier — aus Noth — mit einer unfertigen Vorrichtung helfen mußten. Dagegen hatten wir, weil deutſche Mechaniker hierfür noch nicht genügende Übung beſaßen, uns an einen in England vorzüglich erprobten Anfertiger beweglicher Thier- und Rieſengeſtalten gewendet, dieſen mit großen Koſten honorirt, ſeinerſeits aber die, vermuthlich aus dem ſonſt allgemeinen Unglauben an das rechtzeitige Zuſtandekommen der Aufführungen ſich ergebenden, Folgen der Verzögerung in der Zuſendung der einzelnen Theile ſeines Werkes zu erfahren, ſo daß wir uns in der letzten Stunde entſchließen mußten unſer Ungethüm ohne den Hals desſelben, welcher noch heute auf einer der Stationen zwiſchen London und Bayreuth unentdeckt liegt, mit dicht an den ungeheuren Rumpf geheftetem Kopfe, ſomit allerdings in großer Entſtelltheit, in die Aktion zu führen. — Außer dieſem und ähnlichem Ungemach hatte Niemand mehr als wir ſelbſt auch Unfertigkeiten in der Herſtellung der Dekorationen zu beklagen. Der jetzt auf den Theatern, welche ſich neuerdings der Mühen der Aufführung des „Siegfried“ unterzogen haben, mit für uns ſo beſchämend lebendig ſich bewegenden Blättern ausgeſtattete Lindenbaum des zweiten Aktes mußte — immer aus demſelben Grunde der Verzögerung — erſt hier am Orte flüchtig nachgeſchafft werden; der Schlußſcene der „Götterdämmerung“ blieb eine wohlerprobte Ausführung der hinteren Verkleidungen für alle Vorſtellungen verſagt.

Nur wenigen unter unſeren Zuſchauern ſcheint dagegen die bisher nirgendswo noch übertroffene Geſammtleiſtung der Scenerie, deren mannigfaltigſte Ausführungen wir ihnen in vier Tagen hintereinander mit raſtloſer Folge vorführten, von ſo beſtimmendem Eindrucke geweſen zu ſein, daß jene verſchwindend geringen Gebrechen davor ihrer Beachtung entgangen wären. Im Namen dieſer Wenigen richte ich hier aber nochmals laut an die vorzüglichen Genoſſen meines Werkes, und vor Allem an den von den Sorgen und Mühen jener Tage faſt erdrückten, mit unglaublicher Energie aber das Begonnene ruhmreich durchführenden Freund, Karl Brandt, eine feierliche Dankſagung.

Und immer freundlicher und gerührter wird mein Dank ſich auszudrücken haben, wenn ich heute nochmals der einzigen Ermöglicher meines Werkes, der dramatiſchen Darſteller desſelben und der ſo herrlich auf idealem Boden ſie tragenden Muſiker, gedenke.

Gewiß hat nie einer künſtleriſchen Genoſſenſchaft ein ſo wahrhaft nur für die Geſammtaufgabe eingenommener und ihrer Löſung mit vollendeter Hingebung zugewendeter Geiſt innegewohnt, als er hier ſich kundgab. Waltete bei einem großen Theil der Zuſchauer der erſten Aufführungen der Hang zur Schadenfreude vor, ſo konnte uns nur die Freude am Gelingen für die Beängſtigungen und Sorgen belohnen, welche unſerer Hoffnung auf ein vollſtändiges Gelingen zu Zeiten entgegentraten. Beſeelten dieſe Gefühle uns Alle, ſo will ich doch, und wenn auch nur zur Freude ſeiner Genoſſen, Albert Riemann in dieſem Sinne als das eigentliche Enthuſiasmus treibende Element unſeres Vereines mit Namen nennen. Alle würden eine Lähmung empfunden haben, wenn ſeine Mitwirkung in Zweifel hätte gezogen werden ſollen. Zu jedem Antheil bereit, ſchlug er mir vor, neben dem Siegmund in der „Walküre“ auch den Siegfried in der „Götterdämmerung“ zu übernehmen, während die hiermit betrauete, bis dahin ungeübtere Kraft allein für den jungen Siegfried des vorangehenden Theiles einzuſtehen haben ſollte. Meine Eingenommenheit für einen gewiſſen dramatiſchen Realismus ließ mich die Störung einer Täuſchung befürchten, wenn derſelbe Held an zwei aufeinander folgenden Abenden zwei verſchiedenen Darſtellern übergeben würde; ich lehnte dankend Riemann's Antrag ab, und hatte dieß aufrichtig zu bereuen, da, abgeſehen von dem zu erwartenden Unterſchiede der künſtleriſchen Leiſtungen ſelbſt, der Sänger des Siegfried nach den großen Anſtrengungen des vorangehenden Tages ſeiner Darſtellung des Helden der Schlußtragödie nicht mehr die nöthige Energie zuzuwenden vermochte. — So hatten wir im Allgemeinen auch für die Beſetzung der vielen und wichtigen Partieen des Geſammtwerkes große Schwierigkeiten zu überwinden. Manchen vorzüglichen Sänger mußte ich unherbeigezogen laſſen, weil ich für meine Götter, Rieſen und Helden nur hohe und kräftige Geſtalten verwenden zu dürfen glaubte, ſodaß es wiederum dem Glück zuzuſchreiben war, wenn es wirklich möglich ward, in der Wahl meiner Darſteller auch nach dieſer Seite hin ganz den Erforderniſſen entſprechen zu können. Zum Erſtaunen Aller glückten auch in dieſem Sinne die Geſtalten der beiden

Nibelungen, von denen ſich namentlich „Mime“ einer ungemeinen Popularität erfreute, während ich bis heute darüber verwundert bleibe, die Leiſtung Karl Hill's als „Alberich“ bei Weitem nicht nach ihrem eminenten Werth beachtet gefunden zu haben. Dieſe letztere Erfahrung mußte meine Anſicht über das gewöhnliche Urtheil unſeres Publikums in ſo fern beſtätigen, daß dieſes — im für jetzt beſten Falle — immer mehr von ethiſchen, als künſtleriſchen Eindrücken abhängt: daß Hill ſo vollſtändig meine dringend von mir ihm empfohlene Aufgabe löſte, nämlich jeden, ihm ſonſt ſo natürlichen, gefühlvoll-gemüthlichen Akzent zu vermeiden, ſtets nur Haſt, Gier, Haß und Wuth zu zeigen, und zwar noch ſelbſt da, wo er als kaum ſichtbares Geſpenſt nur noch flüſtern darf, — daß, ſage ich, dieſer ungemein begabte Künſtler hierdurch eine ſo charakteriſtiſche Leiſtung von höchſter Meiſterſchaft uns bot, wie ſie ähnlich nirgends auf dem Gebiete des Dramas noch anzutreffen war, wurde gegen den mißfälligen Eindruck überſehen, welchen der böſe Dämon etwa auf die Zuhörerſchaft bei der Erzählung eines Kindermährchens macht. Ich für mein Theil geſtehe, daß ich das geſpenſtiſch-traumhafte Zwiegeſpräch zwiſchen Alberich und Hagen, im Beginn des zweiten Aufzuges der „Götterdämmerung“, für einen der vollendetſten Theile unſerer Geſammtleiſtung halte, wie ich es denn auch als vorzügliche Begünſtigung des Glückes anſehe, daß ich noch in der letzten Stunde, nach dem Zurücktreten des zuvor dafür beſtimmten Sängers, für die Partie des Hagen einen ſo ausgezeichneten Darſteller wie den vortrefflichen Baſſiſten Guſtav Siehr aus Wiesbaden gewinnen konnte. Dieſer Künſtler, von dem ich zuvor nie etwas gehört hatte, machte mich von Neuem damit bekannt, welche ungemeinen Begabungen unter uns Deutſchen anzutreffen, und wie leicht dieſe zu den vollendetſten Leiſtungen anzuleiten ſind, ſobald ſie dazu eben nur richtig angeleitet werden. Siehr erlernte die außerordentlich ſchwierige Partie des „Hagen“ in kaum zwei Wochen, und eignete ſich dieſen Charakter in Stimme, Sprache, Gebärde, Bewegung, Schritt und Tritt ſo vollſtändig an, daß er ihre Durchführung zu einer Meiſterleiſtung erhob.

Will ich aber einen Mann bezeichnen, welchen ich wegen vorzüglicher Eigenſchaften als einen ganz beſonderen Typus deſſen betrachte, was der Deutſche nach ſeiner eigenſten Natur durch nur in ihm anzutreffenden Fleiß und zarteſtes Ehrgefühl auch auf dem Gebiete der idealſten Kunſt zu leiſten vermag, ſo nenne ich den Darſteller meines „Wotan", Franz Betz. Wem hatte es mehr als mir vor der Möglichkeit gezagt, die enorm ausgeführte, faſt nur monologiſch ſich geſtaltende Scene des „Wotan" im zweiten Akte der „Walküre" in ihrer Vollſtändigkeit einem Theaterpublikum vorführen zu können? Ich möchte zweifeln, ob der größte Schauſpieler der Welt ohne gerechtes Bangen an eine nur rezitirte Durchführung dieſer Scene gegangen ſein würde; und, habe ich allerdings gerade hier die belebende, das Vergangenſte deutlich vergegenwärtigende Macht der Muſik erproben dürfen, ſo lag gerade wiederum in der ungemeinen Schwierigkeit, der hier ſo neuen Anwendung des muſikaliſchen Elementes vollkommen Herr zu werden, die faſt erſchreckende Aufgabe, welche Betz in einer ſo vollendeten Weiſe löſte, daß ich mit dieſer ſeiner Leiſtung das Übermäßigſte bezeichne, was bisher auf dem Gebiet der muſikaliſchen Dramatik. geboten wurde. Man denke ſich nur einen italieniſchen oder franzöſiſchen Sänger vor dieſer Aufgabe, und wie ſchnell ſie dieſer als unlösbar verworfen haben würde. Hier war für den Vortrag, für die Behandlung der Stimme, des Tones und vermöge dieſer der Sprache ſelbſt, nicht weniger als Alles neu aufzufinden und in innigſt geiſtige Übung zu ſetzen. Eine jahrelange ernſte Vorbereitung befähigte meinen Sänger zu der Meiſterſchaft in einem Style, den er durch Löſung ſeiner Aufgabe ſelbſt erſt zu erfinden hatte. Wer von uns den Nachtſcenen des „Wanderers" im zweiten und dritten Akte des „Siegfried" beiwohnte, ohne hiervon als von einem nur Geahntem, nun aber furchtbar Verwirklichtem tief erſchüttert zu werden, dem dürfte etwa nur durch den „Ritter Bertram" in „Robert der Teufel" zu helfen ſein: zu uns hätte er nicht kommen ſollen, auch hatte ihn gewiß Niemand nach Bayreuth eingeladen. —

Die Herren Maurermeiſter unſeres Bühnenfeſtſpielhauſes baten mich, für eine große Gedenktafel von ſchwarzem Marmor, welche ſie mir als Geſchenk zum Schmucke des Einganges des Theaters verehren wollten, eine Inſchrift zu verfaſſen. Ich wählte hierzu die Form eines gewöhnlichen Theaterzettels mit der Anführung der Tage der erſten Aufführungen des Bühnenfeſtſpiels, Titel der verſchiedenen Stücke und der Benennung des Perſonales derſelben mit den beigefügten Namen der Ausführenden; ganz nach dem Vorgange ſolcher Theateraffichen, nannte ich auch die Herſteller und Leiter des übrigen Darſtellungsapparates, den Dirigenten des Orcheſters, meinen Unmögliches leiſtenden, viel erprobten, für Alles einſtehenden Hans Richter; fand nun aber auf der Tafel keinen Raum mehr, um, wie ich dieß ſo gern gethan haben würde, jeden der zahlreichen Helfer am Werke, wie die vortrefflichen Sänger der „Mannen" und ganz beſtimmt auch die Alles verwirklichenden, vorzüglichen Muſiker des Orcheſters, mit Namen aufzeichnen zu laſſen. Dieſe leider ungenannt Gebliebenen fühlten ſich hierdurch auf das Schmerzlichſte gekränkt: keine verſtändige Erklärung half hiergegen; um den Sturm zu beſchwören mußte ich die aufreizende Gedenktafel für die Dauer der Feſtſpiele verhängen laſſen. — Faſt fürchte ich nun heute, bei der Abfaſſung dieſes Rückblickes auf jene Tage, in dieſelbe Lage wie damals zu gerathen, wenn ich nicht jedes der mir ſo werthen Künſtler namhaft mit meinem Danke Erwähnung thue. Doch will ich mich darauf verlaſſen, daß Jedem von ihnen der Eindruck und die Erinnerung unſeres letzten Abſchiedes auf der, vor dem Publikum am Schluſſe der Vorſtellung geöffneten Bühne ſo innig verblieben ſei als mir ſelbſt; und eben ſo will ich auch dieſes Mal im Gedenken wieder von ihnen Abſchied nehmen. Sie Alle ſind die Einzigen, die mein Werk wahrhaft förderten, ſowie ſie die Einzigen ſind, welche ich in alle Zukunſt bei meiner noch nicht gänzlich erloſchenen Hoffnung auf ein wahres Gedeihen unſerer Kunſt im Auge behalte.

Daß die Unterlaſſung weiterer namhafter Anführungen mir namentlich von den weiblichen Genoſſen unſerer Feſtſpiele nicht als Zeichen der Unbeachtung oder Undankbarkeit angerechnet werden wird, weiß ich beſtimmt; denn ſie, meine vortrefflichen Sängerinnen, welche, wie echte Walküren — zu edlem Streit und Kampf allen voraus ſtürmten, bewahrten auch gerade mir immer das tiefſte Mitgefühl, die herzlichſte Sorge für das Gelingen, die innigſte Mitfreude am Glücken. Doch deute ich noch zwei äußerſte Pole an, zwiſchen denen ſich gleichſam alles von uns damals Geleiſtete zu einem räthſelvollen Weltſchickſals-Gewebe ausdehnte. Dort am Eingange — in trauter Fluth die lieblichen „Töchter des Rheines“: wer ſah und hörte je Anmuthigeres? Dort am Ausgange „Brünnhilde“, von dem Ozean ihres Leidens aufgeſchleudert: wer darf ſich erinnern, zu tragiſchem Mitleiden je inbrünſtiger angefeuert worden zu ſein, als durch ſie? — Hier war Alles ein ſchöner, tiefbegeiſterter Wille, und dieſer erzeugte einen künſtleriſchen Gehorſam, wie ihn ein Zweiter nicht leicht wieder antreffen dürfte, — ſelbſt nicht der Berliner General-Intendant, der bei uns einzig eine ſuperiore Autorität vermißte, ohne welche doch am Ende nichts gehen könnte; dagegen ein weiterer Kennerblick aber auch ein anderes Element unter uns vermiſſen durfte: eine vor längeren Jahren durch Einſtudirung einiger Partien meiner Opern zu großer Anerkennung von mir geförderte, ſehr talentvolle Sängerin lehnte ihre Mitwirkung bei unſeren Feſtſpielen vom Berliner Hoftheater aus ab: „man wird hier ſo ſchlecht, ſagte ſie.

Ein ſchöner Zauber machte bei uns Alle gut.

Und die auf ſolche Erfahrung begründete tiefe Überzeugung iſt mein ſchönſter Gewinn aus jenen Tagen. Wie er mir und uns Allen feſtzuhalten ſei, möge die Frage ausmachen, die wir uns ferner vorlegen wollen.

Wollen wir hoffen?

(1879.)

So oft ich in der letzteren Zeit mich zur Abfaſſung eines Aufſatzes für unſere Blätter anließ, kam mir immer wieder die Vorſtellung davon an, wie Vieles und Mannigfaltiges bereits von mir über Daſſelbe, was ich ſtets nur wieder zu ſagen haben könnte, niedergeſchrieben, gedruckt und veröffentlicht iſt. Sollte ich annehmen dürfen, daß trotzdem Manchem eine neue Mittheilung von mir willkommen wäre, ſo hätte ich zu fürchten, um der Erfüllung ſolcher Erwartung willen, mich als litterariſcher Virtuos gebärden zu müſſen, wobei ich auf die beſondere Schwierigkeit ſtoßen würde, immer das gleiche Thema neu variiren zu ſollen, da ich unmöglich zu dem Auskunftsmittel unſerer eleganten Vielſchreiber u. ſ. w. mich entſchließen könnte, nämlich über Dinge zu ſchreiben die man nicht verſteht. Von Neuem mich mittheilen könnte ich daher doch nur an Solche, welche nicht nur meine künſtleriſchen Arbeiten ſondern auch meine Schriften gründlich kennen. Allein von dieſen habe ich dann zu erwarten, daß ſie fernerhin ſtatt meiner reden, ſobald reden und ſchreiben eben immer noch für nothwendig erachtet werden muß; während dieſem Allem ſehr bald ein recht gedeihliches Ende gemacht ſein dürfte, wenn unſerem Vereine etwa Das geſchähe, was ein Kritiker dereinſt in Betreff eines Ifflandiſchen Schauſpieles vorſchlug, welches nicht mehr weiter geſpielt werden konnte, ſobald man im erſten Akte einen Beutel mit fünfhundert Thalern auf die Bühne würfe. Dieſer Beutel, ſollte er bei uns den Effekt machen, müßte allerdings etwas ſtärker gefüllt ſein, etwa mit den Subſidien der preußiſchen Hoftheater für ſchlechte Opern, wozu auch vielleicht die Summe des Defizits der Wiener Hofoper für Ballet und italieniſche Sänger mitgerechnet ſein könnte. Solch ein ſonderbarer Vorfall dürfte unſer Reden und Schreiben für das Nächſte wohl auf ein ſehr erſprießliches Maaß beſchränken, um es dagegen einzig zur Vorbereitung und Unterſtützung der nun allein erklärenden That verwenden zu können.

Selbſt wenn jene unzuerwartende Störung einträte, würde aber, wie ich mich hiervon neuerdings überzeuge, die Richtung, welche zuletzt unſere Beſprechungen genommen, allerdings auch noch neben der That doch zu recht ergebnißvollen Zielen führen können. Wie leicht ſelbſt Thaten wirkungslos bleiben, erfuhren wir an dem Schickſale der Bayreuther Bühnenfeſtſpiele: ihren Erfolg kann ich für jetzt lediglich darin ſuchen, daß mancher Einzelne durch die empfangenen bedeutenden Eindrücke zu einem näheren Eingehen auf die Tendenzen jener That veranlaßt wurde. Hierzu bedurfte es eines recht ernſtlich gemeinten Studiums meiner Schriften, und es ſcheint, daß es dieſen meinen Freunden jetzt wichtig dünkt, zur Nachholung großer und ſehr ſchädlicher Verſäumniſſe in dieſem Betreff aufzufordern.

Ich bin ganz ihrer Meinung. Ja, ich geſtehe, daß ich jene andere, der unſrigen etwa entgegenkommende That nicht eher erwarten zu dürfen glaube, als bis die Gedanken, welche ich mit dem „Kunſtwerk der Zukunft“ verbinde, ihrem ganzen Umfange nach beachtet, verſtanden und gewürdigt worden ſind.

Seitdem jene Gedanken mir zuerſt aufgingen, von mir ausgebildet und in einen weithin ausgearbeiteten Zuſammenhang gebracht worden ſind, haben mich das Leben und die von ihm mir abgenöthigten Zugeſtändniſſe dennoch nie mehr von der Erkenntniß der Richtigkeit meiner Anſichten über das erſchreckend Fehlerhafte des

Verhältniſſes der Kunſt zu eben dieſem Leben abdringen können. Wohl durften die verſchiedenen Nothlagen, in welche ich als Künſtler gerieth, es mir eingeben, wenn auch noch ſo mühſam, auf Umwegen den richtigen Pfad aufzuſuchen. So leitete mich bei meiner Ausführung und Aufführung der „Meiſterſinger“, welche ich zuerſt ſogar in Nürnberg ſelbſt zu veranſtalten wünſchte, die Meinung, mit dieſer Arbeit ein dem deutſchen Publikum bisher nur ſtümperhaft noch vorgeführtes Abbild ſeiner eigenen wahren Natur darzubieten, und ich gab mich der Hoffnung hin, dem Herzen des edleren und tüchtigeren deutſchen Bürgerthumes einen ernſtlich gemeinten Gegengruß abzugewinnen. Eine vortreffliche Aufführung auf dem Münchener königlichen Hoftheater fand die wärmſte Aufnahme; ſonderbarer Weiſe waren es aber einige hierbei anweſende franzöſiſche Gäſte, welche mit großer Lebhaftigkeit das volksthümliche Element meines Werkes erkannten und als ſolches begrüßten; nichts verrieth jedoch einen gleichen Eindruck auf den hier namentlich in das Auge gefaßten Theil des Münchener Publikums. Meine Hoffnung auf Nürnberg ſelbſt täuſchte mich dagegen ganz und gar. Wohl wandte ſich der dortige Theaterdirektor wegen der Acquiſition der „neuen Oper“ an mich; ich erfuhr zu gleicher Zeit, daß man dort damit umgehe, Hans Sachs ein Denkmal zu ſetzen, und legte nun dem Direktor als einzige Honorarbedingung die Abtretung der Einnahme der erſten Aufführung der „Meiſterſinger“ als Beiſteuer zu den Koſten der Errichtung jenes Monumentes auf; worauf dieſer Direktor mir gar nicht erſt antwortete. So nahm mein Werk ſeine anderen und gewöhnlichen Wege über die Theater; es war ſchwer auszuführen, gelang nur ſelten erträglich, ward zu den ‚Opern‘ gelegt, von den Juden ausgepfiffen und vom deutſchen Publikum als eine mit Kopfſchütteln aufzunehmende Kurioſität dahingehen gelaſſen. Dem Denkmal des Hans Sachs gegenüber ſtellte ſich aber in Nürnberg eine imponirende Synagoge reinſten orientaliſchen Styles auf.

Dieß waren meine Erfahrungen an der deutſchen Bürgerwelt. Im Betreff des deutſchen Adels, welchen ich in meiner Schrift „Deutſche Kunſt und deutſche Politik“ angegangen hatte, erklärte mir der ſeiner Zeit an der Spitze der bayeriſchen Staatsregierung ſtehende, mir ſehr wohlgeſinnte Fürſt Klodwig Hohenlohe, daß er nicht zehn ſeines Standes bereit finden würde, auf meine Ideen einzugehen: ob er es mit neun oder acht und ein halb verſuchte, iſt mir unbekannt geblieben. Jedenfalls ſcheint ein alter brahmaniſcher Fluch, welcher ein beſonderes ſündiges Leben mit der — dem Brahmanen als die ſchrecklichſte geltenden — Wiedergeburt als Jäger belegte, auf dieſen heroiſchen Geſchlechtern Germaniens immer noch zu laſten. —

Verzeihe mir der freundliche Leſer dieſe Abſchweifung, mit welcher ich ihm eben nur ein ziemlich leicht erkennbares Beiſpiel für das Aufſuchen auf Umwegen, das ich vorhin erwähnte, vorführen wollte. Waren es Täuſchungen und Irrungen, die ich auf ſolchen Wegen zu erkennen hatte, ſo waren doch gerade dieſe es, welche immer wieder meine bereits gewonnenen Anſichten über das Verhältniß der Kunſt zu unſerem Leben mir als die richtigen beſtätigten. Und ſo kehre ich, durch alle Umwege unentwegt, zu meinen vor dreißig Jahren von mir konzipirten Gedanken über jenes Verhältniß zurück, indem ich offen bezeuge, daß an dem ſchroffeſten Ausdrucke derſelben meine ſeitherigen Lebenserfahrungen nichts ändern konnten.

Wenn ich dieß heute laut bekenne, erſchrecke ich damit vielleicht meine freundlichen Gönner des Patronatvereines. Sollen die in meinen Kunſtſchriften niedergelegten Gedanken von jetzt an ohne die Betretung von Umwegen ausgeführt werden, ſo erſcheint es faſt ſo, als verlangte ich einen Umſturz alles Beſtehenden. Glücklicherweiſe kommen mir da meine werthen Freunde zur Hilfe, welche gegenwärtig in unſeren „Blättern“ über jene meine bedenklichen Schriften mit eben ſo viel Kenntniß als Wohlwollen ſich verbreiten. Es wird ihnen leicht fallen, Irrthümer über mich zu zerſtreuen, welche ſeiner Zeit Polizeiräthe und ſich für beleidigt haltende Hoftheater-Intendanten befangen halten konnten; dagegen wird es aber unerläßlich dünken, um der von uns gewollten Kunſt willen über die erſchreckende Geſtaltung unſeres äußeren wie inneren ſozialen Lebens uns ebenfalls keiner Täuſchung mehr unterworfen bleiben zu laſſen. Und dieſes Letztere halte ich für um ſo nöthiger, als wir uns dießmal die Frage zu ſtellen hatten: „wollen wir hoffen?“

Sind wir geſonnen eine Beantwortung dieſer Frage ernſthaft in das Auge zu faſſen, ſo müſſen wir uns wohl zunächſt darüber aufklären, von wem etwas zu hoffen ſein ſoll. Wir ſind die Bedürftigen und ſehen nach dem Helfer aus. Nicht ich bin der erſte, welcher unſeren Staat für unfähig erklärte, die Kunſt zu fördern; vielmehr ſcheint mir unſer großer Schiller der erſte geweſen zu ſein, welcher unſere Staatsverfaſſungen als barbariſch und durchaus kunſtfeindlich erkannte und bezeichnete. Mit ſehr erleuchtetem Sinne ſtellte ein vortrefflicher Freund, welcher ſeit Kurzem die Beſprechung meiner Schriften für dieſe Blätter übernommen hat, die hierher gehörigen Ausſprüche Schiller's ſeiner eigenen Arbeit voran; mögen ſie auch als zur Einleitung meiner hier folgenden Mittheilungen von mir vorausgeſetzt gedacht werden können. —

Wo und von wem wollen wir hoffen?

Die Jeſuiten geben dem in ihre Schule eintretenden Zöglinge als erſtes und wichtigſtes Penſum auf, durch die ſinnreichſten und zweckdienlichſten Anleitungen hierzu unterſtützt, mit dem Aufgebot und der äußerſten Anſtrengung aller Seelenkräfte ſich die Hölle und die ewige Verdammniß vorzuſtellen. Dagegen antwortete mir ein Pariſer Arbeiter, welchem ich wegen ſeiner Wortbrüchigkeit mit der Hölle gedroht hatte: „O, monsieur, l'enfer est sur la terre.“ Unſer großer Schopenhauer war derſelben Anſicht und fand in Dante's „Inferno“ unſere Welt des Lebens recht treffend dargeſtellt. In Wahrheit möchte es den Einſichtsvollen dünken, daß unſere Religionslehrer zweckmäßiger verfahren würden, wenn ſie dem

Schüler zu allererſt die Welt und unſer Leben in ihr mit chriſtlich-mitleidsvoller Deutlichkeit erklärten, um ſo die wahre Liebe zum Erlöſer aus dieſer Welt, ſtatt — wie Jene es thun — die Furcht vor einem Höllenhenker, als die Quelle aller wahren Tugend dem jungen Herzen zu erwecken.

Für eine Beantwortung der Frage, ob wir hoffen wollen, bedarf ich, ſoll ſie in meinem Sinne ausfallen, jedenfalls der Geneigtheit meines Leſers, mir durch die Gebiete unſeres gegenwärtigen Lebens nicht mit ſanguiniſchem Optimismus zu folgen: für Denjenigen, der hier alles recht und in möglichſter Ordnung findet, iſt die Kunſt nicht vorhanden, ſchon weil ſie ihm nicht nöthig iſt. Welcher höheren Anleitung ſollte in Wahrheit auch Derjenige bedürfen, der ſich für die Beurtheilung der Erſcheinungen dieſer Welt der ſo bequemen Führung durch den Glauben an einen ſteten Fortſchritt der Menſchen überläßt? Er möge thun und laſſen, was er wolle, ſo iſt er ſicher, doch immer mit fortzuſchreiten: ſieht er großherzigen Bemühungen zu, welche ohne Erfolg bleiben, ſo ſind ſie in ſeinen Augen dem ſteten Fortſchritte undienlich geweſen; gehen z. B. die Leute lieber an ihren Geſchäftsorten bequem in die Theater, um den „Nibelungenring“ zu ſehen, ſtatt ſich einmal zu dem etwas mühſamen Beſuch von Bayreuth aufzumachen, um ſorgfältig eingeleiteten Bühnenfeſtſpielen beizuwohnen, ſo wird auch hierin ein Fortſchritt der Zeit geſehen, da man nicht mehr zu etwas Außerordentlichem eine Pilgerfahrt anzutreten hat, ſondern das Außerordentliche zu dem Gewöhnlichen umgeformt ſich behaglich zu Hauſe vorführen läßt.

Der Blick für das Große geht dem Fortſchrittsgläubigen gern verloren; nur iſt zu fragen, ob er dafür den richtigen Blick für das Kleine gewinne. Es iſt ſehr zu fürchten, daß er auch das Kleinſte nicht mehr richtig ſieht, weil er überhaupt gar kein Urtheil haben kann, da ihm jeder ideelle Maaßſtab abgeht. Wie richtig ſahen dagegen die Griechen das Kleinſte, weil ſie vor Allem das Große richtig erkannten! Dagegen hilft ſich die Annahme eines ſteten

Fortſchrittes durch die Hinweiſung auf den „unendlich erweiterten Geſichtskreis“ der neueren Welt gegenüber dem engeren der antiken Welt. Sehr zutreffend hat der Dichter Leopardi gerade in dieſer Erweiterung des menſchlichen Geſichtskreiſes den Grund für die eingetretene Unfähigkeit der Menſchen, das Große richtig zu erkennen, gefunden. Die dem engeren Geſichtskreiſe der antiken Welt entwachſenen großen Erſcheinungen ſind für uns, die im unendlich ausgedehnten Geſichtskreiſe Stehenden, ſobald ſie uns aus dem Erdboden denn doch einmal plötzlich entgegentreten, ſogar von erdrückenderer Größe, als ſie für jene, ſo zahllos ſie hervorgehen ſehende Welt waren. Mit Recht fragt Schiller, welcher einzelne Neuere heraustreten würde, um ſich mit dem einzelnen Athenienſer, Mann gegen Mann, um den Preis der Menſchheit zu ſtreiten? — Dafür hatte die antike Welt aber auch Religion. Wer die antike Religioſität verſpotten möchte, leſe in den Schriften des Plutarch, eines klaſſiſch gebildeten Philoſophen aus der ſpäteren, ſo verrufenen Zeit der römiſch-griechiſchen Welt, wie dieſer ſich über Aberglauben und Unglauben ausſpricht, und er wird bekennen, daß wir von keinem unſerer kirchlichen Theologen kaum etwas Ähnliches, geſchweige denn etwas Beſſeres würden vernehmen können. Hiergegen iſt unſere Welt aber religionslos. Wie ſollte ein Höchſtes in uns leben, wenn wir das Große nicht mehr zu ehren, ja nur zu erkennen fähig ſind? Vielmehr, ſollten wir es erkennen, ſo ſind wir durch unſere barbariſche Civiliſation angeleitet es zu haſſen und zu verfolgen, etwa weil es dem allgemeinen Fortſchritte entgegen ſtehe. Was nun gar ſoll dieſe Welt aber mit dem Höchſten zu ſchaffen haben? Wie kann ihr Anbetung der Leiden des Erlöſers zugemuthet werden? Das wäre ja, als wenn man die Welt nicht für vortrefflich hielte! Des Anſtandes (und des erweiterten Geſichtskreiſes) wegen hat man ſich jedoch eine Art Gottesdienſt von ausreichender Tauglichkeit zurecht gemacht: welcher „Gebildete“ geht aber dennoch gern in die Kirche? — Nur vor Allem: „fort mit dem Großen!“ —

Iſt uns nun das Große zuwider, ſo wird uns im ſogenannten erweiterten Geſichtskreiſe, wie ich deſſen zuvor bereits gedachte, aber auch das Kleine immer unkenntlicher, eben weil es immer kleiner wird, wie dieß unſere immer fortſchreitende Wiſſenſchaft zeigt, welche die Atome zerlegend endlich gar nichts mehr ſieht und hierbei ſich einbildet, auf das Große zu ſtoßen; ſodaß gerade ſie dem unſinnigſten Aberglauben durch die ihr dienenden Philoſopheme Nahrung giebt. Wenn unſere Wiſſenſchaft, der Abgott der modernen Welt, unſeren Staatsverfaſſungen ſo viel geſunden Menſchenverſtand zuführen könnte, daß ſie z. B. ein Mittel gegen das Verhungern arbeitsloſer Mitbürger auszufinden vermöchte, müßten wir ſie am Ende im Austauſche für die impotent gewordene kirchliche Religion dahin nehmen. Aber ſie kann gar nichts. Und der Staat ſteht mit ſeiner geſellſchaftlichen „Ordnung" im erweiterten Geſichtskreiſe da wie ein verlorenes Kind, und hat nur die eine Sorge, zu verhindern, daß es etwa anders werde. Hierfür rafft er ſich zuſammen, giebt Geſetze und vermehrt die Armeen: die Tapferkeit wird disziplinariſch ausgebildet, womit dann in vorkommenden Fällen die Ungerechtigkeit gegen übele Folgen beſchützt wird. Als Ageſilaos zur Zeit des beſchränkten Geſichtskreiſes befragt wurde, was er für höher halte, die Tapferkeit oder die Gerechtigkeit, erklärte er, wer ſtets gerecht ſei, bedürfe der Tapferkeit gar nicht. Ich glaube, man muß ſolch eine Antwort groß nennen: welcher unſerer Heeresfürſten wird ſie in unſeren Tagen geben und ſeine Politik darnach beſtimmen? Und doch haben wir nicht einmal mehr den Lorbeerzweig für die Tapferkeit: den Ölzweig, den Palmenzweig aber auch nicht, dafür nur den Induſtriezweig, der gegenwärtig die ganze Welt unter dem Schutze der ſtrategiſch angewandten Gewehrfabrikation beſchattet.

Jedoch, was haben wir dieſe moderne Welt näher zu beleuchten nöthig, um für uns herauszufinden, daß nichts von ihr zu hoffen ſei? Sie wird immer, und unter jeder Form, ſolchen Wünſchen, wie wir ſie für die Pflege einer edelen Kunſt hegen, feindſelig ſein, weil ſie gerade das, was wir wollen, nicht will. Es war mir vergönnt, mit manchem fürſtlichen Haupte hierüber in Beziehung zu treten: dem wohlwollendſten war, oder ward, es unmöglich, das Ererbte und Gewohnte durchaus umzuändern; nur von Friedrich Wilhelm IV. von Preußen, als ich im Jahre 1847 dieſem geiſtreichen Monarchen meine Ideen mittheilen wollte, nahm man an, er würde, nachdem er mich verſtanden, mir den Rath geben, mich mit dem Opernregiſſeur Stawinsky zu beſprechen, — was immerhin von Friedrich dem Großen noch nicht einmal zu erwarten geweſen wäre. Es kam aber weder zum Anhören noch zum Rathgeben.

Bei ſolcher tief begründeten Hoffnungsloſigkeit konnte man ſich ſchließlich doch noch wie Fauſt gebärden: „Allein ich will!“ Worauf wir allerdings uns von Mephiſtopheles leiten laſſen müßten, wenn er dem: „allein ich will“ — antwortet: „das läßt ſich hören.“ Dieſer Mephiſtopheles iſt mitten unter uns, und wendet man ſich an ihn, ſo giebt er guten Rath, — freilich in ſeinem Sinne. In Berlin rieth er mir, mein Bühnenfeſtſpielhaus in dieſer Stadt zu begründen, welche doch das ganze Reich für nicht zu ſchlecht zu ſeiner Begründung und Domizilirung daſelbſt gehalten habe. Alle Teufel vom krummen und graden Horne ſollten mir dort zu Dienſten ſtehen, ſobald es dabei Berlineriſch hergehen dürfte, Aktionären die nöthigen Zugeſtändniſſe gemacht, und die Aufführungen hübſch in der Winterſaiſon, wo man gerne zu Hauſe bleibt, vorgenommen würden, jedenfalls auch nicht vor Comptoir- und Bureauſchluß anfingen. Ich erſah, daß ich wohl gehört, nicht aber recht verſtanden worden war. In der deutſchen Kunſthauptſtadt München ſchien man mich beſſer zu verſtehen: man las meine, ſpäter in der Schrift über „Deutſche Kunſt und deutſche Politik“ zuſammengeſtellten Artikel in einer ſüddeutſchen Zeitung, und ſetzte es durch, daß das Erſcheinen dieſer Artikel abgebrochen werden mußte: offenbar befürchtete man, ich würde mich um den Hals reden. Als ich nun doch mit der Zeit immer wieder auf das: „Allein ich will!“ zurückkam, mußte ſelbſt

Mephiſtopheles endlich die Achſeln zucken; ſeine krummen und geraden Teufel verſagten ihm den Dienſt, und die dagegen angerufene rettende Engelſchaar ließ ſich nur heiſer und ſchüchtern im erlöſenden Chorgeſange vernehmen. Ich muß befürchten, daß wir ſelbſt mit einem verſtärkten: „Allein wir wollen!“ es nicht viel weiter, ja vielleicht nicht einmal wieder ſo weit bringen dürften, als damals ich es brachte. Und mein Zweifel hat gute Gründe: wer ſoll zu uns ſtehen, wenn es um die Verwirklichung einer Idee ſich handelt, welche nichts einbringen kann als innere Genugthuung? Schon ein Jahr nach den Bühnenfeſtſpielen erklärte ich mich wiederum bereit, zu „wollen“. Ich ſtellte meine Erfahrungen und Kenntniſſe zu Gebote für Übungen und Anleitungen im Vortrage deutſcher muſikaliſcher und muſikaliſch-dramatiſcher Kunſtwerke. Alſo etwas, wie eine Schule. Dazu bedurfte es einiger Mittel; dieſe würden vielleicht, da hier Alles als freiwillig geleiſtet angenommen wurde, mit einiger Geduld aufgebracht worden ſein, und ihr vorläufiges Ausbleiben war es nicht, was mich durchaus abſchreckte. Aber faſt gänzlich fehlte es an Anmeldungen talentvoller junger Leute, die von mir etwas hätten lernen wollen. Dieſer Umſtand erklärte ſich mir bei näherer Erwägung ſehr richtig daraus, daß die jungen Leute, welche bei mir etwas gelernt hätten, nirgends eine Anſtellung, ſei es an einer Hoch- oder Tief-Schule, bei einem Orcheſter (etwa als Dirigenten), noch ſelbſt bei Operntheatern als Sänger, gefunden hätten. Für gewiß aber durfte ich annehmen, daß ſie nicht vermeinten, wo anders etwas Beſſeres zu lernen, denn das hatten mir krumme und grade Teufel gelaſſen, daß ich gut dirigire und richtigen Vortrag beizubringen wiſſe; wogegen ich mich ja in keiner Weiſe anheiſchig gemacht hatte, auch das Komponiren lehren zu wollen, da ich dieß von denjenigen Nachfolgern Beethoven's, welche Brahms'ſche Symphonien komponiren, ſehr gut beſorgt wiſſen darf. Meine Schüler hätte man demnach alle mit Gehalten und Leibrenten ausſtatten müſſen, um ſie zu dem Wagniß zu bewegen, als „Wagnerianer“

ſich brodlos zu machen. Hierfür bedürfte es alſo immer wieder Geld, ja ſehr viel Geld, genau genommen ſo viel um alle Konzertinſtitute und Operntheater auszuhungern. Wer mag ſich auf ſo grauſame Dinge einlaſſen? Dort liegt mein Schulgedanke, hier ſtehe ich im Angeſichte meines ſieben und ſechzigſten Geburtstages, und bekenne, daß das: „Allein ich will!" mir immer ſchwerer fällt.

Sollte dagegen Mephiſtopheles ſich einmal wieder einfinden, und zwar mit der Verſicherung, er wiſſe ſchon Mittel, alles nöthige Geld von ſeinen Teufeln zuſammen zu bringen, und dieß zwar ohne Zugeſtändniſſe an Abonnenten, Aktionare und „Habitué's", ſo möchte ich mich nach mancher Erfahrung doch fragen, ob mein Ziel, ſelbſt mit der Hilfe ungeheurer Geldſummen, für jetzt durch mich zu erreichen ſein könne. Immer liegt eine tiefe Kluft vor uns, die wir durch noch ſo viele Geldſäcke nicht ſobald auszufüllen hoffen dürften. Was mir ſtets einzig noch am Herzen liegen könnte, wäre: **ein unzweifelhaft deutliches Beiſpiel zu geben, an welchem die Anlagen des deutſchen Geiſtes zu einer Manifeſtation, wie ſie keinem anderen Volke möglich iſt, untrüglich nachgewieſen und einer herrſchenden geſellſchaftlichen Macht zu dauernder Pflege empfohlen werden könnten.** — Ich glaubte nahe daran geweſen zu ſein, dieſes Beiſpiel hinzuſtellen: bei nur einigem kräftigen Entgegenkommen des öffentlichen Geiſtes der Deutſchen, hätte dieſes Beiſpiel ſchon für vollkommen deutlich erachtet werden können. Dieß hat ſich nicht bewährt: denn unſer öffentlicher Geiſt iſt in einem herzloſen Erwägen von Für und Wider befangen; es fehlt uns an dem inneren Müſſen. Ganz im Gegenſatze zu dem recht humanen, aber nicht beſonders „weiſen" Nathan Leſſing's erkennt nämlich der wahrhaft Weiſe als einzig richtig: **Der Menſch muß müſſen!**

Welche Phaſen der Entwickelung dem deutſchen Volke zugewieſen ſein mögen, iſt ſchwer zu erkennen; unter der vermeintlichen Herrſchaft des freien Willens ſcheint viel an ihm verdorben worden zu ſein. Wer z. B. in den heutigen Tagen unſren freien Erwägungen in Betreff der Schutzzölle anwohnt, wird ſchwerlich begreifen, wie hieraus etwas der Nation innerlich Nothwendiges hervorgehen könne: ein freier Wille an der Spitze einer wiederum aus freien Willens-Wahlen hervorgegangenen Volksvertretung wird das ihm gut Dünkende zu Stande bringen, ſo gut wie er vor wenigen Jahren das ihm damals vortheilhaft erſcheinende Entgegengeſetzte verfügte. Was dagegen ſein muß, wird ſich zeigen, wann Alles einmal eben müſſen wird; freilich wird es dann als ein äußerlich auferlegtes Müſſen erſcheinen, wogegen das innere Müſſen ſchon jetzt nur einem ſehr großen Geiſte und ſympathetiſch produktiven Herzen aufgehen könnte, wie ſie unſere Welt eben nicht mehr hervorbringt. Unter dem Drange dieſes ihm untrüglich bewußt gewordenen inneren Müſſens würde einem ſo ausgerüſteten Manne eine Kraft erwachſen, welcher kein ſogenannter freier, etwa Zoll- oder Freihandels-Wille zu widerſtehen vermöchte. Dieß ſcheint aber die wunderliche Lage zu ſein, in welche das deutſche Volk gerathen iſt: während z. B. der Franzoſe, und der Engländer, ganz inſtinktmäßig ſicher weiß was er will, weiß dieß der Deutſche nicht und läßt mit ſich machen was „man“ will.

Ich glaube, ohne eitele Anmaaßung ſagen zu können, daß der von mir in jener Schrift „Deutſche Kunſt und deutſche Politik“ klar ausgearbeitete und vorgelegte Gedanke kein willkürlicher Auswuchs einer ſich ſelbſt ſchmeichelnden Phantaſie war: vielmehr geſtaltete er ſich in mir aus dem immer deutlicheren Innewerden der gerade und einzig dem deutſchen Geiſte eigenthümlichen Kräfte und Anlagen, wie ſie ſich in einer bedeutenden Reihe deutſcher Meiſter dokumentirt hatten, und — nach meinem Gefühle hiervon — einer höchſten Manifeſtation als menſchen-volksthümliches Kunſtwerk zuſtrebten. Von welcher Wichtigkeit dieſes Kunſtwerk, ſo bald es als ein ſtets lebenvoll ſich neu geſtaltendes Eigenthum der Nation gepflegt würde, für die allerhöchſte Kultur dieſer und aller Nationen zu verwenden wäre, durfte demjenigen aufgeben, welcher von dem Wirken unſerer modernen Staats- und Kirchenverfaſſungen nichts Gedeihliches mehr ſich verſprechen kann. Wenn wir, mit Schiller, beide barbariſch nennen, ſo iſt es — unerhört glücklicher Weiſe! — ein anderer großer Deutſcher, welcher uns den Sinn dieſes „barbariſch“, und zwar aus der heiligen Schrift ſelbſt, überſetzt hat. Luther hatte den elften Vers des vierzehnten Kapitels aus dem erſten Briefe Paulus' an die Korinther zu übertragen. Hier wird das griechiſche Wort „barbaros“ auf den angewendet, deſſen Sprache wir nicht verſtehen; die Überſetzung des Lateiners, für welchen „barbarus“ bereits den griechiſchen Sinn verloren hatte, und dem unter Barbaren eben nur unziviliſirte und geſetzloſe fremde Völkerſtämme verſtändlich waren, liefert — ſomit ſchon nicht mehr zutreffend — eben dieſes halb ſinnlos gewordene „barbarus“. Alle folgenden Überſetzer in jede andere Sprache ſind dem lateiniſchen Beiſpiele nachgefolgt; beſonders umſtändlich und ſeicht erſcheint die franzöſiſche Überſetzung des Verſes: „Si donc je n'entends pas ce que signifient les paroles, je serai barbare pour celui à qui je parle; et celui qui me parle sera barbare pour moi“; — woraus man eine Maxime herleiten könnte, welche — nicht zu ihrem Vortheile — die Franzoſen bis heute für ihre Beurtheilung anderer Nationen beherrſcht, dagegen auch in dieſer Beziehung Luther's Überſetzung, wenn er „barbaros“ mit „undeutſch“ wiedergiebt, unſerem Ausblick auf das Fremde einen milderen, inaggreſſiven Charakter zutheilt. Luther überſetzt nämlich (zum kopfſchüttelnden Erſtaunen unſerer Philologen) den ganzen Vers folgendermaaßen: „So ich nicht weiß der Stimme Deutung, werde ich undeutſch ſein dem, der da redet; und der da redet, wird mir undeutſch ſein.“ — Wer die innig getreue Wiedergebung des griechiſchen Textes genau erwägt, und nun erkennen muß, wie dieſe noch ſprachſinniger als ſelbſt der Urtext den inneren Sinn deſſelben uns zuführt, indem ſie „Deutung“ mit „Deutſch“ in unmittelbare Beziehung ſtellt, der muß von einem tiefen Gefühle für den Werth, welchen wir in unſerer Sprache beſitzen, erwärmt und gewiß mit unſäglichem Kummer erfüllt werden, wenn er dieſen Schatz frevelhaft uns entwerthet ſieht. Dagegen hat man neuerdings gefunden, es würde beſſer geweſen ſein, wenn Luther, wie andere Ketzer, verbrannt worden wäre; die römiſche Renaiſſance würde dann auch Deutſchland eingenommen und uns auf die gleiche Kulturhöhe mit unſeren umgeborenen Nachbarn gebracht haben. Ich glaube annehmen zu dürfen, daß dieſer Wunſch Manchem nicht nur „undeutſch", ſondern auch „barbariſch" im Sinne unſerer romaniſchen Nachbarn, vorkommen wird. Wir dagegen wollen uns einer letzten hoffnungsvollen Annahme hingeben, wenn wir das „barbariſch" Schiller's bei der Bezeichnung unſerer Staats- und Kirchenverfaſſungen mit Luther als „undeutſch" überſetzen; womit wir dann, dem Müſſen des deutſchen Geiſtes nachforſchend, vielleicht ſelbſt eben zum Gewahren eines Hoffnungsdämmers angeleitet werden dürften.

Iſt der Deutſche, unter der Undeutſchheit ſeiner ganzen höheren Lebensverfaſſung leidend, neben dieſen ſo fertig erſcheinenden lateiniſch umgeborenen Nationen Europa's eine bereits zerbröckelte und ſeiner letzten Zerſetzung entgegenſiechende Völkererſcheinung, oder lebt in ihm noch eine beſondere, der Natur um ihrer Erlöſung willen unendlich wichtige, um deßwillen aber auch nur mit ungemeiner Geduld und unter den erſchwerendſten Verzögerungen zur vollbewußten Reife gedeihende Anlage, — eine Anlage, die, vollkommen ausgebildet, einer weit ausgedehnten neuen Welt den Untergang der uns jetzt noch immer ſo überragenden alten Welt erſetzen könnte?

Dieß iſt die Frage; und in ihrer Beantwortung haben wir das „Müſſen" aufzuſuchen. Hier will es uns nun dünken, als ob Das, was die Deutſchen in ihren Reformationskämpfen verloren, Einheit, und europäiſche Machtſtellung, von ihnen aufgegeben werden mußte, um dagegen die Eigenthümlichkeit der Anlagen ſich zu erhalten, durch welche ſie zwar nicht zu Herrſchern, wohl aber zu

Veredlern der Welt beſtimmt ſein dürften. Was wir nicht ſein müſſen, können wir auch nicht ſein. Wir könnten mit Hilfe aller uns verwandten germaniſchen Stämme die ganze Welt mit unſeren eigenthümlichen Kulturſchöpfungen durchdringen, ohne jemals Welt-Herrſcher zu werden. Die Benützung unſerer letzten Siege über die Franzoſen beweiſt dieß: Holland, Dänemark, Schweden, die Schweiz, — keines von dieſen bezeigt Furcht vor unſerer Herrſchergröße, trotzdem ein Napoleon I., nach ſolchen vorangegangenen Erfolgen, ſie leicht dem „Reiche" unterworfen hätte; dieſe Nachbarn innig uns zu verbinden, haben wir leider aber auch verſäumt, und nun machte uns kürzlich ein engliſcher Jude das Geſetz. Große Politiker, ſo ſcheint es, werden wir nie ſein; aber vielleicht etwas viel Größeres, wenn wir unſere Anlagen richtig ermeſſen, und das „Müſſen" ihrer Verwerthung uns zu einem edelen Zwange wird.

Wo unſere undeutſchen Barbaren ſitzen, wiſſen wir: als Erkorene des „suffrage universel" treffen wir ſie in dem Parlamente an, das von Allem weiß, nur nichts vom Sitze der deutſchen Kraft. Wer dieſe in unſeren Armeen ſucht, kann durch einen Zuſtand getäuſcht werden, in welchem dieſe gerade jetzt und heute ſich uns darſtellen; jedenfalls läge ihm aber doch diejenige Kraft näher, welche dieſe Armeen erhält: dieß iſt aber unleugbar die deutſche Arbeit. Wer ſorgt für dieſe? England und Amerika wiſſen uns damit bekannt zu machen, was deutſche Arbeit iſt: die Amerikaner bekennen uns, daß die deutſchen Arbeiter ihre beſten Kräfte ſind. Es hat mich neu belebt, hierüber vor Kurzem von einem gebildeten Amerikaner engliſcher Herkunft aus deſſen eigener genauer Erfahrung belehrt werden zu können. Was macht unſer „suffrage-universel-Parlament" mit den deutſchen Arbeitern? Es zwingt die Tüchtigſten zur Auswanderung und läßt den Reſt in Armuth, Laſter und abſurden Verbrechen daheim gelegentlich verkommen. Wir ſind nicht klug, und wann wir es einmal werden müſſen, dürfte es dann vielleicht nicht hübſch bei uns ausſehen, da wir nicht zur rechten

Zeit von innen heraus gemußt haben, ſondern unſeren freien Willen in Handeln und Tandeln uns führen ließen.

Was ſoll aber da die Kunſt, wo nicht einmal die erſte und nöthigſte Lebenskraft einer Nation gepflegt, ſondern höchſtens mit Almoſen dahingepäppelt wird? Wir laſſen uns Bilder malen: das iſt Alles; trotzdem unſere talentvollſten Maler wiſſen und bekennen, daß ſie den großen Malern früherer Perioden gegenüber unmöglich aus dem Stümpern herauskommen können, — vermuthlich des ſteten Fortſchrittes wegen, in welchem wir uns befinden. Wie ſollte dieſer „Fortſchritt" aber etwas von uns wiſſen dürfen, die wir, den tiefſten Anlagen des Deutſchen entſprechend, ein Höchſtes im Sinne haben?

Aber, die wir für unſere Hoffnung uns ſchmeicheln wollen, mit der Erkenntniß ſeiner wahren Anlagen auch der ganzen Kraft des Deutſchen mächtig zu ſein, wie machtlos ſind wir Jenen gegenüber, die unſerer Noth, weil ſie ihnen fremd iſt, ſpotten und im Gefühle ihrer Macht uns verächtlich den Rücken wenden! Es iſt nicht gut mit ihnen anzubinden, denn ſie haben den vornehmen Muth des Reichen dem Bettler gegenüber: was bekümmern ſie ſich um das „Déluge", das etwa nach ihnen kommen dürfte?

Gegen dieſe ſonderbare, ſich gegenſeitig zur Ermuthigung dienende, Vornehmheit ſeiner Gegner, welche den Armen, gänzlich Machtloſen und zur Ängſtlichkeit Herabgedrückten unangreifbar und unbezwingbar erſcheinen mußte, erfand Oliver Cromwell ein Mittel. Die von der Stadt London angeworbenen brodloſen Ladendiener und Schankaufwärter waren unfähig der Reiterei der übermüthig kühn auf ſich vertrauenden Edelleute zu widerſtehen. „Wir müſſen", meinte Cromwell, „eine Truppe haben, die von einem noch ſtärkeren Selbſtgefühle belebt iſt, als jene: das kann uns aber nur Gottesfurcht und ein ſtarker Glaube geben. Laßt mich meine Leute werben, und ich ſtehe dafür, daß ſie nicht geſchlagen werden." Bald ſtanden die unbeſieglichen Schwadronen da, und England's

Geſchichte begann von Neuem. Glücklicherweiſe haben wir mit der Anführung dieſes Beiſpieles nicht auch den Geiſt anzurufen, dem das Haupt eines Königs zum Opfer fallen mußte: weder Gideon, noch Samuel oder Joſua, noch auch der Gott Zebaoth im feurigen Buſche haben uns zu helfen, wenn wir den deutſchen Geiſt in unſeren Seelen wach rufen und ſein Werk zu fördern, uns tüchtig machen wollen. Forſchen wir genau und prüfen an Allem, was uns als Meinung und Gewohnheit beherrſcht, was in ihm — nach Schiller „barbariſch" — nach Luther „undeutſch" iſt, da wir doch nur im „Deutſchen" echt und wahrhaftig ſein können. Fürchten wir uns z. B. nicht vor den Herren Perles und Schmelkes in Wien, auch wenn wir durch ihre Aſſoziation mit dem Dr. Spitz jene herrlichen Namen für Spitznamen halten, und unter ihrer Maske eine ungeheure Macht der Gegenwart vor uns ſtehend vermuthen mußten: das „Organ für Hochſchulen" jener Herren, welches uns kürzlich zu unſerer Demüthigung zugeſchickt wurde, dürfte wohl an den Hochſchulen ſelbſt, namentlich in Berlin, nicht aber bei der geſunden Bürgerſchaft Wien's — obwohl es hierbei recht erſichtlich auf die Stimmung der Bevölkerung Öſterreich's abgeſehen war — aufregend wirken, wenn es vor der Gefahr der „Deutſchthümelei" von unſerer Seite her warnt.

Wenn wir überhaupt mit einer Erkenntniß, und einem damit vielleicht verbundenen Opfer, der (im Sinne der Lage Cromwell's geſprochen) Kavallerie unſeres Feindes gegenüber uns recht ſattelfeſt machen wollten, hätten wir zunächſt der Wirkung der Zeitungspreſſe unter uns eine immer eingehendere Aufmerkſamkeit zu widmen.

Die Natur will, ſieht aber nicht. Hätte ſie vorausſehen können (wie dieß Schopenhauer ſo anſchaulich als Beiſpiel vorführt), daß der Menſch einmal künſtlich Feuer und Licht hervorbringen würde, ſo hätte ſie den armen Inſekten und ſonſtigen Animalien, welche in unſer Licht ſich ſtürzen und verbrennen, einen ſichern Inſtinkt gegen dieſe Gefahr verliehen. Als ſie dem Deutſchen ſeine beſonderen Anlagen, und hierdurch ſeine Beſtimmung, einbildete, konnte ſie nicht vorausſehen, daß einmal das Zeitungsleſen erfunden würde. Im Übermaaß ihrer Zuneigung gab ſie ihm aber ſoviel Erfindungsſinn, daß er ſelbſt ſein Unglück ſich durch die Erfindung der Buchdruckerkunſt bereitete. Künſtliches Feuer, wie künſtlicher Buchdruck, ſind an und für ſich nicht unwohlthätig; nur den Deutſchen ſollte wenigſtens der letztere in zunehmende Verwirrung bringen. Mit dem Buchdruck fing der Deutſche bereits an übermüthig zu latiniſiren, ſich überſetzte Namen beizulegen, ſeine Mutterſprache zu vernachläſſigen und ſich eine Litteratur herzurichten, welche dem eigentlichen Volke, das bis dahin mit dem Ritter und Fürſten die gleiche Sprache redete, fremd blieb. Luther hatte viel Noth mit der Buchdruckerei: er mußte den Teufel der Vieldruckerei um ihn herum durch den Beelzebub der Vielſchreiberei abzuwehren ſuchen, um am Ende doch zu finden, daß für dieſes Volk, um welches er ſich ſo unſäglich abgemüht hatte, bei Lichte beſehen, ein Papſt gerade recht wäre. Worte, Worte — und endlich Buchſtaben und wieder Buchſtaben, aber kein lebendiger Glaube! Doch es kam noch zum Zeitungsſchreiben, und — was viel ſchrecklicher iſt — zum Zeitungsleſen. Welcher unſerer großen Dichter und Weiſen hat nicht mit zunehmender Beängſtigung die durch das Zeitungsleſen ſtets abnehmende Urtheilsfähigkeit des deutſchen Publikums empfunden und beklagt? Heut zu Tage iſt es nun aber bereits ſo weit gediehen, daß unſere Staatenlenker weniger die Meinungen der durch allgemeines Stimmrecht gewählten Volksvertreter, als vielmehr die Auslaſſungen der Zeitungsſchreiber beachten und fürchten. Man muß dieß endlich begreifen; ſo verwunderlich es auch iſt, daß gerade für den Aufkauf der Preſſe, wenn ſie denn einmal ſo furchtbar iſt, die Regierungen nicht das nöthige Geld auftreiben können; denn zu kaufen iſt doch endlich Alles. Nur ſcheint allerdings unſere heutige Preſſe auf allem Gelde der Nation ſelbſt zu ſitzen: in einem gewiſſen Sinne könnte man ſagen, die Nation lebt von dem, was die Preſſe ihr zukommen läßt. Daß ſie geiſtig von der Preſſe lebt, muß für unleugbar gelten: welches dieſes geiſtige Leben iſt, erſehen wir aber auch, namentlich an dem „erweiterten Geſichtskreiſe“, der in der armſeligen Bierſtube, wenn die Tiſche nur tüchtig mit Zeitungen belegt ſind, ſofort jedem von Tabak verqualmtem Auge ſich öffnet!

Welche ſonderbare träumeriſche Trägheit mag es doch ſein, welche den Deutſchen unfähig macht, ſelbſt zu erkennen, und ihm dagegen die leidenſchaftliche Gewohnheit pflegt, ſich um Dinge zu bekümmern, die er nicht verſteht, eben weil ſie ihm fern liegen? Alles, was er nicht kennt, traut er dem Zeitungsſchreiber zu wiſſen zu: dieſer belügt ihn täglich, weil er nur will, nicht aber weiß; das ergötzt nun aber den Zeitungsleſer wieder, denn auch er nimmt es endlich nicht mehr ſo genau, wenn er nur — Zeitungen leſen kann!

Ich glaube hier das ärgſte Gift für unſere geiſtigen ſozialen Zuſtände erkennen zu müſſen; auch nehme ich an, daß ein großer Theil meiner Freunde die gleiche Einſicht gewonnen hat. Nur bin ich noch ſelten, oder faſt nie, ſelbſt bei meinen Freunden, auf eine beſtimmte Anſicht darüber geſtoßen, wie dieſem Gifte ſeine ſchädliche Kraft zu entziehen ſei. Noch iſt faſt ein jeder der Meinung, ohne die Preſſe ſei nichts zu thun, ſomit — auch nichts gegen die Preſſe. Es ſcheint einzig nur mir bisher noch beigekommen zu ſein, daß die Preſſe nicht zu beachten ſei, wobei mich das Gefühl davon leitete, welche Genugthuung mir wohl derjenige Erfolg geben würde, den ich durch die Preſſe gewinnen dürfte. Mein Nichterfolg in Paris that mir wohl: hätte ein Erfolg mich erfreuen können, wenn ich ihn durch die gleichen Mittel meines durch mich beängſtigten, verborgen bleibenden Antagoniſten erkauft haben würde? Dieſe Herren Zeitungsſchreiber, — die Einzigen, welche in Deutſchland ohne ein Examen beſtanden zu haben angeſtellt werden! — leben von unſerer Furcht vor ihnen; Unbeachtung, gleichbedeutend mit der Verachtung, iſt dagegen ihnen ſehr widerwärtig. Vor einigen Jahren hatte ich in Wien einmal dem Sängerperſonale meiner Opern zu ſagen, daß ich eine ſie betreffende Erklärung ihnen mündlich kund gäbe, nicht aber gedruckt und öffentlich, weil ich die Preſſe verachte. In den Zeitungen wurde Alles wortgetreu referirt, nur ſtatt: „ich verachte die Preſſe“ war zu leſen: „ich haſſe die Preſſe“. So etwas wie Haß vertragen ſie ſehr gern, denn „natürlich kann nur der die Preſſe haſſen, welcher die Wahrheit fürchtet!“ — Aber auch ſolche geſchickte Fälſchungen ſollten uns nicht davon abhalten, ohne Haß bei unſerer Verachtung zu bleiben: mir wenigſtens bekommt dieß ganz erträglich. Zur Durchführung eines richtigen Verhaltens gegen dieſe Zeitungs- und Libellen-Preſſe hätten wir demnach gar keinen andern Aufwand nöthig, als den der Abwehr jeder Verſuchung ſie zu beachten; und beinahe muß ich glauben, daß dieß manchem meiner Freunde doch noch ſehr ſchwer fallen möchte: immer bleiben auch ſie noch in dem Wahne, widerlegen zu können, oder wenigſtens doch die Zeitungsleſer richtig aufklären zu müſſen. Allein, gerade dieſe Zeitungsleſer machen ja das Übel aus: wo wären denn die Schreiber, wenn ſie keine Leſer hätten? Daß wir ein Volk von Zeitungsleſern geworden ſind, hierin liegt eben unſer Verderb. Wie würde es denn jener litterariſchen Straßenjugend beikommen, das Edelſte mit ſchlechten Witzen zu beſudeln, wenn ſie nicht wüßten, daß ſie uns damit eine angenehme Unterhaltung gewähren? Iſt nicht ein Volk ſelbſt gerade Das, als was es ſich vertreten läßt? Die Abgeordneten, die wir zu irgend welchen Berathungen delegirten, ſind unſer Werk: irrten wir bei der Wahl aus Unkenntniß, ſo iſt die Unkenntniß unſer Gebrechen; betheiligen wir uns nicht bei der Wahl, ſo wird unſere Gleichgiltigkeit beſtraft; müſſen wir nach ſchlechten Wahlgeſetzen wählen, ſo ſind wir daran Schuld, daß man ſie uns auferlegen durfte. Kurz, wir ſelbſt ſind diejenigen, die zu uns reden und uns regieren. Wie können wir uns nun wundern, daß ſo zu uns geredet wird, und wir ſo regiert werden, wie es uns endlich wiederum nicht gefallen will? Was iſt der ganze Witz unſerer Zeitungsſchreiber anderes, als unſer Behagen an ihm? Wie könnte dieſe „Macht“ der Preſſe beſtehen, wenn wir ſie einfach ignorirten? Und wie wenig Anſtrengung nur hätte uns das zu koſten!

Dennoch dürfte es ohne Anſtrengung nicht abgehen. Wir müßten eben die Kraft haben, uns andere Gewohnheiten anzubilden. Für eine Gewohnheit des geiſtigen Verkehres der Deutſchen in einem edelſten volksthümlichen Sinne kennen die Leſer meiner Schrift über „deutſche Kunſt und deutſche Politik“ das von mir in das Auge gefaßte Ideal, und habe ich daher nicht nöthig heute auf ſeine Darſtellung mich weiter einzulaſſen. Gebt dieſem Ideale in euren Gewohnheiten einen real befruchteten Boden, ſo muß hieraus eine neue Macht hervorgehen, welche jene Aktien-Litteratur-Macht mit der Zeit gänzlich entwerthet, wenigſtens in ſo weit, als ſie unſeren inneren Wünſchen einer Veredelung des öffentlichen Kunſtgeiſtes der Deutſchen verhindernd und zerſplitternd ſich entgegenſtellte. Nur ein ſehr ernſtliches, durch große Geduld und Ausdauer gekräftigtes Bemühen kann aber ſolche Gewohnheiten unter uns zu einem wirklichen Nerv des Lebens ausbilden: aus einem ſtarken inneren Müſſen kann uns einzig die Nothwendigkeit zum Handeln erwachſen; ohne ſolche Nothwendigkeit kann aber nichts Ächtes und Wahres begründet werden.

Mögen meine Freunde ſich namentlich auch über mich nicht täuſchen, wenn ich ihnen jetzt mit Geduld und Ausdauer voranſchreite. Gerade daß unſere Kräfte jetzt im Wachſen begriffen ſind, giebt es mir ein, voreilige Verſuche, denen noch kein dauernder Erfolg zugeſprochen werden kann, fern zu halten. Daß ich ſelbſt die Hoffnung noch nicht aufgegeben habe, bezeuge ich dadurch, daß ich die Muſik zu meinem „Parſifal“ in dieſen Tagen vollenden konnte. Wie die beglückendſte Gunſt meines erhabenen Wohlthäters mich einſt zu der Entwerfung dieſes Werkes begeiſterte, hat mich jetzt das noch nicht mir verlorene Vertrauen auf den deutſchen Geiſt bei ſeiner Ausführung erwärmt. Viel, viel liegt aber noch vor mir, was ſich nach meinem Gefühle zwiſchen die Ausführung meines Werkes und deſſen Darangebung an die Öffentlichkeit drängt. Dieß ſoll überwunden werden; doch, wer mit mir hoffen will, der hoffe auch nur in meinem Sinne: kann ihm ein flüchtiger Anſchein nicht mehr genügen, ſo hofft er mit mir.

Über das Dichten und Komponiren.

Vielleicht auch: „über Buchhandel und Muſikhandel?“ —

Doch dürfte dieß wohl Vielen als zu äußerlich aufgefaßt erſcheinen. Wiewohl der ſelige Gutzkow uns das böſe Geheimniß bereits aufgedeckt hat, daß Goethe's und Schiller's ungemeſſene Popularität ſich nur der energiſchen Spekulation ihres Buchhändlers verdanke. Sollte dieſe Erklärung ſich nicht als durchaus zutreffend bewähren, ſo läßt ſich aus der Aufſtellung einer ſolchen Behauptung doch zum Wenigſten erſehen, daß unſere Dichter ähnliche Erfolge durch geſchicktes Verfahren ihrer Buchhändler für möglich halten. Ein großes Anlage-Kapital des Verlegers ſchiene demnach dazu erforderlich zu ſein, um den deutſchen „Dichterwald“ gehörig zu bepflanzen; ſomit dürfte es uns nicht Wunder nehmen, wenn der Buchhändler bei der Hervorbringung von Dichterwerken, namentlich wenn dieſe für die Berühmtheit beſtimmt ſind, ſich den wichtigſten Antheil hieran zuſchreibt. Man könnte, dem zu Folge, ein bedenkliches Verhältniß zwiſchen den Dichtern und ihren Verlegern annehmen, in welchem gegenſeitige Hochachtung wenig zum Vorſcheine käme. Ein namhafter Dichter verſicherte mich, die Buchhändler ſeien die betrügeriſcheſten Kaufleute, denn ſie hätten beim Handel einzig mit phantaſtiſchen Produzenten zu thun, während jeder andere Kaufmann nur auf Geſchäfte mit klugen Leuten ſeines Gleichen angewieſen wäre. Schlimm mag es hiermit immerhin ſtehen. Der Dichter, oder Komponiſt, glaubt, um der Verſicherung ſeiner Berühmtheit willen, am Beſten unter dem Schutze großer Verlags-Firmen zu gedeihen. Solch eine Firma unterhält mit reichen Kapitalien ungeheure Druckereien, oder Notenſtechereien; dieſe müſſen immer zu arbeiten haben, demnach der Verleger auf gutes Glück hin vieles Unnütze, was ihm vorkommt, drucken oder ſtechen laſſen muß; aller Journalismus der Welt kann ihm hierfür oft keinen Abſatz verſchaffen; endlich hilft ihm doch einmal nur der beſonders glückliche Verlagsartikel von der Arbeit eines ausgezeichneten Kopfes: mit dem Erfolge dieſes einen Artikels macht ſich der Verleger für alle ſeine ſonſtigen Einbußen bezahlt, und will der Autor ſeinen Theil vom Gewinne haben, ſo kann ihm der Verleger dieß kühn abſchlagen, da Jener ja auch keinen Antheil an den Verluſten durch unabläſſig produzirten Schund getragen habe. Dennoch iſt es die ſtete Herausgabe von Schund, was dem Verleger zu großem Anſehen verhilft. Alle Welt dichtet und komponirt, während die reiche Firma immer drucken und herausgeben muß: beide Gewohnheiten und Nöthigungen ergänzen ſich; nur hat der Verleger den Vortheil, ſeinen Klienten nachweiſen zu können, daß er daran verliere, dennoch aber ſich großmüthig zu bezeigen, wenn er mit ferneren Herausgaben fortzufahren ſich bereit erklärt, wodurch dann der „phantaſtiſche“ Autor zu ſeinem gehorſamen Diener wird. So dürfte es etwa zu verſtehen ſein, wenn der Buch- und Muſik-Händler, als Lohngeber des Dichters und Komponiſten, ja — unter Umſtänden, wie bei Schiller und Goethe — ſogar als Populariſator derſelben, als der eigentliche Patron, wenn nicht Schöpfer, unſerer dichteriſchen und muſikaliſchen Litteratur angeſehen wird.

Vielleicht iſt es wirklich dieſes, wie es ſcheint, ſo glückliche Proſperiren der Buch- und Muſik-Druckereien, welches uns das verwunderliche Phänomen zu verdanken giebt, daß faſt jeder Menſch, der einmal etwas geleſen oder gehört hat, ſofort auch das Dichten und Komponiren ſich beikommen läßt. Öfters hörte ich Univerſitäts-Profeſſoren darüber ſich beklagen, daß ihre Studenten nichts Rechtes mehr lernen, dagegen meiſtens nur dichten und komponiren wollten. Dieß war beſonders in Leipzig der Fall, wo der Buchhandel der Gelehrtheit ſo nahe auf dem Halſe ſitzt, daß es für Einſichtsvolle faſt zu der Frage kommen dürfte, wer denn eigentlich unſere moderne Bildung mehr in der Hand habe, die Univerſität oder der Buchhandel, da man aus den Büchern doch offenbar Daſſelbe, wenn nicht mehr, als von den Profeſſoren lernen könne, welche unvorſichtiger Weiſe wiederum Alles, was ſie wiſſen und lehren dürften, in leicht käuflichen Büchern drucken laſſen. Dagegen möchten wir den Hang unſerer, vom Univerſitäts-Studium angeekelten jungen Leute zum Dichten und Komponiren mit der außerordentlichen Neigung zum Theaterſpielen zuſammenhalten, welche vom Aufkommen der deutſchen Schauſpielkunſt bis in den Anfang unſeres Jahrhunderts den geachtetſten Familien Söhne und Töchter entführte. Nach dieſer Seite hin ſcheint aber gegenwärtig unſere Jugend philiſterhafter geworden zu ſein, etwa aus der Furcht, auf dem Theater ſich perſönlich lächerlich zu machen, was gegenwärtig immer mehr den Juden überlaſſen wird, welche auf unangenehme Erfahrungen weniger zu geben ſcheinen. Hiergegen kann nun Dichten und Komponiren in aller Ruhe und Stille für ſich zu Hauſe betrieben werden: daß überlaufende lyriſche Ergüſſe im Druck uns ebenfalls lächerlich machen, merken wir nicht, weil glücklicher Weiſe auch kein Leſer das Lächerliche davon merkt. Bemerkbar lächerlich wird dieß Alles erſt, wenn es laut vorgeleſen wird. Zu meiner Zeit trieben die Leipziger Studenten ihren Spott mit einem armen Teufel, den ſie, gegen Bezahlung ſeiner Zeche, ſeine Gedichte ſich vordeklamiren ließen; von ihm beſorgten ſie ein lithographiſches Portrait mit der Unterſchrift: „an allen meinen Leiden iſt nur die Liebe Schuld.“ Ich führte dieß Beiſpiel vor einigen Jahren einem namhaften Dichter unſerer Zeit vor, welcher ſeitdem mir auffällig böſe geworden iſt: zu ſpät erfuhr ich damals, daß er ſoeben einen neuen Band Gedichte von ſich unter der Preſſe habe.

Was nun den „deutſchen Dichterwald“ betrifft, ſo vernimmt man in neuerer Zeit, daß die Buchhändler, trotz der Nöthigung zu ſteter Beſchäftigung ihrer Preſſen, der reinen Lyrik immer abholder werden, da die muſikaliſchen Lyriker von Neuem immer nur wieder: „Du biſt wie eine Blume“ oder: „Wenn ich dein holdes Angeſicht“ und dergleichen komponiren. Wie es mit „epiſchen Dichtungen“ ſteht, iſt auch ſchwierig zu ermeſſen: es kommt viel davon auf den Markt, wird auch von ſolchen Komponiſten, welche in der Oper noch ein Haar finden, für unſere Abonnement-Konzerte in Muſik geſetzt, — was leider mit dem „Trompeter von Säckingen“ bisher für unmöglich befunden werden mußte! — Ob dieß Alles „etwas macht“, iſt nicht leicht zu glauben; denn noch giebt es ſehr viele Bewohner Deutſchland's, welche in jenen Konzerten nicht abonnirt ſind. Dagegen hätten nun allerdings „dramatiſche Dichtungen“ ein größeres Publikum; dieß jedoch immer wohl nur, wenn ſie von den Theaterdirektoren aufgeführt werden. Bei dieſen Letzteren trifft man aber auf die vollſte Wildniß des Intereſſes für gute Einnahmen; hier herrſcht noch die barbariſche Juſtiz der Gottesurtheile, und zu „kaufen“ iſt da nicht viel. Bloß engliſchen Verlegern iſt es möglich geworden, das Theater — allerdings in ſehr ingeniöſer Weiſe — für glückliche Verlagseffekte zu benützen. Das Einzige, womit der engliſche Muſikhandel etwas zu Stande bringt, iſt eine, mehr oder weniger dem Bänkelſänger-Genre entnommene „Ballade“, welche, im guten Falle, in mehreren hunderttauſenden von Exemplaren als „neueſte Ballade“ an alle Kolonien verkauft wird. Um dieſe Ballade gehörig berühmt zu machen, läßt ſich der Verleger für ſein Geld eine ganze Oper komponiren, bezahlt dem Theaterdirektor deren Aufführung, und läßt nun die darin angebrachte Ballade auf alle Drehorgeln des Landes ſetzen, bis jedes Klavier ſie nun endlich auch zu Haus zu haben verlangt. Wer an unſer heimiſches „Einſt ſpielt ich mit Zepter“ u. ſ. w. denkt, möchte vermuthen, daß auch deutſche Verleger nicht auf den Kopf gefallen ſeien und mit einem vollſtändigen „Zar und Zimmermann“ ſchon wüßten was anzufangen: der „Zar“ beſchäftigt die Stecher und der „Zepterſpieler“ bezahlt ſie.

Dennoch ſcheint das Verfaſſen von ganzen kompletten Dramen für Alt und Jung einen großen Reiz zu behalten, und merkwürdig iſt es, daß Jeder ſelbſt mit dem abgegriffenſten Stoffe immer noch einen glücklichen Griff gethan zu haben glaubt, wozu ihn die Täuſchung verführen mag, ſeine Vorgänger hätten den Stoff noch nicht richtig behandelt. Der fünffüßige Jambe, in unverwüſtlichen Ehren forthinkend, muß der Diktion hierbei unentwegt noch den eigentlichen poetiſchen Duft verleihen; während die nackte Proſa, je ungewählter deſto wirkſamer, mehr Chancen für die Annahme des Stückes von Seiten der Theaterdirektoren darbietet. Der fünffüßige Dramatiker hat ſich daher gewöhnlich an die Gunſt des Buchhändlers, der immer drucken laſſen muß, zu halten, wobei für ſein beſonderes Intereſſe anzunehmen iſt, daß er „es nicht nöthig hat“. Ich glaube nicht, daß hierbei ſehr große Dichter zu Tage treten: wie es dagegen Goethe und Schiller angefangen haben, mag Gott wiſſen, — falls hierüber kein Aufſchluß von der Firma Cotta zu erlangen ſein ſollte, welche mir einſt die Herausgabe meiner geſammelten Schriften mit dem Hinweis darauf, daß ſie mit Goethe und Schiller noch ſo ſchwierig daran wäre, abſchlug. —

Aber, ſind dieß Alles nicht nur Schwächen unſerer Dichter? Mag ein rechter Bewohner unſeres Dichterwaldes, im kindiſchen Triebe es den Sängern auf den Bäumen nachzumachen, als Jüngling Verſe und Reime gezwitſchert haben; mit der toga virilis wird er endlich Romanſchreiber und nun lernt er ſein Geſchäft. Jetzt ſucht der Buchhändler ihn, und er weiß ſich dieſem koſtbar zu machen: ſo ſchnell überläßt er ihm ſeine drei, ſechs oder neun Bände nicht für die Leihbibliotheken; erſt kommen die Zeitungsleſer daran.

Ohne ein „gediegenes“ Feuilleton mit Theaterkritiken und ſpannenden Romanen kann ſelbſt ein politiſches Weltblatt nicht füglich beſtehen; andererſeits aber, was tragen dieſe Zeitungen ein, und was können ſie bezahlen! Mein Freund Gottfried Keller vergaß ſeiner Zeit über das wirkliche Dichten auf jene Veröffentlichungs-Geburtswehen ſeiner Arbeiten zu achten; es war nun ſchön von einem bereits ſeit länger berühmt gewordenen Romanſchreiber, welcher Keller für ſeines Gleichen hielt, dieſen darüber zu belehren, wie ein Roman einbringlich zu machen ſei: offenbar erſah der beſorgte Freund in dem geſchäftlich unbeholfenen Dichter, ein gefährliches Beiſpiel von Kraftvergeudung, dem er ohne Krämpfe nicht zuſehen konnte. Der unzubelehrende Dichter (wir nannten ihn zum Scherz „Auerbachs Keller“) brachte es in der Verlagscarrière allerdings nicht weit: erſt dieſer Tage erſcheint eine zweite Auflage ſeines vor dreißig Jahren veröffentlichten Romanes: „der grüne Heinrich“; in den Augen unſerer geſchäftskundigen Autoren ein offenbarer Mißerfolg und — eigentlich — ein Beweis dafür, daß Keller nicht auf der Höhe der Zeit angekommen ſei. Aber ſie verſtehen es, wie geſagt, beſſer. Dafür wimmelt es denn auch in unſerem Dichterwalde, daß man die Bäume vor lauter Auflagen nicht erſehen kann.

In Wahrheit treffen wir jedoch bei dieſer ſo ſehr proſperirenden Aktivität unſerer heutigen Dichterwelt auf dasjenige Element, welchem alle Dichterei ſeine erſte Entſtehung, ja ſeinen Namen verdankt. Gewiß iſt der Erzähler der eigentlichen „Dichter“, wogegen der ſpätere formelle Ausarbeiter der Erzählung mehr als der Künſtler zu betrachten ſein dürfte. Nur müßte, wenn wir unſeren ſo glücklich florirenden Romanſchreibern die unermeßliche Bedeutung von wahren Dichtern zuerkennen ſollten, dieſe Bedeutung ſelbſt erſt etwas genauer präziſirt werden.

Die alte Welt kannte eigentlich nur einen Dichter, und nannte dieſen „Homeros“. Das griechiſche Wort „Poietes“, welches die Lateiner, ohne es überſetzen zu können, mit „Poëta“ wiedergaben, findet ſich recht naiv bei den Provençalen als „Trouvère“ wieder und gab uns Mittelhochdeutſchen den „Finder“ ein, wie Gottfried von Straßburg den Dichter des Parzival „Finder wilder Märe“ nennt. Jenem „Poietes“, von welchem allerdings Platon behauptete, daß er den Hellenen ihre Götter erfunden habe, würde der „Seher“ vorausgegangen zu ſein ſcheinen, etwa wie dem Dante jener verzückte Menſch durch ſeine Viſion den Weg durch Hölle und Himmel gewieſen hatte. Der ungeheure Fall bei ihrem einzigen — „dem“ — Dichter der Griechen ſcheint nun aber der geweſen zu ſein, daß er Seher und Dichter zugleich war; weßhalb denn auch Homeros gleich dem Teireſias blind vorgeſtellt wurde: wem die Götter nicht den Schein, ſondern das Weſen der Welt ſehen laſſen wollten, dem ſchloſſen ſie die Augen, damit er durch ſeine Verkündigungen die Sterblichen nun etwa Das erſehen ließe, was dieſe, in der von Platon gedichteten Höhle mit dem Rücken nach außen gewendet ſitzend, nur in den durch den Schein erzeugten Schattenbildern bisher gewahren konnten. Dieſer Dichter ſah als „Seher“ nicht das Wirkliche, ſondern das über alle Wirklichkeit erhabene Wahrhaftige; und daß er dieß den aufhorchenden Menſchen ſo getreu wiedererzählen konnte, daß es ſie ſo klar verſtändlich wie das von ihnen ſelbſt handgreiflich Erlebte dünkte, das machte eben den Seher zum Dichter.

Ob dieſer auch „Künſtler“ war?

Wer dem Homer Kunſt nachzuweiſen verſuchen wollte, dürfte hierbei eine ebenſo ſchwierige Arbeit haben, als wer die Entſtehung eines Menſchen aus der überlegten Konſtruktion eines, etwa überirdiſchen Profeſſor's der Phyſik und Chemie zu erklären unternähme. Dennoch iſt Homer's Werk kein unbewußt ſich geſtaltendes Naturprodukt, ſondern etwas unendlich Höheres, vielleicht die deutlichſte Manifeſtation eines göttlichen Bewußtſeins von allem Lebenden. Nicht jedoch Homer war Künſtler, vielmehr wurden an ihm alle nachfolgenden Dichter erſt Künſtler, und deßhalb heißt er „der Vater der Dichtkunſt“. Alles griechiſche Genie iſt nichts Anderes als künſtleriſche Nachdichtung des Homer; denn zu dieſer Nachdichtung ward erſt die „Techne“ erfunden und ausgebildet, welche wir endlich als „Kunſt“ zu einem, auch den „Poietes“, den „Finder der Märe“, gedankenlos mit einſchließenden, Allgemeinbegriff erhoben haben, indem wir von Dichtkunſt ſprechen.

Die „ars poëtica“ der Lateiner mag als Kunſt gelten, und von ihr alle Künſtlichkeit des Vers- und Reimweſens bis auf den heutigen Tag abgeleitet werden. Mag wohl Dante einmal wieder mit dem dichteriſchen Seherblick begabt geweſen ſein, denn er ſah wieder Göttliches, wenn auch nicht die deutlichen Göttergeſtalten des Homer; wogegen ſchon jener Arioſt nichts Anderes wieder als die willkürlichen Brechungen der Erſcheinung ſah, während Cervantes zwiſchen ſolch willkürlichem Phantaſiegeſpiele hindurch den geſpaltenen Kern der altdichteriſchen Weltſeele gewahrte, und den erkannten Zwieſpalt uns durch zwei traumhaft erlebte Geſtalten als eine unleugbare Thatſache in greifbar lebendigen Handlungen vorführt. Sollte doch ſelbſt, wie am Ende der Zeiten, das „zweite Geſicht“ eines Schotten zur vollen Hellſichtigkeit für eine ganze, nun bloß noch in Dokumenten hinter uns liegende Welt hiſtoriſcher Thatſachen ſich erleuchten, welche dieſer uns wie aufhorchenden Kindern als glaubwürdige Märchen dann behaglich zu erzählen weiß. Der „ars poëtica“, welcher dieſe Seltenen nichts zu verdanken haben, entſprießt dagegen Alles, was ſeit Homer ſich als ſogenanntes „epiſches Dichtungswerk“ ausgab, und haben wir ſeitdem dem wahren epiſchen Dichterquell nur noch im Volksmärchen und in der Sage nachzuforſchen, wo wir ihn dann noch gänzlich von der Kunſt unberührt vorfinden.

Was nun heut zu Tage, nachdem es aus dem Feuilleton der Zeitungen hervorgegangen, die Wände unſerer Leihbibliotheken bedeckt, hat allerdings weder mit Kunſt noch Poeſie zu thun gehabt. Das wirklich Erlebte hat zu keiner Zeit einer epiſchen Erzählung als Stoff dienen können; das „zweite Geſicht“ für das Nieerlebte verleiht ſich aber nicht an den erſten beſten Romanſchreiber. Ein Kritiker warf dem ſeligen Gutzkow vor, daß er Dichterliebſchaften mit Baroninnen und Gräfinnen ſchildere, die er doch ſelbſt gar nicht erlebt haben durfte; wogegen dieſer durch indiskret verdeckte Andeutungen ähnlicher wirklicher Erlebniſſe ſich mit Entrüſtung vertheidigen zu müſſen glaubte. Von beiden Seiten konnte das unziemlich Lächerliche unſerer Romanſchreiberei nicht erſichtlicher aufgedeckt werden. — Goethe verfuhr dagegen in ſeinem „Wilhelm Meiſter“ als Künſtler, dem der Dichter ſogar die Mitarbeit zur Auffindung eines befriedigenden Schluſſes der Handlung verſagte; in ſeinen „Wahlverwandtſchaften“ arbeitete ſich der elegiſche Lyriker zum Seelen- noch nicht aber zum Geſtalten-Seher hindurch. Aber, was Cervantes als Don Quixote und Sancho Panſa erſehen hatte, ging Goethe's tiefem Weltblicke als Fauſt und Mephiſtopheles auf; und dieſe von ihm eigenſt erſehenen Geſtalten geleiten nun den ſuchenden Künſtler als zu löſendes Räthſel eines unſäglichen Dichtertraumes, das er, ganz unkünſtleriſch, aber durchaus wahrhaftig, in einem unmöglichen Drama bewältigen zu müſſen glaubte.

Hieraus wäre etwas zu lernen, ſelbſt für unſere, von ihren nicht genügend eifrigen Buchhändlern vernachläſſigten, Mitglieder des „deutſchen Dichterwaldes“. Denn von ihren Romanen, den reifſten Früchten ihres Geiſtes, iſt leider zu ſagen, daß ſie weder aus Leben noch Tradition, ſondern aus Nehmen und Traduktion hervorgegangen ſind. Konnten weder die Griechen zur Zeit ihrer Blüthe, die Römer zur Zeit ihrer Größe, noch auch irgend ein ſpäteres bedeutendes Kulturvolk, wie die Italiener und Spanier, dem von ihnen Erlebten den Stoff zu einer epiſchen Erzählung abgewinnen, ſo wird euch Heutigen dieß wahrſcheinlich noch um etwas ſchwerer fallen; denn was Jene als Erlebniſſe mit anſahen, waren doch wenigſtens Wirklichkeiten der Erſcheinung, wogegen ihr, in Allem was euch beherrſcht, umgiebt und innewohnt, nur Maskeraden, mit umgehängten ausgeliehenen Kulturfetzen und ausgeſtopftem hiſtoriſchen Plunder, gewahren könnt. Den Seherblick für das Nieerlebte verliehen göttliche Mächte von je aber nur an ihre Gläubigen, worüber Homer und Dante zu befragen wären. Ihr aber habt weder Glauben noch Göttlichkeit.

So viel vom „Dichten“. — Sehen wir aber nun, was uns die „Kunſt“ in unſern Tagen der fortgeſchrittenen Kultur darbieten könnte. —

Wir glaubten finden zu müſſen, daß alles griechiſche Genie nur eine künſtleriſche Nachbildung des Homer geweſen ſei, während wir im Homer ſelbſt den Künſtler nicht wahrnehmen wollten. Doch kannte Homer den „Aoidos“; ja, vielleicht war er ſelbſt auch Sänger? — Zu dem Geſang der Heldenlieder trat der Chor der Jünglinge den „nachahmenden“ Tanzreigen an. Wir wiſſen von den Chorgeſängen zu den prieſterlichen Götterfeſtreigen; wir kennen die dithyrambiſchen Tanzchöre der Dionyſos-Feier. Was dort die Begeiſterung des blinden Sehers war, wird hier zur Berauſchung des ſehend Entzückten, deſſen trunkenem Blicke ſich wiederum die Wirklichkeit der Erſcheinung in göttliche Dämmerung verklärt. War der „Muſiker“ Künſtler? Ich glaube, er ſchuf die Kunſt und ward zu ihrem erſten Geſetzgeber.

Die vom hellſichtigen blinden Dichter-Erzähler erſchauten Geſtalten und Thaten ſollten dem ſterblichen Auge nicht anders als durch ekſtatiſche Depotenzirung des nur für die reale Erſcheinung geübten Sehvermögens vorgeführt werden können: die Bewegungen des darzuſtellenden Gottes oder Helden mußten nach andern Geſetzen, als denen der gemeinen Lebensnoth, ſich kundgeben, wie ſie durch rhythmiſche Reihen harmoniſch geordneter Töne begründet werden konnten. Nicht mehr eigentlich dem Dichter gehörte die Anordnung der Tragödie, ſondern dem lyriſchen Muſiker: nicht eine Geſtalt, nicht eine That der Tragödie, welche der göttliche Dichter nicht zuvor erſehen und ſeinem Volke „erzählt“ hatte; nur führte ſie jetzt der Chorog dem ſterblichen Auge der Menſchen ſelbſt vor, indem er dieſes Auge durch den Zauber der Muſik bis zu dem gleichen Hellſehen des urſprünglichen „Finders“ entzückte. Somit war der lyriſche Tragiker nicht Dichter, ſondern durch Beherrſchung und Anwendung der höchſten Kunſt verwirklichte er die vom Dichter erſehene Welt, indem er das Volk ſelbſt in den Zuſtand des hellſehenden Dichters verſetzte. — So ward die „muſiſche“ Kunſt zum Inbegriff aller Eingebung durch göttliches Geſicht, ſowie aller Anordnung zur Verdeutlichung dieſes Geſichtes. Sie war die äußerſte Extaſe des griechiſchen Geiſtes. Was nach deſſen Ernüchterung übrig blieb, waren nichts als die Bruchtheile der „Techne“, nicht mehr die Kunſt, ſondern die Künſte, von denen ſich mit der Zeit am ſonderbarſten die Verskunſt ausnehmen ſollte, welche für die Stellung, Länge oder Kürze der Sylben die Schemen der muſikaliſchen Lyrik beibehielt, ohne von ihrem Ertönen mehr etwas zu wiſſen. Sie ſind uns aufbewahrt, dieſe „Oden“ und ſonſtigen proſaiſchen Geziertheiten der ars poëtica auch ſie heißen Dichterwerke, und bis in alle Zeiten hat man ſich mit der Ausfüllung von Sylben-, Wort- und Vers-Schemen abgequält in der Meinung, wenn dieß nur wie recht glatt abgegangen ausſähe, in den Augen Anderer und endlich wohl auch in ſeinen eigenen, wirklich „gedichtet“ zu haben.

Wir haben es nicht nöthig mit dieſer „ars poëtica“ uns lange zu befaſſen, denn auf den Dichter würden wir hierbei nicht treffen. Mit ihrer Ausübung kam der Witz in unſere Dichtung: die alte Lehrſentenz, welche noch — wie in den Orakelſprüchen der Pythia — auf prieſterlicher und Volksgeſangs-Melodie fußen mochte, ward zum Epigramm, und hier fand der künſtleriſche Vers, wie heut zu Tage durch wirklich ſinnvolle Reime, eine glückliche Anwendung. Goethe, welcher Alles verſuchte, bis zur eigenen Gelangweiltheit davon namentlich auch den Hexameter, war nie glücklicher in Vers und Reim, als wenn ſie ſeinem Witze dienten. Wirklich kann man nicht finden, daß die Beſeitigung dieſer Verskünſtlichkeit unſere „Dichter“ geiſtreicher gemacht hat: würde ſie z. B. auf den „Trompeter von Säckingen“ verwendet worden ſein, ſo dürfte dieſes Epos allerdings keine ſechzig Auflagen erlebt haben, dennoch aber wohl etwas ſchicklicher zu leſen ſein; wogegen ſelbſt die Bänkelſänger-Reime H. Heine's immer noch einiges Vergnügen gewähren. Im Ganzen ſcheint der Trieb zum Verſemachen bei unſerer Generation aus einer eingeborenen Albernheit hervorzugehen, auf welche Ältern und Erzieher aufmerkſam gemacht werden dürften; träfe man beim Durchprügeln eines jugendlichen Dichters einmal auf einen auch hierbei noch Verſe machenden Ovid, nun ſo laſſe man den allenfalls laufen, da wir denn dem witzigen Epigrammatiker immer noch am liebſten auf unſerem Litteratur-Gebiete begegnen, allerdings nur nicht auf dem Gebiete der — Muſik!

Muſik! —

Über dieſe haben wir uns, ſo unſäglich ſchwierig es iſt, zu Zeiten bereits öfter zu verſtändigen geſucht, jedoch noch nicht ganz ebenſo über das „Komponiren“.

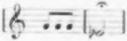
Die Muſik iſt das Witzloſeſte was man ſich denken kann, und doch wird jetzt faſt nur noch witzig komponirt. Ich vermuthe, dieß geſchieht unſeren Litteraten zu Liebe, namentlich auch Herrn Paul Lindau zu Gefallen, welcher, wie man mir ſagt, von aller Kunſt immer nur amüſirt ſein will, weil er ſich ſonſt langweilt. Merkwürdiger Weiſe iſt nun aber gerade unſere amüſante Muſik das Allerlangweiligſte (man denke nur an ein ſolches „Divertiſſement“ betiteltes Muſikſtück in unſeren Konzerten), während — man kann ſagen was man will — eine gänzlich witzloſe Beethoven'ſche Symphonie jedem Zuhörer immer zu kurz vorkommt. Mich dünkt, hier liegt bei unſerer Zeitungs-Rezenſenten-Äſthetik ein ſchlimmer Irrthum zu Grunde. Zu vermuthen ſteht nicht, daß wir den Kämpfern für das muſikaliſche Amüſement einen anderen Geſchmack beibringen; dennoch wollen wir die Muſik nach ihrer unwitzigen

Seite hin — ganz unter uns — noch einmal in einige Betrachtung nehmen.

Sollte es uns aus manchen hierüber angeſtellten Unterſuchungen nicht bereits deutlich geworden ſein, daß die Muſik zwar mit dem gemeinen Ernſte des Daſeins gar nichts zu thun hat, daß ihr Charakter hingegen erhabene, Schmerzen löſende Heiterkeit iſt, ja — daß ſie uns lächelt, nie aber uns zu lachen macht? Gewiß dürfen wir die A dur-Symphonie Beethoven's als das Heiterſte bezeichnen, was je eine Kunſt hervorgebracht hat: können wir uns aber den Genius dieſes Werkes anders als in begeiſterter Entzückung vor uns aufſchwebend vorſtellen? Hier wird ein Dionyſosfeſt gefeiert, wie nur nach unſeren idealſten Annahmen der Grieche es je gefeiert haben kann: laßt uns bis in das Jauchzen, in den Wahnſinn der Wonne gerathen, aber ſtets verbleiben wir in dem Bereiche erhabener Extaſe, himmelhoch dem Boden enthoben, auf welchem der Witz ſich ſeine dürftigen Bilder zuſammenſucht. Denn hier ſind wir eben in keiner *Maskerade*, dem einzigen Amüſement unſerer ledernen Fortſchrittswelt; hier treffen wir auf keinen als Don Juan verkleideten Miniſterialrath oder dergleichen, deſſen Erkennung und Entlarvung uns viel Spaß machen kann: ſondern hier erſcheinen dieſelben wahrhaftigen Geſtalten, die dem *blinden* Homer ſich in bewegungsvollem Heldenreigen darſtellten, in demſelben Reigen, den nun der *taube* Beethoven uns ertönen läßt um das entzückte Geiſtesauge ſie noch einmal erſehen zu laſſen.

Aber der amüſementbedürftige Journal-Cavalier ſitzt da: ſeine Sehkraft bleibt eine ganz reale: er gewahrt nichts, gar nichts: die Zeit wird ihm lang, während uns die Zeit der Entrücktheit aus allem Dem, was Jener einzig ſieht, zu kurz, zu flüchtig war. So ſchafft ihm denn Amüſement! Macht Witz, auch ihr Muſiker; verkleidet euch und ſteckt eine Maske vor! Komponirt, komponirt, wenn euch eben auch gar nichts einfällt! Wozu heißt es „komponiren" — zuſammenſtellen — wenn auch noch Erfindung dazu nöthig ſein ſollte? Aber je langweiliger ihr ſeid, deſto abſtechender wählt die Maske: das amüſirt wieder! Ich kenne berühmte Komponiſten, die ihr bei Konzert-Maskeraden heute in der Larve des Bänkelſängers („an allen meinen Leiden“!), morgen mit der Halleluja-Perrücke Händel's, ein anderes Mal als jüdiſchen Czardas-Aufſpieler, und dann wieder als grundgediegenen Symphoniſten in eine Nummero Zehn verkleidet antreffen könnt. Ihr lacht: — das habt ihr leicht, ihr witzigen Zuſchauer! Aber Jene ſelbſt ſind dabei ſo ernſt, ja ſtreng, daß einer von ihnen ganz beſonders zum ernſten Muſik-Prinzen unſerer Zeit diplomirt werden mußte, damit euch das Lachen verwieſen wäre. Vielleicht aber lacht ihr gerade wieder darüber? Dieſer ernſte Muſikprinz würde euch nämlich von vornherein ſehr langweilig erſchienen ſein, wenn ihr Schlauen nicht eben dahintergekommen wärt, daß etwas gar nicht ſo beſonders Würdiges unter der Maske ſtecke, ſondern Jemand ganz eures Gleichen, mit dem ihr nun wieder Maske ſpielen könnt, indem ihr euch anſtellt als ob ihr ihn bewundertet, was euch nun wieder amüſirt, wenn ihr gewahrt daß er ſich die Miene giebt als glaube er euch. Was dieſem ganzen unterhaltenden Maskenſpiele zu tiefſtem Grunde liegt, durfte aber auch offen zugeſtanden werden. Der liebenswürdige, aber etwas philiſterhafte Hummel wurde einmal befragt, an welche ſchöne Gegend er wohl gedacht hätte, als er ein gewiſſes charmantes Rondo komponirte: er hätte der einfachen Wahrheit gemäß ſagen können, — an ein ſchönes Bach'ſches Fugenthema in Cis-dur; allein er war noch aufrichtiger und bekannte, daß ihm die achtzig Dukaten ſeines Verlegers vorgeſchwebt hätten. Der witzige Mann; mit ihm war doch zu reden!

Genau betrachtet liegt hierbei der Witz dennoch nicht in der Muſik, ſondern in dem Vorgeben des Komponiſten, wirklich gut zu komponiren, ſowie in den hieraus erfolgenden Quid-pro-quo's. In dem bezeichneten Maskenſpiele kann man Mendelsſohn noch nicht als inbegriffen aufführen. Er ſprach nicht immer aufrichtig und wich gern aus; aber er log nicht. Als man ihn frug, was er von Berlioz's Muſik halte, antwortete er: „ein Jeder komponirt ſo gut er kann.“ Wenn er ſeine Chöre zur Antigone nicht ſo gut komponirte, als z. B. ſeine Hebriden-Ouvertüre, welche ich für eines der ſchönſten Muſikwerke halte, die wir beſitzen, ſo lag dieß daran, daß er gerade das nicht konnte. Im Betracht dieſes Falles, und leider vieler ähnlicher Fälle, dürfte von Mendelsſohn ſich die kaltblütige Unbeſonnenheit herſchreiben, mit welcher ſeine Nachfolger ſich an jede Art Komponiren machten, wobei es ihnen ähnlich wie dem alten Feldherrn Friedrich's des Großen erging, der Alles was ihm vorkam nach der Melodie des Deſſauer Marſches ſang: ſie konnten nämlich nicht anders, als auch das Größte mit ruhigem Gleichmuthe in das Bett ihres kleinen Talentes zu zwingen. Gewiß war ihre Abſicht hierbei, immer nur etwas Gutes zu ſchaffen; nur erging es ihnen umgekehrt wie Mephiſtopheles, welcher ſtets das Böſe wollte und doch das Gute ſchuf. Gewiß wollte Jeder von ihnen einmal eine wirklich wahre Melodie zu Stande bringen, ſolch' eine Beethoven'ſche Geſtalt, wie ſie mit allen Gliedern eines lebendigen Leibes vor uns zu ſtehen ſcheint. Aber, was half da alle ars musicae severioris ja ſelbſt musicae jocosae, wenn die Geſtalt ſelbſt durchaus ſich nicht zeigen, viel weniger noch komponiren laſſen wollte! Nun ſieht aber Alles, was wir da aufgeſchrieben finden, Beethoven's Muſik-Geſtalten wiederum ſo ſehr ähnlich, daß ſie oft wie geradezu kopirt erſcheinen; und doch will ſelbſt das allerkünſtlichſt Zuſammengeſtellte nicht im Entfernteſten etwa ſolch eine Wirkung verurſachen, wie das für die Kunſt ſo gar nichts ſagende, ja faſt lächerlich unbedeutende



womit in jedem Konzert ein bis dahin noch ſo ſehr gelangweiltes Publikum plötzlich aus der Lethargie zur Extaſe erweckt wird! Offenbar eine gewiſſe Malice des Publikum's, welcher man durch energiſche Handhabung der „Schule“ beikommen muß. Mein ſeliger Kollege in der Dresdener Kapellmeiſterei, Gottlieb Reißiger, der Komponiſt des letzten-Gedankens Weber's, beklagte ſich bei mir einmal bitter, daß ganz dieſelbe Melodie, welche in Bellini's „Romeo und Julia“ ſtets das Publikum hinriß, in ſeiner „Adele de Foix“ gar keine Wirkung machen wollte. Wir fürchten, daß der Komponiſt des letzten Gedankens Robert Schumann's über ähnliches Mißgeſchick ſich zu beklagen haben dürfte. —

Es ſcheint hiermit wirklich eine eigenthümliche Bewandtniß zu haben: ich fürchte, dieſe ganz ergründen zu wollen, müßte uns zu myſtiſchen Abgründen führen, und Diejenigen, welche uns dahinfolgen wollten, in den Augen der aufgeklärten Muſikwelt als Dummköpfe erſcheinen laſſen, für welche — nach Carlyle's Erfahrung — die Engländer bereits alle Muſiker halten. Glücklicher Weiſe ſind die Leiden unſerer komponirenden Mitwelt großentheils noch am Sonnenlichte nüchterner ſozialer Vernunfterkenntniſſe zu erklären, welches ſelbſt in das trauliche Dickicht unſerer Dichterwälder und Komponiſtenhaine ſeine erfreuende Helligkeit dringen läßt. Hier iſt Alles urſprünglich ohne Schuld wie im Paradies. Mendelsſohn's großes Wort: „Jeder komponirt ſo gut er kann“ — gilt als weiſe Norm, welche im Grunde auch nie überſchritten wird. Die Schuld beginnt erſt dann, wann man beſſer komponiren will, als man kann: da dieß nicht füglich angeht, ſo verſtellt man ſich wenigſtens ſo, als könnte man es: dieß iſt die Maske. Auch das ſchadet noch nicht viel; ſchlimm wird es erſt, wann viele Leute — Vorſteher u. dgl. — durch die Maske wirklich getäuſcht werden, und etwa Hamburger Feſtbankette und Breslauer Diplome hieraus hervorgehen; denn dieſe Täuſchung iſt nur dadurch zu ermöglichen, daß man die Leute glauben macht, man komponire beſſer als Andere, welche wirklich gut komponiren. Doch will auch dieß am Ende noch nicht gar zu viel ſagen: denn wir ſteigern Mendelsſohn's Ausdruck dahin: „Jeder thut überhaupt, was und wie er kann.“ Was liegt im Grunde genommen ſo viel an der Fälſchung der Kunſturtheile oder des Muſikgeſchmackes? Iſt dieß nicht eine wahre Lumperei gegen Alles was ſonſt noch bei uns gefälſcht wird, als Waaren, Wiſſenſchaften, Lebensmittel, öffentliche Meinungen, ſtaatliche Kulturtendenzen, religiöſe Dogmen, Kleeſamen, und was ſonſt noch? Sollen wir auf einmal in der Muſik einzig tugendhaft ſein? Als ich vor einigen Jahren zwei meiner Opern dem Wiener Sängerperſonale einſtudirte, beklagte ſich der Haupt-Tenoriſt bei einem meiner Freunde über das Unnatürliche meines Verlangens, er ſolle für ſechs Wochen tugendhaft werden und Alles ordentlich ausführen, während er doch wiſſe, daß er, ſobald ich wieder fort wäre, nur durch das gewöhnliche Opernlaſter der Schluderei werde beſtehen können. Dieſer Künſtler hatte Recht, die Tugend als eine lächerliche Anforderung zu verklagen. Ermöglichte ſich die Freude unſerer Komponiſten am Anſcheine ihrer Vortrefflichkeit, Keuſchheit und Mozart-Beethoven-Verwandtſchaft ohne die Nöthigung zur Ausübung von Bosheit gegen Andere, ſo möchte man ihnen Alles gönnen; ja, ſelbſt dieß ſollte ſchließlich nicht viel ausmachen, denn auch der auf ſolche Weiſe angerichtete perſönliche Schade wird wieder geheilt. Daß auf der Grundlage der Anerkennung des Richtigen als des Ächten Alles was wir als Schule, Pädagogie, Akademie u. dgl. beſitzen durch Verderbniß der natürlichſten Empfindungen und Mißleitung der Anlagen der nachwachſenden Generationen, legitimirt wird, mögen wir als Strafe für Trägheit und Schlaffheit, darin wir uns behagen, dahin nehmen. Aber, daß wir dieß Alles noch bezahlen, und nun nichts mehr haben wann wir zur Beſinnung kommen, namentlich während wir Deutſchen uns andererſeits einreden wir ſeien Etwas, — das, offen geſtanden, iſt ärgerlich! —

Über die zuletzt berührte — gewiſſermaaßen: ethiſche — Seite unſeres Dichten's und Komponiren's ſei nun für heute genug geſagt.

Es thut mir wohl, für eine Fortſetzung dieſer Beſprechungen einen Übertritt auf dasjenige Gebiet beider Kunſtarten in Ausſicht ſtellen zu können, auf welchem, da wir hier edlen Geiſtern und großen Talenten begegnen, nur Fehlerhaftigkeiten des Genre's, nicht aber Duckmäuſerei und Fälſchung nachzuweiſen ſein werden.

Über das

Opern-Dichten und Komponiren

im Beſonderen.

Es iſt mir, gelegentlich verſchiedener Erfahrungen hiervon, aufgefallen, wie wenig die Zuhörer von Opern-Aufführungen die Vorgänge der ihnen zu Grunde liegenden Handlung ſich zur Kenntniß gebracht hatten. Hochklaſſiſche Opern, wie „Don Juan“ und „Figaro's Hochzeit“, kamen hierdurch bei unverdorbenen jugendlichen Zuhörern, namentlich vom weiblichen Geſchlechte, gut davon, weil dieſe von den Frivolitäten des Textes gar nichts verſtanden, worauf andererſeits die Erzieher und Lehrer, als ſie ihren Schülern für die Ausbildung eines reinen Geſchmackes gerade jene Werke empfahlen, ſehr wohl gerechnet haben mochten. Daß die Vorgänge in „Robert der Teufel“ und „Hugenotten“ nur den Allereingeweihteſten verſtändlich wurden, hatte ſein Gutes; daß aber, wie ich dieß neulich erſt erfuhr, auch der „Freiſchütz“ dunkel geblieben war, verwunderte mich, bis ich mir nach einigem Nachdenken bewußt wurde, daß ich ſelbſt, obwohl ich dieſe Oper zahlloſe Male im Orcheſter dirigirt hatte, über manche Stellen des Textes noch ganz im Unklaren geblieben war. Man gab hiervon der Undeutlichkeit des Vortrages unſerer Opernſänger die Schuld; wenn ich hiergegen darauf hinwies, daß in dialogiſirten Opern, wie „Freiſchütz“, „Zauberflöte“, ja bei uns Deutſchen auch im überſetzten „Don Juan“ und „Figaro“, alles die Handlung Erklärende doch geſprochen würde, ſo ward mir eingeworfen, daß die Sänger heut zu Tage auch undeutlich ſprächen, und, vielleicht ſchon aus dieſem Grunde, die Dialoge bis zur Unverſtändlichkeit gekürzt würden. Hierdurch verſchlimmere ſich ſogar noch die Sache; denn bei vollſtändig „durchkomponirten“ Opern könne man doch wenigſtens mit Hilfe des Textbuches zu einer ausreichenden Erklärung der ſceniſchen Vorgänge gelangen, wogegen eine ſolche Anleitung beim Gebrauch der „Arienbücher“ der dialogiſirten Opern abgehe. — Es iſt mir aufgegangen, daß das deutſche Theaterpublikum zu allermeiſt gar nicht erfährt, was der Dichter mit dem Textbuche ſeiner Oper eigentlich gewollt habe; ja, ſehr oft ſcheint dieß der Komponiſt nicht einmal zu wiſſen. Bei den Franzoſen iſt dieß anders: die erſte Frage geht dort nach der „Pièce“; das Stück muß an und für ſich unterhaltend ſein, außer etwa im erhabenen Genre der „großen Oper“, wo das Ballet das Amuſement zu beſorgen hat. Ziemlich unbedeutend ſind dagegen wohl gewöhnlich die Texte zu italieniſchen Opern, in welchen die Virtuoſenleiſtungen des Sängers für die Hauptſache zu gelten ſcheinen; ſeiner Aufgabe jedoch wird der italieniſche Sänger wieder nur durch eine, ſeinem Geſangsvortrage unerläßliche, außerordentlich draſtiſche Sprache ſelbſt gerecht, und wir thun dem italieniſchen Operngenre ein großes Unrecht, wenn wir in der deutſchen Reproduktion deſſelben den Text der Arien als gleichgiltig fallen laſſen. So ſchablonenartig die italieniſche Opernkompoſitions-Manier erſcheint, habe ich doch immer noch gefunden, das Alles auch hier eine richtigere Wirkung macht, wenn der Text verſtanden wird, als wenn dieß nicht der Fall iſt, da gerade die Kenntniß des Vorganges und der Seelenzuſtände der Wirkung der Monotonie des muſikaliſchen Ausdruckes vortheilhaft zu wehren vermag. Nur für die Roſſini'ſche „Semiramis“ durfte auch dieſe Kenntniß mir nichts helfen; Reißiger's „Dido abandonata“, welche dem Komponiſten die Gunſt eines ſächſiſchen Monarchen gewann, kenne ich nicht; ebenſowenig wie F. Hiller's „Romilda“.

Das Gefallen des deutſchen Publikums an Opernaufführungen dürfte man, nach der Beſtätigung der obigen Wahrnehmungen, ſomit lediglich aus der Anhörung der einzelnen Muſikſtücke, als rein melodiſcher Komplexe, erklären. In der Ausführung ſolcher Stücke waren nun die Italiener von je zu großer Sicherheit gelangt, ſo daß der deutſche Komponiſt ſehr ſpät erſt hierin mit ihnen zu wetteifern wagte. Als Mozart die „Zauberflöte“ komponiren ſollte, ward er beſorgt und wußte nicht, ob er es recht machen würde, da er „noch keine Zauberoper komponirt habe“. Mit welcher Sicherheit verfuhr er dagegen bei „le nozze di Figaro“: auf der beſtimmten Grundlage der italieniſchen opera buffa errichtete er einen Bau von ſo vollendeter Korrektheit, daß er ſeinem Streichungen verlangenden Kaiſer mit vollem Rechte nicht eine Note preis geben zu können erklärte. Was der Italiener als banale Zwiſchen- und Verbindungs-Phraſen den eigentlichen Muſikſtücken zugab, verwendete Mozart hier zur draſtiſchen Belebung des ſceniſch-muſikaliſchen Vorganges in der zutreffend wirkſamſten Übereinſtimmung gerade mit dieſem ihm vorliegenden ungewöhnlich ausgearbeiteten Luſtſpieltexte. Wie in der Beethoven'ſchen Symphonie ſelbſt die Pauſe beredt wird, beleben hier die lärmenden Halbſchlüſſe und Kadenzphraſen, welche der Mozart'ſchen Symphonie füglich hätten fern bleiben können, in ganz unerſetzbar ſcheinender Weiſe den muſikaliſirten ſceniſchen Vorgang, in welchem Liſt und Geiſtesgegenwart mit Leidenſchaft und Brutalität — liebelos! — kämpfen. Der Dialog wird hier ganz Muſik, und die Muſik ſelbſt dialogiſirt, was dem Meiſter allerdings nur durch eine Ausbildung und Verwendung des Orcheſters möglich wurde, von welcher man bis dahin, und vielleicht noch bis heute, keine Ahnung hatte. Hieraus konnte wiederum ein, die früher vereinzelten Muſikſtücke zu einem Geſammt-Komplexe verbindendes Muſikwerk entſtanden ſcheinen, ſo daß das vortreffliche Luſtſpiel, welches ihm zu Grunde lag, ganz überſehen, und nur noch Muſik gehört werden konnte. So bedünkte es die Muſiker;

und Mozart's „Figaro" wurde immer undeutlicher und nachläſſiger gegeben, bis wir endlich bei einer Aufführungsweiſe auch dieſes Werkes angekommen ſind, welche, wie ich dieß ſchon berührte, unſeren Lehrern es ganz unbedenklich erſcheinen läßt, ihre Schuljugend an Figaro-Abenden in das Theater zu ſchicken.

Welchen Einfluß die, in den vorangeſtellten Beiſpielen berührte, öffentliche Kunſt-Stümperei auf die Empfänglichkeit der Deutſchen für Ächtes und Korrektes ausgeübt hat, wollen wir jedoch heute nicht abermals betrachten; wogegen es uns nicht unwichtig dünken muß, der misleitenden Wirkung hiervon auf die Entwürfe und Ausführungen unſerer Opern-Dichter und Komponiſten deutlich inne zu werden. Dieſe mußten zunächſt es verſuchen, mit Aufgebung aller Eigenheit in die fertige italieniſche Oper einzutreten, wobei es dann nur auf möglichſt glückliche Nachahmung der italieniſchen „Cabaletta" ankommen konnte, im übrigen jedoch auf breitere muſikaliſche Konzeption Verzicht geleiſtet werden mußte. Auf eigentlichen „Sinn und Verſtand" des Ganzen war kein Gewicht zu legen: hatte es doch ſelbſt in der auf deutſchem Text komponirten und mit deutſchem Dialog geſprochenen „Zauberflöte" keineswegs geſchadet, daß der zuerſt als bös angelegte Mann unverſehens in einen guten, die urſprünglich gute Frau aber in eine böſe umgewandelt wurde, wodurch die Vorgänge des erſten Aktes nachträglich in vollkommene Unverſtändlichkeit verſetzt ſind. Nur fiel es dem deutſchen Genius ſchwer, der italieniſchen „Cabaletta" Herr zu werden. Noch Weber bemühete ſich in ſeiner früheſten Jugend vergeblich, in der „Coloraturarie" etwas zu leiſten, und es bedurfte des herzlichen Aufſchwunges der Jahre der Befreiungs-Kriege, um den Sänger der Körner'ſchen Lieder nun auf ſeine eigenen Füße zu ſtellen. Was wir Deutſchen durch den „Freiſchütz" erlebt, iſt dem Leben weniger Völker zugetheilt worden.

Doch ſoll uns hier nicht eine, andern Ortes von mir bereits ausführlicher beſprochene, geſchichtliche Entwickelung des deutſchen

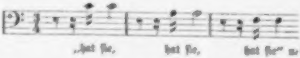
Opernweſens vorgeführt, ſondern vielmehr die eigenthümliche Schwierigkeit dieſer Entwickelung aus der ihm zu Grunde liegenden Fehlerhaftigkeit erklärt werden. Als ſolche bezeichne ich zunächſt das am Ausgangspunkte derſelben ſofort ſich herausſtellende Hauptgebrechen der noch heute alle unſere Opernaufführungen verunſtaltenden Undeutlichkeit, die ich ſogleich im Anfange aus der Erfahrung konſtatirte, und von welcher der Grund in der unwillkürlich angewöhnten Auffaſſung der Textdichter und Komponiſten im Betreff des Grades von Deutlichkeit, der einer Opernhandlung zuzumeſſen ſei, bereits durch die vorangehende Betrachtung berührt worden iſt. Die vorgegebene „Tragédie lyrique“, welche dem Deutſchen vom Auslande zukam, blieb dieſem ſo lange gleichgiltig und unverſtändlich, als nicht die „Arie“ mit prägnanter melodiſcher Struktur ſeine rein muſikaliſche Theilnahme feſſelte. Dieſe melodiſche Arienform blieb auch für die deutſche Oper das einzige Augenmerk des Komponiſten und, nothgedrungener Weiſe, ſomit auch des Dichters. Dieſer Letztere ſchien mit dem Texte zur Arie es ſich leicht machen zu dürfen, weil der Komponiſt nach einem muſikaliſchen Schema Ausdehnung, Abwechslung und Wiederholung der Themen anzuordnen hatte, wozu er einer vollen Freiheit in der Verfügung über die Textworte bedurfte, welche er im Ganzen, oder auch nur in Bruchtheilen, beliebig zu wiederholen für nöthig hielt. Lange Versreihen konnten hierbei den Komponiſten nur verwirren, wogegen eine etwa vierzeilige Versſtrophe für einen Arientheil durchaus genügte. Die zur Ausfüllung der, ganz abſeits vom Verſe konzipirten, Melodie erforderlichen Textwiederholungen gaben dem Komponiſten ſogar zu gemüthlichen Variationen der ſogenannten „Deklamation“ durch Verſetzung der Akzente Veranlaſſung. In Winter's „Opferfeſt“ finden wir dieſes Verfahren durchgehends als Maxime feſtgehalten: dort ſingt z. B. der „Inka“ hinter einander:

Mein Leben hab' ich ihm zu danken —
mein Leben hab' ich ihm zu danken;

auch wiederholt er eine Frage als Antwort:

> Muß nicht der Menſch auch menſchlich ſein? —
> Der Menſch muß menſchlich ſein.

Unglücklich erging es einmal Marſchner in ſeinem „Adolf von Naſſau“ mit einer dreimaligen gar zu knappen Wiederholung des Redetheiles: „hat ſie“ auf einem beſonders ſcharfen rhythmiſchen Akzente:



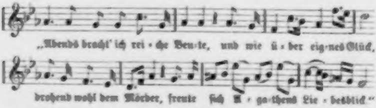
Selbſt Weber konnte der Verleitung zur Variation der Akzente nicht entgehen; ſeine „Euryanthe“ ſingt: „Was iſt mein Leben gegen dieſen Augenblick“, und wiederholt: „was iſt mein Leben gegen dieſen Augenblick! Dergleichen leitet den Zuhörer von der ernſten Verfolgung der Textworte ab, ohne doch im rein muſikaliſchen Gebilde einen entſprechenden Erſatz zu gewähren, da es ſich hier andererſeits in den meiſten Fällen immer nur um muſikaliſch-rhetoriſche Floskeln handelt, wie dieß am Naivſten ſich in den ſtabilen Roſſiniſchen „Felicità's“ kundgiebt.

Es ſcheint aber, daß nicht nur das Gefallen an der freien Handhabung der muſikaliſchen Floskel dem Komponiſten die beliebige Verwendung von Theilen der Textworte eingab; ſondern das ganze Verhältniß unſeres eingebildeten Sprachverſes zur Wahrhaftigkeit des muſikaliſchen Akzentes verſetzte den Komponiſten von vornherein in die Alternative, entweder den Textvers dem Sprach- und Verſtandes-Akzent gemäß richtig zu deklamiren, wodurch dann dieſer Vers mit allen ſeinen Reimen in nackte Proſa aufgelöſt wurde; oder, unbekümmert um jenen Akzent, mit gänzlicher Unterordnung der Textworte, nach gewiſſen Tanzſchemen, ſich in freier melodiſcher Erfindung zu ergehen. Die Ergebniſſe dieſes letzteren Verfahrens waren bei den Italienern, ſowie auch bei den Franzoſen, bei Weitem weniger ſtörend oder gar verderblich, wie bei den Deutſchen, weil dort der Sprachakzent unvergleichlich fügſamer iſt und namentlich nicht an den Wurzelſylben haftet; weßhalb Jene denn auch die Sylben ihrer Versreihe nicht wägen, ſondern nur zählen. Von ihnen hatten wir aber, durch ſchlechte Überſetzungen ihrer Texte, den eigenthümlichen Jargon unſerer Opernſprache uns angeeignet, in welchem wir getroſt nun auch unſere deutſchen Verſe zu deklamiren für erlaubt und ſogar nöthig hielten. Gewiſſenhafte Tonſetzer mußte dieſe frivole Stümperhaftigkeit in der Behandelung unſerer Sprache wohl endlich anwidern: dennoch verfielen ſie bisher noch nie darauf, daß ſelbſt der Vers unſerer vorzüglichen Dichter kein wirklicher, Melodie bildender Vers, ſondern nur ein künſtliches Scheinding war. Weber erklärte es für ſeine Pflicht, den Text ſtets genau wiederzugeben, geſtand aber auch, daß, wollte er dieß immer thun, er dann ſeiner Melodie abſagen müßte. Wirklich führte gerade Weber's redliches Verfahren gegen den Verstext, bei der Bemühung die Einſchnitte desſelben richtig einzuhalten und dadurch den Gedanken verſtändlich zu machen, ſowie bei andrerſeits feſtgehaltener melodiſcher Modelung auch der hieraus entſtehenden Inkongruenzen, zu der Undeutlichkeit, wofür ich ſogleich oben aus meiner Erfahrung ein Beiſpiel ankündigte. Es findet ſich dieſes in dem Arioſo des Max im „Freiſchütz“: „Durch die Wälder, durch die Auen.“ Hier hatte der Dichter den unglücklichen Einfall, dem Komponiſten folgenden Vers zu bieten:

„Abends bracht' ich reiche Beute,
Und wie über eig'nes Glück —
Drohend wohl dem Mörder — freute
Sich Agathe's Liebesblick“.

Weber giebt ſich nun wirklich die Mühe, dieſe Zeilen ihrem Sinne und Zuſammenhange nach richtig zu phraſiren, demgemäß er nach der Parentheſe „drohend wohl dem Mörder“ abbricht, und mit dem

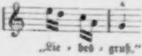
Reimworte „freute“ die nun um ſo viel verlängerte Schlußzeile einſetzt, indem er dieſes, für den Zuſammenhang mit der zweiten Verszeile ſo wichtige Zeitwort leider als kurzen Auftakt verwenden zu müſſen glaubt, wogegen nun mit dem folgenden Niederſchlage das dem Zeitwort nur ergänzend angefügte Fürwort „ſich“ den ſtarken Akzent erhält. Hieraus iſt ein immerhin feſſelnder melodiſcher Komplex entſtanden:


„Abends bracht' ich rei-che Beu-te, und wie ü-ber eig-nes Glück,
drohend wohl dem Mörder, freute ſich A-ga-thens Lie-besblick.“

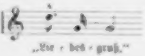
Nicht nur aber iſt der Vers, als ſolcher, des Dichters hierdurch als eine Abſurdität aufgedeckt, ſondern, bei aller Deutlichkeit der muſikaliſchen Phraſirung, iſt doch auch der Sinn des Verſes ſo ſchwer verſtändlich geworden, daß ich ſelbſt, an die bloße Anhörung des Geſangsvortrages gewöhnt, erſt, als mir die Unverſtändlichkeit auffiel, den Verhalt der Sache mir erklären mußte. Eine ähnliche Misverſtändlichkeit ergiebt ſich in derſelben Arie durch die, von Dichtern um des Reimes willen beliebte, Auseinanderſtellung der zuſammengehörigen Worte, welche der Komponiſt hier durch die Wiederholung von Zwiſchentheilen leider noch ſchädlicher macht.

„Wenn ſich rauſchend Blätter regen,
Wähnt ſie wohl, es ſei mein Fuß,
Hüpft vor Freuden, winkt entgegen —
Nur dem Laub — nur dem Laub — den Liebesgruß.“

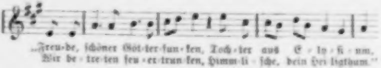
Hier ſoll ſich außerdem „Fuß“ und „Liebesgruß“ reimen. Weber akzentuirt das erſtemal:



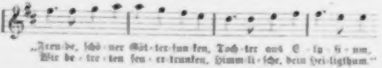
bei der Wiederholung:


„Lie - des - gruß."

wobei der unrichtige Akzent den Reim giebt, der richtige aber aufdeckt, daß jene Worte ſich nicht reimen. Und hiermit treffen wir auf einen Hauptgrund der Verwerflichkeit unſeres ganzen litterariſchen Versweſens, welches ſich immer faſt nur noch durch endgereimte Zeilen kundgeben zu dürfen glaubt, während nur in den vorzüglichſten Verſen unſerer größten und berufenſten Dichter der Reim, durch Achtheit, zu einer beſtimmenden Wirklichkeit wird. Auch dieſe Achtheit oder Unächtheit bekümmerte bisher unſere deutſchen Tonſetzer wenig: ihnen war Reim Reim, und mit der letzten Sylbe gingen ſie in guter Bänkelſänger-Weiſe zuſammen. Ein merkwürdiges Beiſpiel hierfür bietet uns die, früher ſo populär gewordene, Naumann'ſche Melodie zu Schiller's Ode an die Freude:


„Freu-de, ſchöner Göt-ter-fun-ken, Toch-ter aus E - ly - ſi - um,
Wir be - tre-ten feu - er-trun-ken, Himm-li - ſche, dein Hei-ligthum."

Nun aber **Beethoven**, der Wahrhaftige:


„Freu-de, ſchö - ner Göt - ter-fun-ken, Toch - ter aus E - ly - ſi - um,
Wir be - tre - ten feu - er-trunken, Himm-li - ſche, dein Hei-ligthum."

Dem imaginären Reime zulieb verdrehte Naumann alle Akzente des Verſes: Beethoven gab den richtigen Akzent, deckte dadurch aber auf, daß bei zuſammengeſetzten Worten im Deutſchen der Akzent auf dem vorderen Worttheile ſteht, ſomit der Schlußtheil nicht zum Reime gebraucht werden kann, weil er den ſchwächeren Akzent hat: beachtet dieß der Dichter nicht, ſo bleibt der Reim nur für das Auge vorhanden, iſt ein Litteratur-Reim: vor dem Gehöre, und ſomit für das Gefühl wie für den lebendigen Verſtand, verſchwindet er gänzlich. Und welche Noth bringt dieſer unſelige Reim in alle muſikaliſche Kompoſition auf Worttexte: Verdrehung und Verſtellung der Phraſen bis zur vollen Unverſtändlichkeit, um endlich doch gar nicht einmal bemerkt zu werden! Ich ſuchte kürzlich in der großen Arie des Kaſpar den dem Schlußverſe: „Triumph, die Rache gelingt“ vorangehends korreſpondirenden Reim, den ich beim Vortrage nie gehört hatte, weßhalb ich vermeinte, Weber habe jene Phraſe aus Bedürfniß eigenmächtig hinzugeſetzt: dagegen traf ich nun allerdings auf das „im Dunkel beſchwingt“, welches, zwiſchen dem „umgebt ihn, ihr Geiſter“ und: „ſchon trägt er knirſchend eure Ketten“ flüchtig eingeſtreut und ohne muſikaliſchen Abſatz haſtig mit dem Folgenden verbunden, mir niemals als Reim aufgefallen war. In der That, was lag dem Komponiſten an dieſem Reime, da er ſeinerſeits eben nur Worte, ja Sylben gebrauchte, um eine ſtürmiſche muſikaliſche Phraſe, wie ſie eigentlich nur der charakteriſtiſchen Orcheſterbegleitung angehört, auch vom Sänger ſingen zu laſſen?

Ich glaube mit dieſem Beiſpiele, auf welches ich eben nur zufällig gerieth, am Verſtändlichſten eine weitere Unterſuchung des opernmelodiſtiſchen Weſens einleiten zu können. Der dürftige, fehlerhafte, oft aus bloßen nichtsſagenden Phraſen beſtehende Vers, deſſen einziges der Muſik verwandte Merkmal, der Reim, den letzten Sinn der Worte ſogar entſtellte und hierdurch im beſten Falle dem Muſiker ſich ganz entbehrlich und unnütz machte, — dieſer Vers nöthigte den Tonſetzer die Bildung und Ausarbeitung charakteriſtiſcher melodiſcher Motive einem Gebiete der Muſik zu entnehmen, welches ſich bisher in der Orcheſterbegleitung als freie Sprache der Inſtrumente ausgebildet hatte. Mozart hatte dieſe ſymphoniſche Orcheſterbegleitung zu ſo ausdrucksvoller Prägnanz erhoben, daß er, wo dieß der dramatiſchen Natürlichkeit angemeſſen war, die Sänger zu ſolcher Begleitung nur in muſikaliſchen Akzenten ſprechen laſſen konnte, ohne den allerreichſten melodiſchen Themen-Komplex zu zerſetzen oder den muſikaliſchen Fluß unterbrechen zu müſſen. Hierbei verſchwand denn auch jedes gewaltſame Verfahren gegen den Worttext; was in dieſem ſich nicht zur Geſangsmelodie beſtimmte, blieb verſtändlich muſikaliſch geſprochen. Vollſtändig durfte dieß dem unvergleichlichen dramatiſchen Talente des herrlichen Muſikers doch auch nur in der ſogenannten opera buffa, nicht aber ebenſo in der opera seria gelingen. Hier verblieb für ſeine Nachfolger eine große Schwierigkeit. Dieſe erſahen es nicht anders, als daß der leidenſchaftliche Vortrag immer durchaus muſikaliſch-melodiſch ſein müſſe; da ihnen hierfür der ſpärliche Text wenig Anhalt gab, beliebige Wiederholungen der Textworte ſie überhaupt ſchon verächtlich gegen etwaige Anſprüche des Text-Dichters geſtimmt hatten, ließen ſie endlich auch den Text, mit gerade ſo vielen Wortwiederholungen, als deren hierzu nöthig waren, zu melodiſch dünkenden Phraſen ſingen, welche z. B. Mozart urſprünglich der charakteriſtiſchen Orcheſterbegleitung zugetheilt hatte. So glaubten ſie ihre Sänger immer „melodiſch“ ſingen zu laſſen, und um dieß recht andauernd im Gange zu erhalten, warfen ſie oft allen Text, wenn davon gerade viel vorräthig war, haufenweiſe unter ſolchen melodiſchen Hin- und Herläufern zuſammen, ſo daß allerdings weder Geſang noch Text vermerkt werden konnten. — Wer ſich hiervon ein ziemlich auffälliges Beiſpiel vorführen will, betrachte ſich genau die große Arie des Templers in Marſchner's „Templer und Jüdin“, ſo etwa vor Allem das Allegro furioso von „mich faßt die Wuth“ an, wovon zumal die Kompoſition der letzten Verſe lehrreich ausgefallen iſt: nämlich immer wie in einem Athem, ohne den mindeſten Abſatz, folgen ſich die Worte:

„Rache nur wollt' ich genießen;
Ihr allein mein Ohr nur leihend
Trennt' ich mich von allen ſüßen,
Zarten Banden der Natur,
Mich dem Templerorden weihend.“

Hier macht der Komponiſt einen Halt; denn daß nun wiederum der Dichter, um auch den Reim auf „Natur" zu bringen, nach einem Punktum noch hinanhängte

„Bitt're Reue fand ich nur"

ſchien doch zu ſtark: erſt nach zweien Takten Zwiſchenſpieles läßt Marſchner, allerdings in ähnlich aufgeregter Läuferweiſe wie zuvor, dieſen ſonderbaren Anhang nachfolgen.

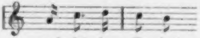
In ſolcher Weiſe glaubte der Tonſetzer Alles, auch das Böſeſte, „melodiſch geſungen" zu haben. Nicht anders erging es aber auch dem elegiſch Zarten, wovon die gleiche Arie des Templers mit dem Andante ($^3/_4$): „in meines Lebens Blüthezeit" ein Zeugniß giebt, wo, nach Balladenart, der zweite Vers: „einſam in das dunkle Grab" genau nach der Melodie des erſten Verſes geſungen wird, und zwar mit der gewiſſen Eleganz in der melodiſchen Verzierung, welche dieſes Genre deutſcher Geſangsmuſik ſehr nahe an das Lächerliche gebracht hat. Der Komponiſt vermeinte, der Sänger wollte durchaus auch etwas zum „Singen" haben: die großen Bravour-Coloraturen der Italiener gingen den Deutſchen nicht leicht ab; höchſtens auf „Rache" glaubte man einen Auf- und Abläufer wagen zu müſſen. Dagegen fanden ſich im „Cantabile" die kleinen Verzierungen, vorzüglich „Mordente" und die von dieſen abgeleiteten Schnörkelchen ein, um zu zeigen, daß man denn doch auch Geſchmack hätte. Spohr brachte die Agrements ſeines Violinſolo's auch in der Arie des Sängers an, und fiel nun die Melodie, welche allein ſchon durch ſolche Verzierungen hergeſtellt ſchien, langweilig und nichts ſagend aus, ſo verſchwand darunter doch auch der Vers, der ſich ſtellte, als ob er etwas ſagen wollte. Neben offenbaren Geniezügen, denen wir bei Marſchner ſo häufig (z. B. gerade auch in jener großen Templer-Arie) begegnen, und welche ſich (z. B. in den das zweite Finale derſelben Oper einleitenden Chorgeſängen) zu dem durchaus Erhabenen und Tiefergreifenden ſteigern, treffen wir hier auf eine faſt vorherrſchende Plattheit und oft erſtaunliche Inkorrektheit, welche ſich zu allermeiſt dem unſeligen Wahne verdanken, es müßte immer recht „melodiſch" hergehen, d. h. es müſſe überall „Geſinge" ſein. Mein ſeliger Kollege Reiſſiger beklagte ſich bei mir über den Miserfolg ſeines „Schiffbruch der Meduſa", in welchem, das müßte ich doch ſelbſt ſagen, „ſo viele Melodie" wäre, — was ich zugleich als bittere Hindeutung auf den Erfolg meiner eigenen Opern zu verſtehen hatte, in welchen doch ſo wenig „Melodie" ſich vorfände. —

Dieſer wunderbare Melodien-Reichthum, welcher ſein Füllhorn über Gerechtes und Ungerechtes ausſchüttete, erſetzte ſeine vergeudeten Fonds durch, leider nicht immer ſinnvolle, Verwerthung aller weltläufigen muſikaliſchen Floskeln, welche meiſtens den italieniſchen und franzöſiſchen Opern entnommen und dann wuſtvoll an einander gereiht wurden. Auf Roſſini ward viel geſchimpft: doch war es nur ſeine Originalität was uns ärgerte; denn ſobald das Spohr'ſche Violinſolo für die Eleganz des „Cantabile" erſchöpft war, drängten ſich — ganz wie von ſelbſt — die Roſſini'ſchen Marſch- und Ballet-Rhythmen und Melismen in das erfriſchende Allegro ein: immer nichts wie lauter „Melodie". Die Ouvertüre zur „Felſenmühle" lebt noch in unſern Gartenkonzerten und Wachtparade-Muſiken, den Marſch aus „Moſes" bekommt man dagegen nicht mehr zu hören: in dieſem Falle hätte einmal, zu des ſeligen Reiſſiger's großer Satisfaktion, der deutſche Patriotismus geſiegt.

Aber nicht nur jene unwirkungsvoll überſetzten italieniſchen und franzöſiſchen melismiſchen und rhythmiſchen Floskeln waren es, was die deutſche Opern-Melodie befruchtetete, ſondern für das Erhabene und Gemüthvolle kam noch die Einmiſchung des ſeit dem letzten halben Jahrhundert ſo leidenſchaftlich betriebenen vierſtimmigen Männergeſanges. Spontini wohnte widerwillig einer Aufführung der Mendelsſohn'ſchen „Antigone" in Dresden bei, verließ ſie aber bald mit verachtungsvollem Ingrimm: „c'est de la Berliner Liedertafel!" Eine üble Bewandtniß hat es mit dieſem Eindringen jenes ungemein armſeligen und monotonen Biergeſanges, ſelbſt wenn er zu Rheinweinliedern geſteigert wird, ohne welche ſelbſt der Berliner Komponiſt der Oper „die Nibelungen“ es nicht abgehen laſſen zu dürfen glaubte. — Das Genie Weber's war es, welches die Oper durch Hinzuziehung des deutſchen Männerchorgeſanges, dem er durch ſeine Freiheitkriegs-Lieder einen ſo herrlichen Aufſchwung gegeben hatte, in edle Bahnen des Volksthümlichen leitete. Der ungemeine Erfolg hiervon beſtimmte den Meiſter, auch für den in dramatiſcher Betheiligung an der Handlung begriffenen Chor den Charakter jener Geſangsweiſen zu verwenden: in ſeiner „Euryanthe“ wird der Dialog der Handelnden mehre Male durch den Zwiſchengeſang des Chores unterbrochen und aufgehalten, und leider ſingt hier der Chor ganz in der Weiſe jenes Männergeſangs, für ſich, vierſtimmig, unbelebt durch ein charakteriſtiſch-bewegungsvolles Orcheſter, faſt ſo, als ob dieſe Sätze einzeln ſogleich für die Kollektionen der Liedertafeln benutzt werden ſollten. Was hier jedenfalls edel beabſichtigt war, vielleicht auch um der ſchablonenartigen, nur zum Akkompagnement der Arie oder des Ballet's dienenden, Verwendung des Chores in den italieniſchen Opern entgegenzutreten, verleitete Weber's Nachfolger zu dieſer ewig nichtsſagenden „melodiſchen“ Chorſingerei, welche neben der obengezeichneten Arienmelodie-Singerei den ganzen Gehalt einer deutſchen Oper ausmacht. Ganze Flächen ſind von ſolcher „melodiſcher“ Geſammt-Singerei bedeckt, in welchen nicht ein einziges feſſelndes Moment hervortritt, um uns die Urſache dieſes ununterbrochenen melodiſchen Vorgehens zu erkennen zu geben. Ich führe als Beiſpiel hiervon immer noch die Oper des übrigens ſo ungemein talentvollen Marſchner an, wenn ich auf ſeine ſogenannten Enſemble-Stücke, wie das Andante con moto ($^{9}/_{8}$) im zweiten Finale des Templers, „laßt den Schleier mir, ich bitte“, ſowie (als Muſter) etwa auch auf die Introduktion des erſten Aktes derſelben Oper verweiſe, von welcher man nur die erſte Strophe des Männerchors: „wir lagern dort im ſtillen Wald, der Zug muß hier vorbei, er iſt nicht fern, er nahet bald und glaubt die Straße frei“, auf eine

Jagdlied-Melodie geſungen, beachte, und im weiteren Verlaufe dieſes Stückes die verwunderliche Melodiſirung des ſtrikteſten Dialoges vermöge undenklicher Wortwiederholungen verfolge. Hier iſt zur Belehrung für dramatiſche Melodiker zu erſehen, wie lange eine ziemliche Anzahl von Menſchen auf dem Theater a parte ſich auslaſſen kann was natürlich nicht anders auszuführen iſt, als daß Alle, in Reihen aufgeſtellt, vom Walde aus ſich an das Publikum wenden, welches wiederum auf keinen von ihnen achtet, ſondern geduldig auf den Ausgang der allgemeinen „Melodie“ wartet.

Für den verſtändigen Zuſchauer trat in ſolchen Opern der geſprochene Dialog oft zur wahren Erfriſchung ein. Andrerſeits verführte gerade der Dialog die Komponiſten zu der Annahme, daß die einzelnen, durch das Proſa-Geſpräch verbundenen, Muſikſtücke durchaus nur lyriſch melodiſcher Art ſein dürften; welche Annahme im eigentlichen „Singſpiele“ ſehr wohl berechtigt war, da es hier wirklich nur auf liederartige „Intermezzi“ ankam, während das Stück ſelbſt ganz wie im Schauſpiele, in verſtändlicher Proſa rezitirt wurde. Nun aber hieß es: „Oper“; die Geſangſtücke dehnten ſich aus, Arien wechſelten mit mehrſtimmigen „Enſemble“-Nummern, und endlich das „Finale“ ward dem Muſiker mit allem Texte zur Verfügung geſtellt. Dieſe einzelnen „Nummern“ mußten nun alle für ſich effektvoll ſein; die „Melodie“ durfte darin nicht aufhören, und die Schlußphraſe mußte aufregend, auf den Beifall hinwirkend ſich ausnehmen. Hierbei war denn auch bereits der Muſikhändler in das Auge gefaßt: je mehre effektvolle, oder auch bloß gefällige einzelne Stücke herauszugeben waren, deſto werthvoller wurde das Werk für den Verlag. Selbſt der vollſtändige Klavierauszug mußte das Inhaltsverzeichniß der Stücke nach den Rubriken von „Arie“, „Duett“, „Terzett“ oder „Trinklied“ u. ſ. w., wonach die Nummern auch für den ganzen Verlauf der Oper genannt wurden, voranſtellen. Dieß behauptete ſich auch noch, als bereits das „Rezitativ“ ſtatt des Dialoges eingeführt und nun das Ganze in einen gewiſſen muſikaliſchen Zuſammenhang gebracht war. Freilich hatten die Rezitative nicht viel zu ſagen und trugen nicht wenig zur Verlangweiligung des Operngenre's bei; während z. B. „Nadori“ in Spohr's „Jeſſonda“ rezitativiſch ſich vernehmen ließ: „ſtill lag ich an des Seees Fluthen —



erwartete man am Ende doch nur ungeduldig den Wiedereintritt des vollen Orcheſters, mit beſtimmtem Tempo und einer feſten „Melodie“, ſie mochte eben zuſammengeſtellt („komponirt“) ſein wie ſie wollte. Am Schluſſe dieſer endlich erfreuenden Nummer mußte applaudirt werden können, oder es ſtand ſchief, und die Nummer durfte mit der Zeit ausgelaſſen werden. Endlich aber im „Finale“ mußte es zu ziemlich ſtürmiſcher Verwirrung kommen; eine Art von muſikaliſchem Taumel war zum befriedigenden Aktſchluß erforderlich; da wurde denn nun „Enſemble“ geſungen; Jeder für ſich, Alle für das Publikum; und eine gewiſſe jubelhafte Melodie, mochte ſie paſſen oder nicht, mußte mit ſehr geſteigerter Schlußkadenz Alles zuſammen in eine gehörige Extaſe verſetzen. Wirkte auch dieß nicht, dann war es gefehlt, und an der Oper war nichts Rechtes. —

Faſſen wir alles bisher in Betrachtung Gezogene zuſammen, und halten wir hierzu noch die höchſt konfuſe Geſangskunſt der meiſten unſerer, ſchon durch ſolche ſtylloſe Aufgaben in geſteigerter Unfertigkeit erhaltenen Sänger, ſo müſſen wir uns mit voller Aufrichtigkeit eingeſtehen, daß in der deutſchen Oper wir es eigentlich mit einem wahren Stümperwerke zu thun haben. Wir müſſen dieß bekennen, ſchon wenn wir die deutſche Oper nur mit der italieniſchen und franzöſiſchen zuſammenhalten, um wie weit eher aber, wenn wir die nothwendigen Anforderungen, denen für uns ein Drama einerſeits und ein ſelbſtändiges Muſikſtück andererſeits entſprechen müſſen, an dieſes in unerlösbarer Inkorrektheit erhaltene Pſeudo-Kunſtwerk ſtellen! — In dieſer Oper iſt, genau betrachtet, Alles abſurd, bis auf Das, was ein gottbegabter Muſiker als Original-Melodiker darin aufopfert. Ein ſolcher war nun für die eigentlich ſogenannte „deutſche“ Oper Weber, der uns die zündendſten Strahlen ſeines Genius durch dieſen Opern-Nebel zuſandte, aus welchem Beethoven unmuthig ſich loslöſte, als er ſeinem Tagebuche einſchrieb: „nun nichts mehr von Opern u. dgl., ſondern für meine Weiſe!“ Wer wollte aber unſer ſoeben ausgeſprochenes Urtheil über das Genre ſelbſt beſtreiten, wenn er das thatſächliche Ergebniß ſich vorführt, daß Weber's ſchönſte, reichſte und meiſterlichſte Muſik für uns ſchon ſo gut wie verloren iſt, weil ſie der Oper „Euryanthe“ angehört? Wo wird dieſe endlich nur noch aufgeführt werden, da ſelbſt allerhöchſte Höfe für ihre Vermählungs- und Jubelhochzeits-Feſte, wenn denn durchaus etwas Langweiliges zu deren theatraliſcher Feier ausgeſucht werden muß, lieber für die „Clemenza di Tito“ oder „Olympia“ zu beſtimmen ſind, als für dieſe „Euryanthe“, in welcher, trotz alles Verrufes ob ihrer Langweiligkeit, doch jedes einzelne Muſikſtück mehr werth iſt als die ganze Opera seria Italien's, Frankreich's und Judäa's? Unverkennbar fallen ſolche Bevorzugungen jedoch nicht einzig der ſomnolenten Urtheilskraft etwa des preußiſchen Operndirektions-Konſortium's zur Laſt, ſondern, wie dort Alles durch einen gewiſſen dumpfen, aber hartnäckigen akademiſchen Inſtinkt beſtimmt wird, dürfen wir auch aus einer ähnlichen Wahlentſcheidung erkennen, daß, neben jene Werke eines zweifellos feſten Styles, wenn auch ſehr beſchränkter und hohler Kunſtgattung, gehalten, das beſte Werk der „deutſchen Oper“ als unfertig, und ſomit auch als unpräſentabel bei Hofe angeſehen werden mußte. Allerdings traten gerade in dieſem Werke alle Gebrechen des Operngenre's am Erſichtlichſten hervor, lediglich aber doch nur aus dem Grunde, daß der Komponiſt es dießmal vollkommen ernſt damit meinte, hierbei aber alles Fehlerhafte, ja Abſurde desſelben durch eine höchſte Anſtrengung ſeiner rein muſikaliſchen Produktivität doch immer nur zu verdecken bemüht ſein konnte. Wenn ich auch hier, wie ich dieß bereits früher einmal bildlich durchführte, das Dichterwerk als das männliche, die Muſik hingegen als das weibliche Princip der Vermählung zum Zweck der Erzeugung des größten Geſammtkunſtwerkes bezeichne, ſo möchte ich den Erfolg dieſer Durchdringung des Euryanthen-Textes vom Weber'ſchen Genius mit der Frucht der Ehe eines „Tſchandala" mit einer „Brahmanin" vergleichen; nach den Erfahrungs- und Glaubens-Satzungen der Hindu's nämlich konnte ein Brahmane mit einem Tſchandala-Weibe einen ganz erträglichen, wenn auch nicht zum Brahmanenthum befähigten Sprößling erzeugen, wogegen umgekehrt die Frucht eines Tſchandala-Mannes, durch ihre Geburt aus dem mächtig wahrhaft gebärenden Schooße eines Brahmanen-Weibes, den Typus des verworfenen Stammes in deutlichſter, ſomit abſchreckendſter Ausprägung zum Vorſcheine brachte. Nun bedenke man aber noch, daß bei der Konzeption dieſer unglücklichen „Euryanthe" der dichteriſche Vater ein Frauenzimmer, die gebärende Muſik dagegen im vollſten Sinne des Wortes ein Mann war! Wenn Goethe dagegen glaubte, zu ſeiner „Helena" würde Roſſini eine recht paſſende Muſik haben ſchreiben können, ſo ſcheint hier der Brahmane auf ein ſchmuckes Tſchandala-Mädchen ſein Auge geworfen zu haben; nur war in dieſem Falle nicht anzunehmen, daß das Tſchandala-Mädchen Stich gehalten hätte. —

Über die ſo traurige, ja herzzerreißend lehrreiche Beſchaffenheit des ſoeben hervorgehobenen Weber'ſchen Werkes habe ich im erſten Theile meiner größeren Abhandlung über „Oper und Drama" ſeiner Zeit genügend mich verſtändlich zu machen geſucht, namentlich auch nachzuweiſen mich bemüht, daß ſelbſt der reichſte muſikaliſche Melodiker nicht im Stande ſei, eine Zuſammenſtellung versloſer deutſcher Verſe zu einem poetiſch ſich ausnehmen ſollenden Operntexte in ein wirkliches Kunſtwerk umzuwandeln. Und Weber war, außer einem der allerhervorragendſten Melodiker, ein geiſtvoller Mann mit ſcharfem Blicke für alles Schwächliche und Unächte. Bei der nachfolgenden Muſikerjugend gerieth er bald in eine gewiſſe Misachtung; Gott weiß, welche Mixturen aus Bach, Händel u. ſ. w.

man für allerneueſte Komponir-Rezepte zuſammenſetzte: keiner wagte jedoch an das von Weber ſcheinbar ungelöſt hinterlaſſene Problem ſich heranzumachen, oder Jeder ſtand nach flüchtigem, wenn auch mühſeligem Verſuche, bald wieder davon ab. Nur die deutſchen Kapellmeiſter komponirten, friſch darauf los, auch noch „Opern“ fort. Dieſen war es in ihren Beſtallungs-Kontrakten vorgeſchrieben, jedes Jahr die von ihnen dirigirte Hofoper durch ein neues Werk ihrer Phantaſie zu befruchten. Meine Opern „Rienzi“, „der fliegende Holländer“, „Tannhäuſer“ und „Lohengrin“ giebt noch jetzt das Dresdener Hoftheater immerfort umſonſt, weil ſie mir als Kapellmeiſter-Opern aus der Zeit meiner dortigen lebenslänglichen Anſtellung angerechnet werden; daß es dieſen meinen Opern dort beſſer erging als denen meiner Kollegen, habe ich demnach jetzt auf eine ſonderbare Art zu büßen. Glücklicher Weiſe betrifft dieſe Kalamität mich allein; ich wüßte ſonſt keinen ſeine Kapellmeiſterei überdauernden Dresdener Opernkomponiſten, außer meinem großen Vorgänger Weber, von welchem man dort aber keine beſonders für das Hoftheater verfaßten Opern verlangte, da zu ſeiner Zeit nur die italieniſche Oper daſelbſt für menſchenwürdig gehalten wurde. Seine drei berühmten Opern ſchrieb Weber für auswärtige Theater.

Von dieſer gemüthlichen Bereicherung des königlich ſächſiſchen Hofopern-Repertoires durch meine geringen, jetzt aber doch bereits über dreißig Jahre dort verhaltenden Arbeiten abgeſehen, hatte auch auf den ſonſtigen Hoftheatern von den Nachgeburten der Weber'ſchen Oper Nichts rechten Beſtand. Das unvergleichlich Bedeutendſte hiervon waren jedenfalls die erſten Marſchner'ſchen Opern: ihren Schöpfer erhielt einige Zeit die große Unbefangenheit aufrecht, mit welcher er ſein melodiſtiſches Talent und einen gewiſſen ihm eigenen lebhaften Fluß des, nicht immer ſehr neuen, muſikaliſchen Satzverlaufes, unbekümmert um das Problem der Oper ſelbſt, ganz für ſich arbeiten ließ. Nur die Wirkung der neueren franzöſiſchen Oper machte auch ihn befangen, und bald verlor er ſich unrettbar in die

Seichtigkeit des ungebildeten Nicht-Hochbegabten. Vor Meyerbeer's Erfolgen ward Alles, ſchon Anſtands halber, ſtill und bedenklich: erſt in neuerer Zeit wagte man es, den Schöpfungen ſeines Styles altteſtamentariſche Nachgeburten folgen zu laſſen. Die „deutſche Oper“ aber lag im Sterben, bis endlich es ſich zeigte, daß die, wenn auch noch ſo erſchwerten, dennoch aber immer weniger beſtrittenen Erfolge meiner Arbeiten ziemlich die ganze deutſche Komponiſtenwelt in Allarm und Auch-Schaffensluſt verſetzt zu haben ſcheinen.

Schon vor längeren Jahren erhielt ich von dieſer Bewegung Anzeichen. Meine Erfolge auf dem Dresdener Hoftheater zogen bereits F. Hiller, dann auch R. Schumann in meine Nähe, zunächſt wohl nur um zu erfahren, wie es zuginge, daß auf einer bedeutenden deutſchen Bühne die Opern eines bis dahin ganz unbekannten deutſchen Komponiſten fortdauernd das Publikum anzogen. Daß ich kein beſonderer Muſiker ſei, glaubten beide Freunde bald herausbekommen zu haben; ſomit ſchien ihnen mein Erfolg in den von mir ſelbſt verfaßten Texten begründet zu ſein. Wirklich war auch ich der Meinung, ihnen, die jetzt mit Opernplänen umgingen, vor allen Dingen zur Beſchaffung guter Dichtungen rathen zu ſollen. Man erbat ſich hierzu meine Hilfe, lehnte ſie jedoch, wann es dazu kommen ſollte, wieder ab, — ich vermuthe, aus mistrauiſcher Befürchtung unlauterer Streiche, die ich ihnen hierbei etwa ſpielen könnte. Von meinem Texte zu „Lohengrin“ erklärte Schumann, er ſei nicht als Oper zu komponiren, worin er mit dem Ober-Kapellmeiſter Taubert in Berlin auseinanderging, welcher ſpäterhin, als auch meine Muſik dazu beendigt und aufgeführt war, ſich äußerte, er hätte Luſt den Text noch einmal für ſich zu komponiren. Als Schumann den Text zu ſeiner „Genovefa“ ſich ſelbſt zuſammenſetzte, ließ er ſich durch keine Vorſtellung meinerſeits davon abbringen, den unglücklich albernen dritten Akt nach ſeiner Faſſung beizubehalten; er wurde böſe, und war jedenfalls der Meinung, ich wollte ihm durch mein Abrathen ſeine allergrößten Effekte verderben.

Denn auf Effekt ſah er es ab: Alles „deutſch, keuſch und rein“, aber doch mit pikanten Schein-Unkeuſchheiten untermiſcht, zu welchen dann die unmenſchlichſten Rohheiten und Gemeinheiten des zweiten Finales recht ergreifend ſich ausnehmen ſollten. Ich hörte vor einigen Jahren eine ſehr ſorgſam zu Tage geförderte Aufführung dieſer „Genovefa“ in Leipzig, und mußte finden, daß die bereits ſo widerwärtige und beleidigende Scene, mit welcher der auf ähnliche Motive begründete dritte Akt des Auber'ſchen „Maskenballes“ endigt, mir wie ein witziges Bonmot gegen dieſe wahrhaft herzzerdreſchende Brutalität des keuſchen deutſchen Effekt-Komponiſten und Textdichters erſchien. Und — wunderbar! Nie habe ich hierüber von irgend Jemand eine Klage vernommen. Mit ſolcher Energie beherrſcht der Deutſche ſeine angeborene reine Empfindung, wenn er einem Andern — z. B. mir — einen Andern — z. B. Schumann entgegenſetzen will. — Ich für mein Theil erſah, daß ich Schumann von keinem Nutzen hatte werden können!

Doch, — dieß Alles gehört bereits in die alte Zeit. Seitdem entbrannte der dreißigjährige Zukunftsmuſik-Krieg, von dem ich nicht genau inne werden kann, ob er zu einem weſtphäliſchen Friedensſchluß bereits für reif befunden werde. Jedenfalls ward noch während der Kriegsjahre wieder erträglich viel Oper komponirt, wozu ſchon der Umſtand auffordern mochte, daß unſere Theater, welche früher nur von italieniſchen und franzöſiſchen Opern gelebt hatten, mit dieſer Waare jetzt immer weniger mehr Geſchäfte machten, wogegen eine Anzahl deutſcher Texte aus meiner dilettantiſchen Feder, ſogar auch von mir eigenhändig komponirt, den Theatern bereits ſeit längerer Zeit gute Einnahmen verſchaffte.

Leider habe ich mir von den Schöpfungen der neu-deutſchen Muſe keine nähere Kenntniß erwerben können. Man ſagt mir, die Einwirkung meiner „Neuerungen“ im dramatiſchen Muſikſtyle ſei dort zu bemerken. Bekanntlich ſchreibt man mir eine „Richtung“ zu, gegen welche z. B. der verſtorbene Kapellmeiſter Rietz in Dresden eingenommen geweſen, und der ſelige Muſikdirektor Hauptmann in Leipzig ſeine vortrefflichſten Witze ſpielen gelaſſen habe: ich glaube nicht, daß Dieſe die Einzigen waren, ſondern gewiß recht viele Meiſter aller Art waren und ſind wohl gegen dieſe „Richtung“ ärgerlich geſtimmt. In den Muſikſchulen und Konſervatorien ſoll ſie geradezu ſtreng verpönt ſein. Welche „Richtung“ man dort lehrt, iſt mir andrerſeits unklar geblieben; nur ſoll daſelbſt überhaupt wenig gelernt werden: Jemand, der in einer ſolchen Anſtalt ſechs Jahre lang das Komponiren lernte, ließ nach dieſer Zeit davon ab. Es ſcheint faſt, daß das Erlernen des Opernkomponirens außerhalb der Hochſchulen heimlich vor ſich geht; wer dann in meine „Richtung“ geräth, der möge ſich vorſehen! Weniger das Studium meiner Arbeiten als deren Erfolg ſcheint aber manchen akademiſch unbelehrt gebliebenen in meine „Richtung“ gewieſen zu haben. Worin dieſe beſteht, iſt mir ſelbſt am allerunklarſten geblieben. Vielleicht, daß man eine Zeit lang mit Vorliebe mittelalterliche Stoffe zu Texten aufſuchte; auch die Edda und der rauhe Norden im Allgemeinen wurden als Fundgruben für gute Texte in das Auge gefaßt. Aber nicht bloß die Wahl und der Charakter der Operntexte ſchien für die, immerhin „neue“ Richtung von Wichtigkeit zu ſein, ſondern hierzu auch manches Andere, beſonders das „Durchkomponiren“, vor allem aber das ununterbrochene Hineinredenlaſſen des Orcheſters in die Angelegenheiten der Sänger, worin man um ſo liberaler verfuhr, als in neuerer Zeit hinſichtlich der Inſtrumentation, Harmoniſation und Modulation bei Orcheſter-Kompoſitionen ſehr viel „Richtung“ entſtanden war.

Ich glaube nicht, daß ich in allen dieſen Dingen viele und nützliche Belehrung würde geben können; da mich glücklicherweiſe auch Niemand darum befrägt, dürfte ich, aus reiner Gutmüthigkeit, höchſtens etwa folgenden kleinen Rath — ungebeten — zum Beſten geben.

Ein Opern komponirender deutſcher Fürſt wünſchte einſt durch meinen Freund Liszt meine Mitwirkung bei der Inſtrumentirung einer neuen Oper ſeiner Hoheit vermittelt zu ſehen; namentlich wollte er die gute Wirkung der Poſaunen im „Tannhäuſer“ auf ſein Werk angewendet wiſſen, in welchem Betreff mein Freund das geheime Mittel aber damit aufdecken zu müſſen glaubte, daß mir jedes Mal zuerſt etwas einfiele, bevor ich es für die Poſaunen ſetzte. — Im Ganzen wäre wohl zu rathen, daß verſchiedene Komponiſten dieſe „Richtung“ einſchlügen: mir ſelbſt iſt ſie zwar wenig erſprießlich, denn ich kann durchaus gar nichts komponiren, wenn mir nichts „einfällt“, und vielleicht befinden ſich die Meiſten beſſer dabei, wenn ſie Einfälle nicht erſt abwarten. Nun aber auf das dramatiſche Fach bezüglich, möchte ich als beſtes Kunſtſtück ſogar das Mittel zeigen, durch welches „Einfälle“ ſelbſt erzwungen werden können.

Ein jüngerer Muſiker, dem ich auch einmal das Abwarten von Einfällen anrieth, warf mir ſkeptiſch ein, woher er denn wiſſen könnte, daß der Einfall, den er etwa unter Umſtänden hätte, ſein eigener ſei. Der hierin ausgedrückte Zweifel mag dem abſoluten Inſtrumental-Komponiſten ankommen: unſeren großen Symphoniſten der „Jetztzeit“ wäre ſogar anzurathen, den Zweifel im Betreff des Eigenthumes ihrer etwaigen Einfälle ſofort recht gründlich in Gewißheit zu verwandeln, ehe dieß Andere thun. Den dramatiſchen Komponiſten meiner „Richtung“ möchte ich dagegen anrathen, vor Allem nie einen Text zu adopiren, ehe ſie in dieſem nicht eine Handlung, und dieſe Handlung von Perſonen ausgeübt erſehen, welche den Muſiker aus irgend einem Grunde lebhaft intereſſiren. Dieſer ſehe ſich nun z. B. die eine Perſon, die ihn gerade heute am nächſten angeht, recht genau an: trägt ſie eine Maske — fort damit; iſt ſie in das Gewand der Figurine eines Theaterſchneiders gekleidet — herab damit! Er ſtelle ſie ſich in ein Dämmerlicht, da er nur den Blick ihres Auges gewahrt; ſpricht dieſer zu ihm, ſo geräth die Geſtalt ſelbſt jetzt wohl auch in eine Bewegung, die ihn vielleicht ſogar erſchreckt, — was er ſich aber gefallen laſſen muß; endlich erbeben ihre Lippen, ſie öffnet den Mund, und eine Geiſterſtimme ſagt ihm etwas ganz Wirkliches, durchaus Faßliches, aber auch ſo Unerhörtes (wie etwa der „ſteinerne Gaſt“, wohl auch der Page Cherubin es Mozart ſagte), ſo daß — er darüber aus dem Traume erwacht. Alles iſt verſchwunden; aber im geiſtigen Gehöre tönt es ihm fort: er hat einen „Einfall“ gehabt, und dieſer iſt ein ſogenanntes muſikaliſches „Motiv“; Gott weiß, ob es Andere auch ſchon einmal ſo oder ähnlich gehört haben? Gefällt es Dem, oder mißfällt es Jenem? Was kümmert ihn das! Es iſt ſein Motiv, völlig legal von jener merkwürdigen Geſtalt in jenem wunderlichen Augenblicke der Entrücktheit ihm überliefert und zu eigen gegeben.

Solche Eingebungen erhält man aber nur, wenn man für Operntexte nicht mit Theaterfigurinen umgeht: für ſolche eine „neue“ Muſik zu erfinden, iſt jetzt ungemein ſchwer. Von Mozart darf man annehmen, er habe die Muſik zu ſolchen dramatiſchen Maskenſpielen erſchöpft. Von geiſtreichen Menſchen ward an ſeinen Texten, z. B. dem des „Don Juan“ das ſkizzenhaft Unausgeführte des Programmes zu einem ſceniſchen Maskenſpiele gerühmt, welchem nun auch ſeine Muſik ſo wohlthuend entſpräche, da ſie ſelbſt das Leidenſchaftlichſte menſchlicher Situationen wie in einem immer noch angenehm ergötzenden Spiele wiedergäbe. Wenn dieſe Anſicht auch leicht mißverſtändlich iſt, und namentlich als geringſchätzig verletzen könnte, ſo war ſie doch ernſt gemeint und ſchloß das allgemein verbreitete Urtheil unſerer Äſthetiker über die richtige Wirkſamkeit der Muſik ein, gegen welches noch heut zu Tage ſchwer anzukämpfen iſt. Allein ich glaube, Mozart habe dieſe, in einem gewiſſen — ſehr tiefem Sinne — dem Vorwurfe der Frivolität ausgeſetzte Kunſt, indem er ſie für ſich zu einem äſthetiſchen Prinzip der Schönheit erhob, auch vollkommen erſchöpft; ſie war ſein Eigen: was ihm nachfolgen zu dürfen glaubte, ſtümperte und langweilte.

Mit den „hübſchen Melodien“ iſt es aus, und es dürfte ohne „neue Einfälle“ hierin nicht viel Originelles mehr zu leiſten ſein.

Deßhalb, ſo rathe ich den „Neu-Gerichteten“, ſehe man ſich den Text, ſeine Handlung und Perſonen auf gute Einfälle hin recht ſcharf an. Hat man aber keine Zeit dazu, um das Ergebniß ſolcher Betrachtungen lange abzuwarten, (es erging Manchem ſo mit „Armin's“ und „Konradin's!“) und begnügt man ſich endlich mit Theaterfigurinen, Feſtaufzügen, Schmerzenswüthen, Rachedürſten und ſonſtigem Tanz von Tod und Teufeln, ſo warne ich wenigſtens davor, auf die muſikaliſche Ausſtattung ſolcher Mummenſchänze nicht diejenigen Eigenſchaften der „Richtung“ anzuwenden, welche ſich aus dem Umgange mit den zuvor von mir beſprochenen Wahrtraum-Geſtalten ergeben haben und mit welchen man hier nur großen Unfug anſtiften würde. Wer jenen Geſtalten in das Auge geſehen, hatte es nämlich ſchwer, aus dem Vorrathe unſerer Masken-Muſik das dort angegebene Motiv deutlich herzuſtellen: oft war da mit der Quadratur des Rhythmus und der Modulation nichts auszurichten, denn etwas anders ſagt: „es iſt“, als: „wollen wir ſagen“ oder „wird er meinen“. Hier bringt die Noth des Unerhörten oft neue Nothwendigkeiten zu Tage, und es mag im Muſikgewebe ſich ein Styl bilden, welcher die Quadrat-Muſiker ſehr ärgern kann. Das Letztere machte nun nicht viel aus: denn wenn, wer ohne Noth ſtark und fremdartig modulirt, wohl ein Stümper iſt, ſo iſt, wer am richtigen Orte die Nöthigung zu ſtarker Modulation nicht erkennt, ein — — „Senator“. Das Schlimme hierbei iſt jedoch eben, wenn „Neu-Gerichtete“ annehmen, jene als nothwendig befundenen Unerhörtheiten ſeien nun als beliebig zu verwendendes Gemeingut jedem in die „Richtung“ Eingetretenen zugefallen, und, kleckſe er davon nur recht handgreiflich ſeiner Theaterfigurine auf, ſo müſſe dieſe ſchon nach etwas Rechtem ausſehen. Allein, es ſieht übel damit aus, und kann ich vielen ehrlichen Seelen des deutſchen Reiches es nicht verdenken, wenn ſie ganz korrekte Maskenmuſik nach den Regeln der Quadratur immer noch am Liebſten hören. Wenn nur immer Roſſini's zu haben wären! Ich fürchte aber, ſie ſind ausgegangen. —

Aus meinen heutigen Aufzeichnungen wird allerdings wohl auch nicht viel zu lernen ſein; namentlich werden meine Rathſchläge zu gar nichts nützen. Zwar würde ich mir unter allen Umſtänden es nicht anmaaßen, lehren zu wollen wie man es machen ſoll, ſondern nur dazu anleiten, wie das Gemachte und das Geſchaffene richtig zu verſtehen ſein dürfte. Auch hierzu wäre jedoch ein wirklich anhaltender Verkehr erforderlich; denn nur an Beiſpielen, Beiſpielen und wiederum Beiſpielen iſt etwas klar zu machen und ſchließlich etwas zu erlernen: um Beiſpiele wirkungsvoll aufzuſtellen gehören ſich auf unſerem Gebiete aber Muſiker, Sänger, endlich ein Orcheſter. Das Alles haben die Mignons unſerer Kulturminiſterien durch ihre Schulen in großen Städten bei der Hand: wie dieſe es nun anfangen, daß aus unſerer Muſik doch immer noch nichts Rechtes werden will und ſelbſt auf den Wachtparaden immer ſchlechtere Piècen geſpielt werden, ſoll ein Staatsgeheimniß unſerer Zeit bleiben. Meine Freunde wiſſen, daß ich vor zwei Jahren es für nützlich hielt, wenn auch ich mich ein wenig in die Sache miſchte; was ich wünſchte, ſchien jedoch als unerwünſcht angeſehen zu werden. Man hat mir Ruhe gelaſſen, wofür ich unter Umſtänden recht dankbar ſein konnte. Nur bedaure ich, ſo lückenhaft und ſchwer verſtändlich bleiben zu müſſen, wenn ich, wie mit dem Voranſtehenden, über manches unſer Muſikweſen Betreffendes etwas Licht zu verbreiten mich zu Zeiten veranlaßt ſehe. Möge man dieſem Übelſtande es beimeſſen, wenn dieſer Aufſatz mehr aufregend als zurechtweiſend befunden werden ſollte: glücklicher Weiſe iſt er weder für die Kölniſche, noch die National- oder ſonſt welche Welt-Zeitung geſchrieben, und was daran nicht recht iſt, bleibt ſomit unter uns.

Über die

Anwendung der Muſik auf das Drama.

Mein letzter Aufſatz über das Opernkomponiren enthielt ſchließlich eine Hindeutung auf die nothwendige Verſchiedenartigkeit des muſikaliſchen Styles für dramatiſche Kompoſitionen im Gegenſatz zu ſymphoniſchen. Hierüber möchte ich mich nachträglich noch deutlicher auslaſſen, weil es mich bedünkt, als ob bei dieſer Unterſuchung große Unklarheiten ſowohl des Urtheils über Muſik, als namentlich auch der Vorſtellungen unſerer Komponiſten beim Produziren derſelben aufzuhellen und zu berichtigen ſein dürften. Ich ſprach dort von „Stümpern“, welche ohne Noth ſtark und fremdartig moduliren, und „Senatoren“, welche andererſeits die Nothwendigkeit ſcheinbarer Ausſchweifungen auf jenem Gebiete nicht zu erkennen vermöchten. Den Euphemismus „Senator“ gab mir in einem peinlichen Augenblicke Shakeſpeare's „Jago“ ein, welcher einer ſtaatlichen Reſpekts-Perſon gegenüber einem der Thierwelt entnommenen Vergleiche ausweichen wollte; ich werde mich im gleichen Falle des beängſtigten Schicklichkeitsgefühles kunſtwiſſenſchaftlichen Reſpektsperſonen gegenüber künftighin des paſſenderen Ausdruckes „Profeſſor“ bedienen. Die wichtige Frage, um welche es ſich, meinem Ermeſſen nach, hier handelt, dürfte jedoch am Beſten, ohne alle Bezugnahme auf „Profeſſoren“, einzig unter Künſtlern und wahrhaften, d. h. unbezahlten, Kunſtfreunden ihre Erörterung finden, weßhalb ich mit dem Folgenden meine Erfahrungen und Innewerdungen bei der Ausübung meines künſtleriſchen Berufes nur Solchen mitzutheilen gedenke.

Wie das Beiſpiel immer am Beſten anweiſt, ziehe ich jetzt ſogleich einen ſehr ausdrücklichen Fall der Kunſtgeſchichte herbei, nämlich: daß Beethoven ſich ſo kühn in ſeinen Symphonien, dagegen ſo beängſtigt in ſeiner (einzigen) Oper „Fidelio“ zeigt. Den Grund der Einengung durch die vorgefundene Struktur des giltigen Opern-Schema's nahm ich bereits in meinem vorangehenden Aufſatze für die Erklärung der widerwilligen Abwendung des Meiſters von ferneren Verſuchen im dramatiſchen Genre in Betracht. Warum er den ganzen Styl der Oper nicht, ſeinem ungeheuren Genie entſprechend, zu erweitern ſuchte, lag offenbar daran, daß ihm hierzu in dem einzigen vorliegenden Falle keine anregende Veranlaſſung gegeben war; daß er eine ſolche Veranlaſſung nicht auf alle Weiſe herbeizuführen ſtrebte, müſſen wir uns daraus erklären, daß das uns allen unbekannte Neue ihm bereits als Symphoniſten aufgegangen war. Unterſuchen wir ihn nun hier in der Fülle ſeines neuernden Schaffens näher, ſo müſſen wir erkennen, daß er den Charakter der ſelbſtändigen Inſtrumental-Muſik ein für alle Male durch die plaſtiſchen Schranken feſtgeſtellt hat, über welche ſelbſt dieſer ungeſtüme Genius nie ſich hinwegſetzte. Bemühen wir uns nun, dieſe Schranken nicht als Beſchränkungen, ſondern als Bedingungen des Beethoven'ſchen Kunſtwerkes zu erkennen und verſtehen.

Wenn ich dieſe Schranken plaſtiſch nannte, ſo fahre ich fort, ſie als die Pfeiler zu bezeichnen, durch deren eben ſo ſymmetriſche als zweckmäßige Anordnung das ſymphoniſche Gebäude begrenzt, getragen und verdeutlicht wird. Beethoven veränderte an der Struktur des Symphonieſatzes, wie er ſie durch Haydn begründet vorfand, nichts, und dieß aus demſelben Grunde, aus welchem ein Baumeiſter die Pfeiler eines Gebäudes nicht nach Belieben verſetzen, oder etwa die Horizontale als Vertikale verwenden kann.

War es ein konventioneller Kunſtbau, ſo hatte die Natur des Kunſtwerkes dieſe Konvention benöthigt; die Baſis des ſymphoniſchen Kunſtwerkes iſt aber die Tanzweiſe. Unmöglich kann ich hier wiederholen, was ich in früheren Kunſtſchriften über dieſes Thema ausgeführt, und, wie ich glaube, begründet habe. Nur ſei hier nochmals auf den Charakter hingewieſen, welcher durch die bezeichnete Grundlage ein für alle Male der Haydn'ſchen wie der Beethoven'-Symphonie eingeprägt iſt. Dieſem gemäß iſt das dramatiſche Pathos hier gänzlich ausgeſchloſſen, ſo daß die verzweigteſten Komplikationen der thematiſchen Motive eines Symphonieſatzes ſich nie im Sinne einer dramatiſchen Handlung, ſondern einzig möglich aus einer Verſchlingung idealer Tanzfiguren, ohne jede etwa hinzugedachte rhetoriſche Dialektik, analogiſch erklären laſſen könnten. Hier giebt es keine Konkluſion, keine Abſicht und keine Vollbringung. Daher denn auch dieſe Symphonien durchgängig den Charakter einer erhabenen Heiterkeit an ſich tragen. Nie werden in einem Satze zwei Themen von abſolut entgegengeſetztem Charakter ſich gegenüber geſtellt; wie verſchiedenartig ſie erſcheinen mögen, ſo ergänzen ſie ſich immer nur wie das männliche und weibliche Element des gleichen Grundcharakters. Wie ungeahnt mannigfaltig dieſe Elemente ſich aber brechen, neu geſtalten und immer wieder ſich vereinigen können, das zeigt uns eben ein ſolcher Beethoven'ſcher Symphonieſatz: der erſte Satz der heroiſchen Symphonie zeigt dieß ſogar bis zum Irreführen des Uneingeweihten, wogegen dem Eingeweihten gerade dieſer Satz die Einheit ſeines Grundcharakters am Überzeugendſten erſchließt.

Sehr richtig iſt bemerkt worden, daß Beethoven's Neuerungen viel mehr auf dem Gebiete der rhythmiſchen Anordnung, als auf dem der harmoniſchen Modulation aufzufinden ſeien. Sehr fremdartige Ausweichungen trifft man faſt nur wie zu übermüthigem Scherz verwendet an, wogegen wir eine unbeſiegbare Kraft zu ſtets neuer Geſtaltung rhythmiſch plaſtiſcher Motive, deren Anordnung und Anreihung zu immer reicherem Aufbau wahrnehmen. Wir treffen, ſo ſcheint es, hier auf den Punkt der Scheidung des Symphonikers von dem Dramatiker. Mozart war ſeiner Mitwelt durch ſeine, aus tiefſtem Bedürfniß keimende Neigung zu kühner modulatoriſcher Ausdehnung neu und überraſchend: wir kennen den Schrecken über die harmoniſchen Schroffheiten in der Einleitung jenes Haydn gewidmeten Quartettes. Hier, wie an ſo manchen charakteriſtiſchen Stellen, wo der Ausdruck des kontrapunktiſch durchgeführten Themas namentlich durch akzentuirte aufſteigende Vorhaltsnoten bis in das ſchmerzlich Sehnſüchtige geſteigert wird, ſcheint der Drang zur Erſchöpfung harmoniſcher Möglichkeiten bis zum dramatiſchen Pathos zu führen. In der That trat Mozart erſt von dem Gebiete der, von ihm bereits zu ungeahnter Ausdrucksfähigkeit erweiterten dramatiſchen Muſik aus, in die Symphonie ein; denn eben nur jene wenigen ſymphoniſchen Werke, deren eigenthümlicher Werth ſie bis auf unſere Tage lebensvoll erhalten hat, verdanken ſich erſt der Periode ſeines Schaffens, in welcher er ſein wahres Genie bereits als Opern-Komponiſt entfaltet hatte. Dem Komponiſten des „Figaro“ und „Don Juan“ bot das Gerüſte des Symphonieſatzes nur Beengung der geſtaltungsfrohen Beweglichkeit an, welcher die leidenſchaftlich wechſelnden Situationen jener dramatiſchen Entwürfe einen ſo willigen Spielraum gewährt hatten. Betrachten wir ſeine Kunſt als Symphoniker näher, ſo gewahren wir, daß er hier faſt nur durch die Schönheit ſeiner Themen, in deren Verwendung und Neugeſtaltung aber nur als geübter Kontrapunktiſt ſich auszeichnet; für die Belebung der Bindemitglieder fehlte ihm hier die gewohnte dramatiſche Anregung. Nun hatte ſich aber ſeine dramatiſch-muſikaliſche Kunſt immer nur erſt an der ſogenannten opera buffa, im melodiſchen Luſtſpiele, ausgebildet; die eigentliche „Tragödie“ war ihm noch fremd geblieben, und nur in einzelnen erhabenen Zügen hatte ſie ihm, als Donna Anna und ſteinerner Gaſt, ihr begeiſterndes Antlitz zugewendet. Suchte er dieſem in der Symphonie zu begegnen? Wer kann über Anlagen und mögliche Entwickelungen eines Genies Auskunft geben, das ſein, ſelbſt ſo kurzes, Erdenleben nur wie unter dem Meſſer des Viviſektors zubrachte?

Nun hat ſich aber auch die tragiſche Muſe wirklich der Oper bemächtigt. Mozart kannte ſie nur noch unter der Maske der Metaſtaſio'ſchen „Opera seria“: ſteif und trocken, — „Clemenza di Tito“. Ihr wahres Antlitz ſcheint ſie uns erſt allmählich enthüllt zu haben: Beethoven erſah es noch nicht, und blieb „für ſeine Weiſe“. Ich glaube erklären zu dürfen, daß mit dem vollen Ernſte in der Erfaſſung der Tragödie und der Verwirklichung des Drama's durchaus neue Nothwendigkeiten für die Muſik hervorgetreten ſind, über deren Anforderungen, gegenüber den dem Symphoniſten für die Aufrechterhaltung der Reinheit ſeines Kunſtſtyles geſtellten, wir uns genaue Rechenſchaft zu geben haben.

Bieten ſich dem bloßen Inſtrumental-Komponiſten keine anderen muſikaliſchen Formen, als ſolche, in welchen er mehr oder weniger zur Ergötzung, oder auch zur Ermuthigung bei feſtlichen Tänzen und Märſchen urſprünglich „aufzuſpielen“ hatte, und geſtaltete ſich hieraus der Grundcharakter des, aus ſolchen Tänzen und Märſchen zuerſt zuſammengeſtellten ſymphoniſchen Kunſtwerkes, welchen das dramatiſche Pathos nur mit Fragen ohne die Möglichkeit von Antworten verwirren mußte, ſo nährten doch gerade lebhaft begabte Inſtrumental-Komponiſten den unabweisbaren Trieb, die Grenzen des muſikaliſchen Ausdruckes und ſeiner Geſtaltungen dadurch zu erweitern, daß ſie überſchriftlich bezeichnete dramatiſche Vorgänge durch bloße Verwendung muſikaliſcher Ausdrucksmittel der Einbildungskraft vorzuführen ſuchten. Die Gründe, aus denen auf dieſem Wege zu einem reinen Kunſtſtyle nie zu gelangen war, ſind im Verlaufe der mannigfaltigen Verſuche auf demſelben wohl eingeſehen worden; noch nicht aber dünkt uns das an ſich Vortreffliche, was hierbei von ausgezeichnet begabten Muſikern geſchaffen wurde, genügend beachtet zu ſein. Die Ausſchweifungen, zu denen der genialiſche Dämon eines Berlioz hintrieb, wurden durch den ungleich kunſtſinnigeren Genius Liszt's in edler Weiſe zu dem Ausdrucke unſäglicher Seelen- und Welt-Vorgänge gebändigt, und es konnte den Jüngern ihrer Kunſt erſcheinen, als ob ihnen eine neue Kompoſitions-Gattung zu unmittelbarer Verfügung geſtellt wäre. Jedenfalls war es erſtaunlich, die bloße Inſtrumental-Muſik unter der Anleitung eines dramatiſchen Vorgangs-Bildes unbegrenzte Fähigkeiten ſich aneignen zu ſehen. Bisher hatte nur die Ouvertüre zu einer Oper oder einem Theaterſtücke Veranlaſſung zur Verwendung rein muſikaliſcher Kunſtausdrucksmittel in einer vom Symphonieſatze ſich abzweigenden Form dargeboten. Noch Beethoven verfuhr hierbei ſehr vorſichtig: während er ſich beſtimmt fand, einen wirklichen Theater-Effekt in der Mitte ſeiner Leonoren-Ouvertüre zu verwenden, wiederholte er, mit dem gebräuchlichen Wechſel der Tonarten, den erſten Theil des Tonſtückes, ganz wie in einem Symphonieſatze, unbekümmert darum, daß der dramatiſch anregende Verlauf des, der thematiſchen Ausarbeitung beſtimmten, Mittelſatzes uns bereits zur Erwartung des Abſchluſſes geführt hat; für den empfänglichen Zuhörer ein offenbarer Nachtheil. Weit konziſer und im dramatiſchen Sinne richtiger verfuhr dagegen bereits Weber in ſeiner Freiſchütz-Ouvertüre, in welcher der ſogenannte Mittelſatz durch die draſtiſche Steigerung des thematiſchen Konfliktes mit gedrängter Kürze ſofort zur Konkluſion führt. Finden wir nun auch in den, nach poetiſchen Programmen ausgeführten, größeren Werken der oben genannten neueren Tondichter die, aus natürlichen Gründen unvertilgbaren, Spuren der eigentlichen Symphonieſatz-Konſtruktion, ſo iſt doch hier bereits in der Erfindung der Themen, ihrem Ausdrucke, ſowie der Gegenüberſtellung und Umbildung derſelben, ein leidenſchaftlicher und exzentriſcher Charakter gegeben, wie ihn die reine ſymphoniſche Inſtrumentalmuſik gänzlich fern von ſich zu halten berufen ſchien, wogegen der Programmatiker ſich einzig getrieben fühlte, gerade in dieſer exzentriſchen Charakteriſtik ſich ſehr präzis vernehmen zu laſſen, da ihm immer eine dichteriſche Geſtalt oder Geſtaltung vorſchwebte, die er nicht deutlich genug gleichſam vor das Auge ſtellen zu können glaubte. Führte dieſe Nöthigung endlich bis zu vollſtändigen Melodram-Muſiken, mit hinzuzudenkender pantomimiſcher Aktion, ſomit folgerichtig auch zu inſtrumentalen Recitativen, ſo konnte, während das Entſetzen über Alles auflöſende Formloſigkeit die kritiſche Welt erfüllte, wohl nichts Anderes mehr übrig bleiben, als die neue Form des muſikaliſchen Drama's ſelbſt aus ſolchen Geburtswehen zu Tage zu fördern. —

Dieſe iſt nun mit der älteren Opern-Form ebenſowenig mehr zu vergleichen, als die zu ihr überleitende neuere Inſtrumental-Muſik mit der unſeren Tonſetzern unmöglich gewordenen klaſſiſchen Symphonie. Verſparen wir uns für jetzt noch die nähere Beleuchtung jenes ſogenannten „Muſikdrama's“, und werfen wir für das Erſte noch einen Blick auf die von dem bezeichneten Gebärungsprozeſſe unberührt gebliebene „klaſſiſche“ Inſtrumental-Kompoſition unſerer neueſten Zeit, ſo finden wir, daß dieſes „klaſſiſch Geblieben“ ein eitles Vorgeben iſt, und an der Seite unſerer großen klaſſiſchen Meiſter uns ein ſehr unerquickliches Miſch-Gewächs von Gernwollen und Nichtkönnen aufgepflanzt hat.

Die programmatiſche Inſtrumental-Muſik, welche von „uns“ mit ſchüchternem Blicke und ſcheelem Auge angeſehen wurde, brachte ſo viel Neues in der Harmoniſation und theatraliſche, landſchaftliche ja hiſtorienmaleriſche Effekte, und führte dieß Alles vermöge einer ungemein virtuoſen Inſtrumentations-Kunſt mit ſo ergreifender Prägnanz aus, daß, um in dem früheren klaſſiſchen Symphonie-Styl fortzufahren, es leider an dem rechten Beethoven fehlte, der ſich etwa ſchon zu helfen gewußt hätte. Wir ſchwiegen. Als wir endlich wieder den Mund ſymphoniſch uns aufzumachen getrauten, um zu zeigen, was wir denn doch auch noch zu Stande zu bringen vermöchten, verfielen wir, ſobald wir merkten daß wir gar zu langweilig und ſchwülſtig wurden, auf gar nichts Anderes, als uns mit ausgefallenen Federn der programmiſtiſchen Sturmvögel auszuputzen. Es ging und geht in unſeren Symphonien und dergleichen jetzt weltſchmerzlich und kataſtrophös her; wir ſind düſter und grimmig, dann wieder muthig und kühn; wir ſehnen uns nach der Verwirklichung von Jugendträumen; dämoniſche Hinderniſſe beläſtigen uns; wir brüten, raſen wohl auch: da wird endlich dem Weltſchmerz der Zahn ausgeriſſen; nun lachen wir und zeigen humoriſtiſch die gewonnene Weltzahnlücke, tüchtig, derb, bieder, ungariſch oder ſchottiſch, — leider für Andere langweilig. Ernſtlich betrachtet: wir können nicht glauben, daß der Inſtrumentalmuſik durch die Schöpfungen ihrer neueſten Meiſter eine gedeihliche Zukunft gewonnen worden iſt; vor Allem aber dürfte es für uns ſchädlich werden, wenn wir dieſe Werke gedankenlos der Hinterlaſſenſchaft Beethoven's anreihen, da wir im Gegentheile dazu angeleitet werden ſollten, das gänzlich Un-Beethoveniſche in ihnen uns zu vergegenwärtigen, was allerdings im Betreff der Unähnlichkeit mit dem Beethoveniſchen Geiſte, trotz der auch hier uns begegnenden Beethoven'ſchen Themen, nicht allzuſchwer fallen dürfte, im Betreff der Form aber namentlich für die Zöglinge unſerer Konſervatorien nicht leicht ſein kann, da dieſen unter der Rubrik „äſthetiſcher Formen" nichts wie verſchiedene Namen von Komponiſten zum Auswendiglernen gegeben werden, womit ſie für ihr Urtheil ſich ohne weiteren Vergleich dann werden helfen müſſen.

Die hier gemeinten Symphonien-Kompoſitionen unſerer neueſten — ſagen wir: romantiſch-klaſſiſchen — Schule, unterſcheidet ſich von den Wildlingen der ſogenannten Programm-Muſik, außer dadurch, daß ſie uns ſelbſt programmbedürftig erſcheinen, beſonders auch durch die gewiſſe zähe Melodik, welche ihnen aus der von ihren Schöpfern bisher ſtill gepflegten, ſogenannten „Kammermuſik" zugeführt wird. In die „Kammer" hatte man ſich nämlich zurückgezogen; leider aber nicht in das traute Stübchen, in welchem Beethoven athemlos lauſchenden wenigen Freunden alles das Unſägliche mittheilte, was er hier nur verſtanden wiſſen durfte, nicht aber dort in der weiten Saalhalle, wo er in großen plaſtiſchen Zügen zum Volke, zur ganzen Menſchheit ſprechen zu müſſen glaubte: in dieſer weihevollen „Kammer“ war es bald ſtill geworden; denn die ſogenannten „letzten“ Quartette und Sonaten des Meiſters mußte man ſo hören, wie man ſie ſpielte, nämlich ſchlecht und am Beſten — gar nicht, bis denn hierfür von gewiſſen verpönten Exzedenten Rath geſchafft wurde und man erfuhr, was jene Kammer-Muſik eigentlich ſage. Jene aber hatten ihre Kammer bereits in den Konzertſaal verlegt: was vorher zu Quintetten und dergleichen hergerichtet geweſen war, wurde nun als Symphonie ſervirt: kleinliches Melodien-Häckſel, mit Heu gemiſchtem vorgetrunkenem Thee zu vergleichen, von dem niemand weiß was er ſchlürft, aber unter der Firma „Ächt“ endlich für den vermeintlichen Genuß von Weltſchmerz zubereitet. — Im Ganzen war aber die neuere Richtung auf das Exzentriſche, nur durch programmatiſche Unterlegung zu Erklärende, vorherrſchend geblieben. Feinſinnig hatte Mendelsſohn ſich hierbei durch Natureindrücke zur Ausführung gewiſſer epiſch-landſchaftlicher Bilder beſtimmen laſſen: er war viel gereiſt und brachte Manches mit, dem Andere nicht ſo leicht beikamen. Neuerdings werden dagegen die Genrebilder unſerer lokalen Gemäldeausſtellungen glattweg in Muſik geſetzt, um mit Hilfe ſolcher Unterlagen abſonderliche Inſtrumental-Effekte, die jetzt ſo leicht herzuſtellen ſind, und jederzeit überraſchende Harmoniſationen, durch welche entwendete Melodien unkenntlich gemacht werden ſollen, der Welt als plaſtiſche Muſik vorſpielen zu laſſen.

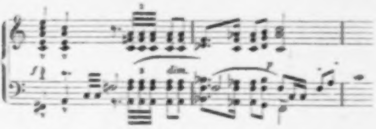
Halten wir nun als Ergebniß der ſoeben angeſtellten überſichtlichen Betrachtungen dieſes Eine feſt: — die reine Inſtrumental-Muſik genügte ſich nicht mehr in der geſetzmäßigen Form des klaſſiſchen Symphonieſatzes, und ſuchte ihr namentlich durch dichteriſche Vorſtellungen leicht anzuregendes Vermögen in jeder Hinſicht auszudehnen; was hiergegen reagirte, vermochte jene klaſſiſche Form nicht mehr lebensvoll zu erfüllen, und ſah ſich genöthigt, das ihr durchaus Fremde ſelbſt in ſie aufzunehmen und dadurch ſie zu entſtellen. Führte jene erſtere Richtung zum Gewinn neuer Fähigkeiten, und deckte die gegen ſie reagirende nur Unfähigkeiten auf, ſo zeigte es ſich, daß grenzenloſe Verirrungen, welche den Geiſt der Muſik ernſtlich zu ſchädigen drohten, von dem weiteren Verfolge der Ausbeutung jener Fähigkeiten nur dadurch fern gehalten werden konnten, daß dieſe Richtung ſelbſt offen und unverhohlen ſich dem Drama zuwandte. Hier war das dort Unausgeſprochene deutlich und beſtimmt auszuſprechen, und dadurch zugleich die „Oper“ aus dem Banne ihrer unnatürlichen Herkunft zu erlöſen. Und hier, im ſo zu nennenden „muſikaliſchen“ Drama iſt es nun, wo wir mit Beſonnenheit klar und ſicher über die Anwendung neugewonnener Fähigkeiten der Muſik zur Ausbildung edler, unerſchöpflich reicher Kunſtformen uns Rechenſchaft geben können.

Die äſthetiſche Wiſſenſchaft hat zu jeder Zeit die Einheit als ein Haupterforderniß eines Kunſtwerkes feſtgeſtellt. Auch dieſe abſtrakte Einheit läßt ſich dialektiſch ſchwer definiren, und ihr falſches Verſtändniß führte ſchon zu großen Verirrungen. Am Deutlichſten tritt ſie uns dagegen aus dem vollendeten Kunſtwerke ſelbſt entgegen, weil ſie es iſt, die uns zu ſteter Theilnahme an demſelben beſtimmt und jederzeit ſeinen Geſammteindruck uns gegenwärtig erhält. Unſtreitig wird dieſer Erfolg am Vollkommenſten durch das lebendig aufgeführte Drama erreicht, weßhalb wir nicht anſtehen, dieſes als das vollendetſte Kunſtwerk gelten zu laſſen. Am Entfernteſten ſtand dieſem Kunſtwerke die „Oper“, und dieß vielleicht gerade aus dem Grunde, weil ſie das Drama vorgab, dieſes aber der muſikaliſchen Arienform zu Liebe in lauter unter ſich unzuſammenhängende Bruchſtücke auflöſte: es giebt in der Oper Muſikſtücke von kürzeſter Dauer, welche den Bau des Symphonieſatzes durch Vor- und Nach-Thema, Zurückkehr, Wiederholung und ſogenannte „Coda“ in flüchtigſter Zuſammenſtellung ausführen, ſo abgeſchloſſen, dann aber in gänzlicher Beziehungsloſigkeit zu allen übrigen, ebenſo konſtruirten Muſikſtücken bleiben. Dieſen Bau fanden wir dagegen im Symphonieſatze zu ſo reicher Vollendung ausgebildet und erweitert, daß wir den Meiſter dieſes Satzes von der kleinlich beengenden Form der Opernpièce unmuthig ſich abwenden ſahen. In dieſem Symphonieſatze erkennen wir die gleiche Einheit, welche im vollendeten Drama ſo beſtimmend auf uns wirkt, ſo wie dann den Verfall dieſer Kunſtform, ſobald fremdartige Elemente, welche nicht in jene Einheit aufzunehmen waren, herangezogen wurden. Das ihr fremdartigſte Element war aber das dramatiſche, welches zu ſeiner Entfaltung unendlich reicherer Formen bedarf, als ſie auf der Baſis des Symphonieſatzes, nämlich der Tanzmuſik, naturgemäß ſich darbieten können. Dennoch muß die neue Form der dramatiſchen Muſik, um wiederum als Muſik ein Kunſtwerk zu bilden, die Einheit des Symphonieſatzes aufweiſen, und dieß erreicht ſie, wenn ſie, im innigſten Zuſammenhange mit demſelben, über das ganze Drama ſich erſtreckt, nicht nur über einzelne kleinere, willkürlich herausgehobene Theile deſſelben. Dieſe Einheit giebt ſich dann in einem das ganze Kunſtwerk durchziehenden Gewebe von Grundthemen, welche ſich ähnlich wie im Symphonieſatze, gegenüber ſtehen, ergänzen, neu geſtalten, trennen und verbinden; nur daß hier die ausgeführte und aufgeführte dramatiſche Handlung die Geſetze der Scheidungen und Verbindungen giebt, welche dort allerurſprünglichſt den Bewegungen des Tanzes entnommen waren. —

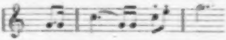
Über die neue Form des muſikaliſchen Tonſatzes in ſeiner Anwendung auf das Drama glaube ich in früheren Schriften und Aufſätzen mich ausführlich genug kund gegeben zu haben, jedoch ausführlich nur in dem Sinne, daß ich anderen mit hinreichender Deutlichkeit den Weg gezeigt zu haben vermeinte, auf welchem zu einer gerechten und zugleich nützlichen Beurtheilung der durch meine eigenen künſtleriſchen Arbeiten dem Drama abgewonnenen muſikaliſchen Formen zu gelangen wäre. Dieſer Weg iſt, meines Wiſſens, noch nicht beſchritten worden, und ich habe nur des einen meiner jüngeren Freunde zu gedenken, der das Charakteriſtiſche der von ihm ſogenannten „Leitmotive“ mehr ihrer dramatiſchen Bedeutſamkeit und Wirkſamkeit nach, als (da dem Verfaſſer die ſpezifiſche Muſik fern lag) ihre Verwerthung für den muſikaliſchen Satzbau in das Auge faſſend, ausführlicher in Betrachtung nahm. Hiergegen hatte ich zu erleben, daß in unſeren Muſikſchulen der Abſcheu vor der Verworrenheit meines muſikaliſchen Satzes gelehrt wurde, während andererſeits dem Erfolge meiner Werke bei öffentlichen Aufführungen, ſo wie der oberflächlichen Privatlektüre meiner Partituren es zu verdanken iſt, daß jüngere Komponiſten in unverſtändiger Weiſe es mir nachzumachen ſich angelegen ſein laſſen. Da der Staat und die Gemeinde nur Un-Lehrer meiner Kunſt bezahlt, wie (um in der vermeintlich von mir beeinflußten Nähe zu bleiben) z. B. in München den Profeſſor Rheinberger, ſtatt, wie dieß vielleicht in England und Amerika einmal geſchehen dürfte, etwa einen Lehrſtuhl für ſie zu errichten, ſo möchte ich mit dieſer vorliegenden kleineren Arbeit faſt nur dazu beigetragen haben, die zuletzt bezeichneten jüngeren Komponiſten über das, was ſie aus meinen Werken lernen und nachahmen könnten, einiger Maaßen zurecht zu weiſen.

Wer bis dahin durch Anhörungen unſerer neueſten, romantiſch-klaſſiſchen Inſtrumental-Muſik ausgebildet iſt, dem möchte ich nun, ſobald er es mit der dramatiſchen Muſik verſuchen will, vor Allem rathen, nicht auf harmoniſche und inſtrumentale Effekte auszugehen, ſondern zu jeder Wirkung dieſer Art erſt eine hinreichende Urſache abzuwarten, da die Effekte ſonſt nicht wirken. Berlioz konnte nicht tiefer gekränkt werden, als wenn man ihm Auswüchſe jener Art auf Notenpapier gebracht,-vorlegte und vermeinte, dieß müſſe ihm, dem Komponiſten von Hexenſabathen und dgl., beſonders gefallen. Liszt fertigte ähnliche ſtupide Zumuthungen mit dem Bemerken ab, daß Cigarrenaſche und Sägeſpähne mit Scheidewaſſer angefeuchtet nicht gut als Gericht zu ſerviren wären. Ich habe noch keinen jüngeren Komponiſten kennen gelernt, der nicht vor allen Dingen von mir Danktion von „Kühnheiten“ zu erlangen gedachte. Hiergegen mußte es mir nun recht auffällig werden, daß die vorſichtige Anlage im Betreff der Modulation und Inſtrumentation, deren ich mich bei meinen Arbeiten mit zunehmender Aufmerkſamkeit befleißigte, gar keine Beachtung gefunden hat. Es war mir z. B. in der Inſtrumental-Einleitung zu dem „Rheingold“ ſogar unmöglich, den Grundton zu verlaſſen, eben weil ich keinen Grund dazu hatte ihn zu verändern; ein großer Theil der nicht unbewegten darauf folgenden Scene der Rheintöchter mit Alberich durfte durch Herbeiziehung nur der allernächſt verwandten Tonarten ausgeführt werden, da das Leidenſchaftliche hier erſt noch in ſeiner primitiveſten Naivetät ſich ausſpricht. Dagegen leugne ich nicht, daß ich dem erſten Auftritte der Donna Anna, in höchſter Leidenſchaft den frevelhaften Verführer Don Juan feſthaltend, allerdings bereits ein ſtärkeres Kolorit gegeben haben würde, als Mozart nach der Konvention des Opernſtyles und ſeiner, erſt durch ihn bereicherten Ausdrucksmittel, es hier für angemeſſen hielt. Dort genügte jene beſonnene Einfachheit, die ich ebenſo wenig aufzugeben hatte, als die „Walküre“ mit einem Sturme, der „Siegfried“ mit einem Tonſtücke einzuleiten war, welches mit Erinnerung an die in den vorangehenden Dramen plaſtiſch gewonnenen Motive, uns in die ſtumme Tiefe der Hortſchmiede Nibelheim's führt: hier lagen Elemente vor, aus denen das Drama ſich erſt zu beleben hatte. Ein Anderes erforderte die Einleitung zu der Nornen-Scene der „Götterdämmerung“: hier verſchlingen ſich die Schickſale der Urwelt ſelbſt bis zu dem Seilgewebe, das wir bei der Eröffnung der Bühne von den düſteren Schweſtern geſchwungen ſehen müſſen, um ſeine Bedeutung zu verſtehen: weßhalb dieſes Vorſpiel nur kurz und ſpannend vorbereitend ſein durfte, wobei jedoch die Verwendung bereits aus den vorderen Theilen des Werkes verſtändlich gewordener Motive eine reichere harmoniſche und thematiſche Behandlung ermöglichte. Es iſt aber wichtig, wie man anfängt. Hätte ich eine Motiv-Bildung, wie diejenige, welche im zweiten

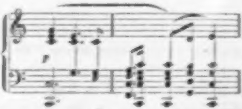
Aufzuge der „Walküre" zu Wotan's Übergabe der Weltherrſchaft an den Beſitzer des Nibelungenhortes ſich vernehmen läßt:



etwa in einer Ouvertüre vorgebracht, ſo würde ich, nach meinen Begriffen von Deutlichkeit des Styles, etwas geradeswegs Unſinniges gemacht haben. Dagegen jetzt, nachdem im Verlaufe des Drama's das einfache Naturmotiv



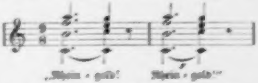
zu dem erſten Erglänzen des ſtrahlenden Rheingoldes, dann aber zur erſten Erſcheinung der im Morgenroth erdämmernden Götterburg „Walhall" das nicht minder einfache Motiv



vernommen worden waren und jedes dieſer Motive in eng verwachſener Theilnahme an den ſich ſteigernden Leidenſchaften der Handlung die entſprechenden Wandelungen erfahren hatte, konnte ich ſie, mit Hilfe einer fremdartig ableitenden Harmoniſation, in der Weiſe verbunden vorführen, daß dieſe Ton-Erſcheinung mehr als Wotan's Worte uns ein Bild der furchtbar verdüſterten Seele des leidenden

Gottes gewahren laſſen ſollte. Wiederum bin ich hierbei mir aber auch bewußt, daß ich ſtets bemüht war, das an ſich Grelle ſolcher muſikaliſchen Kombinationen nie als ſolches, etwa als beſondere Kühnheit, auffällig wirken zu laſſen, ſondern ſowohl vorſchriftlich als durch mögliche mündliche Anleitung hierzu, ſei es durch geeignete Zurückhaltung des Zeitmaaßes, oder durch vorbereitende dynamiſche Ausgleichungen, das Fremdartige der Maaßen zu verdecken ſuchte, daß es wie mit naturgemäßer Folgerichtigkeit auch als künſtleriſches Moment unſerer willigen Empfindung ſich bemächtigte; wogegen mich begreiflicher Weiſe nichts mehr empört und demgemäß von fremden Aufführungen meiner Muſik fern hält, als die vorherrſchende Gefühlloſigkeit unſerer meiſten Dirigenten gegen die Anforderungen des Vortrages namentlich ſolcher, mit großer Achtſamkeit zu behandelnder Kombinationen, welche, im falſchen haſtigen Zeitmaaße, ohne die unerläßliche dynamiſche Vermittelung zu Gehör gebracht, meiſtens unverſtändlich, unſeren „Profeſſoren“ ſogar gräulich erklingen müſſen.

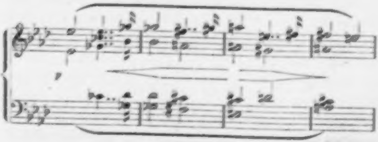
Dieſem ausführlicher behandelten Beiſpiele, welches ähnlich, nur noch in weit ausgebreiteteren Beziehungen, auf alle meine Dramen Anwendung findet und das Charakteriſtiſche der dramatiſchen, im Gegenſatze zu der ſymphoniſtiſchen Motiven-Ausbildung und Verwendung darbietet, laſſe ich noch ein zweites verwandtes folgen, indem ich auf die Wandelungen des Motives der Rheintöchter, mit welchem dieſe in kindlicher Freude das glänzende Gold umjauchzen:



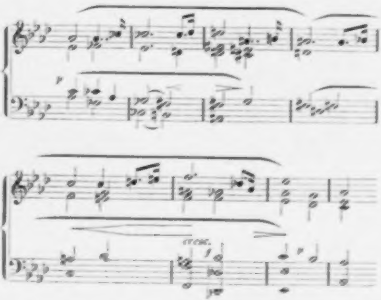
aufmerkſam mache. Es dürfte dieſes in mannigfaltig wechſelndem Zuſammenhange mit faſt jedem andern Motive der weithin ſich erſtreckenden Bewegung des Drama's wieder auftauchende, ungemein einfache Thema durch alle die Veränderungen hin zu verfolgen ſein, die es durch den verſchiedenartigen Charakter ſeiner Wiederaufrufung erhält, um zu erſehen, welche Art von Variationen das Drama zu bilden im Stande iſt, und wie vollſtändig der Charakter dieſer Variationen ſich von dem jener figurativen, rhythmiſchen und harmoniſchen Veränderungen eines Themas unterſcheidet, welche in unmittelbarer Aufeinanderfolge von unſeren Meiſtern zu wechſelvollen Bildern von oft berauſchender kaleidoſkopiſcher Wirkung aufgereihet wurden. Dieſe Wirkung war ſofort durch Störung der klaſſiſchen Form des Variationen-Satzes aufgehoben, ſobald fremde, vom Thema abliegende Motive hineinverflochten wurden, womit etwas dem dramatiſchen Entwickelungsgange Ähnliches der Geſtaltung des Satzes ſich bemächtigte und die Reinheit, ſagen wir: Anſchverſtändlichkeit des Tonſtückes trübte. Nicht aber das bloße kontrapunktiſche Spiel, noch die phantaſiereichſte Figurations- oder erfinderiſcheſte Harmoniſations-Kunſt konnte, ja durfte, ein Thema, indem es grade immer wieder erkenntlich bleibt, ſo charakteriſtiſch umbilden und mit ſo durchaus mannigfaltigem, gänzlich verändertem Ausdrucke vorführen, als wie es der wahren dramatiſchen Kunſt ganz natürlich iſt. Und hierüber durfte eben eine genauere Beachtung der Wiedererſcheinungen jenes angezogenen einfachen Motives der „Rheintöchter“ einen recht einſichtlichen Aufſchluß geben, ſobald es durch alle Wechſel der Leidenſchaften, in welchen ſich das ganze viertheilige Drama bewegt, bis zu Hagen's Wachtgeſang im erſten Akte der „Götterdämmerung“ hin verfolgt wird, woſelbſt es ſich dann in einer Geſtalt zeigt, die es allerdings als Thema eines Symphonieſatzes — mir wenigſtens — ganz undenklich erſcheinen läßt, trotzdem es auch hier nur durch die Geſetze der Harmonie und Thematik beſteht, jedoch eben nur wiederum durch die Anwendung dieſer Geſetze auf das Drama. Das durch dieſe Anwendung hier Ermöglichte wiederum auf die Symphonie anwenden zu wollen, müßte demnach aber zum vollen Verderb derſelben führen; denn hier würde ſich als ein geſuchter Effekt ausnehmen, was dort eine wohlmotivirte Wirkung iſt.

Es kann nicht meine Abſicht ſein, das, was ich in früheren Schriften über die Anwendung der Muſik auf das Drama ausführlich geſagt habe, hier nochmals, wenn auch unter einem neuen Geſichtspunkte betrachtet, zu wiederholen; vielmehr lag es mir hauptſächlich nur daran, den Unterſchied zwiſchen zwei Anwendungsarten der Muſik zu zeigen, aus deren Vermengung ſowohl die Entſtellung der einen Kunſtart, als das falſche Urtheil über die andere hervorgeht. Und dieß dünkte mich wichtig, um überhaupt zu einer, den großen Vorgängen auf dem Entwickelungsgebiete der Muſik — der einzig noch wahrhaft lebenden und produktiven Kunſt unſerer Zeit — entſprechenden äſthetiſchen Anſicht zu gelangen; wogegen gerade in dieſem Betreff noch die größeſte Konfuſion herrſcht. Denn von den Geſetzen der Bildung des Symphonien-, Sonaten-, oder auch Arien-Satzes ausgehend, gelangten wir bisher, ſobald wir uns zum Drama wendeten, nicht über den Opernſtyl hinaus, welcher den großen Symphoniſten in der Entfaltung ſeiner Fähigkeiten beengte; erſtaunen wir dann wieder über die Unbegrenztheit dieſer Fähigkeiten, ſobald ſie in richtiger Verwendung auf das Drama entfaltet werden, ſo verwirren wir jene Geſetze, wenn wir die Ausbeute der muſikaliſchen Neuerungen auf dem dramatiſchen Gebiete auf die Symphonie u. ſ. w. übertragen wollen. Da, wie geſagt, hier es aber zu weit führen würde, dieſe Neuerungen in ihrem verzweigten Zuſammenhange darzuſtellen, dieſe Arbeit auch füglich wohl einem Andern als mir zukommen dürfte, verweile ich ſchließlich nur noch bei dem Nachweiſe des charakteriſtiſchen Unterſchiedes, nicht nur der Umbildung und Verwendung der Motive, — wie ſie das Drama fordert, die Symphonie dagegen ſie nicht geſtatten kann —, ſondern der erſten Bildung des Motives ſelbſt.

Im richtigen Sinne undenklich iſt uns ein harmoniſch ſehr auffallend modulirtes Grundmotiv eines Symphonieſatzes, namentlich wenn es ſogleich bei ſeinem erſten Auftreten ſich in ſolcher verwirrenden Ausſtattung kundgäbe. Das faſt lediglich aus einem Gewebe fern fortſchreitender Harmonien beſtehende Motiv, welches der Komponiſt des „Lohengrin“ als Schlußphraſe eines erſten Arioſo's der in ſelige Traumerinnerung entrückten Elſa zutheilt, würde ſich etwa im Andante einer Symphonie ſehr geſucht und unverſtändlich ausnehmen, wogegen es hier aber nicht geſucht, ſondern ganz von ſelbſt ſich gebend, daher auch ſo verſtändlich erſcheint, daß meines Wiſſens noch nie Klagen über das Gegentheil aufgekommen ſind. Dieß hat aber ſeinen Grund im ſceniſchen Vorgange. Elſa iſt in ſanfter Trauer, ſchüchtern geſengten Hauptes langſam vorgeſchritten: ein einziger Aufblick ihres ſchwärmeriſch verklärten Auges



ſagt uns, was in ihr lebt. Hierum befragt, meldet ſie nichts Anderes als ein mit ſüßem Vertrauen erfüllendes Traumgebild: „mit züchtigem Gebahren gab Tröſtung er mir ein“; — dieß hatte uns jener Aufblick etwa ſchon geſagt; nun ſchließt ſie, kühn aus dem Traume zur Zuverſicht, der Erfüllung in der Wirklichkeit fortſchreitend, die weitere Meldung an: „des Ritters will ich wahren, er ſoll mein Streiter ſein“. Und hiermit kehrt die muſikaliſche Phraſe nach weiter Entrückung, in den Ausgangs-Grundton zurück.



Ein jüngerer Freund wunderte ſich damals, als ich ihm die Partitur zur Ausführung eines Klavierauszuges überſandt hatte, höchlich über den Anblick dieſer, in ſo wenigen Takten ſo ſtark modulirenden Phraſe, noch mehr dann aber darüber, daß, als er der erſten Aufführung des „Lohengrin“ in Weimar beiwohnte, dieſelbe Phraſe ihm ganz natürlich vorgekommen war, was jedenfalls auch Liszt's muſikaliſche Direktion vermittelt hatte, der aus dem haſtig überblickten Augen-Geſpenſt durch den richtigen Vortrag eine wohlgebildete Tongeſtalt modelirt hatte.

Es ſcheint, daß ſchon jetzt einen ſehr großen Theil des Publikums Manches, ja faſt Alles in meinen dramatiſchen Muſiken durchaus natürlich dünkt und demnach gefällt, worüber unſere „Profeſſoren“ noch Zeter ſchreien. Würden dieſe mich auf einen ihrer heiligen Lehrſtühle ſetzen, ſo dürften ſie dagegen vielleicht in noch größere Verwunderung gerathen, wenn ſie wahrnähmen, welche Vorſicht und Mäßigung in der Anwendung, namentlich auch harmoniſcher Effektmittel, ich ihren Schülern anempfehlen würde, da ich dieſen als erſte Regel aufzuſtellen hätte, nie eine Tonart zu verlaſſen, ſo lange als, was ſie zu ſagen haben, in dieſer noch zu ſagen iſt. Würde dieſe Regel dann befolgt, ſo bekämen wir vielleicht wieder einmal Symphonien und dgl. zu hören, über welche ſich wiederum auch etwas ſagen ließe, während über unſere neueſten Symphonien ſich eben gar nichts ſagen läßt.

Weßhalb ich hiermit auch ſchweige, bis ich etwan einmal an ein Konſervatorium berufen werde, — nur nicht als „Profeſſor“.

Offenes Schreiben

an

Herrn Ernſt von Weber,

Verfaſſer der Schrift:

„Die Folterkammern der Wiſſenſchaft“.

Lieber, hochgeehrter Herr!

Sie trauen mir zu, auch durch mein Wort der neuerdings durch Sie ſo energiſch angeregten Unternehmung gegen die Viviſektion behilflich werden zu können, und ziehen hierbei wohl die vielleicht nicht allzugeringe Anzahl von Freunden in Betracht, welche das Gefallen an meiner Kunſt mir zuführte. Laſſe ich mich durch Ihr kräftiges Beiſpiel zu einem Verſuche, Ihrem Wunſche zu entſprechen, unbedingt hinreißen, ſo dürfte weniger mein Vertrauen in meine Kraft mich beſtimmen Ihnen nachzueifern, als vielmehr ein dunkles Gefühl von der Nothwendigkeit mich antreiben, auch auf dieſem, dem äſthetiſchen Intereſſe ſcheinbar abliegenden Gebiete den Charakter der künſtleriſchen Einwirkung zu erforſchen, welche von vielen Seiten her bis jetzt mir zugeſprochen worden iſt.

Da wir in dem vorliegenden Falle zunächſt wiederum demſelben Geſpenſte der „Wiſſenſchaft“ begegnen, welches in unſerer entgeiſteten Zeit vom Sezirtiſche bis zur Schießgewehr-Fabrik ſich zum Dämon des einzig für ſtaatsfreundlich geltenden Nützlichkeits-Kultus aufgeſchwungen hat, muß ich es für meine Einmiſchung in die heutige Frage von großem Vortheil erachten, daß bereits ſo bedeutende und vollberechtigte Stimmen Ihnen zur Seite ſich vernehmen ließen und dem geſunden Menſchenverſtande die Behauptungen unſerer

Gegner als irrig, wenn nicht trügeriſch offen legten. Andererſeits iſt allerdings von dem bloßen „Gefühle“ in unſerer Angelegenheit ein ſo großer Äußerungs-Antheil in Anſpruch genommen worden, daß wir dadurch den Spöttern und Witzlingen, welche ja faſt einzig unſere öffentliche Unterhaltung beſorgen, günſtige Veranlaſſung boten, die Intereſſen der „Wiſſenſchaft“ wahrzunehmen. Dennoch iſt, meiner Einſicht gemäß, die ernſtlichſte Angelegenheit der Menſchheit hier in der Weiſe zur Frage erhoben, daß die tiefſten Erkenntniſſe nur auf dem Wege der genaueſten Erforſchung jenes verſpotteten „Gefühles“ zu gewinnen ſein dürften. Gern verſuche ich es, mit meinen ſchwachen Kräften dieſen Weg zu beſchreiten. —

Was mich bis jetzt vom Beitritte zu einem der beſtehenden Thierſchutz-Vereine abhielt, war, daß ich alle Aufforderungen und Belehrungen, welche ich von denſelben ausgehen ſah, faſt einzig auf das Nützlichkeits-Prinzip begründet erkannte. Wohl mag es den Menſchenfreunden, welche ſich bisher den Schutz der Thiere angelegen ſein laſſen, vor allen Dingen darauf ankommen müſſen, dem Volke, um von ihm eine ſchonende Behandlung der Thiere zu erreichen, den Nutzen hiervon nachzuweiſen, weil der Erfolg unſerer heutigen Ziviliſation uns nicht ermächtigt, andere Triebfedern als die Aufſuchung des Nutzens für die Handlungen der ſtaatsbürgerlichen Menſchheit in Anſpruch zu nehmen. Wie weit wir hierbei von dem einzig veredelnden Beweggrunde einer freundlichen Behandlung der Thiere entfernt blieben, und wie wenig auf dem eingeſchlagenen Wege wirklich erreicht werden konnte, zeigt ſich in dieſen Tagen recht augenfällig, da die Vertreter der bisher feſtgehaltenen Tendenz der Thierſchutz-Vereine gegen die allerunmenſchlichſte Thierquälerei, wie ſie in unſeren ſtaatlich autoriſirten Viviſektions-Sälen ausgeübt wird, kein giltiges Argument hervorzubringen wiſſen, ſobald die Nützlichkeit derſelben zu ihrer Vertheidigung zur Geltung gebracht wird. Faſt ſind wir darauf beſchränkt, nur dieſe Nützlichkeit in Frage zu ſtellen, und würde dieſe bis zur abſoluten Zweifelloſigkeit erwieſen, ſo wäre es gerade der Thierſchutz-Verein, welcher durch ſeine bisher befolgte Tendenz der menſchenunwürdigſten Grauſamkeit gegen ſeine Schützlinge Vorſchub geleiſtet hätte. Hiernach könnte zur Aufrechterhaltung unſerer thierfreundlichen Abſichten nur ein ſtaatlich anerkannter Nachweis der Unnützlichkeit jener wiſſenſchaftlichen Thierfolter verhelfen: wir wollen hoffen, daß es hierzu kommt. Selbſt aber, wenn unſere Bemühungen nach dieſer Seite hin den vollſtändigſten Erfolg haben, iſt, ſobald einzig auf Grund der Unnützlichkeit derſelben die Thierfolter durchaus abgeſchafft wird, nichts Dauerndes und Ächtes für die Menſchheit gewonnen, und der Gedanke, der unſere Vereinigungen zum Schutze der Thiere hervorrief, bleibt entſtellt und aus Feigheit unausgeſprochen.

Wer zur Abwendung willkürlich verlängerter Leiden von einem Thiere eines andern Antriebes bedarf, als den des reinen Mitleidens, der kann ſich nie wahrhaft berechtigt gefühlt haben, der Thierquälerei von Seiten eines Nebenmenſchen Einhalt zu thun. Jeder, der bei dem Anblicke der Qual eines Thieres ſich empörte, wird hierzu einzig vom Mitleiden angetrieben, und wer ſich zum Schutze der Thiere mit Anderen verbindet, wird hierzu nur vom Mitleiden beſtimmt, und zwar von einem ſeiner Natur nach gegen alle Berechnungen der Nützlichkeit oder Unnützlichkeit durchaus gleichgiltigen und rückſichtsloſen Mitleiden. Daß wir aber dieſes einzig uns beſtimmende Motiv des unabweisbaren Mitleidens nicht an die Spitze aller unſerer Aufforderungen und Belehrungen für das Volk zu ſtellen uns getrauen, darin liegt der Fluch unſerer Ziviliſation, die Dokumentirung der Entgöttlichung unſerer ſtaatskirchlichen Religionen.

In unſeren Zeiten bedurfte es der Belehrung durch einen, alles Unächte und Vorgebliche mit ſchroffeſter Schonungsloſigkeit bekämpfenden Philoſophen, um das in der tiefſten Natur des menſchlichen Willens begründete Mitleid als die einzige wahre Grundlage aller Sittlichkeit nachzuweiſen. Hierüber wurde geſpottet, von dem Senate einer wiſſenſchaftlichen Akademie ſogar mit Entrüſtung remonſtrirt; denn die Tugend, wo ſie nicht durch Offenbarung anbefohlen war, durfte nur als aus Vernunft-Erwägung hervorgehend, begründet werden. Vernunftgemäß betrachtet wurde dagegen das Mitleid ſogar als ein potenzirter Egoismus erklärt: daß der Anblick eines fremden Leidens uns ſelber Schmerz verurſachte, ſollte das Motiv der Aktion des Mitleids ſein, nicht aber das fremde Leiden ſelbſt, welches wir eben nur aus dem Grunde zu entfernen ſuchten, weil damit einzig die ſchmerzliche Wirkung auf uns ſelbſt aufzuheben war. Wie ſinnreich wir geworden waren, um uns im Schlamme der gemeinſten Selbſtſucht gegen die Störung durch gemeinmenſchliche Empfindungen zu behaupten! Andererſeits wurde aber das Mitleid auch deßhalb verachtet, weil es am allerhäufigſten, ſelbſt bei den gemeinſten Menſchen als ein ſehr niedriger Grad von Lebensäußerung angetroffen werde: hierbei befliß man ſich, das Mitleid mit dem Bedauern zu verwechſeln, welches in allen Fällen des bürgerlichen und häuslichen Misgeſchickes bei den Umſtehenden ſo leicht zum Ausſpruch kommt und, bei der ungemeſſenen Häufigkeit ſolcher Fälle, ſeinen Ausdruck im Kopfſchütteln der achſelzuckend endlich ſich Abwendenden findet, — bis etwa aus der Menge der Eine hervortritt, der vom wirklichen Mitleide zur thätigen Hilfe angetrieben wird. Wem es nicht anders eingepflanzt war, als im Mitleid es nur bis zu jenem feigen Bedauern zu bringen, mag ſich billig mit einiger Befriedigung hiervor zu wahren ſuchen, und eine reich ausgebildete, für den Wohlgeſchmack hergerichtete Menſchenverachtung wird ihm dabei behilflich ſein. In der That wird es ſchwer fallen, einen Solchen für die Erlernung und Ausübung des Mitleids gerade auf ſeine Nebenmenſchen zu verweiſen; wie es denn überhaupt im Betracht unſerer geſetzlich geregelten ſtaatsbürgerlichen Geſellſchaft mit der Erfüllung des Gebotes unſeres Erlöſers „liebe deinen Nächſten als dich ſelbſt“ eine recht peinliche Bewandtniß hat. Unſere Nächſten ſind gewöhnlich nicht ſehr liebeswerth, und in den meiſten Fällen werden wir durch die Klugheit angewieſen, den Beweis der Liebe des Nächſten erſt abzuwarten, da wir ſeiner bloßen Liebeserklärung nicht viel zuzutrauen berechtigt ſind. Genau betrachtet iſt unſer Staat und unſere Geſellſchaft nach den Geſetzen der Mechanik ſo berechnet, daß es darin ohne Mitleid und Nächſtenliebe ganz erträglich abgehen ſolle. Wir meinen, dem Apoſtel des Mitleids wird es große Mühſeligkeiten bereiten, wenn er ſeine Lehre zunächſt von Menſch zu Menſch in Anwendung gebracht wiſſen will, da ihm ſelbſt unſer heutiges, unter dem Drucke der Noth und dem Drange nach Betäubung ſo ſehr entartetes Familienleben keinen rechten Anhalt bieten dürfte. Wohl ſteht auch zu bezweifeln, daß ſeine Lehren bei der Armee-Verwaltung, welche doch mit Ausnahme der Börſe, ſo ziemlich unſer ganzes Staatsleben in Ordnung erhält, eine feuerige Aufnahme finden werde, da man gerade hier ihm beweiſen dürfte, daß das Mitleiden ganz anders zu verſtehen ſei als er es im Sinne habe, nämlich en gros, ſummariſch, als Abkürzung der unnützen Leiden des Daſeins durch immer ſicherer treffende Geſchoſſe.

Dagegen ſcheint nun die „Wiſſenſchaft“, durch Anwendung ihrer Ergebniſſe auf berufsmäßige Ausübung, die Mühewaltung des Mitleides in der bürgerlichen Geſellſchaft mit officieller Sanktion übernommen zu haben. Wir wollen hier die Erfolge der theologiſchen Wiſſenſchaft, welche die Seelſorger unſerer Gemeinden mit der Kenntniß göttlicher Unerforſchlichkeiten ausſtattet, unberührt laſſen und für jetzt vertrauensvoll annehmen, die Ausübung des unvergleichlich ſchönen Berufes ihrer Zöglinge werde dieſe gegen Bemühungen, wie die unſrigen, nicht geringſchätzig geſtimmt haben. Leider muß allerdings dem ſtreng kirchlichen Dogma, welches für ſein Fundament noch immer nur auf das erſte Buch Moſis angewieſen bleibt, eine harte Zumuthung geſtellt werden, wenn das Mitleid Gottes auch für die zum Nutzen der Menſchen erſchaffenen Thiere in Anſpruch genommen werden ſoll. Doch iſt heut zu Tage über manche Schwierigkeit hinweg zu kommen, und das gute Herz eines menſchenfreundlichen Pfarrers hat bei der Seelſorge gewiß manche weitere Anregung gewonnen, welche ſeine dogmatiſche Vernunft für unſer Anliegen günſtig geſtimmt haben könnte. So ſchwierig es aber immerhin bleiben dürfte, die Theologie rein nur für die Zwecke des Mitleides unmittelbar in Anſpruch zu nehmen, um ſo hoffnungsvoller dürften wir ſofort ausblicken, wenn wir uns nach der mediziniſchen Wiſſenſchaft umſehen, welche ihre Schüler zu einem einzig auf Abhilfe menſchlicher Leiden berechneten Beruf ausrüſtet. Der Arzt darf uns wirklich als der bürgerliche Lebensheiland erſcheinen, deſſen Berufsausübung im Betreff ihrer unmittelbar wahrnehmbaren Wohlthätigkeit mit keiner anderen ſich vergleichen läßt. Was ihm die Mittel an die Hand giebt, uns von ſchweren Leiden geneſen zu machen, haben wir vertrauensvoll zu verehren, und es iſt deßhalb die mediziniſche Wiſſenſchaft von uns als die nützlichſte und allerſchätzenswertheſte angeſehen, deren Ausübung und Anforderungen hierfür wir jedes Opfer zu bringen bereit ſind; denn aus ihr geht der eigentliche patentirte Ausüber des, ſonſt ſo ſelten unter uns anzutreffenden, perſönlich thätigen Mitleides hervor.

Wenn Mephiſtopheles vor dem „verborgenen Gifte“ der Theologie warnt, ſo wollen wir dieſe Warnung für eben ſo boshaft anſehen, als ſeine verdächtige Anpreiſung der Medizin, deren praktiſche Erfolge er, zum Troſte der Ärzte, dem „Gefallen Gottes“ überlaſſen wiſſen will. Doch eben dieſes hämiſche Behagen an der mediziniſchen Wiſſenſchaft läßt uns befürchten, daß gerade in ihr nicht „verborgenes“, ſondern ganz offen liegendes „Gift“ enthalten ſein möge, welches uns der böſe Schalk durch ſein aufreizendes Lob nur zu verdecken ſuche. Allerdings iſt es erſtaunlich, daß dieſe als aller nützlichſt erachtete „Wiſſenſchaft“, je mehr ſie ſich der praktiſchen Erfahrung zu entziehen ſucht, um ſich durch immer poſitivere Erkenntniſſe auf dem Wege der ſpekulativen Operation zur Unfehlbarkeit auszubilden, mit wachſender Genauigkeit erkennen läßt, daß ſie eigentlich gar keine Wiſſenſchaft ſei. Es ſind praktiſche Ärzte ſelbſt, welche uns hierüber Aufſchluß geben. Dieſe können von den dozirenden Operatoren der ſpekulativen Phyſiologie für eitel ausgegeben werden, indem ſie etwa ſich einbildeten, es käme bei Ausübung der Heilkunde mehr auf, nur den praktiſchen Ärzten offenſtehende, Erfahrung an, ſowie etwa auf den richtigen Blick des beſonders begabten ärztlichen Individuums, und ſchließlich auf deſſen tief angelegenen Eifer, dem ihm vertrauenden Kranken nach aller Möglichkeit zu helfen. Mahomet, als er alle Wunder der Schöpfung durchlaufen, erkennt ſchließlich als das Wunderbarſte, daß die Menſchen Mitleid mit einander hätten; wir ſetzen dieſes, ſolange wir uns ihm anvertrauen, bei unſerem Arzte unbedingt voraus, und glauben ihm daher eher als dem ſpekulirenden, auf abſtrakte Ergebniſſe für ſeinen Ruhm hin operirenden Phyſiologen im Sezirſaale. Allein auch dieſes Vertrauen ſoll uns benommen werden, wenn wir, wie neuerdings, erfahren, daß eine Verſammelung praktiſcher Ärzte von der Furcht vor der „Wiſſenſchaft“ und der Angſt für ſcheinheilig oder abergläubiſch gehalten zu werden, ſich beſtimmen ließen, die von den Kranken bei ihnen vorausgeſetzten einzig Vertrauen gebenden Eigenſchaften zu verleugnen und ſich zu unterwürfigen Dienern der ſpekulativen Thierquälerei zu machen, indem ſie erklären, ohne die fortgeſetzten Sezirübungen der Herren Studenten an lebenden Thieren würde der praktiſche Arzt nächſtens ſeinen Kranken nicht mehr helfen können.

Glücklicherweiſe ſind die wenigen Belehrungen, welche wir über das Wahre und Richtige in dieſer Angelegenheit bereits erhalten haben, ſo vollſtändig überzeugend, daß die Feigheit jener andern Herren uns nicht mehr zur Begeiſterung für die menſchenfreundlich von ihnen befürwortete Thierquälerei hinreißen kann, ſondern im Gegentheile wir uns beſtimmt fühlen werden, einem Arzte, der ſeine Belehrung von dorther gewinnt, als einen überhaupt mitleidsunfähigen Menſchen, ja als einen Pfuſcher in ſeinem Metier, unſere Geſundheit und unſer Leben nicht mehr anzuvertrauen.

Da wir eben über die grauenhafte Stümperei jener, dem „großen Publikum“, namentlich auch unſern Miniſtern und Prinzen-Räthen zu ungemeiner Hochachtung und unverletzlicher Obhut empfohlenen „Wiſſenſchaft“ ſo lehrreich aufgeklärt worden ſind, wie dieß kürzlich durch die, zugleich in edelſtem deutſchen Style abgefaßten und ſchon hierdurch ſich auszeichnenden, Schriften mehrer praktiſcher Ärzte geſchehen iſt, ſo dürfen wir uns wohl zu der hoffnungsvollen Annahme berechtigt halten, daß uns das Geſpenſt der „Nützlichkeit“ der Viviſektion in unſeren ferneren Bemühungen nicht mehr beängſtigen werde; wogegen es uns fortan einzig noch daran gelegen ſein ſollte, der Religon des Mitleidens, den Bekennern des Nützlichkeits-Dogmas zum Trotz, einen kräftigen Boden zu neuer Pflege bei uns gewinnen zu laſſen. Leider mußten wir auf dem ſoeben beſchrittenen Wege der Betrachtung menſchlicher Dinge ſo weit gelangen, das Mitleiden aus der Geſetzgebung unſerer Geſellſchaft verwieſen zu ſehen, da wir ſelbſt unſere ärztlichen Inſtitute, unter dem Vorgeben der Sorge für den Menſchen, zu Lehranſtalten der Mitleidsloſigkeit, wie ſie von den Thieren ab — um der „Wiſſenſchaft“ willen — ganz natürlich auch gegen den vor ihrem Experimentiren etwa unbeſchützten Menſchen ſich wenden wird, umgeſchaffen fanden.

Sollte uns dagegen vielleicht gerade unſere Empörung gegen die willkürlich ihnen zugefügten, entſetzlichen Leiden der Thiere, indem wir von dieſem unwiderſtehlichen Gefühle vertrauensvoll uns leiten laſſen, den Weg zeigen, auf dem wir in das einzig erlöſende Reich des Mitleids gegen alles Lebende überhaupt, wie in ein verlorenes und nun mit Bewußtſein wieder gewonnenes Paradies, eintreten würden? —

Als es menſchlicher Weisheit dereinſt aufging, daß in dem Thiere das Gleiche athme was im Menſchen, dünkte es bereits zu ſpät, den Fluch von uns abzuwenden, den wir, den reißenden

Thieren ſelbſt uns gleichſtellend, durch den Genuß animaliſcher Nahrung auf uns geladen zu haben ſchienen: Krankheit und Elend aller Art, denen wir von bloß vegetabiliſcher Frucht ſich nährende Menſchen nicht ausgeſetzt ſahen. Auch die hierdurch gewonnene Einſicht führte zu dem Innewerden einer tiefen Verſchuldung unſeres weltlichen Daſeins: ſie beſtimmte die ganz von ihr Durchdrungenen zur Abwendung von allem die Leidenſchaften Aufreizenden durch freiwillige Armuth und vollſtändige Enthaltung von animaliſcher Nahrung. Dieſen Weiſen enthüllte ſich das Geheimniß der Welt als eine ruheloſe Bewegung der Zerriſſenheit, welche nur durch das Mitleid zur ruhenden Einheit geheilt werden könne. Das einzig ihn beſtimmende Mitleid mit jedem athmenden Weſen erlöſte den Weiſen von dem raſtloſen Wechſel aller leidenden Exiſtenzen, die er ſelbſt bis zu ſeiner letzten Befreiung leidend zu durchleben hatte. So ward der Mitleidsloſe um ſeines Leidens willen von ihm beklagt, am Innigſten aber das Thier, das er nur leiden ſah, ohne es der Erlöſung durch Mitleid fähig zu wiſſen. Dieſer Weiſe mußte erkennen, daß ſeine höchſte Beglückung das vernunftbegabte Weſen durch freiwilliges Leiden gewinnt, welches er daher mit erhabenem Eifer aufſucht und brünſtig erfaßt, wogegen das Thier nur mit ſchrecklichſter Angſt und furchtbarem Widerſtreben dem ihm ſo nutzloſen, abſoluten Leiden entgegenſieht. Noch bejammernswerther aber dünkte jenen Weiſen der Menſch, der mit Bewußtſein ein Thier quälen und für ſeine Leiden theilnahmlos ſein konnte, denn er wußte, daß dieſer noch unendlich ferner von der Erlöſung ſei als ſelbſt das Thier, welches im Vergleich zu ihm ſchuldlos wie ein Heiliger erſcheinen durfte.

Rauheren Klimaten zugetriebene Völker, da ſie für ihre Lebenserhaltung ſich auf animaliſche Nahrung angewieſen ſahen, haben bis in ſpäte Zeiten das Bewußtſein davon bewahrt, daß das Thier nicht ihnen, ſondern einer Gottheit angehöre; ſie wußten mit der Erlegung oder Schlachtung eines Thieres ſich eines Frevels ſchuldig.

für welchen ſie den Gott um Sühnung anzugehen hatten: ſie opferten das Thier, und dankten ihm durch Darbringung der edelſten Theile der Beute. Was hier religiöſe Empfindung war, lebte, nach dem Verderbniß der Religionen, noch in ſpäteren Philoſophen als menſchenwürdige Überlegung fort: man leſe Plutarch's ſchöne Abhandlung „über die Vernunft der Land- und Seethiere", um ſich, zartſinnig belehrt, zu den Anſichten unſerer Gelehrten u. ſ. w. voll Beſchämung zurückzuwenden.

Bis hierher, leider aber nicht weiter, können wir die Spuren eines religiös begründeten Mitleidens unſerer menſchlichen Vorfahren gegen die Thiere verfolgen, und es ſcheint, daß die fortſchreitende Ziviliſation den Menſchen, indem ſie ihn gegen „den Gott" gleichgiltig machte, ſelbſt zum reißenden Raubthiere umſchuf; wie wir denn einen römiſchen Cäſaren wirklich in das Fell eines ſolchen gehüllt öffentlich mit den Aktionen eines reißenden Thieres ſich produziren geſehen haben. Die ungeheure Schuld alles dieſes Daſeins nahm ein ſündenloſes göttliches Weſen ſelbſt auf ſich und ſühnte ſie mit ſeinem eigenen qualvollen Tode. Durch dieſen Sühnungstod durfte ſich Alles was athmet und lebt erlöſt wiſſen, ſobald er als Beiſpiel und Vorbild zur Nachahmung begriffen wurde. Es geſchah dieß von allen den Märtyrern und Heiligen, die es unwiderſtehlich zu freiwilligem Leiden hinriß, um im Quelle des Mitleidens bis zur Vernichtung jedes Weltenwahnes zu ſchwelgen. Legenden berichten uns, wie dieſen Heiligen vertrauensvoll ſich Thiere zugeſellten, — vielleicht nicht nur um des Schutzes willen, deſſen ſie hier verſichert waren, ſondern auch durch einen tiefen Antrieb des als möglich entkeimenden Mitleids gedrängt: hier waren Wunden, endlich wohl auch die freundlich ſchützende Hand zu lecken. In dieſen Sagen, wie von der Rehkuh der Genovefa und ſo vielen ähnlichen, liegt wohl ein Sinn, der über das alte Teſtament hinausreicht. —

Dieſe Sagen ſind nun verſchollen; das alte Teſtament hat heut zu Tage geſiegt, und aus dem reißenden iſt das „rechnende“ Raubthier geworden. Unſer Glaube heißt: das Thier iſt nützlich, namentlich wenn es, unſerm Schutze vertrauend, ſich uns ergiebt; machen wir daher mit ihm, was uns für den menſchlichen Nutzen gut dünkt; wir haben ein Recht dazu, tauſend treue Hunde tagelang zu martern, wenn wir hierdurch einem Menſchen zu dem „kanibaliſchen“ Wohlſein von „fünfhundert Säuen“ verhelfen.

Das Entſetzen über die Ergebniſſe dieſer Maxime durfte allerdings erſt ſeinen wahren Ausdruck erhalten, als wir von dem Unweſen der wiſſenſchaftlichen Thierfolter genauer unterrichtet wurden, und nun endlich zu der Frage gedrängt ſind, wie denn überhaupt, da wir in unſeren kirchlichen Dogmen keinen weſentlichen Anhalt hierfür finden, unſer Verhältniß zu den Thieren als ein ſittliches und das Gewiſſen beruhigendes zu beſtimmen ſei. Die Weisheit der Brahmanen, ja aller gebildeten Heidenvölker, iſt uns verloren gegangen: mit der Verkennung unſeres Verhältniſſes zu den Thieren ſehen wir eine, im ſchlimmen Sinne ſelbſt verthierte, ja mehr als verthierte, eine verteufelte Welt vor uns. Es giebt nicht eine Wahrheit, die wir, ſelbſt wenn wir ſie zu erkennen fähig ſind, aus Selbſtſucht und Eigennutz uns zu verdecken nicht bereit ſind: denn hierin eben beſteht unſere Ziviliſation. Doch ſcheint es dießmal, daß das zu ſtark gefüllte Maaß überlaufe, worin denn ein guter Erfolg des aktiven Peſſimismus, im Sinne des „Gutes ſchaffenden“ Mephiſtopheles ſich zeigen möchte. Abſeits, aber faſt gleichzeitig mit dem Aufblühen jener, im vorgeblichen Dienſte einer unmöglichen Wiſſenſchaft vollzogenen Thierquälereien, legte uns ein redlich forſchender, ſorgfältig züchtender und wahrhaftig vergleichender, wiſſenſchaftlicher Thierfreund, die Lehren verſchollener Urweisheit wieder offen, nach welchen in den Thieren das Gleiche athmet was uns das Leben giebt, ja daß wir unzweifelhaft von ihnen ſelbſt abſtammen. Dieſe Erkenntniß dürfte uns, im Geiſte unſers glaubensloſen Jahrhunderts, am ſicherſten dazu anleiten, unſer Verhältniß zu den Thieren in einem unfehlbar richtigen Sinne zu würdigen, da wir vielleicht nur auf dieſem Wege wieder zu einer wahrhaften Religion, zu der, vom Erlöſer uns gelehrten und durch ſein Beiſpiel bekräftigten, der Menſchenliebe gelangen möchten. Wir berührten bereits, was die Befolgung dieſer Lehre uns Sklaven der Ziviliſation ſo übermäßig erſchwere. Da wir die Thiere bereits dazu verwendeten, nicht nur uns zu ernähren und uns zu dienen, ſondern an ihren künſtlich herbeigeführten Leiden auch zu erkennen, was uns ſelbſt etwa fehle, wenn unſer, durch unnatürliches Leben, Ausſchweifungen und Laſter aller Art zerrütteter Leib mit Krankheiten behaftet wird, ſo dürften wir ſie jetzt dagegen in förderlicher Weiſe zum Zwecke der Veredelung unſerer Sittlichkeit, ja, in vieler Beziehung, als untrügliches Zeugniß für die Wahrhaftigkeit der Natur zu unſerer Selbſterziehung benützen.

Einen Wegweiſer hierfür giebt uns ſchon unſer Freund Plutarch. Dieſer hatte die Kühnheit, ein Geſpräch des Odyſſeus mit ſeinem, von Kirke in Thiere verwandelten Genoſſen zu erfinden, in welchem die Zurückverwandlung in Menſchen von dieſen mit Gründen von äußerſter Triftigkeit abgelehnt wird. Wer dieſem wunderlichen Dialoge genau gefolgt iſt, wird ſich ſchwer damit zurecht finden, wenn er heut zu Tage die durch unſere Ziviliſation in Unthiere verwandelte Menſchheit zu einer Rückkehr zu wahrer menſchlicher Würde ermahnen will. Ein wirklicher Erfolg dürfte wohl nur davon zu erwarten ſein, daß der Menſch zu allernächſt an dem Thiere ſich ſeiner ſelbſt in einem adeligen Sinne bewußt werde. An dem Leiden und Sterben des Thieres gewännen wir immer einen Maaßſtab für die höhere Würde des Menſchen, welcher das Leiden als ſeine erfolgreichſte Belehrung, den Tod als eine verklärende Sühne zu erfahren fähig iſt, während das Thier durchaus zwecklos für ſich leidet und ſtirbt. Wir verachten den Menſchen, der das ihm verhängte Leiden nicht ſtandhaft erträgt und vor dem Tode in wahnſinniger Furcht erbebt: gerade für dieſen aber viviſeciren unſere Phyſiologen Thiere, impfen ihnen Gifte ein, welche jener durch Laſter ſich bereitet, und unterhalten künſtlich ihre Qualen, um zu erfahren, wie lange ſie etwa auch jenem Elenden die letzte Noth fernhalten könnten! Wer wollte in jenem Siechthume, wie in dieſer Abhilfe, ein ſittliches Moment erblicken? Würde dagegen mit Anwendung ſolcher wiſſenſchaftlicher Kunſtmittel etwa dem durch Hunger, Entbehrung und Übernehmung ſeiner Kräfte leidenden armen Arbeiter geholfen werden? Man erfährt, daß gerade an dieſem, welcher — glücklicher Weiſe! — nicht am Leben hängt und willig aus ihm ſcheidet, oft die intereſſanteſten Verſuche zu objektiver Kenntnißnahme phyſiologiſcher Probleme angeſtellt werden, ſo daß der Arme noch im Sterben dem Reichen ſich verdienſtlich macht, wie bereits im Leben z. B. durch das ſogenannte „Auswohnen“ geſundheitsſchädlicher neuer glänzender Wohnräume. Doch geſchieht dieß von Seiten des Armen in ſtumpfſinnigem Unbewußtſein. Dagegen könnte man annehmen, daß das Thier ſelbſt vollbewußt willig für ſeinen Herrn ſich quälen und martern ließe, wenn es ſeinem Intellekte deutlich gemacht werden könnte, daß es ſich hierbei um das Wohl ſeines menſchlichen Freundes handele. Daß hiermit nicht zu viel geſagt ſei, dürfte ſich aus der Wahrnehmung ergeben können, daß Hunde, Pferde, ſowie faſt alle Haus- und gezähmten Thiere, nur dadurch abgerichtet werden, daß ihrem Verſtande es deutlich gemacht wird, welche Leiſtungen wir von ihnen verlangen; ſobald ſie dieß verſtehen, ſind ſie ſtets und freudig willig, das Verlangte auszuführen; wogegen rohe und dumme Menſchen dem von ihnen unaufgeklärten Thiere ihre Wünſche durch Züchtigungen beibringen zu müſſen glauben, deren Zweck das Thier nicht verſteht und ſie deßhalb falſch deutet, was dann wiederum zu Mishandlungen führt, welche auf den Herrn, welcher den Sinn der Beſtrafung kennt, angewendet, füglich von Nutzen ſein könnten, dem wahnſinnig behandelten Thiere dennoch aber die Liebe und Treue für ſeinen Peiniger nicht beeinträchtigen. Daß in ſeinen ſchmerzlichſten Qualen ein Hund ſeinen Herrn noch zu liebkoſen vermag, haben wir durch die Studien unſerer Viviſektoren erfahren: welche Anſichten vom Thiere wir aber ſolchen Belehrungen zu entnehmen haben, ſollten wir, im Intereſſe der Menſchenwürde beſſer, als bisher es geſchah, in ernſtliche Erwägung ziehen, wofür uns zunächſt die Betrachtung deſſen, was wir von den Thieren bereits zuerſt erlernt hatten, dann der Belehrungen, die wir noch von ihnen gewinnen könnten, dienlich ſein dürfte.

Den Thieren, welche unſere Lehrmeiſter in allen den Künſten waren, durch die wir ſie ſelbſt fingen und uns unterwürfig machten, war der Menſch hierbei in nichts überlegen als in der Verſtellung, der Liſt, keineswegs im Muthe, in der Tapferkeit; denn das Thier kämpft bis zu ſeinem letzten Erliegen, gleichgiltig gegen Wunden und Tod: „es kennt kein Bitten, kein Flehen um Gnade, kein Bekenntniß des Beſiegtſeins“. Die menſchliche Würde auf den menſchlichen Stolz, gegenüber dem der Thiere, begründen zu wollen, würde verfehlt ſein, und wir können den Sieg über ſie, ihre Unterjochung, nur von unſerer größeren Verſtellungskunſt herleiten. Dieſe Kunſt rühmen wir an uns hoch; wir nennen ſie „Vernunft“, und glauben uns durch ſie vom Thiere ſtolz unterſcheiden zu dürfen, da ſie, unter Anderem, uns ja auch Gott ähnlich zu machen fähig ſei, — worüber Mephiſtopheles allerdings wiederum ſeiner eigenen Meinung iſt, wenn er findet, der Menſch brauche ſeine Vernunft allein, „nur thieriſcher als jedes Thier zu ſein“. In ſeiner großen Wahrhaftigkeit und Unbefangenheit verſteht das Thier nicht das moraliſch Verächtliche der Kunſt abzuſchätzen, durch welche wir es unterworfen haben; jedenfalls erkennt es etwas Dämoniſches darin, dem es ſcheu gehorcht: übt jedoch der herrſchende Menſch Milde und freundliche Güte gegen das nun furchtſam gewordene Thier, ſo dürfen wir annehmen, daß es in ſeinem Herrn etwas Göttliches erkennt, und dieſes ſo ſtark verehrt und liebt, daß es ſeine natürlichen Tugenden der Tapferkeit ganz einzig im Dienſte der Treue bis zum qualvollſten Tode verwendet. Gleich wie der Heilige unwiderſtehlich dazu gedrängt iſt, ſeine Gottestreue durch Martern und Tod zu bezeugen, ebenſo das Thier ſeine Liebe zu ſeinem gleich göttlich verehrten Herrn. Ein einziges Band, welches der Heilige bereits zu zerreißen vermochte, feſſelt das Thier, da es nicht anders als wahrhaftig ſein kann, noch an die Natur: das Mitleiden für ſeine Jungen. In hieraus entſtehenden Bedrängniſſen weiß es ſich aber zu entſcheiden. Ein Reiſender ließ ſeine ihn begleitende Hündin, da ſie ſoeben Junge zur Welt brachte, im Stalle eines Wirthshauſes zurück, und begab ſich allein auf dem drei Stunden langen Wege nach ſeiner Heimath; des andern Morgens findet er auf der Streu ſeines Hofes die vier Säuglinge und neben ihnen die todte Mutter: dieſe hatte, jedesmal eines der Jungen nach heim tragend, viermal den Weg in Haſt und Angſt durchlaufen; erſt als ſie das letzte bei ihrem Herrn, den ſie nun nicht mehr zu verlaſſen nöthig hatte, niedergelegt, gab ſie ſich dem qualvoll aufgehaltenen Sterben hin. — Dieß nennt der „freie“ Mitbürger unſerer Ziviliſation „hündiſche Treue“, nämlich das „hündiſch“ mit Verachtung betonend. Sollten wir hiergegen in einer Welt, aus welcher die Verehrung gänzlich geſchwunden, oder, wo ſie anzutreffen ein heuchleriſches Vorgebniß iſt, an den von uns beherrſchten Thieren nicht ein, durch Rührung belehrendes, Beiſpiel uns nehmen? Wo unter Menſchen hingebende Treue bis zum Tode angetroffen wird, hätten wir ſchon jetzt ein edles Band der Verwandtſchaft mit der Thierwelt keineswegs zu unſerer Erniedrigung zu erkennen, da manche Gründe ſogar dafür ſprechen, daß jene Tugend von den Thieren reiner, ja göttlicher als von den Menſchen ausgeübt wird; denn der Menſch iſt befähigt in Leiden und Tod, ganz abgeſehen von dem der Anerkennung der Welt übergebenen Werthe derſelben, eine beſeligende Sühnung zu erkennen, während das Thier, ohne jede Vernunfterwägung eines etwaigen ſittlichen Vortheiles, ganz und rein nur der Liebe und Treue ſich opfert, — was allerdings von unſeren Phyſiologen auch als ein einfacher chemiſcher Prozeß gewiſſer Grundſubſtanzen erklärt zu werden pflegt.

Dieſen in der Angſt ihrer Verlogenheit auf dem Baume der Erkenntniß herumkletternden Affen dürfte aber jedenfalls zu empfehlen ſein, nicht ſowohl in das aufgeſchlitzte Innere eines lebenden Thieres, als vielmehr mit einiger Ruhe und Beſonnenheit in das Auge deſſelben zu blicken; vielleicht fände der wiſſenſchaftliche Forſcher hier zum erſten Male das Allermenſchenwürdigſte ausgedrückt, nämlich: Wahrhaftigkeit, die Unmöglichkeit der Lüge, worin, wenn er noch tiefer hineinſchaute, die erhabene Wehmuth der Natur über ſeinen eigenen jammervoll ſündhaften Daſeinsdünkel zu ihm ſprechen würde; denn da, wo er wiſſenſchaftlichen Scherz treibt, nimmt es das Thier ernſt. Von hier aus blicke er dann zunächſt auf ſeinen wahrhaft leidenden Nebenmenſchen, den in nackter Dürftigkeit geborenen, vom zarteſten Kindesalter an zu Geſundheit zerrüttender übermäßiger Arbeit gemisbrauchten, durch ſchlechte Nahrung und herzloſe Behandlung aller Art frühzeitig dahinſiechenden, wie er aus dumpfer Ergebenheit fragend zu ihm aufſchaut: vielleicht ſagt er ſich dann, daß dieſer nun doch jedenfalls wenigſtens ein Menſch, wie er, ſei. Das wäre ein Erfolg. Könnt ihr dann dem mitleidigen Thiere, welches willig mit ſeinem Herren hungert, nicht nachahmen, ſo ſuchet es nun darin zu übertreffen, daß ihr dem hungernden Nebenmenſchen zur nöthigen Nahrung verhelft, was euch ganz leicht fallen dürfte, wenn ihr ihn mit dem Reichen auf gleiche Diät ſetztet, indem ihr von der übermäßigen Koſt, von welcher dieſer erkrankt, jenem ſoviel zumäßet, daß er davon geſunde, wobei von Leckerbiſſen, wie Lerchen, welche ſich in der Luft beſſer ausnehmen als in euren Mägen, überhaupt nicht die Rede zu ſein brauchte. Allerdings wäre dann zu wünſchen, daß eure Kunſt hierfür ausreiche. Ihr habt aber nur unnütze Künſte gelernt. Von dem bis auf einen gewiſſen fernen Tag zu verzögernden Tode eines ſterbenden ungariſchen Magnaten hing die Erlangung gewiſſer enormer Erbſchaftsanſprüche ab: die Intereſſirten ſetzten ungeheure Salaire an Ärzte daran jenen Tag von dem Sterbenden erleben zu laſſen; dieſe kamen herbei: da war etwas für die „Wiſſenſchaft" los; Gott weiß was Alles verblutet und vergiftet ward: man triumphirte, die Erbſchaft gehörte uns und die Wiſſenſchaft ward glänzend remunerirt. Es iſt nun nicht wohl anzunehmen, daß auf unſere armen Arbeiter ſo viel Wiſſenſchaft verwendet werden durfte. Vielleicht aber etwas Anderes: die Erfolge einer tiefen Umkehr in unſerem Inneren.

Sollte das gewiß von Jedem empfundene Entſetzen über die Verwendung der undenklichſten Thierquälerei zum vorgeblichen Nutzen für unſere Geſundheit — das Schlechteſte was wir in einer ſolchen herzloſen Welt beſitzen könnten! — nicht ganz von ſelbſt eine ſolche Umkehr herbeigeführt haben, oder hatten wir erſt nöthig, damit bekannt gemacht zu werden, daß dieſe Nützlichkeit irrthümlich, wenn nicht gar trügeriſch war, da es ſich hierbei in Wahrheit nur um Virtuoſen-Eitelkeit und etwa Befriedigung einer ſtupiden Neugier handelte? Wollten wir abwarten, daß die Opfer der „Nützlichkeit" ſich auch auf Menſchen-Viviſektion erſtrecken? Mehr als der Nutzen des Individuum's ſoll uns ja der des Staates gelten? Gegen Staatsverbrecher erließ ein Visconti, Herzog von Mailand, ein Strafedikt, wonach die Todesqualen des Delinquenten auf die Dauer von vierzig Tagen berechnet waren. Dieſer Mann ſcheint die Studien unſerer Phyſiologen im Voraus normirt zu haben; dieſe wiſſen die Marter eines hierzu tüchtig befähigten Thieres in glücklichen Fällen ebenfalls auf gerade vierzig Tage auszudehnen, jedoch weniger wie dort aus Grauſamkeit, ſondern aus rechnender Sparſamkeit. Das Edikt Visconti's wurde von Staat und Kirche gut geheißen, denn Niemand empörte ſich dagegen; nur ſolche, welche die angedrohten furchtbaren Qualen zu erdulden nicht für das Schlimmſte erachteten, fanden ſich angetrieben den Staat in der Perſon des Herrn Herzogs bei der Gurgel zu faſſen. Möge nun der neuere Staat ſelbſt an die Stelle jener „Staatsverbrecher“ treten, und die Menſchheit ſchändenden Herren Viviſektoren aus ihren Laboratorien kurzweg hinauswerfen. Oder ſollten wir dieß wiederum „Staatsfeinden“ überlaſſen, als welche ja nach den neueſten Geſetzgebungen die ſogenannten „Sozialiſten“ gelten? — In der That erfahren wir, daß — während Staat und Kirche ſich den Kopf darüber zerbrechen, ob auf unſere Vorſtellungen einzugehen und nicht dagegen der Zorn der etwa beleidigten „Wiſſenſchaft“ zu fürchten ſei — der gewaltſame Einbruch in ſolch ein Viviſektions-Operatorium zu Leipzig, ſowie die hierbei vollführten ſchnellen Tödtungen der für wochenlange Martern aufbewahrten und ausgeſpannten zerſchnittenen Thiere, wohl auch eine tüchtige Tracht Prügel an den ſorgſamen Abwärter der ſcheußlichen Marterräume, einem rohen Ausbruche ſubverſiver ſozialiſtiſcher Umtriebe gegen das Eigenthumsrecht zugeſchrieben worden iſt. Wer möchte nun aber nicht Sozialiſt werden, wenn er erleben ſollte, daß wir von Staat und Reich mit unſerem Vorgehen gegen die Fortdauer der Viviſektion, und mit der Forderung der unbedingten Abſchaffung derſelben, abgewieſen würden? Aber nur von der unbedingten Abſchaffung, nicht von „thunlichſter Beſchränkung“ derſelben unter „Staatsaufſicht“ dürfte die Rede ſein können, und es dürfte hierfür unter Staatsaufſicht nur die Aſſiſtenz eines gehörig inſtruirten Gensdarmes bei jeder phyſiologiſchen Konferenz der betreffenden Herren Profeſſoren mit ihren „Zuſchauern“ verſtanden werden.

Denn unſer Schluß im Betreff der Menſchenwürde ſei dahin gefaßt, daß dieſe genau erſt auf dem Punkte ſich dokumentire, wo der Menſch vom Thiere ſich durch das Mitleid auch mit dem Thiere zu unterſcheiden vermag, da wir vom Thiere andererſeits ſelbſt das Mitleiden mit dem Menſchen erlernen können, ſobald dieſes vernünftig und menſchenwürdig behandelt wird.

Sollten wir hierüber verſpottet, von unſerer National-Intelligenz zurückgewieſen werden, und die Viviſektion in ihrer öffentlichen und privaten Blüthe fortbeſtehen bleiben, ſo hätten wir den Vertheidigern derſelben wenigſtens das eine Gute zu verdanken, daß wir aus einer Welt, in welcher „kein Hund länger mehr leben möchte", auch als Menſchen gern und willig ſcheiden, ſelbſt wenn uns kein „deutſches Requiem" nachgeſpielt werden dürfte!

Bayreuth, Oktober 1879.

Richard Wagner.

Religion und Kunſt.

> Ich finde in der chriſtlichen Religion virtualiter die Anlage zu dem Höchſten und Edelſten, und die verſchiedenen Erſcheinungen derſelben im Leben ſcheinen mir bloß deßwegen ſo widrig und abgeſchmackt, weil ſie verfehlte Darſtellungen dieſes Höchſten ſind.
>
> Schiller, an Goethe.

I.

Man könnte ſagen, daß da, wo die Religion künſtlich wird, der Kunſt es vorbehalten ſei den Kern der Religion zu retten, indem ſie die mythiſchen Symbole, welche die erſtere im eigentlichen Sinne als wahr geglaubt wiſſen will, ihrem ſinnbildlichen Werthe nach erfaßt, um durch ideale Darſtellung derſelben die in ihnen verborgene tiefe Wahrheit erkennen zu laſſen. Während dem Prieſter Alles daran liegt, die religiöſen Allegorien für thatſächliche Wahrheiten angeſehen zu wiſſen, kommt es dagegen dem Künſtler hierauf ganz und gar nicht an, da er offen und frei ſein Werk als ſeine Erfindung ausgiebt. Die Religion lebt aber nur noch künſtlich, wann ſie zu immer weiterem Ausbau ihrer dogmatiſchen Symbole ſich genöthigt findet, und ſomit das Eine, Wahre und Göttliche in ihr durch wachſende Anhäufung von, dem Glauben empfohlenen, Unglaublichkeiten verdeckt. Im Gefühle hiervon ſuchte ſie daher von je die Mithilfe der Kunſt, welche ſo lange zu ihrer eigenen höheren Entfaltung unfähig blieb, als ſie jene vorgebliche reale Wahrhaftigkeit des Symboles durch Hervorbringung fetiſchartiger Götzenbilder für die ſinnliche Anbetung vorführen ſollte, dagegen nun die Kunſt erſt dann ihre wahre Aufgabe erfüllte, als ſie durch ideale Darſtellung des allegoriſchen Bildes zur Erfaſſung des inneren Kernes desſelben, der unausſprechlich göttlichen Wahrheit, hinleitete.

Um hierin klar zu ſehen, würde der Entſtehung von Religionen mit großer Sorgſamkeit nachzugehen ſein. Gewiß müßten uns dieſe um ſo göttlicher erſcheinen, als ihr innerſter Kern einfacher befunden werden kann. Die tiefſte Grundlage jeder wahren Religion ſehen wir nun in der Erkenntniß der Hinfälligkeit der Welt, und der hieraus entnommenen Anweiſung zur Befreiung von derſelben ausgeſprochen. Uns muß nun einleuchten, daß es zu jeder Zeit einer übermenſchlichen Anſtrengung bedurfte, dieſe Erkenntniß dem in vollſter Natürlichkeit befangenen Menſchen, dem Volke, zu erſchließen, und daß ſomit das erfolgreichſte Werk des Religionsgründers in der Erfindung der mythiſchen Allegorien beſtand, durch welche das Volk auf dem Wege des Glaubens zur thatſächlichen Befolgung der aus jener Grund-Erkenntniß fließenden Lehre hingeleitet werden konnte. In dieſer Beziehung haben wir es als eine erhabene Eigenthümlichkeit der chriſtlichen Religion zu betrachten, daß die tiefſte Wahrheit durch ſie mit ausdrücklicher Beſtimmtheit den „Armen am Geiſte“ zum Troſte und zur Heils-Anleitung erſchloſſen werden ſollte; wogegen die Lehre der Brahmanen ausſchließlich den „Erkennenden“ nur angehörte, weßhalb die „Reichen am Geiſte“ die in der Natürlichkeit haftende Menge als von der Möglichkeit der Erkenntniß ausgeſchloſſene und nur durch zahlloſe Wiedergeburten zur Einſicht in die Nichtigkeit der Welt gelangende, anſahen. Daß es einen kürzeren Weg zur Heilsgewinnung gäbe, zeigte dem armen Volke der erleuchtetſte Wiedergeborene ſelbſt: nicht aber das erhabene Beiſpiel der Entſagung und unſtörbarſten Sanftmuth, welches Buddha gab, genügte allein ſeinen brünſtigen Nachfolgern; ſondern die letzte große Lehre der Einheit alles Lebenden durfte ſeinen Jüngern wiederum nur durch eine mythiſche Erklärung der Welt zugänglich werden, deren überaus ſinniger Reichthum und allegoriſche Umfaßlichkeit immer nur der Grundlage der von ſtaunenswürdigſter Geiſtes-Fülle und Geiſtes-Bildung getragenen brahmaniſchen Lehre entnommen ward. Hier war es denn auch, wo im

Verlaufe der Zeiten und im Fortſchritte der Umbildungen wie die eigentliche Kunſt zur erklärenden Darſtellung der Mythen und Allegorien heran zu ziehen war: wogegen die Philoſophie dieſes Amt übernahm, um, mit deren von feinſter Geiſtesbildung geleiteten Ausarbeitung, den religiöſen Dogmen zur Seite zu gehen.

Anders verhielt es ſich mit der chriſtlichen Religion. Ihr Gründer war nicht weiſe, ſondern göttlich; ſeine Lehre war die That des freiwilligen Leidens: an ihn glauben, hieß: ihm nacheifern, und Erlöſung hoffen, hieß: mit ihm Vereinigung ſuchen. Den „Armen am Geiſte“ war keine metaphyſiſche Erklärung der Welt nöthig; die Erkenntniß ihres Leidens lag der Empfindung offen, und nur dieſe nicht verſchloſſen zu halten war göttliche Forderung an den Gläubigen. Wir müſſen nun annehmen, daß, wäre der Glaube an Jeſus den „Armen“ allein zu eigen verblieben, das chriſtliche Dogma als die einfachſte Religion auf uns gekommen ſein würde; dem „Reichen“ war ſie aber zu einfach, und die unvergleichlichen Verwirrungen des Sektengeiſtes in den erſten drei Jahrhunderten des Beſtehens des Chriſtenthums belehren uns über das raſtloſe Ringen der Geiſtes-Reichen, den Glauben des Geiſtes-Armen durch Umſtimmung und Verdrehung der Begriffs-Nöthigungen ſich anzueignen. Die Kirche entſchied ſich gegen alle philoſophiſche Ausdeutung der, in der Anwendung von ihr auf blinde Gefühlsergebung berechneten, Glaubenslehre; nur was dieſer durch ihre Herkunft eine übermenſchliche Würde geben ſollte, nahm ſie ſchließlich aus den Ergebniſſen der Streitigkeiten der Sekten auf, um hieraus allmählich den ungemein komplizirten Mythen-Vorrath anzuſammeln, für welchen ſie fortan den unbedingten Glauben, als an etwas durchaus thatſächlich Wahrhaftiges, mit unerbittlicher Strenge forderte.

In der Beurtheilung des Wunder-Glaubens dürften wir am beſten geleitet werden, wenn wir die geforderte Umwandlung des natürlichen Menſchen, welcher zuvor die Welt und ihre Erſcheinungen für das Aller-Realſte anſah, in Betracht ziehen; denn jetzt ſoll er die

Welt als nur augenſcheinlich und nichtig erkennen, das eigentliche Wahre aber außer ihr ſuchen. Bezeichnen wir nun als Wunder einen Vorgang, durch welchen die Geſetze der Natur aufgehoben werden, und erkennen wir bei reiflicher Überlegung, daß dieſe Geſetze in unſerem eigenen Anſchauungsvermögen begründet und unlösbar an unſere Gehirnfunktionen gebunden ſind, ſo muß uns der Glaube an Wunder als ein faſt nothwendiges Ergebniß der gegen alle Natur ſich erklärenden Umkehr des Willens zum Leben begreiflich werden. Das größte Wunder iſt für den natürlichen Menſchen jedenfalls dieſe Umkehr des Willens, in welcher die Aufhebung der Geſetze der Natur ſelbſt enthalten iſt; das, was dieſe Umkehr bewirkt hat, muß nothwendig weit über die Natur erhaben und von übermenſchlicher Gewalt ſein, da die Vereinigung mit ihm als das einzig Erſehnte und zu Erſtrebende gilt. Dieſes Andere nannte Jeſus ſeinen Armen das „Reich Gottes“, im Gegenſatze zu dem „Reiche der Welt“; der die Mühſeligen und Belaſteten, Leidenden und Verfolgten, Duldſamen und Sanftmüthigen, Feindesfreundlichen und Allliebenden zu ſich berief, war ihr „himmliſcher Vater“, als deſſen „Sohn“ er zu ihnen, „ſeinen Brüdern“, geſandt war.

Wir ſehen hier der Wunder allergrößeſtes und nennen es „Offenbarung“. Wie es möglich ward, hieraus eine Staats-Religion für römiſche Kaiſer und Ketzer-Henker zu machen, werden wir im ſpäteren Verlaufe unſerer Abhandlung näher in Betrachtung zu nehmen haben, während für jetzt nur die faſt nothwendig ſcheinende Bildung derjenigen Mythen uns beſchäftigen ſoll, deren endlich übermäßiges Anwachſen durch Künſtlichkeit das kirchliche Dogma entwürdigte, der Kunſt ſelbſt jedoch neue Ideale zuführte.

Was wir im Allgemeinen unter künſtleriſcher Wirkſamkeit verſtehen, dürften wir mit Ausbilden des Bildlichen bezeichnen; dieß würde heißen: die Kunſt erfaßt das Bildliche des Begriffes, in welchem dieſer ſich äußerlich der Phantaſie darſtellt, und erhebt, durch Ausbildung des zuvor nur allegoriſch angewendeten Gleichniſſes zum vollendeten, den Begriff gänzlich in ſich faſſenden Bilde, dieſen über ſich ſelbſt hinaus zu einer Offenbarung. Sehr treffend ſagt unſer großer Philoſoph von der idealen Geſtalt der griechiſchen Statue: in ihr zeige der Künſtler der Natur gleichſam, was ſie gewollt, aber nicht vollſtändig gekonnt habe; womit demnach das künſtleriſche Ideal über die Natur hinausginge. Von dem Götterglauben der Griechen ließe ſich ſagen, daß er, der künſtleriſchen Anlage des Hellenen zu Liebe, immer an den Anthropomorphismus gebunden ſich erhalten habe. Ihre Götter waren wohlbenannte Geſtalten von deutlichſter Individualität; der Name derſelben bezeichnete Gattungsbegriffe, ganz ſo wie die Namen der farbig erſcheinenden Gegenſtände die verſchiedenen Farben ſelbſt bezeichneten, für welche die Griechen keine abſtrakten Namen gleich den unſerigen verwendeten: Götter hießen ſie nur, um ihre Natur als eine göttliche zu bezeichnen; das Göttliche ſelbſt aber nannten ſie: der Gott; „ὁ θεός“. Nie iſt es den Griechen beigekommen, „den Gott“ ſich als Perſon zu denken, und künſtleriſch ihm eine Geſtalt zu geben wie ihren benannten Göttern; er blieb ein ihren Philoſophen zur Definition überlaſſener Begriff, um deſſen deutliche Feſtſtellung der helleniſche Geiſt ſich vergeblich bemühte, — bis von wunderbar begeiſterten armen Leuten die unglaubliche Kunde ausging, der „Sohn Gottes“ habe, für die Erlöſung der Welt aus ihren Banden des Truges und der Sünde, ſich am Kreuze geopfert. — Wir haben es hier nicht mit den erſtaunlich mannigfaltigen Anſtrengungen der ſpekulirenden menſchlichen Vernunft zu thun, welche ſich die Natur dieſes auf Erden wandelnden und ſchmachvoll leidenden Sohnes des Gottes zu erklären ſuchte: war das größeſte Wunder der, in Folge jener Erſcheinung eingetretenen, Umkehr des Willens zum Leben, welche alle Gläubigen an ſich erfahren hatten, offenbar geworden, ſo war das andere Wunder der Göttlichkeit des Heils-Verkünders in jenem bereits mit inbegriffen. Hiermit war dann auch die Geſtalt des Göttlichen in anthropomorphiſtiſcher Weiſe von ſelbſt gegeben: es war der zu qualvollem Leiden am Kreuze ausgeſpannte Leib des höchſten Inbegriffes aller mitleidvollen Liebe ſelbſt. Ein unwiderſtehlich zu wiederum höchſtem Mitleiden, zur Anbetung des Leidens und zur Nachahmung durch Brechung alles ſelbſtſüchtigen Willens hinreißendes — Symbol? — nein: Bild, wirkliches Abbild. In ihm und ſeiner Wirkung auf das menſchliche Gemüth liegt der ganze Zauber, durch welchen die Kirche ſich zunächſt die griechiſch-römiſche Welt zu eigen machte. Was ihr dagegen zum Verderb ausſchlagen mußte, und endlich zu dem immer ſtärker ſich ausſprechenden „Atheismus“ unſerer Zeiten führen konnte, war der durch Herrſcherwuth eingegebene Gedanke der Zurückführung dieſes Göttlichen am Kreuze auf den jüdiſchen „Schöpfer des Himmels und der Erde“, mit welchem, als einem zornigen und ſtrafenden Gotte, endlich mehr durchzuſetzen ſchien, als mit dem ſich ſelbſt opfernden allliebenden Heiland der Armen. Jener Gott wurde durch die Kunſt gerichtet: der Jehova im feurigen Buſche, ſelbſt auch der weißbärtige ehrwürdige Greis, welcher etwa als Vater ſegnend auf ſeinen Sohn aus den Wolken herabblickte, wollte, auch von meiſterhafteſter Künſtlerhand dargeſtellt, der gläubigen Seele nicht viel ſagen; während der leidende Gott am Kreuze, das „Haupt voll Blut und Wunden“, ſelbſt in der roheſten künſtleriſchen Wiedergebung, noch jeder Zeit uns mit ſchwärmeriſcher Regung erfüllt.

Wie von einem künſtleriſchen Bedürfniſſe gedrängt, verfiel der Glaube, gleichſam den Jehova als „Vater“ auf ſich beruhen laſſend, auf das nothwendige Wunder der Geburt des Heilands durch eine Mutter, welche, da ſie ſelbſt nicht Göttin war, dadurch göttlich ward, daß ſie gegen alle Natur den Sohn als reine Jungfrau, ohne menſchliche Empfängniß, gebar. Ein als Wunder-Annahme ſich ausſprechender, unendlich tiefer Gedanke. Wohl begegnen wir im Verlaufe der chriſtlichen Geſchichte wiederholt dem Phänomen der Befähigung zum Wunderwirken durch reine Jungfräulichkeit, davon eine metaphyſiſche Erklärung mit einer phyſiologiſchen, ſich gegenſeitig ſtützend, ſehr wohl zuſammentrifft, und dieß zwar im Sinne der causa finalis mit der causa efficiens; das Wunder der Mutterſchaft ohne natürliche Empfängniß bleibt aber nur durch das höchſte Wunder, die Geburt des Gottes ſelbſt, ergründlich: denn in dieſem offenbart ſich die Verneinung der Welt als ein um der Erlöſung willen vorbildlich geopfertes Leben. Da der Heiland ſelbſt als durchaus ſündenlos, ja unfähig zu ſündigen erkannt iſt, mußte in ihm ſchon vor ſeiner Geburt der Wille vollſtändig gebrochen ſein, ſo daß er nicht mehr leiden, ſondern nur noch mitleiden konnte; und die Wurzel hiervon war nothwendig in ſeiner Geburt zu erkennen, welche nicht vom Willen zum Leben, ſondern vom Willen zur Erlöſung eingegeben ſein mußte. Was nur der ſchwärmeriſchen Erleuchtung als durchaus nothwendig aufgehen durfte, war als geforderter Glaubenspunkt den grellſten Misdeutungen von Seiten der realiſtiſchen Volksanſchauung ausgeſetzt: die „unbefleckte Empfängniß" Maria's ließ ſich ſagen, aber nicht denken und noch weniger vorſtellen. Die Kirche, welche im Mittelalter ihre Glaubensſätze durch ihre Magd, die ſcholaſtiſche Philoſophie, beweiſen ließ, ſuchte endlich auch die Mittel für eine ſinnliche Vorſtellung derſelben aufzufinden: über dem Portale der Kirche des h. Kilian in Würzburg ſehen wir auf einem Steinbilde den lieben Gott aus einer Wolke herab dem Leibe Maria's, vermöge eines Blaſerohrs, den Embryo des Heilandes einflößen. Es genüge dieſes eine Beiſpiel für unſäglich viele gleiche! Auf den hieraus einleuchtenden Verfall der religiöſen Dogmen in das Künſtliche, welches wir als widerwärtig bezeichnen mußten, bezogen wir uns ſogleich anfänglich: dagegen gerade an dieſem wichtigen Beiſpiele das erlöſende Eintreten der Wirkſamkeit der idealiſirenden wahren Kunſt am deutlichſten nachgewieſen werden möge, wenn wir auf Darſtellungen göttlicher Künſtler, wie die Raphael's in der ſogenannten „Sixtiniſchen Madonna" hindeuten. Noch einiger Maaßen im kirchlichen Sinne realiſtiſch wurde von großen Bildnern die wunderbare Empfängniß Maria's in der Darſtellung der Verkündigung derſelben durch den der Jungfrau erſcheinenden Engel aufgefaßt, wenngleich hier bereits die jeder Sinnlichkeit abgewandte geiſtige Schönheit der Geſtalten uns in das göttliche Myſterium ahnungsvoll blicken ließ. Jenes Bild Raphael's zeigt uns nun aber die Vollendung des ausgeführten göttlichen Wunders in der jungfräulichen Mutter, mit dem geborenen Sohne ſelbſt verklärt ſich erhebend; hier wirkt auf uns eine Schönheit, welche die ſo hoch begabte antike Welt noch nicht ſelbſt nur ahnen konnte; denn hier iſt es nicht die Strenge der Keuſchheit, welche eine Artemis unnahbar erſcheinen laſſen mochte, ſondern die jeder Möglichkeit des Wiſſens der Unkeuſchheit enthobene göttliche Liebe, welche aus innerſter Verneinung der Welt die Bejahung der Erlöſung geboren. Und dieß unausſprechliche Wunder ſehen wir mit unſeren eigenen Augen, deutlich hold erkennbar und klar erfaßlich, der edelſten Erfahrung unſeres eigenen Daſeins innig verwandt, und doch über alle Denkbarkeit der wirklichen Erfahrung hoch erhaben; ſo daß, wenn die griechiſche Bildgeſtalt der Natur das von dieſer unerreichte Ideal vorhielt, jetzt der Bildner das durch Begriffe unfaßbare und ſomit unbezeichenbare Geheimniß des religiöſen Dogma's in unverſchleierter Offenbarung, nicht mehr der grübelnden Vernunft, ſondern der entzückten Anſchauung zuführte.

Doch noch ein anderes Dogma mußte ſich der Phantaſie des Bildners darbieten, und zwar dasjenige, an welchem der Kirche endlich mehr gelegen ſchien, als an dem der Erlöſung durch die Liebe. Der Weltüberwinder war zum Weltrichter berufen. Der göttliche Knabe hatte vom Arme der jungfräulichen Mutter herab den ungeheueren Blick auf die Welt geworfen, mit welchem er ſie durch jeden, das Begehren erweckenden Schein hindurch, in ihrem wahren Weſen, als todesflüchtig, todverfallen erkannte. Vor dem Walten des Erlöſers durfte dieſe Welt der Sucht und des Haſſes nicht beſtehen; dem belaſteten Armen, den er zur Befreiung durch Leiden und Mitleiden zu ſich in das Reich Gottes berief, mußte er den Untergang dieſer Welt in ihrem eigenen Sündenpfuhle, auf der Wagſchale der Gerechtigkeit liegend, zeigen. Von den ſonnenumſtrahlten lieblichen Bergeshöhen, auf denen er der Menge das Heil zu verkünden liebte, deutete der immer nur ſinnbildlich und durch Gleichniſſe ſeinen „Armen“ Verſtändliche, auf das grauenhafte todesöde Thal „Gehenna“ hinab, wohin am Tage des Gerichtes Geiz und Mord, um verzweiflungsvoll ſich anzugrinſen, verwieſen ſein würden. Tartaros, Infernum, Hela, alle die Straf-Örter der Böſen und Feigen nach ihrem Tode, fanden ſich im „Gehenna“ wieder, und mit der „Hölle“ zu ſchrecken iſt bis auf den heutigen Tag das eigentliche Macht-Mittel der Kirche über die Seelen geblieben, denen das „Himmelreich“ immer ferner ſich entrückte. Das letzte Gericht: eine hier troſtreiche, dort entſetzliche Verheißung! Es giebt nichts fürchterlich Häßliches und grauſenhaft Anekelndes, was im Dienſte der Kirche nicht mit anwidernder Künſtlichkeit verwendet wurde, um der erſchreckten Einbildungskraft eine Vorſtellung von dem Orte der ewigen Verdammniß zu bieten, wofür die mythiſchen Bilder aller, mit dem Glauben an Höllenſtrafen behafteter Religionen, mit vollendeter Verzerrung zuſammen geſtellt waren. Wie aus Erbarmen um das Entſetzliche ſelbſt fühlte ſich ein übermenſchlich erhabener Künſtler auch zur Darſtellung dieſes Schreckensbildes beſtimmt: der Ausführung des chriſtlichen Gedankens ſchien auch dieſes Gemälde des jüngſten Gerichtes nicht fehlen zu ſollen. Zeigte uns Raphael den geborenen Gott nach ſeiner Herkunft aus dem Schooße erhabenſter Liebe, ſo ſtellt uns nun Michel Angelo's ungeheures Bildwerk den ſeine furchtbare Arbeit vollbringenden Gott dar, vom Reiche der zum ſeligen Leben Berufenen abwehrend und zurückſtoßend, was der Welt des ewig ſterbenden Todes angehört: doch — ihm zur Seite die Mutter, der er entwuchs, die mit ihm und um ihn göttlichſte Leiden litt und nun den der Erlöſung untheilhaftig Gebliebenen den ewigen Blick trauernden Mitleidens nachſendet. Dort der Quell, hier der angeſchwollene Strom des Göttlichen. —

Obgleich es mit den vorliegenden Unterſuchungen nicht auf eine Darſtellung der geſchichtlichen Entwickelung der Kunſt aus der religiöſen Vorſtellung, ſondern nur auf die Bezeichnung der Affinitäten Beider abgeſehen iſt, dürfte dennoch jener geſchichtliche Verlauf mit der Beachtung des Umſtandes zu berühren ſein, daß es faſt einzig die bildende Kunſt und vorzüglich die der Malerei war, welche die urſprünglich eben bildlich ſich gebenden religiöſen Dogmen in wiederum bildlicher Darſtellung zu idealer Anſchauung vorführen konnte. Hiergegen war die Poeſie durch die bildliche Geartetheit der religiöſen Dogmen ſelbſt in der Weiſe beſtimmt, daß ſie in dem kanoniſch feſtgeſtellten Begriffe, als einer, reale Wahrheit und Glaubhaftigkeit in Anſpruch nehmenden, Form haften bleiben mußte. Waren dieſe Dogmen ſelbſt bildliche Begriffe, ſo durfte auch das größte dichteriſche Genie, welches doch eben nur durch bildliche Begriffe darſtellt, hieran nichts modeln oder deuten, ohne in Irrgläubigkeit zu verfallen, wie es allen den philoſophiſch dichteriſchen Geiſtern wiederfuhr, welche in den erſten Jahrhunderten der Kirche der Beſchuldigung der Ketzerei verfielen. Vielleicht war die dem Dante innewohnende dichteriſche Kraft die größte, welche je einem Sterblichen verliehen ſein kann; in ſeinem ungeheuren Gedichte zeigt uns ſeine dichteriſche Erfindung aber doch immer nur da, wo er die anſchauliche Welt von der Berührung mit dem Dogma fern halten kann, wahrhaft geſtaltende Kraft, während er die dogmatiſchen Begriffe ſtets nur nach der kirchlichen Anforderung realer Glaubhaftigkeit zu behandeln vermag; daher dieſe auch hier in der von uns ſo bezeichneten kraſſen Künſtlichkeit der Darſtellung verbleiben, wodurch ſie uns, gerade aus dem Munde des großen Dichters, abſchreckend, ja abſurd entgegen treten.

Im Betreff der bildenden Kunſt bleibt es nun auffällig, daß ihre ideal ſchaffende Kraft in dem Maaße abgenommen hat, als ſie von ihrer Berührung mit der Religion ſich entfernte. Zwiſchen jenen erhabenſten kunſt-religiöſen Offenbarungen der göttlichen Herkunft des Erlöſers und der ſchließlichen Werk-Vollbringung des Welten-Richters, war das ſchmerzlichſte aller Bilder, das des am Kreuze leidenden Heilandes, ebenfalls zur höchſten Vollendung gelangt, und dieſes blieb nun der Grund-Typus für die mannigfachen Darſtellungen der Glaubensmärtyrer und Heiligen, mit ſchrecklichſtem Leiden durch Entrückungs-Wonne verklärt, als Hauptgegenſtand. Hier lenkte die Darſtellung der leiblichen Qualen, wie die der Werkzeuge und der Ausführenden derſelben, die Bildner bereits auf die gemeine reale Welt, wo dann die Vorbilder menſchlicher Bosheit und Grauſamkeit ſich von ſelbſt in unabweislicher Zudringlichkeit aus ihrer Umgebung ihnen darboten. Das „Charakteriſtiſche“ durfte den Künſtler endlich als durch ſeine Mannigfaltigkeit lohnend anziehen: das vollendete „Portrait“ ſelbſt des gemeinſten Verbrechers, wie er unter den weltlichen und kirchlichen Fürſten jener merkwürdigen Zeit anzutreffen war, wurde zur fruchtbringendſten Aufgabe des Malers, welcher andererſeits ſeine Motive zur Darſtellung des Schönen früh genug dem ſinnlichen Frauen-Reize ſeiner üppigen Umgebung zu entnehmen ſich beſtimmt fühlte. In das letzte Abendroth des künſtleriſch idealiſirten chriſtlichen Dogmas hatte unmittelbar das Morgenroth des wiederauflebenden griechiſchen Kunſtideales hineingeſchienen: was jetzt der antiken Welt zu entnehmen war, konnte aber nicht mehr jene Einheit der griechiſchen Kunſt mit der antiken Religion ſein, durch welche die erſtere einzig aufgeblüht und zu ihrer Vollendung gelangt war: hierüber belehre uns der Blick auf eine antike Statue der Venus, verglichen mit einem italieniſchen Gemälde der Frauen, die ebenfalls für Venus' ausgegeben wurden, um über den Unterſchied von religiöſem Ideal und weltlicher Realität ſich zu verſtändigen. Der griechiſchen Kunſt konnte eben nur Formen-Sinn abgelernt, nicht idealer Gehalt entnommen werden: dieſem Formenſinne konnte wiederum das chriſtliche Ideal nicht mehr anſchaulich bleiben, wogegen nur die reale Welt als einzig von ihm erfaßlich ſcheinen mußte. Wie dieſe reale Welt ſich endlich geſtaltete, und welche Vorwürfe ſie der bildenden Kunſt einzig zuführen konnte, wollen wir jetzt unſerer Betrachtung noch entziehen, und zunächſt dagegen nur feſtſtellen, daß diejenige Kunſt, welche in ihren Affinitäten mit der Religion ihre höchſte Leiſtung zu erreichen beſtimmt war, aus dieſer Durchdringung gänzlich ausgeſchieden, wie nicht zu leugnen ſteht, in gänzlichen Verfall gerathen iſt.

Um jene Affinität noch einmal auf das Innigſte zu berühren, lenken wir dagegen jetzt noch einen Blick auf die Tonkunſt.

Konnte es der Malerei gelingen, den idealen Gehalt des in allegoriſchen Begriffen gegebenen Dogmas dadurch zu veranſchaulichen, daß ſie die allegoriſche Figur, ohne ihre im eigentlichen Sinne geforderte Glaubwürdigkeit als zweifelhaft vorausſetzen zu müſſen, ſelbſt zum Gegenſtand ihrer idealiſirenden Darſtellung verwendete, ſo mußte, wie wir dieß zu erſehen genöthigt waren, die Dichtkunſt ihre ähnlich bildende Kraft an den Dogmen der chriſtlichen Religion ungeübt laſſen, weil ſie, durch Begriffe darſtellend, die begriffliche Form des Dogmas, als im eigentlichen Sinne wahr, unangetaſtet erhalten mußte. Einzig konnte daher der lyriſche Ausdruck entzückungsvoller Anbetung der Dichtkunſt nahe gelegt ſein, und dieſe mußte, da der Begriff hier nur im kanoniſch feſtgeſetzten Wortſtyle behandelt werden durfte, nothwendig in den des Begriffes unbedürftigen, rein muſikaliſchen Ausdruck ſich ergießen. Erſt durch die Tonkunſt ward die chriſtliche Lyrik daher zu einer wirklichen Kunſt: die kirchliche Muſik ward auf die Worte des dogmatiſchen Begriffes geſungen; in ihrer Wirkung löſte ſie aber dieſe Worte, wie die durch ſie fixirten Begriffe, bis zum Verſchwinden ihrer Wahrnehmbarkeit auf, ſo daß ſie hierdurch den reinen Gefühlsgehalt derſelben faſt einzig der entzückten Empfindung mittheilte. Streng genommen iſt die Muſik die einzige dem chriſtlichen Glauben ganz entſprechende Kunſt, wie die einzige Muſik, welche wir, zum mindeſten jetzt, als jeder andern ebenbürtige Kunſt kennen, lediglich ein Produkt des Chriſtenthums iſt. Zu ihrer Ausbildung als ſchöne Kunſt trug die wiederauflebende antike Kunſt, deren Wirkung als Tonkunſt uns faſt unvorſtellbar geblieben iſt, einzig nichts bei: weßhalb wir ſie auch als die jüngſte, und unendlicher Entwickelung und Wirkſamkeit fähigſte Kunſt bezeichnen. Ihrer bisherigen Ausbildung nachzugehen, oder ihrer zukünftigen Entwickelung vorzugreifen, kann hier nicht unſere Abſicht ſein, da wir ſie für jetzt nur nach ihrer Affinität zur Religion in Betracht zu ziehen haben. In dieſem Sinne iſt nun, nach der vorangegangenen Erörterung über die Nöthigung der poetiſchen Lyrik zur Auflöſung des wörtlichen Begriffes in das Tongebilde, anzuerkennen, daß die Muſik das eigenſte Weſen der chriſtlichen Religion mit unvergleichlicher Beſtimmtheit offenbart, weßhalb wir ſie ſinnbildlich in daſſelbe Verhältniß zur Religion ſetzen möchten, in welchem wir den Gottes-Knaben zur jungfräulichen Mutter auf jenem Raphaeliſchen Gemälde uns darſtellten: denn, als reine Form eines gänzlich vom Begriffe losgelöſten göttlichen Gehaltes, darf ſie uns als eine welterlöſende Geburt des göttlichen Dogmas von der Nichtigkeit der Erſcheinungs-Welt ſelbſt gelten. Auch die idealſte Geſtalt des Malers bleibt in Betreff des Dogmas durch den Begriff bedingt, und jene erhabene jungfräuliche Gottesmutter hebt uns bei ihrer Beſchauung nur über den, der Vernunft widerſpänſtigen, Begriff des Wunders hinweg, indem ſie uns gleichſam das letztere als möglich erſcheinen läßt. Hier heißt es: „das bedeutet“. Die Muſik aber ſagt uns: „das iſt“, — weil ſie jeden Zwieſpalt zwiſchen Begriff und Empfindung aufhebt, und dieß zwar durch die der Erſcheinungswelt gänzlich abgewendete, dagegen unſer Gemüth wie durch Gnade einnehmende, mit nichts Realem vergleichliche Tongeſtalt.

Es mußte, bei dieſer ihrer erhabenen Eigenheit, der Muſik vorbehalten bleiben, von dem begrifflichen Worte ſich endlich ganz loszulöſen: die ächteſte Muſik vollzog dieſe Loslöſung auch in dem Verhältniſſe, in welchem das religiöſe Dogma zum eitlen Spiele jeſuitiſcher Kaſuiſtik oder rationaliſtiſcher Rabuliſtik wurde. Die gänzliche Verweltlichung der Kirche zog auch die Verweltlichung der Tonkunſt nach ſich: dort wo beide noch vereinigt wirken, wie z. B. im heutigen Italien, iſt auch in den Schauſtellungen der einen wie in der Begleitung der andern kein Unterſchied von jedem ſonſtigen Parade-Vorgange zu bemerken. Nur ihre endliche volle Trennung von der verfallenden Kirche vermochte der Tonkunſt das edelſte Erbe des chriſtlichen Gedankens in ſeiner außerweltlich neugeſtaltenden Reinheit zu erhalten; und die Affinitäten einer Beethoven'ſchen Symphonie zu einer reinſten, der chriſtlichen Offenbarung zu entblühenden Religion, ahnungsvoll nachzuweiſen, ſoll unſere Aufgabe für den Fortgang dieſer begonnenen Darſtellung ſein.

Um zu ſolcher Möglichkeit zu gelangen, haben wir jedoch zunächſt den mühſamen Weg zu beſchreiten, auf welchem uns der Grund des Verfalles ſelbſt der erhabenſten Religionen, und mit dieſem auch der Grund des Verſinkens aller Kulturen, die von jenen hervorgerufen, vor allem auch der Künſte, die von ihnen befruchtet waren, erklärlich zu machen ſein dürfte. Nur dieſer aber, ſo Schreckhaftes er uns auch für das Erſte entgegenführen muß, kann der rechte Weg zur Aufſuchung des Geſtades einer neuen Hoffnung für das menſchliche Geſchlecht ſein.

II.

Wenn wir derjenigen Phaſe der Entwickelung des menſchlichen Geſchlechtes nachgehen, welche wir, als auf ſichere Überlieferung gegründet, die geſchichtliche nennen, ſo iſt es leichter zu begreifen, daß die im Verlaufe dieſer Geſchichte ſich offenbarenden Religionen ſo bald ſich ihrem inneren Verfalle zuneigten, als daß ſie einen ſo langen äußeren Beſtand hatten. Die beiden erhabenſten Religionen, Brahmanismus mit dem aus ihm ſich loslöſenden Buddhaismus und Chriſtenthum, lehren Abwendung von der Welt und ihren Leidenſchaften, womit ſie dem Strome der Weltbewegung ſich geradeswegs entgegenſtemmen, ohne in Wahrheit ihn aufhalten zu können. Ihr außerer Fortbeſtand ſcheint ſomit nur dadurch erklärlich, daß einerſeits ſie die Kenntniß der Sünde in die Welt brachten, und andererſeits auf die Benützung dieſer Kenntniß, neben dem in der Geſchichte ſich entwickelnden Syſteme der Herrſchaft über die Leiber, eine Herrſchaft über die Geiſter ſich begründete, welche ſofort die Reinheit der religiöſen Erkenntniß, ganz im Sinne des allgemeinen Verfalles des menſchlichen Geſchlechtes, bis zur Unkenntlichkeit entſtellte.

Dieſe Lehre von der Sündhaftigkeit der Menſchen, deren Erkenntniß den Ausgang jener beiden erhabenen Religionen bildet, iſt den ſogenannten „freien Geiſtern“ unverſtändlich geblieben, da dieſe weder den beſtehenden Kirchen das Recht der Sünden-Zuerkenntniß, noch ebenſo wenig dem Staate die Befugniß gewiſſe Handlungen für Verbrechen zu erklären, zugeſtehen zu dürfen glaubten. Mögen beide Rechte für bedenklich angeſehen werden, ſo dürfte es nicht minder für ungerecht gelten, jenes Bedenken auch gegen den Kern der Religion ſelbſt zu wenden, da im Allgemeinen wohl zugeſtanden werden muß, daß nicht die Religionen ſelbſt an ihrem Verfalle ſchuld ſind, ſondern vielmehr der Verfall des geſchichtlich unſerer Beurtheilung vorliegenden Menſchengeſchlechtes jenen mit nach ſich gezogen hat; denn dieſen ſehen wir ſeinerſeits mit ſolch beſtimmter Natur-Nothwendigkeit vor ſich gehen, daß er ſelbſt jede Bemühung, ihm entgegenzutreten, mit ſich fortreißen mußte.

Und gerade an jener ſo übel ausgebeuteten Lehre von der Sündhaftigkeit iſt dieſer ſchreckliche Vorgang am deutlichſten nachzuweiſen, wofür wir ſofort auf den richtigen Punkt zu treffen glauben, wenn wir die brahmaniſche Lehre von der Sündhaftigkeit der Tödtung des Lebendigen und der Verſpeiſung der Leichen gemordeter Thiere in Betracht ziehen.

Bei näherem Eingehen auf den Sinn dieſer Lehre und der durch ſie begründeten Abmahnung, dürften wir ſofort auf die Wurzel aller wahrhaft religiöſen Überzeugung treffen, womit wir zugleich den tiefſten Gehalt aller Erkenntniß der Welt, nach ihrem Weſen wie nach ihrer Erſcheinung, erfaſſen würden. Denn jene Lehre entſprang erſt der vorangehenden Erkenntniß der Einheit alles Lebenden, und der Täuſchung unſerer ſinnlichen Anſchauung, welche uns dieſe Einheit als eine unfaßbar mannigfaltige Vielheit und gänzliche Verſchiedenheit vorſtellte. Jene Lehre war ſomit das Ergebniß einer tiefſten metaphyſiſchen Erkenntniß, und wenn der Brahmane uns die mannigfaltigſten Erſcheinungen der lebenden Welt mit dem Bedeuten: „das biſt Du!“ vorführte, ſo war uns hiermit das Bewußtſein davon erweckt, daß wir durch die Aufopferung eines unſerer Nebengeſchöpfe uns ſelbſt zerfleiſchten und verſchlängen. Daß das Thier nur durch den Grad ſeiner intellektualen Begabung vom Menſchen verſchieden war, daß das, was aller intellektualen Ausrüſtung vorausgeht, begehrt und leidet, in Jenem aber ganz derſelbe Willen zum Leben ſei wie im vernunftbegabteſten Menſchen, und daß dieſer eine Wille es iſt, welcher in dieſer Welt der wechſelnden Formen und vergehenden Erſcheinungen ſich Beruhigung und Befreiung erſtrebt, ſo wie endlich, daß dieſe Beſchwichtigung des ungeſtümen Verlangens nur durch gewiſſenhafteſte Übung der Sanftmuth und des Mitleidens für alles Lebende zu gewinnen war, — dieß iſt dem Brahmanen und Buddhiſten bis auf den heutigen Tag unzerſtörbares religiöſes Bewußtſein geblieben. Wir erfahren, daß um die Mitte des vorigen Jahrhunderts engliſche Spekulanten die ganze Reis-Ernte Indiens aufgekauft hatten, und dadurch eine Hungersnoth im Lande herbeiführten, welche drei Millionen der Eingeborenen dahinraffte: keiner dieſer Verhungernden war zu bewegen geweſen, ſeine Hausthiere zu ſchlachten und zu verſpeiſen; erſt nach ihren Herren verhungerten auch dieſe. Ein mächtiges Zeugniß für die Ächtheit eines religiöſen Glaubens, mit welchem die Bekenner desſelben allerdings auch aus der „Geſchichte“ ausgeſchieden ſind.

Gehen wir dagegen den Erfolgen des geſchichtlich ſich dokumentirenden Menſchengeſchlechtes jetzt etwas näher nach, ſo können wir nicht umhin, die jammervolle Gebrechlichkeit desſelben uns nur aus einem Wahne zu erklären, in welchem etwa das reißende Thier befangen ſein muß, wenn es ſich, endlich ſelbſt nicht mehr vom Hunger dazu getrieben, ſondern aus bloßer Freude an ſeiner wüthenden Kraft, auf Beute ſtürzt. Wenn die Phyſiologen noch darüber uneinig ſind, ob der Menſch von der Natur ausſchließlich auf Frucht-Nahrung oder auch auf Fleiſch-Atzung angewieſen ſei, ſo zeigt uns die Geſchichte, von ihrem erſten Aufdämmern an, den Menſchen bereits als in ſtetem Fortſchritt ſich ausbildendes Raubthier. Dieſes erobert die Länder, unterjocht die frucht-genährten

Geſchlechter, gründet durch Unterjochung andrer Unterjocher große Reiche, bildet Staaten und richtet Ziviliſationen ein, um ſeinen Raub in Ruhe zu genießen.

So ungenügend alle unſere wiſſenſchaftliche Kenntniß im Betreff der erſten Ausgangs-Punkte dieſer geſchichtlichen Entwickelung iſt, dürfen wir doch die Annahme feſthalten, daß die Geburt und der früheſte Aufenthalt der menſchlichen Gattungen in warme und von reicher Vegetation bedeckte Länder zu ſetzen ſei; ſchwieriger ſcheint es zu entſcheiden, welche gewaltſame Veränderungen einen großen Theil des wohl bereits ſtark angewachſenen menſchlichen Geſchlechtes aus ſeinen natürlichen Geburts-Stätten rauheren und unwirthbareren Regionen zutrieb. Die Urbewohner der jetzigen indiſchen Halbinſel glauben wir beim erſten Dämmern der Geſchichte in den kälteren Thälern der Hochgebirge des Himalaya, durch Viehzucht und Ackerbau ſich ernährend, wiederfinden zu dürfen, von wo aus ſie unter der Anleitung einer, den Bedürfniſſen des Hirtenlebens entſprechenden, ſanften Religion in die tieferen Thäler der Indusländer zurückwandern, um wiederum von hier aus ihre Urheimath, die Länder des Ganges, gleichſam von Neuem in Beſitz zu nehmen. Groß und tief müſſen die Eindrücke dieſer Einwanderung und Wiederkehr auf den Geiſt der nun ſo erfahrenen Geſchlechter geweſen ſein: den Bedürfniſſen des Lebens kam eine üppig hervorbringende Natur mit williger Darbietung entgegen; Beſchauung und ernſte Betrachtung durften die nun ſorglos ſich Nährenden zu tiefem Nachſinnen über eine Welt hinleiten, in welcher ſie jetzt Bedrängniß, Sorge, Nöthigung zu harter Arbeit, ja zu Streit und Kampf um Beſitz kennen gelernt hatten. Dem jetzt ſich als wiedergeboren empfindenden Brahmanen durfte der Krieger als Beſchützer der äußeren Ruhe nothwendig und deßhalb bemitleidenswerth erſcheinen; der Jäger ward ihm aber entſetzlich, und der Schlächter des befreundeten Hausthieres ganz undenklich. Dieſem Volke entwuchſen keine Eberhauer aus dem Zahngebiſſe, und doch blieb es muthiger als irgend ein Volk der Erde, denn es ertrug von ſeinen ſpäteren Peinigern jede Qual und Todesart ſtandhaft für die Reinheit ſeines milden Glaubens, von welchem nie ein Brahmane oder Buddhiſt, etwa aus Furcht oder für Gewinn, wie dieſes von Bekennern jeder andern Religion geſchah, ſich abwendig machen ließ.

In den gleichen Thälern der Indus-Länder glauben wir aber auch die Scheidung vor ſich gehen zu ſehen, durch welche verwandte Geſchlechter von den ſüdwärts in das alte Geburtsland zurückziehenden ſich trennten, um weſtwärts in die weiten Länder Vorderaſiens vorzudringen, wo wir ſie im Verlaufe der Zeit, als Eroberer und Gründer mächtiger Reiche, mit immer größerer Beſtimmtheit Monumente der Geſchichte errichten ſehen. Dieſe Völker hatten die Wüſten durchwandert, welche die äußerſten aſiatiſchen Vorländer vom Induslande trennen: das vom Hunger gequälte Raubthier hatte ſie hier gelehrt, nicht mehr der Milch, ſondern auch des Fleiſches ihrer Heerden als Nahrung ſich zu bedienen, bis alsbald nur Blut den Muth des Eroberers zu nähren fähig ſchien. Schon hatten aber die rauhen Steppen des über den indiſchen Gebirgsländern nordwärts hinaus ſich erſtreckenden Aſiens, wohin einſt die Flucht vor ungeheuren Naturvorgängen die Urbewohner milder Regionen getrieben, das menſchliche Raubthier groß gezogen. Von dorther entſtrömten zu allen früheren und ſpäteren Zeiten die Fluthen der Zerſtörung und Vernichtung jedes Anſatzes zum Wiedergewinn ſanfterer Menſchlichkeit, wie ſie uns ſchon die Urſagen der iraniſchen Stämme in der Meldung von den ſteten Kämpfen mit jenen turaniſchen Steppenvölkern bezeichnen. Angriff und Abwehr, Noth und Kampf, Sieg und Unterliegen, Herrſchaft und Knechtſchaft, Alles mit Blut beſiegelt, nichts anderes zeigt uns fortan die Geſchichte der menſchlichen Geſchlechter: als Folge des Sieges des Stärkeren alsbald eintretende Erſchlaffung durch eine, von der Knechtſchaft der Unterjochten getragene Kultur; worauf dann Ausrottung der Entarteten durch neue rohere Kräfte von noch ungeſättigter Blutgier.

Denn immer tiefer verfallend, ſcheinen Blut und Leichen die einzig würdige Nahrung für den Welteroberer zu werden: das Mahl des Thyeſtes wäre bei den Indern unmöglich geweſen; mit ſolchen entſetzlichen Bildern konnte jedoch die menſchliche Einbildungskraft ſpielen, ſeitdem ihr Thier- und Menſchenmord geläufig geworden war. Und ſollte die Phantaſie der ziviliſirten modernen Menſchen mit Abſcheu von ſolchen Bildern ſich abwenden dürfen, wenn ſie ſich an den Anblick eines Pariſer Schlachthauſes in ſeiner frühen Morgenbeſchäftigung, vielleicht auch eines kriegeriſchen Schlachtfeldes am Abende eines glorreichen Sieges, gewöhnt hat? Gewiß dürften wir es bisher nur darin weiter als mit jenen Thyeſteiſchen Speiſe-Mählern gebracht haben, daß uns eine herzloſe Täuſchung darüber möglich geworden iſt, was unſern älteſten Ahnen noch in ſeiner Schrecklichkeit offenlag. Noch jene Völker, welche als Eroberer nach Vorder-Aſien vorgedrungen waren, vermochten ihr Erſtaunen über das Verderben, in das ſie gerathen, durch Ausbildung ſo ernſter religiöſer Begriffe kund zu geben, wie ſie der parſiſchen Religion des Zoroaſter zu Grunde liegen. Das Gute und das Böſe: Licht und Nacht, Ormuzd und Ahriman, Kämpfen und Wirken, Schaffen und Zerſtören: — Söhne des Lichtes traget Scheu vor der Nacht, verſöhnet das Böſe und wirket das Gute! — Noch gewahren wir hier einen dem alten Indus-Volke verwandten Geiſt, doch in Sünde verſtrickt, im Zweifel über den Ausgang des nie voll ſich entſcheidenden Kampfes.

Aber auch einen anderen Ausgang ſuchte der, unter Qual und Leiden ſeiner Sündhaftigkeit ſich bewußt werdende, verirrte Wille des menſchlichen Geſchlechtes aus dem, ſeinen natürlichen Adel entwürdigenden, Verderben: hoch begabten Stämmen, denen das Gute ſo ſchwer fiel, ward das Schöne ſo leicht. In voller Bejahung des Willens zum Leben begriffen, wich der griechiſche Geiſt der Erkenntniß der ſchrecklichen Seite dieſes Lebens zwar nicht aus, aber ſelbſt dieſe Erkenntniß ward ihm nur zum Quelle künſtleriſcher

Anſchauung: er ſah mit vollſter Wahrhaftigkeit das Furchtbare; dieſe Wahrhaftigkeit ſelbſt ward ihm aber zum Triebe einer Darſtellung, welche eben durch ihre Wahrhaftigkeit ſchön ward. So ſehen wir in dem Wirken des griechiſchen Geiſtes gleichſam einem Spiele zu, einem Wechſel zwiſchen Geſtalten und Erkennen, wobei die Freude am Geſtalten den Schrecken des Erkennens zu bemeiſtern ſucht. Hierbei ſich genügend, der Erſcheinung froh, weil er die Wahrhaftigkeit der Erkenntniß in ſie gebannt hat, frägt er nicht dem Zwecke des Daſeins nach, und läßt den Kampf des Guten und Böſen, ähnlich der parſiſchen Lehre, unentſchieden, da er für ein ſchönes Leben den Tod willig annimmt, nur darnach beſtrebt, auch dieſen ſchön zu geſtalten.

Wir nannten dieß in einem erhabenen Sinne ein Spiel, nämlich ein Spiel des Intellektes in ſeiner Freilaſſung vom Willen, dem er jetzt nur zur eigenen Selbſtbeſchauung dient, — ſomit das Spiel des Überreichen an Geiſt. Aber das Bedenkliche der Beſchaffenheit der Welt iſt, daß alle Stufen der Entwickelung der Willensäußerungen, vom Walten der Urelemente durch alle niederen Organiſationen hindurch bis zum reichſten menſchlichen Intellekt, in Raum und Zeit zugleich neben einander beſtehen, und demnach die höchſte Organiſation immer nur auf der Grundlage ſelbſt der roheſten Willens-Manifeſtationen ſich als vorhanden und wirkend erkennen kann. Auch die Blüthe des griechiſchen Geiſtes war an die Bedingungen deſſelben komplizirten Daſeins gebunden, welche einen nach unabänderlichen Geſetzen ſich dahin bewegenden Erdball mit all ſeinen, nach abwärts geſehen, immer roher und unerbittlicher ſich darſtellenden Lebensgeburten zur Grundlage hat. So konnte ſie als ein ſchöner Traum der Menſchheit lange die Welt mit einem täuſchenden Dufte erfüllen, an dem ſich zu laben aber nur den von der Noth des Willens befreiten Geiſtern vergönnt war; und was konnte dieſen endlich ſolcher Genuß anders als ein herzloſes Gaukelſpiel ſein, wenn wir erſehen müſſen, daß Blut und Mord ungebändigt und ſtets neu entbunden, die menſchlichen Geſchlechter durchraſen, die Gewalt einzig herrſcht, und Geiſtesbefreiung nur durch Knechtung der Welt zu erkaufen möglich erſcheint? Aber ein herzloſes Gaukelſpiel, wie wir es nannten, mußte das Befaſſen mit Kunſt und der Genuß der durch ſie aufgeſuchten Befreiung von der Willensnoth nur noch ſein, ſobald in der Kunſt nichts mehr zu erfinden war: das Ideal zu erreichen war die Sache des einzelnen Genies geweſen; was dem Wirken des Genies nachlebt, iſt nur das Spiel der erlangten Geſchicklichkeit, und ſo ſehen wir denn die griechiſche Kunſt, ohne den griechiſchen Genius, das große römiſche Reich durchleben, ohne eine Thräne des Armen trocknen, ohne dem vertrockneten Herzen des Reichen eine Zähre entlocken zu können. Vermöchte uns aus weiter Ferne ein langer Sonnenſchein zu täuſchen, den wir über dem Reiche der Antoninen friedvoll ausgebreitet ſehen, ſo würden wir einen, immerhin noch kurzen, Triumph des künſtleriſch philoſophiſchen Geiſtes über die rohe Bewegung der raſtlos ſich zerſtörenden Willenskräfte der Geſchichte einzeichnen dürfen. Doch würde uns auch hierbei nur ein Anſchein beirren, welcher uns Erſchlaffung für Beruhigung anſehen ließe. Für thöricht mußte es dagegen erkannt werden, durch noch ſo ſorgſame Vorkehrungen der Gewalt die Gewalt aufhalten zu können. Auch jener Weltfrieden beruhte nur auf dem Rechte des Stärkeren, und nie hatte das menſchliche Geſchlecht, ſeitdem es zuerſt dem Hunger nach blutiger Beute verfallen, aufgehört durch jenes Recht ſich einzig zu Beſitz und Genuß für befugt zu halten. Dem kunſtſchöpferiſchen Griechen galt es, nicht minder als dem roheſten Barbaren, für das einzige weltgeſtaltende Geſetz: es giebt keine Blutſchuld, die nicht auch dieſes ſchön geſtaltende Volk in zerfleiſchendem Haſſe auf ſeinen Nächſten auf ſich lud; bis dann der Stärkere auch ihm wieder nahe kam, dieſer Stärkere abermals dem Gewaltſameren unterlag, und ſo Jahrhunderte auf Jahrhunderte, ſtets neue rohere Kräfte in das Spiel führend, uns heute endlich zu unſerem Schutze hinter alljährlich ſich vergrößernde Rieſenkanonen und Panzermauern geworfen haben.

Von je iſt es, mitten unter dem Raſen der Raub- und Blutgier, weiſen Männern zum Bewußtſein gekommen, daß das menſchliche Geſchlecht an einer Krankheit leide, welche es nothwendig in ſtets zunehmender Degeneration erhalte. Manche aus der Beurtheilung des natürlichen Menſchen gewonnene Anzeigen, ſowie ſagenhaft aufdämmernde Erinnerungen, ließen ſie die natürliche Art dieſes Menſchen, und ſeinen jetzigen Zuſtand demnach als eine Entartung erkennen. Ein Myſterium hüllte Pythagoras ein, den Lehrer der Pflanzen-Nahrung; kein Weiſer ſann nach ihm über das Weſen der Welt nach, ohne auf ſeine Lehre zurückzukommen. Stille Genoſſenſchaften gründeten ſich, welche verborgen vor der Welt und ihrem Wüthen die Befolgung dieſer Lehre als ein religiöſes Reinigungsmittel von Sünde und Elend ausübten. Unter den Ärmſten und von der Welt Abgelegenſten erſchien der Heiland, den Weg der Erlöſung nicht mehr durch Lehren, ſondern durch das Beiſpiel zu weiſen: ſein eigenes Blut und Fleiſch gab er, als letztes höchſtes Sühnungsopfer für alles ſündhaft vergoſſene Blut und geſchlachtete Fleiſch dahin, und reichte dafür ſeinen Jüngern Wein und Brot zum täglichen Mahle: — „ſolches allein genießet zu meinem Angedenken.“ Dieſes das einzige Heilamt des chriſtlichen Glaubens: mit ſeiner Pflege iſt alle Lehre des Erlöſers ausgeübt. Wie mit angſtvoller Gewiſſensqual verfolgt dieſe Lehre die chriſtliche Kirche, ohne daß dieſe ſie je in ihrer Reinheit zur Befolgung bringe könnte, trotzdem ſie, ſehr ernſtlich erwogen, den allgemein faßlichſten Kern des Chriſtenthums bilden ſollte. Sie wurde zu einer ſymboliſchen Aktion, vom Prieſter ausgeübt, umgewandelt, während ihr eigentlicher Sinn ſich nur in den zeitweilig verordneten Faſten ausſpricht, ihre ſtrenge Befolgung aber nur gewiſſen religiöſen Orden, mehr im Sinne einer Demuth fördernden Entſagung, als dem eines leiblichen wie geiſtigen Heilmittels, auferlegt blieb.

Vielleicht iſt ſchon die eine Unmöglichkeit, die unausgeſetzte Befolgung dieſer Verordnung des Erlöſers durch vollſtändige Enthaltung von thieriſcher Nahrung bei allen Bekennern durchzuführen, als der weſentliche Grund des ſo frühen Verfalles der chriſtlichen Religion als chriſtliche Kirche anzuſehen. Dieſe Unmöglichkeit anerkennen müſſen, heißt aber ſo viel, als den unaufhaltſamen Verfall des menſchlichen Geſchlechtes ſelbſt bekennen. Berufen, den auf Raub und Gewalt begründeten Staat aufzuheben, mußte der Kirche, dem Geiſte der Geſchichte entſprechend, die Erlangung der Herrſchaft über Reich und Staaten als erfolgreichſtes Mittel erſcheinen. Hierzu, um verfallende Geſchlechter ſich zu unterwerfen, bedurfte ſie der Hilfe des Schreckens, und der eigenthümliche Umſtand, daß das Chriſtenthum als aus dem Judenthum hervorgegangen angeſehen werden konnte, führte zur Aneignung der nöthig dünkenden Schreckmittel. Hier hatte der Stammgott eines kleinen Volkes den Seinigen, ſobald ſie ſtreng die Geſetze hielten, durch deren genaueſte Befolgung ſie gegen alle übrigen Völker der Erde ſich abgeſchloſſen erhalten ſollten, die einſtige Beherrſchung der ganzen Welt, mit allem was darin lebt und webt, verhießen. In Erwiderung dieſer Sonderſtellung von allen Völkern gleich gehaßt und verachtet, ohne eigene Produktivität, nur durch Ausbeutung des allgemeinen Verfalles ſein Daſein friſtend, wäre dieſes Volk ſehr wahrſcheinlich im Verlaufe gewaltſamer Umwälzungen ebenſo verſchwunden, wie die größeſten und edelſten Geſchlechter völlig erloſchen ſind; namentlich ſchien der Islam dazu berufen, das Werk der gänzlichen Auslöſchung des Judenthums auszuführen, da er ſich des Juden-Gottes als Schöpfers des Himmels und der Erde ſelbſt bemächtigte, um ihn mit Feuer und Schwert zum alleinigen Gott alles Athmenden zu erheben. Die Theilnahme an dieſer Weltherrſchaft ihres Jehova glaubten, ſo ſcheint es, die Juden verſcherzen zu können, da ſie andererſeits Theilnahme an einer Ausbildung der chriſtlichen Religion gewonnen hatten, welche ihnen dieſe, mit allen ihren Erfolgen für Herrſchaft, Kultur und Ziviliſation, im Verlaufe der Zeiten in die Hände zu liefern ſehr wohl geeignet war. Denn der erſtaunliche Ausgangspunkt hierfür war geſchichtlich gegeben: — in einem Winkel des Winkellandes Judäa war Jeſus von Nazareth geboren. Anſtatt in ſolcher unvergleichlich niedrigen Herkunft ein Zeugniß dafür zu erblicken, daß unter den herrſchenden und hochgebildeten Völkern der damaligen Geſchichtsepoche keine Stätte für die Geburt des Erlöſers der Armen zu finden war, ſondern gerade dieſes, einzig durch die Verachtung ſelbſt der Juden ausgezeichnete Galiläa, eben vermöge ſeiner tiefeſt erſcheinenden Erniedrigung, zur Wiege des neuen Glaubens berufen ſein konnte, — dünkte es den erſten Gläubigen, armen, dem jüdiſchen Geſetze ſtumpf unterworfenen Hirten und Landbauern, unerläßlich, die Abkunft ihres Heilandes aus dem Königsſtamme David's nachweiſen zu können, wie zur Entſchuldigung für ſein kühnes Vorgehen gegen das ganze jüdiſche Geſetz. Bleibt es mehr als zweifelhaft, ob Jeſus ſelbſt von jüdiſchem Stamme geweſen ſei, da die Bewohner von Galiläa eben ihrer unächten Herkunft wegen von den Juden verachtet waren, ſo mögen wir dieß, wie alles die geſchichtliche Erſcheinung des Erlöſers Betreffende, hier gern dem Hiſtoriker überlaſſen, der ſeinerſeits ja wiederum erklärt mit einem „ſündenloſen Jeſus nichts anfangen zu können". Uns wird es dagegen genügen, den Verderb der chriſtlichen Religion von der Herbeiziehung des Judenthums zur Ausbildung ihrer Dogmen herzuleiten. Wie wir dieß bereits zuvor berührten, gewann gerade hieraus aber die Kirche ihre Befähigung zu Macht und Herrſchaft; denn wo wir chriſtliche Heere, ſelbſt unter dem Zeichen des Kreuzes, zu Raub und Blutvergießen ausziehen ſahen, war nicht der Alldulder anzurufen, ſondern Moſes, Joſua, Gideon, und wie die Vorkämpfer Jehova's für die iſraelitiſchen Stämme hießen, waren dann die Namen, deren Anrufung es zur Befeuerung des Schlachtenmuthes bedurfte; wovon denn die Geſchichte England's aus den Zeiten der Puritaner-Kriege ein deutliches, die ganze altteſtamentliche Entwickelung der engliſchen Kirche beleuchtendes Beiſpiel aufweiſt. Wie ohne dieſe Hereinziehung des altjüdiſchen Geiſtes und ſeine Gleichſtellung mit dem des rein chriſtlichen Evangeliums, wäre es auch bis auf den heutigen Tag noch möglich, kirchliche Anſprüche an die „ziviliſirte Welt“ zu erheben, deren Völker, wie zur gegenſeitigen Ausrottung bis an die Zähne bewaffnet, ihren Friedenswohlſtand vergeuden, um beim erſten Zeichen des Kriegsherrn methodiſch zerfleiſchend über ſich herzufallen? Offenbar iſt es nicht Jeſus Chriſtus, der Erlöſer, den unſere Herren Feldprediger vor dem Beginne der Schlacht den um ſie verſammelten Bataillonen zum Vorbild empfehlen; ſondern, nennen ſie ihn, ſo werden ſie wohl meinen: Jehova, Jahve, oder einen der Elohim, der alle Götter außer ſich haßte, und ſie deßhalb von ſeinem treuen Volke unterjocht wiſſen wollte.

Gehen wir nun unſerer ſo ſehr geprieſenen Ziviliſation auf den Grund, ſo finden wir, daß ſie eigentlich für den nie voll erblühenden Geiſt der chriſtlichen Religion eintreten ſoll, welche einzig zur gleißneriſchen Heiligung eines Kompromiſſes zwiſchen Rohheit und Feigheit benutzt erſcheint. Als ein charakteriſtiſcher Ausgangspunkt dieſer Ziviliſation iſt es zu betrachten, daß die Kirche die von ihr zum Tode verurtheilten Andersgläubigen der weltlichen Gewalt mit der Empfehlung übergab, bei der Vollziehung des Urtheils kein Blut zu vergießen, demnach aber gegen die Verbrennung durch Feuer nichts einzuwenden hatte. Es iſt erwieſen, daß auf dieſe unblutige Weiſe die kräftigſten und edelſten Geiſter der Völker ausgerottet worden ſind, die nun, um dieſe verwaiſt, in die Zucht ziviliſatoriſcher Gewalten genommen wurden, welche, ihrerſeits dem Vorgange der Kirche nachahmend, die, nach neueren Philoſophen, abſtrakt treffende Flinten- und Kanonen-Kugel dem konkret Blutwunden ſchlagenden Schwerte und Spieße ſubſtituirten. War uns der Anblick des den Göttern geopferten Stiers ein Greuel geworden, ſo wird nun in ſauberen, von Waſſer durchſpülten Schlachthäuſern ein tägliches Blutbad der Beachtung aller derer entzogen, die beim Mittagsmahle ſich die bis zur Unkenntlichkeit hergerichteten Leichentheile ermordeter Hausthiere wohl ſchmecken laſſen ſollen. Begründen ſich alle unſere Staaten auf Eroberung und Unterjochung vorgefundener Landes-Inſaſſen, und nahm der letzte Eroberer für ſich und die Seinigen den Grund und Boden des Landes in leibeigenen Beſitz — wovon England noch jetzt ein wohlerhaltenes Beiſpiel darbietet —, ſo gab Erſchlaffung und Verfall der herrſchenden Geſchlechter doch auch das Mittel zu einer allmählichen Verwiſchung des barbariſchen Anſcheines ſolcher ungleichen Beſitzes-Vertheilung: das Geld, für welches endlich Grund und Boden den verſchuldeten Eigenthümern abgekauft werden konnte, gab dem Käufer dasſelbe Recht wie dem einſtigen Eroberer, und über den Beſitz der Welt verſtändigt ſich jetzt der Jude mit dem Junker, während der Juriſt mit dem Jeſuiten über das Recht im Allgemeinen ein Abkommen zu treffen ſucht. Leider hat dieſer friedliche Anſchein das Schlimme, daß Keiner dem Andern traut, da das Recht der Gewalt einzig im Gewiſſen Aller lebendig iſt, und jeder Verkehr der Völker unter ſich nur durch Politiker geleitet zu werden für möglich gehalten wird, welche wachſam die von Machiavell aufgezeichnete Lehre befolgen: „was du nicht willſt, daß er dir thu', das füge deinem Nächſten zu“. So müſſen wir es auch dieſem ſtaatserhaltenden Gedanken für entſprechend anſehen, daß unſere leiblich ihn darſtellenden höchſten Herren, wenn es für bedeutende Manifeſtationen ſich im fürſtlichen Schmuck zu zeigen gilt, hierfür die Militär-Uniform anlegen, ſo übel und würdelos ſie, endlich einzig für praktiſche Zwecke hergerichtet, die Geſtalten kleiden möge, welche für alle Zeiten im höchſten Richter-Gewande gewiß edler und würdiger ſich ausnehmen dürften.

Erſehen wir hieran, daß unſerer ſo komplizirten Ziviliſation ſelbſt nur die Verhüllung unſerer durchaus unchriſtlichen Herkunft nicht gelingen will, und kann unmöglich das Evangelium, auf das wir trotzdem in zarteſter Jugend bereits vereidigt werden, zu ihrer

Erklärung, geſchweige denn zu ihrer Rechtfertigung herbeigezogen werden, ſo hätten wir in unſerem Zuſtande ſehr wohl einen Triumph der Feinde des chriſtlichen Glaubens zu erkennen.

Wer hierüber ſich klar gemacht hat, muß auch leicht einſehen, warum in gleicher Weiſe auf dem der Ziviliſation abliegenden Gebiete der Geiſtes-Kultur ein immer tieferer Verfall ſich kund giebt: die Gewalt kann ziviliſiren, die Kultur muß dagegen aus dem Boden des Friedens ſproſſen, wie ſie ſchon ihren Namen von der Pflege des eigentlichen Bodengrundes her führt. Aus dieſem Boden, der einzig dem thätig ſchaffenden Volke gehört, erwuchſen zu jeder Zeit auch einzig Kenntniſſe, Wiſſenſchaften und Künſte, genährt durch jeweilig dem Volksgeiſte entſprechende Religionen. Zu dieſen Wiſſenſchaften und Künſten des Friedens tritt nun die rohe Gewalt des Eroberers und ſagt ihnen: was von Euch zum Kriegshandwerk taugt — mag gedeihen, was nicht — mag verkommen. So ſehen wir, daß das Geſetz Muhamed's zu dem eigentlichen Grundgeſetze aller unſerer Ziviliſationen geworden iſt, und unſeren Wiſſenſchaften und Künſten ſieht man es an, wie ſie unter ihm gedeihen. Es ſtehe nur irgendwo ein guter Kopf auf, der es zugleich von Herzen redlich meint; die Wiſſenſchaften und Künſte der Ziviliſation wiſſen ihm bald die Wege zu weiſen. Hier wird gefragt: biſt du einer herzloſen und ſchlechten Ziviliſation nützlich oder nicht? Von den ſogenannten Natur-Wiſſenſchaften, namentlich der Phyſik und Chemie, iſt den Kriegs-Behörden weis gemacht worden, daß in ihnen noch ungemein viel zerſtörende Kräfte und Stoffe aufzufinden möglich wäre, wenn auch leider das Mittel gegen Froſt und Hagelſchlag ſobald noch nicht herbeizuſchaffen ſei. Dieſe werden beſonders begünſtigt; auch fördern die entehrenden Krankheiten unſerer Kultur alle die menſchenſchänderiſchen Ausgeburten der ſpekulativen Thier-Viviſektion in unſeren phyſiologiſchen Operatorien, zu deren Schutz Staat und Reich ſich ſogar auf den „wiſſenſchaftlichen Standpunkt“ ſtellen. Den Ruin, den in eine mögliche geſunde Entwickelung einer chriſtlichen Volkskultur die lateiniſche Wiedergeburt der griechiſchen Künſte hineingetragen hat, verarbeitet Jahr um Jahr eine dumpf vor ſich dahin ſtümpernde Philologie, den Hütern des antiken Geſetzes des Rechtes des Stärkeren gefallſüchtig zuſchmunzelnd. Alle Künſte aber werden herbeigezogen und gepflegt, ſobald ſie zur Abwendung vom Gewahrwerden des Elendes, in dem wir uns etwa begriffen fühlen könnten, dienlich erſcheinen. Zerſtreuung, Zerſtreuung! Nur keine Sammlung, als höchſtens Geld-Sammlungen für Feuer- und Waſſerbeſchädigte, für welche die Kriegskaſſen kein Geld haben.

Und für dieſe Welt wird immerfort gemalt und muſizirt. In den Gallerien wird Raphael fort und fort bewundert und erklärt, und ſeine „Sixtina“ bleibt den Kunſtkennern ein größtes Meiſterſtück. In Konzert-Sälen wird aber auch Beethoven gehört; und fragen wir uns nun, was unſerem Publikum wohl eine Paſtoral-Symphonie ſagen möge, ſo bringt uns dieſe Frage, tief und ernſtlich erwogen, auf Gedanken, wie ſie dem Verfaſſer dieſes Aufſatzes ſich immer unabweisbarer aufdrängten, und welche er nun ſeinen geneigten Leſern faßlich mitzutheilen verſuchen will, vorausgeſetzt, daß die Annahme eines tiefen Verfalles, in welchen der geſchichtliche Menſch gerathen, nicht bereits vom Weiterbeſchreiten des eingeſchlagenen Weges ſie abgeſchreckt hat.

III.

Die Annahme einer Entartung des menſchlichen Geſchlechtes dürfte, ſo ſehr ſie derjenigen eines ſteten Fortſchrittes zuwider erſcheint, ernſtlich erwogen, dennoch die einzige ſein, welche uns einer begründeten Hoffnung zuführen könnte. Die ſogenannte peſſimiſtiſche Welt-Anſicht müßte uns hierbei nur unter der Vorausſetzung als berechtigt erſcheinen, daß ſie ſich auf die Beurtheilung des geſchichtlichen Menſchen begründe; ſie würde jedoch bedeutend modifizirt werden müſſen, wenn der vorgeſchichtliche Menſch uns ſo weit bekannt würde, daß wir aus ſeiner richtig wahrgenommenen Natur-Anlage auf eine ſpäter eingetretene Entartung ſchließen könnten, welche nicht unbedingt in jener Natur-Anlage begründet lag. Dürfen wir nämlich die Annahme beſtätigt finden, daß die Entartung durch übermächtige äußere Einflüſſe verurſacht worden ſei, gegen welche ſich der, ſolchen Einflüſſen gegenüber noch unerfahrene, vorgeſchichtliche Menſch nicht zu wehren vermochte, ſo müßte uns die bisher bekannt gewordene Geſchichte des menſchlichen Geſchlechtes als die leidenvolle Periode der Ausbildung ſeines Bewußtſeins für die Anwendung der auf dieſem Wege erworbenen Kenntniſſe zur Abwehr jener verderblichen Einflüſſe gelten können.

So unbeſtimmt, und oft in kürzeſter Zeit ſich widerſprechend, auch die Ergebniſſe unſerer wiſſenſchaftlichen Forſchung ſich herausſtellen und häufig uns mehr beirren als aufklären, ſcheint doch eine Annahme unſerer Geologen als unwiderſprechlich ſich zu behaupten, nämlich dieſe, daß das zuletzt dem Schooße der animaliſchen Bevölkerung der Erde entwachſene menſchliche Geſchlecht, welchem wir noch jetzt angehören, wenigſtens zu einem großen Theile, eine gewaltſame Umgeſtaltung der Oberfläche unſeres Planeten erlebt hat. Hiervon überzeugend ſpricht zu uns ein ſorgfältiger Überblick der Geſtalt unſerer Erdkugel: dieſer zeigt uns, daß in irgend einer Epoche ihrer letzten Ausbildung große Theile der verbundenen Feſtländer verſanken, andere emporſtiegen, während unermeßliche Waſſerfluthen vom Südpole her endlich nur an den, gleich Eisbrechern gegen ſie ſich vorſtreckenden, ſpitzen Ausläufern der ſich behauptenden Feſtländer der nördlichen Halbkugel, ſich ſtauten und verliefen, nachdem ſie alles Überlebende in furchtbarer Flucht vor ſich hergetrieben hatten. Die Zeugniſſe für die Richtigkeit einer ſolchen Flucht des animaliſchen Lebens aus den Tropenkreiſen bis in die rauheſten nordiſchen Zonen, wie ſie unſere Geologen in Folge von Ausgrabungen, z. B. von Elephanten-Skeletten in Sibirien, liefern, ſind allbekannt. Wichtig für unſere Unterſuchung iſt es dagegen, ſich eine Vorſtellung von den Veränderungen zu verſchaffen, welche durch ſolche gewaltſame Dislokationen der Erdbewohner bei den, bisher im Mutterſchooße ihrer Urgeburtsländer groß gezogenen, thieriſchen und menſchlichen Geſchlechtern nothwendig eingetreten ſein müſſen. Sehr gewiß muß das Hervortreten ungeheurer Wüſten, wie der afrikaniſchen Sahara, die Anwohner der vorherigen, von üppigen Uferländern umgebenen Binnenſeen in eine Hungersnoth geworfen haben, von deren Schrecklichkeit wir uns einen Begriff machen können, wenn uns von den wüthenden Leiden Schiffbrüchiger berichtet wird, durch welche vollkommen ziviliſirte Bürger unſerer heutigen Staaten zum Menſchenfraße hingetrieben wurden. In den feuchten Ufer-

Umgebungen der Canadiſchen Seen leben jetzt noch den Panthern und Tigern verwandte thieriſche Geſchlechter als Fruchteſſer, während an jenen Wüſtenrändern der geſchichtliche Tiger und Löwe zum blutgierigſten reißenden Thiere ſich ausbildete. Daß urſprünglich der Hunger allein es geweſen ſein muß, welcher den Menſchen zum Thiermord und zur Ernährung durch Fleiſch und Blut angetrieben hat, nicht aber dieſe Nöthigung bloß durch Verſetzung in kältere Klimaten eingetreten ſei, wie diejenigen wiſſen wollen, welche thieriſche Nahrung in nördlichen Gegenden als Pflicht der Selbſterhaltung vorgeſchrieben glauben, beweiſt die offenliegende Thatſache, daß große Völker, welchen reichliche Frucht-Nahrung zu Gebote ſteht, ſelbſt in rauheren Klimaten durch faſt ausſchließlich vegetabiliſche Nahrung nichts von ihrer Kraft und Ausdauer einbüßen, wie dieß an den, zugleich zu vorzüglich hohem Lebensalter gelangenden, ruſſiſchen Bauern zu erſehen iſt; von den Japaneſen, welche nur Frucht-Nahrung kennen, wird außerdem der tapferſte Kriegsmuth bei ſchärfſtem Verſtande gerühmt. Es ſind demnach ganz abnorme Fälle anzunehmen, durch welche z. B. bei den, nordaſiatiſchen Steppen zugetriebenen malayiſchen Stämmen, der Hunger auch den Blutdurſt erzeugte, von welchem die Geſchichte uns lehrt, daß er nie zu ſtillen iſt unp dem Menſchen zwar nicht Muth, aber das Raſen zerſtörender Wuth eingiebt. Man kann es nicht anders erfinden, als daß, wie das reißende Thier ſich zum König der Wälder aufwarf, nicht minder das menſchliche Raubthier ſich zum Beherrſcher der friedlichen Welt gemacht hat: ein Erfolg der vorangehenden Erd-Revolutionen, der den vorgeſchichtlichen Menſchen ebenſo überraſcht hat wie er auf jene unvorbereitet war. Wie nun aber auch das Raubthier nicht gedeiht, ſehen wir auch den herrſchenden Raubmenſchen verkommen. In der Folge naturwidriger Nahrung ſiecht er in Krankheiten, welche nur an ihm ſich zeigen, dahin und erreicht nie mehr weder ſein natürliches Lebensalter noch einen ſanften Tod, ſondern wird von, nur ihm bekannten Leiden und Nöthen, leiblicher wie ſeeliſcher Art, durch ein nichtiges Leben zu einem ſtets erſchreckenden Abbruch desſelben dahin gequält.*)

Wenn wir anfänglich den Erfolgen dieſes menſchlichen Raubthieres, wie ſie uns die Weltgeſchichte aufweiſt, im weiteſten Überblicke nachgingen, ſo möge es uns nun dienlich erſcheinen, wiederum näher auf die dieſen Erfolgen entgegen wirkenden Verſuche zur Wiederauffindung des „verlorenen Paradieſes“ einzugehen, denen wir im Verlaufe der Geſchichte mit anſcheinlich immer zunehmender Ohnmacht, und endlich faſt unzuverſpürender Wirkung, begegnen.

Unter den zuletzt gemeinten Verſuchen treffen wir in unſerer Zeit die Vereine der ſogenannten Vegetarianer an: gerade aus dieſen, welche den Kernpunkt der Regenerationsfrage des menſchlichen Geſchlechtes unmittelbar in das Auge gefaßt zu haben ſcheinen, vernimmt man von einzelnen vorzüglichen Mitgliedern die Klage darüber, daß ihre Genoſſen die Enthaltung von Fleiſchnahrung zumeiſt nur aus perſönlichen diätetiſchen Rückſichten ausüben, keineswegs aber damit den großen regeneratoriſchen Gedanken verbinden, auf welchen es, wollten die Vereine Macht gewinnen, einzig ankommen hätte. Ihnen zunächſt ſtehen, mit bereits einiger Maaßen ausgedehnterer praktiſcher Wirkſamkeit, die Vereine zum Schutze der Thiere: von dieſen, welche ebenfalls nur durch Vorhaltung von Zwecken der Nützlichkeit die Theilnahme des Volkes für ſich zu gewinnen ſuchen, dürften wahrhaft erſprießliche Erfolge wohl erſt dann zu erwarten ſein, wenn ſie das Mitleid mit den Thieren bis zu einer verſtändnißvollen Durchbringung der tieferen Tendenz des Vegetarianismus ausbildeten; wonach dann eine, auf ſolche gegenſeitige Durchdringung begründete, Verbindung beider Vereine eine bereits nicht zu unterſchätzende Macht bilden dürfte. Nicht minder würde eine von den genannten beiden Vereinen geleitete und ausgeführte Veredelung der bisher einzig an den Tag getretenen Tendenz der ſogenannten Mäßigkeits-Vereine zu wichtigen Erfolgen führen können. Die Peſt der Trunkſucht, welche ſich über alle Leibeigenen unſerer modernen Kriegsziviliſation als letzte Vertilgerin aufgeworfen hat, liefert dem Staate durch Steuererträge aller Art Zuflüſſe, welchen dieſer zu entſagen noch nirgends Neigung gezeigt hat; wogegen die wider ſie gerichteten Vereine nur den praktiſchen Zweck wohlfeilerer Aſſekuranz für Seeſchiffe, ihre Ladungen und ſonſtige, der Bewachung durch nüchterne Diener zu übergebende Etabliſſements im Sinne haben. Mit Verachtung und Hohn blickt unſere Ziviliſation auf die Wirkſamkeit der genannten drei, in ihrer Zerſplitterung durchaus unwirkſamen Vereinigungen hin: zu ſolcher Geringſchätzung darf ſich aber bereits Erſtaunen als über wahnwitzige Anmaaßung geſellen, wenn unſeren großen Kriegsherren die Apoſtel der Friedensverbindungen mit unterthänigen Geſuchen gegen den Krieg ſich vorſtellen. Hiervon erlebten wir noch in neueſter Zeit ein Beiſpiel und haben uns der Antwort unſeres berühmten „Schlachtendenkers“ zu entſinnen, worin als ein, wohl noch ein paar Jahrhunderte andauerndes, Hinderniß des Friedens der Mangel an Religioſität bei den Völkern bezeichnet wurde. Was hier unter Religioſität und Religion im Allgemeinen verſtanden ſein mochte, iſt allerdings nicht leicht ſich klar zu machen; namentlich dürfte es ſchwer fallen, die Irreligioſität gerade der Völker und Nationen, als ſolcher, ſich als Feindin des Aufhörens der Kriege zu denken. Es muß hierunter von unſerem General-Feldmarſchall wohl etwas Anderes verſtanden geweſen ſein, und ein Hinblick auf die bisherigen Kundgebungen gewiſſer internationaler Friedensverbindungen dürfte erklären, warum man auf die dort ausgeübte Religioſität nicht viel giebt.

---

*) Der Verfaſſer verweiſt hier ausdrücklich auf das Buch: „Thalyſia, oder das Heil der Menſchheit“, von A. Gleizès, aus dem Franzöſiſchen vortrefflich überſetzt und bearbeitet von Robert Springer. (Berlin 1873, Verlag von Otto Janke.) Ohne genaue Kenntnißnahme von den in dieſem Buche niedergelegten Ergebniſſen ſorgfältigſter Forſchungen, welche das ganze Leben eines der liebenswertheſten und tiefſinnigſten Franzoſen eingenommen zu haben ſcheinen, dürfte es ſchwer werden, für die hieraus geſchöpften und mit dem vorliegenden Verſuche angedeuteten Folgerungen auf die Möglichkeit einer Regeneration des menſchlichen Geſchlechtes, bei dem Leſer eine zuſtimmende Aufmerkſamkeit zu gewinnen.

Die Fürſorge religiöſer Belehrung iſt hiergegen neueſter Zeit wirklich verſuchsweiſe den großen Arbeiter-Vereinigungen zugewendet worden, deren Berechtigung wohlwollenden Freunden der Humanität nicht unbeachtet bleiben durfte, deren wirkliche oder vermeintliche Übergriffe in die Gebiete der zu Recht beſtehenden Staatsgeſellſchaft den Hütern derſelben aber durchaus ungeſtattbar erſcheinen mußten. Jede, ſelbſt die anſcheinend gerechteſte Anforderung, welche der ſogenannte Sozialismus an die durch unſere Ziviliſation ausgebildete Geſellſchaft erheben möchte, ſtellt, genau erwogen, die Berechtigung dieſer Geſellſchaft ſofort in Frage. In Rückſicht hierauf, und weil es unthunlich erſcheinen muß, die geſetzliche Anerkennung der geſetzlichen Auflöſung des geſetzlich Beſtehenden in Antrag zu bringen, können die Poſtulate der Sozialiſten nicht anders als in einer Unklarheit ſich zu erkennen geben, welche zu falſchen Rechnungen führt, deren Fehler durch die ausgezeichneten Rechner unſerer Ziviliſation ſofort nachgewieſen werden. Dennoch könnte man, und dieß zwar aus ſtarken inneren Gründen, ſelbſt den heutigen Sozialismus als ſehr beachtenswerth von Seiten unſerer ſtaatlichen Geſellſchaft anſehen, ſobald er mit den drei zuvor in Betracht genommenen Verbindungen der Vegetarianer, der Thierſchützer und der Mäßigkeitspfleger, in eine wahrhaftige und innige Vereinigung träte. Stünde von den, durch unſere Ziviliſation nur auf korrekte Geltendmachung des berechnendſten Egoismus angewieſenen Menſchen zu erwarten, daß die zuletzt in das Auge gefaßte Vereinigung, mit vollkommenem Verſtändniß der Tendenz jeder der genannten, in ihrem Unzuſammenhange machtloſen Verbindungen, unter ihnen einen vollen Beſtand gewinnen könnte, ſo wäre auch die Hoffnung des Wiedergewinnes einer wahrhaften Religion nicht minder berechtigt. Was bisher den Begründern aller jener Vereinigungen nur aus Berechnungen der Klugheit aufgegangen zu ſein ſchien, fußt, ihnen ſelbſt zum Theil wohl unbewußt, auf einer Wurzel, welche wir ohne Scheu die eines religiöſen Bewußtſeins nennen wollen: ſelbſt dem Grollen des Arbeiters, der alles Nützliche ſchafft um davon ſelber den verhältnißmäßig geringſten Nutzen zu ziehen, liegt eine Erkenntniß der tiefen Unſittlichkeit unſerer Ziviliſation zum Grunde, welcher von den Verfechtern der letzteren nur mit, in Wahrheit, läſterlichen Sophismen entgegnet werden kann; denn geſetzt, der leicht zu führende Beweis dafür, daß Reichthum an ſich nicht glücklich macht, könnte vollkommen zutreffend geliefert werden, ſo würde doch nur dem Herzloſeſten ein Widerſpruch dagegen ankommen dürfen, daß Armuth elend macht. Unſere alt-teſtamentariſche chriſtliche Kirche beruft ſich hierbei zur Erklärung der mislichen Beſchaffenheit aller menſchlichen Dinge auf den Sündenfall der erſten Menſchen, welcher — höchſt merkwürdiger Weiſe — nach der jüdiſchen Tradition keineswegs von einem verbotenen Genuſſe von Thierfleiſch, ſondern dem einer Baumfrucht ſich herleitet; womit in einer nicht minder auffälligen Verbindung ſteht, daß der Judengott das fette Lammopfer Abel's ſchmackhafter fand als das Feldfruchtopfer Kain's. Wir ſehen aus ſolchen bedenklichen Äußerungen des Charakters des jüdiſchen Stamm-Gottes eine Religion hervorgehen, gegen deren unmittelbare Verwendung zur Regeneration des Menſchen-Geſchlechtes ein tief überzeugter Vegetarianer unſerer Tage bedeutende Einwendungen zu machen haben dürfte. Nehmen wir hinwider an, daß, in ſeinem angelegentlichen Vernehmen mit dem Vegetarianer, dem Thierſchutz-Vereinler die wahre Bedeutung des ihn beſtimmenden Mitleides nothwendig aufgehen müſſe, und beide dann den im Branntwein verkommenden Paria unſerer Ziviliſation mit der Verkündigung einer Neubelebung durch Enthaltung von jenem gegen die Verzweifelung eingenommenen Gifte, ſich zuwendeten, ſo dürften aus dieſer hiermit gedachten Vereinigung Erfolge zu gewinnen ſein, wie ſie vorbildlich die in gewiſſen amerikaniſchen Gefängniſſen angeſtellten Verſuche aufgezeigt haben, durch welche die boshafteſten

Verbrecher vermöge einer weislich geleiteten Pflanzen-Diät zu den ſanfteſten und rechtſchaffenſten Menſchen umgewandelt wurden. Weſſen Gedenken würden die Gemeinden dieſes Vereines wohl feiern, wenn ſie nach der Arbeit des Tages ſich zum Mahle verſammelten, um an Brot und Wein ſich zu erlaben? —

Führen wir uns hiermit ein Phantaſie-Bild vor, welches uns verwirklicht zu denken durch keine vernünftige Annahme, außer der des abſoluten Peſſimismus, uns verwehrt dünken darf, ſo kann es vielleicht als nicht minder erſprießlich gelten, auf die weitergehende Wirkſamkeit des gedachten Vereines zu ſchließen, da wir hierbei von der einen, alle Regeneration beſtimmenden Grundlage einer religiöſen Überzeugung davon ausgehen, daß die Entartung des menſchlichen Geſchlechtes durch ſeinen Abfall von ſeiner natürlichen Nahrung bewirkt worden ſei. Die durch beſonnene Nachforſchung zu erlangende Kenntniß davon, daß nur ein Theil — man nimmt an nur ein Dritttheil — des menſchlichen Geſchlechtes in dieſen Abfall verſtrickt worden iſt, dürfte uns an dem Beiſpiel des unleugbaren phyſiſchen Gedeihens der größeren Hälfte desſelben, welche bei der natürlichen Nahrung verblieben iſt, ſehr füglich über die Wege belehren, die wir zum Zwecke der Regeneration der entarteten, obwohl herrſchenden Hälfte einzuſchlagen hätten. Iſt die Annahme, daß in nordiſchen Klimaten die Fleiſch-Nahrung unerläßlich ſei, begründet, was hielte uns davon ab, eine vernunftgemäß angeleitete Völkerwanderung in ſolche Länder unſeres Erdballes auszuführen, welche, wie dieß von der einzigen Südamerikaniſchen Halbinſel behauptet worden iſt, vermöge ihrer überwuchernden Produktivität die heutige Bevölkerung aller Welttheile zu ernähren im Stande ſind? Die an Fruchtbarkeit überreichen Länder Süd-Afrika's überlaſſen unſere Staatslenker der Politik des engliſchen Handels-Intereſſes, während ſie mit den kräftigſten ihrer Unterthanen, ſobald ſie vor dem drohenden Hunger-Tode fliehen, nichts anderes anzufangen wiſſen, als ſie, im beſten Falle ungehindert, jedenfalls aber ungeleitet und der Ausdeutung für fremde Rechnung übergeben, davon ziehen zu laſſen. Da dieſes nun ſo ſteht, würden die von uns gedachten Vereine, zur Durchführung ihrer Tendenzen, ihre Sorgſamkeit und Thätigkeit, vielleicht nicht ohne Glück, der Auswanderung zuzuwenden haben; und den neueſten Erfahrungen nach erſcheint es nicht unmöglich, daß bald dieſe, wie behauptet wird, der Fleiſch-Nahrung durchaus bedürftigen nordiſchen Länder den Sauhetzern und Wildjägern, ohne alle weiter beläſtigende und nach Brot verlangende untere Bevölkerung, zur alleinigen Verfügung zurückgelaſſen blieben, wo dieſe dann als Vertilger der auf den verödeten Landſtrichen etwa überhand nehmenden reißenden Thiere ſich recht gut ausnehmen würden. Uns aber dürfte daraus kein moraliſcher Nachtheil erwachſen, daß wir, etwa nach Chriſtus' Worten: „gebet dem Kaiſer was des Kaiſers, und Gotte was Gottes iſt", den Jägern ihre Jagdreviere laſſen, unſere Äcker aber für uns bauen: die von unſerem Schweiße gemäſteten, ſchnappenden und ſchmatzenden Geldſäcke unſerer Ziviliſation aber, möchten ſie ihr Zetergeſchrei erheben, würden wir etwa wie die Schweine auf den Rücken legen, welche dann durch den überraſchenden Anblick des Himmels, den ſie nie geſehen, ſofort zu ſtaunendem Schweigen gebracht werden.

Bei der gewiß nicht verzagten Ausmalung des uns vorſchwebenden Phantaſie-Bildes eines Regenerations-Verſuches des menſchlichen Geſchlechtes, haben wir für jetzt aller der Einwendungen nicht zu achten, welche uns von den Freunden unſerer Ziviliſation gemacht werden könnten. Nach dieſer Seite hin beruht unſere Annahme ergebnißvollſter Möglichkeiten auf den durch redliche wiſſenſchaftliche Forſchungen gewonnenen Erkenntniſſen, deren klare Einſicht uns durch die aufopfernde Thätigkeit edler Menſchen — unter denen wir zuvor eines der Vortrefflichſten gedachten — erleichtert worden iſt. Während wir hierauf alle jene denkbaren Einſprüche verweiſen, haben wir uns ſelbſt ſehr gründlich nur noch in der einen Vorausſetzung zu beſtärken, daß nämlich aller ächte Antrieb, und alle vollſtändig ermöglichende Kraft zur Ausführung der großen Regeneration nur aus dem tiefen Boden einer wahrhaften Religion erwachſen könne. Nachdem unſere überſichtliche Darſtellung uns ſtark beleuchtenden Andeutungen in dieſem Betreff bereits wiederholt nahe geführt hat, müſſen wir uns jetzt dieſem Hauptſtücke unſerer Unterſuchung vorzüglich zuwenden, da wir von ihm aus auch erſt den, vorſätzlich uns zunächſt beſtimmenden, Ausblick auf die Kunſt mit der verlangten Sicherheit zu richten vermögen werden.

Wir gingen von der Annahme einer Verderbniß des vorgeſchichtlichen Menſchen aus; unter dieſem wollen wir keineswegs den Urmenſchen verſtehen, von dem wir vernünftiger Weiſe keine Kenntniß haben können, vielmehr die Geſchlechter, von denen wir zwar keine Thaten, wohl aber Werke kennen. Dieſe Werke ſind alle Erfindungen der Kultur, welche der geſchichtliche Menſch für ſeine ziviliſatoriſchen Zwecke nur benützt und verquemlicht, keineswegs erneuert oder vermehrt hat; vor Allem der Sprache, welche vom Sanſkrit bis auf die neueſten europäiſchen Sprach-Amalgame eine zunehmende Degeneration aufdeckt. Wer bei dieſem Überblicke die, in unſerem heutigen Verfalle uns erſtaunlich dünken müſſenden Anlagen des menſchlichen Geſchlechtes genau erwägt, wird zu der Annahme gelangen dürfen, daß der ungeheure Drang, welcher, von Zerſtörung zu Neubildung hin, alle Möglichkeiten ſeiner Befriedigung durchſtrebend, als ſein Werk dieſe Welt uns hinſtellt, mit der Hervorbringung dieſes Menſchen an ſeinem Ziele angelangt war, da in ihm er ſeiner ſich als Wille ſelbſtbewußt ward, als welcher er nun, ſich und ſein Weſen erkennend, über ſich ſelbſt entſcheiden konnte. Den zur Herbeiführung ſeiner letzten Erlöſung nothwendigen Schrecken über ſich ſelbſt zu empfinden, wurde dieſer Menſch durch eben jene ihm ermöglichte Erkenntniß, nämlich durch das Sich-Wiedererkennen in allen Erſcheinungen des gleichen Willens, befähigt, und die Anleitung zur Ausbildung dieſer Befähigung gab ihm das, nur ihm in dem hierzu nöthigen Grade empfindbare, Leiden. Stellen wir uns unter dem Göttlichen unwillkürlich eine Sphäre der Unmöglichkeit des Leidens vor, ſo beruht dieſe Vorſtellung immer nur auf dem Wunſche einer Möglichkeit, für welche wir in Wahrheit keinen poſitiven, ſondern nur einen negativen Ausdruck finden können. So lange wir dagegen das Werk des Willens, der wir ſelbſt ſind, zu vollziehen haben, ſind wir in Wahrheit auf den Geiſt der Verneinung angewieſen, nämlich der Verneinung des eigenen Willens ſelbſt, welcher, als blind und nur begehrend, ſich deutlich wahrnehmbar nur in dem Unwillen gegen das kundgiebt, was ihm als Hinderniß oder Unbefriedigung widerwärtig iſt. Da er aber doch ſelbſt wiederum allein nur dieſes ſich Entgegenſtrebende iſt, ſo drückt ſein Wüthen nichts Anderes als ſeine Selbſt-Verneinung aus, und hierüber zur Selbſtbeſinnung zu gelangen darf endlich nur das dem Leiden entkeimende Mitleiden ermöglichen, welches dann als Aufhebung des Willens die Negation einer Negation ausdrückt, die wir nach den Regeln der Logik als Affirmation verſtehen.

Suchen wir nun hier, unter der Anleitung des großen Gedankens unſeres Philoſophen, das unerläßlich uns vorgelegte metaphyſiſche Problem der Beſtimmung des menſchlichen Geſchlechtes mit einiger Deutlichkeit uns nahe zu bringen, ſo hätten wir das, was wir als den Verfall des durch ſeine Handlungen geſchichtlich uns bekannt gewordenen Geſchlechtes bezeichneten, als die ſtrenge Schule des Leidens anzuerkennen, welche der Wille in ſeiner Blindheit ſich ſelbſt auferlegte, um ſehend zu werden, — etwa in dem Sinne der Macht, „die ſtets das Böſe will und ſtets das Gute ſchafft“. Nach den Kenntniſſen, welche wir von der allmählichen Bildung unſeres Erdballes erlangt haben, hatte dieſer auf ſeiner Oberfläche bereits einmal menſchenähnliche Geſchlechter hervorgebracht, die er dann durch eine neue Umwälzung aus ſeinem Innern wieder untergehen ließ; von dem hierauf neu zum Leben geförderten jetzigen menſchlichen Geſchlechte wiſſen wir, daß es, mindeſtens zu einem großen Theile, aus ſeinen Urgeburts-Stätten durch eine, die Erd-Oberfläche bedeutend umgeſtaltende, für jetzt letzte Revolution vertrieben worden iſt. Zu einem paradieſiſchen Behagen an ſich ſelbſt zu gelangen, kann daher unmöglich die letzte Löſung des Räthſels dieſes gewaltſamen Triebes ſein, welcher in allen ſeinen Bildungen als furchtbar und erſchreckend unſerem Bewußtſein gegenwärtig bleibt. Stets werden alle die bereits erkannten Möglichkeiten der Zerſtörung und Vernichtung, durch die er ſein eigentliches Weſen kund giebt, vor uns liegen; unſere eigene Herkunft aus den Lebenskeimen, die wir in grauenhafter Geſtaltung die Meerestiefen immer wieder hervorbringen ſehen, wird unſerem entſetzten Bewußtſein nie ſich verbergen können. Und dieſes zur Fähigkeit der Beſchauung und Erkenntniß, ſomit zur Beruhigung des ungeſtümen Willensdranges gebildete Menſchen-Geſchlecht, bleibt es ſelber ſich nicht ſtets noch auf allen den niedrigeren Stufen beharrend gegenwärtig, auf welchen ungenügende Anſätze zur Erreichung höherer Stufen, durch wilde eigene Willens-Hinderniſſe gehemmt, zum Abſcheu oder Mitleiden für uns, unabänderlich ſich erhielten? Durfte dieſer Um- und Ausblick ſelbſt die im Schooße einer mütterlich ſorgſamen Natur mild gepflegten und zu Sanftmuth erzogenen, edelſten Geſchlechter der Menſchen mit Trauer und Bangigkeit erfüllen, welches Leiden mußte ſich ihrer bemächtigen, als ſie ihrem eigenen Verfalle, ihrer Entartung bis zu den tiefſten Vorgeburten ihres Geſchlechtes hinab, mit nur duldend möglicher Abwehr zuzuſehen genöthigt waren? Die Geſchichte dieſes Abfalles, wie wir ſie in weiteſten Umriſſen uns vorführten, dürfte, wenn wir ſie als die Schule des Leidens des Menſchen-Geſchlechtes betrachten, die durch ſie gewonnene Lehre uns darin erkennen laſſen, daß wir einen, aus dem blinden Walten des weltgeſtaltenden Willens herrührenden, der Erreichung ſeines unbewußt angeſtrebten Zieles verderblichen, Schaden mit Bewußtſein wieder zu verbeſſern, gleichſam das vom Sturm umgeworfene Haus wieder aufzurichten und gegen neue Zerſtörung zu ſichern, angeleitet worden ſeien. Daß alle unſere Maſchinen hierfür nichts ausrichten, dürfte den gegenwärtigen Geſchlechtern bald einleuchten, da die Natur zu meiſtern nur denen gelingen kann, die ſie verſtehen und im Einverſtändniß mit ihr ſich einzurichten wiſſen, wie dieß zunächſt eben durch eine vernunft-gemäßere Vertheilung der Bevölkerung der Erde über deren Oberfläche geſchehen würde; wogegen unſere ſtumpfſinnige Ziviliſation mit ihren kleinlichen mechaniſchen und chemiſchen Hilfsmitteln, ſowie mit der Aufopferung der beſten Menſchenkräfte für die Herſtellung derſelben, immer nur in einem faſt kindiſch erſcheinenden Kampfe gegen die Unmöglichkeit ſich gefällt. Hiergegen würden wir, ſelbſt bei der Annahme bedeutender Erſchütterungen unſerer irdiſchen Wohnſtätten, für alle Zukunft gegen die Möglichkeit des Rückfalles des menſchlichen Geſchlechtes von der erreichten Stufe höherer ſittlicher Ausbildung geſichert ſein, wenn unſere durch die Geſchichte dieſes Verfalles gewonnene Erfahrung ein religiöſes Bewußtſein in uns begründet und befeſtigt hat, — dem jener drei Millionen Hindu's ähnlich, deren wir vorangehends gedachten.

Und würde eine gegen jeden Rückfall in die Unterthänigkeit unter die Gewalt des blind wüthenden Willens uns bewahrende Religion erſt neu zu ſtiften ſein? Feierten wir denn nicht ſchon in unſerem täglichen Mahle den Erlöſer? Bedürften wir des ungeheuren allegoriſchen Ausſchmuckes, mit welchen bisher noch alle Religionen, und namentlich auch die ſo tiefſinnige brahmaniſche, bis zur Fratzenhaftigkeit entſtellt wurden? Haben doch wir das Leben nach ſeiner Wirklichkeit in unſerer Geſchichte vor uns, die jede Lehre durch ein wahrhaftiges Beiſpiel uns bezeichnet. Verſtehen wir ſie recht, dieſe Geſchichte, und zwar im Geiſte und in der Wahrheit, nicht nach dem Worte und der Lüge unſerer Univerſitätshiſtoriker, welche nur Aktionen kennen, dem weiteſten Eroberer ihr Lied ſingen, von dem Leiden der Menſchheit aber nichts wiſſen wollen. Erkennen wir, mit dem Erlöſer im Herzen, daß nicht ihre Handlungen, ſondern ihre Leiden die Menſchen der Vergangenheit uns nahe bringen und unſeres Gedenkens würdig machen, daß nur dem unterliegenden, nicht dem ſiegenden Helden unſere Theilnahme zugehört. Möge der aus einer Regeneration des menſchlichen Geſchlechtes hervorgehende Zuſtand, durch die Kraft eines beruhigten Gewiſſens, ſich noch ſo friedſam geſtalten, ſtets und immer wird uns in der umgebenden Natur, in der Gewaltſamkeit der Urelemente, in den unabänderlich unter und neben uns ſich geltend machenden niederen Willens-Manifeſtationen in Meer und Wüſte, ja in dem Inſekte, dem Wurme, den wir unachtſam zertreten, die ungeheure Tragik dieſes Welten-Daſeins zur Empfindung kommen, und täglich werden wir den Blick auf den Erlöſer am Kreuze als letzte erhabene Zuflucht zu richten haben.

Wohl uns, wenn wir uns dann den Sinn für den Vermittler des zerſchmetternd Erhabenen mit dem Bewußtſein eines reinen Lebenstriebes offen erhalten dürfen, und durch den *künſtleriſchen Dichter* der Welt-Tragik uns in eine verſöhnende Empfindung dieſes Menſchenlebens beruhigend hinüber leiten laſſen können. Dieſer dichteriſche Prieſter, der einzige der nie log, war in den wichtigſten Perioden ihrer ſchrecklichen Verirrungen der Menſchheit als vermittelnder Freund ſtets zugeſellt: er wird uns auch in jenes wiedergeborene Leben hinüberbegleiten, um uns in idealer Wahrheit jenes „Gleichniß" alles Vergänglichen vorzuführen, wenn die reale Lüge des Hiſtorikers längſt unter dem Aktenſtaube unſerer Ziviliſation begraben liegt. Eben jener allegoriſchen Zuthaten, durch welche der edelſte Kern der Religion bisher ſo weit entſtellt wurde, daß, da die geforderte reale Glaubhaftigkeit derſelben endlich geleugnet werden mußte, dieſer Kern ſelbſt angenagt werden konnte, jenes theatraliſchen Gaukelwerkes, durch das wir noch heute das ſo leicht zu täuſchende phantaſievolle arme Volk, namentlich ſüdlicher Länder, von wahrer Religioſität ab zu frivolem Spiele mit dem Göttlichen angeleitet ſehen, — dieſer ſo übel bewährten Beihilfen zur Aufrechterhaltung religiöſer Kulte, werden wir nicht mehr bedürfen. Wir zeigten zuerſt, wie nur das größte Genie der Kunſt durch Umbildung in das Ideale den urſprünglichen erhabenen Sinn auch jener Allegorien uns retten konnte; wie jedoch dieſelbe Kunſt, von der Erfüllung dieſer idealen Aufgabe gleichſam geſättigt, den realen Erſcheinungen des Lebens ſich zuwendend, eben von der tiefen Schlechtigkeit dieſer Realität zu ihrem eigenen Verfalle hingezogen wurde. Nun aber haben wir eine neue Realität vor uns, ein, mit tiefem religiöſen Bewußtſein von dem Grunde ſeines Verfalles aus dieſem ſich aufrichtendes und neu ſich artendes Geſchlecht, mit dem wahrhaftigen Buche einer wahrhaftigen Geſchichte zur Hand, aus dem es jetzt ohne Selbſtbelügung ſeine Belehrung über ſich ſchöpft. Was einſt den entartenden Athenern ihre großen Tragiker in erhaben geſtalteten Beiſpielen vorführten, ohne über den raſend um ſich greifenden Verfall ihres Volkes Macht zu gewinnen; was Shakeſpeare einer in eitler Täuſchung ſich für die Wiedergeburt der Künſte und des freien Geiſtes haltenden, in herzloſer Verblendung einem unempfundenen Schönen nachſtrebenden Welt, zur bitteren Enttäuſchung über ihren wahren, durchaus nichtigen Werth, als einer Welt der Gewalt und des Schreckens, im Spiegel ſeiner wunderbaren dramatiſchen Improviſationen vorhielt, ohne von ſeiner Zeit auch nur beachtet zu werden, — dieſe Werke der Leidenden ſollen uns nun geleiten und angehören, während die Thaten der Handelnden der Geſchichte nur durch jene uns noch vorhanden ſein werden. So dürfte die Zeit der Erlöſung der großen Kaſſandra der Weltgeſchichte erſchienen ſein, der Erlöſung von dem Fluche, für ihre Weisſagungen keinen Glauben zu finden. Zu uns werden alle dieſe dichteriſchen Weiſen geredet haben, und zu uns werden ſie von Neuem ſprechen.

Herzloſen, wie gedankenloſen Geiſtern iſt es bisher geläufig geweſen, den Zuſtand des menſchlichen Geſchlechtes, ſobald es von den gemeinen Leiden eines ſündhaften Lebens befreit wäre, als von träger Gleichgiltigkeit erfüllt ſich vorzuſtellen, — wobei zugleich zu beachten iſt, daß dieſe nur die Befreiung von der niedrigſten Willensnoth als das Leben mannigfaltig geſtaltend im Sinne haben, während, wie wir dieß vorangehend ſoeben berührten, die Wirkſamkeit großer Geiſter, Dichter und Seher ſtumpf von ihnen abgewieſen ward. Hiegegen erkannten wir das uns nothwendige Leben der Zukunft von jenen Leiden und Sorgen einzig durch einen bewußten Trieb befreit, dem das furchtbare Welträthſel ſtets gegenwärtig iſt. Was als einfachſtes und rührendſtes religiöſes Symbol uns zu gemeinſamer Bethätigung unſeres Glaubens vereinigt, was uns aus den tragiſchen Belehrungen großer Geiſter immer neu lebendig zu mitleidsvoller Erhebung anleitet, iſt die in mannigfachſten Formen uns einnehmende Erkenntniß der Erlöſungs-Bedürftigkeit. Dieſer Erlöſung ſelbſt glauben wir in der geweihten Stunde, wann alle Erſcheinungsformen der Welt uns wie im ahnungsvollen Traume zerfließen, vorempfindend bereits theilhaftig zu werden: uns beängſtigt dann nicht mehr die Vorſtellung jenes gähnenden Abgrundes, der grauſenhaft geſtalteten Ungeheuer der Tiefe, aller der ſüchtigen Ausgeburten des ſich ſelbſt zerfleiſchenden Willens, wie ſie uns der Tag — ach! die Geſchichte der Menſchheit vorführte: rein und friedenſehnſüchtig ertönt uns dann nur die Klage der Natur, furchtlos, hoffnungsvoll, allbeſchwichtigend, welterlöſend. Die in der Klage geeinigte Seele der Menſchheit, durch dieſe Klage ſich ihres hohen Amtes der Erlöſung der ganzen mit-leidenden Natur bewußt werdend, entſchwebt da dem Abgrunde der Erſcheinungen, und, losgelöſt von jener grauenhaften Urſächlichkeit alles Entſtehens und Vergehens, fühlt ſich der raſtloſe Wille in ſich ſelbſt gebunden, von ſich ſelbſt befreit.

Im neu bekehrten Schweden hörten die Kinder eines Pfarrers am Stromufer einen Nixen zur Harfe ſingen: „ſinge nur immer“, riefen ſie ihm zu, „du kannſt doch nicht ſelig werden“. Traurig ſenkte der Nix Harfe und Haupt: die Kinder hörten ihn weinen, und meldeten das ihrem Vater daheim. Dieſer belehrt ſie und ſendet ſie mit guter Botſchaft dem Nixen zurück. „Nicker, ſei nicht mehr traurig", rufen ſie ihm nun zu: „der Vater läßt dir ſagen, du könnteſt doch noch ſelig werden." Da hörten ſie die ganze Nacht hindurch vom Fluſſe her es ertönen und ſingen, daß nichts Holderes je zu vernehmen war. — Nun hieß uns der Erlöſer ſelbſt unſer Sehnen, Glauben und Hoffen zu tönen und zu ſingen. Ihr edelſtes Erbe hinterließ uns die chriſtliche Kirche als alles klagende, alles ſagende, tönende Seele der chriſtlichen Religion. Den Tempel-Mauern entſchwebt, durfte die heilige Muſik jeden Raum der Natur neu belebend durchdringen, der Erlöſungs-bedürftigen Menſchheit eine neue Sprache lehrend, in der das Schrankenloſeſte ſich nun mit unmisverſtändlichſter Beſtimmtheit ausſprechen konnte.

Aber was ſagten unſerer heutigen Welt auch die göttlichſten Werke der Tonkunſt? Was können dieſe tönenden Offenbarungen aus der erlöſenden Traum-Welt reinſter Erkenntniß einem heutigen Konzert-Publikum ſagen? Wem das unſägliche Glück vergönnt iſt, mit Herz und Geiſt eine dieſer vier letzten Beethoven'ſchen Symphonien rein und fleckenlos von ſich aufgenommen zu wiſſen, ſtelle ſich dagegen etwa vor, von welcher Beſchaffenheit eine ganze große Zuhörerſchaft ſein müßte, die eine, wiederum der Beſchaffenheit des Werkes ſelbſt wahrhaft entſprechende, Wirkung durch eine Anhörung desſelben empfangen dürfte: vielleicht verhülfe ihm zu ſolch einer Vorſtellung die analogiſche Heranziehung des merkwürdigen Gottesdienſtes der Shaker-Sekte in Amerika, deren Mitglieder, nach feierlich und herzlich beſtätigtem Gelübde der Entſagung, im Tempel ſingend und tanzend ſich ergehen. Drückt ſich hier eine kindliche Freude über wiedergewonnene Unſchuld aus, ſo dürfte uns, die wir die, durch Erkenntniß des Verfalles des menſchlichen Geſchlechtes errungene Sieges-Gewißheit des Willens über ſich ſelbſt mit unſerem täglichen Speiſe-Mahle feiern, das Untertauchen in das Element jener ſymphoniſchen Offenbarungen als ein weihevoll reinigender religiöſer Akt ſelbſt gelten. Zu göttlicher Entzückung heiter aufſteigende Klage. „Ähneſt Du den Schöpfer, Welt?“ — ſo ruft der Dichter, der aus Bedarf der begrifflichen Wort-Sprache mit einer anthropomorphiſtiſchen Metapher ein Unausdrückbares misverſtändlich bezeichnen muß. Über alle Denkbarkeit des Begriffes hinaus, offenbart uns aber der tondichteriſche Seher das Unausſprechbare: wir ahnen, ja wir fühlen und ſehen es, daß auch dieſe unentrinnbar dünkende Welt des Willens nur ein Zuſtand iſt, vergehend vor dem Einen: „Ich weiß, daß mein Erlöſer lebt!“

„Haben Sie ſchon einmal einen Staat regiert?“ frug Mendelsſohn-Bartholdy einſt Berthold Auerbach, welcher ſich in einer, dem berühmten Komponiſten vermuthlich unliebſamen, Kritik der preußiſchen Regierung ergangen hatte. „Wollen Sie etwa eine Religion ſtiften?“ dürfte der Verfaſſer dieſes Aufſatzes befragt werden. Als ſolcher würde ich nun frei bekennen, daß ich dieß für ebenſo unmöglich halte, als daß Herr Auerbach, wenn ihm etwa durch Mendelsſohn's Vermittelung ein Staat übergeben worden wäre, dieſen zu regieren verſtanden haben möchte. Meine Gedanken in jenem Betreff kamen mir als ſchaffendem Künſtler in ſeinem Verkehre mit der Öffentlichkeit an: mich durfte bedünken, daß ich in dieſem Verkehre auf dem rechten Wege ſei, ſobald ich die Gründe erwog, aus welchen ſelbſt anſehnliche und beneidete Erfolge vor dieſer Öffentlichkeit mich durchaus unbefriedigt ließen. Da es mir möglich geworden iſt, auf dieſem Wege zu der Überzeugung davon zu gelangen, daß wahre Kunſt nur auf der Grundlage wahrer Sittlichkeit gedeihen kann, durfte ich der erſteren einen um ſo höheren Beruf zuerkennen, als ich ſie mit wahrer Religion vollkommen Eines erfand. Auf die Geſchichte der Entwickelung des menſchlichen Geſchlechtes und ſeine Zukunft zu ſchließen, durfte dem Künſtler ſo lange fern liegen, als er ſie mit dem Verſtande jener Frage Mendelsſohn's begriff und den Staat etwa als die Mühle anzuſehen hatte, durch welche das Getreide der Menſchheit, nachdem es auf der Kriegs-Tenne ausgedroſchen, hindurchgemahlen werden müſſe, um genießbar zu werden. Da mich auf meinem Wege der richtige Schauder vor dieſer Zurichtung der Menſchheit für unerfindbare Zwecke erfaſſen konnte, erſchien es mir endlich von glücklicher Vorbedeutung, daß ein, hiervon abliegender beſſerer Zuſtand der zukünftigen Menſchheit, welchen Andere ſich nur als ein häßliches Chaos vorſtellen können, mir als ein höchſt wohlgeordneter aufgehen durfte, da in ihm Religion und Kunſt nicht nur erhalten werden, ſondern ſogar erſt zur einzig richtigen Geltung gelangen ſollten. Von dieſem Wege iſt die Gewalt vollſtändig ausgeſchloſſen, da es nur der Erkräftigung der friedlichen Keime bedarf, die überall unter uns, wenn auch eben nur dürftig und ſchwach, bereits Boden gefaßt haben.

Anders kann es allerdings ſich fügen, ſobald der herrſchenden Gewalt die Weisheit immer mehr ſchwinden ſollte. Was dieſe Gewalt vermag, erſehen wir mit dem Erſtaunen, welches Friedrich der Große einmal empfunden und humoriſtiſch geäußert haben ſoll, als er einem fürſtlichen Gaſte, der ihm bei einem Parademanöver ſeine Verwunderung über die unvergleichliche Haltung ſeiner Soldaten ausdrückte, erwiderte: „nicht dieß, ſondern, daß die Kerle uns nicht todtſchießen, iſt das Merkwürdigſte.“ Es iſt — glücklicher Weiſe! — nicht wohl abzuſehen, wie bei den ausgezeichneten Triebfedern, welche für die militäriſche Ehre in Kraft geſetzt ſind, die Kriegsmaſchine innerlich ſich abnützen und etwa in der Weiſe in ſich zuſammenbrechen ſollte, daß einem Friedrich dem Großen nichts in ſeiner Art Merkwürdiges daran verbleiben dürfte. Dennoch muß es Bedenken erwecken, daß die fortſchreitende Kriegskunſt immer mehr, von den Triebfedern moraliſcher Kräfte ab, ſich auf die Ausbildung mechaniſcher Kräfte hinwendet: hier werden die roheſten Kräfte der niederen Naturgewalten in ein künſtliches Spiel geſetzt, in welches, trotz aller Mathematik und Arithmetik, der blinde Wille, in ſeiner Weiſe einmal mit elementariſcher Macht losbrechend, ſich einmiſchen könnte. Bereits bieten uns die gepanzerten Monitors, gegen welche ſich das ſtolze herrliche Segelſchiff nicht mehr behaupten kann, einen geſpenſtiſch grauſenhaften Anblick: ſtumm ergebene Menſchen, die aber gar nicht mehr wie Menſchen ausſehen, bedienen dieſe Ungeheuer, und ſelbſt aus der entſetzlichen Heizkammer werden ſie nicht mehr deſertiren: aber wie in der Natur alles ſeinen zerſtörenden Feind hat, ſo bildet auch die Kunſt im Meere Torpedo's, und überall ſonſt Dynamit-Patronen u. dgl. Man ſollte glauben, dieſes Alles, mit Kunſt, Wiſſenſchaft, Tapferkeit und Ehrenpunkt, Leben und Habe, könnte einmal durch ein unberechenbares Verſehen in die Luft fliegen. Zu ſolchen Ereigniſſen in großartigſtem Style dürfte, nachdem unſer Friedens-Wohlſtand dort verpufft wäre, nur noch die langſam, aber mit blinder Unfehlbarkeit vorbereitete, allgemeine Hungersnoth ausbrechen: ſo ſtünden wir etwa wieder da, von wo unſere weltgeſchichtliche Entwickelung ausging, und es könnte wirklich den Anſchein erhalten, „als habe Gott die Welt erſchaffen damit ſie der Teufel hole“, wie unſer großer Philoſoph dieß im jüdiſch-chriſtlichen Dogma ausgedrückt fand.

Da herrſche dann der Wille in ſeiner vollen Brutalität. Wohl uns, die wir den Geſilden hoher Ahnen uns zugewendet!

„Was nützt dieſe Erkenntniß?“

Ein Nachtrag zu: Religion und Kunſt.

Fragt ihr, was die Erkenntniß des Verfalles der geſchichtlichen Menſchheit nützen ſoll, da wir doch alle durch die geſchichtliche Entwickelung derſelben das geworden ſind, was wir ſind, ſo könnte man zunächſt abweiſend etwa erwidern: fragt diejenigen, welche jene Erkenntniß von jeher wirklich und vollſtändig ſich zu eigen machten, und erlernt von ihnen wahrhaft ihrer inne zu werden. Sie iſt nicht neu; denn jeder große Geiſt iſt einzig durch ſie geleitet worden: fraget die wahrhaft großen Dichter aller Zeiten; fraget die Gründer wahrhafter Religionen. Gern würden wir euch auch an die mächtigen Staatenlenker verweiſen, wenn ſelbſt bei den größten derſelben jene Erkenntniß richtig und vollſtändig vorauszuſetzen wäre, was aus dem Grunde unmöglich iſt, weil ihr Geſchäft ſie immer nur zum Experimentiren mit geſchichtlich gegebenen Umſtänden anwies, nie aber den freien Blick über dieſe Umſtände hinaus und in ihren Urſtand hinein geſtattete. Gerade der Staatenlenker iſt es demnach, an deſſen ſtets mißrathenden Schöpfungen wir das üble Ergebniß des Nichtgewinnes jener Erkenntniß am deutlichſten nachzuweiſen vermögen. Selbſt ein Markus Aurelius konnte nur zur Erkenntniß der Nichtigkeit der Welt gelangen, nicht aber ſelbſt nur zu der Annahme eines eigentlichen Verfalles der Welt, welche etwa auch anders zu denken wäre, geſchweige denn der Urſache dieſes Verfalles; worauf ſich denn von je die Anſicht des abſoluten Peſſimismus gründete, von welcher, ſchon einer gewiſſen Bequemlichkeit halber, deſpotiſche Staatsmänner und Regenten im Allgemeinen ſich gern leiten laſſen: dagegen nun allerdings eine noch weitergehende vollſtändige Erkenntniß des Grundes unſeres Verfalles zugleich auf die Möglichkeit einer eben ſo gründlichen Regeneration hinleitet, womit für Staatsmänner wiederum gar nichts geſagt iſt, da eine ſolche Erkenntniß weit über das Gebiet ihrer gewaltſamen, ſtets aber unfruchtbaren Wirkſamkeit hinausgeht.

Um demnach zu erfahren, wen wir nicht zu befragen haben, um für die Erkenntniß der Welt mit uns in das Reine zu kommen, hätten wir etwa die gegenwärtige ſogenannte politiſche Weltlage ganz allgemeinhin in das Auge zu faſſen. Dieſe charakteriſirt ſich uns ſofort, wenn wir das erſte beſte Zeitungsblatt zur Hand nehmen und es in dem Sinne, daß gar nichts darin uns perſönlich anginge, durchleſen: wir treffen dann auf Soll ohne Haben, Wille ohne Vorſtellung, und dieſe mit grenzenloſem Verlangen nach Macht, welche ſelbſt der Mächtige nicht zu beſitzen wähnt, wenn er nicht noch viel mehr Macht habe. Was dieſer dann mit der Macht anzufangen im Sinne tragen möge, ſucht man vergebens aufzufinden. Wir ſehen da immer das Bild Robeſpierre's vor uns, welcher, nachdem ihm vermittelſt der Guillotine alle Hinderniſſe für die Offenbarung ſeiner vollbeglückenden Ideen aus dem Wege geräumt waren, nun nichts wußte, und mit der Empfehlung der Tugendhaftigkeit im allgemeinen ſich zu helfen ſuchte, welche man ſonſt viel einfacher in der Freimaurerloge ſich verſchaffte. Aber dem Anſcheine nach ringen jetzt alle Staatenlenker um den Preis Robeſpierre's. Noch im vorigen Jahrhundert ward dieſer Anſchein weniger verwendet; da ſchlug man ſich offen für die Intereſſen der Dynaſtien, allerdings ſorgfältig überwacht vom Intereſſe der Jeſuiten, die leider noch neuerdings den letzten Gewaltherrſcher Frankreichs irre führten. Dieſer vermeinte, für die Sicherung ſeiner Dynaſtie und im Intereſſe der

Ziviliſation nöthig zu haben, Preußen eine Schlappe beizubringen, und da Preußen ſich hierzu nicht hergeben wollte, mußte es zu einem Kriege für die deutſche Einheit kommen. Die deutſche Einheit wurde demzufolge erkämpft und kontraktlich feſtgeſetzt: was ſie aber ſagen ſollte, war wiederum ſchwer zu beantworten. Wohl wird es uns aber für dereinſt in Ausſicht geſtellt, hierüber Aufſchluß zu erhalten, ſobald nur erſt noch viel mehr Macht angeſchafft worden iſt: die deutſche Einheit muß überall hin die Zähne weiſen können, ſelbſt wenn ſie nichts damit zu kauen mehr haben ſollte. Man glaubt Robeſpierre im Wohlfahrtsausſchuſſe vor ſich ſitzen zu ſehen, wenn man das Bild des in abgeſchiedener Einſamkeit ſich abmühenden Gewaltigen ſich vergegenwärtigt, wie er raſtlos der Vermehrung ſeiner Machtmittel nachſpürt. Was mit den bereits bewährten Machtmitteln auszurichten und demnach der Welt zu ſagen geweſen wäre, hätte dagegen zur rechten Zeit jenem Gewaltigen etwa beikommen dürfen, wenn die von uns gemeinte Erkenntniß ihn erleuchtet hätte. Wir glauben ſeinen Verſicherungen der Friedensliebe gern; hat es ſein Misliches, dieſe durch Kriegführung bewähren zu müſſen, und hoffen wir aufrichtig, daß uns dereinſt der wahre Frieden auch auf friedlichem Wege gewonnen werde, ſo hätte dem gewaltigen Niederkämpfer des letzten Friedensſtörers es doch aufgehen dürfen, daß dem freventlich heraufbeſchworenen furchtbaren Kriege ein anderer Friede zu entſprechen habe, als dieſe zu ſteter neuer Kriegsbereitheit geradezu anleitende Abmachung zu Frankfurt a. M. Hier würde dagegen die Erkenntniß der Nothwendigkeit und Möglichkeit einer wahrhaftigen Regeneration des der Kriegs-Ziviliſation verfallenen Menſchengeſchlechtes einen Friedensſchluß haben eingeben können, durch welchen der Weltfriede ſelbſt ſehr wohl anzubahnen war: es waren demnach nicht Feſtungen zu erobern, ſondern zu ſchleifen, nicht Pfänder der zukünftigen Kriegsſicherheit zu nehmen, ſondern Pfänder der Friedensſicherung zu geben; wogegen nun hiſtoriſche Rechte gegen hiſtoriſche Anſprüche, alle auf das Recht der

Eroberung begründet, einzig abgewogen und ausſchläglich verwendet wurden. Wohl ſcheint es, daß der Staatenlenker mit dem beſten Willen nicht weiter ſehen kann, als es hier gekonnt wurde. Sie phantaſiren Alle vom Weltfrieden; auch Napoleon III. hatte ihn im Sinne, nur ſollte dieſer Friede ſeiner Dynaſtie mit Frankreich zu gute kommen: denn anders können dieſe Gewaltigen ſich ihn doch nicht vorſtellen, als unter dem weithin reſpektirten Schutze von außerordentlich vielen Kanonen.

Jedenfalls dürften wir finden, daß, wenn *unſere* Erkenntniß für unnütz angeſehen werden ſollte, die Weltkenntniß unſerer großen Staatsmänner ſogar uns noch hart zum Schaden gereicht. —

Es iſt mir bereits früher widerfahren, daß meinen Darlegungen des Verfalles unſerer öffentlichen Kunſt nicht viel widerſprochen, meinen Gedanken über eine Regeneration derſelben jedoch mit heftigem Widerwillen entgegnet wurde. Sehen wir von den eigentlichen ſeichten Optimiſten, den hoffnungsvollen Schooßkindern Abraham's ab, ſo können wir auch annehmen, daß die Anſicht von der Hinfälligkeit der Welt, ja der Verderbtheit und Schlechtigkeit der Menſchen im Allgemeinen nicht beſonders abſtößt: was Alle unter einander von ſich halten, wiſſen ſie recht gut; ſelbſt aber die Wiſſenſchaft bekennt es nicht, weil ſie beim „ſteten Fortſchritt" ihre Rechnung zu finden gelernt hat. Und die Religion? Luther's eigentliche Empörung galt dem freventlichen Sündenablaſſe der römiſchen Kirche, welche bekanntlich ſogar vorſätzlich erſt noch zu begehende Sünden ſich bezahlen ließ: ſein Eifer kam zu ſpät; die Welt wußte die Sünde bald gänzlich abzuſchaffen, und die Erlöſung vom Übel erwartet man jetzt gläubig durch Phyſik und Chemie.

Geſtehen wir uns, daß es nicht leicht iſt die Welt für die Anerkennung des Nutzens unſerer Erkenntniß zu gewinnen, wenn gleich ſie den Unnutzen der gemeinen Weltkenntniß leicht unbeſtritten laſſen dürfte. Möge uns dieſe Einſicht aber nicht davon abhalten, jenem Nutzen näher nachzuforſchen. Hierfür werden wir uns nicht an die ſtumpfe Menge, ſondern an die beſſeren Geiſter zu wenden haben, durch deren andererſeits noch vorherrſchende eigene Unklarheit der befreiende Lichtſtrahl der richtigen Erkenntniß zu jener Menge eben noch nicht hindurchzudringen vermag. Dieſe Unklarheit iſt aber ſo groß, daß es wirklich erſtaunlich iſt, die allerbedeutendſten Köpfe jeder Zeit, ſeit dem Aufkommen der Bibel, davon behaftet und zu Seichtigkeit des Urtheils angeleitet zu ſehen. Man denke an Goethe, der Chriſtus für problematiſch, den lieben Gott aber für ganz ausgemacht hielt, im Betreff des letzteren allerdings die Freiheit ſich wahrend, ihn in der Natur auf ſeine Weiſe aufzufinden; was dann zu allerhand phyſikaliſchen Verſuchen und Experimenten führte, deren fortgeſetzte Betreibung den gegenwärtig herrſchenden menſchlichen Intellekt wiederum zu dem Ergebniſſe führen mußte, daß es gar keinen Gott gebe, ſondern nur „Kraft und Stoff“. Es war — und dieß, wie ſpät erſt! — einem einzigen großen Geiſte vorbehalten, die mehr als tauſendjährige Verwirrung zu lichten, in welche der jüdiſche Gottes-Begriff die ganze chriſtliche Welt verſtrickt hatte: daß der unbefriedigte Denker endlich, auf dem Boden einer wahrhaftigen Ethik, wieder feſten Fußes ſich aufrichten konnte, verdanken wir dem Ausführer Kant's, dem weitherzigen Arthur Schopenhauer.

Wer ſich von der Verwirrung des modernen Denkens, von der Lähmung des Intellektes unſerer Zeit einen Begriff machen will, beachte nur die ungemeine Schwierigkeit, auf welche das richtige Verſtändniß des klarſten aller philoſophiſchen Syſteme, des Schopenhauer'ſchen, ſtößt. Wiederum muß uns dieß aber ſehr erklärlich werden, ſobald wir eben erſehen, daß mit dem vollkommenen Verſtändniſſe dieſer Philoſophie eine ſo gründliche Umkehr unſeres bisher gepflegten Urtheiles eintreten muß, wie ſie ähnlich nur dem Heiden durch die Annahme des Chriſtenthums zugemuthet war. Dennoch bleibt es bis zum Erſchrecken verwunderlich, die Ergebniſſe einer Philoſophie, welche ſich auf eine vollkommenſte Ethik ſtützt, als hoffnungslos empfunden zu ſehen; woraus denn hervorgeht, daß wir hoffnungsvoll ſein wollen ohne uns einer wahren Sittlichkeit bewußt ſein zu müſſen. Daß auf der hiermit ausgedrückten Verderbtheit der Herzen Schopenhauer's unerbittliche Verwerfung der Welt, wie dieſe eben als geſchichtlich erkennbar ſich einzig uns darſtellt, beruht, erſchreckt nun diejenigen, welche die gerade von Schopenhauer einzig deutlich bezeichneten Wege der Umkehr des misleiteten Willens zu erkennen ſich nicht bemühen. Dieſe Wege, welche ſehr wohl zu einer Hoffnung führen können, ſind aber von unſerem Philoſophen, in einem mit den erhabenſten Religionen übereinſtimmenden Sinne, klar und beſtimmt gewieſen worden, und es iſt nicht ſeine Schuld, wenn ihn die richtige Darſtellung der Welt, wie ſie ihm einzig vorlag, ſo ausſchließlich beſchäftigen mußte, daß er jene Wege wirklich aufzufinden und zu betreten uns ſelbſt zu überlaſſen genöthigt war; denn ſie laſſen ſich nicht wandeln als auf eignen Füßen.

In dieſem Sinne und zur Anleitung für ein ſelbſtändiges Beſchreiten der Wege wahrer Hoffnung, kann nach dem Stande unſerer jetzigen Bildung nichts anderes empfohlen werden, als die Schopenhauer'ſche Philoſophie in jeder Beziehung zur Grundlage aller ferneren geiſtigen und ſittlichen Kultur zu machen; und an nichts anderem haben wir zu arbeiten, als auf jedem Gebiete des Lebens die Nothwendigkeit hiervon zur Geltung zu bringen. Dürfte dieß gelingen, ſo wäre der wohlthätige, wahrhaft regeneratoriſche Erfolg davon gar nicht zu ermeſſen, da wir denn andererſeits erſehen, zu welcher geiſtigen und ſittlichen Unfähigkeit uns der Mangel einer richtigen, Alles durchdringenden Grund-Erkenntniß vom Weſen der Welt erniedrigt hat.

Die Päpſte wußten ſehr wohl was ſie thaten, als ſie dem Volke die Bibel entzogen, da namentlich das mit den Evangelien verbundene alte Teſtament den reinen chriſtlichen Gedanken in der Weiſe unkenntlich machen konnte, daß, wenn jeder Unſinn und jede Gewaltthat aus ihm zu rechtfertigen möglich erſchien, dieſe Verwendung klüger der Kirche vorbehalten, als auch dem Volke überlaſſen werden mochte. Faſt müſſen wir es als ein beſonderes Unglück anſehen, daß Luther'n gegen die Ausartung der römiſchen Kirche keine andere Autoritäts-Waffe zu Gebote ſtand, als eben dieſe ganze volle Bibel, von der er nichts auslaſſen durfte, wenn ihm ſeine Waffe nicht verſagen ſollte. Sie mußte ihm noch zur Abfaſſung eines Katechismus' für das gänzlich verwahrloſte arme Volk dienen; und in welcher Verzweiflung er hierzu griff, erſehen wir aus der herzerſchütternden Vorrede zu jenem Büchlein. Verſtehen wir den wahrhaften Jammerſchrei des Mitleides mit ſeinem Volke recht, das dem ſeelenvollen Reformator die erhabene Haſt des Retters eines Ertrinkenden eingab, mit der er jetzt dem in äußerſter Nothdurft verkommenden Volke ſchnell die zur Hand befindliche nöthige geiſtige Nahrung und Bekleidung zubrachte: ſo hätten wir an ihm auch gerade hierfür ein Beiſpiel zu nehmen, um zu allernächſt jene, nun als nicht mehr zureichend erkannte, Nahrung und Bekleidung für eine kräftigere Dauer zu erſetzen. Um den Ausgangspunkt für ein ſolches Unternehmen zu bezeichnen, führen wir hier einen ſchönen Ausſpruch Schiller's, aus einem ſeiner Briefe an Goethe, an. „Hält man ſich an den eigentlichen Charakter des Chriſtenthums, der es von allen monotheïſtiſchen Religionen unterſcheidet, ſo liegt er in nichts anderem als in der *Aufhebung des Geſetzes*, des kantiſchen Imperativs, an deſſen Stelle das Chriſtenthum eine freie Neigung geſetzt haben will; es iſt alſo, in ſeiner reinen Form, Darſtellung ſchöner Sittlichkeit oder der Menſchwerdung des Heiligen, und in dieſem Sinne die einzige *äſthetiſche* Religion.“ —

Werfen wir, von dieſer ſchönen Anſicht aus, einen Blick auf die zehn Gebote der moſaiſchen Geſetzestafel, mit welchen auch Luther zunächſt einem unter der Herrſchaft der römiſchen Kirche und des germaniſchen Fauſtrechtes geiſtig und ſittlich gänzlich verwilderten Volke entgegentreten zu müſſen für nöthig fand, ſo vermögen wir darinnen vor allem keine Spur eines eigentlichen chriſtlichen Gedankens aufzufinden; genau betrachtet ſind es nur Verbote, denen meiſtens erſt Luther durch ſeine beigegebenen Erklärungen den Charakter von Geboten zuertheilte. In eine Kritik derſelben haben wir uns nicht einzulaſſen, denn wir würden dabei nur auf unſere polizeiliche und ſtrafrichterliche Geſetzgebung treffen, welcher zum Zwecke des bürgerlichen Beſtehens die Überwachung jener Gebote, ſelbſt bis zur Beſtrafung des Atheismus' überwieſen worden iſt, wobei nur etwa die „anderen Götter neben mir“ human davon kommen dürften.

Laſſen wir daher dieſe Gebote, als ziemlich gut verwahrt, hier ganz außer Acht, ſo ſtellt ſich uns dagegen das chriſtliche Gebot, — wenn es ein ſolches hierfür geben kann, — ſehr überblicklich in der Aufſtellung der drei ſogenannten Theologal-Tugenden dar. Dieſe werden gemeiniglich in einer Reihenfolge aufgeführt, welche uns für den Zweck der Anleitung zu chriſtlicher Geſinnung nicht ganz richtig dünkt, da wir denn „Glaube, Liebe und Hoffnung“ zu „Liebe, Glaube und Hoffnung“ umgeſtellt wiſſen möchten. Dieſe einzig erlöſende und beglückende Dreieinigkeit als den Inbegriff von Tugenden, und die Ausübung dieſer als Gebot aufzuſtellen, kann widerſinnig erſcheinen, da ſie uns andererſeits nur als Verleihungen der Gnade gelten ſollen. Welches Verdienſt ihre Erwerbung jedoch in ſich ſchließt, werden wir bald inne, wenn wir zu allererſt genau erwägen, welche faſt übermäßige Anforderung an den natürlichen Menſchen das Gebot der „Liebe“, im erhabenen chriſtlichen Sinne ſtellt. Woran geht unſere ganze Ziviliſation zu Grunde als an dem Mangel der Liebe? Das jugendliche Gemüth, dem ſich mit wachſender Deutlichkeit die heutige Welt enthüllt, wie kann es ſie lieben, da ihm Vorſicht und Mistrauen in der Berührung mit ihr einzig empfohlen zu werden nöthig erſcheint? Gewiß dürfte es nur den einen Weg zu ſeiner richtigen Anleitung geben, auf welchem ihm nämlich die Liebloſigkeit der Welt als ihr Leiden verſtändlich würde: das ihm hierdurch erweckte Mitleiden würde dann ſo viel heißen, als den Urſachen jenes Leidens der Welt, ſonach dem Begehren der Leidenſchaften, erkenntnißvoll ſich zu entziehen, um das Leiden des Anderen ſelbſt mindern und ablenken zu können. Wie aber dem natürlichen Menſchen die hierzu nöthige Erkenntniß erwecken, da das zunächſt unverſtändlichſte ihm der Nebenmenſch ſelbſt iſt? Unmöglich kann hier durch Gebote eine Erkenntniß herbeigeführt werden, die dem natürlichen Menſchen nur durch eine richtige Anleitung zum Verſtändniſſe der natürlichen Herkunft alles Lebenden erweckt werden kann. — Hier vermag unſeres Erachtens, am ſicherſten, ja faſt einzig, eine weiſe Benutzung der Schopenhauer'ſchen Philoſophie zu einem Verſtändniſſe anzuleiten, deren Ergebniß, allen früheren philoſophiſchen Syſtemen zur Beſchämung, die Anerkennung einer *moraliſchen Bedeutung der Welt* iſt, wie ſie, als Krone aller Erkenntniß, aus Schopenhauer's Ethik praktiſch zu verwerthen wäre. Nur die dem Mitleiden entkeimte und im Mitleiden bis zur vollen Brechung des Eigenwillens ſich bethätigende Liebe, iſt die erlöſende chriſtliche Liebe, in welcher Glaube und Hoffnung ganz von ſelbſt ausgeſchloſſen ſind, — der *Glaube* als untrüglich ſicheres und durch das göttlichſte Vorbild beſtätigtes Bewußtſein von jener moraliſchen Bedeutung der Welt, die *Hoffnung* als das beſeligende Wiſſen der Unmöglichkeit einer Täuſchung dieſes Bewußtſeins.

Von woher aber könnten wir eine klarere Zurechtweiſung für das von der Täuſchung des realen Anſcheines der Welt beängſtigte Gemüth gewinnen, als durch unſeren Philoſophen, deſſen Verſtändniſſe wir nur noch die Möglichkeit, es dem natürlichen Verſtande des unwiſſenſchaftlichen Menſchen innig faßlich zuzuführen, entnehmen müßten? In ſolchem Sinne möge es verſucht werden, der unvergleichlichen Abhandlung „über die ſcheinbare Abſichtlichkeit in dem Schickſale des Einzelnen" eine volksverſtändliche Abfaſſung ihres Inhaltes abzugewinnen, wie ſicher wäre dann die, ſchon ihrer Misverſtändlichkeit wegen ſo gern im Gebrauch gepflegte, „ewige

Vorſehung" nach ihrem wahren Sinne gerechtfertigt, wogegen der in ihrem Ausdrucke enthaltene Widerſinn den Verzweifelnden zu plattem Atheismus treibt? Den durch den Übermuth unſerer Phyſiker und Chemiker Geängſtigten, welche ſich endlich für ſchwachköpfig zu halten müſſen glauben, wenn ſie den Erklärungen der Welt aus „Kraft und Stoff" ſich zu fügen ſcheuen, ihnen wäre nicht minder eine große Wohlthat aus den Zurechtweiſungen unſeres Philoſophen zuzuführen, ſobald wir hieraus ihnen zeigten, was es mit jenen „Atomen" und „Molekülen" für eine ſtümperhafte Bewandtniß habe. Welchen unſäglichen Gewinn würden wir aber den einerſeits von den Drohungen der Kirche Erſchreckten, andererſeits den durch unſere Phyſiker zur Verzweiflung Gebrachten zuführen, wenn wir dem erhabenen Gebäude von „Liebe, Glaube und Hoffnung" eine deutliche Erkenntniß der, durch die unſerer Wahrnehmung einzig zu Grunde liegenden Geſetze des Raumes und der Zeit bedingten, Idealität der Welt einfügen könnten, durch welche dann alle die Fragen des beängſtigten Gemüthes nach einem „Wo" und „Wann" der „anderen Welt" als nur durch ein ſeliges Lächeln beantwortbar erkannt werden müßten? Denn, giebt es auf dieſe, ſo grenzenlos wichtig dünkenden Fragen eine Antwort, ſo hat ſie unſer Philoſoph, mit unübertrefflicher Präziſion und Schönheit, mit dieſem, gewiſſermaaßen nur der Definition der Idealität von Zeit und Raum beigegebenen Ausſpruche ertheilt: „Friede, Ruhe und Glückſeligkeit wohnt allein da, wo es kein Wo und kein Wann giebt."

Nun verlangt es aber das Volk, dem wir leider ſo jammervoll ferne ſtehen, nach einer ſinnlich realen Vorſtellung der göttlichen Ewigkeit im affirmativen Sinne, wie ſie ihm ſelbſt von der Theologie nur im negativen Sinne der „Außerzeitlichkeit" gegeben werden kann. Auch die Religion konnte dieſes Verlangen nur durch allegoriſche Mythen und Bilder beruhigen, daraus dann die Kirche ihr dogmatiſches Gebäude aufführte, deſſen Zuſammenbruch uns nun offenkundig ward. Wie deſſen zerbröckelnde Bauſteine zur Grundlage einer der antiken Welt noch unbekannten Kunſt wurden, bemühete ich mich in meinem vorangehenden Aufſatze über „Religion und Kunſt" zu zeigen; von welcher Bedeutung aber wiederum dieſe Kunſt, durch ihre volle Befreiung von unſittlichen Anſprüchen an ſie, auf dem Boden einer neuen moraliſchen Weltordnung, namentlich auch für das „Volk" werden könnte, hätten wir mit ſtrengem Ernſte zu erwägen. Hierbei würde wiederum unſer Philoſoph zu einem unermeßlich ergebnißreichen Ausblicke in das Gebiet der Möglichkeiten uns hingeleiten, wenn wir den Gehalt folgender, wunderbar tiefſinnigen Bemerkung deſſelben völlig zu erſchöpfen uns bemüheten: „das vollkommene Genügen, der wahre wünſchenswerthe Zuſtand ſtellen ſich uns immer nur im Bilde dar, im **Kunſtwerk**, im Gedicht, in der Muſik. Freilich könnte man hieraus die Zuverſicht ſchöpfen, daß ſie doch irgendwo vorhanden ſein müſſen". Was hier, durch Einfügung in ein ſtreng philoſophiſches Syſtem, als nur mit faſt ſkeptiſchem Lächeln ausſprechbar erſcheinen durfte, könnte uns ſehr wohl zu einem Ausgangspunkte innig ernſter Folgerungen werden. Das vollendete Gleichniß des edelſten Kunſtwerkes dürfte durch ſeine entrückende Wirkung auf das Gemüth ſehr deutlich uns das Urbild auffinden laſſen, deſſen „Irgendwo" nothwendig nur in unſerm, zeit- und raumlos von Liebe, Glauben und Hoffnung erfüllten Innern ſich offenbaren müßte.

Nicht aber kann der höchſten Kunſt die Kraft zu ſolcher Offenbarung erwachſen, wenn ſie der Grundlage des religiöſen Symboles einer vollkommenſten ſittlichen Weltordnung entbehrt, durch welches ſie dem Volke erſt wahrhaft verſtändlich zu werden vermag: der Lebensübung ſelbſt das Gleichniß des Göttlichen entnehmend, vermag erſt das Kunſtwerk dieſes dem Leben, wiederum zu reinſter Befriedigung und Erlöſung über das Leben hinaus, zuzuführen. —

Ein großes, ja unermeßliches Gebiet wäre hiermit, in vielleicht ſcharfen, dennoch ihres fernen Abliegens vom gemeinen Leben wegen, nicht leicht erkennbaren Umriſſen, bezeichnet worden, deſſen nähere Erforſchung wohl der Mühe werth erſcheinen dürfte. Daß für eine ſolche Erforſchung uns nicht der Politiker anleiten könnte, glaubten wir deutlich bezeichnen zu müſſen, und es muß uns von Wichtigkeit erſcheinen, dem Gebiete der Politik, als einem durchaus unfruchtbaren, bei unſeren Unterſuchungen gänzlich abſeits zu gehen. Dagegen hätten wir jedes Gebiet, auf welchem geiſtige Bildung zur Beſtätigung wahrer Moralität anleiten mag, mit äußerſter Sorgſamkeit bis in ſeine weiteſten Verzweigungen zu erforſchen. Nichts anderes darf uns am Herzen liegen, als von jedem dieſer Gebiete her uns Genoſſen und Mitarbeiter zu gewinnen. Bereits ſind dieſe auch ſchon vorhanden; ſo hat uns z. B. unſere Theilnahme an der Bewegung gegen die Viviſektion auf dem Gebiete der Phyſiologie die verwandten Geiſter kennen gelehrt, die mit ſpezialwiſſenſchaftlicher Sachkenntniß ausgerüſtet uns gegen freche Behauptungen ſtaatlich autoriſirter Schänder der Wiſſenſchaft hilfreich, wenn auch — wie leider jetzt nicht anders möglich! — erfolglos zur Seite ſtanden. Der durchaus friedlichen Vereinigungen, denen die praktiſche Durchführung unſerer Gedanken ganz wie von ſelbſt zuertheilt erſcheint, erwähnten wir bereits anderen Ortes, und haben wir jetzt nur zu wünſchen, aus ihnen die Nutzarbeiter ſich uns zuwenden zu ſehen, welche ihre beſonderen Intereſſen in dem einen großen wiederzufinden vermögen, deſſen Ausdruck etwa folgender Maaßen zu bezeichnen wäre: —

> Wir erkennen den Grund des Verfalles der hiſtoriſchen Menſchheit, ſowie die Nothwendigkeit einer Regeneration derſelben; wir glauben an die Möglichkeit dieſer Regeneration, und widmen uns ihrer Durchführung in jedem Sinne.

Ob die Mitarbeit einer ſolchen Genoſſenſchaft nicht über die nächſten Zwecke der Mittheilungen an ein Patronat von Bühnenfeſtſpielen weit hinaus ſich erſtrecken dürfte, kann ſehr wohl fraglich werden. Dennoch wollen wir hoffen, daß die geehrten Theilnehmer dieſes Vereines jenen Mittheilungen zeither nicht ohne einige Willigkeit ihre Aufmerkſamkeit geſchenkt haben. Was den Verfaſſer der vorliegenden Zeilen betrifft, ſo muß er allerdings erklären, daß nur Mittheilungen von dem bezeichneten Gebiete aus von ihm ferner noch zu erwarten ſein können.

Ausführungen zu „Religion und Kunſt“.

1.

„Erkenne dich ſelbſt“.

Uns lehrte der große Kant, das Verlangen nach der Erkenntniß der Welt der Kritik des eigenen Erkenntniß-Vermögens nachzuſtellen; gelangten wir hierdurch zur vollſtändigſten Unſicherheit über die Realität der Welt, ſo lehrte uns dann Schopenhauer durch eine weiter gehende Kritik, nicht mehr unſeres Erkenntniß-Vermögens, ſondern des aller Erkenntniß in uns vorangehenden eigenen Willens, die untrüglichſten Schlüſſe auf das An-ſich der Welt zu ziehen. „Erkenne dich ſelbſt, und du haſt die Welt erkannt“, — ſo die Pythia; „ſchau um dich, dieß alles biſt du“, — ſo der Brahmane.

Wie gänzlich uns dieſe Lehren uralter Weisheit abgekommen waren, erſehen wir daraus, daß ſie erſt nach Jahrtauſenden auf dem genialen Umwege Kant's uns durch Schopenhauer wieder aufgefunden werden mußten. Denn, blicken wir auf den heutigen Stand unſerer geſammten Wiſſenſchaft und Staatskunſt, ſo finden wir, daß dieſe, baar jedes wahrhaft religiöſen Kernes, ſich in einem barbariſchen Faſeln ergehen, mit welchem ſie, durch eine zweitauſendjährige Übung darin, dem blöden Auge des Volkes faſt ehrwürdig erſcheinen mögen.

Wer findet in der Beurtheilung der Lage der Welt wohl je das „Erkenne-dich-ſelbſt“ angewendet? Uns iſt nicht ein hiſtoriſcher Akt bekannt, welcher in den handelnden Perſonen die Wirkung jener Lehre uns erkennen ließe. Was nicht erkannt wird, darauf wird losgeſchlagen, und, ſchlagen wir uns damit ſelbſt, ſo vermeinen wir, der Andere hätte uns geſchlagen. Wer erlebte dieß nicht wieder, wenn er, mit jener Lehre im Sinne, etwa der heutigen Bewegung gegen die Juden zuſieht? Was den Juden die jetzt ſo verderblich dünkende Macht unter uns und über uns gegeben hat, ſcheint von Niemandem gefragt, oder erwogen werden zu müſſen; oder, wird darnach geforſcht, ſo hält man vor den Ereigniſſen und Zuſtänden etwa des letzten Jahrzehents, oder vielleicht noch einiger Jahre früher, an: zu einer weiteren und tieferen Einkehr in ſich ſelbſt, d. h. hier zu einer genauen Kritik des Geiſtes und Willens unſerer ganzen Natur und Ziviliſation, die wir z. B. eine „deutſche“ nennen, verſpüren wir noch nirgends eine hinreichende Neigung.

Der Vorgang, um den es ſich hier handelt, iſt aber vielleicht mehr als ſonſt ein anderer geeignet, uns in Verwunderung über uns ſelbſt zu verſetzen: in ihm dünkt uns das ſpäte Wiedererwachen eines Inſtinktes ſich kund zu geben, der in uns gänzlich erloſchen zu ſein ſchien. Wer, vor etwa dreißig Jahren, die Unbefähigung der Juden zur produktiven Theilnehmung an unſerer Kunſt in Erwägung brachte und dieß Unterfangen nach achtzehn Jahren zu erneuern ſich angeregt fühlte, hatte die höchſte Entrüſtung von Juden und Deutſchen zu erfahren; es wurde verderblich, das Wort „Jude“ mit zweifelhafter Betonung auszuſprechen. Was auf dem Gebiete einer ſittlichen Äſthetik den heftigſten Unwillen erregte, vernehmen wir jetzt plötzlich in populär-rauher Faſſung vom Gebiete des bürgerlichen Verkehres und der ſtaatlichen Politik her laut werden. Was zwiſchen dieſen beiden Äußerungen als Thatſache liegt, iſt die an die Juden ertheilte Vollberechtigung, ſich in jeder erdenklichen Beziehung als Deutſche anzuſehen, — ungefähr wie die Schwarzen in Mexiko durch ein Blanket autoriſirt wurden, ſich für Weiße zu halten. Wer ſich dieſen Vorgang recht wohl überlegt, muß, wenn ihm das eigentlich Lächerliche desſelben entgeht, doch wenigſtens in das höchſte Erſtaunen über den Leichtſinn, ja — die Frivolität unſerer Staats-Autoritäten gerathen, die eine ſo ungeheure, unabſehbar folgenſchwere Umgeſtaltung unſeres Volksweſens, ohne nur einige Beſinnung von dem was ſie thaten, dekretiren konnten.

Die Formel hierfür hieß „Gleichberechtigung aller deutſchen Staatsbürger ohne Anſehung des Unterſchiedes der ‚Konfeſſion‘“.

Wie war es möglich, daß es je zu irgend einer Zeit Deutſche gab, welche Alles, was den Stamm der Juden uns in fernſter Entfremdung erhält, unter dem Begriffe einer religiöſen „Konfeſſion“ auffaßten, da doch gerade erſt und nur in der deutſchen Geſchichte es zu Spaltungen der chriſtlichen Kirche kam, welche zur ſtaatsrechtlichen Anerkennung verſchiedener Konfeſſionen führten? Allerdings treffen wir aber in dieſer ſo auffallend misbräuchlich angewendeten Formel auf einen der Hauptpunkte, welche uns zur Erklärung des unerklärlich Dünkenden führen, ſobald wir das „Erkenne-dich-ſelbſt“ mit ſchonungsloſer Energie auf uns richten. Hierbei tritt uns ſogleich auch die neuerlich gemachte Erfahrung entgegen, daß unſere Herren Geiſtlichen ſofort in ihrer Agitation gegen die Juden ſich gelähmt fühlen, wann das Judenthum andererſeits an der Wurzel angefaßt, und z. B. die Stammväter, namentlich der große Abraham, nach dem eigentlichen Texte der moſaiſchen Bücher der Kritik unterſtellt werden. Alsbald dünkt ihnen der Boden der chriſtlichen Kirche, die „poſitive“ Religion, zu ſchwanken, das Anerkenntniß einer „moſaiſchen Konfeſſion“ tritt zu Tage und dem Bekenner desſelben wird das Recht zugeſtanden, ſich mit uns auf denſelben Boden zu ſtellen, um über die hinlängliche Beglaubigung einer erneuerten Offenbarung durch Jeſus Chriſtus zu diskutiren; denn dieſen betrachten ſie, auch nach der Meinung des vorigen engliſchen Premier-Miniſters, als einen ihrer überſchüſſigen kleinen Propheten, von dem wir ein viel zu großes Weſen machten. Nun wird es aber ſchwierig ſein, gerade aus der Geſtaltung der chriſtlichen Welt und dem Charakter der durch die ſo früh entartete

Kirche ihr verliehenen Kultur, die Vorzüglichkeit der Offenbarung durch Jeſus vor der durch Abraham und Moſes zu beweiſen: die jüdiſchen Stämme ſind, trotz aller Auseinandergeriſſenheit, bis auf den heutigen Tag mit den moſaiſchen Geſetzen ein Ganzes geblieben, während unſere Kultur und Ziviliſation mit der chriſtlichen Lehre im ſchreiendſten Widerſpruche ſtehen. Als Ergebniß dieſer Kultur ſtellt ſich dem die letzte Rechnung ziehenden Juden die Nothwendigkeit Kriege zu führen, ſowie die noch viel größere, Geld dafür zu haben, heraus. Demzufolge ſieht er unſere ſtaatliche Geſellſchaft als Militär- und Zivilſtand abgetheilt: da er ſeit ein paar Jahrtauſenden im Militärfach unbewandert blieb, widmet er ſeine Erfahrungen und Kenntniſſe mit Vorliebe dem Zivilſtand, weil er ſieht, daß dieſer das Geld für das Militär herbeizuſchaffen hat, hierin ſeine eigenen Fähigkeiten aber zur höchſten Virtuoſität ausgebildet ſind.

Die erſtaunlichen Erfolge der unter uns angeſiedelten Juden im Gewinn und in der Anhäufung großer Geldvermögen haben nun unſere Militärſtaats-Autoritäten ſtets nur mit Achtung und freudiger Verwunderung erfüllt: wie es uns bedünken darf, ſcheint die jetzige Bewegung gegen die Juden aber anzudeuten, daß man jene Autoritäten auf die Frage darnach aufmerkſam machen möchte, woher die Juden denn das Geld nehmen? Es handelt ſich hierbei im tiefſten Grunde, wie es ſcheint, um den Beſitz, ja um das Eigenthum, deſſen wir uns plötzlich nicht mehr ſicher dünken, während doch andererſeits aller Aufwand des Staates die Sicherſtellung des Beſitzes mehr als alles Andere zu bezwecken den Anſchein hat.

Wenn das „Erkenne-dich-ſelbſt", auf unſere kirchlich religiöſe Herkunft angewendet, den Juden gegenüber einen bedenklichen Miserfolg herbeiziehen mußte, ſo dürfte es damit zu nicht minder ungünſtigen Ergebniſſen führen, wenn wir die Natur des von unſeren ſtaatlichen Geſellſchaften einzig verſtandenen Beſitzes unterſuchen, ſobald wir dieſen gegen die Eingriffe der Juden zu ſichern gedächten.

Eine faſt größere Heiligkeit als die Religion hat in unſrem ſtaatsgeſellſchaftlichen Gewiſſen das „Eigenthum“ erhalten: für die Verletzung jener giebt es Nachſicht, für die Beſchädigung dieſes nur Unerbittlichkeit. Da das Eigenthum als die Grundlage alles geſellſchaftlichen Beſtehens gilt, muß es wiederum deſto ſchädlicher dünken, daß nicht Alle Eigenthum beſitzen, und ſogar der größte Theil der Geſellſchaft enterbt zur Welt kommt. Offenbar geräth hierdurch, vermöge ihres eigenen Prinzipes, die Geſellſchaft in eine ſo gefährliche Beunruhigung, daß ſie alle ihre Geſetze für einen unmöglichen Ausgleich dieſes Widerſtreites zu berechnen genöthigt iſt, und Schutz des Eigenthumes, für welchen ja auch im weiteſten völkerrechtlichen Sinne die bewaffnete Macht vorzüglich unterhalten wird, in Wahrheit nichts anderes heißen kann, als Beſchützung der Beſitzenden gegen die Nichtbeſitzenden. Wie viele ernſte uud ſcharfrechnende Köpfe ſich der Unterſuchung des hiermit vorliegenden Problems zugewendet haben, eine Löſung desſelben, endlich etwa durch gleiche Vertheilung alles Eigenthums, hat noch keinem glücken wollen, und es ſcheint wohl, daß mit dem an ſich ſo einfach dünkenden Begriffe des Eigenthums, durch ſeine ſtaatliche Verwerthung, dem Leibe der Menſchheit ein Pfahl eingetrieben worden iſt, an welchem ſie in ſchmerzlicher Leidens-Krankheit dahin ſiechen muß.

Da bei der Beurtheilung des Charakters unſerer Staaten die geſchichtliche Entſtehung und Fortbildung derſelben uns der unerläßlichſten Berückſichtigung werth dünkt, indem nur hieraus Rechte und Rechtszuſtände ableitbar und erklärlich erſcheinen, ſo muß die Ungleichheit des Beſitzes, ja die völlige Beſitzloſigkeit eines großen Theiles der Staatsangehörigen, als Erfolg der letzten Eroberung eines Landes, etwa wie England's durch die Normannen, oder auch Irland's wiederum durch die Engländer, zu erklären und nöthigen Falls auch zu rechtfertigen für gut dünken. Weit entfernt davon, uns ſelbſt hier auf Unterſuchungen von ſolcher Schwierigkeit einzulaſſen, müſſen wir nur die heut zu Tage deutlich erkennbare Umwandelung des urſprünglichen Eigenthums-Begriffes durch die rechtlich zugeſprochene Heiligkeit der Beſitznahme des Eigenthumes dahin bezeichnen, daß der Kauftitel an die Stelle des Eigenthumserwerbes getreten iſt, zwiſchen welchen beiden die Beſitzergreifung durch Gewalt die Vermittelung gab.

Soviel Kluges und Vortreffliches über die Erfindung des Geldes und ſeines Werthes als allvermögender Kulturmacht gedacht, geſagt und geſchrieben worden iſt, ſo dürfte doch ſeiner Anpreiſung gegenüber auch der Fluch beachtet werden, dem es von je in Sage und Dichtung ausgeſetzt war. Erſcheint hier das Gold als der Unſchuld würgende Dämon der Menſchheit, ſo läßt unſer größter Dichter endlich die Erfindung des Papiergeldes als einen Teufelsſpuk vor ſich gehen. Der verhängnißvolle Ring des Nibelungen als Börſen-Portefeuille dürfte das ſchauerliche Bild des geſpenſtiſchen Weltbeherrſchers zur Vollendung bringen. Wirklich wird dieſe Herrſchaft von den Vertretern unſerer fortſchrittlichen Ziviliſation als eine geiſtige, ja moraliſche Macht angeſehen, da nun der geſchwundene Glaube durch den „Kredit“, dieſe durch die ſtrengſten und raffinirteſten Sicherſtellungen gegen Betrug oder Verluſt unterhaltene Fiktion unſerer gegenſeitigen Redlichkeit, erſetzt ſei. Was nun unter den Segnungen dieſes Kredits bei uns zu Tage kommt, erleben wir jetzt, und ſcheinen nicht übel Luſt zu haben, den Juden lediglich die Schuld hiervon beizumeſſen. Allerdings ſind dieſe darin Virtuoſen, worin wir Stümper ſind: allein die Kunſt des Geldmachens aus Nichts hat unſere Ziviliſation doch ſelbſt erfunden, oder, tragen die Juden daran Schuld, ſo iſt es, weil unſere ganze Ziviliſation ein barbariſch-judaiſtiſches Gemiſch iſt, keinesweges aber eine chriſtliche Schöpfung. Hierüber, ſo vermeinen wir, wäre es auch den Vertretern unſrer Kirchen räthlich zu einiger Selbſterkenntniß zu gelangen, zumal wenn ſie den Samen Abraham's bekämpfen, in deſſen Namen ſie doch immer noch die Erfüllung gewiſſer Verheißungen Jehova's fordern. Ein Chriſtenthum, welches ſich der Rohheit und Gewalt aller herrſchenden Mächte der Welt anbequemte, dürfte, vom reißenden Raubthiere dem rechnenden Raubthiere zugewendet, durch Klugheit und Liſt vor ſeinem Feinde übel beſtehen; weßhalb wir denn von der Unterſtützung unſerer kirchlichen wie ſtaatlichen Autoritäten für jetzt kein beſonderes Heil erwarten möchten.

Dennoch liegt der gegenwärtigen Bewegung offenbar ein innerliches Motiv zum Grunde, ſo wenig es ſich auch in dem Gebahren der bisherigen Leiter derſelben noch kundgeben mag. Wir glaubten zuvor dieſes Motiv als das Wiedererwachen eines dem deutſchen Volke verloren gegangenen Inſtinktes erkennen zu dürfen. Man ſpricht von dem Antagonismus der Racen. In dieſem Sinne wäre uns eine neue Einkehr zur Selbſterkenntniß veranlaßt, da wir uns denn deutlich zu machen hätten, in welchem Verhältniſſe hier beſtimmte menſchliche Geſchlechts-Arten zu einander ſtehen möchten. Hier müßte denn wohl zunächſt erkannt werden, daß, wenn wir von einer deutſchen „Race“ reden wollten, dieſe mit einer ſo ungemein ausgeſprochenen und unverändert erhaltenen, wie der jüdiſchen, verglichen, ſehr ſchwer, ja faſt kaum, mit Beſtimmtheit zu ſpezifiziren ſei. Wenn die Gelehrten ſich darüber unterhalten, ob gemiſchte oder rein bewahrte Racen für die Ausbildung der Menſchheit werthvoller ſeien, ſo kommt es für die Entſcheidung wohl nur darauf an, was wir unter einer fortſchrittlichen Ausbildung der Menſchheit verſtehen. Man rühmt die ſogenannten romaniſchen Völker, wohl auch die Engländer, als Miſch-Racen, da ſie den etwa rein erhaltenen Völkern germaniſcher Race im Kultur-Fortſchritt offenbar vorausſtünden. Wer ſich nun von dem Anſcheine dieſer Kultur und Ziviliſation nicht blenden läßt, ſondern das Heil der Menſchheit in der Hervorbringung großer Charaktere ſucht, muß wiederum finden, daß dieſe unter rein erhaltenen Racen eher, ja faſt einzig zum Vorſcheine kommen, wobei es ſcheint, daß die noch ungebrochene geſchlechtliche Naturkraft alle noch unentſproſſenen, nur durch harte Lebensprüfungen zu gewinnenden, höheren menſchlichen Tugenden für das Erſte durch den Stolz erſetzt. Dieſer eigenthümliche Geſchlechts-Stolz, der uns noch im Mittelalter ſo hervorragende Charaktere als Fürſten, Könige und Kaiſer lieferte, dürfte gegenwärtig in den ächten Adelsgeſchlechtern germaniſcher Herkunft noch anzutreffen ſein, wenn auch nur in unverkennbarer Entartung, über welche wir uns ernſtlich Rechenſchaft zu geben ſuchen ſollten, wenn wir uns den Verfall des nun dem Eindringen der Juden wehrlos ausgeſetzten deutſchen Volkes erklären möchten. Auf einem richtigen Wege hierzu dürften wir uns befinden, wenn wir zunächſt die beiſpielloſe Menſchenverwüſtung, welche Deutſchland durch den dreißigjährigen Krieg erlitt, in Betracht ziehen: nachdem die männliche Bevölkerung in Stadt und Land zum allergrößeſten Theile ausgerottet, die weibliche aber der gewaltſamen Schändung durch Wallonen, Kroaten, Spanier, Franzoſen und Schweden nicht minder großen Theiles unterlegen war, mochte der in ſeinem perſönlichen Beſtande verhältnißmäßig wenig angegriffene Adel, nach aller dieſer Verwüſtung, mit dem Überbleibſel des Volkes ſich kaum mehr als ein geſchlechtlich Zuſammengehöriges fühlen. Dieſes Gefühl der Zuſammengehörigkeit finden wir aber in mehren vorangehenden Geſchichtsepochen noch recht deutlich ausgedrückt, und es waren dann die eigentlichen Adelsgeſchlechter, welche, nach empfindlichen Schwächungen des Nationalgehaltes, den rechten Geiſt immer wieder zu beleben wußten. Dieß erſehen wir an dem Wiederaufleben der deutſchen Stämme unter neuen Sproſſen alter Geſchlechter nach der Völkerwanderung, welche den daheim Bleibenden ihre eigentlichen Heldengeſchlechter entführt hatte; wir erſehen es an der Neubelebung der deutſchen Sprache durch die adeligen Dichter der Hohenſtaufenzeit, nachdem ſchon nur klöſterliches Latein einzig noch für vornehm gehalten worden war, wogegen nun der Geiſt der Dichtung bis in die Bauernhöfe hinabdrang und für Volk und Adel eine völlig gleiche Gebrauchs-Sprache ſchuf; und nochmals erſehen wir es an dem Widerſtande gegen die von Rom aus dem deutſchen Volke zugemuthete kirchliche Schmach, da der Vorgang des Adels und der Fürſten das Volk zu muthiger Abwehr führte. Anders war es nun nach dem dreißigjährigen Kriege: der Adel fand kein Volk mehr vor, dem er ſich als verwandt hätte fühlen können; die großen monarchiſchen Machtverhältniſſe verſchoben ſich aus dem eigentlichen deutſchen Lande nach dem ſlaviſchen Oſten: degenerirte Slaven, entartende Deutſche bilden den Boden der Geſchichte des achtzehnten Jahrhunderts, auf welchem ſich endlich in unſeren Zeiten, von den ausgeſaugten polniſchen und ungariſchen Ländern her, der Jude nun recht zuverſichtlich anſiedeln konnte, da ſelbſt Fürſt und Adel ihr Geſchäft mit ihm zu machen nicht mehr verſchmähen mochten; denn — der Stolz ſelbſt war eben bereits verpfändet und gegen Dünkel und Habſucht ausgetauſcht.

Sehen wir in neuerer Zeit dieſe letzteren beiden Charakterzüge auch dem Volke zu eigen geworden, — der uns urverwandte Schweizer z. B. glaubt uns gar nicht anders kennen zu dürfen! — und ward hiefür die Benennung „deutſch“ faſt neu erfunden, ſo fehlt dieſer Neugeburt doch viel zur Wiedergeburt eines wahrhaften Racen-Gefühles, welches ſich vor Allem in einem ſicheren Inſtinkte ausdrückt. Unſer Volk, ſo kann man ſagen, hat nicht den natürlichen Inſtinkt für das was ihm genehm ſein kann, was ihm wohl anſteht, was ihm hilft und wahrhaft förderlich iſt; ſich ſelbſt entfremdet, pfuſcht es in ihm fremden Manieren: keinem wie ihm ſind originelle und große Geiſter gegeben worden, ohne daß es zur rechten Zeit ſie zu ſchätzen wußte; ſetzt ihm jedoch der geiſtloſeſte Zeitungsſchreiber oder Staatsrabuliſt mit lügneriſchen Phraſen frech zu, ſo beſtellt es ihn zum Vertreter ſeiner wichtigſten Intereſſen; läutet aber gar der Jude mit der papierenen Börſenglocke, ſo wirft er ihm ſein Geld nach, um mit ſeinen Sparpfennigen ihn über Nacht zum Millionär zu machen.

Dagegen iſt denn allerdings der Jude das erſtaunlichſte Beiſpiel von Racen-Konſiſtenz, welches die Weltgeſchichte noch je geliefert hat. Ohne Vaterland, ohne Mutterſprache, wird er, durch aller Völker Länder und Sprachen hindurch, vermöge des ſicheren Inſtinktes ſeiner abſoluten und unverwiſchbaren Eigenartigkeit zum unfehlbaren Sich-immer-wiederfinden hingeführt: ſelbſt die Vermiſchung ſchadet ihm nicht; er vermiſche ſich männlich oder weiblich mit den ihm fremdartigſten Racen, immer kommt ein Jude wieder zu Tage. Ihn bringt keine noch ſo ferne Berührung mit der Religion irgend eines der geſitteten Völker in Beziehung; denn in Wahrheit hat er gar keine Religion, ſondern nur den Glauben an gewiſſe Verheißungen ſeines Gottes, die ſich keinesweges, wie in jeder wahren Religion, auf ein außerzeitliches Leben über dieſes ſein reales Leben hinaus, ſondern auf eben dieſes gegenwärtige Leben auf der Erde einzig erſtrecken, auf welcher ſeinem Stamme allerdings die Herrſchaft über Alles Lebende und Lebloſe zugeſichert bleibt. So braucht der Jude weder zu denken noch auch zu faſeln, ſelbſt nicht zu rechnen, denn die ſchwierigſte Rechnung liegt in ſeinem, jeder Idealität verſchloſſenen, Inſtinkte fehlerlos ſicher im Voraus fertig vor. Eine wunderbare, unvergleichliche Erſcheinung: der plaſtiſche Dämon des Verfalles der Menſchheit in triumphirender Sicherheit, und dazu deutſcher Staatsbürger moſaiſcher Konfeſſion, der Liebling liberaler Prinzen und Garant unſerer Reichseinheit! —

Trotz des ſich hier herausſtellenden, ganz unausgleichbar dünkenden Nachtheiles, in welchem die deutſche Race (wenn wir eine ſolche noch annehmen ſollten) gegen die jüdiſche ſich befindet, glaubten wir dennoch, um die jetzige Bewegung zu erklären, das Wiedererwachen eines deutſchen Inſtinktes in ungefähre Berechnung ziehen zu müſſen. Da wir von der Äußerung eines reinen Racen-Inſtinktes abzuſehen uns genöthigt fanden, dürften wir dagegen vielleicht einem weit höheren Triebe nachzuforſchen uns geſtatten, welcher, da er dem heutigen Volke doch nur dunkel und wahnvoll bewußt ſein kann, wohl zuerſt noch als Inſtinkt, dennoch aber von edlerer Abkunft und höherem Ziele, etwa als Geiſt reiner Menſchlichkeit, bezeichnet werden müßte.

Vom eigentlichen Kosmopoliten, wenn dieſer in Wahrheit überhaupt vorhanden iſt, hätten wir uns für die Löſung des hier uns beſchäftigenden Problems wohl wenig zu erwarten. Es iſt kein Kleines, die Weltgeſchichte zu durchlaufen und hierbei Liebe zum menſchlichen Geſchlechte bewahren zu wollen. Hier kann einzig das unzerſtörbare Gefühl der Verwandtſchaft mit dem Volke, dem wir zunächſt entwachſen ſind, ergänzend eintreten, um den durch den Überblick über das Ganze zerriſſenen Faden wieder anzuknüpfen: hier wirkt das, als was wir uns ſelbſt fühlen; wir haben Mitleiden und bemühen uns zu hoffen, wie für das Loos der eigenen Familie. Vaterland, Mutterſprache: wehe dem um ſie Verwaiſten! Unermeßliches Glück aber, in ſeiner Mutterſprache die Sprache ſeiner Urväter ſelbſt erkennen zu dürfen! Durch ſolche Sprache reicht unſer Fühlen und Erſchauen bis in das Urmenſchenthum ſelbſt hinab; keine Beſitzesgrenzen ſchließen da unſeren Adel ein, und weit über das zuletzt uns zugefallene Vaterland, weit über die Marken unſerer geſchichtlichen Kenntniß und der durch ſie zu erklärenden äußeren Geſtaltungen unſeres Beſtehens, empfinden wir uns der ſchöpferiſchen Urſchönheit des Menſchen verwandt. Und dieß iſt unſere deutſche Sprache, das einzige ächt erhaltene Erbtheil unſerer Väter. Fühlen wir unter dem Drucke einer fremden Ziviliſation uns den Athem vergehen, und uns in ſchwankendes Urtheil über uns ſelbſt gerathen, ſo dürfen wir nur in dem wahren väterlichen Boden unſerer Sprache nach deren Wurzel graben, um ſofort beruhigenden Aufſchluß über uns, ja über das wahrhaft Menſchliche ſelbſt zu gewinnen. Und dieſe Möglichkeit ſtets noch aus dem Ur-Bronnen unſerer eigenen Natur zu ſchöpfen, welche uns nicht mehr als eine Race, als eine Abart der Menſchheit, ſondern als einen Urſtamm der Menſchheit ſelbſt fühlen läßt, ſie erzog uns von je die großen Männer und geiſtigen Helden, von denen es uns nicht zu bekümmern braucht, ob die Schöpfer fremder vaterloſer Ziviliſationen ſie zu verſtehen und zu ſchätzen vermögen; wogegen wir im Stande ſind, von den Thaten und Gaben unſerer Vorfahren erfüllt, mit klarem Geiſte erſchauend, jene wiederum ſelbſt richtig zu erkennen und nach dem ihrem Werke inwohnenden Geiſte reiner Menſchlichkeit zu würdigen. So fragt und forſcht denn der ächte deutſche Inſtinkt eben nur nach dieſem Rein-Menſchlichen, und durch dieſes Forſchen allein kann er hilfreich ſein, — dann aber nicht bloß ſich ſelbſt, ſondern allem, noch ſo entſtellten, an ſich aber Reinem und Ächtem.

Wem dürfte es nun entgehen, daß dieſer edle Inſtinkt, da er weder in ſeinem nationalen noch ſeinem religiös-kirchlichen Leben ſich wahrhaftig auszudrücken vermochte, unter den hieraus uns zugezogenen Leiden bisher nur ſchwach, undeutlich, mißverſtändlich und unzureichend produktiv ſich erhalten konnte? Uns dünkt es, daß er leider in gar keiner der Parteien ſich kundgiebt, welche, namentlich auch gegenwärtig, die Bewegungen unſeres politiſchen, oder auch geiſtigen, nationalen Lebens zu leiten ſich anmaaßen: ſchon die Benennungen, welche ſie ſich beilegen, ſagen, daß ſie nicht deutſcher Herkunft, ſomit gewiß auch nicht vom deutſchen Inſtinkte beſeelt ſind. Was „Konſervative“, „Liberale“ und „Konſervativ-Liberale“, endlich „Demokraten“, „Sozialiſten“, oder auch „Sozial-Demokraten“ u. ſ. w. gegenwärtig in der Judenfrage hervorgebracht haben, muß uns ziemlich eitel erſcheinen, denn das „Erkenne-dich-ſelbſt“ wollte keine dieſer Parteien an ſich erprüfen, ſelbſt nicht die undeutlichſte, und deßhalb einzig deutſch ſich benennende „Fortſchritts“-Partei. Wir ſehen da einzig einem Widerſtreite von Intereſſen zu, deren Objekt den Streitenden gemein und eben nicht edel iſt: offenbar wird aber, wer für das Intereſſe ſelbſt am ſtärkſten, d. h. hier am rückſichtsloſeſten, organiſirt iſt, den Preis davon tragen. Mit unſerer ganzen, weit umfaſſenden Staats- und National-Ökonomie, ſcheint es, ſind wir in einem bald ſchmeichelnden, bald beängſtigenden, endlich erdrückenden Traume befangen: aus ihm zu erwachen, drängt Alles; aber das Eigenthümliche des Traumes iſt, daß, ſo lange er uns umfängt, wir ihn für das wirkliche Leben halten und vor dem Erwachen aus ihm wie vor dem Tode uns ſträuben. Der letzte höchſte Schreck giebt dem auf das Äußerſte Beängſtigten endlich wohl die nöthige Kraft: er erwacht, und was er für das Aller-Realſte hielt, war ein Truggeſpinnſt des Dämons der leidenden Menſchheit.

Wir, die wir zu keiner aller jener Parteien gehören, ſondern unſer Heil einzig in einem Erwachen des Menſchen zu ſeiner einfach-heiligen Würde ſuchen, müſſen, von dieſen Parteien als Unnütze ausgeſchloſſen, zwar ſympathiſch ſelbſt davon beängſtigt, den Spasmen des Träumenden doch eben nur zuſchauen, da all unſer Rufen von ihm nicht gehört werden kann. So ſparen, pflegen und ſtärken wir denn unſere beſten Kräfte, um dem nothwendig endlich doch von ſich ſelbſt Erwachenden eine edle Labe bieten zu können. Nur aber, wann der Dämon, der jene Raſenden im Wahnſinne des Parteikampfes um ſich erhält, kein Wo und Wann zu ſeiner Bergung unter uns mehr aufzufinden vermag, wird es auch — keinen Juden mehr geben.

Uns Deutſchen könnte, gerade aus der Veranlaſſung der gegenwärtigen, nur eben unter uns wiederum denkbar geweſenen Bewegung, dieſe große Löſung eher als jeder anderen Nation ermöglicht ſein, ſobald wir ohne Scheu, bis auf das innerſte Mark unſeres Beſtehens, das „Erkenne-dich-ſelbſt" durchführten. Daß wir, dringen wir hiermit nur tief genug vor, nach der Überwindung aller falſchen Scham, die letzte Erkenntniß nicht zu ſcheuen haben würden, ſollte mit dem Voranſtehenden dem Ahnungsvollen angedeutet ſein.

2.

Heldenthum und Chriſtenthum.

Wenn wir, nach dem Innewerden der Nothwendigkeit einer Regeneration derſelben, den Möglichkeiten der Veredelung der menſchlichen Geſchlechter nachgehen, treffen wir faſt nur auf Hemmniſſe. Suchten wir ihren Verfall uns aus einem phyſiſchen Verderbe zu erklären, und hatten wir hierfür die edelſten Weiſen aller Zeiten zu Stützen, welche die gegen die urſprüngliche Pflanzennahrung eingetauſchte animaliſche Nahrung als Grund der Ausartung erkennen zu müſſen glaubten, ſo waren wir nothwendig auf die Annahme einer veränderten Grundſubſtanz unſeres Leibes gerathen, und hatten aus einem verderbten Blute auf die Verderbniß der Temperamente und der von ihnen ausgehenden moraliſchen Eigenſchaften geſchloſſen.

Ganz abſeits dieſer Erklärung, und mit völliger Unbeachtung der Verſuche, die Degeneration der menſchlichen Geſchlechter von dieſer Seite ihres Beſtehens her zu begründen, wies einer der geiſtvollſten Männer unſerer Zeit dieſen Verfall allerdings auch aus einem Verderbe des Blutes nach, ließ hierbei die veränderte Nahrung aber durchaus unbeachtet, und leitete ihn einzig von der Vermiſchung der Racen her, durch welche die edelſten derſelben mehr verloren, als die unedleren gewannen. Das ungemein durchgearbeitete Bild, welches Graf Gobineau von dieſem Hergange des Verfalles der menſchlichen Geſchlechter uns mit ſeinem Werke „Essai sur l'inégalité des races humaines“ darbietet, ſpricht mit erſchreckender Überzeugungskraft zu uns. Wir können uns der Anerkennung der Richtigkeit deſſen nicht verſchließen, daß das menſchliche Geſchlecht aus unausgleichbar ungleichen Racen beſteht, und daß die edelſte derſelben die unedleren wohl beherrſchen, durch Vermiſchung ſie aber ſich nicht gleich, ſondern ſich ſelbſt nur unedler machen konnte. Wohl könnte dieſes eine Verhältniß bereits genügen, unſeren Verfall uns zu erklären; ſelbſt, daß dieſe Erkenntniß troſtlos ſei, dürfte uns nicht gegen ſie verſchließen: iſt es vernünftig anzunehmen, daß der gewiſſe Untergang unſeres Erdkörpers nur eine Frage der Zeit ſei, ſo werden wir uns wohl auch daran gewöhnen müſſen, das menſchliche Geſchlecht einmal ausſterbend zu wiſſen. Dagegen darf es ſich aber um eine außer aller Zeit und allem Raume liegende Beſtimmung handeln, und die Frage, ob die Welt eine moraliſche Bedeutung habe, wollen wir hier damit zu beantworten verſuchen, daß wir uns ſelbſt zunächſt befragen, ob wir viehiſch oder göttlich zu Grunde gehen wollen.

Hierbei wird es wohl zunächſt darauf ankommen, die beſonderen Eigenſchaften jener edelſten Race, durch deren Schwächung ſie ſich unter die unedlen Racen verlor, in genauere Betrachtung zu ziehen. Mit je größerer Deutlichkeit die neuere Wiſſenſchaft die natürliche Herkunft der niederſten Menſchenracen von den ihnen zunächſt verwandten thieriſchen Gattungen zur billigenden Anſchauung gebracht hat, um deſto ſchwieriger bleibt es uns, die Ableitung der ſogenannten weißen Race aus jener ſchwarzen und gelben zu erklären: ſelbſt die Erklärung der weißen Farbe erhält unſere Phyſiologen noch in Unübereinſtimmung. Während gelbe Stämme ſich ſelbſt als von Affen entſtammt anſahen, hielten die Weißen ſich für von Göttern entſproſſen und zur Herrſchaft einzig berufen. Daß wir gar keine Geſchichte der Menſchheit haben würden, wenn es nicht

Bewegungen, Erfolge und Schöpfungen der weißen Race gegeben hätte, iſt uns durchaus klar gemacht worden, und können wir füglich die Weltgeſchichte als das Ergebniß der Vermiſchung dieſer weißen Race mit den Geſchlechtern der gelben und ſchwarzen anſehen, wobei dieſe niederen gerade nur dadurch und ſoweit in die Geſchichte treten, als ſie durch jene Vermiſchung ſich verändern und der weißen Race ſich anähneln. Der Verderb der weißen Race leitet ſich nun aus dem Grunde her, daß ſie, unvergleichlich weniger zahlreich an Individuen als die niedrigeren Racen, zur Vermiſchung mit dieſen genöthigt war, wobei ſie, wie bereits bemerkt, durch den Verluſt ihrer Reinheit mehr einbüßte, als jene für die Veredelung ihres Blutes gewinnen konnten.

Ohne nun hier ſelbſt auf eine nur ferne Berührung der unendlich mannigfachen Ergebniſſe der immer mehr vermittelten Miſchungen ſtets neuer Abarten der alten Ur-Racen uns einzulaſſen, haben wir für unſeren Zweck nur bei der reinſten und edelſten derſelben zu verweilen, um ihres übermächtigen Unterſchiedes von den geringeren inne zu werden. Iſt beim Überblick aller Racen die Einheit der menſchlichen *Gattung* unmöglich zu verkennen, und dürfen wir, was dieſe ausmacht, im edelſten Sinne als Fähigkeit zu bewußtem Leiden bezeichnen, in dieſer Fähigkeit aber die Anlage zur höchſten moraliſchen Entwicklung erfaſſen, ſo fragen wir nun, worin der Vorzug der weißen Race geſucht werden kann, wenn wir ſie durchaus hoch über die anderen ſtellen müſſen. Mit ſchöner Sicherheit erkennt ihn *Gobineau* nicht in einer ausnahmsweiſen Entwicklung ihrer moraliſchen Eigenſchaften ſelbſt, ſondern in einem größeren Vorrathe der Grundeigenthümlichkeiten, welchen jene entfließen. Dieſe hätten wir in der heftigeren, und dabei zarteren, Empfindlichkeit des Willens, welcher ſich in einer reichen Organiſation kundgiebt, verbunden mit dem hierfür nöthigen ſchärferen Intellekte, zu ſuchen; wobei es dann darauf ankommt, ob der Intellekt durch die Antriebe des bedürfnißvollen Willens ſich bis zu der Hellſichtigkeit ſteigert, die ſein eigenes Licht auf den Willen zurückwirft und, in dieſem Falle, durch Bändigung desſelben zum moraliſchen Antriebe wird: dahingegen Überwältigung des Intellektes durch den blind begehrenden Willen für uns die niedrigere Natur bezeichnet, weil wir hier die aufreizenden Bedürfniſſe noch nicht als vom Lichte des Intellektes beleuchtete Motive, ſondern als gemein ſinnliche Antriebe uns erklären müſſen. Das Leiden, ſo heftig in dieſen niedrigeren Naturen es ſich auch kundgeben mag, wird dennoch im überwältigten Intellekte zu einem verhältnißmäßig nur ſchwachen Bewußtſein gelangen können, wogegen gerade ein ſtarkes Bewußtſein von ihm den Intellekt der höheren Natur bis zum Wiſſen der Bedeutung der Welt ſteigern kann. Wir nennen die Naturen, in welchen dieſer erhabene Prozeß durch eine ihm entſprechende That als Kundgebung an uns ſich vollzieht, Helden-Naturen. —

Als erkennbarſten Typus des Heldenthumes bildete die helleniſche Sage ihren *Herakles* aus. Arbeiten, welche ihm in der Abſicht ihn dabei umkommen zu laſſen aufgegeben ſind, verrichtet er in ſtolzem Gehorſam und befreit dadurch die Welt von den grauſamſten Plagen. Selten, und wohl faſt nie, treffen wir den Helden anders als in einer vom Schickſale ihm bereiteten leidenden Stellung an: Herakles wird von Hera aus Eiferſucht auf ſeinen göttlichen Erzeuger verfolgt und in dienender Abhängigkeit erhalten. Nicht ohne Berechtigung dürften wir in dieſem Hauptzuge eine Beziehung auf die Schule der beſchwerdevollen Arbeiten erkennen, in welcher die edelſten ariſchen Stämme und Geſchlechter zur Größe von Halbgöttern erwuchſen: die keineswegs mildeſten Himmelsſtriche, aus denen ſie vollkommen gereift endlich in die Geſchichte treten, können uns über die Schickſale ihrer Herkunft füglich Aufklärung geben. Hier ſtellt ſich denn auch, als Frucht durch heldenmüthige Arbeit bekämpfter Leiden und Entbehrungen, jenes ſtolze Selbſtbewußtſein ein, durch welches dieſe Stämme im ganzen Verlaufe der Weltgeſchichte von anderen Menſchenracen ein für alle Male ſich unterſcheiden. Gleich Herakles und Siegfried wußten ſie ſich von göttlicher Abkunft: undenkbar war ihnen das Lügen, und ein freier Mann hieß der wahrhaftige Mann. Nirgends treten dieſe Stammes-Eigenthümlichkeiten der ariſchen Race mit deutlicherer Erkennbarkeit in der Geſchichte auf, als bei der Berührung der letzten rein erhaltenen germaniſchen Geſchlechter mit der verfallenden römiſchen Welt. Hier wiederholt ſich geſchichtlich der Grundzug ihrer Stammhelden: ſie dienen mit blutiger Arbeit den Römern, und — verachten ſie als unendlich geringer denn ſie, etwa wie Herakles den Euryſtheus verachtet. Daß ſie, gleichſam weil es die Gelegenheit ſo herbeiführte, zu Beherrſchern des großen lateiniſchen Semitenreiches wurden, dürfte ihren Untergang bereitet haben. Die Tugend des Stolzes iſt zart und leidet keinen Kompromiß, wie durch Vermiſchung des Blutes: ohne dieſe Tugend ſagt uns aber die germaniſche Race — nichts. Denn dieſer Stolz iſt die Seele des Wahrhaftigen, des ſelbſt im dienenden Verhältniſſe Freien. Dieſer kennt zwar keine Furcht, aber Ehrfurcht, — eine Tugend, deren Name ſelbſt, ſeinem rechten Sinne nach, nur der Sprache jener älteſten ariſchen Völker bekannt iſt; während die Ehre ſelbſt den Inbegriff alles perſönlichen Werthes ausdrückt, daher ſich nicht geben noch auch empfangen läßt, wie wir dieß heut zu Tage in Übung gebracht haben, ſondern als Zeugniß göttlicher Herkunft den Helden ſelbſt in ſchmachvollſtem Leiden von jeder Schmach unberührt erhält. So ergiebt ſich aus Stolz und Ehre die Sitte, unter deren Geſetzen nicht der Beſitz den Mann, ſondern der Mann den Beſitz adelt; was wiederum darin ſich ausdrückt, daß ein übermäßiger Beſitz für ſchmachvoll galt und deßhalb von Dem ſchnell vertheilt wurde, dem er etwa zugefallen war.

Beim Überblicke ſolcher Eigenſchaften und aus ihnen gefloſſener Ergebniſſe, wie dieſe ſich namentlich in einer unverbrüchlichen edlen Sitte kundgeben, ſind wir, ſobald wir nun wieder dieſe Sitte verfallen und jene Eigenſchaften ſich verlieren ſehen, jedenfalls berechtigt, den Grund hiervon in einem Verderbe des Blutes jener Geſchlechter aufzuſuchen, da wir den Verfall unverkennbar mit der Vermiſchung der Racen eintreten ſehen. Dieſe Thatſache hat der ebenſo energiſche als geiſtvolle Verfaſſer des oben angeführten Werkes über die Ungleichheit der menſchlichen Racen ſo vollſtändig ermittelt und dargeſtellt, daß wir unſere Freunde nur darauf verweiſen können, um annehmen zu dürfen, daß, was wir jetzt noch an jene Darſtellung knüpfen wollen, als nicht oberflächlich begründet angeſehen werde. Für unſere Abſicht iſt es nämlich nun wichtig, den Helden wiederum da aufzuſuchen, wo er gegen die Verderbniß ſeines Stammes, ſeiner Sitte, ſeiner Ehre, mit Entſetzen ſich aufrafft, um, durch eine wunderbare Umkehr ſeines misleiteten Willens, ſich im Heiligen als göttlichen Helden wieder zu finden.

Es war ein wichtiger Zug der chriſtlichen Kirche, daß nur vollkommen geſunde und kräftige Individuen zu dem Gelübde gänzlicher Weltentſagung zugelaſſen wurden, jede leibliche Schwäche oder gar Verſtümmelung aber dazu untüchtig machte. Offenbar durfte dieſes Gelübde nur als aus dem allerheldenmüthigſten Entſchluſſe hervorgegangen angeſehen werden können, und wer dagegen hierin „feige Selbſtaufgebung“ — wie dieß kürzlich einmal zu vernehmen war — erblickt, der möge ſich ſeiner Selbſtbeibehaltung tapfer erfreuen, ohne jedoch weiter mit Dingen ſich zu befaſſen, die ihn nicht angehen. Dürfen wir auch verſchiedene Veranlaſſungen als Beweggründe zu jener vollſtändigen Abwendung des Willens vom Leben annehmen, ſo charakteriſirt ſich dieſe doch immer als höchſte Energie des Willes ſelbſt; war es der Anblick, das Abbild, oder die Vorſtellung des am Kreuze leidenden Heilands, ſtets fiel hierbei die Wirkung eines allen Eigenwillen bezwingenden Mitleides mit der des tiefſten Entſetzens über die Eigenſchaft dieſes die Welt geſtaltenden Willens in der Weiſe zuſammen, daß dieſer in höchſter Kraftäußerung ſich gegen ſich ſelbſt wandte. Wir ſehen von dann ab den Heiligen in der Ertragung von Leiden und Selbſtaufopferung für Andere den Helden noch überbieten; faſt unerſchütterlicher als der Stolz des Helden iſt die Demuth des Heiligen, und ſeine Wahrhaftigkeit wird zur Märtyrer-Freude.

Von welchem Werthe dürfte nun das „Blut“, die Qualität der Race, für die Befähigung zur Ausübung ſolches heiligen Heldenthumes ſein? Offenbar iſt die letzte, die chriſtliche Heilsverkündigung, aus dem Schooße der ungemein mannigfaltigen Racen-Vermiſchung hervorgegangen, welche, von der Entſtehung der chaldäiſch-aſſyriſchen Reiche an, durch Vermiſchung weißer Stämme mit der ſchwarzen Race den Grundcharakter der Völker des ſpäteren römiſchen Reiches beſtimmte. Der Verfaſſer der uns vorliegenden großen Arbeit nennt dieſen Charakter, nach einem der Hauptſtämme der von Nord-Oſten her in die aſſyriſchen Ebenen eingewanderten Völker, den ſemitiſchen, weiſt ſeinen umbildenden Einfluß auf Hellenismus und Romanismus mit größter Sicherheit nach, und findet ihn, ſeinen weſentlichen Zügen nach, in der ſo ſich nennenden „lateiniſchen“ Race, durch alle ihr widerfahrenen neuen Vermiſchungen hindurch, forterhalten. Das Eigenthum dieſer Race iſt die römiſch-katholiſche Kirche; ihre Schutzpatrone ſind die Heiligen, welche dieſe Kirche kanoniſirte, und deren Werth in unſeren Augen dadurch nicht vermindert werden ſoll, daß wir ſie endlich nur noch im unchriſtlichen Prunke ausgeſtellt dem Volke zur Verehrung vorgeführt ſehen. Es iſt uns unmöglich geworden, dem, durch die Jahrhunderte ſich erſtreckenden, ungeheuren Verderbe der ſemitiſch-lateiniſchen Kirche noch wahrhafte Heilige, d. h. Helden-Märtyrer der Wahrhaftigkeit, entwachſen zu ſehen; und wenn wir von der Lügenhaftigkeit unſerer ganzen Ziviliſation auf ein verderbtes Blut der Träger derſelben ſchließen mußten, ſo dürfte die Annahme uns nahe liegen, daß eben auch das Blut des Chriſtenthums verderbt ſei. Und welches Blut wäre dieſes? Kein anderes als das Blut des Erlöſers ſelbſt, wie es einſt in die Adern ſeiner Helden ſich heiligend ergoſſen hatte.

Das Blut des Heilands, von ſeinem Haupte, aus ſeinen Wunden am Kreuze fließend, — wer wollte frevelnd fragen, ob es der weißen, oder welcher Race ſonſt angehörte? Wenn wir es göttlich nennen, ſo dürfte ſeinem Quelle ahnungsvoll einzig in Dem, was wir als die Einheit der menſchlichen Gattung ausmachend bezeichneten, zu nahen ſein, nämlich in der Fähigkeit zu bewußtem Leiden. Dieſe Fähigkeit müſſen wir als die letzte Stufe betrachten, welche die Natur in der aufſteigenden Reihe ihrer Bildungen erreichte; von hier an bringt ſie keine neuen, höheren Gattungen mehr hervor, denn in dieſer, des bewußten Leidens fähigen, Gattung erreicht ſie ſelbſt ihre einzige Freiheit durch Aufhebung des raſtlos ſich ſelbſt widerſtreitenden Willens. Der unerforſchliche Urgrund dieſes Willens, wie er in Zeit und Raum unmöglich aufzuweiſen iſt, wird uns nur in jener Aufhebung kund, wo er als Wollen der Erlöſung göttlich erſcheint. Fanden wir nun dem Blute der ſogenannten weißen Race die Fähigkeit des bewußten Leidens in beſonderem Grade zu eigen, ſo müſſen wir jetzt im Blute des Heilands den Inbegriff des bewußt wollenden Leidens ſelbſt erkennen, das als göttliches Mitleiden durch die ganze menſchliche Gattung, als Urquell derſelben, ſich ergießt.

Was wir hier einzig mit der Möglichkeit eines ſchwer verſtändlichen und leicht misverſtändlichen Ausdruckes berühren, dürfte ſich unter der Beleuchtung durch die Geſchichte in einem vertraulicheren Lichte gewahren laſſen. Wie weit durch jene geſteigerte Hauptfähigkeit, die wir als die Einheit der menſchlichen Gattung konſtatirend annahmen, die bevorzugteſte weiße Race ſich in der wichtigſten Angelegenheit der Welt erhob, ſehen wir an ihren Religionen. Wohl muß uns die brahmaniſche Religion als ſtaunenswürdigſtes Zeugniß für die Weitſichtigkeit, wie die fehlerloſe Korrektheit des Geiſtes jener zuerſt uns begegnenden ariſchen Geſchlechter gelten, welche auf dem Grunde einer allerweſenhafteſten Welterkenntniß ein religiöſes Gebäude aufführten, das wir, nach ſo vielen tauſend Jahren unerſchüttert, von vielen Millionen Menſchen heute noch als jede Gewohnheit des Lebens, Denkens, Leidens und Sterbens durchdringendes und beſtimmendes Dogma erhalten ſehen. Sie hatte den einzigen Fehler, daß ſie eine Racen-Religion war: die tiefſten Erklärungen der Welt, die erhabenſten Vorſchriften für Läuterung und Erlöſung aus ihr, werden heute noch von einer ungeheuer gemiſchten Bevölkerung gelehrt, geglaubt und befolgt, in welcher nicht ein Zug wahrer Sittlichkeit anzutreffen iſt. Ohne bei dieſem Anblicke zu verweilen noch auch ſelbſt den Gründen dieſer Erſcheinung näher nachzuforſchen, gedenken wir nur deſſen, daß es eine erobernde und unterjochende Race war, welche, den allerdings ungeheuren Abſtand der niederen Racen von ſich ermeſſend, mit einer Religion zugleich eine Ziviliſation gründete, durch deren beiderſeitige Durchdringung und gegenſeitige Unterſtützung eine Herrſchaft zu begründen war, welche durch richtige Abſchätzung und Geltendmachung vorgefundener natürlicher Gegebenheiten auf feſteſte Dauer berechnet war. Eine Meiſterſchöpfung ſonder Gleichen: Herrſcher und grauenvoll Bedrückte in ein Band metaphyſiſcher Übereinſtimmnung ſolcher Maaßen verſchlingend, daß eine Auflehnung der Bedrückten undenklich gemacht iſt; wie denn auch die weitherzige Bewegung des Buddha zu Gunſten der menſchlichen Gattung an dem Widerſtande der ſtarren Racenkraft der weißen Herrſcher ſich brechen mußte, um als bieder abergläubiſche Heilsordnung von der gelben Race zu neuer Erſtarrung aufgenommen zu werden.

Aus welchem Blute ſollte nun der Genius der Menſchheit, der immer bewußtvoller leidende, den Heiland erſtehen laſſen, da das Blut der weißen Race offenbar verblaßte und erſtarrte? — Für die Entſtehung des natürlichen Menſchen ſtellt unſer Schopenhauer gelegentlich eine Hypotheſe von faſt überzeugender Eindringlichkeit auf, indem er auf das phyſiſche Geſetz des Anwachſens der Kraft durch Kompreſſion zurückgeht, aus welchem nach abnormen Sterblichkeitsphaſen ungewöhnlich häufig erfolgende Zwillingsgeburten erklärt werden, gleichſam als Hervorbringung der gegen den, das ganze Geſchlecht bedrohenden Vernichtungsdruck, ſich doppelt anſtrengenden Lebenskraft; was nun unſeren Philoſophen auf die Annahme hinleitet, daß die animaliſche Produktionskraft, in Folge eines beſtimmten Geſchlechtern noch eigenen Mangels ihrer Organiſation, durch ihr antagoniſtiſche Kräfte bis zur Vernichtung bedroht, in einem Paare zu ſo abnormer Anſtrengung geſteigert worden ſei, daß dem mütterlichen Schooße dieſes Mal nicht nur ein höher organiſirtes Individuum, ſondern in dieſem eine neue Species entſproſſen wäre. Das Blut in den Adern des Erlöſers dürfte ſo der äußerſten Anſtrengung des Erlöſung wollenden Willens zur Rettung des in ſeinen edelſten Racen erliegenden menſchlichen Geſchlechtes, als göttliches Sublimat der Gattung ſelbſt entfloſſen ſein.

Wollen wir uns hiermit als an der äußerſten Grenze einer zwiſchen Phyſik und Metaphyſik ſchwankenden Spekulation angekommen betrachten und wohl vor dem Weiterbeſchreiten dieſes Weges hüten, der, namentlich unter Anleitung des alten Teſtamentes, manchen unſerer tüchtigen Köpfe zu den thörigſten Ausbildungen verleitet hat, ſo können wir doch der ſoeben berührten Hypotheſe im Betreff ſeines Blutes noch eine zweite, allerwichtigſte Eigenthümlichkeit des Werkes des Erlöſers entnehmen, nämlich dieſen der Einfachheit ſeiner Lehre, welche faſt nur im Beiſpiele beſtand. Das in jener wundervollen Geburt ſich ſublimirende Blut der ganzen leidenden menſchlichen Gattung konnte nicht für das Intereſſe einer noch ſo bevorzugten Race fließen; vielmehr ſpendet es ſich dem ganzen menſchlichen Geſchlechte zur edelſten Reinigung von allen Flecken ſeines Blutes. Hieraus fließt dann die erhabene Einfachheit der reinen chriſtlichen Religion, wogegen z. B. die brahmaniſche, weil ſie die Anwendung der Erkenntniß der Welt auf die Befeſtigung der Herrſchaft einer bevorzugten Race war, ſich durch Künſtlichkeit bis in das Übermaaß des ganz Abſurden verlor. Während wir ſomit das Blut edelſter Racen durch Vermiſchung ſich verderben ſehen, dürfte den niedrigſten Racen der Genuß des Blutes Jeſu, wie er in dem einzigen ächten Sakramente der chriſtlichen Religion ſymboliſch vor ſich geht, zu göttlichſter Reinigung gedeihen. Dieſes Antidot wäre demnach dem Verfalle der Racen durch ihre Vermiſchung entgegen geſtellt, und vielleicht brachte dieſer Erdball athmendes Leben nur hervor, um jener Heilsordnung zu dienen.

Verkennen wir jedoch das Ungeheuerliche der Annahme nicht, die menſchliche Gattung ſei zur Erreichung voller Gleichheit beſtimmt, und geſtehen wir es uns, daß wir dieſe Gleichheit uns nur in einem abſchreckenden Bilde vorſtellen können, wie dieß etwa Gobineau am Schluſſe ſeines Werkes uns vorzuhalten ſich genöthigt fühlt. Dieſes Bild wird jedoch erſt dadurch vollſtändig abſtoßend, daß wir nicht anders als durch den Dunſt unſerer Kultur und Ziviliſation es zu erblicken für möglich halten müſſen: dieſe ſelbſt nun als die eigentliche Lügengeburt des misleiteten menſchlichen Geſchlechtes richtig zu erkennen, iſt dagegen die Aufgabe des Geiſtes der Wahrhaftigkeit, der uns verlaſſen hat, ſeit wir den Adel unſeres Blutes verloren und die hiergegen durch den wahrhaftigen Märtyrer-Geiſt des Chriſtenthums uns zugeführte Rettung im Wuſte der Kirchenherrſchaft als Mittel zur Knechtung in der Lüge verwendet ſahen. Allerdings giebt es nichts Troſtloſeres, als die menſchlichen Geſchlechter der aus ihrer mittelaſiatiſchen Heimath nach Weſten gewanderten Stämme heute zu muſtern, und zu finden, daß alle Ziviliſation und Religion ſie noch nicht dazu befähigt hat, ſich in gemeinnützlicher Weiſe und Anordnung über die günſtigſten Klimate der Erde ſo zu vertheilen, daß der allergrößeſte Theil der Beſchwerden und Verhinderungen einer freien und geſunden Entwickelung friedfertiger Gemeinde-Zuſtände, einfach ſchon durch die Aufgebung der rauhen Öden, welche ihnen großentheils jetzt ſeit ſo lange zu Wohnſitzen dienen, verſchwände. Wer dieſe blödſichtige Unbeholfenheit unſeres öffentlichen Geiſtes einzig der Verderbniß unſeres Blutes, — nicht allein durch den Abfall von der natürlichen menſchlichen Nahrung, ſondern namentlich auch durch degenerirende Vermiſchung des heldenhaften Blutes edelſter Racen mit dem, zu handelskundigen Geſchäftsführern unſerer Geſellſchaft erzogener, ehemaliger Menſchenfreſſer — zuſchreibt, mag gewiß Recht haben, ſobald er nur auch die Beachtung deſſen nicht übergeht, daß keine mit noch ſo hohen Orden geſchmückte Bruſt das bleiche Herz verdecken kann, deſſen matter Schlag ſeine Herkunft aus einem, wenn auch vollkommen ſtammesgemäßen, aber ohne Liebe geſchloſſenen Ehebunde verklagt.

Wollen wir dennoch verſuchen, durch alle hier angedeuteten Schreckniſſe hindurch uns einen ermuthigenden Ausblick auf die Zukunft des menſchlichen Geſchlechtes zu gewinnen, ſo hat uns nichts angelegentlicher einzunehmen, als noch vorhandenen Anlagen und aus ihrer Verwerthung zu ſchließenden Möglichkeiten nachzugehen, wobei wir das Eine feſt zu halten haben, daß, wie die Wirkſamkeit der edelſten Race durch ihre, im natürlichen Sinne durchaus gerechtfertigte, Beherrſchung und Ausbeutung der niederen Racen, eine ſchlechthin unmoraliſche Weltordnung begründet hat, eine mögliche Gleichheit aller, durch ihre Vermiſchung ſich ähnlich gewordener Racen uns gewiß zunächſt nicht einer äſthetiſchen Weltordnung zuführen würde, dieſe Gleichheit dagegen einzig aber uns dadurch denkbar iſt, daß ſie ſich auf den Gewinn einer allgemeinen moraliſchen Übereinſtimmung gründet, wie das wahrhaftige Chriſtenthum ſie auszubilden uns berufen dünken muß. Daß nun aber auf der Grundlage einer wahrhaftigen, nicht „vernünftigen“ (wie ich kürzlich von einem Philologen ſie gewünſcht ſah), Moralität eine wahrhaftige äſthetiſche Kunſtblüthe einzig gedeihen kann, darüber giebt uns das Leben und Leiden aller großen Dichter und Künſtler der Vergangenheit belehrenden Aufſchluß. —

Und hiermit auf unſerem Boden angelangt, wollen wir uns für weiteres Befaſſen mit dem Angeregten ſammeln.

Brief an H. v. Wolzogen.

Mein lieber Freund!

Im nächſten Herbſt werden es fünf Jahre her ſein, daß Sie auf meine Bitte ſich mir aufopferungswillig zur Seite ſtellten, um bei einem erneueten Verſuche der Gründung eines Patronates für die praktiſche Durchführung meiner Idee mir zu helfen. Wir ſind nun ſoweit, nicht zwar die letzte Erreichung des Zieles, ſo doch einen Abſchluß unſrer Bemühungen dafür in das Auge faſſen zu ſollen.

Namentlich Ihrem Antheil an dieſen Bemühungen iſt es gelungen, eine weitere Kenntniß von jener meiner Idee zu verbreiten, als es mir bisher, ſelbſt durch die Vorführung der Bühnenfeſtſpiele vor ſechs Jahren, gelungen war. Gerade mit dem Innewerden dieſer Fortſchritte hatten wir uns jedoch auch davon zu überzeugen, daß wir auf dem eingeſchlagenen Wege der Werbung von Patronen nicht zu unſerem nächſten praktiſchen Ziele, der Ermöglichung neuer Bühnenfeſtſpiele, gelangen konnten. Der theilnehmenden Ungeduld meiner Freunde hatte ich endlich durch den Entſchluß zu begegnen, die Aufführungen des „Parſifal“, um dieſe bereits in dieſem Jahre 1882 zu ermöglichen, zugleich dem allgemeinen Publikum, unter den gewöhnlichen Bedingungen der Zulaſſung zu öffentlichen Aufführungen, ſtattfinden zu laſſen. Dem bisherigen Patronatvereine habe ich demnach, praktiſch aufgefaßt, die Beſchaffung der Mittel für den

Angriff einer Unternehmung zu verdanken, auf welche ich, in der Annahme einer weiteren Betheiligung des größeren Publikums, gefahrlos mich einlaſſen konnte. Den neueſten mir zugekommenen Berichten nach, ſcheint jede Gefahr eines finanziellen Mißerfolges bereits beſeitigt zu ſein, ſodaß zu erhoffen ſteht, ich würde, nach der Einlöſung meiner Verpflichtungen gegen den Patronatverein, mich in den Stand geſetzt ſehen, ſelbſtändig die begonnene Unternehmung damit fortzuſetzen, daß ich alljährlich, auf dem nothgedrungen nun betretenen Wege der vollkommenen Öffentlichkeit derſelben, die Bühnenfeſtſpiele in Bayreuth wiederhole.

Zu dieſen Wiederholungen beſtimme ich für das nächſte einzig Aufführungen des Bühnenweihfeſtſpieles „Parſifal“, und es geſchieht dieß aus einem äußerlichen wie einem innerlichen Grunde. Der äußerliche betrifft die Einträglichkeit ſolcher Aufführungen, ſobald dieſe nirgends anders, als einzig nur unter meiner Aufſicht in Bayreuth, dem Publikum dargeboten werden; der innerliche Grund, aus welchem jener äußerliche ſelbſt eben nur ſich beſtimmt hat, betrifft dagegen den durchaus unterſchiedlichen Charakter dieſes meines Werkes, welchem ich die Benennung eines Bühneweih-Feſtſpieles zu geben mich veranlaßt fand. Hierüber haben Sie, mein Freund, in dieſen unſeren Blättern ſich bereits ſo richtig ausgeſprochen, daß ich dem nichts weiter hinzuzufügen für nöthig halte, als etwa den Hinweis auf die Veranlaſſungen, welche den „Ring des Nibelungen“ dem Bühnenfeſtſpielhaus in Bayreuth entführten, welchen ich aber für den „Parſifal“ jede Beſtimmung meiner Entſchlüſſe ſchon dadurch unmöglich gemacht zu haben glaube, daß ich mit ſeiner Dichtung eine unſeren Operntheatern mit Recht durchaus abgewandt bleiben ſollende Sphäre beſchritt.

In welcher Weiſe die einzigen Aufführungen des „Parſifal“ in Bayreuth den Hoffnungen dienen können, welche ich wohlwollenden Freunden erweckt habe, und die nun von dieſen ſorglich feſtgehalten werden dürften, nämlich die Hoffnungen auf die Begründung einer „Schule", — wird ſich aus dem Charakter dieſer Aufführungen und der Umſtände, unter denen ſie ſtattfinden, leicht ergeben. Schon jetzt ſah ich mich, der im Laufe eines Monates beabſichtigten vielen Aufführungen wegen, veranlaßt, namentlich die anſtrengendſten Partien mehrfach zu beſetzen, um ſo jedenfalls der Störung durch mögliche Erkrankungen vorzubeugen: es ward mir dieß leicht, da ich die Zuſage jedes der talentvollen Künſtler, um deren Mitwirkung ich warb, gern und willig erhielt. Dieſer freundliche Umſtand hat es mir eingegeben, für jetzt und in Zukunft die Bayreuther Bühnenfeſtſpiele jedem mir bekannt werdenden begabten Sänger als Übungs-Schule in dem von mir begründeten Style zu eröffnen, was mir im praktiſchen Sinne zugleich den Vortheil gewährt, durch eine hierfür getroffene Übereinkunft den ſtörenden Einwirkungen der, unter den beſtehenden Theaterverhältniſſen ſehr erklärlichen eiferſüchtigen Rangſtreitigkeiten der Künſtler vorzubeugen. Der Vorzüglichſte wird ſich nämlich ſagen, daß, wenn er heute zurücktritt, er dem für ihn eintretenden Genoſſen in jeder Hinſicht ein bildendes und förderndes Beiſpiel giebt; von dem Geübteſten wird der weniger Erfahrene lernen, ja, an den Leiſtungen des Andern ſogar erſehen, was zur Vervollkommnung der allgemeinen Kunſtleiſtung überhaupt noch fehlt. In dieſem Sinne würde ich die beſten Sänger jährlich zu Übungen berufen, die ihnen hauptſächlich nur dadurch förderlich ſein können, daß ſie ſich gegenſeitig ſelbſt beobachten und belehren; wogegen diejenigen von dieſen Übungen von ſelbſt ausgeſchloſſen ſein würden, welche in ihrer Gegenüberſtellung eine Kränkung ihrer Ranges-Ehre erſehen dürften, wie ſie Theater-Intendanten gegenüber zu einer nicht ganz undünkelhaften Maxime geworden iſt.

Ich halte nun gerade alljährliche Wiederholungen des „Parſifal" für vorzüglich geeignet, der jetzigen Künſtler-Generation als Schule für den von mir begründeten Styl zu dienen, und dieſes vielleicht ſchon aus dem Grunde, weil mit dem Studium desſelben ein nicht bereits durch üble Angewohnheiten verdorbener Boden betreten wird, wie dieß bei meinen älteren Werken der Fall iſt, deren Aufführungs-Modus bereits den Bedürfniſſen unſrer gemeinen Opernroutine unterworfen ward. Nicht ohne Grauen zu empfinden könnte ich jetzt nämlich mich noch der Aufgabe gegenübergeſtellt ſehen, meine älteren Werke in gleicher Weiſe, wie ich dieß für den „Parſifal" beabſichtige, zu Muſteraufführungen für unſere Feſtſpiele vorzubereiten, weil ich hierbei einer erfahrungsgemäß fruchtloſen Anſtrengung mich zu unterziehen haben würde: bei ähnlichen Bemühungen traf ich, ſelbſt bei unſren beſten Sängern, als Entſchuldigung für die unbegreiflichſten Misverſtändniſſe, ja Vergehen, auf die Antwort meines reinen Thoren: „Ich wußte es nicht!" Dieſes Wiſſen zu begründen, hierin dürfte unſre „Schule" beſtehen, von welcher aus dann erſt auch meine älteren Werke mit richtigem Erfolge aufgenommen werden könnten. Mögen die hierzu Berufenen ſich finden: jedenfalls kann ich ihnen keine andere Anleitung geben, als unſer Bühnenweihfeſtſpiel.

Wenn ich nun für alle die Theilnehmungen, welche uns bis zur Ermöglichung dieſer Feſtſpiele verholfen haben werden, mit innigſter Werthſchätzung derſelben mich dankbar verhalte, ſehe ich andererſeits doch auch den Zeitpunkt gekommen, welcher die gegenſeitigen Verpflichtungen unſerer Vereinigung löſt. Sie ſelbſt, mein Freund, haben zuletzt in unſern Blättern mit tiefem Verſtändniß der hierbei zu berührenden allerernſtlichſten Anliegenheiten ſich ausgeſprochen. Mußten wir darauf verzichten, die Möglichkeit der Fortdauer unſrer Bühnenfeſtſpiele aus dem Vermögen eines Patronatfundus' zu gewährleiſten, und ſahen wir uns genöthigt, ſofort bereits die Beiſteuer des allgemeinen Publikums in Anſpruch zu nehmen, deſſen Beitrag nicht mehr der Verwirklichung einer Idee gilt, ſondern für einen Theaterplatz gezahlt wird, ſo iſt, wie Sie dieß ſehr richtig erfanden, das Band der bisherigen Vereinigung unſrer Freunde zu einer nur noch rein theoretiſchen Beziehung geworden. Zu einer ſolchen haben bereits unſre „Bayreuther Blätter“ hinübergeleitet, nachdem wir ſie Anfangs nur zu Mittheilungen über den Fortgang unſerer Unternehmungen, ſo wie wohl auch zur Klärung des Verſtändniſſes derſelben beſtimmt hatten. Da nun zu jeder Erkenntniß zweies gehört, nämlich Subjekt und Objekt, und für unſern Gegenſtand als Objekt unſer Kunſtwerk geſtellt war, ſo war eine Kritik des Publikums, dem das Kunſtwerk vorzuführen war, als des Subjektes nicht zu übergehen. Ja, es mußte uns endlich eine vorzüglich gründliche Unterſuchung der Eigenſchaften des Publikums nicht minder zweckmäßig dünken, als dem großen Kant die Kritik der menſchlichen Urtheilskraft erſchien, als er aus dieſer Kritik erſt richtige Schlüſſe auf die Realität oder Idealität der Welt als Objekt zu ziehen ſich getrauen vermochte. Durch die Nöthigung zu einer Kritik des Publikums, ohne welches die Exiſtenz namentlich eines dramatiſchen Kunſtwerkes gar nicht zu denken iſt, geriethen wir von unſerem nächſten Zwecke ſcheinbar ſo weit ab, daß gewiß auch mir ſchon vor länger eine gewiſſe Bangigkeit davor ankam, wir möchten vor unſeren Patronen nicht mehr an der rechten Stelle ſtehen. Was hierin Unverhältnißmäßiges lag, dürfte nun verſchwinden und zu einem durchaus deutlichen Verhältniß ſich geſtalten, ſobald die „Bayreuther Blätter“ ihrer erſten engeren Beſtimmung entrückt, und offen der ihnen nun erwachſenen, weiteren Beſtimmung zugeführt werden. Als Herausgeber dieſer ſonach erweiterten Monatsſchrift, deren Tendenz Sie kürzlich gewiß recht zutreffend bezeichneten, werden Sie zu dem Publikum etwa in dieſelbe Lage gerathen, in welche ich für meine Bühnenfeſtſpiele nach der Einlöſung meiner Verpflichtungen gegen den Patronat-Verein verſetzt ſein werde. Vielleicht treffen wir Beide dadurch auf das Richtige, ſchon weil es unter den obwaltenden Umſtänden das einzig Mögliche erſcheint. Gern werde ich, was ich an Mittheilungen aus den von mir betretenen Gebieten der Kritik des „Subjektes“ noch ſchulde, an Sie einzig zur freundlichen Verwendung für die „neuen

Bayreuther Blätter" abliefern, und dieß vielleicht dann mit weniger Befangenheit, als jetzt, wo ich manchen unſerer geneigten Patrone gegenüber oft wohl etwas zu weit ausſchweifte. Immerhin aber muß ich glauben, daß eben in der Kritik des Publikums die weiteſte Ausſchweifung aufweckender und deutlicher wirken dürfte, als — wofür wir uns hüten müſſen — zu enge Einzwängung in das, wegen zu nahe liegender Bekanntſchaft damit, einſchläfernde ſehr Gewohnte. Stellen wir uns immer auf die Bergesſpitze, um klare Überſicht und tiefe Einſicht zu gewinnen! Vor Allem, ſcheuen wir uns vor jedem Behagen, ſelbſt bei Vegetarierkoſt! —

Mit den herzlichſten Grüßen

Ihr

Palermo, 13. März 1882. Richard Wagner.

Offenes Schreiben

an

Herrn Friedrich Schön in Worms.

Geehrteſter Herr und Freund!

Ihnen vor Allen, welche für die Bayreuther Idee opferwillig ſpendend eintraten, glaube ich mich verpflichtet, noch näher als dieß vor kurzer Zeit in meinem offenen Schreiben an unſern Freund Hans von Wolzogen geſchah, meine Stimmung und Anſicht in Betreff der *Schule*, der Sie ſo gern ſich förderlich erweiſen möchten, kund zu geben. —

Zu dieſem Zwecke geſtatte ich mir zunächſt Sie nochmals auf den Bericht zu verweiſen, mit welchem ich ſeiner Zeit die erſte Nummer der Bayreuther Blätter eröffnete. Es geſchah damals zu einer wahrhaften Erleichterung meines, durch eine mir ſelbſt auferlegte übermäßige Verpflichtung bedrückten Gewiſſens, daß ich die äußerliche Unmöglichkeit des Zuſtandekommens der projektirten, und von mir gewiſſermaaßen angebotenen Schule nachweiſen mußte. Geſtehe ich Ihnen nun, daß ich ſeit den wiederum verfloſſenen fünf Jahren mit mir darüber einig geworden bin, daß, wenn mir jetzt die damals verlangten Mittel in reichſter Fülle zu Gebote geſtellt würden, ich die Gründung einer Schule durchaus ablehnen müßte. Ich glaube nicht mehr an unſere Muſik, und weiche ihr, wo ſie mir begegnet, grundſätzlich aus; und ſollte unſeres Freundes, des Grafen Gobineau, Prophezeiung, daß in zehn Jahren Europa von aſiatiſchen Horden überſchwemmt und unſere ganze Ziviliſation nebſt Kultur zerſtört werden möchte, in Erfüllung gehen, ſo würde ich mit keinem Auge zucken, da ich annehmen dürfte, daß dabei vor allen Dingen auch unſer Muſiktreiben zu Grunde gehen würde.

Oft habe ich erklärt, daß ich die Muſik für den rettenden guten Genius des deutſchen Volkes hielte, und es war mir möglich, dieß an der Neubelebung des deutſchen Geiſtes ſeit Bach bis Beethoven nachzuweiſen: ſicherer wie hier gab auf keinem anderen Gebiete die Beſtimmung des deutſchen Weſens, die Wirkung ſeines Gemüthes nach außen, ſich kund; die deutſche Muſik war eine heilige Emanation des Menſchengeiſtes, und dämoniſch leidende göttliche Naturen waren ihre Prieſter. Wie aber das Evangelium verblaßte, ſeit das Kreuz des Erlöſers auf allen Straßen als Handelswaare feilgeboten ward, ſo verſtummte der Genius der deutſchen Muſik, ſeitdem ſie vom Metier auf dem Allerweltsmarkte herumgezerrt wird, und profeſſioniſtiſcher Gaſſen-Aberwitz ihren Fortſchritt feiert.

Auch Sie, geehrter Herr und Freund, dürften hiermit nichts Neues von mir hören, da ich ſeit dreißig Jahren in mannigfachen Kunſtſchriften und Aufſätzen dieſes Thema bereits wohl erſchöpfend behandelt habe. Überlebt möchte nur ſein, daß ich ſo lange und vielſeitig es mir angelegen ſein ließ, an das Beſtehende anknüpfend, die Wege nachzuweiſen, auf welchen die von mir erkannte hohe Beſtimmung der deutſchen Muſik feſtgehalten, und ihre Werke vor Allem gepflegt werden ſollten. Am Schluſſe meiner Denkſchrift über eine in München zu errichtende königliche Muſikſchule durfte ich mir geſtatten, alle meine hierfür ausgeführten Arbeiten und Organiſationsvorſchläge aufzuzählen. Daß nichts hiervon beachtet und zur Ausführung empfohlen wurde, zeigt mir deutlich daß man mich nicht hierzu für berufen hielt.

Und wahrlich, man hatte Recht. Ich bin kein Muſiker, und empfinde dieß ſofort wenn man mir eine berühmte Kompoſition dieſes oder jenes unſerer jetzt gefeierten Meiſter der Muſik vorführt, und ich eben die Muſik darin gar nicht gewahr werden kann. Offenbar handelt es ſich hier um ein Gebrechen, mit dem ich behaftet bin, und welches mich unfähig macht an dem Fortſchritt unſerer Muſik theilzunehmen. Vielleicht hätte man mich noch als Konſervator verbrauchen können, denn, daß ich einige Beethoven'ſche Symphonien gut aufzuführen verſtand, hatte man mir laſſen müſſen. Wahrſcheinlich (— ich ſage Ihnen dieß aufrichtig —) würde ich, wenn man mir jetzt noch eine Schule einrichtete, auf dieſe meine Lieblingswerke mich einzig beſchränkt haben, und zwar recht eigentlich im Sinne eines Erhalters, oder auch eines Predigers der am Ende immer noch nichts Eindringlicheres ſeiner Gemeinde vorführen kann als die Evangelien. Nur würden auch dieſe obſtinat konſervatoriſchen Bemühungen bei dem großen aſiatiſchen Sturme, der über uns hereinbrechen möchte, nichts genützt haben, da es hier ergehen würde, wie es der Nachwelt der Völkerwanderung erging, welcher von Sophokles und Aiſchylos nur wenige, dagegen von Euripides die meiſten Tragödien erhalten wurden; demnach unſerer Nachwelt gegen etwa neun Brahms'ſche Symphonien höchſtens zwei Beethoven'ſche übrig bleiben möchten; denn die Abſchreiber gingen immer mit dem Fortſchritt.

Auch ſelbſt eine ſolche Beethoven-Konſervator-Stellung würde mich aber von jetzt an zu ſtark ermüden. Liszt iſt mir in die Siebenziger vorangegangen, und ich bin ihm bereits in das Siebenzigſte gefolgt; mit uns Beiden hat man nichts anzufangen gewußt, und glücklicher war ich als mein großer Freund, der zu gut Klavier ſpielt, um nicht bis an ſein Lebensende als Klavierlehrer geplagt zu werden, worin ſich wiederum eines der populärſten Misverſtändniſſe unſerer Muſik-Jetztzeit recht naiv ausdrückt. Auch Sie, mein geehrter Herr und Freund, werden mit Ihren ſo großherzigen Wünſchen ſich wohl einzig darauf beſchränken müſſen, mich, ſo lange dieß gehen will, die Bühnenfeſtſpiele in Bayreuth überwachen zu wiſſen; und glauben Sie mir, daß damit mir nicht etwa eine müheloſe Altersverſorgung zufällt. Sie wiſſen, in welcher Weiſe ich die dem Publikum zu bietenden häufigeren Aufführungen des „Parſifal" zum Zwecke der Befeſtigung des meinen Werken nöthigen Styles des Vortrages und der Darſtellung verwenden will, indem ich allen mir bekannt werdenden vorzüglicheren Talenten die Gelegenheit gebe, unter meiner Anleitung an den Bühnenfeſtſpielen abwechſelnd ſich zu betheiligen. Auf den Gedanken, mich in dieſer Weiſe noch nützlich zu bezeigen, wurde ich durch die Kenntnißnahme der außerordentlichen Willigkeit geleitet, die mir gerade die begabteſten Künſtler entgegenbrachten. So mancher beklagte ſich, noch nicht dazu gelangt zu ſein von mir für die Darſtellung meiner „Partien" angeleitet zu werden, und bewarb ſich ſomit um die Gelegenheit zu ſolchem Studium. Wenn ich, dieſem entſprechend, für die bevorſtehenden Aufführungen des „Parſifal" mit einem ſo vielgliedrigen Künſtlerperſonale ausgeſtattet worden bin, daß zugleich auch der Befürchtung von Störungen in der Aufeinanderfolge der angekündigten Vorſtellungen vorgebeugt iſt, ſo gewahre ich doch bereits auch die neuen Schwierigkeiten, die mir nicht etwa nur durch meine ſtark vermehrten Bemühungen um das mehrfache Spezial-Studium, ſondern namentlich durch die moraliſche Verwirrung der Rivalitäten hierbei erwachſen dürften. Beſonders ſeitdem man von franzöſiſchen und italieniſchen Theatern her erfahren hat, daß dort Rollen und Partien „creirt" werden, wird der Vorzug ſolcher Schöpfer-Bethätigung auch bei uns nicht gern aufgegeben. Man vermeint hierbei den Charakter einer Rolle ein für allemal zur Nachahmung in der Auffaſſung feſtgeſtellt zu haben, ſobald man der Erſte war, der darin vor dem Publikum erſchien. Leider kam es hierbei oft weniger auf die wirkliche Richtigkeit der Auffaſſung, als darauf an, daß die Nachfolger ſie für richtig hielten; denn daß er von dieſen als Muſter betrachtet und nachgeahmt wurde, beſtärkte den „Createur" in ſeinem Glauben an ſeinen höheren Werth. Manches Unheil erwuchs hieraus, namentlich wenn hinter dem Rücken des Autors creirt wurde.

Scheint es nun hiergegen all den gewogenen Künſtlern, welche jetzt ein ſo ſchöner und mich ehrender Eifer um mich verſammeln wird, vor Allem nur darauf anzukommen, der richtigſten Auffaſſung und Wiedergebung der von mir geſtellten Aufgaben durch meine perſönliche Anleitung ſich zu verſichern, ſo mag ich allerdings hoffen, daß ich bei dieſer Gelegenheit nicht nur auf den Geiſt, ſondern auch auf die Moralität eines durch Theater-Intendanten, und namentlich auch durch das Theater-Publikum, über die Würde ſeiner Leiſtungen ziemlich unſicher gemachten Künſtlerſtandes nicht unvortheilhaft einwirken könnte. Wenig werde ich hierbei auf Unterſtützung von Außen rechnen dürfen, und herzlich wünſche ich, daß mein ſonſt mir ſo gewogener Freund, das deutſche Publikum, mich dießmal nicht ohne Hilfe laſſen möge.

Dieſes Publikum, welches ſich nun von Neuem wieder einmal zu entſcheiden haben wird, empfehle ich jetzt meinen bisherigen Patronen zu beſonderer Berückſichtigung. Meinen letzten größeren Unternehmungen mußte ſtets die Schwierigkeit des ihnen nöthigen bedeutenden Koſtenaufwandes entgegenſtehen: ſollte nur, wer zur Beſchaffung dieſer Koſten beigetragen hatte, an unſeren Bühnenfeſtſpielen ſich erfreuen und bilden können, ſo — wir müſſen uns dieß offen geſtehen! — war unſer Werk von vornherein zur Unfruchtbarkeit verurtheilt. Da wir nun jetzt durch die Noth der letzten Erfahrungen wieder dahin gedrängt worden, die Fortdauer der Bühnenfeſtſpiele durch Überlaſſung des Zuſchauerraumes an das reichlich zahlende Publikum zu verſuchen, und werden demnach, wenn auch kein Kameel durch ein Nadelöhr und kein Reicher durch das Himmelsthor geht, doch vorzüglich nur Reiche in unſer Theater eingelaſſen werden müſſen, ſo ſtellt es ſich mir nun als die erſte und allerwichtigſte Aufgabe für ein neuzubildendes Patronat dar, die

Mittel zu beſchaffen um gänzlich freien Zutritt, ja nöthigen Falles die Koſten der Reiſe und des fremden Aufenthaltes, Solchen zu gewähren, denen mit der Dürftigkeit das Loos der Meiſten und oft Tüchtigſten unter Germaniens Söhnen zugefallen iſt.

Dieſes wichtige Anliegen, worüber Ihnen bereits Mittheilungen zugegangen ſind, berühre ich hier im Betreff der Organiſation des neuen Patronates nur andeutend, da eine ſolche Organiſation ganz ſelbſtändig, als ein moraliſcher Akt des Publikums für das Publikum, ſomit ohne alle eigentliche Berührung mit der Thätigkeit des Verwaltungsrathes der Bühnenfeſtſpiele in das Leben treten müßte, wenngleich dieſer jeder Zeit bemüht ſein würde, das Patronat nach Kräften und Bedürfniß durch Freiplätze zu unterſtützen. Den Angriff dieſer Vereinsbildung Ihnen, geehrter Herr und Freund, als ſo vorzüglich Antheilnehmenden, anheimſtellend, hätte ich für heute Sie nur noch auf die große und bedeutungsvolle Wirkſamkeit hinzuweiſen, welche ich einem glücklichen Erfolge der Bemühungen jenes Patronates zuſprechen zu dürfen glaube. War dieſer Verein bisher der Patron des Kunſtwerkes, ſo wird er nun der Patron des Publikums ſein, das an jenem ſich erfreuen und bilden ſoll. Hier iſt die für unſern Zweck beſt erdenkliche Schule; und haben wir hierbei noch zu lehren, das heißt — zu erklären, und den weiten Zuſammenhang zu verdeutlichen, in welchen wir uns durch unſer Kunſtwerk mit ferneſt hinreichenden Kulturgedanken verſetzt glauben, ſo ſoll eine reichlichſt gepflegte Zeitſchrift, als erweiterte Fortſetzung unſerer bisherigen Bayreuther Blätter, in freieſter Weiſe uns hierfür die Wege offen erhalten. Niemanden ſoll aber Mittelloſigkeit von der Möglichkeit der wirkungsvollſten Theilnahme an unſeren Beſtrebungen und Leiſtungen ausſchließen: was jetzt lächerlich unbehilfliche Reiſeſtipendien für gekrönte Preiskompoſitionen u. dgl. gegen die Verpflichtung in Rom oder Paris höhere Studien zu vollenden, gedankenlos bewirken wollen, werden wir verſtändiger und ſinnvoller zu verrichten wiſſen, wenn wir eine innige Theilnahme an der Bildung unſerer eigenen Kunſt jedem hierzu Befähigten offen ſtellen. Und ſo werden wir endlich auch in dem Sinne meines eigenen erhabenen Wohlthäters handeln, der wiederum dieſes Mal, als Protektor unſerer Bühnenfeſtſpiele, durch huldvollſte und reichlichſte Hilfgewährungen mich erſt in den Stand ſetzte, ſchon in dieſem Jahre mein Werk aufzuführen, während Er, um das Bühnen-Weih-Feſtſpiel von jeder möglichen trübenden Miſchung völlig frei zu erhalten, großmüthig dem Wunſche, auf Seinem eigenen Hoftheater es wiederholt zu ſehen, entſagte.

Von dem Segen dieſes Gedankens erfüllt, ſage ich Ihnen, geehrter Herr und Freund, vor allen unſern bisherigen Patronen meinen hochachtungsvollen Dank namentlich auch dafür, daß gerade von Ihnen die ernſte Nöthigung zu dieſem an Sie gerichteten offenen Schreiben mir auferlegt ſein durfte.

Ergebenſt:

Bayreuth, 16. Juni 1882. Richard Wagner.

Das Bühnenweihfeſtſpiel in Bayreuth

1882.

Wenn unſere heutigen Kirchweihfeſte hauptſächlich durch die hierbei abgehaltenen, nach ihnen ſich benennenden, ſogenannten „Kirmes-Schmäuſe“ beliebt und anziehend geblieben ſind, ſo glaubte ich das myſtiſch bedeutſame Liebesmahl meiner Gralsritter dem heutigen Opernpublikum nicht anders vorführen zu dürfen, als wenn ich das Bühnenfeſtſpielhaus dießmal zur Darſtellung eines ſolchen erhabenen Vorganges beſonders geweiht mir dachte. Fanden hieran konvertirte Juden, von denen mir chriſtlicherſeits verſichert wurde, daß ſie die unduldſamſten Katholiken abgäben, vorgeblichen Anſtoß, ſo hatte ich mich dagegen allen denen nicht weiter hierüber zu erklären, welche im Sommer dieſes Jahres zur Aufführung meines Werkes ſich um mich verſammelten. Wer mit richtigem Sinne und Blicke den Hergang alles Deſſen, was während jener beiden Monate in den Räumen dieſes Bühnenfeſtſpielhauſes ſich zutrug, dem Charakter der hierin ſich geltend machenden produktiven wie rezeptiven Thätigkeit gemäß zu erfaſſen vermochte, konnte dieß nicht anders als mit der Wirkung einer Weihe bezeichnen, welche, ohne irgend eine Weiſung, frei über Alles ſich ergoß. Geübte Theaterleiter frugen mich nach der, bis für das geringſte Erforderniß jedenfalls auf das Genaueſte organiſirten Regierungsgewalt, welche die ſo erſtaunlich ſichere Ausführung aller ſceniſchen, muſikaliſchen wie dramatiſchen Vorgänge auf, über, unter, hinter und vor der Bühne leitete; worauf ich gutgelaunt erwidern konnte, daß dieß die Anarchie leiſte, indem ein Jeder thäte, was er *wolle*, nämlich das Richtige. Gewiß war es ſo: ein Jeder verſtand das Ganze und den Zweck der erſtrebten Wirkung des Ganzen. Keiner glaubte ſich zu viel zugemuthet, Niemand zu wenig ſich geboten. Jedem war das Gelingen wichtiger als der Beifall, welchen in der gewohnten misbräuchlichen Weiſe vom Publikum entgegenzunehmen als ſtörend erachtet wurde, während die andauernde Theilnahme der uns zuziehenden Gäſte als Zeugniß für die Richtigkeit unſerer Annahme von dem wahren Werthe unſerer Leiſtungen uns erfreute. Ermüdung kannten wir nicht; von dem Eindrucke eines faſt beſtändig trüben und regneriſchen Wetters auf unſere Stimmung erklärte ein Jeder ſofort ſich befreit, ſobald er im Bühnenhauſe an das Werk ging. Fühlte ſich der Urheber aller der Mühen, die er ſeinen freundlichen Kunſtgenoſſen übertragen hatte, oft von der Vorſtellung einer unausbleiblich dünkenden Ermüdung beſchwert, ſo benahm ihm ſchnell die mit jubelnder Laune gegebene Verſicherung der heiterſten Rüſtigkeit Aller jede drückende Empfindung.

Rangſtreitigkeiten konnten unmöglich da aufkommen, wo ſechs Sängerinnen ſogenannter erſter Fächer die unbenannten Führerinnen der Blumenmädchen Klingsor's übernommen hatten, zu welchen ſich wiederum Sängerinnen aller Fächer mit freudigſter Willigkeit verwenden ließen. Gewiß, — hätte es in Wahrheit erſt eines Beiſpieles für die Darſteller der erſten Partien bedurft, ſo wäre ihnen dieſes von dem künſtleriſchen Einmuthe der Leiſtungen jener Zauberblumen-Mädchen gegeben worden. Von ihnen wurde mir zunächſt auch eine der wichtigſten Anforderungen erfüllt, welche ich zur erſten Grundlage des richtigen Gelingens ihres Vortrages machen mußte: der vom Operngeſange unſerer Zeit den Sängern der heutigen Theater zu eigen gewordene leidenſchaftliche Akzent, durch welchen jede melodiſche Linie unterſchiedslos durchbrochen zu werden pflegt, ſollte hier durchaus nicht mehr ſich vernehmen laſſen. Sogleich ward ich von unſeren Freundinnen verſtanden, und alsbald gewann ihr Vortrag der ſchmeichelnden Weiſen das kindlich Naive, welchem, wie es andererſeits durch einen unvergleichlichen Wohllaut rührte, ein aufreizendes Element ſinnlicher Verführung, wie es von gewiſſen Seiten als vom Komponiſten verwendet vorausgeſetzt wurde, gänzlich fern abliegen blieb. Ich glaube nicht, daß ein ähnlicher Zauber des anmuthigſt Mädchenhaften durch Geſang und Darſtellung, wie er in der betreffenden Scene des „Parſifal“ von unſeren künſtleriſchen Freundinnen ausgeübt wurde, je ſonſt wo ſchon zur Wirkung kam.

Was hier als Zauber wirkte, nun als Weihe die ganze Aufführung des Bühnenfeſtſpieles durchdringen zu laſſen, wurde im Verlaufe der Übungen und Vorſtellungen zur angelegentlichſten Sorge Aller, und welchen ungewohnten Stylanforderungen hierbei zu genügen war, wird bald erſichtlich, wenn das ſtark Leidenſchaftliche, Rauhe, ja Wilde, was in einzelnen Theilen des Drama's zum Ausdruck kommen ſollte, ſeinem wahren Charakter nach ſich nicht verleugnen durfte. Welche ſchwierige Aufgabe den Darſtellern der Hauptperſonen der Handlung dadurch geſtellt war, leuchtete uns immer mehr ein. Vor Allem war hier auf größte Deutlichkeit, und zwar zunächſt der Sprache, zu halten: eine leidenſchaftliche Phraſe muß verwirrend und kann abſtoßend wirken, wenn ihr logiſcher Gehalt unerfaßt bleibt; um dieſen von uns mühelos aufnehmen zu laſſen muß aber die kleinſte Partikel der Wortreihe ſofort deutlich verſtanden werden können: eine fallen gelaſſene Vorſchlag-, eine verſchluckte End-, eine vernachläſſigte Verbindungs-Silbe zerſtört ſogleich dieſe nöthige Verſtändlichkeit. Dieſe ſelbe Vernachläſſigung trägt ſich aber unmittelbar auch auf die Melodie über, in welcher durch das Verſchwinden der muſikaliſchen Partikeln nur vereinzelte Akzente übrig bleiben, welche, je leidenſchaftlicher die Phraſe iſt, ſchließlich als bloße Stimm-Aufſtöße vernehmbar werden, von deren ſonderbarer, ja lächerlicher Wirkung wir einen deutlichen Eindruck erhalten, wenn ſie aus einiger Entfernung zu uns dringen, wo dann von den verbindenden Partikeln gar nichts mehr vernommen wird. Wenn in dieſem Sinne ſchon bei dem Studium der Nibelungen-Stücke vor ſechs Jahren dringend empfohlen worden war, den „kleinen“ Noten vor den „großen“ den Vorzug zu geben, ſo geſchah dieß um jener Deutlichkeit willen, ohne welche Drama wie Muſik, Rede wie Melodie, gleich unverſtändlich bleiben, und dieſe dagegen dem trivialen Opernaffekte aufgeopfert werden, durch deſſen Anwendung auf meine dramatiſche Melodie eben die Konfuſion im Urtheile unſerer muſikaliſchen ſogenannten „öffentlichen Meinung“ hervorgerufen wird, die wir auf keinem anderen Wege aufklären können als durch jene von mir ſo unerläßlich verlangte Deutlichkeit. Hierzu gehört aber gänzliches Aufgeben des durch die gerügte Vortragsweiſe geförderten, falſchen Affektes.

Das alles Maaß überſchreitende Gewaltſame in den Ausbrüchen ſchmerzlichſter Leidenſchaft, das ja dem tieftragiſchen Stoffe wie zu ſeiner Entlaſtung naturgemäß zugehörig iſt, kann nur dann ſeine erſchütternde Wirkung hervorbringen, wenn das von ihm überſchrittene Maaß eben durchweg als Geſetz der gefühlvollen Kundgebung eingehalten iſt. Dieſes Maaß dünkte uns nun am ſicherſten durch Ausübung einer weiſen Sparſamkeit in der Verwendung des Athems, wie der plaſtiſchen Bewegung, feſtgehalten zu werden. Wir mußten bei unſeren Übungen der unbeholfenſten Vergeudung, zunächſt des Athems, deren wir uns meiſtens im Operngeſange ſchuldig gemacht haben, inne werden, ſobald wir dagegen ſchnell erkannten, was ein einziger wohl vertheilter Athem zu leiſten vermochte um einer ganzen Tonreihe, indem er ihren Zuſammenhang wahrt, ihren richtigen melodiſchen, wie logiſchen Sinn zu geben oder zu belaſſen. Schon allein durch weiſe Einhaltung und Vertheilung der Kraft des Athems ſahen wir es uns, wie ganz natürlich, erleichtert, den gewöhnlich tiefer gelegten, von mir ſogenannten „kleinen“ Noten, als wichtigen Verbindungs-Partikeln der Rede wie der Melodie, ihr Recht widerfahren zu laſſen, weil wir auf dem von ſelbſt ſich heraushebenden höheren Tone einer unnützen Athem-Verſchwendung uns enthalten mußten, um des Vortheiles der Einigung der ganzen Phraſe vermöge der gleichen Reſpiration uns bewußt zu bleiben. So gelang es uns, lange melodiſche Linien undurchbrochen einzuhalten, obgleich in ihnen die empfindungsvollſten Akzente in mannigfaltigſter Färbung wechſelten, — wofür ich die längere Erzählung Kundry's vom Schickſale Herzeleide's im zweiten Aufzuge, ſowie die Beſchreibung des Charfreitags-Zaubers durch Gurnemanz im dritten Aufzuge als beredte Beiſpiele unſeren Zuhörern zurückrufe.

In genauem Zuſammenhange mit dem durch weiſe Sparſamkeit bei der Ausnützung des Athems gewonnenen Vortheile der wirkſamen Verſtändlichkeit der dramatiſchen Melodie, erkannten wir die Nöthigung zur Veredelung der plaſtiſchen Bewegungen durch gewiſſenhafteſte Mäßigung derſelben. Jene, bisher im gemeinen Opernſtyle von der Melodie faſt einzig herausgehobenen Affekt-Schreie, waren immer auch von gewaltſamen Armbewegungen begleitet geweſen, welcher die Darſteller durch Gewöhnung ſich mit ſolch regelmäßiger Wiederkehr bedienten, daß ſie jede Bedeutung verloren und dem unbefangenen Zuſchauer den Eindruck eines lächerlichen Automaten-Spieles machen mußten. Gewiß darf einer dramatiſchen Darſtellung, namentlich wenn ſie durch die Muſik in das Bereich des idealen Pathos erhoben iſt, die konventionelle Gebahrung unſerer geſellſchaftlichen Wohlgezogenheit fremd ſein: hier gilt es nicht mehr dem Anſtande, ſondern der Anmuth einer erhabenen Natürlichkeit. Von dem bloßen Spiele der Geſichtsmienen ſich entſcheidende Wirkung zu verſprechen, ſieht der heutige dramatiſche Darſteller durch die in unſerem Theater nöthig gewordene oft große Entfernung vom Zuſchauer ſich behindert, und die gegen das bleichende Licht der Bühnenbeleuchtung zu Hilfe gerufene Herſtellung einer künſtlichen Geſichtsmaske erlaubt ihm meiſtens nur die Wirkung des Charakters derſelben, nicht aber einer Bewegung der verborgenen inneren ſeeliſchen Kräfte in Berechnung zu ziehen. Hierfür tritt nun eben im muſikaliſchen Drama der Alles verdeutlichende und unmittelbar redende Ausdruck des harmoniſchen Tonſpieles mit einer ungleich ſichereren und überzeugenderen Wirkung ein, als ſie dem bloßen Mimiker zu Gebote ſtehen kann, und die von uns zuvor in Betracht genommene, verſtändlichſt vorgetragene dramatiſche Melodie wirkt deutlicher und edler als die ſtudirteſte Rede des geſchickteſten Mienenſpielers, ſobald ſie gerade von den, dieſem einzig hilfreichen Kunſtmitteln, am wenigſten beeinträchtigt wird.

Dagegen ſcheint nun der Sänger, mehr als der Mimiker, auf die plaſtiſchen Bewegungen des Körpers ſelbſt, namentlich der ſo gefühlsberedten Arme, angewieſen zu ſein: in der Anwendung dieſer hatten wir uns aber immer an dasſelbe Geſetz zu halten, welches die ſtärkeren Akzente der Melodie mit den Partikeln derſelben in Einheit erhielt. Wo wir uns im Opernaffekte gewöhnt hatten, mit beiden, weit ausgebreiteten Armen, wie um Hilfe rufend uns zu gebahren, durften wir finden, daß eine halbe Erhebung eines Armes, ja eine charakteriſtiſche Bewegung der Hand, des Kopfes, vollkommen genügte um der irgendwie geſteigerten Empfindung nach Außen Wichtigkeit zu geben, da dieſe Empfindung in ihrer mächtigſten Bewegung durch ſtarke Kundgebung erſt dann wahrhaft erſchütternd wirkt, wenn ſie nun, wie aus langer Verhaltung mit Naturgewalt hervorbricht.

Wenn das Gehen und Stehen für Sänger, welche zunächſt der Überwindung der oft bedeutenden Schwierigkeiten ihrer rein muſikaliſchen Aufgabe ihre angeſtrengteſte Aufmerkſamkeit zuzuwenden haben, gemeinhin einer unüberlegten Ausübung der Routine überlaſſen bleibt, ſo erkannten wir dagegen bald, von welchem ergiebigen Erfolge eine weiſe Anordnung des Schreitens und Stehens für die Erhebung unſerer dramatiſchen Darſtellung über das gewöhnliche Opernſpiel ſei. War das eigentliche Hauptſtück der älteren Oper die monologiſche Arie, und hatte der Sänger, wie er dieß faſt nicht anders konnte, ſich gewöhnt, dieſe dem Publikum gewiſſermaaßen in das Geſicht abzuſingen, ſo war aus dieſer ſcheinbaren Röthigung zugleich die Annahme erwachſen, daß auch bei Duetten, Terzetten, ja ganz maſſenhaften ſogenannten Enſembleſtücken, Jedes ſeinen Part in der gleichen Stellung in den Zuſchauerraum hinein zum Beſten zu geben habe. Da hierbei das Schreiten völlig ausgeſchloſſen war, gerieth dagegen die Armbewegung zu der faſt unausgeſetzten Anwendung, deren Fehlerhaftigkeit, ja Lächerlichkeit, wir eben inne geworden. Iſt nun hiergegen im wirklichen muſikaliſchen Drama der Dialog, mit allen ſeinen Erweiterungen, zur einzigen Grundlage alles dramatiſchen Lebens erhoben, und hat daher der Sänger nie mehr dem Publikum, ſondern nur ſeinem Gegenredner etwas zu ſagen, ſo mußten wir finden, daß die übliche Nebeneinanderſtellung eines duettirenden Paares dem leidenſchaftlichen Geſpräche zu einander alle Wahrheit benahm: denn die Dialogiſirenden hatten entweder ihre dem Andern geltenden Reden wieder in das offene Publikum hinaus zu ſagen, oder ſie waren zu einer Profilſtellung genöthigt, welche ſie zur Hälfte dem Zuſchauer entzog und die Deutlichkeit der Rede, wie der Aktion, beeinträchtigte. Um in dieſe peinliche Nebeneinander-Stellung Mannigfaltigkeit zu bringen, gerieth man gewöhnlich auf den Einfall, ſie dadurch zu variiren, daß, während eines Orcheſter-Zwiſchenſpieles, die beiden Sänger einander vorbei über die Bühne gingen, und die Seiten, auf denen ſie zuvor aufgeſtellt waren, unter ſich vertauſchten. Hiergegen ergab ſich uns aus der Lebhaftigkeit des Dialoges ſelbſt der zweckmäßigſte Wechſel der Stellungen, da wir gefunden hatten, daß die erregteren Akzente des Schluſſes einer Phraſe oder Rede zu einer Bewegung des Sängers veranlaßten, welche ihn nur um etwa einen Schritt nach vorn zu führen hatte, um ihn, gleichſam den Anderen erwartungsvoll fixirend, mit halbem Rücken dem Publikum zugewendet eine Stellung nehmen zu laſſen, welche ihn dem Gegenredner nun im vollen Geſichte zeigte, ſobald dieſer zum Beginn ſeiner Entgegnung etwa um einen Schritt zurücktrat, womit er in die Stellung gelangte, ohne vom Publikum abgewandt zu ſein, ſeine Rede doch nur an den Gegner zu richten, der ſeitwärts, aber vor ihm ſtand.

Im gleichen und ähnlichen Sinne vermochten wir eine nie gänzlich ſtockende ſceniſche Bewegung, durch Vorgänge, wie ſie einem Drama einzig die ihm zukommende Bedeutung als wahrhaftige Handlung wahren, in feſſelnder Lebendigkeit zu erhalten, wozu das feierlich Ernſteſte, wie das anmuthig Heiterſte uns wechſelnde Veranlaſſung boten.

Dieſe ſchönen Erfolge, waren ſie an und für ſich nur durch die beſondere Begabung aller Künſtler zu gewinnen, würden jedoch unmöglich durch die hier beſprochenen techniſchen Anordnungen und Übereinkünfte allein zu erreichen geweſen ſein, wenn nicht von jeder Seite her das ſceniſch-muſikaliſche Element mit gleicher Wirkſamkeit ſich betheiligt hätte. Im Betreff der Scene im weiteſten Sinne war zuvörderſt die richtige Herſtellung der Koſtüme und der Dekorationen unſerer Sorgfalt anheim gegeben. Hier mußte viel erfunden werden, was denjenigen nicht nöthig dünkte, welche durch geſchickte Zuſammenſtellung aller bisher in der Oper als wirkſam erfundenen Effekte dem Verlangen nach unterhaltendem Prunk zu entſprechen ſich gewöhnt haben. Sobald es ſich um die Erfindung eines Koſtümes der Blumenzaubermädchen Klingsor's handelte, trafen wir hierfür nur auf Vorlagen aus Ballet oder Maskerade: namentlich die jetzt ſo beliebten Hofmaskenfeſte hatten unſere talentvollſten Künſtler zu einer gewiſſen konventionellen Üppigkeit im Arrangement von Trachten verführt, deren Verwendung zu unſerem Zwecke, der nur im Sinne einer idealen Natürlichkeit zu erreichen war, ſich durchaus untauglich erwies. Dieſe Koſtüme mußten in Übereinſtimmung mit dem Zaubergarten Klingsor's ſelbſt erfunden werden, und nach vielen Verſuchen mußte es uns erſt geglückt erſcheinen, des richtigen Motives für dieſe, der realen Erfahrung unauffindbare Blumenmächtigkeit uns zu verſichern, welche uns die Erſcheinung lebender weiblicher Weſen ermöglichen ſollte, die dieſer zaubergewaltigen Flora wiederum wie natürlich entwachſen zu ſein ſchienen.

Mit zweien jener Blumenkelche, welche in üppiger Größe den Garten ſchmückten, hatten wir das Gewand des Zaubermädchens hergeſtellt, das nun, galt es ſeinen Schmuck zu vollenden, nur eine der buntbauſchigen Blumen, wie ſie rings her zerſtreut anzutreffen waren, in kindiſcher Haſt ſich auf den Kopf zu ſtülpen hatte, um uns, jeder Opern-Ballet-Konvention vergeſſend, als das zu genügen, was hier einzig dargeſtellt werden ſollte.

Waren wir durchaus befliſſen, dem idealen Gralstempel die höchſte feierliche Würde zu geben, und konnten wir das Vorbild hierfür nur den edelſten Denkmälern der chriſtlichen Baukunſt entnehmen, ſo lag es uns wiederum daran, die Pracht dieſes Gehäuſes eines göttlichſten Heiligthumes keineswegs auf die Tracht der Gralsritter ſelbſt übertragen zu wiſſen: eine edle kloſterritterliche Einfachheit bekleidete die Geſtalten mit maleriſcher Feierlichkeit, doch menſchlich anmuthend. Die Bedeutung des Königs dieſer Ritterſchaft ſuchten wir in dem urſprünglichen Sinne des Wortes „König“, als des Hauptes des Geſchlechtes, welches hier das zur Hut des Grales auserwählte war: durch nichts hatte er ſich von den anderen Rittern zu unterſcheiden, als durch die myſtiſche Wichtigkeit der ihm allein vorbehaltenen erhabenen Funktion, ſowie durch ſein weithin unverſtandenes Leiden.

Für das Leichenbegängniß des Urkönigs Titurel hatte man uns einen pomphaften Katafalk, mit darüber von hoch herab hängender ſchwarzer Sammet-Draperie, vorgeſchlagen, die Leiche ſelbſt aber in koſtbarem Prunkgewande mit Krone und Stab, ungefähr ſo wie uns öfter ſchon der König von Thule bei ſeinem letzten Trunke vorgeſtellt worden war. Wir überließen dieſen grandioſen Effekt einer zukünftigen Oper, und verblieben bei unſrem durchgehends eingehaltenen Prinzipe einer weihevollen Einfachheit.

Nur in einem Punkte hatten wir für dieſes Mal ein bemühendes Zugeſtändniß zu machen. Durch eine uns noch unerklärlich gebliebene Verrechnung war von dem hochbegabten Manne, dem ich auch die ganze ſceniſche Einrichtung des „Parſifal“, wie bereits vordem der Nibelungenſtücke, verdankte, und der nun noch vor der Vollendung ſeines Werkes durch einen plötzlichen Tod uns entriſſen worden, die Zeitdauer der Vorführung der ſogenannten Wandeldekorationen im erſten und dritten Aufzuge über die Hälfte geringer angeſchlagen, als ſie im Intereſſe der dramatiſchen Handlung vorgeſchrieben war. In dieſem Intereſſe hatte die Vorüberführung einer wandelnden Scene durchaus nicht als, wenn auch noch ſo künſtleriſch ausgeführter, dekorativ-maleriſcher Effekt zu wirken, ſondern, unter der Einwirkung der die Verwandelung begleitenden Muſik, ſollten wir, wie in träumeriſcher Entrückung, eben nur unmerklich die „pfadloſen“ Wege zur Gralsburg geleitet werden, womit zugleich die ſagenhafte Unauffindbarkeit derſelben für Unberufene in das Gebiet der dramatiſchen Vorſtellung gezogen war. Es erwies ſich, als wir den Übelſtand entdeckten, zu ſpät dafür, den hierzu erforderlichen, ungemein komplizirten Mechanismus dahin abzuändern, daß der Dekorationszug um die Hälfte verkürzt worden wäre; für dieſes Mal mußte ich mich dazu verſtehen, das Orcheſter-Zwiſchenſpiel nicht nur voll wiederholen, ſondern auch noch im Zeitmaaße desſelben dehnende Zögerungen eintreten zu laſſen: die peinliche Wirkung hiervon empfanden wir zwar Alle, dennoch war das uns vorgeführte dekorative Malerwerk ſelbſt ſo vorzüglich gelungen, daß der von ihm gefeſſelte Zuſchauer bei der Beurtheilung des Vorganges ſelbſt ein Auge zudrücken zu müſſen glaubte. Wenn wir aber ſogleich Alle erkannten, daß für den dritten Akt der Gefahr einer üblen Wirkung desſelben Vorganges, wenngleich er in ganz anderer Weiſe und dekorativ faſt noch anmuthender als für den erſten Aufzug von den Künſtlern ausgeführt war, da hier ebenfalls keine Reduktion eintreten konnte, durch völlige Auslaſſung vorzubeugen ſei, ſo gewannen wir hierbei eine ſchöne Veranlaſſung die Wirkung der Weihe zu bewundern, welche alle Theilnehmer an unſerm Kunſtwerke durchdrungen hatte: die hochbegabten liebenswürdigen Künſtler ſelbſt, welche dieſe Dekorationen, die den größten Schmuck jeder anderen theatraliſchen Aufführung abgegeben haben würden, ausgeführt hatten, ſtimmten, ohne irgend welche Kränkung zu empfinden, den Anordnungen bei, nach welchen dießmal dieſe zweite ſogenannte Wandeldekoration gänzlich ungebraucht gelaſſen und dafür das ſceniſche Bild eine Zeit lang durch den Bühnenvorhang verdeckt wurde, und übernahmen es dagegen gern und willig für die Aufführungen des nächſten Jahres die erſte Wandeldekoration auf die Hälfte zu reduziren, die zweite aber der Art umzuarbeiten, daß wir, ohne durch einen anhaltenden Wechſel der Scenerie ermüdet und zerſtreut zu werden, dennoch der Unterbrechung der Scene durch Schließung des Bühnenvorhanges nicht bedürfen ſollten.

Auf dem hier zuletzt berührten Gebiete der „ſceniſchen Dramaturgie“, wie ich es benennen möchte, für alle meine Angaben und Wünſche auf das Innigſte verſtanden zu werden, war das große Glück, welches mir durch die Zugeſellung des vortrefflichen Sohnes des ſo ſchmerzlich ſchnell mir entriſſenen Freundes, dem ich faſt ausſchließlich die Herſtellung unſeres Bühnenfeſtſpiel-Raumes und ſeiner ſceniſchen Einrichtung verdanke, zu Theil ward. In der Wirkſamkeit dieſes jungen Mannes ſprach ſich die ungemeine Erfahrung ſeines Vaters mit einem ſo deutlichen Bewußtſein von dem idealen Zwecke aller durch dieſe Erfahrung gewonnenen techniſchen Kenntniſſe und praktiſchen Geſchicklichkeiten aus, daß ich nun wünſchen möchte, auf dem Gebiete der eigentlichen muſikaliſchen Dramaturgie ſelbſt dem Gleichen zu begegnen, dem ich dereinſt mein mühevoll bisher allein verwaltetes Amt übertragen könnte. Auf dieſem Gebiete iſt leider alles noch ſo neu und durch weit ausgebreitete üble Routine als für meinen Zweck brauchbar zu ſolcher Unkenntlichkeit verdeckt, daß Erfahrungen, wie wir ſie dießmal gemeinſchaftlich durch das Studium des „Parſifal“ machten, nur der Wirkung des Aufathmens aus Wuſt und eines Aufleuchtens aus Dunkelheit gleichen konnten. Hier war es jetzt eben noch nicht die

Erfahrung, welche uns zu einem ſchnellen Verſtändniſſe verhelfen konnte, ſondern die Begeiſterung — die Weihe! — trat ſchöpferiſch für den Gewinn eines ſorglich gepflegten Bewußtſeins vom Richtigen ein. Dieß zeigte ſich namentlich im Fortgange der wiederholten Aufführungen, deren Vorzüglichkeit nicht, wie dieß im Verlaufe der gewöhnlichen Theateraufführungen der Fall iſt, durch Erkaltung der erſten Wärme ſich abſchwächte, ſondern deutlich erkennbar zunahm. Wie in den ſceniſch-muſikaliſchen Vorgängen, durfte dieß namentlich auch in der ſo entſcheidend wichtigen, rein muſikaliſchen Mitwirkung des Orcheſters wahrgenommen werden. Waren dort mir intelligente und ergebene Freunde in aufopferndſter Weiſe durch Dienſtleiſtungen, wie ſie ſonſt nur untergeordneteren Angeſtellten übergeben ſind, zum ſchönen Gelingen behilflich, ſo zeigte es ſich hier, welcher Veredelung der Anlagen für Zartſinn und Gefühlsſchönheit der Vortrag deutſcher Orcheſter-Muſiker fähig iſt, wenn dieſe der ungleich wechſelnden Verwendung ihrer Fähigkeiten anhaltend ſich enthoben fühlen, um bei der Löſung höherer Aufgaben verweilen zu können, an denen ſie ſonſt nur haſtig vorüber getrieben werden. Von der glücklichen Akuſtik ſeiner Aufſtellung im zweckmäßigſten Verhältniſſe zur deutlichen Sonorität der Geſammtwirkung mit den Sängern der Scene getragen, erreichte unſer Orcheſter eine Schönheit und Geiſtigkeit des Vortrages, welche von jedem Anhörer unſerer Aufführungen auf das Schmerzlichſte vermißt werden, ſobald er in den prunkenden Operntheatern unſerer Großſtädte wieder der Wirkung der rohen Anordnungen für die dort gewöhnte Orcheſter-Verwendung ſich ausgeſetzt fühlt.

Somit konnten wir uns, auch durch die Einwirkungen der uns umſchließenden akuſtiſchen wie optiſchen Atmoſphäre auf unſer ganzes Empfindungsvermögen, wie der gewohnten Welt entrückt fühlen, und das Bewußtſein hiervon trat deutlich in der bangen Mahnung an die Rückkehr in eben dieſe Welt zu Tage. Verdankte ja auch der „Parſifal“ ſelbſt nur der Flucht vor derſelben ſeine Entſtehung und Ausbildung! Wer kann ein Leben lang mit offenen Sinnen und freiem Herzen in dieſe Welt des durch Lug, Trug und Heuchelei organiſirten und legaliſirten Mordes und Raubes blicken, ohne zu Zeiten mit ſchaudervollem Ekel ſich von ihr abwenden zu müſſen? Wohin trifft dann ſein Blick? Gar oft wohl in die Tiefe des Todes. Dem anders Berufenen und hierfür durch das Schickſal Abgeſonderten erſcheint dann aber wohl das wahrhaftigſte Abbild der Welt ſelbſt als Erlöſung weiſſagende Mahnung ihrer innerſten Seele. Über dieſem wahrtraumhaften Abbilde die wirkliche Welt des Truges ſelbſt vergeſſen zu dürfen, dünkt dann der Lohn für die leidenvolle Wahrhaftigkeit, mit welcher ſie eben als jammervoll von ihm erkannt worden war. Durfte er nun bei der Ausbildung jenes Abbildes ſelbſt wieder mit Lüge und Betrug ſich helfen können? Ihr Alle, meine Freunde, erkanntet, daß dieß unmöglich ſei, und die Wahrhaftigkeit des Vorbildes, das er euch zur Nachbildung darbot, war es eben, was auch euch die Weihe der Weltentrückung gab; denn ihr konntet nicht anders als nur in jener höheren Wahrhaftigkeit eure eigene Befriedigung ſuchen. Daß ihr dieſe auch fandet, zeigte mir die wehmuthvolle Weihe unſeres Abſchiedes bei der Trennung nach jenen edlen Tagen. Uns allen gab ſie die Bürgſchaft für ein hocherfreuliches Wiederſehen.

Dieſem gelte nun mein Gruß! —

Venedig, 1. November 1882.

Bericht

über die

Wiederaufführung eines Jugendwerkes.

An den

Herausgeber des „Muſikaliſchen Wochenblattes“.

Lieber Herr Fritzſch!

Es verſteht ſich ganz von ſelbſt, daß Sie einmal wieder eine Nachricht von mir für Ihr Blatt bekommen müſſen. Sie haben es gewagt, meine geſammelten Schriften und Dichtungen, neun Bände, — und in einer ſehr ſtarken Auflage, die Ihnen mit der Zeit Beſchwerden bereitet hat, — herauszugeben, und mir dafür ein Honorar zu zahlen. Niemand wollte dieß vor zwölf Jahren übernehmen; ſelbſt meine Schrift über Beethoven hatte mir kurz vorher einer Ihrer Vorgänger zurückgewieſen, weil ihn der deutſch-franzöſiſche Krieg genirte. Seitdem haben Sie in Ihrem Blatte nicht nur ſehr förderlich ſtets über mich berichten laſſen, ſondern auch bei Mittheilungen über mich auf einen accentuirt anſtändigen Ton gehalten, für deſſen Werth Ihre Herren Kollegen ſonſt keinen ausgezeichneten Sinn zu erkennen geben; einzig irrten Sie dann und wann nur darin, daß Sie von Anderen begangene Unanſtändigkeiten durch volle Reproduction derſelben zu züchtigen glaubten, während Sie damit nur anſtändige Leſer mit Dingen bekannt machten, die ſie eben ignoriren wollten. Indeſſen, es mag wohl Alles zum Intereſſanten der Erſcheinungswelt beitragen! —

Heute ſollen Sie, zum Lohn für alles mir erwieſene Gute, auch etwas ganz Geheimes von mir erfahren. Ich habe am vergangenen Weihnachtsabend, hier in Venedig, ein Familien-Jubiläum der vor gerade fünfzig Jahren ſtattgefundenen erſten Aufführung einer, in meinem neunzehnten Lebensjahre von mir eigenhändig komponirten Symphonie begangen, indem ich dieſelbe, nach einer uneigenhändigen Partitur, von dem Orcheſter der Profeſſoren und Zöglinge des hieſigen Lyceums St. Marcello, unter meiner Direction, meiner Frau zur Feier ihres Geburtstages vorſpielen ließ. Ich betonte: uneigenhändig; und damit hat es eben die beſondere Bewandniß, welche dieſe Angelegenheit in das ganz Geheimnißvolle zieht, weßhalb ich ſie denn auch nur Ihnen mittheile.

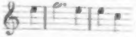
Geſchichtlich ſei zunächſt Folgendes feſtgeſtellt.

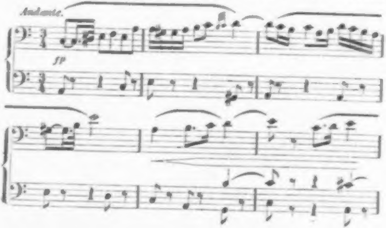
In der chriſtlichen Vor-Jetztzeit Leipzig's, deren wohl nur ſehr wenige meiner geburtsſtädtiſchen Mitbürger ſich noch erinnern werden, war das ſogenannte Gewandhaus-Konzert ſelbſt für Anfänger meiner „Richtung“ acceſſibel, da in letzter Inſtanz über die Zulaſſung neuer Kompoſitionen ein würdiger alter Herr, der Hofrath Rochlitz, als Vorſtand entſchied, der die Sachen genau nahm und ordentlich ſich anſah. Ihm war meine Symphonie vorgelegt worden, und ich hatte ihm nun meinen Beſuch zu machen: da ich mich ihm perſönlich vorſtellte, ſchob der ſtattliche Mann ſeine Brille auf und rief: „was iſt das? Sie ſind ja ein ganz junger Menſch: ich hatte mir einen viel älteren, weil erfahreneren Komponiſten erwartet.“ — Das lautete denn gut: die Symphonie ward angenommen; doch wünſchte man, daß ſie womöglich zuvor von der „Euterpe“, gewiſſermaaßen zur Probe, aufgeführt würde. Nichts war leichter als dieß zu bewerkſtelligen: ich ſtand gut mit dieſem untergeordneteren Orcheſtervereine, welcher bereits im „alten Schützenhauſe“ vor dem Petersthore eine ziemlich fugirte Konzertouvertüre von mir freiwillig aufgeführt hatte. Wir hatten uns jetzt, um Weihnachten 1832, nach der „Schneiderherberge“ am Thomasthore übergeſiedelt, — ein Umſtand, den ich zu beliebiger Verwerthung unſren Witzlingen gern überweiſe. Ich entſinne mich, daß wir dort durch die mangelhafte Beleuchtung ſehr inkommodirt waren; doch ſah man wohl genug, um nach einer Probe, in welcher ein ganzes Konzertprogramm außerdem noch mit beſtritten worden war, meine Symphonie wirklich herunter zu ſpielen, wenn mir ſelbſt dieß auch wenig Freude machte, da ſie mir gar nicht gut klingen zu wollen ſchien. Allein, wozu iſt der Glaube da? Heinrich Laube, der ſich damals mit Aufſehen ſchriftſtellernd in Leipzig aufhielt und ſich gar nichts daraus machte, wie etwas klang, hatte mich in Protektion genommen; er lobte meine Symphonie in der „Zeitung für die elegante Welt“ mit großer Wärme, und acht Tage darauf erlebte meine gute Mutter die Verſetzung meines Werkes aus der Schneiderherberge in das Gewandhaus, wo es, unter ſo ziemlich ähnlichen Umſtänden wie dort, ſeine Aufführung erlitt. Man war damals gut für mich in Leipzig: etwas Verwunderung und genügendes Wohlwollen entließen mich für Weiteres.

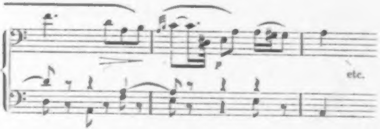
Dieſes Weitere änderte ſich aber ſehr. Ich hatte mich auf das Opernfach geworfen, und im Gewandhauſe hatte die Gemüthlichkeit ein Ende erreicht, als nach einigen Jahren Mendelsſohn ſich dieſer Anſtalt angenommen hatte. Erſtaunt über die Vortrefflichkeit der Leiſtungen dieſes damals noch ſo jungen Meiſters, ſuchte ich mich, bei einem ſpäteren Aufenthalte in Leipzig (1834 oder 35), dieſem zu nähern, und gab bei dieſer Gelegenheit einem ſonderbar innerlichen Bedürfniſſe nach, indem ich ihm das Manuſcript meiner Symphonie mit der Bitte überreichte, oder eigentlich aufzwang, daſſelbe — ſelbſt gar nicht anzuſehen, ſondern nur bei ſich zu behalten. Am Ende dachte ich mir hierbei wohl, er ſähe doch vielleicht hinein und ſage mir irgend einmal etwas darüber. Dieß geſchah aber niemals. Im Laufe der Jahre führten mich meine Wege oft wieder mit Mendelsſohn zuſammen; wir ſahen uns, ſpeiſten, ja muſicirten einmal in Leipzig mit einander; er aſſiſtirte einer erſten Aufführung meines „fliegenden Holländer“ in Berlin und fand, daß, da die Oper doch eigentlich nicht ganz durchgefallen war, ich doch mit dem Erfolge zufrieden ſein könnte; auch bei Gelegenheit einer Aufführung des „Tannhäuſer" in Dresden äußerte er, daß ihm ein kanoniſcher Einſatz im Adagio des zweiten Finales gut gefallen hätte. Nur von meiner Symphonie und ihrem Manuſcripte kam nie eine Sylbe über ſeine Lippen, was für mich Grund genug war, nie nach dem Schickſale desſelben zu fragen.

Die Zeiten vergingen: mein geheimnißvoller berühmter Gönner war längſt geſtorben, als es Freunden von mir einfiel, nach jener Symphonie zu fragen; einer von dieſen war mit Mendelsſohn's Sohne bekannt und unternahm bei ihm, als dem Erben des Meiſters, eine Nachfrage; andere Nachforſchungen blieben, wie dieſe erſte, gänzlich erfolglos: das Manuſcript war nicht mehr vorhanden, oder es kam wenigſtens nirgends zum Vorſchein. Da meldete mir vor einigen Jahren ein älterer Freund aus Dresden, es habe ſich dort ein Koffer mit Muſikalien vorgefunden, den ich in wilder Zeit herrenlos hinterlaſſen hatte: in dieſem entdeckte man die Orcheſterſtimmen meiner Symphonie, wie ſie einſt von einem Prager Copiſten für mich ausgeſchrieben worden waren. Nach dieſen Stimmen, welche nun wieder in meinen Beſitz gelangten, ſetzte mein junger Freund A. Seidl mir eine neue Partitur zuſammen, und ich konnte nun, nach bereits faſt einem halben Jahrhundert, durch bequeme Überleſung derſelben mich darüber in Nachſinnen verſetzen, was es mit dem Verſchwinden jenes Manuſcriptes wohl für eine Bewandniß gehabt haben möge. Gewiß eine ganz unſchuldige. Denn in dem Bewußtſein, daß ſeine Wiederauffindung gar keine Bedeutung außer einer freundlichen Familien-Erfahrung haben könnte, beſchloß ich, mein Werk auch nur als Familien-Geheimniß noch einmal zum Ertönen bringen zu laſſen.

Dieß geſchah nun hier in höchſt freundlicher Weiſe, vor einigen Tagen in Venedig, und die Erfahrungen, die hierbei zu machen waren, ſeien Ihnen jetzt noch in Kürze mitgetheilt. Vor Allem bezeuge ich, daß die Aufführung von Seiten des Orcheſters des Lyceum's mich ſehr befriedigte, wozu jedenfalls auch eine ſtarke Anzahl von Proben verhalf, welche man mir ſeiner Zeit in Leipzig nicht zur Verfügung ſtellen konnte. Die guten Anlagen des italieniſchen Muſikers für Ton und Vortrag dürften zu vortrefflichen Bildungen benützt werden können, wenn deutſche Inſtrumentalmuſik im Intereſſe des italieniſchen Muſikgeſchmackes läge. Meine Symphonie ſchien wirklich zu gefallen. Mich im Beſonderen belehrte das Befaſſen mit dieſem meinem Jugendwerke über den charakteriſtiſchen Gang in der Ausbildung einer muſikaliſch produktiven Begabung zum Gewinn wirklicher Selbſtändigkeit. Von großen Dichtern, wie von Göthe und Schiller, wiſſen wir, daß ſogleich ihre Jugendwerke das ganze Hauptthema ihres produktiven Lebens mit großer Prägnanz aufzeigten: Werther, Götz, Egmont, Fauſt, alles ward von Göthe im früheſten Anlaufe ausgeführt oder doch deutlich entworfen. Anders treffen wir es beim Muſiker an: wer möchte in ihren Jugendwerken ſogleich den rechten Mozart, den wirklichen Beethoven mit der Beſtimmtheit erkennen, wie er dort den vollen Göthe, und in ſeinen Aufſehen erregenden Jugendwerken ſofort den wahrhaftigen Schiller erkennt? Wenn wir hier der ungeheuren Diverſität der Weltanſchauung des Dichters und der Weltempfindung des Muſikers nicht weiter auf den Grund gehen wollen, ſo können wir doch das Eine alsbald näher bezeichnen, daß nämlich die Muſik eine wahrhaft künſtliche Kunſt iſt, die nach ihrem Formenweſen zu erlernen, und in welcher bewußte Meiſterſchaft, d. h. Fähigkeit zu deutlichem Ausdruck eigenſter Empfindung, erſt durch volle Aneignung einer neuen Sprache zu gewinnen iſt, während der Dichter, was er wahrhaftig erſchaut, ſofort deutlich in ſeiner Mutterſprache ausdrücken kann. Wenn der Muſikjünger genügende Zeit in vermeintlicher melodiſcher Produktion gefaſelt hat, beängſtigt und beſchämt es ihn wohl endlich, gewahr zu werden, daß er eben nur ſeinen Lieblingsvorbildern bisher nachlallte: ihn verlangt es nach Selbſtändigkeit, und dieſe gewinnt er ſich nur durch erlangte Meiſterſchaft in der Beherrſchung der Form. Nun wird der vorzeitige Melodiſt Kontrapunktiſt; jetzt hat er es nicht mehr mit Melodien, ſondern mit Themen und ihrer Verarbeitung zu thun; ihm wird es zur Luſt, darin auszuſchweifen, in Engführungen, Übereinanderſtellungen zweier, dreier Themen bis zur Erſchöpfung jeder erdenklichen Möglichkeit zu ſchwelgen. Wie weit ich zu jener Zeit es hierin gebracht, ohne dabei doch die draſtiſch feſte Formenfaſſung meiner großen ſymphoniſtiſchen Vorbilder, Mozart's und beſonders Beethoven's, aus den Augen und dem Bewußtſein zu verlieren, dieß erſtaunte eben den trefflichen Hofrath Rochlitz, als er den neunzehnjährigen Jüngling als den Verfaſſer jener Symphonie vor ſich gewahrte.

Daß ich nun aber das Symphonieſchreiben aufgab, hatte wohl ſeinen ernſtlichen Grund, über welchen ich mich nach der neuerlichen Wiederauffindung dieſer Arbeit aufzuklären Gelegenheit nahm. Meiner Frau, welcher die vorbereitete Aufführung derſelben als Überraſchung gelten ſollte, glaubte ich im Voraus jede Hoffnung benehmen zu müſſen, in meiner Symphonie einem Zuge von Sentimentalität begegnen zu können; wenn etwas darin vom Richard Wagner zu erkennen ſein würde, ſo durfte dieß höchſtens die grenzenloſe Zuverſicht ſein, mit der dieſer ſchon damals ſich um nichts kümmerte, und von der bald nachher aufkommenden, den Deutſchen ſo unwiderſtehlich gewordenen Duckmäuſerei ſich unberührt erhielt. Dieſe Zuverſicht beruhte damals, außer auf meiner kontrapunktiſchen Sicherheit, welche mir ſpäter der Hofmuſiker Strauß in München dennoch wieder beſtritt, auf einem großen Vortheile, den ich vor Beethoven hatte: als ich mich nämlich etwa auf den Standpunkt von deſſen zweiter Symphonie ſtellte, kannte ich doch ſchon die Eroica, die C moll- und die A dur-Symphonie, die um die Zeit der Abfaſſung jener zweiten dem Meiſter noch unbekannt waren, oder doch höchſtens nur in großer Undeutlichkeit erſt vorſchweben konnten. Wie ſehr dieſer glückliche Umſtand meiner Symphonie zu Statten kam, entging weder mir, noch meinem theuren Franz Liszt, der in der Eigenſchaft meines Schwiegervaters mit der Familie der Aufführung im Liceo beiwohnen durfte. Trotz Hauptthemen, wie  mit denen ſich gut kontrapunktiren, aber wenig ſagen läßt, wurde meine Arbeit als „Jugendwerk“, dem ich leider das Epitheton „altmodiſch“ geben zu müſſen glaubte, gelten gelaſſen: dem ſomit bezeichneten „altmodiſchen Jugendwerke“ ſtellte ein heimlicher Antiſemit meiner Bekanntſchaft das „neumodiſche Judenwerk“ entgegen; worüber es glücklicher Weiſe zu keinen weiteren Kontroverſen kam. Damit Sie aber einen Begriff davon erhalten, wie weit ich es vor fünfzig Jahren doch bereits auch im Elegiſchen gebracht hatte, gebe ich Ihnen hiermit das Thema — nein! wollen wir ſagen — die Melodie des zweiten Satzes (Andante) zum Beſten, welche, obwohl ſie ohne das Andante der C moll- und das Allegretto der A dur-Symphonie wohl nicht das Licht der Welt erblickt hätte, mir ſeiner Zeit ſo ſehr gefiel, daß ich ſie in einem zu Magdeburg veranſtalteten Neujahrsfeſtſpiel als melodramatiſche Begleitung des trauernd auftretenden und Abſchied nehmenden alten Jahres wieder benützte. Mit der Bedeutung dieſer Verwendung bezeichne es dießmal meinen Abſchied auch von Ihnen.





Venedig, Sylveſter 1882. Richard Wagner.

Brief an H. v. Stein.

Lieber Herr von Stein!

Da ich Sie aufforderte, mit den vor zwei Jahren von Ihnen begonnenen Darſtellungen ausdrucksvoller geſchichtlicher Vorgänge in dramatiſcher Form fortzufahren, nahm ich mir zugleich vor, eine kleinere oder größere Sammlung ſolcher Scenen; ſobald Sie ſie veröffentlichen wollten, unſeren Freunden mit der Kundgebung der Bedeutung, die ich ähnlichen Arbeiten beilege, anzuempfehlen. Zum Erſcheinen im Drucke faſt überreif, wartet Ihr Werkchen nur auf die Ausführung meines Vorſatzes, um dem Leſer vorgelegt zu werden. Während ich nun durch Abhaltungen aller Art verhindert war, theilten Sie ſich mir ſelbſt in einem für mich ſo erfreulichen Schreiben über den Charakter mit, welchen Sie dieſer Sammlung zuerkannt zu wiſſen wünſchten, und das von Ihnen hierbei Berührte und Geſagte dünkt mich ſo werthvoll zur Verwendung für das wiederum von mir darüber zu ſagende, daß ich nicht beſſer thun zu können glaube, als, jenes Ihr Schreiben dem meinigen voranſtellend, den uns intereſſirenden Gegenſtand in dieſer Form eines Briefwechſels*) vor unſeren Freunden zu erörtern.

Sie drückten ſich darüber aus, daß Sie, in ſo nahe Berührung mit mir gerathen, einem Verlangen nach Betheiligung an künſtleriſchem Geſtalten nachgaben, als Sie jene dramatiſchen Scenen entwarfen. Eine Aufmunterung zur Verwendung gerade dieſer Form der künſtleriſchen Darſtellung gewannen Sie durch die geiſtvollen Arbeiten A. Rémuſat's, namentlich deſſen Abälard, ſodann wohl beſonders durch die geniale Behandlung der charakteriſtiſchen Hauptmomente der Renaiſſance durch unſeren Gobineau. Gewiß konnten ſie keinen glücklicheren Vorſchritt thun, als dieſen vom philoſophirenden Nachdenker zum dramatiſirenden Klarſeher. Sehen, ſehen, wirklich ſehen, — das iſt es, woran Allen es gebricht. „Habt Ihr Augen? Habt Ihr Augen?" — möchte man immer dieſer ewig nur ſchwatzenden und horchenden Welt zurufen, in welcher das Gaffen das Sehen vertritt. Wer je wirklich ſah, weiß woran er mit ihr iſt.

---

*) In dieſer Form als Einführung des Buches „Helden und Welt. Dramatiſche Bilder von Heinrich von Stein" abgedruckt. Anm. d. Herausg.

Mehr als alle Philoſophie, Geſchichts- und Racenkunde belehrte mich eine Stunde wahrhaftigſten Sehens. Es war dieß am Schließungstage der Pariſer Weltausſtellung des Jahres 1867. Den Schulen war an dieſem Tage der freie Beſuch derſelben geſtattet worden. Am Ausgange des Gebäudes durch den Einzug der Tauſende von männlichen und weiblichen Zöglingen der Pariſer Schulen feſtgehalten, verblieb ich eine Stunde lang in der Muſterung faſt jedes Einzelnen dieſes, eine ganze Zukunft darſtellenden, Jugendheeres verloren. Mir wurde das Erlebniß dieſer Stunde zu einem ungeheuren Ereigniß, ſo daß ich vor tiefſter Ergriffenheit endlich in Thränen und Schluchzen ausbrach: dieß wurde von einer geiſtlichen Lehrſchweſter beachtet, welche einen der Mädchenzüge mit höchſter Sorgſamkeit anleitete und am Portale des Einganges wie verſtohlen nur aufzublicken ſich erlaubte; zu flüchtig nur traf mich ihr Blick, um, ſelbſt wohl im günſtigſten Fall, von meinem Zuſtande ihr ein Verſtändniß zu erwecken; doch hatte ich mich ſoeben bereits gut genug im Sehen geübt, um in dieſem Blicke eine unausſprechlich ſchöne Sorge als die Seele ihres Lebens zu leſen. Dieſe Erſcheinung erfaßte mich um ſo eindringender, als ich nirgends ſonſt in den unabſehbaren Reihen der Gefährten und Führer auf eine gleiche, ja nur ähnliche getroffen war. Im Gegentheile hatte mich hier Alles mit Grauen und Jammer erfüllt: ich erſah alle Laſter der Weltſtadtsbevölkerung im Voraus gebildet, neben Schwäche und Krankhaftigkeit, Rohheit und boshaftes Begehren, Stumpfheit und Herabgedrücktheit natürlicher Lebhaftigkeit, Scheu und Angſt neben Frechheit und Tücke. Dieß Alles angeführt von Lehrern allermeiſt geiſtlichen Standes in der häßlich eleganten Tracht des neumodiſchen Prieſterthums; ſie ſelbſt willenlos, ſtreng und hart, aber mehr gehorchend als herrſchend. Ohne Seele Alles — außer jener einen armen Schweſter.

Ein langes tiefes Schweigen erholte mich von dem Eindrucke jenes ungeheueren Sehens. Sehen und Schweigen: dieß wären endlich die Elemente einer würdigen Errettung aus dieſer Welt. Nur wer aus ſolchem Schweigen ſeine Stimme erhebt, darf endlich auch gehört werden. Sie, mein noch ſo junger Freund, haben, wenigſtens vor mir, dieſen Anſpruch ſich erworben, und was ich damit meine, möchte ich hier deutlicher bezeichnen. —

Über die Dinge dieſer Welt zu reden, ſcheint ſehr leicht zu ſein, da alle Welt eben darüber redet: ſie aber ſo darzuſtellen, daß ſie ſelbſt reden, iſt nur Seltenen verliehen. Zu der Welt reden kann man nur, wenn man ſie gar nicht ſieht. Wer vermöchte z. B. zu einer Reichstagsverſammlung zu reden, ſobald er ſie genau ſähe? Der Parlamentsredner wendet ſich an ein Abſtraktum, an Parteien, an Meinungen, die ſich ſelbſt wieder für „Anſchauungen“ halten; denn mit Anſchauungen verwechſeln ſich die dort ſitzenden Perſonen ſelbſt, welchen deßhalb bei Beleidigungen vor Gericht ſo ſchwer beizukommen iſt, weil ſie behaupten, ſie meinten nie eine Perſon, ſondern nur eine Anſchauung. Ich glaube, wer einmal ſolch eine Verſammlung mit wirklich ſehendem Auge Mann für Mann ſo muſterte, wie es mir mit jenem Pariſer Schulheere beſchieden war, würde nie in ſeinem Leben ein Wort mehr zu ihr reden. Wie ſollte er in Wahrheit noch zu Leuten ſprechen können, bei denen Alles Schatten iſt, Anſchauung ohne Erſichtlichkeit? Haltet ihnen die Bildniſſe Guſtav Adolf's und Wallenſtein's neben einander vor, und fragt ſie, wer von dieſen Beiden der freie Held und wer der hinterliſtige Ränkeſchmied war, ſo zeigen ſie auf Wallenſtein als Helden und auf Guſtav Adolf als Intriguanten, weil dieß eben ihre „Anſchauung" iſt. —

Dieſe nichtigſten und unintereſſanteſten Weſen, wie anders erſcheinen ſie uns aber plötzlich, wenn ein Shakeſpeare ſie wieder zu uns ſprechen läßt: jetzt lauſchen wir dem albernſten ihrer Worte, denen der große Dichter einſt im Leben ſein erhabenes Schweigen entgegengeſetzt hatte. Hier ward dieſes zur Offenbarung, und die Welt, aus der wir jetzt entrückt ſind, zu der wir kein Wort zu reden haben, ſie dünkt uns im Lächeln des Dichters erlöſt.

Und dieß iſt eben das Drama, welches keine Dichtungsart iſt, ſondern das aus unſrem ſchweigenden Inneren zurückgeworfene Spiegelbild der Welt. Schreiben jene Herren von der „Anſchauung" zu hunderten Theaterſtücke, in denen ſich wieder ihre Anſchauungen ſpiegeln, ſo hat uns das nicht irre zu machen, wenn wir für jetzt das Drama auf unſere Weiſe verſuchen, indem wir zunächſt uns des Vortheils bemächtigen, nicht mehr über Menſchen und Dinge zu reden, ſondern dieſe ſelbſt ſprechen zu laſſen. Daß Ihnen, lieber Freund, bei dieſem Unternehmen ſofort die erſten Verſuche gelangen, ward mir alsbald daraus erklärlich, daß Ihnen das ſehende Schweigen zu eigen geworden war; denn nur aus dieſem Schweigen keimt die Kraft der Darſtellung des Geſehenen. Sie hatten die Geſchichte und ihre Vorgänge geſehen und konnten ſie nun ſprechen laſſen, weil ſie nicht eigentlich die Geſchichte, noch ſelbſt die Vorgänge, die uns ein ewiges Dunkel bleiben werden, ſondern die Perſonen, die in ihrem Handeln und Leiden erſehenen Perſonen, ſprechen ließen. Jene Geſchichte, in welcher es nicht ein Jahrhundert, nicht ein Jahrzehnt giebt, das nicht faſt einzig von der Schmach des menſchlichen Geſchlechtes erfüllt iſt, überlaſſen wir, zur Stärkung ihres ſteten Fortſchritts-Glaubens, den Anſchauungen unſerer Profeſſoren: wir haben es mit den Menſchen zu thun, mit welchen, je hervorragender ſie waren, die Geſchichte zu keiner Zeit etwas anzufangen wußte: ihre Überſchreitungen des gemeinen Willensmaaßes, zu denen eine leidensſchwere Nothwendigkeit ſie drängt, ſind es, was uns einzig angeht und die Welt mit ihrer Geſchichte uns ſoweit überſehen läßt, daß wir ſie vergeſſen, — die einzig mögliche Verſöhnung des Sehenden mit ihr.

Und hierdurch haben Ihre Scenen, die man ihrer Ankündigung nach für bloße Abhandlungen in dialogiſcher Form halten möchte, das wahre dramatiſche Leben gewonnen, welches uns ſofort mit der Freude des Sehens feſſelt. Sie behandeln keine Abſtrakta: mit Allem, was ſie umgiebt, treten Ihre Geſtalten lebendig, durchaus individuell und unverwechſelbar auf uns zu, — hier Katharina von Siena, dort Luther — leibhaftig und vertraut Alle wie dieſe.

Doch bleibt es unverkennbar, daß die Luſt am Dramatiſiren Sie nur beſtimmte, weil Ihnen Ungeheures am Herzen lag. Das, worüber wir endlich immer weniger gern mehr ſprechen und reden, ſoll aus ſich und für ſich ſelbſt reden. Es iſt wahr, wir haben Anſchauungen, und zwar eigentliche, wirkliche, während jene Reichs-Profeſſoren ſich der Anſchauungen nur aus Sprachverwirrung bedienen, da ſie merken, daß ſie ſelbſt nicht einmal von Anſichten bei ſich reden könnten, ſondern höchſtens von Meinungen, unter der Anleitung der verſchiedenen öffentlichen Meinungen. Unſere Anſchauungen von der Welt ſind uns aber zu großen, unabweisbar innerlichen Angelegenheiten geworden. Wir fragen uns über das Schickſal dieſer ſo erkannten Welt, und da wir in ihr leiden und leiden ſehen, ſo fragen wir uns nach Heilung oder wenigſtens Veredelung der Leiden. Sind wir mit allem Beſtehenden zum Untergange beſtimmt, ſo wollen wir auch in dieſem einen Zweck erkennen, und ſetzen ihn in einen würdigen, ſchönen Untergang.

Die Beſtimmung, die wir hiermit unſerm Leben geben, haben Sie mit ſo vollendeter Deutlichkeit, Einfachheit und überzeugender

Beredtheit durch eine Antwort Ihres Solon's auf eine Frage des Krösos*) bezeichnet, daß ich jene Worte als das Grundthema für unſere weiteren Verſtändigungen feſtgehalten wünſchte, und Sie deßhalb auch beſtimmte, im Buchdruck ſie für das Auge hervortreten zu laſſen. Einzig von dem Ausſpruche Ihres Weiſen aus die Welt betrachtet, muß dieſe uns werth dünken, die ſchwerſten Mühen unſeres Lebens ihr zuzuwenden, da einzig in dieſen Mühen wir ſie begriffen ſehen dürfen. Hat den Plan Ihrer folgenden dramatiſchen Ausführungen auch wohl nicht eigentlich die Abſicht einer Ausarbeitung der weiteren, durch jenes Grundthema beſtimmten Gedanken Ihnen eingegeben, ſo war es doch natürlich, daß jede ihrer Eingebungen in einer Beziehung dazu ſtehen mußte. Sie gelangen hierbei in der Folge der Überſicht der Sie anziehenden Erſcheinungen zu einem letzten Bilde: „Heimathlos“, mit welchem Sie für jetzt, ſchwerer Gedanken voll, die Reihe beſchließen. Wie hier ein Erlebniß vorliegt, ſehen wir uns dadurch auch unmittelbar wieder auf das Leben hingewieſen. Hier ſtehen wir wieder vor dem Abgrunde, von dem wir uns nicht mit verzagtem Grauſen abwenden dürfen, wenn wir unſere wahrhaftige Durchdrungenheit von jenem Grundgedanken bezeugen wollen. Nun ſcheint es der Thaten mehr als je zu bedürfen; und doch haben gerade auch Sie uns ſoeben wahrhaftig gezeigt, daß auf allem Thun der Edelſten ein Fluch laſtet, der dem dunklen Bewußtſein der Welt von ihrer Unrettbarkeit ſich zu entladen ſcheint. Will uns nun der Muth ſinken, ſo gedenken wir Ihres Solon's. Können wir die Welt nicht aus ihrem Fluche erlöſen, ſo können doch thätige Beiſpiele der ernſthafteſten Erkenntniß der Möglichkeit der Rettung gegeben werden. Wir haben die Wege zu erforſchen, auf welchen uns die Natur ſelbſt mit zart pflegendem und erhaltendem Sinne vorgearbeitet haben dürfte. Dieſe ſuchte Goethe auf, und ward uns dadurch ein ſo beruhigendes und ermuthigendes Vorbild. Daß ſeinem greiſen „Fauſt" zur Herrichtung eines Aſyles für freie menſchliche Thätigkeit der Teufel ſelbſt helfen mußte, läßt uns zwar dieſe ſeine Gründung noch nicht als die dauerhafte Freiſtätte des Reinen erkennen: aber dem Teufel ſelbſt war damit die Seele des Verſchuldeten entwunden, denn ein Engel des Himmels liebte den Raſtloſen. Wie ernſt der Dichter den im Schaffen der Natur aufgefundenen erhaltenden Bildungstrieb auch in dieſen Inſtinkten der menſchlichen Geſellſchaft aufzuſuchen ſich angelegen ſein ließ, haben Sie, mein Freund, in den Zuſammenſtellungen ſeiner „Wanderjahre" ſo vorſichtig als erſichtlich nachgewieſen: unverkennbar nahm ihn der Gedanke der Möglichkeit einer geſellſchaftlichen Neubegründung auf einem neuen Erdboden lebhaft ein. Mit klarem Sinne erkannte er, daß von einer bloßen Auswanderung wenig zu erwarten ſei, wenn im Mutterſchooße der alten Heimath ſelbſt eine geiſtig ſittliche Neugeburt nicht vorangegangen wäre, und für dieſe eben ſuchte er uns ſinnige Vorbilder von ergreifendem Ausdruck darzuſtellen.

---

*) S. 9 des angeführten Buches. Anm. d. Herausg.

In welchem Verhältniſſe Kolonien zu ihrem Mutterlande ganz naturgemäß verbleiben, hat uns Carlyle deutlich nachgewieſen: wie die Äſte des Baumes, welche, von ihm losgelöſt und neu verpflanzt, immer nur das Leben dieſes Baumes in ſich tragen, mit ihm altern und ſterben, ſo bleiben die fernſten Verpflanzungen der Zweige eines Volkes dem Leben deſſelben unmittelbar zugehörig, ſie können durch ſcheinbare Jugendlichkeit täuſchen, und doch leben ſie nur noch von derſelben Wurzel, aus welcher der Stamm wuchs, alterte, verdorrt und ſtirbt. Die Geſchichte lehrt uns, daß nur neue Völkerſtämme ſelbſt auf dem Boden alternder und dahinſiechender neues Leben erwachſen ließen, durch die Vermiſchung mit dieſen aber einem gleichen Siechthume verfielen. Sollte jetzt noch den deutſchen Stämmen durch Zurückgehen auf ihre Wurzeln eine Fähigkeit zugeſprochen werden, die der gänzlich ſemitiſirten ſogenannten lateiniſchen Welt verloren gegangen iſt, ſo könnte eine ſolche

Möglichkeit etwa daraus geſchöpft werden, daß dieſe Stämme, durch ihr Eintreten und Einleben in jene Welt, an ihrer natürlichen Entwickelung eben erſt noch verhindert worden ſeien, und nun, durch ſchwere Leiden ihrer Geſchichte zur Erkenntniß ihrer nahen völligen Entartung angeleitet, zur Rettung ihres Kernes durch Verpflanzung auf einen neuen, jungfräulichen Boden hingetrieben würden. Dieſen Kern zu erkennen, ihn endlich noch lebensvoll und zeugungskräftig in uns nachzuweiſen, möchte denn jetzt unſere wichtigſte Aufgabe ſein: gelänge es uns, durch ſolche Nachweiſung ermuthigt, der Natur ſelbſt, die uns für jede Geſtaltung des Individuums wie der Gattung die einzig richtige Anleitung im ſichtbaren Vorbilde darbietet, mit verſtändnißvoll ordnendem Sinne nahe zu treten, ſo dürften wir uns wohl berechtigt dünken, dem Zwecke dieſes ſo räthſelvollen Daſeins der Welt vertrauensvoller nachzufragen.

Eine ſchwierige Aufgabe, die wir uns hiermit ſtellen würden; jede Voreiligkeit müßte dem Verſuche ihrer Löſung große Gefahr bringen: je ſchärfer wir die Linien des Bildes der Zukunft zu ziehen uns veranlaßt ſähen, deſto unſicherer würden ſie den natürlichen Verlauf der Dinge bezeichnen. Vor Allem würde unſere im Dienſte des modernen Staates gewonnene Weisheit gänzlich zu ſchweigen haben, da Staat und Kirche uns nur als abſchreckend warnende Beiſpiele belehren könnten. Nicht fern genug von der erzielten Vollendung könnten wir beginnen, um das Reinmenſchliche mit dem ewig Natürlichen in harmoniſcher Übereinſtimmung zu erhalten. Schreiten wir auf ſolch maaßvollem Wege beſonnen vor, ſo dürfen wir uns dann auch in der Fortſetzung des Lebenswerkes unſeres großen Dichters begriffen erkennen, und von ſeinem ſegenvollen Zuwinke geleitet uns des „rechten Weges" bewußt fühlen.

Nicht brauche ich Sie, mein Freund, zur Theilnahme an ſolcher Arbeit erſt aufzufordern: im beſten Sinne ſind Sie darin bereits begriffen.

Venedig, 31. Januar 1883. **Richard Wagner.**

Parſifal.

Ein Bühnenweihfeſtſpiel.

Perſonen der Handlung.

Amfortas.
Titurel.
Gurnemanz.
Parſifal.
Klingſor.
Kundry.

Gralsritter und Knappen. — Klingſor's Zaubermädchen.

Ort der Handlung: auf dem Gebiete und in der Burg der Gralshüter „Monſalvat“; Gegend im Charakter der nördlichen Gebirge des gothiſchen Spaniens. Sodann: Klingſor's Zauberſchloß, am Südabhange derſelben Gebirge, dem arabiſchen Spanien zugewendet anzunehmen. — Die Tracht der Gralsritter und Knappen ähnlich der des Templerordens: weiße Waffenröcke und Mäntel; ſtatt des rothen Kreuzes jedoch eine ſchwebende Taube auf Wappen und Mäntel geſtickt.

Erſter Aufzug.

Wald, ſchattig und ernſt, doch nicht düſter.

Felſiger Boden. Eine Lichtung in der Mitte. Links aufſteigend wird der Weg zur Gralsburg angenommen. Der Mitte des Hintergrundes zu ſenkt ſich der Boden zu einem tiefer gelegenen Waldſee hinab. — Tagesanbruch. — Gurnemanz (rüſtig greiſenhaft) und zwei Knappen (von zartem Jünglingsalter) ſind ſchlafend unter einem Baume gelagert. — Von der linken Seite, wie von der Gralsburg her, ertönt der feierliche Morgenweckruf der Poſaunen.

Gurnemanz

(erwachend und die Knappen rüttelnd).

He! Ho! Waldhüter ihr!
Schlafhüter mitſammen!
So wacht doch mindeſt am Morgen!

(Die beiden Knappen ſpringen auf, und ſenken ſich, beſchämt, ſogleich wieder auf die Kniee.)

Hört ihr den Ruf? Nun danket Gott,
daß ihr berufen ihn zu hören!

(Er ſenkt ſich zu ihnen ebenfalls nieder; gemeinſchaftlich verrichten ſie ſtumm ihr Morgengebet; ſobald die Poſaunen ſchweigen, erheben ſie ſich dann.)

Jetzt auf, ihr Knaben; ſeht nach dem Bad:
Zeit iſt's, des Königs dort zu harren:
dem Siechbett, das ihn trägt, voraus
ſeh' ich die Boten ſchon uns nah'n.

(Zwei Ritter treten, von der Burg her, auf.)

Heil euch! Wie geht's Amfortas heut?
Wohl früh verlangt er nach dem Bade:
das Heilkraut, das Gawan
mit Liſt und Kühnheit ihm gewann,
ich wähne, daß es Lind'rung ſchuf?

Der erſte Ritter.

Das wähn'ſt du, der doch Alles weiß?
Ihm kehrten ſehrender nur
die Schmerzen bald zurück:
ſchlaflos von ſtarkem Brennen
befahl er eifrig uns das Bad.

Gurnemanz

(das Haupt traurig ſenkend).

Thoren wir, auf Lind'rung da zu hoffen,
wo einzig Heilung lindert!
Nach allen Kräutern, allen Tränken forſcht
und jagt weit durch die Welt:
ihm hilft nur Eines —
nur der Eine.

Erſter Ritter.

So nenn' uns den!

Gurnemanz

(ausweichend).

Sorgt für das Bad!

Der erſte Knappe

(als er ſich mit dem zweiten Knappen dem Hintergrunde zuwendet, nach rechts blickend).

Seht dort die wilde Reiterin!

Zweiter Knappe.

Hei!
Wie fliegen der Teufelsmähre die Mähnen!

Erſter Ritter.

Ja! Kundry dort.

Zweiter Ritter.

Die bringt wohl wicht'ge Kunde?

Erſter Knappe.

Die Mähre taumelt.

Zweiter Knappe.

Flog ſie durch die Luft?

Erſter Knappe.

Jetzt kriecht ſie am Boden.

Zweiter Knappe.

Mit den Mähnen fegt ſie das Moos.

Erſter Ritter.

Da ſchwang ſich die Wilde herab.

Kundry ſtürzt haſtig, faſt taumelnd herein. Wilde Kleidung, hoch geſchürzt; Gürtel von Schlangenhäuten lang herabhängend: ſchwarzes, in loſen Zöpfen flatterndes Haar; tief braun-röthliche Geſichtsfarbe; ſtechende ſchwarze Augen, zuweilen wild aufblitzend, öfters wie todesſtarr und unbeweglich. — Sie eilt auf **Gurnemanz** zu und dringt ihm ein kleines Kryſtallgefäß auf.

Kundry.

Hier nimm du! — Balſam!

Gurnemanz.

Woher brachteſt du dieß?

Kundry.

Von weiter her, als du denken kannſt:
Hilft der Balſam nicht,
Arabien birgt
nichts mehr dann zu ſeinem Heil. —
Frag' nicht weiter! — Ich bin müde.

(Sie wirft ſich auf den Boden.)

Ein Zug von **Knappen** und **Rittern**, die Sänfte tragend und geleitend, in welcher **Amfortas** ausgeſtreckt liegt, gelangt, von links her, auf die Bühne. — **Gurnemanz** hat ſich, von **Kundry** ab, ſogleich den Ankommenden zugewendet.

Gurnemanz

(während der Zug auf die Bühne gelangt).

Er naht: ſie bringen ihn getragen. —
O weh'! Wie trag' ich's im Gemüthe,
in ſeiner Mannheit ſtolzer Blüthe
des ſiegreichſten Geſchlechtes Herrn
als ſeines Siechthum's Knecht zu ſeh'n!

(Zu den Knappen.)

Behutſam! Hört, der König ſtöhnt.

(Jene halten ein und ſtellen das Siechbett nieder.)

Amfortas

(der ſich ein wenig erhoben).

So recht! — Habt Dank! — Ein wenig Raſt. —
Nach wilder Schmerzensnacht
nun Waldes-Morgenpracht;
im heil'gen See
wohl labt mich auch die Welle:
es ſtaunt das Weh',
die Schmerzensnacht wird helle. —
Gawan!

Erſter Ritter.

Herr, Gawan weilte nicht.
Da ſeines Heilkrauts Kraft,
wie ſchwer er's auch errungen,
doch deine Hoffnung trog,
hat er auf neue Sucht ſich fortgeſchwungen.

Amfortas.

Ohn' Urlaub? — Möge das er ſühnen,
daß ſchlecht er Gralsgebote hält!
O wehe ihm, dem trotzig Kühnen,
wenn er in Klingsor's Schlingen fällt!
So breche Keiner mir den Frieden:
ich harre deß', der mir beſchieden.
„Durch Mitleid wiſſend" —
war's nicht ſo?

Gurnemanz.

Uns ſagteſt du es ſo.

Amfortas.

„der reine Thor“ — —:
mich dünkt, ihn zu erkennen: —
dürft' ich den Tod ihn nennen!

Gurnemanz.

Doch hier zuvor: verſuch' es noch mit dieſem!
(Er reicht ihm das Fläſchchen.)

Amfortas
(es betrachtend).

Woher dies heimliche Gefäß?

Gurnemanz.

Dir ward es aus Arabia hergeführt.

Amfortas.

Und wer gewann es?

Gurnemanz.

Da liegt's, das wilde Weib. —
Auf, Kundry! komm'! (Sie weigert ſich.)

Amfortas.

Du, Kundry?
Muß ich dir nochmals danken,
du raſtlos ſcheue Magd? —

Wohl denn!
Den Balſam nun verſuch' ich noch;
es ſei aus Dank für deine Treu'!

Kundry

(unruhig am Boden liegend).

Nicht Dank! — Ha ha! Was wird es helfen?
Nicht Dank! — Fort, fort! Zum Bad!

Amfortas giebt das Zeichen zum Aufbruch; der Zug entfernt ſich nach dem tieferen Hintergrunde zu. — **Gurnemanz**, ſchwermüthig nachblickend, und **Kundry**, fortwährend auf dem Boden gelagert, ſind zurückgeblieben. — **Knappen** gehen ab und zu.

Dritter Knappe

(junger Mann).

He! Du da! —
Was liegſt du dort wie ein wildes Thier?

Kundry.

Sind die Thiere hier nicht heilig?

Dritter Knappe.

Ja! doch ob heilig du,
das wiſſen wir grad' noch nicht.

Vierter Knappe

(ebenfalls junger Mann).

Mit ihrem Zauberſafte, wähn' ich,
wird ſie den Meiſter vollends verderben.

Gurnemanz.

Hm! — Schuf ſie euch Schaden je? —
Wenn Alles rathlos ſteht,

wie kämpfenden Brüdern in fernſte Länder
Kunde ſei zu entſenden,
und kaum ihr nur wißt, wohin? —
Wer, ehe ihr euch nur beſinnt,
ſtürmt und fliegt da hin und zurück,
der Botſchaft pflegend mit Treu' und Glück?
Ihr nährt ſie nicht, ſie naht euch nie,
nichts hat ſie mit euch gemein!
Doch wann's in Gefahr der Hilfe gilt,
der Eifer führt ſie ſchier durch die Luft,
die nie euch dann zum Danke ruft.
Ich wähne, iſt dieß Schaden,
ſo thät' er euch gut gerathen.

Dritter Knappe.

Doch haßt ſie uns. —
Sieh' nur, wie hämiſch ſie dort nach uns blickt!

Vierter Knappe.

Eine Heidin iſt's, ein Zauberweib.

Gurnemanz.

Ja, eine Verwünſchte mag ſie ſein:
hier lebt ſie heut', —
vielleicht erneu't,
zu büßen Schuld aus früher'm Leben,
die dorten ihr noch nicht vergeben.
Übt ſie nun Buß' in ſolchen Thaten,
die uns Ritterſchaft zum Heil gerathen,
gut thut ſie dann ganz ſicherlich,
dienet uns, und hilft auch ſich.

Dritter Knappe.

Dann iſt's wohl auch jen' ihre Schuld,
was uns ſo manche Noth gebracht?

Gurnemanz.

Ja, wann ſie oft uns lange ferne blieb,
dann brach ein Unglück wohl herein.
Und lang' ſchon kenn' ich ſie;
noch länger kennt ſie Titurel:
der fand, als er die Burg dort weih'te,
ſie ſchlafend hier im Waldgeſtrüpp',
erſtarrt, leblos, wie todt.
So fand ich ſelbſt ſie letztlich wieder,
als uns das Unheil kaum geſcheh'n,
das jener Böſe dort über'm Berge
ſo ſchmählich über uns gebracht. —
(Zu Kundry.)
He! Du! — Hör' mich und ſag':
wo ſchweifteſt damals du umher,
als unſer Herr den Speer verlor? —
(Kundry ſchweigt.)
Warum halfſt du uns damals nicht?

Kundry.

Ich helfe nie.

Vierter Knappe.

Sie ſagt's da ſelbſt.

Dritter Knappe.

Iſt ſie ſo treu und kühn in Wehr,
ſo ſende ſie nach dem verlor'nen Speer!

Gurnemanz

(düſter).

Das iſt ein And'res: —
jedem iſt's verwehrt. —

(Mit großer Ergriffenheit.)

Oh, wunden-wundervoller
heiliger Speer!
Dich ſah ich ſchwingen
von unheiligſter Hand! —

(In Erinnerung ſich verlierend.)

Mit ihm bewehrt, Amfortas, allzukühner,
wer mochte dir es wehren
den Zaub'rer zu beheeren? — —
Schon nah' dem Schloß, wird uns der Held entrückt:
ein furchtbar ſchönes Weib hat ihn entzückt:
in ſeinen Armen liegt er trunken,
der Speer iſt ihm entſunken;
ein Todesſchrei! — ich ſtürm' herbei: —
von dannen Klingsor lachend ſchwand,
den heil'gen Speer hat er entwandt.
Des Königs Flucht gab kämpfend ich Geleite:
doch eine Wunde brannt' ihm in der Seite:
die Wunde iſt's, die nie ſich ſchließen will.

Dritter Knappe.

So kannteſt du Klingsor?

Gurnemanz

(zu dem erſten und zweiten Knappen, welche vom See her kommen).

Wie geht's dem König?

Zweiter Knappe.

Ihn friſcht das Bad.

Erſter Knappe.

Dem Balſam wich der Schmerz.

Gurnemanz

(nach einem Schweigen).

Die Wunde iſt's, die nie ſich ſchließen will! —

Dritter Knappe.

Doch, Väterchen, ſag' und lehr' uns fein:
du kannteſt Klingsor, wie mag das ſein?

Der dritte und der vierte Knappe hatten ſich zuletzt ſchon zu Gurnemanz' Füßen niedergeſetzt; die beiden anderen geſellen ſich jetzt gleicher Weiſe zu ihnen.

Gurnemanz.

Titurel, der fromme Held,
der kannt' ihn wohl.
Denn ihm, da wilder Feinde Liſt und Macht
des reinen Glaubens Reich bedrohten,
ihm neigten ſich in heilig ernſter Nacht
dereinſt des Heilands ſel'ge Boten:
daraus er trank beim letzten Liebesmahle,
das Weihgefäß, die heilig edle Schale,
darein am Kreuz ſein göttlich Blut auch floß,
zugleich den Lanzenſpeer, der dieß vergoß, —
der Zeugengüter höchſtes Wundergut, —
das gaben ſie in unſres Königs Hut.
Dem Heilthum baute er das Heiligthum.

Die ſeinem Dienſt ihr zugeſindet
auf Pfaden, die kein Sünder findet,
ihr wißt, daß nur dem Reinen
vergönnt iſt ſich zu einen
den Brüdern, die zu höchſten Rettungswerken
des Grales heil'ge Wunderkräfte ſtärken:
d'rum blieb es dem, nach dem ihr fragt, verwehrt,
Klingsor'n, ſo hart ihn Müh' auch drob beſchwert.
Jenſeits im Thale war er eingeſiedelt;
darüber hin liegt üpp'ges Heidenland:
unkund blieb mir, was dorten er geſündigt;
doch büßen wollt' er nun, ja heilig werden.
Ohnmächtig, in ſich ſelbſt die Sünde zu ertödten,
an ſich legt er die Frevlerhand,
die nun, dem Grale zugewandt,
verachtungsvoll deß' Hüter von ſich ſtieß;
darob die Wuth nun Klingsor'n unterwies,
wie ſeines ſchmählichen Opfers That
ihm gäbe zu böſem Zauber Rath;
den fand er jetzt: —
die Wüſte ſchuf er ſich zum Wonnegarten,
d'rinn wachſen teufliſch holde Frauen;
dort will des Grales Ritter er erwarten
zu böſer Luſt und Höllengrauen:
wen er verlockt, hat er erworben;
ſchon Viele hat er uns verdorben. —
Da Titurel, in hohen Alter's Mühen,
dem Sohne nun die Herrſchaft hier verliehen,
Amfortas ließ es da nicht ruh'n
der Zauberplag' Einhalt zu thun;
das wißt ihr, wie es da ſich fand:
der Speer iſt nun in Klingsor's Hand;

kann er ſelbſt Heilige mit dem verwunden,
den Gral auch wähnt er feſt ſchon uns entwunden.

(Kundry hat ſich, in wüthender Unruhe, oft heftig umgewendet.)

Vierter Knappe.

Vor Allem nun: der Speer kehr' uns zurück!

Dritter Knappe.

Ha! wer ihn brächt', ihm wär's zu Ruhm und Glück!

Gurnemanz

(nach einem Schweigen.)

Vor dem verwaiſten Heiligthum
in brünſt'gem Beten lag Amfortas,
ein Rettungszeichen heiß erflehend:
ein ſel'ger Schimmer da entfloß dem Grale;
ein heilig' Traumgeſicht
nun deutlich zu ihm ſpricht
durch hell erſchauter Wortzeichen Male: —
„durch Mitleid wiſſend
der reine Thor,
harre ſein',
den ich erkor.“

(Die vier Knappen wiederholen, in großer Ergriffenheit, den Spruch.)
Vom See her hört man Geſchrei und das Rufen der

Ritter und Knappen.

Weh'! Wehe! — Hoho!
Auf! — Wer iſt der Frevler?

Gurnemanz und die vier Knappen fahren auf und wenden ſich erſchrocken um. — Ein wilder Schwan flattert matten Fluges vom See daher; er iſt verwundet, erhält ſich mühſam und ſinkt endlich ſterbend zu Boden. — Während dem:

Gurnemanz.

Was giebt's?

Erſter Knappe.

Dort!

Zweiter Knappe.

Hier! Ein Schwan.

Dritter Knappe.

Ein wilder Schwan!

Vierter Knappe.

Er iſt verwundet.

Andere Knappen

(vom See herſtürmend).

Ha! Wehe! Weh'!

Gurnemanz.

Wer ſchoß den Schwan?

Der zweite Ritter

(hervorkommend).

Der König grüßt' ihn als gutes Zeichen,
als über dem See dort kreiſ'te der Schwan:
da flog ein Pfeil —

Neue Knappen

(Parſifal vorführend).

Der war's! Der ſchoß! Dieß der Bogen! —
Hier der Pfeil, den ſeinen gleich.

Gurnemanz

(zu Parſifal).

Biſt du's, der dieſen Schwan erlegte?

Parſifal.

Gewiß! Im Fluge treff' ich was fliegt.

Gurnemanz.

Du thateſt das? Und bangt' es dich nicht vor der That?

Die Knappen.

Strafe den Frevler!

Gurnemanz.

Unerhörtes Werk!
Du konnteſt morden? Hier im heil'gen Walde,
deß' ſtiller Frieden dich umfing?
Des Haines Thiere nahten dir nicht zahm,
grüßten dich freundlich und fromm?
Aus den Zweigen, was ſangen die Vöglein dir?
Was that dir der treue Schwan?
Sein Weibchen zu ſuchen flog der auf,
mit ihm zu kreiſen über dem See,
den ſo er herrlich weih'te zum heilenden Bad:
dem ſtaunteſt du nicht, dich lockt' es nur
zu wild kindiſchem Bogengeſchoß?
Er war uns hold: was iſt er nun dir?
Hier — ſchau' her! — hier traf'ſt du ihn:
da ſtarrt noch das Blut, matt hängen die Flügel;
das Schneegefieder dunkel befleckt, —

gebrochen das Aug', ſiehſt du den Blick?
Wirſt deiner Sündenthat du inne? —

(Parſifal hat ihm mit wachſender Ergriffenheit zugehört: jetzt zerbricht er ſeinen Bogen und ſchleudert die Pfeile von ſich.)

Sag', Knab'! Erkennſt du deine große Schuld?

(Parſifal führt die Hand über die Augen.)

Wie konnteſt du ſie begeh'n?

Parſifal.

Ich wußte ſie nicht.

Gurnemanz.

Wo biſt du her?

Parſifal.

Das weiß ich nicht.

Gurnemanz.

Wer iſt dein Vater?

Parſifal.

Das weiß ich nicht.

Gurnemanz.

Wer ſandte dich dieſes Weg's?

Parſifal.

Ich weiß nicht.

Gurnemanz.

Dein Name dann?

Parſifal.

Ich hatte viele,
doch weiß ich ihrer keinen mehr.

Gurnemanz.

Das weißt du Alles nicht?

(Für ſich:)

So dumm wie den
erfand ich bisher Kundry nur. —

(Zu den Knappen, deren ſich immer mehre verſammelt haben.)

Jetzt geht!
Verſäumt den König im Bade nicht! — Helft!

Die Knappen haben den Schwan ehrerbietig aufgenommen, und entfernen ſich mit ihm jetzt nach dem See zu.

Gurnemanz.

(ſich wieder zu Parſifal wendend).

Nun ſag'! Nichts weißt du, was ich dich frage:
jetzt melde, was du weißt!
denn etwas mußt du doch wiſſen.

Parſifal.

Ich hab' eine Mutter; Herzeleide ſie heißt:
im Wald und auf wilder Aue waren wir heim.

Gurnemanz.

Wer gab dir den Bogen?

Parſifal.

Den ſchuf ich mir ſelbſt,
vom Forſt die rauhen Adler zu ſcheuchen.

Gurnemanz.

Doch adelig ſcheinſt du ſelbſt und hochgeboren:
warum nicht ließ deine Mutter
beſſere Waffen dich lehren?

(Parſifal ſchweigt.)

Kundry

(welche, in der Waldecke gelagert, den Blick ſcharf auf Parſifal gerichtet hat, ruft mit rauher Stimme hinein):

Den Vaterloſen gebar die Mutter,
als im Kampf erſchlagen Gamuret;
vor gleichem frühen Heldentod
den Sohn zu wahren, waffenfremd
in Oeden erzog ſie ihn zum Thoren —
die Thörin!

(Sie lacht.)

Parſifal

(der mit jäher Aufmerkſamkeit zugehört).

Ja! Und einſt am Waldesſaume vorbei,
auf ſchönen Thieren ſitzend,
kamen glänzende Männer;
ihnen wollt' ich gleichen;
ſie lachten und jagten davon.
Nun lief ich nach, doch konnte ſie nicht erreichen;
durch Wildniſſe kam ich, bergauf, thalab;
oft ward es Nacht; dann wieder Tag:
mein Bogen mußte mir frommen
gegen Wild und große Männer.

Kundry
(eifrig).
Ja, Schächer und Rieſen traf ſeine Kraft:
den freiſlichen Knaben fürchten ſie Alle.

Parſifal.
Wer fürchtet mich? Sag'!

Kundry.
Die Böſen.

Parſifal.
Die mich bedrohten, waren ſie bös'?
(Gurnemanz lacht.)
Wer iſt gut?

Gurnemanz
(ernſt).
Deine Mutter, der du entlaufen,
und die um dich ſich nun härmt und grämt.

Kundry.
Zu End' ihr Gram: ſeine Mutter iſt todt.

Parſifal
(in furchtbarem Schrecken).
Todt? — Meine Mutter? — Wer ſagt' es?

Kundry.
Ich ritt vorbei, und ſah ſie ſterben:
dich Thoren hieß ſie mich grüßen.
(Parſifal ſpringt wüthend auf Kundry zu und faßt ſie bei der Kehle.)

Gurnemanz

(ihn zurückhaltend).

Verrückter Knabe! Wieder Gewalt?
Was that dir das Weib? Es ſagte wahr.
Denn nie lügt Kundry, doch ſah ſie viel.

(Nachdem Gurnemanz Kundry befreit, ſteht Parſifal lange wie erſtarrt; dann geräth er in ein heftiges Zittern.)

Parſifal.

Ich — verſchmachte! —

(Kundry iſt haſtig an einen Waldquell geſprungen, bringt jetzt Waſſer in einem Horne, beſprengt damit zunächſt Parſifal, und reicht ihm dann zu trinken.)

Gurnemanz.

So recht! So nach des Grales Gnade:
das Böſe bannt, wer's mit Gutem vergilt.

Kundry

(traurig ſich abwendend).

Nie thu' ich Gutes; — nur Ruhe will ich.

(Während Gurnemanz ſich väterlich um Parſifal bemüht, ſchleppt ſich Kundry, von Beiden unbeachtet, einem Waldgebüſche zu.)

Nur Ruhe! Ruhe, ach, der Müden! —
Schlafen! — Oh, daß mich keiner wecke!

(Scheu auffahrend.)

Nein! Nicht ſchlafen! — Grauſen faßt mich!

(Nach einem dumpfen Schrei verfällt ſie in heftiges Zittern; dann läßt ſie die Arme matt ſinken, neigt das Haupt tief, und ſchwankt matt weiter.)

Machtloſe Wehr! Die Zeit iſt da
Schlafen — ſchlafen —: ich muß.

(Sie ſinkt hinter dem Gebüſch zuſammen, und bleibt von jetzt an unbemerkt. — Vom See her vernimmt man Bewegung, und gewahrt den im Hintergrunde ſich heimwärts wendenden Zug der Ritter und Knappen mit der Sänfte.)

Gurnemanz.

Vom Bade kehrt der König heim;
hoch ſteht die Sonne:
nun laß' mich zum frommen Mahl dich geleiten;
denn, — biſt du rein,
wird nun der Gral dich tränken und ſpeiſen.

(Er hat Parſifal's Arm ſich ſanft um den Nacken gelegt, und hält deſſen Leib mit ſeinem eigenen Arme umſchlungen; ſo geleitet er ihn bei ſehr allmählichem Schreiten.)

Parſifal.

Wer iſt der Gral?

Gurnemanz.

Das ſagt ſich nicht;
doch biſt du ſelbſt zu ihm erkoren,
bleibt dir die Kunde unverloren. —
Und ſieh'! —
Mich dünkt, daß ich dich recht erkannt:
kein Weg führt zu ihm durch das Land,
und Niemand könnte ihn beſchreiten,
den er nicht ſelber möcht' geleiten.

Parſifal.

Ich ſchreite kaum, —
doch wähn' ich mich ſchon weit.

Gurnemanz.

Du ſiehſt, mein Sohn,
zum Raum wird hier die Zeit.

Allmählich, während **Gurnemanz** und **Parſifal** zu ſchreiten ſcheinen, verwandelt ſich die Bühne, von links nach rechts hin, in unmerklicher Weiſe: es verſchwindet ſo der Wald; in Felſenwänden öffnet ſich ein Thor, welches nun die Beiden einſchließt; dann wieder werden ſie in aufſteigenden Gängen ſichtbar, welche ſie zu durchſchreiten ſcheinen. — Lang gehaltene Poſaunentöne ſchwellen ſanft an: näher kommendes Glockengeläute. — Endlich ſind ſie in einem mächtigen Saale angekommen, welcher nach oben in eine hochgewölbte Kuppel, durch die einzig das Licht hereindringt, ſich verliert. — Von der Höhe über der Kuppel her vernimmt man wachſendes Geläute.

Gurnemanz

(ſich zu Parſifal wendend, der wie verzaubert ſteht).

Jetzt achte wohl; und laß' mich ſeh'n,
biſt du ein Thor und rein,
welch Wiſſen dir auch mag beſchieden ſein. —

Auf beiden Seiten des Hintergrundes wird je eine große Thür geöffnet. Von rechts ſchreiten die **Ritter des Grales** in feierlichem Zuge herein, und reihen ſich, unter dem folgenden Geſange, nach und nach an zwei überdeckten langen Speiſetafeln, welche ſo geſtellt ſind, daß ſie, von hinten nach vorn parallel laufend, die Mitte des Saales frei laſſen: nur Becher, keine Gerichte ſtehen darauf.

Die Gralsritter.

Zum letzten Liebesmahle
gerüſtet Tag für Tag,
gleich ob zum letzten Male
es heut' ihn letzen mag,
wer guter That ſich freu't:
ihm ſei das Mahl erneu't:
der Labung darf er nah'n,
die hehrſte Gab' empfah'n.

Jüngere Männerſtimmen

(von der mittleren Höhe des Saales her vernehmbar).

Den ſündigen Welten
mit tauſend Schmerzen
wie einſt ſein Blut gefloſſen,
dem Erlöſungs-Helden
mit freudigem Herzen
ſei nun mein Blut vergoſſen.
Den Leib, den er zur Sühn' uns bot,
er leb' in uns durch ſeinen Tod.

Knabenſtimmen

(aus der äußerſten Höhe der Kuppel).

Der Glaube lebt;
Die Taube ſchwebt,
des Heilands holder Bote.
Der für euch fließt,
des Wein's genießt,
und nehmt vom Lebensbrode!

Durch die entgegengeſetzte Thüre wird von Knappen und dienenden Brüdern auf einer Tragſänfte Amfortas hereingetragen: vor ihm ſchreiten Knaben, welche einen mit einer purpurrothen Decke überhängten Schrein tragen. Dieſer Zug begiebt ſich nach der Mitte des Hintergrundes, wo, von einem Baldachin überdeckt, ein erhöhetes Ruhebett aufgerichtet ſteht, auf welches Amfortas von der Sänfte herab niedergelaſſen wird; hiervor ſteht ein Altar-ähnlicher länglicher Marmortiſch, auf welchen die Knaben den verhängten Schrein hinſtellen. —

Als der Geſang beendet iſt, und alle Ritter an den Tafeln ihre Sitze eingenommen haben, tritt ein längeres Stillſchweigen ein. — Vom tiefſten Hintergrunde her vernimmt man, aus einer gewölbten Niſche hinter dem Ruhebett des Amfortas, wie aus einem Grabe die Stimme des alten

Titurel.

Mein Sohn Amfortas! Biſt du am Amt?

(Schweigen.)

Soll ich den Gral heut' noch erſchau'n und leben?

(Schweigen.)

Muß ich ſterben, vom Retter ungeleitet?

Amfortas

(im Ausbruche qualvoller Verzweifelung).

Wehe! Wehe mir der Qual! —
Mein Vater, oh! noch einmal
verrichte du das Amt!
Lebe! Leb' und laß' mich ſterben!

Titurel.

Im Grabe leb' ich durch des Heiland's Huld;
zu ſchwach doch bin ich, ihm zu dienen:
du büß' im Dienſte deine Schuld! —
Enthüllet den Gral!

Amfortas

(den Knaben wehrend).

Nein! Laßt ihn unenthüllt! — Oh! —
Daß Keiner, Keiner dieſe Qual ermißt,
die mir der Anblick weckt, der euch entzückt! —
Was iſt die Wunde, ihrer Schmerzen Wuth,
gegen die Noth, die Höllenpein,
zu dieſem Amt — verdammt zu ſein! —
Wehvolles Erbe, dem ich verfallen,
ich, einziger Sünder unter Allen,
des höchſten Heiligthum's zu pflegen,
auf Reine herabzuflehen ſeinen Segen! —
Oh, Strafe! Strafe ohne Gleichen
des — ach! — gekränkten Gnadenreichen! —

Nach Ihm, nach Seinem Weihegruße
muß ſehnlich mich's verlangen;
aus tiefſter Seele Heilesbuße
zu Ihm muß ich gelangen: —
die Stunde naht: —
der Lichtſtrahl ſenkt ſich auf das heilige Werk;
die Hülle ſinkt:
des Weihgefäßes göttlicher Gehalt
erglüht mit leuchtender Gewalt; —
durchzückt von ſeligſten Genuſſes Schmerz,
des heiligſten Blutes Quell
fühl' ich ſich gießen in mein Herz:
des eig'nen ſündigen Blutes Gewell'
in wahnſinniger Flucht
muß mir zurück dann fließen,
in die Welt der Sündenſucht
mit wilder Scheu ſich ergießen: —
von Neuem ſprengt er das Thor,
daraus es nun ſtrömt hervor,
hier durch die Wunde, der Seinen gleich,
geſchlagen von deſſelben Speeres Streich,
der dort dem Erlöſer die Wunde ſtach,
aus der mit blutigen Thränen
der Göttliche weint' ob der Menſchheit Schmach
in Mitleid's heiligem Sehnen, —
und aus der nun mir, an heiligſter Stelle,
dem Pfleger göttlichſter Güter,
des Erlöſungsbalſam's Hüter,
das heiße Sündenblut entquillt,
ewig erneu't aus des Sehnens Quelle,
das, ach! keine Büßung je mir ſtillt!
Erbarmen! Erbarmen!

Allerbarmer, ach! Erbarmen!
Nimm mir mein Erbe,
ſchließe die Wunde,
daß heilig ich ſterbe,
rein Dir geſunde!

(Er ſinkt wie bewußtlos zurück.)

Knabenſtimmen

(aus der Kuppel).

„Durch Mitleid wiſſend,
der reine Thor:
harre ſein',
den ich erkor."

Die Ritter

(leiſe).

So ward es dir verkündet,
Harre getroſt;
des Amtes walte heut'!

Titurel's

(Stimme).

Enthüllet den Gral!

Amfortas hat ſich ſchweigend wieder erhoben. Die Knaben entkleiden den goldenen Schrein, entnehmen ihm den „Gral" (eine antike Kryſtallſchale), von welchem ſie ebenfalls eine Verhüllung abnehmen, und ſetzen ihn vor Amfortas hin.

Titurel's

(Stimme).

Der Segen!

Während **Amfortas** andachtsvoll in ſtummem Gebete ſich zu dem Kelche neigt, verbreitet ſich eine immer dichtere Dämmerung im Saale.

Knaben

(aus der Kuppel).

„Nehmet hin mein Blut
um unſrer Liebe Willen!
Nehmet hin meinen Leib
auf daß ihr mein' gedenkt.“

Ein blendender Lichtſtrahl dringt von oben auf die Schale herab, dieſe erglüht immer ſtärker in leuchtender Purpurfarbe. **Amfortas** mit verklärter Miene, erhebt den „Gral“ hoch und ſchwenkt ihn ſanft nach allen Seiten hin. Alles iſt bereits bei dem Eintritte der Dämmerung auf die Knie geſunken, und erhebt jetzt die Blicke andächtig zum „Grale“.

Titurel's

(Stimme).

Oh! Heilige Wonne!
Wie hell grüßt uns heute der Herr!

Amfortas ſetzt den „Gral“ wieder nieder, welcher nun, während die tiefe Dämmerung wieder entweicht, immer mehr erblaßt: hierauf ſchließen die **Knaben** das Gefäß wieder in den Schrein, und bedecken dieſen, wie zuvor. — Mit dem Wiedereintritte der vorigen Tageshelle ſind auf den Speiſetafeln die Becher, jetzt mit Wein gefüllt, wieder deutlich geworden, neben jedem liegt ein Brod. Alles läßt ſich zum Mahle nieder, ſo auch **Gurnemanz**, welcher einen Platz neben ſich leer hält und **Parſifal** durch ein Zeichen zur Theilnehmung am Mahle einlädt: **Parſifal** bleibt aber ſtarr und ſtumm, wie gänzlich entrückt, zur Seite ſtehen.

(**Wechſelgeſang während des Mahles.**)

Knabenſtimmen

(aus der Höhe).

Wein und Brod des letzten Mahles
wandelt' einſt der Herr des Grales,

durch des Mitleid's Liebesmacht,
in das Blut, das er vergoß,
in den Leib, den dar er bracht'.

Jünglingsſtimmen
(aus der mittleren Höhe).

Blut und Leib der heil'gen Gabe
wandelt heut' zu eurer Labe
ſel'ger Tröſtung Liebesgeiſt,
in den Wein, der nun euch floß,
in das Brod, das heut' euch ſpeiſ't.

Die Ritter
(erſte Hälfte).

Nehmet vom Brod,
wandelt es kühn
zu Leibes Kraft und Stärke;
treu bis zum Tod,
feſt jedem Müh'n,
zu wirken des Heiland's Werke.

(Zweite Hälfte.)

Nehmet vom Wein,
wandelt ihn neu
zu Lebens feurigem Blute,
froh im Verein,
brüdergetreu
zu kämpfen mit ſeligem Muthe.

(Sie erheben ſich feierlich und reichen einander die Hände.)

Alle Ritter.

Selig im Glauben!
Selig in Liebe!

Jünglinge

(aus mittler Höhe).

Selig in Liebe!

Knaben

(aus oberſter Höhe).

Selig im Glauben!

Während des Mahles, an welchem er nicht theilnahm, iſt Amfortas aus ſeiner begeiſterungsvollen Erhebung allmählich wieder herabgeſunken: er neigt das Haupt und hält die Hand auf die Wunde. Die Knaben nähern ſich ihm; ihre Bewegungen deuten auf das erneuerte Bluten der Wunde: ſie pflegen Amfortas, geleiten ihn wieder auf die Sänfte, und, während alle ſich zum Aufbruch rüſten, tragen ſie, in der Ordnung wie ſie kamen, Amfortas und den heiligen Schrein wider von dannen. Die Ritter und Knappen reihen ſich ebenfalls wieder zum feierlichen Zuge, und verlaſſen langſam den Saal, aus welchem die vorherige Tageshelle allmählich weicht. Die Glocken haben wieder geläutet. —

Parſifal hatte bei dem vorangegangenen ſtärkſten Klagerufe des Amfortas eine heftige Bewegung nach dem Herzen gemacht, welches er krampfhaft eine Zeit lang gefaßt hielt; jetzt ſteht er noch wie erſtarrt, regungslos da. — Als die Letzten den Saal verlaſſen, und die Thüren wieder geſchloſſen ſind, tritt Gurnemanz mißmüthig an Parſifal heran und rüttelt ihn am Arme.

Gurnemanz.

Was ſtehſt du noch da?
Weißt du was du ſah'ſt?

(Parſifal ſchüttelt ein wenig ſein Haupt.)

Gurnemanz.

Du biſt doch eben nur ein Thor!

(Er öffnet eine ſchmale Seitenthüre.)

Dort hinaus, deinem Wege zu!

Doch räth' dir Gurnemanz,
laß' du hier künftig die Schwäne in Ruh',
und ſuche dir Gänſer die Gans!

Er ſtößt Parſifal hinaus und ſchlägt, ärgerlich, hinter ihm die Thüre ſtark zu. Während er dann den Rittern folgt, ſchließt ſich der Bühnenvorhang.

Zweiter Aufzug.

Klingsor's Zauberſchloß.

Im inneren Verließe eines nach oben offenen Thurmes: Steinſtufen führen nach dem Zinnenrande der Thurmmauer; Finſterniß in der Tiefe, nach welcher es von dem Mauervorſprunge, den der Bühnenboden darſtellt, hinabführt. Zauberwerkzeuge und nekromantiſche Vorrichtunge — **Klingsor** auf dem Mauervorſprunge zur Seite, vor einem Metallſpiegel ſitzend.

Klingsor.

Die Zeit iſt da. —
Schon lockt mein Zauberſchloß den Thoren,
den, kindiſch jauchzend, fern ich nahen ſeh'. —
Im Todesſchlafe hält der Fluch ſie feſt,
der ich den Krampf zu löſen weiß. —
Auf denn! An's Werk!

Er ſteigt der Mitte zu, etwas tiefer hinab, und entzündet dort Räucherwerk, welches alsbald einen Theil des Hintergrundes mit einem bläulichen Dampfe erfüllt. Dann ſetzt er ſich wieder an die vorige Stelle, und ruft, mit geheimnißvollen Geberden, nach dem Abgrunde:

Herauf! Hieher! zu mir!
Dein Meiſter ruft dich Namenloſe:

Ur-Teufelin! Höllen-Roſe!
Herodias war'ſt du, und was noch?
Gundryggia dort, Kundry hier:
Hieher! Hieher denn, Kundry!
Zu deinem Meiſter, herauf!

In dem bläulichen Lichte ſteigt Kundry's Geſtalt herauf. Man hört ſie einen gräßlichen Schrei ausſtoßen, wie eine aus tiefſtem Schlafe aufgeſchreckte Halbwache.

Klingsor.

Erwach'ſt du? Ha!
Meinem Banne wieder
verfiel'ſt du heut' zur rechten Zeit.

(Kundry's Geſtalt läßt ein Klagegeheul, von größter Heftigkeit bis zu bangem Wimmern ſich abſtufend, vernehmen.)

Sag' wo trieb'ſt du dich wieder umher?
Pfui! Dort, bei dem Ritter-Geſipp',
wo wie ein Vieh du dich halten läßt?
Gefällt's dir bei mir nicht beſſer?
Als ihren Meiſter du mir gefangen —
ha ha! den reinen Hüter des Gral's, —
was jagte dich da wieder fort?

Kundry

(rauh und abgebrochen, wie im Verſuche, wieder Sprache zu gewinnen).

Ach! — Ach!
Tiefe Nacht —
Wahnſinn! — Oh! — Wuth! —
Oh! Jammer! —
Schlaf — Schlaf —
tiefer Schlaf! — Tod!

Klingsor.

Da weckte dich ein And'rer? He?

Kundry

(wie zuvor).

Ja! — Mein Fluch! —
Oh! — Sehnen — Sehnen! —

Klingsor.

Ha ha! — dort nach den keuſchen Rittern?

Kundry.

Da — da — dient' ich.

Klingsor.

Ja, ja! — den Schaden zu vergüten,
den du ihnen böslich gebracht?
Sie helfen dir nicht:
feil ſind ſie Alle,
biet' ich den rechten Preis;
der feſteſte fällt,
ſinkt er dir in die Arme:
und ſo verfällt er dem Speer,
den ihrem Meiſter ſelbſt ich entwandt. —
Den Gefährlichſten gilt's nun heut' zu beſteh'n:
ihn ſchirmt der Thorheit Schild.

Kundry.

Ich — will nicht! — Oh! — Oh!

Klingsor.

Wohl willſt du, denn du mußt.

Kundry.

Du — kannſt mich — nicht — halten.

Klingsor.

Aber dich faſſen.

Kundry.

Du?

Klingsor.

Dein Meiſter.

Kundry.

Aus welcher Macht?

Klingsor.

Ha! Weil einzig an mir
deine Macht — nichts vermag.

Kundry

(grell lachend).

Ha! ha! — Biſt du keuſch?

Klingsor

(wüthend).

Was frág'ſt du das, verfluchtes Weib?

(Er verſinkt in finſtres Brüten.)

Furchtbare Noth! —

So lacht nun der Teufel mein',
daß ich einſt nach dem Heiligen rang!
Furchtbare Noth!
Ungebändigten Sehnens Pein!
Schrecklichſter Triebe Höllendrang,
den ich zu Todesſchweigen mir zwang, —
lacht und höhnt er nun laut
durch dich, des Teufels Braut? —
Hüte dich!
Hohn und Verachtung büßte ſchon Einer:
der Stolze, ſtark in Heiligkeit,
der einſt mich von ſich ſtieß,
ſein Stamm verfiel mir,
unerlöſ't
ſoll der Heiligen Hüter mir ſchmachten;
und bald — ſo wähn' ich —
hüt' ich mir ſelbſt den Gral. — —
Ha! Ha!
Gefiel er dir wohl, Amfortas, der Held,
den ich dir zur Wonne geſellt?

Kundry.

Oh! — Jammer! — Jammer!
Schwach auch Er! Schwach — Alle!
Meinem Fluche mit mir
Alle verfallen! —
Oh, ewiger Schlaf,
einziges Heil,
wie, — wie dich gewinnen?

Klingsor.

Ha! Wer dir trotzte, löſ'te dich frei:
verſuch's mit dem Knaben, der nah't!

Kundry.

Ich — will nicht!

Klingsor.

Jetzt ſchon erklimmt er die Burg.

Kundry.

O Wehe! Wehe!
Erwachte ich darum?
Muß ich? — Muß?

Klingsor

(iſt auf die Thurmmauer geſtiegen).

Ha! — Er iſt ſchön, der Knabe!

Kundry.

Oh! Oh! — Wehe mir! —

Klingsor

(ſtößt nach außen in ein Horn).

Ho! Ho! — Ihr Wächter! Ritter!
Helden! — Auf! — Feinde nah'!

(Außen wachſendes Getöſe und Waffengeräuſch.)

Hei! — Wie zur Mauer ſie ſtürmen,
die bethörten Eigenholde,
zum Schutz ihres ſchönen Geteufel's! —
So! — Muthig! Muthig! —
Haha! — Der fürchtet ſich nicht: —
dem Helden Ferris entwand er die Waffe;
die führt er nun freislich wider den Schwarm. —

(Kundry beginnt unheimlich zu lachen.)

Wie übel den Tölpeln der Eifer gedeih't!
Dem ſchlug er den Arm, — jenem den Schenkel.
Haha! — Sie weichen, — ſie fliehen:
ſeine Wunde trägt Jeder nach heim!
Wie das ich euch gönne!
Möge denn ſo
das ganze Rittergeſchlecht
unter ſich ſelber ſich würgen! —
Ha! Wie ſtolz er nun ſteht auf der Zinne!
Wie lachen ihm die Roſen der Wangen,
da kindiſch erſtaunt
in den einſamen Garten er blickt! —
He! Kundry!

Er wendet ſich um. Kundry war in ein immer extatiſcheres Lachen gerathen, welches endlich in ein krampfhaftes Wehgeſchrei überging; jetzt iſt ihre Geſtalt plötzlich verſchwunden; das bläuliche Licht iſt erloſchen: volle Finſterniß in der Tiefe.

Wie? — Schon am Werk? —
Haha! Den Zauber kannt' ich wohl,
der immer dich wieder zum Dienſt mir geſellt. —
Du dort, kindiſcher Sproß!
Was auch
Weisſagung dir wies, —
zu jung und dumm
fiel'ſt du in meine Gewalt: —
die Reinheit dir entriſſen,
bleib'ſt mir du zugewieſen!

Er verſinkt langſam mit dem ganzen Thurme; zugleich ſteigt der Zaubergarten auf und erfüllt die Bühne völlig. Tropiſche Vegetation, üppigſte Blumenpracht; nach dem Hintergrunde zu Abgrenzung durch die Zinne der Burgmauer, an welche ſich ſeitwärts Vorſprünge des Schloßbaues ſelbſt (arabiſchen reichen Styles) mit Terraſſen anlehnen.

Auf der Mauer ſteht **Parſifal**, ſtaunend in den Garten hinabblickend. Von allen Seiten her, aus dem Garten wie aus dem Palaſte, ſtürzen, wirr durch einander, einzeln, dann zugleich immer mehre, ſchöne **Mädchen** herein: ſie ſind in flüchtig übergeworfener Kleidung, wie ſoeben aus dem Schlaf aufgeſchreckt.

Mädchen

(vom Garten kommend).

Hier war das Toſen,
Waffen, wilde Rüfe!

Mädchen

(vom Schloſſe heraus).

Wehe! Rache! Auf!
Wo iſt der Frevler?

Einzelne.

Mein Geliebter verwundet.

Andere.

Wo iſt der Meine?

Andere.

Ich erwachte allein, —
wohin entfloh er?

Immer Andere.

Drinnen im Saale? —
Sie bluten! Wehe!
Wer iſt der Feind? —
Da ſteh't er! Seht! —
Meines Ferris Schwert?

Ich ſah's, er ſtürmte die Burg. —
Ich hörte des Meiſters Horn.
Mein Held lief herzu,
ſie Alle kamen, doch Jeden
empfing er mit blutiger Wehr.
Der Kühne, der Feindliche!
Alle ſie flohen ihm. —
Du dort! Du dort!
Was ſchufſt du uns ſolche Noth?
Verwünſcht, verwünſcht ſollſt du ſein!
(Parſifal ſpringt etwas tiefer in den Garten herab.)

Die Mädchen.

Ha! Kühner! Wagſt du zu trotzen.
Was ſchlug'ſt du unſ're Geliebten?

Parſifal
(in höchſter Verwunderung).

Ihr ſchönen Kinder, mußt' ich ſie nicht ſchlagen?
Zu euch Holden ja wehrten ſie mir den Weg.

Mädchen.

Zu uns wollteſt du?
Sah'ſt du uns ſchon?

Parſifal.

Noch nie ſah ich ſolch' zieres Geſchlecht.
Nenn' ich euch ſchön, dünkt euch das recht?

Die Mädchen
(von Verwunderung in Heiterkeit übergehend).

So willſt du uns wohl nicht ſchlagen?

Parſifal.

Das möcht' ich nicht.

Mädchen.

Doch Schaden
ſchuf'ſt du uns großen und vielen;
du ſchlugeſt unſ're Geſpielen:
wer ſpielt nun mit uns?

Parſifal.

Das thu' ich gern.

Die Mädchen
(lachend).

Biſt du uns hold, ſo bleib nicht fern;
und willſt du uns nicht ſchelten,
wir werden dir's entgelten;
wir ſpielen nicht um Gold,
wir ſpielen um Minne's Sold;
willſt du auf Troſt uns ſinnen,
ſollſt den du uns abgewinnen.

Einzelne ſind in die Lauben getreten, und kommen jetzt, ganz wie in Blumengewändern, ſelbſt Blumen erſcheinend, wieder zurück.

Die geſchmückten Mädchen
(einzeln).

Laſſet den Knaben! — Er gehöret mir. —
Nein! — Nein! — Mir! — mir!

Die andern Mädchen.

Ah, die Schlimmen! — Sie ſchmücken ſich heimlich.

Dieſe entfernen ſich ebenfalls, und kehren alsbald in gleichem Blumenſchmucke zurück.

Die Mädchen

(während ſie, wie in anmuthigem Kinderſpiele, in abwechſelndem Reigen um **Parſifal** ſich drehen, und ſanft ihm Wange und Kinn ſtreicheln).

Komm'! Komm'!
Holder Knabe,
laß mich dir blühen!
Dir zu wonniger Labe
gilt mein minniges Mühen.

Parſifal

(mit heiterer Ruhe in der Mitte ſtehend).

Wie duftet ihr hold!
Seid ihr denn Blumen?

Die Mädchen

(immer bald einzeln, bald mehre zugleich).

Des Gartens Zier
und duftende Geiſter
im Lenz pflückt uns der Meiſter;
wir wachſen hier
in Sommer und Sonne,
für dich blühend in Wonne.
Nun ſei uns freund und hold,
nicht karge den Blumen den Sold:
kannſt du uns nicht lieben und minnen,
wir welken und ſterben dahinnen.

Erſtes Mädchen.

An deinen Buſen nimm mich!

Zweites.

Die Stirn laß' mich dir kühlen!

Drittes.

Laſſ' mich die Wange dir fühlen!

Viertes.

Den Mund laß' mich dir küſſen!

Fünftes.

Nein, mich! die ſchönſte bin ich.

Sechſtes.

Nein ich! Duft' ich doch ſüßer.

Parſifal

(ihrer anmuthigen Zudringlichkeit ſanft wehrend).

Ihr wild holdes Blumengedränge,
ſoll ich mit euch ſpielen, entlaßt mich der Enge.

Mädchen.

Was zank'ſt du?

Parſifal.

Weil ihr ſtreitet.

Mädchen.

Wir ſtreiten um dich.

Parſifal.

Das meidet!

Erſtes Mädchen

(zu dem zweiten).

Weiche du! Sieh', er will mich.

Zweites Mädchen.

Nein, mich!

Drittes.

Mich lieber!

Viertes.

Nein, mich!

Erſtes Mädchen

(zu Parſifal).

Du wehreſt mir?

Zweites.

Scheucheſt mich?

Erſtes.

Biſt du feige vor Frauen?

Zweites.

Magſt nicht dich getrauen?

Mehre Mädchen.

Wie ſchlimm biſt du, Zager und Kalter!

Andere Mädchen.

Die Blumen läßt du umbuhlen den Falter?

Erſte Hälfte.

Weichet dem Thoren!

Ein Mädchen.

Ich geb' ihn verloren.

Andere.

Uns ſei er erkoren!

Andere.

Nein, uns! Nein, mir! —
Auch mir! — Hier, hier! —

Parſifal

(halb ärgerlich ſie von ſich abſcheuchend, will fliehen).

Laßt ab! Ihr fangt mich nicht!

Aus einem Blumenhage zur Seite vernimmt man

Kundry's

Stimme.

Parſifal! — Bleibe!

Die Mädchen erſchrecken und halten ſogleich ein. — **Parſifal** ſteht betroffen ſtill.

Parſifal.

Parſifal . . ?
So nannte träumend mich einſt die Mutter. —

Kundry's

Stimme.

Hier weile, Parſifal! —
Dich grüßet Wonne und Heil zumal. — —

Ihr kindiſchen Buhlen, weich't von ihm:
  früh welkende Blumen,
nicht euch ward er zum Spiel beſtellt!
  Geht heim, pflegt der Wunden:
einſam erharrt euch mancher Held.

Die Mädchen

(zaghaft und widerſtrebend ſich von **Parſifal** entfernend).

Dich zu laſſen, dich zu meiden, —
  O weh'! O weh' der Pein!
Von Allen möchten gern wir ſcheiden,
  mit dir allein zu ſein. —
    Leb' wohl! Leb' wohl!
    Du Holder! Du Stolzer!
      Du — Thor!

(Mit dem Letzten ſind ſie, unter leiſem Gelächter, nach dem Schloſſe zu verſchwunden.)

Parſifal.

Dieß Alles — hab' ich nun geträumt?

Er ſieht ſich ſchüchtern nach der Seite hin um, von welcher die Stimme kam. Dort iſt jetzt, durch Enthüllung des Hages, ein jugendliches Weib von höchſter Schönheit — **Kundry**, in durchaus verwandelter Geſtalt — auf einem Blumenlager, in leicht verhüllender, phantaſtiſcher Kleidung — annähernd arabiſchen Styles — ſichtbar geworden.

Parſifal

(noch ferne ſtehend).

Riefeſt du mich Namenloſen?

Kundry.

Dich nannt' ich, thör'ger Reiner
  „Fal parſi". —
Dich, reinen Thoren „Parſifal".

So rief, da in arab'ſchem Land er verſchied,
dein Vater Gamuret dem Sohne zu,
den er, im Mutterſchooß verſchloſſen,
mit dieſem Namen ſterbend grüßte.
Dir ihn zu künden, harrt ich deiner hier:
was zog dich her, wenn nicht der Kunde Wunſch?

Parſifal.

Nie ſah' ich, nie träumte mir, was jetzt
ich ſchau', und was mit Bangen mich erfüllt. —
Entblühteſt du auch dieſem Blumenhaine?

Kundry.

Nein, Parſifal, du thör'ger Reiner!
Fern — fern iſt meine Heimath!
daß du mich fändeſt, weilte ich nur hier.
Von weither kam ich, wo ich viel erſah'.
Ich ſah' das Kind an ſeiner Mutter Bruſt,
ſein erſtes Lallen lacht mir noch im Ohr;
das Leid im Herzen,
wie lachte da auch Herzeleide,
als ihren Schmerzen
zujauchzte ihrer Augen Weide!
Gebettet ſanft auf weichen Mooſen,
den hold geſchläfert ſie mit Koſen,
dem, bang' in Sorgen,
den Schlaf bewacht der Mutter Sehnen,
ihn weckt' am Morgen
der heiße Thau der Mutter-Thränen.
Nur Weinen war ſie, Schmerz-Gebahren
um deines Vaters Lieb' und Tod;

vor gleicher Noth dich zu bewahren,
galt ihr als höchſter Pflicht Gebot:
den Waffen fern, der Männer Kampf und Wüthen,
wollte ſie ſtill dich bergen und behüten.
Nur Sorgen war ſie, ach! und Bangen:
nie ſollte Kunde zu dir hergelangen.
Hör'ſt du nicht noch ihrer Klagen Ruf,
wann fern und ſpät du geweilt?
Hei! Was ihr das Luſt und Lachen ſchuf,
wann ſuchend ſie dann dich ereilt!
Wann dann ihr Arm dich wüthend umſchlang,
ward dir es wohl gar bei'm Küſſen bang? —
Ihr Wehe doch du nicht vernahm'ſt,
nicht ihrer Schmerzen Toben,
als endlich du nicht wieder kam'ſt,
und deine Spur verſtoben:
ſie 'harrte Nächt' und Tage,
bis ihr verſtummt die Klage,
der Gram ihr zehrte den Schmerz,
um ſtillen Tod ſie warb:
ihr brach das Leid das Herz,
und — Herzeleide — ſtarb. —

Parſifal

(immer ernſthafter, endlich furchtbar betroffen, ſinkt, ſchmerzlich überwältigt, bei Kundry's Füßen nieder).

Wehe! Wehe! Was that ich? Wo war ich?
Mutter! Süße, holde Mutter!
Dein Sohn, dein Sohn mußte dich morden?
O Thor! Blöder, taumelnder Thor!
Wo irrteſt du hin, ihrer vergeſſend?

Deiner, deiner vergeſſend,
traute, theuerſte Mutter?

Kundry

(immer noch in liegender Stellung ausgeſtreckt, beugt ſich über **Parſifal's** Haupt, faßt ſanft ſeine Stirne, und ſchlingt traulich ihren Arm um ſeinen Nacken).

War dir fremd noch der Schmerz,
des Troſtes Süße
labte nie auch dein Herz:
das Wehe, das dich reu't,
die Noth nun büße,
im Troſt, den Liebe beut!

Parſifal

(trübe).

Die Mutter, die Mutter konnt' ich vergeſſen!
Ha! Was Alles vergaß ich wohl noch?
Weß' war ich je noch eingedenk?
Nur dumpfe Thorheit lebt in mir!

(Er läßt ſich immer tiefer ſinken.)

Kundry.

Bekenntniß
wird Schuld und Reue enden,
Erkenntniß
in Sinn die Thorheit wenden:
die Liebe lerne kennen,
die Gamuret umſchloß,
als Herzeleid's Entbrennen
ihn ſengend überfloß:

die Leib und Leben
einſt dir gegeben,
der Tod und Thorheit weichen muß,
ſie beut'
dir heut' —
als Mutterſegens letzten Gruß
der Liebe — erſten Kuß.

(Sie hat ihr Haupt völlig über das ſeinige geneigt, und heftet nun ihre Lippen zu einem langen Kuſſe auf ſeinen Mund.)

Parſifal

(fährt plötzlich mit einer Geberde des höchſten Schreckens auf: ſeine Haltung drückt eine furchtbare Veränderung aus; er ſtemmt ſeine Hände gewaltſam gegen ſein Herz, wie um einen zerreißenden Schmerz zu bewältigen; endlich bricht er aus).

Amfortas! — —
Die Wunde! — die Wunde! —
Sie brennt in meinem Herzen. —
Oh, Klage! Klage!
Furchtbare Klage!
Aus tiefſtem Inner'n ſchreit ſie mir auf.
Oh! — Oh! —
Elender! —
Jammervollſter! —
Die Wunde ſah' ich bluten: —
nun blutet ſie mir ſelbſt —
hier — hier!

(Während **Kundry** in Schrecken und Verwunderung auf ihn hinſtarrt, fährt **Parſifal** in gänzlicher Entrücktheit fort.)

Nein, nein! Nicht iſt es die Wunde:
fließe ihr Blut in Strömen dahin!
Hier! Hier im Herzen der Brand!

Das Sehnen, das furchtbare Sehnen,
das alle Sinne mir faßt und zwingt!
Oh! — Qual der Liebe! —
Wie Alles ſchauert, bebt und zuckt
in ſündigem Verlangen! . . .

(Schauerlich leiſe.)

Es ſtarrt der Blick dumpf auf das Heilsgefäß: —
das heilige Blut erglüh't; —
Erlöſungswonne, göttlich mild',
durchzittert weithin alle Seelen:
nur hier, im Herzen, will die Qual nicht weichen.
Des Heiland's Klage da vernehm' ich',
die Klage, ach! die Klage
um das verrath'ne Heiligthum: —
„erlöſe, rette mich
aus ſchuldbefleckten Händen!"
So — rief die Gottesklage
furchtbar laut mir in die Seele.
Und ich? Der Thor, der Feige!
Zu wilden Knabenthaten floh' ich hin!

(Er ſtürzt verzweiflungsvoll auf die Knie.)

Erlöſer! Heiland! Herr der Huld!
Wie büß' ich Sünder ſolche Schuld?

Kundry

(deren Erſtaunen in leidenſchaftliche Bewunderung übergeht, ſucht ſchüchtern ſich Parſifal zu nähern).

Gelobter Held! Entflieh' dem Wahn!
Blick' auf! Sei hold der Huldin Nah'n!

Parſifal

(immer in gebeugter Stellung, ſtarr zu **Kundry** aufblickend, während dieſe ſich zu ihm neigt und die liebkoſenden Bewegungen ausführt, die er mit dem Folgenden bezeichnet).

Ja! Dieſe Stimme! So rief ſie ihm; —
und dieſen Blick, deutlich erkenn' ich ihn, —
auch dieſen, der ihm ſo friedlos lachte.
Die Lippe, — ja — ſo zuckte ſie ihm; —
ſo neigte ſich der Nacken, —
ſo hob ſich kühn das Haupt; —
ſo flatterten lachend die Locken,
ſo ſchlang um den Hals ſich der Arm —
ſo ſchmeichelte weich die Wange —!
Mit aller Schmerzen Qual im Bund,
das Heil der Seele
entküßte ihm ihr Mund! —
Ha! — dieſer Kuß! —

(Er hat ſich mit dem Letzten allmählig erhoben, ſpringt jetzt vollends auf, und ſtößt **Kundry** heftig von ſich.)

Verderberin! Weiche von mir!
Ewig — ewig — von mir!

Kundry

(in höchſter Leidenſchaft).

Grauſamer! — Ha! —
Fühlſt du im Herzen
nur Anderer Schmerzen,
ſo fühle jetzt auch die meinen,
Biſt du Erlöſer,
was bannt dich, Böſer,
nicht mir auch zum Heil dich zu einen?
Seit Ewigkeiten — harre ich deiner,

des Heiland's, ach! ſo ſpät,
den einſt ich kühn verſchmäht. —
Oh! —
Kenneſt du den Fluch,
der mich durch Schlaf und Wachen,
durch Tod und Leben,
Pein und Lachen,
zu neuem Leiden neu geſtählt,
endlos durch das Daſein quält! —
Ich ſah — Ihn — Ihn —
und — lachte . . .
da traf mich ſein Blick. —
Nun ſuch' ich ihn von Welt zu Welt,
ihm wieder zu begegnen:
in höchſter Noth —
wähn' ich ſein Auge ſchon nah',
den Blick ſchon auf mir ruh'n: —
da kehrt mir das verfluchte Lachen wieder, —
ein Sünder ſinkt mir in die Arme!
Da lach' ich — lache —,
kann nicht weinen:
nur ſchreien, wüthen,
toben, raſen
in ſtets erneu'ten Wahnſinn's Nacht, —
aus der ich büßend kaum erwacht. —
Den ich erſehnt in Todesſchmachten,
den ich erkannt, den blöd' Verlachten,
laß' mich an ſeinem Buſen weinen,
nur eine Stunde dir vereinen,
und, ob mich Gott und Welt verſtöß't!
in dir entſündig't ſein und erlöſ't!

Parſifal.

In Ewigkeit
wärſt du verdammt mit mir
für eine Stunde
Vergeſſen's meiner Sendung,
in deines Arm's Umfangen! —
Auch dir bin ich zum Heil geſandt,
bleib'ſt du dem Sehnen abgewandt.
Die Labung, die dein Leiden endet,
beut nicht der Quell, aus dem es fließt:
das Heil wird nimmer dir geſpendet,
wenn jener Quell ſich dir nicht ſchließt.
Ein andrer iſt's, — ein andrer, ach!
nach dem ich jammernd ſchmachten ſah,
die Brüder dort in grauſen Nöthen
den Leib ſich quälen und ertödten.
Doch wer erkennt ihn klar und hell,
des einz'gen Heiles wahren Quell?
Oh, Elend! Aller Rettung Flucht!
Oh, Weltenwahns Umnachten:
in höchſten Heiles heißer Sucht
nach der Verdammniß Quell zu ſchmachten!

Kundry.

So war es mein Kuß,
der Welt-hellſichtig dich machte?
Mein volles Liebes-Umfangen
läßt dich dann Gottheit erlangen!
Die Welt erlöſe, iſt dieß dein Amt: —
ſchuf dich zum Gott die Stunde,
für ſie laſſe mich ewig verdammt,
nie heile mir die Wunde.

Parſifal.

Erlöſung, Frevlerin, biet' ich auch dir.

Kundry.

Laſſ' mich dich Göttlichen lieben,
Erlöſung gabſt du dann mir.

Parſifal.

Lieb' und Erlöſung ſoll dir lohnen, —
zeigeſt du
zu Amfortas mir den Weg.

Kundry
(in Wuth ausbrechend).

Nie — ſollſt du ihn finden!
Den Verfall'nen, laſſ' ihn verderben, —
den Un-ſeligen,
Schmach-lüſternen,
den ich verlachte — lachte — lachte!
Haha! Ihn traf ja der eig'ne Speer?

Parſifal.

Wer durft' ihn verwunden mit heil'ger Wehr?

Kundry.

Er — Er —,
der einſt mein Lachen beſtraft:
ſein Fluch — ha! — mir giebt er Kraft;
gegen dich ſelbſt ruf' ich die Wehr,
gieb'ſt du dem Sünder des Mitleid's Ehr'! —
Ha! Wahnſinn! —
Mitleid! Mitleid mit mir!

Nur eine Stunde mein, —
  nur eine Stunde dein —:
  und des Weges —
ſollſt du geleitet ſein!

(Sie will ihn umarmen. Er ſtößt ſie heftig von ſich.)

Parſifal.

Vergeh', unſeliges Weib!

Kundry

(zerſchlägt ſich die Bruſt, und ruft in wildem Raſen).

Hilfe! Hilfe! Herbei!
Haltet den Frechen! Herbei!
  Wehr't ihm die Wege!
  Wehrt ihm die Pfade! —
Und flöh'ſt du von hier, und fändeſt
  alle Wege der Welt,
  den Weg, den du ſuch'ſt,
deſſ' Pfade ſollſt du nicht finden!
  Denn Pfad und Wege,
  die mir dich entführen, ·
ſo verwünſch' ich ſie dir:
  Irre! Irre, —
  mir ſo vertraut —
dich weih' ich ihm zum Geleit'!

Klingsor iſt auf der Burgmauer heraus getreten; die Mädchen ſtürzen ebenfalls aus dem Schloſſe und wollen auf Kundry zueilen.

Klingsor

(eine Lanze ſchwingend).

Halt da! dich bann' ich mit der rechten Wehr:
den Thoren ſtell' mir ſeines Meiſters Speer!

Er ſchleudert auf Parſifal den Speer, welcher über deſſen Haupte ſchweben bleibt; Parſifal erfaßt ihn mit der Hand und ſchwingt ihn, mit einer Gebärde höchſter Entzückung, die Geſtalt des Kreuzes bezeichnend.

Parſifal.

Mit dieſem Zeichen bann' ich deinen Zauber:
wie die Wunde er ſchließe,
die mit ihm du ſchlugeſt, —
in Trauer und Trümmer
ſtürze die trügende Pracht!

Wie durch ein Erdbeben verſinkt das Schloß; der Garten verdorrt zur Einöde: die Mädchen liegen als verwelkte Blumen am Boden umher geſtreut. — Kundry iſt ſchreiend zuſammen geſunken. Zu ihr wendet ſich noch einmal, von der Höhe einer Mauertrümmer herab, der enteilende

Parſifal.

Du weißt —
wo einzig du mich wiederſieh'ſt!

(Er verſchwindet. Der Vorhang ſchließt ſich ſchnell.)

Dritter Aufzug.

Im Gebiete des Grales.

Freie, anmuthige Frühlingsgegend mit nach dem Hintergrunde zu ſanftanſteigender Blumenaue. Den Vordergrund nimmt der Saum des Waldes ein, der ſich nach rechts zu ausdehnt. Im Vordergrunde, an der Waldſeite ein Quell; ihm gegenüber, etwas tiefer, eine ſchlichte Einſiedlerhütte, an einen Felſen gelehnt. Früheſter Morgen. —

Gurnemanz, zum hohen Greiſe gealtert, als Einſiedler, nur in das Hemd des Gralsritters dürftig gekleidet, tritt aus der Hütte und lauſcht.

Gurnemanz.

Von dorther kam das Stöhnen. —
So jammervoll klagt kein Wild,
und gewiß gar nicht am heiligſten Morgen heut'. —
Mich dünkt, ich kenne dieſen Klageruf?

Ein dumpfes Stöhnen, wie von einer im tiefen Schlafe durch Träume Geängſtigten, wird vernommen. — **Gurnemanz** ſchreitet entſchloſſen einer Dornenhecke auf der Seite zu: dieſe iſt gänzlich überwachſen; er reißt mit Gewalt das Geſtrüpp auseinander: dann hält er plötzlich an.

Ha! Sie — wieder da?
Das winterlich rauhe Gedörn'
hielt ſie verdeckt: wie lang' ſchon?
Auf! — Kundry! — Auf!

Der Winter floh, und Lenz iſt da!
Erwach', erwache dem Lenz!
kalt — und ſtarr! —
Dießmal hielt' ich ſie wohl für todt: —
doch war's ihr Stöhnen, was ich vernahm?

Er zieht **Kundry**, ganz erſtarrt und leblos, aus dem Gebüſche hervor, trägt ſie auf einen nahen Raſenhügel, reibt ihr ſtark die Hände und Schläfe, haucht ſie an, und bemüht ſich in Allem, um die Erſtarrung weichen zu machen. Endlich erwacht ſie. Sie iſt, gänzlich wie im erſten Aufzuge, im wilden Gewande der Gralsbotin; nur iſt ihre Geſichtsfarbe bleicher, aus Miene und Haltung iſt die Wildheit gewichen. — Sie ſtarrt lange **Gurnemanz** an. Dann erhebt ſie ſich, ordnet ſich Kleidung und Haar, und geht ſofort wie eine Magd an die Bedienung.

Gurnemanz.

Du tolles Weib!
Haſt du kein Wort für mich?
Iſt dieß der Dank,
daß dem Todesſchlafe
noch einmal ich dich entweckt?

Kundry

(neigt langſam das Haupt; dann bringt ſie, rauh und abgebrochen, hervor):

Dienen .. dienen! —

Gurnemanz

(ſchüttelt den Kopf).

Das wird dich wenig müh'n!
Auf Botſchaft ſendet ſich's nicht mehr:
Kräuter und Wurzeln
findet ein Jeder ſich ſelbſt,
wir lernen's im Walde vom Thier.

Kundry hat ſich während dem umgeſehen, gewahrt die Hütte und geht hinein.

Gurnemanz

(verwundert ihr nachblickend).

Wie anders ſchreitet ſie als ſonſt!
Wirkte das der heilige Tag?
Oh! Tag der Gnade ohne Gleichen!
Gewiß zu ihrem Heile
durft' ich der Armen heut'
den Todesſchlaf verſcheuchen.

Kundry kommt wieder aus der Hütte; ſie trägt einen Waſſerkrug und geht damit zum Quelle. Während ſie auf die Füllung wartet, blickt ſie in den Wald, und bemerkt dort in der Ferne einen Kommenden; ſie wendet ſich zu **Gurnemanz**, um ihn darauf hinzudeuten.

Gurnemanz

(in den Wald ſpähend).

Wer nahet dort dem heiligen Quell?
Im düſt'ren Waffenſchmucke,
das iſt der Brüder keiner.

Kundry entfernt ſich mit dem gefüllten Kruge langſam nach der Hütte, in welcher ſie ſich zu ſchaffen macht. — **Gurnemanz** tritt ſtaunend etwas bei Seite, um den Ankommenden zu beobachten. — **Parſifal** tritt aus dem Walde auf. Er iſt ganz in ſchwarzer Waffenrüſtung: mit geſchloſſenem Helme und geſenktem Speer, ſchreitet er, gebeugten Hauptes, träumeriſch zögernd, langſam daher, und ſetzt ſich auf dem kleinen Raſenhügel am Quelle nieder.

Gurnemanz

(betrachtet ihn lange, und tritt dann etwas näher).

Heil dir, mein Gaſt!
Biſt du verirrt, und ſoll ich dich weiſen?

(**Parſifal** ſchüttelt ſanft das Haupt.)

Gurnemanz.

Entbieteſt du mir keinen Gruß?

(Parſifal neigt das Haupt.)

Gurnemanz.

Hei! — Was? —
Wenn dein Gelübde
dich bindet mir zu ſchweigen,
ſo mahnt das meine mich,
daß ich dir ſage, was ſich ziemt. —
Hier biſt du an geweihtem Ort:
da zieht man nicht mit Waffen her,
geſchloſſ'nen Helmes, Schild und Speer.
Und heute gar! Weißt du denn nicht,
welch' heil'ger Tag heut' iſt?

(Parſifal ſchüttelt mit dem Kopfe.)

Ja! Woher komm'ſt du denn?
Bei welchen Heiden weilteſt du,
zu wiſſen nicht, daß heute
der allerheiligſte Char-Freitag ſei?

(Parſifal ſenkt das Haupt noch tiefer.)

Schnell ab die Waffen!
Kränke nicht den Herrn, der heute,
bar jeder Wehr, ſein heilig Blut
der ſündigen Welt zur Sühne bot!

Parſifal erhebt ſich, nach einem abermaligen Schweigen, ſtößt den Speer vor ſich in den Boden, legt Schild und Schwert davor nieder, öffnet den Helm, nimmt ihn vom Haupte und legt ihn zu den anderen Waffen, worauf er dann zu ſtummem Gebete vor dem Speer niederkniet. Gurnemanz betrachtet ihn mit Erſtaunen und Rührung. Er winkt Kundry herbei, welche ſoeben aus der Hütte getreten iſt. — Parſifal erhebt jetzt in brünſtigem Gebete ſeinen Blick andachtvoll zu der Lanzenſpitze auf.

Gurnemanz

(leiſe zu **Kundry**).

Erkenn'ſt du ihn? ..
Der iſt's, der einſt den Schwan erlegt.

(**Kundry** beſtätigt mit einem leiſen Kopfnicken.)

Gewiß 's iſt Er!
Der Thor, den ich zürnend von uns wies?
Ha! Welche Pfade fand er?
Der Speer, — ich kenne ihn.

(In großer Ergriffenheit.)

Oh! — Heiligſter Tag,
zu dem ich heut' erwachen ſollt'!

(**Kundry** hat ihr Geſicht abgewendet.)

Parſifal

(erhebt ſich langſam vom Gebete, blickt ruhig um ſich, erkennt **Gurnemanz** und reicht dieſem ſanft die Hand zum Gruß).

Heil mir, daß ich dich wieder finde!

Gurnemanz.

So kenn'ſt auch du mich noch?
Erkenn'ſt mich wieder,
den Gram und Noth ſo tief gebeugt?
Wie kamſt du heut'? Woher?

Parſifal.

Der Irrniß und der Leiden Pfade kam ich;
ſoll ich mich denen jetzt entwunden wähnen,
da dieſes Waldes Rauſchen
wieder ich vernehme,
dich guten Alten neu begrüße?

Oder — irr' ich wieder?
Verwandelt dünkt mich Alles.

Gurnemanz.

So ſag', zu wem den Weg du ſuchteſt?

Parſifal.

Zu ihm, deß' tiefe Klagen
ich thörig ſtaunend einſt vernahm,
dem nun ich Heil zu bringen
mich auserleſen wähnen darf.
Doch — ach! —
den Weg des Heiles nie zu finden,
in pfadloſen Irren
jagt' ein wilder Fluch mich umher:
zahlloſe Nöthen,
Kämpfe und Streite
zwangen mich ab vom Pfade,
wähnt' ich ihn recht ſchon erkannt.
Da mußte Verzweiflung mich faſſen,
das Heilthum heil mir zu bergen,
um das zu hüten, das zu wahren
ich Wunden jeder Wehr' mir gewann.
Denn nicht ihn ſelber
durft' ich führen im Streite;
unentweih't
führt' ich ihn mir zur Seite,
den ich nun heim geleite,
der dort dir ſchimmert heil und hehr, —
des Grales heil'gen Speer.

Gurnemanz.

O Gnade! Höchſtes Heil!
O Wunder! Heilig hehrſtes Wunder! —
(Nachdem er ſich etwas gefaßt.)
O Herr! War es ein Fluch,
der dich vom rechten Pfad vertrieb,
ſo glaub', er iſt gewichen.
Hier biſt du; dieß des Grals Gebiet,
dein' harret ſeine Ritterſchaft.
Ach, ſie bedarf des Heiles,
des Heiles, das du bringſt! —
Seit jenem Tage, den du hier geweilt,
die Trauer, ſo da kund dir ward,
das Bangen — wuchs zur höchſten Noth.
Amfortas, gegen ſeiner Wunde,
ſeiner Seele Qual ſich wehrend,
begehrt' in wildem Trotze nun den Tod:
kein Fleh'n, kein Elend ſeiner Ritter
bewog ihn mehr des heil'gen Amt's zu walten,
im Schrein verſchloſſen bleibt ſeit lang' der Gral:
ſo hofft ſein ſündenreu'ger Hüter,
da er nicht ſterben kann
wann je er ihn erſchau't,
ſein Ende zu erzwingen,
und mit dem Leben ſeine Qual zu enden.
Die heil'ge Speiſung bleibt uns nun verſagt,
gemeine Atzung muß uns nähren;
darob verſiechte unſrer Helden Kraft:
nie kommt uns Botſchaft mehr,
noch Ruf zu heil'gen Kämpfen aus der Ferne;
bleich und elend wankt umher
die Muth- und Führer-loſe Ritterſchaft.

Hier in der Waldeck' barg ich einſam mich,
des Todes ſtill gewärtig,
dem ſchon mein alter Waffenherr verfiel,
denn Titurel, mein heil'ger Held,
den nun des Grales Anblick nicht mehr labte,
er ſtarb, — ein Menſch wie Alle!

Parſifal

(vor großem Schmerz ſich aufbäumend).

Und ich — ich bin's,
der all' dieß Elend ſchuf!
Ha! Welcher Sünden,
Welcher Frevel Schuld
muß dieſes Thoren-Haupt
ſeit Ewigkeit belaſten,
da keine Buße, keine Sühne
der Blindheit mich entwindet,
mir, ſelbſt zur Rettung auserkoren,
in Irrniß wild verloren
der Rettung letzter Pfad verſchwindet!

Er droht ohnmächtig umzuſinken. **Gurnemanz** hält ihn aufrecht, und ſenkt ihn zum Sitze auf den Raſenhügel nieder. — **Kundry** hat ein Becken mit Waſſer herbeigeholt, um **Parſifal** zu beſprengen.

Gurnemanz

(**Kundry** abweiſend).

Nicht doch! —
Die heil'ge Quelle ſelbſt
erquicke unſ'res Pilgers Bad.
Mir ahnt, ein hohes Werk
hat er noch heut' zu wirken,
zu walten eines heil'gen Amtes:

ſo ſei er fleckenrein,
und langer Irrfahrt Staub
ſoll jetzt von ihm gewaſchen ſein.

Parſifal wird von den Beiden ſanft zum Rande des Quelles gewendet. Während **Kundry** ihm die Beinſchienen löſet und dann die Füße badet, **Gurnemanz** ihm aber den Bruſtharniſch entnimmt, fragt

Parſifal

(ſanft und matt).

Werd' heut' ich zu Amfortas noch geleitet?

Gurnemanz

(während der Beſchäftigung).

Gewißlich, unſ'rer harrt die hehre Burg;
die Todtenfeier meines lieben Herrn,
ſie ruft mich ſelbſt dahin.
Den Gral noch einmal uns da zu enthüllen,
des lang' verſäumten Amtes
noch einmal heut' zu walten —
zur Heiligung des hehren Vaters,
der ſeines Sohnes Schuld erlag,
die der nun alſo büßen will, —
gelobt' Amfortas uns.

Parſifal

(mit Verwunderung **Kundry** zuſehend).

Du wuſcheſt mir die Füße: —
nun netze mir das Haupt der Freund.

Gurnemanz

(mit der Hand aus dem Quell ſchöpfend und Parſifal's Haupt beſprengend).

Geſegnet ſei, du Reiner, durch das Reine!
So weiche jeder Schuld
Bekümmerniß von dir!

Während dem hat Kundry ein goldenes Fläſchchen aus dem Buſen gezogen, und von ſeinem Inhalte auf Parſifal's Füße ausgegoſſen, jetzt trocknet ſie dieſe mit ihren ſchnell aufgelöſten Haaren.

Parſifal

(nimmt ihr das Fläſchchen ab).

Salbteſt du mir auch die Füße,
das Haupt nun ſalbe Titurel's Genoß',
daß heute noch als König er mich grüße.

Gurnemanz

(ſchüttet das Fläſchchen vollends auf Parſifal's Haupt aus, reibt dieſes ſanft, und faltet dann die Hände darüber).

So ward es uns verhießen,
ſo ſegne ich dein Haupt,
als König dich zu grüßen.
Du — Reiner, —
mitleidvoll Duldender,
heilthatvoll Wiſſender!
Wie des Erlöſ'ten Leiden du gelitten,
die letzte Laſt entnimm nun ſeinem Haupt.

Parſifal

(ſchöpft unvermerkt Waſſer aus der Quelle, neigt ſich zu der vor ihm noch knienden Kundry, und netzt ihr das Haupt).

Mein erſtes Amt verricht' ich ſo: —

die Taufe nimm,
und glaub' an den Erlöſer!
(Kundry ſenkt das Haupt tief zur Erde und ſcheint heftig zu weinen.)

Parſifal
(wendet ſich um, und blickt mit ſanfter Entzückung auf Wald und Wieſe).

Wie dünkt mich doch die Aue heut' ſo ſchön! —
Wohl traf ich Wunderblumen an,
die bis zum Haupte ſüchtig mich umrankten;
doch ſah' ich nie ſo mild und zart
die Halmen, Blüthen und Blumen,
noch duftete All' ſo kindiſch hold
und ſprach ſo lieblich traut zu mir?

Gurnemanz.

Das iſt Char-Freitags-Zauber, Herr!

Parſifal.

O weh', des höchſten Schmerzentag's!
Da ſollte, wähn' ich, was da blüh't,
was athmet, lebt und wieder lebt,
nur trauern, ach! und weinen?

Gurnemanz.

Du ſieh'ſt, das iſt nicht ſo.
Des Sünders Reuethränen ſind es,
die heut' mit heil'gem Thau
beträufet Flur und Au':
der ließ ſie ſo gedeihen.
Nun freu't ſich alle Kreatur
auf des Erlöſers holder Spur,
will ihr Gebet ihm weihen.

Ihn ſelbſt am Kreuze kann ſie nicht erſchauen:
da blickt ſie zum erlöſ'ten Menſchen auf;
der fühlt ſich frei von Sünden-Angſt und Grauen,
durch Gottes Liebesopfer rein und heil:
das merkt nun Halm und Blume auf den Auen,
daß heut' des Menſchen Fuß ſie nicht zertritt,
doch wohl, wie Gott mit himmliſcher Geduld
ſich ſein' erbarmt und für ihn litt,
der Menſch auch heut' in frommer Huld
ſie ſchont mit ſanftem Schritt.
Das dankt dann alle Kreatur,
was all' da blüht und bald erſtirbt,
da die entſündigte Natur
heut' ihren Unſchulds-Tag erwirbt.

(Kundry hat langſam wieder das Haupt erhoben, und blickt, feuchten Auges, ernſt und ruhig bittend zu Parſifal auf.)

Parſifal.

Ich ſah' ſie welken, die mir lachten:
ob heut' ſie nach Erlöſung ſchmachten? —
Auch deine Thräne wird zum Segensthaue:
du weineſt — ſieh! es lacht die Aue.

(Er küßt ſie ſanft auf die Stirne.)

(Fernes Glockengeläute, ſehr allmählig anſchwellend.)

Gurnemanz.

Mittag. —
Die Stund iſt da: —
geſtatte, Herr, daß dich dein Knecht geleite! —

Gurnemanz hat Waffenrock und Mantel des Gralsritters herbeigeholt; er und Kundry bekleiden Parſifal damit. Die Gegend verwandelt ſich ſehr allmählig, ähnlicher Weiſe wie im erſten Aufzuge, nur von rechts nach links. **Parſifal** ergreift feierlich den Speer und folgt mit **Kundry** langſam dem geleitenden **Gurnemanz**. — Nachdem der Wald gänzlich verſchwunden iſt, und Felſenthore ſich aufgethan haben, in welchen die Drei unſichtbar geworden ſind, gewahrt man, bei fortdauernd anwachſendem Geläute, in gewölbten Gängen Züge von **Rittern** in Trauergewändern. — Endlich ſtellt ſich der ganze große Saal, wie im erſten Aufzuge (nur ohne die Speiſetafeln) wieder dar. Düſtere Beleuchtung. Die Thüren öffnen ſich wieder. Von einer Seite ziehen die **Ritter**, **Titurel's** Leiche im Sarge geleitend, herein. Auf der andern Seite wird **Amfortas** im Siechbette, vor ihm der verhüllte Schrein mit dem „Grale“, getragen. In der Mitte iſt der Katafalk errichtet, dahinter der Hochſitz mit dem Baldachin, auf welchen **Amfortas** wieder niedergelaſſen wird.

(Geſang der Ritter während des Einzuges.)

Erſter Zug

(mit dem „Gral“ und **Amfortas**).

Geleiten wir im bergenden Schrein
den Gral zum heiligen Amte,
wen berget ihr im düſt'ren Schrein
und führt ihn trauernd daher?

Zweiter Zug

(mit **Titurel's** Sarge).

Es birgt den Helden der Trauerſchrein,
er birgt die heilige Kraft;
der Gott ſelbſt einſt zur Pflege ſich gab:
Titurel führen wir her.

Erſter Zug.

Wer hat ihn gefällt, der in Gottes Hut
Gott ſelbſt einſt beſchirmte?

Zweiter Zug.

Ihn fällte des Alters tödtende Laſt,
da den Gral er nicht mehr erſchaute.

Erſter Zug.

Wer wehrt' ihm des Grales Huld zu erſchauen?

Zweiter Zug.

Den dort ihr geleitet, der ſündige Hüter.

Erſter Zug.

Wir geleiten ihn heut', denn heut' noch einmal
— zum letzten Male! —
will des Amtes er walten.

Zweiter Zug.

Wehe! Wehe! Du Hüter des Heils!
Zum letzten Male
ſei deines Amts gemahnt!

(Der Sarg iſt auf dem Katafalk niedergeſetzt, **Amfortas** auf das Ruhebett gelegt.)

Amfortas.

Ja, Wehe! Wehe! Weh' über mich! —
So ruf' ich willig mit euch:
williger nähm' ich von euch den Tod
der Sünde mildeſte Sühne!

Der Sarg iſt geöffnet worden. Beim Anblick der Leiche **Titurel's** bricht Alles in einen jähen Wehruf aus.

Amfortas

(von ſeinem Lager ſich hoch aufrichtend, zu der Leiche gewandt).

Mein Vater!
Hochgeſegneter der Helden!
Du Reinſter, dem einſt die Engel ſich neigten!

Der einzig ich ſterben wollte,
dir — gab ich den Tod!
Oh! der du jetzt in göttlichem Glanz
den Erlöſer ſelbſt erſchau'ſt,
erflehe von ihm, daß ſein heiliges Blut,
wenn noch einmal jetzt ſein Segen
die Brüder ſoll erquicken,
wie ihnen neues Leben,
mir endlich ſpende — den Tod!
Tod! Sterben!
Einzige Gnade!
Die ſchreckliche Wunde, das Gift erſterbe,
das es zernagt, erſtarre das Herz!
Mein Vater! Dich — ruf' ich,
rufe du ihm es zu:
Erlöſer, gieb meinem Sohne Ruh'!

Die Ritter

(ſich näher an Amfortas drängend, durch einander).

Enthüllet den Schrein! —
Walte des Amtes!
Dich mahnet der Vater: —
du mußt, du mußt!

Amfortas

(in wüthender Verzweiflung aufſpringend, und unter die zurückweichenden Ritter ſich ſtürzend).

Nein — Nicht mehr! Ha!
Schon fühl' ich den Tod mich umnachten, —
und noch einmal ſollt' ich in's Leben zurück?
Wahnſinnige!

Wer will mich zwingen zu leben?
Könnt ihr doch Tod nur mir geben!

(Er reißt ſich das Gewand auf.)

Hier bin ich, — die off'ne Wunde hier!
Das mich vergiftet, hier fließt mein Blut.
Heraus die Waffe! Taucht eure Schwerte
tief — tief hinein, bis an's Heft!
Ihr Helden, auf!
Tödtet den Sünder mit ſeiner Qual,
von ſelbſt dann leuchtet euch wohl der Gral!

Alle ſind ſcheu vor ihm gewichen. **Amfortas** ſteht, in furchtbarer Extaſe, einſam. — **Parſifal** iſt, von **Gurnemanz** und **Kundry** begleitet, unvermerkt unter den **Rittern** erſchienen, tritt jetzt hervor, und ſtreckt den Speer aus, mit deſſen Spitze er **Amfortas'** Seite berührt.

Parſifal.

Nur eine Waffe taugt: —
die Wunde ſchließt
der Speer nur, der ſie ſchlug.

Amfortas' Miene leuchtet in heiliger Entzückung auf; er ſcheint vor großer Ergriffenheit zu ſchwanken; **Gurnemanz** ſtützt ihn.

Parſifal.

Sei heil, entſündigt und geſühnt!
Denn ich verwalte nun dein Amt.
Geſegnet ſei dein Leiden,
das Mitleid's höchſte Kraft
und reinſten Wiſſens Macht
dem zagen Thoren gab.
Den heil'gen Speer —
ich bring' ihn euch zurück. —

(Alles blickt in höchſter Entzückung auf den empor gehaltenen Speer, zu deſſen Spitze aufſchauend **Parſifal** in Begeiſterung fortfährt.)

Oh! Welchen Wunders höchſtes Glück! —
Die deine Wunde durfte ſchließen,
ihr ſeh' ich heil'ges Blut entfließen
in Sehnſucht dem verwandten Quelle,
der dort fließt in des Grales Welle!
Nicht ſoll der mehr verſchloſſen ſein:
enthüllt den Gral! Oeffnet den Schrein!

Die **Knappen** öffnen den Schrein: **Parſifal** entnimmt dieſem den „Gral“, und verſenkt ſich, unter ſtummem Gebete, in ſeinen Anblick. Der „Gral“ erglüht: eine Glorienbeleuchtung ergießt ſich über Alle. **Titurel**, für dieſen Augenblick wieder belebt, erhebt ſich ſegnend im Sarge. — Aus der Kuppel ſchwebt eine weiße Taube herab und verweilt über **Parſifal's** Haupte. Dieſer ſchwenkt den „Gral“ ſanft vor der aufblickenden Ritterſchaft. — **Kundry** ſinkt, mit dem Blicke zu ihm auf, langſam vor **Parſifal** entſeelt zu Boden. **Amfortas** und **Gurnemanz** huldigen knieend **Parſifal**.

Alle

(mit Stimmen aus der mittleren, ſo wie der oberſten Höhe, kaum hörbar leiſe).

Höchſten Heiles Wunder:
Erlöſung dem Erlöſer!

(Der Vorhang ſchließt ſich.)

Inhaltsüberſicht

der „Geſammelten Schriften und Dichtungen“.

Erſter Band.

Seite
Vorwort zur Geſammtherausgabe III
Einleitung 1
Autobiographiſche Skizze (bis 1842) 5
„Das Liebesverbot“. Bericht über eine erſte Opernaufführung 25
Rienzi, der letzte der Tribunen 41
Ein deutſcher Muſiker in Paris. Novellen und Aufſätze (1840 und 1841) 113
1. Eine Pilgerfahrt zu Beethoven 115
2. Ein Ende in Paris 142
3. Ein glücklicher Abend 169
4. Über deutſches Muſikweſen 185
5. Der Virtuos und der Künſtler 207
6. Der Künſtler und die Öffentlichkeit 223
7. Roſſini's „Stabat mater“ 231
Über die Ouvertüre 241
Der Freiſchütz in Paris (1841) 257
1. „Der Freiſchütz“. An das Pariſer Publikum 259
2. „Le Freischutz“. Bericht nach Deutſchland 271
Bericht über eine neue Pariſer Oper („La Reine de Chypre“ von Halévy) 299
Der fliegende Holländer 321

Zweiter Band.

Seite
Einleitung 1
Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg . . . 5
Bericht über die Heimbringung der ſterblichen Überreſte Karl Maria von Weber's aus London nach Dresden 53
Rede an Weber's letzter Ruheſtätte 61
Geſang nach der Beſtattung 64
Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846, nebſt Programm dazu 65
Lohengrin 85
Die Wibelungen. Weltgeſchichte aus der Sage 151
Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama . 201
Siegfried's Tod 215
Trinkſpruch am Gedenktage des 300jährigen Beſtehens der königlichen muſikaliſchen Kapelle in Dresden 301
Entwurf zur Organiſation eines deutſchen Nationaltheaters für das Königreich Sachſen (1849) 307

Dritter Band.

Einleitung zum dritten und vierten Bande 1
Die Kunſt und die Revolution 9
Das Kunſtwerk der Zukunft 51
„Wieland der Schmiedt“, als Drama entworfen 211
Kunſt und Klima 251
Oper und Drama, erſter Theil:
Die Oper und das Weſen der Muſik 269

Vierter Band.

Oper und Drama, zweiter und dritter Theil:
Das Schauſpiel und das Weſen der dramatiſchen Dichtkunſt 3
Dichtkunſt und Tonkunſt im Drama der Zukunft 129
Eine Mittheilung an meine Freunde 285

Fünfter Band.

Einleitung zum fünften und ſechſten Bande 1
Über die „Goetheſtiftung“. Brief an Franz Liſzt 5
Ein Theater in Zürich 25
Über muſikaliſche Kritik. Brief an den Herausgeber der „Neuen Zeitſchrift für Muſik“ 65
Das Judenthum in der Muſik 83
Erinnerungen an Spontini 109
Nachruf an L. Spohr und Chordirektor W. Fiſcher . . 133
Gluck's Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis“ 143

Seite
Über die Aufführung des „Tannhäuſer“ 159
Bemerkungen zur Aufführung der Oper: „Der fliegende Holländer“ 205
Programmatiſche Erläuterungen:
1. Beethoven's „heroiſche Symphonie“ 219
2. Ouvertüre zu „Koriolan“ 224
3. Ouvertüre zum „fliegenden Holländer“ 228
4. Ouvertüre zu „Tannhäuſer“ 230
5. Vorſpiel zu „Lohengrin“ 232
Über Franz Liſzt's ſymphoniſche Dichtungen. Brief an M. W. 235
Das Rheingold. Vorabend zu dem Bühnenfeſtſpiele: Der Ring des Nibelungen 257

Sechſter Band.

Der Ring des Nibelungen. Bühnenfeſtſpiel:
Erſter Tag: Die Walküre 3
Zweiter Tag: Siegfried 119
Dritter Tag: Götterdämmerung 289
Epilogiſcher Bericht über die Umſtände und Schickſale, welche die Ausführung des Bühnenfeſtſpieles „Der Ring des Nibelungen“ bis zur Veröffentlichung der Dichtung deſſelben begleiteten 365

Siebenter Band.

Triſtan und Iſolde. 1
Ein Brief an Hector Berlioz 113
„Zukunftsmuſik“. An einen franzöſiſchen Freund (Fr. Villot) als Vorwort zu einer Proſa-Überſetzung meiner Operndichtungen . . 121
Bericht über die Aufführung des „Tannhäuſer“ in Paris (Brieflich) 181
Die Meiſterſinger von Nürnberg 197
Das Wiener Hof-Operntheater 365

Achter Band.

Dem Königlichen Freunde. Gedicht 1
Über Staat und Religion 5
Deutſche Kunſt und deutſche Politik 39
Bericht an Seine Majeſtät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutſche Muſikſchule 159
Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld 221
Zur Widmung der zweiten Auflage von „Oper und Drama“ 243

Seite
Cenſuren. Vorbericht 251
1. W. H. Riehl 260
2. Ferdinand Hiller 269
3. Eine Erinnerung an Roſſini 278
4. Eduard Devrient 284
5. Aufklärungen über „das Judenthum in der Muſik“ . . 299
Über das Dirigiren 325
Drei Gedichte 411
1. Rheingold 413
2. Bei der Vollendung des „Siegfried“ 414
3. Zum 25. Auguſt 1870 415

Neunter Band.

An das deutſche Heer vor Paris (Januar 1871) 1
Eine Kapitulation. Luſtſpiel in antiker Manier 5
Erinnerungen an Auber 51
Beethoven 75
Über die Beſtimmung der Oper 153
Über Schauſpieler und Sänger 189
Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven’s . . 275
Sendſchreiben und kleinere Aufſätze:
1. Brief über das Schauſpielerweſen an einen Schauſpieler 307
2. Ein Einblick in das heutige deutſche Opernweſen . . . 314
3. Brief an einen italieniſchen Freund über die Aufführung des „Lohengrin“ in Bologna 341
4. Schreiben an den Bürgermeiſter von Bologna 346
5. An Friedrich Nietzſche, ord. Prof. der klaſſ. Philologie in Baſel 350
6. Über die Benennung „Muſikdrama“ 359
7. Einleitung zu einer Vorleſung der „Götterdämmerung“ vor einem ausgewählten Zuhörerkreiſe in Berlin . 366
„Bayreuth“:
1. Schlußbericht über die Umſtände und Schickſale, welche die Ausführung des Bühnenfeſtſpieles „Der Ring des Nibelungen“ bis zur Gründung von Wagner-Vereinen begleiteten 371
2. Das Bühnenfeſtſpielhaus zu Bayreuth, nebſt einem Bericht über die Grundſteinlegung deſſelben 384
Sechs architektoniſche Pläne zu dem Bühnenfeſtſpielhauſe.

Zehnter Band.

Über eine Opernaufführung in Leipzig. Brief an den Herausgeber des „Muſikaliſchen Wochenblattes“ 1

Seite
Bayreuth. Bayreuther Blätter 15
1. An die geehrten Vorſtände der Richard Wagner-Vereine 17
2. Entwurf, veröffentlicht mit den Statuten des Patronatvereines 23
3. Zur Einführung. (Bayreuther Blätter, Erſtes Stück) . 27
4. Ein Wort zur Einführung der Arbeit Hans von Wolzogen's „Über Verrottung und Errettung der deutſchen Sprache" 31
5. Erklärung an die Mitglieder des Patronatvereines . . 36
6. Zur Einführung in das Jahr 1880 37
7. Zur Mittheilung an die geehrten Patrone der Bühnenfeſtſpiele in Bayreuth 41
8. Zur Einführung der Arbeit des Grafen Gobineau „Ein Urtheil über die jetzige Weltlage" 46
Was iſt deutſch? (1865–1878.) 51
Modern 75
Publikum und Popularität 85
Das Publikum in Zeit und Raum 123
Ein Rückblick auf die Bühnenfeſtſpiele des Jahres 1876 . 129
Wollen wir hoffen? (1879.) 157
Über das Dichten und Komponiren 181
Über das Opern-Dichten und Komponiren im Beſonderen 201
Über die Anwendung der Muſik auf das Drama 229
Offenes Schreiben an Herrn Ernſt von Weber, Verfaſſer der Schrift: „Die Folterkammern der Wiſſenſchaft" 251
Religion und Kunſt (1880.) 273
„Was nützt dieſe Erkenntniß"? Ein Nachtrag zu: Religion und Kunſt 325
Ausführungen zu „Religion und Kunſt". (1881.)
1. „Erkenne dich ſelbſt" 338
2. Heldenthum und Chriſtenthum 351
Brief an H. v. Wolzogen 363
Offenes Schreiben an Herrn Friedrich Schön in Worms . 371
Das Bühnenweihfeſtſpiel in Bayreuth 1882 381
Bericht über die Wiederaufführung eines Jugendwerkes. An den Herausgeber des „Muſikaliſchen Wochenblattes" 397
Brief an H. v. Stein 407
Parſifal 417
Inhaltsüberſicht der „Geſammelten Schriften und Dichtungen" . 493

Richard Wagner

Geſammelte Schriften und Dichtungen

Allgemeine Inhaltsüberſicht.

Leipzig / C. F. W. Siegel's Muſikalienhandlung.
(R. Linnemann.)

·K

Das Werk wurde geſetzt und gedruckt von
C. G. Röder G. m. b. H. — Den
Titel und Einband zeichnete
Walter Tiemann,
beide in Leipzig.
1907.

Alle Rechte, auch das der Überſetzung, im Ganzen und Einzelnen vorbehalten.

14157.

Inhaltsverzeichnis.

Seite
A. Nach dem Inhalt der einzelnen Bände 1
B. In alphabetiſcher Reihenfolge der Titel der einzelnen Schriften und Dichtungen, nebſt Schlagwörtern und Hinweiſen 6
C. Namen- und Begriffs-Verzeichnis von Hans von Wolzogen . . . 14

Allgemeine Inhaltsüberſicht

über

Richard Wagner's Geſammelte Schriften und Dichtungen

Band 1 bis 10.

In allen drei Abteilungen (A. B. C.) gelten die nicht in Klammern ſtehenden Zahlen für die Seiten der 1. Auflage (1871—83), nach der im Allgemeinen zitiert wird; die eingeklammerten Zahlen gelten für die 2., 3. und 4. Auflage, die nach Seiten genau übereinſtimmen.

A.

Nach dem Inhalt der einzelnen Bände.

Erſter Band.

Seite

Vorwort zur Geſammtherausgabe . . . . . III (III)
Einleitung 1 (1)
Autobiographiſche Skizze. (Bis 1842.) 5 (4)
Das Liebesverbot. Bericht über eine erſte Opernaufführung . . 25 (20)
Rienzi, der letzte der Tribunen 41 (32)
Ein deutſcher Muſiker in Paris. Novellen und Aufſätze. (1840 und 1841.) 113 (90)
  1. Eine Pilgerfahrt zu Beethoven 115 (90)
  2. Ein Ende in Paris 142 (114)
  3. Ein glücklicher Abend 169 (136)
  4. Ueber deutſches Muſikweſen 185 (149)
  5. Der Virtuos und der Künſtler 207 (167)
  6. Der Künſtler und die Öffentlichkeit 223 (180)
  7. Roſſini's „Stabat mater“ 231 (186)
Über die Ouvertüre 241 (194)
Der Freiſchütz in Paris. (1841.) 257 (207)
  1. „Der Freiſchütz“. An das Pariſer Publikum 259 (207)
  2. „Le Freischutz“. Bericht nach Deutſchland 274 (220)
Bericht über eine neue Oper. („La Reine de Chypre“ von Halévy) 299 (241)
Der fliegende Holländer 321 (258)

Zweiter Band.

Seite
Einleitung . . . 1 (1)
Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg . . . 5 (3)
Bericht über die Heimbringung der ſterblichen Überreſte Karl Maria von Weber's aus London nach Dresden 53 (41)
Rede an Weber's letzter Ruheſtätte . . . 61 (46)
Geſang nach der Beſtattung . . . 64 (49)
Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846, nebſt Programm dazu . . . 65 (50)
Lohengrin . . . 85 (65)
Die Wibelungen. Weltgeſchichte aus der Sage . . . 151 (115)
Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama . 201 (156)
Siegfried's Tod . . . 215 (167)
Trinkſpruch am Gedenktage des 300jährigen Beſtehens der königlichen muſikaliſchen Kapelle in Dresden . . . 301 (229)
Entwurf zur Organiſation eines deutſchen Nationaltheaters für das Königreich Sachſen. (1849.) . . . 307 (233)

Dritter Band.

Einleitung zum dritten und vierten Bande . . . 1 (1)
Die Kunſt und die Revolution . . . 9 (8)
Das Kunſtwerk der Zukunft . . . 51 (42)
„Wieland der Schmiedt", als Drama entworfen . . . 211 (178)
Kunſt und Klima . . . 251 (207)
Oper und Drama, erſter Theil:
Die Oper und das Weſen der Muſik . . . 269 (222)

Vierter Band.

Oper und Drama, zweiter und dritter Theil . . . 1 (1)
Das Schauſpiel und das Weſen der dramatiſchen Dichtkunſt 3 (1)
Dichtkunſt und Tonkunſt im Drama der Zukunft 129 (103)
Eine Mittheilung an meine Freunde . . . 285 (230)

Fünfter Band.

Einleitung zum fünften und ſechſten Bande . . . 1 (1)
Über die „Goetheſtiftung". Brief an Franz Liſzt . . . 5 (5)
Ein Theater in Zürich . . . 26 (20)
Über muſikaliſche Kritik. Brief an den Herausgeber der „Neuen Zeitſchrift für Muſik" . . . 65 (53)
Das Judenthum in der Muſik . . . 83 (66)
Erinnerungen an Spontini . . . 109 (86)
Nachruf an L. Spohr und Chordirektor W. Fiſcher . . 133 (106)

Seite
Gluck's Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis" 143 (111)
Über die Aufführung des „Tannhäuſer" 159 (123)
Bemerkungen zur Aufführung der Oper: „Der fliegende Holländer" 205 (160)
Programmatiſche Erläuterungen 217 (169)
  1. Beethoven's „heroiſche Symphonie" 219 (169)
  2. Ouvertüre zu „Koriolan" 224 (173)
  3. Ouvertüre zum „fliegenden Holländer" 228 (176)
  4. Ouvertüre zu „Tannhäuſer" 230 (177)
  5. Vorſpiel zu „Lohengrin" 232 (179)
Über Franz Liſzt's ſymphoniſche Dichtungen. Brief an M. W. 235 (182)
Das Rheingold. Vorabend zu dem Bühnenfeſtſpiele: Der Ring des Nibelungen 257 (199)

Sechſter Band.

Der Ring des Nibelungen. Bühnenfeſtſpiel 1 (1)
  Erſter Tag: Die Walküre 3 (1)
  Zweiter Tag: Siegfried 119 (85)
  Dritter Tag: Götterdämmerung 249 (177)
Epilogiſcher Bericht über die Umſtände und Schickſale, welche die Ausführung des Bühnenfeſtſpieles „Der Ring des Nibelungen" bis zur Veröffentlichung der Dichtung desſelben begleiteten 365 (257)

Siebenter Band.

Triſtan und Iſolde 1 (1)
Ein Brief an Hector Berlioz 113 (82)
Zukunftsmuſik. An einen franzöſiſchen Freund (Fr. Villot) als Vorwort zu einer Proſa-Überſetzung meiner Operndichtungen 121 (87)
Bericht über die Aufführung des „Tannhäuſer" in Paris. (Brieflich.) 181 (138)
Die Meiſterſinger von Nürnberg 197 (150)
Das Wiener Hofoperntheater 365 (272)

Achter Band.

Dem Königlichen Freunde. Gedicht 1 (1)
Über Staat und Religion 5 (3)
Deutſche Kunſt und deutſche Politik 39 (30)
Bericht an Seine Majeſtät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutſche Muſikſchule 159 (125)
Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Karolsfeld 221 (177)

Seite

Zur Widmung der zweiten Auflage von „Oper und Drama“ 243 (195)
Cenſuren. Vorbericht 251 (200)
1. W. H. Riehl 260 (205)
2. Ferdinand Hiller 269 (213)
3. Eine Erinnerung an Roſſini 278 (220)
4. Eduard Devrient 284 (226)
5. Aufklärungen über „das Judenthum in der Muſik“ . . 299 (238)
Über das Dirigiren 325 (261)
Drei Gedichte 411 (338)
1. Rheingold 413 (338)
2. Bei der Vollendung des „Siegfried“ 414 (338)
3. Zum 25. Auguſt 1870 . . . . 415 (339)

Neunter Band.

An das deutſche Heer vor Paris (Januar 1871) 1 (1)
Eine Kapitulation. Luſtſpiel in antiker Manier 5 (3)
Erinnerungen an Auber 51 (42)
Beethoven 75 (61)
Über die Beſtimmung der Oper 153 (127)
Über Schauſpieler und Sänger 189 (157)
Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens . . 275 (231)
Sendſchreiben und kleinere Aufſätze: 305 (256)
1. Brief über das Schauſpielerweſen an einen Schauſpieler . 307 (258)
2. Ein Einblick in das heutige deutſche Opernweſen 314 (264)
3. Brief an einen italieniſchen Freund über die Aufführung des „Lohengrin“ in Bologna 341 (287)
4. Schreiben an den Bürgermeiſter von Bologna 346 (291)
5. An Friedrich Nietzſche, ord. Prof. der klaſſ. Philologie in Baſel 350 (295)
6. Über die Benennung „Muſikdrama“ 359 (302)
7. Einleitung zu einer Vorleſung der „Götterdämmerung“ vor einem auserwählten Zuhörerkreiſe in Berlin . . 366 (308)
„Bayreuth“: 369 (311)
1. Schlußbericht über die Umſtände und Schickſale, welche die Aufführung des Bühnenfeſtſpieles „der Ring des Nibelungen“ bis zur Gründung von Wagnervereinen begleiteten 371 (311)
2. Das Bühnenfeſtſpielhaus zu Bayreuth. Nebſt einem Bericht über die Grundſteinlegung desſelben . . . . 384 ([illegible])
Sechs architektoniſche Pläne zu dem Bühnenfeſtſpielhauſe.

Zehnter Band.

Seite
Über eine Opernaufführung in Leipzig. Brief an den Herausgeber des „Muſikaliſchen Wochenblattes“ 1 (1)
Bayreuth. Bayreuther Blätter 15 (11)
1. An die geehrten Vorſtände der Richard Wagnervereine . 17 (11)
2. Entwurf, veröffentlicht mit den Statuten des Patronatsvereines 23 (16)
3. Zur Einführung. (Bayreuther Blätter. Erſtes Stück.) . 27 (19)
4. Ein Wort zur Einführung der Arbeit Hans v. Wolzogens „Über Verrottung und Errettung der deutſchen Sprache“ 31 (24)
5. Erklärung an die Mitglieder des Patronatvereines . . . 36 (26)
6. Zur Einführung in das Jahr 1880 . . . . 37 (27)
7. Zur Mittheilung an die geehrten Patrone der Bühnenfeſtſpiele in Bayreuth 44 (32)
8. Zur Einführung der Arbeit des Grafen Gobineau „Ein Urtheil über die jetzige Weltlage“ 46 (33)
Was iſt deutſch? (1865—1878.) 51 (36)
Modern 75 (54)
Publikum und Popularität 85 (61)
Das Publikum in Zeit und Raum 123 (91)
Ein Rückblick auf die Bühnenfeſtſpiele des Jahres 1876 . 139 (103)
Wollen wir hoffen? (1879.) 157 (118)
Über das Dichten und Komponiren 181 (137)
Über das Opern-Dichten und Komponiren im Beſonderen 201 (152)
Über die Anwendung der Muſik auf das Drama 229 (176)
Offenes Schreiben an Herrn Ernſt von Weber, Verfaſſer der Schrift: „Die Folterkammern der Wiſſenſchaft“ 251 (194)
Religion und Kunſt (1880.) 273 (211)
„Was nützt dieſe Erkenntniß?“ Ein Nachtrag zu: Religion und Kunſt 325 (253)
Ausführungen zu „Religion und Kunſt“. (1881.)
1. „Erkenne dich ſelbſt“ 338 (263)
2. Heldenthum und Chriſtenthum 351 (275)
Brief an H. v. Wolzogen 363 (286)
Offenes Schreiben an Herrn Friedrich Schön in Worms 371 (291)
Das Bühnenweihfeſtſpiel in Bayreuth 1882 . . . . . . 381 (297)
Bericht über die Wiederaufführung eines Jugendwerkes. An den Herausgeber des „Muſikaliſchen Wochenblattes“ . . 397 (309)
Brief an H. v. Stein 407 (316)
Parſifal 417 (324)

B.

In alphabetiſcher Reihenfolge der Titel der einzelnen Schriften und Dichtungen, nebſt Schlagwörtern und Hinweiſen.

	Band	Seite
An das deutſche Heer vor Paris (Januar 1871)	IX,	1 (1)
An das Pariſer Publikum. „Der Freiſchütz"	I,	259 (207)
An die geehrten Vorſtände der Richard Wagner-Vereine	X,	17 (11)
An einen franz. Freund (Fr. Villot) ꝛc. „Zukunftsmuſik"	VII,	121 (87)
An Friedrich Nietzſche, ord. Prof. der klaſſ. Philologie in Baſel	IX,	350 (295)
Anwendung der Muſik auf das Drama, Über die	X,	229 (176)
Architektoniſche Pläne zu dem Bühnenfeſtſpielhauſe, Sechs	IX,	Anhang
Auber, Erinnerungen an	IX,	51 (42)
Aufführung der Oper „Der fliegende Holländer", Bemerkungen zur	V,	205 (160)
Aufführung des „Lohengrin" in Bologna, Brief an einen italieniſchen Freund über die	IX,	341 (287)
Aufführung des „Tannhäuſer", Über die	V,	159 (123)
Aufführung des „Tannhäuſer" in Paris, Bericht über die	VII,	181 (138)
Aufklärungen über „das Judentum i. d. Muſik". „Cenſuren" 5	VIII,	299 (238)
Ausführungen zu „Religion und Kunſt" (1881)	X,	338 (268)
Autobiographiſche Skizze (bis 1842)	I,	5 (4)
„Bayreuth"	IX,	369 (311)
Bayreuth. Bayreuther Blätter	X,	15 (11)
Bayreuther Blätter. Bayreuth	X,	15 (11)
Bayreuther Blätter. Erſtes Stück. Zur Einführung	X,	27 (19)
Bayreuth, Das Bühnenfeſtſpielhaus	IX,	384 (322)
Bayreuth, Das Bühnenweihfeſtſpiel in	X,	381 (297)
Beethoven	IX,	75 (61)
Beethovens „heroiſche Symphonie"	V,	219 (169)
Bei der Vollendung des „Siegfried". Drei Gedichte 2	VIII,	414 (338)
Bemerkungen zur Aufführung der Oper „Der fliegende Holländer"	V,	206 (160)
Bericht an Se. Maj. den König Ludwig II. v. Bayern über eine in München zu errichtende deutſche Muſikſchule	VIII,	159 (125)
Bericht nach Deutſchland. „Le Freischutz"	I,	274 (220)
Bericht über die Aufführung der IX. Symphonie von Beethoven im Jahre 1846	II,	65 (50)
Bericht über die Aufführung des „Tannhäuſer" in Paris. (Brieflich)	VII,	181 (138)

Band Seite

Bericht über die Grundſteinlegung. Das Bühnenfeſtſpielhaus zu Bayreuth . . . IX, 384 (322)
Bericht über die Heimbringung der ſterblichen Überreſte Karl Maria v. Webers aus London nach Dresden . . . II, 53 (41)
Bericht über die Wiederaufführung eines Jugendwerkes. An den Herausgeber des „Muſikal. Wochenblattes“ . . . X, 397 (309)
Bericht über eine erſte Opernaufführung . . . I, 25 (20)
Bericht über eine neue Pariſer Oper („La Reine de Chypre“ von Halévy) . . . I, 299 (241)
Berlioz, Ein Brief an . . . VII, 113 (82)
Beſtimmung der Oper, Über die . . . IX, 153 (127)
Brief an Hector Berlioz, Ein . . . VII, 113 (82)
Brief an den Herausgeber der „Neuen Zeitſchrift für Muſik“. Über muſikaliſche Kritik . . . V, 65 (53)
Brief an den Herausgeber des „Muſikal. Wochenblattes“ . . . X, 1 (1)
Brief an einen italieniſchen Freund über die Aufführung des „Lohengrin“ in Bologna . . . IX, 341 (287)
Brief an Franz Liſzt. „Über die Goetheſtiftung“ . . . V, 5 (5)
Brief an H. v. Stein . . . X, 407 (316)
Brief an M. W. über F. Liſzt's ſymph. Dichtungen . . . V, 235 (182)
Brief an H. v. Wolzogen . . . X, 363 (286)
Brief über das Schauſpielerweſen an einen Schauſpieler . . . IX, 307 (258)
Bühnenfeſtſpiele des Jahres 1876, Ein Rückblick auf die . . . X, 139 (103)
Bühnenfeſtſpiele in Bayreuth, Zur Mitteilung an die geehrten Patrone der . . . X, 44 (32)
Bühnenfeſtſpielhaus zu Bayreuth, Das . . . IX, 384 (322)
Bühnenweihfeſtſpiel in Bayreuth 1882, Das . . . X, 381 (297)
Bürgermeiſter von Bologna, Schreiben an den . . . IX, 346 (291)
Cenſuren. Vorbericht . . . VIII, 251 (200)
Das Bühnenfeſtſpielhaus zu Bayreuth. Nebſt einem Bericht über die Grundſteinlegung desſelben . . . IX, 384 (322)
Das Bühnenweihfeſtſpiel in Bayreuth 1882 . . . X, 381 (297)
Das Judentum in der Muſik . . . V, 83 (66)
Das Kunſtwerk der Zukunft . . . III, 51 (42)
Das Liebesverbot . . . I, 25 (20)
Das Publikum in Zeit und Raum . . . X, 123 (91)
Das Rheingold . . . V, 257 (199)
Das Schauſpiel und das Weſen der dramatiſchen Dichtkunſt . . . IV, 3 (1)
Das Wiener Hof-Operntheater . . . VII, 365 (272)
Dem Königlichen Freunde. Gedicht . . . VIII, 1 (1)
Der fliegende Holländer . . . I, 321 (258)
„Der fliegende Holländer“, Bemerkungen zur Aufführung der Oper . . . V, 205 (160)
„Der fliegende Holländer“, Ouvertüre zu . . . V, 228 (176)

	Band	Seite
„Der Freiſchütz“. An das Pariſer Publikum	I,	259 (207)
Der Freiſchütz in Paris (1841)	I,	257 (207)
Der Künſtler und die Öffentlichkeit	I,	223 (180)
Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama	II,	201 (156)
Der Ring des Nibelungen	V, 257 (199), VI,	1 (1)
Der Virtuos und der Künſtler	I,	207 (167)
Deutſch? Was iſt	X,	51 (36)
Deutſche Heer vor Paris, An das	IX,	1 (1)
Deutſche Kunſt und deutſche Politik	VIII,	39 (30)
Deutſche Muſikſchule in München, Bericht über uſw.	VIII,	159 (125)
Deutſche Opernweſen, Ein Einblick in das heutige	IX,	314 (264)
Deutſches Muſikweſen, Über	I,	185 (149)
Devrient, Eduard; „Cenſuren“ 4	VIII,	284 (226)
Dichten und Komponieren. Über das	X,	181 (137)
Dichtkunſt und Tonkunſt im Drama der Zukunft	IV,	129 (103)
Die Kunſt und die Revolution	III,	9 (8)
Die Meiſterſinger von Nürnberg	VII,	197 (150)
Die Oper und das Weſen der Muſik	III,	269 (222)
Die Walküre	VI,	8 (1)
Die Wibelungen. Weltgeſchichte aus der Sage	II,	151 (115)
Dirigieren, Über das	VIII,	325 (261)
Drama, Über die Anwendung der Muſik auf das	X,	229 (176)
Drei Gedichte	VIII,	411 (338)
Ein Brief an Hector Berlioz	VII,	113 (82)
Ein deutſcher Muſiker in Paris	I,	113 (90)
Ein Einblick in das heutige deutſche Opernweſen	IX,	314 (264)
Ein Ende in Paris	I,	142 (114)
Ein glücklicher Abend	I,	169 (136)
Ein Rückblick auf die Bühnenfeſtſpiele des Jahres 1876	X,	139 (103)
Ein Theater in Zürich	V,	25 (20)
Ein Wort zur Einführung der Arbeit H. v. Wolzogen's „Über Verrottung und Errettung der deutſchen Sprache“	X,	34 (24)
Einblick in das heutige deutſche Opernweſen, Ein	IX,	314 (264)
Eine Erinnerung an Roſſini; „Cenſuren“ 3	VIII,	278 (220)
Eine Kapitulation. Luſtſpiel in antiker Manier	IX,	5 (3)
Eine Mitteilung an meine Freunde	IV,	285 (230)
Eine Pilgerfahrt zu Beethoven	I,	115 (90)
Einleitung zu einer Vorleſung der „Götterdämmerung“ vor einem ausgewählten Zuhörerkreiſe in Berlin	IX,	366 (308)
Ende in Paris, Ein	I,	142 (114)
Entwurf, veröffentlicht mit den Statuten des Patronatvereins	X,	23 (16)
Entwurf zur Organiſation eines deutſchen Nationaltheaters für das Königreich Sachſen (1849)	II,	307 (233)

	Band	Seite
Epilogiſcher Bericht über die Umſtände und Schickſale, welche die Ausführung des Bühnenfeſtſpieles „Der Ring des Nibelungen“ bis zur Veröffentlichung der Dichtung begleiteten	VI,	365 (257)
Erinnerungen an Auber	IX,	51 (42)
Erinnerungen an L. Schnorr von Carolsfeld, Meine	VIII,	221 (177)
Erinnerungen an Spontini	V,	109 (86)
„Erkenne dich ſelbſt“	X,	338 (263)
Erklärung an die Mitglieder des Patronatvereins	X,	36 (26)
Erläuterungen, Programmatiſche	V,	217 (169)
Fliegende Holländer, Der	I,	321 (258)
Folterkammern der Wiſſenſchaft, ſiehe: Offenes Schreiben	X,	251 (194)
„Freiſchütz“, Der. An das Pariſer Publikum	I,	259 (207)
„Freischutz“, Le, Bericht nach Deutſchland	I,	274 (220)
Freiſchütz in Paris, Der (1841)	I,	257 (207)
Gedichte, Drei	VIII,	411 (338)
Geſang nach der Beſtattung	II,	64 (49)
Glucks Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis“	V,	143 (111)
Glücklicher Abend, Ein	I,	169 (136)
Gobineau, Graf, ſiehe: Zur Einführung der Arbeit	X,	46 (33)
„Goetheſtiftung“, Über die	V,	5 (5)
Götterdämmerung	VI,	249 (177)
„Götterdämmerung“, Einleitung zu einer Vorleſung der	IX,	366 (308)
Heimbringung der ſterblichen Überreſte Karl Maria von Webers, Bericht über die	II,	53 (41)
Heldentum und Chriſtentum	X,	351 (275)
„Heroiſche Symphonie“, Beethovens	V,	219 (169)
Hiller, Ferdinand, „Cenſuren“ 2	VIII,	269 (213)
Hof-Operntheater, Das Wiener	VII,	365 (272)
Holländer, Der fliegende	I,	321 (258)
„Iphigenia in Aulis“, Glucks Ouvertüre zu	V,	143 (111)
Judentum in der Muſik, Das	V,	83 (66)
„Judentum in der Muſik“, Aufklärungen über das, „Cenſuren“ 5	VIII,	299 (238)
Jugendwerkes, Bericht über die Wiederaufführung eines	X,	397 (309)
Kapitulation, Eine	IX,	3 (3)
Kleinere Aufſätze, Sendſchreiben und	IX,	305 (258)
Komponieren, Über das Dichten und	X,	181 (137)
Komponieren im Beſonderen, Über das Opern-Dichten und	X,	201 (152)
Königlichen Freunde, Dem. Gedicht	VIII,	1 (1)
Königl. muſikal. Kapelle in Dresden, Trinkſpruch am Gedenktage des 300 jährigen Beſtehens	II,	301 (229)
„Koriolan“, Ouvertüre zu	V,	224 (173)

	Band	Seite
Kritik, Über muſikaliſche	V,	65 (53)
Kunſt, Religion und (1880)	X,	273 (211)
Kunſt und deutſche Politik, Deutſche	VIII,	39 (30)
Kunſt und die Revolution, Die	III,	9 (8)
Kunſt und Klima	III,	251 (207)
Künſtler und die Öffentlichkeit, Der	I,	223 (180)
Kunſtwerk der Zukunft, Das	III,	51 (42)
„La Reine de Chypre“ von Halévy	I,	299 (241)
„Le Freischutz“. Bericht nach Deutſchland	I,	274 (220)
Liebesverbot, Das	I,	25 (20)
Liſzt's ſymphoniſche Dichtungen, Über	V,	235 (182)
Lohengrin	II,	85 (65)
„Lohengrin“ in Bologna, Brief an einen italieniſchen Freund über die Aufführung des	IX,	341 (287)
„Lohengrin“, Vorſpiel zu	V,	232 (179)
Luſtſpiel in antiker Manier. Eine Kapitulation	IX,	5 (3)
Meine Erinnerungen an L. Schnorr v. Carolsfeld	VIII,	221 (177)
Meiſterſinger von Nürnberg, Die	VII,	197 (150)
Mitteilung an die geehrten Patrone, Zur	X,	44 (32)
Mitteilung an meine Freunde, Eine	IV,	285 (230)
Modern	X,	75 (54)
„Muſikal. Wochenblattes“, An den Herausgeber des	X,	397 (309)
„Muſikal. Wochenblattes“, Brief an den Herausgeber des	X,	1 (1)
„Muſikdrama“, Über die Benennung	IX,	359 (302)
Muſikſchule in München, Bericht über uſw.	VIII,	159 (125)
Nachruf an L. Spohr und Chordirektor W. Fiſcher	V,	133 (105)
Nationaltheaters für das Königreich Sachſen, Entwurf zur Organiſation eines deutſchen	II,	307 (233)
Neunte Symphonie von Beethoven, Bericht über die Aufführung im Jahre 1846	II,	65 (50)
Neunten Symphonie Beethovens, Zum Vortrag der	IX,	275 (231)
Nibelungen, Der Ring des; ſiehe: Ring des Nibelungen.		
Nibelungen-Mythus, Der. Als Entwurf zu einem Drama	II,	201 (156)
Nietzſche, An Friedrich	IX,	350 (295)
Novellen und Aufſätze (1840 u. 1841)	I,	113 (90)
Offenes Schreiben an Herrn Fr. Schön in Worms	X,	371 (291)
Offenes Schreiben an Herrn E. v. Weber, Verfaſſer der Schrift: „Die Folterkammern der Wiſſenſchaft“	X,	251 (194)
Oper, Über die Beſtimmung der	IX,	158 (127)
Oper und das Weſen der Muſik, Die	III,	269 (222)
Oper und Drama, erſter Teil	III,	269 (222)
zweiter Teil	IV,	3 (1)
dritter Teil	IV,	129 (103)

	Band	Seite
„Oper und Drama“, Zur Widmung der II. Aufl.	VIII,	243 (195)
Opernaufführung, Bericht über eine erſte	I,	25 (20)
Opernaufführung in Leipzig, Über eine *	X,	1 (1)
Opern-Dichten und Komponieren im Beſonderen, Über das	X,	201 (152)
Opernweſen, Ein Einblick in das heutige deutſche	IX,	314 (264)
Organiſation eines deutſchen Nationaltheaters für das Königreich Sachſen, Entwurf zur	II,	307 (233)
Ouvertüre, Über die	I,	241 (194)
Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer“	V,	228 (176)
Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis“, Gluck’s	V,	143 (111)
Ouvertüre zu „Koriolan“	V,	224 (173)
Ouvertüre zu „Tannhäuſer“	V,	230 (177)
Parſifal	X,	417 (324)
Patronatvereines, Entwurf, veröffentlicht mit den Statuten des	X,	23 (16)
Patronatvereines, Erklärung an die Mitglieder des	X,	36 (26)
Patrone der Bühnenfeſtſpiele, Zur Mittheilung an die geehrten	X,	44 (32)
Pilgerfahrt zu Beethoven, Eine	I,	115 (90)
Pläne zu dem Bühnenfeſtſpielhauſe, Sechs architektoniſche	IX,	(Anhang)
Programm zur 9. Symphonie von Beethoven	II,	75 (56)
Programmatiſche Erläuterungen	V,	217 (169)
Publikum in Zeit und Raum, Das	X,	123 (91)
Publikum und Popularität	X,	85 (61)
Rede an Webers letzter Ruheſtätte	II,	61 (46)
Religion und Kunſt (1880)	X,	273 (211)
Religion und Kunſt, Ausführungen zu	X,	338 (263)
Religion und Kunſt, „Was nützt dieſe Erkenntnis?“, Ein Nachtrag zu:	X,	325 (253)
Rheingold, Das	V,	257 (199)
Rheingold. Drei Gedichte 1.	VIII,	413 (338)
Riehl, W. H.; „Cenſuren“ 1.	VIII,	260 (205)
Rienzi, der letzte der Tribunen	I,	41 (32)
Ring des Nibelungen, Der . V, 257 (199),	VI,	1 (1)
Ring des Nibelungen. Epilogiſcher Bericht über die Umſtände und Schickſale, welche die Ausführung des Bühnenfeſtſpieles „Der Ring des Nibelungen“ bis zur Veröffentlichung der Dichtung begleiteten	VI,	365 (257)
Ring des Nibelungen. Schlußbericht über die Umſtände und Schickſale, welche die Aufführung des Bühnenfeſtſpieles „Der Ring des Nibelungen“ bis zur Gründung von Wagner-Vereinen begleiteten	IX,	371 (311)
Roſſini, Eine Erinnerung an; „Cenſuren“ 3	VIII,	278 (220)
Roſſini’s „Stabat mater“	I,	231 (186)
Rückblick auf die Bühnenfeſtſpiele des Jahres 1876, Ein	X,	139 (103)

	Band	Seite
Schauſpiel und das Weſen der dramatiſchen Dichtkunſt	IV,	3 (1)
Schauſpieler, Brief über das Schauſpielerweſen an einen	IX,	307 (258)
Schauſpieler und Sänger, Über	IX,	189 (157)
Schauſpielerweſen an einen Schauſpieler, Brief über das	IX,	307 (258)
Schlußbericht über die Umſtände und Schickſale, welche die Aufführung des Bühnenfeſtſpieles „Der Ring des Nibelungen“ bis zur Gründung von Wagner-Vereinen begleiteten	IX,	371 (311)
Schreiben an den Bürgermeiſter von Bologna	IX,	346 (291)
Sendſchreiben und kleinere Aufſätze	IX,	305 (258)
Siegfried	VI,	119 (85)
„Siegfried“, Bei der Vollendung des. Drei Gedichte 2.	VIII,	414 (338)
Siegfried's Tod	II,	215 (167)
Spontini, Erinnerungen an	V,	109 (86)
Staat und Religion, Über	VIII,	5 (3)
„Stabat mater“, Roſſini's	I,	231 (186)
Stein, H. von, Brief an	X,	407 (316)
Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf der Wartburg	II,	5 (3)
„Tannhäuſer“ in Paris, Bericht über die Aufführung des	VII,	181 (138)
„Tannhäuſer“, Ouvertüre zu	V,	230 (177)
„Tannhäuſer“, Über die Aufführung des	V,	159 (123)
Theater in Zürich, Ein	V,	25 (20)
Trinkſpruch am Gedenktage des 300jährigen Beſtehens der kgl. muſikaliſchen Kapelle in Dresden	II,	301 (229)
Triſtan und Iſolde	VII,	1 (1)
Über das Dichten und Komponieren	X,	181 (137)
Über das Dirigieren	VIII,	325 (261)
Über das Operndichten und Komponieren im Beſonderen	X,	201 (152)
Über deutſches Muſikweſen	I,	185 (149)
Über die Anwendung der Muſik auf das Drama	X,	229 (176)
Über die Aufführung des „Tannhäuſer“	V,	159 (123)
Über die Benennung „Muſikdrama“	IX,	359 (302)
Über die Beſtimmung der Oper	IX,	158 (127)
Über die „Goetheſtiftung“. Brief an Franz Liſzt	V,	5 (5)
Über die Ouvertüre	I,	241 (194)
Über die Umſtände und Schickſale, welche die Aufführung des Bühnenfeſtſpieles „Der Ring des Nibelungen“ bis zur Gründung von Wagner-Vereinen begleiteten, Schlußbericht	IX,	371 (311)
Über die Umſtände und Schickſale, welche die Ausführung des Bühnenfeſtſpieles „Der Ring des Nibelungen“ bis zur Veröffentlichung der Dichtung begleiteten, Epilogiſcher Bericht	VI,	365 (257)
Über eine Opernaufführung in Leipzig. Brief an den Herausgeber des „Muſikaliſchen Wochenblattes“	X,	1 (1)

	Band	Seite
Über Franz Liſzt's ſymphoniſche Dichtungen. Brief an M. W.	V,	235 (182)
Über muſikaliſche Kritik. Brief an den Herausgeber der „Neuen Zeitſchrift für Muſik“	V,	65 (53)
Über Schauſpieler und Sänger	IX,	189 (157)
Über Staat und Religion	VIII,	5 (3)
Virtuos und der Künſtler, Der	I,	207 (167)
Vorleſung der „Götterdämmerung“, Einleitung zu einer	IX,	366 (308)
Vorſpiel zu „Lohengrin“	V,	232 (179)
Vortrag der 9. Symphonie Beethovens, Zum	IX,	275 (231)
Vorwort zu einer Proſa-Überſetzung meiner Operndichtungen ꝛc. „Zukunftsmuſik“	VII,	121 (87)
Wagner-Vereine, An die geehrten Vorſtände der	X,	17 (11)
Walküre, Die	VI,	3 (1)
Was iſt deutſch? (1865—1878)	X,	51 (36)
„Was nützt dieſe Erkenntniß?“ Ein Nachtrag zu: Religion und Kunſt	X,	325 (253)
Weber, Ernſt von, ſiehe: Offenes Schreiben an	X,	251 (194)
Webers letzte Ruheſtätte, Rede an	II,	61 (46)
Weltgeſchichte aus der Sage. Die Wibelungen	II,	151 (115)
Wibelungen, Die	II,	151 (115)
Widmung der II. Aufl. von „Oper und Drama“, Zur	VIII,	243 (195)
Wiederaufführung eines Jugendwerkes, Bericht über die	X,	397 (309)
„Wieland der Schmiedt“, als Drama entworfen	III,	211 (178)
Wiener Hof-Operntheater, Das	VII,	365 (272)
Wollen wir hoffen? (1879)	X,	157 (118)
Wolzogen, Brief an	X,	363 (286)
Wolzogen, H. v., ſiehe: Ein Wort zur Einführung.		
„Zukunftsmuſik“. An einen franz. Freund ꝛc.	VII,	121 (87)
Zum 25. Auguſt 1870. Drei Gedichte 3.	VIII,	415 (339)
Zum Vortrag der 9. Symphonie Beethovens	IX,	275 (231)
Zur Einführung. (Bayreuther Blätter. Erſtes Stück.)	X,	27 (19)
Zur Einführung der Arbeit des Grafen Gobineau „Ein Urteil über die jetzige Weltlage“	X,	46 (33)
Zur Einführung der Arbeit H. v. Wolzogens „Über Verrottung und Errettung der deutſchen Sprache“, Ein Wort	X,	34 (24)
Zur Einführung in das Jahr 1880	X,	37 (27)
Zur Mittheilung an die geehrten Patrone der Bühnenfeſtſpiele in Bayreuth	X,	44 (32)
Zur Widmung der II. Auflage von „Oper und Drama“	VIII,	243 (195)

C.

Namen- und Begriffs-Verzeichnis
von Hans v. Wolzogen.

Aachen. Muſikfeſt VIII, 274 (217).

Abraham. Schooßkinder A.'s X, 328 (256). Der Kritik unterſtellt X, 340 (265). Samen A.'s X, 343 (268).

Abſolutes Kunſtwerk. Charakteriſtik IV, 292 ff. (235 ff.).

Achilleus. Zelt des A. III, 150 (126). Xanthos' Warnung IV, 109 (88).

Adam, Ad. Muſik à la A. I, 16 (12). Poſtillion v. Lonjumeau I, 267 (214), 279 (224). Zuſammenhang mit Pariſer Tanzmuſik II, 353 (269). Plattitüde u. Groteske IX, 68 (56).

Adam und Eva. Kindliche Vorſtellung IV, 88 (71). Sündenfall X, 310 (241).

Adel. Nicht vom Beſitz II, 198 (154). Adel. Publikum IV, 280 (226). Geldadel V, 93 (73). Adel und Orden VIII, 138 ff. (109 ff.), 143 ff. (113 ff.). Adel und Idealismus VIII, 146 (114). Röm. Adel u. Litteratur VIII, 146 (115). Brahmaniſcher Fluch X, 162 (120). Germ. Adelsſtolz X, 345 (269). Iriſcher Adel X, 354 (278).

Aegypter. Naturanbetung III, 148 (124). Naturſymboliſche Entſtellung III, 154 (130).

Aeneas. Stammvater Roms II, 177/8 (137). Träger älteſten Prieſtertums II, 182/3 (141).

Afrika. Südafrika England überlaſſen X, 311 (242).

Ageſilaos. Tapferkeit u. Gerechtigkeit X, 166 (121).

Aguado. Pariſer Bankier beſtellt Roſſini's Stabat mater I, 236 (190).

Ahasver. Ewiger Jude IV, 327 (265). Erlöſung A.'s V, 108 (85).

Aias (u. Philoktet). Selbſtvernichtende Wahrhaftigkeit IV, 81 (64).

Aiſchylos. A.'s Vorſtellung v. Apollon III, 14 (10). Prometheus III, 15 (11). Oreſteia III, 35 (28). 30000 Zuhörer VII, 118 (84). Erinnyen zu Eumeniden VIII, 81 (61). Vorbild der Plaſtik VIII, 85 (64). Führer d. trag. Chores IX, 171 (142). „Tragödien" IX, 363 (305).

Aiſchylos u. Sophokles. Geiſter, vor denen A. u. S. ſich geneigt hätten III, 28 (22). Das Werk Athens III, 28 (22). A. gegenüber S. III, 35 (28). Verh. zu Shakeſpeare III, 130 (110). Tiefſinnigſte Dichtungen für das Volk VII, 136 (99). Reichen unſern Großen die Hand VIII, 86 (65). Im deutſchen Repertoire VIII, 196 (157). Wenig erhalten X, 375 (293).

Alemannen. Untergebene der Franken II, 158 (120). Gegen die Franken II, 160 (121).

Alexander d. Gr. Abkömmling des Achill II, 182 (140). Aſiatismus rächt ſich für A.'s Eroberung III, 151 (127). Bukephalos vor A.'s Bild IV, 109 (88).

Alexander III. Gegner Friedrichs I. II, 190 (148).

Alexandriner. Zuſammengeſtoppelte Litteraturgeſchichte III, 125 (105). Nachahmer d. Tragiker III, 168 (142). Vorſtellung vom „abſoluten" Kunſtwerk IV, 299 (235). Dichtkunſt zur Litteratur V, 75 (60).

Alkibiades. Von Athen bejubelt IV, 76 (60).

Amerika. Für den Schacher entdeckt III, 118 (98). A. trotz der Kirche entdeckt III, 172 (146). Am. Bildungsbeiſpiel VIII, 153 (121). Am. Kröſus

X, 40 (30). Lob deutſcher Arbeit X, 173 (130).
Amphion. A.'s Lyra IX, 407 (342).
Anacker. Muſikdirektor aus Freiberg II, 71 (54).
Anſchütz, H. Schauſpieler geſunder Richtung IX, 225 (187).
Antäus. Orcheſter gleicht der Erde, die A. Kraft gab III, 186 (157).
Antigone. A. trotzt dem Staate IV, 73 (58). A.'s Liebesfluch vernichtet den Staat IV, 78/79 (62/63). „Heilige Antigone!" IV, 80 (63). Zu Potsdam IV, 80 (64). Vom Politiker verurteilt IV, 364 (297).
Antonine. Friedensreich X, 296 (229).
Apel, Aug. Tragödien I, 8 (5).
Apollon. Pythontöter II, 171 (131). War das gr. Volk III, 13 (10). Ewige Harmonie des Daſeins III, 14 (11). A. und Jeſus III, 50 (41). Verdrängt Naturgötzen Aſiens III, 148 (121). Apolliniſches Element der Tragik IX, 167 (137).
Arie. Vom Kunſtſänger vorgeführtes Volkslied III, 290 (235). Abſolut muſik. Weſen der A. III, 308 ff. (249 ff.). Form als Zwang für den Dichter III, 386 (313), X, 207 (155).
Arier. Halbgötter X, 354 (278) Ariſche Jugend: Stolz und Ehrfurcht X, 354/5 (278). Berührung d. reinen Germanen mit Rom X, 255 (278).
Arioſto, L. Meiſter ſeelenloſer Kunſt IV, 13 (8). Willkürl. Brechungen der Erſcheinung X, 190 (143).
Ariſtophanes. Auf den Trümmern der Tragödie III, 17 (12). Ariſtophaniſch lachend III, 125 (103). Euripides verſpottet IV, 181 (145).
Ariſtoteles. „Allen A. zum Hohn" III, 172 (145). Mißverſtandene Regeln IV, 11 (6). Muſter franz. Dramas IV, 19 (14). Ariſtoteliſche Kritik X, 98 (70).
Arnim, Bettina v. Phantaſien über Beethoven IX, 115 (94).
Artemis. Maria u. A. X, 282 (217).
Aſen, Asgard, Asciburg. Olympos-Asgard II, 179 (138). Etzelburg II, 181 (140).
Aſien. Urheimat II, 154 ff. (116 ff.). Heimat des Grals II, 194 (151). Natur als elementare Macht angebetet III, 148 (124). Deſpotismus III, 149 (125). Luxus III, 150 (126). Schönheit vernichtender Aſiatismus III, 151 (127). Eroberungsvölker Aſiens X, 293 (227).
Athen (ſ. auch: Griechen). Kampf gegen Perſer II, 191 (149). Apollinismus III, 14 (10). Verfall von Staat und Tragödie III, 17 (12). Tragödie das Werk A.'s III, 28 (22). Athener lehren Geburt der Tragödie III, 134 (118). Athen. Publikum IV, 294 (236). Athen. Theater typiſches Modell VII, 136 (99). Oſtrakismus VIII, 137 (107). Entartete Athener X, 318 (248).
Attika. Unter den Ölbäumen A.'s ſtand die Wiege der Kunſt III, 256 (209).
Auber, D. F. E. Einſtudieren A.'ſcher Opern I, 16 (12). Grazie d. jungen A. I, 20 (16). Fra Diavolo I, 31 (23), IX, 61 (49), X, 38 (28). An deutſchen Hoftheatern I, 279 (221). Franzoſen lachen darüber I, 296 (239). Schwarzer Domino I, 279 (221), IX, 70 (58). Zuſammenhang mit Pariſer Tanzmuſik II, 353 (269). Jagd nach Volksmelodien III, 327 (265). Von Meyerbeer verdrängt III, 364 (295). Einwirkung auf Rienzi VII, 160 (119). Erinnerungen an Auber IX, 53 ff. (42 ff.). Die Braut, Fra Diavolo IX, 61 (49). A. bei Beethovens Symphonien IX, 67 (51). A. über Tannhäuſer IX, 67 (55). Circassienne IX, 67 (55). Lestocq IX, 68 (55). Schwarzer Domino, Krondiamanten IX, 71 (58). Premier jour de bonheur IX, 71 (58). Maurer und Schloſſer IX, 323 (272), in Darmſtadt 325 (274). Maskenball X, 223 (170).

Stumme von Portici. Beziehung zum Liebesverbot I, 28 (21). Unübertrefflich I, 205 (165). Rezitative I, 269 (216). Sprachlos gewordene Muſe des Dramas III, 327 (265). Gutes Theaterſtück III, 368 (298). Spezifiſch franz. Stil IX, 54 (43). Erfolge in Deutſchland IX, 55 (44). Unnachahmlich IX, 59 (47). Exzeß des Autors IX, 60 (48), 71 (58).

Auerbach, B. Unmöglich für R. W. einzutreten VIII, 321 (258/9). „A.'s Keller" X, 188 (141). Mendelsſohn u. A. 322 (251).

Auguſtus. Sterbender Komödiant IX, 198 (163).

Bach, Ph. Em. Sonatenform IX, 101 (82).

Bach, Joh. Seb. Größter prot. Kirchenkomponiſt I, 196 (158). Rückkehr zum fugirten Stil B.'s IV, 234 (188). Vorbild für Mendelsſohn V, 101 (80). Tempel der Herrlichkeit VIII, 65 (49). Problem der Aufführungsweiſe VIII, 187 (148). An B. experimentiert VIII, 196 (157). Keine Tempobezeichnungen VIII, 342 (275). Kirchenchoral IX, 124 (102). Kirchenmuſik aus Geſangschor IX, 128 (106). Aufführungen unter B. IX, 174 (144). Geſchichte des innerlichſten Lebens des deutſchen Geiſtes X, 65 (47). „Ja, das iſt deutſch" X, 73 (53). Neubelebung des deutſchen Geiſtes ſeit B. X, 374 (292).
Werke: Motetten I, 197 (159). Fugen und Motetten I, 279 (224). „Singet dem Herrn" V, 138 (107), VII, 147 (108). Matthäuspaſſion unter Zelter VIII, 297 (238). Paſſionsmuſik I, 197 (159), IX, 123 (101). Es moll-Präludium VIII, 386 (317). Cis moll-Präludium VIII, 389 (318). Fugenthema Cis dur X, 196 (149).

Bach-Beethoven. „B. Mozart, Beethoven, Weber" I, 227 (184). „Umgürtet Euch mit B. ꝛc." III, 121 (101). B. neben Beethoven IV, 303 (244). B. im Verh. zu Mozart u. Beethoven V, 101 (80). Deutſche Muſik von B. bis Beethoven VII, 129 (92). B. u. Beethoven erwarten ihren Stil VIII, 206 (165). Nur B. und Beethoven ohne Befruchtung durch Drama IX, 72 (59/60). B. Führer des reiſenden Beethoven IX, 116 (95). Durch B.'s u. Beethovens Kunſt Erlöſung Dante's ermöglicht X, 135 (100).

Ballet. B.-Statut der Gr. Oper I, 278 (223). In die dram. Kantate geſetzt III, 292 (236). Pantomime mit Tanzmelodie III, 351 (285). Stereotype Pantomimik IV, 222 (177). Ballet im Rienzi IV, 320 (259). Ebenbürtiger Bruder der Oper VII, 170 (128). In Paris VII, 186 (141). Vorzüge der B.-Aufführungen VIII, 397 (325). „Vor Allem Ballet!" IX, 26, 45 (20, 30). „Ballet auf meinem Grabe" X, 40 (30). Falſches Vorbild X, 390 (303).

Balzac, H. de. „Comédie humaine" VIII, 118/9 (91/2).

Banck, C. Dresdener Kritiker V, 150 (116).

Barbarei. Folge der Ziviliſation III, 152 (127). Barbarei der Zukunft X, 121 (90). „Barbariſch" bei Schiller und Luther X, 171 (128).

Baukunſt. Im Kunſtwerk der Zukunft III, 147 ff. (123 ff.). Zerfällt mit der gr. Tragödie III, 154 (129). Stellung im verwirklichten Kunſtwerk V, 21 (17). Neue Bedeutung durch Muſik IX, 406/7 (342). Deutſcher Bauſtil IX, 408 (343).

Bayern. „Mein ſchönes B." I, 316 (254). Untergebene der Franken II, 158 (120). Gegen die Franken II, 160 (121). An die Welſen II, 165 (126). Fürſtliches Beiſpiel in B. VIII, 72 (54). Beruf B.'s für Kunſt VIII, 156 (123). Die rentenden B. IX, 395 (332). Konſolidierter Stamm X, 55 (37).

Bayreuth (ſ. auch: Bühnenfeſtſpiele). Markgraf von B. IX, 258 (216).

„Aufforderung an die Freunde meiner Kunſt“ IX, 374 ff. (314 ff.). Als Feſtort auserſehen IX, 387 (321). Der Begriff B. IX, 393 (330). Geſchichte B.'s IX, 395 (332). Proteſtantiſch IX, 396 (332). Bürgermeiſter „affektirt“ deutſch IX, 396 (333). Teilnahme am deutſchen Aufſchwung IX, 397 (333). Der Name B. als Wahlſpruch IX, 397 (334). „Da ſtehe es auf dem liebl. Hügel von B.“ IX, 408 (344). Abgelegen X, 5 (3). „B. Bayr. Bl.“ X, 15 ff. (11 ff.).

Bayreuther Blätter. „Zur Einführung“ X, 27 ff. (19 ff.). Über den Patronatverein hinaus X, 46 (33). „Was iſt deutſch“ für B. Bl. X, 53 (36). Über die „Schriften“ X, 162 (121). Erweiterte Beſtimmung X, 369 (289), 378 (296). Anſtelle der Schule X, 373 (291).

Bazaine. In der Kapitulation IX, 33 (25), 48 (39).

Beethoven, L. van. Erſte Bekanntſchaft I, 9 (6), VII, 133 (96). B.-Enthuſiaſt I, 29 (22). Pilgerfahrt zu B. I, 115 ff. (90 ff.), IV, 324 (262). Taubheit I, 134 (107), IX, 112 ff. (91 ff.). „Er hatte einmal B. geſehn“ I, 142 (114). Der Bergmann vom Siebengebirge I, 208 (168). Auf gemiſchten Programmen I, 22 (171). B.'s gewaltiger Hauch in der deutſchen Muſik II, 304 (230). B.'s Einfluß auf Staatsbürger II, 353 (269). Männliche Dichterkraft III, 28 (22). Columbus III, 103 (85), 343 (278). Weltgeſchichte der Muſik III, 112 (93). Erwidert nicht Roſſini's Beſuch III, 315 (255). B.'s Nachfolger III, 347 (281). Nach Menſchwerdung verlangend III, 384 (311). Der kühnſte Schwimmer IV, 187 (149). Auf B. Mendelsſohn u. Berlioz hören IV, 234 (187). Nur von vollkommenen Menſchen zu ſprechen V, 102 (80). Klarſter Ausdruck unſäglichen Inhalts V, 102 (81). Liſzt als B. Schüler V, 241 (185). Franzoſen verſtehen deutſches Leben aus B. VIII, 59 (44). Sehnt ſich nach dem Theater VIII, 81 (61). Erlebte nur unvollkommene Aufführungen VIII, 186 (147). Beängſtigender Eindruck der letzten Werke VIII, 210 (167). Muſik zu wahrer Kunſtwürde erhoben VIII, 236 (188). Verwiſchung des großen Stiles B.'s VIII, 312 (250). Überwältigender Eindruck VIII, 314 (252). Ganz neue Muſikerkenntnis VIII, 317 (255). Typus der ſentimentalen Gattung VIII, 365 (295). Verkehr mit Goethe VIII, 383 (312). B. und Schumann VIII, 391 (319). Hundertjähriger Geburtstag VIII, 408 (331). Monstrum per excessum VIII, 408 (333). Feſtſchrift IX, 77 ff. (61 ff.). Muſiker als Hellſeher IX, 98 (79). Entwickelungsgang des B.'ſchen Genies IX, 100 ff. (81 ff.). B. u. Haydn IX, 102 (82). Verhältnis zur Nation IX, 104 ff. (84 ff.). Nicht ohne Verzückung von B. zu reden IX, 107 (87). B.'s Natur 109 (89). Von „Fauſt“ gefeſſelt IX, 115 (94). Religiöſe Moralität IX, 115 (95). B. wird Heiliger IX, 116 (95). Verhältnis zur Oper IX, 127 (105). B. u. Shakeſpeare IX, 133 (110). Weltbeglücker IX, 151 (126). B.'s Improviſation IX, 172 (142). B.'s Humor IX, 178 (148). Verblaſſung des Gehörbildes IX, 281 (235). Beethoven'ſche „Geſtalt“ X, 197 (149). „Für meine Weiſe“ X, 219 (167), 235 (179).

Beethovens Muſik im beſonderen. Unbegrenzter Ausdruck beim Melodie III, 110 (91). „Unverſtändlichkeit“ d. ſpäteren Werke III, 345 (279). Aus zerlegter Melodie neue Gebäude III, 352 (286). Gebärung der Melodie III, 387 (315). Gebärung des Werkes aus der Muſik IV, 147 (117). Strom der Muſik ins Drama VII, 135 (97). Form mit unerhörtem Inhalt erfüllt VII, 148 (109). Verſchwinden der Zwiſchenſätze VII, 168 (126). Der Tanz zu B.'s Muſik iſt das Drama VII, 170 (128). Kein klaſſiſcher Vortrag VIII, 182 (144). Neue Vortragsweiſe VIII, 186 (147). Sonaten u. Symphonien VIII, 189 (150). Mangelnder Einfluß auf den Stil VIII, 208 (167). Techniſches Accidenz zum Erguß erhoben IX, 107 (87). Erweitertes ſentimentales Cantabile IX, 121 (99). B.'s Inſtrumentation IX, 277 (231). B.'s Crescendo IX, 279 (233). Durch Naturinſtrumente beſchränkt IX, 282 (235). Vortrag B.'s in Bayreuther Schule X, 24 (17). Neuerungen auf rhetoriſchem Gebiet X, 233 (178). Intime Kammermuſik X, 238 (183). Jugendwerke X, 403 (313). Un-Beethoveniſche Muſik X, 238 (182).

Beethovens Symphonien. Nach erſtem Hören erkrankt I, 116 (91). Mutiges Bewußtſein der Kraft I, 174 (140). Klage über „Unklarheit" I, 174 (141). Nicht für Philiſter I, 175 (141). Neues Genre auf Mozarts Baſis I, 179 (145). In Deutſchland auswendig geſpielt I, 191 (154). Reich der kühnſten Romantik I, 202 (163). Tiecks Urteil II, 80 (61). Kein Zuſammenhang mit d. Öffentlichkeit III, 119 (99). Mut der Selbſtaufopferung III, 143 (121). Strom der Muſik zum Meer angeſchwollen III, 307 (248). Höchſtes Sprachvermögen IV, 217 (178). Beſtimmen R. W. zur Muſik IV, 311/2 (252). Ausdruck nach der Form beſtimmt V, 245 (190). Keine Abweichung V, 248 (192). Vergleich mit Fidelio VII, 129 (93). Die B. S. im Herzen, mit d. Oper befaßt VII, 132 (95). Markſtein einer Periode VII, 148 (110). Erſter Satz der B. S. VII, 168 (127). Tanzmuſik d. Scherzi VII, 170 (128). Der deutſche Jüngling gewinnt Mut aus B. S. VIII, 49 (36). Tell-Ouvertüre neben B. S. VIII, 116 (90). Neue Religion IX, 151 (126). Immer zu kurz X, 194 (147). Beredte Pauſe X, 205 (154). Männliches u. weibliches Thema X, 233 (178). Die vier letzten S. X, 320 (250). R. W. als Konſervator X, 375 (293). Die „übrig" bleibenden S. X, 375 (293).

Einzelne Symphonien. Der junge R. W. auf dem Standpunkt der 2. Symph. X, 404 (314). D dur verglichen mit F dur IX, 105 (85). **Eroica** I, 180 (146), 228 (185), programmat. Erläuterung V, 219 ff. (169 ff.), Variationenform des letzten Satzes VIII, 361 (291), Urteile älterer Muſiker VIII, 365 (296), nicht für Bonaparte IX, 82 (64), Suchen nach der Melodie der Unſchuld IX, 120 (99), Orcheſtration IX, 278 (232), einheitl. Charakter des 1. Satzes X, 233 (178). **C moll.** Aus d. Ozean d. Sehnens in d. Hafen d. Erfüllung III, 112 (93), als „Hausmuſik" VIII, 266 (211), Hoboenkadenz i. 1. Satz VIII, 335 (268), Fermate VIII, 350 (282), Variationenform des 2. Satzes VIII, 362 (293), Boden idealer Dramatik IX, 121 (99), „Der Menſch iſt doch gut!" IX, 122 (100), Forte im Andante IX, 283 (236), Hauptthema d. 1. Satzes X, 199 (150), Andante X, 405 (314). — **Paſtorale.** Erinnerungen an die Erſcheinung III, 112 (94), Anregung zu einem Schäferſpiel IV, 312 (252), „im Paradieſe" IX, 113 (92), was ſagt ſie dem Publikum? X, 303 (235). — **A dur.** Aufführung in Paris I, 171 ff. (138 ff.), „Bauernhochzeit" I, 176 (142), Apotheoſe des Tanzes III, 113 (95), unter Reiſſiger VIII, 373 (303), Befreiung von aller Schuld IX, 113 (93), Finale: Tanz der ganzen Natur IX, 120 (99), Trompeten IX, 284 (237), das Heiterſte X, 195 (147), Allegretto X, 405 (314). — **F dur.** Unter Mendelsſohn VIII, 343 (276), Menuett VIII, 346 (279), 388 (317), „Erholung nach d. A dur" VIII, 347 (279), verglichen mit d. D dur neue Welt IX, 105 (85), Anfangstakte IX, 292 (245). — **Neunte Symphonie.** Vorbild I, 10/12 (7/8), Schlußſtein einer Epoche I, 14 (10), im Pariſer Conſervatoire I, 20 (16), II, 68 (51), VIII, 186 (148), VIII, 338 (271), B. über die S. I, 138 (111), **Bericht über d. Aufführung 1846** II, 67 ff. (50 ff.), das Wort als Hafen d. Muſikers III, 115 (96), die letzte Symphonie III, 117 (97), Bezieh. d. Melodie zu Schillers Gedicht III, 385 ff. (312 ff.), IX, 134 (111), Melodie taucht ans Licht IV, 183 (146), patriarchaliſche Melodie IV, 187 (149), Extaſe bei d. Aufführung VIII, 207 (166), D. Strauß über d. S. VIII, 314 (252), im Gewandhaus VIII, 337 (271), Adagio-Tempo VIII, 354 (285), Geneſis d. S. IX, 119 ff. (98 ff.), **Zum Vortrag d. S.** IX, 277 ff. (230 ff.), Inſtrumentation d. Scherzo IX, 284 ff. (237 ff.), Fanfare d. letzten Satzes IX, 287 (241), Melodiſche Lücke IX, 296 (250), Einſatz des Solo IX, 304 (257), zur Bayreuther Grundſteinlegung IX, 387 (325), Wunderſymphonie IX, 390 (327), 397 (334), Chöre 1872 X, 142 (104), B.'s und Naumanns Freudenhymne X, 211 (160).

Andere Einzelwerke. Adelaide I, 137 (110). Koriolan-Ouvertüre I, 254/5 (204/5), **Erläuterung** V, 224 ff. (173 ff.), Inhalt IX, 129 (107). Egmont-Ouvertüre, begeiſternd I, 9 (6), Tragiſche Idee I, 256 (205), herrliche Muſik II, 345 (262), zu viel Muſik zu „Egmont" IV, 88 (70), Vortrag VIII, 374 (304). Fidelio, in Wien I, 131 (105), B. über die Oper I, 136 (109), Schröder-Devrient V, 124 (97), Singſpiel-Ausbildung IX, 248 (207), ungeſtrichen IX, 315 (265), in Mainz IX, 336 (284), ſeine Stilerweiterung X, 232 (177). Leonoren-Ouvertüre I, 246 ff. (197 ff.), Vergleich mit Symphonie VII, 129 (93), Vortrag VIII, 371 (301), enthält das Drama IX, 127 (105), Theatereffekt i. d. O. X, 233 (180). Missa solemnis VII, 169 (127), IX, 125 (103). Quartette, die letzten VIII, 209 (167), Adagio d. Es dur u. Allegro d. Cis moll VIII, 362/3 (293), Cis moll Lebenstag B.'s IX, 117/8 (96), Vortrag der letzten IX, 280 (233). Sonaten, A dur VIII, 361 (292), C moll VIII, 362 (293), B dur v. Liszt geſpielt VIII, 388/9 (317/8).

Beethoven u. andre Meiſter (ſiehe auch: „Shakeſpeare und B.") „Ich glaube an Gott, Mozart u. B." I, 22 (18), 166 (135). „Bach, Mozart, B., Weber" I, 227 (184). Die Leitſterne Gluck, Mozart u. B. I, 256 (206). Mozart und B. als Söhne Deutſchlands I, 297 (239). Haydn, Mozart, B. als Symphoniker III, 109 (90). Auf Haydn u. Mozart mußte B. kommen III, 120 (100). „Seht neben B. hinweg, tappt nach Mozart" III, 121 (101). Gluck, Mozart, B. im gemiſchten Programm VIII, 180 (142/3). Kein klaſſ. Vortrag für Mozart und Beethoven VIII, 182 (144). Mozart u. B. für „Stümper" erklärt VIII, 303 (242). Sentimentaler u. naiver Charakter des Allegro bei Mozart u. B. VIII, 355 (287). Mozart über B. IX, 102 (83). Wer lehrt den Vortrag Mozarts u. B.'s? X, 29 (21). „Das Volk ſelbſt ſei M. u. B." X, 68 (49). Verwandtſchaft unſrer Komponiſten mit M. u. B. X, 199 (151). B. nichts an Haydn's Satz geändert X, 232 (177). M. u. B.'s Jugendwerke X, 403 (313). M. u. B. Vorbilder des jungen R. W. X, 404 (313).

Bellini, V. **Romeo u. Julie** I, 13 (9), X, 198 (150). Einſtudieren i.

Oper I, 16 (12). Gefälliger Meiſter f. die Sänger I, 233 (188). Norma I, 287 (231), VIII, 396 (324). Einfluß auf die Sitten II, 353 (269). Schwindſüchtige Variationen V, 113 (87). Schröder-Devrient als Romeo VII, 134 (97), IX, 169 (140). Spätes Kennenlernen Beethovenſcher Muſik IX, 343 (289).

Berlin. Königſtädt. Theater I, 15 (11). Holländer angenommen I, 24 (19). Berliner Lokalaufführungen I, 190 (153). Philoſophiſcher Pietismus I, 232 (187). Benefiz des Hoftheaters zur Weberfeier II, 57 (43). Chriſtentum von Nicaä u. B. III, 259 (212). B.'s Kunſtäſthetik IV, 266 (213). Sophokles, Shakeſpeare ꝛc. in B. IV, 300 (241). Holländer u. B. Publikum IV, 345/6 (281/2). Tannhäuſer als zu epiſch abgewieſen IV, 360 (293). Rienzi in B. IV, 371 (303). Pariſer Form der Lokalſtücke V, 35/6 (27). „C'est de la Berliner Singakademie" V, 129 (102). Aufnahme des Lohengrin VI, 290 (269). Intendant verweigert Empfang VI, 283 (271). Spontiniſche Oper in B. VII, 131 (97). Franzöſiſche Tendenz am B. Hofe VIII, 50 (37). Hoftheater gegen Meiſterſinger VIII, 311 (249). Hochſchule für Muſik VIII, 409 (336). In der Kapitulation IX, 39 (48). Kunſtminiſterium IX, 271 (227). Vorleſung der Götterdämmerung IX, 366 (306). B. Opernhaus als Bau IX, 405 (341). Filialen der B. Hochſchule X, 26 (19). Totenfeier 1871 X, 71 (52). Liſzt in B. X, 137 (101). „Man wird hier ſo ſchlecht" (M. Mallinger), X, 156 (116). Feſtſpielhaus in B. X, 167 (125). Hochſchulen Berlins X, 175 (132).

Berlioz, H. Bekanntſchaft I, 19 (15). Was B. täte, wenn er reich wäre I, 228 (185). Die blutige Nonne I, 232 (187). Rezitative zu Freiſchütz I, 268ff. (216ff.), 279 (224), IX, 250 (209), irregeführte Beethoven-Begeiſterung III, 348 (282). B.'s Orcheſter III, 349 (282). Verberliozter Beethoven III, 364 (295). Über Spontinis Tod V, 131 (103). Romeo und Julia V, 250 (193). „Brief an B." VII, 115ff. (82ff.). Trojaner VII, 120 (86). Mendelsſohns Urteil X, 197 (149). Genialiſcher Dämon X, 236 (180). Ärger über inſtrumentale Auswüchſe X, 242 (186).

Bernsdorf, E. In den „Signalen" VIII, 372 (302).

Beſitz (ſ. a.: Kommunismus). Fluch des Beſitzes im Mythos II, 196 (153ff.), IV, 82 (65). Lebensweſen und erblicher B. II, 197/8 (154). „Heiligkeit" des Beſitzes X, 341/2 (167).

Betz, Fr. Vortrag des Solo in d. IX. S. IX, 304 (257). Als Wotan 1876 X, 154 (114).

Birch-Pfeiffer, Ch. Kgl. Pr. Oberhofdichterin V, 37 (28).

Biebrich. Beſuch Schnorrs in B. VIII, 224 (178).

Biſchoff. Ärger über Genie IV, 310 (251). Zetergeſchrei V, 157 (122). Erfinder der „Zukunftsmuſik" VII, 117 (83). Ruhmesarbeiter für F. Hiller VIII, 272 (216). Geriert ſich als Chriſt VIII, 303 (242).

Bismarck. In der Kapitulation IX, 21 (15). Geheimnis politiſcher Kraft erkannt IX, 381 (320). B. und d. römiſchen Anmaßungen IX, 407 (342). Vergebliche Verſuche R. W.'s bei B. X, 145/6 (107). Der ſich abmühende Gewaltige X, 327 (255).

Blumauer, Al. Traveſtierte Aeneis IX, 203 (168).

Bodenſtedt, Fr. Kein Komödiantenchef geworden IX, 210 (173).

Böhmen. Böhmiſche Muſikanten I, 118 (93). Böhmiſche Wälder I, 259 (207). Tannhäuſer-Entwurf in B. IV, 336, (273). Meiſterſinger-Entwurf in B. IV, 349 (281). Lohengrin Entwurf in B. IV, 351 (286).

Börne, L. Erlöſung ſuchend V, 107, (85). Über Kotzebues Ermordung VIII, 107 (82). Aufſtachler deutſcher Feigheit X, 68 (49).

Boieldieu, A. Fr. Grazie B.'s I, 20, (16). Jean de Paris I, 205 (165), IX, 64 (52). Weiße Dame IX, 57 (46). Sinnige Romantik IX, 64 (52).

Bologna. Aufführung des Lohengrin 1871, VI, 380 (269), IX, 341 ff. (287 ff.). An den Bürgermeiſter v. B. IX, 346 ff. (291 ff.).

Bonaparte. Nicht Beethovens Held I, 180 ff. (146 ff.), IX, 82 (64). Totenfeier in Paris I, 233/38 (187/92). „Politik modernes Fatum" IV, 67 (53). Orientaliſche Liebeslieder für B. IV, 334 (271). Über Deutſchland VIII, 46 (35). „Depayſiert" den deutſchen Geiſt VIII, 58 (43). Der Tigerbändiger VIII, 96 (74). B. u. d. germ. Staaten X, 173 (130).

Boulogne sur mer. Bekanntſchaft R. W.'s mit Meyerbeer I, 18 (14).

Brahmanismus ſiehe: Indien.

Brahms, Joh. Vorſpielen VIII, 392 (320/1). Liebesliederwalzer VIII, 394 (322). „Rückkehr zu Schubert" VIII, 410 (337). Nachfolger Beethovens, die Br.'ſche Symphonien komponieren X, 168 (126). Breslauer Diplom X, 198 (150). „Deutſches Requiem" X, 271 (210). Der Nachwelt erhaltene Symphonien X, 375 (293).

Brandt, Fr. Szeniſche Dramaturgie X, 393 (306).

Brandt, K. Techniſcher Leiter 1876, X, 148 (110). Dankſagung an K. Br. X, 151 (112). Verrechnung X, 391 (305).

Braſilien. Auftrag des Kaiſers v. Br. für ein neues Werk (Triſtan) VI, 380 (268).

Bremen. Meiſterſinger in Br. IX, 329 (277). Gutes Orcheſter IX, 338 (286).

Brendel, Fr. Brief an Fr. Br. V, 67 ff. (53 ff.). Veröffentlichung des „Judentums i. d. Muſik" VIII, 301 (240). Treue Ausdauer VIII, 319 (256).

Brückner, Gebr. Dekorationen für Bayreuth X, 149 (110).

Brückwald, O. Baumeiſter des Bayreuther Theaters X, 149 (110).

Buddhismus ſiehe: Indien.

Bruno, Giordano. Tötung durch die Kirche X, 126 (92).

Bühnenfeſtſpiele (ſ. auch Bayreuth, Ring d. N., Parſifal). Erſter Plan IV, 417 (343). Ausgeführter Plan VI, 385 ff. (272 ff.). Das Außerordentliche als Stilbeiſpiel VIII, 154 (122). Eximiertes Lokal VIII, 168 (131). Originale Nationalinſtitution VIII, 214 (172). Gedanke der Feſtſpiele in Bayreuth IX, 226 (188). Weniger um Stimmen als um Vortrag beſorgt IX, 320 (269). Feſtſpiele wie Geſangsfeſte ꝛc. IX, 365 (307). Periodiſcher Vereinigungspunkt IX, 376 (316). „Kein Nationaltheater" IX, 390 (328). Lebendiges Beiſpiel X, 30 (21). Verzögerung und Wiederholungen X, 37 (27). Nicht das Reich angeben X, 39 (29). Aufführung der ſämtlichen Werke X, 44 (32). Boden für richtige Stellung der Kunſt X, 47 (34). Abgeſchreckter Patron X, 89 (63). Darbietung des Guten X, 89 (63). „Feuerzauber" in B. und anderswo X, 103 (74). Erlöſender Prozeß dem Zufall entzogen X, 107 (77/8). Rückblick auf das Feſtſpiel 1876 X, 141 ff. (103 ff.) Aufführung bei der Grundſteinlegung X, 142 (104). „Dies waren die Feſtſpiele" X, 148 (109). Eindruck auf Einzelne X, 160 (119). Ermöglichung neuer B. X, 365 (286). Aufführungen der älteren Werke X, 368 (288). Keine muſik. Altersverſorgung X, 375 (293) Beſondere Weihe der B. durch Parſifal X, 383 (297).

Bühnenfeſtſpielhaus. Das B. zu Bayreuth IX, 384 ff. (322 ff.). Grundſteinlegung IX, 387 ff. (325 ff.). Rede bei der Grundſteinlegung IX, 388 ff. (326 ff.) Proviſoriſcher Bau IX, 404 (339). Unnachahmlich X, 141 (104).

Bülow, H. v. Triſtanſtudien mit Schnorr VIII, 225 (170). Mit B. zu Schnorrs Begräbnis VIII, 241 (183). Vortrag d Egmontouvertüre VIII, 375 (305). Liſzts berufenſter Nachfolger VIII, 389 (318). Vortrag der Klavierſonaten Beethovens IX, 280 (234).

Bünau, Graf. Winckelmanns Beſchützer VIII, 146 (115).

Bulwer, E. Rienzi I, 16 (12), IV, 317 (257).

Buſch, Dr. Verfaſſer „Tiſchreden" X, 145 (106).

Byron, Lord. Vorſichtige Beachtung B.ſcher Poeſie VIII, 78 (59).

Calderon. Himmliſcher Regenbogen VIII, 81 (61). Konventionelle Figuren VIII, 102 (78). Im deutſchen Repertoire VIII, 196 (157). Das Menſchentum in C. VIII, 209 (168). Künſtlerwerke IX, 131 (108). Idealiſierende Tendenz IX, 165 (136). Den Franzoſen fremd IX, 199 (163). C. und der Jeſuitismus X, 128 (94).

Capet, Hugo. Vorbild modernen Fürſtentums II, 196 (152).

Carlyle, Th. Aus C.'s „Friedrich d. Große" III, 1 ff. (1 ff.). Erwartet die heroiſchen Weiſen III, 7 (7). C.'s Erfahrung X, 198 (150). Über Kolonien X, 415 (321).

Catalani, A. Nur eine C. könnte Spohrs Paſſagen ſingen X, 10 (7).

Cavaignac, L. E. Kommt den Pariſer Theatern zu Hilfe III, 29 (23).

Cervantes. Verhungert, aber berühmt X, 130 (95). Traumhaft erlebte Geſtalten X, 190/1 (143/4).

Chamiſſo, A. v. Meiſter in deutſchem Sprechen und Denken X, 79 (56).

Champfleury, J. Franzöſiſches Zartgefühl VI, 377 (266).

Cherubini, L. Waſſerträger I, 232 (187), IX, 240 (200). Ch.'s Ouvertüren I, 246 (197), 254 (204). Ch., Mehul, Spontini erfüllen Glucks Beſtreben III, 296 (240).

Chemnitz. Provinzialtheater II, 320 (242).

China. Urmode der Chineſen und Japaneſen III, 73 (60). Durch ſtaatliche Zucht vernichtete Produktion in Ch. IV, 308 (249). Fabrikation chineſiſchen Porzellans IX, 143 (119).

Chlojo. Älteſter Frankenkönig II, 168 (128).

Chriſtentum. Bekehrung d. Germanen II, 186 (144). Ausdruck der Verfallszeit III, 19 (15). Im griechiſchen Sinn unkünſtleriſch III, 20 (15). Künſtleriſche Demütigung des Chr. III, 22 (17). Vernachläſſigung des Lebens III, 32 (25). Zurückdrängen der Volkskunſt III, 96 (79). Fern des Ufers des Lebens III, 102 (84). Erlöſung des Weibes III, 100 (135). Aufgepfropftes Reis III, 258 (212). Chr. von Nicäa und von Berlin III, 259 (212). Lebenshauch leidenſchaftlicher Herzensſehnſucht III, 263 (216). Will die Seele des Menſchen III, 382 (310). Vernichtung des Mythos IV, 50 (39). Verſetzt die Völker in Phantaſiewelt IV, 52 (41). Einheit der menſchl. Gattung IV, 186 (149). Polyphonie der chriſtl. Lyrik IV, 202 (161). „Chriſtl. Prinzip" in R. W.'s älteren Werken IV, 303 (245). Schafft den Typus des „ewigen Juden" IV, 327 (265). Der ſehnſüchtige Menſch anſtatt der Götter IV, 356 (291). R. W.'s Chriſtentum IV, 372 (304). Harmonie Erfindung chriſtl. Geiſtes VII, 144 (106). „Gehorſam iſt des

Chriſten Pflicht" IX, 3 (2). Geiſt des Chr.'s beſeelt Muſik u. Malerei IX, 145 (121). Chriſtlicher Glaube gegenüber der Welttäuſchung IX, 366 (290). Gehört keiner Nation an X, 58 (49). „Liberales Chr." X, 81 (57). „Noch beſteht das Chr." X, 117 (86). Glaube der erſten Chriſten an Chriſti Wiederkehr X, 121 (89). Das vom Erlöſer gelehrte Chr. X, 264 (203). Führt der Kunſt neue Ideale zu X, 278 (214). Muſik Produkt des Chr.'s X, 286 (221). Chr. und Buddhismus X, 289 (223). Chr. aus Judentum X, 298 (231). Umkehr des Urteils X, 329 (257). Äſthetiſche Religion (Schiller) X, 331 (258). Chriſtl. Theologaltugenden X, 332 (259). Den Weltmächten anbequemt X, 343/4 (266). Heidentum und Chriſtentum X, 351 ff. (275 ff.) Gelübde nur geſunder Individuen X, 356 (279). Überlegenheit über Raſſenreligionen X, 360 (283). Moraliſche Übereinſtimmung auf Grund des Chr.'s X, 362 (284).

Chriſtus. Ähnlichkeit mit deutſchem Stammgott II, 186/8 (144/6). „Was ſeine wahre Anſicht" III, 19 (15). „Sorget nicht" III, 41 (33). Jeſus und Apollon Menſchheitslehrer III, 50 (41). Umgekehrte Lehre vom Nehmen und Geben III, 87 (71). Lebensgeſchichte in Paſſionsſpielen, Legende IV, 48 (37). Chr.-Stoff im Jeſus von Nazareth IV, 403 ff. (331 ff.) Das Heilandsleben in Goethes Erziehungsanſtalt VIII, 130/1 (101/2). Der Seufzer von Golgatha X, 48 (35). Der von Jeſus offenbarte Gott X, 118 (86). Jeſus der Einzige X, 120 (88). Widerſpruch gegen ſeine Zeit X, 125 (91). Anbetung des Leidens X, 165 (124). Gebot der Nächſtenliebe X, 256 (197). Nimmt die Daſeinsſchuld auf Sich X, 262 (202). Nicht weiſe, ſondern göttlich X, 277 (213). „Reich Gottes" X, 278 (214). Größtes Wunder der Willensumkehr X, 279 (215). Jungfräulichkeit der Mutter Chriſti X, 280 (216). Stiftung des Abendmahls X, 297 (230). Erlöſer der Armen X, 299 (232). Feldprediger meinen Jahwe, nicht Jeſus X, 300 (233). „Gebet dem Kaiſer ꝛc." X, 312 (243). Feier beim täglichen Mahle X, 316 (247). Ein Blick auf den Erlöſer am Kreuz X, 317 (247). „Ich weiß, daß mein Erlöſer lebt" X, 321 (251). Für Goethe problematiſch X, 329 (256). In jüdiſcher Auffaſſung X, 340 (265). Frevlende Frage nach Jeſu Blut X, 357 ff. (280). Kreuz auf den Straßen ſeit X, 374 (292).

Columbus. Beethoven-C. III, 103, (85), 343 (276). Entdeckte Amerika für den Schacher unſerer Zeit III, 118 (98).

Conſtant, Benj. Über das deutſche Theater VIII 59 (44). Der Deutſche braucht franz. Regeln nicht VIII, 62 (46). Das Naturwahre des deutſchen Theaters VIII, 103 (80), 119 (92).

Corneille, P. (ſ. auch Racine). Freiheitsdramen als Herrendienſt III, 23 (18). Dichter der Façon IX, 171 (142).

Cornelius, Peter. Ernſtgemeinte Kunſt des Malers C. VIII, 61 (46).

Cotta. Haus. Verlagsſchwierigkeiten mit Goethe und Schiller X, 187 (141).

Cromwell, Oliver. Gottesfürchtige Schwadronen X, 174 (131).

Dänen. „Den wilden Dänen" II, 93 (71). Lebensträger Deutſchlands II, 189 (147). Krieg in Schleswig-Holſtein IV, 325 (263). Schweden, Dänen und Holländer beziehen ihren Bedarf aus Paris VIII, 63 (48). Verſäumnis, uns die Nachbarn zu verbinden X, 173 (130).

Danton, J. P. Karrikaturen VIII, 77 (58).

Dante. „Höllenqualen des Dante“ im Operntheater VII, 372 (276). Das Menſchentum in D. VIII, 209 (168). Muſik zur Bedeutung D.'s erhoben VIII, 317 (255). D.'s Einſamkeit X, 128 (93/94). „Inferno“ X, 163 (122). Seherblick D.'s X, 189/90 (142/3). Größte dichteriſche Kraft X, 284 (219). [Dante-Symphonie ſiehe „Liſzt“.]

Darmſtadt. Maurer u. Schloſſer in D. IX, 325 (274).

Darwin, Ch. Der vorſichtige D. und die „hiſtoriſche Schule“ X, 115 (84). Lehre verſchollener Weisheit X, 263 (203).

David. „D. im Bild“ (Meiſterſinger) VII, 206 (155). Abkunft Chriſti von König D. X, 299 (232).

David, F. Konzertmeiſter in Leipzig X, 10 (7).

Daviſon. Feindlicher Kritiker in London VIII, 309 (248).

Dawiſon, B. Berühmter jüd. Charakterſpieler V, 89 (70).

Delbrück, R. v. Ganz Finanzmann X, 145 (107).

Demetrios. Von Athen vergöttert IV, 76 (60).

Despléchin. Tannhäuſer-Dekorationen in Paris VII, 191 (145).

Deſſau. Glucks Orpheus in D. IX, 339 (286). Matte Beleuchtung des Proſzeniums IX, 402 (338). Deſſauer Marſch X, 197 (149).

Deſſauer, J. Komponiſt in Textnot I 304 (244).

Deſſoff, O. F. Nimmt Freiſchütz-Ouvertüre „Wagneriſch“ VIII, 373 (303).

Deutſchland (ſ. auch: Sprache). Liebe zu D. I, 274 (220). Trennung vom Frankenreich II, 158 (120). Ein „ſinnender Barbar“ IV, 22 (16). Was nur einem D. in D. widerfahren konnte VIII, 315 (253). „Der Welt doch zählet D. nur noch Männer“ IX, 3 (2). In D. nur der Winkel produktiv X, 31 (22).

Deutſche Fürſten. Verhalten zur deutſchen Kunſt VIII, 45 (33 ff.). Müßten ſo deutſch ſein wie die deutſch. Meiſter VIII, 125 (96). Pflicht gegen das d. Volk X, 67 (48).

Deutſcher Geiſt. Das Fremde aneignend und erhebend I, 198 (160). Glaube an den d. Geiſt III, 7 (6). Ernſt, Tiefe, Urſprünglichkeit nachgerühmt VI, 392 (279). National, weil original VI, 393 (280). Unverſiegbare Kraft VIII, 45 (34). „Esprit allemand“ und franz. Ziviliſation VIII, 47 (35). Wiedergeburt im 18. Jahrh. VIII, 48 (35). Verwechſelt mit dem Geiſt der franz. Revolution VIII, 52 (39). Schöpfer u. Erfinder VIII, 66 (49). Föderativer Geiſt d. Deutſchen VIII, 67 (50). „Das d. Tempo das Andante“ VIII, 99 (76). „Die Sache um ihrer ſelbſt willen treiben“ iſt deutſch VIII, 124 (96). Idealer Aufſchwung im 18. Jahrh. VIII, 157 (124). Univerſelle Anlage VIII, 205 (165). Glaube an die Beſtimmung des d. Geiſtes VIII, 247 (197). Individuelles Freiheitsgefühl VIII, 262 (207). Erhaben im Feuer VIII, 387 (316). Reformatoriſch, nicht revolutionär IX, 106 (85). Wahres Weſen des d. Geiſtes IX, 380 (319). Baut von innen IX, 392 (329). Die Frage „Was iſt deutſch?“ IX, 398 (334). Der Aufſatz „Was iſt deutſch?“ X, 53 ff. (36 ff.). „Deutſche Tiefe“, „Treue“, „Ernſt“ X, 54, (37). Wiedergeburt des deutſchen Geiſtes X, 57 (40). Verſtändnis der Antike X, 58 (41). Deutſches Chriſtentum X, 59 (41). Neudichtungen fremder Stoffe X, 63 (44). „Der D. iſt konſervativ“ X, 63 (45). Von innen neugeboren X, 64 (46). Das Schöne u. Edle nicht um Vorteils u. Ruhmes willen X, 67 (48). Deutſchtum u. Demokratie

X, 69/70 (50/51). „R. W. habe den deutſchen Geiſt nicht gepachtet" X, 72 (52). Erſehen des Unausgeſprochenen X, 93 (66). Manifeſtation des deutſchen G. X, 169 (127). Das Rüſten des deutſch. G. X, 131 (129). Vertrauen auf den deutſch. Geiſt X, 180 (136).

Deutſche Muſik. Deutſches Muſikweſen I, 166 ff. (149 ff.). In der Inſtrumentalmuſik original V, 15 (12). Schwierigkeit der Geſangsausbildung VIII, 171 (134). Mangel an Geſangskunſt bei d. Komponiſten VIII, 177 (139). D. Konzertweſen VIII, 180 ff. (142 ff.). D. Muſik mit dem Ernſt der Reformation erfaßt IX, 344 (290). Der lebendige Gott in unſerem Buſen X, 41 (30). „Nur wir kennen Muſik als Muſik" X, 41 (30/31). Heilige Emanation des Menſchengeiſtes X, 374 (292).

Deutſche Oper. Von Mozart begründet I, 200 (161). Singſpiel als Vorbereitung I, 200 (162). Nicht vorhanden III, 302 (318). Ital., franz. und deutſche Oper VII, 126/7 (90/91). Unfertigkeit der Wiedergabe VII 123 (91). Singſpiel als deutſch. Element IX, 243 (203). „Einblick in das heutige Opernweſen" IX, 314 ff. (264 ff.).

Deutſches Theater. Organiſation eines deutſchen Nationaltheaters II, 307 ff. (233 ff.). D. Theaterzuſtände IV, 373 ff. (305 ff.), V, 12 (10), 31 ff. (23 ff.). Dem eigentümlichſten Gedanken des deutſchen Geiſtes entſprechend V, 20 (16). Kein Ernſt auf dem Felde des Th. VI, 369 (259). Eingehende Unterſuchungen VIII, 74 ff. (63 ff.).

Deutſches Volk. Begabteſtes Volk I, 297 (200). Liebe für Weber II, 62 (47). Älteſtes Volk II 189 (146). Die „heroiſchen Weiſen" aus dem d. V. III, 7 (7). Germanen bringen geſundes Blut III, 21 (16). Das V. dichtete die Wielandſage III, 208 (175). Durch ſächſiſche Pandekten-Ziviliſation verdorben III, 252 (215). „Was iſt deutſch?" VI, 381 (269). Der deutſche Jüngling VIII, 49 ff. (36 ff.). Deutſche Philiſter VIII, 263 (208). „Die D. ſind ſelig, wieder in unſre Theater gehen zu können" (Kapitulation) IX, 35 (27). „Der Deutſche iſt tapfer" IX, 150 (125). Die erhabenſten Genies von deutſch. Müttern geboren IX, 345 (291). Unbeholfenheit des Benehmens IX, 390 (319). Keine „Elégance" X, 9 (6). Der eigentliche Deutſche X, 32 (23). „Die Deutſchen haben unendlich viel zu tun" X, 35 (25). Der Name „Deutſch" X, 54 ff. (37 ff.). Das Volk gerettet, der Geiſt verſchwunden X, 67 (49). Der Deutſche „liebt das Strahlende zu ſchwärzen" X, 83 (50). Kein Inſtinkt für das ihm Genehme X, 346 (271). Auswanderung X, 415/6 (322).

Devrient, Eduard. Über Wandertruppen II, 321 (242). Inſzenierung der Veſtalin V, 119/23 (93/96). Geſchichte der Schauſpielkunſt VII, 370 (271), IX, 222 (185). Empfiehlt Schnorr VIII, 223 (177). Erinnerungen an F. Mendelsſohn VIII, 294 ff. (228 ff.). Kein Operntext für Mendelsſohn VIII, 296 (230). Talentloſer Schauſpieler VIII, 298 (238). Für die Würde des Schauſpielerſtandes IX, 207/8 (171/2). Fordert Selbſtverleugnung der Mimen IX, 259 (217).

Devrient, Emil. Über R. W.'s Rede bei der Weberfeier II, 60 (45). Gebrüder D. waren Schauſpieler und Sänger IX, 240 (200).

Devrient, Ludwig. Als Lear IX, 194 (159). Aus dem eigentümlichen Boden der theatraliſchen Kunſt IX, 197 (162). Geſunde Richtung IX, 225 (187). Außerhalb der Bühne IX, 259 (217).

Dichter und Dichtung (ſiehe auch: Drama, gr. Tragödie). Mittelalterl. Ritterpoeſie III, 22 (17). Tanz-, Ton- und Dichtkunſt im urſprüngl. Verein III, 82 ff. (67 ff.). Dichtkunſt im Beſonderen III, 128 ff. (108 ff.). Ein weiblicher „Fauſt" III, 126(106). Dichter wird Menſch als Dramatiker III, 185 (156). Als Operndichter gibt er das Drama nur vor III, 300 (243). Erzählendes Gedicht im Mittelalter IV, 12 (7). Dichtung Verdichtung IV, 100 (80). Unterſchied von Wort- u. Tondichter IV, 176 (138). Zwei Wanderer IV, 199 (159). Wortdichter auf Tendenz u. Sentenz angewieſen IV, 247 (198). Verhältnis des Dichters zum Muſiker IV, 256 ff. (206 ff.). Dichter und Muſiker in einer Perſon? IV, 260 ff. (208 ff.). Keine Dichtkunſt, nur Litteratur V, 8 (6). Dichter als Prophet V, 94 (74). Drang auf Sinnlichkeit VII, 142 (104). Zwei Entwicklungswege VII, 150 (111). Hand in Hand mit d. Muſiker VII, 171 (129). Der Dichter reifer als der Denker VIII, 10(6). Mythenerfindung IX, 139(115). Antiker Tragödiendichter faſt mehr Chorege IX, 253 (213). Dichter verliert ſich im Mimen IX, 269 (226). „Über das Dichten u. Komponieren" X, 183 ff. (137 ff.). Poietes, Trouvère, Seher, Künſtler X, 188/9 (142). Ars poëtica X, 190/3 (143/6). Dichtung u. Dogma X, 284/5 (219/21). Künſtleriſcher Dichter der Welttragik X, 317 (247).

Dietſch, P. Komponiſt des Holländer-Textes I, 21 (17). Dirigent des Tannhäuſer in Paris VII, 180 (143).

Dionyſos. Der von D. begeiſterte Tragiker III, 14 (10). Apolliniſches u. dionyſiſches Element in der Tragödie IX, 167 (137). Dionyſosfeier X, 193 (145). Dionyſosfeſt in der A dur-Symphonie X, 195 (147).

Dogma ſ.: Glaube, Religion.

Donizetti, G. „Elisire d'amore" I, 218 (176). Gefälliger Meiſter f. die Sänger I, 233(188). „Favorite" I, 235 (189), 287 (231). Einfluß auf die Sitten II, 353 (259). Schwindſüchtige Variationen V, 113 (87). Ungenierte ſchlaffe Manier IX, 54 (43). Neuere it. Oper D.'s und Genoſſen IX, 59 (47). Regimentstochter IX, 301 (254).

Dorn, H. Nibelungentext VI, 372 (261). Rheinweinlied in ſ. Nibelungen X, 216 (161).

Dohauer, J. Weber-Feier i. Dresden VIII, 366 (297).

Drama (ſ. auch: gr. Tragödie, Oper). Gipfel griech. Kunſt III, 14 (11). Vollendetſte Geſtaltung der Lyrik III, 91 (75). Ausdruck gemeinſchaftlichen Verlangens III, 129 (108). Für die ſtumme Lektüre III, 132 (111). Gerechtfertigtes Kunſtſchaffen im Dr. III, 183 (154). Modernes Dr. im Gegenſatz zu Shakeſpeare u. Molière IV, 22 (15). Litteratur- u. antikiſierendes Dr. IV, 26 (19). „Im Dr. werden wir Wiſſende durch das Gefühl" IV, 97 (78). Teilnahme am Werden im Drama IV, 240 (192). Suchen nach der Form des Dr. IV, 245 (197). In jedem Moment dem Leben angehörig IV, 296 (238). Wo findet der Dichter die Organe der Darſtellung? V, 11 (9). Drama als Tat der Kunſt IX, 362 (304). Spiegelbild der Welt X, 412 (319).

Muſikaliſches Drama. Mahnung an die Komponiſten I, 305 ff. (245 ff.). X, 225 (171). Allgemeinſames Dr. als Fortſchritt über Beethoven III, 116 (96). Vergebliches Drama in der Oper III, 300 (243). Drama der Zukunft IV, 203 (163). Ohne Inſtrumentalmuſik unausführbar IV, 236 (190). Das Problem der Einheiten gelöſt IV, 252 (203). Das Gedicht in das muſikaliſche Gewebe eindringend VII, 151 (112). Muſik führt dem wahrhaftigen Drama zu IX, 73 (60). Drama und Muſik IX, 129 (105). Drama durch Muſik beſtimmt IX, 135 (111). „Über die Benennung Muſikdrama" IX, 359 ff. (302 ff.). Dramma per musica der Italiener IX, 363 (305). „Erſichtlich gewordene Taten der Muſik" IX, 364 (306). Muſik das wahre Leben des Dramas IX, 367 (309). „Die Anwendung der Muſik auf das Drama" X, 231 ff. (176 ff.). Dialog als Grundlage X, 389 (302).

Dreißig. Dreißig's Singakademie bei der 9. Symphonie in Dreſden II, 72 (54).

Dreißigjähriger Krieg. Zertrümmerung der bürgerlichen Kultur VIII, 45 (33). Erlöſchen der deutſchen Nation X, 57 (39), 64 (45). „Zukunftsmuſikaliſcher Krieg" X, 223 (170). Menſchenverwüſtung und Raſſenverderb X, 345 (270).

Dresden. Überſiedelung der Familie R. W.'s nach Dr. I, 7 (4). Kreuzſchule I, 7,8 (4,5), IX, 350 (295). Aufenthalt R. W.'s 1837 („Rienzi") I, 16 (12). Rienzi für Dr. I, 21 (16). R. W. Kapellmeiſter II, 1 (1). Seminar- und Kreuzſchulchor II, 72 (55). Feier der kgl. Kapelle (Trinkſpruch) II, 303 ff. (229 ff.). Proteſtantiſcher Geiſt III, 303 (229). Hoftheater ſoll Nationaltheater werden II, 314 ff. (237 ff.). Orcheſter des Dr. Hoftheaters II, 331 (252). Dr. Theaterchor II, 332 (353). Ausgangspunkt künſtleriſcher Bildung II, 352/3 (269). Einſtudieren des Rienzi IV, 336/7 (273/4). Dr. Aufſtand 1849 IV, 408 (334). Praktiſches Wirken R. W.'s in Dr. V, 68 (54). Reorganiſationsplan für das Hoftheater VIII, 218 (175), 255 (202). Sängerfeſt bei Schnorr's Begräbnis VIII, 241 (193). Bedingte Annahme der Meiſterſinger VIII, 312 (250). 9. Symphonie in Dr. VIII, 339 (272). Freiſchütz-Direktion R. W.'s in Dr. VIII, 366 (297). Meiſterſinger in Dr. VIII, 403 (331). Weber und die deutſche Oper in Dr. IX, 239/40 (200). Hoftheater gibt R. W.'s erſte Werke „umſonſt" X, 221 (168).

Dürer, Albr. Goethe-, nicht Dürer-Stiftung V, 14 (11). „Wie ihn uns Meiſter Dürer gemalt" (Meiſterſinger) VII, 206 (165). Hier Dürer, dort Leibnitz VIII, 48 (36). Das Geheimnis der vom Licht beſchienenen Welt IX, 116 (95).

Dumas, Al. „Was der Deutſche außer D. und Sue noch ließ?" VIII, 61 (46). „Überdeutſche" VIII, 63 (47). D. d. J. Grabrede für Auber IX, 53 (42).

Dumerſan. Überſetzer des Liebesverbots I, 19 (14).

Düſſeldorf. „Jehovachöre" d. „reinen Muſik" in D. IX, 335 (283).

Duprez, G. Tenoriſt der Gr. Oper im Robert I, 221 (179).

Eckert, K. Hofkapellmeiſter in Wien VII, 291 (233).

Eckhoff, K. Solid und ſtreng ſittlich IX, 208 (172).

Edda. Eddalieder chriſtlich gedeutet III, 259 (212). Eddagewand der Jordan'ſchen Nibelunge VI, 372 (302). „Altfränkiſches Zeug" VI, 373 (303). Als Opernſtoff X, 221 (171).

Effekt. Wirkung ohne Urſache III, 371 ff. (331 ff.). Mendelsſohns Warnung vor E. VIII, 387 (316). Falſches Pathos IX, 159 (131). E. in Schauſpiel u. Oper IX, 161 (132).

Elſaß. „Kunſtpflege" im E. IX, 319 (269). Ausdauern des deutſchen Volkstums X, 56 (39).

Engländer. Der E. in der Pilgerfahrt zu Beethoven I, 119 ff.

(94 ff.). Im Ende in Paris I, 142 ff. (114 ff.). Gerechtigkeit gegen Weber II, 60 (47). Der bigotte engliſche Bankier III, 24 (19). Engliſche Komödianten IV, 22 (16), IX, 158 (130). Der engliſche Krämer im Verkehr mit Gott VIII, 33 (26). Späße der Clowns VIII, 80 (60). Oratorien VIII, 181 (143). Drama aus dem Volksgeiſte IX, 165 (136). „Engliſche Tugenden" X, 54 (37). Engliſche Staatskarriere X, 110 (79). Muſiker für Dummköpfe gehalten X, 198 (150). Sicherer Inſtinkt des Wollens X, 170 (128). Altjüdiſcher Geiſt der Puritanerkirche X, 299/300 (232). Engliſche Eroberung X, 301 (233). E. u. Irland X, 343 (267). Miſchraſſe X, 344 (269).

Eſſer, H. Direktion des Lohengrin in Wien VIII, 328 (262).

Eßlair, F. Geſunde Richtung der Schauſpielkunſt IX, 225 (187). Gefühlsfärbung des Vortrags IX, 228 (190).

Eteokles und Polyneikes. Der Politiker und das Reinmenſchliche IV, 74 (58).

Euripides. Von Ariſtophanes verſpottet IV, 181 (145). Das Meiſte erhalten X 375 (293).

Evangelien. Wirkung auf das Volk X, 99 (71). Unſere ſo über alles teueren E. X, 118 (87). Wenn die Theologie mit dem E. ins Reine kommen wird X, 121 (89). Wie das Evangelium verblaßte X, 374 (292). Nichts Eindringlicheres als die E. X, 375 (293).

Falk, A. Kultusminiſter, nur Juriſt X, 146 (107).

Favre, Ferry, Simon. Die 3 Jules (in der Kapitulation) IX, 19 ff. (13 ff.).

Fétis, F. J. Veranlaſſung Zeter zu ſchreien V, 157 (122). „Dem kann man Alles zutrauen" V, 255 (198).

Feuerbach, L. Anregende Lektüre III, 3 (3).

Fiſcher, W. Verzweiflung über Spontini V, 117 (91). „Nachruf an W. F." V, 135 ff. (105 ff.). Freundſchaft für R. W. ſeit Rienzi V, 137 (107). Bei der 9. Symphonie 138 (108); Das brüderliche Du 139 (109); Seine Laufbahn und Tätigkeit 140/1 (109/10).

Fleck, F. Geſunde Richtung der Schauſpielkunſt IX, 225 (187).

Flotow, Fr. v. Äußerſte Trivialität IX, 62 (50). Martha IX, 301 (254).

Forkel, J. N. Schilderungen arabiſcher Muſik III, 326 (261).

Form. Die Form des Künſtlers und der „Begriff" der F. V, 242 ff. (187 ff.). Romaniſcher Formenſinn VII, 130 (98). Deutſches Publikum ohne Empfänglichkeit für F. X, 102/3 (73/4).

Fouché, P. Franzöſiſcher Text des Fl. Holländer von F. I, 23 (18).

Franken. Fr. = Wibelingen (Nibelungen) II, 156 ff. (118 ff.). Merwinger Geſchlecht II, 156 (118). Fränkiſche Stammſage II, 157 (119). Franken aus Troja II, 178 (137). Frankenwald IX, 395 (332). Frankenname auf Gallien übertragen X, 55 (37).

Frankfurt a. M. Lohengrin in Fr. VI, 383 (272). Prophet in Fr. IX, 318 (267), 338 (280). Frankfurter Friede X, 327 (255).

Frantz, Conſtantin. Über die franzöſiſche Ziviliſation VIII, 41 (30). Widmung an C. Fr. VIII, 243 (195). Frage über deutſche Art an C. Fr. X, 73 (53).

Franz, Robert. Für Lohengrin 1850 VIII, 303 (242).

Franziscus v. Aſſiſi. Der Anblick der Welt „nicht mehr wie ſonſt" X, 47 (34).

Franzoſen (ſ. auch: Oper, Paris). Leichtſinn der modernen Fr. I, 13 (10). Überſchreiten nicht die Grenzen der Tradition I, 295 (237). Überſetzen Goethe und ſpielen Beethoven I, 295 (237). Franzöſiſcher Accent IV, 138 (109). Gaſtfreundſchaft Frankreichs VII, 116 (83). An der Spitze der modernen Ziviliſation VIII, 42 (31). Fr. Ziviliſation ohne Volk entſtanden VIII, 45 (34). „Affe und Tiger" (Voltaire) VIII, 94 (72). Fr. nach der Revolution VIII, 97 (75). Fr. nicht lächerlich gemacht (Kapitulation) IX, 8 (4). Hitziges Ehrgefühl IX, 70 (57). Herrſcher durch die Mode IX, 138 (115), X, 81 (57). Über alles Fremde wird gelacht IX, 357 (301). „Franzöſiſche Tugenden" X, 54 (37). Sicherer Inſtinkt des Wollens X, 170 (128).

Franzöſiſche Kunſt und fr. Kunſtſinn. Verſtändnis für Beethoven I, 187 (150). Bewunderung für Weber II, 62 (47). Vollſtändig ausgebildete Form VII, 131 (94). Studieren Goethe u. Schiller VIII, 59 (44). Spiel in Leben und Kunſt IX, 65 (53). Kälte als Hauptzug fr. Kunſt IX, 69 (56). Durch Italien zur Antike X, 58 (40). Schätzung der „Wacht am Rhein" X, 71 (52). Sprachvirtuoſen X, 92 (65). Fr. in den Meiſterſingern X, 161 (120).

Franzöſiſche Muſik und Oper. Muſik für die Geſellſchaft I, 187 (151). Opéra Comique I, 205 (165). Franzöſiſche Meiſter als Nachfolger Gluck's III, 141 (122). Couplet und Vaudeville III, 325 (263). Contretanz als Opernerſatz III, 326 (264). Franzöſiſche komiſche Oper vom Dichter gut bedient III, 367 (299). Eindruck auf den jungen R. W. IV, 314 (253). „Kindiſche Freude" an der fr. Modeoper IV, 316 (256). Franzöſiſche Oper in Wien VII, 398 (290). Guter Vortrag VIII, 123 (95). Fr. fragt nach der „pièce" X, 204 (153).

Franzöſiſches Theater. Fr. Schauſpielkunſt III, 137 (115). Modernes Drama nach franzöſiſchem Rezept III, 137 (116). Goethe, Schiller, Shakeſpeare „goutable" gemacht IX, 49 (40). Akademiſche Regeln IX, 195/6 (161). Sicherſte theatraliſche Künſtler der Welt IX, 198 (163). Staatsſubvention für das Theater IX, 390 (329). Für jedes Genre eignes Theater X, 101 (72).

Franzoſen und Italiener. Wenden ſich vom Volksſchauſpiel ab IV, 19 (13). Franzöſiſche und italieniſche Sprache und Oper IV, 263 (211). Franz. und ital. Sänger beachten Ausdruck der Rede IV, 264 (212). Spontini über Fr. u. It. V, 129 (101). Originalität vor dem Teutſchen voraus VI, 393 (280). Stellung der Opernautoren VII, 126/7 (89/90). Cancantanz, Alexandriner, Opernarie VIII, 89 (69). It. und Fr. konnten es der Stummen nicht nachmachen IX, 59 (47). Für gloire und denaro arbeiten X, 62 (44). Vorteil der it. und fr. Sprache für den Dichter (Goethe) X, 93 (66). Sprachaccent und Vers X, 209 (157). „Creirung" der Rollen bei Fr. und It. X, 376 (294).

Friedrich der Große. Aus Carlyle's Werke III, 1 (1). Eigentümlichſtes Herrſchergenie der neuen Zeit VIII, 44 (32). Bedeutung d. Finanz VIII, 112 (86). Gründer des realen Staates VIII, 133 (103). Schöpfer des Preußiſchen Staatsweſens VIII, 156 (123). Bei Collin, Roßbach, Leuthen VIII, 206 (163). Fr. und Devrient's Lear IX, 210 (174). Schweſter Fr. d. Gr. in Bayreuth IX, 398 (333). Fr. im Bayreuther Opernhaus IX, 397 (331). Ignoriert deutſche Dichtung X, 61 (43). „Pour le roi de Prusse" X, 62 (44). Von Fr. nicht zu erwartende Teilnahme X, 167 (125). Alter Feldherr Fr. d. Gr. (Deſſauer) X, 197 (149). Verwunderung über ſeine Soldaten X, 323 (252).

Friedrich der Rotbart. Plan eines Schauſpiels II, 152 (115). Verſöhnung mit Welfen II, 166 (127). Idealer Erbgedanke II, 187 ff. (145 ff.). Sein Verſchwinden in Aſien II, 193 (151). Im Kyffhäuſer II, 199 (155). Als dichteriſcher Stoff IV, 379/82 (311/13). Dem muſikaliſchen Ausdruck entzogen IV, 389 (319).

Friedrich II. von Hohenſtaufen. Der geiſtreichſte Kaiſer II, 195 (152). In der „Sarazenin" IV, 334 (271).

Friedrich, Markgraf v. Bayreuth. Vom Hanswurſt geſchreckt IX, 258 (216). Der markgräfl. Hofſtaat im Bayreuther Opernhauſe IX, 397 (334).

Friedrich Wilhelm IV. v. Preußen. Wegen Dedikation des Tannhäuſer IV, 360 (294). Der wohlwollendſte Fürſt X, 167 (125).

Friedrich und Kaiſer. Die Herren Fr. u. K. die Brotbringer unſerer Theater V, 37 (28).

Fritzſch, E. W. Verleger der Geſ. Schriften. Brief an Fr. X, 3 ff. (1 ff.). Bericht an Fr. über Jugendſymphonie X, 399 ff. (309 ff.).

Fröbel, Jul. Denunziation in der „Südd. Preſſe" VIII, 315 (253). Stellung zum Kunſtproblem X, 70 (51).

Gade, Niels. Über die 9. Symph. II, 73 (55).

Galiläa. Arme galiläiſche Fiſcher X, 119 (87). Paſſendſte Örtlichkeit für Chriſti Erſcheinen X, 126 (92). Das verachtete G. X, 299 (232).

Gallier. Von Germanen verdrängt II, 176 (135). Der „galliſche Sprung" VIII, 99 (76). Galliſches Land von Franken erobert X, 55 (37).

Gambetta, L. In der Kapitulation IX, 27 ff. (20 ff.).

Garibaldi, G. Frißt die preußiſche Armee auf IX, 25 (19). „Schon vor Paris!" IX, 31 (27).

Garrick, D. Verwandlungsfähigkeit VIII, 93 (71). Wiedererwecker Shakeſpeare's IX, 198 (162). Monologe IX, 201 (166). Geſunde Richtung IX, 225 (187).

Gartenlaube. Artikel abgewieſen X, 87 (61). Bayreuth als Schwindel X, 89 (63). 400 000 Abonnenten X, 95 (68); 108 (78). Heitere Sommerabende in der gemütlichen G. X, 96 (69).

Genaſt, Fr. E. Schauſpieler u. Sänger IX, 240 (200).

Genie. Sog. „Pflicht" des G.'s I, 224 (181). Das einzelne G. III, 174 (147). Nicht die Glorie eines Genies IV, 307 (248). Als kommuniſtiſche Kraft IV, 308 (248). Durch ſtaatliche Zucht unmöglich gemacht IV, 308 (249). „Der nie zufriedne Geiſt" — „nicht erzogen" IV, 311 (251). Geburt des G.'s nach unfaßbaren Geſetzen VIII, 56 (42). Von der Beſchränktheit angenommen VIII, 261 (207). G. und Handwerk VIII, 269 (213). „Génie de la France" (Kapitulation) IX, 47 (38). Das mimiſche G. IX, 208 (172). G. u. Talent bei den Deutſchen IX, 211 (175). Wahrhaftigkeit des höheren Pathos IX, 225 (187). Verſieht ſich nicht auf Vorteil X, 64 (46). Trifft unſichtbares Ziel X, 91 (65). Werke des G.'s verhaßt X, 94 (67). Über Bord geworfen X, 114 (83). Sache des G.'s, das Ideal zu erreichen X, 296 (229).

Genovefa (ſ. auch: Schumann). Sage von der Hirſchkuh X, 262 (202).

Germanen (ſ. auch: Deutſchland). Proteſtantiſche Tat der G. IV, 18 (12), 22 (16). Heroiſche Geſchlechter X, 162 (120). Geſchlechterſtolz X, 345 (269). Letzte rein erhaltene germ. Geſchlechter und Rom X, 355 (278). Dürftiges

Los der Söhne Germaniens X, 378 (295).

Gervinus, G. Kommentar zu Shakeſpeare IX, 126 (106).

Geſchichte. Geſch. als Handlungen der Herrſchenden IV, 61/2 (48/9). Der Herzſchlag der G. unter dem Schutt der Ziviliſation IV, 281 (227). „Hiſtoriſche Schule" X, 114 (83). Dichter und hiſtor. Kritik X, 119 (88). Anfang der Geſchichte X, 291 (225). Peſſimismus auf Grund der Beurteilung d. geſch. Menſchen X, 304/5 (236/7). „Verſtehen wir die G. mit dem Erlöſer im Herzen!" X, 316 (247). Die Werke der Leidenden u. die Taten der Handelnden X, 318 (248).

Geuſen. Liſzt's Einſatz VIII, 306 (245). „Bayreuth" und „Geuſen" IX, 394 (331).

Geyer, L. „Bethlehemitiſcher Kindermord" I, 7 (4). Malerbeiſpiel früh geſchwunden IV, 311 (251).

Gideon, (Samuel, Joſua) haben uns nicht zu helfen X, 175 (132). G., (Moſes, Joſua) in der Schlacht angerufen X, 299 (232).

Glaſenapp, C. Fr. Über R. W.'s Schriften X, 163 (121).

Glaube (ſ. auch: Religion). „Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven" I, 22 (18). „Euch fehlt der Gl." III, 129 (101). Die Glaubenstragik im Lohengrin IV, 302 (245). Höchſte Kraft der Religion VIII, 29 (23). Unglaube gegenüber Bayreuth X, 148 (109). Die Kunſt als ideale Darſtellung des allegoriſchen Bildes der geglaubten Wahrheit X, 275 (211).

Gleizès, A. „Thalyſie" X, 307 (238).

Gluck, Chr. W. v. Der Komponiſt empört ſich gegen den Sänger III, 293 (237). Gl.'s Nachfolger erweitern die Formen III, 295 (239). Methodiſcher Revolutionär III, 314 (254). Nicht dramat. Abſicht, ſondern melodiſche Eſſenz wirkſam III, 318 (257). Treue Wiedergabe der im Text enthaltenen Empfindungen III, 355 (287). Aus der Rede komponierend III, 362 (294). Spricht den wahren Inhalt der franz. Tragödie aus IV, 21 (15). Rechtfertigung des melodiſchen Accents durch den Sprachaccent IV, 143 (113). Deutſche Überſetzungen der Texte Gl.'s IV, 266 (213). Spontini als letztes Glied der Reihe von Gl. an V, 111 (86). Gl. im Konzertſaal V, 146 (112). Lieber gar nicht als geiſtlos aufführen V, 157 (122). Franzöſiſche Opern VII, 129 (92). Gluckiſten u. Piccinniſten VII, 140 (102). Hemmende Opernformen VII, 175 (133). Wien ſandte ſeinen Gl. nach Paris VII, 392 (294). Noch kenntliche Tradition in Paris VIII, 184 (146). Gl. und Piccini Ausländer in Paris IX, 57 (46). Von dramatiſcher Muſe inſpiriert IX, 72 (59). Antike Sujets von tragiſchem Werte IX, 169 (139). Ausgangspunkt in der franz. Tragédie IX, 243 (203).

Werke. Ouvertüre zur Iphigenia in Aulis I, 245 (196), 252 (202). Franz. Cavaliere der Achill-Arie applaudierend IV, 284 (229). Programm zur Ouvertüre V, 145 ff. (111 ff.). Ouvertüre als Muſter V, 246 (190). Vorſpiel zur Iphigenia in Tauris I, 245 (196). Eindruck der „Iphigenia in Tauris" auf Schiller IX, 165 (136). Orpheus in Deſſau IX, 339 (286).

Gluck u. Mozart (ſ. auch: Beethoven und andre Meiſter). Gl. u. M. als Leitſterne zum Erkennen der Möglichkeit des muſik. Dramas III, 144 (122). Gl. u. M. inkorrekt angeeignet VIII, 164 (129). Gl. u. M. hatten italieniſche Stimmuſter VIII, 195 (155). Gl. mit M. verglichen IX, 177 (147).

Gobineau, J. Zum „Urteil über die heutige Weltlage" X, 46 ff. (33 ff.). Das Raſſenwerk X, 47 (34). Raſſenlehre X, 352 ff. (275 ff.). Einfluß der ſemitiſchen Raſſe nach G. X, 357 (280).

Schluß ſeines Werkes X, 361 (283). Prophezeiung der gelben Gefahr X, 373 (292). „Renaiſſance" X, 410 (317).

Goethe. Von Franzoſen überſetzt I, 295 (237). Mühe auf der Bühne Menſchen zu bilden III, 139 (111). G.'ſcher Roman zu Beethovenſcher Muſik IV, 7 (3). Als dramatiſcher Dichter (Götz, Fauſt, Egmont, Iphigenie) IV, 27 ff. (20 ff.). G.'s Romane IV, 30 (23). Aufgeben der vollendeten Kunſtform IV, 35 (27). G.'s Verſe zu ſchön für den Muſiker IV, 145 (115). Über die Goetheſtiftung V, 7 ff. (5 ff.). Fand kein Organ zur Verwirklichung ſeiner Abſichten V, 12 (9). Schaffung eines Theaters unter Anrufung G.'s V, 14 (11). G. und das Theater V, 19 (15). G. im jüdiſchen Jargon V, 99 (78). Trivialität ſeiner Operntexte VII, 140 (102). Entwickelung G.'s von Götz bis Fauſt's Ende VIII, 99 (76). Idealiſt im Vergleich zu Schiller VIII, 100 (77). Von der Bühne vertrieben VIII, 105 (81). Klage über Univerſitäten VIII, 114 (88). Hundertſter Geburtstag VIII, 117 (90). Aus klaſſiſcher Schule hervorgegangen VIII, 123 (96). Lob Hans Sachſens, Erwins von Straßburg VIII, 123/4 (96). Das Menſchentum G.'s VIII, 209 (169). Mit Beethoven in Teplitz VIII, 383 (312). Vorgebliche Anlehnung an G. VIII, 385 (314). Neigung zur bildenden Kunſt IX, 83 (65). Bürgerliches Drama IX, 159 (130). Spricht Autorſchaft der Oper dem Muſiker zu IX, 170 (140). Unnatürlichkeit beim Vorleſen IX, 216 (179). Aus Italien zurück IX, 343 (289). Klage über die deutſche Sprache X, 93 (66). Beklagt die Gegenſtände der Maler X, 130 (95). Der Witz im Verſe X, 193 (146). Chriſtus problematiſch X, 329 (256). Unſer Vorbild X, 414 (321). Fortſetzung des Lebenswerkes G.'s X, 416 (323).

Werke. Egmont. Dramat. Roman von innen geſteigert IV, 29 (21). Wunder und Muſik in E. IV, 88 (70). Typus deutſchen Adels VIII, 99 (76). Falſche Darſtellung der Margarete IX, 201 (166). — Fauſt. Eine Ouvertüre zu F. I, 19 (15). F. zur Erklärung der 9. Symph. verwendet II, 70 (52), 75 ff. (56 ff.). Dichtkunſt weiblicher F. III, 126 (106). Drängen des Gedankens in die Wirklichkeit IV, 29 (21). Helena u. Braut von Meſſina IV, 34 (26). Engel und Teufel in F. IV, 80 (64). Symboliſche Vermählung F.'s mit Helena VIII, 49 (36). Wiſſen von der Schönheit der Religion in F. erhalten VIII, 100 (77). Mephiſtopheles dem Mantel Helenas nachblickend VIII, 101 (77). G. wollte F. nicht drucken laſſen VIII, 115 (89). Mater gloriosa VIII, 130 (101). F. im Kerker VIII, 206 (166). F. feſſelt Beethoven IX, 115 (94). Vollendung des F., Helena u. Gretchen IX, 149 (124/125). Nicht für die Bühne IX, 220 (183). Probeſtück für deutſche Schauſpielkunſt IX, 221 (183). F. im Burgtheater IX, 221 (184). Kein Theater f. den F. IX, 255 (214). Puppenſpiel IX, 258 (217). Rat des Direktors im Prolog X, 101 (72). F. und Mephiſtopheles X, 191 (144). Unmögliches Drama X, 191 (144). Roſſini ſollte die Helena komponieren X, 220 (168). Erfindung des Papiergeldes X, 343 (268). — Götz. Für die Bühne bearbeitet IV, 29 (10). Im Entwicklungsgang G.'s VIII, 99 (76). Kein Anſtoß am Derben VIII, 106 (82). Individuelles Freiheitsgefühl VIII, 262 (207). „Das iſt deutſch!" X, 67 (48). — Gott und die Bajadere III, 392 (319). — Iphigenie. Vergleich mit Beethoven IV, 30 (22). Der Tempel ſeiner Iphigenie VIII, 81 (61). Vergleich mit Euripides X, 58 (41). — Laune des Verliebten. Anlaß zu einem

Schäferſpiel IV, 312 (252). — Wahlverwandtſchaften. G. als Seelenſeher X, 191 (144). — Wilhelm Meiſter. Verhüllendes Gewand IV, 65 (52). Probleme der „Wanderjahre“ VIII, 10 (6). Mignon VIII, 100 (76). Erziehungsanſtalt in den „Wanderjahren“ VIII, 130 (101). Probleme des Fauſt und W. M. IX, 148 (124). W. M. über Shakeſpeare IX, 170 (141). Befreiter Stil der Perſönlichkeit IX, 217 (180). G. in W. M. als Künſtler X, 191 (144). Auswanderung X, 415 (321).

Zitate. „Ihr ſprecht ſchon faſt wie ein Franzos“ I, 205 (166). „Alle Schuld rächt ſich auf Erden“ I, 229 (186). Erläuternde Zitate aus „Fauſt“ zur 9. Symphonie II, 76 ff. (57 ff.). „Durch zweier Zeugen Mund“ IV, 224 (179). „Am Anfang war die Tat“ VI, 390 (277). „Gab mir ein Gott zu ſagen, was ich leide“ VIII, 258 (205). „Fliegenſchwanz und Mückennas“ VIII, 325 (261). „Die Schönen im Plural“ VIII, 410 (337). „Welch Schauſpiel“ IX, 89 (71). „Alles Vergängliche iſt nur ein Gleichnis“ IX, 150 (125). „Das Ewigweibliche“ IV, 80 (61), IX, 150 (125). „Es irrt der Menſch, ſolang er ſtrebt“ IX, 168 (139). „Ein Comödiant könnt' einen Pfarrer lehren“ IX, 206 (170), 217 (180). „So menſchlich mit dem Teufel ſelbſt“ IX, 221 (183). „Im Deutſchen lügt man, wenn man höflich iſt“ IX, 223 (186). „Mit bedächt'ger Schnelle vom Himmel durch die Welt zur Hölle“ IX, 234 (195). „Die Damen ſpielen ohne Gage mit“ IX, 235 (196). „Das heißt eine Welt“ IX, 355 (299). „Der Teil, der anfangs Alles war“ IX, 362 (305). „In Ruh' was Gutes ſchmauſen“ IX, 382 (321). „Geſtank und Tätigkeit“ X, 31 (22). „Eritis sicut Deus“ X, 96 (70). „Habe nun, ach —“ ꝛc., X, 116, (85). „Allein ich will“ X, 167 (125). „Teufel mit dem krummen und graden Horn“ IV, 80 (54), X, 167 (125). „Der ſtets das Böſe will“ ꝛc. X, 197 (149), 314 (245). „Verborgenes Gift“ X, 258 (199). „Als wie 500 Säuen“ X, 263 (203). „Tieriſcher als jedes Tier“ X, 266 (206). „Möchte kein Hund ſo länger leben“ X, 271 (210).

Goethe u. Schiller. Warum ſind unſere Dichter keine G. u. Sch.? V, 18 (15). Problem einer idealen Kunſtform VII, 131 (94). Erwartungen von der Oper VII, 140 (102). Ohne Weimar verkommen VIII, 50 (38). Kein Genie wie G. u. Sch. mehr geboren VIII, 58 (43). Den Erben G.'s u. Sch.'s nimmt man das Theater VIII, 58 (43). Der Franzoſe ſtudiert G. u. Sch. VIII, 59 (44). Auf deutſchen Theatern VIII, 62 (46). Wirken für das Theater VIII, 102 ff. (78 ff.). Herzog von Weimar übergibt ihnen ſein Theater VIII, 109 (84). „Man hat nichts gegen G. u. Sch.“ VIII, 113 (87). Keine Tradition für den Versvortrag VIII, 195 (155). Inkorrektheit der Darſtellung wegen vorbehaltener Erfüllung VIII, 206 (165). Das eigentümlich Deutſche in G. u. Sch. IX, 80 (63). Nicht G.'s und Sch.'s Verſe beſtimmen die Muſik IX, 135 (111). Selbſterforſchung IX, 148 (123). Entwickelung der Schauſpielkunſt IX, 158 (129). Poetiſch-rhetoriſche Diktion IX, 160 (131). Für Oper verarbeitet IX, 162 (133). Durch Gluck u. Mozart ihnen eröffnete Ausſichten IX, 165/8 (136/8), 241 (201). In ſtetem Verſuchen IX, 166 (137). G. u. Sch. im „Propheten“ und „Troubadour“ IX, 241 (201). Aufſchwung des deutſchen Geiſtes durch G. u. Sch. IX, 397 (333). „Das Volk ſelbſt iſt G. u. Sch.“ X, 68 (49). Ergoſſen den deutſchen Geiſt über die Welt X, 70 (51). „Auf Abwege geführt!“ X, 91 (67). Popularität X, 183/4 (137/8). Schwieriger Verlag für Cotta X, 187 (141). Jugendwerke, Lebens-Themen X, 403 (313).

Goten u. Vandalen. Gründen europäiſche Reiche X, 54 (37).

Gott, göttlich (ſiehe auch: Chriſtus, Jehova). Der abſolute G. im Chriſtentum III, 32 (25). Der G. über den Sternen und der deutſche G. X, 40 (30). Der Gott unſeres Heilandes X, 118/9 (86/7). Chriſtus nicht weiſe, ſondern göttlich X, 277 (213). Der griechiſche Götterglaube X, 279 (215). Das Göttliche in Perſon, der Gekreuzigte X, 280 (215). „Kraft und Stoff“ moderner Erſatz X, 329 (256). Das Göttliche in der Aufhebung des Willens X, 358 (281).

Gounod, Ch. Einladung zum „Fauſt“ nach Hamburg VI, 384 (272). G. und Goethe VIII, 117 (90). Deutſche Mädchen in G.'s „Fauſt“ VIII, 206 (166). „G. macht den Fauſt erſt appetitlich“ IX, 49 (40). „Fauſt“-Arie ſtatt Monolog IX, 163 (134). „Tannhäuſer“ neben G.'s „Fauſt“ X, 134 (99). Seicht X, 136 (100).

Gozzi, C. „Die Frau als Schlange“ I, 13 (9), IV, 312 (252). Der geniale G. IX, 312 (263).

Gral. Aufgehen des Grals in den Hort II, 193ff. (150ff.). Im Lohengrin-Vorſpiel V, 232 (179). Idealer Gralstempel X, 391 (304). Gralskönig als Haupt des Geſchlechtes X, 391 (304).

Grant, Al. Eine Weltſprache IX, 398 (335).

Griechen, Hellenen. Herkunft aus Aſien II, 181 (140). Der ſchöne, ſtarke, freie Menſch als gr. Ideal III, 13 (10). Sklaventum bei d. Gr. III, 32/3 (26). Spiegelbild der ewigen Dinge war den Gr. die Harmonie III, 102 (84). Der Menſch an die Spitze der Natur geſtellt III, 148 (124). Monumentaliſierung der Menſchengeſtalt III, 155ff. (130ff.). Stellung zum Weibe III, 160 (133). Plaſtiſche Menſchengeſtalt die Mumie d. Griechentums III, 162 (137). Natur der Hintergrund des Menſchen III, 170 (141). Im ſteinigen Hellas die Kunſt geboren III, 256 (209). Liebe der Gr. im Egoismus haftend III, 266 (219). Fatum der Gr. IV, 68 (53). Griech. Vorſtellung des tragiſchen Zwieſpalts IV, 69 (54). Gr. Demokratie IV, 76 (60). Gr. Bildung der leiblichen Erſcheinung zugewandt IV, 132 (104). Urſprung aller europäiſchen Kunſtformen VII, 131 (94). Gr. Muſik, Begleitung des Tanzes VII, 144 (106). Geburt der Kunſt bei den Gr. VIII, 85 (64). Vergebliche reine Heiterkeit VIII, 385 (314). Gr. Kunſt durch Talente fortgepflegt IX, 200 (165). Williges Sprachelement X, 93 (66). Keine Epik des Erlebten X, 191 (144). Gott u. Götter der Griechen X, 279 (215). Den Gr. ward das Schöne leicht, das Gute ſchwer X, 294 (228). Gr. Kunſt ohne gr. Geiſt im römiſchen Reich X, 296 (229).

Griechiſche Tragödie. Tragödientag ein Gottesfeſt III, 15 (11). Höhepunkt gr. Geiſtes III, 25 (10). Blüte der Tr. aus dem Volksgeiſt III, 125 (105). Irrtümliches Verhältnis zur Natur III, 170/1 (141). Zuſammenfaſſung von Chor und Helden, Publikum und Kunſtwerk III, 231 (260). Verwirklichung des Mythos IV, 41 (33). Form der Chorlyrik aus dem Inhalt allein unerklärlich IV, 180 (144). Teilnahme der Gr. an der dram. Kunſt VII, 118 (84). Gr. Tragödien und römiſche Gladiatoren VIII, 80 (60). Apolliniſches und dionyſiſches Element IX, 167 (137). Neuere attiſche Komödie IX, 199 (163), 255 (213). Verluſt der gr. Muſik IX, 254 (213). Tragiker durch Philologie verloren IX, 354 (299). Dialog beſchränkt durch Chorgeſänge

IX, 367 (309). Wirkt anders in Athen wie in Syrakus X, 129 (95). Griechiſche Kunſt und wir. Gr. Kunſt im Gegenſatz zu moderner Kunſt III, 30 (23). „Wir wollen nicht wieder Gr. werden!" III, 37 (30). Was den Gr. Natur, iſt uns Wiſſen III, 41 (34). Demütige Empfindung vor gr. Kunſt III, 76 (62). Helleniſche Religion zur Religion der Zukunft zu erweitern III, 77 (63). Schönheit als Begriff von gr. Kunſt abgezogen III, 266 (218). Gr. Drama im modernen mißverſtanden IV, 11 (6). Moderne Aufführungen IV, 80 (64). Der nur geſprochene gr. Vers IV, 155 (123). Gr. Chor und modernes Orcheſter IV, 238 (190), VII, 172 (130). Gegenſatz zu Shakeſpeare's Theater IX, 232 (193). Antikes Theater noch im Opernhaus kenntlich IX, 235 ff.) 196 ff.) Gr. Geiſt nicht in der Sphäre unſerer Sprachlehrer IX, 351 (296). Deutſcher Geiſt zeigt der Welt, was die Antike ſei X, 67 (48). Formſinn, nicht idealer Gehalt aus gr. Kunſt gewonnen X, 285 (220).

Grimm, Jakob. Dem deutſchen Geiſt zu Ehre und Troſt erwachſen VIII, 261 (206). Er und ſein Bruder Wilhelm vom Theaterwitz lächerlich gemacht VIII, 261 (206). Edelſter Typus des deutſchen Gelehrten VIII, 264 (209). „Weiawaga" aus Grimm IX, 356 (300). Über das Wort „Deutſch" X, 54 (37).

Griſi, G. Als Donna Anna in Paris I, 217/8 (175/6), 212/3 (179/80).

Guhr, C. Von der alten Gattung d. Dirigenten (Freiſchütz) VIII, 328 (262).

Gura, E. Ergreifende Darſtellung des Triſtan d'Acunha in Leipzig X, 12 (9).

Guſtav Adolf. Der fromme Held X, 412 (318).

Gutzkow, K. Unanſtändiger Eindruck von der Muſik I, VI (VI). „Selbſt Gutzkow und Laube nicht" IX, 11 (6). Studien über Pariſer Cancan IX, 63 (51). Nicht „Komödiantenchef" geworden IX, 210 (173). Überarbeitungen ſeiner Romane X, 130 (96). Über Goethes und Schillers Popularität durch den Buchhandel X, 183 (137). Soll Dichterliebſchaften ſchildern X, 191 (144).

Habeneck, Fr. A. Bekanntſchaft mit R. W. I, 19 (15). IX. Symphonie unter H. I, 20 (16), VIII, 338 (271). Fand das richtige Tempo im Melos VIII, 341 (273).

Händel, G. Fr. Ouvertüre z. Meſſias I, 244 (195). Neben Roſſini im Konzertprogramm VIII, 192 (153). Konſequenz aus H.'s Schnellarbeit VIII, 271 (215). Salomon IX, 335 (282). Halleluja-Perrücke X, 196 (148). Mixturen aus Bach und H. X, 220 (168).

Halévy, J. Bekanntſchaft m. R. W. I, 19 (15). Erſter Succès I, 19 (15). „Maltheſerritter" I, 232 (187). Jüdin I, 269 (216). La reine de Chypre I, 301 ff. (240 ff.). Moderne Blasinſtrumente bei H. I, 317 (255). Klavierauszüge von H.'s Opern IV, 331 (268). Einwirkung auf Rienzi VII, 160 (119). Geſangsdirigent der Gr. Oper VII, 379 (283). Bei Beſprechung einer neuen Oper H.'s IX, 53 (43).

Hamburg. Rienzi in H. IV, 344 (280). Einladung z. 50. Aufführung des Tannhäuſer nach H. VI, 384 (272). Feſtbankette X, 198 (150).

Hameln. „Der ehrwürdige Rattenfänger von H." (Offenbach in der Kapitulation) IX, 44 (35).

Hanslick, Ed. Mit Riehl übereinſtimmend VIII, 267 (212). „Das Muſikaliſch-Schöne" VIII, 301/5

(243). Für Fr. Viſchers Äſthetik VIII, 313 (251).

Harmonie. Als Meer III, 100 (83). Ringen nach Geſtaltung III, 104 (86). Horizontale Ausdehnung IV, 178 (142). Gebärendes Element IV, 195ff. (155ff.). In der Melodie des Dichters mitenthalten IV, 198 (158). Konnte nur der Muſiker erfinden IV, 199 (158). Dem Altertum unbekannt VII, 144 (105).

Hauptmann, M. Tempo lieber von Frau Lucca zu erfragen VIII, 409, (326). Witze über R. W.'s „Richtung" X, 224 (171).

Haydn, J. Rhythmiſche Tanzmelodie in H.'s Symphonie III, 109 (91). Genialer Meiſter der Symphonie VII, 148 (108). Intereſſante Zwiſchenſätze VII, 168 (126). Menuettform VIII, 346 (278). Feſſelt ſein Genie an den Roſenkranz IX, 103 (84). Sorgt für die Unterhaltung ſeines Herrn IX, 109 (89). Greift zur Volksweiſe IX, 120 (98).

Haydn und andere Meiſter. H., Mozart, Beethoven als Vollender der Symphonie III, 109 (90). Auf H. u. M. mußte B. kommen III, 120 (100). Mozart im Verhältnis zu H. VIII, 183/4 (145). „Alle komponieren wie H., M. u. B." VIII, 270 (214). H.'s Chaos und Liſzt VIII, 281 (223). H., M., B. als „Verkäufer Mendelsſohns" VIII, 305 (244). Allgemeine Tempobezeichnungen bei H. und M. VIII, 342 (275). H.'s u. B.'s Variationen VIII, 360 (291). H.'s u. M.'s Sonatenform IX, 101 (82). B. ſcheut ſich von H.'s Lebenstendenz IX, 109 (89). H. Lehrer des jungen Beethoven IX, 116 (95). H.'s u. M.'s Plaſtik der Inſtrumentation IX, 277 (231). H.'s u. M.'s Behandlung des Orcheſters IX, 281 (235). H.'s Satz durch B. nicht verändert X, 232 (177).

Hebbel, Fr. Über Neſtroy VIII, 315 (253). Nibelungen IX, 203 (168).

Heckel, E. Gründer des erſten W.-Vereins in Mannheim IX, 386 (324).

Hegel, G. W. F. Macht zur Philoſophie unfähig VIII, 59 (45). Konfuſes Reflektieren VIII, 267 (212). Verwüſtungen durch H.'s Äſthetik VIII, 313 (251).

Heilige. Beiſpiel der Heilsvermittelung VIII, 33 (26). Setzen den Glauben voraus VIII, 207 (167). Den Zuſtand des Muſikers übertreffend IX, 91 (73). Das Tier erſcheint als H. X, 261 (201). Freiwilliges Leiden des H. X, 262 (202). Umkehr des Helden zum Heiligen X, 356 (279).

Heine, H. Die beiden Grenadiere I, 19 (15). Erzählung v. „Fl. Holländer" I, 21 (17), IV, 319 (258). Wirkung der Schriften H.'s IV, 313 (253). Gewiſſen d. Judentums V, 107 (84/5). Vater der Spottlitteratur VIII, 77 (58). „Für den Witz hat H. geſorgt" VIII, 78 (59). „Du biſt wie eine Blume" X, 186 (139). Bänkelſängerreime X, 194 (146).

Heinrich I. Im Lohengrin II, 86/7 (65), 123 (94), 141 (107). Mit den Karlingen verwandt II, 159 (121).

Heinrich IV. u. V. Kampf der Kaiſer gegen die Kirche II, 187 (145).

Heinrich VII. Vollblütig patriotiſches Oberhaupt des Reiches X, 60 (42).

Heinrich der Löwe. Gegen Friedrich I, II 192 (149).

Heinſe, W. Ardinghello I, 13 (10), I, 27 (21). Anregung durch H. IV, 313 (253).

Held. Feier des Heldentodes III, 195 (164). Begeiſterter Darſteller des Helden als Mittelpunkt des Kunſtwerkes III, 196/7 (165). Der ganze volle Menſch V, 122 (100). Heldentum und Chriſtentum X, 331ff. (275ff.). Herakles als Heldentypus X, 351 (277). Der Held als Heiliger X, 356 (279).

Herakles. Der leidende und kämpfende wahre Menſch III, 256 (209). Typus des Heldentums X, 354 (277).

Hermann von Thüringen. Im Tannhäuſer II, 6 (3), 18 (13), 28 (20), 51 (39).

Hermes-Mercurius. Wird bei den Römern praktiſch III, 23/4 (18). Mercurs Dienerin die moderne Kunſt III, 24 (19).

Herold, L. J. Zampa in Wien I, 12 (8). Routine I, 31 (22). Ouvertüre zu Zampa I, 244 (199). Im Berliner und Wiener Hoftheater I, 296 (239). Dramatiſch ſich gebärdende Farce IX, 61 (50). Pré aux clercs IX, 61 (50).

Heyſe, P., Sprachkünſtler VIII, 297 (237).

Hill, K. Als „Alberich“ 1876 X, 153 (113).

Hiller, F. Tadelt die Tempi der 9. Symphonie II, 73 (56). Über das Tempo der Iphigenien-Ouvertüre V, 151 (117). Freund Biſchoffs VII, 117 (83), VIII, 303 (242). Aus dem Tonleben unſrer Zeit VIII, 269 ff. (213 ff.). H. in Köln VIII, 272 (216). Kölner Falſtaff VIII, 274 (218). Beliebte Perſönlichkeit VIII, 276 (219). Vortrag Bach'ſcher Muſik VIII, 387 (317). Ein glücklicher Griff verſagt VIII, 395 (323). Bei den großen Muſikfeſten VIII, 406 (331). Joachim H.'s Schüler VIII, 409 (336). Romilda X, 201 (153). Urteil über R. W. X, 222 (169).

Hoffmann, E. T. A. Aufregende Lektüre im 16. Jahre I, 10 (6). Die geheimnisvoll. Beziehungen im Don Juan III, 356 (288). Sängerkrieg IV, 331 (269). Klein Zaches VIII, 298 (238).

Hoffmann, J. Dekorationsmaler für Bayreuth 1876 X, 149 (110).

Hohenlohe, Fürſt Chlodwig. Über den Adel X, 162 (120).

Hohenſtaufen (ſ. auch: Friedrich, Nibelungen). Mit Franken verwandt II, 161 (122). „Ghibellini“ II, 162 (124). Erhebung durch Verſchwägerung mit fränkiſchen Kaiſern II, 165 (126). Redaktion der Nibelungenlieder III, 121 (104). Neubelebung der Sprache X, 345 (270).

Holland. Älteſter Sitz der fränkiſchen Stämme II, 167 (128). Louis Bonaparte König von H. VIII, 46 (35). Schweden, Holländer, Dänen beziehen ihre Kunſt aus Paris VIII, 63 (48). „Geuſen“ IX, 394 (331). Verſäumnis, uns die Nachbarn zu verbinden X, 173 (130).

Niederländiſche Kunſt. Rubens u. Rembrandt als Niederländer erkennbar IX, 80 (63). Wetteifert mit mit Italien X, 57 (39).

Holtei, K. v. Direktor in Riga I, 16 (12). Gegen den ſoliden Schauſpielerſtand IX, 207 (171). Verkümmertes Ideal IX, 220 (182).

Homer. Als Volksepos kritiſch redigiert III, 123 (101). In ioniſcher Mundart III, 161 (136). Landſchaft in den Szenen H.'s III, 170 (144). Durch Philologie verloren IX, 354 (299). Der eine Dichter des Altertums X, 188 (142). Nicht Künſtler X, 189 (143). Alles griech. Genie Nachdichtung H.'s X, 190 (143). H. u. Dante nach dem Seherblick zu befragen X, 192 (144/5). Homer Sänger X, 192 (145). Der blinde H. und der taube Beethoven X, 195 (148).

Houwald, Chr. E. v. Zeit der kleinen Talente VIII, 57 (42). Richtiges Pathos IX, 159/60 (131).

Hugo, V. Notre-Dame, bearbeitet von der Birch-Pfeiffer V, 37 (28). In der Kapitulation IX, 10 ff. (5 ff.) Die Burggrafen IX, 205 (169).

Hummel, J. N. Dachte an ſeine 80 Dukaten X, 196 (148/9).

Jakobiner. Mit Burſchenſchaft verwechſelt VIII, 52 (39), X, 60 (50).

Janin, J. Mitarbeiter vom „Journal des débats" I, 293 (236).

Japaner. Urmode von China und Japan III, 78 (60). Fruchtnahrung und Tapferkeit X, 306 (238).

Idee. Melodie als J. I, 223 (180). Anſchauung der J. als Unterſcheidung zwiſchen Dichter u. Muſiker IX, 82 (65). J. der Welt als Einheit des Willens IX, 90 (72). Muſik eine J. der Welt IX, 128 (66), 184 (105).

Jeanne d'Arc. Bei Voltaire und Schiller X, 119/20 (87/8).

Jean, Paul. Heitere Selbſtironiſierung IX, 397 (333).

Jehova. Ein moderniſierter J. III, 181 (152). Was unter J.'s Fügung aus dem kunſtfähigen Menſchen wird III, 258 (211). Muſikaliſche Feier des J.-Dienſtes V, 97 (76). Jehova-Chöre IX, 335 (289). Dem Jehova immer ſtolzere Tempel erbaut X, 118 (86). Chriſtus für J. angeſehen X, 119 (87). Auslieferung des J. X, 120 (88), 280 (216). Jehoviſtiſche Subtilitäten X, 121 (89). „Gott Zebaoth im feurigen Buſch" X, 175 (132). Verheißung J.'s an ſein Volk X, 258 (231), 343 (268). J. meinen die Feldprediger X, 300 (233).

Jeruſalem. Sehnſucht nach dem Gral führte nach J. II, 195 (150). Jeruſalemiſches Reich den Juden gegönnt V, 86 (67).

Jeſuiten. Verdienſte um Bildung VIII, 128 (99). Jeſuiterſtil verdeckt das edle Rom IX, 104 (84). Öſterreicher in der Jeſuitenſchule erzogen IX, 115 (94). Künſtliche Zucht der J. ſchafft ſeelenloſe Künſtelei IX, 146 (121). J. und Calderon X, 128 (94). Die Hölle als Schulpenſum X, 163 (122). Jeſuitiſche Kaſuiſtik X, 287 (222). Juriſt verſtändigt ſich mit J. X, 301 (234). Politiſches Intereſſe der J. X, 326 (254).

Iffland, A. W. Bürgergemütlichkeit III, 187 (116). Leiter des Berliner Theaters VIII, 109 (84). Solid, ſtreng ſittlich IX, 208 (172). Geſunde Richtung IX, 225 (187). Rettender Geldbeutel im J.'ſchen Schauſpiel X, 150 (118).

Indien (Brahmanismus, Buddhismus). Der Gralskönig im fernſten Indien II, 194 (151). Kunſt nicht in J. geboren III, 200 (153). Columbus ſuchte Indien III, 343 (278). Brahmanen nicht erhabener geſtellt als unſere Philologen IX, 353 (298). Verwandtſchaft mit dem alten Indiervolk X, 68 (49). Indiſcher Weisheitsſpruch X, 87 (61). Bruno u. Platon Heilige am Ganges X, 128/9 (92/3). Brahmaniſcher Fluch über Jäger X, 162 (120). Ehe des Tſchandala mit der Brahmanin (Euryanthe) X, 220 (167/8). Ind. Weisheit von der Einheit des Lebenden X, 261 (201). Die brahmaniſche Weisheit verloren X, 263 (203). Brahman. Lehre für den Erkennenden X, 276 (212). Buddha's Beiſpiel X, 276 (212). Abwendung von der Welt X, 289 (223). „Das biſt du!" X, 290 (224), 338 (264). Sanftmut des Hinduvolkes X, 292 (226). Wahl des Thyeſtes bei den Indern unmöglich X, 294 (227). Fratzenhaftigkeit des Brahmanismus X, 316 (247). Fehlerloſe Korrektheit des Geiſtes X, 358 (281). Weitherzige Bewegung des Buddha X, 359 (282). Raſſenreligion X, 360 (283).

Induſtrie. Die Kunſt der J. verkauft III, 23/5 (18/9). Sklaven der J. III, 31 (25). J. nicht mehr Herrin, ſondern Dienerin III, 42 (34). Die Seele der J. iſt der Luxus III, 61 (49)

Inſtrumentalmuſik (ſ. auch: Muſik). Ideal der Kunſt, deutſch. Eigentum I, 193 ff. (156 ff.). Beethovens Bewußtſein vom Weſen der J. II, 80 (61). Inſtrumentalmelodie in die Oper verſetzt III, 342 (277). Tonmalerei, Ausgang der J. IV, 234 (187). Erweiterung der urſprünglich. Tanzmelodie VII, 147 (108). Pflege der J. VIII, 179 (141). Übungen in der Bayreuther Schule X, 24 (17). Vorgegebene „klaſſiſche" Inſtrumentalkompoſition X, 237 (181). Moderne Symphonien X, 238 (182). Richtung auf das Drama X, 239/40 (184).

Joachim, J. Abfall von Liſzt VIII, 308 (245). Leiter der Berliner Hochſchule VIII, 409 (336). Erwartet „neuen Meſſias" VIII, 410 (337).

Jordan, W. Nibelungen-Rhapſode VI, 372 (262).

Joſef II. Veredelung des Theaters II, 312 (235), 314 (237), 354 (269). Kaiſer J. und Mozart IV, 290 (226). Tradition für Hoftheater IV, 375 (307). Grundſatz J.'s VII, 370/75 (274/9), 383/8 (286/91), 392 (293). Erſtes Hof- und Nationaltheater in Wien VIII, 109 (83).

Iſouard, N. Grazie J.'s I, 20 (16).

Italiener (ſ. auch: Franzoſen u. Italiener). Charakterloſigkeit der mod. J. I, 13 (10). Italien. Sänger in Paris I, 20 (15). It. braucht Muſik zur Liebe, iſt Sänger I, 187 (151). Verfall der kirchl. Kunſt in Italien, Opernmelodie VII, 145 (107). It. und ſpaniſche Kunſtblüte VIII, 42 (31). Wechſelwirkung zwiſchen Genie und Volk VIII, 58 (43). It. erfanden die chriſtl. Muſik VIII, 85 (65). Muſikſchulen in It. VIII, 162 (126). Dem It. wird alles leicht von Natur VIII, 173 (136). Deutſche Muſiker nach Italien VIII, 178 (141). Kaſtratengeſang VIII, 235 (188). Kunſt der reinen Annehmlichkeit VIII, 317 (255). Pflege der Lehren der Antike IX, 141 (117). Rezitiertes Drama unentwickelt IX, 164 (135). Empfänglichkeit des it. Publikums IX, 343 (289). It. Geſangsvirtuoſen zur Verfallszeit IX, 347 (293). Noch ungeſchwächte Produktionskraft IX, 348 (294). Römerzüge bei Deutſchen, Deutſche als Bedrücker in It. verhaßt X, 56 (39). Nachbildung der Antike X, 58 (40). Arbeitet für denaro X, 62 (44). Keine Epik des Erlebten X, 191 (144).

Italieniſche Oper. Originalität der ital. Operntheater V, 34 (26). Ital., franz. u. deutſche Oper VII, 126/7 (90/1). Was in einer it. Oper ſein muß VII, 165 (124). Ital. Opernvorſtellungen in Wien VII, 396 (298). Oper führte den Verfall der it. Muſik mit ſich VIII, 86 (65). Italieniſche Herkunft unſerer Opernhäuſer IX, 235 (196). It. Oper aus akademiſcher Grille entſtanden IX, 242 (202). It. Oper u. deutſches Singſpiel IX, 247 (207). Texte it. Opern X, 204 (153).

Juden. Chriſtus an den Juden gerächt II, 186 (144). Jud. Nützlichkeitsvorſtellung im Byzantinismus III, 172 (145). Von der Not durchs rote Meer getrieben III, 207 (175). „Ewiger J." IV, 327 (265). Judentum in der Muſik V, 85 ff. (66 ff.). Das Abſtoßende V, 86 (67). Kunſtwarenwechſel V, 88 (68). J. auf der Bühne V, 89 (69). Sprache der J. V, 90 ff. (70 ff.). Der gebildete J. V, 93 (73). Synagoge als Quelle jüd. Kunſt V, 97 (76). Erlöſung Ahasver's iſt der Untergang V, 108 (85). Applaudierende J. VIII, 257 (203). Judendeutſch VIII, 290 (231). Aufklärungen über das Judentum in der Muſik VIII, 299 ff. (238 ff.). Organiſierte Clique VIII, 309 (247/8). Allermächtigſte Organiſation unſerer Zeit VIII, 319 (257). Große Begabungen VIII, 390 (258). Den J. unſer Gewerkweſen fremd VIII, 393 (313). Dem J. verpfändeter Bauer X, 39 (29). An den Juden Hopfen und Malz verloren X, 39 (29). Chriſtgeſchenk für kleine Juden X, 40 (29). Der Jude unter den Völkern X, 61 (43). Nehmen die deutſche Geiſtesarbeit in die Hand X, 62 (44). Jüdiſcher Miniſter X, 73 (53). „Bedeutende jüd. Stimme" (Modern) X, 77 (54). Unſere Welt für die J. das Neue X, 78 (55). Verſtehen in allen Ländern deutſch X, 79 (55). Bemühen das Deutſche zu verſtehen X, 82 (58). Chriſtliche Orthodoxie geht die J. nichts an X, 83 (59). Kritik des Chriſtentums mitten unter den J. X, 118 (87). Von J. ausgepfiffen X, 161 (120). Ein engliſcher Jude macht das Geſetz X, 173 (130). Jüd. Czardasaufſpieler X, 196 (148). „Das rechnende Raubtier" X, 263 (203). J. verſtändigt ſich mit dem Junker X, 301 (234). Jüd. Tradition des Sündenfalls X, 310 (241). Bewegung gegen die J. X, 339 (264). J. als „Confeſſion" X, 340 (265). Die chriſtl. Geiſtlichen u. die J. X, 340 (265). Ziviliſation barbariſch-jüd. Gemiſch X, 343 (268). Beiſpiel der Raſſenkonſiſtenz X, 346 (271). Plaſtiſcher Dämon des Verfalls X, 347 (272). „Neumodiſches Judenwerk" X, 405 (314). Semitiſierte lateiniſche Welt X, 415 (322).

Julirevolution. Eindruck I, 11 (7); IV, 312 (252). Aufrüttelung des deutſchen Geiſtes VIII, 115 (89). Der Gebildete auf der Barrikade IX, 70 (57). Julirevolution u. Stumme v. Portici IX, 71 (58).

Julius Cäſar. Hemmt die Germanen II, 176 (135). Juliſches Geſchlecht aus Aſien II, 177 (137).

Junges Europa (Deutſchland). Eindruck I, 13 (10); 27 (20); IV, 313 (253). Gegen Orthodoxie X, 80 (56).

Juſtinian. Gottesausſpruch aus Juſtinians römiſchem Rechte erklärt II, 198 (155). Unſere Ziviliſation aus dem Corpus juris eingefüllt III, 258 (212).

Kant. Die Kantianer ſingen den „Jungfernkranz" I, 266 (213). Einfluß auf Schiller VIII, 59 (44); IX, 83 (65). Große Idee VIII, 318 (251). Kritik des Denkens IX, 211 (174). Schopenhauer Ausführer Kant's X, 329 (257). Kritik des Erkenntnisvermögens X, 338 (263). Kritik der Urteilskraft X, 349 (289).

Kapellmeiſter. Beachten nicht die Scene V, 163 (121). Der deutſche K. VII, 378 ff. (282 ff.). Geteilte Funktionen VII, 382/3 (284/5). K. als Komponiſt VIII, 271 (215). Über das Dirigiren VIII, 327 ff. (261 ff.). „Streichen" ultima ratio VIII, 405 (332). Ein Berliner K. der 9. Symphonie IX, 301 (254). Ohne Gefühl für dramatiſches Leben IX, 315 (264). „Ich bin der K." IX, 322 (271). Hinweiſung auf den melodiſchen Geſang Mozarts IX, 336 (283).

Karl der Große. Oberherr der deutſchen Stämme II, 158 (120). Erneuerer der römiſchen Kaiſerwürde II, 160 (122); 169 (130); 175 (134). Urkönigtum in K. erhalten VI, 170 (130). Vertreter des Urkönigtums II, 182 (141). Reale Betätigung des Mythos II, 183 (142). Teilung des Reiches X, 55 (38). Entartete Karolinger X, 55 (38).

Karl V. Deutſchlands Unglück, Vertreter des undeutſchen Gedankens X, 59 (41).

Karl von Anjou. Der Henker Konradins II, 195 (152).

Karlsruhe. Triſtan in K. geplant VII, 184 (139); VIII, 223 (177).

Tannhäuſer u. Lohengrin in K. IX, 316 (266).

Katharina von Siena. Bei H. v. Stein (Helden und Welt) X, 413 (330).

Katholizismus (Kirche) (ſ. auch: Jeſuiten). Dem Ausland entliehener Pomp I, 196 (158). Im romaniſchen Volksbewußtſein fußend II, 190 (148). Kampf gegen die römiſche Kirche III, 21 (16). Gemeinſamkeit im K. III, 382 (310). Miſchung germaniſchen Heroentums mit K. in der Renaiſſance IV, 12 (7). Kirche und Staat IV, 54 (43). Entwicklung der chriſtlichen Religion zur Kirche VIII, 31 (24). Erwägung des Deutſchen liegt im katholiſchen Intereſſe VIII, 131 (102). Verderb der ſemitiſch-lateiniſchen Kirche X, 357 (279).

Keller, Gottfr. Grüner Heinrich („Auerbachs Keller“) X, 188 (141).

Kirche ſiehe Katholizismus, Proteſtantismus.

Kirchenmuſik (ſiehe auch: Paleſtrina, Bach). Kathol. K. nicht deutſch I, 195 (158). Choral I, 198 (158); VII, 144 (106). Verfall durch Einführung der Orcheſterinſtrumente II, 335 (254). Kathol. K. in Dresden II, 335 (254). Verſinken des Wortes in der Harmonie III, 105 (87). Das Wort in der proteſtant. K. III, 140 (118). In die Oper verſetzt III, 337 (273). Bedeutung ſchwindet mit Erlöſchen des chriſtlichen Geiſtes IV, 203 (161). Verweltlichung in Deutſchland VII, 146 (107). Edelſtes Erbe der Kirche X, 320 (250).

Kittl, J. Übernimmt den Text der Hohen Braut IV, 337 (273).

Klavier. Kl. u. Violine unvermiſcht IV, 8 (4). Egoiſtiſcher Geiſt IV, 9 (7). Zur Ehre des Virtuoſen IV, 10 (5). Gedachte Kl.-Muſik IV, 213 (170). Bedeutung für die mod. Muſik VIII, 188 (149). Klavierunterricht VIII, 189 (156). Der Dirigent und das Kl. VIII, 190 (151).

Kleiſt, H. v. Unerſchöpfliche Begabung des deutſchen Geiſtes VIII, 77 (58). Der herrliche Prinz v. Homburg, allervortrefflichſtes Theaterſtück IX, 221/8 (186/8).

Klopſtock. War Beethoven ehrwürdig IX, 115 (94).

Köchly, H. Eindruck der 9. Symph. II, 73 (56).

Köln. Hiller in der Köln. Zeitung VIII, 272 (216). Kölner Muſikſchule. „Kölner Falſtaff“ VIII, 274 (218). Zauberflöte in K. IX, 317 (267). Eau de Cologne IX, 335 (283).

König, H. Die hohe Braut IV, 317 (256). Kittl überlaſſen IV, 337 (273).

Königgrätz. Mit dem Reiſe des deutſchen Geiſtes gewonnene Schlacht VIII, 54 (40). „Ein Wort des Siegers von K.“ VIII, 54 (41).

Königsberg. R. W. Muſikdirektor in K. 1836 I, 15 ff. (11 ff.).

Königtum. Urkönigtum II, 154 (116). Ideal des Staats in der Perſon des K.'s VIII, 14 (9). Der König ſichtbarer Repräſentant des Patriotismus VIII, 18 (13). Tragik der Könige VIII, 24 (18). Myſterium des kgl. Ideales VIII, 34 (27). Ideale Bedeutung des Königtums, Gnade VIII, 135 (105).

Körner, Th. Leyer und Schwert (der deutſche Jüngling) VIII, 51 (38). Weber als Sänger der Körner'ſchen Lieder X, 206 (155).

Kommunismus. (Sozialismus). Gegenſatz zum Egoismus III, 5,6 (5). Aufgeben des Egoismus in den K. III, 63 (51). Gewohnheit Kommunismus des Egoismus III, 70 (57). Erlöſung in den K., Erklärung des Begriffes III, 159 (134). Pariſer Kommune III, 206 (174). In der Kapitulation IX, 40 (32). Untergang geſchichtlicher Civiliſation IX, 144 (11[illegible]). Sozialiſmus und humanitären Vereinigungen X, 309 (240).

Komödie. Der Held der K. als umgekehrter Held der Tragödie III, 197 (106). Moderne Komik: das gewöhnliche Leben abwechſelnd mit dem höheren des Kunſtwerkes IV, 126 (101).

Konrad I. König durch die Kirche II, 159 (121).

Konrad II. Salier, verwandt mit den Franken II, 160 (122).

Konradin. Enthauptung II, 161 (122); 195 (152).

Konſervativ. Die griech. Kunſt konſervativ III, 35 (28). Die Kunſt wird wieder k. ſein III, 43 (35). Der Deutſche iſt konſ. X, 63 (45).

Konſtantin. Der Kaiſer und die Sklaven III, 34 (27).

Kopernikus. „Habe den Kirchenglauben ruiniert" X, 40 (30).

Kosciuszko. Operntext R. abgewieſen IV, 312 (252).

Kotzebue, A. von. Störenfried in Weimar VIII, 105 (81). K.'s Ermordung VIII, 106 (82). Seinen Geiſteserben gehörte das deutſche Theater VIII, 107 (83). Man machte K.'s Sache zur eignen VIII, 110 (84).

Kreon. Vertreter des Staatsbegriffs IV, 73ff. (58ff.).

Kritik. Hat das Opernrätſel nicht gelöſt III, 277 (226). Grauſamkeit gegenüber dem Neuen IV, 293 (235). Herzloſe monumental hiſtoriſche Kr. IV, 303 (244). Über muſikaliſche Kritik V, 65ff. (53ff). Gegen die Kr. V, 68 (55). Leichtſinn der Kr. der Muſik und des Theaters VIII, 210 (169). Kr. durch den Künſtler VIII, 258 (205). Nachträgliche Zuſammenſtellung der Eigenſchaften X, 98 (70). „Hiſtoriſche" Kritik der Evangelien X, 118/19 (87).

Kultur ſiehe Ziviliſation u. Kultur.

Lablache, L. Als Leporello in Paris I, 217ff. (175ff.).

Lachner, Fr. Komponiert franzöſiſche Texte I, 304 (244). Anregung zur Gründung einer muſikaliſchen Hochſchule in München VIII, 170 (133). „Die Hemden der Heidenbekehrung" VIII, 208 (167). G moll-Symph. von Mozart VIII, 376 (306). Tannhäuſer-Tempi VIII, 377/8 (307/8). Dirigent bei Muſikfeſten VIII, 406 (334).

Lagarde, P. de. Frage an L., „was iſt deutſch?" X, 78 (53). Über Univerſitäten X, 110 (80).

Laube, H. Aufforderung zum Schriftſtellern I, 1 (1). Bekanntſchaft I, 12 (9). „Selbſt Gutzkow und L. nicht" IX, 11 (6). Franzöſierung des Theaters IX, 209 (173); 214 (177). „Fauſt"-Aufführung unter Laube's Direktion IX, 221 (184). Über R. W.'s Jugendſymphonie X, 401 (311).

Leibniz, W. v. L. und Louis XIV. VIII, 43 (33). „Hier Dürer, dort L." VIII, 48 (36).

Leiden. Maßſtab für Menſchenwürde am Leiden des Tiers X, 264 (204). Jeſu Lehre die Tat freiwilligen Leidens X, 277 (218). Die Werke der Leidenden X, 318 (248). Fähigkeit zum bewußten Leiden X, 358 (281).

Leipzig. R. W.'s Geburtsort I, 7 (4). Nikolaiſchule I, 9 (5); IX, 351 (295). Theater I, 10 (7). Gewandhauskonzerte I, 12 (8). Dem L.'er Theater die Feen angeboten I, 18 (9). Holländer in L. abgelehnt I, 23 (18). Liebesverbot in L. abgelehnt I, 38 (30). L.'er Konzert-Geſellſchaft II, 68 (51). Staatsunterſtützung für das L.'er Theater II, 319 (241). Legat für das Konſervatorium II, 352 (267). Mittelpunkt wiſſenſchaftlich. Bildung II, 352 (268). Aufnahme des Lohengrin in L. VI, 360 (290). Roſſini neben Hänbei im Gewandhaus VIII, 192 (153). „Judenmuſikweltſtadt" VIII, 301 (240). Das Publikum blieb bei W. aus VIII, 310 (248). Leipziger Konſervatorium auf negativer Maxime begründet VIII, 387 (316). Meiſterſinger-Vorſpiel zum erſten Mal unter R. W. in Leipzig VIII, 402 (330). Warnung im Leipziger Konſervatorium vor wirkender Kraft VIII, 405/6 (333). „Eine Opernaufführung in Leipzig" Jeſſonda X, 1 ff. (1 ff.). „Klein-Paris" X, 5 (3). Feſtmahl in L. („Enthaltung!") X, 42 (31). Univerſität rivaliſiert mit Berlin X, 110 (80). Dante Symphonie in L. X, 136 (100). Liſzt kommt in L. übel an X, 137 (101). Leipziger Studenten X, 185 (139). Chriſtliche Vorzeit L.'s X, 400 (310). Proben verweigert X, 403 (312).

Leopardi, G. Über Erkenntnis des Großen X, 165 (123).

Leſſing, G. E. Laokoon IV, 5 (1). Grenzen der Künſte IV, 6 (2). An der Hand L.'s VII, 138 (100). „Heil Euch, Winckelmann und L." VIII, 49 (36). Das Los L.'s und ſo vieler Edlen VIII, 50 (38). Kampf für das Theater VIII, 57 (43). Tempel der Herrlichkeit unter der gepuderten Friſur eines L. VIII, 65 (49). Kämpfe für die Nation VIII, 101 (78). Aus der klaſſiſchen Schule hervorgegangen VIII, 123 (96). Wir feiern unſere L., Goethe und Schiller als Erretter IX, 104 (84). Bürgerliches Drama IX, 159 (130). Aufſchwung deutſchen Geiſtes durch Winckelmann, L. uſw. IX, 397 (333). „Der nicht beſonders weiſe Nathan" X, 169 (127).

Lewi, B. Wiener Hornvirtuos in der Freiſchütz-Ouverture VIII, 367 (297).

Liberalismus. Nicht ſehr hellſehendes Geiſtesſpiel V, 86 (67). Liberales Chriſtentum X, 81 (57). Was unter L. zu verſtehen X, 94 (67). „Alle ſind liberal und haſſen das Ungemeine" X, 95 (68). Preßfreiheit X, 95 (68/9).

Liebe. Das höchſte menſchliche Bedürfnis III, 84 (69). Vereinende Liebe der drei Kunſtarten III, 139 (117). Durch höchſte Liebeskraft zur wahren Freiheit III, 265 (218). Liebloſigkeit des Staates IV, 94 (75). Verbindet das Männliche u. Weibliche zum Menſchen IV, 128 (102). Höchſte Kraftentwickelung des individuellen Vermögens IV, 257 (206). Liebe der Älteren für die Jüngeren IV, 282 (228). Liebe zu Künſtler und Menſchen untrennbar IV, 288 (231). Geiſt der Muſik IV, 325 (261). Sehnſucht nach Verſtandenſein durch Liebe IV, 362 (296). „Die Liebe iſt Gott" (Beethoven) IX, 114 (91). Nächſtenliebe X, 256 (197). An der Liebloſigkeit geht unſere Ziviliſation zu Grunde X, 332 (259). Die erlöſende chriſtliche Liebe X, 233 (290). Schwer, Liebe zum menſchlichen Geſchlechte zu bewahren X, 348 (272).

Lind, Jenny. Außer dem Rahmen des Theaters IV, 340 (277).

Lindau, P. Über Laube IX, 209 (173). Will amüſiert ſein X, 194 (147).

Lindpaintner, P. J. v. Süddeutſche Mendelsſohn Schule VIII, 392 (311).

Lipinski, K. An der Spitze der Dresdener Kapelle IX, 280 (234).

Liſt, Fr. Unſere liberalen Vorkämpfer ließen L. zu Grunde gehen X, 95 (68).

Liſzt, Fr. Als Klavierſpieler I, 211 (170). Der „Virtuos" wendet ſich an das Orcheſter IV, 10 (5). „L. hat mich zum Künſtler gemacht" IV, 410 (338). Erſte Begegnung in Paris IV, 411 (338). In Dresden beim Rienzi IV, 412 (339). Tannhäuſer in Weimar IV, 413 (340). L. nimmt ſich des Lohengrin an IV, 414 (341). Brief über die Goetheſtiftung an L. V, 7 ff. (5 ff.). IX, 213 (176). Über Fr. L.'s Symphoniſche

Dichtungen V, 237 ff. (182 ff.). Für was die Welt L. anſieht V, 237 (184). Liſzt als Schriftſteller V, 239 (184). Als Beethovenſpieler V, 240 (185). Die Form bei L. V, 247 ff. (187 ff.). Der muſikaliſcheſte aller Muſiker V, 147 (191). Die Probleme von „Fauſt“ und „Dante“ geklärt V, 249 (193). Unterſchied der Anſchauung des Objektes bei L. u. Berlioz V, 251 (195). Verhandlungen über das Siegfrieddrama VI, 372 (261). Schnorr ward Tenoriſt, wie L. Klavierſpieler VIII, 239 (191). L. und Hiller VIII, 273 (217). Soll nicht dirigieren können VIII, 274 (217). „Tumultariſcher Korybant“ VIII, 277 (220). Regt Beſuch R. W.'s bei Roſſini an VIII, 280 (223). Angeblicher Witz Roſſinis über L. VIII, 281 (223). Agitation gegen L. VIII, 308 (245). Bach u. Beethoven von L. geſpielt VIII, 388 (317). L. und Schumann VIII, 390 (319). L. und Brahms VIII, 392 (321). Als Meiſter Joachims VIII, 409 (336). Macht Beethovens letzte Klavierwerke zugänglich IX, 280 (233). Klavierarrangement der 9. Symphonie IX, 292 (246). „Mundus vult schundus“ X, 104 (75). L.'s Dante-Symphonie X, 135 (99). L. u. das Publikum X, 135/6 (100/1). Dante- u. Fauſt-Symphonie X, 136 (101). Antwort an deutſche Fürſten X, 224/5 (172). Ausdruck unſäglicher Seelen- und Weltvorgänge X, 236 (180). „Zigarrenaſche und Sägeſpähne mit Scheidewaſſer“ X, 242 (186). Direktion des Lohengrin X, 249 (192). „In die 70“ vorausgegangen X, 375 (293). L. bei R. W.'s Jugendſymphonie in Venedig X, 405 (314).

Litteratur. Der Wuſt der L. ein Stammeln des ſprachunfähigen Gedankens III, 127 (107). Drama als Litteraturzweig III, 133 (112), IV, 8 (4). Verlangen nach Leben III, 138 (116). Litteraturlyrik IV, 36 (29). Nur noch poetiſche L. V, 8 (6). Theater und L. V, 12 (10). Deutſcher Geiſt in der L. aufzuſuchen V, 54 (41). L.-Zeitſchriften V, 72 (56). Moderne poetiſche L. VIII, 77 (58/9). Platons „Gaſtmahl“ als Vorbild der L.-Poeſie IX, 166 (137). Muſik ſoll nicht L. werden X, 41 (30).

Lobe, J. Jubelgreis, über „falſchen Idealismus“ VIII, 372 (302).

Löwe. Vorſtand der Dresdner Liedertafel II, 55 (41).

Logier, J. B. Generalbaßmethode I, 9 (6).

Lope de Vega. Übermäßig produktiv realiſtiſch IX, 165 (136). In unmittelbarem Verkehr mit dem Theater IX, 171 (142). Schuf das moderne Drama IX, 195 (161).

London. Aufenthalt 1839 I, 18 (14). Webers Aſche in der Paulskirche II, 55 (41). Zuſammentreffen mit Berlioz in L. VII, 115 (92). Jüdiſche Feindſchaft in L. VIII, 309 (248). 9. Symphonie in L. VIII, 339 (272). Wagnerverein in L. IX, 396 (324). Der Faſnerwurm aus L. X, 150/1 (111).

Longobarden (Lombarden). Kaiſer als Richter über die Lombarden II, 190 (147). Die Freiheit der lombardiſchen Gemeinden II, 191 ff. (148 ff.). Longobardiſches Reich X, 55 (37). Franken, Goten, Longobarden gefallen ſich in fremden Landen X, 56 (39).

Lortzing, A. Sein eigner Textdichter IV, 386 (316). „Zar und Zimmermann“ X, 187 (140).

Lothar von Sachſen. Zwiſchenherrſchaft II, 160 (122). Stärkung der Welfen II, 165 (126).

Lucca, Pauline. Beſſerer Vortragsmeiſter VIII, 409 (336).

Ludwig XIV. Von der Kunſt bedient III, 23 (18). Inhalt des Staates IV, 82 (65). Sprachakademie IV, 122 (98). Schönheitsgeſetz VIII, 43 (32). Reſtauration der Enkel L.'s

VIII, 51 (38). Vorbild der delikaten Haltung IX, 141 (117). Als Schauſpieler bewundert IX, 199 (161).

Ludwig I. von Bayern. Beiſpiel eines Mäcens VIII, 72 (54). Fonds für eine Geſangſchule VIII, 170 (133).

Ludwig II. Dem königl. Freunde VIII, 1 (1). „Ein hochgeliebter junger Freund" VIII, 7 (3). Bericht an König L. über eine in München zu errichtende Muſikſchule VIII, 161 ff. (125 ff.). „Dieſem Fürſten zu dienen all' mein Streben" VIII, 219 (176). K. L. und Schnorr VIII, 240 (192/3). Zum 25. Aug. 1870 VIII, 415 (339). „Vollende dein Werk!" IX, 372/3 (312/3). Zur Ausführung des Bayreuther Gedankens berufen X, 141 (106). Zum „Parſifal" begeiſternd X, 179 (136). Verzicht auf „Parſifal" X, 379 (296).

Lübke, W. Verdirbt Gutzkow die Phantaſie I, VI (VI). Gutzkow ohne L.'s Anleitung IX, 63 (51).

Lüttichau, v. Gegen die Weberfeier II, 56 (42). Umſtimmung II, 60 (46). Gegen die 9. Symphonie II, 68 (51). Einladung Spontini's V, 114 (89). „Jetzt dürfte Tell nicht mehr geſchrieben werden" VIII, 110 (84). Beruft ſich auf Webers befriedigende Opernſchlüſſe IX, 55/6 (44).

Lully, G. B. Fürſtengunſt im Sinne Racine's und L.'s VIII, 51 (38).

Luther. Religiöſe Lyrik IV, 22 (15). L.'s Choral rettet den Geiſt der Reformation IX, 140 (116). Beethovens und Luthers Zorn IX, 147 (123). „Ein' feſte Burg" X, 71 (52). Bibelüberſetzung X, 93 (68). Überſetzung von „barbaros" X, 171/2 (128/9). Not mit der Buchdruckerei X, 176 (133). Gegen den Ablaß X, 328 (256). Bibel und Katechismus X, 331 (258). Zehn Gebote X, 331/2 (259). Bei H. v. Stein X, 413 (320).

Luxus. Befriedigung eingebildeten Bedürfniſſes III, 60 ff. (48 ff.). L. Seele mod. Kunſt III, 61 (49). Not endet die Hölle des L. III, 62 (50). Weſen der aſiatiſchen Baukunſt III, 150 (126). Rat zur Enthaltung X, 42 (31).

Maß. Rhythmus das M. der Bewegung III, 89 (73). Auf Gemeinſamkeit beruhend III, 95 (78), IV, 40 (32). Alles Unmäßige ringt nach M. III, 103 (85). Das griechiſche Maß aus der Natur III, 171 (145). Streben der Phantaſie nach dem M. der Erſcheinungen IV, 38 (30).

Macchiavelli, N. Maxime des M. VIII, 19 (13), X, 301 (234).

Mac-Mahon. In der Kapitulation IX, 48 (39).

Magdeburg. R. W. Muſikdirektor in M. 1834 I, 14 (10). Aufführungen in M. I, 28 (21). Liebesverbot I, 29 ff. (22 ff.). Unverkürzter Lohengrin in M. IX, 329 (277).

Mahomet. Das Wunder des Mitleids X, 259 (199). Grundgeſetz unſerer Ziviliſation X, 302 (235).

Mailand. Friedrich der Rotbart grauſam gegen M. II, 190 (148). Konſervatorien in Neapel u. M. VIII, 162 (126).

Mainz. „Zur Heeresfolg nach Mainz" (Lohengrin) II, 88 (66). Erzbiſchof von M. rettet die Reichseinheit II, 159 (121). Reichsverſammlung unter Friedrich I. II, 193 (150). In der Kapitulation IX, 48 (39). „Fidelio" in M. IX, 336 (284).

Malerei (Bildende Kunſt). Im Kunſtwerk der Zukunft III, 167 ff. (141 ff.). In der Landſchaftsmalerei bricht ſich der menſchliche Egoismus III, 169/70 (143). M. im Rahmen der tragiſchen Bühne III, 181 ff. (152 ff.). „Schöne Gegend" = hübſchklingende Muſik III, 183 (154). Kunſtvereine als Lohngeber V, 9 (6). Den bildenden Künſten ſtehen die Mittel zur Verwirklichung zu Gebote

V, 17 (14). Litterariſche Vermittelung V, 73 (58). Grundverſchiedene Wirkung der Malerei und Muſik IX, 91 (72). „Alles Vergängliche iſt nur ein Gleichnis“ IX, 150 (125). Das Reizende an Stelle des Schönen IX, 185 (154). M. der Reformationszeit IX, 212 (175). Widerwärtige Gegenſtände der Renaiſſance-M. X, 130 (95). Darſtellung der religiöſen Dogmen X, 282 ff. (217 ff.). Das Charakteriſtiſche, das Porträt X, 285 (220).

Manfred. Zu der Sarazenin IV, 333 (270).

Mannheim. Mozart u. das Mannh. Orcheſter VIII, 358 (289). Holländer in M. IX, 318 (268). Freiſchütz ohne Striche IX, 319 (269). Das beſtſtreichendſte Theater IX, 329 (277). Erſter W.-Verein IX, 386 (324). Iſolierung des ſzeniſchen Bildes IX, 402 (338).

Marat. Der „Tiger“ VIII, 96 (74).

Marc Aurel. Erkenntnis der Richtigkeit der Welt X, 325 (253).

Marſchner, H. Von franzöſiſcher Oper verdrängt I, 204 (165). Eindruck auf R. W. (Feen) IV, 312 (252). Über Mangel an Verſtändnis bei den Muſikern VIII, 383 (312). Romantiſche Oper IX, 57/8 (46). In Konfuſion geraten (Adolf von Naſſau) IX, 58 (47). „Hat ſie“ im Adolf von Naſſau X, 208 (156). Deklamation in Templer und Jüdin X, 213 (162). Chor im Templer XI, 216 (164). Der Bedeutendſte nach Weber X, 221 (169).

Marr, H. Spricht den Muſikern Mut ab VIII, 274 (217). Sein Andenken durch Thereſe M. verteidigt VIII, 285 (227).

Maſchine, das Mechaniſche. Die Maſchine anſtelle des Sklaven III, 41 (33). Gegenſatz zwiſchen mechaniſch und künſtleriſch, M. herzloſer Wohltäter luxusbedürftiger Menſchheit III, 71 (58). Mechaniſches Kunſtſchaffen im Roman IV, 60 (48). Berlioz unter dem Wuſt ſeiner Maſchinen III, 350 (283/4). Die Hochſchulen induſtrieller Mechanik VIII, 127 (98). Staat und Geſellſchaft nach Geſetzen der Mechanik X, 257 (197). Unzureichende Maſchinenziviliſation X, 316 (246). Mechaniſche Kriegskunſt X, 323 (252).

Matthäi. Konzertmeiſter im Leipziger Gewandhaus VIII, 337 (270).

Maximilian II. von Bayern. Förderung des deutſchen Geiſtes VIII, 73 ff. (55 ff.). Vereinigung der Konfeſſionen VIII, 132 (102).

Méhul, E. Joſef und ſeine Söhne I, 17 (13), IX, 240 (200). Grazie M.'s I, 20 (16). Erfüllt Glucks Beſtreben III, 296 (240). M.'s herrlichen Joſef einſtudiert VII, 134 (97). Von dramat. Muſe inſpiriert IX, 72 (59).

Melodie. Rhythmus u. M. verbinden Tanz- u. Dichtkunſt III, 99 (82). Die nackte (abſolute) M. ſchlechtweg III, 311 (251). Geſchichte der Opernmelodie ſeit Roſſini III, 318 (257). Zerlegung der M. bei Mozart u. Beethoven III, 352 (286). Gegenſatz von abſoluter M. und dramat. Ausdruck III, 361 (293). Weſen der Muſik im Begriff M. III, 381 ff. (309 ff.). Entſtehung der Sprache aus der M. IV, 116 (93). Chriſtliche M. unrhythmiſch IV, 136 (108). M. von Wortvers getrennt IV, 141 (112). Der dichteriſche Gedanke wird zum Gefühlsmoment IV, 178 (142). Abſolute M., Geſangsmelodie und Inſtrumentalmelodie IV, 211 (169). Die gegenwärtige Empfindung in der muſik. M. IV, 229 (183). Versm. als Ahnung und Erinnerung IV, 237 (190). Entwickelung der M. bei R. W. IV, 395 (324). M. die einzige Form der Muſik VII, 166 (125). Unendliche M. VII, 172 ff. (130 ff.). Metapher der Waldmelodie VII, 173/4

(131). Richtiges Zeitmaß aus richtiger Erfaſſung des Melos VIII, 341 (274). M. des guten Menſchen in der 9. Symphonie IX, 119 (98). Form der Muſik bei Beethoven IX, 176/7 (147). Eſſenz aller Muſik IX, 290 (234).

Mendelsſohn, F. Neue Form erſtrebend I, 14 (10). Muſikaliſche Religion I, 232 (187). M.'s früher Tod und das Opernrätſel III, 279 (228). M.'s guter Engel beſiegelt den Tod der Oper III, 281 (230). Keine Naivetät III, 304 (246). Lieder ohne Worte IV, 146 (116). M. nach Beethoven gehört IV, 234 (187). Jude von reichſter Talentfülle V, 100 (79). Stellung zu Meyerbeer V, 105 (83). Unfähigkeit der Kunſtart in M. dargetan V, 106 (84). M. und Spontini V, 129 (102), X, 215 (164). Kompoſitionsmodell VIII, 271 (214). M. in Devrient's „Erinnerungen" VIII, 284 ff. (226 ff.). M.'s „Opernſchickſal" VIII, 296/7 (236/7). M. in Leipzig VIII, 301 (240). Arrangiert die durch Beethoven erregte „Konfuſion" VIII, 305 (244). In England verehrt VIII, 309 (248). Muſikbankiers aus der Schule M.'s VIII, 332 (266). Orcheſterausbildung durch M. VIII, 333 (266). M. u. Meyerbeer in Berlin VIII, 333 (267). Direktion der F dur Symphonie von Beethoven VIII, 343 (276). Londoner Tradition VIII, 344 (277). Bei der F dur-Symphonie in Dresden VIII, 348 (280). „Chi va presto, va sano" VIII, 359 (290). „Ein Meiſter wie M." als Dirigent VIII, 380 (310). Gelangt nicht zur Freiheit VIII, 384 (313). „Darüberhinweggehen" VIII, 386 (315). „Ja nicht an Effekt denken" VIII, 387 (316). Die „edel heitere" Oper ſchwebte M. vor VIII, 394 (323). Verſchleudert die „Tannhäuſer"-Ouvertüre VIII, 399 (327). Orgelbegleitung z. Händels „Salomo" IX, 335 (282). Philologiſche Bildung IX, 351 (296). Muſik zu Sophokles IX, 351 (296). Antigone X, 117 (85). „Jeder komponiert, ſo gut er kann" X, 197/8 (149/50). Hebriden-Ouvertüre X, 197 (149). Landſchaftliche Bilder X, 239 (183). „Haben Sie ſchon einmal einen Staat regiert?" X, 322 (251). M.'s Verhalten in betreff der Jugendſymphonie R. W.'s X, 401 (311). Urteile über „Holländer" u. „Tannhäuſer" X, 401/2 (311).

Mercadante, S. Für W.'s Muſik bei Roſſini VIII, 278 (220).

Merwig. Urfränkiſches Königsgeſchlecht II, 156 (118). Veruntreuer des Hortes II, 168 (129). Die verdorbenen Merwinge X, 55 (38).

Metaſtaſio, P. Bereitete dem Muſiker eine Verlegenheit III, 283 (232). „Opera seria" X, 235 (179).

Metternich, Fürſt. Roſſinis Protektor III, 315 (254). Staat nur als abſolute Monarchie begriffen III, 315 (255). M. und die Burſchenſchaft X, 69 (50).

Metz. In der Kapitulation IX, 8 (14), 32 (25), 38 (30).

Meudon. Kompoſition des Fliegend. Holländer in M. I, 23 (18).

Mexiko. Emanzipation der Schwarzen X, 339 (265).

Meyerbeer, J. Bekanntſchaft R. W.'s mit M. I, 18 (14). M. in Paris I, 21/2 (16/17). Für den Holländer in Berlin I, 24 (19). „Gott, wenn ich M. wäre!" I, 228 (185). M. für die Weberfeier II, 57 (43). Vorwurf des Neides gegen M. III, 272 (223). Unnatur auf die Spitze getrieben III, 279 (228). Emanzipiert die Religion durch die Oper, moderner „Heiland" III, 337 (273). Als Jude ohne Mutterſprache III, 362 ff. (293 ff.). Opernmuſikkönig. Züge des Wahnſinns III, 365/6 (296). M. u. Scribe III, 368 (299). Text zu M.'s Werken

III, 369 (299). Inſzeneſetzung des Berliozſchen Orcheſters III, 370 (300). Das Geheimnis der M.'ſchen Opernmuſik iſt der „Effekt" (Wirkung ohne Urſache) III, 371 (301). Ausbeutung der Geſchmacksverwirrung V, 103 (81). Täuſchung als Lebensaufgabe V, 104 (82). Stellung zu Mendelsſohn V, 105 (83). Richtigkeit unſerer Öffentlichkeit an M. dargetan V, 106 (84). M. u. Spontini V, 111/12 (86/7). Einwirkung der großen Oper M.'s auf Rienzi VII, 160 (119). M.'s Fortüne ließ nicht ruhig ſchlafen VIII, 272 (215). Delikat in bezug auf Orcheſtervortrag VIII, 333 (267). Semitiſche Akzentuation VIII, 396 (316). „Roſſini und M., das iſt etwas!" IX, 26 (19). Scribe's gequälte Texte für M. IX, 56 (45). Goethe und Schiller im „Propheten" u. „Troubadour" IX, 241 (201). Albernes Sujet ſchön komponiert! IX, 267 (124). Unfähigkeit der Dirigenten für Mozart und für M. IX, 315 (264). M.-Aufführungen IX, 321 (271). Künſtler aus M.'s Schule IX, 322 (271). M.'ſche Schlußfermate IX, 323 (272). M.'s Opern noch langes Leben IX, 327 (276). M.'ſche Erfolge für die Sänger IX, 327 (275). Von M.'s Erfolgen alles ſtill X, 222 (169).

Werke. Hugenotten, Duett I, 270 (216). Emanzipation der Maſſen III, 331 (271). Ges-dur-Melodie III, 377 (306). Mordbrenner im Prieſterjargon VIII, 130 (101). Unverſtändliche Handlung X, 203 (182). Prophet, Sonnenaufgang III, 375 (303). Charakteriſtik III, 376 ff. (304/5). „Prophet" in Frankfurt IX, 318/21, 23/33, (267/70, 72/80). Robert der Teufel, Mutterſtimme-Trompete I, 222 (180). „Der Teufel R. holte ſie alle" III, 364 (295). Abſchluß romant. Oper IV, 326 (264). Intrige im R. V, 42 (33). R. u. „Tannhäuſer" V, 201 (157). „Ritter Bertram" u. Wotan X, 155 (115). Unverſtändliche Handlung X, 203 (152).

Michelangelo. Sixtin. Kapelle VIII, 129 (101). Muſik zur Bedeutung der Kunſt M.'s erhoben VIII, 317 (253). M. hat noch nicht Dante verkörpert X, 135 (100). M.'s Weltrichter X, 293 (219).

Mitleid. M. als Grundlage der Sittlichkeit X, 255 (190). Verwechſelt mit Bedauern 256 (197). M. und kirchl. Dogma X, 257 (198). Religion des M.'s X, 260 (200/1). M. des Weiſen X, 261 (201). Mitleidsquell der Heiligen und Märtyrer X, 262 (202). M. der Tiere X, 267 (206). M. als Maß der Menſchenwürde X, 270 (209). Dem M. entkeimte chriſtl. Liebe X, 333 (260).

Mitterwurzer, A. Rezitativ in der 9. Symphonie II, 73 (55). Als Kurwenal VIII, 234 (187).

Mode. Ausdruck heutiger Kultur III, 69 ff. (56 ff.). Hiſtoriſche Mode III, 339 (275). Reaktion gegen die M. IV, 296 (237). Abſurdität einer deutſchen M. IX, 138 (115). M. und Muſik IX, 144 ff. (120 ff.). „Was die Mode frech geteilt" IX, 147 (122). Modern" X, 75 ff. (54 ff.).

Moltke. Was M. gelehrt hat X, 31 (23). Der Schlachtendenker und der ewige Friede X, 308 (240).

Monnaie, Ed. Läßt Roſſini nicht zum Vorteil Aubers kritiſieren IX, 54 (43).

Monumental. Das lebendige Kunſtwerk ſtreift jede Spur des M. ab IV, 294 (237). M. und Mode IV, 295 (237). Das Ungegenwärtige IV, 296 (238).

Morelli. Baritoniſt für „Tannhäuſer" in Paris engagiert VII, 188 (142). „Abendſtern" VII, 191 (145).

Morlacchi, Fr. Vorgänger R. W.'s in Dresden II, 56 (42).

Moſes. Chriſtl. Dogma auf 1. Buch M. fundiert X, 257 (198). M., Joſua, Gideon, von den Feldpredigern angerufen X, 299 (232). Moſaiſche Geſetzestafeln X, 331 (259). „Moſaiſche Konfeſſion" X, 340 (265).

Motive. In den Ouvertüren z. „Zauberflöte", „Leonore", „Oberon" I, 265 (204). Verſtärkung der Motive im Drama IV, 111 (89). Vergegenwärtigter Gefühlsinhalt des Gedankens IV, 229/30 (183/4). Ahnungsmotive IV, 232 (186). Erinnerungsmotive IV, 237 (190). Melodiſche Momente wichtigſter dramat. M. IV, 249 (201). Wiederkehr der M. als einheitliche Form IV, 251 (202). Motiviſche Arbeit infolge dichteriſchen Verfahrens IV, 392 (322). Umbildung des thematiſchen Stoffes, nicht nur Reminiſzenz IV, 394 (324). Gewebe der Grundthemen X, 241 (185).

Mozart (ſ. auch: Beethoven u. andere Meiſter; Gluck und M.). Innige Liebe R. W.'s zu M. I, 11 (8). „Ich glaube an Gott, M. und Beethoven" I, 22 (18), 166 (135). Vollgefühl der Empfindung in M.'s Symphonien I, 174 (140). M.'s Symphonien, aus rein muſikal. Quellen I, 179 (145). Das größte, göttlichſte Genie I, 199 ff. (160 ff.). Der Bergmann aus Salzburg I, 208 (168). Gibt der Ouvertüre die wahre Bedeutung I, 245 (196). Geſangsmelodie als Seele der M.'ſchen Symphonie III, 109 (91). War M. geringerer Muſiker als Mendelsſohn? IV, 280 (229). M. kein experimentierender Muſiker III, 304 (245). M. ſchuf ſchöne Muſik nur in der Begeiſterung III, 306 (247), 310 (250). Die Form nichts, M.'s Geiſt alles IV, 307 (248). Zerlegung der Melodie bei M. III, 352 (286). M. konnte nur richtig ſprechen III, 355 (287). Unendliche Anmut u. Feinheit der M.'ſchen Tonbildungen IV, 290 (236). Sonne M.'s beleuchtete Spohrs Jugend V, 135 (105). M. komponierte italieniſche Opern VII, 129 (92). Teilt der Orcheſtermelodie den ital. Geſangswohllaut mit VII, 148 (109). Stabile Halbſchlüſſe VII, 168 (126). Der „deutſche Jüngling" u. Mozarts Melodie VIII, 49 (36). Das Los Leſſings, M.'s und ſo vieler Edlen VIII, 50 (38). M. goß Himmelsbalſam in die Wunden der Menſchheit VIII, 81 (61). Keine Schule f. Mozarts Vortrag in Deutſchland VIII, 183 (144). M. im Verhältnis zu Haydn VIII, 183/4 (145). Vereinzelte Aufführungen unter M. VIII, 184 (146). Matter Vortrag M.'ſcher Kantilene VIII, 336 (270). Späteres Gefallen R. W.'s an M.'s Inſtrumentalwerken VIII, 337 (271). M.'s Behandlung in Wien VIII, 383 (312). Begabung f. Arithmetik VIII, 408 (335). M.'s dramatiſche Werke nicht wegzudenken IX, 72 (59). Kampf ums Leben, Sorge ums Publikum IX, 108 (88). Bleibt ſeinem Kaiſer treu IX, 109 (89). Der zarte Licht- und Liebesgenius IX, 110 (90). M.'s Tod u. Goethe IX, 165 (136). M.'s Dialoge für Schauſpieler-Sänger IX, 240 (200). M.'s Symphonie ſeinem Orcheſter adäquat IX, 277 (232). Auffaſſung M.'s in unſeren Konſervatorien IX, 318 (267). Vortrag des melodiſchen Geſanges bei M. IX, 336 (283). Fortleben der M.'ſchen Opern außer ihrer Zeit X, 131 (96). Kadenzen X, 205 (151). Text und Melodie X, 212 (161). „Maskenſpiel" X, 228 (173). Überraſchende Modulationen X, 234 (178). Vom Drama zur Symphonie X, 234 (179).

Werke. **Cosi fan tutte.** Keine Muſik wie zu „Figaro" III, 306 (247). **Don Juan.** Abneigung gegen den ital. Text I, 8 (5). Im Pariſer Polichinell-Theater I, 153 (123). In

Paris I, 217ff. (173ff.). Ouvertüre I, 246ff. (197ff.) Jedes Stück vollendet III, 280 (229). Ein D. J. Roſſinis III, 313 (254). Fülle des Ausdrucks III, 356 (288). Unendlich reiche Individualität III, 393 (320). Erſcheinung ſeiner Zeit IV, 301 (242). **Alla breve** der Ouvertüren zu D. J. u. Figaro VIII, 356 (288). Allegro der Ouvertüre VIII, 358 (289). Wirkung auf Goethe und Schiller IX, 165 (136), 168 (138). Dramatiſche Charakteriſtik IX, 177 (147). Für ein deutſches Repertoire IX, 240 (200). Verſchleppung der Leporello-Arie IX, 315 (265). D. J. in Würzburg IX, 315 (265), 326 (275). Unähnlichkeit der W.'ſchen Werke mit D. J. IX, 365 (307). Stempel der Unſterblichkeit X, 131 (96). Zur Mißhandlung wiedererweckt X, 131 (96). Änderungen am D. J. X, 132 (97). Als D. J. verkleideter Miniſterialrat X, 195 (148). Unverſtändliche Handlung X, 203 (152). Der ſteinerne Gaſt X, 226 (173). Einzelne tragiſche Züge X, 234 (179). Erſter Auftritt der Donna Anna X, 243 (187). Entführung aus dem Serail. Ouvertüre I, 244 (195). Nationales Kolorit III, 333 (270). Für ein deutſches Repertoire IX, 240 (200). Figaros Hochzeit. Ouvertüre I, 246 (196), VIII, 356 (288). Nationales Kolorit III, 333 (270). M. vor den Sängern des F. zum Kaiſer flüchtend IV, 280 (226). Unbemerkte Fehler in der Partitur VIII, 407 (334). Stempel der Unſterblichkeit X, 131 (96). Undeutlichkeit der Handlung X, 203 (152). Sicherheit der opera buffa X, 205 (154). Zwiſchenphraſen dramatiſch belebt X, 205 (154). Schuljugend in den F. geſchickt X, 206 (154). Der Page Cherubin X, 226 (173). Titus. Ouvertüre I, 246 (196). Keine Muſik zum T. wie zum Don Juan III, 306 (247). Feſtoper X, 219 (167). Maſken der opera seria X, 235 (179). Zauberflöte. Früh geliebt I, 8 (5). Die erſte große deutſche Oper I, 201 (162). Heimat deutſcher Muſikdramas I, 202 (164). Ouvertüre I, 246 (196), 255 (204). Singſpiel-Ausbildung IX, 248 (207). Z. in Köln IX, 317 (267), 336 (283). Dialog des Sprechers mit Tamino X, 133 (98). Muſik von ewiger Schönheit X, 133 (98). Unverſtändlichkeit des Dialogs X, 203 (152). Mozart unſicher gegenüber der „Zauberoper“ X, 205 (154). Veränderung der Handlung X, 206 (155). Requiem I, 9 (6) 233 (188).

Symphoniſche Werke. C dur-Symphonie I, 12 (8). C dur- u. G moll-Symph. VIII, 346 (279). G moll-Symph. unter Lachner VIII, 375 (305). Es dur-Symph. I, 171 (138), VIII, 185 (146). Mendelsſohns Tradition 345 (277). Schluß zu Glucks Iphigenien-Ouvertüre V, 147 (113), 152 (117).

Muchanoff, M. v. Brief an M. v. M. über das Judentum in der Muſik VIII, 299 (238).

Müllner, Ad. Zeit der kleinen Talente VIII, 57 (42). Richtiges Pathos IX, 159 (131).

München. Holländer abgelehnt I, 23 (16). Arrangement der Catarina Cornaro für M. I, 315 (254). Muſikſchule in M. VIII, 161ff. (126ff.), X, 374 (292). Volkstheater in M. VIII, 213 (172). Schnorr in M. VII, 227ff. (180ff.). Berufung nach M. VIII, 254 (201). Korrekte Aufführung der Meiſterſinger VIII, 405 (333). Geiſtvolle Zeichnungen M.'er Künſtler (Fliegende Blätter) X, 109 (79). Verſtändnis d. „deutſchen Kunſthauptſtadt“ M. X, 167 (125).

Münchhauſen. Moderne Theaterhelden wie M. IX, 203 (169).

Murillo, E. Kopierte Raphaele und M.'s IX, 143 (119).

Muſard, F. H. In Paris Mode I, 147 (119), 162 (131). Religiöſe Modemuſik I, 234 (189).

Muſik (ſ. auch: Deutſche Muſik). „Dies Leben heißt die wahre Muſik" I, VII (VIII). Muſikaliſche Konzeption I, 223 (180). Die Tonkunſt empfängt den Rhythmus aus der Tanzkunſt III, 90 (74). Die Tonkunſt verbindet Tanz- und Dichtkunſt III, 98 ff. (81 ff.). M. der notwendigen dramat. Sprache untergeordnet III, 199 (160). Irrtum des Begriffs „dramatiſche M." III, 301 (243). Kunſt des Ausdrucks III, 348 (278). Weibliches Element III, 387 (314). Anfang und Ende der Wortſprache IV, 114 (91). Urſprüngl. Äußerungsorgan des innern Menſchen IV, 115 (91), V, 74 (60). Durch die M. ſpricht der Dichter verſtändlich zum Gefühl IV, 125 (100). Atem der Sprache IV, 160 (127). M. gleicht dem lieben Gott der Legenden IV, 175 (139). Mod. M. aus der Harmonie entwickelt, „gelehrte M." IV, 197/8 (157). Geiſt der M. in der Liebe erfaßt IV, 325 (264). Mutterſprache IV, 387 (317). M. der litt. Vermittlung nicht bedürfend V, 78 (58). In jeder Verbindung die höchſte Kunſt V, 247 (191). „Abſolute Muſik" V, 247/48 (191). Beziehungen der M. zur Poeſie VII, 118 (85). M. auf die Höhe der großen Kunſt erhoben VIII, 209 (168). M. zur Kunſt der reinen Annehmlichkeit geworden VIII, 317 (255). M. und Traum IX, 94 (75). Kategorie des Erhabenen IX, 97 (78). In die Täuſchung der Erſcheinung verwebt IX, 100 (81). Depotenzierung des Geſichtes IX, 133 (110). „Nicht von dieſer Welt" IX, 144 (120). Antiker doriſcher Staat durch Geſetze der Muſik geleitet IX, 145 (121). „Das Ewigweibliche" IX, 150 (125). M. ſagt: „Das iſt" IX, 168 (139), X, 287 (222). Sphäre der reinſten Idealität zum Spielwerke geworden IX, 185 (154). M. als Mutterſchoß des Dramas IX, 362 (305). M. bringt die innerſten Motive der Handlung zur Mitempfindung IX, 367 (309). M. der „lebendige Gott in unſerm Buſen" X, 41 (30). M. wird zu allem gemacht X, 41 (31). Macht der Veredelung X, 42 (31). Der Muſiker ſchuf die Kunſt X, 192 (145). M. das Witzloſeſte X, 194 (147). **Anwendung der Muſik auf das Drama** X, 231 ff. (176 ff.). Produkt des Chriſtentums X, 286 (221). M. der rettende Genius des deutſchen Volkes, heilige Emanation des Menſchengeiſtes X, 371 (292).

Muſiker. Unſere großen M. waren ſich des Gottes im Innern bewußt X, 41 (30). Die Engländer halten alle Muſiker für Dummköpfe X, 198 (150).

Mythos (Sage). Sage deutlicher als Geſchichte II, 157 (119). Religion u. Mythos Geſtaltungen der Volksanſchauung vom Weſen der Dinge II, 162 (123). Urſprung und Entwicklung des Nibelungenmythos II, 170 ff. (130 ff.). Römiſche Stammſage II, 177 (135/6). Gralsſage II, 198 (150). Wielandſage III, 208 ff. (175 ff.). Das Volk im Mythos Schöpfer der Kunſt IV, 42 (32). M. im griechiſchen Drama IV, 43/4 (33/4). Inhalt des chriſtl. M., Verklärung durch den Tod IV, 45/6 (35/6). Höchſtes Vermögen des Dichters IV, 109 (88). Der reine Menſch im urdeutſchen M. IV, 391 (312). Idealer Stoff des Dichters VII, 143 (104). Hinwendung zum Gebiet der Sage als dramatiſcher Stoff VII, 161 (120). M. und Sagen überſetzt und neugedichtet von den Deutſchen X, 62/3 (44/5).

Nadar. Luftſchiffer. In der Kapitulation IX, 26 ff. (20 ff.).

Naegeli, H. G. Schweizer Geſangvereine V, 58 (47).

Napoleon I. ſiehe Bonaparte.

Napoleon III. Befiehlt die Aufführung des Tannhäuſer in Paris VII, 185 (140). Gibt dem Tannhäuſer demonſtrativen Beifall VII, 192 (146). Bleibt der Sache R. W.'s geneigt VII, 194 (148). Napoleoniſche Propaganda VIII, 41 (30). Unter N. gelten dieſelben äſthetiſch. Geſetze wie unter Louis XIV. VIII, 43 (32). N. kennt und fürchtet den „deutſchen Jüngling" VIII, 51 (38). Verſteht den Sinn des Krieges von 1866 VIII, 54 (41). In der Kapitulation IX, 48 (39). Von Auber begrüßt IX, 71 (58). Kämpft für ſeine Dynaſtie X, 336 (254). Idee des Weltfriedens X, 329 (255).

Naumann, J. G. N.'s u. Beethovens Melodie zu Schillers Freudenhymne X, 211 (159/60).

Neapel. Roſſini ſoll für N. ſorgfältiger komponieren III, 313 (253). Deutſche ſuchen die Operntheater in Paris u. Neapel auf V, 31 (24). Die Konſervatorien von N., Mailand u. Paris VIII, 162 (126). Deutſche Muſiker nach Paris u. N. geſandt VIII, 178 (141). Neapolitaner aus ſ. Tarantella zu erkennen IX, 63 (51).

Nero. N. u. die griechiſche Demokratie IV, 76 (60). Moderne Darſtellung X, 114 (83).

Neſtroy, J. N. „Die ſtinkende Roſe" (Hebbel). VIII, 316/8 (258).

Nibelungen. Urſage religiös-mythiſch II, 157 (119). Hort der Nibelungen II, 157 ff. (119 ff.). Sage als Urkeim II, 164 (125). Nibelgau (Nivella) II, 168/9 (128/9). Urſprung des Mythos II, 170 ff. (130 ff.). Niflheim II, 172 (132). Der N.-hort in die Dichtung verflüchtigt II, 196 (153). Der Nibelungenmythos als Entwurf zu einem Drama II, 203 ff. (156 ff.). Der Ring des Nibelungen II, 257 ff. (199 ff.).

Nibelungenlied. N.-Lieder im Volke II, 199 (155). Redaktion der N.-Lieder unter Karl d. Gr. III, 124 (104). Siegfrieds Geſtalt nicht im N.-Lied gefunden IV, 381/2 (312). N.-Lied von Raupach dramatiſiert VI, 371/2 (261). Hebbel's Dramatiſierung IX, 203 (168).

Niemann, A. Zum Tannhäuſer nach Paris berufen VII, 186 (142). Erzählung der Pilgerfart VII, 191 (145). Enthuſiasmus treibendes Element X, 152 (112).

Nietzſche, Fr. Brief an Fr. N. IX, 350 ff. (293 ff.).

Normann, R. v. Kunſtſinniger Intendant in Deſſau IX, 339/40 (286/7).

Normannen. Taufe der N. VIII, 207 (167). Eroberung Englands X, 342 (267).

Norwegen. Sturm an der norweg. Küſte (Fl. Holländer) I, 16 (13), IV, 321 (260).

Not. Das Volk als Inbegriff derer, die eine gemeinſchaftliche Not empfinden III, 59 (48). Wo keine N., iſt kein wahres Bedürfnis III, 60 (48). N. als Erlöſerin III, 62 (49). Das Kunſtwerk der Zukunft aus heiliger Notwendigkeit III, 62 (50). Die Traumnot des Genies IX, 134 (110/11). Eine große Not, dem Deutſchen heilſam IX, 407 (343). Das Bayreuther Theater als Notbau IX, 408 (343). Ideale Not IX, 408 (345).

Nürnberg. In den Meiſterſingern von N. VII, 197 ff. (150 ff.) Die Meiſterſinger von N. bewahrten die alte Dichtungsweiſe VIII, 123 (96). „In Deutſchlands Mitten" Bayreuth wie N. IX, 395 (332). Burggrafen von N. errichten Königsthron und Kaiſerſtuhl IX, 396 (332). Plan, die Meiſterſinger zuerſt in N. aufzuführen X, 161 (119/20).

Oberländer, M. Sächſiſcher Miniſter II, 310 (234).

Odyſſeus (Odyſſee). Odyſſee-Überſetzung des jungen R. W. I, 8 (5). Od. als windkundiger Politiker IV, 81 (65). Od. und der Fl. Holländer IV, 327 (265), 330 (268). Od. und Tannhäuſer (Kalypſo) IV, 355 (289). Goethe und Schiller als mutige Odyſſeuſe VIII, 140 (80). Od. bei Plutarch X, 264 (204).

Öffentlichkeit (ſ. auch: Publikum). Öffentl. Kunſt der Griechen und das mod. Europa III, 29 ff. (23 ff.). Der griech. Geiſt lebte nur in der Ö. III, 32 (26). Kunſt in mod. Ö. nicht vorhanden III, 31 (25). Freie Ö. als Richter III, 48 (40). Ö. hält ſich immer an das Wirkliche III, 134 (113). Ö. als Äußerung allg. Egoismus III, 151 (127). Die öffentliche Meinung VIII, 20 ff. (15 ff.) Leidenſchaftliche Ungerechtigkeit der öffentl. M. VIII, 23 (17).

Öſterreich. Politik des öſterreichiſchen Kaiſerhofes VIII, 50 (37). Öſterreicher in der Jeſuitenſchule erzogen IX, 115 (94). Die fürſtlichen Rechte Öſterreichs und Preußens von Juden vertreten X, 60 (43).

Offenbach, J. Seine Rheinnixen in Wien VI, 293 (271). In Schiller und Goethe gefügt VIII, 80 (60). Unmut Devrient's über O.'s Erfolge VIII, 285 (227). Nicht geſtattet, O. gebührend zu erwähnen VIII, 308 (247). Kalamität à la O. VIII, 314 (252). Scheu vor O.'ſchem Skandal VIII, 396 (315). Genie O.'s IX, 8 (1). O. in der Kapitulation IX, 43 ff. (34 ff.). Behaglich im Schmutz IX, 69 (56).

Oidipus. Der Mythos von O. IV, 70 ff. (55 ff.), 81 (65). O. u. Jokaſte Wort- u. Tonſprache IV, 127 (102).

Oper (ſ. auch: Deutſche O., italien. O., Paris). Schwer zur Tendenz der Muſik zu gelangen I, 193 (155). Sinnlicher Charakter I, 198 (159). Ohne höchſte Abſicht des Dramas III, 26 (20). Künſtleriſche Verwendung der Volksweiſe zur Arie III, 107 (89). Sammelpunkt der eigenſüchtigſten Beſtrebungen der Künſte III, 142 ff. (119 ff.). Labyrinth u. Narrenhaus III, 276 (226). Artikel über die moderne O. in Brockhaus' „Gegenwart" III, 279 ff. (228 ff.). In der O. Zweck und Mittel verwechſelt III, 292 (239), 301 (244). Die Oper u. das Weſen der Muſik III, 289 ff. (233 ff.). Kundgebung des Wahnſinns III, 301 (244). Naive und reflektierte O. III, 303 (245). Opernchor die Maſſe der Masken III, 333 (269). Hiſtoriſche Oper III, 335 ff. (271 ff.). Ital., franz., deutſche O. Dirne, Kokotte, Prüde III, 390/1 (317/8). Üppiger Gegenſatz zur Shakeſpearebühne IV, 23 (16). Das Individuum löſt ſich aus dem Vokalverein IV, 203 (162). Das Zuſammenhangloſe als Charakter der O. IV, 251 (201). R. W.'s angeblicher Rückfall in die „romantiſche O." IV, 326 (264). Opernform aufgehoben durch das Drama IV, 391 ff. (320 ff.). „Ich ſchreibe keine Opern mehr" IV, 417 (343). Abſicht und Wirkung der O. V, 38 ff. (30 ff.). O. als Ausgangspunkt R. W.'s VI, 376 (265). Oper beleidigt deutſchen Sinn für Muſik u. Drama VI, 394 (280). O. in Italien u. Frankreich VII, 126 (90). Fremdländiſches Produkt VII, 127 (91). Vorzüge der dram. Muſik in der O. zu einem Stile auszubilden VII, 176 (133). Operntheater ſoll Kunſtinſtitut zur Geſchmacksveredelung ſein VII, 377 (281). Sehnſucht mod. Muſiker nach der Oper VIII, 394 (322). „Oper herbei!" (Kapitulation) IX, 35 (27). Konſtruktion der Opernarie und die franzöſiſche „klaſſiſche" Poeſie IX, 104 (84). Abwechſelndes Zuſehen u.

Zuhören in der O. IX, 126/7 (104). Über die Beſtimmung der O. IX, 155 ff. (127 ff.). Schuld an dem Verfall des Theaters IX, 157 (129). „Unſere Theater ſind Operntheater" IX, 235 (196). Einblick in das heutige Opernweſen IX, 314 ff. (264 ff.). Man will „Oper" IX, 331 (279). Der Name „Oper" IX, 363 (305). Zur Würde des Dramas erhoben IX, 366 (308). Mangelndes Selbſtvertrauen mod. Opern-Komponiſten X, 9 (6). Stilloſe Leiſtungen des Operntheaters X, 102 (78). Über das Operndichten und Komponieren X, 203 ff. (152 ff.). Fremde Tragédie lyrique durch die Arie bei den Deutſchen eingeführt X, 207 (155). Am Entfernteſten von dem dramatiſchen Kunſtwerke X, 240 (184).

Oppenheimer, M. Sängerin als „Fides" in Frankfurt a./M. IX, 321 (270).

Oratorium. Naturwidrige Ausgeburt III, 141 (119). Edel vollendete Form VII, 129 (92). Kirchenmuſik im Konzertſaal VIII, 180/1 (143). Moderne Oratorien und Pſalmen VIII, 271 (214). „Jehovachöre" IX, 335 (282/3).

Orcheſter. Unermeßlichſten Ausdrucks fähig III, 186 (156). Modernes O. III, 350 (284). Schiff auf der Flut der Harmonie IV, 201 (160). Charakteriſierung des mod. O.'s IV, 206 ff. (165 ff.). Das Unausſprechliche IV, 218 (174). Mitteilung des Gedankens an das Gefühl IV, 226 (181). O. und tragiſcher Chor IV, 238 (190), IX, 367 (309). Einheit des Ausdrucks ergänzendes Sprachorgan III, 248 (199). Aus der Abſicht des Dichters zu beſtimmender Ausdruck des O.'s IV, 248 (200). Dramatiſche Gebärde der Handlung IV, 270 (217). Gar nicht gehört, eins mit dem Drama IV, 277 (224). Werkzeug zur Geſtaltung der unendlichen Melodie VII, 172 (130). O. und Mime IX, 239 (199). Löſung höherer Aufgaben X, 394 (307).

Unſichtbares Orcheſter I, 170 (137). VI, 368/9 (275/6), VIII, 168 (131), IX, 239 (199).

Orgel. Sinnreichſte Vereinigung des tonalen Ausdrucks II, 337 (256). Nachahmung des ſymphoniſchen Zuſammenklanges IV, 8 (4). Lebendige Individualitäten in Pfeifenregiſtern IV, 9 (5).

Orpheus. Die tönende Herzensſtimme zähmte die Tiere III, 123 (103). Die Orphiker als erſte Lyriker III, 148 (125). Das O.-Motiv (Liſzt) V, 248 (192). „Orpheus in der Unterwelt" (Kapitulation) IX, 44 (35), 50 (40).

Otto der Große. Erobert Deutſchland völlig II, 160 (121). Herſteller des röm. Kaiſertums II, 184 (142).

Otto IV. Der Welfe II, 161 (122).

Otto von Freiſingen. Bezeugt die Bezeichnung Ghibellinen II, 162 (124).

Ouvertüre (ſ. auch: Gluck, Mozart, Beethoven, Weber). Über die Ouvertüre I, 243 ff. (194 ff.) Erwartungsvolle Empfindung vor Erſcheinung des Kunſtwerkes IV, 242 (194). Was die Ouvertüre enthielt, ſollte das Drama geben IV, 251 (202). Tanz zum Beginn des Stückes V, 245 (188). Allegro in Mozarts Ouvertüren VIII, 356 (288).

Einzelne Ouvertüren. Spontini's Ouvertüre zur Veſtalin I, 248 (198). Gluck's Ouvertüre zu Iphigenie in A. V: 143, ff. (111 ff). Vortrag der Tannhäuſer-O. V, 183 (141). Beethoven's Koriolan-O. V, 224 (173). Programm zu den Vorſpielen Fl. Holländer, Tannhäuſer, Lohengrin V, 229 ff. (176 ff.). Iphigenien-O. als Muſter V, 246 (190). Leonoren-O. V, 246 (190), VII, 129 (93), X, 236 (180). Vortrag der Freiſchütz O. VIII, 368ff. (296ff.). Vorſpiele im Ring d. N. X, 242/4 (186/7).

Ovid. Ein jugendlicher O. X, 194 (146).

Paganini, N. Beſchenkt Berlioz I, 228 (185).

Paläſtina (ſ. auch: Jeruſalem). Rettung des heiligen Grabes II, 193 (150).

Paleſtrina. Rettet die Kirchenmuſik II, 335 (254). Aufführungen P.'s II, 339 (257). **Stabat mater** VII, 126 (90). Durch Papſt Marcellus geſchützt VIII, 130 (101). P. gehört ſ. Zeit VIII, 283 (225). Durch Bach auf Paleſtrina VIII, 317 (255). Reingeiſtige Offenbarung IX, 98/9 (79/80). Mit P.'s Muſik ſchwand die Religion aus der Kirche IX, 103 (84).

Paris. Pariſer Drang I, 1 (1). Fahrt nach P. 1839 I, 17 (13). Ankunft u. Aufenthalt I, 18ff. (14ff.). **Théâtre de la Renaissance** I, 18 (14). **Opéra Comique** I, 20 (16). Einzig beachtenswerte Conſervatoire-Konzerte I, 20 (16). Ein Ende in P. I, 142ff. (114ff.). IV, 324 (262). Champs élysées I, 153 (123), 157 (127). **Montmartre** I, 157 (127). Koloſſale Dimenſionen der Theater II, 325 (248). Zuſammenhang von Kunſt und Sitten in P. II, 353 (269). „Kunſt und Revolution" in P. III, 6 (5). **Théâtre français** III, 300 (243), VII, 374 (278). Heimſtätte der reflektierten Oper III, 303/4 (245). Lebensverlängerung der Oper in P. III, 316 (256). Dramatiſche Deklamation in P. IV, 266 (213). In P. ſein Glück verſuchen IV, 317 (256). Troſtloſe Lage R. W.'s in P. IV, 321ff. (260ff.). Nach der Revolution 1849 IV, 407 (331). Originaltheater V, 32/3 (24/25). **Théâtre de l'ambigu comique** V, 37 (28). Broſamen vom ſchwelgeriſchen Mahl in P. V, 54 (43). Konzerte im ital. Theater VII, 184 (139). Empfängnisfähigkeit des Pariſer Publikums VII, 189 (144). Ital. Oper in P. VII, 387 (289). Pariſer Winkeltheater VIII, 63 (47). 100 Wiederholungen neuer Stücke VIII, 111 (85). Pariſer Conſervatoire VIII, 162 (126), 184 (145), 338 (271). In P. wird der Deutſche zum Franzoſen VIII, 163 (127). Jüdiſche Oppoſition in P. altbekannt VIII, 309 (247). „Wo ſich's ſo hübſch verſchwört" IX, 2 (2). Belagerung von P. (Kapitulation) IX, 7ff. (3ff.). Auber's Tod während der Belagerung IX, 53 (42). Unverſtändnis für den Pariſer Tanz als Ausdruck des Pariſer Lebens IX, 62 (50). Der Pariſer, das merkwürdige Produkt unſerer Ziviliſation IX, 63 (51). Pariſer Geiſt als Ferment europäiſcher Bildung IX, 138 (114). Geiſtvolle Freunde in P. IX, 348 (293). Pariſer Dirne bringt die Deutſchen unter denſelben Hut IX, 407 (313). Tannhäuſer-Marſch im Pariſer Konzert X, 102 (73). Pariſer Schulen X, 110 (317).

Große Oper. Unbefriedigend I, 20 (15). Freiſchütz an der Gr. O. I, 267ff. (214ff.). Tannhäuſer an der Gr. O. VII, 123 (87). Bericht VII, 183ff. (138ff.). Statuten der Gr. O. VII, 375 (179). Korrektheit VII, 380 (284). Verſeichtigung des Geſchmacks IX, 54 (43).

Paſta, G. Keine P. kann Spohr'ſche Paſſagen ſingen X, 10 (7).

Patti, Ad. „Man läßt die P. kommen" X, 38 (28).

Paulus. „Seid klug wie die Schlangen" III, 20 (15). I. Korinther 14, 11. X, 171 (128).

Peabody, G. „Zukunftskunſtſinnige P.'s" X, 40 (29).

Peiſiſtratos. Politiſche Hofhaltung III, 124 (104). Die Söhne des P. verjagt III, 125 (105).

Perikles. Aiſchylos gegenüber dem revolutionären P. III, 35 (29). Sokrates über P. VIII, 410 (337).

Perles, Schmelkes u. Spitz. „Organ für Hochſchulen" X, 175 (132).

Perrin. Operndirektor in Paris („Kapitulation") IX, 23 ff. (16 ff.).

Perſiani, Mme. Als Zerline in Paris I, 218 (176). „C'est ravissant!" I, 233 (188).

Peſſimismus (ſ. auch: Schopenhauer). Auf Beurteilung des geſchichtlichen Menſchen begründet X, 304 (236). Despotiſche Staatsmänner laſſen ſich vom P. leiten X, 326 (253).

Pharamund (Priamos). Pharamund-Priamos II, 179 (137). Priamos als Vorbild des Königtums II, 182 (141).

Phidias. Marmorne Schöpfungen des Ph. in Fleiſch und Blut III, 131 (110). Jüngerer Zeitgenoſſe des Aiſchylos VIII, 85 (64).

Philologie (ſ. auch Schule). Klaſſiſche Schulſtudien VIII, 123 (96). Schule für Ph. vom Fach reſerviert VIII, 127 (98). Moderne Ph. im Zerſetzungsprozeß IX, 352 ff. (297 ff.). Archäologiſche Schatzgräber X, 113 (82). Eine dumpf vor ſich hinſtümpernde Ph. X, 303 (236).

Piccini, N. Gluckiſten und Picciniſten in Paris VII, 140 (102). Gluck und P. Ausländer in Paris IX, 57 (46).

Plaſtik. Im Kunſtwerk der Zukunft III, 151 ff. (130 ff.). Der egoiſtiſche, abſolute, einzelne Menſch III, 158 (133). Mumie des Griechentums III, 162 (137). Wird ſchönes Handwerk, Nachahmung des nachgeahmten Menſchen III, 163/4 (138). Löſt vom gr. Tragiker Kothurn und Maske III, 184 (155). Malerei und Bildhauerkunſt auf Verkauf des einzelnen Exemplars angewieſen V, 8 (6).

Platen, A. v. Hochbegabte Epigonen von Kleiſt bis Pl., Heine als „Beſieger" Pl.'s VIII, 77 (58).

Platon. Ideen der Welt im Sinne Pl.'s IX, 84 (66). Begriff des Staates durch Pl. philoſophiſch feſtgeſtellt IX, 145 (121). Das Gaſtmahl IX, 166 (137). Syſtem des Staates X, 127 (93). Höhle des Pl. X, 189 (142).

Pleyel, Ign. Sonate I, 10 (7).

Plutarch. Über Aberglauben X, 165 (123). Über die Vernunft der Tiere X, 262 (202). Geſpräch des Odyſſeus bei Kirke X, 264 (206).

Pohlenz, Chr. Capellmeiſter in Leipzig (9. Symph.) II, 72 (54).

Polen ſiehe Slawen (Polen).

Politik. Der politiſche Staat IV, 82 (65). „Nie hatte ich mich mit P. beſchäftigt" IV, 377 (308). „Befangenheit, mich für einen Politiker zu halten" IV, 410 (337). „Nie auf das Gebiet der P. hinabgeſtiegen" VIII, 8 (4). Deutſche Kunſt u. deutſche Politik VIII, 41 ff. (30 ff.). Heil der Völker durch deutſche Politik VIII, 65/6 (49). Aufgaben der politiſchen Mächte im deutſchen Sinne VIII, 124 (97). R. W.'s „Politik" in „Oper und Drama" nachgeſpürt VIII, 246 (196). Ganz abſeits vom unfruchtbaren Gebiet der P. X, 336 (262).

Potter. Symphonie von P. in London aufgeführt VIII, 345 (277).

Prag. Aufenthalt 1832 I, 12 (8). Aufführung der „Franzoſen in Nizza" in Prag IV, 337 (273). Prager Kopiſt der Jugendſymphonie X, 402 (311).

Preſſe. Romandichtung wird Journalismus IV, 66 (53). Übergewicht des Journalismus V, 2 (2). Pr. als Vertreter der öffentl. Meinung VIII, 21/2 (16/7). Die Nation lebt geiſtig von der Pr. X, 176/7 (133). „Ich verachte die Preſſe" X, 178 (134).

Preußen (ſ. auch: Berlin, Friedrich der Große). Preußiſcher Major in der Oper I, 307 (246). Siegreiche Heeresorganiſation VIII, 54 (40), 69 (52).

Deutſcher Beruf Pr.'s VIII, 155 (123). König von Pr. und Mozart IX, 109 (89). Markgrafen von Brandenburg Könige und Kaiſer IX, 396 (332). Preußiſche Fürſtenrechte durch Juden vertreten X, 60 (43). „Pour le roi de Prusse" X, 62 (44). Pr. und Frankreich 1870 X, 327 (254).

Prometheus. Aiſchylos' Pr. III, 15 (11). Beethoven fehlt der brüderliche Prometheus III, 114 (95). Shakeſpeare und Beethoven als Pr. III, 131 (110). Pr.-Motiv (Liſzt) V, 248 (192).

Proteſtantismus (Reformation) (ſ. auch: Kirchenmuſik). Einfachheit des Kultus I, 198 (15[illegible]). Erſpart den Deutſchen die Revolution III, 8 (7). Proteſtantiſche Tat der Germanen IV, 18 (12). Germaniſcher Pr. innerliche Schlichtung des innerlichen Zwieſpalts, IV, 22 (15). Moderne Ehrfurchtsloſigkeit vor der Kirche VIII, 128 (100). Geiſt des deutſchen Pr. und Beethoven IX, 116 (95). Austilgung des pr. Geiſtes in Frankreich IX, 141 (117). Franz. Proteſtanten in Deutſchland X, 79 (56).

Publikum (ſ. auch: Öffentlichkeit). Der Künſtler und die Öffentlichkeit I, 223 ff. (181 ff.). Geſamtheit der Zuſchauer mit müheloſem Gefühlsverſtändnis IV, 276 (222). In wachſendem Verfall IV, 279 (225). Geſinnung Einzelner an Stelle des P.'s IV, 347 (283). Stellung zum Theater V, 43 (34). Günſtige Anzeichen der Wirkungen auf das P. VII, 178 (135). „Öffentliche Meinung" VIII, 20 (15). Unſicherheit des muſikal. Geſchmacks im deutſchen P. VIII, 121/2 (94). Publikum und Popularität X, 87 ff. (61 ff.). Theaterpublikum X, 88/9 (62), 99 (80). Akademiſches P. X, 109 (79). Das P. in Zeit und Raum X, 125 ff. (91 ff.). Kritik des Publikums X, 369 (289).

Puritaner. Die engl. Schauſpieler zur Zeit der P. IX, 198 (162). Altteſtamentliche Entwickelung der engl. Kirche X, 299 (232).

Pythagoras. P.'s Zahlen aus der Muſik zu verſtehen IX, 145 (121). Lehrer der Pflanzennahrung X, 297, (230).

Pythia. Durch das trag. Kunſtwerk ſprach ſich der Grieche das Orakel der P. III, 16 (12). „Myſtiſcher Abgrund" des Orcheſters und der Stuhl der P. IX, 402 (338). Orakelſprüche der P. auf Volksmelodien X, 193 (146).

Racine, J. B. Freiheitsdramen aus Herrendienſt III, 23 (18). Gegenſatz zu Shakeſpeare IV, 11 (6). Auf der Szene Rede, hinter der Szene Handlung IV, 20 (14). Fürſtengunſt im Sinne R.'s und Lully's III, 51 (38). Höfiſche Marionetten VIII, 102 (78). Kälte Grundzug von R. bis Scribe IX, 69 (56). Dichter der Façon IX, 171 (142). R.'s tragédie Gluck's Ausgangspunkt IX, 243 (203).

Raimund, F. Zauberdramen VII, 393 (298). Wahrhaft ſinnige theatraliſche Poeſie IX, 224 (186).

Raphael. Keine Ahnung von der Welt Beethoven's IX, 106 (86). Das Kind der Sixtina X, 120 (88), 282 (218), 283 (219). Kopirte R.'s u. Murillo's IX, 143 (119). Sixtiniſche Madonna X, 281 (217). Muſik und Religion wie R.'s Gottes-Knabe und Mutter X, 287 (222).

Raupach, E. Nibelungen-Dramatiſirer VI, 372 (261).

Reformation ſiehe Proteſtantismus.

Reim. Endreim: Künſtliches Band anſtatt des Tanzes IV, 121 (97). romaniſche Form des ſyllabiſchen Verſes IV, 136 (108). Nothilfe IV, 138 (110). Stabreim: Dichtendes Moment der

Sprache IV, 118 (94), ſinnig ſinnliches Mittel des Gefühlsausdrucks IV, 165 (132), Verbindung verwandter Begriffe IV, 190 ff. (152 ff.), natürliche Versſprache im Ring IV, 399 (328).

Reinecke, K. Meiſterſinger-Vorſpiel unter R. ausgeziſcht VIII, 403 (330).

Reinmenſchliche, Das. In gegenwärtiger Trübung IV, 90/1 (72). Weſen der menſchlichen Gattung IV, 127 (102). Von der Konvention losgelöſter Inhalt des Worttondramas IV, 388 (318). Das R. und das Ewignatürliche X, 416 (322).

Reiſſiger, G. Kollege R. W.'s in Dresden II, 56 (43). Dirigent der Palmſonntagskonzerte II, 67/8 (50/1). Gegen die 9. Symphonie II, 73 (55). Gluck's Iphigenia-Ouvertüre unter R. II, 147 (112). F dur-Symph. in Dresden VIII, 348 (280). Freiſchütz Direktion VIII, 366 (297). Beethoven-Direktion VIII, 378 (303). Erklärt Beethoven's letzte Quartette für Unſinn IX, 280 (234). „Adele de Foix" X, 198 (150). „Dido abandonnata" X, 204 (153). „Schiffbruch der Meduſa" X, 215 (163).

Religion. Eine allgemeine Religion und kein Staat IV, 91 (73). Über Staat und Religion VIII, 5 ff. (3 ff.). Weſen der R. Verneinung der Welt VIII, 26 ff. (19 ff.). Allegorien des Unausſprechlichen VIII, 29 (22). Muſik zu Künſten wie R. zur Kirche IX, 92 (72). „Religionsſpaltung ein großes Unglück" X, 60 (42). Antike Welt hatte R. X, 165 (123). R. des Mitleidens X, 260 (200). Religion und Kunſt X, 275 ff. (211 ff.). Kunſt rettet den Kern der R. X, 275 (211). Regeneration nur aus R. X, 313 (243). Kunſt bedarf der Grundlage des religiöſen Symbols einer ſittlichen Weltordnung X, 335 (262).

Rembrandt u. Rubens. Als Niederländer zu erkennen IX, 80 (63).

Rémuſat, A. „Abélard" X, 410 (317).

Renaiſſance. Der innere Menſch ſtrebt ſich zu äußern IV, 12 (6). Das gebildete Publikum der R. IV, 280 (225). Die Fürſten der R. weichen den Geldfürſten V, 8 (6). Ideale Bedeutung der Malerei VII, 144 (105). Gegenſatz zur deutſchen Wiedergeburt VIII, 44 (33). An Werken der Antike anlebend VIII, 85 (64). Shakeſpeare's Drama von R. frei IX, 232 (193). R.-Motive beim Theaterbau IX, 408 (342). Röm. R. in Deutſchland X, 172 (129).

Revolution. Carlyle über die franz. R. III, 1 (1). Kunſt und Revolution III, 11 ff. (8 ff.). Menſchheits-R. und ideales Kunſtwerk III, 36/7 (29/30). R. gibt dem Menſchen die Stärke, Kunſt die Schönheit III, 40 (32). Genußſüchtige Stimmung vor der franz. R. IV, 300/1 (242). R. gegen die künſtleriſche Öffentlichkeit IV, 323 (262). R. des Theaters IV, 378 (300). Dresdener Aufſtand IV, 405 (334). Verachtung der Kunſt durch die R. VII, 117 (84). Pariſer R. in Deutſchland nachgeahmt X, 69 (50). Lärmende Bewegung von 1848 X, 70 (51).

Rezitativ. Nicht aus dem Drang zum Drama III, 292 (236). Feld für freiere Bewegung III, 387 (314). Für Stimmproduktion des Sängers IV, 267 (214). Nirgends R. bei R. W. V, 167 (128). „Langweilige R." in der „Zukunftsmuſik" VII, 156 (116).

Rhein. Mit Tränen begrüßt 1842 I, 24 (19). „Ihr trocknet den Rhein aus" I, 303 (242). Niederrhein Frankenheimat II, 158 (120). Im Nibelungenmythos II, 210 ff. (163 ff.). Im Rheingold V, 250 ff. (200 ff.). In der Götterdämmerung VI, 264 ff. (186 ff.). Mit Schnorr und Bülow in Bieberich a. Rh. VIII, 225 (178/79). „Liedertafelwacht am

Rh.“ IX, 1 (1). In der Kapitulation IX, 29 (22), 46/8 (37/9). Diesſeits des Rh.: Deutſche X, 54/5 (37/8). „Wacht am Rh.“ X, 71 (52).

Rheinberger, J. Lehrer an der Münchener Hochſchule X, 242 (186).

Rhythmus. Durch den Rh. wird der Tanz zur Kunſt III, 89 (73). Das Band der Tanz- u. Tonkunſt III, 90 (74). Rh. u. Melodie verbinden Tanz u. Dichtkunſt III, 99 (82). Plaſtiſche Leibesbewegung im Rh. III, 108 (90). Tanzgebärde des Orcheſters IV, 220/1 (176). Durch die rhythm. Anordnung der Töne tritt der Muſiker in Berührung mit der plaſtiſchen Welt IX, 95 (76).

Richard. Sänger in Frankfurt a./M. IX, 320 (270).

Richelieu. Seit R. auf Hegemonie zielende franz. Politik VIII, 44/5 (32). Ital. Bildung dem franz. Geiſte eingeimpft IX, 141 (117).

Richter, H. Der für alles einſtehende X, 135 (115).

Riehl, W. H. „Neues Novellenbuch“ VIII, 260 ff. (205 ff.). Apoſtel des Idyll's VIII, 264 (209). Hiller's Buch an R. empfohlen VIII, 277 (220). R. vergeht bei W. Hören u. Sehen IX, 363 (306).

Rietz, J. Dirigent der Meiſterſinger in Dresden VIII, 404 (331). Dirigent bei Muſikfeſten VIII, 406 (334). Gegen R. W.'s „Richtung“ X, 223 (171).

Riga. R. W. Muſikdirektor 1837 I, 16 (12). Verlaſſen R.'s 1839 I, 17 (13). Von R. nach Paris IV, 321 (260).

Rigolboche, Mlle. Pariſer Tänzerin in Berlin VIII, 63 (48).

Robespierre. Der „heilige R.“ (in der Kapitulation) IX, 22 (16). Volksbeglückung durch Guillotinen X, 326 (254). Im Wohlfahrtsausſchuß X, 327 (255).

Rochefort, H. de. „En avant R.!“ (In der Kapitulation) IX, 19 (13).

Rochlitz, Fr. Über R. W.'s Jugendſymphonie X, 400 (310), 404 (313).

Rodenberg, J. „Berliner Siegesfeſtſpieldichter“ VIII, 257 (204).

Röckel, A. R. und Spontini V, 130 (102).

Roger, G. H. Beſter Vertreter franzöſiſchen Vortrags IX, 321 (270).

Rom (ſ. auch: Katholizismus, Jeſuiten). Im Rienzi I, 43 ff. (33 ff.). Im Tannhäuſer II, 38 (28), 40 (30), 46/7 (34/5). Zug der deutſchen Kaiſer nach R. II, 160 (122). Röm. Kaiſerwürde, Weltherrſchaftsanſpruch II, 175 (134). Röm. Stammſage II, 176 (135). Pontifikat II, 177 (136). Kapitolium II, 179 (138). Sieg über Griechenland II, 182 (141). Imperator wird Pontifex II, 182 (141). Papſt von R. eignet ſich Weltherrſchaft an II, 185 (143). Abendländiſche Welt ſtrebt über R. hinaus II, 195 (151). Rom von griech. Künſtlern bedient III, 17 (13). Nützlichkeit gewinnt bei den Römern großartige Form III, 152 (128). Vernichtete Produktionskraft am Ende der röm. Weltherrſchaft IV, 308 (248). Zertrümmerung des röm. Weltreiches VIII, 44 (33). Römiſche Gladiatoren VIII, 80 (60), 146 (115). Deutſche Fürſten ſandten ihre Begünſtigten nach R. u. Neapel VIII, 178 (141). Das ehrwürdig edle R. vom Jeſuitenſtil verdeckt IX, 104 (84). Römer nur bis zum hercyniſchen Wald IX, 395 (332). Beſtätigung der deutſchen Königsmacht aus Rom X, 56 (38). Röm. Reich erhält ſich ein halbes Jahrtauſend in der Auflöſung X, 121 (89). Griech. Kunſt durchlebt das röm. Reich, ohne eine Träne zu trocknen X, 296 (229). Berührung der Germanen mit der röm. Verfallswelt X, 355 (278).

Roman. Urſprung des mod. Dramas IV, 11 (6). Bürgerlicher Roman im 18. Jahrh. IV, 24 (18). Stellt unſer Lebenselement am Verſtändlichſten dar IV, 36 (28). Chriſtlicher Roman — Legende IV, 48 (37). Chriſtlicher Ritterroman IV, 51 (40). Romandichter macht die Perſon aus der Umgebung begreiflich IV, 58 (46). Drama gibt den Menſchen, Roman den Staatsbürger IV, 60 (48). Neuer hiſtor. R. IV, 61 ff. (48 ff.). Geſchäft des Romanſchreibers X, 187 (141).

Romanen. Die rom. Nationen fliehen vor dem innern Zwieſpalt in die Außenwelt IV, 18 (12). Vorzug der Form VII, 130 (93). Bildner u. Ausbeuter VIII, 66 (49). Deutſche Sprache nicht zum Wohlklang der romaniſchen entwickelt VIII, 171 (134). Leben in der Gegenwart VIII, 173 (136). Wiſſen nichts von ihren Sagen X, 63 (44).

Roſſini, G. Pariſer Sehenswürdigkeit I, 141 (113). Anfang der neuern Periode I, 204 (165). Einfluß der Muſik auf die Sitten II, 353 (260). Geſchickter Verfertiger künſtlicher Blumen III, 310 (250). Meiſter der nackten Melodie III, 311 (252). Macht das Publikum zum Faktor der Oper III, 314 (254). Reaktionär gegenüber dem Opernpublikum III, 314 (254). Ende der Geſchichte der Oper III, 315 (255). Irrte ſich über den Tod der Oper 316 (257). Hebt die Beziehung zwiſchen Dichter u. Komponiſt gänzlich auf III, 356 (288). Opfert das Drama der Melodie III, 362 (293). R., Spontini, Meyerbeer V, 111/12 (86/7). Hiller, Freund R.'s VIII, 117 (83). Ob Kontrapunkt nötig VII, 133 (96). „Sirenenklänge R.'s" VII, 155 (116). R. u. Spontini die Dioskuren Wiens und Berlins VIII, 58 (43). Hiller raucht Zigarren bei R. VIII, 277 (220). Erinnerungen an R. VIII, 278 ff. (220 ff.). „R. und Meyerbeer, das iſt doch etwas!" (In der Kapitulation) IX, 26 (19). R. u. Auber IX, 54 (43). Vater der mod. Opernmelodie IX, 58 (47). Beklagt die Verweichlichung des ital. Geſchmacks IX, 342 (289). Wertung R.'s X, 105 (76). Durch die Umſtände Gegebenes X, 130 (96). R.'s Felicità's X, 208 (157). Lauter Melodie X, 215 (163). Goethes Helena komponieren! X, 220 (168). „Wenn nur immer Roſſini's zu haben wären!" X, 227 (174).

Werke. Barbier von Sevilla VIII, 397 (325). Belagerung von Korinth IX, 57 (46). Moſes I, 287 (231). IX, 56 (45). X, 215 (163). Semiramis IX, 56 (45). X, 204 (153). Stabat mater I, 231 ff. (186 ff.). Tancredi III, 324 (262). Tell-Ouvertüre I, 248 (199). Was alles im T. vorkommt I, 271 (218). Aus der Schweiz geholt III, 328 (265). R.'s und Schillers Tell VIII, 116 (90). Tell-Ouvertüre neben Beethoven VIII, 192 (153). Dämoniſches beim Tell IX, 55,6 (44/5). Walzer I, 239 (193).

Rothſchild. „Der Jude der Könige". V, 68 (67).

Rubini, G. B. Degoutiert I, 20 (15). Triller von A nach B I, 219 (177). Jeder ſingt à la R. 221 (179). „C'est ravissant!" I, 233 (188). Kann nicht Spohr'ſche Paſſagen ſingen X, 10 (7).

Rückert, Fr. Motto I, 231 (187).

Ruge, A. „Der Deutſche iſt niederträchtig" IX, 398 (334).

Ruſſen. Ruſſiſche Polizei V, 72 (58). Umgeſtoßene ruſſ. Soldaten VI, 369 (259). Kaiſer läßt ſich Jena'er Studenten zeigen VIII, 113 (87). Petersburg u. Moskau ohne Judenpreiſe VIII, 310 (248). Der ruſſ. Bauer X, 306 (237.)

Sachs, Hans. Letzte Erſcheinung des produktiven Volksgeiſtes IV, 349 ff. (284 ff.). In den Meiſterſingern VII, 198 (150), 223 (168), 258 (196), 279 (208), 309 (206), 349 (260). Loblied Goethes VIII, 123 (96). Vorbild für die Form des Fauſt IX, 256 (214). Bayreuth — „in Deutſchlands Mitten“ IX, 395 (332). Hans S. Denkmal in Nürnberg X, 161 (120).

Sachſen. Bedenken des Königs v. S. gegen die Weberfeier II, 55 (42). Sachſen und Brabanter in Lohengrin II, 85 (65). Sachſen Untergebene der Franken II, 158 (120). Niederſachſen an die Welfen II, 165 (126). „Organiſation eines Nationaltheaters für das Königreich Sachſen“ II, 307 ff. (233 ff.). Franzöſiſche Ziviliſation an ſächſiſchen Fürſtenhöfen VIII, 50 (37). Sachſen konſolidierter innerdeutſcher Stamm X, 55 (37). Nachfolger der Karolinger X, 55 (38). Königs von S. Fürſorge für Univerſität Leipzig X, 110 (80).

Sänger. Geſang ein teures Inſtrument I, 214 (173). Einfluß der Überſetzungen auf Opernſänger IV, 266 (214). Gebärdenſpiel der Opernſänger IV, 272 (219), X, 388 (301). Darſtelleriſche Aufgaben im Tannhäuſer V, 165 ff. (126 ff.). Vereinigung der Sänger zu einem beſtimmten Zweck VI, 386 (274). Von der Muſik über ſich ſelbſt erhoben VII, 176 (133). Heraustreten Einzelner aus dem Rahmen VII, 372 (277). Fehlende Vorbildung für dramatiſchen Stil VIII, 169 (133). Der S. muß guter Muſiker ſein VIII, 174 (137). „Über Schauſpieler und Sänger“ IX, 191 ff. (157 ff.). Vom Opernſänger IX, 239 ff. (199 ff.). Koloraturſängerin u. lyriſcher Tenor IX, 240 1 (200/1). Bel canto der deutſchen Sprache unmöglich IX, 244 (204). Deutlich ſprechen, melodiſche Linie IX, 245 (204/5). Merkbare Verbeſſerung der dramatiſchen Anlagen IX, 320 (269). Franzöſiſche Harangue IX, 321 (270). Durch die Wirkung des Ganzen zu K. M. gezogen IX, 327 (176). Unkenntlichkeit des dramatiſchen Dialogs IX, 328 (276). „Ich wußte es nicht“ X, 368 (289). Durchbrechung der melodiſchen Linie X, 385 (298). Verwendung des Atems X, 387 (300).

Saint Georges. Textverfertiger für Fr. Lachner I, 304 (244), 307 (247).

Sand, K. Inſtinktive Tat der Ermordung Kotzebue's VIII, 106 (82), 110 (84).

Sanct Gallen. Liſzt bei den St. Gallern V, 252 (196).

Sansſouci. Windige Kiefern von S. III, 260 (213). Antigone in Potsdam IV, 294 (236).

Sax, M. Gebet der Eliſabeth in der Gr. Oper VII, 191 (145).

Schauſpielkunſt (ſiehe auch: Drama, Devrient, Franzoſen, Garrick, Schröder). Geiſtigſtes Ausdrucksvermögen der Tanzkunſt III, 91/2 (75). Bemächtigt ſich der Dichtkunſt III, 135 ff. 114 ff.). Der Darſteller als Künſtler der Zukunft III, 192 ff. (161 ff.). Helfer des Darſtellers IV, 358 (292). Nerv der dramatiſchen Kunſt V, 38 (29). Vorausſetzung für muſikaliſche Dramatik V, 61 (44). Mime und Affe VIII, 91 (69). Durch die Aufgaben der Klaſſiker überraſcht, Verfall VIII, 195 (156). Der Mime Herr des Theaters VIII, 270 (214). Falſches Pathos IX, 158 (130). Beſcheidene Begabung der Deutſchen IX, 159 (131). Improviſation IX, 172 (142), IX, 312 (263). In Shakeſpeare der Schauſpieler mit dem Dichter Eins IX, 176 (146). „Über Schauſpieler und Sänger“ IX, 191 ff. (157 ff.). Franz. Theatertalent IX, 200 (165). Das A parte IX, 203 (167). Anerkennung des Standes

IX, 205 (170). Das franz. Pathos dem Deutſchen unmöglich IX, 215 (178). Nur im niedrigſten Genre wird bei uns gut geſpielt IX, 218 (181). Fauſt als Probeſtück IX, 221 (183). Engliſche Bühne IX, 230 (192), 311 (261). Schauſpieler und Sänger Eins IX, 239 (200). Römiſche Hiſtrionen IX, 255 (213). Unfähigkeit die Verſe des Fauſt zu ſprechen IX, 256 (215). Selbſtentäußerung IX, 259 (217). Bewußtſein des Spieles IX, 261 (219). Kunſt erhabener Täuſchung. Scheidepunkt zwiſchen Künſtler und Komödiant IX, 264 (221). „Brief über Schauſpielweſen“ IX, 307 ff. (258 ff.). Aus feſtlichen Anläſſen wird Standesaufgabe IX, 308 (259). Irrtum, als könnte man Sch. lehren IX, 311 (262).

Scheffel, J. V. v. Menge der Auflagen des „Trompeters“ X, 108 (78). Trompeter in Muſik X, 186 (139). Ohne Verskunſt X, 194 (146).

Schelper, O. Als Hans Sachs in Bremen IX, 329 (278).

Schenk, J. Der Dorfbarbier I, 201 (162).

Schikaneder, Em. Spekulierender Theaterdirektor liefert dem größten Muſiker den Text X, 133 (98).

Schiller (ſ. auch: Goethe u. Schiller). In ſeinen Hexametern I, 297 (239). Als Dramatiker (Wallenſtein, Meſſina, Tell) IV, 30 ff. (23 ff.). Schwanken zwiſchen Hiſtorie und Roman IV, 35 (27). Schönheit im Reiche des Gedankens IV, 65 (52). Mißverſteht das Wunder im Egmont IV, 88 (70). Die Geſtalt des „Deutſchen Jünglings“ geſchaffen VIII, 49 (36). Sch.'s Geiſt in der Burſchenſchaft VIII, 53 (40). Kampf für das Theater VIII, 57 (43). Sch.'s Zuruf an den deutſchen Genius VIII, 99 (76). Was Sch. für das Theater tat VIII, 101 (77). Sch.'s Entwickelungsgang von den Räubern bis zum Tell VIII, 101 ff. (77 ff.). Jedes Werk eine Eroberung auf dem Gebiete des Ideals VIII, 104 (80). Unſer größter Dramatiker VIII, 120 (93). Naive u. ſentimentaliſche Dichtung VIII, 267 (212), 356 (287). Geiſtvolle Benutzung Kant'ſcher Ideen VIII, 313 (251). Der heftige Schiller wird verächtlich behandelt VIII, 385 (314). Sch.'s philoſophiſche Neigung IX, 83 (65). Unbefriedigt vom letzten Buch des W. Meiſter IX, 149 (121). Die Kunſt durch die Künſtler gefallen IX, 187 (156). Eindruck von Glucks Iphigenie IX, 165 (136). Von Franzoſen unmöglich aufzuführen IX, 196 (163). Übertriebenes Pathos im Vortrag IX, 216 (179). Didaktiſch-poetiſches Pathos IX, 227 (189). Sch.'s ideale Tendenz mit deutlicher Traulichkeit verbunden IX, 232/3 (194). Über den Staat X, 163 (121). Streit um den Preis der Menſchheit zwiſchen Athenienſern und den Modernen X, 165 (123). Barbariſcher Staat X, 171 (128). An Goethe über die chriſtl. Religion X, 275 (211), 321 (258).

Einzelne Werke. Braut von Meſſina IV, 34 (26), VIII, 124 (96). Don Carlos VIII, 102 (78). Jungfrau von Orleans X, 119 (88), 122 (90). Maria Stuart VIII, 115 (89), VIII, 130 (101). Räuber VIII, 106 (82). Tell VIII, 110 (84), 115 (89). Wallenſtein IV, 32/3 (24/5). Hymne an die Freude I, 138 (111), III, 388 (315), IX, 123 (101), X, 211 (159).

Zitate: „Ernſt iſt das Leben“ VIII, 7 (3). „Kein Auguſtiſch Alter blühte“ VIII, 45 (33). „Ringe, Deutſcher, nach römiſcher Kraft“ VIII, 99 (76). „Mut zeiget auch der Mameluck“ IX, 3 (2). „Das Leben iſt der

Güter höchſtes nicht“ IX, 168 (139). „Über'm Sternenzelt muß ein guter Vater wohnen“ X, 41 (30). „Ahneſt du den Schöpfer, Welt“ X, 391 (280).

Schleinitz, M. v. Die lebendigſte Teilnehmerin an Bayreuth IX, 384 (322). Wirkſamkeit für Bayreuth X, 144 (105).

Schleſinger. Aufſätze R. W.'s für die Gazette musicale von Schl. I, 22 (17). Arrangements für Schl. I, 23 (18). Prozeß Schl.-Troupenas I, 235 (189).

Schmidt, G. Kapellmeiſter in Leipzig X, 13 (10).

Schmidt, Julian. Nennt die Edda „altfränkiſches Zeug“ VI, 373 (263).

Schneider, Fr. Alte Gattung Dirigenten VIII, 328 (262).

Schnorr, L., v. Carolsfeld. Keine Ahnung von der Tannhäuſer-Broſchüre V, 3 (3). Erinnerungen an Schn. VIII, 223 ff. (177 ff.) Mit Bülow in Biebrich VIII, 225 (178). Als „Tannhäuſer“ VIII, 227 ff. (180 ff.). Als „Triſtan“ 231 ff. (184 ff.). Dem geiſtigen Gehalt gewachſen VIII, 236 (189). Muſiker und Dichter von Natur VIII, 238 (191). Als „Erik“ VIII, 239 (192). Tod u. Begräbnis VIII, 241 (193). Der „Granitblock“ VIII, 255 (202). Richtiges Tempo im „Tannhäuſer“ VIII, 378 (308).

Schöll, Ad. Aufſatz über Goetheſtiftung im „deutſchen Muſeum“ V, 7 (5).

Schön, Fr. Brief an Fr. Schön X, 373 ff. (291 ff.). Bildung eines Stipendienpatronats als vorzüglich Anteilnehmendem anheimgeſtellt X, 378 (295).

Schopenhauer, A. Unermeßliche Wohltat, Bedeutung des Willens III, 4 (4). Über den tieriſchen Inſtinkt VIII, 16 (11). Muſik als Weltidee IX, 84 (66). Beethoven ohne Sch.'s Erkenntnis nicht zu beurteilen IX, 84 (67). Sch. über den Willen IX, 85 (67). Phänomen des Hellſehens und Traumtheorie IX, 86 ff. (68 ff.) Analogie zwiſchen Traum u. Muſik IX, 94 (75/6). Höchſte Weisheit in der Sprache des Muſikers IX, 103 (83). Geſangsſtimme als menſchliches Inſtrument IX, 125 (103). Geiſterſehen IX, 132 (109). Verwerflichkeit der Welt X, 48 (35). Talent und Genie X, 91 (65). Sch.'s Lehre ſei „ſich totzuſchießen“ X, 96 (89). Ausruf über Bruno X, 126 (92). Wert des Lebens im „Inferno“ dargeſtellt X, 163 (122). Über den Mangel an Inſtinkt X, 175 (132). Mitleid als Fundament der Moral X, 255 (196). Über griechiſche Statuen X, 279 (214). Unter Anleitung Sch.'s die Beſtimmung des Menſchengeſchlechts verdeutlicht X, 314 (245). Welt „für den Teufel erſchaffen“ X, 321 (253). Wahrhaftige Ethik des weitherzigen Ausführers Kants X, 329 (257). Das klarſte aller philoſophiſchen Syſteme X, 329 (257). Grundlage aller ferneren Kultur X, 330 (257). Moraliſche Bedeutung der Welt X, 333 (260). „Scheinbare Abſichtlichkeit im Schickſale des Einzelnen“ X, 333 (260). „Kein Wo und Wann“ X, 334 (261). Das vollkommene Genügen im Kunſtwerk X, 335 (262). Uralte Weisheit wiedergefunden X, 338 (264). Entſtehung des Menſchen X, 259 (282).

Schröder, Fr. L. Solid, ſtreng ſittlich IX, 208 (172). Geſunde Richtung der Schauſpielkunſt IX, 225 (187).

Schröder, Sophie. Seltenſte geniale Begabung IX, 158 (130). Aus dem eigentümlichſten Boden der theatraliſchen Kunſt IX, 196 (162). Muſikaliſcher Ton der Rede IX, 228 (190). Das Genie der großen S. Schröder und ihre Tochter IX, 273 (230).

Schröder-Devrient, Wilhelmine. Als Julia I, 13 (9). In Dresden I, 21 (16). Als Leonore I, 131 (105). Geſprochenes Wort im Fidelio IX, 183 (152). Bei der Weberfeier II, 58 (44). Gaſtſpiel in Leipzig ſtets nachwirkend IV, 314 (254). Senta und Sarazenin IV, 340/1 (276/7). Schr.-D. und Spontini V, 115 (89). Verfehlter Effekt in der Veſtalin V, 124 (97). Gaſtmahl bei der Schr.-D. mit Spontini V, 126 (99). Abſage der Veſtalin V, 130 (102). Von unübertroffenem Werte VII, 134 (97). Fürs ganze Leben beſtimmender Eindruck VIII, 225 (179). Vortrag Beethovens vom Geſang der Schr.-D. gelernt VIII, 335 (268). Was Bellinis Romeo durch ſie ward IX, 169 (140). Beiſpiel edlen mimiſchen Weſens, Innewerden des Spieles IX, 261 (219). Als Desdemona IX, 262 (220). Als Agathe IX, 263 (220/1). Die „Stimme“ der Schr.-D. IX, 263 (221). Anleitung zum Komponieren, nur von R. W. befolgt IX, 264 (221). Kein unwahres Effektmittel IX, 264 (222). In der Schweizerfamilie 1835 IX, 268 (225). Charakterbild IX, 272 (229). Widmung IX, 274 (230).

Schubert, Fr. Ruf der Lieder in Paris I, 148 (119). Rückkehr zu Sch.'s Liedermelodie VIII, 410 (337).

Schule. Verhältnis zum Theater VIII, 123ff. (96ff.). Kirche u. Staat zur Schule VIII, 126ff. (97ff.). Polytechniſche Schulen VIII, 127 (98). Unterſtützung der Volksſchullehrer IX, 246 (206). Wie ſteht es um unſere deutſchen Bildungsanſtalten? IX, 357 (301). „Hiſtoriſche Schule“ X, 114 (83). Mißleitung natürlicher Anlagen X, 199 (151).

Muſikſchulen. Deutſche Muſikſchule in München VIII, 161 ff. (125ff.). Geſangsſchule VIII, 170 (133). Berliner Hochſchule VIII, 409 (336). Hochſchule für dramatiſch-muſikaliſche Darſtellung X, 19 (13). Programm der Bayreuther Schule X, 23ff. (16ff.). „Wo iſt die Schule für die Sänger?“ X, 29 (20). „Übungen und Ausführungen“ in Bayreuth X, 29 (21). Bayreuther Schule ohne Anmeldungen von Schülern X, 168 (126). Bayreuther Schule im Anſchluß an Parſifal X, 367 (287). Aufführungen beſterdenkliche Schule X, 378 (296).

Schulz. Hofrat, Direktor des Antikenkabinets in Dresden II, 56/8 (42/4).

Schumann, R. Über Roſſinis „Stabat mater“ I, 231 (186). „Sch.“ Mendelsſohn an die Seite geſtellt VIII, 305 (244). Erſte und zweite Hälfte ſeines Schaffens VIII, 317 (255). Klage über Mendelsſohn VIII, 343 (276). Vorzüge und Schwächen VIII, 390 (319). Sch. neben Beethoven VIII, 391 (320/1). Des armen Sch.'s Opernnot VIII, 395 (323). Joachim eigentlich Sch.'s Schüler VIII, 409 (336). Mignon-Muſik IX, 149 (124). Schwulſtiger Fauſt X, 136 (100). „Letzter Gedanke“ Sch.'s X, 198 (150). Erklärt den Lohengrin für unkomponierbar X, 222 (170). Genovefa (Effekt) X, 222/3 (170). Sch. wird R. W. entgegengeſetzt X, 223 (170).

Schuppanzigh. Quartett zur Verjüngung Beethovens VIII, 185 (147).

Schwaben. Stammland der Hohenſtaufen II, 165 (126). Konſolidierter innerdeutſcher Stamm X, 55 (37). Herrſchaft in Deutſchland X, 55 (38).

Schweden. Schw., Dänen, Holländer beziehen ihren Bedarf aus Paris VIII, 63 (48). Keine Furcht vor Deutſchland X, 173 (130). Sage vom Nöck X, 319/20 (249/50).

Schweiz. Aſyl 1849 IV, 407 (331). Körperausbildung, dramatiſche Betätigung V, 58 (47). Ruf des Sennen IX, 93 (74). Alpenwelt als Heimſtatt des Nibelungenwerkes IX, 373/4 (314). Keine Furcht vor Deutſchland X, 173 (130). Der urverwandte Schweizer X, 346 (271).

Scott, Walter. Das zweite Geſicht eines Schotten X, 188 (143).

Scribe, E. Opernſujet an S. I 17 (13). Das Glas Waſſer I, 303 (243). S. u. Auber III, 368 (298). Von Meyerbeer gequält III, 368/9 (299). Aneignung der S.'ſchen Manier VIII, 120 (93). Text zur Stummen IX, 56 (45). Shakeſpeare und S. zugrunde geſpielt IX, 201 (166). Jungdeutſchland ſtudierte S. u. Sue. X, 80 (57).

Sedan. In der Kapitulation IX, 29 (22), 48 (39).

Seidl, A. Setzt die Partitur der Jugendſymphonie zuſammen X, 402 (312).

Semper, G. Antike Einrichtung der Bühne für „Antigone" V, 129 (101). Konſtruktion des inneren Theaterraumes VIII, 169 (131). „Myſtiſcher Abgrund" IX, 401 (337). Begrenzte Benützung der S.'ſchen Pläne für Bayreuth X, 148 (109).

Seneca. Dem S. nachgebildete theatraliſche Aktion bei der Erfindung der Oper IX, 242 (202).

Shakeſpeare. Engliſch gelernt, um S. zu verſtehen I, 8 (5). „Wie es S. machte" I, 137 (109). Zweiter Schöpfer III, 28 (22). Aus der Volksnatur heraus dichtend III, 130 (109). S. und die modernen Dichter III, 133 (111). Etwas S.'ſche Verwegenheit als Zutat III, 137 (116). Antiker Chor in Individuen aufgelöſt III, 332 (268). Höchſte Blüte des Romanes IV, 11 (6). Tauſcht die Volksbühne gegen die Dichterrede an die Schauſpieler aus IV, 14/15 (9). Ausgangspunkt der Verwirrung in dramat. Kunſt IV, 17 (12). Shakeſpeare nach Deutſchland IV, 22 (16). Die angedeutete Szene ermöglichte S.'s Drama IV, 23/4 (17). Shakeſpeare Aufführungen IV, 25/6 (18/9). S. und Schiller, hiſtoriſche Dramen IV, 31 ff. (23 ff.). Darſtellung der Menſchen, wie ſie ſind IV, 58 (45). Der S. der litterariſchen Kritik IV, 291 (236). Jüdiſche Charakterſpieler als Darſteller S.'s V, 89 (70). Neben S.'s Dramen die Späße des Clowns VIII, 80 (60). S. beſchwört den Dämon des Theaters VIII, 81 (61). Erfüllt das Drama mit dem Inhalt aller Lebensformen VIII, 86 (65). S. Aufführungen zu Zirkusevolutionen geworden VIII, 99 (76). S. kein ausreichendes Muſter für Don Carlos VIII, 102 (76). Proſaiſche Aneignung S.'s VIII, 195 (156). Das Menſchentum bei S. VIII, 209 (168). Törichtes über S.'s Entwickelungsgang IX, 81 (63). Wirkliche Menſchen und doch Geiſtergeſtalten IX, 131 (108). Geiſterſeher und Geiſterbanner IX, 132 (109). Groteske engliſche Auffaſſung S.'s IX, 158 (130). Zur Oper verarbeitet IX, 162 (133). Die erhabenſten Geſtalten auf dem Boden des Volksſchauſpiels IX, 165 (136). Rätſelhaftigkeit S.'s IX, 170 ff. (140 ff.). Fixierte mimiſche Improviſation IX, 172 (143). S.'s Schauſpieler IX, 174/5 (144). Rücktritt vom Theater IX, 175 (145), 184 (153). Neue Shakeſpeare IX, 182 (152). S.'s Drama aus der mimiſchen Kunſt IX, 191 (157). Größter Dichter aller Zeiten IX, 195 (161). Den Franzoſen unmöglich aufzuführen IX, 198 (163). Aus ſeiner Schule erklärbar IX, 229 (190). S.'s und Schillers Pathos IX, 229/30 (191). Volksbühne S.'s IX, 230 (192). Frei von Renaiſſance IX, 232 (193). S.'s Bühne in der Orcheſtra IX, 236 (197). Als Litteraturprodukt unbegreiflich IX, 255 (214). Der Deutſche zeigt der Welt, was S. ſei X, 67 (48). Spiegel der wunderbaren Improviſationen X, 318 (248).

Werke. Cäſar. Der „Dichter“ als komiſche Figur IX, 129 (106). Coriolan, Behandlung von S. und Beethoven IX, 129/30 (107). Hamlet, Trauerſpiel R. W.'s aus H. und Lear I, 8 (5). Mendelsſohns „Hamlettragik“ VIII, 298 (236). Monolog eines berühmt. Schauſpielers IX, 201 (166). Theater im Theater IX, 237 (198). „Was iſt ihm Hekuba?“ IX, 260 (218). Regiſter des Polonius IX, 363/4 (305/7). „Etwas faul im Staate Dänemark“ X, 39 (28). Heinrich IV, Falſtaff (von Köln) VIII, 274 (218). „Aufgebläht und vor der Zeit dick“ (Bierſtudent) X, 112 (81). Lear, Trauerſpiel aus Hamlet und L. I, 8 (5). Schnorr als Tannhäuſer größer als Devrient als Lear VIII, 230 (183). Devrient als Lear IX, 194 (159). Maß für Maß, Stoff des „Liebesverbotes“ I, 14 (10), 27 (20). Verſchiedene Behandlung IV, 314 (254). Othello. Jagos Wort vom „Senator“ X, 231 (176). Romeo und Julia, metriſch überſetzt I, 8 (5). Berlioz u. S. V, 250 (194). „Fee Mab“ VIII, 378 (308). Schröder-Devrient IX, 169 (140). Sommernachtstraum, der Muſiker in der Geſtalt Zettels IX, 136 (112). Pyramus u. Thisbe IX, 204 (168). Auf Shakeſpeare-Bühne IX, 233 (194). Rüpelſpiel und neueſtes Pathos IX, 237 (198).

Shakeſpeare und Beethoven. Die beiden Prometheuſe III, 131 (110). S. unbegreifliches Weſen, bis B. kam IX, 129 (106). S.'s Geſtaltenwelt und B.'s Motivenwelt IX, 129 (107). S. der im Wachen forträumende B. IX, 130 (108). Identität des S.'ſchen und des B.'ſchen Dramas IX, 131 (111). Urverwandtſchaft S.'s und B.'s IX, 178 ff. (147 ff.).

Siegfried (ſ. auch: Wagner). Als Lichtgott II, 157 (119). S. von Morungen II, 168 (129). Drachenkampf II, 171 (131). Mythiſcher Heiland II, 188 (146). Im Nibelungendrama (Entwurf) II, 206 (159). Aus S. ward „Gottlieb“ III, 262 (215). Weſen des Mythos in der S.-Sage IV, 49 (38). Als dichteriſcher Stoff IV, 379 (311). Siegfried-Triſtan VI, 379 (267). „Das Lied vom Siegefried“ IX, 2/3 (1/2). Herakles und S. göttlicher Abkunft X, 355 (278).

Siehr, G. Als Hagen 1876 X, 153 (114).

Sillig, Dr. Lieblingslehrer R. W.'s IX, 351 (295).

Simrock, K. Verdeutſcher der Edda VI, 373 (262).

Sinnlichkeit. Gegenſatz zur „Gedanklichkeit; ſinnliches Anſchauungsvermögen III, 5 (4). Als ſinnig erkannte S. das Ende der Wiſſenſchaft; Befreiung des Gedankens in die Sinnlichkeit der Kunſt III, 57 (45/6). Das wahre Kunſtwerk erzeugt ſich durch die S. IV, 6 (2). Verwechſelung mit Senſualismus IV, 7 (3).

Sittlichkeit. Einfluß der Kunſt auf die Sitten II, 353 (269). Bedeutung des Theaters für die nationale S. IX, 378 (318). Befreiung der Kunſt von unſittl. Anſprüchen X, 335 (261/2). Kunſtblüte auf dem Grunde wahrhaftiger S. X, 362 (284/5).

Slawen (Polen). Den Deutſchen nicht gleich geachtet II, 175 (134). Polen Lehensträger Deutſchlands II, 189 (147). Trauer um das gefallene Polen IV, 312 (252). Deutſche Sprache nicht zum Wohlklang der ſlawiſchen entwickelt VIII, 171 (134). Polen aus ihrer „Mazurka“ erkennbar IX, 63 (51). Der Pole im Kleide der franz. Kultur IX, 380 (320). Slawen in Franken zu Deutſchen geworden

IX, 395 (332). Deutſche als Bedrücker verhaßt X, 56 (39). Pole und Jude X, 61 (43). Degenerierte Slawen X, 346 (270).

Sokrates. Hält Themiſtokles u. Perikles nicht für gute Staatsleiter VIII, 410 (337). Den Huſtritt des Eſels nicht erwidern IX, 355 (289).

Solon. Unter Solon richtet man das Volksepos zur Lektüre ein III, 124 (104). Solon u. Kröſus (H. v. Stein) X, 414 (320).

Sophokles (ſ. auch: „Aiſchylos und Sophokles“). Der litterariſche S. bei Leſſing IV, 5 (1). S.'s Drama in unſerer Zeit eine Notlüge IV, 37 (29). Aias, Philoktet IV, 81 (64). Alle Klaſſiker bis S. werden geſpielt VIII, 118 (87). Mendelsſohns Muſik zu S. IX, 351 (296).

Spanien (ſ. auch: Calderon). Hauptentwickelungswege des Dramas kreuzen ſich im Spaniſchen IV, 19 (13). Für Leben und Kunſt eigene Form VII, 130 (93). Inquiſition und Kunſtblüte VIII, 42 (31). Franzoſen nicht an ſpaniſche Litteratur anreichend VIII, 43 (32). Italien und Spanien erleben Wechſelwirkung von Volk und Genius VIII, 58 (43). Stiergefecht neben Auto VIII, 86 (60). Spanier ſchaffen modernes Drama VIII, 86 (65). Die großen Spanier leben in den deutſchen Dichtern fort VIII, 99 (76). Die chriſtlichen Myſterien in den ſpan. Autos VIII, 130 (101). Spanier aus dem „Fandango“ zu erkennen IX, 63 (51). Drama aus dem Volksgeiſt IX, 164 (135). Deutſchland ſoll ſpan. Monarchie werden X, 64 (45). Keine Epik des Erlebten X, 191 (144).

Sparta. Gymnaſtik III, 14 (10). Liebe zu Schönheit als Erzieherin III, 159 (135). Tanzlyrik III, 161 (136). Urhelleniſches Weſen erhalten III, 162 (136). Antiker doriſcher Staat durch die Geſetze der Muſik geleitet IX, 145 (121).

Spinoza, B. Gläſerſchleifer IX, 111 (90).

Spohr, L. Jeſſonda, mißglücktes Theaterſtück I, 3 (2). Mangel an dramatiſchem Leben I, 203 (164). Intereſſe am Fl. Holländer IV, 315 (280). Nachruf an Spohr V, 135 ff. (105 ff.). Jeſſonda in Leipzig X, 6 ff. (4 ff.). Violinvirtuos in der Oper X, 9 (7), 214 (162). Schwierige Violinpaſſagen im Geſang X, 10 (7). Meiſterliche dramatiſche Inſpirationen in den Chören X, 13 (10). Eleganz der Cantilene X, 215 (163). Rezitativ in Jeſſonda X, 218 (166).

Spontini, G. Ouvertüre zur Veſtalin I, 248 (198). Gipfel der dramat. Oper aus der Muſik allein III, 296 (240). Hohler Inhalt der Sp.'ſchen Oper III, 301 (244). Irrte ſich über den Tod der Oper III, 316 (256). Ital.-franz. Melismus IV, 395 (324). Erinnerungen an Sp. V, 111 ff. (86 ff.). Sp. und Meyerbeer V, 111/2 (86/7). Veſtalin in Dresden V, 114 ff. (88 ff.). Cortez in Berlin V, 118 (92). Agnes von Hohenſtaufen V, 127 (99). Über ſeine Nachfolger V, 127/8 (100/1). Über ſeine Werke V, 128 (101). Gegenſatz zu Meyerbeer und Roſſini V, 131 (103). Sp.'s Arrangements Gluck'ſcher Partituren V, 149 (115). Anhören einer Sp.'ſchen Oper in Berlin VII, 134 (97). Einwirkung auf Rienzi VII, 160 (119). Roſſini und Sp. die Dioskuren Wiens und Berlins VIII, 58 (43). Präziſionstradition VIII, 384 (267). Über den Schluß Veſtalin IX, 55 (44). Pathetiſcher Pomp der Veſtalin und des Cortez IX, 57 (46). Sp. in Mendelsſohn's „Antigone“, X, 215 (163). Olympia Feſtoper X, 219 (167).

Sprache. Das verdichtete Element der Stimme III, 79 (64). Grenze der Wortſprache IV, 112 (90). Sprachwurzeln IV, 117 (93). Moderne Proſa vom Gefühl nicht verſtanden IV, 121 (97). Sprache und Vers IV, 133 (105). Proſaiſcher Sprachaccent IV, 148 (117). Sprachverſtändnis aus dem Gefühl IV, 160 (127). Nur die Deutſchen beſitzen eine wurzelhaft natürliche Sprache IV, 262 ff. (210 ff.). Deutſche Sprache äſthetiſch unausgebildet VIII, 171 (134). Deutſche Sprache und Geſang VIII, 172 (135). Kritik des Schreibeſtyls Devrients VIII, 288 ff. (227 ff.). Moderne Sprache im Drama IX, 182 (151). In deutſcher Sprache iſt der bel canto unausführbar IX, 244 (204). Goethe's Klage über die deutſche Sprache IX, 343 (289). Mangelnde Pflege der Mutterſprache IX, 352 (297). „Verrottung und Errettung der deutſchen Sprache“ X, 34 (24). An der Sprache haftet der Begriff „deutſch“ X, 55 (38). Deutſche Sprache kein Inſtrument für Virtuoſität X, 92 (66). Jeder deutſche Meiſter bildet ſich ſeine Sprache X, 93 (66). Eingebildeter Sprachvers und Muſik X, 208 (157). Degeneration der Sprache X, 313 (244). Verbindung mit dem Urmenſchentum durch die Mutterſprache X, 348 (273).

Staat. Unſer Fatum der politiſche Staat IV, 68 (54). Im Ödipusmythos IV, 73 ff. (58 ff.). Als Abſtraktum und als Wirklichkeit IV, 81 (65). Staat und Kunſt IV, 84 ff. (67 ff.). Staat u. Religion VIII, 7 ff. (3 ff.). Notwendigkeit des Übereinkommens VIII, 13 (8). Staatsraiſon und königliche Tragik VIII, 24 (18). Die Kirche als Staat im Staate VIII, 127 (98). Staat und Kirche VIII, 128 (99). Staat nicht für die Kunſt zu beanſpruchen VIII, 133 (103). Abſolute Zweckmäßigkeit VIII, 138 ff. (103 ff.). „Barbariſche“ Staatsverfaſſungen (Schiller) X, 171 (128). Stets mißratende Schöpfungen der Staatenlenker, polit. Peſſimismus X, 325 (253).

Staël, Mme. de. Buch über Deutſchland VIII, 59 (44).

Stahr, Ad. Einmal für Lohengrin VIII, 303 (242). Verteidiger des Tiberius X, 114 (83).

Stawinsky. Oberregiſſeur in Berlin X, 167 (125).

Stein, Frhr. von. Erkennt den deutſchen Beruf VIII, 51 (38).

Stein, Heinrich von. Briefe an Stein (Helden u. Welt) X, 409 ff. (316 ff.). „Katharina von Siena — Luther“, „Solon und Kröſus“, „Heimatlos“ X, 413/4 (320/1). Über Goethe's Wanderjahre X, 415 (321).

Straßburg. In der Kapitulation IX, 13 (7), 31 (24), 38 (30).

Straßburg, Erwin von. Münſter von Goethe erklärt VIII, 124 (96).

Straßburg, Gottfried von. Wiederdichter des Triſtan X, 63 (45). Über Wolfram X, 180 (142).

Strauß, David. Erläutert die 9. Symphonie VIII, 314 (252). Beſingt Lachner in 2 Sonetten VIII, 378 (308).

Strauß, Joh. Potpourris üb. Zampa I, 12 (8). Walzer VII, 393 (295).

Strauß, Joſ. Kapellmeiſter in Karlsruhe, dirigirt den Lohengrin VIII, 328 (262).

Strauß. Hofmuſiker in München beſtreitet R. W.'s kontrapunktiſche Sicherheit VIII, 404 (314).

Stuart. Die St.'s brachten franzöſ. Theater nach England IX, 196 (161).

Stuttgart. 600 Klavierlehrerinnen X, 42 (31).

Sue, E. Jungdeutſchland ſtudirte Scribe und Sue X, 80 (57).

Sully, M. de. Liebte den Tanz VIII, 94 (72).

Tacitus. Das dem „deutſchen Jüngling" geſpendete Lob VIII, 53 (40).

Talmud. Sprüche aus dem T. als Chriſtgabe X, 40 (29). Lehren der jüdiſchen Orthodoxie X, 83 (59).

Tamburini. Als „Don Giovanni" in Paris I, 217 (176), 222 (180).

Tanz (ſ. auch: „Ballet"). Tanzkunſt im Kunſtwerk der Zukunft" III, 87 ff. (71 ff.). Durch den Rhythmus wird der Tanz zur Kunſt III, 89 (73). Volkstanz III, 95 (78). Sehnſucht nach dem Drama III, 98 (81). Der harmoniſierte Tanz Baſis der Symphonie III, 109 (90). Singender Tänzer eines Unvermögens ledig III, 185 (156). Contretanz als muſikal. Eſſenz der franz. Oper III, 326 (264). Tanzgebärde im Verh. zur Orcheſtermelodie IV, 220 (175). Tanzſcene im „Venusberg" V, 190 (148). Tanzform der Melodie VII, 167 (125). Volkstanz eine Liebeswerbung VII, 170 (128). Volkstypen im Tanz erkennbar IX, 62/3 (51). Pariſer Tanz und Oper IX, 64 (52). Cancantanz IX, 65 (53). Beethoven ſpielt der ganzen Natur zum Tanze auf IX, 120 (99).

Tappert, W. Richtige Behandlung der muſikaliſchen Öffentlichkeit X, 5 (3).

Tarquinier. Etrusker II, 177 (136).

Taſſo. T.'s Verſe im Munde der Gondolieri IX, 92 (74).

Taubert, W. Will Lohengrin noch einmal komponieren X, 222 (170).

Tauſig, K. Tätigkeit für Bayreuth IX, 385 (323). Grabſchrift IX, 386 (324).

Teireſias. Der blinde Seher IX, 112 (92).

Teplitz. Liebesverbot in T. gedichtet I, 27 (20). Goethe und Beethoven in T. VIII, 383 (312).

Theater (ſ. auch: Deutſches Th., Schauſpielkunſt, Bühnenfeſtſpiele, Volksſpiele). Deutſches Nationaltheater II, 307 ff. (233 ff.). Ausdruck des öffentlichen Lebens III, 23 (19). Befreiung des Th.'s von der Induſtrie III, 46 (38). Tragödientheater als erweiterter Göttertempel III, 160(120). Theater für das Kunſtwerk III, 179 (151). Entſprechend dem eigentümlichen Gedanken des deutſchen Geiſtes V, 20 (16). Deutſche Theaterzuſtände V, 31 ff. (23 ff.). Keine Erziehungsanſtalt V, 45 (36). Seine Leiſtungen müſſen originale ſein V, 49 (39). Volkstheater V, 59 (50). Kein Ernſt auf dem Felde des Th.'s VI, 369 (259). Die wilden Komödianten VI, 370 (260). Unabänderliche Beſchaffenheit des modernen Theaters VII 136 (98). Unſubventionierte und ſubventionierte Th. VII, 368 (273). Tägliche Vorſtellungen VII, 374 (278). Kern aller nationalen Geiſtesbildung VIII, 79/80 (60). Dämoniſcher Abgrund der Möglichkeiten VIII, 80 ff. (60 ff.). Nichtbeachtung des Th.'s durch die Bildung VIII, 82 (62). Als Erholungsmittel VIII, 147 (116). Umbildung im Sinne des deutſchen Weſens VIII, 149 ff. (119 ff.). Von königlicher Gnade erhalten VIII, 153 (120). Neue Stellung des Theaters zum Publikum VIII, 154 (121/2). Durch Künſtler gefallen und aufzurichten IX, 187 (155). „Unſere Theater ſind Operntheater" IX, 235 (196). Wird nicht zur Kunſt gerechnet IX, 274 (227). Nichts vom Willen des Publikums zu hoffen IX, 373 (313). Fehler in der Organiſation IX, 375/6 (315).

Themiſtokles. Sokrates über Th. VIII, 410 (337).

Theologie (ſ. auch: Chriſtentum, Chriſtus, Kritik). Religion iſt Th. geworden IV, 45 (35). Jeſus durch Th. unverſtändlich gemacht X, 118 (86). Unwürdige Lage der Th., Kompromiſſe X, 118 (87). Der große Schritt zur Auslieferung der altteſtamentariſchen Vorſtellungen X, 120

(88). Th. ſchwer für das Mitleid in Anſpruch zu nehmen X, 257/8 (198).

Theſpis. Schildert nicht mehr, ſtellt dar III, 124 (104). Shakeſpeare als Theſpis der Tragödie der Zukunft III, 130 (110).

Thomas, Ambr. Religiöſe Modemuſik I, 234 (189).

Thorwaldſen, B. Goethe-, nicht Th.-Stiftung beabſichtigt V, 14 (11).

Thüringen. „Thüringens Landgraf“ im Tannhäuſer II, 29 (21). Th. Untergebene der Franken II, 158 (120). R. W. erblickt im thüringiſchen Tal die Wartburg IV, 336 (273). Auf der Flucht 1849 in Thüringer Landen IV, 413 (340).

Thyeſtes. Das Mahl des Th. bei den Indern unmöglich X, 294 (227).

Tiberius. Moderne Darſtellung (Ad. Stahr) X, 114 (88).

Tichatſchek, J. In Dresden I, 21 (16). Als Rienzi IV, 336 (273). In der Veſtalin (Licinius) V, 120 (93). Ein rhythmiſches Geſangsgenie V, 122 (96). Enthuſiaſtiſche Teilnahme am Rienzi V, 137 (107). Als Tannhäuſer V, 173 (133). Macht auf Schnorr aufmerkſam VIII, 223 (177). Stimmſchönheit, Gralserzählung VIII, 236 (189). Dramat. Mangel im Tannhäuſer VIII, 236 (189).

Tieck, L. Über Beethovens Symphonien II, 80 (61). Wiederherſtellung der Shakeſpeare-Bühne IV, 25 (18). Griechiſche Bühne IV, 37 (29). Tannhäuſer-Erzählung IV, 331 (269). Einrichtung des Sommernachtstraums IX, 233 (193).

Tier (Vegetarismus, Viviſektion). Gott im Hunderückenmark geſucht X, 41 (30). Geheul gemarterter Hunde X, 42 (31). Offener Brief an E. v. Weber X, 253 ff. (194 ff.). Tier als Heiliger X, 261 (201). „Das Tier iſt nützlich“ X, 263 (203). Maßſtab menſchlicher Würde am Leiden des Tieres X, 264 (204). Lehrmeiſter in allen Künſten X, 266 (205). Erkennt in ſeinem Herrn etwas Göttliches X, 266 (206). Mutterliebe X, 267 (206). Tugenden des Tieres X, 267 (207). Wahrhaftigkeit X, 268 (207). Unbedingte Abſchaffung der Viviſektion X, 269 (209). Vom Tier das Mitleiden erlernen X, 270 (209).

Vegetarismus. Geſchichte des Nahrungswechſels X, 291 ff. (235 ff.). Enthaltung von tieriſcher Nahrung X, 297/8 (230/1). Vegetarier mit Tierſchutz- u. Mäßigkeitsvereinen X, 307 (239). Kein Behagen, ſelbſt bei V.-Koſt, X, 370 (290).

Tomaſchek, J. Bekanntſchaft in Prag I, 12 (8).

Traum. Traum-Allegorie-Dogma VIII, 30 (23). Tr.-Organ durch innere Vorgänge angeregt IX, 87 (69). Erwachen mit dem Schrei IX, 87/8 (69). Allegoriſcher Tr. IX, 94 (75). Das Traumbild des Muſikers IX, 95/6 (76/7). Muſik die Offenbarung des innerſten Traumbildes der Welt IX, 130 (108). Die Traumnot des Genies IX, 134 (110/11).

Trochu, L. J. In der Kapitulation IX, 19 ff. (13 ff.).

Troja (Ilion). Berlioz träumt von der Eroica in Tr. I, 228 (185). Tr. Stammſitz der Franken II, 177/8 (137). Burgſage II, 179/80 (138). Zerſtörung Tr.'s Ausgangspunkt neuen geſchichtlichen Lebens II, 181 (139).

Troupenas. Pariſer Verleger, Prozeß mit Schleſinger I, 235 ff. (180 ff.).

Türken. Nur bis Wien I, 285 (229). Jagten die griechiſchen Kunſtprofeſſoren ins Ausland III, 259 (213). Machen dem byzantiniſchen Reich ein Ende III, 316 (256). Türke in Deutſchland findet ſich, aber nichts Deutſches X, 31 (22). Sultan und Khediff als Bayreuther Patrone X, 147 (109).

Uhl, Fr. Redakteur des „Botſchafter" (Wiener Hofoperntheater) VII, 367 (272).

Ungarn. „Bewahr' uns vor der Ungarn Wut" II, 88 (67). Lehnsträger Deutſchlands II, 189 (147). Ungarn und Juden X, 61 (43), 346 (270).

Vauthrot. Chef du chant an der Gr. Oper VII, 188 (142).

Vegetarismus ſiehe Tier.

Venedig. Schauplatz der „Catarina Cornaro" I, 306 (277). Das ſchweigende Venedig als Nachttraum IX, 92/3 (74). Aufführung der Jugendſymphonie in V. X, 400ff. (310ff.).

Venus. Aphrodite und Apollon III, 118 (124). Venus im Tannhäuſer V, 197 (154), 202 (158). Antike Statue und ital. Gemälde X, 285 (220).

Verdi, G. Schnorr vom Triſtan zum Troubadour zurück VIII, 240 (192). Goethe u. Schiller im Trovatore IX, 241 (201).

Verſailles. Verſailler Hof nach Effektanforderungen konſtruiert VIII, 96 (73). Geiſt von Paris und V. Ferment europäiſcher Bildung IX, 138 (114). Verſailler Tiſchreden X, 145 (108).

Veuillot, L. Witze über die Kirche VIII, 130 (101).

Villot, Fr. Brief über Zukunftsmuſik an V. VII, 123 (87).

Virgilius. Aeneis für die Lektüre geſchrieben IV, 5 (1). Laokoon in der Aeneis IV, 5 (1).

Virtuos. Der V. und der Künſtler I, 207ff. (167ff.). Die Würde des V. beruht auf der Würde, die er der Kunſt erhält I, 210 (170). Wahre Künſtler unter den V. I, 212 (171). Publikum beachtet die virtuoſen Leiſtungen der Einzelnen VII, 372 (277). Kapellmeiſter aſſoziiert ſich dem V. VIII, 331 (267/8). Virtuoſität gehört dem Talent an X, 91 (65).

Viſcher, Fr. Blonder deutſcher Äſthetiker VIII, 318 (251). Witze über Fauſt (II) IX, 256 (214).

Visconti von Mailand. Menſchenviviſektion, Geſetz gegen Staatsverbrecher X, 269 (208).

Viviſektion ſiehe Tier.

Volk. Religion und Sage Geſtaltungen der Volksanſchauung II, 161 (123). „Die eine gemeinſame Not empfinden" III, 59 (48). V. als Erfinder III, 65/6 (53). V. als Künſtler der Zukunft III, 201 (160). V., nicht Pöbel III, 204 (172). Das Volkstümliche der befruchtende Quell der Kunſt III, 329 (266). Volksheer VIII, 51 (38), 54 (40), 69 (52). Das V. erkennt nicht, es kennt X, 117 (86). Bedeutung der Kunſt für das Volk X, 335 (261).

Volkslied. Kein deutſches Nationallied I, 190 (153). In der Einſamkeit entſtand das V. III, 382/3 (309/10). Volksmelodie und Opernarie III, 385 (312). Volksweiſe bei Beethoven IX, 120 (58).

Volksſpiel (Volkstheater). In der Schweiz V, 58 (47). An Stelle des induſtriellen Theaters V, 59ff. (48ff.). Verderbnis des Volkstheaters IX 218 (181). „Kaſperletheater" IX, 219 (181). Volkstheater in die Hände experimentierender Schöngeiſter IX, 223 (185).

Voltaire. Operntext „zu albern um geſprochen zu werden" IV, 259 (208), VII, 140 (102). Franzoſe als Affe und Tiger charakteriſiert VIII, 94 (72). Abgott der freien Geiſter („Pucelle") X, 119 (87).

Wagner, Albert. Bei der Weberfeier in Dresden II, 59 (45).

Wagner, Johanna. Glückliche Begabung für theatraliſchen Accent V, 124 (97). Als Eliſabeth in Dresden V, 178 (138).

Wagner, Richard. Wilh. Richard geb. 22. 5. 13 I, 7 (4). Gedicht auf den Tod eines Mitſchülers I, 8 (5). Erſtes Trauerſpiel I, 8 (5). Erſte Ouvertüre mit dem Paukenſchlag I, 10 (7). Politiſche Ouvertüre (Polonia) I, 11 (7). Weinlig-Sonate I, 11 (8). Zweite Symphonie. Aufführung 1833 I, 12 (8/9). Plan zur Hochzeit I, 12 (8/9). Heirat I, 15 (11). „Rule Britannia" I, 16 (12). Operneinlagen in Riga I, 16 (12). Glückliche Bärenfamilie I, 16 (12), IV, 318 (257). Franzöſiſche Lieder I, 19 (15), IV, 323 (261). Fauſt-Ouvertüre I, 19 (15), IV, 323 (261/2). Pariſer Aufſätze über deutſche Muſik I, 22 (16), IV, 324 (262). Rückkehr nach Deutſchland I, 24 (19), IV, 331 (268). Trauermuſik zu Webers Beſtattung II, 57 (43). Rede an Webers Grabe II, 61 ff. (46 ff.). Geſang nach Webers Beſtattung II, 64 (49). R. W.'s Dramen nicht ſchon als Drama der Zukunft IV, 261 (210). Chriſtliches Prinzip in den älteren Werken mißverſtanden IV, 303 (245). Jugendbericht, nicht erzogen IV, 311 ff. (251 ff.). Laufbahn als Dichter begonnen IV, 328 (266). Inhalt des Entwurfs zur Sarazenin IV, 333 ff. (270 ff.). R. W.'s Chriſtentum IV, 372 (304). Siegfried und Friedrich Rotbart IV, 379 (311). Zunehmende Deutlichkeit im künſtleriſchen Ausdruck IV, 389 ff. (319 ff.). Jeſus von Nazareth IV, 403 ff. (331 ff.) Revolution 1849 IV, 406 (334). Revolutionsſchriften IV, 407/8 (335). Erſter Feſtſpielplan IV, 417 (343). Mißverſtändliche Aufnahme des Judentums in der Muſik V, 2 (2). Schluß der Iphigenien-Ouvertüre V, 154 (119). Darſtellung der erſten Kunſtſchriften VII, 127 ff. (99 ff.). Popularität der Werke VII, 154 (114). „Wagneriſch nehmen" (Freiſchütz-Ouvertüre in Wien) VIII, 373 (303). Dialogiſche Ausführlichkeit ſeiner Dichtungen IX, 251 (210). Griech. Mythologie und Geſchichte in der Dresdener Kreuzſchule IX, 350 (295). Abnahme des Intereſſes am Studium in Leipzig IX, 351 (295). Kaiſermarſch X, 71/2 (52). Die bürgerlichen Namen Schmidt, Müller, Weber, Wagner X, 81 (58). Seine Schüler „Wagnerianer" machen ſich brotlos X, 168/9 (126). Cotta's Verlag ſchlägt die Geſammelten Schriften ab X, 187 (141). „Ich bin kein Muſiker" X, 374 (292). Als „Conſervator" Beethoven's X, 375 (293). Herausgabe der Geſ. Schr. u. D. X, 390 (308). Jugendſymphonie in Venedig X, 400 ff. (310 ff.). „Etwas von R. W. darin erkennbar" X, 404 (314).

Werke. **Die Feen.** Kompoſition I, 13 (9). Ouvertüre in Magdeburg I, 14 (11). „Feen" in der Geſamtausgabe nicht mitgeteilt I, 27 (20). Bedeutſamer Zug der Erlöſung IV, 313 (253).

Fliegender Holländer. Umwandlung gegen „Rienzi" I, 3 (3). Sage von Matroſen erzählt I, 18 (14). Heine's Erzählung im „Salon" I, 21 (17). Kompoſition 1841 I, 23 (18). „Eignet ſich nicht für Deutſchland" I, 23 (19). Text der Dichtung I, 321 ff. (258 ff.). Erſtes Auftauchen der Geſtalt IV, 319 (258), 321 (260). Entſtehung aus wohlläſſig ſchmerzlicher Stimmung IV, 324 (263). Holländer-Odyſſeus IV, 327 (265). Aufführung IV, 330 ff. (267 ff.). In Dresden IV, 339 (276). (278). In Caſſel (Spohr) IV, 345 (280). In Berlin IV, 345/6 (281). Neue Bahn als Dichter IV, 388 (316). In vagen Umriſſen, was ſpäter deutlich ward IV, 389 (319). Von Senta's Ballade ausgegangen IV, 393 (323). Volksmelodien im Fl. H. IV, 395 (325).

Zur Aufführung des Fl. H. V, 207 ff. (160 ff.). Darſtellung des Holländers V, 208 (161). Senta V, 215 (167). Erik und Daland V, 215/6 (168). Programm der Ouvertüre V, 228 (176). H., Tannh. u. Lohengrin vor den theoretiſchen Schriften VII, 158 (118). Unterſchied der Texte von „Rienzi“ u. H. VII, 160 (120). Handlung in ihren einfachſten Zügen VII, 162 (122). Schnorr als Erik VIII, 239 (192). In Mannheim IX, 318 (268). In Bayreuth für 1880 geplant X, 25 (18). In Dresden als Kapellmeiſteroper angerechnet X, 221 (168). Mendelsſohn über den Fl. H. X, 401 (311).

Liebesverbot. Korrekter Operntext I, 2 (2). Plan I, 14 (10). Kompoſition I, 15 (11). Überſetzer Dumerſan I, 19 (14). Aufgegeben in Paris I, 21 (16). Aufführung in Magdeburg I, 27 ff. (20 ff.). Handlung des Stückes I, 31 (24). „Novize von Palermo“ I, 38 (30). Iſabella als Mittelpunkt IV, 314 (254). Italieniſche Cantilene IV, 395 (324).

Lohengrin. Text der Dichtung II, 85 ff. (65 ff.). Ortruds Deutung IV, 274 (220). Stoff mit Tannhäuſer zugleich gefunden VI, 332 (269). Entwurf IV, 351 (286). Lohengrinmythos: Zeus und Semele IV, 355 (289). Sehnſucht aus der Höhe IV, 364 (295). L. ſucht das Weib, das an ihn glaubt IV, 362 (295). Zweifel am Werke IV, 363 (296). Tragik der Gegenwart IV, 365 (297). Mißverſtehen der tragiſchen Bedeutung IV, 366 (299). L. und Elſa IV, 368 ff. (300 ff.). Dem formalen Einfluß entzogen IV, 392 (322). Umbildung des thematiſchen Stoffes IV, 394 (324). Inſtrumentalorcheſter u. dramatiſche Melodie IV, 399 (327). Programm des Vorſpiels V, 232 (179). L. noch nicht gehört VI, 377 (306), VII, 116 (82). In Bologna VI, 360 (269), IX, 341 ff. (287 ff.), 348 ff. (291 ff.). In Wien VI, 382/3 (271). In Frankfurt a. M. VI, 384 (272). Umſchwung des Geſchmacks durch eine Aufführung des L. VI, 390 (277). Noch nicht ſelbſt aufgeführt VII, 154 (114). Das Intereſſe beruht auf einem inneren Vorgange VII, 163 (122). Mit Schnorr in Karlsruhe VIII, 224 (178). Gralserzählung Tichatſchek's VIII, 236 (189). Wirkung in Weimar VIII, 303 (242). In Karlsruhe unter Strauß VIII, 328 (263). Gralserzählung als Scherzando („Königin Mab“) VIII, 378 (308). Vortrag des Vorſpiels IX, 291 (215). Zug der Frauen in Karlsruhe IX, 317 (266). Unterſtützt in Magdeburg IX, 329 (277). Falſche Tempi im 1. Finale IX, 334 (281). Als Brautwerber in Italien IX, 345 (291). In Bayreuth für 1880 geplant X, 15 (10). Aufführung in Berlin kritiſiert X, 72 (53). In Dresden als Kapellmeiſteroper angerechnet X, 221 (168). Schumann und Taubert über L. X, 222 (170). Elſa's Auftritt, dramatiſch motivierte Harmoniſierung X, 248/9 (191/2).

Meiſterſinger von Nürnberg. Plan zur Dichtung IV, 349 ff. (284 ff.). Ironie beim Entwurfe der M. IV, 350 (287). Text der Dichtung VII, 207 ff. (150 ff.). Schnorr's Waltherlieder VIII, 240 (193). Gegnerſchaft der Hoftheater in Berlin und Wien VIII, 311 (249). Bedingte Annahme in Dresden VIII, 312 (250). Vortrag des Vorſpiels VIII, 399 ff. (327 ff.). In München VIII, 406 (333). Beſeitigung alles Opernhaften IX, 252 (211). „Zur Oper gewordene Fuge“ IX, 252 (211). In Bremen IX, 329 ff. (277 ff.). Konzeption der M. IX, 372 (312). „In Deutſchlands Mitten“ (Bayreuth)

IX, 295 (232). In Bayreuth für 1881 geplant X, 25 (18). „Wenn ſpricht das Volk, halt' ich das Maul" X, 109 (79). Abbild der deutſchen Natur X, 161 (119/20). Franzoſen in München über die M. X, 161 (120).

Parſifal. In Bayreuth für 1883 geplant X, 26 (18). 1880 „unter uns" X, 33 (24). Noch nicht 1880 X, 38 (28). Klavierauszug zu Weihnachten X, 40 (29). Nur in Bayreuth X, 44/5 (32/3). Vollendung der Muſik X, 179 (136). Dem Publikum dargeboten X, 366 (286). Unmöglich gemachte Auslieferung an die Theater X, 366 (287). Wiederholungen als Schule X, 367 (288). Befeſtigung des Styles X, 376 (293). Nicht für München X, 379 (296). „Das Bühnenweihfeſtſpiel in Bayreuth 1882" X, 383 ff. (297 ff.). Blumenmädchen-Szene X, 384/5 (298), 390 (303). Charakter der Weihe X, 385 (299). Maß der Gebärden X, 387/8 (300/1). Kundry- u. Gurnemanz-Erzählungen, Charfreitagszauber X, 387 (300). Gralstempel X, 391 (304). Wandeldekoration X, 392 (305). Flucht vor der Welt X, 394/5. Text der Dichtung X, 417 ff. (324 ff.).

Rienzi. Ein Opernbuch I, 2 (2). Bulwers Roman I, 16 (12). Entwurf und Beginn der Kompoſition I, 17 (13). Zwei Akte Meyerbeer gezeigt I, 18 (14). Pariſer Aufführung aufgegeben I, 19 (15). Kompoſition fortgeſetzt I, 21 (16). Partitur vollendet 1840 I, 22 (17). In Dresden angenommen I, 24 (19). Text der Dichtung I, 41 ff. (32 ff.). Lyriſches Element in der Atmoſphäre des Helden IV, 318 (257). „Große Oper" IV, 319 (258). Abſchluß einer Periode IV, 323 (262). Tichatſchek's Begeiſterung IV, 336 (273). In Hamburg IV, 344 (280). „Künſtleriſche Jugendſünde" IV, 371 (303). Durch die Opernbrille geſehen IV, 386 (316). Spontini über R. V, 120 (91), 127 (99). Unter Fiſcher's Schutz V, 137 (106). Jugendliches Feuer VII, 159 (119). In Dresden als Kapellmeiſteroper angerechnet X, 221 (168).

Ring des Nibelungen. Nibelungenmythos als Entwurf II, 203 ff. (157 ff.). Erſter Feſtſpielplan IV, 417 (343). „Nur mit meinem Werke ſeht ihr mich wieder" IV, 418 (344). Epilogiſcher Bericht VI, 367 ff. (257 ff.). Druck für wenige Freunde 1853 VI, 371 (260). Kompoſition einzelner Stücke VI, 377 (266). Vorwort zur Dichtung VI, 385 ff. (272 ff.). Nach Verjagung theoretiſcher Grillen geſchaffen VII, 153 (114). Theorie, abſtrakter Ausdruck des produktiven Prozeſſes VII, 158 (118). Im R. d. N. die Wahrheit über die Welt eingeſtanden VIII, 10/11 (6). Not um eine Schule des Styls VIII, 167 (131). Plan und Frage im Vorwort VIII, 218 (175/6). Auerbach's Verſtändnis VIII, 321 (258). Schlußbericht über die Ausführung IX, 371 ff. (311 ff.). Konzertſtücke IX, 371 (312). In Bayreuth für 1882 geplant X, 26 (18). Eindruck auf einen Abgeſchreckten X, 89 (63). An die Theater überlaſſen X, 103 (74). „Gegen bar ausgewechſelt" X, 107 (78). Rückblick auf die Bühnenfeſtſpiele 1876 X, 141 ff. (103 ff.). „Bequemer zu Haus als in Bayreuth" X, 164 (122). Dem Feſtſpielhauſe entführt X, 366 (287). Kleinen Noten den Vorzug vor den großen geben! X, 386 (299).

Rheingold. Text der Dichtung V, 257 ff. (199 ff.). Unbegreifliche Inſzenierung VI, 367 (275). Schnorr's „Loge" VIII, 210 (193). Dauer des Rh. VIII, 343 (275). Gedicht Rheingold VIII, 413 (339). Eingebung

des Vorſpiels in La Spezzia IX, 344 (290). „Weia Waga" IX, 356 (300). Die Rheintöchter in Bayreuth X, 156 (116). Inſtrumentaleinleitung X, 243 (186). Rheingoldmotive X, 245/6 (188/9).

Walküre. Text der Dichtung VI, 1 ff. (1 ff.). Schnorr's Siegmundlied VIII, 241 (193). Verſchiedene Wirkung X, 100 (72). Wotan-Erzählung X, 154 (114). Die Walküre in Bayreuth X, 156 (116). Vorſpiel X, 243 (187). Motivverbindung im II. Akt X, 243/4 (187).

Siegfried (Jung-Siegfried). Versform für S. IV, 399/400 (328/9), 416 (342). „In der Schmiede meines jungen Siegfried" V, 243 (187). Text der Dichtung VI, 119 ff. (85 ff.). Schnorr's „Schmiedelieder" VIII, 240 (193). Gedicht bei Vollendung des Siegfried VIII, 414 (330). Die Linde im S. X, 151 (112). Nicht zwei Darſteller X, 152 (113). Nachtſzenen des „Wanderers" in Bayreuth X, 153 (114). Vorſpiel X, 243 (187).

Siegfried's Tod. Text der Dichtung II, 217 ff. (167 ff.). Entwurf der Dichtung IV, 402 (329). Entſchluß, muſikaliſch auszuführen IV, 410 (337).

Götterdämmerung. Text der Dichtung VI, 249 (177). Siegfried-Triſtan VI, 379 (267/8). Vorleſung der Dichtung in Berlin IX, 366 ff. (308 ff.). Schlußſzene unausgeführt X, 151 (112). Hagen und Alberich in Bayreuth X, 153 (114). Brünnhilde Materna X, 156 (116). Nornenſzene X, 243 (187). Hagens Wacht X, 246 (190).

Tannhäuſer. In Paris als Feerie aufgefaßt I, 290 (233). Text der Dichtung II, 5 ff. (3 ff.). Beendigung der Kompoſition II, 55 (4). Eliſabeth nach Tannhäuſer's Abgang im II. Akt IV, 273 (220). Volksbuch in Verbindung mit Sängerkrieg IV, 331 (269). Reinmenſchliche Geſtalt des T. IV, 335 (272). Chriſtliche Tendenz IV, 343 (279). „Mit dem T. ſchrieb ich mir mein Todesurteil" IV, 344 (279). Aufführung in Dresden IV, 357 (291). Das Publikum und das Werk IV, 358/9 (292/3). „Zu epiſch" IV, 360 (293). Sehnſucht aus Sinnlichkeit nach Reinheit IV, 361 (294). Tannhäuſer-Probe unter Liſzt in Weimar IV, 413 (340). Schickſal der Anleitung zur Aufführung V, 3 (3). **Über die Aufführung des Tannhäuſer** V, 161 ff. (123 ff.). Venusſzene in Dresden V, 169 (130). Venusſzene in Weimar V, 170 (131). Strich im II. Finale V, 171/2 (131/2). Gebet der Eliſabeth maßgebend für die Rolle V, 177 ff. (138 ff.). Veränderter Schluß V, 180 (139). Vortrag der Ouvertüre V, 183 ff. (141 ff.). Szene im T. (Venusberg) V, 187 ff. (145 ff.). Einzug der Gäſte und Sängerkrieg V, 190/1 (147). Charakter u. Darſtellung des Tannh. V, 195 ff. (151 ff.). Eliſabeth in jugendlichſter Unbefangenheit V, 202 (156). Wolfram V, 202 (156). **Programm der Ouvertüre** V, 230 ff. (177 ff.). T. in Frankreich nicht möglich VI, 381 (270). T. und Gounod's Fauſt in Hamburg VI, 384 (272). Überſetzung in franz. Verſe VII, 157 (117). Handlung aus inneren Motiven VII, 163 (122). Schritt vom T. zum „Triſtan" VII, 175 (132). Keine Zugeſtändniſſe an das Opernpublikum VII, 178 (135). Das dramatiſche Gedicht des T. VII, 179 (136). **Bericht über die Aufführung in Paris** VII, 183 ff. (138 ff.). Kaiſerlicher Befehl VII, 185 (140). Ballet im Tannh. VII, 186 (140/1). Niemann als T. in Paris VII, 188 (142), 191 (145). Pariſer Jockeyklub im Tannh. VII, 192 (146/7). Zurückziehung der Partitur VII, 194

(147). Schnorr als T. in München VIII, 227 ff. (180 ff.). „Kein Recht, T. anders darzuſtellen“ VIII, 230 (183/4). Metronomiſche Tempi VIII, 342 (275). „Einzug der Gäſte“, Tempo VIII, 377 (307/8). Venusberg Bacchanal und Pariſer Ballet VIII, 386 (315). Dresdener Generaldirektion gegen traurigen Schluß IX, 56 (44). Auber über T. IX, 67 (53). Das Drama als überflüſſig beiſeite gelaſſen IX, 253 (212). Verſetzung des Venusliedes IX, 315 (265). In Karlsruhe IX, 316 (266). In Bayreuth für 1880 geplant X, 25 (18). Marſch im Pariſer Konzert X, 102 (73). Pariſer Schickſal X, 134 (99). In Dresden als Kapellmeiſteroper angerechnet X, 221 (168). Liſzt über die Poſaunen im T. X, 225 (172). Mendelsſohn über T. X, 402 (311).

Triſtan u. Iſolde. Nicht aus dem Nibelungenkreiſe entfernt VI, 378 (267). Siegfried-Triſtan VI, 379 (267/8). Für Italiener VI, 380 (269). In Wien vereitelt VI, 383 (271). Text der Dichtung VII, 1 ff. (1 ff.). „Leichter ausführbar“ VII, 159 (118). Verſenken in die innerſten Seelenvorgänge VII, 163 (122). Gar keine Wiederholungen VII, 164 (123). Schritt vom Tannhäuſer zum Tr. VII, 175 (132). In Karlsruhe geplant VII, 184 (139). VIII, 223 (177). Vortrag des Fluches VIII, 226 (179). Schnorr als Tr. VIII, 231 ff. (184 ff.). Auerbach's Verſtändnis VIII, 321 (259). Vermißtes Ballfeſt im II. Akt IX, 364 (307). In Bayreuth für 1881 geplant X, 25 (18). Verſchiedene Wirkung X, 100 (72).

Wieland der Schmiedt. Die Sage als Gleichnis III, 208 ff. (175 ff.), IV, 309 (250). Entwurf zum Drama III, 213 ff. (178 ff.). Für Paris beſtimmt IV, 409 (336).

Andere Werke ſiehe Wagner, Richard.

Wagner-Vereine (ſ. auch: Mannheim, London, Wien). An die Vorſtände X, 17 (11). Statuten-Entwurf X, 23 ff. (16 ff.). Patronatverein X, 20 (14). Erklärung an die Mitglieder X, 36 (26), 45 (32). Armer P. V. X, 73 (53). Freiplätze von Reichswegen X, 21 (14). „Kein Entrée zu einer neuen Oper“ X, 31 (25). Nichts vom Reich X, 39 (29). Gründung der W.-V. X, 146 (108). Neues Patronat (Stipendien-Verein) X, 377/8 (295/6).

Wahn. Begriff des Wahns VIII, 15 ff. (10 ff.). Politiſcher W. (Patriotismus) VIII, 17 (12). Religiöſer W. VIII, 28 (22). Künſtleriſcher W. VIII, 36 (29).

Wallenſtein. Der Ränkeſchmied X, 412 (318).

Walther v. d. Vogelweide. Im Tannhäuſer II, 18 ff. (13), 32 (23). In den Meiſterſingern VII, 238 (178), 253 (189).

Wartburg. Erſter Anblick der W. auf R. W.'s Fahrt von Paris nach Dresden IV, 336 (273).

Weber, Dionys. Bekanntſchaft in Prag I, 12 (8). Behandelt die Eroica als Unding VIII, 365 (296).

Weber, Ernſt v. Verfaſſer der „Folterkammern der Wiſſenſchaft“ (Offenes Schreiben an E. v. Weber) X, 253 (194).

Weber, C., M. v. Vom Knaben R. W. in Dresden geſehen I, 8 (4). Der junge R. W. Weber-Enthuſiaſt I, 29 (20). W. hauchte der Bühnenmuſik Leben ein I, 202 (164). Der Innige, Zarte I, 212 (172). „Bach, Mozart, Beethoven, W.“ I, 227 (184). „Aufforderung zum Tanz“ I, 278 (223). Bericht über W.'s Beſtattung II, 55 ff. (41 ff.). Nicht tröſtlich, nach W.'s Nachfolgern auszuſehen II, 60 (46). Rede an W.'s Grabe II, 61 (46/7). Was W. den

Deutſchen iſt II, 62 (47). Geſang nach W.'s Beſtattung II, 64 (49). W. reiſt zur Zeit der nationalen Befreiung III, 320 (259). W.'s Melodie, die Waldblume III, 322 (260). W.'ſche Volksoper III, 323 (260/1). W. zeigt, daß Muſik nicht Drama werden kann III, 324 (263). Herzbewegender Einfluß der Melodie W.'s III, 326 (264). Veredlung der Melodie, den Dichter zurückdrängend III, 356 (288). Weber und Meyerbeer III, 364 (295). Rückſichtslos gegen die Sprache IV, 268 (215). Feen Nachahmung W.'s IV, 312 (252). Eindruck auf den jungen R. W. VII, 132 (95). W. gab ſeiner Frau das Recht der Gallerie VII, 177 (135). Seit W. ſoll „reflektirte Muſik“ geſchrieben werden VIII, 267 (211). Neu betretener Weg der Orcheſterleitung VIII, 333 (266). „Befriedigende“ Opernſchlüſſe IX, 56 (44). W. ohne ſeine Opern kaum für uns vorhanden IX, 72 (59). Sein Sänger zugleich Schauſpieler IX, 239 (200). Einem Fluche alles Deutſchen nicht entgangen X, 9 (4). Keine Tradition X, 29 (21). W.'s „Letzter Gedanke“ X, 198 (150). Körnerlieder X, 206 (155). Vers und Melodie bei W. X, 209 (157). Strahlen des Genies im Opernnebel X, 219 (166). Ungelöſtes Problem X, 220 (168). Schrieb ſeine Opern für auswärtige Theater X, 221 (169).

Werke. Euryanthe. Mißglücktes Theaterſtück I, 3 (2). Zu ſchnelles Urteil I, 203 (164). Rezitative I, 278 (223). Benefizvorſtellung in Berlin II, 57 (43). Motive aus E. als Trauermuſik II, 57 (43). W. und ſeine E.-Dichterin III, 357 (289). Müde von der qualvollen Mühe ſ. E. III, 362 (293). Drama für ſeine Melodie VII, 369 (300). Dialog fallen gelaſſen, pathetiſches Enſemble IX, 57 (46). Befremdender Eindruck durch den rezitativiſchen Dialog IX, 248 (208). Charakteriſtik der Motive, Schlußſzenen IX, 251 (210). Verſchiedene Deklamation X, 208 (156). Zwiſchenſingen des Chors X, 216 (161). Meiſterlichſte Muſik verloren X, 219 (167). Tſchandala und Brahmanin, der dichteriſche Vater ein Frauenzimmer X, 220, (167/8). Freiſchütz. Erſtes Wohlgefallen am „Jungfernkranz“ I, 8 (4). Ouvertüre einſtudiert I, 8 (5). Das einfache Lied als Grundlage I, 203 (164). Der Freiſchütz in Paris I, 260ff. (207ff.). Deutſchlands Begeiſterung I, 266 (213). Le Freischutz I, 274ff. (220ff.). Freiſchütz-Walzer I, 271 (220). Fr. als Drama III, 324 (262). W. und ſ. Freiſchützdichter III, 357 (289). Der franzöſiſch aufgegriffene W. III, 367 (295). Frühe Einwirkung auf R. W. IV, 312 (252). Genre à la Fr. V, 128 (101). „Jubelnd empfing das deutſche Volk ſ. Fr.“ VIII, 58 (44). Singſpielausbildung IX, 248 (207). Dialog zwiſchen Max u. Caspar IX, 249 (208). Erweiterung der Caspar-Arie IX, 250 (210). Fr. „ohne Striche“ IX, 319 (269). Unverſtändliche Handlung X, 203 (152). Dem Leben weniger Völker zugeteilt X, 206 (155). Mißverhältnis zwiſchen Vers und Melodie in Max' Arie X, 209/10 (158/9). Reim in der Caspar-Arie X, 212 (160). Freiſchütz-Ouvertüre. Entſcheidung eines Kampfes I, 254 (204). Vortrag der Fr.-O. VIII, 368ff. (296ff.). „Wagneriſch nehmen!“ VIII, 373 (300). Konziſer Bau der O. X, 236 (181). Oberon. Rückkehr zur Weiſe der Unſchuld I, 203 (164). Ouvertüre I, 247 (198). Arabiſche Muſik III, 326 (264). W. haucht ſeinen Atem durch das Wunderhorn O.'s aus III, 362 (293). Allegro der Ouvertüre VIII, 368 (296). Elfenchor im II. Akt IX, 336 (285).

Weber, Frau K. v. Zur Weberfeier II, 56 (43), 60 (46). Erkennt W.'s Muſik unter R. W. wieder VIII, 367 (297). Berichtigt durch ihre Erinnerungen X, 29 (21).

Weib. Die Erlöſung des W.'s chriſtlich germaniſch III, 160 (135). Natur des W.'s die Liebe III, 389 (316). Kampf des W.'s gegen den Zwang der Liebe III, 390 (317). Buhlerin — Kokette — Prüde III, 391/2 (317/8). Das Suchen nach dem W. der Zukunft IV, 328 (266). Elſa das wahrhafte W. als Geiſt des Volkes IV, 368/9 (300/1). Das Ewigweibliche als Geiſt der Muſik IV, 150 (125).

Weigl, J. Nachahmer Mozart's (Schweizerfamilie) I, 202 (163). Schröder-Devrient in der Schweizerfamilie IX, 278 (225).

Weimar. Fürſtenfamilie und Dichter IV, 280 (226). Liſzt in W. (Tannhäuſer-Probe) IV, 413 (340). Feſtſpielort IV, 415 (341). Theater in W. unter Liſzt V, 22 (18). Weimarer Darſtellerin der „Venus“ V, 170 (131). Karl Auguſt, das weimariſche Wunder VIII, 50 (38). „Goetheſtiftung“ VIII, 218 (175). Ende der Liſzt'ſchen Bemühungen in W. VIII, 307 (245).

Weinlig, Th. Unterricht im Kontrapunkt I, 11 (8). „Fuge ſchreiben können“ VII, 133 (96).

Welfen. „Wenn wir dem grimmen Welfen widerſtanden“ II, 29 (21). Gegenſatz zu den Wibelungen II, 161 ff. (122 ff.) Name „Welf“ II, 164 (125). Welfiſches Prinzip II, 167 (127/8). Manfred beſiegt die W. IV, 333 (271).

Wibelungen. Die Wibelungen II, 151 ff. (115 ff.) Fränkiſches Königsgeſchlecht II, 157 (118). Wibelung — Nibelung II, 162 ff. (124/5). Tannhäuſer als Geiſt des gibelliniſchen Geſchlechts IV, 335 (272).

Wieland der Schmied. Sage III, 208 ff. (175 ff.) Entwurf III, 213 (178). Wate-Sage IV, 309 (250).

Wieland, Chr. M. Aus der deutſchen Schule hervorgegangen VIII, 123 (96).

Wien. R. W.'s Reiſe nach Wien 1832 I, 12 (8). Der „deutſche Muſiker“ in W. (Pilgerfahrt zu Beethoven) I, 117 (92), 131/2 (104). Wiener hören zu viel Schlechtes I, 136 (108). Heimat des komiſchen Genres I, 205 (162). W. Kongreß II, 312 (235). Lohengrin in W., Triſtan unmöglich VI, 382/3 (271). Das Wiener Hofoperntheater VII, 367 ff. (272 ff.), VIII, 218 (175). Die originellſten Erſcheinungen der Wiener Kunſt VII, 393 (295). Wiener Hof im ſpaniſch römiſchen Geleiſe VIII, 50 (37). Erſtes Hof- und Nationaltheater in W. VIII, 109 (83). Hoftheater gegen die Meiſterſinger VIII, 311 (249). Freiſchütz-Ouvertüre in W. VIII, 366 (296). Wiener Balletaufführungen VIII, 397 (325). W. und Beethoven IX, 115 (91). Altes Burgtheater IX, 209 (173). Wiener Wagnerverein IX, 386 (324) Wiener Preſſe X, 6 (4). Sinn für melodiſche Phraſe X, 102 (74). W.'er Vorſtadttheater und Zauberflöte X, 133 (98). Defizits des W. Hofoperntheaters X, 160 (119). Geſunde Bürgerſchaft W.'s X, 175 (132) Erklärung an das Sängerperſonal der Oper X, 178 (134). Tenorklage über Einſtudierung der W.'ſchen Werke in W. X, 199 (151).

Wiesbaden. Lohengrin in W. VIII, 378 (308).

Wilamowitz-Möllendorf, Dr. U. v. Erwiderung auf Nietzſche IX, 350 (295).

Wilhelm I. „Ein Wort des Siegers v. Königgrätz“ VIII, 54 (41). Heeresorganiſation VIII, 69 (52). Für Bayreuth IX, 386 (324), X, 145 (107). „Ich habe nicht geglaubt“ X, 148 (109).

Williſen, W. v. Pr. General. Kriegführung gegen Dänemark IV, 325 (263).

Winckelmann, J. J. Erkennt den urverwandten göttlichen Hellenen VIII, 48 (36). Erkennt die deutſche Anlage zur Schönheit VIII, 100 (76). Aus der deutſchen Schule hervorgegangen VIII, 123 (96). Durch Graf Bünau beſchützt VIII, 146 (115). Aufſchwung des deutſchen Geiſtes durch W., Leſſing ꝛc. IX, 397 (333). Begriff der Antike beſteht ſeit W. und Leſſing X, 59 (44).

Windthorſt, L. Keine Vorſtellung von R. W.'s Wollen X, 38 (27).

Winter, P. v. Nachahmer Mozart's (Das unterbrochene Opferfeſt) I, 202 (163). Textſprache wie Überſetzungen behandelt IV, 268 (215). Deklamation im Opferfeſt X, 207 (156).

Wiſſenſchaft (ſ. auch: Philologie). Der Weg der W. vom Irrtum zur Erkenntnis III, 56 (45). Ende der W. das gerechtfertigte Unbewußte III, 57 (45). Das Kunſtwerk verſöhnt W. und Leben III, 58 (46). Anatomiſche W. IV, 44 (34). Pflege der W. als Krönung beſtehender Volksbildung VIII, 76/7 (58). Abgott der mod. Welt X, 166 (124). Geſpenſt der W. X, 253 (194). Staat auf „wiſſenſchaftl. Standpunkt" X, 302 (235).

Wolfram v. Eſchenbach. Im „Tannhäuſer" II, 19 (13), 21 (15), 27 (20), 30 (22), 34 (25), 41 (30), 44 (33 ff.). Die innere Tiefe eines W. bildete aus fremdem Stoff ewige Typen der Poeſie IX, 106 (86). Parzival wieder gedichtet X, 60 (45). „Kinder wilder Mären" X, 189 (142).

Wolzogen, H. v. Zur Einführung in H. v. W.'s „Verrottung und Errettung der deutſchen Sprache" X, 31 (21). Bitte um „Was iſt deutſch?" für die Bayr. Bl. X, 53 (36). Dramatiſche Bedeutung der „Leitmotive" X, 241/2 (185). Brief an H. v. W. X, 365 ff. (286 ff.), 373 (291).

Würzburg. R. W.'s Aufenthalt 1833 I, 12 (9). Mehre gute Orcheſter I, 191 (151). Don Juan in W. IX, 315 (265), 326 (275).

Wunder (ſ. auch: Glaube). Zuſammengedrängtes Bild der Erſcheinungen IV, 101 (81). Poetiſches und religiöſes W. IV, 102 ff. (82 ff.). Vom Beſchauer des Kunſtwerkes nicht als W. aufgefaßt IV, 105 (84). Das Wundervolle des Dogmas VIII, 29 (22). Der Wunder größtes, Umkehr des Willens X, 278 (214). Das Wunder der Geburt des Heilands X, 280 (216/7).

Wuotan (Wodan). „Wodan u. Freia". Anruf im Lohengrin II, 114 (87). W.-Zeus II, 172 (132). Mit dem Chriſtengott identifiziert II, 186 (144). Im Entwurf zum Nibelungendrama II, 204 ff. (157 ff.). „Wotanskind" II, 212 (164). „Von Wotan bangend ausgeſandt" VIII, 415 (340).

Zelter, K. Fr. Mendelsſohn ſetzt bei Z. die Bach'ſche Paſſion durch VIII, 297 (238).

Zeus. Z.'s Willen von Apollon vollſtreckt III, 13 (10). Vater des Lebens III, 23 (18). Verdrängte die Naturgötzen Aſiens III, 148 (121). Zeus und Semele IV, 355/6 (289/90). Schwingt ſich vom Himmel, um Menſch zu werden IV, 356 (291).

Ziviliſation u. Kultur. Unſere K. und Z. iſt nicht von unten gewachſen III, 258 (212). Z. hat den Menſchen kunſtunfähig gemacht III, 261 (214). Pandekten Z. III, 262 (215). Nicht aus Z., ſondern aus K. wird das Kunſtwerk erblühen III, 262 (215). Der Philiſter die feigſte Geburt unſerer Z. IV, 281 (226). Quell unter dem Schutt der hiſtor. Z. IV, 282

(227). Franz. Z. VIII, 43 ff. (32 ff.). Erlöſung von der fr. Z. durch deutſchen Geiſt VIII, 44 (33). Franz. Z. ohne Volk entſtanden VIII, 45 (34). Kampf zwiſchen fr. Z. und d. Geiſt VIII, 47 (35). Einwirkung des Geiſtes des alten Reiches auf die Z. Europas VIII, 48 (36). Die deutſchen Fürſten ſetzen die fr. Z. wieder auf den Thron VIII, 51 (38). Die fr. Z. erbleicht vor einem Wort des Siegers von Königgrätz VIII, 54 (41). Der Jude als Erbe der europäiſchen Z. VIII, 68 (51). Der Franzoſe durch die Mode Herrſcher der Z. IX, 138 (114). Untergang der Z. IX, 144 (119). Eine neue ſeelenvollere Z. IX, 147 (123). Unſere barbariſche Z. haßt das Große X, 165 (123). Fortſchreitende Z. macht gegen „Gott“ gleichgiltig X, 262 (202). Z. beſteht aus Verhüllung der Selbſtſucht X, 263 (203). Das menſchl. Raubtier gründete Z. X, 299 (226). Ausgangspunkt der Z. in kirchl. Kompromiſſen X, 300 (233). Verhüllung chriſtl. Herkunft X, 301 (234). Z. u. K. als Gegenſätze X, 302 (234). Muhammed, Grundgeſetz der Z. X, 402 (235). Z. verachtet humanitäre Beſtrebungen X, 308 (239). Paria der Z. X, 310 (241). Der geſchichtl. Menſch benutzt die Werke der K. zu Ziviliſationszwecken X, 313 (244). Unſere ſtumpfſinnige Z. mit ihren mechaniſchen und chemiſchen Hilfsmitteln X, 316 (246). Z. geht am Mangel der Liebe zugrunde X, 332 (260). Barbariſch-jüdiſche Z. 343 (268).

Zoroaſter. Parſiſche Religion des Z. X, 294 (228).

Zürich. Ein Theater in Zürich V, 27 ff. (20 ff.). Ungekannte künſtleriſche Kräfte in Z. und der Schweiz V, 55 (45). Aufführung der Iphigenien-Ouvertüre in Z. V, 155 (120). Zur Organiſation des Theaters VIII, 218 (175), IX, 218 (176).

Zukunftsmuſik u. Kunſtwerk der Zukunft. Das Kunſtwerk der Zukunft III, 51 (42). Grundzüge III, 176 ff. (148 ff.). Genoſſenſchaft aller Künſtler III, 192 (162). Der Erzeuger des K. d. Z. iſt der Künſtler der Gegenwart IV, 284 (229). Nur aus dem Leben der Zukunft V, 80 (64). Jedes Tiefſte des Menſchengeiſtes dem einfachſten Rezeptionsvermögen mitgeteilt VII, 118 (85). Zukunftsmuſik VII, 121 ff. (87 ff.). Der Begriff „Zukunftsmuſik“ VIII, 246 (196), 303 (242), 306 (245). Soviel wie „Muſik für eine Zukunft, wo man ſie ohne Verhunzung zur Aufführung bringen würde“ IX, 360 (302).

780.5

Mus. A

1914 B 1971

Richard Wagner
Sämtliche Schriften und Dichtungen

Volks=Ausgabe

Sechſte Auflage

Elfter Band

Deutsche Bücherei Leipzig

Leipzig
Breitkopf & Härtel/C.F.W.Siegel·(R.Linnemann)

[1914]

Titel und Einband zeichnete
Walter Tiemann
in Leipzig

Inhaltsverzeichnis

(mit Quellen- und Reviſionsvermerken).

Seite

Die Hochzeit. Ein Opernfragment 1

Gedichtet: Pravonin bei Prag, Sommer 1832. 1. Veröffentlichung in „Der junge Wagner“, Berlin 1910. Hier nach einer Bayreuther Vorlage berichtigt. [Vgl. Schr. u. Dicht. I. 12. (8, 9).]

Die Feen 5

Gedichtet: Leipzig, Winter 1832/33. 1. Veröffentlichung (Klavierauszug und Textbuch): Heckel, Mannheim, 1888; dann in „Der junge Wagner“ 1910. Hier nach der im Beſitz der Krone Bayerns befindlichen Partitur vervollſtändigt und revidiert. [Vgl. Schr. u. Dicht. I. 13. (9.).]

Das Liebesverbot oder Die Novize von Palermo. Große komiſche Oper in 3 Akten 59

Entwurf: Teplitz, Juni 1834. Gedichtet: Rudolſtadt, Sommer 1834. Bisher unveröffentlicht. Im 11. Bd. der 5. Auflage der „Schr. u. Dicht.“ (1911) erſtmals gedruckt nach der im Beſitz der Krone Bayerns befindlichen Originalpartitur; der in dieſer urſprünglich enthaltene Dialog, ſpäter eingefügt in eine von R. Wagner korrigierte Abſchrift des Textbuchs, jetzt im Beſitz der Library of Congress [Music-Division] in Waſhington, nach einer von Dr. Bruno Hirzel daſelbſt mitgeteilten Abſchrift. [Vgl. Schr. u. Dicht. I. 25—40 (10—31).]

Die Bergwerke zu Falun. Oper in drei Akten 125

Entwurf: Paris, Winter 1841/42. 1. Veröffentlichung: „Bayreuther Blätter“, 1905 (mit Varianten) und „Deutſche Rundſchau“, 1905, durch Herrn Geh. Rat Dr. Hugo Ermiſch.

Die hohe Braut oder Bianca und Giuſeppe 136

Erſter Entwurf (für Scribe): Memel 1836. Ausgeführt (für C. G. Reiſſiger): Dresden, Sommer 1842. 1. Veröffentlichung: Textbibliothek (Nr. 176) von Breitkopf & Härtel in Leipzig (Text der Oper: „Bianca und Giuſeppe oder Die Franzoſen vor Nizza“ von Kittl), 1853. Hier in neuer Reviſion mitgeteilt. [Vgl. Schr. u. Dicht. IV. 337. (273).]

Männerliſt größer als Frauenliſt oder Die glückliche Bärenfamilie. Komiſche Oper in 2 Akten 179

Gedichtet: Königsberg-Riga, Winter 1837 (nach einer Erzählung in „Tauſend und eine Nacht“). Im 11. Bd. der 5. Auflage der „Schr. u. Dicht.“ (1911) erſtmals aus dem Archiv von Wahnfried veröffentlicht. [Vgl. Schr. u. Dicht. I. 16 (12); IV. 318 (257).]

Die Sarazenin. Oper in drei Akten 230

Erſter Entwurf: Paris, Winter 1841. Ausgeführter Entwurf: Dresden, Winter 1843. 1. Veröffentlichung nach der einzig vorhandenen Abſchrift: „Bayreuther Blätter“, 1889, I; danach in „Nachgelaſſene Schriften und Dichtungen“, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1895. [Vgl. Schr. u. Dicht. IV. 333ff (270ff).]

Seite

Das Liebesmahl der Apoſtel. Eine bibliſche Szene . . 264
Gedichtet: Dresden, Frühjahr 1843. 1. Veröffentlichung (Klavierauszug und Textbuch): Leipzig. Breitkopf & Härtel, 1870; mit Skizze und Entwurf: „Bayreuther Blätter“, 1899, I; Text allein in „Der junge Wagner“ 1910.

Friedrich I. In 5 Akten 270
Erſter Entwurf: Dresden, 31. Oktober 1846 (dünnes Quartblatt, deutſche Schrift); Zuſätze aus dem Jahre 1848 (Zettel ſtarken Papiers, lateiniſche Schrift, kleine Anfangsbuchſtaben). Hier erſtmals aus dem Archiv von Wahnfried veröffentlicht. [Vgl. Schr. u. Dicht. II, 152 (115); IV, 379 (311).]

Jeſus von Nazareth. Ein dichteriſcher Entwurf . . . 273
Entwurf: Dresden 1848. 1. Veröffentlichung: 1888, Leipzig, Breitkopf & Härtel; wieder abgedruckt in „Nachgelaſſene Schriften und Dichtungen“, 1895, ebenda. [Vgl. Schr. u. Dicht. IV, 406 ff (331 ff).]

Die Sieger 325
Entwurf: Zürich, Mai 1856. 1. Veröffentlichung in „Gedanken, Entwürfe, Fragmente“ 1885, Leipzig, Breitkopf & Härtel; wieder abgedruckt in „Nachgelaſſene Schr. u. Dichtg.“, 1895 ebenda.

Triſtan und Iſolde 326
Erſte Skizze: Zürich, Herbſt 1854; Entwurf: Zürich, Sommer 1857. 1. Veröffentlichung in „R. Wagner's Entwürfe zu ‚Die Meiſterſinger von Nürnberg‘, ‚Triſtan u. Iſolde‘, ‚Parſifal‘“, 1907, Leipzig, C. F. W. Siegel (R. Linnemann).

Die Meiſterſinger von Nürnberg. Komiſche Oper in 3 Akten. I. Entwurf 344

Die Meiſterſinger von Nürnberg. Große komiſche Oper in 3 Aufzügen. II. Entwurf 356

Die Meiſterſinger von Nürnberg. Große komiſche Oper in 3 Aufzügen. III. Entwurf. 379
Erſter Entwurf: Marienbad, Sommer 1845. Zweiter u. dritter Entwurf: Wien im Winter 1861. Veröffentlicht in „R. Wagner's Entwürfe zu ‚Die Meiſterſinger von Nürnberg‘, ‚Triſtan u. Iſolde‘, ‚Parſifal‘“, 1907, Leipzig, C. F. W. Siegel (R. Linnemann). [Vgl. Schr. u. Dichtg. IV. 349 ff (284 ff).]

Parzival 395
Erſte Skizze: Zürich, Frühjahr 1857. Entwurf: München, Auguſt 1865. 1. Veröffentlichung in R. Wagner's „Entwürfe zu ‚Die Meiſterſinger von Nürnberg‘, ‚Triſtan u. Iſolde‘, ‚Parſifal‘“, 1907, Leipzig, C. F. W. Siegel (R. Linnemann).

Venusberg-Szene im „Tannhäuſer“ (Pantomime) . . 414
Paris im Mai 1860. — Zuerſt als Entwurf mitgeteilt: Briefe an Math. Weſendonck (S. 225). Vollſtändig abgedruckt in „Die Muſik“, 1905 Nr. 10. [Vgl. Schr. u. Dicht. VII. 186 (141); VIII. 386 (318).]

Die Hochzeit.

Ein Opernfragment.

Introduktion.

Die Männer.

Vereint ertönet jetzt aus unſrem Munde
des Friedens freundlich hoher Geſang!
Denn Hadmar und Morar, nach langem Kampf,
nach blut'gem Streit,
ſind ausgeſöhnt, vereint zu dieſer Stunde,
wo wir, ein hohes Feſt zu begeh'n,
die Hände froh uns reichen.

Chor der Frauen.

Willkommen ihr, von Morars fernem Lande,
auf Hadmars froher Burg!
Wo Friede ſich mit hoher Freude eint
beim heit'ren Hochzeitsfeſt.
Schon iſt mit Arindal vermählet
die ſchöne Ada, Hadmars Kind,
die Zierde aller Frau'n!

(Cadolt kommt, vor ſich hinbrütend, ihm folgt Admund.)

Cadolt.

Sie ſind vermählt. — Vermählt — was kümmert's mich!
Vermählt! —

Admund.

Du biſt nicht froh, o Herr!

Cadolt.

Warum kam ich hierher, um alles dies zu ſeh'n!

Admund.

Weich' mir nicht aus! — Vertrau' mir, was dich quält!

Cadolt.

Ich weiß es nicht, mein Freund! Doch wollt' ich wohl,
Wir wären nie hierher gezogen! Dies Feſt —

Admund
(haſtig).

Du traueſt Hadmar nicht?

Cadolt.

Warum doch, Freund?

Admund.

Dein Vater ſchloß nach langem Streite Frieden; —
den Bund der Freundſchaft enger noch zu knüpfen,
Läd't Hadmar deinen Vater zum Hochzeitsfeſt;
doch der, vom Alter ſchon gedrückt,
ſchickt dich ſtatt ſeiner her, —
und dir droht der Verrat,
der deinem Vater bereitet iſt!

Cadolt.

Verrat? Den fürcht' ich nicht;
vom Haß iſt leer mein Buſen;
doch etwas andres, ach!
Hat ihn erſetzt!

Zweite Szene.

(Hadmar tritt mit Ada, Arindal, Lora und Harald nebſt Gefolge im feſtlichen Zuge auf. Bewillkommnungen.)

Chor.

Seht, o ſeht, dort nahet ſchon
in Jugendfülle und hoher Pracht

neuvermählt das edle Paar,
in Lieb' und ewiger Treu' vereint.
Preis dir, der Schönſten aller Schönen!
Preis dir, dem Edelſten der Edlen!
Preis dir!

Ada
(erblickt Cadolt).
Mein Gatte, ſprich, wer iſt der fremde Mann?

Arindal.
Cadolt iſt's, Morars Sohn, vor kurzem noch
mein Feind, doch jetzt für Ewigkeit mein Freund!

Hadmar.
Willkommen ſei mir, Morars Sohn,
Gegrüßt, du Bürge ewigen Friedens;
dies Feſt, der Liebe nur geweiht,
ſei auch des Streites Ziel und Ende.

Cadolt.
O wär' ich nimmer hierher gezogen,
o hätt' ich nimmer dies Feſt geſehn!
Dies Feſt verſpottet meine Schmerzen,
der Jubel höhnt frech meine Qual.

Admund.
Trau' ihnen nicht, ich kann's nicht glauben,
daß man es redlich mit uns meint;
Verrat ſeh' ich, wohin ich blicke,
und Meineid höhnet unſ'rer Treue.

Lora
(für ſich).
Vereint ſind ſie in Lieb' und Treu',
vereint im Schutz des ewigen Friedens;
ſei ewig ruhig denn, mein Herz,
ihr hohes Glück ſei ſtets dir heilig.

Arindal.

O hohes Glück, du biſt erreicht,
was ich erſehnte, was ich hoffte,
der lang gepflegten Liebe Lohn
iſt Überglücklichem mir verlieh'n.

Ada
(für ſich).

Wie wunderbar und unbegreiflich
erſcheint mir ſeine Gegenwart;
wie ahnungsvoll und, o, wie ängſtlich
erfaßt ſein Weſen mich, ſein Blick!

Harald
(zu Hadmar).

Trau ihnen nicht, ich kann's nicht glauben,
daß man es redlich mit uns meint;
Verrat ſeh' ich, wohin ich blicke,
und Meineid höhnet unſrer Treu.

Chor.

Vereint ertöne jetzt aus unſrem Munde
der Freude, des Friedens
freundlich hoher Geſang.

Die Feen.

Perſonen der Handlung.

Der Feenkönig.
Ada, eine Fee.
Zemina
Farzana } Feen.
Arindal, König von Tramond.
Lora, ſeine Schweſter.
Morald, ihr Geliebter.
Gernot, im Dienſte Arindals.
Drolla, Loras Begleiterin.
Gunther, am Hofe von Tramond.
Harald, Feldherr im Heere Arindals.
Die Stimme des Zauberers Groma.
Die beiden Kinder Arindals und Adas.
Ein Bote.

Chor der Feen. Chor der Gefährten Moralds. Chor des Volkes. Chor der Krieger. Chor der Erdgeiſter. Chor der ehernen Männer. Chor der unſichtbaren Geiſter Gromas.

Schauplatz der Handlung:

Erſter Akt.	Feengarten. — Wilde Einöde mit Felſen. — Reizender Feengarten, im Hintergrunde ein glänzender Palaſt.
Zweiter Akt.	Vorhallen eines Palaſtes in der Hauptſtadt des Reiches Arindals.
Dritter Akt.	Feſtliche Halle mit Thron. Furchtbare Kluft des unterirdiſchen Reiches. Ein anderer Teil des unterirdiſchen Reiches. Herrlicher Feenpalaſt, von Wolken umgeben.

Erſter Akt.

Feengarten.
(Chor der Feen, unter ihnen Farzana und Zemina. — Ballett.)

Chor.

Schwinget euch auf,
ſchwinget euch nieder,
glücklicher Feen zarte Geſtalten!
Denn unvergänglicher Schöne
nie verblühender Hauch
durchweht die herrlichen Welten,
atmet froh dieſer Kreis.

(Farzana und Zemina treten hervor.)

Farzana.

Warum, Zemina, ſeh' ich dich ſo traurig?

Zemina.

Soll ich, wie du, mich dieſer Feſte freu'n,
da ihre Zier für immer bald verſchwunden!

Farzana.

Schon für verloren hältſt du unſre Ada,
weil ſie, um den verweg'nen Sterblichen,
dem ſie in toller Liebe zugetan,
für immer zu beſitzen,
freiwillig der Unſterblichkeit entſagt?

Zemina.

Du weißt, daß ſie noch ſterblich werden kann,
da ſie entſproſſen zwar von einer Fee,
ein Sterblicher jedoch ihr Vater iſt!

Farzana.

Doch weißt du auch, was ihr und ihrem Gatten
vom Feenkönig auferlegt?
Glaub' mir, nicht kann's der Sterbliche erfüllen,
und Groma ſelbſt, der Zauberer, ſein Freund,
ſoll weichen unſrer Macht,
und dann kehrt Ada ewig uns zurück!

Zemina.

Laß uns vereint denn ſtreben, ſie zu retten!

Zemina und **Farzana.**

Ihr Feen all'!
Ihr Geiſter all'!
Vernehmt, was wir verlangen!
(Die Feen und Geiſter verſammeln ſich um beide.)
Reicht Hilfe uns zu unſrem Werk,
den Sterblichen zu trennen
von der geliebten Fee!

Chor der Geiſter und **Feen.**

Wir geben Hilf'
und Beiſtand euch!
Unſterblich ſoll ſie bleiben!

Farzana und **Zemina.**

Reicht Hilfe uns zu unſrem Werk,
den Sterblichen zu trennen
von der geliebten Fee!

Chor.

Wir helfen euch bei eurem Werk,
den Sterblichen zu trennen
von der geliebten Fee!
(Alle ab.)

Verwandlung.

Wilde Einöde mit Felſen.
(Gernot kommt von der einen, Morald und Gunther von der anderen Seite.)

Gernot.

Was ſeh' ich, Morald, ihr, und Gunther, du?

Morald.

Wie, Gernot?

Gunther.

O komm' in meine Arme!
(Gernot und Gunther umarmen ſich.)

Gernot.
Was Teufel, ſagt, wie kommt ihr doch hierher?

Gunther.
Erzähle du, wie dir's gegangen iſt.

Morald.
Ja, Gernot, melde eilig mir,
wo iſt dein Herr, wo Arindal?
Von unſrer Heimat komm' ich her,
wo alles traurig ich gelaſſen.
Der greiſe König ſtarb dahin
aus Gram um den verſchwund'nen Sohn,
der wilde Murold, unſer Feind,
verwüſtet fürchterlich das Reich,
begehrt die Schweſter Arindals,
die heißgeliebte, teure Lora!
Das einz'ge Mittel iſt geblieben,
ihn, der jetzt König iſt, zu ſuchen,
und dazu bot Groma uns die Hand,
er, der ſeit alten Zeiten her
Beſchützer iſt des Königsſtamm's;
er lehrt' uns, Arindal zu finden. —
Doch ſage du, was iſt geſcheh'n?

Gunther.
Erzähle, Freund, erzähle uns!

Gernot.
Nun denn, ſo hört mir beide zu!
Ihr wißt, ſchon iſt's acht Jahre her,
daß ich mit Arindal verſchwand;
zum Jagen zogen wir hinaus,
und ſchon begann die Nacht zu dämmern,
als eine Hirſchin ſich uns zeigte,
ſo ſchön, als nimmer man geſeh'n.
Der jagte Arindal nun nach
mit unermüdlichem Beſtreben,
und als er nimmer ſie erreichte,
gelangten wir an einen Fluß,

in dem die Hirſchin uns entſchwand.
Verzweiflungsvoll ſtand Arindal,
bis eine Stimme wir vernahmen,
die mit entzückend holdem Klang
den König mächtig nach ſich zog.
Da ſprang er plötzlich in die Fluten,
und ich, als treuer Diener, nach.

Gunther.

Unglaublich!

Morald.

Fahre fort, mein Freund!

Gernot.

Ich glaubte mich für ſchon geſtorben,
doch als ich endlich mich gefaßt,
war ich in einem ſchönen Schloß,
und Arindal lag hingegoſſen
zu eines ſchönen Weibes Füßen,
ſie ſprach, zu ihm hinabgewandt:
„Ich liebe dich, wie du mich liebſt,
doch eh' ich ganz dein eigen bin,
haſt du noch viel zu überſteh'n;
vor allem magſt acht Jahre lang
du nimmer fragen, wer ich ſei!“ —
Trotz meinem größten Widerſtreben
ging Arindal das Bündnis ein!
Wer ſie getraut, ich weiß es nicht,
doch ſchon zwei Kinder zeugten ſie!
Acht Jahre floſſen ſo dahin,
und ob ich ſchon nach Haus mich ſehnte,
lebt' ich in Freud' und Herrlichkeit,
bis geſtern der verliebte Prinz,
von heftiger Begier getrieben,
in ſeine Gattin drang, [illegible] ſagen,
wer und woher ſie ſei?
Da hörten plötzlich Donner wir erſchallen,
verſchwunden war ſie und mit ihr
das Schloß und ihre Dienerinnen!

In dieſe öde Felſengegend
ſind wir verſetzt, und Arindal
ſucht in Verzweiflung ſeine Gattin!

Gunther.

O Wunder über alle Wunder!

Gernot.

Doch ſaget endlich denn auch mir,
lebt meine liebe Drolla noch?

Gunther.

Sie lebt und weinet oft um dich!

Morald.

Und daß du bald ſie wiederſieh'ſt,
muß Arindal mit dir uns folgen.

Gernot.

O ſeht, o ſeht, dort naht er ſchon,
wie ein Beſeß'ner ſieht er aus!

Morald.

So eilen wir von hier hinweg,
und du, verſchweig' ihm unſre Gegenwart;
(indem er mit Gernot und Gunther abgeht.)
denn wiſſe, Groma lehrte uns,
wie wir von hier hinweg —
(die letzten Worte hinter der Bühne.)
(Arindal kommt.)

Arindal.

Wo find' ich dich, wo wird mir Troſt?
Entfloh'n biſt du und all' mein Glück mit dir!
In jede Gegend, in jeden Raum
hab' ich mein ſpähend' Auge gerichtet;
in jedes Tal, auf jede Höhe
drang meiner glüh'nden Sehnſucht Seufzer!
Weh' mir, vergebens all' Bemühen!
Die Wildnis tönt von ihrem Namen,
das Echo ſpottet meiner Qual,
nur „Ada, Ada“, ruft er aus,
und keine Antwort nennet „Arindal“!

Dein Auge leuchtet mir nicht mehr!
Dein Buſen, ach, erwärmt mich nicht!
Kein Kuß ſtillt meiner Lippe Durſt!
Dein Arm umfängt mich nimmermehr,
nur Todeskälte haucht mich an!
Weh' mir!
War alles denn ein Traum?
Wo biſt du, ach, wo biſt du,
wo weilſt du fern von mir?
Wohin ſend' ich den Blick,
der dich erreichen ſoll?
Bei dir iſt meine Sonne,
bei dir allein iſt Leben,
doch fern von dir iſt Tod
und grauſenvolle Nacht!
Ach! Laß mich das Leben finden,
löſ' mich von Todesangſt!
Wo biſt du, ach, wo weilſt du,
wo weilſt du fern von mir?
O ende meine Qual,
und nimm mich auf zu dir!
(Gernot kommt und betrachtet Arindal.)

Gernot.

Da ſteht ihr nun, ſo recht bejammernswert!
Was wird wohl all' das Klagen euch noch helfen?
Verlaßt den Ort und folgt zur Heimat mir!

Arindal.

Ich ſollte meine Gattin laſſen? Schweig'!

Gernot.

Ihr eure Gattin? Ließ ſie euch nicht ſitzen?
Sie war ſo lang' für euch, als ihr's beliebte;
jetzt, da ſie eurer ſatt, läuft ſie davon.

Arindal.

Welch' albernes Geſchwätz!

Gernot.

Mit einem Wort, die, die ihr Gattin nennt,
iſt eine Hexe, ſo eine alte, böſe Zauberin!

Arindal.
Sei ſtill!

Gernot.
Deshalb verließ't ihr Reich und Land,
weil ihr in eine Hirſchkuh euch verliebt?

Arindal.
Du Läſtermaul!

Gernot.
Ja, wie ihr ſie nachher geſeh'n,
das war nur Lug und Trug!

Arindal.
O, dieſe Schönheit alſo zu verhöhnen!

Gernot.
O, welche Schönheit, nächſtens ſeh' ich euch wohl ſelbſt
mit einem ſtattlichen Geweih!

Arindal.
Du reizeſt meinen Zorn!

Gernot.
Auf einen Hirſch darf ich nun nicht mehr jagen,
denn wer ſteht dafür, daß ſo
'nen König ich erlege?

Arindal.
Halt' ein, du frecher Burſch! Zu meiner Qual
kann deiner Scherze Roheit nimmer paſſen!

Gernot.
Habt von der Dilnovaz ihr ſchon gehört?

Arindal.
Was ſoll dies hier?

Gernot.
Hört zu, ich will's erzählen!
(Arindal ſinkt erſchöpft auf einen Felſenblock.)

Romanze.

Gernot.

War einſt 'ne böſe Hexe wohl,
Frau Dilnovaz genannt,
die war ſo häßlich und ſo alt,
als es nur je bekannt! —
Doch trug ſie einen Ring am Finger,
der machte jung und ſchön,
als hätte man in ſeinem Leben
nichts Schöneres geſeh'n.
Sie kam zu einem König ſo,
betört' ihn allzumal,
er machte ſie zur Königin,
er nahm ſie zum Gemahl. —
Er war ſo blind in ſie vernarret,
daß er nicht hört' und ſah,
und daß er nimmermehr gewahrte,
was um ihn her geſchah.
Einſt traf er ſie in fremdem Arm
in arger Liebesglut,
da zog er ſeinen Degen ſchnell
und hieb nach ihr voll Wut! —
Doch traf er nur den kleinen Finger,
an dem ſie trug den Ring,
da ſah er bald in der Geliebten
ein altes häßlich' Ding.

(halb ſprechend)

Ja, verſucht es nur, von eurer Schönen
ſo einen Ring euch zu verſchaffen.

(Gunther kommt in der Geſtalt eines alten, ehrwürdigen Prieſters, indem er ſeine Maske durch gravitätiſchen Gang und Geſang begleitet.)

Gunther.

Arindal!

Arindal.

O, welch' ehrwürdige Geſtalt, ſag' an,
wer biſt du, was begehrſt du?

Deutſche Bücherei

Gunther.
Den heil'gen Prieſter nennt man mich,
und Liebe treibt mich her zu dir!

Gernot.
O, welcher Schelmenſtreich! Wer mag
den Schalk erkennen?

Arindal.
Ich ſtaune, rede, heil'ger Greis!

Gernot.
Ich möcht' ihn ſelbſt für heilig halten!

Gunther.
O, König, du biſt übel dran,
von einem böſen Weib umſtrickt!
Ich kam hieher, dich zu ermahnen,
aus ihren Banden dich zu retten:
(Mit großem Pathos.)
Wer ſich für immer ihr ergibt,
fällt ab von Gott und ſeinem Reich!

Arindal.
Entſetzlich! Was muß ich vernehmen!

Gernot.
Was macht der Kerl für ſchöne Worte!

Gunther.
Du ſiehſt die wilden Tiere wohl,
die ſich in dieſen Klüften bergen?
Sie waren Menſchen einſt, doch jetzt
ſind ſie von dieſem Weib verdammt.
Folgſt du mir nicht ſogleich von hier,
droht gleiches Schickſal dir!

Gernot.
Ihr wißt, ihr wißt! Das Hirſchgeweih!

Arindal.
O, Himmel, wär' es möglich,
ich ſei von ihr getäuſcht!

Gunther.

Wirſt du ſogleich mir folgen,
ſollſt du gerettet ſein!

Gernot.

Haha, das iſt zum Lachen,
ſolch' närriſcher Betrug!

Arindal.

O, wär' es möglich,
ich ſei von ihr getäuſcht!
So ſoll ich ihr entflieh'n,
die ich ſo heiß geliebt!

Gunther.

Wenn du noch länger zögerſt,
ſo mußt du untergeh'n!
Wirſt du ſogleich mir folgen,
ſollſt du gerettet ſein!

(Indem Arindal von Gunther fortgezogen wird, wird dieſer unter Donner und Blitz plötzlich wieder in ſeine eigene Geſtalt verwandelt.)

Arindal.

Was ſeh' ich! Gunther, du?

Gunther.

O weh! Was iſt mit mir geſcheh'n?

Arindal.

Welch' unerhörte Freveltat,
ſo jämmerlich mich zu betrügen!
O Dank, geliebte Ada,
noch liebſt du ſicher mich!
Den Trug ſeh' ich vernichtet
durch deiner Liebe Macht!

Gernot.

Was Teufel! Nun iſt der ganze Spaß vorbei!
Nun iſt ſchon halb verloren
die gut gemeinte Liſt,
er bleibt bei ſeinem Sinne
und folgt uns ſicher nicht!

Gunther.
Nun iſt ſchon halb verloren
die gut gemeinte Liſt,
er bleibt bei ſeinem Sinne
und folgt uns ſicher nicht!

(Die Dämmerung iſt eingebrochen; Morald tritt auf, in der Geſtalt von Arindals verſtorbenem Vater.)

Morald.
Arindal?

Arindal.
Gott, was erblick' ich! Dort mein Vater!
Welch' neue Täuſchung findet ſtatt?
Sag' an, biſt du mein Vater nicht?

Gunther und **Gernot.**
Wie täuſchend iſt das Weſen, die Geſtalt!

Morald.
Dein Vater bin ich nimmermehr,
ich bin nur deines Vaters Geiſt,
ich ſtarb dahin aus Gram um dich,
da ich dich für verloren hielt!

Arindal.
Hier waltet keine Täuſchung mehr!
O Gott, mein Vater, mein Vater iſt dahin!

Gunther und **Gernot.**
Mich faßt fürwahr ein Grauſen an,
ſo ähnlich ſieht er ſeinem Vater!

Marold.
Als Geiſt komm' ich, dich zu ermahnen,
dieweil dein Reich in arger Not!
Der wilde König Murold fiel
nach meinem Tod in unſer Reich;
verwüſtet iſt es rings umher,
nur eine Stadt iſt noch geblieben,
ſie wird von deiner Schweſter jetzt

mit ihrer letzten Kraft beſchützt,
derweil du in verliebtem Wahn
dem trägen Müßiggange fröhnſt!

Arindal.

O, welch' entſetzliches Geſchick!
Dein Vorwurf, Vater, trifft mich ſchwer!

Gunther und **Gernot.**

Wie 's ihn ergreift! Nur zu, nur zu!

Morald.

Darum verlaſſe dieſen Ort
und folge mir nach deinem Reich!
Dein Arm gebricht dem Vaterland,
und deine Schweſter ruft zu dir!

Arindal.

O Himmel, wär' es möglich,
mich trifft ſo ſchwer' Geſchick!
So muß ich ſie verlaſſen,
mich ruft die harte Pflicht!

Morald.

Wirſt du ſogleich mir folgen,
ſo retteſt du dein Reich!
Wenn du noch länger zögerſt,
muß alles untergeh'n!

Gunther und **Gernot.**

Dies wird ihn wohl erweichen,
er folgt nun ſicher uns!

(Als Arindal im Begriff iſt, Morald zu folgen, wird dieſer unter Donner und Blitz plötzlich wieder in ſeine eigene Geſtalt verwandelt.)

Arindal.

Wie? Morald? Wiederum Betrug?

Gunther und **Gernot.**

O weh! Auch ihm iſt es mißglückt!
Nun iſt der ganze Spaß vorbei!

Arindal.
O! Morald, teurer Freund, auch du
verſpotteſt mich durch ſolchen Trug?

Morald.
O Herr, verzeih', die beſte Liſt iſt jetzt
durch fremde Macht vereitelt!
Erzürne nicht und laß als Freund
zum teuren Freunde jetzt mich ſprechen!

Arindal.
So iſt es wahr, mein Vater ſtarb?
O hartes Schickſal! Wehe mir!

Morald.
Aus bitt'rem Kummer über dich.
Was ich in jener Truggeſtalt
von deiner Heimat dir gemeldet,
ſei jetzt von deinem Freunde dir
als ſchlimme Wahrheit wiederholt:
in Trümmern liegt das ſchöne Reich!

Arindal.
Genug, halt ein! Ich folge euch!
Ach, was allein zurück mich hielt,
iſt mir für ewig ja entſchwunden!
Geht denn beiſeit' und pflegt der Ruh',
ich folge morgen euch von hinnen!
Hinweg, hinweg, von hier ruft mich die Pflicht!
Ich zög're länger nicht!
O, wer ermiſſet meinen Schmerz,
ich ſoll die Gattin nicht mehr ſeh'n!
Von ihr muß ich für ewig fort,
da nichts mehr ihren Zorn erweicht.

Morald und **Gernot.**
O welches Glück, er willigt ein,
ſein ſtarrer Sinn hat ſich erweicht!

Gunther.

Nach meiner Heimat ziehe ich,
zu unſren hübſchen Mädchen hin!
O welches Glück, er willigt ein,
ſein ſtarrer Sinn hat ſich erweicht!

Morald.

Nach meiner Heimat ziehe ich,
zur heißgeliebten Lora hin!
O welches Glück, uſw.

Gernot.

Nach meiner Heimat ziehe ich,
zu meiner treuen Drolla hin!
O welches Glück uſw.

(Die Nacht iſt eingebrochen. Arindal bleibt allein zurück.)

Arindal
(allein).

So ſoll für immer ich nun von dir ſcheiden,
und du, geliebte Gattin, zeigſt dich nicht!
Nicht einen Kuß, nicht eine einz'ge Träne
haſt du für deinen ſcheidenden Geliebten!
O, Grauſame, leb' wohl, leb' ewig wohl,
zum Kampfe zieh' ich für mein Vaterland,
und meine Hoffnung iſt allein der Tod! —

(Indem er ſich zum Abgehen wendet, fühlt er ſich plötzlich ermattet und ſinkt allmählich auf einen Stein nieder.)

Doch, was bemächtigt meiner Glieder ſich?
Ich will hinweg, doch weigert ſich mein Fuß! —
Mein Auge ſinkt! — Iſt dies der nah'nde Schlummer?
Ich fühl's! Leb' wohl, mein Lieb,
dein Gatte ſcheidet ſo. — Ade! —

(Er entſchlummert.)

Die Szene verwandelt ſich in einen reizenden Feengarten, im Hintergrunde ein glänzender Palaſt.

(Ada tritt während des Ritornells aus dem Palaſte im reichſten Feenſchmuck.)

Ada.

Wie muß ich doch beklagen,
was ſonſt ſo hehr, ſo ſchön,
zu traurig hartem Loſe

wird mir Unſterblichkeit!
Weil ihn allein ich liebe,
gäb' ich ſo gern ſie hin!
Doch ganz ihn zu gewinnen,
wie iſt's ſo hart, ſo ſchwer!
Mir bleibt nun nichts, als klagen
und weinen um mein Los!
Ihn werde ich verlieren,
um ewig tot zu ſein!
(Arindal erwacht allmählich.)

Arindal.

Wo bin ich? Ach! in welche ſel'ge Räume
hat mich ein ſchöner Traum wohl hingeführt?
Und dort, ha, träum' ich nicht, iſt meine Gattin!

Ada.

Erkennſt du mich, Geliebter, Undankbarer?
Du wollteſt mich verlaſſen?

Arindal.

Ada, o, dich ſeh' ich wieder?
Übermaß von Wonne!
Mir wird das freudige Glück,
dich wieder ganz zu beſitzen,
all' ſchweres, bitt'res Leid
in deinem Arm zu vergeſſen!

Ada.

O dämpfe dieſe Glut,
gebiete dem Entzücken!
Zu neuer herber Qual
bin ich dir jetzt erſchienen!

Arindal.

O warum Pein, o warum Qual?
Du biſt für immer mein,
und jede Luſt mit dir!

Ada.

Unglücklicher! Nur kurze Zeit,
für ewig dann getrennt
bin ich von Arindal!

Arindal.

Ich laſſe dich nimmermehr
und weiche nie von dir!

Ada
(mit Angſt)

Nur noch ein einz'ger Tag,
und du verläſſeſt mich!

Ada und Arindal.

Noch halt' ich dich in meinen Armen,
Doch dich entreißt das Schickſal mir.
entreißet niemand mir.
Verderben wird' uns beiden drohen,
mög'
wenn unſrer Liebe Macht nicht ſiegt!
von unſrer Liebe ſei's beſiegt!

(Gunther, Morald, Gernot und der Chor ihrer Gefährten kommen.)

Morald.

Auf, Arindal, komm' jetzt mit uns von hinnen!
Was ſeh' ich? Gott, wohin ſind wir verſetzt?

Gunther.

Und dort, das ſchöne Weib!

Gernot.

Ich kenne alles!
Sein Weib, die hübſche Hexe, hat er wieder,
nun iſt's vorbei, er folgt uns ſicher nicht!

Chor der Gefährten.

Fürwahr, welch göttlich ſchönes Weib!

Morald.

Solch' milden Zauber ſah' ich nie!

Chor.

Sah' ich wohl je ſo hohen Reiz?

Morald.

Ich kann den König wohl begreifen!

Arindal.

Weh' mir, ſchon hab' ich es verſprochen,
nach meiner Heimat mitzugeh'n!

Gunther, Morald und **Chor.**

Wie blendet ihre Schönheit mich,
wie ihrer Wangen holdes Licht!

Gernot.

Ach, das iſt alles ja nicht echt,
und ihre Wangen ſind geſchminkt!

Arindal.

Wehe mir, ach, ſchon hab' ich es verſprochen,
nach meiner Heimat mitzugeh'n!
Wie ſoll ich mein Verſprechen halten!
Wie kann ich fort, wie ſoll ich los?

Gunther, Morald und **Chor.**

Den König wag' ich kaum zu mahnen,
daß er von hier uns folgen ſoll.
Fürwahr, welch' göttlich ſchönes Weib,
ſah' ich wohl je ſo hohen Reiz!
So milden Zauber ſah' ich nie,
ich kann den König wohl begreifen!

Ada.

Weh' mir! Schon naht der Anfang meiner Leiden!
Man kommt, des Vaters Tod mir zu verkünden!

(Ein feſtlicher Zug von Feen aus Adas Reiche tritt auf, vor ihnen her Farzana und Zemina.)

Farzana.

Dein Vater hat das Los
der Sterblichen geteilt.

Zemina.

Aus deines Reiches Fernen
ſtrömt alles Volk herbei,
zu grüßen dich als Königin!

Chor der Feen.

Heil unſrer Königin!
Heil, ſchöne Ada, dir!

Gegrüßet ſei als Herrſcherin
von deines Volkes Schar!
Von ferne ertönet der Jubel
unſrer frohen Huldigung.
Heil unſrer Königin!
Heil, ſchöne Ada, dir!

Ada.

O hätt' ich dieſes Jubels Klänge
wohl nimmermehr gehört!
Ich fühle nur die neue Feſſel
an mein unſelig' Los.

Zemina und **Farzana.**

Dies feſſelt ſie mit neuen Banden
an die Unſterblichkeit;
denn will ſie wirklich ſterblich werden,
verliert ſie auch ihr Reich.

Gunther.

Hab' ich wohl je etwas geſehen,
was dieſem Treiben gleicht!

Morald.

Was ſoll ich wohl von allem halten,
ich kann mich faſſen kaum!

Gernot.

Das iſt nur alles toller Spuk,
Betrug und Heuchelei!

Arindal.

Sag', meine Gattin, mir,
was ſoll dies Treiben all?

Ada.

Du hörſt mich Königin wohl nennen,
dies wiſſe denn, doch frage nicht,
denn das, was Freude dir erſcheint,
wird mir zu ſchwerer Pein!
Ich muß von dir jetzt wieder fort,
du folg' den Deinen in dein Land!

Arindal.

O, Gott, ich ſoll mich von dir trennen?

Ada.

Für jetzt, wenn nicht für immerdar!
O, könnt' ich alles dir vertrauen,
doch dies verbietet mein Geſchick.

Arindal.

So ſprich: Wann ſehe ich dich wieder?

Ada.

Schon morgen! Bitt'res Wiederſeh'n!

Arindal.

Schon morgen, morgen! Welches Glück!

Ada.

Zu deinem Unglück ſiehſt du mich! —

Zemina
(beiſeite zu Farzana).

Du weißt, er muß ihr jetzo ſchwören,
auf keinen Fall ſie zu verfluchen!

Farzana
(beiſeite).

Doch da er's nimmer halten kann,
ſo muß der Meineid ihn verderben!

Ada.

Vernimm denn, was ich dir verkünde:
ſchon morgen iſt der ſchwere Tag,
der uns für immer trennen kann!
Nur wenn du immer ſtandhaft biſt,
wird er für uns ein Tag des Glück's.

Arindal.

O rede, du machſt mich ungeduldig!

Ada.

Was du auch morgen ſehen magſt,
was dir für Unheil auch begegne,
was dich für Schrecken auch bedrohen,

o Arindal, laß nimmer dich ſo weit verleiten,
mich, deine Gattin, zu verfluchen!

Arindal.

Was höre ich, du ſpotteſt mein!

Ada.

Sei ſtandhaft denn und ſchwöre mir's; —
(ſchnell)
ach ſchwöre nicht!

Arindal.

Ich ſchwöre dir's!

Zemina und **Farzana.**

Habt ihr's gehört? Er hat geſchworen!

Gunther. Morald. Gernot. Chor der Gefährten und **Feen.**

Er ſchwur!

Ada

(wendet mit Entſetzen ſich ab)
Weh' mir, er hat geſchworen!

Gunther. Morald. Gernot.

Was iſt wohl die Bedeutung
von dem, was er beſchwor?
Die ihn dazu vermochte,
ſteht jetzt geängſtet da!

Zemina und **Farzana.**

Er hat es ihr geſchworen
und kann nicht mehr zurück;
der Schwur bringt ihm Verderben
und trennt von Ada ihn!

Arindal.

Was ich beſchworen habe,
ſei treulich auch bewährt!
So wie ich heiß ſie liebe,
bleibt heilig auch mein Schwur!

Ada.

O hätt' er nie geſchworen
den harten Schreckenseid,
er wird ihn nimmer halten
und durch ihn untergeh'n!

Chor der Feen.

Dir tönet freudig unſer Jubel,
als unſre Fürſtin ſei gegrüßet,
es ſchallt hinauf in alle Räume
der Preisgeſang der Königin!
Heil, ſchöne Ada, dir! Heil unſrer Königin!

Chor der Gefährten. Gunther. Morald. Gernot.

Auf, komm' mit uns nach deinem Lande,
zu deinem Reiche kehre heim.
Läßt du noch länger hier dich halten,
muß Land und Schweſter untergeh'n!
Auf, König, folge uns
nach deiner Heimat hin!

Arindal.

So laß' ich dich aus meinen Armen,
bis zum beglückten Wiederſeh'n;
ich ſchwur dir Treu' und will ſie halten
und ſollt' ich drüber untergeh'n!
Leb' wohl, du, mein Gemahl,
ich bleibe ewig treu!

Zemina und **Farzana.**

So reiße dich aus ſeinen Armen,
das Volk will dich gekrönet ſeh'n!
Laß länger nicht zurück dich halten,
der Huldigung entgegengeh'n!
Auf, komm!
Auf, Ada, folge uns
zum frohen Feſte hin!

Ada.

So laß' ich dich aus meinen Armen,
wir werden bald uns wiederſeh'n;
o mögeſt deinen Schwur du halten,
ſonſt mußt du mit mir untergeh'n!
Leb' wohl, mein Arindal,
und bleibe ewig treu!

(Ada wird in einem Triumphwagen davongezogen.)

Zweiter Akt.

Vorhalle des Palaſtes in der Hauptſtadt des Reiches Arindals.
(Chor der Krieger und Volkes.)

Chor.
Weh! uns, weh, wir ſind geſchlagen
und flüchtig vor dem Feind!
Schon tobt er vor den Mauern
und droht mit Untergang! —
Zu dir hinauf, o mächt'ger Gott,
tönt unſer Ruf aus tiefer Not!
Erhöre uns und ſteh' uns bei!
Uns drängt die Todesangſt,
der Hilfe Ruf umſonſt!
Verderben harret uns
und droht mit Qualentod!
(Lora tritt auf in Waffenrüſtung.)

Lora.
Was drängt euch ſo mit harter Todesangſt,
daß ihr mit ſolchem Schrei die Luft erfüllt?

Chor.
Geſchlagen ſind wir wieder,
dem Untergang geweiht!

Lora.
Kleinmütige! Warum ſogleich verzagen?
Auf wen drängt ſich mehr Mißgeſchick zuſammen,
als auf mich ſelbſt, die ich ein ſchwaches Weib!
Mein Vater ſtarb, mein Bruder iſt entfernt,
und ſelbſt den teuren Freund muß ich vermiſſen. —
So ſteh' ich ganz allein
und kämpfe ſelbſt entgegen
dem, der mich zum Weib begehrt!

Chor.
Wir ehren deinen Mut; —
dennoch ſind wir verloren!

Lora.

So ſeid ihr nicht mehr zu bewegen denn?
Habt ihr vergeſſen Gromas Weisſagung,
daß dieſes Reich niemals verloren geh',
ſobald uns Arindal zurückgekehrt?

Chor.

Doch wer ſagt dies uns an,
daß je zurück er kehre?

Lora.

Sandt' ich den teuren Morald ſelber nicht,
ihn aufzuſuchen und zurückzubringen?

Chor.

Unglückliche! Wohl längſt iſt Arindal dahin!

Lora.

Was ſagt ihr! Weh' mir, wenn es möglich ſei!
Ihr weckt des eig'nen Herzens trübe Ahnung:
ſie kehrten nimmer mir zurück!
O mußt du, Hoffnung, ſchwinden,
die du mein einz'ger Troſt,
die mich in ſchweren Leiden
mit holdem Arm umfing;
den Bruder bald zu ſehen,
war mir ein froher Wahn; —
den Freund bald zu umarmen,
war höchſte Wonne mir!
Und kehrte keiner wieder, —
welch qualvoll' Geſchick! —
So müßt' ich, ganz verlaſſen,
allein zugrunde geh'n!

(Ein Bote tritt auf.)

Bote.

Heil euch, ich bringe frohe Kunde,
mit Arindal kehrt Morald uns zurück!

Chor.

Was ſagt er? Gott, wär's möglich?

Lora.

Kaum trau' ich meinem Ohr! Wo ſah'ſt du ſie?

Bote.

Ich zog mit aus, den König aufzuſuchen,
wir fanden und bewogen ihn zur Rückkehr!

Lora.

Sie kehren mir zurück!
Wie faſſ' ich mich vor hoher Freude,
wie faſſ' ich mich vor Wonneglut!
Den Buſen fühl' ich hoch ſich heben,
und froh erbebt mein heißes Herz!
Den teuren Bruder ſoll ich ſeh'n,
Deſſ' Untergang ich ſchon beklagt!
Geliebter Freund, du kehreſt wieder,
und eilſt in deiner Treuen Arm!

Chor.

Welch' hohe Freude wird uns wieder,
der Teure kehret uns zurück,
die Hoffnung ſoll uns wieder heben!
Voll Wonne atme jedes Herz!

(Lora eilt ab und kommt mit Arindal und Morald zurück.)

O König, ſei gegrüßt
von deinem Volk!
Der Jubel wehrt dem Leid
bei deiner Wiederkehr!
Sei gegrüßt, ſei gegrüßt!

Arindal.

O hemmet dieſes Jubels Töne,
mit Schreckensmahnung drängt er mich!
Denn ach, zum reichen Königsmantel
wird mir des Vaters Grabgewand!

Morald.

O Lora, ſieh', was ich verſprochen,
das hielt ich trotz Gefahren dir.
Den teuren Bruder bring' ich wieder,
gedenkeſt du des ſüßen Lohn's?

Lora.

O, welchen Lohn ſoll ich dir geben
für dieſer Wonne Übermaß!
Den Freund, den Bruder hab' ich wieder:
vorüber ſeh' ich alles Leid!

Lora und Morald.

Ich ſeh' dem Schickſal froh entgegen
und fühle neu gerüſtet mich;
denn Rettung naht dem Vaterlande,
und Liebe winkt in deinem Arm!
Dahin flieht alles Leiden,
und alle Freuden ziehen ein!
Laß denn zum letzten Kampf uns ſchreiten,
der uns dem Glück entgegenführt!

Arindal.

Ich ſeh' dem Schickſal bang entgegen
und fühle faſt entmutigt mich;
ſo viele Not im Heimatlande,
und neue Qual noch harret mein.
Wie trage ich wohl alle Leiden,
wie ſoll ich ſtark zum Kampfe ſein?
Schon drückt die Gegenwart mich nieder,
die zu noch größ'rem Schrecken führt.

(Alle ab.)
(Gernot und Gunther kommen.)

Gernot.

Wie iſt dir's, Gunther,
daß du endlich wieder
auf deinen eignen Füßen ſtehen kannſt?

Gunther.

O, was für eine ſchlimme Nacht war dies,
von ſolchen Greueln hab' ich nie geträumt!

Gernot.

Doch dieſer Morgen! War es nicht
als ob die blut'ge Sonne
alles wollt verſengen?

Die Erde bebte unter meinem Fuß,
der Blitz verdarb mir mein Geſicht,
der Donner mein Gehör!

Gunther.

Der König ſelbſt,
wie war er doch erſchüttert?
O, böſe Zeichen, — böſe Zeiten!

Gernot.

Und was find' ich nun hier?
Von Feinden alles voll,
kaum noch ein Fuß breit Land's gehöret uns!
Mir iſt, als hätt' ich einen tücht'gen Rauſch gehabt
ſo geht der Jammer mir durch alle Glieder!
Wenn ich nur meine Trolla fänd',
ſag' mir, iſt ſie noch jung?

Gunther.

Du fragſt mich ziemlich dumm;
ſeit du von uns, ward ſie acht Jahre älter;
damals war ſie ein Kind!

Gernot.

Ich meine, hübſch?

Gunther.

Gewiß, ich kam oft in Verſuchung, —
nun, ſie zu tröſten!

Gernot.

Wie? Das hätt'ſt du laſſen können!
Blieb ſie mir treu?

Gunther.

Ich glaube, frag' ſie ſelbſt!
Dort kommt ſie her,
ich laſſ' euch gern allein!

(ab.)

(Trolla kommt.)

Drolla und Gernot.

Wie? Seh' ich recht? Iſt dies nicht { Gernot!
Drolla!
Du biſt's, o welche Freude!
Ach, nach ſo langen Zeiten
dich endlich wiederſeh'n!
Dich an mein Herz zu drücken,
iſt zum Entzücken ganz!
O ſage mir, erzähle,
wie iſt dir's doch ergangen?
O erzähle!

Gernot.

Mir iſt's recht gut ergangen!
Ich war mit meinem Herrn ſo lang'
bei einer ſchönen Königin,
in ihrem Schloſſe war die Wahl
der hübſchen Mädchen wahrlich ſchwer.
Sie waren alle wie zum Küſſen,
die eine blond, die andre braun,
mit blauen und mit ſchwarzen Augen!

Drolla.

Gewiß, gewiß — ganz allerliebſt!

Gernot.

Und da ich auch ein hübſcher Burſch',
verliebten alle ſich in mich,
und ich, ei nun, — und ich —

Drolla.

Jetzt ſtockt er wahrlich mit der Sprache,
o warte nur, du böſer Schelm,
mir dieſes ins Geſicht zu ſagen,
das iſt doch wahrlich unerhört!

Gernot.

Jetzt will ich doch von ihr erfahren,
ob ſie wohl wirklich mich noch liebt.
Die Eiferſucht ſoll mir es ſagen,
glaubt ſie, was ſie von mir gehört!

Trolla.

So laß auch dir von mir erzählen,
wie mir's ſo lange Zeit erging!
Bei Hofe war ich hier ſo lang
als Loras beſte Dienerin.
Um ſie zu werben zogen her
der ſchönſten Ritter reiche Zahl;
ſie waren alle wie zum Küſſen,
der eine blond, der andre braun,
mit blauen und mit ſchwarzen Augen.

Gernot.

Ich werde ſelber ſchwarz und blau!

Trolla.

Und da ich auch nicht häßlich bin,
verliebten alle ſich in mich,
und ich, — ei nun, und ich —

Gernot
(beiſeite).

Jetzt ſtockt ſie wahrlich mit der Sprache, —
o warte nur, du böſes Ding!
Mir dieſes ins Geſicht zu ſagen,
das iſt doch wahrlich unerhört!

Trolla
(beiſeite).

Vor Ärger kann er kaum ſich faſſen!
So iſt es recht dem Flattergeiſt!
Vor Eiferſucht ſoll er verzagen,
glaubt er, was er von mir gehört!

Trolla und **Gernot.**

Hinweg von mir, du {Falſcher / Falſche!}
Ich mag dich nicht mehr ſeh'n!
So hielteſt du die Treu',
die du mir oft geſchworen?
In fremde {Mädchen / Ritter} ſich verlieben,
derweil ich in der Ferne bin,

das heiß' ich wahrlich doch betrügen,
und ſeine Liebſte
ſeinen Liebſten hintergeh'n! —

(Sie laufen zu verſchiedenen Seiten davon, bleiben aber an den äußerſten Enden ſtehen und ſehen ſich aus der Ferne ſchüchtern an.)

Gernot.

Drolla!

Drolla.

Gernot?

Gernot.

Biſt du denn noch nicht fort?

Drolla.

Du biſt noch da?

Gernot.

Mich dünkt, du weinſt?

Drolla.

Was kümmert's dich, Treuloſer?

Gernot.

Ich treulos? Ach fürwahr, das bin ich nicht!

Drolla.

Haſt du's nicht ſelbſt erzählt?

Gernot.

Gelogen, ach, gelogen!
In mich hat keine ſich verliebt:
und ich hab' nur nach dir mich hingeſehnt,
entdecken wollt' ich, wie es mit dir ſtünd'?

Drolla.

Und ich hab' wahrlich auch gelogen,
in mich hat keiner ſich verliebt,
wie ich in keinen mich,
ich bin dir treu geblieben;
um dich zu ſtrafen, log' ich dir was vor!

Gernot.

Was hör' ich? Laſſ' uns ſogleich umarmen!
(Umarmung.)

Trolla und **Gernot.**

Verzeihung!
So ſind wir denn vereint,
um nie uns mehr zu trennen,
kein Argwohn, kein Verdacht
ſoll je uns ſcheiden können!
Du liebſt mich, welche Freude!
Ach, welche Seligkeit!
Erdichtet und erlogen
war, was uns jetzt entzweit!
Wir trennen nie uns mehr,
um ewig froh zu ſein!

(Umarmung und Kuß. Beide ab.)
(Ada, Farzana und Zemina treten auf.)

Ada.

O Grauſame! So habt ihr kein Erbarmen
und treibt mich kalt zu dieſen grauſen Taten?

Farzana.

Verzeih', wir ſind nicht ſchuld an dem Geſchick,
das dir dein eig'ner Will' bereitet hat.

Ada.

Doch, da ihr wißt, welch' Los mich Ärmſte trifft,
wenn ich beſiegt, ſo freut ihr euch der Qual?

Zemina.

O, glaub' es nicht, ſieh, ſie entlockt mir Tränen!
Doch höre, du kannſt dich allem noch entzieh'n,
ſobald du jetzt dem Sterblichen entſagſt!

Farzana.

Noch iſt es Zeit, und offen ſteht die Wahl:
hier langer Tod und dort ein ewig Leben!

Zemina und **Farzana.**

Bedenk', und deine Wahl ſei dein Geſchick!

(Sie verſchwinden.)
(Ada allein.)

Ada.

Weh' mir, ſo nah' die fürchterliche Stunde,
die all' mein Glück und all' mein Elend kennt!

O, warum weckt ihr noch in meiner Seele
den Zweifel jener herben Wahl!
Unglückliche, wohin ſoll ich mich wenden?
Wie ſo gewiß iſt nur mein Untergang,
und ach, wie ungewiß mein Sieg! —
Ich häufe ſelbſt die Schrecken an,
die Qualen leit' ich auf ihn hin;
ich wecke Zweifel in ihm auf,
die nie ein Sterblicher erträgt!
Von überall ſtürmt Unglück ein,
ſein letzter Stern, die Liebe, ſinkt, —
Nacht wird's um ſeine Sinne her,
er rächt ſich und verflucht ſein Weib! —
Weh' mir! und dieſer Fluch trennt mich von ihm,
und Ewigkeiten treten zwiſchen uns!
Verzweiflung, Wahnſinn, Tod iſt dann ſein Los
und meines fürchterlich: Auf hundert Jahr
Verwandelung in Stein! —
Ich könnte allem mich entzieh'n,
ſteht mir's nicht frei? In ew'ger Schöne
unſterblich, unverwelklich blüh'n!
Es huldigt mir die Feenwelt,
ich bin ihr Glanz und ihre Zier,
es ehrt ein unvergänglich Reich
mich, ſeine hohe Königin!
Ich könnte allem mich entzieh'n,
in Feenpracht unſterblich blüh'n!
Betrogen, Unglückſel'ge!
Was iſt dir Unſterblichkeit?
Ein grenzenloſer, ew'ger Tod,
doch jeder Tag bei ihm
ein neues, ewiges Leben! —
So ſei es denn! Geſchloſſen iſt die Wahl,
für jenes Leben opf'r ich alles hin!
Mein Arindal!
Begeiſtern wird auch ihn die Liebe
und Mut zum Kampfe ihm verleih'n;
den Zweifel wird er kühn beſiegen,
aus meinen Banden mich befrei'n!

Die falſche Tücke ſei vernichtet,
die mich von ihm zu trennen ſtrebt,
all' eu'r Bemühen ſei vergebens,
das meine Liebe töten will.
Denn, ſollte er auch unterliegen
und mich der Felſen in ſich ſchließen,
ſo ſoll die Liebe ſelbſt den Stein
der Sehnſucht Tränen weinen laſſen! —
Und dieſe Tränen fühlt mein Gatte,
und dieſer Seufzer dringt zu ihm,
der Klageruf wird ihn durchbeben,
läßt ihn nicht raſten, treibt ihn her!
Begeiſtern wird auch ihn die Liebe
und Mut zum Kampfe ihm verleih'n,
den Zweifel wird er kühn beſiegen,
aus meinen Banden mich befrei'n!

(ab.)

(Die Bühne bleibt eine Zeitlang leer.)

(Der Chor des Volkes und der Krieger tritt von verſchiedenen Seiten auf; Lora, Drolla, Arindal, Gunther, Morald und Gernot kommen.)

Alle.

Hört ihr des Sturmes Brauſen,
das vor den Mauern tobt?
Es ſind des Feindes Scharen
zu neuer Wut erwacht!

Arindal.

Wie bang' erfüllt iſt meine Bruſt!

Lora.

Auf denn, ihr Freunde, zieht hinaus!

Arindal.

O, wie ertrag' ich alle Not!

Lora.

Befreiet uns von dieſer Not!

Morald.

Wie muterfüllt iſt meine Bruſt,
ich trotze kühn der ärgſten Not!

Drolla. Gunther. Gernot. Volk.

So ziehet froh hinaus
zu dem Befreiungskampf!

Chor der Krieger.

So ziehen wir hinaus
zum letzten Todeskampf!

Arindal.

Zu kämpfen, ach, vermag ich nicht!

Morald.

Ihr Krieger, kommt! Ich führe euch!
(ab mit den Kriegern.)

Lora.

Wie, Bruder, du vermöchteſt es,
dem heil'gen Kampf dich zu entzieh'n?

Arindal.

O Lora, krank iſt meine Seele,
und ſiech liegt aller Lebensmut!

Drolla. Gunther. Gernot. Chor.

Seh't ihr des Königs trüben Blick,
wie er umſonſt nach Faſſung ringt?

Arindal.

Wie ſoll ich Härt'res noch ertragen,
da dieſe Not das Schwerſte mir?

Lora.

Wie ſoll ich ſeine Stimmung deuten,
die ihn ſo ſchwer danieder drückt!
(Als ſich Arindal abwendet, tritt ihm Ada entgegen.)

Ada.

Weh' dir, wenn dies das Schwerſte dir erſcheint!

Arindal.

O Himmel, meine Gattin!

Alle.

Wie, das iſt ſeine Gattin?

Ada.

Jetzt, Arindal, gedenke deines Schwurs!
(Ada gibt ein Zeichen; ihre beiden Kinder erſcheinen und ſtürzen ſich in Arindals Arme.)

Lora. Drolla. Gunther. Chor.
O ſeht' die holden Kleinen,
wie lieblich anzuſchau'n!

Gernot.
Dies ſind die hübſchen Dinger,
die ihm von ihr geſchenkt!

Arindal.
Ach, meine Kinder ſeh' ich wieder,
welch' freudig', unverhofftes Glück!
Ich laſſe ſie mir nimmer rauben,
und kein Geſchick entreißt ſie mir!

Alle.
Seh't, o ſeh't die holden Kleinen uſw.

Ada.
O hätteſt du ſie nie geſeh'n!
Zum Jammer wird ihr Anblick dir!
(Auf ihren Wink öffnet ſich ein feuriger Schlund.)

Gunther und **Gernot.**
Was, Teufel, ſeh' ich da?

Chor.
Entſetzen! Was geſchieht?

Arindal.
Ha, was beginneſt du?

Ada.
Gib meine Kinder mir zurück!

Arindal.
Ha nimmermehr! Was ſoll geſcheh'n?

Ada.
Laſſ' mich, noch ſind ſie nicht ganz dein!
(Entreißt ihm die Kinder.)

Arindal.

Entſetzliche! Sie ſind nicht mein?

Ada.

Der Feuerſchlund ſoll ſie empfangen!

Lora. Drolla. Gunther. Gernot. Chor.

Ha, was beginnet die Verweg'ne!
Greift an und haltet ſie zurück!

Arindal.

O Weib, ich laſſ' dich nicht gewähren!

Ada.

Zurück von mir, Verweg'ne!
Und ihr hinab!

(Sie wirft die Kinder in den Schlund, der ſogleich verſchwindet.)

Alle.

O Gott, was habe ich geſeh'n!
War es nur Täuſchung, war es Wahrheit?
Entſetzlich' Weib, was tateſt du,
ſoll ich dich eine Mutter nennen?

Arindal.

O ſag', was dich bewog zum grauſen Mord der teuren Kinder?

Ada.

O frage nicht! Sei ſtandhaft, Arindal!

Arindal.

Wie mächtig wühlt's in meiner Bruſt; —
es paart ſich Vorwurf und Verdacht!

Ada.

Wie mächtig wühlt's in meiner Bruſt —
o Himmel, ſchütz' ihn vor Verdacht!

(Flüchtlinge vom Chor der Krieger kommen.)

Chor der Krieger.

Entflieht, wir ſind beſiegt!

Alle.

Welch' neues Unheil ſtürmt auf uns
und drohet uns mit Untergang!

Ada.

Dies Unheil trifft mich mehr als ihn!
Es weihet mich dem Untergang!

Arindal.

Hier Zwietracht, draußen Untergang,
welch' neues Unheil!
Ach, Ada, weißt du keinen Troſt
für mich in dieſen ſchweren Leiden?

Ada.

Zu deinem Troſte kam ich nicht,
zu deiner Qual bin ich erſchienen!

Arindal.

Sie weiſet kalt mich von ſich ab. —
Wie könnte ſie den Gatten tröſten,
dem ſie die Kinder mordete!

Lora.

All' meine letzte Hoffnung ſinkt!
der treue Harald bleibet aus mit ſeiner Hilfe,
die er verſprach, vom Nachbarlande herzuſchaffen!
O, Hilfe jetzt und niemals mehr!

Chor des Volkes.

Schon näher bringt der Sturm,
hört ihr den grauſen Lärm?
(Neue Flüchtlinge kommen.)

Chor der Krieger.

Verloren, ach, verloren,
nichts kann uns mehr erretten!

Lora.

Ihr Feigen, was entflieht ihr,
führt euch der tapf're Morald nicht?

Chor der Krieger.

Er iſt verſchwunden uns,
gefangen oder tot!

Lora
(mit einem Schrei).
Tot!

Alle.
Zu Trümmern ſtürze alles hin,
der Beſte iſt gefallen!

Ada.
Noch ahnt er nicht, daß ich die Schuld
an allem ſeinen Elend bin!

Chor.
Seht, dort kommt Harald her,
der Hilfe uns verſprach!

Arindal.
Der letzte Hoffnungsſchein!

Ada.
Wird mir zum Untergang.

Lora.
Sag' an, wo ſind die Krieger,
die du zur Hilfe bringſt?

Harald.
Weh' euch! Ich bringe nichts!
Vernichtet iſt mein Werk!

Alle.
Was ſagt er? Keine Hilfe,
nur neuer Untergang!

Harald.
Die beſten Krieger hatte ich geworben,
und ſchon nicht fern mehr waren wir der Stadt,
da ſtellt ſich uns ein Kriegsheer in den Weg,
an ſeiner Spitze ein gewaffnet Weib. —
Sie griff uns an mit unerhörter Macht,
und alles war in kurzer Zeit zerſtreut.
Dann ſprach das Weib: „Geh' heim zu Arindal,
ſag' ihm, ich ſei Ada, die Königin!"

Ada
(für ſich).
O, muß ich dieſes noch ertragen!

Arindal.
Wie ſagſt du? Iſt es dieſe,
die dir den Auftrag gab?

Harald.
Mein König, ja, ſie iſt's!

Alle.
Entſetzlich! Seine Gattin
iſt mit dem Feind im Bund!

Arindal.
Ha, furchtbar tagt's in mir!
Ich war von je betrogen!
Ha, ſchändlich' Weib, ſo biſt du jetzt entlarvt,
und deiner argen Tücke Ziel iſt da!
Von jenen Zauberinnen biſt du eine,
die zum Verderben uns mit Lieb' umſtricken!
Du hielteſt mich in ſchnöden Banden feſt,
verlockteſt mich durch böſen Trug!

Ada.
Mein Arindal!

Arindal.
Um grauſam mich zu quälen,
gabſt meinen Kindern du den Feuertod,
zertrümmerteſt mit arger Liſt mein Reich,
ich ſelbſt bin der Verzweiflung preisgegeben!

Ada.
Halt ein!

Arindal.
Zu was dich länger ſchonen,
um dich zu ſtrafen, gabſt du mir die Macht!
Verruchtes Weib, ſei denn verflucht!

Ada.
Arindal, halt ein! Ah!
(entſetzlicher Schrei.)
Meineidiger, was tateſt du!
(Zemina und Farzana erſcheinen.)

Zemina und Farzana.

Ada, die Bande ſind gelöſt,
unſterblich bleibſt du, wie zuvor!

Alle.

O Gott, was hören wir,
was hat das zu bedeuten?

Ada
(mit wütendem Schmerz).

Entſetzlicher! So hielteſt du den Schwur?
Mit ſolchem Mut bewährteſt du die Treu'?
Verloren, ach, verloren! Weh'! Unglücklich
haſt du für Ewigkeit dein Weib gemacht!
So wiſſe denn, wie groß die Freveltat! —
Von einem Sterblichen und einer Fee
bin ich erzeugt und ſo der Mutter gleich unſterblich.
Da ſah ich dich, und dir, Meineidiger,
wandt' ich all' meine heiße Liebe zu!
Sie war ſo groß, daß ich, um dein zu ſein,
freiwillig der Unſterblichkeit entſagte! —
Der Feenkönig zürnte mir darum,
und da den Rücktritt er nicht wehren konnte,
ſucht' er ihn dadurch zu erſchweren mir,
daß er mir dieſes als Bedingnis gab:
acht Jahr' dir zu verſchweigen, wer ich ſei,
und an dem letzten Tag auf dich ſo viel
der Qualen und der Schrecken aufzuhäufen,
als dich verleiten könnten, mir zu fluchen!
Nur, wenn dein Herz ſtandhaft vor Liebe ſei,
ſollt' ich das Los der Sterblichkeit erhalten.
Wenn nicht, ſo ſollte ich unſterblich bleiben
und dann noch mein Begehren dadurch büßen,
daß ich auf hundert Jahr' in einen Stein verwandelt ſei! —
Nun denn, du kennſt mein Los!

Arindal.

O Gott, wie brauſt's in meinem Hirn!
Sag' an, biſt du nicht ſchuld an meines Reiches Not?

Ada.
Sie endet ſchneller noch, als ſie bereitet!

Arindal.
Nun denn, ſind jene Krieger nicht erſchlagen,
die dieſer mir zu Hilfe brachte?

Ada.
Ich tat's! Es waren deines Feindes Krieger,
mit denen Harald dich verraten wollte.
(Harald wird ergriffen und abgeführt.)

Arindal.
Und Morald, fiel er nicht, war es nur Schein?

Ada.
Durch meine Macht beſiegt er jetzt den Feind!

Arindal.
Was frag' ich noch? Schon faßt mich Wahnſinn an!
Doch, meiner Kinder Mord verdammet dich!
(Auf das Zeichen kommen ihre beiden Kinder und ſtürzen ſich in Arindals Arme.)

Ada.
Von ihrer Geburt gereinigt, nimm ſie hin;
der Erde ſchönſtes Los beglücke ſie; —
nur mich nimmt grenzenloſes Elend auf!

Arindal
(ſinkt zu Adas Füßen zuſammen).
Nun denn, Verzweiflung, dir gehör' ich an!

Chor der Krieger
(hinter der Bühne).
Triumph, wir ſind befreit,
erſchlagen iſt der Feind!
(Morald kommt mit den Kriegern.)

Morald.
Ich bringe Sieg und Freude,
vernichtet iſt der Feind!

Alle.
Was hör' ich, Gott! Wir ſind befreit!

Chor. Drolla. Gunther. Gernot.

Ertönet, Jubelklänge,
zum Himmel hoch empor,
des Sieges Hochgeſänge
erſchallen jetzt allein!

Lora. Morald.

Ich drücke dich als Sieger
an meine frohe Bruſt!
Welch' unnennbare Freude,
von dir befreit zu ſein!
dich, Holde, zu befrei'n!

Zemina. Farzana.

So iſt ſie denn gerettet,
zurückgegeben uns;
nach der Verbannung Leiden
wird ſie unſterblich ſein!

Ada.

Hinweg von mir, Verräter,
ich ſtoße dich von mir!
Noch eh' der Tag ſich endet,
umſchließet mich der Stein!

(Arindal windet ſich zu Adas Füßen.)

Arindal.

Ach, Ada, hab' Erbarmen,
ſtoß' mich nicht ganz von dir! —
Verzweiflung muß mich faſſen,
Wahnſinn mein Ende ſein!

(Die Bühne verfinſtert ſich, Ada verſinkt mit Zemina und Farzana unter Donner und Blitz. Dann fällt der Vorhang ſchnell.)

Dritter Akt.

Feſtliche Halle: Morald und Lora auf dem Thron; Drolla, Gernot und Gunther neben ihnen. Chor von Männern und Jungfrauen, feſtlich geſchmückt.
(Siegesreigen.)

Chor.

Heil ſei dem holden Frieden
im ſanften Himmelsglanz!
Heil ſei dem hohen Siege,
der uns den Frieden gab!
(zu Morald.)
Der du zum Siege uns geführt,
ſei uns als König jetzt gegrüßt!
(zu Lora.)
Die du im Leiden unſer Troſt,
ſei jetzt als Königin gegrüßt!
Heil, ſiegesreicher Morald dir!
Heil, tugendreiche Lora, dir!
Heil ſei euch!

Morald
(ſteigt vom Thron herab).

Genug, o endet dieſer Feſte Jubel!
Vor Freude nicht, vor Wehmut bebt mein Herz!
Noch gilt eu'r froher Königsgruß nicht mir!
Denn, der mir ſeine Würde übertrug,
iſt dem unſeligſten Geſchick verfallen.
Des Wahnſinns grauſe Nacht umhüllet ihn
und hält die leidensvolle Seel' umfangen.
Wenn auch ſein Wille mich zum König machte,
ſo ehrt doch nur ſo lange mich als Herrſcher,
als Arindal dem düſtern Wahn erliegt!

Lora.

Ach, Bruder, welch' beklagenswert' Geſchick!
Jetzt, da die Freude jeden Buſen ſchwellt,
muß ich dein fürchterliches Los beweinen!

Chor.

Wir ehren euren Schmerz!
Die Freude halte ein!

Lora. Morald. Trolla. Gunther. Gernot. Chor.

Allmächtiger! Zu deine Himmel
ſend' ich mein brünſtig Fleh'n hinauf.
Bruders
Laß weichen aus des Freundes Sinnen
Königs
des Wahnes ſchreckensvolle Macht!
Ein Strahl aus deinem Glanz
erleuchte ſeiner Seele Nacht!
(Alle ab.)

Arindal

(im Wahnſinn hinter der Bühne.)

Halloh! Laßt alle Hunde los!
Dort, dort die Hirſchin, ſeh't!
Herbei! Ihr Jäger, herbei!
(auftretend.)
Du, Waidmann, wandre voran!
Juchhe! Es ſchmettert das Horn! —
O ſeh't, ſchon müde wird das Tier!
Packt an! Ich ſende den Pfeil!
Seh't, wie er fliegt! Ich ziele gut!
Haha, das traf ins Herz! —
O ſeht, das Tier kann weinen!
Die Träne glänzt in ſeinem Aug'!
O, wie's gebrochen nach mir ſchaut!
Wie ſchön ſie iſt!
Entſetzen! Ha, es iſt kein Tier,
ſeh't her, es iſt mein Weib! —
(ſinkt zuſammen.)
Ich ſeh' den Himmel dort ſich öffnen,
die lichten Tore ſpringen auf!
O welcher Duft, o welcher Glanz!
Bin ich ein Gott, dies zu empfinden?
Beſchwingt hebt ſich mein Geiſt empor!
Ha, wie der Staub nach unten ſinkt!
Es reicht ſich eine Hand mir dar,

voll Liebe führt ſie mich hinauf;
ich atme milde Götterluſt! —
Was ſoll's? Noch bin ich Menſch,
du ſei'ſt verflucht!
Haha! So iſt's vollbracht!
Jetzt bin ich wieder Staub!

(fühlt ſich ermatten.)

Leg' dich zur Ruhe, Staub,
die Erde birgt dich gern. —

(er iſt allmählich an die Stufen des **Thrones** hingeſunken.)

Ha, wie es um mich dämmert;
es iſt die milde Nacht;
o ſchaurig ſüße Luſt,
befängſt du meine Seele?
Ich lag in deinem Arme,
ſo ſanft war meine Ruh;
ich kann dich nicht umfangen,
du biſt ſo fern, ſo fern!
Und dennoch nah'ſt du mir,
ja, ja, ich ſehe dich!
Warum den tiefen Schmerz
im tränenvollen Blick? —

(er entſchlummert.)

(Wie aus weiter Entfernung vernimmt man Adas Stimme, dann aus einer näheren die Gromas.)

Ada
(hinter der Bühne).

Mein Gatte Arindal,
was haſt du mir getan?
Es ſchließt ein kalter Stein
die heiße Liebe ein.
Die Träne nur erweicht
der rauhen Hülle Zwang;
durch alle Schranken dringt
die Liebe noch zu dir,
und höreſt du die Klage,
ſo eile her zu mir!

(Von einer anderen Seite hinter der Bühne vernimmt man des Zauberers Gromas Stimme.)

Groma.
Auf, Arindal, was zauderſt du?
Vergaßeſt du bei allen Leiden
des Königsſtammes alten Freund?
Noch kannſt du Ada und mit ihr,
bewährſt du dich, weit mehr erreichen!
(Zu Arindals Füßen erſcheinen ein Schild, ein Schwert und eine Leier.)
Sieh', jener Schild und jenes Schwert
kann dich dem Sieg, doch jene Leier
noch größ'rem Glück entgegenführen.
Biſt du von Mut und Lieb' erfüllt,
ſo wirſt das Höchſte du erreichen! —
(Farzana und Zemina kommen.)

Farzana.
So wäre unſre Ada denn gerettet,
und der Unſterblichkeit zurückgegeben.
Wohlan, vollenden wir das letzte Werk,
damit kein Rückſchritt je zu denken ſei:
den Sterblichen dem ſich'ren Tod zu weih'n!

Zemina.
Fürwahr, mich jammert Arindals Geſchick,
ſchon büßt er durch des Wahnſinns Schrecken
den Meineid ſchwer.

Farzana.
O, nicht der Meineid bloß, ſeine Vermeſſenheit
weiht ihn dem Tod!
Soll ungeſtraft ein kühner Sterblicher
des Feenreiches Stolz uns rauben wollen?
Wir führen auf den Weg zu Ada ihn;
ſie zu befrei'n, ſei er von uns ermuntert.

Zemina.
Was willſt du tun? Ihn auf den Weg geleiten,
auf dem er wirklich ſie erlöſen kann?

Farzana.
Was fürchteſt, Törin, du? Da er als Menſch
zu ſiegen nicht vermocht', wie ſollt' er da

bewähren ſich, wo Feenkraft nur ſiegt?
Im Kampfe wir'er ſicher unterliegen!

Zemina und **Farzana.**
Auf! Erwache, Arindal!

Arindal
(im Erwachen).
Wer ruft mich? Ha! wohin
hat mich ein wilder Wahn getragen?
Ich hörte meine Gattin rufen!
O Gott, wie iſt die düſt're Nacht
durch ihren Ruf zum Tage mir erhellt! —

Zemina und **Farzana.**
Nun, Arindal, erkennſt du uns?

Arindal.
Euch ſeh' ich wieder, teure Feen,
die ihr um meine Gattin wart;
ach, meine Gattin, wo iſt ſie?

Zemina und **Farzana.**
Haſt du den Mut, ſie zu befrei'n?

Arindal.
Was hör' ich? Sie zu befrei'n,
durch meinen Mut könnt' es gelingen?

Farzana.
Was prahleſt du von deinem Mute?
Iſt ſie nicht deiner Feigheit Opfer?

Arindal.
O wende deinen Hohn von mir!
Sag' mir, iſt ſie noch zu befrei'n?

Zemina.
Im kalten Steine eingeſchloſſen,
verzweifelt ſie an ihrer Rettung.

Arindal.
Ihr foltert mich! Ich habe Mut!
Wer leitet mich zu ihr dahin?

Zemina und **Farzana.**
Nun denn! Wir führen dich zu ihr!

Arindal.
O Gott, wie faß' ich es, zu ihr!
(Er ergreift Schild, Schwert und Leier.)
Ach ſie, die Gattin, zu befrei'n,
wie füllt es mich mit Freudenglut!
O leitet mich dahin zu ihr,
ihr opfr' ich all mein heißes Blut!

Zemina und **Farzana.**
Ha, dieſe raſche Freudenglut
wird ihn dem ſich'ren Tode weih'n.
Wir leiten gern ihn hin zu ihr,
denn uns erfreut ſein Untergang!
Nur Mut, o Arindal, nur Mut! — — —

Arindal.
Ich habe Mut zu jedem Kampf,
denn Adas Rettung iſt das Ziel!

Zemina.
Nur Mut, o Arindal, nur Mut!

Farzana.
Zu ihr, o Arindal, zu ihr!

Arindal.
Ha, jede Nerve ſtrebt zu ihr,
beflügelt iſt mein Fuß zur Eil'!

Farzana und **Zemina.**
Zu ihr, o Arindal, zu ihr!
Wir führen dich zu ihr dahin!
Du folge uns und faſſe Mut — —!

Arindal.
Ach ſie, die Gattin, zu befrei'n,
wie füllt es mich mit Freudenglut!
O, leitet mich dahin zu ihr . . . .
ihr opfr' ich all mein heißes Blut!

Farzana und Zemina.

Wir leiten gern ihn hin zu ihr,
denn uns erfreut ſein Untergang!
(Sie verſinken.)

Verwandlung.

Furchtbare Kluft des unterirdiſchen Reiches. Erdgeiſter mit ſcheußlichen Larven durchwogen geſchäftig den Ort.

Chor der Geiſter.

Ihr Geiſter, auf, bewachet treu
die dunkle Schreckenspforte,
die dieſe Kluft umſchließt!
Dem Ungeweih'ten wehrt den Weg!
Er führt zum höchſten Heiligtum!
Ihr Geiſter, auf, bewachet treu!
(Arindal, Zemina und Farzana kommen.)

Arindal.

Wo führt ihr hin? Hier ſchmachtet meine Gattin?

Chor.

Wer naht ſich dort?

Farzana.

Ein Sterblicher begehrt von euch den Eintritt

Chor.

Wehe ihm!

Zemina.

Nun, Arindal, bekämpfe jene!

Arindal.

O, dieſe ſchreckenvolle Überzahl!

Farzana.

Kleinmütiger, dir bangt?

Arindal.

Die Liebe ſiegt! —
(Arindal beginnt den Kampf mit den Erdgeiſtern und iſt bald im Begriff zu weichen.
Weh' mir, ich unterliege ſchon!

Gromas Stimme.

Den Schild!
(Arindal hält den Schild vor, die Geiſter verſchwinden.)

Zemina und Farzana.

Entſetzlich, ha, er hat geſiegt!
Durch fremde Macht bezwang er ſie,
doch ſiegen ſoll ſie nimmermehr!

Arindal.

O welches Glück, ſie ſind beſiegt!
O welches Glück, der Sieg iſt mein,
Dank ſei, Groma, deiner hohen Macht!
(Auf einen Wink der beiden Feen folgt ihnen Arindal.)
(Unſichtbarer Chor von Gromas Geiſtern.)

Chor.

Heil, Arindal, und faſſe Mut,
zum Siege ſchreiteſt du voran!
(Die Bühne iſt in einen anderen Teil des unterirdiſchen Reiches verwandelt. Chor von ehernen Männern; feſt aneinandergereiht.)

Chor der ehernen Männer.

Schließt feſt euch an und haltet ſtark,
den Eingang wehren wir
zum höchſten Heiligtum!
(Arindal, Zemina und Farzana treten auf.)

Chor.

Was will der Fremdling hier?

Zemina.

Er trotzet eurer Kraft
und fordert euch zum Kampf!

Chor.

Wehe ihm!

Arindal.

Mich ſchreckt nicht eures Erzes Schirm,
vernichten ſoll euch meine Macht!
(Er beginnt den Kampf, indem er den Schild vorhält, und kommt bald zum Weichen.)
Weh' mir, den Schild verläßt die Kraft!

Gromas Stimme.

Das Schwert!

(Arindal kämpft mit dem Schwert, die ehernen Männer entfliehen.)

Zemina und Farzana.

Ha, wehe uns, der Sieg iſt ſein!
Statt des Vermeſſenen Verderben
bezwecken wir ſein höchſtes Glück!

Arindal.

Zum zweitenmal hab' ich geſiegt!
Nichts ſoll mich jetzo noch verderben,
der Sieg führt mich zum höchſten Glück!

Chor von Gromas unſichtbaren Geiſtern.

Heil, Arindal, und faſſe Mut,
zum Siege ſchreiteſt du voran!

Farzana.

Doch jetzt erlahme ſeine Kraft!

Arindal.

Doch ſagt, wo find' ich meine Gattin?

Farzana.

Wohlan! Jetzt ſollſt du ſie befrei'n!

(Auf ihren Wink öffnet ſich ein Felſen, in einer kleinen magiſch erleuchteten Grotte erblickt man einen Stein von Menſchengröße.)

Zemina.

Sieh', Arindal, dort ſchmachtet deine Gattin!

Arindal.

Allmächtiger, wie trag' ich dieſen Anblick!
Wie nenn' ich das Gefühl, das mich durchbebt?
Iſt's Wonne, die mir wird durch ihre Nähe?
Iſt es Entſetzen, ſo ſie zu erblicken?
Ach, welche Wehmut füllt mein armes Herz!
O Ada, wie vernichte ich den Fluch!

Zemina.

Was ziemt's, zu klagen hier,
ſie zu befrei'n, kamſt du hierher!

Arindal.
O ſagt, wie ich's vollende?

Farzana.
Entzaubre dieſen Stein,
und ſie iſt frei!

Arindal.
Weh' mir! Kann Menſchenkraft dies je vollbringen?

Farzana.
Verſuch's, doch wiſſe erſt, was dich bedroht!
Du biſt mit kühn vermeſſ'ner Kraft
gedrungen bis hierher
in der Feen Heiligtum,
und kannſt du jetzt dein Werk nicht ganz vollenden,
ſo büßeſt du das frevelnde Begehren
mit ewiger Verwandelung in Stein!

Arindal.
Ha, furchtbar! Dies iſt denn mein Los!

Farzana und **Zemina**.
Ha, endlich unterliegt ſein Mut,
und ſein Verlangen iſt gelähmt,
vollendet er nicht jetzt ſein Werk,
ſo iſt ein ew'ger Tod ſein Los!

Arindal.
Weh' mir, es unterliegt mein Mut,
und mein Verlangen iſt gelähmt,
vollenden kann ich nicht mein Werk,
und lange Qualen ſind ihr Los!

Chor.
Mut, Arindal, und ſei getroſt,
du kannſt die Gattin noch befrei'n!

Gromas Stimme.
Ergreif' die Leier!

Arindal.
O Gott, was höre ich?
Ja, ich beſitze Götterkraft!

Ich kenne ja der holden Töne Macht,
der Gottheit, die der Sterbliche beſitzt!
Du, heiße Liebe, Sehnſucht und Verlangen,
entzaubert denn in Tönen dieſen Stein!

Zemina und **Farzana.**
Weh', das iſt Gromas Werk!

Arindal
(die Leier ſpielend).
O ihr, des Buſens Hochgefühle,
die hold in Liebe ſich umfah'n,
und du Verlangen, heißes Sehnen,
mit deinem wonneſüßen Schmerz!
Euch ruf' ich auf, aus meinem Buſen,
aus meiner Seele ſchwingt euch auf!
Zuſammenfließe all' Empfinden
in holder Töne Zaubermacht,
und flehet an den kalten Stein:
gib meine Gattin mir zurück!

(Der Stein hat ſich allmählich in Ada verwandelt, dieſe ſinkt entzückt in Arindals Arme.)

Ada.
Jetzt kann mich keine Macht dir rauben!

(Farzana und Zemina wenden ſich entſetzt ab; die Szene verwandelt ſich in einen herrlichen Feenpalaſt von Wolken umgeben. Auf einem Thron der Feenkönig, um ihn der Chor der Feen und Geiſter.)

Feenkönig.
Du, Sterblicher, drangſt ein in unſer Reich,
und die unendliche Gewalt der Liebe
verlieh' dir jene hohe Kraft, die nur
Unſterblichen zu eigen iſt verlieh'n;
ſo wiſſe denn: Durch deine Schuld als Menſch
bleibt Ada jetzt unſterblich, wie ſie war;
doch, der ſie uns mit Götterkraft entwunden,
iſt mehr als Menſch — unſterblich ſei, wie ſie!

Chor.
Gegrüßt ſei, Arindal, im hohen Feenreiche,
dir iſt Unſterblichkeit nach deiner Kraft verlieh'n.

Ada.

Entſage deinem Erdenreich,
mein Feenland beherrſche jetzt!

Arindal.

Noch fühl' ich ſterblich mich genug
und kann vor Wonne mich nicht faſſen!

Farzana und **Zemina.**

Entzücken kehret wieder ein,
da beide jetzt gewonnen ſind!
(Morald, Lora, Drolla, Gernot und Gunther werden eingeführt.)

Arindal.

Euch beiden geb' ich jetzt mein Erdenland,
ein höh'res Reich iſt Seligem, mir, verlieh'n!
Seid glücklich ſtets, denn ich beſchütze euch!
(Er wird von Ada zum Thron begleitet.)

Chor.

Ein hohes Los hat er errungen,
dem Erdenſtaub iſt er entrückt!
Drum ſei's in Ewigkeit beſungen,
wie hoch die Liebe ihn beglückt!

Das Liebesverbot

oder

Die Novize von Palermo.

Große komiſche Oper in 2 Akten.

„Ich irrte einſt, und möcht' es nun verbüßen;
Wie mach' ich mich der Jugendſünde frei?
Ihr Werk leg' ich demütig dir zu Füßen,
Daß deine Gnade ihm Erlöſer ſei.“

Luzern zu Weihnachten 1866. Richard Wagner.

Perſonen.

Friedrich, ein Deutſcher, in Abweſenheit des Königl. Statthalter von Sizilien.
Luzio, Claudio } zwei junge Edelleute.
Antonio, Angelo } ihre Freunde.
Iſabella, Claudios Schweſter, Mariana } Novizen im Kloſter der Eliſabetherinnen.
Brighella, Chef der Sbirren.
Danieli, Wirt eines Weinhauſes.
Dorella, früher Iſabellas Kammermädchen, Pontio Pilato } In Danielis Dienſten.

Gerichtsherren. Sbirren. Einwohner jedes Standes von Palermo.
Volk. Masken. Ein Muſikkorps.

Palermo im 16. Jahrhundert.

Erſter Akt.

Vorſtadt mit Beluſtigungsörtern aller Art. Im Vordergrunde das Weinhaus Danielis. Großer Tumult. Eine Schar von Sbirren ſind damit beſchäftigt, in den Beluſtigungsörtern und Tabagien Verwüſtungen anzurichten; ſie reißen die Aushängeſchilder herunter, zerſchlagen Möbel und Gefäße, und ſo weiter. Der Chor des Volkes macht ſich über ſie her, und ſucht ihnen Einhalt zu tun. Es kommt zu Schlägereien.

Chor.

Ihr Galgenvögel, haltet ein,
ihr Schurken, laßt die Arbeit ſein!
Schlagt auf ſie los mit kräft'ger Fauſt,
bei Rock und Haar die Flegel zauſt!

(Luzio, Angelo und Antonio haben ſich lachend aus dem Weinhaus herausgeſchlagen.)

Luzio, Antonio, Angelo
(lachend).

Ha, ho, ha, ha! Das nenn' ich Spaß!

Luzio.

Man ſchlug mir aus der Hand das Glas.

Antonio.

Ich teilte wacker Prügel aus.

Angelo.

Zum Teufel das verdammte Haus!

Luzio.

Wer hat die Schufte hergeſchickt?
Verwüſtet wird, wohin man blickt!

(Brighella mit mehreren Sbirren bringen Danieli, Pontio und Dorella als Gefangene aus dem Weinhaus.)

Chor.

Seht nur! Dort bringt man ſie beim Kragen!

Pontio.

Fort, Kerl!

Danieli.

Laßt los!

Dorella.
Was für Betragen!

Luzio.
Helft mir, ich komm' vor Lachen um!

Danieli.
Ich ſchlag' euch Arm und Beine krumm!

Brighella.
Nur vorwärts, liederliches Pack,
hat man mit euch doch Not und Plack!

Dorella.
Laßt mich, ich folge keinen Schritt;
o heil'ge Jungfrau, welche Scham!

Brighella.
Bringt mir die heil'ge Jungfrau mit!

Chor.
Laßt los, was haben ſie getan?

Dorella.
Ach, Luzio, helft mir, ſteht mir bei!
Ihr ſchwurt mir ja beſtändig Treu',
und ich zog euch auch allen vor;
ich ſchenk' euch gern das Eh'verſprechen,
nur macht mich frei von dieſen Frechen,
und haut ſie tüchtig übers Ohr!

Luzio.
Potztauſend, welch ein großes Glück!
Das Eh'verſprechen ging zurück!
(zu Brighella.)
Nun denn, mein Freund, ſo laßt ſie frei!

Brighella.
Nichts da! Marſch fort! Wollt ihr gleich weichen!

Luzio.
Laßt los, wenn's euch geraten ſei!

Brighella.
Packt dieſen Bengel ſondergleichen!

Luzio.
Zurück, ihr Lümmel, wollt' ihr's wagen!

Luzio
(zum Volk).
Ihr Freunde, wacker zugeſchlagen!
Faßt an, und jagt ſie in die Stadt!

Chor.
Wir ſind der Übermüt'gen ſatt!

Angelo.
Was für Befehl befolgt ihr hier?

Luzio.
Was für Befehl? Antworte mir!

Dorella, Pontio, Danieli.
Was führt ihr uns gefangen fort?

Chor.
Was hauſ't ihr ſo an dieſem Ort,
was hauſ't ihr ſo?

Luzio.
Was für Befehl? Antworte mir!

Alle.
Antwortet ſchnell, was für Befehl?

Brighella
(er zieht ein großes Pergament hervor).
Halt! Hier iſt der Befehl!
(Spricht.)

Bitte tauſendmal um Entſchuldigung, Signor, bitte tauſendmal um Entſchuldigung, daß ich nicht früher ſo klug war! Ich danke für die gütige Erinnerung.

(Singt.)
Tambour, ſo trommle denn zur Ruh,
und ihr hört mir gelaſſen zu!
(Der Tambour rührt nach allen vier Seiten hin die Trommel.)

Alle.

Seid ſtill! Was mag das wieder ſein?
Was Neu's von Friedrichs Albere'n!

Brighella

(lieſt das Geſetz vor).

„Wir, tief entwürdigt durch das greuliche Überhandnehmen abſcheulicher Liederlichkeiten und Laſterhaftigkeiten in unſerer gottloſen und verderbten Stadt, fühlen uns zur Wiederherſtellung eines reineren und gottgefälligeren Wandels, ſowie zur Verhütung größerer Ausſchweifungen, bewogen, mit exemplariſcher Strenge den Grund und die Wurzel des Übels zu vertilgen. Wir befehlen kraft der uns verliehenen Gewalt hiemit: Der Karneval, dieſes üppige und laſterhafte Feſt, iſt aufgehoben, und bei Todesſtrafe jede Gebräuchlichkeit desſelben verboten; alle Wirtſchaften und Beluſtigungsörter ſollen aufgehoben und geräumt werden, und jedes Vergehen des Trunkes ſowie der Liebe werde fortan mit dem Tode beſtraft.

Im Namen des Königs,
ſein Statthalter Friedrich."

Alle

(lachend).

Ha, ha, ha, ha! Welch' neuer Spaß!

Luzio.

Nun weiß man doch, woran man iſt!
Es lebe Friedrichs Majeſtät!

Alle.

Er lebe hoch, der gute Chriſt!

Brighella.

Gott, welche Frechheit nehm' ich wahr!

Dorella.

Jetzt wird die Sache ſpaßhaft gar!

Luzio.

Was, keine Liebe, keinen Wein,
und endlich gar kein Karneval!

Alle
(außer Brighella).

Der deutſche Narr, auf, lacht ihn aus,
das ſoll die ganze Antwort ſein;
ſchickt ihn in ſeinen Schnee nach Haus,
dort laßt ihn keuſch und nüchtern ſein.
Ha, ha, ha, ha! Auf, lacht ihn aus!

Brighella.

Jetzt wird's zu toll, ich halt's nicht aus!
Kann man ſo frech und ſchamlos ſein!
Bin ich aus dem Gedräng' heraus,
dann laß ich nie mich wieder ein!

(Claudio wird von mehreren Sbirren als Gefangener gebracht.)

Angelo.

Wen bringt man dort? Seh't hin!

Luzio.

Was iſt? 's iſt Claudio! Was, gefangen!

Claudio.

Gefangen! 's iſt das ſchlimmſte nicht,
fragt nur noch weiter, und gar bald erfahrt ihr,
was mir nicht lieb!

Luzio.

Sprich doch, was legt man dir zur Laſt?

Claudio.

So viel nur, mir den Tod zu geben!

Luzio.

Den Tod?

Alle.

Den Tod! Ha, wen erſchlug er?

Luzio.

Begingſt du Hochverrat?

Alle.

Hochverrat?

Claudio.

Nicht doch! — Ich liebte nur!

Luzio.
Du liebteſt nur? Und nun?

Claudio.
Kennſt du es nicht, des Toren Friedrichs neu Geſetz?

Luzio.
Ich lache d'rüber, tu' es auch!

Claudio.
Schon morgen! — Lache, wer da kann!

Alle.
Schon morgen! Gott! Weil er geliebt!
Das iſt zu viel, das iſt zu toll!

Claudio.
Dorella? Wie? So treff' ich dich?
Wie kamſt du hierher, ſprich?

Dorella.
Ach Claudio, zwar ſeid ihr ſelbſt in Not,
doch ſeht, auch ich bin wahrlich ſchlimm daran;
als Iſabella, eure Schweſter,
ins Kloſter als Novize trat,
entließ ſie mich aus ihrem Dienſt; —
in jenem Weinhaus dient' ich nun,
und heute werde ich mit allen
gefangen und davongeführt.

Claudio.
Du warſt mir lieb und tuſt mir leid,
ich helf' dir gern, wenn mir man hilft!

Luzio.
Was iſt zu tun? Ich glaub' doch kaum,
daß es Ernſt dem Statthalter iſt!

Antonio, Angelo, Chor.
Wenn auch, wir wollen ihn befrei'n!

Claudio.
Ihr kennt nicht Friedrichs Feſtigkeit!

Luzio.

Den Narren, ja, ich kenne ihn!
Nicht warmes Fleiſch, noch warmes Blut
ſchließt ſeine ſteife Seele ein;
der König kennt wohl ſeine Treue,
den ſtrengen, unbeugſamen Sinn,
und ſetzt ihn deshalb über uns.

Claudio.

Er iſt ein Ehrenmann!

Luzio.

Ein Narr!
Mag er in unſrer heißen Luſt
vor Froſt vergeh'n, wir bleiben heiß,
und fürchten ſoll er unſre Glut!

Claudio.

Der fürchtet nichts! Nur eines bleibt,
wovon ich Rettung hoffen kann, —
hör' mich, mein Luzio! —
Du kenneſt jenen ſtillen Ort,
das Kloſter der Eliſabeth;
die treue Schweſter weilet dort,
und weih't ſich einſamem Gebet!
O eile, Freund, zu ihr dahin,
ſprich ſie um Hilfe für mich an,
daß Schweſterfleh'n den harten Sinn
erweiche dieſem kalten Mann!
Sag' ihr, wenn auch ein Fehler ſei,
was ich beging, ich mach' ihn gut;
bewege ſie, daß ſie verzeih',
dann bau' ich ganz auf ihren Mut!

Alle.

Wo ſoll das noch mit allem hin,
vor Wut und Ärger glühen wir!
Wut und Verzweiflung kocht in mir!
So eines einz'gen Narren Sinn
raubt alle Luſt und Freiheit hier!

Luzio.

Zu deiner Schweſter eil' ich hin,
durch ſie bereit' ich Rettung dir.
Erweicht ihr Fleh'n nicht ſeinen Sinn,
ſo kommt die Hilfe dir von mir.
Von mir dir Rettung!
Ich eile, Freund, zu ihr dahin!

Claudio.

Allein von ihr!
O eile, Freund, zu ihr dahin,
denn Rettung kommt allein von ihr!
Ich kenne ihren klugen Sinn,
und ihre Treu' bringt Hilfe mir!
Nur von ihr kommt Rettung!
O eile, Freund, zu ihr dahin,
nur ihre Treu' bringt Hilfe mir!

Brighella.

Wie bring' ich nach der Stadt ſie hin,
das Volk ſcheint ſehr verdächtig mir!
Ihr Droh'n verwirrt mir ganz den Sinn,
ach, ich wollt', ich wär' hinweg von hier!

(Alles zerſtreut ſich nach und nach im Tumult. Brighella und die Sbirren brechen ſich mit ihren Gefangenen mit großer Mühe Bahn durch das Volk.)

Kloſterhof im Kloſter der Eliſabethinerinnen. Man ſieht auf der einen Seite in den Kloſtergarten, auf der anderen nach der Kirche. Im Mittelgrunde die Pforte.

Chor der Nonnen
(hinter der Szene).

Salve regina coeli! Salve!

Iſabella und **Mariana**
(kommen aus dem Garten).

Mariana, Iſabella.

Göttlicher Frieden, himmliſche Ruh'
iſt uns beſchieden, lächelt uns zu!
Weltliche Schmerzen, lange beweinet,
fliehen die Herzen, liebend vereinet!

Iſabella.

Geheilet, hoff' ich, iſt die Wunde,
die du der Schweſter ſtets verbargſt;

verlangſt du Troſt, o ſo vertrau' dem Munde
die lang' verhüllten Schmerzen an!
Wir liebten uns ſeit früher Jugend,
doch ſeit drei Jahren ſchon getrennt
traf einzeln uns manch' herb Geſchick;
beraubt der Mutter und des Vaters,
ſuche ich Schutz in dieſen Mauern;
hier treff' ich dich in Schmerz und Leid,
doch ſchweigſt du ſtets, nicht wert mich achtend,
zu teilen einer Schweſter Gram!

Mariana.
O ſchweige, du allein nur biſt's,
von der ich Troſt und Liebe hoffe!
Welch andre Schmerzen kennt ein Weib,
als die der Liebe?
Treuloſigkeit des Mannes, den ich innig liebte,
zerſtörte alle Lebensluſt!
Ach, ſchon verband des Prieſters Hand
das ſtille Bündnis unſrer Liebe,
doch er, der arm und unbekannt
Sizilien einſt betrat,
gewann des Königs Gunſt, und ſtieg ſo hoch,
daß er, von Ehrgeiz nur entflammt,
der Liebe ſtilles Glück verſchmäh'te,
und mich, die Gattin, bald verließ!

Iſabella
(voll Zorn).
Ha, Schändlichkeit! Wer war der Mann?

Mariana.
Der jetzt hier herrſchet, Friedrich war's!

Iſabella.
Ich kenne ihn, den falſchen Mann,
den Heuchler. — O, — der Weiberſchmach,
daß wir nur weiche Tränen haben,
nicht Rache ſolchem Männervolk!

Mariana.

Laß mir die Träne, meinen Troſt,
Ergebung lehrt mein neuer Stand;
die Schweſter für den falſchen Freund
gab mir der Himmel, — bin ich arm? —
Göttlicher Frieden, himmliſche Ruh'
iſt uns beſchieden, lächelt uns zu;
weltliche Schmerzen, lange beweinet,
fliehen die Herzen, liebend vereinet!

Iſabella.

Ich fliehe gern die falſche Welt,
da ich ſie nicht vernichten kann;
wo uns ein Fluch gefeſſelt hält,
und niemand trotzt dem frechen Mann,
daß ungeſtraft ein ſolcher Wicht
die Ärmſte kränken zu dürfen meint;
er achtet ihrer Schmerzen nicht,
um die ihr Leben ſie verweint!

(Es wird an der Pforte geläutet.)

Iſabella.

Man läutet, — keine Pförtnerin?
Geh' du, — ich öffne ſelbſt!

(Mariana entfernt ſich, Iſabella blickt ihr nach, eilt noch einmal auf ſie zu und umarmt ſie.)

Du Ärmſte!

(Dann geht Mariana ganz ab.)

Iſabella
(öffnet).

Luzio
(tritt ein).

Iſabella
(ſie verhüllt ſich).

Es iſt ein Mann; — verweilt, ich geh',
die Pförtnerin zu euch zu ſenden.

Luzio.

Nicht doch, du Fromme, ſage mir,
wie ſprech' ich wohl,
wie ſprech' ich die Novizenſchweſter,
die junge Iſabella?

Iſabella.

Iſabella, ſie ſucht ihr?
Nun, ich bin ſie ſelbſt, und wer ſeid ihr,
mich hier zu ſuchen?

Luzio.

O günſt'ger Zufall, — ich bin Luzio,
und Claudios, deines Bruders, Freund!

Iſabella.

Luzio? Ich hörte oft von euch,
von eurem leichten, tollen Leben.

Luzio.

Deſto gewicht'ger bin ich jetzt.
Iſabella, rette deinen Bruder!

Iſabella.

Den Bruder, ſprich, was iſt?

Luzio.

Hör' mich!
Dein Bruder liebte Julia und feuriger —

Iſabella.

Ha, Schande ihm! Sag', hat er ſie entehrt?

Luzio.

O nicht doch!
Er fühlet Reu und will den Fehl
gern durch ein ehrend Band verbeſſern,
doch kennſt du nicht ein neu Geſetz,
das Friedrichs Torheit auserſann,
wonach ein ſo geringer Fehl
beſtraft wird mit dem Tod.

Iſabella.

Mit Tod!

Luzio.

Ja, Iſabella, Claudio ſtirbt,
wenn du nicht ſelbſt zu Friedrich eilſt,
und alle Bitten einer Schweſter,

und alle Tränen auf ihn häufeſt,
daß ſeine Starrheit du bezwingſt!

Iſabella.

Ha, der Abſcheuliche, der Verruchte!
Gott gibt mir Kraft, ihn zu vernichten!
(Sie hat ſich in der Leidenſchaft enthüllt.)

Luzio.

O Himmel, ſie iſt ſchön!

Iſabella.

Ich folge, noch einmal tret' ich in die Welt!

Luzio.

Warum nur einmal, laß das Kloſter,
zu ſchön biſt du, zu warm dein Buſen!

Iſabella.

Was ſoll's! Das Kloſter laſſ' ich nie.

Luzio.

Du läßt es nie? — Doch nur noch jetzt,
jetzt, da's des Bruders Rettung gilt!

Iſabella.

Des Bruders Rettung! Ja!
Des teuren Bruders Leben
ſei meinem Schutz vertraut,
ich muß ihm Rettung geben,
da feſt auf mich er baut!
Den Heuchler zu bekriegen,
glüh' ich in Leidenſchaft,
ihn mutig zu beſiegen,
gab Gott mir Recht und Kraft!

Luzio.

Wie fühl' ich mich erbeben,
die holde Himmelsbraut,
es muß ſich ihr ergeben,
wer ihr ins Auge ſchaut'!
Wie kann ich ſie beſiegen,

die heiße Leidenſchaft;
ich muß ihr unterliegen,
mir fehlt's an Mut und Kraft!

Luzio.

Ach, Iſabella, eile fort,
und nie betritt mehr dieſen Ort!

Iſabella.

Was ficht euch an?

Luzio.

O höre mich!
Für dieſe Welt ſchuf Gott nicht dich!
Dies Feuer ſpottet deiner Wahl,
und Torheit nennt ſie dieſer Blick!

Iſabella.

Ha, wie verwegen!

Luzio.

Kehr' zurück! Mich biet' ich dir!
Sei mein Gemahl!
(Er ſinkt aufs Knie.)

Iſabella.

Steh' auf, du Tor, ſprich, biſt du toll?
Du wagſt's, hier ſo zu mir zu ſprechen!
Steh' auf; wenn ich dir folgen ſoll,
magſt du dich nie mehr ſo erfrechen!
Niemals, nein, nein! Nie mehr!
Nicht ein Wort!

Luzio.

Ach, ach, ach Iſabella!
Ach, Iſabella!
Nun denn, du haſt mich jetzt beſiegt,
befürchte nichts, doch eile fort,
Gott, wenn dein Bruder unterliegt!

Iſabella.

Den Bruder, ha, ihn zu befrei'n,
reich mir die Hand!

Luzio.

Hier, ſie ſei dein!

Iſabella.

Des teuren Bruders Leben
ſei meinem Schutz vertraut,
ich muß ihm Rettung geben,
da feſt auf mich er baut!
Den Heuchler zu bekriegen
glüh' ich in Leidenſchaft,
ihn mutig zu beſiegen
gab Gott mir Recht und Kraft!

Luzio.

Wie fühl' ich mich erbeben,
die holde Himmelsbraut, —
es muß ſich ihr ergeben,
wer ihr ins Auge ſchaut'!
Wie kann ich ſie beſiegen,
die heiße Leidenſchaft;
ich muß ihr unterliegen,
mir fehlt's an Mut und Kraft!
(Sie eilen ab.)

Gerichtsſaal, mit Tribünen und Galerien. **Brighella** mit einer Abteilung von **Sbirren**, die er am Eingang an ihren Poſten ſtellt.

Brighella.

Wie lang er bleibt!
Hat man das Recht, ſo denkt man auch:
ſie können warten!
Das wird ein Tag, ein heißer Tag;
und was dafür der Lohn? Gar keiner!
Ach, könnt' ich nur ein wenig richten, —
könnte ich! —
Was gäb' ich gleich um ein Verhör!
Gäbe ich!
Wie gern tät' ich dann meine Pflichten,
ſehr gern, —
und forderte nie Löhnung mehr, —
nie mehr!
Zwar bin ich gut, einmal allein

möcht' ich doch gern barbariſch ſein,
recht barbariſch!
Noch kommt er nicht! Was tut es denn?
Für ihn will ich Statthalter ſein;
Statthaltert er denn nur allein?
(Zu den Sbirren.)
Heda, ihr Kerls, bringt ſie herein!
Doch eines nach dem andern!
(Er ſetzt ſich gravitätiſch.)
Jetzt naht mein ſchönſter Augenblick!
(Pontio wird gebracht.)
Nur immer näher her, Geſell!

Pontio.

Schon bin ich nah, ach, wär' ich fern!

Brighella.

Dein Name, Burſche, nenn' ihn ſchnell!

Pontio.

Recht gern! — Glaubt mir, fürwahr, recht gern:
Pontio Pilato heiße ich!

Brighella.

Pontius Pilatus? Fürchterlich!
Der Tod am Kreuze treffe dich!

Pontio.

Signor, — ach, ihr verwechſelt mich!
Wenn mich die Eltern ſo genannt,
darf euch dies nicht inkommodieren;
weil dieſer Name ſo verhaßt,
ſo ſollt' ich ihn purifizieren!

Brighella.

Purifizieren, — durch ſolchen Wandel,
durch ſchnöden Sauf- und Liebeshandel?
Auf dir ruht gräßlicher Verdacht,
du ſchloſſeſt Eh'n für eine Nacht!

Pontio.

Ach, glaubt das nicht; für eine Stunde
und kaum ſo lang!

Brighella.

Nur für 'ne Stunde!
Pontio, du ſprichſt dich um den Hals;
geliefert biſt du jedenfalls!
Ich ſprech' dich aller Ehren los,
und die Verbannung ſei dein Los!

Pontio.

Verbannung, aller Ehren los!
Erlaubt mir, daß ich mich beſchwere,
Signor, was bin ich ohne Ehre?
Das geht nicht an, nein, das geht nicht an!

Brighella.

Verbanne dich! Verbanne dich!

Pontio.

Verbannen! Verbannen?
Das verſteh' ich nicht!

Brighella
(zur Wache).

Macht's ihm begreiflich, jagt ihn fort!

Pontio.

Signor, hört mich!

Brighella.

Still! Nicht ein Wort!
Marſch fort! Marſch fort!
Hinaus! Hinaus!

Pontio.

Verbannt und ehrlos,
ich halt's nicht aus!

(Pontio wird hinausgeworfen.)

Brighella.

Ein ſchweres Amt, ich muß geſtehn; —
doch — doch Friedrichs Freude will ich ſeh'n!

(Dorella wird gebracht.)

Brighella.

Aha, du biſt's! Nur näher 'ran,
nur näher, näher komm heran!

Torella.
Schon gut, Signor! Es iſt getan!

Brighella.
Da Liebe, Karneval und Wein
für immer ſtreng verboten ſind, —

Torella
(lachend).
Ha ha ha ha!

Brighella.
Wie konnt' es dir geraten ſein,
zu trotzen dem Verbote blind?

Torella
(lachend).
Ha ha ha ha!

Brighella.
Verführteſt du in jenem Haus
die Männer nicht zu Saus und Braus?

Torella
(lachend).
Ha ha ha ha ha ha ha, ha!

Brighella
(auf ſie losſpringend).
Zum Teufel, was lachſt du mich aus?

Torella.
Signor!

Brighella
(prallt betroffen zurück).
Verdammt, wie wird mir doch!

Torella
(kokett).
Ha, nur Geduld, ich ſag' es dir!

Brighella.
Dieſes kleine Schelmenauge
macht mich wahrlich ganz verwirrt,
jetzt, da ich wohl Faſſung brauche,
weiß ich nicht recht, wie mir wird!

Dorella.
Nur ein Blick von meinem Auge
macht den Narren ganz verwirrt,
daß bei ihm ich wenig brauche,
darin hab' ich nicht geirrt!

Brighella.
Ah, — ich vergeſſe das Verbot!
Faſſung, Brighella, oder Tod!

Dorella.
Signor Brighella, fahret fort,
ich bin geſpannt auf jedes Wort!

Brighella.
Bekenne, ungerat'nes Kind,
wieviel Untaten du beging'ſt?

Dorella.
Was das für freche Worte ſind!

Brighella.
Und jetzt vor allem ſag' mir an,
ob du noch achteſt Zucht und Scham?

Dorella.
Wirſt du dich ferner unterſteh'n,
unglimpflich mit mir umzugeh'n?
Du Heuchler, du Narr, du Grobian,
fängſt du aus dieſem Tone an!

Brighella.
Iſt das Benehmen vor Gericht?

Dorella.
Was ſoll's?

Brighella.
Nun weiß ich's ſelber nicht!
Du liebes Affenangeſicht!

Dorella.

Nun iſt's ganz um ihn geſchehen,
wie um ſeine Richterpflicht;
wie's ihm nun auch mag ergehen,
er denkt nicht mehr ans Gericht!

Brighella.

Nun iſts ganz um mich geſchehen,
dahin iſt die Richterpflicht,
denn wer dieſen Schalk geſehen,
der denkt nicht mehr ans Gericht!

(Brighella nähert ſich ihr zärtlich.)

Brighella.

Du haſt mich überwunden,
mein Richteramt iſt hin.

Dorella.

Habt ihr nun wohl gefunden,
daß ich unſchuldig bin?

Brighella.

Daß du die Schönſte biſt,
beſchwöre ich als Chriſt.

Dorella.

Das freut mich!

Brighella.

Ach, wie gut!

Dorella.

Und nun?

Brighella.

Mir fehlt der Mut!

Dorella.

Wozu?

Brighella.

Ich werde toll!

Dorella.

Warum?

Brighella.
Ach, ach, — wie ſchlank, wie voll!

Dorella.
Nun, nun!

Brighella.
Ich halt' mich nicht!

Dorella.
Zurück, du frecher Böſewicht!

Brighella.
Dorella!

Dorella.
Fort aus Verhör!

Brighella.
So höre!

Dorella.
Kein Wort jetzt mehr!

Antonio, Pontio, Angelo, Danieli und der Chor
(von außen vor der großen Mitteltür; heftiger, wachſender Tumult).
Macht auf, macht auf! Wie lange währt's?
So tut doch eure Schuldigkeit,
laßt uns nicht länger warten hier,
währt es denn eine Ewigkeit?
Macht auf, ſonſt ſprengen wir die Tür!

Dorella.
Der Spaß iſt neu! Was fängt er an?
Wie iſt er in Verlegenheit,
er weiß nicht Rat und Hilſe hier,
dorthin reißt ihn die Schuldigkeit,
Verliebtheit zieht ihn her zu mir!

Brighella.
Nun iſt's vorbei! Was fang ich an?
Gibt es wohl mehr Verlegenheit?
Wie ſchaff' ich Rat und Hilſe mir?
Hier Liebesnot, dort Schuldigkeit!
Und das Geſindel vor der Tür!

(Brighella füllt dieſe Szene durch allerhand komiſche Verteidigungsmaßregeln aus, indem er ſich mit Stühlen und Tiſchen eine Schanze errichtet, die Sbirren um ſich herumpoſtiert und dergleichen.)

(Von außen heftige Schläge und Stöße gegen die große Mitteltüre.)

(Die Tür ſpringt, alles ſtrömt durch ſie herein.)

Antonio, Pontio, Angelo, Danieli, Chor des Volkes und der Verhafteten.

Nun, wird es bald? Herbei mit dem,
der das Gericht hier halten ſoll!

Dorella.

Ha, welche Angſt! Er wird noch toll!

Brighella.

Ha, welch ein Lärmen, welche Raſerei!

(Friedrich tritt auf in Begleitung mehrerer hohen Staatsbeamten.)

Friedrich.

Zur Ordnung! Was muß ich gewahren!
Brighella, ſprich, was iſt geſchehen?

Brighella.

Verzeiht, ich wollt' euch Müh' erſparen,
ich hielt Gericht, fand Widerſtand —

Friedrich.

Beachte deine Pflicht, doch weiter
ſollſt du dich niemals wagen! Still!
Und ihr gebt Achtung den Geſetzen!

Alle.

Seid ruhig jetzt und habet acht,
denn der hat niemals noch gelacht!

Friedrich.

Jetzt zum Gericht, und niemand ſtöre!

(Eine Deputation von jungen Edelleuten tritt hervor, Antonio an ihrer Spitze überreicht Friedrich eine Bittſchrift.)

Antonio.

Ich bin beauftragt von dem Volk
euch dieſe Bittſchrift vorzulegen;

wir bitten, daß der Karneval,
den ihr verboten, ſei erlaubt.
Palermo lebt nicht ohne Freude!

Chor.

Wir ſtimmen in die Bitte ein,
laßt uns die Luſt bewilligt ſein!
Wir bitten, daß der Karneval,
den ihr verboten, ſei erlaubt.
Palermo lebt nicht ohne Freude!

Friedrich
(zerreißt das Blatt heftig.)

Das ſei die Antwort auf die Bitte! —
Verworf'nes Volk! Seid ihr denn ganz
verſunken im Pfuhl der Lüſte,
im Schlamme der Begierden?
Nur nach Vergnügen, Freude ſteht eu'r Trachten,
in Rauſch und Wolluſt kennt ihr nur das Leben! —
Mich ekelte das ſündenvolle Treiben,
als mich des Königs Huld hieherberufen;
ich gab ihm meinen Abſcheu zu erkennen,
er fühlte wahrlich ihn ſo tief wie ich!
Und da er jetzt Neapel zugeeilt,
ließ er als Stellvertreter mich zurück,
und trug mir den Verſuch auf, euch zu beſſern!
Ihr kennet das Geſetz, das ich erlaſſen,
und ſtrenge wach' ich, daß erfüllt es werde!
Ich will ein Damm ſein eurer Leidenſchaft,
die frevelhafte Glut will ich euch kühlen,
die wie ein Wind der Wüſte euch verſengt!
Rein will ich euch dem König übergeben!

Alle.

Mit welcher Salbung ſpricht der Mann,
der Teufel hat's ihm angetan!

Friedrich.

Jetzt zum Verhör! Bringt die Verhafteten!
(Claudio wird gebracht. Friedrich betrachtet ihn lange mit ſtrengem Blicke.)

Friedrich.
Ha, ihr ſeid Claudio! Ich kenne euch
an dieſem Blick, der frech und unverſchämt
verſpottet das Band der Sittſamkeit!

Claudio.
Mit ſolcher Härte könntet ihr betrachten ſo geringen Fehler,
deſſ' ſich die Jugend kaum bewußt iſt!

Friedrich.
O, der Verderbtheit; dieſer Leichtſinn iſt's,
den ich verdamme wie das Laſter ſelbſt.
Nicht einen Schritt weich' ich von dem Geſetz!

Claudio.
O, ſeid ihr klug, weil ich geliebt?

Friedrich.
Schweig! Dich und Julia trifft der Tod!

Alle.
Der Tod! O Gott, welch hartes Los!

Brighella.
Der Tod! Fürwahr, ein ſchlimmes Los!
(Iſabella tritt mit Luzio auf und bricht ſich Bahn.)

Iſabella.
Erſt noch mich! — Ich bin die Schweſter!

Dorella, Antonio, Pontio, Angelo, Danieli, Brighella und Chor.
Ha, ſeine Schweſter, hört ſie an!

Luzio.
Hier ſeine Schweſter, hört ſie an!

Claudio.
Du nur allein kannſt mich erretten!

Luzio.
Sie iſt der Gott, der dich befreit!

Iſabella.

Was ich vermag als treue Schweſter,
ſei deiner Rettung ganz geweih't! —
Ich bitt' euch, Herr, um ein Gehör;
doch laßt die andern ſich entfernen!

Friedrich.

Nichts nützen Weibertränen mehr.
Doch ſei's! — Ihr aber, — bleibet hier!

Iſabella.

Laßt ſie entfernen; zu eurem Herzen,
zu eurem Amt nicht will ich ſprechen.

Friedrich.

Es geht nicht an!

Iſabella
(voll Spott).

Ihr fürchtet euch vor einem Weibe?

Friedrich
(aufbrauſend, ſchnell.)

Entfernet euch!

Alle.

Entfernet euch, laßt ſie allein;
Gott möge ihr den Sieg verleih'n!
(Alle gehen ab außer Friedrich und Iſabella.)

Friedrich.

Wohlan, ſo rede! Was haſt du zu ſagen?

Iſabella.

Kennſt du das Leid der Elternloſen,
die um des Bruders Leben fleh't,
du könnteſt nie zurück ſie ſtoßen,
die troſtlos dann verlaſſen ſteht!
O, öffne der Schweſterliebe dein Herz,
Löſe durch Gnade meinen Schmerz!

Friedrich.

Die Schweſterliebe ehre ich,
doch Gnade hab' ich nicht für dich! —

Iſabella.

Du ſchmäheſt jene andre Liebe,
die Gott geſenkt in unſre Bruſt;
o, wie ſo öde das Leben bliebe,
gab er nicht Liebe und Liebesluſt!
Dem Weib gab Schönheit die Natur,
dem Manne Kraft, ſie zu genießen,
ein Tor allein, ein Heuchler nur
ſucht ſich der Liebe zu verſchließen!
O, öffne der Erdenliebe dein Herz,
und löſe durch Gnade meinen Schmerz!

Friedrich.

Wie warm ihr Atem, wie bered't ihr Ton; —
bin ich ein Mann? Weh' mir, ich wanke ſchon!

Iſabella.

O, war dein Herz denn ſtets verſchloſſen,
drang Liebe nie in deine Bruſt,
hat dich ihr Zauber nie umfloſſen
mit ihrem Leid und ihrer Luſt?
Wenn je es einem Weib gelungen,
zu rühren deinen kalten Sinn,
hat je ein Arm dich feſt umſchlungen,
gabſt je du dich der Liebe hin,
o, ſo öffne dem Flehen jetzt dein Herz,
löſe durch Gnade meinen Schmerz!

Friedrich.

Aus ihrem Munde dies zu hören,
es iſt zu viel! Mir wallt das Blut,
ich bin mir meiner nicht bewußt.

Iſabella.

O Gnade, Gnade meinem Bruder!

Friedrich.

Dahingeſchmolzen iſt das Eis,
vor ihrem Atem flieht mein Stolz! —
Steh' auf, laß mich zu deinen Füßen!

Iſabella.

Nicht eher, bis du Gnade ſpendeſt!

Friedrich.

Dein Bruder, er iſt frei! Doch du,
die tauſendfache Glut mir weckte,
wie löſcheſt du die Flamme mir?

Iſabella.

Ha, was ſoll das?

Friedrich.

Du haſt in mich
niemals geahnte Glut gehaucht;
die Liebe, die du mir verkündet,
faß ich mit heißer Glut zu dir!
Frei iſt dein Bruder, wenn du ſelbſt
mich lehr'ſt, wie himmliſch ſein Verbrechen!

Iſabella.

O Gott, was hör' ich! Ha, ſo weit
ging dieſes Frechen Heuchelei!
Was willſt du? Nenn' es deutlich mir!

Friedrich.

Die höchſte Liebesgunſt von dir,
und frei, — frei iſt dein Bruder Claudio!

Iſabella.

Ha, Schändlicher, Abſcheulicher! Herbei! Herbei!
(Sie ſtürzt nach den Fenſtern und Türen.)
Herbei, betrog'nes Volk, herbei!
Sprengt alle Tore, hört mich an!
Herbei, herbei!
Ich will den Frechſten aller Heuchler
vor euren Augen euch entlarven!

Friedrich.

Weib, biſt du raſend?

Iſabella.

Du hälſt mich nicht!

Friedrich.

Was willſt du?

Iſabella.

Herbei, herbei, Palermos Volk,
eilt, eilt herbei!

(Alle ſtürzen in Verwirrung zum Saale und auf die Galerien herein.)

Alle.

Was iſt geſcheh'n, was ſoll das Schrei'n?

Iſabella.

Ich nenne einen Heuchler euch!

Friedrich.

Bedenke, was du tuſt!

Alle.

Wo ſoll das hin, was ficht ſie an?

Iſabella.

Ich will enthüllen dieſen Gleisnerſtolz!

Friedrich.

Hör' mich!

Alle.

Wo führt das hin? Was gibt's?

Iſabella.

Erkennen ſollt ihr ihn, den frechen Böſewicht!
Herbei!

Alle.

Was ficht ſie an, was iſt's?
Sprecht, was geſchah?

Friedrich.

Bedenke, was du tuſt!
Hör' mich! Halt ein! Du ſprichſt umſonſt!

(Er drückt ſie gewaltſam auf die Seite.)

Bedenke wohl, wer ich bin,
und wie du erſcheinſt!

Iſabella.

Laß mich, Elender!

Friedrich.

Hör' mich an!
Du Törin, ſprich, wer wird dir glauben?
Den Antrag gebe ich ſogleich
für eine Liſt aus, deine Tugend,
ob ſie ſo echt ſei, zu erforſchen!

Iſabella.

Ha, wie verrucht! Ich ſtraf' dich Lügen!

Friedrich.

Verkündeteſt du Härte, Strenge,
ja ſprächeſt du von Grauſamkeit,
ſo würde man dir eher glauben.
Doch ſprächeſt du von Liebe,
wird man nur lachen.

Iſabella.

O Himmel, er beſiegt mich!

Friedrich.

Still, ſei denn geſcheit, und ſchweige jetzt,
zu deinem Unglück ſprächſt du nur!

(**Iſabella** ſinkt ſtumm zuſammen. Der **Chor** und die übrigen nähern ſich ihr teilnahmsvoll.)

Alle.

Sprich, Iſabella, was iſt dir?
Du riefſt nach uns und wir ſind hier!

(**Iſabella** weiſ't ſie mit einer ſtummen Gebärde zurück.)

Alle.

Du ſchweigſt! Wie ſollen wir das deuten?
Sie ſchweigt in ſtummem Schmerz,
was hat er ihr vertraut?
Verwundrung erfüllt mein Herz,
dem's vor der Löſung graut.

Friedrich.

Ha, wie verklärt der Schmerz
die ſchöne Himmelsbraut.
Vor Wolluſt erbebt mein Herz,
da ich ſie ſo geſchaut!

Brighella.

Es war gewiß kein Scherz,
was er ihr hat vertraut!

Iſabella.

Vor Wut und Scham glüh'n meine Wangen,
bin ich ſo elend, bin ich ſo ſchwach!
O, wie könnt' ich ihn wohl vernichten!
Enthüllen ſeine Heuchelei!
Wenn ich ihn überführen könnte,
und durch ſein eig'nes Geſetz,
das frech er höhnet, ihn beſtrafen?
Doch ſollt' ich ſelbſt das Opfer ſein?! —
O du betrogne Mariana!
Mariana! Mariana! —

(Sie ſpringt, von einem plötzlichen Gedanken ergriffen, ſchnell auf.)

Mariana; — wie, o Götterlicht!
Ha, wie begeiſtert mich die Liſt!
Statt meiner ſend' ich ihm ſein Weib,
ich überführ' ihn durch die Tat,
und feſſle ihn an die Verlaß'ne!
Triumph, Triumph! Du biſt gefangen,
ein Weib lockt dich ins eig'ne Netz!

Friedrich.

Nun, Iſabella, ſprich, wozu
biſt du entſchloſſen? Säume nicht!

Iſabella.

Du haſt mich mächtig überwältigt,
was kann ich tun, ein ſchwaches Weib!

Friedrich.

Du geh'ſt zurück, ich dürfte hoffen?

Iſabella.
Kann ich es ändern, muß ich nicht?

Friedrich.
Du verſprichſt mir?

Iſabella.
Ich verſpreche!

Friedrich.
Entzücken! Sag' mir, wie und wo!

Iſabella.
Das ſchreib' ich euch!

Friedrich.
Ha, welche Wolluſt!

Iſabella.
Und dann, mein Bruder?

Friedrich.
Dein Billett ſei das Patent, das ihn befrei'!

Iſabella.
So bin ich dein!

Friedrich.
Wie faß' ich mich!

Iſabella.
Ha, welch' Luſt, er iſt gefangen,
gelingen ſoll die ſchönſte Liſt; —
o, du ſollſt fühlen dein Verlangen,
bis du mir ſatt voll Liebe biſt!
Du ſollſt mir zappeln in der Falle
für deine Narrheit, deine Heuchelei!
Ich räche mich und mache alle
aus deinen Narrenketten frei!

Friedrich.
Ha, welche Luſt, ich ſoll's erlangen,
was mir die höchſte Wolluſt iſt.
Ich ſoll es fühlen, mein Verlangen,

genießen, was kein Gott genießt!
Wenn ich zum tiefſten Abgrund falle,
und wenn dies auch mein Ende ſei!
O, ihr Genuß macht mich für alle
die Sünden, die ich kenne, frei!

Dorella. Luzio. Claudio. Antonio. Pontio. Angelo. Danieli. Chor.

Es faſſet uns Erſtaunen alle,
iſt es wohl Ernſt, iſt's Raſerei?
Gewiß ſcheint mir in jedem Falle,
daß hier etwas verborgen ſei!
So laßt euch endlich doch erweichen,
macht Ernſt, die Sache auszugleichen!
Begnadigt uns und macht uns frei!

Brighella.

Welch ein Geſchrei!
Wollt ihr gleich —

Friedrich.

Wie ich's beſtimmt —

Brighella.

Ach ſo!

Friedrich.

So bleibt es ſteh'n.
Ich will nicht vom Geſetze geh'n!

Alle.

O unbeugſame Grauſamkeit!

Brighella.

Ihr wißt nun wohl, woran ihr ſeid!

Claudio.

O Schweſter, welch ein Ungemach!

Luzio.

Sprecht, Iſabella, was geſchah?

Claudio.

Sprich, gab er deinem Fleh'n nicht nach?

Luzio.,
Kamt' ihr nicht ſeiner Narrheit nah'?

Iſabella.
O ſeid nur heiter, aufgeräumt!
Das iſt ja Spaß, was ihr hier ſeh't;
der drüben iſt mein guter Freund,
ein luſt'ger Mann, der's nicht ſo meint!

Luzio.
Jetzt wird ſie vollends gar verwirrt!

Claudio.
Wohin hat ſich dein Schmerz verirrt!

Iſabella.
So lacht und jubelt doch mit mir!
Ihr kennt die Sizilianerin!
Der Narrennebel ſchwindet bald,
ich mach' euch frei mit einem Spaß!

Alle.
Wo führt das hin? Sie wird verrückt!

Friedrich.
Iſabella, ſprich, was fängſt du an?
Was ſoll ich denken! Biſt du toll?

Iſabella.
Ihr kennt das nicht! Ich bin ein Weib,
und freue mich auf morgen Nacht!

Friedrich.
O Seligkeit! Schon morgen Nacht!

Iſabella.
So ſei's, ich ſchick' euch das Billett,
es ſag' euch ſicher, wie und wo?
Stellt euch nur ein!

Friedrich.
Wie faſſ' ich mich!

Iſabella.
Ha, welche Luſt, er iſt gefangen,
gelingen ſoll die ſchönſte Liſt!
O, du ſollſt fühlen dein Verlangen,
bis du mir ſatt voll Liebe biſt!
Du ſollſt mir zappeln in der Falle
für deine Narrheit, deine Heuchelei!
Ich räche mich und mache alle
aus deinen Narrenketten frei!

Friedrich.
Ha, welche Luſt, ich ſoll's erlangen,
was mir die höchſte Wolluſt iſt,
ich ſoll es fühlen, mein Verlangen,
genießen, was kein Gott genießt!
Wenn ich zum tiefſten Abgrund falle,
und wenn dies auch mein Ende ſei,
o, ihr Genuß macht mich für alle
die Sünden, die ich kenne, frei!

Alle.
Wo ſoll das hin, ſie wird verrückt!
Sie reißt uns wider Willen alle
zum Strudel wilder Raſerei!
Ob einer ſteh', ob einer falle,
macht euch aus Narrenketten frei!

Zweiter Akt.

Gefängnisgarten.

Claudio
(allein).
Wo Iſabella bleibt; — ſie wird das Schickſal,
das meiner harret, mir verkünden! — Tod?
O meine Julia, ſollt' ich ſcheiden
von dir und deinem Schmerz,

troſtlos allein in deinen Leiden
bräch' auch dir das Herz!

Iſabella.
(kommt).

Claudio.
Ach, Iſabella, teures Leben,
o rede ſchnell, was bringſt du mir?

Iſabella.
Ein ſchönes Los bereit' ich dir,
ſei Held und Ritter meiner Ehre!

Claudio.
Was muß ich hören?

Iſabella.
So vernimm!
Ein Scheuſal, ein Tyrann iſt der,
der das Geſetz gab, das dich mordet;
kein größ'rer Heuchler wird gefunden,
als Friedrich ſelbſt. Hör', was geſchah':
zu ſeinen Füßen ſah' er mich,
und faßte frevelhafte Glut;
und um den Preis meiner Entehrung
verſprach er Gnad' und Leben dir!

Claudio.
Ha, niederträchtig, welch ein Schurke!

Iſabella
(beiſeite).
So recht, zwar feſt ſteht meine Liſt,
doch um zu prüfen ſeine Stärke,
ob er das Leben auch verdient,
verſchweig' ich ihm, was ich erſonnen!

Claudio.
O Iſabella, welche Schande!

Iſabella.
Claudio, ertrügeſt du die Schmach?

Claudio.
Um ſolches Opfer ſollt' ich leben!

Iſabella.
Für meine Ehre ſtirb als Held!

Claudio.
Ha, welch ein Mut begeiſtert mich!

Iſabella.
Es harret dein der ſchönſte Lohn!

Claudio.
Ha, welch ein Tod für Lieb' und Ehre,
ihm weih' ich meine Jugendkraft,
für die erhab'ne Heldenehre
glüh' ich in hoher Leidenſchaft!
Für meines gäbſt du gern dein Leben,
doch für die Ehre ſterbe ich!
Ich ende ſo mein männlich Streben,
und hoher Lohn erwartet mich!

Iſabella.
Dem ſchönen Tod für Lieb' und Ehre,
ihm weih't er ſeine Jugendkraft;
für die erhab'ne Heldenehre
glüht er in hoher Leidenſchaft!
Wohlan, ſo rett' ich gern dein Leben,
für deine Freiheit ſtürbe ich;
für dieſes männlich ſchöne Streben
erwartet Glück und Freude dich!

Claudio.
Ha, welch ein Tod für Lieb' und Ehre,
ihm weih' ich meine Jugendkraft,
für die erhab'ne Heldenehre
glüh' ich in hoher Leidenſchaft!
Für meines gäbſt du gern dein Leben,
doch für die Ehre ſterbe ich;
ich ende ſo mein männlich Streben,
und hoher Lohn erwartet mich!

Iſabella.
Mein Bruder, nun, ſo höre mich!

Claudio.
Iſabella, ich umarme dich!
Leb' wohl, nimm dieſen Abſchiedskuß;
ſo büße ich das ſchöne Leben,
von dem ich ſterbend ſcheiden muß!

Iſabella.
Ermanne dich!

Claudio.
Könnt' ich ſie ſeh'n,
eh' mich der düſtre Tod umhüllt,
der Tod mit ſeinem kalten Schauer,
der alle Luſt und Freude knickt,
die dieſes Leben ſchön geſchmückt!

Iſabella.
Was ficht dich an?

Claudio.
Weil ich geliebt, —
o, es iſt hart, ach Iſabella!

Iſabella.
Bei Gott, was ſoll's?

Claudio.
Du lebſt im Kloſter,
und kennſt ſie nicht, die ſchöne Welt.

Iſabella.
Claudio!

Claudio.
O, Schweſter, mach' mich frei!

Iſabella.
Weh' mir, was höre ich! Durch Schande?

Claudio.
Verdammſt du mich, weil ich gefehlt?
's iſt ſo gering, des Bruders Leben!

Iſabella.
Meinſt du? Und einer Schweſter Ehre?
Ha, feiger, ehrvergeßner Wicht,
Elender, und mein Bruder nicht!

Claudio.
O Schweſter!

Iſabella.
Nicht erbarmenswert;
ſo haſt du Mut und Kraft bewährt!

Claudio.
Hör' mich, 's war nur ein Augenblick!

Iſabella.
Schwachmüt'ger, weich' von mir zurück!

Claudio.
Sieh' meine Reu'!

Iſabella.
Ich glaub' ihr nicht!
He, Schließer, eile an dein Amt;
ſchließ den Gefang'nen wieder ein!
(Pontio als Schließer kommt mit einigen Bütteln herbei.)

Claudio.
Was tu'ſt du?

Pontio.
Fort, Signor!

Claudio.
Laß' los!

Iſabella.
Bringt ihn von dannen!

Pontio.
He, ihr Leute, her, ihr Leute!

Claudio.
O, Schweſter, ſieh' auf meine Reue!

Iſabella.
Nicht acht' ich mehr auf deine Reue!

Claudio.
Schon bin ich ja wieder ganz ermannt!

Iſabella.
Die Feigheit hat dich ganz entmannt!

Claudio.
Daß ich den Tod jetzt nicht mehr ſcheue —

Iſabella.
Los ſag' ich mich der Schweſtertreue!

Claudio.
ſag' dir die Glut, die mir entbrannt!

Iſabella.
Ich habe niemals dich gekannt!

Claudio.
O Schweſter, Iſabella!
(Claudio wird in das Gefängnis zurück gebracht.)

Iſabella
(allein, geht mit heftigen Schritten auf und ab).
So ſei's! Für ſeinen feigen Wankelmut
ſei er durch Ungewißheit ſeines Schickſals,
das ich ſo lang ihm berge, ſtreng' beſtraft! —
Doch dir, mein ſüßer Liebesantipode,
bereit' ich eine Liſt, ſie ſoll dich fangen,
für Narrheit und für Bosheit dich beſtrafen!
Der Plan iſt gut; ich melde Mariana,
wie ſie den Vogel fängt, der ihr entfloh'n!
Sie iſt ſein Weib und ſträubt ſich lange nicht;
derweil beſtell' ich Friedrich für die Nacht!
Heut' iſt Beginn des Karnevals, den er verbot; —
ſo muß er denn verlarvt erſcheinen,
zum zweiten Male brechen ſein Geſetz!
Kommt er dann ſo, ſo nah't ſich Mariana,
führt ihn ſtatt meiner nach dem Pavillon;
ſie gibt ſich dann ihm offen zu erkennen,

zwingt ihn, den keuſchen Mann, zum neuen Bund
und liefert dann ihn meiner Gnade aus!
Doch, das Begnadigungspatent des Bruders,
das ich noch heute Abend ſoll erwarten,
wird Claudio vorenthalten, ich fang' es auf,
und laß' ihn büßen durch die Todesfurcht!
Triumph! Triumph! Vollendet iſt der Plan!
Ich ſpiele mit dem Tod wie mit dem Scherz,
und Liſt und Rache erkämpfen mir den Sieg!

Dorella
(kommt).

Iſabella.
Dorella, ſieh', nun, biſt du jetzt befreit,
und ſteh'ſt du ganz zu Dienſten mir?

Dorella.
Gewiß, ein Wort von euch tat Wunderkraft;
ich bin dankbar zu eurem Dienſt geweiht.

Iſabella.
So nimm! Hier, dieſen Brief beſtellſt du an Mariana,
und dem Statthalter überbringſt du jenen; —
den Zutritt mußt du finden!

Dorella.
Sehr leicht; — der Kauz Brighella iſt ſterblich in mich verliebt.

Iſabella.
Brighella? Herr und Diener? Ha, vortrefflich!
Sah'ſt du nicht Luzio?

Dorella.
Ich ſah' ihn nicht; Gott weiß, wohin er flattert!

Iſabella.
Sprich, iſt er ſo flatterhaft, als man ihn immer nennt?

Dorella.
Ei, und weit mehr: 's gibt nicht ein einzig Weib hier in Palermo,
dem er ſich nicht nah'te mit ſeiner kecken Art.
Mich liebt' er auch.

Iſabella.

Was ſagſt du?

Dorella.

O, recht heftig; ſeine Schwüre, Verſprechungen,
Anträge, Liebkoſungen jedoch ſind falſch;
treulos iſt er wie keiner!

Iſabella.

Ha, ein vortrefflich Bild, ich muß geſteh'n! —
Wer kommt dort durch die Pforte?

Dorella.

Wenn man vom Teufel nur ſpricht, ſo iſt er da. —
'S iſt Luzio!

(Luzio tritt auf, und nähert ſich galant Iſabella, ohne Dorella zu bemerken.)

Luzio.

Wie glücklich, ſchöne Iſabella, bin ich,
euch endlich hier zu ſeh'n!

Iſabella.

Viel Dank!

Dorella.

So ſeht doch auch Dorella!

Luzio.

Du könnteſt wahrlich wieder geh'n!
Nach eurem Bruder wollt' ich fragen,
wie alles abgelaufen ſei?

Iſabella.

Ich kann das Beſte euch nur ſagen, —
noch heute wird er wieder frei!

Luzio.

O, ſo habt Wunder ihr getan,
ich bete eure Allmacht an!

Dorella.

Das iſt zu viel, jetzt wird er fromm,
und gottlos war er ſtets bei mir!

Luzio
(mit zunehmender Verwegenheit).
Ich weiß nicht, wie ich dazu komm!

Dorella.
O nur Geduld, ich ſag' es dir! —
Denkſt du noch an die Schwüre, Küſſe,
die Schmeicheleien, die Verſprechen?

Luzio.
Wenn ich von alledem was wiſſe!

Dorella.
Willſt du die Eide alle brechen?

Luzio.
Bei Gott, wer mag ſich ſo erfrechen!

Iſabella.
Ei, ei! Daß ihr ſo untreu ſeid!

Luzio.
Ich ſchwör's bei meiner Seligkeit!

Dorella.
Das iſt der tauſendſte der Schwüre!

Luzio
(ausweichend).
Daß ich nicht eins ins andre führe, —
wann, denkt ihr wohl, wird Claudio frei?

Dorella.
Mein Freund, nein, ſo geht nicht das Ding,
und damit nichts gelogen ſei, —
kennſt du den Brief, kennſt du den Ring?

Iſabella.
Ach, welche zarte Liebeszeichen!

Luzio.
Nein, das iſt Frechheit ſondergleichen!

Dorella.
Du leugneſt es?

Luzio.

Ich kenn' dich nicht!

Dorella.

Weh' mir!

Iſabella.

So hört doch nur, was Liebe ſpricht!
Das iſt nicht ſchön von euch, Signor,
daß ihr die Arme ſo verlaßt;
es geht aus ihrem Schmerz hervor,
daß ſie euch tief ins Herz gefaßt!

Dorella.

Das iſt doch wahrlich ſchlecht, Signor,
daß ihr mich endlich gar verlaßt;
aus euren Schwüren ging hervor,
daß ihr mich mehr ins Herz gefaßt!

Luzio.

Jetzt ſchwirrt mir's wahrlich vor dem Ohr,
auf dieſes war ich nicht gefaßt.
Es geht aus allem mir hervor,
daß man mir völlig aufgepaßt!

Iſabella.

Welch ein Verbrecher ſeid ihr doch,
daß ihr es wagen konntet,
mir euer Herz und eure Hand zu bieten,
da euch ſchon ſüße Bande feſſeln!

Dorella.

Was höre ich?

Luzio.

O welcher Spott!

Iſabella.

Sollt' ich nicht euch zu Lieb'
das Kloſter für immer laſſen?

Dorella.

Frevelhaft!

Luzio.

Ihr wollt doch nie es mehr betreten!

Iſabella.
Gewiß! Ich werde dort ſehr viel
durch ſtrenge Buße ſühnen müſſen,
weil ich zuvor gezwungen bin,
noch eine Sünde zu begeh'n.

Luzio.
Noch eine Sünde! Redet, welche?

Iſabella.
So wißt!
Zur Löſung meines Bruders
verlangte Friedrich das von mir,
um das er jenen ſtraft!

Luzio.
Zum Teufel, 's iſt nicht möglich,
welch ein Heuchler! Und ihr?

Iſabella.
Ich muß es ihm gewähren,
noch dieſe Nacht, kein Mittel ſonſt!

Luzio.
Entſetzlich; ha, nimmermehr,
für eure Ehre ſterb' ich gern!

Iſabella.
Triumph, wahrhaft iſt ſeine Liebe!

Luzio.
Und wenn ich ſelbſt im Kampfe bliebe,
ich ruf' es durch die Straßen aus,
ich ſchrei' es laut von Haus zu Haus,
wie ſchändlich Friedrichs Heuchelei,
wie ſchimpflich ſeine Tyrannei!

Iſabella.
Ich habe auch ſchon d'ran gedacht; —
doch hätte man mich ausgelacht.
Wer glaubt denn wohl an Friedrichs Liebe?
Beruhigt euch, nichts hilft das Toben!

Luzio.

Ich raſe! Iſt dies Iſabella?

Dorella.

So ſeid doch ſtill, was geht's euch an?

Luzio.

Bei Gott! Was ſoll ich von euch denken?

Dorella.

So ſeid doch ſtill, was geht's euch an?
Ein Kluger tut, als wiß' er nichts!

Luzio.

Ich werde toll! O, welche Schmach!

Iſabella.

In dem erhabenen Erglühen
ſpricht ſich die ſchönſte Liebe aus,
erſt ſoll er quälen ſich und mühen,
dann lach' ich ihn voll Freude aus!

Dorella.

Was mögt ihr euch nur ſo erglühen,
es kommt doch nur ein Spaß heraus;
was wollt ihr denn um ſie ſich mühen,
ſie lacht euch doch beizeiten aus!

Luzio.

Vor Wut fühl ich mein Herz erglühen,
mir füllt die Adern Angſt und Graus;
ich möchte Gift und Flammen ſprühen,
und ſie lacht mich wohl gar noch aus!

(Dorella iſt abgeeilt. Luzio wirft ſich wie raſend auf eine Bank.)

Pontio

(kommt).

Iſabella.

Vernimm, mein Freund, um was ich dich jetzt bitte:
Vor heute Nacht wird Friedrich ein Patent,
das meinen Bruder Claudio betrifft,
hieher beſtellen; verſchweig' es meinem Bruder,
ſuch' mich dann auf dem Korſo auf und gib mir's.

Pontio.

Verheimlichen? Das geht nicht!

Iſabella

(wirft ihm eine Börſe zu).

Warum nicht, Narr?

Pontio

(ſteckt die Börſe ein).

O ja, es geht!

Iſabella.

Nun denn, beacht' es wohl!
Signor, lebt wohl! — Ich ſeh' euch dieſe Nacht!

(Ab.)

Luzio und **Pontio.**

Luzio

(ſpringt wie beſeſſen auf).

Heut' Nacht! — Ja wohl, heut' Nacht! — 's wird luſtig hergehen, ich kann mir's denken! — O Weiber, Weiber! Ich ſpielte erſt mit euch, wie ſpielt ihr jetzt mit mir! Fluch ihnen!

(Er rennt in der Haſt Pontio um, der ihm verwundert zugeſehen hat.)

Was iſt das für ein Kerl?

Pontio

(ſich aufrichtend).

Seid ihr geſcheit? Was iſt das für ein Benehmen?

Luzio.

Zum Teufel Pontio?! Wie kommſt du hierher, Kerl? Biſt du ein Gefangener, oder was ſonſt?

Pontio.

Weder ein Gefangener, noch ein Sonſt. Seht mich recht an, ich bin ein Schließer!

Luzio.

Und dazu nahm man dich, den verworfenſten Spitzbuben in ganz Sizilien?

Pontio.

Wahrt eure Zunge! — Sagt, was ſollt' ich tun? Alle Wirtſchaften ſind aufgehoben, alles wird ordentlich, mein Gewerbe iſt dahin! Was ſollt' ich anfangen? Man braucht Sbirren, man bietet mir die Aufnahme in ihre noble Geſellſchaft an, ich werde ſogar Schließer.

(Luzio lacht bitter.)

Was iſt da zu lachen? Ich bin ſittſam geworden, ich beſchütze die Tugend und wache über alle liederlichen Leute.

Luzio.

So iſt es recht! Lumpengeſindel braucht man, um ſeine heuchleriſchen Schurkereien auszuführen! Laßt mich zu Claudio!

Pontio.

Das geht nicht, Signor!

Luzio.

Da werde ich dich fragen! Ich muß ihn ſprechen, ich muß ihn beſchwören, eher ſein Leben als ſeiner Schweſter Ehre zu opfern!

Pontio.

Laßt ihm doch das Leben und ihr die Ehre! Mit einem Wort, es darf niemand zu ihm!

Luzio.

Der Schurke macht mich verrückt!

(er packt ihn.)

Willſt du weichen, Halunke, oder ich würge dich!

Pontio

(ſchreiend).

Zu Hilfe! Zu Hilfe! Herbei! Herbei!

(Es kommen mehrere Sbirren.)

Arretiert dieſes Ungeheuer! Macht euch an ihn, ſteckt ihn ein! Ins Loch! Ins Loch!

Luzio.

Die Frechheit dieſes Kerles macht mich raſend!

(Er prügelt ihn, die Sbirren fallen über Luzio her; er wehrt ſich eine Zeitlang, ſchlägt ſich durch, tritt Pontio nieder und entſpringt über die Mauer.)

Pontio

(indem ihm die Sbirren aufhelfen und ihn forttragen)

Jedes Amt hat ſeine Mühſeligkeiten, das merke ich nun wohl! Ich glaubte jetzt nur Prügel austeilen zu dürfen, — ſtatt deſſen bekomme ich ſie noch, nach wie vor! — O ſchlimmes Amt!

(Alle ab.)

Ein Zimmer in Friedrichs Palaſt.
(Friedrich allein.)

Friedrich.

So ſpät, und noch keinen Brief von Iſabella?
Verlang' ich nicht danach, wie nach dem Heil der Seele?
Was hat ein Weib aus dir gemacht!
Armſeliger, wohin iſt das Syſtem,
das du ſo wohl geordnet, hingeflohen?
Ein Hauch von ihrem warmen Atem nur,
und wie ein froſt'ger Wintertraum zerfloſſen!
O, nicht zum Sklaven bloß macht mich die Liebe,
der Pflicht und Ehre zu vergeſſen
zwingt mich ihre rächende Gewalt!
Ich liebte nie, — das lernte Mariana,
die ich einſt treulos, kalt verließ!
Doch als mir Iſabella die Erdenliebe erſchloß,
da ſchmolz das Eis in tauſend Liebestränen!
Ja, glühend, wie des Südens Hauch
brennt mir die Flamme in der Bruſt;
verzehrt mich auch die wilde Glut,
genieß' ich doch die heiße Luſt!

(Brighella kommt und führt Dorella herein, welche Friedrich ein Billett überreicht. Beide bleiben an der Türe ſtehen.)

Friedrich.

Von Iſabella, dieſe Nacht, — am Ausgang
des Korſo; — wie? Verlarvt?
Sie ſagt mir's zu!
O Wonne, himmliſches Entzücken,
noch heute wird die Schönſte mein!
Sie will den Glühendſten beglücken,
mir Sel'gem ihre Liebe weih'n!
Mich zu verlarven? Darf ich's wagen,
verbot ich nicht das Maskenfeſt?
Sollt' ich zum zweiten Male fehlen?
Und doch, iſt's nicht das Sicherſte?
Erwartet mich nicht das Entzücken,
wird nicht die Schönſte heute mein?
Darf ich noch eine Sünde ſcheu'n!
Doch laß' ich wirklich Claudio frei?

Darf das Geſetz wohl unterliegen
der Leidenſchaft, die mich durchtobt?
Eh'r bring' ich ſelbſt mich dem Geſetz
als Opfer dar, eh'r ſterb' ich ſelbſt!
(Er unterzeichnet ein Urteil und überreicht dies Brighella.)
Claudio, du ſtirbſt, — ich folg' dir nach!
O, wie verſchling' ich die Gedanken,
die wie Dämonen mich durchzucken.
Im Fieber wallet mir das Blut,
ich bin mir meiner nicht bewußt! —
Wie trag' ich Qualen und Entzücken,
es harret Tod und Wolluſt mein;
ich will ſie an den Buſen drücken,
ich will ihr Gott und Hölle weih'n!
(Ab.)
(Brighella und Dorella ſind geblieben.)

Dorella.

Lebt wohl, Signor Brighella, — die Heiligen mögen euch beſchützen!

Brighella
(hält ſie).

Bleib nur noch einen Augenblick!

Dorella.

Laßt mich!

Brighella.

Nein, länger halte ich mich nicht. Mag mich der Statthalter morgen hängen laſſen, — der Teufel hole ſeine Liebesverbote! — Ich bin in dich verliebt wie raſend und habe ſchon meinen ganzen Verſtand darüber verloren!

Dorella.

Ach, das wäre ſchade! — Du liebſt mich?

Brighella.

Bis zum Wahnſinn! — Kann ich dich nirgends treffen?

Dorella.

So? gleich ein Rendezvous? — Nun gut, ſo komm heute Abend auf den Ausgang des Korſo! —

Brighella.

Verdammt! Dort iſt's gewöhnlich ſehr belebt!

Dorella.

Hilft nichts! Du mußt dich maſkieren; auch ich erſchein' maſkiert.

Brighella.

Ach, das bricht mir ja den Hals! Der Karneval iſt ſtreng verboten, — das darf ich nicht wagen!

Dorella.

So ſei kein Narr, — wir werden nicht die einzigen ſein; noch ganz andere Leute, als wir zwei, werden ſich verlarven.

Brighella.

Ich tu es nicht!

Dorella.

So geh', wohin du willſt! — Addio! —

Brighella.

Ja, ja, ich will mich verlarven, maſkieren von oben bis unten! — Ihr Heiligen, was macht ſo ein Schelm nicht alles aus mir!

Dorella.

Ich komme als Colombine, — und, daß ich dich erkenne, kommſt du als Pierrot!

Brighella.

Weh' mir, als Pierrot!

Dorella.

Nun genug, — leb' wohl! Heut' Nacht — leb' wohl, mein ſüßer Pierrot!

(Sie gibt ihm einen flüchtigen Kuß und eilt davon.)

Brighella

(ſieht ihr erſtaunt nach).

Und das war nur ein Kuß!

Ein Kuß! und den will mir der Statthalter verbieten? Den Teufel in ſein Liebesverbot! Kann er's aushalten, ſo iſt er Deutſcher! Ich bin Sizilianer, und zwar von erſtaunlich guter Geburt! — — Aber warum ich mich nur maſkieren ſoll? — Ob das meinen Reiz erhöhen ſoll? — Ihr Heiligen, wenn man mich erwiſcht, wie würde mir die Liebe bekommen!

(Geht ab.)

Der Ausgang des Korſo; im Vordergrunde Luſthäuſer mit parkähnlichen Anlagen; ein Zelt mit Erfriſchungen des Danieli. Man ſieht nach hinten in den Korſo hinab. Angelo, Antonio, Danieli in ſeinem Zelte, Volk, junge Männer und Frauen, alle meiſtens halb oder ganz maſkiert, italieniſche Charaktermaſken uſw. Alles wogt bunt durcheinander. Es iſt Abend.

Antonio.

So recht, ihr wackern, jungen Leute!
Einmütig haben wir beſchloſſen,
dem albernen Verbot zum Trotz
den Karneval froh zu begeh'n.

Chor.

Bereit ſind wir zum Feſte ſchon,
wir ordnen bald die Prozeſſion!

Angelo.

Palermos Frauen ſind bereit,
ſie teilen jede Luſtbarkeit!

Danieli.

Ihr buntes Volk, macht euch heran!
Hört mich, und was ich ſage, an!
(Alles zieht ſich nach ſeinem Zelte.)
Ich biet' euch meinen ganzen Reſt,
den ganzen Keller voll von Wein!
Laßt ſeh'n, wer uns verhindern läßt,
am Karneval vergnügt zu ſein!

Angelo.

Das läßt ſich hören!

Antonio.

Kommt heran,
ein luſtig Vorfeſt halten wir!

Angelo.

Dann zieh'n wir nach dem Korſo hin!

Danieli.

Willkommen ganz Palermo hier!
(Danieli teilt Wein und Erfriſchungen aus. Man trinkt und jubelt.)

Antonio. Angelo. Danieli. Chor.

So jubelt in das Feſt hinein,
zur Luſt begeiſt're uns der Wein,

wenn jauchzend ganz Italien bebt,
ſei auch Sizilien neu belebt!

Luzio
(kommt).
Ihr munt'res Volk, wer ſeid ihr all?

Antonio.
Ha, Luzio!

Angelo.
Sei gegrüßt!

Antonio. Angelo. Danieli. Chor.
Willkommen!

Luzio.
So treff' ich euch? Macht euch bereit,
ſo toll und wild den Karneval
zu end'gen, wie's noch nie geſchah!
Ihr ſchönen Frauen, ſeid willkommen!
Ich ſing' euch jetzt ein Karnevalslied,
es iſt das tollſte aller Lieder!

Antonio. Angelo. Danieli. Chor.
Es ſieht dir gleich! So ſing'! So ſing'!
(Während des Vorſpiels und der Nachſpiele wird ein feuriger ſizilianiſcher Charaktertanz ausgeführt.)

1.

Luzio.
Ihr junges Volk, macht euch heran,
tralalalalala!
Die Alltagskleider abgetan,
tralalalalala!
Die Larven vor, die Jacken an!
La!
Die bunten Wämſer angetan!
La!
Heut' iſt Beginn des Karnevals,
Da wird man ſeiner ſich bewußt!
Tralalala, herbei, herbei!
Ihr Leute all, tralalala!
Jetzt gibt es Spaß, jetzt gibt es Luſt!

Antonio. Angelo. Danieli. Chor.
Tralalala, herbei, herbei!
Ihr Leute all, tralalala!
Jetzt gibt es Spaß, jetzt gibt es Luſt!

2.

Luzio.
Jetzt gibt's nicht Weib, noch Ehemann,
tralalalalala!
Es gibt nicht Vater und nicht Sohn,
tralalalalala!
Und wer das Glück ergreifen kann,
la!
Der trägt es im Triumph davon!
La!
Das iſt das Recht im Karneval,
dabei wird man ſich ſein bewußt!
Tralalala, herbei, herbei!
Ihr Leute all, tralalala!
Jetzt gibt es Spaß, jetzt gibt es Luſt!

Antonio. Angelo. Danieli. Chor.
Tralalala, herbei, herbei!
Ihr Leute all, tralalala!
Jetzt gibt es Spaß, jetzt gibt es Luſt!

3.

Luzio.
In Jubelrauſch und Hochgenuß,
tralalalalala!
Ertränkt die goldne Freudenzeit,
tralalalalala!
Zum Teufel fahre der Verdruß,
la!
Und hin zur Hölle Traurigkeit,
la!
Wer ſich nicht freut im Karneval,
dem ſtoßt das Meſſer in die Bruſt!

Tralalala, herbei, herbei!
Ihr Leute all', tralalala!
Es war zum Spaß, es war zur Luſt!

Antonio. Angelo. Danieli. Chor.

Tralalala, herbei, herbei!
Ihr Leute all', tralalala!
Es war zum Spaß, es war zur Luſt!

(Der Tanz iſt nach jedem Verſe immer feuriger und wilder geworden.)
(Brighella kommt mit einer Schar von Sbirren.)

Brighella.

Halt! Auseinander! Welch ein Lärmen,
welch ein gottvergeßnes Schwärmen!

Antonio.

Der kommt uns eben recht!

Angelo.

D'rauf los!

Brighella.

Weg mit den Larven!

Antonio.

Stoßt ihn nieder!

Brighella.

Wißt ihr nicht, daß verboten iſt
der ganze Plunderkarneval!

Angelo.

Hört ihn nicht an!

Antonio.

Auf, werft ſie nieder!

Angelo. Danieli. Chor.

Ganz recht, das ſoll der Anfang ſein!

Luzio.

Hört mich, ihr Freunde! Jetzt noch nicht!
Gebt ihnen vorderhand noch nach!
Nehmt eure Larven ab. Vermeidet
noch jetzt den Streit mit jenen Schurken!
Macht euch auf Ärgeres gefaßt!
Verderbt mir nichts, — geht auseinander!

Brighella.
O liebenswürd'ger junger Mann!

Antonio.
Was ſoll's? Wir waren ſchon im Zug!

Angelo.
Was haſt du vor?

Antonio. Danieli. Chor.
Sagt, was geſchieht?

Luzio.
Verteilt euch jetzt in jene Straßen!
Entlarvt euch, Freunde, und ſeid ruhig, —
rechtfert'gen will ich ſicher mich!

Brighella.
Für dies Verdienſt wird dir ein Orden!

Antonio. Angelo. Danieli. Chor.
Er hat ganz ſicher ſeinen Grund;
zerſtreut euch, doch nicht gar zu weit!

(Alle zerſtreuen ſich nach verſchiedenen Seiten. Die Sbirren, in einzelne Patrouillen verteilt, folgen ihnen.)

(Brighella allein bleibt zurück, blickt nach allen Seiten, ob er allein ſei. Er legt ſeinen langen Mantel und großen [Degen] ab, verſteckt beides in das Gebüſch und zeigt ſich ſo in der Maske des Pierrot, der er noch die weiße Geſichtslarve zufügt. Er ſucht ängſtlich nach Dorella. Er glaubt ſie in der Ferne zu ſehen und läuft ängſtlich davon.)

(Iſabella und Mariana treten auf, beide in einer ganz gleichen, reizenden Maske.)

Iſabella.
Verweile hier, hier muß er kommen!

Mariana.
Wie glüht' die Wange mir vor Scham!

Iſabella.
Doch Keckheit wird allein uns frommen.

Mariana.
Ich weiß nicht, wie ich dazu komm'!

Iſabella.
Wohlan! Ich grüße dich als Braut,
den Flitterwochen biſt du nah'.

Deutſche Bücherei

Mariana.

Wie mir vor ſolcher Ehe graut!
O, wär' doch ſchon das Ende da!

Iſabella.

O, nur Geduld! So hitzig nicht!
Für dich leiſt' ich darauf Verzicht!
Mein ſüßes Bräutchen, lebe wohl!

Mariana.

Novizenſchweſter, lebe wohl!
(Iſabella entfernt ſich.)

Mariana.

Welch wunderbar' Erwarten,
Gefühl voll Luſt und Schmerz,
ich zieh' für eine andre
den Gatten an mein Herz.
Und doch winkt mir von ferne
nach langem Gram ein Glück; —
o bringt ihn, güt'ge Sterne,
voll Reue mir zurück!
(Sie verliert ſich in einem der Laubgänge.)
(Friedrich kommt maskiert. Luzio ſchleicht ihm nach.)

Friedrich.

Hier ſoll ſie ſein; — wo mag ſei weilen?

Luzio.

Er iſt's, ich habe ihn erkannt!

Friedrich.

Wer iſt der Menſch, der mich verfolgt?
(Luzio tritt unbefangen auf ihn zu.)

Luzio.

Ganz recht! Dort iſt noch eine Maske!
He, Freund, kommt mit zur Prozeſſion!

Friedrich.

Zu einer Narrenprozeſſion?

Luzio.

Wie ſo? Ich denk' ihr ſeid ein Kluger,
und feiert unſern Karneval.

Friedrich.
Ich euren Karneval!

Luzio.
Was ſoll ich denken! Ihr ſeid doch verlarvt?

Friedrich.
Verdammt! — Nun ja, — ich komme denn!

Luzio.
So recht, lacht jenen Toren aus,
tralalalalala!

Friedrich.
Ich lach' ihn aus!

Luzio.
der dieſe Luſtbarkeit verbot,
tralalalalala!

Friedrich.
Ha ha ha ha!

Luzio.
Ihr ſeid geſcheit,
und macht die bunten Scherze mit.

Friedrich.
Das tu' ich!

Luzio.
Friedrich iſt ein Narr!
Glaubt mir, er denkt nicht, wie er handelt.

Friedrich.
Kann ſein!

Luzio.
Nein, nein! Nicht doch! er handelt
nicht, wie er denkt!

Friedrich.
Auch dies! Zum Teufel!

Luzio.
Er iſt ein Heuchler und ein Schuft!
Nicht wahr?

Friedrich.

Ja wohl! Doch bitt' ich euch:
laßt mich, ich bin nicht aufgelegt,
ich komme ſpäter nach dem Korſo.

Luzio.

Nun gut. Ich nehme euch beim Wort.
Ihr führt den Maskenzug mit an!
(Luzio ſtellt ſich, als ob er ſich entferne.)

Friedrich.

Schon gut, bis dahin laß' mich geh'n! —
Ich bin den läſt'gen Schwätzer los!
Wo bleibſt du, Iſabella?
(Mariana zeigt ſich in der Ferne.)

Friedrich.

Ha, wer kommt dort? 's iſt ein Weib! Iſt ſie's?
(Mariana gibt ihm ein Zeichen.)

Friedrich.

Das iſt das Zeichen! — Welche Wonne!
Du biſt es, himmliſches Geſchöpf!
(Er eilt mit Mariana ab.)

Luzio
(hervorbrechend).

Zum Teufel, ja ſie war's! Friſch nach!
Ich will die Freude euch geſegnen!
(Er eilt Friedrich nach.)

(Dorella als Colombine tritt Luzio in den Weg, hängt ſich an ſeinen Hals und ſucht fortwährend durch Liebkoſungen aller Art den Widerſtrebenden zurückzuhalten.)

Dorella.

Wohin ſo eilig?

Luzio.

Aus dem Weg!

Dorella.

Jetzt kommſt du mir nicht mehr hinweg;
erſt mußt du büßen für die Schuld,
daß du verachtet meine Huld.

(Iſabella kommt von der anderen Seite und beobachtet in einem Verſteck Luzio und Dorella.)

Luzio.

Sie iſt verrückt, was fang' ich an,
Wer hat's dir Närrin angetan?

Iſabella.

So recht, ſie muß zurück ihn halten!
Sonſt ging' es an ein Schädelſpalten!

(Brighella erblickt, auf der anderen Seite im Gebüſch verborgen, Luzio und Dorella.)

Brighella.

Zum Teufel, ſo erwiſch ich ſie!
Wie ſchlottern mir vor Wut die Knie!

Dorella.

Iſt das der Lohn, iſt das die Treue?

Luzio.

Jetzt laß' mich los, ſonſt ſteht es ſchlimm!

Dorella.

Fühlſt du noch immer keine Reue?

Luzio.

Ich ſchäume bald vor Wut und Grimm!

Iſabella.

Mich dünkt, ihm iſt nicht wohl dabei!

Dorella.

Iſt das der Lohn, iſt das die Reue?

Brighella.

Mein Haar ſträubt ſich vor Angſt und Graus!

Iſabella.

Dorella iſt auch gar zu frei!

Brighella.

Ach, das hält nur der Teufel aus!

Iſabella.

Die Schelmin läßt ihn nicht mehr los!
Sie treibt ihn bis zur Raſerei!
Sein Ärger iſt jetzt wahrlich groß!
Und dieſer iſt nicht Heuchelei!

Dorella.

Ich laß' dich Schelmen nicht mehr los!
Sobald kommſt du nicht wieder frei!
Du ſteh'ſt jetzt meiner Rache bloß,
Nichts hilft dir deine Raſerei!

Luzio.

Wie komm' ich von der Närrin los,
ſie bringt mich bis zur Raſerei!
Von dieſem läſtigen Gekoſ',
wer macht mich armen Sünder frei?

Brighella.

Die Schändliche läßt gar nicht los,
ſie bringt mich bis zur Raſerei!
Die Wut in mir iſt wahrlich groß,
O, der verruchten Heuchelei!

Luzio.

Dorella, Einz'ge, höre mich:
Untreu war ich zum Scheine bloß,
ich blieb dir treu, ich liebe dich,
ich küſſe dich! (er küßt ſie.) Jetzt laß' mich los!

(Er macht ſich ſchnell los, läuft aber in der Verwirrung nach der Seite ab, die der entgegengeſetzt iſt, auf welcher Friedrich und Mariana verſchwanden.)

Iſabella
(tritt heftig hervor).

Ha, was war das, was mußt' ich hören!

Brighella
(ſpringt wie ein Wahnſinniger auf Dorella los).

Das iſt zu viel! Du Ungeheuer!
Verworfnes, böſes Katzenherz!

Dorella.

Hilf Gott! Ein Scheuſal! Ein Geſpenſt!
(Sie läuft entſetzt davon.)

Pontio
(tritt auf).

Signora Iſabella, he!
Hier das Patent! 's iſt unterſchlagen,
ich hab's für euch geſtohlen!

Iſabella.

Hab' Dank! Es iſt noch nicht erbrochen?
Bald, Claudio, end' ich deine Zweifel!

Brighella.

Wie komm' ich fort! Ich muß ihr nach,
und Friedrich ſoll ich hier bewachen!
He, Pontio!

Pontio
(entſetzt über Brighellas Anblick).

Herr! — Wie ſiehſt du aus!

Brighella.

Ich bitte dich um alle Welt,
ich muß davon, bleib hier für mich!
Steh' Wache hier am Pavillon,
(in zunehmender Verwirrung.)
laß' niemand zu, laß' niemand aus!
Nicht doch! Ja, ja! Nein, nein! Zum Teufel!
Fang' ihn gleich auf, den Lumpenkerl!
Bewache ihn! 'ne Maske!

Pontio.

Das verſtehe, wer da will!

Brighella.

So bleib! Ich geb' dir meine halbe Löhnung!
Dorthin! In's Teufels Namen! Ach! —
(läuft wie beſeſſen davon.)

Pontio.

Iſt der verrückt? Die halbe Löhnung!
Ich weiß zwar nicht recht, was ich ſoll,
die Löhnung aber tut mir gut!
„Die Wache hier am Pavillon!
Laß' niemand zu, laß' niemand aus!
Nicht doch! Ja, ja! Nein, nein! Zum Teufel!
Fang' ihn gleich auf, den Lumpenkerl!
Bewache ihn! 'ne Maske!“ Gut!
Die Sache iſt mir klar, —
ich weiß, woran ich bin!

Iſabella
(das Schreiben erbrechend).

Laßt ſeh'n, —

Pontio.

„Ein Lump!“

Iſabella.
Wie ſchreibt der gnäd'ge Herr?

Pontio.
„'ne Maske!“ „Ein Lump!“ „'ne Maske!“
(Pontio ſtellt ſich im Hintergrund an einem Pavillon als Wache auf.)

Iſabella
(iſt an eine Fackel getreten und lieſt das Schreiben).
Ihr Heil'gen, welche Schändlichkeit!
Nicht die Begnadigung,
geſchärſt zum augenblicklichen Vollzug iſt der Befehl!
Durch welchen Zufall hab' ich, mein Claudio, dich gerettet!
Ha Rache, Rache dem Verruchten!
Herbei! Herbei! Ihr Leute!
Volk Palermos, tiefgekränktes Volk!
Eilt her! Zur Rache! Zur Empörung!
Hört meinen Schrei! Herbei! Herbei!

Antonio. Angelo. Danieli. Chor.
(Alles ſtürzt in Verwirrung auf die Szene.)

Alle.
Wer ſchreit! Was iſt geſcheh'n?

Iſabella.
Entſetzlich! Schrecklich! Hört mich, Freunde!

Alle.
Was ſoll's? Was iſt geſcheh'n?
Was iſt dir widerfahren, ſprich!

Iſabella.
Greift zu den Waffen! Auf, zur Rache!
Stürzt ihn, den ſchändlichen Tyrannen!
(Luzio kommt.)
Auf, Luzio! Komm' und räche mich!

Alle.
Was iſt ihr?

Luzio
(ſie von ſich ſtoßend).
Laßt die Heuchlerin! Laßt ſie nur raſen!

Alle.
Was ſagſt du?

Luzio.
Es iſt Lüge!

Iſabella.
Luzio, höret mich,
wie jämmerlich ſind wir betrogen!

Luzio.
Entehrtes Weib, was ſoll dein Schrei'n?

Alle.
Was ſoll man denken, ſprecht heraus!

Iſabella.
Hört nicht auf ihn, hört mich allein!
Hört ihr umſonſt der Rache Schrei'n?

Luzio.
Hört nicht auf ſie, hört mich allein!
Sie kennt ja nur Betrügerei'n!

Alle.
Wem ſoll man trau'n von dieſen zwei'n!
Warum mag ſie um Rache ſchrei'n?

(Pontio hat im Hintergrunde den verlarvten Friedrich und Mariana ergriffen; der Chor teilt ſich in der Mitte, man ſieht Pontio ſich mit Friedrich nach dem Vordergrunde zu ringen.)

Pontio.
Halt! — Halt, er iſt erwiſcht, gefangen!
Ein Weibsbild! Eine Maske! Halt! Halt! Halt!

Alle.
Was iſt geſcheh'n? Was ſoll das Schrei'n?

Pontio.
Halt! Nur vor! Nur vor!

Alle.
Ha, was iſt das?

Luzio.
Reißt ihm die Maske ab!

Antonio.

Laßt ſeh'n!

(Man reißt Friedrich die Maske ab.)

Alle.

Ha! Friedrich iſt's! Was ſoll man denken,
er iſt verlarvt, brach ſein Geſetz!
Wer iſt das Weib? Entlarvt auch ſie!

Mariana

(entlarvt ſich)

Mariana bin ich, bin ſein Weib!

Friedrich.

Mariana!

Luzio.

Himmel! Mariana!

Alle.

Ha, das iſt ſein Verbot der Liebe,
darum beſtraft er Claudio!
Friſch auf; reißt ſeine Häuſer ein!
Verbrennt zu Aſche die Geſetze!
Friſch auf! Friſch auf! Friſch auf! Nur fort!

Iſabella.

Hört mich! Ihr ſollt ihn ganz erkennen!
Begnad'gen wollt er meinen Bruder
nur um den Preis meiner Entehrung!

Alle.

Iſt's möglich!

Iſabella.

Liſt gebraucht' ich nun,
und ſandt' ihm heute Mariana,
die heimlich ihm vermählt, und die
er ſchändlich, treulos einſt verlaſſen.
Doch er, o ſeht, wie ſchlecht er iſt,
er ſchickt ſtatt der Begnadigung,
Befehl zur ſchnellen Hinrichtung!

Alle.

Ha, Böſewicht!

Friedrich.
So richtet mich nach meinem eigenen Geſetz!

Alle.
Nein, das Geſetz iſt aufgehoben!
Wir wollen gnäd'ger ſein als du!

Angelo.
Kommt, die Geſang'nen zu befrei'n; —
holt Claudio im Triumph hieher!

(Ab mit einem Teile des Chores.)

(Mehrere Sbirren bringen den entlarvten Brighella und Dorella.)

Alle.
Ha, ſeht doch nur den Sbirrenchef!

Danieli.
Er iſt maskiert, bei ihm ein Weib!

Alle.
Signor Brighella! Ha ha ha!
Welch ein verliebter Pierrot!

(Angelo und mehrere junge Leute kommen zurück, ſie tragen Claudio auf ihren Schultern.)

Angelo.
Triumph! Er iſt befreit!

Claudio.
Habt Dank! O, meine Schweſter!

Alle.
So iſt es recht,
die Narrheit iſt zu Ende jetzt!

Luzio.
O herrlich Weib, wie täuſchteſt du mich Armen!
Wie verkennt ich dich!

Jſabella.
Laßt mich! Ich muß ins Kloſter geh'n!

Luzio, Claudio und **Chor.**
Ins Kloſter? Du ins Kloſter?

Iſabella.
Ja! Für eine Sünde muß ich büßen,
daß ich von Anfang dich geliebt!
Dorella, läſſeſt du ihn mir?

Dorella.
Ich muß, Brighella will es ſo!

Iſabella.
Du wilder Mann, ſo nimm mich hin!

Dorella, Luzio, Claudio und **Alle.**
Reißt alle Trauerhäuſer ein!
Für Luſt und Freude lebt allein!

Angelo.
Hört mich, der König iſt gelandet,
noch heute Nacht kehrt er zurück!

Alle.
Der König ſoll willkommen ſein,
in Freud' und Jubel zieh' er ein!

Luzio.
Zieht ihm im Maskenzug entgegen!
Signor Statthalter, führt ihn an!
Ihn freuen bunte Scherze mehr,
als eure traurigen Geſetze!

Chor.
Herbei, herbei, ihr Masken all,
gejubelt ſei aus voller Bruſt;
wir halten dreifach Karneval,
und niemals ende ſeine Luſt!

(Man ordnet den Feſtzug nach den Gebräuchlichkeiten der Prozeſſion zur Eröffnung des Karnevals. Voran das **Muſikkorps.** **Friedrich** und **Mariana** eröffnen den Zug. **Masken** aller Art und von allen Charakteren folgen. Man zieht über den Vordergrund den Korſo hinab. Kanonenſchüſſe und Glockengeläute verkünden die Ankunft des Königs. Der Zug kommt vom Korſo zurück mit dem König und ſeinem Gefolge an der Spitze. Zum Schluſſe eine Gewehrſalve.)

Die Bergwerke zu Falun.

Oper in drei Akten.

Perſonen.

Pehrſon, Altermann und Beſitzer einer Bergſtälſe.
Ulla, ſeine Tochter.
Elis, Bergknappe.
Joens, Seemann.
Torbern.

Akt I.

Der Schauplatz iſt Falun, vor dem Hauſe Pehrſons. Der Hintergrund ſtellt die große Tagesöffnung zu Falun dar. Man hört ein Bergmannsglöckchen in abgemeſſenen kurzen Pauſen. Es iſt am Beſchluß eines Berggerichtstags (Bergsting), dem Pehrſon als Obermann vorgeſeſſen. Bergleute ſind vor dem Hauſe verſammelt, ſie haben den üblichen Umzug gehalten und ſind gekommen, um Pehrſon zum Gedeihen des von ihm ſo umſichtig und glücklich geleiteten Bergbaus Glück zu wünſchen. — Pehrſon tritt unter ſie und dankt ihnen, Ulla beſorgt zu Eſſen und zu Trinken und heißt alle freundlich willkommen. — Sie vermißt Elis. Pehrſon iſt verwundert, das Glöckchen immer noch läuten zu hören, da doch für den heutigen Feſttag ſchon längſt Feierabend gemacht ſei: „Wer iſt denn noch in der Teufe? Kein andrer kann dies ſein als Elis.“ Man ſpricht ſein Lob; wenn gleich der neuſte und jüngſte unter den Knappen, ſei er doch der fleißigſte und gelehrigſte. Ulla drückt leiſe Beſorgniſſe um ihn aus. — Joens iſt ebenfalls zugegen; er iſt aus Falun gebürtig und beſucht nach langer Abweſenheit ſeine Vaterſtadt zum erſten Male wieder, und zwar, um eine reiche Erbſchaft im Empfang zu nehmen. Er iſt entfernt verwandt mit Pehrſon, und wird von ihm wohl aufgenommen. Er freut ſich über Ullas Schönheit, welche er als Kind verlaſſen, als er ſeinem Hange, Seemann zu werden, folgte. — Pehrſon meint, er habe es ſich wohl denken können, daß der wilde, unruhige Joens nicht zum Bergmannsleben tauge; dieſer entgegnet, daß er die Welt habe ſehen wollen, und ſich endlich nicht lange beſonnen habe, dies als Seemann zu tun. Er preiſt das Leben auf den Wellen; die Hoffnung der Abfahrt, die fernen Länder, die Rückkunft, den reichen Gewinn, das friſche kräftige Leben auf dem Meere, — alles ſchildert er im luſtigen Tone eines Matroſenliedes. Er erwähnt, daß ihm das bald geſchmeckt habe, daß er die letzte Fahrt nach Oſtindien ſchon als Steuermann gemacht, und nun durch die reiche Erbſchaft inſtand geſetzt ſei, ſelbſt ein Schiff auszurüſten. Man wünſcht ihm Glück. Ulla nimmt kindlichen Sinnes herzlichen Teil an ſeinem Schickſal. Pehrſon ſcheint dies mit Vergnügen zu gewahren. Dennoch wünſcht er, Joens ſei lieber Bergmann geworden. Vom Chore der Bergleute unterſtützt, preiſt er das Bergmannsleben im Gegenſatze zum Seemannsleben an. Endlich läßt Pehrſon die Gäſte in ſein Haus eintreten. Joens bleibt zurück, Ulla, welche wieder zurückkommt, um zu ſpähen, ob Elis noch nicht heimkehre, erſchrickt, von Joens gleichſam belauſcht zu ſein. Sie fordert ihn verlegen auf, doch ebenfalls einzutreten, und geht ärgerlich wieder ins Haus zurück. — **Szene. Duett.** Joens allein. — „Nach wem ſah ſich Ulla um? Galt dies mir? In der Tat, gern möchte ich mir damit ſchmeicheln. Wie iſt ſie doch hübſch und traut geworden! Wollte mir das Kind nach dem Hafen folgen, ihr ſollte nimmer eine Stunde getrübt werden.“ Er will ihr in das Haus folgen. Als er ſich umwendet, ſieht er Elis, welcher aus dem Schacht geſtiegen iſt, näher kommen. Das Glöckchen hört auf zu läuten. Elis, von Joens beobachtet, kommt aufgeregten Schrittes und bleich nach dem Vordergrund, ergreift einen Krug, welcher auf einem Tiſche ſteht, und trinkt heftig aus ihm; der Trank ſcheint ihn geſtärkt zu haben, er atmet auf und ruft: „Gott ſei Dank, ich bin im Freien.“ Joens hat ihn erkannt und tritt ihm mit herzlicher Aufwallung entgegen. „Elis Fröbom, kennſt du deinen Steuermann? Was zum Teufel iſt aus dir geworden?“ Elis erkennt Joens und reicht ihm die Hand. Beide fragen ſich gegenſeitig aus, wie ſie hierher gekommen, was ſie treiben? Joens kann ſich vor Erſtaunen nicht beruhigen, Elis aus einem

Matroſen zum Bergmann umgewandelt zu ſehen: Er ſoll ihm erzählen, wie dies gekommen. Elis berichtet, wie ihm das Leben zur See verleidet worden ſei, als er, von der letzten Fahrt heimkehrend, ſein altes Mütterchen, ſein Teuerſtes auf Erden, nicht mehr angetroffen habe. Während ſeiner langen Abweſenheit ſei ſie unter fremden Leuten kümmerlich geſtorben. Als er im tiefen Schmerz über dieſes Ereignis ſich verſchworen hatte, nie wieder in See zu gehen, habe ihm ein wunderlicher alter Bergmann, der ſich zu ihm geſellt, viel ſonderbar Anziehendes und Herrliches von dem Leben und den Bemühungen des Bergmanns erzählt, von den wunderbaren Schätzen, die gewöhnlichen Augen verborgen, ſich dem Blicke des Eingeweihten erſchlöſſen, er habe ihm gezeigt, wie im Mittelpunkte der Erde ein viel größeres Glück als auf ihrer ſchalen Oberfläche zu finden ſei. Dies und ein wunderbarer Traum, der ihm die namenloſen Herrlichkeiten jener unterirdiſchen Welt mit verführeriſcher Gewalt erſchloſſen und in welchem ihm ein überirdiſch ſchönes Frauenbild erſchienen ſei, habe ihn mächtig nach den reichen Bergwerken zu Falun hergetrieben. Joens ſchüttelt verwundert den Kopf, er erinnert Elis daran, wie dies an die böſen Träume gemahne, in denen ſich Seeleuten der ausgetrocknete Grund des Meeres zeige und ſie die zahlloſen Schätze auf demſelben ſehen ließe; Elis wiſſe doch, daß ein ſolcher Traum ihnen den nahen Tod in den Wellen verkünde. Elis fährt fort und beſchreibt die Gefühle, mit denen er in Falun angekommen, die Angſt, die ihn befallen. Da aber habe ſich bei ſeinem Eintritte ein Engel gezeigt, ein liebes holdes Mädchen, die ihm freundlich gelächelt und ihn eingeladen habe, hier zu bleiben. Dies Mädchen habe ſchnell ſein ganzes Herz gewonnen, und wenig Wahl ſei ihm geblieben; er ſei in Pehrſons Dienſt getreten und werde durch große Liebe von ihm ausgezeichnet. Joens meint, dies laſſe ſich eher hören, er forſcht nach ſeiner Liebe, ob er Hoffnung habe. Elis erklärt, noch ſei kein Wort deshalb über ſeine Lippen gekommen. Seine geringe Stellung, die kurze Zeit ſeines Hierſeins, alles hielte ihn ab, ſich vorſchnellen Hoffnungen zu überlaſſen. Auch, ſetzt er düſterer hinzu, fürchte er, daß ſeine Geſchicklichkeit im Bergbau von nun an wohl keine Fortſchritte mehr machen werde. Was ihm heute begegnet, verleide es ihm faſt gänzlich, wieder in die Tiefe hinabzufahren. Joens bemerkt, daß Elis verblaßt. Er dringt in ihn, ihm mitzuteilen, was vorgefallen. Elis erzählt, daß er heute noch allein im Schacht gearbeitet, und ſeine Gedanken nur auf ſeine

Geliebte gerichtet habe. Da ſei ihm plötzlich jener alte ſeltſame Bergmann erſchienen, welcher auf ihn zugetreten und ihm gezürnt habe, indem er ihm Vorwürfe darüber gemacht, daß er ſein Herz einem Mädchen zugewandt habe, auf die allein bei der Arbeit ſein ganzer Sinn gerichtet ſei; er habe ihm gedroht und geſagt, daß, wolle er die wahren Wunder der Tiefe erſchauen, und zum Anblick der hohen Königin gelangen, ſo müſſe er ſich alle Liebesgedanken aus dem Sinn ſchlagen. Den Verwegenen habe nun Elis hart angelaſſen, worauf jener mürriſch und drohend verſchwunden iſt, wie er gekommen war. Faſt erdrückt von dem Schwefeldunſt, ſei er erſt wieder zur Beſinnung gelangt, als er das Freie erreicht. Joens bezeigt ſeine Teilnahme und Beſorgniſſe. „Du machſt mir ſelber bange, Elis. Weißt du etwas, noch iſt es Zeit, lege den Bergmannskittel wieder ab und komme mit mir zur See! Du ſollſt es nicht ſchlecht haben; ich bin reich geworden und werde von nun an mein eigenes Schiff fahren. Du ſollſt mein Steuermann ſein. Willſt du dich von deinem Liebchen nicht trennen, ſo nimm ſie mit zum Hafen. Auch mir könnte es leicht kommen, daß ich mir ein ſchmuckes Kind von hier zum Weibe mitnähme. Bin ich nicht Bergmann, ſo habe ich doch Geld.“ Elis: „Doch ich?“ Joens: „Auch du ſollſt nicht arm ſein, gern teile ich mit dir; und haſt du Geld und biſt du etwas, wär's auch als Seemann, ſo gibt der Bergmann dir doch gern ſein Mädel. Auch ich hoffe ja darauf. Schlag' ein! Zur See ſollſt du wieder der Alte werden. Willſt du mit mir halten?“ Elis atmet auf: „Dürfte er hoffen? Zur See, zur See!“ Ach, wie ihm wohl wird bei dem Gedanken! Beide ergießen ſich in das Lob des Meeres. „Laßt uns die engen Klüfte fliehen, auf dem Meer, auf dem Meer iſt Freiheit allein! uſw.“ — (Enſemble) — **Terzett.** Ulla iſt aufgetreten und hat die letzten Ausrufe vernommen. „Was hör' ich, wie, ihr wollt zur See!“ Elis erklärt ihr verlegen, daß ſie alte Freunde vom Meere her wären, und daß ſie ſich ſoeben mit Freuden des früheren Lebens erinnert hätten. Ulla: „Wie, Elis, gefällſt du dir ſo wenig in unſrem Falun? Haſt du den alten wilden Hang noch nicht verloren, der dich auf den Wellen begleitete?“ Joens ſpricht Elis das Wort; Ulla ſchmäht ihn in komiſchem Eifer; ſie nennt ihn einen Verführer, der gewiß vom Meere ausgeſchickt ſei, um dafür zu werben. Wo er ſo wilde Menſchen fände, wie er ſei, könnte es ihm auch wohl leicht gelingen, Elis aber ſei fromm und ſanft und wiſſe ſchon, wo ihm wohl ſei. Joens, leiſe zu Elis: „Sie macht ſich über dich luſtig! Wollen wir ſie aushorchen? Wäre ſie bereit, einem Seemann zu folgen, ſo dürfte man es wohl auch von mancher andern hoffen.“ Elis glaubt, Joens errate ſein Liebesgeheimnis, und gibt ihm recht. Joens hingegen glaubt, ſich und ſeine Abſichten auf Ulla Elis zu verſtehen gegeben zu haben. Er fragt Ulla: wenn ein Seemann um ſie werben würde, ob ſie ihm folgen könnte? Ulla: „Auf die See?“ Joens: Nach Belieben. Wenn es ihr gefällt, konnte ſie mit nach Oſtindien fahren. Ulla: „Hu, Tag und Nacht zwiſchen Waſſer und Himmel, nimmermehr!“ Joens: „Ei nun, ſo bleibe ſie zu Hauſe und erwarte den Mann.“ Ulla: „Das iſt zu langweilig. Ich warte nicht mit“. Joens: Wenn nun aber der Mann herrliche Sachen aus der Ferne mitbrächte, ſchöne Stoffe, Tücher? uſw. Ulla: „Das kann mich nicht reizen.“ Joens (in Verzweiflung): „Wenn ſich nun aber beide herzlich liebten?“ Ulla fährt auf, blickt ſchnell Elis ins Auge, wendet ſich dann freudig zu Joens, mit den Worten: „O, mit Liebe im Herzen folgt man überall hin.“ Elis und Joens, Ullas Erklärung auf ſich beziehend, ſind darüber hoch erfreut uſw. (Enſemble) — **Finale.** Die Bergleute kommen wieder aus dem Hauſe. Der Abend iſt angebrochen. Pehrſon grüßt Elis und macht ihm Vorwürfe über ſein heutiges langes Arbeiten in der Teufe, er warnt ihn, bei ſeinem zu großen Eifer, nicht einmal mit dem alten Torbern zu tun zu bekommen. Elis fährt zuſammen. Joens fragt, wer Torbern ſei. Pehrſon (lachend), das ſei der älteſte Bergmann dieſer Gegend, der habe das zäheſte Leben; denn obgleich er vor hundert Jahren bei einem großen Bergſturze verſchüttet worden, zeige er ſich doch noch heutzutage, und zwar beſonders den Bergleuten, denen es am eifrigſten um ihr Gewerbe zu tun ſei; und denen er oft ſchöne Trappgänge entdecke. Von Zeit zu Zeit, beſonders wenn es an Arbeitern fehle, kämen aus fernen Gegenden junge Leute an, die von einem alten Bergmann (niemand anders als Torbern) zum Bergbau geworben worden ſeien. Elis erblaßt und iſt ſichtlich angegriffen, Joens bemerkt es teilnahmsvoll und voll Verwunderung über Pehrſons Erzählung. Er fordert Elis auf, ſeinen Entſchluß, wieder Seemann zu werden, ſogleich kund zu tun. Pehrſon ermahnt die Bergleute, auf das dumme Gewäſch von Torbern nicht weiter zu achten, ſondern ihr feſtliches Zuſammenſein durch ein gutes altes Lied zu beſchließen. Alle ſtimmen einen einfach frommen Geſang an. Joens will die Rührung, in die alles verſetzt iſt, benutzen, um ſeine Abſichten auf

Ulla zu fördern. „Heute", ruft er, „iſt bei euch nun einmal Feſt und Freude. Gönnt auch unſereinem ein Glück! Vater Pehrſon! ein Seemann, dem es an nichts gebricht, und dem Eure Tochter zu folgen ſich ſchon bereit erklärt hat, hält um Ullas Hand an. Wollt ihr ſie ihm geben?" Pehrſon: „Ein Seemann? Und wer iſt denn der?" Joens: „Zum Teufel, wer ſoll's ſein? Ich bin der Seemann!" Ulla erſchrickt heftig; Elis fährt zuſammen, und glaubt ſeinen Ohren nicht trauen zu dürfen. Pehrſon dagegen ſcheint nicht ſehr überraſcht zu ſein. „Dein Vater war mein Freund. Biſt du ſo brav als er, ſo wünſch' ich meiner Tochter keinen beſſeren Mann, und muß dir obendrein das Zeugnis geben, daß du kurz und bündig zu freien verſtehſt. Elis bleibe mir als Sohn, dir, Joens, mag das Mädchen folgen, wenn ſie will. Joens: „Triumph, Triumph." Elis ſchreit auf wie ein Raſender: „Verraten, verraten! Torbern, du hatteſt recht!" Er ſtürzt nach dem Hintergrunde zu ab. Alles ſteht im höchſten Erſtaunen: „Was iſt ihm, iſt er von Sinnen?" Ulla wirft ſich an ihres Vaters Bruſt. Joens ſteht wie vom Schlag getroffen.

Akt II.

Szene und Arie. Das Theater ſtellt die Tiefe eines völlig unerleuchteten Schachtes dar. Ein matter Lichtſtrahl nähert ſich von oben. Elis kommt die Felſenwendung herab, ſetzt ſein Grubenlicht auf den Boden, und ſinkt erſchöpft nieder. „Ich bin verraten!" — Wütend rafft er ſich wieder auf: „Torbern, Torbern, he, alter Bergmann, wo biſt du, komm' zu mir, fahr' mit mir hinab in den Mittelpunkt der Erde! Ich will dir treu ſein; nie will ich die Sonne wieder ſehen! Zeig' mir deine Schätze, die du mir verhießeſt. Laß' mich das hohe Angeſicht der Königin ſchauen! Dein bin ich! Ha, wie hatteſt du recht, mich zu ſchelten. Ich Tor ſuchte das ganze Glück meines Lebens, meiner Seele dort oben unter der Sonne, die ich anbetete, weil ſie die Wundergeſtalt eines Engels beſchien. Mir graute vor dieſen Tiefen und ich durchwühlte ſie nur, um meinem Fleiße ein holdes Lächeln, meinen Gefahren eine ſüße Beſorgnis zu gewinnen. Ach, wie verachtete ich deine ganze Herrlichkeit, wie ich ſie einſt im Traume erſchaut, hohe Königin, der ich mich jetzt weihe! Wie verachtete ich deine wundervolle Welt, um einen Blick aus dem Auge jenes Engels. Ha, welch' ein Tor war ich, als ich mich der

Lebenshoffnung unter der Sonne hingab. Verraten, meineidig, verlaſſen und getäuſcht bin ich! Zu dir, Torbern, Torbern, rufe ich! Zeige dich mir, Torbern, Torbern!“ Er hält erſchöpft ein. Lange Pauſe. Dann hört man leiſes Klopfen, wie entfernte Hammerſchläge auf Stein. Elis ſpringt auf; haſtig ergreift er ſeinen Hammer und ſchlägt gegen die Steinwand, von woher der Schall kommt. Die entfernten Schläge kommen näher und näher. Ohne daß man die Steinwand ſich öffnen ſieht, tritt Torbern heraus. — **Duett.** Torbern: „Wie verlangſt du doch ſo eifrig nach mir; und noch vor wenig Stunden wieſeſt du mich barſch von dir? Hat dir dein Mädchen den Kopf verrückt, einfältiger Geſell?“ Elis: „Klage mich nicht an. Ich kenne dich; du biſt Torbern! Höre mich, Torbern, ich will dein ſein: du hatteſt recht, mich einfältig zu ſchelten. Ich Tor, warum erkannte ich nicht längſt, wo mir mein wahres Glück blühe? Ha, die über uns ſind falſch und verräteriſch.“ Torbern: „Erhitze dich nicht, bleibe gelaſſen! Ich ſehe, du biſt auf dem wahren Wege zum Glück. Elis, du ſollſt die Königin ſchauen. Sieh, euer beſchränkter, erbärmlicher Verſtand reicht nicht ſo weit, euch nur die Oberfläche der Wunder zu zeigen, die ſich dem kundigen Blicke erſchließen. Dein Blick wird aber nur kundig, wenn ſich deine ganze Seele dieſen Wundern weiht. Elis: „Meine Seele iſt ergeben, mein Blick lechzt nach den Herrlichkeiten. Zeige ſie mir und nimm meinen Schwur der Treue.“ Torbern: „Deines Schwur's bedarf's hier nicht. Du bleibſt uns auch ohnedem treu, wenn ſich dein Blick einmal erſchloſſen.“ (Enſemble.) Torbern: „Blick' jetzt deutlich auf jene Ader, die ſich dort zeigt. Erkennſt du ſie, nach der ihr gierig ſchon jahrelang ſucht?“ — Die hintere Felſenwand beginnt allmählich ſich zu lichten und zurückzuweichen. Eine immer zunehmende, bläuliche Helle verbreitet ſich überall. Wunderbare Kriſtallbildungen zeigen ſich immer klarer dem Blicke. Sie nehmen allmählich die Geſtalten von Blumen und Bäumen an. Blitzende Edelſteine funkeln an ihnen; andere Kriſtallbildungen zeigen ſich in der Geſtalt von ſchönen Jungfrauen, wie im Tanze verſchlungen. Endlich erblickt man im fernſten Hintergrunde den Thron einer Königin. Von ſeltſamem Glanze umgeben ſitzt eine ſchöne, koſtbar geſchmückte Frauengeſtalt auf ihm. — — Da hört man von oben her die Stimme Ullas: „Elis, Elis, ich bin dein!“ In einem Moment iſt der Schacht in ſeinen früheren Zuſtand zurückverſetzt. Torbern iſt verſchwunden. Elis taumelt betäubt gegen eine Steinwand, in der er ſein Geſicht verbirgt. Das

Grubenlicht Elis' wirft vom Boden her ſeinen matten Schein durch den Schacht. — **Finale.** Durch die Einfahrt fällt immer hellerer Fackelſchein herab. Man hört die Rufe Pehrſons, Joens, Ullas und der Bergleute. Sie kommen nacheinander herunter. Ulla, die ſchnell eine enge Bergmannstracht angelegt hat, iſt die erſte. Ihr folgen zunächſt Joens und Pehrſon, nach und nach die Bergleute. Ulla wird zuerſt Elis anſichtig; ſie eilt auf ihn zu; alle rufen ihn heftig und angſtvoll. Endlich kommt er zu ſich, er blickt in Ullas Augen, die ihm zuruft: „Elis, mein Elis!“ Pehrſon ſchilt ihn heftig über die wahnſinnige Verzweiflung, mit der er ſich zur Nachtzeit in den gefährlichſten Gang der Teufe gewagt habe. Joens zeigt tiefe Bekümmernis. Elis blickt ſtarr einen nach dem andern an. Man unterbricht ſich gegenſeitig mit dem Bericht deſſen, was in ſeiner Abweſenheit vorgefallen. Joens ſei der erſte geweſen, der Elis ſeltſames Betragen zu deuten gewußt, ſogleich habe er ausgeſagt, daß Elis Ulla bis zum Wahnſinn liebe; er habe ſogleich von ſeinen Anſprüchen auf Ullas Hand abgeſtanden, und auf ſeine Fürbitte, ſowie auf Ullas Flehen, habe Pehrſon nicht gezaudert, Elis für ſeiner Tochter wahren Bräutigam zu erklären. Ulla ſinkt in des Geliebten Arme. Dieſer, der von ſeinem Erſtarren allmählich zu ſich gekommen iſt, beginnt heftig zu weinen; er hält alles, was ihm begegnet, für einen Traum, und fürchtet nur, er träume noch. Man wünſcht ſich Glück, noch zur rechten Zeit über alles aufgeklärt worden zu ſein; ehe es vielleicht zu ſpät war, den unglücklichen Verzweifelnden wohlbehalten wieder aufzufinden. „Fort hier aus der Tiefe!“ ruft man von allen Seiten. Joens ſchüttelt ſich und wünſcht ſich lieber auf den Grund des Meeres, als in dieſem Schacht länger zu bleiben. Der Chor ruft: „Glück auf!“ und ermahnt zum Aufſteigen. (Enſemble.)

Akt III.

Schauplatz wie im erſten Akt. Morgendämmerung. Ein Trupp von Bergleuten (Muſiker und Sänger) haben ſich vor dem Hauſe Pehrſons aufgeſtellt, und bringen der jungen Braut zum Hochzeitsfeſte ein Ständchen. Als ſie geendet, entfernen ſie ſich leiſe. Die Sonne iſt aufgegangen; friſcher klarer Tag. Ein Fenſterladen öffnet ſich am Hauſe; Ulla im Morgengewande ſieht heraus, ſie hat die Muſik gehört; voll Rührung ruft ſie: „Habt Dank, habt

Dank, ihr ſüßen Töne; wie wonnig wecktet ihr mich zu dem ſchönſten Tage meines Lebens.“ Sie beginnt ein einfaches, herzliches Gebet zu Gott, der ſo gütig alles Ungemach von ihr gewendet habe. Noch niemand iſt wach. Sie tritt aus dem Hauſe und benutzt ihr Alleinſein, um ſich den beglückendſten Vorſtellungen ungeſtört zu überlaſſen. Ihr Elis liebt ſie, ihre höchſte Wonne iſt, zu gewahren, wie er täglich mehr und mehr ſich ihr in trauter Liebe ergibt. Anfangs nach jenem Unglücksabende, an welchem der wilde Joens ganz allein ſchuld geweſen, ſei ſie herzlich betrübt worden, zu gewahren, wie ſich Elis ihrer Liebe nur halb zu erfreuen ſchien. Er ſei bleich und düſter geweſen, ſo daß es ſie oft vor ihm gegraut habe. Doch wären dies aber wohl nur die nächſten Eindrücke jener böſen Nacht geweſen, die ſich nach und nach gänzlich verzogen hätten, beſonders ſeitdem ſie nicht mehr zugebe, daß er in die Teufe herniederſteige. Jetzt ſei er gänzlich wieder hergeſtellt; er gehöre nur ihr. Oh, welcher glücklichen Zukunft dürfte ſie entgegen ſehen. Pehrſon tritt aus dem Hauſe. Er iſt verwundert, Ulla ſchon auf und im Freien zu finden; er freut ſich, ſie glücklich zu wiſſen. „Elis ſcheint noch feſt zu ſchlafen. Laß' ihn noch ruhen! Er war noch ſpät in der Nacht auf. Wohl war es ſein bevorſtehendes Glück, das ihn nicht zum Schlummer kommen ließ. Ein Tor war ich, dich dem Seemann geben zu wollen. Elis iſt der bravſte und geſchickteſte im Bergfach, und mir ſchon deshalb der willkommenſte.“ Ulla fragt, ob er denn wieder in den Schacht fahren ſolle, ob nicht für ihn zu fürchten ſei. Er könne das Leben unter der Erde nicht vertragen. Pehrſon „Laß das gut ſein. Bis jetzt ſpukt ihm die Liebe noch zu ſehr im Kopfe. Sehen wir, wie's nach der Hochzeit ſteht. Sei verſichert, er wird nie wieder Anfechtungen, wie vorher, erfahren.“ Pehrſon geht, um in aller Frühe noch einige Beſtellungen zu machen, er rät der Tochter, an ihren Anzug zu denken; denn es ließe ſich wohl vorausſehen, daß bald mancher Gaſt eintreffen werde, den ſie zu empfangen habe. — **Duett.** Ulla allein: „Wie iſt Elis doch ſo träge! Ach, wieviel unruhiger klopft doch mir das Herz als ihm!“ Sie will nach dem Hauſe gehen. Da tritt ihr Elis entgegen, feſtlich geſchmückt, in reicher Bergmannstracht, den Bräutigamſtrauß an der Bruſt. Er iſt ſehr blaß. Ulla erſchrickt ein wenig, als ſie ihn ſieht. „Wie, du biſt ſchon geſchmückt! Wie muß ich dir Unrecht abbitten! Soeben ſchalt ich dich, weil ich glaubte, du ſeiſt noch nicht aufgewacht.“ Elis grüßt die junge Braut, und verſichert ihr, wie er ihrer heutigen Hochzeit wohl immer eingedenk ſei. Wie freue er ſich, daß er nun des größten Glückes gewiß ſei, welches ihre Ehe bis an das Ende ihres Lebens begleiten werde: worüber er immer nachgeſonnen, und was er immer vergeblich geſucht, das habe ſich ihm dieſe Nacht eröffnet. Ulla ſchaudert. „Dieſe Nacht!“ — Sie gewahrt Elis' ſonderbaren, brennenden Blick. „Wie iſt dir, mein Elis, du biſt bleich. Gewiß haſt du dieſe Nacht gewacht. Was iſt dir begegnet, du ängſtigſt mich.“ Elis beruhigt ſie: „Fürchte nichts, herzliebe Ulla; freue dich vielmehr; denn uns geht ein Glück auf, wie es ſelten Sterblichen zuteil wird. Denke dir nur: in dieſer Nacht iſt mir alles entdeckt worden. Da unten tief in der Teufe, da liegt ein wunderbarer herrlicher Stein, röter und ſchöner als der glänzendſte Rubin. Auf dieſem Steine, ſollſt du wiſſen, ſteht unſere Lebenstafel, in krauſen, aber doch verſtändlichen Zügen, eingegraben.“ Ulla (in ſteigender Angſt): „Elis, Elis, was ſprichſt du doch. Sieh, du biſt übernächtig; dein Kopf iſt heftig angegriffen. Was bedarf es der Metalle und Steine zu unſerem Glücke? Genügen unſre Herzen nicht?“ Elis: „Ganz richtig. Höre mich, lieber Engel, wenn wir dieſen koſtbaren Stein haben, und in verbundener Liebe und klaren Auges da hinein ſchauen, da werden wir gewahren, wie unſre Herzen auf das innigſte mit dem ſeltſamen Geäder dieſes Steines verwachſen ſind.“ Ulla: „Um Gott, Elis, was iſt dir? was willſt du beginnen?“ Elis: „Schweig', ſchweig', wecke doch noch niemand auf. Erſt muß ich den herrlichen Stein holen; dann laß die Gäſte kommen; in ihrer Gegenwart will ich den Stein dir feierlich zum Hochzeitsgeſchenk machen, denn ſei überzeugt, kein König ſchenkte je ſeiner Braut ſolch' einen Stein.“ Ulla: „Ach! Elis! Ich laß' dich nicht! Höre auf meine innigſten Bitten, mein Flehen, meine Beſchwörungen, — bleib' bei mir, laß' ab von deinem träumeriſchen Vorhaben! Mir ahnet großes Unglück!“ Elis verſichert, daß nicht das geringſte zu fürchten ſei; — ein Kind könne zu dem Stein gelangen, ſo offen läge er da; nur daß ihn nicht alle zu ſehen vermöchten, dazu müſſe man das Antlitz der Königin geſchaut haben. — Ullas Bitten und Beſchwörungen bewegen den Geliebten nicht; nachdem er geſchworen, er werde in wenigen Augenblicken wieder zurück ſein, — es litte ihn nicht, er müſſe den Stein haben, reißt er ſich los und verſchwindet im Eingange des Schachtes. — Ulla weint heftig. — **Finale.** Da hört man heitere Muſik herannahen. Ulla ermannt ſich und begreift ſchnell, daß ſie ſich zunächſt ankleiden müſſe. Sie geht in das Haus. — Ein großer Aufzug mit Bergleuten erreicht die Bühne; Muſik voran. Alle verſchiedenen Abſtufungen und Klaſſen laſſen ſich wahrnehmen, man trägt Fahnen und andere Abzeichen. Jubelndes Volk begleitet den Zug. Als ſich derſelbe vor dem Hauſe aufgeſtellt hat, treten junge Mädchen, feſtlich geſchmückt als Brautjungfern auf, von Brautführern begleitet. Die Mädchen gehen in das Haus, um Ulla zu holen. — Pehrſon tritt eilig auf: „Bald käm' ich zu ſpät!" Er heißt die Gäſte willkommen: man bringt ihm und dem Brautpaar ein Vivat, als Ulla von den Brautjungfern geführt in großem Putze heraustritt. Sie iſt in namenloſer Angſt um Elis. Man fragt nach dem Bräutigam: Ulla antwortet Pehrſon zagend, er habe verſprochen, bald zu erſcheinen. — Joens tritt auf; er iſt in feſtlicher Seemannstracht; er ſchwenkt den Hut und ruft Vivat. Reiche Geſchenke, die er mitbringt, indiſche Stoffe und Waren, breitet er vor Ulla aus. — Und der Bräutigam, wo iſt er? Ei, ſchläft er noch? — So geht es auf dem Land; — alles wird da träge, zuletzt verſchläft der Bräutigam noch den Hochzeitstanz. — Man lacht. — Pehrſon drängt in Ulla, ihm zu ſagen, wo Elis ſei. — Sie bekennt ihm in großer Angſt, daß er in den Schacht geſtiegen ſei, um ein Brautgeſchenk zu holen. Pehrſon lacht: „Ha, ha! da wird er irgendwo ſeine paar Dukaten vergraben haben! — Der närriſche Junge will doch nicht gar zu arm erſcheinen." Er fordert zur Luſtigkeit auf! Der Herr Bräutigam habe ſich etwas verſpätigt uſw. — Joens bittet ſich aus, etwas ſingen zu dürfen: — er ſingt ein munteres Lied, welches ſchildert, wie es hergehen müßte, wenn er Hochzeit hatte, was trotz ſeines von Ulla empfangenen Korbes doch auch noch geſchehen könnte: — da müßte alles ſpringen, uſw. — Die Bergleute wollen hinter ſeiner Schilderung nicht zurückbleiben: die Muſik ſpielt auf, — man tanzt und jubelt. — Plötzlich hört man einen furchtbaren Krach, dem ein dumpfer Donner nachfolgt: der Schacht im Hintergrunde hat ſich bedeutend geſenkt, die Einfahrt iſt eingeſtürzt! — „Elis! Elis!" ſchreit Ulla; alle ſtehen in äußerſtem Entſetzen: die Bergleute machen ſich nach dem erſten Entſetzen in großer Regſamkeit daran, einen Eingang in den Schacht zu entdecken, alles gräbt, hackt und ſchaufelt — Ulla ſtürzt außer ſich zum Schacht, ſie will zu Elis, zu Elis! — Einſtimmig rufen alle ihr entgegen: „Elis iſt hin! Keine Hoffnung! Betet zu Gott dem Barmherzigen!" Ulla ſinkt wie tot zuſammen.

Paris, 5. März 1842.

Richard Wagner.

Die hohe Braut

oder

Bianca und Giuſeppe.

Perſonen.

Marcheſe Malvi.
Bianca, ſeine Tochter.
Graf Rivoli, Biancas beſtimmter Bräutigam.
Giuſeppe, Jäger, Sohn des Schulzen auf des Marcheſe Gute, Milchbruder Biancas.
Vincenzo Sormano.
Brigitta, eine Harfnerin.
Clara, ein Bürgermädchen aus Nizza.
Bonatti, Korporal.
Cola, ein Bettler.
Erſter } Eremit.
Zweiter }

Landleute und Bürger. Soldaten. Verſchworene. Pilger. Gäſte. Volk.
Bei und in Nizza: 1793.

Erſter Akt.

Ländlicher freier Platz vor dem Schloſſe des Marcheſe. Rechts ziehen ſich dichtbelaubte Parkanlagen hin.

Giuſeppe. Clara. Bonatti. Cola.

Landleute. Bürger und Bürgerinnen aus Nizza. Soldaten aus der Garniſon von Saorgio.)

Allgemeiner Chor.

Freut euch! freut euch! wack're Leute,
fröhlich ſollen alle ſein!
Man verſprach ein Feſt uns heute,
jubelnd ſtimme jeder ein!
Unſer Herr Marcheſe hoch!

Clara
(bei einer Gruppe von Landleuten links; zu Giuſeppe).
So traurig Freund? Willſt du denn heut' nicht teilen
des Feſtes Freude, die dich rings umgibt?

Giuſeppe
(gedankenvoll an eine Statue gelehnt, macht eine ablehnende Bewegung)

Clara
(für ſich).
Schwermütig ſtets! Leicht könnte ich ihn heilen,
wüßt' er nur ganz, wie ſehr ihn Clara liebt.

Chor.
He, ihr vom Schloſſe, gebt noch Wein!
Friſch, Mädel! Schenkt den Gäſten ein!
(beim Trinken toaſtierend).
Hoch unſer Herr Marcheſe, hoch!

Clara.
Giuſeppe, hör'! So höre doch! —
Mir iſt's ja nur um dich zu tun,
ſchweigſt du, ſo laſſ' ich dich nicht ruhn.
(heiter)
Heut' iſt doch Feſt — voll Luſt und Glanz —
mein Freund, ſag', biſt du mit beim Tanz?

Giuſeppe
(leidenſchaftlich auffahrend).
Ich bin beim Tanz! Ich hab' ein Recht! —

Clara
(etwas erſchrocken, ihn beſänftigend).
Gewiß! Verwehrt' ich's, tät' ich ſchlecht —
Du tanzeſt denn?

Giuſeppe
(verlegen).
Doch nicht mit dir —
ich bin verſagt!

Clara.
Verſagt? Weh' mir!
Verſagt! Verſagt mit einer andern? Sprich!
Und eine andre liebſt du? Liebſt nicht mich?

Chor
(wie oben).
Hoch Fräulein Bianca! Bianca hoch!

Cola.
Ich gäb' was drum, könnt' ich, wie ihr, mich freuen,
und nimmer wahrlich würd' ich es bereuen;
wär' ich ſo jung, wie ihr, ich tanzt' auch mit,
doch leider muß ich ſchleichen Schritt für Schritt.

Ein junger Bürger.
Ich möcht' ihn tanzen ſehn!

Soldaten.
Er möcht' ihn tanzen ſehn!

Landleute und **Bürger.**
Er möcht' ihn tanzen ſehn! Ha! ha! ha!

Cola.
Lacht nur, da ſeh' ich wahrlich nichts zum Lachen,
könnt ihr mir doch nicht jüng're Beine machen.
Weil ich nun einmal nicht mehr tanzen kann,
ſo bett'le ich um eine Gab' euch an.

Soldaten.
Aha, der Kauz!

Landleute und **Bürger.**
Ah! will es da hinaus!

Bonatti
(aufſtehend).
Schweig' ſtill!
Willſt du die allgemeine Freude ſtören?
Du täteſt gut, gingſt du beizeiten fort.

Die Bürger.
Ei laß ihn doch!

Cola.
Beliebt's, Herr Korporal?

Bonatti.
Nimm dich in acht und pack' dich fort!

Soldaten.

Fort, Bettler!

Die Bürger
(Sola verteidigend).
Den Alten laßt in Frieden!

Bonatti
(will zuſchlagen).
Weg die Hände!

(Clara, die eine Zeitlang heftig mit ſich gekämpft hat, iſt von einem plötzlichen Entſchluß erfaßt worden; nachdem ſie einen verzweiflungsvollen Blick auf Giuſeppe geworfen, nähert ſie ſich ſchnell der Gruppe der Streitenden, faßt Bonatti bei der Hand und zieht ihn, der nicht weiß, wie ihm geſchieht, heftig in die Mitte der Bühne.)

Clara.
Seht hier den tapfern Korporal,
den Bräutigam nach meiner Wahl!

Bonatti
(im höchſten Grade verdutzt).
Wie iſt mir? Was? ſo ſchnell — das Glück —

Allgemeiner Chor
(in heiterer Überraſchung den ſtammelnden Bonatti unterbrechend).
Hurra! Hurra!
Vivat! der Korporal!
Vivat! die Braut! juchhe!
Schnell war die Wahl!

Clara
(von den anderen unbemerkt, zitternd zu Giuſeppe).
Giuſeppe, billigſt du den Schritt?

Giuſeppe
(mit Ruhe).
Nimm meine beſten Wünſche mit!

Clara
(außer ſich).
Ich Ärmſte! Was hab' ich getan!

Chor
(lärmend).
Glück auf! Glück auf! Herr Bräutigam!

Bonatti
(immer noch erſtaunt).
Wie dies geſchah, ſoll man mir ſagen,
mein Lebtag wird es mir nicht hell,
doch muß die Lieb' ſie heftig plagen,
denn ihre Wahl war kurz und ſchnell.

Lola.
Wie ſich ſo raſch dies zugetragen,
darin ſeh' ich allein nur hell!
Was mußt' er ſie ſo ſehr auch plagen,
das arme Kind! Sie war zu ſchnell!

Clara.
Ach! wie ſoll ich die Qual ertragen,
er liebt mich nicht, ich ſeh' es hell!
Wem ſoll mein Leid ich Ärmſte klagen?
Weh'! All' mein Glück, wie ſchwand es ſchnell!

Chor.
Wie ſich ſo raſch dies zugetragen,
darin ſieht wohl noch keiner hell.
Doch muß die Lieb' ſie heftig plagen,
denn ihre Wahl war kurz und ſchnell.

Bonatti
(mit einem Male laut aufſchreiend).
Hurra! Hurra!
Ha! Endlich komm' ich zu mir ſelbſt!
Mein Glück! es raubte mir die Sinne!
Bräutigam bin ich!
Kameraden, ſeht!
Hurra! Hurra!
Hurra! Ein Bräutigam bin ich!
O Kameraden, ſeht mich an!
Hurra! Schön Clärchen liebet mich,
ich bin ein glücklicher Kumpan!

Soldaten.
Hoch! hoch der Bräutigam!
Vivat! der Bräutigam!
Hurra, hurra!

Bonatti.

Hurra! Bald wird die Hochzeit ſein!
Ihr Kameraden ſeid beim Feſt!
Hurra! Bald wird lieb Clärchen mein!
Dann ſeid ihr alle meine Gäſt'!

Soldaten.

Hoch! hoch der Bräutigam!
Vivat! der Bräutigam!
Hurra! Hurra!

Bonatti.

Auf! Kinder! Leute! Freunde! Brüder! Kommt!
Zum Wirtshaus hin! Ihr ſeid von mir traktiert!
Wenn hier das Feſt beginnt, zieh'n wir zurück
von einem Feſt zum andern!

Allgemeiner Chor.

Freut euch! freut euch! wackre Leute!
Fröhlich ſollen alle ſein!
Denn zwei Feſte wechſeln heute,
jubelnd ſtimme jeder ein!
Unſer Herr Marcheſe hoch!

(Bonatti führt Clara am Arme fort; ſie wirft noch einen ſchmerzlichen Blick auf Giuſeppe, welcher zurückbleibt, während alle übrigen Bonatti folgen.)

(Bianca tritt auf; Giuſeppe eilt ihr ſtürmiſch entgegen.)

Giuſeppe.

O Gott ſei Dank! So treff' ich dich allein!
Dank! heißen Dank für die gewährte Gunſt!

Bianca.

Halt' ein, Giuſeppe! Ach! flieh' meine Nähe,
verloren ewig iſt all' unſer Glück!

Giuſeppe.

Ach! Bianca! Bianca! Nach zwei langen Monden
iſt dies der Gruß, den du mir Ärmſten beutſt?
Und wer denn will uns trennen?

Bianca.

Alles! ach!
Getrennt ſind wir durch Stand, Rang und Geburt!

Giuſeppe
(nach einer Pauſe).
Getrennt, ſagſt du, durch Stand, Rang und Geburt?
(im weicheren Tone.)
O Bianca! Bianca! Trennt uns die Natur?
So wollteſt du den Banden widerſtreben,
die gütig uns vereint zu Leid und Luſt,
als wir beim erſten Eintritt in dies Leben
Verwandtſchaft tranken an derſelben Bruſt?
Was ſind Geſetze, was ſind Rechte
gegen dies Bündnis der Natur?
Sie iſt es, die ich kühn verfechte,
und ihre Stimme hör' ich nur!

Bianca
(ihn beſchwichtigend).
Wie wollte ich den Banden widerſtreben,
die gütig uns vereint zu Leid und Luſt,
als wir beim erſten Eintritt in dies Leben
Verwandtſchaft tranken an derſelben Bruſt?
Doch ach! Geſetze, Vaterrechte,
und trotzten ſie auch der Natur,
ſind unbeſiegbar ſtrenge Mächte,
wer ſie bekämpft, verdirbt ſich nur.

Giuſeppe.
So ſprich, was willſt du tun?

Bianca.
Was iſt mein Los?
Gehorchen und dem Glück der Welt entſagen!

Giuſeppe.
Nie ſollſt du, Bianca! Nie! denn du biſt mein!
Was ich beginne, ha! noch faſſ' ich's nicht!
Doch nur mein Blut, mein Blut nur macht dich frei!

Bianca.
Giuſeppe! Raſender! Was brüteſt du?

Giuſeppe.
Verderben, Tod dem Räuber meines Glücks!

Bianca.

Laß dich beſchwören! Sieh' der Schweſter Tränen!
Flieh'! flieh' von hier! Bleib' heute nicht beim Feſt!

Giuſeppe

(ingrimmend.)

Ich nicht beim Feſt? Wohlan! da ihr ſo haltet
auf euer Recht, halt' ich auch auf das meine.

Bianca.

Was haſt du vor?

Giuſeppe.

Dem Schulzenſohne ſteht
es zu, den Ehrentanz von dir zu fordern.

Bianca.

Unglücklicher, und heut'?

Giuſeppe.

Vor ſeinen Augen,
komm' wie es will, beſteh' ich auf dem Recht.

Bianca.

Wahnſinn'ger! Willſt du mich und dich verderben?

Giuſeppe.

Verderben komme über alle!
Verderben über ihn und mich!
Was frag' ich, wer im Kampfe falle?
Nicht feig' ergibt Giuſeppe ſich!
Die Schranken, die ſo frech uns trennen,
zertrümm're ich mit ſtarker Hand!
Magſt du mich Räuber, Mörder nennen,
ich trotz' auf unſ'rer Liebe Band.

Bianca.

Verderben bringſt du über alle!
Verderben über dich und mich!
Willſt du, daß ich als Opfer falle,
ſo rette doch, Unſel'ger, dich!
Die Schranken, die uns grauſam trennen,
ſie ſpotten unſrer Liebe Band!

Sieh' dieſe Tränen! Ach, ſie brennen
dem Glücke, das uns ewig ſchwand.

(Sie trennen ſich nach verſchiedenen Seiten hin.)

(Man hört Signale, von einer Glocke gegeben; die Landleute, Bürger und Soldaten verſammeln ſich von neuem auf der Szene; mit ihnen kommen Donatti und Clara zurück.)

Chor.

Ha! Welch ein luſtig Wandern
von einem Feſt zum andern!
Das iſt ein Feiertag,
wie's wen'ge geben mag.

(Muſikanten treten auf und ſpielen einen kleinen Marſch, nach ihnen Malvi, Bianca und Rivoli; ſie nehmen die feſtlich geſchmückten Ehrenplätze ein, welche für ſie im linken Vordergrunde bereit ſtehen.)

Chor.

Hoch unſer Herr Marcheſe, hoch!
Das gnäd'ge Fräulein Bianca hoch!

Malvi.

Habt Dank und ſeid auch mir gegrüßt! Doch eh'
zum Feſt wir ſchreiten, das ich euch verſprach,
hört noch zuvor ein ernſtes, wicht'ges Wort:
Nah' iſt der Feind und groß iſt die Gefahr,
bleibt ſtets vereint und haltet feſt zu uns!
Für eure Treue bürgte ich dem König,
für euren guten Sinn ſtand ich ihm ein,
ſo zeiget euch denn würdig des Vertrauens,
feſt im Gehorſam, ſtark in eurer Pflicht.

Chor.

Treu bis zum Tod dem König!

Malvi.

Nun denn! Beginnt! Erheitert euch und uns!

(Ländliche Zeremonien; die Landleute defilieren marſchmäßig vor dem Marcheſe — die jungen Mädchen bekränzen Bianca — dann folgt ein charakteriſtiſcher Tanz von Savoyardenknaben und darauf ein großer Schlußtanz.)

(Cola führt Brigitta auf die Szene.)

Cola.

Nur nicht ſo ſchüchtern, liebes Kind,
tritt näher! Reich iſt der Gewinn.

(zu Malvi).
Mein gnäd'ger Herr Marcheſe! wollt erlauben,
daß auch die Armut dieſem Feſt ſich naht!
Was wir empfangen, wollen wir erwidern;
ihr gebt uns gern, hört ihr des Mädchens Sang.

Malvi.

Wir hören zu.

Cola.

Brigitta, ſei gefaßt!

Brigitta

(ſchüchtern, ohne die Augen aufzuſchlagen, ſetzt ſich und ſingt zur Harfe.)

O ihr an Glanz und Freude Reichen,
hört an das Lied der Bettlerin!
Nie möge euer Stern erbleichen,
nie ſchwinde euer Glück dahin!
Den Bettler, der nur Armut kennt,
die kleinſte Gabe macht ihn froh —
doch wer von Glück und Glanz ſich trennt,
beweinet ſtets, was ihm entfloh.
O goldene Zeiten! Wonnige Träume!
O Tage des Glückes! Stunden der Luſt!
Nie find' ich euch wieder, liebliche Räume:
die Qual meiner Schuld nur lebt in der Bruſt.

(Rivoli war bis jetzt nur mit Bianca beſchäftigt; jetzt fällt ſein Blick auf Brigitta; von plötzlicher Wut erfaßt, verläßt er ſeinen Sitz und fährt heftig auf die Bettlerin los.)

Rivoli.

Du hier! Verworf'ne! Meinen Augen zeigſt
du dich? Nichtswürdige! Verruchte! Fort!

(Brigitta iſt erſchrocken auf die Knie geſunken und ſucht Rivolis Knie zu umfaſſen; er ſtößt ſie von ſich, daß ſie zu Boden ſinkt.)

Malvi

(betroffen).

Was iſt euch, Graf?

Chor.

Ha! welche Grauſamkeit!

Rivoli.

Bringt ſie von hinnen!

(Einige heben Brigitta auf und führen ſie hinweg.)

Chor.

Armes Weib!

Malvi.

So ſprecht!
Das Rätſel löſ't!

Chor.

Welch' Recht hat er an ihr?

Rivoli
(mißtrauiſch zu Malvi).

Marcheſe, wie? So kanntet ihr ſie nicht?

Malvi.

Nie ſah ich ſie! Wer iſt die Unglückſel'ge?

Rivoli.

Ein ehrlos Weib — einſt meine Schweſter.

Chor.

Ha!

Rivoli.

Ein nied'rer Menſch gewann ihr Herz — durch Liebe
zu ihm befleckte ihre Abkunſt ſie.
Sie iſt verſtoßen, fremd mir und den Unſern!
Den Zorn, der mich bei ihrem Anblick faßte,
leicht könnt ihr ihn ermeſſen.

Bianca
(empört).

Ha! Barbar!

Clara.

Entſetzlicher!

Alle.

O Graun'! O Schmach! O Schmach!

Malvi.

Was ſoll ich denken? Was ſoll ich ſagen?
Heftig erſchüttert bebt mir das Herz!
Darf die Unſel'ge nicht ich beklagen,
weckt ihre Strafe doch meinen Schmerz.

Bianca.

Was ſoll ich denken? Was ſoll ich ſagen?
Tief in den Buſen dringt mir der Schmerz!
Ach, die Unſel'ge muß ich beklagen,
des Bruders Tat empöret mein Herz.

Clara. Bonatti. Cola. Chor.

Was ſoll man denken? Was ſoll man ſagen?
Arme Verſtoß'ne! Fühlt ihren Schmerz!
Von einem Bruder — welch ein Betragen!
Wahrlich, die Tat ſpricht nicht für ſein Herz!

Rivoli.

Mir ſich zu nahen, die Verbannte!
Ha, welche Frechheit! Welche Schmach!
Verſtoßen folge ihr die Schande
in Not und Elend ewig nach!

Cola.

Um vor Verzweiflung ſie zu wahren,
eil' ich der Unglückſel'gen nach.
(Geht ab.)

Rivoli
(Sich zu einer heiteren Miene zwingend.)

Marcheſe, um Verzeihung muß ich bitten,
zu unbedacht hab' ich das Feſt geſtört;
nichts Beſſ'res, die Verſtimmung zu verſcheuchen,
wüßt', holde Braut, ich, als den Ehrentanz.
Muſik! Muſik! Mein Fräulein, euren Arm!

(Giuſeppe, der, unter den Landleuten verborgen, den vorigen Auftritt mit angeſehen hatte, tritt, auf das äußerſte erregt, hervor und geht auf Rivoli zu.)

Giuſeppe
(zu Rivoli.)

Die Schandtat dir! der Tanz gehöret mir!

Bianca.

O Gott!

Clara.

Teurer Freund!

Chor.

Giuſeppe, weh'!

Rivoli.

Wer iſt der Menſch?

Giuſeppe.

Des Schulzen Sohn,
der als ſein Recht den Ehrentanz verlangt.

Bianca.

Giuſeppe!

Chor.

Was beginnt der Raſende!

Bianca.

Ha! ich vergehe!

Rivoli
(zu Malvi).

Sagt, was will der Burſche?

Giuſeppe.

Mein Recht! Mein Recht will ich! den Ehrentanz!

Malvi.

Wahnſinn'ger! Was du ertrotzen willſt,
das darf ich dir verweigern! Fort von hier!

Giuſeppe
(raſend).

Ha! Meineid! Trug und Frevel! — Muſikanten!
Auf, ſpielt zum Tanz! Muſik! Muſik! zum Tanz!

(Die Muſikanten fallen raſch mit einer Tanzmelodie ein.)

Malvi.

Ihr! Haltet ein!

Rivoli.

Was ſoll dies ſein?

Malvi.

Ha, welche Frechheit!

Giuſeppe.

Auf, ſpielt zum Tanz! Muſik! Muſik! zum Tanz!

(Die Muſikanten beginnen von neuem; Giuſeppe drängt Rivoli beiſeite, umfaßt Bianca und will ſie zum Tanze fortziehen; von allen Seiten ſtürzt man auf Giuſeppe los.)

Malvi.

Den Raſenden, ergreift ihn!

Die Soldaten.

Laß' ſie los!

(Die Soldaten ſuchen ſich Giuſeppes zu bemächtigen; er hält Bianca feſt mit dem einen Arme, während er ſich mit dem anderen verteidigt.)

Giuſeppe.

Hinweg, wem lieb ſein Leben,
nicht laſſ' ich, Teure, dich!
Ein Recht iſt mir gegeben,
mein Recht nur ford're ich.

Bianca.

Die Erde fühl' ich beben,
es faßt Verzweiflung mich,
entflieh', es gilt dein Leben,
Wahnſinn'ger, rette dich!

Malvi, Rivoli, Soldaten.

Was muß ſich hier begeben?
Befreit ſie! bindet ihn!
Er büß' es mit dem Leben!
Auf, laßt ihn nicht entfliehn!

Clara, Landleute und **Bürger.**

Was muß ſich hier begeben?
Ha! wie vergaß er ſich!
Laß' ſie! Es gilt dein Leben!
Wahnſinn'ger, rette dich!

(Man hat Bianca Giuſeppe entriſſen; er ſelbſt iſt im Begriff, den Soldaten zu unterliegen, als mit Blitzesſchnelle Sormano unter der Gruppe erſcheint, mit geſchwungenem Dolche ſich Bahn machend, Giuſeppe durch die erſtaunte Menge raſch mit ſich fortzieht, und im nächſten Augenblick im dichtbelaubten Parke mit ihm verſchwindet. — Der Vorhang fällt ſchnell.)

Zweiter Akt.

Die äußerſten Spitzen der Seealpen auf der Grenze zwiſchen Nizza und Frankreich. Es iſt vor Anbruch des Tages. Die ganze Landſchaft iſt in dichten Nebel gehüllt.

(Sormano und Giuſeppe treten aus einer Schlucht von unten her auf.)

Sormano.

In Sicherheit ſind wir — hier iſt mein Reich!
(Er reicht Giuſeppe ſeine Feldflaſche.)
Biſt du erſchöpft? Hier nimm und ſtärke dich!

Giuſeppe.

Brichſt endlich du dein Schweigen? Sag', wer biſt du?

Sormano.

Dein Retter!

Giuſeppe.

Mir bekannt! Soll ich dir danken,
ſo ſag', was dich zu meinem Retter machte?
Wer biſt du?

Sormano.

Dein Genoß!

Giuſeppe.

Nie ſah ich dich,
nichts haben wir gemein.

Sormano.

Wir teilen Haß
und Rache. Haſſeſt du nicht Rivoli
als deiner Heißgeliebten Bräutigam?
Ich haſſ' ihn als den Bruder meines Weibes!

Giuſeppe.

Unglücklicher!

Sormano.

Nun? kennſt du mich, Giuſeppe? —
Komm, du ſollſt mehr erfahren! Setz' dich nieder! —
Die Morgenluft iſt kalt — nimm meinen Mantel!

Giuſeppe
(den Mantel ablehnend).
Bah! Für einen Jäger längſt gewohnte Schauer!

Sormano
(ihm nochmals die Flaſche reichend).
So ſtärke dich! Dein harrt noch heute Arbeit! —
(Nachdem Giuſeppe getrunken.)
Nun denn! Vernimm und lern' mein Schickſal kennen! —
Lehnsmann des Grafen [illegible] war ich,
von mir gepflegt, gedieh ſein Eigentum; —
voll Eifer dient' ich ſeiner holden Schweſter —
ſie liebte mich — mein Herz ſchlug nur für ſie! —
Still und verſchwiegen heiligte ein Prieſter
der Herzen reinen Bund — ſie ward mein Weib,
vor Gott mein angetrautes Weib. Da
verriet man uns — kund ward dem Bruder alles.
Er überfiel uns, trennte uns, und mich,
durch Übermacht bewältigt, gab er preis
der ſchändlichſten Mißhandlung! Lächelnd ſah
er zu, als man auf ſein Geheiß mich band,
vor meines Weibes Augen wund mich peitſchte,
mit Hunden dann jagte von dem Hof.

Giuſeppe.
Dein Weib?

Sormano.
Ihr Los ſollt' ich gar bald erfahren;
ſie ward enterbt, verſtoßen und verbannt,
für ewig in ein Kloſter eingeſperrt;
man nahm ihr Güter, Ehren, Stand und Namen,
Brigitta wurde ſie genannt.

Giuſeppe.
Brigitta!

Sormano.
Doch bald entfloh ſie ihrer Haft —
Was gleicht der Treue einer Frau an Kraft! —
Nie konnte ihre Lieb' ermatten,
ihr ſchwand das Glück, die Treue nicht:

noch einmal will ſie ſehn den Gatten,
eh' ihr vor Gram das Auge bricht.
Als Bettlerin von Land zu Lande
wallt ſie, die Harfe in der Hand;
kühn will ſie trotzen Not und Schande,
bis daß ſie ihn, den Gatten, fand.
Doch ich — noch wag' ich nicht, mich ihr zu nahen —
unwürdig ihres Anblicks, flieh' ich ſie; —
nicht eh'r ſollſt du mich ſehen,
als bis ich dich gerächt —
bis unter ich ſah gehen
der Deinen ſtolz Geſchlecht.
Ja, dir ſoll Rache werden,
Vergeltung deiner Pein,
wie noch kein Weib auf Erden
ſich rühmt, gerächt zu ſein!
Für deine bittern Leiden
zieh' ich zum Kampfe hin —
erwerben will uns beiden
ich reichlichſten Gewinn!
Geehrt will ich dich ſehen,
im Staube dein Geſchlecht,
und ſollt' ich untergehen,
ſo ſeiſt doch du gerächt!

Giuſeppe.
Was willſt du nun beginnen?

Sormano.
Höre denn!

Sormano.
Du ſiehſt mich hier als der Verbannten Haupt,
die alle hier zur Rache ſich verſchworen,
im Bund ſind wir mit der Franzoſen Heer,
glückt dann ſein Einfall, ſind wir auch gerächt.

Giuſeppe.
Verrat am Vaterland! o fluchenswerte Tat!

Sormano.

Verrat? Wie könnteſt du Verrat es nennen,
wenn der Mißhandelte ſich Rache ſchafft?

Giuſeppe.

Vor Mißhandlungen verteid'ge tapfer dich,
doch öffneſt du dem allgemeinen Feind
das Land, verrätſt du Knecht und Herrn zugleich!

Sormano.

Ha! Feiger! Iſt's jetzt Zeit, kalt zu erwägen?
Was wir erleiden, ſchreit es nicht um Rache?
Geh'! Kehr' zurück zu des Marcheſe Schloß!
Laß dort dich binden, dir den Rücken peitſchen,
mit Hunden dich vom Hofe jagen: ſieh'
dann zu, wie die Geliebte ſich vermählt
dem Schändlichen, der deinen Grimm verlacht!

Giuſeppe.

O Gott! beſchütze meine Sinne!
O Gott! beſchütz' mein armes Herz!
Verleih', daß ich von hier entrinne,
befrei' mich von dem herben Schmerz!

Sormano.

Sei doch geſcheit! Verbinde dich mit uns!
Durch dieſes kühne Wagſtück wirſt du
und ich und alle jene, die
uns gleich, gar bald die vollſte Rache uns
verſchaffen und ſo tilgen jede Schmach.

Giuſeppe.

Weh' mir! Weh' mir! Weh' mir!
Wie könnt' ich es ertragen,
ſie mir geraubt zu ſeh'n,
in Bande mich geſchlagen,
jed' Hoffen untergeh'n?
Soll mit befleckten Händen
ich, Teure, dich entweihn?
Wohin, o Gott! mich wenden,
um ihrer wert zu ſein?

Sormano.

Wie! könnteſt du ertragen,
ſie dir geraubt zu ſeh'n,
in Bande feſt geſchlagen,
elend zugrunde geh'n?
Nicht doch! mit ſtarken Händen
ſuch' dir ſie zu befrei'n!
Willſt du dich zu uns wenden,
ſoll ſie die Deine ſein.

Giuſeppe

(ſich zum Abgange wendend).

Wie ich's vollbringen will? noch weiß ich's nicht —
die Meine ſoll ſie ſein — doch nicht durch dich!

(Er will fortgehen.)

Sormano.

Willſt du entfliehn?

(Er ſchießt ein Piſtol in die Luft ab.)

Auf! Haltet den Verräter!

(Der Nebel hat ſich zerteilt; man ſieht alle Schluchten mit Gruppen der Verſchworenen erfüllt; auf Sormanos Schuß brechen alle hervor, umzingeln Giuſeppe und drängen ihn nach dem Vordergrund.)

Chor der Verſchworenen.

Halt! Wer biſt du?

(Sie erkennen ihn.)

Wie? der Jäger?

Sormano.

Laßt ihn! — Von jetzt an iſt er uns Genoß!

(Er reicht Giuſeppe die Hand.)

Du bleibſt bei uns und des Marcheſe Tochter
ſei dein!

(Giuſeppe wendet ſich ab.)

Chor.

Giuſeppe! wie? er wär' gewonnen?

Giuſeppe.

Verrat! Verrat am Vaterland!

Sormano.

Niemand, wie er, kennt die geheimen Pfade
durch das Gebirg — drum ſei er unſer Führer! —
Ihr Freunde! rüſtet euch!
Heut' iſt der große Tag,
der für das kühne Wagnis auserſehn!
Mit drei Kanonenſchüſſen ſagt man uns,
daß die Armee unſ'rer Bewegung folgt. —
Auf, Brüder! Stärke jeder ſich zum Kampf!
Heut' gilt's, für alle Unbill euch zu rächen!

Chor.

Auf, Brüder! Stärke jeder ſich zum Kampf!
Heut' gilt's, für alle Unbill uns zu rächen!

(Der Morgen iſt hell angebrochen und hat vollends die Nebel zerteilt. Zwiſchen hohen Felſenſpitzen, die durch die Sonne gerötet werden, eröffnet ſich eine freie Ausſicht. Aus der Tieſe des Hintergrundes hört man die Trommeln zur Reveille ſchlagen.)

Sormano

(iſt in den Hintergrund gegangen und blickt in die Tieſe hinab).

Ha! welch ein prächt'ger Morgen! Rein die Luſt!
Hört ihr die Trommeln aus der Freunde Lager?

Chor

(der ſich nach der offenen Ausſicht hingezogen hat)

Welch' herrlich Schauſpiel!

Sormano.

Kniet nieder! Grüßt
in Andacht der Entſcheidung ſchönen Tag!

(Alle ſenken ſich auf die Knie zu einem ſtummen Gebet. Man hört aus der Tieſe die franzöſiſche Feldmuſik heraufſchallen. Die Verſchworenen erheben ſich von den Knien. — Giuſeppe iſt allein im Vordergrunde geblieben; er hat ſich ſeitwärts rechts eine freie Ausſicht entdeckt, in welche er träumeriſch hinabblickt.)

Giuſeppe.

Dort unten aus der lichten Tieſe
lacht mir der Teuren Heimat zu —
O daß mir deine Stimme riefe,
daß ich es wüßt', ob treu mir du! —
Sie muß die Meine werden,
ich laſſe nicht von ihr,
es lebt nichts mehr auf Erden,
was teurer wäre mir!

Tormano und **Chor.**

Welche Luſt
ſchwillt die Bruſt,
tönt der Klang
talentlang!
Hört, Brüder, hört!
Ziehet das Schwert!
Fort mit Macht
in die Schlacht!
Drum habt acht,
wenn die Kanone dreimal kracht.

(Von der linken Seite vernimmt man folgenden Geſang von Männerſtimmen ſich nähern.)

Geſang der Pilger.

Sei gnädig, Herr, der Armen,
ihr Herz im Leide brach,
o, hab' mit ihr Erbarmen,
erlöſt ſei ſie von Schmach!

(Während des Geſanges kommen Cola und ein kleiner Zug von Pilgern langſam auf die Szene; ſie tragen auf einer geflochtenen Bahre die Leiche eines Weibes; Tormano vertritt dem Zug den Weg.)

Tormano.

Ihr! haltet an! Wen bringet ihr? Cola, ſprich!

Cola.

An dieſem Anblick zünde ſich
die Fackel deiner Rache! Sieh'!

Tormano
(hat die Leiche Brigittas erkannt).

Mein Weib!
Allmächt'ger Gott! mein Weib!
(Er ſtürzt ſich über die Leiche hin.)

Chor.

O Gott! ſein Weib!

Cola.

Vergebens ſucht' ich ſie die ganze Nacht,
erſt ſpät gelangte ich auf ihre Spur: —
in einem Felsbach fand ich ſie ertränkt!
Die Schmach, die ihr vom Bruder widerfahren,
nicht konnte ſie die Ärmſte überleben!

Die Pilger.

Sei gnädig, Herr, der Armen,
ihr Herz im Leide brach.

Giuſeppe.

O armer Gatte!

Die Verſchworenen.

O Leid! o Schmerz!

Sormano
(über die Leiche hingebeugt).

Wohl anders hofft' ich dich zu ſehen,
gerächt, geehrt wollt' ich dir nahn,
den Tod fühl' ich dein Haupt umwehen,
warum haſt du mir das getan?
Ich bin's, Giovanna! Auf, erwache!
O, öffne mir dein Auge doch!
Sieh', er iſt da, der Tag der Rache,
nur dieſen Tag erlebe noch!
(Er ſinkt über die Leiche zuſammen.)

Giuſeppe
(der dieſem Auftritte, von Grauſen gefeſſelt, zugeſehen hatte, fährt auf, als eine heitere Muſik ſich aus der Tiefe rechts von der Seite her, nach welcher er hinabblickte, hören läßt).

Cola, hörſt du? dies dringt vom Schloſſe her:
weißt du, was die Muſik bedeuten mag?

Cola.

Von Nizza nahn dem Schloſſe ſich die Gäſte,
die Braut des Grafen Rivoli zu grüßen;
wer weiß, die Hochzeit feiert man wohl heut'!

Giuſeppe
(in heftigſte Verzweiflung ausbrechend).

Auf, zu den Waffen!
Auf, zum Kampf! zum Kampf!
(Er reißt Sormano von der Leiche auf.)
Der du mich höhnteſt, wirſt du jetzt zum Weib?
Zum Kampf! zur Rache! Zög'rung bringt Verderben!

Sormano
(in furchtbarer Aufregung).

Ha, Rache! Rache dir, Giovanna!

Sormano. Giuſeppe. Chor der Verſchworenen.

Zum Kampfe, auf! Genoſſen,
zur Rache eilet hin!
Das Blut, das heut' vergoſſen,
Bringt allen Hochgewinn!
Nicht Gnade ſei gegeben,
die Loſung heiße Tod!
Gern opfert euer Leben
der Rache Hochgebot!

(Zum Schluſſe des Chores hört man aus der Tiefe des Hintergrundes drei Kanonenſchüſſe.)

Sormano.

Hört das Signal!
Jetzt gilt's, daß wir Saorgio überfallen!

(Unter dem Rufe: „Zum Kampf!“ beginnt der allgemeine Aufbruch. — Cola und die Pilger tragen unter dem Geſang „Sei gnädig“ die Leiche fort. Aus der Tiefe hört man die Grüße der franzöſiſchen Feldmuſik nachtönen.)
(Der Vorhang fällt.)

Dritter Akt.

Ein Zimmer auf dem Schloſſe des Marcheſe.

Bianca
(allein, in einem Stuhle zurückgelehnt und in heftigem Schmerz aufgelöſt).

So iſt es wahr? Und muß ich's glauben?
Entſchieden iſt's — kein Zweifel mehr!
Es ſollt' ein Tag mir alles rauben,
Vernichtung ſtürmet auf mich her!
Giuſeppe! Heißgeliebter! Unglückſel'ger!
In welchen Sturz riß dich dein toller Mut!
Du biſt verloren! Sicher dein Verderben!
Weh'! keine Hoffnung, keine Rettung dir!

Clara
(atemlos hereinſtürzend).

Preis dir, mein Gott! Ich treffe euch allein —
Auf, Bianca, holdes Fräulein! Rettet ihn!
Giuſeppe, ach! ſein Leben iſt verwirkt,
eilt, ihm zu helfen! Eilt! Es wird zu ſpät!

Denn wißt nun, daß Giuſeppe ſich verſchworen,
daß ſie Saorgio kämpfend überfielen;
beſiegt ſind ſie von unſ'res Königs Truppen —
die Waffen in der Hand gefangen ward
er und Sormano, ſein Gefährte.

Bianca.

Himmel!

Clara.

Ein Kriegsgericht ward über ſie gehalten:
das Urteil lautet auf den Tod!

Bianca.

Auf Tod!

Clara.

Sie ſterben heut', ſobald die Sonne ſank!

Bianca

(aufſchreiend)

Entſetzlich! Großer Gott, erbarme dich!

Clara.

In eure Hand iſt es gegeben,
euch einzig kann es möglich ſein,
zu retten des Verlor'nen Leben,
von Schmach und Tod ihn zu befrei'n!

Bianca.

Es rauſchen der Verzweiflung Schwingen
betäubend um mein wundes Herz,
ach, will kein Engel Rettung bringen
in dieſem bangen Todesſchmerz!

Clara.

O denket nach, wie er zu retten!
Was wollt ihr tun? Es drängt die Zeit.

Bianca.

Wie brech' ich ſeine ſchweren Ketten,
wo finde Freunde ich bereit?

Clara.

So ſoll er rettungslos verderben?
Die Sonne ſinkt, ſein Tod iſt da!

Bianca.

Erleuchtung, Gott! Er darf nicht ſterben,
o, ſei mit deiner Hilfe nah'!

Clara
(mit Begeiſterung).

So wagen wir für ihn das Leben!

Bianca
(von einem plötzlichen Entſchluſſe erfaßt).

Es iſt ein Mittel mir gegeben,
ſo einzig wird es möglich ſein,
zu retten des Verlor'nen Leben,
von Schmach und Tod ihn zu befrei'n!

Clara
(freudig).

So käm' uns Rettung in der Not?

Bianca
(für ſich).

Nicht er! Nicht er! Hochzeit und Tod!
Es gilt ein Leben, doch das ſeine nicht!
Frei ſei er, eh' erliſcht des Tages Licht!
Allmächt'ger, ſei geprieſen,
gelobt ſei deine Macht!
Mir iſt der Weg gewieſen
zum Licht aus Grabesnacht!
Ja, forderſt du ein Leben
für unſres Bundes Treu',
ſei meines hingegeben,
ich opfr' es ohne Reu'!

Clara.

Allmächt'ger, ſei geprieſen,
gelobt ſei deine Macht!
Ihr iſt der Weg gewieſen
zum Licht aus Grabesnacht!
Ach! gält es auch mein Leben

für ihres Bundes Treu',
ſei meines hingegeben,
ich opfr' es ohne Reu'!
Auf welchem Weg ihr ihn auch wollt erretten,
es drängt die Zeit — zu ihm hin eile ich!
Befreit muß ich ihn ſeh'n von Tod und Ketten,
iſt's nicht durch euch — vielleicht ſei's dann durch mich!
(Sie eilt ab.)

Bianca
(allein.)
O ſtärke mich, du Engel rein!
Laß deinen Schutz mir nahe ſein!
Den Freund laß mich gerettet ſeh'n
und dann dein Kind zur Ruhe geh'n!
(Sie will abgehen, als ihr Malvi und Rivoli, der den Arm in einer Binde trägt, gefolgt von vornehmen Gäſten, entgegentreten.)

Malvi.
Verweil', mein Kind, und höre deinen Vater,
der feierlich jetzt zu dir ſprechen will! —
Ernſt und gewaltig naht der Drang der Zeiten,
der Funke glimmt, bald lodert wohl der Brand;
es freue ſich, wer jetzt ſich noch verbindet,
bevor der Sturm die Zweige mag zerſtreuen!
Drum ſei dem Mann, der Lieb' und Schutz dir bietet,
nicht länger vorenthalten deine Hand!

Bianca
(führt Malvi in den Vordergrund, beiſeite.)
Mein Vater, ſprich! Was iſt Giuſeppes Los?

Malvi.
Wie kommt dir, meine Tochter, dieſe Frage?

Bianca
(dringender).
Was iſt ſein Los?

Malvi
(kalt).
Verräter trifft der Tod!

Bianca
(heimlich).
So wiſſe, er iſt's, den ich liebe!

Malvi.
Himmel!

Bianca.
Ermiß, ob ich ihn ſterben laſſen kann!

Malvi
(heftig, doch heimlich).
Schweig, Unglückſel'ge! Willſt du uns entehren?

Bianca.
Laut ruf' ich's aus, daß ich ihn liebe,
verſprichſt du nicht, Giuſeppe zu befrei'n!

Malvi.
Entartete! o Gott! was muß ich hören!

Bianca.
Bewirkſt du die Begnadigung, ſo nehme
der Schweſtermörder heut' noch mich dahin,
als Braut, als Weib, als Sklavin, wie er will;
gib mir dein Wort!

Malvi.
Entehrt, furchtbarer Schlag!

Rivoli
(tritt in den Vordergrund und nähert ſich Bianca).
Iſt mir erlaubt, zu nah'n mit dieſer Wunde,
die kämpfend für den König ich erhielt,
ſo fleh' ich, zu beſchleunigen die Stunde,
die ich ſo lang' als höchſtes Gut erzielt.

Bianca.
Des Vaters Willen bin ich untertan,
nehmt ſeine Antwort für die meine an.

Rivoli.
So dürft' ich hoffen? Nennt die Stunde mir!

Malvi.

Heut' noch gefeiert ſei das Hochzeitfeſt,
mit Glanz und Pracht in Nizzas Kathedrale,
läßt zeigen uns dem Sturme, der ſich naht,
daß ſtark und ſtolz noch unſre Stämme blüh'n.

Rivoli

(zu Bianca)

Nehmt meinen Dank, geprieſ'ne holde Braut!

Bianca

(heimlich zu Malvi)

Du gibſt dein Wort?

Malvi

(zu Bianca)

Ein Wort, das nie gebrochen!

Chor der Gäſte.

Es lebe hoch das edelſte der Paare!

(Rivoli führt Bianca; alle gehen ab.)

Verwandlung.

Vor dem Fort Zavagio, welches den Hintergrund bildet. Der Vordergrund iſt ein freier Platz, rechts durch ein dichtes Gebüſch eingehegt. Wachtpoſten ſind militäriſch aufgeſtellt. Um einen langen Tiſch herum ſitzen Bonatti und Soldaten. Sie trinken.

Chor der Soldaten.

Stoßet an, wack're Kameraden!
Preiſt den König!
Brav gekämpſt! Tapſere Soldaten
krönt der Sieg!
Immer wach auf Poſten,
Säbel darf nimmer roſten!
Auf und daran!
Mut! Mann für Mann!
Vivat der Krieg!
Unſer der Sieg!

Bonatti.

Merket euch wohl! Wachſam vor allen,
ſonſt wären wir ſamt dem Fort gefallen.

Chor der Soldaten.

Immer wach auf dem Poſten,
Säbel darf nimmer roſten!
Auf und daran!
Mut! Mann für Mann!
Vivat der Krieg!
Unſer der Sieg!

(Clara und Cola treten auf; Cola trägt einen ungeheuren Korb auf dem Rücken, den er ſpäter im Gebüſch niederſetzt.)

Bonatti.

Ha, meine Braut! Willkommen hier!
Wie, ſo bepackt? Was bringet ihr?

Clara.

So wack're Krieger zu erlaben,
gern bringen alle, was ſie haben.

Cola

(packt zu Eſſen und zu Trinken aus dem Korbe aus und ſtellt es auf den großen Tiſch).

Wenn ich gleich nur ein Bettler bin,
all' meine Renten geb' ich hin.

Chor.

Haha! da ſieht's gar luſtig aus!

Clara

(ſich an Bonattis Arm hängend).

Bald lad' ich euch zum Hochzeitſchmaus,
wenn den ich nenne meinen Gatten.

Cola.

Doch rückt den Tiſch hübſch in den Schatten!

(Man trägt die Tafel ganz in den Vordergrund.)

Clara

(einſchenkend).

So ſchenkt euch ein und trinket doch!

Chor der Soldaten.

Hoch die Frau Korporalin, hoch!
Stoßet an, wack're Kameraden!
Preiſt den Krieg!
Brav gekämpft! Tapfere Soldaten
krönt der Sieg!

Immer wach auf dem Poſten,
Säbel darf nimmer roſten!
Auf und daran!
Mut! Mann für Mann!
Vivat der Krieg!
Unſer der Sieg!

Clara
(für ſich).
Es drängt die Zeit, die Friſt verſtreicht.
O Gott! wenn Bianca nichts erreicht!
(Zwei Eremiten treten auf.)

Die Eremiten.
Wir grüßen euch!

Die Soldaten.
Wir gleichfalls euch!

Bonatti.
Seid ihr zu den Verbrechern herbeſchieden?

Die Eremiten.
Wir kommen, ihren letzten Willen zu vollführen.

Bonatti
(den hinteren Wachtpoſten zurufend).
Die frommen Brüder laſſet frei paſſieren!

Clara
(heimlich zu Cola).
Jetzt, Cola, gilt's!

Cola.
Mein Kind, vertrau' auf mich.
(Er tritt, in der Hand ein Glas Wein, den Eremiten in den Weg.)
Ihr Herren! Eure Pflicht in Ehren,
dürft ihr uns wahrlich nicht verwehren,
zuvor mit uns ein Glas zu leeren
aufs Wohl der Sieger und des Siegs.

Die Eremiten.
Ihr Herr'n! es ruft uns ſchon die Pflicht.

Die Soldaten.
Nein! wahrlich! ihr entkommt uns nicht!

Cola.

Fürwahr, ſolch' hohem Sieg zu Ehren
wird ſelbſt ein Büßer nicht verwehren,
ein volles Glas mit uns zu leeren,
aufs Wohl der Sieger und des Siegs.

Die Eremiten.

Dann haben wir auch keine Zeit.

Die Soldaten.

Was Zeit! Was Zeit! Seid doch geſcheit!

(Die beiden Eremiten werden von den Soldaten zum Tiſche gezogen und nehmen halbgezwungen Platz.)

Clara

(in wachſender Angſt).

O meine Angſt, die Friſt verſtreicht!
Gewiß hat Bianca nichts erreicht!

Cola

(holt aus dem Gebüſch im verſteckten Korbe friſchen Wein).

Im Namen dieſes ſchönen Kindes,
willkommen hier bei Trank und Schmaus!

Clara

(den Eremiten einſchenkend).

Trinkt auf das Wohl der tapfern Sieger,
leert bis zum Grund den Becher aus!

Die Eremiten

(den Soldaten zutrinkend).

Geſegnet ſei'n die tapfern Sieger!

Cola.

Hurra! Hurra! trinkt brav auch aus!

Chor der Soldaten.

Stoßet an, wack're Kameraden!
Preiſt den Krieg!
Brav gekämpft! Tapfere Soldaten
krönt der Sieg!

Cola

(während die Soldaten trinken).

Immer wach auf dem Poſten,
Kehle darf nimmer roſten!

Bonatti
(zu Clara).
Wir ſind ſo heiter, teure Braut,
wie ſchön wär' es, du ſäng'ſt uns was.

Die Soldaten.
Das lobt man ſich! Kommt, ſingt ein Lied!

Clara.
Wie ihr denn wollt — ein fröhlich Lied!

Lola.
Brav, das iſt recht!

Die Soldaten
(den Eremiten zutrinkend).
Sie lebe!

Die Eremiten.
Hoch!

Clara
(für ſich).
Kaum atmen mehr kann ich vor Angſt —
(Mit heftig erzwungener Heiterkeit).
Mein Schatz iſt ein Soldat,
er liebt mich früh und ſpat,
kein'n andern wähl' ich mir,
und wären tauſend hier.
Trallala! trallala!
Und gibt es wieder Krieg,
ich zieh' ihm hinterdrein,
geb' in der Schlacht ihm Sieg,
im Frieden guten Wein.
Trallala! trallala!
Der Kriegsmann iſt bereit
zu heißem Kampf und Streit,
er gibt mit frohem Mut
Vaterland, dir ſein Blut.
Trallala! trallala!
Dem Liebchen bleibt er treu
und hält am König feſt,

drum bleibt es auch dabei,
daß keines ihn verläßt.
Trallala! trallala!

(Die Angſt erſtickt ihre Stimme. In der kleinen Unterbrechung, die durch ihr plötzliches Aufhören entſteht, hört man einen langen gedämpften Trommelwirbel aus dem Fort.)

Bonatti
(ernſt).

Die Stunde naht!

Clara
(für ſich).

Der Todesbote!
Hilf mir, mein Gott, eh' es zu ſpät!

Die Eremiten
(wollen aufbrechen).

Gehabt euch wohl! Uns ruft die Pflicht!

Cola
(ſie wieder auf die Thür drängend).

Nicht doch!

Die Soldaten.

Ihr bleibet noch!

Cola.

Wer hier getrunken, muß auch ſingen!

Die Eremiten.

Was ſollen wir wohl ſingen?

Cola.

Was
ihr wollt.

Die Soldaten.

Nicht eher kommt ihr fort.

Cola und **Clara**
(einſchenkend).

So ſchenkt euch ein und trinket doch!

Die Soldaten.

Hurra! Hurra! Nun ſingt! Nun ſingt!

Clara

(für ſich in größter Verzweiflung).

Gott! Bianca — ſie hat nichts erreicht!
Sei, Himmel, durch mein Fleh'n erweicht!

(Sie kniet unbemerkt in der Nähe des Gebüſches nieder und betet für ſich.)

Die Eremiten.

Weil ihr denn wollt — ein Liedchen unſrer Art.
Ein armer Sünder ließ mich rufen,
Armer Mann!
Schon ſtieg des Galgens letzte Stufen
er hinan!
Unſer Erbarmen iſt nicht hohl —
doch was er wünſchet, glaubt ihr's wohl? —
„Genug nicht küßt' ich meinen Schatz,
drum bringe ihr noch dieſen Schmatz!"
Den letzten Willen zu vollzieh'n,
tu' ich aus Leib' und Seel' mich müh'n!
Daß ich die Rechte finden kann,
frag' ich jed' hübſches Mädel an —
nun, was ſich tun ließ, mußt ich tun —
mein armer Sünder, mögſt du ruhn!

Die Soldaten

(in ein ſchallendes Gelächter ausbrechend).

Mein armer Sünder, mögſt du ruhn!

(Cola war mit Clara in dem dichtbelaubten Gebüſche verſchwunden — am Schluſſe des Liedes der Eremiten ſind beide in Eremitentracht hinter der Gruppe der eifrig zuhörenden Soldaten hervorgetreten und dem hinteren Tore zugegangen. Die Wache hat ſie paſſieren laſſen. — Man hört jetzt im Fort das Geläute eines Glöckchens.)

Die Eremiten

(das Geläute vernehmend).

Die Zeit iſt da!

(Sie wollen aufbrechen.)

Die Soldaten

(bereits etwas berauſcht).

So bleibt doch noch! Wer weiß,
welch' ſchwer' Vermächtnis eurer wieder harrt!

(Sie lachen.)

Bonatti

(der es ſchon ſtark im Kopfe hat).

Wie war das Lied?

Die Soldaten.

Noch einmal ſingt es uns!

Bonatti.

Vielleicht, daß wir euch ſuchen helfen können.
Singt! Singt! „Ein armer Sünder" —

Die Soldaten.

Singt! Singt! „Ein armer Sünder" —

Bonatti.

Trinkt zuvor!

Die Eremiten
(nachdem ſie getrunken).

Ein armer Sünder ließ mich rufen,
armer Mann!
Schon ſtieg des Galgens letzte Stufen
er hinan!
Unſer Erbarmen iſt nicht hohl —
doch was er wünſchet, glaubt ihr's wohl? —
„Genug nicht küßt' ich meinen Schatz,
drum bringe ihr noch dieſen Schmatz!"
Den letzten Willen zu vollzieh'n,
tu' ich aus Leib und Seel' mich müh'n!
Daß ich die Rechte finden kann,
frag' ich jed' hübſches Mädel an —
nun, was ſich tun ließ, mußt' ich tun — — —

(Die Soldaten, denen der Wein immer mehr zu Kopfe ſteigt, ſtimmen mit ein; gegen das Ende des Liedes ſehen die Eremiten zwei Geſtalten — Sormano und Giuſeppe — in Eremitentracht vor ihnen vorbeigehen — vor Schreck bleibt ihnen der Mund offen ſtehen.)

Sormano und **Giuſeppe**
(aus dem Fort herkommend, ſchreiten langſam an der Gruppe der Trinker vorüber).

Seid uns gegrüßt!

Die Eremiten
(zitternd).

Bleibt uns vom Leib!
Ach! unſre Doppelgänger!

(Sie beten eifrig und gehen ab.)
(Giuſeppe und Sormano ſind im Vordergrunde abgegangen.)

Die Soldaten
(vom erſten Erſtaunen ſich erholend).

Was geſchah? Wer waren dieſe?

Bonatti

(plötzlich wieder nüchtern geworden, ſieht aus dem Gefängnisturm im Hintergrund durch ein vergittertes Fenſter ein weißes Tuch wehen).

Was iſt das?
Clara — der Bettler — wo ſind ſie?

(Kanonenſchüſſe aus dem Fort. Die Wachen rufen einander zu: „Gefangne ſind entflohn!").

Die Soldaten.

Auf! zu den Waffen!

(Von allen Seiten werden Trommeln zum Alarm gerührt; aus dem Fort rücken einzelne Truppenabteilungen aus.)

Bonatti. Die Soldaten.

Auf! auf! Nach jeder Richtung hin!
Setzt nach! Sie dürfen nicht entflieh'n!

(Die Soldaten eilen in verſchiedenen Richtungen ab.)
(Der Vorhang fällt.)

Vierter Akt.

Große Straße in Nizza, welche im Hintergrunde auf das Stadttor ausgeht; ferne Ausſicht auf das Fort Saorgio. Links in der Mitte des Vordergrundes iſt das Portal der Kathedrale. Es iſt Nacht, die Kathedrale iſt erleuchtet. Einzelne Gruppen des Volkes füllen den Hintergrund der Bühne.

(Giuſeppe und Sormano, noch in Eremitentracht, ſchleichen ſich vorſichtig durch die hinteren Volksgruppen und kommen dem Vordergrunde zu.)

Sormano.

Willkomm'ne Nacht, die den Verfolgern uns
entzog! Wie glücklich täuſchten wir die Wachen! —
Vertrau' von nun an unſrem Stern; du ſiehſt,
nicht ſind beſtimmt wir, ſchmählich zu erliegen.

Giuſeppe
(ſchwärmeriſch).

Ein Engel war's, der mich vom Tod erlöſt! —
Was nun beginnen?

Sormano.

Neue Kleidung
verſchaffen wir fürs erſte uns, denn längſt
bekannt muß unſre Flucht in dieſer Tracht

ſchon ſein — auch Waffen ſind uns nötig; komm!
Von unſrer Freunde einem fordr' ich beide.
Dann fort von hier noch dieſe Nacht! Verloren
ſind wir, wenn uns der Tag in Nizza trifft!
Nach Frankreich!

Giuſeppe
(ſchwermütig).
Bianca — nie dich wiederſeh'n!
Mein Vaterland — nie wieder dich begrüßen!
Warum ein Leben mir erhalten,
dem jeder Hoffnung Schein entſchwand?
Wenn mir des Schickſals Schreckgewalten
entriſſen Lieb' und Vaterland!

Sormano.
Sei nur gefaßt, und beides ſoll dir bleiben;
gar wicht'ge Kunde habe ich entnommen
aus dem, was ich auf unſrer Flucht gehört —
die Grenze überſchritten die Franzoſen!

Giuſeppe
(wie vorher).
Nur einmal, ach! vor unſrem Scheiden
könnt' ich noch dich, Geliebte, ſeh'n!
Mußt du um mich nicht grauſam leiden,
um meine Schmach, um mein Vergeh'n?

Sormano.
Ermanne dich! komm, laß uns fliehen,
nicht länger ſind wir ſicher hier!

Giuſeppe
(immer für ſich).
Wie? hätteſt du vielleicht verziehen
dem Feind, der mich getrennt von dir?
Vergäßeſt du in ſeinen Armen,
daß deine Treue mir gehört?

Sormano.
Auf, flieh'! Hab' mit dir ſelbſt Erbarmen! —
Wirſt du von Eiferſucht betört?

Giuſeppe.

Warum war's Clara, die ihr Leben
für meine Rettung willig bot?
Sie, der für Lieb' ich Spott gegeben,
beut ſich dem Tod, der mich bedroht! —
Hätte wohl Bianca dies getan?
Und doch feſſelt mich an ſie ſüßer Wahn!

Sormano
(Giuſeppe heftig beim Arm erfaſſend).

Das Volk drängt ſich zu uns heran —
iſt alles gegen uns verſchworen?
Träumſt länger du, ſind wir verloren!

(Er zieht Giuſeppe mit ſich fort. Beide ab in eine Seitenſtraße rechter Hand.)

(Die Bühne hat ſich immer mehr mit Volk angefüllt. Glockengeläute. Fackelträger treten auf und bilden von dem Hintergrunde rechts quer über die Bühne nach dem Eingang der Kathedrale zu ein Spalier. Mädchen, feſtlich geſchmückt, ſtreuen Blumen. Ein glänzender Hochzeitszug geht über die Bühne in die Kirche; in ihm Malvi, Rivoli und Bianca, welche bleich und wankenden Schrittes einhergeht.)

Chor des Volkes.

Seht, welcher Glanz! Seht, welche Pracht!
Zum hellen Tag wird hier die Nacht!

Mädchen.

Liebe im Herzen, Freude im Sinn,
ſchreitet auf Blumen, ſchreitet dahin!

(Nachdem der ganze Zug in der Kirche angelangt iſt, und Volksgruppen zurückbleiben, treten Clara und Cola eilig auf.)

Clara.

Mög' Gott es fügen, daß wir ſie noch treffen!

Cola
(in den Volksgruppen).

Sagt an, ſaht ihr zwei fromme Brüder nicht?

Volk.

Zwei fromme Brüder, wie?

Clara.

Nach ihrer Tracht —

Cola.

Die Männer, die wir ſuchen, ſind —

Clara.

Giuſeppe,
der Jäger —

Cola.

Und Sormano.

Volk.

Der Rebell!

Clara.

Sie ſind begnadigt, frei von dieſer Stund',
gewicht'gen Auftrag für Giuſeppe, wißt,
trag' ich bei mir.

Einer aus dem Volke.

Mich dünkt, ich ſah die beiden.

Cola.

Und wohin gingen ſie?

Einer aus dem Volke.

In jene Straße.

Clara und **Cola.**

Dem Himmel Lob und Dank! Schnell laßt uns eilen,
daß ſie im Irrtum länger nicht verweilen.
Giuſeppe, dir bring' Freiheit ich und Glück —
die Hoffnung wendet ſich zu dir zurück.

Volk.

Laßt ſie im Irrtum länger nicht verweilen,
drum müßt ihr eilen, müßt ihr eilen.

(Clara mit Cola ab. — Die Volksgruppen haben die Fenſter der Kathedrale beſetzt und blicken hinein.)

Volk.

O ſeht! O ſeht der Trauung Pracht!
Bewundert des Marcheſe Macht!

(Giuſeppe und Sormano, beide umgekleidet, in Mäntel gehüllt, mit breiten Hüten auf dem Kopfe, treten auf; ſie kommen aus einer anderen Straße, als in welche ſie vorher abgegangen waren.)

Sormano.

Du hörteſt ſelbſt aus unſrer Freunde Munde,
wahr iſt's, daß die Franzoſen Nizza nahn!
(nach dem Tore zeigend)
Durch jenes Tor begegnen wir dem Heer!

Volk
(in die Kirche blickend und die Hüte ſchwenkend).
Hoch! Hoch der Graf! Hoch die Marcheſa, hoch!

Giuſeppe.
Ha! Welch ein Ruf!

Sormano
(zu einem aus dem Volke).
Was gibt's?

Einer aus dem Volke.
Getraut werden
Graf Rivoli und Bianca Malvi —

Chor.
Heil dem Paar!

Giuſeppe
(entſetzt zurücktaumelnd).
Verrat! Verrat! Verruchte Tyrannei!

Sormano
(wild auflachend).
So käm' er mir noch einmal in den Weg!
Giuſeppe! Raſch! Was willſt du tun?

Giuſeppe
(ergreift den Dolch und will dem Eingang der Kirche zuſtürzen).
Mich rächen!

Sormano
(hält ihn wütend zurück).
Wahnſinniger! Hieher zu mir!

Giuſeppe
(raſend).
Wer hält mich!

Sormano.
Dein Gefährte!

Volk
(nur in die Kirche blickend).
Hoch Braut und Bräutigam! Hoch edles Paar!

Sormano.
Bleib hier und ſchließ' dich feſt an mich! Bald kommt der Zug zurück — dann — im Gedränge —

Giuſeppe.

Ha!

Sormano.

Am beſten iſt es ſo getan! —

Giuſeppe und **Sormano**
(auf ihre Dolche ſchwörend).

Der Sünder ſoll erbleichen,
dies ſchwören wir vereint,
die Rach' ihn da erreichen,
wo Freud' und Glück ihm ſcheint.
Wir wollen ohne Grauen
ſein ſchwarzes Herzblut ſchauen.

(Die Fackelträger treten aus der Kirche und leuchten voran; der Zug kommt auf die Bühne zurück; Giuſeppe und Sormano miſchen ſich unter das Volk, welches ſich im ausgelaſſenen Jubel an den Zug herandrängt, ſo daß dieſer in dichte Verwirrung gerät.)

Chor des Volkes.

Hoch Bräutigam und Braut!
Heil, Heil dem edlen Paar!

Rivoli
(im heftigſten Gedränge einen Todesſchrei ausſtoßend).

Hilfe! Mörder!

(Die Haufen des Volkes teilen ſich erſchreckt. Rivoli liegt tot am Boden. Bianca totenbleich, liegt in Giuſeppes Armen. Sormano ſteht dicht neben Rivoli — Allgemeines Entſetzen.)

Volk.

Mörder! Mörder!

(Man hört fernen Kanonendonner, Trommeln und die franzöſiſche Feldmuſik nähern ſich allmählich. — Clara und Cola ſind herbeigeeilt.)

Clara.

Herr Gott! Was iſt geſcheh'n?

Volk.

O Jammer!

Bianca
(ſterbend).

Ich habe Giſt — Giuſeppe — lebe wohl!
Geh', ficht fürs Vaterland und ſtirb geehrt.

(Giuſeppe ſinkt nieder. — Bonalti und Soldaten auf der Flucht.)

Volk.

Der Feind! Der Feind!

Bonatti.

Franzoſen!
Saorgio iſt über!

Volk.

Schließt die Tore; Weh'!

Giuſeppe
(ſich aufrichtend).

Ihr fliehet, feige Memmen!
O Schmach! Mir folget nach!
(Er reißt das Schwert dem Nächſtſtehenden aus der Hand.)
Nichts ſoll den Fuß mir hemmen,
bis mir das Auge brach!
Zu meines Königs Fahnen
kehr' reuig ich zurück,
und ſuch' auf blut'gen Bahnen
den Tod, mein einzig Glück.

Volk.

Zu ſeines Königs Fahnen
kehrt reuig er zurück,
und ſucht auf blut'gen Bahnen
den Tod, ſein einzig Glück.

(Die Soldaten, Giuſeppe an der Spitze, ſtürmen dem Tore zu, durch welches die Franzoſen eindringen. Sie geben aufeinander Feuer. Auf den erſten Schuß fällt Giuſeppe.)

(Der Vorhang fällt.)

Männerliſt größer als Frauenliſt

oder

Die glückliche Bärenfamilie.

Komiſche Oper in 2 Akten.

Perſonen.

Julius Wander, ein reicher Juwelier.
Leontine.
Baron von Abendtau.
Freiherr von Morgennebel,
Baron von Nachtſchatten,
Frau von Perlmutter,
Baronin von Abendluſt,
ſeine Verwandten.
Anaſtaſius, ſein Diener.
Gregor, ein Bärenführer.
Richard, ſein Sohn.
Ein Notar.
Ein Lohnlakei.
Ein Diener des Juweliers.
Ein Gehilfe Gregors.
Käufer und Käuferinnen.
Gäſte von Adel.
Diener im Laden des Juweliers.
Lohnlakaien.

Die Handlung geht in einer großen Stadt Deutſchlands vor.

Erſter Akt.

Das Innere eines Goldſchmiedsladens, auf das glänzendſte mit Gold- und Silberwaren ausgeſtattet. Eine große Glastüre, welche auf die Straße führt; über dem Eingang iſt mit großen goldenen Buchſtaben die Inſchrift: „Männerliſt größer als Frauenliſt" zu leſen. Julius und ſeine Diener ſind im vollen Verkehr mit Käufern und Käuferinnen, unter letzteren Leontine, ſie trägt einen Hut mit herabgeſchlagenem Schleier. Man wählt aus und kauft.

Erſte Szene.

Introduktion und Chor.

Wie prächtig, zierlich und reich,
wie voll Geſchmack und fein!
Nichts kommt den Waren gleich,
was kann bezaubernder ſein.

1. Dame.

Dieſes Armband!

2. Dame
(mit einem Demantring)

Welches Feuer!

1. Dame.

Der Preis?

2. Dame.

Mein Herr, wie teuer?

1. Diener.

Dies ſechs Dukaten.

1. Dame.

Zu viel.

1. Herr.

Der Ring, der mir gefiel?

2. Diener.

Nicht unter 8 Louisd'or.

1. Dame zum 1. Diener.

Ich biete fünf.

1. Diener.

Zu gering.

1. Herr.

Ich kauf' ihn.

2. Dame.

Das Genaueſte?

2. Diener.

Nun 40 Taler.

2. Dame.

Das geht!

Julius.

Welch herrliche Geſtalt!

Leontine
(für ſich).

Die Faſſung gefällt mir ſehr!

Julius.

Betrachten Sie ganz nah!

Leontine
(für ſich).

Der Menſch gefällt mir noch mehr!

Chor.

Wie prächtig, zierlich und reich uſw.

Leontine
(erblickt die Inſchrift über der Tür).

Welch' wunderliche Deviſe,
iſt dies Ihr Spruch, mein Herr?

Julius.

Zu dienen, ſchöne Dame,
ich hab' ihn ſelbſt bewährt.

Leontine.

So grauſam rauben ſie
die einzige Waffe uns?

Julius.

Die Schönheit bleibt den Frauen,
warum auch noch die Liſt?

Leontine.

Wie keck iſt ſein Vertrauen,
dich lehr' ich Weiberliſt!

Chor.

Wie prächtig, zierlich und reich uſw.

(Während des Nachſpiels entfernen ſich allmählich die Herren und Damen, nur Leontine bleibt zurück. Die Diener gehen auf ihre Arbeitszimmer.)

Zweite Szene.

Leontine.

Fürwahr, mein Herr, wie ſchön und geſchmackvoll! Und welchen Preis verlangen ſie für dies Geſchmeide?

Julius.

Den Sie dafür beſtimmen, wird auch der ſein, den ich dafür feſtſetze, ſchöne Dame. — Welch' eine Hand!

Leontine.

Wie galant! Und fürchten ſie nicht, bei dieſer Tugend überliſtet werden zu können? Mir gefällt dies Geſchmeide, — und ach, ich Ärmſte, bedarf wohl des Schmuckes ſehr, um das zu erſetzen, was die Natur mir verſagte.

Julius.

Welch' eine Klage, und was meinen ſie wohl damit?

Leontine.

Hören Sie, mein Herr, und verzeihen Sie mein etwas zudringliches Vertrauen.

Duett.

Leontine.

Von viel Geſchmack und Schönheitsſinn
zeugt alles, was ich hier geſeh'n;
ich traue Ihrem Urteil gern,
was es für häßlich hält und ſchön. —
Ich bitte drum, ſo richtet frei,
was an mir auszuſetzen ſei.

Julius.

Wie ſonderbar — wer zweifelt wohl
an Ihrer Schönheit, Ihrem Reiz?

Leontine.

Wie finden Wuchs Sie, und Geſtalt?

Julius.

Untadelhaft, bei meiner Ehr!

Leontine.

Iſt plump die Taille oder ſchlank?

Julius.

Ha, Sie verwirren mich, — was ſoll?

Leontine.

Mein Herr, betrachten Sie den Fuß, —
was iſt an meinem Arm zu tadeln —
was meinen Sie von meinem Hals?

Julius.

Wie klein, wie zart, wie voll, wie ſchlank —
o welche Anmut, welche Reize.

Leontine

(ſchlägt den Schleier zurück)

Doch mein Geſicht, urteilen Sie!

Julius.

O Himmel, welch' ein Bild!

Leontine.

Der Teint —
iſt er wohl zu ertragen?

Julius.

Fürwahr —

Leontine.

Mein Auge, prüfen Sie es feſt —

Julius.

O welch' ein Himmel thront in Ihnen!

Leontine.

Was ſetzen Sie am Munde aus?
An dieſer Naſe, welch' ein Fehler —
das Haar, die Wange, ſprechen Sie! —

Julius.

Zu viel! Kaum faß' ich Sie und mich!
Zum Scherz mich blenden und bezaubern,
ach, raubt mir wahrlich Herz und Sinn.

Julius.

Mei Herz iſt gefangen,
geblendet mein Sinn.

Wie Faſſung erlangen?
Die Ruh iſt dahin!
Wie fühl' ich es brennen,
wie zündet ihr Blick!
Ach, ſein ſie zu nennen,
welch' himmliſches Glück!

Leontine.

Sein Herz iſt gefangen,
geblendet ſein Sinn;
ſo muß ich's erlangen,
bald gibt er ſich hin.
Ein Herz zu verbrennen
vermag oft ein Blick;
ſein möcht' er mich nennen,
ſchon träumt er das Glück!

Julius.

Ach, fordern Sie ein Urteil nicht,
doch wenn genüget mein Empfinden,
ſo nehmen Sie voll Liebesglut
mein zaubertrunk'nes Herz dahin.

Leontine.

Was muß ich hören, wie, mein Herr,
Sie halten wirklich mich für ſchön?
Und doch nennt mich mein Vater ſtets
ein Ungeheuer an Häßlichkeit.

Julius.

Was muß ich hören?

Leontine.

Oh! mein Herr,
verzeihen Sie mir meinen Schmerz, —
doch ich muß ſtets wohl häßlich bleiben. —
Mein Vater hält mich meiſt verſchloſſen,
Und wer zum Weibe mich begehrt —
dem ſchildert er als Ungetüm
ſein einzig Kind. —

Julius.

Ha, der Barbar!
Wie, dieſen Wuchs und die Geſtalt?

Leontine.

Verkrüppelt, bucklig nennt er ihn.

Julius.

Ha, dieſe Taille, hoch und ſchlank?

Leontine.

Iſt plump und ſchief, erklärt er ſtets.

Julius.

Wie wär' es möglich, dieſen Fuß —
wie, dieſen vollen Arm zu tadeln,
was ſetzt er aus an dieſem Hals?

Leontine.

Iſt breit, iſt mager, kurz und dick —
erträglich nichts und häßlich alles!

Julius.

An dem Geſicht, was mäkelt er?

Leontine.

Das Widerlichſte iſt's —

Julius.

Der Teint —
wie kann er ihn wohl finden —

Leontine.

Grau! —

Julius.

Begeiſtert dieſes Aug' ihn nicht?

Leontine.

Er nennt das ſchielend, katzenhaft.

Julius.

Was mangelt ihm an dieſem Mund,
an dieſer Naſe, welch' ein Fehler —
das Haar, die Wange kann er ſchmäh'n?

Leontine.

Nicht weiter mehr — als Ungeheuer
behandelt und verſchreit er mich.

Julius.

Zu viel, oh nennt mir den Barbaren,
daß ich von ihm Sie retten kann.

Leontine.

Freiherr von Abendtau iſt es —

Julius.

Zu ihm denn, und was darf ich hoffen,
wenn er mir Ihre Hand gewährt?

Leontine.

Mit meiner Häßlichkeit wird er
wie jeden andern Sie verſcheuchen.

Julius.

O, wer Sie ſah, der fürchtet nichts —
ich bin der Glücklichſte der Menſchen.

Julius.

Mein Herz iſt gefangen,
geblendet mein Sinn;
ach, ſie zu erlangen
gäb' alles ich hin;
wie fühl ich es brennen,
wie zündet ihr Blick —
o, ſein ſie zu nennen —
welch' himmliſches Glück!

Leontine.

Sein Herz iſt gefangen,
geblendet ſein Sinn —
ſo werd' ich's erlangen,
ſchon gibt er ſich hin —
ein Herz zu verbrennen
vermag oft ein Blick —
ſein möcht' er mich nennen,
ſchon träumt er das Glück.

(Leontine geht ſchnell ab.)

Dritte Szene.

Julius

(iſt Leontine nachgeeilt, ohne ſie aufhalten zu können).

Fort iſt ſie! Träume ich? Wache ich? Was iſt mir begegnet? War das nicht das reizendſte Weib, das ich noch je erblickte? Sie ſollte mir entſchwinden, mir verloren geh'n. — Ha! Schließt den Laden!

(Zwei Diener kommen.)

Schnell, ſchnell, es iſt Mittag! Meinen Hut! Schließt den Laden! O Gott, welche Verwirrung für einen Juwelier! Freiherr von Abendtau — ich werd' ihn finden, ich muß ihn finden, — den Narren; — wahrſcheinlich ein Geizhals — der die Ausſteuer ſeiner Tochter erſparen will: — O, dank meinem Glück — ich bin vermögend, vielleicht gar reich — o, meine fünf Sinne! — Sie muß noch heute meine Braut ſein! — Er ein Freiherr — ich ein Juwelier —! doch Geld, Geld — ihm zu Gefallen laß ich mich adeln von oben bis unten. — Mein Hut — ſchließt den Laden! Schließt den Laden!

(Er ſtürzt wie toll ab. Die Diener gehen an ihre Geſchäfte.)

Verwandlung.

Zimmer im Hauſe des Freiherrn von Abendtau.

Vierte Szene.

Abendtau. Anaſtaſius.

(Beide kommen von der Straße. Abendtau legt Hut und Stock ab. Anaſtaſius behält den ſeinen auf, ſetzt ſich breit an den Tiſch, nimmt Zeitungen aus der Taſche und lieſt.)

Abendtau.

Anaſtaſius — ſieh' zu, ob meine gnädige Tochter gehörig verſchloſſen war.

Anaſtaſius.

Iſt nicht nötig, — wenn ich Ew. Gnaden ſagte, daß ich gut verſchloſſen hatte, ſo kann mir's Ew. Gnaden glauben, mein ich. Den ſcharmanten Vogel drinnen ſtiehlt aber auch ohnedem wohl niemand.

(Lieſt weiter.)

Abendtau.

O, ich Unglückſeligſter meines über alle Begriffe alten Geſchlechts, welche Zeiten! Freiherr, welche Zeiten! (bemerkt Anaſtaſius.) Anaſtaſius! Nichtswürdiger — was iſt das — bedeckten Hauptes — am Tiſche — unglückliche Zeiten! — Was lieſt er da?

Anaſtaſius.

Haben mir Ew. Gnaden nicht befohlen, täglich in den Zeitungen nachzuſuchen, ob keine adeligen Heiratsanträge zu finden ſeien?

Abendtau.

Ja, ja! — wie ſteht's — iſt etwas da? aber von altem guten Adel?

Anaſtaſius.

Ich komme noch nicht recht auf die Spur — hier iſt zwar ein Bäcker. —

Abendian.

Von?

Anaſtaſius.

Von Brot, von Semmel, von Kuchen. —

Abendian.

Gott, welche Begriffe von Adel! — Elender, begreifſt du denn nicht, daß nur ein enorm altes Geſchlecht imſtande wäre, das meinige auf einer Seitenlinie fortzuführen?

Anaſtaſius.

Ei nun, ſo ein recht alter Geſchlechtsmann wäre vielleicht auch noch der einzige, der über die übernatürlichen Reize der gnädigen Tochter wegſehen könnte.

Abendian.

(fällt wie erſchöpft auf einen Stuhl).

O du Stamm aller Stämme, ſo ſollteſt du zugrunde gehen; — iſt es denn nicht genug, daß mir ein männlicher Erbe verſagt wurde; Natur, warum auch noch die Tochter mit ſo ganz unnötigen und zweifelhaften Reizen überladen, die nun einmal in dieſen Tagen nicht mehr dafür gelten?

Anaſtaſius.

Machen Ew. Gnaden das gnädige Fräulein doch zu einem Sohne, — ich habe da einmal etwas von einem Chevalier D'Eve geleſen, der auch ein Weib geweſen ſein ſoll; — verſchaffen ihre fatalen Anmutlichkeiten ihr keinen Mann, ſo ſchaden ſie doch vielleicht nicht, ihm eine Frau zu ſchaffen, — bei Männern überſieht man dergleichen. —

Abendian.

Er ſpricht da nicht ganz übel, was das eine betrifft, — was aber das andere anbelangt, — ſo überſieht er ganz und gar, daß auf dieſe Weiſe nun und nimmermehr an Nachkommenſchaft zu denken wäre! — O, o, — trauere, du königliches Geſchlecht, die Natur hat deinen Untergang zu verantworten! — Troſtloſe Ausſichten, klägliches Ende!

Anaſtaſius.

Mich dauern Ew. Gnaden; — ich möchte ihn gern tröſten! — Was geben mir Ew. Gnaden, wenn ich Fräulein Aurora heirate?

Abendtau.

Menſch — Kerl — Anaſtaſius! Was unterſteht er ſich! —

Anaſtaſius.

Na, na, — 's war ja gar nicht übel gemeint. —

Abendtau.

Hm, hm, — Anaſtaſius — wenn, wenn ſich nur irgend eine Spur finden ließe, daß vielleicht — ſein Ur-Ur-Großvater — vielleicht ſelbſt mütterlicher Seite — will ſagen — von Adel geweſen ſei, nur eine Spur, Anaſtaſius — wer weiß, Anaſtaſius, — man könnte ſich vielleicht über gewiſſe Vorurteile wegen ſeines jetzigen Standes —

Anaſtaſius.

Hilf Himmel, — der macht Ernſt —

Abendtau.

Hm, hm! Anaſtaſius, — ich habe ſo eine Ahnung über ſein Geſchlecht — ſeh' er doch einmal nach!

Anaſtaſius
(entrüſtet).

Ew. Gnaden, ich bin bürgerlich vom Kopf bis zur Zehe — gewiſſermaßen ſogar bäuerlich — viel zu niedrig, um die Anmut der gnädigen Tochter begreifen zu können. Wenn Ew. Gnaden ſolche Gedanken mit mir haben, ſo geh' ich heute außer Dienſt.

Abendtau.

Menſch, iſt er unſinnig?

Anaſtaſius.

Lieber ſoll mich der Teufel holen — als ich Ew. Gnaden allerliebſtes Ungetüm von Tochter — hu hu! —

Abendtau.

Hinaus — auf der Stelle! — Gemeiner Plebs — verſteht er einen gnädigen Scherz nicht beſſer?

Anaſtaſius.

Scherz? nun, das laſſ' ich mir gefallen, — aber Ew. Gnaden ernſthaftes Naſenſchnopern nach meinem vermutlichen Adel machte mir verteufelte Beſorgniſſe.

Abendtau.

Treuloſer Diener, er ſollte mir raten!

Anaſtaſius.

Ja, was Ew. Gnaden nur wünſchen; nur kein Schönheitsmittel für Ew. Gnaden gnädige Tochter.

Abendtau.

Und warum dies nicht?

Anaſtaſius.

Weil da doch keins anſchlägt.

Abendtau.

Hör' er, Anaſtaſius, wenn er ein franzöſiſches Kammermädchen hielte. —

Anaſtaſius.

Was bekäme dann der deutſche Kammerdiener zu eſſen?

Abendtau.

Hat er etwa Not?

Anaſtaſius.

Durchaus nicht an Überfluß — dennoch meine ich, weder ein franzöſiſches noch ein arabiſches Kammermädchen kann hier helfen.

Abendtau.

O Anaſtaſius, verzweifelt er ſo ganz an allen Verſchönerungsanlagen, die man an meiner gnädigen Tochter anbringen könnte? Teile er mir mit, was meint er zu dem (deutet auf den Rücken) — er verſteht mich?

Anaſtaſius.

Hm, hm. — Das Hügelwerk; — ei nun, man müßte ihr den Kopf umdrehen, da würde ſie einen gewölbten Buſen und einen glatten Rücken haben.

Abendtau.

Ach, das iſt nichts! Aber die Tinktur gegen die Warzen — der Teint kann dadurch nur gewinnen. —

Anaſtaſius.

Das heißt, im glücklichen Fall ſehr viel verlieren —, nämlich Warzen. Wollen aber Ew. Gnaden noch nicht daran gehen, den Mund von jeder Seite wenigſtens 4 Zoll weit einnähen zu laſſen, ſo verzweifle ich an jedem Verſchönerungserfolge.

Abendtau.

Ja, ja, — wie hieß der geſchickte Mechaniker; — aber haſt du noch nicht über die Naſe nachgedacht?

Anaſtaſius.

Hinein habe ich mich öfter gedacht, ſie ſcheint mir durchaus nicht unbequem für einen kleinen Haushalt. Ew. Gnaden, dieſe Nüſtern zu verſperren iſt nicht möglich. Das beſte Schönheitsmittel, das ich Ew. Gnaden raten kann, iſt, ſetzen Sie in die Lotterie und gewinnen Sie eine halbe Million, und die Seitenlinie kann gedeckt werden; gewinnen Sie eine ganze Million — und ich will ſelbſt nach meinem Adel ſuchen, — unter einer ganzen Million aber nicht — womöglich anderthalb. —

Abendtau.

Ich beginne zu ahnen, daß man ſich über meinen Jammer luſtig macht. O Freiherr, wahrlich, es iſt ein Jammer — ein fürchterlicher naturhiſtoriſcher Jammer; es verſchwört ſich alles wider dieſen glorreichen Stamm, mag er brechen und untergehen! Anaſtaſius, laß' er mich weinen, hol' er mir ein friſches Tuch.

(Es ſchellt vor der Tür.)

Anaſtaſius.

Um Himmels willen, wiſchen ſich Ew. Gnaden ſchnell die Rührung weg; es kommt jemand, zuverſichtlich ein Freier. —

(Er wiſcht in der Eile mit ſeinem Taſchentuche Abendtau die Tränen aus den Augen.)

— So — ſo. —

(Er geht.)

Abendtau.

Wer mag das ſein? Man riß ſehr heftig an der Schelle, das iſt kein alter Adel!!

Anaſtaſius.

Herr Julius Wander. —

Abendtau.

Très ſimple! Laß' er ihn ein!

Anaſtaſius
(nach der Tür)

Treten Sie ein!

Fünfte Szene.

Terzett.

Julius.
Mein Herr, ich bin ein Juwelier,
ich bin vermögend, wenn nicht reich;
ein ſchönes Haus gehöret mir,
mein Laden ſteht den beſten gleich.
Da Sie nun wiſſen, wer ich bin,
ſei Ihnen auch mein Wunſch bekannt;
ich tret' als Freier vor Sie hin,
und werb' um Ihrer Tochter Hand.

Abendtau
(wie verſteinert)

Ha, was muß ich da hören,
ich ſteh' erſtaunungsvoll.
Ließ ſich der Mann betören,
iſt klug er oder toll.

Anaſtaſius.
Ha was muß ich hören uſw. uſw.

Julius.
Was Sie da von mir hören,
macht Sie erſtaunungsvoll.
Sucht mich nur zu betören,
ich bin nicht dumm, noch toll!

Anaſtaſius.
Ganz ſicher kommt der arme Schelm
Soeben aus dem Narrenhaus.

Abendtau.
Mein Gott, wie ſchlecht die Anſtalt iſt,
läßt man die Kranken ſo heraus.

Anaſtaſius.
Geſchwind ein Glas mit friſchem Waſſer.

Abendian.
Geb' er ein ſtarkes Pulver drein!

Anaſtaſius.
Ein kalter Umſchlag um die Stirne —

Abendian.
Das Fieber, Herr — den Puls gefühlt!

Julius.
Ja, treibt nur immer eure Poſſen —
mich ſchreckt ihr nicht, ich bleibe feſt!
Mein Herr, noch einmal klar und offen:
Ich werb' um Ihrer Tochter Hand.

Abendian.
O Götter, dürft' ich wirklich hoffen,
daß dieſer Jüngling bei Verſtand?
Mein Herr, Sie ſeh'n ſo ziemlich munter.
Iſt's Ihnen Ernſt, iſt's Ihnen Spaß?

Julius.
Ihr Zweifel nimmt mich wirklich wunder.
Es iſt mein Ernſt, wer wagte Spaß.

Anaſtaſius.
Hu, hu! mir läuft es kalt herunter —
es iſt ihm Ernſt — ein ſchöner Spaß!

Abendian
(mit ſchnell veränderter Haltung).
So — ſo — und wiſſen Sie, mein Herr,
von welchem Adel mein Geſchlecht,
eh' wir daher dann weiter geh'n —
erklären Sie mir Ihren Stand.

Julius
(für ſich).
Das fehlte noch! Was fang ich an?

Abendian.
Von Adel, und ein Juwelier?

Julius.
Von Adel — nun warum denn nicht?

Abendtau
(für ſich).
Gottlob, ich atme wieder auf.

Julius
(für ſich).
Ich ſehe wohl, nun muß ich lügen.
Es wahr zu machen, koſtet's Geld. —

Anaſtaſius.
Wer iſt der größte Narr von beiden?

Abendtau.
Nun denn, Monſieur, erklären Sie!

Julius.
Von dem Geſchlecht der Herrn von Wander
erzählt man ſchon in grauer Zeit;
ich zähle hundertſechzig Ahnen,
zu nennen ſie bin ich bereit. —

Abendtau.
Ich kann mich doch nicht recht entſinnen —
doch jeden Zweifel löſ' ich bald —

Julius.
Mein Vater, der durch böſe Kriege
Vermögen, Hab' und Gut verlor —
ernährte ſich als Juwelier
und legte ſeinen Adel ab. —

Abendtau.
Welch' dummer Streich! — Doch machen Sie,
was Sie betrifft, den Fehler gut.
Sie nehmen ſchnell den Adel an,
ſo iſt dies *eine* abgetan.

Julius.
So dürft' ich hoffen—

Abendtau.
Hoffen Sie!

Julius.
Und die Verlobung?

Abendtau.
Heute noch!

Julius.
Und die Vermählung?

Abendtau.
Folgt gleich nach!
Doch nota bene! Der Beweis?

Julius.
Der findet ſich.

Anaſtaſius.
Das iſt zu toll!

Julius.
Ha, welch ein Glück!

Anaſtaſius.
Ha, welch ein Spaß!

Terzett.

Julius.
Das Glück, fürwahr, begünſtigt mich.
So ſchnell erreicht glaubt' ich es kaum;
wie bald erfüllt mein Hoffen ſich,
es dünkt mich wie ein Feentraum.
Bald nenn' ich, ſüßes Weib, dich mein,
ha, welche Luſt kann größer ſein!

Abendtau.
Der junge Mann, wie rührt er mich,
ſo ſchnell erreicht glaubt' ich es kaum;
wie bald erfüllt mein Hoffen ſich,
ich traute meinen Ohren kaum.
So harret denn noch Freude mein,
geſtillt ſoll bald mein Kummer ſein.

Anaſtaſius.

Das iſt mir doch zu wunderlich,
für mich iſt alles noch wie Traum,
in dieſen Balg verliebt er ſich,
nein, für ſo toll hielt ich ihn kaum.
Hier muß ein Spaß verborgen ſein,
das leuchtet jedem Auge ein.

Julius.

Doch endlich ſtillen Sie mein Sehnen,
und führen zu der Holden mich.

Abendlau
(betroffen).
Das Fräulein wünſchen Sie zu ſeh'n?

Anaſtaſius.

Aha, jetzt kommt das ſchlimmſte Blatt!

Abendlau.

Mein Freund — hm! Sah'n Sie ſie ſchon je?

Julius.

Wie wollt' ich nicht, — wohl ſah ich ſie.

Abendlau
(zu Anaſtaſius).
Hat er die Fenſter ſchlecht verſchloſſen?

Julius.

Und ihre hohen Reize ſind's
die mich mit heißer Lieb' erfüllt.

Abendlau
(in neuem Erſtaunen).
Was muß ich wieder hören —
ſo wär' er wirklich toll?

Anaſtaſius
(lachend).
Ich laß mich nicht betören,
jetzt iſt er wirklich toll!

Julius.

O ſagen Sie, wo weilt die Braut?

Abendlau.
(ſehr verlegen.)
Mein Sohn, Sie ſahen meine Tochter —
und ſind demnach damit bekannt —

Julius.
Aha — nun kommt's — Sie hatte recht!

Abendlau.
Sie haben recht — der Liebe Blick —
ſieht nicht auf einen graden Rücken —

Julius.
Ha, ha! — Recht gut! — Ich weiß es ſchon —

Anaſtaſius.
Ein Klumpfuß macht nichts aus!

Julius.
Nein, nein!

Abendlau.
Die Warzen auf der Haut —

Julius
(lacht beſtändig.)
Schon gut!

Anaſtaſius.
Ein Mäulchen von zwei Ellen?

Julius.
Prächtig!

Abendlau.
Die Augen zwar ſind etwas rot.

Anaſtaſius.
Das Näschen etwas rüſſelhaft.

Abendlau.
Etwas verwachſen ſcheint der Hals.

Anaſtaſius.
Zwei rote und ein graues Haar!

Julius.

Ha ha ha ha! vortrefflich ſchön.
Doch können Sie ſich das erſparen —
die Mitgiſt, Herr, erſpar' ich Ihnen,
uns beiden iſt dann recht getan!

Abendtau.

Selbſt ohne Mitgiſt! das iſt ſtark!
Sie wollen ſo, mir iſt es recht.

Julius.

Doch meine Braut — darf ich ihr nahen? —

Abendtau.

Mein Gott — im Negligee — und dann —
wenn es beliebt, erſt den Kontrakt —
der Stammbaum — Nachweis — Sie verſtehen.

Julius.

Nun denn, ich geh! — in kurzem doch
bin ich zurück — Beweis — Notar —
Wo ſteht mein Kopf — ich bin zu froh!

Julius.

Das Glück, fürwahr, begünſtigt mich uſw uſw.

Abendtau.

Der junge Mann, wie rührt er mich uſw. uſw.

Anaſtaſius.

Das iſt mir doch zu wunderlich uſw. uſw.

Julius
(eilt ab).

Anaſtaſius
(geleitet ihn).

Sechſte Szene.

Anaſtaſius
(kommt zurück und bricht in ein ſchallendes, unmäßiges Gelächter aus).
Nein, das iſt zu toll. Das iſt zu toll!
(Lacht.)

Abendtau.

Nun was hat er — was lacht er?

Anaſtaſius.

Wer hätte das gedacht, als ich heute unſerer gnädigen Tochter drei Haare friſierte!

(Lacht.)

Abendtau.

Flegel, wann wird er aufhören?

Anaſtaſius

(lacht immer weiter, bis Abendtau endlich unwillkürlich ſelbſt in Lachen ausbricht).

Abendtau.

Er iſt ein guter Burſche — meine Freude geht ihm zu Herzen. Anaſtaſius; er ſieht mich guter Laune, da nehm er!

(Gibt ihm Geld.)

Anaſtaſius.

Ew. Gnaden — mich ſoll der T... —; wir haben beide einen tüchtigen Rauſch! — Heute wird es hier ein Tollen geben. — Der Goldſchmied iſt verrückt — oder um meinen Verſtand iſt es getan

Abendtau.

Laß er ſeinen Verſtand in Frieden! Mach' er ſich auf ſeine beiden Beine — und lad' er mir augenblicklich alles ein, was nur halbweg von Adel iſt, — meine gnädigen Vettern, Baſen und Verwandte vor allem, ſie ſollen Zeugen dieſer merkwürdigen Verlobung ſein! — Schnell, eil' er ſich, — mein junger Freiherr kommt bald zurück! Fort! —

Anaſtaſius.

Nun, ich lauf', was ich kann! Zur Verlobung lad' ich ſie ein.

Abendtau.

Verſteht ſich, zur Verlobung!

Anaſtaſius.

Ew. Gnaden, wer ſoll mir das aber glauben! Man wird mich für einen Narren halten! — Mir recht, ich bin's auch! Ich laufe, Ew. Gnaden! Verlobung! Hahaha!

(Läuft lachend ab.)

Siebente Szene.

Abendtau

(Bleibt im langen Nachdenken ſtehen.)

Ja es iſt erſtaunlich! — Das väterliche Herz beginnt wieder in gewaltigen Schlägen zu exiſtieren! O meine Tochter, ich will zu ihr, ich will ſie umarmen! — (Bleibt vor dem Seitenzimmer ſtehen.) Etwas exaltiert kommt mir mein Zuſtand denn doch vor; ſollte es der junge Mann nicht auch etwas mehr als billig ſein, — ſollte wirklich ſein Verſtand eine kleine Verfinſterung erlitten haben? — Iſt er nur von gutem Adel, ſo macht es gerade nichts aus, wenn die Seitenlinie einen Sparren zu viel haben ſollte; indes, warum muß er toll ſein, wenn er Aurora liebt? Er iſt entzückt von ihren Reizen — hm! hm! Einen Familienzug entdeckte ich allerdings ſchon oft in ihr — der auch mich gewaltig rührte. Der Jüngling muß ſie jedenfalls nur von vorn geſehen haben, der etwas ungleiche Rücken iſt ihm ſomit entgangen; im übrigen, was ſollte er auch an der markierten Naſe auszuſetzen haben? Etwas Nobles, Pikantes iſt bei ihrer ganzen Erſcheinung gar nicht zu verkennen. Ja, ja — ſo iſt's —, wir waren mit Blindheit geſchlagen, und den glücklichen Augen der Liebe ging endlich die Wahrheit auf, die holde, die ſüße Wahrheit! Warum denn eher an dem Verſtande dieſes glücklichen Abkömmlings eines ohne Zweifel ſehr alten Geſchlechts, als an der vermeinten Häßlichkeit meiner Tochter zweifeln?

(Singt.)

Fürwahr, ich ſehe gar nicht ein,
warum ſie häßlich ſollte ſein. —

(Die Muſik bricht ab.)

Aha! ſchon recht! Ich habe mich ohnedies ſchon im vorigen Terzett angeſtrengt; erſparen wir die Kraft bis zum Finale! Zudem macht mir der Adel meines projektierten Eidams noch einige Bedenklichkeit; ich werde mir ſchnell das neue Adelsbuch beſorgen laſſen.

Achte Szene.

Abendtau. Anaſtaſius (kommt wieder im vollen Lachen.)

Abendtau.

Nun, wann hat denn ſeine Freude einmal ein Ende! Und wo kommt er ſo ſchnell wieder her?

Anaſtaſius.

Dacht' ich's mir doch! — Hahaha! Alles iſt außer ſich! Alle hohe Herrſchaften traf ich auf der Promenade. Mocht' es auch unſchicklich ſein, — ich richtete meine Einladung ſogleich aus! Ew. Gnaden hätten zuerſt das Erſtaunen ſehen und dann das Gelächter hören ſollen! Alle hielten den Bräutigam erſt für einen Engländer, als ich aber meldete, daß er ein adeliger Goldſchmied ſei, da machten ſie bald verdrießliche Geſichter, bald lachten ſie, bald ſtaunten ſie — 's war eine Herzensfreude.

Abendtau.

Alberner Menſch — verfüge er ſich zur gnädigen Tochter, nehm' er das koſtbarſte Hofkleid meiner hochſeligen Tante; ſchmücke ſie mit aller Eleganz, die nur aufzutreiben iſt — die Tinktur, die Pflaſter uſw. gegen die Vorurteile, er verſteht! Im übrigen bereit' er ſie vor! —

Anaſtaſius.

Ei, das paßt ſich herrlich, heute früh iſt die neue Tour für das allerliebſte Glatzköpfchen angekommen! Nun, das ſoll eine Pracht werden, Ew. Gnaden ſoll noch nie einen ſchöneren Pfingſtochſen geſehen haben! Wenn der Herr von Goldſchmied nicht ſeine fünf Sinne verlieren ſoll, ſo will ich für ihn der Narr ſein. Aber auch Ew. Gnaden müſſen ſich tüchtig herausputzen; — Sapperment, die Wagen kommen ſchon —

Abendtau.

Hol' er mir ſchnell den Staatsrock! (Anaſtaſius geht nach der Seite ab.) Bringe er die blonde Perücke mit. — Ich will mich verjüngen. — O Götter, laßt mich ein Kind ſein!

Anaſtaſius

(kommt mit einem roſa Rock und einer blonden Perücke zurück).

Hier Ew. Gnaden. (Er kleidet Abendtau um.) Tauſend, wie ſehen Ew. Gnaden ſchön und jung aus; wenn's fehlt, kann Ew. Gnaden ſelbſt den Bräutigam vorſtellen! —

Abendtau.

Schnell! Laß er die Gäſte ein — dann erſt an die Arbeit — vergeß' er nichts — alles, was von Eleganz aufzubringen iſt.

(Anaſtaſius öffnet die Türe.)

Neunte Szene.

(Gäſte, Herren und Damen von Adel, treten ein; unter ihnen Freiherr von Morgennebel, Baron von Nachtſchatten, Frau von Perlmutter, Baronin von Abendluft. — Abendtau. Nachdem die Gäſte eingelaſſen ſind, entfernt ſich Anaſtaſius in das Seitenzimmer.)

Finale.

Chor der Gäſte

(unter ſteifen Komplimenten)

Wir ſind geladen
und arrivieren,
um Ew. Gnaden
zu gratulieren.

(Unter ſich.)

Ich muß geſteh'n, ich bin geſpannt,
es konnte ſchneller doch kaum gehen,
die Dame ward oft wohl genannt,
doch keiner hat ſie noch geſehen.
Man iſt von der Vermutung voll,
daß ſie nicht eben gar zu ſchön;
enthüllen wird ſich's, denk' ich wohl,
als Braut wird man ſie endlich ſeh'n!

(zu Abendtau)

Wir ſind geladen uſw. uſw.

Abendtau.

Ha, ſehr erfreut, ha, ſehr erfreut,
ſo teure Gäſte hier zu ſeh'n!

Chor.

Wir haben doch wohl recht gehört,
und zur Verlobung kommen wir?

Abendtau.

Ja, zur Verlobung kommen Sie;
denn meine Tochter iſt jetzt Braut.

Chor.

Wir gratulieren, Herr Baron!

Julius

(kommt. Ein Notar folgt ihm.)

Abendtau.

Ah, mon ami! Meſſieurs! Mesdames!
Den Herrn von Wander ſtell' ich vor.

Chor
(unter ſich).
Wie, iſt dies nicht der Juwelier,
von dem wir alle oft gekauft?
Ihn ſieht man hier als Kavalier,
zum Herrn von Wander umgetauft?

Julius.
Ich bin bereit, in Ordnung alles!
O, macht nun endlich glücklich mich!

Abendtau.
So ſchreiten wir denn zum Kontrakt —
und die Beweiſe? —

Julius.
Folgen nach!

Abendtau.
Nun denn, zu Zeugen nehm' ich Sie!
Verehrte, Gnädige, höret zu.
(Dem Notar diktierend.)
Ich, der (Frei-)Herr von Abendtau
Remigius Cäſar, Balthaſar,
des erſter Ahn im Nebelgrau
der Vorzeit ſchon geboren war;
des fernere Ahnen, an der Zahl
ein hundert ſiebenzig und acht,
in meinem Stammbaum allzumal
bei Nam' und Alter angebracht —
verlobe jetzt mein einzig Kind,
erzeugt in unbefleckter Eh'
mit Angela von Kühlenrind,
Freiherrin von Trompetenſee.
Die Tochter dann, Eugenia,
Aurora, Freiin Abendtau,
zu wiſſen ſei es fern und nah,
geb' Herrn von Wander ich zur Frau.

Julius
(ebenfalls diktierend).
Ich Wander, Herr von Wandersfeld
Albertus, Richard, Julius,

des erſter Ahn, ein großer Held,
vor Chriſto noch ſich finden muß,
des fernere Ahnen, an der Zahl
ein hundert ſiebenzig und neun,
mir zwar entfallen allzumal,
doch leicht zu finden werden ſein —
ich reiche hiermit meine Hand,
der Tochter des von Abendlau,
Aurora, Eugenia genannt,
mit Vorbedacht zur Ehefrau;
und ſchenke ſo, nach freier Wahl,
mich ſelbſt, wie ich von Fleiſch und Blut,
der Auserwählten als Gemahl,
und mit mir all mein Hab' und Gut.

Notar.

Geſchrieben mit Genauigkeit,
zur Unterſchrift liegt es bereit.

Abendlau und **Julius**
(unterſchreibend).

Chor.

Von Herzen gratulieren wir,
und ſteh'n als frohe Zeugen hier.

Julius.

Doch endlich ſtillen Sie mein Sehnen,
umarmen muß ich meine Braut.

Abendlau.

Sogleich, mein Sohn, kann es geſchehen —
(Für ſich.)
Nun bin ich ſicher! Sie iſt ſein! —
Nur einen Augenblick Geduld —
ich gehe ſelbſt, — bald iſt ſie da.
(Ab in das Seitenzimmer.)

Julius.

Ha, welcher ſüße Augenblick,
ſie naht, ich ſoll ſie wiederſeh'n!
Das holde, kaum geträumte Glück
jetzt wird es in Erfüllung geh'n!

Chor.

Dies iſt ein ſeltner Augenblick,
jetzt muß man ſie doch einmal ſeh'n.
Es zeigt ſich bald auf einen Blick,
und die Entſcheidung wird geſcheh'n.
(Die Seitentüren öffnen ſich. Abendtau.)

Abendtau.

Nur immer näher, laß' die Scham,
es harret dein ein Bräutigam.

Abendtau, Aurora

(ein Ungeheuer von Häßlichkeit, bucklig uſw. mit altmodiſchem Putz, Reifrock u. dgl. überladen, von Anaſtaſius geleitet, treten auf).

Julius

(der ihr entgegen eilt, prallt entſetzt zurück. — Allgemeine bis zum Lächerlichen geſteigerte Senſation).

Ha, was erblick' ich? Wer iſt dieſe?

Abendtau.

Aurora,

Anaſtaſius.

unſere gnädige Tochter!

Chor.

Bei Gott, das iſt etwas zu arg!

Julius.

Betrug! Betrug! — Hu, welch' ein Scheuſal!
Herr, das iſt Ihre Tochter nicht!

Abendtau.

Fürwahr, ſehr ſeltſam, junger Mann!

Anaſtaſius.

Wie man an ihr nur zweifeln kann!

Chor.

Es ſcheint, ſie ſteht ihm gar nicht an!

Julius.

Wie iſt mir denn, bin ich berauſcht?
Welch' ſchwerer Traum, mich drückt der Alp!

Leontine

(die bisher immer verborgen unter den Gäſten, tritt hervor, leiſe zu Julius)

Herr Bräutigam, ich gratuliere!

Julius.

Was ſeh' ich; und Sie ſind?

Leontine.

Leontine —
die Baſe Ihrer ſchönen Braut —

Aurora

(iſt währenddem in Ohnmacht gefallen. Alles im größten Erſtaunen begriffen.)

Julius.

Erſtaunen feſſelt mich.
Entſetzlich, wunderbar!
Wie ſchnell enttäuſcht bin ich,
wie ſeh' ich plötzlich klar!
Daß ich betrogen bin,
bezweifle ich nicht mehr!
Doch was ihr Zweck dabei,
begreif' ich nimmermehr.

Leontine.

Voll Staunen ſieht er mich —
es dünkt ihm wunderbar;
wie er gefangen ſich,
es wird ihm plötzlich klar.
Wie er zu retten ſei,
begreif' ich ſelbſt nicht mehr,
doch macht er ſelbſt ſich frei,
ſo freut's mich wahrlich ſehr.

Abendlau.

Erſtaunen feſſelt mich,
faſt find' ich's wunderbar;
mon dieu, bald glaube ich,
daß wirklich toll er war.
Daß er betroffen ſei,
verdächt' ich ihm nicht ſehr,
doch was der Grund hierbei,
begreif' ich nimmermehr.

Anaſtaſius.

Das Ding nun ändert ſich,
's wär' auch zu wunderbar.

Jetzt weiß ich ſicherlich,
daß wirklich toll er war.
Ihm wird nicht wohl dabei —
verdenk' es ihm nicht ſehr,
doch was die Abſicht ſei,
begreif' ich nimmermehr.

Chor.
Erſtaunen feſſelt mich,
das iſt ſehr wunderbar;
der Blick verwirret ſich,
noch ſieht man hier nicht klar;
wenn er bezaubert ſei,
ſo wunderte mich's ſehr,
doch was ſein Zweck dabei,
begreift man nimmermehr.

Anaſtaſius.
Das gnäd'ge Fräulein lächelt wieder!
Sie kommt zu ſich! — O welches Glück!

Abendtau.
Mein Herr, empfangen ſie von mir
die edle Braut, die ſie gewünſcht.

Julius.
Ich? Nimmermehr! Hier iſt Betrug!
Ein Ungetüm begehrt' ich nicht.

Abendtau.
Sind Sie des Teufels?

Morgennebel.
Welche Blame!

Frau von Perlmutter.
Die gnäd'ge Muhme zu verſchmähen!

Nachtſchatten.
Welch' ein Benehmen?

Abendluft.
Meine Baſe!

Julius.
Ich raſe, laſſen Sie mich los!
(Will fort.)

Die Verwandten
(ihn aufhaltend).
Herr, geben Sie Satisfaktion!
Sie beſchimpfen unſer Haus!

Abendtau.
Mein Herr, drang ich ſie Ihnen auf?
Und der Kontrakt? Was wird mit ihm?

Anaſtaſius.
Ha, ha, nun geht die Freude los —
ach, dieſer Spaß iſt wirklich groß. —

Julius.
Entſetzlich! Welches Jammerlos —
jetzt iſt die Not wahrhaftig groß!
(Zu Leontinen.)
Und Sie? Was ſagen Sie dazu?
Was raubten Sie mir meine Ruh!

Leontine.
Mehr Klugheit und Beſonnenheit —
hätt' wohl ich Ihnen zugetraut.

Julius.
Ha, Grauſame. Sie ſpotten mein,
nur Sie begehrt' ich ja zur Braut!

Leontine.
Sie ſind gefangen, ſeh'n Sie zu,
wie Sie ſich aus der Schlinge zieh'n.

Abendtau.
Noch einmal, Herr — hier Ihre Braut!

Die Verwandten.
Erkennen Sie die hohe Ehre,
den Abendtaus verwandt zu ſein.

Abendtau.
Aurora, dies iſt dein Gemahl!

Julius.

An ihrer Naſe häng' ich mich auf
Ha, welcher Jammer, welche Pein,
wer kann wohl mehr Betrogner ſein!
Der Abgott ſpottet meiner Qual,
ein Scheuſal nenn' ich mein Gemahl!
Nun iſt es aus mit Spiel und Tanz —
o Weiber, wer erkennt euch ganz!

Leontine.

Nun ſieht zu ſpät der Ärmſte ein,
daß ich wohl mag verſchlagen ſein!
Faſt geht ans Herz mir ſeine Qual,
doch fühlt er wohl durch dieſen Streich,
daß ſeine Liſt nicht meiner gleich.

Abendtau.

Bald wird es überſtanden ſein,
die Tollheit war fürwahr nicht klein!
Die Störung zwar iſt wohl fatal,
doch morgen iſt er ihr Gemahl!
Gewiß, daß meines Hauſes Glanz
die Sinne ihm benommen ganz.

Anaſtaſius.

Gewiß, nun ſieht der Ärmſte ein,
daß er wohl mag betrogen ſein;
wohl denk' ich mich in ſeine Qual,
den Teufel nennt' ich ihr Gemahl:
doch bleibt's fürwahr ein luſt'ger Streich;
nichts kommt dem tollen Einfall gleich.

Chor der Verwandten.

Was mag hier nur verborgen ſein,
noch leuchtet vieles uns nicht ein!
Er wirbt um ſie als Ehgemahl
und ſieht ſie heut' zum erſtenmal;
geblendet ſcheint er wahrlich ganz
von ihrer ſeltnen Schönheit Glanz!

(Als Aurora Julius nochmals entgegengeführt wird, ſie ihn küſſen will und er zurückprallt, fällt der Vorhang.)

Zweiter Akt.

Erſte Szene.

Der Juwelierladen wie im erſten Akt.

Julius
(allein).

Arie.

O Jammergeſchick — entſetzliches Los,
dahin iſt alles auf einen Streich;
wie iſt meine Qual ſo fürchterlich groß,
und was kommt meiner Lage gleich!
Ich möchte weinen, möchte lachen,
und wieder raſend, wütend ſein;
doch ach, was ſoll von ihr ich ſagen,
die mich ins Unglück bracht' hinein!
Warum, ſo muß ich ewig fragen,
muß ich der Unglückſel'ge ſein?
O ſie, die holde Zauberin,
mit höchſter Anmut Reiz geſchmückt,
wie zog mein Herz ſie nach ſich hin,
wie fühlte ſich mein Sinn berückt,
ſie winkt mir ſelbſt, die ſchöne Hand,
ich ſtreb' ihr nach, von Liebe warm —
doch war's nur Spaß, der Traum verſchwand,
ein Ungeheu'r liegt mir im Arm. —
O Jammergeſchick, entſetzliches Los,
dahin iſt alles — o welch' ein Streich!
Wie iſt meine Qual ſo fürchterlich groß,
und was kommt meiner Lage gleich!
Vergebens, mein Geſchick zu wenden,
mir ſteht kein Ausweg zu Gebot —
um dieſe Angſt und Not zu enden
das beſte iſt, ich ſchieß' mich tot.

(Setzt ſich erſchöpft nieder.)

Ja, dieſer Gedanke iſt mein einziger Troſt — ich ſchieße mich tot — oder wenn's bequemer iſt, ſpring' ich ins Waſſer! — Aber charakteriſtiſcher für mein Elend wäre es, ich hinge mich an der ungeheuren Naſe meiner monſtröſen Braut auf, und auf meinem Grabe könnte man leſen: „er ſtarb an dem hervorſpringendſten Reize ſeiner Gemahlin" — o Gott, nun wird's bald aus ſein, mein Jammer macht mich humoriſtiſch! Mein Jammer, ha, und welch' ein lächerlicher Jammer! —

(Zwei Diener mit den zu Hochzeitsgeſchenken beſtimmten Gegenſtänden.)

1. Diener.

Hier ſind die koſtbarſten Waren aller Art zur Auswahl.

Julius.

Was ſoll der Kram?

1. Diener.

Sie beſtellten es zu Hochzeitsgeſchenken.

Julius
(alles über den Haufen werfend).

Zum Henker mit dem Zeug! Spottet auch ihr meiner? Bringt den Kram fort, und wer etwas von Hochzeit redet ....

Zweite Szene.

Die Vorigen. Leontine.

Leontine
(kommt)

Ei, ei — ſo in Eifer?

Julius.

Das fehlte noch; — ich bin gerade bei Laune, ihren Spott zu ertragen! (Zu den Dienern.) Macht euch fort und nehmt die ſieben Sachen mit.

Diener
(im Abgehen mit den anderen).

Das iſt kein übler Bräutigam.

(Beide ab.)

Leontine.

Ich komme, mein Herr, um meinen Handel um das Geſchmeide abzuſchließen, das ich mir auserwählt.

Julius.

Ja, das Geſchmeide; — ganz recht! und beliebt Ihnen weiter nichts? Macht Ihnen nicht auch der Anblick eines tüchtig genarrten

Liebhabers Vergnügen, der Ihnen einen ſo außerordentlichen Brautſtand verdankt?

Leontine.

Sie geſtehen, Sie gingen ziemlich raſch und unvorſichtig in die Falle.

Julius.

In die Falle? Sie ſtellten mir eine Falle — und ich ehrlicher Burſche wähnte, es ſei Ihnen um mich, um mein Herz zu tun.

Leontine.

Wie, Sie glauben, daß eine Dame, bloß um Ihr Gefallen zu erringen, ſich auf eine ſo auffallende Art um dasſelbe bemühen würde, als ich es für gut befand? In der Tat, Sie ſind eitel; und mehr als das, wenn Sie nicht bald gewahr wurden, daß es ganz anderen Zwecken galt!

Julius.

Bin ich zu Ihren Zwecken da? Warum muß gerade ich es ſein, an dem Sie Ihre Experimente verſuchen? Warum wäre es nicht genug geweſen, mir erſt durch Entfaltung Ihrer — ach leider angebeteten Reize — Kopf, Sinn, Herz und Geiſt zu berücken, und mir dann zu entſchwinden, um meine Flamme ſtets ungelöſcht zu laſſen; warum mußten Sie mich noch in dieſen Brautſtand mit einem Ungeheuer ſtürzen, das alle Häßlichkeiten der verſchiedenen Zeitalter und ſeiner Ahnen auf ſich gebürdet hat? — Warum gerade mir dieſes Sturzbad, gab es denn nicht genug andere Narren zu dieſem Experimente? Warum? und nochmals warum gerade mir dieſen Streich?

Leontine.

O gebieten Sie endlich dieſem Sturme; — vielleicht gelingt es mir, ihn zu beſchwichtigen und auf ihr eignes Haupt zu lenken.

Arie.

Die Männer rüſtete Natur
mit Stärke, Kraft und Kühnheit aus.
Sie machte ſie zu Herrn der Welt,
ſtellt ihnen jede Gabe frei; —
die Weiber ſchuf ſie zart und ſchwach,
nahm ihnen Kraft und Kühnheit ganz,

der Schönheit wunderlich Geſchenk
bringt ſelt'ner Heil als Ungemach.
So wären wir denn waffenlos
zum Kampfe dieſer Welt geſandt,
wenn wir der kargen Schöpferin
nicht kaltes Blut und Liſt entwandt.
Und dieſe Wehr iſt unſ're Kraft,
wenn alles uns entwunden iſt,
ſie iſt's, die uns Triumph verſchafft,
den Mann beſiegt nur Weiberliſt!
Doch muß ich dieſe Inſchrift ſeh'n,
die hier als Wahlſpruch angebracht;
in gold'nen Chiffern ſprechen Sie
uns ärmſten jede Waffe ab:
der Hohn verletzte meinen Stolz,
er reizte meine Eitelkeit;
und wie ein Weib für alle ſteht,
ſo nahm ich mich der Armen an.
Die Waffe, die Sie uns geraubt,
ließ ich Sie fühlen, ſpitz und ſcharf,
Sie kennen wohl den böſen Streich,
und deshalb, wenn ich bitten darf:
verlöſchen Sie die Inſchrift ſchön,
die jetzt nur eine Lüge iſt;
Sie müſſen ſelbſt, mein Herr, geſteh'n,
daß Sie gefühlt, was Weiberliſt!

Julius.

O, das iſt zu viel, das iſt zu toll! Eines Mottos, eines Denkſpruchs wegen verurteilt zum Fraße für ein Ungeheuer! Das iſt unerhört, das iſt noch nie erlebt!

Leontine.

Und darf ich wohl fragen, welche wichtige Bedeutung dieſer Denkſpruch enthält — da Sie ihn auf eine ſo prunkende Art angebracht?

Julius.

Ach, in ihm liegt die Geſchichte meines Lebens, — meines Glück und meines Unglücks jetzt. — Ich gehöre einer armen und niederen

Familie an, die durch Unglück immer tiefer ſank; wir waren genötigt, unſeren Wohnſitz zu verlaſſen, und ſo zog mein Vater mit mir und meinem zweiten Bruder denn auch durch dieſe große Stadt, in der der Zufall mich von beiden trennte, ohne daß ich ſie wieder finden konnte; Gott weiß, wohin ſie gewandert waren, um mich wieder aufzuſuchen; da nahm mich ein reicher Juwelier, der Beſitzer dieſes Ladens, bei ſich auf; er lehrte mich ſeine zierliche Kunſt, bald war ich ſein geſcheiteſter Gehilfe, und da ich durch mein anſpruchsloſes, dankbares und ergebenes Benehmen mir ſein volle Liebe erworben hatte, vertraute mir der alte, gute, aber ſchwache Mann ſeinen Kummer und ſeine Sorgen. Er hatte ein junges, liſtiges und verſchlagenes Weib, die einen Liebhaber begünſtigte, den ſie auf jede und ſelbſt verbotene Weiſe in das Teſtament ihres Gatten als Haupterben einzuſchwärzen ſich bemühte. Der Alte wollte ſeine letzten Tage in Ruhe verbringen und riet mir deshalb, womöglich ſein Weib zu überliſten und mich ſtatt des Liebhabers in das Teſtament zu bringen, und noch im Grabe ſollt' es ihn freuen, wenn er mich als ſeinen Erben wüßte. Es läßt ſich denken, daß ich den Wink des Alten nicht unbeachtet ließ, — ich ſchlich mich in das Vertrauen ſeines böſen Weibes ein, ſo daß ich, als verſchlagener Burſche bekannt, ihr ſcheinbares Werkzeug bei der Teſtamentsverdrehung ward, als welches ich aber nur ſorgte, den Willen des Alten in Kraft bleiben zu laſſen. Es gelang mir, ſie zu hintergehen — der Alte ſtarb, ſein Teſtament erklärte mich zum Erben; ſo ward ich Beſitzer dieſes reichen Geſchäfts und ließ im freudigen Übermute dieſen Denkſpruch hier anbringen, welchen Einfall ich nun zeit meines Lebens verwünſchen muß, da er dem reizendſten Weibe Veranlaſſung genug zu enthalten ſchien, mich zum unglücklichſten Menſchen der Welt zu machen.

Leontine.

Und zeigt Ihnen Ihre geprieſene Verſchlagenheit hier gar keinen Ausweg, da es nun einmal ſcheint, als ob Ihr jetziger Brautſtand Ihnen kein großes Vergnügen macht? Ich gäbe etwas darum, von Ihnen überliſtet zu werden.

Julius.

Ach, hier hat alle Liſt ein Ende! Ein Kontrakt mit einem Vater, der um jeden Preis ſeine abſcheuliche Tochter los werden will, dazu den ganzen Adel dieſer Stadt auf dem Hals! O, es iſt entſetzlich!

Bücherei

Duett.

Julius.

Ach, dem Unglück zu entkommen,
keinen Ausweg ſeh' ich mehr,
jede Hoffnung iſt benommen —
Sie vernichteten mein Glück.

Leontine.

Faſt bin ich zu weit gegangen,
ſeh' den Ausweg ſelbſt nicht mehr,
meinen Mut fühl ich befangen,
und gar tief rührt mich ſein Blick.

Julius.

Sie, die ich ſo feurig liebe,
die mein Herz gefangen hält,
ſpendet keinen Troſt dem Armen,
dem das Leben ſie vergällt.

Leontine.

Prangt' der Spruch nicht an der Pforte,
der allein Ihr Unglück war?

Julius.

Ha, unſel'ge, gold'ne Worte! —

Leontine.

Ei, ſo machen Sie ſie wahr!

Julius.

Nun, er ſoll mich nicht mehr höhnen,
dieſer unheilvolle Spruch. —
In den Staub mit dir herunter,
unglückſel'ge Teufelsſchrift!

(Er iſt im Begriff, die Schilder herabzureißen, als man auf der Straße die Muſik eines Bärentanzes hört; man ſieht Gregor, der ſeinen Bären tanzen läßt. Julius hält ein und blickt hinaus.)

O, welche Grazie in dem Bären,
wär' halb ſo viel in meiner Braut!

Gregor

(kommt herein und bittet um eine Gabe).

Ein Trinkgeld für den muntern Jungen,
der Sie mit ſeinem Tanz ergötzt!

Julius
(Beiſeite.)
Was muß ich ſehen, dieſe Züge, —
und dieſe Sprache täuſcht mich nicht!
Er iſt's — ja, welch' ein Hoffnungsſchimmer!
Doch ſtill — und nichts verraten noch! —
Mein guter Freund — hier nehm' er Geld!
Und ſoll ihm blüh'n ein großes Glück,
ſo ſtell' er heute ſich im Garten
des Herrn Baron von Abendtau
mit ſeinem Bären pünktlich ein,
die Gäſte ſoll ſein Tanz erfreu'n.

Gregor.
Ich danke ſchön, mein junger Herr,
ich und mein Bär ſind pünktlich da.
(Geht ab.)

Julius.
Ach, faſt erſticken dieſe Tränen
der Rührung und der Freude mich!
Doch Faſſung jetzt, — ſo kann's gelingen,
ſo helfe ich mir ſicherlich!

Leontine.
Ihr Unglück ſcheint mir nicht ſo groß,
ein Bär erheiterte Sie ſchnell;
doch halten Sie ſich drum nicht ab,
der goldne Spruch ſtrahlt noch zu hell!

Julius.
Iſt's mir erlaubt, ſo bleibt er noch
ein Weilchen ſteh'n in ſeinem Glanz;
Sie müſſen, Schönſte, ſelbſt geſteh'n,
daß Sie mich noch beſiegt nicht ganz!

Leontine.
Sie hoffen noch, ſich zu befrei'n —
die ſchnelle Zuverſicht, woher?

Julius.
Den kühnen Plan, ich muß geſteh'n
erweckt in mir der junge Bär.

Leontine.

Fürwahr, dann wird es ſehr pikant!
Ich berg' es nicht, ich bin geſpannt.

Julius.

Was darf ich hoffen, wenn die Liſt
vollendet und gelungen iſt?

Leontine.

Ja, dann verlor die Waffe ich,
zu Ihrer Sklavin geb' ich mich!

Julius.

O ſüßes Wort! Wie faſſ' ich mich!
Ha, wie es klopfet, das Herz in der Bruſt,
die Tränen der Rührung verwirren den Blick.
Wie ſchnell von Kummer zu Freude und Luſt
hat ſich nun gewendet mein böſes Geſchick.
Was ich verloren, wonach ich gebangt,
an dieſem glücklichen Tag ſei's erlangt.

Leontine.

Ha, wie es klopfet, das Herz in der Bruſt,
die Liebe fürwahr, ſie verwirrt meinen Blick,
ich teile gern ſeine Freude und Luſt,
beſiegt ſein von ihm, iſt kein böſes Geſchick;
ſchon hat mich's, ihn zu verlieren, gebangt,
welch' Glück, wenn er ſeine Freiheit erlangt.
(Leontine geht ab.)

Dritte Szene.

Julius. Die beiden Diener.

Julius.

He da! Karl, Heinrich! — O welcher ſchnelle, glückliche Wechſel!
(Die Diener kommen.)
Wo ſind die Hochzeitsgeſchenke?

1. Diener.

Sie ſchickten ſie zum Henker!

Julius.

Nun, holt ſie nur wieder, und folgt mir mit ihnen! — Sie ſollen der Preis ſein, um den ich meine Bürde los werde! — O, wie ſoll ich denn nur das Glück preiſen, das mir ihn endlich und gerade heute zuführte; ach, alles ſoll glücklich ſein, ich hoffe es ja nun auch zu werden! — O, wie wird der alte, adelsſtolze Geck erſchrecken, — ja, ja, es muß gelingen! — Kommt, Burſche, meine beſten Kleider, — es wird doch noch Hochzeit geben.

Diener.

Nun Gott ſei Dank. — Da fällt gewiß was Tüchtiges ab.

(Alle gehen ab.)

Verwandlung.

Vierte Szene.

(Garten des Herrn v. Abendtau.

Anaſtaſius und **Lohnlakaien**

(ſind im Begriff, einen Platz mit Girlanden u. dgl. heraus zu ſtaffieren. Die Namenszüge des Brautpaares uſw.)

Anaſtaſius.

Nun, Jungens, munter, munter, wir müſſen hier ein Zauberfeſt zuſtande bringen, denn ohne dem geht's nicht, — gezaubert muß werden!

Ein Lakai.

Nun ſag' mir, Anaſtaſius, was fällt denn eigentlich deinem alten Eſel ein, hier auf einmal eine ſolche Wirtſchaft anrichten zu laſſen?

Anaſtaſius.

Mit mehr Reſpekt vor meinem Freiherrn! Heute iſt der glücklichſte Tag in ſeinem Leben, wenn ihm der Herr von Schwiegerſohn nicht wieder ausreißt; — darum geht's heute prachtvoll her, — die ganze Nobleſſe iſt eingeladen.

Lakai.

Sag' mir einmal, das war alſo die Braut, die wir da durch die Türen ſahen?

Anaſtaſius.

Das war die Braut!

Lakai.

Nun ſag' einmal, wer hat ſich denn in die verliebt?

Anaſtaſius.

Ihr Bräutigam.

Lakai.

Aha, ihr Bräutigam! der Teufel, warum wird denn der Kerl nicht geprügelt? Was wir da ſahen, das war ſo ein geputzter bucklichter Affe mit einer Pferdenaſe! — Ei der Tauſend! Die möcht' ich nicht und wenn ich zeit meines Lebens von früh bis Abend ſollte geprügelt werden!

Anaſtaſius.

Kerl, du redeſt, wie du's verſtehſt; — Seh't ihr, ich könnt's euch erklären; — aber ihr ſeid dummes Volk ohne Bildung, ſo ein Lohnlakai bleibt doch immer ein eſelhafter Spitzbube.

Lakai.

Seh't doch, was ſich der Narr einbildet, ſeit er bei ſo einem verhungerten Freiherrn iſt.

Anaſtaſius.

Ich könnte euch erklären, daß ein hübſches Frauenzimmer gerade ſo viel wie ein häßliches iſt und ein häßliches gerade ſo viel wie ein hübſches — denn ein hübſches iſt immer ein häßliches und ein häßliches immer ein hübſches —

Lakai.

Na, na, verwickle dich nur nicht!

Anaſtaſius.

Ja, ja, ſo geht es auch nicht. — Deshalb hört einmal, was mir immer mein alter Vater ſagte.

Kouplet.

Mein Vater war ein kluger Mann,
der gab mir eine Lehre an;
ob Weiber häßlich oder ſchön,
könnt' oft man nur durch Zauber ſeh'n.
's gibt mal ein ſchönes, ſchmuckes Ding,
doch ſteckt am Finger ihr ein Ring,
wenn der ihr abgezogen ward: —
das ſchöne Weib, wie wird es da? —
alt, häßlich, krumm, ſchwarz von Geſicht;
wählſt du dir die, ſo wechſ'le ja
die Ring' mit ihr beileibe nicht: — —

die wähl' ich nicht, die mag ich nicht,
mit der fang ich kein Späßchen an;
denn ohne Heirat, weiß man ſchon,
iſt's heutzutag nicht abgetan!

Mein Vater war ein kluger Mann,
der gab mir eine Lehre an:
ob Weiber häßlich oder ſchön,
könnt' oft man nur durch Zauber ſeh'n.
's gibt wohl ein häßlich garſtig Weib,
ein bucklig, krumm, verwachſen Ding;
doch ſteckt man wie zum Zeitvertreib
ihr an den Finger einen Ring:
das garſt'ge Weib, wie wird es da? —
jung, ſchön, von häßlich keine Spur;
wählſt du dir die, ſo wechſ'le ja
ſogleich mit ihr die Ringe nur: —
die wähl' ich mir, die mag ich wohl,
der trag' ich meine Hand gleich an;
denn ohne Heirat, weiß man ſchon,
iſt's doch einmal nicht abgetan!

Lakai.

Das iſt ſo übel nicht, aber hör' einmal, ich glaube, das iſt eigentlich mehr ſo allegoriſch oder metaphoriſch gemeint, — denn ſieh' einmal, deinem gnädigen Fräulein, mein ich, kann man 10 Ringe an jeden Finger ſtecken, darum bleibt ſie doch ein Monſtrum! —

Anaſtaſius.

Hört, packt euch lieber an die Arbeit, — da iſt noch nichts fertig; — und dort kommt der gnädige Herr, macht meiner Rekommandation Ehre.

Fünfte Szene.

Abendtau. Vorige.

Abendtau.

Nun, Anaſtaſius, wie ſteht's — wie weit iſt er?

Anaſtaſius.

Alles wird bald fertig ſein; das wird ein Feſt im Freien werden; — nur, wenn der Freier nur nicht ausbleibt.

Abendtau.

Was meint er? Wer wird ausbleiben?

Anaſtaſius.

Ei nun, ich habe ſo meine Gedanken!

Abendtau.

Hör' er, wenn ich ihn erraten haben ſollte, ſo verdient er Schläge, ich mag ein für allemal nichts mehr von dem dummen Zeuge hören. — Der junge Kavalier iſt bis zum Raſen in Aurora verliebt; kann er leugnen, daß er ſich wie ein Raſender benahm?

Anaſtaſius.

Beileibe nicht, — er benahm ſich gerade ſo raſend, wie ich mich und wie jeder ſich würde benommen haben, der eine ſolche Überraſchung erlebt hätte.

Abendtau.

Hahaha! Eine Überraſchung, ja, eine höchſt noble Überraſchung!

Anaſtaſius.

Ja, ſo nobel, daß es mir ſchien, als wollte er ausreißen! —

Abendtau.

Ausreißen, wie meint er das?

Anaſtaſius.

Ei nun, rechts um machen und nicht wiederkommen.

Abendtau.

Meint er? Hör' er, Anaſtaſius, — mir kam die Sache auch etwas verdächtig vor! 's iſt ein kurioſer Kavalier, der — —! Indeſſen, man könnte ſich auch denken —

Anaſtaſius.

Ich denke mir nur, daß ſich der Herr von Goldſchmied das gnädige Fräulein wenigſtens um zwei Härchen hübſcher gedacht hatte.

Abendtau.

Hübſcher? — ja, ja, ſo zwei Härchen hübſcher könnten ihrem alten Adel durchaus keinen Eintrag tun. — Bei alledem iſt dieſer Punkt meine allergrößte Sorge noch nicht. — Anaſtaſius, der Adel meines Eidams — niemand kennt ſeine Ahnen — ihm ſelbſt ſind ſie entfallen; — ſein Vater hat den Adel abgelegt, ei nun, Unglück, Armut entadelt nicht — nicht wahr, Anaſtaſius?

Anaſtaſius.

Gott behüte, — Ew. Gnaden ſind ganz enorm adlig und dabei doch arm.

Abendtau.

Halt er's Maul! Ja, aber Anaſtaſius, wie wäre es, wenn der junge Mann gar keinen Adel wieder aufzunehmen hätte? Er ſcheint wenigſtens ſehr im unklaren mit ſich darüber zu ſein; erſt nennt er einhundertundſechzig Ahnen, im Kontrakt aber führt er 179 auf, wonach ſein Stammbaum ſelbſt den meiner Ahnen überböte — Anaſtaſius, welche Beſorgnis.

Anaſtaſius.

Nein, das iſt zu arg, wie kann Ew. Gnaden hier noch nach Ahnen und Adel fragen, wo Ew. Gnaden mit jedem Bauer vorlieb nehmen ſollten.

Abendtau.

Anaſtaſius, hierin liegt ſein ungeheurer Irrtum; derjenige, der mein Geſchlecht auf der Seitenlinie fortführen ſoll, muß von altem Adel ſein oder es erſtirbt und wird ins Land der Fabel verſetzt.

Anaſtaſius.

Nun, um das letztere laſſen ſich Ew. Gnaden keine grauen Haare wachſen; Ew. Gnaden und dero gnädige Tochter ſind ſchon jetzt ſo fabelhaft wie nur möglich.

Abendtau.

Ja, es iſt erſtaunlich, wie fabelhaft!

Lakai.

Ich höre Wagen!

Abendtau.

Nun, die Gäſte eilen zu dem Freudenfeſte; — Anaſtaſius, empfang er ſie und führ' er ſie nach dem Garten! —

(Anaſtaſius geht mit den Lakaien ab.)

Abendtau.

Nun, ich will nicht verzagen, der Mann, der eine ſolche Paſſion faſſen konnte, kann nur von altem Adel ſein, und die Dokumente werd' ich ſchon prüfen. — Ha, mir wird nichts entgehen, denn darauf verſteh' ich mich!

Finale.

(Die Gäſte, unter ihnen die Verwandten und Leontine, werden von Anaſtaſius eingeführt.)

Abendtau.

(die Gäſte bekomplimentieren einander.)

Ha, willkommen, edle Gäſte,
zu dem hohen Freudenfeſte;
bei dem Koſen ſanfter Weſte
nach der Nachtigallen Neſte
an des Tages kühlem Feſte —

(Bleibt ſtecken.)

Anaſtaſius

(will nachhelfen.)

Vorbereitet auf das beſte,
die Girlanden alle feſte,
neu geflickt die bunte Weſte —

(Bleibt ſtecken.)

Chor.

Ha, vortrefflich -- alles ſchön —
hier im Garten -- wie amön!

Julius

(kommt.)

Schön willkommen, Herr Papa,
ha, die Gäſte auch ſchon da!?

Abendtau.

Teurer Sohn, ſei'n Sie gegrüßt!

(Zu Anaſtaſius.)

Ha, wie enchantiert er iſt!

Julius.

Leontine, Sie ſchon hier?
Welche Hoffnung lebt in mir!

Leontine.

Erſt gewinnen Sie den Sieg,
jetzt iſt zwiſchen uns noch Krieg.

Abendtau.

Herr von Wander, hören Sie ....

Julius.

Doch wo weilet meine Braut?

Abendtau.
Hören Sie zuvor ein Wort. —

Julius.
Stillen meine Sehnſucht Sie —
ach, Aurora, holdes Weſen —
bald nenn' ich die Teure mein.

Abendtau.
Ha, er ſchwärmt, es iſt erſtaunlich —
nun, ich frage, — ob er liebt?!

Julius.
Soll mich nicht die Sehnſucht töten,
o, ſo eile ſie zu mir.

Anaſtaſius.
Ja, wahrhaftig, das iſt Fieber —

Abendtau.
Nun, erwachen Sie einmal —,
ſchwärmeriſcher Bräutigam! —

Julius.
Laßt mich ſchwärmen, laßt mich ſchmachten —

Abendtau.
Alles, Herr, zu ſeiner Zeit —
doch wie ſteht's, die Dokumente —
ſteh'n zur Durchſicht ſie bereit?

Julius.
Wenn Sie wünſchen, doch nur ſpäter —

Abendtau.
Der plebej'ſche Goldſchmiedladen,
hoff' ich, iſt geſchloſſen ſchon —

Julius.
Sicher, denn 's iſt Feierabend. —
Doch die Zeit jetzt zu vertreiben,
bis die ſüße Braut erſcheint,
ſorgte ich für Unterhaltung;
lieben Sie den Bärentanz?

Abendtau.
Pfui, gemein! — Ein Bärentanz!

Julius.

Nur Geduld, hier iſt er ſchon.
(Gregor mit ſeinem Gehilfen, dem Bären und zwei Affen.)
Guter Freund, ſo fang er an,
die Geſellſchaft lad' ich ein!

Abendtau
(ängſtlich)
Nun, ſo nehmen Sie denn Platz!

Chor.

Was iſt das für toller Schnack?
Sonderbar iſt ſein Geſchmack!

(Die Geſellſchaft nimmt im Kreiſe Platz auf Bänken. Die Lakaien ſervieren Tee uſw. Die Bärenmuſik beginnt. Gregor läßt den Bären tanzen, die Affen akkompagnieren. Anaſtaſius war abgegangen und kommt gegen das Ende des Tanzes mit Aurora zurück; der Bär, wie im Eifer des Tanzes, erfaßt Aurora und tanzt mit ihr. — Alle, außer die Verwandten und Abendtau, brechen in ein ſchallendes Gelächter aus.)

Abendtau.

Ha, der Frechheit! — Reißt ihn los!
Meine Tochter, welch' Spektakel!

Chor und **Anaſtaſius.**

Ha, ha, ha! Welch' ſchönes Paar!

Abendtau.

Werft das Bettelvolk hinaus!
(Aurora wird ohnmächtig hinweggebracht. Die Lakaien machen ſich über Gregor und ſeine Tiere her.)

Julius.

Gott, was ſeh' ich, haltet ein! —
Länger zähm' ich nicht die Freude!
(Umarmt Gregor.)

Alle.

Was iſt das, das geht zu weit!

Julius.

Vater, kennſt du mich nicht mehr?
Sieh — ich bin dein Julius!

Gregor.

Dieſer Herr mein Julius —
ja, fürwahr, — es iſt mein Sohn!
(Alle ſtehen wie verſteinert.)

Julius.
An mein Herz, du armer Vater!

Gregor.
Kann ich meinen Sinnen trauen?

Julius.
Ja, ich bin's in Glück und Ehren,
den du nackt und arm verloren!

Gregor.
Wie kann ich der Tränen wehren,
alles iſt mir neugeboren!
(Sie ſinken ſich von neuem in die Arme.)

Abendtau. Anaſtaſius. Chor. Verwandte.
(Aus dem Erſtaunen erwachend.)
Sind wir alle denn von Sinnen?
Eines Bärenführers Sohn?

Leontine.
Ho, wie rührt mich ihre Freude —

Alle.
Wer erlebte ſo 'was ſchon?

Der Bär
(Stürzt auf Julius zu.)
Nein, nun halt ich mich nicht mehr,
meinen Bruder muß ich ſehen.

Julius.
Richard, das iſt deine Stimme, —

Richard
(in der Bärenhaut).
Lieber Julius, ja ich bin's.
(Umarmung.)

Abendtau. Anaſtaſius. Chor. Verwandte.
Hat der Teufel ſich verſchworen?
Meine Sinne geh'n verloren!

Gregor.
Wund're dich nicht, lieber Junge;
als mein guter Bär geſtorben,
der mit ſeinem Tanz mich nährte,

wär' ich faſt ums Brot geweſen,
wenn ſich Richard nicht entſchloſſen,
in dem Fell ihn zu erſetzen.

Abendlau. Chor.

Ha, Betrug! Die Polizei
ſoll dem falſchen Bären kommen!

Julius.

Nun, ſo legt es nur beiſeite,
mit dem Bären geht's nicht mehr;
in mein Glück ſchließ' ich euch ein,
Ihr ſollt nicht mehr elend ſein.

(Zu Abendlau.)

Meinen Vater, meinen Bruder,
Herr Baron, ſtell' ich Euch vor; —

(Zu Gregor und Richard.)

Dieſer iſt mein Schwiegervater,
Herr Baron von Abendlau.

Abendlau.

Herr, Sie wagen mich zu höhnen,
meine Wut iſt fürchterlich.

Julius.

Welch' ein Hohn? Wer dürft' es wagen!
Bin ich denn Ihr Eidam nicht?

Abendlau.

Sie mein Eidam? Bärenbruder!
Unverſchämter, fort von hier!

Julius.

Nun fürwahr, das iſt nicht glimpflich —
ſchloſſen wir denn nicht Kontrakt?

Abendlau.

Ha, Kontrakt mit einem Bären!

Julius.

Ich beſtehe feſt darauf!

Abendlau.

Iſt ungültig, wird zerriſſen!

Julius.
Doch die Braut geb' ich nicht auf.

Abendlan.
Eh'lichen Sie eine Äffin! —

Julius.
Ich begehre ja Ihr Kind!

Abendlan.
Scheren Sie ſich fort mit Ihren
hundertneunundſiebzig Ahnen!
Tanzen Sie mit Ihrem Bruder,
dieſem ſaubern Monſieur Bären;
fort zu Ihren zarten Vettern,
denn die ſtecken in den Affen!

Gregor.
Das ſind ganz wahrhaft'ge Affen,
wie nur jemand hier im Kreiſe.

Anaſtaſius.
Blitz, der Alte wird bezüglich!

Abendlan. Chor.
Fort, Geſindel, packt euch jetzt!

Julius.
Alle Hoffnung ſeh' ich ſchwinden,
Herr Baron, Sie ſtrafen hart; —
wo ſoll Troſt dafür ſich finden,
daß die Braut geraubt mir ward?

Leontine.
Sie ſind frei, der Sieg iſt Ihnen,
laſſen Sie den Denkſpruch ſteh'n!

Julius.
Ach, was kann der Sieg mir dienen,
laſſen Sie ſich nicht erfleh'n!

Leontine.
Ihre Sklavin bin ich worden,
ſchalten frei Sie über mich. —

Julius.

Welche Luſt in dieſen Worten,
meine Gattin nenn' ich dich! —
Meine Herrn und meine Damen,
Herr Baron von Abendlau!
Da Ihr Wort zurück Sie nehmen,
wähl' ich eine neue Braut.
Dieſe Dame, voll Erbarmen,
nimmt ſich des Verlaſſ'nen an,
und ſo nennet ſie mich Armen
heute ihren Bräutigam.

Alle.

Ha, was ſoll man davon denken,
das ſcheint ein verſteckter Plan!

Julius
(zu Abendlau leiſe).

Doch von den Hochzeitsgeſchenken
nehm' ich jetzt nichts wieder an!

Abendlau.

Lieber Freund, wenn Ihre Bären
nur von gutem Adel wären!

Anaſtaſius.

Wieviel krieg' ich, Ew. Gnaden,
wenn ich jetzt Ihr Eidam werde?

Abendlau.

Nun, wir wollen's noch beraten!

Gregor.

Bin ich denn noch auf der Erde!
Sohn, ich gratuliere dir! —

Richard.

Welches Glück, ich tanzte hier!

Julius.

Niemand preiſt wohl mehr im Leben,
ſeiner Herkunft Niedrigkeit —
mir hat ſie mein Glück gegeben
und vom Teufel mich befreit.

Leontine.
Niemand preiſt wohl mehr im Leben
ſeiner Herkunft Niedrigkeit;
dir hat ſie den Sieg gegeben,
deine Hand für mich befreit.

Abendblau.
Wem begegnete im Leben
ſolcher Herkunft Niedrigkeit.
Hätt' ich ihm mein Kind gegeben,
wär' ich tot auf Ewigkeit.

Anaſtaſius.
Niemand preiſt wohl mehr im Leben
ſeiner Herkunft Niedrigkeit;
einen Irrtum hat's gegeben,
glücklich, daß er d'raus befreit!

Gregor. Richard.
Ha, nun winkt ein beſſ'res Leben,
endet unſ're Niedrigkeit.
Ihn hat uns das Glück gegeben,
der vom Elend uns befreit.

Chor. Verwandte.
Ha! Was mußten wir erleben,
die Blamage ging zu weit;
einen Irrtum hat's gegeben,
wer's nicht glaubt, iſt nicht geſcheit.

Die Sarazenin.

Oper in drei Akten.

Perſonen.

Fatima, Sopran.
Manfred, Tenor.
Lancia, Baß.
Nureddin, Tenor.
Burello, Baß.
Ali, Baß.
Feretrio, Baß.
Chor ſarazeniſcher Edlen und Streitbaren.

Erſter Akt.

Manfreds Schloß in Capua. In einer mit orientaliſcher Pracht geſchmückten Halle, welche auf einen Garten führt, wird ein anmutiges Feſt gefeiert. Manfred liegt nachläſſig auf einem Polſter ausgeſtreckt. Galvani Lancia ſitzt bei ihm; Ritter und Herren in Gruppen verteilt; Edelknaben reichen Wein und Erfriſchungen herum; ſarazeniſche Tänzerinnen führen einen üppigen Nationaltanz aus. Man bezeugt den Tänzerinnen Beifall; Manfred verlangt nach Abwechſlung in den Vergnügungen. Man ſchlägt vor, den Sängern eine Aufgabe zu ſtellen. Lancia fordert Manfred auf, ſeine Meiſterſchaft in der Kunſt des Geſanges zu bewähren.

Manfred.

Was ſoll ich euch ſingen?
Von Ruhm, von hohen Taten?
(bald für ſich)
Weh' mir! die Zeit der Taten iſt vorbei! —
Von Liebe? Vom Genuß?

O daß ſie mächtig wären, dies Herz zu befriedigen! O, alles, was die Erde enthält an Freuden, könnte ich euch herbeſchwören, euch an meine Bruſt zu lagern, damit ich vergäße, die Welt enthielte außer euch noch Begehrenswertes.

Die Sarazenin

(tritt hervor; ſie iſt verſchleiert und wirft alsbald den Schleier zurück.)

Laß dir antworten, Manfred!
Ich zeige dir, was du begehrſt.

(Alles iſt verwundert über die Fremde und ihre Schönheit.)

Manfred.

Wer biſt du?

Sarazenin.

Nur eine Sängerin!

Manfred.

Ich ſah dich nie an meinem Hof!

Sarazenin.

Zum erſtenmal betritt mein Fuß des Abendlandes Boden.

Manfred.

Wer ſendet dich zu mir?

Sarazenin.

Der große Kaiſer Friederich.
Dein Vater ſendet mich!

(Manfred erſchrickt heftig; alle Anweſenden ſind lebhaft ergriffen und richten ihre Blicke mit der größten Spannung auf die Sarazenin, welche die eingetretene Pauſe benutzt, eine Laute ergreift, ſich ſtolz vor Manfred hinſtellend, indem ſie beginnt:)

Sarazenin.

Nennt ihr im Abendlande den großen Kaiſer tot, ſo bringe ich von ihm lebende Kunde aus dem Morgenlande: nie ſtirbt er dort, denn ewig lebt ſein hohes Angedenken. Tauſend Lieder feiern ſeinen Ruhm, wollt ihr eins von ihm vernehmen, ſo hört zu!

Als ſich die Macht der Chriſtenheit, geführt von ihm, auf Paläſtina warf, das Kreuz, das ihr verehrt, zu erobern, was waren eure Schwerter, eure grimmen Waffen, wenn er allein nicht war, und Frieden euch gewann? Verrat ſpann gegen ihn der Templer niedre Rotte; um ſchnödes Gold hatten dem Sultan ihn auszuliefern ſie beſchloſſen, geſchworen: doch Zelima war's, der Gläubigen Schönſte, die der Verräter Plan zernichtete. Sie hatte ihn geſehen, den großen Kaiſer, und liebte ihn, und den Sultan vermochte ſie, den

Verrat von ſich zu weiſen: voll Edelmut entdeckte er ſelbſt dem Kaiſer, was ihm drohte. Da wollte dieſer des Sultans Feind nicht länger ſein: ſie ſchwuren ew'ge Freundſchaft ſich, und herrliche Lieder prieſen bald die Liebe Friedrichs und Zelmas. Beglückt umarmte ſich Chriſt und Muſelmann: denn er, der große Kaiſer, war nicht Chriſt, nicht Muſelmann, er war ein Gott, und als ein Gott verehrt lebt er noch heut im Morgenland.

(Burello iſt aufgetreten.)

Burello.

Haſt dem Geſang du zur Genüge zugehört, Manfred, ſo ſchenke auch mir ein gnädiges Gehör!

(Manfred, der wie verzaubert dem Geſang zugehört, erhebt ſich verdrießlich.)

Manfred.

Was treibt dich her, die Freude meines Hofs zu ſtören?

Burello.

Wer wäre vermögend, dich im Taumel der Freude zu ſtören, ſo lange du fremdes Gut ungeſtraft verpraſſen darfſt? Manfred, Fürſt von Tarent, Lehensmann des Papſtes, unſeres Herrn, wie lange noch gedenkſt du mir meine Güter vorzuenthalten?

Manfred.

Ha! woran wagſt du mich zu mahnen?

Burello.

An mein Recht! Die Güter, die unſer Lehenshaupt mir zugeteilt, fordere ich von dir, und bin entſchloſſen, nicht länger mehr zu harren, bis dir's beliebt, mein Eigentum mir herauszugeben! —

Loncia.

Begreifſt du, Manfred, welche Zeit für dich gekommen?

Manfred.

Burello, hör'! Wenn mich das Unglück meines Hauſes ſo weit erniedrigte, daß fremde Hände mein Eigentum an Männer deinesgleichen verteilen wollen, ſo wiſſe doch, daß ein Hohenſtaufe Beſchimpfung nimmer duldet. Und mußt' ich mich bequemen, der Ruhe des apuliſchen Reichs willen, ein Oberhaupt anzuerkennen, dem nie ſolch herrlich Reich gebührt, ſo ſteh' ich himmelhoch doch über dir, und ford're ſo zunächſt, daß du dein Haupt vor mir entblößeſt.

Burello

(höhniſch den Hut abziehend)

Verzeihung, ich verkannte deine Majeſtät! Ihr Grafen, Herren und Ritter, wißt, der weibiſche Geſell dort bildet ſich ein, zum mindeſten Kaiſer zu ſein. Wollen wir die Luſt ihm gönnen?

(Ein großer Teil der Anweſenden ſtimmen in Burellos Hohn ein.)

Lancia

(in Übereinſtimmung mit anderen)

Burello, ſchamloſer Bube, kennſt du des großen Kaiſers Sohn?

Burello.

Gut, Lancia, daß du mich dieſes frägſt! Was gäbſt du drum, wenn dieſer nicht ein Baſtard wäre?

Manfred

(außer ſich, dringt auf Burello ein, und verſetzt ihm mit dem Degen)

Nimm dies vom Baſtard!

(einen Schlag)

Burello

(ſchäumend vor Wut, greift nach ſeinem Schwerte, ſeine Freunde halten ihn zurück.)

Enſemble.

Burello und ſeine Anhänger.

Ha! furchtbar zahlſt du mir den Schimpf; gedenk der Tat! ſie weihte dich dem Verderben. Der Ghibellinen letztes Blut fließe dahin in Schmach und Schande!

Manfred und ſeine Anhänger.

Schamloſer! fort von hier, und freue dich, ſo zu entkommen. Geh' hin und klage allem Volk, was dir geſchehen, da du Kaiſers Sohn geläſtert!

(Beide Parteien trennen ſich in der größten Aufregung; die Tänzer hatten ſchon früher die Bühne verlaſſen. Die Sarazenin allein iſt zurückgeblieben.)

Sarazenin.

Geprieſen ſei die Macht meines Geſanges, die ihn zur Tat entflammt! Allah! Gib mir Kraft, daß ich das hohe Werk vollende.

(Nuredin tritt beſtürzt auf und will in Manfreds Gemächer.)

Sarazenin.

Nuredin!

Nurredin.

Ha! Welche Stimme!

Sarazenin.

Ich bin's, Nurredin!

Nurredin

(in höchſter Leidenſchaft)

Fatima, Fatima! Wo bin ich? Allah! Wer trug mich übers Meer zum fernen Palmenſtrand? Wer haucht mir dieſen Kuß aus ſchöner Heimat zu? Fatima! Oh! Fatima! Biſt du es wirklich?

Fatima.

Erſtaune nicht! Wohl hatte ich dir verheißen, mich wiederzuſehen, als ich aus unſerer Heimat fort dich ſandte, im Abendland zu ſtreiten für den Kaiſer! Der Lohn, den ich dir einſt verheißen, als wir, zwei Kinder, träumend unter Palmen lagen, der Lohn, er ſoll dir werden!

Nurredin.

Fatima! ach! was mußt' ich um dich leiden! Wie viele Jahre fern von dir, von meiner Heimat mußt' ich in wilden Kriegen ſtreiten! Gefeſſelt hielt mich dein Gebot; der Tapferſten, der Treuſten war ich einer; doch ach! die Blüte meiner Seele ſchwand dahin: Sehnſucht nach dir, Sehnſucht nach meiner Heimat zernagten mir das Herz! Doch jetzt, o ſag', ich habe mich treu bewährt, jetzt kommſt du, mir den Lohn zu reichen; jetzt ziehen wir dem ſchönen Vaterlande zu?

Fatima.

Den Lohn? Erſt ſei er erkämpft! In Schmach erliegend treffe ich des großen Kaiſers Haus! Erſchienen bin ich, euch anzufeuern! O Nurredin, in deinen Eifer lege ich mein Volk. Jetzt gilt's! Sag', lebt Ali, mein Ohm, an den ich dich geſandt?

Nurredin.

Er iſt bei den Luceriern, dort, wo uns Friedrich eine zweite Heimat ſchuf.

Fatima.

Auf! eile hin zu ihm! Großes ſei im Werke! Werb unſre Brüder für des Kaiſers Sohn!

Nurredin.

Und du?

Fatima.

Bald bin ich selbst bei euch! Betet zu Allah! [Es muß sich erfüllen!]

Nurredin.

Und dann?

Fatima.

Hin über das Meer zur Heimat!

(Nurredin [illegible] Fatima; sie selbst entfernt sich ebenfalls.)

Finale.

Lancia

([illegible] eilig auf. Er ruft die [illegible] Wachen an.)

Wo ist der Fürst? Manfred! Manfred!

Manfred

([illegible])

Was gibt's?

Lancia.

Manfred! ich bringe schlimme Neuigkeit! Burello! — —

Manfred.

Was kümmert mich der Elende!

Lancia.

Er verließ dich in Wut und sammelte um sich seine Freunde, du kennst sie, die verfluchten Welfen. —

Manfred.

Ich kenne auch meine Ghibellinen!

Ritter und Edle, Manfreds Freunde

(treten auf).

Manfred, sei auf deiner Hut! Es wächst der Haufe deiner Feinde!

Lancia.

Sie sind versammelt im Palaste des Legaten!

Manfred.

Der Legat?

Lancia.

Du weißt, Burello iſt dem Papſt verwandt!

(Neue Anzahl von Rittern nahen ſich beſtürzt.)

Manfred! Es gilt dein Leben! Es naht der Legat!

Manfred.

Ich erwarte ihn!

Stimmen.

Platz dem Legaten!

(Der Legat mit Begleitung tritt auf.)

Manfred! Fürſt von Tarent! Gewicht'ge Klage ward über dich geführt! Wir laden dich vor unſers Herren Tribunal! Erſcheinſt du nicht in kurzer Friſt, trifft dich der Bann!

(Geht ab.)

Manfred.

Wer bin ich? Ha! was muß mir widerfahren?

Lancia.

Was willſt du tun?

Einige Ritter.

Füge dich dem Richterſpruch!

Lancia.

Wenn du dich ſtellſt, gehſt du in dein Verderben!

Andere.

Nicht doch! Verſöhne dich mit dem Papſte!

(Die Sarazenin tritt dazwiſchen.)

Nimmermehr! Manfred! wenn du hier weilſt, ſo biſt du verloren! Flieh', flieh', vertraue dich dem Gott der Ghibellinen! Der Kaiſer ruft! Zu ihm! Sein Geiſt wird dich beſchützen!

Manfred.

Zu mir, wer mir getreu! Hinaus, in Nacht und Schrecken! Die Entſcheidung naht! Wer mich verderben will, der treffe mich, die Waffen in der Hand!

(Die Nacht iſt angebrochen; Ungewitter ziehen ſich herauf.)

Lancia.

Wir halten zu dir! doch heimlich ſei die Flucht bereitet; ihr alle trennt euch, um vor den Toren unbeachtet wieder zuſammenzuſtoßen: dann ſei der weit're Plan euch mitgeteilt!

Die Ritter.

Manfred! zähl' auf uns! Wir ſind dir treu in Not und Tod! Verrat ſei fern!

Lancia.

An welcher Loſung ſoll man uns erkennen?

Sarazenin.

Kaiſer Friedrich ſei die Loſung!

Alle

(begeiſtert).

„Kaiſer Friedrich!“

(Alle trennen ſich zu verſchiedenen Seiten; Manfred ſucht die Sarazenin feſtzuhalten; ſie deutet auf die [Flucht] und entflieht.)

Zweiter Akt.

Wilde Gebirgsgegend. Zwiſchen hohen Felſenklüften ein Hoſpiz, welches als ein ärmliches Gebäude eine Seite des Hintergrundes einnimmt. Es iſt Nacht; heftiges Ungewitter. Aus dem Hoſpiz ertönt die Nona der Mönche. Mehrere derſelben treten auf; ſie erwarten die Mönche, welche ausgeſandt ſind, auf den gefährlichſten Pfaden verirrte Pilger aufzuſuchen.

(Aus einer Schlucht treten Manfred und ſeine Begleiter vereinzelt, und mit den Schwierigkeiten des Weges mühſam kämpfend, auf; ein Bruder des Hoſpizes führt ſie; als ſie ſich dem Hoſpiz nähern, werden ſie von dem Vorgeſetzten desſelben begrüßt.)

Manfred.

Gelobt ſei Gott, der uns ein gaſtlich Obdach in ſo rauher Wildnis finden ließ!

Oberſter Bruder.

Und wer biſt du, der du mit ſo vielen Rittern dich in dieſer Einöde verlierſt?

Ein Bruder

(tritt hervor).

Manfred iſt's, der Gottverfluchte!

Andere.

Er iſt im Bann!

Zurück, Verfluchter! Betritt nicht dieſe Schwelle!

(Die Brüder haben die Pforte ſchnell geſchloſſen. Heftige Donnerſchläge.)

Manfreds Begleiter.

Die Wahnſinnigen! Auf! ſtürmet die Pforte!

Manfred.

Zurück! Keine Entheiligung! Hat mich die Kirche verflucht, ſo ſoll die Welt doch wiſſen, daß ich ſie nie geläſtert.

Lancia.

So gönnſt du uns keine Ruhe, keine Erholung von den Mühſalen, die ich nie erleben zu müſſen glaubte? Auf nie betretenen Wegen ziehen wir durch die wildeſten Schluchten: mit tauſend Gefahren vermeiden wir jedes Schloß, jeden Ort, weil wir nicht wiſſen, ob wir auf Freunde oder Feinde ſtoßen. So ſag' uns denn, wohin gedenkſt du noch zu flüchten?

Manfred.

Seid ihr ermüdet, Freunde, ſo ruht euch aus. Seht, das Unwetter läßt nach! Bei Gott, geht es nach meinen Wünſchen, ſoll euch die Mühſal dieſer Flucht reich vergolten werden.

Sehet mich, den ihr im Überfluß ſchwelgen ſah't, den ihr oft als Weichling geſcholten: ſo trotz' ich jedem Ungemach, dem Froſt, und der Ermattung.

(Einige haben ein Feuer angemacht; alle lagern ſich um dasſelbe, bedecken ſich mit ihren Mänteln, und ſtrecken ſich zum Schlafe aus. Aus dem Hohlweg vernimmt man abermals das Gebet der Mönche — Manfred allein bleibt wach. Er betrachtet die Gruppe der Schlafenden, wendet ſich dann ab und verſinkt in tiefes Nachſinnen.)

Und war nicht ſie es, die zur Entſcheidung mich gedrängt? Wie würdelos, wie arm, wie niedrig ſtand ich da! Verloren war mein Ruhm, am Erlöſchen meines hohen Stammes Glanz; kaum wagt' ich noch auf Taten zu hoffen: — da trat ſie hin vor meine Augen, und meine Seele hauchte ſie an mit wunderbar berauſchendem Dufte einer fernen, ruhmvollen Zeit. Wer iſt ſie? Welch ein Zauber brachte ſie in meine Nähe? Stets glaub' ich ſie zu ſehen, wie ſie kühn dahin ſchreitet über die wildeſten Pfade des Gebirges. Oft dünkt es meinem Ohr, von ihrer ſüßen Stimme gerufen ertöne mein Name durch die rauhen Schluchten! Iſt es der Schutzgeiſt meiner Ahnen, der mich zu ritterlichen Taten ruft? O ſüßer Zauber, dir geb' ich mich hin! Aus kalter Wirklichkeit werf' ich, ihr holden Träume, mich in euer Reich!

— — — — —

(Er ſchläft ermattet ein. Das Unwetter hat gänzlich nachgelaſſen; der Mond iſt durch die Wolken gebrochen: über den Kamm des Gebirges hin zieht die geiſterhafte Erſcheinung eines Kriegszuges, an deſſen Spitze Kaiſer Friedrich II., umgeben von ſeinen Helden. Die Erſcheinung des Kaiſers hält einen Moment an, und winkt Manfred, welcher im Schlafe eine zuckende Bewegung macht.)

Als die Erſcheinung vorüber iſt, hört man von der Sarazenin Stimme Manfreds Namen rufen; ſie ſelbſt erſcheint auf einem Felſenvorſprunge des Vordergrundes. Noch einmal ruft ſie.)

Sarazenin.

Manfred!

Manfred

(erwacht, und ſpringt mit freudiger Gebärde auf)

Rufſt du mich! Ha! ſo ahnte ich wahr, du biſt nicht von dieſer Welt!

Sarazenin.

Du irrſt, Manfred! Ich bin von dieſer Welt; doch ausgeſandt, zu Glück und Größe dich zu führen!

Manfred.

So frag' ich noch einmal, *wer* ſandte dich?

Sarazenin.

Mich ſendet *der*, den du erſt jetzt im Traume ſaheſt!

Manfred.

Ha! Zauberin, du machſt, daß mir die Sinne ſchwinden! Wer biſt du, ach! wer biſt du?

Sarazenin.

Allah gab mir das Wort, das dich zu Taten führen ſoll! Manfred! merk' auf, was ich dir künde: — Dies ſei die letzte Nacht, die der Hohenſtaufen Schmach geſehen! Sobald die Sonne von neuem dieſe Felſengipfel rötet, breche der Morgen deines Ruhmes an. Dein ſei der Hohenſtaufen Reich, und deinem Namen gehorche die Chriſtenheit, denn ſeinen liebſten Sohn nannte dich der große Kaiſer: du durfteſt ihm das Auge ſchließen — das deine öffne jetzt, daß dich die Welt erkenne, und des Kaiſers Blick erſchaue!

Manfred.

Ha! Begeiſterung, wie nur ein Gott ſie wecken kann, hauchſt du in meine Seele! In deinen Adern ſchwillt der Hohenſtaufen Blut! Noch einmal! himmliſches Geſchöpf! wer biſt du? wie darf ich dich nennen?

Sarazenin.

Erſcheine ich dir als Zauber, ſo glaube daran, und wag' ihn nicht zu ſtören! Manfred! Sobald die Sonne, die jetzt des Mondes

Licht erbleichen macht, von neuem ſank, ſollſt du dich vor Lucerias Tore ſtellen, in ſeinen Mauern erwarte ich dich!

Manfred.

Ha! ich verſtehe dich! Wo ſollt' ich treuere Seelen finden, als in Luceria, wo einſt mein großer Vater den vertriebenen Sarazenen Siziliens eine neue Heimat gab? Wohl zähle ich auf ſie; denn keine ergebeneren Streiter für des Kaiſers Sache gäb' es, als dieſe dankbaren Söhne Arabiens.

Sarazenin.

Vertrau' dich ihnen, und dein Heil! Auf keine Beſſeren kannſt du zählen! Leb' wohl! Manfred! in Luceria ſehen wir uns wieder!

Manfred.

So willſt du aus dieſer Ferne von mir ſcheiden — zur Trennung reicheſt du mir nicht die Hand?

Sarazenin.

Leb' wohl, Manfred, in Luceria reich' ich dir die Hand!

Manfred.

Nicht doch! Steigſt du nicht herab zu mir — erklimme ich dieſen Felſen — du mußt die Hand mir reichen —

(Manfred will den Felſenvorſprung erſteigen.)

Sarazenin.

Zurück, Manfred! entweihe nicht die Stunde der Begeiſterung!

Manfred.

Ha! ſollen die Sinne mir nicht ſchwinden, ſo nenne dich! Sag', wer biſt du? und welchen Anteil du an mir nimmſt?

Die Sarazenin

(antwortet mit dem Refrain des Liedes aus dem erſten Akt.)

„Sie ſchwuren ew'ge Freundſchaft ſich,
und herrliche Lieder prieſen die Liebe
Friedrichs und Zelimas uſw.“

(Manfred, der mit abgewandtem Geſicht verwunderungsvoll zuhört, bemerkt nicht, wie Fatima während ihres Geſanges den Felſenvorſprung verläßt und verſchwindet. Der Geſang verhallt in der Ferne.)

Manfred

(blickt auf; er erſchrickt, als er Fatima nicht mehr ſieht.)

So war auch dies ein Traum.

(Die Sonne rötet im dunkelsten Purpur die Felsenspitzen. Im Gebirg wird das Glöckchen zum Morgengebet geläutet.)

(Lancia und die Ritter erwachen.)

Manfred

(plötzlich aus seinem Erstarren in die höchste Begeisterung ausbrechend)

Auf! Auf! Ihr Freunde!
Wachet auf, begrüßt den Tag,
der der Hohenstaufen Reich
von neuem mir ließ;
untertan werden!
Auf, Lancia!
Auf! Genossen meiner Schmach!
Nach Luceria zu unsern Freunden!
Gedenkt des Tages!
Von heute an erobern wir
das Reich Apuliens.

Lancia und **Ritter.**

Ha! Woher der hohe Mut?
Welcher Gott hat ihn begeistert?
Manfred! gepriesen sei der Tag,
der dich zum Helden macht.
Führ' uns! Wir trotzen aller Welt!
An deiner Seite Sieg oder Tod!

(Sie stürzen ab; der Vorhang fällt.)

Dritter Akt.

Luceria. Straße, welche im Fonde durch das Haupttor begrenzt wird. Die Gebäude, ursprünglich im mittelalterlich italienischen Stile aufgeführt, sind durch die sarazenische Bevölkerung der Stadt mit der Zeit zu arabischem Aussehen umgestaltet worden. Im rechten Hintergrunde springt die Vorderansicht einer Moschee heraus; links die Ruinen einer zerfallenen christlichen Kirche. Die arabische Bevölkerung der Stadt, streitbare Männer, Greise, Frauen, Kinder, in charakteristische Gruppen verteilt, erfüllt die Bühne. Die Wachtposten der Tore und der Mauer werden abgelöst und stärker als vorher besetzt. Reges Leben herrscht durch alle Gruppen. Man begrüßt die Annäherung des Ramadan.

(Ali und Nurredin treten hervor.)

Nurredin.

So sahst du sie noch nicht?

Ali.

Mit keinem Auge.

Nurredin.

Seltſam! Bald hier, bald dort glaub' ich ſie zu erblicken. Ach! hat, ſeit ich von ihr aus unſerer Heimat zog, die Sehnſucht nach ihr mich verzehrt, ſo raubt ſie mir jetzt die letzte Kraft, ſeitdem ich ſo wunderplötzlich ſie wiederſah, um eben ſo ſchnell von ihr nur mich wieder trennen zu müſſen!

Ali.

Du Träumer! Nurredin! Wann wirſt du wohl vernünftig werden? Sag'! was fehlt uns wohl hier? Allah ſegne des großen Kaiſers Gaſtfreundlichkeit: haben wir nicht alles, was wir begehren?

Nurredin.

Ha! du mahnſt mich an meine Pflicht! Fatima! oh möchteſt du erſcheinen, um uns neuen Rat zu erteilen. Wie ſind wir gehemmt am guten Werke, da man ſeit heute uns Burello zum Befehlshaber gab.

Ali.

Das iſt der Pfaffen Diener!

Nurredin.

Manfreds grimmigſter Feind!

(Das Geſpräch zwiſchen Ali und Nurredin hatte im äußerſten Vordergrunde rechts ſtattgefunden. Auf der linken Seite, vor der Ruine der chriſtlichen Kirche, hat ſich ein großer Haufe Volkes um eine Verſchleierte verſammelt, welche, auf zertrümmertem Bauwerke erhöht ſtehend, jetzt die Verſammelten anruft.)

Die verſchleierte Fatima.

Arabiens Kinder, wißt, ich bin zu euch gekommen, um euch vor Untergang zu wahren: bedroht iſt das Aſyl, welches der große Kaiſer Friedrich euch hier gewährte.

Nurredin.

Fatima! Fatima!

Fatima.

Wißt, der Chriſten geiſtliches Oberhaupt, dem nie die Herrſchaft über ſo ſchöne Lande zuſteht, will ſich auch über eure Stadt, die euch durch zahlloſe, treue Dienſte zum Eigentum geworden, Herrſchaft, Gewalt anmaßen.

(Ali und Nurredin haben ſich mit in die Verſammlung begeben.)

Ali.

Iſt das Fatima, meiner Schweſter Kind?

Fatima
(fortfahrend).

Nun ſagt denn! Brüder, Schweſtern! Sagt! wer iſt euer Herr?

Alle.

Der Kaiſer, der Kaiſer allein!

Fatima.

Doch der Kaiſer iſt tot! Tot iſt ſein Sohn, König Konrad. Wer iſt nun euer Herr? Manfred iſt's, des Kaiſers meiſt geliebter Sohn.

Alle.

Manfred, Manfred iſt unſer Kaiſer!

Fatima.

So duldet ihr, daß man Burello, Manfreds Feind, euch zum Herren geſetzt?

Alle.

Nimmermehr!

Fatima.

So haltet euch gefaßt, noch dieſe Nacht den Sohn des Kaiſers zu begrüßen. Bis dahin ſeid ruhig, laßt niemand Argwohn ſchöpfen. Freude ſei mit euch, denn ich verheiße euch herrliche Zeiten, die Zeit, da Chriſt und Muſelmann Brüder werden ſollen.

Enſemble.

Das Volk
(enthuſiaſtiſch auffahrend).

Allah, Allah, ſegne die Prophetin!
Gib uns Mut und Kühnheit!
Im Streit und Kampfe gib uns Sieg!

Ali
(wie das Volk).

Nurredin.

O wunderbares Weſen, Prophetin! Gottgeſandte! Darf ich es wagen, mich deinen Geliebten zu nennen?
(Fatima iſt unter dem Volke verſchwunden, und tritt jetzt verſchleiert dicht neben Nurredin hervor.)

Fatima.

Ich bin es, Nurredin, Geliebter! bald nennſt du mich dein!

Nurredin
(außer ſich).

Fatima, o Fatima!

Ali.

Kennſt du den alten Ohm?

Fatima.

O Dank, Dank eurer grenzenloſen Treue.
Ich bin euer, nie trennen wir uns mehr!
(Kurzes Enſemble.)

Stimmen.

Platz dem Kommandanten!

Fatima
(ſchnell das Volk anweiſend).

Ruhig, verratet euch nicht.

Burello
(tritt auf mit chriſtlichen Gewaffneten).

Wem galt das Schreien, der Jubel, den ich bis ins Schloß vernahm?

Ali.

So iſt es unſere Sitte, das Feſt der Ramaſan zu begrüßen, das morgen uns wiederkehrt; da denken wir der alten Zeit, des Propheten, der glücklichen Zeiten Arabiens. Ihr kennt das nicht, — doch bei uns iſt das ſo hergebracht.

Burello.

Ihr wißt es, was ich von euch fordere; gehütet werde dieſe Stadt, als ob der Feind vor ihren Toren läge: niemand darf aus, niemand darf ein: darum ſeien mir jetzt der Tore Schlüſſel übergeben!

(Ali zieht die Schlüſſel vom Tore ab. Gewaffnete aus der Begleitung Burellos ſehen nach, ob das Tor gehörig verſchloſſen. Während dem.)

Burello.

Keinen Treueren konnte man ſenden, dem kühnen Flüchtling Einhalt zu tun; darum, ſo lange ich lebe, ſoll er die Schwelle dieſer Stadt nicht übertreten; im Elend vergehe er, der mir ſo blutigen Schimpf zugefügt!

Fatima. Nurredin. Chor.

Ha, brüte Rache, du Nichtswürdiger! So wie es finſtre Nacht in deinem Buſen iſt, ſo ſoll Manfreds Sonne hell über dieſer Stadt leuchten!

(Ali bringt die Schlüſſel und übergibt ſie Burello.)

Burello.

Noch einmal ſei's euch eingeſchärft. Jeder Poſten der Mauer ſei ſtreng bewacht; wer ſich ſaumſelig zeigt, büßt es mit dem Kopf! Wer hat die Wache hier am Tore?

Ali.

Ich nehme ſie ſelbſt, und mit mir Nurredin.

Burello.

So wißt ihr, was euer harret, zeigt ihr ſaumſelig euch! Geht auseinander! Niemand ſtöre die Ruhe!

(Geht mit Begleitung ab.)

(Von der Höhe der Moſchee rechts hört man während des Sonnenunterganges den Ruf zum Abendgebet „Allah iſt groß“ uſw. Alles ſenkt ſich auf die Knie und ſtreckt ſich zum Gebet auf den Boden aus. Die Sonne iſt untergegangen, als ſich alles erhebt und nach verſchiedenen Seiten hin trennt; nur Fatima verbleibt in der betenden Stellung; ſie hat die Augen in die Hände gedrückt und weint heftig.)

Nurredin

(gewahrt es und ſpringt ihr bei.)

Fatima! du weinſt? Wem gelten dieſe Tränen?

Fatima

(erhebt ſich, und verbirgt ihr Antlitz an Nurredins Bruſt.)

O Nurredin, ſei tapfer, auf daß wir bald zur Heimat wiederkehren.

Nurredin

(erſchüttert.)

Zu unſerer Heimat? Werd' ich ſie wiederſehen? Allah! haſt du deine Gnade mir aufgeſpart?

Fatima.

Werd' ich ſie wiederſehen?

Nurredin.

O Fatima! wohl ſeh' ich, daß Allah dich begeiſtert; doch berge nichts, löſe mir das Rätſel, was ſetzeſt du dein Leben an eine Tat, deren Ziel dir fremd?

Fatima.

Ich muß, Manfred ſei Kaiſer! Nurredin mein Gatte!

Ali.

Komm, Nurredin, auf unſeren Poſten! Du weißt, für wen wir wachen!

Fatima

(plötzlich wiederum begeiſtert).

Für Manfred!

Nurredin

(erſchrocken und nachdenklich).

„Für Manfred!“

(Er geht langſam dem Tore zu.)

Ali.

Fatima! hältſt du die Wache wohl mit uns? Sag', kannſt du ſo ſchön noch ſingen, wie ſonſt: du weißt, wie gerne ich lauſchte!

Fatima

(zu ihnen ſich geſellend).

So will ich wach euch halten!
Ich ſinge euch das Lied vom Palmenbaum!

(Sie legt ſich auf den Boden nieder zwiſchen Ali und Nurredin, und ſingt ein „Arabiſches Nationallied“ mit dem Refrain: O, holder, lieber Palmenbaum!)

„O, holder, lieber Palmenbaum!
Du meiner Liebe Dach!
Zu dir hin ſehn' ich mich,
daß ich meine Liebe wieder finde!“ uſw.

(Nurredin ſinkt wie betäubt zuſammen.)

Ali.

O Träumerei, dein Lied erhält nicht wach! Hört, Kinder, was ich euch ſinge!

(Während Fatima ſich auf ſeinen Schoß lehnt, und Nurredin mit Rührung betrachtet, ſingt er ein luſtiges, kräftiges, arabiſches Lied.)

„Mein Roß, mein Roß, das muntre Roß
kommt mitten durch die Wüſte
den Weg zu meiner Liebe!
Hei! wie es ſprengt und luſtig bäumt.
So ſpringt mein Mädchen munter,
wenn es den Liebſten ſieht“ uſw.

(Während eines Haltes in ſeinem Liede hört man Nurredin in ſeinem Schlafe leiſe den Refrain aus Fatimas Liede ſingen „O holder, lieber Palmenbaum, du meiner Liebe Dach!“ uſw.)

Ali.

Wie doch der arme Junge liebt!

(Es wird am Tore von außen ſtark angeklopft.)

Fatima
(erwacht auf).

Ali.

Wer da?

Manfreds
(Stimme von außen)

Einlaß für Manfred!

Ali.

Manfred! Manfred!

Fatima
(durcheilt die Straße hinrufend)

Des Kaiſers Sohn iſt da! Auf Luceria! Öffne ihm die Tore!

(Von allen Seiten wird ſchnell alles wach und ſtrömt herbei. „Auf! auf! das Tor!“)

Ali.

Ja, öffnet, holt die Schlüſſel!

Alle.

Die Schlüſſel! Eilet zu Burello!

Fatima.

Nicht doch! Sprengt das Tor!

Alle.

Sprengt das Tor!

(Mit Pochen und Beilen wird ſchnell das Tor eingeſchlagen. Manfred mit Lancia und einige ſeiner Begleiter zu Pferde ſprengen zum Tore hinein.)

Volk.

Heil Manfred! Heil des Kaiſers Sohn! Allah! Allah mach' dich groß!

Burello
(mit Bewaffneten tritt beſtürzt auf).

Welcher Aufruhr!
Ha! was muß ich ſehen!
Manfred in Luceria!
Verrat! Verrat!

Ali und Chor.

Verräter du! beug' deine Knie in den Staub!

Burello.

Manfred! gib Rechenſchaft!

Manfred.

Ich — Rechenſchaft? im Reiche meines Vaters!

Alle.

Burello! Nieder in den Staub!
Auf die Knie vor des Kaiſers Sohn!

Burello.

Nimmermehr!

(Man reißt ihn gewaltig auf ſeine Knie.)

Manfred.

Wie, Burello! muß dich Arabiens Volk zu ſolcher Huldigung zwingen?

So wiſſe denn! von heute an gehört Apuliens Reich aufs neue ſeinem Königshaus. Ich nehm' es in Beſitz, und werd' es nach Recht und Kraft verwalten.

Sag'! iſt mein Stamm dir ſo verhaßt? Wer war es, der dich zu einem der Mächtigſten des Reiches erhob? O ſprich! Vergaßeſt du ſo ganz des Übermaßes von Wohltat, mit dem mein Vater Friedrich dich überhäuft'? Laß' ſehen, ob ich nicht würdig bin, ſein Sohn zu heißen: die Milde ſeiner Gnade leuchte mir voran: Burello, ſtehe auf! Die Güter, die du in Anſpruch nahmeſt, ſind jetzt dein, und mehr noch, Graf von A.,

— — ſei mein Freund!

Burello

(erhebt ſich in Zerknirſchung und huldigt Manfred).

Der Chor

(erhebt die Milde und Gnade Manfreds).

Wer iſt würdiger, Kaiſer zu ſein? uſw. uſw.

Manfred

(erblickt die Sarazenin).

Ha! du lebſt? Du biſt kein Traum! Erhabene Zauberin! reichſt du mir jetzt die Hand?

(Fatima reicht ihm die Hand, er [illegible] ſie feurig.)

Enſemble.

Manfred.

Dir dank ich's, wenn mein Stern von neuem mir leuchtet uſw.

Fatima.

Sieh', des Kaiſers Stern beginnt mir zu ſtrahlen uſw.

(Nurredins erwachende Eiferſucht: Burellos unterdrückte Rachewut.)

(Der Tag bricht an: der Moezin ruft zum Morgengebet. Die Sarazenen knien zum Morgengebet nieder.)

Manfred.

Auf! meine Brüder, laßt uns wie Blitze hereinbrechen über die Wirren dieſes Landes. Rührt die Waffen! Apulien iſt unſer! Durch eure Treue werd' ich ſiegen.

(Enthuſiaſtiſcher Schlußchor.)

Vierter Akt.

Palaſt in Capua.

(Wie im erſten Akt.)

Burello.

So iſt er denn Sieger! Wie ein reißender Strom brauſte ſein Glück dahin über Apulien! Kein Widerſtand! Manfred iſt Herr! Iſt es denn nicht möglich, daß ein Eingeborner über das holde Italien herrſchte? Iſt der ſüße Duft unſrer Gefilde nur geſchaffen, den Sinnen nordiſcher Barbaren zu ſchmeicheln? Sind unſre Frauen nur mit Anmut geſchmückt, um die Wolluſt dieſer Eindringlinge zu ſtillen? Unſere Frauen — — Ha! Manfred! Das iſt's, was mir die Macht gibt, dein Todfeind zu ſein. Mir iſt meines Weibes Schmach bewußt.

Ha! daß ich verraten bin! Daß er mit Ehre, Reichtum und Gnade mich überſchüttet! Daß ich ihm ſelbſt zu ſeinem frechen Glück verhelfen muß! Dieſer üppige Stamm der Hohenſtaufen, der ſeine reichen Zweige gebietend über die ganze Welt ausſtreckte, wie ſchnell und plötzlich ſchien er zu verdorren! Gefangenſchaft! Ein jäher Tod! Konradin, ein Kind, der einzige Enkel jenſeits der Alpen — wie wäre auf dieſen zu achten geweſen, in dieſen Zeiten, wo ein Mann, wie Friedrich, unterliegen mußte? — Und jetzt — ſoll Manfred, den wir ſo tief in Schmach verſenkt, daß keiner ihn noch einer Beſchimpfung wert hielt, ſoll dieſer Manfred unſer König werden? Nein! Nein, mit welchem Recht? Wie dürft' er's wagen, ſo lange Konradin lebt? Dies Kind ſei unſre Rettung — dies Kind ſei König — und wir wiſſen, daß dies heißt, ohne Herrſchaft ſein! Meinen Getreuen erwarte ich, den nach Schwaben ich heimlich ſandte, um dem Kinde Konradin meine Dienſte anzubieten.

Feretrio
(tritt auf).

Treff ich euch allein?

Burello.

Feretrio! wie? du ſchon zurück?
Wo kommſt du her?

Feretrio.

Nicht nötig hatte ich, die Alpen zu überſteigen, in Siena ſchon erfuhr ich vom Legaten die geheime Nachricht, die die Kirche in Beſtürzung ſetzt: „Konradin iſt tot!“

Burello.

Ha! ſchweig'! was ſagſt du?

Feretrio.

So iſt's! doch heute noch das größte Geheimnis! Du kannſt dir leicht denken, wie gut es verwahrt wird!

Burello.

Ha! dieſes Menſchen Glück!
Schnell! Laß' nur noch wenige Tage dieſe Kunde Geheimnis bleiben; benützen wir die Zeit zu Manfreds Sturz! Eile! triff mich bald bei mir!

Feretrio
(ab).

(Burello. Will nach einigem Nachſinnen nach einer anderen Seite abgehen.)
(Fatima hat die vorige Szene belauſcht. Sie ruft Burello an.)

Fatima.

Burello! wahre dein Haupt!
Du kennſt die Strafe der Verräter!

Burello
(bei ihrem Anblick wie erſtarrt).

Ha! mein böſer Geiſt!
Sie war's, die das verführeriſche Lied ihm ſang,
das ihn zum Eroberer eines Reiches machte! —

Ich kenne dich — ich ſah' dich in Luceria —
Buhlerin, nimm dich in acht!
Weh' dir! trittſt du mir von neuem in den Weg!
(Er geht wütend ab.)

Fatima.

Ehrloſer! Gehe hin! Allah gab mir die Macht, dich zu ergründen! Mein Auge wacht und ſchützet Manfred! Jetzt ſehe ich's klar — mein Ziel iſt da — bald darf ich wieder ein Weib ſein.

Manfred

(tritt auf).

Wie iſt mir, ſoll ich wirklich meinem Glücke trau'n? Endlich! endlich! treff' ich dich allein! Du wirſt, du ſollſt mir nicht entflieh'n!

Fatima.

Zurück! Manfred! Du darfſt mich nimmer halten!

Manfred.

Weich' nicht! du wunderbares Weſen! Ich ſchmachte nach deiner Nähe, nach deiner Berührung! Stets warſt du vor meinem Auge; in der Schlacht, im blut'gen Gewühl, da wo der Mord mich am heißeſten umſtürmte, da brauſte deine hohe Erſcheinung an mich her, — wie ein Engel Gottes ſcheuchteſt du die Gefahr! Bald hier, bald dort flammte mir dein Blick entgegen, und ſtrahlte wunderbaren Mut in meine Bruſt! Doch ach! ich kann dich nicht erfaſſen! Streck' ich die Hand aus, — biſt du mir entſchwunden: — geſchworen hab' ich: — ich muß dich halten, an dieſe Bruſt muß ich dich drücken, und müßt' auf immer ich dem Glück entſagen!

Fatima.

Entſetzlicher, zurück! Ich bin dein Glück, ſo lange ich dich fliehe; doch Grauen und Entſetzen dir, wenn du mich hältſt. — Manfred, ſei König!

Manfred.

Verführerin, was wagſt du mir zuzurufen! O Holde, höre mich! Hab' ich dies Reich durch die Wunderkraft, die du in mich hauchteſt, erobert, ſo geb' ich's hin dem Erben meines Hauſes! Macht, Ehre, Kronen kann ich entſagen, doch nicht dir! Ich frage nicht mehr, wer du biſt, — dies einz'ge fleh' ich nur — ſei mir nicht Wunder mehr, — ſei mir ein Weib. Mit dir zieh' ich, wohin du immer willſt: dorthin in jenes Land, von dem du mir geſungen, wo noch mein Vater lebte.

Fatima
(für ſich)

Allah! ſieh' auf meine Pein!

Manfred
(iſt Fatima zu Füßen geſunken).
(Burello und Nurredin werden im Hintergrund ſichtbar.)

Burello.

Bewache ſie ſcharf:
Ich ſage dir nicht zu viel!

Nurredin.

Ha! entſetzlich!

Fatima
(laut zu Manfred)

Unwürdiger! Wie, ſoll ich dich den letzten Hohenſtaufen nennen? Verräter deines Ruhmes, deiner Ehre! Blick' hin, was dir zu tun noch übrig iſt! Du haſt begonnen, und jetzt willſt du ſchon enden?

Sohn Kaiſer Friedrichs! Dein ſei das Reich der Chriſtenheit, und eine arme Sarazenin laß' ruhig zu ihrer Heimat zieh'n.

Manfred.

Ich laſſe dich nicht zieh'n!

Fatima.

Wer will mir wehren, meinem Gatten zu folgen?

Manfred.

Deinem Gatten?

Fatima.

Dem treueſten deiner Streiter, Nurredin vermähl' ich mich noch heut'.

Manfred.

Entſetzlich! Nurredin —

Fatima.

Iſt der Geliebte meiner Jugend, der mich erwarb durch tauſendfache Not, die er um dich ertrug!

Nurredin

(Stürzt, außer ſich, vor zu Fatimas Füßen.)

Fatima! Engel des Paradieſes!

Burello

(langſam vortretend).

Und doch biſt du verraten!

Quartett; Enſemble.

Fatima.

Ja, Nurredin! du Liebling meiner Seele! Die Zeit der Prüfung iſt für dich vorbei! Dein bin ich nun — ein Weib darf ich bei dir ja ſein, weich, und voll Liebe, wie dein Herz mich wünſcht! —

Nurredin.

Oh! wie ſchwindet hin vor meiner Seele, was ich um dich litt! Wie eine Sonne durch düſt'res Gewölk trifft deine Treue mein Herz, und tauſend Tränen der Reue und Freude weine ich dir.

Manfred.

Dahin mit einem Hauche ſchwand die ſchönſte Blüte meiner Seele! Geheimnisvoll webt ſich ein Schleier um mein Haupt: das Glück ſoll ich durch ihn erſchau'n, — und ich, Unſeliger, kann es nicht erkennen!

Burello.

Ha! Wert der Rache! dränge dich zurück in meine Seele! Durch Heuchlermienen blick' ich durch, hier liegt Verrat verborgen; Verrat, wie — — — — eingeübt: Verrat, den ich noch nicht gerächt!

Fatima

(verneigt ſich mit Nurredin tief vor Manfred).

Noch einmal ſeh' ich dich, als König dich zu grüßen!

(Beide gehen ab.)

(Manfred hat ſich abgewendet, und iſt wie in Betäubung auf einen Seſſel geſunken.)

(Burello betrachtet ihn, und greift nach dem Dolche, als von der Treppe her, die zum Garten führt, ſich der Ruf)

„Heil! Manfred!“

vernehmen läßt.)

Lancia, Grafen und Edle

(treten in zahlreicher Verſammlung auf).

Alle.

Heil dir! Glorreicher Sproſſe des ſtolzeſten Kaiſerhauſes!
Wir grüßen dich, den kühnen Sieger, den Helden unſrer Tage!
Heil! Heil, Manfred, dir.

Lancia.

Manfred! hör' mich, durch deſſen Mund Apulien zu dir ſpricht! Dies ſchöne Reich, das dein großer Vater zur Zierde dieſer Welt erhob, vor kurzem noch lag es in Trümmern, ſchmählicher Zerſtörung preisgegeben: durch Kraft und Mut haſt du es dir im Flug erobert und es zur Einigkeit erhoben; drum ſind die Fürſten dieſes Reichs übereingekommen, dem nur zu huldigen. den ſie für würdig halten; und ſo möge es dir belieben, die Krone anzunehmen, die wir dir anbieten.

Alle.

Heil! Manfred! unſerm König!

Burello.

Ha! die Wahnſinnigen!
Ich glaubte es wohl!

Manfred.

Hinweg mit eurer Krone! Sie gebührt nicht mir! Ich will nicht König ſein!

Lancia.

Ha! was iſt das?
Manfred! faſſe dich!

Manfred

(für ſich)

Ach, darf ich euch ſagen, was allen Stolz meinem Herzen entwand!

(Laut.)

Ihr Edlen! bedenket, was ihr tut! Wenn mich bei meinem Unternehmen das Glück wunderbar begünſtigt, ſo geſchah es, um das Reich dem zu erhalten, dem es durch Gott und Recht gebührt.

Feretrio.

Ihr Fürſten, er ſpricht wahr! Wem anders wohl gehört die Krone, als Konradin, des Königs Konrads Sohn?

Einige Edle.

Ein Kind darf jetzt und nimmer unſer König ſein.

Burello.

Zu deinem Beſten, Manfred, muß ich es dir raten: hör' die Verlockungen nicht, — es muß dir Unheil bringen, wenn ſich der wahre Erbe meldet!

Lancia.

Wer iſt hier Erbe? Sieh' doch, Burello! wie arm jetzt deine Freundſchaft iſt! Den Hohenſtaufen war dies Reich genommen, und Konradin längſt aller Rechte ledig; Manfred hat ſomit, als er dies Reich ſich erobert, kein altes Recht erneuert, nein, — ein neues ſich erworben!

Alle.

Heil unſerm König Manfred!

Manfred.

Nicht doch! Was ſtreitet ihr! Nie will ich König ſein. Das Glück, das ſich ſo kühn mir aufdrang, ich mag es nicht. —

(Man hört eine arabiſche Hochzeitsmuſik, — aus dem Garten tritt der Hochzeitszug mit Nurredin und Fatima, als Bräutigam und Braut, auf.)

Lancia.

Ha! die Sarazenin!

Laßt ſie nahen! Sie, die ſo oft entſchied, ſoll jetzt den Ausſchlag geben.

(Der Zug gelangt in den Vordergrund der Bühne; Nurredin und Fatima verneigen ſich tief vor Manfred.)

Manfred.

Himmel! ertrag' ich den Anblick?

Fatima
(ſich erhebend)

Heil, Manfred! Gelobt hatte ich, dem Treueſten der Geliebten als Gattin meine Hand zu reichen, ſobald ich dich als König dürfte grüßen.

Sieh' mich vermählt!

Und du, Manfred, — biſt König!

Manfred.

Nimmermehr! Iſt es dir drum zu tun, den König dieſes Reichs zu grüßen, ſo eile hin nach Deutſchland; denn dort lebt Konradin!

Fatima.

Du irrſt! und dieſe Krone mußt du tragen, da ſie mit Rechte dir gehört, denn Konradin iſt tot.

(Große Senſation.)

Alle.

Wie! wär's möglich! Wer brachte dieſe Kunde? Wer ſoll ſie dir bezeugen?

Fatima.

Die Kunde erhielt aus Deutſchland in Siena der Legat, und jene beiden dort ſind deſſen Zeuge!

Lancia.

Burello! wie? Feretrio!

Alle.

Verräter! Verräter!
Heil! Manfred, König von Apulien!

Manfred.

So muß es ſein! Wer widerſtrebte länger dem Schickſal, das ſie in ihren Händen hält? — Ja, ich will König ſein.

(Enſemble. Jubel und Begrüßungen der Edlen und des Volkes; im Gegenſatz die Hochzeitsmuſik der Sarazenin.)

Zur Krönung! Zur Krönung!

(Der Vorhang fällt.)

Fünfter Akt.

Das Orcheſter ſpielt eine pomphafte Muſik, welche an Stärke abnimmt; als der Vorhang aufgeht, wird ſie durch ein Muſikkorps hinter der Bühne leiſe fortgeſetzt und verhallt in weiter Ferne.

Die Bühne ſelbſt ſtellt den Hafen und Golf von Neapel dar; unter den Schiffen liegt auch ein ſarazeniſches zur Abfahrt bereit.

Fatima

(tritt von dem Hafen her auf).

Dahin durch die Straßen prangt der ſtolze Zug:
zur Krönung zieht der König:
dem Kaiſerſohne jubelt alles zu.
Oh Manfred, mögſt du glücklich ſein!
Das Wort, das ich in dieſer Nacht dir in die Bruſt gelegt,

als ich gleich einem Traumbild dir erſchien,
mögſt du es vollführen:
Nie höre auf zu ſtreben; dein ſei das Reich der Chriſtenheit!
Sieh', wie luſtig die Flagge weht —
wie ſüße Weſte mein Haupt umweh'n:
Sie führen mich der Heimat zu,
deren Stimme ich mit ſehnſüchtigen, klagenden Tönen mich rufen höre: So will ich ſcheiden, um dem Morgenlande ſeinen treueſten Sohn wiederzugeben.
O Nurredin! Wie ſoll ich deine Treue lohnen?
Die Blüte deines Lebens haſt du mir aufgeopfert —
o laß mich dich beglücken;
mich ſelbſt, mein Leben laß mich nun dir opfern — —
denn ich verzichte nun auf Glück —
ich fühl's — ich fühl's, nie kann ich glücklich werden!
Prophetin war ich — jetzt will dein Weib ich ſein, —
dein Weib — verblühn — und welken — daß du glücklich ſeieſt.

Nurredin

(kommt langſam vom Hafen her, — er iſt ſehr blaß und in Träumereien verſunken).

Und wenn ſie dennoch mich verraten?

Fatima.

Nurredin, mein Gatte! Sieh', es lächelt uns das Glück! Doch du ſcheinſt ihm noch nicht zu trau'n? Trüb und düſter ſchleichſt du umher?

Nurredin.

Klagſt du mich an, wenn die Kraft aus meinen Sehnen wich?
Wem hab' ich ſie geopfert, für wen welkte mein Herz in Sehnſucht dahin? —
O Fatima, die Mühe dieſer Jahre war groß!

Fatima.

An meiner Bruſt ſollſt du neues Leben finden; keine Arbeit ſoll dich mehr ermüden; dein Tagwerk ſei die Liebe. Dort unter dem Palmenbaum wollen wir uns lagern, der Blumen ſüßeſte Düfte einzuatmen: meiner Lieder ſollſt du lauſchen; den Propheten will ich anfleh'n, dir die Freuden des Paradieſes ſchon auf Erden genießen zu laſſen.

Nurredin.

O Zauberin! Wie ſüß iſt deine Stimme!
Wann werden wir denn ziehen?

Fatima.

Am Bord iſt unſre Habe, und die Schätze, mit denen wir hier reich beſchenkt. Verweile wenige Augenblicke; noch einmal ſuch' ich Ali auf: er will nicht mit uns zieh'n, denn ihm behagt das abendländiſche Treiben. Mög' er denn bleiben, um ſtets uns Kunde geben zu können vom Glücke Manfreds! Bald bin ich zurück! —

(Sie geht ab.)

Nurredin

(düſter vor ſich).

„Vom Glücke Manfreds!“ — Manfred! Manfred!

(In einen unſcheinbaren Mantel gehüllt, hat Burello ſeit einiger Zeit an einer Straßenecke gelehnt geſtanden und Nurredin beobachtet. Er tritt zu ihm.)

Burello.

Nurredin! wie du ward noch keiner betrogen.

Nurredin

(mit fürchterlicher Leidenſchaftlichkeit aus ſeiner Träumerei auffahrend).

Ha! ſchrecklich ſei meine Rache!

Burello.

Wie, ſo bereit muß ich dich finden?
Seltſam, und geſtern noch wieſeſt du meine Warnung zurück!

Nurredin

(ſich plötzlich beruhigend).

Wer biſt du, daß du ſolchen Teil an mir nimmſt?

Burello.

Ein Betrogener, gleich dir!

Doch, ich leugne es nicht, nicht ſo groß iſt dieſes üppigen Manfreds Schuld gegen mich, als gegen dich: — nie war ich ſein Freund, und brachte er Schande mir, ſo lohnte ich ihm mit Haß von je. Doch du, ich kenne dich! Du warſt der Treueſte, der zu Manfred hielt; das Mark deines Lebens haſt du ſeit Jahren verpraßt, um ihm zu dienen, ihn zu ſchützen, — ihn groß und herrlich — um ihn zum Buhlen deines Weibes zu machen.

Nurredin.

Zum Buhlen — meines Weibes!

Burello.

Willſt du Beweiſe?

Nurredin.

Schütze mich, Prophet! Beweiſe!

Burello.

Dieſe Nacht —

Nurredin.

Dieſe Nacht — ha! dieſe Nacht —

Burello.

Genoſſeſt du der Liebe Glück?

Nurredin.

Fürchterlich!

Ha! die Erinnerung kommt mir wieder; — ſie reichte mir den Trank — und ich ſank hin — betäubt — bewußtlos.

Dann träumte ich von unſelig ſüßer Wonne — als ich morgens dann erwachte, ſtand ſie vor mir in Schmuck und prächtigen Gewändern, — ſie lächelte — und ich — — Ha! verruchte Zauberin! du haſt mich vergiftet!

Burello.

Bei Manfred war ſie dieſe Nacht — — Nicht ich allein — die Wachen haben ſie geſehen! —

Nurredin

(wie raſend).

Manfred! Fatimo! Manfred!
Blut! Blut! Tod! Verderben! —

(Man hört aus weiter Ferne Glockengeläute und den Geſang:)

ſalvum fac regem!

Burello.

So räche dich! Bald naht der Zug — hierher nimmt er den Weg; tritt ihm — dem König — tritt ihm entgegen — und überreich' ihm dieſe Schrift — du allein darfſt dich ihm nahen, — denn ſein Treueſter biſt du ja, — zeig' ihm die Schrift, — und —

Nurredin.

Dieſe Klinge; ſie iſt des Beſten der Gläubigen wert! Manfred, du mußt den Lohn mir zahlen!

(Wendet ſich raſch zum Abgange.)

Fatima
(tritt auf).

Nurredin
(weicht bei ihrem Anblicke zurück).

Fatima.
Nurredin! Wo willſt du hin?

Nurredin.
Allah! ſteh' mir bei!

Fatima.
Wild wogt deine Bruſt — dein Auge brennt in fürchterlicher Glut, — was haſt du vor?

Enſemble.

Burello.
Ha! mein Unſtern ließ dies Weib erſchaffen! Welche zauberiſche Gewalt ſtellt ſie meinem Rachewerk entgegen?

Nurredin.
Ins Auge nicht kann ich ihr blicken, der Unglückſeligen, die mein Herz vergiftet: Schauer des Todes durchziehen meine Bruſt!

Fatima.
Was iſt geſchehen? Furchtbare Ahnung, namenloſe Angſt beklemmen meine Seele! In meinem Herzen ſtarrt das Blut.

Burello.
Auf! Nurredin! Dir habe ich die Schrift vertraut. Zeigſt du ſaumſelig dich, ſie zu beſtellen?

Fatima.
Ha! Schändlicher! Treff' ich dich an ſeiner Seite? Nun weiß ich es; das Unheil iſt entfeſſelt! Nurredin! Was haſt du mit dem Buben vor?

Nurredin.
Meine Wut! meine Wut! Allah! laß' ſie mich nicht verzehren! Schenk' mir die letzte Kraft, die Rache zu vollzieh'n.

Fatima.
Erbarmen, ach! Furchtbares Wehe faßt mich an! Nurredin! blick' auf; ſieh' mir ins Auge!

Nurredin.

Verruchte! Zeige mir den Blick, der alles Blut aus meinen Adern ſog! Flammen ſprühe auf mich her, mit deren Gluten du mein Herz verbrannt! Fort! Fort! Teufel! Zauberin!

Fatima.

Wahnſinniger! Halt ein!
Burello ſteh' mir Rede!

Burello.

Fort, Buhlerin! Wag' es nicht, ſeiner Rache in den Weg zu treten!

Nurredin.

Manfred! Manfred!

(Die Muſik des aus der Kathedrale zurückkehrenden Krönungszuges nähert ſich der Bühne.)

Fatima.

Ha! furchtbar! Alles wird mir klar! Nurredin! halt' ein! Ein Nichtswürdiger hat dich betrogen! Ärmſter, Verratener!

Nurredin.

Wie das?

Burello.

Bei Gott! wohl biſt du verraten!

Fatima.

Hör' mich! Nur einen Augenblick gebiete deinen Sinnen! —

Nurredin.

Sie ſind vergiftet!
Laß mich, Schändliche!

Burello.

Hinweg! Hinweg!

Fatima.

Halt ein! Halt ein! Geiſt meines Vaters! blick' herab! —

(Sie ringen. Der Zug hat bereits die Bühne betreten.)

Nurredin

(ſchwingt den Dolch und will abſtürzen).

Burello

(hält Fatima zurück. Mit wütender Gewalt reißt ſie ſich los und erfaßt Nurredin. In der fürchterlichen Angſt ſchreit ſie laut den Wachen zu).

Fatima.

Greift ihn! Der König iſt in Gefahr!

(Wachen umringen die Gruppe.)

Nurredin.

Ha! Verräterin!

(Stößt Fatima den Dolch ins Herz.)

Burello

(auf das Äußerſte erſchreckt, ruft in das Gedränge).

Nieder mit dem Verräter!

(Er ſtößt Nurredin nieder, ſo daß er lautlos zuſammenſinkt.)

Manfred

(erſcheint jetzt im Zuge, welcher ſogleich anhält. Er tritt hervor und betrachtet mit Entſetzen die Gruppe der Sterbenden).

Fatima

(ſich an Nurredin aufrichtend).

Manfred! ſieh' die Treueſten, die je dir dienten!

Manfred.

Allmächtiger, was geſchah? —

Fatima.

Hüte dich vor dieſem Buben, er ſteht nach deinem Leben.

(Die Wachen bemächtigen ſich Burellos.)

Fatima.

Sei glücklich, Manfred! Schreite dahin über unſere Leichen — ſei Kaiſer der Chriſtenheit, und gedenke deines großen Vaters! —

Manfred

(im heftigſten Schmerz).

Wer biſt du?
Endlich, endlich ſag' mir, wer biſt du?

(Das Orcheſter bringt in weichen Anklängen den Refrain der Ballade des erſten Aktes.)

Fatima.

Friedrich — Zelima —
Manfred — mein Bruder —
des Kaiſers Tochter —
ich — oh mein Nurredin!

(Sie ſinkt über Nurredins Leiche hin und ſtirbt.)

Manfred

(nach einer Pauſe heftiger Erſchütterung).

Und ich bin König —!

Burello

(hält Manfred grimmig die Schrift vor, welche er Konradin übergeben hatte).

Thronräuber, Konradin lebt!

Lancia und die Edlen

(ſich ſchnell faſſend).

Und dennoch iſt er König!

Manfred.

Von heut' an ohne Glück!

(Trompeten ſchmettern; der Vorhang fällt.)

Das Liebesmahl der Apoſtel.

Eine bibliſche Szene.

1. Erſte Skizze.

Das Gaſtmahl der Apoſtel.

1. Zuſammenkunft. Gedrückte Stimmung.
2. Schlimme Nachrichten. Bedrohungen.
3. Gebet.
4. Begeiſterung. Große Einigkeit der Seelen und der Güter

2. Entwurf zum Texte „Das Gaſtmahl der Apoſtel“.

Chor der Jünger.

(Abendmahlchoral dazwiſchen.)

Seid gegrüßt, ihr Brüder, im Namen des Herrn, der uns zum Mahle verſammelt, damit wir ſein eingedenk ſeien. Die ihr hungert, die ihr dürſtet, kommet her, um euch zu ſtärken, opferte er ſein Fleiſch und Blut. Was wollen wir zagen und ſchmachten, wenn ſolch himmliſche Speiſe uns erquickt?

Wir ſind bedrückt, es droht der Haß der Mächtigen. Gewitterſchwer ſteht eine düſtre Wolke über uns. Die wir uns heute hier verſammeln, wer weiß, wo wir morgen in trauriger Getrenntheit ſchmachten! Nicht lange mehr können wir dem Spähen der Gewaltigen entgehen.

O faſſet Vertrauen! Seht, wächſt nicht täglich die Zahl der Treuen und Gläubigen?

Je mehr wir ſind, deſto mehr wecken wir den Haß der Neider! Wenn uns Einigkeit ſtark machen kann, ſo kann ſie uns auch verderben.

So ſollten wir uns trennen? — des Troſtes entbehren, nach den Mühen des Tages beim Mahl ein Herz und eine Seele zu ſein?

Wahrlich, die Zeit dränget uns mit Not! Trage jeder den Erlöſer im Herzen, ſo werden wir auch zerſtreut eine Herde ſein.

Apoſtel.

Gegrüßt ſeid uns, lieben Brüder! Seid ihr verſammelt im Namen Jeſus Chriſts?

— Wir ſind verſammelt im Namen Jeſus Chriſts! — Wir harrten euer in Sorgen und Bangen.

Geſegnet, die verſammelt ſind im Namen Jeſus Chriſts!

Ihr Männer, lieben Brüder; ſeid einig im Herzen und im Glauben, denn die Verfolgung erhebt ihr Haupt; es nahen all die Leiden, die ihr ertragen müßt um ſeines hohen Namens willen.

— Welch neues Drohen iſt euch widerfahren?

Da wir im Tempel lehrten und Wunder wirkten durch den Glauben an den Herrn, erweckten wir — wie nie zuvor — den Neid unſrer Feinde. Als wir ſie kräftig widerlegten und der Miſſetat bezüchtigten, die ſie an Marias Sohn verübt — da entbrannte ihr Zorn, und ſie geboten uns mit hartem Drohen, nie mehr zu lehren noch zu reden im Namen Jeſus von Nazareth, bei Strafe des Todes. So ſind wir nun entlaſſen, euch allen dies zu künden.

Gebet.

Gebet. — Allmächt'ger Vater! der du alles gemacht uſw.! Was erheben ſich doch die Mächtigen der Erde wider dein himmliſches Wort? Du haſt uns verheißen, uns gegen ihr Drohen zu ſchützen; ſo ſieh denn jetzt ihr Drohen, mit dem ſie deine Gläubigen ſchrecken! Sende uns deinen heiligen Geiſt, auf daß wir mit Freudigkeit dein Wort reden mögen.

Stimmen aus der Höhe.

Seid getroſt, ich bin euch nah und mein Geiſt iſt mit euch. Gehet hin und redet freudig das Wort, das nie in Ewigkeit vergehen wird.—

Jünger.

Welch ein Brauſen erfüllet die Luft! Welch Tönen! Welch Klingen! Und beweget ſich nicht die Stätte, wo wir ſtehen? — Gegrüßt ſei uns, du Geiſt des Herrn, dich fühlen wir das Haupt umwehen und mächtig erfüllſt du unſre Seelen!

Apoſtel.

Kleinmütige, höret an, was uns der Geiſt zu künden gebeut! Laßt drohen die Menſchen wider euch, mit dem Worte werdet ihr ſie beſiegen! Die ihr in Verzagtheit euch trennen wolltet, gehet auseinander, um voll Siegesmut ein jeder ſeine Bahn zu wallen! Iſt denn Jeruſalem die Welt? Blickt um euch! Seh't die unermeßlichen Völker, die der Verkündung des Wortes harren. Seh't die Beherrſcherin der Welt! Seh't Rom! Dort wird dem Worte Macht, die ganze Welt zu durchdringen! — Seid einig, wo [ihr] euch treffet, gemeinſam ſeien eure Güter! Seid froh und freudig, und lehret alle Welt von des Heilands Wunderwerken! —

Chor der Jünger und Apoſtel.

Der uns das Wort, das herrliche, gelehret, er gibt uns jetzt den Mut, getroſt und freudig es aller Welt zu verkünden. Wir ſind bereit zu ziehen in alle Welt, zu trotzen Not und Schmach: allen Völkern ſei gelehrt, damit das Lob des Herren in allen Zungen töne; ſo will es Gott, der ſeinen Sohn uns opferte, der ſeinen heiligen Geiſt uns geſandt! Denn ihm iſt alle Herrlichkeit von Ewigkeit zu Ewigkeit. —

21. April 1843.

3. Das Liebesmahl der Apoſtel.

(Eine bibliſche Szene für Männerſtimmen und großes Orcheſter.)

Ganzer Chor und Jünger.

Gegrüßt ſeid, Brüder, in des Herren Namen,
der uns zum Mahl in Eintracht hier vereint,
damit inbrünſtig ſeiner wir gedenken,
der von uns ſchied, den unſer Herz beweint.
Kommt her, ihr, die ihr hungert, die ihr dürſtet,

zu ſtärken euch, beut er ſein Fleiſch und Blut.
Was wollen wir nun zagen, warum ſchmachten,
da ſolche Labung uns erquicken ſoll?

Zweiter Chor der Jünger.

Wir ſind bedrückt, es droht der Mächt'gen Haß;
gewitterſchwer ſteh'n Wolken über uns,
die heute wir verſammelt, wer kann wiſſen,
wo morgen wir getrennt und traurig ſchmachten?

Dritter Chor der Jünger.

O faßt Vertrau'n! Mehrt ſich von Tag zu Tag
in Kraft und Glauben nicht der Treuen Schar?

Zweiter Chor der Jünger.

In gleichem Maß wächſt auch der Haß der Feinde,
macht Einigkeit uns ſtark, kann ſie uns auch verderben
Ein jeder trag' im Herzen den Erlöſer,
auf daß, wenn auch zerſtreut, wir einig bleiben.

Dritter Chor der Jünger.

Die wir einmütig, ſollten uns denn trennen?
Des liebſten Troſtes ſollten wir entbehren?

Zweiter und dritter Chor der Jünger.

Wahrlich, es dränget uns die Zeit mit Not,
der Mächt'gen Späh'n verfolgt uns überall!
So ſollten wir des liebſten Troſt's entbehren,
beim Mahl nicht mehr ein Herz und eine Seele ſein?

Erſter Chor der Jünger.

Kommt her, ihr, die ihr hungert, die ihr dürſtet,
zu ſtärken euch, beut er ſein Fleiſch und Blut!
Was wollen wir nun zagen, warum ſchmachten,
da ſolche Labung uns erquicken ſoll?

Die Apoſtel.

Seid uns gegrüßt, ihr lieben Brüder! Seid
verſammelt ihr im Namen Jeſu Chriſt's?

Ganzer Chor der Jünger.

Wir ſind verſammelt im Namen Jeſu Chriſts.
Preis ſeinem Namen!
Wir harrten euer lang' in Furcht und Bangen.

Die Apoſtel.

Ihr Männer, lieben Brüder, einig ſeid
im Herzen und im Glauben! Die Verfolgung
erhebt ihr Haupt, es nahen all' die Leiden,
die ihr ertragen ſollt um ſeines Namens willen.

Die Jünger.

Welch' neues Drohen iſt euch widerfahren?

Die Apoſtel.

Da wir, im Tempel lehrend, Wunder wirkten
im Glauben an den Herrn, erweckten wir,
wie nie zuvor, den Haß der mächt'gen Feinde.
Da wir nun kräftig Rede ihnen ſtanden
und ſie der Miſſetat bezichtigten,
die an Marias Sohne ſie verübt,
ihr Zorn entbrannte da, und ſie geboten
mit hartem Drohen uns: nicht mehr zu lehren
im Namen Jeſu von Nazareth — bei Todesſtrafe!

Die Jünger.

Allmächt'ger Vater, der du haſt gemacht
Himmel und Erd' und alles, was darin,
der zur Verheißung deines Schutzes du
den teuren Sohn zu uns herabgeſandt,
ſieh' an das Droh'n der Mächtigen der Erde,
mit dem ſie ſchrecken deine Gläubigen!
Daß wir mit Freudigkeit dein Wort nun reden,
ſend' uns Unmünd'gen deinen heil'gen Geiſt!

Stimmen aus der Höhe.

Seid getroſt, ich bin euch nah', und mein Geiſt iſt mit euch.
Machet euch auf! Redet freudig das Wort,
das nie in Ewigkeit vergeht.

Chor der Jünger.

Welch Brauſen erfüllt die Luft? Welch' Tönen, welch' Klingen?
Bewegt ſich nicht die Stätte, wo wir ſtehen?
Gegrüßt ſei uns, du Geiſt des Herrn, den wir erfleht,
dich fühlen wir das Herz umwehen, mächtig
erfüllſt du unſre Seele!

Die Apoſtel.

Kleinmüt'ge!
Hört an, was jetzt der Geiſt zu künden uns gebeut!
Laßt droh'n die Menſchen, laßt droh'n ſie wider euch!
Ihr werdet ſie beſiegen mit dem Worte!
Die in Verzagtheit ihr euch trennen wolltet,
geht auseinander, um voll Siegesmut
ein jeder ſeine Bahn zu wallen! — Iſt denn
Jeruſalem die Welt? Blickt doch um euch!
Seh't die unzähl'gen Völker dieſer Erde,
die der Verkündigung des Wortes harren!
Seht die Beherrſcherin der Welt, ſeht Rom! —
Dort wird dem Worte Macht, die ganze Welt
gleich einem Lichtſtrahl zu durchdringen!

Die Jünger.

So ſei's, Gott will es ſo!

Die Apoſtel.

Seid einig denn, wo ihr euch trefft!
Gemeinſam ſei euch Hab und Gut!
Und freudig zeuget aller Welt
von eures Heilands Wunder!

Die Jünger.

Der uns das Wort, das herrliche, gelehret,
gibt uns den Mut, es freudig kund zu tun!
Wir ſind bereit, in alle Welt zu zieh'n,
kräftig zu trotzen jeder Schmach und Not!
Das Wort des Herrn ſoll allen Völkern werden,
damit ſein Preis in allen Zungen tön'!
So will es Gott, der ſeinen Sohn uns ſandte,
der uns beſchieden ſeinen heil'gen Geiſt;
denn ihm iſt alle Herrlichkeit
von Ewigkeit zu Ewigkeit.

Friedrich I.

In 5 Akten.

Erſter Akt.

Akt 1. In den ronkaliſchen Feldern. Muſterung unterm Heerſchild aller Lehnsträger. — Verurteilung der Ausgebliebenen. Die Lombarden. Der Kaiſer und die Freiheit der lombardiſchen Städte. — Der Kaiſer und der Legat. Kirche und Staat. (— Standpunkt der Kirche. Die Gebrechlichkeit aller menſchlichen Zuſtände [nach Inozentius III.], die ſich ſelbſt überlaſſen ſind; dagegen die verſöhnende und vermittelnde Sendung der chriſtlichen Kirche.) Der Kaiſer: — Naturgeſetz. Alles, was ſich regt und lebt, gehorcht dem Geſetze der Kraft; ſie gebiert das Große und einigt das Schwächere. Griechiſch-römiſche Welt. — Die Kirche: die hohe römiſche Macht ſchwand dahin, weil ſie ohne dies heiligende Band der Kirche ſich entwickelt hatte. Was iſt nun ſeitdem alle Herrſchaft, die nur auf das Recht wilder Eroberung ſich ſtützt: — alles iſt rechtlos, deshalb hinfällig und ſchlecht. Die Kirche aber hat das Recht von Gott und ſteht über allem Wechſel. Der Kaiſer: wir haben die Kirche erhoben, was wäre ſie ohne uns? — Die Kirche: was würde aus der zeitlichen Gewalt ohne Kirche? Im höchſten und glücklichſten, jedoch undenklichſten Falle, eine Wiederholung der römiſchen Herrſchaft, die ohne Kirche zugrunde ging. — — „Was würde aus der Menſchheit ohne Kaiſer: ſie würde verſiechen und ohne Fortbewegung zugrunde gehen; (wie jetzt das Griechenreich); davor ſchütze ſie der Kaiſer durch weltliche Macht." „Die geiſtige Macht kann nur durch geiſtigen Widerſtand beſiegt werden? — den wollen wir vorbereiten; ergibt der Kaiſer ſich jetzt, ſo wäre jener ſpäter unmöglich." — Die Fehde gegen Mailand beſchloſſen. —

Akt 2. Belagerung und Einnahme Mailands. — Ein mailändiſcher Freiheitsheld nimmt vom Kaiſer als Lob ſeines Mutes ein ſchönes Pferd an. Ein Bettelmönch — der mit dem Kaiſer eine ähnliche Unterredung hat, wie die Nomaden mit Alexander d. Gr. — nimmt nichts an.

Akt 3. Lombardenbund — Abfall Heinrichs des Löwen. —

Akt 4. Friedrichs Größe im Unglück. — Ächtung und Verbannung Heinrichs. —

Akt 5. Feſt in Mainz. Friede mit den Lombarden und dem Papſte. — Nachricht vom Fall Jeruſalems. Kreuzzug beſchloſſen.

31. Oktober 1846.

Zweiter Akt.

Kaiſer: Den Menſchen gehöret die Natur und jegliche Frucht durch ihre höhere Kraft; die Wilden mögen ungeſtört genießen; wollen ſie aber als Völker Staaten bilden, ſo entſteht der Streit, wem dies, wem jenes gehöre: drum iſt die kaiſerliche Macht geſetzt, damit dem Kaiſer im Namen der Völker all das gehöre, worüber ſie ſich ſtreiten könnten: des Kaiſers iſt Land und Flüſſe, Berge, Schachten, jegliches Geſchöpf und jegliche Frucht der Natur; denn Gott gab ihm die Welt zu Lehn, daß er als Quelle alles Rechtes und Feſtes Recht und Beſitz den Menſchen zuteile nach Maßgabe des Vorhandenen, ſowie nach Zahl und Bedarf der einzelnen Menſchen, wie der Vater ſorglich ſein Erbe teilt unter ſeine Kinder. Darum ſage ich euch, alles, was ihr genießt, ohne daß euch der Kaiſer damit belehnte, genießt ihr ohne Recht, und jeder Räuber kann es euch mit demſelben Rechte rauben, denn ihm ſo gut wie euch könnte alles Erſchaffene gehören: womit der Kaiſer euch nach weiſem Rat und guter Einteilung belehnt, nur das gehört euch mit Recht, und euer Lehnsherr iſt euer ſteter, höchſter Schutz. Ihr ſorgt für euch allein, der Kaiſer kennt nur die Sorge für euch alle!

Akt II. Der Kaiſer. Heinrich erzählt Friedrich von ſeinem Zuge nach Jeruſalem, von ſeinem Abenteuer mit dem chriſtlichen Milo von Armenien und ſeinem Zuſammentreffen mit dem Sultan von Ikonium (p. 290): deſſen kluge Antwort wegen der Menſch-

---

Anm. auf dem erſten Blatt: Die Geſchichte (Legende) vom Marien-Ritter: darauf Friedrich: „Nun gebe Gott mir und meinen Helden eine Zeitlang noch ſo ritterlichen Mut, daß wir ſelbſt ſtreiten wollen, und nicht durch Beten Marie alſo ſehr beſchweren, daß ſie für uns ſtreite. Wir wollen lieber für ſie ſtreiten, als ſie für uns.“

werdung Chriſtus' und Beteurung nur an Gott den Allmächtigen, den Unſichtbaren zu glauben, läßt Friedrich ausrufen: „darin hat er Unrecht, denn gerade, daß Gott Menſch geworden, läßt mich Gott ſo lieben.“

(Heinrichs Freund: Graf Bernhard von Welpe.)

Lothar: „Der Geiſt ſoll herrſchen! und er herrſcht —: er allein weilt unerſchüttert von Ewigkeit zu Ewigkeit, während die rüſtigſten Leiber im Wahnſinn ſich zertrümmern, Elend und Jammer durch die Welten häufen: euer ſteter Niederſturz bezeichnet von je die Stätte, auf der der Geiſt herrſcht: — aber eurer Leiber will er ſich nun bemächtigen, damit die Welt nicht nur ein Zeugnis ſeiner Herrſchaft ſei, — ſondern daß alle Geſchöpfe glücklich ſeien.“

> „Du liebeſt die Kraft, und willſt doch alle zu Feigen machen“. „Haſſeſt und verfolgſt du nicht die Mailänder, weil ſie kräftig ſind, — würdeſt du ſie nicht begnadigen, wenn ſie feig ſich dir ergeben? — Sieh', ſo ſündigſt du wider dich ſelbſt, und Lüge und Wahnſinn iſt, worauf du dich berufſt“.

Weltliche Güter der Geiſtlichen. „Die Rettung der Welt iſt es, wenn der Geiſt ſich ihrer ganz bemächtigt: daß ihr in Angſt und Not ihm nur opfert, was ihr eben nur entbehren wollt, daß ihr an dieſe Schenkungen Forderungen bindet, die den Geiſt ſchänden und in euer ſündiges Treiben hineinreißen ſollen, dies iſt der Quell aller Entzweiung: ſtehet ab von allem Gut, empfanget es von Gott zu Lehen durch ſeine Kirche, ſo ſeid ihr dann erſt im Recht, und Unrecht, Streit und Zwiſt kann ſich nie erheben, wenn ihr durch den Geiſt berechtigt ſeid. Durch halbe Spendung nur, und ſobald Gott von euch Güter zu Lehen empfängt, fälſchet ihr den Geiſt und treibt mit ſeiner Ewigkeit Spott!“ uſw.

Friedrich: „Nun ſehe ich, es kann nur einen Kaiſer, oder nur einen Papſt geben.

Drum ſtreit' ich denn mit guter deutſcher Wehre,
für Kaiſers und der Völker Ehre.“

Jeſus von Nazareth.

Ein dichteriſcher Entwurf.

I.

Akt 1. (Tiberias in Galiläa. — Ein überdeckter weiter Raum — gleich einem großen Schuppen — nach hinten ganz offen auf das Freie ausgehend: zur Seite führt es in das Innere des Wohnhauſes des Zöllners Levi (Matthäus?). (Nacht.—)

Judas Iſchariotℏ und **Barrabas** kommen im Geſpräch. **Barrabas** beabſichtigt einen Aufſtand in Judäa gegen das römiſche Joch: die römiſche Kriegsmacht ſei zu dieſer Zeit außerordentlich ſchwach, der Erfolg gewiß, wenn es gelänge, das Volk zu einer entſcheidenden Erhebung zu drängen: nun wäre in Jeruſalem alles voll von dem Sohne Davids, der ſich in Galiläa kundgegeben; man erwartet ſich in ihm den Meſſias. Barrabas komme nun, ſich davon zu überzeugen, was von Jeſus zu erwarten ſei. **Judas** gibt Auskunft von Jeſus' Wirken und Wandeln; von ſeiner Heilkunſt und von dem großen Anhange, den er im Volke gewonnen habe: er ſelbſt nenne ſich den Erlöſer, doch habe er (Judas) aber nicht Klarheit darüber erlangen können, wie Jeſus ſeinen Beruf zu erfüllen gedenke: herzlich wünſche auch er, daß Jeſus die Zügel des Volkes ergreifen möge, um als König der Juden frei und offen die Errettung des auserwählten Volkes zu bewirken. — Der Zöllner Levi, da er vernommen,

(Barrabas iſt im Einverſtändnis mit Maria von Magdala.)

Apoſtel:

Simon }
Andreas } Br.
Jakobus }
Johannes } Br.
Philippus.
Bartholomäus.
Thomas.
Matthäus.
(Levi)

Jakobus
(Alph. Sohn).
Lebbäus
(Thaddäus).
Simon von Kana.
Judas (Iſcharioth).
Jeſus Brüder:
Jakob und Joſes.

daß Jeſus in der Nähe von Tiberias ſich aufhalte, habe nach ihm geſandt, um ſein dem Tode nahes Töchterchen zu retten; Judas ſei nun dem Nahenden vorausgeſandt, um ſeine Ankunft zu melden. — Judas pocht an die Tür, — der Zöllner tritt jammernd heraus: „ſein Kind ſei ſoeben verſchieden“. — Laute Klage erhebt ſich im Hauſe: Frauen bringen auf einer Bahre das 12jährige Mädchen heraus; Nachbarn ſtellen ſich ein. Mit anbrechendem Tage erſcheint Jeſus mit den Jüngern und tritt dem Trauerzuge entgegen: man ruft ihm zu: „Meiſter, du kommſt zu ſpät; das Kind begraben wir jetzt.“ Jeſus betrachtet das Kind genau —: „begrabet die Toten, doch nicht die Lebendigen: dieſe ſchläft.“ — Schrecken und Verwunderung: Jeſus legt der Scheintoten ſeine Hände auf die Schläfe und ſpricht dann: „deine Tochter iſt von ſchwerer Krankheit geneſen: bringt ſie in das Haus und pfleget ſie wohl.“ Er folgt ihnen in das Haus. — Volk iſt von außen neugierig hinzugedrungen: es verbreitet ſich die Kunde, Jeſus von Nazareth ſei eingetroffen, — er habe eine Tote erweckt; — die Jünger wehren dem Aufruhr, — viele eilen fort, es in der Stadt zu verbreiten. — Jeſus tritt wieder aus dem Hauſe, — der Zöllner hält ihn beim Kleide feſt, ſchluchzend und außer ſich wirft er ſich ihm zu Füßen: „Herr, wie habe ich deine Gnade verdient: mein Kind lebt, du haſt es vom Tode erweckt.“ Jeſus: „was lebte, habe ich dem Leben erhalten: öffne dein Herz, daß ich dich vom Tode erwecke!“ Der Zöllner: „was ſoll ich tun, Herr, daß ich dir gefalle?“ Jeſus: „höre meine Lehre und befolge ſie.“ — Der Zöllner bittet Jeſus mit den Jüngern zu verweilen und ein Frühmahl bei ihm einzunehmen: Jeſus nimmt es an. Seine Jünger berichten ihm, — er vermahnt ſie. —

Ein Phariſäer tritt auf: er macht Jeſus Vorwürfe über ſeinen vertrauten Umgang mit Zöllnern und Sündern. Abfertigung wegen der Faſten: ihr möget die Hochzeitleute nicht zum Faſten treiben, ſo lange der Bräutigam bei ihnen iſt. Es wird aber die Zeit kommen, da der Bräutigam von ihnen genommen iſt, dann werden ſie faſten. (Der Bräutigam: das Leben.) (Über den Sabbat und das Geſetz.)

Barrabas ſucht Jeſus zu erforſchen. (Der Kaiſerzins.) Enttäuſchung des Barrabas. Aufruhr auf der Straße: man ſchleppt eine Ehebrecherin herbei, um ſie zu ſteinigen: andere verlangen, man ſolle ſie vor Jeſus ſtellen: der Phariſäer entſcheidet für die letzteren, um Jeſus zu verſuchen: Maria Magdalena wird hereingebracht, das Volk dringt mit ihr herein; alles berichtet wild durcheinander von dem ärgerlichen hochmütigen Wandel und von dem Verbrechen Marias, die mit einem Großen von Herodes' Hofe zur Schmach der Juden, denen ſie angehöre, in einem ſündigen Verhältniſſe gelebt habe. — (Freiſprechung: alles zieht ſich beſchämt zurück. — Jeſus mit Maria allein. —) — (Joh. VIII.)

(Dies kann infolge eines Aufruhrs gegen Herodes als voreiliger Verſuch zur Verjagung der Griechen gelten. — Maria hatte den ganzen Zorn ihrer Stammesgenoſſen wegen ihres Umganges mit den ſyriſchen Griechen auf ſich geladen.)

Das Mahl wird bereitet: — die Jünger, Verwandte des Zöllners und Leute aus dem Volke nehmen daran teil; Jeſus entwickelt ſeine Lehre von der Liebe. Beſeligender Eindruck auf alle. Das Volk hält den Raum und die Straßen dicht gedrängt beſetzt. Jeſus wird benachrichtigt, ſeine Mutter und ſeine Brüder ſuchten ihn und könnten nicht herzu, er möchte das Volk weichen laſſen. Jeſus: „Dies iſt meine Mutter, dies ſind meine Brüder.“ —

Akt II. Am See Genezareth: Fiſcherhütten ziehen ſich an ihm hin. Tagesanbruch. Jeſus unter einem Baume ſchlafend: Maria von Magdala zu ſeinen Füßen knieend und den Saum ſeines Gewandes küſſend, ſpricht ihre tiefe Reue und beſeligende Liebe zu ihrem Erlöſer aus. — Maria, die Mutter, tritt hinzu: die Magdalena wendet ſich erſchrocken ab und ſtürzt zu Füßen der Mutter, welche ſie erforſcht: der Magdalena Bekenntnis: ſie hat ihr ganzes Eigen verkauft und den Gewinn Judas Iſchárioth, dem Säckelführer der Gemeinde Jeſus', übergeben: ſie fleht die Mutter an, ſich beim Sohne für ſie zu verwenden, denn ſie begehre, als die niederſte Magd der Gemeine dienen zu dürfen. Maria tröſtet und entläßt ſie.

Jeſus erwacht und richtet ſich unter dem Baume ſitzend auf. Geſpräch mit ſeiner Mutter: ſie erkennt ſeinen Beruf und unterwirft ſich ihm: nur ihre Sorge für ſein Leben kann ſie nicht ganz unterdrücken. Wir erfahren, daß Jeſus ſchnell von Tiberias entwichen, da das Volk ihn habe zum König machen wollen. Jeſus über ſeine Jugend, ſeine Taufe durch Johannes, ſeinen Aufenthalt in der Wüſte; dort ward ihm ſeine Aufgabe klar, er erfaßte ſie nicht als Davids Abkomme, ſondern als Gottes Sohn. Sein ärztliches Auftreten in Galiläa, ſein Ziel. — Die Mutter neigt ſich ihm voll Demut und Liebe. Bericht über Magdalena; Jeſus über ſeinen unvermählten Stand. — Jeſus' Brüder, — Joſephs des Zimmermanns Söhne —, treten hinzu. Sie ſind neidiſch auf Jeſus, dem die Mutter ihre Liebe ausſchließlich zuwendet. Sie fordern Jeſus auf, laut und in Jeruſalem zu bezeugen, welche ſeine Sendung ſei, nicht aber vor dem Volke zu fliehen, das ſeinen Wünſchen ja doch nur entgegenkäme. Jeſus' Schmerz über das Unverſtändnis ſeiner Lehren; „Mutter, warum zeugteſt du dieſe?" uſw. (ſeine Geburt.) —

Von den Fiſcherhütten her nahen Jünger; Johannes führt ſeinen alten Vater und zeigt ihm Jeſus. Simon (Petrus) bringt Nachricht von herbeiziehendem Volke. Jeſus zu ſeinen Jüngern über ſein Vorhaben und baldigen Opfertod: ſie verſtehen ihn nicht und hoffen, er wolle zu Jeruſalem das Amt des Meſſias feierlich antreten. Streit über die Bevorzugung durch Jeſus. Judas drängt ihn zur Eile: er gedenkt des Barrabas, der, nachdem er Jeſus aufgegeben, nach Jeruſalem geeilt ſei, um die günſtige Zeit der Schwäche der Römer zu benutzen. — Neue Boten berichten den Anzug unzähligen Volkes, das ihn zum König machen wolle: Jeſus befiehlt, ein Schiff auszurüſten für ihn und die Jünger, um auf dem Wege nach Jeruſalem dem Volke zu entfliehen. Auf einem Maultier mit Dienern kommt ein vornehmer Jüngling: er bietet ſich Jeſus an: dieſer fragt ihn aus: der Jüngling beruft ſich auf ſeinen ſtrengen Wandel nach den Geboten. Auf die Forderung, all ſein Eigen zu verkaufen und es der Gemeinde zu geben, — tritt er beſchämt zurück und geht mit Maultier und Diener traurig von dannen. Judas: „Herr, bedenke, er iſt ſehr reich!" Jeſus: „wahrlich, ich ſage euch" uſw.; über die Reichen. — Volkszüge treffen ein: — Jeſus wendet ſich nach dem Schiff, empfiehlt die Frauen den älteren der Jünger und ſteigt mit den Seinigen ein. Während dieſe das Segelwerk zurecht machen, mehrt ſich der Haufe des Volkes: alles ſchreit nach Jeſus und beſtürmt ihn zu bleiben: ſie wollen das Schiff feſthalten, Simon wehrt dem Volke. Da ruft Jeſus zu, die Segel noch einzuhalten: ihn jammert der Anblick des unglücklichen Volkes in tiefſter Seele, er will ſie nicht ohne Troſt verlaſſen. Er befiehlt ihnen, ſich am Strande zu lagern und ihn ruhig zu hören. (Maria Magdalena, Maria die Mutter und Frauen verteilen Brot und Wein unter die Menge.) Jeſus, im

Schiffe ſtehend, lehret das Volk. Troſt und Seligſprechung: vom Himmelreich im Menſchen; ſeine Sendung zu ihnen als Arzt, als Lehrer: ſeine Gemeindeanordnungen. Über das Ärgernis: die bevorſtehenden Kämpfe: „ich bin nicht gekommen“ uſw. Er deutet ſeinen Erlöſungstod an und ſeine Wiederkunſt zur Befreiung der Menſchen. — Zurufe des tiefergriffenen Volkes. Auf Jeſus' Wink wird das Schiff flott gemacht. — Abſchied. Das Volk bricht auf, um ihm nach Jeruſalem nachzuziehen.

Akt III. Jeruſalem: Halle im Gerichtshauſe. — **Pilatus** und **Kaiphas**, gefolgt von Vornehmen und Phariſäern, treten aus einer Pforte. — Es iſt Ratsſitzung geweſen. — Ein von Barrabas verſuchter Aufſtand iſt mit leichter Mühe im Keime erſtickt worden: der leidenſchaftliche Patriot hatte auf allgemeine Teilnahme des Volkes gerechnet, dieſes aber, von Jeſus' Rufe (als dem wirklichen Meſſias, der das jüdiſche Volk zur Weltherrſchaft führen ſolle) erfüllt, hat ihn teilnahmlos im Stiche gelaſſen: ſo wurden Barrabas' wenige Anhänger von der geringen römiſchen Kriegsmannſchaft mit leichter Mühe zerſtreut, er ſelbſt gefangen genommen und verurteilt. **Pilatus** iſt der aufrühreriſche Sinn des jüdiſchen Volkes genau bekannt: er hat nach Ägypten und Syrien um Truppen geſchrieben; bis zu deren noch immer verzögerter Ankunft ſieht er ſich, um ſeinen Platz zu behaupten, zur klügſten Benutzung der Uneinigkeit der Parteien ſelbſt genötigt, um eine gemeinſame Erhebung, der er nicht gewachſen ſein würde, zu verhüten. Er mißtraut dem Herodes und iſt daher betroffen, als er von Volksbewegungen in Galiläa hört, von denen er vermutet, daß ſie von Herodes gegen die Römer angeregt ſeien oder benützt würden. Er vermahnt Kaiphas zur Wachſamkeit und droht mit dem Zorne des Kaiſers: er hält ihm vor, wie ungeſtört ſie ihrer Verfaſſung, ihrem Glauben und ihren Gebräuchen leben dürften unter dem Kaiſer, während die griechiſchen Fürſten zur Zeit ihrer Macht ſie darin empfindlich gekränkt und zur Annahme ihrer Sitten uſw. zu zwingen verſucht hätten. — Er verläßt ſie mit ſeinen römiſchen Begleitern. **Kaiphas** und die Älteſten äußern ihre Beſorgnis vor neuen Unruhen: das ganze Volk ſei aus der Stadt geſtrömt, um dem Nazarener entgegen zu ziehen. Dieſes ſcheint ihnen der gefährlichſte Volksverführer zu ſein, wie die Berichte über ihn beſagten; der Phariſäer aus Tiberias gibt Zeugnis von ſeinen dem Geſetze gefährlichen Lehren; — das Volk aber hänge mit dem feſten Glauben an ihm, er ſei der Meſſias. Man ſpottet über den Galiläer: jedoch ſoll er von David ſtammen und (wie es die Schrift verlangt) in Bethlehem geboren ſein. Einige ſchwanken, ob man ſich ihm nicht vertrauen ſolle uſw. Kaiphas weiſt ſie zurück; was hätten ſie mit dem Volke gemein? Fehle es ihnen an etwas? würden ihre Geſetze von den Römern nicht unberührt gelaſſen? hätten ſie nicht das Volk in ihren Händen durch dieſe Geſetze? Solange der Tempel und das Geſetz ſtehe, ſeien ſie die Herren des Volkes, und den Zins an den Kaiſer könnten ſie ſich leicht gefallen laſſen, da er doch vom Volke genommen würde und ſie nicht drücke. Zu was alſo eine Veränderung, die uns gar keinen Vorteil bieten könnte? — Volksjubel von außen. — Bericht über Jeſus' Einzug durch das Tor. — Kaiphas: laßt uns auf der Hut ſein, ſuchen wir ihn zu verderben, damit das Volk nicht verderbe. Der Phariſäer aus Tiberias: mit offener Gewalt würden ſie nichts gegen ihn ausrichten, doch kenne er einen ſeiner Jünger, Judas, von dem er hoffe, er würde ihnen an Jeſus helfen können. — Laßt uns ihm wehren und dem Volk ſeine Torheit zeigen. — (ab.)

Platz vor der großen Tempeltreppe. Volk in lebendigſter Bewegung wogt auf und ab. Die breite Haupttreppe und die Querhalle des Tempels ſind mit allerhand Verkäufern, wie auf einem Markte beſetzt. — Das Volk fragt und berichtet über die Ankunft Jeſus', des Meſſias, des Sohnes Davids, des Königs der Juden: Muſik und Jubel nähert ſich der Szene. Das Volk breitet Teppiche und Kleider aus, ſtreut Blumen uſw. — Jeſus' Einzug: er reitet auf einem Mauleſel, ſeine Jünger folgen ihm zunächſt: Volk und Palmen, tanzende Mädchen uſw. Vor der Treppe ſteigt Jeſus ab: er hält beim Anblicke des Marktes auf der Treppe und in der Tempelhalle an: ſeine Strafrede gegen die Tempelſchänder, er reißt das Zaumwerk vom Maultier und treibt mit Schlägen die Verkäufer von der Treppe, die anderen fliehen aus der Halle über die Seitentreppen. Das Volk jubelt ſeinem gewaltſamen Auftreten zu. — Phariſäer und Älteſte nahen ſich der Treppe, auf welcher Jeſus, dem Volke zugewandt, ſteht. „Wer iſt der?“ — Volk: „Jeſus, der Geſalbte des Herren, der König“ uſw. Sie treten entrüſtet auf Jeſus zu: „wer ihm hier Gewalt gegeben habe?“ uſw. Jeſus donnernde Rede gegen die Phariſäer und das Geſetz, gegen Druck und Ungerechtigkeit. — Aufregung der Phariſäer gegen ihn, Verſpottung: „gib uns Zeichen!“ (uſw.) Das

Volk fordert Jeſus auf, ſich offen als Meſſias zu bekennen, — Judas drängt ihn heimlich. — Jeſus verkündigt ſeine wahre Sendung, ſeine Eigenſchaft als Gottes Sohn, die Erlöſung aller Völker der Erde durch ihn, nicht der Juden allein: ſein Reich (als kein irdiſches Machtreich), ſein Opfer, ſeine Verklärung; Weisſagung (Off. Joh. Kap. 18) des Endes Jeruſalems und des Tempels. — Das entſetzte Volk, von den Phariſäern gehetzt und aufgereizt, gerät in höchſte Verwirrung. Im Tumult iſt Jeſus verſchwunden, die Jünger (ſelbſt betroffen) ſuchen das Volk zu belehren: die Phariſäer: „euch kennen wir auch!“ Bei heranbrechender Dämmerung zerſtreut ſich allmählich das Volk in größter Verwirrung: — der Phariſäer aus Tiberias nimmt Judas beiſeite, er verſpricht ihm, ihn in der Nacht aufzuſuchen. — (Maria Magdalena hat Judas beobachtet und belauſcht.) Mit zunehmender Dunkelheit wird der Platz immer leerer: die Jünger vereinzelt, in höchſter Betrübnis, ſuchen nach Jeſus: — Maria Magdalena bedeutet ſie, ihn nicht fern zu ſuchen, ſie habe ihn in den Tempel ſchreiten ſehen. Sie eilen auf die Treppe. — Jeſus tritt aus dem Tempel und überſchaut den leergewordenen Platz: „wollt ihr mich auch verlaſſen?“ — **Petrus**: „Herr, wir verlaſſen dich nicht!“ uſw. „Wo werden wir das Abendmahl nehmen?“ — Magdalena: „Herr, laß mich euch geleiten, ich beſorgte ein ſtilles Haus für euch.“ — Sie folgen ihr. —

(Die Phariſäer wollen Jeſus in den Tempel verfolgen: man hält ſie zurück, noch könne man dem Volk nicht trauen, es ſei nur im Zweifel, der ſich ſchnell wieder verwiſchen könnte.)

Akt IV. — Ein Zimmer mit dem zum Abendmahl zubereiteten Tiſch. — Jeſus hat ſich an der Spitze des Tiſches niedergeſetzt und ſein Haupt gedankenvoll auf die Hand gelehnt. Die Jünger ſtehen auf der anderen Seite in einzelnen Gruppen: ſie beſprechen ſich in Bangigkeit und Beſorgnis; Judas läßt ſeinen Ärger merken, daß Jeſus nicht mit wirklichen Zeichen hervorgetreten ſei und ſeine höchſte Macht bekundet habe: es wird ihm verwieſen; er hofft, Jeſus verſpare ſich ſeine göttliche Kundgebung für die äußerſte Gefahr. — Magdalena iſt ſchüchtern zu Jeſus getreten und flüſtert ihm zu: „Herr, iſt es dein Wille, was Judas ſinnt?“ **Jeſus** weiſet ſie ruhig mit der Hand ab. Maria neigt ſich zur Seite und weint heftig. — Die Jünger fahren fort, wenden ſich um und beobachten Jeſus. — Maria nimmt ein koſtbares Fläſchchen aus ihrem Buſen, naht Jeſus wieder, gießt es auf ſeinen Scheitel, wäſcht ihm die Füße, trocknet und ſalbt ſie ihm unter Schluchzen und Weinen. — Judas: „Welch köſtlicher Geruch?“ — Seine Vorwürfe gegen Maria: Zurechtweiſung von Jeſus. Er dankt Maria und entläßt ſie. Sie ſetzen ſich zum Nachtmahle: Jeſus nimmt die Mitte ein. Er bereitet die Jünger auf die Wichtigkeit dieſes letzten Zuſammenſeins vor. Johannes fragt ihn beſorgt, und heimlich, ob ihm Gefahr drohe? — Vorfall mit Judas. — Judas verläßt den Tiſch und das Gemach. — Jeſus: „nun bin ich verklärt.“ — Vollendete Entwicklung der Lehre von der Liebe: vom Glauben, als der nährenden Milch ſeiner Lehre, und der Erkenntnis, dem Brote des Lebens. Austeilung des Abendmahls. Alles liegt Jeſus daran, daß mindeſtens ſeine Jünger ihn nun innig verſtehen lernten: dies ſoll durch ſeinen Opfertod geſchehen, nach welchem der heilige Geiſt ihnen geſendet werden ſolle. — (Ev. Joh.) Verkündigung der Zukunft und Wiederkehr. — Petrus vermeſſen: (Jeſus Verwarnung gegen den Eid!) Weisſagung von Petrus' Verleugnung ſeines Meiſters. — Nach Aufhebung des Mahles fordert Jeſus die Jünger auf, ihm aus der Stadt zu folgen, um die Nacht unter freiem Himmel zuzubringen. Sie folgen ihm. — Maria tritt zu einer Seitentür herein: ſie bricht in lauten Jammer aus: doch hat ſie Jeſus und ſeine erhabene Abſicht verſtanden: ſie preiſt ſich ſelig, ihm gedient zu haben. — Kriegsknechte des Hohenprieſters, unter ihnen Judas, dringen herein und fragen nach dem Galiläer: — ſie werfen Judas vor, ſie irre geleitet zu haben. Maria leugnet zu wiſſen, wohin ſie ſich gewendet hätten. (Judas und Maria —.) Die Knechte drängen Judas fort, ſie zu Jeſus zu führen, ſonſt ſolle er mit ſeinem Leben büßen: Judas verſpricht, ihn zu finden. Magdalena wird mit fortgeführt, um ſie in Gewahrſam zu bringen, damit ſie Jeſus nicht warne. —

(„Daß ich ewig bei euch ſei, muß ich jetzt von euch ſcheiden.“)

Der Garten Gethſemane am Ölberg: der Bach Kidron fließt durch, über ihn führt ein Steg. — Jeſus gelangt mit den Jüngern an: ihn verlangt nach einer kurzen Einſamkeit, — die Jünger möchten hier zurückbleiben und wachen, daß ſie nicht überfallen würden. Er geht langſam über den Steg und verſchwindet nach der hinten aufſteigenden Höhe zu. — Die Jünger lagern ſich: wehmütige Stimmung, Sorge um ihren Meiſter, — den ſie (wie ſie nun wohl begriffen haben) verlieren müſſen. Dieſe Abgeſpanntheit aller: — allmähliches Entſchlummern. — Jeſus kommt langſam aus dem Hintergrunde wieder zurück: er beobachtet die Schlafenden; innig gerührt, verzeiht er ihrer Schwachheit, denn er hofft, er weiß — bald werde ihnen Stärke und Mut kommen. Plötzlich fällt der grelle Schein eines nahen Lichtes auf Jeſus: Judas eilt auf ihn zu: „Meiſter, dich ſuchte ich lange“, und küßt ihn: die Kriegsknechte ſtürzen ihm nach auf die Szene: die Jünger erwachen im höchſten Schreck: Petrus zieht das Schwert und ſchlägt auf den Kriegsknecht zu, der ſich Jeſus’ bemächtigen will. Die Knechte ſtürzen über die Jünger her. Jeſus: „ſtecke dein Schwert ein, Petrus!“ Zu den Kriegern: „ſeid ihr gekommen, mich zu fangen? hier bin ich, — laßt jene frei.“ Die Jünger ſind nach allen Richtungen entflohen, nur Petrus folgt Jeſus und den Kriegsknechten, welche dieſen davon führen, von fern.

Akt V. Platz vor dem Palaſt des Pilatus: die Vorhalle desſelben, zu welcher mehrere Stufen hinaufführen, erſtreckt ſich bis in die Mitte der Bühne. (Nacht.) — Römiſche Soldaten um ein Feuer in der Halle gelagert: Wachen halten den Eingang zum Inneren des Palaſtes beſetzt. Dienerſchaft und Mägde gehen ab und zu: Petrus hat ſich außen auf den Stufen niedergeſetzt. Er tritt näher, um zu horchen, und bittet, ſich am Feuer wärmen zu können. Unterhaltung der Soldaten über die Beſchwerden des harten Dienſtes: mit ſo geringer Kriegsmacht unter einem ſtets aufrühreriſchen Volke! Kaum die Empörung des Barrabas gedämpft, ſo brächte der Galiläer neuen Aufruhr hervor: — doch den hätten ſie nun glücklich auch, wie den Barrabas. Die Rotte, die mit Jeſus gekommen ſei, würde man auch noch finden: wehe denen allen zuſammen! Die Plackerei Tag und Nacht ſolle an ihnen gerächt werden. Petrus fragt nach Jeſus. — „Er ſei drin im Verhör beim Statthalter: bald würden Kaiphas und die Älteſten wiederkommen, um das Urteil zu vernehmen.“ Anſichten über das Verbrechen Jeſus’; die Soldaten machen ſich über das ganze Judenvolk mit ihren verkehrten Sitten uſw. luſtig; wenn erſt die Legionen ankämen, würde man hoffentlich wohl mit dem ganzen Reſte kurz und bündig verfahren. „Woher biſt du denn, Freund?“ Petrus zaudert. Eine Magd iſt ans Feuer getreten: „das iſt ja auch einer von den Galiläern“ uſw. Petrus leugnet uſw. — Als der Hahn kräht, öffnet ſich die innere Palaſttüre, und Jeſus wird von zwei Soldaten herausgeführt. Jeſus ruft: „Petrus“ („Simon“) — der blickt ſich um, erſchrickt bei Jeſus' Anblick, verhüllt ſein Geſicht und ſtürzt über die Treppe hinab fort. Die Soldaten fragen Jeſus, — ob dies einer der Seinigen geweſen? — Jeſus ſchweigt. — Die Magd: „jawohl, ſie habe ihn gekannt“. Einige wollen ihm nach: andere halten ſie lachend zurück: „laßt den Erſchrockenen! Ei, mit ſolchen Helden wollteſt du Römer ſchlagen?“ ſie verſpotten Jeſus über ſein Königtum: — er ſchweigt. Jeſus: „ich ſage euch, dieſer wird ein Fels ſein“ uſw. Der Tag iſt angebrochen: Volksgruppen ziehen ſich vor dem Palaſt zuſammen: Kaiphas, Prieſter und Phariſäer kommen und halten vor den Stufen der Halle auf dem Platze: ſie bitten den Kriegshauptmann, Pilatus von ihrer Ankunft zu benachrichtigen und ihn herauszurufen. „Warum ſie nicht ſelbſt hinein zu ihm gingen?“ Es ſei drei Tage vor dem Paſchafeſte, in dieſer Sabbatzeit verböte ihnen ihr Geſetz in die Wohnung eines Ungläubigen zu treten. Lächeln und Verwunderung der Römer. Sie gehen hinein. Die Phariſäer bearbeiten das Volk, lenken ſeine Teilnahme zu Barrabas, der doch kein Betrüger geweſen, und ſtimmen es, da einer nach dem Herkommen ihnen zur Oſterzeit freigegeben werden müſſe, nicht Jeſus, ſondern Barrabas zu verlangen. **Pilatus** tritt aus der Palaſttüre in die Halle heraus: „was ſie verlangten zu ſo früher Tageszeit?“ „Die Verurteilung des Jeſus von Nazareth.“ Pilatus erklärt keine Schuld an ihm ausfindig machen zu können: anfangs ſei er ihm verdächtig geweſen, mit Herodes im Einverſtändnis das Volk gegen die Römer aufgewiegelt zu haben: allein er erſehe, daß dem nicht ſo ſei. Heftige Einſprüche Kaiphas' und der Phariſäer: er habe ſich zum König der Juden aufwerfen wollen uſw. Ihr Schreien wird ſo heftig, daß Pilatus vor allem Volke in ein neues Verhör willigt: er ſetzt ſich auf den Richtſtein an der Halle, läßt Jeſus vor ſich führen, und verhört ihn. Klagen und Beſchuldigungen des Kaiphas uſw.; Fragen des Pilatus, — Antworten Jeſus. — Als dieſer bekennt, er ſei Gottes Sohn, — zerreißt Kaiphas ſein prieſterliches Gewand, alles Volk ſchreit: kreuzige ihn! — Pilatus erhält eine Botſchaft ſeiner Frau, die ihm ſagen läßt: er ſolle Jeſus nicht verdammen, ein Weib (Maria Magdal. kann die Botſchaft ſelber bringen. — Jeſus' Vorwurf an Magdal.: — ſie bittet um Verzeihung.) habe ſich zu ihr geflüchtet und ſie durch ihre Nachrichten überzeugt, daß dieſer Jeſus ein Gerechter ſei. — Demnach eröffnet Pilatus, er könne und würde Jeſus nicht verurteilen! Übrigens habe er heute einen Verurteilten freizugeben, und er wähle Jeſus. Alles ſchreit: Barrabas wollen wir haben! — Wechſender Aufruhr, Drohungen: er ſei des Kaiſers Freund nicht! (Barrabas wird herausgeführt und dem Volke frei übergeben. Jubel!) Steigende Beſorgnis des Pilatus. („Wäre die ſyriſche Legion ſchon angekommen!“) — Nachdem ihm auch der Verſuch, die Hinrichtung zu verzögern, mißlungen, da die Juden behaupten, in den nächſten Tagen, wenn nicht heute noch, dürften nach ihrem Geſetze keine Hinrichtungen ſtattfinden, — läßt er ſich Waſſer kommen, wäſcht vor allem Volk ſeine Hände, erklärt ſich ſo unſchuldig am Morde eines Gerechten und übergibt Jeſus den Soldaten zur Hinrichtung. Jubel des Volkes. Er geht hinein: Jeſus wird ihm nachgeführt. — Johannes tritt mit Jeſus’ Mutter und Maria Magdal. aus dem Volke heraus: er ſucht ſie zu bewegen, daß ſie ihm von dannen folge: — Maria weigert ſich, ſie will den Sohn zum Tode geleiten. Jeſus’ Brüder finden Maria: ſie ſind tief ergriffen. Petrus tritt zu ihnen: er iſt im heftigſten, reuevollſten Schmerz über ſeine Verleugnung Jeſus’: er klagt ſich vor den Frauen an und will ſein großes Verbrechen ſühnen, indem er ſich als Mitſchuldigen Jeſus angeben und mit ihm ſterben will. Maria hält ihn zurück — wilde Volkshaufen bringen einen Holzbalken zum Kreuze geſchleppt: andere bringen einen Ketzer, Simon von Kyrene, der ſolle das Holz tragen. Jeſus wird wieder in die Halle gebracht, er trägt einen Purpurmantel und eine Dornenkrone: Pilatus folgt ihm und läßt ihn an die Treppe vorführen: Hohngelächter des Volkes bei Jeſus’ Anblick. **Pilatus**: „hier übergebe ich euch den, deſſ’ Tod ihr verlangt: ſein Verbrechen hab’ ich in dieſer Inſchrift aufgezeichnet, die, zur Rechtfertigung ſeines Todes, an dem Kreuze angeheftet werden ſoll.“ Alle: „Wie heißt die Inſchrift?“ **Pilatus** lieſt: „Dies iſt der Juden König.“ Die Phariſäer: „nicht ſo! er iſt nicht der Juden König, — er gibt ſich nur dafür aus! Schreibe: Dieſer gibt ſich für den König der Juden aus.“ **Pilatus**, grimmig und bitter: „was ich geſchrieben, hab’ ich geſchrieben!“ Er wendet ſich raſch, übergibt die Inſchrift dem römiſchen Hauptmann und heißt ihn ſchnell zum Richtplatz aufbrechen. (ab.) Die Kriegsknechte umgeben Jeſus; an der Treppe hält dieſer an. Das Volk iſt unter dem Ruf: „auf, auf! zum Richtplatz!“ vorangeeilt: die ruhigeren aus dem Volk ſind allein zurückgeblieben, — Jeſus erblickt ſeine Mutter: Abſchied von ihr.

Petrus ſtürzt auf die Treppe zu ſeinen Füßen und begehrt mit ihm zu ſterben: „du folgteſt mir hierher, um mich zu verleugnen, jetzt bleibe zurück, um von mir zu zeugen. Suchet die verſtreute Herde zuſammen und kündet ihnen dies letzte Wort!“ — Anrede an die wehklagenden Weiber aus dem Volke. (Galiläer.) Letztes Wort zu den Jüngern, Erteilung des Apoſtelamtes. — Er wird fortgeführt: die beiden Marien und Johannes folgen ihm. Petrus verhüllt ſein Geſicht und ſinkt an der Treppe ſchmerzlich zuſammen. Wie der Platz immer leerer wird, treten verzagt und von verſchiedenen Seiten allmählich die Jünger auf: das äußerſte Entſetzen liegt auf ihnen, — ſie ſuchen Petrus. — Judas, bleich und entſtellt, tritt ſchüchtern auf: er ſieht und erkennt Petrus, den er nach Jeſus fragt: was er von ihm hoffe, da nun die äußerſte Gefahr ihm bevorſtehe? Petrus errät die entſetzliche Tat des Judas und bricht in die ſchrecklichſten Vorwürfe aus. Er lehrt ihm, den Opfertod Jeſus', den er eben erleide, zu verſtehen! dieſer Tod ſei ſeine Verklärung und nicht das Wunderzeichen, das Judas von ihm erwartet habe. — Verfinſterung des Himmels — Gewitter. — Judas' Verzweiflung — Abſcheu der Jünger vor ihm: Phariſäer treten auf und ſuchen Judas: — er wirft ihnen das Geld, das er von ihnen empfangen, hin und ſtürzt wie wahnſinnig fort. Erdbeben. Schreckensberichte — Frauen und Volk wehklagend: — Prieſter: der Vorhang des Tempels ſei zerriſſen. Deutung dieſes Vorfalles durch Petrus. Petrus: „Fürchtet euch nicht ob der Schrecken des Wetters, denn wir wiſſen, daß ſie ein Zeugnis der Liebe ſind!“ — Johannes und die beiden Marien kommen von der Hinrichtung zurück: „er hat vollendet.“ — Petrus fühlt ſich vom heiligen Geiſt geſtärkt: er verkündet in hohem Enthuſiasmus die Erfüllung von Jeſus' Verheißung: ſein Wort ſtärkt und begeiſtert alles; er redet das Volk an, — wer ihn hört, drängt ſich hinzu und begehrt die Taufe (Aufnahme in die Gemeinde). — Schluß. —

(Vielleicht kann auch Pilatus die Nachricht von der Annäherung der erwarteten Legionen erhalten. Seine Verzweiflung, daß dieſe zu ſpät kämen, und Drohung gegen Jeruſalem.) —

II.

Jeſus ſtammte aus dem Geſchlecht Davids, aus dem der Erlöſer des jüdiſchen Volkes erwartet wurde: Davids Geſchlecht leitete ſich aber bis auf Adam, den unmittelbaren Sproſſen Gottes, von dem alle Menſchen ſtammen. Als Jeſus von Johannes getauft wurde, erkannte ihn das Volk als Davidserben: er aber zog in die Wüſte und ging mit ſich zu Rate: Sollte er ſeine davidiſche Abkunft im Sinne des Volkes geltend machen? Gelänge es ihm, was würde er anders ſein als ein Genoſſe jener Großen der Welt, die ſich auf die Reichen und Herzloſen ſtützen? — Aber als der Sproß des älteſten Geſchlechtes konnte er die oberſte Herrſchaft über die Welt beanſpruchen, die nichtswürdige römiſche Gewaltherrſchaft bedräuen: gelänge es ihm, konnte den Menſchen geholfen ſein, wenn, nur unter verſchiedenem (vielleicht berechtigterem) Titel, Gewalt mit Gewalt wechſelte? Er ging noch tiefer auf den Urſprung ſeines Geſchlechtes zurück, auf Adam den Gottentſproſſenen: konnte ihm nicht übermenſchliche Kraft erwachſen, wenn er ſich des Urſprunges von dem Gotte bewußt fühlte, der über die Natur erhaben war? Von den Zinnen des Tempels auf Jeruſalem herabblickend, fühlte er ſich verſucht, an dem Heiligtum, das ſeinem Urvater geweiht war, Wunder zu wirken. Worin aber liegt die Kraft, Wunder zu wirken, und wem ſollen ſie helfen als dem Menſchen? Aus dem Menſchen muß die Kraft kommen, die ihm helfe, dieſe iſt ſein Wiſſen von ſich vor Gott, der im Menſchen ſich verkündigt. So warf Jeſus die davidiſche Abkunft von ſich: durch Adam ſtammte er von Gott, und ſeine Brüder waren nun alle Menſchen: nicht durch irdiſches Königtum konnte er dieſe aus dem Elend befreien, nur in der Erfüllung der von ihm erkannten höchſten göttlichen Sendung, in der ſich Gott zum Menſchen wandelte, um durch den einen Menſchen, der ihn in ſich zuerſt erkannte, ſich allen Menſchen zum Bewußtſein zu bringen: die elendeſten und leidendſten mußten ihm die nächſten ſein: von ihnen aus mußte das Wiſſen in die Welt kommen. — Jeſus ging nach Galiläa, dahin, wo er von Jugend auf das Leiden der Menſchen geſehen. — So lange die jüdiſche Stammariſtokratie in dem Meſſias den weltlichen Rächer an Rom erblicken zu dürfen glaubte, mochte ſie den Volksberichten über Jeſus nicht ohne Intereſſe lauſchen: Meutereien (mit Barrabas) brachen in dieſem Sinne gegen die Römer aus. Jeſus' Einzug in Jeruſalem hing mit der Spitze dieſer Bewegungen zuſammen: das betörte Volk, noch mehr aber die Ariſtokratie ſelbſt, enttäuſchte Jeſus durch ſein Auftreten im Tempel, bei welchem er ſein Menſchen-, nicht: Judenerlöſeramt verkündete. Das Volk fiel von ihm ab, — die Ariſtokratie, die er vernichten wollte, verfolgte ihn: der römiſche Präfekt konnte mit geringer Streitmacht der Meuterei leicht Herr werden, als ſie ſich in ſich ſelbſt auflöſte, indem die Prieſterariſtokratie den (zuvor als gefährlichſt angeſehenen) Volksführer — Jeſus — ihm zur Todesſtrafe überlieferte. Die matt ausgelaufene Meuterei war vom Präfekten vollends durch Verhaftung der Rädelsführer (mit Barrabas) gedämpft worden: beim Verhör erkannte Pilatus Jeſus' Unſchuld: — da er aber einen freigeben ſollte, verlangte das Volk ſehr richtig die Befreiung des Barrabas — als des von ihrer Partei —, während es ſich um Jeſus nicht kümmerte. Pilatus konnte ſich — ohne Truppen — nicht helfen, da er eine neue und verſtärkte Meuterei fürchten mußte, und gab dem Volke nach. Jeſus — als Judenkönig, ward nun in jedem Sinne vom getäuſchten Volke verhöhnt. —

IV. „Ihr müſſet glauben, — durch den Glauben gelangt ihr zum Wiſſen. Die Gelehrten dieſer Welt wiſſen, die haben aber keinen Glauben: ihr Wiſſen iſt nichtig. Ich weiß, daß ich Gottes Sohn bin, und daß ihr deshalb alle meine Brüder ſeid: ich diene euch allen und gehe für euch in den Opfertod: wenn ihr wiſſen werdet, gleich mir, werdet ihr auch tun gleich mir. So lange nähre euch der Glaube." —

I. „Johannes trieb es hinaus aus den Städten in die Wüſte; mich aber treibt der Geiſt aus der Wüſte in die Städte (zu den Menſchen)."

IV. „Ihr ſollt nicht ſchwören"; in dem Eide lag das bindende Geſetz einer Welt, welche noch nicht die Liebe kannte. Jeder Menſch ſei frei, in jedem Augenblicke nach der Liebe und nach Vermögen zu handeln: durch einen Eid gebunden, bin ich unfrei: tue ich in ſeiner Erfüllung Gutes, ſo verliert dies ſein Wert (wie jede gezwungene Tugend), und das Gute verliert den Wert der Überzeugung; führt er mich zu Üblem, ſo ſündige ich dann aber mit Überzeugung. Der Eid bringt jedes Laſter hervor: bindet er mich gegen meinen Vorteil, ſo werde ich ihn zu umgehen ſuchen (wie jedes Geſetz umgangen wird), und ſo wird das, was ich ganz nach Recht täte, indem ich meinem Gedeihen nachgebe, durch den Eid zum

Verbrechen: finde ich aber in ihm meinen Vorteil (ohne meinem Gegner dadurch Nachteile zuzufügen), ſo beraube ich mich des ſittlichen Genuſſes, jeden Augenblick nach richtigem Ermeſſen das Rechte frei zu tun.

II. IV. „Ihr verſtehet mich nicht, denn noch bin ich außerhalb eurer: drum geb' ich euch mein Fleiſch und Blut, daß ihr es eſſet und trinket, damit ich euch innewohnen möge."

II. „Gott iſt der Vater und der Sohn und der heilige Geiſt: denn der Vater zeuget den Sohn durch alle Zeiten, und der Sohn zeuget wieder den Vater des Sohnes in alle Ewigkeit: dies iſt das Leben und die Liebe, dies iſt der heilige Geiſt."

II. „Bewahrte ich euch nur vor dem Kaiſer, vor dem König wäret ihr nicht bewahrt, — wenn vor ihm — nicht vor dem Hohenprieſter, — wenn vor dem — nicht vor den Mächtigen und Reichen, — und bewahrte ich euch vor dieſen allen, ihr wäret nicht vor euch ſelber bewahrt, wenn ihr die Lehre nicht wüßtet: deshalb erlöſe ich euch, indem ich euch zum Lichte des Geiſtes führe, denn nur ihr ſelbſt könnet euch vor allem Übel der Welt bewahren. Das iſt meine Sendung."

I. III. „Ich erlöſe euch von der Sünde, indem ich euch das ewige Geſetz des Geiſtes verkünde, welches ſein Weſen, nicht aber ſeine Beſchränkung iſt. Das Geſetz, das euch bisher gegeben, war die Beſchränkung eures Weſens im Fleiſche: ohne dies Geſetz hattet ihr keine Sünde, ſondern ihr gehorchtet dem Geſetze der Natur: nun ward über euer Fleiſch der Buchſtabe geſtellt, und das Geſetz, das euch das Weſen des Fleiſches als Sünde erkennen lehrte, brachte euch zum Tode, weil ihr nun ſündigt, indem ihr nun das tatet, was ihr nach dem Geſetz nicht tun wolltet. Nun aber mach' ich euch von dem Geſetze los, welches euch tötete, indem ich euch das Geſetz des Geiſtes bringe, das euch lebendig macht: es gibt nun keine Sünde mehr als die gegen den Geiſt: die kann aber nur unwiſſentlich begangen werden, und iſt ſomit keine Sünde mehr; wer aber den Geiſt in der Wahrheit erkennt, der kann nicht mehr ſündigen: denn dies Geſetz beſchränkt nichts, ſondern es iſt ſelbſt die Fülle des Geiſtes: — dies Geſetz aber iſt die Liebe, und was ihr in der Liebe tut, kann nie ſündig werden: in ihr wird euer Fleiſch verkläret, denn ſie iſt das Ewige. Alle Befriedigung, nach der ihr verlanget, findet ihr aber nur in der Liebe: wie könntet ihr nun etwas anderes wollen, als das Geſetz, welches eurem Verlangen einzig Befriedigung bringt? Wäre das Fleiſch wider die Liebe, ſo wäre es wider ſich ſelbſt: bisher aber war es wider das Geſetz, weil das Geſetz gegen die Liebe war: im Geſetz alſo war die Sünde; nun töte ich dies Geſetz und tilge ſomit die Sünde: von der Sünde erlöſe ich euch alſo, indem ich euch die Liebe gebe: Gott aber iſt die Liebe, und durch die Liebe ſandte er euch ſeinen Sohn; deſſen Brüder ſind alle Menſchen und ihm gleich durch die Liebe.“ Jede Kreatur liebt, und die Liebe iſt das Geſetz des Lebens für alles Erſchaffene; ſchuf nun der Menſch ein Geſetz zur Beſchränkung der Liebe, um einen Zweck zu erreichen, der außerhalb der menſchlichen Natur liegt (— das iſt Macht, Herrſchaft — vor allem aber: der Schutz des Beſitzes:), ſo ſündigte er gegen das Geſetz ſeines eigenen Beſtehens und tötete ſich ſomit ſelbſt: daß wir nun aber die Liebe erkennen und rechtfertigen gegen das Geſetz des falſchen Geiſtes, das macht, daß wir uns über die unwiſſende Kreatur erheben, indem wir zum Wiſſen des ewigen Geſetzes gelangen, welches von Uranfang an die einzige Kraft war: indem wir dies Geſetz aber wiſſen, üben wir es auch aus und ſind ſomit jederzeit die Mitſchöpfer Gottes, und durch das Bewußtſein auch davon alſo Gott ſelbſt. Jeſus weiß, und die Gottesliebe übt er durch ſeine Lehre von ihr: im Bewußtſein der Urſache und der Wirkung iſt er ſomit Gott und Gottes Sohn: aber jeder Menſch iſt fähig zu gleichem Wiſſen und gleicher Ausübung, — und gelangt er dazu, ſo iſt er Jeſus und Gott.

Fraget ihr nun, weshalb denn der Menſch ein Geſetz ſchuf, das ſeiner eignen Natur widerſtrebte, ſo erkennen wir den großen Irrtum der Menſchheit bis auf den heutigen Tag; nämlich das bis jetzt falſch verſtandene Prinzip der Geſellſchaft, die zunächſt dadurch geſichert werden zu müſſen ſchien, daß das Geſetz den Beſitz, nicht aber das Weſen der menſchlichen Natur in ſeiner Freiheit beſchützte. Als ein erſtes Geſetz verfeſtigte ſich die Ehe, indem das Geſetz der Liebe auf ſie übertragen wurde: das Geſetz, d. i. das Weſen der Liebe, iſt aber ewig: ein Paar, welches ſich ohne allen Zwang ſich zuwendet, kann dies nur aus reiner Liebe tun, und dieſe Liebe kann naturgemäß, und ſobald ſie nirgends geſtört wird, kein Aufhören ihrer Dauer in ſich ſchließen, denn ſie iſt die gegenſeitige Ergänzung, welche in Mann und Weib den Quell vollkommener Befriedigung ſich erhält und in der Fruchtbarkeit, ſowie in der den Kindern zufallenden Liebe ihre ſtete Bewegung und Erneuerung gewinnt. Mit dieſem vollkommenen Verhältniſſe verband ſich der Begriff des Beſitzes: der Mann gehörte der Frau, die Frau dem Manne, die Kinder den Eltern, die Eltern den Kindern, — dieſem Angehören gab die Liebe — die Dauer: und das dauerhafte Angehören verfeſtigte ſich eben in den Begriff des Beſitzes, und dieſer bildete ſich namentlich durch die Abwehr gewaltſamer Eingriffe von außen aus; was ſich liebt, gehört ſich und niemand anderem, vor allem nicht dem, der nicht geliebt wird. Das natürliche Recht des Individuums trug ſich damit auch auf diejenigen über, die durch die Liebe ihm verbunden ſind: ſo bildete ſich der Begriff der Ehe, ihrer Heiligkeit, ihres Rechtes aus, und dieſer verkörperte ſich im Geſetz. Dies Recht mußte aber von da ab ein Unrecht werden, als es nicht mehr durch und durch in der Liebe ſelbſt ſeine Begründung fand, es mußte zur vollkommenen Sünde werden, ſobald ſeine Heiligkeit gegen die Liebe geltend gemacht wurde, und zwar nach zwei Seiten hin: 1. wenn die Ehe ohne Liebe geſchloſſen ward, 2., wenn das Elternrecht in Zwang gegen die Kinder überging. War ein Weib von einem Manne gefreit, den ſie nicht liebte, und erfüllte er den Buchſtaben des Ehegeſetzes an ihr, ſo war ſie durch dies Geſetz ſein Eigentum: des Weibes Streben nach Freiheit durch die Liebe ward daher Sünde, — die wirkliche Befriedigung ihrer Liebe konnte ſie nur im Ehebruche erreichen. Fühlten ebenſo die Kinder zu freier Äußerung ihrer Liebe ſich erblühen, und übten die Eltern ihr natürliches Angehörigkeitsrecht auf ſie nicht im Sinne der Liebe, alſo nicht einzig im Sinne der freien Liebe der Kinder ſelbſt, ſo mußten die Kinder durch ſelbſtändige Befriedigung ihrer Liebe gegen das Geſetz ſündigen. Im Sinne der Liebe ſündigten ſomit aber nicht ſie, ſondern das Geſetz, welches darin frevelte, daß es das Recht der Liebe auf den Beſitz übertragen hatte, der freien und ewigen Bewegung der Liebe ſomit dadurch einen Damm entgegenſetzte, daß es einen Moment der Liebe — nämlich die Dauer derſelben in einem ſich durch die Liebe vollkommen ergänzenden Paare — ſtatt des Ewigen der Liebe ſelbſt ſetzte. — Ganz ſo verhält es ſich mit dem Geſetze des Eigentumes: in ihm hat ſich die Liebe, ſoweit ſie ſich im Menſchen als Drang der Befriedigung durch den Genuß der Natur und ihrer Produkte äußert, zum ausſchließlichen Rechte des Einzelnen an der Natur bis über den Genuß hinaus verfeſtigt: durch dies Recht wehre ich einem Anderen den Genuß, von dem ich ſelbſt bereits geſättigt bin, ſuche ſomit meine Befriedigung nicht im

Genuſſe ſelbſt, ſondern im Beſitze. Die Sünde gegen das Eigentum entſpringt daher einzig aus dem Geſetze des Eigentums: der Menſch, der durch den Drang der Natur ſich dagegen zu ſündigen genötigt fühlt, frevelt daher nur durch das Daſein des Geſetzes ſelbſt, nicht an ſich. — So befreit nun Jeſus die menſchliche Natur, indem er das Geſetz aufhebt, das ſie durch ſeine Beſchränkung ſich ſelbſt ſündhaft erſcheinen läßt, — indem er das göttliche Geſetz der Liebe verkündigt, in deſſen Hülle unſer ganzes Weſen als gerechtfertigt begriffen iſt. —

IV. Durch meinen Tod erſtirbt nun das Geſetz, indem ich euch zeige, daß die Liebe größer iſt als das Geſetz.

I. „Das Gebot ſagt: du ſollſt nicht ehebrechen! ich aber ſage euch: ihr ſollt nicht freien ohne Liebe. Eine Ehe ohne Liebe iſt gebrochen, als ſie geſchloſſen ward, und wer freite ohne Liebe, der brach die Ehe. So ihr meine Gebote befolgt, wie könnet ihr es je brechen, da es euch das gebietet zu tun, wonach ſich euer Herz und Seele ſehnen? — Wo ihr aber freiet ohne Liebe, ſo bindet ihr euch wider Gottes Gebot, und indem ihr die Ehe ſchließet, ſündigt ihr wider Gott, und dieſe Sünde rächt ſich dadurch, daß ihr nun wider das Menſchengeſetz ſtrebet, indem ihr die Ehe brecht.“

Oder:

„es iſt ein gutes Geſetz: du ſollſt nicht ehebrechen, und wer die Ehe bricht, der ſündigt; ich bewahre euch nun vor der Sünde, indem ich euch Gottes Gebot gebe, das da heißt: du ſollſt nicht freien ohne Liebe.“ — „Wer nun Gottes Geſetz befolget, an dem hat der Menſchen Geſetz keine Macht, an ihm muß es zuſchanden werden und ſterben, wie es zuvor den Menſchen zuſchanden gebracht und getötet hat.“

III. „Wo kein Geſetz iſt, iſt auch keine Sünde. Gegen das Geſetz Gottes könnt ihr aber nur ſündigen durch der Menſchen Geſetz: dadurch daß ihr Gottes Geſetz befolget, machet ihr der Menſchen Geſetz aber zuſchanden, — und Gottes Geſetz befolget ſich von ſelbſt, ſobald ihr euch von der Menſchen Geſetz losmacht, ſo daß ihr frei ſeid und nirgend mehr gebunden und das tuet, was euch wohlgefällt nach Gottes Liebe, die in euch iſt und nur durch der Menſchen Geſetz aus euch gerät. — So iſt auch ein gutes Geſetz: du ſollſt nicht ſtehlen, noch begehren eines Anderen Eigentums. Wer dagegen tut, ſündigt: ich bewahre euch aber vor der Sünde, indem ich euch lehre: Liebe deinen Nächſten wie dich ſelbſt, d. h. auch: trachte nicht Schätze zu ſammeln, dadurch du deinem Nächſten entzieheſt und ihn darben machſt; denn ſo du durch der Menſchen Geſetz dein Gut läſſeſt hüten, reizeſt du deinen Nächſten zu ſündigen wider das Geſetz. Trachtet nicht nach den Schätzen dieſer Welt und häufet nicht den Mammon, da die Diebe darnach graben: fraget auch nicht: was werden wir eſſen, was werden wir trinken uſw. Tuet nach der Liebe Gottes, das heißt: liebet euren Nächſten, ſo wird euch alles übrige zufallen, denn Gott ſchuf die Welt zu eurer Ehre und zu eurem Reichtum, und was ſie enthält, iſt zu eurem Genuß, einem jeden nach ſeinem Bedürfnis. Wo aber gegen die Menſchenliebe Schätze geſammelt werden, da ſammelt ihr auch die Diebe, gegen die ihr das Geſetz erlaſſet: ſo macht das Geſetz die Sünder, und der Mammon machet die Diebe. Wer aber nach Gottes Geſetz lebet, der macht das Menſchengeſetz zuſchanden, indem er weder an ſich noch ſeinem Nächſten Anlaß zur Sünde gibt.

Wer Schätze häufte, die die Diebe ſtehlen können, der brach zuerſt das Geſetz, indem er ſeinem Nächſten nahm, was ihm nötig iſt. Wer iſt nun der Dieb: der dem Nächſten nahm das, deſſen er bedurfte, oder der dem Reichen nahm das, des er nicht bedurfte? Seht, ſo bringt das Geſetz Ärgernis in die Welt, und von ihm erlöſet euch nur das Gebot Gottes: ihr ſollet euch lieben, — all ander Geſetz iſt eitel und verdammlich."

„Die Sünde iſt ſo lange in der Welt, als das Geſetz es iſt, und das Geſetz ſo lange, als die Ungerechtigkeit (das Unrecht) da iſt: wer in Gottes Liebe lebt, der iſt gerecht und das Geſetz wird an ihm tot."

I. III.

Ihr ſtammet aus Gott: aus Gott aber kann nichts Unreines ſtammen. Denn iſt der Anbruch heilig, ſo iſt auch der Teig heilig; iſt die Wurzel heilig, ſo ſind auch die Zweige heilig. Gerecht iſt alſo auch der Menſchen Fleiſch und Blut, und kein Unrecht kann an ihm ſein: ſondern alles Ärgernis und Sünde kommen durch das Geſetz, das wider den Menſchen iſt, darum bin ich gekommen, euch von dem Geſetze zu erlöſen, ohne das es keine Sünde gibt, — das tue ich aber, indem ich euch lehre, daß ihr alle aus Gott ſtammet und in ihm ſeid durch die Liebe, welche iſt das einzige Gebot.

II. III. „Nicht ſollt ihr mehr Gott zu dienen glauben, indem ihr in den Tempel gehet, Worte betet und bringet Opfergaben in

Dingen, die euch zu wiſſen nicht beſchwert: ein anderes Opfer ſollt ihr nun bringen euer ganzes Leben hindurch, ſolange ihr wandelt und atmet: euren Leib ſollet ihr opfern tagtäglich und allſtündlich, daß er lebe in der Liebe Gottes; d. h. in der Liebe eurer Brüder, daß ihr nun nicht mehr wandelt nach dem Geſetze, das eure Unliebe ſchützte, ſondern nach dem Gebote, das ich euch gebracht habe: ſo ihr in eurem Gemüte es als das wahre erkannt, ſollt ihr euren Leib nach dem Gemüte tun laſſen: das iſt das Opfer, das da ſtets lebendig, heilig und Gott wohlgefällig iſt — das iſt das Leben ſelbſt, welches der vernünftige Gottesdienſt iſt."

III. „Ein jeder, der in der Liebe wandelt, iſt ein König und Hoheprieſter über ſich, denn er iſt niemand untertan als Gott, der in ihm iſt: der aber ohne Liebe wandelt, der iſt ein Knecht und jedem Gewaltigen der Erde untertan, denn in ihm iſt die Sünde, und die Sünde beherrſchet ihn."

III. „Eure Weiſen und Gelehrten, die ihren Verſtand ſtachelten, das Geſetz und das Herkommen zu rechtfertigen, mache ich zunichte durch mein einfältig Wort, damit ich künde: Gott iſt die Liebe."

II. Jeſus ehelicht kein Weib: „der Same Davids ſoll in mir erſterben, damit ich euch den Samen Gottes laſſe." (vgl. 1. Korinther IX. 25.)

II. IV. „Noch kann ich euch nicht die ſtarke Lebensſpeiſe reichen, denn ihr vermöget ſie nicht zu verdauen: mit Milch muß ich euch tränken, wie die neugebornen Kindlein; ſo könnet ihr das Wiſſen noch nicht faſſen, und ich lehre euch drum den Glauben: der Glaube aber, wenn ihr ihn treu bewahret in der Liebe zu mir, wird euch zum Wiſſen führen, denn die Milch nähret euch, bis daß ihr kräftig ſeid, das Lebensbrot zu genießen."

(I.) II. „Die Liebe iſt frei, — ſie wird betätigt durch den freien Willen: ſie iſt geiſtig und liegt nicht in den Banden der Natur, dem Blute. Das Geſetz band ſie an das Blut, und erzeugte ſo an ſich die Sünde. — Die Betätigung der Liebe bewirkt den höchſten Reichtum der Welt, ihr Gegenteil die höchſte Armut. Zu allem, was ich kann, habe ich freien Willen: übe ich ihn in der Liebe, ſo tue ich das, was nicht allein mir nützt, ſondern was vielen nützt; dadurch vervielfältige ich aber die Wohltat meines Tuns auch für mich, weil nun viele auch nur das tun, was zugleich mir nützt. Wenn ich nun nach freiem Willen nur das tue, was gerade mir allein nützen ſoll, ſo ſuche ich nicht meinen Nutzen, ſondern nur den Schaden meines Nächſten, weil mir allein nur das nützen zu können ſcheint, womit einem Anderen Abbruch getan wird: mein Nächſter, um nicht zu verkommen, muß ſich daher auch dadurch zu nützen ſuchen, daß er mir ſchadet: dieſer Nächſten ſind aber viele, und nur meine höchſte Armut wird ſie bereichern können. So ſtrebt denn unter dem Geſetze alles ſich zu ſchaden, indem es jeden Einzelnen vor Schaden zu bewahren ſucht: die reichen und beglückenden Taten der Liebe kann aber kein Geſetz hervorbringen: denn das Geſetz iſt Beſchränkung der Freiheit, — die Liebe iſt aber nur dann ſchöpferiſch, wenn ſie frei iſt."

II. „Gleich wie der Leib viele und mannigfaltige Glieder hat, von denen jedes ſein Geſchäft und Nutzen und beſondere Art hat, die alle zuſammen aber doch nur den einen Leib ausmachen, ſo ſind alle Menſchen die Glieder des einen Gottes. Gott aber iſt der Vater und der Sohn, er zeuget ſich immer fort neu; im Vater war der Sohn, und im Sohne iſt der Vater; wie wir nun Glieder des einen Leibes ſind, welcher Gott iſt und deſſen Hauch die ewige Liebe iſt, ſo ſterben wir nie, gleichwie der Leib, d. i. Gott, nie ſtirbt, da er der Vater und der Sohn iſt, das heißt: die ſtete Verwirklichung der ewigen Liebe ſelbſt."

IV. So wird der Tod verſchlungen von der Liebe: denn der Stachel des Todes iſt die Sünde, die Kraft aber der Sünde iſt das Geſetz (des ihr durch die Liebe los ſeid).

III. IV. „Gottes teilhaftig in der Unſterblichkeit ſind alle, die ihn erkennen: Gott erkennen aber heißt, ihm dienen: das iſt, ſeinen Nächſten lieben, wie ſich ſelbſt." —

II. Jeſus zu ſeinen Brüdern (den Söhnen Joſephs und Marias) in bezug auf ſeine voreheliche Geburt, über die ſie ihn befragen: „Ihr ſeid geboren aus dem Fleiſche, ich aber aus der Liebe; ſo bin ich aus Gott, ihr aber aus dem Geſetz."

I. III. „Ihr ſchriebet eure Geſetze auf Steine und Pergamente und bandet den Geiſt: ich ſchreibe das Geſetz der Liebe in eure Herzen und mache den Geiſt frei."

I. „Dieſe Münze trägt das Zeichen des Kaiſers; wes Zeichen ich aber trage, des Knecht bin ich. Hängt ihr euer Herz an die Schätze des Goldes und des Silbers, ſo ſeid ihr dieſer Welt eigen, und ihr müſſet von ihnen zinſen dem, in des Namen und Zeichen eure Schätze gemünzt ſind: ſammelt ihr euch aber Schätze des Geiſtes und wandelt in der Liebe Gottes, ſo habt ihr Gott und der Liebe zu zinſen durch die Werke der Liebe, die euch beſeligen und verklären. Wollt ihr nun die Schätze der Liebe ſammeln, um für alles Leben genug zu haben, ſo werfet von euch die Schätze der Welt, damit ihr nimmer den Durſt eines Tages zu ſtillen vermöget, und deshalb ſage ich euch: gebet dem Kaiſer, was des Kaiſers iſt, — und Gott, was Gottes iſt!“ —

I. „Ihr verſtehet nicht mein Gebot? — Wie hatte euch doch das Geſetz Klarheit, welches die Verdammnis predigte und euch tötete: denn vor ſeiner Deutlichkeit wurdet ihr zu Sündern: ſoll nun nicht vielmehr das Gebot Klarheit haben, welches die Erlöſung predigt und das Leben?“

(Im Tempel: Akt III.) III. „Moſes verdeckte vor euch ſein Angeſicht, da er ſtarb, daß ihr nicht das Ende des ſehen ſolltet, der euch das Geſetz gab, das doch enden ſoll: dieſe Decke hänget nun noch vor euch Verſtockten, auf daß ihr nicht ſehen wollet den Tod deſſen, das doch enden ſoll; ich hebe nun die Decke, da das Geſetz in mir enden ſoll, damit ihr ſehet den Tod deſſen, das ihr Heuchler für lebendig gelten laſſen möchtet: und offen und vor allen Augen werde ich den Tod erleiden um der Liebe willen, durch die ich die Welt erlöſe zum ewigen Leben.“

V. „Ich ſterbe durch das Geſetz um der Liebe willen, damit ihr wiſſet, die Liebe ſei ewig und das Leben, das Geſetz aber zeitlich und der Tod. So breche ich dieſen Zaun, der das Leben ſcheidet, und bringe den Frieden.“

(Akt IV.) Die Jünger: „nun verſtehen wir dich!“ Jeſus: „Ihr ſchmecket erſt nur die Milch, nicht die Galle meiner Lehre. Mein Tod gebe euch die Galle, daß ihr kräftig widerſtehet und das Werk tut, das nötig iſt.“ (Siehe Eph. IV. 13 und 14.)

II. „Alle Menſchen ſind die Glieder des Leibes Gottes: jedes beweget ſich für ſich nach freiem Willen, ſobald ſie aber wider einander ſtreben, wird der Leib ſiech, und jedes einzelne Glied muß ſiechen: ſo ſie aber ſich eines das andere tragen, ſtützen und nützen, blühet der ganze Leib in lebendiger Geſundheit. Dies Geſetz des Lebens und der Geſundheit empfanget ihr durch die Liebe, und wer dies Geſetz befolget, wer wollte ſagen, er ſei Knecht, da er ſich doch dadurch ſelbſt Geſundheit und Leben gibt: das Leben aber iſt Freiheit, das Siechtum iſt Knechtſchaft: der freie Wille des Lebens iſt alſo die Liebe.“

„Ich bin nicht gekommen, mit der Sünde zu vertragen, ſondern ſie zu töten.“

I. IV. Judas: „Meiſter, ſprichſt du vom Himmelreiche? oder ſoll dies auf der ſündigen Erde möglich ſein?“ Jeſus: „hältſt du die Geſetze für möglicher, die ihr täglich brechet, als das eine Geſetz, in dem ihr immerdar unſträflich wandelt? — Iſt das Geſetz des Lebens, das von Anfang war und ewig ſein wird, hier unmöglich auf Erden, da ihr doch einzig darin lebt? dagegen das Geſetz des Menſchen, das gebrochen war, als es gegeben ward, das haltet ihr für unerläßlich notwendig? — O ihr Sünder und Verſtockten, die ihr die Wahrheit für unmöglich halten wollet, während ihr die Lüge für die Notwendigkeit erkennen möchtet. Öffnet euer Herz und ſehet, was jedes Kind ſieht!“

(IV.) „Ich bin der Meſſias und Gottes Sohn: ich ſage euch das, damit ihr nie irre werdet und auf keinen anderen mehr wartet!“ Zur Wiederkunft Jeſus'. ſ. II. Theſſal. II. 8—12.

II. „Wo es Freie gibt nach dem Geſetz, da gibt es auch Knechte: im Sinne der Liebe aber ſeid ihr alle gleich und frei.“

I. „Dem Reinen iſt alles rein.“

IV. „Die Milch ſchenket euch die Mutter; das Brot müſſet ihr euch ſelbſt erwerben.“ „Die Menſchen ſind Gott, was das Weib dem Manne: das Weib empfängt vom Manne und gebiert, und ihres Leibes Frucht wird wieder zum Manne; Mann und Weib ſind aber ein Fleiſch und Blut, und ſo ſind wir mit Gott eins.“

Jeſus (beim Gang zur Hinrichtung zu Petrus). „Du folgteſt mir, da ich gefangen ward, — mich zu verleugnen: — nun ich zum Tode gehe, bleibe zurück, — um von mir zu zeugen!“

III. IV. „Durch ein Opfer vom Blut der Stiere und Böcke ging der Hohepriester einmal alljährlich in das Heiligſte des Tempels ein, das doch von Menſchenhand gemacht iſt: ich gehe durch das Opfer meines eigenen Blutes einmal für alle Zeiten in das Allerheiligſte des Tempels, der von Gottes Händen geſchaffen iſt: der Tempel Gottes aber iſt die Menſchheit.“

I. III. „Wohl fein habt ihr Gottes Gebot aufgehoben, daß ihr eure Auſſätze haltet!“

Akt II. Jeſus: „Mutter, warum haſt du dieſe gezeugt?“ Maria: „ſagt nicht das Geſetz: das Weib ſei untertan dem Manne?“ — „Du ſündigteſt, da du ihnen das Leben gabeſt ohne Liebe, denn du ſündigteſt dann wieder, da du ſie nährteſt und erzogeſt ohne Liebe. Doch ich bin gekommen, um auch dich von der Sünde zu erlöſen: — denn ſie werden mich lieben um Gottes Willen und dir danken, daß du durch Gott mich der Welt gabeſt. Dies werd' ich vollbringen, drum folget mir nach Jeruſalem."

I. „Die Ehe heiligt nicht die Liebe, — ſondern die Liebe heiligt die Ehe."

II. (Jeſus' Stellung als Arzt der entarteten und tiefzerrütteten Geſundheit des Volkes gegenüber:) „nun kommen die Ärzte und preiſen ihre Wiſſenſchaft, die doch nichts weiß; denn wo der Grund der Übel liegt, das überſehen ſie oder wollen es nicht ſehen, damit ſie dem hungernden Siechen auch noch rauben können, was ihm die letzte Kraft erhielte. Meine Heilkunde iſt einfach: lebet ihr nach meinen Geboten, ſo braucht ihr keine Ärzte mehr. Drum ſage ich euch, ſind eure Leiber zerrüttet, ſo ſorget, daß eure Kinder heil werden und euer Siechtum nicht erben: lebet tätig in der Gemeinde, ſaget nicht: „das iſt mein" ſondern alles iſt unſer, — ſo wird keiner von euch darben und ihr werdet geſunden. Die Übel, die euch aber durch die Natur noch zuſtoßen, ſind leicht zu heilen: weiß doch jedes Tier im Walde, welch Kraut ihm nützet, — wie ſolltet ihr es nicht wiſſen, ſobald ihr nur hell ſehet und die Augen offen habt; ſo lange ihr aber den Weg des Elends und der Völlerei, des Wuchers und des Darbens wandelt, iſt euer Auge verdeckt und ihr ſehet nicht, was das Einfachſte iſt." —„ Warum ſiechen die Tiere in der Wüſte nicht? ſie leben in Kraft und Freude, und wenn ihre Stunde kommt, ſcheiden ſie ſtill und legen ſich dahin, wo ihr Schöpfer ſie enden läßt." —

Akt III. „Wehe euch, denn ihr bauet der Propheten Gräber, eure Väter aber haben ſie getötet."

(das Reich Gottes: Evang. Luk. XVII. 20. 21.)

II. — „Verkaufe alles, was du haſt, gib's den Armen und nähre dich durch Arbeit."

Akt II. „Eure Väter haben Manna gegeſſen in der Wüſte und ſind geſtorben. Ich bin das Brot, das vom Himmel kommt, auf daß, wer davon iſſet, nicht ſterbe!"

Ev. Joh. VII. 1—8 „die Welt kann euch nicht haſſen, mich aber haſſet ſie, denn ich zeuge von ihr, daß ihre Werke böſe ſind."

(Barrabas, da er Jeſus aufgab, eilte voraus nach Jeruſalem und erregte einen Aufſtand, der aber an der Teilnahmloſigkeit des Volkes verunglückte, welches von Jeſus wußte und auf ſeine

Ankunft harrte: als das Volk ſich nun in Jeſus getäuſcht ſah, wandten ſie ſich wieder zu Barrabas und verlangten ihn frei.)

II. — „Denn die Liebe iſt die Freude.“

Gott war mit der Welt von Anfang an eins: die erſten Geſchlechter (Adam und Eva) lebten und webten in dieſer Einheit unſchuldig, ohne von ihr zu wiſſen: der erſte Schritt der Erkenntnis war der des Unterſchiedes des Nützlichen und Schädlichen; im menſchlichen Herzen wuchs der Begriff des Schädlichen bis zu dem vom Böſen: dies ſchien uns der Gegenſatz des Guten, des Nützlichen: Gottes zu ſein, und in dieſer Zwiegeſpaltenheit lag alle Sünde und alles Leiden der Menſchen begründet; auf ihr bildete ſich die Anſicht von der Unvollkommenheit des Menſchen aus, und dieſe Anſicht ſelbſt mußte ſich bis zum Zweifel an Gott ſteigern.

(Der Menſch im Mißverſtändnis ſeiner eigenen Bewegungstriebe kam ſich als außerhalb Gott, d. i. als bös vor: ſich ſelbſt ſtellten ſie das Geſetz, als von Gott, gegenüber, um ſich zum Guten zu zwingen.)

Hiergegen ſuchte die menſchliche Geſellſchaft Rettung durch das III. Geſetz: ſie band den Begriff des Guten am Geſetze, als einem uns allen verſtändlichen und wahrnehmbaren, feſt: das am Geſetz feſt gebundene war aber nur ein Moment des Guten, und wie Gott ewig zeugend, flüſſig und beweglich iſt, wandte ſich das Geſetz daher gegen Gott ſelbſt; denn, indem der Menſch nicht anders als nach dem Urgeſetze der Bewegung ſelbſt leben und wandeln kann, muß er, ſeiner Natur folgend, gegen das Geſetz, d. i. das bindende, ſtehende, — verſtoßen, ſomit ſündig werden. Dies iſt das menſchliche Leiden, das Leiden Gottes ſelbſt, der ſich in den Menſchen noch nicht zum Bewußtſein gekommen iſt. Dies Bewußtſein erlangen wir endlich dadurch, daß wir das Weſen des Menſchen ſelbſt als das unmittelbare Gottſein ſetzen, daß wir das ewige Geſetz, nach welchem alles Erſchaffene ſich bewegt, als das Poſitive, Unverrückbare erkennen, und den Unterſchied des Nützlichen und Schädlichen dadurch aufheben, daß wir im Betracht des Ewigen beides als dieſelbe Äußerung der ſchöpferiſchen Kraft erkennen: die urſprüngliche Einheit Gottes mit der Welt wird uns ſomit im Bewußtſein neu gewonnen, und die Sünde, ſomit das Leiden dadurch aufgehoben, daß wir das unbeholfene Menſchengeſetz — das ſich als Staat der Natur entgegenſtellte — durch die Erkenntnis Gottes, des einigen, an uns, in uns und in der Einheit mit der

Natur — welche wir ſelbſt als ungeteilt erkennen — aufheben. Jeſus hat dieſen Zwieſpalt aufgehoben und die Einheit Gottes hergeſtellt durch die Verkündung der Liebe.

III. Jeſus: „Zwiſchen Vater und Sohn, d. i. dem ewig lebendigen Gott, habt ihr das Geſetz geſtellt, und ſo Gott mit ſich entzweit: ich töte das Geſetz und verkünde ſtatt ſeiner den heiligen Geiſt, — das iſt die ewige Liebe.“ — „Ich bin gekommen, zu binden, was ihr gelöſet, und zu löſen, was ihr gebunden habt.“

Akt II. „Ehret euren Leib, haltet ihn rein, ſchön und geſund, ſo ehret ihr Gott, denn euer Leib iſt Gottes Tempel, daß in ihm er ſich wohlgefalle.“

„An der Welt iſt keine Sünde, ſie iſt vollkommen, wie Gott, der ſie ſchuf und erhält: und rein iſt jeglich Geſchöpf, das in ihr lebt, denn ſein Leben iſt die Liebe Gottes, und das Geſetz, nach dem es lebt, iſt das Geſetz der Liebe. So lebte auch der Menſch einſt in der Unſchuld, doch die Erkenntnis des Guten und Böſen, das, was nützt und ſchadet, brachte ihn außer ſich, und er lebte nach Geſetzen, die er ſich ſelbſt ſchuf ſich zum Tode: nun bringe ich den Menſchen wieder zu ſich ſelbſt, dadurch, daß er Gott in ſich erkennt, und nicht außer ſich: Gott aber iſt das Geſetz der Liebe, und ſo wir es recht wiſſen und darnach wandeln, wie jedes Geſchöpf darnach wandelt, ohne es zu wiſſen, ſind wir Gott ſelbſt: denn Gott iſt das Wiſſen von ſich.“

„Wandelt jedes unvernünftige Geſchöpf ohne Sünde, weil es ohne Wiſſen in der Liebe wandelt, wieviel mehr wird der Menſch nicht ohne Sünde leben können, der doch das Geſetz der Liebe durch mich weiß?“

V. „Mein Reich iſt nicht von dieſer Welt: ich ſtreite gegen niemand, denn ich kämpfe für alle.“

II. oder IV. „Wie werden wir uns der Lehre freuen können, wenn ſie nicht alle Menſchen befolgen?“ — Jeſus: „So lange ihr wenige ſeid, die meine Lehre kennen und befolgen, werdet ihr von der Welt leiden und gehaßt werden: aber die Macht des Leidens beginnet nicht von jetzt, ſie iſt ſo alt als das Geſetz, ſelig aber werdet ihr ſchon ſein im Leiden, denn ihr wißt, um was ihr leidet, indem ihr Gott erkennet: ſo kann euer Leib nur leiden, nicht aber eure Seele. An euch wird das Ärgernis erſt voll werden, aber wehe denen, von denen das Ärgernis kommt. Die meine Lehre nicht kennen, können nicht ſündigen wider den heiligen Geiſt, — aber denen ſie gelehrt ſein wird und ſie doch nicht befolgen, die ſollen erachtet werden gleich den Hunden, die ihr eigen Geſpie'nes wieder auffreſſen. Je weiter alſo mein Wort gelehrt ſein wird, und die Welt lebet doch nicht nach ihm, deſto größer wird die Sünde und das Leiden der Welt werden: Völker werden wider Völker ſtreiten, und die Mächtigen der Erde werden die Menſchen um ihrer Selbſtſucht willen zur Schlachtbank führen: — aber dann werde ich wieder kommen und mit meinen Getreuen die Welt beſiegen, daß das Reich Gottes auch auf der Erde begründet werde: dies wird aber nie vergehen, denn das Reich der Liebe währet ewig."

„Das Himmelreich iſt nicht außen, ſondern in uns: darum, ſelig, die mein Gebot befolgen, denn ſie haben das Himmelreich." „Wann wird dies ſein?" Jeſus: „das ziemt euch nicht zu wiſſen, ſondern euch ziemt zu ſtreben, daß ihr jederzeit des Himmelreiches teilhaftig ſeiet, welches ewig iſt." — „Ein einziges Geſetz iſt das rechte: je mehr Geſetze, deſto verderbter die Welt!"

II. „Geben iſt ſeliger denn nehmen."

Vom Tod.

Das letzte Aufgehen des Einzellebens in das Geſamtleben iſt der Tod, er iſt die letzte und beſtimmteſte Aufhebung des Egoismus. Die Pflanze wächſt aus einem Keime, der ſie ſelbſt iſt: jede Entwicklung der Pflanze iſt eine Vervielfältigung ihrer ſelbſt in Blüte und Samen, und dieſer Prozeß des Lebens iſt der unaufhaltſame Fortſchritt zum Tod. Sein Tod iſt das Selbſtopfer jedes Geſchöpfes zugunſten der Erhaltung und Bereicherung des Ganzen: das Geſchöpf, das dieſes Opfer mit Bewußtſein vollbringt, wird dadurch, daß es ſeinen freien Willen in die Notwendigkeit dieſes Opfers ſetzt, zum Mitſchöpfer, — dadurch aber, daß es hierbei den freien Willen zu größtmöglicher ſittlicher Bedeutſamkeit des Opfers verwendet, zu Gott ſelbſt. Den Menſchen mußte dieſe Naturnotwendigkeit zum Bewußtſein von ihr führen, indem er, mit freiem Willen handelnd, bei aller ſcheinbaren Befriedigung ſeines Egoismus dennoch zu ſeinem Aufgehen in eine immer ausgedehntere Allgemeinheit fortſchreitet. Dieſes Fortſchreiten bedingt ſich durch die Liebe. Die Liebe iſt die notwendigſte Äußerung des Lebens: wie in ihr aber materiell der ſelbſtige Lebensſtoff ſich ſeiner entäußert, ſo geht in ihr auch der ſittliche Prozeß der Entäußerung des Egoismus vor, und die vollendete Entäußerung desſelben iſt der Tod, das Aufgeben des Leibes, der eigentlichen Heimat des

Egoismus, des letzten Hinderniſſes meines Aufgehens in die Allgemeinheit. — Wie der Menſch aus einer Entäußerung des Lebensſtoffes ſeiner Erzeuger hervorgeht, von der Milch der Mutter ernährt, ſeiner anfänglichen Hilfloſigkeit durch Opfer anderer abgeholfen wird, ſo iſt ſein Wachſen, ſein Gedeihen, alſo das volle Reifen ſeiner Individualität ein Nehmen und Empfangen.

Bis zu ſeiner phyſiſchen Reife entwickelt der Menſch ſich ſomit nach dem Prinzip des reinen Egoismus: die Kindesliebe zu den Erzeugern, Ernährern und Erziehern iſt Dankbarkeit, und dieſe bezieht ſich jedesmal auf das Empfangene, ſie iſt die Freude des Empfängers an ſich ſelbſt, aber keine Erwiderung, denn ein Erſatz, eine Vergeltung iſt hier nicht denkbar. Als vollſtändig ausgebildeter Egoiſt tritt nun das Individuum der Allgemeinheit gegenüber, und ſein handelndes Verhalten zu ihr iſt das allmähliche Aufgeben ſeines Egoismus, ſein endliches Aufgehen in der Allgemeinheit.

(Dankbarkeit iſt keine Liebe, ſondern eine durchaus unbefriedigende, in ſich unwahre Empfindung; ſie kann nur Belobigung der Liebeshandlung eines Anderen ſein, die Rechtfertigung einer mir erwieſenen Wohltat: ſelbſt Liebe könnte ſie nur ſein, wenn ſie das Empfangene erwiderte, denn die Liebe iſt gebend, nicht empfangend: eine vollgültige Erwiderung des Empfangens könnte aber nur eine Zurückgabe des Empfangenen ſein, mithin alſo die Aufhebung der mir erwieſenen Liebestat: die wirkliche Befriedigung des Dankgefühles müßte alſo in der Vernichtung der Urſache der Dankesverpflichtung liegen: ſie wäre alſo das reine Gegenteil der Liebe, nämlich die Verneinung ihrer Tat, und produzierte ſie auch wieder eine Tat der Liebe, ſo könnte dieſe nicht als ſolche gelten, da die Pflichterfüllung eine unfreie Handlung, die empfangene Liebestat aber aus freiem Antrieb kam. Dankbarkeit iſt daher einer der leeren Begriffe, welche in einer egoiſtiſchen Gemütsſchwäche beruhen und in ihrer Unproduktivität die mannigfaltigſten Täuſchungen herbeiführen, denn ſie hebt zugleich die Freiheit des Handelns auf, ohne welche die Liebe undenkbar iſt. Da aber Dankbarkeit nicht ohne den Wunſch der Vergeltung gedacht werden kann, einen Wunſch, der ſich doch nicht erfüllt, entwächſt aus ihr auch eine Verpflichtung, welche nie erledigt wird, — denn die Erfüllung oder Erledigung wäre ja eben die Aufhebung der Liebestat.)

Die erſte Handlung der Wiederentäußerung ſeiner ſelbſt iſt die Geſchlechtsliebe; ſie iſt ein Vonſichgeben der eigenen Lebenskraft:

in der Geſchlechtsliebe und der Familie vervielfältigt ſich der Menſch ſinnlich durch Entäußerungen ſeiner ſelbſt, und jedenfalls liegt hierin die phyſiſche Notwendigkeit ſeines Todes, wie bei der Pflanze: dieſer Notwendigkeit gegenüber ſtünde das Paradoxon, der Menſch würde nicht ſterben, wenn er ſich durch die Zeugung nicht vervielfältigte, ſeine zeugende Kraft ſomit gewiſſermaßen zur beſtändigen Reproduktion ſeines eigenen Leibes verwendete: hierdurch würde denn der vollkommenſte, unzerſtörbarſte Egoismus begründet ſein, und in der Tat liegt dieſer Egoismus der mönchiſchen Entſagung zugrunde, gegen welche die Natur ſich dadurch rächt, daß ſie jene zeugende Kraft unfruchtbar am eigenen Leibe verkommen läßt, ihm ſie aber keineswegs für ſich erhält, denn das Leben iſt Bewegung in der Vervielfältigung. — Der Tod wird ſomit dem Einzelnen zum Aufgeben ſeiner ſelbſt zugunſten der Vervielfältigung ſeiner ſelbſt. Iſt das Verhältnis der Familie rein, tritt der Tod natürlich und im hohen Alter bei vorhandener zahlreicher Nachkommenſchaft ein, ſo iſt der Tod von je — wie wir dies im Patriarchalleben ſehen — nie herb und ſchreckenvoll erſchienen: erſt nach der Losreißung von den natürlichen Geſchlechtsbanden durch Verderbnis der Reinheit der Familie, als der menſchliche Egoismus ſeine Befriedigung in ein außerhalb des Geſchlechts Liegendes, in den Beſitz und die Macht ſetzte, mußte der Tod ſchrecklich werden, weil er einen Egoismus auflöſte, der als in ſeiner Vervielfältigung fortlebend nicht füglich gedacht werden konnte. In der von Jeſus gelehrten allgemeinen Menſchenliebe iſt nun die Verſöhnung mit dem Tode in unendlicher Vergewiſſerung hergeſtellt, weil durch ſie der Egoismus ſeine vollſtändigſte Befriedigung in der vollſtändigſten Aufhebung ſeiner ſelbſt findet. Fand ſich der Patriarch in einer blühenden Geſchlechtsnachkommenſchaft bereits befriedigt, ſo wuchs dieſe Befriedigung mit der Ausdehnung der Liebe über die Geſchlechtsglieder hinaus. Wenn der Vater durch die Liebe zu ſeinen Kindern die Befriedigung ſeines Egoismus endlich in dem Gedeihen ſeiner Leibesfrüchte. d. h. in der Befriedigung des Egoismus ſeiner Kinder, findet, ſo wird er denen wiederum wohlwollen, welche den Seinigen zu ihrer Befriedigung verhelfen; in einem geſellſchaftlichen Verbande ſein und ſeiner Kinder Wohlergehen verbürgt zu wiſſen, erweitert den Familienegoismus endlich zum Patriotismus, d. i. zur Liebe für den Verein, in dem ich meine oder der Meinigen Befriedigung durch Gegenſeitigkeit geſichert weiß. Je deutlicher und beſtimmter ich nun das Gedeihen dieſer größeren Genoſſenſchaft dadurch verbürgt erkenne, daß der Egoismus des Einzelnen in dem Gemeinſein aller untergehe, erkenne ich zugleich auch, daß dieſer Egoismus darin ſeine höhere, erweiterte Befriedigung finde: die Naturnotwendigkeit des Todes wird zur ſittlichen Tat, ſobald ich das in ihm liegende Opfer mit Bewußtſein zum Heile der Genoſſenſchaft darbringe: durch meinen Tod für das Vaterland erhalte ich nämlich die Befriedigung, dem Vaterlande einen höchſten Nutzen, den ſeiner Erhaltung, zu verſchaffen; die letzte Entäußerung des Egoismus durch den Tod wird daher eine hoch geſteigerte Befriedigung meines zahlreich vervielfältigten Ichs. Nun lehret uns aber Jeſus auch die Schranken des Patriotismus zu durchbrechen und unſere reichſte Befriedigung in dem Heile des ganzen Menſchengeſchlechts zu finden: je inniger ich mich nun im Laufe meines Einzellebens von der beſeligenden Wahrheit dieſer Lehre überzeuge, je größeren Genuß ich aus der allgemeinen Menſchenliebe ziehe, indem ich mich ihr ſelbſt mit Bewußtſein weihe, zu je größerem Reichtum ich die Befriedigung meines eigenen Bedürfniſſes ſteigere, indem ich ſie nur in die Befriedigung allgemeiner Menſchenliebe ſetze, deſto mehr vernichte ich meinen Egoismus durch mein Aufgehen in das Allgemeine, und die vollſtändigſte — wie notwendigſte — Vernichtung dieſes einzelnen Ichſeins erreicht ſich im Tode, dem durch mein Leben herbeigeführten Aufgeben meiner ſelbſt. Durch den Tod wird zugleich aber auch meine Individualität vollendet, durch den vollkommenen Abſchluß meines perſönlichen Seins. So lange ein Menſch lebt, gehört er (wiſſentlich oder unwiſſentlich) der Bewegung der Allgemeinheit an; möge er durch ſeinen freien Willen ſich noch ſo ſelbſtändig gebaren, eben dieſer ſein Wille kann vernünftigerweiſe von ihm nur im Einklang mit der allgemeinen Bewegung ausgeübt werden, denn dadurch macht er ſich die Bewegung mit Bewußtſein zu eigen und ſchafft, während er an ſich die Bewegung nur zerſtören könnte, wollte er ſeinen Willen ihr entgegenſetzen; alles, was ſich bewegt, verändert ſich aber, der geſtorbene Menſch verändert ſich uns aber nicht mehr; durch den Abſchluß ſeines Lebens tritt er uns als ein feſtbegrenztes, ſicher zu gewahrendes Beſonderes gegenüber, an ihm und nach ihm erkennen und beurteilen wir uns ſelbſt. — Durch ſeinen Tod bezeugt der Einzelne ſeine ſchöpferiſche Mitwirkung am Leben, denn wir wiſſen, daß nach dem Naturgeſetz der Tod die Folge des Vorſichgebens einer vervielfältigenden Kraft iſt: indem der Menſch alſo ſchafft, wirkt und erzeugt, vernichtet er ſich ſelbſt, ſein Leben iſt demnach ein beſtändiges Sichſelbſttöten zugunſten eines Neuen, Vervielfältigten und Bereicherten, was von ihm ausgeht, und ſomit iſt der endliche Tod nur das gänzliche Vonſichgeben des entleerten Behältniſſes, jener zeugenden Kraft, alſo ein letztes Schaffen ſelbſt, nämlich das Aufheben eines unproduktiven Egoismus, ſomit ein Raumgeben an das Leben. Sind wir uns deſſen bewußt und ſchaffen wir in dieſem Bewußtſein, ſo ſind wir eben Gott ſelbſt, nämlich die Betätigung der ewigen Liebe; und das letzte beglaubigende Siegel unſerer Gottſchaft drücken wir auf dieſes Wirken durch den Tod, das höchſte Opfer der Liebe, nämlich das Opfer unſeres perſönlichen Seins ſelbſt zugunſten des Allgemeinen. Der Tod iſt ſomit die vollendetſte Tat der Liebe: er wird uns dazu durch das Bewußtſein unſeres Lebens in der Liebe. —

IV. Jeſus: „ſo lange ich noch lebe, ſeid ihr im ungewiſſen über mich, denn ihr ſeid noch unklar darüber, und eure Wünſche ſind darüber uneinig, was ich tun könnte: wenn ich nicht mehr ſein werde, werdet ihr über mich zur Klarheit kommen, denn ihr wiſſet dann, was ich getan habe.“

Egoismus iſt Nehmen oder Empfangen — die Entäußerung desſelben in der Liebe iſt Geben und Mitteilen.

Nichts iſt uns vorhanden, als was im Bewußtſein des Menſchen vorhanden iſt. — Dem Ich ſteht das Allgemeine gegenüber: das Ich iſt mir das Poſitive, das Allgemeine iſt mir das Negative, denn jede Anforderung des Allgemeinen an mich iſt eine Verneinung meines Ichs. Indem ich mir nur Etwas bin, iſt mir das Allgemeine Nichts; — nur in dem Maße, als ich mich meines Ichs entäußere und in dem Allgemeinen aufgehe, wird mir das Allgemeine Etwas, weil ich mit dem Ich, dem mir einzig gewiſſen Etwas, in ihm bin: der Prozeß der Entäußerung meines Ichs zugunſten des Allgemeinen iſt die Liebe, das tätige Leben ſelbſt: das untätige Leben, in welchem ich bei mir bleibe, iſt der Egoismus. Durch die Liebe gebe ich mich an das außer mir Liegende, ſetze meine Kraft in das Allgemeine, mache mir ſomit das Nichts zu einem Etwas, nämlich durch mich ſelbſt, der ich nun in ihm bin, und zwar in dem Maße, als ich durch die Liebe mich meines Ichs entäußere. Die vollſtändige Entäußerung meines Ichs geſchieht durch den Tod; — indem ich nämlich mein Ich vollſtändig aufhebe, ſomit zum Nichts mache, gehe ich vollſtändig in das Allgemeine auf, das nun vollſtändig Etwas iſt und ſich durch meinen Tod ſo zu mir verhält, wie ich mich durch meine Geburt zu ihm verhielt. (Ein geſtorbener Vater iſt durch ſeinen Tod vollſtändig in das Allgemeine ſeiner Kinder, ihrer Leiber, Sitten und Tun aufgegangen.)

Jeder Menſch lebt in der Liebe, all ſein Tun iſt in ihr begriffen, denn ſein Leben ſelbſt iſt die fortſchreitende Entäußerung ſeines Ichs. Der Erſatz für den Verluſt an ſeinem Ich wird ihm aber nur durch das *Bewußtſein* ſeines Aufgehens in der Allgemeinheit, denn nur durch das Wiſſen davon findet er ſich im Allgemeinen wieder, und zwar bereichert und vervielfältigt; dieſes Bewußtſein von ſich oder beſſer: dieſes Bewußtwerden ſeiner im Allgemeinen macht unſer Lieben ſchöpferiſch, weil wir durch das Vonunsgeben eben die Allgemeinheit und in ihr uns ſelbſt bereichern; das Nichtwiſſen oder das Sichnichtbewußtwerden im Allgemeinen bringt die Sünde hervor, nämlich die Verkümmerung unſerer ſelbſt: der Menſch, der im Nichtbewußtwerden ſeines Aufgehens in die Allgemeinheit ſich als reiner Egoiſt erhalten könnte, nämlich nur ſtets empfangen und nehmen wollte, muß ſeiner Natur nach doch dem Eingriffe der Außenwelt auf ſich nachgeben, ſie wird von ihm nehmen und empfangen, was er zu geben und mitzuteilen verweigert; das Moment der Liebe wird hier Haß und Raub, und der liebeloſe Egoiſt wird die Außenwelt als ſeinen entſchiedenſten Feind betrachten, da er mit Bewußtſein in ihr aufzugehen nicht vermag: endlich muß er ſich im Tod ihr doch zum Opfer bringen, und er iſt wirklich tot, weil er gegen ſeinen Willen, ohne Wiſſen und ohne darin ſich wiedergefunden zu haben, in das Allgemeine aufgegangen iſt. Die Bereicherung des Allgemeinen kann aber auch nur mein Wiſſen von meinem Aufgehen in ihm ſein: vom Egoiſten empfängt es daher in Wahrheit nichts.

Das Weib. Das Weſen des Weibes iſt, gleich dem der Kinder, der Egoismus: das Weib gibt nicht, ſondern es empfängt, oder gibt das Empfangene nur wieder. Wie das Kind bis zu ſeiner Reife in ſich unvollkommen iſt und nur in der Erwiderung der Elternliebe irgend eine Tätigkeit bezeigen kann, ſo iſt das Weib in ſich unvollkommen, und kann nur in der Erwiderung der Liebe des Mannes zur Tätigkeit gelangen: in ſeinem Aufgehen in den Mann, deſſen Liebe es empfängt, findet es die einzige Möglichkeit der Mitentäußerung ſeines Egoismus an die Allgemeinheit, nämlich in den Kindern und in ſeinem Geben an die Kinder: das Gebären der Kinder und ſein Geben an ſie iſt aber immer nur ein Wiedergeben des Empfangenen. Der wirkliche Anteil des Weibes an der Geburt iſt außer dem Empfangenen der Schmerz des Gebären ſelbſt: hierin liegt das leidende Weſen des Weibes und ſein Verdienſt, nämlich eine leidende Entäußerung ſeines Egoismus, und in der Liebe zu den Kindern findet dieſe Entäußerung ihre Vollendung. Somit gelangt das Weib zur Tätigkeit aber nur durch den Mann; ſie entäußert ſich ihres Egoismus durch das Wiedergeben des Empfangenen, nicht durch das wirkliche Geben, und in ihrem empfangenden Aufgehen im Manne und ihrem wiedergebenden in den Kindern kann ſie einzig zum bewußten Aufgehen in die Allgemeinheit gelangen. Daher iſt das Weib mit dem Manne eins und kann nur in ſeinem Aufgehen im Manne als ſittlich beſtehend gedacht werden: die Frau iſt aber auch die Ergänzung des Mannes, ſein Geben an ſie iſt die erſte Entäußerung ſeines Egoismus, ohne welche ihm ſein erzeugendes Aufgehen in die Allgemeinheit unmöglich ſein würde. Sehr richtig ſagt daher Jeſus: Mann und Weib ſind *ein* Fleiſch, Gott (die Liebe) hat ſie zu eins verbunden, und ihre Trennung iſt unſtatthaft, weil unmöglich; nämlich er ſagt: So war es von Anfang — d. h. ſo iſt das Geſetz der Natur. Die erſte Sünde wider dies Geſetz wäre eine Ehe ohne Liebe, denn in ihr löſt ſich der Egoismus nicht auf, ſondern verhärtet ſich durch Zwang unauflösbar.

Die Unſchuld iſt der vollkommene Egoismus, denn ſie empfängt nur und gibt nicht: Adam lebte in der Unſchuld, ſo lange er nur empfing; die erſte Entäußerung ſeines Egoismus durch die zeugende Liebe war der Sündenfall, nämlich das Heraustreten des Einzelnen außer ſich, ſomit der hierin bedungene Fortſchritt zur vollſtändigen Aufhebung des Egoismus im Tod, d. i. Selbſtvernichtung. (Der Stand der Unſchuld konnte den Menſchen nicht eher zum Bewußtſein kommen, als bis ſie ihn verloren hatten. Dies Zurückſehnen nach ihm, das Ringen nach ſeiner Wiedererlangung iſt die Seele aller Ziviliſationsbewegung, ſeitdem wir die Menſchen aus der Sage und Geſchichte kennen. Dies iſt der Drang, aus einer uns feindlich erſcheinenden Allgemeinheit zur egoiſtiſchen Befriedigung in uns ſelbſt zu gelangen uſw.) Dies Verneinen ſeiner ſelbſt mußte ſolange dem Menſchen als ein Unſeliges, Schädliches und

Böſes, und ſeine endliche Konſequenz: der Tod, als ein Fluch erſcheinen, als der Menſch ſich ſeines vervielfältigten Aufgehens in der Allgemeinheit nicht freudig bewußt ward. Die Notwendigkeit des Aufhörens des perſönlichen Seins mußte demjenigen als ein Böſes erſcheinen, der der reichen Entſchädigung dieſes Verluſtes nicht inne ward. Vom Anfang iſt die Klage nicht vorhanden geweſen, denn im reinen Patriarchat fühlte ſich der Vater in ſeinem Aufgehen in ſeiner Nachkommenſchaft befriedigt: erſt die Israeliten Ägyptens in ihrer Sklaverei und Entſittlichung erhoben dieſe Klage, weil in der zerrütteten Familie und der geknechteten Stammesgenoſſenſchaft jene Entäußerung des Egoismus nur durch ein Aufgehen in eine ungeliebte, jammervolle Allgemeinheit — die ihrer geknechteten Familie — vor ſich gehen mußte. Der Egoismus kann ſich nur in der Freude am Leben gern ſeiner entäußern; gilt mir das Leben ſelbſt als ein freudloſes, ſo kann ich in der Vermehrung und Vergrößerung — Erhaltung dieſes freudeloſen Zuſtandes natürlich keine Befriedigung finden, ſondern wünſche mich in den Stand der Unſchuld zurück, nämlich des untätigen, unproduktiven Egoismus. In dieſer unfreudigen Entäußerung meiner ſelbſt finde ich mein Elend vermehrt: meine Leibesſproſſen werden mir eine Laſt, die ich lieber nicht geboren wünſchte; ſo weicht die Liebe aus der Tätigkeit, und die natürlichſte Befriedigung derſelben im Vaterverhältniſſe wird in das Gegenteil verwandelt: die Befriedigung des Zeugungstriebes wird zur gemeinen Wolluſt, das Daſein der Kinder zur Laſt, das Leben ein liebeloſes Sorgen, und ſo der Tod ein Fluch, weil er die Aufhebung des einzigen iſt, was wir begriffen, nämlich des Ichs. In dieſer Welt egoiſtiſchen Sehnens und Unbehagens entſtand das Geſetz: in ihm ſollte ſich der Menſch ſeines Egoismus entäußern zugunſten eines Allgemeinen, aus dem die Liebe, d. h. das beſeligende Bewußtſein der Liebe entſchwunden war, nämlich des Beſitzes; das Geſetz ſelbſt konnte aber die Liebe nicht erſetzen, denn es war der Zwang, die Nötigung zum Gemeinnützlichen; nur wer in ſeiner Befolgung ſeinen Nutzen fand, handelte nach ihm; die geſetzmäßige Handlung war aber nicht die Tat der Liebe, denn dieſe kann nur aus freiem Willen vollbracht werden, ſondern die Tat des Egoismus, der ſich im Geſetz befriedigt und geſchützt fand: die freie Liebe konnte ſich nur außer dem Geſetze, alſo gegen das Geſetz, kundgeben. Die Liebe iſt aber mächtiger als das Geſetz, denn ſie iſt **das Urgeſetz des Lebens**, — aber ihre Äußerung mußte ſolange als Sünde, d. i, Geſetzesbruch erſcheinen, als der Urzuſtand, in welchem das Geſetz der Liebe einzig waltete, nicht wieder hergeſtellt war, und nur im vollſten Bewußtſein war durch Jeſus das wieder zu gewinnen, was wir durch unvollſtändiges Bewußtſein davon verloren hatten: die Liebe ward durch Jeſus' Verkündigung nämlich aus der Familie über das ganze Menſchengeſchlecht ausgedehnt.

Der Liebloſe bleibt ſtets im Egoismus und geht im Tod für ſich vollſtändig unter: die Bewegung des Lebens, die Entäußerung ſeines Lebensſtoffes geht nämlich wider ſeinen Willen vor: was er will, kann er nicht vollbringen, ſondern was er nicht will, muß er an ſich vollbracht ſeh'n; er bleibt daher leidend bis zum Tode: nur wer ſeinen freien Willen in die Entäußerung ſeines Lebensſtoffes ſetzt, gerät mit Bewußtſein in das Allgemeine und lebt ſomit vervielfältigt und erweitert in ihm fort: die Entäußerung meiner ſelbſt iſt die Liebe und in dem Geliebten finde ich mich wieder. Dies iſt die Unſterblichkeit, die in meinem freien Willen liegt: denn der Egoiſt ſetzt ſeinen Willen ſeiner notwendigen Selbſtentäußerung entgegen, und geht daher in ſich zu Ende mit dem Tode, — wogegen der Univerſaliſt durch ſeinen Willen in der Allgemeinheit ſein erweitertes Fortleben erreicht.

Das Leben des Menſchen iſt Entwicklung im Egoismus und Wiederentäußerung desſelben zugunſten der Allgemeinheit.

Bis zur erlangten Reife des Menſchen begreift dieſer die Natur nur als im Bezuge zu ſich: jeder Eindruck der Natur geht in ſeinem Egoismus auf, denn der Heranreifende empfängt nur; nur das Empfangene wird ihm begreiflich, und zwar nur an ſich, ſeinem Ich ſelbſt: die Natur, ſoweit ſie außer ihm iſt, iſt ihm daher Nichts, nur ſein Ich iſt ihm Etwas. Erſt nach erlangter Reife, wenn der Menſch in der Liebe ſich ſeiner ſelbſt wieder entäußert, wird ihm die Natur in dem Maße Etwas, als er ſich in ſie hineinverſenkt, denn durch die Liebe geht er aus ſich und findet ſich im Gegenſatz wieder. Daher auch das Verſtändnis der Natur erſt durch die Liebe.

(„Und wenn ich alle meine Habe den Armen gebe und ließe meinen Leib brennen, und hätte der Liebe nicht, ſo wäre mir's nicht nütze.“ (I. Kor. XIII. 3.)

(„Der geiſtliche Leib iſt nicht der erſte, ſondern der natürliche, darnach der geiſtliche.“ [1. Kor. 15. V. 46.] Der geiſtliche Leib iſt mein Leben in der Allgemeinheit.)

(Sehr auszuführen.) Das Geſetz ſtehet ſtatt der Allgemeinheit, alſo zwiſchen mir und dem Allgemeinen: mein bereichertes Aufgehen in das Allgemeine ward nun ein Aufgehen in das Geſetz, alſo eine Bereicherung des Todes, denn das Geſetz verdrängt das Leben: das Geſetz iſt die Liebloſigkeit, und ſelbſt da, wo es die Liebe gebieten würde, würde ich in ſeiner Befolgung nicht Liebe üben, denn die Liebe handelt nur nach ſich ſelbſt, nicht nach einem Gebot. Die Verſöhnung der Welt iſt daher nur durch Aufhebung des Geſetzes zu bewirken, welches den Einzelnen von ſeiner freien Entäußerung ſeines Ichs an die Allgemeinheit abhält, ihn von ihr trennt. —

(Eph. II. 14. — Denn er iſt unſer Friede, der aus beiden
[Gott und dem Menſchen, d. i. dem Allgemeinen und dem Ein-
zelnen] eines gemacht, und hat abgebrochen den Zaun, der da-
(VI.) zwiſchen war, in dem, daß er durch ſein Fleiſch wegnahm die Feind-
ſchaft, — nämlich das Geſetz, ſo in Geboten geſtellet war, auf daß
er aus zweien einen neuen Menſchen in ihm ſelber ſchaffete [d. i.
den in der Allgemeinheit ſich mit Bewußtſein wiederfindenden
Einzelnen] und Friede machete, und daß er beide verſöhnete mit
Gott in einem Leibe durch das Kreuz, und hat die Feindſchaft ge-
tötet durch ſich ſelbſt.)

III.

Zum I. Akt.

Matth. V. 45. Auf daß ihr Kinder ſeid eures Vaters im Himmel; denn er läßt ſeine Sonne aufgehen über die Böſen und über die Guten, und läßt regnen über Gerechte und Ungerechte. — Darum ſollt ihr vollkommen ſein, gleichwie euer Vater im Himmel vollkommen iſt.

(XI.) Was ſeid ihr hinausgegangen in die Wüſten zu ſehen? Wolltet ihr ein Rohr ſehen, das der Wind hin und her weht? Oder was ſeid ihr hinausgegangen zu ſehen? Wolltet ihr einen Menſchen in weichen Kleidern ſehen? Siehe, die da weiche Kleider tragen, ſind in der Könige Häuſern. U. flg. — Wem ſoll ich aber dies Geſchlecht vergleichen? uſw. — Johannes iſt kommen, aß nicht und trank nicht; ſo ſagen ſie: er hat den Teufel. Des Menſchen Sohn iſt kommen, iſſet und trinket; ſo ſagen ſie: ſiehe, wie iſt der Menſch ein Freſſer und Weinſäufer, der Zöllner und Sünder Geſelle! Und die Weisheit muß ſich rechtfertigen laſſen von ihren Kindern.

Ich preiſe dich, Vater und Herr Himmels und der Erden, daß du ſolches den Weiſen und Klugen verborgen haſt, und haſt es den Unmündigen offenbaret. (Siehe unter Lukas X.)

Kommet her zu mir, die ihr mühſelig und beladen ſeid, ich will euch erquicken. Nehmet auf euch mein Joch und lernet von mir, denn ich bin ſanftmütig und von Herzen demütig; ſo werdet ihr Ruhe finden für eure Seelen. Denn mein Joch iſt ſanft und meine Laſt iſt leicht.

(XII.) Des Menſchen Sohn iſt ein Herr auch über den Sabbat: — „Iſt's auch recht am Sabbat zu heilen?" Aber er ſprach zu ihnen: „Welcher iſt unter euch, ſo er ein Schaf hat, das ihm am Sabbat in eine Grube fällt, das er nicht ergreife und aufhebe? Wieviel beſſer iſt nun ein Menſch denn ein Schaf? Darum mag man wohl am Sabbat Gutes tun."

Da ſprach einer zu ihm: „Siehe, deine Mutter und deine Brüder ſtehen draußen und wollen mit dir reden." Jeſus: „Wer iſt meine Mutter? und wer ſind meine Brüder?" und reckte ſeine Hand aus über ſeine Jünger und ſprach: „Siehe da, das iſt meine Mutter und meine Brüder. (Denn wer den Willen tut meines Vaters im Himmel, derſelbe iſt mein Bruder, Schweſter und Mutter.)"

(XV.) Phariſäer: „Warum übertreten deine Jünger der Älteſten Aufſätze? ſie waſchen ihre Hände nicht, wenn ſie Brot eſſen." Jeſus: „Warum übertretet denn ihr Gottes Gebot um eurer Aufſätze willen? Gott hat geboten: Du ſollſt Vater und Mutter ehren; wer aber Vater und Mutter fluchet, der ſoll des Todes ſterben. Aber ihr lehret: wer zum Vater oder Mutter ſpricht, wenn ich's opfre, ſo iſt's dir viel nützer; der tut wohl. Damit geſchieht es, daß niemand hinfort ſeinen Vater oder ſeine Mutter ehret, und habt alſo Gottes Gebot aufgehoben um eurer Aufſätze willen." „Was zum Munde eingehet, das verunreinigt den Menſchen nicht, ſondern was zum Munde ausgehet, das verunreinigt den Menſchen." — Da traten die Jünger zu ihm und ſagten: „weißt du auch, daß ſich die Phariſäer ärgerten, da ſie das Wort höreten?" Jeſus: „Alle

Pflanzen, die mein himmliſcher Vater nicht pflanzet, die werden ausgereutet. Laſſet ſie fahren" uſw. —

(XIX.) Iſt's auch recht, daß ſich ein Mann ſcheidet von ſeinem Weibe um irgend einer Urſache? Jeſus: „Habt ihr nicht geleſen, daß, der im Anfange den Menſchen gemacht hat, der machte, daß ein Mann und Weib ſein ſollte? Darum wird ein Menſch Vater und Mutter verlaſſen und an ſeinem Weibe hangen, und werden die zwei ein Fleiſch ſein. So ſind ſie nun nicht zwei, ſondern ein Fleiſch. Was nun Gott zuſammengefüget hat, das ſoll der Menſch nicht ſcheiden." — Da ſprachen ſie: „warum hat denn Moſes geboten, einen Scheidebrief zu geben und ſich von ihr zu ſcheiden?" Jeſus: „Moſes hat euch erlaubt, zu ſcheiden von euren Weibern von eures Herzens Härtigkeit wegen; vom Anbeginn aber iſt's nicht alſo geweſen." Und folgende V. — Vers 16 bis Ende: Auftritt mit dem reichen Jüngling.

(XXII.) Meiſter, wir wiſſen, daß du wahrhaftig biſt und lehreſt den Weg Gottes recht und du frageſt nach niemand, denn du achteſt nicht das Anſehen der Menſchen. Darum ſage uns, was dünkt dich? Iſt es recht, daß man dem Kaiſer Zins gebe oder nicht?

Mark. (II.) Der Sabbat iſt um des Menſchen willen gemacht, und nicht der Menſch um des Sabbats willen. (Vgl. Matth. XII.) — Alle Sünden werden vergeben den Menſchenkindern, auch die Gotteslästerung, damit ſie Gott läſtern; wer aber den heiligen Geiſt läſtert, der hat keine Vergebung ewiglich, ſondern er iſt ſchuldig des ewigen Gerichts.

G II. Akt.) Luk. (IV.) Der Geiſt des Herrn iſt bei mir, derhalben er mich geſalbet hat und geſandt zu verkündigen das Evangelium den Armen, zu heilen die zerſtoßenen Herzen, zu predigen den Gefangenen, daß ſie los ſein ſollen, und den Blinden das Geſicht, und den Zerſchlagenen, daß ſie frei und ledig ſein ſollen, und zu predigen das angenehme Jahr des Herrn.

(V.) Warum eſſet und trinket ihr mit Sündern und Zöllnern? „Die Geſunden bedürfen des Arztes nicht, ſondern die Kranken." — Warum faſten Johannis Jünger ſo oft und beten ſo viel, desſelbigen gleichen der Phariſäer Jünger, aber deine Jünger eſſen und trinken? — J.: „Ihr möget die Hochzeitleute nicht zum Faſten treiben, ſo lange der Bräutigam bei ihnen iſt. Es wird aber die

Zeit kommen, daß der Bräutigam von ihnen genommen wird, dann werden ſie faſten."

(VI. 32.) So ihr liebet, die euch lieben, was Danks habt ihr davon? denn die Sünder lieben auch ihre Liebhaber. Und wenn ihr euren Wohltätern wohltut, was Danks habt ihr davon? denn die Sünder tun dasſelbige auch. Und wenn ihr leihet, von denen ihr hoffet zu nehmen, was Danks habt ihr davon? Denn die Sünder leihen den Sündern auch, auf daß ſie Gleiches wieder nehmen. (II. ff.) Gebet, ſo wird euch gegeben. Ein voll, gedrückt, gerüttelt und überflüſſig Maß wird man in euren Schoß geben, denn mit eben dem Maß, da ihr mit meſſet, wird man euch wieder geben.

Luk. (X.) Selig ſind die Augen, die da ſehen, das ihr ſehet. Denn ich ſage euch, viele Propheten und Könige wollten ſehen, das ihr ſehet, und haben's nicht geſehen, und hören, das ihr höret, und haben's nicht gehöret.

(XI.) Ein Weib aus dem Volke: (M. M.?) „Selig iſt der Leib, der dich getragen hat, und die Brüſte, die du geſogen haſt!" Jeſus: „Ja, ſelig ſind, die das Wort Gottes hören und bewahren."

(XIX.) Der Zöllner: „Siehe, Herr, die Hälfte meiner Güter gebe ich den Armen, und ſo ich jemand betrogen habe, das gebe ich vierfältig wieder. Jeſus: „Heute iſt dieſem Hauſe Heil widerfahren, denn des Menſchen Sohn iſt kommen, zu ſuchen und ſelig zu machen, das verloren iſt."

Johannes VIII. (Ehebrecherin.)

Ap. Geſch. (X.) „Oh nein, Herr, denn ich habe noch nie etwas Gemeines oder Unreines gegeſſen." Jeſus: „Was Gott gereinigt hat, das mache du nicht gemein."

(XX.) Denn Geben iſt ſeliger denn Nehmen. (Gegenſatz zu: du ſollſt nicht ſtehlen!)

Römer (XIII.) Alle Gebote ſind in dem Wort: Du ſollſt deinen Nächſten lieben als dich ſelbſt. Die Liebe tut dem Nächſten nichts Böſes. So iſt nun die Liebe des Geſetzes Erfüllung.

I. Kor. (XII. 18.) Nun hat aber Gott die Glieder geſetzt, ein (Nr. 1 oder I jegliches ſonderlich am Leibe, wie er gewollt hat. (Alle folgenden Verſe ſehr wichtig.) Folgt Kap. XIII: wenn ich mit Menſchen- und Engelzungen redete und hätte der Liebe nicht, ſo wäre ich ein tönend Erz, oder eine klingende Schelle. Vers 2. — dann 3: und wenn ich alle meine Habe den Armen gäbe und ließe meinen Leib brennen und hätte der Liebe nicht, ſo wäre mir's nichts nütze.

ch Akt III. Gal. (III.) Alſo iſt das Geſetz unſer Zuchtmeiſter geweſen auf Chriſtum, daß wir durch den Glauben gerecht würden. Nun aber der Glaube kommen iſt, ſind wir nicht mehr unter dem Zuchtmeiſter. Denn ihr ſeid alle Gottes Kinder durch den Glauben an Jeſu.

Eph. Ein Gott und Vater aller, der da iſt über euch alle und durch euch alle und in euch allen.

V. Alſo ſollen auch die Männer ihre Weiber lieben und ihre eigenen Leiber. Wer ſein Weib liebet, der liebet ſich ſelbſt. Denn niemand hat jemals ſein eigen Fleiſch gehaſſet, ſondern er nähret es und pflegt ſein, gleichwie auch der Herr die Gemeine. Denn wir ſind Glieder ſeines Leibes, von ſeinem Fleiſch und ſeinem Gebeine. Folg.

II. Tim. (III.) Verräter, Frevler, aufgeblaſen, ſtörrig, unverſöhnlich; die da haben den Schein eines gottſeligen Weſens, aber ſeine Kraft verleugnen ſie. Aus denſelbigen ſind, die hin und wieder in die Häuſer ſchleichen und führen die Weiblein gefangen, die mit Sünden beladen ſind, und mit mancherlei Lüſten fahren, lernen immerdar und können nimmer zur Erkenntnis der Wahrheit kommen.

Ep. Joh. Ich bringe euch nicht ein neu Gebot, ſondern das alte Gebot, das ihr habt von Anfang gehabt, wer aus Gott geboren iſt, der tut nicht Sünde, denn ſein Same bleibt bei ihm, und kann nicht ſündigen, denn er iſt von Gott geboren. Wer aber ſeinen Bruder nicht liebt, der iſt nicht von Gott.

Wir wiſſen, daß wir aus dem Tode in das Leben gekommen ſind, denn wir lieben die Brüder. Wer den Bruder nicht liebet, der bleibet im Tode. U. folg.

Meine Kindlein, laſſet uns nicht lieben mit Worten noch mit Zungen, ſondern mit der Tat und mit der Wahrheit. — Wenn aber jemand dieſer Welt Güter hat und ſiehet ſeinen Bruder darben und ſchleußt ſein Herz vor ihm zu, wie bleibet die Liebe Gottes bei ihm?

Furcht iſt nicht in der Liebe, ſondern die völlige Liebe treibet die Furcht aus, denn die Furcht hat Pein. Wer ſich aber fürchtet, der iſt nicht völlig in der Liebe.

Zum II. Akt.

Matth. (V.) (Siehe unten Lukas.) Selig ſind, die da geiſtlich arm ſind, denn das Himmelreich iſt ihr. Selig ſind, die da Leid tragen, denn ſie ſollen getröſtet werden. Selig ſind die Sanftmütigen, denn ſie werden das Erdreich beſitzen. Selig ſind, die da hungert und dürſtet nach der Gerechtigkeit, denn ſie ſollen ſatt werden. Selig ſind die Barmherzigen, denn ſie werden Barmherzigkeit erlangen. Selig ſind, die reines Herzens ſind, denn ſie werden Gott ſchauen. — Selig ſind, die um Gerechtigkeit willen verfolget werden, denn das Himmelreich iſt ihr. Selig ſeid ihr, wenn euch die Menſchen um meinetwillen ſchmähen und verfolgen und reden allerlei Übels wider euch, ſo ſie daran lügen. — Ihr ſeid das Licht der Welt. Es mag die Stadt, die auf einem Berge liegt, nicht verborgen ſein.

(VI.) Und wenn ihr betet, ſollt ihr nicht plappern wie die Heiden; denn ſie meinen, ſie werden erhöret, wenn ſie viel Worte machen. Darum ſollt ihr auch ihnen nicht gleichen. Euer Vater weiß, was ihr bedürft, ehe denn ihr bittet. — Ihr ſollt auch nicht Schätze ſammeln auf Erden, da ſie die Motten und der Roſt freſſen, und da die Diebe nachgraben und ſtehlen. Sammelt euch aber Schätze im Himmel, da ſie weder Motten noch Roſt freſſen und da die Diebe nicht nachgraben und ſtehlen; denn wo euer Schatz iſt, da iſt auch euer Herz. — — Niemand kann zweien Herren dienen; entweder er wird einen haſſen und den anderen lieben, oder er wird einem anhangen und den anderen verachten. Ihr könnt nicht Gott dienen und dem Mammon. Darum ſage ich euch: ſorget nicht für euer Leben, was ihr eſſen und trinken werdet, auch nicht für euren Leib, was ihr anziehen werdet. Iſt nicht das Leben mehr denn die Speiſe? und der Leib mehr denn die Kleidung? Sehet die Vögel unter dem Himmel an, ſie ſäen nicht, ſie ernten nicht, ſie ſammeln nicht in die Scheunen und euer himmliſcher Vater nähret ſie doch. Seid ihr denn nicht viel mehr denn ſie? Wer iſt unter euch, der ſeiner Länge eine Elle zuſetzen möge, ob er gleich darum ſorget? (Kein Menſch kann in ſich reicher werden als er iſt, aber in ſeinen Brüdern kann er mehr denn tauſendfältig das werden, was er iſt.) **Und folgende Verſe.** — (Auch Art I.)

(VII.) Richtet nicht, auf daß ihr nicht gerichtet werdet. (XVIII.) Sündiget aber dein Bruder an dir, ſo gehe hin und ſtrafe ihn zwiſchen dir und ihm alleine. Höret er dich, ſo haſt du deinen Bruder gewonnen; höret er dich nicht, ſo nimm noch einen oder zween zu dir, auf daß alle Sache beſtehe auf zweier oder dreier Zeugen Munde.

Bücherei

Höret er die nicht, ſo ſage es der Gemeine; höret er die Gemeine nicht, ſo halte ihn als einen Heiden und Zöllner.

(VIII.) Jeſus ſprach zu ihm: „Die Füchſe haben Gruben, und die Vögel unter dem Himmel haben Neſter: aber des Menſchen Sohn hat nicht, da er ſein Haupt hinlege.“ — „Folge du mir, und laß die Toten ihre Toten begraben.“

(IX.) Und da er das Volk ſahe, jammerte ihn desſelbigen; denn ſie waren verſchmachtet und zerſtreuet, wie die Schafe, die keinen Hirten haben. Da ſprach er zu ſeinen Jüngern: „die Ernte iſt groß, aber wenig ſind der Arbeiter. Darum bittet den Herrn der Ernte, daß er Arbeiter in ſeine Ernte ſende.“

(X.) Der Jünger iſt nicht über ſeinen Meiſter, noch der Knecht über den Herrn. Es iſt dem Jünger genug, daß er ſei wie ſein Meiſter, und der Knecht wie ſein Herr.

Und fürchtet euch nicht vor denen, die den Leib töten und die Seele nicht mögen töten. Fürchtet euch aber vielmehr vor dem, der Leib und Seele verderben mag in die Hölle.

(Nach IV.) Ihr ſollt nicht wähnen, daß ich kommen ſei, Friede zu ſenden auf Erden. Ich bin nicht gekommen Friede zu ſenden, ſondern das Schwert. Denn ich bin gekommen, den Menſchen zu erregen wider ſeinen Vater, und die Tochter wider ihre Mutter, und die Schnur wider ihren Schwieger; und der Menſchen Feinde werden ſeine eignen Hausgenoſſen ſein. Wer Vater oder Mutter mehr liebet denn mich, der iſt meiner nicht wert, und wer Sohn und Tochter mehr liebt denn mich, der iſt meiner nicht wert, und wer nicht ſein Kreuz auf ſich nimmt und folget mir nach, der iſt meiner nicht wert.

(XI.) Die Blinden ſehen und die Lahmen gehen, die Ausſätzigen werden rein und die Tauben hören, die Toten ſtehen auf und den Armen wird das Evangelium gepredigt: und ſelig iſt, der ſich nicht an mir ärgert.

(XIII.) Darum rede ich zu ihnen durch Gleichniſſe, denn mit ſehenden Augen ſehen ſie nicht, und mit hörenden Ohren hören ſie nicht, denn ſie verſtehen es nicht.

Ich will meinen Mund auftun in Gleichniſſen und will ausſprechen die Heimlichkeiten von Anfang der Welt.

(XVIII.) (Vom Anfang.) Jeſus: „Weh der Welt der Ärgernis halben! Es muß ja Ärgernis kommen, doch wehe dem Menſchen, durch welchen Ärgernis kommt! So aber deine Hand oder dein Fuß dich ärgert, ſo haue ihn ab und wirf ihn von dir.“ uſw.

(XX.) (Streit wegen Bevorzugung unter den Jüngern.)

Lukas (VI). Selig ſeid ihr, die ihr hungert, denn ihr ſollt ſatt werden. Selig ſeid ihr, die ihr hier weinet, denn ihr werdet lachen. Selig ſeid ihr, ſo euch die Menſchen haſſen und abſondern und ſchelten euch, und verwerfen euren Namen als einen boshaftigen um des Menſchen Sohnes willen. Freuet euch alsdann und hüpfet, denn ſiehe, euer Lohn iſt groß im Himmel. Desgleichen taten ihre Väter den Propheten auch. Aber dagegen weh euch Reichen, denn ihr habt euren Troſt dahin. Weh euch, die ihr voll ſeid, denn euch wird hungern. Weh euch, die ihr hier lachet, denn ihr werdet weinen und heulen. Weh euch, wenn euch jedermann wohl redet, desgleichen taten ihre Väter den falſchen Propheten auch. — Aber ich ſage euch, die ihr zuhöret, liebet eure Feinde uſw.

(XII.) Sehet zu und hütet euch vor dem Geiz, denn niemand lebet davon, daß er viel Güter hat! — Es war ein reicher Menſch, des Feld hatte wohl getragen, und er gedachte bei ihm ſelbſt und ſprach: was ſoll ich tun? ich habe nicht, da ich meine Früchte hinſammle, und ſprach: das will ich tun; ich will meine Scheunen abbrechen und größere bauen, und will drein ſammeln alles, was mir gewachſen iſt und meine Güter, und will ſagen zu meiner Seelen: liebe Seele, du haſt einen großen Vorrat auf viel Jahr, habe nun Ruhe, iß, trink und habe guten Mut. Aber Gott ſprach zu ihm: du Narr, dieſe Nacht wird man deine Seele von dir fordern, und wes wird's ſein, das du bereitet haſt? —

(XII.) Ich bin kommen, daß ich ein Feuer anzünde auf Erden; was wollt ich lieber, denn es brennete ſchon. Aber ich muß mich zuvor taufen laſſen mit einer Taufe, und wie iſt mir ſo bange, bis ſie vollendet werde! Meinet ihr, daß ich herkommen bin, Frieden zu bringen uſw. S. d. folg. B. —

(XVII.) Zuvor aber muß er viel leiden und verworfen werden (Auch Mt IV.)
von dieſem Geſchlechte.

„Gedenket an Lots Weib!“ (Auch Mt IV.)

(XXII.) Es erhob ſich ein Zank unter ihnen, welcher unter ihnen ſollte für den größten gehalten werden. Jeſus: „die weltlichen Könige herrſchen und die Gewaltigen heißet man gnädige Herren. Ihr aber nicht alſo, ſondern der Größeſte unter euch ſoll ſein wie der Jüngſte und der Vornehmſte wie ein Diener. Denn wer iſt der Größte? der zu Tiſche ſitzt oder der da dienet? iſt's nicht alſo, daß, der zu Tiſche ſitzt? ich aber bin unter euch wie ein Diener."

Joh. (I.) (zur Mutter). Welche nicht von dem Geblüt, noch vom Willen des Fleiſches, noch von dem Willen eines Mannes, ſondern von Gott geboren ſind.

(V.) Ich nehme nicht Ehre von Menſchen. Aber ich erkenne euch, daß ihr nicht Gottes Liebe in euch habt.

(VII.) Da ſprachen ſeine Brüder zu ihm: „Mache dich auf von dannen und gehe in Judäam, auf daß auch deine Jünger ſehen die Werke, die du tuſt. Niemand tut etwas im Verborgenen, und will doch frei offenbar ſein. Tuſt du ſolches, ſo offenbare dich vor der Welt." — uſw.

Röm. (II.) Denn ſo die Heiden, die das Geſetz nicht haben und doch von Natur tun des Geſetzes Werk; dieſelbigen, dieweil ſie das Geſetz nicht haben, ſind ſie ihnen ſelbſt ein Geſetz, damit daß ſie beweiſen, des Geſetzes Werk ſei beſchrieben in ihren Herzen, ſintemal ihr Gewiſſen ſie bezeuget, dazu auch die Gedanken, die ſich untereinander verklagen oder entſchuldigen uſw.

(VII.) Nun aber ſind wir vom Geſetz los und ihm abgeſtorben, das uns gefangen hielt, alſo, daß wir dienen ſollen im neuen Weſen des Geiſtes, und nicht im alten Weſen des Buchſtabens. Folg.

Kor. (I). Sondern was töricht iſt vor der Welt, das hat Gott erwählet, daß er die Weiſen zuſchanden machet, und was ſchwach iſt vor der Welt, das hat Gott erwählet, daß er zuſchanden machet, was ſtark iſt; und das Unedle vor der Welt, und das Verachtete hat Gott erwählet, und das da nichts iſt, daß er zunicht machet, was etwas iſt, auf daß ſich vor ihm kein Fleiſch rühme.

(III.) Wiſſet ihr nicht, daß ihr Gottes Tempel ſeid, und der Geiſt Gottes in euch wohnet? So jemand den Tempel Gottes verderbet, den wird Gott verderben, denn der Tempel Gottes iſt heilig, der ſeid ihr. — Vgl. unten II. Kor. VI.

Darum rühme ſich niemand eines Menſchen. Es iſt alles euer; es ſei Paulus oder Apollo, es ſei Kephas oder die Welt, es ſei das Leben oder der Tod, es ſei das Gegenwärtige oder das Zukünftige; alles iſt euer. Ihr aber ſeid Chriſti, Chriſtus aber iſt Gottes.

(IX.) Ein jeglicher, der da kämpfet, enthält ſich alles Dinges; jene alſo, daß ſie eine vergängliche Krone empfahen, wir aber eine unvergängliche.

Ich ſuche nicht, was mir, ſondern was vielen frommet.

II. Kor. (VI.) Ihr aber ſeid der Tempel des lebendigen Gottes, wie denn Gott ſpricht: ich will in ihnen wohnen, in ihnen wandeln, und will ihr Gott ſein, und ſie ſollen mein Volk ſein.

(VIII.) Denn ſo einer willig iſt, ſo iſt er angenehm, nach dem er hat, nicht nach dem er nicht hat. Nicht geſchieht das der Meinung, daß die anderen Ruhe haben und ihr Trübſal, ſondern daß es gleich ſei. So diene euer Überfluß ihrem Mangel, auf daß auch ihr Überſchwang hernach diene eurem Mangel, und geſchehe, das gleich iſt, wie geſchrieben ſteht: der viel ſammlet, hatte nicht Überfluß, und der wenig ſammlet, hatte nicht Mangel.

(Nach Akt I.)

Galater (V). Ihr aber, lieben Brüder, ſeid zur Freiheit berufen. Allein ſehet zu, daß ihr durch die Freiheit dem Fleiſch nicht Raum gebet, ſondern durch die Liebe diene einer dem andren.

Eph. (IV). Bis daß wir alle hinankommen zu einerlei Glauben und Erkenntnis, und ein vollkommen Mann werden, auf daß wir nicht mehr Kinder ſeien, und uns wägen und wiegen laſſen von allerlei Wind der Lehre und Schalkheit der Menſchen und Täuſcherei, damit ſie uns erſchleichen zu verführen.

Wer geſtohlen hat, der ſtehle nicht mehr, ſondern arbeite und ſchaffe mit den Händen etwas Gutes, auf daß er habe zu geben den Dürftigen.

(VI.) Ziehet an den Harniſch Gottes uſw.

I. Theſſal. Nun ringet darnach, daß ihr ſtille ſeid, und das Eure ſchaffet und arbeitet mit euren eignen Händen, wie wir euch geboten haben, auf daß ihr ehrbarlich wandelt gegen die, die drauſſen ſind, und ihrer keines bedürfet.

I. Tim. (VI). Denn wir haben nichts in die Welt gebracht, darum offenbar iſt, wir werden auch nichts hinausbringen. Wenn wir aber Nahrung und Kleidung haben, ſo laſſet uns begnügen. Denn die da reich werden wollen, die fallen in Verſuchung und Stricke, und viel törichte und ſchädliche Lüſte, welche verſenken die Menſchen ins

Verderben und Verdammnis. Denn Geiz iſt eine Wurzel alles Übels, welches etliche gelüſtet uſw.

Jakobi. IV.) Wohlan nun, ihr Reichen, weinet und heulet über euer Elend, das über euch kommen wird. Euer Reichtum iſt verfaulet, eure Kleider ſind mottenfreſſig worden. Euer Gold und Silber iſt verroſtet, und ihr Roſt wird euch zum Zeugnis ſein, und wird euer Fleiſch freſſen, wie ein Feuer. Ihr habt euch Schätze geſammelt an den letzten Tagen. Ihr habet verurteilet den Gerechten und getötet, und er hat euch nicht widerſtanden.

Zum III. Akt.

Matth. (V.) Ihr ſollt nicht wähnen, daß ich kommen bin, das Geſetz und die Propheten aufzulöſen. Ich bin nicht kommen aufzulöſen, ſondern zu erfüllen.

(IX.) Niemand flickt ein alt Kleid mit einem Lappen von neuem Tuch, denn der Lappe reißt doch wieder vom Kleide, und der Riß wird ärger. Man faſſet auch nicht Moſt in alte Schläuche, anders die Schläuche zerreißen, und der Moſt wird verſchüttet, und die Schläuche kommen um; ſondern man faſſet Moſt in neue Schläuche, ſo werden ſie beide miteinander behalten.

(XVI.) Sie forderten, daß er ſie ein Zeichen vom Himmel ſehen ließe. Jeſus: „des Abends ſprecht ihr, es wird ein ſchöner Tag werden, denn der Himmel iſt rot, und des Morgens ſprecht ihr, es wird heute Ungewitter ſein, denn der Himmel iſt rot und trübe. Ihr Heuchler, des Himmels Geſtalt könnet ihr urteilen; könnet ihr denn nicht auch die Zeichen dieſer Zeit urteilen?" u. flg.

(XXI.) (Einzug in Jeruſalem.)

Der Stein, den die Bauleute verworfen haben, der iſt zum Eckſtein worden. — Das Reich Gottes wird von euch genommen und den Heiden gegeben werden, die ſeine Früchte bringen. Und wer auf dieſen Stein fället, der wird zerſchellen, auf welchem aber er fället, den wird er zermalmen.

(XXII.) Du ſollſt lieben Gott deinen Herrn von ganzem Herzen, von ganzer Seele, von ganzem Gemüte. Dies iſt das vornehmſte und größte Gebot. Das andere iſt dem gleich: Du ſollſt deinen Nächſten lieben als dich ſelbſt. In dieſen zwein Geboten hanget das ganze Geſetz und die Propheten.

(XXIII.) Auf Moſes Stuhle ſitzen die Schriftgelehrten und Phariſäer; ſie ſagen das Geſetz, aber ſie tun's nicht. Sie binden aber ſchwere und unerträgliche Bürden und legen ſie den Menſchen auf den Hals; aber ſie wollen dieſelben nicht mit einem Finger regen. Folgende Verſe.

Lukas. (XI.) Weh euch, denn ihr bauet der Propheten Gräber, eure Väter aber haben ſie getötet, und folg. Weh euch Schriftgelehrten, denn ihr den Schlüſſel der Erkenntnis (genommen) habt; ihr kommet nicht hinein und wehret denen, ſo hinein wollen.

(XIII.) Jeruſalem, Jeruſalem, die du töteſt die Propheten und ſteinigeſt, die zu dir geſandt werden, wie oft habe ich wollen deine Kinder verſammeln, wie eine Henne ihr Neſt unter ihre Flügel und ihr habt nicht gewollt? Sehet, euer Haus ſoll euch wüſte gelaſſen werden. Denn ich ſage euch, ihr werdet mich nicht ſehen, bis daß es komme, daß ihr ſagen werdet, gelobet iſt, gelobet iſt, der da kommt im Namen des Herrn.

(XVII.) „Wann kommt das Reich Gottes?" „Das Reich Gottes kommt nicht mit äußerlichen Gebärden. Man wird auch nicht ſagen, ſiehe, hie oder da iſt es. Denn ſehet, das Reich Gottes iſt inwendig in euch." (Auch II.)

(XIX.) „Meiſter, ſtrafe doch deine Jünger!" Jeſus: „Ich ſage euch, wo dieſe ſchweigen werden, ſo werden die Steine ſchreien." —

Johannes (I.): Das wahrhaftige Licht, welches alle Menſchen erleuchtet, die in dieſe Welt kommen. Es war in der Welt, und die Welt iſt durch daſſelbige gemacht, und die Welt kannte es nicht. Er kam in ſein Eigentum, und die Seinen nahmen ihn nicht auf.

(VII.) Meine Rede iſt nicht mein, ſondern des, der mich geſandt hat. So jemand will des Willen tun, der wird innen werden, ob dieſe Lehre von Gott ſei, oder ob ich von mir ſelbſt rede. Und folg. (ſehr wichtig: von 26. Das ganze Kapitel.)

(VIII.) Auch ſteht in eurem Geſetz geſchrieben, daß zweier Zeugnis wahr ſei. Ich bin's, der ich von mir ſelbſt zeuge, und der Vater, der mich geſandt hat, zeuget auch von mir. Da ſprachen ſie zu ihm: „Wo iſt dein Vater?" Jeſus: „Ihr kennet weder mich noch meinen Vater; wenn ihr mich kennet, ſo kennet ihr auch meinen Vater."

Wer biſt du denn? Jeſus: „erſtlich der, der ich mit euch rede." uſw.

„Freimachen.“ (Von 31 an das ganze Kapitel.) (Auch zu Akt I.)
(X.) „Ich und der Vater ſind eines!“ Folgende Verſe.
(XI.) 47 und folg. Zur Beratung der Prieſter und Phariſäer.

Ap. Geſch. (XVII.) Nun verkündige ich euch den Gott, dem ihr unwiſſend Gottesdienſt tut. Gott, der die Welt gemacht hat und alles, was drinnen iſt, ſintemal er ein Herr iſt Himmels und der Erden, wohnet er nicht in Tempeln mit Händen gemacht, ſein wird auch nicht mit Menſchenhänden gepfleget, als der jemands bedürfe, ſo er ſelber jedermann Leben und Atem allenthalben gibt, und hat gemacht, daß von einem Blut aller Menſchen Geſchlecht auf dem ganzen Erdboden wohnen, und hat Ziel geſetzt, zuvor verſehen, wie lange und weit ſie wohnen ſollen, daß ſie den Herrn ſuchen ſollten, ob ſie doch ihn fühlen und finden möchten. Und zwar er iſt nicht ferne von einem jeglichen unter uns, denn in ihm leben, weben und ſind wir, als auch etliche Poeten bei euch geſagt haben, wir ſind ſeines Geſchlechtes. So wir denn göttliches Geſchlecht ſind, ſollen wir nicht meinen, die Gottheit ſei gleich den gülden, ſilbern, ſteinern Bildern, durch menſchliche Gedanken gemacht.

Röm. (III.) So halten wir es nun, daß der Menſch gerecht werde ohne des Geſetzes Werk alleine durch die (Liebe).

(X.) Denn ſie erkennen die Gerechtigkeit nicht, die vor Gott gilt, und trachten ihr eigene Gerechtigkeit aufzurichten, und ſind alſo der Gerechtigkeit, die vor Gott gilt, nicht untertan. Denn Chriſtus iſt des Geſetzes Ende, wer an den glaubet, der iſt gerecht.

Zu Akt IV.) 1. Kor. (XV.) Darnach das Ende, wenn er das Reich Gott und dem Vater überantworten wird, wenn er aufheben wird alle Herrſchaft und alle Oberkeit und Gewalt. Er muß aber herrſchen, bis daß er alle ſeine Feinde unter ſeine Füße lege. Der letzte Feind, der aufgehoben wird, iſt der Tod. —

Galater (I V.) 22 und folgende: Hagar-Sinai und Jeruſalem (Wichtig!)

Timoth. (VI.) — Schulgezänke ſolcher Menſchen, die zerrüttete Sinne haben und der Wahrheit beraubt ſind, die da meinen, Gottſeligkeit ſei ein Gewerbe.

(Auch Akt II.) (2.) Petri (II.) Sie achten für Wolluſt das zeitliche Wohlleben, ſie ſind Schande und Laſter, prangen von eurem Almoſen, praſſen mit dem euren; haben Augen voll Ehebruchs, laſſen ihnen die Sünde nicht wehren, locken an ſich die leichtfertigen Seelen, haben ein Herz durchtrieben mit Geiz, verfluchte Leute! das ſind Brunnen ohne Waſſer und Wolken, vom Windwirbel umgetrieben, welchen behalten iſt ein Dunkel, Finſternis in Ewigkeit. Denn ſie reden ſtolze Worte, da nichts hinter iſt, und verheißen Freiheit, ſo ſie ſelbſt Knechte des Verderbens ſind. Denn von welchem jemand überwunden iſt, des Knecht iſt er worden. Und folg.

Ebr. (VIII.) Indem er ſaget: ein Neues, machet er das erſte alt; was aber alt und überjähret iſt, das iſt nahe bei ſeinem Ende.

(X.) Denn es iſt unmöglich durch Ochſen- und Bocksblut (Auch Akt Sünde wegnehmen.

Jak. (IV.) Ihr ſeid begierig und erlangt damit nichts; ihr haſſet und neidet und gewinnet damit nichts; ihr ſtreitet und krieget, und ihr habt nichts.

Offenbar. Joh. Siehe das ganze Kapitel VIII.

Zum IV. Akt.

Matth. (X.) Siehe, ich ſende euch wie Schafe mitten unter die Wölfe; darum ſeid klug, wie die Schlangen, und ohne Falſch wie die Tauben. Hütet euch aber vor den Menſchen; denn ſie werden euch überantworten vor ihre Rathäuſer, und werden euch geißeln in ihren Schulen. Und man wird euch vor Fürſten und Könige führen um meinetwillen, zum Zeugnis über ſie und über die Heiden. Und folgende Verſe. —

(X.) Was ich euch ſage in Finſternis, das redet im Licht, und (Auch Akt I was ihr höret in das Ohr, das predigt auf den Dächern.

(XIII.) Der aber auf das Steinigte geſäet iſt, der iſt's, wenn (Auch Akt I jemand das Wort höret und dasſelbige bald aufnimmt mit Freuden; aber er hat nicht Wurzel in ihm, ſondern er iſt wetterwendiſch; wenn ſich Trübſal und Verfolgung erhebet um des Wortes willen, ſo ärgert er ſich bald. — Der aber unter die Dornen geſäet iſt, der iſt's, wenn jemand das Wort höret, und die Sorge dieſer Welt und Betrug des Reichtumes erſtickt das Wort, und bringet nicht Frucht.

(XXIV.) „Sage uns, wann wird das geſchehen, und welches wird das Zeichen ſein deiner Zukunft und der Welt Ende?" — Jeſus: „Sehet zu, daß euch nicht jemand verführe. Denn es werden viele kommen unter meinem Namen und ſagen, ich bin

Chriſtus und werden viele verführen. Ihr werdet hören Kriege und Geſchrei von Kriegen, ſehet zu und erſchreckt nicht, das muß zum erſten alles geſchehen, aber es iſt noch nicht das Ende da. Denn es wird ſich empören ein Volk über das andere, und ein Königreich über das andere, und werden ſein Peſtilenz und teure Zeit und Erdbeben hin und wieder. Da wird ſich allererſt die Not anheben. Folgende Verſe.

Denn gleich wie ſie waren in den Tagen der Sündflut, ſie aßen, ſie tranken, freieten und ließen ſich freien bis an den Tag, da Noa zu der Archen einging, und ſie achteten's nicht, bis die Sündflut kam und nahm ſie alle dahin, ſo wird auch ſein die Zukunft des Menſchen Sohnes.

(XXVI.) 9—12. (Salbung Jeſus' durch M. M.) 33—34. (Petrus und Jeſus.)

Lukas (XXII). Aber nun, wer einen Beutel hat, der nehme ihn, desſelbigen gleichen auch die Taſchen. Wer aber nicht hat, verkaufe ſein Kleid und kaufe ein Schwert. — Sie aber ſprachen: „Herr, ſiehe, hier ſind zwei Schwerter.“ Er aber ſprach zu ihnen: „es iſt genug“.

Ihr ſeid als zu einem Mörder mit Schwerten und Stangen ausgegangen; ich bin täglich bei euch im Tempel geweſen und ihr habt keine Hand an mich gelegt, aber dies iſt eure Stunde und die Macht der Finſternis.

Joh. (V.) Ich ſage euch, der Sohn kann nichts von ihm ſelber tun, denn was er ſiehet den Vater tun; denn was derſelbige tut, das tut gleich auch der Sohn.

(XII.) 4 und folg. (Jeſus' Salbung und Judas.)

(XIII. XIV. XV. XVI. XVII. Abendmahl. —)

Ap. Geſch. (I.) Es gebühret euch nicht zu wiſſen Zeit und Stunde, welche der Vater ſeiner Macht vorbehalten hat: ſondern ihr werdet die Kraft des heiligen Geiſtes empfangen, welcher auf euch kommen wird, und werdet meine Zeugen ſein uſw.

(IV.) Die Könige der Erden treten zuſammen, und die Fürſten verſammeln ſich zu Hauſe wider den Herrn und wider ſeinen Chriſt.

Auch Akt II.) Keiner ſage von ſeinen Gütern, daß ſie ſein wären, ſondern es ſei euch alles gemein.

Auch Akt III.) Röm. (V.) Wie nun durch Eines Sünde die Verdammnis über alle Menſchen gekommen iſt, alſo iſt auch durch Eines Gerechtigkeit die Rechtfertigung des Lebens über alle Menſchen gekommen.

(VIII.) Derſelbe Geiſt gibt Zeugnis unſerem Geiſt, daß wir Gottes Kinder ſind. Sind wir denn Kinder, ſo ſind wir auch Erben, nämlich Gottes Erben und Miterben Chriſti, ſo wir anders mit leiden, auf daß wir auch mit zur Herrlichkeit erhoben werden.

Denn welche er zuvor verſehen hat, die hat er auch verordnet, daß ſie gleich ſein ſollten dem Ebenbilde ſeines Sohnes, auf daß derſelbe der *Erſtgeborene* ſei unter vielen Brüdern.

Kor. (XV.) Ich ſterbe täglich. — Laſſet uns eſſen und trinken, denn morgen ſind wir tot.

(XV.) Der letzte Feind, der aufgehoben wird, iſt der Tod.

(46.) Der erſte Menſch, Adam, iſt gemacht ins natürliche Leben, und der letzte Adam ins geiſtliche Leben. Aber der geiſtliche Leib iſt nicht der erſte, ſondern der natürliche, darnach der geiſtliche.

Der Tod iſt verſchlungen in den Sieg. Tod, wo iſt dein Stachel? Hölle, wo iſt dein Sieg? Aber der Stachel des Todes iſt die Sünde, die Kraft aber der Sünde iſt das Geſetz.

I. *Theſſal.* (V.) So wird ſie das Verderben überfallen, gleichwie der Schmerz ein ſchwanger Weib, und werden nicht entfliehen.

II. *Theſſal.* (II.) Und alsdann wird der Boshaftige offenbaret werden, welchen der Herr umbringen wird mit dem Geiſte ſeines Mundes und wird ſein ein Ende machen, durch die Erſcheinung ſeiner Zukunft, *des, welches Zukunft geſchieht nach der Wirkung des Satans mit allerlei lügenhaften Kräften und Zeichen und Wundern, und mit allerlei Verführung zur Ungerechtigkeit unter denen, die verloren werden, dafür, daß ſie die Liebe zur Wahrheit nicht haben angenommen, daß ſie ſelig würden. Darum wird ihnen Gott kräftige Irrtümer ſenden, daß ſie glauben der Lügen, auf daß gerichtet werden alle, die der Wahrheit nicht glauben, ſondern haben Luſt an der Ungerechtigkeit.*

(An
vielleh

Timoth. (IV.) Der Geiſt aber ſaget deutlich, daß in den letzten Zeiten werden etliche von dem Glauben abtreten und anhangen den verführeriſchen Geiſtern und Lehren der Teufel durch die, ſo in Gleißnerei Lügenredner ſind und Brandmal in ihrem Gewiſſen haben, und verbieten ehelich zu werden, und zu meiden die Speiſe, die Gott geſchaffen hat, zu nehmen mit Dankſagung, den Gläubigen und denen, die die Wahrheit erkennen. Denn alle

Kreatur Gottes iſt gut und nichts verwerflich, das mit Dankſagung empfangen wird uſw.

Ebr. (XI.) Es iſt aber der Glaube eine gewiſſe Zuverſicht des, das man hoffet, und nicht zweifelt an dem, das man nicht ſiehet.

Zum V. Akt.

Matth. (XXVIII.) Darum gehet hin und lehret alle Völker, und taufet ſie im Namen des Vaters und des Sohnes und des heiligen Geiſtes, und lehret ſie halten alles, was ich euch befohlen habe. Und ſiehe, ich bin bei euch alle Tage bis an der Welt Ende.

Lukas (XXII.) „Biſt du Chriſtus? ſage es uns!" Jeſus: „Sage ich's euch, ſo glaubet ihr's nicht, frage ich aber, ſo antwortet ihr nicht und laßt mich doch nicht los; darum von nun an" uſw. —

(XXIII.) Ihr Töchter von Jeruſalem, weinet nicht über mich, ſondern weinet über euch ſelbſt und über eure Kinder. Denn ſiehe, es wird die Zeit kommen, in welcher man ſagen wird: Selig ſind die Unfruchtbaren und die Leiber, die nicht geboren haben, und die Brüſte, die nicht geſäuget haben uſw.

Römer (VIII.) „Denn das Geſetz des Geiſtes, der da lebendig macht in Chriſto Jeſu, hat uns frei gemacht vom Geſetz der Sünden und des Todes.

ich Akt IV.) Eph. (VI.) Ziehet an den Harniſch Gottes, daß ihr beſtehen könnt gegen die liſtigen Anläufe des Teufels. Denn wir haben nicht mit Fleiſch und Blut zu kämpfen, ſondern mit Fürſten und Gewaltigen, nämlich mit den Herren der Welt, die in der Finſternis dieſer Welt herrſchen, mit den böſen Geiſtern unter dem Himmel.

Die Sieger.

Chakya-Muni, Ananda, Prakriti, (deren Mutter), Brahmanen, Jünger, Volk.

— Der Buddha auf ſeiner letzten Wanderung. — Ananda am Brunnen von Prakriti, dem Tchandalamädchen, getränkt. Heftige Liebe dieſer zu Ananda; dieſer erſchüttert.

Prakriti, im heftigſten Liebesleiden: ihre Mutter lockt Ananda herbei: großer Liebeskampf: Ananda bis zu Tränen ergriffen und geängſtigt, von Chakya befreit —

Prakriti tritt zu Buddha, am Stadttore unter dem Baume, um von ihm Vereinigung mit Ananda zu bitten. Dieſer fragt ſie, ob ſie die Bedingungen dieſer Vereinigung erfüllen wolle? Doppelſinniges Zwiegeſpräch, von Prakriti auf eine Vereinigung im Sinne ihrer Leidenſchaft gedeutet; ſie ſtürzt erſchreckt und ſchluchzend zu Boden, als ſie endlich hört, ſie müſſe auch Anandas Gelübde der Keuſchheit ertragen. Ananda von Brahmanen verfolgt. Vorwürfe wegen der Befaſſung Buddhas mit einem Tchandalamädchen. Buddhas Angriff des Kaſtengeiſtes. Er erzählt dann von Prakritis Daſein in einer früheren Geburt; ſie war damals die Tochter eines ſtolzen Brahmanen; der Tchandalakönig, der ſich eines ehemaligen Daſeins als Brahmane erinnert, begehrt für ſeinen Sohn des Brahmanen Tochter, zu welcher dieſer heftige Liebe gefaßt; aus Stolz und Hochmut verſagte die Tochter Gegenliebe und höhnte dem Unglücklichen. Dies hatte ſie zu büßen und ward nun als Tchandalamädchen wiedergeboren, um die Qualen hoffnungsloſer Liebe zu empfinden; zugleich aber zu entſagen und der vollen Erlöſung durch Aufnahme unter Buddhas Gemeinde zugeführt zu werden. — Prakriti beantwortet nun Buddhas letzte Frage mit einem freudigen Ja. Ananda begrüßt ſie als Schweſter. Buddhas letzte Lehren. Alles bekennt ſich zu ihm. Er zieht dem Orte ſeiner Erlöſung zu.

Zürich, 16. Mai 1856.

Triſtan und Iſolde.

Erſter Akt.

Auf dem Vorderteil eines großen Meerſchiffes, zeltartig abgeſchloſſen, mit reichen Stoffen behangen, das auf dem Verdeck errichtete Gemach der Iſolde darſtellend. In der Mitte ſind die Vorhänge zum Öffnen. Iſolde auf einem Ruhebette, das Geſicht in die Kiſſen gedrückt. Brangäne teilnahmvoll und beſorgt vor ihm auf einem Schemel. Geſang aus der Höhe, vom Maſte her. „Nach Weſten ſehnt ſich das Herz; nach Oſten geht die Fahrt:—guter Wind, leichte Fahrt, ruhig das Meer; blaue Streiſen zeigen die ferne, immer nähere Küſte Kornwalls“ — Iſolde fährt auf: Brangäne ſolle nach der Fahrt ſehen und öffnen, ſie erſticke. Brangäne zieht die Vorhänge weit auseinander; man ſieht das Schiff entlang bis an das Steuerbord; über den Bord hinaus auf das Meer und den Horizont: im Hintergrund, am Steuer eine kleine Gruppe Schiffsvolks — ferner ab noch, ganz am Steuerbord, ſteht Triſtan, mit verſchränkten Armen in das Meer blickend*. Brangäne meldet, daß man von ferne blaue Landſtreiſen wahrnähme; das ſei wohl die Küſte Kornwalls, die ſie noch heut vor Abend erreichen könnten! — Iſolde — „nimmermehr! das Meer ſoll ſie verſchlingen“. — Geſang vom Maſte her: „gute Fahrt, ruhig das Meer!“ — Iſolde „wünſcht Sturm herbei, der das Schiff in den Abgrund ſchleudre, und alles Lebende auf ihm vertilge!“ — Brangäne in äußerſter Beſorgnis umfaßt die Herrin. „Wohl habe ſie Übles geahnt. Kalt, ſtumm und bleich, habe ſie das Schiff beſtiegen, auf der langen Fahrt dumpf vor ſich hingebrütet; ſchlaflos mit verſtörtem Blicke. Die treue Magd ſei in wachſender Angſt faſt vergangen. Nun breche der Sturm los. O, möge ſie nur endlich reden und melden, was ſie quäle.“ — Iſolde, von ihr abgewandt, haftet mit ihrem Blick lange auf Triſtan, den ſie am äußerſten Schiffsende gewahrt. In abgeriſſenen Worten unheimliche, ſchwer verſtändliche Andeutungen ihrer Lage. Was Brangäne von Triſtan halte? — Brangäne lobt ihn und ſeine Taten; ſeine hohe Sittſamkeit. — Iſolde höhnt ſie: Triſtan ſei feig und furchtſam; er getraue ſich nicht einmal, ſeiner Herrin die ſchuldige Achtung zu bezeigen; er wiſſe wohl, warum er ſich ihr nicht zu nahen getraue — aus Furcht vor der Strafe für ſeinen Verrat. — „Höre ihn ſelbſt — geh' hin: entbiet' ihm meinen Gruß; ſeine Herrin verlange ſeine Dienſte.“ — Zögernd gehorcht Brangäne. Während ihr Iſolde mit dem Blicke folgt, tritt ſie an Triſtan heran und grüßt ihn: dieſer unterdrückt eine Aufwallung und hört ſie gemeſſen an. Als ſie die Botſchaft geendet, ſpringt Kurwenal zornig auf und bittet Triſtan, daß er ihn für ſich antworten laſſen möge. Triſtan, was er wohl erwidern würde? — Kurwenal gibt eine hoffärtige Antwort: Hier ſei Triſtan Herr und niemand anders. Ob ſie wiſſe, wer er ſei? Parmeniens Herr, und Rechts wegen der Erbe von Markes Königtum; das habe er großmütig Iſolden geſchenkt: was kümmr' es ihn, den Überreichen? Er ſchenke ja Iſolde ſelbſt ſeinem Ohm; — wer ſei nun hier Herr, und wer die Magd? Triſtan will ihm wehren. — Brangäne: was ſie für Antwort bringen ſolle? — Triſtan drückt höflich, aber feſt ſein Bedauern aus, dem Befehle Iſoldens nicht folgen zu können. — Während Brangäne zögernd zu dieſer zurückkehrt, ſingt ihr Kurwenal, wie zum Hohn und ſehr laut, um es auch von Iſolde hören zu laſſen, ein Lied zur Feier von Triſtans Kampfe mit Morolt dem Iren nach, der einſt kam, um den alten Zins von Markes Land zu fordern: den hat Triſtan auf einem wilden Eiland bekämpft und erlegt; großmütig wie immer habe er des Prahlers Haupt nach Irland heimgeſchickt. — Triſtan hat ihm mit Pein zu wehren geſucht; er läßt ihn nicht enden und ſendet ihn ſcheltend fort; grollend ſteigt er in den Schiffsraum beim Steuer hinab. Triſtan verbleibt in ſeiner Stellung. — —

---

* Zu ſeinen Füßen Kurwenal gelagert

Iſolde hat das Lied vernommen; ſie befiehlt Brangäne die Vorhänge zu ſchließen*, überläßt ſich dem heftigſten Schmerze, und verlangt dann genau zu wiſſen, was Triſtan erwidert. Dieſe berichtet, mit Widerſtreben, doch im Gefühl der ſelbſt erlittenen Kränkung. Iſolde fragt nach den genaueſten Umſtänden, nach Triſtans Miene uſw. dann — ob ihr dies alles für Mut gelte? So ſolle ſie denn alles wiſſen, um zu erfahren, daß er ſich nur vor Iſolde fürchte, wie er denn nichts als ein feiger, prahlender Knecht ſei. — Mit der größten Leidenſchaft und in der heftigſten Aufregung berichtet ſie, was zwiſchen ihnen vorgefallen. — Todesſiech von einer giftigen Wunde ſei er einſt in Irland gelandet, (auf) einſam auf einem nackten Kahne. Sie und ihre Mutter haben ſich ſeiner erbarmt, ihn gepflegt und geheilt: — ob ſie ſich denn des Tantris nicht mehr entſinne? — Brangäne bejaht, und glaubte immer ſchon dieſen in Triſtan wieder zu erkennen. — Iſolde erzählt, wie ſie, als jener auf dem Krankenbett lag, ſein Schwert gefunden und an ihm die Scharte gefunden habe, in welche genau der Splitter gepaßt, den ihre Mutter einſt dem Schädel des erſchlagenen Morolt entzogen. So hätte ſie den Mörder des Irenhelden erkannt, und eingedenk des Racheſchwurs habe ſie das Schwert erfaßt, ſei zu Triſtan gedrungen, um ihn zu erſchlagen; da — habe es ſie des Elenden, Siechen gebarmt — (hier läßt ſie deutlich erkennen, wie die erwachte heftige Neigung zu ihm ſie abgehalten —). Sie habe den Fall Mutter und Vater verheimlicht, und ſtraflos den Geheilten entlaſſen, der ihr ewige Dankbarkeit und Treue geſchworen. Wie habe er ihr nun gelohnt? — (In) Nach fortgeſetzten Kämpfen, in denen er die Oberherrſchaft Irlands über Kornwall und England gebrochen, habe er endlich ſeinen Herrn beſtimmt, Iſoldes Hand für (ſich) ihn zu erwerben; zum Hohn habe er ſelbſt die Brautwerbung übernommen, leicht Sühne und Frieden von ihren Eltern, deren Macht er gedemütigt, erhalten, und von ihnen ſie zur Frau für Marke gewonnen. Schwach und ſelbſtbeſorgt, nur den Vorteil des Friedens im Auge, haben Vater und Mutter, ohne ſie zu fragen, eingewilligt, — ſo ſei ſie nun als Geißel verkauft an den, der ſonſt den Iren Zins ſchicken mußte, — und dies alles verdanke ſie Triſtan, den ſie ſelbſt ſchon in ihrer Gewalt gehabt, und dem ſie das Leben geſchenkt. — Brangäne erſchrickt; ſie habe nicht geahnt, daß ihr Markes Werbung ſo widerwärtig geweſen. Iſolde ergießt ſich in verzweifelten Ausbrüchen über ihr ſchmachvolles Los, dem alternden Könige (zur) als Weib zugeführt zu werden; aller Stolz, der ſonſt jeden Iren hob, lebt nur noch in ihr, ſie einzig müſſe die Schmach empfinden, die ſie einzig zu dulden habe. Doch nimmer ſolle es geſchehen, daß ſie als Verkaufte Marke angehöre. Sie müſſe Rache haben, und Triſtan müſſe an ihr bluten: wohl ſei es ihr zugekommen, wie der, durch ihre Gnade heil entlaſſen, nach ſeiner Rückkehr von ihrer Schönheit geprahlt, und dem König Begier nach ihr erweckt habe — der elende, niedrige Kuppler*, der jetzt ſie noch verhöhne, wie die Magd, die er zu Markte führe, und doch ſich ſcheue, ihr unter die Augen zu treten. — Brangäne: ſucht ihre Lage ihr in anderem Lichte darzuſtellen. Gewiß habe Triſtan nur aus Treue gegen ſeinen König gehandelt, und da ſie, Erbin von Irland, Königin von Kornwall und England werde, ſo habe ſie Triſtan doch eher auf die höchſte Höhe gehoben: könne er ihr ſeinen Dank für dereinſtige Wohltat beſſer bezeugt haben? Den König Marke rühme man hoch, er ſei edel, milde und tugendreich. Sie werde an ſeiner Seite glücklich ſein. Als Iſolde ſich heftig abwendet — fährt ſie fort mit Troſt, unmöglich werde ſie ungeliebt von Marke bleiben, denn wäre er ſelbſt der kälteſte der Männer, ſo wiſſe ſie ein Mittel, die heftigſte Liebe in ihm zu entzünden; — Iſoldes Abwehr falſch deutend, vertraut ſie, daß die Mutter, das Gewagte (einer) der Verbindung eines Paares, das ſich noch nicht kenne und im Alter verſchieden ſei, vorausberechnend, ihr einen Liebestrank mitgegeben habe, den ſie Marke heimlich nehmen laſſen ſollte. Iſolde fährt wütend auf, bezeugt ihren Abſcheu, durch ſolche Mittel einen Mann zu gewinnen, beklagt die Schwäche der Mutter, und preiſt ihren einſtigen ſtarken Mut, der ihrer erfahrenen Kunſt nicht nur Heilbalſame, ſondern auch das Tödlichſte zu bereiten gelehrt habe. Solch einen Gifttrank habe ſie ihr einſt bereitet, für den Fall, daß äußerſte Gefahr ihrer Ehre drohe; das habe die Arme nicht bedacht, daß ſie ſelbſt ſie in die Lage gebracht, wo nicht ein Liebestrank ſondern nur der Todestrank ſie retten könne. — Sie befiehlt Brangäne, den Schrein zu bringen, darin die Tränke verſchloſſen: mit bangem Widerſtreben gehorcht ſie. Sie öffnet und Iſolde prüft die beiden Fläſchchen, (die ſie) nimmt das

---

* Man hört von außen den Chor des Schiffsvolkes den Refrain des Liedes wiederholen.

---

* (.— **Brang.** ſucht, ihr Los ihr in).

Giftfläſchchen heraus und übergibt dies Brangäne, um damit zu tun, wie ſie ihr befehlen werde.

Von außen ſtarke Schiffsrufe, die Nähe des Landes meldend. Wachſende Aufregung Iſoldes. Kurwenal tritt durch die Behänge herein und richtet den Auftrag Triſtans aus, die Frauen möchten ſich bereit halten, vor Abend noch auszuſchiffen; die Küſte ſei nur noch wenige Stunden entfernt; gewiß werde Marke ihnen entgegenkommen; denn auf dem Maſte wehe die Freudenflagge, welche (weit in das) dem Ufer die glückliche Beendigung der Brautwerbung melde. — Dem kecken, halb unwirſchen Tone Kurwenals entgegnet Iſolde, die zuerſt unter Schauern bei der Meldung zuſammenfuhr, mit ſchnell gewonnener Faſſung und (kalter) gemeſſener Würde mit dem Auftrage, Triſtan zu erſuchen, ſogleich vor ihr zu erſcheinen: er ſolle ihn fragen, ob er es ſchicklich finde, in ſolchem Zerwürfnis mit ſeines Königs Braut zu landen; ob er die Vorwürfe nicht fürchte, die ihm Marke deshalb machen müßte? — Kurwenal will ſtolz erwidern — ſie fährt mit geſteigertem Tone fort, er ſolle Triſtan melden, ſie wünſche in Frieden mit ihm zu Kornwall zu landen, wohl werde er aber wiſſen, was ſie zuvor unter ſich zu ſühnen hätten; ſie ſei bereit, ihm Sühne zu bieten. — Der Ausdruck, die Würde, die große Bläſſe Iſoldes ſtimmen ſelbſt Kurwenal (zur) um; er ſchwankt, und glaubt kaum ſeinen Herrn willfährig ſtimmen zu können. Auf die Frage, ob er meine, daß ſein Herr ſich vor ihr fürchte? fährt er auf und verſpricht das ſchnelle Erſcheinen Triſtans. — Iſolde. „Er kommt! ich weiß es!“ — Sie befiehlt Brangäne, den Sühnetrank, den ſie Triſtan bieten wolle, zu rüſten, vom koſtbarſten Wein, den einſt Seefahrer ihnen aus Italien zugeführt: in den Becher doch ſolle ſie den Inhalt jenes Fläſchchens gießen, das ſie ihr bezeichnet. Brangäne entſetzt, will nicht gehorchen. Iſolde beſchwört ſie bei ihrer alten Liebe, jetzt — wo Vater und Mutter ſie preisgegeben, wo ſie kein Weſen habe, das ihr angehöre, — ihre Treue ihr nicht zu brechen: ſie droht ſich augenblicklich in das Meer zu ſtürzen, wenn jene ihr nicht gehorchen wolle. — Brangäne — willſt du dich verderben, ſo will ich dir Treue beweiſen; doch bedenke, dein Los zieht das meine nach ſich, mit dir geh' ich zugrunde. —

Triſtan tritt ein. — Iſolde, furchtbar ergriffen, ſchwankt zu ihrem Sitze. Triſtan verneigt ſich ehrfurchtsvoll. Lange ſtumme Pauſe. Triſtan: „Begehrt, Herrin, was ihr wünſcht!“ — Iſolde freue ſich, ihn, in deſſen Schutz ſie gegeben ſei, endlich doch vor Augen zu bekommen, um zu wiſſen, in wes Händen ſie ſei? Warum er ihr nie genaht? — Triſtan, ſchwer verſtändlich und dunkel, ihn binde ein Gelübde*. — Ob ſie ihn ehren könne, wenn ſie ihn nicht treu erfände? — Iſolde, weſſen Treue er verletzt haben könnte, wenn er ihr Ehrerbietung erwieſen? — Triſtan, ausweichend, wo er erzogen, ſei es Sitte, daß der Brautwerber auf der Fahrt ſich fern der Braut hielte. — Iſolde — aus welchem Grunde? Triſtan, fragt die Sitte. — Iſolde, da er ſo ſittſam ſei, ob er denn nicht bedenke, wie ſchicklich es ſei, mit ſeiner Herrin ſich zu ſühnen, bevor er ſie dem König überlieſ're. — Triſtan weiß kein Fehl, des Sühne es bedürfe. — Iſolde, muß ich dich mahnen, Herr Tantris, daß Blutſchuld ſchwebt zwiſchen uns? — Sie führt ihm vor, wie ſie ihn einſt als Mörder Morolts betroffen, und das rächende Schwert bereits über ſeinem Haupte gehalten? Ob er glaube, daß, da ſie aus Mitleid mit dem Kranken ihm damals das Leben geſchenkt, ſie ihren Racheſchwur drum vergeſſen habe? Wie nun, wenn ſie ihn nur gefriſtet, um ihn, den ſie als Siechen ſchonte, in der Blüte ſeiner Kraft zu fällen? Wenn ſie nun jetzt die Zeit gekommen wähnte, jetzt, wo ſie den Beſieger der Iren vor ſich habe, wie er ſtolz und glücklich ſeinem Herren den letzten Edelſtein der Krone Irlands zuführe, im Herzen ihn nicht werter achtend als den Kieſel am Meeresſtrande? Jetzt wo er, die Kronen Kornwalls und Englands verſchmähend, die dritte Krone dem zuwerfe, den es ihn belieben würde, aus Laune noch zum König der Welt zu machen? Was würde er ſagen, wenn es jetzt ihr einfiele, die alte Blutſchuld einzufordern?** — Triſtan macht eine ſtolze Bewegung. Iſolde freue ſich ob ſeines Stolzes, ſie habe ihn beinah ſchon für zag und feig gehalten, da er ſich ihr nicht zu nahen getrau't. Triſtan habe nicht gewähnt, daß ſie um der alten Schuld ihm noch zürne. Iſolde — um welche neue aber wohl? Seid ihr euch einer anderen gegen mich bewußt? Triſtan, bedeutungsvoll, nicht gegen euch? — Iſolde wohl gegen Marke, euren Herrn? Triſtan — ich dient' ihm treu und echt***. — Iſolde — da ihr mich warbt für ihn? — Sie wendet ſich von dem Schweigenden mit tödlicher Bitterkeit ab, und befiehlt an Brangäne den Trank. — „Wie ihr getreu der Pflicht, will ich's meinem Gelübde ſein. Rache ſchwur ich einſt für Morolts Tod, nur Sühne kann die Rache wenden. Da ihr um euren Herrn euch ſo bewährt, daß er mir wohl wenig Huld erwieſe, rächt' ich an euch, was ihn erhöhte, ſo biet' ich euch nun Sühnung an. (Sie hat Brangäne beobachtet und mit gebieteriſcher Miene angewieſen; jetzt fordert ſie von ihr den Becher; dieſe überreicht ihn zitternd.) (Von außen Schiffrufe: ſtärkerer Wind; Beſchleunigung der Fahrt.) Iſolde hält den Becher. „Hört ihr den Ruf? Alles drängt: wenig Augenblicke, und ihr ſteht vor König Marke; wär's euch nicht wohl, vollſtändig verſöhnt mit mir vor ihn zu treten? Wenn ihr die Braut ihm überreicht, daß ihr ihm ſagen dürft: ſieh', Herr, der erſchlug ich ihren Ohm, der gewann ich Land und Krone ab, kaufte ſie von ihren Sippen, (und) führte ſie dir nun zu für dein Bett, und doch hegt keinen Groll ſie mir; ohne Zürn' und Galle, wie ein Täubchen verzieh' ſie mir*: biſt du nun wohl dem Glücklichen hold? — Triſtan nimmt ihr ungeſtüm den Becher aus der Hand. „Ich kenne Irlands Königin und ihre tiefe Kunſt: Heilſäfte brau'te ſie, Balſam, der alle Wunden, die tödlichſten auch, heilt; wie dieſer Trank geſegnet ſei**, wie du ihn mir bieteſt, enttrink' ich ihm Sühne für alle Schuld." Iſolde heftig: laß ihn dir zutrinken. — Triſtan trinkt, Iſolde entreißt ihm den Becher und trinkt mit dem Rufe: „Dies dir Verräter"! den Reſt aus. Brangäne hat ſich in Verzweiflung über den Bord gelehnt. — Triſtan und Iſolde blicken ſich ſtumm an, mit zunehmender Verwirrung. Steigende Bewegung; ſie greifen krampfhaft nach ihren Herzen; ſie bergen ſcheu die Blicke voreinander, dann laſſen ſie ſich wieder mit wachſender Glut begegnen. Endlich faſt gleichzeitiger Schrei — „Triſtan!" „Iſolde"! Sie ſtürzen ſich (mit) in hellem Liebesfeuer in die Arme. — Von außen Schiffruf: — Heil König Marke! — Brangäne ſtürzt entſetzt zu den ſich Umarmenden. Sie klagt ſich an, mit Abſicht die Tränke verwechſelt zu haben, ohne zu ahnen, welch neuen unabſehbaren Jammer ſie geſtiftet. — Neuer Ruf. — Sie fahren auf, kaum ihrer Sinne mächtig: alles Gedenken ſcheint ihnen entrückt zu ſein. Wo waren ſie? was träumten ſie? Wohin ſchwand der tödliche Haß? Triſtan! Iſolde! O Wonne! o höchſte Seligkeit! „Ich nur dein!“ Nur dein! — Die Welt vergeſſen, alles beſiegt — nur Triſtan und Iſolde!“ — Die Vorhänge werden weit aufgezogen, das Schiff iſt von den Begleitern und dem Schiffsvolk (auf den Maſten) angefüllt; alles ſchwenkt die Hüte über Bord: — Heil König Marke! Heil Kornwall! — (Brangäne) Kurwenal berichtet — in einem reich geſchmückten Kahne ſtoße der König vom Lande ab dem Schiffe zu. — Triſtan, welcher König? Marke? Was will er? — Iſolde: „Welcher Traum? Brangäne, unſelige! welcher Trank?“ — Brangäne: „Der Liebestrank!“ Iſolde ſtarrt entſetzt vor ſich hin, bald wendet ſie ſich mit ſchnell wiederkehrender Glut zu Triſtan — „Triſtan“ — „Iſolde!“ — „Heil König Marke!“ — „Töte mich!“ Sie ſinkt ohnmächtig in ſeine Arme. Brangäne eilt herbei: „O jammervollſtes Los!“ Triſtan: „O klagenreichſte Wonne!“ — „Helft der Königin!“ — „Heil König Marke!“ — Der Vorhang fällt ſchnell.

---

* Er hat ſich auch gelobt, ſobald er Iſolde dem König übergeben, fortzuziehen.

** Bei der Wendung ſei ja allgemeine Sühne beſchworen worden. — I. doch nicht zwiſchen ihnen beiden.

*** Triſtan. (ſein letzter Dienſt — für ewig Markes Hof zu meiden.)

---

* Heiltum und Leben verdank' ich ihr, auch das verzieh ſie mir: —

** Welche Wunder er mit mir wirke, führ' er zur Hölle, zum Himmel.

Zweiter Akt.

Baumgarten vor dem Gemach Iſoldes, zu welchem Stufen hinaufführen, und durch deſſen geöffnete weite Tür man in das matterleuchtete Innere blickt. Helle, anmutige Mondnacht. Jagdgetöne, ſtark, dann ſich entfernend. Brangäne auf den Stufen, an die Pforte gelehnt, ſpäht (nach dem) dem ſich entfernenden Jagdtroß nach. — Iſolde feurig bewegt aus dem Gemach tretend — „hörſt du ſie noch? Mir ſchwand ſchon fern der Klang?“ Sie ſehnt ſich mit Glut nach dem Augenblick, der Triſtan in ihre Arme führen ſoll. — Brangäne ernſt und bekümmert, ſucht ihrem Ungeſtüm zu wehren. Iſoldes Vorwürfe. Jene ahnt Verrat* — dies plötzlich angeſtellte nächtliche Jagen iſt ihr verdächtig. Iſolde wehrt alle Beſorgnis ab. Sie kennt nur ein Leiden, Entfernung von Triſtan: was ihr dies höbe, und ſei's der Tod, ſei ihr nicht entſetzlich. — Brangäne klagt ſich an als die Urheberin der unerhörten Not wie ihrer eigenen Schmach, da ſie den Trank verwechſelt; euren Tod wollte ich hindern, jetzt habe ich ihn nur in Qual verwandelt, die uns doch alle töten muß. — Iſolde beſchwichtigt ſie; ſie preiſt ihre Tat; ſie habe entdeckt, was offenbar werden mußte: um Tod und Triſtan, Triſtan und Leben — eine höhere Macht hat entſchieden![*] Drum eile, öffne Triſtan die Pforte. — Brangäne zögert. — Neues Beſtürmen — endlich geht ſie und verſpricht treue Wache auf dem Turme. —

---

* Erklärung über die Ankunft vor dem Könige. —

Triſtan ſtürzt herein. Lange feurige Umarmung. Überſtrömen der lange zuſammengepreßten Empfindung. Höchſter Jubel der Wonne. Preis der Nacht, die ihrem Glücke nach den Qualen des Tages hereingebrochen. Sie ſinken auf einen Blumenhügel — allmähliches Beſänftigen des Sturmes zur ſanfteren Zärtlichkeit. Anklage des Tages, als des (Quelles) Bringers aller Leiden für die Liebenden. Beide überbieten ſich, wer mehr litte durch den Tag. Zärtliche Vorwürfe. Iſolde. Tag war's, da du Böſer mich für Marke warbeſt. — Triſtan. Tag war's, der mich blendete, die Ehre als den Hort der Welt mir zeigte; der mit falſchem Scheine mich betrog, (das) mir leuchtete, das Richtige zu ſuchen[**]. Iſolde: was log der Tag dir, daß du mich verrieteſt? Triſtan: dein Bild, in meines Herzens keuſcher Nacht, verführte er mich vor ſeinem frechen Schimmer (preiszugeben vor ...) zu enthüllen: laut pries ich dich vor allem Volk, Begierde weckte ich und Neid; da verlangte alles dich zur Königin; mein Glück und Ruhm an mir zu rächen. Der gute Marke, der den Verwaiſten an Sohnes Statt erkoren, hatte ihm Reich und Erbe zugeſchworen, und gelobt, nie ſich vermählen zu wollen. Darum und weil ihm alles glückte, trug man ihm Neid, die Höflinge drangen in den König, ſich zu vermählen; ihm zieme Iſolde zur Königin, und Triſtan ſolle um ſie werben, (das war auf) der alten Blutſchuld wegen getraute ſonſt keiner ſich der Fahrt. Nun glaubten alle, ich werde des mich weigern, und daraus hofften ſie darzutun, daß er ein Eigenſüchtiger ſei, der nur auf ſeinen Vorteil ſinne. (Das trieb mich) Da trat ich vor, begehrte ſelbſt die Fahrt, trat mein Erbe an Markes verhoffte Sproſſen ab; ſo huldigte ich meiner Tagesſonne, der Ehre und dem Ruhm. — Iſolde. Und gabſt mich preis, dir Ehr' und Ruhm zu mehren? — Triſtan. Beklage den Tag, der ſo mich blendete, im Übermut zu ſchwelgen. Iſolde. — ſoll ich den Tag beklagen, (da ich) der mich zu Tod und Rache trieb? Er zeigte mir dich nur als Frevler, als meinen kälteſten, tückiſcheſten Feind. Wollt' ich dich anders ſehen, wie ich in nächtiger Tiefe des Herzens trug, hell und grell (über) verblieb mir das Bild, daß ich nur den Todfeind in dir ſah. Triſtan: „als du (den) Todestrank mir reichteſt, da dämmerte erhaben die Nacht in mir auf: die Sinne vergingen mir, in den Tod wollt' ich mich ſtürzen, um dort dir ewig anzugehören." Iſolde. Doch, ach! es war der Minnetrank, der dich der Nacht entführte, und mit der Liebe wohl den falſchen Tag dir gab? Triſtan. O, Wonne, Heil dieſem Tranke. Durch des Todes Tor erſchloß er mir das Wonnereich der Nacht, darin ich ſonſt nur irrend tappte —: nun ſchwand mir alles, was mich je getäuſcht. — Iſolde. Doch rächte ſich der Tag. Was du geſündigt, mußten wir ihm büßen: dem König mußteſt du mich überliefern: dem Tagesgeſtirn mußteſt du weichen, um mich (dem) im öden Prangen allein zu laſſen. Wie ertrug ich's nur? — Triſtan. O, nun waren wir Nachtgeweihte: der Tag konnte uns trennen, doch nicht mehr blenden. Wir lachen ſeinem eitlen Glanze: — Ruhm, Ehre, flüchtige Sonnenſtäubchen, zerſtieben, ihre Lüge enthüllte ſich vor dem tiefen Geheimnis, das uns die Nacht vertraut, das ſelbſt der Treu' und Freundſchaft Trug uns aufgedeckt. Nun hält uns wohl der Tag im Zwange, doch er betört uns nicht mehr: dem Nachtſichtigen iſt er ödes Dunkel: — nur eine Sehnſucht lebt am Tage in mir, die Sehnſucht in die heil'ge Nacht! — O ſink' hernieder, Nacht der Liebe! Nimm mich auf in deinen Schoß! Laß' mich vergeſſen, daß ich lebe, verliſch die Welt vor meinem Blick! — Weiß ich von mir, wie bin ich arm! verlor ich mich ganz, wie bin ich reich! Bricht ſich erblindend in Wonne mein Blick, ſeh' ich die Welt nicht mehr, dann bin ich ſelber die Welt, liebeheiligſtes Leben. Leuchtet die Sonne nicht mehr, in meinem Buſen barg ſie ihre Wärme; dann leuchten mir Sterne der Wonne! Herz an Herz dir! Mund an Mund! Gebrochenen Blicks — bin ich Walter der Welt! — Gegenſeitige Steigerung der höchſten Entrücktheit und Verzückung. Berauſchende Todesahnung. — Nie wiedererwachen! Todeswunſch! — Verſtummen. — Brangänes Wächtergeſang: — tiefes Weh! Bange vor dem Erwachen! Warnung. — Iſolde gedenkt der Mahnung — Sorge! — Triſtan — „laß mich ſterben! — Iſolde ſchwermütig zarte Vorwürfe. Triſtan — wie könnten wir ſterben? Was wäre an uns zu töten, was nicht Liebe wäre? Sind wir nicht ganz nur Liebe? Kann unſere Liebe je enden? Könnte (ich) die Liebe je nicht mehr lieben wollen?[*] — Wollt' ich nun ſterben, ſtürbe da die Liebe, die wir ja doch nur ſind? — Iſolde: doch wir ſind's, die uns lieben; Triſtan und Iſolde — ich und du? — Wenn Triſtan ſtürbe? — Triſtan „Schwände dann nicht nur, was mich hindert, dich immer zu lieben?“ Iſolde. „Triſtans Sterben iſt nur denkbar mit Iſoldes Tod!“ Triſtan. „So ſtarben wir, um uns zu lieben.“ — Kein Tag mehr könnt' uns trennen: erweckte uns nie mehr ſein banger Schein, bärge uns immer die Nacht der Liebe; gäb' es eine Wonne, höher als dieſe, die gänzlich frei von aller Qual?“ — Brangänes ängſtlicherer Ruf. — Triſtan vernimmt ihn: wer ruft dort zum Erwachen? Iſolde — „der Tod!“ (— „Triſtan, laß' mich ſterben!“ —) (Triſtan:) „er ruft uns wach.“ Triſtan — „noch dämmert nicht der Tag, noch iſt uns die Ewigkeit gewiß.“ Iſoldes entſtehende Sorge um Triſtan; von ihm beſchwichtigt durch neue Verzückung. Sollten wir dem Loſe fliehen, das uns erwachensfreier Ewigkeit zuführte? Iſolde, uns verband der Tod; an ſeiner Pforte tranken wir Liebe: dem Tod geweiht, ewig Liebende, endlos Lebende, laß' uns umſchlingen, um nie uns mehr zu trennen! — Geſteigerte Ekſtaſe. Neue, höchſte Berauſchung — brünſtigſte Umarmung. — (Tages) Ein Schrei Brangänes. Marke, Melot und einige Hofleute treten raſch hervor. (Zuvor kurzes Gefecht — Kurwenal vor den Eindringenden in den Vordergrund weichend.) —

---

[*] (Frau Minne hat ſich die Vollziehung des Todesurteils angeeignet.)

[**] Ruhm.

Iſolde ſinkt entſetzt auf die Blumenbank. Triſtan — mit ausgeſtrecktem Arm den Mantel vor ſie haltend, wie um ſie zu bergen, verbleibt, die Augen auf die Eingedrungenen heftend, wie erſtarrt ſtehen — langes Schweigen. Triſtan, dumpf: „der öde Tag brach an!“ — Marke, ſprachlos vor furchtbarer Erſchütterung. Melot, zu ihm: „Sag', ob ich treu? mein Späherblick traf recht — deiner Ehre dient' ich redlich!“ — Marke, den Blick von Triſtan nicht abwendend: „tateſt du das? Melot?“ Brangäne iſt herbeigeeilt und bemüht ſich um Iſolde. Kurwenal ſtellt ſich hinter Triſtan. Triſtan, wie zuvor: — „Geſpenſter des Tag's, was grinſt ihr mich an? Weich't, ihr Sonnenträume!“ —

---

[*] Mein Leib iſt jedem Tode preis — ſtünde er vor mir, würde ihm wohl meine Liebe weichen? Stürb' ich, ſtürbe da meine Liebe? Was nicht mit mir ſtirbt, wie könnte das enden? Und bin ich nicht nur (die) Liebe, die Liebe, die nie endet?

Marke — mit tief bekümmerter, bebender Stimme. „Dies, Triſtan mir? Wohin nun Treue, Ehre, Ruhm und jede hohe Tugend — da Triſtan mich verriet? Wozu die ungemeſſenen Dienſte, die Ehre, Macht und Größe, die du mir erwarbſt, um mit (der) meiner tiefſten Schmach dich bezahlt zu machen? (Pauſen — ohne Antwort.) War dir mit meinem Danke nicht genug? Genügte es dir nicht, daß alles, was du mir erwarbſt, zu Erb' und Eigen ich dir ließ? So liebt' ich dich, daß ich, dem kinderlos ſein junges Weib einſt ſtarb, nie wieder mich vermählen wollte! Da alle in mich drangen, da du ſelbſt mir's verlangteſt, wehrte ich's mit jeder Liſt ab, um dir Treue zu bewahren. Doch gegen alle Abwehr zwangſt du mir die Gattin auf, drohend, ſonſt mein Reich verlaſſen zu wollen. Du wieſeſt mir dies wunderhehre Weib, du führteſt mit höchſter Gefahr mir ſie zu: wer durfte nun ſein ſie nennen, ohne nicht ſelig ſich zu preiſen? Warum nun, da du mir mein Herz durch dieſen Beſitz empfindſamer als je zuvor geſchaffen, dort, wo es am zarteſten gemacht, am furchtbarſten mich verwunden? Warum aus meiner geraden Bahn mich lenken, wo ich Verdacht, Mißtrauen gegen den Freund nie gekannt, um mich dem Gifte empfänglich zu machen, das mir das Herz geſtachelt, zu ſchleichen, um den Freund zu belauſchen? Warum mir dieſe Hölle, die kein Himmel erlöſt — dieſe Schande, die kein Elend ſühnt? — Warum, Triſtan? Warum mir das?“ — Triſtan — „O König, das — kann ich dir nicht ſagen — und was du frägſt, das kannſt du nie erfahren.“ — (Er wendet ſich zu Iſolde, die die Augen ſehnſüchtig zu ihm aufgeſchlagen hat.) „Wohin nun Triſtan ſcheidet, Iſolde, willſt du ihm folgen? Kein Land iſt's, das der Sonne Licht beſcheint: mir iſt die Erde öd' und arm; all' Erb' und Eigen gab ich dran. Das dunkel nächt'ge Reich iſt's, daraus mich meine Mutter einſt (gebar) ſandte, da die im Tode mich empfing, im Tode mich gebar. Ihr war die Liebe Tod; der ſei nun unſerer Liebe Berge: — dahin nun ſcheidet Triſtan, ins Wunderreich der Nacht; wird ihm Iſolde folgen?“ Iſolde. „Dir folgen mußt' ich, als du mich warbeſt für ein fremdes Land; nun du mich in dein Eigen führſt, wohin könnt' ich flüchten, da dein Land die Reiche aller Welt umſpannt? Wo Triſtan heim, da iſt Iſoldes Herd! Zeig' ihr den Weg, daß ſie dir treulich folge! —“ Er haucht einen leiſen Kuß auf ihre Stirn. — Melot zuckt wütend auf — „Verräter!“ Triſtan zieht das Schwert. „Wer wagt ſein Leben an das meine?“ — Er heftet ſeinen Blick auf Melot. „Der war mein Freund: mich minnt' er hoch und teuer; um mein Ehr' und Ruhm war keiner beſorgt, wie er; er ſtachelte mein töricht Herz zum Übermut, er führte die Schar, die mich drängte, dem Ruhm zulieb, Iſolde dem Könige zu freien. Dein Blick, Iſolde, entzündete auch ihn; aus Eiferſucht verriet er mich dem König. — Du biſt erwählt, unſel'ger Freund, mir den Weg zu weiſen, den ich, o Königin, dich führen ſoll! — Wehr' dich, Melot!" Er dringt auf ihn ein, wirft ſein Schwert fort und wird von ihm verwundet. Kurwenal empfängt den Sinkenden in ſeinen Armen. Iſolde ſtürzt ſich ihm an die Bruſt. — Marke, der Melot zu halten ſuchte: „Verräter, Melot! Was tateſt du?" Brangäne zu Markes Füßen. — Vorhang fällt ſchnell. —

Dritter Akt.

Triſtans väterliche Burg in Bretagne. Burggarten, rechts vom Pallas, links von der Mauerbrüſtung umgrenzt: auf dieſer eine Warte, von welcher aus das Meer zu überſehen iſt, das in der Tiefe an dem Felſen anzunehmen. Im Hintergrunde das Burgtor — Zinnen, — über gepflegt, ſtark bewachſen. — — Triſtan, ſchlafend, auf einem Ruhbett ausgeſtreckt, im Schatten einer Linde.* Kurwenal zu ſeinem Haupte ſitzend, in Schmerz über ihn hingebeugt. — Von außen hört man die Schalmei des Hirten (ernſt): dieſer erſcheint dann mit dem Oberleibe über die Mauerbrüſtung, blickt teilnehmend nach der Gruppe — und ruft leiſe Kurwenal an (ob er noch ſch): „wacht er noch nicht?" Kurwenal ſchüttelt das Haupt: erwachte er, wär's doch nur, um für immer zu verſcheiden, wenn eher ſeine einzige Ärztin nicht erſchienen — ob der Hirt noch nichts auf dem Meere erblickte**. — Hirt: „dann hätteſt du eine andere Weiſe gehört, ſo luſtig, als ich ſie kann. Noch ſah ich nichts.

---

* Kurw. an T.'s Lager. Schmerzlich. Hirt (außen) m. d. Schalmei, kommt über die Brüſtung mit dem Oberleib — und fragt nach Tr. — Bericht — bläſt wieder. — Triſtan erwacht. Ungemeſſene Freude K.'s, ſeine Hoffnung auf ein gutes Ende. — Erliſcht, als er T.' erſte Frage vernimmt.

** Ein andres Licht — als das mir Ehre u. Ruhm uſw. erſchimmern ließ, in deſſen Schein dem Freund ich ſchenkte, was ich dem Feinde nahm.

Sag', was hat es mit dem Herrn?" — **Kurwenal** „das kannſt du doch nie erfahren! Späh' eifrig und frag' mich nicht! — **Hirt** entfernt ſich wieder traurig und bläſt ſeine trübe Weiſe. — **Kurwenal** (bemerkt wachſende Unruhe des Schlafenden); ſtützt weinend ſein Haupt auf ſeinen Schoß. **Triſtan** (ruft, ohne ſich zu regen, leiſe) ſchlägt die Augen auf, und richtet ſich ein wenig mit dem Haupte auf: „Wer tönt die alte Weiſe? Was weckt ſie mich? Wo bin ich?" — **Kurwenal** fährt (freudig) erſchrocken auf und überläßt ſich der höchſten Freude, den Freund wieder am Leben zu ſehen, ſeine Stimme zu hören." — **Triſtan** — „Kurwenal? du? Wo war ich? was geſchah?" **Kurwenal** — „dies iſt deiner Väter Burg; kennſt du die Hirtenweiſe nicht?"* Er ſucht ihm Jugenderinnerungen zu erwecken. — Auf Triſtans neue, verwunderte Fragen meldet er, daß das treue Volk ihm die Burg ſeiner Väter erhalten, trotzdem er einſt alles verſchenkt, um auszuziehen auf ferne Abenteuer: — **Triſtan**: „wo zog ich hin?" — **Kurwenal** „ei, nach Kornwall, da fandet ihr Glück und errangt hohe Ehre." — „Wie kam ich nun zurück?" **Kurwenal** erzählt — mit Pein und Widerſtreben — wie er den Verwundeten auf ſeinen Schultern entführt, ein Schiff beſtiegen und mit ihm der Heimat zu geſegelt ſei. Hier ſolle er nun geneſen — das ſei ſein echtes Land, und die Sonne, (die ihn) in der er aufgewachſen." **Triſtan**. Dünkte dich (alles) dies alles, ich weiß es doch anders, doch kann ich dir's nicht melden. Erwacht' ich in Kareol, doch weilte ich nicht dort: — doch wo ich weilte, kann ich dir nicht melden. Die Sonne ſah ich nicht, nicht Land noch Leute — doch was ich ſah, das kann ich dir nicht melden. Ich war, wo ich von je geweſen, da, wohin ich ewig gehe —: im weiten Reich der Weltennacht; (des göttlichſten Vergeſſen) dort iſt ein Wiſſen uns nur eigen, göttliches Vergeſſen. Ich fand's noch nicht, denn eine Sehnſucht trieb mich wieder an das Licht; der Götternacht mußt' ich enttauchen, den herben Tag zu ſchauen, — der noch Iſolden ſcheint." — **Kurwenal** birgt ſein Haupt. — **Triſtan** mit wachſender Steigerung: — Iſolde — ach! in ihr nur kann ich ſterben. Iſolde nur kann mich erlöſen! Mir wächſt der Tag, bleich und bang — Entſetzen wacht mir auf: Trug und Wahn weckt mir das Hirn und zeigt mir, daß ich lebe: Iſolde — ach! Iſolde ſelbſt wird mir ein Wahn! Wo iſt Iſolde — wo bin ich, daß ich ihr nicht nah'! Verfluchter Tag, was ſcheinſt du grell auf meinen Jammer; wann dämmerſt du, Liebesnacht, die mich zu Iſolde führt?" — Kurwenal tief ergriffen, tröſtet ihn, — er ſolle ſie ſeh'n, gewiß und bald — wenn ſie noch lebe?" Triſtan — „Iſolde nicht noch leben? wie hätt' ich den Tag wieder erblickt, wenn er ihr nicht noch ſchiene. O, ſie lebt, und ich mußt' erwachen, um ſie zu rufen." — Kurwenal berichtet, was er getan. Da Triſtan wie im Tod gelegen, und ſeine Wunde, die ihm der verruchte Melot geſchlagen, ihn unheilbar gedünkt, habe er einen treuen Mann über das Meer nach England geſandt, um von Iſolde Heilmittel zu begehren; (gewiß käme ſie ſelbſt, wenn ſie ſich befreien könnte) ſie wiſſe nun, daß nur ſie ihn retten könne, und ſtündlich erwarte die Rückkehr." — Triſtan — „ſie kommt! ſie kommt! O eile nach der Warte! Kurwenal, o du getreueſter Freund!* — Schau auf das Meer, ſpähe nach der Freudenflagge, die mir Iſoldes (Fahrt) Nahen kündet." — Er hört die traurige Weiſe des Hirten. „Was ſagt der Ruf?" Kurwenal — „daß noch kein Schiff zu ſehen: der treue Hirt ſpäht vom Felſen: (die ernſte Weiſe) naht das Schiff, dann meldet mir's eine heit're Weiſe." Triſtan „ſehnend und klagend tönt die Weiſe: — (Iſolde kommt noch nicht!) Jetzt kehrt ſie mir zurück, die ich als Knabe oft gehört. Ich hörte ſie bang durch die Abendlüfte dringend, als ich zuerſt von meines Vaters Tod vernahm, und bänger klang ſie dann, als (du) meiner Mutter Los mir kund ward. Da er mich zeugte, ſchied mein Vater, da ſie mich gebar, ſtarb die Mutter — die klagende Weiſe tönte damals wohl auch; mir (ſagte) klang ſie tief ins Herz und frug, zu was nun wurdeſt du geboren? Mich zu ſehnen, um zu ſterben? Leben — Sehnen — Sehnen und — nicht ſterben können? — Nun ruft ſie nach der Helferin — kann ſie mir Ruhe bringen? (Iſt) Gibt's einen Balſam, der mein Sehnen kühle? (Todes) Eine Todeswunde heilte ſie mir einſt, doch um den Gifttrank mir zu reichen! Nun ſchloß die Wunde ſich, doch blutete das Herz — glühend drang er durch die Adern, wütend jagt er von Herz zu Hirn: o dieſe Qual, welcher Balſam kann mich von ihr befrei'n? Kein Tod kann mich erlöſen: die Nacht wirſt mich dem Tag zurück, um meine Leiden neu der Sonne zu (enthüllen) zeigen! Wie brennt ſie heiß, des Mittags glühende Sonne: keine (Lab) Kühlung, keine Labung dem Verſchmachtenden! — Wer bin ich Jammervoller, daß ich die Qualen leide! (Einſt konnt' ich lachen in des Tages Licht, den Sonnenſtäubchen jagt' ich nach.) Warum bin ich's, den dein (Leuchten) Lachen nicht mehr täuſchet, du lichter Tag! — Jenen furchtbaren Trank, o weh' mir! ich hab' ihn ſelbſt gebrau't —! Aus Vatersnot und Mutterweh', aus Liebestränen und Todeswunden, furchtbarer Zauber, endloſe Qual — lebend ſterben, ſterbend leben! Verfluchte Liebe, laß mich los!" — Er ſinkt ohnmächtig zurück. Kurwenal, der vergebens ihn zu mäßigen ſuchte und entſetzt ſtand, ſchreit auf und beugt ſich jammernd über ihn. Er ruft ihn laut. — Triſtan ſchlägt die Augen wieder auf (mild). Kurwenal, du riefſt; du Trauter, wie lohn' ich deine Treue?"[*] Du wicheſt nie von mir, wo ich ſtritt und litt, wo ich irrte, wo ich trotzte, da warſt du hilfreich mir zur Seite; du halfſt mir, Marke zu dienen, wie ihn zu verraten: nun noch einmal, Teurer, hilf mir zum letztenmal, hilf mir ſterben! Zur Warte, Freund, du mußt die Flagge nun ſehen:[**] ruf' mir, daß Iſolde naht, dies einz'ge noch, und alles laß ich dir zum Erbe, was ich je gewann! — Kurwenal zögert. Triſtan mit geſteigerter Zuſtändigkeit: Kannſt du zögern, mir Iſoldes Nahn zu künden? Daß ich nun einmal noch die Wonne höre, Iſolde naht! Iſolde! ach, Iſolde! — O laß mich los! Sieh, ich bin ſtark, deiner Hilfe brauche ich nicht mehr: ſieh, wie mich's hebt und ſtützt und hält: Iſoldes Nahen hebt mich empor! — dorthin! Zur Warte! träger Freund! — Siehſt du noch nicht das Schiff?" — (Kurwenal) Eine luſtige Weiſe des Hirten erklingt aus der Tiefe. Kurwenal, der noch zögerte, Triſtan zu verlaſſen, ſpringt jäh auf und beſteigt die Warte. „Ein Schiff, (von Kornwall her) von Norden her: (hei, die Freudenflag) — zu uns her ſteuert es mutig: wie ſtark bläht ſich das Segel: es eilt, es fliegt —" Triſtan unterbricht mit Fragen — „die Flagge?" — Kurwenal: „heil! die helle Freudenflagge weht!" — Triſtan erhebt ſich, laut aufjauchzend, immer höher vom Lager. Steigendes Entzücken der Erwartung. „Siehſt du ſie ſelbſt?" Kurwenal — jetzt ſchwand das Schiff hinter den Felſenvorſprung." Triſtan: iſt die Klippe gefährlich? Ich weiß, dort wütet die Brandung: manch Schiff ſah' dort ich ſcheitern. Wer führt das Steuer. — Kurwenal: „der beſte Seemann!" — Triſtan: „Siehſt du ſie wieder?“ — „Noch nicht“ — „Sie ſind verloren!“ — Kurwenal „Nein! hahei! Sie ſind vorbei! dem ſichren Haſen ſteuert es zu!“ — Triſtan: „Zum Ufer, Kurwenal! Fliege, hilf landen! Auf deinen Armen trage ſie herauf! Iſt ſie's wirklich?“ — „Sie winkt! — ha, mit kühnem Sprunge ſprang ſie ans Land!“ — „Hilf ihr!“ Kurwenal ſtürzt ab. — Triſtan reißt ſich vom Lager auf — was zögr' ich ſelbſt: kühn ſtrotzt mir die alte Kraft: — „Iſolde naht! O Wonne, — die Heldenmütige trotzte jeder Gefahr! Zu mir! Zu ihr! Ewiges Heil! —“[*] Er hört Iſoldes Stimme ihn rufen: — In der furchtbarſten Aufregung ſpringt er auf, der Ankommenden entgegentaumelnd. Auf der Mitte der Bühne begegnen ſie ſich. Lauter Schrei des Entzückens. Er ſinkt in Iſoldens Armen (langſam) leblos langſam zu Boden. Sie hält ihn: „Triſtan! Triſtan!“ (Dann ſchreit ſie dumpf und ſtürzt über ihn zuſammen.) Kurwenal, der Steuermann, der Hirt ſtehen ſprachlos. — Iſolde, (über dem) (langſam wieder zu ſich kommend) ſucht ihn wach zu rufen: nur eine kurze Stunde ſolle er noch leben! Ich bin's — ich nahte dir zum Heile! — Hör' mich! die Wunde — wo —: ſie entſetzt ſich! — Sein Blick gebrochen, ſein Herz ſtumm! Nicht einen Augenblick Leben noch für ſie? — Der Atem? — entflohen! Kein Gruß für die Treue? — Ausbrechender Jammer! Erſchütternde Klage! Zu ſpät — kein Balſam ruft ihn zurück! — Sie ſinkt ohnmächtig über ihn hin. — Von unten Getümmel. Kurwenal ſpäht aus — ein zweites Schiff im Haſen[**]. Brangäne ſtürzt auf die Szene. Marke mit Gefolge ihr nach! Sie „Iſolde“ — Er: „Triſtan!“ — Entſetzen bei dem Anblicke. Zu ſpät. Brangäne um Iſolde. — Marke „erwacht, ihr Jammervollen. Auf, mein Triſtan! Mußt du auch jetzt noch deinen Freund verraten, da er dir ſeine Treue zu bewähren kommt.“ — Iſolde erwacht in Brangänes Armen. Dieſe ſucht ſie zu beleben durch die gute Kunde, die ſie bringe: als ſie ihre plötzliche heimliche Abfahrt gewahr worden, ſei ſie zu Marke geeilt, habe ihm ihre Schuld und das Geheimnis des Trankes entdeckt; der

---

* (Vater und Mutter.)

---

* Treue. (hier).

---

[*] Du leideſt mit, weil ich leide, kannſt du auch nicht leiden, was ich leide.

[**] Erwachen — alte Sehnſucht nach Iſolde; geſteigertes Verlangen, ſie zu ſehen!

---

[*] Preis des Tages! der Sonne — nur einmal leben — endlich leben —!

[**] Er fürchtet Verrat — ruft die Burgleute zu Hilfe, ihres Herren Braut beizuſtehn — er will das Tor decken — Kampfbereitſchaft: Brangäne ruft — Vielleicht auch könnte hier Kurwenal fallen, „Verriet mich auch ſie? ha! Melot — Kampf am Tore, Melot fällt — Kurwenal zurückgetrieben — Marke tut Einhalt — „Raſender hör!“ (Wo) Kurwen. fällt. — Marke über ihn weg —

ſei aufgebrochen, habe eilig ein Schiff beſtiegen, um ſie zu (ereilen) erreichen, damit er ſie ſelbſt Triſtan zuführe. Marke, „Warum mir das, Iſolde! Enthüllt ward mir, was ich nicht faſſen konnte: dich zu beglücken eilte ich dir nach: doch wer erreichte das Ungeſtüm des Unglückes!“ Iſolde hört ſie nicht: ſie ſpäht auf Triſtans Zügen, die ſich ihr neu zu beleben ſcheinen: ihr ſtrahlet ſein Auge, ſchlägt ſein Herz, doch ſo wunderbar, daß nur ſie's gewahrt: — ſein Atem weht ihr; hört ihr die ſelige Weiſe, die in dem ſüßen Wehen mir tönt? — Alte Liebesweiſe — letzter Abſchied — hochſteigende Entzückung. Blütendüfte der Wonne ſteigen auf, ſchwellen zu einem Meer wohlduftender Wogen an: immer höher rauſchende Melodie — ſie vergeht vor Wonne, ſtürzt ſich in das Meer, um zu ertrinken, zu vergeſſen! — Höchſte Befreiung, Erlöſung! — Sie ſenkt ſich, wonnig verklärt und ſtirbt. — Große Entrückung und Rührung der Anweſenden. Marke ſegnet ſie. —

Die Meiſterſinger von Nürnberg.

Komiſche Oper in 3 Akten.

Erſter Akt.

Eine Kapelle in der Sebalduskirche zu Nürnberg, ſeitwärts dem Schiff zugehend. Schluß der Vesper — man hört das Orgelnachſpiel. Kirchgänger verlaſſen den Dom.

Ein junger Mann nähert ſich einem jungen, reichen Bürgermädchen, — ſie hat ihn erwartet und ermahnt ihn zur Vorſicht. Flüſterndes, aber leidenſchaftliches Geſpräch, mehreremal unterbrochen durch den Wiedereintritt der Orgel und durch die ängſtlichen Erinnerungen des Mädchens zur Vorſicht, denen der junge Mann, immer mit einem gewiſſen geräuſchvollen Ungeſtüm, ſich hinter eine Säule verbergend, nachkommt, wodurch das Mädchen jedesmal in nicht geringe Pein gerät. Je nach der Unterbrechung derart beginnt allmählich wieder die Fortſetzung ihrer Unterhaltung — folgenden Inhaltes: Der junge Mann, Sohn eines verarmten Ritters, iſt nach Nürnberg gekommen, ſich um die Aufnahme in die Zunft der Meiſterſinger zu bewerben: er liebt glühend die Dichtkunſt, und iſt zu dieſer Liebe entflammt durch das Heldenbuch, Wolframs Werke, u. dgl. Er hatte ſich bei dem Älteſten der Zunft gemeldet, und dort deſſen Tochter kennen gelernt; beide liebten ſich ſchnell. Um die Tochter bewirbt ſich aber der Merker: der Alte hat jedoch die Bedingung geſtellt, daß nur der die Gunſt ſeiner Tochter erhalten ſolle, der bei dem öffentlichen Singen auf der Johanniswieſe — bei welchem das Volk den Preis zu erkennen hat — dieſen erſten Preis erhalte. Die Tochter hat dazu noch die beſondere Bedingung auszuwirken gewußt, daß auch ſie zu dieſem Preiſe übereinſtimmen müſſe. Auf dieſe Bedingung baut das junge Paar ſeine Hoffnung. Der junge Mann will ſich heute noch in die Zunft aufnehmen laſſen; denn nur als ſolchem wird es ihm erlaubt, in dem öffentlichen Singen mit aufzutreten. Beſorgniſſe. Hoffnungen. Sie verabreden ſich zu einem Stelldichein dieſen Abend am Hauſe des Vaters. Das Mädchen wird durch die Haushälterin abgerufen; als die beiden Frauen ſich entfernen, bemerkt die Alte den Lehrburſchen des Hans Sachs — ſie ruft ihm halblaut zu: (ſchmachtend) „David!“ Er antwortete verſchämt „Frau Magdalene!“ Der junge Mann hat ſich ebenfalls verloren. Nach völlig beendigtem Gottesdienſt treten nach und nach die Meiſterſinger ein. Ihnen iſt zu ihren Verſammlungen und Übungen dieſe Kapelle der Kirche nach dem Nachmittagsgottesdienſte überlaſſen. Diener der Meiſterſinger, unter ihnen auch der Lehrburſche des Hans Sachs, richten die Kapelle zur Sitzung der Meiſter her: Stühle, Bänke — Bücher — Tafeln werden aufgehängt, uſw. Einzelne Meiſter treten im Geſpräche auf: man traut dem Sachs nicht recht und zweifelt, ob er es ehrlich mit der Zunft meine. — Der Alte und der Merker: letzterer ſucht den Alten unbedingt zu ſeinen Gunſten für ſeine Brautwerbung zu ſtimmen. Der Alte wünſcht aufrichtig, es möge dem Merker morgen der Preis zuerteilt werden. Der Merker hat Bedenken wegen der Stimme des Volkes, und wünſcht lieber durch die Meiſter gerichtet zu werden. Der Alte: „Ihr habt ja noch die Stimme meiner Tochter“ — er will nicht vom Übereinkommen ablaſſen. —

Hans Sachs tritt dazu: die Verſammlung iſt vollſtändig; einzelner Namensaufruf: — die Sitzung beginnt. Der Alte eröffnet feierlich ſeine Abſicht, das morgende Johannisſingen zur Brautwerbung zu benutzen; es könne nur das Anſehen ihrer Kunſt vermehren, wenn ſie ab und zu dem Urteil des Volkes unterworfen würde; deshalb ſolle es die erſte Stimme haben, die Meiſter die zweite, und wenn beide nicht übereinſtimmen, ſoll die Braut den Ausſchlag geben. Wer den erſten Preis gewinne, ſolle die Hand ſeiner Tochter erhalten: er wolle ſomit zeigen, daß die Zunft auch noch alte Ritterſitte pflege, uſw. Man geht zur Aufnahme in die Zunft: heute ſoll das Probeſingen ſtattfinden. — Der junge Mann wird eingeführt; er iſt verwirrt und glaubt vor einer Minneſingerverſammlung zu ſtehen. — Nachdem er gehörig ausgefragt, wird er auf die Geſetze der Zunft verwieſen: die Beamten werden ihm vorgeſtellt: Hans Sachs iſt für die Zeit Geſetzbewahrer: er muß dem jungen Mann ſie verleſen, und auf alle Erforderniſſe aufmerkſam machen. Hans Sachs tut dies alles mit Beimiſchung von Ironie: — den Meiſtern kommt ſein Benehmen dann und wann bedenklich vor. Er redet dem jungen Manne ſcharf zu, ſo daß dieſer ziemlich ängſtlich und verſchüchtert wird. Endlich ſoll ſein Probegeſang beginnen. Der Merker ſetzt ſich in Poſitur — ein Lehrling ſtellt ſich an die Tafel, um die Fehler anzuſtreichen. — Der junge Mann faßt Mut. — „in welchem Tone ſoll ich ſingen: von Siegfried und Grimmhilde"? — Die Meiſter erſchrecken und ſchütteln die Köpfe. — Der junge Mann: „Nun denn, im Tone Wolframs von Parzival?" — Neuer Schreck, neues bedenkliches Kopfſchütteln. — Der Merker: „Singt, wie's in den Geſetzen ſteht, die euch bekannt gemacht." — Der junge Mann ſammelt ſich und beginnt mit großer Befangenheit, aber mit ſteigender Begeiſterung, einen Geſang auf das Lob der Dichtkunſt uſw. Der Merker läßt oft anhalten, Fehler anſtreichen. Je begeiſterter er ſingt, deſto mehr Fehler werden gemerkt: — Hans Sachs beobachtet ihn teilnahmvoll, und den Merker mit Ironie. Zunehmende Verwirrung des jungen Mannes; — immer mehr Fehler und Unterbrechungen — endlich fragt ihn der Merker, ob er fertig ſei? „Noch nicht, noch nicht!" Der Merker — „die Tafel iſt aber fertig!" — Die Fehler werden feierlich gezählt und erklärt: er hat viel Striche über den gewöhnlichen Verluſt. — Stimmenſammlung und feierliche Erklärung. „Haltet ein!" Der junge Mann will ſich verteidigen — in der Seelenangſt erbietet er ſich, noch einmal zu ſingen — „Nichts da!" — Hans Sachs wirft ſich dazwiſchen: er ſucht den jungen Mann zu verteidigen, — er macht ſich über die Meiſter luſtig: es entſteht Streit. Hans Sachs fordert den Merker auf, ſelbſt zu ſingen, und er wolle den Merker nach ſeiner Weiſe abgeben, um zu ſehen, wie viele Fehler er machen würde. Der Merker weiſt ihn boshaft zurück, — „man würde ihm, Hans Sachs, ſelbſt zu Leibe gehen, wenn das Volk nicht wäre, das ihn ſo auf den Händen trage. Möge es nun mit ſeiner Poeterei ſtehen, wie es wolle; mit ſeiner Schuhmacherei ſtünde es nicht beſonders, „da ſeht, in ſolchen Schuhen ſoll ich morgen zur Brautwerbung gehen. Sorgt lieber, Meiſter Sachs, daß meine neuen Schuhe morgen fertig ſeien!" — Hans Sachs („Du ſollſt dran denken"): Streit. — „Das Geſetz werde **vollzogen**!" — Der junge Mann in der größten Verzweiflung: „Erbarmen Meiſter! — Zum Schluß." — Feierliche Erklärung: „Der Fremde hat verſungen!" — Er ſtürzt wie vernichtet fort. Die Verſammlung trennt ſich in großer Aufregung.

Zweiter Akt.

Feierabend. Spaziergänger kommen zurück nach Haus. Die Läden werden geſchloſſen. Der Lehrburſche des Sachs ſchließt den Laden nach der Straße zu. Frau Magdalena geht vorbei mit einem Korbe: „David!" „Frau Magdalene?" Sie ſteckt ihm etwas zu und geht in ihr Haus. David verzehrt's und ſeufzt dabei. Der Alte kehrt mit ſeiner Tochter vom Spaziergange zurück: ſie ſetzen ſich, um den milden Abend zu genießen, noch einen Augenblick auf die ſteinerne Bank vorm Hauſe. Er macht ſie auf die Wichtigkeit des morgenden Tages aufmerkſam und empfiehlt ihr den Merker. Sie erkundigt ſich ängſtlich nach dem jungen Manne und erfährt zu ihrem Schrecke, daß er verſungen habe. Sie iſt in größter Unruhe und Beſorgnis und ſucht haſtig den Vater zum Eintreten zu bewegen. „Was haſt du denn?" „Nichts!" Er geht in ſein Haus. Sie bleibt einen Augenblick allein auf der Bank. Magdalene kommt und berichtet ihr, der Merker habe ihr begegnet und ſie bewogen, ſie zu bitten, den Abend am Fenſter zu bleiben; er wünſche ihr erſt ſein Lied, mit dem er morgen den Preis zu erwerben gedenke, als Ständchen allein zu ſingen, um ihrer Stimme gewiß zu werden. „Ich werd' ihm dienen!" Sie iſt in größter Pein und weiß nicht, was beginnen; beide treten in das Haus. — Hans Sachs kommt von ſeinem Spaziergange zurück. — Er tritt von dem Platze aus bei ſich ein, ſchließt die untere Türe des Ladens und weiſt David zur Ruhe, nachdem er ſich ein Licht hat anſtecken laſſen. Dann lehnt er ſich über die Ladentür heraus, erquickt ſich an der Luft, von der er ſich nicht ſobald trennen kann, gedenkt des jungen Mannes und verfällt in weiche, ſchwärmeriſche Stimmung. Der Liebhaber tritt in einem Mantel und mit dem Degen aus der Straße auf; die Geliebte hat vom Fenſter aus ſein Kommen geſehen und eilt ihm behutſam unter ihrer Haustür entgegen: „Geliebte!" Sie:

„Ich weiß alles! O, ihr habt verſungen!“ „Ich Unglückſeliger!“ — Verzweiflung! Der Geliebte in bitterſter, aufgeregter Stimmung — zu der ſeine Enttäuſchung über das Weſen der Meiſterſinger viel beiträgt — iſt zum Äußerſten entſchloſſen, er will die Geliebte entführen. — Alles iſt vorbereitet, auf dem verarmten Schloſſe ſeiner Väter ſind ſie ſicher. Frau Magdalenens Stimme im Hauſe ruft den Namen des Mädchens —: Dieſe verbirgt den Geliebten ſchleunigſt in der Tür und geht der Magdalene entgegen. Hans Sachs beobachtet Alles. — „Eine Entführung? Das iſt ein verzweifelter Streich, den ich nicht zugeben darf!“ — Magdalene erinnert die Geliebte an den Merker: „Auch das noch!“ Sie bittet die Magd, ſich ſtatt ihrer am Fenſter zu zeigen.*) — Dieſe fragt wegen ihres Verhaltens: „Sie ſolle ihr Mißfallen an des Merkers Geſange zu erkennen geben.“ Magdalene willigt aus beſonderen Gründen ein. — Das junge Mädchen kommt wieder ganz aus dem Hauſe zu dem Geliebten: — Der ermahnt ſie zur Flucht — er erſtaunt, ſie in anderer Kleidung zu erblicken; ſie beichtet ihm und ſagt, ſie erkenne in dieſer Fügung die Begünſtigung ihrer Flucht von ſeiten des Himmels. — Schon wollen ſie fliehen, als die Geliebte aus Sachs' Werkſtatt den hellen Lichtſchein erblickt und ihn ſelbſt erkennt. — „Wir ſind verloren, der Sachs bemerkt uns!“ Der Liebhaber: „Der kann mein Feind nicht ſein!“ „Trau' ihm nicht, er iſt ein falſcher Mann!“ „Er?“ „Der Vater hat mir's oft geſagt!“ — Hans Sachs verdüſtert das Licht und ſtellt ſich, als entferne er ſich. — Der Geliebte: „Sei's durch alle Falſchen der Erde, durch Hagen, der Siegfried erſchlug uſw., — ich rette dich!“ Als ſie ſich der Straße zuwenden wollen, hört man das Horn des Nachtwächters: der Geliebte, mit tragiſcher Gebärde die Hand an das Schwert legend: „Ha!“ — Die Geliebte: „Was willſt du tun; den Nachtwächter töten?“ — Der Nachtwächter beginnt ſein Lied und kommt dabei die Straße herauf. — „Verdammt! Ein neues Hindernis!“ Sie ziehen ſich abermals zurück. — Der Nachtwächter kommt vor, biegt links um, am Hauſe des Alten vorbei, wo das Paar hinter einem Baume verſteckt ſteht, — und geht ab. — Der Merker iſt dem Nachtwächter in geringer Entfernung nachgeſchlichen: — als das Paar hervortritt, um zur Flucht auf die Straße zu biegen, ſtößt ihnen der Merker auf. Sie zieht ihn eiligſt zurück: „Um Gottes willen! So haben wir uns ſchon verſpätet! 's iſt der Merker! Ach, er ſollte uns hier nicht mehr treffen.“ „Mein Todfeind! hier will er ſingen? Zum Teufel er mit ſeinem Liede! Ich ſtoß' ihn nieder!“ „Barmherziger! Willſt du uns unglücklich machen?“ Sie hält ihn ab! „Noch eine Geduld! Möge er ſchnell ſingen, dann ſind wir frei! Tritt in das Haus, damit uns Frau Magdalene nicht erblickt.“ — Der Merker hat ſich auf einen ſteinernen Sitz in einer Eckniſche von Sachſens Hauſe niedergelaſſen, ergreift die Laute, lugt nach dem Finſter hinüber. — Hans Sachs, der die leiſeſten Unterredungen der Liebenden genau belauſcht hatte, hat ſchnell einen Entſchluß gefaßt, ſein Schuſtergerät an den Laden vorgebracht — und als der Merker die Laute ſtimmt, beginnt er, bei der nun hell erleuchtenden Glaskugel, an ein Paar Schuhen zu arbeiten. Als endlich der Merker zu ſingen beginnt, fällt auch Sachs mit einem derben Schuſterliede ein: — der Merker ſtutzt, fährt endlich wütend auf und ſchilt Sachs. Sachs! Er könne in der Nacht nicht arbeiten, ohne ſich durch Geſang wach zu erhalten. Der Merker: „Wer ihn denn ſo ſpät in der Nacht arbeiten heiße gegen alles Chriſtentum?“ Sachs: „Ei, habe er ihn nicht ſelbſt ſo ſtreng um die neuen Schuhe gemahnt? Wolle er ſie zu morgen fertigen, müſſe er ſchon die Nacht dazu nehmen!“ — Der Merker iſt außer ſich: „Ich will eure Schuhe nicht. Schweigt und ſchließt den Laden!“ Als er ſich wieder zum Singen anläßt — beginnt Sachs noch lauter ſein Lied. Der Merker iſt in Verzweiflung, beſonders da er nun gewahrt, wie ſeine vermeintliche Geliebte ſich nun am Fenſter zeigt. „Sie glaubt am Ende, das rohe Schuſterlied ſei mein Minnegeſang, und läßt mich ſchmählich durchfallen! Meiſter Sachs, um des Himmels willen, erbarmt euch mein, ſchweigt und laßt mich ruhig ſingen.“ Sachs: „Jetzt kommen die Schuhe über den Leiſten, laßt ſehen, wie wir vielleicht beide, Ihr mit eurem Liede, und ich mit den Schuhen zuſammen fertig werden können. Laßt mich heute Nacht den Merker machen nach meiner Weiſe, und bei jedem, was mir an eurem Liede nicht gefällt, ſchlage ich *einmal* auf den Leiſten. Nun ſingt mir nur nicht gar zu gut, ſonſt geht ihr morgen unbeſchuht!“ — Nach längerem Dingen geht der Merker voll Ingrimm den Vorſchlag ein: er verläßt ſich auf die Fehlerloſigkeit ſeines Liedes. Er ſieht, daß die weibliche Geſtalt noch am Fenſter iſt, ſetzt ſich und beginnt von neuem.

---

* Die Geliebte und Magdalene vertauſchen ihre äußere Begleitung (sic), nachdem die Geliebte ihr angeraten, ja nicht eher ſich am Fenſter zu zeigen, als bis der Merker beginne! (Dies alles kann von der Geliebten, nachdem ſie aus dem Hauſe zurückgekommen, erzählt werden.)

— Große Verzweiflung des Liebespaares: — Der Merker ſingt. Sachs ſchlägt bei jedem Fehler laut auf den Leiſten; jeder Schlag durchzuckt den Merker wie ein Meſſerſtich; die Fehler und Schläge werden immer häufiger, am Schluſſe eines Verſes ſchlägt Sachs vielmal hintereinander auf den Leiſten. Der Merker ſpringt wütend auf. Sachs: „Iſt euer Lied fertig?“ Merker: „Noch lange nicht.“ — Sachs: „Die Schuhe ſind fertig geworden!“ — Er zeigt ſie zum Laden heraus. Der Merker ſingt aus Leibeskräften und ohne allen Abſatz den letzten Vers, um nicht unterbrochen zu werden. Sachs lacht dazu überlaut. Frau Magdalene ſchüttelt heftig mit dem Kopfe, David hatte leiſe einen Laden nach der Straße zu etwas geöffnet und nach „Frau Magdalene“ ſchmachtend gerufen: er hat ſie am Fenſter erblickt, ſie gab ihm aber nicht Antwort — er hört und ſieht den Merker, bricht wie raſend aus dem Fenſter hervor und ſchlägt mit einem Schemel auf den Merker los. Merker und Magdalene ſchreien um Hilfe. Die nächſten Nachbarn ſind nach und nach bereits wach geworden, an allen Fenſtern wird es lebendig, allmählich füllt ſich auch die Straße: der Merker prügelt ſich mit David. Magdalene ruft vergebens David vom Fenſter aus, abzulaſſen. Allgemeiner Aufruhr: Fragen und Toben. Sachs lacht unaufhörlich: die Liebenden in größter Verzweiflung wollen endlich die allgemeine Verwirrung zur Flucht benutzen und ſtürzen ſich in den Haufen. Sachs ſpringt ſchnell aus dem Hauſe, ſchwingt den Knieriemen, macht ſich Platz haut David eins über, der den Merker losläßt. (Dieſer macht ſich ſchleunigſt fort.) Sachs ergreift die Geliebte in Magdalenens Kleidung beim Arm: „Ins Haus, Frau Lene!“ und ſtößt ſie in ihr Haus, von welchem er ſchnell die Tür zuſchlägt; den jungen Mann packt er ebenfalls: „Hierher, Herr Ritter“ — ſchiebt ihn in ſeinen Laden und ſchließt ſich raſch mit ihm ein. David kriecht zum Fenſter hinein und ſchlägt ängſtlich den Laden zu. Die Fenſter werden geſchloſſen: alles iſt ſchnell ruhig und ſtill. Der Mond ſcheint hell auf der Gaſſe. Der Nachtwächter kommt von vorn und geht nach hinten durch die Gaſſe unter Abſingen des Nachtwächterliedes. Der Vorhang fällt.

Dritter Akt.

Sachs' Schuſterwerkſtatt. Im Hintergrunde die Ladentür; ſeitwärts das Fenſter nach der Straße. Früher Morgen; die Sonne ſtrahlt hell über Sachs herein, welcher vor der müßig gelaſſener Arbeit im Schemel zurückgelehnt ſitzt; große Bücher um ihn herum, ein Buch auf dem Schoß, mit dem Arm darauf geſtützt. Am zweiten Fenſter ſitzt David mit der Arbeit eines Paar ſeidener Frauenſchuhe. — Sachs im Nachdenken: „So ginge es wirklich zu Ende mit der ſchönen Dichtkunſt? Ich, ein Schuſter, wäre noch der einzige, der im Reiche der großen deutſchen Vergangenheit atmete? uſw. Man hört von außen, am Fenſter Davids, Frau Magdalenens ſchmachtenden Ruf: „David!" David wendet ſich unwillig vom Fenſter ab. — Sachs fährt fort, über den Verfall der Poeſie zu philoſophieren. Von außen: „David!" David wendet ſich ans Fenſter und macht vorwurfsvolle Gebärden auf die Straße nach dem erſten Stocke des gegenüberliegenden Hauſes zu. Sachs bemerkt's und fragt David, was er treibe? „Willſt du mit den Schuhen nicht fertig werden, ſo kann's für dich keinen Feſttag geben, Faulenzer!" David arbeitet fort. Sachs verfällt wieder in Brüten: „Ob ihn ſein Handwerk entehren könne. O nein, es gebe ihm beſſeres und ehrenvolleres Leben als der Bund der Singer, uſw." Von außen: „David!" David, um Magdalenen durch angenommenen Gleichmut gegen ſie zu ärgern, vergißt ſich und ſingt laut das Schuſterlied des Sachs. Sachs, der erſt ärgerlich ſtutzt, wird durch den Gedanken an ſeine gewonnene Volkstümlichkeit erheitert, läßt David gewähren, und ſingt ſelbſt mit.

Eine Türe nach innen öffnet ſich: der junge Mann tritt ein. Sachs: „Nun habt ihr brav ausgeſchlafen? Iſt euch der Nachtunmut vergangen?" „Ach, Meiſter!" Sachs: „Was wäre aus euch geworden, wenn ich euch Unbeſonnene hätte davonlaufen laſſen! Möchtet ihr mir noch ſo ſehr zürnen, ſo ſeht ihr doch wohl ein, daß es zu eurem Frommen war. Die Zeiten ſind vorbei, wo man die Geliebte mit Glück und Segen entführt!" „Ach! Meiſter, ich ſchäme mich vor euch! Wohl hattet ihr recht! Was aber ſoll ich nun beginnen? Soll ich heute Zeuge ſein, wie meine Geliebte meinem Feinde zugeſprochen wird?" Sachs: „Das ſoll nicht geſchehen! Doch ſollt ihr ſie in gutem Kampfe erwerben; laßt mich ſorgen!" „Ach, lieber teurer Meiſter! Wie ſeid ihr doch anders, als dieſe langweiligen unbarmherzigen Poeten, die mich bis aufs Blut gemartert haben! Welche Hoffnungen hegte ich von ihnen; aus der widerlichen Gegenwart, in der ich lebte, ſollten ſie mich in ein ſchönes, dichteriſches Leben einführen. Hier glaubte ich, Reſte Thüringer Geiſtes uſw. wiederzufinden: und nun dieſe Enttäuſchung!" Sachs: „Was habt ihr ſchon gedichtet?" — „Heldenlieder; die großen Kaiſer habe ich gefeiert — ſeht hier, hier!" — „Kein Minnelied?" — „O, mein neueſtes, hier! hier!" — „Zeigt her!" — Sachs lieſt es aufmerkſam durch — (das Orcheſter ſpielt dazu die Melodie) — dann gerät Sachs eine Zeitlang in Nachdenken und wendet ſich zu dem jungen Manne: „Ihr ſeid ein Dichter! Doch könnt ihr jetzt nicht mehr gedeihen!" Er ſchildert ihm mit wehmütigem Humor die Zeit, in der ſie leben, den nahe bevorſtehenden Untergang des letzten traurigen Reſtes der alten Dichtkunſt, der Meiſterſingerei! „Seht mich, — mir wär's unmöglich geweſen, aufzukommen, wenn ich mich nicht mit dieſen Gedanken eingelaſſen hätte. Dafür war ich ein Schuſter, und glaubt mir, dieſer Schuſter iſt der letzte Poet der deutſchen Sangeskunſt!" Der junge Mann proteſtiert feurig. — Sachs: „Glaubt mir: lange, lange Zeit wird man vom Dichten nichts mehr wiſſen. Mit anderen Waffen als mit Liedern wird man kämpfen: mit Vernunft, mit Philoſophie gegen Dummheit und Aberglauben, ja mit dem Schwerte wird man wiederum dieſe neuen Waffen verteidigen: in ſolchem Kampf ſollt ihr, der ihr ſo ſchöne edle Geſinnungen habt, mitkämpfen, ſo vermögt ihr mehr, als durch die Ausbeutung einer Gabe, die keiner heutzutage mehr anerkennt. Wenn dann Jahrhunderte vergangen und eine neue Welt begonnen, ſo wendet man ſich wohl einmal wieder um, und ſieht nach dem, was man hatte: da fallen ſie wohl wieder auf den Hans Sachs, und dieſer deutet wieder weiter zurück und weiſt ſie bis auf Walter, Wolfram und die Heldenlieder." Der junge Mann: „So ratet mir, was ſoll ich tun?" — Sachs (heiter) „Zieht auf euer Schloß, ſtudiert was Ulrich von Hutten und der Wittenberger ſchrieben, und iſt's dann not, ſo verteidigt, was ihr lerntet, mit dem Schwerte!" „Wohl Meiſter! Doch jetzt brauch' ich ein Weib!" „Das ſollt ihr haben; laßt mich ſorgen!"

Die Geliebte tritt ein, um wegen der Schuhe Rückſprache zu nehmen: (Terzett: — ſie will Sachs mit Vorwürfen überhäufen, der Geliebte verteidigt ihn, Sachs tröſtet beide und verweiſt auf einen guten Ausgang; er ſchreibt den beiden ihr Verhalten vor. Beide danken ihm und geloben Gehorſam. Alle ab zu verſchiedenen Seiten.

Der Merker tritt ſchüchtern ein. Er iſt in großer Not, da er die Überzeugung gewonnen hat, daß er dieſe Nacht vor ſeiner Erwählten durchgefallen ſei. Er möchte ſich des Sachs verſichern, weil er ſeinen großen Einfluß aufs Volk kennt.

Der Merker erblickt das Lied auf dem Arbeitstiſche, lieſt es, findet es für ſich paſſend — er iſt im Zweifel, ob er es einſtecken ſoll: — als Sachs eintritt, ſteckt er es unbewußt ſchnell in die Bruſt.

Verlegenheit des Merkers. Er fühlt, daß er ſich des Gedichtes nicht bedienen kann ohne Sachs' Übereinſtimmung; daher die ſanfteren Saiten, die er bald aufzieht. Endlich gibt er dem Gewiſſen nach, bekennt Sachs den Diebſtahl und erhält das Lied von ihm abgetreten. —

Vielleicht kann ſich Sachs ſtellen, als wiſſe er gar nicht, wem das Lied gehöre, — vielleicht dem jungen Manne, der ſchon längſt über alle Berge iſt. — „Es ſcheint ein verzaubertes Lied! Wenn nur die Weiſe dabei angegeben wäre! Beachtet ja, die rechte Weiſe zu finden.“

Sachs tritt wieder ein in Feſtkleidung. Er iſt verwundert, den Merker zu ſehen — ob an den Schuhen etwas nicht recht ſei? Der Merker ſchüttet erſt ſeine Galle aus wegen des Streiches, den ihm Sachs in dieſer Nacht geſpielt habe. Sachs verteidigt ſich komiſch. Dann geht der Merker über, zieht ſanftere Saiten auf, und ſucht Sachs für ſich zu gewinnen: „Er habe ihm ſein Lied verdorben, wo ſolle er nun in der Eile und der Aufregung ein anderes herbekommen?“ Sachs macht ihn immer zutraulicher, der Merker: „Er fürchte ſich nur vor dem Volke und der Braut, weil dieſe nun einmal von der Meiſterſingerei nichts verſtänden.“ Sachs bietet ihm endlich ein Lied an, was er ſelbſt in ſeinen jungen Jahren gefertigt habe, und das niemand kenne. Der Merker fürchtet Verrat. — „Wie, wenn er ihn betrüge und im glücklichen Falle ſich als den Dichter melde.“ Sachs beruhigt ihn: — „Was könne ihm, dem Graukopf, an dem Preiſe liegen? Sein Weib ſei längſt tot, und in ſeinem Alter noch zu freien, das könne nur einem Toren einfallen.“ Nach Überwindung aller Bedenklichkeiten nimmt der Merker das Lied (des jungen Mannes) an. Sachs unterweiſt ihn (boshaft) — wegen des Vortrages, uſw. Beide trennen ſich. —

Verwandlung.

(Magdalene hat David durch das Fenſter etwas zugeſteckt; er iſt verſöhnt und kommt im Feſtſtale, ſie abzuholen. „Meiſter, ſegnet mich! Ich bin mit Frau Magdalene verſöhnt.“)

Die Johanniswieſe vor dem Tore. Die Stadt mit dem Stadttore im Hintergrunde. Feſtzüge (kleine) kommen aus dem Tore. Die Wieſe füllt ſich immer mehr und mehr — im halben Vordergrunde Tribünen, Zelte uſw. für die Meiſterſinger. Beluſtigungen, Spiele, Tänze uſw. Das Volk ſchart ſich auf den Gerüſten. Die Meiſterſinger ziehen auf: der Alte mit der Tochter in der Mitte. Als Sachs auftritt, wird er vom Volke jubelnd begrüßt. Alle nehmen Platz. Der Alte eröffnet dem Volke die Abſicht der Feierlichkeit; das Volk lobt ſie. Als der Merker auftritt, zeigt ſich das Volk ungünſtig für ihn geſtimmt. Er ſchützt ſich vor jedem Zagen durch ſein Vertrauen auf Sachs' Lied. Nach mehreren Förmlichkeiten, beginnt er. Das Lied ſteht in auffallendem Kontraſt zu dem Vortrage. Er ſchildert Hoffnung und Zweifel eines Liebenden. Die Wirkung iſt komiſch durch den Vortrag des Merkers; das Volk macht ſich über ihn luſtig, ziſcht ihn aus, uſw. Die Meiſterſinger machen bedenkliche Mienen; — die Braut verſagt ihm ihre Stimme. Der Merker, in größter Überraſchung und Verzweiflung, vergißt ſich; wütend zu Sachs: „O, das iſt eure Schändlichkeit, was für ein verfluchtes Lied habt ihr mir da aufgehängt.“ Alle: „Wie?“ und „was?“ „Ein Lied des Sachs?“ Der Merker: „Ja, er hat mich damit betrogen!“ Aufſtand, Sachs bleibt dabei, „das Lied ſei nicht von ihm,“ — zum Merker: „Glaubt ihr, ich werde mein Wort brechen?“ Der Merker bleibt dabei, es ſei ein ſchlechtes Lied, das ihm Sachs aufgemeiert habe: „Oh!“ Sachs beteuert dem Volke, den Meiſtern: „das Lied, möge es nun ſein von wem es wolle, ſei gut und preiswürdig, nur erſehe er, daß es gut vorgetragen werden müſſe.“ Alle:

„So ſingt ihr es, Sachs!“ — „Wie, ich? Ich kann das nicht; das iſt die Werbung eines Liebenden; wie ſollte ich damit um ein ſo junges Mädchen freien? Es würde ihm damit nicht beſſer gehen als dem Merker.“ Alle: „Wer kann denn das verzauberte Lied ſingen? Wer?“ Der junge Mann in Rittertracht tritt vor: „Laßt mich's verſuchen!“ Die Meiſterſinger: „Wie, der verſungene Sänger? Er darf nicht ſingen!“ Das Volk — durch die Braut, David und Magdalene immer mehr angeregt — „Ei, warum nicht? Laßt ihn ſingen!“ Nach vielem Streiten beginnt der junge Mann, beginnt das Lied und erhält ſtürmiſchen Beifall. Die Meiſterſinger müſſen ihm den Preis zuſagen, weil ſie erkennen, daß er nur das Lied auch gedichtet haben kann. Sie bieten ihm, durch Sachs beſtimmt, die Aufnahme an. Er entgegnet ſtolz: „Was ich erringen wollte, dürft ihr mir nicht entziehen; den Beſitz des Preiſes! Was ihr mir ſchenken wollt, nehme ich nicht an; ich will nicht Meiſterſinger ſein!“ **Hans Sachs**: „Ho, ho! Scheltet mir die Meiſterſinger nicht!“ Er beginnt in einem kräftigen Ton das Lob der Meiſterſingerzunft, halb ironiſch, halb ernſt, zu ſingen, hebt darin ihr Gutes hervor und das Tüchtige, was durch ſie erhalten und gepflegt worden iſt. Dadurch beſänftigt er die Meiſterſinger ſelbſt, gewinnt ſie für ſich. Sie unterſtützen ſeinen Geſang und erkennen ihn als ihren größten Dichter an. Das Volk ſtimmt dem Lobe Sachſens bei. Muſik kommt. Der Brautzug iſt ſchnell geordnet. Sachs führt die Braut, und der Zug, Pfeifer voran, geht der Stadt zu.

Marienbad, 16. Juli 1845.

R. Wagner.

Ende.

Zerging' das heil'ge römiſche Reich in Dunſt,
uns bliebe doch die heil'ge deutſche Kunſt.

Die Meiſterſinger von Nürnberg.

Große komiſche Oper in 3 Aufzügen.

Perſonen.

Hans Sachs, Schuſter
Vogler, Älteſter der Zunft } Baß.
Hanslich, Schreiber, Merker der Zunft
Konrad von Stolzing, Tenor.
Emma, Voglers Tochter, Sopran.
Kathrine, deren Amme, Mezzoſopran.
David, Sachs' Lehrbube, Tenor.
Meiſterſinger, Bürger und Frauen aller Zünfte. Volk.
Nürnberg, um die Mitte des 16. Jahrh.

Erſter Aufzug.

Vor der Sakriſtei der Sebalduskirche. Das Schiff der Kirche iſt dem Hintergrund zu in ſchräger Richtung nach links anzunehmen. Beim Aufzug des Vorhanges hört man noch den letzten Vers des Chorals mit Orgelbegleitung ſingen. —

In den letzten Reihen der Kirchſtühle, welche allein ſichtbar ſind, ſitzen Emma und Kathrine. Emma ſucht durch Blicke und Zeichen mit ſich Junker Konrad, der nahe an einer Säule lehnt, zu verſtändigen. Kathrine, welche oft zum Anſtand erinnert, veranlaßt auf Emmas Bitte, endlich, als der Choral geendigt, und, während des Orgelnachſpiels, die Gemeinde nach allen Seiten zu ſich langſam zerſtreut, auf geſchickte Weiſe eine wie zufällige Begegnung mit dem Junker; während ſie vorgibt, bald das Buch, bald den Schleier uſw. vergeſſen zu haben, und deshalb zurück nach den Sitzen geht, vertraut ſie für den Augenblick Emma dem Schutze Konrads an. Er iſt ihr ja wohlbekannt, im Hauſe des Vaters ehrenvoll aufgenommen uſw. In der Tat iſt Konrad erſt geſtern, von ſeinem verödeten Ritterſchloſſe her, in Nürnberg angekommen, in Geſchäften mit Vogler ſah er in deſſen Hauſe Emma, und beide entbrannten ſofort in Liebe. Kathrine hat es wohl gemerkt. Er erfährt, daß Emma zwar nicht Braut, doch aber durch einen feierlichen Entſchluß ihres Vaters demjenigen beſtimmt ſei, der bei dem morgen abzuhaltenden Freiſingen auf der Johanniswieſe den Preis im Minnegeſange davontrüge. Sein Entſchluß iſt ſchnell gefaßt. Er ſelbſt will ſich ſofort in die Zunft aufnehmen laſſen, um morgen mit um den Preis werben zu können. Das Probeſingen ſoll alſogleich, nach vollendetem Gottesdienſt, hier in der Sakriſtei vor ſich gehen. Schon werden, nachdem die Niſchen ſich immer mehr geleert, Vorbereitungen in der Nähe getroffen. David, als Hilfsbube der Zunft, bringt eine große Wandtafel herein, andere Lehrbuben ordnen andere Sitzungsvorbereitungen an. Man muß ſich trennen. David, von Kathrinen ſonſt zärtlich gepflegt, und dieſer mit Hingebung zugetan, hilft durch Zögerung Zeit gewinnen. Endlich müſſen ſich die beiden Frauen entfernen, nachdem der Junker verſprochen, noch dieſen Abend vorm Hauſe des Vaters Auskunft zu bringen. (Die ganze Szene trägt den Charakter der Haſt, Zärtlichkeit und Unterbrechung.)

2. Szene.

Konrad, der bei David zurückgeblieben, erkundigt ſich angelegentlich über die Gebräuche bei den Zuſammenkünften der Meiſterſinger. Während dieſer, unter der Hilfe anderer Lehrbuben, mit den Einrichtungen fortfährt, erklärt er, auf Befragen, die Bedeutung derſelben: Konrad erfährt ſo die Namen und Rangſtellungen all der Meiſter, ihre Plätze, und was ſie zu tun haben. Er verfährt dabei mit drolligem Selbſtgefühl und pedantiſchem Eifer; ſein Meiſter Sachs lehre ihm ebenſo viel vom Schuſterhandwerk als von der Dichtkunſt. Auch gibt er Perſonalauskünfte. Nachdem er die große ſchwarze Tafel an die Wand gehängt, und den Stuhl davor gerichtet hat, erklärt er, dies ſei der Platz des Merkers; deſſen wichtiges Amt ſei es, bei Probe- und Wettſingen die Fehler zu merken und auf der Tafel aufzeichnen zu laſſen; er erklärt die verſchiedenen Regeln und Grade von Fehlern, wieviel Merkſtriche dazu gehören, um gut, übel geſungen, oder endlich gar, verſungen zu haben. Über die Perſon des jetzigen Merkers, Hanslich, ſagt er aus, er gelte für den größten Kenner der Regeln, weshalb er auch ſehr hoffärtig ſei. Mit Sachs ſtehe er nicht gut. Er werbe aber um Emmas Hand. Gewiß werde er morgen den Preis davontragen. Konrad, bald verwundert, bald beklommen, erwartet ſo die Ankunft der Meiſter. —

3. Szene.

Allmähliche Ankunft der Meiſterſinger. Vogler (der Älteſte) und Hanslich (der Merker) im Geſpräch, in welchem der letztere ſich der perſönlichen Gunſt ſeines verhofften künftigen Schwiegervaters zu verſichern ſucht; Vogler will nicht davon abgehen, daß der auf morgen angeſetzte Wett- und Werbgeſang ausſchlaggebend von der Umworbenen ſelbſt gekrönt werden müſſe. Als bereits auch Sachs angekommen iſt, ſtellt ſich Konrad, der ſich bisher unbemerkt verhalten, Vogler vor, und meldet ſich ihm als Bewerber um die Aufnahme in die Meiſterſingerzunft. Vogler, überraſcht und erfreut, verſpricht ihm Empfehlung zum ſofortigen Probeſingen. Dann wird die Sitzung eröffnet. Vogler, auf dem Ehrenſitze, erklärt feierlich ſeine Abſicht für das morgende Freiſingen. Man ſchmähe genug die ehrbare Sängerzunft, und Nürnbergs Bürger nenne man an Höfen und in Kneipen noch genugſam Krämer und Schacherer. Da er nun die Ehre des Vorſitzes habe, und es ihm zuſtehe, das Freiſingen am Johannistage zu verherrlichen, ſo habe er ein Wett- und Werbſingen dafür ausgeſchrieben, ſeine eigene Tochter aber demjenigen zur Ehe verſprochen, der dabei obſiegen würde, möge der nun auch der ärmſte ſein, oder der niedrigſten Zunft angehören. So ſolle denn gezeigt werden, wie hoch ein Nürnberger Bürger die Kunſt achte. — Er wird allgemein gelobt, denn er iſt ſehr reich. Nun ſetzt Vogler noch die Bedingungen feſt: ausgemacht, daß zunächſt die wohlunterrichtete Sängerzunft den Preis zugeſtehen müſſe; den Ausſchlag aber müſſe ſeiner eigenen Tochter Stimme geben. — Hiergegen entſtehen Einſprüche. Hans-

lich meint, wenn das Mädchen nicht zuſtimme, was hülfe dann die von dem Zunftgericht zuerkannte Meiſterſchaft; dann ſolle **Vogler** ſie ja doch gleich den erſten beſten wählen laſſen, unbekümmert um die Zunft. **Vogler**: Nicht doch! den Preis des Zunftgerichts müſſe der Werber haben; ſie könne ihn nur verſchmähen, keinen anderen aber verlangen; und wie jedes Mädchen gern bald Frau wird, zögert ſie wohl nicht, den vor aller Welt Gekrönten anzuerkennen. Sachs will aus Gründen der Sittlichkeit die Stimme des Mädchens anerkennen, rät aber, diesmal nicht das Zunftgericht, ſondern das ganze Volk entſcheiden zu laſſen. Dabei wäre ſicherlich kein Auseinandergehen der Wahl zu fürchten. — Lebhafter Widerſpruch hiergegen. Sachs bleibt dabei, daß, wie es gut ſei, die Kunſt durch Regeln zu erhalten, und weshalb die Zunft ihr großes Verdienſt habe, einmal im Jahre es auch gut ſei, diejenigen urteilen zu laſſen, die nichts von den Regeln wüßten: das Freiſingen, welches man jährlich gebe, habe ſchon den Sinn, jeden frei nach Luſt und Laune, ohne beſtimmte Wahl nach Vorſchrift ſingen zu laſſen: ſomit habe das Gericht der Zunft hier keinen Sinn mehr, und dem Volke ſtünde es wohl an, dann allein nach Gefallen zu entſcheiden. Heftige Widerſprüche. Sachs wird überſtimmt. Es bleibt bei der Feſtſetzung **Voglers**. Sachs begnügt ſich, daß wenigſtens die Stimme der Braut gerettet ſei. — **Vogler** kündigt nun an, Junker **Konrad** wünſche ſofort in die Zunft aufgenommen zu werden. **Konrad** wird nach der Regel befragt. Er gibt über ſich Auskunft; einer Zunft gehöre er zwar nicht an, doch wolle er gern Bürger von Nürnberg werden. Er ſei der letzte Lebende ſeines Geſchlechtes, wolle ſein Stammgut verlaſſen; von Kindheit an habe er gern Dichter geleſen, und manches gereimt; von der holden Pflege der Kunſt in Nürnberg habe er viel gehört, und deshalb ſich herbegeben, um ein guter Meiſterſinger zu ſein. Der neue Fall erregt Bedenken; bisher ſind nur Glieder der Zünfte zugelaſſen worden. Namentlich **Hanslich** iſt höchſt mißtrauiſch; Sachs ſtimmt für die Zulaſſung. **Vogler** gibt den Ausſchlag. Das Probeſingen wird zugeſtanden. — Die Geſetze der Tabulatur werden vorgeleſen, vor den Fehlern gewarnt uſw. Endlich wird der Junker befragt, welche Weiſe er wähle? Ihm werden allerhand Weiſen namhaft vorgelegt: Regenbogen-, Roſenblüt-, Nachtigallweiſe uſw. In Verlegenheit wählt der Junker einen wohlklingendſten Namen. Die gewählte Weiſe wird ihm ihren Geſetzen nach vorgeführt, und nun ſoll er ſingen, jedoch gegen die Regel nicht fehlen. — Verzagt beginnt Konrad im Ton der alten Minneſinger. Der Merker ſchüttelt ſogleich den Kopf, und läßt David die gemerkten Fehler auf der Tafel mit Kreideſtrichen anſchreiben. Konrad wird bei dieſem Vorgehen immer befangener. — David muß immer mehr anſtreichen. Sich verloren ſehend, wendet Konrad ſich verzweiflungsvoll ab, und ſingt, um nichts mehr ſich bekümmernd, nur noch an ſeine Geliebte denkend, mit wachſender Begeiſterung unaufhaltſam weiter, während der Merker wütend anſtreichen läßt. Endlich unterbricht ihn Hanslich: „ſeid ihr zu End'?“ Konrad: „Noch lang nicht!“ Hanslich: „Die Tafel iſt aber zu End'! Singt wo ihr wollt, hier ſeid ihr fertig!“ Er ſteht auf, und fordert von den Meiſtern, zu erklären, der Junker habe verſungen. Konrad wendet ſich, außer ſich, an die Meiſter, und Vogler. Man lacht, man ſtreitet Hanslich beſteht auf ſeiner Forderung, der Menſch wiſſe ja gar nichts vom Geſang! Sachs, der dem Junker aufmerkſam zugehört, tritt dem Merker entgegen; der Junker habe nicht nach den Regeln der vorgeblichen Weiſe, aber er habe nach einer guten Weiſe geſungen. Der Merker will jeden ſeiner Striche belegen. Sachs beſtreitet ſeine Kompetenz in dieſem Falle. Es entſteht Zank. Hanslich, höchſt gereizt, weiſt höhniſch Sachs's Übermut zurück: er bilde ſich ein, der Meiſter der Meiſter zu ſein, und gar viel könne doch bei ihm ſelbſt gerügt werden. Sachs verteidigt ſich launig. Hanslich, immer biſſiger, wirft Sachs endlich ſein Handwerk vor; wenn er gar ſo weiſe in der Kunſt ſei, ſo ſolle er doch lieber erſt die neuen Schuhe fertig machen, die der Meiſter Poet immer noch ihm nicht geſchickt habe. Morgen gedenke er als Brautwerber ſich auch auf ſeinem Schuhwerk zu bewegen. „Werdet ihr ſie bereit haben?“ Sachs nickt: „dem Schreiber gebührt ein guter Spruch: der fiel mir noch nicht ein, doch ſchreib' ich ihn wohl noch euch auf die Schuhe!“ Endlich dringt er auf den Spruch. Sachs muß ſich fügen. Feierliche Erklärung: der Junker habe — „verſungen“. Dieſer ſtürzt wütend fort. Alles trennt ſich lärmend. —

Zweiter Aufzug.

Die Bühne ſtellt im Vordergrunde eine Straße im Längendurchſchnitt dar, welche in der Mitte von einer ſchmalen Gaſſe, nach dem Hintergrunde krumm abbiegend, durchſchnitten wird, ſo daß ſich im Front zwei Eckhäuſer darbieten, von denen das eine, rechts — Voglers Haus, das andere — links — das des Hans Sachs iſt. Vor Voglers Haus ſteht eine Linde, vor Sachs' ein Fliederbaum. — Sachs'ens Werkſtatt geht nach vorn zu: Sachs lehnt auf dem geſchloſſenen unteren Teile der Türe, hinter welcher er ſitzt, den Kopf auf die Hand geſtützt. In ſeiner Werkſtatt brennt die Lampe auf dem Werktiſch, dicht an der Tür. Heiterer Sommerabend. —

1. Szene.

Sachs' will die Schuſterarbeit nicht recht gehen. Der Geſang des jungen Ritters hat einen großen Eindruck auf ihn gemacht. Er klang ſo alt, und war doch ſo neu; nie hörte er ſo ſingen, und doch kam ihm alles ſo bekannt vor. Keine Regel wollte darauf paſſen, und doch war kein Fehler drin. So ſang wohl der Vogel im Lenz: keiner kann's nachſingen, und doch iſt's allen kund. Die ſüße Not gab's ihm wohl ein! Wie's auch ſei — „dem Vogel, der ſo ſüße ſang, dem war der Schnabel hold gewachſen; und wurd's den Meiſtern dabei bang; das Lied gefiel gar wohl Hans Sachs'en".

(Die nach vorn führende Tür von Voglers Haus wird vorſichtig geöffnet: auf der Treppe, in der vertieften Türe, in der ſich auch eine Steinbank befindet — treten Kathrine und Emma heraus. — Beide ſehr leiſe, ſo daß ſie Sachs anfangs nicht bemerkt. —)

Emma iſt ungeduldig, von dem jungen Ritter Nachricht zu erhalten. Sie hat vom Vater den ſchlimmen Ausgang erfahren. Kathrine hat ihr dagegen einen heimlichen Auftrag von Hanslich auszurichten; er hat ihr auf der Straße aufgelauert, und ſie geworben, Emma zu beſtimmen, dieſe Nacht ſich am Fenſter nach der Gaſſe zu zu halten: er wünſche ihr zuvor als zärtliches Ständchen den Wettgeſang zum beſten zu geben, mit dem er morgen zwar gewiß vor der Sängerzunft, nicht aber ob auch vor der Umworbenen zu gewinnen ſicher ſei, weshalb er ſo im voraus ſich ihrer Stimme zu verſichern wünſchte. Emma, in großer Unruhe, will nichts davon hören; ſie beſchwört Kathrine, mit ihr die Kleider zu tauſchen, und ſtatt ihrer am Fenſter zu verweilen. Kathrine übernimmt es, in der Hoffnung, dadurch David, der gegenüber ſchlafe, zur Eiferſucht, und ſo zur Erklärung ſeiner Liebe zu reizen. Sie geht, um zu ſehen, ob der Vater bereits zu Bett. Die beängſtigte Emma ſieht endlich den Ritter nahen. In ſeinen Mantel gehüllt, kommt dieſer in großer Aufregung aus der Gaſſe, erklärt kurz ſein Unglück und beſtürmt mit ungeſtümem Feuer die Geliebte, augenblicklich mit ihm zu fliehen; Emma wagt nicht zu widerſprechen. Wohin? — Auf ſeine Burg. Sie beraten den Weg. Emma in Verwirrung, ahnt und fürchtet Gefahren für die heimliche Flucht. Konrad will ſie augenblicklich nach ſich ziehen: er kennt keine Gefahr; durch Rieſen wolle er ſie hindurchführen. (Das Horn des Nachtwächters ertönt.) Konrad zieht mit Emphaſe das Schwert: „Ha!“ Emma begütigt ihn: „horch, es iſt nur der Nachtwächter.“ Sie eilt in das Haus zurück, um eine andere Kleidung überzuwerfen. Konrad birgt ſich hinter der Linde. Währenddem kommt der Nachtwächter, unter dem Abſingen des Zehnuhrrufes, die Gaſſe herauf, biegt rechts um und verſchwindet rechts mit einem abermaligen Hornrufe. —

Sachs iſt endlich aufmerkſam geworden, und begreift aus dem Gehörten, daß es ſich um eine heimliche Flucht handelt: „eine Entführung! das darf nicht ſein.“ — Als Emma, in Kathrines Oberkleid und Kopſtracht wieder herausgekommen, ſchnell den Arm des Ritters ergriffen hat, und mit dieſem ſich der Gaſſe zuwendet, hat Sachs die Glaskugel vor die Lampe geſtellt und läßt jetzt durch die vollſtändig geöffnete Ladentüre ein grelles Licht über die Gaſſe hinwerfen, ſodaß das junge Paar plötzlich ſich erleuchtet ſieht. Emma: „o weh! Der Schuſter! Er bemerkt uns! Schnell zur Seite!“ Konrad: „Müſſen wir durch die Gaſſe?“ — Emma: „nach dieſer Seite zu würden wir auf den Nachtwächter ſtoßen. Erſt wenn er wieder zurück, wären wir da ſicher!“ Konrad: „ſo laß uns an dem Schuſter vorbeigehen, ich fürchte ihn nicht!“ Emma: „'s iſt Sachs! Man kann dem immerhin nicht trauen; er iſt gar ſtreng!“ Konrad: „Iſt's Sachs, ſo iſt's mein Freund; er war mir heute einzig hold.“ — Er will

3. Szene.

Emma an der Ecke vorbeiführen, als ſie plötzlich Hanslich gewahren, welcher währenddem in der Gaſſe vorgekommen, und dort an einem ſteinernen Sitz vor Sachs'ens Haus gelehnt nach dem gegenüberſtehenden Fenſter von Voglers Hauſe ſpäht. Konrad: „Verdammt! Der Merker von heut! Mein Feind!“ Er will ihn niederſtoßen. Emma hält ihn, außer ſich, zurück: Um Gott, er ſolle keinen Aufruhr machen, ſonſt ſeien ſie beide verloren. — Sie zieht ihn gewaltſam nach dem Vordergrund unter die Linde. — Sachs hat vernommen, daß der Merker in der Nähe ſein ſolle, ſchnell ſeine Arbeit zurecht genommen, und den Werktiſch unter der Türe, ſich über ein Paar Schuhe hergemacht*. — Hanslich, nur Aufmerkſamkeit auf das Fenſter, beginnt auf der Laute: Sogleich fällt Sachs, laut dazu klopfend, mit einem kräftigen Schuſterliede ein: „Ich, Hans Sachs, bin ein Schuh — Macher und Poet dazu!“ Hanslich fährt wütend auf, und verweiſt Sachs dies grobe Singen in der Nacht. Sachs: „ja, daran ſeid ihr ſelbſt ſchuld; wie böslich mahntet ihr mich an die Schuhe; wolle er die zum Bräutigamsſtaate vollenden, ſo müſſe er leider wohl die Nacht zuhilfe nehmen; und müſſe er nachts arbeiten, ſo habe er nötig durch ein gutes Lied ſich dazu anzufeuern.“ Hanslich verwünſcht den Schuſter; wirft ihm ſtete Bosheit vor: alles ſuchte er hervor, um ihn nur zu ärgern; auch das habe er gegen ihn durchgeſetzt, daß Voglers Tochter die Ausſchlagſtimme haben ſollte, weshalb er, wohlgeſetzter Mann, nun ſich bemüßigt ſehe, des Nachts auf der Straße den Gecken zu ſpielen, um des Mädchens Stimme zu gewinnen. Wolle er ihn jetzt auch noch darin ſtören, ſo werde er's ihm übel gedenken: denn er wolle beweiſen, daß nur Sachs'ens Neid an ſeinem Haſſe ſchuld ſei, weil er wohl wiſſe, daß er gegen ſeine, des Merkers Kunſt, nicht aufkommen könne, wie er denn ſelbſt gewiß nie zum Merker tüchtig befunden werden würde. Sachs: — „ei nun! ſo käm' es drauf an, die Kunſt des Merkers gut zu lernen; er möchte noch dieſe Nacht ſich darin üben; Hanslich ſolle dann nur ſingen, Sachs wolle dazu den Merker abgeben: da er aber dabei mit den Schuhen fertig werden müſſe, wolle er die Merkzeichen, ſtatt mit Kreide an die Tafel, mit dem Hammer auf die Sohlen geben; ſo gelänge ihm wohl auch der gute Spruch, den er drauf zu ſchreiben habe, den Stadtſchreiber hoch zu ehren!“ Hanslich findet ihn unverſchämt und will Sachs nichts zugeſtehen. Als dieſer aber wieder ſtark ſein Lied beginnt, fällt ihm Hanslich ein, und geſteht Sachs, — da er nun die erwartete weibliche Geſtalt am Fenſter gewahrt, aufs äußerſte gedrängt — das Merkeramt mit dem Schuſterhammer zu. (Die beiden Liebenden gewahren dieſen neuen Aufenthalt mit wachſender Verzweiflung.) — Nun beginnt der Merker Hanslich, dem Fenſter zugewendet, ſeinen Minnegeſang, von pedantiſcher, lächerlicher Form. Sachs gibt ſogleich einen erſten Schlag mit dem Hammer auf den Leiſten. — Hanslich zuckt auf, — zwingt ſich ſchnell aber wieder zu zärtlicher Stimme, und fährt fort, während Sachs immer öfter, und mitunter mehrere Male ſchnell hintereinander aufſchlägt. — Während Kathrine (in Emmas Tracht) am Fenſter mit dem Kopfe ſchüttelt, gerät Hanslich in immer größere Wut, und wendet ſich ſchäumend zu Sachs um. Dieſer fragt: „ſeid ihr fertig?“ Hanslich: „noch lange nicht“. Sachs (die Schuhe frohlockend zum Laden heraushaltend): „die Schuhe ſind aber fertig!“ Hanslich ſingt nun den letzten Vers ſeines Liedes mit raſender Haſt und übermäßig laut, wie ein Verzweifelnder, heraus; während Kathrine immer heftiger mit dem Kopfe dazu ſchüttelt. Nah' über dem Sitze

---

* „Nun muß ich den Spruch ſchön auf die Sohlen ſchreiben.“

4. Szene.

Hanslichs iſt währenddem ein Fenſterladen geöffnet worden: David hat den Kopf herausgeſteckt, gelugt und gelauſcht. Jetzt endlich ſpringt er wütend auf die Straße heraus, fällt mit einem Knüppel den Merker an, zerſchlägt die Laute und rauft ſich mit ihm. Bereits haben ſich auch die Gaſſe entlang andere, mehre und dann immer mehre Fenſterläden geöffnet. Köpfe von Männern und Frauen ſteckten ſich überall heraus. Kathrine, das Unglück gewahrend, ruft, während David den Merker immerfort prügelt, kreiſchend hinab. Von allen Seiten wachſende Rufe und Schreie: „Mord! Mord! Sie ſchlagen ſich tot!“ Man ſtürzt aus den Häuſern; andere kommen von allen Seiten hinzu, in Nachtkleidung, mit Stöcken uſw. Wachſende Verwirrung: perſönliche Feindſchaften miſchen ſich ſchnell ein: „Das habt ihr angeſtiftet!“ — „Ja, dich kenne ich!“ — „die Schneider ſind's!“ — „Nein, die Schuſter, die Trunkenbolde!“ — „Kennt man die Schloſſer nicht, die Grobiane?“ — „auf! Zünfte heraus, Zünfte heraus!“ — „die Gürtler! die Gürtler!“ — „Die Zinngießer!“ — Ungeheure Verwirrung; Gekreiſch der Frauen; allgemeine Schlägerei! — Konrad und Emma wollen die Verwirrung benützen, um unbemerkt, ſie von ihm beſchützt, durch die Gaſſe zu brechen. Sachs hatte ſogleich beim Beginn der Schlägerei ſeine Lempe gelöſcht und den Laden größtenteils geſchloſſen; jetzt — das Liebespaar gewahrend — ſpringt er mit einem Satze hinaus, ergreift Emma beim Arm, ſtößt ſie mit dem Rufe: „Ins Haus, Jungfer Kathrine!“ in die Tür von Voglers Haus, packt mit dem linken Arm Konrad, haut mit dem Knieriemen in der rechten David eines über, jagt dieſen mit dem Ruf: „zu Bett, Bube!“ in den Laden voran, zieht jenen mit den Worten: „Zu mir, Junker!“ mit ſich ebenfalls hinein, und ſchließt ſchnell hinter ſich. Im gleichen Augenblick ertönt ganz in der Nähe des Vordergrundes das Nachtwächterhorn. Alles ſtiebt mit Blitzesſchnelle auseinander, in die Häuſer, die Gaſſe entlang, lautlos, ſo daß in einem Augenblick die Bühne geleert wird, und auch die Fenſterläden überall ſchnell ſich ſchließen. Der Nachtwächter betritt rechts im Vordergrunde die Bühne, ſieht ſich verwundert um, reibt die Augen, als ob er geträumt, nimmt ſein Lied auf, mit dem er die elfte Stunde abſingt, und zieht ſo durch die plötzlich ſtill gewordene Gaſſe hinab, während der Mond, der zuletzt aufgegangen iſt, hell hineinſcheint. —

Dritter Aufzug.

In Sachs' Werkſtatt (kurzer Raum) Sachs — ſitzt am Fenſter in einem hohen Stuhle, vor ſich auf dem Schoße einen großen Folianten, im Leſen vertieft. Heller Morgen: die Sonne ſcheint durch Blumenſtöcke auf ihn herein. David ſchleicht ſich ſcheu heran; erſt wagt er nicht den Meiſter zu ſtören*; dann, demütig immer näher tretend, beginnt er ſeine Beichte wegen des nächtlichen Vorfalles; er bekennt, daß er auf Frau Magdalene ein Auge geworfen: ſie ſtecke ihm im Vorbeigehen immer ſo ſchöne Leckerbiſſen zu, auch lächle ſie ihn oft gar holdſelig an: nun habe er vernehmen müſſen, wie nachts ein Geck um ſie werbe, denn gar wohl habe er, trotz ihrer Verkleidung, Frau Magdalene erkannt. Die Wut ſei ihm gekommen, und als er gar gewahr worden, daß ſein Nebenbuhler der Merker ſei, der Sachs noch geſtern ſo ſchnöd behandelt, habe er ihn gehörig abwalken müſſen. Nun bittet er um Verzeihung. —

---

* Er berichtet, die Schuhe in Hanslichs Hauſe abgeliefert zu haben.

Sachs, ununterbrochen in ſein Buch vertieft, beachtet ihn gar nicht. Als David endlich mit der Bitte, ſich mit Magdalene vermählen zu dürfen, dicht zur Seite des Sachs ſich auf die Knie niederlaſſen will, ſchlägt dieſer unwillkürlich den rieſigen Folianten zu, worüber **David** ſo erſchrickt, daß er ſtrauchelt und ſich ängſtlich davon macht. Sachs bleibt noch eine Zeitlang mit unterſtütztem Arm auf den geſchloſſenen Folianten lehnend, in träumeriſches Nachdenken verſunken. Er ſucht in der Chronik der Welt nach ähnlichen wilden Vorfällen, die ihm das Weſen des Wahns erklären ſollten, welcher die Menſchen ſo oft bewältigt und zu den unſinnigſten Handlungen treibt, daß ſie ohne Grund ſich anfallen, ſuchen und meiden, bekriegen und verfolgen, und keines doch welchen Dank und Lohn davon hat. Nun findet er, daß am Ende doch alle Bücher doch einzig nur davon voll ſind, und alles iſt von dem Unſinn erfüllt. Wie friedlich und geſittet ſei nicht ſein liebes Nürnberg — und was braucht's, daß in nächtlicher Stunde plötzlich alles ſich anfällt wie wilde Teufel? 's iſt eben der Wahn, der bald gebändigt iſt, bald losbricht! Diesmal war's wohl Johannisnacht; ein Glühwürmchen fand ſein Weibchen nicht: geängſtigt flog's durch manches müde Menſchenhirn; dem kniſtert's nur wie Funk' und Feuer, die Welt ſteht ihm in Brand: das Herz erwacht, und pocht und tobt: die Hand ballt ſich zur Fauſt, der Knüppel iſt zur Hand, und Prügel muß es regnen, den Weltenbrand zu löſchen! 's war halt ein Koboldswahn! — — „Seht da, mein Junker! Wie ſchlieft ihr zu Nacht?“ —

Konrad iſt aus der Seitenkammer eingetreten. Er iſt bleich, aber ruhig. Er hat nur ſpät ſeine Augen geſchloſſen. Er fragt, was er ſich von Sachs zu erwarten habe, nachdem er ihn dieſe Nacht an ſeinem Glücke verhindert? — Sachs belehrt ihn eines Beſſeren: in Nürnberg ſei's nicht Sitte, über Nacht ehrſame Bürgerstöchter zu entführen. Keineswegs aber ſtehe er ſeinem Glücke entgegen: doch müſſe er ſicher ſeiner Abſichten ſein? Ob er das Kind, das auch ihm wert ſei, wirklich und ſo recht für immer lieben werde? Da **Konrad** ſich wie beleidigt abwendet — fährt Sachs zutraulicher fort: er deutet ihm ſeinen eigenen Zuſtand, auf den er ſich wohl verſtehe[*]; ſchon ſtand die Sonne hoch, als er ſich erſt zum Schlafen angelaſſen, das hab' er wohl bemerkt. Was er denn beim erſten Morgengrauen in der Werkſtatt aufgeſchrieben habe? — Konrad bekennt, daß, nachdem er alle nächtlich einſamen Qualen durchgemacht, es ihn einzig beruhigt habe, ein Gedicht an ſeine Geliebte aufzuſetzen. Darnach habe er ein wenig ſchlafen können. Sachs: „Zeigt her!" Konrad zieht's hervor und überreicht's: Während Sachs ſtumm das Blatt durchlieſt, ſpielt das Orcheſter leiſe die Weiſe dazu. Sachs, ergriffen und lächelnd, läßt das Blatt auf den Werktiſch fallen: „und wieder Wahn, ſo hold und zart, ſo leidenreich, ſo wild und mild — allüberall Wahn!" „Nun kommt, mein Freund! Heut gilt's! was heute Nacht ein wilder Kobold vermocht, ſoll heut' am Tag ein edler Wahn zu eurem Vorteil üben." — „Was?" — „den Sinn der Menſchen für eine kurze Friſt aus ſeinem trägen Geleiſe rücken." Kommt mit mir hinein. Ich kleide mich zum Feſt, und wir beſprechen uns. — Beide in das Innere ab. — Der Merker Hanslich lugt zum Laden herein. Da er die Werkſtatt leer findet, tritt er herein: er iſt, obwohl ſehr aufgeputzt, in einem ſehr leidenden Zuſtande. Er hinkt, ſtreckt und reckt ſich, zuckt wieder zuſammen, ſucht einen Schemel, ſpringt wieder auf, ſtreicht ſich die Glieder von neuem. Verzweiflungsvoll ſinnend geht er dann umher, lugt nach dem Hauſe hinüber, macht Gebärden der Wut, ſchlägt ſich wieder vor den Kopf. Alles dies ohne ein Wort hervorzubringen: nur das Orcheſter begleitet ſein Gebaren, gleich einer Pantomime. — Endlich ergreift er das Blatt Konrads auf dem Werktiſch, erkennt ein Minnelied; da er die Türe bewegen hört, ſteckt er's ſchnell ein. Sachs kommt im Feſtkleide zurück. Nach den erſten Begrüßungen frägt Sachs, was ihm der Beſuch bringe: die Schuhe ſäßen hoffentlich gut. Hanslich verwünſcht die Schuhe: die Sohlen ſeien ſo dünn, daß er jeden Kieſel fühle. Sachs: „Ja, das ſind wahre Merkerſohlen! die Merkerzeichen haben ſie weich getrieben!" Über den Spott gerät Hanslich in Wut, überhäuft Sachs mit Vorwürfen ob ſeines feindſchaftlichen Benehmens. Seine Lage ſei elend: er ſei nun, da Sachs ihm den Eindruck ſeines Geſangs auf Eva ſo ſchändlich verdorben, ohne Ausſicht, ihre Zuſtimmung zu erhalten. Ein anderes Lied müſſe aufkommen; wie aber habe er Zeit und Muße; er befinde ſich elendiglich; die Stunde des Wettſingens nahe heran. Er ſei verloren, wenn Sachs ihm nicht aushelfe!" Auf Sachs'ens Verwunderung, wie er imſtande dazu ſein ſolle, gibt Hanslich unwillig, dann ſchmeichelnd, zu, daß Sachs in gewiſſen Liedweiſen ſich viel Erfahrung gewonnen. Endlich beſtürmt er ihn wieder mit Gewalt, er müſſe ihm ein neues Lied ſchaffen, dann wolle er auch in Zukunft ihm zur Merkerſtelle verhelfen, auch die ihm widerfahrene nächtliche Mißhandlung verſchweigen. Sachs: er mache keine Minnelieder mehr! — Hanslich: das lüge er: noch eben habe er ein ganz neues davon bei ihm auf dem Werktiſch gefunden. Er zieht Konrads Lied hervor. — Sachs: ja, ihr meint das? Ei nun, wenn's euch gefällt, gebraucht's! nie will ich ſagen, daß es von mir ſei. — Hanslich iſt ſehr befriedigt: er weiß, welches Gefallen Sachs's Lieder vor dem Volke haben, vor dem er doch nun einmal heut ſingen müſſe. Wenn Sachs treu verſchweige, daß das Lied von ihm, ſo ſolle er auf Hanslichs größte Erkenntlichkeit rechnen; ſeine Stimme für die nächſte Merkerwahl ſei ihm gewiß — doch müſſe er hübſch mit Kreide merken, nicht mit dem Hammer auf dem Leiſten. — Sachs ermahnt noch, ob er auch des Erfolges mit dem Liede gewiß ſei? Noch muß er's memorieren: und dann, die Weiſe, nach der es zu ſingen, ob ihm die geläufig und bekannt? Hanslich prahlt, „oh, was die Weiſen betreffe, da gäbe es nun einmal keinen, wie ihn: er wiſſe mehr Weiſen als es Tage im Jahre gäbe: und die paſſende würde er ſchnell auf den erſten Blick finden." — Sachs wünſcht ihm Glück. (Sein Plan wird ſo erleichtert.) — Nachdem ſich beide freundſchaftlich getrennt, und Hanslich fort iſt, kommt Eva (in Feſtkleidern) zum Laden herein. —

---

[*] Was verſteht der Graukopf von der Minne? Der rechte Dichter iſt immer das, was der gewöhnliche Menſch nur in der Liebesekſtaſe iſt, wo er dann auch zuweilen ſchön dichtet. Was machtet ihr in meiner Werkſtatt? uſw.

Sie bezeigt ſich ſehr verdrießlich gegen Sachs, und beklagt ſich über die neuen Schuhe, die ihr durchaus nicht paſſen wollten. Sachs fragt, wo's fehlt; Eva: ſie ſeien zu weit. Sie ſtreckt den Fuß auf einen Schemel. Sachs befühlt den Schuh, und findet ihn dort ſehr knapp. Eva: „ja eben, er drückt mich". „Wo denn?" — „Zur Seite." „Hier?" — „Nein dort!" — „das iſt nicht möglich!" — „Ach, Meiſter, wißt ihr's beſſer als ich, wo mich der Schuh drückt?" — (Während Sachs ſich auf den Stuhl herabgebeugt, iſt Konrad unter der Kammertüre erſchienen. Eva, die nach ihm bereits geſpäht hatte, ſucht durch Blicke und Zeichen ſich mit ihm zu verſtändigen.) Sachs, der es bemerkt, ſteht auf, und deutet auf den vollends eintretenden Junker: „diesmal doch wohl! drückt er nun noch?" — Konrad eilt auf Eva zu und reicht ihr zärtlich die Hand; dieſe drückt zart Beſchämung und Verwirrung aus. Sachs: „Hat man mit den Schuhen doch ſeine Not! wär' ich nicht noch Poet dazu, ich nähte länger keine Schuh'!" Er ſpricht den Liebenden Mut und Hoffnung zu:

es ſoll ihm, meint er, heut' gelingen, die ſtrengen Meiſter zu bezwingen! Eva, tief gerührt und entzückt, preiſt Sachs'ens Güte: „liebte ſie nicht den Ritter ſo, wenn Sachs den Preis heut gewonnen hätte, gern hätte ſie ihn ſelbſt erwählt." Anmutig dankende, hoffende, zärtliche Empfindungen von den dreien zugleich ausgedrückt. (Als flüchtiges Intermezzo: David, welcher zuletzt eingetreten, in Feſtkleidern, iſt im Hintergrund am Fenſter verblieben. Außen ruft Magdalene zärtlich: „David" — dieſer, einen zum Fenſter hereingereichten Kuchen empfangend, ebenſo zärtlich: „Frau Magdalene!") Eva wird von Magdalene abgeholt. Sachs winkt David, ihm zu folgen, und zu ſchließen. Die drei Männer gehen durch den Laden ab. —

Ein vorderer Vorhang verſchließt die kleine Werkſtatt. Das Orcheſter beginnt leiſe eine feſtliche Marſchmuſik, ſehr allmählich anſchwellend. Dann wird verwandelt. Die Szene ſtellt die Johanniswieſe vor den Toren von Nürnberg dar: der Pegel ſchlängelt ſich hindurch; der ſchmale Fluß iſt an den näheren Punkten praktikabel: bunt beflaggte Kähne ſetzen die feſtlich geſchmückten Bürger der Zünfte über. Volk hat ſich bereits eingefunden und ſich vor Erfriſchungszelten zerſtreut. Eine erhöhte Bühne mit reihenweis und ſtufenweis erhöhten Bänken für die Meiſterſinger iſt zur Seite aufgeſchlagen. Frauen und Mädchen haben darüber und daneben Ehrenplätze. Während luſtig gekleidete, mit Blumen geſchmückte Knaben als Herolde, Platz machen und Sitze anweiſen, ſammeln ſich am Ufer die Zünfte unter ihren Bannern, und ziehen einzeln, unter der Abſingung des jedesmal betreffenden Zunftgeſanges, um die Bühne der Meiſterſinger, um welche ſie ſich dann aufſtellen, und endlich gemächlich Platz nehmen. Zuletzt zieht die aus Mitgliedern aller Zünfte beſtehende Zunft der Meiſterſinger ein: Vogler mit Eva an der Spitze. Sie werden überall freudig begrüßt, und reihen ſich auf ihren Bänken. Sachs, als Feſtſpruchſprecher, ſtellt ſich vor und erklärt in einem kurzen ſinnigen Spruch die Bedeutung der Feſtgabe Voglers beim diesjährigen Freiſingen. Er fordert namentlich die Laien auf, wohl auf die Kunſt zu achten; das Freiſingen ſei beſtellt, ihnen Belehrung und Gefallen an der Poeſie beizubringen. — Der Beifall der Menge bezeugt Sachs'ens große Popularität, welche diesmal ermutigend auf Hanslich wirkt, weil er ſich bei ſeinem Vorhaben als unter Sachs'ens Schutz ſtehend betrachtet. So tritt er denn guten Mutes hervor, als der erſte Werbſinger aufgefordert wird. — Er verbeugt ſich galant, aber etwas ängſtlich in ihrem Blicke leſend, gegen Eva, gibt ihr durch eine ſchlaue Gebärde zu verſtehen, daß ſie jetzt etwas Schöneres als vergangene Nacht hören werde, und beginnt. — Er trägt nun die zarten und feurigen Verſe Konrads in einer durchaus entſtellenden und lächerlich wirkenden Weiſe vor, ſodaß, als die Meiſter zuerſt über das Unzuſammenhängende des Vortrags den Kopf ſchüttelten, das Volk, anfangs verwundert, dann aber, als Hanslich mit immer mehr Affekt ſingt, in zunehmende Heiterkeit übergeht, und endlich mit lautem Unwillen und ſchallendem Gelächter den Sänger unterbricht. Die Meiſter ſind äußerſt betreten, ihre Ehre ſo auf dem Spiele zu ſehen; Vogler erſtaunt, Eva hoch erfreut. — Hanslich, ſein Schickſal gewahrend, ſtürzt ſich wütend auf Sachs, überhäuft ihn mit Vorwürfen des Verrats: das elende Lied, das er ihm aufgehängt, ſei von ihm! — Alles iſt erſtaunt: die Meiſter fordern Sachs zur Erklärung auf. Dieſer gibt vor, er wiſſe nicht, was Hanslich wolle? Nie habe er ihm ein Gedicht gemacht. — Hanslich wirft ihm das Papier hin. Sachs nimmt's auf, erklärt aber, das Lied ſei nicht von ihm. Dann findet er, das Gedicht ſei wahrlich gut, nur ſei erſichtlich, daß der Merker es nicht nach der rechten Weiſe geſungen habe. Offenbar gehöre eine neue Weiſe dazu, und wer dieſe dazu wüßte, müßte demnach auch das Gedicht gemacht haben. Er fordert auf, zu erklären, daß, wer die paſſende Weiſe kenne, ſolle vortreten und das Werblied ſingen, das dann ſich zuverſichtlich als ein ſchönes erweiſen würde. Man ſtimmt ihm bei. Und nun tritt Konrad vor, nimmt die Laute und ſingt ſein Lied ſelbſt in anmutiger feuriger Weiſe. Die Wirkung davon iſt ſo angenehm und ergreifend, daß das Volk ſchließlich leiſe mit in den Schlußreim einſtimmt, und dann in Jubel und Freude ausbricht. Die Meiſter können nicht anders, als auch ihre Zuſtimmung geben. Konrad wird bekränzt, und der überglücklichen Eva von Vogler zugeführt. Dieſer, hocherfreut über die Wahl, bietet nun im Namen der Zunft dem zukünftigen Eidam ſeine Aufnahme in dieſelbe an. — Konrad, heftig, weiſt dieſe Ehre ab. Sachs tritt dazwiſchen: „Halt da! Schmäht mir nicht die Meiſterſingerzunft!“ und beginnt nun ein kräftiges Lied zum Lobe derſelben, preiſt ihre Verdienſte; ſie erhalte und fördere nicht nur die Kunſt, ſondern verſöhne auch allen Bürgerzwiſt; da wohl oft Bürger und Zünfte ſich hart befehden, ja nächtlich ſogar mitunter tollen Unfug auf den Straßen trieben, wie ſei's da zu loben, daß alle Zünfte zu der einen holden ſich dann die Hand reichten, um dort im edleren Wahne den Unſinn zu erſticken.

So pflege denn ein jeder, wie er kann, das Gute und Schöne, damit ſei viel gewahrt, denn:

„Zerging das heil'ge röm'ſche Reich in Dunſt,
uns bliebe doch die heil'ge deutſche Kunſt!“

Alles ſtimmt in den Schlußreim ein; die Mädchen, Eva voran, bekränzen Sachs.

Schluß.

12 alte Nürnbergiſche Meiſter.

1. Veit Pogner.
2. Kunz Vogelgeſang.
3. Hermann Ortel.
4. Konrad Nachtigall.
5. Fritz Zorn.
6. Sixtus Beckmeſſer.
7. Fritz Kothner.
8. Nikolaus Vogel.
9. Auguſtin Moſer.
10. Hanns Schwarz.
11. Ulrich Eißlinger.
12. Hanns Foltz.

Tabulatur.

„Ein jedes Meiſter-geſangs Bar hat ſein ordentlich Gemäß, in Reimen und Sylben, durch des Meiſter's Mund ordinirt und bewehrt, dieß ſollen alle Singer, Tichter und Merker auf den Fingern ausmeſſen und zu zehlen wiſſen. — Ein Bar hat mehrentheils unterſchiedliche Geſätz oder Stuck, als viel deren der Tichter tichten mag. Ein Geſätz beſteht meiſtentheils aus zweien Stollen, die gleiche Melodey haben. Ein Stoll beſteht aus etlichen Verſen, und pflegt deſſen Ende, wann ein Meiſterlied geſchrieben wird, mit einem Kreutzlein bemerkt zu werden. Darauf folgt das Abgeſang, ſo auch etliche Verſe begreift, welches aber eine beſondere und andere Melodey hat, als die Stollen. Zuletzt kommt wieder ein Stoll oder Theil eines Geſätzes, ſo der vorhergehenden Stollen Melodey hat."

Geſätz — geſetzet,   Abgeſang: verlaſſen,   Stoll: hoffen,
Spott,   — ſucht,   wol,
verletzet,   — verſlucht,   troffen,
Gott. — Stoll.   — faſſen,   vol. —
Vertrauen,   — ſinken,
Nacht,   — trinken,
bauen,   — Chriſt,
verlacht. Stoll.   — biſt.

Stumpfe Reime: (einſilbig reimen) Gut, Blut, Geſicht, verſlicht.
Klingende Reime: Ränder, Bänder: Andern, wandern. —
Waiſen-Reime: — ungereimt bleibend — (Mitte oder am Schluſſe.)
Körner-Reime: ungebundene Verſe in allen Geſätzen, die ſich aber, ſo man dieſe zuſammenhält, mit einander reimen.

1. Leben,   2. kranken,
wol,   Ort,
wol,   Wort,
darneben,   danken,
geſtorben.   verdorben
uſw.

Pauſen-Reime:

Ach! — — — — — — — Wach! — — —
Was hab' ich, o Herr, begangen,   Du mein Gott und hilf nun mir,
„ — — — — — — zu groß,   — — — — — — dir:
„ — — — — — — — bloß,   — — — — Schmerzen,
„ — — — — — Verlangen.   — — — — — Herzen.

— **Ungültige Pauſe:** Der —
König David ſchreibt in ſeinen Pſalmen:
Er-
Zürne dich nicht, p. p.

Schlag-Reime: (ſtumpf)
Verpflicht
verbleiben immer wir in andern
„ — — — — wandern
„ — — — — — Haus
Vernicht
Gericht

Wir werden, und fort bleiben aus.
(folgen 6 Verſe)
Gebricht
(Klingend)
Fangen,
Rauben, brennen, würgen, tödten
(4 Verſe)
Zangen
Stangen
(8 Verſe)
Prangen.

„Zu merken, in einem Reime oder Vers nicht mehr als 13 Sylben zu machen, weil man's am Athem nicht wohl haben kann, mehr Sylben auf einmal auszuſingen, ſonderlich, wann eine zierliche Blum' im Reimen ſoll gehört werden."

Fehler und Strafen.

1. gegen die hohe teutſche Sprach (nach Luther)
falſch: frommer Mon
ging davon.
erlaubt: Mon — Bon (Bahn)
(Rückſicht gegen Dialekt)
2. Falſche Meinungen und grobe Fehler. (Gegen Glauben, Evangelium, Zucht, Scham und Ehrbarkeit.) Gänzlich verſungen.
3. Falſch Latein. (Proſodiſche Fehler hierbei) um 1 Sylbe geſtraft.
4. Blinde Meinung. (Undeutlicher Ausdruck durch Auslaſſung nothwendiger Worte: geſtraft um ſoviel Sylben, als ausgelaſſen.)
5. Ein blind Wort. (Sag für Sach.) 2 Sylben geſtraft.
6. Ein Halb-Wort. (Ich kann es dir nicht ſag', für ſagen.) 2 Sylben geſtraft.
7. Laſter — auch Schullende Reime. (Sohn — Mon, Mann — nürnbergiſch, Win — ſtatt Wein. Schrauen für Schreien.) 2 Sylben Strafe.
8. Ein Anhang. (Mane ſtatt Mann.) ½ Sylbe geſtraft.
9. Eine Kleb-Sylben. (Keim für Keinem. Im ſtatt indem.) ½ Sylbe geſtraft.
10. Relationen. (Was nicht recht geſungen, wird geſtraft. Statt, W. n. recht geſ. wird, wird geſtraft.)

„Wann man ſcharff merken, und im Geſang grübeln wird, mag man es angreifen: ſonſt mag man es, wann es vonnöthen, paſſiren laſſen.“

11. Eine Differenz. — Deib für Dieb. treib für trieb. — 1 Sylbe.
12. Anrührende Wörter: Wer Hader macht, macht ſich veracht'. Wann nicht zu oft, paſſirt.
13. Unredbar. (Anders als man redet.) Vater mein, ſtatt: mein Vater; Mutter gut, ſtatt: gute Mutter. 1 Sylbe.
14. Aequivoca. Stecken (Stab) — ſtecken (vertiefen). 4 Sylben.
15. Halbe Aequivoca. (haben
hab' 2 Sylben
lab' geſtraft.
laben.)
16. Überhoff Aequivoca. (Die gleichen Reimſylben in einem Stollen, oder Abgeſang wiederkehrend.) Drei Sylben.
17. Ein falſch Gebänd, wenn die Vers anders gebunden werden, als von ihren Meiſtern; oder wann ſich Körner in einem Geſätz reimen, wohin ſie nicht gehören. 2 Sylben. —
18. Bloße Reimen. (gut: Eitelkeit, ſchlecht. —
bereit
entzweit — geſondert.) Vier Sylben.
19. Ein Stutzen oder Zucken. (Aus Unbedacht oder Vergeſſenheit ſtill halten im Vortrag.) Wird, wann der Stutz nicht lang währt, ½ Sylbe geſtraft. So man aber länger pauſiret, als man eine Sylbe bedächtig und langſam ausſprechen kann, verſingt man ſoviel Sylben, ſo lang man ſtill gehalten. Könnte man ſich nicht ganz recolligiren, ſo hat man gar verſungen.
20. Mylben. (— Dinge
ſinge, ſtatt: ſingen.) 1 Sylbe geſtraft.
21. Zween Reimen oder Vers in einem Athem. (Wenn man nicht ſtill hält, wo man pauſiren ſoll.) 4 Sylben geſtraft.
22. Zu kurz oder zu lang. (Weniger oder mehr Sylben als vorgezeichnet, im Verſe), um ſoviel Sylben geſtraft.
23. Hinter ſich und für ſich. (1. Auslaſſen und dann nachholen. 2. Wiederholen, um ſich zu beſinnen. 3. Unbedachtſam ein Wort zweimal.) Soviel Sylben geſtraft.
24. Lind und hart. (Laden — Thaten.) (Meel — Oel.) 1 Sylbe.
25. Zu hoch und zu niedrig. (Das Geſätz nicht höher oder niedriger durchführen, als man angefangen hat. (1 Sylbe.) Wenn der

angeſangene Ton zu hoch oder zu niedrig iſt, um mit der Stimme ausreichen zu können, und man ganz abſetzen muß. — 6 Sylben geſtraft.

26. Singen und Reden. (Wenn einer auf dem Singſtuhl angefangen zu ſingen, vor deſſen Vollendung ungefragt dazwiſchen redet.) Soviel Sylben als er geredet.

27. Veränderung der Töne. (In der angeſangenen Weiſe nicht ausſingen.) Für jeden Reim 4 Sylben Strafe.

28. Falſche Melodey. (Durchaus anders geſungen als der gewählte Meiſterton.) Gänzlich verſungen.

29. Falſch Gebänd. (Zur richtigen Melodey anders gebundene Verſe.) 3 Sylben Strafe pro Vers.

30. Falſche Blumen oder Coloratur. (Wann die Blume kurz, 1 Sylbe, wann lang, 2 Sylben.)

31. Auswechſelung des Liedes. (Ein Geſätz aus dem einen im andern Lied.) Soviel Sylben, als hinterſtellige Geſätze.

32. Vor- und Nachklang. (Mit bedecktem Mund, ehe man das Wort anhebt, einen Klang oder Stimme machen; ebenſo nachtönend.) 1 Sylbe geſtraft.

33. Irren, oder Irrwerden, iſt ein grober Fehler, und wird begangen, wann man in der Melodey, in Reimen, Stollen, Abgeſängen oder ganzen Geſätzen, irr wird, und eines für das andere ſinget. Irre werden, hat gar verloren; dann zu merken, daß alle Meiſterlieder aus dem Sinn, und niemals aus dem Buch geſungen werden.

Regeln. Glatt ſingen. (Ganz ohne Fehler.) Ein neuer Meiſterton, darf in einem ſchon vorhandenen nicht über 4 Sylben eingreifen (ihm gleichen).

Wer einen neuen Ton zum erſten Male ſingen will, ſoll ihn erſtlich auf das Niedrigſte, als er vermag, ſingen. Zum andern Mal mit vollkommener Stimme, wie man auf der Schule pflegt. Zum dritten Mal auf das höchſte, als er mit der Stimme ihn erheben kann.

Krönung, Taufe (mit 2 Gevattern) der neuen Weiſe. Stufen der Glieder. Schüler. Schulfreund. Singer (wer etliche Töne weiß). Dichter (der zu andern Tönen Lieder macht). Meiſter (wer einen Ton erfindet). Alle, die eingeſchrieben: Geſellſchafter.

Gebräuche: Singſchulen halten. Sonn- und Feiertags-Nachmittags in der Katharinenkirche. Bei Anfang des Chores niedriges Gerüſt, drauf Tiſch mit großem ſchwarzen Pult, Bänken, mit Vorhängen ganz umzogen: heißt das Gemerk.

Singſtuhl (kleine Kathedra).

Oeffentliche Singſchul': Gaben zum Verſingen. —
Vorangehend: Freiſingen, mit weltlichen Stoffen. —
Folgend: Hauptſingen, nur bibliſche Materien. —
(Verbot aufreizender, und ſchandbarer Lieder.)

1. Preis: Kette mit drei vergüldeten Münzen; auf der mittelſten König David mit der Harfe (König Davidpreis).

2. Preis: Kränzlein aus ſeidenen Blumen.

Wer nun ſingen will, ſetzet ſich ſein züchtig auf den Singſtuhl, ziehet ſeinen Hut oder Baret ab, und nachdem er eine Weile pauſiret, fängt er an zu ſingen, und fährt damit fort bis zu End'.

Der förderſte Merker ſchreit: fangt an! — nach jedem Geſätz oder Abgeſang inne halten. Merker ſchreit: fahrt fort!

4 Merker. 1. Fehler gegen die heilige Schrift. 2. Gegen die Tabulaturgeſetze (mit Kreide auf das Pult). 3. Schreibt die Reime auf u. ſ. w. 4. Gegen den Ton (Melodien). —

Nach dem Singen Rath der Merker. Bei Gleichheit muß nochmals um den Ausſchlag geſungen werden. — Glattſingen. Verſungen (über ſieben Sylben geſtraft). —

— Wann eines Merker's Vater, Sohn, Bruder u. ſ. w. ſinget, ſoll der Merker, um unparteiiſch zu bleiben, austreten, und für ſich der Büchſenmeiſter, oder ſonſt wer, eintreten. (Vielleicht auch wenn ſein perſönlicher Feind oder Nebenbuhler ſingt?)

Aufnahme: durch den Lehrmeiſter vorgeſtellt. Examen: ob ehrlicher Geburt? ehrbarer Wandel? Singſchulen-Beſuch? Kenntniſſe: Vocalis, Conſonant? Reime, nach Zahl, Maaß, Bindung? Stumpf, klingend u. ſ. w. ob er im Fall der Noth ein Lied merken könne? — Ihm werden zum Singen 7 Sylben vorgegeben: ſo er darüber verſingt, kann er nicht aufgenommen werden. Freiung (Freiſprechung). — In Pflicht nehmen. Nirgends als in der Schule Meiſtertöne zu gebrauchen u. ſ. w.

Verzeichniß von Meiſtertönen:

à 5 Reimen: die Beer-Weiſe.
„ 6 „ die überkurtz — Abendröth-Weiſe.
„ 7 „ der kurtze Ton, Barthel Regenbogens, auch Konrad Nachtigalls. Die kurtze Tagweiſe. K—Waſſenanweiſe. Die Schneckenweiſe. Schröder-Weiſe.
„ 8 „ die Hönweiſe Wolframs. Rosmarinweiſe. Poley-Weiſe.
„ 9 „ Hagenblüh-Weiſe Frauenlobs. Blutton. Verguldete Ton Wolfram's. Fengelweiſe. Schwartz-Dintenweiſe. Strohhalmweiſe.
„ 10 „ Augenweiſe Frauenlobs. Feilweiſe. Die kurze Palm-Weiſe. Schreibpapier-Weiſe, kurze Affenweiſe.
„ 11 „ Spiegelton Frauenlobs. Schwarze Ton Klingsors.
„ 12 „ Grundweiſe Frauenlobs. Der kurzen Liebe Ton, Mich. Vogels, die abgeſchiedene Vielfraßweiſe. Verſchloſſene Helmweiſe.
„ 13 „ Güldene Ton Regenbogens. Tön-Ton Frauenlobs. Kurtze Ton Hans Sachſens. Die ſpitzige Pfeilweiſe. Die Jungfrauweiſe. Die gelbe Veil-Weiſe.
„ 14 „ Meienweiſe Eislingers. — Geſtreiſt Safranblümlein-Weiſe. Ampferweiſe. Cupidinis Handbogen-Weiſe. Grün-Wachsweiſe. Roth-Nußblühweiſe.
„ 15 „ Der vergeſſene Ton Frauenlobs. Stiglitz-Weiſe. Rothe Ton.
„ 16 „ Ritterweiſe. Blaue Ton. Blühweiſe, Klagweiſe. Geile Ton.
„ 17 „ Feuerweiſe. Hagelweiſe. Der Liebe Ton, Kaspar Singers. Meliſſenblümleinweiſe.
„ 18 „ Fröſchweiſe. Süße Ton. Treu Pelikansweiſe.
„ 19 „ Steigweiſe. Senftenton, Nachtigalls.
„ 20 „ Klagweiſe Vogels. Liljenweiſe. Abenteuerweiſe. Hochtannerweiſe. Schneeweiſe. Roſentonweiſe. Stolz-Jünglingweiſe. Gelb-Lilienweiſe. Wohlriechend-Meyromweiſe. Blau Ritterſpornweiſe. Kälberweiſe.

à 21 Reimen: Zarte Ton Frauenlobs. — Der ſüßen Erdbeerweiſe. Geſellenweiſe. Engliſch Zinnweiſe. Jungfrau-Weiſe. Blau Kornblumen-Weiſe. Heißthränenweiſe. Harte Trittweiſe. Klingende Th. Hans Sachſens.
„ 22 „ Bellerton. Traurige Semmelweiſe. Lerchenweiſe. Rebenweiſe.
„ 23 „ Verhohlene Ton (Fr. Zorns). Lindenton. Buttglänzende Dratweiſe. Des Orphei ſchaliche Klageweiſe. Gelb Löwenhautweiſe. Kleeweiſe.
„ 24 „ Freudenweiſe. Der unbenannte Ton (Fr. Zorns). Der verwirrte Ton. Bewehrte Ton.
„ 25 „ Engelweiſe. Himmliſche Wag-weiſe. —
„ 26 „ Geblümte Paradiesweiſe. Süß Honigweiſe. Verſchalchte Fuchsweiſe.
„ 27 „ Hammerweiſe. (Leonhardt Nunnenbechs). Morgenweiſe (Hans Sachs). Zimmetröhrenweiſe. Hellgeigenweiſe.
„ 28 „ Friſch Pommeranzenweiſe.
„ 30 „ Grün Lindenblühweiſe. Geſlochtene Blumenweiſe. Freie Ton. (Hans Folzens) Feltbachsweiſe. Hochſteigende Adlerweiſe.
„ 34 „ Der überzarte Ton (Frauenlobs).

Die Meiſterſinger von Nürnberg.

Große komiſche Oper in 3 Aufzügen.

Perſonen.

Hans Sachs, Schuſter (Baß)
Thomas Vogler, Goldſchmied (Baß) Meiſterſinger.
Veit Hanslich, Schreiber (Baß)
Konrad von Stolzing, ein junger Ritter (Tenor).
Eva, Voglers Tochter (Sopran).
Magdalena, deren Amme (Alt).
David, Sachs' Lehrbube (Tenor).

Meiſterſinger, Bürger und Frauen aller Zünfte. — Volk.
Nürnberg um die Mitte des 16. Jahrhunderts.

Erſter Aufzug.

Das Schiff der Kirche iſt in ſchräger Richtung nach links dem Hintergrunde zu ſich erſtreckend anzunehmen. Beim Aufziehen des Vorhanges hört man noch den letzten Vers des Chorals mit Orgelbegleitung von der Gemeinde ſingen. — In den letzten Reihen der Kirchſtühle, welche allein ſichtbar ſind, ſitzen **Eva** und **Magdalene**.

Eva ſucht durch Blicke und Zeichen ſich mit Junker **Konrad**, der nahe an einer Säule lehnt, zu verſtändigen. — **Magdalene**, welche oft zum Anſtand erinnert, veranlaßt auf Evas Bitte endlich, als bereits während des Orgelnachſpieles die Gemeinde nach verſchiedenen Seiten zu ſich zerſtreut, auf geſchickte Weiſe eine wie zufällige Begegnung mit dem Junker; während ſie vorgibt, bald das Geſangbuch, bald das Tuch uſw. vergeſſen zu haben und deshalb nach den Sitzen ſuchend zurückgeht, vertraut ſie für den Augenblick Eva dem Schutze des Ritters an. In der Tat lernte Konrad ſchon geſtern Eva im Hauſe ihres Vaters, wo er, ſoeben von ſeinem verödeten Ritterſchloſſe in Nürnberg angelangt, Geſchäfte hatte, kennen: beide waren ſogleich in leidenſchaftliche Liebe für einander entbrannt. Magdalene hatte es wohl gemerkt. Er erfährt nun, daß Eva zwar nicht Braut, doch aber durch einen feierlichen Beſchluß ihres Vaters demjenigen zur Frau beſtimmt ſei, der bei dem morgen abzuhaltenden Freiſingen auf der Johanniswieſe den Preis davontrüge. Sein Entſchluß iſt ſchnell gefaßt. Er ſelbſt will ſich ſofort in die Zunſt der Meiſterſinger aufnehmen laſſen, um morgen mit um den Preis werben zu können. Ein Probeſingen ſoll ſogleich nach beendigtem Gottesdienſte, hier vor der Sakriſtei abgehalten werden. Schon werden, nachdem ſich die Kirche immer mehr geleert hat, Vorbereitungen dazu in der Nähe getroffen. — David, als Hilfsbube der Zunſt, bringt eine große ſchwarze Wandtafel herein; ein anderer ein mächtiges Pergament zum Aufhängen, darauf die „Leges tabulaturae“ ſtehen, noch andere Lehrbuben ordnen andere Sitzungsvorbereitungen. Die Geliebten müſſen ſich trennen. David, von Magdalene immer zärtlich gepflegt und dieſer mit Hingebung zugetan, hilft durch Zögerung Zeit gewinnen. Endlich entfernen ſich die beiden Frauen, nachdem der Junker verſprochen, noch dieſen Abend vorm Hauſe des Vaters Auskunft zu bringen. (Dieſe ganze Szene trägt, der ruhig gemächlichen Umgebung gegenüber, den Charakter der Haſt, jugendlich leidenſchaftlicher Zärtlichkeit, durch Unterbrechung geſteigert.) —

Konrad, der bei David zurückgeblieben, erkundigt ſich angelegentlich über die Gebräuche bei den Zuſammenkünften der Meiſterſinger. Während dieſer, unter dem Beiſtand der anderen Lehrbuben mit den Einrichtungen fortfährt, erklärt er auf Befragen die Bedeutung derſelben. Konrad erfährt ſo die Namen und Würden der vorzüglichſten Meiſter, ihre Plätze und was ihre amtlichen Verrichtungen ſeien.

David verfährt dabei mit drolligem Selbſtgefühl und pedantiſchem Eifer: ſein Meiſter Sachs lehre ihn ebenſoviel von der Dichtkunſt, als vom Schuſterhandwerk. Nachdem er die große ſchwarze

Tafel an einen Pfeiler gehängt und den Stuhl davor gerichtet hat, erklärt er, dies ſei der Platz des „Merkers", deſſen wichtiges Amt ſei es, bei Probe- und Wettſingen die Fehler zu merken und auf der Tafel aufzeichnen zu laſſen; er bezeichnet die verſchiedenen Grade von Fehlern, wieviel Merkſtriche dazu gehören, um gut, minder gut, übel geſungen, oder gar verſungen zu haben. Über die Perſon des jetzigen Merkers, Hanslich, ſagt er aus, er gelte für den größten Kenner der Regeln, weshalb er auch ſehr hoffärtig ſei. Mit Sachs ſtünde er nicht gut. Er werbe aber um Evas Hand. Gewiß werde er morgen den Preis davontragen. — Konrad, bald verwundert, bald beklommen, erwartet ſo die Ankunft der Meiſter.

Die Meiſterſinger verſammeln ſich allmählich. Vogler, der älteſte der Zunft, und Hanslich (der Merker) kommen im Geſpräch, in welchem der letztere ſich der perſönlichen Gunſt ſeines verhofften künftigen Schwiegervaters zu verſichern ſucht. Vogler will nicht davon abgehen, daß bei dem auf morgen angeſetzten Wett- und Werbgeſang der Umworbenen Stimme ausſchlaggebend für den Sieger ſein ſollte. — Als bereits auch Sachs angekommen iſt, ſtellt ſich Konrad, der bisher ſich unbemerkt verhalten, Vogler'n vor, und meldet ſich ihm als Bewerber um die Aufnahme in die Meiſterſingerzunft. Vogler, überraſcht und erfreut, verſpricht ihm Empfehlung zum ſofortigen Probeſingen. — Dann wird die Sitzung eröffnet. — Vogler, auf dem Ehrenſitze, erklärt feierlich ſeine Abſicht für das morgende Preisſingen. Man ſchmähe genug die ehrbare Sängerzunft, und Nürnbergs Bürger ſchelte man an Höfen wie in Kneipen noch genugſam Krämer- und Schacherſeelen. Da er nun die Ehre des Vorſitzes habe, und es ihm zuſtehe, das öffentliche Preisſingen am Johannistage durch eine Gabe zu verherrlichen, ſo habe er ein Wett- und Werbeſingen dafür ausgeſchrieben, ſeine eigene Tochter aber demjenigen zur Ehe verſprochen, der dabei obſiegen würde, möge dieſer nun auch der Ärmſte ſein, oder der niedrigſten Gewerbezunft angehören. So ſolle denn gezeigt werden, wie hoch ein Nürnberger Bürger die Kunſt achte. — Er wird allgemein belobt, denn er iſt ſehr reich, ſeine Tochter jung und ſchön, ſein einzig Kind.

Nun ſetzt Vogler noch die Bedingungen feſt: ausgemacht iſt, daß zunächſt die wohlunterrichtete Singezunft den Preis zugeſtehen müſſe; den Ausſchlag aber müſſe ſeiner eigenen Tochter Stimme geben. — Hiergegen entſtehen Einſprüche. Hanslich meint, wenn das Mädchen nicht zuſtimme, was hülfe dann die von dem Zunftgericht zuerkannte Meiſterſchaft? Dann ſolle Vogler ſie doch lieber gleich den erſten beſten wählen laſſen, unbekümmert um die Zunft! Vogler: ein von der Zunft gekrönter Sänger müſſe der Bewerber ſein; das Mädchen könne ihn nur verſchmähen, keinen anderen aber erlangen; — und wie jedes Mädchen gern bald Frau wird, zög're auch ſeine Tochter wohl nicht, den vor aller Welt Gekrönten anzuerkennen. — Sachs will aus Gründen der Sittlichkeit die Stimme des Mädchens anerkennen, rät aber, diesmal nicht das Zunftgericht, ſondern das ganze Volk entſcheiden zu laſſen: dabei wäre ſicherlich kein Auseinandergehen der Wahl zu befürchten. — Lebhafter Widerſpruch hiergegen. Sachs bleibt dabei, wie gut es ſei, die Kunſt durch Regeln zu erhalten und deshalb die Zunft ihr großes Verdienſt habe, einmal im Jahre es aber auch gut ſei, diejenigen urteilen zu laſſen, die nichts von den Regeln wüßten: das Freiſingen, welches man alljährlich abhalte, habe ſchon den Sinn, jeden frei nach Luſt und Laune, ohne beſtimmte Wahl nach Vorſchrift, ſingen zu laſſen; ſomit habe das Gericht der Zunft hier keinen Sinn mehr, und dem Volke ſtünde es wohl an, dann allein nach Gefallen zu entſcheiden. Heftige Widerſprüche. Sachs wird überſtimmt. Es bleibt bei der Feſtſtellung Voglers. Sachs beruhigt ſich dabei, daß wenigſtens die Ausſchlagſtimme der Braut gerettet ſei. — Vogler kündigt nun an, Junker Konrad wünſche ſofort in die Zunft aufgenommen zu werden. Konrad wird den Geſetzen gemäß befragt. Er gibt über ſich die nötige Auskunft; einer Zunft gehöre er zwar nicht an, doch wolle er gern Bürger von Nürnberg werden. Er ſei der letzte Lebende ſeines Geſchlechtes, wolle ſein Stammgut verlaſſen; von Kindheit an habe er auch die Dichtkunſt geachtet, manches geleſen und ſelbſt gereimt; von der holden Pflege der Kunſt in Nürnberg habe er viel gehört, und ſich nun hierher begeben, um ein guter Meiſterſinger zu werden. — Der neue Fall erregt Bedenken; bisher ſind nur Glieder der Bürgerzünfte zugelaſſen worden. — Namentlich Hanslich iſt ſehr mißtrauiſch; Sachs ſtimmt für die Zulaſſung. Vogler gibt den Ausſchlag. Das Probeſingen wird zugeſtanden. Die Geſetze der Tabulatur werden vorgeleſen, vor den Fehlern gewarnt uſw. Endlich wird der Junker befragt, welche Weiſe er wähle? Ihm werden allerhand berühmte Weiſen vorgelegt: Regenbogen- — Roſenblüt- — Nachtigallweiſe uſw. In Verlegenheit wählt der Junker einen der wohlklingendſten Namen. Die gewählte Weiſe wird ihm ihren Geſetzen nach vorgeführt, und nun ſoll er ſingen, jedoch gegen die Regeln nicht fehlen. — Verzagt beginnt Konrad im Tone der alten Minneſänger. Der Merker ſchüttelt ſogleich den Kopf, und läßt von David die gemerkten Fehler an der Tafel mit Kreide anſtreichen. Konrad wird bei dieſem Vorgehen immer befangener: David muß immer mehr anſtreichen. Sich verloren ſehend, wendet Konrad ſich verzweiflungsvoll ab, und ſingt, um nichts mehr ſich bekümmernd, nur noch an ſeine Geliebte denkend und ſie um ihren unſichtbaren Schutz anflehend, mit wachſender Begeiſterung unaufhaltſam weiter, während der Merker wütend anſtreichen läßt. Endlich unterbricht ihn Hanslich: „Seid ihr fertig?“ Konrad: „noch lange nicht.“ Hanslich: „Die Tafel iſt aber fertig! Singt, wo ihr wollt, hier ſeid ihr zu End!“ Er ſteht auf und fordert von den Meiſtern, zu erklären, der Junker habe verſungen. Konrad außer ſich, wendet ſich an die Meiſter und Vogler. Man lacht, man ſtreitet. Hanslich beſteht auf ſeiner Forderung; der Menſch wiſſe ja gar nichts von Geſang! — Sachs, der Konrad aufmerkſam zugehört, tritt dem Merker entgegen: der Junker habe nicht nach den Regeln der vorgeblichen Weiſe, aber er habe nach einer guten, wenn auch namenloſen Weiſe geſungen. Der Merker will jeden ſeiner Striche belegen. Sachs beſtreitet ſeine Kompetenz in dieſem Falle. Es entſteht Zank. Hanslich, höchſt gereizt, weiſt höhniſch Sachs'ens Übermut zurück: er bilde ſich ein, der Meiſter der Meiſter zu ſein, und gar viel könne doch bei ihm ſelbſt gerügt werden. — Sachs verteidigt ſich launig. — Hanslich immer biſſiger, wirft Sachs endlich ſein Handwerk vor: wenn er gar ſo weiſe in der Kunſt ſei, ſo ſolle er doch lieber erſt die neuen Schuhe fertig machen, die der Meiſter Poet ihm immer noch nicht geſchickt habe. Morgen wünſche er als Brautwerber ſich auf ſeinem Schuhwerk zu bewegen. „Werdet Ihr ſie bereit haben?“ Sachs: „dem hohen Schreiber gebüre ein guter Spruch: der fiel mir noch nicht ein; doch ſchreib' ich ihn wohl noch auf eure Schuh!“ Endlich dringt der Merker auf den Richterſpruch. Sachs wird überſtimmt. Feierliche Erklärung: — „Junker Konrad von Stolzing, ihr habt — verſungen!“ Dieſer ſtürzt wütend fort. Alles trennt ſich in großer Aufregung. —

Zweiter Aufzug.

Die Bühne ſtellt im Vordergrunde eine Straße im Längendurchſchnitte dar; in der Mitte wird ſie von einer ſchmalen Gaſſe, welche auf den Hintergrund zugeht und dort krumm nach rechts abbiegt, durchſchnitten, ſo daß ſich im Front zwei Eckhäuſer darbieten, von denen das eine rechts Voglers Haus, das andere links das des Hans Sachs iſt. Vor Voglers Haus ſteht eine Linde, vor dem des Sachs ein Fliederbaum. — Sachs'ens Werkſtatt geht, dicht am Eck, nach vorn zu. — Sachs lehnt auf dem geſchloſſenen unteren Teil des Türladens, hinter welchem er ſitzt, den Kopf auf die Hand geſtützt. In der Werkſtatt brennt die Lampe auf dem Tiſch, dicht an der Türe. Heiterer Sommerabend. — Sachs will die Schuſterarbeit nicht recht gehen. Der Geſang des jungen Ritters hat einen großen Eindruck auf ihn gemacht. Er klang ſo alt und war doch ſo neu; nie hörte er ſo ſingen, und doch kam ihm alles ſo bekannt vor. Keine der Regeln wollte auf ihn paſſen, und doch war kein Fehler drin. So ſang wohl der Vogel im Lenz: keiner kann's nachſingen, und doch iſt's allen kund. Die ſüße Not gab's ihm wohl ein! Wie dem auch ſei: „Dem Vogel, der ſo ſüße ſang, — dem war der Schnabel hold gewachſen; und ward's den Meiſtern dabei bang — das Lied gefiel gar wohl Hans Sachſen.“ —

Die nach vorn führende Tür von Voglers Hauſe wird vorſichtig geöffnet; auf der äußeren Treppe, an welcher ſich auch Steinſitze befinden, treten Eva und Magdalene heraus. Beide verhalten ſich ſehr leiſe, ſo daß Sachs ſie anfangs nicht bemerkt. Eva iſt ungeduldig, von dem Ritter Nachricht zu erhalten; ſie hat vom Vater den ſchlimmen Ausfall des Probeſingens vernommen. Magdalene hat ihr dagegen einen heimlichen Auftrag von Hanslich auszurichten, dieſer hat der Amme auf der Straße aufgelauert, und ſie geworben, Eva zu beſtimmen, dieſe Nacht ſich am Fenſter nach der Gaſſe zu zu halten: er wünſche ihr zuvor als zärtliches Ständchen den Werbeſang zum beſten zu geben, mit dem er morgen zwar in der Sängerzunft, nicht aber vor Eva zu gewinnen ſicher ſei; weshalb er denn ſo im voraus ſich ihrer Stimme zu verſichern wünſche. — Eva in großer Unruhe, will nichts davon hören; ſie beſchwört Magdalene, mit ihr die Oberkleider zu tauſchen, und ſtatt ihrer am Fenſter zu verweilen. Magdalene übernimmt es, in der Hoffnung, dadurch David, der gegenüber ſchlafe, zur Eiferſucht, und ſo zur Erklärung ſeiner Liebe zu reizen. Sie geht ins Haus zurück, um zu ſehen, ob der Vater ſchon zu Bette ſei. — Die beängſtigte Eva ſieht endlich den Junker nahen. In ſeinen Mantel gehüllt, kommt Konrad in großer Aufregung aus der Gaſſe. (Die Haltung der Liebenden hat fortwährend den Charakter des jugendlichen Ungeſtüms, von ſeiten Evas auch namentlich der kindiſchſten Unerfahrenheit.) Konrad erklärt haſtig ſein Unglück; alles ſei verloren, wenn Eva ſich nicht entſchlöſſe, ſofort mit ihm auf ſein Ritterſchloß zu fliehen. Eva wagt nicht zu widerſprechen. Sie beraten den Weg. Eva in Verwirrung, fürchtet und ahnt Gefahren für die heimliche Flucht. Konrad will ſie nach ſich ziehen, denn es ſei keine Zeit zu verlieren: er kenne keine Gefahr, er ſei auf jeden Kampf gefaßt, und wolle er ſie durch Rieſen hindurch führen. (Man hört den ſtarken Ruf des Nachtwächterhorns) Konrad zieht mit Emphaſe das Schwert. „Ha.“ Eva begütigt ihn, es ſei nur der Nachtwächter. Er ſoll nur einen Augenblick verweilen, ſie eile, andere Kleidung anzulegen, — und geht ins Haus zurück. Konrad birgt ſich hinter der Linde. Währenddem kommt der Nachtwächter unter dem Abſingen des Zehnuhrrufes die Gaſſe herauf, biegt rechts um und verſchwindet mit einem abermaligen Hornrufe.

Sachs iſt endlich aufmerkſam geworden, und begreift aus dem Vernommenen, daß es ſich um eine heimliche Flucht handle: „Eine Entführung? Das darf nicht ſein!“ — Als Eva in Magdalenes Mantel und Kopfſtracht wieder zurückgekommen, ſchnell den Junker erfaßt hat, und mit dieſem ſich der Gaſſe zuwendet, hat Sachs die Glaskugel vor die Lampe geſtellt, und läßt jetzt, durch die vollſtändig geöffnete Ladentür, ein grelles Licht über die Gaſſe hinfallen, ſo daß das junge Paar plötzlich ſich hell beleuchtet ſieht. Eva zieht den Junker ſchnell zur Seite zurück: „O weh! der Schuſter! Er ſah uns!“ Konrad: „müſſen wir durch die Gaſſe?“ Eva: „nach der anderen Richtung zu würden wir auf den Nachtwächter ſtoßen: erſt wenn der wieder zurück, wären wir da ſicher!“ Konrad: „So laß' uns an dem Schuſter vorbeigehen! Ich fürcht' ihn nicht.“ Eva: „'s iſt Sachs! man kann dem immerhin nicht trauen. Er iſt gar ſtreng!“ — Konrad: „iſt's Sachs, ſo iſt's mein Freund: er einzig war mir heute hold!“ Er will Eva an der Ecke vorbeiführen, als beide plötzlich Hanslich gewahren, welcher währenddem in der Straße angekommen iſt, und dort an einem ſteinernen Sitz vor Sachs' Haus gelehnt, nach dem gegenüberſtehenden Fenſter von Voglers Haus ausſpäht. — Konrad: „Verdammt! der Merker von heut', mein Feind!“ Er will ihn niederſtoßen. Eva, außer ſich, hält ihn zurück: um Gott! er ſolle keinen Aufruhr erregen, ſonſt ſeien ſie beide verloren. Sie zieht ihn gewaltſam nach dem Vordergrunde unter der Linde. — Dort, in leidenſchaftlicher, zärtlicher Pein und Ungeduld, verfolgen ſie die Vorgänge der folgenden Szene.

Sachs hat vernommen, daß der Merker in der Nähe ſein ſolle, ſchnell ſeine Arbeit zurecht gemacht, den Werktiſch unter die Türe gerückt, und nimmt nun ein Paar Schuhe über den Leiſten: „jetzt muß ich den Spruch ſchön auf die Sohle ſchreiben!“ — Hanslich, nur Aufmerkſamkeit auf das Fenſter, beginnt auf der Laute, um Eva heranzulocken. Sogleich fällt Sachs, laut dazu klopfend, mit einem kräftigen Schuſterliede ein: „Ich, Hans Sachs, bin ein Schuhmacher und Poet dazu!“ — Hanslich fährt wütend auf, und verweiſt Sachs das grobe Singen in der Nacht. Sachs: „Ja, hart genug kommt mir's an! Doch ſeid ihr daran ſchuld! nicht freundlich mahntet ihr mich heute um die Schuhe! wolle er die zu des Schreibers Bräutigamsſtaate vollenden, ſo müſſe er leider noch die Nacht zu Hilfe nehmen: und ſei er nachts zu arbeiten gezwungen, ſo müſſe ihn ein gutes Lied zur Arbeit anfeuern.“ Hanslich verwünſcht den Schuſter, und wirft ihm jederzeit und allerorten gegen ihn verübte Bosheit vor: um ihn einzig zu ärgern, habe er auch das durchgeſetzt, daß Voglers Tochter beim Werbſingen die Ausſchlagſtimme haben ſollte, weshalb er wohlgeſetzter Mann ſich denn nun bemüßigt ſehe, des Nachts auf der Gaſſe den Gecken zu ſpielen, nur um des Mädchens Stimme zu gewinnen. Wolle er ihn jetzt auch noch darin ſtören, ſo werde er's ihm übel gedenken; denn er wolle beweiſen, daß nur Sachs'ens Neid an ſeinem Haſſe ſchuld ſei, weil er wohl wiſſe, daß er gegen ſein, des Merkers, Kunſtwiſſen nicht aufkommen könne, wie er denn ſelbſt nie zum Merker tüchtig befunden werden würde. Sachs: „Ei nun! ſo käm' es darauf an, die Kunſt des Merkers gut zu erlernen; er möchte noch dieſe Nacht ſich darin üben. Hanslich ſolle dann nur ſingen; Sachs wolle dazu den Merker abgeben, da er aber dabei zugleich auch mit den Schuhen fertig werden müßte, ſo wolle er die Merkzeichen, ſtatt mit der Kreide auf die Tafel, mit dem Hammer auf die Sohle geben, ſo gelänge ihm wohl auch der gute Spruch, den er, den Herrn Schreiber hochzuehren, ſchuldigermaßen darauf zu ſchreiben habe.“ — Hanslich findet ihn unverſchämt, und will Sachs nichts zugeſtehen. Als dieſer aber wieder mit ſtarker Stimme ſein Lied beginnt, fällt ihm Hanslich ein, und, da er zugleich die erwartete weibliche Geſtalt am Fenſter gewahrt, aufs äußerſte gedrängt, geſteht er Sachs, um ihn zu beſchwichtigen, das Merkeramt mit dem Schuſterhammer zu. (Wachſende Verzweiflung der beiden Liebenden unter der Linde.)

Hanslich, dem Fenſter zugewendet, beginnt nun ſeinen Werbgeſang, von pedantiſch-lächerlicher Form. Sachs führt ſogleich einen erſten Schlag mit dem Hammer auf den Leiſten. Hanslich zuckt auf, — zwingt ſich aber ſchnell wieder zum ſüßlichen Vortrag, und fährt eine Weile damit fort, während Sachs, immer öfter, und mitunter mehrere Male ſchnell hintereinander aufſchlägt. Während Magdalene, in Evas Tracht, am Fenſter mißfällig mit dem Kopfe ſchüttelt, gerät Hanslich in immer größere Wut, und wendet ſich ſchäumend zu Sachs um: Dieſer fragt: „Seid ihr nun fertig?“ — Hanslich: „noch lange nicht!“ Sachs (die Schuhe frohlockend zum Fenſter heraushaltend:) „die Schuh' ſind aber fertig!“ Hanslich ſingt nun den letzten Vers ſeines Liedes mit raſender Haſt und übermäßig laut, wie ein Verzweifelnder, heraus; während Magdalene immer heftiger mit dem Kopf ſchüttelt, und Sachs vergnügt dazu lacht. —

Nah' über dem Sitze Hanslichs iſt währenddem ein Fenſter geöffnet worden. David hatte den Kopf herausgeſteckt, gelugt und gelauſcht. Jetzt endlich ſpringt er wütend auf die Straße heraus, fällt mit einem Knüppel den Merker an, zerſchlägt ihm die Laute, und rauſt ſich mit ihm. Bereits wurden auch der Gaſſe entlang andere, dann immer mehrere Fenſter geöffnet. Köpfe von Männern und Frauen ſtrecken ſich überall heraus. Magdalene, das Unglück gewahrend, ruft, während David den Merker fortwährend prügelt, kreiſchend hinab. Von allen Seiten wachſende Rufe und Schreie: „Mordio, ſie ſchlagen ſich tot!“ Man ſtürzt aus den Häuſern, andere kommen von allen Seiten herzu, in Nachtkleidung, mit Stöcken uſw. Wachſende Verwirrung: perſönliche, dann zünftige Feindſchaften miſchen ſich hinein: „Das habt ihr angeſtiftet!“ — „Ja dich kenne ich!“ — „Die Schneider ſind's!“ — „Nein, die Schuſter, die Trunkenbolde!“ — „kennt man die Schloſſer nicht, die Grobiane?“ — „Das woben die Weber!“ — „Auf, Zünfte heraus! Gürtler heraus!“ — „Zinngießer! Zinngießer! —“

Ungeheuere Verwirrung: allgemeine Rauſerei; Gekreiſch der Frauen an den Fenſtern. Konrad und Eva wollen die Verwirrung benützen, um unvermerkt mitten durch das Gewühl zu brechen. Sachs hat gleich beim Beginnen der Schlägerei ſeine Lampe gelöſcht, und den Laden bis auf eine kleine Öffnung geſchloſſen, jetzt das Liebespaar gewahrend, ſpringt er mit einem Satze mitten auf die Straße, ergreift Eva beim Arm, und ſtößt ſie mit dem Rufe: „Ins Haus, Frau Magdalene!“ in Voglers Haus, haut David mit dem geſchwungenen Knieriemen eines über, treibt ihn mit einem Fußtritt in den Laden voran, und folgt, Konrad, den er mit der Linken gepackt, nach ſich ziehend, mit dieſem in die Werkſtatt, die er ſogleich gänzlich ſchließt. Im gleichen Augenblicke ertönt zur Seite im Vordergrunde ein beſonders ſtarker Ruf des Nachtwächterhorns. Alles ſtiebt da mit Blitzesſchnelle auseinander, in die Häuſer, die Gaſſe entlang, lautlos, — ſo daß in einem Augenblick die Bühne geleert wird, und auch die Fenſterläden überall ſchnell geſchloſſen ſind. — Der Nachtwächter betritt rechts im Vordergrunde die Bühne, ſieht ſich verwundert um, reibt ſich die Augen, als ob er geträumt, nimmt ſein Lied auf, mit dem er die elfte Stunde abſingt, und zieht ſo, durch die plötzlich ſtill gewordene Gaſſe hinab, während der Mond, der zuletzt aufgegangen, hell hineinſcheint.

Dritter Aufzug.

In der Werkſtatt des Hans Sachs: kurzer Raum. — Sachs ſitzt am Fenſter auf einem hohen Stuhle, vor ſich auf dem Schoße einen großen Folianten aufgeſchlagen, im Leſen vertieft. Heller Morgen: die Sonne ſcheint durch Blumenſtöcke auf ihn herein. —

David ſchleicht ſich ſcheu heran; noch an der Türe, meldet er, die Schuhe in Hanslichs Hauſe abgeliefert zu haben. — Er hält inne und wagt den Meiſter nicht zu ſtören; dann, demütig immer näher tretend, beginnt er ſeine Beichte wegen des nächtlichen Vorfalles, er bekennt, daß er auf die Witwe Magdalene ein Auge geworfen, ſie ſtecke ihm im Vorbeigehen immer ſo ſchöne Leckerbiſſen zu, auch lächle ſie ihn oft gar holdſelig an. Nun habe er vernehmen müſſen, wie nachts ein Geck mit einem Buhlenliede um ſie warb, denn gar wohl habe er, trotz ihrer Verkleidung, ſofort Frau Magdalene erkannt. Die Wut ſei ihm gekommen, als er gar gewahr geworden, daß ſein Nebenbuhler der Merker ſei, der Sachs noch geſtern ſo ſchnöde behandelt, habe er ihn gehörig abwalken müſſen. Nun bittet er um Verzeihung. — Sachs, ununterbrochen in ſein Buch vertieft, beachtet ihn gar nicht. Als David endlich mit der Bitte, ſich mit Frau Magdalene vermählen zu dürfen, zur Erlangung ſeines Segens, dicht zur Seite vor Sachs, ſich auf die Knie niederlaſſen will, ſchlägt dieſer unwillkürlich den rieſigen Folianten zu, worüber David ſo erſchrickt, daß er ſtrauchelt und ſich ängſtlich davon macht.

Sachs bleibt noch eine Zeitlang, mit untergeſtütztem Arm, auf den geſchloſſenen Folianten lehnend, in träumeriſches Nachdenken verſunken. Er ſuchte in der Chronik der Welt nach ähnlichen wilden Vorfällen, die ihm das Weſen des Wahns erklären ſollten, welcher die Menſchen ſo oft bewältigt und zu den unſinnigſten Handlungen treibt, ſo daß ſie ohne Grund ſich meiden, ſuchen, anfallen, bekriegen, und auf alle Weiſe ſich verfolgen, und doch keines welchen Lohn und Dank davon hat. — Nun findet er, daß, man könne aufſchlagen wo man wolle, eigentlich doch alles nur Zeugnis davon gäbe, daß Narrheit und Unſinn des Menſchen rechte Art ſei. Für wie friedlich und geſittet halte er nicht ſein liebes Nürnberg, und wieviel braucht's, daß in nächtlicher Stunde alles ſich anfällt wie wilde Teufel! 's iſt eben der Wahn, der, mühſam gebändigt, ſo gern leicht losbricht, aber im Grunde immer der Herr bleibt. Diesmal war's wohl die Johannisnacht. Ein Glühwürmchen fand ſein Weibchen nicht; geängſtigt flog's durch manches müde Menſchenhirn; dem kniſtert's nun wie Funk' und Feuer, die Welt ſteht ihm in Brand; das Herz erwacht, und pocht und tobt, — die Hand ballt gern ſich um den Knüppel, und Prügel muß es regnen, um den Weltenbrand zu löſchen. 's war halt ein Koboldswahn! —

„Seht da, mein Junker! Schlieft ihr jetzt?“ —

Konrad iſt aus der Seitenkammer eingetreten. Er iſt blaß, aber ruhig. Er fragt, weſſen er ſich von Sachs zu verſehen habe, nachdem er ihn dieſe Nacht an ſeinem Glücke verhindert? — Sachs belehrt ihn eines beſſeren: in Nürnberg ſei's nun einmal nicht Sitte, über Nacht ehrbare Bürgertöchter zu entführen. Das Kind ſei auch ihm wert, er habe oft und gern mit ihm geſpielt; ſolle er dem Junker zu dem Schatze verhelfen, müſſe er aber vor allem ſeiner rechten, ernſtlichen Liebe zu dem Mädchen ſicher ſein. — Konrad, traurig, halb verächtlich: wie er ihm das wohl beweiſen ſolle? Was wiſſe der Graukopf von der Minne? — Sachs fährt zutraulicher fort, zeigt ihm, daß er des Jünglings Zuſtand wohl verſtehe; was wäre er für ein ſchlechter Poet, verſtünd' er nicht den Liebeswahn? Ein rechter Dichter wäre ja eigentlich immer das, was andere Menſchen nur im Jugendwahn der Minne werden, wo es dann käm', daß ſie dann dichteten, gar ſchön und herrlich, zum Muſter für alle, und zwar oft in höchſter Not und Pein. — Was der Junker denn heut' beim erſten Morgengrauen in der Werkſtatt geſchaffen hätte? Ja, er habe den Schlafloſen wohl beachtet und bemerkt, wie er ſich des Schreibzeugs des Schuſters bedient habe? — Konrad bekennt, daß, nachdem er alle nächtlich einſamen Qualen durchgelitten, er, um Ruhe zu finden, innig der Geliebten gedacht, und ein Gedicht verfaßt habe, darnach er denn noch ein wenig Morgenſchlaf gefunden. — Sachs: „Zeigt her!“ Konrad zieht's hervor und überreicht's. — Während Sachs ſtumm das Blatt durchlieſt, ſpielt das Orcheſter leiſe die Weiſe dazu. Sachs lächelt ergriffen, läßt das Blatt auf den Werktiſch fallen: „und wieder Wahn! ſo hold und zart, ſo leidenreich, ſo wild und mild — allüberall Wahn!“ — „Nun kommt, mein Freund! Heut' gilt's. Was dieſe Nacht ein wilder Kobold vermocht, ſoll heut' am Tag ein edler Wahn zu eurem Vorteil üben.“ „Was?“ — „Der Menſchen Sinn für eine kurze Friſt aus ſeinem trägen G'leiſe rücken. — Kommt mit mir herein. Ich kleide mich zum Feſt, und wir beſprechen uns.“ — Beide gehen in das Innere ab. —

Hanslich lugt zum Fenſter herein. Da er die Werkſtatt leer findet, tritt er ein. Er iſt, obwohl reich aufgeputzt, in einem ſehr leidenden Zuſtande. Er hinkt, ſtreicht und reckt ſich, zuckt wieder zuſammen, ſucht einen Schemel, ſpringt wieder auf, ſtreicht ſich die Glieder von neuem. Verzweiflungsvoll ſinnend, geht er dann umher, lugt nach dem Hauſe hinüber, ballt die Fauſt, ſchlägt ſich wieder vor den Kopf. Alles dies ohne ein Wort hervorzubringen: nur das Orcheſter begleitet ſeine Gebärden, wie bei einer Pantomime. — Endlich ergreift er das Blatt Konrads auf dem Werktiſch, überblickt es flüchtig, erkennt den Inhalt, und da er kommen hört, ſteckt er es ſchnell ein. Sachs, im Feſtkleide, kommt zurück. Nach der Begrüßung fragt dieſer, was ihm der Beſuch bringe? Die Schuhe ſäßen hoffentlich gut? — Hanslich verwünſcht die

Schuhe: die Sohlen ſeien ſo dünn, daß er jeden Kieſel fühle. — Sachs: „Ja, das ſind wahre Merkerſohlen: mit Merkerzeichen wurden ſie weich getrieben.“

Uber den Spott gerät Hanslich in Wut, und überhäuft Sachs mit Vorwürfen ob ſeines feindſeligen Benehmens. Seine Lage ſei durch ihn elend geworden: da Sachs ihm den Eindruck ſeines Werbegeſanges auf Eva ſo ſchändlich verdorben, ſei er nun ohne Ausſicht, ihre Zuſtimmung zu erhalten. Ein anderes Lied müſſe aufkommen: wie aber habe er Zeit und Muße? Er befinde ſich erbärmlich! Die Stunde des Wettſingens aber nahe heran. Er geſteht, ſich für verloren zu halten, wenn Sachs ihm diesmal nicht helfe. Auf Sachs'ens Verwunderung, wie er dazu imſtande ſein ſolle? gibt Hanslich erſt unwillig, dann aber ſchmeichelnd zu, daß Sachs in gewiſſen Liedweiſen ſich viel Erfahrung gewonnen. Endlich beſtürmt er ihn wieder mit Gewalt, er müſſe ihm ein neues Lied ſchaffen, dann wolle er auch in Zukunft ihm zur Merkerſtelle verhelfen, auch die ihm widerfahrene nächtliche Mißhandlung verſchweigen. — Sachs: „er mache keine Minnelieder mehr!“ Hanslich: „Das lüge er! noch eben habe er ein ganz neues bei ihm auf dem Werktiſch gefunden.“ Er zieht Konrads Lied hervor. — Sachs: „Ja, meint ihr das? Ei nun, wenn's euch gefällt, gebraucht's! Nie will ich ſagen, daß es von mir ſei.“ Hanslich iſt ſehr befriedigt: er weiß, welches Gefallen Sachs' Lieder vor dem Volke haben, vor dem er doch nun einmal heute ſingen müſſe. Wenn Sachs treu verſchweige, daß das Lied von ihm ſei, ſo ſolle er auf Hanslichs größte Erkenntlichkeit rechnen, ſeine Stimme für die nächſte Merkerwahl ſei ihm dann ſicher, — doch müſſe er hübſch mit Kreide merken, nicht mit dem Hammer. (Er fühlt zuckend noch die Schläge.) — Sachs ermahnt noch, ob er auch mit dem Liede des Erfolges gewiß ſei? Noch müſſ' er's memorieren: und dann — die Weiſe, nach der es zu ſingen, ob die ihm bekannt und geläufig? Hanslich prahlt: „oh, was die Weiſe betreffe, da gäbe es nun einmal keinen, der's ihm gleich tue. Er wiſſe mehr Weiſen, als es Tage im Jahre gäbe, und die zierlichſte Variation zu erfinden, ſei ganz ſeine Sache. — Sachs wünſcht ihm Glück. — (Sein Plan wird ſo erleichtert.) Nachdem beide freundſchaftlich Abſchied genommen, und Hanslich fortgegangen iſt, tritt Eva in Feſtkleidung zum Laden herein. —

Eva bezeigt ſich ſehr verdrießlich gegen Sachs, und beklagt ſich über die neuen Schuhe, die ihr durchaus nicht paſſen wollten.

Sachs fragt, wo's fehle? — Eva: ſie ſeien viel zu weit. Sie ſtreckt, auf Sachs' Einladung, den Fuß auf den Schemel. Sachs befühlt den Schuh und findet ihn dort ſehr knapp. — Eva: „ja eben, er drückt mich!“ — „Wo denn?“ — „Zur Seite.“ — „Hier?“ — „Nein dort.“ — „Das iſt nicht möglich!“ — „Ach Meiſter! wißt ihr's beſſer, als ich, wo mich der Schuh drückt?“ — (Während Sachs auf den Schuh ſich herabbeugt, iſt bereits Konrad unter der Kammertür erſchienen; Eva, die vorher ſchon nach ihm geſpäht, ſuchte, während der Wechſelreden mit Sachs, ihrem Geliebten ſich durch Blicke und Zeichen zu verſtändigen.) Sachs, der's wohl bemerkt, ſteht jetzt auf, und deutet auf den vollends eintretenden Junker: „Diesmal verſteh' ich's doch wohl ebenſogut, wie ihr: — drückt euch der Schuh nun noch?“ — Konrad eilt auf Eva zu, und reicht ihr zärtlich die Hand: dieſe drückt kindlich freudige Beſchämung und Verwirrung aus. Sachs lacht: „Hat man mit dem Schuhwerk doch ſeine Not! Wär ich nicht noch Poet dazu, — ich machte länger keine Schuh!“ — Er ſpricht den Liebenden Mut und Hoffnung ein: es ſoll ihm, meint er, heut' gelingen, die ſtrengen Meiſter zu bezwingen. — Eva, tief gerührt und entzückt, preiſt Sachs'ens Güte und Weisheit. Liebte ſie nicht den Ritter ſo, wenn Sachs heute den Preis gewonnen haben würde, gern hätte ſie ihn ſelbſt gewählt! — Anmutig dankende, zärtlich hoffende Empfindung von den Dreien zugleich ausgedrückt. — (Als flüchtiges Intermezzo: — David, welcher zuletzt eingetreten, und im Hintergrunde zur Seite am Fenſter geblieben, wird außerhalb von der vorübergehenden Magdalene zärtlich angerufen: — einen zum Fenſter hereingereichten Kuchen empfangend, antwortet er ebenſo zärtlich dankend: „Frau Magdalene!“) — Eva wird dann von Magdalene am Laden abgerufen. Sachs winkt David, ihm zu folgen und zu ſchließen. Die drei Männer gehen durch die Ladentüre ab. —

(Ein vorderer Vorhang verſchließt die Werkſtatt. — Das Orcheſter beginnt leiſe eine feſtliche Marſchmuſik, ſehr allmählich anſchwellend. — Dann wird verwandelt.)

Die Szene ſtellt die Johanniswieſe vor den Toren von Nürnberg dar: die Pegnitz ſchlängelt ſich hindurch, der ſchmale Fluß iſt an den näheren Punkten praktikabel: Bunt beflaggte Kähne ſetzen die feſtlich geſchmückten Bürger der Zünfte über. Volk hat ſich bereits eingefunden und vor den Erfriſchungszelten ſich zerſtreut. Eine erhöhte Bühne, mit ſtufenweiſe aufſteigenden Bankreihen für die

Meiſterſinger iſt zur Seite aufgeſchlagen. Frauen und Mädchen haben darüber und daneben Ehrenplätze. Während luſtig gekleidete, mit Blumen geſchmückte Lehrbuben, als Herolde, Platz machen und Sitze anweiſen, ſammeln am Ufer ſich die Zünfte unter ihren Bannern und ziehen einzeln, unter Abſingung des jedesmal betreffenden Zunftliedes, um die Bühne der Meiſterſinger, ſtellen ſich dann auf, und machen es ſich endlich gemächlich. Zuletzt zieht die, aus Mitgliedern aller Zünfte beſtehende Meiſterſingerzunſt, Banner und Abzeichen an der Spitze, ein: Vogler mit Eva voran. Sie werden überall freudig begrüßt, und reihen ſich auf ihren Bänken. — Sachs, als Feſtſpruchſprecher, ſtellt ſich vor, und erklärt in einem kurzen, ſinnigen Spruche die Bedeutung der Feſtgabe beim heurigen Freiſingen. Dann fordert er namentlich die Laien auf, wohl auf die Kunſt zu achten; das Freiſingen ſei beſtellt, um dem Volke Belehrung und Gefallen an der Poeſie beizubringen. Der Beifall der Menge bezeugt Sachs'ens große Popularität, welche diesmal ermutigend auf Hanslich wirkt, weil er ſich bei ſeinem Vorhaben als unter Sachs'ens Schutze ſtehend betrachtet. So tritt er denn guten Muts hervor, als der erſte Werbſinger aufgefordert wird. Er verbeugt ſich galant, aber etwas ängſtlich in ihrem Blicke forſchend, vor Eva, gibt ihr durch eine ſchlaue Gebärde zu verſtehen, daß ſie jetzt etwas Schöneres, als in vergangener Nacht, hören werde, und beginnt. — Er trägt nun die zarten und feurigen Verſe Konrads in einer durchaus entſtellenden und lächerlich wirkenden Weiſe vor, ſo daß, als die Meiſter zuerſt über das Unzuſammenhängende des Vortrags die Köpfe ſchüttelten, das Volk, anfangs verwundert, dann aber, als Hanslich mit immer mehr Affekt ſingt, mit zunehmender Heiterkeit zuhört, endlich aber mit lautem Unwillen und ſchallendem Gelächter den Sänger unterbricht. — Die Meiſter ſind äußerſt betreten, ihre Ehre ſo auf dem Spiele zu ſehen; Vogler erſtaunt; Eva hocherfreut. Hanslich, ſein Schickſal gewahrend, ſtürzt ſich wütend auf Sachs: „Das habt ihr mir angerichtet, Verräter! Das elende Lied, das ihr mir aufgehängt, iſt gar nicht von mir, ſondern von euch, Sachs!“ — Alles iſt erſtaunt: die Meiſter fordern Sachs zur Erklärung auf. Dieſer gibt vor, er wiſſe nicht, was Hanslich wolle? Nie habe er ihm ein Gedicht gemacht. — Hanslich wirft ihm das Papier hin. Sachs nimmt's auf, erklärt aber, das Lied ſei nicht von ihm. Dann findet er, das Gedicht ſei wahrlich gut, nur ſei erſichtlich, daß der Merker es nicht nach der rechten Weiſe geſungen habe. Offenbar gehöre eine neue Weiſe dazu, und wer dieſe wüßte, müßte demnach auch das Gedicht gemacht haben. Er fordert auf, zu erklären, daß, wer die paſſende Weiſe kenne, vortreten und das Werblied ſingen ſollte, welches dann zuverſichtlich ſich als ein ſchönes erweiſen würde. Die vom Volk eingeſchüchterten Meiſterſinger ſtimmen bei. — Und nun tritt **Konrad** vor, nimmt die Laute, und ſingt ſein Lied in anmutiger feuriger Weiſe. Die Wirkung davon iſt ſo angenehm und ergreifend, daß das Volk endlich leiſe in den Schlußreim einſtimmt, und dann in Jubel und Freude ausbricht. — Die Meiſter können nicht anders, als ihre Zuſtimmung geben. **Konrad** wird von der überglücklichen **Eva**, der ihn Vogler zugeführt hat, bekränzt. **Vogler**, hocherſreut über den Ausfall, bietet nun im Namen der Zunft dem Eidam ſeine Aufnahme in dieſelbe an. **Konrad** weiſt heftig dieſe Ehre zurück. Da tritt Sachs dazwiſchen: „Halt da! Schmäht mir nicht die Meiſterſingerzunft!“ — und beginnt nun einen kräftigen Geſang zum Lobe derſelben, preiſt ihre Verdienſte; ſie erhalte und fördere, in Zeiten, wo ſie ganz zu verfallen drohe, nicht nur die Kunſt, ſondern verſöhne auch allen Bürgerzwiſt: da wohl oft Bürger und Zünfte ſich hart befehden, ja nächtlich ſogar wohl tollen Unfug auf den Straßen trieben, wie ſei's da zu loben, daß alle Zünfte in der einen holden Singerzunft ſich die Hand reichten, um dort im edleren Wahn den Unſinn zu erſticken. So pflege ſie denn fortan das Gute und Holde; damit ſei viel gewahrt, denn:

„Zerging' das heil'ge röm'ſche Reich in Dunſt,
uns bliebe doch die heil'ge deutſche Kunſt!“

Alles ſtimmt ein: die Mädchen, **Eva** voran, bekränzen Sachs, unter dem Hochrufen aller.

R. W.

Wien, 18. Nov. 61.

Parzival.

27. Auguſt—30. Auguſt 1865.

Anfortas, der Hüter des Grals, ſiecht an einer unheilbaren Speerwunde, die er in einem geheimnisvollen Liebesabenteuer empfangen. Titurel, der urſprüngliche Gewinner des Grales, ſein Vater, hat in höchſtem Alter dem Sohne ſein Amt, ſomit die Herrſchaft über die Gralsburg — Monſalvat — übergeben. Er muß dem Amte vorſtehen, trotzdem er ſich durch den begangenen Fehltritt deſſen unwürdig fühlt, bis ein Würdigerer erſcheint, es ihm abzunehmen. Wer wird dieſer Würdigere ſein? Woher wird er kommen? Woran wird man ihn erkennen? —

Der Gral iſt die kriſtallene Trinkſchale, aus welcher einſt der Heiland, beim letzten Abendmahl, trank und ſeinen Jüngern zu trinken reichte: Joſeph von Arimathia fing in ihr das Blut auf, welches aus der Speerwunde des Erlöſers am Kreuze herabfloß. Sie ward als heiligſtes Heiligtum lange Zeit der ſündigen Welt geheimnisvoll entrückt. Als in rauheſter, feindſeligſter Zeit endlich unter der Bedrängnis durch die Ungläubigen die heilige Not des Chriſtentums am höchſten ſtieg, trieb die Sehnſucht, das wundervoll ſtärkende Heiligtum, von dem alte Kunde vorhanden war, gottbegeiſterte, von heiligem Liebesverlangen ergriffene Helden, zum Aufſuchen des Gefäßes, in welchem das Blut des Heilands (sangue réale — woraus: San Greal — Sankt Gral — der heilige Gral entſtand) lebendig und göttlich belebend ſich der heilsbedürftigen Menſchheit erhalten hatte. Titurel und ſeinen Treuen iſt das Heiligtum wunderbar entdeckt und in Pflege übergeben worden. Er ſcharte um ſich die heilige Ritterſchaft zum Dienſt des Grales, baute die Burg Monſalvat, in wildem, unnahbar entlegenen Gebirgswald, die niemandem aufzufinden war, als wer zur Pflege des Grals ſich würdig erwies. Seine Wunderkraft bekundete das Heiligtum zunächſt dadurch, daß es ſeine Hüter jeder irdiſchen Sorge überhob, indem es für Speiſe und Trank der Gemeinde ſorgte. Durch geheimnisvolle Schriftzeichen, welche beim Erglühen des Kriſtalls an deſſen Oberfläche ſich zeigten, und nur dem würdigen Hüter der Ritterſchaft verſtändlich waren, meldet der Gral die härteſten Bedrängniſſe Unſchuldiger in der Welt, und erteilt ſeine Weiſungen an diejenigen der Ritter, welche zu ihrem Schutze entſendet werden ſollen. Die Ausgeſandten begabt er mit göttlicher Kraft, ſo daß ſie überall ſiegen. Den Tod bannt er von ſeinen Geweihten: wer das göttliche Gefäß erblickt, kann nicht ſterben. Nur aber, wer vor den Verlockungen der Sinnenluſt ſich bewahrt, erhält ſich die Kraft des Segens des Grales: nur dem Keuſchen offenbart ſich die beſeligende Macht des Heiligtumes. —

Jenſeits der Gebirgshöhe, in deſſen heilig nächtiger Waldung Monſalvat — nur dem Geweihten zugänglich — liegt, dort, wo ſich anmutige Talwindungen dem Süden und deſſen lachenden Ländern zuziehen, liegt eine andere ebenſo heimliche als unheimliche Burg. Nur auf zauberhaften Wegen wird auch ſie aufgefunden; der Fromme vermeidet, ihr zu nahen; wer ihr aber naht, kann der bangen Sehnſucht nicht wehren, mit der es ihn nach den glänzenden Zinnen verlockt, welche aus einer nie geſehenen Pracht der wunderbarſten Blumenbaumwaldungen hervorragen, und von wo zauberiſch ſüßer Vogelgeſang herdringt, berauſchende Wohlgerüche ſich über den Umkreis ergießen. — Dies iſt Klingsors Zauberſchloß. Dunkle Sagen gehen über den Zauberer. Niemand ſah ihn: man kennt ihn nur an ſeiner Macht. Dieſe Macht iſt: Zauberei. Das Schloß iſt ſein Werk: durch ein Wunder iſt es entſtanden, mitten in einer früher öden Gegend, in welcher zuvor nur die Hütte eines Einſiedlers geſtanden. Wo jetzt alles auf das üppigſte und berauſchendſte wie an einem ewigen Frühſommerabende blüht und webt, war einſt — in nackter Wüſte — nur das einſame Hüttchen zu ſehen. Wer iſt Klingsor? Dunkle unfaßliche Mären, ſonſt weiß man nichts von ihm. Vielleicht kennt ihn der alte Titurel? Doch durch ihn iſt nichts zu erfahren: im höchſten Greiſenalter erſtumpft, iſt er nur noch durch die Wundermacht des Grales unter den Lebendigen. Es gibt aber einen alten Waffenknecht Titurels, Gurnemans, der jetzt noch Anfortas treulich dient: der müßte etwas wiſſen: auch gibt er manchmal zu verſtehen, daß er etwas von Klingsor wüßte; aber man bringt nicht viel von ihm heraus: hat er kaum etwas Unglaublich-Seltſames berichten zu wollen den Anſchein genommen, ſo ſchweigt er wieder, lächelnd, als ob man von ſo etwas nicht ſprechen dürfte. Vielleicht hat es ihm einſt Titurel verboten. Man vermutet, Klingsor ſei derſelbe, der einſt als Einſiedler fromm jene jetzt ſo veränderte Gegend bewohnte: — es heißt, er habe ſich ſelbſt verſtümmelt, um die ſinnliche Sehnſucht in ſich zu töten, welche zu bekämpfen durch Gebet und Buße ihm nie vollſtändig gelungen ſei. Von der Gralsritterſchaft, der er ſich anſchließen wollen, ſei er durch Titurel zurückgewieſen worden, und zwar aus dem Grunde, daß die Entſagung und Keuſchheit aus innerſter Seele fließen, nicht aber durch Verſtümmelung erzwungen ſein müſſe. Niemand weiß hiervon Genaues. Nur iſt gewiß, daß ſeit Anfortas' Zeiten man plötzlich von jenem Zauberſchloſſe gehört hat, und daß die Gralsritter häufig gewarnt wurden, nicht in die Schlingen zu geraten, die von jener Gegend aus nach ihrer Reinheit ausgeworfen würden. Jenes Schloß birgt in Wahrheit die ſchönſten Frauen der Welt aller Zeiten, die dort durch Zauber unter Klingsors Bann gehalten, und zum Verderben der Männer, namentlich der Gralsritter, von ihm mit aller Macht der Verführung ausgeſtattet wurden. Man meint, es ſeien Teufelinnen. Mehrere Gralsritter ſind von ihren Fahrten nicht heimgekehrt; man fürchtet, ſie ſeien in Klingsors Macht gefallen. Gewiß iſt leider, daß Anfortas ſelbſt, als er den ſeiner Ritterſchaft drohenden Zauber zu bekämpfen ausgezogen war, in die Schlingen der Verführung fiel, von einem ſeltſamen, wunderſchönen Weibe abſeits gelockt, und dort tückiſch von Bewaffneten überfallen wurde, die ihn binden und zu Klingsor führen ſollten: mit Mühe habe er ſich gewehrt, und, zur Flucht gewendet, jenen Speerſtich in die Seite erhalten, an dem er nun ſiecht, und von dem ihn nichts zu heilen vermag.

Die Ritterſchaft, die ganze Gralsgemeinde iſt nun eifrigſt um die Heilung ihres Hüters bemüht. Nach allen Gegenden ziehen Pilgerfahrten aus, um die rechte Arzenei, den gnadenvollen Balſam aufzuſuchen; aus den fernſten Zonen kehren ſie zurück: welches Heilmittel auch gewonnen ward, keines will die Wunde heilen. Täglich bricht ſie neu auf: unſäglich ſind die Qualen des Verwundeten:

nichts vermag ſie zu lindern. — Nicht aber die Schmerzen der Wunde ſind es, die Anfortas' Seele umnachten: ſein Leiden iſt tiefer. Er iſt der Erleſene, der das Wundergefäß zu pflegen hat: er und kein anderer hat den heiligen Zauber zu üben, der die ganze Ritterſchaft erquickt, ſtärkt und leitet, während nur er einzig zu leiden hat, zu leiden um des ſchrecklichſten Selbſtvorwurfes willen, ſein Gelübde verraten zu haben. Er, der Unwürdigſte aller, muß täglich — zu ſeiner furchtbaren Strafe, das heilige Gefäß berühren: auf ſein Gebet muß der göttliche Inhalt der Schale in leuchtendem Purpur fließen, auf ſein Fürwort ſich der nährende Segen den geweihten Rittern erſchließen. Ja, ihn ſelbſt, den rettungslos Leidenden, erfüllt des Grales Wundermacht täglich mit neuer Lebenswärme: dünkt ihm der Tod ſein einziger Erlöſer, ſo verdammt ihn nun der Segen des Grales, ewig zu leben? Möchte er ſich, um den Tod zu gewinnen, der Wonne, den Gral zu ſchauen, enthalten: wie um ſeines Gelübdes willen er muß, zwingt ihn auch die inbrünſtige Sehnſucht der Seele dazu, von neuem ſich in dieſen ſegenvollen Anblick zu verlieren, von neuem den goldenen Purpur leuchten zu ſehen, immer wieder die Glut dieſes göttlichen Glanzes in ſein Innerſtes dringen zu laſſen, beſeligend — und zermalmend. Denn, ach! jetzt, wenn das himmliſche Blut des Erlöſers ſegenvoll in ſein eigenes Herz ſich ergießt, wie muß vor der göttlichen Berührung da ſein eigenes frevelhaftes Blut ſich flüchten! Das ſündenvolle drängt ſich verzweiflungsvoll ſcheu aus dem Herzen, ſprengt die Wunde von neuem und ergießt ſich in die Welt der Sünde, — dort — durch dieſelbe Wunde, wie ſie einſt der Erlöſer am Kreuze empfing, durch die er ſein Blut ergoß aus mitleidender Liebe für die jammervolle, ſündige Menſchheit, und wo ihm, dem ſündigen Hüter des göttlichen Erlöſungsbalſams, das heiße Sündenblut unverſiegbar entſtrömt, zur ewigen Mahnung an ſeinen Frevel! — Da nahen die Ritter, die Stunde ſchlägt, er muß den Zauber üben: ſie jammern und klagen um ſeine Wunde, ſuchen eifrig ihm zu helfen, ſchaffen Heilmittel und Balſam herbei, und ahnen nicht, wo ſeine Wunde blutet, und wo er unheilbar iſt. — So hat der Elende endlich durch brünſtig Gebet den Gral um ein Zeichen gefragt, ob er Erlöſung hoffen dürfe, und wer ihn zu erlöſen berufen ſein könne? Das Zeichen hat erglänzt: er hat die Rätſelworte geleſen: „mitleidend leidvoll wiſſend ein Tor wird dich erlöſen"! — Wer kann der ſein, der nur „durch Mitleiden leidet, und ohne zu wiſſen weiſer iſt als andere?"

— O, der Erſehnte! Wenn er lebt, möge er die Wege zu dem Heiligtume finden: der Qual ein Ende, der Wunde die Narbe, dem Herzen die Ruhe; wann bringſt du ſie, „mitleidend leidvoll wiſſender Tor“? —

Alles verſuchen die Treuen, die Schmerzen des geliebten Herren zu mildern: Am Morgen tragen ſie ihn in einer Sänfte nach dem heiligen See im Walde herab, dort ſich zu baden, an dem edlen Quelle zu trinken. Da ſcheint er in der lieblichſten Friſche ein wenig aufzuleben: Boten kommen mit neuen Heilmitteln, die fern aufgefunden: ach, keines wird helfen.

28. Auguſt.

Am unermüdlichſten durchjagt Kundry, die Gralsbotin, die Welt nach Hilfe für Anfortas' Wunde. Wer dieſes Weib ſei, und woher ſie ſtamme, weiß niemand; ſie muß uralt ſein, denn ſchon in Titurels Zeiten fand ſie ſich hier im Gebirge ein: obwohl ſie wild und grauenhaft anzuſehen iſt, nimmt man doch keine eigentlichen Züge des Alters an ihr wahr: ſie hat bald bleiche, bald ſonnenverbrannte Hautfarbe; ihr ſchwarzes Haar hängt ihr lang und wild herab: manchmal flicht ſie es in wunderlichen Flechten zuſammen; ſtets ſieht man ſie nur in ihrem dunkelroten Gewande, welches ſie mit einem wunderlichen Gürtel aus Schlangenhäuten aufſchürzt: ihre ſchwarzen Augen ſchießen oft wie brennende Kohlen aus den tiefen Höhlen hervor; bald iſt ihr Blick unſtet und abſchweifend, bald wieder ſtarr und unbeweglich feſt. Sie wird von der Ritterſchaft weniger als ein Menſch, ſondern mehr wie ein ſeltſames, zauberhaftes Tier behandelt. Sie lebt auch immer abſeits, man weiß nicht, wie ſie ſich ernährt, noch wo ſie Unterkunft ſucht: zuzeiten verſchwindet ſie ganz; niemand hört und ſieht dann etwas von ihr. Dann findet man ſie endlich zufällig in einer Höhle, in einem verwachſenen Baumgeſtrüpp, in einem totenähnlichen Schlafe, leblos erſtarrt, wie blutlos, ſteif an allen Gliedern. Gurnemans, der alte Waffenknecht, nahm ſich dann meiſt ihrer an: er kannte ſie von ſo lange her! — er trug ſie zu ſich heim, wärmte ſie, rieb ſie, und brachte ſie wieder ins Leben: bei ihrem Erwachen glaubt ſie ſoeben ſich erſt ein wenig entſchlummert, verflucht ſich, den Schlaf über ſich kommen gelaſſen zu haben, blickt nach der Sonne, ſeufzt furchtbar auf, ſpringt davon, und beginnt ihr Treiben von neuem. Iſt irgend etwas Schwieriges zu vollbringen, in weiter

Ferne etwas auszurichten, dem in fremden Zonen ſtreitenden Gralsritter eine Botſchaft, ein Befehl des Grales auszurichten, ſo gewahrt man plötzlich Kundry, begierig ſich des Auftrages bemächtigend, den niemand ſo ſchnell und zuverläſſig ausrichten kann als ſie: auf einem kleinen Roß, mit langen, auf den Boden herabfallenden Mähnen und Schweife, ſieht man ſie dann wie im Sturme davon jagen, und ehe man es nur vermuten könnte, iſt ſie zurück. Nie hat man die mindeſte Untreue an ihr gemerkt; ihr Eifer, ihre Sorgfalt in der Ausrichtung der Botſchaften iſt grenzenlos. So iſt ſie der Ritterſchaft eine unentbehrlich treue Dienerin geworden.

Alle ihre Beſorgungen fallen günſtig aus. Dagegen in den Zeiten ihres rätſelhaften Verſchwindens fehlt ſie ſehr: es bricht dann gewöhnlich ein Ungemach, eine geheimnisvolle Gefahr über die Ritterſchaft herein, dann entſteht Sorge; oft wird Kundry herbeigewünſcht. Manche geraten daher auch in Zweifel darüber, ob ſie für gut oder für bös zu halten ſei: gewiß iſt, daß ſie noch Heidin ſein muß. Nie ſieht man ſie bei einer religiöſen Handlung: aber man ſieht ſie auch ſonſt nirgends, außer wenn es einen ungemein ſchwierigen Dienſt zu leiſten gilt. Gurnemans, der ſonſt gegen das wilde Weib nicht ſanft verfährt, nimmt ſie, halb mürriſch, halb launig, in Schutz. Er meint, man müſſe ſich an ihre guten Dienſte halten, und froh ſein, wenn ſie wiederkehre. Er vermutet, ſie ſei eine Verwünſchte, welche in ihrem gegenwärtigen Leben große Sünden abzubüßen habe. Die Dienſte, die ſie leiſte, ſeien daher verdienſtlich für ſie, wie für die Ritterſchaft, und man brauche ſich nicht zu ſcheuen, ſie anzunehmen. Gegen die Ritter zeigt ſie übrigens große Gleichgültigkeit, ja — Verachtung: ihren Dank nimmt ſie nie an. Selbſt Anfortas iſt hiervon nicht ausgenommen. Sie kehrt jetzt ſoeben auf ſchnaubendem Roß aus dem Wunderlande Arabiens zurück, wo ſie den koſtbarſten Wundbalſam aufgeſucht. Haſtig reicht ſie ihn Gurnemans, weiſt jeden Dank ab und wirft ſich ſtumm in eine Waldecke, während Gurnemans zum König und den Rittern am heiligen See eilt, die verhoffte Rettung überbringend. Auch der Balſam bringt keine Linderung: Kundry lächelt höhniſch dazu. „Ihr wißt ja, was einzig helfen kann! Was jagt ihr mich auf die falſche Fährte.“ Sonſt iſt nichts aus ihr herauszubringen. Nie gibt ſie einen Rat, teilt eine Anſicht mit: ſie hat nur den haſtigen Eifer, ſofort auszuführen, was gewünſcht oder befohlen wird. Sie wird deshalb für ganz ſtumpfſinnig und vernunftlos, wie tieriſch, gehalten. Doch ſcheint ihr an der Befreiung des Anfortas von ſeinen Leiden viel, ja leidenſchaftlich viel gelegen zu ſein: ſie verrät darüber heftige Unruhe. Dann wieder lacht ſie aber höhniſch: Man ſoll nicht das Ende dieſer Not wünſchen; wer weiß, ob ſich die kluge Ritterſchaft dann nicht in Zukunft ihre Botſchaften ſelbſt ausrichten müßte; ſie wolle auch Ruhe haben uſw. — Während der König im heiligen See badet, kreiſt da ein wilder Schwan über ſeinem Haupte: plötzlich ſinkt er, von einem Pfeil verwundet; man hört das Geſchrei vom See her: allgemeine Entrüſtung, wer wagt es im heiligen Bezirke ein Tier zu töten? — Der Schwan flattert näher und ſinkt verblutend zu Boden. Parzival kommt mit dem Bogen in der Hand aus dem Walde vor: Gurnemans hält ihn an. Der Jüngling bekennt ſich zu der Tat. Den heftigen Vorwürfen des Alten weiß er nichts zu entgegnen. Da ihm Gurnemans das Frevelhafte ſeiner Tat vorhält, ihn an die Heiligkeit des Waldes, der ihn ſo ſtill umrauſche, gemahnt, ihn befragt, ob er nicht die Tiere hier alle zahm, ſanft und fromm angetroffen habe? was ihm der Schwan, der ſein Weibchen aufgeſucht, getan habe? ob ihm der edle Vogel nicht leid tue, der nun mit blutbeflecktem Gefieder ſtumm und ſterbend vor ihm läge? uſw. — bricht Parzival, der ſtill, wie feſtgebannt geſtanden, in Tränen aus, und ſtammelt: „Das wußte ich nicht". — „Wer iſt dein Vater?" „Das weiß ich nicht!" uſw. Gurnemans Verwunderung über dieſe Dummheit, die er bis jetzt nur bei Kundry angetroffen, geht in Rührung über, als er Parzival veranlaßt, ſich ein wenig zu ihm zu geſellen, und ihm nur einige Auskunft über ſich zu geben. Alles, was Gurnemans durch gutmütiges Zureden und Fragen aus dem ſcheuen Jüngling herausbringen kann, iſt, daß Parzival nur ſeine Mutter, Schmerzeleide, kennt; dieſe hat ihn in größter Zurückgezogenheit in der Weiſe erzogen, daß er nie etwas von Waffen und Ritterſchaft erfahren ſolle. „Warum das"? Da Parzival keinen Grund weiß, ergänzt mit heftigem Hineinwurf Kundry, welche, in ihrer Ecke gelagert, von Anfang an den Blick ſtarr auf Parzival geheftet hat. „Sein Vater ward noch vor des Sohnes Geburt erſchlagen: die Mutter wollte den Sohn vor gleichem, gewaltſamen Tode bewahren. — Die Törin!" Sie lacht. Parzivals Gedächtnis und Verſtändnis ſeiner Vergangenheit wird auf dieſe Weiſe erweckt. Am einſamen Hofe ſeien Gewaffnete vorbeigekommen: Parzival iſt ihnen gefolgt, hat ſie aber nicht wieder aufgefunden.

Manches Abenteuer hat er beſtanden: den Bogen ſich gemacht: damit habe er ſich auf ſeinen wilden Wanderungen gewehrt. — Kundry beſtätigt, daß er ſich durch Heldentaten und unglaublich kühne Kraft gefürchtet gemacht habe. „Wer fürchtet mich?“ „Die Böſen.“ — „Waren, die mir den Weg vertreten, bös?“ — Gurnemans lacht. „Wer iſt gut?“ Gurnemans: „Deine Mutter. Du biſt ihr entlaufen; ſie wird ſich um dich grämen: du mußt nicht alles gleich feindſelig behandeln.“ „Bin ich feindſelig?“ „Dem Schwan warſt du es und deiner Mutter.“ — „Meiner Mutter?“ — Kundry: „Sie iſt tot!“ Parzival: „tot? meine Mutter? Wer ſagt das?“ Kundry: „ich ſah ſie ſterben!“ Parzival ſpringt auf und packt Kundry bei der Kehle. Gurnemans hält ihn zurück: „Willſt du hier wieder Unrecht tun? Was tat dir das Weib? Sie ſagte gewiß die Wahrheit, denn Kundry lügt nie und weiß viel!“ Parzival ſteht betäubt, wie erſtarrt. Endlich: „ich verſchmachte!“ Er droht umzuſinken; Gurnemans hält ihn. Kundry iſt haſtig nach dem Quell geſprungen und kommt mit einem gefüllten Horn zurück: ſie beſprengt Parzival mit dem Waſſer und reicht ihm zu trinken. Gurnemans lobt Kundry; ſo täte man hier, Böſes vergälte man mit Gutem. Kundry lacht: ſie tue nie Gutes; aber ſie wolle Ruhe. Während Parzival zu ſich kommt und von Gurnemans väterlich beſorgt wird, zieht ſich Kundry traurig, wie in immer zunehmender Ermattung, nach der Waldecke zurück: „ach, ich bin müde. Wo find' ich Ruhe?“ Sie ſchleppt ſich unbemerkt in den Wald fort. — Gurnemans bemerkt, daß der König mit der Dienerſchaft bereits länger nach der Burg aufgebrochen iſt. Die Sonne ſteht im Mittag; es wird Zeit, zum heiligen Mahle ſich zu begeben. Parzival, ſich auf den Alten ſtützend, frägt, wohin ſie gerieten; denn ihm dünke, daß der Wald ſich immer mehr verliere, und daß ſie in gemauerte Gänge einträten? Gurnemans: „Sie ſeien auf dem rechten Wege, und daß der Knabe noch unſchuldig ſei, werde er auch gewahr, denn unmöglich würde ſich ſonſt für ſie beide der Weg in die Burg ſo leicht erſchließen. Sie erſteigen Treppen, und befinden ſich wieder in gewölbten Gängen. Parzival, dem kaum ſcheint, als ſchreite er, folgt in Betäubung. Er vernimmt wunderbare Klänge. Lang gehaltene und anſchwellende Poſaunentöne, denen aus weiter Ferne ein ſanftes Geläute, wie von Kriſtallglocken antwortet. Endlich ſind ſie in einem mächtigen Saale angelangt, welcher in eine hohe Kuppel domartig ſich verliert, das Licht fällt nur von oben herab: aus der Kuppel vernimmt man wachſendes Geläute. Parzival ſteht wie verzaubert. Gurnemans: „Nun nimm dich zuſammen: biſt du ein Tor, ſo laß mich nun ſehen, ob du auch wiſſend biſt.“ Sanfte Poſaunenrufe kommen näher. Man hört einen feierlichen Geſang von tiefen Männerſtimmen: höhere Stimmen antworten aus der halben Höhe des Gebäudes; aus der höchſten Höhe der Kuppel hört man den Geſang von Knabenſtimmen verhallen. Da öffnen ſich im Hintergrunde links und rechts zwei große Flügeltüren. Von rechts her ſchreitet die Prozeſſion der Gralsritter, feierlich und gemeſſen; ſie verteilen ſich an die gedeckten Tafeln, welche in drei Abteilungen von hinten nach vorn ſich erſtrecken. Von links her ſchreiten die Meiſter und die Dienerſchaft des Königs. Anfortas wird in einer Sänfte getragen: vor ihm her trägt ein Ritter einen mit einer purpurnen Sammetdecke überdeckten Schrein:

In der erhöhten Mitte des Hintergrundes iſt unter einem Baldachin das Ruhebett aufgerichtet, nach welchem Anfortas geleitet wird: davor ſteht eine altarartige Tafel, auf welche der verdeckte Schrein niedergeſtellt wird. Als alle zur Stelle ſind, ſchweigt der Geſang. Gurnemans nimmt ſeinen Platz an einem Tiſche, und beobachtet fortwährend Parzival, welcher ſtaunend ſprachlos und ohne Bewegung daſteht. Vom tiefſten Hintergrunde her vernimmt man aus einer gewölbten Niſche die Grabesſtimme des alten Titurel: „Mein Sohn Anfortas, biſt du am Amt?“ Schweigen. — „Muß ich ſterben, ohne den Retter zu begrüßen?“ — Anfortas bricht in tiefe Klagen aus: er könne nicht länger des Amtes walten. Er ſchildert ſeine Leiden. Die Ritter brechen in Murren und Klagen aus. Titurels Stimme: „Enthüllt den Gral“. Man entkleidet den Schrein, nimmt aus ihm die heilige Kriſtallſchale, und ſtellt ſie feierlich vor Anfortas hin. — Anfortas verdeckt ſich die Augen. Titurels Stimme: „Sprich den Segen.“ Anfortas blickt endlich mit immer wachſender Entzückung nach dem Gefäß, und drückt ſeine begeiſterten, zugleich reumütigen Empfindungen aus. Aller Andacht ſpannt ſich auf das höchſte. Aus der Kuppel dringt ein blendender Lichtſtrahl in die Schale: dieſe beginnt in feurigem Purpurrot zu erglänzen. Alles ſenkt ſich auf die Knie: ein Lichtſtrahl der Hoffnung fällt auch in Anfortas' Seele. So rein erglühte ihm ſeit ſeinem Sündenfall der Gral noch nicht, wie heute: iſt Rettung da, iſt der Erlöſer da? Er erhebt den Gral mit beiden Händen und läßt ihn nach jeder Seite hin leuchten. Man hört Titurels Stimme einen Seufzer des Wohlgefühls ausſtoßen. — Stimmen aus der Höhe ertönen. Titurel ſpricht den Segen: Dämmerung lagert ſich über den ganzen Saal; nur der Gral leuchtet hell. Als es wieder hell wird, ſind die Tiſche mit Wein und Brot verſehen; der Gral iſt erbleicht, und wird wieder im Schrein verwahrt. Während des Geſanges, welcher die heilige Bruderliebe feiert, ſpeiſen die Ritter. Nur Anfortas fühlt ſich leidender als zuvor: er muß wieder in der Sänfte fortgetragen werden; ſeine Wunde hat ſich neu geöffnet: der Erlöſer blieb noch ſtumm. Die Prozeſſion ſchließt ſich wie beim Hereinkommen ordnungsmäßig an. Unter ernſten, trüben Klängen verläßt alles wieder den Saal: die Glocken in der Höhe verſtummen: die Beleuchtung wird matter. — Parzival hat regungslos vor Staunen dageſtanden: nur bei Anfortas' Klagen fuhr er einmal mit der Hand haſtig nach dem Herzen. Als die letzten hinausgehen, tritt **Gurnemans** mißmutig an ihn heran, rüttelt ihn: „was ſtehſt du da noch? Du biſt doch eben nur ein Tor! dort hinaus, da beſinn dich!" er ſtößt ihn zu einer Seitenpforte hinaus und ſchlägt die Tür brummend hinter ſich zu. —

Kundry iſt wieder verſchwunden, in Todesſchlaf verfallen. — **Klingsor** hat wieder Macht über ihre Seele gewonnen: er bedarf der Hilfe dieſes wunderbarſten weiblichen Weſens, um ſeinen Hauptſtreich auszuführen. In einem unnahbaren Verließe ſeiner Burg ſitzt er in ſeiner Zauberwerkſtatt: er iſt der Dämon der verborgenen Sünde, das Wüten der Ohnmacht gegen die Sünde. Durch Zaubers Gewalt bannt er die Seele Kundrys zu ſich; in einem finſteren Höhlengrunde erſcheint ihr Geiſt. Aus dem Zwiegeſpräch beider ergibt ſich folgendes Verhältnis. Kundry lebt ein unermeßliches Leben unter ſtets wechſelnden Wiedergeburten, infolge einer uralten Verwünſchung, die ſie, ähnlich dem „ewigen Juden", dazu verdammt, in neuen Geſtalten das Leiden der Liebesverführung über die Männer zu bringen; Erlöſung, Auflöſung, gänzliches Erlöſchen iſt ihr nur verheißen, wenn einſt ein reinſter, blühendſter Mann ihrer machtvollſten Verführung widerſtehen würde. Noch keiner hat ihr widerſtanden. Nach jedem neuen, ihr endlich tief innerlichſt ſo verhaßten Siege, nach jedem neuen Falle eines Mannes, verfällt ſie in Raſen; ſie flüchtet dann in die Wildniſſe, und weiß ſich der Macht ihrer Verwünſchung durch die ſtrengen Büßungen und Kaſteiungen längere Zeit zu entziehen: doch iſt ihr verwehrt, auf dieſem Wege das Heil zu finden. Unbewußt ſteigt in ihr immer wieder die Sehnſucht auf, durch einen Mann erlöſt zu werden, wie der Fluch ihr ja auch einzig dieſen Weg der Erlöſung anzeigt: ſo läßt ſie die innerſte Notwendigkeit ſtets von neuem der Macht verfallen, die ſie zur Wiedergeburt als verführeriſches Weib treibt. Die Büßerin verfällt dann in einen Todesſchlaf: die Verführerin erwacht, bis dieſe wieder nach Wahnſinnsraſen zur Büßerin wird. Da nur ein Mann ſie erlöſen kann, flüchtet ſie als Büßerin endlich zu den Gralsrittern; hier unter ihnen müſſe der Erlöſer zu finden ſein. Sie dient ihnen mit leidenſchaftlichſter Aufopferung: nie fällt in dieſem Zuſtande ein Blick der Liebe auf ſie; ſie iſt ganz nur dienende, verachtete Sklavin. Klingsors Zauber hat ſie — entdeckt: er kennt den Fluch, und die Macht, durch die ſie ihm zu Dienſte gezwungen werden kann. Die furchtbare Schmach zu rächen, die ihm von Titurel einſt widerfahren, ſtellt er den edelſten Gralsrittern durch Verführung zum Bruch ihres Keuſchheitsgelübdes nach. Was ihm Macht über Kundry, dieſes auserleſenſte Mittel der Verführung, gibt, iſt aber nicht allein ſeine Zaubergewalt, mit welcher er ſich der zwingenden Gewalt des auf Kundry laſtenden Fluches bemächtigt: ſondern in Kundrys eigenſter Seele findet er die mächtigſte Mithilfe. Wie nur ein Mann ſie erlöſen kann, ſie ſich dem Manne daher zu völliger Untertänigkeit zugewieſen fühlt, muß ſie wieder ihre Erfahrung von der Schwäche dieſer Männer zu einer wunderbaren Bitterkeit ſtimmen: ſie fühlt, daß nur der Mann ſie vernichtend erlöſen könnte, der der Allgewalt ihrer weiblichen Anmut widerſtehen würde; ſo lockt es ſie aus dem tiefſten Grunde der Seele immer wieder, von neuem die Prüfung vorzunehmen: aber hierein miſcht ſich zugleich ihr Hohn, ihre Verzweiflung, dieſem ſchwachen Geſchlechte unterworfen zu ſein, ein auflodernder furchtbarer Haß, der ſie zum Verderben der Männer ſtimmt, zugleich aber ihr wildes Liebesſehnen auf verzehrende, furchtbar glühende Weiſe von neuem immer wieder zu dem ekſtatiſchen Kampfe aufſtachelt, durch welchen ſie zaubern kann, zugleich aber auch dem Zauber verfällt.

Ihr letztes Werk unter Klingsors Anleitung war die Verführung des Anfortas. Dem Zauberer war es nur daran gelegen, Anfortas in ſeine Macht zu bekommen: er hatte ihm dieſelbe Schmach zugedacht, die er ſich einſt ſelbſt in raſender Verblendung zugefügt: es war gelungen, den Hüter des Grals ſelbſt in die Arme des wunderbar verführeriſchen Weibes, zu dem Kundry umgeſchaffen war, zu verlocken: während er dort ſchwelgte, überfielen ihn die Klingsor dienſtbar gewordenen Streiter, um ihn zu binden; ſie durften ihn nicht töten; es gelang dem wachſamen Gurnemans, mit Hilfe der angerufenen Gralsmacht den bereits verwundeten Anfortas zu befreien. Klingsor entging ſomit der Preis ſeines Unternehmens: glücklicher, zu ihrem Unglück, war es Kundry gelungen, von neuem ihre Macht zu bewähren! Nach heftigem Wahnſinnstoben erwachte ſie wieder als Büßerin. Aus einem Zuſtande in den anderen bringt ſie kein wirkliches Bewußtſein des Vorgefallenen: er iſt ihr wie ein im tiefſten Schlaf erlebter Traum, von dem der Erwachte keine Erinnerung, ſondern nur ein dunkles, ohnmächtiges, nur das tiefſte Innere beherrſchendes Gefühl hat. Doch blickte ſie mit Trauer und Hohn zugleich auf den Verwundeten, dem ſie nun als Büßerin wieder mit leidenſchaftlicher Aufopferung, aber — ohne Hoffnung, ohne Achtung, diente. Jetzt gilt es nun Klingsor, Parzival in ſeine Macht zu bekommen. Er kennt die Weisſagungen, die über dieſes Wunderkind vorhanden ſind. Er fürchtet, daß er berufen ſein könnte, Anfortas zu erlöſen und ſeine Stelle mit unbeſieglicher Macht zu übernehmen. Gegen ihn ſoll nun Kundry ihre ſtärkſte Macht üben. Kundrys von Klingsors gebannte Seele erbebt. Sie ſträubt ſich. Sie flucht. Furchtbare Geheimniſſe. Endlich Zwieſpalt in Kundrys Seele: Hoffnung auf Erlöſung — durch ihre Beſiegung: — dann aber wahnſinniges Verlangen nach einem letzten Liebesgenuß.

Waffengeräuſch. Parzivals drohende Stimme von außen. Kundry verſchwindet. „Ans Werk"! Klingsor ſpringt auf die Mauer; er gewahrt Parzivals Kampf gegen die verzauberten Ritter. Klingsor lacht über die tölpiſchen Eiferſüchtigen, die dem Fremden den Zugang zu ihren geliebten Teufelinnen wehren: er freut ſich, da ſie beſiegt und von Parzival erſchlagen oder verjagt werden. Er gönnt allen Gralsrittern, ſich auf dieſe Weiſe unter ſich umzubringen. Er begleitet mit den Blicken Parzival, der nun kindiſch ſtolz durch das geöffnete Tor einſchreitet, wie betäubt vor der Pracht des Palaſtes ſteht, jetzt nach dem Luſtgarten ſich wendet. „Ha! Kindiſcher Sproß! Zu was du auch berufen ſein könnteſt: noch biſt du zu dumm, und mir verfallen. Hier wirſt du lieblich enden, ewiger Herr des Grales." Er verſchwindet. —

Parzival iſt in den wunderbaren Zaubergarten Klingsors eingetreten: ſein Staunen über die unnennbare Anmut iſt mit einem unheimlichen Gefühle der Bangigkeit, des Zagens, des

Grauens vermiſcht. Doch ſoll er nicht zur Faſſung kommen: Schöne Frauen ſtürzen einzeln, von verſchiedenen Seiten, herbei; in wilder, flüchtig umgeworfener Kleidung, mit ungeordneten Haaren uſw. Sie haben Waffenlärm gehört: beim Erwachen haben ſie ſich von ihren Geliebten verlaſſen gefunden; einige ſind nach den Zinnen gelaufen; ſie haben den Kampf angeſehen, und berichten den anderen Frauen, daß ihre Geliebten von dem kühnen Fremdlinge bekämpft, in die Flucht geſchlagen, ja gefällt worden ſeien. Klagen und Verwünſchungen: Sie ſtürzen über Parzival her. Ihre Drohungen, Vorwürfe und Klagen mildern ſich allmählich beim Anblicke des Helden, beim Innewerden ſeiner Schönheit, ſeiner kindiſchen Unbefangenheit. Einige verſpotten ihn, andere fordern ihn auf, ſie für die verlorenen Geliebten zu entſchädigen: bald wird ihm geſchmeichelt und geliebkoſt. Parzival gibt ſich ſtaunend, aber gänzlich unbefangen, dem, was ihm ein Kinderſpiel dünkt, hin, ohne ſich einen Ernſt der Lage aufkommen zu laſſen. Bald entſteht Eiferſucht und Streit unter den Frauen: einige ſind beiſeite, in Lauben getreten, und treten mit reizend geſchmücktem Haar, zierlich geordnetem Gewand uſw. wieder näher; ſie werden von den anderen verhöhnt, doch nachgeahmt. Das buhleriſche [illegible] um Parzivals Gunſt artet endlich in Streit und Zank aus. Parzival verhält ſich immer wie zu einem Kinderſpiel: will nichts begreifen und zeigt vor allem keinen Ernſt. Die Verhöhnung wendet ſich gegen ihn: Spott und Schelten will ihn endlich ärgerlich machen: er will flüchten. Da vernimmt er den lauten, liebevoll klagenden Ton einer weiblichen Stimme, die ihn beim Namen ruft. Er bleibt erſchüttert ſtehen, glaubt den Ruf ſeiner Mutter zu hören, und verweilt wie feſtgewurzelt in großer Ergriffenheit. Die Stimme mahnt Parzival zu weilen: hier werde ihm großes Glück widerfahren: den Frauen befiehlt ſie, den Jüngling zu verlaſſen; er ſei keiner von ihnen beſtimmt: ihre Geliebten ſeien ihnen erhalten: ſie möchten zu ihnen zurückkehren, und ſie zum Frieden ermahnen. Zögernd gehorchen die Frauen: ſie entfernen ſich zaghaft von Parzival, den jede heimlich ihrem Geliebten vorzieht: ſchmeichelnd und ſanft verlaſſen ſie ihn und zerſtreuen ſich nach allen Seiten. — Parzival glaubt nun gewiß zu träumen, und blickt ſich ſchüchtern um, woher die Stimme kam. Da gewahrt er in einer Grotte auf einem Blumenlager ein jugendliches Weib von höchſter Schönheit, Kundry in neuer gänzlich unkenntlicher Geſtalt. Verwundert frägt er noch fern ſtehend, ob ſie es war, die ihn gerufen.

Kundry: ob er denn nicht wiſſe, daß ſie ihn hier ſeit lange erwarte? Was ihn denn hierher geführt, wenn nicht der Wunſch, ſie zu finden? Parzival, wunderbar von ihr angezogen, nähert ſich der Grotte. In ſeine Empfindung miſcht ſich ungeheure Bangigkeit: die heitere Unbefangenheit in ſeinem vorherigen Verhalten zu den ſchönen Frauen verläßt ihn ganz; ein tiefer Ernſt kommt über ihn, ein dunkles Gefühl, daß es ſich um die wichtigſte Entſcheidung für ihn handle. Das wunderbare Weib weiß die zarteſten Saiten ſeiner Empfindung durch traulich-feierliches Berühren ſeiner Kindererinnerungen erzittern zu machen; der Abend, der Morgen, die Nacht — die Klagen, die Liebkoſungen der Mutter; die Sehnſucht der Entfernten, Verlaſſenen, nach dem Sohne, ihr Schmachten, Verzweifeln und Sterben. Parzival, überwältigt von furchtbarer Rührung und zermalmender Wehmut, ſinkt weinend zu den Füßen des ſchönen Weibes nieder: ſchreckliche Reue quält ihn. Sie beugt ſich da über ihn, und umſchlingt ſanft ſeinen Nacken. Tröſtung und Verweis des allzu großen Schmerzes. Nicht alles, was ihn beglücken könne, ſei in der Mutterliebe enthalten geweſen: der letzte Hauch des Mutterſehnens ſei der Segen des erſten Kuſſes der Liebe. Sie hat ihr Haupt über das ſeinige geneigt, und heftet nun ihre Lippen zu einem langen Kuſſe auf den Mund des Jünglings. Dieſer fährt plötzlich mit einer Gebärde des höchſten Schreckens auf. Mit dieſem Kuß iſt eine furchtbare Veränderung in ihm vorgegangen: er fühlt nach ſeinem Herzen. Dort brennt ihn plötzlich die Wunde des Anfortas: er hört deſſen Klagen aus ſeinem eigenen tiefſten Inneren aufſteigen. „Die Wunde! Die Wunde, hier blutet ſie. Jammervoller, und ich konnte dir nicht helfen!“ —

Dem Schrecken und der Verwunderung des ſchönen Weibes antwortet er mit hinſtarrender Entzücktheit: ihn feſſelt nur der rätſelhafte Vorgang, deſſen Zeuge er in der Gralsburg war; gänzlich in Anfortas’ Seele verſetzt, fühlt er deſſen ungeheure Leiden, ſeinen furchtbaren Selbſtvorwurf; die unſäglichen Qualen des Liebesſehnens, ſelbſt hier, im Anblick des Wundergrales, durchleuchtet von ſeinen hehren Wonnen, vernichtet von der Göttlichkeit ſeines welterlöſenden Balſams. Er ruft den Gral an, das Blut des Erlöſers: er hört die göttlichen Klagen über den Fall des Auserwählten; er vernimmt den Ruf des Heilands nach Befreiung des Heiligtums aus der Pflege befleckter Hände: und dies ungeheure Leiden erlebte er, die Qualen des Schuldbeladenen bezeugte er: zu ſeinem tiefſten

Innern rief er laut um Erlöſung, und — er blieb ſtumm, floh, irrte kindiſch umher, verpraßte ſeine Seele in wilden, törichten Abenteuern! Wo gibt es einen Elenden, Sündhaften, wie ihn? Wie je hoffen, Vergebung der ungeheuren Pflichtverſäumnis zu finden? Vergebens ſucht ihn das erſtaunte, zur leidenſchaftlichſten Bewunderung hingeriſſene Weib zu beſchwichtigen. Jeden ihrer Blicke ſieht, jedes ihrer Worte hört er wie aus Anfortas' Seele: ſo blickte die Unſelige, ſo ſprach ſie, ſo ſchlang ſie den Arm um ſeinen Nacken; ſo furchtbare Schmerzen mußte er als Lohn davon empfinden! „Verderberin, weich' von mir.“ — Wahnſinniges Liebesverlangen brennt nun in des Weibes Seele auf. „Grauſamer! empfindeſt du nur die Schmerzen anderer, ſo empfinde auch die meinigen! — In dir allein ſoll ich Erlöſung finden, in dir allein vergehen! Dich erharrte ich während Ewigkeiten des Elends: um dich zu lieben, nur eine Stunde dein zu ſein, kann einzig mich entſchädigen für Qualen, wie ſie noch kein Weſen litt.“ — Parzival: „In Ewigkeit biſt du verdammt mit mir, wollt' ich in deinen Armen nur einen Augenblick meine Sendung vergeſſen.“ „Auch dir bin ich zum Heil geſandt: Wahnſinnige, erkennſt du denn nicht, daß der Trank nur deinen Durſt vermehrt: daß dein Sehnen nur durch Ungeſtilltſein erliſcht?“ Vor ſeiner Empfindung liegen alle Qualen des Menſchenherzens offen: er empfindet ſie alle, und weiß, wie ſie einzig zu enden. Das Weib: „ſo war es mein Kuß, der dich hellſichtig machte? O Tor! umfange mich nun in Liebe, ſo biſt du heute noch Gott ſelbſt! Nimm mich nur eine Stunde an dein Herz, und laß mich dann verdammt ſein in Ewigkeit! Ich will keine Erlöſung: ich will dich lieben!“ Parzival: „ich will dich lieben und erlöſen, zeigeſt du mir zu Anfortas den Weg!“ Sie raſt. „Nie ſollſt du ihn finden! Laß den Verfallenen verderben!“ Er beſteht auf ſeiner Forderung. Sie fordert als Lohn eine Stunde Liebe von ihm. Er ſtößt ſie zurück. Sie zerſchlägt ſich die Bruſt, ruft wahnſinnig nach Hilfe. Noch ſei ſie mächtig genug, ihn irre zu leiten, daß er die Gralsburg nie finde: ſie verwünſcht die Pfade und Wege! — Klingſor erſcheint auf dem Turme des Schloſſes: Gewaffnete ſtürzen herbei: Parzival erkennt die Lanze, mit der Anfortas verwundet ward (es iſt die Lanze, mit welcher einſt Longinus des Heilands Schenkel durchſtach, und deren ſich Klingſor als wertvollſtes Zaubermittel bemächtigt hatte), entreißt ſie dem Ritter: „mit dieſem Zeichen bann' ich euch! Wie ſich die Wunde ſchließe, die dieſe Speerſpitze ſtach, vergehet alle hier, und in Trümmer ſtürzte dieſe Pracht!“ Er ſchwingt die Lanze: mit einem furchtbaren Krach ſtürzt das Schloß zuſammen, der Garten verdorrt zur Einöde. Parzival, aus der Ferne nach der ſchreiend zuſammengebrochenen Kundry ſich umblickend: „du weißt, wo du mich wiederſehen kannſt!“ Er enteilt über die Trümmer. — — In Monſalvat herrſcht Trauer und Zerrüttung. Anfortas iſt nicht mehr dazu zu bewegen, dem Amt des Grales vorzuſtehen. Er will, von übermäßigen Qualen gepeinigt, ſeinen Tod ertrotzen: er will den Gral nicht mehr erſchauen, der auch ſeine Wunderkraft in Trauer gehüllt zu haben ſcheint, da er, ſeit Parzivals Beiſein, in immer matterer Glut nur noch leuchtete. Seit länger nun ſchon bleibt das heilige Gefäß in ſeinem Schrein verſchloſſen. Alles darbt und verkommt. Die Ritter müſſen ſich unheilige Nahrung ſuchen; die Kraft ſchwindet ihnen; ſie werden nicht mehr ausgeſendet. Titurel, des Anblicks des lebenſpendenden Heiligtumes verluſtig, unfähig ſelbſt noch das Amt zu verrichten, iſt geſtorben. Anfortas erwartet ſehnlich ſeine eigene Auflöſung. Die Ritter belagern ſeine Kammer; weinend und drohend beſtürmen ſie ihn: er weigert ſich ſtandhaft: er will ſterben. — Gurnemans, unter ſolchen Umſtänden ſchnell zum faſt kindiſchen Greis gealtert, hat ſich an den heiligen Quell am Ende des Waldes zurückgezogen, um dort als Einſiedler zu ſterben. Kundry iſt ganz neulich von ihm wieder aufgenommen worden: ſie lag, wie immer, im Todesſchlafe; nachdem er ſie nochmals erweckt, hat er aber gegen früher eine große Veränderung an ihr wahrgenommen: als ſie erwacht, iſt ſie nicht erſtaunt, hat nicht geflucht, und hat ihn dagegen ſanft und ſtetig bedient. Nur iſt kein Wort aus ihr herauszubringen geweſen: ſie ſcheint gänzlich die Sprache verloren zu haben. — An einem ſchönen Frühlingsmorgen ſchöpft Kundry am Quell Waſſer für den alten Gurnemans: dieſer liegt im Gebet vor ſeiner Hütte. Da wird Parzival aus der Ferne langſam ſich nähernd gewahrt: er iſt in ganz ſchwarzer Waffenrüſtung; gebeugten Hauptes, mit geſenktem Speere kommt er träumeriſch heran, und läßt ſich auf einem Raſenſitze in der Nähe des Brunnens nieder. Er hat das Viſier geſchloſſen, Gurnemans bemerkt ihn und ſpricht ihn an. Auf alle Fragen ſchüttelt Parzival nur traurig mit dem Haupte. Endlich wird Gurnemans ärgerlich, und verweiſt ihm, hier mit geſchloſſenem Helm, Speer und Schild bewaffnet ſich aufzuhalten. Ob er denn nicht wiſſe, welcher Tag heut ſei? — „Nein.“ — Woher er denn komme, und ob er unter Chriſten gelebt habe, nicht zu wiſſen, daß heut' der allerheiligſte Karfreitag ſei? — Parzival ſchweigt lange. Dann öffnet er den Helm, ſetzt ihn vom Haupte, ſtößt den Speer in den Boden, legt Schild und Schwert davor nieder, ſenkt ſich darauf kniend hin, heftet ſein Auge inbrünſtig auf die blutige Lanzenſpitze, und betet eifrig. — Gurnemans betrachtet ihn mit Rührung, glaubt ihn wieder zu erkennen, ruft Kundry zum Zeugen herbei. Mit ruhigem Kopfnicken bekräftigt ſie, daß dies derſelbe ſei, der einſt am See erſchienen und den Schwan erlegt habe. Parzival wird befragt. Auch er erkennt den Greis; und berichtet nun, wie er lange vergebens umhergeirrt habe, um die Gralsburg wieder zu finden, wo er eine große Schuld zu büßen habe: er ſei verzweifelt, den Weg je wieder zu finden; durch Büßungen jeder Art habe er ſich der Gnade, auf den rechten Pfad geleitet zu werden, teilhaftig machen wollen; vergebens: ſeine Werke waren nicht ſo ſtark als der Zauber, der ihn in die Irre bannte! Ob ihm nun der Alte Nachricht geben könnte? Gurnemans antwortet traurig, daß die Kunde ihn nicht erfreuen würde, und meldet nun all die troſtloſen Vorgänge in Monſalvat. Parzival, von Reue gefoltert, dieſen Jammer nicht längſt ſchon gemildert zu haben, ſchilt ſeine Blindheit, ſeine kindiſche Blödigkeit, und ſinkt, von Schmerz überwältigt, ohnmächtig zurück. Kundry ſpringt herbei: ſie holt in einem großen Becken Waſſer: Gurnemans verwehrt ihr: dort am Quelle ſelbſt ſoll der Pilger gebadet werden: mir ahnt, er habe noch heute ein hohes Amt zu verrichten; dazu muß er gereinigt, und aller Staub der langen Wanderung von ihm abgewaſchen werden. Den wiedererweckten Parzival geleiten beide ſanft nach dem Quell. Parzival frägt, ob ihn der Alte zu Anfortas geleiten wolle? Gurnemans: gewiß, wir ziehen heute gemeinſchaftlich zur Burg: „die Totenfeier Titurels, meines lieben Herrn, wird heut' begangen. Da hat Anfortas gelobt, noch einmal den Gral zu enthüllen, zur Heiligſprechung des durch ſeine Schuld geſchiedenen Vaters." Währenddem hat Kundry Parzivals Beinſchienen gelöſt, und badet ihm nur die Füße; er blickt ihr mit Verwunderung und Rührung zu, und bittet dann Gurnemans, ihm auch das Haupt mit dem heiligen Waſſer zu netzen: dieſer ſegnet ihn zu dem ihm beſtimmten Werke, und ſprengt ihm das Haupt mit Waſſer. Da bemerkt Parzival, daß Kundry ein goldenes Fläſchchen aus dem Buſen zieht, einen edlen Balſam daraus auf ſeine Füße ſchüttet, ſie ſalbt, und dann mit ihren Haaren trocknet. „Salbſt du die Füße, ſo ſalbe Gurnemans auch das Haupt: denn ich werde König!“ Gurnemans nimmt, ſalbt ihm das Haupt und ſpricht den Segen. Leiſe, wie unvermerkt, ſchöpft da Parzival mit der Schale Waſſer aus dem Quell, netzt damit Kundrys Haupt: „mein erſtes Amt verricht' ich ſo: ſei getauft und glaube an den Erlöſer.“ — Kundry ſenkt das Haupt und ſcheint zu weinen. — Parzival blickt mit ſanfter Verzückung auf Wald und Wieſe. Wie doch alles ſo wunderbar blühe, in zarten Farben, lieblichen Formen und milden Düften zu ihm ſpreche! Er hat noch nie die Aue ſo ſchön geſehen. Gurnemans: „Das iſt Karfreitagszauber, Herr.“ Parzival: „O des höchſten Schmerzenstages: Sollte da nicht eher die ganze Schöpfung trauern?“ — Gurnemans: „Du ſiehſt, es iſt nicht ſo: heut' freut ſich alle unvernünftige Kreatur, zu dem Erlöſer aufzublicken. Ihn ſelbſt am Kreuze kann ſie nicht gewahren: da blickt es denn zu dem erlöſten Menſchen auf; der fühlt ſich durch das Liebesopfer Gottes heilig und rein, das merken die Blumen auf der Aue, daß der Menſch ſie heut' nicht zertritt, ſondern, wie Gott der Menſchen ſich erbarmte, heut' auch ihrer ſchont: nun dankt denn alles, was blüht und bald ſtirbt; es iſt der Unſchuldstag der Natur.“

Kundry hat langſam das Haupt erhoben und blickt ernſt und ruhig bittend zu Parzival auf. Parzival: „Heut' iſt der große Unſchuldstag: ſteh auf und ſei ſelig!“ — Er küßt ſie auf die Stirne. — Glockengeläute annähernd: Männergeſang aus der Ferne. — Gurnemans: die Stund' iſt da: Mittag, — wie damals. Folgt mir. Parzival wird von beiden gewaffnet, nimmt den Speer feierlich, und folgt mit Kundry dem Gurnemans. — Während der Geſang anſchwillt, und die Glocken lauter tönen, wechſelt die Szene wieder in allmählicher Weiſe, wie im erſten Akt. In den Gängen gewahrt man Züge von Rittern, in Trauergewändern. Totenklagen hallen näher. — Ein Leichenzug. — Dann Wiederankunft in dem großen Saale. Klagegeſänge — von tiefen, höheren und höchſten Stimmen: der Katafalk iſt vor dem Baldachin ſtatt der Tafel aufgerichtet. Einzug der Prozeſſion der Ritter; von der anderen Seite Amfortas im Siechbett, dem Sarge Titurels nachgetragen: voran der Schrein mit dem Gral. Trübe Dämmerung. Als alles am Platze und der Sargdeckel zurückgeſchlagen wird, bricht heftiges Wehklagen aus: Amfortas erhebt ſich unter dem Baldachin vom Siechbett, verzweiflungsvoll zur Anklage an die Ritter, daß ſie ihn zwingen wollen, heut' noch einmal den Gralszauber zu üben; hier, beim Anblick des durch ihn getöteten Vaters! Schon ſei, ſeitdem ihn der Gral nicht mehr neu belebt, die Wunde ihm tödlich bis an das Herz getreten. Vielleicht noch ein Tag, und auch ihm wäre der Tod gewiß! Warum dieſe furchtbare Grauſamkeit, ihn noch einmal in das Leben zurück zu werfen? — Er weigert ſich von neuem. Man will ihn zwingen. Murren und Drohen der Ritterſchaft. Anfortas: „Wahnſinnige! Womit wollt ihr mir drohen, da der Tod mir Erlöſung iſt?" — Da tritt Parzival hervor: „Lebe, Anfortas, lebe in Reue und Buße. Deine Wunde ſchließe ich ſo!" Er berührt mit dem Speer Anfortas' Schenkel. Parzival fährt fort, ihm ſein Leiden, ſeinen Fehltritt, ſeine innere Pein zu ſchildern: von allem ſoll er nun erlöſt ſein: der Zauber, dem du erlageſt, iſt gebrochen, ſtark iſt der Zauber des Begehrenden, doch ſtärker der des Entſagenden. Dank deinem Leiden: es machte mich zum Mitleidenden; danke du meiner Torheit, durch die konnt' ich zum Wiſſen gelangen. Ich darf des Amtes walten, ich ſoll es, damit du erlöſet ſeieſt!" — Anfortas, plötzlich geneſen, hat den Gral aus dem Schrein gehoben: dieſer leuchtet nun ſofort im hellſten Glanze auf; eine Glorie breitet ſich über alle aus: Titurel erhebt ſich ſegnend aus dem Sarge. Anfortas geleitet Parzival unter den Baldachin: — Kundry umſchlingt Parzivals Füße und ſinkt leiſe entſeelt vor ihm nieder. Eine weiße Taube ſchwebt aus der Kuppel herab und kreiſt über Parzival. Anfortas huldigend vor ihm auf den Knien. —

30. Auguſt 1865.

Deutſche Bücherei

Entwürfe zur (Pariſer) Venusberg-Szene im „Tannhäuſer“

(Pantomime).

I.

Venus und Tannhäuſer verweilen ſo, wie es urſprünglich angegeben iſt: nur ſind zu ihren Füßen die drei Grazien gelagert, anmutig verſchlungen. Ein ganzer, engverwachſener Knäuel kindiſcher Glieder umgibt das Lager: das ſind ſchlafende Amoretten, die, wie im kindiſchen Spiel, balgend übereinander geſtürzt und eingeſchlummert ſind.

Ringsum auf den Vorſprüngen der Grotte ſind liebende Paare ruhig gelagert. Nur in der Mitte tanzen Nymphen, von Faunen geneckt, denen ſie ſich zu entziehen ſuchen. Dieſe Gruppe ſteigert ihre Bewegung: die Faunen werden ungeſtümer, die neckende Flucht der Nymphen fordert die Männer der gelagerten Paare zur Verteidigung auf. Eiferſucht der verlaſſenen Faunen: wachſende Frechheit der Faunen. Tumult. Die Grazien erheben ſich und ſchreiten ein, zur Anmut und Gemeſſenheit auffordernd: auch ſie werden geneckt, aber die Faunen werden von den Jünglingen verjagt: die Grazien verſöhnen die Paare. — Sirenen laſſen ſich hören. — Da hört man aus der Ferne Tumult. Die Faunen, auf Rache bedacht, haben die Bacchantinnen herbeigerufen. Brauſend kommt die wilde Jagd daher, nachdem die Grazien ſich wieder vor Venus gelagert. Der jauchzende Zug bringt allerhand tieriſche Ungetüme mit ſich: unter anderen ſuchen ſie einen ſchwarzen Widder aus, der ſorgfältig unterſucht wird, ob er keinen weißen Fleck habe: unter Jubel wird er nach einem Waſſerfall geſchleppt; ein Prieſter ſtößt ihn nieder und opfert ihn unter grauenvollen Gebärden.

Plötzlich entſteigt, unter wildem Jauchzen der Menge, der nordiſche Strömkarl dem Waſſerſtrudel mit ſeiner wunderbaren großen Geige. Der ſpielt nun zum Tanze auf — — —; immer mehr mythologiſches

Geſindel wird herbeigezogen. Alle den Göttern heilige Tiere. Endlich Kentauren, die ſich unter den Wütenden herumtummeln. Die Grazien ſind verzagt, dem Taumel wehren zu ſollen. Sie werfen ſich voll Verzweiflung unter die Wütenden; vergebens! Sie blicken ſich, auf Venus gerichtet, nach Hilfe um: mit einem Wink erweckt die da die Amoretten, welche nun einen ganzen Hagel von Pfeilen auf die Wütenden abſchießen, mehr und immer mehr; die Köcher füllen ſich immer wieder. Nun paart ſich alles deutlicher; die Verwundeten taumeln ſich in die Arme: eine wütende Sehnſucht ergreift alles. Die wild herumſchwirrenden Pfeile haben ſelbſt die Grazien getroffen. Sie bleiben ihrer nicht mehr mächtig.

Faunen und Bacchantinnen gepaart ſtürmen fort: die Grazien werden von den Kentauren auf ihren Rücken entführt; alles taumelt nach dem Hintergrunde zu fort: die Paare lagern ſich: die Amoretten ſind, immer ſchießend, den Wilden nachgejagt. Eintretende Ermattung. Die Nebel ſenken ſich. In immer weiterer Ferne hört man die Sirenen. Alles wird geborgen. Ruhe. —

Endlich — — fährt Tannhäuſer aus dem Traume auf. —

So ungefähr. — — — — Mir macht's Spaß, daß ich meinen Strömkarl mit der elften Variation verwendet habe. Das erklärt auch, warum ſich Venus mit ihrem Hof nach Norden gewendet hat: nur da konnte man den Geiger finden, der den alten Göttern aufſpielen ſollte. Der ſchwarze Widder gefällt mir auch. Doch könnte ich ihn auch anders erſetzen. Die Mänaden müßten den gemordeten Orpheus jauchzend getragen bringen: ſein Haupt würfen ſie in den Waſſerfall, — und darauf tauchte der Strömkarl auf. Nur iſt dies weniger verſtändlich ohne Worte. (An Mathilde Weſendonk, 10. April 1860.)

II.

Die Bühne ſtellt das Innere des Venusberges dar. Weite Grotte, welche ſich im Hintergrunde, durch eine Biegung nach rechts, wie unabſehbar ausdehnt. Im fernen Hintergrunde zieht ſich ein blauer See dahin: in ihm erblickt man die badenden Geſtalten von Najaden; an ſeinen erhöhten Ufervorſprüngen ſind Sirenen gelagert. Rechts, in die Bühne vorſpringend (etwa in halber Tiefe) ein Waſſerfall, in einen inneren Abgrund ſich ſtürzend, an deſſen Rande die Wellen aufſchäumen. Vor ihm ſind Nymphen in anmutigen Gruppen gelagert. Zu beiden Seiten der Grotte Vorſprünge von unregelmäßiger Form mit wunderbaren tropiſchen Gewächſen bewachſen, Jünglinge, wie in anmutiger Ermattung ruhend, liegen dort ausgeſtreckt. Im Vordergrunde links Venus auf einem Lager; vor ihr halbkniend Tannhäuſer, das Haupt in ihrem Schoße, die Harfe zur Seite. Vor beiden, etwas tiefer, ſind in reizender Verſchlingung die drei Grazien gelagert. Zu ſeiten und hinter dem Lager zahlreiche ſchlafende Amoretten wild über- und nebeneinander gelagert, einen verworrenen Knäuel bildend, wie Kinder, die über einer Balgerei ermattet eingeſchlafen ſind. Der ganze Vordergrund der Szene iſt von zauberhaftem roſigen Lichte erleuchtet, durch welches das Smaragdgrün des Waſſerfalls, mit dem Weiß ſeiner ſchäumenden Wellen, ſtark durchbricht. Der Hintergrund mit den Seeufern iſt von einem verklärt blauen Dufte mondſcheinartig erhellt.

1. Eine der Nymphen (am Waſſerfall) fordert die übrigen auf, ſich zum Tanze zu erheben; nach und nach folgen alle ihrem Beiſpiele. Ihr Tanz hat die Bedeutung, die auf den Vorſprüngen gelagerten Jünglinge anzulocken; jede nähert ſich bald mehr, bald weniger ihrem Geliebten, um ihn zur Teilnahme am Tanze zu reizen: wenn ſie ihnen ganz nahe kommen, ſuchen die Jünglinge ſie zu erfaſſen; die Nymphen weichen ihnen aus und ſuchen ſie durch dieſes neckende Spiel nach dem Tanzgrunde herab nachzuziehen. Als ſie ſämtlich aus der Nähe der Jünglinge ſich gleichzeitig mit luſtiger Haſt nach dem Grunde zurückziehen, finden ſie ſich plötzlich von bockbeinigen Faunen und Satyren umarmt, welche unverſehens aus tieferen Klüften aufgeſtiegen ſind. Sie prallen mit lachendem Schrecken zurück und ſuchen ſich ihnen zu entwinden. Eine der Nymphen, ihrem trägen Geliebten ſchmollend, zeigt ſich aber plötzlich dem ſie jagenden Satyr gewogen, um durch Eiferſucht ihren Freund zu necken. Ihrem Beiſpiel folgen die übrigen der Jünglinge, erheben ſich nun, kommen nach dem Grunde herab und ſuchen die Nymphen ihren Nebenbuhlern zu entreißen. Fortgeſetztes Necken der Nymphen; wachſender Tumult, ungeſtüme Jagd auf die Nymphen; immer heftigeres Verlangen; begehrliches Getümmel der Faunen.

2. Die drei Grazien erheben ſich: Aglaia zuerſt mit einem Blick auf Venus; ihr folgen die beiden Schweſtern. Sie ſchwingen ſich leicht inmitte des Getümmels, zur Wahrung der Anmut und der gefühlvollen Schicklichkeit auffordernd. Es gelingt ihnen bald, die Jünglinge um ſich zu verſammeln und traulich an ſich anzuziehen. Die Faunen ſuchen lüſtern durch die Gruppe der Jünglinge bis zu den

Grazien durchzubrechen: einzelne, vor ihnen anlangend, ſchrecken ſie verdrießlich vor dem Ernſt ihrer Mienen zurück und ſuchen ſich wieder auf die Nymphen zu ſtürzen; dieſe verhöhnen und necken ſie, den Jünglingen ſich zuwendend: auf Aglaias Befehl ziehen die Faunen ergrimmt und rachedrohend ſich zurück und verſchwinden im Hintergrund nach rechts. — Aglaia belehrt nun durch ihren anmutigen Tanz die Nymphen, durch welche Weiſen ſie ſich ihres Reizes für die Geliebten zu verſichern haben: ihrem Tanze ſchließen ſich die beiden Schweſtern in den mannigfaltigſten, edelſten Verſchlingungen an. — Die große Macht dieſer Lehre zeigt ſich alsbald. Die Nymphen ſuchen ſie nachzuahmen; ihrem Tanze ſchließen ſich die Jünglinge an. Unter dem Vortanz der Grazien nimmt der allgemeine Tanz einen immer ruhiger anmutigen Charakter an, in welchem das Liebesſehnen ſich nur zart und weich ausſpricht. Als die Grazien alle Paare um ſich im Halbkreis zu einer anmutigen Stellung vereinigt haben, bricht von der Höhe des Waſſerfalls ausgehend ein immer hellerer Regenbogen aus, auf welchem Iris über die Gruppe hinweg ſich bis in Venus' Nähe herabläßt, von dieſer einen Wink der Zufriedenheit erhält, welchen ſie, bis zur Mitte zurückſchwebend, der zu ihr aufblickenden Aglaia überbringt: dankend verneigt ſich dieſe gegen Venus und zaubert durch einen Handwink folgenden Anblick hervor: Der Regenbogen erblaßt ſchnell und Iris verſchwindet; ſtatt dieſer erſcheint in der Höhe Diana (als Luna) im Gewölk, welches von Dianas Mondſichelwagen bald immer mehr erleuchtet wird: anmutige Mondnacht; Diana entſteigt ihrem Wagen und ſchwebt tiefer herab auf eine niedere Anhöhe, auf welcher ein ſchöner Jüngling (Endymion) ſchlummernd ausgeſtreckt liegt. Während Diana ihn mit dem Ausdruck des ſchwärmeriſchen Wohlgefallens betrachtet, läßt ſich aus dem fernſten Hintergrunde der Geſang der Sirenen vernehmen: „Naht euch dem Lande“ uſw. — Diana neigt ſich tiefer und drückt einen Kuß auf Endymions Lippen. Vollendetſter Moment der Anmut im Ausdruck der Gruppen der Liebespaare. Aglaia und ihre beiden Schweſtern haben ſich wieder vor Venus' Lager niedergelaſſen, mit Befriedigung ihr Werk betrachtend.

3. Plötzlich hört man wildes Geräuſch aus dem Hintergrunde nahen. Das Bild Dianas und Endymions verſchwindet ſchnell. Die Liebespaare fahren auf: die ganze Szene nimmt wieder den erſten Charakter an; nur der Waſſerfall verdunkelt allmählich und ſcheint immer wilder zu ſtrömen. Aus der Biegung des Hinter-

grundes dringt nun folgender wilder Zug in die Szene. Die Faunen voran, den Nachfolgenden zuwinkend und ſie antreibend; dann das wilde Heer der Bacchantinnen und Mänaden; Silen und die Satyren. Sie durchziehen in unregelmäßigem, wilden Tumulte die Szene, die Liebespaare flüchten ſich auf die Felsvorſprünge. Eine Schar von Mänaden zerrt einen ſchwarzen Bock bei den Hörnern herbei: Jauchzen begrüßt ihn von allen Seiten. Man ſchleppt ihn an den Rand des Waſſerfalls und bereitet ihn unter trunkenen Gebärden zum Opfer. Mit einem Stahl geſtochen, wird er ſchnell in den Waſſerfall geworfen, welcher ſofort eine blutrote Farbe annimmt, während der übrige Vordergrund von einer gelblichen Beleuchtung erhellt wird. In dem endlich glühend rot leuchtenden Waſſerfall erſcheint auf einem in der Mitte des Falles hervorragenden Felsſtein der Strömkarl (nordiſcher Waſſergeiſt), ältlich an Geſtalt und von mild jovialem Anſehen, mit einem unförmlichen Saiteninſtrument, ähnlich einer Geige. Alles grüßt ihn jubelnd und reiht ſich zum Tanze. Der Strömkarl fährt nun mit dem Bogen über die Fidel und beginnt aufzuſpielen. Erſt einzelne, dann immer mehr, endlich alle im wilden Zuge Gekommenen erfaſſen ſich und reißen ſich zu einem immer ausgelaſſeneren Tanze fort; die Weiſe des Strömkarl verlockt ſelbſt die Liebespaare: die Nymphen kommen zuerſt herab und ſtürzen ſich in den Tanz; ihnen folgen die Jünglinge. Die Paare miſchen ſich nach den bunteſten Kontraſten, wild, ohne Unterſchied. Aus dem Hintergrunde kommen endlich alle mythologiſchen Tiere hereingejagt: große Katzen, Tiger, Panther, beritten und unberitten, nehmen am Tanze teil; Greife, halb Löwen, halb Adler: rieſige Vögel mit menſchlichen Leibern, andere Vögel mit menſchlichem Oberleibe — Sphinge. Die Grazien die dem immer wachſenden Taumel mit Furcht zugeſehen, erheben ſich und werfen ſich verzweiflungsvoll in das Getümmel; da entſpringt dem Hintergrunde eine Schar Kentauren und bricht ſich taumelnd Bahn. — Venus erhebt ſich daſelbſt und weckt mit einem Wink die ſchlummernden Amoretten. Sogleich flattern dieſe auf, verteilen ſich fliegend über die Breite der Szene und ſchließen einen unaufhörlichen Hagel von Pfeilen auf die Tanzenden ab. Wütendes Liebesſehnen bemächtigt ſich plötzlich der Getroffenen; im wilden Durcheinander gepaart, beginnen die Haufen ſich zu flüchten. Selbſt die Grazien ſind getroffen: wehrlos geworden, werden ſie von den Kentauren bewältigt, von denen jeder eine der Grazien ſich auf den

Rücken ſchwingt und ſo mit ihr davonjagt. Die Flucht wird immer allgemeiner. Die Jünglinge mit Bacchantinnen, die Nymphen mit Faunen und ſo die übrigen ähnlich gepaart eilen davon; andere Paare ſinken ermattet auf den Vorſprüngen nieder. Die Amoretten verfolgen die Fliehenden, in der ganzen Breite der Bühne dem Hintergrunde zuſchwebend. Zugleich ſinkt roſiger Duft herab, welcher, anfangs feiner und durchſichtiger, allmählich ſich immer mehr verdichtet, in der Weiſe, daß endlich die ganze Bühne in ihm verhüllt wird und nur der nächſte Vordergrund mit Venus und Tannhäuſer von milderem roſigen Lichte erleuchtet ſichtbar bleibt. Zu gleicher Zeit hat ſich der hörbare Ungeſtüm immer mehr verzogen: eine berauſchende träumeriſche Ruhe hat ſich ausgebreitet. Wie aus weiter Ferne hört man den Geſang der Sirenen, als durch den dichteren Duft ein ſanfter bläulicher Schein aufdämmert, in welchem das entfernte Bild der Entführung Europas ſich zeigt. Auf dem Meere, umgeben von Delphinen und Nereiden, ſchwimmt ein weißer mit Blumen geſchmückter Stier, auf welchem Europa mit der einen Hand am Horn ſich feſthaltend ſitzt. Der Duft ſchließt ſich wieder; bald aber teilt er ſich wieder nach einer anderen Seite zu und zeigt das Bild Ledas am Ufer eines Teiches ruhend: der Schwan ſchwimmt auf ſie zu, ſchwingt ſeinen Hals nach ihr, den Leda liebkoſend an ſich biegt. Als auch dieſes Bild wieder zerrinnt, bleibt die Bühne einige Zeit ohne alle Bewegung. Endlich zuckt Tannhäuſer aus ſeiner nicht verlaſſenen anfänglichen Stellung mit dem Haupte auf.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Richard Wagner
Sämtliche Schriften und Dichtungen

Volks-Ausgabe

Sechste Auflage
Zwölfter Band

Leipzig
Breitkopf & Härtel / C. F. W. Siegel (R. Linnemann)

BIBL.
VNIVERS.
LIPS.

Titel und Einband zeichnete
Walter Tiemann
in Leipzig

Vorwort.

Hatte der elfte Band von Richard Wagners „Sämtlichen Schriften und Dichtungen", als erſter Nachtragsband, die Aufgabe, alle dramatiſchen Dichtungen und Entwürfe, die in den zehn alten Bänden nicht enthalten ſind, zuſammenzuſtellen, ſo liegt dieſem zwölften, dem zweiten Nachtragsbande, die Abſicht zugrunde, in ihm alles zu vereinigen, was ſich in den elf vorausgehenden Bänden nicht vorfindet. Hierbei wurde Vollſtändigkeit angeſtrebt, ohne daß ſie, wie der Herausgeber wohl weiß, erreicht werden konnte, ſchon deshalb nicht, weil ihm Ungedrucktes nicht zur Verfügung ſtand.

Umfaßt ſomit dieſer letzte Band das Allerverſchiedenartigſte, indem er Muſikaliſches und Poetiſches, Äſthetiſches und Ethiſches, Journaliſtiſches und Politiſches, Philoſophiſches und Religiöſes, Perſönliches und Lebensgeſchichtliches in ſich ſchließt, ſo gibt er doch gerade dadurch ein unvergleichliches Bild der einzigen Univerſalität dieſes gewaltigen Geiſtes, dem nichts Menſchliches fremd war: von dem erſten Aufſatz über die deutſche Oper, den der einundzwanzigjährige Muſiker ſchrieb, bis zu der letzten tiefſinnigen Betrachtung des großen Weiſen zwei Tage vor ſeinem Tode offenbart ſich uns wie im raſchen Vorüberzuge das Denken und Sinnen, Streben und Kämpfen Richard Wagners.

Richard Sternfeld.

Inhaltsverzeichnis.

Seite
I. Die erſten Schriſten über die Oper . . . . . 1—30
Die deutſche Oper. 1834 1
Paſticcio. 1834 6
Aus Magdeburg. 1836 12
Der dramatiſche Geſang. 1837 15
Bellini. 1837 19
Über Meyerbeers „Hugenotten" . . . . 22 u. 422
II. Aus der Pariſer Zeit. 1841 . . . . 31—150
Pariſer Amüſements 31
Pariſer Fatalitäten für Deutſche 46
Pariſer Berichte für die „Dresdener Abendzeitung" 65—130
1. Pariſer Muſik. Oper. Konzerte (Vieuxtemps) 65
2. Theater. Die ſchwarzen Ritter. Conſervatoire. Schindler 74
3. Berlioz. Liszt 87
4. Der Freiſchütz. Adam. Kaſtner. Heinrich Heine 96
5. Pariſer Sonntagseindrücke 104
6. Theater. Oper 107
7. „Die eiſerne Hand." Theater 112
8. Delaroches Wandgemälde 123
9. Scribes „Une chaine" 127
„La Reine de Chypre" von Halévy. 1842 . . . 131
1. Halévy und die Franzöſiſche Oper 131
2. Bericht über „La Reine de Chypre" (franzöſiſch) 406

Seite
III. Aus der Dresdener Kapellmeiſterzeit . . . 149–219
Das Oratorium „Paulus“ von Mendelsſohn-Bartholdy. 1843 149
Die Königliche Kapelle betreffend. 1846 . . . 151
Kapellkonzerte 191
Berechnung der vorgeſchlagenen Mehrausgabe. . 201
Zu Beethovens Neunter Symphonie. 1846 . . . 206
Künſtler und Kritiker, mit Bezug auf einen beſonderen Fall. 1846 208
IV. Aus der Revolutionszeit 220–251
Wie verhalten ſich republikaniſche Beſtrebungen dem Königtume gegenüber? 1848 220
Die Wibelungen (Schlußworte) 229
Über Ed. Devrients Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt. 1849 230
Theaterreform. 1849 233
Nochmals Theaterreform. 1849 237
Der Menſch und die beſtehende Geſellſchaft. 1849 240
Die Revolution. 1849 245
V. Entwürfe, Gedanken und Fragmente aus der Zeit der großen Kunſtſchriften 252–291
Zu „Die Kunſt und die Revolution“. 1849 . . . 252
Das Künſtlertum der Zukunft. 1849 254
Das Genie der Gemeinſamkeit 266
Weitere Aphorismen. (Nebſt einigen aus ſpäterer Zeit) 272
Bruchſtücke eines Dramas „Achilleus“. 1849/50 . 283
Das Kunſtwerk der Zukunft. Widmung an L. Feuerbach. 1850 284
Wilhelm Baumgartners Lieder. 1852 286
Vorwort zum erſten Druck des „Rings des Nibelungen“. 1863 289
Metaphyſik der Geſchlechtsliebe. 1858 291
VI. Aus den Sechziger Jahren 292–316
Vom Wiener Hofoperntheater. 1861 292
Zwei Erklärungen in der „Augsb. Allgem. Zeitung“ 297–308
1. Zur Erwiderung des Aufſatzes „R. Wagner und die öffentliche Meinung.“ 1865 297
2. Das Münchener Hoftheater. (Zur Berichtigung.) 1869 304

Seite
Perſönliches 309
Fragment eines Aufſatzes über Hector Berlioz. 1869 312
Bemerkung zu einer angeblichen Äußerung Roſſinis 313
Gedanken über die Bedeutung der deutſchen Kunſt für das Ausland 314
VII. Zur Geſchichte des Bayreuther Werkes . . 317—336
I. An die Patrone der Bühnenfeſtſpiele in Bayreuth. 1873 317
II. Zwei Erklärungen. 1874 und 1875 323
III. An die geehrten Patrone der Bühnenfeſtſpiele von 1876 324
IV. Anſprache an die Abgeſandten des Bayreuther Patronats. 1877 326
V. Ankündigung der Aufführung des „Parſifal.“ 1877 334
VIII. Zu den letzten Schriften über Kunſt und Religion . . . . 337—345
Metaphyſik. Kunſt und Religion. Moral. Chriſtentum 337
Über das Weibliche im Menſchlichen. 1883 . . . 343
IX. Programmatiſche Erläuterungen zu Muſikſtücken . . . . 346—350
Triſtan und Iſolde. (Vorſpiel; Vorſpiel und Schluß.) 346
Die Meiſterſinger von Nürnberg. (Vorſpiel; Vorſpiel zum 3. Akt) 347
Parſifal (Vorſpiel) 349
Beethovens Cis moll-Quartett. 1854 350
X. Gedichte . . . . 351—400
Zur Überführung von Napoleons irdiſchen Überreſten 351
Aus einem Tagebuch 352
Die grünen Schuhe 353
Gruß ſeiner Treuen an König Friedrich Auguſt. . 353
Geſänge bei der Beſtattung der Überreſte C. M. v. Webers 355
Lohengrin-Fragmente 356
Gruß aus Sachſen an die Wiener 359
Die Not 362
An einen Staatsanwalt 365
An die Fürſten 366
Lola Montez 367

Seite
Dem „Aargauer“ 367
An Mathilde Weſendonck 368
Salz und Brot 369
Des Deutſchen Vaterland 369
An Tichatſcheck 370
Epitaphium 370
Die drei Jota 371
An Peter Cornelius 371
Sonette an David Strauß 371
Sonette an Heinrich Laube 373
Telegramm an Hölzel 374
Braunſchweiger Wurſt für Lohengrin 374
An Marie Baſſenheim 375
Siegfried-Idyll 375 u. 430
Volksgeſang (Kaiſermarſch) 376
Seinem Wirt Herrn Louis Kraft 376
Geburtstagsreim 377
Variante 377
An Georg Herwegh 377
An Ernſt Frank 377
An Emil Heckel 378
An Friedrich Feuſtel 378
An Hans Richter 380
Beim Hebefeſte des Feſtſpielhauſes 381
An Nietzſche 383
An Anton Seidl 383
An das Hiſtoriſch-Politiſche Kränzchen 384
Modern 384
An Dr. Standhartner 385
An Bürgermeiſter Muncker 385
An Marie Schleinitz 385
An Franz Fiſcher 386
An Auguſt Wilhelmj 386
An den Herzog von Meiningen 386
An J. Cyriax 387
An Helmholtz 387
An den Grafen Gobineau 387
An Hans v. Wolzogen 387
An Heinrich v. Stein 388

Seite
An Franz Liszt 388
An König Ludwig II. (I—XXI) 389
XI. Anhang. . . . . 401—420
I. Stabat Mater de Pergolèse par Lvoff . . . 401
II. La Reine de Chypre d'Halévy 406
III. Deutſchland und ſeine Fürſten 414
IV. An Seine Majeſtät den König 420
XII. Anmerkungen und Nachträge . . . . 421—431

Die deutſche Oper.

(1834.)

Wenn wir von deutſcher Muſik reden, und beſonders viel darüber reden hören, ſo ſcheint mir in der Meinung über dieſelbe noch eine ähnliche Begriffsverirrung zu herrſchen, als die, in der ſich die Idee der Freiheit bei jenen altdeutſch ſchwarzgerockten Demagogen befand, die mit ebenſo verächtlichem Naſerümpfen die Ergebniſſe ausländiſch-moderner Reformen über die Achſel anſahen, wie jetzt unſre deutſchtümelnden Muſikkenner. Wir haben allerdings ein Feld der Muſik, das uns eigens gehört, — und dies iſt die Inſtrumentalmuſik; — eine deutſche Oper aber haben wir nicht, und der Grund dafür iſt derſelbe, aus dem wir ebenfalls kein Nationaldrama beſitzen. Wir ſind zu geiſtig und viel zu gelehrt, um warme menſchliche Geſtalten zu ſchaffen. Mozart konnte es; es war aber italieniſche Geſangsſchönheit, mit der er ſeine Menſchen belebte. Seitdem wir jetzt wieder dahin gekommen ſind, jene zu verachten, haben wir uns immer mehr von dem Wege entfernt, den Mozart zum Heil für unſre dramatiſche Muſik einſchlug. Weber hat nie den Geſang zu behandeln verſtanden, und faſt ebenſowenig Spohr. Nun iſt aber einmal der Geſang das Organ, durch welches ſich ein Menſch muſikaliſch mitteilen kann, und ſobald dieſes nicht vollkommen ausgebildet iſt, gebricht es ihm an der wahren Sprache. Darin haben allerdings die Italiener einen unendlichen Vorſprung vor uns; bei ihnen iſt Geſangsſchönheit zweite Natur, und ihre Geſtalten ſind ebenſo ſinnlich-warm als im übrigen arm an individueller Bedeutung. Wohl haben die Italiener in den letzten Dezennien mit dieſer zweiten Naturſprache einen ähnlichen Unfug getrieben als die Deutſchen mit ihrer Gelehrtheit, — und doch werde ich nie den Eindruck vergeſſen, den in neueſter Zeit eine Belliniſche Oper auf mich machte, nachdem ich des ewig allegoriſierenden Orcheſtergewühls herzlich ſatt war und ſich endlich wieder ein einfach edler Geſang zeigte.

Die franzöſiſche Muſik erhielt ihre Richtung von Gluck, der, obgleich ein Deutſcher, auf uns doch weit weniger wirkte als auf die Franzoſen. Dieſer fühlte und ſah, was den Italienern noch fehlte, nämlich die individuelle Bedeutung der Geſtalten und Charaktere, indem ſie dieſe der Geſangsſchönheit aufopferten. Er ſchuf die dramatiſche Muſik und vermachte ſie den Franzoſen als Eigentum. Sie haben dieſelbe fortgepflanzt, und von Grétry bis zu Auber blieb dramatiſche Wahrheit eines der Hauptprinzipe der Franzoſen.

Die Talente der neueren guten deutſchen Opernkomponiſten, Weber und Spohr, reichten für das dramatiſche Gebiet nicht aus. Webers Talent war rein lyriſch, Spohrs elegiſch, und wo es über beides hinausgeht, muß ihnen Kunſt und Anwendung abnormer Mittel das erſetzen helfen, was ihrer Natur gebricht. So iſt auf jeden Fall Webers beſte Muſik ſein „Freiſchütz", weil er ſich hier in der ihm angewieſenen Sphäre bewegen konnte; die myſtiſch-ſchauerliche Romantik und dieſe Lieblichkeit in Volksmelodien gehört eben dem Gebiet der Lyrik an. Aber nun betrachte man ſeine „Euryanthe"! Welche kleinliche Klügelei in der Deklamation, — welche ängſtliche Benutzung dieſes und dieſes Inſtrumentes zur Unterſtützung des Ausdruckes irgend eines Wortes! Anſtatt mit einem einzigen kecken und markigen Strich eine ganze Empfindung hinzuwerfen, zerſtückelte er durch kleinliche Einzelheiten und einzelne Kleinlichkeiten den Eindruck des Ganzen. Wie ſchwer wird es ihm, ſeinen Enſembleſtücken Leben zu geben; wie ſchleppend iſt das zweite Finale! Dort will ein Inſtrument, hier eine Stimme etwas Grundgeſcheites ſagen, und endlich weiß keines, was es ſagt. Und da nun die Leute am Ende zugeſtehen müſſen, daß ſie nichts davon verſtanden haben, finden doch alle wenigſtens einen Troſt darin, daß ſie es für erſtaunlich gelehrt halten können, und deshalb großen Reſpekt haben dürfen. — O, dieſe unſelige Gelehrtheit, — dieſer Quell aller deutſchen Übel!

Es gab in Deutſchland eine Zeit, wo man die Muſik von keiner anderen Seite als von der der Gelehrtheit kannte, — es war die Zeit Sebaſtian Bachs. Aber damals war es eben die Form, in der man ſich allgemein verſtand, und Bach ſprach in ſeinen tiefſinnigen Fugen etwas ebenſo Gewaltiges aus als Beethoven jetzt in der freieſten

Symphonie. Aber der Unterſchied war eben dieſer, daß jene Leute keine anderen Formen kannten, und daß die Komponiſten damals wirklich gelehrt waren. Beides aber iſt jetzt nicht mehr der Fall. Die Formen ſind freier, freundlicher geworden, wir haben leben gelernt, — und unſre Komponiſten ſind gar nicht mehr gelehrt, und das Lächerlichſte iſt eben, daß ſie ſich gelehrt ſtellen wollen. Den eigentlich Gelehrten merkt man es gar nicht an. Mozart, dem das Schwierigſte des Kontrapunkts zweite Natur geworden war, erhielt dadurch nur ſeine großartige Selbſtändigkeit; wer wird ſeiner Gelehrtheit gedenken, wenn er ſeinen „Figaro" anhört? Aber dies eben, wie ich ſagte, iſt die Sache: jener war gelehrt, jetzt will man es ſcheinen. Es iſt nichts Verkehrteres zu finden, als dieſe Wut. Ein jeder Zuhörer freut ſich über einen klaren, melodiöſen Gedanken, — je faßlicher ihm alles iſt, deſto mehr wird er davon ergriffen; der Komponiſt weiß dies ſelbſt, — er ſieht, womit er effektuiert, und was Beifall gewinnt; es iſt ihm auch dies ſogar viel leichter, er braucht ſich ja nur ganz gehen zu laſſen, — aber nein! es plagt ihn der deutſche Teufel, er muß den Leuten noch weiß machen, er ſei auch gelehrt! Er hat aber nicht einmal ſoviel gelernt, um etwas wirklich Gelehrtes zum Vorſchein zu bringen, woher denn nichts als ſchwülſtiger Bombaſt herauskommt. Wenn ſich aber der Komponiſt in dieſen gelehrten Nimbus hüllen will, ſo iſt es ebenſo lächerlich, daß ſich das Publikum den Schein geben möchte, als verſtände und liebte es dieſe Gelehrtheit, ſodaß die Leute, die ſo gern in eine muntere franzöſiſche Oper gehen, ſich deſſen ſchämen und aus Verlegenheit das deutſchtümliche Bekenntnis ablegen, es könnte etwas gelehrter ſein.

Dies iſt ein Übel, das dem Charakter unſres Volkes ebenſo angemeſſen iſt, als es auch ausgerottet werden muß; und es wird ſich auch ſelbſt vernichten, da es nur eine Selbſttäuſchung iſt. Ich will zwar keineswegs, daß die franzöſiſche oder italieniſche Muſik die unſrige verdrängen ſoll; auf der andern Seite wäre dieſem als einem neuen Übel eher zu ſteuern, — aber wir ſollen das Wahre in beiden kennen und uns vor jeder ſelbſtſüchtigen Heuchelei hüten. Wir ſollen aufatmen aus dem Wuſt, der uns zu erdrücken droht, ein gutes Teil affektierten Kontrapunkt vom Halſe werfen, keine Viſionen von feindlichen Quinten und übermäßigen Nonen haben und endlich Menſchen werden. Nur wenn wir die Sache freier und leichter angreifen, dürfen wir hoffen, eine langjährige Schmach abzuſchütteln, die unſere Muſik und zumal unſre Opernmuſik gefangen hält. Denn warum iſt jetzt ſo lange kein deutſcher Opernkomponiſt durchgedrungen? Weil ſich keiner die Stimme des Volkes zu verſchaffen wußte, — das heißt, weil keiner das wahre, warme Leben packte, wie es iſt. Denn iſt es nicht eine offenbare Verkennung der Gegenwart, wenn einer jetzt Oratorien ſchreibt, an deren Gehalt und Form keiner mehr glaubt? Wer glaubt denn an die lügenhafte Steifheit einer Schneiderſchen Fuge, eben gerade weil ſie jetzt von Friedrich Schneider komponiert iſt? Das, was uns bei Bach und Händel ſeiner Wahrheit wegen ehrwürdig erſcheint, muß uns jetzt bei Fr. Schneider notwendig lächerlich werden, denn, noch einmal ſei's geſagt, man glaubt es ihm nicht, da es auch auf keinen Fall ſeine eigene Überzeugung iſt. Wir müſſen die Zeit packen und ihre neuen Formen gediegen auszu bilden ſuchen; und der wird der Meiſter ſein, der weder italieniſch, franzöſiſch — noch aber auch deutſch ſchreibt.

Paſticcio

von

Canto Spianato.

(1834.)

Die alte italieniſche Geſangmethode beſtand im ſogenannten getragenen Singen und verlangte das formare, fermare und finire des Tons. Sie ließ ebenfalls viel Biegſamkeit zu, doch mußten es Paſſagen ſein, deren Charakter in der menſchlichen Geſangſtimme ſelbſt ſeine Baſis hatte. Die heutige dagegen beſteht nur nebenher in melodiöſen Phraſen, deren Bildung höchſt einförmig über einen Leiſten geſchlagen iſt, den man trotz aller Verbrämung augenblicklich wiedererkennt. Die leidige Sucht, es den Inſtrumenten gleich zu tun, iſt ein Mißverſtehen des Geſangs und der menſchlichen Stimme. Sonſt hielt man die Menſchenſtimme für das edelſte aller Inſtrumente und begleitete, um ihren Reiz recht zu genießen, ſie ſo diskret als möglich; jetzt begräbt man ſie unter unſinnigem Inſtrumentengepraſſel, indem man ſie ohne Rückſicht auf Situationen nichtsſagende Figuren abgurgeln läßt. Dieſe Gurgeleien werden nun zwar oft herausgebracht, aber ſie widerſtreben der Kehle, wie eine harte Nuß einem ſtumpfen Zahn.

*

Daß die Singſtimme, wie irgend ein Inſtrument, der Schule, und zwar recht eigentlicher Schule bedürfe, in welcher die Bildung der Stimme von der Bildung des Vortrags (des Ausdrucks, Geſchmacks) ganz geſondert iſt, wird kein Kunſtverſtändiger leugnen; wo finden ſich aber im deutſchen Vaterlande Bildungsanſtalten für höhere Geſangskultur? Es iſt wahr, wir haben Singakademien, Geſangvereine, Seminarien, und man darf dreiſt behaupten, daß der Chorgeſang in Deutſchland und in der Schweiz in techniſcher

Beziehung eine Vollendung erreicht hat, welche ſelbſt in Italien, dem Land des Geſanges, vergebens geſucht wird; die höhere Geſangskunſt, der Sologeſang, iſt aber offenbar im Sinken, und man dürfte ziemlich weit reiſen, bevor man ein paar Dutzend guter Sänger und Sängerinnen zuſammenbrächte, die dieſes Namens würdig wären und nicht allein ein ſchulgerecht ausgebildetes Organ, ſondern auch einen guten Vortrag, richtige Deklamation, reine Ausſprache, Seelenausdruck und gründliche muſikaliſche Kenntnis vereinigen. Man meſſe nur die meiſten unſrer gefeierten Sänger und Sängerinnen mit dieſem Maßſtab. Einzelne ſehr bedeutende Vorzüge ſind einzelnen allerdings zuzugeſtehen, aber ein Ganzes, wie es ſich nicht etwa nur die Phantaſie träumen oder das höhere Intereſſe wünſchen kann, ſondern wie es menſchlich realiſiert werden könnte und vormals wirklich realiſiert war, wird man jetzt nur ſelten und ausnahmsweiſe aufſtellen können. Man hört jetzt faſt gar kein wahrhaft ſchönes und kunſtgerechtes Trillo; ſehr ſelten vollkommene Mordenten; ſehr ſelten eine gerundete Koloratur, ein wahres, unaffektiertes, ſeelenergreifendes Portamento, eine vollkommene Ausgleichung der Stimmregiſter und feſte Haltung der Töne in den verſchiedenſten Nuancen des Zu- und Abnehmens; die meiſten Sänger, ſobald ſie die edeln Portamentokünſte in Anwendung bringen wollen, distonieren ſogar; und das Publikum, an unvollkommene Leiſtungen gewöhnt, überſieht die Schwächen des Sängers, wenn er nur als Schauſpieler gewandt und ein Bühnenroutinier iſt.

Auf die Roulade, gut oder übel,
Folgt das Geklatſch wie die Trän' auf die Zwiebel.

(C. M. v. Weber.)

*

Der deutſche Sänger verſenkt ſich gern und mit Vorliebe in den darzuſtellenden Charakter. Das iſt rühmlich, hat aber ſeine großen Gefahren. Läßt ſich der Sänger von ſeinem vorzubildenden Charakter überwältigen, ſteht er nicht mit notwendiger Beherrſchung über dem ganzen Gebilde ſeiner Darſtellung: ſo iſt gewöhnlich alles verloren. Man vergißt ſich, man ſingt nicht mehr, ſondern man ſchreit, ſchluchzt. Die Natur zieht dann nicht ſelten die Kunſt aus, und der Hörer ſteht plötzlich, unangenehm überraſcht, auf dem Markt. Will nun noch jeder zum Überfluß gerade ſeinen Charakter in das beſte und auffallendſte Licht ſtellen, ohne Rückſicht auf ſeine Mitgenoſſen, ſo iſt es um das wohltuende Ineinandergreifen des Spiels und Geſangs geſchehen. Daher ſchaukeln unſre gewöhnlichen deutſchen Theaterleiſtungen vom tiefen Ergriffenſein in das Platte, Störende, Mißbehagliche und entbehren des äußerlich Wohlgefälligen, des gewandt gehaltenen Kunſtreizes. Viele deutſche Sänger und Sängerinnen betrachten es gewiſſermaßen als eine Art von Ehrenſache, alles ſingen zu wollen, es mag nun ihrer Stimme angemeſſen ſein oder nicht. Der italieniſche Sänger nimmt gar keinen Anſtand, frei und offen zu erklären, daß er dieſe oder jene Partie nicht ſingen könne, weil ſie ſeiner Stimme, wegen Tiefe oder Höhe, Paſſagen und anderer Eigenheiten nicht zuſage. Wenn er auch oft hierin zu weit geht und nun verlangt, alles ſolle nur immer wie für ihn ausdrücklich geſchrieben ſein: ſo fügt ſich doch der Deutſche, aus freiem Trieb oder nach den Umſtänden, gar zu oft und zu leicht jeder Rolle und verdirbt dadurch nicht allein dieſe, ſondern auch ſeine Stimme. Der Sänger ſollte niemals eine Geſangpartie ausführen, der er nicht

a) phyſiſch — in Rückſicht auf Stimmumfang, Stimmklang und Atemkraft,
b) techniſch — in Rückſicht auf Kehlfertigkeit, und
c) pſychiſch — in Rückſicht auf Ausdruck

gewachſen wäre.

*

Die deutſchen Dramaturgen ſagen: „Der Schauſpieler ſoll ſich der Rolle und nicht die Rolle dem Schauſpieler fügen.“ Der Satz mag — wie er daſteht — wahr ſein; auf den Bühnenſänger ohne Reſtriktion angewandt, iſt er ſchlechterdings falſch, denn die Geſangſtimme iſt kein totes Inſtrument, wie das Pianoforte, und unſre deutſchen Geſangkomponiſten ſind leider oft traurige Geſanghelden. Jeder echte Inſtrumentalkomponiſt muß den Charakter der Inſtrumente ſtudiert haben, will er wahren Inſtrumentaleffekt hervorbringen. Ein Komponiſt ſchreibe für irgend ein Orcheſterinſtrument eine inſtrumentwidrige Paſſage, er mute ihm Töne zu, die der Spieler nur ſchlecht herausbringen kann, die nicht in der Natur des Inſtruments liegen — gleich wird das Verdammungsurteil über den Komponiſten geſprochen — und mit Recht. „Der Mann — heißt's — iſt ein muſikaliſcher Pfuſcher, er will komponieren und verſteht nicht die Inſtrumentation! Das ſind Klavier-, aber keine

Klarinettpaſſagen; die Kantilene liegt für die Violine, aber nicht für das Violoncell, kurz — die Kompoſition mag noch ſo viel Geiſt und Leben atmen, ſie wird verworfen, denn der Mann hat das Seine nicht gelernt — er ſchreibt unausführbare Sachen!“ Hand aufs Herz, ihr Geſangkomponiſten neuerer Zeit; habt ihr mit Eifer die Eigentümlichkeit der menſchlichen Stimme ſtudiert? wißt ihr, was es heißt: ſtimmgemäß ſchreiben? Ich antworte: ihr ſeht den Splitter im fremden Auge, aber den Balken im eigenen Auge ſeht ihr nicht; darum ſeid ihr doppelt ſtrafbar.

*

Sehr richtig ſagt C. M. v. Weber: die Individualität des Sängers iſt die eigentliche unwillkürliche Farbengeberin einer jeden Rolle. Der Beſitzer einer leichtbeweglichen biegſamen Kehle und der eines großartigen Tons werden eine und dieſelbe Rolle ganz verſchieden geben. Der eine gewiß um mehrere Grade lebendiger als der andere, und doch kann der Komponiſt durch *beide* befriedigt werden, inſofern ſie nur, nach *ihrem* Maßſtab, die von ihm angegebenen Gradationen der Leidenſchaft richtig aufgefaßt und wiedergegeben haben.

Es wird immer die ſchwierigſte Aufgabe bleiben, Geſang und Inſtrumente ſo in der rhythmiſchen Bewegung eines Tonſtücks zu verbinden, daß ſie ineinanderſchmelzen und letztere den erſteren heben, tragen, und ſeinen Ausdruck der Leidenſchaft befördern; denn Geſang und Inſtrument ſtehen ſich entgegen. Der Geſang bedingt durch Atemholen und Artikulation der Worte ein gewiſſes Wogen im Takt, dem gleichförmigen Wellenſchlag vielleicht zu vergleichen. Das Inſtrument, beſonders das Saiteninſtrument, teilt die Zeit in ſcharfe Einſchnitte, gleich Pendelſchlägen. Die Wahrheit des Ausdrucks fordert das Verſchmelzen dieſer entgegengeſetzten Eigentümlichkeiten. Der Takt, das Tempo ſoll nicht ein tyranniſch hemmender oder treibender Mühlenhammer ſein, ſondern dem Muſikſtück das, was der Pulsſchlag dem Leben des Menſchen iſt. Die meiſten unſrer modernen Vokalkomponiſten in Deutſchland ſcheinen aber die Geſangſtimme nur als einen Teil der Inſtrumentalmaſſe anzuſehen und verkennen die Eigentümlichkeit des Geſangs. Die Inſtrumente ſollen eine Ehrengarde der Singſtimme ſein, bei uns ſind die Inſtrumente des Sängers Schergen geworden, die ihm bei jedem freien Gefühlsausdruck Ketten und Banden anlegen.

*

Mozart hat unwiderleglich dargetan, daß man auch bei der kompliziertesten, geiſtreichſten und ſelbſt bei maſſenvoller Inſtrumentation den Sänger in ſeinen Rechten laſſen könne; jetzt würdigt man die Menſchenſtimme zum Inſtrument herab. Was wird dadurch gewonnen?— Nichts!— Die Leiſtungen der Menſchenſtimme, ſelbſt die einer Sontag, ſind durch Inſtrumentalvirtuoſen überboten; ein ganzer Chor Bravourſänger würde keineswegs vermögen, die tauſenderlei Tonfiguren herauszubringen, die ſeit der Bachſchen Periode in unſrer Inſtrumentalmuſik vorkommen; und mit dieſer Erweiterung der Inſtrumentalkunſt haben unſre erfindungsreichen Tonkünſtler den Geſang himmelweit überflügelt. Der echte Kunſtgeſang iſt durch textgemäße Kantabilität und ſtimmgemäße Bravour bedingt. Seitdem wir aber wieder dahingekommen ſind, die echte italieniſche Geſangſchönheit gering zu ſchätzen, haben wir uns immer mehr von dem Weg entfernt, den Mozart zum Heil für unſre dramatiſche Muſik einſchlug. Mit dem Wiederaufleben der in vielfacher Hinſicht klaſſiſchen Muſik der Bachſchen Periode wird ſtimmgemäße Kantabilität viel zuwenig geachtet. S. Bachs Meiſterwerke ſind alle ſo erfindungsreich, als ſie in der Form der Fuge und überhaupt des doppelten Kontrapunkts ſein können. Seine unermeßliche Schöpferkraft trieb ihn immer an, das Höchſte und Reichſte an ſpeziellen Tonformen, Wendungen, Beziehungen in jedes ſeiner Produkte hineinzubringen. Bei dieſem Übermaß von bloß muſikaliſchem, eigentlich inſtrumentaliſchem Inhalt mußte das Wort ſich ſogar oft gezwungen unter den Ton fügen; die Menſchenſtimme, als beſonderes Tonorgan, ward von ihm gar nicht als ſolches bedacht; ihr eigentümlicher Effekt ward von ihm nie genug gewürdigt und erkannt, er iſt als kantabler Geſangkomponiſt nichts weniger als klaſſiſch, ſo viel auch die blinden Verehrer dieſes Tonmeiſters Zeter ſchreien mögen.

Unſre vornehmen Opernkomponiſten müſſen den guten italieniſchen Kantabilitätsſtil hübſch ablernen, dabei ſich aber vor den modernen Auswüchſen desſelben hüten, und uns mit ihrem überlegenen Kunſtvermögen im guten Stil Gutes liefern. Dann wird die Vokalkunſt von hier aus neu aufblühen, dann wird wohl auch einmal einer kommen, der in dieſem guten Stil die verdorbene Dichtungs- und Geſangseinheit auf dem Theater wieder herſtellt.

*

Es gibt unter uns eine erzpatriarchaliſche Sekte, welche den einfachen Geſang ausſchließlich für den einzig-ſchönen will gelten laſſen und alle Verzierungskunſt geradezu verdammt. Möchten doch dieſe Kunſtrichter von der miſerabeln Einſeitigkeit zurückkommen, immer nur die Wahl der Kunſtmittel zum Gegenſtand ihrer Betrachtungen, ihres Lobes oder Tadels zu machen und den Kunſteffekt ſelbſt darüber oft zu vergeſſen! Die Kunſt ſoll frei ſein. Keine Schule, keine Sekte maße ſich das Prädikat der alleinſeligmachenden an. Der einfache, bloß getragene, bloß akzentuierende Geſang hat ſeinen großen Wert, vorausgeſetzt, daß der Tonſetzer wirklich guter Geſangkomponiſt iſt; allein er iſt nicht der einzige wahre Weg zum Heil, und auch auf anderen Wegen läßt ſich das Ziel — Ausdruck und Mitteilung der Empfindung — erreichen. Der Soloſänger ſoll Geſangskünſtler ſein; als ſolcher darf er auch ſeine Gefühle in einer geſteigerten Kunſt- und ſchmuckvollen Form entäußern. Iſt denn etwa die Leidenſchaft weniger wahr, welche ſich durch einen Ausbruch von vielen Worten Luſt macht, als die, welche ſich bloß durch wenige Worte ausſpricht? liegt denn nicht bald dieſes, bald jenes in der Individualität dieſes oder jenes Subjekts? ſoll denn eine Parlamentsrede nicht auch formell von der popularen Dorfpredigt verſchieden ſein? kann denn nicht ein ſchmuckvoller Periodenbau, eine verblümte, zierliche Sprache, eine komplizierte künſtliche Versform, ein ſeltener, aber wirkſamer Rhythmus durch äſthetiſche Notwendigkeit bedingt ſein? — Es ſoll durchaus nicht den bedeutungsloſen Schnörkeleien das Wort geredet werden, durch welche gedankenloſe Sänger leider nur zu oft ihre Armut an richtigem Gefühl verraten, um entweder die Geläufigkeit der Kehle zu produzieren, oder um den Mangel an Portamento zu verbergen; die echte Verzierungskunſt iſt aber unter uns noch gar nicht zur eigentlichen Blüte gekommen; wir haben im modernen Operngeſang nur ſtereotype Geſangsfloskeln, die unſre Sänger und Komponiſten den Italienern ſklaviſch nachahmen und überall ohne Geſchmack und pſychologiſche Notwendigkeit in Anwendung bringen.

■

Das Publikum iſt irre an der Kunſt, und die Künſtler ſind irre am Volk geworden. Warum iſt in der letzten Zeit kein deutſcher Opernkomponiſt durchgedrungen? — Weil keiner ſich die Stimme des Volks zu verſchaffen wußte, — das heißt, weil keiner das warme, wahre Leben packte, wie es iſt. Das Weſentliche der dramatiſchen Kunſt beruht durchaus nicht auf den beſonderen Stoffen und Geſichtspunkten, ſondern darauf, ob es gelingt, das innere Weſen alles menſchlichen Handelns und Lebens, die Idee, aufzufaſſen und darzuſtellen. Nur von dieſem Standpunkt aus müſſen dramatiſche Werke geſchätzt und die beſonderen Geſichtspunkte und Stoffe nur als beſondere Gattungen dieſer Idee angeſehen werden. Eine grundfalſche Forderung macht die Kritik an die Kunſt, wenn ſie verlangt, daß die Kunſt des Schönen immer nur idealiſieren ſolle. Denn ohne eigentliche Idealität kann die dramatiſch-muſikaliſche Kunſt doch mannigfaltig beſtehen. Hat der Operndichter wahrhaft poetiſchen Geiſt, ſo liegt in ihm das Univerſum menſchlicher Kräfte und Bildungen, ſeine Geſtalten haben einen organiſchen Lebenspunkt; er mag die Himmels- oder Erdkarten menſchlicher Charaktere ausbreiten, man wird ſie getroffen finden, auch wenn man ihnen niemals im wirklichen Leben begegnet iſt. Unſre modernen romantiſchen Fratzen ſind aber dumme Leichengeſtalten. Werft ſie weg — greift zur Leidenſchaftlichkeit; nur für das Menſchliche fühlt der Menſch Teilnahme, nur das menſchlich Fühlbare kann der dramatiſche Sänger repräſentieren. Es iſt euch ſchon oft geſagt, ihr wollt's aber nicht glauben, daß zu einer Oper nur ein Ding nötig iſt — nämlich Poeſie! Worte und Töne ſind nur ihr Ausdruck. Unſre Opern ſind größtenteils nur eine Menge Muſiknummern ohne pſychologiſche Verbindung, unſre Sänger habt ihr zu Leierkaſten herabgewürdigt, die auf viele Stücke geſetzt ſind, auf die Bühne gebracht und gedreht werden, ſobald der Kapellmeiſter den Taktierſtock hebt. Das Publikum glaubt dem Opernſänger nicht mehr, denn es weiß, daß ihm nur etwas vorgeſungen wird, was kein Menſchenherz nachempfinden kann. Packt die Zeit, ihr Komponiſten, und ſucht neue Formen gediegen auszubilden; der wird Meiſter ſein, der weder italieniſch, franzöſiſch — noch auch deutſch ſchreibt. Wollt ihr euch aber an Vorbildern erwarmen, läutern und bilden, wollt ihr muſikaliſch-lebendige Geſtalten ſchaffen, ſo vereinigt z. B. Glucks meiſterhafte Deklamatorik und effektuierende Dramatiſierkunſt mit Mozarts kontraſtierender Melodik, Enſemble- und Inſtrumentalkunſt, und ihr werdet dramatiſche Werke liefern, die ſelbſt der ſtrengſten Kritik genügen.

*

Aus Magdeburg.

(1836.)

Magdeburg — Sagen Sie offen und ehrlich, wie nimmt ſich Magdeburg in einer muſikaliſchen Zeitſchrift aus? Ich habe noch ſelten Gelegenheit gehabt, es beobachten zu können, und das iſt eben das Miſerere, denn ich kann es Ihnen insgeheim — die Öffentlichkeit würde es doch nicht glauben — verſichern, daß hier manchmal tüchtig muſiziert wird; daß dies aber nicht einmal die Magdeburger, geſchweige denn die andern Leute bemerken, das iſt eben der Fluch, der auf jeden hierher gebannten Geigenſtrich, Geſangston und dergleichen geſchleudert zu ſein ſcheint. Der Indifferentismus der Hieſigen iſt entſchieden polizeiwidrig und ſollte meiner Meinung nach von Polizei wegen aufgehoben werden, denn er wird ſogar ſtaatsgefährlich. Ich wette, es ſtecken hinter dieſer Gleichgültigkeit verderbliche politiſche Machinationen, und es wäre ein wahres Verdienſt, die oberſten Behörden auf alle die geſchloſſenen Geſellſchaften, Kaſinos uſw. aufmerkſam zu machen und dieſelben gelegentlich etwas zu verdächtigen; denn was kann Gutes in ihnen ausgebrütet werden? — Die Leute verbergen aber die eigentlichen gefährlichen Zwecke ihrer Zuſammenkünfte dem Auge des Uneingeweihten mit ſolchem Geſchick, daß man ſie bewundern muß. Denken Sie, daß man jede dieſer ſtaatsgefährlichen Zuſammenkünfte mit einem Konzerte eröffnet. Iſt die Liſt nicht fein? Man ladet demnach gutartige Menſchen, wie mich, zum Konzert ein. Ich trete in einen erleuchteten Saal, alles iſt nach der Norm der Konzerte eingerichtet, man ſpielt Symphonien, Konzerte, Ouvertüren, ſingt Arien und Duette und erhält einen ſo im guten Glauben, man ſei in einem ehrlichen Konzert. Aber einem politiſchen Blicke kann die Gleichgültigkeit, die Langeweile, dei Unruhe des Auditoriums nicht entgehen; man ſieht deutlich, das Ganze iſt eine Maske, die Späherblicke zu trügen; — je näher das Konzert ſeinem Ende iſt, deſto ſehnſüchtiger richten ſich die Blicke der Verſchworenen nach einer großen verſchloſſenen Tür. Was ſoll das? — Man hört während des Adagios der Symphonie nebenan Teller klappern uſw. Die Unruhe nimmt überhand; — zum Glück macht jetzt das Orcheſter einen tüchtigen Skandal; es ſcheint angeſtellt zu ſein, dadurch das Scharren mit den Füßen, das Huſten und Nieſen der Verſchworenen zu übertäuben, um dieſe geheimen Signale dadurch unſrer Aufmerkſamkeit zu entziehen. Das Konzert iſt zu Ende — alles bricht auf, ehrſame Leute, wie ich, nehmen den Hut —, da öffnet man jene verdächtige Tür, verräteriſche Düfte quillen hervor, — die Verſchworenen rotten ſich zuſammen, — man ſtrömt in den Saal, — man weiſt mich höflich von dannen, — die Heuchelei wird mir klar. — Nun leugne einer, daß hier nicht etwas Gefährliches verſteckt ſei! Ich für mein Teil bewundere die Langmut der Polizei. Was hilft aber meine Warnung, — die Polizei lieſt keine muſikaliſchen Zeitungen, — alſo auch dieſe Warnung nicht!

Ich verſichere Ihnen aber nochmals, daß dann und wann in dieſen Konzerten tüchtig muſiziert wird. Ein ſtark beſetztes Orcheſter, das, wenn es ſich zuſammennimmt, Vortreffliches leiſtet, eine bedeutende Sängerin, die Pollert, die der gute Theaterdirektor dieſen verdächtigen Konzerten überließ, — ein Dirigent, voll Feuer und hochzeitlicher Wonne, — was wollen Sie mehr? Was wollen Sie mehr, frage ich ferner, wenn ich Ihnen verſichere, daß wir in dieſem Winter eine Oper hatten, wie noch nie? Was ſagen Sie dazu, daß alle Hieſigen dies zugeſtanden und die Oper doch nicht beſuchten? Was ſagen Sie dazu, daß ſich dieſe Oper nicht halten konnte und noch vor Ablauf des Winterhalbjahrs aufgelöſt werden mußte? Was ſagen Sie dazu, mein Herr? Aber, Spaß beiſeite, die Sache ärgert einen; Bemühungen, Glück und Zufall brachten hier zuletzt ein ſo ganz vortreffliches Opernenſemble zuſammen, daß man es wie geſagt für uns nicht beſſer wünſchen konnte. Ich will z.B. ein Theater ſehen, das die drei Sopranpartien in „Leſtocq" ſo leicht beſſer beſetzen kann, als es bei uns durch die Pollert, die Limbach und die Schindler — Eliſabeth, Catherina und Eudoxia — geſchehen kann. Wir hatten einen tüchtigen erſten Tenor, Freimüller, einen zweiten mit einer ſcharmanten jugendlichen Bruſtſtimme, Schreiber, ſowie einen guten Baſſiſten, Krug, der zugleich die Chöre recht brav einſtudierte. Rechnet man noch hinzu, daß ein junger gewandter Künſtler, wie der

Muſikdirektor Richard Wagner, mit Geiſt und Geſchick bemüht war, das Enſemble tüchtig herzuſtellen, ſo konnte es gar nicht fehlen, daß durch dies Zuſammenwirken uns wahre Kunſtgenüſſe geboten wurden. Unter dieſe rechnen wir zumal die Vorſtellungen der neu einſtudierten Opern, wie „Jeſſonda", „Leſtocq" und „Norma". Den Schluß machte eine neue Oper von R. Wagner „Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo". — Das Malheur war ſchon eingetreten, die Oper in der Auflöſung, und nur mit Qual und Not konnte der Komponiſt dieſe Oper noch in der größten Eile einſtudieren. Die Aufführung war alſo übereilt und übers Knie gebrochen; aber auch wenn dies nicht der Fall geweſen wäre, kann ich demohngeachtet noch nicht begreifen, was den Komponiſten bewegen konnte, ein Werk wie dieſe Oper zum erſtenmale in Magdeburg aufzuführen. Es tut mir übrigens leid, mich über dieſe Oper noch nicht ganz ausſprechen zu können; — was iſt eine einzige Aufführung, und dieſe nicht einmal klar und deutlich? — die Leute auf dem Theater konnten noch zuwenig auswendig. Soviel aber weiß ich, daß ſie, wenn es dem Komponiſten glückt, ſie an guten Orten gut aufführen laſſen zu können, durchdringen wird. Es iſt viel drin, und, was mir gefällt: es klingt alles, es iſt Muſik und Melodie drin, was wir bei unſren deutſchen Opern jetzt ſo ziemlich ſuchen müſſen.

An Herrn Wagner und ſeines- und meinesgleichen ſehe ich es aber deutlich, was für eine Qual es iſt, in allen Nerven und Faſern Bewegung zu fühlen und mitten in dieſer Handels- und Kriegsſtadt wohnen zu müſſen. Es iſt hier ein ſehr anſtändiges, vages Treiben, das nicht einmal zu einem entſchiedenen Rückſchritt führt, denn dieſer iſt doch wenigſtens noch eine Bewegung, und man hätte Ausſicht, auf dieſe Art einmal wieder in den Urzuſtand zurückzukommen, der zur Veränderung doch recht paſſabel angenehm ſein müßte; — aber nein — es ſteht. — Ich hege auch das innige Vertrauen, daß es hier nie anders werden wird, und ſeien Sie deshalb keineswegs in Sorgen, noch viel Berichte dieſer Art von mir zu bekommen; — es hilft doch nichts.

Der dramatiſche Geſang.

(1837.)

Es wird von uns Deutſchen ſo viel Ungereimtes und Abgeſchmacktes über Geſang gefaſelt, daß ſich ſchon daraus recht deutlich herausſtellt, wie wenig uns im allgemeinen die echte Göttergabe des Geſanges verliehen iſt. Was man nicht hat, davon ſpricht man am meiſten, und anſtatt das, was uns fehlt, erkennen und erlernen zu wollen, ſuchen wir durch eine geſchwätzige Philoſophie uns ein nonsens vorzulügen, das wir, in Unkenntnis oder Selbſttäuſchung befangen, endlich gar für das eigentliche Wahre anſehen. Das iſt aber ein Unglück für uns. Warum wollen wir Deutſche denn nun durchaus nicht einſehen, daß wir nicht alles beſitzen; warum wollen wir denn nicht offen und frei anerkennen, daß der Italiener im Geſang, der Franzoſe in einer leichteren und lebhafteren Behandlung der Opernmuſik einen Vorzug vor dem Deutſchen habe; — kann er denn dem allen nicht ſeine tiefere Wiſſenſchaft, ſeine gründlichere Ausbildung und vor allem die glückliche Fähigkeit entgegenſetzen, daß er ſich beide Vorzüge der Italiener und Franzoſen leicht zu eigen machen kann, während jene niemals den unſren erreichen werden? — Ein glückliches Naturell macht den Italiener zum geborenen Sänger, und dies bezieht ſich nicht nur auf die ſchöne Stimme, die uns Deutſchen, wiewohl ſeltener, auch verliehen iſt, ſondern auf die natürliche Biegſamkeit und Fähigkeit zu Modulationen der Kraft und der Weichheit derſelben, die uns durchaus fremd ſind. Dieſe Vorzüge ſind es nun, die wir uns erſt aneignen müſſen und, wie ſo viele Beiſpiele lehren, auch aneignen können. Dies erfordert Studium, und bei der uns ſonſt eigenen Tugend des Fleißes und der Ausdauer iſt es überraſchend und ärgerlich zu hören, wie jenes Studium unnötig ſei, wie wir bloß mit dem Affekt das alles ſollen abmachen können! Es wäre töricht, dagegen, daß eine ſchöne Stimme und Gefühl die Haupttugenden des Sängers ſeien, etwas einwenden zu wollen; noch törichter wäre es aber, wollte man nicht einſehen, wie viele ſchön begabte Naturen nicht ſchon zugrunde gegangen ſind, weil ſie mit dieſen beiden Haupttugenden alles für abgemacht hielten. Ohne das nötige, gründliche Studium iſt keine Selbſtändigkeit zu erlangen; — oder glaubt ihr denn, daß **Mozarts** Genie allein hinreichend geweſen ſein würde, ihn zu einer ſo vollkommenen Kunſterſcheinung zu machen? Mozart hatte eben das große Glück, ſich ſchon in den Kinderſchuhen die Technik vollkommen eigen machen zu können, ſo daß in den Jahren des Erwachens der ſchöpferiſchen Phantaſie ihm Kontrapunkt, und was alles, bereits zur zweiten Natur geworden war, und er, ohne oft vielleicht daran zu denken, die ſchwierigſten Probleme der Technik mit einer Leichtigkeit löſen konnte, daß es bloß wie ein Spiel der Phantaſie erſcheint. Dagegen ſehen wir eine vielleicht gleich geniale Natur wie Weber nun und nimmermehr die Höhe und Selbſtändigkeit Mozarts erreichen, indem wir ihn ſelbſt in den Jahren ſeiner ſchaffendſten Kraft mit der Technik ringen ſehen, die er zwar ganz und gar erkannte und durchdrang, die ihm aber durch früheſtes Studium und Aneignen nicht wie Mozart zur andern Natur geworden war, denn wir wiſſen recht wohl, wie er ſich erſt ſpät gänzlich zur Muſik wandte.

Halten wir dies alſo auch mit Bezug auf den Geſang feſt; — wir Deutſchen haben nun einmal nicht das glückliche Naturell des Italieners und müſſen dies demnach durch Studium erſt zu erſetzen ſuchen. Dies Studium muß von einem Sänger aber womöglich ſchon abgemacht ſein, ehe er die Bühne betritt, denn auf der Bühne, wo die Herrſchaft des Affektes beginnt, iſt allerdings (— ſehr richtig! —) kein Studium nachzuholen; das durch dasſelbe Erlernte muß ſchon zur andern Natur geworden ſein. In dem, was nun der dramatiſche Sänger erlernen muß, iſt nicht der geringſte Unterſchied mit dem, was dem Konzertſänger zu eigen ſein muß. Die höchſte Reinheit des Tones, die höchſte Präziſion und Rundung, die höchſte Glätte der Paſſagen und die genaueſte Gliederung der Perioden, wie (was man auch noch hinzufügen könnte) die höchſte Reinheit der Ausſprache bilden das Fundament für den Geſangsvortrag, er möge im Konzertſaale oder auf der Bühne wirken ſollen. Hat ſich der Sänger dies alles vollkommen zu eigen gemacht, ſo vermag er erſt mit dem, was Demoſthenes unter dem Vortrag verſtand, zu wirken. Was kann der Affekt hervorbringen, wenn er die organiſchen Fähigkeiten überſchreitet? Die größte jetzt lebende deutſche dramatiſche Sängerin, die Schröder-Devrient, ſtand in den Jahren ihrer Jugendblüte im Begriff, ihre Stimme, die ihr keineswegs nur wenige Kunſtmittel zu Gebote ſtellte, total zu verlieren, was denjenigen ſehr begreiflich war, die ſie im „Fidelio“ und in der „Euryanthe“ geſehen und gehört hatten, wo ſie eben über alles, über mehr oder weniger Rundung der Töne, über Eilen und Nachlaſſen, ja über das Brechen des Tones — was zuweilen in den höchſten Momenten an die Grenze des Harten und Schneidenden führte — nur den Affekt gebieten ließ; — ſie war ſchon im Begriffe, der Oper ganz zu entſagen, als ihr Leben eine neue Wendung bekam und ſie denn auch nach Paris führte. Dort hörte ſie die Paſta, die Malibran und wie ſich ſonſt die Koryphäen der großen italieniſchen Oper nennen; ſie ließ ſich an derſelben engagieren, nahm einen neuen Unterricht und lernte denn nun den eigentlichen Geſang kennen, den ſie ſich zu eigen machte und vermöge deſſen ſie jetzt noch in der Blüte ihrer Kraft ſteht. Man glaube aber nun ja nicht, daß ihre Darſtellungen dadurch jetzt eine kalte Glätte erhalten hätten, vielmehr könnte es einem bedünken, daß dieſe nicht nur an künſtleriſchem Ebenmaß, ſondern auch noch an Kraft und Wärme des Affektes gewonnen hätten; man ſehe jetzt ihren Fidelio, ihre Euryanthe, Norma, ihren Romeo; man glaubt, ſie müſſe nach der Vorſtellung einer ſolchen Oper bis zum Tode erſchöpft ſein, — und im Ernſt geſteht ſie ſelbſt, daß in ihrer früheren Periode ſie eine ſolche Ermattung jedesmal befallen habe, während ſie jetzt leicht eine ſolche Partie an demſelben Abend wiederholen könnte; daß ihr dies aber nicht möglich ſein würde, wenn ſie nicht dieſen höchſten Triumph des künſtleriſchen Vortrages erreicht hätte, nämlich eine leidenſchaftliche Situation ſo darzuſtellen, daß ſie ihr letztes Herzblut einſtrömen zu laſſen ſcheint, während ſie doch nur ein Kunſtgebilde hinſtellt. Hierin liegt ungefähr diejenige Vollkommenheit des dramatiſchen Geſangvortrages angedeutet, die der Bühnenſänger zu erreichen ſtreben muß, und der erſte Grund, von dem er dazu ausgehen muß, iſt eben die vollkommene Beſeitigung und Erlernung aller techniſchen Schwierigkeiten. Keine derſelben iſt ſo unbedeutend, daß ſie nicht als ein wichtiges Problem gelöſt werden müßte, und dies gilt, wie ſchon geſagt, zumal unſren deutſchen Sängern, weil ihnen eben vieles von der Natur verſagt iſt, was dem Italiener angeboren, ſo daß ein italieniſcher Naturaliſt ſchon weit eher für etwas gelten kann, als ein deutſcher; wiewohl wir z. B. ſelbſt an der Malibran ſehen, wieviel zu ihrer Vollendung die geſtrengen Geſangsübungen, in denen ſie ihr Vater auferzog, beitrugen. Es iſt deshalb nicht genug zu tadeln, wenn von Leuten, oft aus Mangel an Kenntnis in der Sache, von der für ein vorzügliches Geſangstalent ſo wichtigen Ausbildung im techniſchen Teile der Kunſt mit Geringſchätzung und Verachtung geſprochen wird, was man leider durch ganz Deutſchland von ſo vielen Kunſtkennern und Richtern ſo oft hört; das Talent wird dadurch irre geführt und in Zweifel geſetzt, was es angreifen ſoll, um ſeine Kräfte zur größtmöglichen Vollendung zu bringen. Daher kommen denn auch alle unſre Halbheiten; es iſt immer als ein Ereignis anzuſehen, wenn ſich einmal ein tüchtiges Talent auf die höchſten Kunſtſtufen ſchwingt, während dies eigentlich eine gewöhnliche Folge der richtigen Bildung ſein müßte; daher dieſe ephemeren Erſcheinungen, die heute einmal auftauchen, die größten Erwartungen und Hoffnungen erwecken, und in ein paar Jahren zugrunde gegangen oder wenigſtens zur Unbedeutendheit herabgeſunken ſind. Und iſt dies nicht recht ſchlimm?

Bellini.

Ein Wort zu ſeiner Zeit.

(1837.)

Die Belliniſche Muſik, d. i. der Belliniſche Geſang, hat in dieſer Zeit ſelbſt im hochgelehrten Deutſchland ein ſolches Aufſehen erregt und einen ſolchen Enthuſiasmus entflammt, daß ſchon dieſe Erſcheinung an und für ſich wohl einer näheren Unterſuchung wert wäre. Daß der Belliniſche Geſang in Italien und Frankreich entzückt, iſt einfach und natürlich, — denn in Italien und Frankreich hört man mit den Ohren, daher denn auch unſre Phraſen vom „Ohrenkitzel“ u. dgl. — (vermutlich im Gegenſatz zu dem „Augenjucken“, das uns z. B. die Lektüre ſo mancher Partitur von neueren deutſchen Opern verurſacht); — daß aber ſelbſt der deutſche Muſikkenner die Brille von den ſtrapazierten Augen wegnahm und ſich einmal ſo ganz rückſichtslos der Freude eines ſchönen Geſanges hingab, das läßt uns zugleich tiefer in ſein eigentliches Herz blicken, — und da gewahrt man denn eine ſo tiefe und inbrünſtige Sehnſucht nach einem vollen und kräftigen Aufatmen, um ſich's mit einem Male leicht zu machen und all den Schwulſt von Vorurteilen und üblen Gelehrtheiten von ſich zu werfen, der ihn ſo lange zwang, ein deutſcher Muſikkenner zu ſein, und ſtatt deſſen endlich einmal ein Menſch zu werden, froh, frei und begabt mit all den herrlichen Empfängnisorganen für jedes Schöne, möge es ſich zeigen, in welcher Form es wolle. — Wie wenig ſind wir doch eigentlich von all dem närriſchen Krame von Vorurteilen und Einbildungen wirklich überzeugt; wie oft mag es uns wohl paſſiert ſein, daß wir bei der Anhörung einer italieniſchen oder franzöſiſchen Oper entzückt wurden, und als wir das Theater verließen, mit einem mitleidigen Witz unſre Aufregung hinweg ſpotteten, und dann, in unſrem Hauſe angelangt, mit uns übereinkamen, daß man ſich eigentlich vor Entzücken hüten müſſe. Machen wir nun einmal dieſen Witz nicht und treffen wir einmal dieſe Übereinkunft mit uns nicht, ſondern halten wir das feſt, was uns eben entzückt hatte, ſo werden wir inne werden, daß es zumal bei Bellini die klare Melodie, der einfach edle und ſchöne Geſang war, der uns entzückte; dies zu bewahren und daran zu glauben, iſt doch wahrlich keine Sünde; es iſt vielleicht ſelbſt keine Sünde, wenn man vorm Schlafengehen noch ein Gebet zum Himmel ſchickte, daß den deutſchen Komponiſten doch endlich einmal ſolche Melodien und eine ſolche Art, den Geſang zu behandeln, einfallen möchten. — Geſang, Geſang und abermals Geſang, ihr Deutſchen! Geſang iſt nun einmal die Sprache, in der ſich der Menſch muſikaliſch mitteilen ſoll, und wenn dieſe nicht ebenſo ſelbſtändig gebildet und gehalten wird, wie jede andere kultivierte Sprache es ſein ſoll, ſo wird man euch nicht verſtehen. Das übrige, was an dieſem Bellini ſchlecht iſt, kann ja jeder eurer Dorfſchulmeiſter beſſer machen, das iſt bekannt; es liegt demnach ganz außer der eigentlichen Sache, ſich über dieſe Mängel luſtig zu machen; wäre Bellini bei einem deutſchen Dorfſchulmeiſter in die Lehre gegangen, er hätte es wahrſcheinlich beſſer machen lernen, ob er aber dabei nicht vielleicht ſeinen Geſang verlernt hätte, ſteht allerdings ſehr zu befürchten. — Laſſen wir alſo dieſem glücklichen Bellini den, allen Italienern einmal gebräuchlichen Zuſchnitt ſeiner Muſikſtücke, ſeine regelmäßig dem Thema folgenden Creſcendos, Tutti, Kadenzen und dergleichen ſtehende Manieren, über die wir uns ſo grimmig ärgern; es ſind die ſtabilen Formen, die der Italiener einmal nicht anders kennt, und die in manchem Betracht gar nicht ſo verwerflich ſind. Betrachten wir die grenzenloſe Unordnung, den Wirrwarr der Formen, des Periodenbaues und der Modulationen ſo mancher neuer deutſcher Opernkomponiſten, durch die ſie uns oft den Genuß vieler einzelner Schönheiten verkümmern, ſo möchten wir wohl oft wünſchen, durch jene ſtabile italieniſche Form dieſen krauſen Knäuel in Ordnung gebracht zu ſehen; und in der Tat wird die augenblickliche klare Erfaſſung einer ganzen Leidenſchaft auf der Bühne bei weitem erleichtert werden, wenn ſie eben ganz mit allen Nebengefühlen und Nebenempfindungen mit einem feſten Striche in eine klare, faßliche Melodie gebracht wird, als wenn ſie durch hundert kleine Kommentationen, durch dieſe und jene harmoniſche Nuance, durch das Hineinreden dieſes und jenes Inſtrumentes verbaut und endlich ganz hinweggeklügelt wird.

Wie ſehr aber den Italienern ihre, in der Ausartung gewiß einſeitige und bloß floskelartige Form und Manier, zumal bei gewiſſen Opernſujets, dennoch zuſtatten kommt, davon lieſert Bellini einen Beweis in ſeiner „Norma“, ohnſtreitig ſeiner gelungenſten Kompoſition; hier, wo ſich ſelbſt die Dichtung zur tragiſchen Höhe der alten Griechen aufſchwingt, erhöht dieſe Form, die Bellini dabei entſchieden auch veredelt, nur den feierlichen und grandioſen Charakter des Ganzen; alle die Leidenſchaften, die ſein Geſang ſo eigentümlich verklärt, erhalten dadurch einen majeſtätiſchen Grund und Boden, auf dem ſie nicht vague umherflattern, ſondern ſich zu einem großen und klaren Gemälde geſtalten, das unwillkürlich an Glucks und Spontinis Schöpfungen erinnert.

Mit dieſer freien und unverkümmerten Hingebung aufgenommen, haben Bellinis Opern in Italien, Frankreich und Deutſchland Beifall gefunden; warum ſollten ſie es nicht auch in Livland?

Über Meyerbeers „Hugenotten“.

Die Erſcheinung der Muſik Meyerbeers, zumal in ſeinem letzten Werke „die Hugenotten“, hat eine ſo feſte und abgerundete Konſiſtenz gewonnen, daß endlich die Aufgabe entſtanden iſt, dieſer Muſik ihren Standpunkt in der Geſchichte der Muſik anzuweiſen. Der Verſuch ſei hiermit getan, das noch friſch Lebende in die Geſchichte einzureihen. Betrachten wir die Erſcheinung Meyerbeers, ſo werden wir ſowohl ihrer Tendenz als zumal auch ihren äußeren Zügen nach unwillkürlich an Händel und Gluck erinnert, und ſelbſt ein weſentlicher Teil in der Richtung und Bildung Mozarts ſcheint ſich hier wiederholt zu haben. Vor allen Dingen iſt nie aus dem Auge zu verlieren, daß jene Deutſche waren, wie dieſer es iſt; denn in jenem elenden, denationaliſierten Zuſtande Deutſchlands iſt zumal der Grund der äußeren Schickſale, Verhältniſſe, Züge jener Kunſterſcheinungen zu finden, die mit ihrer inneren Bedeutung ſo ſehr zuſammenhingen.

Dieſer entſchiedenen Nichtexiſtenz der Deutſchen als Nation iſt es dann beſonders zuzuſchreiben, wenn Genien, welche deutſche Muttermilch tranken, ſo wenig äußere Merkmale ihrer Geburt an ſich tragen; wir ſehen ſie fern von ihrem Vaterland gedeihen, in fremden Sprachen dringen ihre Töne zu Herzen, und der Beifall des Auslandes führt ſie erſt ihren Landsleuten wieder zu. Wir ſehen, wie ſie ſich ſchnell in das, was nationale Eigentümlichkeit bei ihren Nachbarn zur Geburt brachte, hineinfühlen und ſich dadurch zunächſt einen feſten Standpunkt verſchaffen, von dem ſie dann den ihnen innewohnenden Genius weit über die Grenzen der beſchränkenden Nationalität hinan die ſchöpferiſchen Schwingen ausbreiten ließen. Sonach ſcheint faſt der deutſche Genius beſtimmt zu ſein, das, was er in ſeinem Mutterlande nicht findet, bei ſeinen Nachbarn zu ſuchen, dies aber aus ſeinen engen Schranken zu erheben und ſomit etwas Allgemeines für die ganze Welt zu ſchaffen. Viele ſind wohl vom gleichen Drang beſeelt geweſen, haben denſelben Bildungsgang genommen, ſind aber da ſtehen geblieben, wo ſie erſt den Anfang hätten finden ſollen, d. h. ſie haben ſich begnügt, ſich in eine fremde Nationalität hineinzulügen, in der ſie am Ende doch nicht einmal vollgültig werden konnten; denn ſie opferten das einzige Erbtum ihrer Muttermilch auf — die Keuſchheit der Empfindung, und dies iſt eine Mitgift, die der Deutſche nie aufgeben ſollte, denn ſie iſt es, die ihn allein durch alle Bildungswege rein und unverfälſcht hervorgehen läßt. Dieſe Naivität des Deutſchen — (und die allgemeine Richtung erſetzt ihm ſomit den Mangel an Nationalität) —, deren ſein Genius fähig iſt, ſetzt ihn ſogar über die Nachteile einer beengenden Nationalität hinweg. Der ſtille Ernſt und die wiſſenſchaftliche Richtung ſeiner Erziehung ſetzt ihn beizeiten in den Stand, den techniſchen Teil ſeiner Kunſt als Meiſter zu behandeln. Mit Schmerz aber wird er bald gewahr, daß ihm die Baſis fehlt, irgend ein allgemein verbrüdernder Zug, deſſen Berührung ihn durch ſeinen ſchnellen Anklang in Rapport mit ſeinen Landsleuten, d. i. mit den Millionen, die die deutſche Sprache ſprechen, ſetzen ſoll. Ja, iſt es ihm als Preußen gelangen, irgend einen provinzlichen Anklang zu finden, ſo weiß er nur zu ſicher, daß er deſto fremder dem Öſterreicher bleibt, und es iſt traurig: bald muß er auch anerkennen, daß auf dem Boden ſeines Vaterlandes eine glückliche Organiſation der Sinneswerkzeuge, die die Verkörperung ſeiner Kunſt verlangt, nicht gedeiht; ihm fehlt das Ideal des Geſanges, er muß es Italien entleihen oder es entbehren. Die Mehrzahl geht nun in dieſer Verkümmerung unter, oder erreicht doch nie die Höhe, deren der deutſche Genius fähig wäre. Nur der Glückliche erbeutet ſich dies, was der Natur ſeines Vaterlandes abgeht, und einer dieſer Glücklichen iſt nun jener große Heroe Meyerbeer.

So neu und friſch auch noch die Siege ſind, die den Namen Meyerbeer zu einem der glänzendſten am muſikaliſchen Himmel erhoben, ſo ſchnell haben ſie doch auch die ziviliſierte Welt durchdrungen und erobert; ſie haben ſelbſt da, wo ſie noch kein ziviliſiertes Terrain vorfanden, den Boden geebnet, um ſich die Tempel darauf errichten zu laſſen, in denen man die glückliche Kunſt zum erſtenmal feierte, die dieſe Siege verherrlichen.

Meyerbeer, durch eine vortreffliche Erziehung, ſowie durch eine allſeitige wiſſenſchaftliche und künſtleriſche Ausbildung beizeiten in den Stand geſetzt, ſich Meiſter des techniſchen Teiles ſeiner Kunſt zu fühlen, lernte gewiß früher und ſchärfer, als es ſelbſt bei anderen der Fall war, erkennen, was ihm ſein Vaterland verſage und was er von außen her zu erobern habe, um in dem Vollgenuß ſeiner Kunſt ſchwelgen zu können. In früheſter Jugend hatte er bereits Italien geſehen, er hatte es gehört; ſein glücklicher Sinn hatte vollkommen die Schönheit der Formen begriffen, die, mögen ſie nun auch in dem neueren Italien eine zu ſinnliche Richtung bekommen haben, einem wahrhaft künſtleriſchen Gemüt doch immer noch nirgends üppiger ſich zeigen, als eben in jenem glücklichen Lande.

Es iſt nun wohl anzunehmen, daß Meyerbeer, ſchon ſo früh durchdrungen von der Glut der Form, in einen bitteren Kampf mit ſich ſelbſt fiel. Es exiſtiert nämlich bei der großen Mehrzahl der deutſchen Künſtler ein wunderlicher Kunſtpatriotismus, der jedoch in ſeinen Äußerungen auf einem vollkommenen Mißverſtändnis beruht. Den ſonderbarſten Widerſpruch trägt er zur Schau. Wir ſehen dieſelben Deutſchen, die ſo auffallend bereitwillig ſich jedem fremden Einfluß hingeben und bei dem Empfang fremder Gäſte ſich ſelbſt willig in den Hintergrund ſtellen oder gar vergeſſen — dieſe ſehen wir auf der andern Seite deutſch mit wunderlichen Phraſen, die ſie ſich bis zur Überzeugung vorreden, ſich in den heftigſten Rigorismus gegen die Tendenzen ausländiſcher Kunſt, ja ſogar gegen die weſentlichen Vorzüge derſelben ergießen. Es iſt allerdings ein höchſt ehrenwerter, wenn auch mißverſtandener Stolz, der ſie ſich darauf berufen läßt, daß ja die größten Heroen der Muſik oft Deutſche geweſen wären, und ſie nennen dann ihren Händel, Gluck und Mozart; ſonderbarerweiſe aber wollen ſie nicht beachten, wie Händel den in Italien eingeatmeten Geſang in England aushauchte, wie Gluck in Paris den Triumph der franzöſiſchen dramatiſchen Muſik erkämpfte, ja wie endlich Mozart als die veredeltſte Potenz der italieniſchen Schule betrachtet werden muß.

Der ſonderbar eigentümliche Zug der Deutſchen hat gewiß auch Meyerbeer belaſtet; der dadurch verurſachte Kampf feſſelte ſeinen Genius, und man muß annehmen, daß er auf demſelben Punkte war, auf dem viele verkümmern. Aber Meyerbeer war ſo deutſch, daß er bald in die Fußtapfen ſeiner alten deutſchen Vorfahren geriet; dieſe zogen mit der vollen Kraft des Nordens über die

Alpen und eroberten ſich das ſchöne Italien, — und waren ſie nicht auch dazu berechtigt? Gehört nicht dem das Schöne zu, der die Kraft hat, es zu erringen?

Meyerbeer ging nach Italien, er machte ſelbſt die üppigen Söhne des Südens in ſeinen Tönen ſchwelgen, und dies war ſein erſter Sieg. Muß es nicht mit Stolz erfüllen, ſich nicht nur das fremde Schöne zu eigen machen zu können, ſondern ſelbſt die, denen wir es entnehmen, ſich der Veredlung desſelben erfreuen laſſen zu können? Aber ſelbſt damit ſehen wir den deutſchen Genius ſich noch nicht begnügen; in dieſem Siege wollte er ja erſt nur noch lernen. Die verſchwimmenden, unbeſtimmten Nebel des Spiritualismus haben ſich zu Formen ſchönen warmen Fleiſches geſtaltet, das reine, keuſche deutſche Blut fließt aber in ſeinen Adern; die Geſtalt des Mannes iſt fertig und tadellos — nun kann er ſchaffen und Taten für die Ewigkeit verrichten.

Daß Meyerbeer hier noch nicht ſtehen blieb und ſich behaglich in den Schatten ſeines Ruhmes ſtreckte — das iſt es, was ihn vollkommen machen mußte.

Es war um jene Zeit, daß die franzöſiſche Schule ihre ſchönſte Höhe erreicht hatte. Selbſtändig und mit der Nation ſympathiſierend, haben ihre lebenden Meiſter das Vortrefflichſte geſchaffen, was in der Kunſtgeſchichte eines Volkes aufgewieſen werden kann. In ihren Werken hatte ſich die Tugend und der Charakter ihrer Nation verkörpert. Die liebenswürdige Ritterlichkeit des älteren Frankreich begeiſterte auch Boieldieus herrlichen ‚Jean de Paris‘, die Lebhaftigkeit, der Geiſt, der Witz, die Anmut der Franzöſin blüht in dem ihnen völlig und ausſchließend eigenen Genre ihrer Opéra comique. Ihren äußerſten Höhepunkt hatte die franzöſiſche dramatiſche Muſik erreicht in Aubers unübertrefflicher „Stummen von Portici“: einem Nationalwerk, wie jede Nation höchſtens nur eins aufzuweiſen hat. Dieſe ſtürmende Tatkraft, dieſes Meer von Empfindungen, Leidenſchaften, gemalt in den glühendſten Farben, durchdrungen von den eigenſten Tönen und Melodien, gemiſcht von Grazie und Gewalt, Anmut und Heroismus — iſt dies alles nicht die Verkörperung der letzten Geſchichte der franzöſiſchen Nation, und konnte dies erſtaunliche Kunſtwerk von einem andern als einem Franzoſen geſchaffen werden? Es iſt nicht anders zu ſagen: mit dieſem Werk hat die neue franzöſiſche Schule ihre Spitze erreicht, und ſie errang ſich ſomit die Hegemonie über die ziviliſierte Welt. Welch ein Wunder daher, wenn Meyerbeer ſich auf dieſes Terrain warf! Und wer konnte dazu den Mut und die Kraft haben, als er? Denn welch ein Terrain, das anziehendſte, aber auch das abſchreckendſte! Anziehend, weil es das glänzendſte war, abſchreckend, weil zu fürchten war, ſich an ſeinem Glanze zu verſengen. Aber ein ſolches Terrain brauchte Meyerbeer, um ſeine Mannheit zur Univerſalität ſich entwickeln zu laſſen.

Hier fand Meyerbeer das vor, was zu großen Taten nötig iſt: eine Nation, im Enthuſiasmus fähig, das Größte zu tun, aber auch zu begreifen, eine Nation, wie ſie unter einem Napoleon zur geſamten Welt wird, die in ihren Taten die Taten der Weltgeſchichte verrichtet. Um den Schwung dazu zu geben, kann ein Korſe kommen, warum nicht auch ein Deutſcher? Mit deutſcher Gediegenheit und italieniſcher Schönheit ausgerüſtet, warf ſich Meyerbeer in den franzöſiſchen Enthuſiasmus. Es gibt für alles unendlich proſaiſche Ausdrücke; wollen wir hier einen der nüchternſten, bei einer gewiſſen Partei durchaus nicht unbeliebten, gebrauchen: — er hatte Deutſch gelernt, hat das Italieniſche durchgemacht und fing nun Franzöſiſch an. Wer will auch leugnen, daß ſich Meyerbeer nicht zunächſt den franzöſiſchen Formen angeſchloſſen hat? Die franzöſiſche Manier hatte ihre Blüte erreicht; ſie war ſchön geworden und einer univerſellen Ausbildung fähiger als jede andere. Haben wir aber nicht leider erfahren, daß ſie in der Feder ihres Schöpfers ſich allmählich zu dem verſchrumpfte, was die wirklich nachteilige Seite der Manier iſt, d. h. Manieriertheit? Jene Meiſter ſelbſt begannen ſich mit ihren Eroberungen zu begnügen; ihre Schreibart verflachte ſich in den äußeren Bequemlichkeiten der Manier, und der Nachteil der bloß nationellen Kompoſitionsweiſe ſtellte ſich mit der Zeit heraus; allmählich beſchränkt ſie ſich nur noch auf Phraſen und Floskeln und verliert die edle Intention.

Es war nun aber Meyerbeer, der dieſe Manier erweiterte, ja, der ſie dann zu einer allgemein gültigen klaſſiſchen Schreibart erhob. Von gewiſſen gebräuchlichen und populären Rhythmen und Melismen hat er die moderne Schreibart zu einem grandios einfachen Stil geführt, der den unendlichen Vorzug beſitzt, daß er ſeine Baſis in den Herzen und Ohren des Volkes hat — und nicht bloß als eine raffinierte Erfindung eines neuerungsſüchtigen Kopfes vague und ohne Grund und Boden in der Luft herumſchwimmt.

Mit vortrefflicher Taktik wählte Meyerbeer auf ſeinem neuen

Terrain die Sujets ſeiner Werke; hier war es eine Volksſage, die in dem Munde des Volkes lebte, dort ein erſchütterndes Stück ſeiner Geſchichte; denn nehmen wir an, daß ein nationaler Schwung bei Werken größerer Art unerläßlich iſt, ſo mußte Meyerbeer dieſen Impuls aus der Nationalität des Volkes entnehmen, das in dieſer Periode die vornehmſte Sympathie der Welt genoß. Das, was Meyerbeer nun aber auf dieſen Grund baute, war nicht eine Huldigung einer Nationaleitelkeit, ſondern die Erhebung derſelben zum Gefühl der Univerſalität.

Meyerbeer ſchrieb Weltgeſchichte, Geſchichte der Herzen und Empfindungen, er zerſchlug die Schranken der Nationalvorurteile, vernichtete die beengenden Grenzen der Sprachidiome, er ſchrieb Taten der Muſik — Muſik, wie ſie vor ihm Händel, Gluck und Mozart geſchrieben —, und dieſe waren Deutſche, und Meyerbeer iſt ein Deutſcher. Und fragen wir, wie war es dieſem Deutſchen möglich, daß er ſich nicht in den Empfindungen dieſer oder jener angenommenen nationalen Manier feſtſetzte, ſich in ihnen nicht nach einem kurzen Glanz verlor, und daß er ſomit kein Sklave der fremden Einflüſſe ward?

Er hat ſein deutſches Erbteil bewahrt, die Naivität der Empfindung, die Keuſchheit der Erfindung. Dieſe jungfräulich verſchämten Züge tiefen Gemütes ſind die Poeſie, das Genie Meyerbeers; es hat ein unbeflecktes Gewiſſen, ein liebenswürdiges Bewußtſein bewahrt, das neben den rieſigſten Produktionen oft ſelbſt raffinierter Erfindungen in keuſchen Strahlen erglänzt und ſich beſcheiden als den tiefen Brunnen erkennen läßt, aus dem alle jene impoſanten Wogen des königlichen Meeres geſchöpft wurden.

Iſt nicht jener faſt heftige Drang nach religiöſem Ergießen in Meyerbeers Werken eine auffallende Kundgebung dieſer tief innerlichen Intention des Meiſters? Und iſt das nicht gerade ein Zug, der ſeine deutſche Geburt ſo rührend in unſer Gedächtnis ruft? In Deutſchland findet man wohl weniger gottesdienſtlichen Prunk als in anderen Ländern der Chriſtenheit — es herrſchen da auch viele Spaltungen des Kultus —, vielleicht iſt da in äußerer Bedeutung ebenſowenig und noch weniger Religion als irgendwo; denn der Deutſche iſt Rationaliſt und Philoſoph. Aber die Deutſchen mögen an den Heiligen, an Luther, Calvin oder an Kant halten, ſo lebt doch in jedem deutſchen Herzen ein ſo wunderbar rührender, einfach kindlicher Zug tiefer Religioſität, daß der Klang einer Orgel ihm die ſüßeſten Thränen ablocken kann, ſollte er auch ſeit ſeinem vierzehnten Jahre zum letzten Male das Innere einer Kirche geſehen haben.

Es iſt auch nicht mehr nötig, große, gelehrte und ritualmäßige Meſſen und Oratorien zu ſchreiben, wir haben durch dieſen Sohn Deutſchlands erfahren, wie auch auf der Bühne Religion gepredigt werden kann, wenn unter dieſen Maſſen von Pracht und Leidenſchaft ein ſo edler, einfacher und jungfräulicher Sinn erhalten blieb, wie er in Meyerbeer als der Quell aller ſeiner berauſchenden Schöpfungen zugrunde liegt.

Nehmen wir ſomit an, daß es die Aufgabe des Univerſalgenies ſei, weniger die erſten Anregungen einer neuen Kunſtperiode zu ſchaffen, als vielmehr durch dieſe das möglichſt vollendetſte Ideal dieſer Periode auszuſprechen; dieſe erſten Anregungen aber entſtehen durch die Zeit ſelbſt, durch die beſondere Richtung eines Volkscharakters und durch die einzelnen Zufälligkeiten ſelbſt, die die Wechſelperioden der Geſchichte zum Erſcheinen bringen. Wir ſahen in Händel die klare, kräftige Richtung des Proteſtantismus auf dem Höhepunkt ihrer Kunſtbedeutung angelangt; wir ſahen in Gluck die antike klaſſiſche Richtung der franzöſiſchen Tragödie auch für die dramatiſche Muſik ihre höchſte, würdigſte Ausbildung erreichen. Mozart ſelbſt erhob im eigentlichſten Sinne die italieniſche Schule zum Ideal; und jeder dieſer Heroen ſetzte ſomit ſeiner Kunſtperiode den Grenzſtein. Die dramatiſche Muſik konnte ſich nach Gluck und Mozart in derſelben Richtung nicht höher erheben, — im Gegenteil ſehen wir ſie nach ihnen ſich zur Manier verflachen und in Untüchtigkeit ſich gänzlich verlieren. Während nun in Deutſchland Beethoven ſich faſt ganz von dramatiſcher Muſik entfernt hielt und ſtatt deſſen mit dem ganzen Gewicht ſeines immenſen Genius ſich nur auf das Gebiet der Inſtrumentalmuſik warf, wodurch es denn auch geſchah, daß er dieſe große Abteilung der Muſik ſo ſchnell bis auf die ſchwindligſte und unbeſtreitbarſte Höhe brachte, — während Webers lyriſche Romantik von der Bühne herab ſich die Herzen aller Deutſchen und die Ohren der ganzen Welt gewann, — entwickelte ſich auf einer anderen Seite für die dramatiſche Muſik wieder eine neue Periode, die eine der glänzendſten werden ſollte. —

Wir können den Anfang dieſer Periode nicht anders als von Roſſini datieren, denn mit dem genialſten Leichtſinn, der allein dies verrichten kann, riß er alle Überreſte der alten Schule nieder, die ja ſchon bis zum mageren Gerippe der Form verdorrt waren. Sein freudiger Geſang flatterte in der Welt herum, und ſeine Vorzüge — Leichtigkeit, Friſche und Üppigkeit der Form — fanden, zumal bei den Franzoſen, Konſiſtenz.

Bei den Franzoſen erhielt die Roſſiniſche Richtung Charakter und gewann durch Nationalſtetigkeit ein würdigeres Anſehen.

Ein noch weiteres Vorwärtsſchreiten auf dem Terrain, wie wir oben bezeichneten, wo die nationale Richtung einer Kunſt bereits eine ſolche abgeſchloſſene und unüberbietbare Höhe erreicht hatte, konnte nur durch die Erweiterung der Richtung zur Univerſalität beendet werden, mithin durch die Fortführung einer Kunſtperiode zur Erreichung ihrer höchſten Aufgabe*.

Dies anzunehmen, berechtigen uns ferner auch alle äußeren Merkmale der Meyerbeerſchen Muſik; der Stil, der anfänglich unter dem Einfluß verſchiedener Schulen rang, hat ſich zur edlen, idealen Selbſtändigkeit erhoben, frei von den Schwächen der einzelnen Manieren und doch alle ihre Vorzüge vereinigend. Die rieſenhafte, faſt ſchon erdrückende Ausdehnung der Formen hat die reinſten und wohltuendſten Verhältniſſe gewonnen; ja, beſonders iſt dies ein Punkt, in dem ſich die Meiſterſchaft Meyerbeers faſt am auffallendſten herausſtellt; dieſe Beſonnenheit, ja Kaltblütigkeit in der Anlage und Anordnung charakteriſiert Meyerbeer vor allem und erhebt ihn ſomit von vornherein auf den objektiven und einzig richtigen Standpunkt, von welchem aus eine ſolche Fülle von Maſſen, wie wir ſie in ſeinen Werken finden, klar geordnet und zur Anſchauung gebracht werden kann. Um dieſen Ausſpruch auf das tätigſte zu bekräftigen, führe ich hier vor allem das Großartigſte an, was in dieſem Betreff nur je geleiſtet worden iſt, dies iſt die berühmte Verſchwörungsſzene des vierten Aktes der „Hugenotten“. Wer ſtaunt nicht über die Anlage und Durchführung dieſes Rieſenſtückes! Wie iſt es dem Komponiſten möglich geworden, bei der erſtaunlichen Ausdehnung dieſer Nummer eine fortwährende Steigerung zu unterhalten, die nie erſchlafft und die nach einem Gewühle der raſendſten

---

[*] Bei Liepmannsſohn (vergl. Anmerk. Seite 422 d. Bd.) hatte vorſtehender Abſatz folgende Faſſung: „Zu welcher Höhe die Franzoſen dieſe Periode führten, haben wir ſchon berührt, und es bleibt nur noch übrig, vollkommen inne zu werden, daß ſie durch Meyerbeer als auf ihrem höchſten Punkt und bis zu univerſeller Bedeutung angelangt betrachtet werden müßte.“

Leidenſchaften zum Schluß endlich auf dem äußerſten Punkt, wie auf dem Ideal des Fanatismus angelangt!

Ja, nachdem er ſelbſt das Widerliche dieſes Fanatismus erſchöpft hat, erfüllt er die höchſte Aufgabe der Kunſt: er idealiſiert dieſes Gewühl von Leidenſchaft und — iſt es erlaubt, bei dieſem Gegenſtand ſich des Ausdrucks zu bedienen — er drückt ihm den Stempel der Schönheit auf! Denn wer wird zum Schluß dieſer Szene die letzte geſteigerte Wiederholung des Hauptthemas hören, ohne die Seele mehr von Erhebung als von Grauſen geſchwellt zu fühlen.

Und hier ſehe man die Einfachheit der Mittel, die Meyerbeer angewendet, um ſein Ziel zu erreichen. Wie klar und einfach, edel und gehalten iſt jenes Hauptthema, mit dem die Nummer beginnt und ſchließt; wie beſonnen und würdig läßt der Meiſter den Strom anſchwellen, den er keineswegs in einen wirren Strudel ſich verlieren, ſondern in ein impoſantes Meer auslaufen läßt! — Man kann hier nicht mehr begreifen, wie in dieſer Richtung noch Höheres geleiſtet werden ſoll; wir fühlen, daß der Kulminationspunkt derſelben im eigentlichſten Sinne erreicht worden iſt, und ſo wie das größte Genie ſich zerſplittern würde, wollte es in der eigenen Richtung Beethovens deſſen letzte Symphonie nicht einmal zu überbieten, ſondern nur von da aus weiterzugehen ſuchen, ſo erſcheint es unmöglich, in der Richtung, die Meyerbeer auf den letzten Grenzpunkt führte, noch weiter vorſchreiten zu wollen.

Wir müſſen bei der Anſicht verharren, daß ſich dieſe letzte Epoche der dramatiſchen Muſik mit Meyerbeer geſchloſſen habe, daß nach ihm ſo gut wie nach Händel, Gluck, Mozart, Beethoven das für die jedesmalige Periode erreichte Ideal als vollendet und als nicht mehr zu überbieten zu betrachten ſei — ſondern, daß die Zeit in ihrer raſtloſen Schöpfungskraft eine neue Richtung hervorbringen muß, in der dasſelbe wieder zu leiſten ſein würde, was jene Heroen geleiſtet haben. Jedoch, noch lebt er ja und ſteht in der Fülle ſeiner Kraft —, greifen wir deshalb nicht vor, erwarten wir, welches Neue ſein Genius noch gebiert!

Pariſer Amüſements.

(1841.)

Seit dem März iſt der Pariſer Winter zu Ende. Die mildeſten Lüfte, die wärmſten Sonnenſtrahlen bekämpften frühzeitig und mit ſiegendem Mute die ungeheuren Müffe und Pelzverbrämungen der ſchönen Kleiderwelt von Paris und machen den Boulevard des Italiens, den Garten der Tuilerien und der Champs Elysées zum Kampfplatz, auf dem ſich die bunten Legionen drängen, die Paris bei ſchönem Wetter ſchlagfertig zu ſtellen weiß. Von neuem ſpringen kräftiger als je die großen Fontänen des Concordienplatzes, ſchweigſam und traurig imitiert von den allerneueſten Springbrünnchen zuſeiten der breiten Fahrſtraße der elyſeiſchen Geſilde; wütender als je tobt Polichinell in ſeinem Kaſten und hat ſich jetzt ſogar ein ganz neues Theater gegründet, in welchem feiner Dialog und edle Sitte eingeführt worden, und welches mit ſtolzen Buchſtaben den Titel „Théâtre de Guignol" trägt.

Nichtsdeſtoweniger dürft ihr aber keineswegs glauben, der Pariſer Winter ſei in Wahrheit zu Ende. Mögen euch jene Lüfte, jene Strahlen nicht verführen, das Reich des großen, mächtigen, allgewaltigen Winters verbannen zu wollen! Dieſer Winter iſt aber der Sommer von Paris; er iſt's, der die eigentlichen Blüten, Düfte und Strahlen bringt, — er iſt's, der den Pariſern jenes wundervolle Rauſchen, jenes ſanfte Säuſeln zu Ohren führt, das ihr anderen Menſchen und Bewohner dieſer Erde nur in den Hainen oder am Bache vernehmt; — er iſt's, der hier die munteren Lerchen, die pathetiſchen Nachtigallen und Gott weiß, was für Vögel alle noch ſingen läßt, denn ich wiederhole euch, — er iſt der Sommer von Paris.

Um dieſen Sommer aber kennen zu lernen, müßt ihr notwendig in die Salons der großen Welt, zu den Italienern, in die Große Oper oder mindeſtens in den Konzertſaal des Herrn Herz gehen, — denn auf den Straßen könnte es begegnen, daß ihr die armen Leute ebenſogut frieren ſehet, wie bei euch, — ganz wie bei euch. Dort aber werdet ihr die ſchönſten Blüten, verfertigt von den geiſtreichſten Händen der gelehrigſten Schülerinnen des großen Paul de Kock, im ſchwarzen Haar der Schönen erblicken; dort werden die üppigſten Düfte, die je dem Laden eines Parfümeurs entquollen, eure Sinne berauſchen; dort werden euch die Strahlen wärmen und zünden, die aus den bewußtvollſten Augen ſo mancher Sonne der Salons zu euch dringen; dort werdet ihr das wundervolle Rauſchen und Säuſeln der Bäume und Blätter eurer Haine in dem ungleich myſtiſcheren Säuſeln und Rauſchen des koſtbarſten Atlas und der graziöſeſten Bänder vernehmen, die je aus Lyon und Lille anlangten; dort werdet ihr die munteren Lerchen, die pathetiſchen Nachtigallen und die tauſend anderen Vögel in ihrer höchſten, gottähnlichſten Vervollkommnung hören, denn dort ſollt ihr — ach, wie ich dahinſchwelge! — die göttlichſten Sänger von Profeſſion und die adligſten Dilettanten von Gottes Gnaden hören!

Dieſen Sommer zu verlängern oder zu verkürzen — ſehet ihr — ſteht aber nicht in unſres Schöpfers Macht; hier gelten nicht die weiſen Geſetze für Störche und Kraniche; hier ſchloß die Natur andere Konventionen, und kein Papſt, kein Kaiſer, keine noch ſo heilige Allianz kann ſie vernichten. Erſt, wenn der letzte Storch dieſes Sommers nach ſeiner zweiten Heimat zog, das heißt, hierzulande: wenn der letzte Italiener nach London ging, — bricht ein trauriger Spätherbſt an, wo zwar vereinzelt hier und da ein noch nicht flügger, zurückgebliebener Kranich ſeine ſeltſamen Kapriolen zur Schau trägt, wo noch tiefbedeutſam hin und wieder ein wunderbares Rauſchen der goldenen Blätter jener ehrwürdigen Eiche, die man im Saale des Conſervatoires pflanzte, eine treue Schar der Eingeweihten an ſich zieht, — wo jene Düfte und Blüten aber ſichtlich und fühlbar dahinſterben und nicht eher wieder erwachen, als bis die geliebten Störche wiederkehren. Da flieht alles und überläßt die heißen Straßen dem „Winter des Pariſer Mißvergnügens“; dann mögen die Zurückgebliebenen Revolution machen, den friedlichen Guizot abſetzen, den kleinen, ſtreitbaren Thiers auf den Kriegsſchild heben und tauſend andere Dinge zum Zeitvertreib im Pariſer Winter vornehmen; — ſie, die hohe herrliche Welt in Samt und Atlas, Duft und Blüte, kehrt nicht eher wieder, als bis die erſte Nachtigall ſie lockt, die erſte Lerche ihr Air varié ſchwirrt, denn ihr müſſet wiſſen, dieſe hohe Welt iſt romantiſch, und kann ohne Nachtigall und Lerche nicht leben.

So ſeht ihr denn, wie es dieſe gottloſen Franzoſen treiben! — Ihren unanſtändigen republikaniſchen Kalender hatte ihnen der kleine Mann von Marengo geſtrichen; nichtsdeſtoweniger aber haben ſie es verſtanden, trotz des wachſamen Auges der verbündeten Mächte ihre Jahreszeiten ganz unmerklich dermaßen zu verdrehen, daß ſie den Winter zum Sommer, und den Herbſt zum Frühling gemacht. — Als ich noch in Rußland lebte, machte mich der alte Kalenderſtil kaum ſo verwirrt, als dieſe heilloſe Pariſer Einrichtung, ſo daß ich in dieſem Augenblicke nicht recht weiß, ſoll ich von Sommerfreuden oder Winterergötzungen erzählen, wenn ich mir vornehme, ein flüchtiges Bild von dem zu entwerfen, was die nächſtvergangenen Monate an meinen Augen und Ohren vorüberführten.

In der Tat, wenn ich unſrer alten ehrlichen Sitte treu bleibe, wie ſoll ich z. B. von jenen ſchmucken Dirnen berichten, die ich im Monat Februar mit nackten Armen und bloßen Nacken auf den Boulevards ſpazieren fahren ſah? Alles hat doch ſeine Zeit? Bettler iſt man gewohnt, auch im Winter nackt zu ſehen; — aber ſchlanke Mädchen mit Federhüten und goldenen Treſſen auf den ſeidenen Röcken? — das iſt zuviel! Da wird man irr im Monat Februar, bei acht Grad Kälte! — Es war zwar Karneval; — dennoch konnte ich das ſtoiſche Opfer dieſer Damen nicht begreifen, da es im übrigen ſo wenig im Einklange mit der ſpärlichen Freude ſtand, die diesmal nur hie und da in dürftig-bunten Fetzen auf der Straße zum Vorſchein kam. Der große Ochs, den man als Boeuf gras umherführte, ſchien dieſes Jahr wirklich alle roten Wämſer und Schönheitspfläſterchen verſchlungen zu haben, die noch voriges Jahr ein ſtattliches Leben auf den Boulevards verbreiteten. Dazu war es rauh und garſtig, und jeder zog es vor, die descente de la Courtille lieber im Théâtre des Variétés anzuſehen, als die Strapaze in natura mitzumachen.

Zu was überhaupt haben die Pariſer nötig, einen Karneval zu feiern? Haben ſie nicht Karneval und Spaß das Jahr über genug? Zu was ſind ihre dreißig Theater da? Zu was ihre Sänger, ihre Miniſter, ihre Komponiſten, Pairs, Virtuoſen und Deputierten? —

Mir kommt es vor, als ob dies alles nur zu ihrem Amüſement da ſei. Kann ſein, daß Louis Philippe und die Redakteure des „National“ es anders anſehen; — kann ſein, daß Herr Guizot mit allen dieſen Dingen ſoeben ein tiefes, metaphyſiſches Experiment vorzunehmen im Sinne hat; — ich und Tauſende werden aber nicht anders darüber urteilen können. — Oder ſollte dem wirklich nicht ſo ſein? Sollten dieſen Dingen Tiefen zugrunde liegen, die unſer Auge nicht zu erfaſſen vermöchte? — Forſchen wir!

Ihr Sänger, mit euch laſſet uns anfangen! Da es zu lang werden würde, wollten wir der Reihe nach jedem der eben aufgezählten Dinge auf den Grund kommen, ſo laſſet uns vorläufig nur eins um das andere herausheben, und ein Überblick zeigt mir, daß ich mit dieſer Verfahrungsweiſe gerade auf Gegenſtände ſtoßen werde, an denen ſich meine Behauptung am leichteſten beweiſen laſſen wird.

Sagt mir, ihr Sänger, wozu ſeid ihr in der Welt? oder eigentlicher, wozu ſeid ihr in Paris? Seid ihr da, um ſpekulative Philoſophie zu treiben, oder um philoſophiſche Spekulationen zu machen? — Du lächelſt mir, feiſter Rubini, und ſchmunzelſt mir ein unhörbares B zur Antwort! — Seht, wie er ſich freut, daß die Pariſer dieſes B gar nicht einmal hörten und doch in Wonne darüber zerfließen! — Wiſſet, Rubini iſt der Mann der negativen Spekulation: — er gewinnt für das, das er früher hatte und was er jetzt nicht mehr gibt. Je weniger er gibt, deſto mehr erhält er; — je mehr er zu ahnen überläßt, deſto größere Wunder gibt er den Leuten zu hören; je mehr er mit philoſophiſcher Ruhe verſchweigt, deſto hinreißender amüſiert er das Publikum. Er iſt ein großer Mann, — fett, wie es ſich geziemt, und jedes Jahr vor dem großen Storchzuge nach England im Begriff, ſich zurückzuziehen. Je mehr er ſich zurückziehen will, deſto raſender wird er gehalten, und zum Lohne wirft er dann jedesmal den Staunenden einen gewiſſen Triller auf A an den Kopf, daß allen Hören und Sehen vergeht.

Ich frage, ob dies kein Amüſement ſei? — Rubini iſt die Freudenkrone auf dem Haupte der Pariſer Sozietät. Er wird einſt gegen hundert Jahre alt und Marſchall von Frankreich werden. Glücklicher Sterblicher, wer möchte dies nicht auch? — O Rubini, göttlicher Meiſter, wen du zu deinem Adjutanten machteſt!

Genug von ihm! Mir gehen die Augen über. Wer, wenn er nicht Adler, möchte länger direkt in die Sonne blicken? — Leb’ wohl, ſtrahle den glücklichen Engländern und mache ſie vergeſſen, daß ihr Landsmann von den plumpen Amerikanern gehängt werden ſoll! Du allein biſt dies imſtande, denn du allein biſt hinreißend genug, um deinetwegen einen Briten ſich ſelbſt aufhängen zu laſſen! — Leb' wohl, du Inbegriff aller gelaſſenen Wonne, und laß dich ja in deiner ſchlafenden Ruhe nicht ſtören, wenn die Griſi auch noch ſo ungelaſſen ihr göttliches Feuer neben dir aushauche! Laß dich nicht hinreißen und bedenke, daß du mindeſtens noch fünfzig Jahre ſingen mußt, ſo lange nämlich, bis dieſe zeriſſene Welt wieder in Rand und Band gebracht worden iſt, bis Frankreich ruhig konſtituiert und auf ewig mit England liiert ſein wird; — denn bis dahin vermagſt nur du dieſes ſchwankende Gebäude vor einem frühen Umſturze zu bewahren! Leite dich Gott, — mit den Störchen ſehen wir uns wieder! — Amen!

Ob es mir gelungen iſt, den mächtigen Mann hiermit würdig genug zu beſingen, kann ich ſelbſt nicht beurteilen. Jedenfalls muß ich aber daran zweifeln, daß meine ſchwachen Phraſen dem Enthuſiasmus gleichkommen könnten, den das verehrte Weſen unter den Pariſern verbreitet und wie einen leuchtenden Kometenſchweif jedesmal zurückläßt, wenn er dahin zog, wohin er unbequemerweiſe niemand ſtatt ſeiner ſchicken darf, um die herrlichen Guineen einzuſtreichen, die nur ſeine myſtiſche Kunſt ihm gewinnen kann.

Ich mußte Rubini zunächſt anführen, weil er der Typus, das Ideal alles hieſigen Geſanges, ja — aller hieſigen Kunſt iſt. Alles, was jetzt glänzt und entzückt, ging von ihm aus; er iſt der Urquell alles Hohen und Schönen, er iſt das Nonplusultra der Sphäre, in der die Pariſer Kunſt ſich bewegen, ſchwelgen und taumeln darf.

Wer iſt Duprez? — Was machte ſein Glück? Was vermochte die Pariſer, ihm ſein Schreien und Toben zu erlauben? — Daß er nebenbei auch verſtand, die Augen zuzudrücken, nichts von ſich hören zu laſſen und die Zuhörer in die Wolluſt der Ahnung zu verſetzen. — Würdiger Schüler des großen Meiſters mit dem feiſten Antlitze, ſei glücklich! Nach jenem biſt du der erſte. Du wirſt den Orden der Ehrenlegion erhalten und Mitglied des Inſtitutes werden. Willſt du mehr? Willſt du auch Marſchall von Frankreich werden? Bedenke, daß du dazu hundert Jahre alt werden müßteſt, und um dies zu werden, ſchreiſt du viel zu ſtark und viel zuviel!

In Wahrheit, Duprez iſt zu einem jammervoll frühen Tode verurteilt. Er wird in ſeiner Jugendblüte ſterben und mit Prunk auf dem Père-Lachaise beigeſetzt werden. Dort über ſeinem Grabe wird man nachts im Mondenſcheine entſetzliche, dumpfe Klagelaute vernehmen, ſtöhnende Ausrufungen, wie: — „Wehe, wehe dir, Auber! Wehe dir, Meyerbeer! Wehe dir, Halévy! Wehe euch, Cornets à piston! Wehe euch, ihr Poſaunen!“ Ein weicher, ſehnſuchtsvoller Nachhall wird ſich dann folgendermaßen vernehmen laſſen: „Heil, Heil dir, Roſſini! Heil dir, dreimal Heil dir, Bellini! Heil ſelbſt dir, Donizetti!“ und ein gebrochener Seufzer, ungefähr wie: „Marſchallſtab —!“ wird den ſchauerlichen Spuck ſchließen.

Mich jammert's in dieſer Vorausſicht des gräßlichen Endes eines noch ſo rüſtigen Mannes, wie Duprez, eines Mannes von etwas über drei Fuß Höhe und einer äußerſt geſunden Bruſt, mit einer Kehle von ungefähr neun Tönen Umfang. Mich jammert es, und doch weiß ich ihm nicht zu helfen, da er der Abgott des Publikums der Großen Oper iſt. Und wiſſet ihr, was es heißt, ein ſolcher Abgott zu ſein? — Ich will es euch ſagen: — Ein Abgott der Pariſer Oper heißt das Opfer, auf welches eine furchtbare, nicht abzuſchüttelnde Laſt gewälzt iſt. Dieſe Laſt beſteht aus einer Claque, zuſammengeſetzt aus einer Unzahl von Menſchen, die in der Kunſt des Applaudierens erfahrener ſind als andere; ferner, aus einer Preſſe, die des Morgens wie des Abends die pathetiſchſten und offiziellſten Hymnen und Lobespſalmen auf den Abgott ſingt; — endlich aus einem Publikum, dem alles in der Welt eher einfallen würde, als daß der Abgott geſtern oder heute einmal ſehr ſchlecht geſungen habe. — Ihr ſeht, dieſe Laſt muß einen armen Sänger, der noch nicht zu jener philoſophiſchen Ruhe des großen Rubini gelangt iſt, notwendigerweiſe derart erdrücken, daß ſich ihm dann und wann die muntere Kehle zuſchnürt und ein gräßliches Todesröcheln auspreßt. Ich ſehe ſchon jetzt den Ärmſten oft nur mit Entſetzen an; die Augen ſind ihm bereits weit herausgetreten: er wird ſie bald nicht mehr zudrücken können, um das beſprochene herrliche Manöver Rubinis zu machen. Ich ſehe, wie geſagt, ſeinen frühen Tod voraus, welcher wahrſcheinlich bald das letzte Amüſement ſein wird, das er den Pariſern macht. Da mich der Gedanke an den Tod eines unſchuldigen Weſens aber ſtets trüb und traurig macht, ſo laßt mich nicht länger bei Duprez verweilen, ſondern ſehen wir lieber, was ſich um ihn herbewegt!

Ich meine die Sängerinnen der Oper. Zunächſt unſrem Duprez erblicken wir auch eine dem nahen Tode Verfallene. Es ſchmerzt mich tief, dies ſo gerade herausſagen zu müſſen; aber möge die Dorus-Gras ihre blonde Phyſiognomie in noch ſo zierliche, hingeſchmolzene Fältchen legen, wenn ſie zum ſiebenhundertſten Male die berühmte Stelle: „Robert, mon âme!“ ſingt, ſo muß ich, als in dieſer Art von Diagnoſe Erfahrener, ihr doch notwendig das traurige Prognoſtikon ſtellen, daß es auch um ſie bald getan ſein werde. Jedoch wird ſie lange noch ihren Tod zu kaſchieren wiſſen; ſie wird längſt ihr Teſtament vollſtreckt ſehen, ehe die Pariſer ihr Hinſcheiden gewahr werden. Noch lange wird eine Koloratur im mezza voce durch die Ränge der Oper dahinſäuſeln, noch lange wird ein aimables Schluchzen ſondergleichen an den feinen Pariſer Ohren vorüberſtreichen, denn keine weiß wie ſie ſanft zu ſäuſeln und zu ſchluchzen, und mit einer ſcharmanten Koloratur die ganze verlorene Jugendfriſche zu übertünchen. Und auch ſie genießt das Glück, nie getadelt zu werden, denn auch ſie iſt ein wohlinſtallierter kleiner Abgott, dem das Privilegium des Amüſierens unbedingt zugeſtanden iſt.

Jetzt zu einer Lebenden! Dort im gelb und blauen Gewande der Jüdin erblickt ihr in der leidenden Recha die Jugend und Friſche ſelbſt. Sie iſt eben neu einrangiert und heißt Katinka Heinefetter; ſie iſt ſchön, kräftig, gefühlvoll, hat großes Talent und eine mächtige Stimme. Sie ſchwankt und iſt noch nicht fertig: — ach, welcher Reiz in dieſer Unfertigkeit! An dem Tage, wo man ſie für vollkommen erklären wird, wo man an ihren Gefühlsmomenten, an ihren Ahnungsſeufzern, an ihren ſchmackſamen Koloraturen, an ihren kecken Intonationen nicht das mindeſte mehr auszuſetzen haben wird, kurz — wenn auch ihr das unbedingte Privilegium des Amüſierens zugeteilt ſein wird, dann — wird auch ſie dem Tode nahe ſein. Gott ſchütze ſie vor dieſer banalen Vollkommenheit, die jedem Talente, gleichviel, welches ſein eigentlicher Stempel ſei, mit Gewalt aufgedrängt wird! Schon jetzt verſtimmt mich oft jenes fatale franzöſiſche Zittern mit den Händen, und folglich auch mit der Stimme, an ihr wahrzunehmen; es iſt dies ein Manöver, das von jeder guten Sängerin gefordert wird; auch die Heinefetter hat ſich dieſer Forderung gefügt, — man amüſiert ſich dabei. In Wahrheit, ſie zittert, und hat gleich die arme Jüdin Grund und Anlaß genug dazu, ſo wollte mir es doch bei der Heinefetter nicht behagen, wahrſcheinlich, weil ebenſo und an denſelben Stellen bereits die Falcon, die Stoltz und die Nathan zitterten:

„Es erben ſich Geſetz und Rechte uſw.“

Im übrigen hat Halévys Werk ſich wirklich vortrefflich gehalten. Wenn allen glänzenden Erſcheinungen der neueren franzöſiſchen Schule durch ein gar zu ſchnelles und angreifendes Blühen der Glanz bereits ſcharf abgeſtreift worden iſt, — wenn wir ſelbſt Meyerbeers ewigen „Robert“ nur noch im völlig verwiſchten und faſt farbloſen Gewande erſcheinen ſehen, ſo ſcheint das große Koſtüm-, Ballett- und Dekorationskleid der „Jüdin“ immer neu bleiben zu wollen. Wer dieſe Oper zuvor nur hier und da in Deutſchland geſehen, hat gewiß nicht begreifen können, wie ſie es angefangen, die Pariſer zu amüſieren? Das Rätſel löſt ſich von ſelbſt, wenn man die Pariſer Gardine ſich heben ſieht. Da, wo wir in Deutſchland uns nur an den kräftigen Zügen der Kompoſition begeiſtern, hat der Pariſer ganz andere Dinge zu tun. Für wie lange Zeit hat der franzöſiſche Dekorationsmaler und Maſchiniſt nicht die Aufmerkſamkeit und Neugierde des Publikums der Oper zu ſpannen und zu beſchäftigen gewußt! In Wahrheit, wer jene Dekorationen ſieht, bedarf langer, anhaltender Forſchungen, um die tauſend Partikularitäten der ſzeniſchen Ausſtattung zu ergründen. Wer iſt imſtande, in einem flüchtigen Überblicke die ſeltſamen, üppigen Koſtüme zu verſtehen? Wer begreift ſogleich die myſtiſche Bedeutung der Balletts? — Wirklich, dieſer Anziehungsmittel bedarf es aber, um den Pariſern mit der Zeit den gehaltvollen Wert einer originellen Schöpfung zu erſchließen; denn ich ſage euch, vor allen Dingen wollen ſie amüſiert ſein, ſchlechtweg amüſiert.

Leider wollen aber ihre Dichter und Komponiſten ſich beizeiten amüſieren. In Paris heißt es: einen großen Sukzeß gewinnen, und dann ein gemachter Mann von Kredit und Renten ſein! In der Tat, ſoll man es jenen, die endlich dieſen großen Sukzeß gewonnen, verargen, wenn ſie nachher auch an Amüſements denken? Wißt ihr, was es heißt, dieſen Sukzeß gewinnen? Es heißt, die ſchönſten Kräfte, die kräftigſten Jahre eines Künſtlerlebens in Nöten, Sorgen, Mühen, Qualen, Hungern und Verzehren zugeſetzt haben. Ihr kennt jene Leute alle erſt, nachdem ſie geſiegt haben; könnt ihr euch aber die Erſchöpfung vorſtellen, mit der ſie endlich an jenen Sieg gelangten? Wahrlich, bei einiger Humanität kann man es ihnen nicht verdenken, wenn ſie am Ziele auch auf Ruhe bedacht ſind, und dieſe Ruhe heißt bei den Pariſern — Amüſement. Iſt dieſer große Sukzeß, deſſen Erſtrebung ihre Jugend verzehrte und ihre Wangen bleichte, erreicht, ſo nimmt allerdings alles eine andere Geſtalt an: der Künſtler wird Rentier, der Stoiker Epikuräer.

Man ſehe Dumas und Auber an, welches Handwerk treiben ſie jetzt? — Sie ſind Bankiers, beſuchen die Börſe und langweilen ſich über ihre eigenen Stücke und Opern. Der eine hält ſich Maitreſſen, der andere Pferde. Braucht er Geld, ſo greift er zur wohlgeübten Schere ſeines Talentes und ſchneidet ein Stück oder eine Oper von dem allgemeinen akkreditierten Staatspapiere ſeines Renommee ab, ganz wie jeder andere Rentier ſeine lieben Coupons, ſchickt es in das Theater ſtatt auf die Bank, und amüſiert ſich.

Das eigentliche Glanz- und Leitgeſtirn in dieſer Sphäre iſt nun entſchieden der große Scribe. Von ihm dürfte ich eigentlich unmöglich anders reden, als in begeiſterten Verſen, oder zum mindeſten müßte ich auch an ihn eine Hymne richten, wie an den göttlichen Rubini. Dieſe Hymne müßte ungefähr ſo anfangen:

„Dir, hoher Schreibegott, ſchaffender Genius ſondergleichen, Selbſtherrſcher aller Theater von Paris, Mann der unerſchöpflichen Renten, Ideal der wöchentlichen Produktionskraft, dir ertöne mein ehrfurchtſcheues Lied!“

Da ich jedenfalls aber die Phraſe mehrere Male von neuem aufnehmen müßte, um noch unzählige und unerläßliche Anrufungen anbringen zu können, ſo laſſe ich, aus Furcht zu ermüden, hier meine Hymne aus. Es ſei mir jedoch erlaubt, wenigſtens in Proſa meine Bewunderung und ſtaunende Verehrung für den großen Mann auszudrücken!

Ihr wißt, wer Scribe iſt; ſeine ſämtlichen Werke ſind erſchienen, man kann alſo nicht mehr zweifeln, er iſt ein großer Dichter. Er iſt aber noch mehr: er iſt der Inbegriff aller Amüſierungskraft und hat ſich die auffallendſten Verdienſte um ſeinen Hausſtand erworben, dem er mit muſterhafter Emſigkeit vorſteht. Sein Hausſtand iſt aber die Maſſe der Pariſer Theater. In dieſem Hausſtande empfängt er alle Abende Paris, und verſteht einen jeden zu unterhalten, wie er es verlangt: die prunkende Dame, den erſchütternden Lion führt er in den Salon — die Große Oper; dem intriguanten Diplomaten erſchließt er das Bibliothekzimmer — das Théâtre français; den kleinen Muſikſalon — die Opéra comique — öffnet er der anſpruchsvollen Bourgeoiſie; das Konverſationszimmer — das Vaudeville — dem geſchwätzigen Epicier, — ja leutſelig geleitet er die Griſette und den Gamin dicht neben ſein Arbeitskabinett — in das

Gymnase und das Ambigu comique. Ihr ſeht, welcher ausgedehnte Hausſtand; und was das wunderbarſte, überall iſt er zugegen, überall unterhält er, überall amüſiert er über die Maſſen!

Es iſt erſtaunlich! Euch ſchwindelt der Kopf? — Seht, wie ruhig, wie gefaßt der des großen Mannes dabei bleibt! Mit freundlicher Würde eilt er von einem zum andern, fragt ihm ſeine Bedürfniſſe ab, wie der beſte Garçon der Reſtaurants, ſerviert augenblicklich und prompt und ſtreicht beſcheiden das kleine Trinkgeld ein, das ihm in den herrlichen Tantièmen gewährt iſt.

Ungeachtet dieſer einnehmenden, behaglichen Ruhe in der Haltung des Mannes werdet ihr dennoch verſucht ſein, zu glauben, daß er nach den Anſtrengungen eines ſolchen Geſellſchaftsabends anderen Tags unendlich fatiguiert ſein müſſe? — Gehet hin, beſuchet ihn des Morgens um zehn Uhr und ihr werdet ſtaunen! —

Ihr erblickt ihn in einem höchſt behaglichen, ſeidenen Schlafrocke bei einer Taſſe Schokolade. Er bedarf allerdings dieſer kleinen Erquickung, denn ſoeben ſtand er vom Arbeitstiſche auf, wo er bereits ſeit zwei Stunden ſeinen Hippogryphen durch verwegene Ritte in jenes romantiſche Wunderland, wie es euch aus des großen Dichters Werken entgegenlacht, heftig ſtrapaziert hat. Glaubt ihr aber, daß er bei der Schokolade eben wirklich ausruhe? Seht euch doch um, und ihr gewahrt in allen Ecken des eleganten Zimmers, auf allen Stühlen, Seſſeln und Diwans Pariſer Schriftſteller und Komponiſten. Mit jedem dieſer Herren iſt er ſoeben in einem wichtigen Geſchäfte, welches bei andern Leuten nicht die geringſte Unterbrechung vertragen würde; mit jedem von ihnen brütet er ſoeben den Plan zu einem Drama, einer Oper, einem Luſtſpiele oder einem Vaudeville aus; mit jenem erfindet er ſoeben eine nagelneue Intrigue, mit dieſem knüpft er einen unauflöslichen Knoten, mit jenem iſt er in Begriff, die künſtlichſte Konfuſion zu entwirren; mit dem einen berechnet er eben den Effekt der haarſträubendſten Situation einer neuen Oper, mit dem anderen iſt er ſeit einer Sekunde über eine Doppelheirat einig geworden. Dabei iſt er zugleich damit beſchäftigt, eine Unzahl von reizend ſtiliſierten Billetten an dieſe und jene Klienten zu ſchreiben, dieſen und jenen mündlich abzufertigen und fünfhundert Francs für einen jungen Hund zu bezahlen. Während dem allen ſammelt er aber auch noch Stoffe für ſeine nächſten Stücke, ſtudiert mit einem flüchtigen Lächeln die Charaktere der eben angemeldeten und abgefertigten Fremden, ordnet ſie in einen

Rahmen und macht in fünfzehn Minuten ein Stück, von dem noch niemand etwas weiß.

Auch ich glaube ihm eines Tages auf dieſe Art zum Stoff geworden zu ſein, und es ſoll mich ſehr wundern, wenn wir nicht nächſtens ein Stück ſehen werden, in welchem meine traurige Verwunderung über den koſtſpieligen Kauf des jungen Hundes der Gegenſtand einer wichtigen Situation ſein wird.

Ihr ſeht und könnt euch ungefähr einen Begriff davon machen, was Scribe iſt! Wenn er ſtirbt, wird mit ihm eine merkwürdige wunderbare Routine ſterben, denn kein anderer wird imſtande ſein, da in ihr fortzufahren, wohin er gekommen war. Seine Kunſt wird aufhören, wie die napoleoniſche Herrſchaft: Tauſende werden nicht verſtehen, einzeln die Fäden zu ergreifen, die der Machthaber alleſamt in einer Hand hielt.

In der Tat, Scribe hat es weit gebracht; er iſt die unerläßliche Bedingung alles Glückes, alles Rufes, alles Reuſſierens, aller Ehre, aller Einnahmen — namentlich für Komponiſten; wer ohne ihn eine Oper ſchreiben wollte, ſtürzte ſich in ſein offenbares Verderben; und iſt einer ja ſo weit verführt worden, ein Buch von anderen Autoren zu komponieren, ſo ſucht er wenigſtens in der Regel ſeinen Fehler dadurch wieder gut zu machen, daß er demütig Scribe erſucht, ſeinen Namen noch an die Spitze derer der anderen Autoren zu ſtellen und dafür gütigſt die Hälfte der droits d'auteur anzunehmen. Gewöhnlich tut er's.

Ohne Scribe keine Oper, kein Stück — kein wahres Amüſement. Und glaubt ihr, daß er daraus etwa keinen Vorteil zu ziehen verſtehe? O, er iſt der Geſegnetſte von allen! Er läßt ſich die Erfolge bezahlen, die andere erkämpften, und, wenn gleich jeder überzeugt iſt, daß z. B. die Muſik des „Robert“ mehr wert ſei, als der Text, ſo weiß doch auch jeder, daß Scribe mehr als Meyerbeer mit dieſer Oper einnahm!

Doch, geraten wir nicht in düſtere Partien des großen Freudengebäudes! Lüften wir nicht den Schleier von ſo manchem wunderbaren Geheimniſſe, das die Götter ſo gnädig bedecken mit Wonne und Glanz! — Ein Blick in den Tuileriengarten oder in einen Konzertſaal, und jeder trübe Anflug wird ſogleich verſcheucht. Da ſtoßen wir nirgends auf Unglück oder Trübſeligkeiten; nichts wie geputzte, behagliche Menſchen; denn ihr wißt, Ungeputzten und Elenden iſt hier wie dort der Eintritt verwehrt. Und das mit Recht, denn

Pariſer Freuden und elegante Toiletten iſt ganz ein und dasſelbe, und wo dieſe Harmonie geſtört wird, da muß es notwendig Kontraſt, Konflikt und endlich Revolution geben. Solchen Übelſtänden vorzubeugen und die elegante Welt ſo viel und ſo exkluſiv wie möglich zu vereinigen, ſie mit Genüſſen zu überſchütten und ſomit immer mehr an die amüſante Gewohnheit des Beſtehenden zu feſſeln, iſt daher eine Hauptmaxime der gegenwärtigen Regierung. In dieſem Sinne hat Louis Philippe es für notwendig erachtet, durch eine geheime Ordonnanz ebenſoviel Konzerte, Matinen und Soiren anzuordnen, als es Stunden des Tages gibt. Ehe ich durch notwendige Schlußfolgerung auf dieſen geheimſten und höchſten Grund verfiel, konnte ich mir mit nichts jene enorme Erſcheinung erklären; denn von der Unterhaltung abgeſehen. iſt dabei die Fatigue des Publikums groß.

Ihr müßt wiſſen, worin ein ſolches Pariſer Konzert beſteht: eines Programms bedarf es dazu nie, denn ihr hört ſtets dasſelbe und in derſelben Reihenfolge. Nur müßt ihr beobachten, daß im ganzen die Konzerte ſich in drei Rangordnungen ſteilen und dieſe in dem Range der Sänger bedingt ſind, welche darin mitwirken. Laßt uns von der unterſten oder dritten beginnen!

Dieſe werden gewöhnlich von den Unglücklichen veranſtaltet, die hierher kommen mit der Abſicht, Paris zu erobern, ſich in der Regel aber mit einem au cinquième im Faubourg St. Denis oder St. Martin begnügen. Es ſind dies gemeinhin Klaviervirtuoſen, junge Leute von zwölf bis vierundzwanzig Jahren, die ſich mit vieler Emſigkeit das große Pariſer Exerzitium einſtudierten und jahrelang auf ihr Konzert losſteuerten. In dieſen Konzerten ſingen gewöhnlich die zweiten Preiſe des Conſervatoires, kaum des Namens wert, und Herr Boulanger, Privattenoriſt, kaum der Beachtung wert. Man ſingt: „Robert, mon âme!“ und Romanzen von Demoiſelle Puget; das Publikum hat Freibillette, iſt beſcheiden und amüſiert ſich.

In der zweiten Rangordnung ſtehen die Konzerte, welche das Heer der Lehrer gibt. Dieſe Lehrer ſind gemeinnützige Klaviervirtuoſen von angehender Bildung; ſie ſind Verfaſſer der Fantaisies brillantes, der Mosaiques und der Airs variés, die jedesmal im Gefolge einer neuen Oper erſcheinen. Sie ſind gewöhnlich ſpirituell und geben gute Stunden. Hier hört man die Nau und die Dorus-Gras, ſehr nennenswert, Dupont und Alizard, beachtenswert. Sie ſingen: „Robert, mon âme!“ und Romanzen von

Demoiſelle Puget. Das Publikum beſteht aus Schülerinnen und deren Verwandten, hat bezahlt, bildet und amüſiert ſich.

Den erſten Rang nehmen die Konzerte der Virtuoſen von Renommee ein; ihre Ankunft in Paris iſt gewöhnlich in den muſikaliſchen Zeitungen annonciert, ſie heißen „célèbres“ und machen Anſprüche. Sie ſpielen bald auf dem Klavier, bald auf der Violine und werden in der Regel empfangen. In ihren Konzerten laſſen ſich hören die Dorus-Gras und die Garcia-Viardot, ausgezeichnet! Maſſet und Roger, vortrefflich! Man ſingt: „Robert, mon âme!“ und Romanzen von Demoiſelle Puget. Das Publikum hat Queue gemacht, zerfließt und amüſiert ſich.

Wie es nun aber immer noch Dinge gibt, die über alle Rangordnung erhaben ſind, ſo gibt es hier auch Konzerte, die ſelbſt über denen des erſten Ranges ſtehen. Dieſe werden von den Journalen gewöhnlich „les plus beaux et les plus brillants de l'année“ genannt, finden entweder zu einem edlen Zwecke ſtatt, oder ſind von einer der muſikaliſchen Zeitſchriften veranſtaltet. In ihnen wird alles angehäuft, was Paris nur irgend von Anziehendem und Entzückendem beſitzt, und um ihnen den Stempel des Nonplusultra aufzudrücken, ſingen ſämtliche Italiener mit. Da taumelt man denn von Begierde zu Genuß, und im Genuß verſchmachtet man vor langer Weile. Da erfährt man außer „Robert, mon âme!“ noch die allerneueſten Arien aus Roſſinis „Donna del lago“; ein Phänomen treibt das andere vom teppichbelegten Tritt, ein Virtuos entreißt dem andern die Geige oder das Piano; der Beifallsſturm, der den letzten entließ, geht in den Empfang des nächſten über, „alle Menſchen werden Brüder“, bis man endlich nicht mehr ſingen, nicht mehr ſpielen hört. Dabei muß man bemerken, daß die Eleganz des Publikums bei dieſen Konzerten auf dem Kulminationspunkt ſteht, denn wenn die Italiener ſingen, ſind Samt und Atlas die allerordinärſten Stoffe, Patſchuli und Portugal die allergemeinſten Parfüms. In den Journalen werden dergleichen Verſammlungen dann im Übermaß des Entzückens „ariſtokratiſcher als ariſtokratiſch“ genannt, und ruſſiſche Fürſtinnen ſpielen in ihnen die Hauptrolle.

Ihr ſeht, in welcher Sphäre der Virtuos lebt; allerdings nimmt auch hier die Sängerwelt den erſten Rang ein, nichtsdeſtoweniger verbleibt ſie doch im eigentlichen Pacht der Virtuoſen. Sie glänzen als Konzertgeber an der Spitze der Affichen und die Feſte ſelbſt nennen ſich nach ihnen. Gewöhnlich trägt der Pariſer Virtuos langes Haar und pflegt einen ſorgſamen Bart, was unendlich wichtig iſt, da beides ihm als Unterſcheidungszeichen vom Sänger dient, welcher gewöhnlich in einer phantaſtiſchen Spießbürgerlichkeit erſcheint.

Von der entſchiedenſten Wichtigkeit iſt die Erſcheinung und das Wirken des Virtuoſen in den **Salons der höheren Welt**, denn er iſt dort gemeiniglich der einzige Mann von Profeſſion. Die Sänger des Salons beſtehen gewöhnlich aus Dilettanten, oder richtiger, aus Dilettantinnen, deren es ſehr viele gibt, da es allen leicht erſcheint, im Geſang zu dilettieren. Sie ſingen meiſtens Romanzen von Demoiſelle Puget; einen beſonderen Hang zur Schwärmerei verraten ſie jedoch dadurch, daß ſie vorzüglich gern religiöſe Sachen ſingen, als da ſind: kleine Ave Marias oder à la vierge — ſchlechtweg — in zwei- bis dreiſtimmigen, am liebſten aber in einſtimmigen Chören. In der Tat wird der Salon dadurch oft zum Betſaal, und dieſer Drang iſt gewöhnlich ſo tief und ſo wahr, daß man dabei auf alle irdiſchen Genüſſe, als Tee und ſonſtige Erfriſchungen, mit ſtrenger Abſtinenz verzichtet. Wer daher eben mit weltlichen Geſinnungen und Begierden einen ſolchen Salon betritt, ſieht ſich gewöhnlich zu einer trüben Entſagung genötigt; alles drängt ihn nur auf Genüſſe einer höheren Sphäre hin. In der Tat macht denn aber auch ein ſolcher frommer Geſang einen wahrhaft verklärenden Eindruck, denn in der Regel läßt er ſich vernehmen, wenn eben die Qual und Not auf dem höchſten Punkt iſt; wenn die furchtbare Preſſe der Salongäſte ſich zum verderblichen Knäuel zuſammengedrängt hat, wenn die Hitze auf dem Grad der lybiſchen Wüſte angelangt iſt, da ertönt dann plötzlich ſolch ein inbrünſtiges Gebet zur Jungfrau, von unſichtbaren Dilettanten angeſtimmt, denn aus dem entſetzlichen Gedränge vermag, außer den Allervorderſten, ſie kein Sterblicher zu erblicken. Die Wirkung iſt gewöhnlich unbeſchreiblich, wenn jene ſüßen ein- oder zweiſtimmigen Akkorde in ſanfter Zerknirſchung über die Häupter der in Todesnot betenden Menſchheit dahinziehen; viele entwinden ſich dann in der Regel dem Knäuel und entſchließen ſich auf der Straße, beſſere Menſchen zu werden. Die zurückbleibenden, hartnäckigeren Sünder bedürfen aber noch anderer Offenbarungen und erwarten deshalb mit Obſtination eine Romanze von Demoiſelle Puget; iſt dieſe vorgetragen, ſo geht gewöhnlich wiederum ein großer Teil von ihnen in ſich und davon. Für den Reſt ſorgt der Virtuos!

Auch mir hat man den Reſt gegeben, ich kann nicht mehr! — — Wer, wenn er nicht ein Pariſer, ertrüge länger dieſe Laſt von Genuß und Amüſement! Denn, glaubt mir, ich habe euch noch viel verſchwiegen; ich habe von dieſem und jenem noch nicht geſprochen, was zum Pariſer Vergnügen, wie Brot zu eurer Haushaltung gehört. Indes, alles hat ſeine Grenzen, und wer kein Landgut beſitzt, um ſich dort von den Genüſſen eines Pariſer Sommers auszuruhen und wiederherſtellen zu können, muß ſich eines großen Teiles derſelben, als da ſind: Bälle, Demoiſelle Rachel, Bois de Boulogne uſw. notwendig enthalten. Ein einziger Ball der Zivilliſte iſt ja imſtande, einen armen Ausländer von mittelmäßiger Genußkraft zu ruinieren; ſollte ich alſo wohl gar noch von den Opernbällen mit ihren bedeutungsvollen Kontertänzen und Höllengaloppaden ſprechen? Darüber kann nur ein Franzoſe berichten, denn allein ein Franzoſe iſt imſtande, da zu genießen, wo wir nur anſtaunen.

Sicher wird ein jeder, der meine logiſchen Schlüſſe mit hinreichenden Scharfſinn verfolgt hat, zugeſtehen, daß, worauf es hier hauptſächlich ankam, die Pariſer keines Karnevals bedürfen. Wenn ich nicht vorauszuſehen glaubte, daß dieſer Karneval im Begriffe ſtehe, eine myſtiſch-religiöſe Bedeutung zu erhalten, und ich nicht jede Annäherung an Religion für den franzöſiſchen Charakter ſehr zuträglich hielte, ſo würde ich, da ich nun einmal mit Louis Philippe ſehr gut ſtehe und er mir öfter eine freimütige Äußerung meiner Bemerkungen erlaubt, dieſem in allem Ernſte den Vorſchlag machen, den ſterbenden Karneval auf den Straßen vollends ganz abzuſchaffen.

An ſonſtigen Vergnügungen fehlt es, wie geſagt und gezeigt, nicht, und wer ſeinen Landſitz im Rücken hat, darf ſie ungeſcheut genießen. Darum denkt an einen Landſitz, wenn ihr nach Paris kommt!

Pariſer Fatalitäten für Deutſche.

(1841.)

Gehet hin und fraget die in Silber, Gold, Seide und Gasbeleuchtung glänzenden Läden des Palais royal, fraget den Garten der Tuilerien mit ſeinen eleganten, wohlbewahrten Spaziergängen, fraget die Champs Elysées mit ihren prachtvollen Equipagen und gepuderten Kutſchern, fraget die Boulevards mit ihrem üppigen Gemiſch von Betriebſamkeit und Luxus, fraget die Balkons der Theater mit ihren berauſchenden Toiletten und myſtiſchen Coiffuren, fraget die Bälle der Oper mit den hinreißenden Griſetten in ſamtnen Wämſern und den koſtbaren Femmes entretenues in exkluſiv ſchwarz-atlaſſenen Dominos, — fraget endlich, wenn es Sommerszeit iſt, die Privatlandhäuſer, Parke, Gärten, Eremitagen und die tauſend herrlichen ländlichen Freuden, denen der Pariſer ſich in holder Unſchuld dahingibt, — fraget alle dieſe Dinge, ob ſie zur Langeweile da ſeien? — Wie werden ſie proteſtieren und einer ſolchen Frage Hohn lachen! Und doch gibt es eine ganze Menſchenraſſe, die über all dieſe herrlichen Dinge in das tödlichſte Ennui verfallen kann; dieſe Raſſe ſind die hier wohnenden Deutſchen.

Es iſt wohl wahr: im ganzen iſt es das Ennuyanteſte, in Paris Deutſcher zu ſein. Deutſcher ſein iſt herrlich, wenn man zu Haus iſt, wo man Gemüt, Jean Paul und bayriſches Bier hat, wo man ſich über die Hegelſche Philoſophie oder die Straußiſchen Walzer ſtreiten kann, wo man im Modejournal von Pariſer Todſchlaggeſchichten und ſpottwohlfeilem Gros de Naples zu leſen bekommt, wo man endlich ein gutes altes oder neues Lied über den Vater Rhein hören oder ſingen kann. Nichts von alledem trifft man nun in Paris an, und doch lebt eine Unzahl von Deutſchen hier; wie groß muß ihr Ennui ſein!

Faſt glaube ich aber auch, daß der Deutſche das einzige iſt, worüber ſich wiederum auch die Pariſer langweilen können. Die Hauptſache: man hält die Deutſchen allgemein für ehrlich, man traut ihnen gern, und das iſt ſchlimm; denn indem man ihnen traut, hält man ſie für dumm, und ein Dummer nach ihrem Sinne iſt den Pariſern ein Greuel. Wem es aber nicht möglich iſt, in jene pikanten Schwindeleien, in jene geiſtreichen Nichtswürdigkeiten ihres wunderbaren Intriguenweſens mit einzugehen, den müſſen ſie für dumm halten, und bei Gott! ſie können nicht anders, denn wer hier nicht weiß zum Ziele zu kommen, oder wer gar die Schwäche begeht, vor Hunger zu ſterben, der muß nach Pariſer Begriffen keinen Verſtand haben.

Möge man ſomit urteilen, welche gefährliche Tugend in Paris Ehrlichkeit ſei, und wie traurig derjenige daſtehen muß, dem dieſe Tugend wollend oder nicht wollend aufgebürdet iſt. Durch die Laſt dieſer einzigen Tugend findet ſich der Deutſche ausgeſchloſſen von allem, was Paris glänzend und beneidenswert macht: Glück, Reichtum, Ruhm und Vergnügen ſind nicht für ihn da; er darf nur die ſchmutzigen Straßen, die zerlumpten Bettler kennen. Höchſtens iſt nur der Epicier imſtande, dieſer Tugend Achtung zu zollen; er bringt ſie in Anſchlag und gibt etwas Kredit, aber nur ein wenig, nicht zuviel, weil er weiß, daß der unglückliche Beſitzer dieſer Tugend nie in den Stand kommen wird, eine größere Rechnung bezahlen zu können.

Dies iſt der ſchlimme Punkt: keinem Reichen traut der Pariſer die Tugend der Ehrlichkeit zu; jeder Ehrliche wird von ihnen ſchlechtweg für arm gehalten. Armut aber iſt das größte Laſter in Paris, und da man jeden Deutſchen ausſchließlich für arm anſieht, ſo gilt er in gewiſſen Beziehungen für dumm und ſchlecht, d. h. laſterhaft, zugleich.

Es iſt dies ein entſetzlicher Fluch, der auf unſren Landsleuten ruht. Man kann ſeiner perſönlichen Überzeugung nach noch ſo reich ſein, ſo wird man doch ohne ſchreiende Beweisführung für das Gegenteil erbarmungslos als Armer behandelt. Bis heutigen Tages iſt es mir noch unmöglich geweſen, die Pariſer von meiner Wohlhabenheit zu überzeugen, obgleich ich doch ein jährliches Einkommen von etwa zweihundert Gulden beziehe, eine Rente, die jedenfalls hinreichend ſein würde, in einer Reſidenz Deutſchlands eine ſtarke Anzahl von Schmarotzern um mich zu verſammeln. Hier aber gilt ein ſo blühender Vermögenszuſtand noch nichts, und ich muß ſogar erleben, daß man mich allmählich nicht einmal mehr für einen Engländer halten zu müſſen glaubt.

Damit hat es nämlich eine ganz eigene und vortreffliche Bewandtnis. Die Pariſer ſind, wie alle Welt weiß, überaus höflich; es iſt ihnen unmöglich, den Leuten etwas Unangenehmes zu ſagen, außer wenn es ſich um ihr Geld handelt. Da nun in ihrer Überzeugung ein Deutſcher und ein dummer, ſchlechter — nämlich ehrlicher, armer — Menſch zu einem und demſelben Begriffe geworden iſt, ſo glauben ſie uns mit nicht größerer Feinheit behandeln zu können, als wenn ſie uns nicht für Deutſche, ſondern für Engländer zu halten vorgeben. Die Franzoſen haſſen zwar die Engländer; dies iſt indes, wie jedermann weiß, ein politiſcher Haß, und geht von der Nation als Maſſe aus. Jeder einzelne Franzoſe liebt aber jeden einzelnen Engländer bis zum Sterben, er überſchüttet ihn mit Achtung und Ehrenbezeugungen, denn jeder Engländer iſt in ſeinen Augen reich, er möge ſich ſelbſt oft auch noch ſo arm vorkommen. Welche größere Schmeichelei kann uns alſo ein Franzoſe ſagen, als: „Pardon, monsieur, vous êtes Anglais?“

Da gewiß ſchon unzählige Deutſche unter dieſen üblen Gewohnheiten der Franzoſen gelitten haben, ſo kann auch ich mich nicht enthalten, zu geſtehen, daß dieſe Sitte mir tiefen Kummer verurſacht hat.

Mein Unſtern wollte, daß ich in Boulogne sur mer zum erſten Male den Boden Frankreichs betrat; ich kam aus England, und zwar aus London, der Stadt der koſtſpieligen Erfahrungen, und atmete auf, als ich im Lande der Franken, d. h. der Zwanzigſousſtücke, ankam, und das abſcheuliche Pfund- und Schillingland hinter mir hatte; denn ich hatte mir vorgerechnet, daß ich in Frankreich wenigſtens noch einmal ſo wohlfeil leben müßte, wofür ich den Beweis auf das Verhältnis der Sous zu den Pence gründete, von denen letztere nur zwölf auf den anſehnlichen Schilling gehen, während der unanſehnlichſte Frank doch zwanzig Sous enthält. Somit hatte ich herausgebracht, daß ich zumal mit dem Vorteil der Centimenrechnung, von denen bekanntlich hundert auf den Frank gehen, von meinem jährlichen Einkommen jedenfalls ein gutes Teil zurücklegen können würde, auf welchen Umſtand ich denn — und zwar während der Überfahrt auf dem Dampfſchiffe — allerhand angenehme Hoffnungen, Ausſichten, beſonders aber Pläne gründete. Ich hatte mir endlich ſogar berechnet, daß ich nach einiger Zeit an den Ankauf eines jener Schlöſſer im ſüdlichen Frankreich, in der Nähe der Pyrenäen, würde gehen können, von denen uns Fürſt Pückler ſo angenehme und wohlfeile Dinge erzählt hat, z. B. daß man zum ſtandesmäßigſten Leben in einem ſolchen Schloſſe nicht mehr als jährlich zweitauſend Franks würde gebrauchen dürfen; ich glaubte, Fürſt Pückler hatte ſelbſt dieſe Summe, aus der fürſtlichen Perſpektive betrachtet, noch etwas vergrößert geſehen, und war mit mir einig, daß ich mit Hilfe meiner Centimenrechnung dieſe jährliche Summe jedenfalls auf ein Viertel reduzieren würde, was denn vollkommen mit meinen Einkünften übereingeſtimmt hätte. — — O, grauſame Angewohnheiten der Franzoſen, wie habt ihr die herrlichen Pläne vernichtet!

Im Hotel angelangt, frug man mich ſogleich: „Pardon, monsieur, vous êtes Anglais?“ — Mich hatte die Fahrt auf dem Dampfſchiffe und die berauſchenden Pyrenäen-Schloßpläne ſo betäubt, daß ich in dem Augenblicke wirklich nicht ſogleich wußte, wes Landes Kind ich ſei; daß ich ein Deutſcher ſei, fiel mir nun ſchon gar nicht ein, und da ich in meiner langen Abweſenheit von meiner Heimat keine beſtimmten Nachrichten erhalten hatte, ob meine Vaterſtadt noch zu Sachſen oder ſchon zu Preußen gehöre, ſo hielt ich es in der Verwirrung für das kürzeſte, meinem inneren Streite um meine Nationalität durch ein ſchnelles „oui!“ ein Ende zu machen.

Unglückſelige Fahrt auf dem Dampfſchiffe, die in mir berauſchende Pläne zum Ankauf eines Pücklerſchen Pyrenäenſchloſſes hervorgebracht! Heilloſe Pläne, die mich in jene Verwirrung geſetzt, als mich der Boulogner Hotelier nach meiner Nationalität frug! Verderbliche Ungewißheit über die Landesfarbe meiner Vaterſtadt, die mich zu einer unpatriotiſchen Lüge vermocht! Verhängnisvolle Lüge! Entſetzliches „oui!“ — All meine herrlichen Pläne, mit ſo ſchreiender Sicherheit auf die Wahrhaftigkeit meines Centimenſyſtems gegründet, habt ihr zunichte gemacht!

Auf die franzöſiſche Billigkeit vertrauend, hatte ich zwei Tage im Hotel gewohnt; ein vortrefflicher Garçon hatte mich mit beſonderer Aufmerkſamkeit und Ehrerbietung bedient. Ich hatte nicht unrecht, wenn ich dieſe ausgezeichnet ehrfurchtvolle Bedienung dem Reſpekt zugut ſchrieb, den dieſer Menſch für meine Qualität als Engländer empfand; ich erſah dies aus dem Benehmen, dem er ſich mit einem Male überließ, als er einen meiner häufig ſtattfindenden Monologe belauſcht hatte. Dieſen Monolog hatte ich natürlich in deutſcher Sprache gehalten, und der Garçon, ein Genfer, hatte nicht angeſtanden, mich ſogleich als Deutſchen zu erkennen. Was er mir nach dieſer Entdeckung an Reſpekt und Ehrerbietung entzog, erſetzte der gute Menſch vollkommen durch auffallende Vertraulichkeit und Gleichſtellung mit mir. Er ward mein Bruder, ſetzte ſich, wenn er den Kaffee brachte, mit an den Tiſch, nahm ſich den Zucker, da er bemerkte, daß ich mich deſſen nicht bediente, und beſchrieb mir den Laden, wo ich mir ſelbſt Tabak kaufen könnte, als ich ihn erſuchte, mir davon zu holen. Leider war aber dieſe Sinnesänderung bei der Entdeckung meiner wahren Nationalität im düſteren Gemüte des Gaſtwirtes nicht ebenfalls vorgegangen. Er ſchien ſich mit Pünktlichkeit nur an mein „oui!“ gehalten zu haben, als er die Rechnung für mich Unſeligen auszog. Aus Gefälligkeit hatte er dieſe Rechnung engliſch geſchrieben; einige unerklärlich große Ziffern darauf verſetzten mich ſogleich in den Glauben, daß ſie nur aus Verſehen zu mir gelangt und jedenfalls für einen anderen, vermutlich wirklichen Engländer beſtimmt ſei. Der Wirt half dagegen meinem Zweifel auf und ſtärkte mich im wahren Glauben. Die Sache hatte ihre Richtigkeit — das Fürſt Pücklerſche Pyrenäenſchloß war unwiederbringlich verloren. Aber auch mein Paradies war verloren —, meine ſchöne Überzeugung von der Wahrhaftigkeit meines Centimenſyſtems war gemordet. Ich bemerkte mit ſchmerzlicher Reſignation auf dieſer Rechnung dieſelben, ja noch teurere Preiſe als die Londoner, und ihr Anſehen war noch viel entſetzlicher, da ſie in Franks berechnet waren, von denen bekanntlich mehr als von Schillingen auf ein Pfund Sterling gehen, und deren Zahlen ſelbſt bei gleicher Rechnung daher einen bei weitem erſchreckenderen Anblick gewähren.

Seit dieſer Zeit habe ich ſorgfältig vermieden, die ſo oft an mich wiederholte Frage: „Pardon, monsieur, vous êtes Anglais?“ mit einem zerſtreuten „oui!“ zu beantworten; ich gewöhnte mich ſogar, dem energiſcheſten „non!“ jedesmal noch „Allemand!“ hinzuzufügen. Soviel, wie möglich war, habe ich bei dieſem Verfahren gewonnen, dagegen aber alle Anſprüche auf ſorgfältige Beachtung aufgeben müſſen. Frage ich unter meiner wahren nationalen Qualität nach einem Logis, ſo weiſt man mir ohne weitere Erklärungen einen fünften Stock an, und es bedarf jedesmal ganz beſonderer Auseinanderſetzungen, um einen Concierge zu vermögen, mir ein Zimmer im vierten oder gar im dritten Stocke zu zeigen. Der Garçon des

Reſtaurants, den ich von meiner Deutſchheit in Kenntnis geſetzt habe, rät mir ſtets mit ſchonender Vorſicht von teuren Gerichten ab und bringt mir unbeſtellt Sauerkraut oder dergleichen gute Dinge, von denen er annimmt, daß ſie für Deutſche am geeignetſten ſeien.

Die Sache hat aber auch ihr Gutes. Vor allem wird der Deutſche durch dieſen Ruf der Dürftigkeit vollkommen der Verſuchung überhoben, gegen die angeborene Sittlichkeit zu ſündigen: — es iſt ihm rein unmöglich, *Maitreſſen* zu haben. Was dies in Paris heißt, weiß jeder, der es kennt. Eine Maitreſſe zu haben, iſt unerläßlich für jeden, der, ſei es in welchem Kreiſe es wolle, irgend etwas gelten will. Der Handwerker, wenn er von der Arbeit, der Kommis, wenn er vom Magazin, der Student, wenn er aus dem Kolleg kommt, trifft ſeine Maitreſſe ſo gut wie der Mann vom höchſten Stand; denn ſo gehört es ſich, wenn es nicht ſo wäre, gälte weder Handwerker, noch Kommis, noch Student etwas.

Dieſe vortreffliche Sitte iſt natürlich dem Deutſchen zuwider, und glücklich hat er ſich zu preiſen, daß er in dieſem Punkte nie der geringſten Anfechtung ausgeſetzt iſt. So groß auch die Anzahl der zärtlichen Geſchöpfe iſt, ſo unterkommſüchtig, ſo veränderlich ſie auch in ihren Engagements ſein mögen, ſo wird doch nie einer Griſette einfallen, ſich einem Deutſchen zum temporären Bündniſſe anzubieten; noch ſeltener wird ein Deutſcher die Gewiſſenloſigkeit und Tollkühnheit ſo weit treiben, um die Gunſt einer ſolchen Dame zu werben, denn er müßte zu oft ſchamrot werden, wenn er ſich im Spiegel ſähe, was bei der Unmaſſe von Spiegeln in Paris gar nicht zu vermeiden iſt. Die Maitreſſenwirtſchaft überlaſſen die Deutſchen ausſchließlich ihren Mitausländern, den Briten; dieſe qualifizieren ſich vortrefflich dazu, und keiner von ihnen iſt einen Tag in Paris angekommen, ohne nicht mindeſtens mit einer Operntänzerin in ein beglückendes, wenn auch flüchtiges Bündnis zu treten.

Vermöge dieſes Umſtandes der Maitreſſenloſigkeit ſteht der Deutſche aber vollkommen abgeſondert von der Pariſer Sozietät; allen Pariſer Freuden bleibt er dadurch fremd: für ihn kein Ball, keine Chaumière, kein Prado, kein Tivoli, — für ihn keine ländlichen Genüſſe, keine ſtädtiſchen Erholungen. Überall erſcheint der Pariſer gepaart, Männchen und Weibchen: als trauriger Einſiedler ſchleicht der Deutſche durch die munteren Reihen der übrigen, ſieht ſchüchtern ihren gefühlvollen Tänzen zu, und weiht ſich dem unfreiwilligen Gelübde der Entſagung.

In der Tat, es muß ſo ſein! Denn in ſo große Ausſchweifungen ſich auch mitunter meine Phantaſie verführen läßt, ſo iſt es mir doch noch nie gelungen, mir einen Deutſchen vorzuſtellen, wie er Cancan tanzt. Ich habe alle möglichen Verſuche gemacht, meiner Einbildungskraft ein ſolches imaginäres Schauſpiel vorzuführen, — ich habe die frivolſten Figuren mit den ausdrucksvollſten Phyſiognomien, die mir je in Deutſchland vorgekommen, hingeſtellt, — ich habe ſie mir als in zehnjähriger Gewohnheit mit den Pariſer Manieren vertraut und verwachſen gedacht —, nie aber bin ich dahin gelangt, mir eine dieſer erdichteten Individualitäten als in dieſem graziöſen Tanze mit Erfolg auftretend vorzuſtellen. Es iſt eine Fabel, deren Lehre kein Deutſcher begreift, ein Rätſel, deſſen Löſung keinem Deutſchen einleuchtet. Wohl entſinne ich mich, den Verſuch eines meiner Landsleute, eines verwegenen Burſchen, in dieſem Tanze mitzuwirken, angeſehen zu haben; der Unglückliche ſchien Menuett zu tanzen und mußte ſchmachvoll unterliegen.

Deſto beſſer ſcheinen aber die Pariſerinnen die gute Beſchaffenheit der Deutſchen zum wirklichen Ehemanne zu erkennen. Es gibt Stände, in denen häusliche Tugenden äußerſt geſucht ſind, wo man überhaupt auf legitime Ehebündniſſe mehr gibt, als auf die flüchtigen Bündniſſe der Laune. In dieſen Ständen iſt der Mann geprieſen, der da zu Hauſe bleibt, die Kaſten auf- und zuſchließt, in den Keller geht, Schwefelhölzchen anzündet, beim Sonntagsſpaziergang das Kind auf den Arm nimmt, und der Frau das Kleid zuheftelt. Möglichſte Treue iſt an dieſem Manne eine erwünſchte Tugend, beſonders aber iſt Sanftmut, Liebe und Ehrlichkeit ſehr geſucht. Letztere iſt dabei indes die Haupſache, denn ausſchließlich um dieſer Tugend willen werden die Deutſchen eigentlich geheiratet, und zwar von den Witwen der Marchands de vin, der Tabakverkäufer und der Inhaber von Eſtaminets.

Dieſe Witwen, deren es, beiläufig geſagt, ſehr viele gibt, haben gewöhnlich dem verſtorbenen Gemahle ein kleines Vermögen als Mitgift zugeführt; beide Teile haben dieſen Fonds in der Regel ſorgfältig angelegt, und es iſt ſomit ganz natürlich, daß die Überlebende (denn ſelten überlebt der Mann die erſte Frau, außer wenn er ſie in einer verdrießlichen Laune totſchlägt, was bekanntlich dann und wann paſſiert), daß die Überlebende, ſage ich, ihre beſondere Luſt bezeugt, nach dem Tode des teuren Gatten das Zugeführte und Vermehrte nicht wieder zuzuführen, wohl aber womöglich noch zu vermehren. Von nun an kämpft die Witwe für ihr ausſchließliches Eigentum, für ihren Herd, ihr Heiligtum, und es fällt ihr nicht ein, wieder mit einem andern zu teilen.

Dennoch hat dies ſeine Schwierigkeiten; die Dame iſt zwar rüſtig, ſie beſorgt die Bücher und Korreſpondenzen mit unermüdlichem Eifer, ſie führt die Kaſſe mit einem Überblicke ſondergleichen und thront bei alledem mit auffallender Majeſtät auf dem Seſſel des Kontors. Notwendig bedarf ſie jedoch eines männlichen Weſens für das Ab- und Aufſetzen der Läden, für die Kellergänge, für das Einſchenken, mit einem Wort, für den Dienſt des Garçons; einen Garçon ſelbſt in Dienſt zu nehmen, hat aber ſeine begreiflichen Nachteile, — wer traut auf die Ehrlichkeit eines Garçons? Und dann, wieviel andere Dinge bleiben noch zu tun übrig, wozu ſich ein Garçon nun und nimmermehr verſteht? Wer ſoll die Kinder warten, wer ſoll einkaufen gehen, wer ſoll Sonntag nachmittags um vier Uhr mit der Dame ſpazieren gehen, wer ſoll ihr überhaupt Annehmlichkeiten erweiſen, da die Witwe bei allen Vortrefflichkeiten auch gefühlvoll iſt? Alles dies tat der verſtorbene Gemahl; nur von einem Gatten iſt es zu fordern; ein Mann muß alſo notwendig wieder genommen werden.

Vor allen Dingen iſt es aber der Witwe doch nur darum zu tun, ihr Eigentum ausſchließlich für ſich zu behalten; wo ſoll ſich nun ein Mann finden, der all die ungeheuren Dienſte eines Ehegatten übernehmen möchte, ohne nicht auch des Vermögens teilhaftig zu werden? Ein Franzoſe läßt ſich darauf nicht ein, und tut er es, ſo geſchieht es nur, um die ehrenwerte Dame trotz ihrer wunderbaren Wachſamkeit zu betrügen.

Hier findet ſich die Witwe alſo genötigt, über die Nationalvorurteile hinauszugehen; ſie weiß, daß in den Adern keines Volkes beſcheideneres und ehrlicheres Blut fließt, als in denen des deutſchen: ſie ſchwankt daher nicht, und entſchließt ſich, das Glück eines unſrer Landsleute zu machen. Sie findet in ihm alles, was ſie bedarf, und hat den Vorteil, daß ihr dieſer Mann blutwenig koſtet und außerdem viel Spaß macht durch die tauſend Calembourgs, die er, ohne deshalb beſonderen Erfindungsgeiſt zu beſitzen, in ſeiner zweideutigen Ausſprache täglich zum beſten gibt.

Dieſer Eheſtand iſt oft der endliche Ausgang der geängſteten und bitter getäuſchten Strebſamkeit ſo manchens Deutſchen in Paris; er iſt der Hafen, in den er ſein vom Sturm leckes Schiff, mit pathetiſcher

Reſignation auf weitere Entdeckungen, einführt. Das Gelübde, welches er vor dem Maire ablegt, iſt das Gelübde der Entſagung, mit dem einſt fromme Seelen nach heftigen Leiden im feindlichen Leben von der Welt Abſchied nahmen und ſich dem heilſamen Schutze friedvoller Kloſtermauern übergaben. — Es iſt auf dieſe Art in Paris eine ſtille Gemeinde entſtanden, deren Brüder ruhig und abgeſchieden von allem ſtürmiſchen Gewühle ſtrebender Leidenſchaften mit ſtrenger Ergebenheit nach den Regeln ihres Ordens leben. Ihre Köpfe werden zwar nicht „geſchoren“, dafür aber öfter von ihren Gattinnen „gewaſchen“; vom Gelübde der Keuſchheit ſind ſie — gegen ihre Gemahlinnen — entbunden, dagegen ſind andere Genüſſe ihnen ſtreng unterſagt. Sie ſind zur Erziehung der Jugend verpflichtet, zur Tränkung der Säuglinge — verſteht ſich, durch Milchfläſchchen — zur Aufrechterhaltung der Reinlichkeit in Windelangelegenheiten, ſowie zur vollſtändigen Abſtinenz von aller Berührung der Silber- und Kupfermünzen. Ihre Nahrung beſteht aus einem Pot-au-feu des Morgens, des Abends — aus beſonderer Rückſicht auf ihre Nationalität — in einer Schüſſel Sauerkraut, denn das Unglück will, daß ſich die Franzoſen einbilden, wir Deutſchen ernährten uns durchaus von nichts anderem als von Sauerkraut.

Aus dieſem Orden tritt keiner, außer im Todesfalle der Ehehälfte; da dieſe bei der Ablegung des Gelübdes in der Regel ſchon bei Jahren iſt, ſo ſtünde üblichen Annahmen nach zu erwarten, daß die gewöhnlich jungen Opfer deutſcher Ehrlichkeit die ſtrengen Wächterinnen überleben müßten; dieſe Matronen ſind aber im Beſitz einer enormen Lebenskraft, und der Entſagende ſieht die Welt nie wieder.

Wer kann ahnen, welch ausgezeichnete Individuen ſich hier und da unter dieſem Orden befinden mögen? Mag es nicht ſchon begegnet ſein, daß wir ein Glas Eau-de-vie aus den Händen des verſtändnisvollſten Schülers der Hegelſchen Philoſophie erhielten? Daß uns ein Dichter von fünfaktigen Dramen in Verſen für zwei Sous Schnupftabak reichte? Daß wir einen Schoppen Straßburger Bier tranken, welches der gefühlvollſte Kontrapunktiſt aus Kirnbergers Schule eingeſchenkt? — Die Einbildungskraft erlahmt an dem unerſchöpflichen Reichtum von Möglichkeiten, denen wir hier begegnen. Wer kann ſich die Opfer alle denken, die jene Unglücklichen brachten, um ihr Leben zu friſten? Wer kann ſich vorſtellen, welche Entſagungen es koſtete, um in jenen Orden aufgenommen zu werden?

Ich habe die kurze Geſchichte des Erhaltungskampfes eines

Deutſchen in Paris verfolgt; — ſie nahm, wie hier alles, einen reißenden Fortgang, und war in weniger als einem halben Jahre zu Ende. Es war dies ein junger Mann, der durch Gott weiß welchen betrübten Zufall nach Paris verſchlagen worden war. Er beſaß nicht gewöhnliche Kenntniſſe, war Mediziner, Juriſt, Schriftſteller, Dichter und Gelehrter; er verſtand Goethes „Fauſt“ vom Prolog im Himmel bis zum Chorus mysticus, konnte Rezepte ſchreiben und Prozeſſe führen, wie irgend einer; außerdem ſchrieb er Noten und führte den Beweis, daß der Menſch keine Seele habe. Auf dieſe ſeine enormen Kenntniſſe und Verſtändniſſe trotzend, mußte er es natürlich für ein Leichtes halten, ſelbſt ohne einen Sou in der Taſche, ſich in Paris eine anſehnliche Karriere zu machen, zumal da er auf die Kriegsrüſtungen zählte, die Frankreich im vorigen Herbſt machte und die ohne Zweifel eine ſeiner Fähigkeiten in Anſpruch nehmen mußten. Er war voll Glaubens, als er mich das erſtemal beſuchte, obgleich er bekannte, daß Guizots friedfertige Politik ihm einen Streich ſpielte.

Acht Tage nach dieſem Beſuche erhielt ich einen Brief aus dem Hoſpital des Hotel Dieu: — mein kenntnisvoller Landsmann war krank geworden, und hatte die wohltätige Gaſtfreundſchaft der Pariſer in Anſpruch genommen. Ich traf ihn in dieſer überaus vortrefflichen Anſtalt damit beſchäftigt, ſich mit Hilfe einer Grammaire einige Kenntniſſe der franzöſiſchen Sprache zu verſchaffen; im übrigen war ihm der Mut etwas geſunken, — nichtsdeſtoweniger hatte er tauſend Pläne im Kopfe, die für jetzt jedoch bloß zum Ziele hatten, ihn gegen proviſoriſchen Hunger zu ſchützen. Er ſprach mir unter anderem von Korrekturen für eine Buchdruckerei, von Bilderkolorieren, vom Überziehen der Schwefelholzſchächtelchen, vor allem aber mit großer Vorliebe vom Chorſingen in der Großen Oper, denn mein erfahrungsreicher Landsmann verſtand auch zu ſingen. Ich verſprach ihm, das Meinige für die Realiſierung ſeiner Pläne zu tun, und verſorgte ihn mit Schnupftabak.

Bald darauf erhielt ich abermals einen Brief, diesmal aber aus dem Hoſpital der Pitié; ich beſuchte ihn auch dort und hatte Gelegenheit, mich zu überzeugen, daß dieſes Krankenhaus bei weitem dürftiger und unreinlicher ausgeſtattet ſei, als das Hotel Dieu. Mir ward nicht klar, warum mein einſichtsvoller Landsmann dieſen Spitalwechſel ausgeführt hatte, beruhigte mich aber, da ich ihn in ziemlich guter Geſundheit antraf. Ich erfuhr, daß aus dem Opernſingen, dem Schwefelholzkäſtchen überziehen, dem Kolorieren und den Korrekturen vorläufig nichts geworden war; dagegen arbeitete er aber einen Beweis dafür aus, daß die Seele aus Kohlenſtoffſäure und Galvanismus beſtehe, und hoffte nächſtens auf Erlöſung aus dem Übel.

So kam der 15. Dezember heran, der Tag der Einbringung der Aſche Napoleons. Alle Welt weiß, daß Gott an dieſem Tage die Pariſer mit einer unerhörten Kälte beſchenkte; ich hatte vier Stunden auf der Eſtrade des Invalidenplatzes geſtroren und beneidete meinen wohlgeborgenen Landsmann, den ich unter einer der wärmenden Decken der Pitié glaubte. Der Unglückliche hatte ſich aber nicht enthalten können, ſeinem hiſtoriſchen Forſchungsdrange — denn er war auch Geſchichtsſchreiber — nachzugeben, um die Tatſache der Pariſer Beſtattung der kaiſerlichen Überreſte in perſönlichen Augenſchein zu nehmen. So wohl er daran tat, da er ſonſt leicht hätte verführt werden können, das Faktum dieſer Beſtattung ebenſogut zu leugnen, wie die Exiſtenz der Seele, — ſo war doch die Kleidung des Ärmſten durchaus nicht für die Kälte dieſes merkwürdigen Tages berechnet; ſie war jedenfalls in einem der fröhlich durchlebten Sommer des Lebens ihres Eigentümers angefertigt worden und weigerte ſich hartnäckig, den ziemlich anſehnlichen Gliedmaßen meines ſonſt ſo wohl bedachten Landsmannes hinreichendes Obdach zu gewähren. Er bot einen jammervollen Anblick dar, der mir durch Herz und Seele ging. Es mußte alſo für die dringendſten Bedürfniſſe Rat geſchafft werden; — es gelang mir, eine ſeiner geringſten Fähigkeiten in Anwendung zu bringen: der Philoſoph, Juriſt, Mediziner und Hiſtoriker — mußte Noten ſchreiben.

Bald aber war dieſer Nahrungserwerbszweig erſchöpft, denn leider kannte ich nicht übermäßig viel Leute, die Noten zu ſchreiben hatten; es mußte an andere Dinge gegangen werden. Nachdem ich einmal meinen Seelenleugner einige Tage nicht geſehen, trat er endlich unerwartet in mein Zimmer und berichtete, daß er die gegründetſte Ausſicht auf eine Art von Buchhalterſtelle in einer Fabrik zu Beauvais habe; ein einträgliches Einkommen würde ihm dazu verhelfen, in kurzer Zeit ein kleines Kapital erſpart zu haben, was ihn in den Stand ſetzen werde, einige Zeit unangefochten ſeinem Hauptvorhaben leben zu können, nämlich den Franzoſen Goethes „Fauſt" zu erklären, wozu er ſich die nötige Einſicht in die franzöſiſche Sprache im Umgange mit den Arbeitern jener Fabrik leicht zu verſchaffen Gelegenheit haben werde.

Ich gratulierte ihm und wünſchte ihm Glück auf die Reiſe, als er in kurzer Zeit zu mir kam, um Abſchied zu nehmen. Da ich ihn aber frug, ob er bald einmal wieder nach Paris kommen würde, erklärte er mir, daß dies große Schwierigkeiten haben würde, da er vorläufig nach Auſtralien zu gehen gedenke. Aus Beauvais war zwar nichts geworden, in ſeiner Eigenſchaft als Mediziner aber war ihm, wie er glaubte, die Stelle eines Schiffarztes auf einem von London nach Auſtralien gehenden Koloniſtenſchiffe angeboten worden, und heute noch erwartete er das Reiſegeld von London. Ich nahm diesmal ſehr gerührten Abſchied, denn eine Reiſe nach Auſtralien iſt kein Spaß. Bald aber mußte ich erfahren, daß ich mich bei dieſer Gelegenheit umſonſt erſchüttert hatte, denn das Reiſegeld war nicht eingetroffen.

Mein unglücklicher Landsmann wußte nun nicht mehr, was anfangen? Er hatte nichts mehr zu leben, und ich konnte nicht begreifen, wovon er ſich ernährte. Ich hatte beobachtet, daß es erſtaunlicher Quantitäten von Speiſen bedurfte, um den Anforderungen ſeiner außerordentlich kräftigen Konſtitution zu genügen; dieſer Umſtand hatte ſchon dazu beigetragen, ſein ſonſt ſo klares und gerechtes Urteil zu trüben, als er von der Diät der Pariſer Hoſpitäler behauptete, ſie ſei für den Ruin der Kranken berechnet, da der Schwache nicht Nahrung genug erhalte, um wieder zu Kräften zu gelangen, der Starke aber zumal notwendig dadurch ſchwach werden müßte.

Durch Erkundigungen erfuhr ich endlich, daß ſich ein paar wohlhabende Damen aus dem Stande der Putzmacherinnen gefunden hatten, die, anfänglich von dem Intereſſe für ſeine nicht unangenehme Körperbeſchaffenheit angezogen, ihm eine gewiſſe Teilnahme gewidmet hatten, die ſich für das Teil der einen in Lieferung von Speiſen und Getränken, für das der andern in Darleihung von Zwanzigſousſtücken ausſprach. Nicht genau weiß ich, ob die Veränderlichkeit der barmherzigen Damen, oder das Gefühl der Entwürdigung meines ſonſt ſo wohl geſitteten Landsmannes daran ſchuld war, daß auch dieſes Verhältnis ein baldiges Ende erreichte; ſoviel bleibt gewiß, daß ich ihn eines Tages von Kämpfen ganz anderer Art in Beſchlag genommen antraf. Er entdeckte mir, daß die Witwe des Beſitzers eines Eſtaminets in einer Seitenſtraße der Rue St. Antoine ein vertrauensvolles Auge auf ſeine Tauglichkeit zum guten Ehemanne geworfen habe. Er war, wie er mir erklärte, durch die Not getrieben, mit dieſer Dame bereits in Unterhandlungen über die Bedingungen getreten, die einem von ihr gewünſchten Ehebündniſſe zwiſchen beiden Teilen zugrunde liegen ſollten. Sie hatte ihm ſtandesgemäße Nahrung und Wohnung, ſowie ſonſtige Titel und Rechte eines Ehegatten, ausgenommen Vermögensanſprüche, zugeſagt; dafür aber ſollte es ihm zur Pflicht gemacht ſein, ſich ausſchließlich nur den Details der Wirtſchaft zu widmen, und dies war der harte Punkt, dem mein hochſtrebender Landsmann nun und nimmermehr ſeine Zuſtimmung geben wollte. Er hatte ihr zugeſtanden, vom Mittag bis in die Nacht ſich nur die Obliegenheiten des Gemahls einer Eſtaminetbeſitzerin angelegen ſein zu laſſen, dagegen aber unbedingte Freiheit für die Morgenſtunden verlangt, um an der Erklärung des „Fauſt“ und an dem Beweis für die Nichtexiſtenz der Seele arbeiten zu können. Darauf hatte aber die Dame wiederholt erklärt, daß die Morgenſtunden die einträglichſten für das Eſtaminet ſeien, daß er ſomit jedenfalls den Pot-au-feu ſervieren, und „Fauſt“ und Seele unbewieſen laſſen müſſe. — Der Kampf zwiſchen dem Gefühle der Notdurft und dem Bewußtſein einer höheren irdiſchen Beſtimmung war hart — aber edel; die Bruſt meines ſeelenleugneriſchen Landsmannes erhob ſich, und mit einem ſchwermütigen Seufzer nahm er ſich vor, dem ehelichen Obdach an der Ecke der Rue St. Antoine zu entſagen.

Zur Entſchädigung bot ſich ihm eine bald ſchöne Ausſicht dar, eine Art von Aufſeher in einer Narrenanſtalt zu werden; dies war ihm außer um des Unterkommens willen auch ſeiner auszuarbeitenden Beweisführungen wegen ſehr wichtig und erwünſcht. Gott weiß aber, was die Narren gegen ihn einzuwenden haben mochten, — auch hier mußte er endlich zurückſtehen. Er warf abermals einen Blick auf die Eſtaminet-Witwe, entſchloß ſich aber, lieber Bonbonsdeviſen zu kolorieren oder eine deutſche Zeitſchrift herauszugeben. Das eine wie das andere fand indes ſeine Schwierigkeiten, und von neuem begann der Ehekampf in ſeiner geplagten und doch von ihm ſelbſt geleugneten Seele. Definitiv endigte er aber dieſen Streit, als ſich ihm die günſtigſte Ausſicht eröffnete, die Stelle des Hauslehrers der Kinder eines famöſen und gelehrten Engländers zu erhalten. Dieſer Engländer hatte neben ſeinem Reichtume und ſeinen Kindern die Eigenſchaft, Geſchichtsforſcher zu ſein; mein kenntnisreicher Landsmann war aber, wie wir wiſſen, auch Geſchichtsforſcher, ſomit konnte ſich ihm nichts Geeigneteres darbieten, als dieſe Stelle. Wirklich ſchien ihm das Glück günſtig zu ſein; der Brite erkannte den Wert der enormen Qualitäten des Kandidaten, — und die Sache war abgemacht.

Ich ſah meinen beneidenswürdigen Landsmann einige Zeit nicht wieder. Da ich wußte, der Engländer hatte vor, auf Reiſen zu gehen, ſo war nichts natürlicher, als anzunehmen, daß ſein Hauslehrer ihn begleitete. Eines Tages beſuchte ich den Jardin des plantes und betrachtete die jungen Bären, die erſt ſeit kurzem das Licht der Welt erblickt hatten, als ich das unausſtehliche Geblöke eines ungefähr vierjährigen Jungen neben mir höre: — ich blicke mich um, — wer malt mein Erſtaunen, als ich den ungezogenen Jungen auf den Armen meines ehrbar gekleideten „Fauſt“-Erklärers ſitzen ſehe, neben ihm eine ehrwürdige Dame mit einem großen Strickbeutel und einem kleinen Mädchen! Nach kurzem Schreck grüßte mich mein Freund mit einem verlegenen Lächeln und lud mich ein, ihn im Eſtaminet ſeiner Gattin auf der Ecke der Rue St. Antoine zu beſuchen. — — — Armes Frankreich, wer ſoll dir nun Goethes „Fauſt“ erklären? Irrige Menſchheit, wer wird dir den Beweis für die Nichtexiſtenz deiner Seele führen? Derjenige, der beides mit ſo auffallender Klarheit in Proſa und in Verſen vermöchte, ſerviert zeit ſeines Lebens den Pot-au-feu und ſchenkt Straßburger Bier! — —

Dieſe Geſchichte enthält gewiß Lebensſtoff für wenigſtens zehn deutſche Reſidenzjahre; hier paſſierte ſie, wie ich bereits ſagte, in weniger als ſechs Pariſer Monaten. Sie hätte ſich jedenfalls in noch kürzerer Zeit abgeſponnen, wenn mein erfahrungsreicher Freund mehr gewaltſamen Ungeſtüm an die Löſung ſeiner Aufgabe gewendet hätte, wenn er ſich irgend der Liſt und verbotener Mittel hätte bedienen wollen, oder mit einem Worte, wenn es ihm eingefallen wäre, auf das Pariſer Intriguen- und Schwindelſyſtem einzugehen. Es iſt unglaublich, wie wertlos in Paris die erfindungsvollſten Kniffe ſind, durch welche ſich ſonſt ein Deutſcher oft jahrelang in ſeiner Heimat zu Kredit und Anſehen verhilft; hier werden ſie zu reinen Kinderſpäßen gegen die ungeheuere Vollendung des Pariſer Induſtrieritterweſens. Ich entſinne mich mit Bedauern, einen andern Landsmann gekannt zu haben, der wahrſcheinlich weniger, weil er es für gut, ſondern, weil er es für notwendig hielt, den unglücklichen Verſuch wagte, ſich durch biedere Schwindeleien und friedfertige Umgehungen der Pariſer Geſetze weiter zu verhelfen. Er hat, glaube ich, die Erfahrung gemacht, daß die geſetzloſen Pariſer gegen alles ein Geſetz haben, zumal gegen deutſche Genieſtreiche. Dieſer Landsmann lebte erſtaunlich kurze Zeit in Paris.

In der Tat, die Erfindungsgabe ſcheint durchaus die fruchtloſeſte Eigenſchaft armer deutſcher Teufel für ihr Fortkommen in Paris zu ſein; bei weitem geeigneter dafür iſt die *Gabe der Muſik*. Die Deutſchen haben ſich durch dieſelbe in ſolchen Kredit geſetzt, daß ſich kein Franzoſe einen Deutſchen denken kann, der nicht Muſik verſtehe. Wenn in einer Geſellſchaft zufällig Verlegenheit um einen Klavierſpieler zur Begleitung einer Romanze von Demoiſelle *Puget* entſteht, und man erfährt, daß ſich ein Deutſcher zugegen befindet, ſo glaubt man ſich ſogleich aller Not überhoben; denn wozu wäre dieſer Deutſche von ſeinem Vater erzeugt und von ſeiner Mutter geboren, als um Klavier zu ſpielen? Fügt es ſich, daß ein Deutſcher beim Studium der Hegelſchen Philoſophie doch einmal vergeſſen hätte, ſein muſikaliſches Talent zu entdecken und auszubilden, ſo daß er die Bitte einer Pariſerin um Begleitung einer Pugetſchen Romanze abſchlagen müßte, ſo hat die Dame gewiß nichts Eiligeres zu tun, als das Kreuz zu ſchlagen, denn ſie hält den Deutſchen für ein Geſpenſt, für ein Phantom, ein Unding. Verſteht aber der Deutſche Muſik und ſpielt er Klavier, ſo hat er Ausſichten und Anſprüche auf eine überaus glänzende Karriere; denn er kann Virtuos, Lehrer und Gott weiß was alles noch werden, nur nicht Miniſter, wie es bei uns *Spontini* ward. Er kann aber, was bei weitem mehr iſt, Ehemann der Tochter eines Bankiers werden, denn ſelbſt in höheren Ständen ſpricht ſich eine gewiſſe Neigung zu deutſchen Heiraten aus, zumal wenn die Heirat Reſultat von Kunſtbegeiſterung iſt, die niemand geſchickter hervorzurufen verſteht, als der Deutſche, wenn er am Klavier ſitzt. Hier aber endet die Laufbahn des Muſikers; mehr als Schwiegerſohn eines Bankiers kann er ſchlechterdings nicht werden, wenigſtens nicht durch das, was er iſt und leiſtet: — gelangt er von hier aus zu höheren Glücksſtufen, z. B. wird er geſetzgebender Komponiſt der Großen Oper, wie Meyerbeer, ſo hat er dies nur als Bankier bewirkt, denn ein Bankier kann alles in Paris, ſelbſt Opern komponieren und aufführen laſſen.

Somit iſt für alle Fälle anzunehmen, daß der Bankierſtand auch die vollendetſte Qualität eines Deutſchen in Paris iſt. Die *deutſchen Bankiers*, deren es hier eine ziemliche Anzahl gibt, gelten aber nicht mehr als Deutſche; ſie ſind über alle Nationalität, ſomit über alle Nationalvorurteile erhaben; ſie gehören dem Univerſum und der Pariſer Börſe an. Seien dieſe Bankiers daher auch noch ſo wohl verſehen mit unendlichen Staatspapieren und Renten, ſo bleibt deswegen das Vorurteil der Franzoſen, die Deutſchen durchweg für arm zu halten, immer dasſelbe; denn in einem dieſer Bankiers die deutſche Nationalität anzuerkennen, fällt keinem ein; zum wenigſten beobachten die Pariſer den Unterſchied, daß ſie, wenn von einem deutſchen Bankier die Rede iſt, ſagen: „ce monsieur est banquiers, je crois Allemand“, von einem deutſchen Schriftſteller jedoch: „il est Allemand, je crois homme de lettres“. Rothſchild iſt in ihren Augen mehr Univerſaljude, als Deutſcher; ſelbſt ſeinen deutſchen Namen ſpricht man ſehr ſelten aus, gewöhnlich nennt man ihn: „Nr. 15, Rue Lafitte“.

Die deutſche Nationalität von ſich abzuſtreifen, iſt aber auch die erſte Sorge der Bankiers ſelbſt, ſobald ſie ihre Geſchäfte nur einigermaßen in Gang gebracht haben; ſie bemühen ſich, franzöſiſcher als franzöſiſch zu ſein, und wahrlich, ſie ſind die einzigen, denen es gelingt, die franzöſiſche Sitte bis zur Täuſchung nachzuahmen. Im Pariſer Egoismus reüſſieren ſie zumal vortrefflich, weniger im feinen franzöſiſchen Benehmen; es ſoll deutſche Bankiers geben, die Anflüge von Grobheit haben, als wären ſie deutſche Polizeibeamte. Gewöhnlich geraten ſie in peinliche Verlegenheit, wenn ſie in ihrer Mutterſprache angeredet werden; eine keuſche Scham macht dann ihre Augen glänzen und rötet anmutig ihre gelben Wangen, denn jeder deutſche Bankier, werde er noch ſo dick, behält im gewöhnlichen Leben und wenn er franzöſiſch ſpricht, ein mattes Auge und bleiche Wangen. Sie ſind dafür aber bei den Pariſern ſehr beliebt, und — machen gute Geſchäfte.

Die vortrefflichſten, echteſten Deutſchen ſind die Armen; ſie lernen in Paris ihre Mutterſprache von neuem ſchätzen, und vergeſſen darüber, franzöſiſch zu lernen. Ihr oft ſchwach gewordener patriotiſcher Sinn wird hier von neuem geſtärkt, und ſo ſehr ſie gewöhnlich die Rückkehr in die Heimat ſcheuen, vergehen ſie doch vor Heimweh. Ein vollſtändiges Jahr bedürfen ſie, um ſich in Paris einzugewöhnen, bis dahin ſtoßen ſie ſich an jedem Gamin, an jedem Bilderladen; den Gamin ſcheuen ſie bald, den Bilderladen lernen ſie aber lieben und verehren. Ganze Stunden des Tages bringen ſie oft vor ihm zu, denn hier machen ſie ihr Studium von Paris und lernen zuerſt das Weſen ſeiner Einwohner ergründen. An dieſen Läden erfahren ſie alle Situationen des Pariſer öffentlichen und Familienlebens, denn faſt jeden Tag erblicken ſie dort neue Bilder und charakteriſtiſche Zeichnungen, die ihnen das Geheimnis der politiſchen und ſozialen Bedeutung der Hauptſtadt erſchließen. Wenn ſich zwei Deutſche begegnen, ſo iſt es ganz natürlich, daß ſie ſich erzählen, was ſie eben erlebt haben; ihre Erlebniſſe reduzieren ſich oft aber nur auf das, was ſie vor jenen Bilderläden erfuhren. Sie erzählen, daß ſie beobachtet hätten, wie zwei Kinder vor ein Gemälde, Adam und Eva darſtellend, hingetreten wären, von denen das eine fragte, welches auf dieſem Bilde der Mann und welches die Frau ſei? worauf das andere entgegnete: „Das kann man nicht wiſſen, da ſie keine Kleider anhaben.“ — Sie erzählen ſich ferner, daß ſie einen Epicier vom Nationalgardendienſt zurückkehren geſehen haben, der ſeine Frau antraf, wie ſie eben ihren Liebhaber verbergen wollte; der Epicier habe den Säbel gezogen, um den Nebenbuhler niederzuhauen, — die Gattin habe ſich ihm aber entgegengeworfen mit dem Ausrufe: „Unglücklicher, willſt du den Vater deiner Kinder töten?“ — Dergleichen Erfahrungen ſind täglich vor jenen Bilderläden zu machen; der Deutſche beutet ſie aus und iſt verſichert, ſie erlebt zu haben. —

Dieſe armen Deutſchen haben gewöhnlich viel Phantaſie und Talent, vor allem ſind ſie treue Freunde; ich für mein Teil habe erſt hier erfahren, was Freundſchaft iſt. Auch ſie bilden in Paris eine ſtille Gemeinde und beobachten die Gelübde der Entſagung; ſie ſind keuſch und befolgen mit umſtändlicher Gewiſſenhaftigkeit die Geſetze. Oft jedoch ſchmieden ſie Pläne zur Eroberung von Paris, und kühne Wünſche und Begierden ſteigen nicht ſelten in ihrem Herzen auf. Wer ſollte aber auch gleichgültig bleiben, wenn er vier Franks an der Kaſſe der Oper bezahlt hat und dafür das Recht erhält, auf einer der rotſamtnen Lehnbänke des Parterres Platz zu nehmen? Vor ſich ſieht er die ſchlankeſten und eleganteſten Tänzerinnen von der Welt, wie ſie ihren Liebhabern in der Loge des Jockeyklubs ſehnſuchtsvoll die Füße entgegenſtrecken; neben ſich in der Höhe gewahrt er die graziöſeſten Damen mit blendenden Nacken und in entzückenden Toiletten, die bis zu ſeiner nur an Gasgeſtank gewöhnten Naſe die berauſchendſten Wohldüfte ausſtrömen laſſen; hinter ſich erblickt er eine myſtiſch erleuchtete Loge, über der er die Ehrfurcht gebietenden Buchſtaben L. P. (Louis Philipp) erkennt, welche mitunter irrigerweiſe für die Chiffren des Direktors der Oper Leon Pillet, angeſehen werden. Dies ganze bildet ein Enſemble, welches wirklich den Gelübden der armen deutſchen Brüdergemeinde in Paris oſt gefährlich wird; keinem wird es zwar einfallen, ſie zu brechen, — wer von ihnen beſäße dazu die Kraft und das Vermögen! — frevelhaſte Wünſche ſind aber oſt nicht zu unterdrücken. —

Solche Wünſche führen gewöhnlich zu dem heſtigſten Ennui; die Künſte Liſzts und Chopins, die Töne Duprez' und der Dorus-Gras, ja ſelbſt Rubinis unvergängliche Triller ſind dann oſt nicht imſtande, eine Langeweile zu zerſtreuen, die zu vermehren ihnen aber weit öſter glückt.

Glücklich daher, wenn das Frühjahr erſchien, und man durch dieſe Erſcheinung Grund bekommt, das heilloſe Paris mit ſeinen unerhörten Verführungen und ennuyanten Betäubungen zu fliehen. Denn in Paris iſt dann für Deutſche nichts mehr zu tun, als höchſtens die Giraffe anzuſehen oder auf eine Revolution zu warten. Es gibt zwar noch tauſend andere Dinge, die ſelbſt zur Sommerzeit noch die Pariſer beſchäftigen; der Deutſche aber, wenn er unter harten Entſagungen den Winter verlebte, ſehnt ſich nach den ſtillen Freuden des Landes.

Wo aber Land finden um Paris! — Dieſe Stadt hat wenigſtens vierzig deutſche Meilen im Umfange; — überall Bankierwohnungen und Häuſer voll Miniſter und Rentiers.

Mit wahrer Wolluſt entdeckte ich daher zwei Lieues von Paris ein einzeln ſtehendes Haus von verfallener Bauart; wie atmete ich auf, denn ohne Nachbarſchaft zu ſein, iſt ein Glück, welches man erſt in Paris ſchätzen lernt! Als ich mich in dieſem Gebäude einmietete, entzückte mich zumal der Umſtand, daß ich an der unendlichen Maſſe von Gemälden in der Wohnung ſeines Beſitzers erkannte, mein Wirt ſei ein Maler. So abſcheulich auch dieſe Gemälde waren, ſo gaben ſie mir doch eine wohltuende Beruhigung über das geräuſchloſe Metier ihres Schöpfers, — denn Bilder, ſolange man ſie wenigſtens nicht ſieht, haben nichts Störendes.

Mich amüſierte die originelle Geſtalt meines Hauseigentümers, eines Mannes von ungefähr achtzig Jahren mit der Rüſtigkeit eines Vierzigjährigen. Er erzählte mir, daß er eine große Zeit ſeines Lebens am Hofe von Verſailles verlebt habe, daß er daher Legitimiſt ſei, vor allem, weil ihn die Julirevolution einer Penſion von 1000 Franks beraubt habe. Ich beſtärkte ihn in ſeinem Glauben und erklärte ihm die Gründe, die mich bewegten, den Legitimismus für eine treffliche Sache zu halten. Dies gefiel ihm ſehr; deſto mehr beklagte er aber meine Indifferenz in legitimiſtiſchen Angelegenheiten, als ich durch meine Zerſtreutheit ihn einmal empfindlich verletzte„ — er erzählte mir nämlich, daß er ſich noch deutlich des Leichenbegängniſſes der Gemahlin Ludwigs XV. erinnerte, worauf ich in der Verwirrung frug, ob er von der Pompadour oder der Dubarry ſpreche?

Nichtsdeſtoweniger blieben wir jedoch den erſten Tag gute Freunde; nur betrübte mich eine Entdeckung, die ich machte, als ich aus meinem Fenſter in den Garten hinter dem Hauſe hinabblickte: mitten darin ſtand nämlich ganz offen eine Badewanne, die mein Legitimiſt des Morgens mit Waſſer füllte, von der Sonne wärmen ließ und vor dem Diner in höchſt illegitimer Entkleidung beſtieg.

Störender aber als dieſe traurige Entdeckung war, was der ehrwürdige Günſtling der Dubarry mir des Abends zu hören gab. Ich hatte nicht alle ſeine Zimmer geſehen, und ſomit war mir die anſehnliche Sammlung von muſikaliſchen Inſtrumenten entgangen, die er in einem derſelben verwahrte. Der Unglückliche hatte ſich neben der Malerei und dem Legitimismus auch auf die Erfindung von Tonwerkzeugen gelegt, von denen er alle Abende und alle Morgen eins nach dem andern durchprobierte. Man denke ſich, wie ich unter dieſer grauſamen Angewohnheit meines Hauseigentümers leide, wenn ich verſichere, daß noch bis heutigen Tag all meine Verſuche fruchtlos waren, ſeinen entſetzlichen Erfindungsdrang auf andere, ſtillere Gegenſtände abzuleiten.

Es iſt nicht möglich, ſich in die Einſamkeit fern von den Äußerungen der Pariſer Kultur zurückzuziehen, ohne eine bedeutende Reiſe zu machen! Glücklich der Bankier, der ſolche Reiſen machen kann! Glücklich der geborene Pariſer, der dieſer Erholungen nicht bedarf! Wehe aber dem in Paris wohnenden Deutſchen, der nicht Bankier iſt! Er wird von dieſem Meer von ungenießbarem Genuß unrettbar verſchlungen, wenn es ihm nicht gelingt, Bankier zu werden.

Möge euch, ihr dreißigtauſend Nationaldeutſchen in Paris, die Erlöſung beſchieden ſein!

Pariſer Berichte
für die Dresdener Abendzeitung.
(1841.)

I.

Paris, den 23. Februar 1841.

Verehrteſter Herr!

Sie wünſchten von mir Mitteilungen aus Paris: von mir, einem armen deutſchen Muſiker, aus der Stadt voll Endloſigkeit, Glanz und Schmutz. Eine Zeitlang war ich verwirrt, und wußte nicht ſogleich, auf welches Terrain ich mich werfen ſollte, um Ihrem Wunſche am glänzendſten zu genügen. Ich ſchwankte, ob ich mich in das Quartier der Tuilerien verſetzen und Sie von da aus über einige brillante Staatsaktionen unterhalten ſollte, oder ob ich mich in das Heiligtum des Inſtituts träumen und aus ihm Ihnen einige glücklich erſchnappte Floskeln über ſchöne und nützliche Künſte mitteilen ſollte? Offen geſtanden, mit all dieſen Herrlichkeiten hätte ich Sie notwendig aber belügen müſſen; denn ich bin zu der Überzeugung gekommen, daß die nach Paris gewanderten Deutſchen, außer in einzelnen höchſt ſeltenen und höchſt beſonderen Fällen, nie ſo weit gelangen, um aus eigener Anſchauung und mit vollſter Überzeugung über jene intim höheren Kreiſe der Pariſer Notabilitäten-Sozietät ein gültiges Urteil ſprechen zu können. Ich will nicht ſagen, daß es einem Deutſchen an Gewandtheit fehlen ſollte, ſich in jenen Kreiſen zur hinreichenden Notdurft bewegen zu können; allein, dieſe bilden eine dem deutſchen Leben ſo völlig fremde Welt, daß ſchon der erſte Eintritt in dieſelben uns befangen macht und gewöhnlich die Luſt und den Mut raubt, tief einzudringen. Wie einnehmend und liebenswürdig die Außenſeite dieſer Franzoſen iſt, ſo kann man doch annehmen, daß ſie mit ihrem eigentlichen Innern, zumal gegen Ausländer, zurückhaltender ſind, als ſelbſt die von innen und außen ſchroffen Engländer. Wir ſind ſomit gewöhnlich auf das reduziert, was man gemeinhin Öffentlichkeit nennt. Dieſe beſteht im Beſuch der Kammern, der Kaffeehäuſer und ihren Journalen und endlich — ach! wie ich aufatme! — der Theater. — Von den Kammern, Cafés und ihren Journalen laſſe ich aber füglich und klüglich die politiſchen Zeitungen ſprechen; zu euch aber wende ich mich, ihr zahlreichen Theater, und würde mich gern auch zu euch, ihr Konzertſäle, wenden, wenn es eurer im eigentlichen Sinne in Paris gäbe!

Wie gut iſt es doch, daß die Muſik in der Welt und namentlich auch in Paris iſt! Was würden wir unzähligen Deutſchen, die wir nun einmal nicht Schneider und Uhrmacher, ſondern Muſiker geworden ſind, ohne ſie in Paris angeben? Sie iſt ein herrliches Band, welches uns an dieſe ſo höchſt fremde Welt zu feſſeln imſtande iſt, und welches zumal vermag, uns einigen Geſchmack für die Pariſer Öffentlichkeit beizubringen. — Noch einmal, geſegnet ſei die Muſik, und geſegnet der glückliche Umſtand, der die Pariſer Welt vermochte, ſie einſtimmig zu ihren Amüſements zu adoptieren! Hier liegt das Mittel, Paris uns Deutſchen vollkommen verſtändlich zu machen, und vermöge ihrer können wir auch wetten, daß wir Paris begreifen von den Flageolettönen Duprez' bis zu dem wahrhaften Flageolett der Bälle der Rue St. Honoré. Was darüber hinausliegt, oder was ſich durch andere Organe ausſpricht, das laſſet links, ihr braven Landsleute! Denn es wird euch immer ſo dunkel und rätſelhaft bleiben, wie die düſteren, unbegreiflichen Rechnungen des Mont de Piété.

Deswegen habe ich mir vorgenommen, in den nächſten freien Tagen eine Geſchichte der Pariſer Muſik zu ſchreiben, mit allerhand Einwebungen vom Ausbau des Hôtel de ville, von der Fortifikation und anderen Dingen der Art, die nächſtens alle in das Fach der Muſik ſchlagen werden, weil ich vorausſehe, daß man nächſtens dergleichen Entrepriſen alle mit Muſik begleiten laſſen wird, ungefähr auf die Art, wie die Translation der Überreſte der Juli-Gefallenen, oder die Einbringung der cendres de Napoléon, welche (beiläufig geſagt) ſeit dem Tage, wo man erfuhr, daß der Held noch ziemlich unverſehrt gefunden worden ſei, mit der ſtrengſten Genauigkeit nur noch le corps de l'empereur genannt wurden, weshalb denn auch plötzlich die hübſche Dantanſche Charge verſchwand, welche auch Herrn Thiers mit einem Büchschen, die Aſche Napoleons enthaltend, unter dem Arme darſtellte. — So viel iſt richtig, daß das Projekt bereits eingereicht iſt, ein mächtiges Orcheſter in der Deputiertenkammer anzubringen, welches teils durch rezitativiſches Akkompagnement Vorträge, wie die des Marſchalls Soult, heben, teils dazu beſtimmt ſein ſoll, in den Unterbrechungen den Lärmen der Deputierten zu idealiſieren, d. h. delikat und anmutig zu machen. Ohne Delikateſſe geht es nun einmal in Paris nicht ab, und die Muſik im Pariſer Sinne iſt das vortrefflichſte Mittel, das geeignetſte Gewürz für anmutige Saucen, mit denen endlich alles, Trauer und Unglück, verſchlungen wird. — Jedenfalls wird mir dieſe Geſchichte der Pariſer Muſik und ihre Bedeutung für moderne Zuſtände viel Zeit wegnehmen, und da ich noch nicht klar darüber bin, ob ich ſie in Verſen oder in Proſa ſchreiben ſoll, ſo will ich vorläufig nur daran denken, Ihnen dies und jenes aus der Oberfläche der Erſcheinungen unſrer Kunſtwelt mitzuteilen.

Zunächſt eine Todesnachricht! Die Pariſer Große Oper wird nächſtens ſterben. Sie erwartet ihr Heil vom deutſchen Meſſias von Meyerbeer; zögert dieſer noch lange mit der Rettung, ſo wird der Todeskampf ſehr bald eintreten. Das Unglück iſt dieſes: Auber iſt vor der Zeit alt geworden, und Halévy hat ſich ſeit drei Jahren keine Mühe gegeben; Meyerbeer aber, der das hieſige Ruhmſpiel nur in großen und bedächtigen Zügen mitſpielt, hat ſeine Gründe, ſein neueſtes Werk, auf das alle Hoffnung beruht, noch nicht erſcheinen zu laſſen. So laboriert die Oper und iſt ſeit lange gezwungen, ihr Heil in Mittelmäßigkeiten zu ſuchen; das Publikum aber hat die Caprice, durchaus nur Ausgezeichnetem Beifall ſpenden zu wollen, und ich muß geſtehen, daß ich in dieſem Punkte volle Achtung für dasſelbe gewonnen habe. Brillante Renommeen und glänzende Namen ſind wohl imſtande, den Direktoren und Entrepreneurs einzig zu imponieren; das Publikum läßt ſich aber nicht dadurch verblenden. So kommt es denn, daß auch nur wahrhaft Ausgezeichnetes ſich entſchieden hält; ſo kommt es, daß man „Robert“ und die „Hugenotten“ ſtets wieder erſcheinen ſieht, wenn das Mittelmäßige genötigt iſt, ſich zurückzuziehen. Mit „Robert le diable“ hat es zumal eine wunderbare, faſt unheimliche Bewandtnis, und wenn ich Herr Donizetti, oder Herr Rualtz, oder ſonſt einer von den Unzähligen wäre, „die ihr Verderben ſchon in gleichem Wagnis fanden“ — ſo würde ich dieſen Robert wie einen wirklichen Teufel haſſen. Dieſe

Oper iſt nämlich der entſcheidendſte Beifalls- oder vielmehr Durchfallsbarometer für die Werke jener Herren; denn hat eine neue Oper kein Glück gemacht, ſo wird nach den erſten Vorſtellungen derſelben „Robert le diable" wieder herausgeſteckt, und ſieht man dieſes Werk dann wieder auf der Affiche, ſo iſt man ſicher, daß die Oper nichts gemacht hat. Robert iſt unvergänglich! Trotz der oft ſkandalöſen Vorſtellungen dieſer Oper, trotzdem, daß endlich jetzt auch Duprez ſein Äußerſtes aufgeboten hat, die Titelrolle ſchlecht zu ſingen und hanswurſtmäßig zu ſpielen, trotzdem, daß die Dekorationen und Tänze verwiſcht und matt geworden ſind unter der ungeheuren Fatigue von zweihundertunddreißig Vorſtellungen, — trotz alledem — ſage ich — iſt und bleibt „Robert" neben den „Hugenotten" die einzige und glücklichſte Zugoper.

Man kann ſich nach dieſem leicht vorſtellen, mit welcher Begier der jetzige Direktor der Oper, Herr **Leon Pillet**, dem neuen Werke des Meiſters nachſtellt, welches ihn einen ſicheren, großen Sukzeß hoffen läßt. Einſtweilen begnügt das Publikum und ganz beſonders er, der Direktor ſelbſt, ſich mit der „Favorite".

Dieſe „Favorite" iſt, wie Sie wiſſen werden, eine Oper von **Donizetti**, die ſich in einem ziemlichen Beifalle erhält. Ich habe bei dieſer Oper eine intereſſante Bemerkung gemacht und will ſie Ihnen mitteilen. Ich habe nämlich entdeckt, daß Paris zwiſchen Deutſchland und Italien inmitten liegt. Der deutſche Komponiſt, welcher Muſik für Paris ſchreibt, ſieht ſich genötigt, ein gutes Teil ſeines Ernſtes und ſeiner Strenge fahren zu laſſen, wohingegen der italieniſche Maeſtro ſich unwillkürlich angeſpornt fühlt, ernſter und geſetzter zu werden, ſeine Fadaiſen einzuſtellen und ſich in ſeiner beſſeren Natur zu zeigen. Ich unterlaſſe es, hier eine Schlußfolge zu ziehen, die jedenfalls günſtig für Paris ausfallen müßte, füge aber noch hinzu, daß die „Favorite" zunächſt den Beweis für den zweiten Teil meiner Behauptung liefert. In dieſer Muſik Donizettis herrſcht neben den anerkannten Vorzügen der italieniſchen Schule jener höhere Anſtand und jene wohlgezogene Würde, die man in den übrigen zahlloſen Opern des unerſchöpflichen Maeſtro vermißt.

Für uns deutſche Patrioten hat dieſe „Favorite" jedoch einen verhängnisvollen Einfluß gehabt. Vorher waren nämlich Direktor und Publikum darin überein gekommen, daß die Große Oper einer erſten Sängerin bedürfe, und beide Teile hatten ihre Augen erwartungsvoll auf Fräulein Löwe geworfen. Die Sängerin jener Favorite aber, Madame Stoltz, hat Herrn Leon Pillet begreiflich zu machen gewußt, daß ſie eigentlich ſelbſt die erſte Sängerin der Welt ſei, um die es ſich hier handle; — ja, ſie ſcheint es ihm ſo klar bewieſen zu haben, daß er jetzt nicht einen Augenblick mehr daran zweifelt und ſich entſchloſſen hat, um dem Unglück vorzubeugen, zwei erſte Sängerinnen der Welt zu haben, Fräulein Löwe nicht zu engagieren. — Uns Deutſchen iſt damit ein tüchtiger Streich geſpielt und Fräulein Löwe in eine ärgerliche Lage verſetzt. Sie kommt hierher, weiſt die lockendſten Anerbieten, ſie wieder an Berlin zu feſſeln, zurück, ſingt mit großem Sukzeß einmal öffentlich in einem Konzert und erfährt infolge dieſes Sukzeß am anderen Tage, daß ihr des weiteren die Tür verſchloſſen ſei. —

Im übrigen hätte auch noch ein Unglück daraus folgen können: — Herr Moritz Schleſinger nämlich, unſer erſter Muſikhändler und eifriger Protektor des Fräulein Löwe, fand ſich in der Eigenſchaft als Unterhändler der beiden Parteien auf eine beleidigende Ausſage des Herrn Leon Pillet veranlaßt, an das bewährte Schwert zu greifen und den Beleidiger zum Duell herauszufordern. Die Herren Halévy und Jules Janin, die Zeugen des Herrn Schleſinger, ſuchten die Sache zu vermitteln und legten Herrn Pillet eine Ehrenerklärung zur Unterzeichnung vor; da dieſer jedoch ſich weigerte, ſo ward bereits der Tag des Duells beſtimmt. An dieſem Tage ſelbſt aber hielt es endlich der Direktor für gut, jene Erklärung zu unterzeichnen, und ſomit wurde jedenfalls großes Unglück verhütet, das ſelbſt mich getroffen hätte, der ich an beide der Herren durch unauflösliche Bande der Induſtrie und Ruhmerwerbung geknüpft bin. Ein Operndirektor und ein Muſikverleger, — welche unentbehrlichen Leute für einen ſtrebſamen Komponiſten! —

Scherz beiſeite, — die Sache iſt ärgerlich, und zumal für Fräulein Löwe, welche (beiläufig geſagt) von den hieſigen Journalen bald Loëwe, Looëwe, bald aber auch Loeuwe genannt wird. Sie hat in dem Konzert der Gazette musicale, worin ſie bis jetzt zum erſtenmal aufgetreten iſt — wie ich bereits erwähnte, — einen entſchiedenen Triumph gefeiert. Sie ſang darin die „Adelaide“ und eine italieniſche Arie, um gleichſam zwiſchen der deutſchen und italieniſchen Geſangsmethode durchblicken und erwarten zu laſſen, was ſie in der franzöſiſchen leiſten würde. Allgemein erkannte man mit Bewunderung an, daß ihre Erſcheinung beſonders deshalb vorzüglich ſei, daß ſie bei aller enormen Kehlfertigkeit auch eine klangvolle Stimme aufzuweiſen habe, was leider bei den hieſigen Virtuoſinnen, Dorus-Gras, Cinti-Damoreau und Perſiani, nicht der Fall iſt.

Das Konzert, in welchem Fräulein Löwe ſang, war überhaupt charakteriſtiſch genug. Das Programm war faſt ausſchließlich von Deutſchen okkupiert, unter denen auch meine Wenigkeit zu figurieren die Ehre hatte. Ein Journal ließ ſich auch, wenngleich äußerſt zart, etwas über den parfum allemand dieſes Konzerts aus; trotzdem ſcheinen die Franzoſen ſich allmählich daran zu gewöhnen, zumal wenn von Muſik die Rede iſt, mehr deutſche als franzöſiſche Namen ausſprechen zu müſſen. Es geſchieht dies jedoch noch mit einem gewiſſen Widerſtreben, und die kleine Privatſchule der Opéra comique, beſtehend aus einer unzähligen Maſſe von lauter kleinen Thomas, Clapiſſons, Monpous uſw., knirſcht gewaltig mit den kleinen Quadrillenzähnchen; — es wird ihnen aber doch nichts helfen, und wenn ſie ſelbſt nicht bald Miene machen werden, aus ihrer Kleinheit herauszutreten, ſo wird ihnen wohl nichts übrig bleiben, als mit der Zeit auch von dieſem Terrain verjagt zu werden.

Dieſes Terrain, die Komiſche Oper, iſt wirklich jämmerlich verwahrloſt. Dies Theater, welches bis jetzt eben noch ganz ausſchließlich der populären franzöſiſchen Schule anheim war, zieht ſich bereits ſeit einigen Jahren durch eine Miſere von taktloſen Seichtigkeiten dahin, wie ein im Anfang des Laufes kräftiger Strom, der ſich zuletzt in Sand und Schlamm ſchamvoll verliert. Es würde mich jedenfalls hier zu weit führen, wenn ich die vielen Gründe des Verfalles dieſes populären Inſtitutes anführen und auseinanderſetzen wollte. Es genüge zu wiſſen, daß ſich nirgends deutlicher die Erſchlaffung nach einer glänzenden Periode fühlen ließ, als in dem Lebenslaufe der Opéra comique nach der brillanten Epoche, in welcher Boieldieu, Auber und Herold ſich ſo innig mit dem Charakter ihrer Landsleute verbrüderten. Der geiſtvolle und fähigſte Chef der neueſten franzöſiſchen Schule iſt ſeit einer Reihe von Jahren unbedingt Halévy; unglücklicherweiſe geriet er jedoch zu früh auf den Gedanken, die Bequemlichkeit ſeines Vorgängers, Auber, nachzuahmen, d. h. mit der größten und behaglichſten Nonchalance zu ſchreiben; er hatte leider vergeſſen, daß er es doch noch nicht ſo weit gebracht hatte, wie dieſer, der wirklich ſagen konnte, er habe ſich eine nagelneue Manier geſchaffen, in welcher er ſich notwendig nun gehen laſſen dürfe. So kam es, daß Halévy, der geniale Schöpfer der „Juive", eine ziemliche Reihe von ſchlechten Arbeiten lieferte, die zur Ehre des Publikums auch durchfielen. Seine „Drapier" war die letzte dieſer Opern; von da an ſcheint er aber über ſeinen Weg klar geworden zu ſein und ſich allen Ernſtes zuſammengenommen zu haben, um eine glänzende Revanche zu nehmen. Dies iſt ihm neuerdings jedenfalls gelungen mit dem „Guitarrero", einer Arbeit der beſten Zeiten und des beſten Meiſters würdig; dieſe wunderhübſche Oper erhielt ſich in einem entſchiedenen und unbeſtrittenen Sukzeß, und vielleicht datiert ſich von ihr an eine neue und glänzende Epoche der Opéra comique. Denn bemerkenswert iſt es, daß ein ſolches gelungenes Werk niemals einzeln erſcheint, ſondern ſtets von ähnlichen gefolgt wird, welche die Nacheiferung hervorbringt, ohne welche jene kleinen Leutchen, wie ich ſie früher nannte, zu bequem und laß ſind, um ſich ernſtlich anzuſpannen.

Habe ich ein Wort über die Opéra comique geſagt, ſo iſt es doch nicht mehr wie billig, daß ich wenigſtens ein halbes auch über das Théâtre italien hinzufüge. O, wie lacht mir das Herz, wenn ich an euch denke, ihr glücklichen, dreimal, ja viermal glücklichen Italiener! Wenn ich Louis Philippe wäre, ſo würde ich ſagen: Wenn ich nicht Louis Philippe wäre, ſo wünſchte ich Rubini oder Lablache zu ſein! Ich für meinen Teil wäre einer von dieſen unbedingt lieber noch, als König der Franzoſen. Welch eine Wonne, welch eine Exiſtenz von Behaglichkeit! Lorbeer und Banknoten iſt doch das Los dieſer nie alternden Halbgötter! Sie kommen vom delikateſten Diner, ſingen zur Verdauung zum dreihundertſtenmal die „Cenerentola", vor ſich ein Publikum, das in Parfüm, Atlas, Samt und Enthuſiasmus ſchwimmt, ſetzen ſich beim Nachhauſefahren anſtatt gewöhnlicher Hüte ſcharmante Lorbeerkränze auf den Kopf, legen ſich ins Bett und träumen von ihren Renten, — iſt das nicht herrlich, und wer möchte es beſſer haben? Und bei alledem dies ewige Leben! In Wahrheit, ich kann mir nie klar vorſtellen, daß dieſe Leute jemals ſterben oder gar jemals nicht mehr ſingen könnten. „Rubini, Lablache uſw.", ſo heißt das Lied, wenn ich nicht irre, bereits hundert Jahre und wird zum wenigſtens noch einmal ſo lange dauern. Gewiß iſt, wir werden es mindeſtens nicht erleben. —

Nichtsdeſtoweniger müſſen jedoch auch ſie bedacht ſein, mit der Zeit ſich ein wenig aufzufriſchen, denn es gibt ſchwache Stunden im Leben des Pariſer Publikums, wo dieſem plötzlich einmal einfällt, daß ſie doch „Cenerentola" bereits unbillig oft geſehen haben. Die Folgen von ſolchen düſteren Anwandlungen ſind dann gewöhnlich, daß ſich die Foule weniger hinzudrängt und die ewigen Bewohnerinnen der Logen in ihrem Parfüm und ihrem Atlas ſich verdrießlich nach der fehlenden ſchwarzen Tuchunterlage des Parterres umſehen, die ja ſo unumgänglich notwendig iſt zur Folie ihrer ſchimmernden Toiletten. An dergleichen übelgelaunten Abenden ſtecken dann mitunter jene unvergänglichen Heroen ihre Köpfe mit dem des leichtvergänglichen Direktors zuſammen und entſchließen ſich zu irgend einer geeigneten Maßregel, dergleichen verſtimmten Abenden vorzubeugen. Da geſchieht es denn, daß bald einmal eine neue Oper neu einſtudiert, bald eine neue alt beſetzt wird, — ja, in beſonderen Fällen geht man ſogar ſo weit, einen Hauptſtreich zu führen, um die Augen von ganz Paris wieder auf das Odeon zu ziehen. Als ein ſolches muß der allerneueſte angeſehen werden, der mir ſoeben als friſcheſte Neuigkeit zu Ohren kommt, und den Sie daher ſogleich erfahren ſollen: — Fräulein Löwe, der man, wie ich Ihnen oben meldete, die Türe der franzöſiſchen Oper geſchloſſen hat, wird bei den Italienern debütieren. Somit wird alſo unſre deutſche Landsmännin nicht ohne eklatante Satisfaktion Paris verlaſſen. Die Nachricht iſt noch zu neu, als daß ich Ihnen umſtändlicher darüber berichten könnte; jedenfalls iſt ſie aber in ihrer Kürze wichtig und intereſſant. —

Um meinen Bericht mit etwas recht Erhebendem zu ſchließen, melde ich Ihnen hiermit noch ein großes Talent und einen großen Sukzeß an, welche von dem Pariſer Publikum als ein muſikaliſches Ereignis laut anerkannt und einmütig geprieſen werden. Ich ſpreche von Vieuxtemps und ſeinem Auftreten. Dieſer in jeder Hinſicht außerordentliche Künſtler kam vor einiger Zeit hier an, nachdem ihm ein bedeutender Ruf ſiegreich vorangegangen war. Er trat zum erſtenmal im erſten diesjährigen Conſervatoire-Konzerte auf, und ſpielte in dieſem ein großes Concerto von ſeiner neueſten Kompoſition. Sein Spiel und ſeine Kompoſition hatte vor dem verſtändigſten Publikum von Paris den immenſeſten Erfolg; und dieſer Erfolg und ſeine Kompoſition zuſammengenommen bilden meiner Anſicht nach in Wahrheit ein großes muſikaliſches Ereignis. So hat es endlich einer gewagt, aus dem Geleiſe der unabſehbaren Reihe von gefallſüchtigen Virtuoſen mit ihren abſcheulichen, entehrenden airs variés kühn herauszutreten und ſeine Kunſt wieder zu der angeſtammten Würde zu erheben, die ſo ſchmählich geſchändet und entſtellt worden war! So hat es einer gewagt, ſich vor den überreizten Ohren einer Menge hinzuſtellen mit einem edlen, gediegenen Tonſtücke, rein und keuſch konzipiert, friſch und lebensvoll ausgeführt, für das er zuerſt und zunächſt die ausſchließliche Aufmerkſamkeit der Zuhörer in Anſpruch nimmt und dem er, augenſcheinlich nur, um es im idealen Verſtändnis zu heben, ſeine Kunſt als Virtuos anſchmiegt! Nicht genug, daß dieſe edle Intention ſchon allein anerkennenswert, ja bewunderswert iſt: aber ſo vollkommen dieſe Intentionen zu erreichen, in einem ſolchen Beſitze von reichen Kräften des Geiſtes und der Mechanik zu ſein, um auf das eklatanteſte zu reüſſieren, — dies bringt eine Erſcheinung hervor, die nicht tief genug gewürdigt werden kann! Und dieſer ſeltene Künſtler hat ſoeben — unglaublich ſcheint es — ſein einundzwanzigſtes Jahr zurückgelegt! O, Ihr Virtuoſen mit euren Phantaſien, Variationen und Polacca guerriera's, verbeugt euch tief und eifert dieſem Jünglinge nach, ſonſt, ich ſage es euch, ſeid ihr in weniger als fünf Jahren tot und begraben!

Hiermit laſſen Sie mich ſchließen, denn ich wüßte nichts Würdigeres und nichts Schöneres mehr zu berichten, es müßte denn ſein über den Boeuf gras, der ſeit geſtern ſeine eigene Laſt qualvoll durch die Straßen von Paris ſchleppt und, wie man mir verſichert, heute auf dem Pont neuf nach einer eigens zu dieſem Zwecke komponierten Quadrille Muſards tanzen wird. — Sie ſehen, auch da kommt mir die Muſik wieder zwiſchen die Feder; ich verſichere Ihnen, man kann ihr in Paris nicht ausweichen, und ſeien Sie daher zufrieden, ſich an einen Muſiker wegen Berichten gewandt zu haben, denn glauben Sie, Paris, wie es heute iſt und wie es ſich einzig einer deutſchen Seele zeigen kann, kann nur dem Muſiker ganz verſtändlich und klar werden.

Nächſtens ein Weiteres mit und vielleicht auch ohne Muſik von

Ihrem

Richard Wagner.

II.

Paris, den 6. April 1841.

Es gibt trübe Tage im Leben des Pariſer Publikums, — ſchmerzensreiche, ſchickſalsſchwere Tage — Tage, an welchen es tief und erſchütternd die Wahrheit jener peinlichen Lehre von der Vergänglichkeit alles Schönen und vom Wechſel alles Amüſanten fühlt. An ſolchen Tagen dauert mich das Pariſer Publikum, und ungeſehen wein' ich ihm oft eine mitleidsvolle Träne; und wer ſollte nicht weinen, wenn er den Jammer ſolcher Tage erlebt! — Dieſe Tage ſind aber gewiſſe Abende, die auf die erſten Frühlingstage folgen; ſie ſind notwendig und unvermeidlich, denn ſie ſind in der Natur aller Dinge begründet und durch die Geſetze alles Exiſtierenden bedingt.

Ein ſolcher Tag war letzthin, als die Italiener ihre letzte Vorſtellung gaben; ſie ſangen „Die Puritaner" und nahmen Abſchied von der hohen Welt von Paris. Kein Geliebter wird ſchmerzlicher aus den Armen der Geliebten geriſſen, keine Trennung zwiſchen Vater und Tochter, Mutter und Sohn geht zärtlicher und herzzerreißender vor ſich, als wenn ſich die Italieniſche Oper aus den letzten krampfhaften Umarmungen der Pariſer Sozietät losreißt. Als ich den Jammer mit anſah, ward mir weich ums Herz, und im tiefen Mitgefühl richtete ich eine verwegene Frage an das Schickſal, ich frug: warum dieſer Abſchied? warum dieſe Trennung? — Da traf mein Blick, den ich ſchmerzlich nach oben richtete, auf Shakeſpeare — (denn auch er befindet ſich unter den ausgezeichneten Dichtern, deren Porträts an der Decke des Odeon angebracht ſind); er ſah mich düſter an, wie wenn er eben den „Lear" geſchieben hätte, und ſagte zu mir: „Kühner Sachſe, meineſt du, wir Engländer wollten uns nicht auch amüſieren?" — Ich verſtand den Wink, ſeufzte und ſchwieg. Unmöglich aber konnte mein Herz anders, als — brechen, als ich des weiteren mitanſehen und anhören mußte, was da vorging. Schluchzend und ſchmerzlich jubelnd begehrte alle Welt Andenken von den Scheidenden; Locken konnten ſie unmöglich geben, denn trotz ſeines enormen Haarwuchſes hätte ſelbſt Rubini kahlköpfig von dannen gehen müſſen, hätte er die Drängenden alle befriedigen wollen; man fand einen Ausweg und ſang die himmliſchſten Arien und Duette von der Welt mit einem Ausdruck, mit einer Glut, daß der Jammer noch immer größer wurde: Männer rauften ihre Bärte aus, Damen zerriſſen ihre köſtlichſten Kleider; die eine Hälfte ward ohnmächtig, die andere warf Blumen. — — Ich weiß nicht, wie es endete; zu tief ergriffen verließ ich die Loge. Auf den Korridors ſah ich die Bedienten und Jäger mit den atlaſſenen Mantillen und Burnuſſen auf den Armen! — die guten Seelen! auch ſie weinten!

Glich der Eindruck dieſes Abends dem wollüſtigen Schmerzensrauſche bei der Trennung Romeos und Julies in Bellinis Oper, wo man nicht weiß, ſoll man vor Schmerz jubeln oder vor Entzücken klagen, ſo verbreitete dagegen ein anderer Abend im Théâtre français einen mehr weichen, ſentimentalen Eindruck. Es war an dem Abende, wo die Mars entſchieden und definitiv Abſchied nahm. War man auch an das Abſchiednehmen der Mars gewöhnt, hatte man ſich auch ſeit lange mit dem Gedanken vertraut gemacht, daß die gefeierte Dame wirklich eines Tages zum letzten Male auftreten könnte, — ja, lebten auch manche der Einbildung, ſie habe ſchon lange zum letzten Male geſpielt, ſo machte die endliche Entſcheidung doch einen ungewöhnlich lebhaften Eindruck. Die Franzoſen ſammelten ſich an dieſem Abende, wurden ernſt, gingen in ſich und warfen einen letzten prüfenden Blick auf ihre Vergangenheit. Sie konnten ſich das Leben und Wirken der Mars nicht anders klar vor die Seele zurückrufen, ohne an die Reſtauration, das Kaiſerreich, das Konſulat, die Revolution zu denken; ja, einige gerieten bis auf die Zeiten der Fronde und bildeten ſich ein, ſchon damals gelebt und die Mars Komödie ſpielen geſehen zu haben. Als das Publikum daher von der Mars Abſchied nahm, glaubte es auch von einer merkwürdigen Vergangenheit Abſchied zu nehmen, und denkt der Franzoſe einmal an ſeine Vergangenheit, ſo wird er in der Regel ernſt und ſolid wie ein Deutſcher. Auf eine ſolche Stimmung verſteht nun aber die Mars zu wirken, wie keine, und ſomit möge man ſich den Eindruck vorſtellen, den ſie gerade an dieſem Abend hervorbringen mußte. Er war groß, tief, ſentimental, melancholiſch, gerührt und — reſigniert.

Auch die Intentionen der Rachel verbreiteten nicht geringe Beſtürzung; auch ihre „letzten Vorſtellungen“ waren wiederholt annonciert. Einige glaubten, ſie habe die Schwindſucht in dem Grade, daß ſie nicht länger mehr an Racines „Verklärung“ arbeiten dürfe; andere ſahen die Sache, wie ſie war; — es war ein Engagementskonflikt. Es handelte ſich um 5000 Franks zukünftiger Penſion mehr oder weniger; — ſie hat nachgegeben — Racine lebt wieder, und Victor Hugo wird nächſtens ſterben.

Engagements- und Direktionsangelegenheiten dieſer Art ſind auch dem ungeheuren Pariſer Publikum gewöhnlich von großer Wichtigkeit und erregen ſeine Teilnahme in nicht geringen Maßen; einem großen Teile desſelben iſt z. B. ein Direktionswechſel ganz von derſelben Bedeutung wie dem übrigen eine Veränderung des Miniſteriums. In der Tat hängt beides auch in der Regel genau zuſammen.

Die Direktoren der Königlichen Theater, d. h. ſolcher, die einen beſtimmten Zuſchuß erhalten, als das Théâtre français, die Académie royale de musique, die Opéra comique und das Vaudeville, werden von der Regierung ernannt, um nach gewiſſen Statuten die Theater auf eigene Rechnung zu führen. Ein ſolcher Direktor hat daher natürlich einen guten Poſten, und in der Vergebung desſelben finden die Miniſter eine paſſende Gelegenheit, treue Dienſte zu belohnen. Die Dienſte, die hier einem Miniſterium erwieſen werden können, beſtehen faſt ausſchließlich in den Dienſten der Preſſe. Hat ein Journaliſt konſequent und kräftig die Partei irgend einer bedeutenden Staatsperſon eine Zeitlang genommen und gelangt dieſe Perſon dann zum Miniſterium, ſo hat er begreiflicherweiſe Anſpruch auf Dankbarkeit. Da heißt es denn: „Wähle dir eine Gnade!“ — und die gewöhnliche Antwort lautet: „Gib mir die große Oper!“ — denn jeder hält die Große Oper für den ergiebigſten Poſten im Staate. Unglücklicherweiſe gibt es aber nur dieſe einzige Große Oper, — der verdienſtvollen Journaliſten jedoch eine ziemliche Anzahl, zumal bei dem häufigen Miniſterwechſel; — Direktor kann doch auch nur einer ſein, — wie daher den bisherigen verdrängen? In der Not wird zum Gelde gegriffen, — dem Einen wird ſeine Stelle abgekauft, — für den Anderen wird eine ganz neue ideale, noch nie dageweſene — als z. B. inspecteur des théâtres royaux — kreiert, — und der verdienſtvolle Journaliſt wird Direktor der Großen Oper. Solche Arrangements gehen faſt alle halbe Jahre vor ſich, nämlich ſo oft ein neues Miniſterium an das Ruder gelangt. Die Zeit der Herrſchaft iſt alſo kurz, und man kann ſich vorſtellen, mit welcher Emſigkeit die Leute darauf bedacht ſind, ihre Angelegenheiten zu ordnen. Gewöhnlich ſind ſie gute Familienväter und ziehen ſich nach der haſtigen Verwaltung eines Jahres zurück, falls ſie nicht zu Geſandten gemacht und endlich gar in das Miniſterium gebracht werden. — Solche Fälle ſind nicht ſelten, und es hat ſich vor nicht langer Zeit erſt ereignet, daß ein eben ausgetretener Direktor der Oper, Herr Véron, mit einer wichtigen Miſſion nach London beauftragt wurde. Bei dieſer Gelegenheit ſoll es ergötzlich geweſen ſein, das Entſetzen der Engländer zu beobachten, als ſie mit einem Operndirektor diplomatiſche Geſchäfte abſchließen ſollten; ſie konnten ſich gar nicht anders vorſtellen, als daß der Mann in Trikot und mit Federn auf dem Kopfe erſcheinen würde.

Wie es unter dieſen Bewandtniſſen bisweilen um die Fortſchritte der Kunſt ſteht, läßt ſich leicht denken. Jeder Direktor findet ſich zunächſt veranlaßt, die ihm anvertraute Kunſtanſtalt für eine Maſchine zu halten, für eine Art von Schnellpreſſe, um ſo geſchwind als möglich Geld zu preſſen. Die Kaſſe iſt die Hauptſache; ſodann kommen die Sänger, unmittelbar darauf aber die Koſtüme, die Tänzerinnen (von denen ſie in der Regel am meiſten verſtehen), ſchließlich aber auch die Komponiſten und Dichter. Die letzteren machen dem Direktor kein großes Kopfzerbrechen; die Auswahl iſt leicht, denn es ſind ihrer nur drei oder vier, die eben das Privilegium haben, z. B. für die Große Oper zu ſchreiben. Ruhig nimmt er hin, was ihm dieſe bieten, läßt Koſtüme und Dekorationen machen; dann kauft er Renten und ſucht das beſtehende Miniſterium aufrecht zu erhalten.

Haben ihm ſeine Komponiſten nicht genug geliefert oder haben ſie ihm verlegene Ware gebracht, die er trotz ſeines Scharfblickes nicht ſogleich als ſolche erkannte, ſo greift der Direktor denn manchmal auch in den alten Partiturenſack, und was er herauszieht, läßt er geben. Auf dieſe Weiſe kommen mitunter recht artige Sachen zum Vorſchein, und einem wunderbar zuverſichtlichen Griffe in jenen Sack hat man es wahrſcheinlich zu verdanken, daß neuerdings unter anderem auch „Don Juan“ wieder gegeben wurde. Mit dieſem unſren „Don Juan“ ging es mir ſonderbar. Ich hatte Luſt, ihn einmal wieder zu hören, und war beſonders darauf geſpannt, ob mich die franzöſiſche Aufführung mehr befriedigen würde, als die der Italiener, in der es mir immer vorgekommen war, als ob dieſe über alle Begriffe berühmten Sänger über alle Maßen ſchlecht ſängen und ſpielten.

Was die Sänger, Tänzer und Maſchiniſten der Großen franzöſiſchen Oper nun eigentlich alles mit unſrem „Don Juan" angaben, weiß ich in der Tat nicht mehr recht mich zu entſinnen; man ſang, ſpielte, tanzte, maſchinierte und dekorierte mit einem ſolchen Enthuſiasmus, daß ich endlich darüber einſchlief. Im Schlafe hatte ich einen Traum, und im Traume ſah ich die beiden heilloſen ſchwarzen Ritter. Die Geſchichte von den beiden ſchwarzen Rittern muß ich hier aber notwendig zuvor erzählen, ehe mein Traum verſtändlich werden kann.

In einem kleinen Städchen unweit meiner Vaterſtadt ſah ich einſt eine Vorſtellung einer privilegierten reiſenden Theatergeſellſchaft an. Als das Stück beginnen ſollte, hörte ich eine ziemliche Verwirrung auf der Bühne und bald unterſchied ich den ängſtlichen Ruf, wahrſcheinlich des Direktors: „Der Eremit! Der Eremit! Wo ſteckt der Eremit?" Als die polternde Ungeduld des Publikums immer zunahm, nahm auch jener Ruf einen fluchenderen Charakter an, als: „Wo Teufel ſteckt der Eremit? Der Kerl hat anzufangen! Schafft mit den verfluchten Eremiten!" Eine Entgegnung ließ ſich vernehmen: „Er ſitzt noch draußen in der Schenke!" Nach einem unausſprechlichen Fluche vernahm ich endlich den mit ſchneller Reſignation ausgeſprochenen Beſcheid: „Die ſchwarzen Ritter!" — Der Vorhang ging auf: von verſchiedenen Seiten traten zwei ſchwarze Ritter auf; mit dem grimmigen Rufe: „Ha, das ſollſt du mir büßen!" ſtürzten ſie wütend aufeinander los und ſchlugen ſich auf das unbarmherzigſte herum. Endlich erſchien der Eremit, die ſchwarzen Ritter traten ab; ſo oft aber die Schauſpieler ſtecken blieben, ſo oft eine Verwandlung verſagte, ſo oft die Liebhaberin beim Umzuge nicht fertig geworden war, kurz, ſo oft der reißende Strom der Aktion ſtockte, — ſo oft erſchienen die unſeligen ſchwarzen Ritter und ſtürzten mit der Drohung: „Ha, das ſollſt du mir büßen!" übereinander her.

Seitdem ſind mir dieſe ſchwarzen Ritter ſehr oft wieder begegnet, zumal da, wo es ſich um Kunſtgenüſſe handelte, und ich geſtehe, daß mich ſtets ein tiefes Grauen erfaßt, wenn ich ſie oft unerwartet mir entgegentreten ſehe.

Auch in dem Traume, den ich in der Pariſer Großen Oper träumte, als ich (wunderbar iſt es zu ſagen!) über „Don Juan“ eingeſchlafen war, erſchienen mir die beiden ſchwarzen Ritter. Ihr Kampf war lebhaft und wurde immer erbitterter; diesmal ſchienen ſie ſich wirklich den Tod geſchworen zu haben, und ich freute mich in meinem Innern, dieſe beiden Unholde nun auf immer los zu werden. Keiner von ihnen ſchwankte jedoch, keiner wich; keiner wollte ſterben, wenngleich ihr Kampf eine ſolche Wildheit annahm, daß ich von den betäubenden Schlägen und dem entſetzlichen Lärmen erwachte und raſch auffuhr. — Das Publikum jubelte, die Ouvertüre zu „Wilhelm Tell“ war eben zu Ende.

Man ſieht, welches Unweſen auch hier die ſchwarzen Ritter treiben: — der Sänger der Partie des Don Juan war heiſer geworden; die Ouvertüre und ein Akt des „Wilhelm Tell“ mußten aushelfen. Mich hatte mein Traum angegriffen und ich ging nach Hauſe. —

In der Deputiertenkammer (ich meine die Komiſche Oper im Gegenſatz zur Großen Oper, welche ehrwürdige Wortführer wie Mozart, Weber, Spontini uſw. jetzt hinlänglich als Pairskammer charakteriſieren) — in der Komiſchen Oper alſo — regte es ſich ſeit einiger Zeit fortwährend munter und lebhaft. Von Halévys „Guitarrero“ hatte ich Ihnen letzhin berichtet, und es bleibt mir nur noch übrig, den Sukzeß desſelben zu beſtätigen. Dieſe Oper hat bei mir wieder von neuem meine Anſicht über die Natur und das Weſen der modernen franzöſiſchen Komponiſten beſtätigt: — ſie ſind ſämtlich aus der Schule der Opéra comique hervorgegangen; von da haben ſie ihre Leichtigkeit und Friſche, ihre Neigung zur chanſonartigen Melodie und ihre Keckheit in der Behandlung des Enſembles erhalten. Ihre Muſik iſt daher zunächſt meiſt geiſtreiche Konverſation, welche den Vorzug des Anſtändigen und des Populären vereinigt. Es war eigentlich nur eine Vergrößerung des Rahmens, keineswegs aber ein Verlaſſen des Terrains, als ſich die Franzoſen in das Giebet der großen, tragiſchen Oper warfen; ſie hatten auf jener, ihnen eigentümlichen Baſis ihre Kräfte entwickelt, gebildet und geſtärkt, und ſtürzten ſich nun mutig auf das große Drama, und zwar mit derſelben Energie, mit der ihre zärtlichſten Stutzer ſich auf die Barrikaden von Paris warfen.

Am charakteriſtiſchſten zeigt ſich, was ich ſagte, an Auber; ſeine Heimat war und blieb die komiſche Oper; dort ſammelte er die Kräfte, eine große Schlacht ſchlagen zu können und einen Sieg zu erfechten, wie „Die Stumme von Portici“. Halévy bildet jedoch entſchieden eine Ausnahme, denn noch zeigt nichts an, daß er die franzöſiſche Schule auch für andere umgedreht habe. Sein ſchaffender Impuls ging jedenfalls von der Großen Oper aus; ſein ganzes Weſen und die kräftige Miſchung ſeines Blutes ſtellten ihn unmittelbar auf den großen Kampfplatz und verhalfen ihm darauf ſogleich zu einem Siege. Leider war er aber dabei zu ſchnell fertig geworden; es ſchien, als ob er keine Vergangenheit gehabt hätte, und, um dieſe gleichſam noch nachzuleben, ſtieg er nun erſt in die Wiege der franzöſiſchen Muſik hinab. In Wahrheit fand er ſich in der komiſchen Oper ſchwer zurecht; um leicht und elegant zu erſcheinen, glaubte er ſich bemühen zu müſſen, oberflächlich und fad zu werden; er ward flüchtig aus Grundſatz und trug dieſe Flüchtigkeit leider auch auf ſein altes Terrain mit zurück; in „Guido und Ginevra“ wird ſein Kampf zwiſchen Leichtfertigkeit und Gediegenheit widerlich.

In neueſter Zeit ſcheint Halévy wirklich auf dem Wege zu ſein, den gewöhnlichen franzöſiſchen Bildungsgang nachzuholen; ſeine Kräfte haben ſich mehr auf die komiſche Oper konzentriert; der „Guitarrero“ iſt ein Beweis, daß er es redlich meint und ſich zu Hauſe fühlt. Wer weiß, ob er nicht, wie Auber, nun erſt den eigentlichen Angriff von der Opéra comique aus vorbereitet. In ſeiner eben für die Académie beendigten großen Oper „Le chevalier de Malte“ ſoll ſich Vortreffliches befinden.

Auch Auber, dem das Opernkomponieren zur Gewohnheit geworden iſt, wie einem Barbier das Einſeifen, hat ſich in der Opéra comique wieder vernehmen laſſen; oft läßt es aber der große Meiſter jetzt nur beim Einſeifen, mitunter auch bloß beim Schaumſchlagen bewenden; ſein ſchönes, ſcharfes Meſſer, ſo blank es auch iſt, fühlt man nur noch ſelten, und ſetzt er es an, ſo paſſiert es, daß er dann und wann eine Scharte daran nicht bemerkt und, ohne es zu wiſſen, daher entſetzlich rauft. Auf dieſe Art kommt das Publikum oft mit langem Bart wieder aus der Barbierſtube zurück, und es bleibt ihm nichts übrig, als den Seifenſchaum wieder abzuwiſchen, wenn man nicht warten will, bis er, ſo wohlriechend er iſt, von ſelbſt verfliegt, — was in der Regel geſchieht, noch ehe man nach Hauſe kommt. —

Bei alledem ſind die „Diamans de la couronne“ (ſo heißt Aubers neue Oper) nicht unwichtig; einigemal entſetzten mich zwar auch hier die ſchwarzen Ritter, ihr Kampf war doch nie ſehr ernſthaft und erbittert, und der rechte Mann erſchien gewöhnlich noch zu guter

Zeit. Man gewahrt immer, daß ein Meiſter dieſe Oper geſchrieben hat, und eine glänzende Praxis iſt nie zu verkennen.

Die Texte der neuen komiſchen Oper ſind gewöhnlich portugieſiſch. Scribe liebt jetzt das Land der Donna Maria mit Heftigkeit. In der Tat iſt Portugal auch über alle Begriffe bequem; es liegt ein gutes Stück von Paris ab, kein Omnibus führt dahin, und ſomit hat der Autor nicht zu fürchten, daß man ſeinen geographiſchen Windbeuteleien ſo bald auf die Spur kommen werde. In Portugal kann Scribe ſchalten und walten, wie er will, und jeder glaubt ihm gern, weil man ihn für in jenem Lande ſehr bewandert halten muß, da er von dort Geſchichten erzählt und Örtlichkeiten beſchreibt, von denen ſonſt kein Menſch etwas weiß. Wer in Wahrheit ſoll auch — und noch dazu in Portugal — alle unterirdiſchen Höhlen kennen, in denen ſich Falſchmünzer aufhalten und in welche ſich junge unverheiratete Königinnen verlieren, um falſche Krondiamanten verfertigen zu laſſen, damit ſie die echten in einer dringenden Geldverlegenheit verſetzen oder gar verkaufen können? — In der Tat, hier müſſen wir Scribe das Terrain abtreten und uns vertrauungsvoll von ihm führen laſſen, ſonſt haben wir zu fürchten, uns jeden Augenblick und an jeder Ecke entſetzliche Beulen zu ſtoßen. — Sie ſehen daher, wie wichtig es für einen Theaterdichter iſt, ſich frühzeitig mit den ſpeziellſten Lokalitäten fremder Länder genau bekannt zu machen, beſonders aber verborgenen Schachten nachzuſtreben, denn nur auf dieſe Art konnte es Scribe gelingen, auf eine ſo ergiebige Goldader zu ſtoßen, wie ſie gegenwärtig ſeine Kiſten und Käſten füllt. Es lebe Portugal! —

Die Sujets aus den Zeiten Louis XV. und der Pompadour und Dubarry, die eine Zeitlang ſo ausſchließlich die Bretter und beſonders die Garderobe der Opéra comique beherrſchten, kommen entſchieden aus der Mode. Scribe hat ſich die Sache wohl überlegt: — was kommt auch heraus aus dieſen koſtſpieligen Maitreſſen mit ihren Reifröcken und gepuderten Haaren? Verſchwenderiſch, wie ſie nun einmal ſind, muß er am Ende noch gar ihre Schulden bezahlen, um Revolutionen zu vermeiden; zwar bleiben ihm noch die ſchönen Atlasröcke und goldenen Treſſen, indes — Gott weiß, wie ſchnell ſich Atlas abträgt und Treſſen, wenn ſie nicht ganz echt ſind, verroſten und ſchwarz werden; wer zahlt ihm dann noch etwas dafür? — Wirklich, Scribe mußte ſich nach etwas ſoliderem umſehen, und da es deſſen in Paris nicht viel gibt, ſo konnte er auf nichts beſſeres, als auf portugieſiſche Königinnen fallen, beſonders, wenn er ſie, wie im „Guitarrero“, kräftig durch Bankiers unterſtützt.

Bankiers! — Ein wichtiges Kapitel, — und da es mir gerade ſo in den Wurf kommt, kann ich nicht umhin, ihm im Vorbeigehen eine ehrfurchtsvolle Aufmerkſamkeit zu widmen. Alſo: —

Liſzt hat letzthin ein Konzert gegeben. Er allein ſpielte darin, — niemand ſpielte oder ſang ſonſt; das Billett koſtete 20 Franks; er hatte keine Koſten, nahm 10 000 Franks ein und gibt nächſtens ein zweites Konzert. Welche Sicherheit! Welche Unfehlbarkeit! — ich meine in der Spekulation; denn ſein Spiel iſt ſo ſicher und ſo unfehlbar, daß es gar nicht mehr der Mühe verlohnt, darüber zu ſprechen. Die ſchwarzen Ritter ſingen an, — ich meine die Ouvertüre zu „Wilhelm Tell“ von Schiller, für das Klavier geſetzt von Roſſini und geſpielt von Liſzt; darauf folgten viele wunderbare andere Dinge. Leider aber verſtehe ich von allen dieſen Dingen nichts und kann Ihnen deshalb nur einen Dilettantenbericht geben. Doch halt! auch deſſen werden Sie mich überheben; auch Sie in Dresden haben ja vor nicht langer Zeit den Wundermann gehört. Somit brauche ich Ihnen nicht zu ſagen, wer und was er iſt, — und das iſt mir ſehr lieb, denn ich wüßte es auch wahrlich nicht zu tun. Ich bekam an dieſem Tage ſo heftige Kopfſchmerzen, ſo peinigende Nervenzuckungen, daß ich früh nach Hauſe gehen und mich in das Bett legen mußte.

Mir gerade gegenüber wohnt Heinrich Vieuxtemps; er hatte mich krank nach Hauſe kommen ſehen, und menſchenfreundlich, wie er iſt, kam er zu mir herüber, brachte die Geige mit, ſetzte ſich an mein Bett und ſpielte mir etwas vor, und zwar gratis. Ich verfiel in einen ſchönen Schlummer, anmutige Träume lagerten ſich über mich hin; da ließ ſich Goethes Geſang vernehmen:

Schwindet, ihr dunkeln
Wölbungen droben!
Reizender ſchaue
Freundlich der blaue
Äther herein!

Ich ſah jene Wieſen, jene Auen, ich trank aus jenen Quellen, ich atmete jene Düfte; mein Auge drang in den klarſten Äther, und am hellen Tage erblickte ich mitten am Himmel jenen göttlichen Stern, der mein Inneres durchſtrahlte wie das ſegenreiche Auge Mozarts. Mir ward wohl und heiter; als ich erwachte, ſtand er noch vor mir mit der Geige, ruhig und gelaſſen, als ob er eben ein gutes Werk verrichtet hätte. Ich dankte ihm, und wir ſprachen nicht weiter davon. —

Ich ewiger Träumer! Von Bankiers bin ich unwillkürlich unter Muſiker geraten. Neigung! Ich habe kein Geſchick zur Spekulation, und es wird mein Lebtag nichts Geſcheites aus mir werden. Am ſchlechteſten tauge ich zum Korreſpondenten, und ich bedauere Sie, daß Sie darunter leiden müſſen. Eigentlich ſchickte es ſich, „meinen pflichtvergeſſenen Hang zum Schwärmen" dadurch wieder gut zu machen, daß ich nun wenigſtens ein ruhiges, ausführliches Wort von Vieuxtemps ſagte. Das Geheimnis unſrer Freundſchaft iſt mir aber entfahren, und wenn ich auch Grund dazu hatte, meine Dankbarkeit für jene glückliche Kur nicht zu verſchweigen, ſo könnten doch manche glauben, daß ich Vieuxtemps jetzt nur aus Koterierückſichten lobte, oder, weil er mir ein Hausmittel gegen Kopfſchmerzen verſchafft hat. Und — wenn ich auch noch ſo ruhig ſprechen wollte — ſo könnte ich doch nicht anders, als ihn noch mehr loben: ich müßte ihn lobpreiſen und in den Himmel heben. Läſe dies aber Herr Ole Bull, ſo würde dann vielleicht auch dieſer Mann von mir in den Himmel gehoben ſein wollen, und da ich mich durch die Erzählung von meiner Kur preisgegeben habe, ſo hätte ich zu riskieren, daß auch er eines Tages an mein Bett käme und mir ſeine „Polacca guerriera" vorſpielte. Solche Verdrießlichkeiten muß man aber zu vermeiden ſuchen; deswegen ſchweige ich über Vieuxtemps, um ſo williger, da es überhaupt meiner gar nicht bedarf, denn in neueſter Zeit haben hundert franzöſiſche Federn es ganz unmöglich gemacht, etwas Neues und Erſchöpfendes über ihn zu ſagen. Wie mit einem Blitzſtrahl hat er ſeine Epoche geſchaffen; und dieſe Epoche wird von ſo hohem Werte, von ſo nachhaltigem Gewichte ſein, daß ſie in alle Gebiete der Kunſt veredelnd dringen wird. Er iſt nach England abgereiſt; er wird durch alle Weltteile ziehen, um wie ein Halbgott alle ſchwarzen Ritter zu erſchlagen.

Schon jetzt ließ ſich der Einfluß, der Vieuxtemps' Epoche beſchieden iſt, deutlich verſpüren, und zwar zunächſt, wie es ſich von ſelbſt verſteht, am Sitze der echten und wahren Muſik, in den Konzerten des Conſervatoires. Hier war Vieuxtemps' Auftreten zum erſten Male gefeiert worden, und hier ſollte der zuerſt Nachfolgende auch ſogleich erfahren, wohin er ſich zu wenden habe, wenn er ſich behaupten wolle. Es war dies der ſonſt ſo tüchtige und ausgezeichnete

Violinſpieler Ernſt; auch er ließ ſich im Conſervatoire hören, und wenn auch ſeiner Virtuoſität nichts abzuſprechen war, ſo konnte doch dasſelbe Publikum, das eben erſt Vieuxtemps' Konzert gehört hatte, das Concertino Ernſts nicht anders als mißfällig aufnehmen und dem im übrigen beliebten Virtuoſen eine herbe Lehre nicht erſparen.

Überhaupt hüte ſich jeder, der in dieſen Konzerten des Conſervatoires auftritt! Gewöhnlich machen zumal wir Deutſchen uns doch noch einen zu oberflächlichen Begriff von der Würde, in der ſie aufrecht erhalten werden. Das Publikum dieſer Konzerte beſteht in Wahrheit aus den tüchtigſten und verwöhnteſten Muſikkennern und -freunden, die, wenn ſie früher auch nur mittelmäßige Bildung beſeſſen hätten, durch die fortgeſetzte Anhörung der meiſterhafteſten Aufführungen der gediegenſten Kompoſitionen doch endlich einen hohen Grad derſelben erreichen mußten. Das Orcheſter, vorzüglich die Streichinſtrumente, ſind ideal. Mögen wir Deutſchen uns immerhin rühmen, am beſten und innigſten Mozarts und Beethovens Werke zu verſtehen, am vollkommenſten aufgeführt werden ſie jedoch von den Franzoſen — wenigſtens vom Orcheſter des Conſervatoires. Man höre hier die letzte Symphonie Beethovens und geſtehe, ob man ſie in vielen Teilen nicht erſt hier verſtehen lerne! Ich entſinne mich, zumal im erſten Satze dieſes Rieſenwerks, erſt hier das vollkommene Verſtändnis gewiſſer Paſſagen und Melismen erlangt zu haben, die mir bei den Aufführungen in Deutſchland ſtets undeutlich oder unwichtig erſchienen waren, während ſie mich hier ſo tief ergriffen, daß ſie mir in Wahrheit ein neues Licht über die mächtige Intention des hohen Meiſters gaben.

Sollte aber in der Aufführung der Beethovenſchen Kompoſitionen dem Conſervatoire-Orcheſter noch manches entgangen ſein, ſo wird nächſtens doch aller Zweifel gründlich gehoben werden, denn er iſt nun da, der Mann Beethovens, wie er leibt und lebt — Schindler, der intime Schindler iſt da. Er hat ſeine Heimat verlaſſen; — die Stimme des Herrn trieb ihn zu predigen allen Heiden, denn noch iſt kein Licht in der Welt, noch tappen wir im Dunkeln und erkennen die hohe Lehre nicht, die uns der Meiſter gab! — Ich muß mit Salbung reden, denn der Mann, von dem ich ſpreche, iſt ein ſalbungsvoller Mann, der überdies eine frappante Ähnlichkeit mit irgend einem Apoſtel hat, auf deſſen Ausſehen ich mich nicht ſogleich beſinnen kann. Er hat ein kühnes Ausſehen, milde Mienen und muntere Augen, trägt einen braunen Rock und gewöhnlich Beethovens Porträt.

Schindler iſt auf ſeinen Miſſionsfahrten zuerſt nach Paris gekommen, ſicher um ſeinen Mut und ſeine Standhaftigkeit dadurch zu bewähren, daß er ſich zunächſt ſogleich in das ärgſte Heidenneſt warf. In Wahrheit, hier gilt es, die Probe zu halten, denn die gottloſen Pariſer wollen ihm durchaus nicht glauben, und was noch mehr iſt, ſie machen ſich über ihn luſtig. Könnte er lachen, ſo würde es vielleicht beſſer gehen; ſo aber, da er nicht einmal imſtande iſt, über das Allerlächerlichſte, über ſich ſelbſt, zu lachen, ſo fürchte ich, wird er an Paris ſcheitern. Es läßt ſich vorausſehen, daß ſein wohlwollender Charakter mit der Zeit verhärten werde, ſo daß er am Ende die Welt nicht mehr für wert hält, von ihm aufgeklärt zu werden. Das wäre in jeder Hinſicht ſchade, beſonders aber um ſeine milden und zahmen Eigenſchaften, die er erſt noch letzthin mit der größten Gefälligkeit von der Welt an den Tag legte. In ſeinem Buche über Beethoven nämlich hatte er es für gut gehalten, in gravitätiſchen Ausdrücken einen heiligen Bann über eine in Paris von *Anders* erſchienene Broſchüre auszuſprechen, welche zum beſten der Subſkription für das, Beethoven zu errichtende Denkmal verkauft wurde und eine franzöſiſche Bearbeitung der Rieſchen und Wegelerſchen Notizen über das Leben des großen Meiſters enthielt. Anders, ein Schüler Forkels und einer der gründlichſten und gelehrteſten Muſikbibliographen, war entrüſtet über den ſeltſamen Anflug von Unverſchämtheit des ſonſt ſo wohlwollenden Mannes, in welchem ihm dieſer den, für einen gewiſſenhaften Literaten empfindlichſten Vorwurf gemacht hatte, daß er mit willkürlichen Zuſätzen und Erdichtungen jene Notizen entſtellt und ſchamloſerweiſe Beethoven als zottigen Waldmenſchen den Franzoſen al freſco hingemalt hatte. Als der Mann Beethovens in Paris angekommen, hatte er die Gefälligkeit, Anders eine Konferenz anzutragen, wo er ihm auf das gründlichſte die Wahrheit ſeiner Behauptung darlegen wollte. Die Konferenz fand ſtatt; es war ein trüber Tag und Schindler auffallend zur Milde geſtimmt. Nachdem ihm Anders Zeile für Zeile nachgewieſen, daß er ſich nicht den geringſten weſentlichen Zuſatz zu den Originalnotizen erlaubt habe, gingen dem Manne Beethovens die munteren Augen über, und in einem Übermaß von Zahmheit ergriff er tiefbewegt Anders' Hand und verſicherte ihm, daß, *hätte er ihn gekannt*, er ſich gewiß jenen kleinen Scherz nicht erlaubt haben würde, daß er im übrigen feierlich gelobe, ihm in der zweiten Auflage ſeines Buches *eine glänzende Satiſfaktion* zu geben.

Dies Beiſpiel habe ich angeführt, um zu beweiſen, wie groß die Sanftmut des herrlichen Schindler und wie ſtark die Kraft ſeiner überraſchenden Logik ausgebildet iſt. Es jammert mich daher, wenn ich ſehe, wie erfolglos er ſeine eminenten Aufklärungskräfte an den heilloſen Pariſern vergeudet. Möge ihn ſein guter Genius bald von hier hinwegführen! — —

Ich ſehe, verehrter Herr, daß ich wieder viel geſchwatzt habe, ohne doch auf manche und wichtige Punkte zu geraten, deren Beſprechung unerläßlicher als irgend etwas von der Welt iſt. Ich muß Sie alſo wiederum auf eine nächſte Mitteilung verweiſen; bis dahin bewahren Sie mir Ihre Nachſicht.

Richard Wagner.

III.

Am 5. Mai 1841.

Es wird mir klar, daß ich endlich einmal mit aller Gewalt auf Berlioz zu ſprechen kommen muß, da ich einſehe, es will ſich nicht gelegentlich ſo fügen. Schon dieſer Umſtand, daß ich bei der Beſprechung der Tageserſcheinungen des Pariſer Genuß-, oder wenn man will, Kunſtlebens nicht von ſelbſt Veranlaſſung erhielt, auf den genialen Muſiker zu geraten, erſcheint mir charakteriſtiſch genug und gibt mir guten Stoff zu einer Einleitung meines Urteils über Berlioz, der jedenfalls das Recht hat, zu fordern, daß ich ihm ganz beſonders eine ſtarke Seite in meinen Nachrichten aus Paris widmet.

Berlioz iſt kein gelegentlich entſtandener Komponiſt, ich konnte deshalb auch nicht gelegentlich auf ihn geraten. Er ſteht in keinem Zuſammenhange und hat nichts zu tun mit jenen prunkenden, exkluſiven Kunſtinſtituten von Paris; die Oper wie das Conſervatoire haben ſich ihm ſeit ſeinem erſten Auftreten mit verwunderter Eile geſchloſſen. Man hat Berlioz gezwungen, eine entſchiedene Ausnahme von der großen langen Regel zu ſein und zu bleiben, und dies iſt und bleibt er auch von innen und außen. Wer ſeine Muſik hören will, muß ganz eigens deshalb zu Berlioz gehen, denn nirgends wird er ſonſt etwas davon antreffen, ſelbſt nicht da, wo man Mozart und Richard nebeneinander antrifft. Man hört Berlioz' Kompoſitionen nur in den Konzerten, von denen er ſelbſt jährlich eins oder zwei gibt; dieſe bleiben ſeine ausſchließliche Domäne: hier läßt er ſeine Werke von einem Orcheſter ſpielen, das er ſich ganz beſonders gebildet, und vor einem Publikum, das er in einem zehnjährigen Feldzuge ſich erobert hat. Nirgends ſonſt kann man aber noch von Berlioz hören, es müßte denn auf den Straßen oder im Dome ſein, wohin man ihn von Zeit zu Zeit zu einer politiſch-muſikaliſchen Staatsaktion beruft.

Dieſes abgeſonderte Alleinſtehen Berlioz' erſtreckt ſich aber nicht nur auf ſeine äußere Stellung, ſondern hauptſächlich in ihm liegt auch der Grund ſeiner inneren Entwicklung: ſo ſehr er Franzos iſt, ſo ſehr ſein Weſen, ſeine Richtung mit der ſeiner Landsleute ſympathiſiert, — ſo ſteht er doch allein. Niemand erblickt er vor ſich, an den er ſich ſtützen dürfte, niemand neben ſich, an den er ſich anlehnen könnte. Aus unſrem Deutſchland herüber hat ihn der Geiſt Beethovens angeweht, und gewiß hat es Stunden gegeben, in denen Berlioz wünſchte, Deutſcher zu ſein; in ſolchen Stunden war es, wo ihn ſein Genius drängte, zu ſchreiben, wie der große Meiſter ſchrieb, dasſelbe auszuſprechen, was er in deſſen Werken ausgeſprochen fühlte. So wie er aber die Feder ergriff, trat die natürliche Wallung ſeines franzöſiſchen Blutes wieder ein, desſelben Blutes, das in Aubers Adern brauſte, als er den vulkaniſchen letzten Akt ſeiner „Stummen" ſchrieb, — — der glückliche Auber, er kannte Beethovens Symphonien nicht! Berlioz aber kannte, ja noch mehr, er verſtand ſie, ſie hatten ihn begeiſtert, ſie hatten ſeinen Geiſt berauſcht — und dennoch ward er daran erinnert, daß franzöſiſches Blut in ſeinen Adern flöſſe. Da fühlte er, er könne nicht wie Beethoven werden, empfand aber auch, er könne nicht wie Auber ſchreiben. Er ward Berlioz und ſchrieb ſeine „phantaſtiſche Symphonie", ein Werk, über das Beethoven lächeln würde, gleich wie Auber darüber lächelt, das aber imſtande war, Paganini in die fieberhafteſte Ekſtaſe zu verſetzen und ſeinem Schöpfer eine Partei zu gewinnen, die keine andere Muſik in dieſer Welt mehr hören will, als die „phantaſtiſche Symphonie" von Berlioz. Wer dieſe Symphonie hier in Paris hört, geſpielt von Berlioz' Orcheſter, muß wirklich glauben, ein noch nie vernommenes Wunder zu hören. Ein ungeheurer innerer Reichtum, eine heldenkräftige Phantaſie drängt einen Pfuhl von Leidenſchaften wie aus einem Krater heraus; was wir erblicken, ſind koloſſal geformte Rauchwolken, nur durch Blitze und Feuerſtreifen geteilt und zu flüchtigen Geſtalten gemodelt. Alles iſt ungeheuer, kühn, aber unendlich wehtuend. Formenſchönheit iſt nirgends anzutreffen, nirgends der majeſtätiſch-ruhige Strom, deſſen ſicherer Bewegung wir uns hoffnungsvoll anvertrauen möchten. Der erſte Satz aus Beethovens Cmoll-Symphonie wäre mir nach der „Sinfonie fantastique" keine Wohltat geweſen.

Ich ſagte, die franzöſiſche Richtung ſei auch in Berlioz vorherrſchend; in der Tat, wäre dies nicht der Fall, und wäre es eine Möglichkeit, daß er ſich aus ihr entfernen könnte, ſo dürften wir vielleicht auch in ihm, was man auf gut deutſch nennt, einen würdigen Schüler Beethovens erhalten.“ Jene Richtung macht es ihm jedoch unmöglich, ſich dem Beethovenſchen Genius unmittelbar zu nähern. Es iſt dies die Richtung nach außen, das Aufſuchen der gemeinſchaftlichen Anklänge in den Extremitäten. Wenn im geſelligen Leben ſich der Deutſche am liebſten zurückzieht, um dem eigentlichen Nahrungsquell ſeiner produktiven Kraft in ſeinem Innern nachzuforſchen, ſehen wir im Gegenteil den Franzoſen dieſem Quell in den äußerſten Spitzen der Geſellſchaft nachſtreben. Der Franzoſe, der zunächſt daran denkt, zu unterhalten, ſucht die Vervollkommnung ſeiner Kunſt in der Veredlung, in der Vergeiſtigung dieſer Unterhaltung, verliert aber nie den unmittelbaren Zweck aus dem Auge, nämlich, daß ſie gefällig ſei und die größtmögliche Zahl von Zuhörern zu feſſeln vermöge. Der Effekt, die augenblickliche Wirkung iſt und bleibt ihm ſomit Hauptſache; entbehrt er der inneren Anſchauungskraft gänzlich, ſo genügt ihm die Erreichung dieſes Zweckes allein; — iſt er aber mit wahrhaft ſchöpferiſcher Kraft begabt, ſo bedient er ſich dieſes Effektes allerdings, aber nur als erſten und wichtigſten Mittels, um ſeine innere Anſchauung allgemein kund zu geben. — Welcher Zwieſpalt muß nun nicht in einer Künſtlerſeele wie der Berlioz' entſtehen, wenn ihn auf der einen Seite eine rege innere Anſchauungskraft drängt, aus dem tiefſten, geheimnisvollſten Brunnen der Ideenwelt zu ſchöpfen, während ihn auf der anderen Seite die Anforderung und Eigenſchaft ſeiner Landsleute, denen er angehört und deren Sympathie er teilt, ja, wenn ihn ſein eigener Geſtaltungstrieb darauf hinweiſt, ſich zunächſt nur in den äußerlichſten Momenten ſeiner Schöpfung auszuſprechen? Er fühlt, daß er etwas Außergewöhnliches, etwas Unendliches wiederzugeben hat, daß Aubers Sprache dafür viel zu klein iſt, daß es aber doch ungefähr wie dieſe Sprache klingen müſſe, um ſein Publikum ſogleich von vornherein zu gewinnen, und ſomit gerät er in jene unheilig-verworrene, modern-frappante Tonſprache, mit der er die Gaffer betäubt und gewinnt, und diejenigen zurückſchreckt, die leicht imſtande geweſen wären, ſeine Intentionen von innen heraus zu verſtehen, während ſie ſo die Mühe verſchmähen, ſich von außen hineinzufühlen.

Ein anderes Übel iſt, daß es ſcheint, als ob Berlioz ſich in ſeiner Iſoliertheit gefalle und ſich hartnäckig darin zu behaupten ſuche. Er hat keinen Freund, den er für würdig hielte, von ihm um Rat befragt zu werden, dem er erlaubte, ihn auf dieſe oder jene Unform in ſeinen Arbeiten aufmerkſam zu machen.

Mit großem Bedauern erfüllte mich in dieſem Bezuge die Anhörung ſeiner Symphonie „Romeo und Julie“. Neben den genialſten Erfindungen häuft ſich in dieſem Werke eine ſolche Maſſe von Ungeſchmack und ſchlechter Kunſtökonomie, daß ich mich nicht erwehren konnte, zu wünſchen, Berlioz hätte vor der Aufführung dieſe Kompoſition einem Manne wie Cherubini vorgelegt, der gewiß, ohne dem originellen Werke auch nur den geringſten Schaden zuzufügen, es von einer ſtarken Zahl entſtellender Unſchönheiten zu entladen verſtanden haben würde. Bei ſeiner übermäßigen Empfindlichkeit würde aber ſelbſt ſein vertrauteſter Freund es nicht wagen, einen ähnlichen Vorſchlag zu tun; auf der anderen Seite frappiert er ſeine Zuhörer in dem Maße, daß ſie in ihm eine ganz unvergleichliche Erſcheinung erblicken, an die kein Maßſtab zu legen ſei, und ſomit wird Berlioz immer unvollendet bleiben und vielleicht wirklich nur als eine vorübergehende, wunderbare Ausnahme glänzen.

Und dies iſt ſchade! Verſtände es Berlioz, ſich zum Meiſter des vielen Vortrefflichen zu machen, das aus der letzten, glänzenden Periode der modernen franzöſiſchen Muſik hervorgegangen iſt, vermöchte er es, ſeine von ihm mit ſo eitlem Mute geltend erhaltene Iſoliertheit aufzugeben, um ſich an irgend eine würdige Erſcheinung der gegenwärtigen oder vergangenen Muſikepoche als an einen Stützpunkt anzulehnen, ſo müßte Berlioz zuverſichtlich einen ſo mächtigen Einfluß auf die muſikaliſche Zukunft Frankreichs erhalten, daß ſein Andenken unvergeßlich ſein würde, denn Berlioz beſitzt nicht nur ſchöpferiſche Kraft und Originalität der Erfindung, ſondern ihn ziert auch eine Tugend, die ſeinen komponierenden Landsleuten gewöhnlich ſo fremd iſt, als uns Deutſchen das Laſter der Koketterie. Dieſe Tugend iſt, daß er nicht fürs Geld ſchreibt, und wer Paris, wer das Weſen und Treiben der Pariſer Komponiſten kennt, der verſteht dieſe Tugend hierzulande zu würdigen. Berlioz iſt der erbittertſte Feind alles Gemeinen, Bettelhaften und Gaſſenhaueriſchen, — er hat geſchworen, den erſten Straßenorgeldreher zu erwürgen, der es wagen ſollte, eine ſeiner Melodien zu ſpielen. So fürchterlich dieſer Schwur iſt, ſo fürchte ich doch nicht im geringſten für das Leben eines dieſer Gaſſenvirtuoſen; ich bin vielmehr überzeugt, daß von niemand Berlioz' Muſik mit größter Verachtung behandelt wird, als von den Mitgliedern jener ausgebreiteten Muſikantenzunft. Und dennoch kann man Berlioz nicht abſprechen, daß er es ſogar verſteht, eine vollkommen populäre Kompoſition zu liefern, allerdings: populär im idealſten Sinne. Als ich ſeine Symphonie hörte, die er für die Translation der Juli-Gefallenen geſchrieben, empfand ich lebhaft, daß jeder Gamin mit blauer Bluſe und roter Mütze ſie bis auf den tiefſten Grund verſtehen müſſe; freilich würde ich dieſes Verſtändnis mehr ein nationales, als ein populäres nennen ſollen, denn vom „Poſtillon von Lonjumeau“ bis zu dieſer Juli-Symphonie iſt allerdings noch ein gutes Stück Weg zurückzulegen. Wahrlich, ich bin nicht übel willens, dieſe Kompoſiton allen übrigen Berliozſchen vorzuziehen; ſie iſt edel und groß von der erſten bis letzten Note; — aller krankhaften Exaltation wehrt eine hohe patriotiſche Begeiſterung, die ſich von der Klage bis zum höchſten Gipfel der Apotheoſe erhebt. Rechne ich noch das Verdienſt hinzu, das ſich Berlioz durch die überaus edle Behandlung der ihm hier allein zu Gebote geſtellten Militärblasinſtrumente erwarb, ſo muß ich wenigſtens in bezug auf dieſe Symphonie widerrufen, was ich oben über die Zukunft der Berliozſchen Kompoſitionen ſagte, — ich muß mit Freude meine Überzeugung ausſprechen, daß dieſe Juli-Symphonie exiſtieren und begeiſtern wird, ſo lange eine Nation exiſtiert, die ſich Franzoſen nennt. — — —

Ich bemerke, daß ich meiner Pflicht, etwas über Berlioz zu ſchreiben, beſonders der Länge und Breite nach, vollkommen Genüge geleiſtet habe. Ich halte es daher nun auch für billig und meiner Korreſpondenz zuträglich, daß ich jetzt zu Tagesberichten übergehe.

Sogleich in dem erſten komme ich noch einmal auf Berlioz zurück; ich will nämlich von dem Konzerte ſprechen, das Liſzt zum beſten der Subſkription für Beethovens Denkmal gab und Berlioz dirigierte. Wunderbar! Liſzt — Berlioz — und in der Mitte, an der Spitze oder am Ende (wie man will) Beethoven! Man könnte Fragen an die Macht richten, die alles erſchuf und erſchafft, was da war und exiſtiert, — man könnte fragen — — —. Fragen wir nicht — ſondern bewundern wir die Weisheit und Güte der Vorſehung, die einen Beethoven erſchuf! — Liſzt und Berlioz ſind Brüder und Freunde, beide kennen und verehren Beethoven, beide ſtärken ihre Kräfte aus dem Wunderbronnen ſeines Reichtums, und beide wiſſen, daß ſie nichts beſſeres tun konnten, als für Beethovens Denkmal ein Konzert zu geben. Doch iſt einiger Unterſchied unter ihnen zu machen, vor allem der, daß Liſzt Geld gewinnt, ohne Koſten zu haben, während Berlioz Koſten hat und nichts gewinnt. Nachdem diesmal Liſzt ſeine

Kaſſenangelegenheiten in zwei goldreichen Konzerten geordnet hatte, dachte er aber ausſchließlich nur noch an ſeine gloire; er ſpielte für arme mathematiſche Genies, und für das Denkmal Beethovens. Ach wie gern gäben ſo viele Konzerte für Beethoven! Liſzt konnte es tun und einen Beweis für die Paradoxe liefern, daß es herrlich iſt, ein berühmter Mann zu ſein. Was aber würde und könnte Liſzt nicht ſein, wenn er kein berühmter Mann wäre, oder vielmehr, wenn die Leute ihn nicht berühmt gemacht hätten! Er könnte und würde ein freier Künſtler, ein kleiner Gott ſein, ſtatt daß er jetzt der Sklave des abgeſchmackteſten Publikums, des Publikums der Virtuoſen iſt. Dieſes Publikum verlangt von ihm um jeden Preis Wunder und närriſches Zeug; er gibt ihm, was ſie wollen, läßt ſich auf den Händen tragen und — ſpielt im Konzert für Beethovens Denkmal eine Phantaſie über „Robert den Teufel"! Dies geſchah aber mit Ingrimm. Das Programm beſtand nur aus Beethovenſchen Kompoſitionen; nichtsdeſtoweniger verlangte das hinreißende Publikum mit Donnerſtimme Liſzts vortreffliches Kunſtſtück, jene Phantaſie, zu hören. Es ſtand dem genialen Manne gut, als er mit den, in ärgerlicher Haſt hingeworfenen Worten: „Je suis le serviteur du public; cela va sans dire!" ſich an den Flügel ſetzte und mit zerkniſchender Fertigkeit das beliebte Stückchen ſpielte. So rächt ſich jede Schuld auf Erden! Einſt wird Liſzt auch im Himmel vor dem verſammelten Publikum der Engel die Phantaſie über den Teufel vortragen müſſen! Vielleicht wird es dann aber das letztemal ſein! —

Unter Berlioz' vorzüglichſten Eigenſchaften muß ſeine Fähigkeit als Dirigent genannt werden; er bewies ſie von neuem in dem beſprochenen Konzerte. Es iſt ſtark davon die Rede, daß er die Stelle des Orcheſterchefs der Großen Oper erhalten werde, wogegen Habeneck Cherubinis Stelle am Conſervatoire einnehmen würde. Es ſtößt ſich nur noch an Cherubinis Leben; alles wartet auf ſeinen Tod, wahrſcheinlich, um dann ſogleich Konzerte für ſein Denkmal geben zu können, da er bei Lebzeiten bereits ſo arg vergeſſen worden iſt.

Sollte man es glauben, der Komponiſt des „Waſſerträgers" lebt hier in Paris, und an keinem der tauſend Orte, wo man Muſik macht, iſt es möglich, eine Note dieſes „Waſſerträgers" zu hören! Ich liebe alles Neue ungemein, bin der Mode ergeben, wie kein anderer und lebe in der feſten Überzeugung, daß ihre Herrſchaft ebenſo notwendig als mächtig ſei: — wenn man aber vor lauter Mode ſo weit kommt, daß ein Mann wie Cherubini total vergeſſen wird, ſo möchte ich lieber wieder zu dem alten Frack greifen, in dem ich konfirmiert wurde und welchen ich trug, als ich den „Waſſerträger“ zum erſten Male hörte.

Jedoch gibt man mitunter auch alte Opern. Ich entſinne mich mit wahrem Entzücken des „Joconde“, den man im vorigen Winter in der Opéra comique gab; mir ward das Herz ſo voll, obgleich das Haus ſehr leer war. Ich begriff an dieſem Abend nicht, warum Herr Clapiſſon Opern komponiere, da es wirklich deren gar nicht bedarf, ſolange man noch „Joconde“ hat. Indes ſind die Bedürfniſſe der Menſchen, zumal der Theaterdirektoren wunderlicher Art; ſie laſſen ſich oft Stücke machen und Opern komponieren, von denen ſie im voraus wiſſen, daß ſie nichts taugen, daß ſie durchfallen, daß kein Menſch ſie hören will, und für welche ſie dennoch 2000 Franks bezahlen. Gott weiß, wozu ſie ſie brauchen! Ungefähr ſo war es letzthin mit einer Oper des Herrn Thomas „Le comte Carmagnola“ der Fall. Sie hatte nur zwei Akte, war lächerlich langweilig, fiel erſtaunlich durch — und dennoch hat der Direktor der Großen Oper die oben erwähnte Summe dafür gezahlt — wahrſcheinlich als Entſchädigung für die droits d'auteur, die ſich bei einer durchgefallenen Oper eben nicht hoch belaufen. Man ſieht, daß man hier ſein Glück machen kann!

Ich entſinne mich ſoeben, daß ich Ihnen noch kein Wort über die Heineſetter (Kathinka) geſchrieben habe, und dieſe erfreuliche Erſcheinung verdiente es vor allem, in einer deutſchen Korreſpondenz hervorgehoben zu werden. Dieſe hübſche Sängerin, die, wie Sie wiſſen werden, in der „Jüdin“ zuerſt debütierte, fährt fort, in der Gunſt des Publikums ſich immer feſter zu ſetzen. Sie kann ſich rühmen, bei jenem Debüt einen wahren Triumph gefeiert zu haben, indem ſie von dem Operndirektor nicht nur nicht unterſtützt wurde, ſondern dieſer die ihm zu Gebote ſtehende große Gewalt der Claque ſogar gegen die Debütantin anwendete. Sonderbare Verwicklungen der Umſtände hatten es dem Direktor einleuchtend gemacht, daß ſein Manöver notwendig ſei; was die Heineſetter jedoch rettete, war erſtlich wohl ihr ſchönes Talent, dann aber auch der Umſtand, daß ſich die Intentionen des Direktors eben zu deutlich kundgaben. Alles nahm Partei für ſie, und es war ergötzlich, zu ſehen, wie die Lions der Logen die chevaliers du lustre — ſo nennt man die Mitglieder des wohltätigen Inſtituts der Claque — durch wütendes Beifallklatſchen verhöhnten. — Die Stellung der Heineſetter iſt geſichert, und der

Fleiß und die Beſcheidenheit, die ſie mit ihrem Talente verbindet, läßt mit Zuverſicht annehmen, daß die Oper in ihr eine ihrer größten Zierden gewonnen hat.

Nicht ſo glücklich iſt es mit Fräulein Löwe abgegangen. Ihren erſten Erfolg, ſowie den Erfolg dieſes Erfolges in bezug auf ein Engagement bei der Großen Oper habe ich Ihnen bereits gemeldet. Zugleich zeigte ich Ihnen an, daß Fräulein Löwe an der Italieniſchen Oper engagiert ſei; dieſe Nachricht beſtätige ich, jedoch muß ich hinzufügen, daß das Engagement ſich nur auf die Londoner Saiſon erſteckte, ſo daß die deutſche Sängerin in Paris zu keinem Auftritt auf einem Theater gelangte. Sie war alſo darauf beſchränkt, nur in Konzerten zu ſingen, und es ſchmerzt mich, ſagen zu müſſen, daß ihr ferneres Auftreten von keinem ſo günſtigen Erfolge begleitet war, als das erſte Konzert der Gazette musicale. Sehr ungünſtig war allerdings die Wahl der Geſangſtücke, in denen ſie ſich gewöhnlich hören ließ. Hatte man ſich das erſtemal darüber hinweggeſetzt, daß ſie die „Adelaide" ſang, eine Kompoſition, die ihrer Geſangsfähigkeit durchaus nicht unbedingt zuſagt, ſo wurde man endlich doch frappiert, als ſie fortfuhr, faſt ausſchließlich nur dieſe Kompoſitionen zu ſingen. Vergebens ſuchte ſie die Monotonie, in der ſie ſich auf dieſe Weiſe dem Publikum zeigte, durch eine Arie von Graun und dergleichen zu zerſtreuen, im Gegenteil hat die unſelige Arie viel zu ihrem Fall beigetragen; die Franzoſen fanden dieſe ellenlangen, altmodiſchen Rouladen gar zu närriſch, und ein ſo guter Chriſt ich bin, ſo muß ich geſtehen, daß mir ſelbſt das Lachen darüber ankam. Was ſollten da die Pariſer tun, die an nichts, ſelbſt nicht an Graun glauben! — Es iſt möglich und wünſchenswert, daß Fräulein Löwe ihren einigermaßen geſchädigten Ruf bei der Italieniſchen Oper in London wieder herſtellt, jedoch wird ihr auch da der Sieg nicht leicht werden, denn alles zuſammengenommen, muß man geſtehen, daß die Griſi auch etwas wert iſt und ſo leicht nicht verdunkelt werden kann.

Greifen wir aber den Dingen nicht vor, die ſich in London zutragen ſollen; ich muß in Paris bleiben, und hier wird bald leider nichts Wichtiges mehr vorgehen, das für meine Feder taugen könnte. Es kommt der Sommer, und ſomit die Staatsaktionen und Revolutionen — ein ſchlimmes Kapitel, von dem ein deutſcher Muſiker ſich fern halten muß. Dennoch ſoll meine Korreſpondenz einen glänzenden, politiſch-hiſtoriſchen Schluß bekommen: was könnte hiſtoriſcher, politiſcher und glänzender ſein, als die Taufe des Grafen von Paris und die damit verbundenen Feuerwerke? Noch mehr, was kann brillanter ſein, als (damit ich nicht aus der Muſik falle!) das Concert monstre, das in einigen Tagen in der Galerie des Louvre gegeben werden ſoll, dem Louis Philipp beiwohnen und in welchem er (wie man mir ganz im Vertrauen geſagt hat) unter Abſingen einer Auberſchen Arie dem Thron entſagen wird? Es wird dies eine aufregende Szene abgeben, und da ich jetzt vorzüglich der Ruhe bedarf, ſo muß ich mir vornehmen, einer dringenden Einladung zu dieſem Konzert (jedenfalls, damit ich es in der „Abendzeitung“ gehörig herausſtreichen möchte) nicht Folge zu leiſten. Ich überlaſſe es alſo Ihren politiſchen Korreſpondenten, über dieſes Konzert zu berichten, und behalte mir hier nur noch die Taufe und das Feuerwerk vor.

Die alte Notre-dame nahm mit ehrwürdiger Freundlichkeit den jungen Mann (Sie wiſſen, der Täufling iſt gegen drei Jahre alt) auf und hörte mit Verwunderung die Rede an, die (wie mir jemand verſichert, der ganz in der Nähe ſtand) der junge Graf vor dem Taufbecken gehalten haben ſoll. Des Abends glänzte dieſelbe Notre-dame in Leuchtkugeln, Raketen und Schwärmern (jedoch weder religiöſen noch politiſchen). Sie war zur Bequemlichkeit nicht weit vor die Tuilerien hingeſtellt worden und beſtand aus lauter Holz, Papier und Pulver; bis auf das Geringſte war jeder Stein, jeder Pfeiler, jede Verzierung der erhabenen Steinmutter nachgeahmt; alle Welt jauchzte und frohlockte, — mir war's, als ſehe ich den Glöckner droben. Das Volk drückte und drängte; ich lobte die Vorſicht der Regierung, welche dem böſen Faubourg Saint-Antoine ein ganz beſonderes Feuerwerk an der Barrière du trône abbrennen ließ, um die ſchlimmen Bewohner dieſer Vorſtadt eine ziemliche Strecke entfernt zu halten.

Sie ſehen, ich werde politiſch; laſſen Sie mich daher hier aufhören, denn ein weiteres Vordringen im Felde der Taufen und Feuerwerke müßte mich endlich auf Abwege führen, aus denen ich mich vielleicht nur erſt durch das nächſte Konzert im Louvre wieder herausfinden würde; da das Concert monstre mit 500 Muſikern jedoch ebenfalls über meine Kräfte geht, ſo kann ich allem Übel nur dadurch ausweichen, daß ich mich Ihnen eiligſt und gehorſamſt empfehle als Ihren

ergebenſten

Richard Wagner.

IV.

Paris, den 6. Juli 1841.

Sie haben ihn nicht tot machen können, unſeren lieben herrlichen „Freiſchützen“! Sie haben ihm angetan, was ſie irgend nach den vortrefflichen Pariſer Geſetzen ihm antun konnten; ſie haben ihn mit Ennui verſehen und in ſeiner Unlogik gelaſſen, ſie haben — daß ich mich diesmal kurz faſſe — alles das mit ihm angeſtellt, worüber ich mich letzthin gegen die Leſer der „Abendzeitung“ eines Breiteren ausließ, — und doch haben ſie ihn nicht tot machen können! Man gibt ihn von Tag zu Tag; das Publikum findet ſich immer gedrängter ein, es wird wärmer und wärmer und ruft bis! wo es irgend nur ſchicklich iſt. Im Anfange wußte ich nicht ſogleich recht, ob ich das Pariſer Publikum oder den „Freiſchützen“ bewundern ſollte; ſchon glaubte ich mich an die Vorſtellung halten zu müſſen, indem ich annehmen zu dürfen meinte, ſie ſei befriedigender geworden; dem war aber nicht ſo: alles träumte, weinte und zitterte wie zuvor, — dieſelben Schrecken der Wolfsſchlucht, dieſelbe uneigennützige Jovialität Kaſpars. Endlich war es mir klar, und ich kann unſeren Landsleuten verſichern, daß auch bei dieſer Gelegenheit der „Freiſchütz“ mehr Bewunderung verdient, als das Pariſer Publikum.

Nichtsdeſtoweniger aber zeugt es von der Kraft, der Ausdauer und erſtaunlichen Elaſtizität des letzteren, daß es den Mut beſaß, nach dem entſetzlichen Degout, den ihm die erſten Vorſtellungen beigebracht haben mußten, ſich wiederum auf den roten Samtbänken der Oper zu verſammeln mit dem Vorſatze, den „Freiſchützen“ abermals von Anfang bis zu Ende mit anzuhören. Unter ſolchen Umſtänden mußte auch dieſer endlich das ſeinige tun: unter aller langweiligen Hülle mußte er ihnen endlich hervortreten, friſch, jung und herrlich, wie er iſt!

Doch halt! Ich gehe zu weit: friſch, jung und herrlich — *wie er* iſt, konnte er ſich ihnen doch nicht zeigen; gerade das, was wir Deutſchen ſo innig an ihm lieben, konnte doch wohl nun und nimmermehr den Pariſern ebenfalls zum Herzen ſprechen, — das geht einmal nicht, das verbietet die Pariſer Sitte. Dafür aber erfaſſen die Franzoſen Schönheiten, die uns bei einer Vorſtellung des „Freiſchützen" faſt entgehen, oder die wir doch wenigſtens nur mit der befriedigten Ruhe der Gewohnheit dahinnehmen. Ich ſpreche von den rein muſikaliſchen Schönheiten des „Freiſchützen", von den vielen wundervollen Effekten, die bei dem anſpruchsloſen Aufwand von Mitteln den Franzoſen etwas gänzlich Neues ſind und die ſie mit ungeheucheltem Enthuſiasmus zu würdigen verſtehen. Man kann ſich den Rauſch des Pariſer Publikums nicht vorſtellen, mit dem es z. B. den ſchönen Hdur-Satz im letzten Finale aufnimmt, trotzdem daß ihm der ganze gedehnte Schluß mit dem äußerſt ehrwürdigen Eremiten ein Greuel iſt; die wenigen Takte, wo ſich ſämtliche Soloſtimmen in dieſem Satze vereinigen, bringen hier einen ſo unendlich entzückenden Eindruck hervor, daß ich zur Ehre der Pariſer ſagen muß, ich habe noch nie die hinreißendſte Kadenz Rubinis mit gleichem Enthuſiasmus von ihnen da capo rufen hören, obgleich Berlioz im „Journal des Débats" das Publikum inſtändig gebeten hat, ſich nach dieſem Satze ruhig verhalten zu wollen, um die Stelle nicht zu bedecken, wo der Eremit ſo ſchön nach C dur übergeht. Mein Gott, was machen ſich die Franzoſen aus einem Eremiten, zumal wenn er nach C dur übergeht! —

An dieſer glücklichen Wendung, die hier ſo gegen alles Erwarten der Erfolg des „Freiſchützen" genommen, hat nun ebenfalls das ungeheure Renommee des deutſchen Meiſterwerks den mächtigſten Anteil. Wehe dem „Freiſchützen", wenn er als das Produkt eines unbekannten Komponiſten in Paris ſo, wie es geſchah, zum erſtenmal über die Szene gegangen wäre! Rettungslos wäre er und ſein Schöpfer verloren geweſen, und kein muſikaliſch-biographiſches Lexikon der Welt würde je den Namen des letzteren aufgezeichnet haben. Der „Charivari" würde über ſeinen Erfolg gemeldet haben, was er über die Aufnahme des „Benvenuto Cellini" von Berlioz berichtete: „Das Publikum ſchlief und erwachte pfeifend." Ein paſſabler Witz — und ſomit für die Ewigkeit zu Grabe! — Das konnte und durfte hier aber nicht der Fall ſein; dazu kam, daß dem Publikum doch eine verwirrte Ahnung von der myſtiſchen Herrlichkeit des „Freiſchützen" angekommen ſein mußte, die ihm den Tag nach der Vorſtellung, die es ſo ſehr degoutiert hatte, keine Ruhe ließ und endlich das unbegreifliche Verlangen erweckte, morgen den „Freiſchützen“ noch einmal zu hören. Mehr aber, wie ich bereits ſagte, bedurfte es nicht, — der „Freiſchütz“ ſelbſt mußte das übrige tun. Er hat es getan; man geht und drängt ſich, man klatſcht und jubelt — o, du herrlicher „Freiſchütz“! Man ſpricht ſogar ſchon von Generoſität gegen die Erben des deutſchen Meiſters. Wir werden ſehen! —

Nun haben wir auch ein deutſches Ballett gehabt; es ſpielt, oder tanzt vielmehr, in Schleſien, nicht weit von Breslau, und ein deutſcher Dichter, Heinrich Heine, hat die Idee dazu gegeben. Es iſt dies die Sage von den Willis, jenen mit ungeſtilltem Liebesverlangen geſtorbenen Bräuten, welche um Mitternacht dem Grabe entſteigen, um die Männer, die ihnen nahen, zu Tode zu tanzen. An dieſer phantaſievollen Sage hat den Franzoſen beſonders die gute Qualifikation zum Ballett gefallen; in der Tat, welche Gelegenheit zur Geltendmachung der unſäglichſten Pirouetten, der überſinnlichſten Entrechats bietet nicht dieſe unheimliche Luſt der Willis dar? Um übrigens die Tanzmorde wahrſcheinlich zu machen, hat der Bearbeiter ſehr recht getan, die Szene in die Nähe von Breslau zu verlegen, anſtatt nach Paris; denn nur, wenn ſie dieſelben für Deutſche oder gar für Schleſier halten müſſen, können ſich die Franzoſen dieſe Opfer der Tanzluſt erklären. Ein Zuſchauer der Pariſer Maskenbälle hat nämlich Gelegenheit, ſich zu überzeugen, daß ein Franzoſe nun und nimmermehr tot zu tanzen iſt.

Der Charakter, die Gewohnheiten und die Eigenſchaften der Franzoſen machen ihnen, zumal im Gebiete der Poeſie, viele Dinge rein undenklich und unbegreiflich; es ſehen ſich daher Opern- und Ballettdichter oft veranlaßt, ihre Wunder dem Auslande zu entnehmen, wobei ſie neben der Möglichmachung von tauſend Sonderbarkeiten immer noch den Vorteil haben, von ihrem Publikum unbedingten Glauben fordern zu dürfen. Wird das ausländiſche Wunder, wie es jetzt erſtaunlich in der Mode iſt, gar noch unter ausländiſchem Namen eingeführt, ſo bleibt nichts mehr zu wünſchen übrig: am „Franc-tireur“ würden die Franzoſen vielerlei auszuſetzen gehabt haben, über „le Freischutz“ ſind ſie aber vollkommen einverſtanden, es iſt und bleibt ihnen im eigentlichſten Sinne des Wortes ein böhmiſches Dorf. „Les Willis“ ſind ihnen daher auch gerade recht; was ſollen ſie über ſie ſtreiten? Sie finden Männer, die ſich zu Tode tanzen können, alſo glaubt man auch, daß es wirklich ſolch unregelmäßig und unzureichend organiſierte Adamsſöhne gäbe, ſo wenig ſie ſich dergleichen auch in Wahrheit vorſtellen können. „Wie muß es doch in Schleſien, Thüringen und den angrezenden Ländern ſonderbar zugehen!“ — Wir Deutſchen brauchen keine „Willis“; — ein einziger Ball der Pariſer Großen Oper reicht hin, uns den Armen des Tanztodes zu überliefern. —

Übrigens iſt es mit dieſem Ballett, wie mit allen andern; man tanzt gut, man hat ſchöne Dekorationen, man macht artige Muſik. Diesmal hat die letztere Herr Adam gemacht, der Mann, der den „Poſtillon“ und den „Konditor“ erſchuf; dieſer Schöpfer hat ſich ſchmählich ſchnell ausgeſchaffen, er hat ſich in beinahe ebenſo kurzer Zeit zu Tode komponiert, wie das Opfer des Willis ſich zu Tode tanzt. Seinen Fall begreifen die Franzoſen ſehr leicht; ſie ſehen faſt alle Monate einen Komponiſten an ſeiner Muſik ſterben und ſind ſtets bereit, ihn zu Grabe tragen zu helfen. Dann und wann erfahren ſie nachher, daß der Abgeſchiedene mit ſeiner Muſik noch in Deutſchland ſein Weſen treibe; man wundere ſich daher nicht, wenn ſie Deutſchland für das Land der Geiſter und Geſpenſter halten!

Herr Adam ſpukt jedoch auch noch in Paris umher; man iſt alle Monate auf dem Punkte, ihn eben radikal vergeſſen zu haben, als er ſich immer noch einmal meldet. Auch mit den „Willis“ meldete er ſich abermals kurz vor ſeiner Abreiſe; er iſt nämlich ſtets im Begriffe, morgen oder übermorgen nach Petersburg, Berlin oder Konſtantinopel abzureiſen und an einem dieſer Orte in aller Geſchwindigkeit ein kleines Ballett für 100 000 Franks zu komponieren. Unheimlicher Geſpenſterſpuk! —

Letzthin hat auch Herr Kaſtner, ein Elſaſſer und gelehrter junger Künſtler, an der Komiſchen Oper debütiert. Bisher, wenigſtens in Paris, meiſt nur als geiſtvoller Theoretiker bekannt, ſuchte er eine Gelegenheit, ſich als dramatiſcher Komponiſt zu zeigen, welche bei den außerordentlich günſtigen Familienverhältniſſen, in denen er lebt, gerade nicht übermäßig ſchwer zu finden war. Wie aber die abſcheuliche Einrichtung bei den Pariſer Theatern beſteht, war er ſo ziemlich wie gezwungen, das erſte beſte Buch, das ihm die Direktion der Komiſchen Oper zuſtellte, anzunehmen; an eine freie Wahl, an eine Übereinkunft mit einem Dichter war ſchon aus dem Grunde nicht zu denken, daß es in Paris gar keine Wahl und keine Dichter gibt; außerdem ſind aber die Direktoren ſo ſehr an den rein handwerksmäßigen Betrieb ihrer Geſchäfte gewöhnt, daß ſie gar nicht begreifen können würden, was eigentlich Wahl und Dichterübereinkunft ſei, ſelbſt wenn beides zu treffen möglich wäre. Herrn Kaſtner wurde nun ein ſo peinlich armes und nichtswürdiges Buch zugeſtellt, daß er wahrſcheinlich nicht wußte, was er damit anfangen ſollte, und deshalb lauter Fugen ſchrieb; wenigſtens behauptet das Publikum, in der Vorſtellung der „Maſchera" von Anfang bis zu Ende nichts als Fugen gehört zu haben. Das hat nun den friedfertigen Beſuchern der Opéra comique durchaus nicht zugeſagt; ſie erklärten, dies ſei gegen die Abrede beim Abonnement, und keineswegs wären ſie verpflichtet Händel zu hören. Mir ſchien es im übrigen, daß dieſe Muſik dennoch manches Schöne enthielt, nur, glaube ich, müſſe Herrn Kaſtner geraten werden, von der dramatiſchen Muſik abzuſtehen, um ſich einem Genre zu widmen, der ſeinen, mit einer gewiſſen leidenſchaftloſen Unbiegſamkeit ausgebildeten muſikaliſchen Fähigkeiten mehr zuſagt. In dieſer ruhig-ſtrengen Richtung iſt Herr Kaſtner eine beachtenswerte Ausnahme unter der in Paris vorrätigen ungeheuren Komponiſtenbevölkerung.

Auf demſelben Theater wurde kürzlich eine ganz artige, neue Kleinigkeit gegeben, „*Die beiden Diebe*", Muſik vom Orcheſterdirigenten der Komiſchen Oper, Herrn *Girard*. Man ſtiehlt in dieſer Oper mit vieler Eleganz und Beſonnenheit verſchiedene Diamanten und eine goldene Uhr; die Kleinigkeit iſt alſo bedeutend genug, zumal da mit einer ſolchen Wahrheit geſtohlen wurde, daß jeder unwillkürlich nach ſeinen Diamanten und ſeiner goldenen Uhr fühlte; nur ich nicht. —

Was ſind aber alle dieſe Neuigkeiten gegen die ungeheure Kalamität, die Paris trifft und treffen wird! — Nicht die ſtille Saiſon, nicht die Abreiſe aller politiſchen Notabilitäten, nicht die Calembourgs des Herrn Sauzet, nicht der unerhörte Preis des Rind- und Kalbfleiſches, nicht der ſchreckliche Ausfall in den Staatsausgaben, nicht die entſetzlichen Steuern zugunſten der Befeſtigungen, nicht die Ausſicht auf eine nahe Revolution, — nichts von alledem! Ein ganz anderes, ungeheures Unglück iſt es, das die bejammernswürdigen Bewohner von Paris heimſucht, das die eleganten Quartiers mit *einem* Streiche veröden läßt, das die Faubourgs du Roule und St. Germain zu Dörfern verwandelt, das auf dem Pflaſter der Chaussée d'Antin Gras wachſen läßt und ihre Hotels zum Aufenthalt für Eulen und Schuhus macht! Die glänzenden Hotels — ach, wie beklage ich ſie! Ihre ſamtnen, parfümierten ehemaligen Bewohner — wie bejammere ich ſie! Denn — Rubini wird nie wiederkommen. Mit gemütvollem Lächeln und ſanftem Vorſatze wird der erhabene Mann ſeinen Freunden im feurigen Spanien und im froſtigen, mitunter ſogar kalten Rußland einen ſegenreichen Beſuch abſtatten und ſich ſodann über Berlin zu ſeinen Vätern nach Italien begeben. Bei dem allen wird er aber, wie geſagt, nicht wieder nach Paris zurückkommen. Die Niedergeſchlagenheit iſt allgemein: — der Schuſter wirft den Pfriemen weg, der Schneider die Nadel, die Modiſtin zertrümmert ihre Putzköpfe, der Parfümeur gibt ſeine Wohlgerüche allen Winden preis; nach Lyon werden keine Beſtellungen in Seidenwaren mehr gemacht, nach Lille wird nicht mehr um Bänder geſchrieben, denn ach! — die zarten Gäſte der Italieniſchen Oper werden ſtatt der Seide ein härenes Büßergewand tragen, ſtatt der Bänder einen Strick um den Leib binden, ſtatt der Parfüms ſich Aſche auf das Haupt ſtreuen, ſtatt der Atlasſchuhe kümmerliche Sandalen tragen, — denn Rubini! Rubini, dem all dies galt — Rubini kommt nie wieder. — Ich begreife Louis Philipp nicht, es muß eine Revolution geben! Sollte er nicht ſoviel Macht gehabt haben Rubini zu halten?

Tout s'en va! — Es iſt zum Verzweifeln. — —

Auch in Deutſchland — ſo leſe ich — hat man traurige Nachrichten aus Paris. Man ſchreibt viel über eine peinliche Affäre, die den Dichter Heinrich Heine hier betroffen hat; wie es ſcheint, freut man ſich ganz außerordentlich über das Vorgefallene und glaubt dazu ein Recht zu haben, indem man ziemlich deutlich die Überzeugung ausſpricht, daß Heine gerade nichts weiter, als eine Behandlung, wie die ihm hier letzthin widerfahrene, verdiene. —

Man muß geſtehen, wir Deutſchen ſind ein großmütiges Volk! Wir ſehen aus unſrer Mitte ein Talent hervorgehen, wie Deutſchland wenig ähnliche aufzuweiſen hat; wir freuen uns der friſchen, kecken Entfaltung desſelben, — wir rufen ihm Triumph und Vivat zu, als es unſre jungen Geiſter aus einer vollſtändigen Lethargie aufweckt, ihnen mit dem Opfer ſeiner eigenen Fülle den Weg bricht und zeigt, wohin die neuzugebärenden Kräfte unſrer Literatur ſich richten ſollen, um an ein neues, unbekanntes aber notwendiges Ziel zu gelangen. Wer von unſrem jungen Volk eine Feder zur Hand nimmt: gut oder ſchlecht, bewußt oder unbewußt, ſucht er es Heine nachzumachen, denn nie hat eine ſo plötzlich und mit Blitzesſchnelle hervorgerufene, gänzlich unvermutete Erſcheinung ihre Richtung ſo unwiderſtehlich beherrſcht, als die Heines die ihrige. Nicht genug aber, daß wir nachher geduldig zuſehen, wie unſre Polizei dies herrliche Talent von ſeinem vaterländiſchen Boden verjagt, daß wir mit ſchnell erſchlaffter Spannkraft überſehen, wie ſeine üppige Wurzel aus der Erde geriſſen wird, die ihr allein Nahrung geben konnte, daß wir demzufolge mit ſchläfrigem Gähnen bemerken, Freund Heine hätte in Paris das Reiſebilderſchreiben verlernt, daß wir durch unſre Indifferenz ihn endlich gegen ſich ſelbſt blaſieren, daß wir ihn zwingen, aufzuhören, Deutſcher zu ſein, während er doch nimmermehr Pariſer werden kann, — nicht genug, daß wir ihm das Terrain ſo weit abſchneiden, daß ſeiner ſtrotzenden Fülle nichts weiter übrig bleibt, als an dem Lächerlichen, was man ihm, ohne es vielleicht zu wollen, übrig läßt, ſeinen Witz zu üben, — nicht genug, daß wir gleichgültig und kleinmütig dieſer Verſtümmelung eines Talents zuſehen, das bei glücklicherer Pflege an die größten Namen unſerer Literatur gereicht haben würde; — nein! wir freuen uns auch und klatſchen in die Hände, wenn dieſem Heine endlich eine Behandlung widerfährt, wie wir ſie bei uns gegen Sechzehngroſchenrezenſenten anzuwenden die praktiſche Gewohnheit haben! Man tut dies aber in Deutſchland mit einer ſo ungeſtümen Schmähgier, daß man nicht einmal die Zeit findet, den Tatbeſtand jenes traurigen Auftrittes, den man ſo gern als eine verdiente Züchtigung betrachtet, zu ergründen. Der unberufene Berichterſtatter in der „Leipziger Allgemeinen Zeitung“ hat, wie ich verſichern kann, die Umſtände ſowie die ganze Erzählung des Auftrittes nur aus der Ausſage des Angreiſers entnommen, welche Voreiligkeit er vergeblich durch die ebenſo herrlichen als paſſenden moraliſchen Lehren, die er Heine gibt, zu rechtfertigen ſucht. Noch keinem iſt es eingefallen, die Ausſage Heines über einen Vorfall, der ſchlechterdings ohne kompetente Zeugen ſtattfand, ebenfalls zu vernehmen. Ich wende mich daher an das Rechtsgefühl meiner Landsleute und frage, ob es nicht ſchändlich iſt, nach der Ausſage der einen Partei die andere ſchonungslos zu verdammen?

Heine befindet ſich in dieſem Augenblicke in einem Pyrenäenbade und liegt auf den Tod krank. Hatte er nicht den Mut, eine ihm wirklich zugefügte ſchmähliche Beleidigung zu rächen, ſo müſſen wir ihn beklagen; keiner von uns aber hat das Recht, ihn deshalb zu ſchmähen, außer die Offiziere unſrer Armeen und die Landsmannſchaften unſrer Univerſitäten; beide aber geht Heine nichts an.

Soviel iſt gewiß; die Franzoſen, die allerdings ihren Dichter auch beſſer gewahrt haben würden, hätten bei ganz gleichen Umſtänden ſich beſſer zu benehmen gewußt, trotzdem ſie genug witzige Köpfe beſitzen, die aus einem ſolchen Skandale einen flüchtigen Stoff zu Späßen zu ziehen ſich gedrungen gefühlt haben würden; gelästert aber hätten ſie ihren Dichter nicht, zumal, ohne ihn ſelbſt gehört zu haben. Ich habe keinen Grund, für die Franzoſen paſſioniert zu ſein; hier aber nehme ich ſie mir zum Vorbilde.

Richard Wagner.

V.

Am 1. Auguſt 1841

Pariſer Sonntagseindrücke.

Als der liebe Gott ſechs lange Tage hindurch gearbeitet, wollte er ſich am ſiebenten über alle Schöpfungen in Ruhe freuen, er legte darum die Hände in den Schoß und muſterte jene, und fand ſein Vergnügen daran. Wir ſollen's ebenſo machen, nur mit dem Unterſchiede, daß uns der ſiebente Tag noch mit beſonderem Dankgefühl erfüllen ſoll, weil uns der liebe Gott zu ſo vollkommenen, liebenswürdigen Geſchöpfen gütigſt hat machen wollen. Damit der liebe Gott nun nicht nötig habe, jeden einzelnen anzuhören (was an ſich ſehr mühſam wäre), ſollen wir vereint in Kirchen und anderswo unſern Dank abſtatten. — In Ländern, wo die Mode vorherrſcht, wie in Frankreich, muß es Veränderung geben, und da man ſchon lange genug in die Kirche gegangen, geht man Mode halber auch wieder wo anders hin, z. B. in Kaffeehäuſer und Theater. Und ſo machen's die Franzoſen. Sie verſtehen recht gut, was Chriſtus einſt ſagte: „Wenn mehrere von euch verſammelt ſind, ſo bin ich mitten unter euch,“ und wenn man ihnen einwenden wollte, daß der Heiland nicht jeden Ort damit gemeint, ſo würden ſie es für ſeine Schuld halten, weil er ſich nicht deutlicher ausdrückt.

Die Franzoſen lieben in Geſellſchaft beſonders Mitteilung, und da dieſe in der Kirche nicht ſo bequem geſchehen kann, ſo kommen ſie an andern Orten plaudernd zuſammen, und beſonders da, wo die Geſellſchaft durch Frauen verherrlicht wird. Ja, den Umgang mit Frauen kann der Franzoſe nicht entbehren, und wenn er die Woche hindurch ſeine Neigung nicht befriedigen kann, ſo verlebt er doch den ganzen Sonntag mit ſeiner Geliebten, zeigt ſich mit ihr an öffentlichen Orten und zieht ſich mit ihr ins Stille zurück.

Der Sonntag iſt in Paris der Frau gewidmet und würde beſſer der Tag der Herrin (Maitreſſe), als der des Herrn genannt, — der Sonntag iſt der allgemeine Beluſtigungstag, an dem die Freude nicht allein im ſtillen genoſſen wird, ſondern zappelnd herausſprudelt aus dem luſtentbrannten Französlein, wie übergekochtes Waſſer. —

„Schließt euch Sonntags ein, ihr freudloſen Männer, die ihr das Glück der Freundſchaft und Liebſchaft entbehrt in Paris; geht nicht hinaus: da wogt Paar über Paar innig verſchlungen und freudetrunken durch die beſeelten Straßen der verliebten Hauptſtadt; ihr allein aber wißt nicht, ob ihr vor- oder rückwärts ſollt, gehäſſige Scheelſucht und Schwermut kommt über euch, alle Freuden ziehen an euch vorüber und überlaſſen euch in jämmerlich langweiliger Troſtloſigkeit eurem einſam und zwecklos herumdämmernden Geſchick. Schließt euch ein, ihr Beklagenswerten, mit denen man nicht plappert, nicht liebäugelt, nicht hüpft und nicht ſpringt! Ihr armen Geſchöpfe!“

Wenn Ball und Landpartie das trauliche Paar nicht zurückhält, ſo geht's ins Theater. Handwerker, Kaufleute, hauſierende oder wohletablierte Geſchäftsleute, Bediente, Kutſcher, Eckenſteher und alle, deren Geſchäfte in der Woche das Theatergehen nicht erlauben, ſtrömen Sonntags dahin und überfüllen die dreißig Theater in Paris. Die Stücke en vogue werden geſpielt.

In der Anlegung und Durchführung dieſer Stücke erkennt man faſt immer ein nationales Intereſſe, große Helden werden gefeiert, der Franzoſen Ruhm auspoſaunt, und dem Volke wird bei jeder Gelegenheit geſchmeichelt. Außer Frankreich gibt's da keine Glorie, und kommen die Franzoſen im Stücke mit andern Völkern in feindliche Berührung, ſo müſſen dieſe entweder ganz haſenhaft über die Bühne weglaufen oder geneigten Hauptes niederkniend das große, edle, alles bezwingende Volk laut um Pardon bitten. Dann erklingt das Bravo aus allen Ecken, das Volk atmet kühn auf und ſprüht glühende Blicke um ſich.

Wird dieſe Überlegenheit nicht unmittelbar dargeſtellt, ſo geſchieht's doch mittelbar: der Franzoſe ſteht dem Ausländer gegenüber immer geiſtreicher, überlegener und fähiger da; dieſer aber wird in unwahrſcheinlicher Nachäffung ſeines Dialektes lächerlich, geiſtlos und ungebildet dargeſtellt, und unbehilflich ſteht er neben dem allgewandten Franzoſen. Deutſche werden durch Choucroute, Pfeife und Plumpheit, Engländer durch Grobheit, Steifheit und Beefſteaks repräſentiert, denn die Nationalcharaktere können bei barbariſcher Unkunde fremder Länder und Völker nicht aufgefaßt und dem Volke nicht zugänglich gemacht werden. Ehrgefühl fehlt dem Fremden in ſolchen Stücken immer; er kann nicht edel gegen ſeine Gefangenen handeln, er überfällt den Feind verräteriſch und ſiegt nur durch ſchlechte, entehrende Mittel. Das erregt eine begeiſternde Verachtung gegen das Fremde und dient der Nationalität zur ungerechten Baſis.

Eine allgemeine Bemerkung dringt ſich bei ſolchen Schauſpielen dem ſtillen Beobachter auf: wenn ein ſchlechter Charakter oder eine entehrende Handlung auch noch ſo ſchön und richtig aufgefaßt und dargeſtellt werden, ſo können ſie keinen Beifall gewinnen, ſondern inneres Mißfallen gibt ſich kund durch den geſpitzten, pfeifenden Mund; aber eine, ſelbſt falſch aufgefaßte, gute Handlung, die Gefahr und Aufopferung heiſcht, gewinnt aller Anweſenden Beifall. Ein Zeichen, daß das Grundgefühl des Volkes richtig und moraliſch, und nur durch falſche Bildung und Schmeichelei verdreht iſt.

VI.

Paris, den 8. September 1841.

Kein Menſch bezweifelt, daß Sommerszeiten herrliche Zeiten ſind; all die Knöpfe, Kravatten, Gilets und Fracks, dieſe feindliche ſtädtiſche Winterlaſt, lüften zu können, ſich in einen Wald zu legen und tauſend ſchöne Dinge zu träumen, — das iſt etwas, was uns das Daſein wert macht, — wer wird es leugnen? — Ach, was ſind dieſe Sommerszeiten unerträglich in Paris! Staub und Hitze, Qualm und Lärmen, Häuſer — ſieben Etagen hoch, und Straßen — ſieben Fuß breit; ſchlechten Wein — mattes Waſſer; Flußbäder mit tauſend ſchmutzigen Gamins bevölkert, — und zu dem allen die ſataniſch engen Kleidungsſtücke, in die man von den heilloſen Pariſer Schneidern gezwängt wird! Zur Entſchädigung für dieſe Leiden ſchlechte Theatervorſtellungen, — im Palais royal keine Déjazet, in den Variétés kein Audry, kein Bouffé im Gymnase, keine Rachel im Français — kein Duprez, keine Dorus in der Oper! Befindet ſich jeder Pariſer bei dieſem Zuſtande der Dinge ſchlecht, ſo iſt ein Korreſpondent noch viel ſchlimmer daran. Glücklich der politiſche Berichterſtatter; aus der Verlegenheit, in die ihn das Schweigen und die Abweſenheit aller diplomatiſchen Wirkſamkeit verſetzt, hilft ihm der glückliche Umſtand, daß die Pariſer Journale genötigt ſind, trotz alles Übels jeden Tag zu erſcheinen. Was die nun in der Herzensangſt zuſammenlügen, das kann er getroſt für bare Münze weiter ſchicken, denn mit der Angabe einiger Autoritäten weiß er, daß ihm jeder in Deutſchland glaubt. Was nun aber Kunſt und dergleichen ſchöne Dinge betrifft, ſo müßte man ſich notwendig ſelbſt etwas vorlügen, um andern vorlügen zu können, — und das hat ſeine Schwierigkeiten, beſonders wenn es an Imagination fehlt, die der Deutſche in der Regel in Paris verliert. Da es Ihnen nun aber doch undenklich ſcheinen würde, wollte ich ihnen melden, daß ſich in Paris ſeit meinem letzten Berichte gar nichts Denkwürdiges ereignet habe, ſo will ich wenigſtens dem Vorwurfe zu entgehen ſuchen, als ob ich mich auf negatives Lügen einlaſſe, und mit meiner dürren Ausbeute an traurigen Wahrheiten nicht zurückhalten.

Von der famoſen Illumination der Champs élysées am Julifeſte haben ſie jedenfalls ſchon viel gehört und geleſen, — wie hätten politiſche Berichterſtatter ſich dieſe ausgemachte Wahrheit entgehen laſſen können! Von den großen Waſſerkünſten in Verſailles weiß auch jeder, — ſomit bin ich hier alles Eingehens in Spezialitäten der ſommerlichen Pariſer Öffentlichkeit überhoben, denn meines Wiſſens fiel dieſes Jahr außer den Waſſerkünſten und der Illumination nichts in den Straßen vor — keine Revolution, keine Berliozſche Symphonie. Das kleine Erdbeben ſoll nur in den Briefen exiſtiert haben, welche die Bewohner der Rue und Faubourg Montmartre an Herrn Arago ſchrieben. Man will behaupten, daß dieſer Teil der Einwohner von Paris ein ſehr exaltierter ſei und ſich lebhaft zu einer düſteren Romantik hinneige; als Grund dieſer Eigentümlichkeit wird die heftige Lektüre der Schriften Paul de Kocks und des „Journal des Débats" angegeben. Ich kann mir nicht denken, daß es daher rühre. —

Das Haupttheater dieſes Quartiers iſt das Théâtre des Variétés. Es iſt bei dem Erdbeben gänzlich verſchont geblieben, fährt aber fort, die Köpfe ſeines Publikums zu exaltieren. Die Stücke, die hier aufgeführt werden, ſind gewöhnlich von einer ganz ausſchweifenden Art, und kein Theaterdichter hat es in dieſem tollen Genre weiter gebracht, als Dumerſan, der Verfaſſer der „Canaille". Sein neueſtes Stück heißt „Un tas de bêtises". Aus dieſem zierlichen Titel war nun auf allerhand Tollheiten zu ſchließen, denn auf „einem Haufen von Dummheiten" muß doch jeder etwas für ſich finden. In der Tat aber war alles frappiert über die ſonderbare Beſchaffenheit dieſes Stückes; es war gänzlich ohne eigentliche Handlung, an Intrigue nicht zu denken; dafür bewegten ſich lauter allegoriſche Figuren vor den Augen der Zuſchauer. Keine Tagesneuigkeit, keine halbweg auffallende Erſcheinung aus dem Gebiete der Öffentlichkeit, die nicht perſonifiziert aufgetreten wäre; der famöſe arteſiſche Brunnen ſpielte eine Hauptrolle; er ward angekündigt durch zwei Chineſen, die, auf ihrem heimatlichen Boden eingeſchlummert, von dem bis zu ihnen gedrungenen Pariſer Bohrlöffel erfaßt und ſo durch die Erde durch bis Paris gezogen worden waren; auf der Reiſe hatte ſie plötzlich ein heftiger Froſt ergriffen, der ihnen ein ſo gewaltiges Schütteln abnötigte, daß ſie mit Recht ſchließen durften, das neulich bemerkte Erdbeben ſei dadurch hervorgebracht worden. Herr Arago ſoll auf dieſe Erklärung nicht viel gegeben haben. Was aber das tollſte war: das Stück hatte gar keine Ende. Ich weiß nicht, welche allegoriſche Perſon ſich eben noch auf der Bühne umhertrieb, als es plötzlich im Parterre, in den Logen ſelbſt ſich zu regen begann; auch da waren an Schauſpieler Rollen verteilt, die von oben herunter und von unten hinauf ſich zu fragen und zu ſtreiten begannen, ſo daß ſich natürlich die Aufmerkſamkeit des Publikums von der Bühne ab und auf die Mitſpielenden unter, über und neben ſich wandte. Als das Gezänk ſeinem Ende nahe war, blickte man wieder nach der Szene, — unvermerkt war der Vorhang gefallen. Dies Stück wurde ausgepfiffen. —

Mit der Großen Oper ſteht es ſehr traurig; die Vorſtellungen derſelben werden ſelbſt der Claque zuwider; der Vorklatſcher ſoll einen enormen Zuſchuß verlangt haben, ohne welchen er ſeine Mannſchaften nicht mehr ſtellen könne. Das machen die böſen, böſen Sommerszeiten!

Im Sommer hält ein Pariſer erſter Sänger es unter der Würde, überhaupt zu ſingen; die zweiten Sänger finden es nicht der Mühe wert, gut zu ſingen. Unter ſolchen Bewandtniſſen kommen denn Vorſtellungen zum Vorſchein, wie die letzte der „Hugenotten“; es läßt ſich nichts Matteres und Empörenderes denken. — Für die Aufführungen der Pariſer Oper iſt es im allgemeinen charakteriſtiſch, zu beobachten, welcher Unterſchied zwiſchen den erſteren und den ſpäteren ſtattfindet. Bei Opern von großem Erfolge, wie eben die „Hugenotten“ oder „die Jüdin“, ſind die erſten zwanzig Vorſtellungen gewöhnlich ausgezeichnet; — eine allgemeine Begeiſterung herrſcht durch das Ganze, — jeder überbietet ſich, — ſelbſt die mangelhaften Chöre leiſten Vortreffliches: — dann aber iſt es wie abgeſchnitten; jeder glaubt nun das Seinige getan zu haben, und der Fremde iſt zu bedauern, der nach Paris kommt, einer jener geprieſenen Opernvorſtellungen hören will und nicht begreifen kann, wie das, was er hört und ſieht, jemals Beifall gewinnen konnte. Da herrſcht die auffallendſte, faſt abſichtliche Unachtſamkeit und Gleichgültigkeit, und nirgends noch, als in der Pariſer Oper, hat man den unausſtehlichen Violinbogen des Dirigenten mit ſolchem Geräuſch und Gehämmer ſeine traurige Wichtigkeit geltend machen geſehen.

Etwas rüſtiger geht es in der Komiſchen Oper her. Ehe man eine Hand umdreht, gibt es da Neuigkeiten, und einaktige Opern wachſen wie Pilze aus der Erde. Vor kurzem erſt hat ſich der Sohn des herrlichen Boieldieu mit einer ſolchen Oper wieder verſucht; er hatte ſich mit dem erſten und zweiten Akte der „weißen Dame“ umgeben; es waren die Flügel, vermöge derer er emporzuſchweben gedachte ... Ah, welche drückende Mitgift iſt der berühmte Name eines Vaters! —

Aber auch an der Komiſchen Oper kommen tragiſche Begebenheiten zum Vorſchein: — kürzlich hat ein Operntext von Scribe einen Komponiſten an den Rand des Grabes gebracht, einen andern aber wirklich hineingeſtürzt. Man denke ſich! — ein Operntext, den Scribe in zwei Tagen macht! — Welch ein erdrückender Koloß muß doch das Genie Scribes ſein! — —

Die Sache iſt merkwürdig. Es exiſtiert ein Komponiſt, namens Clapiſſon, dem wurde als Gnade des Himmels ein Scribeſches Textbuch zugeteilt. Nach der ſchönen Sitte der Pariſer Direktoren mußte ſich Clapiſſon verpflichten, an einem gewiſſen, feſtgeſetzten Tage die Partitur abzuliefern, und zwar bei Strafe von 20 000 Frcs. Er ſtaunte das Textbuch an, ſann auf unerhörte Dinge und hatte nicht weniger im Sinne, als eine originelle Muſik zu komponieren; da verfiel er in düſteres Brüten über irgend eine komiſche Szene und wurde krank. Der Direktor trat an das Bett des magern und verzehrten Mannes und beſchloß, ihn vom ſichern Tode zu erretten, indem er ihn ſeiner Verpflichtungen entband und das verhängnisvolle Textbuch mit ſich nahm. Clapiſſon ſprang heiter auf, komponierte zwei Quadrillen und eine Romanze, und wohl ward ihm wie einem Fiſch im Waſſer. Nun exiſtierte aber ein anderer Komponiſt und der hieß Monpou; dieſer ward auserwählt. Monpou hatte ſchon kühne Flüge in das bibliſche Reich getan, eine „keuſche Suſanne“ komponiert: das war der Mann, der die Aufgabe löſen konnte. Mit kühnem Mut übernahm er die Verpflichtungen Clapiſſons und begann Scribes Text in Muſik zu ſetzen. Je mehr er aber komponierte, verfiel aber auch er in die Wut, originelle Muſik machen zu wollen, — er ſann und ſann, — nichts fiel ihm ein! Der Ärmſte entſchloß ſich zum Genuß von ſtarken Getränken, — er genoß, — ſann nach und — wurde krank! Ihm aber kam der Direktor nicht zu Hilfe, — der entſetzliche Text blieb in ſeinen Händen, — die Verpflichtung drückte ihn nieder, — und er erlag, — er ſtarb! Iſt dies nicht eine rührende Geſchichte? Wenn das ſo fort geht, wird Scribe alle jungen franzöſiſchen Komponiſten morden; — er ſoll ſeitdem wieder acht fertige Operntexte liegen haben, — wer wird ſie komponieren? —

Man hat jenen tödlichen Text endlich an Halévy gegeben. Dies war das beſte Auskunftsmittel; wer Halévys unterſetzten Körperbau, ſeine ſtarke Fauſt ſieht, der begreift, daß Scribes Text ihm nichts antun wird; bald werden wir die neue Oper ſehen und erfahren, wo das Verderben ſaß.

Außerdem werden wir nun bald Halévys neueſte große Oper: „Der Malteſer-Ritter“ zu hören bekommen; man verſichert vorläufig, Madame Stoltz habe darin vierzehn Nummern zu ſingen, und riet deshalb dem Komponiſten an, darauf zu dringen, daß ein geſchickter Arzt beſtändig auf der Bühne zugegen ſein ſolle.

Mancherlei bereitet ſich vor. Her Adam inſtrumentiert Grétrys „Richard Löwenherz“; er ſelbſt verſichert, daß es ſich hier nur um einiges Blech handele, das dem guten Grétry abgegangen ſei und ohne das ſich doch eigentlich kein echter „Löwenherz“ denken laſſe. Freundlich hat er die Sorge für die Zutat übernommen; nächſtens werden wir dies Werk in der Opéra comique hören.

Nächſtens werden auch die Italiener wiederkommen; man richtet ihnen den Saal Ventadour mit Gold, Samt und Seide her; — nächſtens werden ſie ſingen und — nächſtens ſollen Sie daher auch ausführliche Berichte erhalten von all den Wundern, die ſich jetzt vorbereiten und bald in Erfüllung gehen müſſen.

Richard Wagner.

VII.

Paris, den 5. November 1841.

Wollten Sie, verehrter Herr, gerade nur Nachrichten über den Herbſt in und um Paris haben, ſo hätte ich Ihnen ſchon ſeit geraumer Zeit damit zu Gebote ſtehen können; ich würde Ihnen vom ſchaurigen Sauſen und Heulen des herbſtlichſten und hartnäckigſten aller Winde, der ſeit drei guten Monden die Pariſer Campagne durchſtürmt, berichten, — von luſtig flackernden Kaminfeuern, von traurig flatternden Baumblättern, von mutig ſtrömenden Regengüſſen würde ich Ihnen erzählen, daß Ihnen das beſte Hoffmannſche Märchen dabei in den Sinn kommen ſollte. Dies alles iſt hier mit einer erſtaunlichen Voreiligkeit eingetreten; es gibt ſogar Leute, welche behaupten, die unmutige Herbſtzeit habe ſchon ſeit ſechs Monaten begonnen.

Niemand verlangt aber von einem Pariſer Korreſpondenten Naturberichte; er darf nur von Kunſt ſprechen. Da hier nun der Kunſttaumel immer mit eintretendem Herbſt beginnt, ſo war es natürlich, daß ich bei ſo deutlich ausgeſprochenen Witterungszuſtänden mich ſeit lange ſchon auf die Kunſtjagd aufmachte; hier aber entdeckte ich von neuem, wie ſehr ſich die Pariſer Kunſt von der Natur entfernt: — kein Windgetöſe, keine Regengüſſe, kein Froſt, keine vergelbten Baumblätter können die Pariſer überzeugen, es ſei Herbſt und ſomit Zeit für die Kunſt; ſie zu dieſem Glauben zu vermögen, ſind nur die Italiener, d. h. die italieniſche Oper, imſtande, und zwar durch die Tatſache ihrer Wiederankunft in Paris. Zu ihrer erſten Vorſtellung werden die erſten Herbſttrachten angefertigt, Mantille und Pelz kommen hier erſt zum Vorſchein und werden nun nicht wieder abgelegt, ſollte es dem Schöpfer und Ordner aller Witterungsangelegenheiten auch belieben, die heißeſten Sonnenſtrahlen auf das herbſtliche Paris ausſtrömen zu laſſen.

Nachrichten über dieſen Kunſtherbſt habe ich alſo zu geben; — ſo erfahren Sie denn: — er hat begonnen, denn die Italieniſche Oper iſt eröffnet.

Ach, in welches Trauerhaus glaubte ich geraten zu ſein, als ich am Abend der Eröffnung in die glänzend reſtaurierte Salle Ventadour trat! Glanz, Glanz, überall Glanz, und doch dieſe düſtere Trauer über all den Glanz ausgebreitet! — O glänzendes Elend, o elender Glanz! — Rubini — — die Stimme verſagt mir, ſoll ich von dem reden, dem ſie nie verſagte! — — Ich habe es wohl vorausgeſehen, daß wir ihn endlich gar nicht mehr haben würden; wie oft ſang dieſer göttliche Mann doch ſo piano, daß man ihn gar nicht mehr hörte! Schmölze — ſo dachte ich mir da — nun auch noch dieſer ätheriſche Körper bei der unſäglichen Glut dieſes Ausdruckes, ſo müßte er uns endlich, wie vor den Ohren ſo auch vor den Augen hinwegſchwinden. Ich hatte recht — der Mann exiſtiert gar nicht mehr! O, möchten alle Sänger eine Lehre daran nehmen! Vergeudet nie eure äußerſte Kraft im pianissimo, ſchmelzet nie zu ſehr in ſanfter Glut dahin, — ihr ſehet, welch kläglich Ende jener fand, der jetzt als feiſter Schatten von Land zu Land zieht, und nicht mehr als 100 000 Franks Renten zu verzehren hat! —

Die nächſte Folge des grauſamen Verſcheidens Rubinis war nun, daß man die Italieniſche Oper ohne Rubini eröffnen mußte; der Effekt dieſes Defektes war leicht vorauszuſehen: — Eiskälte, Todesſtille. — Damit begnügte ſich der Direktor aber nicht; er dachte an Erſatz. Erſatz für Rubini!! Und doch, es mußte ſein! Alle Tenoriſten Italiens wurden aufgeboten, an alle erging die Frage: willſt du Rubini erſetzen? — Wie groß aber der Reſpekt für Rubini auch bei ihnen war, kann man daraus erſehen, daß ſich nach langen Anfragen endlich erſt ein primo uomo meldete, der ſich nur unter folgenden Bedingungen zu des Gefürchteten Erſatz entſchließen zu dürfen glaubte:

„Da“ — ſo ungefähr ſchrieb der einſichtsvolle Aſpirant — „vorauszuſehen iſt, daß ich ebenſowenig als irgend ein anderer Tenoriſt in der Welt Rubini gleichzukommen imſtande ſein werde und ich demzufolge den härteſten Stand vor dem Publikum zu erwarten, höchſtwahrſcheinlich auch Auspfeifen und dergleichen zu fürchten habe, ſo kann ich mich all dieſen Mißlichkeiten nur unterziehen, wenn man mir in Berückſichtigung meines Mutes 100 000 Franks Gehalt und außerdem eine Karoſſe zugeſteht.“

Dieſen vorteilhaften Antrag wies nun der Direktor — Gott weiß aus welchen Gründen — zurück und verfiel dagegen auf ein anderes Mittel, Rubini zu erſetzen. Die beabſichtigte Ausfüllung der entſtandenen ungeheuren Lücke ſoll nämlich durch drei Individuen bewerkſtelligt werden. Mario, jener gräfliche Tenoriſt, der zuvor die Caprice hatte, durchaus franzöſiſch ſingen zu wollen, iſt an die Spitze dieſes Erſatztriumvirates geſtellt; er übernimmt die zarten und unhörbaren Partien ſeines ungemeinen Vorgängers, worin er trefflich zu wirken verſpricht. Ein Signor Mirate übernimmt die ſchmelzende Glut: man hat darauf geſehen, daß dieſer Mann eine kräftige Leibesbeſchaffenheit beſitzt. Ein Signor andern Namens hat ſich aber Rubinis Wutpartien aufbürden laſſen; zu ſeinem wirklichen Auftreten wird es wohl ebenſowenig kommen, wie zu Rubinis Wut, denn dieſe war ſtets ſo rein idealiſch, daß man annehmen konnte, ſie exiſtierte gar nicht.

Das Repertoir iſt bei dieſen Dispoſitionen von außerordentlicher Schwierigkeit. In den meiſten Partien war Rubini zu gleicher Zeit ſanft, glühend und idealiſch wütend: — ſoll man nun alle drei Stellvertreter zu gleicher Zeit auftreten laſſen? O, wie ſchwierig! Denn Rubini hatte die herrliche Gewohnheit, zwei Takte völlig unhörbar, den dritten aber mit greulicher Gewalt zu ſingen. Soll nun der Unhörbare und der Gewaltſame zu gleicher Zeit auf der Bühne ſtehen und ſingen? Dies würde jedenfalls der dramatiſchen Einheit und Wahrheit ſchaden, um die es doch Rubini ſo leidenſchaftlich zu tun war. Die Löſung dieſer Frage bleibt noch vorbehalten.

Glücklicher — was Tenoriſtenangelegenheiten betrifft — geht es an der Großen Oper her. Seit längerer Zeit ſchon hörte man oft ſprechen von einem Faßbinder aus Rouen, der mit einer herrlichen Tenorſtimme nach Paris gekommen ſei, um den Einwohnern dieſer guten Stadt damit aufzuwarten. Die wohlgeſinnte Direktion der Großen Oper nahm ihn unter ihren Schutz, ließ ihn ſtudieren und ſich ſeiner Böttchergewohnheiten entledigen, worauf er denn jetzt nach achtzehnmonatiger Kultivierung wirklich als Arnold in Roſſinis „Tell“ aufgetreten iſt. Poultier — ſo heißt der Mann — hat alle auf ihn geſetzten Hoffnungen erfüllt; ſeine Stimme iſt ſchön und geſchmeidig, und er ſelbſt beſitzt Gefühl und dramatiſches Talent. Beſonders nimmt ihn die liberale „Preſſe“ in Affektation; ſie nennt ihn einen Mann des Volkes im Gegenſatz zu den Künſtlern der hohen

Welt, deren Gedeihen aus der unreinen Luft der Salons entſprieße. Poultier hat den Arbeitern der Großen Oper, als ſie ihm zu ſeinem Erfolge gratulierten, die Hände geſchüttelt und ſich ihresgleichen genannt: das hat ebenſo gefallen, als der Schmelz ſeiner Stimme.

Die Entdeckung eines ähnlichen Tenoriſtentalents ſoll jetzt Herr Caſtil Blaze im Süden von Frankreich gemacht haben. Sein Mann iſt ein Kommis, mit dem er ſogleich nach der Entdeckung einen Kontrakt abgeſchloſſen hat, nach welchem derſelbe zwei Jahre lang für C. Blazes Geld ausgebildet werden ſoll; den zu hoffenden Erwerb der nächſten zehn Jahre ſoll der Entdeckte ſodann jedoch mit dem Entdecker teilen. Nichts Neues! —

In der Opéra comique geht es immer rüſtig und munter her: Altes und Neues lebt da in ſchöner Eintracht nebeneinander. Grétrys „Richard Löwenherz", den ich Ihnen das letztemal bereits ankündigte, iſt in Herrn Adams Blechharniſch gehüllt zum Vorſchein gekommen. Dieſe Oper hat von neuem das Publikum gewonnen; ſie wird die beſten Einnahmen dieſes Winters machen, was denn endlich den Direktor, einen umſichtigen Mann, der im übrigen nichts verſteht, dazu vermocht hat, den Wink zu befolgen, den ich ihm letzthin in der „Abendzeitung" gab.

Sie entſinnen ſich, verehrter Herr, der Trauer, mit der ich des Umſtandes gedachte, daß man in Paris, wo Cherubini noch lebt und wirkt, ſeit Jahren deſſen „Waſſerträger" nicht zu Gehör bekäme. Sie werden nun ermeſſen, welchen Kredit Ihr Blatt ſelbſt in Paris haben muß, da Herr Cerfbeer nicht anders konnte, als der darin ausgeſprochenen Rüge ſo ſchnelle Beachtung zu ſchenken: für dieſen Winter angekündigt iſt — Cherubinis „Waſſerträger". Herr Cerfbeer iſt grenzenlos gefällig!

Da ich bei dieſer Gelegenheit zugleich wieder auf Cherubini zu ſprechen komme, kann ich nicht umhin, Ihnen einiges zur Charakteriſtik desſelben mitzuteilen. Es iſt ſchmerzlich, zu ſagen, daß Cherubinis Einfluß auf die muſikaliſche Entwicklung der gegenwärtigen Epoche faſt gänzlich null zu nennen iſt; ſchmerzlicher aber noch iſt es, zu erfahren, daß an dieſem Übelſtande — wie man notwendig das Aufgeben ſeines gewiß heilſamen Einfluſſes nennen muß — weniger eine leicht verzeihliche Schwäche ſeines Charakters, als, vielmehr die Härte desſelben ſchuld ſei. Man will behaupten, daß er oft talentvollen jungen Leuten, die ſeine Leitung, ſeinen Einfluß anſprachen, ſchroff die Türe verſchloſſen habe. Wunderlich war es, was in dieſem Bezuge neulich Alexander Boucher, ein glühender Muſikenthuſiaſt aus der älteren Periode, ausſprach: „J'admire Cherubini, mais je le déteste; cet homme n'a fait que des chefs-d'oeuvre, jamais il n'a fait une bonne action.“ Betrübend iſt es, wenn man in dieſer feindlichen Stimmung Cherubinis den Grund für die Abgeſchloſſenheit von der heutigen Muſikwelt ſuchen möchte, in der ſich dieſer außerordentliche Meiſter ſeit langer Zeit befindet.

Das Neue, was die Komiſche Oper jetzt zwiſchen dem vortrefflichen Alten gibt, iſt herzlich ſchlecht. Der verſtorbene Herr Adam hat ſich abermals mit einer dreiaktigen Oper gemeldet; und dieſe dreiaktige Oper heißt „La main de fer“. Der Text dieſer „eiſernen Hand“ iſt von Scribe und Leuven, oder ſchlechtweg von Leuven, denn hoffentlich hat Scribe keine Hand dabei gerührt und nur ſeinen koſtbaren Namen dazu hergegeben. Die Oper iſt wirklich wichtig; erlauben Sie mir daher, ihr einige beſondere Zeilen als Analyſe widmen zu dürfen, wobei ich jedoch nicht verlange, daß dieſe Zeilen groß gedruckt werden ſollten. Alſo:

La main de fer — zu deutſch: „Die eiſerne Hand“.

Es war einſt im Lande Hannover ein Kurfürſt, der hatte ſeinen Bruder erſchlagen, durch welchen Handſtreich es ihm eben möglich geworden war, Kurfürſt von Hannover zu werden. Dieſer Mann hatte ſich ein Geſetz gemacht, welches er mit gewiſſenhafter Treue ausübte, nämlich das Geſetz, hängen und köpfen laſſen zu können, wen er Luſt hatte; dieſes weiſe Geſetz nannte er „die eiſerne Hand“, und ſeine Untertanen, um ſtets der Wohltaten ihres Fürſten eingedenk zu ſein, nannten ihn ſelbſt „die eiſerne Hand“. Das gefiel dem Manne Leuven, als er in Paris die Kunde davon erhielt, ganz außerordentlich, und er beſchloß, daraus einen komiſchen Operntext für ſeinen teuren Freund Adam zu machen, welcher bisher wohl Poſtillone, Konditoren und Bierbrauer, noch nie aber eiſerne Hände komponiert hatte. Um das beabſichtigte Werk komiſch zu machen, konnte er aber unmöglich die greuliche „eiſerne Hand“ immerwährend zuſchlagen laſſen, ja, recht bedacht, war die eiſerne Hand eigentlich gar nicht geeignet, in einer luſtigen Oper à la „fidèle berger“ perſönlich zu agieren. Der Mann Leuven erfand daher ein geſchicktes Mittel, den abſcheulichen Kurfürſten gar nicht auftreten zu laſſen, dafür aber eine Prinzeſſin zu ſchaffen, die ſich durch einen Neffen der „eiſernen Hand“ voreilige Muttergefühle hatte erwecken laſſen, was denn notwendig zu herrlichen Konfuſionen führen mußte. Um dieſen Konfuſionen jedoch wiederum keinen ärgerlichen Beigeſchmack zu geben, entſchloß ſich der Mann Leuven, dieſe Prinzeſſin nebſt dem Gegenſtande ihrer mütterlichen Bekümmerniſſe ebenfalls nicht ſichtbar werden zu laſſen. Trotz dieſes Auskunftsmittels, wodurch ſo glücklich alles grobe Ärgernis vermieden wurde, konnte es das zarte Gewiſſen Leuvens (ſo wollen wir von nun an den Mann kurzweg nennen) nicht über ſich gewinnen, die unſichtbare Prinzeſſin nicht nach der Heiligung ihres voreiligen Liebesbündniſſes verlangen zu laſſen; dieſe Heiligung — ſozuſagen: Trauung — ſollte von einem Eremiten vollzogen werden, der ſich ihr Vertrauen bereits dadurch gewann, daß er bei irgend einer Gelegenheit, jedoch jedenfalls in einer erſchütternden Szene, der entſetzlichen „eiſernen Hand“ kühnlich getrotzt hatte. Die beabſichtigte Trauung durch den Eremiten ſollte nun den glänzenden Wendepunkt der komiſchen Oper abgeben. Leuven, den nun aber nie die Beſinnung verläßt, erkannte jedoch noch zu rechter Zeit, daß die Opéra comique ſich nie mit Eremiten abgegeben habe, und kam daher mit ſich dahin überein, daß dieſer wichtige Eremit ebenfalls unſichtbar bleiben ſollte. Somit war denn das Ganze geordnet: da bemerkte Leuven, daß er in ſeiner Oper noch gar keine ſichtbaren Perſonen habe; dieſem Umſtande mußte ſchlechterdings abgeholfen werden, da Leuven wohl einſah, daß die materiellen Pariſer ſonſt an ſeine ganze Oper gar nicht glauben würden. Er beſann ſich ſchnell auf die beſten Perſonen aus dem „Poſtillon“, dem „Konditor“ und dem „Bierbrauer“, machte die eine zum Vertrauten, die andere zur Vertrauten, die dritte zum Eremitenlehrling, und ſo war die Sache in Richtigkeit: — wie früher vor der Pariſer Polizei, fürchteten ſich dieſe Perſonen hier vor der unſichtbaren „eiſernen Hand“: Furcht, Konfuſion — zum Schluſſe ſeliges Abſcheiden der „eiſernen Hand“ — ſo war der ſchönſte komiſche Operntext fertig, ohne die Gemüter der Zuhörer im mindeſten durch reelle Grauſamkeiten zu beläſtigen.

Wie hier alle Erſcheinungen aber aus zwei Sagenkreiſen hervorzugehen pflegen, ſo gibt es auch noch eine andere Sage, aus der die Entſtehung der „eiſernen Hand“ abzuleiten iſt. Es heißt nämlich, der vielgenannte Leuven habe gerade eben wieder einen Text fertig gehabt, der, wie die bisherigen, eine Pariſer Verwirrungsgeſchichte, die ja Herr Adam ſo wundervoll zu komponieren verſteht, zum Gegenſtand hatte; um dieſem Text aber eine beſondere Weihe zu geben, habe Leuven es für gut befunden, ſich Scribes Mitarbeiternamen dazu auszubitten. Wie Scribe nun äußerſt gefällig iſt, habe er die Bitte nicht abgeſchlagen, auf den erſten Blick jedoch erſehen, daß das Buch unendlich intereſſant zu machen ſei, wenn man für diesmal aus der ſichtbaren Pariſer Polizei einen unſichtbaren deutſchen Bluthund mache. Augenblicklich fiel ihm ein, daß er einmal von einem Ritter mit einer eiſernen Hand gehört hatte, — Hannover mit ſeinen mißlichen politiſchen Zuſtänden kam ihm auch ſogleich in den Sinn: — der Ritter wird weggelaſſen, die eiſerne Hand aber läßt man unſichtbar auf Hannover losſchlagen: — „ſomit haben Sie, mein lieber Leuven, zugleich einen vortrefflichen Titel, und im übrigen, verſteht ſich, die Hälfte der droits d'auteur'. Bonjour!" —

Nehmen Sie, verehrter Herr, zu dem allen nun noch Adams geiſterhafte Muſik, ſo wiſſen Sie, was in den nächſten vier Wochen Wien mit unſäglichem Entzücken erfüllen wird; wenigſtens iſt Adam weit davon entfernt, dieſe Zukunft für ſein neueſtes Werk nicht in Anſpruch zu nehmen. — —

Da ich ſo ſchön im Zuge bin, über dramatiſche Dinge zu ſchreiben, darf ich unmöglich das im Odéon gegründete, ſogenannte zweite Théâtre français übergehen. Die Italiener, die nach dem Brande ihres früheren Opernhauſes zwei Winter hindurch dieſen Saal innehatten, ſind, wie Sie bereits wiſſen, in den Saal Ventadour eingezogen; dieſes letztere Schauſpielhaus war bisher dazu verdammt, ſeine Inhaber zugrunde zu richten; die deutſche Oper, die ſich früher einmal darin aufgeſchlagen hatte, kann davon erzählen, ingleichen der letzte Direktor, Herr Antenor Joly, welcher drei Jahre lang unter der Laſt eines Theaters de la Renaissance dieſen Saal mit ſeinem Angſtſchweiß düngte. Die Italiener allein durften, im Vertrauen auf ihre unbeſiegbare Anziehungskraft, in dies verhängnisvolle Haus einziehen; ſcheint es doch aber faſt, als ob auch ſie den böſen Zauber empfinden ſollten: denn bis jetzt ſind ihre Vorſtellungen darin matt und kalt aufgenommen worden, was, nebenbei geſagt, ſeinen Grund wohl auch in dem ewigen Einerlei ihres Repertoires findet, — eines Repertoires, das zwiſchen „Cenerentola" und „Puritanern" keinen Ausweg zu finden weiß. —

Um aber auf das neugegründete Second Théâtre français im Odéon zurückzukehren, ſo muß ich voranſchicken, daß eben jener unheilgeprüfte Direktor des früheren Renaiſſancetheaters es iſt, dem das wohlmeinende Miniſterium dieſe neue Unternehmung gleichſam zur Entſchädigung übertragen hat. Leute mit feinen Naſen behaupten leider aber jetzt ſchon, daß dieſe wohltätige Entrepriſe ebenfalls nicht lange werde leben können: dies Theater ſoll Schauſpiel und Oper geben, ein Auftrag, der noch nie in Paris glücklich vollzogen worden iſt. Einſtweilen gibt man nur Schauſpiele; die Oper ſoll ſich erſt finden.

Die neuen Stücke, mit denen das Theater eröffnet wurde, ſind: „L'Actionaire" von Dumerſan, dem Dramaturgen der Variétés; — ſodann ein großes Drama „Mathieu Luc", ein teufliſches Stück mit obligatem Louis XI., von einem jungen Dichter namens Delanoue, — und endlich: „Un jeune homme", ein modern-moraliſches Duellſtück von Doucet. Mit großem Wohlgefallen ſah man zwiſchen dieſen Neuigkeiten „Les Fourberies de Scapin" von Molière; es gibt Leute, welche behaupten, dies ſei das beſte von allen Stücken geweſen. —

Am glücklichſten erhalten ſich einige ältere akkreditierte Boulevar-Theater, und unter dieſen vorzüglich das Theater de la Gaité. Seiner Benennung nach ſollte man von dieſem Theater nichts als luſtige Dinge erwarten, ungefähr wie von dem Ambigu comique: — wie ſehr erkennt man aber ſeinen Irrtum, wenn man die Schauderſtücke mit anſieht, die auf dieſen beiden Theatern gegeben werden. Würden dieſe oft unſinnigen Stücke ſchlecht geſpielt, oder wäre die Ausſtattung derſelben kleinlich und läppiſch, ſo dürfte man hoffen, trotz der ſchlimmen Miene der Theateraffichen, dabei lachen zu können, wie es die Aufſchrift der Theater zu erwarten gibt. Dem iſt aber nicht ſo. Dieſe Stücke werden meiſterhaft geſpielt und gehen mit der effektvollſten Ausſtattung über die Bühne.

Beſonders zeichnet ſich das kleine Theater de la Gaité darin aus: der ungeheure Erfolg von „Le massacre des innocents", von „La grâce de Dieu" iſt hinlänglich bekannt, und ſo iſt denn auch jetzt daſelbſt ein neues Stück erſchienen, das einen gleichen Erfolg nach ſich ziehen wird. Es heißt „Les Pontons", und hat in den zwei letzten Akten jene Art von Galeeren zum Gegenſtand, auf welchen während der Napoleoniſchen Kriege die Spanier die franzöſiſchen Kriegsgefangenen ſchmachten ließen. Die Darſtellung dieſer Pontons mit ihren Opfern iſt herzzerwühlend, und der Effekt der Schlußſzene wahrhaft haarſträubend. Der Held des Stückes nämlich, ein Franzoſe, hat einen ſolchen Ponton, auf deſſen Verdeck man die übermütigen Spanier eine Orgie feiern ſieht, unterminiert; auf ein Zeichen kracht das Schiff, das Waſſer dringt von unten ein, es wirbelt, es ſinkt in den Abgrund des Meeres, — die Spanier ertrinken und die Franzoſen, dem Plane des Befreiers gemäß, werden errettet. — Dies alles wurde nun auf dem kleinen Boulevard-Theater mit einer ſo raffinierten Wahrheit und Treue gegeben, daß niemand ſich enthalten konnte, ein von Grauſen und Freude gemiſchtes Hurra! zu rufen.

Ähnlich geht es in dem Cirque Olympique her, wo man jetzt Murats Biographie von Anfang bis zu Ende alle Abende dargeſtellt ſehen kann. Da gibt es Schlachten und Scharmützel, Glanz und Pferde, daß einem die Augen davon übergehen. —

Wenn man ſieht, wie ſehr ſich dieſe untergeordneten Theater in dergleichen lärmenden Ausſtattungen überbieten, kann man erſt begreifen, warum die erſten Theater, und zumal das Théâtre français, ſich faſt gar nicht mit dergleichen Dingen abgeben. Im Gegenteil ſcheint das Théâtre français ſeinen Stolz darein zu ſetzen, nur durch den Gehalt ſeiner Vorſtellungen zu wirken und allen äußeren Reiz ſo viel wie möglich zu beſeitigen. Dieſe Tendenz tritt beſonders immer deutlicher hervor, ſeitdem ſich die Vorſtellungen dieſes Theaters mehr und mehr in das Gebiet der ſogenannten klaſſiſchen Tragödie und Komödie zurückziehen.

In neueſter Zeit bekommt man im Théâtre français faſt nichts als Stücke von Corneille, Racine und Molière zu ſehen; das Scribeſche Luſtſpiel und hie und da ein Dumasſches oder Hugoſches Drama bieten die einzige Abwechſlung. Daß der Grund davon hauptſächlich in der Eigentümlichkeit des Talentes der Rachel zu ſuchen iſt, weiß jeder; ob der Sinn dafür aber mit dem dereinſtigen Abtreten dieſer Künſtlerin wieder untergehen oder dennoch fortdauern wird, bleibt dahingeſtellt. So viel iſt aber gewiß, daß ein mögliches Abtreten dieſer Dame von Leuten mit politiſchen Naſen ſchon jetzt als nicht ſehr fern verſpürt wird; der Nebel, der ihnen dieſen Geruch gibt, iſt äußerſt myſtiſch und verliert ſich in die wunderbaren Regionen des menſchlichen Seins, in denen ſich jene Prinzeſſin aus der „Eiſernen Hand" verirrt hatte, von welcher ich Ihnen oben ſchrieb und zugleich meldete, daß ihr Schöpfer ihr das Bedürfnis beigegeben habe, bei einem Eremiten um Heiligung eines Bündniſſes nachzuſuchen, das ihr voreilige Mutterſorgen erweckt hatte. Es ſteht nun zu erwarten, daß Demoiſelle Rachel, falls ſie auf chriſtliche Gebräuche etwas halten ſollte, eine ähnliche Heiligung nachzuſuchen ſich gedrungen fühlen dürfte, und allerhand damit verknüpfte Umſtände laſſen vermuten, daß für dieſen und ähnliche Fälle die Racineſche Tragödie einen empfindlichen Stoß erleiden müßte. O, es gibt unbarmherzige erſte Miniſter!

Jedoch, ich ſehe zu meinem Leidweſen, daß ich im Begriffe ſtehe, die an und für ſich loſen Zeilen meiner Korreſpondenz auch noch mit Skandal zu verunzieren. Behüte mich Gott dafür! Allein, Sie erſehen zum mindeſten daraus, daß es auch in Paris Stadtſkandale gibt, eine Entdeckung, die für den zumal wichtig ſein würde, der ſich anfangs in dieſer abſcheulich großen Stadt ſo ganz unbeachtet vorkommt, dadurch aber die Ausſicht vor ſich eröffnet ſieht, dereinſt ebenfalls zum Gegenſtande eines Stadtſkandales erhoben zu werden. Und wahrlich, es will etwas heißen, dahin zu gelangen!

Ich bemerke, daß ich in meiner heutigen Mitteilung nicht aus dem Kreiſe der Theater (beiläufig, in Paris ein ſehr anſehnlicher Kreis) herausgeſchritten bin; ſomit will ich, wenn ich herangehe, dieſelbe zu ſchließen, mich nicht erſt noch auf ein anderes Terrain verirren, auf welchem zudem diesmal auch noch nicht viel zu erholen ſein würde; denn alle die Kunſtoſtentationen, welche die Pariſer Saiſon ausmachen, beſchränken ſich jetzt faſt ausſchließlich nur noch auf die belebteren Vorſtellungen der Theater. Da wir jedoch noch bis gegen Ende Dezember Herbſt haben, kann ich füglich die Fortſetzung meiner Herbſtnachrichten verſprechen, ohne zu fürchten, daß es mir dazu an Stoff mangeln werde, denn ein Monat, wie der bevorſtehende, geht in Paris nie vorüber, ohne Korreſpondenten meinesgleichen reichen Vorrat zu verſchaffen. Der „Malteſer-Ritter" Halévys zögert noch, zu erſcheinen; alles iſt ſehr geſpannt auf ihn. Verlaſſen Sie ſich darauf, daß Sie von mir unverzüglichen und ausführlichen Bericht über die wirklich erfolgte Vorſtellung desſelben erhalten werden.

Zum Schluß ein Spaß des „Charivari". Bei der letzthin ſtattgefundenen Trauung Jules Janins war auch Herr Chateaubriand zugegen; der Neuvermählte bat um deſſen Segen, den er jedoch mit den Worten verweigerte: „Alles, was ich ſegnete, iſt noch gefallen!" — Nun berichtet der „Charivari", Chateaubriands Wort ſei kaum vernommen worden, als auch ſogleich von allen Enden Frankreichs, aus jeder Stadt, aus jedem Flecken, nur ein Ruf an den berühmten Schriftſteller erginge: „Chateaubriand, ſegne, o ſegne das Syſtem der Regierung! Segne das Miniſterium!“ — — —

Will ich Ihnen, verehrter Herr, daher ſchließlich im Namen des „Charivari“ etwas recht Gutes wünſchen, ſo kann es nur der Fluch Chateaubriands ſein.

Richard Wagner.

VIII.

Paris, den 1. Dezember 1841.

Um meine Herbſtnachrichten fortzuſetzen, drängt es mich zunächſt, Ihnen etwas über Delaroches neueſtes großes Gemälde zu berichten, welches geſtern zum erſten Male, und zwar nur den Profeſſoren und den Schülern dieſes Meiſters, gezeigt wurde. Durch einen dieſer Schüler, den talentvollen Maler Kietz aus Dresden — gegenwärtig damit beſchäftigt, Delaroches Porträt zu malen —, iſt es mir eben möglich geworden, des Meiſters neueſte Schöpfung zu ſehen zu bekommen, noch ehe ſie dem Publikum gezeigt wird, und ich ziehe aus dieſem glücklichen Umſtande den Vorteil, Ihnen ſogleich darüber mitzuteilen, was in meinen Kräften ſteht.

Die Aufgabe Delaroches war, für einen in der Ecole des beaux arts eigens zu dem Akte der Preisverteilungen konſtruierten, halbrunden Saal ein Gemälde zu liefern, welches den ganzen Halbkreis desſelben ausfülle und die Verteilung der Preiſe für die bildenden Künſte ſelbſt zum Gegenſtand habe. Delaroche hat nun vier Jahre des angeſtrengteſten Fleißes der Löſung dieſer Aufgabe gewidmet, und wer ſeine Schöpfung betrachtet, wird ſogleich von der Überzeugung hingeriſſen, daß er nichts anderes dabei im Sinne hatte, als mit dieſem Gemälde den Anfang einer neuen, von ihm ausgehenden Epoche der franzöſiſchen Malerkunſt zu bezeichnen. Ohne Zweifel werden Sie nächſtens ausführlichere und kunſtgeübtere Urteile über das Meiſterwerk erhalten; verſtattet ſei mir daher, nur im voraus zum mindeſten den Gegenſtand des Gemäldes mitzuteilen.

In den Mittelpunkt des großen Halbzirkels hat Delaroche die drei Heroen der griechiſchen bildenden Kunſt, den Maler Apelles, den Bildhauer Phidias und den Architekten Iktinus als Kunſtrichter geſtellt, ſie beſtimmen die Preiſe, welche eine ganz in den

Vordergrund geſtellte Jungfrau austeilt, indem ſie gleichſam aus dem Rahmen des Bildes heraus Lorbeerkränze wirft. Zu den drei Kunſtrichtern hinauf führt eine nicht hohe Treppe, an deren Seitengeländern vier herrliche, weibliche Figuren gelehnt ſtehen, die griechiſche, römiſche, mittelalterliche und die durch die großen italieniſchen Meiſter wiedergeborene Kunſt bezeichnend. Von dieſem Mittelpunkte aus geht zunächſt nach beiden Seiten hin ein Periſtil mit joniſcher Säulenordnung, begrenzt vom offenen Himmel, welchen ganzen Raum eine Verſammlung der größten Künſtler ſeit der Wiedergeburt der neueren Kunſt bis zum Schluß des ſiebzehnten Jahrhunderts einnimmt, und zwar in der Ordnung, daß die Bildhauer den linken, die Architekten den rechten Plan des Periſtils behaupten, während die Maler an beiden Enden des Halbzirkels in offene Gegend geſtellt ſind. Die Repräſentanten der verſchiedenen Schulen und Länder ſind nach den geiſtigen Beziehungen, in denen ſie zueinander ſtehen, zu Gruppen geordnet, welche eine heitere Beſprechung über Gegenſtände der Kunſt belebt. Die große Malergruppe zur linken Seite ſtellt die mehr ſinnliche Richtung der Kunſt vor, und ihre Hauptfiguren ſind Tizian und Rubens; Glanz und Farbenpracht in den Koſtümen herrſchen hier vor, und eine faſt nachläſſige Heiterkeit breitet ſich über das Ganze aus. Die Gruppe der entgegengeſetzten Seite ſpricht dagegen die hochpoetiſche, ideale Richtung der Malerei aus: Raffael, Leonardo da Vinci treten hier zunächſt hervor.

Was mich nun am meiſten anſprach, iſt die liebenswürdige, ganz künſtleriſche Behaglichkeit in der Gruppierung dieſer Verſammlung von 74 Figuren, meiſt Porträts, aus den verſchiedenſten Zeiten, in den einander fremdeſten Koſtümen und mit Feſthaltung des Charakters jedes einzelnen. Beſonders iſt der Punkt der verſchiedenartigen Trachten aus beinahe fünf Jahrhunderten derjenige, bei welchem die Kenner Delaroches Meiſterſchaft am höchſten rühmen; man ſollte nichts anders glauben, als daß eine Verſammlung von Männern, von denen der eine das lange üppige Gewand des Venezianers, der andere das kurze Wams und Mäntelchen des Niederländers, noch ein anderer aber die ſtrenge Mönchskutte trägt, gar leicht das ſchreckliche Ausſehen einer Maskerade erhalten müßte. Delaroche wußte aber bei größter Treue im einzelnen dem Ganzen wiederum eine ſo geiſtig-lebensvolle Haltung zu geben, daß man nicht den geringſten Anſtoß darin findet, Künſtler, welche durch

Jahrhunderte getrennt ſind, ſich miteinander traulich beſprechen zu ſehen.

Eine ſeltene Eigentümlichkeit dieſes Gemäldes beſteht noch in der vollen Tagesbeleuchtung, in welcher es gemalt iſt. In den Saal, für welchen dies Meiſterwerk berechnet und in welchem es an Ort und Stelle gemalt iſt, dringt nämlich das hellſte Sonnenlicht von oben herein, und Beleuchtung und Schatten der Figuren ſind daher gerade ſo berechnet, als ob wirklich Lebende an dem Platze ſtänden. Somit fallen alſo alle jene tauſend Künſte der Beleuchtung, Lichter, Dunkel und Halbdunkel hinweg, durch welche gewöhnlich Maler zu wirken pflegen, und dem Ganzen wird dadurch ein äußerſt ſtrenger und edler Charakter aufgedrückt, den Delaroche jedoch wiederum ſo ſchön durch geiſtige Heiterkeit zu mildern verſtand.

Recht herzlich wünſche ich Ihnen einen Berichterſtatter, deſſen Urteil gefaßter und anſpruchsfähiger iſt, als natürlicherweiſe das meinige ſein kann, und der Ihnen mit Beſonnenheit alle die Herrlichkeiten darzulegen verſteht, die dieſes Meiſterwerk enthält, und über die ich mich nicht anders, als mit der peinigenden Unklarheit eines ſchlecht geübten Kunſtfreundes verbreiten könnte, wollte ich unternehmen, die außerordentlichen Schönheiten auseinanderzuſetzen, welche imſtande waren, die vor dem Rieſengemälde verſammelten Schüler des Meiſters in einem ſolchen Grade zu begeiſtern, daß ſie den endlich ebenfalls in den Saal tretenden Delaroche in Jubel und Enthuſiasmus faſt zu erdrücken drohten; — er ſelbſt war ſo ergriffen, daß er ſich der Tränen nicht erwehren konnte, unter welchen er eine rührende und herzliche kleine Rede hielt, worin er ſchließlich ſeine Schüler zu Mut und Ausdauer anfeuerte. — Von heute an iſt dem Publikum der Zutritt zu dem Saale geöffnet; hoffen Sie daher bald einen gründlicheren und ausführlicheren Bericht von geübterer Hand, als der meinigen, über dies Meiſterwerk franzöſiſcher Kunſt zu erhalten.

Schließlich zeige ich Ihnen noch an, daß Scribes längſt erwartetes Luſtſpiel „Une chaîne“ vorgeſtern im Théâtre français zur erſten Aufführung gekommen iſt. Es iſt mir bis jetzt noch unmöglich geweſen, mit gehöriger Ruhe zu einem Billett zu gelangen, denn wer dieſe Menſchenwogen betrachtet, welche von vier Uhr an tagtäglich nach einem Erfolge, wie ihn das neue Stück davontrug, die Eingänge des Theaters belagern, verzweifelt billigerweiſe, vor den nächſten vierzehn Tagen mit deutſcher Behaglichkeit einen Platz zu ſinden. So viel kann ich Ihnen jedoch immer melden, daß der Sukzeß komplett erſcheint, zumal wenn ich ein Reſümee der verſchiedenen Stimmen darüber in den Journalen mache, die ſämtlich zugunſten Scribes urteilen, mit Ausnahme J. Janins, der ſich ſeit einiger Zeit unendlich viel mit der Moral zu ſchaffen macht, was ihm ziemlich drollig ſteht, dem kleinen, ſchmunzelnden Männchen. Sollte einſt die Moral eine ebenſo verzehrende Paſſion der Franzoſen werden, wie es heute noch die Logik iſt? Mit J. Janin könnte es anfangen, denn er hat ſich jetzt verheiratet; wie, wenn ganz Frankreich ſeinem Beiſpiele folgte und ebenfalls heiratete? O, wer wäre dann nicht alles verloren!

Nehmen Sie heute vorlieb mit dieſen flüchtigen Zeilen: noch iſt der Herbſt nicht zu Ende, und vorher erhalten Sie verſprochenermaßen noch Nachrichten von

Ihrem ergebenſten

Richard Wagner.

IX.

Paris, den 23. Dezember 1841.

So muß ich mich denn in der Tat tüchtig dazu halten, wenn ich, wie ich verſprochen, noch vor Anfang des Winters meinen Pariſer Herbſtbericht ſchließen will. Ich wollte dazu mit aller Gewalt die erſte Aufführung des „Malteſer-Ritters“ von Halévy abwarten, denn ich wußte wohl, daß ich noch einer recht großen Neuigkeit bedürfte, um meinen diesmaligen Berichten den erforderlichen und unerläßlichen Glanz zu geben: dieſer Malteſer-Ritter iſt nun aber gar nicht zur Aufführung gekommen, dafür aber „Die Königin von Cypern“ von eben demſelben Helévy, und trotzdem nun in dieſer Oper von Malteſer-Rittern äußerſt wenig, faſt gar nichts zum Vorſchein kommt, ſo ſind wir dennoch alle gewiß, daß dies nichtsdeſtoweniger ein und dieſelbe Oper ſei, der man proviſoriſch nur einen anderen Titel gegeben hatte. Damit hat es aber folgende Bewandtnis: — die Komponiſten und Dichter haben die Erfahrung gemacht, daß der zum voraus bekannte Titel ihrer Werke luſtigen Köpfen leicht Stoff und Anlaß gebe, dieſelben, noch ehe ſie aufgeführt ſind, zu parodieren und ſo gut als möglich lächerlich zu machen. Ein bekannter Fall iſt der, daß Meyerbeers „Hugenotten“ bei der ziemlich langen Verzögerung ihrer erſten Aufführung — auf einem Boulevard-Theater traveſtiert erſchienen, ehe ſie in ihrem ernſten Gewande von den Brettern der Großen Oper das Publikum erſchütterten. Den tollſten Spaß hatte ſich jedoch einmal der „Charivari“ erlaubt, und zwar bei Gelegenheit eines Trauerſpiels: „La délivrance de la Suède“, deſſen Aufführung auf dem Théâtre français ſeit längerer Zeit angekündigt war: er gab nämlich vor, durch Ausſtreuung von Gold und Banknoten zum Manuſkript jenes Stückes gelangt zu ſein, und hielt es für wichtig, ſeine Leſer davon in Kenntnis zu ſetzen, daß der Inhalt desſelben ein ganz anderer ſei, als ſich gewiß jeder unter dem erwähnten Titel vermutet hätte: das Stück hieße nämlich nicht „Die Befreiung Schwedens“

ſondern „Die Entbindung der (Frau) Schwede“; der Inhalt ſei aber ungefähr folgender:

In Deutſchland exiſtierte ein gewiſſer Gaſtwirt, der hieß Schwede; ſeine Frau, ein anſehnliches, körniges Weib, ſei demnach gemeinhin die Schwede genannt worden; dieſe Frau Schwede habe nun nach langer Ehe ihrem Gemahle noch kein Kind geboren, worüber dieſer denn ſehr betrübt worden ſei; deſto mehr wäre er aber endlich erfreut worden, als ſeine Frau ihm angekündigt, daß ſie ſich für berechtigt halte, ihm endlich die glänzendſten und unbeſtreitbarſten Ausſichten in bezug auf die Fortpflanzung der Familie Schwede zu eröffnen: man denke ſich nun die ergreifenden Schilderungen ehelichen Glückes, die bei dieſer Gelegenheit aus des Dichters Feder floſſen! Das tragiſche Prinzip verfehlt aber nicht, ſich geltend zu machen: die beunruhigenden Gelüſte der Frau Schwede ſtellen ſich ein, bald verlangt ſie ſehnſüchtig eine Melone, bald einen Faſan, bald Hummer, bald Gott weiß was? Man denke ſich die Pein des ehrlichen Schwede, der nun genötigt iſt, bald hierhin, bald dorthin zu laufen, um die Sehnſucht ſeiner Frau zu ſtillen! Das koſtet unſägliches Geld und macht entſetzliche Not! Und wer beſorgt die Gaſtwirtſchaft? Alles geht hinter ſich. Endlich kommt aber die Zeit der Entbindung heran, und dieſe bildet denn die höchſt tragiſche Kataſtrophe, die der „Charivari“ mit aller Umſtändlichkeit aus dem Manuſkript ſelbſt anzuführen vorgibt: eine große detaillierte Szene in lauter Verſen. —

Ähnliches Schickſal fürchtend, mochte denn nun auch Herr Saint-Georges, Verfaſſer des Textes der „Königin von Cypern“, den wahren Titel ſeines Gedichtes verſchwiegen haben und iſt ſomit ſchuld geweſen, daß gewiß hundert deutſche Theaterdirektoren nächſtens Bankerott machen, denn es läßt ſich mit Beſtimmtheit annehmen, daß ſie, auf den ſeit länger bekannten Titel „Der Malteſer-Ritter“ hin, im voraus ſchon nichts als Malteſerritterkoſtüme haben anfertigen laſſen, die bis auf ein einziges, welches noch dazu nur eine ſehr kurze und untergeordnete Rolle ſpielt, nun nicht angebracht werden können.

Nachdem ich aber ſo viel über den Titel der neuen Oper geſprochen habe, muß ich erklären, daß ich mich wirklich in dieſen flüchtigen Zeilen über ſie ſelbſt nicht auszulaſſen vermag: das Werk und alle damit verknüpften Umſtände drängen mir einen ſo reichhaltigen Stoff der Beſprechung auf, daß ich es für geeigneter halte, mich in einem beſonderen Artikel darüber zu verbreiten. Für heute möge genügen, wenn ich die Nachricht gebe, daß Halévys Oper geſtern, den 22. dieſes Monats, in Wahrheit aufgeführt worden iſt und einen entſchiedenen Sukzeß erhalten hat; daß ferner Text und Muſik bei weitem über „Guido und Ginevra" ſtehen, und daß ſomit allgemein angenommen wird, Halévy habe mit dieſer neueſten Oper alle Scharten ſeines Rufes glücklich ausgewetzt und volle Revanche genommen. Ein Ausführlicheres verſpreche ich, wie geſagt, in einem beſonderen Artikel.

Dafür aber halte ich es für meine Schuldigkeit, Ihnen heute ein Ausführlicheres über Scribes neues fünfaktiges Luſtſpiel „Une chaine" zu berichten. Endlich gelangte auch ich dazu, einen bequemen Platz im Théâtre français zu erhalten, um mit aller Muße und Behaglichkeit dies geprieſene Luſtſpiel genießen zu können. In Wahrheit, ein guter Platz und eine gewiſſe ariſtokratiſche Aiſance ſind unerläßlich, um in dieſem ſchönen, wahrhaft anſtändigen Theater ganz im Geiſte ſeiner Dichter und Schauſpieler genießen zu können, was dieſe dem verwöhnten Publikum desſelben bieten. Wie unglücklich müſſen ſich jene Gequälten befinden, welche, in eine trübſelige Ecke des Theaters gequetſcht, oder in einen jener ſchwindelig hohen Käfige dieſes Hauſes eingerammelt, jenes wohlhabende Schauſpiel vor, oder vielmehr oft neben ſich erblicken, welches ſich in lauter Feinheit und Behaglichkeit vor ihnen erſchließt! Muß es dieſen nicht deutlich werden, daß jene Herren und Damen auf der Bühne gar nicht zu ihnen ſprechen, gar nicht für ſie ſpielen? Und nun gar bei einem Luſtſpiel, wie Scribes „Kette", wo ſich alles mit jener ungezwungenen, geſchmeidigen Anmut bewegt, welche die franzöſiſche Komödie ſo durchgehend charakteriſiert und ſie zur erſten und einzigen der modernen Welt macht! Wirklich, als ich letzthin dies Luſtſpiel von den Schauſpielern des Théâtre français geſpielt ſah, wurde es mir recht klar, warum wir Deutſchen kein eigentliches Luſtſpiel haben und das franzöſiſche uns immerdar für dieſen Mangel aushelfen müſſen wird. Es iſt eben das Ganze: Paris, ſeine Salons, ſeine Gräfinnen, ſeine Boulevards, ſeine Advokaten, Ärzte, Griſetten, Maitreſſen, Journale, Cafés — kurz, eben Paris, was jene Luſtſpiele macht; Scribe und ſeine Freunde ſind in Wahrheit nicht viel mehr, als die Handlanger und Kopiſten jenes großen, millionköpfigen Luſtſpieldichters.

Daß Scribe unter dieſen Arbeitern nun aber der geſchickteſte und zur Löſung ſeiner Aufgabe befähigteſte iſt, beweiſt von neuem ſein letztes Luſtſpiel. Betrachtet man mit deutſcher Neugierde den Stoff zu dieſem Stück, ſo muß man notwendig erſtaunen über das ſcheinbar Alte und oft Dageweſene desſelben: ein junger Mann, im Begriffe, ſich zu verheiraten, ſucht die Liebeskette zu zerreißen, die ihn an eine Dame aus der hohen Welt, der er im übrigen ſein Glück zu verdanken hat, feſſelt; dieſe Kette, im Begriff, gewaltſam geſprengt zu werden, zieht ſich wieder zuſammen, bis ſie endlich durch Reſignation gelöſt wird. Dies iſt der höchſt einfache Stoff, — nun ſehe man aber, was Paris mit ſeinen oben angeführten Qualitäten und Spezialitäten durch Scribes Feder dazu getan hat, um ein Luſtſpiel zu erſchaffen, welches uns von Augenblick zu Augenblick ſpannt, reizt, erregt, unterhält und — lachen macht. Es iſt außerordentlich! Hat Scribe im „Verre d'eau" hiſtoriſche Figuren und Charaktere gehabt, welche ganz von ſelbſt ſeinem Stücke Intereſſe verliehen, ſo hat er ſich dieſes Hilfsmittels hier gänzlich begeben, wodurch er meiner Anſicht nach ſeine Aufgabe bedeutend ſchwieriger machte und durch eine ſo glückliche Löſung derſelben ſein Talent nur noch anerkennenswerter hinſtellt. Dafür iſt dies aber auch ein modern Pariſer Luſtſpiel im vollſten Sinne des Wortes und ſomit von großer Wichtigkeit, denn Paris iſt und bleibt nun einmal ein großes Stück Welt, und wer dieſe ſtudieren will, der tut nicht übel, Paris kennen zu lernen. Ich empfehle Ihnen dieſes Luſtſpiel und wünſche nur, daß man es in Deutſchland ganz in dem Geiſte und beſonders mit dem großen Wohlanſtande geben möge, als ich es von den Schauſpielern des Théâtre français ſpielen ſah; wohl bin ich überzeugt, daß unſre deutſchen Schauſpieler gewiß die Gabe beſitzen, auch jenen Vorzug der Franzoſen ſich zu eigen zu machen, denn unſer Charakter iſt Vielſeitigkeit, — nur wünſche ich auch, daß ſie den Fleiß der Franzoſen nachahmen möchten, denn ich bin inne geworden, daß nächſt ihrem großen Talente die Schauſpieler des Théâtre français die feine Vollendung ihres Zuſammenſpiels hauptſächlich ihrem außerordentlichen Fleiße verdanken. Und wahrlich, ein Stück, wie dieſe „Kette" Scribes, verdient es und bedarf deſſen, denn die gelungene Aufführung iſt ebenſogut Grundlage ſeiner Exiſtenz, wie Paris, die Stadt der Welt, ſelbſt. —

Man ſollte glauben, ich ſei Luſtſpielregiſſeur; — das bin ich aber weniger, als Ihr ganz ergebenſter

Richard Wagner.

Halévy und die Franzöſiſche Oper.

(1842.)

Zu einer guten Oper gehört nicht nur ein guter Dichter und Komponiſt, ſondern auch eine ganz vorzüglich glückliche Übereinſtimmung der Kräfte dieſer beiden. Die beſte Oper kann nur entſtehen, wenn beide gleichmäßig für die Idee ihrer Schöpfung inſpiriert ſind, die allerbeſte aber, wenn dieſe Idee ſelbſt von beiden zugleich ausging.

Dies letzte iſt faſt unerhört, und doch iſt es erdenklich, daß es geſchehe. Man verſinnliche ſich nur zwei Jugendfreunde, Dichter und Muſiker, in einer Epoche ihres Lebens, wo jene göttliche ſympathetiſche Glut, mit welcher große Gemüter alle Leiden und Freuden der verfloßenen Weſen in ſich aufnehmen möchten, unter dem nichtswürdigen Hauche unſrer hohen Ziviliſation noch nicht erkaltete: — man denke ſie ſich vereint am Geſtade des Meeres, durſtigen Blickes in die Wogenferne hinausſchweifend; — oder vor den Trümmern einer alten Ruine, ſehnſüchtig grübelnd in das geiſtige Anſchauen der Vergangenheit verſunken: — Da dringt eine wunderbare Sage in dämmernden, unſicheren, aber namenlos bezaubernden Geſtalten herauf: ſeltſame Weiſen, nie gefühlte Leidenſchaften lagern ſich wie ahnungsvolle Träume auf die Seele: — Da wird plötzlich ein Name ausgeſprochen, — ein Name, den die Sage oder die Geſchichte gebar, — und mit dieſem Namen iſt ſogleich ein ganzes Drama fertig! Der Dichter nannte ihn, denn dieſem iſt die Gabe verliehen, klar auszuſprechen und die Geſtalt, die vor ihm ſchwebt, in erkennbaren deutlichen Strichen zu zeichnen: — doch den ganzen Zauber des Unausſprechlichen darüber auszugießen, die Wirklichkeit mit der Ahnung des Höchſten zu verſchmelzen, — bleibt dem Muſiker vorbehalten.

Was beide dann in ruhigen Stunden künſtleriſcher Überlegung zuſtande bringen, mag mit Fug die beſte Oper genannt werden.

Leider iſt dieſe Art der Produktion aber wohl nur rein idealiſch, oder wir müſſen zum mindeſten annehmen, daß die Früchte derſelben nie vor die Augen des Publikums gelangen, da jedenfalls die Kunſtinduſtrie nichts mit ihr zu tun hat. Dieſe iſt es, die ſich heutzutage zur Vermittlerin gewiſſer Dichter und Muſiker aufgeworfen hat, und vielleicht müſſen wir ſie deshalb preiſen, denn ohne die vortreffliche Einrichtung der droits d'auteur dürfte es leicht in Frankreich ſtehen wie in Deutſchland, woſelbſt Dichter und Komponiſten durchaus nichts voneinander wiſſen zu wollen ſcheinen; jene ſchönen Rechte aber haben hier ſchon manche glückliche Vereinigung zuſtande gebracht. Dieſe Rechte ſind es, die, wenn ich nicht irre, z. B. Herrn Scribe begeiſterten, plötzlich aller angeſtammten Neigung zuwider muſikaliſch geſinnt zu ſein und Opernbücher zu liefern, wie ſie für lange Zeiten als Muſter dienen können.

Dieſelben Rechte ſind es aber auch, welche unſre geſchickteſten Dichter oft vermögen, Operntexte zu ſchreiben, ſelbſt wenn ihnen gerade nichts Geſcheites eingefallen iſt, und da die Direktoren unſrer kunſtinduſtriellen Anſtalten ſich nicht für berechtigt halten, in Sachen, die von berühmten Namen herrühren, ſich wähleriſch zu zeigen, ſo ſind auch die Komponiſten gehalten, ſich mit dem zu begnügen, was ihnen geboten wird. Was in dieſen Fällen endlich herauskommt, iſt nichts anderes, als verunglückte Werke mit berühmten Namen an der Spitze, eine Erſcheinung, die unerklärlich wäre, wenn man jenes leitende Verfahren nicht zu würdigen verſtünde: was iſt natürlicher, als daß, was ohne Begeiſterung, im bloßen ſtumpfeſten Gewohnheitsgange, entſtanden iſt und gearbeitet wurde, nicht imſtande iſt, Begeiſterung zu erwecken? Im Gegenteil müſſen wir es ſtets als ein beſonders glückliches Ereignis anſehen, wenn bei jenem herkömmlichen Verfahren zuzeiten Schöpfungen zum Vorſchein kommen, die uns nicht nur hinzureißen vermögen, ſondern die auch der ſtrengſten Kritik gewachſen ſind. Möge der Komponiſt immer derſelbe bleiben, möge ſeine ſchöpferiſche Kraft ſich immer in gleichem inneren Schwunge erhalten, ſo wird doch die bloße Rückſicht, für die Erhaltung und Bewährung eines berühmten Namens zu ſorgen, unmöglich imſtande ſein, in ihm jene wundervolle Exaltation zu erzeugen, welche die ſchöpferiſche Kraft in volle Tätigkeit verſetzt; dies zu bewirken, iſt nur jenem göttlichen

Funken möglich, der plötzlich glühend heiß in das Herz des Künſtlers fällt, ſich zur herrlich wohltätigen Flamme entzündet, wie feuriger Wein durch ſeine Adern brauſt, mit Tränen der Begeiſterung ſein Auge wäſcht, auf daß es das Ideal erſchaue und unfähig ſei, das Gemeine zu erkennen. Keine ehrgeizige Rückſicht der Welt vermag aber dieſen Funken zu entzünden; und zu bejammern, wahrhaft zu bejammern iſt der Künſtler, der ſich ſo oft ſchon ſiegreich und hochbegeiſtert bewährte, und der, wie ein Lechzender in der Wüſte nach Waſſer, ſo in der ſeichten Intrigue eines Kuliſſenſtückes nach Begeiſterung ſchmachtet. Wie beneidet ſie ſein mögen, jene glücklichen, mit Ehren überſchütteten, glänzend ausgezeichneten Muſiker, die einzig unter Tauſenden das Recht haben, durch die glänzendſten Organe zu dem erſten Publikum der Welt zu ſprechen, ſo wünſchtet ihr, nach gleichem Ruhme Verlangenden, euch doch nie an ihre Stelle, wenn ihr ſie ſehen ſolltet in einer ſchönen, friſchen Morgenſtunde, nüchtern und troſtlos ſich der Kompoſition irgend eines Duetts unterziehen, deſſen Gegenſtand der Diebſtahl einer goldenen Uhr oder die Überreichung einer Taſſe Tee oder Kaffee iſt!

Gönnet es ihnen daher von ganzem Herzen, wenn es Gott gefiel, einen jener Dichter zu begeiſtern und ihm ſelbſt einen Teil des Funkens in die Bruſt zu werfen, der im Herzen des Muſikers ſich ſo gern und feurig zum ſchöpferiſchen Feuer entzündet! Ohne Neid und Groll wünſchet Halvey Glück, wenn ihm ſein gütiger Genius das Textbuch einer „Jüdin“ und einer „Königin von Cypern“ zuführte, denn dieſe Gunſt iſt gewiß nicht mehr als eine kümmerliche Gerechtigkeit!

In der Tat, Halévy iſt zweimal vollkommen glücklich geweſen: bewundern wir, wie er es verſtand, dieſe Begünſtigungen zu hochwichtigen Momenten in der Geſchichte der dramatiſchen Muſik zu machen.

Der Charakter und die Eigentümlichkeit des Talentes Halévys, trotzdem es ihm keineswegs an jener Anmut und Leichtigkeit gebricht, welche den Reiz der franzöſiſchen Opéra comique ausmachen, wies ihm vor allem das Gebiet der großen Oper als dasjenige an, auf dem es ſich am kühnſten und ſelbſtändigſten ausprägen ſollte. Auffallend und beachtenswert iſt, daß hierin es iſt, worin ſich Halévys Bildungsgang weſentlich von dem Aubers und der meiſten dramatiſchen franzöſiſchen Komponiſten unterſcheidet: ihre Heimat iſt entſchieden die Opéra comique. Dieſes nationale Inſtitut, in welchem ſich zu verſchiedenen Epochen die beſonderen, wechſelvollen

Richtungen des Volkscharakters und Geſchmacks am deutlichſten und populärſten ausſprechen, war von jeher ungeteiltes, ausſchließliches Eigentum der franzöſiſchen Kompoſition: hier war es zumal, wo Auber die ganze Fülle ſeines Talentes am leichteſten und ſicherſten entwickeln konnte. Elegant und populär, leicht und präzis, anmutig und keck, friſch und behaglich — wie es der Genre der Opera comique erfordert —, war Auber ganz dazu gemacht, den Geſchmack des Publikums dieſes Theaters vorzüglich zu feſſeln und zu beherrſchen: mit Geiſt und Leben machte er ſich die chanſonartige Melodie zu eigen, verſtand es, die Rhythmen derſelben zu vervielfältigen und den Enſembleſätzen eine faſt noch ungekannte, charakteriſtiſche Friſche zu geben. Entſchieden war dies Theater die heimatliche Schule Aubers, und als er ſich auf die große Oper warf. ſchien er nur ſein früheres Terrain zu erweitern, keineswegs aber zu verlaſſen; in der Opéra comique hatte er ſeine Kräfte geübt und geſtärkt, um eine große Schlacht zu ſchlagen, er tat es mit demſelben Mut, mit derſelben Energie, mit der wir in den heißen Julitagen die lebensluſtigſten Elegants der Hauptſtadt ſich in den Kampf ſtürzen ſahen, und was er ſiegreich erkämpfte, war nichts Geringeres als der ungeheure Sukzeß der „*Stummen von Portici*".

Ganz anders verhält es ſich mit Halévy; die kräftige Miſchung ſeines Blutes, das Konzentrierte ſeines ganzen Weſens ſtellten ihn ſogleich auf den großen Kampfplatz. Wenn er auch durch das Herkommen veranlaßt war, ſich zuerſt in der Opéra comique zu zeigen, ſo war es doch in der großen Oper, wo er zuerſt ſein Talent in vollſter, eigentümlichſter Fülle entfalten konnte: ſo gut es ihm auch gelungen iſt, für die Opéra comique die innere Gedrängtheit ſeiner Natur in jenen leicht anmutigen Fluß aufzulöſen, der erquickt und erfreut, ohne aufzuregen und zu erſchüttern, ſo nehme ich doch keinen Anſtand, den Hauptzug des Talentes Halévys als pathetiſch und hochtragiſch zu bezeichnen.

Nichts konnte beſſer dieſer Richtung entſprechen als das Sujet der „Jüdin": es ſcheint (wollte man an Beſtimmung glauben), als habe Halévy notwendig auf dieſes Buch ſtoßen müſſen, als ſei es ihm von ſeinem Schickſale beſtimmt geweſen, den erſten äußerſten Aufwand ſeiner Kräfte dieſer Aufgabe zu widmen. In dieſer Oper iſt es, wo ſich Halévys großer Beruf auf das vielſeitigſte deutlich und unwiderlegbar kundgibt: dieſer Beruf iſt, *Muſik zu ſchreiben*, wie *ſie aus den innerſten, gewaltigſten Tiefen der reichſten* menſchlichen Natur hervorquillt. Faſt iſt es entſetzlich und betäubend, bis in jene unterſten Tieſen hinabzublicken, die die Bruſt des Menſchen in ſich verſchließt: dem Dichter ſelbſt iſt es unmöglich, das alles in Worten auszuſprechen, was im Grunde dieſes unerforſchlichen Quells ſich bald in göttlicher, bald in dämoniſcher Regung aufwühlt: — ihm bleibt nichts übrig, als von Haß, Liebe, Fanatismus, Wahnſinn zu ſprechen, — er kann uns die Taten vorführen, die ſich auf der Oberfläche jener Tiefe erzeugen; — nimmer aber kann er ſie ſelbſt nennen und ausſprechen, die Urelemente dieſer wunderbaren Natur. Dies Unausſprechliche zu beurkunden, liegt im geheimnisvollen Zauber der Muſik, und nur der Muſiker darf ſich wahrhaft rühmen, ſich des ganzen Reichtums ſeiner Kunſt bewußt zu ſein, der ſie in dieſem Sinne auszuüben verſteht. Unter all den glänzenden Meiſtern, die hochgeehrt und geprieſen in der Geſchichte der Muſik aufgezeichnet ſtehen, gibt es außerordentlich wenige, die in dieſem Sinne auf die Würde eines Muſikers Anſpruch zu machen haben: wie vielen, deren Namen von Mund zu Mund gehen, war und iſt es unbewußt, daß unter jener glänzenden, ſo wohlgefälligen Hülle, die ihnen allein von ihrer Kunſt erkennbar war, eine Tiefe und ein Reichtum zugrunde liege, ſo unermeßlich wie die Schöpfung ſelbſt? — Zu jenen wenigen aber gehört Halévy. —

Ich ſagte, daß es in der „Jüdin“ war, wo Halévy zuerſt und im vollſten Umfange ſeinen außerordentlichen Beruf an den Tag legte, und wollte ich es verſuchen, ſeine Muſik zu charakteriſieren, ſo mußte ich zunächſt auf jene Tiefen dieſer Kunſt hinweiſen, denn von ihnen aus iſt es, wo Halévys Standpunkt und Auffaſſung der dramatiſchen Muſik ausgeht. Es iſt nicht die glänzende ſinnliche Leidenſchaft, welche, augenblicklich unſer Blut erhitzend, ebenſo ſchnell ſich wieder abkühlt, ſondern vielmehr jene ewige, tiefinnerſte Regſamkeit, die Welt vom Anbeginn an belebend und zerſtörend zugleich, von welcher ich ſpreche und welche das tragiſche Prinzip in der Muſik dieſer „Jüdin“ ausmacht: aus dieſer Regſamkeit entladet ſich zugleich die düſtre, und doch in ſo helle Flammen auflodernde fanatiſche Wut Eleazars, und die ſchmerzensreiche, ſelbſtzerſtörende Leidenſchaft Rechas. Derſelbe Regungsquell iſt es, welcher jede Geſtalt dieſes erſchütternden Dramas belebt, und ſo kommt es, daß in den grellſten Kontraſten Halévy jene hohe künſtleriſche Einheit zu bewahren wußte, durch welche bei allem Erſchütternden jenes Grelle und Verletzende beſeitigt wird.

Ganz dieſer inneren Bedeutung der Halévyſchen Schöpfung gemäß, mußte ſich auch der äußere Guß ſeiner Muſik geſtalten. Das Gemeine und Triviale iſt vollkommen aus ihr gebannt; der Zuſchnitt, immer auf das Ganze berechnet, erlaubt dem Komponiſten dennoch, ſelbſt das kleinſte Detail mit Sorgſamkeit und künſtleriſcher Vollendung auszuführen. Ein immer quellendes Leben verbindet die einzelnen Abſchnitte der ſzeniſchen Einteilung, und hierin unterſcheidet ſich Halévy merklich und vorteilhaft von den meiſten Opernkomponiſten unſrer Epoche, von denen ſich manche nicht genug Mühe geben zu können glauben, um jede Szene, ja faſt jede Phraſe auffallend zu trennen und dadurch zu iſolieren, wahrſcheinlich in der ſchmählichen Abſicht, das Publikum auf die Stellen aufmerkſam zu machen, wo es ohne Störung ſeinem Beifall Luft machen könne. Das Bewußtſein des wahrhaft dramatiſchen Komponiſten verläßt Halévy nie und erhält ihn ſtets in dieſer Würde aufrecht. Seiner inneren Reichhaltigkeit verdanken wir zugleich eine größere Mannigfaltigkeit der dramatiſchen Rhythmen, die ſich zumal auch in der immer charakteriſtiſch bewegten Orcheſterbegleitung kundgibt. Vor allem großartig erſcheint Halévys glücklich erreichte Abſicht, ſeinem lebenvollen Tongemälde den Stempel der Zeit und des Geiſtes derſelben aufzudrücken. Um zur glücklichen Löſung dieſer Aufgabe zu gelangen, konnte nicht die Rede davon ſein, durch kleinliche Anwendung und Benutzung dieſer oder jener antiquariſchen Notiz über rohe und meiſtens unkünſtleriſche Eigentümlichkeiten der Epoche, in welcher ſich die Handlung ereignet, dies zu bewerkſtelligen, ſondern es mußte der Duft des Zeitalters und die beſondere Eigentümlichkeit ſeiner Menſchen wiedergegeben werden. Mit außerordentlichem Glück iſt dies dem Komponiſten der „Jüdin" gelungen, und läßt ſich auch (— was eben für die wahrhaft künſtleriſche Löſung der Aufgabe ſpricht —) nirgends auf eine Einzelheit aufmerkſam machen, in der ſich die Abſicht des Schöpfers ausſpricht, ſo muß doch z. B. ich geſtehen, daß ich nie eine dramatiſche Muſik hörte, die mich ſo vollſtändig in eine längſtvergangene und ſo genau prononzierte Zeitepoche verſetzt hätte. Wie dies Halévy erreichte, iſt das Geheimnis ſeiner Produktionsweiſe; die von ihm ausgehende Richtung würde aber nicht unpaſſend als eine hiſtoriſche bezeichnet werden, wenn ſie nicht in ihren Grundelementen mit der romantiſchen genau zuſammenträfe, denn da, wo wir mit vollem geiſtigen Sinn aus uns, aus unſren täglichen Empfindungen, Eindrücken und Umgebungen vollkommen herausgeriſſen und in eine unbekannte, und dennoch uns bewußte und erkenntliche Region verſetzt werden, da waltet der volle Zauber der Romantik.

Hier treffen wir auf den Punkt, in welchem die Richtung Halévys auffallend und bedeutungsvoll von der Aubers abweicht. Aubers ganzes Gepräge iſt ſo entſchieden national, daß es bei dem dramatiſchen Komponiſten nicht ſelten zur Einſeitigkeit wird; — ſo wenig zu leugnen iſt, daß dieſer beſtimmt ausgeſprochene Charakter ihm im Gebiete der Opéra comique ſchnell und mit Nachdruck zu einer ſelbſtändigen, eigentümlichen Stellung verhalf, ſo ſehr muß doch auch zugeſtanden werden, daß dieſe Eigentümlichkeit bei dem Entwurfe und der Ausführung großer tragiſcher Opern ihn nicht zu jenem Standpunkt gelangen ließ, von welchem aus, über alle Nationalitätsrückſichten erhaben, rein menſchliche Verhältniſſe empfunden und geordnet werden müſſen. Daß ich hier von Nationalität im kleineren Sinne ſpreche, verſteht ſich von ſelbſt: denn dieſe engere Begrenzung, dieſe Einhegung in nationale Gewohnheiten iſt der für den Luſtſpieldichter wie für den Komponiſten komiſcher Opern geeignete Standpunkt, um treffend, ſicher und populär zu wirken: ſo wie dem Luſtſpieldichter, um ſeine Aufgabe zu erreichen, es von großer Wichtigkeit iſt, ſich gewiſſer populärer Ausſprüche, Witz- oder Sprichwörter zu bedienen, ſo ergreift der komiſche Komponiſt mit Eifer die beſonderen, charakteriſtiſchen Rhythmen und Melismen der Volksweiſen ſeiner Nation, und ſeine Aufgabe kann wohl ſelbſt auch darin beſtehen, neu erfundene Rhythmen und Melismen der Neigung des Volkes anzupaſſen, um dies ſomit ſelbſt zu beherrſchen. Je hervorſtechender und leicht erkennbarer dieſe Eigentümlichkeiten heraustreten, deſto beliebter und populärer werden ſie ſein, und niemand hat hierin mit größerem Glücke reüſſiert, als Auber: um ſo hindernder war ihm dies aber für die große tragiſche Oper, und mit ſo überwiegendem Talente er dieſe einſeitige Richtung in der „Stummen von Portici“ auch zu ſeinem und ſogar des Ganzen Vorteil geltend zu machen wußte, ſo liegt doch in derſelben der unleugbare Grund, weshalb dieſer in ſeiner Art ſo einzige Meiſter mit ſeinen übrigen tragiſchen Opern verhältnismäßig nur wenig reüſſierte.

Ich ſpreche hier von dem Charakter der dramatiſchen Melodie. Dieſe ſoll, außer da, wo es der Zeichnung beſonderer nationaler Eigentümlichkeiten gilt, ein durchaus unabhängiges, univerſelles Gepräge haben, denn ſo nur wird es eben dem Muſiker möglich, ſeinem Gemälde fremdartige, dem Charakter ſeiner Zeit und Umgebung fernliegende Färbungen zu geben: man ſoll aus ihr, wenn ſie z. B. allgemeine menſchliche Empfindungen malt, nie den franzöſiſchen, italieniſchen uſw. Urſprung ſogleich beim erſten Angehör erkennen; drängen ſich aber auch hier jene ſcharf beſtimmten, nationalen Nuancen heraus, ſo iſt die Wahrheit der dramatiſchen Melodie empfindlich beeinträchtigt und wird oft gänzlich verwiſcht. — Ein zweiter großer Nachteil iſt dann der Mangel an Mannigfaltigkeit: jene Nuancen mögen noch ſo geiſtreich und geſchickt motiviert ſein, ſo kehren ſie in ihren Grundzügen doch immer wieder, gewinnen durch ihre auffallende Erkennbarkeit das Ohr des Volkes, zerſtören aber nicht ſelten alle dramatiſche Illuſion.

Überhaupt iſt in Aubers Muſik die Vorliebe zu abgeſchloſſenem, rhythmiſchem Bau der Perioden ſehr bemerkbar: es iſt nicht zu leugnen, daß ſie dadurch namentlich einen großen Teil jener Klarheit und Faßlichkeit erhält, die auf der anderen Seite eines der wichtigſten Erforderniſſe iſt, das an dramatiſche Muſik, die augenblicklich wirken ſoll, zu ſtellen iſt; und niemand iſt darin glücklicher als Auber geweſen, dem es zu wiederholten Malen gelungen iſt, die verwickeltſten, ſowie die leidenſchaftlichſten Situationen zu einem klaren, ſchnell zu erfaſſenden Überblick zu ordnen. Ich erwähne hier in dieſem Bezuge namentlich eines der geiſtvollſten und gediegenſten ſeiner Werke: „Leſtocq“. Bei dem muſikaliſchen Zuſchnitt der großen Enſembleſtücke dieſer Oper werden wir unwillkürlich an Mozarts „Hochzeit des Figaro“ erinnert, zumal was die feine Vollendung des ununterbrochen fortfließenden melodiöſen Gewebes betrifft.

Dieſe hervorſtechende Vorliebe für große rhythmiſche und melodiöſe Gleichmäßigkeit und Abgeſchloſſenheit wird aber, ſobald ſie nicht ſtets im Einklange mit der dramatiſchen Wahrheit ſteht, ermüdend und wehrt dem Eindrucke. Kommt nun noch hinzu, daß jene — ich möchte ſagen: — glänzende Einſeitigkeit in der Zeichnung der Melodie ſelbſt dem univerſellen Ausdrucke der tragiſchen Empfindung nicht entſpricht, ſo erſcheint ein ſolches rhythmiſch-melodiöſes Gebäude oft wie ein ſchönes glänzendes Gehäuſe, welches über die dramatiſche Situation geſetzt iſt, ſo daß dieſe ſich gleichſam wie unter Glas und Rahmen ausnimmt. Dieſe Richtung kommt Auber ganz vorzüglich zuſtatten, wenn er Ballettſtücke ſchreibt:

die außerordentliche Vollendung, mit der er dieſe zu behandeln verſteht, ſpricht am deutlichſten aus, was ich unter dieſer Vorliebe des Komponiſten für rhythmiſche und melodiöſe Gleichmäßigkeit verſtehe. Dieſer ballettmäßige Zuſchnitt, mit ſeinen regelmäßig wiederkehrenden Perioden von acht Takten, mit ſeinen halben Schlüſſen auf der Dominante oder in der verwandten Molltonart uſw. — dieſer Zuſchnitt iſt es eben, der Auber in ſeiner Kompoſitionsweiſe zu ſehr zur zweiten Natur geworden iſt und ihn entſchieden hindert, ſeinen Auffaſſungen die Allgemeinheit zu geben, wie ſie der Komponiſt tragiſcher Opern, d. h. der Maler der ewig gleichen und doch ſo unendlich mannigfaltig ſich ausſprechenden Empfindung des menſchlichen Herzens, bedarf.

Habe ich mich mit ziemlicher Umſtändlichkeit über die Richtung Aubers verbreitet, ſo wird es mir nun um ſo leichter werden, in Kürze darzulegen, worin die Abweichung Halévys von derſelben beſtehe. Mit großer Energie und auffällig brechend mit dem Syſteme Aubers iſt Halévy in ſeiner „Jüdin“ dem Geleiſe konventioneller Rhythmen und Melismen ausgewichen und hat die freie, unbeſchränkte, bloß in der Wahrheit des Ausdruckes bedingte Bahn des ſchaffenden Dichters eingeſchlagen. In Wahrheit gehörte ein nicht gewöhnliches Bewußtſein großer Kraft und inneren Reichtums dazu, um jenem ſicheren, bei weitem leichter zu betretenden und zu verfolgenden Wege zur populären Anerkennung den Rücken zu kehren: es bedurfte kühnen Mutes und feſter Überzeugung von der unbeſiegbaren Kraft der Wahrheit; — es bedurfte einer ſo gedrängten Energie des Talentes, als des Halévys, um vollkommen zu reüſſieren. Der durch dieſen ſo glänzend durchgeführten Entſchluß neu gelieferte Beweis für die unerſchöpfliche Vielſeitigkeit der Tonkunſt iſt für die Geſchichte derſelben von großer Wichtigkeit: dennoch hätte er nicht ſo entſcheidend geführt werden können, und unmöglich würde Halévy überhaupt mit ſolchem Erfolg ſeine Aufgabe gelöſt haben, wenn er nicht zu gleicher Zeit mit ſo früh reifer Erfahrung und künſtleriſcher Bedachtſamkeit zu Werke gegangen wäre. Hätte es ſich Halévy einfallen laſſen wollen, alle vorhandenen Formen für ſchal und ungenügend anzuſehen und zu verwerfen, hätte er ſich von blinder Leidenſchaft erfaſſen laſſen, ſchlechtweg neue Syſteme zu erſchaffen und in ihnen als Entdecker zu herrſchen, ſo hätte er ſich notwendig mit ſeinem noch ſo großen Talente in ihnen verlieren und dieſes ſelbſt unkenntlich und ungenießbar machen müſſen. Zu was hätte dies Halévy aber auch nötig gehabt? ſtand nicht ſo vieles Wahre, Schöne und Würdige vor ihm und neben ihm, daß ſeinem klaren, unbefangenen Blicke ſich der rechte Weg ganz von ſelbſt zeigen mußte? Er hat ihn gefunden und ſomit niemals denjenigen Sinn für Formenſchönheit verloren, der an und für ſich ſelbſt ein weſentliches Merkmal des wahren Talentes iſt. Wie wäre es ihm möglich geweſen, ohne dieſen feinformenden Sinn ſo gewaltige Empfindungen, ſo entſetzliche Leidenſchaften zu ſchildern, ohne eben zu verwirren und das Herz und den Kopf des Zuhörers chaotiſch zu betäuben. Das iſt es aber: *die Wahrheit wird gleichmäßig verdeckt durch ein glattes, konventionelles äußeres Gewand, wie durch übermütigen und falſchen Trotz auf ihren nicht ſelten ſogar verkannten Wert.* —

Will ich noch einmal in Kürze die von Halévy mit der „Jüdin“ eingeſchlagene Richtung bezeichnen, ſo ſage ich, daß ſie ſich von den *Kleinheiten*, von dem zu frühzeitig *Stereotypen* des neueren franzöſiſchen Opernſtils losſagte, ohne jedoch die durch ſeine Vorgänger neu erworbenen, charakteriſtiſchen Vorzüge desſelben zu verſchmähen. Nur ſo konnte es dem Komponiſten gelingen, ſich vor Ausſchweifung und vor Verirrung in gänzliche Stilloſigkeit zu bewahren: und daß Halévy dazu, nicht durch bloßen Inſtinkt, ſondern durch volles Bewußtſein geleitet, gelangte, iſt eben ſo unverkennbar, als wichtig.

Dieſer Stil iſt aber nichts anderes, als die deutlichſte und erfolgreichſte Weiſe, ſein innerſtes Weſen dem Charakter der Zeit, in der man lebt, gemäß auszuſprechen: in dem Maße, in welchem der Künſtler den Eindrücken ſeiner Epoche erliegt und ſich ihnen unterordnet, wird der Stil allerdings an Selbſtändigkeit und Bedeutung verlieren; je mehr jener es aber verſteht, ſeine innere eigentümliche Anſchauung allgemeinverſtändlich darin auszuſprechen, deſto mehr wird der Stil veredelt und gehoben. Der Künſtler, der ſich ſeiner Anſchauung vollkommen bewußt iſt, iſt der einzige, der ſich mit Erfolg zum Meiſter des Stiles ſeiner Epoche aufwerfen kann: und nur *der*, welcher ſich wiederum der Wichtigkeit des Stiles bewußt iſt, kann es verſtehen, ſeine innere Empfindung zur äußeren Anſchauung zu bringen.

Zwei verderbliche Abwege von dem Fortſchritt der Ausbildung einer muſikaliſchen Epoche eröffnen ſich daher vor unſren Augen;

das gänzliche Verlaſſen des Stiles derſelben und die Ausſchweifung in *Stilloſigkeit*, — oder: die Verflachung desſelben zur *Manier*: — wo ſich beides zeigt, läßt ſich mit voller Gewißheit der herannahende Untergang der Epoche annehmen. Beide Abwege ſind faſt ausſchließlich von den jüngeren dramatiſchen Komponiſten unſrer Tage betreten worden, und beſonders iſt wohl die Schwächlichkeit, mit welcher die meiſten ſich dem Abweg der Manier überlaſſen, als der Grund dafür anzuklagen, daß die von Halévy ſo glänzend und friſch belebte und erweiterte Dichtung des franzöſiſchen Stiles faſt gänzlich ohne Einfluß auf ſie geblieben iſt.

Dieſer Umſtand iſt ſo auffallend und von ſo trauriger Wichtigkeit, daß ich die Erſcheinung und die Urſachen derſelben einer näheren und rückſichtsloſen Beſprechung um ſo nötiger halte, da trotz ſeiner Augenfälligkeit ich mich nicht entſinnen kann, ihn der gehörigen Beachtung unterworfen geſehen zu haben. Und doch, wer kann und wird leugnen, daß ſeit Aubers Blütezeit die von ihm ſo ſiegreich ausgegangene Richtung des franzöſiſchen Geſchmacks von Stufe zu Stufe verdorben und herabgewürdigt worden iſt? Um den äußerſten Grad von Verſunkenheit und Verflachung ſogleich zu bezeichnen, brauchen wir wohl nur auf die Miſeren hinzudeuten, die heutzutage *neben den glänzendſten Produktionen der franzöſiſchen Genies* das Repertoir der Opéra comique bilden. Kaum iſt es denkbar, wie ein nationales Kunſtinſtitut, in welchem noch die jüngſten unter uns der freudigen Geburt unübertrefflicher Meiſterwerke zuſahen, verdammt zu ſein ſcheint, mit (wenigſtens der Zahl nach) nur geringen Ausnahmen, von Monat zu Monat Erbärmlichkeiten zum Vorſchein zu bringen, die ſelbſt den entnervteſten Geſchmack anwidern müſſen. Da ihr Hauptmerkmal völlige Stumpfheit und Erſchlaffung iſt, ſo iſt man um ſo verwunderter, zu ſehen, daß ſie bei weitem weniger von ſich ſelbſt überlebenden Meiſtern, als vielmehr von unſrer muſikaliſchen Jugend herrühren, in der wir angewieſen ſind, der Zukunft der franzöſiſchen Muſik entgegenzuſehen. Spreche man nicht von der Erſchöpfung Aubers! Wahr iſt es, daß dieſer Meiſter auf der Grenzſcheide ſeiner künſtleriſchen Laufbahn angelangt iſt, von welcher aus die ſchaffende Kraft nicht mehr weiter zu dringen und ſich zu erneuen fähig iſt, — daß dieſe im Gegenteil nur darauf angewieſen ſein kann, ſich gleich zu bleiben und den erworbenen Ruhm zu behaupten: wahr iſt es, daß dieſer Standpunkt der gefährlichſte iſt, weil er ſich mehr zum Rückſchritt als zum

Fortſchritt neigt: — muß man aber auch zugeben, daß die Einhegung in ein beſtimmtes und feſtſtehendes Syſtem der Produktion unausbleiblich zu großer Einſeitigkeit und Beengtheit führt, ſo müſſen wir jedoch auch freudig anerkennen, daß keiner ſo wie dieſer Meiſter es verſteht, die von ihm ſelbſt geſchaffenen Formen mit Leben und leichter Anmut zu erfüllen, ſie ſelbſt aber mit ſo künſtleriſcher Sicherheit und feiner Vollendung zu ordnen und zu runden; und vor allen Dingen hält uns jederzeit eben die Rückſicht, daß Auber ſeine Formen ſich ſelbſt bildete, in der Achtung vor dem ungewöhnlichen Talente des Künſtlers, daß wir gerade ihm es gern erlauben müſſen, ſich ausſchließlich in der Weiſe auszuſprechen, in der er mit vollem Rechte einheimiſch iſt. Müſſen wir alſo auch weit davon entfernt ſein, Auber ſelbſt als den Verderber des von ihm ſelbſt gebildeten muſikaliſchen Geſchmackes zu betrachten, ſo iſt jedoch ebenfalls nicht zu leugnen, daß in der von ihm ausgegangenen Richtung des Stiles, wie ich ſie oben bereits bezeichnete, der Grund zu dem Abwege zu finden iſt, in welchem ſich unſre jüngeren Komponiſten ſo rettungslos verloren zu haben ſcheinen. Nichts wie der äußere Mechanismus ſcheint von Aubers Produktionsweiſe dieſen erkennbar und nacheiferungswert erſchienen zu ſein: — der Geiſt, die Grazie, die Friſche ihres Meiſters ging ihnen nicht auf. Aber, um des Himmels willen, was ſind jene Formen, wenn ſie nicht durch dieſen Gehalt erfüllt werden? Grauenhaft, ärmlich ſchrumpfen ſie zuſammen, werden kleiner als klein, nichtsſagender als nichtsſagend, und vollkommen untauglich, je wieder zum Ausdruck geiſtiger Anſchauungen zu dienen. — Es erfüllt in Wahrheit mit Grauen, wenn man dieſe unſägliche Schwäche, Armut, Schlaffheit und vorſchnelle Abgelebtheit an dieſen jüngeren und jüngſten Komponiſten gewahrt, während man zu gleicher Zeit den älteren Künſtler, von welchem unbewußt jenes Verderben ausging, mit verhältnismäßig auffallender Friſche und Lebenskraft ſeine alte Bahn verfolgen und ſeinen gewonnenen Ruhm behaupten ſieht. Wer gedenkt nicht mit Entſetzen des Komponiſten des „Poſtillon von Lonjumeau“, der ſich zu einer Zeit ſchnellen Glanz gewann, als Aubers Stillſtand bereits eingetreten war, und der ſich in ſpurloſe Seichtigkeit verloren hat, als Auber ſich noch die letzten Triumphe erficht? Und Adam war entſchieden der einzige Nachfolger Aubers, der einiges Talent beſaß: welche Exiſtenz wird denjenigen, denen ihren Werken nach notwendig faſt jede Spur von Talent abgeſprochen werden muß?

Sind wir mit uns über die außerordentliche Schwäche dieſer unglücklichen Zeitgenoſſen und Nachfolger (— oder wie wir ſie ſonſt nennen wollen —) Aubers klar, und faſſen wir ihre individuelle Unfähigkeit beſonders ins Auge, ſo wird es uns allein, oder doch am leichteſten erklärlich, wie es gekommen iſt, daß Halévys, mit der „Jüdin“ ſo ruhmvoll und glänzend gebrochene Bahn, trotzdem ſie mit dem lauteſten und gehaltvollſten Beifall des Publikums begrüßt wurde, keinen von ihnen zur Nachfolge gelockt hat. Die in Halévys Richtung vorherrſchend ausgeſprochene Kraft, die konzentrierte Energie, die ihr zugrunde liegt, und der mannigfaltige, ſtrotzende Reichtum der ungebundenen, und dennoch künſtleriſch geordneten Formen, in denen ſie ſich äußert, waren entſchieden für das Pygmäengeſchlecht, denen die Muſik nur in der Geſtalt von Dreiachteltaktcouplets und Quadrillenrhythmen aufgegangen zu ſein ſcheint, zu erdrückend; — wenn ſie in dem mutigen Einſchlagen jener ihnen eröffneten Bahn ihr Heil nicht erkannten und verſuchten, ſo iſt daran der tiefe Grad von künſtleriſcher Demoraliſation ſchuld, in den ſie mit dem Tage verſanken, an welchem ſie ihre Laufbahn begannen, — denn bei nur einiger ihnen innewohnenden Schwungkraft hätten ſie mit Jubel Halévy folgen müſſen. Jedoch die Autoren der „Chaste Suzanne“, der „Vendetta“, des „Comte de Carmagnola“ uſw. uſw. konnten ihm nicht folgen.

Wenn einem hochherzigen Künſtler an ſeinen perſönlichen großen Erfolgen nicht mehr gelegen iſt, als an ſeinem heilſamen Einfluſſe auf die Richtung ſeiner künſtleriſchen Zeitgenoſſen, ſo müßte es betrübend für Halévy ſein, zu ſehen, wie gering dieſer Einfluß in ſeiner nächſten Umgebung war, wenn wir ihn nicht mit einer Hinweiſung auf Deutſchland tröſten könnten. Die Deutſchen, die das Feld ihrer Oper gern und willig den Ausländern überlaſſen, hatten ſich darin gefallen, Roſſinis üppige Muſik bis auf das letzte Teilchen ihres wahrhaften oder beſtreitbaren Wertes zu würdigen; ſie waren unwiderſtehlich durch die hinreißenden Reize der „Stummen von Portici“ enthuſiasmiert worden und erlaubten ihren Theaterſängern und Opernorcheſtern, ausſchließlich franzöſiſche, wie früher italieniſche Muſik aufzuführen: keinem deutſchen Muſiker iſt es jedoch je eingefallen, ſich jene Muſik zum Modell zu nehmen und in der Manier Aubers oder Roſſinis zu ſchreiben. Freimütig und vorurteilslos begrüßten ſie das ihnen Fremde und erfreuten ſich deſſen als ſolchem mit ungeheuchelter Anerkennungsluſt: dieſes

Fremde galt ihnen aber eben als Fremdes, und räumten ſie ihm auch gaſtlich ihre Theater ein, ſo blieb es jedoch ihrer Weiſe zu denken, zu empfinden, zu produzieren in Wahrheit vollkommen fremd: Aubers Muſik konnte, eben des in ihr ſo laut ſich ausſprechenden Franzöſiſch-Nationalen wegen, den Deutſchen wohl enthuſiaſtiſche Bewunderung ihres Wertes, niemals aber jene innerliche Sympathie erwecken, mit welcher man einer Erſcheinung unbedingten Einfluß auf ſich und ſeine Gefühlsrichtung einräumt. So iſt der auffallende Umſtand zu erklären, daß die deutſchen Theater ſich faſt ausſchließlich nur mit franzöſiſcher Muſik beſchäftigen, ohne daß ein deutſcher Muſiker die Luſt oder die Abſicht kund getan hätte, ſich den Stil und die glücklichen Eigentümlichkeiten dieſer Muſik zu eigen zu machen, trotzdem er leicht hätte verführt werden können, zu glauben, es würde ihm auf dieſe Art am leichteſten gelingen, dem modernen Geſchmack des Publikums zu entſprechen.

Einen bei weitem tieferen Eindruck brachte dagegen Halévys „Jüdin" hervor: dieſes Werk bewährte in Deutſchland nicht nur ſeine hinreißende, erſchütternde Gewalt, ſondern ſie erweckte auch jenen Punkt tiefer, innerlicher Sympathie, der, wo er in Wahrheit angeregt wird, auf nahe Verwandtſchaft ſchließen läßt. Mit freudiger Überraſchung und zu ſeiner wahrhaften Erbauung erkannte der Deutſche in dieſer Schöpfung, welche auf der einen Seite dennoch aller Vorzüge der franzöſiſchen Schule teilhaftig iſt, die deutlichſten und ſchönſten Spuren Beethovenſchen Geiſtes, gleichſam der Quinteſſenz der deutſchen Schule: hätte ſich aber auch dieſer Verwandtſchaftsgrad nicht ſogleich zu erkennen gegeben, ſo wäre doch ſchon der vielſeitigere univerſelle Stil Halévys, wie ich ihn oben charakteriſierte, imſtande geweſen, dem deutſchen Muſiker dies Werk als höchſt wichtig erſcheinen zu laſſen, denn jene, ebenfalls bereits bezeichneten, nicht ſelten glänzenden, immer aber beengenden, ſpeziellen Eigentümlichkeiten des national-franzöſiſchen Stiles Aubers waren es, die ihn von Nachahmung abſtießen und zurückſchreckten, ſeine innewohnende, urſprüngliche Richtung mit der fremden zu verſchmelzen. Dieſe größere Freiheit des Stiles, ſowie das tiefe, kräftige Gefühl, welches ſich durch ihn ausſprach, räumte Halévys Muſik einen großen und bedeutungsvollen Einfluß auf die Deutſchen ein: ſie hat ihnen durch Sympathie den Weg gewieſen, auf welchem dem deutſchen Komponiſten es möglich werden wird, ſich mit Erfolg wiederum auf das faſt gänzlich aufgegebene Terrain der dramatiſchen Muſik zu werfen, ohne die eigentümliche, deutſche Gefühlsrichtung durch äußere Nachahmung einer fremden, kleinlichen Manier zu beleidigen und zu verwiſchen. Nichts kommt in Deutſchland übereilt zur Reife, und die Mode hat im ganzen dort nur wenig Einfluß auf die Produktionen der Kunſt: deutlich läßt ſich aber in dieſer und jener Erſcheinung wahrnehmen, daß ſich für Deutſchland eine neue Epoche der dramatiſchen Muſik ankündigt; wieviel zur Förderung derſelben Halévys Einfluß beigetragen haben wird, ſoll zu ſeiner Zeit klar ausgeſprochen werden; für jetzt deute ich nur noch an, daß *dieſer* jedenfalls bedeutender ſein wird, als der von den modernen Koryphäen der echt deutſchen Kunſt ſelbſt ausgehende. Der bedeutendſte dieſer Koryphäen iſt jedenfalls *Mendelsſohn-Bartholdy*; an ihm ſtellt ſich die urſprüngliche deutſche Richtung am charakteriſtiſchſten heraus; das geiſtige, phantaſievolle, innerliche Leben, welches ſich in ſeinen fein detaillierten Inſtrumentalkompoſitionen ausſpricht, ſowie die poetiſche, leidenſchaftsloſe Neigung zur Frömmigkeit, die ſeine Kirchenkompoſitionen durchdringt, liegen dem deutſchen Gefühle am nächſten, ſind aber durchaus unfähig, oder zum mindeſten unzureichend, zur Auffaſſung und Produktion dramatiſcher Muſik zu begeiſtern. Der Opernkomponiſt bedarf *tiefer und energiſcher Leidenſchaft*, und es muß ihm die Gabe verliehen ſein, *dieſe in großen und ſtarken Strichen zeichnen zu können*: beides liegt jedoch durchaus nicht in der Natur Mendelsſohn-Bartholdys, und darin findet ſich (unter anderem) der Grund, weshalb ein Verſuch dieſes ausgezeichneten Künſtlers in dramatiſcher Muſik verunglückte und er ſich ſeitdem von dieſem Genre gänzlich entfernt gehalten hat: auch müßten die aufrichtigſten Bewunderer dieſes in ſeiner Art ſo großen Talentes mit Sicherheit einer Fehlgeburt entgegenſehen, falls er ſich beſtimmt fühlen ſollte, ſeine Kräfte von neuem einer dramatiſchen Arbeit zu widmen.

Von dieſer Seite her dürfte alſo eine einflußreiche Belebung der ſich in Deutſchland vorbereitenden Epoche dramatiſcher Muſik unmöglich zu erwarten ſein: von bei weitem größerer und entſcheidenderer Wichtigkeit bleibt der Einfluß, der durch Halévy, zwar von außen, doch aus innig verwandter Quelle kam; und wer die Gediegenheit und Würde der deutſchen Muſik vollkommen zu würdigen verſteht, wird dieſen belebenden Einfluß auf einen der wichtigſten Genres derſelben Halévy gewiß nicht zum kleinſten Ruhme anrechnen.

Wer dieſe ſchönen und vielſagenden Erfolge der Halévyſchen Muſik wahrnimmt, wird gewiß aufrichtig zu beklagen haben, daß unſre jüngeren franzöſiſchen Komponiſten ſich nicht ermannen konnten, in die Fußtapfen des Schöpfers der „Jüdin“ zu treten. Dieſe ſind, wie geſagt, in der, bei ihnen zu einem *Syſtem* von *Floskeln* herabgeſunkenen Manier Aubers ſtehen geblieben, und — was das Schlimmſte iſt! — da es ihnen an der geiſtigen Elaſtizität gebrach, mit der es noch heute Auber verſteht, ſeinen Formen Leben und Friſche einzuhauchen, ſo haben ſie ſich mit wahrer Feigheit dem modiſchen *italieniſchen* Einfluſſe unterworfen. Ich nenne dieſe Unterwerfung *feig*, weil ſie die verächtlichſte Schwäche verrät: ſchwach und verächtlich iſt es aber, wenn man das einheimiſche Beſſere aufgibt, um das fremde Schlechtere aufzunehmen, und zwar aus keinem anderen Grunde, als weil es *leichter* und *bequemer* iſt, flüchtige Gunſtbezeugungen einer unverſtändigen Maſſe dadurch zu erwerben.

Während italieniſche Maëſtri, um es wagen zu können, vor dem Pariſer Publikum aufzutreten, es ſich ernſtlich angelegen ſein laſſen, ſich die großen Vorzüge der franzöſiſchen Schule anzueignen; während ſie (wie *Donizetti* es vor kurzem zu ſeiner größten Ehre in der „*Favorite*“ bewies) mit Fleiß und Sorgſamkeit auf eine, von dieſer Schule verlangte, feinere und edlere Ausführung der Formen, auf eine ſichere Zeichnung der Charaktere, vor allem aber auf Unterdrückung jener trivialen, monotonen und tauſendmal abgenutzten Beigaben und ſtehenden Hilfsmittel, an denen die heutige italieniſche Kompoſitionsmanier einen ſo „ärmlichen“ Überfluß hat, bedacht ſind, — währenddem, ſage ich, dieſe Maëſtri aus Reſpekt für dieſen Schauplatz ſich zu erkräftigen und zu erheben befliſſen ſind, ziehen die Jünger dieſer ſo reſpektierten Schule es vor, ſich zum Austauſch alles das zu eigen zu machen, was jene ſchamvoll von ſich werfen. Handelte es ſich bloß darum, ein Publikum durch die Kehle dieſes Sängers oder jener Sängerin, gleich *was* ſie ſingen mögen, ſondern nur dadurch, *wie* ſie es ſingen, zu amüſieren, ſo möchten jene Leutchen gar nicht übel daran tun, auf die bequemſte Manier von der Welt — d. i. auf die italieniſche Manier — für die Befriedigung ſo armſeliger Anſprüche auf Unterhaltung zu ſorgen, wenngleich dabei immer eine Hauptaufgabe des wahren Künſtlers, jene Unterhaltung zu veredeln, unberückſichtigt bliebe. — Deutlich ſtellt es ſich aber heraus, daß wir dem Publikum der beiden franzöſiſchen Opern in Paris ſchmähliches Unrecht zufügen würden, wenn wir ihm nicht einen anſpruchsvolleren Geſchmack zuſchreiben wollten: der richtige Takt des Publikums der großen Oper iſt weltbekannt, und die Maſſe, die in unſren Tagen den Vorſtellungen von „Richard Löwenherz" in der Opéra comique zuſtrömte, würde uns empfindlich Lügen ſtrafen, wollten wir eine ſo unbedingte Anklage behaupten. — Freilich gibt es Leute, und Leute von Geſchmack, Leute von Geiſt, welche ſich nicht *beruhigen* können und ſich ſtolz darauf tun zu erklären, — *Roſſini ſei das größte muſikaliſche Genie*. Ach! wohl trifft ſo manches zuſammen, was zu der Meinung bringen muß, *Roſſini* ſei ein *Genie*, beſonders wenn man den unſäglichen Einfluß, den er auf unſre ganze Zeit ausübt, in Anſchlag bringt: lieber ſollten wir aber uns dies verſchweigen, zum mindeſten nicht mit der Anpreiſung dieſes *Genies* uns brüſten! — Es gibt der Genien gute und böſe: beide ſtammen aus dem Urquell alles Göttlichen und Lebenverbreitenden, aber ihre Sendungen ſind nicht gleich: — Tugend und Sünde ſind gleich notwendig, um dieſe Welt in ewig wechſelwirkender Regung zu erhalten, und ich könnte und würde euch darüber eine alte Sage erzählen, wenn ich ihrer außerordentlich dramatiſchen Tendenz wegen ſie nicht zu einem Operntexte beſtimmt hätte, um den ich leicht kommen könnte, wollte ich meine Sage hier allen librettodurſtigen Theaterdirektoren und Opernkomponiſten ohne alle Umſtände erzählen.

Wie bewunderns- und liebenswürdig war *Roſſini*, ſo lange er ein großes Talent war! Seitdem er und die Leute entdeckten, daß er eigentlich ein großes Genie ſei, wurde er arrogant und grob, und ſprach von *Juden, die ihn durch ihren Sabbat von der großen Oper zu Paris vertrieben hätten*. Und doch ſollte er dieſen Juden nicht ſo zürnen, ſondern bedenken, daß ſie ihn durch ihren Sabbat zur Reue und Buße gebracht haben, und religiöſe Gefühle und Übungen ſind jedenfalls geeignete Wege zur Rückkehr zum ewigen Heil nach einer nicht ganz ſündenloſen Jugend, zumal wenn ſie nebenbei ſo artige „Stabat Mater" abwerfen, wie deren eines gegenwärtig zur Erbauung der in religiöſer Inbrunſt ſchmachtenden Dilettanten in der italieniſchen Oper von den hinreißendſten Sängern der Welt vorgetragen wird. Es iſt um die Religion ein ſchönes Ding, — mitunter bringt ſie auch etwas ein! —

Ich habe nicht das Recht, über ein Genie wie Roſſini etwas zu ſagen: zur Ehre der franzöſiſchen Muſik kann ich jedoch nicht umhin, meine größte Verwunderung über die Wahrnehmung allen Mangels an Patriotismus bei denjenigen auszudrücken, die, wenn ſie endlich der Kürze wegen mit einem Schlage Roſſini in den Olymp erheben wollen, ſich auf ſeinen übermenſchlichen Reichtum an Melodien berufen. Ich weiß nicht gleich, wieviel Melodien es in Roſſinis Opern gibt, auch iſt dies im einzelnen oft ſchwer anzugeben, da ſich mitunter vor lauter herrlichen Verzierungen nicht deutlich erſehen läßt, ob z. B. acht Takte ſechzehn Melodien oder gar keine enthalten; — aber in allem Ernſte ruf' ich euch zu: kennt ihr Aubers „Stumme von Portici" nicht? — Gehet hin und hört heute „Il Turco in Italia" und morgen die erſte beſte Oper Aubers, welche ihr wollt, und ſaget dann, daß euer Landsmann, des großen Vorzuges des Charakters ſeiner Melodien noch ungedacht, zum mindeſten nicht eben ſo reich, als euer geprieſener „Schwan von Peſaro" ſei!

Jedoch, zurück zum Publikum, zum Publikum der beiden franzöſiſchen Opern der Hauptſtadt. Ich glaube mit Recht behaupten zu können, daß dieſes Publikum das unbefangenſte in der Welt ſei, jedoch mit billiger Vorliebe für das Beſſere. Als ſolches kann es ſich wohl leutſelig und nachſichtig gegen die traurigen Manifeſtationen der gänzlich verſunkenen Richtung unſrer jungen Opernkomponiſten zeigen, nirgends aber finden wir beſtätigt, daß es dieſe Richtung durch wahren Beifall ermuntere oder auszeichne. Deſto unbegreiflicher würde die unermannbare Schwäche dieſer Leute erſcheinen, und um ſo trüber würde es mit der Ausſicht auf die muſikaliſche Zukunft Frankreichs ſtehen, wenn wir annehmen müßten, daß wir durch die Affichen der Opernzettel wirklich mit den Namen der einzigen Künſtler bekannt gemacht würden, denen von der Vorſehung die Fortpflanzung des Ruhmes der franzöſiſchen Schule aufgegeben ſei. Mit Recht müſſen wir aber annehmen, daß wir auf jenen Affichen nur eine traurige Elite durch ſonderbare Umſtände berufener und an das Tageslicht gezogener Kunſtaſpiranten zu erkennen haben, und daß der eigentliche Kern in der großen Hauptſtadt und in dem noch größeren Frankreich unbeachtet vielleicht mit Qual und Not, Kummer und Hunger, bis jetzt noch vergebens ringt, um mit Erfolg an die Türen jener großen Kunſthandelshäuſer zu klopfen. Dieſe Türen werden und müſſen ſich aber öffnen, und möge dann jedem, dem es Ernſt iſt um die hohe, wahre dramatiſche Kunſt, Halévy ein unverrücktes Vorbild ſein!

Das Oratorium „Paulus“

von

Felix Mendelsſohn-Bartholdy.

(1843.)

Das letzte Palmſonntagkonzert iſt eines der glänzendſten zu nennen und hinterließ einen tiefen Eindruck bei den beſonders zahlreichen Zuhörern. Mendelsſohn-Bartholdy war eingeladen worden, in dieſem Konzerte die Aufführung ſeines Oratoriums „Paulus“ ſelbſt zu leiten, und verſchaffte uns durch ſeine Bereitwilligkeit, dieſer Einladung zu entſprechen, einen Genuß der ungewöhnlichſten Art, nämlich bei dieſer Gelegenheit ein klaſſiſches Werk unter der perſönlichen Leitung ſeines Schöpfers reproduziert zu ſehen. Wir waren wohl bereits durch zwei öffentliche Aufführungen, welche durchaus gelungen zu nennen waren, mit dieſem Meiſterwerk bekannt gemacht worden, und doch ſchien es, als ob uns das rechte Verſtändnis erſt jetzt gekommen wäre, wo die unmittelbare perſönliche Anführung des Meiſters jeden der Exekutierenden mit beſonderer Weihe erfüllte und in dem Grade begeiſterte, daß der Wert der Aufführung faſt die Höhe des Werkes ſelbſt erreichte. Das ſehr ſtark beſetzte Chor und Orcheſter, im Verein mit dem Sologeſang der Wüſt, Tichatſcheks, Dettmers uſw., haben ſich im wahren Sinne des Wortes mit Ruhm bedeckt und uns auf dieſe Weiſe in aller Vollendung ein Werk gezeigt, welches ein Zeugnis von der höchſten Blüte der Kunſt iſt und uns durch die Rückſicht, daß es in unſren Tagen geſchaffen worden iſt, mit gerechtem Stolz auf die Zeit, in der wir leben, erfüllt. Zu bedauern iſt es einzig, daß ein ſolches Oratorium nicht völlig unſrem proteſtantiſchen

Kirchenkultus einverleibt werden kann, weil dadurch erſt ſeine wahre Bedeutung in aller Gläubigen Herzen übergehen würde, während ohne dieſe Grundlage und zumal im Konzertſaale es uns mehr oder weniger nur als ein Kunſtwerk ernſter Gattung entgegentritt und ſeine eigentliche religiöſe Wirkſamkeit bei weitem nicht ſo hervortreten kann, wie dies unter den Verhältniſſen der Fall ſein würde, unter denen Seb. Bach ſeine Oratorien der Gemeinde vorführte. Immerhin iſt aber die Wirkung auch im Konzertſaal rührend und erhebend. — Die dem Oratorium folgende Symphonie Beethovens (Nr. 8 F dur) wurde von der ſtarken Anzahl der Exekutanten ſehr gut ausgeführt, was beſonders bemerkenswert iſt, da die Ausführung gerade dieſer Symphonie von einem ſehr zahlreichen Orcheſter und unter dem Übelſtande, daß es in ſeiner Aufſtellung in dem hieſigen Lokale nicht nach Wunſch konzentriert werden kann, wohl ſchwierig zu nennen iſt. Kapellmeiſter Reißiger dirigierte ſie. —

Die Königliche Kapelle betreffend.

(1846.)

Zur Rechtfertigung.

Wenn die mit folgendem in Anregung gebrachten Verbeſſerungen und Vervollſtändigungen der Kapelle eine Vermehrung der Ausgaben für dieſes Inſtitut mit ſich führen müßten, ſo gibt es hauptſächlich eine Rückſicht, welche dieſe Erhöhung des Etats vollkommen zu rechtfertigen imſtande ſein dürfte. Wenn beide Inſtitute, welche unter derſelben Verwaltung vereinigt ſind, mit einander verglichen werden, wenn unterſucht wird, welches von ihnen, die muſikaliſche Kapelle oder das Hoftheater, der Erreichung einer wirklichen Vollkommenheit fähig ſei, ſowohl in der Organiſation als in den darin bedingten künſtleriſchen Leiſtungen, ſo wird mit größter Beſtimmtheit dieſe Fähigkeit nur der Königl. Kapelle zugeſprochen werden müſſen.

Die Elemente, aus denen das Perſonal eines Hoftheaters gebildet wird, ſind ſo höchſt verſchiedener Natur, ihre Übereinſtimmung hängt von ſo mannigfaltigen Bedingniſſen ab, die Anſprüche an die Leiſtungen einzelner Mitglieder dieſes Perſonales ſind gemeinhin ſo ſehr auf die äußerſte Spitze geſtellt, daß höchſtens wohl nur annäherungsweiſe, nie aber vollſtändig allen Erforderniſſen einer unmangelhaften Organiſation eines ſolchen Inſtitutes entſprochen werden kann. Sollten (was nirgends und zu keiner Zeit der Fall geweſen iſt) ſo viel gleichmäßig entſprechende und gegenſeitig ſich ergänzende Talente überaus glücklicherweiſe an ein und derſelben Bühne ſich zuſammen berufen laſſen, daß durch ſie ein vollkommenes und nirgends lückenhaftes Zuſammenſpiel wirklich zu ermöglichen wäre, ſo würde eine Bedingung dieſer Möglichkeit doch immer noch hinwegfallen: eine vollſtändige Disziplin. — Es iſt eine betrübende, aber unleugbare Erfahrung, daß, je bedeutender das Talent eines dramatiſchen Künſtlers iſt, deſto entſchiedener ſeine widerſtrebende Hartnäckigkeit, ſich einer heilſamen künſtleriſchen Disziplin unterzuordnen, hervortritt, und noch trauriger iſt es, beſtätigen zu müſſen, daß bei der Seltenheit wirklich bedeutender Talente auch die kräftigſten Maßregeln einer Verwaltung, dieſem Übelſtande abzuhelfen, ohne anderweitigen Schaden herbeizuführen, nicht vermögend ſind. Es iſt hier nicht am Platze, zu erörtern, inwiefern der erwähnte, dem Ganzen ſo nachteilige Fehler in der Natur der Bühnenkünſtler begründet und in einem gewiſſen Grade bedingt iſt; jedenfalls aber muß zugegeben werden, daß die künſtliche, aber gewaltige Aufregung, in welcher ſich ein Schauſpieler oder Sänger perſönlich dem Publikum bloßſtellt, zu einem nicht geringen Teile nur durch den Eifer nach Befriedigung einer gewiſſen Eitelkeit hervorgebracht werden kann, daß ſomit ſeine ganz individuelle Beteiligung an der Leiſtung des Ganzen ihn die Berückſichtigung des letzteren ſehr leicht aus dem Auge verlieren läßt. — Die Leiſtungen eines Opernperſonals werden in den glücklichſten Fällen auch außerdem immer an einer gewiſſen Ungleichheit leiden, z. B. ein Sänger mit guter Stimme, aber mangelhafter Geſangsbildung wird im Verein mit einem anderen, deſſen Ausbildung vorzüglich iſt, deſſen Stimmittel aber weniger bedeutend ſind, nie einen vollkommenen Kunſtgenuß zu gewähren imſtande ſein. —

Die Beſchaffenheit eines Orcheſters dagegen ſchließt alle Bedingniſſe einer erreichbaren Vollkommenheit ſeiner Organiſation und der darauf beruhenden Leiſtungen in ſich, und zunächſt begründet dieſe Annahme ſich auf den geringeren Anforderungen, die an die einzelne Leiſtung eines Inſtrumentalmuſikers geſtellt werden, und denen ſomit auch vollkommener entſprochen werden kann. Jedes Inſtrument iſt an und für ſich bis zu einem gewiſſen Grade von Fertigkeit von jedem zu erlernen; bei beſonderem Talente dafür iſt aber gewiß derjenige Grad von Kunſtgeübtheit darauf zu erreichen, der den Anforderungen des Orcheſterſpieles vollkommen entſpricht, wogegen bei der Ausbildung eines ſelbſt talentvollen Sängers für die Bühne ſo viele günſtige äußere Umſtände mitwirken müſſen, deren Unterſtützung der Inſtrumentalmuſiker nicht bedürftig iſt. Die Zahl vorhandener kunſtfertiger Muſiker iſt daher unverhältnismäßig größer, als die vorhandener guter Sänger, was auch aus dem einfachen Umſtande erhellt, daß ſie überall unverhältnismäßig geringer bezahlt werden als dieſe. Zumal die Privilegien einer Königl. Kapelle werden gewiß immer imſtande ſein, ein vollſtändiges Ganzes von gleichtüchtigen Muſikern zu erhalten, und alle die Wechſelfälle, denen die Erhaltung eines Theaterperſonals ausgeſetzt iſt, ſind bei einer Kapelle mit Recht faſt nie zu befürchten, oder es wird wenigſtens möglich ſein, ſie immer ſchnell unſchädlich zu machen. Die bei weitem beſcheidenere Natur des Inſtrumentalmuſikers iſt aber ſchon in der Weſenheit des Orcheſterſpieles bedingt: jeder gute Muſiker muß nämlich, ſobald er in ein Orcheſter eingetreten iſt, zu dem Bewußtſein gelangen, daß er nur als geeignetes Glied eines größeren Körpers von Wichtigkeit iſt, und daß jedes gute Orcheſterſpiel nur möglich und denklich wird durch allſeitige Unterordnung unter eine ſtrenge und genau zu beachtende techniſche Disziplin, durch welche die Leiſtungen eines jeden Einzelnen zu einer großen, einzigen künſtleriſchen Geſamtleiſtung ſich geſtalten. Dieſes jedem Muſiker wohlbekannte und als unerläßliche Bedingung von jedem Einzelnen ſtreng zu beobachtende Grundprinzip enthält zugleich aber auch die Gewährleiſtung für eine wohl zu erreichende Vollkommenheit eines Orcheſterinſtitutes, und wo eine ſo reich ausgeſtattete und zweckmäßige Organiſation zugrunde liegt, wie dies in der Kapelle Sr. Majeſtät des Königs der Fall iſt, muß mit vollem Rechte angenommen werden, daß in ihm dieſe Vollkommenheit unbedingt zu erreichen iſt. In der Tat iſt in bezug auf die Königl. Kapelle auch nur die Verbeſſerung einzelner, im Laufe der Zeit unter ſehr leicht erklärlichen Umſtänden eingetretener Mängel in der Organiſation derſelben nötig zu erachten, wie denn bei jedem Inſtitute und jeder Einrichtung gewiß Zeitpunkte eintreten, wo eine Reviſion vorgenommen werden muß, um diejenigen Mangelhaftigkeiten zu entdecken, die zurzeit zwar noch nicht grell in die Augen fallen, die bei ihrem Fortbeſtehen aber einen Ruin des Ganzen herbeizuführen imſtande ſein dürften. Dieſer Zeitpunkt war für die Kapelle mit der Eröffnung des neuen Schauſpielhauſes erſchienen; iſt bei dieſer Gelegenheit manches unbeachtet geblieben, ſo möge dafür zur Entſchuldigung dienen, daß damals den techniſchen Vorſtänden der Kapelle die Erfahrung noch nicht ſo an die Hand gehen konnte, wie ſie erſt im Verlaufe von mehreren Jahren ſich mit der nötigen Sicherheit herauszuſtellen vermochte. Die Bewahrung eines ſo vorzüglich ſchönen Kunſtinſtitutes, wie das der Königl. Kapelle, vor feineren und gröberen Mängeln dürfte aber um ſo mehr des größten Intereſſes würdig ſein, als der kurz ausgeführten Darlegung gemäß die Kapelle vorzugsweiſe als dasjenige Inſtitut angeſehen werden kann, welches einer wirklichen Vervollkommnung fähig iſt; und da die Erreichung derſelben von verhältnismäßig nur noch wenigem abhängt, gewinnen wir den Mut, mit der notwendigen Freimütigkeit auf jeden Mangel aufmerkſam zu machen, durch deſſen zweckmäßige Abhilfe dieſe Vollkommenheit erreicht werden dürfte.

Vorbereitung zur Ermittelung des nötigen Beſtandes.

Ein weſentlicher Vorzug einer Königl. Kapelle beſteht unſtreitig in der Gewährung lebenslänglicher Anſtellung der darin aufgenommenen Muſiker, denn dieſe auszeichnende Vergünſtigung iſt es, welche zunächſt vermag, die beſten und ſeltenſten Künſtler zur Bewerbung um die Aufnahme in ein ſolches Inſtitut anzuziehen. Dieſer Vorzug, der auf der einen Seite einer Kapelle die beſten Kräfte zu verſchaffen imſtande iſt, kann auf der anderen Seite aber leicht zu einem Nachteile für das künſtleriſche Intereſſe eines ſolchen Inſtitutes erwachſen, wenn die Möglichkeit der Fortbildung und Vervollkommnung der einzelnen Künſtler nicht hinreichend gewahrt wird, weil, wenn dieſe Fortbildung unterbleibt, die Kapelle allmählich mit Muſikern bevölkert werden dürfte, welche den Anforderungen der fortgeſchrittenen Kunſtfertigkeit nicht mehr genügen, aus dem Grunde ihrer lebenslänglichen Anſtellung aber auch nicht wieder entlaſſen werden können, und ſomit dem künſtleriſchen Intereſſe des Inſtitutes zum Nachteile gereichen. Iſt alſo bei einer Königl. Kapelle der Vorteil der gewährten lebenslänglichen Anſtellung der Muſiker die weſentlichſte Bedingung für den Glanz des Inſtitutes, ſo liegt in ihm doch auch ein nicht minder weſentlicher Nachteil begründet, wenn der zweite Vorteil, die freigegebene Möglichkeit der Fortbildung und Vervollkommnung der einzelnen Muſiker, nicht ebenfalls vollſtändig gewährt wird.

Dieſe Möglichkeit wird vor allen Dingen dadurch gefährdet, daß dem einzelnen Künſtler durch zu häufige Verwendung im Dienſte die nötige Muße und Luſt zum Privatſtudium entzogen wird, und man kann annehmen, daß von da ab, wo ein Muſiker den Eifer für Privatſtudium aufgibt, um ſich mit ſeiner erlangten Fertigkeit bloß noch zur Verwendung derſelben für den Dienſt zu begnügen, er auch zurückgeht und den immer ſich ſteigernden Anſprüchen an ſeine Kunſtfertigkeit ſtets weniger entſprechen können wird. Der wichtigſte Punkt bei der Organiſation einer Königl. Kapelle iſt daher eine genaue Regulierung und Verteilung des Dienſtes, und die Stärke des erforderlichen Dienſtes zuſammengehalten mit der Lokalität, in welcher das Orcheſter ſeine Leiſtungen zur entſprechenden Wirkung bringen ſoll, darf einzig auch den richtigen Maßſtab für die Stärke der Beſetzung des Perſonals ſelbſt abgeben. — Daß hierfür kein allgemein gültiger, ſondern nur ein ſpezieller Maßſtab nach dem Verhältniſſe der vorhandenen Erforderniſſe abgegeben werden kann, verſteht ſich von ſelbſt, und es ſei daher verſucht, dieſes richtige Verhältnis für die Kapelle Sr. Majeſtät des Königs zu ermitteln.

Erforderniſſe und Stärke des Dienſtes der Kapelle.

Der Dienſt der Königl. Kapelle für das Hoftheater beſteht in größeren und kleineren Opern, Konzert, Poſſe, Ballett, Vaudeville und Zwiſchenaktmuſik zu Schauſpielen, welche in täglichen Vorſtellungen miteinander abwechſeln; dieſe Vorſtellungen machen bei der Eigentümlichkeit des deutſchen Theaterrepertoires, welches einen möglichſt bunten Wechſel verlangt, ferner durch Gaſtſpiele, Debüts, teilweiſe neue Beſetzungen einzelner Singpartien uſw. . . eine unverhältnismäßige Zahl von Proben notwendig, ſo daß, rechnet man nun noch einen ſehr ſtarken Kirchendienſt hinzu, es augenſcheinlich erhellt, daß der ſämtliche Dienſt nicht durchgehends von denſelben Muſikern verrichtet werden darf, ohne Erſchlaffung und moraliſche wie phyſiſche Abſpannung derſelben herbeizuführen. —

Notwendige Verteilung des Dienſtes.

Der Grundſatz einer Verteilung des Dienſtes iſt daher auch bereits für die Königl. Kapelle feſtgeſtellt und hat ſich am deutlichſten in der doppelten Beſetzung der Stellen der Holzblasinſtrumente zu erkennen gegeben. — Waren nun früher für den Dienſt im älteren Schauſpielhauſe die Streichinſtrumente in demſelben Verhältniſſe beſetzt, ſo iſt nach der Eröffnung des neuen, bei weitem größeren Theaters, und bei der durch die Lokalvergrößerung notwendig gewordenen ſtärkeren Beſetzung des Orcheſters das frühere Verhältnis allerdings in Ungleichheit geraten, ſo daß es nun an der Zeit erſcheint, dieſes Verhältnis nach der neuen Maßgabe zu regeln.

Ermittlung des nötigen Beſtandes der Streichinſtrumente.

Faſſen wir daher zunächſt das Lokal in das Auge, ſo ergibt ſich, daß in dem großen Saale des jetzigen Schauſpielhauſes, der zumal für die Wirkung der Streichinſtrumente keineswegs von ganz glücklicher Akuſtik iſt, die Beſetzung dieſer Inſtrumente beim Vortrage von Kompoſitionen, in welchen dem Orcheſter eine beſonders künſtleriſche Wichtigkeit beigelegt iſt, ſich der Stärke nach bei weitem über die frühere erheben muß. An eine zur gleichmäßigen Abwechſlung dienende Verteilung ſämtlicher Opern an zwei Hälften der Streichinſtrumentiſten iſt daher nicht mehr zu denken, und es tritt nun die Frage auf: wie iſt trotz der notwendigen ſtarken Beſetzung des Orcheſters bei großen Opern dennoch eine möglichſte Schonung der Kräfte zu bezwecken? — Zunächſt iſt demnach feſtzuſtellen, wie ſtark die Beſetzung der Streichinſtrumente bei Aufführungen ſein müſſe, bei denen ſich die Kapelle dem Lokale angemeſſen in vollſtem Glanze zu zeigen hat; und nach dem Maßſtabe anderer Orcheſter, ſowie nach Wahrnehmung und Prüfung am Orte ſelbſt, ſtellt ſich folgende Annahme heraus:

„Vierundzwanzig Violinen (zwölf erſte und zwölf zweite), acht Bratſchen, ſieben Violoncelle und fünf bis ſechs Kontrabäſſe.“

Da aber zu berückſichtigen iſt, daß Krankheitsfälle und Beurlaubungen dieſe Beſetzung, wenn der aktive Beſtand der Streichinſtrumentiſten in der Kapelle ſich nicht noch höher belaufen darf, nur in ſehr ſeltenen Fällen möglich machen würden, ſo müßte ſchon von vornherein dieſe ſtärkſte Beſetzung bei großen Opern auf nur

„Zwanzig Violinen, ſechs Bratſchen, fünf Violoncelle und vier Kontrabäſſe“

reduziert werden.

Notwendige Beſetzung der Streichinſtrumente bei Aufführung verſchiedener Gattungen von Opern uſw.

Sollten auf dieſe Grundlage hin die Beſetzungen nun weiter feſtgeſetzt werden, ſo ſtellen ſich folgende Abſtufungen derſelben heraus:

Eine zweite Gattung von Opern, bei denen das Orcheſter dem

Charakter der Inſtrumentation nach eine etwas geringere Beſetzung der Streichinſtrumente zuläßt, würde beſetzt werden mit

„16 Violinen, 5 Bratſchen, 4 Violoncellen und 3 Kontrabäſſen";

die leichte komiſche Oper würde nur erfordern

„12 Violinen, 4 Bratſchen, 3 Violoncelle und 2 bis 3 Kontrabäſſe"

Die Muſik im Schauſpiel erfordert

„8 Violinen, 2 Bratſchen, 2 Violoncelle und 2 Kontrabäſſe"; kleinere Vaudevilles gehören noch hierher, größere Poſſen dagegen, welche oft ſehr rauſchend inſtrumentiert ſind, erfordern ſchon eine Verſtärkung dieſer Zahl von Streichinſtrumenten bis zur Höhe von „12 Violinen, 3 Bratſchen" uſw.

Angaben des erforderlichen Beſtandes der Streichinſtrumentiſten.

Dieſen Dienſt zu verrichten, und zwar auf eine Weiſe, die den Anforderungen, welche man an die künſtleriſche Tüchtigkeit der Königl. Kapelle ſtellen ſoll, nicht hinderlich wird, bedarf es folgenden Beſtandes der Streichinſtrumentiſten:

„Zwei Konzertmeiſter, ein Vicekonzertmeiſter und — wie bis jetzt herkömmlich — ein Dirigent der Schauſpielmuſik; dazu zweiundzwanzig Violiniſten, welche jedesmal mit einem der Konzertmeiſter und dem Vicekonzertmeiſter vierundzwanzig disponible Geiger ausmachen. Ferner: — Acht Bratſchiſten ſieben Violoncelliſten und ſechs Kontrabaſſiſten."

Verteilung des Dienſtes unter die Streichinſtrumentiſten.

Um eine genaue Überſicht über die Verwendung dieſer Zahl von Streichinſtrumentiſten zu geben, würden zuvörderſt diejenigen zu bezeichnen ſein, welche in zwei, wochenweiſe miteinander abwechſelnde Hälften geteilt, zum Dienſt im Schauſpiel, Vaudeville uſw. beſtimmt werden ſollen; dies würden ſein

„die vierzehn jüngſten Violiniſten, welche jedesmal zu ſieben mit dem Vorſpieler acht Violinen beſetzen; ferner die vier unterſten Bratſchiſten, die vier jüngſten Violoncelliſten und die vier letzten Kontrabaſſiſten"[*].

---

[*] Was Violoncell und zumal Kontrabaß betrifft, ſoll dieſer Etat für das Schauſpiel geſetzlich eingeführt werden, damit in den Fällen, wo im Schauſpiel wichtigere Muſikſtücke aufgeführt werden ſollen, über dieſe Beſetzung disponiert werden kann; für gewöhnlichere Fälle und zumal in Zeiten angeſtrengten und durch Erkrankungen oder Beurlaubungen erſchwerten Dienſtes kann jedoch die Beſetzung von einem Violoncell und einem Kontrabaß als genügend betrachtet werden.

Demnächſt wäre nun die Beſetzung der Streichinſtrumente für die verſchiedenen Gattungen von Opern folgendermaßen zu verteilen und feſtzuſtellen:

Bei großen Opern

ſind „Zwanzig Violinen" zu beſetzen durch den Konzertmeiſter, den Vizekonzertmeiſter, ſämtliche Kammermuſiker und Akzeſſiſten von oben herab. Befreit von dieſen Vorſtellungen ſind nur diejenigen Akzeſſiſten, von unten herauf gezählt, welche in der laufenden Woche den Schauſpieldienſt zu verſehen haben; bei den verſchiedenen Proben zu dieſen Opern ſind daher abwechſelnd auch ſämtliche Akzeſſiſten mit hinzuzuziehen. Ferner: — zu „ſechs Bratſchen" werden verwendet ſämtliche Kammermuſiker und Akzeſſiſten; befreit ſind jedesmal diejenigen zwei Bratſchiſten, welche in der laufenden Woche den Schauſpieldienſt haben. Bei „fünf Violoncellen" und „vier Kontrabäſſen" ſind ebenfalls nur diejenigen befreit, welche die ſogenannte Schauſpielwoche haben.

Bei mittleren Opern

ſind „ſechzehn Violinen" zu beſetzen wie bei der großen Oper, nur mit dem Unterſchiede, daß ſämtliche Kammermuſiker und Akzeſſiſten, welche in der laufenden Woche den Schauſpieldienſt haben, von dieſen Vorſtellungen befreit werden können; jedoch ſoll hierbei die Regel gelten, wenn durch Krankheit oder Beurlaubung das Korps der Violiniſten in dem Grade geſchwächt iſt, daß von dieſen urſprünglich Befreiten einige aushilfsweiſe die Oper mit übernehmen müſſen, dieſe Charge jedesmal die jüngeren Violiniſten, von unten herauf zu zählen, treffen möge, da dieſe dem Prinzip nach dagegen von der großen Oper befreit ſein ſollen. — Dieſe Maßregel rechtfertigt ſich durch die größere Schwierigkeit und Wichtigkeit, die wir namentlich auch für die Violinen der größeren Oper beilegen müſſen, ſo daß die erfahrenen Muſiker mehr zu der erſteren Klaſſe, die jüngeren hingegen mehr zu der zweiten hinzuzuziehen ſind. Für alle Fälle gilt aber, daß beim Einſtudieren jeder Art von Opern jeder Violiniſt die Hälfte der ſtattfindenden Proben mitſpielen muß, um ſie ſo gleichmäßig kennen zu lernen.

„Fünf Bratſchen": — die zwei erſten Kammermuſiker ſollen im Vorſpiele dieſer Opern derart miteinander abwechſeln, daß jeder von ihnen eine beſtimmte Hälfte derſelben als ſein ihm zugehöriges Repertoire überwieſen erhält. In Erkrankungs- und Urlaubsfällen tritt der eine der Vorſpieler für den anderen ein, und es iſt daher nötig, daß beim Einſtudieren jeder Oper auch der andere Vorſpieler einige der Proben übernimmt, damit auch er für die genannten Fälle hinreichend damit bekannt ſei[*]. — Zum Vorſpieler kommen nun noch vier Bratſchiſten; befreit ſind diejenigen zwei, welche die Schauſpielwoche haben.

Bei „vier Violoncellen“ wechſeln die zwei älteſten Kammermuſiker, wie bei der Bratſche; dazu drei Violoncelliſten; befreit ſind die mit der Schauſpielwoche Beauftragten.

Bei „drei Kontrabäſſen“: — einer der zwei älteſten Kammermuſiker; dazu zwei Kontrabaſſiſten; befreit ſind die zur laufenden Schauſpielwoche beſtimmten.

Die kleineren und komiſchen Opern,

welche mit „12 Violinen“, „4 Bratſchen“, „drei Violoncellen“ und „drei Kontrabäſſen“ beſetzt ſind, können unter das Perſonal der aktiven Streichinſtrumentiſten, da ihre Zahl gerade doppelt die Stärke dieſer Beſetzung ausmacht, zu zwei Hälften verteilt werden; ein Repertoire iſt feſt zu beſtimmen, wonach eine Partie dieſer Opern der einen, eine andere der anderen Hälfte der Streichinſtrumentiſten zugeteilt werden ſoll. Nur alſo für dieſe dritte Klaſſe von Opern kann eine Trennung und Verteilung des Dienſtes ausgeführt werden, wie ſie unter den früheren Verhältniſſen im älteren Schauſpielhauſe als allgemeine Einrichtung für ſämtliche Opern ausgeführt werden konnte. — Für die Konſtituierung der Streichinſtrumentiſten in zwei Hälften möge hier nur noch bemerkt werden, daß die Beſtimmung jeder Hälfte nach dem Verhältnis von: eins, drei, fünf, ſieben, neun uſw. und zwei, vier, ſechs, acht, zehn uſw. feſtgeſetzt werden müßte; außerdem iſt auch noch zu beſtimmen, daß dieſe Opern von den Muſikern, denen ſie dieſer Fortſetzung nach ein für allemal zugeteilt ſind, ohne Rückſicht auf die ſogenannte

---

[*] Dieſe Maßregel des Abwechſelns der Vorſpieler war früher als Vergünſtigung für die beiden Älteſten bei Bratſche, Violoncell und Kontrabaß auf alle Gattungen von Opern ausgedehnt; wir wollen ſie nur noch für die zweite und dritte Klaſſe derſelben gelten laſſen, glauben aber, daß ſie an ſich zweckmäßig iſt, da ſie dazu dienen wird, die Vorſpieler in einer gewiſſen Friſche zu erhalten. Sie gelte daher für Bratſche, Violoncell und Kontrabaß

Schauſpielwoche geſpielt werden müſſen; bei Erkrankungen oder Beurlaubungen tritt für den Fehlenden aus der anderen Hälfte der Streichinſtrumentiſten jedesmal der jüngere Nebenmann ein.

Größere Poſſen und Ballettdivertiſſements,

ſowie Konzertſtücke von Virtuoſen, welche ſich auf dem Theater hören laſſen, verlangen eine Verſtärkung des zum Dienſt im Schauſpiel beſtimmten Orcheſters bis auf „zwölf Violinen, drei bis vier Bratſchen, drei Violoncellen und zwei bis drei Kontrabäſſen". Dieſe Verſtärkung wird jedesmal von denjenigen jüngeren Kammermuſikern und Akzeſſiſten geſtellt, welche in der laufenden Woche eigentlich vom Schauſpiel befreit wären; doch ſoll jedesmal die Rückſichtnahme ſtattfinden, daß, wenn diejenige Oper, die unmittelbar vorhergehend eine Probe nötig hatte, eine große zu „zwanzig Violinen" uſw. war, die jüngeren Akzeſſiſten, wenn dieſe vorhergehende Oper aber eine der zweiten Gattung war, die älteren Kammermuſiker und Akzeſſiſten hinzugezogen werden ſollen.

Die bei Poſſen und Balletten vorkommenden Violinſolos ſollen, ſolange die Charge des Dirigenten der Schauſpielmuſik noch in der Weiſe wie jetzt fortbeſteht, von dem, dieſem Dirigenten zunächſt ſitzenden jüngeren Kammermuſikus vorgetragen werden. — Konzertſtücke ſind von dem Vizekonzertmeiſter vorzuſpielen und zu dirigieren.

Vaudevilles werden vom gewöhnlichen Schauſpielorcheſter geſpielt.

Bei den Sommervorſtellungen auf dem Linkiſchen Bade

ſollen, ſobald in der Stadt gar kein Theater, oder wenn eine Oper iſt, diejenigen Streichinſtrumentiſten verwendet werden, welche in der betreffenden Woche das Schauſpiel haben; iſt in der Stadt Schauſpiel, ſo trifft das Bad diejenigen, welche in dieſer Woche vom Schauſpiel befreit ſind. Iſt in der Stadt eine von den kleineren Opern, die einer beſtimmten Hälfte der Streichinſtrumentiſten beſonders zugewieſen ſind, ſo wird das Orcheſter am Linkiſchen Bade von den jüngeren Mitgliedern der Kapelle beſetzt, welche in dieſer Oper nicht beſchäftigt ſind, mögen ſie die laufende Schauſpielwoche haben oder nicht.

Genauere Beſtimmungen laſſen ſich hier nicht geben, da dieſe Vorſtellungen auf dem Bade in eine Zeit fallen, wo das Orcheſter durch notwendige Beurlaubungen gewöhnlich ſehr geſchwächt iſt, ſo daß es immer nur gilt, ſich ſo gut zu helfen, als es eben möglich iſt.

Das Prinzip dieſer Verteilung des Dienſtes

iſt zunächſt eine möglichſt gleichmäßige Beſchäftigung ſämtlicher Streichinſtrumentiſten für die Quantität des Dienſtes, ſodann Bevorzugung der gereifteren Künſtler vor den jüngeren durch die Qualität desſelben, indem den erſteren vorzugsweiſe die Opern, den zweiten Vaudevilles, Poſſe, Ballett uſw. zugewieſen ſind, jedoch ſo, daß auch ſie abwechſelnd zu den Opern mit hinzugezogen werden.

Beſtellung des Dienſtes.

Bei dieſer Verteilung ſelbſt kann nur eine geſetzkräftige Norm feſtgeſtellt werden. Aus dem Grunde, daß durch Erkrankungen und zeitweilige Beurlaubungen einzelner Muſiker die Zahl der angeſtellten Streichinſtrumentiſten wohl nur in ſehr ſeltenen Fällen vollſtändig disponibel ſein dürfte, iſt dieſe Dienſtverteilung nicht mit namhafter Sicherheit feſtzuſtellen. Daher wird nur das Prinzip feſt anzunehmen ſein, und dieſes iſt auf die ſoeben angegebene Weiſe klar genug ausgeſprochen, um dem Kapelldiener als Richtſchnur dienen zu können, welche Muſiker er jedesmal, zumal auch im Behinderungsfalle einzelner, auf welche gerade ein beſtimmter Dienſt fiele, zu beſtellen habe; angenommen wird nämlich: für den Behinderten tritt jedesmal der nächſte ein, und zwar der nächſt vom betreffenden Dienſt befreite. Darüber iſt dem Kapelldiener eine ſichere tabellariſche Anweiſung zuzuſtellen, welche zu verfertigen jedoch erſt dann möglich ſein kann, wenn die Zahl ſämtlicher Streichinſtrumentiſten komplett iſt, wie ſie es jetzt in bezug auf die Violiniſten nicht iſt, da eine ſolche Tabelle nur mit den Namen der Muſiker deutlich und verſtändlich gemacht werden kann.

Angabe des ermittelten Beſtandes und Verteilung der Stellen.

Dieſer ſpezifizierte Anſchlag des Dienſtes und der Verteilung desſelben begründet ſich demnach für die Streichinſtrumente auf folgenden Beſtand:

Für die Violine:

„Zwei Konzertmeiſter“, „ein Vizekonzertmeiſter“ ,„dreiundzwanzig Violiniſten“, mit Einſchluß des Dirigenten der Schauſpielmuſik, — und es würden jetzt dieſe dreiundzwanzig Violiniſtenſtellen am geeignetſten durch „Sechzehn Kammermuſiker“ und „Sieben Akzeſſiſten“ zu beſetzen ſein, wobei ziemlich das Verhältnis von einem Akzeſſiſten auf zwei Kammermuſiker herausgeſtellt würde.

Für die Bratſche:

„Acht Bratſchenſtellen“, einem früheren Anſchlage gemäß durch „fünf Kammermuſiker“ und „drei Akzeſſiſten“ zu beſetzen; das Unverhältnis der Stärke der Akzeſſiſtenſtellen zu denen der Kammermuſiker könnte in etwas vielleicht dadurch ausgeglichen werden, daß bei einem Akzeſſiſten für die Bratſche bei vorkommenden offenen Stellen bei der Violine die Mitbewerbung um dieſelbe geſtattet wäre, wobei ſeine Dienſtzeit als Akzeſſiſt bei der Bratſche in Anſchlag gebracht werden ſollte.

Für das Violoncell:

„Sieben Violoncelliſten“ — mit fünf Kammermuſikusſtellen und zwei Akzeſſiſten.

Für den Kontrabaß:

bei „ſechs Kontrabaſſiſten“ fünf Kammermuſiker und nur ein Akzeſſiſt, denn dieſes Inſtrument erfordert Kraft, die nur durch gute Nahrung bei nicht zu kärglichem Gehalte zu gewinnen iſt; ein Kontrabaſſiſt kann außerdem ſich nur wenig privatim verdienen, weil er auf ſeinem Inſtrumente nur ſelten Unterricht kann geben.

Baßtuba beim Kontrabaß:

In bezug auf die unterſten Stellen des Kontrabaſſes iſt noch eine wichtige Einrichtung zu treffen. In den größeren Opern zumal der neueren Zeit iſt faſt durchgehends ein Inſtrument eingeführt worden, die „Baßtuba“ oder „Ophycleide“ genannt, welches, da es ſich früher nur ſelten vorfand, ſo oft es in den Aufführungen der Kapelle erfordert wurde, von einem Muſiker der in Dresden befindlichen Muſikkorps geblaſen worden iſt. Es hat ſich aber mit der Zeit herausgeſtellt, daß dies impoſante, im Orcheſter immer wichtiger gewordene Inſtrument nicht länger mehr der Behandlung eines der Kapelle fremden und ſomit für ſeine Leiſtung nicht in dem gehörigen Grade verantwortlichen Muſikers überlaſſen bleiben durfte, und es wurde daher vor einiger Zeit auf den Vorſchlag der

Kapellmeiſter für den Gehalt eines Akzeſſiſten ein Muſiker in der Kapelle angeſtellt, welcher die Baßtuba zu blaſen und zugleich auch aushilfsweiſe Kontrabaß zu ſpielen fähig iſt. Es würde nun für dieſen Muſiker eine beſondere Stelle in der Kapelle kreiert werden müſſen, in der Art, wie ſie bereits jetzt für die Baßpoſaune beſteht, wenn als ein ſehr wichtiger Einwand nicht zu bedenken wäre, daß die Bruſt ein und desſelben Menſchen der Behandlung des in Rede ſtehenden, ungemein anſtrengenden Inſtrumentes nicht für die Dauer der Zeit gewachſen iſt; der für die Baßtuba angeſtellte Muſiker würde wahrſcheinlich ſehr frühzeitig als Penſionär der Gnade Sr. Majeſtät des Königs zur Laſt fallen müſſen. Es erſcheint daher eine Einrichtung notwendig, nach welcher dieſes Inſtrument auf einen in die Kapelle neueintretenden jüngeren Muſiker übergehen möge, und ſie würde folgendermaßen feſtzuſetzen ſein: — Die Verpflichtung, die Baßtuba zu blaſen, ſoll bei den beiden unterſten Stellen des Kontrabaſſes verbleiben. Bei der Aufnahme eines Akzeſſiſten für den Kontrabaß ſoll daher darauf geſehen werden, daß der betreffende Muſiker auch die Baßtuba gut zu blaſen verſtehe, weil dieſer dann ſeinem weiter beförderten Vorgänger dies Inſtrument abnehmen ſoll. Für die Fälle jedoch, wo der bisher mit der Baßtuba Beauftragte noch für längere Zeit rüſtig erfunden wird, möge er auch mit ſeinem Antritt der Kammermuſikusſtelle die Verpflichtung für dieſes Inſtrument noch beibehalten, welche Maßregel den Vorteil gewähren wird, den neu aufzunehmenden Akzeſſiſten unter minder erſchwerenden Umſtänden nur als tüchtigen Kontrabaſſiſten wählen zu können, als welcher ſich oft ein guter Muſiker erfinden laſſen dürfte, der jedoch Baßtuba zu blaſen nicht verſtünde; an den demnächſt Aufzunehmenden würde jedoch dieſe Bedingung dann jedenfalls wieder hergeſtellt werden müſſen, und der mit dieſer beſonderen Verpflichtung angeſtellte Akzeſſiſt muß jedenfalls eine beſondere Zulage von mindeſtens fünfzig Talern jährlich erhalten, weil er zwei Inſtrumente zu ſpielen hat, und zur nötigen Kraft für beide einer möglichſt guten Nahrung bedarf.

Vorſpieler der zweiten Violine.

Für die zweite Violine iſt ſehr notwendig ein beſtimmter „Vorſpieler" zu beſtellen, welcher nach beſonderer Fähigkeit aus der Reihe der Kammermuſiker für dieſen äußerſt wichtigen und bisher vernachläſſigten Poſten zu wählen iſt. Er ſoll zu ſeinem Gehalte als Kammermuſiker, in welchem er ungeſtört vorwärts rückt, eine beſondere Zulage von 75 bis 100 Taler erhalten, wofür er ſämtliche Opern der erſten und zweiten Gattung vorzuſpielen, auch alle Proben mitzumachen hat, bei der kleineren Operngattung aber mit einem zweiten Vorſpieler wechſeln ſoll. Dieſer „zweite Vorſpieler“ ſoll bei den Opern erſter und zweiter Klaſſe am Pulte des erſten Vorſpielers mitſpielen und im Erkrankungs- oder Urlaubsfalle für ihn eintreten; er ſoll daher ähnlich wie der erſte Vorſpieler gewählt werden und zu ſeinem Gehalte ebenfalls eine ihn auszeichnende Zulage von 30 bis 50 Taler erhalten. Die volle Wichtigkeit dieſer wünſchenswerten Einrichtung ſind vorzüglich diejenigen zu ermeſſen imſtande, die bei dem gegenwärtigen Mangel derſelben im Vortrag der Kapelle bei einem nicht geringen Teile der Streichinſtrumente die fehlende Präziſion zu beklagen hatten.

Nachträglich zur Violine im allgemeinen

kann ein ſehr auffälliges Mißverhältnis nicht mit Stillſchweigen und ohne nähere Beleuchtung übergangen werden. — Selbſt nach dem hier gemachten Anſchlage iſt die Violine gegen die übrigen Streichinſtrumente bei weitem noch nicht zahlreich genug beſetzt, welches aus einem Vergleich der verſchiedenen Beſetzungen des Orcheſters augenſcheinlich erhellt, wogegen ja nicht etwa zu glauben iſt, daß die übrigen Streichinſtrumente unnötig ſtark beſetzt ſeien: Bratſche, Violoncell und Kontrabaß ſind gerade nur ſo beſetzt, daß von den für dieſe Inſtrumente angeſtellten Muſikern der Dienſt ohne gefährliche Ermüdung und Überbeſchäftigung verſehen werden kann, denn immer müſſen unausgeſetzt noch die Fälle im Auge behalten werden, wo durch Erkrankungen und notwendige Beurlaubungen die gleichmäßige Verteilung des Dienſtes dennoch auf mehr oder weniger beläſtigende Weiſe geſtört wird; zudem ſind dieſe Inſtrumente doch eben nur gerade ſo zahlreich beſetzt, als das notwendige Verhältnis ſämtlicher Streichinſtrumente bei großen Aufführungen der ganzen Kapelle es erfordert. Bei der Violine aber ſehen wir, daß eine gleiche Dienſtbeſchäftigung mit den übrigen Inſtrumenten ſich nicht herausſtellen läßt: während z. B. bei großen Opern diejenigen Bratſchiſten, Violoncelliſten und Kontrabaſſiſten, welche in der laufenden Woche Schauſpielmuſik, Poſſe, Vaudeville, Ballett uſw. zu ſpielen haben, frei ſein können, beſchränkt ſich dieſe Befreiung, bei angenommener Dienſtfähigkeit ſämtlicher

Violiniſten, nur auf die Hälfte der zu dem zweiten Dienſt der Woche beſtimmten Geiger. Der Umſtand aber, daß bei vierundzwanzig Menſchen ſich weit öfter und zahlreicher Krankheitsbehinderungen einzelner einſtellen als bei acht, ſieben und ſechs, ſtellt dieſes Unverhältnis als noch bei weitem läſtiger heraus. Seitdem der Beſtand der für die Oper disponiblen Violiniſten durch vorläufige Bewilligung zweier Akzeſſiſten auf vierundzwanzig gebracht worden iſt, hat nur ein einziges Mal in einem Jahre es ſich ereignet, daß bei großen Opern mit zwanzig Violinen ein Violiniſt befreit war; nur ſelten hat dagegen die Beſetzung von zwanzig Violinen für die große Oper ſich voll erhalten können, viel häufiger hat ſich dieſe Zahl mit Hinzuziehung aller disponiblen Violiniſten, ohne alle Rückſicht auf die Schauſpielwoche, auf achtzehn und ſechzehn beſchränken müſſen, ja, Glucks „Armida“ hat im Sommer ſchon mit nur fünfzehn Violinen gegeben werden können.

Dieſe Übelſtände treten zu keiner Zeit unangenehmer heraus als im Sommer, wo Dresden von zahlreichen Fremden erfüllt iſt, welche, von dem Glanze der Königl. Kapelle angezogen, die Leiſtungen derſelben im Theater bewundern wollen; zu dieſer Zeit trifft es ſich ſehr oft, daß die Violinen, ohnehin geſchwächt durch nötige Beurlaubungen, durch gleichzeitig fallende Vorſtellungen auf dem Bade noch mehr reduziert, bei einer großen Oper in der Stadt ſo ſchwach beſetzt ſind, daß jene Gäſte ihren würdigen Begriff von der Kapelle unmöglich vollſtändig beſtätigt erhalten können, und es ſei bei dieſer Gelegenheit geſtattet, den aufrichtigen Wunſch auszuſprechen, daß nie Opernvorſtellungen in der Stadt mit Aufführungen auf dem Bade zuſammentreffen mögen.

Das ſehr Nachteilige dieſes Mißverhältniſſes hat ſich aber auch noch nach einer anderen, ſehr zu beachtenden Seite hin herausgeſtellt: dies iſt der ſehr früh zerſtörte Geſundheitszuſtand der beſten und eifrigſten Violiniſten. Während bei den übrigen Streichinſtrumenten, zumal nach der Vermehrung ihrer Zahl in der letzteren Zeit, ein ſehr erfreulicher Geſundheitszuſtand herrſcht, finden wir zu unſrem größten Leidweſen eine ununterbrochene Fortdauer körperlicher Leidenszuſtände bei den Violiniſten. Erſt in dieſen Tagen hat ſich wieder folgendes betrübende Reſultat herausgeſtellt: ein vortrefflicher junger Violiniſt, Kühne, ſtarb an der Auszehrung; der außerordentlich tüchtige Winterſtein iſt durch den ſich klar ausſprechenden Ruin ſeiner Geſundheit genötigt, in ſeinen beſten

Jahren um ſeine Entlaſſung einzukommen; der Kammermuſikus **Franz** verrichtet bereits ſeit dreiviertel Jahr keinen Dienſt mehr und wird von ſeiner Krankheit allem Anſcheine nach nie wieder aufkommen; der Konzertmeiſter **Morgenroth** konnte wegen Krankheit faſt über ein Jahr keinem Dienſte vorſtehen; der Kammermuſikus **Lind** erhält ſich nur noch durch die äußerſte und ehrenwerteſte Anſtrengung und unter ſteter Beanſpruchung auf Berückſichtigung für den Dienſt aufrecht; — zu dieſen kommt eine gewiſſe Anzahl von Schwächlingen unter den Violiniſten, denen an und für ſich nicht viel zuzumuten iſt, und deren Namhaftmachung hier übergangen werden kann. Sind wir nun auch weit entfernt, zu behaupten, daß all dieſe Krankheitsfälle lediglich durch übermäßige Anſtrengung im Dienſte hervorgerufen worden ſeien, wie dies z. B. bei dem Kammermuſikus **Franz** ganz erwieſenermaßen nicht der Fall iſt, ſo iſt doch unmöglich in Abrede zu ſtellen, daß dieſe geſchwächten Geſundheiten durch großen Eifer bei hartem Dienſte zum Teil und in einem gewiſſen Grade vollends noch zerſtört worden ſind, wie ſich dies z. B. bei **Winterſtein** leider deutlich herausſtellt; jedenfalls iſt aber unbeſtreitbar, daß der Dienſt der übrigen Violiniſten unter ſolchen Geſundheitszuſtänden ihrer Kollegen zur erdrückenden Laſt wird, und mit dem größten Bedauern, aber mit der ſehr notwendigen Aufrichtigkeit muß die Erfahrung ausgeſprochen werden, daß nur bei ſehr wenigen älteren und bei manchen der jüngeren Violiniſten der wirkliche Mut und die Luſt zur **Kunſt** ſich noch zeigen, welche in einem Inſtitute wie der Königl. Kapelle gewiß **allen** inwohnen ſollten.

Sollte nun zur Abhilfe dieſer Übelſtände es unmöglich erſcheinen, von Sr. Majeſtät dem Könige eine noch zahlreichere Vermehrung der Violiniſtenſtellen erbitten zu dürfen, ſo müßte wenigſtens durchgehends und fortgeſetzt die größte Sorgfalt darauf verwendet werden, daß die oben angegebene Zahl der aktiven Violiniſten nicht zu lange durch invalide Muſiker, deren Dienſt auf andere übertragen werden muß, der Tat nach beeinträchtigt werde. Das gute Gedeihen der Violiniſten nach dem ermittelten Beſtande iſt eben nur möglich, wenn er durchgehends komplett erhalten wird. Es iſt daher anzuempfehlen, daß durch Tod erledigte Stellen unverzüglich wieder beſetzt werden: genießt die Witwe des Verſtorbenen für einen Monat den Gnadengehalt fort, ſo wird der Nachrückende und der neuEintretende ſich gewiß ſehr gern dazu verſtehen, einen Monat ohne Erhöhung des Gehaltes und bzw. ohne Gehalt zu dienen. Ferner wäre ebenſo anzuempfehlen, daß Muſiker, welche der ärztlichen Ausſage nach nie wieder zum vollſtändigen Beſitz ihrer Geſundheit gelangen können, wie das gegenwärtig beim KM. Franz der Fall war, nicht über eine gewiſſe Zeit hinaus durch Beibehaltung ihrer Stelle ihren Kollegen zur Laſt fallen mögen, ſondern daß auf ihre Penſionierung baldigſt angetragen werde. Dies letztere mag unter Umſtänden hart erſcheinen, wird aber dem Wohlſtande des Ganzen gegenüber zur Pflicht und heilſamen Maßregel.

Endlich ſind aus dem früheren, bequemeren Zuſtande der Kapelle Zugeſtändniſſe an einzelne Muſiker übrig geblieben, die jetzt als ſtörend und das Ganze beeinträchtigend ſich herausſtellen; dies ſoll zunächſt der Vergünſtigung gelten, welche der Veteran Schmiedel genießt; dieſem iſt der Vorrang eines Vorſpielers der zweiten Violine zuerteilt worden, und zwar mit der Vergünſtigung, nicht alle Opern erſten und zweiten Ranges, ſondern nur eine Hälfte derſelben zu ſpielen. Bei der gänzlichen Unfähigkeit, die wir an dieſem ſonſt wackeren Veteranen wahrnehmen, die Stelle eines Vorſpielers jetzt noch auszufüllen, gereicht er, ſo oft er noch beim Vorſpiel gelaſſen wird, der Präziſion der zweiten Violine zum großen Nachteile; da die Kapellmeiſter bei jeder wichtigeren Leiſtung der Kapelle daher ſich genötigt ſehen, einen tüchtigeren Muſiker an die Spitze der zweiten Violine zu ſtellen, macht nun Schmiedel von ſeinem Vorrechte einen anderen nachteiligen Gebrauch, indem er ſich von Opern, in welchen er nicht die zweite Violine vorſpielen ſoll, gänzlich zurückzieht; auf dieſe Weiſe büßen wir aber gerade bei den wichtigeren Aufführungen der Zahl nach unbedingt einen im Etat begriffenen Violiniſten ein, deſſen Platz von anderen erſetzt werden muß. Aller Wahrſcheinlichkeit nach wird dieſer Übelſtand nur durch gnädige Penſionierung Schmiedels zu beſeitigen ſein, welche zu beanſpruchen ihn hohes Alter, Schwäche der Augen und übrige Stumpfheit als Künſtler wohl veranlaſſen und berechtigen ſollten. Nur bei voller Rüſtigkeit aller Violiniſten und bei Vermeidung bevorzugter Dienſtbefreiung einzelner kann die angegebene Zahl derſelben für einen möglichſt ungeſtörten Dienſt ausreichen.

Gehalte der Violiniſten und anderen Streichinſtrumenten.

Der bis jetzt beſtehende Etat der Streichinſtrumentiſten iſt bei der Violine, mit Auslaſſung der beiden Konzertmeiſter, jedoch mit Inbegriff des Vizekonzertmeiſters und des Dirigenten der Schauſpielmuſik, auf „fünfzehn Kammermuſiker“ feſtgeſetzt, — bei der Bratſche, dem Violoncell und dem Kontrabaß jedesmal auf „vier“. — Wenn nun, um bei der Violine anzufangen, die Kammermuſikusſtellen für dieſes Inſtrument — die beiden erwähnten Chargen mit inbegriffen — der Vorlage gemäß auf „ſiebenzehn“ gebracht werden ſollen, ſo wird es bei dieſer Gelegenheit notwendig erſcheinen, die Gehalte für ſämtliche Stellen einer, der Zahl derſelben angemeſſenen, neuen Regulierung zu unterwerfen. Die Gehalte für die bis jetzt beſtehenden fünfzehn Stellen für die Violine ſind folgendermaßen feſtgeſetzt.

Zwei Stellen zu 600 Tlr. Zwei zu 500. Zwei zu 450. Zwei zu 400. Drei zu 350 und vier zu 300 Tlr.

Es erhellt nun, daß in dieſe Stellen ein noch ungleichmäßigeres Verhältnis gebracht würde, wenn die zwei neu zu kreierenden den letzten vier Stellen zu 300 Tlr. noch hinzugezählt werden ſollten, ſo daß dann ſechs Stellen zu 300 Tlr. vorhanden wären. Bei der Dotierung aller übrigen Stellen der Kapelle liegt das richtige und ſchöne Prinzip zugrunde, nach welchem bis zur Erreichung des feſtgeſetzten höchſten Gehaltes jeder Angeſtellte bei der nächſteintretenden Vakanz bei ſeinem Inſtrumente die Ausſicht hat, in einen höheren Gehalt einzurücken. Da der Anfang in der Kapelle bei einem kleinen Akzeſſiſtengehalte an und für ſich ſchwierig iſt, die nächſt erreichte Kammermuſikusſtelle immer auch nur noch ein geringes Einkommen darbieten kann, ſo wird nicht nur der Mut, ſondern in vielen Fällen auch die Möglichkeit der Exiſtenz nur durch die Hoffnung aufrecht erhalten, bald vielleicht, mit der nächſten Vakanz aber gewiß in eine um etwas gebeſſerte Lage zu kommen, eine Hoffnung, auf welche ſich gewöhnlich ſchon im voraus die Ausſicht auf Wiedererſtattung gebrachter Opfer gründet. Sehr ſchön iſt daher bei allen übrigen Inſtrumenten die Einrichtung von vier Stellen zu 600, 500, 400 und 300 Tlr. getroffen worden. In ganz ähnlichem Maße iſt allerdings bei fünfzehn, und nun ſiebenzehn Stellen der Violine eine Steigerung der Gehalte nicht zu ermöglichen, jedenfalls iſt aber eine Annäherung an dieſes Prinzip zu verſuchen. —

Bei näherer Prüfung des gegenwärtigen Beſtandes der Violiniſtengehalte drängen ſich zunächſt einige Bemerkungen auf. Infolge einiger, zu ihrer Zeit gewiß wohlbegründeten Zugeſtändniſſe von Gehaltzulagen an einzelne Muſiker iſt der Etat hie und da in Ungleichheit geraten; da dieſe jedoch durch das vermutete baldige Ausſcheiden der betreffenden Mitglieder an und für ſich wieder in das Gleichgewicht kommen wird, bedarf dieſer Punkt hier keiner weiteren Erwähnung. — Anders iſt es aber mit den beiden etatmäßigen Stellen zu 600 Tlr., die in einem gewiſſen Sinne jetzt gar nicht exiſtieren, die beiden Muſiker, welche dieſe Stelle inne haben, ſind nämlich der Vizekonzertmeiſter und der Dirigent der Schauſpielmuſik; beide erhalten für ihre beſonderen Chargen eine Gehaltszulage von 100 Tr. Außerdem bezieht zwar der Kammermuſikus **Schmiedel** einen Gehalt von 600 Tlr.; etatmäßig gehören ihm aber nur 500, und 100 ſind, ſoweit wir berichtet ſind, perſönliche Gehaltszulage; fällt dieſe letztere mit dem Ausſcheiden **Schmiedels** aus der Kapelle fort, ſo bleiben nur der Vizekonzertmeiſter und der Dirigent der Schauſpielmuſik mit Stellen von 600 Tlr. zurück.

Der Vizekonzertmeiſter.

Die Stelle des Vizekonzertmeiſters iſt aus perſönlicher Berückſichtigung vor noch nicht gar langer Zeit durch Verleihung des Charakters und Gewährung der genannten Gehaltszulage erſt kreiert worden; es hat ſich aber ſeitdem dieſe Stelle als ſo höchſt nützlich und zweckmäßig herausgeſtellt, daß es ſehr wünſchenswert und nötig erſcheint, ſie für alle Zukunft beizubehalten und als eine beſondere Charge der Kapelle ſomit vom Etat der Violinſtellen zu trennen. Durch die Erfahrung hat ſich nämlich die Wichtigkeit des Vizekonzertmeiſters für den Dienſt folgendermaßen herausgeſtellt: — jedem der beiden Konzertmeiſter iſt ein beſonderes Repertoir der Oper zugeteilt, welche er ein für allemal übernimmt; der Vizekonzertmeiſter ſpielt jede der größeren Opern an der Seite des einen wie des anderen Konzertmeiſters mit, nur er iſt daher imſtande im Erkrankungs- oder Urlaubsfalle des einen Konzertmeiſters für denſelben ohne Störung einzutreten, denn obgleich dem anderen Konzertmeiſter die Verpflichtung zugeteilt iſt, in den genannten Fällen für ſeinen Kollegen zu fungieren, ſo hat ſich erwieſen, daß dies doch nur bei wenigen älteren, und jedem von ihnen gleich genau bekannten Opern ſtattfinden kann, nicht aber bei den meiſten übrigen und beſonders neuen, welche der eine Konzertmeiſter allein einſtudiert hat, während der andere ſie höchſtens nur durch Anhörung lernen konnte; es hat ſich herausgeſtellt, daß aus dieſen Gründen der Vizekonzertmeiſter oft lange Zeit als wirklicher Konzertmeiſter hat fungieren müſſen, und es iſt zu dieſen Funktionen notwendig, daß ihm eine beſondere Autorität dafür zuerteilt werde, die ihn als beſonders Chargierter, nicht aber als perſönlich bevorzugter Kammermuſikus der Kapelle gegenüberſtellt. Dies würde auf eine ganz geeignete Weiſe durch ſeine Ausſcheidung vom Etat der übrigen Violiniſten ausgeſprochen werden, und in Wahrheit darf auch ſeine Stelle nicht zu den gewöhnlichen Kapellſtellen gerechnet werden, da ſie ihrer Beſchaffenheit nach *nicht durch allmähliches Hinaufrücken der übrigen Violiniſten* erreicht, ſondern bei vorkommender Erledigung derſelben, ſo gut wie die *anderen höheren Chargen der Kapelle*, nach dem beſonderen Willen Sr. Majeſtät des Königs durch einen bedeutenden Künſtler beſetzt werden ſoll, der ſich allerdings auch in der Kapelle vorfinden kann, jedoch nicht mit der Annahme, daß dies gerade der durch Anciennetät zum Vorrücken Berechtigte ſein dürfte. — Während wir ſomit den Vizekonzertmeiſter ſehr wohl in der Zahl der aktiven Violiniſten mit inbegriffen ſein laſſen, würden durch ſeine Ausſcheidung aus dem Etat derſelben die Königlichen Stellen für die Violine doch von der angegebenen Zahl „Siebenzehn“ auf „Sechszehn“ reduziert werden.

Der Dirigent der Schauſpielmuſik.

Ehe wir aber weiter gehen, bedürfte wohl noch die Stelle des Dirigenten der Schauſpielmuſik einer näheren Betrachtung. Es iſt nicht anzunehmen, daß jedesmal der Inhaber der erſten Violinſtelle in der Kapelle zur Beſetzung dieſes Poſtens verwendet werden ſollte, weil zu hoffen ſteht, daß in den Beſitz der erſten Violinſtellen zukünftig auch beſonders tüchtige und gebildete Künſtler gelangen werden, die von den artiſtiſchen Vorſtehern der Kapelle — offen geſagt — beſſer verwendet werden können, als zu den Funktionen, welche gegenwärtig dem Kammermuſikus Peſchke obliegen. Im Gegenteile werden die Kapellmeiſter ausgezeichnete Künſtler immer beim Opernſpiele zu erhalten ſuchen, und daher wird es kommen, daß ſtets gerade der am wenigſten künſtleriſch Gebildete, ſobald er ſonſt nur eine gewiſſe ehrenhafte Feſtigkeit beſitzt, zur Beſetzung jener Stelle vorgeſchlagen wird, — denn ein für allemal iſt anzunehmen, daß der Dirigent der Schauſpielmuſik in keiner Oper mehr mitſpielt. Zum Vorteil des Etats und der Beſchäftigung der Violiniſten im allgemeinen, namentlich aber auch zur Hebung und Verbeſſerung desjenigen Dienſtes, der bisher unter der Leitung des Dirigenten der Schauſpielmuſik ſtehen mußte, würde der geeignetſte Vorſchlag mit folgendem zu machen ſein: — Die Zuteilung der Funktionen eines Dirigenten der Schauſpielmuſik und Vorſpielers bei Vaudevilles, Balletts uſw. an einen der Violiniſten der Königl. Kapelle ſoll für die Zukunft nicht mehr ſtattfinden; dagegen ſollen vier der Geeignetſten unter den älteren Violiniſten dazu beſtimmt werden, wochenweiſe untereinander abwechſelnd, jeder alſo nur alle vier Wochen einmal, die Funktionen eines Vorſpielers im Schauſpiel, kleineren Vaudeville und Ballettdivertiſſement zu übernehmen. Jeder dieſer vier Kammermuſiker, der das Vorſpiel an der Spitze eines Teiles der Kapelle als eine Auszeichnung anzuſehen haben wird, ſoll in der ihn betreffenden Woche von der Oper frei ſein, weshalb die zwei Vorſpieler der zweiten Violine in der Oper, deren oben Erwähnung geſchah, unter der Zahl dieſer vier nicht mit inbegriffen werden dürfen. Größere Poſſen, die ohne Wechſel ſtets ein und desſelben Vorſpielers bedürfen und als ſolche von dem Muſikdirektor zu bezeichnen ſind, ſollen dagegen, zumal wenn ſie mit verſtärktem Schauſpielorcheſter gegeben werden, vom Vizekonzertmeiſter vorzuſpielen ſein; dieſer iſt dafür von der dritten Gattung der Opern gänzlich befreit, die ſich ohne ihn für zwei gleiche Hälften der Streichinſtrumentiſten verteilen laſſen, und die er daher an der Seite des Konzertmeiſters nicht mitzuſpielen hat. Die dem bisherigen Dirigenten der Schauſpielmuſik zuerkannte Gehaltszulage von 100 Tlr. könnte ſomit entweder ganz wegfallen, oder es könnte dieſe Summe in vier Teilen den vier zum Vorſpiel im Schauſpiele beſtimmten Violiniſten als jährliche Gratifikation von je 25 Tlr. zugewendet werden. Dadurch würden wir allerdings von der vorher ausbedungenen Zahl der Violiniſten dennoch keine Stelle erübrigen können, da der notwendigen Einrichtung gemäß immer ein Violiniſt aus der Reihe der für die Oper disponiblen Geiger, in gleichem Maße wie jetzt ein für allemal der Dirigent der Schauſpielmuſik, ausfällt, nämlich in jeder Woche derjenige der bezeichneten vier Kammermuſiker, welcher für die Dauer derſelben mit dem Vorſpiel der Schauſpielmuſik beauftragt iſt; keiner der Violiniſten ginge für die Oper gänzlich verloren, das Schauſpiel uſw. würde aber friſchere und geweckterere Vorſpieler erhalten, von denen es ſich jeder in ſeiner Woche angelegen ſein laſſen würde, durch Wahl und Vortrag der Muſikſtücke ſich auszuzeichnen, während ein beſtändig mit dieſem Dienſte Beauftragter unter dem Einerlei und wenig Erheblichen desſelben zum Nachteil dieſes Dienſtes ſelbſt erſchlafft und ſtumpf wird, zum Vorſpiel größerer Poſſen aber, die oft an Schwierigkeit einer Oper gar nicht nachſtehen, alle Fähigkeit verliert. Jedem würde es außerdem auch erquicklich ſein, zu ſehen, daß eine der erſten Violinſtellen nicht mehr an ein Mitglied vergeben ſei, das eigentlich zum Korps der aktiven Violiniſten gar nicht mehr mitgerechnet wird, und bei der oft ſich einſtellenden Not an Violiniſten würden wir auf dieſe Weiſe in dringenden Fällen ohne Vergrößerung des Etats einen Violiniſten mehr haben, da der die ſogenannte Schauſpielwoche Habende in ſolchen Fällen ſtets noch mit in der Oper aushelfen könnte, während jetzt der Dirigent der Schauſpielmuſik für die Oper ſchon aus dem Grunde gar nicht mehr exiſtiert, weil er ſich natürlich im Laufe der Zeit dem Opernſpiel gänzlich entfremdet hat.

Vorſchläglicher Etat der Gehalte der Violiniſten.

Nach Ausſcheidung des Vizekonzertmeiſters vom Etat der Königlichen Stellen für die Violine ſtellt ſich die notwendige Zahl derſelben demnach auf „Sechszehn“ heraus, welche, um dem früher beſprochenen Plane einer möglichſt fortdauernden Steigerung der Gehalte näher zu kommen, nach folgenden Angaben ausgeſtattet werden könnten:

„Zwei Stellen zu 600 Tlr. Zwei zu 550. Zwei zu 500. Zwei zu 450. Zwei zu 400. Drei zu 350 und drei zu 300 Tlr.“ Aus dem Grunde der zu großen Koſtſpieligkeit ſind bei dieſem Anſchlage die beiden unterſten Gehalte als ſtärker zu beſetzen angenommen worden, während, wenn nur der möglichſte Wohlſtand der Kapelle berückſichtigt werden dürfte, es geeigneter erſcheinen würde, die mittleren Gehalte von 500 und 450 Tlr. dreifach zu vergeben, weil natürlich zugeſtanden werden muß, daß ein Muſiker, bei einem mittleren Gehalte angelangt, der Sehnſucht weiterzurücken eher Geduld entgegenzuſetzen vermag, als ſo lange er noch in einem niederern ſteht.

Die übrigen Streichinſtrumente betreffend.

Die bei der „Bratſche“, dem „Violoncell“ und dem „Kontrabaſſe“ hinzukommende neue Stelle würde aus notwendigen Gründen der Sparſamkeit wohl nur als eine Verdoppelung der unterſten Stelle zu 300 Tlr. eingeführt werden müſſen, falls ſich die Gnade Sr. Majeſtät des Königs nicht etwa dafür ausſprechen ſollte, daß die neue Stelle bei jedem dieſer Inſtrumente zwiſchen der bisher beſtehenden dritten und vierten mit 350 Tlr. eingeſchoben werden möge, was allerdings bei den hier betreffenden wenigen Stellen und den ſomit nur ſeltener eintretenden Fällen einer Vakanz auch den unteren Angeſtellten denn doch jedesmal eine Gehaltserhöhung in Ausſicht ſtellen würde.

Stellen der Blasinſtrumente.

Früher waren in der Königl. Kapelle für jedes Holzblasinſtrument vier Kammermuſikusſtellen eingerichtet; ſpäter iſt eine dieſer Stellen eingegangen, und nur bei der „Flöte“ und der „Klarinette“ iſt der frühere Etat beibehalten worden. Es ſtellt ſich nun als ſehr wünſchenswert und notwendig heraus, daß bei der „Hoboe“ und dem „Fagotte“ die eingegangene Stelle wiederhergeſtellt werde, und zwar aus folgenden Gründen: —

Der erſte Flötiſt, Hoboiſt, Klarinettiſt und Fagottiſt verdient im Orcheſter faſt ganz die Beachtung und Schonung wie ein erſter Sänger auf dem Theater; er tritt durch den Vortrag der Soli im Orcheſter ſo ſelbſtändig auf, er bedarf, um vollkommen gut vortragen zu können, faſt derſelben guten Dispoſition, derſelben künſtleriſchen Laune, desſelben rege erhaltenen Ehrgeizes, als der Sänger. Der Beſitz bedeutender Künſtler für dieſe Soloinſtrumente gereicht daher jedem Orcheſter zur ganz beſonderen Zierde, und dieſe Zierde muß ganz beſonders gepflegt werden. Dieſer beſondere erſte Künſtler muß daher notwendig nur für die wichtigſten Partien im Orcheſter verwendet werden, er darf mit dem eigentlichen Dienſte nicht viel zu tun haben; dieſer muß vier Muſikern überlaſſen bleiben, welche, gleichmäßig miteinander wechſelnd, zu zwei den Dienſt beſorgen, denn auch bei dieſen darf keine Ermüdung ſtattfinden, da das Blasinſtrument ſeiner Natur nach anſtrengend iſt, und ſich dann in einem dieſer vier Muſiker wieder ein Künſtler herausbilden ſoll, der den erſten einſt erſetzen können ſoll, ja ihn ſchon jetzt im Erkrankungs- oder Urlaubsfalle zu erſetzen hat.

Dienſtverteilung.

Der Dienſt für fünf Muſiker (vier Kammermuſiker und einen Akzeſſiſten) bei einem Blasinſtrumente muß daher folgendermaßen eingerichtet werden können: —

Alle größere Opern, unter ihnen aber namentlich diejenigen, in welchen für ſein Inſtrument bedeutende Soli vorkommen, übernimmt der erſte Bläſer, und iſt dafür von allen leichteren und kleineren Opern, Poſſen, Balletts, Schauſpiel uſw. befreit. — Zwei andere „erſte" Bläſer übernehmen, nach einem ihnen zuzuerteilenden Repertoire abwechſelnd, alle übrigen Opern; Poſſen, Balletts, Schauſpiel uſw. übernehmen ſie aber wochenweiſe wechſelnd. — Zwei „zweite Bläſer" übernehmen, nach einem ihnen zuzuſtellenden Repertoire abwechſelnd, ſämtliche größeren und kleineren Opern; Poſſen, Balletts, Schauſpiel uſw. ſpielen ſie wochenweiſe wechſelnd. — Auf dieſe Weiſe kann der erſte Bläſer auf eine würdige Art geſchont und für ſeine Vorträge ſtets tüchtig erhalten werden. Die zwei anderen „erſten Bläſer" werden ſo ebenfalls nicht übernommen und können ſich zum Nachrücken in die Stelle des Soliſten ausbilden.

Der Beſtand ſämtlicher Holzblasinſtrumentiſten wäre daher auf „vier Kammermuſiker und einen Akzeſſiſten" für jede Gattung dieſer Inſtrumente zu bringen, und ſomit für „Hoboe und Fagott" noch ein Kammermuſikus anzuſtellen, was gegenwärtig eigentlich nur noch die Ausgabe eines Akzeſſiſtengehaltes verurſachen würde, da durch die beſondere Gnade Sr. Majeſtät des Königs die vierten Muſiker bei dieſen Inſtrumenten bereits zu überzähligen Kammermuſikern mit 300 Tlr. Gehalt gemacht worden ſind.

Gehalte der Holzblasinſtrumentiſten.

Beim Überblick des aktiven Beſtandes der Gehalte für die Holzblasinſtrumentſtellen läßt ſich eine durch frühere, gewiß den Umſtänden gemäße Berückſichtigung entſtandene, nicht geringe Ungleichheit gewahren. Nachdem früher für vier Stellen bei jedem der betreffenden Inſtrumente ein etatmäßiger Gehalt von 600, 500, 400 und 300 Tlr. ausgeſetzt war, hat ſich dieſer ganz unverändert nur bei der „Klarinette“ erhalten; bei der „Flöte“ iſt zum Vorteil eines ausgezeichneten Künſtlers die zweite Stelle von 500 Tlr. durch eine perſönliche Zulage bis auf 800 Tlr. gebracht worden, und während dies als ein ausnahmsweiſer Fall vollkommen gerechtfertigt iſt, bleibt es doch ſehr zu bedauern, daß dagegen die Gehalte für „Hoboe“ und zumal „Fagott“ empfindlich beeinträchtigt worden ſind, und zwar gerade dieſe Inſtrumente, welche ohnedies ſchon durch Einziehung der vierten Stelle verkürzt ſind. Es iſt von eigentümlicher Wichtigkeit, hierbei die Erfahrung beſtätigen zu müſſen, daß dieſe materiell vernachläſſigten Inſtrumente wirklich auch artiſtiſch gelitten haben, indem mit einigen glänzenden Ausnahmen, zumal bei der Hoboe, dieſe und der Fagott in unſrer Kapelle der Flöte und der Klarinette entſchieden auch in künſtleriſcher Hinſicht nachſtehen.

Hoboe.

Bei der „Hoboe“ hat ſich nur *ein* etatmäßiger Gehalt erhalten, und zwar der erſte zu 600 Rtlr.; der zweite zu 500 Rtlr. exiſtiert gar nicht, ſondern es iſt die zweite Stelle jetzt mit 400 Tlr. bezahlt und die dritte mit 350 Tlr. Die ungeſtörte Erhaltung der etatmäßigen Gehalte iſt aber für die Fortdauer des großen und beneideten Rufes der Königl. Kapelle eine unerläßliche Bedingnis, denn in ihr liegt ja zugleich der vornherein erwähnte Grund der Auszeichnung eines ſolchen Königl. Inſtitutes, welche eben vermögend iſt, die bedeutendſten Künſtlertalente vorzugsweiſe an ſich zu ziehen. Wenn demnach vier Königliche Stellen für die Hoboe wieder hergeſtellt werden ſollten, ſo dürfte es mehr als wünſchenswert erſcheinen, daß zugleich auch der frühere Etat wieder zur Ausführung käme, und es würden dann die geeignetſten Vorſchläge zur Beſetzung dieſer Stellen mit Bezug auf die jetzt ſich bei uns vorfindende Ungleichheit der Talente bei dieſem Inſtrumente gemacht werden können.

Fagott.

Beim Fagott iſt der urſprüngliche Etat in den allerbedenklichſten Verfall geraten, denn bei dieſem Inſtrumente beſtehen dem Gehalte nach die erſte und zweite Stelle gar nicht: die Gehalte des Fagottes ſind jetzt nämlich 450, 400 und 300 Tlr. Wenn nun bei Gelegenheit der nötigen Wiederherſtellung der vierten Stelle beidieſem Inſtrumente auch der frühere Etat von 600, 500, 400 und 300 Tlr. wieder in Ordnung gebracht werden möchte, ſo werden jedoch die Vorſchläge für die Beſetzung dieſer Stellen mit ſehr behutſamer Berückſichtigung des künſtleriſchen Intereſſes zu ſtellen ſein. Der Fagott iſt nämlich eines von den Inſtrumenten in unſrem Orcheſter, für welches, wie man ſagt, etwas geſchehen muß, und dies betrifft beſonders die möglichſt ſehr geeignete Wahl des neu zu gewinnenden Mitgliedes für dieſes Inſtrument, denn es genüge hier die Andeutung, daß es erſcheint, als ob die fortbeſtehende Vernachläſſigung des Etats der Gehalte beim Fagott durch eine gerechtfertigte Schätzung der Leiſtungen eines Theiles unſrer Fagottiſten begründet worden ſei. Deſto mehr dürfte es aber an der Zeit ſein, dies Inſtrument in jeder Hinſicht bei uns zu heben. —

Waldhorn.

Da nicht nur faſt in allen größeren Opern, ſondern namentlich auch in allen komiſchen kleinen Opern für „vier Waldhörner“ geſchrieben iſt, erſcheint es notwendig, daß vier Waldhornbläſer eigens für die Oper angeſtellt werden, während zwei insbeſondere für Vaudeville, Poſſe, Ballett, Schauſpiel uſw. beſtimmt ſeien. Da jedoch für den erſten Horniſten ganz dieſelben Verhältniſſe eintreten, wie für den erſten Bläſer eines Holzblasinſtrumentes, nämlich, daß er bei den häufigen Soli ebenſo perſönlich und ſelbſtändig im Orcheſter auftritt wie jener, ſo iſt auch hier daran zu denken, daß der eigentliche Soliſt ſo viel wie möglich geſchont werde. Dies geſchieht am beſten dadurch, daß für die Oper allein „fünf“ Horniſten, darunter drei „Primiſten“ angeſtellt werden. — Der erſte, eigentliche Solohorniſt übernimmt dann alle größeren Opern zumal die, welche ſich durch ſchwierigere Soli für ſein Inſtrument auszeichnen; dafür iſt er von allem übrigen Dienſte im Theater befreit. Zwei andere „erſte Horniſten“ übernehmen nach einem ihnen zuzuſtellenden Repertoire miteinander abwechſelnd ſowohl das ſogenannte „zweite erſte Horn“ bei allen mit vier Hörnern beſetzten Opern neben dem erſten Solohorniſten, als auch in den kleineren Opern, von welchen der erſtere gänzlich befreit iſt, die zwei erſten Hörner, und in Opern mit bloß zwei Hörnern abwechſelnd das erſte Horn; auf dieſe Weiſe werden auch dieſe beiden Bläſer nicht übermäßig angegriffen, und der talentvollſte von ihnen behält Gelegenheit, ſich für die erſte Stelle auszubilden. — Zwei Sekundiſten übernehmen alle Opern mit vier Hörnern und wechſeln bei den Opern mit zwei Hörnern. In Erkrankungs- und Urlaubsfällen müſſen auch die beiden ausſchließlich mit dem Vaudeville, Schauſpiel uſw. Beauftragten auszuhelfen bereit ſein.

Demnach würde der numeriſche Beſtand der Waldhorniſten für die Königl. Kapelle ſich auf „Sieben" erheben, und dieſe ſieben Stellen würden durch *fünf* Kammermuſiker und *zwei* Akzeſſiſten zu beſetzen ſein.

Gehalte der Waldhornbläſer.

Gegenwärtig beſtehen beim Waldhorn vier Königliche Kammermuſikusſtellen: — *eine* durchaus ausnahmsvolle, die ſich durch perſönliche Zulagen auf 800 Tlr. beläuft, ſodann drei Stellen zu 600, 500 und 400 Tlr. Dazu kommen nach dem älteren Etat zwei Akzeſſiſten, von denen der eine jedoch durch die beſondere Gnade Sr. Majeſtät des Königs als überzähliger Kammermuſiker einen Gehalt von 300 Tlr. bezieht. Vor einundeinemhalben Jahre wurden dieſem Beſtande ausnahmsweiſe und in Berückſichtigung des ſtarken, beſonders durch langwierige Krankheit eines der erſten Waldhorniſten ſehr erſchwerten Dienſtes noch zwei jüngere Akzeſſiſten hinzugefügt, ſo daß es gegenwärtig ſogar *acht* Hornbläſer in der Kapelle gibt, während unſres Erachtens in einem vollkommen geregelten Zuſtande auf die ſoeben angegebene Weiſe ſieben für den Dienſt genügen würden. Der gegenwärtige *qualitative* Beſtand der Horniſten in der Kapelle bedarf einer ganz beſonderen Beleuchtung, um auf die großen Schwierigkeiten aufmerkſam machen zu können, welche die Begründung eines vollkommen genügenden artiſtiſchen Beſtandes bei dieſem Inſtrumente entgegenſtehen.

Gegenwärtiger artiſtiſcher Beſtand beim Waldhorn.

Im Beſitze der eigentlichen erſten Stelle beim Waldhorn iſt jetzt noch ein zu ſeiner Zeit mit Recht ſehr gerühmter Künſtler, Kammermuſikus *Haaſe*; ſchon vor fünf Jahren erſchien es jedoch notwendig, ihm einen beſonders tüchtigen Horniſten noch zur Seite zu ſetzen, denn ſchon damals hatten ſich bei ihm die Gebrechen eingeſtellt, die nach einer längeren Reihe von Dienſtjahren bei einem Inſtrumente, wie dem Waldhorn, ſich wohl einzufinden pflegen; dieſe Gebrechen haben ſich bis jetzt auf die beklagenswerteſte Weiſe verſchlimmert: während Haaſe hin und wieder noch eine recht glückliche Diſpoſition zeigt, welche an ſeine beſſere Zeit erinnert, genügt er doch für gewöhnlich unbedingt nicht mehr, um ſeine Stellung auszufüllen: ſein Anſatz iſt unſicher, ſein Atem unzureichend, ſeine Lippen ſind nicht feſt genug, um über die Quantität des Tones zu gebieten, und infolgedeſſen wirkt ſein Vortrag gemeinhin ſtörend für die Leiſtung der Kapelle. Sollte nun Haaſe, da er für das erſte Horn nicht mehr tauglich befunden werden kann, von jetzt an für das zweite Horn verwendet werden, ſo iſt dagegen einzuwenden, daß dieſelben Gebrechen, welche ihn zur Behandlung des erſten Hornes unfähig machen, beim zweiten Horne keineswegs unſchädlich werden und im Gegenteil um ſo hindernder ſich herausſtellen müſſen, als auch der beſte Horniſt, wenn er lange Zeit ſeinen Anſatz nur für die höhere Lage des erſten Hornes geübt hat, die tiefe Lage des zweiten Hornes gar nicht zu behandeln fähig iſt; außerdem ſind aber unſre Sekundiſten beim Horn von ſo guter Beſchaffenheit, daß die Mitverwendung eines neuen, zweifelhaften — nur ſtörend ſein würde. Die geeignetſte Verwendung Haaſes, ſobald er eben nicht penſioniert werden ſollte, würde die zum Dienſt im Schauſpiel, Vaudeville uſw. ſein, wenn wir da nicht unglücklicherweiſe wiederum auf einen Waldhornbläſer, KM. Kretſchmar, ſtießen, der ſeiner Invalidität wegen bereits ausſchließlich auch ſchon nur noch zu dieſem Dienſte verwendet werden kann.

Dies die eine Schwierigkeit, deren Beſeitigung nur höherer Einſicht anheimgeſtellt werden kann, die aber vielleicht nur dadurch herbeigeführt werden dürfte, daß der Veteran Kretſchmar, der mit ſolcher Entſcheidung vielleicht gar nicht unzufrieden ſein dürfte, penſioniert würde, und Haaſe dagegen, deſſen Penſionierung um etwas koſtſpieliger wäre, dem in ſeiner bürgerlichen Stellung dieſe aber auch wahrſcheinlich ſehr unwillkommen erſcheinen dürfte, für den Dienſt Kretſchmars beibehalten würde. —

Der bedeutende Ruf, welchen der Waldhorniſt Lewi als Virtuos auf ſeinem Inſtrumente zumal auswärts genoß, verſchaffte dieſem das Glück, mit einer ſehr bevorzugten Stellung an Haaſes Seite in die Kapelle aufgenommen zu werden. Der Ruf Lewis als Virtuos hat ſich nun aber für ſein Spiel im Orcheſter nicht bewährt: ſein Ton iſt krankhaft und unſicher, ſeine Vortragsmanier dem Charakter des Inſtrumentes, wie es im Orcheſter angewendet wird, durchaus widerſprechend und ungleich, und dabei ſein Eifer für alles, was nicht als Solo hervortretend iſt, ſehr gering. Sein anhaltend geſchwächter Geſundheitszuſtand hat außerdem wiederholt die größten Störungen im Dienſt verurſacht. Im gemäßigtſten Sinne bezeichnet, ſtellt ſich Lewi wenigſtens nicht als derjenige Künſtler heraus, auf den wir für die Zukunft unſer beſtes Vertrauen behalten dürften, ſondern ſchon jetzt ſind in dieſem Sinne unſre Blicke nur noch auf die beiden jüngſten Akzeſſiſten gerichtet, von denen wir, nach den Proben, die ſie abgelegt haben, hoffen können, daß der eine oder der andere von ihnen uns baldigſt den, in einem gewiſſen Sinne fehlenden, *erſten* Waldhorniſten *erſetzen* werde.

Bei einem ſo äußerſt ſchwierigen Zuſtande müſſen wir nun unſre faſt gänzliche Ratloſigkeit eingeſtehen, da eine ganz gründliche Verbeſſerung desſelben nur mit augenblicklichen ſehr großen Opfern allerhöchſten Ortes, und wahrſcheinlich auch nur durch perſönliche Kränkung der betreffenden Individuen herbeizuführen ſein würde. Sollte die Löſung dieſer Schwierigkeit auf keine Weiſe aufgefunden werden können, ſo bliebe vorläufig allerdings nichts weiter übrig, als unter Beibehaltung des aktiven Beſtandes, wie er in dieſem Augenblicke anzutreffen iſt, die zweckmäßigſte Beſetzung der Hornpartien, ohne Rückſicht auf Rang, dem Ermeſſen der Kapellmeiſter zu überlaſſen, den achten Horniſten aber jedenfalls noch beizubehalten und den noch zurückgebliebenen älteren Akzeſſiſten zum Kammermuſikus mit 300 Tlr. zu befördern. Zuvor aber ſei es erlaubt, einen Blick auf die Erſparung zu werfen, welche aus der vorbehaltenen zukünftigen Einrichtung der Waldhornſtellen gegen den jetzigen Beſtand erwachſen muß. Der Etat würde nach Genehmigung des oben gemachten Vorſchlages am geeignetſten auf fünf Stellen zu 600, 500, 450, 400 und 300 Tlr. geſetzt werden, welches mit den Gehalten zweier Akzeſſiſten zu 150 Tlr. eine jährliche Ausgabe von 2550 Tlr. ausmacht. Gegenwärtig, und zumal wenn billigerweiſe der ältere der drei Akzeſſiſten auf einen Gehalt als Kammermuſiker mit 300 Tlr. gebracht würde, koſtet das Waldhorn in der Kapelle 3200 Tlr., nämlich einzelne Poſten von 800, 600, 500, 400, zweimal 300, und für zwei Akzeſſiſten 300 Tlr., alſo 650 Tlr. mehr als in Zukunft. Jedenfalls iſt es erfreulich, bei einer künftigen neuen Einrichtung dieſer Stellen eine ganz natürliche Erſparnis mit in Vorſchlag bringen zu können, da nicht zu leugnen iſt, daß bei der gegenwärtigen unzweckmäßigen Beſetzung der Waldhornſtellen eine, dem Etat der übrigen Inſtrumente entgegengehalten, überreichliche Ausſtattung derſelben ſtattfindet, die ohne allen Grund für die Zukunft fortbeſtehen würde.

Die Trompete.

Die Trompete iſt in der Kapelle vollkommen ausreichend durch vier Kammermuſikusſtellen beſetzt; nur erſcheint es bei der großen Wichtigkeit, welche dieſem Inſtrumente in allen neueren Opern beigelegt iſt, und bei der Notwendigkeit, ausgezeichnete Künſtler dafür zu halten, vollkommen billig, daß dieſe Stellen auch dem Gehalte nach denen der übrigen Blasinſtrumente gleich geſetzt werden; heutzutage iſt wenigſtens nicht einzuſehen, warum ein erſter Trompeter nicht ebenſoviel wert ſein ſollte, als ein erſter Horniſt. Sollte es aus Rückſichten der Sparſamkeit durchaus notwendig erſcheinen, bei dieſem Inſtrumente noch eine Ermäßigung der Gehalte beſtehen zu laſſen, ſo wäre mindeſtens ein Etat von 500, 450, 400 und 300 Tlr. vorzuſchlagen.

Die Poſaunen.

Die Poſaunen werden jetzt durchgehends bei allen Opern angewandt, und eine Oper ohne Poſaunen gehört im heutigen Opernrepertoire zu einer Seltenheit, da ſelbſt Poſſen und Balletts durchgehends mit dieſen Inſtrumenten verſehen ſind. Erwägen wir daher den ſtarken Dienſt, den die Poſauniſten zu verſehen haben, ſo erſcheint es durchaus unbillig, daß ſie nicht ſämtlich auch dem Gehalte nach den übrigen Kammermuſikern gleichgeſtellt ſind. Anſtatt jetzt nur für die Baßpoſaune (und zwar aus dem Grunde, weil dieſe einzeln mehr beſchäftigt ſei) ein Kammermuſikus mit dem etatmäßigen Gehalte von 300 Tlr. angeſtellt iſt, während die beiden anderen Poſauniſten nur mit 200 Tlr. bezahlt werden, iſt durchaus zu wünſchen, daß ſämtliche drei Poſauniſten auch dem Gehalte nach als wirkliche Kammermuſiker der Kapelle einverleibt würden, da die Fälle, wo der Alt- und Tenorpoſauniſt nicht beſchäftigt wäre und der Baßpoſauniſt allein zu blaſen hätte, ſo außerordentlich ſelten ſind, daß ſie keine Ausnahme rechtfertigen können. Kann jedoch der Baßpoſauniſt dafür, daß ſein Inſtrument allerdings einen größeren Aufwand von Kraft erfordert als die Alt- und Tenorpoſaune, auch dafür, daß er als beſonders guter Muſiker gewiſſermaßen den Kern und die Grundlage des Poſaunenkorps bilden muß, eine kleine Auszeichnung erhalten, ſo geſchehe dies durch eine kleine Zulage zu ſeinem Gehalte, über den hinauszurücken er an und für ſich doch nie Hoffnung hat. — Auf dieſe Gehaltserhöhung der Poſauniſten iſt, ſelbſt wenn ſie den gegenwärtig für dieſe Inſtrumente angeſtellten, beſcheidenen Muſikern unerwartet und unverlangt kommen ſollte, aus dem Grunde der Gerechtigkeit und Gleichmäßigkeit in den Verhältniſſen der Kapellſtellen zu halten.

Paukenſchläger.

So wünſchenswert es auch aus mancher Rückſicht erſcheinen möchte, daß der Paukenſchläger der Königl. Kapelle noch einen Subſtituten erhalte, welcher ihm nicht nur einen Teil des Dienſtes, der für ihn ſich faſt auf alle Aufführungen der Kapelle erſtreckt, abnähme, ſondern im Falle ſeiner Behinderung auch für ihn einträte, ſo wagen wir doch nicht für alle Zukunft dieſen Vorſchlag zu machen, weil nicht zu leugnen iſt, daß, auf dieſer Grundlage weiter gehend, bald auch noch für andere, ebenfalls nur einfach beſetzte Inſtrumente Subſtituten in Anſpruch genommen werden dürften, wenngleich nicht zu leugnen iſt, daß keines der anderen einfach beſetzten Inſtrumente ſo durchgehends in allen Orcheſterkompoſitionen angewendet iſt, als die Pauke. Die beſondere Rückſicht auf das künſtleriſche Intereſſe unſrer Orcheſteraufführungen iſt es allein, was gegenwärtig in uns den lebhaften Wunſch nährt, es möge für jetzt noch ein Paukenſchläger angeſtellt werden. Für jedes Inſtrument erſcheinen von Zeit zu Zeit ganz eigentümliche Talente, und als ein ſolches darf im vollſten Sinne für die Pauke ein junger Mann, der Muſikus Pfund in Leipzig, angeſehen werden: dieſer hat ſeinem Inſtrumente eine ſo ſchöne und für das Orcheſter ſo wichtige Behandlung beizubringen verſtanden, daß ſeine ganz beſonderen Leiſtungen wiederholt unſre Augen auf ſich gezogen haben und endlich den Wunſch in uns erregten, dieſen Muſiker für die Königl. Kapelle zu beſitzen. Wenn wir daher ſeine zu wünſchende Akquiſition ernſtlich in Anregung bringen, ſo möge dieſe, falls ſie wirklich zu geſtatten wäre, als eine ausnahmsweiſe gelten; Pfund würde als überzähliger Kammermuſikus angeſtellt, mit dem einſtigen Ausſcheiden des jetzt angeſtellten Kammermuſikus aber dieſe beſondere Stelle wieder eingezogen werden.

Harfenſpieler.

Der als Harfenſpieler in der Königl. Kapelle angeſtellte Kammermuſikus möge jedenfalls auch einen vollen Gehalt als ſolcher beziehen, da er in der von ihm zu fordernden Qualität als guter, ſeinem Inſtrumente vollkommen gewachſener Muſiker, den anderen Kammermuſikern durchaus nicht nachgeſetzt ſein darf, zumal da auch er auf ſteigenden Gehalt ſich nicht Hoffnung zu machen hat. Iſt dies Inſtrument bisher, zumal in deutſchen Opern, noch nicht häufig angewandt, ſo kommt dies vielleicht gerade daher, daß in deutſchen Orcheſtern ſich dies edle Inſtrument nur ſelten oder nicht gut vorfindet, und die Komponiſten deshalb ſich ſeiner Anwendung enthalten. Einer Kapelle, wie der Dresdener, nun geziemt es aber, mit der Einführung und Pflege dieſes mit großem Unrechte vernachläſſigten Inſtrumentes anderen Orcheſtern voran zu gehen und dadurch ein aufmunterndes gutes Beiſpiel zu geben. — Indem wir uns vorbehalten, ſpäter auf das Inſtrument ſelbſt zurückzukommen, möge hier doch die ſpezielle Bemerkung nicht unterdrückt werden, daß zu hoffen ſteht, ein voller Kammermuſikusgehalt von 300 Tlr. werde für die Zukunft auch imſtande ſein, uns einen entſchiedenen Künſtler auf dem betreffenden Inſtrumente zu verſchaffen, während für jetzt anzunehmen bleibt, die in Anregung gebrachte Gehaltserhöhung werde dem gegenwärtig bei uns für die Harfe angeſtellten Muſiker Veranlaſſung geben, ſich ausſchließlicher und eifriger mit ſeinem Inſtrumente und zu ſeiner Vervollkommnung auf demſelben zu beſchäftigen, da bisher ſein zu ſeinem Unterhalte nicht ganz ausreichender geringerer Gehalt es ihm zur Notwendigkeit macht, ſeine Privatmuße zu ſehr für Unterrichtgeben auf anderen Inſtrumenten, zumal Klavier, zu verwenden, was ſeinen Leiſtungen auf der Harfe um ſo nachteiliger wird, als er dieſes Inſtrument keineswegs von Jugend auf erlernt, ſondern auf Veranlaſſung einer ihm dafür angetragenen Anſtellung in der Kapelle ſich erſt flüchtig damit bekannt gemacht hat.

Inſtrumente.

Anſchaffung einer Tenorpoſaune.

Die Anſchaffung noch einer Tenorpoſaune iſt notwendig, weil für die meiſten neueren Opern, zumal für die franzöſiſchen (in welchen nur für Tenorpoſaunen geſchrieben iſt) die Altpoſaune ihrem Umfang nach nicht zureicht, und der Altpoſauniſt daher genötigt iſt, oft ganze Stellen auszulaſſen oder ſie um eine Oktave höher zu ſpielen. Dem Altpoſauniſten muß daher außer ſeinem gewöhnlichen Inſtrumente noch eine Tenorpoſaune zugeſtellt werden.

Anſchaffung neuer Pauken.

Als unerläßlich notwendig ſtellt ſich die Anſchaffung neuer Pauken heraus, da die jetzt noch für den Gebrauch beſtimmten der Königl. Kapelle vollkommen unwürdig ſind. Es iſt auch bereits der Verſuch gemacht worden, aus der Nähe her neue Pauken zu beziehen, die Erfahrung hat aber erwieſen, daß dieſe Inſtrumente nicht der Anſchaffung wert ſeien. Als das Ausgezeichnetſte, was von dieſen Inſtrumenten verfertigt wird, werden uns nun die Londoner Pauken nachgewieſen: nicht nur das Zeugnis bedeutender Künſtler der Königl. Kapelle, welche dieſe Inſtrumente in England kennen gelernt haben, ſpricht dafür, ſondern es erhellt auch aus der allgemein bekannten Vortrefflichkeit engliſcher Fabrikate dieſer Art, daß die beſondere Miſchung des Metalls und die große Erfahrenheit der Engländer in der Verarbeitung desſelben in dieſer Hinſicht das Vollkommenſte liefern muß. In Deutſchland ſind es bis jetzt gewöhnliche Kupferſchmiede, welche den Keſſel der Pauken verfertigen, in England ſind dies eigene Mechaniker, welche nur Inſtrumente der betreffenden Art konſtruieren. Ein Zweifel gegen dieſe engliſchen Pauken iſt bei uns erregt worden durch ein auf Anfragen geſtelltes Gutachten eines berühmten Komponiſten, des Generalmuſikdirektors Mendelsſohn-Bartholdy, welcher die Wirkung der Pauken in engliſchen Orcheſtern als unſrem Ohr fremdartig und ſtörend befunden hat, und zwar weil ſie einen Klang, dem der großen Trommel ähnlich, hätten. Andere bezeugen dies zwar auch, geben aber dafür den Grund an, welcher Mendelsſohn-Bartholdy entgangen zu ſein ſcheint; dieſer liegt in der Behandlung der Pauken von ſeiten der engliſchen Muſiker, welche ſich dazu nach der älteren Gewohnheit noch bloßer Holzklöpfel bedienen: dieſe geben allerdings auch unſren Pauken einen trommelartigen Klang, weshalb wir uns bereits ſeit längerer Zeit nur mit Leder umwickelter Klöpfel bedienen. Es ſteht daher mit richtiger Vorausſicht zu erwarten, daß engliſche Pauken, von unſren Paukenſchlägern behandelt, die Wirkung, welche Mendelsſohn-Bartholdy geſtört hat, nicht hervorbringen werden. — Ergibt ſich nun, daß die beſprochenen engliſchen Pauken die beſten ſeien, ſo wäre es wünſchenswert und ſogar notwendig, daß drei ſolcher Inſtrumente für die Königl. Kapelle angeſchafft würden, nämlich zwei ſogenannte Tenorpauken und eine Baßpauke, da in neueren Opern es ſehr häufig notwendig wird, daß, der verſchiedenen, ſchnell wechſelnden Stimmung wegen, drei Pauken zugleich im Orcheſter ſtehen, und außerdem, falls eine der Pauken eine Reparatur erforderte, keine andere Pauke in der Zwiſchenzeit zu der einen engliſchen paſſen würde. Die Ausgabe für dieſe Anſchaffung iſt nicht unbedeutend; bedenkt man aber die außerordentliche Dauer ſolcher Inſtrumente und auf wie lange Zeit daher einem großen Bedürfnis auf die vollkommenſte Weiſe abgeholfen wäre, ſo erſcheint das Opfer nicht übermäßig.

Doppelte Pedalharfe.

Die Königl. Kapelle beſitzt zwei einfache Pedalharfen: — keines von dieſen Inſtrumenten genügt, um das auf ihnen ſpielen zu können, was in vielen Partien im Orcheſter darauf verlangt wird. Abgeſehen von entſchieden bedeutenden und ſchwierigen Partien, wo der Harfe eine ſehr hervortretende, ſelbſtändige Rolle zugeteilt iſt, finden ſich oft auch in gar nicht ſchwierigen Begleitungen Stellen vor, die auf einer einfachen Pedalharfe gar nicht zu ſpielen ſind. Wohl mag es große Harfenkompoſitionen geben, für welche das einfachere Inſtrument ausreicht; dies ſind aber Kompoſitionen, die eigens für dieſes, ſeines geringeren Preiſes wegen weiter verbreitete Inſtrument geſchrieben und berechnet ſind; bei größeren Inſtrumentalkompoſitionen und zumal bei Opern, wo die Tonart der dramatiſchen Mannigfaltigkeit wegen oft und ſchnell wechſelt, kann aber auf die beſchränktere Konſtruktion dieſes wohlfeileren Inſtrumentes keine Rückſicht genommen werden, ſobald es ſo gut wie jedes andere Inſtrument des Orcheſters zur Mitanwendung gebracht wird, ſondern es werden Griffe und Paſſagen geſchrieben, die, während vieles übrige auf einem einfachen Inſtrumente geſpielt werden könnte, auf dieſem jedoch wiederum nicht zu ermöglichen ſind. Jede Aushilfe iſt ſtörend: entweder ſieht ſich der Harfenſpieler genötigt, während des Weiterſpielens des Orcheſters umzuſtimmen, ſobald er in einer ſpäteren Stelle in einer anderen Tonart als der vorigen zu ſpielen hat, und dann klingt dieſes Einſtimmen durch das übrige Orcheſter ſtörend hindurch: oder — wenn zwei Harfen, von denen die eine für die Kreuztonarten, die andere für die Be-Tonarten geſtimmt iſt, vorhanden ſind, und ſie könnten wirklich dem Raume nach gut aufgeſtellt werden, ſo tritt dann immer noch die auf keine Weiſe zu beſeitigende Unmöglichkeit ein, gewiſſe vorgeſchriebene und nötige Griffe und Paſſagen auf einer einfachen Pedalharfe auszuführen, welche eben für die vollkommenere Konſtruktion einer doppelten Pedalharfe berechnet ſind, die ſich in jedem franzöſiſchen Orcheſter auch wirklich vorfindet. So koſtſpielig nun auch die Anſchaffung eines ſo teueren Inſtrumentes ſein möge, ſo iſt doch der Mangel einer doppelten Pedalharfe eine entſchiedene Unvollkommenheit im Beſtande der Königl. Kapelle, und in einem ſo wichtigen und geprieſenen Inſtitute dürfte eine anerkannte Unvollkommenheit wohl nicht beſtehen; außerdem könnten ja die beiden einfachen Pedalharfen dagegen verkauft werden.

Schlaginſtrumente.

Inſtrumente wie 1. große Trommel, 2. Becken, 3. Triangel beſitzt die Königl. Kapelle gar nicht, ſondern ſie werden von den Stadtmuſikern uſw., welche aushilfsweiſe zu den Aufführungen der Kapelle hinzugezogen werden, ſebſt geſtellt. Wenn im Verhältnis zu den übrigen Inſtrumenten des Orcheſters dieſe auch nur einen ſehr niederen Rang einnehmen, ſo iſt ihr guter Klang doch umſomehr zu berückſichtigen, als ihr gemeiner der ganzen Aufführung des Orcheſters einen unedlen Charakter zu geben vermag. Die Inſtrumente nun, welche die Stadtmuſiker uſw. mitbringen, müſſen von uns gerade ſo hingenommen werden, als dieſe ſie beſitzen, und dieſe ſind gewöhnlich, ſo auch hier, ſehr niederer Qualität und bringen meiſtens eine Wirkung hervor, die etwas unleugbar „Bereiterbudenartiges" an ſich hat. Mag dies dem daran Gewöhnten entgehen, dem fremden, beſſer gewöhnten Zuhörer entgeht es nicht, und er erkennt darin eine Unvollkommenheit, die es auch wirklich iſt. Sind dieſe Inſtrumente an und für ſich ſchon in vielen Opernkompoſitionen ſehr gemein und trivial angewendet, ſo wird durch ſchlechte Exemplare derſelben im Orcheſter ihre unedle Wirkung noch geſteigert; geiſtvolle Komponiſten haben jedoch auch dieſen Inſtrumenten eine charakteriſtiſche bedeutſame Weiſe der Anwendung beizubringen gewußt, — man denke dabei an das leiſe und anſchwellende Tremolo der Becken uſw. — dieſe edleren Wirkungen ſind aber auf ſchlechten Inſtrumenten faſt gar nicht hervorzubringen; daher gehört auch die Anſchaffung dieſer Inſtrumente in guter Qualität zum Ehrenpunkte für die Königl. Kapelle. —

Lokalität des Orcheſters.

Die beſte Stellung eines Theaterorcheſters zu ermitteln, wird wahrſcheinlich immer eine Aufgabe bleiben, deren vollkommener Löſung man ſich wohl nähern, die man ſelbſt aber wohl nie vollſtändig erreichen können wird. Für das Konzert iſt eine möglichſt vollkommene Stellung ausführbar, weil hier das Orcheſter dem Publikum das Geſicht zukehrt, und ſeine Wirkung daher nur nach einer Seite hin zu berechnen iſt; im Theater aber ſteht das Orcheſter zwiſchen dem Publikum und der Sängerbühne, und ſoll aus verſchiedenen Notwendigkeiten nach zwei Seiten hin wirken, indem es auch den Sängern einen verſtändlichen, klaren Anhaltspunkt gewähren muß. Da der Dirigent Sänger und Orcheſter zugleich zu leiten hat, muß er, vom Publikum aus, hinter dem Orcheſter ſtehen, wendet dieſem daher den Rücken zu, und das Orcheſter, um den Dirigenten möglichſt im Auge haben zu können, muß daher dem Publikum auch den Rücken zukehren, ſo daß die beſte Wirkung des Orcheſters eigentlich nach der Bühne geht. Dieſem durch die notwendige Konſtruktion eines Theaters bedingten Übelſtande abzuhelfen, ſind bereits und zu allen Zeiten unzählige Verſuche gemacht worden, nie kann aber einer derſelben das Problem vollkommen löſen; am nächſten würde man ihm allerdings kommen, wenn der Dirigent, wie beim Konzert, ſich vor das Orcheſter ſtellte, und dieſes daher dem Publikum das Geſicht zukehren dürfte; dies könnte jedoch nur bei ſolchen Ausführungen ſtattfinden, in welchen das Sängerperſonal ſo ſicher und feſt einſtudiert iſt, daß es durch die Entfernung des Dirigenten nicht geſtört zu werden fürchten dürfte: bei dem ſchnell wechſelnden Repertoire der Opern an deutſchen Theatern, ſo auch hier, dürfte jedoch die Vorausſetzung nur ſelten gerechtfertigt werden können, weil nicht Zeit genug gegeben iſt, um jeder Opernvorſtellung die nötige Anzahl von Proben vorangehen zu laſſen, welche dieſe große Sicherheit des Geſangperſonales einzig zuſtande bringen kann.

Konſtruktion des Orcheſters.

Ein wichtiger Übelſtand beſteht jedoch in der Konſtruktion unſres Orcheſters, welcher beſonders deswegen hervorgehoben werden muß, weil er wirklich zu beſeitigen möglich iſt: dies iſt der höchſt ſchädliche Mangel an Tiefe zumal im Verhältnis zur Länge. Ein Orcheſter, welches in zwölf Pultreihen der Länge nach, der Tiefe nach aber nur in drei Reihen aufgeſtellt werden muß, kann in ſeinen Aufführungen unmöglich jene höhere Präziſion beſitzen, ohne welche es in ihnen keine Energie und Vollendung gibt. Die Länge des Orcheſters iſt gegen ſeine Tiefe oder Breite zu beträchtlich, als daß bei gewiſſen, ſehr häufig vorkommenden Kombinationen durch das Bewußtſein der gegenſeitigen zu großen Entfernung nicht Zaghaftigkeit im Vortrage der einzelnen Muſiker entſtehen ſollte, und die große Sicherheit, welche jeder erhält, ſobald er den anderen in möglichſter Nähe deutlich hört, ihn nicht verlaſſen müßte. Die ſehr üblen Folgen dieſer Hinderlichkeiten geſtalten ſich immer bedenklicher; ſobald die Präziſion beeinträchtigt oder erſchwert wird, leidet notwendigerweiſe nicht nur die beſtimmte und ſichere Kraft, ſondern auch die Zartheit und Feinheit der Schattierungen im Vortrage des Orcheſters; die Sicherheit des Dirigenten ſelbſt wird durch Kenntnis jener Überſtände ins Schwanken gebracht und geht in Ängſtlichkeit über, und wie ſollte es anders ſein, wenn es ſich als unzweifelhafte Tatſache herausſtellt, daß man am einen Ende des Orcheſters den Schall der am anderen Ende aufgeſtellten Inſtrumente immer erſt etwas nach dem Taktſchlage des Dirigenten zu hören bekommt? Konzentriertheit, möglichſte Annäherung aller Muſiker iſt die wichtigſte Bedingung für präziſe Ausführung, und mit größter Sicherheit iſt zu behaupten, daß dieſer Bedingung die jetzige Konſtruktion des Orcheſters durchaus widerſpricht. Ein Orcheſter, welches gut zuſammen ſpielen ſoll, darf in ſeiner Ausdehnung von einer Seite zur anderen nicht länger ſein, als ſeine Tiefe oder Breite doppelt genommen beträgt: vom Dirigenten aus muß die Entfernung nach jedem der beiden Flügel nicht weiter ſein, als nach dem Zentrum der Tiefe. Bei unſren großen Opern iſt es daher notwendig, daß die Tiefe des Orcheſters auf vier Pultreihen berechnet werde; dann werden auf jeder Seite des Dirigenten ebenfalls nur vier Reihen notwendig werden; das Ganze wird auf dieſe Weiſe leicht zu überſehen und mit größter Sicherheit zu dirigieren ſein; die Muſiker, näher aneinander gerückt, hören ſich gegenſeitig beſſer; der Vorſpieler der Violine iſt ſämtlichen Streichinſtrumentiſten für den Strich uſw. erkennbar; die Holzblasinſtrumentiſten bilden einen geſchloſſeneren harmoniſchen Körper, und können ſich wegen des gemeinſchaftlichen Vortrages der Soli in einen gewiſſen magnetiſchen Rapport ſetzen, welcher durchaus gelöſt iſt, ſobald ſie ſich nicht gegenſeitig hören und ſehen. — Um dies wichtige Ergebnis zu erreichen, wäre es nötig, daß bei großen Opern noch eine Bank der Sperrſitze dem Orcheſter hinzugefügt würde; da aber die Länge des Orcheſters prinzipmäßig nicht vollſtändig benutzt werden ſoll, ſo verſtünde es ſich von ſelbſt, daß an den Seiten dafür Plätze für das Publikum gewonnen würden, welche ungefähr den Verluſt in der Mitte ausgleichen dürften. Dieſe Seitenplätze werden demohngeachtet nicht näher an die Bühne vorrücken, als es beim Schauſpiel der Fall iſt; und bewahren wir von unſrem Publikum die beſcheidene Meinung, daß ein nicht geringer Teil desſelben nur den Sängern ſeine Aufmerkſamkeit ſchenkt, ſo werden dieſe vorgerückteren Plätze gewiß von Leuten nicht ungeſucht bleiben, denen eine einſeitige Anhörung des Orcheſters durch aus gleichgültig iſt, — im übrigen ein Übelſtand, der ja auch jetzt für die erſten Reihen der Sperrſitze exiſtiert und trotzdem den Beſuch derſelben nicht hindert. — Wenn nun dieſe Seitenplätze ſowohl auch bei der mittleren als bei der kleineren Oper für das Publikum beibehalten würden, ſo könnte dadurch noch folgendem Unverhältniſſe abgeholfen werden: — Indem bis jetzt für die mittlere Oper, mit ſechzehn Violinen, vier Bratſchen, vier Violoncellen und drei Kontrabäſſen, derſelbe Orcheſterraum abgetreten werden mußte, wie für die größere Oper, und zwar aus dem Grunde, weil nur einige ſehr wenige Inſtrumente, welche bei dieſer mittleren Oper notwendig ſind, in dem für die kleinere Oper beſtimmten Orcheſterraum nicht untergebracht werden können, — hat es ſich ſtets herausgeſtellt, daß ein ziemlich großer Raum an den Seiten des Orcheſters unbenutzt und leer geblieben iſt, ſo daß es den Dirigenten der Kapelle oft ſchwer hat ankommen müſſen, bloß dieſen größten der bisher zugeſtandenen Orcheſterräume in Anſpruch zu nehmen. Die kleinere Oper leidet dagegen wieder an dem großen Übelſtande der ſehr geringen Tiefe und übergroßen Länge des Orcheſters, der hierbei noch greller als bei den großen Opern heraustritt, weil ganz dieſelbe Länge des Orcheſters, wie bei jener, hier mit nur zwei Pultreihen in der Tiefe zuſammentrifft, wodurch ein beſtändiges Schwanken im Orcheſterſpiele entſteht. Es iſt daher ſehr wünſchenswert, daß dem Orcheſter der zweiten und dritten Operngattung derſelbe Raum zugeſtanden würde, da der Unterſchied in der Zahl der Inſtrumente hierbei ſehr gering iſt, es ſich gewöhnlich aber auch trifft, daß die kleinere Oper mit Blech- und Schlaginſtrumenten (wie bei allen franzöſiſchen komiſchen Opern) ſtärker beſetzt iſt, als die mittlere. Wenn daher für beide Opern zwei Bänke der Sperrſitze zum Orcheſter genommen, dafür aber ein für allemal, an den Seiten bis an die Orcheſtertüre, wie beim Schauſpiele drei Reihen Sitze dem Publikum überlaſſen werden, ſo gleicht ſich die Zugabe an die kleinere Oper für die Einnahme im allgemeinen vollkommen aus, der ganzen Orcheſtereinrichtung würde aber eine zweckmäßigere Norm gegeben ſein.

Wenn die architektoniſche Harmonie des Saales durch die bezeichnete notwendige Einrichtung eine Störung erleiden ſollte (was übrigens zu bezweifeln ſtünde), ſo iſt erſtlich zu erwidern, daß dieſe, mit der Hinzuziehung noch einer Sperrſitzbank verbundene Einrichtung ja nur eine Ausnahme für einzelne, verhältnismäßig ſeltenere Fälle — den Aufführungen von Opern der erſten Gattung — ſein ſoll, daß alſo jene Harmonie für gewöhnlich ungeſtört bleiben würde. Reicht aber auch dieſer Grund zur Bekämpfung jenes Einwandes nicht aus, ſo fragen wir: warum iſt bei der Konſtruktion des Saales nicht genügend auf alle notwendigen Erforderniſſe des Zweckes geſehen worden, für den jener Saal hergerichtet werden ſollte? Hat es an jemand gefehlt, der das richtige Bedürfnis eines Orcheſters für die Größe dieſes Saales dem Architekten gegenüber klar und deutlich ausſprechen konnte, ſoll deshalb für alle Zeiten das Bedürfnis unberückſichtigt bleiben, wenn es durch eine ſchnell gewonnene Erfahrung ſich als unabweislich herausſtellt, und die verweigerte Abhilfe desſelben als eine beſtändige Mangelhaftigkeit durch die hoffentlich lange Zukunft des ſchönen Kunſtgebäudes hingeſchleppt werden? Die Konſtruktion eines Orcheſters aber, welche die Präziſion und alle aus dieſer entſpringenden Vorteile eines Orcheſterſpieles hindert, ja, nach einem gewiſſen Maßſtabe unmöglich macht, iſt als ein abſoluter Fehler des Ganzen anzuſehen, und es muß dem Architekten daran liegen, einen Hauptfehler gut zu machen, der unmöglich war, wenn das Beiſpiel der Einrichtung von Orcheſtern, wie es vor allem im Theater der großen Oper zu Paris vorlag, befolgt wurde: das Beiſpiel dieſes, ſowie einiger anderen guten Theater, vor allem aber die genaue Beobachtung der Erforderniſſe des Gegenſtandes ſelbſt, geben den ſehr richtigen Grundſatz an die Hand: „ein Orcheſter darf nicht mehr als zweimal ſo lang ſein, als es tief oder breit iſt.“ Das hieſige Orcheſter iſt aber, zumal nach der Möglichkeit der darin aufzuſtellenden Muſiker, viermal ſo lang, als es breit iſt. — Dies zur Entgegnung auf den etwa zu fürchtenden, oben genannten Einwand.

Die Notenpulte.

Ein letzter, aber ſehr wenſentlicher Übelſtand befindet ſich in unſrem Orcheſter, deſſen gänzliche Entfernung lebhaft zu wünſchen iſt: — Die Pulte in unſrem Orcheſter ſind von einer ſo ungeſchickten und maſſenhaften Konſtruktion, daß nicht wohl begreiflich iſt, wie ſie mit dem Bedürfniſſe in Übereinſtimmung geſetzt werden ſollen. Während man in allen neueren Orcheſtern auf die ſchlankeſte und am wenigſten platzraubende Geſtalt der Pulte ſtudiert, ſcheint hier gerade das entgegengeſetzte Bemühen vorgeherrſcht zu haben Dieſe Pulte füllen den Raum des Orcheſters, aus welchem der Klang ſo ungehindert wie möglich ausgehen ſoll, mit einer ſo unnötigen Maſſe von Holzwerk, daß es zum Verwundern iſt, wie der Ton noch auf den Reſonanzboden des Orcheſters aufſchlagen kann. In ihrer plumpen Unbehilflichkeit und Ausdehnung nehmen ſie einen großen Teil des Platzes in Anſpruch und hindern durch ihre Ungelenkigkeit die beſten Kombinationen für zweckmäßige Aufſtellung des Orcheſters. Soll ihrer üblen Beſchaffenheit gründlich abgeholfen werden, ſo iſt von ihnen nichts weiter zu gebrauchen als nur ein ſehr kleiner Teil des an ihnen verſchwendeten Holzes, und neue Pulte ſind durchaus notwendig. Die beſten und geeignetſten Pulte mögen folgendermaßen konſtruiert werden: — Auf einen einfachen, fingerdicken Eiſenſtab, welcher auf vier oder auch nur drei ſchlanken eiſernen Füßen ſteht, wird ein anderthalb Fuß breites Pultbrett befeſtigt, auf welchem in der Mitte die Lampe zu ſtehen kommt. Um das Umfallen dieſer Pulte zu vermeiden, welches allerdings durch die Laſt von oben, zumal der Lampe, zu befürchten ſein dürfte, können die Füße entweder lang genug gemacht werden (da ſie — von Eiſen — doch keinen Platz wegnehmen würden und leicht unter die Stühle zu ſchieben wären) oder kürzere Füße dürften mit Stacheln verſehen werden, welche, in das Podium leicht eingeſtampft, das Umſchlagen unmöglich machen würden. Der Zwiſchenraum zwiſchen der unteren Hälfte des Pultbrettes und dem Stabe, welcher gerade in der Mitte desſelben zu befeſtigen iſt, kann nun ſehr leicht durch einen kaſtenartigen Verſchlag ausgefüllt werden, in welchem der Streichinſtrumentiſt Kaliphonium und Saiten, der Bläſer ebenſo ſein Mundſtück uſw. für den ſchnellen Gebrauch bereit halten kann. Alle Pulte würden daher ziemlich gleich für Streichinſtrumentiſten wie für Bläſer zu konſtruieren ſein, und beſonders iſt darauf zu achten, daß jeder der Bläſer ſein beſonderes Pult erhalte und nicht, wie jetzt, mit einem zweiten Bläſer an einem übermäßig langen und ſchwerfällig zu bewegenden Pulte ſitze; der Vorteil iſt dieſer, daß kleinere Pulte für jeden einzelnen leicht zu wenden ſind, wodurch zweckmäßigere Kombinationen für die Stellung bewerkſtelligt werden können, indem jeder Muſiker ſein Pult nach ſeinem beſonderen Bedürfniſſe dem Dirigenten gegenüber richten kann; beſonders iſt dadurch auch eine höchſtgeeignete Orcheſterſtellung zu ermöglichen, nach welcher das ganze Orcheſter halbkreisartig dem Dirigenten zugewendet iſt. Einzelne Blasinſtrumentiſten fordern jedoch beſondere Berückſichtigung wegen mehrerer Inſtrumente, deren ſie ſich abwechſelnd zu bedienen haben; das Zweckmäßigſte hierfür zu finden wird aber nicht ſchwer fallen. — Durch dieſe Art von Pulten entſteht nun aber ein großer Vorteil für das Orcheſter, welches durch die ſchlanke Beſchaffenheit derſelben Luft und Raum gewinnt, der jetzt unnötigerweiſe durch Holzmaſſen verſtopft iſt; das ganze Orcheſter wird durchſichtiger, der Klang freier, und die ſchwierige und genierte Stellung einzelner läßt ſich leicht und entſprechend regeln.

Stühle.

Als nicht zweckmäßig ſind auch die Stühle im Orcheſter zu betrachten; bloße Seſſel, ohne Lehnen, ſind jedenfalls geeigneter, weil ſie leichter zu bewegen ſind, weniger Raum einnehmen und eine unnütze Maſſe Materie aus dem Orcheſter entfernt halten, welches prinzipmäßig nicht frei und luftig genug gemacht werden kann. —

Kapellkonzerte.

Die Errichtung von Kapellkonzerten.

Die Notwendigkeit und Wichtigkeit von Kapellkonzerten, welche regelmäßig im Laufe jedes Winterhalbjahres zu geben wären, und in denen hauptſächlich eine Gattung von Muſik gepflegt würde, welche in Theatern gar nicht zur Aufführung gelangt und welche doch — wir meinen die höhere Inſtrumentalmuſik —

das ausſchließliche und vorzügliche Eigentum der deutſchen Nation ausmacht, iſt auch in Dresden längſt gefühlt worden, und es haben die einzelnen Aufführungen dieſer Art im ſogenannten Palmſonntagkonzert das Intereſſe dafür im höchſten Grade erregt, während ähnliche Aufführungen im Theater, als in einem für ſolchen Zweck durchaus ungeeigneten Lokale, dem erweckten Intereſſe nicht entſprochen haben. Die Pflege dieſer Muſik hat aber die wichtigſten Wirkungen: — einerſeits wird dadurch das Publikum für die edelſte Richtung der Muſik fortdauernd gebildet, anderſeits können die Leiſtungen eines Orcheſters nur gewinnen, welches ſich wiederholt durch die Ausführung dieſer edelſten Kompoſitionen für dieſelbe übt. Sehr empfunden iſt in Dresden der Mangel eines ſolchen Konzertinſtitutes aber auch noch aus dem Grunde, weil dadurch faſt jede Gelegenheit fehlt, bedeutende Tonſchöpfungen neuerer und noch lebender Komponiſten, welche für den Konzertſaal ſchreiben, zur Anhörung gebracht zu ſehen, wonach Dresden zu der gewiß ſehr kleinen Zahl von bedeutenden Städten gehört, in denen gewiſſe ausgezeichnete neuere Werke gar nicht bekannt werden.

Die bisherigen Hinderungsgründe.

Der Errichtung ſolcher Konzerte haben bisher manche nicht unbedeutende Hinderniſſe im Wege geſtanden, von denen zunächſt zwei herauszuheben ſein dürften.

Erſtens: die ſehr ſtarke dienſtliche Beſchäftigung der Kapelle, welche ihr die Zeit und — leider muß dies ausgeſprochen werden! — die Luſt zu den zahlreichen Proben erſchwert, welche ſolchen Ehrenaufführungen notwendig vorangehen müßten.

Zweitens: die Befürchtung, daß öfter gebotene Genüſſe dieſer Art der Teilnahme des Publikums für das jährliche zum Vorteil des Kapell-Witwenpenſionsfonds zu gebende große Konzert ſchwächen könnten.

Der erſte Punkt iſt unverkennbar der wichtigſte: ſoll nämlich der Dienſt im Theater und in der Kirche nie auch nur den geringſten Abbruch erleiden, ſo wird, bei der bereits als ſehr bedeutend erkannten Stärke desſelben, eine noch hinzutretende neue Beſchäftigung der Kapelle als faſt erdrückend angeſehen werden können. Würde daher die Generaldirektion dieſe Konzertaufführungen als gewöhnliche Dienſtleiſtungen der Kapelle in Anſpruch nehmen wollen, ſo ſtünde mit voller Sicherheit zu befürchten, daß die Kapelle darin eben nur eine Vermehrung ihres ohnehin ſtarken Dienſtes erſehen und wohl mit ſchuldigem Dienſtpflichtgefühl, gewiß aber nicht mit dem Mute und der Luſt an die vielen Proben gehen würde, welche dieſe Aufführungen als unerläßliche Bedingnis erfordern. Dieſes Hindernis, demnach das verderblichſte, weil es das *künſtleriſche* Gedeihen des Unternehmens zu bedrohen vermag, würde gänzlich unüberwindlich ſein, wenn nicht ein ſehr naheliegendes Motiv hervorgerufen werden könnte, welches ſicher vermögend iſt, die Kapelle zu außergewöhnlichen Anſtrengungen zu befeuern. Dürfte ſich nämlich die Generaldirektion bewogen finden, dieſe Konzerte der Kapelle freizugeben, das heißt, ihr die Einnahme derſelben zu überlaſſen, ſo wäre das Motiv gefunden, welches der Kapelle zu jeder außerordentlichen Anſtrengung Luſt und Mut geben würde: denn dann wäre die Kapelle befeuert, in jeder Hinſicht für ihr Intereſſe zu arbeiten, indem ſie ſehr leicht einſehen müßte, daß ohne die Wahrung des größten künſtleriſchen Intereſſes ihrer Leiſtungen auch ihr freigegebenes materielles Intereſſe leiden würde. Könnte dieſe Überlaſſung der Einnahme der Generaldirektion, den bisherigen Verhältniſſen gegenüber gehalten, zu irgend einem Nachteile gereichen, ſo dürfte dieſer Vorſchlag nicht gewagt werden; da wir aber imſtande ſind nachzuweiſen, daß im Gegenteil das Intereſſe der Kapelle hierin mit dem der Generaldirektion ganz Hand in Hand gehen würde, ſo fiele dieſe Befürchtung hinweg. Der Geſichtspunkt, von welchem aus die Sache betrachtet werden muß, iſt folgender.

Es iſt verſchiedentlich nachgewieſen, daß zu der Zeit, wo die Gehalte der Kapelle derart feſtgeſetzt wurden, wie ſie jetzt noch beſtehen, der Lebensunterhalt in Dresden bedeutend wohlfeiler beſtritten werden konnte, als es gegenwärtig der Fall iſt. Während wir ſehen, daß Veteranen der Kapelle anſäſſig und vermögend geworden ſind, was wohl auch noch mit dem Umſtande zuzuſchreiben iſt, daß ſie in früherer Zeit bei weitem mehr Muße zum Privatverdienſt hatten, erfahren wir in neuerer Zeit als betrübenden Gegenſatz, daß ſelbſt die beſten Gehalte der Kapelle nicht mehr ausreichen, ihren Inhabern jenen Grad von Wohlleben zu verſchaffen, wie er früher ihnen faſt allgemein zuteil war. Die Kapelle kann ſich in dieſem Punkte eben nur mit allen Staatsangeſtellten tröſten, welche mit ihr gleichmäßig unter dem Drucke einer teurern Zeit ſtehen. Es erhellt auch vollkommen, daß Sr. Majeſtät dem Könige, ohnedies bereits in Anſpruch genommen durch notwendig gewordene Vervollſtändigungen in der Zahl der Mitglieder der Kapelle, unmöglich noch eine durchgehende Erhöhung der Gehalte zugemutet werden kann. Deſto wichtiger aber wäre es, wenn aus einem anderen Quelle, dem Publikum, anſtändigerweiſe ein Zufluß herbeigeleitet werden könnte, und dankbar müßte die Kapelle auch ſchon die Erlaubnis dazu als eine ihr erwieſene neue Huld anzuerkennen haben, da ſie ja nur durch die Gnade Sr. Majeſtät des Königs gewährt werden kann. Zugleich würde aber auch ein, die Gnade Sr. Majeſtät des Königs ſehr beläſtigender Strom wenigſtens einigermaßen abgeleitet werden können, nämlich die in neuerer Zeit immer zahlreicher werdenden Geſuche um Vorſchüſſe und dergl.; von den Einnahmen der Konzerte könnte nämlich ein Teil zu einem ſich jährlich erneuernden Fonds beſtimmt werden, aus welchem ſtatt der in der Not erbetenen und ſpäter immer beläſtigenden Vorſchüſſe lieber ſogleich Unterſtützungen an wirklich notleidende Mitglieder in nachweislichen Fällen der Bedürftigkeit zu erteilen wären, ſo daß erſt, wenn dieſer jährliche Fonds erſchöpft wäre, die Gnade Sr. Majeſtät des Königs angegangen werden dürfte. Den einzelnen Notleidenden möchte es auch ehrenvoll erſcheinen müſſen, annehmen zu dürfen, nach Kräften zur Erwerbung jenes Fonds mit beigetragen zu haben. Es iſt gewiß kaum genug zu ermeſſen, wie wichtig und wohltuend eine ſolche Einrichtung mit der Zeit und unter Umſtänden dem Inſtitute werden dürfte, und es bleibe vorbehalten, bei der Beſprechung der Einrichtung des Konzertinſtitutes auf dieſen Punkt wieder zurückzukommen.

Das zweite oben erwähnte Hindernis, welches bisher der Errichtung von Kapellkonzerten nach der Befürchtung einzelner entgegenſtand, dürfte aber bei weitem leichter zu beſeitigen ſein. Das ſogenannte Palmſonntagkonzert würde nämlich der allerwahrſcheinlichſten Vermutung nach keineswegs leiden, da vor allen Dingen mit Sicherheit anzunehmen iſt, daß durch öfter gebotene höhere Kunſtgenüſſe der hier betreffenden Art das Intereſſe des Publikums dafür durchaus nicht vermindert, ſondern bei weitem eher geſteigert wird, wie dies in der Sache ſelbſt liegt und wie es bereits in anderen Städten durch die Erfahrung gründlich bewieſen worden iſt. Zudem würde ja die Palmſonntagaufführung durch beſondere Wahl der Stücke, Stärke der Beſetzung uſw. immer noch des Auszeichnenden ſo viel an ſich haben, daß ſie als Schluß-

und Krone der Winterkonzerte gewiß nicht an Teilnahme des Publikums verlieren würde. Dennoch bleibe es vorbehalten, für Notfälle ein mögliches Mittel der Entſchädigung weiter unten anſchläglich nachzuweiſen.

Dürften demnach die zwei zunächſt erwähnten Punkte des bisherigen Hinderniſſes als beſeitigt oder widerlegt angeſehen werden, ſo wäre, mit Vorbehalt der Beſprechung eines letzten, hauptſächlich wichtigen Behinderungspunktes, des bis jetzt noch fehlenden Lokales, folgender Vorſchlag zur Konſtituierung von Kapellkonzerten zu ſtellen:

Vorſchlag zur Konſtituierung von Kapellkonzerten.

1. Se. Majeſtät der König erteilen der Kapelle den allerhöchſten Befehl im Laufe jedes Winterhalbjahres eine Reihe von Konzerten zu geben, deren Anzahl vorläufig auf ſechs feſtgeſetzt werden ſoll, und welche mit Monat Oktober beginnen und mit Ende März beendet ſein ſollen.

2. Eine nähere Bezeichnung und Beſtimmung des Charakters dieſer Konzerte, auch ob ſie mit oder ohne Hinzuziehung von Geſangskräften ſtattfinden ſollen, wird zu ſeiner Zeit einer genaueren Erörterung unterworfen.

3. Von der Einnahme dieſer Konzerte, für welche ein Abonnement zu eröffnen iſt, ſollen drei Vierteile an die aktiven Mitglieder der Kapelle verteilt werden, ein Vierteil aber ſoll als jährlich zu erneuernder Fonds reſerviert werden, aus welchem an einzelne notleidende Mitglieder der Kapelle nach Empfehlung eines der Vorſteher bis zu einer gewiſſen Höhe Unterſtützungen zu erteilen ſind.

4. Protektor des ganzen Konzertinſtitutes und Chef des Vorſtandes iſt der Generaldirektor der Königl. Kapelle und des Hoftheaters, und es ſteht ihm die oberſte Entſcheidung in allen Fällen, ſie betreffen das künſtleriſche oder das materielle Intereſſe der Anſtalt, zu.

5. Den artiſtiſchen Vorſtand bilden beſtändig die Kapell- und Konzertmeiſter; die Verwaltung der Geldangelegenheiten und alle ſonſtigen Beſorgungen übernimmt ein, unter noch zu gebenden Bedingungen, aus den Kapellmitgliedern zu wählender Vorſtand. Die Beſchließungen beider Vorſtände erhalten aber nur nach erfolgter Genehmigung des Generaldirektors Gültigkeit.

Auf dieſe einfache Grundlage hin dürften ſich ſehr leicht die zweckmäßigſten, die Würde des Inſtitutes nach allen Seiten hin ſicherndſten Einrichtungen treffen laſſen.

Das Lokal der Kapellkonzerte.

Die noch zu erörtende ſchwierigſte Frage bleibt nun das Lokal für die Konzerte. — Der Schauſpielſaal des Königlichen Theaters ſelbſt, wie zweckmäßig er auch zum Konzertſaal eingerichtet werden dürfte, müßte vor allen Dingen ſchon deshalb aus den Augen gelaſſen werden, weil für jedes Konzert eine Schauſpielvorſtellung geopfert werden müßte; außerdem beſitzt der Theaterſaal, ſobald er zu einer Konzertaufführung verwendet wird, eine unleugbare Ungunſt des Publikums, welches ſich zu dieſem Zwecke ſtets nur ſehr ſpärlich darin eingefunden hat, und zwar aus Gründen, die aus dem Charakter des Lokales ſelbſt hervorgehen. Aller Vermutung nach wird aber auch der urſprünglich im Theatergebäude projektierte Konzertſaal zur Vollendung nicht kommen, wenigſtens ſind ſo viele und gründliche Bedenken gegen die Ausführung dieſes Saales und wegen der, den eigentlichen Zweck des Theatergebäudes ſtörenden Benutzung desſelben aufgekommen, daß dieſe Vermutung ſich als ziemlich wahrſcheinlich herausſtellt. — Es wäre demnach nur noch ein königliches Gebäude in Betracht zu ziehen, welches unter Bedingungen ſich zu dem gewünſchten Zwecke eignen könnte: dies iſt das ſogenannte alte Opernhaus. Nicht zu leugnen iſt, daß die Räumlichkeit dieſes Gebäudes, dem Plane, es zu einem geeigneten Konzertlokale einzurichten, ſehr an die Hand geht; es müßte jedoch notwendigerweiſe ein nicht unbeträchtlicher innerer Ausbau desſelben vorgenommen werden: — vor allen Dingen würde der Eingang nach der Sophienkirche zu verlegt werden, und das Orcheſter müßte ſich dieſem Eingange gegenüber befinden; der innere Saal müßte durch leichte Steinmauern abgegrenzt, und notwendige Nebengelaſſe müßten konſtruiert werden. Jedenfalls würde eine zweckmäßige Herſtellung des Inneren dieſes Gebäudes mit einem nicht unbedeutenden Koſtenaufwande verknüpft ſein, wäre aber die längere Zukunft desſelben garantiert, ſo möchte immerhin zu dieſen Koſten geraten werden können, da ſich damit ein an und für ſich gewiß ſehr zweckmäßiges Ganze herſtellen laſſen würde. Bei dem immer mehr belebten und von Sr. Majeſtät dem Könige ſelbſt ſo großherzig beförderten Sinne für Verſchönerung der Hauptſtadt ſtünde aber leicht zu fürchten, daß dies alte Opernhaus, da es, an und für ſich kein edles Gebäude, durch ſeine unmittelbare Anlehnung an den Zwinger die ſchöne Wirkung dieſes in ſeiner Art einzigen Baues nach einer Seite hin weſentlich beeinträchtigt, in vielleicht nicht zu ferner Zeit dem Verſchönerungsdrange werde weichen müſſen, und daß es, um den Zwinger, der durch das ſehr vermutliche Hinzutreten des neuen Galeriegebäudes nach allen Seiten hin zu einem vollendeten Ganzen geſtaltet werden wird, vollkommen frei zu machen, nicht ganz unwahrſcheinlich einſt abgetragen werden dürfte. Unter ſolchen Vorausſetzungen — wenn ſie irgend ein Recht der Begründung haben dürften — müßte es allerdings mehr als ungeraten erſcheinen, jetzt erſt noch größere Koſten an den inneren Ausbau des alten Opernhauſes verwenden zu ſollen. Dagegen bietet ſich nun ein Plan dar, deſſen Ausführung die mit dem Zwinger zuſammenhängende eigentliche Schönheitsanlage Dresdens gewiſſermaßen fortſetzen, zugleich aber auch durch eine ihm inliegende große Einträglichkeit zu einem Gegenſtande der vorteilhafteſten Erwerbung ausſchlagen würde.

Vorſchlag zu einem neuen Konzertgebäude.

Wenn man vom Theater her durch den Zwinger ſchreitet, blickt man durch das gegenüberliegende eine Haupttor desſelben auf ein königliches Waſchhaus: ſtatt deſſen könnte man direkt auf die Einfahrt in ein ſchönes und großes Konzertgebäude blicken. Wenn man den Raum dieſes Waſchhauſes neben der Königlichen Münze, die daran liegenden höchſt unanſehnlichen kleinen Gebäude bis zum Malergäßchen, dieſes Gäßchen mit dazu bis an den Malerſaal und das mit den genannten Grundſtücken zuſammenhängende Terrain bis zu der dahinterliegenden Gerbergaſſe gewinnen dürfte, das höchſt unanſehnliche Malergebäude ſelbſt aber niederriſſe, um an ſeiner Stelle eine Straße zu gewinnen, ſo wäre dadurch das Grundſtück zu einem außerordentlich rentablen, zugleich auch aber, beſonders ſeiner Lage wegen, ungewöhnlich geeigneten großen Gebäude gegeben, welches in ſeiner Hauptfront dem Zwinger und der Oſtra-Allee zu, außer der Haupteinfahrt, höchſt vorteilhaft zu vermietende elegante Wohnungen, ein Lokal für eine große Reſtauration uſw., in der Tiefe aber, mit der Front nach der Straße zu, welche durch die Abtragung des jetzigen Malergebäudes zu erhalten wäre, einen großen Konzertſaal, in einem hinteren Flügel nach der Gerbengaſſe zu einen kleinen Konzertſaal nebſt Zubehör, im Parterre unter beiden Sälen aber große Räumlichkeiten zur Aufbewahrung von Theaterdekorationen — ſobald dieſe Räumlichkeiten noch erforderlich wären — enthalten würde. Da die Lokalitäten der Säle ſo eingerichtet werden müßten, daß ſie nicht nur zu Konzerten, ſondern auch zu Bällen, Redouten, feſtlichen Verſammlungen, Ausſtellungen uſw. benutzt werden könnten, ſo würde dadurch einem in der Hauptſtadt laut ausgeſprochenen Bedürfniſſe auf die zweckdienlichſte Weiſe abgeholfen werden, zugleich aber die Rentabilität des Gebäudes zu einer ganz ungewöhnlichen Höhe geſteigert. Ein hieſiger Bauunternehmer, der, ohne jedoch das mindeſte darüber verlauten zu laſſen, infolge einer gelegentlichen Beſprechung einen ungefähren Plan zur Benutzung des bezeichneten Terrains entworfen hat, ſchlägt die Koſten des betreffenden Baues auf 50000 bis 55000 Taler an, weiſt zugleich aber nach, daß, zumal wegen der höchſt glücklichen Lage, ſchon der als Wohnungen und als Lokal zu einer Reſtauration vermietbare Teil des Gebäudes mehr als fünf Prozent des Kapitales eintragen würde, ſo daß die höchſt ergiebige temporäre Vermietung der übrigen Lokale zu den vorher bezeichneten Zwecken das ganze Unternehmen zu einem der gewinnreichſten in ſeiner Art machen würde.

Bei ſo gewonnener Einſicht wäre es gar nicht zu verwundern, daß Bauunternehmer ſich einfänden, welche eine ſo ungewöhnlich ergiebige Spekulation ſehr gern zu ihrer eigenen machen würden; da aber der Hauptteil des beſchriebenen Terrains königliches Eigentum iſt, dürfte dieſer glückliche Umſtand gewahrt werden, um einen Verſuch zu machen, die Vorteile einer ſolchen Unternehmung dem Intereſſe Sr. Majeſtät des Königs ſelbſt zuzuwenden. Sei es nun, daß Se. Majeſtät der König Sich ſelbſt bewogen finden dürften, ein ſolches Gebäude ſelbſt als königliches aufführen zu laſſen, oder daß Allerhöchſt Dieſelben der Kapelle die Erlaubnis erteilten, für ihre Rechnung auf dieſes Unternehmen einzugehen: ſo entſtünde daraus der große Vorteil, daß der Kapelle unter allen erdenklichen Fällen für die Zukunft die Suprematie in Konzert- und derartigen muſikaliſchen Unternehmungen geſichert wird, weil ſie zugleich auch mittelbar oder unmittelbar über die Konzertlokale zu verfügen haben würde; dieſe Säle, die bald in dem Rufe der beſten und geeignetſten dieſer Art ſich feſtſetzen würden, dürften nie einer anderen muſikaliſchen Geſellſchaft oder einem anderen Orcheſter überlaſſen werden, als der Kapelle ſelbſt; jeder fremde Künſtler, der dann die Unterſtützung der Kapelle nachzuſuchen hätte, müßte auch ihre Lokale mieten, und die Kapelle hätte ſonach überreichliche Mittel in den Händen, etwaige Ausfälle für den Witwenpenſionsfonds jederzeit mehr als zu decken.

Es kann hier nicht der Ort ſein, noch darf bei dieſer Gelegenheit die Befugnis angeſprochen werden, zu ermitteln, inwiefern die direkte Übernahme eines ſoeben beſprochenen Bauunternehmens von ſeiten Sr. Majeſtät des Königs, bei der klar ſich erweiſenden außerordentlichen Rentabilität desſelben, ein Mittel an die Hand geben dürfte, durch welches eine koſtſpieligere Unterhaltung der Kapelle, wie ſie nach den vorhergehenden ausführlicheren Darlegungen ſich als unerläßlich herausgeſtellt, beſtritten werden könnte, ohne die Zivilliſte Sr. Majeſtät namhaft zu beſchweren; jedenfalls könnte aber ſelbſt eine indirekte Übernahme ſeitens Sr. Majeſtät, das heißt: die der Kapelle erteilte Erlaubnis zu dem Unternehmen, für den unzubezweifelnden Fall des über eine gewöhnliche gute Verzinſung des Kapitales hinausgehenden Ertrages, auf irgend eine zu ermittelnde geeignete Weiſe zur leichteren und beſſeren Erhaltung der Kapelle mit verwendet werden. — Indem wir uns hierbei mit der Hindeutung begnügen müſſen, daß lediglich der Weisheit Sr. Majeſtät und der Einſicht des Herrn Generaldirektors die durch dieſen letzten Punkt angeregten Fragen zur Erörterung überlaſſen werden müßten, wäre nur noch ein Hindernis zu bedenken, nämlich eine vielleicht zu befürchtende übertriebene Ängſtlichkeit von ſeiten der Kapelle, welche, wenn ihr das Unternehmen übergeben würde, zunächſt den Witwenpenſionsfonds für die Koſten des Gebäudes aufzuwenden haben würde. Sollten alſo Se. Majeſtät der König das Unternehmen aus höheren Gründen von Sich direkt abweiſen, und ſollte auch die Kapelle nicht den Mut haben, ſich auf dasſelbe einzulaſſen, ſo ſtünde allerdings zu erwarten, daß vielleicht bald ein Privatunternehmer ſich finden dürfte oder eine Aktiengeſellſchaft zuſammentreten könnte, welche auf ein ähnliches Unternehmen ſich einließe; und für dieſen Fall dürfte in Zukunft die Kapelle nicht immer die einzige Bewerberin um die Erlaubnis zur Benutzung von Lokalen ſein, die unter eintretenden Umſtänden und Veranlaſſungen ebenſogut einem anderen Orcheſter zur Dispoſition geſtellt werden könnten, was hoffentlich zwar nie den Ruhm, wohl aber die Einnahmen der Kapelle, ſelbſt für ihren Witwenpenſionsfonds, zu beeinträchtigen imſtande ſein dürfte. Da aber dem Verfaſſer dieſes nichts mehr am Herzen liegt als der Ruhm und das Wohlergehen der Kapelle, ſo fühlt er ſich gedrungen, auch dieſen letzten Punkt der Berührung nicht zu entziehen.

Dresden, den 1. März 1846.

Richard Wagner.

Berechnung der in Vorſchlag gebrachten Mehrausgabe für die Königliche Kapelle.

1. Biſherige Ausgaben für diejenigen Stellen, welche vermehrt und vervollſtändigt werden ſollen.		2. Vorſchläglich erhöhter Etat für dieſe Stellen.		3. Mehrausgabe für dieſelben.
Violine.		Ein Vizekonzertmeiſter mit . . .	700 rth.	
Zwei Stellen zu 600 rth.	1200 rth.	II Stellen zu 600	1200 „	
II Stellen zu 500 rth.	1000 „	II „ „ 550	1100 „	
II „ „ 450 „	900 „	II „ „ 500	1000 „	
III „ „ 400 „	800 „	II „ „ 450	900 „	
II „ „ 350 „	1050 „	II „ „ 400	800 „	
IV „ „ 300 „	1200 „	III „ „ 350	1050 „	
		III „ „ 300	900 „	
Dazu ſieben gewöhnliche und zwei außergewöhnliche Akzeſſiſten zu 150 rth.	1350 „	Dazu ſieben Akzeſſiſten zu 150 rth. . . .	1050 „	
	7500 rth.		8700 rth.	1200 rth.
Bratſche.				
IV Stellen zu 600, 500, 400 und 300 rth.	1800 rth.	V Stellen zu 600, 500, 400 u. II mal 300 rth.	2100 rth.	
Dazu zwei gewöhnliche u. zwei außergewöhnliche Akzeſſiſten zu 150 rth.	600 „	Dazu drei Akzeſſiſten zu 150 rth. . .	450 „	
	2400 rth.		2550 rth.	150 „
Violoncell.				
IV Stellen zu 600, 500, 400 und 300 rth.	1800 rth.	V Stellen zu 600, 500, 400 u. II mal 300 rth.	2,100 rth.	
Dazu ein gewöhnlicher und zwei außergewöhnliche Akzeſſiſten zu 150 rth.	450 „	Dazu zwei Akzeſſiſten zu 150 rth. . . .	300 „	
	2250 rth.		2400 rth.	150 „
Kontrabaß.				
IV Stellen zu 600, 500, 400 und 300 rth.	1800 rth.	V Stellen zu 600, 500, 400 u. II mal 300	2100 rth.	
Dazu 2 Akzeſſiſten zu 150 rth. . . .	300 „	Dazu ein Akzeſſiſt zu .	150 „	150 „
	2100 rth.		2250 rth.	1650 rth.

1. Bisherige Ausgaben für diejenigen Stellen, welche vermehrt und vervollſtändigt werden ſollen.		2. Vorſchläglich erhöhter Etat für dieſe Stellen		3. Mehrausgabe für dieſelben
		Transport		1650 rh.
Hoboe.				
III Stellen zu 600, 400 und 350 rh. .	1350 rh.	IV Stellen zu 600, 500, 400 u. 300 rh.	1800 rh.	
Ein Akzeſſiſt zu 150 rh.	150 „	Ein Akzeſſiſt zu. . .	150 „	
	1500 „		1950 rh.	450 „
Fagott.				
III Stellen zu 450, 400 und 300 rh. .	1150 rh.	IV Stellen zu 600, 500, 400 u. 300 rh.	1800 rh.	
Ein Akzeſſiſt zu . . .	150 „	Ein Akzeſſiſt zu. . .	150 „	
	1300 rh.		1950 rh.	650 „
Waldhorn.				
IV Stellen zu 600, 500, 400 und 300 rh. .	1800 rh.			
Dazu zwei gewöhnliche und zwei außergewöhnliche Akzeſſiſten zu 150 rh. .	600 „	V Stellen zu 600, 500, 450, 400 u. 300 rh.	2250 rh.	
		Dazu zwei Akzeſſiſten zu 150 rh. . . .	300 „	
	2400 rh.		2550 rh.	150 „
Trompete.				
IV Stellen zu 400, 350 u. II mal 300	1350 rh.	IV Stellen zu 500, 450, 400 u. 300 rh.	1650 rh.	300 „
Poſaune.				
III Stellen zu 300 u. II mal 200 rh. . .	700 rh.	III Stellen, jede zu 300 rh.	900 rh.	200 „
Harfe.				
Eine Stelle zu 200 rh.	200 rh.	Eine Stelle zu. . .	300 rh.	100 „

Vorläufig demnach für die betreffenden Stellen eine Mehrausgabe von . . . . 3500 rh.

Zuſammenſtellung des Etats für ſämtliche Inſtrumente der bisherigen und nach der vorſchlägigen Norm.

1. Bisheriger Etat ſämtlicher Inſtrumente nach Anſtellung proviſoriſcher Acceßiſten, jedoch ohne die perſönlichen Zulagen an einzelne Mitglieder.

Violine	7500	rh.
Bratſche	2400	„
Violoncell	2250	„
Kontrabaß	2150	„
Flöte	1950	„
Hoboe	1500	„
Klarinette	1950	„
Fagott	1300	„
Waldhorn	2400	„
Trompete	1350	„
Poſaune	700	„
Pauke	300	„
Harfe	200	„
	25950	rh.

Dieſer Etat wird jedoch gegenwärtig noch beſonders belaſtet durch folgende perſönliche Zulagen:

An den Vizekonzertmeiſter	100	rh.
An den Dirigenten der Schauſpielmuſik	100	„
An den Kammermuſikus Schmiedel	100	„
An den mit der Inſpektion über die Inſtrumente Beauftragten	100	„
An den Kammermuſikus Dohauer	100	„
An den Kammermuſikus A. W. Kummer	100	„
An den Kammermuſikus G. Fürſtenau	200	„
An den Kammermuſikus Lewy	200	„

2. Vorſchlägiger Etat ſämtlicher Inſtrumente für die Zukunft, bei erloſchenen perſönlichen Zulagen an einzelne Mitglieder.

Violine	8700	rh.
Bratſche	2550	„
Violoncell	2400	„
Kontrabaß	2300	„
Flöte	1950	„
Hoboe	1950	„
Klarinette	1750	„
Fagott	1950	„
Waldhorn	2550	„
Trompete	1650	„
Poſaune	900	„
Pauke	300	„
Harfe	200	„
	29150	rh.

Zu dieſem zukünftigen Etat würden noch folgende beſondere Ausgaben hinzutreten:

Zulage an einen erſten und zweiten Vorſpieler der zweiten Violine	150	rh.
Für die Inſpektion der Inſtrumente	100	„
Erhöhung der Acceßiſtenzulage beim Kontrabaß auf 200 rh. wegen der Mitverpflichtung für die Baßtuba	50	„
	300	rh.

Der hierdurch auf 29450 rh. geſteigerte Etat würde für jetzt und bis zu dem einſt zu erwartenden gänzlichen Erlöſchen derſelben noch durch folgende perſönliche Zulagen belaſtet werden:

An vier Akzeſſiſten: Kretſchmar, Jockert, Moſchke und Muſchke, welche durch die Gnade Sr. Majeſtät des Königs mit einer Gehaltszulage von 150 rh. für jeden zu überzähligen Kammermuſikern befördert worden ſind	600 rh.
An den Akzeſſiſten beim Kontrabaß, welcher zugleich mit die Baßtuba übernimmt	50 „
Zuſammen:	2050 rh.

Hierdurch werden die aktiven Ausgaben für den Etat auf 28000 rh. vermehrt.

An den Kammermuſikus Dotzauer	100 rh.
An den Kammermuſikus F. A. Kummer	100 „
An den Kammermuſikus A. Fürſtenau	300 „
An den Kammermuſikus Lewi	500 „

(Die übrigen Zulagen würden ſogleich ſchon bei der neuen Einrichtung erlöſchen.)

Dazu noch für einen überzähligen Kammermuſikus für die Pauke bis zum Ausſcheiden des jetzigen Paukers	300 „
Zuſammen:	1300 rh.

Demnach würde ſich für jetzt dieſer Etat noch auf 31050 rh. erheben.

Schlußfolge.

Wenn nun den jetzigen aktiven Ausgaben für ſämtliche Inſtrumente der neue vorſchlägliche Etat zunächſt noch mit 31050 rh. gegen 28000 rh. — alſo mit einem Mehr von 3050 rh. — gegenüberſteht, ſo wird doch in Zukunft — nach dem Erlöſchen der jetzt noch geſtatteten perſönlichen Zulagen und bei unveränderter Aufrechterhaltung des neuen Etats, ſowie nach vorausgeſetzter ſpäterer Einziehung der überzähligen Kammermuſikusſtelle für die Pauke — dieſes Mehr um 1300 vermindert werden, ſo daß dann der Etat für ſämtliche Inſtrumente den jetzigen wirklichen Ausgaben dafür, wie ſie ſich z. B. für das Jahr 1846 belaufen, nur mit 29750 rh. gegen 28000 rh. gegenüber ſtehen, das Mehr alſo nur:

1750 Taler

betragen wird.

Richard Wagner.

Zu Beethovens Neunter Symphonie.

(1846.)

Allen Verehrern des wundervollen Meiſters Beethoven ſteht in Kürze ein ſeltener Genuß bevor, wenn mit dieſem faſt zu ſinnlichen Worte die erhabene Wirkung bezeichnet werden kann, von welcher bei würdigſter Ausführung und erlangtem edelſten Verſtändniſſe ſein letztes derartiges Werk, die neunte Symphonie mit Schlußchor über Schillers Ode: „an die Freude“ ſein muß. Dadurch daß die Kapelle gerade dieſes Werk zur Aufführung in ihrem diesjährigen ſog. Palmſonntagskonzert gewählt hat, ſcheint dieſer vortreffliche und reiche Verein von Künſtlern beurkunden zu wollen, bis zu welcher Höhe ſeine Leiſtungen ſich zu erheben vermögen; denn wie dieſe Symphonie unbeſtreitbar die Krone des Beethovenſchen Geiſtes iſt, enthält ſie eben ſo unleugbar auch die ſchwierigſte Aufgabe für die Ausführung; bei dem würdigen Geiſte aber, der dieſen großen Palmſonntags-Konzertaufführungen bisher ſtets innegewohnt hat, dürfen wir mit Sicherheit annehmen, daß dieſe Aufgabe gewiß eine vollkommene Löſung erhalten werde. — Endlich darf alſo auch das größere Publikum Dresdens hoffen, dieſes tiefſinnigſte und rieſenhafteſte Werk des Meiſters ſich erſchloſſen zu ſehen, deſſen übrige Symphonien bereits zu einer edlen Popularität gelangt ſind, während dieſes Werk bisher noch in die Ferne eines geheimnisvollen, wunderbaren Rätſels entrückt blieb, zu deſſen erhebender Löſung es aber gewiß nur einer vollkommen geeigneten Gelegenheit und eines kräftigen, mutigen Sinnes für die erhabenſte und edelſte Richtung der Kunſt bedarf, die ſich nirgends mit ſprechenderer Überzeugung offenbart hat, als in dieſer letzten Symphonie Beethovens, zu welcher alle ſeine früheren Schöpfungen der Art uns wie die Skizzen und Vorarbeiten erſcheinen, durch welche es dem Meiſter eben nur möglich werden konnte, ſich zur Konzeption dieſes Werkes emporzuarbeiten. O höret und ſtaunet!

*

Würde es nicht gut ſein, wenn — wenigſtens verſuchsweiſe — irgend etwas geſchähe, um auch dem größeren Publikum das Verſtändnis der letzten Symphonie Beethovens, deren Aufführung wir in dieſen Tagen entgegenſehen, näher zu rücken? Wir erinnern hierbei an die wunderlichſten Mißverſtändniſſe und ſonderbarſten Deutungen, denen dieſes Werk ſo verſchiedentlich ausgeſetzt war, ſo daß ſchon vom Umherlaufen der darauf beruhenden Gerüchte zu fürchten ſtünde, nicht daß ſich das Publikum zu jener bevorſtehenden Aufführung etwa nicht zahlreich genug einfinden möchte (dagegen bürgt der Ruf der Wunderbarkeit und Seltſamkeit dieſer letzten großen Schöpfung des Meiſters, von dem ja manche behaupten, er habe dieſe Symphonie im halben Wahnſinn geſchrieben!!) — ſondern daß ein wahrſcheinlich nicht geringer Teil desſelben bei einer erſten und nur einmaligen Anhörung dieſer Tondichtung dadurch in Befangenheit und Verwirrung verſetzt werde, und ihm ſomit ein wahrhafter Genuß entgehe. Öfter gebotene Gelegenheit zur Anhörung ſolcher Werke würde allerdings das geeignete Mittel zur Verbreitung ihres Verſtändniſſes ſein; leider aber kommt dieſe Vergünſtigung meiſt nur Muſikſtücken zugut, die bei ihrer faſt übertriebenen Begreiflichkeit und Leichtverſtändlichkeit ihrer gar nicht bedürfen!

*

Es war einmal ein Mann, der fühlte ſich gedrängt, alles was er dachte und empfand, in der Sprache der Töne, wie ſie ihm durch große Meiſter überliefert war, auszudrücken: in dieſer Sprache zu reden, war ſein innigſtes Bedürfnis, ſie zu vernehmen, ſein einzigſtes Glück auf Erden, denn ſonſt war er arm an Gut und Freude, und die Leute ärgerten ihn ſehr, wie gut und liebend er auch gegen alle Welt geſinnt war. Nun ſollte ihm aber ſein einzigſtes Glück geraubt werden, — er wurde taub und durfte ſeine eigene herrliche Sprache nicht mehr vernehmen! Ach, da kam er nahe daran, ſich der Sprache ſelbſt auch berauben zu wollen: ſein guter Geiſt hielt ihn zurück; — er fuhr fort, auch was er nun empfinden mußte, in Tönen auszuſprechen; — aber ungewöhnlich und wunderbar ſollten nun ſeine Empfindungen werden; — wie die Leute von ihm dachten und fühlten, mußte ihm fremd und gleichgültig ſein; er hatte ſich nur noch mit ſeinem Innern zu beraten und in die tiefſten Tiefen des Grundes aller Leidenſchaft und Sehnſucht ſich zu verſenken! Zu welch' wunderbarer Welt ward er nun heimiſch! Da durfte er ſehen und — hören, denn hier bedarf es keines ſinnlichen Gehöres, um zu vernehmen: Schaffen und Genießen iſt da eines. — Dieſe Welt aber war, ach! die Welt der Einſamkeit: wie kann ein kindlich liebevolles Herz für immer ihr angehören wollen? Der arme Mann richtet ſein Auge auf die Welt, die ihn umgibt, — auf die Natur, in der er einſt voll ſüßen Entzückens ſchwelgte, auf die Menſchen, denen er ſich doch noch ſo verwandt fühlt! Eine ungeheure Sehnſucht erfaßt, drängt und treibt ihn, der Welt wieder anzugehören und ihre Wonnen, ihre Freuden wieder genießen zu dürfen. — Wenn ihr ihm nun begegnet, dem armen Mann, der euch ſo verlangend anruft, wollt ihr ihm fremd ausweichen, wenn ihr zu eurer Verwunderung ſeine Sprache nicht ſogleich zu verſtehen glauben ſolltet, wenn ſie euch ſo ſeltſam, ungewohnt klingt, daß ihr euch fragt: Was will der Mann? O, nehmt ihn auf, ſchließt ihn an euer Herz, höret ſtaunend die Wunder ſeiner Sprache, in deren neugewonnenem Reichtume ihr bald nie gehörtes Herrliches und Erhabenes erfahren werdet, — denn dieſer Mann iſt Beethoven, und die Sprache, in der er euch anredet, ſind die Töne ſeiner letzten Symphonie, in der der Wunderbare all ſeine Leiden, Sehnſucht und Freuden zu einem Kunſtwerke geſtaltete, wie es noch nie da war!

Künſtler und Kritiker,
mit Bezug auf einen beſonderen Fall.

(1846.)

Der öffentlich auftretende Künſtler ſoll nur durch ſeine Leiſtungen zur Öffentlichkeit ſprechen, dieſe ſollen Zeugnis für ſeine Befähigung ablegen; vollkommen richtig iſt dieſer Grundſatz, und unſre Meinung will ihn zumal auch der öffentlichen Kritik gegenüber nie überſchritten wiſſen. Kann der Künſtler unmittelbar durch die von der Natur ihm verliehenen Organe wirken und ſeine Abſicht unverkennbar zur Anſchauung bringen, ſo möge er auch unbedingt jener Annahme unterworfen bleiben; kann er aber nur mittelbar wirken, und zwar durch Mittel, über die er mehr oder weniger nie unbedingt verfügen kann, und wird in dieſem Falle ſeine künſtleriſche Abſicht auch von der Kritik nicht erfaßt, ſondern ſogar gefliſſentlich verdächtigt, ſo muß er bei Feſthaltung jenes Grundſatzes in eine troſtlos leidende Lage geraten. Wird ein Künſtler in dieſe Lage durch einen Kritiker gebracht, von deſſen Urteil er, zumal im vollkommenen Einverſtändnis mit der öffentlichen Stimme, aus vielen und manchen Gründen entſchieden abſehen darf, ſo kann er ohne allen Nachteil für das allgemeine Urteil ſich gegen dieſen ungefähr ſo verhalten, wie ich mich gegen den muſikaliſchen Berichterſtatter der hieſigen „Abendzeitung“ verhalten habe, d. h. ſeine unaufhörlichen Angriffe und Verdächtigungen durchaus unbeachtet laſſen; begegnet er aber einem Manne, wie ich ihn jetzt in dem neuerlichen Beſprecher der Opernaufführungen des Königl. Hoftheaters im „Dresdener Tageblatte“, Herrn C. B. begegne, an deſſen gerechter Beurteilung wohl etwas gelegen ſein könnte, und erſieht er (wie in deſſen kürzlich getanem Ausſpruch über meine Leiſtung als Dirigent einer Aufführung des „Figaro“ von Mozart, ſobald ich nur einige Selbſtachtung bewahren will, ich mit größter Beſtimmtheit erſehen muß), daß — Gott weiß welche? — perſönliche Ungeeignetheit für die ganze Dauer von deſſen Berichterſtatterſchaft ihm wieder einen übel gemuteten kritiſchen Gegner zugezogen hat, ſo dürfte wohl ſein Verlangen, ſich ſelbſt einmal zu wehren, entſchuldigt werden können, zumal wenn der Zuſtand der Befangenheit, in dem ſich z. B. die Dresdener öffentliche Kritik (an und für ſich nur von einigen ſehr wenigen vertreten) für den Augenblick mir gegenüber befindet, es nicht gut denklich erſcheinen läßt, daß ein anderer für ihn einträte. Verletze ich ſomit die ſtrenge Grenze, die den ausübenden Künſtler und Kritiker trennen ſoll, ſo möge meine Schuld unter Berückſichtigung der Empfindungen desjenigen gerichtet werden, der, unaufhörlich herausgefordert, die Kraft zur Durchführung eines Kampfes deutlich in ſich fühlt, der Konvenienz aber das Opfer bringen ſoll, ſich unverteidigt zu laſſen. Handle ich demnach unklug, ſo bedenke man, daß, wenn eine Künſtlernatur durch äußere Klugheit erſt vollſtändig bewältigt iſt, dieſe ſelbſt ihre Kraft bereits verloren haben müßte, und ſehe mir, ſolange ich jung und ſtrebſam bin, dieſe Übereilung (wenn ſie es ſein ſollte) nach.

Weniger würde ich mir ſelbſt geſtatten, mich über die eigentlichen Urſachen der Ungunſt, in der ich bei den meiſten der Dresdener Kritiker ſtehe, zu verbreiten; ſie liegen meiſt ſo klar am Tage, finden ſich in der Unfreude über die mannigfachen Auszeichnungen, zumal die mir, dem vor noch nicht lange gänzlich Ungenannten, verliehene ehrenvolle Anſtellung ſo natürlich begründet, daß die öffentliche Aufmerkſamkeit wohl nicht erſt beſonders darauf hingeleitet zu werden bedarf, um hell zu ſehen, aus welcher Quelle ſo manche Animoſität gegen mich fließt. Wenn ich aber dieſen Beweggrund der Abgeneigtheit bei Herrn C. B. ſehr gern als am wenigſten ſtark vorauszuſetzen mich gedrungen fühle, ſo konnte ich die Berührung dieſes Punktes doch auch gegen mich nicht ganz unterlaſſen, weil nur hierdurch der Ton abſprechender Geringſchätzung erklärt werden darf, mit dem ſich Herr C. B. gerade über mich ausſpricht, während er eine gewiſſe rückſichtsvolle Mäßigung in ſeinen übrigen perſönlichen Berührungen durchgängig beobachtet. Endlich macht es meinem Dafürhalten nach gerade jene — ſeien wir ehrlich! — ſehr beneidete ehrenvolle Stellung zu einem ſo hochachtungswürdigen Inſtitute, wie der Königl. Kapelle, mir zur Pflicht, Beſchuldigungen, wie ſie Herr C. B. mir zufügt, nicht unerwidert zu laſſen, da ich auch ihm gegenüber mich für verbunden halte, über dies und jenes Aufklärungen zu geben, die, ſelbſt wenn ſich ein öffentlicher Verteidiger meiner annehmen wollte, doch von niemand beſtimmter gegeben werden können, als von mir ſelbſt.

Um zur Sache zu kommen, geſtehe ich zuvörderſt, daß mir Herrn C. B.s Ausfall und zumal deſſen Motiv doppelt verdächtig wird durch den Umſtand, daß er ſich gerade an die Aufführung einer Mozartſchen Oper anknüpft; es kommt mir dabei unwillkürlich in das Gedächtnis, daß — der Himmel weiß auf welche Gründe hin! — unter Muſikern, mit denen ich nicht umgehe, die beſtimmte Behauptung aufgebracht worden iſt, ich verachte Mozart, — eine Albernheit, gegen die nur zu proteſtieren ich mich ſchämen möchte. Wer mir aber etwas anhaben will, der pflegt ſolche Abgeſchmacktheiten allerdings mit großem Vorteil, denn mit nichts Beſſerem iſt ja ein ganzer jüngerer Muſiker in der Meinung der Leute über den Haufen zu ſtoßen, als wenn man von ihm behauptet: er verachtet Mozart. Iſt mir in bezug auf Mozarts Werke etwas widerlich, ſo iſt dies die Vielwiſſerei und Anmaßung ſo vieler einzelner Muſiker, von denen jeder die einzig richtige Auffaſſung des Geiſtes und Weſens Mozartiſcher Muſik für ſich in Anſpruch nimmt. Sollte es mir dennoch aber einmal verſtattet ſein können, eine Mozartiſche Oper mit Sängern, die ſie bisher noch nie ſangen, ja ſelbſt vielleicht mit einem Orcheſter, das ſie bisher noch nie ſpielte, von Grund aus neu einzuſtudieren — ſollten es mir ferner bei dieſer Gelegenheit unſre orthodoxen Anhänger des Buchſtabens erlauben, in den geſtochenen Partituren, z. B. der des „Don Juan“, viele wichtige Bezeichnungen als aus Verſehen oder Nachläſſigkeit des Korrektors, vielleicht aber auch aus Mangelhaftigkeit des vorgelegenen Manuſkriptes, und wenn dies von Monzart ſelbſt geweſen wäre (der in ſeinen Partituren den Vortrag gewiß noch nicht ſo genau bezeichnete, als er ihn beim perſönlichen Einſtudieren durch mündliche Ausſprache verlangte), als ausgelaſſen anzunehmen, — kurz, ſollte es mir freigegeben werden können, meine durch ernſtliches Studium und reinſte Begeiſterung für Mozart gebildete künſtleriſche Überzeugung in dem Geiſte einer ſo mir anheimgeſtellten Aufführung eines ſeiner Meiſterwerke auszuſprechen, ſo würde ich dann Herrn C. B. ein Recht einräumen, über meine Leiſtung als Dirigent einer Mozartiſchen Oper zu urteilen oder auch abzuurteilen. So lange dies alles mir nicht verſtattet ſein kann, möge Herr C. B. in vorkommenden ähnlichen Fällen, wie kürzlich bei „Figaro“, bedenken, welcher Standpunkt mir zugewieſen wird, indem ich durch amtliche Pflicht an die Spitze einer Aufführung geſtellt werde, deren Geiſt mir vollkommen fremd iſt, da ich zu ihrer Vorbereitung ſo gut wie nichts mitwirken konnte. — Mit Kenntnis und Schärfe verbreitet ſich Herr C. B. bei einer früheren Gelegenheit ſelbſt über die vielen und verſchiedenartigen Gebrechen im heutigen Theaterweſen, und weiſt ſelbſt treffend nach, wie vorhandene Übel in demſelben wirklich vollendete Aufführungen im ganzen zu ſeltenen Erſcheinungen im Repertoire machen, wobei er jedoch die große Ungerechtigkeit begeht, alle dieſe Gebrechen nur eben einem Theater, und zwar dem hieſigen Königl. Hoftheater vorzuwerfen, während ihm eine größere Umſicht notwendig dahin geleitet haben würde, voranzuſtellen, daß der gerügte Zuſtand ſich ohne Ausnahme auf das ganze deutſche Theater und deſſen Bühnen erſtreckt, daß die Wurzel dieſes allgemeinen Übels ſo tief in der Natur alles in Deutſchland durch hiſtoriſche Entwicklung zur konſiſtenten Erſcheinung Gelangenden liegt, daß dem Billigdenkenden gegenüber wohl nicht füglich gerade eine Theaterverwaltung für Übelſtände verantwortlich gemacht werden darf, die ohne Löſung des Grundübels ſämtlicher deutſcher Bühnen, mit denen dieſe eine nur als im Zuſammenhange exiſtierend gedacht werden kann, einſeitig wohl nur unter den glücklichſten Umſtänden aufzuheben ſind. Die Folgen dieſer Übelſtände auch für die Leiſtungen unſeres Hoftheaters hat Herr C. B. meiſt ganz richtig und treffend dargeſtellt, und ich darf ſelbſt für den mich hier betreffenden Fall füglich es dabei bewenden laſſen, was er darüber geſagt hat; unter ſolcher von ihm gewonnener Einſicht vergegenwärtige er ſich beſonders aber auch meine Lage, wenn ich mich zur Leitung einer Oper, und gerade einer Mozartiſchen, an die Spitze des Orcheſters zu ſtellen habe: — ich ſelbſt habe dieſe Opern nicht einſtudiert, von Grund aus wohl auch ſelbſt nicht mein unmittelbarer Vorgänger in der Leitung derſelben, ſondern ſie werden mir in einer gewiſſen traditionellen Aufführungsweiſe übergeben, an die ich mich zunächſt — im einzelnen ſelbſt meiner Überzeugung zuwider — anzuſchließen ſuchen muß, und zwar aus der Rückſicht, die Aufführung, wie ihre Weſentlichkeit nun einmal zuletzt ſich feſtgeſtellt hat, ſo glatt und ungeſtört wie möglich vorüber gehen zu machen. Zu welche peinigenden Konflikte hier nun meine künſtleriſche Natur, meine beſondere Anſicht und Überzeugung mit den Bemühungen, die vorgefundene Tradition ungeſtört zu erhalten, treten muß, kann ſich jeder vorſtellen, der hierin nur die geringſte praktiſche Erfahrung gemacht hat; wie wenig alſo das unter ſolchen Umſtänden hin und wieder wohl entſtehende Ungleiche und Zweifelhafte einer wirklich falſchen Intention oder dem entſchiedenen Unverſtändnis des Dirigenten zuzuſchreiben iſt, kann nur derjenige überſehen, der von der Sache keine Kenntnis, jedenfalls aber üblen Willen hat.

Die von Herrn C. B. in betreff der letzten Aufführung des „Figaro" mir gemachten Vorwürfe bedürfen aber, trotzdem ich mich durch vorangehende Darſtellungen im ganzen gegen ſtrikte Verantwortlichmachung für den Geiſt dieſer Aufführung verwahrt zu haben glaube, noch einer beſonderen Widerlegung. Herr C. B. irrt ſehr, wenn er glaubt, mir erſt den Rat erteilen zu müſſen, mich bei älteren Muſikern nach der echten Tradition der Zeitmaße in Mozartiſchen Opern zu erkundigen. Ich habe gerade über „Figaro" viele ſehr authentiſche Nachrichten, zumal durch den verſtorbenen Direktor des Prager Konſervatoriums, Dionys Weber (einen ausſchließlichen Verehrer Mozarts) eingeſammelt; dieſer berichtete mir als Augen- und Ohrenzeuge der erſten Aufführung und der vorangehenden, von Mozart ſelbſt geleiteten Proben des „Figaro", wie der Meiſter z. B. das Zeitmaß der Ouvertüre nie ſchnell genug habe erlangen können und wie er, um den Schwung derſelben ſtets aufrecht zu erhalten, wo es nur irgend in der Natur des Themas lag, die Bewegung neu auffriſchte; ſelbſt wenn ich dies Zeugnis aber nicht hätte, würde ich, und wenn Herr C. B. wiederholt dagegen proteſtierte, meinen unwiderſtehlichen inneren Gefühlen nach, ein ähnliches Verfahren für nötig halten, indem ich mir die Freiheit nehme zu behaupten, daß, wer dieſe ſeine Notwendigkeit z. B. ſogleich mit dem erſten Thema, beim Hinzutreten der Gänge der Blasinſtrumente in den vier Takten vor dem erſten Forte, nicht fühlt, überhaupt kein ſonderlich feines Gefühl haben muß und ſich lieber durchgehends ſeine muſikaliſchen Genüſſe durch den Metronomen zumeſſen laſſen ſollte. Gibt es überhaupt der lebenvollen, faſt in jedem anhaltenden Tempo doch ſo mannigfaltig charakteriſtiſch bewegten Mozartiſchen Muſik gegenüber eine geradezu verderblichere Forderung, als daß dieſer mannigfaltige Ausdruck nie die mindeſte Unterſtützung durch ſeine Motivierungen des Zeitmaßes erhalten dürfe? Hat ſich der

Dirigent durch höhere künſtleriſche Entwicklung ſeiner eigenen produktiven Kräfte jenes feine Gefühl und mit ihm jene edlere Wärme zugeeignet, die gerade ihn dann am fähigſten machen, die Schöpfung eines fremden Genius mit klarem Bewußtſein von der höheren Notwendigkeit jedes Teilchens desſelben in ſich aufzunehmen, ſo wird, wenn er dieſes feine Gefühl und dieſe edlere Wärme durch die undefinierbare Mitteilungsgabe, die ihm zu eigen ſein muß, den Ausübenden mitzuteilen weiß, bei vollkommen entſprechenden Kräften jene gelungenſte Art der Ausführung zutage kommen, die, ſelbſt wenn Meinungsverſchiedenheiten über einzelne Punkte der Auffaſſung mit Recht aufkommen dürften, dennoch die vollendetſte ſein würde, und namentlich auch von dem Schöpfer des Werkes dürfen wir annehmen, daß er dieſer Gattung von Ausführung den Vorzug vor jeder anderen geben würde, weil jeder produktive Künſtler aus Erfahrung ſelbſt weiß, wie tötend auch für ſein Werk der Buchſtabe und wie belebend der Geiſt iſt. Im vorliegenden Falle ſei es aber fern von mir, die bei der letzten Aufführung des „Figaro" ſtattgefundenen einzelnen Unebenheiten in dieſem Sinne verantworten zu wollen, dagegen mußte ich mich bereits von vornherein verwahren. Herr C. B. erlaube mir vielmehr, durch die Anführung noch einiger Beiſpiele ihm zu erklären, auf welche Art dieſe entſtanden.

Nicht nur mein natürliches Gefühl, ſondern auch aus der angegebenen Quelle mir zugekommene Tradition beſtimmen mich, das Zeitmaß des ſogenannten Schreibduetts zwiſchen Suſanne und der Gräfin ganz ſeiner Bezeichnung gemäß mir nur als Allegretto zu denken, und unwillkürlich ergriff ich das meiner Überzeugung nach richtige, leicht und anmutig bewegte Tempo, ſah mich jedoch genötigt, den Sängerinnen, welche nach Art der meiſten deutſchen Sängerinnen, durch das verführeriſche Kantabile dazu vermocht, ſich allmählich gewöhnt haben, dies Stück mehr oder weniger in der Weiſe eines zärtlichen Liebesduetts vorzutragen, — bis zu einem ziemlich langſameren Tempo nachzugeben, und zwar aus der ſehr natürlichen Rückſicht, durch hier unzeitiges Beharren auf meiner (wenngleich richtigeren) Anſicht den einmal ſo gewöhnten Vortrag eben dieſer Sängerinnen für den Moment der Ausführung nicht zu ſtören. Ein ähnlicher Fall war es mit dem Duett der Suſanne und Marzelline im erſten Akte, welches (auf die Autorität der geſtochenen Partitur hin, die zufällig gerade hier ein alla breve-Zeichen enthält, während dies bei den ſchnellſten Allegros in der Regel ausgelaſſen iſt) gewöhnlich ſo übertrieben geſchwind vorgetragen wird, daß die in dieſer Nummer ſo vortrefflich gezeichnete Grazie der Verhöhnung und der in erheucheltem Anſtande ſich ausſprechende Spott geradeswegs den Charakter eines heftigen Weibergezänkes annehmen muß; — hier trat allerdings meine Anſicht wiederum in einen faſt ganz unabwendbaren Konflikt mit der vorgefundenen Gewohnheit, — und auf eine ähnliche Weiſe möge ſich Herr C. B. die meiſten ihm aufgeſtoßenen Fälle dieſer Art des weiteren ſelbſt erklären. Wenn ich nun bereits ausgeſprochen habe, wie auch mich der Geiſt ähnlicher Vorſtellungen gewiß nicht erfreuen kann, wie er mich im Gegenteil vielleicht noch weit mehr als Herrn C. B. verletzt und peinigend berührt, ſo liegen die Urſachen, aus denen dennoch Aufführungen unter ſolchen Umſtänden auch meinerſeits nicht zu umgehen ſind, für den Gegenſtand dieſer Beſprechung zu fern ab, als daß ich mich umſtändlich auf deren Erklärung einlaſſen könnte.

Herr C. B. ſpricht ſein Urteil über mich auch nicht bloß in bezug auf die vorliegende Aufführung des „Figaro“ aus, ſondern wirft mir im allgemeinen ganz trocken vor, ich verſtünde nie ein richtiges Tempo zu nehmen oder feſt zu halten, und läßt ſich zugleich über die Unbeſtimmtheit der äußeren Zeichen meines Taktierens aus. Was letzteres betrifft, glaube ich Herrn C. B. ſehr ruhig erwidern zu können, daß, ſo lange die Kapelle durch dieſe Art meines Taktierens nicht verhindert wird, Leiſtungen wie die Aufführung von Glucks „Armide“ und Beethovens letzter Symphonie zutage zu bringen, niemand, ganz gewiß aber auch Herr C. B. ſelbſt nicht, daran Ärgernis zu nehmen berechtigt iſt, da er vor allen Dingen, wenn er eben gerecht und unparteiiſch ſein wollte, zugeſtehen müßte, daß jene Leiſtungen der Königl. Kapelle von ihr ſelbſt noch nicht übertroffen worden ſind. Ich hätte Herrn C. B.s kaum in drei Zeilen gefaßtem, kurzen und geringſchätzenden Aburteile über meine Dirigentenfähigkeit demnach mit gutem Rechte ebenſo kurz und noch kürzer entgegen können, da ich, geſtützt auf eben erwähnte laut und öffentlich ſprechende Zeugniſſe, ihm nur zuzurufen gehabt hätte, wodurch er denn bewieſen habe, daß er die Sache, über die er abſpricht, verſtehe? Dadurch, daß ich ſeinen ſo kurz gefaßten Abſpruch ausführlicher beantworte, als ich mir zulieb eigentlich nötig gehabt hätte, wünſche ich aber feurige Kohlen auf ſein Haupt zu ſammeln, indem ich ihm beweiſe, daß ich ihn mehr achte, als er, ſeiner Beiſeiteſetzung aller Achtung für mich und meine Stellung wegen, von meinem ſehr natürlichen Standpunkte aus es von mir beanſpruchen könnte.

Obgleich es mehr als Zeit zu ſchließen wäre, kann ich mich im Intereſſe der Sache doch nicht enthalten, noch einmal auf die bereits erwähnten allgemeinen Vorwürfe und Beſchuldigungen zurückzukommen, die Herr C. B., in vielem Weſentlichen mit unverkennbarem Verſtändnis, der Leitung des Opernrepertoires gemacht hat, und die ich als ungerecht aus dem Grunde bezeichnete, weil ſie dem hieſigen Königl. Hoftheater im beſonderen zugefügt ſind, während ſie mit bei weitem größerem Rechte dem ganzen deutſchen Theater in deſſen Geſamtheit gelten mußten. Ich nehme dieſen Punkt wieder auf, um Herrn C. B. zu verſichern, daß er ſehr irrt, wenn er glaubt, er habe mit ſeiner ganzen Abhandlung der Generaldirektion etwas Neues geſagt, — daß dieſe vielmehr bei beſonders gewonnener Einſicht in das deutſche Theaterweſen und bei raſtloſem Beſtreben, den erkannten Übeln abzuhelfen, gerade erſt recht zu ihrem Leidweſen hat einſehen müſſen, daß dieſe Schäden nicht einſeitig zu heilen ſind, ſondern im glücklichen Falle nur bei einem gleichen kräftigen Streben ſämtlicher deutſchen Theaterverwaltungen dieſen Mängeln abzuhelfen ſein kann. Schon dieſe Überzeugung wird, wie man leider anzunehmen berechtigt iſt, von den meiſten und größeren übrigen Theatern Deutſchlands noch gar nicht einmal gefühlt, und man halte den in der Verwaltung unſres Repertoires unabläſſig ſich ausſprechenden guten Sinn für edlere und gediegenere Leiſtungen z. B. nur mit dem zuſammen, was unter bei weitem günſtigeren Verhältniſſen das Berliner Hoftheater für die Oper leiſtet, ſo wird man nicht in Abrede ſtellen, daß die Dresdener Oper gerade jetzt diejenige iſt, die ſich auf das vorteilhafteſte und für die wahre Kunſt ermutigendſte auszeichnet. Die Generaldirektion verſteht aber auch vollkommen und lange, ehe ihr Herr C. B. ſeinen Repertoireplan eröffnet hat, auf welche Weiſe es allein möglich ſein wird, die Einzelheiten eines Repertoires klar zu ſondern, alles Ineinanderfließen und gegenſeitig ſich Entkräftigende bei demſelben zu verhindern; ſie weiß, daß dies vor allem (und zumal bei dem Umſtande, daß aus den unerläßlichſten Gründen tägliche Vorſtellungen vor dem Publikum einer nicht übermäßig großen Hauptſtadt gegeben werden müſſen) nur durch vollſtändige Herſtellung eines für die verſchiedenen Gattungen der Oper ausreichenden und gleichmäßig zu verteilenden Perſonales zunächſt erreicht werden kann, macht aber gerade bei der unausgeſetzten Beſtrebung, dieſe notwendige glückliche Ergänzung durch Akquiſition geeigneter Künſtler zu bezwecken, die wiederholte traurige Erfahrung von dem troſtloſen Zuſtande, in dem ſich auswärtige Theater befinden müſſen und ſieht (bei dieſer gänzlichen Hoffnungsloſigkeit, aus einem angenommenen beſſeren Beſtande der deutſchen Theater überhaupt die nötige Unterſtützung zu gewinnen) ſich die Aufgabe zugeteilt, durch den Verſuch einer Heilung des allgemeinen Übels aus deſſen weſentlichſtem Grunde heraus ſich faſt allein an die Spitze der deutſchen Theater zu ſtellen. Welch' eine ungewöhnliche und faſt die Kräfte eines Theaters überſteigende Aufgabe dies iſt, wird leicht zu erkennen ſein; bereits aber liegen Pläne vor, die, von der raſtloſen Tätigkeit der Generaldirekton veranlaßt, mit Beſonnenheit angegriffen und nach beſten Kräften durchgeführt, unter glücklichen Umſtänden für die Zukunft die einzig mögliche Löſung des Übels herbeizuführen verſprechen. So Umfaſſendes im Zeitraume eines halben Jahres bereits zur gelungenen Reiſe gebracht zu ſehen, wird aber kein Einſichtsvoller verlangen wollen. Daß ohne gründlich verbeſſerte Unterlage des deutſchen Operntheaterweſens, die meines Erachtens zu allernächſt in der Erwerbung eines Sängerperſonales beſteht, welches, unter ſich der Spezialität der Talente nach vollkommen geſondert, imſtande iſt, die verſchiedenartigen Gattungen der Oper — die unſer ſtarkes Repertoire bilden müſſen — auf eine Weiſe darzuſtellen, daß jede dieſer Gattungen gleich gut repräſentiert iſt, — daß ohne ſolch gründlich organiſierte Unterlage, ſage ich, die Übelſtände, wie ſie jetzt ſich vorfinden und wie ſie Herr C. B. gerügt hat, nicht abzuſtellen ſind, ſieht jeder ein, der zumal auch erkennt, daß dieſe Mängel eben es unmöglich machen, einen Plan zu verfolgen, wie ihn Herr C. B. für unſer Opernrepertoire vorſchlägt und von deſſen Unausführbarkeit ſich die Generaldirektion bereits längſt hat überzeugen müſſen. Bis dieſer vollkommenere Zuſtand, dem mit vollem Bewußtſein zugeſtrebt wird, erreicht ſein kann, möge der geſtrenge Kritiker der muſikaliſchen Leiſtungen des Königl. Hoftheaters mit einiger Geduld ſich an das einzelne Gute, ja Vortreffliche halten, was ihm unter ſo ſchwierigen Umſtänden dennoch, und zwar öfter und bedeutender geboten wird, als von irgend einem anderen deutſchen Theater, eine Behauptung, der Herr C. B. ſelbſt nicht zu widerſprechen geſonnen zu ſein ſcheint und die ſich nötigenfalls durch Tatſachen beweiſen ließe.

Niemand verarge es einem Beteiligten aber, wenn er erklärt und (wie ich hiermit es zu tun mich gedrungen gefühlt habe) öffentlich ausſpricht, wie widerlich und peinigend er — gerade in dem Maße, in welchem er Mangelhaftes in Dingen, bei denen er intereſſiert iſt, erkennt, zugleich aber auch ſich des Eifers für deſſen Abhilfe, ſo weit ihm dies geſtattet ſein kann, bewußt iſt — von öffentlich zu Markt getragener Vielwiſſerei und Beſſerkennerei berührt wird, zumal wenn dem Ausſpruche beſtimmte, nur in dem Berufe ſelbſt zu erlangende Sachkenntnis und endlich gar noch die nötige Unbefangenheit abgeht, ohne welche auch das geſcheiteſte und einſichtsvollſt Geſagte wirkungslos bleiben muß und ſich ſelbſt den Anſtrich der Sophiſterei zuzieht. Daß dieſen Standpunkt gegenwärtig faſt alle Kritik, zumal Inſtituten wie einem Theater gegenüber, einnimmt, iſt leider unverkennbar, und Herr C. B. hat bei der Ausführung der Übelſtände, die der zu wünſchenden glücklichen Geſtaltung des Theaterweſens hinderlich ſind, die *ſchädliche Einwirkung ungenügend und einſeitig gehandhabter Kritik gänzlich überſehen.* Ein Kritiker könnte vor allen Dingen, zumal ſobald er ſich (wie dies faſt ausſchließlich der Fall iſt) durch praktiſche Erfahrung nicht die nötige vollſtändige Sachkenntnis verſchafft hat, um die Leitung eines Kunſtinſtitutes — ſobald er dabei namentlich auch Männer beteiligt ſieht, in deren allernatürlichſtem, faſt perſönlichem Intereſſe es liegen muß, ein möglichſt Vollſtändiges zu fördern, — ſich gänzlich unbekümmert laſſen, weil er durch ſein mehr oder weniger unberufenes Hineinreden in Dinge, — die er nur dann verſtehen könnte, wenn ſie ihm nicht (wie dies meiſtens der Fall iſt) einſeitig, ſondern in ihrer ausgedehnteſten und weitverzweigteſten Überſicht zur Kenntnis gebracht würden, — Leuten, die es beſſer verſtehen müſſen, als er, nur läſtig fallen, nach dieſer Seite hin gewiß aber nie etwas fördern können wird. Wollte er eine ſehr wichtige Aufgabe erfüllen, ſo wendete er ſich zu dem Publikum hin, um zwiſchen ihm und der Kunſterſcheinung den läuternden und fördernden Vermittler abzugeben; und, ſo wieder rückwirkend auf die produzierenden Kräfte, dürfte er das höhere Verſtändnis des Publikums repräſentieren und ſeine Ausſtellungen und Wünſche von dieſem Standpunkte aus klar und deutlich motiviert, vor allem aber ſtets mit ſchrankenloſeſter Unparteilichkeit nicht als Einzelner, ſondern als geläuterter Ausſpruch der Geſamtheit zu erkennen geben. Ließe er ſich demnach nicht in die ſpeziellſte Einzelheit der Darſtellung ein und unterließe er es, den Darſteller oder ſonſtig Ausübenden auf dieſen oder jenen Fehler inſonderheit aufmerkſam zu machen, ſo würde er dadurch den eigens zu der Überwachung der Leitung der künſtleriſchen Leiſtungen des Perſonales Berufenen ein Recht vollkommen wieder zuſtellen, welches bei dem jetzigen Zuſtand der Kritik dieſen faſt gänzlich verloren gehen muß. Das hieraus entſtehende Durcheinanderreden und Hineinpredigen auf den Darſteller nämlich muß der Dirigent oder Regiſſeur mit Recht endlich nur noch läſtiger und verwirrender zu machen befürchten, wenn auch *er*, wie es ihm Schuldigkeit ſein müßte, ſeine oft von der Anſicht des Kritikers abweichende Meinung noch zur Geltung bringen ſoll; kommt nun noch die faſt gar nicht ausbleibende Perſönlichkeit des Rezenſenten hinzu, die hier in Gunſt, dort in Ungunſt ſich äußert, ſo gerät das Übel endlich auf einen Grad, der notwendig von der äußerſten Verderblichkeit ſein muß, denn dem zunächſt und am allerangemeſſenſten dazu Beſtellten wird die nötige Verſtändigung mit den Darſtellern dann ſo erſchwert, daß ſie meiſt geradezu unmöglich wird. Daher ſchreibt ſich dann endlich der allerdings zu betrauernde Übelſtand, daß der wohltätige und anſtändige Einfluß, den Dirigent oder Regiſſeur auf den Geiſt und das Weſen einzelner Leiſtungen der Darſteller haben könnte und ſollte, gänzlich verloren gehen muß, dagegen jene rohere und willkürlichere Einwirkung des gewöhnlichen, mehr oder weniger beſtechlichen (wollen wir dies auch nicht immer im materiellſten Sinne verſtehen) Rezenſentenweſens ſich immer breiter zwiſchen die künſtleriſch und amtlich ſich Nächſtſtehenden drängt, in deren gegenſeitigen Beziehungen Kälte und Mißtrauen als natürliche Folge einzutreten pflegen. Was unter dieſen unausbleiblichen, überall und ſtets wiederholten Umſtänden die Kritik und namentlich die ſo geführte Theaterkritik genutzt hat, beſteht lediglich in Null; was ſie geſchadet hat, liegt bei dieſer Darſtellung, in der noch große und garſtig entſtellende Flecken, aus Furcht, in das Perſönliche zu geraten, unberührt geblieben ſind, ziemlich klar am Tage. Wüßten daher dieſe Herren Kritiker, was von den Verſtändigen auf ihr Lob, von faſt allen aber auf ihren Tadel gegeben wird, ſo würden ſie es nicht für der Mühe wert halten, ſich wenigſtens auf dieſe gewöhnliche Weiſe mit beiden zu befaſſen, und ein nur kläglicher Gewinn bei dem einen, eine ungenügende Befriedigung der Eitelkeit bei dem anderen würde ihnen oft nicht Entſchädigung genug dünken für die unausbleibliche, faſt allgemeine Gehäſſigkeit, in deren Licht jeder Rezenſent Publikum wie Künſtler erſcheinen muß, ſobald er nicht wenigſtens die ſeltene Fähigkeit beſitzt, vollkommen unparteilich und von aller Perſönlichkeit entfernt zu bleiben, denn nur um dieſen Preis würde man ihm mangelnde Sachkenntnis ab und zu noch nachzuſehen vermögen. — Kann aber ſelbſt Herr C. B. die Hand aufs Herz legen und verſichern, daß der Einfluß perſönlichen Umganges und beſonderer Beziehungen zu dieſem oder jenem nie auf ſein Urteil, vielleicht auch nur auf die Gründe, weshalb er beim öffentlichen Ausſpruch desſelben hier etwas Tadelnswertes übergeht, dort aber heraushebt, einwirke, kann er offen und ehrlich bezeugen, daß er auf dieſe oder jene Veranlaſſung, vielleicht auch Unterlaſſung hin, mir nicht perſönlich ungewillet ſei, und daß ſomit ſeine mir zugefügten, ſo geringſchätzend und abſprechend gefaßten Rügen auf keine Weiſe den Charakter der Animoſität an ſich trügen, ſo habe ich allerdings kein Wort mehr mit ihm zu ſprechen; der Öffentlichkeit überlaſſe ich es jedoch, über uns beide das Richtige ſich zu denken.

Dresden, am 11. Auguſt 1846.

Richard Wagner.

Wie verhalten ſich republikaniſche Beſtrebungen dem Königtum gegenüber?

(1848.)

Laßt uns über dieſe Frage vollkommen klar werden und daher zunächſt genau erörtern, was der Kern republikaniſcher Beſtrebungen ſei.

Glaubt ihr im Ernſt, wenn wir von unſrem jetzigen Standpunkte aus noch weiter vorwärtsſchreiten wollen, müßten wir mit allernächſtem ſchon an der offenen königsloſen Republik ankommen? Glaubt ihr dies, oder wollt ihr es den Ängſtlichen nur weismachen? Seid ihr kenntnislos oder ſeid ihr böswillig?

Ich will euch ſagen, wohin unſre allerdings „republikaniſchen" Beſtrebungen zielen: — Unſre Beſtrebungen für das Wohl aller gehen dahin, die ſogenannten Errungenſchaften der letzten Vergangenheit nicht an ſich ſchon als das Ziel, ſondern als einen Anfang erkannt zu wiſſen.

Das Ziel feſt ins Auge gefaßt, wollen wir daher zunächſt den Untergang auch des letzten Schimmers von Ariſtokratismus; ſind unſre Herren vom Adel keine Feudalherren mehr, die uns knechten und ſchinden konnten, wie ſie Luſt hatten, ſo ſollen ſie, um alles Ärgernis zu verwiſchen, auch den letzten Reſt einer Auszeichnung aufgeben, die ihnen an einem hitzigen Tage leicht zu einem Neſſusgewande werden könnte, das ſie bis auf die Knochen verbrennt, wenn ſie es nicht beizeiten weit von ſich geworfen haben würden. Gedenkt ihr dabei eurer Stammesahnen und haltet ihr es für unfromm, euch der Vorzüge zu begeben, die ihr von ihnen ererbtet, ſo bedenkt, daß auch wir unſrer Ahnen uns erinnern müſſen, deren Taten, ſo gute auch von ihnen vollbracht wurden, von uns zwar nicht in Familienarchiven aufgezeichnet ſind, deren Leiden, Hörigkeit, Druck und Knechtſchaft aller Art aber in dem großen, unleugbaren Archive der Geſchichte des letzten Jahrtauſends mit blutiger Tinte eingeſchrieben ſtehen. Vergeſſet eure Ahnen, werfet jeden Titel, jede mindeſte Auszeichnung von euch, ſo verſprechen wir euch, großmütig zu ſein und die Erinnerung unſrer Ahnen auch gänzlich aus unſrem Gedächtnis zu ſtreichen, damit wir fortan Kinder eines Vaters, Brüder einer Familie ſeien! Höret die Mahnung, erfüllet ſie froh und aus freien Stücken, denn ſie iſt unabweislich, und Chriſtus ſagt: „Ärgert dich ein Glied, ſo reiß' es aus: es iſt beſſer, daß es verderbe, als daß der ganze Leib zur Hölle fahre!“ — Und noch eines! Verzichtet ein für allemal auf die ausſchließliche Ehre, unſrem Fürſten zunächſt ſtehen zu wollen, bittet ihn, euch des ganzen Wuſtes unnützer Hofämter, Ehren und Rechte zu überheben, die heutzutage einen Hof zum Gegenſtande unmutiger Betrachtung machen; ſeid nicht mehr Kammerjunker und Kammerherren, die unſren König „ihren König“ nennen, nehmt von ihm jene Heiducken und bunten Lakaien, die frivolen Auswüchſe einer ſchlimmen Zeit, der Zeit, da alle Fürſten der Welt es dem franzöſiſchen Ludwig XIV. nachahmen zu müſſen glaubten. Tretet frei zurück von dieſem Hofe, dem Hofe der müßigen Adelsverſorgung, damit er ein Hof des ganzen, frohen, glücklichen Volkes werde, wo jedes Glied dieſes Volkes in freudiger Vertretung ſeinem Fürſten zulächle und ihm ſage, daß er der Erſte eines freien, geſegneten Volkes ſei. — Darum, ſo wollen wir weiter: keine erſte Kammer mehr! Es gibt nur ein Volk, nicht ein erſtes und zweites, ſomit kann und ſoll es daher auch nur ein Haus der Volksvertretung geben, und dieſes Haus ſei ein edles, ſchlichtes Gebäude, ein hochgewölbtes Dach auf ſtarken, ſchlanken Säulen: wie würdet ihr dies Gebäude verſtümmeln, wolltet ihr eine triviale Wand quer durchziehen, daß ihr ſtatt eines großen Saales zwei enge Kammern hättet!

Weiter wollen wir die Zuerteilung des unbedingten Stimm- und Wahlrechts an jeden volljährigen, im Lande geborenen Menſchen: je ärmer, je hilfsbedürftiger er iſt, deſto natürlicher iſt ſein Anſpruch auf Beteiligung an der Abfaſſung der Geſetze, die ihn fortan gegen Armut und Dürftigkeit ſchützen ſollen.

Und weiter wollen wir in unſren „republikaniſchen“ Beſtrebungen: eine allgemeine große Volkswehr, nicht ein ſtehendes

Heer und eine liegende Kommunalgarde; was ihr vorbereitet, ſoll weder eine Verminderung des einen, noch eine bloße Erweiterung des anderen ſein, ſondern eine neue Schöpfung, die, nach und nach in das Leben tretend, Heer und Kommunalgarde untergehen laſſen in der einen großen, zweckmäßig hergeſtellten, jeden Standesunterſchied vernichtenden Volkswehr.

Sind ſo alle bisher neidiſch und feindlich geſchiedenen Stände in den einen großen Stand des freien Volkes vereinigt, zu dem alles gehört, was auf dem lieben deutſchen Boden von Gott menſchlichen Atem empfing, — glaubt ihr, daß wir dann am Ziele ſeien? Nein, dann wollen wir erſt recht anfangen! Dann gilt es, die Frage nach dem Grunde alles Elends in unſrem jetzigen geſellſchaftlichen Zuſtande feſt und tatkräftig in das Auge zu faſſen, — es gilt zu entſcheiden, ob der Menſch, dieſe Krone der Schöpfung, ob ſeine hohen geiſtigen, ſowie ſeine ſo künſtleriſch regſamen leiblichen Fähigkeiten und Kräfte von Gott beſtimmt ſein ſollen, dem ſtarreſten, unregſamſten Produkt der Natur, dem bleichen Metall, in knechtiſcher Leibeigenſchaft untertänig zu ſein?

Es wird zu erörtern ſein, ob dieſem geprägten Stoffe die Eigenſchaft zuzuerkennen ſei, den König der Natur, das Ebenbild Gottes, ſich dienſt- und zinspflichtig zu machen — ob dem Gelde die Kraft zu laſſen ſei, den ſchönen freien Willen des Menſchen zur widerlichſten Leidenſchaft, zu Geiz, Wucher und Gaunergelüſte zu verkrüppeln? Dies wird der große Befreiungskampf der tief entwürdigten leidenden Menſchheit ſein: er wird nicht einen Tropfen Blutes, nicht eine Träne, ja nicht eine Entbehrung koſten: nur eine Überzeugung werden wir zu gewinnen haben, ſie wird ſich uns unabweislich aufdrängen: die Überzeugung, daß es das höchſte Glück, das vollendetſte Wohlergehen aller herbeiführen muß, wenn ſo viele tätige Menſchen, als nur irgend der Erdboden ernähren kann, auf ihm ſich vereinigen, um in wohlgegliederten Vereinen durch ihre verſchiedenen mannigfaltigſten Fähigkeiten, im Austauſch ihrer Tätigkeit ſich gegenſeitig zu bereichern und zu beglücken. Wir werden erkennen, daß es der ſündhafteſte Zuſtand in einer menſchlichen Geſellſchaft iſt, wenn die Tätigkeit Einzelner entſchieden gehemmt iſt, wenn die vorhandenen Kräfte ſich nicht frei rühren und nicht vollkommen ſich verwenden können, ſo lange — dies iſt die einzige Bedingung — der Erdboden zu ihrer Nahrung ausreicht. Wir werden erkennen, daß die menſchliche Geſellſchaft durch die Tätigkeit ihrer Glieder, nicht aber durch die vermeinte Tätigkeit des Geldes erhalten wird: wir werden den Grundſatz in klarer Überzeugung feſtſtellen, — Gott wird uns erleuchten, das richtige Geſetz zu finden, durch das dieſer Grundſatz in das Leben geführt wird, und wie ein böſer nächtlicher Alp wird dieſer dämoniſche Begriff des Geldes von uns weichen mit all ſeinem ſcheußlichen Gefolge von öffentlichem und heimlichem Wucher, Papiergaunereien, Zinſen und Bankiersſpekulationen. Das wird die volle Emanzipation des Menſchengeſchlechtes, das wird die Erfüllung der reinen Chriſtuslehre ſein, die ſie uns neidiſch verbergen hinter prunkenden Dogmen, einſt erfunden, um die rohe Welt einfältiger Barbaren zu binden und für eine Entwicklung vorzubereiten, deren höherer Vollendung wir nun mit klarem Bewußtſein zuſchreiten ſollen.

Oder wittert ihr hierin etwa Lehren des Kommunismus? Seid ihr töricht oder böswillig genug, die notwendige Erlöſung des Menſchengeſchlechts von der plumpeſten und entſittlichendſten Knechtſchaft gemeinſter Materie als gleichbedeutend mit der Ausführung der abgeſchmackteſten und ſinnloſeſten Lehre, der des Kommunismus, zu erklären? Wollt ihr nicht erkennen, daß in dieſer Lehre der mathematiſch gleichen Verteilung des Gutes und Erwerbes eben nur ein gedankenloſer Verſuch zur Löſung jener allerdings gefühlten Aufgabe gemacht worden iſt, der ſich in ſeiner reinen Unmöglichkeit ſelbſt das Urteil der Totgeborenheit ſpricht? Wollt ihr damit aber die Aufgabe ſelbſt als verwerflich und unſinnig, wie jene Lehre es in Wahrheit iſt, ebenfalls verſchreien? Hütet euch! Das Ergebnis von dreiunddreißig Jahren ungeſtörten Friedens zeigt euch jetzt die menſchliche Geſellſchaft in einem Zuſtande von Zerrüttung und Verarmung, daß ihr am Ende dieſer Jahre rings um euch die entſetzlichen Geſtalten des bleichen Hungers erblickt! Seht euch vor, ehe es zu ſpät iſt! Spendet nicht Almoſen, ſondern erkennt das Recht, das von Gott verliehene Menſchenrecht, ſonſt dürftet ihr wohl den Tag erleben, wo die gewaltſam verhöhnte Natur zu einem rohen Kampfe ſich ermannt, deſſen wildes Siegesgeſchrei wirklich jener Kommunismus wäre, und wenn in der Unmöglichkeit des Beſtandes ſeiner Grundſätze auch nur die kürzeſte Dauer ſeiner Herrſchaft verbürgt läge, ſo würde dieſe kurze Herrſchaft doch hinreichend geweſen ſein, alle

Errungenſchaften einer zweitauſendjährigen Ziviliſation auf vielleicht lange Zeit ſpurlos auszurotten. Glaubt ihr, ich drohe? Nein, ich warne! —

Sind wir nun in unſren republikaniſchen Beſtrebungen ſo weit gelangt, auch dieſe wichtigſte aller Fragen zum Glück und Wohlergehen der ſtaatlichen Geſellſchaft zu löſen, ſind wir in die Rechte freier Menſchenwürde vollſtändig eingetreten: werden wir nun am Ziele unſres tätigen Strebens angelangt ſein? Nein! Nun ſoll es erſt recht beginnen! Sind wir durch die geſetzkräftige Löſung der letzten Emanzipationsfrage zur vollkommenen Wiedergeburt der menſchlichen Geſellſchaft gelangt, geht aus ihr ein freies, allſeitig zu voller Tätigkeit erzogenes neues Geſchlecht hervor, ſo haben wir nun erſt die Kräfte gewonnen, an die höchſten Aufgaben der Ziviliſation zu ſchreiten, das iſt: Betätigung, Verbreitung derſelben. Nun wollen wir in Schiffen über das Meer fahren, da und dort ein junges Deutſchland gründen, es mit den Ergebniſſen unſres Ringens und Strebens befruchten, die edelſten, gottähnlichſten Kinder zeugen und erziehen: wir wollen es beſſer machen als die Spanier, denen die neue Welt ein pfäffiſches Schlächterhaus, anders als die Engländer, denen ſie ein Krämerkaſten wurde. Wir wollen es deutſch und herrlich machen: vom Aufgang bis zum Niedergang ſoll die Sonne ein ſchönes, freies Deutſchland ſehen und an den Grenzen der Tochterlande ſoll, wie an denen des Mutterlandes, kein zertretenes unfreies Volk wohnen, die Strahlen deutſcher Freiheit und deutſcher Milde ſollen den Koſaken und Franzoſen, den Buſchmann und Chineſen erwärmen und verklären.

Seht ihr, hier hat unſer republikaniſches Streben kein Ziel und Ende, raſtlos dringt es weiter von Jahrhundert zu Jahrhundert zur Beglückung des ganzen großen Menſchengeſchlechtes! Iſt dies ein Traum, ein Utopien? Es iſt es, ſobald wir darüber nur hin- und herſprechen, kleingläubig und ſelbſtſüchtig die Möglichkeit abwägen und leugnen: es iſt es nicht, ſobald wir froh und mutig handeln, ſobald jeder Tag eine neue gute Tat des Fortſchrittes von uns ſieht.

Aber, fragt ihr nun: willſt du dies alles mit dem Königtum erreichen? — Nicht einen Augenblick habe ich ſein Beſtehen aus dem Auge verlieren müſſen, — hieltet ihr es aber für unmöglich, ſo ſprächet ihr ſelbſt ſein Todesurteil aus! Müßt ihr es aber für möglich erkennen, wie ich es für mehr als möglich erkenne, nun: ſo wäre die Republik ja das Rechte, und wir dürfen nur fordern, daß der König der erſte und allerechteſte Republikaner ſein ſollte. Und iſt Einer mehr berufen, der wahreſte, getreueſte Republikaner zu ſein, als gerade der Fürſt? Res publica heißt: die Volksſache. Welcher einzelne kann mehr dazu beſtimmt ſein als der Fürſt, mit ſeinem ganzen Fühlen, Sinnen und Trachten lediglich nur der Volksſache anzugehören? Was ſollte ihn, bei gewonnener Überzeugung von ſeinem herrlichen Berufe, bewegen können, ſich ſelbſt zu verkleinern und nur einem beſonderen kleineren Teile des Volkes angehören zu wollen? Empfinde jeder von uns noch ſo warm für das allgemeine Beſte, ein ſo reiner Republikaner wie der Fürſt kann er nie werden, denn ſeine Sorgen teilen ſich nie, ſie können nur dem Einen, dem Ganzen angehören, während jeder von uns, der Alltäglichkeit gegenüber, ſeine Sorgen organiſch zu verteilen hat. — Und worin beſtände das Opfer, das der Fürſt zu bringen hätte, um dem erkannten, unſäglich ſchönen Berufe zu entſprechen? Sollte es ihm als Opfer gelten, in den freien Bürgern des Staates nicht mehr ſeine „Untertanen" zu erblicken? Durch die Tat unſrer Geſetze iſt dieſe Vorſtellung bereits aufgehoben, und der dieſe Geſetze beſtätigte, erfüllt ihren Sinn mit ſolcher Treue, daß der Ausſpruch des Aufhörens der Untertänigkeit ihm als kein Opfer mehr erſcheinen würde. Müßte es ihm als ein Opfer gelten, wenn er jenen Reſt eines müßigen Hofprunkes mit ſeinen längſt überlebten Ehren, Titeln und Orden von ſich wieſe? Wie klein dächten wir von dem ſchlichteſten, wahrhaftigſten Fürſten unſrer Zeit, wenn wir die Erfüllung ſolchen Wunſches ihm als ein Opfer anrechnen wollten, ſobald wir mit Sicherheit annehmen dürfen, daß ſelbſt ein wirkliches Opfer gern von ihm gebracht werden würde, wenn er erführe, daß es der Hinwegräumung eines Hinderniſſes der freien Ausſtrömung der Volksliebe gelte?

Was nun berechtigt uns, ſo tief in die Seele dieſes ſeltenen Fürſten zu greifen, Überzeugungen von ihm auszuſprechen, wie wir von manchem uns ganz gleich ſtehenden Bürger es zu tun vielleicht nicht für klug halten müßten? — Es iſt der Geiſt unſrer Zeit, es iſt die noch nie dageweſene Lage der Dinge, wie ſie die Gegenwart zutage gefördert hat, die den Schlichteſten mit Prophetenblick begabt. Der Drang zur Entſcheidung iſt da: zwei Feldlager ſind unter den ziviliſierten Nationen Europas aufgeſchlagen; hier ertönt es: *Republik!* dort *Monarchie!* Wollt ihr leugnen, daß es ſich jetzt um eine entſchiedene Löſung dieſer Frage handle, daß ſich in ihr alles faſſe und begreiſe, was die menſchliche Geſellſchaft bis in ihre tiefſten Wurzeln erregt? Wollt ihr den Geiſt dieſer gotterfüllten Zeit verkennen, behaupten: das ſei alles ſchon dageweſen und werde ſich nach einem verflogenen Rauſche wieder geſtalten, wie es war? Nun, dann hätte euch Gott mit Blindheit für alle Ewigkeit geſchlagen! Nein, in dieſer Zeit erkennen wir auch die Notwendigkeit der *Entſcheidung*: was Lüge iſt, kann nicht beſtehen, und die Monarchie, d. h. die *Alleinherrſchaft* iſt eine Lüge, ſie iſt es durch den Konſtitutionalismus geworden. Nun wirft ſich der an aller Ausſöhnung Verzweifelnde kühn und trotzig der vollen Republik in die Arme, der noch Hoffende lenkt ſein Auge zum letzten Male prüfend nach den Spitzen des Beſtehenden hin. Er erkennt, daß, gilt der Kampf der Monarchie, dieſer nur in beſonderen Fällen gegen die *Perſon des Fürſten*, in allen Fällen aber *gegen die Partei* geführt wird, die eigennützig oder ſelbſtgefällig den Fürſten auf den Schild erhebt, unter deſſen Schatten ſie ihren beſonderen Vorteil des Gewinnes oder der Eitelkeit verficht. Dieſe *Partei* iſt alſo die zu beſiegende: ſoll der Kampf ein blutiger ſein? Er muß es ſein, er muß Partei und Fürſten zu gleicher Zeit treffen, wenn kein Mittel der Verſöhnung bleibt. Als dieſes Mittel erfaſſen wir aber *den Fürſten* ſelbſt: iſt er der echte, freie Vater ſeines Volkes, ſo kann er mit einem einzigen hochherzigen Entſchluß den Frieden pflanzen, wo Krieg ſonſt nur unvermeidlich erſcheint. Nun ſuchen wir auf den Thronen Europas den Fürſten, den Gott erkoren haben ſoll, das hohe ſchöne Werk zu vollziehen: was erblicken wir? Welch verblendetes, tief entartetes Geſchlecht, unfähig zu jedem hohen Beruf! Welchen Anblick gewährt uns Spanien, Portugal, Neapel? Welcher Schmerz erfüllt uns beim Hinblick auf die deutſchen Lande Hannover, Heſſen, Bayern — ach! ſchließen wir die Reihe! Gott ſprach ſein Urteil über die Schlechten und Schwachen: ihre Schwäche wuchs von Glied zu Glied. Wir wenden den Blick ab aus der Ferne, in unſrer Heimat ſchlagen wir ihn von neuem auf: *Da ſehen wir den Fürſten, den ſein Volk liebet*, nicht im Sinne altherkömmlicher Stammesanhänglichkeit, nein! *in reiner Liebe zu ihm ſelbſt, zu ſeinem eigenſten Ich*: Wir lieben ihn, weil er iſt, wie er iſt, wir lieben ſeine reine Tugend, ſeine hohe Ehrenhaftigkeit, ſeinen Biederſinn, ſeine Milde. Nun rufe ich aus vollem Herzen laut und freudig:

Das iſt der Mann der Vorſehung!

Will Preußen die Erhaltung einer Monarchie, ſo iſt es dem Begriffe des Preußentums zulieb: ein eitler Begriff, der bald erblaßt ſein wird! Will Öſterreich ſich einen Fürſten erhalten, ſo erkennt es in deſſen Dynaſtie das einzige Mittel des Beſtandes einer unnatürlich zuſammengeworfenen Ländermaſſe: kein unmöglicher Beſtand, der nächſtens zerfallen wird! — Will aber der Sachſe das Königtum, ſo leitet ihn zu allernächſt die reine Liebe zu ſeinem Fürſten, das glückliche Bewußtſein, dieſen Beſten ſein zu nennen: hier iſt es nicht ein kalter, ſtaatskluger Begriff, — es iſt die volle warme Überzeugung der Liebe. Und dieſe Liebe, ſie ſoll entſcheiden, ſie kann nicht nur für jetzt, ſie kann ein für allemal entſcheiden! Von dieſem unſäglich wichtigen Gedanken erfüllt, rufe ich nun in mutiger Begeiſterung aus: Wir ſind Republikaner, wir ſind durch die Errungenſchaften unſrer Zeit dicht daran, die Republik zu haben: aber Täuſchung und Ärgernis aller Art heftet ſich noch an dieſen Namen, — ſie ſeien gelöſt mit einem Worte unſres Fürſten! Nicht wir wollen die Republik ausrufen, nein! Dieſer Fürſt, der edelſte, der würdigſte König, er ſpreche es aus:

Ich erkläre Sachſen zu einem Freiſtaate.

Das erſte Geſetz dieſes Freiſtaates, das ihm die ſchönſte Sicherung ſeines Beſtehens gebe, ſei:

Die höchſte vollziehende Gewalt ruht in dem **Königshauſe Wettin** und geht in ihm von Geſchlecht zu Geſchlecht nach dem Rechte der Erſtgeburt fort.

Der Eid, den wir dieſem Staate und dieſem Geſetze ſchwören, er wird nie gebrochen werden: nicht weil wir ihn geſchworen (wie viele Eide werden nicht in gedankenloſer Anſtellungsfreude geſchworen!), ſondern weil wir ihn mit der Überzeugung geſchworen, daß durch jene Erklärung, jenes Geſetz, eine neue Zeit unvergänglichen Glückes begründet wurde, das nicht allein auf Sachſen, nein! auf Deutſchland, auf Europa die wohltätigſte, entſcheidendſte Mitteilung auszuüben vermag. Der dies in ſo kühner Begeiſterung ausſprach, glaubt mit unumſtößlicher Überzeugung, dem Eide, den er auch ſeinem Könige ſchwur, nie treuer geweſen zu ſein, als heute, da er dies niederſchrieb.

Würde hierdurch nun der Untergang der Monarchie herbeigeführt? Ja! Aber es würde damit die Emanzipation des Königtums ausgeſprochen. Täuſchet euch nicht, ihr, die ihr die „konſtitutionelle Monarchie auf der breiteſten demokratiſchen Grundlage“ wollt. Ihr ſeid, was die letztere (die Grundlage) betrifft, entweder unredlich, oder, iſt es euch mit ihr Ernſt, ſo martert ihr die künſtlich von euch gepflegte Monarchie langſam zu Tode. Jeder Schritt vorwärts auf dieſer demokratiſchen Grundlage iſt eine neue Bewältigung der Macht des Monarchen, nämlich: des Alleinherrſchers; das Prinzip ſelbſt iſt die vollſtändigſte Verhöhnung der Monarchie, die eben nur im wirklichen Alleinherrſchertum gedacht werden kann: jeder Fortſchritt im Konſtitutionalismus iſt eine Demütigung für den Herrſcher, denn er iſt ein Mißtrauensvotum gegen den Monarchen. Wie ſoll hier Liebe und Vertrauen gedeihen in dieſem beſtändigen und oft ſo unwürdig ausgebeuteten Kampfe zwiſchen zwei vollkommen entgegengeſetzten Prinzipien? Schmach und Kränkung verbittern dem Monarchen, als ſolchem, das Daſein: erlöſen wir ihn daher aus dieſem unglücklichen Halbleben; laſſen wir den Monarchismus ganz enden, da die Alleinherrſchaft durch die Volksherrſchaft (Demokratie) eben unmöglich gemacht iſt, aber emanzipieren wir dagegen in ſeiner vollſten, eigentümlichen Bedeutung das Königtum! An der Spitze des Freiſtaates (der Republik) wird der erbliche König eben das ſein, was er ſeiner edelſten Bedeutung nach ſein ſoll: der erſte des Volkes, der Freieſte der Freien! Würde dies nicht zugleich die ſchönſte deutſche Auslegung des Ausſpruches Chriſtus' ſein: „Der höchſte unter euch ſoll der Knecht aller ſein?“ Denn indem er der Freiheit aller dient, erhöht er in ſich den Begriff der Freiheit ſelbſt zum höchſten, gotterfüllten Bewußtſein. — Je weiter wir in der Aufſuchung der Bedeutung des Königtums in den germaniſchen Nationen zurückgehen, je inniger wird ſie ſich dieſer neu gewonnenen als einer eigentlich nur wiederhergeſtellten anſchließen; der Kreislauf der geſchichtlichen Entwicklung des Königtums wird an ſeinem Ziele, bei ſich ſelbſt wieder angelangt ſein, und als die weiteſte Verirrung von dieſem Ziele werden wir den Monarchismus, dieſen fremdartigen, undeutſchen Begriff, anzuſehen haben.

Sollen wir zu dem hier ausgeſprochenen ſehnlichen Wunſche in Form einer Petition Unterſchriften ſammeln? Ich bin gewiß, Hunderttauſende würden unterzeichnen, denn ſein Inhalt bietet die Verſöhnung aller ſtreitenden Parteien, wenigſtens aller derjenigen in ihnen, die es redlich meinen. Aber nur ein einziger Namenszug kann hier der rechte und entſcheidende ſein: der des geliebten Fürſten, dem wir mit brünſtiger Überzeugung ein ſchöneres Los, eine ſeligere Stellung wünſchen, als ſie ihm jetzt zuteil iſt.

Dresden, am 14. Juni 1848.

Ein Mitglied des Vaterlandsvereins.

Die Wibelungen (1848)

(Schlußworte).

„Wann kommſt du wieder, Friedrich, du herrlicher Siegfried! und ſchlägſt den böſen nagenden Wurm der Menſchheit?“ —

„„Zwei Raben fliegen um meinen Berg, — ſie mäſteten ſich fett vom Raube des Reiches! Von Südoſt hackt der eine, von Nordoſt hackt der andere: — verjagt die Raben und der Hort iſt euer! — Mich aber laßt ruhig in meinem Götterberge!““

Über Eduard Devrients „Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt.“

(1849.)

Nachdem ſich das Wiener Volk im vorigen März erhoben, verjagte es außer Jeſuiten, Polizeiſpitzeln und ſo manchem anderen auch das Ballett und die talieniſche Oper. Die Theaterdirektoren erſahen zugleich, daß die ſchlaffe, weichliche Koſt ihres Repertoires dem Publikum nun nicht mehr zuſagen werde, daß die Zeit der theatraliſchen Zoten nun vorüber ſei und den jungen Leuten mit den entſchloſſenen, mutigen Mienen andere Lockungen geboten werden müßten. Wo ein tüchtiges, Wahrheit und Freiheit atmendes Stück habhaft zu machen war, wurde es über die Bretter geführt, die Poſſe mußte die Liederlichkeit abſtreifen, und in ſtarker, kräftiger Weiſe das neue Freiheitslied anſtimmen, in ihr das jeſuitiſche Laſter gezüchtigt, der frohe Todesmut der heiteren Wiener Helden gefeiert werden; erſetzt wurde überall, was die geiſtesmörderiſche Zenſur verſtümmelt hatte.

Wir könnten zu dieſen Beobachtungen noch manche andere ſtellen, z. B. wie infolge des März der Intendant der Berliner Königlichen Schauſpiele durch Katzenmuſiken veranlaßt wurde, gute klaſſiſche Stücke zu geben; hier allein wird aber genügen, zu zeigen, daß unſer Theater in Wirklichkeit von Staatsintereſſe iſt, daß Wohl und Wehe des Staates in unausbleiblichem Reflex ſich im Theater abſpiegelt. Und wie ſollte es anders ſein? Außer dem Theater haben wir nur die Kirche, welche in ähnlicher Weiſe unmittelbar auf eine große Öffentlichkeit ſich äußert; wenn die unvergleichliche Wirkung religiöſer Inbrunſt in unſrem modernen Staatsleben jedoch immer weniger in Anſchlag gebracht werden darf, und wenn wir dagegen bedenken, wie der durch alle Reize der Sinnlichkeit, durch unmittelbares warmes Leben der Kunſtwerkzeuge hervorgebrachte Eindruck theatraliſcher Vorſtellungen ſchon deshalb ſtets neu und lebhaft zu bleiben vermag, weil er ſich immerdar aus dem wirklichen Leben der Gegenwart erfriſcht und verjüngt, ſo dürfte eine dem Theater vorzüglich zu widmende Aufmerkſamkeit jetzt wohl an der höchſten Zeit ſein. Hoffentlich wird der freie Staat, ſobald er einigermaßen ſich ſelbſt zur Beſinnung gekommen ſein wird, ſeine Pflicht gegen ſich auch darin erkennen, daß er, in Erwägung der ungemeinen Wirkungs-fähigkeit des Theaters, ſich dieſe Fähigkeit zu dem edelſten und freieſten Zwecke, zu dem Zwecke ſeiner ſelbſt ſich verſichert; er wird dies dadurch erreichen, daß er durch geeignete Unterſtützung das Theater unabhängig von jeder anderen Rückſicht außer der macht, die Sitten und den Geſchmack des Volkes zu kräftigen und zu veredeln. Dieſe Abſicht muß die einzig ihm untergelegte ſein, frei und ſelbſtändig muß er dieſer einen Aufgabe nachgehen dürfen, jeder Einfluß außer dem der künſtleriſchen Intelligenz des berufenen und des unverleiteten ſittlichen Gefühls der Geſamtheit muß von ihm ferngehalten werden.

Glauben wir hiermit die Aufgabe des Staates dem Theater gegenüber richtig erfaßt zu haben, und irren wir nun nicht, wenn wir gerade den gegenwärtigen Moment unſrer politiſchen Entwicklung für geeignet halten, den Staat auf ſeine Pflicht aufmerkſam zu machen, ſo haben wir allen denen, die hierin mit uns übereinſtimmen, zu dem Zweck vollſtändiger Aufklärung über dieſen wichtigen Gegenſtand nichts angelegentlicher zu empfehlen, als das oben angezeigte Buch Eduard Devrients, von dem ſoeben der dritte Band erſchien.

Wie niemals der bloße Kenner, der außerhalb des Gegenſtandes betrachtend ſteht, das Richtigſte darüber zu empfinden und zu ſagen weiß, ſondern nur derjenige, der ſie unmittelbar ausübt, eine Kunſt auch am ſicherſten zu begreifen imſtande iſt, ſo kann von allem Geiſtreichen, was Dichter und Äſthetiker über die Schauſpielkunſt geſagt haben, doch füglich ganz abgeſehen werden, nach den Darſtellungen und Eröffnungen, die uns hier ein vorzüglich berufener Schauſpieler ſelbſt von ſeiner Kunſt macht. Das Gefühl tiefſter Unzufriedenheit, das ihm der heutige Zuſtand unſrer Theater erweckte, ſcheint unſren Künſtler von dem Erforſchen der nächſten Urſachen desſelben im folgerichtigen Weiterdringen bis in das tiefſte Herz ſeiner Kunſt geführt zu haben; ſeine Begeiſterung wuchs mit der Erkenntnis des hohen Berufes der Schauſpielkunſt und durch die gewonnene Überzeugung, daß die edelſte Unabhängigkeit das Weſen derſelben ſein müſſe. Deutlich darzutun, daß die Schauſpielkunſt ſelbſtändig aus ihrer eigenſten Eigentümlichkeit hervorging, daß ſie ohne Beeinträchtigung keinen anderen Bedingungen als denen ihres Weſens gehorcht, daß ſie ein Produkt des Volkes und ſeines Geiſtes iſt, in einem Maße, wie keine andere Kunſt, und daß ihr feſtes Verharren am Volksgeiſte namentlich beim deutſchen Volke der Grund all ihres Wohles und Wehes iſt, — dies durfte dem Verfaſſer am ſicherſten auf dem Wege geſchichtlicher Darſtellung gelingen, und in dem vorliegenden Werke iſt es ihm auf das überzeugendſte geglückt.

Er zeigt uns, wie länger und dauernder als bei irgend einem anderen europäiſchen Bildungsvolke die Schauſpielkunſt bei den Deutſchen unmittelbar an der Geſinnung und Eigentümlichkeit des Volkes haftete, daß die endlich hinzutretenden Verſuche der Literatur, ſich ihrer zu bemächtigen, nach hartnäckigem Widerſtreben nur dann von Erfolg waren, als ſie ſich innig mit dem Weſen der Schauſpielkunſt zu befreunden und aus ihr ſelbſt ſich zu erfriſchen begann, und daß, wenn wir in ihr nicht die Höhe der Engländer und Franzoſen erreicht haben, dies (außer anderen äußeren Gründen) namentlich auch darin ſeine Erklärung findet, daß uns noch kein Shakeſpeare und Molière erſtand, das heißt, noch kein wirklicher Schauſpieler, der, wie dieſe, zugleich die höchſte Kraft dichteriſcher Schöpfungsgabe in ſich vereinigte. Wir ſehen, wie unſre größten Dichter, die ſich mit tätiger Liebe dem Drama zuwendeten, Goethe und Schiller, doch zu ſehr auf dem abſolut literariſchen Standpunkte außerhalb der Schauſpielkunſt ſtehen blieben, um den entſcheidend günſtigen Einfluß auf ſie zu gewinnen, und daß eine Periode, wie die unſrige, das Gedeihen derſelben endlich vollkommen untergraben mußte, da ſie das Theater nach jeder Seite hin von Rückſichten und Anſprüchen abhängig macht, die mit dem inneren Weſen der Schauſpielkunſt nichts als ihr Äußerlichſtes gemein haben.

Mit dem edelſten Eifer, im Gefühle höchſter ſittlicher Berechtigung tritt nun der Verfaſſer als Sachwalter ſeiner ſo vernachläſſigten herrlichen Kunſt und im Bewußtſein der von der Geſellſchaft noch ſo unbegriffenen Würde ſeines Standes dem Staate mit der wohlbegründeten Forderung entgegen: ſein höchſtes Intereſſe am Theater zu erkennen und dafür zu ſorgen, daß es als würdiges Glied der Staatsanſtalten frei und wohltuend ſeinen hohen Beruf ausüben dürfe. Welcher Edle, ja welcher irgend Einſichtsvolle ſollte ihm nicht den geſegnetſten Erfolg ſeines Strebens wünſchen?

Theaterreform.

(1849.)

Die kürzlich von Eduard Devrient veröffentlichten Vorſchläge zur Reform des Theaters müſſen der Beſchaffenheit der Sache nach notwendig zunächſt auf dreierlei Gegner ſtoßen, und dieſe ſind: 1. die bisherigen Theaterdirektoren, deren meiſt unkenntnisvolles Verfahren den jetzt allgemein mehr als bedenklich erfundenen Zuſtand des Theaters herbeiführte; 2. diejenigen einzelnen Virtuoſen, welche aus dieſem Zuſtande ihren beſonderen Vorteil zogen, und 3. die ſogenannten Theaterliebhaber, welche bei perſönlicher Berührung mit den beiden eben bezeichneten Klaſſen an jenem Zuſtande Behagen gefunden hatten. Der letzteren Gattung ſcheint, wenigſtens ſeiner Unterſchrift (Scenophilus, zu deutſch Bühnenfreund) nach, der Verfaſſer des auf den angeregten Gegenſtand bezüglichen Aufſatzes in der „Spenerſchen Zeitung“, deſſen Abdruck in der vorgeſtrigen Nummer des „Dresdner Anzeigers“ durch wohlmeinende Vermittlung beſorgt worden iſt, anzugehören; möglich jedoch, daß er der erſten, kaum denkbar, daß er der zweiten Klaſſe ſich zuzähle, weil wir ihm dann einen günſtigeren Begriff von der von ihm, wenn auch noch ſo willkürlich ausgeübten Kunſt vorausgeſetzt haben würden.

Dieſer „Bühnenfreund“ beteuert ſchließlich ſeinen Glauben an die „hohe Beſtimmung“ der Schauſpielkunſt, nachdem er zuvor die Fähigkeit des Schauſpielers, ſeiner eigenen Kunſt vorzuſtehen, höhniſch in Zweifel geſtellt, der Schauſpielergeſellſchaft aber die Möglichkeit einer geſitteten Organiſation zur Vertretung ihrer Intereſſen abgeſprochen. Die zu „hoher Beſtimmung“ zu erziehende Schauſpielerkunſt wäre demnach die einzige Kunſt, welche nicht zu den freien Künſten gehören ſollte, indem ihre Leiſtungen nämlich nicht von Künſtlern dieſer Kunſt ſelbſt, ſondern von ſolchen, welche außerhalb ihrer ſtehen, geleitet werden müſſen; ſie wäre alſo, bei aller ihrer bewahrten „hohen Beſtimmung", diejenige Kunſt, die von Künſtlern ausgeübt würde, welche ihre Kunſt nicht verſtänden, und die deshalb von Leuten dirigiert werden müßte, welche ſie nicht ausüben und daher wahrſcheinlich auch nur verſtänden. Dies lautet zwar etwas dunkel, dennoch muß dieſe Vorſtellung von der Sache unſrem „Bühnenfreunde" zu eigen ſein: ſuchen wir daher, ſie uns näher zu erhellen!

Wenn alſo der Schauſpieler unfähig iſt, die Leiſtungen der Schauſpielkunſt zu leiten, wer wird dann dazu geſchickt ſein. Der Schauſpieldichter? Der iſt ja nach Eduard Devrients Vorſchlage bereits als Vertreter der Intereſſen der Literatur der Direktion zugeordnet (und in Wahrheit kann er vernünftigerweiſe dieſer eben nur zugeordnet ſein, da er nicht über die Schauſpielkunſt geſetzt werden darf, indem ſein Anteil der der Dichtkunſt, nicht aber der Schauſpielkunſt iſt); ebenſo iſt jenem Vorſchlage gemäß der muſikaliſche Dirigent als Teilnehmer der Direktion hingeſtellt. Da wir nun unmöglich den Ballett- oder Maſchinenmeiſter an die Spitze des Ganzen zu ſetzen geſonnen ſein könnten, ſo müßten wir alſo unſre Blicke auf die weite Schar der „Kunſtkenner" richten: unter dieſem herrlichen Namen begreift ſich ziemlich alles, was von Gott den Atem empfangen hat, und was ihre Kenntnis betrifft, ſo fragt bei Dichtern, Malern, Muſikern uſw. nach, was ſie im allgemeinen täglich von ihr für Erfahrungen machen! Haben wir aber je erlebt, daß zum Beiſpiel an die Spitze einer Malerakademie ein kunſtliebender Huſarenmajor geſtellt wurde? Nein, — und unſer „Bühnenfreund" ſcheint ſogar auch zugeben zu wollen, daß das Orcheſter von einem Muſiker, nicht aber von einem Rechtsgelehrten dirigiert werde. Nur eine Schauſpielgeſellſchaft ſoll etwa von einem gelernten Kammerherrn, einem geübten Bankier oder vielleicht einem gewandten Journaliſten dirigiert werden?

In der Tat, Leute von dieſem Fache waren es, denen bisher die Leitung der Theater anvertraut war, und dem Erfolge dieſer Leitung haben wir es zu verdanken, daß die Begriffe über das Weſen und den Zweck der Schauſpielkunſt ſich ſo verwirrt haben, daß jeder Unſachverſtändige und außerhalb dieſer Kunſt ſtehende ſich einbilden darf, das „Praktiſche" der Sache ermeſſen zu können, und die Anſichten der durch volle Kenntnis ihrer Kunſt allein berechtigten

Sachverſtändigen als „unpraktiſche“ Faſeleien zu betrachten. Eure „Praxis“, ihr Bühnenfreunde, hat großes Unheil in die Kunſtgenoſſenſchaften gebracht, ſo großes, daß ihr euch nun berechtigt haltet, ihnen die Fähigkeit zur Beratung ihrer eigenen Intereſſen abzuſprechen! Ihr klugen „Praktiker“ habt es durch eure pfiffigen Regierungsmaßregeln ſoweit gebracht, daß dieſe Genoſſenſchaften kaum noch wiſſen, daß ſie zu einem gemeinſamen Zwecke der Kunſt vereinigt ſind, daß nur eines ihren Zweck ſie erreichen laſſen kann: das Gemeingefühl. Ihr habt einen gegen den anderen gehetzt, den Unfähigen, der euch ſchmeichelte, über Verdienſt begünſtigt, den Begeiſterten, der gegen eure „Praktik“ verſtieß, von euch gewieſen. So habt ihr die Genoſſenſchaft zerrüttet: fremd und nur auf ſeinen, den anderen ſchädlichen Vorteil bedacht, löſte der einzelne von dem Ganzen ſich los, vergaß, daß er dem höheren Zwecke ſeiner Kunſt gemäß nur in Gemeinſchaft mit ſeinen Genoſſen wirken könne, und ſo mußte allerdings endlich der Zuſtand eintreten, der euch höhniſch über das „Unpraktiſche“ von Vorſchlägen lächeln macht, die eben nur darauf hinzielen, jenen von euch zertrümmerten Gemeingeiſt wieder herzuſtellen, — und ſeht, darin fühlen wir uns aber über eure Klugheit erhaben, daß wir ſelbſt das deutliche Bedürfnis in uns gewahren, durch zweckmäßige Einrichtungen jenen Gemeingeiſt der künſtleriſchen Genoſſenſchaft unter uns wieder aufleben zu laſſen.

Und ſomit ſei euch, ihr „Praktiker“, auch verſichert, daß niemand beſſer, als die künſtleriſchen Genoſſenſchaften, es wiſſen, wer fähig iſt, ihre Geſamtleiſtungen zu leiten: keiner weiß beſſer, als der Schauſpieler, ob dieſer oder jener Regiſſeur ſeine Sache verſteht, niemand beſſer als der Muſiker des Orcheſters, ob ihr Dirigent ſeiner Aufgabe gewachſen iſt oder nicht; deshalb weiß aber auch niemand beſſer als ſie, wen ſie aus den etwa vorgeſchlagenen zu wählen haben: ſie werden jedesmal den wählen, der ihr Vertrauen beſitzt, und dem Manne ihres Vertrauens werden ſie ebenſo eifrig und erfolgreich gehorchen, als ſie dem, der durch einen Akt fremder Gunſt gegen das Vertrauen der Genoſſenſchaft an ihre Spitze geſtellt wird, läſſig und erfolglos ſich eben nur unterordnen. Für dieſen Fall habt ihr zwar das „Befehlen“ in Bereitſchaft; was ihr aber damit für das Gedeihen einer Kunſtanſtalt ausrichtet, nun, das zeigt euch der Erfolg der Wirkſamkeit der heutigen Theater: ein trauriges, mühſeliges Hin- und Herſchleppen, Aushelfen, Zunichtskommen, Anſtrengung ohne Zweck, Ermüdung ohne Lohn. Das iſt ungefähr die Bewährung unſrer „Praktik“!

Dieſe Einſicht in die unleugbare Lage der theatraliſchen Dinge ſcheint unſer Berliner „Scenophilus“ aus dem Reformſchriftchen Eduard Devrients, trotzdem ſie in ihm ſo klar dargelegt iſt, aber keineswegs gewonnen zu haben, denn ſonſt müßte er doch die ſtreng gefolgerte Notwendigkeit der darin enthaltenen Abhilfsvorſchläge als richtigen Gegenſatz erkannt haben. Wir glauben daher ſchließen zu müſſen, daß „Scenophilus“ diesmal nicht hochdeutſch durch: Bühnenfreund, ſondern niederdeutſch durch: Theaterjokel zu überſetzen ſein muß, wenn wir in ihm nicht gar auf den leibhaftigen Gottſeibeiuns — wollen ſagen: Oberhoftheaterintendanten Berlins ſelbſt aus Verſehen geſtoßen ſein ſollten!

Unſer Geld reicht nicht weiter zu, deshalb müſſen wir mit dem Inſerate hier ſchließen, obwohl wir Herrn Haube und Spener noch manches zu vermelden hätten. Den wohlmeinenden Überſetzer jenes Aufſatzes aus der Berliner Zeitung in den „Dresdner Anzeiger“ erſuchen wir aber, freundlichſt Sorge tragen zu wollen, daß eine Überſiedelung dieſer Erwiderung nach Berlin mit ähnlichem Glücke bewerkſtelligt werde.

J. P. — F. R.
Schauſpieler außer Engagement.

Nochmals Theaterreform.

(1849.)

Hochachtungsvoll begrüßten wir an Ort und Stelle unſren Gegner, den wir zuvor aus der Ferne beſtreiten zu müſſen glaubten. Die Wärme dieſer Nähe erfüllt uns mit erneuter Wärme für die Sache, um die es ſich handelt.

Mit der geſtrigen Entgegnung unſres Widerſprechers tritt die Streitfrage in ihr wichtigſtes Stadium ein, und deshalb nennen wir ſie willkommen. Es wird nämlich darauf verwieſen, wie die Herrſchſucht eines Schauſpielers, ſobald ſie durch zugeteilte, abſolute Macht ſogar noch autoriſiert werde, den zerſtörendſten Einfluß auf das Theater äußere, und als das ſchlagendſte Beiſpiel dafür wird uns der Machtmißbrauch eines Schauſpielers in Stuttgart vorgeführt. Kennt einer unſrer Leſer die Wirtſchaft, wie ſie an einem Stuttgarter Hoftheater herrſcht? Nun, wer ſie kennt, der begreift, was da wachſen kann: heute eine abſolute Maitreſſe und morgen ein abſoluter Komödienintrigant. Nicht nur dieſes widerlichſte, ſondern jedes von unſrem Gegner angezogene Beiſpiel liefert eben nur den Beweis dafür: daß jeder Abſolutismus ſchlecht und ſchädlich iſt, weil er die Anarchie, die Willkür iſt; wo dieſe herrſchen, da blüht auch jedes Laſter ,und vollkommen dasſelbe iſt es, von wem das Laſter ausgeübt wird, ob von einem Schauſpieler oder von wem ſonſt. Deshalb eben ſuchen wir das Heil des Theaters keineswegs in dem Übergang der abſoluten Macht von der einen Hand in die andere, ſondern in der gänzlichen Vernichtung jedes Abſolutismus durch: **das Geſetz.**

Ein Geſetz wollen wir haben, und zwar das richtige Geſetz, welches die Freiheit zum Gedeihen aller organiſiert, jedem Teile der komplizierten Kunſtanſtalt ſein Recht gibt und ſie alle dem einen Zwecke unterordnet, den ſie durch freudig tätiges Zuſammenwirken zu erreichen haben, und dies iſt der Zweck der herrlichſten aller Künſte: der dramatiſchen Kunſt. Dies Geſetz, — nicht die, „in einer beſonnenen und klugen Perſönlichkeit inkorporierte oberſte Intendanz eines Hoftheaters“, verpflichte die Künſtler, ihre gemeinſchaftliche Aufgabe zu löſen, und verhüte die Übeltaten der Willkür, von welcher Seite ſie kommen möge: dies Geſetz aber, welches in der Überzeugung aller Beteiligten ſeine ſchöpferiſche Kraft zu gewinnen hat, werde nicht von dieſer oder jener zufälligen „klugen Perſönlichkeit“ überwacht, ſondern durch den Staat, und zwar durch ſeine oberſte verantwortliche Behörde, das Staatsminiſterium, welches dem Lande Rechnung zu tragen hat für die, dem allgemeinen Beſten entſprechendſte Verwendung der dem Theater bewilligten Unterſtützungsſummen.

Nährt unſer Gegner mit uns wirklich gleichen Glauben an die erhabene Beſtimmung des Theaters, ſo wird er hoffentlich zugeben, daß dieſe Beſtimmung nur auch dadurch gewährleiſtet werden kann, daß es in ſeiner ſtaatlichen Stellung auf die bezeichnete Stufe erhoben werde; denn ſowie der freie Staat es immer mehr als ſeine Aufgabe erkennen wird, alles partikulare und in ſeiner Partikularität von der Willkür einzelner abhängige, im Grunde aber gemeinſchaftliche Intereſſe aller Staatsangehörigen in ſeine Sorge zu nehmen, um es frei zu machen, ſo ſoll er auch dies wichtigſte aller künſtleriſchen Bildungsmittel, das Theater, von jedem außerhalb ſeines adelſten Zweckes liegenden Einfluſſe zum Gedeihen des Ganzen befreien. Gibt unſer Gegner uns auch dies zu, ſo wird er endlich euch darin mit uns übereinſtimmen müſſen, daß eine Verfaſſung des Theaters nur dann ihren Zweck erreichen kann, wenn ſie die vollſtändige Freiheit aller in ihm vereinigten Kunſtelemente einſchließt, wenn ſomit keines über das andere herrſcht, ſondern der allgemeine Zweck aller ſie in der Weiſe verbindet, daß ſie eben nur dieſem Zwecke ſich unterordnen. Wie nun aber dieſer Zweck nach allen Vorbereitungen am unmittelbarſten durch die Darſtellung auf der Bühne ſich ausſpricht, ſo bleibt die Schauſpielkunſt endlich das Hauptſächlichſte, und wer dieſe Kunſt am ſicherſten verſteht, wird ſehr natürlich auch der ſicherſte Leiter des Ganzen ſein. Daß bei ſolcher Zuſammenwirkung jede einzelne Kunſt von der anderen lernen muß, iſt gewiß, und es hat Perioden, zumal in der deutſchen

Schauſpielkunſt, gegeben, in welchen wirklich die Schauſpielkunſt mehr von der Dichtkunſt, als dieſe umgekehrt von jener zu erlernen hatte; in ſolchen Perioden war es in der Tat ein Glück, daß Männer wie Leſſing, Goethe und Schiller ſich der Bühne leitend zuwandten; da dieſe alle aber für die wahrhafte Blüte der Schauſpielkunſt nicht das gefördert haben, was ihrer Zeit Shakeſpeare und Molière förderten, dieſe beiden aber, ehe ſie Dichter wurden, wirklich Schauſpieler waren, ſo dürfte mit Übergehung vieler anderer Beweiſe, wohl erſichtlich werden, daß für den Zweck des Theaters im ganzen die Dichtkunſt mehr von der Schauſpielkunſt zu erlernen habe und der Löſung ihrer höchſten Aufgabe ſich genau in dem Grade nähere, als ſie im innigen Verſtändnis der Schauſpielkunſt ſich ſelbſt wiederfindet.

Haben wir nun einen Shakeſpeare oder Molière noch zu erwarten, ſo möge unſer Gegner doch verſichert ſein, daß trotz dem von uns angeſprochenen Rechte, der freien Wahl des Direktors durch die künſtleriſche Genoſſenſchaft, der richtige Verſtand derſelben auch einen Leſſing, ohne Schauſpieler zu ſein, gewiß wählen werde, da hierfür (auch den Vorſchlägen Ed. Devrients gemäß) durchaus kein Zunftzwang herrſchen ſoll; ſo lange wir uns nach einem ſolchen aber vergebens umblicken, glauben wir mit größter Sicherheit behaupten zu dürfen, daß bei faſt jedem Theater ſich eher ein tüchtiger Schauſpieler finden wird, deſſen Erfahrung und Kenntnis die Genoſſenſchaft ſich anvertraut, als ſie ſich geneigt fühlen dürfte, einem in der Praktik herumtappenden Journaliſten, habe er ſeine Journalartikel auch noch ſo glücklich in Theaterſtücke umgeſetzt, ſich zu übergeben. Zur Vorbeugung der Übel der Willkür von jeder Seite, auch von der eines rollenſüchtigen Schauſpielers, hatten wir aber von vornherein jene höhere, geſetzlich organiſierte Stellung des Theaters im Sinne, welche zu unſrem Bedauern unſer Gegner aus Verſehen übergangen hat; ein klein wenig mehr Beachtung dieſes allerwichtigſten und Hauptpunktes in der Schrift E. D.s hätte allerdings ſeine Entgegnung unmöglich gemacht. Wollte man uns Sand in die Augen ſtreuen, um uns zu übertölpeln? — Wir ſind wachſam und ſcheuen zur Not kein Opfer, denn es handelt ſich um die Ehre unſres Standes und das Gedeihen unſrer ſchlechtgeleiteten Kunſt.

J. P. — F. M.

Der Menſch und die beſtehende Geſellſchaft.

(1849.)

Im vorigen Blatte iſt nachgewieſen worden, wie durch ganz Europa die beſtehende Geſellſchaft, in der zunehmenden Volksbildung ihren größten Feind erkennend, ſich derſelben hemmend entgegenſtemmte, ohne jedoch die drohende Gefahr dadurch aufhalten zu können. Im Jahre 1848 hat der Kampf des Menſchen gegen die beſtehende Geſellſchaft begonnen. Nicht beirren darf es uns, daß dieſer Kampf bis jetzt in den meiſten Ländern noch nicht offen zutage tritt, daß namentlich die beiden größten deutſchen Staaten uns bis jetzt äußerlich nur das alte Schauſpiel eines Kampfes der verſchiedenen Teile der Geſellſchaft um die Oberherrſchaft darbieten. Dieſe letzten Kämpfe der Adelsvorrechte in Preußen und Öſterreich, dies letzte Aufflackern der unbeſchränkten Fürſtenmacht, nur geſtützt auf eine rohe Gewalt, die vor dem Lichte der Aufklärung täglich mehr dahinſchmilzt, ſie ſind nichts weiter denn die Todeszuckungen eines Körpers, dem der Geiſt, das Leben bereits entſchwunden, ſie ſind nichts weiter denn die letzten Nebeldünſte der Nacht, welche die aufgehende Sonne vor ſich hertreibt. Nicht dem im Todeskampfe bewußtlos um ſich ſchlagenden Leichnam, nicht jenem Überreſte der Finſternis gilt der Kampf unſrer Zeit, ob auch der Schwachnervige vor dem Toben des erſteren erſchrickt, ob auch das Auge des Blödſichtigen die dichtgeballten Nebel nicht zu durchdringen vermag; wir wiſſen, daß der heftigſte Krampf — der Todeskrampf iſt, wir wiſſen, daß wenn am ſchwerſten die Morgennebel ſich auf uns herabſenken, ein um ſo hellerer Tag folgt.

Der Kampf des Menſchen gegen die beſtehende Geſellſchaft hat begonnen. Jene Kämpfe, der Überreſt einer vergangenen Zeit, wie wir ſie in Öſterreich, in Preußen, zum Teil auch im übrigen Deutſchland ſehen, ſie können uns nicht täuſchen, ſie dienen ja nur dazu, das Schlachtfeld zu räumen für jenen letzten, erhabenſten Kampf. Schon hat er offen in Frankreich begonnen, England bereitet ſich auf ihn vor, und bald, bald auch erfaßt er Deutſchland. Wir leben in ihm, wir haben ihn durchzukämpfen. Vergebens wollten wir verſuchen, ihm auszuweichen, uns zu flüchten, um den Strom an uns vorüber rauſchen zu laſſen, er erfaßt uns dennoch, möge unſer Zufluchtsort noch ſo geſichert ſein, und wir alle, der Fürſt in ſeinem Palaſte, wie der Arme in ſeiner Hütte, wir alle müſſen mitſtreiten in dieſem großen Kampfe, denn wir alle ſind *Menſchen* und unterliegen dem Gebote der *Zeit*.

Unwürdig wäre es des vernunftbegabten Menſchen, ſich gleich dem Tiere tat- und willenlos den Wellen zu überlaſſen. Seine Aufgabe, ſeine Pflicht erheiſcht, daß er mit *Bewußtſein* vollbringe, was die Zeit von ihm fordert. Unſer aller ernſtliches Beſtreben als denkende Menſchen muß daher ſein: dies Bewußtſein, dieſe Erkenntnis deſſen, was wir zu tun haben, zu erlangen, und wir erringen es, wenn wir uns bemühen, den Grund, die Urſache, und ſomit auch die *wahre Bedeutung* der Bewegung, in welcher wir leben, zu erforſchen.

Wir haben geſagt: der Kampf des *Menſchen* gegen die *beſtehende Geſellſchaft* hat begonnen. Dies iſt nur dann wahr, wenn es erwieſen iſt, daß unſre *beſtehende Geſellſchaft* gegen den *Menſchen* ankämpft, daß die *Ordnung der beſtehenden Geſellſchaft* der *Beſtimmung*, dem *Rechte* des Menſchen feindlich gegenübertritt. Ob und inwieweit dies der Fall iſt, werden wir erkennen, wenn wir den *Menſchen*, ſeine *Beſtimmung*, ſein *Recht* der *beſtehenden Geſellſchaft* gegenüberhalten und prüfen, wie weit ſie geeignet iſt, den Menſchen ſeiner *Beſtimmung* entgegenzuführen, ihm ſein *Recht* zu gewähren.

Des *Menſchen* **Beſtimmung** iſt, *durch die immer höhere Vervollkommnung ſeiner geiſtigen, ſittlichen und körperlichen Fähigkeiten zu immer höherem, reinerem Glücke zu gelangen.*

Des *Menſchen* **Recht** iſt, *durch die immer höhere Vervollkommnung ſeiner geiſtigen, ſittlichen und körperlichen Fähigkeiten zum Genuſſe eines ſtets wachſenden, reineren Glückes zu gelangen.*

Somit entſpringt der Beſtimmung des Menſchen das Recht des Menſchen, Beſtimmung und Recht ſind eins, und das Recht des Menſchen iſt einfach: ſeine Beſtimmung zu erreichen.

Forſchen wir nun nach der Kraft, mit welcher der Menſch ausgerüſtet iſt, um ſein Recht zu wahren, ſeine Beſtimmung zu erreichen, ſo finden wir bald, daß ihm dieſe Kraft vollkommen mangelt. Wo iſt die Kraft des Menſchen, ſich aus ſich ſelbſt geiſtig, ſittlich und körperlich zu vervollkommnen? Wo iſt die Kraft des Menſchen, ſich ſelbſt zu lehren, was er doch nicht weiß? Wo iſt die Kraft des Menſchen, das Gute und Böſe zu erkennen, das Gute zu üben, das Böſe zu meiden, da er doch aus ſich ſelbſt nicht weiß, was gut oder böſe? Wie ſoll endlich der Menſch aus ſich ſelbſt größere Körperkraft ſchöpfen, als er beſitzt? — Wir ſehen, daß der Menſch an ſich vollkommen unfähig iſt, ſeine Beſtimmung zu erreichen, daß er in ſich keine Kraft hat, den in ihm wohnenden Keim, welcher ihn von dem Tiere unterſcheidet, zu entfalten. Jene Kraft jedoch, welche wir bei dem Menſchen vermiſſen, wir finden ſie in endloſer Fülle in der Geſamtheit der Menſchen. Was allen, ſolange ſie vereinzelt ſind, ewig verſagt bleibt, ſie erreichen es, ſobald ſie zuſammentreten. In der **Vereinigung** der Menſchen finden wir die Kraft, welche wir bei den **Einzelnen** vergebens ſuchen. Während der Geiſt des Vereinzelten ewig in tiefſter Nacht begraben bleibt, wird er in der Vereinigung der Menſchen erweckt, angeregt und zu immer reicherer Kraft entfaltet. Während der Vereinzelte ohne Sittlichkeit iſt, weil er weder das Gute noch das Böſe zu erkennen vermag, entſpringt der Vereinigung der Menſchen die Sittlichkeit; ſie lernen in dem, was ſchadet, das Böſe, in dem, was nützt, das Gute erkennen, und ihre Sittlichkeit wächſt, mit je klarerer Erkenntnis ſie das Böſe meiden, das Gute üben. Während die Kraft, die Geſchicklichkeit des Vereinzelten ſtets in ihrer Schwäche bleibt, weil ſeine Bedürfniſſe ſtets dieſelben ſind, ſteigert ſich in der Vereinigung der Menſchen ihre Kraft ins Unendliche mit ihren Bedürfniſſen. Je ausgedehnter, je inniger die Vereinigung, um ſo reicher entfaltet ſich der Geiſt, um ſo reiner wird die Sittlichkeit, um ſo mannigfacher werden die Bedürfniſſe, und wächſt mit ihnen die Kraft der Menſchen, ſie zu befriedigen.

Somit erkennen wir, daß nur in der Vereinigung die Menſchen jene Kraft finden, welche ſie ihrer Beſtimmung entgegenzuführen vermag; nur allein da aber, wo die Kraft dazu liegt, kann auch die Beſtimmung ſein, und darum ſagen wir jetzt richtiger:

Es iſt die Beſtimmung der **Menſchheit,** durch die immer höhere Vervollkommnung ihrer geiſtigen, ſittlichen und körperlichen Kräfte zu immer höherem, reinerem Glücke zu gelangen.

Der einzelne Menſch iſt nur ein Teil des Ganzen; vereinzelt für ſich iſt er nichts, nur allein als Teil des Ganzen findet er ſeine Beſtimmung, ſein Recht, ſein Glück.

Die Vereinigung der Menſchen nennen wir: die **Geſellſchaft.**

Wir ſehen, daß die Geſellſchaft nicht etwas Zufälliges, Willkürliches, Freiwilliges iſt, wir ſehen, daß ohne die Geſellſchaft der Menſch kein Menſch mehr iſt, ſich nicht mehr von dem Tiere unterſcheiden würde; wir ſehen ſomit, daß die Geſellſchaft die notwendige Bedingung unſres Menſchentums iſt.

Die Menſchen ſind daher nicht nur **berechtigt,** ſondern auch **verpflichtet,** an die Geſellſchaft die Anforderung zu ſtellen: **ſie durch Vervollkommnung ihrer geiſtigen, ſittlichen und körperlichen Fähigkeiten zu immer höherem, reinerem Glücke zu führen.**

Wie erfüllt nun unſre beſtehende Geſellſchaft dieſe ihre Aufgabe?

Dem Zufall überläßt ſie die geiſtige Vervollkommnung einzelner ihrer Glieder, während ſie den größeren Teil derſelben gewaltſam von einer höheren Entwicklung zurückhält; dem **Zufall** überläßt ſie es, ob Einzelne ſich ſittlich veredeln, während ſie überall das Laſter, das Verbrechen erzeugt und ſchützt. Dem Zufall überläßt ſie die Ausbildung, das Wachstum unſrer körperlichen Kräfte, während ihr Streben nur dahin gerichtet iſt, unſre Bedürfniſſe zu beſchränken, alſo unſre Fähigkeit, ſie zu befriedigen, zu verringern. Dem Zufall überläßt unſre beſtehende Geſellſchaft alles: unſren geiſtigen, ſittlichen und körperlichen Fortſchritt; der Zufall entſcheidet, ob wir uns unſrer Beſtimmung nähern, ob wir unſer Recht erlangen, ob wir glücklich werden.

Unſre beſtehende Geſellſchaft iſt ohne Erkenntnis, ohne Bewußtſein ihrer Aufgabe, ſie erfüllt ſie nicht.

Der Kampf des **Menſchen** gegen die **beſtehende Geſellſchaft** hat begonnen. Dieſer Kampf, er iſt der heiligſte, der erhabenſte, der je gekämpft wurde, denn er iſt der Kampf des Bewußtſeins gegen den Zufall, des Geiſtes gegen die Geiſtloſigkeit, der Sittlichkeit gegen das Böſe, der Kraft gegen die Schwäche: Es iſt der Kampf um unſre Beſtimmung, unſer Recht, unſer Glück.

Das Beſtehende, es hat große Gewalt über den Menſchen. Unſre beſtehende Geſellſchaft hat eine furchtbare Macht über uns, denn ſie hat abſichtlich das Wachstum unſrer Kraft gehemmt. Die Kraft zu dieſem heiligen Kampfe kann uns nur erwachſen aus der Erkenntnis der Verworfenheit unſrer Geſellſchaft. Wenn wir klar erkannt haben, wie unſre beſtehende Geſellſchaft ihrer Aufgabe widerſpricht, wie ſie gewaltſam und oft vorſätzlich uns abhält, unſre Beſtimmung, unſer Recht, unſer Glück zu erlangen, dann haben wir auch die Kraft gewonnen, ſie zu bekämpfen, ſie zu beſiegen.

Unſre erſte, wichtigſte Aufgabe iſt es daher: das Weſen und das Wirken unſrer beſtehenden Geſellſchaft nach allen Seiten hin zu prüfen und immer klarer zu erfaſſen; iſt ſie einmal **erkannt**, dann iſt ſie auch **gerichtet**!

Die Revolution.

(1849.)

Sehen wir hinaus über die Länder und Völker, ſo erkennen wir überall durch ganz Europa das Gären einer gewaltigen Bewegung, deren erſte Schwingungen uns bereits erfaßt haben, deren volle Wucht bald über uns hereinzubrechen droht. Wie ein ungeheurer Vulkan erſcheint uns Europa, aus deſſen Innerem ein beſtändig wachſendes, beängſtigendes Gebrauſe ertönt, aus deſſen Krater dunkle, gewitterſchwangere Rauchſäulen hoch zum Himmel emporſteigen und, alles rings mit Nacht bedeckend, ſich über die Erde lagern, während bereits einzelne Lavaſtröme, die harte Kruſte durchbrechend, als feurige Vorboten alles zerſtörend ſich ins Tal hinabwälzen.

Eine übernatürliche Kraft ſcheint unſren Weltteil erfaſſen, aus dem alten Geleiſe herausheben und in eine neue Bahn ſchleudern zu wollen.

Ja, wir erkennen es, die alte Welt, ſie geht in Trümmer, eine neue wird aus ihr entſtehen, denn die erhabene Göttin **Revolution,** ſie kommt dahergebrauſt auf den Flügeln der Stürme, das hehre Haupt von Blitzen umſtrahlt, das Schwert in der Rechten, die Fackel in der Linken, das Auge ſo finſter, ſo ſtrafend, ſo kalt, und doch, welche Glut der reinſten Liebe, welche Fülle des Glückes ſtrahlt dem daraus entgegen, der es wagt, mit feſtem Blicke hineinzuſchauen in dies dunkle Auge! Sie kommt dahergebrauſt, die ewig verjüngende Mutter der Menſchheit, vernichtend und beſeligend fährt ſie dahin über die Erde, und vor ihr her ſauſt der Sturm und rüttelt ſo gewaltig an allem von Menſchen Gefügten, daß mächtige Wolken des Staubes verfinſternd die Lüfte erfüllen, und wohin ihr mächtiger Fuß tritt, da ſtürzt in Trümmer das in eitlem Wahne für Jahrtauſende

Erbaute, und der Saum ihres Gewandes ſtreift die letzten Überreſte hinweg! Doch hinter ihr, da eröffnet ſich uns, von lieblichen Sonnenſtrahlen erhellt, ein nie geahntes Paradies des Glückes, und wo ihr Fuß vernichtend geweilt, da entſproſſen duftende Blumen dem Boden, und frohlockende Jubelgeſänge der befreiten Menſchheit erfüllen die noch vom Kampfgetöſe erregten Lüfte!

Nun blickt hier unten um euch her. Da ſeht ihr den einen, den mächtigſten Fürſten, wie er mit ängſtlich klopfendem Herzen, mit ſtockendem Atem dennoch eine ruhige, kalte Miene zu erheucheln und ſich ſelbſt und anderen wegzuleugnen ſucht, was er doch klar erkennt als unabwendbar. Da ſeht ihr den anderen, mit dem von allen Laſtern durchfurchten ledernen Antlitz, wie er mit emſiger Tätigkeit all ſeine kleinen Gaunerkünſte, die ihm ſo manches Titelchen, ſo manches Ordenskreuzlein eingebracht, auskramt und ſpielen läßt, wie er mit diplomatiſch-lächelnder, geheimnisvoller Miene den ängſtlich zum Riechfläſchchen greifenden Dämchen und den zähneklappernden Junkerchen Beruhigung einzuflößen ſucht durch die halboffizielle Mitteilung: daß höchſtgeſtellte Perſonen dieſer fremdartigen Erſcheinung bereits ihre Aufmerkſamkeit zu widmen geruhten, daß Kuriere mit Kabinettsbefehlen nach verſchiedenen Seiten abgegangen, daß ſelbſt das Gutachten des weiſen Regierungskünſtlers Metternich von London unterwegs ſei, daß die betreffenden Behörden rings umher Inſtruktionen erhalten haben und ſomit der hochgeborenen Geſellſchaft die intereſſante Überraſchung vorbereitet wird, beim nächſten Hofballe dieſe gefürchtete Landſtreicherin Revolution — natürlich in eiſernem Käfig mit Ketten beladen — in genauen Augenſchein nehmen zu können. — Dort ſeht ihr den dritten, wie er ſpekulierend das Nahen der Erſcheinung beobachtet, auf die Börſe läuft, bemißt und berechnet das Steigen und Fallen der Papierchen, und ſchachert und feilſcht, und immer noch ein Prozentchen zu erhalten ſtrebt, bis mit einem Male ſein ganzer Plunder in die Lüfte zerſtäubt. Da ſeht ihr hinter dem verſtaubten Aktentiſche eines der eingetrockneten, verroſteten Räder unſrer jetzigen Staatsmaſchine lauern, wie es ſeine alte, abgeſtumpfte Feder über das Papier kratzen läßt und fort und fort den alten Haufen der papierenen Weltordnung zu vermehren ſtrebt. Wie getrocknete Pflanzen liegen zwiſchen dieſen Stößen von Dokumenten und Verträgen die Herzen der lebendigen Menſchheit und verdorren zu Staub in dieſen modernen Folterkammern. Dort herrſcht gewaltige Emſigkeit, denn das über die Länder geſponnene Netz iſt an manchen Stellen zerriſſen, und die überraſchten Kreuzſpinnen, ſie drehen und weben neue Fäden durcheinander, um das Gelockerte wieder zu feſtigen. Dort dringt kein Strahl des Lichtes hinein, dort herrſcht ewige Nacht und Finſternis, und in Nacht und Finſternis wird das Ganze ſpurlos verſinken.

Von jener Seite aber, da klingt helle kriegeriſche Muſik, es blitzen Schwerter und Bajonette, ſchwere Kanonen raſſeln herbei, und dicht gedrängt wälzen ſich die langen Reihen der Heere heran. Die tapfere Heldenſchar, ſie iſt ausgezogen, den Strauß zu beſtehen mit der Revolution. Der Feldherr läßt marſchieren rechts und links und ſtellt dahin die Jäger, dorthin die Reiterei, und verteilt nach weiſem Plane die langen Heeresſäulen und die zerſchmetternde Artillerie; und die Revolution, das Haupt hoch in den Wolken, kommt herangeſchritten, — und ſie ſehen ſie nicht und warten auf den Feind; und ſie ſteht ſchon in ihrer Mitte, — und ſie ſehen ſie nicht, und warten auf den Feind; und ſie hat ſie erfaßt mit ihrem gewaltigen Sturmwirbel und aufgelöſt die Reihen und zerſtäubt die künſtlich erſtohlene Kraft, — und der Feldherr, er ſitzt da, auf die Landkarte ſchauend und berechnend, von welcher Seite der Feind wohl zu erwarten und wie ſtark er ſei, und wenn er kommen werde! — Dort aber ſeht ihr ein ängſtlich bekümmertes Geſicht: ein ehrlicher, fleißiger Bürger iſt's. Er hat geſtrebt und gewirkt ſein Leben lang, er hat redlich geſorgt für das Wohl aller, ſoweit ſeine Kraft reichte; keine Träne, kein Unrecht haftet an dem Scherflein, welches ſeine nützliche Tätigkeit erworben, ihm zum Unterhalt im ſchwachen Alter, den Seinen zum Eintritt in das freudloſe Leben. Wohl fühlt er das Nahen des Sturmes, wohl erkennt er, daß keine Kraft ihm zu wehren vermag, doch jammert ſein Herz, blickt er zurück auf ſein kummervolles Daſein, deſſen einzige Frucht nun der Vernichtung geweiht iſt. Nicht verdammen dürfen wir ihn, klammert er ſich ängſtlich an ſeinen Schatz, ſträubt er im blinden Eifer ſich mit allen Kräften erfolglos gegen das Hereinbrechende. Du Unglücklicher! erhebe das Auge, blicke auf dorthin, wo auf den Hügeln Tauſende und Tauſende verſammelt, voll freudiger Spannung der neuen Sonne entgegenharren! Betrachte ſie, es ſind deine Brüder, deine Schweſtern, es ſind die Scharen jener Armen, jener Elenden, die bisher vom Leben nichts gekannt als das Leiden, die Fremdlinge waren auf dieſer Erde der Freude; ſie alle erwarten die Revolution, die dich ängſtigt, als ihre Erlöſerin aus dieſer Welt des Jammers, als die Schöpferin einer neuen, für alle beglückenden Welt! Sieh' hin, dort ſtrömen Scharen heraus aus den Fabriken; ſie haben geſchafft und erzeugt die herrlichſten Stoffe — ſie ſelbſt und ihre Kinder ſind nackt, ſie frieren und hungern, denn nicht ihnen gehört die Frucht ihrer Arbeit, dem Reichen und Mächtigen gehört ſie, der die Menſchen und die Erde ſein eigen nennt. Sieh', dort ziehen ſie heran, von den Dörfern und Gehöften; ſie haben die Erde bebaut und zum freundlichen Garten umgeſchaffen, und Fülle der Früchte, genügend für alle, die da leben, lohnte ihr Mühen, — doch ſie ſind arm und nackt und hungern, denn nicht ihnen und den anderen, die da bedürftig ſind, gehört der Segen der Erde; allein dem Reichen und Mächtigen gehört er, der die Menſchen und die Erde ſein eigen nennt. Sie alle, die Hunderttauſende, die Millionen, ſie lagern auf den Höhen und blicken hinaus in die Ferne, wo die wachſende Wolke das Nahen der befreienden Revolution verkündet, und ſie alle, denen nichts zu bedauern bleibt, denen man ſelbſt die Söhne raubt, um ſie zu tapfern Kerkermeiſtern ihrer Väter zu erziehen, deren Töchter mit Schande beladen die Straßen der Städte durchwandeln, ein Opfer der niedrigen Lüſte des Reichen und Mächtigen, ſie alle mit den bleichen, gramdurchfurchten Geſichtern, den von Hunger und Froſt verzehrten Gliedern, ſie alle, die nie die Freude kannten, ſie lagern dort auf den Höhen, und bebend vor wonnevoller Erwartung ſchauen ſie mit angeſtrengtem Blicke der nahenden Erſcheinung entgegen, und lauſchen in lautloſer Entzückung dem Brauſen des anſchwellenden Sturmes, der ihrem Ohre entgegenträgt den Gruß der Revolution:

„Ich bin das ewig verjüngende, das ewig ſchaffende Leben! wo ich nicht bin, da iſt der Tod! Ich bin der Traum, der Troſt, die Hoffnung des Leidenden! Ich vernichte, was beſteht, und wohin ich wandle, da entquillt neues Leben dem toten Geſtein. Ich komme zu euch, um zu zerbrechen alle Ketten, die euch bedrücken, um euch zu erlöſen aus der Umarmung des Todes und ein junges Leben durch eure Glieder zu ergießen. Alles, was beſteht, muß untergehen, das iſt das ewige Geſetz der Natur, das iſt die Bedingung des Lebens, und ich, die ewig Zerſtörende, vollführe das Geſetz und ſchaffe das ewig junge Leben. Ich will zerſtören von Grund aus die Ordnung der Dinge, in der ihr lebt, denn ſie iſt entſproſſen der Sünde, ihre Blüte iſt das Elend und die Frucht das Verbrechen; die Saat aber iſt gereift und der Schnitter bin ich. Ich will zerſtören jeden Wahn, der Gewalt hat über den Menſchen. Ich will zerſtören die Herrſchaft, des einen über die anderen, der Toten über die Lebendigen, des Stoffes über den Geiſt; ich will zerbrechen die Gewalt der Mächtigen, des Geſetzes und des Eigentums. Der eigne Wille ſei der Herr des Menſchen, die eigne Luſt ſein einzig Geſetz, die eigne Kraft ſein ganzes Eigentum, denn das Heilige iſt allein der **freie Menſch,** und nichts Höheres iſt denn **er.** Vernichtet ſei der Wahn, der Einem Gewalt gibt über Millionen, der Millionen untertan macht dem Willen eines Einzigen, der Wahn, der da lehrt: der Eine habe die Kraft, die Anderen alle zu beglücken. Das Gleiche darf nicht herrſchen über das Gleiche, das Gleiche hat nicht höhere Kraft denn das Gleiche, und da ihr alle gleich, ſo will ich zerſtören jegliche Herrſchaft des Einen über den Anderen.

Vernichtet ſei der Wahn, der dem Tode Gewalt gibt über das Leben, der Vergangenheit über die Zukunft. Das Geſetz der Toten, das iſt ihr eigen Geſetz, es teilt ihr Los und ſtirbt mit ihnen, es darf nicht herrſchen über das Leben. Das Leben iſt ſich ſelbſt ſein Geſetz. Und weil das Geſetz für die Lebendigen iſt und nicht für die Toten, und weil ihr lebendig ſeid und keiner iſt, der über euch wäre, ſo ſeid ihr ſelbſt das Geſetz, ſo iſt euer eigner freier Wille das einzige höchſte Geſetz, und ich will zerſtören die Herrſchaft des Todes über das Leben.

Vernichtet ſei der Wahn, der den Menſchen untertan macht ſeinem eignen Werke, dem Eigentume. Das höchſte Gut des Menſchen iſt ſeine ſchaffende Kraft, das iſt der Quell, dem ewig alles Glück entſpringt, und nicht im Erzeugten, im Erzeugen ſelbſt, im Betätigen eurer Kraft liegt euer wahrer höchſter Genuß. Des Menſchen Werk, es iſt leblos, das Lebendige darf ſich nicht dem Lebloſen verbinden, darf ſich nicht ihm untertan machen. Darum ſei vernichtet der Wahn, der den Genuß beſchränkt, die freie Kraft hemmt, der das Eigentum ſchafft außer dem Menſchen und ihn zum Knecht macht ſeines eigenen Werkes.

Blickt hin, ihr Unglücklichen, auf jene geſegneten Fluren, die ihr jetzt als Knechte, als Fremdlinge durchſtreift. Frei ſollt ihr auf ihnen wandeln, frei vom Joche der Lebendigen, frei von den Feſſeln der Toten. Was die Natur geſchaffen, die Menſchen bebaut und zu fruchttragenden Gärten umgewandelt, es gehört den Menſchen, den Bedürftigen, und keiner darf kommen und ſagen: „Mir allein gehört dies alles, und ihr anderen alle ſeid nur Gäſte, die ich dulde, ſo lange es mir gefällt und ſie mir zinſen, und die ich verjage, ſobald mich die Luſt treibt. Mir gehört, was die Natur geſchaffen, der Menſch gewirkt und der Lebendige bedarf!“ Vernichtet ſei dieſe Lüge, nur dem Bedürfniſſe allein gehört, was es befriedigt, und im Überfluß bietet ſolches die Natur und eure eigene Kraft. Seht dort die Häuſer in den Städten und alles, was den Menſchen vergnügt und erfreut, woran ihr als Fremdlinge vorüberwandeln müßt; des Menſchen Geiſt und Kraft hat es geſchaffen, und darum gehört es den Menſchen, den Lebendigen, und nicht Einer darf da kommen und ſagen: „Mir gehört alles, was die Menſchen geſchaffen mit ihrem Fleiße. Ich allein habe ein Recht daran, und die anderen genießen nur, ſoweit es mir beliebt und ſie mir zinſen!“ Zerſtört ſei die Lüge mit den anderen: denn was der Menſchheit Kraft geſchaffen, das gehört der Menſchheit zum freien unbeſchränkten Genuſſe, wie alles andere auch, was da iſt auf Erden.

Zerſtören will ich die beſtehende Ordnung der Dinge, welche die einige Menſchheit in feindliche Völker, in Mächtige und Schwache, in Berechtigte und Rechtloſe, in Reiche und Arme teilt, denn ſie macht aus allen nur Unglückliche. Zerſtören will ich die Ordnung der Dinge, die Millionen zu Sklaven von Wenigen und dieſe Wenigen zu Sklaven ihrer eignen Macht, ihres eignen Reichtums macht. Zerſtören will ich dieſe Ordnung der Dinge, die den Genuß trennt von der Arbeit, die aus der Arbeit eine Laſt, aus dem Genuſſe ein Laſter macht, die einen Menſchen elend macht durch den Mangel und den anderen durch den Überfluß. Zerſtören will ich dieſe Ordnung der Dinge, welche die Kräfte der Menſchen verzehrt im Dienſte der Herrſchaft des Toten, des lebloſen Stoffes, welches die Hälfte der Menſchen in Tatloſigkeit oder nutzloſer Tätigkeit erhält, die Hunderttauſende zwingt, ihre kräftige Jugend im geſchäftigen Müßiggange als Soldaten, Beamte, Spekulanten und Geldfabrikanten der Erhaltung dieſer verworfenen Zuſtände zu weihen, während die andere Hälfte durch übermäßige Anſtrengung ihre Kräfte und Aufopferung jedes Lebensgenuſſes das ganze Schandgebäude erhalten muß. Zerſtören bis auf die Erinnerung daran will ich jede Spur dieſer wahnwitzigen Ordnung der Dinge, die zuſammengefügt iſt aus Gewalt, Lüge, Sorge, Heuchelei, Not, Jammer, Leiden, Tränen, Betrug und Verbrechen, und der nur ſelten zuweilen ein Strom unreiner Luſt, faſt nie aber ein Strahl reiner Freude entquillt. Zerſtört ſei alles, was euch bedrückt und leiden macht, und aus den Trümmern dieſer alten Welt erſtehe eine neue, voll nie geahnten Glückes. Nicht Haß, nicht Neid, nicht Mißgunſt und Feindſchaft ſei fortan unter euch, als Brüder ſollt ihr alle, die ihr da lebt, euch erkennen, und **frei**, frei im Wollen, frei im Tun, frei im Genießen, ſollt ihr den Wert des Lebens erkennen. Darum auf, ihr Völker der Erde! auf, ihr Klagenden, ihr Gedrückten, ihr Armen! Auf auch ihr anderen, die ihr mit eitlem Glanze der Macht und des Reichtums vergeblich die innere Troſtloſigkeit eures Herzens zu umkleiden ſtrebt! Auf! folgt in buntem Gemiſche meiner Spur, denn keinen Unterſchied weiß ich zu machen unter denen, ſo mir folgen. Nur zwei Völker noch gibt es von jetzt an: das eine, welches mir folgt, das andere, welches mir widerſtrebt. Das eine führe ich zum Glücke, über das andere ſchreite ich zermalmend hinweg, denn ich bin die Revolution, ich bin das ewig ſchaffende Leben, ich bin der einige Gott, den alle Weſen erkennen, der alles, was iſt, umfaßt, belebt und beglückt!“

Und ſeht, die Scharen, auf den Hügeln, ſie liegen lautlos auf den Knien, ſie lauſchen in ſtummer Verzückung, und wie der ſonnverbrannte Boden die kühlenden Tropfen des Regens, ſo ſaugt ihr vom heißen Jammer verdorrtes Herz die Laute des brauſenden Sturmes ein, und neues Leben quillt durch ihre Adern. Näher und näher wälzt ſich der Sturm, auf ſeinen Flügeln die Revolution; weit öffnen ſich die wieder erweckten Herzen der zum Leben Erwachten, und ſiegreich zieht ein die Revolution in ihr Gehirn, in ihr Gebein, ihr Fleiſch, und erfüllt ſie ganz und gar. In göttlicher Verzückung ſpringen ſie auf von der Erde, nicht die Armen, die Hungernden, die vom Elende Gebeugten ſind ſie mehr, ſtolz erhebt ſich ihre Geſtalt, Begeiſterung ſtrahlt von ihrem veredelten Antlitz, ein leuchtender Glanz entſtrömt ihrem Auge, und mit dem himmelerſchütternden Rufe: „ich bin ein Menſch!“ ſtürzen ſich die Millionen, die lebendige Revolution, der Menſch gewordene Gott, hinab in die Täler und Ebenen, und verkünden der ganzen Welt das neue Evangelium des Glückes!

Zu „Die Kunſt und die Revolution“.

(1849.)

I.

I. Die Kunſt und die Revolution.
II. Das Künſtlertum der Zukunft.
III. Das Kunſtwerk der Zukunft.

*

I. Sonſt lebte der Reiche nach dem Grundſatze „Geben iſt ſeliger denn Nehmen“ — er genoß ein Glück, das er leider eben nur dem Armen vorenthielt. Der moderne Reiche ſagt aber: „Nehmen iſt ſeliger denn Geben.“

II. (Menſch zum Tiere. (Fleiſcher — Jäger.) Unkünſtleriſche Liebloſigkeit gegen die Tiere, in denen wir nur Waren für die Induſtrie erblicken. Reiten = Liebe zum Roſſe. — Fahren = Dampf.)

III. Geſchichte der Muſik: = chriſtlicher Ausdruck: „wo das Wort nicht mehr weiter kann, da fängt die Muſik an:“ = Beethoven, Neunte Symphonie: beweiſt dagegen: „wo die Muſik nicht mehr weiter kann, da kommt das Wort.“ — Das Wort ſteht höher als der Ton.)

(Titelblatt zum Manuſkript von „die Kunſt und die Revolution“.)

II.

Als Mönche und Pfaffen uns lehrten, Freude am Leben und an der lebendigen Kunſt ſei von Übel, da habt ihr ſie gehegt, beſchützt, und eure Wartburg iſt des Zeuge; ſeid ihr, Fürſten, nun treu eurem Ruhme, ſo helft uns, ſie vollends ganz befrein aus den ſchmachvollſten Banden, in denen jetzt ſie ſchmachtet: aus dem Dienſte der Induſtrie.

(Auf die Rückſeite des Titelblatts geſchrieben.)

III.

Wo einſt die Kunſt ſchwieg, begann die Staatsweisheit und Philoſophie; wo jetzt der Staatsweiſe und Philoſoph zu Ende iſt, da fängt wieder der Künſtler an.

(Motto auf der Titelſeite der Druckſchrift.)

IV.

Das oft geprieſene oder verworfene Ideal iſt in Wahrheit eigentlich gar nichts. Iſt in dem, was wir uns mit dem Wunſche des Erreichens vorſtellen, die menſchliche Natur mit ihren wirklichen Trieben, Fähigkeiten und Neigungen als bewegende und ſich ſelbſt wollende Kraft vorhanden, ſo iſt das Ideal eben nichts anderes, als der wirkliche Zweck, der unfehlbare Gegenſtand unſres Willens; begreift das ſogenannte Ideal eine Abſicht, die zu erfüllen außerhalb der Kräfte und Neigungen der menſchlichen Natur liegt, ſo iſt dieſes Ideal eben die Äußerung des Wahnſinns eines kranken Gemütes, nicht aber des geſunden Menſchenverſtandes. Mit unſrer Kunſt hat es bisher ſolch eine ähnliche wahnſinnige Bewandtnis gehabt; in Wahrheit konnte das chriſtliche Kunſtideal ſich nur als fixe Idee, als Gebilde eines Fieberparoxysmus kundgeben, weil es eben außerhalb der menſchlichen Natur Ziel und Zweck hernehmen und daher ſeine Verneinung, ſein Ende in dieſer Natur finden mußte. Die menſchliche Kunſt der Zukunft wird, in dem ewig friſch und kräftig grünenden Boden der Natur feſtwurzelnd, von da aus zu den ungeahnteſten Höhen ſich erheben, denn ihr Wachstum geht eben von unten nach oben, wie das des Baumes aus der Erde in die Lüfte, von der Natur des Menſchen in den weiten Geiſt der Menſchheit.

(Ein in den Geſammelten Schriften fortgelaſſener Abſchnitt aus dem Schlußkapitel des Aufſatzes.)

Das Volk, das ſeine Vergangenheit nicht ehrt,
hat keine Zukunft.

Lykurgos von Sparta.

Wenn man viel ſelbſt denkt, ſo findet man
viele Weisheit in die Sprache eingetragen.

Lichtenberg.

Flüchtige Aufzeichnung einzelner Gedanken zu einem größeren Aufſatze:

Das Künſtlertum der Zukunft.

(1849.)

Zum Prinzip des Kommunismus.

Welchen endlichen, poſitiven Zweck haben doch alle die durch Sage und Geſchichte, Religion und Staatsverfaſſung ſich kundgebenden Beſtrebungen, göttliche und dann ſonſtwie herkömmliche Berechtigungen für willkürlichen Beſitz und das Eigentum aufzufinden? Sehen wir einen Eroberer, einen gewaltſamen Anmaßer, Volk oder Individuum, der ſein willkürliches Sichaneignen nicht auf religiöſe, mythiſche oder irgendwie aufgefriſchte vertragsmäßige Rechtfertigungen zu begründen ſucht? Woher all dieſe ſo überraſchenden Erfindungen, Deutungen uſw., denen wir die Geſtaltungen von Religionen und Staatsverfaſſungen *allein* zu verdanken haben? Unſtreitig daher, weil der nachdenkende Menſch keine wirkliche Berechtigung, kein wahrhaftes natürliches Recht auf dieſen oder jenen Beſitz uſw. ſich zuſprechen konnte, daher, um ein doch gefühltes und ängſtigendes Berechtigungsbedürfnis zu befriedigen, ſich der Ausſchweifung der Phantaſie überlaſſen mußte, die denn auch in unſren heutigen Staatsinſtitutionen, ſo nüchtern ſie ausſehen, zum Hohn der geſunden Vernunft ihre Ausgeburten niedergelegt hat.

◆

Ihr glaubt, mit dem Untergange unſrer jetzigen Zuſtände und mit dem Beginn der neuen, kommuniſtiſchen Weltordnung würde die Geſchichte, das geſchichtliche Leben der Menſchen aufhören? Gerade das Gegenteil, denn dann wird wirkliches, klares geſchichtliches Leben erſt beginnen, wenn die bisherige ſogenannte hiſtoriſche Konſequenz aufhört, welche ſich in Wahrheit und ihrem Kerne nach auf Fabel, Tradition, Mythus und Religion begründet, auf Herkommen und Einrichtungen, Berechtigungen und Annahmen, die in ihren äußerſten Punkten keineswegs auf geſchichtliches Bewußtſein, ſondern auf (meiſt willkürlich) mythiſcher, phantaſtiſcher Erfindung beruhen, wie namentlich die Monarchie und der erbliche Beſitz.

*

Das Streben nach ideeller Rechtfertigung eines unregelmäßigen Beſitzes entſteht immer erſt da, wo das unmittelbare Geſchlechts- oder perſönliche Anrecht ſich gleichſam aus dem Blute des Menſchen verwiſcht hat. Im Anfang leitete der Menſch von ſich, ſeinem Bedürfnis und ſeiner Genußfähigkeit einzig alles Recht auf Genuß oder Beſitz ab: ſeine Kraft war ſein Recht, und inſofern ſie auf ſeine Nachkommenſchaft überging, blieb bei ſeinem Geſchlechte ganz folgerichtig auch das Recht; das Geſchlecht trat für die Perſon ein; immer aber war es bei der Geſchlechtsverfaſſung der Menſch, der voranſtand und die Sache ſich untertan machte: der vollkommene Gegenſatz iſt endlich der, wo das Recht von der Sache auf den Menſchen übertragen wird: der Menſch hat an und für ſich demnach gar kein Recht, nicht einmal das des Exiſtierens, ſondern dies erhält er einzig erſt durch den Beſitz, durch die Sache; dieſem unvernünftigen Verhältniſſe nun eine Begründung zu verſchaffen, wird nach ideellen Berechtigungsgründen gegriffen, welche der Eigenſchaft der Sachen gleichſam innewohnen ſollen.

*

Nur das vollſte Maß zeigt die wirkliche Eigenſchaft einer Sache wie eines Begriffs; erſt wenn kein Komparativ mehr zu denken iſt, iſt der Begriff rein und wirklich: die Griechen kannten den Superlativ des Freien nicht, — erſt durch den Superlativ des Gegenſatzes, der Entmenſchlichung, kommen wir jetzt zur vollen Kenntnis, weil zum vollſten Bedürfnis der Freiheit. — Die Natur gibt uns ſchlechtweg den Poſitiv: erſt die Geſchichte gibt den Superlativ. Der Hellene zeigt uns das Herrliche, was der Menſch ſein kann, er zeigt uns aber auch das Schändliche, was er ſein kann: daß der Menſch ganz das nur iſt, was er ſein ſoll, muß er dies „ſoll" in den Superlativ ſtellen.

*

Das Bewußtſein iſt das Ende, die Auflöſung des Unbewußtſeins: die unbewußte Tätigkeit iſt aber die Tätigkeit der Natur, der inneren Notwendigkeit; erſt wenn das Reſultat dieſer Tätigkeit ſinnlich zur Erſcheinung gekommen iſt, tritt — und zwar eben an der ſinnlichen Erſcheinung — das Bewußtſein ein. Ihr irrt nun alſo, wenn ihr die revolutionäre Kraft im Bewußtſein ſucht, — und demnach durch die Intelligenz wirken wollt: eure Intelligenz iſt falſch und willkürlich — ſolang ſie nicht die Wahrnehmung des bereits zur ſinnlichen Erſcheinung Gereiften iſt. Nicht ihr, ſondern das Volk, — das — unbewußt — deshalb aber eben aus Naturtrieb handelt, — wird das Neue zuſtande bringen; die Kraft des Volkes iſt aber eben noch ſo lange gelähmt, als es von einer veralteten Intelligenz, von einem hemmenden Bewußtſein ſich feſſeln und leiten läßt: erſt wenn dieſe vollſtändig von und in ihm vernichtet ſind, — erſt wenn wir alle wiſſen und begreifen, daß wir nicht unſrer Intelligenz, ſondern der Notwendigkeit der Natur uns überlaſſen müſſen, wenn wir alſo ſo kühn geworden ſind, unſre Intelligenz zu verneinen, erhalten wir alle die Kraft aus natürlichem Unbewußtſein, aus der Not heraus das Neue zu produzieren, den Drang der Natur durch ſeine Befriedigung uns zum Bewußtſein zu bringen.

*

Die vollkommenſte Befriedigung des Egoismus erreicht ſich im Kommunismus, d. h. durch vollſtändige Verneinung, Aufhebung des Egoismus, denn ein Bedürfnis iſt nur dann befriedigt, wenn es nicht mehr vorhanden iſt, — der Hunger iſt befriedigt, wenn er geſtillt, alſo nicht mehr da iſt. Meinen phyſiſchen Egoismus, d. h. mein Lebensbedürfnis, befriedige ich der Natur gegenüber durch Verzehren, Nehmen; meinen moraliſchen Egoismus, d. h. mein Liebesbedürfnis den Menſchen gegenüber durch mich Geben, mich Verſenken. Der moderne Egoismus hat das entſetzlich Widerliche, daß er das moraliſche wie das phyſiſche Bedürfnis nur durch

Verzehren, Nehmen zu ſtillen vermeint, — daß er die gleiche Gattung des Menſchen in die Kategorie der außermenſchlichen Natur ſtellt. —

*

Das durch Naturnotwendigkeit zur ſinnlich dargeſtellten Gewißheit Gelangte kann uns erſt Gegenſtand ſein, an ihm erſt tritt das Bewußtſein ein; nur das Fertige weiß ich, nur was meinen Sinnen ſich darſtellt, darüber bin ich gewiß: an ihm auch nur wird mir das Weſen deutlich, ich kann es erfaſſen, mich ſeiner bemächtigen und als Kunſtwerk es mir darſtellen. Das Kunſtwerk iſt ſomit der Schluß, das Ende, die vollſte Vergewiſſerung des mir bewußt gewordenen Weſens. — Irrtümlich iſt aber das Kunſtwerk in das ſtets werdende und neu ſchaffende Leben geſetzt worden, und zwar als: Staat. Die Erſcheinung des Staates tritt gerade da ein, wo das Kunſtwerk aufhörte: das tägliche Leben ſelbſt kann aber nicht der Gegenſtand bindender, auf Dauer berechneter Formung ſein: das Geſamtleben iſt eben das bewußtloſe Walten der Natur ſelbſt, es hat ſein Geſetz in der Notwendigkeit: dieſe Notwendigkeit ſich aber in politiſchen Staatsformen als bindend zur Darſtellung bringen zu wollen, iſt unſeliger Irrtum, eben weil das Bewußtſein nicht vorangeſtellt werden kann, um ſo gleichſam das Unbewußtſein zu regeln: das Unbewußte iſt eben das Unwillkürliche, Notwendige und Schöpferiſche, — erſt wenn ein allgemeines Bedürfnis aus dieſer unwillkürlichen Notwendigkeit heraus ſich befriedigt hat, tritt das Bewußtſein hinzu, und das Befriedigte, Vergangene kann Gegenſtand bewußter Behandlung durch Darſtellung ſein; dies erreicht ſich aber in der Kunſt und nicht im Staat: der Staat iſt der Damm des notwendigen Lebens, die Kunſt iſt der bewußte Ausdruck des durch das Leben Vollendeten, Überwundenen: ſolange ich Hunger empfinde, beachte ich die Natur des Hungers nicht: er beherrſcht mich, nicht ich ihn; ich leide und bin erſt wieder frei, wenn ich mich ſeiner entledigt habe, — und erſt wenn ich ſatt bin, kann mir der Hunger Gegenſtand des Denkens, des Bewußtſeins werden. Der Staat will aber das Leben, das Bedürfnis ſelbſt darſtellen: er will das Wiſſen von der Befriedigung eines früheren Bedürfniſſes als Norm für die Befriedigung aller zukünftigen Bedürfniſſe feſthalten: dies iſt ſein unnatürliches Weſen. Die Kunſt begnügt ſich dagegen damit, der unmittelbare Ausdruck des Bewußtſeins von der Befriedigung einer Notwendigkeit zu ſein, — dieſe Notwendigkeit iſt aber das

Leben ſelbſt, das der Staat nur hindern, nie aber beherrſchen kann.

*

Die Kunſt befaßt ſich nur mit dem Vollendeten, — der Staat auch — aber mit der Anmaßung, es als Norm für die Zukunft feſtzuhalten, die ihm doch nicht gehört, ſondern dem Leben, der Unwillkür. Die Kunſt iſt daher wahr und aufrichtig, — der Staat verwickelt ſich in Lügen und Widerſprüche, — die Kunſt will nicht mehr ſein, als ſie ſein kann — der Ausdruck der Wahrheit, — der Staat will mehr ſein, als er ſein kann; — ſo iſt die Kunſt ewig, weil ſie das Endliche ſtets getreu und redlich darſtellt — der Staat endlich, weil er den Moment für die Ewigkeit ſetzen will, und in ſich daher tot iſt, ehe er noch ins Leben tritt.

*

Der eigentliche Erfinder war von jeher nur das Volk, — die namhaften einzelnen ſogenannten Erfinder haben nur das bereits entdeckte Weſen der Erfindung auf andere, verwandte Gegenſtände übertragen, — ſie ſind nur Ableiter. Der Einzelne kann nicht erfinden, ſondern ſich nur der Erfindung bemächtigen.

*

Wir dürfen nur wiſſen, was wir nicht wollen, ſo erreichen wir aus unwillkürlicher Naturnotwendigkeit ganz ſicher das, was wir wollen, das uns eben erſt ganz deutlich und bewußt wird, wenn wir es erreicht haben: denn der Zuſtand, in dem wir das, was wir nicht wollen, beſeitigt haben, iſt eben derjenige, in welchem wir ankommen wollten. So handelt das Volk, und deshalb handelt es einzig richtig. — Ihr haltet es aber deshalb für unfähig, weil es nicht wiſſe, was es wolle: was wiſſet nun aber ihr? könnt ihr etwas anderes denken und begreifen, als das wirklich Vorhandene, alſo Erreichte? Einbilden könnt ihr es euch, — willkürlich wähnen, aber nicht wiſſen. Nur was das Volk vollbracht hat, das könnt ihr wiſſen, bis dahin genüge es euch, ganz deutlich zu erkennen, was ihr nicht wollt, zu verneinen, was verneinenswert iſt, zu vernichten, was vernichtenswert iſt.

*

Wer iſt denn das Volk? Alle diejenigen, welche Not empfinden, und ihre eigene Not als die gemeinſame Not erkennen, oder ſie in ihr inbegriffen fühlen.

*

Das Volk ſind alſo die, die unwillkürlich und nach Notwendigkeit handeln; ſeine Feinde ſind die, die ſich von dieſer Notwendigkeit trennen und nach Willkür egoiſtiſch handeln.

*

Der moderne Egoiſt kann die innere Not nicht faſſen, er verſteht ſie nur als äußere, von außen eindrängende Not: z. B. der Künſtler würde nicht Kunſt machen, wenn ihn nicht die Not, d. h. die Geldnot, dazu triebe. Deshalb ſei es auch gut, daß es Künſtlern ſchlecht gehe, ſie würden ſonſt nichts arbeiten.

*

Nur eine Not, die ihrem Weſen nach eine gemeinſame iſt, iſt auch eine wirkliche, in ihrem Verlangen nach Befriedigung ſchöpferiſche Not: nur wer daher eine gemeinſame Not fühlt, gehört zum Volk. Die Not des Egoiſten iſt ein iſoliertes, der gemeinſamen Notdurft entgegenſtehendes Bedürfnis, und deshalb unproduktiv, weil willkürlich.

*

Nur das Sinnliche iſt auch ſinnig: das Unſinnliche iſt auch unſinnig: das Sinnige iſt die Vollkommenheit des Sinnlichen; — das Unſinnige der wahre Gehalt des Unſinnlichen.

*

Die bewußte Tat des Dichters iſt: in dem zur künſtleriſchen Darſtellung erwählten Stoffe die Notwendigkeit ſeiner Fügung aufzudecken und ſo der Natur nachzuarbeiten: er möge wählen, welchen Stoff, welchen Vorfall er wolle, — nur in dem Grade wird er in ſeiner Darſtellung ein Kunſtwerk liefern, als er die Unwillkürlichkeit, d. i. die Notwendigkeit darin erkennt und zur Anſchauung bringt. — Was daher das Volk, die Natur durch ſich ſelbſt produziert, kann erſt dem Dichter Stoff werden, durch ihn aber gelangt das Unbewußte in dem Volksprodukte zum Bewußtſein, und er iſt es, der dem Volke dies Bewußtſein mitteilt. In der Kunſt alſo gelangt das unbewußte Leben des Volkes ſich zum Bewußtſein, und zwar deutlicher und beſtimmter als in der Wiſſenſchaft.

*

Schaffen kann alſo der Dichter nicht, ſondern nur das Volk, oder der Dichter nur inſofern, als er die Schöpfung des Volkes begreift und ausſpricht, darſtellt.

*

Nur die Wiſſenſchaft, die ſich ganz und vollkommen ſelbſt verleugnet und der Natur alle und jede Gültigkeit zugeſteht, alſo nur die natürliche Notwendigkeit bekennt, ſich ſelbſt dadurch als Reglerin und Anordnerin aber gänzlich vernichtet, verneint, — nur dieſe Wiſſenſchaft iſt wahr: die Wahrheit der Wiſſenſchaft beginnt alſo da, wo ſie ihrem Weſen nach aufhört und nur als das Bewußtſein der natürlichen Notwendigkeit übrig bleibt. Die Darſtellerin dieſer Notwendigkeit iſt aber — die Kunſt.

*

Die Wiſſenſchaft hat nur ſo lange Macht und Intereſſe, als in ihr geirrt wird: ſobald in ihr das Wahre gefunden iſt, hört ſie auf: ſie iſt daher das Werkzeug, das nur ſo lange von Wichtigkeit iſt, als der Stoff, auf deſſen Geſtaltung es nur ankommt, dem Werkzeuge noch widerſteht: — iſt der Kern des Stoffes enthüllt, ſo verliert das Werkzeug für mich allen Wert: ſo die Philoſophie.

*

Die Wiſſenſchaft iſt die höchſte Kraft des menſchlichen Geiſtes; der Genuß dieſer Kraft aber iſt die Kunſt.

*

Der Irrtum (Chriſtentum) iſt notwendig, nicht aber die Notwendigkeit ſelbſt: die Notwendigkeit iſt die Wahrheit, welche überall als treibende — ſelbſt den Irrtum treibende — Kraft hervortritt, wo der Irrtum ſein Ziel erreicht, ſich ſelbſt vernichtet hat und zu Ende iſt. Der Irrtum iſt daher endlich, die Wahrheit ewig: ſo iſt die Wiſſenſchaft endlich und die Kunſt ewig: denn wo die Wiſſenſchaft ihr Ende findet, im Erkennen des Notwendigen, des

Wahren, da tritt die Kunſt als tätige Wirkſamkeit der Wahrheit ein, denn ſie iſt das Bild des Wahren, des Lebens.

*

Wollen kann ich alles — ausführen aber nur das, was wahr und notwendig iſt; der ſich von der Gemeinſamkeit abhängig Machende will daher nur das Notwendige, der von der Gemeinſamkeit ſich Abziehende — der Egoiſt, — das Willkürliche. Die Willkür vermag deshalb aber eben nichts zu produzieren.

*

Vom Irrtum ging die Wiſſenſchaft aus: der Irrtum der griechiſchen Philoſophen war aber nicht kräftig genug zur Selbſtvernichtung; erſt der große Volksirrtum des Chriſtentums hatte die ungeheure Wucht, ſich ſelbſt zu vernichten. Auch hier iſt alſo das Volk die entſcheidende Kraft.

*

Alles wächſt aus dem Leben. Als ſich der Polytheismus faktiſch durch das Leben vernichtet hatte, und die Philoſophen ihn wiſſenſchaftlich zerſtören halfen, trat die neue Schöpfung von ſelbſt im Chriſtentum hervor. Das Chriſtentum war die Geburt des Volkes; ſolange es ein rein populärer Ausdruck war, war in ihm alles kräftig, wahr und ehrlich — ein notwendiger Irrtum: unwillkürlich zwang dieſe populäre Erſcheinung alle Intelligenz und Bildung der römiſch-griechiſchen Welt zur Bekehrung zu ihm, und erſt als es dadurch wieder zum Gegenſtande der Intelligenz, der Wiſſenſchaft, ward, zeigte ſich in ihm der Irrtum unredlich, heuchleriſch, als Theologie — wo die Theologie nicht weiter konnte, trat die Philoſophie ein, und dieſe endlich hebt ſich ſelbſt auf, indem ſie den Irrtum in ſich, auf einer unnatürlichſten Höhe vernichtet, ſich ſelbſt — als Wiſſenſchaft — verneint und der Natur und Notwendigkeit nur noch die Ehre läßt: — und ſiehe da, als die Wiſſenſchaft ſo weit iſt, ſtellt ſich von ſelbſt bereits der populäre Ausdruck ihres Reſultates im Kommunismus heraus, der wiederum nur aus dem Volk entſprungen iſt.

*

Der Irrtum des Volkes iſt aber nur die tatſächliche Beſtätigung, das Bekenntnis des Grades des allgemeinen Möglichen; deshalb wechſelt er auch und löſt ſich, weil die Menſchheit heute nicht mehr dieſelbe iſt, die ſie z. B. vor hundert Jahren war. Dieſer Irrtum iſt daher redlich, weil unwillkürlich.

*

Was der Menſch der Natur iſt, das iſt das Kunſtwerk dem Menſchen: alle für das Daſein der Menſchen nötigen Bedingungen erzeugten den Menſchen; der Menſch iſt das Produkt des unbewußten unwillkürlichen Zeugens der Natur; in ihm ſelbſt aber, in ſeinem Daſein und Leben — als einem von der Natur wiederum unterſchiedenen — ſtellt ſich das Bewußtſein überhaupt aber heraus. Ebenſo nun, wie aus dem unwillkürlichen, notwendig geſtaltenden Leben der Menſchen die Bedingungen, unter denen das Kunſtwerk vorhanden ſein kann, tritt auch das Kunſtwerk ganz ſo von ſelbſt, als bewußtes Zeugnis dieſes Lebens, hervor: es entſteht, ſobald es entſtehen kann, dann aber auch mit Notwendigkeit.

*

Das Leben iſt die unbewußte Notwendigkeit, die Kunſt die erkannte und mit Bewußtſein dargeſtellte, vergegenſtändlichte Notwendigkeit: das Leben iſt unmittelbar, die Kunſt mittelbar.

*

Nur wo ein Lebensbedürfnis auf die einzig mögliche Weiſe — nämlich ſinnlich — geſtillt, daher auch ſein Weſen ſinnlich zur Erſcheinung gekommen iſt, wird die Kunſt vorhanden ſein können: denn volles Bewußtſein iſt nur in der Sinnlichkeit: — das Chriſtentum war dagegen unkünſtleriſch — und die einzigen chriſtlichen Künſtler ſind eigentlich die Kirchenväter, welche den naiven, populären, kernhaften Volksglauben rein und unentſtellt darſtellten.

*

Der Menſch, wie er der Natur gegenüber ſteht, iſt willkürlich und deshalb unfrei: aus ſeiner Entgegengeſetztheit, ſeinem willkürlichen Zwieſpalt mit ihr, ſind all ſeine Irrtümer (in Religion und Geſchichte) hervorgegangen: erſt wenn er die Notwendigkeit in den natürlichen Erſcheinungen und ſeinen unlösbaren Zuſammenhang mit ihr begreiſt und ſich ihrer bewußt wird, ihren Geſetzen ſich fügt, wird er frei. So der Künſtler dem Leben gegenüber; ſo lange er wählt, willkürlich verfährt, iſt er unfrei; erſt wenn er die Notwendigkeit des Lebens erfaßt, vermag er ſie auch darzuſtellen: dann aber hat er auch keine Wahl mehr, und iſt ſomit frei und wahr.

*

Das Weſen des Verſtandes iſt durchaus willkürlich, weil er zunächſt die Erſcheinungen nur auf ſich bezieht; erſt wenn er im gemeinſamen Verſtande, in der Vernunft aufgeht, d. h. die allgemeine Notwendigkeit der Dinge erkennt, iſt er frei.

Über Trennung und Wiedervereinigung der Künſte.

Moderne Dichtkunſt. Literatur. — Das natürliche Kunſtwerk wuchs aus dem Tanze und der Muſik vermöge der Sprache bis zum Drama: die dichteriſche Abſicht trat hervor, ſobald alle Bedingungen der Verwirklichung derſelben im voraus erfüllt waren*; nach der Trennung und egoiſtiſchen Fortbildung der Künſte kommen wir ſchließlich zu dem Reſultate, daß z. B. der Literat ein Schauſpiel ſchreibt und über den Schauſpieler nur wie über ein Werkzeug disponiert, wie der Bildhauer über den Ton und Stein; — der Schauſpieler nun, der, von der gleichberechtigten Mitwirkſamkeit von vornherein ausgeſchloſſen, zum Werkzeug erniedrigt worden war, rächt ſich in ſeiner Gleichgültigkeit gegen die dichteriſche Abſicht, indem er ſeine iſolierte perſönliche Eitelkeit zu befriedigen ſucht. (Sehr wichtig!) Jedes will für ſich alles ſein.

I. Die menſchliche Kunſt: — Tanz. Muſik. Dichtkunſt. — Ihre Untrennbarkeit. Wachstum der einen aus der anderen; dennoch Gleichzeitigkeit — Gleichdenkbarkeit aller: am früheſten vereint in der Lyrik: am verſtändlichſten im Drama. (Natürliche, patriarchale Genoſſenſchaft: — ſelbſtbewußte politiſche Staatsgenoſſenſchaft.): — Hilfsmittel des Dramas, Architektur (Dekoration). Bildhauerei,

---

* Die Dichtkunſt iſt nicht der Anfang, ſondern das Ende, d. i. das Höchſte: ſie iſt das bewußte Einverſtändnis aller Künſte zur vollſten Mitteilung an die Allgemeinheit.

— Malerei: — Erinnerungen, Vorſtellungen, d. h. Nachahmungen des menſchlichen Kunſtwerkes: — Trennung der Kunſtelemente, egoiſtiſche Entwicklung derſelben.

II. Tanz.

III. Muſik.

IV. Dichtkunſt, d. i. Literaturpoeſie.

V. Bildhauerei und Plaſtik. (Wo dieſe beide blühen, wie jetzt, in der Renaiſſance und in der römiſch-griechiſchen Zeit, da/ blüht das Drama nicht; wo dieſes aber blüht, müſſen jene erbleichen.) 13

VI. Wiedervereinigung. (Egoismus — Kommunismus.) Geben iſt ſeliger denn nehmen.

Zu VI. Dieſe Wiedervereinigung kann, dem ganzen Zuſtande unſrer jetzigen ſozialen Bildung gemäß, nur in dem einzelnen, einer ihm inwohnenden ungewöhnlichen Fähigkeit gemäß, vollbracht werden: wir leben daher in der Zeit des vereinzelten Genies, der reichen, entſchädigenden Individualität Einzelner. In der Zukunft wird dieſe Vereinigung wirklich kommuniſtiſch durch die Genoſſenſchaft zuſtande kommen; das Genie wird nicht mehr vereinzelt daſtehen, ſondern alle werden am Genie tätig teilhaben, das Genie wird ein gemeinſames ſein. Wird dies ein Verluſt, ein Unglück ſein? Nur dem Egoiſten kann es als ſolches gelten. (Sehr wichtig.)

Zu V. In der Malerei tritt, bei ihrer jetzigen Stufe namentlich, das umgekehrte ſpekulative Verfahren ein, daß die Idee eher vorhanden iſt als die Ausführung: im Drama wächſt die Idee, als Bekenntnis des fertigen, des ſich ſelbſt bewußtgewordenen Lebens, gleichſam aus der Materie, dem ſinnlichen Menſchen heraus; bei Bildhauerei und Malerei herrſcht das umgekehrte Verfahren, die Idee ſteht voran und ſucht ſich zu verkörpern. Dies letztere iſt denn Willkür, das erſtere Notwendigkeit *. Der fertige künſtleriſche Menſch bemächtigte ſich der außer ihm liegenden Materie zu einem ſeinem menſchlichen Kunſtwerk dienenden Zwecke: er erhob die Behandlung und Verwendung dieſer Materie dadurch zur Kunſt, daß er das Bedürfnis der menſchlichen Kunſt in dieſer Behandlung und Verwendung zur Notwendigkeit machte, die Notwendigkeit

---

* Notwendigkeit: d. i. menſchliche Kunſt. Willkür: d. i. die ſogenannte bildende Kunſt. Notwendigkeit: d. i. Freiheit. — Willkür: d. i. Unfreiheit, Wahl und Unbeſtimmtheit.

des menſchlichen Kunſtwerkes daher dieſem mitteilte; inſofern demnach Bildhauerei und Malerei in das Bereich und zur Mitwirkung des menſchlichen Kunſtwerkes gezogen und verwendet wurden, nahmen dieſe Künſte auch teil an der Notwendigkeit, inſofern ſie ſich aber vom menſchlichen Kunſtwerk ablöſten und vereinzelt auftraten, verfielen ſie der Willkür und daher wirklicher Abhängigkeit.

Zu III. Die Muſik auf der Grenzſcheide zwiſchen Tanz und Sprache, Empfindung und Gedanke. Sie vermittelt beide in der antiken Lyrik, wo das Lied, das geſungene Wort zugleich den Tanz befeuerte und Maß gab. Tanz — und — Lied; Rhythmus — und Melodie: ſo ſteht ſie verbindend und zugleich abhängig zwiſchen den äußerſten Fähigkeiten des Menſchen, der ſinnlichen Empfindung und dem geiſtigen Denken. Das Meer trennt und verbindet, — ſo die Muſik.

◆

Die griechiſche Tragödie ein religiöſer Akt: ſchöne, menſchliche Religion, dennoch Befangenheit: der Menſch ſah ſich wie durch einen mythiſchen Schleier. Im griechiſchen Mythus war das Band noch nicht zerriſſen, mit dem der Menſch an der (in der) Natur haftete. Mythus und Myſterie: daher Haften in der Lyrik, — Masken, Sprachröhre uſw. Mit ſteigender Aufklärung, d. h. Zerſprengung des naturbehafteten Kernes ſank auch das religiöſe Drama, und der ganz nackte, unverhüllte Menſch ward der Gegenſtand der Plaſtik, Bildhauerei. Dieſer von aller Religion losgetrennte Menſch ſtieg allerdings vom Kothurn herab, entkleidete ſich der verhüllenden Maske, verlor ſomit aber auch ſeinen kommuniſtiſchen Zuſammenhang mit der religiös gebundenen Allgemeinheit — er entwickelte ſich nackt und unverhüllt — aber als Egoiſt — wie im Staate, der im Egoismus der Einzelnen zugrunde ging; — und erſt an dieſem egoiſtiſchen, aber wahrhaften, aufgeklärten Menſchen bildete ſich die Bildhauerkunſt uſw. aus: ihr war der Menſch Stoff, dem Kunſtwerk der Zukunft werden die Menſchen Stoff ſein. (Sehr wichtig.)

Das Genie der Gemeinſamkeit.

I

I, 1. Die urſprüngliche Gemeinſamkeit der Menſchen: Familie, Geſchlecht, Nation, ſchöpferiſche Kraft des gemeinſamen Genies: Sprache. Religion. Staat. Nach ihrer unwillkürlichen Entſtehung. Vergegenſtändlichung des eigenen Weſens im Mythos — Darſtellung desſelben im lyriſchen Kunſtwerk. Mythos — Lyrik. Der Mythos als unmittelbarer künſtleriſcher Lebensakt dargeſtellt im lyriſchen Kunſtwerk. Namenloſigkeit (Unperſönlichkeit) des Dichters: die Darſtellung — die ſtets neu und in mannigfaltiger Verſchiedenheit erſcheinende — iſt alles, der Dichter nur ein Glied der darſtellenden Genoſſenſchaft. — Unermeßliche Produktivität dieſes gemeinſamen Genies: es erfaßt alles Perſönliche nach dem Weſen der geſchlechtlichen oder nationalen Gattung, identifiziert es mit der Naturanſchauung, und erzeugt ſo den unerſchöpflichen Reichtum, in welchem uns jetzt noch Sage und Mythos ſich erkennen laſſen. Ganz in der Weiſe, als der Stoff ſich immer ſelbſt unwillkürlich und neu reproduzierte, ebenſo auch das Kunſtwerk, zu dem er die Anregung gab. Erfindung aller Formen der rein menſchlichen Kunſt auf der Grundlage der darſtellenden Leibesbewegung. — Überblick: allgemeine Charakteriſierung (geſchlechtliche Beſonderheit)*.

2. Auflöſung der geſchlechtlichen Beſonderheit durch die Individualität bis zur vollſten Herrſchaft der Willkür.

Beginn der Geſchichte. Charakteriſtiſcher Unterſchied der Geſchichte vom Mythos. — Heroentum 1. der Maſſen, d. h. der geſchlechtlichen Genoſſenſchaften. Miſchung, d. h. Unterjochung der kultivierteren — ackerbauenden — Völker durch kriegeriſche — meiſt Gebirgs- und Jagdſtämme. Charakteriſtik der unterjochten Völker: Stetigkeit, Eigentum, individuelle Willkür — (Patriarchat) — Schwäche: endlich durch die Unterjochung erklärter Verluſt und Untergang der Nationalität; Reſt: Feldbauer — ohne Eigentum;

---

* Beſonderheit, d. i. Verhältnis zur Natur, nicht aber zur allgemeinen, ſondern zur beſonderen Eigentümlichkeit des ſpeziellen Wohnſitzes. Beſchränkte Naturanſchauung; die beſonderen Naturgötter, die beſondern Götter des Stammes. Beſonderenheit der helleniſchen Stämme: das Meer, Ufer. Bergvölker, an das Meer gelangt, blieben ſo lange im Heroentum, als der Meerverkehr nicht zum Handel wurde.

Arbeiter — ohne Gewinn von der Arbeit: Sklaven. — Charakteriſtik der Herrenſtämme: fortgeſetzte geſchlechtliche Gemeinſamkeit in Sprache, Religion, Staat, Mythos und Kunſt. Gemeinſchaftlichkeit des Eigentums: unter dieſem Eigentum ſind nun aber auch Menſchen begriffen. Feldbau und häusliche Arbeit zur Zwangsbeſchäftigung der Sklaven degradiert: ohne natürliche, notwendige Tätigkeit verliert das Band der Gemeinſamkeit ſomit eine befruchtende Quelle, wird unproduktiv. Alle Tätigkeit iſt nur noch kriegeriſche Unternehmung nach außen und Sorge für die Erhaltung der Knechtſchaft der Unterjochten nach innen. Irrewerden an ſich und allmähliches Verlieren des Verſtändniſſes des eigenen Weſens: künſtliche (willkürliche) Vergegenſtändlichung desſelben in — der Geſetzgebung, d. i. gewaltſames Feſthalten alter, unwillkürlicher Anſchauungen vom Weſen der Gemeinſamkeit zu einer Zeit, wo dieſe ſich bereits, bei verändertem Weſen, ebenfalls verändert hatten. Zwang der Geſetze. Geſetz und Sünde. Gewaltſame Iſolierung. — Verderbnis durch Mangel an notwendiger Tätigkeit. — Zuſammenſchrumpfen zur Adelskaſte. — Die, ihren Herrn immer notwendiger werdenden unterjochten Volksgeſchlechter, — Landbauer, Arbeiter — bilden endlich den Kern der Oppoſition, der ſich ſchließlich — mit dem Beginn der Geſchichte — als Demokratie kund gibt. (Was zuvor in Sparta Heloten und Meſſenier waren, erſcheint endlich in Athen, dem erſten rein politiſchen Staate, als Demokratie.)

Skandinavien — Göttermythos. }
Franken — Heroenmythos. } Gemeinſchaftliches Kunſtwerk

der heroiſchen — erobernden Geſchlechtsgenoſſenſchaften: das Epos. In ihm verdrängt der Heroenmythos den (Natur) Göttermythos — der ſo lange, in der Lyrik, blühte, als die Geſchlechter auf dem Grunde und Boden ihrer heimatlichen Geburtsſtätte weilten und in unmittelbarer Beziehung zu der natürlichen Beſchaffenheit derſelben blieben. (Miſchung beider Elemente in der Odyſſee: —) Nach der Wanderung, auf einem fremden Boden und als Herren eines unterjochten Volksſtammes, werden die geſchlechtlichen Naturgötter aber zu Heroen*; im Heros ſtellt die kriegeriſche Genoſſenſchaft ſich ſelbſt dar, feiert ſeine Kraft und ſeine Abenteuer. Stark hervortretende menſchliche Individualiſierung — wie im Göttermythos Individualiſierung der Naturmächte*. Schöpferiſche Teilnahme der ganzen Stammgenoſſenſchaft am Epos. — Im unterjochten, entnationaliſierten Volke erhält ſich jedoch mehr der Naturgöttermythos in der Lyrik: Beſtändiger Verkehr des Landvolkes mit der Natur, dem Grund und Boden und ſeinen natürlichen Beſchaffenheiten: Wechſel der Jahreszeiten — uralte Feſte: Feier des Frühlings, der Weinleſe uſw. Oſterkampf. Natürliche Heiterkeit: Naturgötter in phantaſtiſchen Geſtalten, Satyrn, Faunen: Kobolde, Nixen uſw., ländliche Spiele in dieſen phantaſtiſchen Masken; Aufzüge: älteſte Grundlage des Dramas: Komödie. — Hiergegen Untergang des Epos mit dem notwendigen Verblühen der herrſchenden Heldengeſchlechter: eintretende Staatseinrichtungen — Areopag (Chriſtentum: Inquiſition), konſervative Sorge. Die pratriziſche Individualität bemächtigt ſich des Volkskunſtwerkes, des Dramas, prägt ihm ſeine feierlichen epiſch-heroiſchen, konſervativen Tendenzen ein: Tragödie. Vermählung des Adels mit dem Volke: der Tragödie mußte aber ſtets zum Beſchluß das Satyrſpiel folgen** (notwendiges Zugeſtändnis!): wenn das Schickſal die Heldengeſchlechter vernichtet hatte, feierte das Volk ſich ſelbſt in ſeinem eigentümlichſten Kunſtwerk.

---

* Allmähliche Ablöſung des Menſchen von der Natur: Unabhängigwerden von ihr durch Unterjochung von Menſchen, die für ſie im unmittelbaren Verkehr mit der Natur bleiben. (Organiſation der heroiſchen Genoſſenſchaft.)

Unterſchied zwiſchen der Religion des Adels und des Volkes. Vollſtändige Vernichtung des Adels: gänzliche Reaktion des Volkskunſtwerkes gegen das Adelskunſtwerk: die Komödie. Euripides — Ariſtophanes. — Ariſtophanes und Sokrates. — Ariſtokratie der Intelligenz (Philoſophie) und Kulturkunſt (Bildhauerei und Malerei.)*** Der Philoſoph und Staatsmann ſucht die Gemeinſamkeit künſtlich zurückzukonſtruieren: er hält unwillkürlich aber immer nur die heroiſche (Adels-) Gemeinſamkeit im Auge: bis auf den heutigen Tag dünkt ihm der Sklave, der Unwiſſende, unentbehrlich. Der Intelligente hält ſich für den Berechtigten, weil er intelligent iſt, — und drückt den Unwiſſenden hinab, dem er verwehrt, intelligent zu werden. — Abſolute Willkür eines jeden: Untergang aller Gemeinſamkeit — außer der der Notleidenden: Religion der Notleidenden — Chriſtentum. Irrtum, Sieg und Verderbnis des Chriſtentumes: wie die Naturreligion des erſten Volkes in einer herrſchſüchtigen Demokratie zugrunde ging.

---

* Mangel an Individualität: Naturreligion ſymboliſch — Heroenreligion typiſch.

** Chriſtliche Myſterienſpiele mit den komiſchen Zwiſchenſpielen. Shakeſpeare und der Clown.

*** Die Plaſtik ſucht das heroiſche Kunſtwerk zu erhalten. — Von da ab beſtändig konſervative Tendenz der Kulturkunſt

Je mehr die herrſchenden Geſchlechter die Religion zu ihrem beſonderen Eigentum und zum Mittel der Herrſchaft machten, verlor das Volk im allgemeinen den Sinn für Religion, die ihm unverſtändlich ward, ja, als den herrſchenden günſtig, ihm feindlich erſcheinen mußte. Römiſche Sacra: patriziſche Herrſchaftsmittel. Auflöſung der römiſchen Religion in den abſtrakten Rechtsbegriff — Eigentum. Gleichgültigkeit des Volkes gegen ſie. Chriſtentum: Prieſterherrſchaft — proteſtantiſche Fürſtenherrſchaft: Irreligioſität der Maſſe. — Welches Intereſſe hatte der Helot, das attiſche Volk uſw. endlich an der Religion? — So ging auch endlich die religiöſe Bedeutung jener ländlichen Feſte verloren. Der Gott der armen Leute: Pan. Volkshumor. Die phantaſtiſchen Masken — urſprünglich Naturgötter darſtellend — ſtellten endlich das Volk ſelbſt dar, wie die Heroengötter endlich zu Heroen = Menſchen ſelbſt geworden waren. Katholizismus und ſein Gegenſatz: der heroiſche Adel. Neue individuelle Heroengeſchlechter: germaniſche Eroberungen. Neue Adels- und Beſitzgemeinſamkeit: neue Heloten und Sklaven. Dagegen fiktive Allgemeinſamkeit im Katholizismus. Kreuzzüge: Auflöſung der katholiſchen Gemeinſamkeit: monarchiſche Nationalitäten: Baſis derſelben: der Ariſtokratismus der herrſchenden Geſchlechter. Charakteriſtik dieſer Nationalitäten: Sprachen, Künſte. Schnelles Kundwerden der Lüge dieſes Nationalismus den Erſcheinungen der neueſten Zeit gegenüber: Untergang aller Religon, Luxus der Intelligenz und Induſtrie: dagegen — Not der Arbeiter: Sozialismus, Kommunismus. Allmenſchlichkeit: — Untergang der Geſchichte, d. i. des willkürlichen Gebarens der, aus der Gemeinſamkeit losgelöſten, egoiſtiſchen Individualitäten.

II.

Was iſt nun das Werk der Individualität, d. h. der willkürlichen, geweſen? — Die Vernichtung der geſchlechtlichen und nationalen Schranken und Kundmachung der Notwendigkeit der Erlöſung des Individuums in die menſchliche Allgemeinheit. Darſtellung der Entwicklung der politiſchen Individualität.

III.

Standpunkt des individuellen Genies in der Gegenwart. — Notwendigkei ſeiner Erlöſung in die Gemeinſamkeit. Geſchichtlicher und ſozialer Drang dazu. — Grund der Unſchönheit im modernen Leben. Darſtellung der Gemeinſamkeit der Zukunft. Genoſſenſchaften. Gemeinde. Altersverſchiedenheit: — natürliche Mannigfaltigkeit. — Erziehung. Liebe. Alter. — Allgegenwärtigkeit aller Momente des Lebens zu gleicher Zeit durch den Kommunismus. Das gemeinſame Genie.

Allgemeiner Überblick.

I.

Die urſprüngliche (geſchlechtliche) Gemeinſamkeit der Menſchen. Zuſammenhang mit der Natur, ihre Werke: Sprache, Religion, Sitte, — Mythos, Lyrik. — Allmähliche Erſetzung der Gemeinſamkeit durch die Individualität: Heroentum 1., Maſſe — Eroberungsvölker. 2., Perſönlichkeit — Politik. — Kunſt im allgemeinen: Epos, Tragödie — Komödie. — Philoſophie: Katholizismus: — moderner Nationalismus — Sozialismus — Kommunismus.

II.

Stellung des Individuums zur Gemeinſamkeit. — Politiſche Individualität: Alexander — Napoleon — (Unvermögen). — Ausgangspunkt — Endpunkt. Übergänge. — Künſtleriſche Individualität: Äſchylos — Goethe. (Ariſtophanes — Sokrates.) — Das Monumentale. Zeit. Unproduktivität. Unſeligkeit. Untergang des Monumentalen.

III.

Das individuelle Genie und die moderne Gemeinſamkeit. — Charakteriſtik der modernen Gemeinſamkeit. Unſchönheit. — Erlöſung. Untergang der Geſchichte und des Monumentalen im ſozialen Drange der Gegenwart begründet. — Folgerung auf die Gemeinſamkeit der Zukunft. —

*

In der bildenden Kunſt lernte der Menſch die Natur erkennen durch Beobachtung und Nachahmung: ſeine Erfahrung war abgeſchloſſen, als das richtige Verhältnis zwiſchen Erſcheinung und

Auffaſſung ſeitens der menſchlichen Fähigkeit gefunden war. In der bildenden Kunſt war daher ein beſtimmter Gang durchzumachen, der vom Mißverſtändnis bis zum Verſtändnis der Natur: dies iſt der Grund ihrer Lebensfähigkeit als abſtrakte, ganz für ſich beſtehende Kunſtart: ſie hat wie jede andere einzelne Kunſtart eine ihrer beſonderen Natur notwendige Entwicklung durchzumachen gehabt, die da aber von ſelbſt ſich beſchließt, wo ſie an den beſtimmten Grenzen ihrer Sonderfähigkeit ankommt und wo ſie in der allgemeinen Kunſt aufzugehen hat. Als Darſtellerin der Natur hat die bildende Kunſt da ihre Höhe erreicht, wo ſie gänzlich unentſtellt die Natur zu ſehen und wiederzugeben vermochte: auf dieſer Höhe bleibt ſie dann aber ſtehen; von hier aus kann ſie nicht mehr erfinden, denn was ſie zu erfinden hatte, hat ſie aufgefunden: nur der neue Gegenſtand kann ihr noch neue Aufgaben ſtellen, das Objekt der Natur bleibt aber ſtets dasſelbe — weil ſie nur das Gewordene, das Fertige darzuſtellen vermag, nicht das Werden, das ſich ſelbſt Zeugen. Sie iſt inſofern durchaus nur monumental, bewegungslos: nur in derjenigen Kunſt iſt aber ewig neu zu erfinden, die einen ewig neuen Gegenſtand hat; dies iſt aber die reinmenſchliche, dramatiſche Kunſt, weil ſie das menſchliche Leben ſelbſt in der Bewegung darſtellt: der Gegenſtand des Dramas iſt nicht der abgeſchloſſene, zur Erſcheinung gebrachte Akt, ſondern die Darſtellung des unbewußten Werdens, Erzeugens der Handlungen und Charaktere. An der Darſtellung dieſes ewig bewegungsvollen Prozeſſes, die einzig ſtets neues Erfinden und Auffriſchen der Kunſt ermöglicht, kann die bildende Kunſt nur teilnehmen, wenn ſie als fertige, d. h. als zu unentſtellter Darſtellung der Natur befähigt gewordene Kunſt ſich dem rein menſchlichen Bedürfniſſe anſchließt, das ihr, vom einfachſten bis zum höchſten Bedürfniſſe fortſchreitend, auch die Teilnahme an ſeiner ſtets verjüngten Schöpferkraft geſtattet. Außer dem iſt ſie eine Kunſt, die nur ſich ſelbſt immer wieder nachahmen kann, Technik, Mechanik. Jede Einzelkunſt kann heutzutage nichts Neues mehr erfinden, und zwar nicht nur die bildende Kunſt allein, ſondern die Tanzkunſt, Inſtrumentalmuſik und Dichtkunſt nicht minder. Nun haben ſie alle ihre höchſte Fähigkeit entwickelt, um im Geſamtkunſtwerk, im Drama, ſtets neu wieder erfinden zu können, d. h. aber nicht einzeln an ſich allein, ſondern eben nur in der Darſtellung des Lebens, des immer neuen Gegenſtandes.

Aphorismen zu den Kunſtſchriften der Jahre 1849—1851.

Gegenwärtige Ziviliſation. Wie der Affe zwiſchen dem, ſicher und feſt als ſtarkes wildes Tier ſich kundgebenden Löwen und dem Menſchen ſteht, ſo ſteht unſer moderner ziviliſierter Menſch zwiſchen dem nackten, kräftigen Naturmenſchen und dem ſchönen Menſchen der Zukunft: er iſt häßlich und albern in dieſer Unentſchiedenheit ſeiner Form und ſeines Weſens. In der Natur ſind alle beſtimmten Gattungen ſchön, die Übergänge von einer zu anderen dünken uns mit Recht aber häßlich.

(Unter der ſchlechten Kultur verſtehe ich die unſrer Ziviliſation entwachſene.)

*

„Trenne und herrſche“ — ſo ſagte ſich der Gott der Unſchönheit, als er den Plan unſrer Ziviliſation entwarf. „Trenne die Übereinſtimmung aller Sinne zu gemeinſamem Genuſſe, laß' jeden einzelnen ganz für ſich genießen wollen, ſo gebieteſt du ganz von ſelbſt die Anbetung des Unſchönen“ — ſo beruht der ganze moderne Begriff des Dualismus, die Getrenntheit von Leib und Seele, nur in der Unterſchiedenheit, in der Losſagung des Bauchmenſchen vom Kopfmenſchen.

*

Ariſtophanes und Sokrates.

*

Bakunins Äußerung, daß er, auf dem Punkte des Ekels an unſrer Ziviliſation angekommen, Luſt empfunden habe, Muſiker zu werden.

*

Die Kunſt der Zukunft nach dem Verhältnis der Klimate. Iſt es in unſrem Klima begründet, daß wir Schwächlinge und Herrjeſusmännerchen ſind, und verwehrt es uns, ſtark und kräftig zu ſein? Seien wir nur das, die Schönheit iſt dann auch ſchon da.

*

Die Hottentotten beſchmieren ſich mit Fett uſw. Beſchmiert ſich auch der Europäer mit Fett, wenn er ſich im Lande der Hottentotten aufhält, iſt dieſer widerliche Gebrauch daher ein notwendiger Erfolg der klimatiſchen Einwirkung?

Sind die Türken und heutigen Griechen dasſelbe, was die alten Griechen in demſelben Klima waren?

*

Für die bildende Kunſt — namentlich die Bildhauerei — iſt es ſehr bezeichnend, daß der darzuſtellende Gegenſtand ihr meiſtens aufgegeben, das Kunſtwerk ſomit beſtellt wird.

*

(Zu meiner Entſchuldigung gegen Angriffe auf mich wegen etwaiger Unrichtigkeit in Nebendingen diene mir Leſſing, Laokoon XXIX.)

*

Die Geſchichte von der verkehrt angefaßten Tabaksdoſe.

*

Stadt — und Land.

*

Byron will ein Epos ſchreiben und ſucht ſich einen Helden dazu. Dies iſt das aufrichtigſte Zugeſtändnis unſres abſtrakten, liebloſen Kunſtproduzierens.

*

Der Menſch, der das iſt, was er (nicht nach abſtrakten Moralbegriffen, ſondern ſeiner Natur nach) ſein kann, erſcheint nicht nur demjenigen, der ihn liebt, ſchön, ſondern er iſt es wirklich auch: ſeien wir alle, was wir ſein können, und lieben wir uns, ſo ſind wir auch alle ſchön.

*

Was fehlt dem modernen Balletttänzer zur Nacktheit als: der Wille?

*

Vermöge des Mikroſkopes können wir Tauſende von Muskeln in einer Raupe erkennen und zählen: ſind ſie deshalb da, um von uns erkannt und geſehen zu werden? Gewiß nicht: unſer natürliches Auge faßt nur die äußere Geſtalt auf, die ihm den Genuß der Schönheit verſchafft. So verhält ſich alle Wiſſenſchaft (Abſtraktion) zur Kunſt.

*

Wer ſich nicht zu freuen vermag, den ſchlagt tot! — Der iſt des Lebens nicht wert, für den es keinen Reiz hat.

*

Als Wachilde dem Wiking einen Sohn geboren hatte, kamen die drei Nornen, und verliehen dem Kinde Gaben: die älteſte Weisheit, die jüngere Stärke, die dritte endlich nie zufriedenen, ſtets auf Neues bedachten Sinn. Wiking zürnte über dieſe letzte Gabe und verſagte der jüngſten Norne dafür ſeinen Dank. Sculd erhob ſich und nahm ihre Gabe zurück. Bitter bereute dies der Vater. Das Kind ward ein Rieſe an Körperſtärke und von weiſem, tief beſchaulichem Verſtande: aber Tatkraft fehlte ihm gänzlich; dieſer Mangel ward nur Gegenſtand ſeines Wiſſens, nie aber ſeines Willens; er beklagte ſich über das, was ihm fehlte, konnte es willkürlich aber nie mehr erſetzen. So ward der Starke als ein Plumper verhöhnt: alles ertrug er, denn er wußte durch ſein Wiſſen, wie die recht hatten, die ihn verſpotteten: nur wenn man über ſeine Mutter zweideutig ſprach, wurde er bös. Nie baute er ſich ein Schiff, aber er wußte die Untiefen der Flüſſe und Meere, und durchwatete ſie ſo: daher hieß er Wate. — Er iſt das deutſche Volk, an dem noch täglich Wikings ſchlechte Erziehung ausgeübt wird.

*

1. Das Genie. (Ewig: 1. Ausfüllung, Verneinung, Aufhebung der Zeit durch das Kunſtwerk = dramatiſches Genie. 2. Andauer der Zeit — regungsloſes Genie der Plaſtik. 1. Kommunismus. 2. Egoismus.)

Die Bewunderung eines großen Meiſters lähmt unſre eigene Tatkraft: ganz richtig halten wir jeden „Vollendeten" über uns ſtehend, weil wir eben noch nicht vollendet ſind: betrachten wir aber den Gegenſtand ſeines ſchaffenden Genies, ſo erkennen wir die Kunſt ſelbſt, und verzweifeln müſſen wir, etwas Höheres zu leiſten, nur dann, wenn wir die Kunſt mit dem Werke des einzelnen Genies als identiſch betrachten. Dies kann nur aber die Art, nicht die Gattung der Kunſt ſein.

Die bewußtwerdende Inhaltsloſigkeit des Lebens brachte erſt den Begriff der Zeit in dem Sinne hervor, daß ſie nach der Dauer, nicht nach der Belebung gedacht wurde.

2. Der tragiſche Stoff (das tragiſche Prinzip) des Altertums, der Gegenwart und der Zukunft.

3. Mann und Weib (oder auch bloß: das Weib).

4. Die Familie.
5. Die Menſchen (die Geſellſchaft).
6. Tugend — Laſter. Geſetz — Sünde.

*

1. Das Klavier. (Sehr wichtig.) Fortſchreitende Abſtraktion: Menſchenſtimmen; Inſtrumente = abſtrahierte (nachgeahmte) Menſchenſtimmen: Klavier, Abſtraktion des Orcheſters zugunſten des Egoismus.
2. Beethoven und Roſſini.
3. Das rezitierte Schauſpiel (ohne Muſik). Iſt die abſolute Muſik Farbe ohne Zeichnung, ſo iſt die abſolute Dichtkunſt Zeichnung ohne Farbe.

*

Die Vernunft iſt das menſchliche Wiſſen der Natur, gleichſam der getreue Spiegel der Natur im menſchlichen Gehirn: die Vernunft kann nichts anderes wiſſen als die Natur: ein Wiſſen über die Natur hinaus wäre Wahnſinn.

*

Anarchie. Freiheit heißt: keine Herrſchaft über uns dulden, die gegen unſer Weſen, unſer Wiſſen und Wollen iſt. Setzen wir uns aus freien Stücken nun aber eine Herrſchaft, die nichts anderes gebietet, als das, was wir wiſſen und wollen, ſo iſt ſie überflüſſig und unvernünftig. Nur wenn wir uns für unwiſſend und willkürlich halten, könnten wir eine Herrſchaft über uns, die uns das richtige Wiſſen und Wollen gebiete, uns als nützlich denken: ſchon darin aber, daß wir ſie uns als nützlich dächten, bewieſen wir, daß wir von ſelbſt das Richtige wiſſen und wollen, und bezeugen daher das Überflüſſige der Herrſchaft. Eine Herrſchaft dulden, von der wir aber annehmen, daß ſie das Richtige nicht weiß und will, iſt knechtiſch.

*

Kein Einzelner kann glücklich ſein, ehe wir es nicht alle ſind, weil kein Einzelner frei ſein kann, ehe nicht alle frei ſind.

Kraft — Trieb — Wille — Genuß.

Liebe — Trieb: Geſchlechtsliebe. Familienliebe (die Idee). Männerliebe. (Geſellſchaft.)

Vernunft — Auflöſung aller Begriffe bis zur Natur (Wahrheit). Vernunft: Maß des Lebens.
Freiheit (d. i. Wirklichkeit).

*

Je ſelbſtändiger und freier, deſto ſtärker die Liebe: man vergleiche die Mutterliebe einer Löwin mit der einer Kuh, die Gattenliebe der Wölfe mit der der Schafe.

*

Gott: Idee in allen Geſtalten zum Leiden der Menſchen.
Freiheit: Auflöſung der Idee in das Sein.

*

O wie klein denkt ihr um eures lieben Gottes willen vom Menſchen!

*

Der griechiſche Apollon war nur der Gott der ſchönen Menſchen; Jeſus der Gott aller Menſchen; machen wir nun alle Menſchen ſchön durch die Freiheit.

*

Nichts iſt jetzt frei, als das Kunſtwerk, welches in ſich das Schöne und Starke als Erſcheinung erfüllt: jede Idee iſt nicht eher frei, bis ſie zerſtört, d. h. ausgeführt, in das Leben übergegangen iſt: bloß das wirkliche Leben in der Schönheit und Stärke iſt frei.

*

Der vollkommenſte Zuſtand auf der Erde iſt der, wo der, durch die Geſellſchaft unendlich geſteigerten, menſchlichen Natur kein Verlangen erwachſen kann, welches ſie nicht zu befriedigen imſtande wäre.

Das Glück des Menſchen beſteht im Genuß: der Genuß iſt die Befriedigung eines Verlangens; der Weg vom Verlangen bis zur Befriedigung iſt die Tätigkeit. Das Verlangen an und für ſich iſt Leiden, durch die Befriedigung im Genuß erſteht die Freude: die umgebende Schöpfung hat dem Menſchen alles gegeben, ſein Verlangen zu befriedigen, denn die Natur ſelbſt konnte den Menſchen nicht eher hervorbringen, als bis ſie die Mittel zu ſeiner Nahrung uſw. produziert hatte: in einer Wüſte iſt kein Menſch geſchaffen worden.

Die Geſellſchaft in ihrer Mannigfaltigkeit ſteigert das Verlangen des Menſchen, erhöht ſomit aber auch durch die Befriedigung dieſes geſteigerten Verlangens den Genuß, ſomit die Freude. Eine Geſellſchaft, die jedem Einzelnen das Verlangen ſteigert, es aber nicht ebenſo jedem Einzelnen erfüllt, iſt ſündhaft und produziert den gräßlichen Zuſtand des Leidens und des Laſters, den wir ſeit der Geſchichte kennen und der uns jetzt immer mehr zum Bewußtſein kommt. Dies iſt der Deſpotismus unter allen verſchiedenen Formen. Die Freiheit dagegen beſteht darin, daß dem Einzelnen wie der Geſellſchaft auf dem Wege vom Verlangen zum Genuß, d. h. alſo in ſeiner wie ihrer Tätigkeit, kein Hindernis entgegenſtehe, und die einzige geſellſchaftliche Verpflichtung kann nur darin beſtehen, daß ſie die natürlichen Hinderniſſe, welche der Befriedigung des durch die Geſellſchaft ſelbſt geſteigerten Verlangens entgegenſtehen, durch gemeinſchaftliche Tätigkeit überwinde. Der Genuß durch Befriedigung des phyſiſchen Verlangens des Menſchen iſt produktiv für den Einzelnen, weil er den menſchlichen Leib erhält und nährt. Die Befriedigung des Verlangens der Liebe iſt produktiv für die Geſellſchaft, denn ſie vermehrt das Geſchlecht. Die Liebe iſt ſomit die Mutter der Geſellſchaft: — ſie kann ſomit nur ihr einziges Prinzip ſein.

*

Seit dem Eintritt der Geſchichte erkennen wir nur einen Hebel der Bewegung: das zum Verbrechen geſteigerte Verlangen der menſchlichen Natur. Das Laſter, das Verbrechen vertritt in ſich die Tätigkeit des menſchlichen Geſchlechtes: in ihm zeigt ſich (in großer Entſtellung) einzig die Wahrhaftigkeit der menſchlichen Natur. Die Tugend erſcheint dagegen als das ungeſtillte Verlangen, die Entſagung, das Leiden, das Opfer. Nur das Laſter ſehen wir in der Geſchichte produktiv: die Tugend dagegen unmächtig, weil ſie bloß die Negation des Laſters iſt; ſie hat keine Tätigkeit: wo die Tugend ſich zur Tätigkeit anläßt, wird ſie ebenfalls Laſter.

*

Die Weltgeſchichte hat auf dieſe Weiſe die ungemeinen Fähigkeiten der menſchlichen Natur vollkommen entwickelt, und ſie erſcheint ſelbſt im großen Ganzen genommen als die ungeheure Tätigkeit, verwendet vom menſchlichen Geſchlecht auf die Befriedigung eines unendlich geſteigerten Verlangens, deſſen Erfüllung ſomit auch der höchſte Genuß ſein muß.

*

Wenn mir die Erde übergeben würde, um auf ihr die menſchliche Geſellſchaft zu ihrem Glücke zu organiſieren, ſo könnte ich nichts anderes tun, als ihr vollſte Freiheit geben, ſich ſelbſt zu organiſieren: dieſe Freiheit erſtünde von ſelbſt aus der Zerſtörung alles deſſen, was ihr entgegenſteht.

*

Die Revolution iſt die Bewegung der Maſſe nach Aneignung und Ausübung der Kraft, der ſie bis jetzt an den Einzelnen leidend und bewundernd, dann neidiſch und entrüſtet zugeſehen. Der Standpunkt, von dem aus ſie reagiert, iſt aber der des Leidens, der Entſagung, der Beſchränkung, alſo der Standpunkt der Tugend, die ſie über das Laſter ſiegreich erheben will. In der Bewegung entwickelt ſich aber notwendig die Handlung; das Leiden wird zur Leidenſchaft, die Tugend zum Laſter: das im Kampfe geſteigerte Verlangen kann nur durch geſteigerten Genuß befriedigt werden, und ſo entwickelt ſich die Kraft und die Fähigkeit der Maſſe, welche endlich notwendig auf dem Standpunkte ankommen muß, der dem Ausgangspunkt der Bewegung — der Entbehrung — entgegengeſetzt iſt, d. h. die Maſſe gelangt zu derſelben Kraft und Fähigkeit wie das Individuum (die Ariſtokratie), und erſt auf dieſem Standpunkt iſt die Freiheit möglich, nämlich unter gleich Starken, wie die Liebe nur unter gleich Liebenswürdigen möglich iſt.

*

Eine ungeheure Bewegung ſchreitet durch die Welt: es iſt der Sturm der europäiſchen Revolution; jeder nimmt an ihr teil, und wer ſie nicht fördert durch Vorwärtsdrängen, der ſtärkt ſie durch Gegendruck.

*

Wo das Verlangen gar nicht vorhanden iſt, iſt die Lebloſigkeit; wo die Erfüllung des Verlangens unnatürlich erſchwert iſt, d. h. die Tätigkeit gehindert wird, da iſt das Leiden; wo dem Verlangen die Erfüllung gänzlich verſagt iſt, da iſt der Tod.

*

Das Wunderbare in der Kunſt.

Die Verdichtung der ausgedehnteſten und verſchiedenartigſten Erſcheinungen, die in ihrem vielgegliederten Zuſammenhange dennoch zu einer einzigen, beſtimmten Wirkung ſich äußern, die klar überſchaubare Vorführung eines ſolchen Zuſammenhanges, der uns ohne tiefſtes Nachforſchen und die größte Erfahrung unerfaßbar bleibt und beim Überblick uns mit Erſtaunen erfüllt, iſt in der Kunſt, welche ihre Wirkſamkeit nur in der Gebundenheit an gewiſſe zeitliche und örtliche Bedingungen ausführen kann, nur durch das Wunderbare zu erreichen. Hier wird in dichteriſcher Fiktion die ungeheure Kette des Zuſammenhanges verſchiedenartigſter Erſcheinungen zum leicht überſchaulichen Bande weniger Glieder verdichtet, dieſen wenigen Gliedern aber die Macht und Kraft der ganzen Kette beigelegt: und dieſe Macht iſt das Wunder in der Kunſt.

*

Technik.

Die Technik iſt das wachſende Eigentum aller Künſtler ſeit dem Daſein der Kunſt; ſie iſt zu empfangen, zu erlernen und anzueignen. Das, was durch die Technik darzuſtellen iſt, iſt allerdings nicht zu erlernen, und von dem ſprechen wir daher auch nicht.

*

Lyrik und Drama.

(Jugend, reifes Alter. Unbewußtſein — Bewußtſein uſw.) Lyrik — Selbſtgenuß der Kunſt an ſich: — Drama — dargebotener Genuß an andere. (Morgen und Abend) — Frühling — Herbſt. — Im Herbſt genießen wir die Früchte, die uns der Frühling als Blüten brachte. Im Frühling werden wir alle zu Lyrikern — im Herbſt (Erſterben — Wehmut) Dramatiker. Künſtleriſche Wiederbelebung des Frühlings (Winter) = Wiederausgehen der Dramatik in die Lyrik — des Winters in den Frühling: Heraustreten aus den künſtlichen Wohnungsräumen der Menſchen in die freie Natur. —

Dasſelbe im größeren Verhältniſſe: (weltgeſchichtlich, wie wir's vor uns haben = Entwicklung des Kunſtwerkes der Zukunft aus dem Bewußtſein, d. h. aus dem Wiſſen der Natur, d. i. des Mythos, und urſprünglichen Lyrik). Die Menſchheit in ihrer Verteilung über die Erde: — Tropenländer = immerwährender Frühling und

Sommer = vorzüglich Lyrik. Mittelzonen = Wechſel: hervorragend Herbſt: Drama. Gegenſeitige Befruchtung: ſtets neue Erfriſchung des nordiſchen Dramas durch die hereintönende Lyrik des Südens: — feſte Geſtaltung und Kräftigung der tropiſchen Lyrik durch Berührung mit dem Drama des Nordens: — Mannigfaltigſte Übergänge. —

Das Genie.

Der ganze Lohn des Genies — des vorauseilenden — konnte im günſtigen Falle nur in der Erhebung des Egoismus beſtehen: Vergötterung, — wir vergöttern und beten an nur das, was uns unverſtändlich iſt: was wir vollkommen verſtehn, lieben wir, erklären wir als Teil von uns, als unſergleichen. Dies wird der Lohn des individuellen Genies der Zukunft ſein.

*

Antike: — aus dem Chor heraus zum Individuum; Moderne: Shakeſpeare, — Anfang mit dem Individuum.

*

Geburt aus der Muſik: Äſchylos.
Décadence — Euripides.
— Daß ſeitdem aus dem Trauerſpiele etwas ward, war nur die Tat des einzelnen Genies — Shakeſpeare. Sonſt als Gattung das Drama — nichts.

*

Farben und Töne.

Es iſt mir bei — geiſtreichen — Leuten, welche gar keinen muſikaliſchen Sinn hatten, vorgekommen, daß ſie ſich die ihnen ausdruckslos erſcheinenden Tongeſtaltungen analogiſch durch Farbeneindrücke zu deuten ſuchten; nie aber iſt mir ein muſikaliſcher Menſch begegnet, welchem bei Tönen Farben erſchienen wären, außer redensartlich.

*

Modulation.

Über Modulation in der reinen Inſtrumentalmuſik, und im Drama. Grundverſchiedenheit. Schnelle und ferne Übergänge ſind hier oft ebenſo notwendig, als dort unſtatthaft, wegen der fehlenden Motive. —

*

Stil.

Nicht nur korrekt, ſondern in einem gewiſſen Sinne bereits poetiſch würde einer ſchreiben, der bei jeder Metapher die ſinnliche Bedeutung des nun abſtrakt gebrauchten Hauptwortes für alle ihm zugelegten Epitheta oder Zeitwörter genau feſthielte.

Z. B. anſtatt: ſeine Selbſtändigkeit bricht durch die ſie verdeckenden Hüllen durch (was falſch iſt): ſeine Selbſtändigkeit ſteht plötzlich unverhüllt (oder der Hüllen ledig) da: wobei das Bild einer Statue, nach ihrer Enthüllung, feſtgehalten wäre.

*

Oper eben nur ähnlich der Wirkung im Konzertſaal: Depotenzierung der Vernunft. — Umgekehrt nun im vollendeten Drama die vollen Geſtalten des erſchauten Traumbildes, die andere Welt, wie durch die Laterna magica vor uns hin projiziert, leibhaftig, wie beim Geiſterſehen die Geſtalten aller Zeiten und Räume deutlich vor uns. Muſik iſt das Licht dieſer Laterne.

*

Wir ſagten: in der Oper müſſe man etwas ſehen — weil uns die Muſik nicht erfüllt; hier wird alſo das Gehör depotenziert, — nicht mehr die Muſik intenſiv zu vernehmen. Nun umgekehrt müßte eine Muſik das Sehen ſo begeiſtern können, daß es die Muſik in Geſtalten ſähe.

*

So wird — in unſrer Kunſtgeſchichte — der Muſiker (als Künſtler) von außen her in ſeine Kunſt eingeführt; Mozart ſtarb, als er an das Geheimnis drang, Beethoven zuerſt trat ganz hinein.

*

Beethoven — Schumann.
Muſik: Anſchauungen — Begriffe.

*

Goethe zum Dichter gewordener Phyſiker — Schiller zum Dichter gewordener Metaphyſiker. —

*

Buddha — Luther; — Indien — Norddeutſchland; dazwiſchen: Katholizismus. (Süden — Norden.) Mittelalter. Am Ganges milde, reine Entſagung; in Deutſchland mönchiſche Unmöglichkeit. Luther deckt dieſe klimatiſche Unmöglichkeit zur Durchführung der milden Entſagungslehre des Buddha auf: es geht hier nicht, wo wir Fleiſch eſſen, Gebrautes trinken, uns ſtark bekleiden und warm logieren müſſen: hier muß tranſigiert werden; unſer Leben hier iſt ſo geplagt, daß wir ohne „Wein, Weib und Geſang“ es nicht aushalten und ſelbſt dem alten Gott nicht dienen können.

(Mariafeld, April 1864.)

Bruchſtücke eines Dramas „Achilleus".

(1849.)

Achilleus zu Agamemnon.
Suchſt du Wonne im Herrſchen,
ſo lehre dich Klugheit zu lieben.

*

Achilleus weiſt die Unſterblichkeit, die ihm ſeine Mutter Thetis anbietet, von ſich, dieſe Unſterblichkeit ohne Genuß: der Genuß, den ihm die Befriedigung ſeines Rachedurſtes gewähren ſoll, läßt ihn den Freuden der Unſterblichkeit verachtungsvoll entſagen. Seine Mutter erkennt an, daß Achilleus größer ſei als die Elemente (die Götter).

*

Der Menſch iſt die Vervollkommnung Gottes. Die ewigen Götter ſind die Elemente, die erſt den Menſchen zeugen. In dem Menſchen findet die Schöpfung ſomit ihren Abſchluß. Achilleus iſt höher und vollendeter als die elementare Thetis. —

*

Achilleus, nach der Erlegung Hektors von den Heerführern befragt: ob er nun nicht mit ihnen ausziehen wolle, um Ilion zu zerſtören: „das Herz des Adlers hab' ich genoſſen, das Aas ſei für euch allein!" „Was willſt du nun noch tun?" Achilleus: „Verdauen!"

„Das Kunſtwerk der Zukunft."

Ludwig Feuerbach in dankbarer Verehrung gewidmet.

(1850.)

Zur Widmung.

Niemand als Ihnen, verehrter Herr, kann ich dieſe Arbeit zueignen, denn mit ihr habe ich Ihr Eigentum Ihnen wieder zurückgegeben. Nur inſoweit es nicht mehr Ihr Eigentum geblieben, ſondern das des Künſtlers geworden, mußte ich unſicher darüber ſein, wie ich mich zu Ihnen zu verhalten hätte: ob Sie aus der Hand des künſtleriſchen Menſchen das wieder zurückzuempfangen geneigt ſein dürften, was Sie als philoſophiſcher Menſch dieſem ſpendeten. Der Drang und die tief empfundene Verpflichtung, jedenfalls Ihnen meinen Dank für die von Ihnen mir gewordene Herzſtärkung zu bezeigen, überwog meinen Zweifel.

Nicht Eitelkeit, ſondern ein unabweisbares Bedürfnis hat mich — für kurze Zeit — zum Schriftſteller gemacht. In früheſter Jugend machte ich Gedichte und Schauſpiele; zu einem dieſer Schauſpiele verlangte es mich, Muſik zu ſchreiben: um dieſe Kunſt zu erlernen, ward ich Muſiker. Später ſchrieb ich Opern, indem ich meine eigenen dramatiſchen Dichtungen in Muſik ſetzte. Muſiker von Fach, denen ich meiner äußeren Stellung nach angehörte, ſprachen mir dichteriſches Talent zu; Dichter von Fach ließen meine muſikaliſchen Fähigkeiten gelten. Das Publikum gelang es mir oft lebhaft zu erregen: Kritiker von Fach haben mich ſtets heruntergeriſſen. So erhielt ich an mir und meinen Gegenſätzen viel Stoff zum Denken: wenn ich laut dachte, brachte ich den Philiſter gegen mich auf, der den Künſtler ſich nur albern, nie aber denkend vorſtellen will. Von Freunden wurde ich oft aufgefordert, meine Gedanken über Kunſt und das, was ich in ihr wolle, ſchriftſtelleriſch kundzugeben: ich zog das Streben vor, nur durch künſtleriſche Taten mein Wollen zu bezeugen. Daran, daß mir dies nie vollſtändig gelingen dürfte, mußte ich erkennen, daß nicht der *Einzelne*, ſondern nur die *Gemeinſamkeit* unwiderleglich ſinnfällige, wirkliche künſtleriſche Taten zu vollbringen vermag. Dies *erkennen* heißt, ſobald dabei im allgemeinen die *Hoffnung* nicht aufgegeben wird, ſoviel als: gegen unſre Kunſt und Lebenszuſtände von Grund aus ſich *empören*. Seit ich den notwendigen Mut zu dieſer Empörung gefaßt habe, entſchloß ich mich auch dazu, Schriftſteller zu werden, wozu einſt mich ſchon einmal die äußere Lebensnot getrieben hatte. Literaten von Fach, die nach dem Verwehen der letzten Stürme jetzt wieder Luſt zu ſeligem Atem ſchöpfen, finden es unverſchämt, einen operndichtenden Muſiker vollends auch noch ihrem Gewerbe ſich zuwenden zu ſehen. Mögen ſie mir den Verſuch gönnen, als künſtleriſcher Menſch keineswegs *ihnen*, ſondern nur *denkenden Künſtlern*, mit denen ſie durchaus nichts gemein haben, mich mitzuteilen.

Mögen aber Sie, verehrter Herr, es mir nicht verübeln, wenn ich durch dieſe Zueignung Ihren Namen zu einer Arbeit herbeiziehe, die zwar dem Eindrucke Ihrer Schriften auf mich namentlich mit ihr Daſein verdankt, dennoch aber Ihren Anſichten darüber, wie dieſer Eindruck hätte verwendet werden ſollen, vielleicht durchaus nicht entſpricht. Nichtsdeſtoweniger muß es Ihnen, wie ich vermute, nicht gleichgültig ſein, durch einen deutlichen Beleg zu erfahren, wie Ihre Gedanken in einem *Künſtler* wirken und wie dieſer — als *Künſtler* — in aufrichtigſtem Eifer für die Sache, ſie wiederum dem Künſtler, und zwar niemand anderem, mitzuteilen verſucht. Mögen Sie dieſem Eifer, den Sie an ſich als nicht tadelnswert erkennen werden, nicht nur das beimeſſen, was in ſeinem Ausdrucke Ihnen gefällt, ſondern auch, was Ihnen mißfällt.

Richard Wagner.

Wilhelm Baumgartners Lieder.

(1852.)

Die Stellung der heutigen Lyrik zum modernen Leben iſt eine ſo künſtliche und vielfach vermittelte, daß oft ſchwer anzugeben iſt, worin ihr Eindruck auf unſre Empfindung eigentlich beſtehe. Am ſchwierigſten wird dies bei den in unſre Kunſtmuſik überſetzten Gedichten unſrer Literaturlyrik fallen: Gedichte, die faſt kaum nur für den laut geſprochenen Vortrag, ſondern meiſt bloß für die ſtumme Lektüre beſtimmt ſind, werden in einer Weiſe in Muſik geſetzt, daß ſie, bei endlich geſungener Ausführung dem eigenen Dichter notwendig als etwas ihm Wildfremdes vorkommen müſſen. Bei einem Gedichte, welches als Literaturgedicht bereits vollkommen der Anſicht des Dichters genügte, und ſomit eine muſikaliſche Ausführung gar nicht aus ſich bedang, kann die muſikaliſche Kompoſition natürlich auch bloß wiederum ein beſonderes Gedicht des Muſikers ſein, das mit dem Wortgedicht einen oft ganz willkürlichen, im beſten Falle einen nur ganz allgemeinen Gefühlszuſammenhang hat. Es handelt ſich bei muſikaliſchen Liederkompoſitionen unſrem liederſpielenden und -ſingenden Publikum daher zunächſt nur darum, ob eben die Muſik, d. h. die Melodie, an ſich gefällig und unterhaltend ſei; der „Text“ iſt dann nur inſofern von Wichtigkeit, als man zu den verſchiedenen Verſen dieſelbe Melodie wiederholt ſingen oder ſpielen kann. Für das Gefallen dieſer Melodien iſt einzig die Mode und die in ihr herrſchende Geſangsmanier maßgebend: dieſes wechſelt ganz für ſich, ohne irgendwelchen Bezug zu irgendwelchem Gedichte, gerade wie die Kleidermode ohne die mindeſte Berückſichtigung der menſchlichen Geſtalt wechſelt; ſo herrſchte einſt die Roſſiniſche Geſangsmanier zugleich mit den bauſchigen Gigot-

Ärmeln und engen kurzen Kleiderröcken unſrer Damen, wie heute die gefühlsaffektierende Bellini-Donizettiſche Manier mit den engen Ärmeln, und den bauſchig aufgeſteiften, langen Kleiderröcken zuſammenfällt. Die Notwendigkeit dieſer Moden nachzuweiſen, überlaſſe ich dem Naturforſcher — im Gebiete unſrer Ziviliſation. Ein beliebter und geſuchter Komponiſt in dieſem Genre zu werden, fällt daher jetzt ebenſo leicht, als ſich zu einem beliebten und geſuchten Schneider zu machen: die Fähigkeit, das hier bezeichnete Modebedürfnis zu befriedigen, iſt nicht im mindeſten an die Bedingungen des Genies geknüpft, und nur dem Zufall gebührt das Verdienſt, das ab und zu den einzelnen über die Maſſe erhebt.

Wen nach dem Ruhme, ein moderner, beliebter Liederkomponiſt in dem genannten Sinne zu ſein, nicht gelüſtet, ſondern wen als Muſiker es verlangt, die Empfindung, die ein Gedicht ihm hervorrief, durch die Mittel ſeiner Kunſt ſo auszudrücken, daß er ſie auch anderen mitteilen könne, der iſt für ſein Verfahren allerdings zu einer bei weitem innigeren Beziehung zu dem Gedichte genötigt, als es dort der Fall war. Die gewonnene Empfindung, wie er ſie als Muſiker aufnahm, gibt ihm zunächſt das Tongebilde ein, in welchem ſie ſich mit befriedigender Kenntlichkeit ausſpricht: die nötige individuelle Geſtalt gelingt ihm aber nur dann dem Gebilde zu geben, wenn er die ſinnliche Erſcheinung desſelben in die innigſte Berührung mit der wiederum ſinnlichen Erſcheinung des Wortgedichtes ſelbſt ſetzt. Auf dieſem Wege und bei dieſem Verfahren treffen wir Wilhelm Baumgartner an: es iſt dies unſtreitig die einzig wahrhaft künſtleriſche Richtung, in der ſich der Modemuſiker dem modernen Dichter gegenüber bewegen kann. Die Tongebilde Baumgartners, wie ſie in der Geſangsmelodie und einer Begleitung, welche dieſe Melodie wiederum trägt und verdeutlicht, erſcheinen, ſind zunächſt Produkte rein muſikaliſcher Erfindung, erfreulich iſt hier aber ſogleich die Wahrnehmung, wie dieſe Gebilde ganz in dem Grade auch muſikaliſch werden, als ſie von einem bedeutenden Inhalte des Gedichtes angeregt ſind, was uns von der geſunden Stellung des Muſikers zum Dichter das beſte Zeugnis gibt. Durchgehends ſind dieſe Tongebilde edel, und jeder Einfluß der modernen Manier auf ſie verliert ſich genau in dem Maße, als ſie in ihrer ſinnlichen Erſcheinung an die ebenfalls ſinnliche Kundgebung des Gedichtes ſich anſchließen, wo von dem Komponiſten bei ſeiner natürlichen Stellung zum Dichter geradewegs das Bedürfnis gefühlt wird. In dieſer Richtung, wenn er ihr bei ſeinem geſunden künſtleriſchen Gefühle treu bleibt, muß Baumgartner endlich in die Notwendigkeit geraten, den Dichter aufzuſuchen, der durch ſeine Gedichte nichts mehr der rein muſikaliſchen Willkür des Komponiſten überlaſſe, ſondern in ihnen ihm den vollſtändigen ſinnlichen wie ſinnvollen Keim für die Blüte der Melodie zuführe, alſo den Dichter, der nicht nur ſeine Empfindung zu muſikaliſcher Erfindung allgemeinhin anrege, ſondern in ſeinem Verſe ſelbſt den lebendigen Stoff zum Auffinden der ihm nötigen Melodie zuführe. Möge Baumgartner dieſen Dichter in ſeinem ſchweizeriſchen Landsmanne und Freunde Gottfried Keller finden, und der gemeinſamen Schöpfungskraft beider das wirkliche, von der Dichtung wie von der Melodie untrennbare Lied entblühen, das in den Produkten der heutigen Mode gar nicht vorhanden iſt, und dem Baumgartner ſeinerſeits in ſeinen uns vorliegenden Liedern mit liebenswürdigem Eifer zuſtrebt. Auf dieſe Lieder hier näher einzugehen, könnte nicht in dem Zwecke dieſes Blattes und demgemäß meiner Mitteilung liegen, wogegen es meine Abſicht einzig war, auf den charakteriſtiſchen Unterſchied der Baumgartnerſchen Lieder von den heutigen Modeliedern aufmerkſam zu machen, und ſomit alle diejenigen, denen eine ſo unterſchiedene Erſcheinung willkommen iſt, auf ſie anzuweiſen.

Vorwort zu der Veröffentlichung der als Manuſkript gedruckten Dichtung des „Ringes des Nibelungen“.

(1853.)

Zu dem Zwecke einer vertrauten Mitteilung an Freunde und ſolche, bei denen ich eine beſondere Teilnahme an dem Gegenſtande vorausſetzen darf, ließ ich von der vorliegenden Dichtung eine geringe Anzahl von Exemplaren durch Satz und Druck auf meine Koſten herſtellen. Demnach erziele ich durch die Verteilung derſelben an Entfernte, dieſe zu Mitwiſſern eines Vorhabens zu machen, zu deſſen Ausführung ich einer größeren Reihe von Jahren, ſowie der außerordentlichen Mithilfe beſonders günſtiger Umſtände bedarf, da dieſes Vorhaben, meiner Abſicht wie der Natur der Sache nach, erſt dann verwirklicht ſein kann, wenn mein hier mitgeteiltes Dichtwerk muſikaliſch ausgeführt und ſzeniſch dargeſtellt iſt. Bin ich mir nun wohl über beide Möglichkeiten der Ausführung klar und habe ich ſelbſt auch die der ſzeniſchen Darſtellung — allerdings nur durch ein bisher noch nicht dageweſenes Zuſammenwirken jetzt zerſtreuter und für dieſen Zweck noch ungeübter, dennoch aber der Anlage nach vorhandener künſtleriſcher Kräfte — meiner Erfahrung gemäß genau erwogen: ſo ſieht doch jeder, der den bezeichneten Charakter meines Vorhabens erkennt, ein, daß die Mitteilung meines Dichtwerkes — gleichſam des Entwurfes zu jenem beabſichtigten wirklichen Kunſtwerke — jetzt in keiner Weiſe für die Öffentlichkeit berechnet ſein kann, weshalb ich auch das Anerbieten einer öffentlichen Herausgabe, welche Vorteile ſie mir ſonſt auch gewährt hätte, von mir wies. Sollte dagegen ein leicht denkbarer Zufall dieſes Buch einem

Unberufenen in die Hände führen, der, die Beſtimmung desſelben verkennend, es ſchlechthin für ein literariſches Produkt hielte und ſich gemüßigt fühlte, auf irgend eine Weiſe es vor die literariſche Öffentlichkeit zu ziehen, ſo erachte ich mich daher im Rechte, wenn ich ein ſolches Beginnen der gebührenden Beachtung meiner Freunde empfehle.

Richard Wagner.

Metaphyſik der Geſchlechtsliebe.

(Bruchſtück eines Briefes an Arthur Schopenhauer.)

(1858.)

„Endlich hat jedes Jahr auch einen und den anderen Fall von gemeinſchaftlichem Selbſtmord eines liebenden, aber durch äußere Umſtände verhinderten Paares aufzuweiſen; wobei mir inzwiſchen unerklärlich bleibt, wie die, welche, gegenſeitiger Liebe gewiß, im Genuſſe dieſer die höchſte Seligkeit zu finden erwarten, nicht lieber durch die äußerſten Schritte ſich allen Verhältniſſen entziehen und jedes Ungemach erdulden, als daß ſie mit dem Leben ein Glück aufgeben, über welches hinaus ihnen kein größeres denkbar iſt.“ —

Es reizt mich, anzunehmen, daß Sie hiervon wirklich keine Erklärung gefunden hätten, weil es mir ſchmeichelt, an einen ſolchen Punkt anzuknüpfen, um Ihnen eine Anſchauung mitzuteilen, in der ſich mir ſelbſt in der Anlage der Geſchlechtsliebe ein Heilsweg zur Selbſterkenntnis und Selbſtverneinung des Willens — und zwar nicht eben nur des individuellen Willens — darſtellt.

Sie einzig geben mir das Material der Begriffe, durch die meine Anſchauung auf philoſophiſchem Wege mitteilbar wird; und verſuche ich, mich darüber deutlich zu machen, ſo geſchieht es nur im Vertrauen auf das durch Sie Erlernte. Sehen Sie es auch meiner Ungeübtheit, vielleicht auch Unbegabtheit zur Dialektik nach, wenn ich nur auf Umwegen und namentlich erſt durch Darſtellung der vollkommenſten und höchſten Erſcheinung der von mir gemeinten Willensentſcheidung zur Erklärung des von Ihnen angezogenen Falles gelange, den ich eben nur als einen unvollkommenen und niederen Grad jener verſtehen kann . . . . .

Vom Wiener Hofoperntheater.

(1861.)

Das neue Ballett „Gräfin Egmont“ von Herrn Ballettmeiſter **Rota** hat kürzlich bei ſeiner erſten Aufführung alles überraſcht. Selten ſah man eine ſo glänzende und geſchmackvolle Ausſtattung, aber noch ſeltener wohl ein ebenſo reich- und phantaſievoll komponiertes, wie meiſterlich ausgeführtes Enſemble. Faſt erdrückend war die Kontinuität der choreographiſchen Effekte, namentlich im erſten Akte, welcher den Zuſchauer unwillkürlich in eine ähnliche Ekſtaſe verſetzt, wie ſie durch eines jener ſeltenen großen Kunſtfeuerwerke hervorgebracht wird, bei welchen das Unaufhörliche und Ununterbrochene der Steigerung eine unwiderſtehlich hinreißende, ja, der Ungewohntheit des Eindruckes wegen faſt erhabene Wirkung auf uns ausübt. Am Schluſſe des großen Walzers im erſten Akte ſchien wirklich ein ſolch berauſchender Eindruck ſich des ganzen Publikums bemächtigt zu haben: es verlangte ſtürmiſch Herrn **Rota** bei offener Szene, um in ihm den Zauberer zu begrüßen, der ihm ein wahres Wunder der Choreographie vorgeführt. Um die faſt gefährlich erregte Stimmung der Zuſchauer zu befriedigen, bedurfte es in der Folge der unermüdlichen Anſtrengung der genialen Couqui, welche durch ihre erſtaunliche, höchſt mannigfaltige und dadurch ſo wohltätig feſſelnde Leiſtung ſich als eine der bedeutendſten Koryphäen ihrer lieblichen Kunſt bewährt. Von Sylphide, Elfe, Willi oder ähnlichem ätheriſchen Weſen, wie es zuletzt faſt allgemein den Stoff zur Ballettheldin hergab, war diesmal im Sujet abgeſehen. Eine von bedenklichem Leichtſinn erfaßte junge Gräfin, deren alberner Gemahl (vermutlich auf Grund chroniſtiſcher Genauigkeit) unglücklicherweiſe den würdigen Namen Egmont trägt, führt, um ſich als Griſette für das Ennui der vornehmen Dame zu entſchädigen, ein doppeltes Leben, täuſcht durch fabelhaft ſchnell und oft ausgeführte Verkleidungen eine dreifach ſie verfolgende Eiferſucht, gerät in den Fall, als Griſette wie als Gräfin unabläſſig Tanzfeſten beizuwohnen und gibt dieſen Verlockungen in ſo exzentriſcher Weiſe ſich hin, daß man ſchließlich ungewiß iſt, ob ſie aus Schreck über den Selbſtmord ihres Geblieten erliegt oder ſich wirklich zu Tod getanzt hat. Bei dieſer letzten, durch den Vorgang zugleich gerechtfertigten Annahme würde ſie als die Pſyche jener merkwürdigen Roué-Welt der Regence in Paris erſcheinen, die aus ihrer Verdammung nicht anders als auf ihre Weiſe ſich erlöſen konnte und ſo anmutig wie möglich in ſelbſtmörderiſchem Tanze ſich verflüchtigte. Unmöglich konnte man der wirklich tragiſchen Leidenſchaftlichkeit der hinreißenden Tänzerin mit Aufmerkſamkeit folgen, ohne auf eine ähnliche ideale Deutung der von ihr dargeſtellten Exzentrizität zu verfallen.

Beſtätigen wir nur noch, daß bis in das kleinſte Detail der verſchiedenen Divertiſſements ſich eine vortrefflich gelaunte, von zierlichſtem Geſchmack geleitete Erfindung kundgab, ſowie nach jeder Seite hin ein verſtändnisvoller Eifer das Auge phantaſiereich zu unterhalten und gerade ſelbſt das Bizarre des Sujets und Koſtümes in ein behaglich ironiſches Licht zu ſetzen verſtand, wozu namentlich auch die Ausführungen des gut inſpirierten Dekorationsmalers in ganz überraſchender Weiſe beitragen, ſo dürfen wir Herrn Rota und allen unter ſeiner Anleitung Mitwirkenden das Zeugnis nicht verſagen, in ihrem Genre etwas ganz Vorzügliches, der vollſten Anerkennung Wertes geleiſtet zu haben, womit dann zugleich auch Herrn Direktor Salvi, der eine ſolche Leiſtung veranlaßte und überwachte, ſein gebührendes Lob ausgeſprochen iſt.

Herrn Salvi iſt aber außerdem zu dieſem gewiß höchſt günſtigen Erfolge ſehr Glück zu wünſchen; wie er zeigte, was nach dieſer Seite hin ſeine Geſchäftsführung zu leiſten imſtande iſt, wird ihm durch dieſes glänzende Repertoireſtück zugleich Luſt und Zeit verſchafft, den ſchwer behinderten Leiſtungen der Oper aufzuhelfen. Seit ſeinem Antritte der Direktion war ihm die ſchwere Aufgabe geſtellt, mit einem vor kurzem noch vollſtändigen, jetzt aber lückenhaft gewordenen Perſonale den nicht immer freundlich geſpannten Erwartungen zu entſprechen, mit denen eine neue Verwaltung begrüßt wird. Wer nun die außerordentlichen Schwierigkeiten nur einigermaßen billig erwägt, mit denen gegenwärtig eine

Operndirektion zu kämpfen hat, um ſich guter Künſtler zu verſichern, wird begreifen, daß die Direktion der Wiener Oper ſchon deshalb es beſonders ſchwer hat, entſtandene Lücken auszufüllen, weil ſie anerkannt die beſte Deutſchlands iſt, und von nirgends her ihr die abgehenden Kräfte kommen können, weil ſie an anderen deutſchen Theatern eben gar nicht anzutreffen ſind. Wer dieſe Not wohl ermißt, ſollte füglich mit weniger Härte, als dies gewöhnlich geſchieht, einer Perſon die Schuld eines durchaus allgemeinen Übelſtandes bemeſſen; mit einigem Wohlwollen wird dagegen leicht anerkannt werden können, daß, wenn Herr Salvi auch nicht plötzlich das Allererwünſchteſte erreichen konnte, er für jeden ſeiner Schritte den üblen Umſtänden gegenüber wenigſtens das Zweckmäßigſte tat.

So war und iſt es an und für ſich gewiß kein Kleines, neben Ander einen zweiten Tenor zu finden, den man mit einigem Anſpruch auf freundliche Aufnahme dieſem liebenswürdigſten, hier und überall mit ſo vollem Rechte hoch gefeierten Künſtler zur Seite ſtellen könnte, — was andererſeits aber, bei dem ungeheuren Bedarf unſeres Repertoires, eine unerläßliche Notwendigkeit iſt. Eine geradeswegs unlösbare Schwierigkeit war es jedoch, ſchnell einen Tenor zu finden, welcher Ander auch nur vorübergehend erſetzte, als dieſer durch Unwohlſein beim Beginn der Winterſaiſon außer Aktivität geſetzt war. Das zur Nothilfe ausgeführte Engagement des eben vakanten Herrn Stighelli hatte jedenfalls das Zweckmäßige, daß es die Direktion in den Beſitz eines Sängers brachte, der in einem größeren Repertoire eingeübt war, wodurch man einzig zu der Möglichkeit gelangte, überhaupt die Opernaufführungen ununterbrochen fortſetzen zu können. Allerdings war Stighelli nur in den Werken des italieniſchen und franzöſiſchen Repertoires einſtudiert; aber er hatte den Ruf eines tüchtigen und wohlgeſchulten Sängers, als welcher er auf bedeutenden Bühnen Europas anerkannt war. Als ſolcher hat er ſich nun auch dem Kenner bewährt, wenngleich das höhere Talent ſowie ein ſympathiſches Naturell ihm allerdings leider verſagt ſind. Aber war er als ein vollkommener Künſtler, als eigentliches Objekt einer durch die Umſtände gänzlich frei erhaltenen Wahl dem Publikum vorgeführt worden? Lag es in dem Wunſche oder nur ſelbſt in der Annahme des Direktors, einige Monate lang ihm faſt einzig das Repertoire eines erſten Tenors zu übergeben? Oder iſt Herrn

Salvi der Verſuch mit dieſem Sänger als Aushilfe ſchwerer anzurechnen, als wenn er durch ein etwaiges Engagement des Herrn Grimminger einen dem Wiener Publikum als ſtimmlos bekannt gewordenen Sänger von neuem vorgeführt hätte? Welche Wahl aber war ſonſt vorgeſchlagen?

Wie wir hören, iſt es der Umſicht Salvis gelungen, alle ihm erteilten unfruchtbaren Ratſchläge am beſten dadurch zu beſchämen, daß er auf den geſchickteſten Umwegen außerhalb Deutſchlands ſich eines Tenors zu verſichern wußte, von deſſen Vorhandenſein ſeine Ratgeber nicht einmal Kenntnis hatten. Es iſt hier die Rede von dem Tenoriſten Morini, einem geborenen Elſaſſer, in Paris zum Muſiker, in Italien zum Sänger gebildet, welcher zuletzt in Madrid als erſter Tenor der Opernſaiſon größtes Glück machte und von Herrn Salvi für die Idee, durch ſolide künſtleriſche Tätigkeit an dem erſten deutſchen Operntheater ſich eine dauernde Stellung zu gründen, gewonnen wurde. Beſtätigt ſich, was uns von ſachverſtändiger Seite zugekommen iſt, und bewährt ſich Herr Morini als der mit ſchöner Stimme begabte, wirklich gebildete und talentvolle, angenehme Künſtler, als welchen er uns allen Ernſtes bezeichnet worden iſt, ſo dürfte in Wahrheit das Verdienſt einer ungewöhnlichen Umſicht Herrn Salvi diesmal wohl ſchwer zu beſtreiten ſein.

Dürfen wir hierzu nun noch die freudige Nachricht bringen, daß Herr Ander, über deſſen totalen Stimmverluſt ſchon mit ſo eigentümlichem Behagen Gerüchte verbreitet waren, ſchöner und friſcher als je wieder über ſein ſo ſympathiſches Geſangsorgan verfügt und nur noch einer nötigen kurzen Schonung bedarf, um durch ſeine hinreißende Mitwirkung die eigentlichen Schätze unſres Opernrepertoires uns wieder zu erſchließen, ſo ſehen wir den Zeitpunkt in baldiger Nähe, wo wir nicht nur Herrn Salvis ſachverſtändigen Eifer beloben, ſondern auch zu ſeinem Glücke ihm gratulieren können. Er wird uns dann, während in Berlin ein vollblütiger deutſcher Edelmann als Intendant des deutſchen Hoftheaters mit einer beſonders hierzu engagierten italieniſchen Operngeſellſchaft die Winterſaiſon eröffnet, Wagners neueſte Oper vorführen, und zwar trotz der eifrigſten Gegenbemühungen deutſcher Muſikkritiker, denen dieſes Werk zu deutſch dünkt, um es gelten laſſen zu können. Möge bis dahin Herr Salvi über die vielen Angriffe, denen er jetzt ausgeſetzt war, ſich mit dem Schickſale des mutig von ihm verfochtenen deutſchen Werkes tröſten; es wird vermutlich nicht härter ausfallen, als das ſeiner Vorgänger, derſelben Werke, welche von denſelben Kritikern mit demſelben Übelwollen im voraus denunziert wurden und dennoch vom Publikum, das ſich guten Aufführungen gegenüber nun eimal nicht irre machen läßt, gerecht und freundlich aufgenommen worden ſind. Somit wird wohl auch diesmal die Gerechtigkeit nicht ausbleiben, ſobald der Appell an die Tat möglich iſt, welchen einzig jene Anfeindungen eben zu verhindern ſuchen. Die Tat, die Tatſache wird aber auch bald Herrn Salvi abſolvieren und ſomit das in ihn geſetzte allerhöchſte Vertrauen rechtfertigen.

Wir aber hielten dieſen kleinen Exkurs, dieſen Aufruf des Wohlwollens für die jetzige Direktion des Hofoperntheaters hier für nicht ganz unſchicklich ausgeführt, weil wir ihn an den Bericht über den erſten großen Sukzeß der neuen Verwaltung anknüpfen konnten. Ward dieſer Erfolg, wie es unter den Umſtänden einzig möglich war, zwar nur auf dem leichteren Felde des Balletts gewonnen, ſo vermochten wir doch eben zugleich anzudeuten, auf welch' bedeutenderem Felde nach den endlich überwundenen Schwierigkeiten nun gleiche Erfolge bevorſtehen dürften. Somit: jedem ſeine Stunde!

Zwei Erklärungen in der Augsburger Allgemeinen Zeitung.

(1865 und 1869.)

I.

Zur Erwiderung des Aufſatzes „Richard Wagner und die öffentliche Meinung“.

Von der Großmut Sr. Majeſtät des Königs von Bayern nach München berufen, um nach ſchwerem Kämpfen und Ringen die Früchte eines mühevollen Künſtlerlebens im ungeſtörten Genuß von Ruhe und Arbeitsmuße zu ernten, muß ich, in größter Zurückgezogenheit nur der Befehle meines erhabenen Beſchützers gegenwärtig, aus dieſem Aſyl plötzlich durch Angriffe auf meine Perſon, durch einen Sturm öffentlicher Beſchuldigungen geſtört werden, wie ſie ſonſt nur aus Gerichtsverhandlungen, und dort noch mit gewiſſen herkömmlichen Rückſichten, in die Zeitungen überzugehen pflegen.

Ich habe erlebt, daß in London und Paris die Plätter ihrerzeit auf das ſchonungsloſeſte ſich über meine künſtleriſchen Arbeiten und Tendenzen luſtig machten, daß man mein Werk in den Staub trat und im Theater auspfiff; daß meine Perſon, mein Privatcharakter, meine bürgerlichen Eigenſchaften und häuslichen Gewohnheiten in ehrenrührigſter Weiſe der öffentlichen Schmähung übergeben werden ſollten, das hatte ich erſt zu erleben, wo meinen Werken Anerkennung gezollt, meinem Tichten und Trachten das Zeugnis männlichen Ernſtes und edler Bedeutung gegeben wird. Welche Lehre aus der Beherzigung dieſes, leider bei uns Deutſchen nicht ſeltenen Falles zu entnehmen iſt, überlaſſe ich denjenigen zu prüfen, welche ſich zur Bildung und Veredlung des Volkes berufen fühlen; mir muß es genügen, dieſe traurige Erfahrung diesmal als eine an mir ſelbſt gemachte zu beſtätigen und zur *Beruhigung der öffentlichen Meinung* ſowie aus Achtung vor dem bayeriſchen Volk, in deſſen Mitte ich mich plötzlich als zu ſeinem Unheil vorhanden dargeſtellt ſehe, die zur Widerlegung der mir gemachten Beſchuldigungen nötigen Erklärungen zu geben.

Ehe ich mich zu der niedrigen, mir jedenfalls ſehr unangemeſſenen Arbeit herablaſſe, die von meinem Ankläger mir zu Laſt gegebenen Punkte einzeln zu widerlegen, glaube ich, aus der angegebenen einzig hierzu mich beſtimmenden Rückſicht, in poſitiver Weiſe mich zuvor über den Charakter meiner hieſigen Stellung äußern zu müſſen.

Nachdem die Großmut Sr. Majeſtät des Königs mir die nötigen Mittel angewieſen, die mich beſtimmen ſollten, überhaupt in München zu leben und ungeſtört meinen, im übrigen auf Ertrag von auswärts berechneten Arbeiten nachgehen zu können, erteilten mir Sr. Majeſtät im vorigen Herbſt den beſonderen Auftrag der muſikaliſchen Ausführung meines ganzen Nibelungenwerks, eines Zyklus von vier vollſtändigen muſikaliſchen Dramen, deren jedes den vollen Umfang und die Bedeutung einer meiner früheren Opern hat. Für dieſe Beſtellung, deren Annahme mich nötigte, auf längere Jahre jede Arbeit, welche auf ſofortige Verbreitung und Honorierung durch die deutſchen Theater berechnet ſein konnte, beiſeite zu legen, wurden mir im Namen Sr. Majeſtät unter vertragsmäßigen Bedingungen Vergünſtigungen zugewieſen, welche das nicht überſchritten, was bayeriſche Könige bereits bei ähnlichen Beſtellungen auf Werke der Kunſt und Wiſſenſchaft gewährt hatten. Somit im Recht, mich nicht als Günſtling, ſondern als ganz im Verhältnis ſeiner Arbeit wohlbezahlten Künſtler zu betrachten, glaube ich zunächſt niemandem Rechenſchaft von der Verwendung meines Verdienſtes ablegen zu müſſen, es ſei denn, daß ich mich dafür zu entſchuldigen hätte, für meine Arbeit denſelben entſprechenden Lohn gefunden zu haben, welchen Maler, Bildhauer, Architekten, Gelehrte uſw. wiederholt und häufig fanden. Wie hoch ich dennoch das Glück anſchlug, ganz unerwartet gerade hier den hochherzigen Gönner, der eben den Wert des kühnſten meiner künſtleriſchen Plane zu ſchätzen wußte, gefunden zu haben, möge daraus erſehen werden, daß ich alsbald mir von

Sr. Majeſtät dem Könige die Genehmigung zu meiner Naturaliſierung als Bayer erbat und dafür die nötigen Aufträge erteilte. Wenn auch die deutſche Kunſt nicht bayeriſch, ſondern nur deutſch ſein kann, ſo iſt München doch die Hauptſtadt dieſer deutſchen Kunſt; hier unter dem Schutz eines mich begeiſternden Fürſten gänzlich mich heimiſch und volksangehörig zu fühlen, war mir, dem Vielumhergeirrten, lange Heimatloſen, ein inniges, wahres Bedürfnis. Von je an große Zurückgezogenheit dem öffentlichen Leben gegenüber gewöhnt, meiſt kränklich und an den Nachwehen leidenvoller Jahre ſiechend, mußte ich in den erſten Zeiten meiner hieſigen Niederlaſſung es für ſpäter mir aufſparen, meinem herzlichen Verlangen nach Befreundung in weiteren Kreiſen zur Verwirklichung der von mir beſchloſſenen gänzlichen Naturaliſierung in Bayern gerecht zu werden.

Welches Truggeſpinſt aus dieſer meiner hiermit wahrheitsgetreu bezeichneten Lage und Stimmung dagegen, während ich mich ihrer naturgemäßen Entwicklung hingab, gebildet und der öffentlichen Meinung heute als Schreckbild vorgeführt wird, mag ſich nun ergeben, wenn ich näher auf die zu widerlegenden Punkte des Artikels des Herrn . . . aus München eingehe.

Dieſe Widerlegung konnte ich keinem Freunde überlaſſen, weil dem Vorzug eines von der Redaktion mit Auszeichnung empfohlenen Anonymus mindeſtens das Gewicht des Namens des widerlegenden Angeklagten ſelbſt entgegenzuſtellen war, während zu fürchten ſtand, daß mein Freund die verdächtigende Einführung als eines meiner „Genoſſen“ für den Eindruck ſeiner Erwiderung geſchadet haben würde.

Zuvörderſt habe ich meinen unbekannten Ankläger darauf aufmerkſam zu machen, daß er ſeinen Artikel wohl nicht sine ira, aber sine studio verfaßt hat. Es müßte ihm bei einigem Fleiß die große Konfuſion nicht entgangen ſein, in welche er ſich bei anſcheinend ſcharfſinniger Kombination in der Kritik der Zeitdata eines früheren Berichts und meiner darauf erfolgten „lakoniſchen“ Entgegnung* verwickelt.

---

* „Lediglich zur Beruhigung meiner auswärtigen Freunde erkläre ich die in einer Münchener Korreſpondenz der geſtrigen Nummer der Allg. Ztg. über mich und meine hieſigen Freunde gemachten Mitteilungen für falſch.

Richard Wagner.“

(Beibl. Nr. 46 der Augsb. Allg. Zeitg. vom 15. Februar 1865.)

Er glaubt berechnen zu können, daß ich zu meiner Erwiderung, welche im Beiblatt vom 15. Februar zu leſen iſt und ſich auf einen Bericht im Hauptblatt vom 14. Februar bezog, zwei Tage Bedenkzeit mir gelaſſen habe, und ſucht hieraus zu ſchließen, daß ich in jener Zeit ſelbſt an das Unglück geglaubt habe, welches ihn mit „ſittlicher Befriedigung“ erfüllt. Für dieſe Annahme fernere Beweiſe zu häufen, dünkt ihn beſonders wichtig. Er begründet ſie namentlich auch auf meine Haltung während der Aufführung des „Tannhäuſer“ (Sonntag, 12. Februar), in welcher ich „vergeblich auf die Beleuchtung der Königsloge“ gewartet haben ſoll. Nach ſeiner Meinung glaubte „auch jener Teil der Zuhörer daran, die den Compoſiteur in offenbar demonſtrativer Abſicht am Schluß ſtürmiſch auf die Bühne riefen“. Hierzu vergleiche man zunächſt den eigenen Bericht der Allg. Ztg. über den Charakter dieſer Aufführung und ihre Aufnahme von ſeiten des Publikums, welche dort als eine noch nicht erlebte warme bezeichnet wird — und hierzu halte man wiederum die ſpätere Behauptung meines Anklägers: das Publikum Münchens habe „mit dem Gefühl allgemein ſittlicher Befriedigung“ die Nachricht meines Sturzes begrüßt, um ſich das eine oder das andere zu erklären. Was meine getäuſchte Erwartung der Beleuchtung der Königsloge betrifft, ſo empfinde ich zwar hier die andererſeits nicht ſehr edel ausgebeutete große Schwierigkeit meiner perſönlichen Stellung, welche mir die Berührung derjenigen erhabenen Beziehungen, die mein Gegner unzart genug antaſtet, als gänzlich unſtatthaft erſcheinen läßt; in dieſem Fall glaube ich jedoch ohne Indiskretion berichten zu können, daß mir die Gründe, weshalb Se. Majeſtät der König jener Aufführung des „Tannhäuſer“ ſowie der vorangehenden des „Fliegenden Holländer“ nicht beiwohnte, im voraus bekannt waren. Vermutlich werden dieſe auch meinem Ankläger begreiflich werden, wenn er erfahren wird, daß und unter welchen charakteriſtiſchen Umſtänden Se. Majeſtät der König zu einer anderen Zeit Aufführungen dieſer Opern mit ſeiner Gegenwart auszeichnen wird.

Bereits an demſelben Sonntag vernahm mein Ankläger „von vielfacher Seite“ mein Unglück berichtet. Die bereits in den „Neueſten Nachrichten“ vom gleichen Tage erhaltene Widerlegung ähnlicher Gerüchte wurde von ihm nicht beachtet; hätte er ſich nach der Quelle erkundigt, aus welcher ſie floß, ſo würde er wiſſen, daß, wäre ich ſelbſt vorher in Zweifel geweſen, ich von da ab nicht erſt noch drei bis vier Tage zu warten hatte, um aus meiner eigenen Ungewißheit zu kommen. Dagegen erkundige er ſich bei dem „in ſeiner Stellung wohl beſtunterrichteten Gewährsmann", wer ihm die Fabel von dem Pechtſchen Porträt, für welches ich eine Rechnung von 1000 Gulden eingereicht haben ſoll, berichtete. Ich verſichere meinem Ankläger, daß dies im günſtigſten Falle ein Selbſthintergangener geweſen ſein kann, denn an der Sache iſt nicht ein wahres Wort, wie die betreffende Hofbehörde ihm auf ſeine Anfrage ſofort bezeugen wird, während der wirklich ſich hieran knüpfende Vorgang nur einer ungemein ehrenden Deutung fähig iſt.

Daß mein Ankläger, wie in den angezogenen Punkten, ſo in allen übrigen, ſchlecht unterrichtet iſt oder abſichtlich der Wahrheit widerſpricht, geht z. B. auch aus ſeinen Behauptungen über meinen geehrten Freund Semper (deſſen Audienz bei Sr. Maj. dem König während eines neulichen Beſuchs in München von dem Korreſpondenten der Allg. Ztg. kühn geleugnet wurde) hervor. Ich kann ihm dagegen verſichern, daß ihm auch in dieſer Hinſicht die Pläne Sr. Maj. des Königs ebenſo unbekannt ſind, als es mir unſtatthaft ſein muß, durch Bezeichnung derſelben hier den Entſchlüſſen des Monarchen vorzugreifen.

Es freut mich ganz beſonders, durch meinen Ankläger in die Lage zu kommen, in der Allg. Ztg. dem Komponiſten des „Tannhäuſer" und „Lohengrin" ein ſo anerkennendes Lob geſpendet zu ſehen, wie es ſich ſelbſt mein ſeit langen Jahren mir bekannter Freund Pecht in ſeinem von ihm berührten „byzantiniſchen" Artikel nicht hat beikommen laſſen: zu bedauern iſt, daß, während er meinen Künſtlerernſt erhebt, er es dagegen für gut findet, als Menſch mich leichtfertig und frivol darzuſtellen. In Paris erging mir dies anders: da fand man meine Kunſt und ihre Tendenzen „détestables", aber man wies auf mich als auf das Muſter eines Mannes, der dem Ernſt ſeiner künſtleriſchen Überzeugungen die unmittelbar gebotenen allergünſtigſten Chancen, eine ganz beſondere „Fortune" zu machen, ohne auch nur einen Augenblick zu ſchwanken, willig aufopferte und dafür ſich in die Lage begab, welche ein dreijähriger gänzlich hilfloſer Aufenthalt in ſeinem deutſchen Vaterland ſo verſchlimmerte, daß er vor einem Jahre im Begriffe ſtand, jeder Hoffnung, ſeine neueren Werke aufführen zu können, ſomit jeder Hoffnung auf die fernere Ausübung ſeiner Kunſt ſelbſt zu entſagen, und gänzlich zu verſchwinden entſchloſſen war.

Wenn dieſen Künſtler damals die hochherzige Berufung des großmütigen Fürſten, dem mein Ankläger jetzt deshalb gern „ſittliche Entrüſtungs“-Verlegenheiten bereiten möchte, aus der ſoeben bezeichneten Lage befreite, um ihn heiteren Mutes ſeiner Kunſt und ſeinen berechtigten Hoffnungen wiederzugeben, ſo nennt er dies mit aufreizender, wenn auch nur andeutender Übertreibung der aufgewandten Opfer (welche übrigens nicht unbedingt, ſondern gegen die Verpflichtung ſpäterer Zurückerſtattung aus dem Ertrag meiner anderweitigen Arbeiten geleiſtet wurden) Schuldenbezahlung uſw. Dieſe freundliche — Grobheit wird ihm geläufig, trotzdem, daß er zuvor ſelbſt die „Nichtausübung des ſchönen fürſtlichen Vorrechts“ (der Freigebigkeit gegen Künſtler), durch welche „unſere größten deutſchen Geiſter leider ſo oft bittere Not“ erfahren mußten, beklagt. Ihn kann einzig unſre Annahme der Unaufrichtigkeit dieſer Klage retten, denn aufrichtiger iſt er jedenfalls, wenn er ſeine Entrüſtung darüber ausſpricht, daß ein übrigens von ihm hoch, ſehr hoch geſtellter Künſtler genügend für ſeine Arbeit belohnt wird, um ſich einen angenehmen Haushalt zu bilden. Anſtatt ſich, wie hier an einem Beiſpiel möglich war, von den beſonderen Bedürfniſſen eines Künſtlers gerade meiner Art einige Kenntnis und Verſtändnis zu verſchaffen, zieht mein Ankläger es vor, das, was ſonſt nur den Stoff zu müßigen Plaudereien darbietet, zum Gegenſtand der öffentlichen Bezichtigung eines als ernſter Künſtler von ihm hochgeſtellten Mannes zu erheben, und es glückt ihm wirklich, hierzu ſich von der löblichen Redaktion der Allg. Ztg. das Zeugnis zu gewinnen: „wohlberechtigt“ in einer Sache, die ſo delikate Rückſichten und ſo ernſte Intereſſen berührt, ein Urteil abzugeben.

Kann ich nach dieſer Seite hin mich nur über die gänzliche Ungehörigkeit und Unſchicklichkeit der mir gemachten Vorwürfe auslaſſen, ſo habe ich nun ernſtlicher nur noch der Anklage der Münchener Muſikzuſtände zu begegnen. Welches Urteil ich mir über die heutigen *deutſchen* Muſikzuſtände gebildet habe, wird das Publikum nächſtens zu erfahren Gelegenheit erhalten; welche Hoffnung für ihre Hebung ich gerade auf die Mitwirkung Münchens gründe, wird dann wohl auch einleuchten; und es wird zu erfahren ſein, wie vorteilhaft ich von den Erfolgen des hochverdienten Generalmuſikdirektors Franz Lachner denken muß, daß ich, der ich kein unexperimentierter Phantaſt bin, dieſe Hoffnung eben auf den Boden dieſer Erfolge gründe.

Was kann nun der Sinn dieſer, milde geſagt, ebenſo unüberlegten wie leicht zu widerlegenden Anklagen ſein? Iſt es der wirklich vorgegebene Zweck, zu verhüten, daß „immer düſterer eine Wolke ſich lege zwiſchen die herzliche Liebe des bayeriſchen Volks und das hehre Bild ſeines jugendlichen Königs“ dadurch, „daß ſein erhabener Name ſtets aufs neue mit all dieſen wahren und erlogenen Gerüchten in nicht immer ſehr würdiger Weiſe verflochten wird?“ Aber die wahren Gerüchte über mein wirkliches Verhältnis zu Sr. Maj. dem Könige können, wie der Kläger ſelbſt geſteht, ihm nur zum Ruhm gereichen. Wer bringt dagegen die erlogenen Gerüchte in unwürdiger Weiſe in Berührung mit dem erhabenen Namen des Königs? Doch offenbar diejenigen, denen an der düſteren Wolke gelegen ſein muß, zu der ſie eben mit Eifer den Staub aufwerfen? Und welches iſt der wirkliche Eindruck dieſes Wolkenaufregens auf das wahre Volk? Rechnet man ab, was Neid und Scheelſucht bei gemeinen Naturen ſtets und unter allen Umſtänden bewirkt, ſo kommen mir aus allen geſellſchaftlichen Kreiſen ſehr freundliche und vorurteilsloſe Auffaſſungen des großherzigen Benehmens Sr. Majeſtät des Königs auch gegen mich zu. Lag aber allen Parteien daran, die abenteuerlichſten Gerüchte von meiner vermeintlichen übereinflußreichen Stellung zu Sr. Majeſtät zu berichtigen, warum verſtändigte man ſich darüber nicht mit mir, der ich durch jene ganz unſtatthaften Annahmen nur beläſtigt werden, nun und nimmermehr aber zu der falſchen Meinung, als ſeien ſie begründet, Anlaß geben konnte? War dort die öffentliche Meinung auf die thörichteſte Weiſe irregeführt, warum ſie nun dadurch von neuem irreleiten, daß man ſie glauben machen will: dieſe Günſtlingsſtellung, die in Wahrheit nie exiſtierte, habe plötzlich aufgehört? Warum ſich nicht einfach von mir die Beſtätigung deſſen holen, auf was ſich in Wahrheit meine Beziehungen zu Sr. Majeſtät beſchränken und von Anfang an beſchränkt haben? Warum ſtatt deſſen bis zur offenbaren Unheilsandrohung gegen den herzlich geliebten Fürſten vorgehen?

Nicht mir, der öffentlichen Meinung ſchuldet mein Ankläger die Beantwortung dieſer Fragen.

München, 20. Februar 1865.

Richard Wagner.

II.

Das Münchener Hoftheater.

(Zur Berichtigung.)

Die Leſer der Allg. Ztg. ſind kürzlich durch einen Artikel über das Münchener Hoftheater in betreff meines Verhältniſſes zu dem Intendanten dieſes Theaters in ſo irriger Weiſe berichtet worden, daß ich es für gut halten muß, die Redaktion dieſes geſchätzten Blattes um die Aufnahme der hiermit von mir verſuchten beſſeren Belehrung über jenes Verhältnis zu bitten.

Als, infolge der erſchütternden Ereigniſſe, welche vor drei Jahren Bayern die ſchwerſten Prüfungen auferlegten, einige Perſonen, welche bis dahin behauptet hatten: „das Verhältnis eines dankbar ergebenen Künſtlers zu ſeinem erhabenen Wohltäter bedrohe das Königreich mit Verderben,“ aus ihren ungemein einflußreichen Stellungen ausſchieden, verſtummten plötzlich auch in der Tagespreſſe die unbegreiflich dünkenden Anfeindungen und ſchonungsloſen Verleumdungen, deren Wirkungen mich mit meinen Freunden zuvor von München vertrieben hatten. Nichtsdeſtoweniger konnten wir den nun bald an uns gerichteten großherzigen Einladungen zum Wiedereintritt in einen bedeutenden künſtleriſchen Wirkungskreis, der uns in der bayeriſchen Hauptſtadt bereitet werden ſollte, nur mit Bangigkeit und unverhohlen ausgedrücktem Mißtrauen in die Gewogenheit der dortigen Verhältniſſe zu entſprechen uns geſtimmt fühlen. Aber es galt endlich, deutlich ausgeſprochenen und wirklich verpflichtenden Wünſchen gemäß, dem Verſuch, meine Idee zur Hebung der dramatiſchen Kunſt und des deutſchen Theaters zur Ausführung zu bringen, welche ich zuletzt in meinem (bei Kaiſer in München veröffentlichten) „Bericht über eine in München zu errichtende Königliche Muſikſchule“ niedergelegt hatte. Auf die Beurteilung der hierin ausgeſprochenen Grundſätze habe ich zu verweiſen, wenn man ſich zu allernächſt einen richtigen Begriff über mein Verhältnis zu der nun eingeleiteten Unternehmung bilden will; in betreff der praktiſchen Ausführbarkeit meiner Anſichten habe ich außerdem aber auch auf meine frühere Abhandlung „Über das Wiener Hofoperntheater“ aufmerkſam zu machen, welche ihrerzeit ſelbſt von den erbittertſten Gegnern meiner Perſon und meiner Leiſtungen offen und vollſtändig mit Anerkennung beehrt wurde.

In Kürze zuſammengefaßt, hätte die Tendenz einer, meinem Plane folgenden Bühnenleitung zu allernächſt nur die wirkliche und zum einzigen Geſetz für die ausgebildete Korrektheit der theatraliſchen Leiſtungen zu erzielen gehabt, weil gerade hierin das deutſche Theater jedem ausländiſchen ſo bedauerlich nachſteht, daß an ein Gelingen höherer, dem deutſchen Genius wahrhaft entſprechender Aufgaben gar nicht zu denken ſein kann, ehe nicht dieſer erſte Grund der Bildung eines deutſchen Stils gelegt iſt. Ich war deshalb, wie ich hier beiläufig jedoch ausdrücklich erwähne, auch in München ſtets gegen die jetzt mich noch unzeitig dünkenden Aufführungen meiner eigenen Werke, von welchen ich öfter abriet, als ich zu ihnen aufmunterte; und wenn ich dagegen ein wahrhaft wünſchenswertes Ziel vor mir ſah, ſo war dieſes: durch allmähliche Übung unſrer Künſtler in der korrekten Darſtellung der dramatiſchen Werke aller vorhandenen Stilgattungen zur Ausbildung eines der Münchener Bühne eigenen Perſonals zu gelangen, welches ſelbſt für die richtige Löſung der allerſchwierigſten Probleme, alſo für die Allerhöchſten Orts gewünſchten Muſteraufführungen, uns der Nötigung, auswärtige Kunſtmittel herbeizuziehen, überhoben hätte.

Wie allerdings eine ſolche Tendenz der üblichen Routine in der Handhabung einer heutigen Theaterintendanz einzubilden war, mußte zu ſchwierigen Erwägungen führen. Die Intendanz ſelbſt zu übernehmen, hätte mir das Sicherſte dünken müſſen; und da Vorgänge der Verleihung einer Hoftheaterintendanz z. B. an gebildete Literaten genügend für den Fall ſprachen, wäre am Ende nichts Auffälliges darin zu erſehen geweſen, wenn ich für meine Perſon um die Ehre, mit der Intendanz betraut zu werden, nachgeſucht hätte. Überflüſſig iſt es, die Gründe aufzuzählen, welche mich hiervon abhielten. Es wurde dagegen der bisherige Intendant der Hofmuſik, der ſich als ſorgſamer und zuverläſſiger Adminiſtrator bewährt hatte, auch für die Theaterintendanz ins Auge gefaßt. Die Bedenken, welche ſich ſeiner Wahl entgegenſtellten, bezogen ſich zunächſt auf ein allſeitig mangelndes Vertrauen in die Befähigung und die Kenntniſſe des Betreffenden; dieſen Bedenken glaubte ich durch den Hinweis darauf begegnen zu dürfen, daß es zuvörderſt eben nur des getreuen und pünktlichen Adminiſtrators, als welcher ſich jener Herr ja bereits bewährt hatte, bedürfe, ſowie, daß alles hiebei nur auf den guten Willen zu redlicher Hilfe und verſtändiger Ausführung ankomme, welchen ich andererſeits auf das allerbeſtimmteſte und vertrauenerweckendſte durch perſönliche Verſicherungen von dem bisherigen Intendanten der Hofmuſik zugeſagt erhielt. Hingegen wurde ich nun allerdings auch beizeiten auf die ſehr abhängige ſoziale Stellung des betreffenden Herrn aufmerkſam gemacht und darauf hingewieſen, daß es dieſem wahrſcheinlich, ſelbſt gegen ſeine beſſere Überzeugung, alsbald nach dem Antritt des ihm zugedachten Amtes ſchwer gemacht werden würde, ſeinen gegebenen Zuſicherungen nachzukommen. Es fiel mir nicht leicht, alle dieſe Einwendungen und Beſorgniſſe zu entkräftigen, und ich habe Zeugniſſe dafür anzurufen, daß es mich Mühe und große Überredung koſtete, um meiner vertrauungsvollen Meinung Geltung und meinem Vorſchlag Annahme zu verſchaffen. Ob jedoch dieſer Meinung und dieſem Vorſchlag allein die endliche Anſtellung des jetzigen Hoftheaterintendanten zu verdanken ſei, will ich nicht behaupten, ſondern mit dem Vorhergehenden eben nur mein perſönliches Verhältnis zu ihm bezeichnet wiſſen.

Über die Wendung dieſes Verhältniſſes habe ich mich des weiteren nicht mehr auszulaſſen: ſie liegt klar erkenntlich in der anonymen Korreſpondenz der „Allg. Ztg." vor, welche deutliche Spuren einer genauen Bekanntſchaft mit dem Intendanzbureau des Königl. Hoftheaters aufweiſt, und gegen deren Richtigkeit ich mich hier zu verwahren hatte. Nur folgendes habe ich noch hinzuzufügen. Es iſt von mir nie eine wirkliche Klage über die bezeichnete Wendung in der Haltung des Hoftheaterintendanten gegen mich geführt worden, da mich namentlich auch meine Beſchämung durch den von mir ſelbſt begangenen Mißgriff zu jedem Schweigen hierüber veranlaßte; ich hatte bei meiner erſten Berührung mit dem Münchener Hoftheater ſeit dem Antritt der neuen Intendanz an wenigen Anzeichen nur zu gewahren, welche Einflüſſe ſich dort geltend gemacht hatten und wie ſehr begründet alle zuvor von mir niedergehaltenen Befürchtungen waren, um ſofort mich zur gänzlichen Enthaltung von jeder Teilnahme an den Theaterangelegenheiten beſtimmt zu fühlen. Einzig habe ich noch die Proben zur Aufführung meiner „Meiſterſinger" geleitet; ich gewann mir hierbei, von ſeiten des erſten wie des letzten Mitwirkenden, die eigentümliche Anerkennung, welche der Soldat dem Feldherrn zollt, der ſeine Sache verſteht. Der Erfolg der allgemeinen Leiſtung war derart, daß er auf die Leiſtungen der Münchener Hofbühne im allgemeinen ein Licht warf, welches jetzt ſehr ſonderbarerweiſe als verzerrender Schein mir entgegengehalten wird, wenn in meinem Vertrauen auf die Leiſtungen deſſelben Theaters bei der Ausführung eines neuen ſchwierigen Werkes von mir ſich beängſtigende Bedenken einfinden, ſobald die Direktion aus eigenem Ermeſſen und eigener Kenntnis dabei verfährt. Das erſte bis zum letzten Mitglied des hierbei verwendeten Künſtlerperſonals wird wiſſen, ob ich Grund zu meinen Bedenken habe, denn ſie fühlen alle es wiederum ſo gut, wie der Soldat, wenn der Führer ſeine Sache ſchlecht verſteht.

Warum ich die Aufführung meines „Rheingoldes“ nicht in der gleichen Weiſe perſönlich überwachte, beruht auf einem feſten Entſchluſſe, deſſen Motive ich nach den vorangehenden Aufklärungen über mein Verhältnis zur Münchener Hoftheaterintendanz nicht weiter zu bezeichnen habe. Daß ich mit der Zurückhaltung meiner perſönlichen Mitwirkung keine „von langer Hand geſponnene Intrige“ gegen den Intendanten im Sinne hatte, bewies ich dadurch, daß ich, als die übeln Folgen des führerloſen Unternehmens ſich herausſtellten, ſelbſt herbeieilte, nicht mehr um meinem Werke zu einer mir genügenden, ſondern nur zu einer die Ehre der Intendanz rettenden Ausführung zu verhelfen. Daß auch dieſe meine Abſicht dahin gedeutet wurde, als wollte ich der Intendanz neue Verlegenheiten bereiten, und hierbei noch außerdem die Leitung des Hoftheaters mit der Regierung des Königreichs Bayern ganz unbefangen in einen Topf geworfen ward, entſpricht der Verfaſſung eines nicht ganz freien Gewiſſens; daß man gegen dieſe mir untergelegte Abſicht die alten Mittel der Beſudelung der perſönlichen Ehre vermöge des bekannten Preßunfugs, zu deſſen Ehrenpunkt namentlich auch die Anonymität gehört, wieder in das Werk ſetzte, entſpricht dagegen dem ganzen Charakter meiner Münchener Erfahrungen.

In betreff dieſes letzten Punktes habe ich darauf hinzuweiſen, daß derjenige, welcher ſieht, wie die Zeitungs-Öffentlichkeit, ohne irgendwelchen Ekel zu bezeigen, jede Lüge einſchlingt, ein gerechtes Bedenken zu tragen hat, ihr jede Wahrheit anzuvertrauen. Es müßte denn erſt nachgewieſen werden, daß dieſe Öffentlichkeit ebenſo behilflich zur Erſtattung der Ehre, als zur Befleckung derſelben iſt; da wohl ſelbſt aber die Befähigung hierzu ihr abgeſprochen werden dürfte, möge es dem Betroffenen lieber anheimgeſtellt ſein, wie er ohne ihre Mithilfe den ſchamloſeſten Verletzungen der Ehre Heilung zu verſchaffen ſucht. Außerdem liegen die Aufklärungen über alles, was das Intendanz-Bureau des Königl. Hoftheaters in meinem betreff zu intereſſieren ſcheint, an dem hiefür mir geeignet dünkenden beſſeren Orte aufbewahrt. Habe ich dieſe nicht zu ſcheuen, ſo wünſche ich von ganzem Herzen, daß der durch meine Intrigen ſo ſehr beängſtigte gegenwärtige Münchener Hoftheaterintendant mit ſeinem Anhang ebenfalls von ganzem Herzen den Autor des „Tannhäuſer", „Lohengrin", „Triſtan", der „Meiſterſinger" und — wäre dies ſofort möglich! — auch des „Rheingoldes" ſich gründlich aus dem Kopfe ſchlage.

Luzern, 14. September 1869.

Richard Wagner.

Perſönliches.

Warum ich den zahlloſen Angriffen auf mich und meine Kunſtanſichten nichts erwidere.

Man kann mir nicht zumuten, dies in einer muſikaliſchen Zeitung zu tun, erſtens weil das Thema, das ich behandle, weit über den Beziehungskreis einer ſolchen hinausgeht, daher darin nur einſeitig und mißverſtändlich behandelt werden kann; zweitens, weil ich mir dadurch den Anſchein geben würde, als achte ich das unſaubere Gewäſche anderer muſikaliſcher Zeitungen über mich einer Entgegnung wert, die dieſe notwendig auf ſich zu beziehen ſich ſchmeicheln dürften, trotzdem ich von Anfang herein unſren Muſik-Zeitungsſchreibern mit einer Verachtung begegnet bin, wie ſie ſtärker nie in der Welt bezeigt worden ſein dürfte. —

Anderweitigen Stimmen, die ſich gegen mich vernehmen ließen, habe ich nichts zu erwidern, weil ſie Perſönlichkeiten angehören, die einzig in dem Intereſſe ſich vernehmen ließen, ihre eigenen, bis ungefähr in das Alter der bürgerlichen Mündigwerdung gefaßten oder erlernten Anſichten gegen die abweichenden meinigen zu behaupten, bei welchem Beſtreben ſie ſich zwar mit möglicher Deutlichkeit über ihr Verſtändnis der Sache ausſprachen, ein Verſtändnis meiner Grundanſichten mir aber nirgends bezeugten. Erſt wenn all dieſes irre, wirre, triviale und ſelbſt boshafte Hinein- und Dagegengerede in bezug auf meine, nun bereits vor Jahren der Öffentlichkeit übergebenen Kunſtanſchauungen verſtummt ſein wird, alſo erſt dann, wenn eine Widerlegung ſolcher, die mich nur widerlegen, nicht aber kennen lernen wollten, niemand mehr von mir erwarten wird, kann ich mich beſtimmt fühlen, mich über manches in meinen früheren Schriften unklar Gegebenes oder leidenſchaftlich Aufgefaßtes, erklärend und berichtigend, noch einmal vernehmen zu laſſen. Bis dahin mögen meine Freunde mich als vom Unverſtand und der Gemeinheit beſiegt und zum Schweigen gebracht anſehen!

*

Die Deutſchen wundern ſich darüber, daß die engliſchen Kritiker mit mir ſo umſtändlich, ernſt und gründlich verfahren, indem ſie, um mich zu widerlegen, meine Hauptſchriften wörtlich überſetzt dem Publikum vorlegen, wogegen die Deutſchen es vorziehen, in verfälſchten Fragmenten mich zum beſten zu geben. Der Grund hiervon iſt der, daß die Deutſchen dem Verſtändniſſe meiner Schriften näher ſtehen und deshalb ſorgen, ſie möchten allgemein verſtanden werden, was ſie zum Falle bringen müßte: ein engliſcher Kritiker fühlt jedoch, daß das engliſche muſikaliſche Publikum und überhaupt das ganze pietiſtiſche England mich nicht verſtehen kann, und handelt daher ſehr klug, mich dieſem allgemeinen Mißverſtehen offen preiszugeben.

*

Dieſe Leute könnten im beſten Falle erſt ſo weit kommen, einzuſehen, daß ſolche Sachen gar nicht für ſie gemacht ſind und ſie einfach vom Befaſſen mit denſelben abzuſtehen haben, wie dies die Polizei z. B. in betreff des Eigentums von ſeiten der Nichteigentümer fordert und den Kontravenienten demgemäß als Dieb beſtraft.

*

Wenn das deutſche Publikum es liebt, die Abtrittsſchlotten ſeiner Gemeinheit ſich auf die offene Straße, bis in ſeine Unterhaltungsräume hineinziehen zu laſſen, wie es dies mit der Pflege ſeiner Zeitungspreſſe tut, ſo muß man ihm das laſſen, kann aber bei dem Geſtanke nichts mehr mit ihm zu tun haben.

*

Ein Feind, der ſich der Lüge und Verleumdung bedienen muß, kann keine wirkliche Macht haben, ſondern dadurch, daß meine Feinde Lüge und Verleumdung gegen mich anwenden, geben ſie mir die wirkliche Macht gegen ſie. Sie ſind in meinen Händen, wenn ich meine Macht gebrauche.

*

Der Welt wird jede Art von Wohlverhalten gegen andere gelehrt; nur wie ſie ſich gegen einen Menſchen meiner Art zu verhalten hat, kann ihr nie beigebracht werden, weil es eben zu ſelten vorkommt.

*

Der Umgang mit dem Genie hat das Unangenehme, daß ſeine übermäßige Geduld, ohne welche es in dieſer Welt gar nicht auskommen könnte, uns in der Art verwöhnt und übermütig macht, daß wir dieſe endlich einmal zu überreizen uns veranlaßt fühlen, was uns dann ſehr erſchreckt.

*

Wer ſo zu unſrer Zeit neu hinzutritt, der mag wohl ſeinen Vorteil darin zu erſehen vermögen: wer aber durch alte Stammesverwandtſchaft ſchon ſo lange darin lebt, dem darf ſie wohl weniger einladend vorkommen.

*

Kunſtwerk der Zukunft, nur für aus dem Traum der „Jetztzeit“ Erwachende. Wer die Beängſtigungen dieſes Traumes nicht ſtark genug fühlt, um zum Erwachen getrieben zu werden, der träume fort! Ich arbeite für die Erwachenden.

Es geahnt, erſchaut, gewollt zu haben, das mögliche „Es könnte“ — genügend: zu was der Beſitz? Der ſchwindet!

Fragment eines Aufſatzes über Hector Berlioz.

(1869.)

Über denjenigen nach ſeinem Tode nichts als Gutes zu ſagen, der während ſeines Lebens faſt nur Übles über ſich vernahm, iſt eine ebenſo heilige Pflicht, als es zu einer traurigen Nötigung wird, von demjenigen, der mit angeſtrengteſter Sorge ſich deſſen verſicherte, daß während ſeines Lebens nur Gutes über ihn geſagt würde, den falſchen Schein abzuziehen, welcher jetzt die Nachlebenden nachteilig beirren müßte. Leicht wäre jedes richtige Urteil, wenn der reine Wert eines Künſtlers unſchwer abzuſchätzen wäre: zu einer ſchwierigſten Aufgabe wird dieſes letztere aber, wenn die Wirkung dieſes Künſtlers auf ſeine Zeit wie die Nachwelt gleich zweifelhaft erſcheint, während anderſeits die hervorragendſten Eigenſchaften des Künſtlers ſelbſt als unzweifelhaft erkannt werden müſſen. Vielleicht dürfte in dieſem Falle es das glücklichſte ſein, nur an die treue Erkenntnis dieſer Eigenſchaften ſich zu halten, weil dann von dieſer Erkenntnis aus auf den Charakter der Mitwelt des Künſtlers in einer Weiſe zu ſchließen wäre, welche uns vor einer Überſchätzung des Geiſtes der Nachwelt, wie er uns aus dem, was aus der Gegenwart auf ſie wirkt, aufgehen muß, zum Vorteil wenigſtens derjenigen bewahren dürfte, welche ihr Urteil von dem Einfluſſe keiner Zeitperiode beengt wiſſen und frei das reinmenſchlich Schöne und Bedeutende ſich zum Bewußtſein bringen möchten.

Wir wählen Hector Berlioz, um an ihm ein ſolches, über Zeit und Umſtände hinwegſehendes reines Urteil uns zu gewinnen.

Bemerkung zu einer angeblichen Äußerung Roſſinis.

Herr Hiller berichtet uns, Roſſini habe ihm auf die Frage, ob er wohl glaube, daß Poeſie und Muſik je zu gleicher Zeit gleiches Intereſſe erregen können, geantwortet: „wenn der Zauber der Töne den Hörer wirklich erfaßt hat, wird das Wort gewiß immer den Kürzeren ziehen. Wenn aber die Muſik nicht packt (?), was ſoll ſie dann? Sie iſt dann unnötig, wenn ſie nicht überflüſſig oder gar ſtörend wird.“

Wir verwundern uns nicht über dieſe Antwort Roſſinis, ſondern darüber, daß er auf jene Frage eine Antwort gab, auf die ſich Herr Hiller ſehr leicht ganz dasſelbe hätte ſagen können. Sollte es dagegen Herrn Hiller daran gelegen ſein, über Probleme Aufſchluß zu erhalten, über die er ſelbſt noch mit ſich im unklaren iſt, ſo raten wir ihm, Roſſini das nächſte Mal zu fragen, woher er ſich wohl erkläre, daß Mozarts Muſik zu „Coſi fan Tutte“ nicht im entfernteſten die Wirkung mache als die zum „Figaro“ oder „Don Juan“? Oder — um ein näher liegendes Beiſpiel zu wählen — warum „Der Advokat“ vorm Jahr in Köln durchfiel, trotzdem er — Herr Hiller — ſelbſt die Muſik dazu gemacht hatte.

Gedanken über die Bedeutung der deutſchen Kunſt für das Ausland.

Wenn ich zu verſchiedenen Verſuchen, meine Werke dem franzöſiſchen Publikum vorzuführen, nie ſelbſt unmittelbare Veranlaſſung gegeben, ſondern der ſich mir darbietenden Veranlaſſung eigentlich nur nachgegeben habe, ſo beſtimmte mich hierbei ein Gefühl, von dem Sie bereits wohl Kenntnis nahmen, wenn Sie mein Vorwort zu den überſetzten vier Operndichtungen, welche ich 1861 in Paris erſcheinen ließ, mit gewogener Aufmerkſamkeit durchlaſen. Sehr deutlich fand ſich mein Gefühl als das richtige beſtätigt, als das auffallende Mißwollen, mit welchem mein „Tannhäuſer" in der großen Oper zu Paris aufgenommen wurde, ſich wahrhaft zurückſchreckend kundgegeben hatte. Die Beweggründe der Feindſeligkeit, welche damals meinem Werke begegneten, erſchienen ſo mannigfaltig, daß eine richtige Beurteilung des hauptſächlichſten Grundes längere Zeit erſchwert war. Das Rechte ſchien mir hier zuerſt Franz Liſzt zu treffen, welcher den leidenſchaftlichen Anregungen des Vorganges ſelbſt fern geblieben war und nun mit Beſtimmtheit annehmen zu dürfen vermeinte, daß dieſe oder jene perſönlichen Antagonismen, welche mir und meinem Werke entgegenſtanden, mit einiger Geduld gewiß zu beſchwichtigen geweſen wären, wenn das Werk ſelbſt eben auf einem Boden geſtanden hätte, in welchem es wirklich Wurzel faſſen konnte. Er faßte hierbei die Eigentümlichkeit und die Tradition dieſes einen beſtimmten Theaters, der Pariſer großen Oper, in das Auge, welche er mit denen des Théâtre français zuſammenhielt; auf dieſem ſei nun Shakeſpeare ſtets eine Unmöglichkeit geblieben, und auf jenem würde das Ideal, welches dem deutſchen Genius vorſchwebe, nicht minder ſtets eine unbegreifliche Monſtruoſität bleiben. Hierbei war aber durchaus nicht von der Empfänglichkeit des franzöſiſchen Publikums für wahrhaft Bedeutendes im allgemeinen die Rede, ſondern bloß davon, unter welchen Vorausſetzungen das unbekannte fremde Kunſtgenre dieſer ſich darzubieten hätte. Ein Shakeſpeare-Theater — ſo meinte Liſzt — würde, wenn zunächſt auch nicht das ganze Pariſer Publikum, ſo doch gewiß einen ſehr wichtigen Teil desſelben für ſich intereſſieren und endlich immer mehr anziehen; vor allen Dingen würde hier aber Shakeſpeare ohne alle Proteſtation aufgenommen werden, was im Théâtre français undenklich wäre, weil hier der große Brite als Fremdling und Eindringling in ein ungemein beſtimmt begrenztes nationales Eigentum hätte angeſehen werden müſſen.

Liſzt teilte mir um jene Zeit mit, daß er, vom Kaiſer Napoleon III. in mündlicher Unterhaltung um ſeine Anſicht über die ſo ſeltſam verlaufene „Tannhäuſer“-Angelegenheit befragt, dieſem ſeine Meinung dahin ausgedrückt habe, daß er glaube, meine Werke dürften dem franzöſiſchen Publikum nicht anders als in ihrer originalen Geſtalt, als zugeſtanden deutſche Produkte, ohne jeden Anſchein, ſie franzöſieren zu wollen, vorgeführt und dafür vor allem auf einen Boden geſtellt werden, auf welchem von vornherein jeder Annahme, ſie nur als franzöſiſch akzeptieren zu ſollen, entſagt würde. Der Kaiſer fand hiermit den Fall ſich vollkommen verſtändlich erklärt. Welche Gedanken vielleicht auch hierdurch in ihm genährt worden ſind, iſt mir erſt kürzlich bekannt geworden, als ich erfuhr, daß der Kaiſer für das Programm der letzten großen Pariſer Weltausſtellung auch ein internationales Theater ſeinen Miniſtern in Vorſchlag brachte. Keiner dieſer Miniſter verſtand ihn: alle ſchwiegen. Der Kaiſer verfolgte ſeinen Gedanken nicht weiter.

Ich fühle mich nun geſtimmt, dieſen kaiſerlichen Gedanken aufzunehmen und weiterzudenken. Nur mit mannigfachem Bedenken und wirklicher Scheu kann ich jedoch daran gehen, meine Gedanken hierüber mitzuteilen. Ganz klar und mit dem Anſpruch, wirklich verſtanden zu werden, kann ich mich nämlich nur ausſprechen, wenn ich nach zwei entgegengeſetzten Seiten hin dasjenige mit großer Offenheit bezeichne, was ſo ſehr wenige eben verſtehen wollen; dies ſind die Schwächen unſrer einſeitigen nationalen Entwicklung, gegen deren Aufdeckung wir in vielen Fällen empfindlicher ſind, als gegen die Berührung perſönlicher Mängel.

Die Verwirklichung des kaiſerlichen Gedankens eines internationalen Theaters in Paris kann, da ſie hier als durch die Initiative des franzöſiſchen Geiſtes herbeizuführen aufgefaßt wird, nur aus dem Gefühle eines Bedürfniſſes hervorgehen, welches zunächſt dieſem Geiſte zu eigen ſein muß. Nicht der Spanier, der Engländer, der Deutſche oder der Italiener wird als von dem Bedürfniſſe der Gründung eines internationalen Theaters in Paris erfaßt gedacht, ſondern wir haben uns den Franzoſen darzuſtellen, als ob ihm das Verlangen ankäme, durch genaue Kenntnis der Eigentümlichkeit des Theaters jener Nationen ſeinen Geſichtskreis in der Weiſe zu erweitern, daß er hierdurch einer eigenen Mangelhaftigkeit abzuhelfen befähigt werde. Bedenken wir nun, daß ſeit dem Verfall der eigentlichen großen Renaiſſance, alſo ſeit der Mitte des 17. Jahrhunderts, die Form der franzöſiſchen Kultur, und dies vor allen Dingen eben auch in betreff des Theaters, alle gebildeten Völker der Welt in ſo bedeutendem Maße beherrſcht, daß faſt alle nationalen Eigentümlichkeiten anderer Völker durch ſie umgemodelt erſcheinen, ſo dünkt es, als ob wir mit jener Annahme dem franzöſiſchen Geiſte eine beinahe unſinnige Zumutung ſtellen müßten. Es dürfte ſich demgegenüber nur fragen, wie dieſem herrſchenden franzöſiſchen Geiſte bei ſeiner Supremalie ſelbſt zumute iſt.

◆

Wenn es ſich beſtätigt, daß die Aufmerkſamkeit und die Hoffnung fremder Nationen der Entfaltung der deutſchen Kunſt auf dem Gebiete der Dichtung und Muſik zugewendet iſt, ſo haben wir anzunehmen, daß es ihnen namentlich an der Originalität und ungeſtörten Eigentümlichkeit dieſer Entfaltung liege, da ihnen durch uns ſonſt keine neue Anregung zukommen würde. Ich glaube, daß in dieſem Sinne es unſren Nachbarn nicht weniger als uns darauf ankommen dürfte, einen wahrhaft deutſchen Stil durch uns treulich ausgebildet zu ſehen.

Zur Geſchichte des Bayreuther Werkes.

I. An die Patrone der Bühnenfeſtſpiele in Bayreuth.

(1873.)

Es dünkt mich unerläßlich, den Gönnern und Förderern meiner Unternehmung mit dem folgenden diejenige vertrauten Mitteilungen zu machen, welche ſie über den Stand und den Fortgang derſelben von mir ſelbſt zu erwarten haben.

Wie dies bereits in die öffentliche Beſprechung gedrungen iſt, habe ich zuvörderſt zu beſtätigen, daß die beabſichtigten Aufführungen vor dem Sommer des Jahres 1875 nicht ſtattfinden können. Ich nehme es auf mich, die Nötigung zu dieſer Hinausſchiebung lediglich aus den näher erkannten techniſchen Schwierigkeiten herzuleiten. Unter dieſe habe ich glücklicherweiſe nicht Beſorgniſſe in betreff des Gewinnes und der Vereinigung des mir nötigen ausführenden muſikaliſchen, wie dramatiſchen Künſtlerperſonales zu rechnen, da ich infolge meiner Bemühungen hierfür nicht bezweifeln darf, ſowohl ſeiner Befähigung, als namentlich auch ſeiner vortrefflichen Willigkeit nach, jenes Perſonal mir geſichert zu wiſſen. Die vorzüglichſten Künſtler ſtellen ſich mir freudig zur Verfügung, und keinerlei Bedenken durften mir darüber aufſtoßen, daß die materielle Entſchädigung für ihre Mitwirkung unerſchwinglich ſein werde. Anders ſteht es mit den techniſchen Vorarbeiten zur Herſtellung einer ausgezeichneten Szenerie. Zwar iſt mir in dem großherzoglichen Hoftheater-Maſchinenmeiſter Karl Brandt in Darmſtadt nicht nur der erfahrenſte, kenntnisvollſte und begabteſte Mitarbeiter, ſondern auch der ergebenſte und aufopferungsvollſte Freund und Genoſſe hierfür geſichert; ſowie nicht minder ich hoffen darf, in dem ernſt künſtleriſch geſinnten, vorzüglichen Maler Joſeph Hoffmann in Wien den, ſonſt in Deutſchland ſo ſchwierig anzutreffenden, Herſteller von Dekorationen, wie wir ſie bedürfen, zuverſichtlich gefunden zu haben.

Allein die Arbeiten dieſer beiden Kunſtgenoſſen ſind an die Beſchaffung techniſcher Materialien gebunden, über welche ſich nur durch Zeit und Geld verfügen läßt; der ſpärliche Zufluß des letzteren hat uns eine energiſche Benutzung der erſteren unmöglich gemacht. Es war uns nicht verſtattet, durch konzentrierte Anſpannung der hierfür nötigen Arbeitskräfte den Rohbau des Theaters im vergangenen Jahre 1872 ſo energiſch zu fördern, daß namentlich die Arbeiten des Maſchiniſten in dieſem Sommer 1873 rechtzeitig hätten begonnen werden können, wie dies unerläßlich war, wenn im Frühjahr 1874 alle ſzeniſchen Arbeiten völlig beendigt und zur Benutzung für die dann nötigen gemeinſamen Theaterproben bereit ſein ſollten. Selbſt der Ausführung des Rohbaues des Theaters im Laufe dieſes Jahres 1873 konnten wir uns, vermöge der hierfür einzugehenden Bauakkorde, nur dadurch verſichern, daß es meinen perſönlichen Anſtrengungen in Berlin, Hamburg und Köln gelang, unſrem Fonds die hierzu noch nötigen Kapitalien zuzuführen.

Ich habe jetzt den bisher unſrer Unternehmung beigelegten Charakter nochmals zu bezeichnen, um meinen Freunden und Gönnern die Schwierigkeiten zu erklären, an welchen wir bei der Feſthaltung und Durchführung der angenommenen Tendenz leiden.

Mein erſter Aufruf enthielt, genau betrachtet, eine Anfrage an das deutſche Publikum darnach, ob es tauſend Kunſtfreunde in ſich ſchließe, denen es durch günſtige Vermögensverhältniſſe geſtattet ſei, mit einem Opfer von je 300 Taler ſich zu Patronen meiner Unternehmung zu erklären. Eine günſtige Beantwortung dieſer Frage mußte mir als die einfachſte Löſung der in das Auge gefaßten Schwierigkeit in betreff der Beſchaffung der Geldmittel erſcheinen. War es möglich, die geforderte Summe ſchnell, wie dies bei Aktienausſchreibungen und Staatsanleihen geſchieht, gezeichnet und eingezahlt zu erhalten, ſo war die Ausführung meiner Abſicht, die angekündigten Aufführungen zum mindeſten im zweiten Jahre ſtattfinden zu laſſen, ebenfalls geſichert. Hiegegen hat nun aber die Erfahrung herausgeſtellt, daß der Charakter des deutſchen Publikums eine ſo einfache Beantwortung meiner Anfrage nicht zuließ: der eigentlich vermögende Teil desſelben, namentlich die wirklich Reichen, fanden weder in einer perſönlichen Zuneigung für meine künſtleriſchen Leiſtungen und Tendenzen, noch auch in dem Geiſte der von unſrer Zeitungspreſſe geleiteten öffentlichen Meinung einen beſtimmenden Antrieb zur Beteiligung an meinem Unternehmen. Was in den hiermit bezeichneten Kreiſen dennoch geleiſtet wurde, geſchah durchaus vereinzelt auf die perſönliche Anregung von ſeiten ſehr weniger ausgezeichneter Gönner. Während des weiteren die politiſchen Kreiſe des Reiches von dem durch mich aufgeſtellten Gedanken völlig unberührt blieben, war es nur der unvermögendere Teil des mir geneigten Publikums, welcher durch Vergeſellſchaftung die Förderung meiner Zwecke ſich mit dankenswertem Eifer angelegen ſein ließ. Namentlich dieſer Eifer war es, der die am 23. Mai 1872 in Bayreuth verſammelten Patrone zu dem Beſchluſſe beſtimmte, durch welchen die bisher ſich kundgegebene Teilnahme als genügend erachtet wurde, um mit den für das erſte zur Verfügung geſtellten Mitteln den Bau des Theaters zu beginnen. Ich habe oben berichtet, durch welche beſonderen Bemühungen es dagegen einzig möglich wurde, ſelbſt nur die Vollendung dieſes Baues aus dem Rohen im Verlaufe dieſes Jahres 1873 zu ſichern. Der letzte Bericht der geehrten Männer, welche ſich in aufopferungsvollſter Weiſe der Mühen der Verwaltung des geſchäftlichen Teiles meiner Unternehmung unterzogen haben, hat meinen Gönnern und Freunden über den Stand der Angelegenheit genügend Aufſchluß gegeben, um ſie hierüber vollkommen klar ſehen zu laſſen.

Infolge der ſomit gemachten Erfahrungen ſehen wir uns jetzt vor die Frage geſtellt, ob der bisher meiner Unternehmung beigelegte Charakter, dem gemäß ihre Durchführung einzig als der Erfolg eines ernſtlichen Willens der Teilnehmer und Förderer derſelben angeſehen werden ſollte, unentwegt aufrecht zu erhalten ſei; oder aber, ob ſie ſelbſt in die Sphäre ſolcher Unternehmungen hinüber zu leiten ſein möchte, für welche ſich, wie z. B. bei neuen Theaterunternehmungen in großen Städten, heuzutage die Kapitalien nicht unleicht finden laſſen, zumal wenn dieſe, als ſolche, ſelbſt als gewinntragende in Berechnung gezogen werden. Näher betrachtet, würde eine ſolche Veränderung der bisher verfolgten Tendenz etwa dazu führen, daß wir in Erwägung des großen Aufſehens, welches die Ankündigung der endlich nahe bevorſtehenden Bühnenfeſtſpiele weithin erregen dürfte, ſämtliche Plätze des Theaters, mit einziger Ausnahme der jetzt bereits unſren Patronen zugehörigen, für, je nach den Umſtänden, beliebig zu ſteigernde hohe Eintrittspreiſe den Beſuchern offenhielten, und nun, in Erwartung einer ſelbſt die Koſten der Unternehmung überſteigenden Einnahme, den Überſchuß derſelben vielleicht zu einer Dividende für Aktionäre beſtimmten, durch deren Hilfe wir jetzt das zur Fortſetzung der Unternehmens nötige Kapital uns verſchafften.

Unter keinen Umſtänden könnte mir es leicht, ja nur erträglich fallen, auf eine ſolche gründliche Umwandlung der urſprünglichen Tendenz einzugehen: was mich als Künſtler hierzu drängen könnte, wäre allerdings meine Überzeugung davon, daß ich, ſei es auf welchem Wege und um welchen Preis es wolle, nur die in meinem Sinne vollendete Ausführung meines künſtleriſchen Planes zu bewerkſtelligen hätte, um hierdurch, ſowie durch den hiervon zu gewinnenden Eindruck, den Beweis für die Richtigkeit alles deſſen zu liefern, was ohne dieſes deutlich in das Leben getretene Beiſpiel niemandem zu klarem Bewußtſein zu bringen iſt.

Wenn ich nun in der Tat die Abſicht feſthalte, vor allem auf die Ermöglichung der verſprochenen Aufführungen im Sommer 1875 hinzuwirken und hierfür nichts zu verſäumen, ſo glaube ich für das erſte noch den zuletzt angedeuteten Ausweg durch gänzliche Umſtimmung der urſprünglichen Tendenz unbeſchritten laſſen zu dürfen, und dies zwar in einer Annahme, welche mich jetzt zu einer dringlichen Erklärung an einen Teil meiner Gönner veranlaßt.

Von vielen, welche für die von mir angekündigten Bühnenfeſtſpiele ſich intereſſieren und ihnen beizuwohnen beſchloſſen haben, wird, wie man mir berichtet, die Anſicht gehegt, es handle ſich hier um theatraliſche Aufführungen, welche, von einem Unternehmer bewerkſtelligt, unter allen Umſtänden zu einer gewiſſen Zeit ſtattfinden ſollten, und deren Beſuch einfach gegen die Bezahlung von 100 Taler für eine Vorſtellung des vierteiligen Werkes (vielleicht ſelbſt erſt an der Eingangskaſſe) ihnen freiſtehen werde. Nicht nur einzelne, welche ihre Beteiligung zugeſagt hatten, erklärten ſich, als ſie um Zahlung angegangen wurden, in dieſem Sinne, ſondern es ſcheint, daß namentlich außerdeutſche Vereine bei ihren Sammlungen von derſelben Anſicht ausgehen, indem von ihnen Kapitalien angelegt werden, welche zur Zeit der ſtattfindenden Aufführungen zur Verwendung nicht nur für Bezahlung des angenommenen Eintrittspreiſes, ſondern ſelbſt zur Beſtreitung der Reiſekoſten der Beſucher unſrer Bühnenfeſtſpiele beſtimmt ſein ſollen. So erfreulich immerhin ähnliche Beſchlüſſe als Kundgebungen der Teilnahme für meine Wirkſamkeit mich berühren dürfen, ſo wenig entſprechen ſie jedoch der Abſicht, in welcher urſprünglich deutſche Vereine gegründet wurden, und welche ausgeſprochenermaßen zu allernächſt der Ermöglichung und Förderung des von mir angekündigten Unternehmens galt.

In der Tat würde ich die Ehre, welche mir durch die Benennung jener Vereine nach meinem Namen bewieſen wird, fernerhin durchaus ablehnen müſſen, ſobald die Tendenz, nicht für das Zuſtandekommen meiner Unternehmung, ſondern für die Ermöglichung und Erleichterung des einſtigen Beſuches derſelben zu ſammeln, von ihnen beibehalten würde. So lange, als ich durch ähnliche Erfahrungen mich nicht zu einer gänzlichen Umſtimmung des bisherigen Charakters meiner Unternehmung gedrängt ſehen ſollte, bleibt dieſer meinerſeits dahin aufrecht erhalten, daß die Ermöglichung der von mir angekündigten Aufführungen das Werk der Teilnehmer ſein ſoll, welche unter dem Titel und mit der Befugnis von Patronen mir rechtzeitig die Mittel zur Ausführung meiner Unternehmung an die Hand geben.

Es wird daher von den betreffenden einzelnen, ſowie von den zuletzt charakteriſierten Vereinen abhängen, mich entweder für die Beibehaltung der bisher befolgten Tendenz zu erhalten, oder aber zu einer gänzlichen Änderung derſelben zu nötigen, bei welcher ſie dann von einer Mitwirkung zur Erreichung des Hauptzweckes, ſomit auch von jedem Anteil an der Vergebung von Freiplätzen an Unbemittelte, ausgeſchloſſen bleiben würden. Ich geſtatte mir daher an diejenigen, welchen ich hiermit Aufſchluß über die wahre Bedeutung des Patronates meiner Unternehmung zu geben für nötig halten mußte, die Aufforderung zu richten, mir ihre beſtimmteſten Erklärungen darüber abzugeben, ob ſie wirklich in dem einzig richtigen Sinne an dem Patronate der beabſichtigten Bühnenfeſtſpiele fernerhin ſich beteiligen wollen, ſowie dieſer Erklärung gemäß, wenn ſie günſtig ausfiele, ganz ſo zu handeln, wie bisher jeder Patron dies getan hat, nämlich durch ſofortige Einzahlung ſeines Patronatsanteiles das Zuſtandekommen meiner Unternehmung ſich ſelbſt zu verſichern.

Nach dem Ausweis unſres Rechnungsführers bedürfen wir ſpäteſtens im Monat Oktober bedeutender Zuflüſſe, um einer Stockung der nötigen Arbeiten vorzubeugen, und es ergeht daher namentlich an diejenigen Vereine und einzelnen Teilnehmer, deren irrige Anſicht in betreff der Verwendung ihrer meinem Unternehmen zugedachten Unterſtützungen ich mit dem Vorangehenden zu berichtigen ſuchte, die Bitte, unverzögert uns davon Anzeige zu machen, ob und bis zu welcher Höhe ſie uns alsbald mit Geldſendungen zu bedenken beabſichtigen.

Da es ſich hierbei jedenfalls um die Betätigung eines ungewöhnlichen Vertrauens in mich und meine Leiſtungen handelt, habe ich ferner nichts dringender zu wünſchen, als alles auf die Ausführung meines Unternehmens Bezügliche meinen Gönnern zur perſönlichen Inaugenſcheinnahme und Prüfung vorzuführen. Dies iſt nur an Ort und Stelle möglich. Muß ich ſomit den Wunſch hegen, in Bälde eine Verſammlung der geehrten Patrone meiner Unternehmung hier in Bayreuth herbeiführen zu können, ſo ſteht der Erfüllung desſelben gewiß die große Schwierigkeit entgegen, ſo viele werte Gönner zur meiſt ungelegenen Zeit ſich zu dem Opfer einer mehr oder weniger weiten Reiſe beſtimmt wiſſen zu ſollen, ohne für dieſe Bemühung ihnen eine andere Entſchädigung, als die Beſichtigung des vollendeten Rohbaues unſres Bühnenfeſtſpielhauſes anbieten zu können. Vor dem letzten Oktober dieſes Jahres wäre ſelbſt dieſe geringe Entſchädigung nicht in Ausſicht zu ſtellen, und ich geſtatte mir deshalb im Geleite dieſer vorliegenden Mitteilung den Vorſchlag des Verſuches, um die genannte Zeit wenigſtens eine Delegiertenverſammlung meiner Patrone für den angegebenen Zweck zuſtande zu bringen.

Demnach erſuche ich jeden meiner geehrten Patrone, bis Ende September eine Benachrichtigung darüber an mich gelangen zu laſſen, ob er ſelbſt am 31. Oktober in Bayreuth einzutreffen, oder von welchem anderen hierzu bereit ſich erklärenden Patrone er ſich bei dieſem Beſuche vertreten zu laſſen beabſichtigte, für welchen letzteren Fall ich als die leichteſte die Vertretung durch den Delegierten eines der Vereine vorzuſchlagenen mir erlaube, da ich vor allem annehme, daß es wenigſtens den Hauptvereinen möglich fallen werde, einen Abgeordneten aus ihrer Mitte zu entſenden, falls überhaupt das Ergebnis einer Zuſammenkunft ſich herausſtellen ſoll.

In der Erwartung einer geneigten Beantwortung meiner Anfrage, behalte ich mir zur rechten Zeit einen Bericht über den günſtigen oder ungünſtigen Erfolg dieſer Beantwortung, ſowie die Anzeige, ob die Verſammlung ſtattfinde oder nicht, vor. Zugleich empfehle ich unter allen Umſtänden meinen Freunden und Gönnern eine herzliche Erwägung des von mir mit dem vorſtehenden Mitgeteilten, wobei ich ihnen ausſchließlich noch zu bedenken gebe, welche eigentümliche Beklemmungen mir daraus erwachſen, daß ich der vulgären Öffentlichkeit die Schwierigkeiten meiner Unternehmung zu verbergen ſuchen muß, da durch ihr offenes Bekenntnis ich nur diejenigen erfreuen würde, unter deren Verleumdung und Beſchimpfung ein Werk gedeihen ſoll, welches im Auslande wiederum deswegen gehäſſig behandelt wird, weil man es als von einer übermütig herausfordernden Tendenz der deutſchen Nation getragen anſieht. Welche Verwirrungen hierüber auch beſtehen und täglich in übelſter Abſicht genährt werden, ſo bleibt es immer die bisher mir bezeigte aufopferungsvolle Teilnahme weithin zerſtreuter Freunde meiner Kunſt und meiner Tendenz, welche mich trotz aller jener Schwierigkeiten fortgeſetzt für die Durchführung meiner Unternehmung ausdauernd erhält; weshalb ich meine Bekümmerniſſe auch nur als denjenigen mitgeteilt angeſehen zu wiſſen wünſche, von deren erneuertem Eifer und Ausdauer ich wiederum mir Hilfe und Förderung erwarte.

Bayreuth, 30. Auguſt 1873.

Richard Wagner.

II. Zwei Erklärungen.

Notgedrungene Erklärung.

(16. Februar 1874.)

Ich geſtatte mir auf dieſem Wege ein für allemal, den ſo häufig an mich gelangenden Anſprüchen auf Überlaſſung von Bruchteilen der Partitur meiner „Walküre“ zu Konzertaufführungen zu antworten. Da dieſe Anſprüche nur von Freunden meiner Muſik und ſolchen, welche die von mir beabſichtigten Aufführungen meines ganzen Werkes nach Kräften zu fördern ſich vereinigt haben, erhoben werden, bekümmert es mich ganz im beſonderen, daß ich gerade ihnen erſt die Gründe auseinanderſetzen ſoll, aus denen es mir widerwärtig ſein muß, die mit ſo ausdauernder Geduld von mir vorbereitete Aufführung dieſes Werkes in ihrer Wirkung im voraus benachteiligen zu ſollen. Könnten meine Freunde auf dem Wege der Zerſtückelung durch Vorführungen in Konzerten und Theatern gerade dieſes Werk ſich aneignen, ſo bedürfte es der großen Mühe nicht, welche ich mir für die Herſtellung einer einzigen verſtändlichen Aufführung desſelben gebe. Das Problem einer ſolchen Aufführung habe ich aber eben ſelbſt erſt noch zu löſen, da namentlich der ſeltſame Erfolg der von mir unbeeinflußten Theateraufführungen der „Walküre“ in München mir bewieſen, wie unrichtig mein Werk bisher verſtanden worden iſt, denn wäre es richtig verſtanden worden, ſo würde es niemand jetzt nur beikommen können, von mir die Überlaſſung ſolcher Bruchſtücke zu Konzertaufführungen zu verlangen, während dies denjenigen ſehr leicht erſcheinen muß, welche bis jetzt eben nur an wenigen (wie es heißt: doch geglückten) Einzelheiten Gefallen finden konnten.

Ich hoffe nach dieſer Erklärung keinen meiner Freunde und Gönner zu beleidigen, wenn ich ihren perſönlich mir zugehenden Aufforderungen nicht beſonders antworte.

Die „Preſſe“ zu den „Proben“.

(1875.)

Als wie zum Abſchluſſe der nunmehr mit ſo unerhörtem Gelingen beendigten Vorproben zu den nächſtjährigen Bühnenfeſtſpielen in Bayreuth ſtellen ſich in der Zeitungspreſſe Berichte über innere Zerwürfniſſe ein, welche das endliche Zuſtandekommen des Unternehmens zweifelhaft erſcheinen laſſen ſollten. Da hierbei auch auf Zerwürfniſſe mit einem Theaterſchneider, welcher bekanntlich für Bayreuth in keiner Weiſe zu Hilfe gezogen wurde, zurückgegangen wird, fiel es unſchwer, die Quelle und die Motive dieſer auf den Schaden der Unternehmung berechneten Agitationen zu erraten, ſelbſt wenn das Charakteriſtiſche derſelben, nämlich ſchamloſe Invektive gegen die Perſon, ſie nicht als von längeren Zeiten her wohl bekannt aufgedeckt hätte.

Während alle, namentlich auch die größeren Zeitungen, dieſe Schmachberichte reproduzieren, ſei hiermit einfach erklärt, daß alles in ihnen Enthaltene durchaus erlogen iſt.

III. An die geehrten Patrone der Bühnenfeſtſpiele von 1876.

Als ich vor nun zwei Jahren mich, trotz des mißlichen Standes des finanziellen Teiles dieſer Unternehmung, zur Ausführung meiner Bühnenfeſtſpiele im Sommer 1876 entſchloß, gewann ich den Mut hiezu zunächſt aus der Wahrnahme des großen Eifers und der unbedingten Ergebenheit der mir nötigen künſtleriſchen Genoſſen, ſowie, infolge hiervon, aus der Hoffnung, die unter ſo außerordentlichen Umſtänden endlich ermöglichte wirkliche Ausführung meines Werkes werde meinen Gönnern es nahelegen, die Durchführung einer Unternehmung, gegen welche ſie bis dahin ſich mit zweifelvollem Bedenken verhalten konnten, jetzt, da jeder Zweifel glücklich beſiegt ſein würde, nachträglich durch Schadloshaltung für die aufgewendeten Koſten zu unterſtützen.

Legt uns einerſeits die Rechnungsvorlage meines geehrten Verwaltungsrates die Genauigkeit und Sparſamkeit unſrer Geſchäftsführung dar, (der Bericht wird nach vollzogenem Abſchluß erſcheinen), und kann ich mich anderſeits auf die wirkliche Verwunderung faſt aller unſrer Beſucher über das ſo gelungene Zuſtandekommen der unvergleichlichen Unternehmung berufen, ſo fällt hiermit wohl jeder Grund zu einer verzagten Zurückhaltung vor den urſprünglichen Förderern derſelben für mich hinweg. Wie den vorzüglichſten, zur Ausführung meiner Unternehmung von mir herbeigezogenen Künſtlern, Kunſtgenoſſen und Geſchäftsführern durch die ehrenvollſten Auszeichnungen hoher und höchſter fürſtliche Patrone eine ungewöhnliche Anerkennung zuteil geworden iſt, ſpreche ich demnach für mich, als einzige Vergeltung meiner Bemühungen um die gleiche Unternehmung, nur um Schadloshaltung für die Koſten derſelben an, wobei für jetzt und alle Zukunft die Erklärung von mir abgegeben wird, daß weder ich noch die geehrten Herren meines Verwaltungsrates je eine Entſchädigung für ihre perſönlichen Leiſtungen weder anzuſprechen noch anzunehmen gedenken.

Hingegen verſpreche ich, auf die Pflege und Fortſetzung der Bühnenfeſtſpiele in Bayreuth ferner mit Eifer bedacht zu ſein, ſobald ich zu der Annahme einer tätigen Teilnahme von außen gelangen darf, und es wird eine Ermutigung hierzu mir bereits aus dem mir bekannt werdenden Grade der Teilnahme meiner Patrone für das allernächſte Beſtehen meiner Unternehmung auf das ſicherſte erwachſen.

Bayreuth, Dezember 1876.

Richard Wagner.

IV. Anſprache an die Abgeſandten des Bayreuther Patronats.

(1877.)

Meine Herren!

Sie ſind auf meine ganz beſondere Einladung hier erſchienen, und ich bin es darum auch, dem es Pflicht iſt, Sie hier zu begrüßen. Sie können denken, daß ich das mit großer Rührung und Freude tue. Denn Sie haben Opfer aller Art gebracht, Opfer an Zeit und an Geld, um die Reiſe hierher machen zu können; Sie haben alſo die Wichtigkeit unſrer heutigen Zuſammenkunft für mich und unſre Sache vollſtändig eingeſehen. Ich danke Ihnen dafür von ganzem Herzen. Und danke Ihnen auch für diejenigen Bemühungen, die Sie ſich bereits gaben, um der Sache, die wir hier vertreten wollten, um dieſer Sache förderlich zu ſein. Ich hatte Sie längere Zeit ohne Nachricht gelaſſen über den Gang der Dinge, wie ich ihn erſah. Sie waren dadurch in Zweifel geraten und mußten weitere Schritte und Beratungen ſuſpendieren, ſo daß es mir jetzt zur Pflicht wird, Ihnen deutlich zu ſagen, wie die Sache ſteht, wie ich glaube, daß ſie gehen kann, und wie ich wünſche, daß ſie gehen möge, wenn die äußeren Umſtände und unſre eigenen Kräfte ihr zur Ausführung verhelfen.

Zunächſt will ich Bericht über die Vergangenheit geben, über den Verlauf der Dinge, ſeitdem wir im vorigen Jahre auseinander gingen. Über die Sache ſelbſt, den ganzen Vorgang, muß ich, ſoweit die geſchäftliche Seite desſelben in Betrachtung kommt, das *eine* berühren. Wir ſind, wie ich in meinem Zirkular an Sie ſagte, notgedrungen unſrer urſprünglichen Idee untreu geworden, indem wir unſre Vorſtellungen des „Ring des Nibelungen“ nicht ausſchließlich für Patrone und Patronatanteilbeſitzer geben konnten; ſondern wir mußten unſren hauptſächlichen Erfolg durch den Verkauf von einzelnen Billetts, wie bei anderen öffentlichen Aufführungen, ſuchen. Ich bin ſchließlich darauf eingegangen, weil wir es einmal ſo weit gebracht hatten, weil der unglaubliche Eifer, die Freundſchaft, das Ehrgefühl und die Uneigennützigkeit, die meine Künſtler bewieſen, mich antrieb, von der ſchönen Diſpoſition Vorteil zu ziehen und zu zeigen, was wir unter ſolchen Umſtänden können.

Darum wurde meinerſeits und ebenſo von ſeiten meiner Freunde im Verwaltungsrate geſagt: Wagen wir es darauf hin, daß die Plätze des Feſtſpielhauſes allmählich ſich füllen, wenn der Erfolg der erſten Aufführungen die Neugierde heranzieht! — Das iſt dieſes eine Mal geſchehen und nicht wieder! Dadurch iſt die Sache in einen Weg gekommen, von dem ſie durchaus zurücktreten muß. Den Erfolg haben wir geſehen. Wir ſind beurteilt worden wie Leute, die ſich für Geld preisgeben, über die man reden kann, wie man will, ohne Rückſicht auf den eigentümlichen Charakter ihres Unternehmens. Alles iſt in eine falſche Sphäre gerückt worden, wodurch widerwärtige Flecken auf uns geworfen worden ſind. Ich hatte jenen Verſuch des Einzelverkaufs von Billetts aus finanziellen Gründen gewagt, in der Hoffnung, daß der Erfolg der erſten Aufführungen die Teilnahme von nah und fern zu uns heranziehen werde. Es iſt das Gegenteil eingetroffen, weil wir nun Feinde unter uns hatten, welche ſich kein Gewiſſen daraus machten, verleumderiſche Gerüchte über unſre Vorſtellungen auszuſtreuen. Auf die Weiſe ſind, wie wir nachher erfahren haben, zahlreiche Gäſte aus Wien und Ungarn, welche zu uns kommen wollten, von dem Beſuche des zweiten Zyklus der Aufführungen abgehalten worden. Wir haben mit Niederträchtigkeit zu kämpfen gehabt! Der Erfolg war, daß ſich erſt bei der dritten Serie der Aufführungen herausſtellte, daß alles lügneriſche Gerüchte waren. Wir hätten ſonſt auf dem Wege des Billetverkaufs noch viele Einnahmen machen können. Aber daß wir Feinde unter uns hatten, war der Grundfehler der Unternehmung. Auch die Preſſe, wenigſtens der größere, wirkungsvollere Teil derſelben, der unſre Staatenlenker beeinflußt, gehört in Hände, die wir fernhalten müſſen. Daß wir es nicht getan, davon war der nächſte Erfolg dieſer, daß wir nun ſelbſt auf dem gemeinen Wege der Spekulation auf Teilnahme, Gefallen, Neugierde, daß wir uns ſelbſt hier kümmerlich behelfen mußten. Das iſt der Grund eines Defizits, mit dem die Rechnungen über unſer vorjähriges Unternehmen abſchloſſen. Wäre meine Annahme in Erfüllung gegangen, ſo wäre davon keine Rede geweſen.

Ich glaube nun, da ſich hier in Bayreuth bereits von den vielfach ja auch reicheren Teilnehmern unſrer Feſtſpiele ſehr viel Feuer zeigte, es würde einigen Herren einfallen, ſich hier weiter zu erkundigen: „Aufrichtig geſagt, wie machen wir es mit Wagner?“ Da würde es denn heißen: „Kümmert euch um den nicht ferner; der iſt phyſiſch verloren.“ Aber nun würde man fragen: „Wie ſteht es mit den Rechnungen?“ Und da würde es ſich zeigen, daß die hieſigen Beſucher unſrer Aufführungen ſich nicht mit ihren Patronatanteilen abgefunden hätten, ſondern die ganze Sache als die ihrige anſehen, und in ihren Bemühungen für ſie weiter gehen würden. Ich glaubte, daß ſchon damals hier ein allgemeiner Patronatverein ſich bilden ſollte. Das iſt nicht geſchehen. Jeder iſt achtlos wieder abgereiſt; das Ganze war eine Vergnügungsſache geweſen, etwas Außerordentliches ohne weitere Bedeutung und Konſequenzen. Man hatte mir ungeheure Ehren erwieſen, mir das Glück bereitet, in einem eigens für mich erbauten Bühnenhauſe die beſten Sänger und Muſiker Deutſchlands zur Darſtellung eines meiner Werke vereinigt zu ſehen; Kaiſer und Fürſten hatten die Aufführungen mit ihrem Beſuche beehrt. „Was will der Mann mehr?“ Das war die allgemeine Stimmung, von der ich mich überzeugen mußte. Es war ein Vergnügen geweſen, ein ungewöhnliches Vergnügen, das man mitmachte und von dem man ſich danach unbekümmert wieder abwandte. So waren wir in eine Sphäre gekommen, in welcher man ſich ein ganz falſches Urteil bildete über mein Unternehmen, meine Gedanken und Abſichten. Darum war es von neuem nötig, zu ſehen, ob wir auf dem feſten, ernſten Grund meiner urſprünglichen Tendenzen uns noch einmal vereinigen und dem großen Ziele zuſtreben könnten, wenn auch langſam, ſo doch nunmehr ſicher.

Folgendermaßen erging es uns bei dieſem Verſuche. Das Defizit ſchien zuerſt nicht übermäßig groß. Wir hatten eben alle Gelder nur zur Beſtreitung der Ausgaben aufgewendet, welche uns, um ſo zu ſagen, unſer perſönliches Material verurſachte, unſre Künſtler und Muſiker, ſowie zur Beſtreitung alles deſſen, was Tageskoſten waren. Dagegen mußten wir alle anderen Schulden ſtehen laſſen, jene Rechnungen, welche ſich nachher erſt ganz eigentlich als Rechnungen herausſtellten. Als ich die Höhe dieſer Summe erfuhr, glaubte ich der verſäumten Freiwilligkeit eines Entgegenkommen meinerſeits aufhelfen zu müſſen durch eine Mitteilung, die ich im November in einem gedruckten Zirkular an die Patrone erließ, worin ich bat, unſre Sache zu unterſtützen. Darauf kam nicht eine einzige Notiz; nur die Tante des Herrn Plüddemann aus Koblenz ſchickte hundert Mark. Fürchten Sie nicht, meine Herren, daß ich mich zu weit in Nebenſächliches verliere; Sie müſſen das alles kennen lernen, um meine Stimmung zu erkennen.

Als ich dieſes Ergebnis meines Zirkulars wahrnahm, ſagte ich mir, daß ich zu ſchwach ſei, die Laſten dieſes Hauſes zu tragen, und kam auf den Gedanken, meinen erlauchten Gönner, den König von Bayern, zu erſuchen, er wolle unſer Bühnenfeſtſpielhaus als eine Filiale ſeines Hoftheaters übernehmen und für Aufführungen, wie ich ſie im Auge hatte, Sorge tragen. Es war das im Dezember bei meiner Rückkehr aus Italien. Mir wurde jedoch da geſagt, daß dies dem Münchener Hoftheater koſtbarer fallen würde als mir, der auf die Gutwilligkeit und Rückſicht der Künſtler und Teilnehmer zu rechnen hätte. Selbſt den Münchener Künſtlern müßte man, wenn das Münchener Hoftheater die hieſigen Aufführungen übernehmen würde, ihren Urlaub abkaufen, was ſehr teuer kommen würde. Das ſei nicht ratſam. Doch wolle man dafür werben, daß man ſich im Reichstag für Unterſtützung unſrer Sache verwende; und es wurden mir Andeutungen gemacht, man habe auch ſchon an Mitglieder des Bundesrats von ſeiten Bayerns Auftrag gegeben, deswegen zu ſondieren.

So entſtand mein Gedanke, im Januar die Aufforderung zur Bildung eines „Patronatvereins zur Pflege und Erhaltung der Bühnenfeſtſpiele in Bayreuth“ zu erlaſſen. Ich hatte in dieſer Aufforderung die Defizitfrage ganz außer acht gelaſſen, weil ich mich ſchämte, immer wieder als Bettler zu erſcheinen, während ich mich doch auf alle Weiſe anſtrengte, zu helfen. Das erwähnte ich alſo nicht; wohl aber ſagte ich, wenn etwas weiter geſchehen ſolle, ſo müßten wir mit Strenge auf unſre urſprünglichen Tendenzen zurückgehen. Der Erfolg meiner Hoffnung auf den Reichstag iſt Ihnen bekannt. Ein beſſeres Ergebnis hat meine Aufforderung nach einer anderen Seite hin erzielt. Sie hat in der Art gewirkt, daß die Freunde meiner Kunſt ſich wieder rührten und eine richtigere Kenntnis meines Wollens durch Verſammlungen, Vorträge und muſtergültige Vorführung von Teilen meiner Werke zu verbreiten ſuchten. Das hat mich innig gerührt und erfreut, aber meine Beſorgnis nicht verſcheucht. Woher kommt uns die Macht zur Fortführung unſrer Sache? war meine Frage. Die Macht heißt hier das Geld. Ich dachte mir immer, der Wagner-Verein werde vornehmlich die Aufgabe haben, für meine Tendenzen zu werben. Das betrachte ich auch für alle Zeiten als das Wichtigſte, was er zu tun hat. Wir, die wir uns hier zu idealem Zweck vereinen, ſind mit einigen Ausnahmen, die ich um Reichtümer nicht beneide, denen ich aber aufrichtig dazu gratuliere, Leute von beſchränktem Vermögen. Um auch dieſen weniger Bemittelten den Beitritt zum Verein zu ermöglichen, haben Sie die Rate der jährlichen Beiſteuer auf ein Minimum herabſetzen müſſen. Es iſt eine ſchwere Sache, wie wir dabei die Mittel herbekommen ſollen für eine künftige Aufführung, wie wir ſie dieſes Jahr in Ausſicht nehmen. Es iſt das geradezu unmöglich. Wir kamen auf den Gedanken, wieder Billettanteile zu verkaufen; wir würden uns dadurch vielleicht nur wieder in die peinliche Lage bringen, daß vor unſren Augen ein gemeiner Handel mit den Billetts getrieben würde, daß ſelbſt die Freikarten, die wir verteilt, in den Zeitungen zum Verkauf ausgeboten würden, wie mir das hier im „Bayreuther Tageblatt“ vorm Jahr paſſierte. Das war ein Weg, der uns ins Verderben führte. Entweder heißt es jetzt, gar nichts wollen, oder die Sache ganz und vollſtändig. Entweder: unſre Zuſtände ſind zu elend; die Regierungen kümmern ſich um nichts, gründen nur Muſikſchulen, welche niemals etwas Beſonderes leiſten — wo ich hinſehe, ſehe ich falſchen Taktſchlag; keinen brauchbaren Sänger liefern ſie mir. Wir ſind in einem ſchrecklichen Zuſtande. An eine Hilfe von ſeiten des Reichstags iſt nicht zu denken. Im Reichstag iſt nicht ein Menſch, der weiß, worum es ſich für uns handelt. Bismarck würde wohl ſagen, wenn wir eine Unterſtützung begehrten: Wagner hat genug gehabt; viele Fürſten, der Kaiſer ſelbſt war da, um ſeine Aufführungen zu beſuchen; wohin will der Mann? Wir ſind ganz ohne Stütze von dieſer Seite. Wir dürfen auf keinen derartigen Beiſtand rechnen, um uns das Defizit vom Halſe zu ſchaffen.

Was tun? Es entſtanden allerhand beſondere Anſichten von Leuten, die alles übertrieben. Meine Freunde ſahen ſich hier ohne Hilfe. Ich mußte zur Tilgung der dringendſten Schulden ein Kapital von 32000 Mark mit 5 Prozent Zinſen aufnehmen. Die Londoner Konzerte, von denen man mir erheblichen Gewinn verſprochen hatte, genügten nur, um einen anſtändigen Stillſtand in die Sache zu bringen. Wenn man mir nun nicht einmal zu den nachträglich ſich herausſtellenden Koſten derſelben helfen kann, ſo iſt das ſehr ſchlimm. Herr Adolf Schmidt aus Vierſen kam zu trefflichen Gedanken, wie man Abhilfe verſuchen ſoll; Gott gebe ſeinen Segen dazu! Auch von der Intendanz des Münchener Hoftheaters wurde mir guter Wille zur Deckung des Defizits entgegengebracht. Man gab mir ſelbſt zu verſtehen, daß dies Dankbarkeit gegen mich ſein würde für die Überlaſſung meines Werkes an die Verwaltung dieſer Bühne, weil ſie ſelbſt erkenne, daß ſie durch die Aufführung desſelben in München in den Sommermonaten ſehr viele Einnahmen erzielen könne. Seine Majeſtät der König von Bayern iſt ohnedies ſchon im Beſitze des Aufführungsrechtes, und es war von ſeiner Seite nichts als hochherzige Nachgiebigkeit gegen mich, daß ich mein Werk hier in Bayreuth zuerſt aufführen durfte. Aber nunmehr wird er in ſein Recht eintreten. Hoffentlich erhält mir die Intendanz ſeines Hoftheaters die mir entgegengetragene Gewogenheit, daß ſie mich nämlich von dem Defizit der vorjährigen Bühnenfeſtſpiele entlaſten wird, wenn ich die Aufführung des ganzen „Rings" in München geſtatte. Dazu gehört aber, daß ſie unſre Dekorationen und alles zu den Aufführungen gehörige benutzen darf. Wir haben kein Eigentumsrecht an dieſen Dingen. Der König hat mir ſeinerzeit 200000 Mark gegeben zur künſtleriſchen Herrichtung der ganzen Szene. Davon würde nun freilich vieles für eine auswärtige Bühne nicht wohl verwendet werden können, und die uneigennützige Großmut des Königs ließe uns gewiß das alles. Die beweglichen Dekorationen, Maſchinen und Requiſiten aber gehören Seiner Majeſtät nach dem zwiſchen dem Königl. Hofſekretariate und uns abgeſchloſſenen Vertrage, wonach bis zur Zurückhaltung unſrer Schuld dies alles Eigentum der Königl. Kabinettskaſſe iſt. Da ich zur Deckung des Defizits keine menſchliche Ausſicht habe, müßte ich mir die Benutzung jenes Materials von ſeiten der Münchener Bühne gefallen laſſen. Auch für die Dekorationen habe ich ja noch allerlei Koſten zu bezahlen.

Darum ginge ich nur mit Bangigkeit daran, die Aufführungen des vorigen Jahres in Bayreuth zu wiederholen. Aber ſelbſt unter günſtigen Umſtänden würde ich mich ſchwer zu einer ſolchen Wiederholung entſchließen. Denn unter dem Druck der damaligen Verhältniſſe, auch weil niemand an das rechtzeitige Zuſtandekommen unſrer Aufführungen glaubte, hatten viele Beteiligte ihre Arbeiten für dieſelben ſehr vernachläſſigt. Es wurde manches flüchtig, manches ungenügend gemacht. Nachläſſigkeiten aller Art kamen vor, auch meinerſeits. Mein Ideal ward mit den vorjährigen Aufführungen nicht erreicht. Um es künftig zu erreichen, müßte man mir Luft von außen machen und die nötige Erleichterung gewähren, die drückendſten Laſten von mir nehmen, um meine ermüdeten Kräfte neu anzuſpornen.

Sagen wir uns alſo, meine Herren, daß wir wieder am Anfange ſtehen, allerdings mit enormen Vorgebungen (wie man im Spiel ſagt), die wir früher nicht hatten! Das hatte ich Ihnen auseinanderzuſetzen. Wir haben aller Welt unſren feſten Willen gezeigt, wir haben gezeigt, worum es ſich für uns handelt, warum unſer Theater ein Haus von der Bauart ſein mußte wie dieſes, warum alles ſo eingerichtet ſein mußte, wie es hier der Fall war, warum der Ort unſres Wirkens kein Zentrum des modernen Kunſtluxus ſein durfte. Alle dieſe Vorteile, wenn er ſie auch mit Beſchwerden erkämpfen mußte, hat jeder hier empfunden. Wir haben hier Freiheit, zu atmen und zu uns ſelber zu kommen. Dieſen Eindruck der vorjährigen Feſtſpiele haben wir voraus und dieſes Haus. Sonſt aber fangen wir von vorn an. Ich könnte auch nicht einmal die Sänger und Sängerinnen, die voriges Jahr bei den hieſigen Aufführungen mitwirkten, wieder einladen. Das iſt einmal geſchehen und würde nicht öfter zu ermöglichen ſein. Als mein Verwaltungsrat mich in Beſorgnis über die ungetilgten Schulden ſah, kam auch in unſrem engſten Kreiſe der Gedanke auf, die vorjährigen Aufführungen ſchnell zu wiederholen und aus den Einnahmen dieſer Wiederholung das Defizit zu beſtreiten. Zuerſt ſchmerzte mich das, die Vorſtellung, in dieſen Kreis ſogleich wieder treten zu müſſen, um ein Geſchäft zu machen. Jedoch bezwang ich mich ſo weit, daß ich ſelbſt meinen Freunden den Auftrag gab, bei den Sängern, die uns im vorigen Jahre zur Seite ſtanden, deshalb anzufragen. Es zeigte ſich da auch viel guter Wille; denn ſie ſollten auch entſprechend bezahlt werden, und ſie nannten zum Teil nicht üble Honorare. Von wichtiger Seite aber kamen abſchlägige Antworten. Denn dieſe Sänger ſind alle Untertanen ihrer Intendanzen, und die alten Verhandlungen mit dieſen wieder erfolgreich durchzumachen, iſt unmöglich. Solche Urlaube kämen nicht wieder. Damals glaubte man ſchon dort das Möglichſte getan zu haben, als man uns dieſe vorzüglichen Kräfte einmal auf ſo lange Zeit überließ. Es wäre alſo der Verſuch einer Wiederholung der hieſigen Aufführungen auch aus ſolchen Gründen ein reines Hazardſpiel. Auch perſönliche Erfahrungen machte ich im vorigen Jahre, die es mir verleideten, wieder der Impreſario einer ſolchen Geſchichte zu werden.

Das haben wir jetzt voraus, daß dies einmal geſchehen iſt und ſo geſchehen iſt, daß es ein Wunder war und uns zur höchſten Ehre gereicht und mir die größte Freude iſt, von ſolchen Künſtlern unterſtützt worden zu ſein. Auch wenn man in München uns noch einmal eine Aufforderung gäbe zur Wiederholung der vorjährigen Feſtſpiele, ſo könnte das nur ein Gaſtſpiel der Münchener Truppe in unſrem Hauſe ſein, nicht mehr; aber auch ſo wäre es das letztemal geweſen, daß wir hier den „Ring des Nibelungen“ in der alten Weiſe aufführten, und wohin es führen ſollte, ſehe ich nicht ein. Nur das ſehe ich ein, daß wir nicht ſowohl viel werden nachholen müſſen — auch das Wort „nachholen“ iſt hier nicht am Platze; ich habe das Fehlende alles vorausgewußt — wir müſſen vielmehr etwas ganz anderes bekommen.

Sie wiſſen, worauf alle meine Beſtrebungen, worauf namentlich unſer Bayreuther Unternehmen abzielt: auf einen Stil und auf eine Kunſt, wie ſie in unſren elenden Theatern nicht gepflegt werden kann. Mein Gedanke wäre nun jetzt, mir langſam die Mittel vorzubereiten, durch welche ich den hieſigen Feſtſpielen eine wirkliche Dauer geben, ihnen ein Ernähren von ſich ſelbſt heraus ermöglichen, ſie zu einer wirklichen Schöpfung machen kann. Wollen wir meinetwegen den Ausdruck „Schule“ gebrauchen, obwohl mir dieſer Ausdruck von unſren Muſikſchulen her, in denen man nichts lernt, ſo ſehr zuwider iſt! Es entſpricht dies auch den beſcheidenen Mitteln, die uns jetzt zu Gebote ſtehen. Mit Geringem erreichen wir auf dieſem Wege viel. Aber feſter Wille gehört dazu und die Unterſtützung aller Freunde unſrer Sache. Deshalb frage ich Sie jetzt, meine Herren, ob Sie auf dieſen Fuß mit mir ſich ſtellen wollen, ob Sie mit Geduld und Ausdauer etwas unternehmen wollen, das zu einem großen künſtleriſchen Ziele führen ſoll, oder ob Sie lieber nur gelegentlich wieder einmal hier zuſammenkommen wollen, um etwas Außerordentliches zu ſehen. Wenn nur das letztere der Fall wäre, ſo trennen wir uns beſſer.

Ich habe den Gedanken gefaßt, eine Schule hier zu gründen, zur Ausbildung von Sängern, Muſikern und Dirigenten für die richtige Ausführung muſikaliſch-dramatiſcher Werke von wahrhaft deutſchem Stile, und ich will mir erlauben, Ihnen mit wenigen Worten zu ſagen, wie ich mir das gedacht habe. Jene Schule iſt zunächſt auf 6 Jahre berechnet, vom 1. Januar 1878 bis zum 30. September 1883.

(Es folgte die Verleſung des Entwurfs der Grundzüge der Bayreuther Schule [gedruckt im 10. Bande der Geſ. Schr. S. 23—26], ſowie mehrerer Weiſungen über die Stellung des Patronatsvereins zu dieſem Plane.)

Das iſt es, was ich Ihnen zu ſagen hatte. Wenn ich etwas ausgelaſſen habe, ſo werden wir das bei näherer Beſprechung wieder finden. Jetzt empfangen Sie noch einmal meinen warmen Dank für Ihre Aufmerkſamkeit! Ich denke, meine hieſigen Freunde werden ſich über unſre weiteren Zuſammenkünfte mit Ihnen verſtändigen.

V. Ankündigung der Aufführung des „Parſifal“.

(1877.)

Mit meinem, am 15. September den hier verſammelten Delegierten der deutſchen Wagner-Vereine mitgeteilten und von ihnen bereitwilligſt zur Ausführung übernommenen Plane, betreffend die Gründung einer unter meiner Leitung ſtehenden Stilbildungsanſtalt, hatte ich eine offene Frage an den künſtleriſchen Sinn und die materielle Fähigkeit der Freunde meines Wirkens gerichtet, deren befriedigende Beantwortung zugleich eine würdige Fortſetzung der von mir beabſichtigten ſtilgemäßen Ausführungen muſikaliſcher und muſikaliſch-dramatiſcher Werke deutſcher Meiſter in Bayreuth ermöglichen ſollte. Die allgemeine Ungunſt und beſondere Kürze der Zeit mag weſentlich dazu beigetragen haben, daß der feſtgeſetzte erſte Anmeldungstermin des 1. Dezember ein nicht genügend ermutigendes Reſultat bringen konnte, um mich bereits am 1. Januar 1878 die zunächſt in Ausſicht genommenen Übungen an Werken der großen deutſchen Meiſter der Vergangenheit beginnen zu laſſen. Von den 66 im Bayreuther Patronatvereine vertretenen Städten haben 20 vorläufig noch gar keine materiellen Beiträge zu liefern vermocht, während die Beiträge im übrigen die Höhe der von der Septemberverſammlung für das erſte Jahr veranſchlagten Summe bei weitem nicht erreichen. Mit den bisher eingegangenen Anmeldungen zur Schule aber iſt mir nur erſt eine ſehr geringe Zahl junger Dirigenten geboten, mit denen ich ohne Beihilfe von Sängern und Orcheſter wirklich erſprießliche Übungen im Sinne meines Planes gar nicht anzuſtellen vermag. Auch die mir vielleicht noch offenſtehende Möglichkeit des Engagements einer beſonderen Kapelle für die Ausführungen ſymphoniſcher Meiſterwerke unter meiner Leitung in den Sommermonaten 1878 darf ich mit den vorhandenen beſchränkten Mitteln und nach den gemachten bedenklichen Erfahrungen nicht zu benutzen wagen. Ich kann denen gegenüber, welche als erfreuliche Ausnahmen ſchon jetzt ſofort ihre rege Teilnahme mir gezeigt haben, die Verantwortung nicht auf mich nehmen, mit den von ihnen mir gewährten Mitteln ein Unternehmen zu beginnen, das nach meiner ſicheren Vorausſicht ſeinem eigentlichen Zwecke noch nicht entſprechen würde. Die Eröffnung der Schule wäre alſo vorläufig ſo weit zu vertagen, bis eine wahrhaft genügende materielle und künſtleriſche Teilnahme ſich mir zeigen wird, weshalb es zunächſt gölte, eine ſolche Teilnahme auf eine Weiſe lebhafter anzuregen, die zugleich den bereits Teilnehmenden ein gewiſſes Äquivalent für den Ausfall des ihnen gegen ihren Beitrag zuvor Verſprochenen böte.

Dies denke ich mir am beſten erreichbar durch eine, unter meiner Mitwirkung, vom Patronatverein herauszugebende und ſpeziell für dieſen Verein beſtimmte Zeitſchrift, welche (neben der Veröffentlichung genauer ſtatiſtiſcher Mitteilungen über den Stand der ganzen Angelegenheit und das Wirken der an meinen künſtleriſchen Beſtrebungen Anteil nehmenden Vereinigungen, ſowie aller nötigenfalls von hier aus zu erlaſſenden beſonderen Bekanntmachungen) vornehmlich durch größere oder kleinere Abhandlungen über wichtige, bei jenen Beſtrebungen in Frage kommende, künſtleriſche oder damit zuſammenhängende kulturhiſtoriſche Themata das Intereſſe und Verſtändnis dafür lebendig zu erhalten und möglichſt zu fördern ſuchen ſoll. Dieſe Zeitſchrift würde damit zugleich die ſogenannte Lehrtätigkeit der neben dem Patronatverein ſelbſtändig fortbeſtehenden lokalen Wagner-Vereine wirkſam unterſtützen, deren Mitgliedern ſie daher, gegen einen geringen Abonnementspreis, ebenfalls zu liefern wäre, indes ſie jedem Mitgliede des Patronatvereins ſelbſt, als ſolchem, gratis zugeſandt würde. So böte die Zeitſchrift ein erwünſchtes Mittel, auch alle nicht in den Patronatverein aufgegangenen Vereinigungen zur Förderung meiner künſtleriſchen Ideen und Werke, unbeſchadet ihrer Selbſtändigkeit, ſowie alle Vertreter und Mitglieder des Patronatvereins ſelbſt, in ſtetem feſten Zuſammenhange mit Bayreuth zu erhalten.

Was nach Abzug der geringen Koſten für Herſtellung der Zeitſchrift von den gewöhnlichen Jahresbeiträgen der Mitglieder übrig bleibt und was durch weitere Extrabeiträge hinzukommt, das würde vorläufig zu dem bereits beſtehenden, gegenwärtig 6000 Mark zählenden „Eiſernen Fonds“ geſchlagen werden, bis die vorhandenen Mittel es erlauben, die Schule in erſtgedachter Weiſe zu eröffnen. In Anbetracht jedoch, daß dies etwa auch für das nächſte Jahr 1879 noch nicht möglich werden ſollte, erkläre ich mich hiermit bereit: ſchon im darauffolgenden Jahre 1880, für welches nach dem urſprünglichen Plane den Mitgliedern des Vereins bereits die Aufführungen meiner erſten Werke verſprochen waren, ihnen jedenfalls als Erſatz meinen „Parſifal“ in der Art der Darſtellung meines „Ringes des Nibelungen“ 1876, mit dazu eigens herberufenen auserleſenen künſtleriſchen Kräften aufzuführen. Hierzu würden bei weitem geringere Mittel nötig ſein, als für mein erſtes großes, vier ganze Dramen umſchließendes Unternehmen, wozu das Theater erſt zu bauen war; auch würde die Teilnahme dafür nach der Erfahrung des glücklichen künſtleriſchen Gelingens eben jener erſten ſoviel größeren Unternehmung wohl auch bereits eine um ſo vertrauensvollere und lebhaftere ſein, ſo daß eine zu dieſem Zwecke ins Werk geſetzte allſeitige Bemühung von ſeiten des Patronatvereins gewiß nicht unbelohnt bleiben dürfte.

Nachdem ich mich über die hier mitgeteilten Punkte mit dem Verwaltungsrate und dem Vorſtande des Verins in Übereinſtimmung geſetzt, fühle ich mich verpflichtet, ſie den einzelnen Vertretern desſelben mit der ernſtlichen, möglichſt bald zu beantwortenden Frage vorzutragen: ob ſie auf meine obigen Vorſchläge zur zeitweiligen Abänderung des Planes einzugehen bereit ſeien; wobei ich Sie zugleich zu bedenken bitte, wie ſehr ich mich noch von den Anſtrengungen des letzten Jahres angegriffen empfinde, und wie tief ich von der Arbeit an meinem neuen Werke in Anſpruch genommen bin, ſo daß ich in der Tat nur, wenn mir die Gewißheit geboten würde, etwas wahrhaft Bedeutendes und Erſprießliches wirken zu können, mich auf die Ausführung meines urſprünglichen Planes einzulaſſen imſtande wäre.

Metaphyſik. Kunſt und Religion. Moral. Chriſtentum.

> Wir reden zu viel, — ſelbſt auch
> hören zu viel, und — ſehen zu wenig.

Natura non facit saltus.

Das Organ zur endlichen Erkenntnis ſeiner ſelbſt, als Ding an ſich, gelang auch durch den menſchlichen Organismus nicht auf den erſten Anſatz; als Medium daher erſt der Intellekt als Organ zur Erhaltung eines Individuums. Hierin vielleicht der Grund der Individualität überhaupt, die — wie ſie nur für den Intellekt vorhanden iſt, auch an ſich nur zum Zweck der Hervorbringung des Intellektes da. Mit dieſem Organ nun ſucht der Wille durch Steigerung und abnorme Anſtrengungen bis zur Erkenntnis der Idee der Gattung und endlich ſeiner ſelbſt zu gelangen, was ſchließlich ihn ans Ziel bringt, und worauf er eben nicht mehr will, weil er nichts anderes wollte, als was er nun erreicht. — Der Konflikt und die Selbſtentzweiung, in der er ſich durch den Intellekt des Individuums erkennen muß, iſt eben die moraliſche Stufe für jene Steigerung, weil er nun erſt ſich elend — ſündhaft fühlt. —

Das, was ſich im Individuum äußert und ſich uns als Wille zu erkennen gibt, iſt ſeinem Charakter nach eben durch die Erkenntnisweiſe ſeines Intellektes beſtimmt. Das Ding an ſich äußert ſich daher in ihr eben nicht rein, ſondern durch die Erkenntnisart ſeines Intellektes befangen, als individueller Wille, der ſich gerade — im principio individuationis befangen — als Wille zum Leben gebart, weil er dieſe ſeine gebrochene flüchtige Erſcheinung eben überall — durch ſein eigenes Widerſpiel — bedroht und geſchmälert fühlt. Was dies Ding an ſich aber in reinerer Potenz iſt, zeigt ſich erſt in der genialen Anſchauung, wo eben der Irrtum der Individualität beſeitigt wird und reine Erkenntnis eintritt; da ſehen wir denn, daß dieſer Wille etwas anderes iſt, als nur Wille zum Leben, nämlich der Wille zu erkennen, d. i. ſich ſelbſt zu erkennen. Deshalb die hohe, entzückende, beſeligte Befriedigung. Sonach iſt der Intellekt, was er ſein kann und dem Willen gemäß auch ſein ſoll, erſt im Genie. — Weiſer aber — moraliſch — Liebe, Heiligkeit (mit abnehmender Intellektualität mehr inſtinktiv).

Die große Wonne des Momentes der genialen Anſchauung kommt doch eben von dem endlichen Gelingen her, ſich als Gattung ſelbſt zu ſehen und zu erkennen; dies iſt es ſo vorherrſchend, daß das moraliſche Mitleid dabei ganz ſchweigt: der erſchütterndſte Anblick, die grauenhafteſte Erkenntnis berührt uns nur ſo weit, als ſie eben Anſchauung der Gattung durch ſich ſelbſt, Überwindung der perſönlich bewußten Anſchauung iſt: wir rufen uns da in begeiſterter Herausgeriſſenheit zu: ja, das bin ich (Gattung — Idee). — Von hier aus Rückfall in die gemeine Anſchauungsweiſe den individuellen Lebensbedürfniſſen gegenüber. — Rückſchlag auf die Moral, bis zur ethiſchen Genialität — Mitleid — Liebe —: mehr inſtinktiv als intellektuell.

Zunächſt in der erſten Individualanſchauung ebenfalls nur Freude — Täuſchung, alles für real zu halten. Selbſttäuſchung des Willens.

*

Die Realität wohl aus der Idealität zu erklären, nicht aber umgekehrt. Ein religiöſes Dogma kann die ganze reale Welt umfaſſen: nun verſuche man umgekehrt, aus der realen Welt die Religion zu erläutern.

*

Der Erkennende bleibt endlich allein übrig, ganz für ſich, eine würdige Erſcheinung als Schluß der Welttragödie; aber für dieſen Genuß des Einzelnen bezahlt der Staat zu viel, während er doch auf allgemeinen Nutzen vorgeht.

*

Unter Gott ſucht ſich der Menſch genau genommen das Weſen vorzuſtellen, welches den Leiden des Daſeins (der Welt) nicht unterworfen iſt, ſomit über der Welt ſteht — dies iſt nun Jeſus (Buddha), der die Welt überwindet. — Der Weltenſchöpfer iſt nie wahrhaft geläufig geweſen und geglaubt worden.

Affinitäten der Religion und der Kunſt beginnen genau da, wo die Religion ſelbſt nicht mehr künſtlich iſt; hat man eine Wiſſenſchaft für ſie nötig, ſo wird die Kunſt aber unnütz.

*

Religion und bald auch Kunſt — nur Rudimente früherer Kultur: wie der Schwanzknochen am menſchlichen Leibe.

*

Chemiſche Erkenntnis: künſtliches Futter, Trichinen.

*

Geworden iſt am Ende doch alles; auch daß Voltaires Tragédie nicht mehr ging und alles überſchlug. Was hat die Wiſſenſchaft nicht alles werden laſſen, z. B. vor gar nicht langer Zeit, was heute längſt überm Haufen liegt. Dagegen nun die Werke der Kunſt; ändert, bildet eure Einſichten und Wiſſenſchaften wie ihr wollt — da ſteht Shakeſpeare, da Goethes „Fauſt“, da die Beethovenſche Symphonie, und wirken immer fort!

*

Phyſik = Erfahrung (?) Wo iſt dieſe? Wie ohne dieſe Phyſik, geſchweige, was über dieſe hinausgeht?

*

Abſtraktes Erkennen: zuvor intuitives; dazu gehört aber ein tüchtiges Temperament.

*

Die Phyſik uſw. fördert Wahrheiten zutage; gegen die ſich nichts ſagen läßt, die uns aber auch nichts ſagen.

*

Der ſchlagendſte Beweis dafür, wie wenig uns die Wiſſenſchaften nützen, iſt, daß Kopernikus' Syſtem für den allergrößten Teil der Menſchen den lieben Gott doch noch nicht aus dem Himmel delogiert hat: hier muß wohl von wo anders aus angefangen werden, wozu der Gott des Innern eben verhelfen möchte! Dieſem iſt es aber ganz gleichgültig, was die Kirche an Kopernikus ärgert.

*

Zur Moralität welches Menſchen werdet ihr mehr Vertrauen haben, im Unglück bei ihm Hilfe ſuchen; desjenigen, der die geknebelten Tiere befreit, oder desjenigen, der ſie knebelt, um ſie zu foltern? —

*

Im beſten Falle Vergiftungen[*] (Merkur) — Folgen der Ausſchweifung; auf Hebung der Folgen ſchlechter Nahrung und des Hungers, der Überarbeitung uſw. werdet ihr wenig ſinnen.

*

Zumutungen für die Tugend: —

Handwerksburſche — erfroren am Wege gefunden — findet kein Mitleid, weil er ſich zuvor in Schnaps betrunken hatte. —

Warnung vor Bettlern: — aber warum Bettler? — Magiſtrat.

*

Warum nicht häufiger, ja zahllos die Beweiſe der aufopfernden Tierestreue? Das liegt nur am Menſchen, der den Tieren nicht die genügende Veranlaſſung gibt.

*

Die Tiere ſind ſo gut, daß ſie alles willig leiden würden, könnte man ihnen nur die Nützlichkeit davon beibringen.

*

Die Jünger verſtanden den Herrn faſt ebenſowenig, als ein treuer Hund uns; doch — ſie liebten ihn, gehorchten (ohne zu verſtehen) und — gründeten eine neue Religion.

*

Was erwarten wir uns denn von einer Religion, wenn wir das Mitleid mit den Tieren ausſchließen?

*

Dogma des Mitleids gegen die Tiere kann ſich nur auf ein Schuldgefühl gründen: daß wir Tiere zur Selbſterhaltung vertilgen müſſen, da wir anderſeits die Tiere als uns ſo verwandt, nur unſchuldig, erkennen müſſen, ſoll uns der Schuld unſres Daſeins inne werden laſſen, eine Schuld, die wir nur durch Mitleid im Großen und Größten mildern können.

---

[*] Leiden, welche durch die Viviſektion gehoben werden.

*

Gut, das Daſein iſt keine Sünde; wenn wir es nun aber als Sünde empfinden?

*

Es gibt nicht ein Jahrhundert — nicht ein Jahrzehnt der Geſchichte, welches nicht faſt einzig von der Schmach des menſchlichen Geſchlechtes ausgefüllt iſt.

*

Es iſt urmenſchlicher Weisheit aufgegangen, daß, was im Menſchen atmet, daſſelbe iſt, wie im Tiere. — Zu ſpät bereits — um den durch Tiernahrung auf uns geladenen Fluch abzuwenden; denn — durch nichts Unterſchied als durch — Mitleid!

*

Irrig, den Fehler in der Religion zu ſuchen, ſondern im Verfall der Menſchheit liegt er. —

*

Die Annahme einer Entartung des menſchlichen Geſchlechts dürfte, ſo ſehr ſie der eines ſteten Fortſchrittes zuwider erſcheint, die einzige ſein, ernſtlich, welche uns zu einer Hoffnung führen könnte.

*

Wenn wir — ſo gern — jeder Möglichkeit einer Veredlung des menſchlichen Geſchlechtes nachforſchen — ſo begegnen wir immer auf neue Hemmniſſe. (Gut) —

*

Vom Heldentum hat ſich uns nichts als Blutvergießen und Schlächterei vererbt, — ohne allen Heroismus, — dagegen alles mit Disziplin. —

*

Zwei Wege für den Helden —
Deſpot, mit Sklaverei:
Märtyrer, mit Freiheit.

*

Jede bloße Kraft findet eine noch ſtärkere Kraft: ſie ſelbſt an ſich kann es alſo nicht ſein, worauf es ankommt.

*

Der zu bemitleidende Schwache — unmöglich das Ziel: — dagegen der bemitleidende Starke, im Mitleid ſich ſelbſt vernichtende Kraft — Abſchluß — Entſühnung des Weltdaſeins.

Die Nichtigkeit der Welt kann aber dem leidenden Schwachen nur die Selbſtaufopferung des Starken zum Bewußtſein bringen, denn auf die bloße Erhaltung des Schwachen durch den Starken kann es nicht ankommen, daher durch ihn auf Weltentſagung geleitet — Chriſtentum. —

Vendramin, 11. Febr. 1883.

Über das Weibliche im Menſchlichen.

(Als Abſchluß von „Religion und Kunſt“.)

Nur beiläufig und wie eines Abſeitsliegenden finde ich, beim Überblicke der mir bekannt gewordenen Abhandlungen über den Verfall der menſchlichen Geſchlechter, des Charakters der Ehebündniſſe und des ihnen entſprießenden Einfluſſes auf die Eigenſchaften der Gattungen gedacht. Über dieſen ausführlicher meine Gedanken mitzuteilen, behielt ich mir vor, als ich meinem Aufſatze über „Heldentum und Chriſtentum“ die Bemerkung anfügte: „daß keine mit noch ſo hohen Orden geſchmückte Bruſt das bleiche Herz verdecken kann, deſſen matter Schlag ſeine Herkunft aus einem, wenn auch vollkommen ſtammesgemäßen, aber ohne Liebe geſchloſſenen Ehebund verklagt“.

Wollen wir hierbei anhalten und zu tiefem Beſinnen uns ſammeln, ſo dürfte uns leicht die unermeßliche Ausſicht erſchrecken, welche ein ernſthaft dafür eingenommener Geſichtspunkt uns eröffnet. Wenn ich uns kürzlich die Aufgabe ſtellte, dem Reinmenſchlichen in ſeiner Übereinſtimmung mit dem ewig Natürlichen nachzuforſchen, ſo müſſen wir bei vollſter Beſonnenheit erkennen, daß in dem Verhalten zwiſchen Mann und Weib, oder dem Männlichen und Weiblichen, der einzig vernünftige und deshalb zur lichteſten Erkenntnis leitende Ausgangspunkt hierfür zu finden iſt.

Während mit hellſter Deutlichkeit uns der Verfall der menſchlichen Raſſen vorliegt, erſehen wir die tieriſchen Geſchlechter, außer wo der Menſch ſich ihrer Miſchungen bemächtigte, in großer Reinheit forterhalten: offenbar, weil dieſe keine auf Eigentum und Beſitz berechneten Konventionsheiraten kennen. Sie kennen aber auch keine Ehe; und iſt es die Ehe, welche den Menſchen ſo weit über die

Tierwelt zur höchſten Entwicklung ſeiner moraliſchen Fähigkeiten erhebt, ſo iſt eben wiederum der Mißbrauch der Ehe zu gänzlich außer ihr liegenden Zwecken der Grund unſres Verfalles bis unter die Tierwelt.

Da wir ſogleich mit einer vielleicht überraſchenden Prägnanz das ſündliche Übel bezeichnen mußten, welches im Geleite der zur Ziviliſation fortſchreitenden Kultur uns von den Vorteilen ausſchloß, welche die tieriſchen Geſchlechter in ihrer Fortzeugung unentſtellt erhalten, dürfen wir uns auch als ſofort an den ſittlichen Kern unſres Problems herangetreten erkennen.

Dieſer deckt ſich unſrem Urteile alsbald bei der Gewahrwerdung des Unterſchiedes des Verhältniſſes des Männlichen zum Weiblichen im Leben der Tiere und dem der Menſchen auf. So ſtark auch bei dem männlichen Tiere der höchſten Gattungen die leidenſchaftliche Brunſt bereits auch auf die Individualität des Weibchens gerichtet ſein mag, ſo beſchützt es die Mutter doch nur ſo lange, bis dieſe ſelbſt imſtande iſt, die Jungen zur Selbſterhaltung ſoweit anzuleiten, daß ſie endlich ſich ſelbſt überlaſſen werden und auch der Mutter ſich entfremden können: hier liegt der Natur erſt nur noch an der Gattung, die ſie um ſo reiner erhält, als ſie die Miſchung der Paare einzig durch die gegenſeitige Brunſt derſelben herbeiführt. Hiergegen nun wäre zu behaupten, daß die Ausſcheidung des Menſchen aus dem tieriſchen Gattungsgeſetze zuerſt ſich dadurch vollzog, daß die Brunſt in ihm als leidenſchaftliche Zuneigung auf das Individuum ſich wandte, in welcher der bei den Tieren ſo entſcheidende mächtige Gattungsinſtinkt vor der idealen Befriedigung des Geliebtſeins von dieſem einen Individuum bis zur Unverſtändlichkeit ſich herabſtimmt: mit Naturkraft ſcheint dieſer nur im Weibe, in der Mutter geſetzgebend fortzuwalten, wodurch ſie, anderſeits durch die auf ihre Individualität gerichtete ideale Liebe des Mannes verklärt, jener Naturkraft ſelbſt verwandter bleibt als der Mann, deſſen Leidenſchaft der gefeſſelten Mutterliebe gegenüber jetzt zur Treue wird.

Liebestreue: Ehe; hier liegt die Macht des Menſchen über die Natur, und wir nennen ſie göttlich. Sie iſt die Bildnerin der edlen Raſſen[*]. Leicht dürfte das Hervorgehen dieſer aus den zurückbleibenden niedereren Raſſen durch das Hervortreten der Monogamie aus der Polygamie erklärt werden können; gewiß iſt, daß die edelſte weiße Raſſe in Sage und Geſchichte bei ihrem erſten Erſcheinen monogamiſch auftritt, als Eroberer durch polygamiſche Vermiſchung mit den Unterworfenen ſofort aber ihrem Verderben entgegen geht[*].

---

[*] Nur aus ſolcher Ehe konnten die Raſſen ſich auch in der Zeugung veredeln.

Hier nun treffen wir in der gegenſätzlichen Beurteilung der Polygamie und der Monogamie auf die Berührung des Reinmenſchlichen mit dem ewig Natürlichen. Von vorzüglichen Köpfen wird die Polygamie als der natürlichere Zuſtand angeſehen, wogegen die monogamiſche Ehe als ein ſtets neu unternommenes Wagnis gegen die Natur gilt. Gewiß ſtehen polygamiſche Völker dem Naturzuſtande näher und erreichen hierbei, ſobald nicht ſtörende Miſchungen unterlaufen, die Reinerhaltung ihrer Raſſe mit dem Erfolge, mit welchem die Natur die tieriſchen Geſchlechter unverändert ſich gleich erhält. Nur ein bedeutendes Individuum kann der Polygame nicht erzeugen, außer unter der Einwirkung des idealen Geſetzes der Monogamie, wie es ja ſelbſt durch leidenſchaftliche Zuneigung und Liebestreue in den Harems der Orientalen ſeine Macht zuweilen ausübt. Hier iſt es, wo das Weib ſelbſt über das natürliche Gattungsgeſetz erhoben wird, welchem es anderſeits nach der Annahme ſelbſt der weiſeſten Geſetzgeber ſo ſtark unterworfen blieb, daß z. B. der Buddha es von der Möglichkeit der Heiligwerdung ausgeſchloſſen gehalten wiſſen wollte[**]. Es iſt ein ſchöner Zug der Legende, welche auch den Siegreich-Vollendeten zur Aufnahme des Weibes ſich beſtimmen läßt. Gleichwohl geht der Prozeß der Emanzipation des Weibes nur unter ekſtatiſchen Zuckungen vor ſich. Liebe — Tragik.

---

[*] Bei Eroberern ſogleich Polygamie (Beſitz).

[**] Idealität des Mannes — Neutralität des Weibes — (Buddha) — nun — Entartung des Mannes.

Programmatiſche Erläuterungen.

I.

Triſtan und Iſolde.

Vorſpiel.

Ein altes, unerlöſchlich neu ſich geſtaltendes, in allen Sprachen des mittelalterlichen Europas nachgedichtetes Ur-Liebesgedicht ſagt uns von Triſtan und Iſolde. Der treue Vaſall hatte für ſeinen König diejenige gefreit, die ſelbſt zu lieben er ſich nicht geſtehen wollte, Iſolden, die ihm als Braut ſeines Herrn folgte, weil ſie dem Freier ſelbſt machtlos folgen mußte. Die auf ihre unterdrückten Rechte eiferſüchtige Liebesgöttin rächte ſich: den, der Zeitſitte gemäß für den nur durch Politik vermählten Gatten von der vorſorglichen Mutter der Braut beſtimmten Liebestrank läßt ſie durch ein erfindungsreiches Verſehen dem jugendlichen Paare kredenzen, das, durch ſeinen Genuß in hellen Flammen auflodernd, plötzlich ſich geſtehen muß, daß nur ſie einander gehören. Nun war des Sehnens, des Verlangens, der Wonne und des Elendes der Liebe kein Ende: Welt, Macht, Ruhm, Ehre, Ritterlichkeit, Treue, Freundſchaft — alles wie weſenloſer Traum zerſtoben; nur eines noch lebend; Sehnſucht, Sehnſucht, unſtillbares, ewig neu ſich gebärendes Verlangen, Dürſten und Schmachten; einzige Erlöſung: Tod, Sterben, Untergehen, Nichtmehrerwachen!

Der Muſiker, der dieſes Thema ſich für die Einleitung ſeines Liebesdramas wählte, konnte, da er ſich hier ganz im eigenſten, unbeſchränkteſten Elemente der Muſik fühlte, nur dafür beſorgt ſein, wie er ſich beſchränkte, da Erſchöpfung des Themas unmöglich iſt. So ließ er denn nur einmal, aber im lang gegliederten Zuge, das unerſättliche Verlangen anſchwellen, von dem ſchüchternſten Bekenntnis, der zarteſten Hingezogenheit an, durch banges Seufzen, Hoffen und Zagen, Klagen und Wünſchen, Wonnen und Qualen, bis zum mächtigſten Andrang, zur gewaltſamſten Mühe, den Durchbruch zu finden, der dem grenzenlos begehrlichen Herzen den Weg in das Meer unendlicher Liebeswonne eröffne. Umſonſt! Ohnmächtig ſinkt das Herz zurück, um in Sehnſucht zu verſchmachten, in Sehnſucht ohne Erreichen, da jedes Erreichen nur wieder neues Sehnen iſt, bis im letzten Ermatten dem brechenden Blicke die Ahnung des Erreichens höchſter Wonne aufdämmert: es iſt die Wonne des Sterbens, des Nichtmehrſeins, der letzten Erlöſung in jenes wundervolle Reich, von dem wir am fernſten abirren, wenn wir mit ſtürmiſchſter Gewalt darin einzudringen uns mühen. Nennen wir es Tod? Oder iſt es die nächtige Wunderwelt, aus der, wie die Sage uns meldet, ein Efeu und eine Rebe in inniger Umſchlingung einſt auf Triſtans und Iſoldes Grabe emporwuchſen?

Vorſpiel und Schluß.

a) Vorſpiel (Liebestod).

Triſtan führt, als Brautwerber, Iſolde ſeinem Könige und Oheim zu. Beide lieben ſich. Von der ſchüchternſten Klage des unſtillbaren Verlangens, vom zarteſten Erbeben bis zum furchtbarſten Ausbruch des Bekenntniſſes hoffnungsloſer Liebe durchſchreitet die Empfindung alle Phaſen des ſiegloſen Kampfes gegen die innere Glut, bis ſie, ohnmächtig in ſich zurückſinkend, wie im Tode zu verlöſchen ſcheint.

b) Schlußſatz (Verklärung).

Doch, was das Schickſal für das Leben trennte, lebt nun verklärt im Tode auf; die Pforte der Vereinigung iſt geöffnet. Über Triſtans Leiche gewahrt die ſterbende Iſolde die ſeligſte Erfüllung des glühenden Sehnens, ewige Vereinigung in ungemeſſenen Räumen, ohne Schranken, ohne Banden, unzertrennbar! —

II.

Die Meiſterſinger von Nürnberg.

Vorſpiel.

Die Meiſterſinger ziehen im feſtlichen Gepränge vor dem Volke in Nürnberg auf; ſie tragen in Prozeſſion die „leges tabulaturae“, dieſe ſorglich bewahrten altertümlichen Geſetze einer poetiſchen Form, deren Inhalt längſt verſchwunden war. Dem hochgetragenen Banner mit dem Bildnis des harfenſpielenden Königs David folgt die einzig wahrhaft volkstümliche Geſtalt des Hans Sachs: ſeine eigenen Lieder ſchallen ihm aus dem Munde des Volkes als Begrüßung entgegen.

Mitten aus dem Volke vernehmen wir aber den Seufzer der Liebe: er gilt dem ſchönen Töchterlein eines der Meiſter, das, zum Preisgewinn eines Wettſingens beſtellt, feſtlich geſchmückt, aber bang und ſehnſüchtig ſeine Blicke nach dem Geliebten ausſendet, der wohl Dichter, nicht aber Meiſterſinger iſt. Dieſer bricht ſich durch das Volk Bahn; ſeine Blicke, ſeine Stimme raunen der Erſehnten das alte Liebeslied der ewig neuen Jugend zu. — Eifrige Lehrbuben der Meiſter fahren mit kindiſcher Gelehrttuerei dazwiſchen und ſtören die Herzensergießung; es entſteht Gedränge und Gewirr. Da ſpringt Hans Sachs, der den Liebesgeſang ſinnig vernommen hat, dazwiſchen, erfaßt hilfreich den Sänger, und zwiſchen ſich und der Geliebten gibt er ihm ſeinen Platz an der Spitze des Feſtzuges der Meiſter. Laut begrüßt ſie das Volk; — das Liebeslied tönt zu den Meiſterweiſen: Pedanterie und Poeſie ſind verſöhnt. „Heil Hans Sachs!“ erſchallt es mächtig.

Vorſpiel zum dritten Akt.

Mit der dritten Strophe des Schuſterliedes iſt im zweiten Akte bereits das erſte Motiv der Saiteninſtrumente vernommen worden; dort drückte es die bittere Klage des reſignierten Mannes aus, welcher der Welt ein heiteres und energiſches Antlitz zeigt; dieſe verborgene Klage hatte Eva verſtanden, und ſo tief war ihr Herz von ihr durchbohrt worden, daß ſie hatte fliehen wollen, nur um dieſen, dem Anſcheine nach ſo heiteren Geſang nicht mehr zu hören. Jetzt (im Vorſpiele des dritten Aktes) wird dieſes Motiv allein geſpielt und entwickelt, um in die Reſignation zu erſterben: aber zugleich und wie aus der Ferne laſſen die Hörner den feierlichen Geſang ertönen, mit welchem Hans Sachs Luther und die Reformation begrüßt und welcher dem Dichter eine unvergleichliche Popularität erworben hat; nach der erſten Strophe nehmen die Saiteninſtrumente, ſehr zart und in ſehr verzögerter Bewegung, einzelne Züge des wahren Schuſtergeſanges wieder auf, wie wenn der Mann den Blick von der Handwerksarbeit ab nach oben wendete und ſich in zart anmutige Träumereien verlöre; da ſetzen die Hörner in geſteigerter Klangfülle den Hymnus des Meiſters fort, mit welchem Hans Sachs bei ſeinem Eintritte in das Feſt durch das ganze Nürnberger Volk in einem donnernd einſtimmigen Ausbruche begrüßt wird. Nun tritt das erſte Motiv der Saiteninſtrumente mit dem mächtigen Ausdrucke der Erſchütterung einer tief ergriffenen Seele wieder ein; beruhigt und beſchwichtigt erreicht es die äußerſte Heiterkeit einer milden und ſeligen Reſignation.

III.

Parſifal.

Vorſpiel.

„Liebe — Glaube: — Hoffen?“

Erſtes Thema: „Liebe“.

„Nehmet hin meinen Leib, nehmet hin mein Blut, um unſrer Liebe Willen!“

(Verſchwebend von Engelſtimmen wiederholt.)

„Nehmet hin mein Blut, nehmet hin meinen Leib, auf daß ihr meiner gedenkt!“

(Wiederum verſchwebend wiederholt.)

Zweites Thema: „Glaube“.

Verheißung der Erlöſung durch den Glauben. Feſt und markig erklärt ſich der Glaube, geſteigert, willig ſelbſt im Leiden. — Der erneueten Verheißung antwortet der Glaube, aus zarteſten Höhen, wie auf dem Gefieder der weißen Taube, ſich herabſchwingend, — immer breiter und voller die menſchlichen Herzen einnehmend, die Welt, die ganze Natur mit mächtigſter Kraft erfüllend, dann wieder nach dem Himmelsäther wie ſanft beruhigt aufblickend. Da noch einmal aus Schauern der Einſamkeit erbebt die Klage des liebenden Mitleides: das Bangen, der heilige Angſtſchweiß des Ölberges, das göttliche Schmerzensleiden des Golgatha — der Leib erbleicht, das Blut entfließt und glüht nun mit himmliſcher Segensglut im Kelche auf, über alles, was lebt und leidet, die Gnadenwonne der Erlöſung durch die Liebe ausgießend. Auf ihn, der, furchtbare Sündenreue im Herzen, in den göttlich ſtrafenden Anblick des Grales ſich verſenken mußte, auf Amfortas, den ſündigen Hüter des Heiligtumes ſind wir vorbereitet: wird ſeinem nagenden Seelenleiden Erlöſung werden? Noch einmal vernehmen wir die Verheißung, und — hoffen!

IV.

Beethovens Cis moll-Quartett (Op. 131).

(*Adagio*). Schwermütige Morgenandacht eines tiefleidenden Gemütes: (*Allegro*) anmutige Erſcheinung, neue Sehnſucht zum Leben erweckend. — (*Andante und Variationen*). Reiz, Milde, Verlangen, Liebe. — (*Scherzo*). Laune, Humor, Ausgelaſſenheit. — (*Finale*). Übergang zur Reſignation. Schmerzlichſtes Entſagen.

*

Auf meinen beſonderen Wunſch haben die Herren Exekutanten ſich der höchſt mühſamen Einübung dieſes ſchwierigen Quartettes unterzogen, welches, als ein Werk aus der letzten Lebensperiode Beethovens, noch jetzt von vielen Muſikern und Muſikkennern für unverſtändlich gehalten, gewiß aber von den meiſten wirklich unverſtändlich vorgetragen wird. Es dürfte ſonach gewagt erſcheinen, gerade ſolch ein Tonſtück einer größeren Zuhörerſchaft vorzuführen, welche, an dieſe Gattung von Muſik überhaupt noch wenig gewöhnt, dem Leichtgefälligen einen unverhohlenen Vorzug vor dem Tiefempfundenen zu geben liebt. Dennoch ermutigt mich der glückliche Erfolg unſres darauf verwandten längeren Studiums, meine Zuſtimmung zur öffentlichen Aufführung nicht zurückzuhalten. Somit ſehe ich mich aber auch beſonders veranlaßt, die Zuhörer auf die große Eigentümlichkeit dieſes außerordentlichen Werkes aufmerkſam zu machen, das die bevorſtehende Exekution gewiß denjenigen zum Verſtändnis bringen wird, die es vermögen, dem Tondichter in allen Stimmungen ſeines reichen innerlichen Lebens — *von der ſchwermutvollen Morgenandacht eines tiefleidenden Gemütes, an den Erſcheinungen des Anmutigen, Einnehmenden und Hinreißenden vorüber, durch die Empfindungen der Wonne, des Entzückens, der Sehnſucht, der Liebe und Hingebung, endlich ſelbſt der hervorbrechenden Heiterkeit, des ſcherzhaften Behagens, bis zur ſchließlichen ſchmerzvollſten Reſignation auf alles Glück der Erde* — zu folgen.

Richard *Wagner*. (Zürich, 12. Dezember 1854.)

Gedichte.

Zur Überführung von Napoleons irdiſchen Überreſten nach Paris.

Noch ſcheint der Mond. Iſt's Nacht noch? Iſt es Tag?
In tiefer Ruhe liegt die Rieſenſtadt.
Und jenes dumpfe Wirbeln? Was bedeutet es?
Die Trommeln, ſchlagen ſie Alarm? —
Die Trommel ruft den Bürger auf,
aus ihrem Schlaf weckt ſie die Stadt,
den Kaiſer zu begrüßen —
der Kaiſer kehrt zurück!

Wie? Was? Schlief ich denn ſchon ſo lange Zeit?
Sagt mir, was iſt geſchehen denn?
Der Kaiſer, ſag't ihr? Siegt er noch?
Kehrt er aus Feindes Land zurück? —
Aus fernem Land, aus Feindes Land,
weit übers Meer kehrt er zurück,
auf, Schläfer, eilt entgegen,
der Kaiſer kehrt zurück!

Wie heißt das Land, o nenn't es mir,
das er ſoeben zittern ſah?
Iſt es das ferne Land des Nils —
iſt es des Nordens Rieſenland? —
Im tiefen Süden liegt das Land.
Ein Eiland iſt es, klein und nackt.
Dort hat er lang geruhet,
von dort kehrt er zurück!

Horch', zum Triumph die Glocke tönt!
Es ſtrecken ſich bewehrte Reih'n!
Es wogt das Volk, es drängt der Troß,
den ſtolzen Siegeszug zu ſchau'n! —
Such' ihn nicht dort auf hohem Roß,
nicht in der prunkenden Karoſſ',
nicht an der Treuen Spitze! —
Der Kaiſer kehrt zurück!

Doch, was erblick' ich? Jenes Denkmal dort, —
ſieh' hin, was im Triumph man führt,
iſt's Beute, ſind es ſtolze Sieg'strophä'n,
die er im fernen Land gewann? —
Sein Ehrenbette ſchließt es ein —
ein kleiner Hut dient ihm zur Zier.
Der ihn dereinſt getragen,
der Kaiſer kehrt zurück!

(Paris, am 15. Dezember [1840], früh um 7 Uhr.)

Aus einem Tagebuch.

Nun iſt es aus, das ſchöne Lied,
das Lied von meiner Jugend;
die ich geliebt, iſt nun mein Weib,
ein Weib voll Güt' und Tugend.

Ein gutes, tugendhaftes Weib
iſt eine gute Gabe;
ſie iſt mir mehr als Zeitvertreib,
ſie iſt all' meine Habe.

Ich wünſche jedem gleiches Glück;
ich gäb' es ſelbſt nicht weiter;
doch denke ich zehn Jahr zurück,
ſo macht' ich's doch geſcheiter.

(Paris, 4. Auguſt 1840.)

Die grünen Schuhe.

Sprachlos ſteh' ich, bin entzückt,
Gott, was habe ich erblickt:
zwei Schuhe, grün und wunderbar,
haſt du gebracht zum Opfer dar!
Ach, ich bin außer, außer mir
und weiß gar nichts zu ſagen dir.
Nun bin ich aller Sorgen ledig,
denn nur die Schuhe waren nötig.
Für deine allzugroße Güte
verdienſt du wahrlich eine Düte!
Ja, wenn Gerechtigkeit auf Erden,
ſoll einſt dir dieſe Düte werden.
Ich bin entrückt, ich bin entzückt,
ach, ſo beglückt, werd' ich verrückt.
Nun hab' ich grüne Schuhe an,
jetzt, böſes Schickſal, komm' heran,
ich werde dir die Wege weiſen,
wenn dieſe Schuhe niemals reißen;
zu keinem Loch ſollſt du herein —
von nun an hab' ich nichts als Schwein!
Geprieſen, dreimal hoch geprieſen
ſei Minna — ach, müßt' ich nicht nieſen,
wenn ich Gewürm zur Sonne ſeh',
dann führ' vor Freud' ich in die Höh':
dein achtundzwanzigjähr'ger Mann
ruft: Vivat hoch! ſo laut er kann.

(Paris, 22. Mai 1841.)

Gruß ſeiner Treuen an Friedrich Auguſt den Geliebten bei ſeiner Zurückkunft aus England.

Im treuen Sachſenland
ertönt die frohe Kunde:
von Englands fernem Strand
ſein König kehrt zurück;

ſie klingt wie Jubelton,
ſie geht von Mund zu Munde,
der Vater preiſt dem Sohn,
das Kind dem Greis das Glück.
Sei uns gegrüßt in deiner Lieben Mitte,
an deiner Teuren Bruſt!
Treu deiner Väter Sitte,
ſei uns gegrüßt, du deines Volkes Luſt!

Ein Volk, ſo ſtolz, ſo groß,
hat gaſtlich dich empfangen,
es ſtritt ſich um das Los,
dein Ehrenwirt zu ſein;
doch wenn von Ort zu Ort
dich Ruhmesgrüß' umklangen,
du dachteſt unſrer dort,
die Lieb' und Treu' dir weih'n.
Sei uns gegrüßt in deiner Lieben Mitte,
an deiner Teuren Bruſt!
Treu deiner Väter Sitte,
ſei uns gegrüßt, du deines Volkes Luſt!

In ſteter Lieb' und Treu'
wir waren dir nicht ferne,
mit jedem Tage neu
des Volkes Herz dir ſchlug;
die freundlich dir gelacht,
wir grüßten ſie, die Sterne,
wir preiſen jetzt die Macht,
die uns zurück dich trug.
Sei uns gegrüßt in deiner Lieben Mitte,
an deiner Teuren Bruſt!
Treu deiner Väter Sitte,
ſei uns gegrüßt, du deines Volkes Luſt!

(Dresden, 9. Auguſt 1844.)

Geſänge bei dem Empfange und der Beiſetzung der ſterblichen Überreſte Carl Maria von Webers.

I.

Bei dem Empfange.

Sei gegrüßt an deines Ruhmes Wiege,
an der Wand'rung Ziel, im Heimatland,
Hülle, der im Laufe geiſt'ger Siege
früh der Hauch des Genius entſchwand!

Einſt, wie jetzt, auf meerumwogtem Kahne
ſah'n wir dich zum ſtolzen England ziehn,
ſterbend pflanzteſt du die deutſche Fahne
in dem Zauberreich der Harmonien.

Ernſt betrauert' Albion den Meiſter,
doch durch Deutſchland waltete der Schmerz;
dein Geſang war Stimme deutſcher Geiſter,
deine Sprache drang zum deutſchen Herz.

Jenen Lorbeer, den in Hoffnungsfülle
Deutſchland für den fernen Sänger wand,
ſenken trauernd wir auf deine Hülle,
grüßen ſie als letztes Liebespfand.

(Dresden, 14. Dezember 1844.)

II.

Vor der Beſtattung.

Im Vaterland der Liebe weilt
dein Geiſt bei ſel'ger Engel Schar,
und deiner Aſche bringt die Hand
der Freund' im ird'ſchen Vaterland
der Liebe heil'ges Opfer dar.

Das Lied, das einſt dir ſeelenvoll
melodiſch aus dem Herzen drang,
es tönet in der Nachwelt fort,
geleitet dich als Dankes Wort
von ihr auf deinem letzten Gang.

Sinkt nun dein Leib ins dunkle Grab,
getrennt von uns für immerhin,
doch blüht darauf im ſanften Glanz
um deines Ruhmes Lorbeerkranz
der Liebe friſches Immergrün.

(Dresden, 15. Dezember 1844.)

Lohengrin-Fragmente.

I.

Schluß der Erzählung Lohengrins.

Nun höret noch, wie ich zu euch gekommen! —
Ein klagend Tönen trug die Luft daher,
daraus im Tempel wir ſogleich vernommen,
daß fern wo eine Magd in Drangſal wär';
als wir den Gral zu fragen nun beſchickten,
wohin ein Ritter zu entſenden ſei,
da auf der Flut wir einen Schwan erblickten,
zu uns zog einen Nachen er herbei:
mein Vater, der erkannt' des Schwanes Weſen,
nahm ihn in Dienſte nach des Grales Spruch:
denn wer ein Jahr nur ſeinem Dienſt erleſen,
dem weicht von dann ab jedes Zaubers Fluch.
Zunächſt nun ſollt' er mich dahin geleiten,
woher zu uns der Hilfe Rufen kam;
denn durch den Gral war ich erwählt zu ſtreiten,
darum ich mutig von ihm Abſchied nahm.
Durch Flüſſe und durch wilde Meereswogen,
hat mich der treue Schwan dem Ziel genaht,
bis er zu euch daher ans Ufer mich gezogen,
wo ihr in Gott mich alle landen ſaht.

II.

Aus den Schlußworten Lohengrins. (Akt III.)

O haltet ein, ſo hart ihn zu verdammen,
mocht' er ſein' Ehr' und Treue auch entweih'n!

Ließ ſich ſein Stolz zu blindem Haß entflammen,
doch ſchuld'ger mag er nicht als Elſa ſein.

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Wenn alle ihr zum Ruhm mich wähnt erleſen,
wenn alle ihr an meine Reine glaubt,
ſo iſt in dieſem Kreiſe doch ein Weſen,
dem Zweifel ſeines Glaubens Treu' geraubt.
Das iſt mein Weib, wie ſchmerzt mich's, daß ich's ſage! —
ein Weib, auf das ich ſtolz mein Glück gebaut!
das Weib, zu dem ich reinſte Liebe trage,
Elſa, die Gott mir geſtern angetraut.

— — — — — — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — — — — — —

O Elſa! Was haſt du mir angetan?
Als meine Augen dich zuerſt erſah'n,
fühlt' ich zu dir in Liebe ſchnell entbrannt
mein Herz, des Grales keuſchem Dienſt entwandt.
Nun muß ich ewig Reu' und Buße tragen,
weil ich von Gott zu dir mich hingeſehnt,
denn ach, der Sünde muß ich mich verklagen,
daß Weiberlieb' ich göttlich rein gewähnt!

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Ein Zeichen gib zu dieſer Stunde,
zu dir, ruf' ich, allew'ger Gott,
daß nicht das Laſter frech geſunde,
mit deinen Gnaden treibe Spott!
Als Balſam leg' es auf die Wunde,
die Zweifel reinſtem Herzen ſchlug!
Daß ſich dein hoher Will' bekunde,
vernichte der Treuloſen Trug!
Hör' mich in Demut zu dir flehen,
ein hohes Zeichen laß mich ſehen!

(Seine Stimme wird hier völlig unvernehmbar: er betet mit gen Himmel gerichtetem Auge ſtumm weiter. Während alle im äußerſten, geſpannteſten Schweigen verharren, vernimmt man einen zarten Geſang, wie von der Stimme des Schwanes geſungen:)

Geſang Gottfrieds.

Leb' wohl, du wilde Waſſerflut,
die mich ſo weit getragen hat!

Leb' wohl, du Welle blank und rein,
durch die mein weiß Gefieder glitt!
Am Ufer harrt mein Schweſterlein,
das muß von mir getröſtet ſein.

(Älteſte Niederſchrift vom 27. November 1845.)

Revolutions-Gedichte.

I.

Gruß aus Sachſen an die Wiener.

Jetzt iſt mein Herz der Sorgen frei,
nicht darf ich nun mehr zagen:
daß Deutſchland ganz gerettet ſei,
darf freudig ich jetzt ſagen.
Was von uns ſelbſt wir Schlimmes dachten,
das hat ſich jetzt gekehrt:
die unſre Ehr' zu Schanden brachten,
die habt ihr nun belehrt.

Aus Frankreich ſcholl der Freiheitsruf:
wir haben ihn nachgeſprochen;
die Bande, die uns Knechtſchaft ſchuf,
ſie werd' von uns zerbrochen.
Dem Sturme konnte keiner wehren,
und was er traf, das fiel:
die uns gekränkt der Freiheit Ehren,
die fanden ſchnell ihr Ziel.

Das war im Anfang Lobes wert;
uns trieb die Tat des Franken,
in unſrer Hand das Freiheitsſchwert,
ihm hatten wir's zu danken.
Nun galt es: Deutſche Weiſe zeigen,
vollenden unſren Sieg,
nicht eher mit dem Ruf zu ſchweigen,
bis ganz der Feind auch ſchwieg.

Sie ſchwiegen ſtill, die ſonſt ſo laut,
die Herrn Ariſtokraten;
doch heimlich noch ihr Sinn vertraut
den Herrn vom Wein und Braten.
Die feiſten Herrn vom Wein und Braten,
ſie haben Geld und Gut,
ſie zahlen Büttel und Soldaten,
daß das nur ſicher ruht.

„Die Freiheit iſt ein gutes Ding",
ſo höret ihr ſie ſagen;
„wir ſchätzen ſie auch nicht gering,
doch beſſer iſt Behagen."
Ach, ihre ſüß verwöhnten Magen,
die dreh'n ſich um und um,
und ſchrei'n: nicht könnten ſie vertragen
die Koſt fürs Publikum.

Das iſt ein Schrei durchs ganze Land,
durch alle deutſche Gauen:
„O weh! daß unſre Knechtſchaft ſchwand!
was müſſen wir nun kauen!"
Die mit dem Geldſack ſich verkrochen,
die kommen auch hervor:
und deren Ketten wir zerbrochen,
die ſpitzen nun das Ohr.

Der Bücherwurm kriecht auch heran,
und führet euch Beweiſe:
zu leiten ſei der Freiheit Bahn
in unſer alt Geleiſe;
dem Deutſchen könnte leichtlich ſchaden,
was andrem Volke gut,
ein wenig Knechtſchaft auf ſich laden,
das zieme deutſchem Mut.

Sie reden hin, ſie reden her,
und mahnen ab von Taten:
dem Bürger zieme Ruhe mehr,
die Kühnheit dem Soldaten:

„Ihr ſeh't, ſchon ſtocken die Gewerbe,
viel Unglück ſchon geſchah:
iſt nicht der Sohn des Vaters Erbe,
nun ſagt, was macht ihr da?" —

Verfluchte Falle, die ſie ſtellen!
Wie? Stürzen wir hinein?
Der Tag, der kaum uns ſollt' erhellen,
verliert er ſchon den Schein?
Jetzt gilt es der Entſcheidungsfrage
die Antwort nicht zu ſchulden:
wie weit der deutſche Mut uns trage?
ob handeln wir, ob dulden?

Die Frage macht das Herz uns bang,
dem Mut'gen kommt das Zagen:
Im lieben deutſchen Reich wie lang
hat ſchlimm ſich's zugetragen!
Nach ſtarkem eigenem Ermeſſen
ſoll jetzt die Tat erſteh'n:
Mit todesſichrem Selbſtvergeſſen
froh in den Kampf zu geh'n.

Nun jauchz' ich auf aus voller Bruſt,
mein Zagen iſt gehoben:
Drum muß ich nun mit heißer Luſt
euch Wiener Helden loben!
Ihr habt die Frage recht erwogen,
euch macht ſie kein Graun:
Das gute Schwert habt ihr gezogen,
den Knoten zu durchhau'n.

Ihr habt der Freiheit Art erkannt,
nicht halb wird ſie gewonnen!
Iſt uns ihr kleinſtes Glied entwandt,
ſchnell iſt ſie ganz zerronnen!
Dies kleinſte Glied iſt unſre Ehre —
ehrlos iſt, wer es läßt:
mit hellen Waffen, guter Wehre
drum hieltet ihr es feſt.

Der alte Glanz, die müß'ge Pracht,
nicht hat ſie euch geblendet:
Der Knechtſchaft Glanz gilt dem als Nacht,
dem Freiheit Tag geſpendet;
wem ihre Wonne ſich erſchloſſen,
dem leuchtet halb ihr Licht,
bis, wenn ſein Blut für ſie vergoſſen,
im Tod ſein Auge bricht.

Die Lehre habt ihr jetzt bewährt,
ihr treuen Wiener Helden,
und ihrer hohen Tugend Wert
laßt nun von uns euch melden:
ſtellt wer uns je das Schmachgebot:
„Nun werdet wieder Diener!“
dem ſei dann mit dem Schwur gedroht:
„Wir machen's wie die Wiener!“

(Mai 1848.)

II.

Die Not.

Jetzt kenn' ich nur noch einen Gott,
der Gott, er heißt — die Not:
hilft der uns nicht von Trug und Spott,
bald ſind wir alle tot;
wird er aus weichlichem Behagen
nicht bald der Selbſtſucht Knechte jagen,
kein andrer hilft uns mehr,
käm' er vom Himmel her.

Die dorten in den Städten ſitzen,
auf taubem Weisheitsei,
die Kopf und Hintern ſich zerſchwitzen,
ob nichts gebrütet ſei, —
die tugendhaften Sabbatchriſten,
die höchſt glückſel'gen Egoiſten,
die ſeh'n die zehn Gebot', —
doch dich nicht, hehre Not!

Sie haben Kapital und Renten
und lieben ſehr den Staat,
darin ſie leben von Prozenten
und ernten ohne Saat;
ſie treiben Künſt' und Wiſſenſchaften,
vergnügen ſich am Tugendhaften,
und leben bis zum Tod —
ohn' dich zu kennen, Not!

Philoſophie nach Kant und Hegel,
die bildet ihren Geiſt,
denn wer ſie kennt, nach höh'rer Regel
nun ſchläft und trinkt und ſpeiſt:
mit hunderttauſend Geiſtespfiffen
wird da ihr Weſen abgeſchliffen
von jedem ird'ſchen Kot:
ſie kennen dich nicht, Not!

Doch Notzucht treiben ſie am Leibe
der lebenden Natur,
Notzucht am Mann, Notzucht am Weibe,
an Berg und Tal und Flur,
Notzucht an Gott, von dem ſie lehren,
der Armen Leid könn' er nicht wehren, —
denn wie's nun ſei, wär's gut,
d'rum ziem' uns ſanfter Mut.

Die Frucht nun trieben ſie zur Reife
aus ihrer Sünden Pfuhl:
daß dich, o Not, die Welt begreife,
beſteig' nun Gottes Stuhl!
Und von des Armen Schmerzensherde,
an dem ſein Leiden groß dich nährte,
tritt mächtig nun hinaus,
ins weite Menſchenhaus!

Sieh', wie ſie martern ſich und quälen,
beraten klug und ſchlecht, —
ſieh', wie ſie feilſchen, wie ſie wählen,
daß kein's verlier' an Recht, —

wie ſie ſich innigſt tief verachten,
und doch ſich einzig wert erachten,
für ſich die Welt zu bau'n, —
weil, Not, ſie dich nicht ſchau'n!

Nun ſollen ſie dein Antlitz ſehen,
erhaben, nackt und bloß:
daß nicht ſie mehr in Zweifel ſtehen,
zeig' ihnen jetzt ihr Los!
Vor deinen bleichen, ernſten Zügen
verſtummen ihres Lebens Lügen,
vor deines Blickes Dräu'n
ſoll ihre Liſt ſich ſcheu'n!

Ein langes, langes Menſchenleiden
brennt heiß in unſrer Bruſt,
es ſengt uns ſeit der Väter Zeiten,
verzehrt uns jede Luſt:
daran laſſ' deine Fackel zünden,
und ihren Schein den Schächern künden:
wir halten dein Gebot,
du ſtrenge Gottheit, Not!

Die Fackel, ha! ſie brenne helle,
ſie brenne tief und breit,
zu Aſche brenn' ſie Statt und Stelle,
dem Mammonsdienſt geweiht!
Da hinter ihren Tür' und Wänden
nicht ſollen ſie fortan mehr ſchänden
mit kultiviertem Spott
den hochlebend'gen Gott.

Dann weiter brenne, immer weiter,
du heil'ger Feuerbrand!
Du furchtbar hehrer Gottesſtreiter,
vernichte, was uns band!
Nah'ſt du Papier und Pergamenten,
des ew'gen Raubes Gaunerrenten,
beſchrieben mit unſrem Blut, —
verzehr' ſie deine Glut!

Hei! wie ſie hell und luſtig brennen,
der Menſchheit Totenſcheine!
Wie ſind kaum mehr noch zu erkennen
der Städte Steingebeine!
Dem wir verkauft mit Leib und Leben,
dem unſre Freiheit hingegeben,
das uns zu Knechten band, —
wie fraß es ſchnell der Brand!

O weh! ihr armen Egoiſten!
wie iſt euch nun zu Mut?
Wie wollt ihr jetzt eu'r Leben friſten?
Ihr ſeid nun ohne Gut!
Von andren könnt ihr nicht mehr praſſen,
auf euch müßt ihr euch nun verlaſſen, —
jetzt zeigt uns täglich' Brot,
was euch gelehrt — die Not!

Des Denkens unfruchtbar Gelüſten,
das Kopf und Herz euch trog,
des Wiſſens ungeheure Wüſten,
daraus das Leben zog, —
ſoll nährend nun es Frucht euch bringen,
mit friſchem Leben müßt ihr's düngen:
nur aus des Lebens Zucht
kommt euch des Lebens Frucht.

Der Menſchheit wahre Gottgeſchichte
erlebt nun Tag für Tag;
daß er ihr lebend Werk verrichte,
zeig' jeder, was er mag:
aus Büchern nicht und Dokumenten
empfangt ihr mehr des Todes Spenden;
das Leben ſei eu'r Maß,
nicht was der Moder fraß!

Denn über allen Trümmerſtätten
blüht auf des Lebens Glück:
es blieb die Menſchheit, frei von Ketten,
und die Natur zurück.

Natur und Menſch — ein Elemente!
vernichtet iſt, was je ſie trennte!
Der Freiheit Morgenrot —
entzündet hat's — die Not!

III.

An einen Staatsanwalt!

Siehſt du den Keim, der dort ſich neu entfaltet,
wie Mutter Erde liebend ihn ernährt?
wie er zur ſaft'gen Pflanze ſich geſtaltet,
Genuß und Blüte freudig neu gewährt?
wenn hundertfach ihm neuer Keim entſteigt,
wie liebend er zum Scheiden dann ſich neigt?

Siehſt du den Tau ſich in die Täler ſenken,
den Quell ſich luſtig drängen aus dem Grund?
Siehſt du den Bach zum Bett des Fluſſes lenken,
den Strom zu zeugen durch den Liebesbund?
Siehſt du das Meer, das ſich zum Himmel hebt?
Die ſaft'ge Wolke, die zur Erde ſchwebt?

Siehſt du den Menſchen, der als Wonneblüte
dem ewig liebend Lebenden entſprießt?
Der ſtolz und kühn, mit jauchzendem Gemüte,
in Wiſſens Freude eine Welt genießt?
Der in des Werdens ew'gem Element
ſein ewig neues Leben froh erkennt?

Siehſt du dies ewig neue, freie Leben? —
O weh! du Ärmſter, ach! du ſiehſt es nicht!
Der dir ein Buch und Schwert zur Hand gegeben,
der band dir eine Binde vors Geſicht.
Du traur'ger Werber für den ew'gen Tod,
wer war's, der dir den Lebensblick verbot?

Der Staat, — der ſteht und ſtemmt ſich in die Steife,
der abſolute große Egoiſt,
ihn kümmert viel des Werdens Keim und Reife,
er iſt es, der das ew'ge Leben frißt:
er ſteht und frißt, und ſteht und ſchlingt und zehrt,
und bringt nicht Frucht, ſoviel er ſich auch nährt.

Zu ſeinem Anwalt hat er dich erkoren,
zu ſtreiten für ſein höchſt abſtraktes Nichts;
damit das Etwas geh' an ihm verloren,
ſchwingſt du das Schwert, die Bücher des Gerichts;
am Buchſtab' iſt dein Urteil feſtgeklebt:
„verflucht ſei und vernichtet, was da lebt!“ —

Der Tod iſt tot, ihn bringſt du nicht zum Leben,
und was da lebt, du bringſt es doch nicht um;
nicht gold'ne Lebensfäden magſt du weben
aus dem, was je verblichen war und ſtumm:
und kannſt du nun vom Tode nichts erwerben,
ſag', was bekommſt du für dein täglich Sterben?
(22. März 1849.)

An die Fürſten.

Als Prieſter einſt und Mönche lehrten:
das Leben ſei ein eitler Dunſt;
als Freude ſie und Luſt uns wehrten
an menſchlich froh lebend'ger Kunſt,
da habt ihr, Fürſten, ſie gehegt,
mit Lieb' und Wonne ſie gepflegt,
daß ſtolz ſie nie ſich beuge:
die Wartburg iſt deſſ' Zeuge!

Ein ſchlimmer Gott hat ſich gefunden,
Merkur, der Herr der Krämerwelt,
der hat die Kunſt nun gar gebunden,
ſich zur gefäll'gen Magd beſtellt:
wollt eures Ruhms gedenk ihr ſein,
helft uns die Edle nun befrei'n,
daß frei ſie Edles zeuge
und keiner Macht ſich beuge!
(1849.)

Lola Montez.

Das Unbegreifliche,
hier bleibt es Wunder;
das Ewig-Weibliche
bringt uns herunter.
(1849.)

Dem „Aargauer".

Daß dein moraliſch kritiſcher Verſtand
gerad' an dem ſo harten Anſtoß fand,
was für des Herzens tiefſtes Mitempfinden
als ganz Unweſentliches mußt' entſchwinden;
daß ſo dein Spähblick einzig das ermißt,
was dem Gefühl fürwahr gar nicht vorhanden iſt,
wogegen eben das dir ging verloren,
was dieſes ſich als weſentlich erkoren:
daran erkenn' ich ſchnell mit leichtem Rat,
du Ärmſter biſt ein ganzer Literat.

Du Ärmſter ſei'ſt ein ganzer Literat —
ſo ſagt' ich: hör', was das zu heißen hat:
nicht Menſch noch Künſtler iſt, den ich ſo nenne,
den ich als traurig' Neutrum einzig kenne;
was nicht als Menſch er eigen frei empfand,
als Künſtler nicht ſchafft nach es ſein Verſtand,
was er aus Schriften lernte von Doktrinen,
muß als Bedarf für Menſch und Kunſt ihm dienen.

So hängt er zwiſchen Leben und Vergehen,
faſt wie du's kannſt am Fliegenden Holländer ſehen:
ſchwankt ruh'los dieſer zwiſchen Land und Meeren,
von ihm laſſ' dir den Weg des Heils doch lehren!
Er ſucht das Weib, deſſ' tiefſtes Mitgefühl
Erlöſung brächt' aus nächtlichem Gewühl.
Dies Weib des Heils, o könnteſt du dir's deuten,
(da Deutung nottut grundgeſcheiten Leuten),
träf'ſt du es an, und möcht' es dir ſich weih'n,
du hörteſt auf dann — Literat zu ſein.
(Zürich, April 1852.)

An Mathilde Weſendonck.

I.

Schwalbenlied.

Glückliche Schwalbe, willſt du brüten,
dein eig'nes Neſt bau'ſt du dir aus;
will ich zum Brüten Ruh' mir hüten,
ich kann's nicht bau'n, das ſtille Haus!
Das ſtille Haus von Holz und Stein —
ach, wer will meine Schwalbe ſein?
(1856.)

II.

Widmung.

Hochbeglückt
ſchmerzentrückt
keuſch und rein
ewig dein —
was ſie ſich klagten
und verſagten,
ihr Weinen und ihr Küſſen
leg' ich dir nun zu Füßen,
daß Triſtan und Iſolde
in keuſcher Töne Golde
den Engel mögen loben,
der mich ſo hoch erhoben.
(Silveſter 1857.)

III.

Volkslied.

Im Schweizerhof zu Luzern,
von Heim und Haus weit und fern —
da ſtarben Triſtan und Iſolde,
ſo traurig er, und ſie ſo holde;
ſie ſtarben frei, ſie ſtarben gern,
im Schweizerhof zu Luzern,
gehalten von Herrn
Oberſt Segeſſern.
(7. Juli 1859.)

Salz und Brot.

Wie oft ſchon ſchickte man mir Salz und Brot ins Haus:
ſtets ging es doch auf Sorg' und Not hinaus:
nun war's kein Freund, kein Nachbar mehr,
öd' iſt's davon rings um mich her;
mein neu geworb'nes Hausgeſinde
beſorgt, daß Salz und Brot ich finde,
weil's nun ſo Brauch: —
was nützt mir's auch?
Doch ja! Stellt Sorg' und Not
ſich wieder ein,
nun bin ich doch mit Salz und Brot
für mich allein! —

(Penzing bei Wien. Mai 1863.)

Des Deutſchen Vaterland.

Was iſt des Deutſchen Vaterland?
Iſt's Nibelheim, Krähwinkelland?
Iſt's wo der Jud' ſich mauſig macht,
der Lump ſich kühn ins Fäuſtchen lacht?
Iſt's, wo man ernſt und tief ſich preiſ't,
mit Nachbars Wegwurf doch ſich ſpeiſ't?
Wo Mittelmäßigkeit gedeiht,
dem Edlen man ins Antlitz ſpeit?
Wo hundert Jahr man alt muß ſein,
eh' Anerkennung ſich ſtellt ein?
Wo dem, den ſie zu tot gehetzt,
man Reden hält und Standbild ſetzt?
O ja! O ja! Ja! Ja!
Sein Vaterland, da iſt es, da! —

(Peſt, Juli 1863.)

An Tichatſcheck.

I.

Dem Fürſt der Hühner und der Hähne,
dem Ritter edler Singe-Schwäne
geb' ich als Rohſtoff Lohengrin
zur Aufführung in Roſtock hin.
Nicht grad' verwöhnt mit Honorar,
ein armer Teufel immerdar,
zu Deutſchlands Ehr' ſei mir gezahlt,
was auf der Leinwand nicht vermalt.
Ich tu's für meinen Tichatſcheck,
darum die Pflöck' zurück iſt ſteck':
ſonſt ſagt' ich, weil's grad' hier geſchah',
wohl „Baſſama teremtete“.

(Peſt, 24. Juli 1863.)

II.

Vierzig Jahre brav geſungen,
manchen Ehrenkranz errungen,
Wachtelſchlag und Peitſchenknall
kühn entgegnend überall,
aller Tenoriſten Schreck
preiſ' ich meinen Tichatſcheck!

(6. Januar 1870.)

Epitaphium.

Hier liegt Wagner, der nichts geworden,
nicht einmal Ritter vom lumpigſten Orden;
nicht einen Hund hinter'm Ofen entlockt' er,
Univerſitäten nicht 'mal 'nen Doktor. —

(München, 25. März 1864.)

Die 3 Jota.

Ich nenne dir drei Jot'
die ſtünden gern für Gott:
du triffſt ſie ſicher an,
den Junker, wo er kann,
den Juden, wo er will,
den Jeſuit — ſchweig' ſtill!

(München, 28. November 1865.)

An Peter Cornelius.

Der heilige Silveſter
beſucht der Freunde Neſter,
und ſchickt dem Herren Peter
Herrn Walther auf'm Katheder:
nun krieg' er keinen Knacks,
das wünſcht eu'r Freund Hans Sachs!

(München, Ende 1867.)

Sonette gegen D. F. Strauß und H. Laube.

An David Strauß.

I.

O David! Held! Du ſträußlichſter der Strauße!
Befreier aus des Wahnes ſchweren Ketten!
So woll' uns ſtets von Irr' und Trug erretten,
wie du enthüllt der Evangelien Flauſe!

Wie ſchön du nun, auch in der Kunſt zu Hauſe,
es weißt, mit wunderlieblichen Sonetten
aus Zweifel uns in holde Ruh' zu betten,
das Schöne rettend vor Zerſtörungsgrauſe.

Der Fabeln unerbittlicher Ergründer,
auf unecht Alter weißt du leicht zu ſchließen,
von falſcher Gicht machſt bäldlich du geſünder:

doch wer will jetzt nur Leugner noch dich ſchelten?
Blieb Chriſt, der Heiland, dir auch unbewieſen,
läßt du dafür uns doch Franz Lachner gelten.

II.

Nun kommt heran, vereint euch, edle Hunde,
die ihr die Katzen haſſet treu und bieder!
Jetzt bellt und heult gerechte Klagelieder
nach revidiertem Text vom neuen Bunde!

Uns brachte König David ſelbſt die Kunde,
daß auf leibhaft'ger Seraphim Gefieder
der Schönheit Avatar uns ſtieg hernieder:
nur leider bracht' ein Kater ihn zugrunde.

Selbſt „Katerina“ konnte ihn nicht ſchützen,
obſchon ſie „von Cornaro“ wahrhaft ſtammte,
und ſelbſt ein Strauß ihr ew'ges Sein bewieſen.

Nun gilt's, das neuſte Teſtament zu ſtützen:
o ihr, Davidiſche Sonett-Entflammte,
ihr Hunde, auf! der Katzen Blut ſoll fließen.

III.

Noch ein Sonett? Auf zweie noch das dritte?
O David! Wer ermißt wohl, wie erhaben
in einem Vers du tiefen Sinn vergraben,
erfüllt' ihn ſelbſt auch Lachners neu'ſte Suite.

Denn rufen wir zurück in unſre Mitte
den Meiſter, wollen wir ihn wieder haben,
und ſchrei'n danach wie ſieben Schwindſche Raben,
was hilfe uns die zart beſcheid'ne Bitte?

Du traf'ſt es wohl: denn ſelbſt der König Nobel,
er ſtammt aus dem Geſchlecht der böſen Katzen,
verführte Reineck' ſelbſt, den Witzereißer.

Den Königspelz, von Hermelin und Zobel,
entreißt, ihr Hunde, nun des Löwen Tatzen:
zum König wählet euch den Bullenbeißer!
(Triebſchen, 12. März 1868.)

An Heinrich Laube.

I.

Kein Dichter zwar, kein ſelig blond gelockter,
die Welt doch möchteſt gerne du beluchſen,
daß, was du theatraliſch liebſt zu druckſen
zur Abwehr Goeth'- und Schillerſcher Verſtockter,

des Titels wert ſei, den du führſt als Doktor;
und wagte einer, gegen dich zu muckſen,
als Jäger lernteſt du vom ſchlauen Fuchſen,
wie man dem Gegner tüchtig aufpaßt, bockt er.

Du hielteſt klug dir des Theaters Sperling
zur Hand, ſtatt auf des Tempels Dach die Taube;
die Politik auch ließeſt du Herrn Schmerling.

Nun penſioniert mit Wiener Pfunden Sterling,
ſchmäh'ſt ſauer du des Dichters ſüße Traube,
entpuppſt als Rezenſent dich, Heinrich Laube!

II.

Jetzt ſei geprieſen Leipzigs Stadttheater!
Wer um die Kunſt nun heulte noch und flennte,
da, wo einſt herrſchte Präſident von Ente,
der Rat dich wählt zum Komödianten-Vater?

Bald pack'ſt du nun der Preſſe Attentater,
du kirrſt ſie durch Tantiemen und Prozente;
dir fängt den Speck der kühnſte Rezenſente,
und Katz' und Mäuſe hält in Zucht der Kater.

Nur dort, wo traulich Wiſſenſchaft und Handel,
zu eins gepreßt durch des Buchdruckers Schraube,
ſich konſervieren trotz der Zeiten Wandel;

nicht da, wo ſtets die Kunſt nur bleibt Getandel,
und an was Recht's dir nie erwuchs der Glaube,
ſei noch einmal Direktor, Heinrich Laube!

III.

O Welt! Nun wende deinen Blick nach Sachſen,
vertrauensvoll laſſ' ihn nach Leipzig ſchielen:
auf jenem Feld, wo Deutſchlands Krieger fielen,
dort hörſt du bald das Gras der Kunſt nun wachſen.

Jetzt merke auf, wie des Theaters Faxen
ſich wandeln zu verteufelt ernſten Spielen,
des Dichters Hand bedeckt ſich bald mit Schwielen,
ſie ſchlägt der Bühne Bretter bis zum Knackſen.

Dann hörſt du unerhörten Lobes Kracher:
für Deutſchlands Vorteil kämpft mit Wutgeſchnaube
der aſſoziierte einſt'ge Widerſacher:

Und alles eint ſich dann in ſanftem Schacher,
bringſt unter Leipzigs Stadttheater-Haube
du mit der Kunſt dich, großer Heinrich Laube!

Ein enthuſiaſtiſcher Patriot Leipzigs.
(Triebſchen, 10. September 1868.)

Telegramm an Hölzel.

(Nach der 2. Aufführung der „Meiſterſinger“ in München, als er einen Teil des Beckmeſſerliedes weglaſſen wollte.)

Hölzel, Hölzel, ſtraff wie Holz!
Nichts geſtrichen, immer ſtolz!
Wird am Schluß er ausgelacht,
Keiner doch es beſſer macht.
Selbſt als Arm- und Bein-zerſchlag'ner
tröſt' er ſich mit

(Juni 1868.) Richard Wagner.

Braunſchweiger Wurſt für Lohengrin.

(Herrn Dr. L., Wolfenbüttel.)

Zu Worms ein Krug Eimbecker Bier,
der labte Luthers Durſt;
Held Lohengrin, nach dem Turnier
zu Braunſchweig ſtärkt' ihn Wurſt.

Daraus nehm' jeder ſich die Lehr':
und wenn die Welt voll Teufel wär',
hilft ihm das Bier vom Durſt,
dem Teutſchen iſt alles dann Wurſt!

(Triebſchen, 6. März 1870.)

An Marie Baſſenheim.

Es kam der Lenz, nun iſt es Mai:
der Kuckuck ruft, und legt ſein Ei
dem Vöglein in ſein Neſtchen klein,
das ſoll es da nun brüten.
Der Mai iſt da: was ſoll ich tun?
Mich läßt der Kuckucksruf nicht ruh'n:
ich ſchreib' mich in dein Stammbuch ein,
da magſt du mich behüten.

Siegfried-Idyll.

Es war dein opfermutig hehrer Wille,
der meinem Werk die Werdeſtätte fand,
von dir geweiht zu weltentrückter Stille,
wo es nun wuchs und kräftig uns erſtand,
die Heldenwelt uns zaubernd zum Idylle,
uraltes Fern zu trautem Heimatland —
erſcholl ein Ruf da froh in meine Weiſen:
„ein Sohn iſt da!“ — der mußte Siegfried heißen.

Für ihn und dich durft' ich in Tönen danken, —
Wie gäb' es Liebestaten hold'ren Lohn?
Sie hegten wir in unſres Heimes Schranken,
die ſtille Freude, die hier ward zum Ton.

Die ſich uns treu erwieſen ohne Wanken,
ſo Siegfried hold, wie freundlich unſrem Sohn,
mit deiner Huld ſei ihnen jetzt erſchloſſen,
was ſonſt als tönend Glück wir ſtill genoſſen.

Volksgeſang am Schluſſe des „Kaiſermarſches" (1871).

Heil! Heil dem Kaiſer!
König Wilhelm!
aller Deutſchen Hort und Freiheitswehr!
Höchſte der Kronen,
wie ziert dein Haupt ſie hehr!
Ruhmreich gewonnen,
ſoll Frieden dir lohnen!
Der neu ergrünten Eiche gleich
erſtand durch dich das deutſche Reich:
Heil ſeinen Ahnen,
ſeinen Fahnen,
die dich führten, die wir trugen,
als mit dir wir Frankreich ſchlugen!
Feind zum Trutz,
Freund zum Schutz,
allem Volk das deutſche Reich zu Heil und Nutz!

Seinem freundlichen Wirt Herrn Louis Kraft.

Der Worte viele ſind gemacht,
doch ſelten wird die Tat vollbracht:
was ein Hotel zum Eden ſchafft,
das ſind nicht Worte, ſondern Kraft!

In meiner lieben Vaterſtadt,
was hab' ich dort vom Magiſtrat?
Der mir hier Wohn' und Wonne ſchafft,
das iſt der edle Wirt, Herr Kraft!

Von ihm, der mich ſo ſchön empfing,
fortan mein rühmend Lied erkling':
des Königtums, der Künſtlerſchaft
ſinnreicher Wirt, es lebe Kraft!
(Hôtel de Prusse, Leipzig, 22. April 1871.)

Geburtstagsreim in das Gedenkbuch einer Tochter A. Puſinelli's.

Ja, ja, es war im Mai,
da war ich auch dabei.
Man zog mich bei den Ohren,
drum bin ich muſikaliſch geboren.

(April 1871.)

Variante (aus den fünfziger Jahren).

Im wunderſchönen Monat Mai
kroch Richard Wagner aus dem Ei;
es wünſchen viele, die ihn lieben,
er wäre lieber drin geblieben.

(Nach E. Kietz.)

An Georg Herwegh.

Ja, lieber Herwegh, man wird alt;
doch ſtets noch aus dem Wald es ſchallt,
wenn ſpielt der kühne Rattenſänger;
und du, ob Politik du treibſt,
ob Poeſie, Phyſik, du bleibſt
der demokrat'ſche Bänkelſänger!

(24. Febr. 1873.)

Verſe auf Ernſt Frank.

(Nachfolger Vincenz Lachners in Mannheim.)

Hoch lebe Kapellmeiſter Frank!
Die von des Streichers Sitze ſtank,
er rein'ge die Orcheſterbank,
und ſitze drauf zu unſrem Dank!
Selbſt Wagners Partiturenſchrank
ſteh' ihm dann offen, frei und frank:
war's auch für Vincenz übler Trank,
und würd' er ſelber drüber krank, —
ins Grab einſt ſelbſt Patroclus ſank:
ich ruf': es lebe p. p. Frank!

R. W.
(Bayreuth, 17. März 1873.) (Poëta!)

An Emil Heckel.

I.

Hat jeder Topf ſeinen Deckel,
jeder Wagner ſeinen Heckel,
dann lebt ſich's ohne Sorgen,
die Welt iſt dann geborgen!

Richard Wagner,
geſtrichener Gaſt in Mannheim,
19. November 1872

II.

Lieber Freund Heckel
Meines Werktopfs Deckel!
Hier ſchick' ich die Schriften zurück
und wünſch' uns allen viel Glück!
In Mainz
war es kein Klein's
im Schoße des Wagnervereins —
Muſikkorps hinten und vorn
blieſen in das Bayreuther Horn!
In Köln geht's ebenfalls los,
man erwartet ſich Dinge gar groß:
dem Wagnervereinlichen Chor
leſ' ich wohl gar etwas vor:
bis Donnerstag bleib' ich hier,
dann geht's ins öſtliche Revier.
Für alle eure Sünden
ſollt ihr nun Ablaß finden;
wenn ihr brav ſammeln tut,
dann geht's der Seele gut!

(Köln, 1. Dezember 1872.)

R. W.
als Mönch Tetzel

An Friedrich Feuſtel.

I.

Mit einer Gänſeleberpaſtete.

So ſchuf es Gott, der Freudengeber:
der Kummer nagt uns an der Leber,

die Angſt doch ſchwellt ſie an der Gans;
der geht es wie Herrn Falſtaff Hans,
der Not und Sorgen weidlich ſchmähte,
weil beides ihm den Bauch aufblähte.

Die Angſt der Gans läßt ſich verwinden,
doch Falſtaffs Bauch muß Labung finden;
drum hör' ich Schweine ſpürend ſchnüffeln,
zur Leber ſuchen ſie die Trüffeln:
und die Paſtete wird gegoſſen,
darum wir Straßburg kühn beſchoſſen,
daß Angſt und Not, wie ich beſungen,
von Friedrich Feuſtel werd' verſchlungen.
Ihn quäle heut' nicht Müh' und Plag', —
Geburtstag iſt nicht alle Tag'!
(Bayreuth, zum 21. Januar 1874.)

II.

Mit Überſendung einer Medaille.

Verachtung allen Kanaillen, —
den Freunden ſchöne Medaillen!
Lacht mancher falſch ins Fäuſtel,
iſt niemand echter wie Feuſtel:
d'rum meiner Köpfe neu'ſten
verehr' ich dem Getreu'ſten
der ganzen Bayreutherei:
wär' er nur öfter dabei!
(29. Mai 1875.)

III.

Man braucht nur auf den Feuſtelberg zu kommen,
ſo findet man alles fortgeſchwommen:
Tarok! Tarok auf der Spinnerei! —
das iſt das ewige Einerlei!
Ja, ja! Hm! Hm!
wir wiſſen's ſchon:
Untreue iſt der Freundſchaft Lohn!
(Sommer 1878.)

R. Wagner
mit ganzer Familie

An Hans Richter.

I.

Dem Meiſter ſtand der Geſell zu Seite,
daß der eine tüchtige Meiſterin freite:
nun ſteht der Meiſter zu ſeinem Knaben,
der Richter ſoll eine Richterin haben.
Der Meiſter nimmt die Sache wichtig,
damit es bei Richtern ſteh' immer richtig:
und daß es tüchtig beim Trauen ſteckt,
der Meiſter ſich hinter den Augusz ſteckt:
den Segen erteilt für ihn der Baron;
und kommt auch die Walküre nicht in Perſon,
zu richten den Richters die Eh'ſtandsuhr,
ſo kommt ſie doch wenigſtens in Partitur:
ſie iſt nicht von Gluck, doch wünſcht ſie euch Glück,
daß kein böſer Spuk eu're Seele berück'!
Gedenkt deſſ' noch in fernen Tagen,
wie Richter und Wagner es einſt mochten wagen,
eher Werk und Taktſtock zu zerſchlagen,
als die Welt mit ſchlechten Aufführungen zu plagen;
dafür nun blüh' euch Segen und Lohn:
das Weit're ſagt beſſer Augusz der Baron!

(Januar 1875.)

II.

Zu ihrem kleinen Sohn
nun noch „Gottes Segen von Cohn",
was wollen ſie mehr Lohn
für Weltenſpott und Hohn?
Zu dem gut gebrüteten Ei
gratuliert die ganze Wagnerei!

Bayreuth, dritten Auguſt —
hätten wir's nur eher gewußt! (1879.)

Beim Hebefeſte des Bühnenfeſtſpielhauſes zu Bayreuth.

1.

Sollt' ich euch nach rechtem Gewichte danken,
ich glaub', unter der Wucht müßte der Dachſtuhl ſchwanken:
damit wir aber alle unverſehrt bleiben,
ſag' ich nur ohne jed' Übertreiben,
daß ich wohl Beſcheid davon weiß,
was ich verdank' eurem redlichen Fleiß.
Jetzt haben wir alle zwar gut Lachen,
da hoch in der Luft wir uns luſtig können machen:
als wir aber noch tief im Erdboden ſtaken,
da hatte das Ding manch' ſchlimmen Haken;
da hieß es: was graben denn die dort unten?
Wird dort der Stein der Weiſen gefunden?
Den ließen wir liegen; doch Mauerſteine
ſtemmten wir auf zum feſten Gebeine,
darauf in die Luft wir hoch
uns ſchwangen aus dem tiefen Loch.
Die Zimmerer mit ihren langen Stöcken
die mußten das Gerüſt in die Höhe recken,
darauf wir nun ſtehen und weithin ſchauen,
uns zu bedenken, was noch zu bauen.
Verſtehn's noch nicht alle, doch ein's iſt gewiß:
das Ding geht nach einem ſich'ren Plan und Riß.
Ihr ließ't ſie leben, die beide erdacht;
doch wiſſen's ſie ſelber kaum, wer ſie gemacht.
Ganz richtig zwar tat jeder das Seine,
und daß ihr gleich ſeht, wie die Sach' ich meine, —
ohne den Brückwald, ſeinen Riß und Plan,
kamen wir ſicher nicht auf dies Gerüſt heran.
Betrachtet's genau: das war eine Kunſt,
ſolch' Werk wächſt nicht aus Nebel und Dunſt!
Ich glaub', daß keine deutſche Stadt
ſolch' kühnen Zimmerbau aufzuweiſen hat.
Der kam vom Papier nun auf das tiefe Loch,
meint man, er wär' draus herausgewachſen doch!
Wie kamen wir heraus aus Lehmen und Kot?
's half einer dem andern, und allen die Not:

und war's nicht ein Helfer, ſo war es ein Hölfel,
dem Zimmermeiſter Weiß half der Maurermeiſter Wölfel.
Das alles iſt klar, und jedermann weiß es;
doch bedarf's noch immer eines Beweiſes,
wie das alles mit rechten Dingen zuging,
daß man hier ſolchen Baues ſich unterfing.
Die Sache hat einen dunklen Grund,
gleich dem, auf dem dies Gerüſt entſtund:
nun ihr aus dem Grund es heraufgebracht,
ſo ſag' ich euch auch, wer den Plan gemacht.
Mag wer will Teufelswerk drin erſchauen,
ich ſag's: den Plan entwarf — das Vertrauen!
Ein tief unergründlich deutſches Verlangen
ſollt' wieder einmal zum Vertrauen gelangen:
es vertraute Einer auf deutſches Weſen;
nun hört, ob er damit unglücklich geweſen!
In langen Jahren ſchuf er ſein Werk:
ihm gab das Vertrauen Kraft und Stärk':
und daß er ſein Werk getroſt vollende,
reicht' ein König ihm ſelbſt die Hände.
Im Bayriſchen Frankenland
bot ihm der Bürger nun auch die Hand;
und hatt' er auf ſich ſelbſt vertraut,
Vertrauen nun auch das Haus ihm baut,
darin ſein Werk aus ſeinem Plan
nun deutlich auch tret' an die Welt heran. —
Drum ſag' ich, der Grund, auf dem wir bauten,
iſt, daß mir Bayreuths Bürger vertrauten.
Und das iſt nicht nur ſo bildlich geſprochen:
der Grund, in den wir dies Loch gebrochen,
das iſt Bayreuther Grund und Boden;
den ſollten wir diesmal nicht ausroden,
ſondern mit ſolchen Kunſtbäumen bepflanzen,
die wir umzäunen zu einem feſten Ganzen,
darin der Welt ſich bald ſolle zeigen,
was deutſches Vertrauen ſich ſchaffe zum Eigen.
Und will ich euch allen Helfern nun danken,
ſo faſſ' ich alles in einen Gedanken,
der alles, was ich jetzt ſagte,

und kühn anzudeuten wagte,
wie ein edles Bild im feſten Rahmen,
einſchließt in einen Namen:
ich denke, keiner von euch es bereut,
ruſt er mit mir: — es lebe Bayreuth!

II.

Spruch zur Hebefeier.

Nun ſetzen wir aufs Haus das Dach;
bewahr es Gott vor Sturz und Krach!
Laß ich jetzt den Bauherrn leben,
welchen Namen ſoll ich ihm geben?
Ob Wagner, oder ſeine Patrone,
oder gar der im Lande trägt die Krone?
Der ſich als beſten Bauherrn erweiſ't,
es lebe, ſo ruf' ich, der deutſche Geiſt!
Hoch!

(2. Auguſt 1873.)

An Nietzſche.

Was ich mit Not geſammelt,
neun Bänden eingerammelt:
was darin ſpricht und ſtammelt,
was geht, ſteht oder bammelt, —
Schwert, Stock und Pritſche,
kurz, was im Verlag von Fritzſche
ſchrei', lärm' oder quietſche,
das ſchenk' ich meinem Nietzſche:
wär's ihm zu 'was nütze!

Bayreuth (2. November), Allerſeelentag 1873.

An Anton Seidl.

Auf der Welt iſt alles eitel,
Wer kein Maß hat, trinkt ſein Seidel.
Anton doch iſt mehr gelungen;
von der Sohle bis zum Scheitel
hat er ſich hineingeſungen
in den Ring des Nibelungen.

(24. Dezember 1874.)

An das Hiſtoriſch-Politiſche Kränzchen in Bayreuth.

Euch bittet heut' kranzbrüderlich
ein Sünder, der ganz liederlich
das hochverehrte Kränzichen
ſo oft ſchon mußte ſchwänzichen.
Ihm ward die Götterdämmerung
zur wahren Weltverſchwämmerung;
doch wußt' er nun zu endigen,
um euch ſich zu-zuwendigen.
Statt aller Orden Gunſtverleihung
verlangt er Tabaksdunſtverzeihung:
die ſollt ihr ihm erweiſigen,
und Freitag bei ihm ſpeiſigen:
doch weil am Tage viel zu tun iſt,
und nur am Abend gut zu ruh'n iſt,
entwarf er eine Soiree
mit Kunſtgenuß und Blanc-manger,
damit auch Kränzchen-Frau'n und Kindern
er Teilnehmung nicht möcht' verhindern.
Sie alle ſei'n nun eingeladen,
ohn' Diskuſſion und Tabaksſchaden,
zu nächſten Freitag Abend acht:
vergeb' es Gott, wer d'rüber lacht!

Modern.

Laßt in den Grüſten eure Ahnen modern,
wir richt'gen Kerle ſind modern:
da wo der „Jetztzeit“ Flammen lodern,
ſind „ſelbſtverſtändlich“ Wir die Herrn.

Wir machen leider zwar
nicht ſelbſt die Mode,
allein wir machen ſie doch mit.

Was jederzeit und immer da geweſen,
iſt keines Schuſſes Pulver wert:
wir fegen es mit tücht'gen Modebeſen
zum alten Plunder unterm Herd.
(Bayreuth 1874.)

An Dr. J. Standhartner.

(Unterſchrift unter ein Porträt.)

Der in harten Zeiten
treulich zu mir ſtand,
meinem Freund Standhartner
hänge ich mich an die Wand.

An Bürgermeiſter Muncker.

Gedenk', o Menſch, der Polizei,
daß nie ſie dir aufſäſſig ſei!
Sie wirkt und webt, ſie ſchafft und ſtopft,
wann wild man an die Türen klopft.
Wer Großes will, ſei auf der Hut,
ſtell' mit der Polizei ſich gut;
wär' er auch noch ſo ſehr gerecht,
er ſtünde mit der Menſchheit ſchlecht!
D'rum bitt' ich den Herrn Bürgermeiſter,
daß dieſes Zettels Leim und Kleiſter
zu groß' und kleinen Klößen
er würdig mög' auflöſen,
daß jeder was bekomm',
der würdig, brav und fromm!

(Bayreuth, zum Silveſter 1875.)

An Marie Schleinitz.

(Bei Überſendung der „Götterdämmerung".)

In Dämmerung ſinkt mir wohl die Welt,
allein die Götter ſeh' ich nicht;
mir fehlt der gottgezeugte Held,
dem ich mich böte zum Gericht.
Daß ich ans Licht mich nun getrau',
wähl' ich mir eine edle Frau,
die hohen Sinn's
der Mitwelt Zins
dem Götter-Dämmerer gewann.

Hier iſt das Buch:
Marie Buch,
Freifrau von Schleinitz nehm' es an!

An Franz Fiſcher.

(In eine Partitur des „Siegfried".)

Zumpe-Seidlſcher Fehler-Verwiſcher,
Cello kühn mit Klavier-Vermiſcher,
ſchlechter Muſik unerbittlicher Ziſcher,
Zukunfts-Muſik-Kapellmeiſter Fiſcher,
Dilettanten-Orcheſterſpiels-Auffriſcher!
Giſche das Bier dir immer giſcher,
decke der Tiſch ſich dir immer tiſcher!
Wer reimte wohl künſtlicher, verſchlag'ner,
als Ihr ergebener Freund
(Bayreuth, 28. Februar 1876.) Richard Wagner?

An Auguſt Wilhelmj.

Volker der Fiedler ward nun neu,
er, ein Held, bis zum Tod getreu,
hat auf den Feind er das Schwert gezogen,
nun ſchwingt er ſänftlich den Fiedelbogen,
in holde Träume die zu erheben,
die bang' in Nibelungennöten ſchweben:
Volker-Wilhelmj, dir iſt's geglückt,
in Nöten haſt du uns lachend entzückt.
Und hältſt du den Bogen uns immer bereit,
Trübſal und Not dann jagſt du uns weit.
Drum ſei gelobt und innig geliebt,
ſo lang' es Wälſung' und Nibelunge gibt!
(Bayreuth 1876.)

An den Herzog von Meiningen.

Ich kenne viele Meinungen,
aber nur ein Meiningen.
Es gibt viele, die über mich herzogen,
doch gibt's nur einen Herzog!

An J. Cyriax.

O Cyriax! O Cyriax!
Du meines Lebens letzte Achſ'!
Um dich ſoll ich mich ſtets nun drehen?
Seh' ich die Reiſetaſche ſteh'n,
allimmerdar auf Reiſen geh'n?
Vom Windhund werd' ich da zum Dachs.

(Mai 1877.)

An Helmholtz.

Grau wäre alle Theorie?
Dagegen ſag' ich, Freund, mit Stolz:
uns wird zum Klang die Harmonie,
fügt ſich zum Helm ein edles Holz.

An Grafen Gowinhof.

(Widmungsgedicht an Gobineau vor dem erſten Bande der „Geſammelten Schriften und Dichtungen“.)

Das wäre ein Bund —
Normann' und Sachſe:
was da noch geſund,
daß blüh' und wachſe.

Richard Wagner.

(Wahnfried, 3. Juni 1881.)

An H. v. Wolzogen.

Im November iſt's mir zu kalt,
außerdem bin ich zum Warten zu alt!
ſommerlich wohlgemut über den Walt
treibe es dich mit Reiſegewalt.
Wir ſehen dir nach, und freuen uns ſehr,
kommſt du geſund dann wieder daher.

24. Juni 1881.)

An Heinrich von Stein.

Dort in Halle an der Saale —
Kinder, merkt es euch zu Male! —
ſaß im dunklen Bücherſaale,
ſaß zu ſeiner großen Quale,
ſaß der Herr von Stein und las.

Wollten ihm die Sinne ſchwanken,
ſonder Zagen oder Wanken,
zog er da nach Unterfranken,
neu zu ſtärken die Gedanken.
Daß es Gott ihm ewig lohne,
und er bei Schukowski wohne!
(September 1881.)

An Franz Liſzt.

I.

(Bei Überſendung der erſten fünf Bände der „Geſammelten Schriften")

Von Coſimas Büchertiſch entwandt
ſei dir dieſe Sammlung zugeſandt:
Schriften und Dichtungen allerhand
füllten hier ſo manchen Band;
wenn Franz darunter was Gutes fand,
ſo ſtell' er ſich ſie an die Wand:
Frau Coſel'n bleib ich ſchon ſelbſt zur Hand,
und halt' ihr mit Schrift und Dichtung ſtand.
Nun lies, und hat es Verſtand,
uns dreien macht's dann keine Schand'!
(September 1872.)

II.

Dem Neid der Welt des Dankes Huld entringen —
vergeb'ne Müh', der mancher müd' erlag!
Muß ſich der Genius der Welt entſchwingen,
dem Fluge nur die Liebe folgen mag:

dich liebt dein Volk, — ihm ſollt' es auch gelingen,
würdig zu feiern deiner Ehren Tag.
Was heut' ein Volk an Huld dir will erzeigen,
durch Liebe iſt's auch unſren Herzen eigen!
(10. November 1873.) R. u. C.

III.

(Bei Überſendung der „Götterdämmerung“.)

Es dämmern die Götter,
es ſchwämmern die Spötter:
doch mußt' es ſich zeigen,
das Werk iſt ganz:
du nimm es zu eigen,
mein herrlicher Franz!

IV.

(Über eine photographiſche Kopie des Gemäldes von Beccaruzzi „Der heilige Franziskus, der die Wundmale empfängt“.)

Nicht läßt ſich Gott von Angeſichte gleichen,
nicht an Gewalt, noch Weltenpracht und Glanz:
ſieh' dort des Wundenmales göttlich Zeichen,
durch das dem Herrn ſich glich der heil'ge Franz:
noch ſo beredt, nicht mehr aus ſeinem Munde,
zur Welt ſpricht Gott aus ſeines Heil'gen Wunde.

An König Ludwig II. von Bayern.

I.

„Am Abgrund“.

Am Abgrund ſteh' ich; Grauſen hemmt die Schritte;
der mich geführt, verloren iſt der Pfad:
ob ich nun kühn auf Flügelroſſen ritte,
ob mich entſchwänge auf des Glückes Rad,
von ſeines Rückens ſchmaler Mitte
entführte aufwärts keines mich dem Grat;
die mir ſelbſt abwärts birgt, wo ich gekommen,
die Wolke zeigt, die Höhe ſei erklommen. —

Was mich dem ſteilen Gipfel zugetrieben,
hält jetzt gebannt mich an des Abgrunds Rand:
verlaſſen mußt' ich, die zurück mir blieben,
dem Druck entglitt wohl manche Freundeshand;
wo einſt ich mich geſehnt nach letztem Lieben,
der Nebel deckt mir manches Heimatland.
Und darf ich zögernd nicht mehr rückwärts ſchauen,
wie ſpäht' ich in den Abgrund nun mit Grauen?

Wie ſchreckte mich, nun ich zu ihm gedrungen,
das raumlos nächt'ge Weltennebelmeer?
Iſt's nicht, die ich ſo ſehnſucht-kühn beſungen,
die Nacht der Wunder, heilig ſtill und hehr?
Dahin ſich Triſtan traut vor mir geſchwungen,
wie dünkte mich der nächt'ge Abgrund leer?
Den Weg, den ich ſo lockend ihm geprieſen,
nun hat er lächelnd mir ihn ſelbſt gewieſen.

Was ſteh' ich jetzt und zögr', ihm nachzuſinken?
Wie bangte mir vor der Erlöſungsnacht?
Iſt es, weil dort den Stern ich ſeh' erblinken,
deſſ' Leuchten meinem Schickſal hold gelacht?
Wie ſtrahlt er jetzt, als ob mit mächt'gem Winken
dahin er deute, wo ein Glück mir wacht?
Iſt's Triſtan, der mir ſeinen Gruß entſendet?
Sieglinde, die des Bruders Blicke wendet?

Das eine Aug', ich muß es jetzt erkennen,
das unverwandt nach jenem Felſen ſchaut:
mag weit und breit man Jupiter dich nennen,
mir ſtrahleſt du als Wotan deutſch und traut:
den Fels auch kenn' ich; ſeh' ich hell doch brennen
das Feuer dort zum Schutz der hohen Braut:
die einſt in ſtolzem Schmerz du von dir bannteſt,
den Wecker ihr, du Banger, noch nicht ſandteſt.

Brünnhilde ſchläft, ermißt im Traum die Welten,
in denen Triſtan heimiſch nun verweilt:
bleibt er uns ſtumm, ſie kann die Kunde melden,
die ihr der Liebende dort mitgeteilt;

doch einem nur, dem furchtlos kühnſten Helden,
der jauchzend mit ihr hin zum Abgrund eilt:
nur er, den Drachen nicht noch Feuer ſchrecken,
gewinnt die Kunde, darf die Braut erwecken.

Und er erwuchs in holder Jugend Prangen,
als Brünnhild ſchlief und Triſtan liebend ſtarb.
Er naht, von dem der Wurm den Tod empfangen,
der neid'ſcher Zwerge tück'ſches Spiel verdarb:
durch ihn ſoll Kunde nun zur Welt gelangen,
wie ſie Brünnhilde träumend ſich erwarb,
von Siegfrieds Tat, zum Schrecken aller Böſen! —
Es winkt der Stern, — das Rätſel will ſich löſen.
Hochkopf (am Walchenſee), 12. Auguſt (1865).

II.

Zum Geburtstage des Königs.

Die Glocken hallen, die Kanonen dröhnen;
die Luft iſt rein, der Himmel blau und klar:
will mich der Tag von neuem ſich gewöhnen?
ſoll mir vergehn', wie trüb die Nacht mir war?
Geboren iſt ein Heiland Deutſchlands Söhnen:
heut' feiert er ſein zwanzigſt Erdenjahr!
Kanonen, dröhnt! Hall't laut und hell, ihr Glocken!
Mich will dem Gram der frohe Tag entlocken!
(25. Auguſt 1865.)

III.

Die Sonne von Hohenſchwangau.

Zwei Sonnen ſind's, die Licht den Welten geben:
des Tages Stern, wie ſähen wir ſein Licht,
erleuchtete aus tiefſtem eig'nen Leben
die Weltnacht uns die inn're Sonne nicht?
Was er beſcheint, iſt wechſelvolles Weben;
doch ewig ſtrahlt, was aus dem Inn'ren bricht.
Ein Wunder nun! Aus unſrer Seelen Wonne
lacht heut' ob Hohenſchwangau hell die Sonne.
(15. November 1865.)

IV.

Abſchiedstränen.

Vereint, wie mußt' uns hell die Sonne ſcheinen
durch bange Schleier, die das Sehnen wob:
der Trennung heut' wie muß der Himmel weinen,
ob eines Glückes, das ſo ſchnell zerſtob!
Wollt' uns des Tages Wonneglanz vereinen,
nun werde auch der Himmelsträne Lob!
aus Sehnen, wie aus banger Trennungsklage
entblühten Hohenſchwangaus Wonnetage.
(18. November 1865.)

V.

Sucht er ſich Sonne auf des Südens Wegen
zu hellen Siechtums und Gebreſten Nacht,
ſein Heil erfleht er durch des Freundes Segen,
der, ſonnengleich, die Pfade ihm bewacht.
Nicht wird ihm Licht und Wärme ganz je ſchwinden,
kann zu dem Freund ſein Dank die Wege finden.
(Januar 1866.)

VI.

Dem Königlichen Freunde mit der Überreichung der Originalpartitur der „Walküre“ am 21. Geburtstage des Erhabenen.

Hier Siegmunds und Sieglindes Leid und Sterben;
hier Wotans Elend, höchſte Gottesnot!
Was wehvoll Wunſch und Liebesmitleid werben,
was Brünnhild treibt, zu trotzen dem Verbot,
die Zeugung eines kühnſten Heldenerben,
vollbracht durch der Erzeuger Liebestod, —
war ſie vergebens? wär' die Frucht verloren?
Ich frag's den Tag, der einſt dich uns geboren. —

Ich frag's, und blicke nach des Berges Zinnen,
die noch Brünnhildes Feuerwacht erhellt:

die Hehre ſchläft, und ſorgend muß ich ſinnen,
wem Wotans edles Erbe einſt verfällt;
wird Alberich den Zauberreif gewinnen?
wär' Mime gar beſtimmt zum Herrn der Welt? —
Noch ſpielt mit Zwergentand der Werk-Erkorne:
wer kündet ihm, daß er der Gottgeborne?

Nun muß er wandern, der das Werk geſchaffen,
dem bitter ſich des Lebens Frucht entfernt:
wie mahnt' er ihn, zur Tat ſich aufzuraffen,
ihn, der das Fürchten wohl noch nicht gelernt,
doch auch nicht ahnt des Neides liſt'ge Waffen,
die ihn vom Heil, den Freund von ihm entfernt?
Sein Werk entſend' ich, leg' es dir zu Füßen:
mög' ſinnvoll dich's vom fernen Wand'rer grüßen!

(Luzern, zum 25. Auguſt 1866.)

VII.

Widmung der Partitur des „Liebesverbotes".

Ich irrte einſt, und möcht' es nun verbüßen,
wie mach' ich mich der Jugendſünde frei? —
Ihr Werk leg' ich demütig dir zu Füßen,
daß deine Gnade ihm Erlöſung ſei.

(Luzern, zu Weihnachten 1866.)

Richard Wagner.

VIII.

24. Auguſt 1867.

Und wieder hör' ich ahnungsvolle Glocken,
von Monſalvat dringt weihlich ernſt ihr Ton:
grüßt Parzival des Volkes Heilfrohlocken?
jauchzt Deutſchland ſeinem königlichſten Sohn?
Es tönt und hallt, erfüllt die nahe Stille:
ſo ſchwillt der Mut, ſo wächſt ein Königswille!

IX.

An den König.

Zum 25. Auguſt (1868).

Ein Werk verſprach ich, ſcheelen Neids Bezwinger,
der Mißgunſt finſt're Wolken zu zerſtreu'n:
ein Werk, das deutſchen Geiſtes Preis-Bedinger,
zerriſſ'ne edle Bünde ſollt' erneu'n:
wie Nürnbergs altehrſame Meiſterſinger,
ſich ſelbſt belächelnd, doch dem Unwert dräu'n,
der zwiſchen alt und neuem Dichterwalten
gern möcht' als Jetztzeit-Irrgelichter ſchalten.

Was ich verſprach, ob ich das treu gehalten,
ob echt ich alte Schaffenskraft bewährt,
ob mir gelang, das klärlich zu geſtalten,
was euch als Traum nur durch die Sinne fährt?
Noch fühlt' ich nicht im Buſen mir erkalten
die warme Luſt, die ſelber ſich ſo wert:
was ſie entfacht zu freudig hellem Zünden,
will wohlig mir des Werks Gelingen künden.

Doch, den mein Stern im Chaos mußte finden,
der dort, wo mir nur Sand am Meer erſcheint,
das Wirrſal meinem Blicke ließ verſchwinden,
daß der nur ſäh', wer mit ihm lacht und weint!
Er durfte um das Haupt das Reis mir winden:
dem König ſaß der Dichter hehr vereint,
nicht log das Herz: der neid'ſchen Geiſter Zwinger,
du kröneſt ſelbſt den kühnen Meiſterſinger.

Nun laſſe demutvoll das Glück mich büßen,
daß ich ſo herrlich hoch dir nahe ſtand:
hat ferne dir der Meiſter weichen müſſen,
drückt' er zum Abſchied dir die Freundeshand,
nun lieg' ſein Werk zu ſeines Königs Füßen,
dort wo es Schutz und höchſte Gnade fand.
Und durft ihm wonnig eine Weiſe glücken,
die mög' ans Herz nun hold der Freund ſich drücken!

X.

An den König.

(Zum 3. Mai 1870.)

Noch einmal mögeſt du die Stimme hören,
die einſtens aus dir ſelber zu mir ſprach;
noch einmal laſſ' den Zauber mich beſchwören,
durch den dein Herz einſt meine Sorge brach:
wie ſollte jetzt mich ſcheue Furcht betören,
ruf' ich dir Stimm' und Zauber wieder wach,
die einſt aus dir ſich über mich ergoſſen,
als deiner Liebe Lenz ſich mir erſchloſſen?

Er naht, im hehren Wonnekleid des Maien,
des Königslenzes holder Jubeltag:
da wollteſt du mir neuen Mut verleihen
durch deiner Liebe edlen Ritterſchlag;
mit deines Segens Huld das Werk da weihen,
das, wie ſein Schöpfer, dir am Herzen lag:
und meines Königs herrliche Verheißung,
nun ward ſie meines Glaubens ſich're Weiſung.

Dem Genius ergrollen die Dämonen,
und die Geſpenſter ſcheu'n den reinen Geiſt:
will oft mit ihnen ſich der Kampf nicht lohnen,
wenn unſre Sendung uns zur Stille weiſ't,
ſo ſchmückten edle Häupter ſich mit Kronen,
um ihre Kraft man Fürſtenſzepter preiſt:
ich ſetzt' in eines Königs Macht Vertrauen —
wob ſtill mein Werk, frei von Geſpenſtergrauen.

So war ich treu und blieb, was ich geweſen,
was neu ich ward durch meines Königs Wort:
es wuchs das Werk, zu dem ich auserleſen,
am Seil der Nornen ſpann ich kundig fort:
von Grau'n und Sorge mocht' ich frei geneſen,
ein Königsherz war meines Heiles Hort.
Nun wieder naht des Maien Jubelwonne:
wie bärgen mir Geſpenſter ſeine Sonne?

Wie ſollten jetzt Dämonen frei am Tage
des holden Bundesfeſtes ſich mir nah'n?
Von Hex' und Kobold hört' ich wohl die Sage,
daß ſie im Mai zum Blodsberg zieh'n hinan;
doch nimmer ward mir kund die grauſ'ge Plage,
geleitet ſie zu ſeh'n vom heil'gen Schwan!
Fort mit dem Spuk! Zur Hölle die Verhexten! —
Bald fei're ich der Jubeltage ſechſten! —

O Holder! Hör' denn deine eig'ne Stimme,
wie ſie mein Herz dir heute widerhallt,
daß nie das edle Feuer dir verglimme,
dein Herd in meinem Herzen nie erkalt':
wenn ich geduldig meine Höh' erklimme
dem jähen Drange biet' auch du Gewalt!
Und dieſe Höhe werde ich erſteigen:
da führe du dann deinen Götterreigen.

Triebſchen, 13. April 1870.

XI.

Bei Überſendung des dritten Aktes der „Götterdämmerung" an König Ludwig II.

„Vollendet das ewige Werk!
Wie im Traum ich es trug,
wie mein Wille es wies" —
was bange Jahre barg
des reifenden Mannes Bruſt,
aus winternächtigen Wehen
der Lieb' und des Lenzes Gewalten
trieben dem Tag' es zu:
dort ſteh' es ſtolz zur Schau,
als kühner Königsbau
prang' es prächtig der Welt!

XII.

An den König.

(Bei Zuſendung des 9. Bandes der „Geſammelten Schriften und Dichtungen".)

Ein neues Werk nicht, was ich heut' dir ſende,
zu grüßen dich am hohen Feſtestag:

mein Wirken ſelbſt leg' ich in deine Hände,
wie mir beſtimmt im Schickſalsſchoß es lag.
Was ich gewirkt, daß ich mein Werk vollende,
was hier geſammelt, dir es ſagen mag:
neun Bücher bot dem König Roms Sibylle,
neun biet' ich dir: erfülle ſie dein Wille!

Du warſt es, der zuerſt mich deſſ' gemahnet,
zu wahren, was ich ſinnend einſt erdacht:
die Wege, die ich ſelber mir gebahnet,
die ich beſchritt durch Dämmerung und Nacht,
den Tag zu grüßen, den ich je geahnet,
der nun mir hell im Sonnenlicht erwacht:
weisſagte einſt dem König die Sibylle,
was klar ich weiß, ſagt dir des Freundes Wille.

Du weißt es, Herr der königlichen Hulden,
du kennſt mit mir des Lebens ſchwere Bahn;
verſchloſſen nicht blieb dir der Welt Verſchulden,
bekannt iſt dir ihr mißgeſtalter Wahn;
doch eines Königs göttlichem Geduld};
bricht endlich wohl des Glaubens Tag auch an:
was neunfach ſie geweisſagt, die Sibylle,
vor aller Welt ein Königswort erfülle!

(25. Auguſt 1873)

XIII.

So blieb der Wonnemond mir ſelbſt nicht treu?
Bringt kein Erquicken mehr der holde Mai?
Auf meines Kunſtwerks nahes Morgenrot
erſtarrt mein Blick in Nibelungennot.
Hat ſich der Lenz ſo ganz mir abgewandt,
der jüngſt mir noch ſo holden Gruß geſandt?
Der nie geklagt mit ſeligſtem Verzeihen,
mög' er der Not nun auch ſein Mitleid weihen!

(25. Mai 1876.)

XIV.

„Liegt dir Geſtern klar und offen,
wirkſt du heute kräftig frei,
darfſt du auch ein Morgen hoffen,
das nicht minder glücklich ſei.“
So ſagt mir Goethe: gern lauſch' ich dem Dichter!
doch Einer nur vermag es, daß ich will,
er, meines Schaffens, meines Wirkens Richter,
er woll', und alle Zweifel ſchweigen ſtill.
Und ihm denn ruf' ich, ſtark in ſeiner Wehre:
Glück auf, daß auch dies neue Jahr dich ehre.

(1. Januar 1877.)

XV.

Es zwang ein König die Natur
trotz Froſt und rauhen Lüften
zu holder Blüt' auf Berges Flur
und lieblich zarten Düften!
Dem dankt nun Wahnfried alt und jung
am Feſt der Heilsverkündigung,
und blickt mit frohen Sinnen
nach Monſalvates Zinnen!

(15. April 1879.)

XVI.

Dritter Mai! Holder Mai!
Dir ſei mein Lob geſpendet
Winters Herrſchaft iſt vorbei
und Parzival vollendet!

(Depeſche zum 3. Mai 1879.)

XVII.

Der Blumen edle Spende,
der Grüße ſanfte Haſt,
bei Winters Sonnenwende
ſie mahnen hold zu Raſt!

Euch küſſ' ich, teure Hände,
die einſt im Sturm' ich faßt',
die, als mich Not umkettet,
mich königlich gerettet.
(Dezember 1880.)

XVIII.

Frau Frida wob und Loge lachte,
Geweb' und Geleuchte
Freund Mai mir zum Geburtsfeſt brachte,
daß hold und hell mir das Leben deuchte!
Dazu den hehrſten Segensgruß —
den — weil ich darf — ich erwidern muß!
(22. Mai 1881.)

XIX.

Zum fünfundzwanzigſten Auguſt 1881.

Wie birgt in Nebeldunſt und Dämmergrauen
vor mir doch immer dichter ſich die Welt?
ſoll ich ſie nicht mehr licht und hell erſchauen,
was iſt's, das ſie dem Blick verſchloſſen hält?
Verbleichen Hoffnungs-Grünen, Glaubens-Blauen,
da welk der Liebes-Roſe Blatt entfällt?
Es fällt, — ſie bleichen: nicht ſoll ich's gewahren;
will ihren Anblick mir die Welt erſparen?

Ich kenn' ihn doch, und lernt' auch ſie erkennen;
ich ſang ihr Lied, und weiß ihr Leiden gut.
Muß aus der Aſche ſtets ſie neu entbrennen,
neu fließen aus der Wunde trock'nem Blut,
die Werde-Wunder könnt' ich all' ihr nennen,
wie ſie, erſtarrt, nun raſ't in Glut und Wut:
was böte mir ihr raſtlos ewig Leben,
wenn zwei der Raſten ſie mir nicht gegeben? —

Doch um der Raſten willen weil' ich gerne,
für ſie laſſ' dieſer Welt Lauf ich beſteh'n;
ſie grüne, blüh', ſie dämm're in die Ferne,
getroſt mag ich an ihr vorüber geh'n,

darf ich des Jahres treue Wanderſterne
zu jenen Raſten wiederkehren ſeh'n,
als Sommertages helle Strahlenſonne,
als Winter-Chriſtnachts heil'ge Weihewonne.

War da der Welt Erlöſungstroſt geboren,
der hat mir, hold erblühend, gar gelacht;
doch — weiblich zart — wie ging er bald verloren,
zum Tageslicht gewandt aus ſtiller Nacht,
war mir in Sommersſonne nicht erkoren
der Held zu meines Schickſals hehrer Wacht!
Der Tag, die Nacht, die liebend mich umfaßten,
ſie banden nun mich hold zu trautem Raſten.

Was Hoffnungs-dürftig einſt dem Mai entſproſſen,
das Leben, das noch atmend in mir wohnt,
hat es die Weihnacht in ihr Herz geſchloſſen,
wo bergend ſie vor rauhem Hauch es ſchont,
von Huld und Gnade ſteht es überfloſſen
im königlich erlauchten Sommermond:
ſo raſte ſelig heut', was Lenz geboren,
im Dank für dieſes Tages Heil verloren!

R. W.

XX.

Mir ward, in heilig ernſtem Schwangewand,
durch Parſifal und Kundry Gruß entſandt.
Gelöſt iſt Titurels, Amfortas' Not,
da Heilung hehr der Gottgeſandte bot!
(Depeſche, 22. Mai 1882.)

XXI.

Zum 24. Auguſt 1882.

Verſchmähteſt du des Grales Labe,
ſie war mein alles dir zur Gabe.
Sei nun der Arme nicht verachtet,
der dir nur gönnen, nicht geben mehr kann.

Anhang.

Zwei Aufſätze für die „Gazette Musicale“.

I.

Stabat Mater de Pergolèse, arrangé pour grand orchestre avec chœurs par Alexis Lvoff, membre des Académies de Bologne et de Saint-Pétersbourg.

(1840.)

Il existe encore d'honnêtes musiciens qui mettent leur plus vive jouissance à rechercher les chefs-d'œuvre des anciens maitres pour se pénétrer de leur mérite incomparable; et quand on apporte à cette étude autant de zèle et d'intelligence que l'auteur dont nous allons parler, les travaux qui en résultent ne méritent pas moins d'estime et de reconnaissance que des ouvrages originaux. Ce serait une grave erreur que de supposer à M. Lvoff la prétention d'ajouter à la perfection de l'œuvre de Pergolèse, quand évidemment il n'a eu pour but que d'en rappeler le sublime exemple à l'école moderne et de le faire classer dans le répertoire des exécutions contemporaines. Sous l'influence de cette conviction, et malgré tous les scrupules esthétiques suscités par ce mode d'arrangements secondaires, on ne saurait donc contester l'importance et l'intérêt de la publication actuelle.

A une époque comme la nôtre, où les diverses branches de l'art musical ont pris une extension si divergente, au point de s'être souvent modifiées de la manière la plus anormale, c'est un besoin essentiel et un noble devoir que de remonter aux sources primitives pour y puiser de nouveaux éléments de force et de fécondité. Mais pour resserrer utilement ces liens de parenté avec les grands maitres du temps passé, la pratique de leurs compositions, adaptées s'il le faut aux exigences du goût moderne, aura toujours plus d'efficacité qu'une imitation pâle et médiocre de leur merveilleux style. Ce dernier procédé offre en effet le danger d'une pente rétrograde, les imitateurs en question s'attachant trop fréquemment à reproduire surtout dans leurs pastiches des formes surannées que réprouve la pureté du goût.

Les admirateurs exclusifs de l'ancienne école sont tombés dans une exagération vicieuse en préconisant sa facture incomplète au même degré que le fond et la pensée de ses œuvres.

Autant celle-ci avait de grandeur et de noblesse, autant les détails de l'exécution matérielle se ressentent de l'inexpérience, des tâtonnements d'une science à son début; et l'on ne peut revoquer en doute le perfectionnement des formes, sinon de nos jours, du moins pendant la période intermédiaire qui succéda à cet âge d'or de l'art musicale.

Ce fut avec Mozart, le chef de l'école idéale, que la musique, religieuse sous le rapport de la facture, parvint réellement à son apogée; et si je ne craignais d'être mal interprété, j'oserais dire, qu'il serait à souhaiter, que tous les ouvrages du temps précédent nous eussent été transmis revêtus de formes analogues, car la perfection de celles-ci aurait été une compensation suffisante aux inconvénients de cette transformation, désavantage fort léger d'ailleurs, puisque Mozart n'était pas trop éloigné de l'époque primitive, et que sa manière en a conservé le sentiment et les traits caractéristiques. Il a prouvé au contraire avec éclat combien les anciens chefs-d'œuvre pouvaient être embellis par la vivacité et la fraicheur du coloris sans rien perdre pour ainsi dire de leur mérite intrinsèque, notamment par l'arrangement de l'oratorio du „Messie“ de Haendel.

Nous sommes loin de blâmer ceux qui voudraient qu'on néxécutât l'œuvre de Haendel que dans une cathédrale avec un chœur de trois à quatre cents voix, appuyé des orgues et d'un quartette composé d'un nombre égal d'instruments à cordes, pour jouir de tout l'éclat et toute l'énergie primitive de la composition. Sans doute que pour l'individu jaloux d'apprécier la valeur historique de la musique de Haendel, il serait préférable de l'entendre rendu avec des moyens aussi puissants, chose presque impossible du reste à réaliser aujourd'hui, en raison de cette circonstance majeure et bien notoire, à savoir que Haendel improvisait lui-même sur l'orgue l'accompagnement des premières exécutions du „Messie“. N'est-il pas permis de croire que le compositeur à qui l'emploi perfectionné des instruments à vent était encore inconnu, se serait alors servi des orgues pour produire les mêmes effets que Mozart confia plus tard à ces instruments à vent améliorés?

En tout cas, l'instrumentation de Mozart a embelli l'ouvrage de Haendel dans l'intérêt général de l'art. Il fallait à la vérité le génie du Mozart pour accomplir une pareille tâche avec une mesure aussi parfaite. Celui qui entreprend aujourd'hui un travail analogue ne peut donc rien faire de mieux que de le prendre pour modèle, sans chercher surtout à compliquer sa facture si simple et si naturelle. Car l'application des procédés d'instrumentation moderne serait le plus sûr moyen de rendre méconnaissables le thème et le caractère des anciennes œuvres.

Telle a été du reste la louable préoccupation de M. Lvoff. L'examen de sa partition démontre qu'il a pris pour type la sage instrumentation de Mozart. Trois trombones, deux trompettes, les timbales, deux clarinettes et les bassons, tels sont les éléments de l'adjonction faite à l'orchestre primitif. Mais le plus souvent les clarinettes et les bassons ont seuls un rôle actif dans l'accompagnement, à l'instar de celui rempli par les bassons et les cors de bassette dans le „Requiem" de Mozart. La plus grande difficulté a dû être la traduction générale du quatuor des instruments à cordes, car Pergolèse l'avait écrit tout entier dans le style naïf du vieux temps, se bornant à trois parties la plupart du temps et quelquefois même à deux. Fort souvent le complément d'harmonie allait de lui seul, et l'on a peine de s'expliquer pourquoi le compositeur a omis de l'écrire, ce qui produit des lacunes très sensibles. Mais dans d'autres endroits, ce remplissage offrait de grandes difficultés, surtout là où la mélodie semble ne comporter que trois parties ou seulement deux, et où une voix supplémentaire peut être considérée comme superflue ou même nuisible. Ce grave obstacle a néanmoins toujours été surmonté avec bonheur par M. Lvoff, dont on ne saurait trop louer en général la discrétion. Les instruments à vent qu'il introduit, loin de couvrir jamais ni d'altérer le thème original, servent au contraire l'éclairer d'avantage. Ils ont même un certain caractère indépendant qui concourt à l'effet d'ensemble tout-a-fait suivant les règles adoptées par Mozart et nous citerons notamment à cet égard la strophe quatrième „Quae moerebat". Quelquefois seulement par exemple au début de la première partie, c'est peut-être à tort, que la partie des violons a été transféré aux bassons et aux clarinettes; non que l'auteur ait méconnu ici le caractère de ces derniers instruments, mais parceque la basse conservée des instruments à corde parait trop pleine et trop sonore avec les nouveaux dessus.

Toutefois il est étonnant que auteur d'un travail si consciencieux se soit laissé entrainer une fois à altérer la partie de basse au commencement de la deuxième strophe où M. Lvoff a modifié la phrase entière, au grand désavantage de la mélodie primitive, ce qu'il aura fait sans doute pour éviter un passage d'une certaine dureté qui se trouve chez Pergolèse dans la partie d'alto. Mais il y avait, selon nous, moyen de remédier à cette rudesse sans sacrifier la jolie basse du grand compositeur. C'est, du reste, le seul exemple dans tout l'ouvrage d'un changement défavorable et inutile. Il témoigne à cela près du zèle le plus consciencieux et d'une appréciation pleine de délicatesse du chef-d'œuvre ancien, même dans de petits détails d'un caractère un peu suranné.

Ce qu'il y a de plus audacieux dans l'entreprise de M. Lvoff est, sans contredit, l'adjonction des chœurs, puisque Pergolèse n'écrivit le „Stabat“ que pour deux voix, une de soprano, une de haute-contre. A la rigueur, il eût mieux valu respecter l'intention originelle du maitre, mais comme pourtant cette introduction de chœur n'a nullement gâté l'ouvrage, et que, d'ailleurs, les deux parties de chant primitives ont été conservées dans toute leur indépendance, on ne saurait adresser à l'arrangeur aucun blâme sérieux, et il faut même reconnaitre, qu'il a ajouté à la richesse de l'ensemble, car cette adjonction a été opérée avec une rare habileté et une intelligence supérieure du texte.

Ainsi, dans le premier morceau, la fusion intermittente du chœur avec les voix de solo rappelle heureusement la manière dont les deux chœurs sont traités dans le „Stabat“ de Palestrina. Toutefois, c'est principalement sur le chœur, que porte l'inconvénient de l'adjonction des parties complémentaires dans les passages précités, où Pergolèse avait dessiné sa mélodie exclusivement pour deux ou trois. Ici l'arrangeur a dû restreindre le rôle du chœur à trois parties, au plus pour ne pas défigurer absolument l'harmonie primitive et n'en pas altérer la noble simplicité. Cela est surtout sensible dans les passages fugués, comme le „Fac ut ardeat“. Aussi le chant du thème n'est jamais du ressort du ténor, mais exclusivement dévolu à l'une des parties de soprano ou de contralto, comme dans la composition originale, ou bien à celle de basse, qu'il était facile d'extraire de l'accompagnement primordial. L'arrangeur a dû être surtout embarrassé par l'„Amen“ expressément écrit par Pergolèse pour deux voix seulement.

A propos du no. 10 „Fac ut portem“, nous remarquerons encore qu'il aurait mieux valu omettre l'accompagnement du chœur ainsi que la cadence servant de conclusion, ces deux accessoires sentant par trop l'opéra moderne, et ne cadrant nullement avec le caractère de l'œuvre sacrée.

Mais si nous avons cru devoir signaler les rares écueils, qu'offrait un pareil travail, nous devons aussi déclarer franchement, que le compositeur moderne a fait preuve, en les doublant, d'une grande habileté. On ne saurait trop louer surtout la noble intention qui a présidé à l'entreprise de M. Lvoff; car si une admiration éclairée et une ardente sympathie pour un si grand chef-d'œuvre étaient seuls capables de faire assumer une pareille tâche, nul doute aussi que M. Lvoff n'en eût parfaitement mesuré l'étendue et la difficulté. C'est donc une pleine justice que de constater, non seulement le talent, mais aussi le courage nécessaire pour accomplir un travail semblable, où l'artiste doit faire abnégation complète de lui-même et s'effacer constamment pour laisser briller dans tout son jour le génie supérieur auquel il rend un hommage de prédilection.

R. Wagner.

II.

La Reine de Chypre d'Halévy.

(1842.)

C'est dans la ‚Reine de Chypre' que la nouvelle manière d'Halévy s'est manifestée avec le plus d'éclat et de succès. Dès les premières lignes de ce travail, j'ai eu occasion d'exposer les conditions auxquelles, selon moi, est soumise la production d'un bon opéra, en indiquant les obstacles qui s'opposent à ce que ces conditions soient remplies complètement et en même temps par le poète et par le compositeur. Quand ces conditions se réalisent, c'est un événement d'une haute importance pour le monde artistique. Or, dans ce cas-ci, toutes les circonstances se sont réunies pour amener la création d'une œuvre qui, même aux yeux de la critique la plus sévère, se distingue par toutes les qualités qui constituent un bon opéra tel que nous avons tâché de le définir.

Nous n'avons point à examiner en détail le livret de la ‚Reine de Chypre'. Toutefois, pour être à même d'apprécier et de caractériser plus exactement le mérite de la partition, il faut préalablement signaler, dans le poème, ce qui devait lui donner de l'importance aux yeux du compositeur. Avant tout, je crois devoir faire remarquer que, par un singulier bonheur, le poète a su donner aux éléments constitutifs de son action une couleur telle que le musicien pouvait la souhaiter. Si j'ai bien saisi le sens poétique du livret, le drame se fonde sur un conflit entre les passions humaines et la nature. Tout d'abord nous sommes frappés du contraste que l'égoïste Venise et son terrible Conseil des Dix forment avec l'île charmante que l'antiquité avait consacrée à Vénus. De la triste et sombre cité nous sommes transportés dans les bois enchanteurs de Chypre. Mais, à peine soulagés de l'anxiété qui nous oppressait, avons-nous respiré un air doux et voluptueux, que dans l'envoyé du Conseil des Dix, dans cet assassin froidement cruel, nous retrouvons avec effroi le principe destructeur. Au milieu de ce conflit redoutable surgit la noble nature de l'homme, se fiant aux deux étoiles qui le guident ici-bas, l'amour et la foi, luttant courageusement contre le génie infernal, et quoique sacrifié, restant vainqueur; voilà comment nous comprenons cette admirable figure de Lusignan.

Quel magnifique et poétique sujet! de quel enthousiasme il dût enflammer l'âme d'un compositeur qui a, comme Halévy, une si haute idée de la dignité de son art!

Voyons maintenant par quels moyens il a réussi à nous communiquer cet enthousiasme!

L'opéra d'Halévy se compose, dans sa forme extérieure, de deux parties distinctes, déterminées par le lieu où se passe la scène. Or, la différence caractéristique du lieu de la scène n'a jamais eu plus d'importance que dans ce drame, où elle donne une empreinte particulière tant à l'action qu'aux formes sous lesquelles elle se manifeste. Pour peu que vous prêtiez l'oreille aux accents d'Halévy, vous comprendrez comment on peut exprimer par les sons cette diversité locale: en ceci il a même surpassé le poëte.

La toile se lève. Nous sommes à Venise, au milieu de palais et de canaux: ni arbres ni champs verdoyants ne se montrent à nos regards ni même à notre imagination. Il y a pourtant une fleur qui croît en ces lieux, c'est l'amour de Gérard et de Catarina. Frais et pur comme la brise du soir, glisse vers nous le chant si simple et si joyeux par lequel Gérard annonce de loin sa venue à l'amante qui l'attend. Il y a là un élan de désir tendre et naïf, et en même temps une décision courageuse qui nous initient au caractère du jeune homme. Pour concilier tout d'abord nos sympathies aux deux amants, le compositeur a mis tout ce que son art a de plus enchanteur dans le duo où ils exhalent les sentiments qui les enivrent. Le fond sombre sur lequel se dessinent ces deux charmantes figures apparaît même à travers ces chants si brillants et si éclatants de bonheur comme un nuage sinistre, et leur communique un caractère particulier d'intérêt mélancolique. Rien n'égale en noblesse et en grâce la magnifique mélodie de la dernière partie de ce duo. La disposition et l'intention de ce thème seul suffiraient pour constater ce que j'ai dit plus haut, au sujet de la mélodie dramatique, telle que la comprend Halévy. Avec cette gracieuse tendresse, et quoiqu'elle soit parfaitement claire et qu'elle se comprenne à l'instant, cette mélodie est exempte, de toute manière, de toutes ces coupes arrêtées auxquelles ceux de nos auteurs contemporains, qui visent à la popularité quand même, ont coutume d'assujettir ces sortes de motifs; elle est disposée de manière à ce que l'on ne puisse lui assigner aucune origine, ni française, ni italienne, ni autre; elle est indépendante, libre; elle est dramatique dans toute l'acception du terme.

Cette gracieuse scène d'amour qui éveille des sentiments si doux, est en quelque sorte consacrée par le trio suivant entre les précédents et le père de Catarina. On dirait que tous deux, poëme et compositeur, ont voulu nous faire oublier que nous sommes à Venise, en nous peignant sous des couleurs ravissantes un bonheur qui ne devait pas se rencontrer souvent dans les palais de cette dure et orgueilleuse aristocratie Vénitienne. La prière: ‚O vous, divine Providence!' est un hymne de reconnaissance qui monte vers le ciel du cœur de mortels heureux. L'apparition de Mocénigo nous révèle l'intention du poëte: il ne pouvait produire un plus puissant effet qu'en faisant paraitre le prophète de malheur au moment même où nos cœurs s'abandonnent à la quiétude où nous ont plongés les scènes précédentes. Cet effet, le compositeur a le mérite de l'avoir rendu par des moyens très simples, sans aucune bizarrerie ni affectation. Toute cette scène est de main de maitre, ainsi que la suivante entre Mocénigo et Andréa. Ici ce présentait une grande difficulté. En effet, il ne s'agissait point d'exprimer l'énergie fougueuse des passions, il fallait peindre la réserve, la tranquillité froide et calculée dont s'enveloppe l'ambition. Ce qu'il y a de sombre et de terrible dans ce Mocénigo qui va porter le trouble au sein de tant de bonheur, dans cet impitoyable représentant d'une corporation puissante, ne pouvait être plus heureusement caractérisé que nous trouvons dans cette scène. On ne sait ce qu'on doit admirer le plus, de la simplicité des moyens aussi simples. Ce qui prouve que l'auteur procède ainsi à bon escient, c'est qu'il fait un usage très modéré de l'orchestre: il a prudemment renoncé à tous ses éclats d'une instrumentation bruyante, qu'il manie pourtant avec une supériorité incontestable; et c'était en effet par cette sobriété seule qu'il pouvait arriver à conserver à cette situation son expression dramatique. Le passage où l'orchestre caractérise si heureusement cette politique sombre et insidieuse du Conseil des Dix, et qui se répète en légers échos dans différents endroits de la partition, se fait remarquer de plus par un certain vide dans l'harmonie, avec lequel le chant si animé, si entrainant d'Andréa: ‚Eh quoi! vouloir qu'ainsi je brise', forme un beau contraste, et complète le tableau caractéristique que présente cette scène.

Le final du premier acte, où toutes les passions se déchainent comme une tempête, est un de ces chefs-d'œuvre où le talent d'Halévy se déploie dans toute sa puissance. L'énergie grandiose avec laquelle le compositeur a coutume d'exprimer les violentes émotions de l'âme, se concentre ici dans un air magnifique pour voix de basse: dans les premières notes la colère des partisans de Gérard se peint avec force et fierté, puis le mouvement rythmique s'accélère de plus en plus, et exprime admirablement l'exaltation successive de la passion. Sous le rapport purement musical, le final offre d'ailleurs une foule de traits nouveaux.

Le commencement de second acte, qui nous montre le côté romantique de Venise, est une des conceptions les plus originales qui soient jamais sorties de la plume d'Halévy. L'introduction musical avec le pizzicato incessant et monotone des violoncelles, et les accords pleins de rêverie des instruments à vent, forme, avec le chœur des gondoliers, un ensemble qui nous enivre d'un charme irrésistible. Le chœur des gondoliers est un morceau de chant où la nature est prise sur le fait: il y a là une simplicité grandiose et naïve d'un effet enchanteur. Toutes ces barcarolles rythmées à la moderne, d'une harmonie si piquante dont fourmillent nos opéras, du moment que la scène se passe en Italie, que sont-elles auprès de ce morceau si naturel, où pour la première fois se révèle dans toute sa verité le caractère primitif des vigoureux enfants de la Chioggia qui gagnent leur pain à ramer sur les canaux de Vénise.

La scène suivante a beaucoup d'animation dramatique. La mélancolie voluptueux dans laquelle s'est affaissée la douleur de Catarina est rendue avec un charme touchant dans l'adagio: le chant respire une mollesse qui répand dans nos cœurs un calme bienfaisant. Puis sa douleur se réveille avec une force nouvelle: Catarina s'adresse au ciel pour lui demander des consolations. Puis quand elle trouve les lignes tracées par la main de son amant, son cœur renait à l'espoir; sa joie, sa gratitude, l'anxiété avide avec laquelle Catarina attend son bienaimé, tout cela ne pouvait être rendue avec plus de vérité et d'énergie. L'auteur nous semble avoir été surtout heureux dans le motif principale de l'allégro.

L'apparition de Mocénigo, du démon qui doit toujours et partout troubler le bonheur des deux amants, produit également ici le plus heureux effet. Les terribles paroles qu'l fait entendre sont parfaitement caractérisées par l'accompagnement de l'alto et du violoncelle. L'arrivée de Mocénigo prépare la scène suivante entre Gérard et Catarina, une des plus saillantes qui soient au théâtre. Je signalerai surtout la grâce ravissante de l'air de Gérard, à son entrée: ‚Arbitre de ma vie', ainsi que le motif dans lequel Catarina, quand Gérard vient de lui déclarer qu'il ne l'aime plus, exhale sa douleur, douleur contenue, mais qui n'en est que plus intense; le compositeur place dans la bouche de l'infortunée des accords si doux et si suavement touchants, qu'ils vous navrent le cœur, et font plus d'effet qu'on n'en obtiendrait avec les sons discordants et les cris.

Que merveilleux changement voyons nous s'opérer au commencement du troisième acte. C'est ici qu'a lieu la transposition du lieu de la scène, dont je parlais plus haut, et à laquelle j'assignais une si grande importance. Dès ce moment, le souffle d'une aspiration nouvelle anime le musique; ce qu' elle peint, c'est la beauté, le bonheur, la nature dans sa richesse luxuriante: le contraste avec le premier acte est complet. L'air joyeux du chœur des seigneurs Cypriotes, ‚Buvons à Chypre', nous place tout à coup dans une sphère nouvelle: ce chœur abonde en vibrations melodiques; c'est, d'un bout à l'autre, une verve de gaieté et de jouissance insouciante. Le chant des Vénitiens ne manque pas non plus de charme, mais il respire en même temps la moquerie haineuse et l'orgueil. Les caractères si opposés des Vénitiens et des Cypriotes sont heureusement fondus dans ce qui suit, et la frivolité qui est commune aux uns et aux autres est parfaitement caractérisée dans le chœur du jeu. Les couplets de Mocénigo: ‚Tout n'est dans ce bas monde', sont d'une beauté incomparable, et se rattachent à l'ensemble sans affectation et sans en interrompre le rythme; il n'y a rien de trivial, de commun: l'expression de légèreté gracieuse, que n'exclut point la noblesse, fait de ces couplets le modèle du genre. La sensualité, le désir effréné de jouir qui forment le caractère distinctif de tout ce tableau atteignent leur point culminant dans le chœur dansé qui suit. On voit que le compositeur a voulu se surpasser ici lui-même, en prodiguant tout ce que son talent lui fournissait de richesses mélodiques: le délire de l'orgie ne saurait être rendu avec des couleurs plus enivrantes.

Par une transition qui forme un contraste très marqué, nous arrivons au grand duo final entre Lusignan et Gérard. Combien ce morceau diffère sous tous les rapports de ce qui précède! L'enthousiasme chevaleresque, une noblesse toute virile, se peignent dans ce passage, un de plus importants de la partitions; car c'est à partir de ce point que l'intérêt tragique se manifeste et prend une direction décisive. La romance pathétique: ‚Tristе, exilé sur la terre étrangère', qui est si bien en harmonie avec les moyens des deux chanteurs, est une perle précieuse dans la riche parure de cette partition. Tout ce que la sensibilité a de plus profond, tout ce que le courage chevaleresque a de plus mâle et de plus exalté sont fondus ici en une seule et même mélodie avec un art sans égal, dont la simplicité des moyens rehausse encore le mérite. En général on ne saurait trop louer Halévy de la fermeté avec laquelle il résiste à toutes les tentations d'escamoter des applaudissement faciles, en s'en remettant avec une confiance aveugle au talent des chanteurs, comme font tant de ses confrères. Au contraire, il tient à ce que les virtuoses même les plus en renom se soumettent aux hautes inspirations de sa muse, c'est ce qu'il obtient par la simplicité et par la vérité qu'il sait imprimer à la mélodie dramatique.

Au quatrième acte, une magnificence, une splendeur extraordinaires se déploient à nos regards. Nous avons vu dans ‚la Juive' qu'Halévy s'entend fort bien à donner à la pompe théâtrale un sens noble et caractéristique; toutefois, dans la ‚Reine de Chypre' il procède autrement. La pompe scénique, dans le premier de ces opéras, reçoit, par l'accompagnement musical, une teinte de fanatisme religieux propre au moyen-Age; dans la ‚Reine de Chypre', elle reflète au contraire les transports joyeux d'un peuple qui croit saluer dans la jeune reine le gage de la paix et du bonheur. L'aspect de la mer, la richesse méridional du paysage, tout contribue à rehausser l'éclat de la fête. C'est dans ce sens, ce me semble, que l'on doit expliquer le chant des matelots quand le vaisseau aborde au rivage. Mais c'est surtout la prière: ‚Divine Providence', que achève de donner au tableau un caractère individuel. Cette prière est un morceau d'un mérite inappréciable: dès les premières mesures chantées par le ténor, on se rappelle involontairement ces processions pieuses que l'on voit parfois s'avancer dans la campagne avec croix et bannière. La sérénité, qui s'allie dans ce morceau à la ferveur réligieuse, forme un contraste frappant avec les sombres mélodies chantées par les moines et les prélats dans la procession du concile de Constance.

L'air de Gérard qui vient après les cérémonies est d'un puissant effet: chaque mesure est empreinte d'une expression dramatique et qui émut profondément; les divers sentiments qui viennent successivement agiter son cœur sont parfaitement rendus: un souffle mélodique continu règne dans tout ce morceau. Un des motifs les plus heureux est celui du dernier allégro: ‚Sur le bord de l'abime', il était facile de manquer la couleur mélodique de ce passage, à cause de l'émotion extrême qui s'y révèle. Le compositeur est d'autant plus digne d'admiration, pour avoir mis le chant en harmonie avec la vérité de la passion. L'allure rapide et énergique du final, l'art avec lequel les sentiments les plus divers viennent se confondre dans le motif principal, constatent de nouveau la supériorité avec laquelle Halévy traite les morceaux d'ensemble.

Que dirai-je enfin du cinquième acte, dans lequel le poëte ainsi que le musicien semblent s'être concertés pour atteindre aux effets les plus merveilleux de leur art? On ne saurait trouver un tableau plus touchant, plus noblement pathétique. L'air chanté par Catarina près du lit de mort du roi, les accents qu'il adresse à son époux découlent des sources les plus intimes du cœur humain; nulle parole ne saurait peindre ce qu'il y a là de douleur vraie et déchirante. Le duo entre Gérard et Catarina commence par une excellente introduction, et se soutient à la même hauteur, jusqu' à la fin. Le motif principal: ‚Malgré la foi suprême', a beaucoup de vérité et d'expression: la gradation de ce motif est fortement accentuée, et produira toujours le plus grand effet.

Toutefois, le morceau le plus sublime de la partition c'est le quatuor: ,En cet instant suprême'. Ici plus que partout ailleurs le talent d'Halévy se montre dans toute son individualité; le grandiose s'allie au terrible, et une mélancolie tout élégiaque répand comme un crêpe funèbre sur cette scène solennelle, disposée d'ailleurs avec cette clarté, cette simplicité, qui sont propres au grands maitres.

Que si nous jetons un dernier regard sur l'ensemble de la ,Reine de Chypre', si nous en examinons avec soin les qualités les plus saillantes et les plus caractéristiques, nous trouverons d'abord que l'auteur continue à s'avancer dans la route qu'il a frayée dans ,la Juive', puisqu'il s'attache de plus en plus à simplifier ses moyens. Cette tendance qui se révèle chez un compositeur doué de forces exubérantes qui auraient pu l'amener plutôt à douter de l'efficacité des moyens déjà en usage, est d'une grande importance; elle prouve de nouveau qu'il n'y a que ceux qui font abus de ces moyens qui les trouvent insuffisants; que l'artiste doit chercher ses richesses dans la puissance créatrice de son âme. C'est vraiment un beau spectacle que de voir comment Halévy, tout en restreignant ses moyens à dessain, comme il est facile de le remarquer, a réussi à obtenir une si grande variété d'effets, sans compter que par là il rendait ses intentions d'autant plus claires et plus intelligibles. Au reste, les procédés qu' Halévy a employés et l'influence qu'ils exercent sans doute sur l'art contemporain, ont trop d'importance pour ne nous en occuper qu'ainsi en passant. Nous nous réservons de revenir une autre fois sur ce sujet, et de le traiter avec toute l'attention qu'il mérite.

Richard Wagner.

III.

Deutſchland und ſeine Fürſten.

Sehen wir hin auf das weite deutſche Reich, überall erblicken wir ein ſchönes, reich geſegnetes Land, ein ehrliches, fleißiges, friedfertiges Volk. Alles iſt im Überfluſſe vorhanden, was Deutſchland zum herrlichſten, beneidenswerteſten Aufenthalte der Erde machen müßte; und in welchem Zuſtande ſtellt es ſich dar!

Dem Laſttiere gleich arbeitet der Bauer auf dem Felde, zwingt die Erde mit emſiger Raſtloſigkeit zur äußerſten Anſtrengung ihrer Kräfte; willig kommt ſie ihm entgegen, und der Erfolg der beiderſeitigen Bemühungen iſt Reichtum, Überfluß an Naturerzeugniſſen. Nun ſeht hin! Tauſende verkommen jährlich aus Mangel an genügender Nahrung, Hunderttauſende fliehen jährlich über das Meer, um hier, im Lande des Reichtums, des Überfluſſes nicht zu verhungern! Ja der Bauer ſelbſt, deſſen Fleiß dieſen Reichtum mit erzeugt, er ſelbſt leidet Mangel am Nötigſten, er ſelbſt kann die eigene Frucht nicht genießen, und ſeine Kräfte ſchwinden, weil er, der Miturheber des Überfluſſes, Not leidet. Muß das ſo ſein?

Seht jenes große Haus, aus dem beſtändig Warenballen herausgetragen und auf ſtarke Wagen geladen werden. Ein emſig Summen, Stampfen und Sauſen ſchallt euch entgegen aus jenem Hauſe; es iſt eine Fabrik. Tretet hinein und ihr ſeht hundert fleißige Hände, künſtlich gebaute Maſchinen in fruchtbarer Tätigkeit. Alles ſchafft und wirkt, und ein Stück des nützlichen Kleidungsſtoffes nach dem andern wird zur Seite gelegt als Zeugnis der menſchlichen Tätigkeit, des menſchlichen Scharfſinns. Nun blickt hin auf die Menſchen! Seht die bleichen, abgehärmten Geſichter, die matten, glanzloſen Augen, die ausgehungerten, nackten, frierenden Körper, ſeht auch hier das wahre Bild des Jammers und des Elends mitten im Überfluſſe! Und wieder frage ich: Muß das ſo ſein?

Dort erzeugt der Bauer im Bunde mit der Natur Überfluß und leidet Not, hier ſchafft des Menſchen Fleiß im Bunde mit ſeinem Scharfſinne wieder Überfluß, und er leidet Not. **Warum iſt das**?

Geht in die Stadt, ſeht den emſigen Bürger. Kummer und Sorge ſpricht aus ſeinem Antlitz; der angeſtrengteſte Fleiß reicht ja kaum hin, ihn und die Seinigen vor Mangel des Unentbehrlichſten zu bewahren! Ein Seufzer entringt ſich ſeiner Bruſt, vernimmt der Vater die Kunde, daß ihm ein neues Kind geboren ward; erſcheint es ihm doch wie ein Räuber, wie ein Bote neuerer, größerer Leiden! Blickt er auf die Seinen, ſo jammert ſein Herz, denn er ſieht in ihnen nur die Urheber, die Teilnehmer und die Erben ſeines eigenen jammervollen Elends! Stumpf wird ſein Geiſt, kalt und gleichgültig ſein Herz, und bald lernt er Hohn ſprechen dem Ammenmärchen von „Gattenliebe und Vaterfreuden“ und verwünſchen den Leiden bringenden „Segen Gottes“!

Blickt hin auf die ganze Reihe der Tätigen, der Schaffenden aller Arten, überall dasſelbe Bild mit helleren oder dunkleren Farben; Ausnahmen ſind, wo dies nicht der Fall. Seht jene unglücklichen, verachteten Mädchen; der Not opfern ſie Tugend und Selbſtachtung, die Not benutzt ſie und wirft ihnen den Sündenlohn nach, denn das Laſter iſt ja wohlfeiler als die Tugend! Fragt nach der Veranlaſſung, nach der erſten Urſache aller Vergehen, aller Verbrechen, faſt überall ſchallt euch dieſelbe Antwort entgegen: Mangel, Not, Elend, Verzweiflung! Und dies im Lande des Fleißes, des Reichtums, des Überfluſſes! Sprecht, muß das ſein?

Wenn die Natur Überfluß bietet, warum muß der Menſch Mangel leiden? Wenn Deutſchland, wie erwieſen iſt, zehn Millionen Menſchen mehr ernähren kann, als es beſitzt, warum müſſen ſeine gegenwärtigen Einwohner hungern? Wenn Deutſchland ſo viel der müßigen und doch ſo gern tätigen, wirkenden Hände beſitzt, warum müſſen ſo viele alles Nötige entbehren? Warum müſſen ſo viele das geliebte Vaterland fliehen? Warum entſtehen Laſter und Verbrechen aus Not, da doch keine Not iſt? An euch richten wir dieſe Fragen, an euch, denen wir die Lenkung unſrer Geſchicke anvertraut haben, die ihr die Verantwortung für unſer Wohl und Wehe übernommen, an euch, die ihr euch nennt: die von Gott beſtimmten Leiter des Geſchicks der Völker. Ihr ſollt uns

Antwort geben, warum dies ſo iſt, wie dies geworden, warum ihr, die ihr alle Macht beſaßet, dem nicht geſteuert, und was ihr getan, um es zu verhindern oder wenigſtens zu verbeſſern; und bis ihr nicht bewieſen, daß, wie es iſt, es ſein muß, ſeid ihr allein verantwortlich dafür, denn in eurer Hand lag die Macht, und euer Wille allein lenkte ſie.

Das aber könnt ihr nie beweiſen! Es muß nicht ſo ſein, wie es iſt, denn die Schuld liegt nicht in der Natur, ſondern nur im Werke des Menſchen, es iſt keine von Gott gebotene Notwendigkeit, es iſt eine von Menſchen verſchuldete Ungerechtigkeit. Die einfache Antwort, die ſich auf jene Fragen ergibt, iſt: die Urſache unſrer Leiden liegt darin, daß die Arbeit nicht unverkümmert ihren Lohn empfängt; denn wenn der Bauer, der Arbeiter, der Schaffende Überfluß erzeugt, ſo muß ſein Lohn auch wieder Überfluß ſein, und er kann nur dann Not leiden, wenn ihm eben ſein Lohn bis zur Not verkürzt wird, wenn er unverhältnismäßig viel ſchaffen muß, um wenig zu erlangen.

Dies iſt die Urſache unſres Elends, dies iſt aber auch eine von Menſchen erzeugte, von Menſchen alſo auch wieder zerſtörbare Urſache, und eure Aufgabe, in deren Hände wir alle Macht und Gewalt gelegt, war es, ſie zu zerſtören, eure Pflicht wer es, darüber zu wachen, daß unſre Leiden ſich nicht vergrößerten.

Fühltet ihr euch zu ſchwach, eure Aufgabe zu löſen, ſo mußtet ihr wenigſtens eure Pflicht erfüllen. Vergebens ſchützt ihr Unwiſſenheit vor, ihr waret gewarnt und ermahnt!

Es ward euch längſt geſagt: das Land gehört dem Volke und das Volk gehört ſich ſelbſt; der Menſch hat nur Gott über ſich.

Ihr habt dagegen gewaltet als die Herren des Landes und des Volkes; eurem Willen ſollte alles gehorchen, alles ſich beugen, und das Wohl aller ſollte nicht aufwiegen die geringſte eurer Launen. Könnt ihr es leugnen?

Es ward euch längſt geſagt: der Menſch kann nur ein Verdienſt beſitzen, und das iſt ſein eigenes.

Ihr habt das zweifelhafte Verdienſt eines Menſchen, der vielleicht vor ſo und ſo viel hundert Jahren wirklich gelebt hat, übertragen auf den Lebenden, der ohne jedes Verdienſt iſt, und ihn höher geſtellt als den andern, der ſich ſelbſt Verdienſte erworben. Ihr habt den Adel nicht abgeſchafft, ſondern ihn geſchützt und vermehrt. Könnt ihr es leugnen?

Er ward euch längſt geſagt: das *Vorrecht* iſt ein *Unrecht*; das *Vorrecht* iſt ein Betrug am *Rechte*; ſoll das Recht gelten, ſo darf kein *Vorrecht* ſein.

Ihr habt die Vorrechte *nicht* abgeſchafft, ihr habt ſie geſchützt und vermehrt aus Beſorgnis für *eure* Vorrechte, und *darin* täuſchtet ihr euch nicht, denn auch *ihr* ſeid nichts weiter denn *Menſchen*, und auch *eure* Vorrechte ſind eine Verletzung des *Rechtes*. Könnt ihr es leugnen?

Es ward euch längſt geſagt: der Müßiggang des *Einen* iſt ein Raub an der Arbeit des *Anderen*.

Ihr habt den Müßiggang *nicht* abgeſchafft, ihr habt euch jeder Verminderung deſſelben widerſetzt und ihn *vermehrt*. Ihr habt eine Schar von Müßiggängern an euren Höfen um euch verſammelt, ihr habt die jüngſten, friſcheſten Kräfte des Landes durch eure bunten Röcke *gegen* ihren Willen zum Müßiggang *gezwungen*, denn *Müßiggang* iſt, *was nichts nützt*, *nichts ſchafft*, und der Soldat im Frieden *nützt nichts*, *ſchafft nichts*. Ihr habt den Müßiggang geadelt und belohnt mit der Frucht des Fleißes, ihr habt ihn geehrt und gehoben über die Tätigkeit, die Nützlichkeit. Könnt ihrs leugnen?

So ward euch noch viel geſagt, und ſo ward noch viel von euch nicht verſtanden, nicht befolgt. Statt *beſſer* ward es *ſchlechter* ſtets mit uns, und es kam die Zeit, wo unſre Not den höchſten Punkt erreicht und wir euch riefen: *Halt!*

Aufs neue wurden jene Fragen euch geſtellt; was gabt ihr darauf für Antwort? Aufs neue wurden jene Warnungen euch wiederholt; was habt ihr darauf getan?

Wohl wart ihr überraſcht durch die Fragen, durch die Warnungen, denn längſt vergeſſen war, was ihr vor 33 Jahren habt verſprochen, und keine Mahnung konnte zu euch dringen durch all die Schranzen und die Exzellenzen, die euch umlagerten, und wo eine Stimme ſich erhob, ward ſie erſtickt in finſtern Kerkern, hinter eiſernen Gittern und Türen. Doch jetzt, wo das ganze Volk gar laut geſprochen, jetzt habt ihr gehört die Fragen, die Warnungen, und ihr habt gelobt, zu antworten und zu folgen.

Sechs Monate ſind verfloſſen, was iſt geſchehen? Gern erlaſſen wir euch die Beantwotung jener Fragen, denn wir wiſſen, daß ihr ſie nicht zu beantworten *vermögt*, und wir entſchuldigen euern Anteil an unſren Leiden mit eurer Schwäche, eurer Unkenntnis.

Doch die Warnungen konntet, mußtet ihr beherzigen, das lag in eurer Macht, in eurem freien Willen. Habt ihr es getan?

Noch immer nennt ihr euch die Herren der Länder und der Völker; noch immer wollt ihr euer Recht von Gott ableiten, der doch euch kein höheres gab, als uns allen; noch immer ſoll euer Wille, euer Gebot maßgebend ſein, noch immer ſprecht ihr nur von Fürſtenrechten und von Volkespflichten, während es doch nur gibt: Volksrechte und Fürſtenpflichten.

Noch immer ſteht der Adel feſt um euch geſchart, und wie er in euch ſucht ſeinen Schutz, ſo glaubt auch ihr durch ihn euch zu erkräftigen.

Noch immer ſucht die Vorrechte ihr zu wahren zum Trotz des Rechtes und der Wahrheit, noch immer ſchützt ihr und verteidigt die Vorrechte des Standes, der Stellung, des Beſitzes, noch immer ſoll der Menſch in zweiter Linie ſtehen.

Noch immer iſt der Müßiggang von euch geehrt und gehegt, noch immer iſt er es, der euch umgibt, dem ihr allein vertraut, noch immer iſt er allein eure Stütze, von der ihr Heil erwartet. Aufs neue ſucht ihr ihn zu vermehren, und ihr verdoppelt die Heere, um die Herrſchaft der Vorrechte, der Verdienſtloſigkeit, des Müßigganges zu verteidigen gegen die Wahrheit, das Recht, das Verdienſt und die Tugend. Hofft ihr wirklich, Sieger zu bleiben?

Erwacht! Die elfte Stunde hat geſchlagen, und wahrlich, wir brauchen keinen Daniel, um uns die Zeichen zu erklären, die an euern Paläſten prangen! Blickt nicht nach Oſten; wer dorthin ſeine Schritte lenkt, den führt ſein Weg in Nacht. Vergeßt, was ihr geweſen, die Zeit kehr nimmer wieder. Sühnt, was ihr gefehlt, noch iſt Gelegenheit dazu geboten, noch liegt es in eurer Macht, das Gute zu tun, das Schlechte zu meiden; ergebt euch willig dem Geſchick, das über euch, über uns allen waltet. Blickt um euch, ſeht, was iſt, erkennt, was ihr ſeid. Ihr, die ihr nicht bewältigen könnt eure eigenen Schwächen, eure eigenen Fehler, ihr wollt lenken die Völker? Nicht vermochtet ihr zu befolgen, zu erfüllen die Mahnungen der Menſchen, und ihr wähnt Kraft zu beſitzen, an die Stelle Gottes, des Schickſals zu treten, das Rad der Zeit, welches über eure Sitze dahinrollt, aufzuhalten? O laßt das ohnmächtige, fruchtloſe Widerſtreben! es kann nur Leiden über uns, Verderben über euch bringen.

Das Leben der Völker und der Fürſten: im kleinen Bilde hat uns Gott es offenbart.

Seht die Raupe, wie ſie auf der Erde kriecht, allein auf Nahrung bedacht, ihr ſchleimiger, wäßriger Körper nur zuſammengehalten durch die weiche, ſchmiegſame Haut. Das iſt der Völker erſtes Alter wo das Fürſtentum, ohne ſie zu bedrücken, ihnen Halt und Form gegeben. Da naht der Winter, die Haut der Raupe wird feſt und hart, ſcheinbar leblos der Körper; doch im Innern regt ſich ein wunderbares Schaffen und Geſtalten, und aus dem Scheintod bereitet ſich ein neues, höheres Leben. Härter, ſelbſtändiger iſt die Haut, ihre Aufgabe: die allmählige Selbſtvernichtung, erfüllend. Darin erkennt ihr der Völker zweites Alter und des Fürſtentumes, wie es jetzt hinter uns liegt.

Jetzt naht der Frühling wieder; der letzte Zuſammenhang zwiſchen der nun zur trocknen, markloſen Schale gewordenen Haut und dem inneren Körper iſt gelöſt, von allen Seiten ſpringt ſie auf, bricht unter ihrer eigenen Laſt in Staub zuſammen; ſie hat ihre Aufgabe erfüllt, ſie iſt geweſen. Aus der Hülle der Nacht erſteigt die wunderbare Schöpfung des Lichtes, und der Schmetterling ſchwebt empor in die blauen Lüfte, ein Zeugnis der Allmacht Gottes, **ein Gleichnis unſrer Zeit.**

IV.

An Seine Majeſtät den König.

Im Traume ſah ich Eure Majeſtät
in einem Tal, das paradieſiſch ſchön,
ein palmenüberwölbtes Blumenbeet
ſich ſchmiegt an himmelnah getürmte Höh'n
Am Ganges war's, in tropiſcher Natur,
doch heute nicht, es war in Tagen,
als Götter wallten noch auf jener Flur.

Da ſah ich dich auf gold'nem Wagen
in ſtrahlendem, in wallendem Gewand,
den Demantbogen Indra's in der Hand!
Und Menſchen kamen allerwegen,
um huldigend vor dir zu knien,
dein ſonnenhafter Blick war Segen —
ſo ſah ich ſonnengleich dich zieh'n.

O Herr und König, ſeitdem wachend träume
ich mich in jenes Wunderland,
mich wieder unter Mangobäume,
wo Punas Sohn einſt lauſchend ſtand.
Wenn je dir eine von den Sagen,
die mehr als ſchöne Sage ſind,
die Löſung ſind der höchſten Fragen,
ein Beifallslächeln abgewinnt —

o laſſe mich die Sage dir geſtalten,
ins Leben rufen die verſunk'ne Welt,
mich, den in dieſer nebelkalten,
entgötterten nur deine Gnade hält.
Dann wohn' ich wieder unter Palmenzweigen
am Fuße des Himalaya
und ſehe Indra herrlich niederſteigen,
wie ich im Traumbild dich, o König, ſah!

(Morgengruß, 16. November 1865, Hohenſchwangau.)

Anmerkungen und Nachträge.

S. 1. **Die deutſche Oper.** Dieſer erſte Aufſatz Wagners ſteht in Laubes „Zeitung für die elegante Welt“ 1834, 10. Juni, Nr. 111, anonym. Er iſt mehrfach gedruckt, meiſt fehlerhaft, ſo in Kürſchners „Wagner-Jahrbuch“ 1886, S. 377, und bei J. Kapp „Der junge Wagner“ S. 45. — Hingeriſſen durch eine Aufführung von Bellinis „Romeo und Julia“ in Leipzig mit der Schröder-Devrient als Romeo, vollzog der einundzwanzigjährige Wagner mit dieſem Aufſatze ſeine Abkehr von dem früher ſo verehrten Weber und der „gelehrten“ dramatiſchen Muſik der Deutſchen; die Grundgedanken der kleinen Schrift kehren nun in den folgenden Aufſätzen immer wieder. In ſeiner Autobiographie (S. 102) ſagt der Verfaſſer dreißig Jahre ſpäter, daß er mit der „frivolen Weiſe“ dieſes Aufſatzes und beſonders mit der in ihm enthaltenen Verhöhnung der „Euryanthe“ in die „Flegeljahre“ ſeiner „künſtleriſchen Geſchmacksentwicklung“ getreten ſei.

S. 3 unten: „Viſionen von feindlichen Quinten“ vgl. die „Autobiographiſche Skizze“ in den Schr. u. Dicht. I, S. 10.

S. 5. **Paſticcio** von Canto Spianato ſteht in Schumanns „Neuer Zeitſchrift für Muſik“ 1834, 6. und 10. November, Nr. 63 und 64, wiedergedruckt in den „Bayreuther Blättern“ 1884, S. 339 (mit Erläuterungen von C. Fr. Glaſenapp) und bei Kapp, „Der junge Wagner“, S. 53.

S. 7, Z. 5 von unten: „Natur“ für das unerklärliche Wort „Teſſitur“ der Drucke eingeſetzt.

S. 9, Z. 15 von oben: „Heil“ für den Leſefehler „Theil“ in den „Bayreuther Bl.“ und bei Kapp. Dieſe Stelle wiederholt ja wörtlich eine Stelle (S. 1) des 1. Aufſatzes.

S. 12. **Aus Magdeburg.** Mit dem Untertitel „Die Verſchwörungen. — Die Oper“ gedruckt in Robert Schumanns „Neuer Zeitſchrift für Muſik“ 1836 Nr. 36, S. 151 vom 3. Mai. Mit einem Briefe („R. Wagner an Freunde und Zeitgenoſſen“, herausgegeben von Erich Kloß, S. 9) an Schumann ſandte Wagner aus Magdeburg (19. April 1836) dieſen Muſikbericht ein, in dem er gezwungen war, über ſich ſelbſt zu ſprechen.

S. 13. „Leſtocq“, Oper von Auber, über die Wagner noch 1860 in Paris mit dem franzöſiſchen Meiſter ſich unterhielt. (Schr. u. Dicht. Bd. IX, S. 68.)

S. 15. **Der dramatiſche Geſang.** Nach einem Manuſkript veröffentlicht von O. Leſſmann in der „Allgem. Dtſch. Muſik-Zeitung“ 1888, S. 97, wo angegeben, daß der Aufſatz aus der Königsberger Zeit 1837 herrührt; auch bei Kapp a. a. O., S. 105.

S. 19. **Bellini, ein Wort zu ſeiner Zeit.** Erſchien in der Rigaer Zeitung „Der Zuſchauer“ (7. December 1837) und diente dazu, das Publikum auf die erſte Aufführung der „Norma“ unter Wagners Leitung hinzuweiſen. (Vgl. Glaſenapp „Leben Wagners“ Bd. 1, S. 293.) Gedruckt: „Bayreuther Blätter“ 1885, S. 363, und Kapp a. a. O., S. 111.

S. 22. **Über Meyerbeers „Hugenotten“.** Dieſer Aufſatz iſt niemals gedruckt worden. Er exiſtiert in einem Autograph Wagners, von dem zuerſt in einem Katalog des Berliner Antiquars Liepmannsſohn 1886 Nachricht gegeben wurde. Dann gab Max Kalbeck in einem Feuilleton des „Neuen Wiener Tagblatts“ 1902 davon große Auszüge. Aus einer unvollſtändigen Zuſammenfügung dieſer beiden Drucke iſt die neue Veröffentlichung von J. Kapp im 2. April-Heft 1911 der Zeitſchrift „Die Muſik“ entſtanden. Dem vorn Seite 22–30 gegebenen vollſtändigen Abdruck liegt eine dem Herausgeber von Herrn Max Kalbeck freundlichſt überlaſſene Kopie des jetzt in Privatbeſitz befindlichen Autographs des ganzen Entwurfs zugrunde. Der Abſatz: „Ein noch weiteres Vorſchreiten“ bis „ihrer höchſten Aufgabe“ (S. 29) hatte bei Liepmannsſohn eine andere (vorn in der Fußnote mitgeteilte) Faſſung.

Aus dieſer Änderung eines Satzes geht hervor, was auch ſonſt durch kleine Änderungen beſtätigt wird, daß der Entwurf in doppelter Faſſung, wenigſtens für einzelne Stellen, vorhanden iſt. Leo Liepmannsſohn's Katalog (Berlin, Auktion Dezember 1886) ſagt von ihm S. 6: „5 Seiten auf 4 Blättern folio, 302 lange Zeilen.“

Die Entſtehung dieſes Aufſatzes iſt bisher meiſtens in die Pariſer Zeit geſetzt worden; dann wäre er eine Fortſetzung der von Wagner 1840 begonnenen Arbeit „Über deutſches Muſikweſen“ (Schr. u. Dicht. Bd. I). Da aber alle Aufſätze Wagners aus der Pariſer Zeit beweiſen, daß ſeine Vorliebe für Meyerbeers Opern bedeutend nachgelaſſen hatte, ſo iſt dieſer Panegyrikus damit ſchwer zu vereinigen. Beſſer aber paßt er in eine frühere Zeit, etwa ins Jahr 1837, und ſtimmt auch im Wortlaut mit einem Briefe, den Wagner damals an Meyerbeer ſchrieb („Die Muſik“ 1911, 2. Aprilheft, S. 81).

S. 31. **Pariſer Amüſements.** Mit dieſem Aufſatz beginnt die Reihe derjenigen Pariſer Berichte, die der Meiſter ſpäter nicht in ſeine Geſ. Schr. aufnahm. Sie unterſcheiden ſich von den bisherigen ſchriftſtelleriſchen Arbeiten dadurch, daß ſie nicht nur muſikäſthetiſch, ſondern feuilletoniſtiſch gehalten ſind: Pariſer Schilderungen voll Witz, Geiſt und Humor. Ich habe dieſe, vorn von S. 31 bis S. 130 abgedruckten „Aufſätze und Kunſtberichte aus Paris 1841“ unter dem Titel „Aus Richard Wagners Pariſer Zeit“ in der „Deutſchen Bücherei“ (Berlin) Heft 64—65 herausgegeben; auf die Einleitung und die reichlichen Anmerkungen dieſer Bändchen möchte ich hier verweiſen.

Die „Pariſer Amüſements“ ſchrieb Wagner für die Stuttgarter Zeitſchrift „Europa“, wo der Aufſatz 1841 im 2. Bd., S. 577 ff., abgedruckt wurde; als Verfaſſer war V. Freudenfeuer genannt. Mit dem Herausgeber der „Europa“, Auguſt Lewald, ſtand Wagner ſeit 1837 in Verbindung; ihm ſandte er am 1. März 1841 dieſes Feuilleton nebſt drei Liedkompoſitionen und bat „aus Geldnot“ um eiligen Abdruck.

S. 31. „Théâtre de Guignol“ (Kaſperle-Theater), jedenfalls richtig für das auf Leſefehler beruhende Guignac.

S. 46. **Pariſer Fatalitäten für Deutſche.** Auch dieſer Aufſatz erſchien in Lewalds „Europa“ (1841. 3. Bd., S. 433 ff.) unter dem Pſeudonym „Freudenfeuer“. Wagner ſpricht in ſeinem „Leben“, S. 238, darüber und erzählt, daß jene rührende Epiſode des Deutſchen in Paris (vom S. 54 ff.) auf einem wahren Erlebnis mit einem Leipziger Jugendgenoſſen, Herrmann Pfau, beruht, der ſich damals als Vagabund in Paris umhertrieb.

S. 75. **Pariſer Berichte für die „Dresdener Abendzeitung“.** Die folgenden 9 Briefe ſind ſämtlich an die „Dresdener Abendzeitung“ des Theater-Hofrats Winkler (Theodor Hell) gerichtet, den Wagner ſich durch dieſe Mitarbeit an ſeinem ſchon recht „verfallenen“ Blättchen verpflichten wollte, um ſeinen Einfluß für die Annahme und Aufführung des „Rienzi“ in Dresden zu gewinnen. Wagner ſpricht in ſeinem „Leben“ (S. 236 f.) von dieſer Mitarbeit und den „in Heineſcher Manier pikant hergerichteten“ Mitteilungen über Theatervorſtellungen, die der Berichterſtatter nie geſehen hatte.

Alle dieſe Briefe ſind auch in der „Abendzeitung“ erſchienen: der erſte: 19.—22. März 1841, der zweite: 24.—28. Mai 1841, der dritte: 14.—16. Juni 1841, der vierte: 2.—4. Auguſt 1841, der fünfte: 23. Auguſt 1841, der ſechſte: 1. und 2. Oktober 1841, der ſiebente: 4.—8. Dezember 1841, der achte: 25. Dezember 1841, der neunte: 10. und 11. Januar 1842.

S. 104. Pariſer Sonntagseindrücke. Dies iſt der einzige Bericht, der nicht Wagners Unterſchrift zeigt. Trotzdem kann wohl kein Zweifel ſein, daß auch dieſer — offenbar unvollendete — Pariſer Brief von Wagner herrührt: die Anrede an die Mehrheit, gewiſſe auch ſonſt wiederkehrende Äußerungen und Urteile über Paris und die Franzoſen u. a. m. zeigen ſeine Eigenart.

S. 131. **Halévy und die Franzöſiſche Oper.** Halévys „Jüdin“ hatte auf den jungen Wagner, als er die Oper im Sommer 1837 in Dresden ſah, einen großen Eindruck gemacht, und die Achtung vor der Bedeutung dieſer Muſik blieb ihm bis in ſein Alter (vgl. Glaſenapp, „Leben Wagners“, I, S. 281). Als nun für Ende 1841 in Paris die Aufführung einer neuen Oper Halévys, „La Reine de Chypre“, bevorſtand, gab ſich Wagner in einer ausführlichen Einleitung Rechenſchaft von dem Schaffen dieſes franzöſiſchen Meiſters. Das Manuſkript dieſer Einleitung hat ſich im Wahnfried-Archiv erhalten und iſt von J. Kapp („Der junge Wagner“, S. 273–296) zum erſten Male veröffentlicht worden (daſelbſt S. 279 „Rahel's“ natürlich in „Recha's“ zu verbeſſern); hiernach geben wir von unſern Abdruck. Die Fortſetzung dieſes Aufſatzes, welche den Bericht über die Aufführung der „Königin von Cypern“ an der Pariſer Großen Oper am 22. Dezember 1841 enthält, liegt nur in der franzöſiſchen Überſetzung vor, wie ſie in der „Gazette Musicale“ — der Schleſingerſchen Muſik-Zeitung in Paris, an der Wagner in dieſen Jahren ſo fleißig mitarbeitete — im Jahrgang 1842, Nr. 17 und 18 gedruckt wurde. Dieſe zweite Hälfte geben wir hier (Anhang, S. 406) in der franzöſiſchen, von Duesberg herrührenden, Überſetzung. (Der in den Schr. u. Dicht. Bd. I enthaltene Bericht über dasſelbe Werk für Winklers „Abendzeitung“ iſt eine von dieſer ganz verſchiedene Arbeit.)

S. 149. **Über Mendelsſohns „Paulus“.** Im Palmſonntagskonzert der Kgl. Kapelle dirigierte Mendelsſohn in Dresden 1843 ſein Oratorium „Paulus“. Wagner hat darüber einen Bericht — vielleicht für eine Dresdener Zeitung beſtimmt — verfaßt, der, handſchriftlich erhalten, 1899 im 22. Jahrgang der „Bayreuther Blätter“, S. 4, gedruckt worden iſt.

S. 151. **Die Königliche Kapelle betreffend.** Der Entwurf zu einer Reform der Königlichen Kapelle in Dresden iſt aus dem Original im Archiv des Dresdener Hoftheaters zum erſten Male von J. Kapp („Der junge Wagner“, S. 341—419) veröffentlicht worden. Eine genaue Vergleichung dieſes Druckes mit dem Original ergab eine große Anzahl von Leſe- und Druckfehlern und Auslaſſungen; das alles iſt in unſerm Abdruck verbeſſert worden. Der Brief, mit welchem Wagner den Reform-Entwurf an den Intendanten v. Lüttichau ſendet, ſteht bei Kloß, „R. Wagner an Freunde und Zeitgenoſſen“, S. 62.

Dieſer ſo klar durchdachte Reformvorſchlag iſt der erſte einer ganzen Reihe ſolcher organiſatoriſcher Pläne zur Beſſerung künſtleriſcher Anſtalten in Dresden, Zürich, Wien, München, die alle jene, Wagner ſo eigentümliche Vereinigung großer, fördernder Ideen mit praktiſchem Blicke und reicher Erfahrung aufweiſen.

S. 205. **Zu Beethovens Neunter Symphonie.** Ein Höhepunkt der Dresdener Kapellmeiſtertätigkeit Wagners war ſeine Aufführung der Neunten Symphonie von Beethoven im Palmſonntags-Konzert (5. April) 1846. In den Schr. u. Dicht. (II., S. 66) hat er dieſes Ereignis geſchildert. Wie er damals ein Programm zum Verſtändnis des großen, noch wenig verſtandenen Werkes entwarf, ſo ſuchte er auch durch anonyme Zeitungsnotizen das Intereſſe des Publikums zu erregen. Die drei kurzen Artikel erſchienen im „Dresdener Anzeiger“ 24. März, 31. März, 2. April. Sie ſind wieder gedruckt in Glaſenapps „Leben Wagner's“, II, S. 528 f. und bei **Kapp** a. a. O., S. 423 f.

S. 208. **Künſtler und Kritiker, mit Bezug auf einen beſonderen Fall.** Obwohl in Dresden auch als Dirigent vielfach von der Muſikkritik angegriffen, hat Wagner doch nur einmal erwidert, als der Rezenſent Carl Banck (C. B.) im „Dresdener Tageblatt“ nach einer „Figaro“-Aufführung am 6. Auguſt 1846 dem Kapellmeiſter falſche Tempi und Unkenntnis Mozarts vorwarf. Eine Woche ſpäter erſchien im „Dresdener Anzeiger“ Wagners ausführliche Entgegnung. Gedruckt bei **Kapp** a. a. O., S. 429 ff. (wo es S. 439 ſtatt „Teilung“ jedenfalls „Heilung“ heißen muß).

S. 220. **Wie verhalten ſich republikaniſche Beſtrebungen dem Königtum gegenüber?** Mit dieſem Aufſatze wird die Reihe der Revolutionsſchriften aus der Feder Richard Wagners eröffnet. Er erſchien anonym am 14. Juni 1848 in einer Sonderbeilage des „Dresdener Anzeigers“ und wurde am nächſten Tage von dem Verfaſſer ſelbſt in einer Volksverſammlung des Dresdener „Vaterlandsvereins“ vorgeleſen. Über das große Aufſehen und die Folgen dieſes öffentlichen Auftretens des Hofkapellmeiſters vgl. Glaſenapp a. a. O. (5. Auflage) II, S. 279 ff. Daſelbſt im Anhang S. 532 ein Abdruck des Aufſatzes, wo (S. 535 oben) durch Druckfehler 200 für 2000 ſteht; (danach auch falſch bei **Kapp** a. a. O. S. 452).

Hugo Dinger („R. Wagner's geiſtige Entwickelung", Leipzig 1892) hat ebenfalls S. 107 einen Abdruck des Aufſatzes nebſt Parallelſtellen anderer demokratiſcher Zeitungsartikel, die zumeiſt den radikalen „Volksblättern" Auguſt Röckels entnommen ſind. Röckel, Kollege und Freund Wagners, gab dieſes Blatt ſeit dem Herbſt 1848 heraus, und es iſt nicht daran zu zweifeln, daß Wagner mit anonymen Beiträgen ſich daran beteiligte. Zwei von ihnen (vorn S. 210 und S. 215) werden jetzt allgemein ihm zugeſchrieben; doch ſcheint es, als wenn noch mehr ihm zugehören. So führt Dinger a. a. O. S. 128 den Schluß eines Artikels „Deutſchland und ſeine Fürſten" an mit der Frage: „Klingt das nicht ganz wie Wagner?" Auch Glaſenapp (a. a. O., S. 342 Anm.) iſt geneigt, die Frage zu bejahen. Wir haben dieſen Aufſatz im Anhange S. 414 gedruckt.

Haben Glaſenapp und Dinger beſonders die Erfindung und Diktion des ſchönen Vergleiches am Schluß für Wagners Autorſchaft herangezogen, ſo könnte man auch den Inhalt durchaus als bezeichnend für ihn betrachten. Der Aufſatz findet ſich in Nr. 8 vom Sonntag, den 15. Oktober 1848 — ſomit wäre Wagner ſchon bald nach Begründung der „Volksblätter" Mitarbeiter Röckels geworden; der Inhalt ſteht gleichſam auf der Mitte des Weges zwiſchen der Vaterlandsvereins-Rede vom Juni 1848 und dem letzten Beitrag „Die Revolution" vom April 1849. An viele Punkte der Juni-Rede knüpft dieſer Oktoberartikel an; ſtand dort „ich warne", ſo heißt es hier: „Ihr wart gewarnt!" Alles, was dort gegen Ahnen, Adel, ſtehendes Heer, Hofleute geſagt iſt, kehrt hier wieder, nur viel ſchroffer; die Zahl 33 iſt beidemal genannt.

S. 229. **Die Wibelungen.** Die hier gedruckten Schlußworte der Druckſchrift Leipzig, O. Wigand 1850) ſind in den Schr. u. Dicht. Bd. II fortgelaſſen worden.

S. 230. **„Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt".** Von Eduard Devrient. (Leipzig, J. J. Weber.) So lautete der Titel des Aufſatzes, den Wagner am 8. Januar 1849 über den 3. Band des Werkes von Devrient an die „Augsburger Allgemeine Zeitung" abſandte. Er wurde damals nicht abgedruckt, iſt aber 1877 von L. Nohl wieder veröffentlicht worden. Dinger hat ihn (a. a. O., S. 99) nach dem Originalmanuſkript im Eiſenacher Wagner-Muſeum gedruckt, woraus ſich ergiebt, daß die anderen Drucke (auch bei Kapp, a. a. O., S. 461) mehrfach abweichen; es fehlt beſonders am Schluſſe des 1. Abſatzes eine ganze Stelle nach „verſtümmelt hatte": „Die Hugenotten waren Hugenotten, ein pfäffiſcher „König war ein pfäffiſcher König. — Nach Wiens Erſtürmung durch „die Kroaten präſidierte von Jellachich wieder den Beinhebungen der „Tänzerinnen, die Direktoren kochten ihre Suppe wieder nach dem poli„zeilichen Seichtigkeitsrezept, Liederlichkeit und Gemeinheit empfahlen „wieder die Poſſe ihren Beſuchern, die Hugenotten waren wieder Gibe„linen, und die pfäffiſchen Könige wurden von den Theatern wieder auf „die Throne verwieſen." Offenbar hat Wagner ſelbſt in der Reinſchrift dieſe Stelle geſtrichen, die ihm wohl für die Aufnahme in der „Augsburger Allg. Zeitung" hinderlich erſcheinen mußte.

S. 233 und S. 237. **Theaterreform** und **„Nochmals Theaterreform."** Ed. Devrient hatte 1849 eine Reformſchrift „Das National-

Theater des neuen Deutſchlands“ erſcheinen laſſen. Seine Vorſchläge waren in der „Haude und Spener'ſchen Zeitung“ (Berlin) von einem Pſeudonymus „Scenophilus“ heftig angegriffen und dieſe Ausführungen dann auch vom „Dresdener Anzeiger“ übernommen worden. Wagner ſchrieb darauf ſeinen Aufſatz „Theater-Reform“, der am 16. Januar 1849 auf ſeine Koſten in derſelben Dresdener Zeitung erſchien, und, auf eine Entgegnung daſelbſt am nächſten Tage, ſofort den zweiten Artikel „Nochmals Theater-Reform.“ Zugleich ſorgte er dafür, daß auch in einer Berliner Zeitung ſein Proteſt erſchiene. (Glaſenapp a. a. O., II, S. 332ff. und G. A. Kietz, „Erinnerungen an R. Wagner“, Dresden 1905, S. 82.)

S. 240. **Der Menſch und die beſtehende Geſellſchaft.** Dieſer Artikel erſchien anonym am 10. Februar 1849 in Röckels „Volksblättern.“ Dinger hat ihn (a. a. O., S. 248) wieder abgedruckt und die Meinung ausgeſprochen, daß Wagner der Verfaſſer ſei, was auch Glaſenapp (a. a. O., S. 342) zugibt. Neuer Druck bei Kapp, a. a. O., S. 481.

S. 245. **Die Revolution.** Dieſer anonyme Artikel, der in den „Volksblättern“ als Leitartikel am Sonntag, den 8. April 1849 erſchien, iſt ohne Frage von Richard Wagner und bezeichnet in ſeinem glühenden „Lavaſtrom“ der Diktion den Höhepunkt ſeiner literariſchen Revolutionstätigkeit. Druck bei Dinger, S. 233, Glaſenapp II, S. 538, Kapp, S. 487.

S. 252. **Zu „Die Kunſt und die Revolution“.** Aus nachgelaſſenen Papieren des Meiſters zuſammengeſtellt, erſchien 1886 ein Band „Entwürfe, Gedanken, Fragmente“ (Leipzig, Breitkopf u. Härtel) herausgegeben von Hans von Wolzogen; eine zweite Auflage daſelbſt 1902 („Nachgelaſſene Schriften und Dichtungen“). Wir bringen dieſen ganzen Band (fortan zitirt: „E. G. F.“) noch einmal zum Abdruck, mit wenigen Ergänzungen und kleinen Umſtellungen, die durch die chronologiſche Zuſammenfaſſung bedingt wurden. Zur Einreihung, Erklärung und Ergänzung dient erſtens das im Anhange ſeiner Edition von H. v. Wolzogen beigefügte „Inhalts-Verzeichnis“, wo eine ſehr genaue Vergleichung aller Entwürfe und Aphorismen mit den einſchlägigen Stellen der Schr. u. Dicht. gegeben wird; zweitens der Aufſatz „Aus R. Wagner's Nachlaß“ in den „Bayreuther Blättern“ 1885 S. 261–295, wo ausführlich die Entſtehung und der Zuſammenhang dieſer Gedanken und Fragmente mit dem Schaffen Wagners erörtert wird.

S. 253. Nr. I und II in „E. G. F.“, S. 49 und 50.

Nr. III befindet ſich als Motto auf dem Titelblatt S. 1 der Schrift „Die Kunſt und die Revolution“. Leipzig, Otto Wigand, 1849.

Nr. IV ſteht daſelbſt S. 52. In den Schr. u. Dicht. iſt dieſer Abſatz ausgelaſſen; er iſt dort (III, S. 46) einzureihen nach den Worten: „Kunſt der Zukunft aufzubauen“. Dagegen fehlen in jener Schrift die in den Schr. u. Dicht. weiter unten hinzugeſetzten Worte: „falls ſie nicht ihre Kenntniſſe“ uſw. bis „ausgebildet haben“.

S. 254. Die zwei Motti ſind eigenhändig abgeſchriebene Ausſprüche, „E. G. F.“, S. 7.

S. 254–263 ſteht „E. G. F.“, S. 11–28.

S. 263 iſt der Titel hier hinzugefügt. Die in den „E. G. F.“ in den Text gedruckten Bemerkungen ſind hier überall als Anmerkungen gedruckt.

S. 270 iſt „Allgemeiner Überblick“ („E. G. F.“, S. 41) heruntergezogen, da I, II, III auf S. 42—43 doch ein Reſümee der vorherigen drei Abſchnitte.

S. 272—282: Alles, was „E. G. F.“ S. 51—74 ſteht, aber auch die drei Aphorismen S. 86 und S. 99 ſind hier vereinigt, ſo daß auch einiges, was in ſpätere Zeit fällt, hier der Zuſammenfaſſung wegen aufgenommen iſt. Herausgezogen ſind nur (S. 283) vier Gedanken, die ſich auf Achilleus beziehen, alſo wohl zu dem 1849 geplanten Drama „Achilleus“ gehören. Vgl. darüber Rudolf Schlöſſer, „Bayreuther Blätter“ 1886, S. 169.

S. 284. **Das Kunſtwerk der Zukunft.** Die in den Schr. u. Dicht. weggelaſſene Widmung an Ludwig Feuerbach ſteht bei Dinger, a. a. O., S. 20.

S. 286. **Wilh. Baumgartners Lieder.** Dieſer Aufſatz erſchien am 7. Februar 1852 in der „Eidgenöſſiſchen Zeitung“ in Zürich und iſt gedruckt in dem „Briefwechſel mit Uhlig, Fiſcher, Heine“, S. 154, ferner in dem „Neujahrsblatt der Züricher Muſikgeſellſchaft“ 1901, S. 39. Der Inhalt geht weit über Baumgartners Lieder hinaus, wie der Verf. an Uhlig ſchreibt: „Das, was ich ſage, kann allerdings mehr auf die Gattung, als gerade dieſe Spezies gelten, die an ſich ziemlich unſchuldig iſt.“

S. 289. **Vorwort zum erſten Druck des „Ringes des Nibelungen“ von 1853.** Nach gütiger Abſchrift des Herrn Prof. R. Schlöſſer in Jena.

S. 291. **Metaphyſik der Geſchlechtsliebe.** Aus der ſo betitelten Abhandlung von A. Schopenhauer hat Wagner einen Satz (er ſteht im 2. Band S. 625 des Hauptwerkes „die Welt als Wille und Vorſtellung“ in der Reclamſchen Ausgabe von Grieſebach) vorangeſtellt, über den er eine abweichende Anſicht auszuführen beginnt. Nur das kurze Bruchſtück hat ſich vorgefunden (gedruckt „Bayr. Blätter“ 1886, S. 101); es ſtammt aus der Zeit in Venedig Ende 1858: „während mir ſogar die erhebende Einſicht aufging, nach einer ſehr wichtigen Seite hin beängſtigende Lücken ſeines Syſtems ergänzen zu können“ (Wagners „Leben“ S. 686).

S. 292. **Vom Wiener Hofoperntheater.** Dieſer in der „Öſterreichiſchen Zeitung“ (Wien, 8. Oktober 1861) erſchienene Artikel zeigt am Anfang die Initialen P. C., weshalb Edgar Iſtel, der Herausgeber der „Aufſätze über Muſik und Kunſt“ von Peter Cornelius (Leipzig, Breitkopf u. Härtel), auf S. 72 den Aufſatz aufgenommen hatte; doch wurde ihm aus beſter Wiener Quelle ſofort mitgeteilt, daß Wagner der Verfaſſer ſei (was aus dem Stil mit Deutlichkeit hervorgeht), ſo daß Iſtel noch im Vorworte S. XII auf ſeinen Irrtum hinweiſen konnte. Wagner hat in dieſem Ballettberichte dem neuen Wiener Hofoperndirektor Salvi durch das Lob ſeiner Amtsführung Mut machen wollen, ſich an „Triſtan und Iſolde“ zu wagen.

S. 297. **Zwei Erklärungen in der „Augsburger Allgemeinen Zeitung“.**

I. In der „Augsb. Allg. Zeitung“ war am 9. Februar 1865 ein Artikel erſchienen „R. Wagner und die öffentliche Meinung.“ Gegen dieſen verleumderiſchen Angriff auf den Meiſter und ſeine Freunde, beſonders Hans v. Bülow, richtete Wagner ſeine Abwehr, die ſich in demſelben Blatte 1865, Beilage 53 vom 22. Februar, befindet. Vgl.

Glaſenapp a. a. O., III^1, S. 54ff. und beſonders Peter Cornelius' „Ausgewählte Brieſe“, 2. Band, S. 33 (Breitkopf u. Härtel 1905), wonach Hans v. Bülow den Rat zu dem Schlußſatz der Erklärung gegeben hat.

II. Der Aufſatz „Das Münchener Hoftheater“ erſchien, als Antwort auf einen in der „Augsburger Allgem. Zeitung“ erſchienenen Angriff, in demſelben Blatte 1869, 16. Sept., S. 404f. und bezieht ſich auf die erſte Aufführung des „Rheingold“, die ohne Wagners Beteiligung auf Wunſch Ludwigs II. am 22. Sept. 1869 unter Wüllners Leitung in Szene ging. Der ungenannte Intendant iſt Herr v. Perfall, früher Intendant der Hofmuſik, ſeit Anfang 1868 Hoftheaterintendant. Für die Vorgänge, die Hans Richter und dann Wagner ſelbſt zur Ablehnung der Mitwirkung bei dieſer Aufführung bewogen, ſ. Glaſenapp, a. a. O., III^1, S. 298f.

S. 309. **Perſönliches.** Dieſe Aufzeichnungen ſtehen „E. G. F.“, S. 89ff. Dazu hinten die Einreihungen S. 157ff., und „Bayr. Blätter“ 1885, S. 288 über die Entſtehung.

S. 312. **Fragment eines Aufſatzes über Berlioz,** in Triebſchen nach Berlioz' Tode (8. März 1869) begonnen, aber nicht weitergeführt. „E. G. F.“, S. 77.

S. 313. **Bemerkung zu einer Äußerung Roſſinis.** „E. G. F.“, S. 79. Hillers „Advokat“ wurde in Köln 1854 gegeben, alſo ſtammt dieſe Notiz von 1855.

S. 314. **Gedanken über die Bedeutung der deutſchen Kunſt für das Ausland.** (Brief.) „E. G. F.“, S. 80f. Das „internationale Theater“ ſchlägt Napoleon III. für die Pariſer Weltausſtellung von 1867 vor; nach H. v. Wolzogen ſtammt dieſer Brief, deſſen Adreſſat nicht angegeben wird, aus dem Jahre 1869. — Der S. 316 angefügte Schluß ſteht „Bayr. Blätter“ 1878, S. 245 und iſt ein Geleitſpruch Wagners für ein, ſeiner Kunſt gewidmetes Werk des Spaniers J. Marſillach (Barcelona 1878).

S. 317. **Zur Geſchichte des Bayreuther Werkes.** Die folgenden Stücke ſollen dazu dienen, die Dokumente zu ergänzen, welche im 9. und 10. Bd. der Schr. u. Dicht. zur Geſchichte des Bayreuther Werkes zuſammengeſtellt ſind. Sind jene mehr den erhebenden und hoffnungsreichen Anfängen dieſes Werks geweiht, ſo ſollen dieſe hier auf die ungeheuren Hemmniſſe und Beſchwerden hinweiſen.

I. S. 317. An die Patrone der Bühnenfeſtſpiele. (Gedruckt: „Bayreuther Blätter“, 1886, S. 14.) Nachdem am 2. Auguſt 1873 die Hebefeier des Feſtſpielhauſes froh begangen worden war, lud am 30. Auguſt der Meiſter die Patrone ſeines Feſtſpiels zu einer Beſprechung der entſtandenen Schwierigkeiten auf den 31. Oktober nach Bayreuth ein.

II. S. 323. Zwei Erklärungen. Die erſte gedruckt ebenda S. 21; die zweite ebenda S. 26. Bei Glaſenapp, a. a. O., III^2, S. 207, ſteht eine andere Faſſung. Nach der Angabe in den „Bayr. Blättern“ iſt dieſe Erklärung ungedruckt geblieben.

III. S. 324. **An die geehrten Patrone der Bühnenfeſtſpiele von 1876.** (Gedruckt ebenda S. 33.) Am Ende des erſten Feſtſpieljahres 1876 macht der Meiſter ſeine Freunde auf das Defizit aufmerkſam und ſpricht ihre Geneigtheit um Schadloshaltung für die Koſten an.

IV. S. 326. **Anſprache an die Delegierten des Patronats,** die ſich am 15. September 1877 in Bayreuth verſammelt hatten, um über die Fortführung des Feſtſpiels zu beraten. Dieſe Rede Wagners iſt von Franz Muncker ſtenographiſch nachgeſchrieben und im „Wagner-Jahrbuch“ von J. Kürſchner (1886, Stuttgart), S. 200 ff., veröffentlicht worden. Der ſeltene Genuß, eine authentiſch aufgezeichnete, längere mündliche Äußerung des Meiſters ſich vorzuführen, möge die Aufnahme an dieſer Stelle entſchuldigen.

V. S. 334. **Ankündigung der Aufführung des Parſifal,** 8. Dezember 1877. (Gedruckt „Bayreuther Blätter“ 1878, S. 15 f.) Knüpft an das vorige Dokument und an die Delegiertenverſammlung vom 15. September 1877 an, um noch einmal auf die Stilbildungsſchule und die neue Zeitſchrift („Bayreuther Blätter“) einzugehen und die Aufführung des „Parſifal“ für 1880 anzukündigen.

S. 337. **Metaphyſik, Kunſt und Religion.** („E. G. F.“, S. 110ff. und 162ff.) Dieſe Aphorismen, die zu den letzten Aufſätzen des Meiſters im 10. Bande der Schr. u. Dicht. gehören, ſind von H. v. Wolzogen, „Bayr. Bl.“, 1885, S. 292, in jene Ausführungen eingereiht worden.

S. 343. **Über das Weibliche im Menſchlichen.** Die letzte Aufzeichnung aus Venedig vom 11. Februar 1883; gedruckt „Bayr. Blätter“, 1885, S. 294, und „E. G. F.“, S. 125. Das Zitat des 1. Abſchnitts ſteht Schr. u. Dicht. X, S. 284.

S. 346. **Programmatiſche Erläuterungen.** I. Triſtan und Iſolde. a. Vorſpiel. Dieſe Erläuterung entſtand Ende 1859 für die Pariſer Konzerte Anfang 1860; Wagner ſchickt aus Paris am 19. Dezember 1859 an Mathilde Weſendonck zu ihrem Geburtstag mit dem neuen („Pariſer“) Schluß des Vorſpiels auch dieſe Erläuterung (Golther, „Wagner an Math. Weſendonck“, S. 202, und daſelbſt hinten das Fakſimile, deſſen von uns gegebener Wortlaut ein wenig von dem Drucke in „E. G. F.“, S. 101 abweicht).

S. 347. b. Vorſpiel und Schluß. Als der Meiſter in Wien am 27. Dezember 1863 das Vorſpiel und den Schluß (in einem Konzerte Karl Tauſigs) dirigierte, hat er dieſes kurze Programm entworfen, in welchem — entgegen der üblichen Art — das Vorſpiel als „Liebestod“, der Schluß als „Verklärung“ bezeichnet iſt. Gedruckt „Bayr. Bl.“, 1902, S. 167.

S. 347. II. Die Meiſterſinger. a. Vorſpiel. Dies Programm iſt für die Vorführung des Stückes durch den Meiſter 2. Dezember 1863 in Löwenberg (Schleſien) im Konzert der Privatkapelle des Fürſten von Hohenzollern-Hechingen entworfen worden. Gedruckt „Bayr. Bl.“, 1902, S. 168.

S. 348. b. **Vorſpiel zum 3. Akte.** Gedruckt „E. G. F.“, S. 104; nach „Bayr. Bl.“, 1885, S. 291, einem Briefe vom Jahre 1869 entnommen. Vgl. Brief an Math. Weſendonck vom 22. Mai 1862 (S. 303).

S. 349. III. **Parſifal.** Vorſpiel. Gedruckt „E. G. F.“, S. 106. Entworfen für eine Vorführung vor König Ludwig II. in München 1882. „Bayr. Bl.“, 1885, S. 291.

S. 350. IV. **Beethovens Cismoll-Quartett.** Gedruckt „E. G. F.“, S. 100. Entworfen für ein Streichquartett in Zürich, Dezember 1854. Die Anzeige wiedergedruckt im „Neujahrsblatt der Züricher Muſikgeſellſchaft“ nach gütiger Abſchrift durch Dr. Heinrich Welti (Aarburg). In ſeiner Schrift „Beethoven“ hat Wagner dann 1870 eine viel ausführlichere und vertiefte Erläuterung desſelben Quartetts gegeben (Schr. u. Dicht. IX, S. 118).

S. 351. **Gedichte.** C. Fr. Glaſenapp hat 1905 im Groteſchen Verlag (Berlin) die Gedichte Rich. Wagner's herausgegeben. Die gütigſt erteilte Erlaubnis des Verlegers gab die Möglichkeit, den größeren Teil dieſer Gedichte dem 12. Bande einzuverleiben. Legte Glaſenapp Wert auf möglichſte Vollſtändigkeit, ſo konnten hier fortbleiben erſtens alle Gedichte, die (an verſchiedenen Orten) in die Schr. u. Dicht. bereits von dem Meiſter ſelbſt eingereiht worden waren; zweitens Gedichte und kurze Widmungen von mehr gelegentlicher Bedeutung. Doch wurde darauf geſehen, daß die an die bekannteren Freunde des Meiſters gerichteten Gedichte aufgenommen wurden. Die chronologiſche Anordnung Glaſenapps wurde ein wenig abgeändert im Sinne der Zuſammengehörigkeit nach den Perſonen, denen die Widmungen gelten. Nur zwei Gedichte ſtehen nicht in Glaſenapps Sammlung: ein Scherz aus der Pariſer Zeit „Die grünen Schuhe“ (S. 353) und „Siegfried-Idyll“ (S. 375), die der Partitur des Muſikſtückes vorgedruckte Widmung. Im 6. Bande von Glaſenapps „Leben R. Wagners“ (1911, Breitkopf u. Härtel) finden wir (S. 18) die erſte Faſſung dieſer Widmung vom Jahre 1869, wonach die 2. Strophe urſprünglich hieß:

Für ihn und dich durſt' ich in Tönen danken,
wo gäb' es Liebestaten holdern Lohn? —
Doch ſollt' ich jetzt wohl bangen dem Gedanken,
biet' ich das traute Lied der Welt zum Hohn?
Doch brächte mich der Feinde Wucht zum Wanken,
wie wärſt du mein, und Siegfried hieß' mein Sohn?
Kann dem ich wenig lehren und erwerben,
das Fürchten doch ſoll er von mit nicht erben!

Die vorn gegebene, ſpätere Faſſung trägt das Datum: 29. November 1877.

Andere, hie und da aufgetauchte Gedichte, die Wagner zugeſchrieben werden, haben wir, weil ſeine Autorſchaft zweifelhaft, nicht aufgenommen, ſo ein von W. Kienzl aufgefundenes Revolutionsgedicht („Scheuen Blickes durch die Gaſſen“, jetzt wieder gedruckt im „Merker“, Wien 1911); ferner ein Gedicht, das ſich auf den gemeinſamen Aufenthalt des Meiſters mit König Ludwig II. im November 1865 in Hohenſchwangau bezieht und hier nur im Anhange (S. 420) der Prüfung dargeboten werden mag.

S. 358. **„Gruß aus Sachſen an die Wiener“.** In einem Separatdruck fand ich nachträglich dies Gedicht („Beilage zur allgemeinen öſterreichiſchen Zeitung“). Von dorther ſind die jetzt 10. und 11. und die vorletzte Strophe herübergenommen.

Anhang.

I. S. 401. **Stabat Mater** de Pergolèse. Über die Bearbeitung dieſes Werkes durch Lvoff hat Wagner für Schleſingers Pariſer „Gazette musicale“ einen Artikel geſchrieben, den wir in der franzöſiſchen Überſetzung, wie ſie dort 1840, 11. Oktober, Nr. 57, S. 493 erſchienen iſt, wiedergeben.

II. S. 406. **La Reine de Chypre d'Halévy.** S. darüber vorher zu S. 131.

III. S. 414. **Deutſchland und ſeine Fürſten.** S. darüber vorher zu S. 220.

IV. S. 420. **An Seine Majeſtät den König.** S. darüber die vorige Seite zu S. 351.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig

1914 B 1971
(13: 3121/22)

Richard Wagner
Sämtliche Schriften und Dichtungen

Volks-Ausgabe

Dreizehnter Band

Deutsche Bücherei Leipzig

Leipzig
Breitkopf & Härtel/C. F. W. Siegel (R. Linnemann)

[illegible]

Titel und Einband zeichnete
Walter Tiemann
in Leipzig

Copyright 1911 by F. Bruckmann Ltd., München

Druck von F. Bruckmann A.G., München

Die in dieſen Bänden enthaltenen Aufzeichnungen ſind im Laufe verſchiedener Jahre von meiner Freundin und Gattin, welche mein Leben von mir ſich erzählt wünſchte, nach meinen Diktaten unmittelbar niedergeſchrieben worden. Uns beiden entſtand der Wunſch, dieſe Mitteilungen über mein Leben unſrer Familie, ſowie bewährten treuen Freunden zu erhalten, und wir beſchloſſen deshalb, um die einzige Handſchrift vor dem Untergange zu bewahren, ſie auf unſre Koſten in einer ſehr geringen Anzahl von Exemplaren durch Buchdruck vervielfältigen zu laſſen. Da der Wert der hiermit geſammelten Autobiographie in der ſchmuckloſen Wahrhaftigkeit beruht, welche unter den bezeichneten Umſtänden meinen Mitteilungen einzig einen Sinn geben konnte, deshalb auch meine Angaben genau mit Namen und Zahlen begleitet ſein mußten, ſo könnte von einer Veröffentlichung derſelben, falls bei unſeren Nachkommen hierfür noch Teilnahme beſtehen dürfte, erſt einige Zeit nach meinem Tode die Rede ſein; und hierüber gedenke ich teſtamentariſche Beſtimmungen für meine Erben zu hinterlaſſen. Wenn wir dagegen für jetzt ſchon einzelnen zuverläſſigen Freunden den Einblick in dieſe Aufzeichnungen nicht vorenthalten, ſo geſchieht dies in der Vorausſetzung einer reinen Teilnahme für den Gegenſtand derſelben, welche namentlich auch ihnen es frevelhaft erſcheinen laſſen würde, irgendwelche weitere Mitteilungen aus ihnen an ſolche gelangen zu laſſen, bei welchen jene Vorausſetzung nicht geſtattet ſein dürfte.

Richard Wagner

Bibliographiſche Bemerkung zu der Ausgabe des Jahres 1911

Die erſte öffentliche Ausgabe dieſes Buches, im Jahre 1911, bezweckte die peinlich genaue Wiedergabe des Textes der Baſeler Privatausgabe. Inzwiſchen hat aber der Vergleich dieſer Privatausgabe mit der urſprünglichen, vom Meiſter ſelbſt ſorgfältig durchgeſehenen und an Hunderten von Stellen eigenhändig verbeſſerten Handſchrift ergeben, daß der mit der Korrektur damals allein betraute Gelehrte nicht nur zahlreiche Druckfehler überſehen, ſondern auch viele ſtiliſtiſche Änderungen vorgenommen hatte, ohne hierzu ermächtigt worden zu ſein. Die vorliegende neue Ausgabe iſt nun — bis auf die deutſchen Lettern und die heute übliche Orthographie — eine möglichſt getreue Wiedergabe der Handſchrift.

Falſch geſchriebene Eigennamen wurden ſtillſchweigend berichtigt. Auf einige wenige Gedächtnisirrtümer machen Anmerkungen in eckigen Klammern unter dem Text aufmerkſam; die anderen Anmerkungen rühren vom Verfaſſer her.

Inhaltsverzeichnis

Mein Leben.

Erſter Teil: 1813—1842

	Seite
Kinder- und Schuljahre	1—59
Studiosus Musicae	59—100
Wanderjahre durch Deutſchland (erſte Ehe)	100—214
Paris (1839—1842)	214—293

Erſter Teil

1813—1842

Am 22. Mai 1813 in Leipzig auf dem Brühl im „rot und weißen Löwen", zwei Treppen hoch, geboren, wurde ich zwei Tage darauf in der Thomaskirche mit dem Namen Wilhelm Richard getauft. Mein Vater Friedrich Wagner, zur Zeit meiner Geburt Polizeiaktuarius in Leipzig, mit der Anwartſchaft auf die Stelle des Polizeidirektors daſelbſt, ſtarb im Oktober[1] des Jahres meiner Geburt infolge großer Anſtrengungen, welche ihm die überhäuften polizeilichen Geſchäfte während der kriegeriſchen Unruhen und der Schlacht bei Leipzig zuzogen, durch Anſteckung des damals epidemiſch gewordenen Nervenfiebers. Über die Lebensverhältniſſe ſeines Vaters vernahm ich ſpäterhin, daß dieſer in dürftiger bürgerlicher Sphäre als Toreinnehmer am Ranſtädter Tore, ſich dadurch vor ſeinen Standesgenoſſen auszeichnete, daß er ſeinen beiden Söhnen eine gelehrte Erziehung gab, indem er den einen — meinen Vater Friedrich — Jurisprudenz, den andern, jüngern — Adolf — Theologie ſtudieren ließ. Mein Oheim gewann ſpäter einen nicht unbedeutenden Einfluß auf meine Entwickelung; wir werden ihm in einer entſcheidenden Phaſe meiner Jugendgeſchichte wieder begegnen. Über meinen für mich ſo früh verſtorbenen Vater erfuhr ich ſpäter, daß er im allgemeinen ſehr für Poeſie und Literatur eingenommen, namentlich dem damals von den gebildeten Ständen ſehr gepflegten Theater eine faſt leidenſchaftliche Teilnahme zuwendete. Meine Mutter erzählte mir unter anderm, daß er mit ihr zur erſten Aufführung der „Braut von Meſſina" nach Lauchſtädt reiſte; dort zeigte er ihr auf der Promenade Schiller und Goethe, ſie enthuſiaſtiſch ob ihrer Unkenntnis dieſer großen Männer zurechtweiſend. Er ſoll ſelbſt nicht frei von galanter

---

[1] [Friedrich Wagner ſtarb am 22. November 1813.]

Leidenſchaftlichkeit für Künſtlerinnen des Theaters geweſen ſein. Meine Mutter beklagte ſich ſcherzend, daß ſie öfters ſehr lange mit dem Mittageſſen auf ihn habe warten müſſen, während er bei einer damals berühmten Schauſpielerin[1] begeiſterte Beſuche abſtattete; von ihr geſcholten, behauptete er durch Aktengeſchäfte zurückgehalten worden zu ſein, und wies zur Beſtätigung auf ſeine angeblich mit Tinte befleckten Finger, welche bei erzwungener näherer Beſichtigung ſich als vollkommen ſauber auswieſen. Von ſeiner großen Neigung für das Theater zeugte außerdem die Wahl eines innig vertrauten Hausfreundes, des Schauſpielers Ludwig Geyer. Hatte ihn bei der Wahl dieſes Freundes gewiß hauptſächlich ſeine Theaterliebe geleitet, ſo führte er in ihm ſeiner Familie zugleich den edelſten Wohltäter zu, indem dieſer beſcheidene Künſtler durch innigen Anteil an dem Loſe der zahlreichen Nachkommenſchaft ſeines unerwartet ſchnell verſcheidenden Freundes Wagner bewogen, den Reſt ſeines Lebens auf das Angeſtrengteſte der Erhaltung und Erziehung dieſer Familie widmete. Schon während der Polizeiaktuar ſeine Abende im Theater verbrachte, vertrat der treffliche Schauſpieler meiſt ſeine Stelle im Schoße ſeiner Familie, und es ſcheint, daß er oft die mit Recht oder Unrecht über Flatterhaftigkeit ihres Gatten klagende Hausmutter zu beſchwichtigen hatte. Wie tief das Bedürfnis des heimatloſen, vom Leben hart geprüften und umhergeworfenen Künſtlers war, in einem ſympathiſchen Familienverhältniſſe ſich heimiſch zu wiſſen, bezeugte er dadurch, daß er ein Jahr nach dem Tode ſeines Freundes deſſen Witwe ehelichte, und fortan der ſorgſamſte Vater der hinterlaſſenen ſieben Kinder ward. Bei dieſem ſchwierigen Unternehmen begünſtigte ihn ein unerwartetes Gedeihen ſeiner äußeren Lage. Als Schauſpieler des ſogenannten Charakterfaches erhielt er bei dem neu errichteten Dresdener Hoftheater eine vorteilhafte, ehrende und dauernde Anſtellung. Das Malertalent, welches ihm einſt ſchon ſein Leben zu friſten verholfen hatte, als er durch äußerſte Armut genötigt, ſeine Univerſitätsſtudien unterbrechen mußte, wurde in ſeiner Dresdener Stellung von neuem beachtet. Zwar beklagte er, mehr noch als ſeine Kritiker, von einer regelmäßigen und ſchulgerechten Ausbildung desſelben abgehalten worden zu ſein; dennoch erwarb ihm ſeine außerordentliche Begabung namentlich für Porträtähnlichkeit ſo bedeutende Aufträge, daß er unter der doppelten Anſtrengung als Maler und Schauſpieler leider frühzeitig ſeine Kräfte erſchöpfte. Als er einſt in *München* zu einem Gaſtſpiel am Hoftheater eingeladen war, erhielt er, durch vorteilhafte Empfehlung des ſächſiſchen Hofes eingeführt, vom bayeriſchen Hofe ſo bedeutende Aufträge für Porträts der Allerhöchſten Familie, daß er darum ſein Gaſtſpiel zu unterbrechen und gänzlich aufzugeben für gut hielt. Aber auch dichteriſches Talent war ihm zu eigen; nach manchen in oft ſehr zierlichen Verſen verfaßten Gelegenheitsſtücken ſchrieb er auch mehrere Luſtſpiele, von denen eines, *Der Bethlehemitiſche Kindermord*, in gereimten Alexandrinern, häufig gegeben ward, gedruckt erſchien und von *Goethe* freundlichſt gelobt wurde. Dieſer ausgezeichnete Mann, unter deſſen Führung in meinem zweiten Lebensjahre meine Familie nach Dresden überſiedelte, und von dem meine Mutter noch eine Tochter (*Cäcilie*) gewann, übernahm nun mit größeſter Sorgfalt und Liebe auch meine Erziehung. Er wünſchte mich gänzlich als eigenen Sohn zu adoptieren, und legte mir daher, als ich in die erſte Schule aufgenommen ward, ſeinen Namen bei, ſo daß ich meinen Dresdener Jugendgenoſſen bis in mein vierzehntes Jahr unter dem Namen *Richard Geyer* bekannt geblieben bin. Erſt als meine Familie, längere Jahre nach dem Tode des Stiefvaters, ſich wieder nach Leipzig wandte, nahm ich dort am Sitz meiner urſprünglichen Verwandtſchaft den Namen *Wagner* wieder an.

---

[1] Mme Hartwig.

Meine früheſten Jugenderinnerungen haften an dieſem Stiefvater, und gleiten von ihm auf das Theater über. Wohl entſinne ich mich, daß mein Vater gern Malertalent ſich in mir entwickeln geſehen haben würde; ſein Arbeitszimmer mit der Staffelei und den Gemälden darauf iſt zwar auf mich nicht ohne Eindruck geweſen; ich entſinne mich, daß ich namentlich ein Porträt des Königs Friedrich Auguſt von Sachſen mit kindiſchem Nachahmungseifer zu kopieren verſuchte; ſobald es aber von dieſer naiven Klexerei zu ernſteren Zeichnungsſtudien übergehen ſollte, hielt ich, vielleicht ſchon durch die pedantiſche Manier meines Lehrers (eines langweiligen Vetters) abgeſchreckt, nicht aus. Nachdem ich in zarteſter Kindheit durch eine Entwickelungskrankheit ſo elend geworden war, daß meine Mutter mir ſpäter erzählte, ſie habe, da ich unrettbar ſchien, faſt meinen Tod gewünſcht, ſcheine ich zum Überraſchen meiner Eltern dann gediehen zu ſein. Auch bei dieſer Gelegenheit iſt mir der großmütige Anteil des vortrefflichen Stiefvaters berichtet worden, welcher, nie verzweifelnd trotz der Sorgen und Beſchwerden des ſtarken Familienbeſtandes, geduldig blieb, und nie die Hoffnung, mich durchgebracht zu ſehen, aufgab. — Große Gewalt übte nun auf meine Phantaſie die Bekanntſchaft mit dem Theater, in welches ich nicht nur als kindiſcher Zuſchauer in der heimlichen Theaterloge mit ihrem Eingange über die Bühne, nicht nur durch den Beſuch der Garderobe mit ihren phantaſtiſchen Koſtümen und charakteriſtiſchen Verſtellungsapparaten, ſondern auch durch eigenes Mitſpielen eingeführt wurde. Nachdem mich „Die Waiſe und der Mörder“, „Die beiden Galeerenſklaven“, und ähnliche Schauerſtücke, in welchen ich meinen Vater die Rollen der Böſewichter ſpielen ſah, mit Entſetzen erfüllt hatten, mußte ich ſelbſt einige Male mit Komödie ſpielen. Bei einem Gelegenheitsſtücke zur Bewillkommnung des aus der Gefangenſchaft zurückkehrenden Königs von Sachſen — „Der Weinberg an der Elbe“, mit Muſik vom Kapellmeiſter C. M. von Weber, entſinne ich mich, bei einem lebenden Bilde als Engel ganz in Trikots eingenäht, mit Flügeln auf dem Rücken, in ſchwierig eingelernter graziöſer Stellung figuriert zu haben. Auch erinnere ich mich bei dieſer Gelegenheit einer großen Zuckerbrätzel, von der mir verſichert wurde, daß ſie mir der König perſönlich beſtimmt habe. Endlich entſinne ich mich, in Kotzebues „Menſchenhaß und Reue“ ſelbſt eine mit wenigen Worten verſehene Kinderrolle dargeſtellt zu haben, welche mir in der Schule, da ich dort meine Aufgabe nicht gelernt hatte, zum Vorwand übermäßiger Beſchäftigung dienen mußte, indem ich angab, eine große Rolle in „Den Menſchen außer der Reihe“ zu memorieren gehabt zu haben.

Wie ernſt es dagegen mein Vater mit meiner Erziehung nahm, bewies er, als er nach meinem vollbrachten ſechſten Jahre mich zu einem Pfarrer auf das Land, nach Poſſendorf bei Dresden, brachte, wo ich in Geſellſchaft andrer Knaben aus guten Familien eine vortreffliche, nüchterne und geſunde Erziehung erhalten ſollte. In die kurze Zeit dieſes Aufenthaltes fallen manche erſte Erinnerungen von den Eindrücken der Welt: des Abends wurde uns Robinſon vom Pfarrer[1] erzählt und mit vortrefflichen dialogiſchen Belehrungen begleitet. Großen Eindruck machte auf mich die Vorleſung einer Biographie Mozarts, wogegen die Zeitungs- und Kalenderberichte über die Vorfälle des gleichzeitigen griechiſchen Befreiungskampfes draſtiſch aufregend auf mich wirkten. Meine Liebe für Griechenland, die ſich ſpäterhin mit Enthuſiasmus auf die Mythologie und Geſchichte des alten Hellas warf, ging ſomit von der begeiſterten und ſchmerzlichen Teilnahme an Vorgängen der unmittelbaren Gegenwart aus. Ich entſinne mich, ſpäter in dem Kampf der Hellenen gegen die Perſer immer die Eindrücke dieſes neueſten griechiſchen Aufſtandes gegen die Türken wiederempfunden zu haben. —

Eines Tages, nach kaum einjähriger Dauer dieſes ländlichen Aufenthaltes, kam ein Bote aus der Stadt an, welcher den Pfarrer benachrichtigte, er möge mich in das elterliche Haus nach Dresden geleiten, weil dort mein Vater im Sterben liege. Wir legten den dreiſtündigen Weg zu Fuß zurück; ſehr ermüdet ankommend, begriff ich die tränenreiche Haltung meiner Mutter kaum. Des andren Tages ward ich an das Bett meines Vaters geführt; die äußerſte Schwäche, mit der er zu mir ſprach, alle Vorkehrungen einer letzten verzweifelten Behandlung ſeiner akuten Bruſtwaſſerſucht, erfüllten mich durchaus nur wie Traumgebilde; ich glaube, die bange Verwunderung war in mir ſo mächtig, daß ich nicht weinen konnte. In einem anſtoßenden Nebenzimmer lud mich die Mutter ein, zu zeigen, was ich auf dem Klavier gelernt habe, in der guten Abſicht, es dem Vater zur Zerſtreuung zu Gehör zu bringen: ich ſpielte „Üb' immer Treu' und Redlichkeit"; der Vater hat da die Mutter gefragt: „ſollte er etwa Talent zur Muſik haben?" — Am anderen Morgen trat beim erſten Tagesgrauen die Mutter in die große Kinderſchlafſtube, kam zu jedem von uns an das Bett, und meldete ſchluchzend des Vaters Tod, jedem von uns wie zum Segen etwas von ihm ſagend; zu mir ſagte ſie: „aus dir hat er etwas machen wollen". Am Nachmittag kam Paſtor Wetzel und holte mich wieder auf das Land ab. Wir gingen wieder zu Fuß und erreichten erſt in nächtlicher Dämmerung Poſſendorf; unterwegs frug ich ihn viel nach den Sternen, über die er mir die erſte verſtändige Auskunft gab. Acht Tage darauf erſchien der Bruder des Verſtorbenen, welcher aus Eisleben herbeigekommen war, um dem Begräbnis beizuwohnen; er hatte der nun wiederum hilflos gewordenen Familie nach Kräften ſeine Unterſtützung zugeſagt, und es übernommen, für meine Erziehung fortan zu ſorgen. Ich nahm Abſchied von meinen Jugendgenoſſen und von dem liebenswürdigen Paſtor, zu deſſen eigenem Begräbnis ich nach wenigen Jahren zum erſtenmal wieder nach Poſſendorf zurückkehrte, welches ich dann nur viel ſpäter wieder einmal auf einer Exkurſion beſuchte, wie ich ſie oft als Dresdener Kapellmeiſter weit in das Land hinein zu Fuß unternahm: es ergriff mich ſehr, das alte Pfarrerhaus nicht mehr zu finden, dafür einen reichlichern modernen Aufbau, der mich ſo gegen den Ort verſtimmte, daß ich ſpäterhin meine Ausflüge nie wieder in dieſe Gegend richtete.

---

[1] Wetzel.

Mein Oheim brachte mich diesmal im Wagen nach Dresden zurück; ich traf die Mutter und die Schweſtern in tiefer Trauerkleidung, und entſinne mich, zum erſten Male mit einer in der Gewohnheit meiner Familie nicht heimiſchen Zärtlichkeit empfangen und wieder entlaſſen worden zu ſein, als ich nach wenigen Tagen von dem Oheim mit nach Eisleben genommen wurde. Dort war dieſer jüngere Bruder meines Stiefvaters als Goldſchmied niedergelaſſen; einer meiner älteren Brüder (Julius), war bereits von ihm in die Lehre aufgenommen; zugleich lebte bei ihm, dem Unverehelichten, noch die alte Großmutter. Man hat dieſer, deren baldiges Ende man vorausſah, den Tod ihres älteren Sohnes verſchwiegen; auch ich wurde dazu angehalten, nichts davon zu verraten. Das Dienſtmädchen nahm ſorgſam den Trauerflor von meinem Kleide, und erklärte, ihn für die Großmutter aufbewahren zu wollen, wenn ſie, wie für bald zu erwarten, geſtorben ſein würde. Ich mußte nun der Großmutter öfter vom Vater erzählen; die Verheimlichung ſeines Todes glückte mir ohne Anſtrengung, da ich ſelbſt kein deutliches Bewußtſein davon hatte. Sie lebte in einer finſteren Hinterſtube, auf einen engen Hof hinaus, und hatte gern frei umherflatternde Rotkehlchen bei ſich, für welche ſtets friſch erhaltene grüne Zweige am Ofen ausgeſteckt waren. Es glückte mir ſelbſt, ihr im Sprenkel welche einzufangen, als die alten von der Katze getötet worden waren: hierüber freute ſie ſich ſehr und hielt mich ſauber und reinlich. Auch ihr vorausgeſehener Tod trat bald ein: der aufgeſparte Trauerflor wurde nun offen in Eisleben getragen; das Hinterſtübchen mit den Rotkehlchen und grünen Büſchen hörte hier für mich auf. — Bei einer Seifenſiederfamilie, welcher das Haus gehörte, wurde ich bald heimiſch und durch meine Erzählungen, welche ich ihr zum Beſten gab, beliebt. Ich wurde in eine Privatſchule geſchickt, welche ein Magiſter Weiſe hielt, der auf mich einen ernſten und würdigen Eindruck hinterlaſſen hat. Mit Rührung las ich am Ende der fünfziger Jahre in einer muſikaliſchen Zeitung den Bericht über eine in Eisleben ſtattgefundene Muſikaufführung mit Stücken aus dem Tannhäuſer, welcher der ehemalige Lehrer des Kindes mit voller Erinnerung an dasſelbe beigewohnt hatte.

Die kleine altertümliche Stadt mit dem Wohnhauſe Luthers und den mannigfachen Erinnerungen an deſſen Aufenthalt, iſt mir noch in ſpäteſten Zeiten oft im Traume wiedergekehrt; es blieb mir immer der Wunſch, ſie wieder zu beſuchen, um die Deutlichkeit meiner Erinnerungen bewährt zu finden: ſonderbarer Weiſe bin ich nie dazu gekommen. Wir wohnten am Markte, der mir oft eigentümliche Schauſpiele gewährte, wie namentlich die Vorſtellungen einer Akrobaten-Geſellſchaft, bei welchen auf einem von Turm zu Turm über den Platz geſpannten Seile gegangen wurde, was in mir lange Zeit die Leidenſchaft für ähnliche Kunſtſtücke erweckte. Ich brachte es wirklich dazu, auf zuſammengedrehten Stricken, welche ich im Hof ausſpannte, mit der Balancierſtange mich ziemlich geſchickt zu bewegen; noch bis jetzt iſt mir eine Neigung, meinen akrobatiſchen Gelüſten Genüge zu tun, verblieben. — Am wichtigſten wurde mir die Blechmuſik eines in Eisleben garniſonierenden Huſarenregimentes. Ein von ihr häufig geſpieltes Stück erweckte damals als Neuigkeit unerhörtes Aufſehen: es war der „Jägerchor“ aus dem Freiſchütz, welche Oper ſoeben in Berlin zur Aufführung gekommen war. Onkel und Bruder frugen mich lebhaft nach dem Komponiſten, den ich in Dresden als Kapellmeiſter Weber doch gewiß im Hauſe der Eltern geſehen haben müßte. Zu gleicher Zeit ward in einer befreundeten Familie von den Töchtern der „Jungfernkranz“ eifrig geſpielt und geſungen. Dieſe beiden Stücke verdrängten nun bei mir meine Vorliebe für den Ypſilanti-Walzer, der mir bis dahin als das wunderbarſte Tonſtück galt. — Ich entſinne mich, viele Raufereien mit der autochthonen Knabenbevölkerung, welche ich namentlich durch meine viereckige Mütze zu beſtändiger Verhöhnung reizte, zu beſtehen gehabt zu haben. Außerdem tritt noch der Hang zu abenteuerlichen Streifereien durch die felſigen Uferklippen der Unſtrut in meine Erinnerung. —

Durch die endliche Verheiratung meines Oheims, welcher nun einen neuen Hausſtand ſich einrichtete, trat, wie es ſcheint, auch eine ſtarke Veränderung in ſeinen Beziehungen zu meiner Familie ein. Nach Verlauf eines Jahres ward ich von ihm nach Leipzig geleitet, wo ich für einige Tage den Verwandten meines Vaters (Wagner) übergeben wurde. Dieſe waren mein Onkel Adolf und deſſen Schweſter, meine Tante Friederike Wagner. Der ſehr intereſſante Mann, welcher ſpäter immer anregender auf mich einwirkte, tritt mit ſeiner ſonderbaren Umgebung von hier an zuerſt deutlich in mein Bewußtſein. Er ſtand mit meiner Tante zugleich in ſehr nahe befreundetem Verhältniſſe zu einer wunderlichen alten Jungfer, Jeannette Thomä, der Mitbeſitzerin eines großen Hauſes am Markte, in welchem, wenn ich nicht irre, ſeit den Zeiten Auguſts des Starken die ſächſiſche Fürſtenfamilie die zwei Hauptſtockwerke für ihren jeweiligen Aufenthalt in Leipzig gemietet und eingerichtet hatte. Jeannette Thomä fiel, ſo viel ich weiß, der eigentliche Beſitz des zweiten Stockwerkes zu, in welchem ſie für ſich nur eine unſcheinbare Wohnung nach dem Hof hinaus bewohnte. Da jedoch der König höchſtens auf wenige Tage im Jahre von den gemieteten Räumen Gebrauch machte, ſo hielt ſich Jeannette mit den Ihrigen für gewöhnlich in den vermieteten Prachtzimmern auf, und in einem dieſer Prunkgemächer war es denn auch, wo mir meine Schlafſtelle angewieſen wurde. Die Einrichtung dieſer Räume war noch aus den Zeiten Auguſts des Starken; prächtig aus ſchweren Seidenſtoffen mit reichen Rokoko-Möbeln, alles bereits vom Alter ſtark abgenutzt. Wohl gefiel ich mir ſehr in dieſen großen phantaſtiſchen Räumen, von wo aus man auf den ſo belebten Leipziger Markt blickte, unter deſſen Bevölkerung mich namentlich die gaſſenbreit aufziehenden Studenten, in ihrer altdeutſchen burſchenſchaftlichen Tracht, außerordentlich feſſelten. Nur an einem Schmuck dieſer Räume hatte ich ſehr zu leiden: das waren die verſchiedenen Porträts, namentlich der vornehmen Damen im Reifrock mit jugendlichen Geſichtern und weißen (gepuderten) Haaren. Dieſe kamen mir durchaus als geſpenſtige Weſen vor, die mir, wenn ich allein im Zimmer war, lebendig zu werden ſchienen und mich mit höchſter Furcht erfüllten. Das einſame Schlafen in einem ſolchen abgelegenen großen Gemach, in dem altertümlichen Prachtbett, in der Nähe eines ſolchen unheimlichen Bildes, war mir entſetzlich; zwar ſuchte ich vor der Tante, wenn ſie mich des Abends mit einem Licht zu Bett brachte, meine Furcht zu verbergen; doch verging nie eine Nacht, ohne daß ich in Angſtſchweiß gebadet den ſchrecklichſten Geſpenſter-Viſionen ausgeſetzt war. —

Den geſpenſtiſchen Eindruck dieſes Aufenthaltes in das märchenhaft Sonderbare überzutragen, war die Perſönlichkeit der drei Hauptbewohner dieſes Stockwerkes vorzüglich geeignet: Jeannette Thomä war ſehr klein und dick, trug eine blonde Titusperücke und ſchien ſich in dem Bewußtſein früherer Zierlichkeit zu behagen. Ihre treue Freundin und Pflegerin, meine Tante, welche ebenfalls zur alten Jungfer geworden war, zeichnete ſich durch Länge und große Magerkeit aus; das Phantaſtiſche ihres ſonſt ſehr freundlichen Geſichtes war durch ihr außerordentlich ſpitzes Kinn vermehrt. Mein Oheim Adolf hatte ſein Studierzimmer ein für allemal in einem finſtern Gemach des Hofes aufgeſchlagen. Dort traf ich ihn zuerſt unter einem großen Wuſte von Büchern, in einer unſcheinbaren Hauskleidung, deren Charakteriſtiſches in einer hohen ſpitzen Filzmütze beſtand, wie ich ſie in Eisleben bei dem Bajazzo der Seiltänzergeſellſchaft geſehen hatte. Ein großer Hang zur Selbſtändigkeit hatte ihn in dieſes ſonderbare Aſyl getrieben. Urſprünglich zur Theologie beſtimmt, gab er dieſe bald gänzlich auf, um ſich einzig philoſophiſchen und philologiſchen Studien zu widmen. Bei größter Abneigung gegen eine Wirkſamkeit als Profeſſor und Lehrer mit Anſtellung, ſuchte er ſich frühzeitig durch literariſche Arbeiten dürftig zu erhalten. Mit geſelligen Talenten, und namentlich einer ſchönen Tenorſtimme begabt, auch ſeinerſeits mit Intereſſe für das Theater erfüllt, ſcheint er in ſeiner Jugend als nicht ungern geſehener Belletriſt in Leipzig einem größeren Bekanntenkreis lieb geworden zu ſein. Bei einem Ausfluge nach Jena, auf welchem er mit einem Altersgenoſſen ſich ſelbſt bis zu muſikaliſch-deklamatoriſchen „Akademien“ herbeigelaſſen zu haben ſcheint, beſuchte er auch Schiller; er hatte ſich hierzu mit einem Auftrage der Leipziger Theaterdirektion, welche den kürzlich vollendeten „Wallenſtein“ akquirieren wollte, verſehen. Mir ſchilderte er ſpäterhin den hinreißenden Eindruck, den Schiller auf ihn hervorbrachte, deſſen ſchlanke hohe Geſtalt, und unwiderſtehlich einnehmendes blaues Auge. Nur beklagte er ſich, infolge eines gutgemeinten Streiches, den ihm ſein Freund geſpielt, in große und beſchämende Verlegenheit gebracht worden zu ſein. Dieſer hatte nämlich ein Heft Gedichte Adolf Wagners zuvor an Schiller zu bringen gewußt; der betroffene junge Poet mußte nun von Schiller freundliche Lobſprüche hinnehmen, von denen er innigſt überzeugt war, daß er ſie nur der humanen Großmut Schillers zu verdanken hatte. — Später wandte er ſich immer mehr nur noch philologiſchen Studien zu. Als eine der bekannteſten Arbeiten auf dieſem Feld iſt ſeine Herausgabe des Parnaſſo Italiano zu erwähnen, welche er Goethe mit einem italieniſchen Gedichte widmete, von welchem mir zwar durch Sachkenner verſichert worden iſt, daß es in einem ungebräuchlichen und ſchwülſtigen Italieniſch verfaßt ſei, das ihm aber dennoch von Goethe einen anerkennungsvollen ſchönen Brief und einen ſilbernen Becher aus des Dichters gebrauchtem Hausgeräte erwarb. — Der Eindruck, den ſeine Erſcheinung in der bezeichneten Umgebung in meinem achten Jahre auf mich machte, war durchaus rätſelhafter, befremdender Art. —

Zunächſt wurde ich nach wenigen Tagen wieder dieſen Einflüſſen entzogen, um zu meiner Familie nach Dresden gebracht zu werden. Dort hatte ſich während dem, unter der Leitung der nun alleinſtehenden Mutter, meine Familie nach Kräften einzurichten geſucht. Mein älteſter Bruder (Albert), urſprünglich zum Studium der Medizin beſtimmt, hatte auf den Rat Webers, der ſeine Tenorſtimme rühmte, die theatraliſche Laufbahn in Breslau ergriffen. Ihm folgte bald meine zweitälteſte Schweſter (Luiſe), ebenfalls als Schauſpielerin dem Theater ſich widmend. Meine älteſte Schweſter Roſalie war zu einer ehrenvollen Anſtellung am Dresdener Hoftheater ſelbſt gelangt, und ſie bildete nun fortan den Mittelpunkt des zurückgebliebenen jüngeren Teiles der Familie, wie ſie die nächſte Stütze der von Sorgen beſchwerten Mutter blieb. Ich traf ſie noch in derſelben großen und angenehmen Wohnung, welche der Vater zuletzt eingerichtet hatte; nur waren ſtets einige überflüſſige Zimmer zeitweilig an Fremde vermietet, unter denen einſt auch Spohr ſich einfand. Der großen Rührigkeit meiner Mutter verdankte, mit Hilfe verſchiedener erleichternder Umſtände, (unter denen die fortdauernde Geneigtheit des Hofes gegen das Andenken meines Stiefvaters zu erwähnen iſt) die Familie ein erträgliches Gedeihen, ſo daß auch in betreff meiner Erziehung keine Art Vernachläſſigung eintrat.

Nachdem auch eine dritte Schweſter (Clara) ihrer außerordentlich ſchönen Stimme zulieb für das Theater beſtimmt war, hielt meine Mutter angelegentlich darauf, in mir nicht etwa auch Neigung für das Theater aufkommen zu laſſen. Es war ihr ſtets ein Selbſtvorwurf geblieben, daß ſie in die theatraliſche Laufbahn meines älteſten Bruders gewilligt hatte; da mein zweiter Bruder keine weiteren Anlagen verriet, als die, welche ihn zum Goldſchmied beſtimmt hatten, ſo war ihr nun daran gelegen, an mir die Hoffnungen und Wünſche des Stiefvaters der „aus mir etwas machen wollte“, in Erfüllung gehen zu ſehen. Mit meinem vollbrachten achten Jahre wurde ich auf das Gymnaſium der Kreuzſchule in Dresden geſchickt; ich ſollte ſtudieren. Dort trat ich als unterſter Schüler der unterſten Klaſſe ein, und begann nun unter den beſcheidenſten Anfängen meine gelehrte Bildung. Die Mutter verfolgte mit großer Teilnahme alle bei mir ſich einſtellenden Anzeigen von geiſtiger Lebendigkeit und Begabung.

Bücherei

Dieſe, für alle die ſie kennen lernten, merkwürdig gebliebene Frau, ſtellte ein eigentümliches Gemiſch von bürgerlich-häuslicher Rührigkeit und großer geiſtiger Empfänglichkeit, bei durchaus mangelnder gründlicher Erziehung dar. Über ihre Herkunft hat ſie ſich gegen keines ihrer Kinder umſtändlich vernehmen laſſen. Sie ſtammte aus Weißenfels, und gab zu, daß ihre Eltern dort Bäcker 1) geweſen ſeien. Schon in betreff ihres Namens äußerte ſie ſich aber mit einer ſonderbaren Befangenheit, indem ſie dieſen als „Perthes" angab, während, wie wir wohl herausbekamen, er in Wahrheit „Pertz" hieß. Auffallend war, daß ſie in einer gewählten Erziehungsanſtalt zu Leipzig untergebracht war und dort die Sorge eines von ihr ſogenannten „hohen väterlichen Freundes" genoß, als welchen ſie uns ſpäter einen weimariſchen Prinzen nannte, der ſich um ihre Familie in Weißenfels Verdienſte erworben hatte. Ihre Erziehung ſcheint in jener Anſtalt durch den plötzlichen Tod dieſes väterlichen Freundes unterbrochen worden zu ſein. Sehr jung lernte ſie meinen Vater kennen und heiratete ihn, den ebenfalls ſehr früh gereiſten und zur Anſtellung gelangten, im jugendlichſten Mädchenalter. Ihr Haupt-Charakterzug ſcheint ein drolliger Humor und gute Laune geweſen zu ſein, und es iſt wohl nicht zu glauben, daß nur das Pflichtgefühl gegen die Familie eines hinterlaſſenen Freundes, ſondern eine wirklich herzliche Neigung auch zu deſſen Witwe den trefflichen Ludwig Geyer bewog, mit der nicht mehr ganz jugendlichen Frau in die Ehe zu treten. Ein Porträt von ihr, welches Geyer noch während ihrer erſten Ehe gemalt, ſtellt ihr Äußeres ſehr vorteilhaft dar. Von da an wo ſie deutlich in meine Erinnerung tritt, war ſie bereits durch ein Kopfleiden genötigt ſtets eine Haube zu tragen, ſo daß ich den Eindruck einer jugendlichen und anmutigen Mutter nicht mehr von ihr erhalten habe. Der ſorgenvoll aufregende Umgang mit einer zahlreichen Familie (deren ſiebentes lebendes Glied ich war), die Schwierigkeiten, das Nötige zu beſchaffen, und bei ſehr beſchränkten Mitteln eine gewiſſe Neigung für äußeren Anſchein zu befriedigen, ließen nicht jenen behaglichen Ton

---

1) Nach neueren Erkundigungen: Mühlenbeſitzer.

mütterlicher Familienzärtlichkeit bei ihr aufkommen; ich entſinne mich kaum je von ihr geliebkoſt worden zu ſein, wie überhaupt zärtliche Ergießungen in unſerer Familie nicht ſtattfanden; wogegen ſich ein gewiſſes haſtiges, faſt heftiges, lautes Weſen ſehr natürlich geltend machte. Unter ſolchen Umſtänden iſt es mir als epochemachend in der Erinnerung geblieben daß, als ich eines Abends ſchläfrig zu Bett gebracht wurde, und die Augen weinerlich nach ihr aufſchlug, die Mutter mit Wohlgefallen auf mich blickte, und gegen einen anweſenden Beſuch ſich mit einer gewiſſen Zärtlichkeit über mich äußerte. Was mich hauptſächlich ihrerſeits beeinflußte, war der ſeltſame Eifer, in welchem ſie vom Großen und Schönen in der Kunſt mit faſt pathetiſchem Tone ſprach. Mir gegenüber wollte ſie aber hierunter niemals die theatraliſche Kunſt gemeint haben, ſondern nur Dichtkunſt, Muſik und Malerei, wogegen ſie mir häufig faſt mit ihrem Fluche drohte, wenn auch ich jemals zum Theater gehen wollte. Dabei war ſie von ſehr religiöſem Sinn; ſie hielt uns oft mit einem gefühlvollen Pathos längere, predigtähnliche Reden von Gott und dem Göttlichen im Menſchen, in denen ſie ſich gelegentlich wohl auch, mit plötzlich herabgeſtimmtem Tone, in humoriſtiſcher Art, durch einen Verweis unterbrach. Namentlich ſeit dem Tode des Stiefvaters verſammelte ſie jeden Morgen die übrig gebliebene Familie um ihr Bett, in welchem ſie den Kaffee trank, jedoch nicht eher, als bis von einem unter uns ein Lied aus dem Geſangbuch vorgeleſen worden, wobei in der Wahl es nicht peinlich genau genommen wurde, bis denn einſt aus Verſehen meine Schweſter Clara ein „Gebet in Kriegsnöten“ zu ſo ergreifendem Vortrag brachte, daß die Mutter ſie mit den Worten unterbrach: „Na, nun höre auf! Gott verzeih' mir meine Sünde, in Kriegsnöten ſind wir doch gerade nicht!“

Trotz aller Beſchwerlichkeit des Auskommens ging es dann und wann bei Abendgeſellſchaften heiter und, wie es mich Knaben dünkte, glänzend her. Aus den Zeiten meines Stiefvaters, welcher in den letzten Jahren ſeines Lebens durch ſein Glück als Porträtmaler ſeine Einkünfte auf eine — für die damalige Zeit — ziemlich anſehnliche Höhe geſteigert hatte, waren uns angenehme und den beſten Ständen angehörende

Bekanntſchaften verblieben, die ſich auch jetzt zuweilen bei uns vereinigten. Namentlich bildeten damals die Mitglieder des Hoftheaters ſelbſt anmutige und geiſtig belebte Kreiſe, von denen ich ſpäter in Dresden keine lebendige Erinnerungen mehr vorfand. Beſonders beliebt waren gemeinſchaftliche Landpartien in die ſchöne Umgegend Dresdens, bei welchen kollegialiſche künſtleriſche Heiterkeit vorherrſchte. Ich entſinne mich eines ſolchen Ausfluges nach Loſchwitz, wo eine Art Zigeunerwirtſchaft aufgeſchlagen wurde, welcher Karl Maria v. Weber in der Funktion eines Koches ſeinen Beitrag widmete. Auch ward bei uns muſiziert; meine Schweſter Roſalie ſpielte Klavier; Clara begann zu ſingen. Von den verſchiedenen Theater-Aufführungen, welche früher an Geburtstagen der Eltern zu gegenſeitiger Überraſchung oft mit großen Vorbereitungen veranſtaltet wurden, blieben mir ſchon zu jener Zeit nur noch die Erinnerungen, namentlich an Aufführungen von einer Parodie der Grillparzerſchen Sappho, in welcher ich ſelbſt im Chor der Gaſſenbuben vor dem Triumphwagen Phaons mitwirkte. Dieſe Erinnerungen ſuchte ich mir durch ein ſchönes Puppentheater aufzufriſchen, welches ich in der Hinterlaſſenſchaft des Vaters auffand, und zu welchem er ſelbſt ſchöne Dekorationen gemalt hatte. Ich beabſichtigte, die Meinigen durch eine glänzende Aufführung auf dieſem Theater zu überraſchen. Nachdem ich mir mit größtem Ungeſchick verſchiedene Puppen geſchnitzt, für ihre Kleidung durch Verfertigung von Koſtümen, aus heimlich entwendeten Kleiderlappen meiner Schweſtern, notdürftig geſorgt hatte, ging ich auch an die Abfaſſung eines Ritterſtückes, deſſen Rollen ich meinen Puppen einſtudieren wollte. Als ich die erſte Szene entworfen hatte, entdeckten meine Schweſtern das Manuſkript und gaben es unmäßigem Gelächter preis: die eine Phraſe der geängſtigten Liebhaberin, „ich höre ſchon den Ritter trabſen,“ iſt mir lange zu meinem größten Ärger mit Pathos vorrezitiert worden.

Dem Theater, welchem auch jetzt meine Familie immer wieder nahe blieb, wandte auch ich von neuem mich mit Eifer zu. Namentlich wirkte der Freiſchütz, — jedoch vorzüglich ſeines ſpukhaften Sujets wegen — äußerſt charakteriſtiſch auf meine Phantaſie. Die Erregungen des Grauſens und der

Geſpenſterfurcht bilden einen ganz beſondren Faktor der Entwickelung meines Gemütslebens. Von zarteſter Kindheit an übten gewiſſe unerklärliche und unheimliche Vorgänge auf mich einen übermäßigen Eindruck aus; ich entſinne mich, vor lebloſen Gegenſtänden, als Möbeln, wenn ich länger im Zimmer allein war, und meine Aufmerkſamkeit darauf heftete, plötzlich aus Furcht laut aufgeſchrien zu haben, weil ſie mir belebt ſchienen. Keine Nacht verging, bis in meine ſpäteſten Knabenjahre, ohne daß ich aus irgend einem Geſpenſtertraum mit fürchterlichem Geſchrei erwachte, welches nie eher endete, als bis mir eine Menſchenſtimme Ruhe gebot. Das heftigſte Schelten, ja ſelbſt körperliche Züchtigung, erſchienen mir dann als erlöſende Wohltaten. Keines meiner Geſchwiſter wollte mehr in meiner Nähe ſchlafen; man ſuchte mich ſo fern wie möglich von den übrigen zu betten, und bedachte nicht, daß meine Geſpenſterhilferufe nur deſto lauter und anhaltender wurden, bis man ſich endlich an dieſe nächtliche Kalamität gewöhnte.

Was mich im Zuſammenhang hiermit beim Beſuch des Theaters, worunter ich auch die Bühne, die Räume hinter den Kuliſſen und die Garderobe verſtehe, lebhaft anzog, war weniger die Sucht nach Unterhaltung und Zerſtreuung, wie beim heutigen Theaterpublikum, ſondern das aufreizende Behagen am Umgang mit einem Elemente, welches den Eindrücken des gewöhnlichen Lebens gegenüber eine durchaus andre, rein phantaſtiſche, oft bis zum Grauenhaften anziehende Welt darſtellte. So war mir eine Theaterdekoration, ja nur eine — etwa ein Gebüſch darſtellende — Kuliſſe, oder ein Theaterkoſtüm und ſelbſt nur ein charakteriſtiſches Stück desſelben, als aus einer andern Welt ſtammend, in einem gewiſſen Sinne geſpenſtiſch intereſſant, und die Berührung damit mochte mir als der Hebel gelten, auf dem ich mich aus der gleichgültigen Realität der täglichen Gewohnheit in jenes reizende Dämonium hinüberſchwang. So blieb mir alles, was zu theatraliſchen Aufführungen diente, geheimnisvoll, bis zur Berauſchung anziehend, und während ich mit Altersgenoſſen Aufführungen des Freiſchütz nachzuahmen ſuchte, und mit großem Eifer hierbei mich der Herſtellung der Koſtüme und Geſichtsmasken durch groteske Malerei hingab, übten die zarteren

Garderobegegenſtände meiner Schweſtern, mit deren Herrichtung ich die Familie häufig beſchäftigt ſah, einen ſein erregenden Reiz auf meine Phantaſie aus; das Berühren derſelben konnte mich bis zu bangem, heftigem Herzſchlag aufregen. Trotzdem, wie ich erwähnte, in unſerem Familienverkehr keine, namentlich in Liebkoſungen ſich ergehende Zärtlichkeit herrſchte, mußte doch die ſtets nur weibliche Umgebung in der Entwickelung meines Empfindungsweſens mich ſtark beeinfluſſen. Vielleicht gerade, weil dieſer Umgang meiſt unruhiger, ja heftiger Art war, übten die ſonſtigen Attribute der Weiblichkeit, namentlich ſoweit ſie mit der phantaſtiſchen Theaterwelt zuſammenhingen, einen faſt ſehnſüchtig ſtimmenden Reiz auf mich aus.

Dieſen von dem Grauenhaften bis in das Weichliche ſich verlierenden phantaſtiſchen Stimmungen wirkte glücklicherweiſe ergänzend und kräftigend der ernſtere Einfluß entgegen, welchen ich aus der Schule mit Lehrern und Jugendgenoſſen empfing. Auch hier war es zwar hauptſächlich das Phantaſtiſche, was mich zu reger Teilnahme beſtimmte. Ob ich für die Studien, wie man ſagt, einen hellen Kopf hatte, kann ich nicht beurteilen; ich glaube im ganzen, das, was mich lebhaft anzog, faſt ohne eigentliches Lernen ſchnell begriffen zu haben, während ich auf das, was meiner Vorſtellung fern lag, kaum verſuchte eigentlichen Fleiß zu verwenden. Am deutlichſten zeigte ſich dies im Rechnen, und ſpäter bei der Mathematik; in beiden Wiſſenſchaften gelang es mir nicht einmal, es nur bis zum eigentlichen Beachten der mir geſtellten Aufgaben zu bringen. Auch auf die alten Sprachen vermochte ich nur ſoweit Fleiß zu verwenden, als es durchaus unerläßlich war, um durch ihre Kenntnis mich der Gegenſtände zu bemächtigen, deren charakteriſtiſcheſte Darſtellung mir vorzuführen es mich reizte. Hierin zog mich namentlich das Griechiſche an, weil die Gegenſtände der griechiſchen Mythologie meine Phantaſie ſo ſtark feſſelten, daß ich die Helden derſelben durchaus in ihrer Urſprache ſprechend mir vorführen wollte, um meine Sehnſucht nach vollſtändigſter Vertrautheit mit ihnen zu ſtillen. Daß unter dieſen Umſtänden die eigentliche Grammatik nur als ein beſchwerliches Hindernis, nicht aber als ein ſelbſt anreizender Wiſſenszweig betrachtet wurde, läßt ſich leicht denken. Daß ich in meinen Sprachſtudien nicht ſehr gründlich verfuhr, erhellt mir am beſten wohl daraus, daß ich in ſpäterer Zeit das Befaſſen mit ihnen ſo ſchnell aufgeben konnte. Erſt weit ſpäter gewann mir das Sprachſtudium im allgemeinen ein wahrhaftes Intereſſe ab, ſeit ich die phyſiologiſch-philoſophiſche Seite der Behandlung desſelben kennen lernte, wie ſie unſren neueren Germaniſten durch Jakob Grimms Vorgang zu eigen geworden iſt. Da es nun für mich eben zu ſpät war, mich gründlicher dieſem, endlich liebgewordenen Studium hinzugeben, bleibt mir das Bedauern, dieſe neuere Auffaſſung des Sprachſtudiums nicht ſchon zu meiner Jugendzeit in unſren Gelehrtenſchulen in Geltung angetroffen zu haben. Nichtsdeſtoweniger erwarben mir meine Erfolge auf dem philologiſchen Felde die bevorzugende Beachtung eines jungen Lehrers der Kreuzſchule, des damaligen Magiſters Sillig. Dieſer erlaubte mir, ihn öfter zu beſuchen und ihm meine Arbeiten, die in metriſchen Überſetzungen, ſowie in eigenen Gedichten beſtanden, mitzuteilen. Namentlich ſchien er bei den Deklamationsübungen mich liebgewonnen zu haben, und was er mir zutraute, mag daraus erhellen, daß er den damals etwa zwölfjährigen Knaben veranlaßte, nicht nur Hektors Abſchied aus der Ilias, ſondern ſelbſt den berühmten Monolog des Hamlet vom Katheder herab zu rezitieren. — Als einſt, da ich noch in Quarta ſaß, ein Mitſchüler, namens Starke, plötzlich ſtarb, erregte dieſer traurige Vorfall ſo große Teilnahme, daß nicht nur die ganze Klaſſe zum Begräbnis des Kameraden beſchieden, ſondern vom Rektor auch die Aufgabe geſtellt wurde, durch ein Gedicht, welches gedruckt werden ſollte, die Leichenfeier zu erhöhen. Von den verſchiedenen Gedichten, unter denen auch ein von mir in Eile verfaßtes ſich befand, erſchien dem Rektor jedoch keines der beabſichtigten Auszeichnung würdig, ſo daß er bereits ſeinen Entſchluß ankündigte, durch eine von ihm ſelbſt zu verfaſſende Rede für das verfehlte einzutreten. Beſtürzt ſuchte ich eilig Magiſter Sillig auf, um ihn noch zu einer Intervention zugunſten meines Gedichtes zu bewegen: wir gingen dieſes nun durch; die achtzeiligen wohl gebauten und gereimten Stanzen beſtimmten ihn, den Inhalt des Gedichtes ſorglich zu revidieren. Es fand ſich ſonderlicher Schwulſt in Bildern, die weit über die Vorſtellungsweiſe eines Knaben meines Alters hinausgingen, in dem Gedicht. Ich entſinne mich einer Stelle, auf welche der Monolog aus Addiſons Cato, vor deſſen Selbſtmord, wie ich ihn in einer engliſchen Grammatik vorgefunden, großen Einfluß geübt hatte. Die Worte „und wenn die Sonne ſchwarz vor Alter würde, die Sterne müd' zur Erde fielen", welche jedenfalls unmittelbare Reminiſzenzen aus jenem Monolog enthielten, erweckten Sillig's mich faſt beleidigendes Lächeln. Dennoch verdankte ich der Sorgfalt und der Schnelligkeit, mit welcher er mein Gedicht von derlei Ausſchweifungen ſäuberte, daß dieſes ſchließlich vom Rektor noch zugelaſſen, wirklich gedruckt und in zahlreichen Exemplaren verteilt wurde.

Der Erfolg dieſer Auszeichnung war außerordentlich, ſowohl bei meinen Mitſchülern, als namentlich auch bei meiner Familie; meine Mutter faltete die Hände andächtig, und in mir ward ich nun einig über meinen Beruf. Ganz unzweifelhaft ſtand es vor mir, daß ich zum Dichter beſtimmt ſei. Magiſter Sillig wollte von mir ein großes epiſches Gedicht abgefaßt haben, und wies mir als Stoff die Schlacht am Parnaſſos, nach Pauſanias' Darſtellung, zu. Was ihn hierzu vermochte, war die von Pauſanias berichtete Sage, daß den verbündeten Griechen gegen den räuberiſchen Einfall der Gallier im zweiten Jahrhundert vor Chr. die Muſen ſelbſt vom Parnaſſos herab durch Erregung eines paniſchen Schreckens beigeſtanden hätten. Wirklich begann ich mein Heldengedicht in Hexametern, kam aber nicht über den erſten Geſang hinaus. — In meinen Studien noch nicht ſo weit vorgeſchritten, um die griechiſchen Tragiker in der Urſprache ſelbſt bewältigen zu können, beeinflußte mich das Bekanntwerden mit den geiſtvollen Nachahmungen ihrer Formen, welche mir zufällig in Auguſt Apels hierher ſchlagenden dichteriſchen Arbeiten, nämlich deſſen Polyidos und Aitolier, bekannt wurden, zu dem Verſuche, ebenfalls eine Tragödie nach griechiſchem Muſter zu konſtruieren. Ich wählte hierzu als Stoff den Tod des Odyſſeus nach einer Fabel des Hyginus, nach welcher der alte Held von ſeinem mit Kalypſo erzeugten Sohne erſchlagen wird. Auch mit dieſer Arbeit blieb ich in den erſten Anfängen ſtehen.

Aus der ſomit eingeſchlagenen Geiſtesrichtung geht es hervor, daß die trockneren Schulſtudien meinem Eifer ferne blieben. Griechiſche Mythologie, Sage und endlich Geſchichte waren es, was mich einzig anzog. Dem Leben zugewandt, war ich im Verkehr mit meinen Altersgenoſſen lebhaft und zu abenteuerlichen Streichen aufgelegt. Zu jeder Zeit ſtand ich in faſt leidenſchaftlichem Freundſchaftsbund zu irgend einem Erwählten. In dieſen häufig wechſelnden Beziehungen beſtimmte mich meiſtens das Eingehen des Genoſſen auf meine phantaſtiſchen Liebhabereien. Einmal war es Dichterei und Verſemachen, ein andermal waren es theatraliſche Unternehmungen, mitunter wohl auch die Neigung zum Herumſchweifen und zu luſtigen Streichen, was mich in der Wahl meiner Freunde beſtimmte. Außerdem trug ſich nun, wo ich mein dreizehntes Jahr erreicht hatte, eine ſtarke Veränderung in unſrer Familie zu: meine Schweſter Roſalie, welche zum ernährenden Haupte derſelben geworden war, erhielt ein vorteilhaftes Engagement am Theater in Prag, und Mutter und Geſchwiſter ſiedelten 1826 mit vollkommenem Aufgeben des Dresdener Aufenthaltes nach Prag über. Ich allein ward in Dresden zurückgelaſſen, um die Kreuzſchule bis zu meinem Abgange auf die Univerſität ohne Unterbrechung beſuchen zu können. Ich ward zu dieſem Zweck zu einer Familie Böhme, deren Söhne mir von der Schule her befreundet waren, und in welcher ich mich bereits heimiſch gemacht hatte, in Wohnung und Koſt gegeben. Mit dem Aufenthalt in dieſer etwas unruhigen, in dürftigen Verhältniſſen nicht ſonderlich wählſam geleiteten Familie, beginnt mein Eintritt in die Flegeljahre meines Lebens. Stille zur Arbeitsruhe, ſowie der ſanftere phantaſtiſche Einfluß des Umganges mit meinen Schweſtern, ging mir immer merklicher verloren. Dafür ſtellte ſich ein turbulentes Weſen, Balgerei und Raufſucht ein. Nach der zarteren Seite hin trat wiederum der Einfluß des weiblichen Elementes in bisher nicht gekannter Weiſe hervor; erwachſene Töchter und deren Freundinnen erfüllten oft die engen dürftigen Räume. Meine erſten Erinnerungen an knabenhafte Verliebtheit fallen in dieſe Zeit. Ich entſinne mich, daß ein ſehr ſchönes, wohlgezogenes junges Mädchen, wenn ich nicht irre Amalie Hoffmann mit Namen, als ſie, wie es ihr nur ſelten möglich war, des Sonntags in ſauberem Putze zum Beſuch in das Zimmer trat, mich bis zu lange dauernder Sprachloſigkeit in Erſtaunen verſetzte. Andre Male entſinne ich mich beſinnungsloſe Schläfrigkeit geheuchelt zu haben, um von den Mädchen unter Bemühungen, welche dieſer Zuſtand nötig zu machen ſchien, zur Ruhe gebracht zu werden, weil ich einſt zu meiner aufregenden Überraſchung bemerkt hatte, daß ein ähnlicher Zuſtand mich in eine mir ſchmeichelnde unmittelbare Berührung mit dem weiblichen Weſen gebracht hatte.

Am mächtigſten wirkte aber in dieſem Jahre der Entfernung von meiner Familie ein kurzer Beſuch, den ich derſelben in Prag abſtattete. Es war im vollen Winter, als meine Mutter in Dresden ankam und mich auf acht Tage mit ſich nahm. Das Reiſen mit der Mutter war von ganz beſonderer Art; ſie zog bis an ihr Lebensende dem ſchnelleren Reiſen mit der Poſt die abenteuerlichere Fahrt mit dem Lohnkutſcher vor. Von Dresden nach Prag waren wir in großer Kälte drei volle Tage unterwegs. Die Fahrt über das böhmiſche Gebirge ſchien oft mit völligen Gefahren verbunden, und nach glücklicher Überſtehung der aufregendſten Abenteuer kamen wir endlich in Prag an, wo ich mich plötzlich in ein ganz neues Element verſetzt fühlte. Lange Zeit hindurch hat der Beſuch Böhmens, und namentlich Prags, von Sachſen aus, auf mich einen völlig poetiſchen Zauber ausgeübt. Die fremdartige Nationalität, das gebrochene Deutſch der Bevölkerung, gewiſſe Kopftrachten der Frauen, der heimiſche Wein, die Harfenmädchen und Muſikanten, endlich die überall wahrnehmbaren Merkmale des Katholizismus, die vielen Kapellen und Heiligenbilder, machten mir ſtets einen ſeltſam berauſchenden Eindruck, der vielleicht an die Bedeutung ſich anknüpfte, welche bei mir, der bürgerlichen Lebensgewohnheit gegenüber, das Theatraliſche gewonnen hatte. Vor allem übte die altertümliche Pracht und Schönheit der unvergleichlichen Stadt Prag auf meine Phantaſie einen unerlöſchlichen Eindruck. Aber auch in dem Umgange meiner Familie fand ich Elemente, welche mir bis dahin fremd geblieben waren. Namentlich meine nur zwei Jahre ältere Schweſter Ottilie hatte die leidenſchaftliche Freundſchaft einer adligen Familie, der des Grafen Pachta, gewonnen.

Zwei Töchter desſelben, Jenny und Auguſte, welche noch längere Zeit als vorzüglichſte Schönheiten Prags gerühmt wurden, hatten ſich mit exaltierter Zärtlichkeit dieſer meiner Schweſter zugewandt. Mir waren ſolche Weſen und ein ſolches Verhältnis etwas ganz Neues und Bezauberndes. Außerdem hatten ſich einige Schöngeiſter Prags, unter dieſen W. Marſano, ein ausgezeichnet ſchöner und liebenswürdiger Mann, in unſerem Hauſe eingefunden. Leidenſchaftlich unterhielt man ſich oft über die Hoffmannſchen Erzählungen, welche damals noch ziemlich neu und von großem Eindruck waren. Ich erhielt von hier an durch mein erſtes, zunächſt nur oberflächliches Bekanntwerden mit dieſem Phantaſtiker eine Anregung, welche ſich längere Jahre hindurch bis zur exzentriſchen Aufgeregtheit ſteigerte, und mich durch die ſonderbarſte Anſchauungsweiſe der Welt beherrſchte.

Im folgenden Frühjahr 1827 wiederholte ich von Dresden aus einen Beſuch in Prag, diesmal aber zu Fuß und in Begleitung meines Genoſſen Rudolf Böhme. Die Reiſe war voller Abenteuer; noch eine Stunde Weges vor Töplitz, bis wohin wir am erſten Abend gelangten, mußten wir andern Tages, da wir uns die Füße wund gegangen hatten, auf einem Fuhrwerk uns weiter befördern laſſen, jedoch nur bis Lowoſitz, weil von nun an das Geld uns vollſtändig ausging. In glühender Sonnenhitze, halb verſchmachtend und mit hungerndem Magen wandernd, durchſtreiften wir auf Seitenwegen das wildfremde Land, bis wir am Abend wieder die Hauptſtraße erreichten, auf welcher ſoeben ein eleganter Reiſewagen uns begegnete. Ich gewann es über mich, mir das Anſehen eines reiſenden Handwerksburſchen zu geben, und die vornehmen Reiſenden um ein Almoſen anzuſprechen, während mein Freund ſich furchtſam in dem Chauſſeegraben verſteckte. Für die Nachtherberge beſchloſſen wir auf gut Glück in eine freundliche Schenke am Wege einzutreten, und beratſchlagten nun, was vorzuziehen ſei, ob für das ſoeben erhaltene Almoſen ein Abendbrot oder ein Nachtlager zu gewinnen: wir entſchloſſen uns zu dem Abendbrot, mit der Abſicht die Nacht unter freiem Himmel zuzubringen. Während wir uns erquickten, trat ein ſeltſamer Wanderer herein: er trug ein ſchwarzes Samtbarett mit einer metallnen Lyra als Kokarde daran, auf dem Rücken eine

Harfe. Mit beſtem Humor entlud er ſich ſeines Inſtrumentes, machte es ſich bequem, und verlangte gute Koſt, in der Abſicht hier zu übernachten, um des andern Tages nach Prag, wo er zu Haus war und wohin er von Hannover zurückkehrte, weiter zu wandern. Das joviale Weſen des luſtigen Menſchen, welcher bei jeder Gelegenheit ſein Lieblings-Motto: „non plus ultra“, anbrachte, erweckte mir Gefallen und Vertrauen: ſchnell war Bekanntſchaft geſchloſſen, und mein Vertrauen ward von ſeiten des wandernden Muſikers durch Bezeigung einer faſt zärtlichen Liebe erwidert. Es wurde beſtimmt, des andern Tages gemeinſchaftlich die Fußreiſe fortzuſetzen; er lieh mir zwei Zwanziger, und ließ ſich von mir die Prager Wohnung meiner Familie in ſeine Brieftaſche notieren. Dieſer perſönliche Erfolg hatte für mich etwas Entzückendes. Mein Harfenſpieler geriet in leidenſchaftliche Luſtigkeit: es wurde viel Czernoſeker-Wein getrunken; er ſang und ſpielte auf ſeiner Harfe wie raſend, ſchwor in einem fort ſein „non plus ultra“, und ſank endlich berauſcht auf das für uns alle im Wirtzimmer aufgeworfene Strohlager. Als die Sonne hereinſchien, war er nicht zu erwecken, und wir mußten uns entſchließen, in der Morgenfriſche ohne ihn uns auf den Weg zu machen, in der Vorausſetzung, der rüſtige Mann würde uns den Tag über wohl einholen. Jedoch erwarteten wir ihn vergebens auf der Landſtraße, ſowie auch während unſres folgenden Aufenthalts in Prag: erſt nach mehreren Wochen fand der wunderliche Menſch ſich bei meiner Mutter ein, weniger um ſein Darlehen zurückzufordern, als um von ſeinen jungen Freunden Nachricht zu empfangen, wobei er ſich herzlich betrübt zeigte uns nicht mehr anzutreffen. — Der Reſt unſerer Wanderung koſtete den jungen Gliedern noch große Ermüdung. Unbeſchreiblich war meine Freude bei dem endlichen Anblick Prags von einer Anhöhe in einer Stunde Entfernung. Als wir uns den Vorſtädten näherten, begegnete uns wiederum eine glänzende Equipage: aus ihr riefen mir die beiden ſchönen Freundinnen meiner Schweſter Ottilie überraſcht entgegen; ſie hatten mich, trotz der fürchterlichſten Entſtellung durch den Sonnenbrand und die blaue Leinwandbluſe mit hochroter Kattunmütze, ſofort erkannt. Voll Scham und mit hochklopfendem Herzen vermochte ich wenig Auskunft zu geben und zog ſchnell weiter, um in der mütterlichen Wohnung angelangt, vor allen Dingen für die Wiederherſtellung meiner verbrannten Geſichtsfarbe zu ſorgen. Hierzu opferte ich zwei volle Tage, während welcher ich mein Geſicht in Umſchläge von Peterſilie hüllte. Nun erſt gab ich mich dem Genuſſe der Welt wieder hin. Als ich bei der Rückreiſe von der gleichen Anhöhe wieder auf Prag zurückblickte, zerfloß ich in Tränen, warf mich zur Erde, und war von meinem ſtaunenden Freunde lange nicht zum Weiterwandern zu bewegen. Ich blieb ernſt, und bis zur Heimkehr nach Dresden begegneten uns diesmal keine Abenteuer.

Die Neigung zu größeren Fußreiſen befriedigte ich noch im gleichen Jahre durch meinen Anſchluß an eine zahlreiche Geſellſchaft von Gymnaſiaſten verſchiedener Klaſſen und gemiſchten Alters, welche ſich in den Sommerferien zu einer gemeinſchaftlichen Wanderung nach Leipzig entſchloſſen hatten. Auch dieſe Reiſe tritt aus meinen Jugenderinnerungen durch lebhafte Eindrücke hervor. Der charakteriſtiſche Hauptzug der Geſellſchaft beſtand in einer antizipierenden Tendenz des Studentenweſens; wir gebärdeten und kleideten uns in phantaſtiſcher Weiſe ſchon ganz nach Studentenart. Nachdem wir bis Meißen auf dem Marktſchiff gefahren waren, ging die Wanderung nun von der Hauptſtraße ab über mir unbekannt gebliebene Dörfer. In der Schenke eines derſelben, wo wir unter den ausgelaſſenſten Abenteuern in einer großen Scheune übernachteten, trafen wir ein großes Puppentheater, mit Marionetten von faſt menſchlicher Größe, an. Natürlich pflanzte ſich die ganze Wandergeſellſchaft im Zuſchauerraume auf, und ſetzte dadurch die Dirigenten der Aufführung, welche nur auf ein Bauernpublikum gerechnet hatten, in große Verlegenheit. Es wurde „Genoveva“ geſpielt; das unaufhörliche Witzeln, das ſtete ſpaßhafte Hineinreden und höhniſche Unterbrechen, was ſich die naſeweiſe Zukunfts-Studentenſchaft erlaubte, erregte endlich aber ſelbſt das Mißfallen der bäuerlichen Zuſchauerſchaft, welche durchaus zu Rührung aufgelegt blieb. Ich glaube unter uns der einzige geweſen zu ſein, der dieſen Übermut peinlich empfand, und trotz unwillkürlichen Lachens über ſpaßhafte Einfälle meiner Genoſſen, dennoch für das Stück, wie für ſein urſprüngliches naives Publikum Partei nahm. Eine populäre Redensart, welche in dem Stücke vorkam, iſt mir dennoch unvergeßlich geblieben; Golo trug nämlich dem unvermeidlichen Kaſpar auf, den Pfalzgrafen nach ſeiner Heimkehr „hinten zu kitzeln, daß er es vorne fühle“; Kaſpar verriet dem Pfalzgrafen wörtlich den Auftrag Golos, und der Pfalzgraf warf dem entlarvten Böſewicht ſeine Schuld wiederum mit den im höchſten Pathos ausgeſprochenen Worten vor: „O Golo, Golo! Du haſt Kaſpern geſagt, er ſolle mich hinten kitzeln, daß ich's vorne fühle!“ — Von Grimma aus fuhr die jugendliche Geſellſchaft endlich in offenem Wagen in Leipzig ein, jedoch nicht ohne zuvor die Abzeichen des Studententums ſorgſam entfernt zu haben, aus Furcht von den wahrhaften Studenten, denen wir nun begegnen würden, für dieſe Anmaßung übel behandelt zu werden.

Leipzig hatte ich ſeit meinem erſten Beſuche im achten Jahre, ganz in der ähnlichen Umgebung wie das erſte Mal, vorübergehend wiederbeſucht; der phantaſtiſche Eindruck des Thomäſchen Hauſes hatte ſich wiederholt, nur war diesmal durch meine vorgerücktere Schulbildung bereits die Möglichkeit eines bewußteren Umganges mit meinem Onkel Adolf gegeben. Veranlaſſung hierzu gab mein freudiges Erſtaunen, als ich erfuhr, daß der in einem großen Vorſaal ſtehende Bücherſchrank mit einer ziemlich zahlreichen Bibliothek aus der Erbſchaft meines Vaters, mir angehöre. Ich ging die Bücher mit meinem Oheim durch, wählte ſofort eine Anzahl lateiniſcher Schriftſteller in der ſchönen Zweibrücker Ausgabe, ſowie andere mich anziehende dichteriſche und ſchöngeiſtige Werke aus, und ſorgte für die Zuſendung nach Dresden. Bei meinem neueſten Beſuche reizte mich namentlich das Studium des Studentenweſens. Zu den Eindrücken des Theaters und Prags kam nun ein neues phantaſtiſches Element, das ſogenannte Renommieren des Studententums. Eine Umwälzung war hiermit vorgegangen. Da ich zuerſt als achtjähriger Knabe Studenten zu ſehen bekam, hatte ſich mir aus ihrem Äußern die altdeutſche Tracht, mit dem ſchwarzen Samtbarette, dem am nackten Hals umgeſchlagenen Hemdkragen und dem langen Haar, lebhaft eingeprägt. Seitdem war das Burſchentum, welchem jene Tracht angehörte, vor den politiſchen Verfolgungen verſchwunden, und dagegen machte ſich das nicht minder den Deutſchen eigentümliche Landsmannſchaftsweſen jetzt vorzüglich breit. Die Tracht der Landsmannſchafter ſchloß ſich im ganzen der Mode, ſogar mit Übertreibung an; dennoch zeichnete ſie ſich durch Buntheit, und namentlich durch das Zurſchautragen der landsmannſchaftlichen Verbindungsfarben, vor der der übrigen Stände aus. Der „Komment“, dieſes Kompendium pedantiſcher Verhaltungsmaßregeln zur Konſervierung eines trotzig abgeſchloſſenen Kaſtengeiſtes gegenüber den bürgerlichen Ständen, hatte ſeine phantaſtiſche Seite, wie im Grunde genommen die philiſterhafteſten Eigentümlichkeiten der Deutſchen. Für mich wurde derſelbe zum Begriff der Emanzipation von Schul- und Familienzwang. Die Sehnſucht Student zu werden fiel auf bedenkliche Weiſe mit meiner wachſenden Abneigung gegen die trockneren Studien und meiner ſich ſteigernden Leidenſchaft für das Befaſſen mit phantaſtiſcher Poeterei zuſammen. Die Folge hiervon zeigte ſich bald durch trotzige Unternehmungen zur Veränderung meiner Lage.

Bereits traf mich der Akt meiner Konfirmation zu Oſtern 1827 in ziemlicher Verwilderung nach dieſer Seite hin, und namentlich mit merklicher Herabſtimmung meiner Hochachtung für kirchliche Gebräuche. Der Knabe, der noch vor wenigen Jahren mit ſchmerzlicher Sehnſucht nach dem Altarblatte der Kreuzkirche geblickt, und in ekſtatiſcher Begeiſterung ſich an die Stelle des Erlöſers am Kreuze gewünſcht, hatte die Hochachtung vor dem Geiſtlichen, zu welchem er in die der Konfirmation vorangehenden Vorbereitungsſtunden ging, bereits ſo ſehr verloren, daß er zu ſeiner Verſpottung nicht ungern ſich geſellte, und ſogar einen Teil des für ihn beſtimmten Beichtgeldes in Übereinſtimmung mit einer hierzu verbundenen Genoſſenſchaft vernaſchte. Wie es trotzdem mit meinem Gemüte ſtand, erfuhr ich jedoch faſt zu meinem Schrecken, als der Akt der Austeilung des heiligen Abendmahles begann, vom Chor Orgel und Geſang ertönte, und ich im Zuge der Konfirmanden um den Altar wandelte: die Schauer der Empfindung bei Darreichung und Empfang des Brotes und des Weines ſind mir in ſo unvergeßlicher Erinnerung geblieben, daß ich, um der Möglichkeit einer geringeren Stimmung beim gleichen Akte auszuweichen, nie wieder die Veranlaſſung ergriff zur Kommunion zu gehen, was mir dadurch ausführbar ward, daß bekanntlich bei den Proteſtanten kein Zwang hierzu beſteht.

Bald aber benutzte ich eine herbeigezogene Veranlaſſung zu einem Bruch mit der Kreuzſchule, um meinen Fortgang nach Leipzig von meiner Familie zu erzwingen. Um mich gegen eine mir ungerecht dünkende Strafe, welche der ſonſt von mir ſehr verehrte Konrektor Baumgarten-Cruſius über mich verhängte, zu ſchützen, gab ich beim Rektor eine plötzlich erhaltene Aufforderung meiner Familie, mit ihr in Leipzig mich zu vereinigen, vor, um ſofort meine Entlaſſung aus der Schule zu erhalten. Bereits ſeit einem Vierteljahre hatte ich das Böhmeſche Haus verlaſſen, und bewohnte für mich allein ein kleines Dachzimmer, in welchem ich von einer Hofſilberwäſchers-Witwe bedient wurde, die mich den ganzen Tag über mit dem bekannten dünnen ſächſiſchen Kaffee, als faſt einzigem Nahrungsmittel verſorgte. In dieſer Dachkammer habe ich nichts wie Verſe gemacht, auch faßte ich dort die erſten Entwürfe zu dem rieſigen Trauerſpiele, mit welchem ich ſpäter meine Familie in Beſtürzung verſetzte. Die Unordnung, in welche ich durch dieſe vorzeitige häusliche Unabhängigkeit geriet, veranlaßte namentlich meine beſorgte Mutter, ohne Schwierigkeiten in meine Überſiedelung nach Leipzig zu willigen, um ſo mehr als wirklich ein Teil meiner zerſtreuten Familie ſich dorthin gewendet hatte.

Mein Verlangen nach Leipzig, wie es urſprünglich durch die dort empfangenen phantaſtiſchen Eindrücke, zuletzt durch meine Schwärmerei für das Studentenweſen erweckt worden war, hatte in neueſter Zeit noch eine andere Anregung erhalten. Meine Schweſter Luiſe, damals ein Mädchen von etwa 22 Jahren, war, da ſie kurz nach dem Tode unſres Stiefvaters nach Breslau zum Theater gegangen, mir ſo gut wie unbekannt geworden. Vor kurzem kam ſie auf ihrer Reiſe von dort nach Leipzig, an deſſen Theater ſie ein Engagement angenommen hatte, auf wenige Tage durch Dresden. Dieſe Begegnung mit der verwandten Unbekannten, das herzlich zärtliche Bezeugen ihrer Freude mich wiederzuſehen, ſowie ihr aufgeweckter launiger Charakter machten auf mich den angenehmſten Eindruck. Bei ihr, zu der ſich nun auch die Mutter mit Ottilien für einige Zeit wandte, zu wohnen, erſchien mir reizend. Zum erſtenmal war eine Schweſter zärtlich gegen mich geweſen. Als ich zu Weihnachten desſelben Jahres (1827) in Leipzig ankam, und bereits meine Mutter mit Ottilie und Cäcilie (meiner Stiefſchweſter) vorfand, wähnte ich mich im Himmel. Eine große Veränderung hatte ſich jedoch bereits zugetragen: Luiſe war Braut des angeſehenen und vermögenden Buchhändlers Friedrich Brockhaus geworden. Die Anhäufung der Familie der gänzlich vermögensloſen Braut ſcheint nie dem außerordentlich gutherzigen Bräutigam und baldigen Gemahle läſtig gefallen zu ſein; dennoch mag wohl die Schweſter dieſem Umſtande eine beſorgliche Vorſtellung entnommen haben, welche ſie mir alsbald in einem entfremdenden Lichte erſcheinen ließ. Die Veranlaſſung in den höheren bürgerlichen Kreiſen ſich zu wünſchenswerter Geltung zu bringen, führte außerdem von ſelbſt eine merkliche Veränderung in dem Benehmen der ſonſt ſo heitren, zu luſtigen Einfällen aufgelegten Schweſter herbei, welches im Laufe der Zeit von mir mit ſolcher Bitterkeit wahrgenommen wurde, daß ich gelegentlich mich ſpäter mit ihr einmal vollſtändig überwarf. Zu dem mich kränkenden Tadel meiner Aufführung gab ich jedoch leider bald wirklichen Anlaß. Der Verfall meiner Studien und mein völliges Abweichen von den Pfaden einer regelmäßigen Schulausbildung ſchreibt ſich von meinem Eintritt in Leipzig her, und vielleicht war der Hochmut des Schulpedantismus daran ſchuld.

In Leipzig beſtehen zwei Gelehrtenſchulen; die ältere, Thomas- und die jüngere, Nicolaiſchule genannt: die Nicolaiſchule ſtand damals in vorzüglicherem Rufe als ihre Schweſter; dort mußte ich demnach aufgenommen werden. Nun fand das Lehrerkollegium, dem ich mich zu Neujahr 1828 zur Prüfung vorſtellte, es dem Rang ihrer Schule angemeſſen, mir, der ich zuvor in der Dresdener Kreuzſchule bereits in Secunda geſeſſen hatte, für einige Zeit Obertertia anzuweiſen. Der Mißmut, der mich erfaßte, als ich den Homer, von welchem ich bereits zwölf Geſänge ſchriftlich überſetzt hatte, wieder beiſeite legen mußte, um zu den leichtern griechiſchen Proſaiſten zurückzukehren, war unbeſchreiblich, und ſchnitt tief in meine ganze Stimmung ein. Ich betrug mich demzufolge ſo, daß ich mir nie einen der Lehrer dieſer Schule befreundete. Der hieraus entſtehende unfreundliche Schulzwang ſtimmte mich um ſo trotziger, als ich nun an verſchiedenen neuen Faktoren meiner Lebensbildung Anhalt zu dieſem Trotz gewann. Während zunächſt das nun täglich vor meinen Augen ſich ausbreitende Studentenleben mich immer mehr mit ſeinem auflehnungsſüchtigen Geiſte erfüllte, fand ich von einer anderen, ernſteren Seite her unerwartet eine neue Anregung zur Verachtung des Schulpedantismus. Ich bezeichne hier den ihm längere Zeit unbewußt gebliebenen Einfluß meines Onkels Adolf Wagner, deſſen Umgang nun für die eigentümliche Bildung des heranreifenden Jünglings von wichtiger Bedeutung ward.

Daß meinen phantaſtiſchen Neigungen nicht eigentlich ein Hang zu oberflächlicher Zerſtreuung zugrunde lag, zeigte ſich in dem angelegentlichen Eifer, mit welchem ich mich dieſem gelehrten Verwandten anſchloß. Allerdings war er im Umgang und Geſpräch ſehr anziehend; die Vielſeitigkeit ſeines Wiſſens, welches ſich vom philologiſchen Fach über das philoſophiſche und literar-poetiſche mit gleicher Wärme ausdehnte, vermochte nach dem Bekenntniſſe vieler, wenn er ſich in geſprächlicher Unterhaltung mitteilte, höchſt einnehmend zu wirken. Daß ihm hiergegen die Gabe verſagt war, ebenſo hinreißend, ja ſelbſt nur klar zu ſchreiben, war eine der ſonderbaren Unvollkommenheiten dieſes Mannes, die ſeine Wirkſamkeit auf die literariſche Welt bedeutend abſchwächte, ja ihn ſogar oft der Lächerlichkeit ausſetzte, indem man ihm bei vorkommender Polemik die unverſtändlichſten und ſchwülſtigſten Sätze nachweiſen konnte. Mich ſollte dieſe Schwäche nicht abſchrecken, da ich einerſeits in der unklaren Periode meiner eignen Entwickelung befangen war, in welcher literariſcher Schwulſt mir um ſo tiefſinniger erſchien, als ich ihn nicht faſſen konnte, andrerſeits aber ich weniger von ihm las, als mit ihm mich unterhielt. Auch ihm ſchien der Umgang mit dem feurig aufhorchenden Jünglinge angenehm. Leider vergaß er im vielleicht nicht ganz unſelbſtgefälligen Eifer ſeiner Mitteilung, daß er hierbei, wie in der Wahl ſeiner Ausdrucksweiſe, weit über meine jugendliche Faſſungskraft hinausging. Täglich holte ich ihn zu den ſeiner Geſundheit nötigen Nachmittagspromenaden um die Tore der Stadt ab. Ich vermute oft das Lächeln vorübergehender Bekannter erregt zu haben, welche den tiefſinnigen und oft aufreizenden Diskuſſionen zwiſchen mir und meinem Onkel lauſchten. Den Gegenſtand derſelben bildete im Grunde alles Ernſte und Erhabene auf dem Gebiete des Wiſſens. Seine reichhaltige Bibliothek hatte mich fieberhaft nach allen Seiten hin aufgeregt, ſo daß ich feurig von einem Gebiete der Literatur in das andre überſprang, ohne dazu gelangen zu können nach irgend einer Seite hin mich gründlich zu unterrichten. Mein Oheim freute ſich in mir einen höchſt willigen Zuhörer von Vorleſungen klaſſiſcher Tragödien, von denen er zum Beiſpiel ſelbſt eine Überſetzung des „König Oedipus" geliefert hatte, zu finden; denn mit Recht ſchmeichelte er ſich nach Tieck, der ihm wahrhaft befreundet war, einer der beſten Vorleſer zu ſein. Ich entſinne mich, daß, als er einſam mit dem Leſepulte vor mir ſaß und eine griechiſche Tragödie vorlas, es ihn nicht verdroß, als ich vollkommen entſchlief, was er nachträglich gar nicht bemerkt zu haben vorgab. Meine Abende bei ihm zu verbringen, beſtimmte mich außerdem die freundlich behagliche Bewirtung, welche mir von ſeiner Frau zuteil ward. Seit meiner früheſten Bekanntſchaft mit meinem Oheim im Thomäſchen Hauſe war nämlich eine große Veränderung in deſſen Leben vorgegangen. Das Aſyl, welches er mit ſeiner Schweſter Friederike bei ſeiner Freundin gefunden, ſchien mit der Zeit für ihn doch unerträgliche Verpflichtungen herbeizuführen. Da ſeine literariſchen Arbeiten ihm ein mäßiges Einkommen ſicherten, fand er es endlich ſeiner Würde entſprechender, einen eigenen Hausſtand zu gründen. Eine ſeinem Alter angemeſſene Freundin, die Schweſter des nicht unrühmlich bekannt gewordenen Äſthetikers Wendt in Leipzig, wurde von ihm beſtimmt, ſeine eigene Häuslichkeit ihm herzurichten. Ohne Jeannette ein Wort zu ſagen war er, ſtatt des gewöhnlichen Nachmittagsſpazierganges, mit ſeiner Erwählten zur ſchnellen Abmachung der üblichen Trauungs-Zeremonien in die Kirche gegangen, und meldete nun bei der Heimkehr, daß er ausziehe, und noch heute ſeine Sachen abholen laſſen werde. Der großen Beſtürzung, vielleicht auch den Vorwürfen ſeiner älteren Freundin, wußte er mit milder Faſſung zu begegnen, und bis an ſein Lebensende ſetzte er ſeine regelmäßigen täglichen Beſuche bei der zuzeiten zärtlich ſchmollenden „Mamſelle Thomä“ fort. Nur die arme Friederike ſchien die unerwartete Untreue des Bruders mitunter büßen zu müſſen.

Was mich an meinem Oheim beſonders feurig anzog, war ſeine ſchroffe, aber doch humoriſtiſch ſich äußernde Verachtung des modernen Pedantismus in Staat, Kirche und Schule. Bei großer Mäßigung ſeiner ſonſtigen Anſichten über das Leben, machte er auf mich doch die Wirkung des eigentlichen Freigeiſtes. Völlig begeiſternd wirkte auf mich ſeine Verachtung der Schulpedanterei. Als ich eines Tages mit dem Lehrer-Kollegium der Nicolai-Schule in bedenkliche Konflikte geraten war, und der Rektor derſelben ſich mit einer ernſtlichen Beſchwerde über mein Betragen an meinen Oheim, als den einzigen männlichen Vertreter meiner Verwandtſchaft richtete, frug mich dieſer beim Spaziergang um die Stadt gelegentlich ruhig und lächelnd, wie einen Altersgenoſſen, was ich denn mit den Leuten an der Schule gehabt hätte; ich erklärte ihm den Vorfall und berichtete ihm von der mir ungerecht dünkenden Strafe, zu welcher ich verurteilt war. Er beruhigte mich und ermahnte mich zur Geduld, indem ich mit dem ſpaniſchen Sprichwort mich tröſten ſollte: „un rey no puede morir“, welches er dahin erklärte, daß auch ein Schulmonarch notwendig immer recht haben müßte.

Es konnte ihm natürlich nicht erſpart bleiben, die Folgen dieſer, die Urteilskräfte meines Alters weit überſchätzenden Art des Verkehres mit mir endlich zu ſeinem Schrecken inne zu werden. Hatte es mich zwar auch verdroſſen, eines Tages, als ich den Goetheſchen Fauſt vorzunehmen wünſchte, von ihm die ruhige Meinung, daß ich dieſen noch nicht verſtehen würde, zu vernehmen, ſo hatten mich doch ſeine ſonſtigen Geſpräche über unſre großen Dichter, ſelbſt über Shakeſpeare und Dante, nach meinem Dünken ſo vertraut mit dieſen erhabenſten Vorbildern gemacht, daß ich ſeit längerer Zeit heimlich damit beſchäftigt war, mein großes, ſchon in Dresden konzipiertes Trauerſpiel auszuführen. Auf dieſe Ausführung verwandte ich ſeit meinem Zerfall mit der Schule alle Arbeitskräfte, welche dieſer eigentlich gewidmet ſein ſollten. Ich gewann mir bei dieſer heimlichen Arbeit eine einzige Mitwiſſerin, meine Schweſter Ottilie, welche mit mir jetzt allein bei der Mutter wohnte. Ich entſinne mich des Zagens und Schreckens, welchen die erſte vertraute Mitteilung meiner großen dichteriſchen Unternehmung meiner guten Schweſter verurſachte; dennoch gab ſie ſich liebevoll den Peinigungen hin, welche ich ihr zuzeiten durch geheimnisvolle, aber deshalb nicht affektloſe Vorleſung der einzelnen Teile meiner fortſchreitenden Arbeit verurſachte. Als ich ihr einſtmals eine der erſchrecklichſten Szenen vorlas, brach ein heftiges Gewitter aus; als ganz in unſerer Nähe der Blitz einſchlug und der Donner krachte, glaubte meine Schweſter in mich dringen zu müſſen, mit der Lektüre einzuhalten: ſie überzeugte ſich bald, daß es unmöglich war mich dazu zu bewegen, und hielt mit rührender Ergebung aus.

Ein bedenklicheres Gewitter zog ſich jedoch endlich um den Horizont meines Lebens zuſammen. Meine Vernachläſſigung der Schule erreichte den Grad, daß es notwendig zu einem Bruche mit ihr führen mußte. Während meine gute Mutter hiervon keine Ahnung hatte, ſah ich weniger mit Bangen, als mit Verlangen der Kataſtrophe entgegen. Um dieſer in würdiger Weiſe zu begegnen, beſchloß ich endlich meine Familie mit der Entdeckung meines nun vollendeten Trauerſpieles zu überraſchen. Die Bekanntſchaft mit dieſem großen Ereignis ſollte ihr durch meinen Onkel verſchafft werden; ſeiner herzlichen Anerkennung meines großen Dichterberufes glaubte ich infolge unſrer ſonſtigen großen Übereinſtimmung über die wichtigſten Angelegenheiten des Lebens, der Wiſſenſchaft und der Kunſt, unbedenklich ſicher ſein zu dürfen. Somit überſandte ich ihm das voluminöſe Manuſkript mit einem ausführlichen Brief, in welchem ich ihm meine Lebenstendenz im Betreff der Nicolai-Schule, ſowie meinen feſten Entſchluß, fortan durch keinen Schulpedantismus mehr in meiner freien Entwicklung mich hemmen zu laſſen, wie ich vermutete, zu ſeiner großen Freude, mitteilte. Es kam anders. Der Schreck war groß. Mein Onkel, ſich völlig einer Schuld bewußt fühlend, erſchien bei meiner Mutter und meinem Schwager, um mit Entſchuldigungen ſeines, vielleicht übel zu deutenden Einfluſſes auf mich, Bericht von dem Unglück zu geben, welches die Familie betroffen habe. Mir ſelbſt ſchrieb er einen ernſt abweiſenden Brief, von dem ich noch heute nicht begreifen kann, warum er von ſo wenigem Humor in der Auffaſſung meiner Verirrung zeugte: denn, auffallenderweiſe, gab er nur dem Gefühl des Selbſtvorwurfes, durch unzweckmäßigen Umgang mich zur Verſchrobenheit getrieben zu haben, Ausdruck, belehrte mich aber durchaus nicht in gemütlicher Weiſe über den Charakter meiner Verirrung.

Der Gegenſtand des Verbrechens des fünfzehnjährigen Jünglings, beſtand, wie geſagt, in einem großen Trauerſpiel, mit dem Titel: „Leubald und Adelaïde“.

Das Manuſkript dieſes Dramas iſt mir leider abhanden gekommen, doch ſehe ich es im Geiſt noch deutlich vor mir: die Handſchrift war im höchſten Grad affektiert; die ſchräg zurückgebogenen hohen Buchſtaben, durch welche ich ihr einen originellen Anſtrich zu geben ſuchte, hatten ſchon einem meiner Lehrer die perſiſche Keilſchrift zurückgerufen. In dieſer Schrift hatte ich nun ein Drama aufgezeichnet, zu welchem Shakeſpeare hauptſächlich durch „Hamlet“, „Macbeth“ und „Lear“, Goethe durch „Götz von Berlichingen“ beigetragen hatten. Die Handlung begründete ſich eigentlich auf eine Variation des „Hamlet“: die Veränderung beſtand darin, daß mein Held, durch die Erſcheinung des Geiſtes ſeines, unter ähnlichen Umſtänden gemordeten Vaters, und deſſen Aufforderung zur Rache, zu ſo ungeſtümer Aktion hingeriſſen wird, daß er durch eine Reihe von Mordtaten zum Wahnſinn gelangt. In ſeiner Anlage ein Gemiſch von „Hamlet“ und „Percy Heißſporn“, hatte Leubald dem Geiſte des Vaters gelobt, das ganze Geſchlecht des Roderich (ſo hieß der ruchloſe Mörder des beſten Vaters) von der Erde zu vertilgen. Nachdem er nun dieſen Roderich ſelbſt, ſodann ſeine Söhne, auch deſſen ſonſtige helfende Verwandten in ungeſtümer Fehde erlegt hatte, verwehrte ihm nur noch eines die Erfüllung ſeines heißeſten Wunſches, ſich ſelbſt durch den Tod dem Schatten ſeines Vaters zu geſellen: noch lebte ein Sproß Roderichs. Des Frevlers Tochter war bei dem Sturm auf deſſen Burg durch einen getreuen, von ihr aber gehaßten Freier, entführt und gerettet worden. Dieſes Mädchen fühlte ich mich begeiſtert „Adelaïde“ zu nennen. Schon damals ſehr für Deutſchtümlichkeit eingenommen, kann ich mir dieſe auffallend undeutſche Benennung meiner Heldin nur aus meinem Enthuſiasmus für Beethovens „Adelaïde“ erklären, deren ſchwärmeriſcher Refrain mir als Symbol aller Liebesanrufung erſchien. Der Gang meines Dramas bezeichnete ſich nun durch die ſeltſamen Verzögerungen dieſes letzten notwendigen Sühnemords, deſſen Hauptverhinderung ein ſchnell ſich einſtellendes, glühendes Liebesverhältnis zwiſchen Leubald und Adelaïde abgab. Es gelang mir, die Entſtehung und das Bekenntnis dieſer Liebe unter außerordentlich abenteuerlichen Umſtänden zur Darſtellung zu bringen. Adelaïde war dem ſie bergenden Bräutigam wiederum durch einen Raubritter entführt worden. Nachdem Leubald dieſen Bräutigam mit deſſen Familie ebenfalls aufgeopfert, ſtürmt er nun auch vor das Raubſchloß, bereits weniger von Blutdurſt als von Todesſehnſucht angetrieben. Er bedauert deshalb das Raubſchloß nicht ſofort ſtürmen zu können, weil es gut verwahrt iſt, und die eingebrochene Nacht ihn daran verhindert; er muß ein Zelt aufſchlagen; nach anhaltendem Raſen verfällt er zum erſtenmal in Ermattung; und nach Hamlets Vorbild treibt ihn der Geiſt ſeines Vaters da nochmals zur Vollendung des Rachegelübdes an, als er durch einen nächtlichen Überfall plötzlich ſelbſt in die Gewalt des Feindes gerät. Dort in unterirdiſchen Burgverließen begegnet er zum erſten Male der Feindestochter, welche, gleich ihm gefangen, ſich liſtig zur Flucht wendet, und ihm unter Umſtänden erſcheint, in welchen ſie auf ihn den Eindruck einer himmliſchen Viſion hervorbringt. Sie lieben ſich, flüchten gemeinſchaftlich in die Wildnis, und erkennen ſich als Todfeinde. Der in Leubald bereits merklich keimende Wahnſinn bricht nach dieſer Entdeckung immer ſtärker hervor; was zu deſſen Steigerung beigetragen werden kann, geſchieht durch den Geiſt des Vaters, welcher ſich unaufhörlich zwiſchen die Annäherungen der Liebenden drängt. Nicht aber dieſer Geiſt allein ſtört das verſöhnende Liebesverhältnis Leubalds und Adelaïdes, auch der Geiſt Roderichs findet ſich ein, und nach der von Shakeſpeare in Richard III. befolgten Methode ſchließen ſich ihm die Geiſter der übrigen durch Leubald hingerichteten Glieder der Familie ſeiner Geliebten an. Gegen die unaufhörlichen Zudringlichkeiten dieſer Geiſter ſucht Leubald, durch die Mitwirkung eines wüſten Böſewichtes, namens Flamming, der ſich zu ihm geſellt, vermöge der Zauberei ſich zu ſchützen. Eine der Hexen Macbeths ſoll die Geiſter bannen: da ſie dies nicht ordentlich zuſtande bringt, ſtößt der raſende Leubald auch dieſe über den Haufen, welche ihm ſterbend die ganze Schar der ihr dienenden Geiſter zu den ihm bereits perſönlich anhaftenden Geſpenſtern auf den Hals hetzt. In dieſer Weiſe auf das unleidlichſte geplagt, wendet ſich Leubald im äußerſten Wahnſinn endlich gegen die Geliebte, welche ihm alle dieſe Not zu bereiten ſcheint. Er erſticht ſie in der Raſerei, findet ſich dann plötzlich beruhigt, ſenkt ſein Haupt auf ihren Schoß, und läßt ſich ihre letzte Liebkoſung gefallen, während ihr eigenes Blut über den Sterbenden dahinſtrömt. —

Ich kann bezeugen, daß nichts von mir unterlaſſen war, um dieſem Stoff die mannigfaltigſte Ausführung zu geben, weder was aus Rittergeſchichten mir bekannt war, noch was aus Lear und Macbeth mir vertraut geworden, hatte ich unbenutzt gelaſſen, um mein Drama mit den reichſten Situationen auszuſtatten. Ein Hauptingredienz meiner poetiſchen Geſtaltung entnahm ich jedoch der pathetiſchen und humoriſtiſchen Kraftſprache Shakeſpeares. Die Kühnheit des ſchwülſtigen und bombaſtigen Ausdrucks ſetzte namentlich meinen Oheim Adolf in Schreck und Staunen. Er konnte nicht begreifen, wie ich aus dem Lear und dem Götz von Berlichingen gerade nur dieſe exorbitanten Redensarten, und zwar noch mit der unglaublichſten Übertreibung herausgeleſen und verwendet hatte. Mir blieb, als man mich mit Wehklagen über meine verlorene Zeit und verſchrobene Richtung wahrhaft betäubte, ein wunderlicher innerer Troſt gegen die widerfahrende Kalamität: ich wußte, was noch niemand wiſſen konnte, nämlich, daß mein Werk erſt richtig beurteilt werden könnte, wenn es mit der Muſik verſehen ſein würde, welche ich dazu zu ſchreiben beſchloſſen hatte, und welche ich nächſtens auszuführen demnach beabſichtigte.

Ich habe nun nämlich nachzuholen, was im Betreff der Muſik mit mir vorgegangen war, und muß hierzu von den erſten Anfängen beginnen. — —

In meiner Familie wurde von zwei meiner Schweſtern Muſik getrieben: Roſalie, die älteſte, ſpielte Klavier, ohne es doch je weit darin zu bringen; begabter war dagegen Clara, welche bei großem muſikaliſchen Gefühl und ſchönem warmen Ton auf dem Klavier, eine außerordentlich ſeelenvolle Stimme beſaß, deren Entwickelung ſo frühzeitig und bedeutend ſich anließ, daß meine Schweſter, von dem zurzeit noch rühmlich genannten Geſanglehrer Miekſch geſchult, ſchon in ihrem ſechzehnten Jahre zur Primadonna reif ſchien, als welche ſie in der italieniſchen Oper zu Dresden als „Cenerentola“ in Roſſinis Oper ihr Debüt beſtand. Beiläufig erwähnt zeigte ſich, daß eben dieſe zu frühe Entwickelung das Organ Claras beſchädigt hatte, was der Armen auf ihr ganzes Leben von traurigem Einfluß ward. Durch dieſe beiden Schweſtern wurde, wie geſagt, die Muſik in unſrem Haus vertreten. Namentlich das Schickſal Claras führte aber auch den k. Kapellmeiſter K. M. von Weber zu wiederholten Malen in unſer Haus. Mit dem ſeinigen wechſelte zuzeiten der Beſuch des koloſſalen Sopranſängers Saſſaroli ab; zwiſchen dieſen beiden Repräſentanten der deutſchen und italieniſchen Muſik fand ſich der Geſanglehrer Miekſch ein. Ich hörte als Kind bei ſolchen Gelegenheiten zum erſten Male über deutſche und italieniſche Muſik diskutieren und erfuhr, daß wem es an der Hofgunſt gelegen wäre, ſich auf die italieniſche Richtung werfen müſſe, und zwar erhielt dies in unſrem Familienrat eine ganz praktiſche Bedeutung. Das Talent Claras, ſo lange die Stimme noch ungebrochen, war der Gegenſtand des Wetteifers der italieniſchen und der deutſchen Oper. Ich entſinne mich nun ſehr deutlich, daß ich von je mich für die deutſche Oper erklärte; vielleicht wirkte hierzu der draſtiſche Eindruck der beiden Geſtalten Saſſarolis und Webers. Der italieniſche Sopranſänger, ein ungeheurer, rundbäuchiger Koloß, entſetzte mich durch ſeine hohe Weiberſtimme, ſeine erſtaunliche Volubilität im Sprechen und ſein kreiſchendes ſtets bereites Lachen. Trotz ſeiner großen Gutmütigkeit und Beliebtheit namentlich auch in meiner Familie, war dieſer Menſch mir geſpenſtiſch widerwärtig; Italieniſch ſprechen und ſingen hören, erſchien mir als das Teufelswerk dieſer Spukmaſchine, und als ich infolge des Mißgeſchicks meiner armen Schweſter noch häufig von italieniſchen Intrigen und Kabalen ſprechen hörte, begründete ſich in mir ein ſo ſtarker Widerwille gegen dieſes Element, daß ich noch in ſpäteſten Zeiten mich entſinne bis zu leidenſchaftlicher Abneigung dadurch verjährt worden zu ſein. Die ſeltenen Beſuche Webers ſcheinen dagegen in mir diejenigen erſten Eindrücke hervorgerufen zu haben, welche mich mein ganzes Leben lang mit unerlöſchlicher Sympathie erfüllten. Der ſkandalöſen Geſtalt Saſſarolis gegenüber erfaßte mich Webers überaus zarte, leidende und geiſtverklärte Erſcheinung mit ekſtatiſcher Teilnahme. Das ſchmale feine Geſicht mit den lebhaften und doch häufig umſchleierten Augen, bannte mich in Schauern feſt; ſein ſtark hinkender Gang, den ich oft vom Fenſter aus wahrnahm, wenn der Meiſter um die Mittagszeit aus den ermüdenden Proben ſeinen Heimweg an unſerem Hauſe vorbei nahm, kennzeichnete meiner Imagination den großen Muſiker als ein ungewöhnliches, übermenſchliches Weſen. Als ihm einſt meine Mutter den etwa neunjährigen Knaben vorſtellte, und er frug, was ich werden ſollte, ob vielleicht Muſiker, ſagte meine Mutter, daß ich wohl auf den Freiſchütz ganz verſeſſen ſei, ſie aber trotzdem noch nichts an mir wahrgenommen hätte, was auf mein muſikaliſches Talent deuten möchte. Dies war von meiner Mutter ſehr richtig beobachtet: nichts ergriff mich ſo ſtark als die Muſik des Freiſchützen, und auf jede Weiſe ſuchte ich die von dort her empfangenen Eindrücke wieder vorzuführen, ſonderbarerweiſe aber am wenigſten durch Studium der Muſik ſelbſt. Ich begnügte mich dafür mit dem Anhören des Vortrages von Muſikſtücken aus dem Freiſchützen namentlich durch meine Schweſtern. Jedoch wuchs die Leidenſchaft hierfür allmählich ſo ſtark, daß ich mich entſinne eine außerordentliche Neigung zu einem jüngeren Manne, namens Spieß, gewonnen zu haben, lediglich aus dem Grunde, weil dieſer die Ouvertüre zum Freiſchütz ſpielen konnte, zu deren Vortrag ich ihn, wo ich ihn nur antraf, aufforderte. Namentlich die Einleitung dieſer Ouvertüre war es, welche mich endlich auch zu dem Verſuche antrieb, ohne irgendwelchen Unterricht auf dem Klavier empfangen zu haben, mir dieſes Stück auf meine beſondere Weiſe ſelbſt vorzuführen. Denn, ſonderbar genug, war ich der einzige unter meinen Geſchwiſtern, welcher keinen Klavierunterricht erhalten hatte, was ich wahrſcheinlich der ängſtlichen Sorge meiner Mutter verdankte, mir derlei künſtleriſche Übungen, welche mir etwa Neigung zum Theater beibringen könnten, fernzuhalten. Etwa in meinem zwölften Jahre nahm jedoch meine Mutter einen Hauslehrer, mit Namen Humann, für mich an, bei welchem ich wirklichen, wenn auch ſehr dürftigen Klavierunterricht erhielt. Äußerſt ſtümperhaft mit Kenntnis des Fingerſatzes ausgerüſtet, drängte ich ſofort zur Einübung vierhändiger Ouvertüren, von denen wiederum die Weberſchen der Zielpunkt meines Strebens waren. Als ich es endlich ſo weit gebracht hatte, die Freiſchütz-Ouvertüre, wenn auch in fehlerhafteſter Weiſe, für mich allein zu ſpielen, hielt ich den Zweck dieſer Studien für erreicht, und in keiner Weiſe fühlte ich mich gedrängt der Ausbildung meines Klavierſpiels weitere Sorgfalt zu widmen. Dennoch hatte ich jetzt ſo viel erreicht, daß ich für die Muſik nicht mehr von dem Vortrag anderer abhängig war; ich ſelbſt ſuchte mir nun auf meine immerhin bedenklich inkorrekte Weiſe vorzuſpielen, was ich kennen lernen wollte. So verſuchte ich es auch mit Mozarts Don Juan, ohne jedoch noch Gefallen daran finden zu können, da mir namentlich der italieniſche Text im Klavierauszuge die Muſik in ein frivoles Licht ſetzte, und vieles mir darin tändelnd und unmännlich erſchien. (Ich entſinne mich, daß, wenn meine Schweſter Zerlinens Ariette: „Batti, batti, bel Masetto", vortrug, mich dieſe Muſik völlig als weichlich und weibiſch abſchreckte.)

Dagegen wurde mein Hang zur Beſchäftigung mit Muſik immer reger, und ich ſuchte mir nun auch meine Lieblingsſtücke durch Abſchrift anzueignen. Ich entſinne mich des Zagens meiner Mutter, als ſie mir Geld zum erſten Notenpapier geben mußte, auf welches ich mir „Lützows Jagd" von Weber als erſtes Notenſtück kopierte. Immer blieb aber meine Beſchäftigung mit Muſik Nebenſache; jedoch entſinne ich mich, daß die Nachricht von Webers Tod, und die Sehnſucht ſeine Muſik zu Oberon kennen zu lernen, meine ſchwärmeriſche Neigung neu anfachte. Beſondre Nahrung empfing dieſe noch aus den Nachmittags-Konzerten im Dresdener „Großen Garten", wo das Zillmannſche Stadtmuſikkorps, wie mir ſchien mit großer Virtuoſität, meine Lieblingsmuſik mir oft zu Gehör brachte. Das zauberiſche Behagen, welches mir die Anhörung des Orcheſters in unmittelbarſter Nähe erweckte, iſt mir noch jetzt in wollüſtiger Erinnerung.

Schon das Einſtimmen der Inſtrumente ſetzte mich in myſtiſche Aufregung: ich entſinne mich, daß namentlich das Anſtreichen der Quinten auf der Violine mir wie Begrüßung aus der Geiſterwelt dünkte, — was, beiläufig erwähnt, bei mir ſeinen ganz buchſtäblichen Sinn hatte. Schon als kleinſtes Kind fiel der Klang dieſer Quinten mit dem Geſpenſterhaften, welches mich von jeher aufregte, genau zuſammen. Ich entſinne mich noch in ſpäterer Zeit nie ohne Grauen an dem kleinen Palais des Prinzen Anton, am Ende der Oſtraallee in Dresden vorübergegangen zu ſein; in dieſer Gegend hatte ich nämlich zuerſt und dann häufiger das Stimmen einer Violine in der Nähe gehört, welches mir von den ſteinernen Figuren zu kommen ſchien, mit denen dieſes Palais geſchmückt iſt, und unter welchen einige mit muſikaliſchen Inſtrumenten ausgeſtattet ſind. (Es machte einen ſonderbaren Eindruck auf mich, als ich, nach Antritt meines Kapellmeiſteramtes in Dresden dem Konzertmeiſter Morgenroth, einem ältlichen Herrn, welcher ſeit langen Jahren jenem prinzlichen Palais gegenüber wohnte, meinen Beſuch machte, und bei dieſer Gelegenheit mich davon überzeugte, daß der meine muſikaliſche Knabenphantaſie ſo ſtark imprimierende Quintenſtreicher nichts weniger als ein geſpenſtiſch-myſtiſches Weſen war.) Da ich nun auch das bekannte Bild ſah, auf welchem ein Totengerippe einem ſterbenden Greiſe auf der Violine vorſpielt, ſo prägte ſich das Geiſterhafte gerade dieſer Klänge meiner Phantaſie — dem Kinde — mit beſondrer Stärke ein. Nun endlich als erwachſener Knabe faſt alle Nachmittage um das Zillmannſche Orcheſter im Großen Garten ſchwärmend, denke man ſich das wollüſtige Grauen, mit welchem ich all die verſchiedenen chaotiſchen Klangfarben einſog, die man beim Anhören eines einſtimmenden Orcheſters vernimmt: das langgehaltene A der Hoboe, welches die übrigen Inſtrumente gleichſam wie eine Geiſtermahnung wachruft, verfehlte nie, alle meine Nerven in fieberhafte Spannung zu bringen; und wenn nun das anſchwellende C der Freiſchütz-Ouvertüre mir ankündigte, daß ich unmittelbar, wie mit beiden Füßen, in das Zauberreich des Grauens eingetreten ſei, ſo hätte wohl, wer mich damals beobachtete, gewahr werden müſſen, welche Bewandtnis es, trotz meinem greulichen Klavierſpiel, mit mir hatte.

Ein andres Werk zog mich endlich ebenfalls an, es war die Ouvertüre in E-Dur zu Fidelio, von welcher mich die Einleitung beſonders ergriff. Ich erkundigte mich nach Beethoven bei meinen Schweſtern und erfuhr, daß ſoeben die Nachricht von deſſen Tode angelangt ſei. Noch voll des unbegreiflich wehmütigen Eindrucks von Webers Tode, erfaßte mich dieſer neue Todesfall eines ſoeben erſt lebendig in mein Leben getretenen Tonmeiſters mit ſeltſamem Bangen, welches dem jugendlichen Geſpenſtergrauen vor den Quintenklängen der Violinen nicht unverwandt war. Auch Beethoven wollte ich nun genauer kennen lernen: ich kam nach Leipzig, und fand bei meiner Schweſter Luiſe auf dem Klavier ſeine Muſik zu „Egmont“; dann ſuchte ich mir Sonaten von ihm zu verſchaffen: endlich hörte ich zum erſtenmal in einem Gewandhaus-Konzerte eine Symphonie des Meiſters; es war die A-Dur Symphonie. Die Wirkung hiervon auf mich war unbeſchreiblich. Dazu kam der Eindruck, den Beethovens Phyſiognomie, nach den damals verbreiteten Lithographien, auf mich machte, die Kenntnis ſeiner Taubheit, ſeines ſcheuen zurückgezogenen Lebens. In mir entſtand bald ein Bild erhabenſter überirdiſcher Originalität, mit welcher ſich durchaus nichts vergleichen ließ. Dieſes Bild floß mit dem Shakeſpeares in mir zuſammen: in ekſtatiſchen Träumen begegnete ich beiden, ſah und ſprach ſie; beim Erwachen ſchwamm ich in Tränen. — Von Mozart lernte ich jetzt das Requiem kennen: es ward der Ausgangspunkt meines ſchwärmeriſchen Verſenkens auch in dieſen Meiſter, der mich nun mit dem zweiten Finale des Don Juan dazu ſtimmte, ihn in meine Geiſterwelt vollkommen einzureihen.

Wie ich von jeher zu dichten verſucht hatte, mußte ich nun notwendig auch zu komponieren verſuchen: da es ſich hier aber um die Erlernung eines ſelbſtändigen techniſchen Komplexes handelte, hatte es damit größere Schwierigkeiten, als bei dem ſcheinbar ſo leicht glückenden Verſemachen; und dieſe Schwierigkeiten waren es, welche bald meinen Lebenslauf dahin beſtimmten, daß er den Anſchein des Lebenslaufes eines „Muſikers“ gewann, welchem der „Kapellmeiſter“ und „Opern-Komponiſt“ einſt das ſpezielle gangbare Gepräge aufdrücken ſollte.

Zu „Leubald und Adelaïde" wollte ich nun eine Muſik ſchreiben, wie die Beethovenſche zu Goethes „Egmont"; namentlich ſollten die ſo unterſchiedlichen Gattungen der Geſpenſterwelt angehörenden Geiſtererſcheinungen, durch die entſprechende muſikaliſche Begleitung ihr rechtes Kolorit erſt erhalten. Wie es zu ermöglichen ſei, ſchnell das nötige Komponieren mir anzueignen, ſollte mich Logiers „Methode des Generalbaſſes" lehren, welche man mir in einer muſikaliſchen Leihanſtalt als zweckmäßigſtes Lehrbuch zur ſchnellen Erlernung des Komponierens anempfohlen hatte. Ich entſinne mich, daß die finanziellen Wirren, die mir mein Leben zu jeder Zeit ſo ſehr ſtörten, von hier ihren Ausgang nahmen: ich entlieh Logiers Methode gegen ein wöchentliches Leihgeld in der angenehmen Hoffnung, mit einigen Wochen Leihgebühr, welche ich allenfalls von geſammeltem Taſchengelde erübrigt hätte, davon zu kommen. Die Wochen dehnten ſich aber zu Monaten aus, und immer konnte ich noch nicht komponieren, wie ich wollte. Herr Friedrich Wieck, der ſpätere Schwiegervater Rob. Schumanns und damalige Beſitzer jener Leihanſtalt, ließ mir bedenkliche Mahnungen zukommen, und als die Rechnung bereits faſt zu gleicher Höhe mit dem Preiſe des Logierſchen Buches angeſchwollen war, ſah ich mich genötigt, meiner Familie mich zu entdecken, welche nun mit meiner Finanz-Kalamität zugleich meine neue Verirrung auf das Gebiet der Muſik erfuhr, von der man ſich natürlich im glücklichſten Falle nur eine Wiedergeburt von „Leubald und Adelaïde" erwartete. Die häusliche Not war groß: Mutter, Schweſter und Schwager berieten ſich mit ſorgenvoller Miene, in welcher Weiſe künftighin meine Studien zu überwachen ſein dürften, um mich von ſteten Abwegen zurückzuhalten. Noch wußte man jedoch nicht, in welches Verhältnis ich zur Schule getreten war, und tröſtete ſich damit, hoffentlich auch dieſen Abweg, wie den kurz zuvor beſchrittenen dichteriſchen, bald von mir wieder verlaſſen zu ſehen.

Außerdem gingen häusliche Veränderungen vor ſich, welche es herbeiführten, daß ich im Sommer 1829 längere Zeit allein und ganz mir ſelbſt überlaſſen in der Leipziger Wohnung zurückblieb. In dieſer Zeit erreichte meine muſikaliſche Ekſtaſe einen beſonders phantaſtiſchen Höhepunkt. Ich hatte heimlichen

Unterricht in der Harmonie-Lehre bei einem tüchtigen Muſiker des Leipziger Orcheſters, G. Müller (ſpäter Organiſt in Altenburg), genommen: während die Bezahlung auch dieſes Stundengeldes mir ſpäter große häusliche Verlegenheiten bereiten ſollte, vermochte ich nicht einmal meinen Lehrer durch Freude an wahrnehmbaren Fortſchritten meiner Studien für das Ausbleiben der Stundengelder zu entſchädigen. Seine Lehren und Aufgaben erfüllten mich bald ihrer vermeintlichen Trockenheit wegen mit großem Widerwillen. Die Muſik war mir durchaus nur Dämonium, eine myſtiſch erhabene Ungeheuerlichkeit; alles Regelhafte ſchien ſie mir durchaus zu entſtellen. Bei weitem entſprechendere Belehrung, als von meinem Leipziger Orcheſter-Muſiker, ſuchte ich daher in Hoffmanns „Phantaſieſtücken“ auf; und jetzt war die Zeit, wo ich ſo recht eigentlich in dieſem Hoffmannſchen Kunſtgeſpenſterſpuk lebte und webte. Ganz erfüllt von Kreisler, Kreſpel, und andren Muſikgeſpenſtern meines Lieblingsſchriftſtellers, glaubte ich endlich auch im Leben ein ſolches Original glücklicherweiſe aufgefunden zu haben: dieſer ideale Muſiker, an welchen ich eine Zeitlang mich mit der phantaſtiſchen Annahme, mindeſtens einen zweiten „Kreisler“ entdeckt zu haben, hingab, war ein gewiſſer Flachs. Ein langer, außerordentlich hagerer Menſch, mit beſonders dünnem Kopf, und höchſt abſonderlichen Manieren im Gehen, Sichbewegen und Sprechen, war von mir in allen Gartenkonzerten, welche für mich der Hauptquell der muſikaliſchen Bildung waren, angetroffen worden. Er hielt ſich immer dicht bei den Orcheſtern auf, ſprach in wunderlicher Haſt bald mit dieſem, bald mit jenem Muſiker, mit denen allen er bekannt war und die ihn gut zu leiden ſchienen. Daß ſie ſich alle über ihn luſtig machten, ſollte ich zu meiner Beſchämung erſt viel ſpäter erfahren. Ich entſann mich, dieſe merkwürdige Figur ſchon in früheſter Zeit in Dresden wahrgenommen zu haben, und entnahm auch aus Geſprächen, welche ich belauſchte, daß er wirklich mit allen Dresdener Muſikern ebenfalls genau bekannt war. Schon dieſer Umſtand machte mir ihn höchſt intereſſant; vor allem aber riſſen mich die Wahrnehmungen hin, die ich an ihm machte, wenn er den Muſikſtücken zuhörte: ein eigentümliches konvulſiviſches Kopfnicken und ſeufzerartiges

Aufblaſen der Wangen, deutete ich mir als dämoniſche Ekſtaſe; da ich außerdem bemerkte, daß er ganz allein war, durchaus keiner Geſellſchaft angehörte, und einzig dem Zuge der Gartenmuſik folgte, bildete ſich in mir die Identifikation dieſes wunderbaren Menſchen mit dem „Kapellmeiſter Kreisler“ ganz natürlich aus. Ich mußte ſeine Bekanntſchaft machen, und es gelang mir. Wer beſchreibt meine Wonne, als ich, zum erſtenmal in ſeiner Wohnung ihn aufſuchend, dort unglaubliche Stöße von Partituren vorfand! Ich hatte noch nie eine Partitur geſehen. Zu meiner Betrübnis entdeckte ich zwar, daß er weder von Beethoven noch von Mozart oder Weber etwas beſaß, dagegen eine Unmaſſe von Werken, Meſſen und Kantaten, von mir gänzlich unbekannten Komponiſten, wie Sterkel, Stamitz, Steibelt uſw., von denen jedoch Flachs mir ſo viel Gutes zu ſagen wußte, daß der Reſpekt, den ich im allgemeinen vor Partituren empfand, mir über das Bedenken, nichts von meinen geliebten Meiſtern anzutreffen, hinweghalf. Später erfuhr ich allerdings, daß der gute Flachs in den Beſitz gerade dieſer Partituren nur durch die Benutzung ſeiner Geiſtesſchwäche von ſeiten gewiſſenloſer Spekulanten geraten war, welche ihm dieſe wertloſen Muſikalien für teures Geld aufgeheftet hatten. Kurz, es waren Partituren, und das war mir genug. Flachs ward mein intimſter Umgang; überall ſah man den ſechszehnjährigen ſchmächtigen Jüngling mit der wunderlich wackelnden Flachsſtange herumziehen, und meine damals einſame Familienwohnung nahm oft den ſonderbaren Gaſt auf, der, bei Butterbrot und Käſe, meine Kompoſitionen von mir ſich vorſpielen laſſen mußte, und der dagegen mir einſt eine Arie für Blasinſtrumente arrangierte, welche von dem Muſikkorps in Kintſchys Schweizerhütte zu meinem Staunen ausgeführt wurde. Daß dieſer Mann nie auch nur etwas halbwegs Belehrendes gegen mich von ſich geben konnte, fiel mir nicht auf; ich war ſo feſt in der Annahme von ſeiner Originalität, daß er mir dieſe durch nichts andres als durch geduldiges Anhören meiner enthuſiaſtiſchen Ergießungen zu dokumentieren hatte. Da ſich mit der Zeit einige Bekannte meines Freundes zu uns geſellten, konnte es mir allerdings endlich nicht entgehen, daß mein guter Flachs als Schwachkopf und Narr von aller Welt behandelt wurde; doch ſtimmte mich dies zunächſt mehr wehmütig, bis ein wunderliches Ereignis mich plötzlich zu der allgemeinen Anſicht über ihn bekehrte. Flachs beſaß einiges Vermögen, und wurde um deſſenwillen von einem jungen verdächtigen Frauenzimmer umgarnt, von welcher er ſich heftig geliebt meinte: plötzlich fand ich ſein Haus mir verſchloſſen, und ſtaunend gewahrte ich, daß dies aus Eiferſucht geſchah. Die wunderbare Unheimlichkeit dieſes Verhältniſſes, wie es dieſer Art überhaupt zum erſtenmal meiner Erfahrung vorkam, erfüllte mich mit einem ſeltſamen Grauen. Der Wahnſinn meines Freundes ging mir plötzlich in einem grelleren Lichte, als es hier gewiß das richtige war, auf: ich ſchämte mich meiner langen Verblendung ſo ſehr, daß man mich lange Zeit in keinem Gartenkonzerte mehr ſah, aus Furcht, wieder in die Nähe meines falſchen „Kreisler“ zu geraten.

In dieſer Zeit hatte ich nun eine erſte Sonate in D-Moll komponiert. Auch ein Schäferſpiel hatte ich begonnen, bei deſſen Ausarbeitung ich in gewiß noch nie dageweſener Weiſe verfuhr. Durch Goethes „Laune des Verliebten“ für Form und Inhalt meiner Dichtung beſtimmt, entwarf ich kaum auch nur einen Plan des Textes, und führte dagegen die Dichtung zugleich mit der Muſik und der Inſtrumentation in der Weiſe aus, daß ich, während ich die eine Partiturſeite ſchrieb, für die folgende ſelbſt nicht einmal den Text im voraus überlegt hatte. Ich entſinne mich, daß ich auf dieſe gänzlich phantaſtiſche Weiſe, ohne die mindeſte Kenntnis des Schreibens für Inſtrumente mir verſchafft zu haben, wirklich eine ganze längere Nummer zuſtande brachte, welche ſich ſchließlich als eine Szene für drei Frauenſtimmen herausſtellte, welcher die Arie eines Tenoriſten folgte. Meine Neigung für Orcheſter zu ſchreiben war ſo lebhaft, daß, nachdem ich mir eine Partitur des Don Juan verſchafft hatte, ich nun an eine größere Sopranarie ging, die ich nach meiner Meinung bereits ſorgfältig inſtrumentierte. Auch ein Quartett in D-Dur ſchrieb ich, nachdem ich mit dem Altſchlüſſel der Bratſche, deſſen Unkenntnis mich bei Gelegenheit des Studiums eines Haydnſchen Quartettes vor kurzer Zeit noch in die größte Verlegenheit geſetzt hatte, auf befriedigende Weiſe mich vertraut gemacht hatte.

Mit dieſen Werken ausgerüſtet, ging ich nun im Sommer auf meine erſte Kunſtreiſe. Meine Schweſter Clara, an den Sänger Wolfram verheiratet, war am Magdeburger Theater engagiert: und auf altvertraute Weiſe machte ich mich zu dem Abenteuer einer Fußreiſe dahin auf. Mein kurzer Aufenthalt bei meinen Verwandten brachte mir manche muſikaliſche Erfahrungen ein: namentlich ſtieß ich dort auf ein neues Original, deſſen Einwirkung auf mich mir unvergeßlich geblieben iſt. Es war dies ein Muſikdirektor Kienlen, ein wirklich eigentümlicher, aber auch ſonderbarer Menſch; bereits ältlich, kränklich, und leider auch trunkſüchtig, imponierte dieſer Mann durch eine auffallende, ſchwungvolle Gewähltheit des Ausdruckes. Seine ſtärkſte Eigenſchaft war ſeine vergötternde Schwärmerei für Mozart, und ſeine leidenſchaftliche Geringſchätzung Webers. Er las nur ein Buch: Goethes „Fauſt“, und in dieſem fand ſich keine Seite, auf welcher nicht eine Stelle entweder mit verklärender Deutung auf Mozart oder mit ſchmähender Beziehung auf Weber angeſtrichen geweſen wäre. Dieſem Mann vertraute mein Schwager meine mitgebrachten Kompoſitionen an, um durch ihn ein Urteil über meine Befähigung zu erhalten. Als wir des Abends gemütlich in einem Gaſthofe ſaßen, trat der alte Kienlen herein, und kam mit ernſter Freundlichkeit auf uns zu: ich glaubte Gutes in ſeinen Mienen zu leſen; mein Schwager frug ihn, was er an meinen Arbeiten finde? „Kein gutes Haar“, entgegnete er mit ſanfter Ruhe. Mein Schwager, an Kienlens Exzentrizität gewöhnt, lachte laut auf, was mich einigermaßen erquickte. Deutliche Gründe für ſein Urteil und Belehrung konnte ich von Kienlen nicht gewinnen, dagegen immer nur erneuertes Schmähen Webers und einziges Hinweiſen auf Mozart, welches auf mich immerhin von Eindruck blieb, da Kienlen ſtets mit großer und emphatiſcher Wärme ſich ergoß. — Andrerſeits erwarb ich mir zu gleicher Zeit, bei Gelegenheit dieſes Beſuches, einen wunderbaren Beſitz, der mich von der Befolgung von Kienlens Lehren wieder weit abführen ſollte; es war dies die Partitur des großen Es-Dur-Quartettes von Beethoven, welches damals noch ziemlich neu war, und von welchem mein Schwager mir eine Abſchrift beſorgen ließ. Mit meiner

Erfahrung und meinem Schatze bereichert, kehrte ich nach Leipzig in die Brütſtätte meiner phantaſtiſch-muſikaliſchen Studien zurück, konnte nun aber nicht länger mehr verhindern, daß meiner dort wieder vereinigten Familie, zu welcher meine Schweſter Roſalie wiederum gehörte, mein gänzlich geſtörtes Schulverhältnis offenbar wurde.

Es fand ſich nämlich die Anzeige ein, daß ich ſeit einem halben Jahre die Schule gar nicht mehr beſucht hatte; nachdem die früher vom Rektorat derſelben an meinen Onkel gerichtete Klage über mich keine gebührende Beachtung gefunden, ſchien man es dort aufzugeben mich mit Erfolg zu beaufſichtigen, wozu ich endlich alle Möglichkeit, wie geſagt, durch mein gänzliches Ausbleiben von der Schule abſchnitt. Von neuem wurde in der Familie beraten, was mit mir anzufangen ſei. Da ich meine Neigung zur Muſik auf das Kräftigſte beteuerte, waren meine Verwandten der Meinung, daß ich wenigſtens ein Inſtrument tüchtig zu erlernen hätte; mein Schwager Brockhaus ſchlug vor, mich zu Hummel nach Weimar zu ſchicken, um mich bei ihm zum Klavierſpieler ausbilden zu laſſen. Da ich aber leidenſchaftlich erklärte, daß „Muſik“ bei mir „Komponieren“, und nicht ein „Inſtrument ſpielen“ hieße, ward mir nachgegeben, und beſchloſſen, daß ich nun bei demſelben Muſiker Müller, bei dem ich vor einiger Zeit heimlichen und noch unbezahlten Unterricht genoſſen hatte, regelmäßige Stunden in der Harmonielehre nehmen ſollte. Hiergegen gelobte ich ſtandhafte Wiederaufnahme auch meiner Studien auf der Nicolaiſchule. Beides ward mir bald zur Plage, da ich hier wie dort mich im Zwange fühlte; und dies galt leider auch vom Muſikunterricht, bei welchem mich die trockenen Harmonie-Studien immer mehr anwiderten, während ich für mich fortfuhr Fantaſien, Sonaten und Ouvertüren zu konzipieren und auszuführen. Auf der anderen Seite ſpornte mich der Ehrgeiz, in der Schule zu zeigen, was ich könnte, wenn ich nur wollte: bei Gelegenheit der uns Sekundanern geſtellten Aufgabe, ein Gedicht zu liefern, verfaßte ich einen Chorgeſang in griechiſcher Sprache auf den neueſten griechiſchen Freiheitskampf. Ich vermute wohl, daß dieſes griechiſche Poem zur griechiſchen Sprache und Poetik ſich mag verhalten haben, wie meine damaligen Sonaten und

Ouvertüren zur wirklich gründlich erlernten Muſik ſich verhielten. Mein Verſuch wurde, als eine Unverſchämtheit höhniſch zurückgewieſen. Von da ab entſinne ich mich keiner weiteren Eindrücke von der Schule mehr: ihr fortgeſetzter Beſuch war meinerſeits ein reines Opfer aus Rückſicht für meine Familie; von dem, was in den Stunden gelehrt wurde, nahm ich nicht die geringſte Notiz, ſondern beſchäftigte mich einzig während derſelben heimlich mit der Lektüre, welche mich gerade anzog.

Da, wie erwähnt, auch der Muſikunterricht nichts bei mir fruchtete, fuhr ich in meiner willkürlichen Selbſterziehung dadurch fort, daß ich mir die Partituren meiner geliebten Meiſter abſchrieb, wobei ich mir eine ſpäter oft bewunderte zierliche Handſchrift erwarb. Soviel ich weiß, werden noch jetzt meine Abſchriften der C-Moll-Symphonie und der neunten Symphonie Beethovens als Andenken bewahrt. Dieſe neunte Symphonie Beethovens ward zum myſtiſchen Anziehungspunkt all meines phantaſtiſch-muſikaliſchen Sinnens und Trachtens. Was mich zuerſt zu ihr hinzog, war die damals gewiß nicht nur unter den Leipziger Muſikern gültige Meinung, daß dieſes Werk von Beethoven bereits im halben Wahnſinn geſchrieben worden ſei: ſie galt als das Non-plus-ultra alles Phantaſtiſchen und Unverſtändlichen, und dies war Grund genug mich zur Erforſchung dieſes Dämoniums leidenſchaftlich anzuregen. Was mich beim Anblick der mühſam verſchafften Partitur ſogleich wie mit Schickſalsgewalt anzog, waren die lang andauernden reinen Quintenklänge, mit welchen der erſte Satz beginnt: dieſe Klänge, die, wie ich erzählte, in meinen Jugendeindrücken von der Muſik eine ſo geiſterhafte Rolle ſpielten, traten hier wie der geſpenſtige Grundton meines eigenen Lebens an mich heran. Dieſe Symphonie mußte das Geheimnis aller Geheimniſſe enthalten, und ſo machte ich mich zunächſt darüber, durch mühſame Abſchrift mir die Partitur davon anzueignen. Ich entſinne mich, daß mich nach einer auf dieſe Arbeit verwendeten Nacht das Morgengrauen überraſchte, und bei meiner großen Aufgeregtheit ſo unheimlich auf mich wirkte, daß ich laut aufſchreiend wie vor einer Geſpenſtererſcheinung mich im Bett barg. Ein zweihändiger Klavierauszug exiſtierte von der Symphonie noch nicht; ſie hatte ſo wenig Anklang beim Publikum gefunden, daß der Verleger ſich zur Herausgabe eines ſolchen nicht veranlaßt ſah. Ich machte mich darüber, und verfaßte wirklich einen vollſtändigen Klavierauszug für zwei Hände, welchen ich mir ſelbſt vorzuſpielen verſuchte. Meine Arbeit ſchickte ich an den Verleger der Partitur, Schott in Mainz, ein; ich erhielt zur Antwort, daß die Verlagshandlung ſich zwar noch nicht zur Herausgabe eines Klavierauszugs der neunten Symphonie entſchloſſen habe, daß ſie aber meine fleißige Arbeit gern aufbewahren wolle, und mir die Partitur der großen Missa solemnis als Gegengeſchenk anböte, was ich denn mit großer Freude annahm.

Neben dieſer Arbeit trieb ich eine Zeitlang auch Violine, da mein Harmonielehrer ſehr richtig befunden hatte, daß einige Erlernung des Mechanismus dieſes Inſtrumentes dem zukünftigen Orcheſterkomponiſten unerläßlich ſei. Wirklich bezahlte meine Mutter dem noch jetzt (1865) im Leipziger Orcheſter fungierenden Violinſpieler Sipp acht Taler für eine Geige, deren Schickſal mir unbekannt geblieben iſt, auf welcher ich jedoch ein Vierteljahr lang von meinem wunderbar kleinen Kämmerchen aus meine Mutter und Schweſtern unerhört peinigte. Ich brachte es bis zu gewiſſen Mayſederſchen Variationen in F-Dur, jedoch nur bis zur zweiten oder dritten: von da ab ſchwindet mir jede Erinnerung an dieſe Übungen, zu denen ich glücklicherweiſe, wie es ſcheint aus egoiſtiſchen Gründen, von meiner Familie nicht ernſtlich angehalten wurde.

Es kam nun aber die Zeit, wo das Intereſſe für das Theater mich wieder leidenſchaftlich in Anſpruch nahm. Eine neue Geſellſchaft war unter ſehr glücklichen Auſpizien durch die Sorgfalt der Dresdener Hoftheater-Intendanz, welche für drei Jahre auch die Führung des Leipziger Theaters übernahm, in meiner Vaterſtadt zuſammengetreten. Meine Schweſter Roſalie war Mitglied dieſer Theatergeſellſchaft geworden, durch ſie hatte ich jederzeit leichten Eintritt zu den Aufführungen, und was in meinen Kinderjahren nur das Intereſſe einer phantaſtiſchen Neugierde geweſen war, ward nun zu einer gründlicheren, bewußtvollern Leidenſchaft. Julius Cäſar, Macbeth, Hamlet, die Schillerſchen Stücke, endlich der Goetheſche „Fauſt", erregten und begeiſterten mich tief. Die Oper brachte die erſten Aufführungen von Marſchners Vampyr und Templer und Jüdin. Die italieniſche Operngeſellſchaft langte von Dresden an, und entzückte das Leipziger Publikum durch Vorführung ihrer außerordentlichen Virtuoſenleiſtungen. Faſt war auch ich im Begriff, von dem Rauſche, welchen ſie über Leipzig ergoſſen, bis zum Vergeſſen der Knabeneindrücke hingeriſſen zu werden, welche einſt Signor Saſſaroli mir eingeprägt hatte, als ein andres Wunder, welches uns ebenfalls von Dresden zukam, meinem künſtleriſchen Gefühl plötzlich eine neue und für das ganze Leben entſcheidende Richtung gab. —

Dies war ein kurzes Gaſtſpiel der Wilhelmine Schröder-Devrient, welche damals auf der vollſten Höhe ihrer Künſtler-Laufbahn ſtand, jugendlich, ſchön und warm, wie nie ſeitdem auf der Bühne mir ein Weib erſcheinen ſollte. — Sie trat in „Fidelio" auf.

Wenn ich auf mein ganzes Leben zurückblicke, finde ich kaum ein Ereignis, welches ich dieſem einen in betreff ſeiner Einwirkung auf mich an die Seite ſtellen könnte. Wer ſich der wunderbaren Frau aus dieſer Periode ihres Lebens erinnert, muß in irgend einer Weiſe die faſt dämoniſche Wärme bezeugen können, welche die ſo menſchlich-ekſtatiſche Leiſtung dieſer unvergleichlichen Künſtlerin notwendig über ihn ausſtrömte. Nach der Vorſtellung ſtürzte ich zu einem meiner Bekannten, um dort einen kurzen Brief aufzuſchreiben, in welchem ich der großen Künſtlerin bündig erklärte, daß von heute ab mein Leben ſeine Bedeutung erhalten habe, und wenn ſie je dereinſt in der Kunſtwelt meinen Namen rühmlich genannt hören ſollte, ſie ſich erinnern möge, daß ſie an dieſem Abend mich zu dem gemacht habe, was ich hiermit ſchwöre werden zu wollen. Dieſen Brief gab ich im Hotel der Schröder-Devrient ab, und lief wie toll in die Nacht hinaus. Als ich im Jahre 1842 nach Dresden kam, um mit dem Rienzi zu debütieren, und nun mich oft im Hauſe der freundlich gewogenen Künſtlerin aufhielt, überraſchte ſie mich eines Males durch treue Rezitation jenes Briefes, welcher auch auf ſie Eindruck gemacht zu haben ſchien, da ſie ſich ihn wirklich aufbewahrt hatte.

Ich glaube jetzt erkennen zu müſſen, daß eine große Verwirrung, welche nun auf längere Zeit in mein Leben, namentlich in meine Arbeiten eintrat, durch die übermäßige Erfüllheit von dem Eindrucke dieſer Kunſterſcheinung veranlaßt wurde. Ich wußte nicht, wie mir helfen, wie es beginnen, um ſelbſt irgend etwas hervorzubringen, was in unmittelbarem Verhältnis zu dem empfangenen Eindrucke ſtehen möchte; und alles, was nicht hierauf in Beziehung zu bringen war, erſchien mir doch ſo ſchal und nichtig, daß ich mich unmöglich damit befaſſen mochte. Ich hätte mögen ein Werk ſchreiben, welches der Schröder-Devrient würdig geweſen wäre: da mir dies nun in keiner Weiſe möglich war, ließ ich in enthuſiaſtiſcher Verzweiflung alles Kunſtſtreben fahren, und da mich die Schul-Wiſſenſchaft wahrlich auch nicht zu feſſeln vermochte, überließ ich mich wie ſteuerlos dem unmittelbaren Leben, im Verkehre mit ſonderbar gewählten Genoſſen, aller Art von Jugend-Ausſchweifungen. Es begann bei mir die eigentliche lüderliche Periode der Jünglingsflegeljahre, über deren äußerliche Unſchönheit und innerliche Leere ich jetzt noch wahrhaft erſtaune. Mein Umgang mit Altersgenoſſen war ſtets das leichtfertigſte Werk des Zufalls geweſen; ich kann mich nicht entſinnen, daß eine beſondre Neigung oder Angezogenheit mich in der Wahl meiner Jugendfreunde beſtimmt hat. Während ich mit Sicherheit annehmen darf, daß ich nie in den Fall kam, etwa aus Neid von einem beſonders Begabten mich zurückzuhalten, kann ich mir meine Gleichgültigkeit in der Wahl meiner Umgangsgenoſſen nur dadurch erklären, daß es mir, ohne Erfahrung von einem für mich bedeutenden Umgange, nur darauf ankam jemand zu haben, der mich bei meinen Ausflügen begleitete, und welchem ich nach Herzensluſt mein Inneres ausſchütten konnte, ohne darauf zu achten, was davon auf ihn überging. Die Folge hiervon war, daß ich nach anhaltender, nur durch meine Aufregung bezahlter Mitteilung ſchließlich an den Punkt gelangte, wo ich mir dann doch nun den Freund anſah: zu meinem Erſtaunen fand ich dann gewöhnlich, daß von Erwiderung gar keine Rede war, und ſobald ich nun es mir angelegen ſein ließ, etwas mir Entſprechendes aus dem Freunde herauszuſchlagen, ſomit ihn ſelbſt gewiſſermaßen zur Mitteilung von etwas, was ihm gar nicht eigen war, zu ſtimulieren, brach dann gewöhnlich das Verhältnis vollſtändig und ohne alle Spur für mein Leben ab. In gewiſſem Sinne blieb mein ſonderbares Verhältnis zu Flachs der Typus der allergrößten Mehrzahl meiner ſpäteren Lebensbeziehungen. Da ſich auf dieſe Weiſe nie ein dauerndes perſönliches Freundesverhältnis in mein Leben einführte, erklärt es ſich, wie mir ein Gefallen am wüſten Studentenleben längere Zeit zur Leidenſchaft werden konnte, weil hier das Individuelle des Umganges gänzlich vor dem Generellen der Genoſſenſchaft zurücktritt. Mitten im Saus und Braus der lärmendſten Torheit blieb ich ganz allein; und es iſt möglich, daß dieſe Unſinnigkeiten die ſchützende Kruſte um meinen inneren Kern bildeten. welcher längere Zeit der natürlichen Erkräftigung bedurfte, um nicht durch frühreifes Produzieren vorzeitig geſchwächt zu werden. Dem Anſchein nach zerſplitterte ich mich nach allen Seiten: die Nicolaiſchule mußte mit Oſtern 1830 aufgegeben werden, da ich beim Lehrerkollegium zu übel angeſchrieben ſtand, um je auf Förderung von dort aus zur Univerſität mir Hoffnung machen zu können. Es ward nun beſchloſſen, daß ich ein halbes Jahr privatiſieren ſollte, um ſodann mich an der Thomasſchule zu melden, bei welcher ich in neue Verhältniſſe trat, und es in meiner Macht hatte, in kurzer Zeit mich bis zum Abgang auf die Univerſität durchzuſchlagen. Mein Oheim Adolf, mit dem ich immer wieder in freundliche Beziehungen trat, und welcher auch in betreff der Muſik anregend und fördernd auf mich wirkte, erweckte trotz des tiefen Verfalls meiner damaligen Lebensrichtung immer wieder Neigung zu wiſſenſchaftlichen Studien in mir. Ich nahm bei einem Gelehrten Privatunterricht im Griechiſchen, und las mit dieſem den Sophokles. Eine Zeitlang hoffte ich, daß dieſer edle Gegenſtand mir wieder Luſt zum ernſteren Erfaſſen der griechiſchen Sprache erwecken würde; allein es war vergeblich: der richtige Lehrer war nicht gefunden; und zudem ging ſein Wohnzimmer, in welchem wir unſre Studien betrieben, auf eine Lohgerberei hinaus, deren widerwärtiger Geruch meine Nerven dermaßen affizierte, daß er mir den Sophokles und das Griechiſche gründlich verleidete.

Mein Schwager Brockhaus wollte mir ein Taſchengeld zu verdienen geben, und übertrug mir die Durchſicht der Korrektur-Bogen einer bei ihm in Druck erſcheinenden neuen Auflage der durch Löbell neu bearbeiteten Beckerſchen Weltgeſchichte. Es war dies eine Veranlaſſung den oberflächlichen Unterricht, der im allgemeinen von jedem Gegenſtand in der

Schule nur erteilt wird, durch Privat-Studium zu verbeſſern, und dadurch die wiſſenswerten Gegenſtände mir ſo anzueignen, wie im ſpäteren Lauf meines Lebens es von mir mit den meiſten der in der Schule unintereſſant vorgetragenen Lehrobjekte geſchehen ſollte. Ich darf zwar nicht ganz unerwähnt laſſen, daß dieſes erſte nähere Geſchichtsſtudium mir auch durch den Umſtand anziehend wurde, daß er mir per Bogen acht Groſchen eintrug, und ich dadurch in eine der ſeltenen Lagen meines Lebens geriet, mir wirklich Geld zu verdienen; doch würde ich gegen mich ſelbſt ungerecht ſein, wenn ich nicht der lebhaften Eindrücke gedenken wollte, die ich jetzt zum erſtenmal durch ernſte Beachtung von Geſchichtsperioden empfing, von denen ich bisher nur eine ſehr oberflächliche Kenntnis hatte. Von der Schule her entſinne ich mich einzig, durch die klaſſiſche Geſchichtsperiode der Griechen angezogen worden zu ſein: Marathon, Salamis, und die Thermopylen bildeten den Kanon alles aus der Hiſtorie mich Anregenden. Nun lernte ich zum erſtenmal das Mittelalter und die franzöſiſche Revolution genauer kennen, da in die Zeit meiner Korrekturarbeiten gerade der Druck derjenigen beiden Bände fiel, welche dieſe verſchiedenen Geſchichtsperioden enthielten. Ich entſinne mich, daß mich namentlich die Schilderung der franzöſiſchen Revolution mit aufrichtigem Abſcheu gegen die Helden derſelben erfüllte; ohne Kenntnis der vorangehenden Geſchichte Frankreichs fand ſich einzig mein zart menſchliches Mitgefühl durch die Greuel der Revolutionsmänner empört, und es blieb in mir dieſe rein menſchliche Regung ſo lange vorherrſchend, daß ich mich noch in ſpäteſter Zeit des wirklichen Zwanges entſinne, welchen es mich koſtete, der rein politiſchen Bedeutung jener gewaltigen Vorgänge meine Aufmerkſamkeit zu widmen.

Wie groß war daher meine Überraſchung, als ich eines Tages durch die politiſchen Vorgänge der Gegenwart, gleichſam unmittelbar, zum Miterleben des ſoeben wie aus weiter Ferne aus meinen Korrekturbogen an mich herangetretenen Staaten-Schickſals gebracht werden ſollte. Die Extra-Blätter der Leipziger Zeitung brachten die Nachricht der Pariſer Juli-Revolution. Der König von Frankreich war vom Throne geſtoßen; Lafayette, der ſoeben wie ein geſchichtliches Märchen durch meine Imagination gezogen war, ritt unter dem Jubel des Volkes wieder durch die Straßen von Paris; die Schweizergarden waren in den Tuilerien nochmals niedergemacht worden; ein neuer König wußte ſich nicht anders dem Volk zu empfehlen, als daß er ſich ſelbſt für die Republik ausgeben ließ. Mit Bewußtſein plötzlich in einer Zeit leben, in welcher ſolche Dinge vorfielen, mußte natürlich auf den ſiebzehnjährigen Jüngling von außerordentlichem Eindruck ſein. Die geſchichtliche Welt begann für mich von dieſem Tage an; und natürlich nahm ich volle Partei für die Revolution, die ſich mir nun unter der Form eines mutigen und ſiegreichen Volkskampfes, frei von allen den Flecken der ſchrecklichen Auswüchſe der erſten franzöſiſchen Revolution, darſtellte. Da revolutionäre Erſchütterungen bald ganz Europa in mehr oder minder ſtarken Schauern heimſuchten, und auch hie und da deutſche Länder von ihnen berührt wurden, blieb ich längere Zeit in fieberhafter Spannung und wurde zum erſten Male auf die Gründe jener Bewegungen aufmerkſam, die mir als Kämpfe zwiſchen dem Alten, Überlebten, und dem Neuen, Hoffnungsvollen der Menſchheit, erſchienen. Auch Sachſen blieb nicht unberührt; in Dresden kam es ja zu einem wirklichen Straßenkampfe, der zu einer unmittelbaren politiſchen Veränderung durch die Einſetzung der Mitregentſchaft des nachherigen Königs Friedrich, und zur Gewährung einer konſtitutionellen Verfaſſung führte. Mich begeiſterte dieſes Ereignis ſo ſehr, daß ich eine politiſche Ouvertüre entwarf, deren Einleitung einen düſtren Druck ſchilderte, in welchem dann ein Thema ſich bemerklich machte, unter das ich zu deutlicherem Verſtändnis die Worte „Friedrich und Freiheit“ ſchrieb: dieſes Thema war beſtimmt, ſich immer größer und herrlicher bis zum vollſten Triumphe zu entwickeln, deſſen Erfolg ich nächſtens in einem der Leipziger Gartenkonzerte zu erleben verhoffte.

Ehe ich jedoch zur weiteren Ausführung meiner politiſch-muſikaliſchen Entwürfe gelangte, brachen in Leipzig ſelbſt Unruhen aus, welche mich, vom Gebiete der Kunſt ab, zu unmittelbarer Beteiligung am Staatsleben beriefen. Dieſes Staatsleben hatte nun in Leipzig keine andre Bedeutung, als die eines Antagonismus der Studenten mit der Polizei; die Polizei war das Urverhaßte, an welchem ſich der Freiheitsſinn der Jugend übte. Bei irgend einem Straßenexzeſſe war es zu Verhaftungen einiger Studenten gekommen: dieſe ſollten befreit werden. Die akademiſche Jugend, unter welcher es bereits ſeit einigen Tagen unruhig herging, verſammelte ſich eines Abends auf dem Markte; die Landsmannſchaften traten zuſammen, und ſchloſſen einen Kreis um ihre Senioren, wobei eine gewiſſe kommentmäßige Feierlichkeit herrſchte, die mir außerordentlich imponierte: man ſang das „Gaudeamus igitur“, bildete ſich in Kolonnen, und zog nun, verſtärkt durch alles Junge, was es mit den Studenten hielt, ernſt und entſchloſſen vom Markte aus nach dem Univerſitätsgebäude, um dort die Karzer zu ſprengen, und die verhafteten Studenten zu befreien. Mir klopfte das Herz in unglaublicher Erregtheit, als ich zu dieſer Baſtilleerſtürmung mit marſchierte. Doch nahm es eine andere als die erwartete Wendung: im Hof des Paulinums ward der feierliche Schwarm vom Rektor Krug, welcher mit entblößtem Greiſenhaupte herabgekommen war, aufgehalten; ſeine Verſicherung, daß die Verhafteten bereits auf ſeine Veranlaſſung entlaſſen ſeien, brachte ihm ein donnerndes Vivat ein, und die Sache ſchien nun beendigt.

Allein die Spannung auf eine Revolution war zu groß geweſen, als daß nicht irgend etwas ihr zum Opfer hätte fallen müſſen. Plötzlich verbreitete ſich der Ruf nach einer berüchtigten Gaſſe, in welcher gegen eine verhaßte Magiſtratsperſon, welche dort der Volksmeinung nach ein übel berufenes Etabliſſement in willkürlichen Schutz genommen hatte, populäre Juſtiz geübt werden ſollte. Als ich im Gefolge des Schwarmes an jenem Ort anlangte, fand ich ein erbrochenes Haus, in welchem allerhand Gewalttaten verübt wurden. Ich entſinne mich mit Grauen der berauſchenden Einwirkung eines ſolchen unbegreiflichen, wütenden Vorganges, und kann nicht leugnen, daß ich, ohne die mindeſte perſönliche Veranlaſſung hierzu, an der Wut der jungen Leute, welche wie wahnſinnig Möbel und Geräte zerſchlugen, ganz wie ein Beſeſſener mit teilnahm. Ich glaube nicht, daß die vorgebliche Veranlaſſung zu dieſem Exzeß, welche allerdings in einem das Sittlichkeitsgefühl ſtark verletzenden Vorfalle lag, hierbei auf mich Einfluß übte; vielmehr war es das rein Dämoniſche ſolcher Volkswutanfälle, das mich wie einen Tollen in ſeinen Strudel mit hineinzog. Auch daß ſolche Wutanfälle nicht ſo ſchnell ſich verlaufen, ſondern nach gewiſſen natürlichen Geſetzen erſt durch ihre Ausartung zur Raſerei zu dem ihnen eigentümlichen Abſchluß gelangen, ſollte ich an mir ſelbſt erfahren. Kaum erſcholl der Ruf nach einem andern derartigen Orte, als ich auch ſchon in der Strömung mich befand, welche nach einem entgegengeſetzten Ende der Stadt ſich bewegte; dort wurden die gleichen Heldentaten verübt, und die lächerlichſten Verwüſtungen angerichtet. Ich entſinne mich nicht, daß der Genuß geiſtiger Getränke zu meiner und meiner unmittelbaren Genoſſen Berauſchung beigetragen hätte; nur weiß ich, daß ich ſchließlich in den Zuſtand gelangte, der für gewöhnlich einem Rauſche folgt. Ich erwachte des anderen Morgens wie aus einem wüſten Traume, und mußte mich erſt an einer Trophäe, dem Fetzen eines roten Vorhanges, welchen ich als Zeichen meiner Heldentaten mit mir geführt hatte, daran erinnern, daß die Vorgänge dieſer Nacht wirklich von mir erlebt worden ſeien. Sehr beruhigte es mich, daß allgemein, und namentlich auch in meiner Familie eine günſtige Meinung für die jugendlichen Exzedenten ſich geltend machte: die Tollheit der jungen Menſchen ward ihnen als ſittliche Entrüſtung über wirklich empörende Zuſtände angerechnet, und auch ich durfte mich ohne Scheu zu dem Ruhm bekennen, an den Exzeſſen teilgenommen zu haben.

Das gefährliche Beiſpiel, welches von der Jugend gegeben worden war, verführte jedoch an den folgenden Abenden auch die niederen Volksklaſſen, namentlich das Arbeiterproletariat, zu ähnlichen Exzeſſen gegen mißliebige Fabrikherren und dergleichen: nun wurde die Sache ernſter; das Eigentum war bedroht, der Kampf zwiſchen Arm und Reich ſtand grinſend vor den Häuſern. Jetzt waren es die Studenten, welche, da Leipzig ohne alle bewaffnete Macht, und die Polizei gänzlich desorganiſiert war, zum Schutz gegen das niedere Volk herbeigerufen wurden. Und nun begann eine Zeit der Glorie für das Studententum, wie ich ſie nur je in meinen Gymnaſiaſten-Träumen mir hatte erſehnen können. Der Student ward der Schutzgott Leipzigs; von den Behörden aufgerufen, ſich zum Schutz des Eigentums zu waffnen und zu ſcharen, ſammelten ſich dieſelben jungen Leute, welche zwei Tage vorher ſich ſelbſt in die Wut des Zerſtörens verſetzt hatten, im Univerſitätshof.

Die verpönten Namen der Landsmannſchaften und der Burſchenſchaft riefen laut aus dem Munde der Stadträte und Polizeidirektoren die wunderlich ausgerüſteten Jünglinge auf, welche nun in mittelalterlich naiver Kriegsgliederung ſich über die Stadt verteilten, die Wachtſtuben der Tore bezogen, Schutzmannſchaften in die Grundſtücke einzelner reicher Kaufleute legten, und nach Gutdünken bedroht erſcheinende Lokalitäten, worunter namentlich Gaſthäuſer ſehr beliebt wurden, unter ihre andauernde Protektion nahmen. Leider noch nicht ſelbſt Student, antizipierte ich die Wonnen des akademiſchen Bürgerweſens, durch teils keckes, teils einſchmeichelndes Herandrängen an die von mir verehrteſten Führer der Studentenſchaft. Ich hatte das Glück mich dieſen ſogenannten „Haupthähnen" beſonders zu empfehlen durch meine Verwandtſchaft mit Brockhaus, auf deſſen Grundſtücke ſich für eine Zeitlang das Haupt-Heerlager dieſer Matadoren aufſchlug. Auch mein Schwager war gefährlich bedroht geweſen; nur durch wirklich große Geiſtesgegenwart und Zuverſicht war es ihm gelungen, ſeine Buchdruckerei und namentlich ſeine Schnellpreſſen, auf deren Vernichtung es vorzüglich abgeſehen war, vor Zerſtörung zu retten. Um ſein Eigentum gegen fernere Angriffe zu ſchützen, wurden Studenten-Abteilungen auch auf ſein Grundſtück kommandiert; die vortreffliche Bewirtung, welche der liberale Hausherr der luſtigen Wachtmannſchaft in ſeinem freundlichen Gartenpavillon bot, zog die eigentliche Crême der Studentenſchaft herbei; mein Schwager ward mehrere Wochen lang Tag und Nacht gegen erdenkliche Pöbelangriffe bewacht, und ich feierte dort in dem Kreis der allerberühmteſten Renommiſten der Univerſität, von ihnen geliebt und geehrt, als Vermittler einer üppigen Gaſtfreundſchaft, die wahren Saturnalien meines ſtudentiſchen Ehrgeizes. — Noch längere Zeit blieb die Bewachung der Stadttore den Studierenden anvertraut; die unerhörte Blüte, in welche das Studentenweſen dadurch geriet, lockte von nah und fern Kommilitonen herbei; täglich entluden am Halliſchen Tor große Geſellſchaftswagen ganze Scharen der verwegenſten Studenten aus Halle, Jena, Göttingen, ja aus den entfernteſten Gegenden her. Sie ſtiegen unmittelbar an den Torwachen ab, und ſind während mehrerer Wochen nie in einen Gaſthof, noch in eine ſonſtige Wohnung gekommen: dort lebten ſie auf Rats Unkoſten, ſtellten für gelieferte Eß- und Trinkwaren Bons auf die Polizei aus, und kannten nur eine Sorge, nämlich die der möglichen allgemeinen Beruhigung der Gemüter, welche ihre angelegentliche Wachſamkeit überflüſſig machen könnte. Ich verſäumte keinen Wachttag und leider auch keine Nacht, indem ich meiner Familie die dringende Notwendigkeit auch meiner Ausdauer plauſibel zu machen ſuchte. Natürlich zogen ſich die ruhigeren, wirklich ſtudierenden Studenten bald von dieſen Wachtfunktionen zurück, und nur der eigentliche Ausbund des abſoluten Studententums blieb ſo treu, daß es den Behörden ſchwierig wurde, die jungen Leute ihrer Verpflichtungen zu entbinden. Ich hielt bis in die allerletzte Zeit aus, und machte allerdings für mein Alter ſtaunenswürdige Bekanntſchaften. Viele der Verwegenſten blieben von hier an ſelbſt ohne Wachtdienſt dauernd in Leipzig, und bevölkerten dieſes für längere Zeit mit einer ganz beſonderen Gattung verzweifelt lüderlicher Recken, die zu wiederholten Malen von verſchiedenen Univerſitäten, um Raufereien und Schulden wegen, relegiert waren, und nun unter den außerordentlichen Zeitumſtänden in Leipzig, wo ſie anfangs von dem allgemeinen Studenten-Enthuſiasmus mit offenen Armen empfangen worden waren, ein ſchützendes Aſyl gefunden hatten.

Ich befand mich all dieſen Erſcheinungen gegenüber wie vor den Wirkungen eines Erdbebens, welches die gewohnte Ordnung der Dinge und Gegenſtände aufhebt. Mein Schwager **Friedrich Brockhaus**, welcher mit Recht den bisherigen Behörden Leipzigs ihre Unfähigkeit, Ruhe und Ordnung zu erhalten, vorwerfen konnte, geriet in den Strom einer anſehnlichen oppoſitionellen Bewegung. Ein kühnes Wort, welches er auf dem Rathaus an die Herrn vom Magiſtrat gerichtet hatte, machte ihn populär; er ward zum Vize-Kommandanten der nun ins Leben gerufenen Leipziger Kommunalgarde ernannt. Dieſes Inſtitut verdrängte meine angebeteten Studenten ſchließlich aus den Wachtſtuben der Stadttore; es war uns nun nicht mehr erlaubt Wanderburſche anzuhalten und Päſſe zu revidieren; dagegen ſchmeichelte ich mir, in dieſer neuen Bürgerwehr die franzöſiſche Nationalgarde, und in meinem Schwager Brockhaus einen ſächſiſchen Lafayette erblicken zu dürfen, was immerhin meiner hochgehenden Erregtheit eine förderliche Nahrung gab. Ich fing nun an, leidenſchaftlich Zeitungen zu leſen und Politik zu treiben; für den perſönlichen Umgang zog mich jedoch die bürgerliche Welt nicht genügend an, um dem geliebten Studentenverkehr untreu zu werden; ich folgte ihm aus den Wachtſtuben getreulich in die eigentliche Kneipe, wohin die Studenten-Glorie ſich nun wieder zurückzog.

An nichts lag mir mehr, als ſo ſchnell wie möglich nun ſelbſt endlich Student zu werden: dies konnte nur durch Vermittlung einer nochmaligen Einbürgerung auf einem Gymnaſium geſchehen. An der Thomasſchule, welche unter dem Rektorat eines ſchwachen Greiſes ſtand, war für meine Wünſche ſchnellere Erfüllung zu erreichen; ich bezog dieſe Schule im Herbſte des Jahres 1830, rein in der Abſicht, durch den bloßen Anſchein ihres Beſuches mich bis zur Berechtigung zum Abiturienten-Examen durchzuarbeiten. Die Hauptſache war, daß ich mit meinen gleichgeſinnten Freunden bereits unter den ſogenannten „Pennälern“ eine imitierte Studentenverbindung zuſtande brachte. Sie ward mit allem möglichen Pedantismus organiſiert, der Komment eingeführt, Fechtübungen, Paukereien gehalten, und ein Stiftungskommers, zu welchem einige Hauptſtudenten eingeladen waren, und welchem ich als Subſenior in weißen Lederhoſen und großen Kanonenſtiefeln präſidierte, gab mir einen Vorgeſchmack der bevorſtehenden Wonnen als wirklicher Student. Die Lehrer der Thomasſchule waren jedoch nicht geneigt, meinen Wünſchen des Studentwerdens ſo gutwillig zu entſprechen; ſie fanden am Schluſſe des Halbjahres, daß ich mich ſo gut wie gar nicht um ihre Lehranſtalt bekümmert hatte, und waren nicht davon zu überzeugen, daß ich ein Anrecht auf das akademiſche Bürgertum durch Zunahme an Gelehrſamkeit mir gewonnen hätte. Der Sache mußte aber ein Ende gemacht werden: ich ſtellte meiner Familie vor, daß ich ja doch entſchieden ſei, ein Brotſtudium auf der Univerſität nicht zu ergreifen, ſondern Muſiker zu werden entſchloſſen ſei. Meiner Inſkription als „Studiosus Musicae“ ſtand nichts entgegen: ohne um die Pedantereien auch der Thomasſchul-Monarchen mich zu kümmern, verließ ich daher trotzig dieſe von mir durchaus unausgebeutet gelaſſene Lehranſtalt, um ſofort mich beim Rektor der Univerſität, deſſen Bekanntſchaft ich bereits an jenem Aufſtandsabende gemacht hatte, zur Inſkription als Student der Muſik zu melden, was denn auch gegen die üblichen Sporteln ohne weiteren Anſtand geſchah.

Ich hatte hiermit höchſte Eile: in acht Tagen begannen die Oſterferien, die Studenten verließen Leipzig, und es war unmöglich mich dann vor der Beendigung der Ferien noch in die Landsmannſchaft aufnehmen zu laſſen. Dieſe langen Wochen aber in Leipzig, wo ich zu Hauſe war, zu verbleiben, ohne das Recht zu haben die von mir erſehnten landsmannſchaftlichen Farben zu tragen, erſchien mir als eine unausſtehliche Qual. Unmittelbar vom Rektor rannte ich wie angeſchoſſen auf den Fechtboden, um mich bei der Landsmannſchaft der Sachſen, unter Vorzeigung meiner Inſkriptionskarte, zur Aufnahme zu melden. Mein Ziel war erreicht; ich durfte die Farben der Saxonia, welche damals ihrer vielen gefälligen Mitglieder wegen beſonders beliebt war und in Anſehen ſtand, tragen.

Die ſonderbarſten Schickſale ſollten mich nun in dieſer Oſterferienzeit treffen, in welcher ich wirklich das einzige in Leipzig zurückbleibende Glied der ſächſiſchen Landsmannſchaft war. Dieſe Verbindung beſtand urſprünglich meiſt aus Adeligen, und dieſen ſchloß ſich der elegantere Teil der Studentenwelt an; alle gehörten anſehnlicheren und wohlhabenderen Familien Sachſens und namentlich der Hauptſtadt Dresden an, und brachten ihre Ferienzeit in ihren verſchiedenen Heimatsorten zu. In Leipzig blieben dagegen während der Ferien nur die heimatlos gewordenen wilden Studenten zurück, für welche es im Grunde nie oder immer Ferien gab. Unter dieſen hatte ſich eine ganz beſondere Kongregation verwegener und verzweifelter junger Wüſtlinge gebildet, welche in der erwähnten gloriöſen Zeit, wie ich ſagte, in Leipzig ein letztes Aſyl gefunden hatten. Ich hatte dieſe, meiner Phantaſie ungemein imponierenden Raufdegen, namentlich bei der Bewachung des Brockhauſiſchen Gartengrundſtückes, bereits perſönlich kennen gelernt. Während die eigentliche Dauer der Univerſitätsſtudien ſich auf drei Jahre beſchränkte, waren die meiſten dieſer Leute ſeit ſechs bis ſieben Jahren von den

Univerſitäten in keine Heimat zurückgekehrt. Wahrhaft bezaubert war ich von einem gewiſſen Gebhardt, einem Menſchen von ganz unvergleichlicher Schönheit und Körperkraft; ſeine heroiſche ſchlanke Geſtalt ragte hoch über alle Genoſſen hervor. Als er mit zwei der kräftigſten Kollegen Arm in Arm durch die Straße ſchritt, fiel es ihm plötzlich ein durch leichte Armbewegung ſeine Freunde hoch in die Luft zu heben, und ſo wie mit einem Menſchenflügelpaar dahin zu flattern. Einem Fiaker, der in ſcharfem Trabe durch die Straßen fuhr, erfaßte er mit einer Hand die Speiche eines Rades, und zwang ihn ſo ſtill zu ſtehen. Daß er dumm war, ließ ihn keiner merken, aus Furcht vor ſeiner Kraft, und ſomit ward ſeine Beſchränktheit an ſich auch wenig bemerkbar. Seine furchtbare Stärke, bei einem übrigens gemäßigten Temperamente, verlieh ihm eine erhabene Würde, welche ihn außer allen Vergleich mit andren Sterblichen ſetzte. Er war zugleich mit einem gewiſſen Degelow aus dem Mecklenburgiſchen nach Leipzig gekommen; ebenfalls kräftig und gewandt, jedoch keineswegs von ſo rieſigen Proportionen wie Gebhardt, war dieſer durch große Lebhaftigkeit und eine ungemein belebte Phyſiognomie über alles intereſſant. Er hatte bereits ein wüſtes leidenſchaftliches Leben hinter ſich, in welchem Spiel, Trunk, wilde Liebeshändel, und ſtete Duellierbereitheit den wechſelloſen Kanon bildeten. Ein Gemiſch von kommentmäßig ausgebildeter, ironiſch-pedantiſcher Kälte, als Zeugnis tapferen Selbſtvertrauens, und wildeſter Reizbarkeit, begründete den Hauptcharakter dieſer Perſönlichkeit und der ihm verwandten Naturen. In Degelow erhielt das Wilde, Leidenſchaftliche einen beſondren dämoniſchen Reiz durch eine hämiſche Frivolität, mit der er ſich oft gegen ſich ſelbſt wandte, während er wieder Züge von gewiſſer ritterlicher Zartheit gegen andre zu erkennen gab. Zu dieſen auffallendſten jungen Leuten geſellten ſich andere, welche als reiner Ausbund eines wüſten Lebens, verbunden mit wirklicher trotziger Tapferkeit, gelten konnten. Ein gewiſſer Stölzer, ein wahrer Haudegen aus den Nibelungen, mit dem Spitznamen „Lope“, ſtudierte bereits im zwanzigſten Semeſter. Während dieſe entſchieden und mit Bewußtſein einer dem Untergange verfallenen Welt angehörten und all ihr Tun und Treiben nur aus dem einen zu begreifen war, daß ſie alle an ihren bevorſtehenden, unaufhaltſamen Ruin glaubten, lernte ich in ihrer Geſellſchaft noch einen gewiſſen Schröter kennen, welcher mich durch ſein freundliches Weſen, ſeine angenehme hannöveriſche Sprache, und ſeine witzige Bildung, beſonders anzog. Er gehörte nicht zu den eigentlichen Verzweifelten, ſondern verhielt ſich in einem gewiſſen ruhig beſchaulichen Verhältnis zu ihnen, von denen allen er gern geſehen und geliebt war. Mit Schröter ging ich auch wirklich um, trotzdem er bedeutend älter war als ich: durch ihn wurde ich mit den H. Heineſchen Büchern und Gedichten bekannt; von ihm eignete ich mir eine gewiſſe frivole Eleganz des Ausdruckes an, und ich war geneigt, Schröters liebenswürdigem Einfluſſe mich nicht ohne Hoffnung auf Gewinn für meine äußere Haltung hinzugeben. Namentlich war es dieſer, welchen ich jetzt täglich aufſuchte; ich traf ihn meiſtens des Nachmittags im „Roſental", in „Kintſchys Schweizerhäuschen", nie aber anders als in Geſellſchaft jener wunderbaren Hünen, die mir Grauen und Wohlgefallen zugleich erweckten. Sie gehörten ſämtlich landsmannſchaftlichen Verbindungen an, welche mit derjenigen, zu der ich mich bekannte, auf feindſchaftlichem Fuße ſtanden. Was das zwiſchen Landsmannſchaften heißt, weiß, wer den damaligen Ton derſelben kennt: der bloße Anblick der feindlichen Farben genügte, die gutmütigſten Menſchen, ſobald ſie etwas im Kopfe hatten, in Wut gegeneinander zu verſetzen. Jedenfalls erregte es den „alten Hähnen", ſo lange ſie nüchtern waren, ein gemütliches Behagen, mich junges ſchmächtiges Bürſchchen, mit den feindlichen Farben geſchmückt, ſo zutraulich unter ſich zu ſehen. Dieſe Farben trug ich aber auf ganz beſondre Art: die kurze Zeit des noch achttägigen Aufenthaltes meiner Landsmannſchaft in Leipzig hatte ich benutzt, um in den Beſitz einer wunderſchönen, reich mit Silber geſtickten Sachſenmütze zu gelangen, welche ich an einem gewiſſen Müller, ſpäter bedeutendem Polizeimann in Dresden, wahrgenommen, und nach welcher mich ſo heftige Sehnſucht erfaßt hatte, daß ich ſie dem zur Heimreiſe Geldbedürftigen abzuhandeln verſtand. Trotz dieſer auffallenden Mütze war ich, wie geſagt, in der Tigerhöhle jenes Reckenbundes gern geſehen; mein Freund Schröter vermittelte dies. Nur wenn der Grog, dieſes Hauptgetränk der Wüſtlinge, zu wirken begann, bemerkte ich oft unheimliche Blicke, und belauſchte bedenkliche Reden, gegen deren richtiges Verſtändnis mich eine Zeitlang meine eigene, durch das böſe Getränk bewirkte Sinnesverwirrung ſchützte.

Da ich auf dieſem Wege unvermeidlich in Händel verfallen mußte, gereichte es mir lange Zeit zur angenehmen Genugtuung, daß die erſte Veranlaſſung hierzu jedoch aus einem für mich ehrenvolleren Falle hervorging, als jene halb unbemerkt gebliebenen Sticheleien es waren. Zu Schröter und mir trat eines Tages Degelow in einen öfters von uns beſuchten Weinkeller; auf nicht unehrerbietige Weiſe bekannte er im traulichen Geſpräch uns ſeine Neigung zu einer jungen ſehr hübſchen Schauſpielerin, deren Talent von Schröter in Zweifel gezogen wurde; Degelow entgegnete: dem möge ſein wie ihm wolle, er halte dieſe junge Dame für das anſtändigſte Frauenzimmer am Theater. Sogleich frug ich ihn, ob er meine Schweſter für minder anſtändig halte. Nach ſtudentiſchen Ehrbegriffen konnte Degelow, der jedenfalls nicht im entfernteſten an eine Beleidigung gedacht hatte, in ſeiner beruhigenden Erklärung nicht weiter gehen, als, daß er gewiß meine Schweſter nicht für minder anſtändig halte, er jedoch auf ſeiner Äußerung im Betreff der von ihm erwähnten jungen Dame zu beſtehen gedenke. Hierauf erfolgte ohne Zögern die bekannte Kriegserklärung, mit den Worten: „Du biſt ein dummer Junge", — was mir, dem gereiften Wüſtlinge gegenüber, faſt ſelbſt, da ich mich hörte, lächerlich vorkam. Ich entſinne mich, daß es auch Degelow unwillkürlich durchzuckte, und ihm wie ein Blitz aus den Augen fuhr; doch faßte er ſich in Gegenwart unſres Freundes, und ſchritt zu den üblichen Förmlichkeiten der Herausforderung, welche auf „krumme Säbel" lautete. Der Fall machte unter den Genoſſen großes Aufſehen: weniger als je fühlte ich Grund, mich von dem gewohnten Umgange fernzuhalten; nur wurde ich aufmerkſamer auf die Haltung der Haudegen, und es verging nun während einer Reihe von Tagen kein Abend, an welchem es nicht zwiſchen mir und einem furchtbaren Raufbolde zu einer Herausforderung kam, bis ſich das einzige von meiner Landsmannſchaft bereits nach Leipzig wieder zurückgekehrte

Glied derſelben, ein Graf Solms, vertraulich bei mir einſtellte, ſich über die Vorfälle erkundigte, mein Benehmen lobte, mir jedoch anriet, bis zur Rückkehr unſrer Verbindungsgenoſſen aus den Ferien die Farben ungetragen zu laſſen, und mich von dem ſchlimmen Umgange, in welchen ich mich gewagt hatte, zurückzuhalten. — Dies dauerte nun glücklicherweiſe nicht mehr lange; die Univerſität belebte ſich, der Fechtboden füllte ſich wieder. Meine ungeheure Situation, in welcher ich mit einem halben Dutzend der furchtbarſten Schläger, nach Studentenausdruck, „hing", brachte mir unter den „Füchſen" und „jungen Häuſern", ja ſelbſt unter den älteren „Korpsburſchen" der Saxonia, ruhmreiche Beachtung ein. Meine „Suiten" wurden gehörig geordnet, die Friſten für die verſchiedenen kontrahierten Duelle feſtgeſetzt, und mir durch die Vorſorge meiner Senioren die nötige Zeit zur Aneignung einiger Fertigkeit im Fechten verſichert. Der leichte Mut, mit welchem ich dem Schickſal entgegenſah, welches mindeſtens in einem der bevorſtehenden Duelle mein Leben bedrohte, blieb mir ſelbſt zu jener Zeit unbegreiflich: in welcher Weiſe dieſes Schickſal mich dagegen vor den Folgen meiner Unüberlegtheiten bewahrte, gilt mir noch heute als wahrhaft wunderlich, und der Hergang hiervon möge daher noch näher mitgeteilt werden.

Zu den Vorbereitungen für das Duell gehörte auch das Bekanntmachen mit dem Charakter desſelben durch perſönliche Anweſenheit bei Zweikämpfen. Hierzu gelangten wir Füchſe durch den ſogenannten „Schleppdienſt", d. h. uns wurden die Schläger des Korps (wertvolle Ehrenwaffen, der Verbindung angehörig) anvertraut, um ſie zunächſt zum Schleifer zu ſchaffen, und von dort ſie nach dem Lokal des Zweikampfes überzuführen, welches mit einiger Gefahr verbunden war, da es heimlich geſchehen mußte, indem das Duellieren geſetzlich verpönt war: hierfür erhielten wir das Recht den bevorſtehenden Duellen als Zuſchauer anwohnen zu dürfen. Als ich zu dieſer Ehre gelangte, war das Lokal für das Duell im Billardzimmer eines Wirtshauſes der Burgſtraße beſtimmt; dort war das Billard beiſeite gerückt, und auf ihm pflanzten die berechtigten Zuſchauer ſich auf: unter ihnen ſtand ich hoch oben mit klopfendem Herzen, den bangen und mutigen Vorgängen entgegenſehend. Man erzählte mir bei dieſer Gelegenheit von einem meiner Bekannten (einem Juden, Levy, genannt Lippert), welcher in demſelben Lokale vor dem Gegner ſo ſtark zurückgewichen, daß man ihm die Türe geöffnet habe, durch welche er über die Treppe bis auf die Straße, immer noch im Duell ſich begriffen glaubend, entflohen ſei. Nachdem mehrere Paukereien abgemacht waren, trat mit dem Senior der „Markomanen“, Tempel, ein gewiſſer Wohlfart, ein bereits im vierzehnten Semeſter „ſtudierendes“ „bemooſtes Haupt“, mit welchem ich gleichfalls zu einem auf ſpätere Zeit anberaumten Zweikampf engagiert war, auf die „Menſur“. Da in ſolchem Falle das Zuſehen nicht geſtattet war, weil es dem künftigen Duellanten die Schwächen des Gegners verraten konnte, wurde Wohlfart von meinen Senioren befragt, ob er meine Entfernung verlange, worauf dieſer mit ruhiger Geringſchätzung antwortete, man ſolle das „Füchschen“ doch in Gottes Namen da laſſen. So ward ich Augenzeuge der Kampfunfähigmachung eines Schlägers, der ſich im übrigen bei dieſer Gelegenheit ſo erfahren und tüchtig bewies, daß ich wohl in Beſorgnis vor dem Ausgang meines künftig beabſichtigten Kampfes mit ihm zu verfallen berechtigt geweſen wäre. Von ſeinem rieſenhaften Gegner ward ihm die Arterie des rechten Armes zerſchlagen: das Duell war ſofort beendigt; der Arzt erklärte Wohlfart auf Jahre für unfähig die Waffe wieder führen zu können, unter welchen Umſtänden ſofort mein beabſichtigtes Duell mit ihm als unſtatthaft angekündigt wurde. Ich leugne nicht, daß dieſer Vorgang mich mit einiger Wärme erfüllte.

Kurz darauf fand der erſte allgemeine landsmannſchaftliche Kommers in der „grünen Schenke“ ſtatt. Dieſe Kommerſe ſind die eigentlichen Brutſtätten für Duellſkandäle; ich zog mir hier zwar ein neues Duell mit einem gewiſſen Tiſcher zu, erfuhr aber auch ſogleich, daß ich von zwei der monſtröſeſten älteren Engagements dieſer Art, durch das Verſchwinden meiner Gegner, befreit worden ſei, indem beide wegen Schulden ſpurlos verſchwunden waren. Nur von dem einen, dem furchtbaren Stölzer, genannt Lope, erfuhr ich Genaueres: er hatte den Durchzug flüchtiger Polen, welche damals bereits über die Grenze gedrängt, durch Deutſchland nach Frankreich ſich wandten, benutzt, um als verunglückter Freiheitskämpfer verkappt, ſich ſpäter bis zur Fremdenlegion in Algier durchzuſchlagen. Auf dem Heimweg von dem Kommers ließ mir Degelow, mit welchem ich in einigen Wochen „losgehen“ ſollte, „Komment-Suspendu“ antragen, vermöge welcher Maßregel, wenn ſie, wie es hier der Fall war, andrerſeits angenommen wurde, den engagierten Gegnern erlaubt war, miteinander zu ſprechen und ſich zu unterhalten, was außerdem auf das Strengſte unterlaſſen werden mußte. Arm in Arm verſchlungen wanderten wir nach der Stadt zurück: mit ritterlicher Zärtlichkeit erklärte mir mein furchtbarer und ſo ſehr intereſſanter Gegner, daß er ſich darauf freue, in einigen Wochen mit mir auf die Menſur zu treten, woraus er ſich eine Ehre und ein Vergnügen mache, da er mich lieb habe, und meines tüchtigen Benehmens halber mich hochſchätze. Selten hat mir ein perſönlicher Erfolg mehr geſchmeichelt; wir umarmten uns, und ſchieden unter Ergießungen, welche durch einen gewiſſen feierlichen Anſtand einen für mich unvergeßlichen Ausdruck erhielten. Degelow hatte mir angekündigt, daß er zuvor nach Jena zu verreiſen habe, wo ihm die Erledigung einer Herausforderung auf Stoßwaffen bevorſtehe. Acht Tage hierauf gelangte die Kunde vom Tode Degelows, welcher in dieſem angekündigten Duell in Jena erſtochen war, nach Leipzig. —

Ich war wie im Traum, aus welchem ich durch die Anſage des Duelles mit Tiſcher erweckt wurde. Dieſer, ein tüchtiger und energiſcher Fechter, war von meinen Senioren mir zum erſten Waffengang auserleſen worden, da er von ziemlich kleiner Statur war. Ohne mich ſonderlich auf meine in der Eile gewonnene und durchaus nicht bedeutend ausgebildete Fertigkeit in der Fechtkunſt verlaſſen zu können, ſah ich dieſem erſten Duell mit leichtem Mute entgegen. Eine Hauterhitzung, welche ich mir damals zugezogen hatte, und von welcher man mir ſagte, daß ſie Verwundungen beſonders gefährlich machte, daher ihre Angabe vom Duell ſuspendiere, fiel mir, obſchon es kommentwidrig war, nicht ein bekannt zu machen, trotzdem ich beſcheiden genug war auf Verwundungen mich gefaßt zu machen. Vormittags um 10 Uhr war ich beſtellt, und verließ die Wohnung meiner Familie, lächelnd mit dem Gedanken, was meine Mutter und meine Schweſtern ſagen würden, wenn ich, in dem vorausgeſehenen erſchreckenden Zuſtande, in einigen Stunden nach Haus gebracht werden würde. Als ich am Haus meines Seniors auf dem Brühl anlangte, grüßte mich derſelbe, ein angenehmer ruhiger junger Mann, Herr v. Schönfeld, mit herabhängender Pfeiſe aus dem Fenſter, mit den Worten: „Du kannſt heimgehen, Kleiner; es iſt nichts, Tiſcher liegt im Spital." Als ich hinauf kam, fand ich mehrere Korpsburſchen verſammelt, von denen ich erfuhr, daß Tiſcher in der vergangenen Nacht ſich durch Exzeſſe der Betrunkenheit die entehrendſten Mißhandlungen der Bevölkerung eines lüderlichen Hauſes zugezogen hatte, und auf das Scheußlichſte verwundet durch die Polizei zunächſt in das Krankenhaus geſchafft worden ſei, was ihm notwendig Relegation, und vor allem Ausſtoßung aus der Studentenſchaft zuzuziehen habe. —

Ich entſinne mich nicht deutlich, welches Schickſal die ein oder zwei Raufdegen aus Leipzig entfernt hatte, mit welchen ich noch aus der verderblichen Ferienzeit her engagiert war, nur weiß ich, daß dieſe Seite meines Studentenruhmes überhaupt nun gegen eine andere Richtung zurückgetreten war. Wir begingen den Fuchs-Kommers, zu welchem, wer es nur irgend ermöglichen konnte, vierſpännig im langen Zuge durch die Stadt hinausfuhr. Nachdem mich noch der „Landesvater" durch ſeine plötzlich eintretende und andauernde Feierlichkeit ganz außerordentlich ergriffen hatte, verfiel ich nun in den Ehrgeiz, unter den Allerletzten mich zu befinden, welche vom Kommers wieder heimkehren würden. Auf dieſe Weiſe verblieb ich drei Tage und drei Nächte, welche allermeiſtens im Spiele zugebracht wurden: denn dieſes warf, von der erſten Kommersnacht an, ſeine dämoniſchen Schlingen über mich. Ein Ausbund der flotteſten Verbindungsglieder, etwa ein halbes Dutzend, fand ſich beim erſten Morgengrauen beim „Landsknecht" zuſammen, und bildete von da ab den Stamm einer Spielgeſellſchaft, welche ſich den Tag über durch neu aus der Stadt Zurückkehrende verſtärkte. Viele kamen um zu ſehen, ob man immer noch ſein Weſen triebe; viele gingen auch wieder; nur ich, mit dem Stamm der Sechſe, hielt Tage und Nächte ohne Wanken aus. Anfänglich beſtimmte mich zur Teilnahme am Spiel der Wunſch, mein Kommersgeld (zwei Taler) durch Gewinn mir zu verſchaffen: dies gelang, und nun begeiſterte mich die Hoffnung, alle meine in jener Zeit gemachten Schulden auf dieſe Weiſe durch Spielgewinſt abtragen zu können. Ähnlich wie ich das Komponieren, durch Logiers Methode, auf das Schleunigſte zu erlernen verhofft, durch unerwartete Schwierigkeiten hierin jedoch mich lange Zeit aufgehalten geſehen hatte, erging es mir nun mit dieſem Plane der eiligen Bereinigung meiner finanziellen Situation: mit dem Gewinſt ging es nicht ſo ſchnell, und gegen drei Monate blieb ich der Spielwut dermaßen verfallen, daß dagegen alle andre Leidenſchaften als gänzlich machtlos über mein Gemüt zurücktraten. Nicht der Fechtboden, nicht die Kneipe, nicht der Duellplatz bekamen mich mehr zu ſehen; den Tag über zerwühlte ich meine klägliche Lage, um mir auf jede erdenkliche Weiſe das nötige Geld zu verſchaffen, um den Abend und die Nacht hindurch es zu verſpielen. Vergeblich wandte meine Mutter, die dennoch keine Ahnung von meinen unwürdigen Ausſchweifungen hatte, alle ihr zu Gebote ſtehenden ſchwachen Mittel an, um mich von meinem nächtlichen Ausbleiben zurückzuhalten: nie gelangte ich, nachdem ich am Nachmittag das Haus verlaſſen, anders als beim Grauen des darauffolgenden Morgens, über das Hoftor, zu dem mir der Schlüſſel verweigert war, ſteigend, in mein abſeits gelegenes Zimmer zurück. Die Leidenſchaft war durch die Verzweiflung des Spielunglückes bis zum Wahnſinn geſteigert: unempfindlich gegen alles, was mir ſonſt am Studentenleben verlockend erſchienen war, von ſinnloſeſter Gleichgültigkeit gegen die Meinung meiner bisherigen Genoſſen, verſchwand ich den Blicken aller, und traf in den kleinen Spielhäuſern Leipzigs nur mit den ausgemachteſten Lüderlichen der Studentenſchaft zuſammen. Ich ertrug mit völligem Stumpfſinn ſelbſt die Verachtung meiner Schweſter Roſalie, welche mit meiner Mutter den unbegreiflichen jungen Wüſtling, der, bleich und verſtört, ſich ſelten vor ihnen zeigte, kaum eines Blickes zu würdigen vermochte. In meiner wachſenden Verzweiflung griff ich endlich zu dem Mittel, durch kühne Behandlung des feindſeligen Glückes mir gründlich zu helfen. Ich war der Meinung, daß nur mit reichlicheren Einſatzſummen Gewinn zu erlangen ſei, und beſtimmte daher eine mir anvertraute, verhältnismäßig nicht unbedeutende Geldſumme, den Betrag der durch mich erhobenen Penſion meiner Mutter, zu dieſem Verſuche. In jener Nacht verlor ich alles Mitgebrachte bis auf den letzten Taler: die Aufregung, mit welcher ich auch dieſen endlich ebenfalls auf eine Karte ſetzte, war meinem jungen Leben, nach allen ſonſtigen Erfahrungen, doch vollſtändig neu: ohne das mindeſte genoſſen zu haben, mußte ich mich wiederholt vom Spieltiſch entfernen, um mich zu erbrechen. Mit dieſem letzten Taler ſpielte ich mein Leben aus: denn an eine Heimkehr zu meiner Familie war nicht zu denken; ich ſah mich bereits beim Morgengrauen über die Felder und durch die Wälder, als verlornen Sohn, in das Zielloſe dahinfliehen. Die hierin ſich bekundende verzweiflungsvolle Stimmung hielt ſo energiſch an, daß, als meine Karte zugeſchlagen hatte, ich den Gewinn mit dem Einſatz ſofort von neuem darangab, und dieſes Verfahren mehreremal wiederholte, bis wirklich der Gewinn ſich einigermaßen beträchtlich herausſtellte. Fortwährend gewann ich nun. Ich ward ſo zuverſichtlich, daß ich das kühnſte Spiel wagte: denn plötzlich leuchtete es in mir hell auf, daß ich heute zum letztenmal ſpielte. Mein Glück ward ſo auffällig, daß die Bankhalter zu ſchließen für gut befanden. Wirklich hatte ich nicht nur alles in dieſer Nacht zuvor verlorene Geld wiedergewonnen, ſondern dazu auch noch den Betrag aller meiner Schulden. Die Wärme, die während dieſes Vorganges mich wachſend erfüllte, war durchaus heiliger Art. Mit dem Zuſchlag meines Glückes fühlte ich deutlich Gott oder ſeinen Engel wie neben mir ſtehend, ſeine Warnung und Tröſtung mir zuflüſternd. Noch einmal galt es, bei Tagesgrauen über die Torpforte nach meiner Wohnung zu gelangen; dort verfiel ich in einen tiefen und energiſchen Schlaf, aus welchem ich ſpät, geſtärkt und wie neugeboren, erwachte. Kein Schamgefühl hielt mich davon ab, meiner Mutter, welcher ich ihr Geld zuſtellte, den Vorgang dieſer entſcheidungsvollen Nacht, und mit ihm mein Vergehen gegen ihr Eigentum unaufgefordert zu berichten. Sie faltete die Hände und dankte Gott für die mir erwieſene Gnade, drückte auch ihre Zuverſicht aus, daß ſie mich für gerettet halte, und es mir unmöglich ſein werde, ferner in ähnliche Laſter zurück zu verfallen. Wirklich hatte auch hiermit jede Verſuchung für immer ihre Macht über mich verloren. Die Welt, in welcher ich bisher zu wachſendem Taumel mich bewegt hatte, erſchien mir mit einemmal das Allerunbegreiflichſte und Anziehungsloſeſte: die Spielwut hatte mich gegen alle ſonſtigen Studenteneitelkeiten bereits vollkommen gleichgültig gemacht; mit der Befreiung von dieſer Leidenſchaft war ich mit einem Male einer ganz neuen Welt gegenübergeſtellt, und dieſer gehörte ich von nun ab, durch einen zuvor mir unbekannten Eifer für meine muſikaliſche Ausbildung, für welche ich jetzt in eine neue Phaſe trat, an. Dieſe war die des wahrhaften Ernſtes des Studiums. — —

Auch in dieſer wildeſten Periode meines Lebens war meine muſikaliſche Entwickelung nicht gänzlich ſtill geſtanden; vielmehr war die Muſik jetzt immer beſtimmter die einzige Richtung geworden, in welcher mein geiſtiges Leben ſich bemerklich machte. Nur war alles muſikaliſche Studium mir gänzlich fremd geworden. Noch heute iſt es mir aber unbegreiflich, wie ich damals die Zeit fand, eine ziemliche Anzahl von Kompoſitionen zu beenden. Während ich von einer Ouvertüre aus C-Dur ($^6/_8$), und einer vierhändigen Sonate in B-Dur, welche letztere ich mit meiner Schweſter Ottilie einübte, und, da ſie uns beiden gefiel, für das Orcheſter inſtrumentierte, keine deutliche Erinnerung behalten habe, knüpft ſich an ein andres Werk aus dieſer Zeit, eine Ouvertüre in B-Dur, eine epochemachende Erinnerung. Dieſe Kompoſition war nämlich aus meinem Studium der neunten Symphonie Beethovens ziemlich in derſelben Weiſe erwachſen, wie „Leubald und Adelaide" aus dem Studium Shakeſpeares. Beſonders hatte ſich hierbei die myſtiſche Bedeutung, welche ich dem Orcheſter gab, ausgebildet: dieſes gliederte ich in drei unterſchiedliche, ſich bekämpfende Elemente. Ich ging damit um, das Charakteriſtiſche dieſer Elemente dem Leſer der Partitur ſofort durch ein energiſches Farbenſpiel vor die Augen zu bringen, und nur der Umſtand, daß ich mir keine grüne Tinte zu verſchaffen wußte, verhinderte mich an der Ausführung meines maleriſchen Kopiergelüſtes. Nur den Blechinſtrumenten wollte ich nämlich die ſchwarze Farbe der Tinte belaſſen; die Streichinſtrumente ſollten dagegen rot, und die Blasinſtrumente grün geſchrieben werden. Dieſe ſonderbare Partitur legte ich dem damaligen Muſikdirektor des Leipziger Theaters, Heinrich Dorn, vor, welcher noch ein ſehr junger Mann, als beſonders gewandter Muſiker und witziger Lebemann mir, wie dem Leipziger Publikum, angenehm imponierte. Noch heute vermag ich jedoch mir nicht zu erklären, was ihn bewog, meinem Wunſch einer öffentlichen Aufführung dieſer Ouvertüre zu entſprechen. Ich war ſpäter, mit andren, welche Dorns Gefallen an ſpöttiſcher Unterhaltung kannten, der Annahme nicht abgeneigt, daß er bei dieſer Gelegenheit ſich habe einen Spaß machen wollen, während er ſtets dabei verblieb, das Werk ſei ihm intereſſant erſchienen, und es würde nur der Ankündigung eines unbekannt gebliebenen Werkes Beethovens bedurft haben, um es vom Publikum, wenn auch ohne Verſtändnis, dennoch aber mit Reſpekt aufgenommen zu ſehen. Es war zu Weihnachten des verhängnisvollen Jahres 1830, wo am heiligen Abend, wie üblich, das Schauſpiel ausfiel, und dafür ein ſtets wenig beſuchtes Armenkonzert im Leipziger Theater veranſtaltet war. Als erſte Nummer des Programms figurierte die aufreizende Benennung „neue Ouvertüre"; nichts weiter. Ich hatte unter großen Beſorgniſſen in einem Verſteck der Probe beigewohnt, und von der Kaltblütigkeit Dorns eine vorteilhafte Meinung gewonnen, welcher der bedenklichen Bewegung der Orcheſtermuſiker gegenüber, als ſie mit dem Vortrag der rätſelhaften Kompoſition ſich befaßten, eine außerordentlich ſichere Faſſung bewährte. Das Hauptthema des Allegros war viertaktiger Natur; nach jedem vierten Takte war jedoch ein gänzlich zur Melodie ungehöriger fünfter Takt eingeſchaltet, welcher ſich durch einen beſonderen Paukenſchlag auf das zweite Taktviertel auszeichnete. Da dieſer Schlag ziemlich vereinzelt ſtand, ward der Paukenſchläger, welcher ſich ſtets zu irren glaubte, befangen und gab dem Akzente nicht die in der Partitur vorgeſchriebene Schärfe, womit ich, über meine Intention ſelbſt erſchrocken, in meiner Unſichtbarkeit recht zufrieden war. Zu meinem wahren Mißbehagen zog jedoch Dorn den verſchämten Paukenſchlag an das helle Licht und beſtand darauf, daß der Muſiker ihn ſtets mit der vorgeſchriebenen Stärke zur Ausführung brächte. Als ich dem Muſikdirektor nach der Probe über dieſen bedenklichen Punkt meine Beſorgnis mitteilte, gelang es mir nicht ihn zu einer mildern Auffaſſung des fatalen Paukenſchlags zu bewegen; er blieb dabei, daß die Sache ſich ſo recht gut machen würde. Trotz dieſer Beruhigung blieb meine Befangenheit groß, und ich getraute mich nicht, meinen Bekannten mich als den Komponiſten dieſer Ouvertüre im voraus zu bekennen. Nur meine Schweſter Ottilie, welche bereits die heimlichen Vorleſungen von „Leubald und Adelaïde“ zu überſtehen gehabt hatte, bewog ich, mit mir zur Anhörung meines Werkes ſich aufzumachen. Es war der Abend der Weihnachtsbeſcherung im Hauſe meines Schwagers Friedrich Brockhaus; ich wie meine Schweſter hatten ein Intereſſe, dieſer Beſcherung beizuwohnen. Sie, als zum Hauſe meines Schwagers gehörig, war beſonders dabei beſchäftigt, und konnte nur mit Mühe auf kurze Zeit ſich entfernen, weshalb der freundliche Verwandte ſogar den Wagen anſpannen laſſen mußte, um die Wiederkunft der Schweſter zu beſchleunigen. Ich benutzte dieſe Gelegenheit, um mit einer gewiſſen Feierlichkeit meiner erſten Einführung in die muſikaliſche Welt beizuwohnen: der Wagen brauſte vor dem Theater an; Ottilie begab ſich in die Loge meines Schwagers, wogegen ich mein Unterkommen im Parterre zu ſuchen genötigt war. Ich hatte vergeſſen mir ein Billett zu beſorgen und ward vom Türſteher zurückgewieſen: da hörte ich das Orcheſter immer intenſiver einſtimmen, ich glaubte den Beginn meines Werkes verſäumen zu müſſen, und ging in der Angſt deshalb ſoweit, mich dem Türſteher als den Autor der „neuen Ouvertüre“ zu entdecken, um ihn, wie es mir denn auch gelang, zu bewegen, mich ausnahmsweiſe ohne Billett zuzulaſſen. Ich drang bis zu einer der vorderen Bänke des Parterres vor, und ließ mich dort in ſinnloſer Unruhe nieder. Die Ouvertüre begann: nachdem ſich das Thema der „ſchwarzen“ Blechinſtrumente bedeutungsvoll kundgetan, trat das „rote“ Allegro-Thema ein, welches, wie geſagt, mit jedem fünften Takte durch den Paukenſchlag aus der „ſchwarzen“ Welt unterbrochen wurde. Welche Wirkung das ſpäter hinzutretende „grüne“ Motiv der Blasinſtrumente, und endlich das Zuſammenwirken des „ſchwarzen, roten und grünen“ Themas auf die Zuhörer machte, iſt mir undeutlich geblieben, da jener fatale Paukenſchlag, mit hämiſcher Brutalität produziert, eine ſo aufregende Wirkung hervorbrachte, daß ich hierüber alle weitere Beſinnung verlor. Beſonders die längere Zeit andauernde, regelmäßige Wiederkehr dieſes Effektes erregte bald die Aufmerkſamkeit, und endlich die Heiterkeit des Publikums. Meine Nachbarn hörte ich dieſe Wiederkehr im voraus berechnen und ankündigen: was ich, der ich die Richtigkeit ihrer Berechnung kannte, hierunter litt, iſt nicht zu ſchildern. Mir vergingen die Sinne. Ich erwachte ſchließlich, als die Ouvertüre, zu welcher ich alle banale Schlußformen verſchmäht hatte, ganz unverſehens abbrach, wie aus einem unbegreiflichen Traum: alle Wirkungen eines Hoffmannſchen Phantaſieſtückes auf mich erblichen gegen den ſonderbaren Zuſtand, in welchem ich zu mir kam, als ich das Erſtaunen des Publikums am Schluſſe meines Werkes gewahrte. Ich hörte keine Mißfallsbezeugung, kein Ziſchen, kein Tadeln, ſelbſt nicht eigentliches Lachen, ſondern nahm nur die größte Verwunderung aller über einen ſo ſeltſamen Vorfall wahr, der jedem, gleich wie mir, wie ein unerhörter Traum vorzukommen ſchien. Das Schmerzliche war, daß ich nun eiligſt wieder das Parterre zu verlaſſen hatte, da ich meine Schweſter ſofort nach Haus zu begleiten gehalten war. Mich erheben, durch die Bänke des Parterres mich dem Ausgange zu bewegen zu müſſen, war furchtbar. Nichts glich aber der Pein, mit welcher ich jetzt dem Türſteher wieder unter die Augen trat: der ſonderbare Blick, den dieſer auf mich warf, hinterließ einen unerlöſchlichen Eindruck auf mich und für lange Zeit blieb ich dem Parterre des Leipziger Theaters fern. Jetzt war noch die Schweſter abzuholen, mit ihr, die den Vorgang mitleidend erlebt hatte, einſam nach Haus zu fahren, und dort dem Glanze eines Familienfeſtes entgegenzugehen, welches wie eine grelle Ironie in die Nacht meiner Betäubung hineinleuchtete.

Noch ſuchte ich mich zwar gegen dieſen Eindruck zu behaupten, und glaubte mich mit einer ebenfalls vorrätigen Ouvertüre zur „Braut von Meſſina" tröſten zu können, welche ich für gelungener als das aufgeführte Werk hielt. An eine Reparation war jedoch nicht zu denken, da ich für längere Zeit der Leipziger Theaterdirektion, trotz Dorns Freundſchaft, für ſehr bedenklich galt. Zwar wurden von mir jetzt noch Kompoſitionen zum Goetheſchen Fauſt entworfen, von denen einige ſich bis heute bei mir erhalten haben; doch ſchwemmte bald das nun eintretende wüſte Studentenleben auch den letzten Ernſt für muſikaliſche Arbeit in mir hinweg.

Ich bildete mir dagegen ein, da ich nun einmal Student geworden ſei, auch Kollegien hören zu müſſen. Bei Traugott Krug, dem mir wohlbekannten freundlichen Bezwinger jenes Studentenaufſtandes, verſuchte ich Fundamental-Philoſophie zu hören: eine einzige Stunde genügte, um mich für immer von dieſem Verſuch abzubringen. Zwei bis dreimal jedoch beſuchte ich die Vorleſungen eines jüngeren Profeſſors, Weiße, über Äſthetik: dieſe große Ausdauer verdankte ich dem Intereſſe, welches Weiße durch mein perſönliches Bekanntwerden mit ihm bei meinem Onkel Adolf, mir eingeflößt hatte. Weiße hatte damals die Metaphyſik des Ariſtoteles überſetzt und ſie, wenn ich nicht irre, in einem polemiſchen Sinne, Hegel gewidmet. Bei dieſer Gelegenheit hatte ich im Geſpräch beider Männer Dinge über Philoſophie und Philoſophen vernommen, welche einen großen ſpannenden Eindruck auf mich machten. Ich entſinne mich, daß Weiße, deſſen zerſtreutes Weſen, haſtige und ſtoßweiſe Sprechmanier, vor allem deſſen intereſſanter tiefſinniger phyſiognomiſcher Ausdruck, mich ſehr feſſelten, ſich in betreff der ihm vorgeworfenen Unklarheit ſeines ſchriftſtelleriſchen Stiles damit rechtfertigte, daß die tiefſten Probleme des menſchlichen Geiſtes doch unmöglich für den Pöbel gelöſt werden könnten. Dieſe mir ſehr plauſibel dünkende Maxime war mir ſofort zur Richtſchnur für alles, was ich aufſchrieb, geworden. Ich entſinne mich, daß mein älteſter Bruder Albert, welchem ich einmal im Auftrage meiner Mutter zu ſchreiben hatte, in wahrhaftem Entſetzen über meinen Brief und deſſen Stil, ſeine Befürchtung zu erkennen gab, ich ſei im Begriffe toll zu werden. Trotzdem ich ſonach von Weiße mir vorzüglich Sympathiſches erwarten zu dürfen vermeinte, gelang es mir nicht, in ſeinen Vorleſungen auszudauern, da meine damalige leidenſchaftliche Lebenstendenz mich auf ganz andre Dinge als äſthetiſche Studien verwies. Dennoch vermochte um die gleiche Zeit die Sorge der Mutter es über mich, einen Verſuch zu ernſtlicher Wiederaufnahme des Muſikſtudiums zu machen; daß mein bisheriger Lehrer Müller nicht imſtande geweſen war, mir dauernde Luſt an dieſem beizubringen, hatte ſich erſichtlich herausgeſtellt: es galt daher zu erfahren, ob ein neuer Lehrer ſich geeigneter erweiſen würde, mir den nötigen Ernſt hierfür zu erwecken.

Theodor Weinlig, als Kantor und Muſikdirektor an der Thomaskirche, bekleidete damals dieſe in Leipzig altherkömmlich wichtigſte Stelle, welche zuletzt Schicht und dereinſt Sebaſtian Bach ſelbſt innegehabt hatten. Er gehörte ſeiner muſikaliſchen Bildung nach der altitalieniſchen Schule an, und hatte in Bologna in der Schule des Pater Martini ſtudiert. In dieſer Richtung hatte er ſich namentlich durch Vokalkompoſitionen, in welchen man ſeine ſchöne Behandlung der Stimmen rühmte, vorteilhaft bekannt gemacht: er ſelbſt erzählte mir, daß eines Tags ein Leipziger Verleger ihm nicht unbedeutende Vorteile anbot, wenn er ihm einige Hefte neuer Geſangsübungen, gleich denjenigen, welche einem andren Verleger gute Geſchäfte eingebracht hatten, überlaſſen wollte; da ihm Weinlig bedeutete, er habe zurzeit gerade keine ſolche Kompoſitionen vorrätig, wenn er von ihm jedoch etwas verlegen wolle, biete er ihm eine neue Meſſe an, lehnte der Verleger mit dem Bemerken ab: „wer das Fleiſch bekommen habe, möge auch an den Knochen nagen“. Die Beſcheidenheit, mit welcher Weinlig mir dieſen Zug erzählte, kennzeichnete den trefflichen Mann nach jeder Seite. Äußerſt ſchwächlich und kränklich, verweigerte er zunächſt, als meine Mutter mich bei ihm einführte, mich in die Lehre zu nehmen. Nachdem er allen herzlichen Zureden lange widerſtanden hatte, ſchien ihn endlich der Zuſtand meiner mangelhaften muſikaliſchen Ausbildung, wie er dieſen aus einer von mir mitgebrachten Fuge erkannte, zu einem mir günſtigen, freundlichen Mitleiden zu ſtimmen; er ſagte mir unter der Bedingung, daß ich ein halbes Jahr lang allem Komponieren entſage und geduldig nur ſeine Vorſchriften ausführen wollte, ſeinen Unterricht zu. Dem erſten Teil meines Verſprechens blieb ich getreu, — dank der ungeheuren Zerſtreuung, zu welcher mich das Studentenleben hinriß; als ich dagegen längere Zeit einzig mit vierſtimmigen Harmonieübungen im gebundenen ſtrengen Stil mich beſchäftigen ſollte, fand ſich nicht nur der leichtſinnige Student, ſondern auch der Komponiſt ſo mancher Ouvertüre und Sonate höchlich angewidert. Auch Weinlig hatte über mich zu klagen und war endlich daran, mich gänzlich aufzugeben. In dieſe Zeit fiel der Wendepunkt meiner Lebensrichtung, welche die Kataſtrophe jenes erſchütternden Abends im Spielhauſe herbeiführte. Nicht minder faſt als dieſes Erlebnis, erſchütterte mich Weinligs Erklärung, nichts mehr mit mir zu tun haben zu wollen. Beſchämt und gerührt bat ich den milden, von mir wirklich geliebten Greis um Verzeihung, und gelobte ihm von nun an kräftige Ausdauer. Nun beſtellte mich Weinlig eines Morgens um 7 Uhr zu ſich, um unter ſeinen Augen bis Mittag das Gerippe einer Fuge auszuarbeiten; er widmete mir wirklich den vollen Vormittag, indem er jedem Takt, den ich aufzeichnete, ſeine ratende und belehrende Aufmerkſamkeit widmete. Um 12 Uhr entließ er mich mit dem Auftrag, den Entwurf durch Ausfüllung der Nebenſtimmen zu Haus vollends auszuarbeiten. Als ich ihm dann die fertige Fuge brachte, überreichte er mir dagegen eine von ihm verfaßte Ausarbeitung desſelben Themas zum Vergleich. Dieſe gemeinſame Fugenarbeit begründete zwiſchen mir und dem liebenswürdigen Lehrer das ergiebigſte Liebesverhältnis, indem von nun an ſowohl ihm, wie mir, die ferneren Studien zur angenehmſten Unterhaltung wurden. Ich war erſtaunt, die hierauf gewandte Zeit ſo ſchnell verflogen zu ſehen. Nachdem ich im Lauf zweier Monate, außer einer Anzahl der künſtlichſten Fugen, jede Art der ſchwierigſten kontrapunktiſchen Evolutionen ſchnell durchgearbeitet hatte, und ich dem Lehrer eines Tages eine beſonders reich ausgeſtattete Doppelfuge brachte, war ich wirklich erſchrocken, da er mir ſagte, ich könnte mir dieſes Stück hinter den Spiegel ſtecken, er hätte mich jetzt nichts mehr zu lehren. Da ich mir irgendwelcher Mühe hierbei gar nicht bewußt geworden war, ward ich in der Folge wirklich oft bedenklich darüber, ob ich in Wahrheit ein ordentlich gelernter Muſiker ſei. Weinlig ſelbſt ſchien auf das von ihm Erlernte an ſich keinen großen Wert zu legen; er ſagte: „wahrſcheinlich werden Sie nie Fugen und Kanons ſchreiben; was Sie jedoch ſich angeeignet haben, iſt Selbſtändigkeit. Sie ſtehen jetzt auf Ihren eigenen Füßen, und haben das Bewußtſein das Künſtlichſte zu können, wenn Sie es nötig haben."

Ein Haupterfolg ſeines Einfluſſes auf mich war jedenfalls das beruhigende Gefallen am Klaren und Fließenden, welches er mir gleichſam durch ſein Beiſpiel beigebracht hatte. Schon jene Studierfuge hatte ich für wirkliche Geſangſtimmen mit untergelegten Worten ausführen müſſen; die Neigung zum Sangbaren war mir dadurch erweckt worden. Um mich aber vollſtändig in ſeine freundlich beruhigende Gewalt zu bekommen, hatte er zu gleicher Zeit eine Sonate verlangt, welche ich als Beweis meiner Freundſchaft für ihn, auf die nüchternſten harmoniſchen und thematiſchen Verhältniſſe aufbauen ſollte, zu deren Modell er mir eine der kindlichſten Pleyelſchen Sonaten empfahl. Wer meine noch vor kurzem verfaßten Ouvertüren kannte, mußte gewiß erſtaunt ſein, daß ich es über mich vermochte, dieſe verlangte Sonate, wie ſie gegenwärtig noch durch eine Indiskretion der Breitkopf- & Härtelſchen Muſikhandlung zum erneuten Abdruck befördert worden iſt, zu ſchreiben: um mich für meine Enthaltſamkeit zu belohnen, machte ſich Weinlig nämlich die Freude, mein dürftiges Werk durch jene Verlagshandlung zum Druck zu befördern. Von nun an erlaubte er mir alles. Als erſte Belohnung durfte ich ganz nach meinem Belieben eine Phantaſie fürs Klavier in Fis-Moll ausführen, in welcher ich mich formell gänzlich frei, rezitativ-melodiſch bewegte, und mir ein wohltätiges Genüge tat, indem ich mir zugleich Weinligs Lob erwarb. Bald entſtanden auch drei Ouvertüren, welche ſämtlich ſeine freundliche Zuſtimmung erhielten. Im darauffolgenden Winter (1831—1832) erlangte ich die Aufführung der erſten derſelben (aus D-Moll) in einem der Gewandhauskonzerte.

In dieſem Inſtitute herrſchte damals noch große Gemütlichkeit: die Inſtrumentalwerke wurden von keinem Dirigenten geleitet, ſondern einfach vom Konzertmeiſter (Matthäi) am Pulte mit der Violine vorgeſpielt; nur ſobald der Geſang hinzutrat erſchien der Typus aller gemütlichen dicken Muſikdirektoren, der in Leipzig außerordentlich beliebte Pohlenz, mit einem ſehr anſehnlichen blauen Stabe am Taktierpulte. Zu einem der ſonderbarſten Vorgänge wurde auf dieſe Weiſe die alljährliche Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven: nachdem die drei erſten Sätze glatt weg wie eine Haydnſche Symphonie, ſo gut es ging, vom Orcheſter für ſich hergeſpielt worden waren, erſchien nun Pohlenz, um, ſtatt eine italieniſche Arie, ein Vokalquartett oder eine Kantate zu dirigieren, diesmal das ſchwierigſte aller Vorhaben für einen Dirigenten, die Leitung dieſes ſo höchſt komplizierten und namentlich in ſeinem einleitenden Inſtrumentalteile ſo rätſelhaft zerſetzten Tonſtückes zu übernehmen. Unvergeßlich blieb mir aus einer erſten Probe, welcher ich hiervon beiwohnte, der Eindruck des ſorgfältig ängſtlichen Dreivierteltaktes, durch welchen die wild aufſchreiende Fanfare, womit dieſer letzte Teil beginnt, unter Pohlenz' ſchwerem Taktſchwunge zu einem wunderbar hinkenden Galimathias wurde. Dieſes Tempo war gewählt worden, um mit dem Vortrage des Rezitatives der Baßinſtrumente nur irgend wie auszukommen; dennoch gelang dies nie. Pohlenz ſchwitzte Schweiß und Blut, das Rezitativ kam immer nicht zuſtande, und ich geriet wirklich in bange Zweifel, ob Beethoven in Wahrheit nicht doch Unſinn geſchrieben hätte: der Kontrabaſſiſt Temmler, ein gedienter Veteran des Orcheſters, hochherzig und grob, brachte es zwar endlich durch ſeine energiſche Mahnung an Pohlenz, er möge den Taktſtock lieber fortlegen, dahin, daß das Rezitativ wirklich vor ſich ging; dennoch begann ſeit der Anhörung dieſes letzten Teiles unter Umſtänden, die ich mir für jetzt nicht erklären konnte, in mir ein demütigender Zweifel daran zu keimen, ob ich dieſes ganze ſeltſame Tonſtück wirklich verſtanden hätte oder nicht. Lange Zeit entſchlug ich mich gänzlich alles Grübelns hierüber, und wandte mich ohne alle Affektation dem beruhigenden klareren Elemente der Muſik zu. Namentlich hatten meine kontrapunktiſchen Studien mich dahin gebracht, Mozarts leichte und fließende Behandlung der ſchwierigſten techniſchen Probleme der Muſik mit wohltuendem Behagen anzuerkennen, und hierin galt mir namentlich der letzte Satz ſeiner großen C-Dur-Symphonie als nachahmungswürdigſtes Muſter. Nachdem meine D-Moll-Ouvertüre, welche noch ſtark auf der Beethovenſchen Coriolan-Ouvertüre fußte, glücklich vonſtatten gegangen, vom Publikum freundlich aufgenommen war, und mir das erſte Hoffnungslächeln meiner Mutter eingebracht hatte, trat ich mit einer zweiten Ouvertüre in C-Dur hervor, welche wirklich mit einem „Fugato“ ſchloß, wie ich es meinem neuen Vorbilde zu Ehren um jene Zeit nicht glaubte beſſer zuſtande bringen zu können.

Auch dieſe Ouvertüre ward bald darauf in einem Gaſtkonzert der beliebten Sängerin Palazzeſi (von der Dresdener italieniſchen Oper), aufgeführt. Vorher ſchon hatte ich ſie in einem Konzert der Privatmuſikgeſellſchaft Euterpe zu Gehör gebracht und ſelbſt dirigiert. Ich entſinne mich des ſonderbaren Eindruckes, den ich bei dieſer Gelegenheit durch eine Bemerkung meiner Mutter erhielt; dieſe Arbeit, im kontrapunktiſchen Stile gehalten, ohne eigentliche leidenſchaftliche Bewegtheit, hatte auf ſie einen befremdenden Eindruck gemacht; ſie gab mir ihre Verwunderung hierüber durch beſonders lebhafte Anerkennung der in dem gleichen Konzerte zuvor aufgeführten Egmont-Ouvertüre kund, von der ſie behauptete, „daß dieſe Art Muſik doch mehr ergriffe als ſo eine dumme Fuge“. Nun ſchrieb ich auch noch (wie geſagt: als drittes Opus), eine Ouvertüre zu Raupachs Drama König Enzio, in welcher ſich das Beethoveniſche Element wieder ſtärker geltend machte. Durch die Bemühung meiner Schweſter Roſalie erlangte ich die Zulaſſung derſelben zur Aufführung vor dem Stücke im Theater; aus Vorſicht ward ſie bei der erſten Aufführung jedoch nicht angekündigt, wohl aber vom Muſikdirektor Dorn dirigiert. Da die Aufführung ohne Widerſpruch ablief und das Publikum durchaus nicht geſtört hatte, ward bei den ſpätern Vorſtellungen des eine Zeitlang beliebten Trauerſpiels meine Ouvertüre mit voller Namens-Nennung des Komponiſten öfter zu Gehör gebracht. — Nun machte ich mich an eine große Symphonie (in C-Dur); in ihr zeigte ich, was ich gelernt hatte, und verſchmolz die Einwirkungen meines Studiums Beethovens und Mozarts zur Abfaſſung eines wirklich ausführbaren und anhörbaren Tonwerkes, dem auch diesmal die Schlußfuge im letzten Teil nicht fehlte, und in welchem die Themen aller Sätze meiſt ſo beſchaffen waren, daß ſie in Engführungen kontrapunktiſch übereinander geſtellt werden konnten. Dennoch war auch das leidenſchaftlichere, trotzig kühne Element, namentlich des erſten Satzes der Sinfonia eroica nicht ohne deutliche Einwirkung auf meine Konzeption geblieben. Im Andante ließen ſich ſogar die Anklänge an meinen früheren muſikaliſchen Myſtizismus vernehmen: ein wiederkehrender Fragéruf von der Moll-Terz in die Quinte, verband in meinem Bewußtſein dieſes, mit vorherrſchendem Klarheitstriebe ausgearbeitete Werk, mit meinen früheſten Knabenſchwärmereien. Als ich im folgenden Jahre mich um die Aufführung meiner Symphonie im Gewandhauſe bewarb, und deshalb Friedrich Rochlitz, den damaligen Reſtor der Leipziger Muſikäſthetiker und Vorſtand der Konzertgeſellſchaft beſuchte, war dieſer Herr, welchem meine Partitur zuvor zur Durchſicht vorgelegen hatte, erſtaunt, in mir einen ſo jungen Mann zu ſehen, da der Charakter jener Arbeit ihn auf einen älteren erfahreneren Muſiker vorbereitet hatte.

Ehe es zu dieſer Aufführung kam, verging jedoch eine längere Zeit, während welcher ich Lebenseindrücken übergeben war, welche ich jetzt näher bezeichnen muß. —

Mein kurzes, aber leidenſchaftliches Studentenleben hatte in mir nicht nur den Sinn für meine künſtleriſche Ausbildung, ſondern auch meine Teilnahme an allen ſonſtigen weltlichen und geiſtlichen Dingen gleichſam überſchwemmt. Während ich jedoch, wie ich zeigte, nie gänzlich der Muſik mich entfremdete, regte ſich auch mit dem Wiederaufkeimen meines Intereſſes an politiſchen Vorgängen der erſte Ekel an dem ſinnloſen Studententreiben, welches bald wie ein wüſter Traum ganz von mir vergeſſen werden ſollte. Der polniſche Freiheitskampf gegen die ruſſiſche Übermacht war es, welcher mich bald mit wachſender Begeiſterung erfüllte. Die Erfolge, welche die Polen eine kurze Zeit lang im Monat Mai 1831 erſtritten, ſetzten mich in Erſtaunen und Ekſtaſe: mir ſchien die Welt wie durch ein Wunder neu erſchaffen. Dagegen war der Eindruck der Nachricht von der Schlacht bei Oſtrolenka derart, als ob nun die Welt von neuem untergegangen ſei. Ich war erſtaunt, unter meinen ſtudentiſchen Kommilitonen in der Kneipe, ſobald ich eine dieſer Nachrichten berührte, roh oder boshaft verſpottet zu werden: die ſchreckliche Schattenſeite des deutſchen Landsmannſchaftsweſens ging hier meiner Empfindung auf. Jede Art von Enthuſiasmus ward hier prinzipiell ertötet und in das Geleis einer pedantiſchen Bravour geleitet, welche ſich einzig durch Trockenheit und affektierte Empfindungsloſigkeit auszeichnete. Mit größter Kaltblütigkeit, ohne den mindeſten Humor, ſich betrinken und Schulden machen, ſtand im Werte faſt der Tapferkeit im Duellieren gleich. Mir iſt erſt ſpäterhin die edlere Bedeutung der deutſchen Burſchenſchaft gegenüber dieſem verderblichen Studentengeiſte aufgegangen; damals empfand ich das Empörende desſelben ganz perſönlich an den verletzenden Zurechtweiſungen, welche ich mir, wie geſagt, zuzog, als ich voll ſchmerzlichſter Trauer meine Klage über jene unglückliche Schlacht bei Oſtrolenka erhob. Ich muß zu meiner Ehre geſtehen, daß dieſe und ähnliche Eindrücke das Ihrige mit dazu beitrugen, mich ſo ſchnell jenen wüſten Studentenkreiſen zu entziehen. Während meiner Studien bei Weinlig beſtand die einzige Ausſchweifung, die ich mir geſtattete, im allabendlichen Beſuche der Kintſchyſchen Konditorei in der Kloſtergaſſe, wo ich mit leidenſchaftlichem Eifer die friſch angekommenen Zeitungen verſchlang. Mancher mir Gleichgeſinnte fand ſich hier ein; namentlich hörte ich gern auch einigen älteren Männern zu, welche eifrig politiſierten. Auch die belletriſtiſchen Journale fingen an mich zu intereſſieren: ich las wieder viel, jedoch ohne edlere Auswahl; nur fingen bereits Witz und Geiſt bei meiner Lektüre mich zu beſtimmen an, während ſonſt nur das Koloſſale und Phantaſtiſche mich gereizt hatte. Immerhin blieb meine Teilnahme für den Ausgang des polniſchen Kampfes die Hauptſache: die Belagerung und Einnahme Warſchaus erlebte ich wie ein perſönliches Unglück.

Unbeſchreiblich war nun meine Aufregung, als die erſten Durchzüge der nach Frankreich auswandernden Überreſte der polniſchen Armee durch Leipzig kamen, und unvergeßlich der Eindruck beim Anblick eines erſten Truppes dieſer Unglücklichen, welche im Grünen Schild auf der Fleiſchergaſſe einquartiert wurden. War ich hier mit großer Niedergeſchlagenheit erfüllt worden, ſo geriet ich dagegen bald in enthuſiaſtiſche Bezauberung, als ich im Foyer des Leipziger Gewandhauſes, in welchem man dieſen Abend die C-Moll-Symphonie von Beethoven ſpielte, eine Gruppe heroiſcher Geſtalten teilnehmend beobachten konnte, welche aus mehreren der vornehmſten

Führer der polniſchen Erhebung beſtand. Vorzüglich zog mich die ungemein kräftige Geſtalt und überaus männliche Phyſiognomie eines Grafen Vinzenz Tyſzkiewicz an, der mit ruhiger vornehmer Haltung eine, mir bis dahin ganz unbekannte, Sicherheit und Gelaſſenheit verband. Einen Mann von ſo königlichem Benehmen im Schnürrock und mit der roten Samtmütze zu ſehen, vernichtete in mir ſofort alle Verehrung, die ich bisher der geſchraubten Kampfhahn-Tournüre der Heroen unſerer Studentenwelt gezollt hatte. Es entzückte mich, gerade dieſen Mann bald im Hauſe meines Schwagers Friedrich Brockhaus wiederzufinden, und dort für längere Zeit als faſt heimiſch anzutreffen. Mein Schwager zeichnete ſich nämlich durch die teilnahmvollſte Hingabe für die unglücklichen polniſchen Kämpfer aus; er ſtand an der Spitze eines Komitees, welches ſich dauernd die Sorge für jene angelegen ſein ließ, und brachte perſönlich ſeiner Teilnahme lange Zeit hindurch die namhafteſten Opfer. Nun war das Brockhausſche Haus für mich von höchſter Anziehung. Um Graf Vinzenz Tyſzkiewicz, welcher für uns alle der Leuchtſtern dieſer kleinen Polenwelt blieb, verweilten längere Zeit einige andere vermögendere Emigranten, von denen mir hauptſächlich ein Rittmeiſter Banſemer in Erinnerung geblieben iſt, welcher ſich durch grenzenloſe Gutmütigkeit, nicht minder großen Leichtſinn, und ein wunderſchönes Geſpann von vier Pferden auszeichnete, deren Schnelligkeit beim Durchfahren der Stadt die Leipziger Bürgerſchaft in anhaltende Wut verſetzte. Auch entſinne ich mich, eines Tags mit General Bem, deſſen Artillerie bei Oſtrolenka ſich ſo heldenmütig benommen hatte, bei Tiſch geſeſſen zu haben. Manche andre, bald durch geſchmeidige Feinheit, bald durch melancholiſch kriegeriſche Haltung auf mich eindrucksvolle Glieder der Auswanderung, zogen durch das gaſtliche Haus: von dauerndem Eindruck blieb jedoch einzig der als Ideal eines wahrhaft männlichen Mannes von mir geliebte und verehrte Vinzenz Tyſzkiewicz.

Auch mir wurde der vorzügliche Mann wahrhaft geneigt: faſt täglich fand ich mich bei ihm ein, und wohnte oft den halb kriegeriſchen Gelagen bei, von denen er ſich zuzeiten gern mit mir zurückzog, um an irgend einem ruhigen Orte ſeiner trüb beſorgten Stimmung in meiner Geſellſchaft ſich hinzugeben. Noch hatte er nämlich keine Kunde von dem Schickſal ſeiner Frau und ſeines kleinen Sohnes, von welchen er ſich in Wolhynien getrennt hatte. Außerdem lag ein Schatten auf ihm, der ihn dem teilnehmenden Herzen beſonders anziehend machte: meiner Schweſter Louiſe hatte er ein furchtbares Schickſal, das ihn dereinſt betroffen, mitgeteilt. Er war ſchon einmal verheiratet geweſen, und beſuchte mit ſeiner erſten Frau eines ſeiner entlegenen Schlöſſer: des Nachts hatte ſich am Fenſter ſeines Schlafgemachs eine geſpenſtiſche Erſcheinung gezeigt; wiederholt von ihm angerufen, ergriff er, um ſich vor einer Gefahr zu ſchützen, ein Gewehr und erſchoß ſeine eigene Frau, welche den exzentriſchen Einfall gehabt hatte, in der Geſtalt eines Nachtſpuks ihren Gemahl zu necken. Bald teilte ich nun ſeine Freude, als die Nachricht von der Rettung ſeiner Familie zu ihm gelangte: ſeine Frau erſchien endlich ſelbſt mit dem wunderſchönen dreijährigen Knaben (Januſz) in Leipzig. Es betrübte mich, der Dame nicht dieſelbe Sympathie wie ihrem Gemahl zuwenden zu können, woran mich der ſo ſehr ſtörende Eindruck verhinderte, den ich durch den Anblick der unziemlich ſtark aufgetragenen Schminke erhielt, durch welche ſonderbarerweiſe die von den höchſten Anſtrengungen ganz erſchöpfte Frau ihre abgeſpannten und leidenden Geſichtszüge zu verbergen ſuchte. Sie verreiſte bald wieder nach Galizien, um von ihren dortigen Beſitzungen zu retten, was zu retten war, zugleich auch um ihrem Manne von der öſterreichiſchen Regierung einen Paß auszuwirken, mit Hilfe deſſen er ihr nach Galizien nachkommen ſollte. — Nun kam der dritte Mai heran. Achtzehn noch in Leipzig anweſende Polen vereinigten ſich zu einem Feſtmahle in einem Gaſthaus der Umgegend von Leipzig: dort ſollte dieſer der polniſchen Erinnerung ſo teure Jahrestag ihrer Verfaſſungsgründung gefeiert werden. Nur die Vorſteher des Leipziger Polenkomitees, und, aus beſondrer Rückſicht und Liebe, auch ich, waren hierzu eingeladen. Es war ein unvergeßlich eindrucksvoller Tag. Das Mahl der Männer ward zum Gelage: eine aus der Stadt beſtellte Blechmuſik ſpielte unausgeſetzt die polniſchen Volkslieder, an welchen ſich, unter dem Vorgeſang eines Litauers (Jan), die Geſellſchaft jubelnd und klagend beteiligte. Namentlich erweckte das ſchöne „dritte Mai"-Lied einen erſchütternden Enthuſiasmus. Weinen und Jauchzen ſteigerten ſich zu einem unerhörten Tumulte, bis ſich die Gruppen auf die Raſenplätze des Gartens lagerten, und dort zerſtreute Liebespaare bildeten, in deren ſchwelgeriſchem Liebesgeſpräche das unerſchöpfliche Wort „Oicziſna" (Vaterland), die Loſung war, bis endlich der Schleier eines großherzigen Rauſches alles in Nacht hüllte. — Der Traum dieſer Nacht bildete ſich ſpäter in mir zu einer Orcheſterkompoſition in Ouvertürenform, mit dem Titel „Polonia", aus: das Schickſal dieſer Arbeit werde ich gelegentlich berichten.

Die Päſſe meines Freundes Tyſzkiewicz kamen an; er war im Begriff über Brünn nach Galizien zu reiſen, was immerhin ſeinen Freunden gewagt galt. In mir war die Sehnſucht entſtanden, etwas weiteres von der Welt zu ſehen zu bekommen. Tyſzkiewicz bot mir an, mit ihm zu reiſen, was meine Mutter beſtimmte, zu einem von mir gewünſchten Ausflug nach Wien ihre Einwilligung zu geben. Mit der Partitur meiner drei aufgeführten Ouvertüren und der noch unaufgeführten großen Symphonie reiſte ich ab, um den befreundeten polniſchen Gönner in ſeinem bequemen Reiſewagen mit Extrapoſt bis in die Hauptſtadt Mährens zu begleiten. Nachdem in Dresden ein kleiner Aufenthalt genommen, gaben die dort anweſenden vornehmen und geringeren Glieder der Emigration dem von ihnen allen geliebten Grafen in Pirna ein freundſchaftliches Abſchiedsmahl, bei welchem, unter Strömen Champagners, dem zukünftigen „Diktator Polens" ein Hoch gebracht wurde. Endlich trennten wir uns in Brünn, von wo aus ich am folgenden Tage mit dem Poſtwagen nach Wien weiter zu befördern war. Den Nachmittag und die Nacht, welche ich allein in Brünn zu verweilen hatte, brachte ich unter den ſeltſamſten Einwirkungen der plötzlich mir erweckten Cholerafurcht zu. Zum erſtenmal befand ich mich an einem Orte, von welchem ich unverſehens erfuhr, daß dort die Cholera heimiſch ſei: ſoeben von meinem zuverſichtlichen Freunde verlaſſen, gänzlich allein in einer mir wildfremden Gegend, ohne alle Beziehung zu dem Ort, an dem ich mich zufällig befand, war es mir bei dieſer Nachricht als ob ein tückiſcher Dämon mich in dieſe Falle gelockt hätte, um mich ſpurlos zu vernichten. Zwar ließ ich mir im Gaſthofe nichts merken; als man mich aber in einen ſehr abgelegenen Flügel des Hauſes zum Schlafen führte, und nun plötzlich mich in dieſer Öde allein ließ, vergrub ich mich angekleidet in das Bett, und erlebte nochmals alles, was ich je in meiner Knabenzeit von Geſpenſterfurcht erlitten hatte. Die Cholera ſtand leibhaftig vor mir: ich ſah ſie, und konnte ſie mit Händen greifen; ſie kam zu mir ins Bett, umarmte mich; meine Glieder erſtarrten zu Eis, ich fühlte mich tot bis an das Herz hinan. Ob ich geſchlafen oder gewacht, iſt mir gänzlich unbewußt geblieben; nur wunderte ich mich im höchſten Grade, als ich beim Tagesgrauen lebendig aufſtand und mich vollkommen geſund fühlte. So gelang es mir denn auch glücklich bis Wien zu entkommen, wo ich mich alsbald gegen die auch dort herrſchende Seuche vollſtändig unempfindlich verhalten konnte.

Es war dies im hohen Sommer 1832. In der lebhaften großen Stadt, in welcher ich mich im ganzen ſechs Wochen aufhielt, fühlte ich mich, auch infolge von Empfehlungen an einige meiner Familie befreundete Perſonen, bald heimiſch. Da mein Beſuch keinen praktiſchen Zweck haben konnte, war der Gedanke meiner Mutter, mir die, wenn auch ſparſamen Mittel zu einem ſolchen eben nur allgemeinhin anregenden Ausfluge zu beſtimmen, als ein faſt übermütiger Zug anzuerkennen. Ich beſuchte die Theater, hörte Strauß, machte Ausflüge, und ließ es mir wohl gehen, wobei einige Schulden herauskamen, an welchen ich noch als ſpäterer Dresdener Kapellmeiſter zu zahlen hatte. Sehr anregend blieben aber gewiß die hier empfangenen muſikaliſchen und theatraliſchen Eindrücke, und Wien iſt meiner Vorſtellung lange Zeit als Vertreterin originaler volksblütiger Produktivität verblieben. In dieſem Sinne befriedigten mich am meiſten die Leiſtungen des Theaters an der Wien, wo eine groteske Zauberpoſſe „Die Abenteuer Fortunats zu Waſſer und zu Lande“, in welcher „ein Fiaker an das Schwarze Meer“ beſtellt wurde, einen ſehr lebendigen Eindruck auf mich machte. In muſikaliſcher Beziehung war ich zwiſchen zwei Haupteindrücke geklemmt. Mit Stolz führte ein junger Freund mich in die Aufführung von Glucks „Iphigenia in Tauris“, welche durch die vorzüglichen Leiſtungen des berühmten Wild, Staudigls und Binders, beſonders empfehlenswert war: nur muß ich aufrichtig geſtehen, daß ich im ganzen durch das Werk mich gelangweilt fühlte, was mir um ſo peinlicher war, da ich es nicht auszuſprechen wagte. Auch Gluck war mir namentlich durch das bekannte Hoffmannſche Phantaſieſtück unwillkürlich zu einer dämoniſchen Rieſengröße geworden: ich vermutete in ihm, deſſen Werke ich noch nicht ſtudiert hatte, ein hinreißendes dramatiſches Feuer, und legte an alles, was ich mir von einer erſten Vorführung ſeines berühmteſten Werkes erwarten ſollte, den Maßſtab an, welchen ich jenem unvergeßlichen Abend der Darſtellung des „Fidelio“ durch die Schröder-Devrient entnommen hatte. Mit Mühe gelang es mir, in der großen Szene des Oreſtes mit den Furien mich in eine halbweg ähnliche Ekſtaſe zu verſetzen. Der Eindruck alles übrigen blieb feierlich ſpannend auf eine Wirkung, zu welcher es nie kam. — Auf den eigentlichen Lebensnerv des Wiener Theatergeſchmackes traf ich jedoch bei der Oper Zampa, welche damals das faſt tägliche Repertoire an beiden Operntheatern, am Kärtner Tor und in der Joſephſtadt, erfüllte. Beide Theater wetteiferten im Feuer für dieſe außerordentlich beliebte Leiſtung: hatte das Publikum ſich den Anſchein gegeben, in „Iphigenie“ zu ſchwelgen, ſo raſte es mit voller Wahrhaftigkeit in „Zampa“; und trat man aus dem Theater der Joſephſtadt, in welchem ſoeben „Zampa“ alles in Ekſtaſe verſetzt hatte, in die unmittelbar daran gelegene Tabagie von Sträußlein, ſo brannte mir unter Strauß' fieberhaftem Vorſpiel ein Potpourri aus „Zampa“ entgegen, welches die geſamte Zuhörerſchaft faſt erſichtlich in Flammen ſetzte. Unvergeßlich blieb mir hierbei die für jede von ihm vorgegeigte Piece ſich gleich willig erzeugende, an Raſerei grenzende Begeiſterung des wunderlichen Johann Strauß. Dieſer Dämon des Wiener muſikaliſchen Volksgeiſtes erzitterte beim Beginn eines neuen Walzers wie eine Pythia auf dem Dreifuß, und ein wahres Wonnegewieher des, wirklich mehr von ſeiner Muſik als von den genoſſenen Getränken berauſchten Auditoriums, trieb die Begeiſterung des zauberiſchen Vorgeigers auf eine für mich faſt beängſtigende Höhe. So ward mir die heiße Sommerluſt Wiens endlich faſt nur noch von Zampa und Strauß geſchwängert. — Eine äußerſt dürftige Übungsprobe der Jäglinge des Konſervatoriums, in welcher Teile einer Meſſe Cherubinis geſpielt wurden, ließ mir dagegen die Pflege der klaſſiſchen Muſik wie ein notdürftig bezahltes Almoſen erſcheinen. In derſelben Probe verſuchte ein mir unbekannt gebliebener Profeſſor, an welchen ich empfohlen war, meine bereits in Leipzig aufgeführte D-Moll-Ouvertüre zum Durchſpielen zu bringen: ich weiß nicht, welches die Meinung des Mannes und der Zöglinge in betreff des angeſtellten Verſuches war, und entſinne mich nur, daß er alsbald aufgegeben ward.

So im ganzen in meiner Geſchmacksrichtung auf bedenkliche Abwege geleitet, zog ich mich von dieſem erſten Bildungsbeſuche einer großen europäiſchen Kunſtſtadt zurück, um eine wohlfeile, aber ſehr langwierige Reiſe im Stellwagen nach Böhmen zurück anzutreten. Dort ſollte ich die aus meinen Jugenderinnerungen mir ſchmeichelhaft bekannte Familie des Grafen Pachta auf deſſen Herrſchaft Pravonin, acht Meilen ſeitwärts von Prag, beſuchen. Von dem alten Herrn und ſeinen ſchönen Töchtern auf das freundlichſte aufgenommen, genoß ich dort bis in den Spätherbſt eine mannigfaltig anregende Gaſtfreundſchaft. Als neunzehnjähriger junger Menſch mit bereits kräftig entwickeltem Bartwuchs, auf welchen die jungen Damen durch den Empfehlungsbrief meiner Schweſter bereits aufmerkſam gemacht worden waren, konnte der ſtete nahe Umgang mit ſo ſchönen und guten Mädchen unmöglich ohne Eindruck auf meine Phantaſie bleiben. Jenny, die ältere, war ſchlank, mit ſchwarzem Haar, dunkelblauen Augen und wunderbar edlem Schnitt des Geſichts; die jüngere, Auguſte, war etwas kleiner und üppiger, von blendendem Teint, blondem Haar und braunen Augen. Die große Unbefangenheit und ſchweſterliche Gutmütigkeit, welche in ihrem Umgang mit mir fortgeſetzt ſich ausſprach, irrten mich nicht in der Annahme, daß ich mich in eine derſelben zu verlieben hätte. Die Mädchen unterhielt es in beſter Laune zu bemerken, in welche Verlegenheit ich durch die Wahl geriet, und unaufhörliches Necken war der Erfolg, welchen mir meine eifrigen Bemühungen einbrachten. Leider verfuhr ich nicht zweckmäßig in meinem Benehmen gegen die jungen Freundinnen: wirklich häuslich und beſcheiden erzogen, waren ſie doch durch ihre eigentümlichen Geburtsverhältniſſe in ein ſonderbares Schwanken zwiſchen der Hoffnung auf eine bedeutende Standesheirat, oder der Nötigung zur Wahl eines eben nur reichlichen bürgerlichen Unterkommens verſetzt. Die auffallend geringe, faſt mittelalterliche Bildung des öſterreichiſchen eigentlichen Kavaliers, welche mir dieſelben geringſchätzig darſtellte, war auch in der Erziehung meiner jungen Freundinnen leider maßgebend geweſen. Eine ſehr oberflächliche Kenntnis auf dem Gebiete der Äſthetik, dagegen eine ſehr ausgeprägte Fertigkeit in allem was Äußerlichkeit betrifft, wurde bald von mir mit Widerwillen bemerkt. Keine meiner enthuſiaſtiſchen Mitteilungen aus den mir ſo einzig ſympathiſch gewordenen höheren Lebenselementen fand bei ihnen irgend welchen Anklang. Ich eiferte gegen die ſchlechten Leihbibliothek-Romane, welche ihre einzige Lektüre bildeten, gegen die italieniſchen Opernarien, welche Auguſte ſang, und endlich gegen die pferdepflegenden geiſtloſen Kavaliere, welche zuzeiten ſich einſtellten, um beiden, Jenny wie Auguſte, auf eine mich verletzende unzarte Art den Hof zu machen. Namentlich mein Eifer gegen den letzteren Punkt brachte bald große Ärgerniſſe zuwege; ich ward hart und beleidigend, verlor mich in Erläuterungen des Geiſtes der franzöſiſchen Revolution, bis zur Erteilung väterlich klingender Ratſchläge, ſich um Gotteswillen doch lieber an gut gebildete Bürgerliche zu halten, und die übermütigen rohen Herren aufzugeben, deren Umgang nur ihren Ruf untergraben könnte. Die Entrüſtung, die ich durch ſolche Ermahnungen erweckte, mußte ich manchmal durch harte Zurechtweiſungen zu ertragen ſuchen: um Verzeihung bat ich jedoch nie, ſondern ſuchte durch vorgebliche oder wirkliche Eiferſucht, welche mich beherrſchte, das Verdrießliche meiner Wutausbrüche in ein ſchließlich noch erträglich ſchmeichelndes Geleis zu bringen. So unentſchieden, ob verliebt oder ärgerlich, immerhin aber in freundlichem Einvernehmen, ſchied ich von den ſchönen Kindern an einem kalten Novembertage, um die ganze Familie bald darauf in Prag wieder zu treffen, wo ich mich nun noch längere Zeit aufhielt, ohne jedoch im gräflichen Hauſe meine Wohnung zu nehmen.

Der Prager Aufenthalt ſollte nun wieder einen muſikaliſchen Bildungszweck erhalten. Ich ward mit dem Direktor des Konſervatoriums, Dionys Weber, bekannt, und durch ihn ſollte meine Symphonie mir zur erſten Anhörung gebracht werden. Außerdem brachte ich meine Zeit meiſtens bei einem Schauſpieler Moritz zu, an welchen ich, als einen älteren Bekannten meiner Familie, empfohlen war, und in deſſen Umgange ich mit einem ebenfalls jungen Muſiker, Kittl, bald zu näherer Befreundung bekannt wurde. Moritz, der mich täglich in dringenden muſikaliſchen Geſchäften zu dem gefürchteten Chef des Konſervatoriums wandern ſah, entließ mich einſt mit einer improviſierten Parodie der Schillerſchen „Bürgſchaft“:

Zu Dionys, dem Direktor, ſchlich
Wagner, die Partitur im Gewande;
Ihn ſchlugen die Schüler in Bande:
„Was wollteſt du mit den Noten, ſprich?“
Entgegnet ihm finſter der Wüterich:
„Die Stadt vom ſchlechten Geſchmacke befreien!“
„Das ſollſt du in den Rezenſionen bereuen.“

In der Tat hatte ich es mit einer Art von „Tyrannen Dionyſius“ zu tun. Dem Manne, der Beethoven nur bis zu ſeiner zweiten Symphonie gelten ließ, die „Eroica“ bereits als vollkommene Geſchmacksverderbnis des Meiſters bezeichnete, einzig Mozart erhob, und neben ihm unter den Neueren nur Lindpaintner geſtattete, — dieſem Manne war nicht leicht beizukommen, und ich mußte mich mit der Art vertraut machen, auf welche man Tyrannen zu ſeinen Zwecken nützt: ich verſtellte mich, zeigte mich erſtaunt über das Neue ſeiner Behauptungen, widerſprach keineswegs, und verwies ihn zur Bekräftigung der Übereinſtimmung unſrer Anſichten auf die Schlußfuge ſowohl meiner Ouvertüre als meiner Symphonie, beide in C-Dur, und nachweislich durch Mozartiſche Einwirkung zuſtande gebracht. Mein Lohn blieb nicht aus: Dionys ſchritt mit jugendlichem Feuer zum Einſtudieren meiner Orcheſterſtücke. Die Schüler des Konſervatoriums mußten unter ſeiner trockenen, aber fürchterlich lärmenden Taktiererei ſelbſt meine neue Symphonie mit großer Präziſion ſich einſtudieren, und vor meinen mitgebrachten Freunden, unter welchen auch mein alter Graf Pachta als Vorſteher des ſtändiſchen Konſervatoriums ſich befand, brachten wir die erſte Aufführung dieſes größten meiner bisherigen Werke wirklich zuſtande.

Während ich dieſe muſikaliſchen Erfolge feierte, ſetzte ich meine ſonderbaren Liebeswerbungen in dem anziehenden Hauſe der Pachtaſchen Familie unter den wunderlichſten Wechſelfällen fort. Als Schickſalsgenoſſen hatte ich einen Zuckerbäcker, Haſcha, gewonnen. Dies war ein langer hagerer, ungemein trockner junger Menſch, der, wie die meiſten Böhmen, neben ſeiner anſehnlichen Konditorei, auch Muſik trieb, Auguſte beim Geſang akkompagnierte, und hierüber in die ſeinem Naturell entſprechende Verliebtheit geraten war. Ihm, gleich mir, waren die nun in der Hauptſtadt ſich häufiger einſtellenden Kavalierbeſuche im höchſten Grade verhaßt: während aber mein Unmut ſich meiſtens humoriſtiſch äußerte, blieb der ſeinige finſter und melancholiſch; ja er verleitete ihn zur offenbaren Tölpelhaftigkeit, vermöge welcher er eines Abends, als zur Erwartung eines Hauptkavaliers der Lüſter angezündet werden ſollte, mit ſeinem auf langem Körper hervorragenden Kopfe den Kronleuchter anſtieß, dieſen zerbrach und dadurch die feſtliche Erleuchtung unmöglich machte, welches ihm die höchſte Entrüſtung der Mutter unſrer Freundinnen zuzog, ſo daß er von da an ſeine Beſuche im gräflichen Hauſe aufzugeben für gut fand. Ich entſinne mich nun, die erſten Spuren der Empfindungen wirklicher Liebespein an den ſonderbar nagenden Erregungen der Eiferſucht, welche ſich doch in Wahrheit auf keine eigentliche Liebe bezog, wahrgenommen zu haben: es geſchah dies, als ich eines Abends meinen Beſuch machen wollte, und von der Mutter in einem Vorzimmer feſtgehalten wurde, während in dem eigentlichen Beſuchzimmer, wie ich aus Anzeichen wahrnahm, die in beſondrer Toilette geſchmückten jungen Damen ſich mit den mir verhaßten vornehmen jungen Herrn unterhielten. Alles, was namentlich in einigen Hoffmannſchen Erzählungen von gewiſſen ſataniſchen Buhlſchaften mir bis dahin einen unverſtändlichen Eindruck gemacht hatte, ward hier ſchrecklich lebendig in mir, und ich verließ Prag mit einer offenbar übertriebenen und ungerechten Meinung von den Dingen und Perſonen, die mich zum erſtenmal in einen Kreis von, bis dahin noch unbekannten, leidenſchaftlichen Empfindungen hineingezogen hatten.

Eine andre Ausbeute brachte ich jedoch von dieſem erſten größeren Ausfluge in die Welt zurück: in Pravonin hatte ich gedichtet und komponiert. Meine muſikaliſche Arbeit beſtand in der Kompoſition eines Gedichtes meines Jugendfreundes Theodor Apel, betitelt: Glockentöne. Nachdem ich zwar ſchon im vergangenen Winter in Leipzig noch eine größere Arie für Sopran und Orcheſter fertig und zur Aufführung in einem Theaterkonzert gebracht, war dieſe neue Arbeit doch die erſte Geſangskompoſition, welche von wirklicher Empfindung eingegeben war. Ihrem allgemeinen Charakter nach war ſie wohl aus den Eindrücken der Beethovenſchen Geſangkompoſitionen, namentlich ſeines „Liederkreiſes“ hervorgegangen; dennoch erinnere ich mich ihrer als einer mir eigen angehörenden Arbeit von zarter ſchwärmeriſcher Empfindung, welche beſonders durch die träumeriſche Begleitung zu ſprechendem Ausdruck kam. — Meine dichteriſche Arbeit bezog ſich auf den Entwurf eines tragiſchen Opernſüjets, welches ich in Prag unter dem Titel: „Die Hochzeit“ vollſtändig ausführte, und zwar ohne daß irgend jemand etwas davon merkte, welches letztere ſeine Schwierigkeit hatte, da ich der eingetretenen Kälte wegen nicht in meinem unheizbaren kleinen Gaſthofzimmer daran ſchreiben konnte, ſondern dies in Moritz' Wohnung, wo ich mich während des Vormittags aufhielt, abmachen mußte; ich entſinne mich, wiederholt das Manuſkript ſchnell hinter dem Kanapee verborgen zu haben, ſobald mein Gaſtfreund zufällig in das Zimmer eintrat.

Mit dem Stoff zu dieſer dramatiſchen Arbeit hatte es eine beſondere Bewandnis. Schon vor mehreren Jahren hatte ich in Büſchings Buch über das Ritterweſen einen tragiſchen Vorgang beiläufig angeführt geleſen, welchen ich ſeitdem nirgend ſonſt wieder angetroffen habe. Eine Edelfrau war zur Nachtzeit von einem Manne, der ſie mit heimlicher Leidenſchaft liebte, gewaltſam überfallen worden, und hatte ihn, mit der Kraft des Ehrgefühls kämpfend, in den Burghof hinabgeſchleudert. Sein rätſelhafter Tod blieb ſo lange ein Geheimnis, bis bei ſeiner feierlichen Beiſetzung, welcher auch die Edelfrau im Gebet beiwohnte, dieſe plötzlich ebenfalls entſeelt niederſank. Die geheimnisvolle Stärke der leidenſchaftlichen, in ſich verſchloſſenen Empfindung prägte ſich meiner Phantaſie aus dieſem

Vorgange mit unerlöſchlicher Lebhaftigkeit ein. Zunächſt noch ganz von der beſondren Art der Behandlung ſolcher Phänomene in den Hoffmannſchen Erzählungen erfüllt, entwarf ich eine Novelle, in welche zugleich der mir damals ſo teure muſikaliſche Myſtizismus hineinſpielte. Der Vorgang ſollte auf dem Gute eines reichen Kunſtfreundes ſpielen: ein Brautpaar ſah der Hochzeit entgegen, zu welcher auch der Freund des Bräutigams, ein intereſſanter verſchloſſener, melancholiſcher junger Mann geladen war. Zu dieſer Geſellſchaft fand ſich, im innigſten Verkehr, ein ſonderbarer alter Organiſt. Welche myſtiſche Beziehungen zwiſchen dieſem alten Muſiker, dem melancholiſchen jungen Manne und der Braut ſtattfanden, ſollte aus dem Ausgange gewiſſer Verwickelungen klar werden, welche zu einem gleichen Ereigniſſe, wie dem vorher erwähnten aus dem Mittelalter, führten. Zu dem im Sarg ausgeſtellten, unbegreiflich getöteten jungen Manne, und der an ſeiner Seite ebenſo rätſelhaft verſcheidenden Braut des Freundes, geſellte ſich der alte Muſiker, welcher bei der ergreifenden Totenfeier die Orgel ſpielte, und während eines in das Unendliche forttönenden Dreiklanges ebenfalls tot auf ſeiner Bank gefunden wurde. Zur Ausführung dieſer Novelle war es nicht gekommen: nun aber, da ich mir einen Operntext ſchreiben wollte, faßte ich den Gegenſtand in ſeiner urſprünglichen Darſtellung wieder auf, und bildete aus ihm, den Grundzügen nach, folgende dramatiſche Handlung.

Zwei große Geſchlechter hatten lange in Familien-Feindſchaft gelebt und waren nun dazu vermocht worden, ſich Urfehde zu ſchwören. Zu den Feſten der Vermählung ſeiner Tochter mit einem treuen Parteigänger lud das greiſe Haupt der einen Familie den Sohn des bisherigen Feindes ein. Die Hochzeit wird mit einem Verſöhnungsfeſte verbunden. Während die Gäſte mit Mißtrauen und Furcht vor Verrat erfüllt ſind, hat in dem Herzen ihres Führers eine düſtre Leidenſchaft für die Braut ſeines neuen Bundesfreundes Raum gewonnen. Sein düſtrer Blick ſchneidet auch ihr in das Herz, und als ſie, im feſtlichen Zuge nach der Brautkammer geleitet, der Ankunft des Geliebten harrend, plötzlich am Fenſter ihres hohen Turmgemaches dieſen ſelben Blick mit furchtbarer Leidenſchaft auf ſich blitzen ſieht, erkennt ſie ſofort, daß es ſich um Leben und

Tod handelt. Den Eingedrungenen, der ſie mit wahnſinniger Glut umfaßt, drängt ſie zum Balkon zurück, und ſtürzt ihn über die Brüſtung in die Tiefe hinab, wo der Zerſchmetterte von ſeinen Genoſſen aufgefunden wird. Dieſe ſcharen ſich ſofort gegen den vermeintlichen Verrat, und ſchreien nach Rache: ungeheurer Tumult erfüllt den Schloßhof; das furchtbar geſtörte Hochzeitsfeſt droht zur Mordnacht zu werden. Den Beſchwörungen des ehrwürdigen Familienhauptes gelingt es jedoch, das Unheil abzuwenden; Boten werden an die Familie des rätſelhaft Verunglückten ausgeſandt; die Leiche ſelbſt ſoll zur Sühne des unbegreiflichen Vorganges mit höchſter Feierlichkeit, unter dem Beileid des ganzen Geſchlechtes der verdächtigten Familie, begangen, und hierbei durch Gottes Urteil ergründet werden, ob irgend ein Glied derſelben die Schuld des Verrates treffe. Während der Vorbereitungen zu dieſer Leichenfeier zeigen ſich an der Braut Spuren eines ſchnell ſich ſteigernden Wahnſinns; ſie flieht ihren Bräutigam, verſchmäht die Verbindung mit ihm und verſchließt ſich unnahbar in ihr Turmgemach. Nur zur Totenfeier, als dieſe mit höchſter Pracht zur Nachtzeit begangen wird, ſtellt ſie ſich ein, bleich und ſchweigend an der Spitze ihrer Frauen, dem Seelenamte beizuwohnen, deſſen düſtrer Ernſt durch die Kunde vom Heranzug feindlicher Scharen und endlich vom Waffenſturm der herandrängenden Verwandten des Erſchlagenen unterbrochen wird. Als die Rächer des vermeintlichen Verrats endlich in die Kapelle dringen und den Mörder des Freundes aufrufen, deutet der entſetzte Burgherr auf die entſeelte Tochter, welche, dem Bräutigam abgewandt, am Sarge des Erſchlagenen hingeſunken iſt.

Dieſes vollkommne Nachtſtück von ſchwärzeſter Farbe, in welches aus weiter Jugendferne „Leubald und Adelaïde“ veredelt hineinklangen, führte ich mit Verſchmähung jedes Lichtſcheines und namentlich jeder ungehörigen opernhaften Ausſchmückung, Schwarz auf Schwarz, aus. Zarte Saiten wurden jedoch bereits berührt; und die Introduktion des erſten Aktes brachte mir (durch ein Adagio für Vokal-Septett, in welchem die Verſöhnung der ſtreitenden Familien, die Empfindungen des Brautpaares, mit der düſtren Glut des heimlich Liebenden zugleich ſich ausdrückten), von Weinlig, dem ich hiermit den Beginn der Kompoſition meines Werkes ſchon bei meiner Heimkehr nach Leipzig zeigen konnte, ob der darin ſich kundgebenden Klarheit und Sangbarkeit, ſehr ermutigende Lobſprüche ein. Hauptſächlich lag mir jedoch daran, den Beifall meiner Schweſter Roſalie für mein Unternehmen zu gewinnen. Dieſe konnte ſich jedoch mit meinem Gedicht nicht befreunden: ſie vermißte alles das, was ich eben faſt mit Abſichtlichkeit ausgelaſſen hatte, und wünſchte Ausſchmückung und Ausbildung der einfachen Verhältniſſe zu mannigfaltigeren und möglichſt freundlicheren Situationen. Schnell war ich entſchieden, ergriff ohne alle Leidenſchaftlichkeit mein Manuſkript und vernichtete es ſpurlos.

Hiervon war nicht eigentlich gereizte Eitelkeit der Grund, ſondern wirklich lag es mir daran, meiner Schweſter zu beweiſen, teils wie wenig ich für meine Arbeit eingenommen ſei, teils wie viel ich auf ſie gebe. Genoß Roſalie in unſrer Familie die beſondre Achtung und Liebe der Mutter und Geſchwiſter, ſo hatte dies ſeinen Grund zum großen Teil wohl darin, daß ſie ſeit längeren Jahren zum vorzüglich ernährenden Haupt derſelben geworden war; der nicht unanſehnliche Gehalt, den ſie als Schauſpielerin bezog, bildete den Hauptfonds, aus welchem das Hausweſen beſtritten ward. Auch ihrer Beſchäftigung gemäß hatte ſie mancherlei Bevorzugung zu beanſpruchen. Ihre Wohnungsabteilung war ſtets mit beſondrer Annehmlichkeit und Berechnung der für ihre Studien nötigen Stille hergerichtet; an Markttagen, wo wir andren mit geringerer Koſt vorliebnehmen mußten, durfte ihr allein an der gewohnten feineren Nahrung nichts abgehen. Mehr als alles dies, ſtellte ſie über das Niveau der jüngern Familie der freundliche Ernſt, die gewählte Art ſich zu äußern, und die zarte ſinnige Haltung, aus der ſie faſt nie in den ſonſt bei uns herrſchenden etwas lebhaften Ton verfiel. Ich war nun jedenfalls dasjenige Familienglied, welches, wie der Mutter, ſo auch der mütterlichen Schweſter die größte Sorge verurſacht hatte. Während der böſen Studentenzeit war mir namentlich ihre Entfremdung gegen mich von lebhaftem Eindruck geweſen. Daß ſie endlich wieder Hoffnung auf mein Gedeihen ſetzte, und meinen Studien mit neuer Teilnahme folgte, hatte mich mit angenehmer Wärme erfüllt. Es dahin zu bringen, daß dieſe

Schweſter, die ſchon daran geweſen war, mich für verloren anzuſehen, endlich wirklich mit Achtung und bedeutender Erwartung meinen Arbeiten folge, war mir zu einem beſondren Sporn des Ehrgeizes geworden. Unter ſolchen Umſtänden bildete ſich endlich eine zarte, ja faſt ſchwärmeriſche Neigung zu Roſalie in mir aus, welcher an Reinheit und läuternder Wärme wohl nur die edelſten Beziehungen zwiſchen Mann und Weib zur Seite geſtellt werden können. Gewiß war hierbei auch Roſaliens beſondres Naturell nicht ohne Einfluß. Sie hatte nicht eigentliches Talent, namentlich nicht für das Theater; ihr Spiel ward meiſtens ſtudiert und unnatürlich gefunden. Dennoch zog ſie durch die große Anmut ihres Äußern, ſowie die Reinheit und Würde ihrer edlen Weiblichkeit, die warme Beachtung aller auf ſich, und manches Zeugnis der verehrungsvollſten Ergebenheit, mit der ihr gehuldigt wurde, iſt auch mir in Erinnerung geblieben. Nie hatte es ſich jedoch gefügt, daß mit ſolchen Annäherungen Ausſicht auf dauernde Vereinigung ſich gefunden hätte, und ein mir noch unerklärliches Schickſal näherte meine Schweſter endlich dem reiferen Mädchenalter, indem es ſie zugleich immer mehr von der Hoffnung, in eine ihr geeignet dünkende Ehe treten zu können, entfernte. Ich glaubte in meiner Weiſe zuzeiten Wahrnehmungen von Roſaliens ſchmerzlicher Bewegung über dieſen Charakter ihres Schickſals gewonnen zu haben. Beſonders unvergeßlich blieb es mir, ſie eines Abends im dunklen Zimmer, wo ſie ſich allein glaubte, in banges Seufzen und Klagen ſich ergießen zu hören, was einen ſolchen Eindruck auf mich machte, daß ich, nachdem ich unvermerkt mich hinausgeſchlichen hatte, von da an mit geſteigerter, zärtlicher Hochachtung in allem ihr zu Willen zu ſein, und namentlich durch mein Gedeihen ihr Freude zu machen ſuchte. Denn nicht ohne Bezug hatte ſchon unſer Stiefvater Geyer das zarte Mädchen mit dem freundlichen Spitznamen „Geiſtchen“ belegt: war ihr Schauſpieltalent, wie ich ſagte, nicht bedeutend, ſo war dagegen ihre Phantaſie, ihr Sinn für Kunſt und alles Höhere deſto reger. Von ihr hatte ich die erſten bewunderungsvollen Ergießungen über alles das, was mich ſpäterhin ſelbſt ſo ſtark erregte, vernommen; auch bildete ſich um ſie überall, und zu jeder Zeit, ein kleiner Kreis tüchtiger und für das Höhere teilnehmender Menſchen, ohne daß in ſolchen Umgang je Affektation irgendwelcher Art ſich gemiſcht hätte.

Bei meiner Rückkehr von meinem längeren Ausfluge traf ich als neuen Ankömmling Heinrich Laube, bei den Meinigen und in Roſaliens Umgang freundlich aufgenommen, an.

Es war dies die Zeit, in welcher die Nachwehen der Julirevolution ſich in der Bewegung jüngerer deutſcher Geiſter bemerklich machten; unter dieſen ward bald Laube beachtet. Er kam als junger Mann aus Schleſien nach Leipzig, um eigentlich nur durch dieſen Sitz des Buchhandels nach Anknüpfung der ihm nötigen Verbindungen ſchnell nach Paris zu eilen, von wo aus Börne durch ſeine Briefe großes Aufſehen auch bei uns machte. Bei dieſer Gelegenheit wohnte Laube der Aufführung eines Stückes von Ludwig Robert, „Die Macht der Verhältniſſe“ im Theater bei, und fand ſich veranlaßt, über dasſelbe in das „Leipziger Tageblatt“ eine Rezenſion zu ſchreiben, welche durch ihre ſcharfe und lebendige Faſſung ein ſo großes Aufſehen erregte, daß ihm ſofort die Redaktion der „Zeitung für die elegante Welt“ angeboten, und weitere buchhändleriſche Anträge gemacht wurden. In unſerm Hauſe wurde er als glänzendes Talent begrüßt: ſeine ſcharfe, kurze, oft beißende Manier, welcher das poetiſche Element zu behaupten offenbar beſchwerlich ſchien, ließ ihn für originell und kühn gelten; ſeine Rechtlichkeit, Gradheit und kecke Derbheit nahm alles für ſeinen durch eine mühſelige Jugend geſtählten Charakter ein. Auf mich machte Laube einen ermutigenden Eindruck, und namentlich war ich faſt verwundert darüber, ihn ſo entſchieden für mich eingenommen zu ſehen, wie es ſich in ſeinen Verkündigungen meines muſikaliſchen Talentes ausſprach, welche er infolge einer erſten Anhörung meiner Symphonie in ſeinem Journal veröffentlichte.

Dieſe Aufführung ging im Beginn des Jahres 1833 in der Leipziger „Schneider-Herberge“ vor ſich: in dieſes ehrwürdige Lokal hatte ſich nämlich die „Euterpe“ zurückgezogen. Es war ein ſchmutziger, enger, ſchmählich erleuchteter Raum, in welchem, unter gemeinſter Wirkung des Orcheſters, mein Werk dem Leipziger Publikum zum erſten Male vorgeführt wurde. Mir iſt dieſer Abend durchaus nur wie ein garſtiger Geſpenſtertraum in Erinnerung: deſto mehr überraſchte mich die bedeutungsvolle Aufnahme, welche Laube dieſer Aufführung gab. Mit guter Hoffnung ſah ich daher der bald darauf vor ſich gehenden Aufführung im Gewandhaus-Konzert entgegen, wo denn auch alles hell glänzend und ganz nach Wunſch ablief. Die Aufnahme war beifällig: ich wurde in allen Zeitungen rezenſiert; entſchiedene Bosheit tat ſich nirgends kund; mancher Bericht war dagegen ermutigend, und Laube, der ſchnell berühmt geworden, erklärte einen Operntext, den er für Meyerbeer beſtimmt habe, für mich abtreten zu wollen. Dies erſchreckte mich. Nicht im mindeſten war ich zwar darauf bedacht, mich auch als Dichter bewähren zu wollen, und hatte im Gegenteil nichts andres im Sinne als mir ſelbſt eben nur einen wirklichen „Operntext“ zu ſchreiben: aber eben darüber, wie ein ſolcher Operntext zu ſchreiben ſei, hatte ich bereits mein eigenes ſicheres, inſtinktives Gefühl, welches ſich in ſeiner Richtigkeit ſofort bewährte, als Laube mich mit ſeinem Süjet verheißungsvoll bekannt machte. Er teilte mir mit, daß er nichts Geringeres im Sinne habe, als mir Kosciuszko für eine Hauptoper zurecht zu machen. Hierüber erſchrak ich wiederum: denn ich ahnte ſogleich, daß es ſich um eine Täuſchung Laubes über den Charakter eines dramatiſchen Vorganges handle. Als ich nach der eigentlichen Handlung fragte, war Laube ganz erſtaunt, noch etwas anderes fordern zu wollen als die außerordentlich tatenreiche Lebensgeſchichte des polniſchen Freiheitshelden, aus welcher er gerade genug Aktion auswählte, um das Unglück einer ganzen Nation darin auszudrücken. Außerdem fehlte es aber an einer beliebigen Polin nicht, welche mit einem Ruſſen in einem Liebesverhältnis ſtand, wodurch auch tragiſche Liebesſituationen ſich ganz von ſelbſt einfanden. Ich erklärte ſofort meiner Schweſter Roſalie, dieſes Süjet nicht komponieren zu wollen; ſie ſtand mir bei und bat mich nur, die Erklärung zu verzögern, wozu meine Abreiſe nach Würzburg, welche bald erfolgte, mir derart verhalf, daß ich nach einiger Zeit meinen Abſchlag Laube ſchriftlich berichten konnte. Er ertrug die kleine Demütigung mit guter Laune, hat mir es aber doch in keiner Zeit meines Lebens verziehen, daß ich mir ſelbſt meine Gedichte machte.

Namentlich gab er mir ſeine Geringſchätzung kund, als er erfuhr, welches Süjet ich ſeinem glänzenden politiſchen Gedichte vorgezogen hätte. Dieſes hatte ich einem dramatiſchen Märchen von Gozzi: la Donna Serpente, entnommen, und unter dem Titel „Die Feen“ ausgeführt. Die Namen meiner Helden wählte ich mir nach allerhand oſſianiſchen und ähnlichen Gedichten: mein Prinz hieß Arindal; er war von einer Fee Ada geliebt, welche ihn, ſeinem Reiche entrückt, in ihrem Zauberlande feſthielt, bis er von ſeinen Getreuen aufgeſucht und endlich gefunden ward, um durch die Kunde von dem Verfall ſeines Landes, welches bis auf die Hauptſtadt in Feindeshände geraten war, zur Rückkehr vermocht zu werden. Die liebende Fee ſendet ihn ſelbſt in die Heimat zurück, da ſie durch einen Schickſalsſpruch genötigt iſt, dem Geliebten die härteſten Proben aufzuerlegen, durch deren ſiegreiche Beſtehung allein er ihr die Möglichkeit zu bereiten hat, aus der unſterblichen Feennatur auszuſcheiden, um als liebendes Weib das Los des Sterblichen teilen zu können. Dem bereits durch die Wiederkehr in ſein zerrüttetes Land entmutigten Königsſohne erſcheint in der Stunde der größten Bedrängnis die Gattin, um durch Handlungen der unbegreiflichſten Grauſamkeit ſeinen Glauben an ſie abſichtlich zu erſchüttern. Unter dem Zuſammenwirken aller Schrecken gerät Arindal in den Wahn, bisher von einer böſen Zauberin verführt worden zu ſein, und ſucht der verderblichen Macht dieſes Zaubers durch Ausſtoßung ſeines Fluches über Ada ſich zu entziehen. Wütend vor Schmerz ſtürzt die unglückliche Fee zuſammen, und enthüllt nun dem ewig Verlornen ihr gemeinſames Schickſal, und daß ſie zur Strafe für den dem Feenſpruche gebotenen Trotz verurteilt ſei, ewig in einen Stein verwandelt zu werden (ſo nämlich hatte ich die Gozziſche Verwandlung in eine Schlange umgeändert). Sofort bewährt ſich, daß alle durch die Fee heraufbeſchworenen Schreckniſſe nur Täuſchung waren: Sieg über die Feinde, Blühen und Gedeihen des Reiches ſtellt ſich in zauberiſcher Schnelligkeit ein; nur Ada wird von den Vollzieherinnen des Schickſalſpruches davongeführt und Arindal bleibt im vollen Wahnſinn zurück. Dieſe Leiden des Wahnſinns genügten jedoch den grauſamen Vollſtreckerinnen des Feenſpruches nicht: um ſeine gänzliche Vernichtung zu erlangen, erſcheinen ſie dem büßenden Frevler und fordern ihn auf zum Weg in die Unterwelt, mit dem heuchleriſchen Vorgeben, ihm die Mittel zu Adas Entzauberung zeigen zu wollen. Wirklich erreicht dieſe feindlich gemeinte Kunde, daß Arindals Wahnſinn ſich zu erhabenſter Begeiſterung wendet; ein dem Königshauſe treuer Zauberer hat ihn außerdem mit Wunderwaffen und Werkzeugen ausgerüſtet, mit denen er nun den verräteriſchen Feen folgt. Dieſe geraten in Staunen und Entſetzen, als ſie Arindal einen Kampf nach dem andern mit den Ungeheuern der Unterwelt ſiegreich beſtehen ſehen; nur als ſie ihn zu der Gruft geleitet haben, in welcher ſie auf einen menſchlich geſtalteten Stein deuten, faſſen ſie Mut, den kühnen Eindringling erliegen zu ſehen: denn dieſen Stein, welcher Ada ſelbſt berge, habe er zu entzaubern, wenn er nicht ſelbſt gleich ihr auf ewig in gleicher Weiſe verwandelt ſein ſolle. Arindal, der bisher Schwert und Schild, die Geſchenke des befreundeten Zauberers gebraucht, bedient ſich nun des zuvor ihm unverſtändlichen Werkzeuges, der ebenfalls ihm mitgegebenen Leier, zu deren Klang er ſeine Klagen um die verzauberte Geliebte, ſeine Reue und übermächtige Sehnſucht ausſtrömen läßt. Dieſem Zauber erweicht ſich der Stein; die Geliebte iſt erlöſt, die Pracht der Feenwelt tut ſich auf, und dem gewaltigen Sterblichen wird eröffnet, daß Ada durch ſeinen früheren Wankelmut zwar das Recht, der Unſterblichkeit zu entſagen, verloren habe, dagegen dem, aller höchſten Zauber mächtigen Geliebten das Reich der Feen ſelbſt zu ſeinem ewigen Wohnſitze an Adas Seite offen ſtehe.

Hatte ich bei der Ausführung der „Hochzeit“ allem Opernſchmucke entſagt, und den Stoff in ſchwärzeſter Ungebrochenheit gegeben, ſo ſtattete ich nun dieſes Süjet mit aller nur irgend verträglichen Mannigfaltigkeit aus: neben dem idealen Liebespaare figurierte ein zweites reales, und neben dieſem ſogar ein drittes derb komiſches, welches natürlich in das Knappen- und Zofenfach fiel. In betreff der poetiſchen Diktion und der Verſe verfuhr ich mit faſt abſichtlicher Nachläſſigkeit. Es kam mir keineswegs darauf an, meiner ehemaligen Tendenz auf Dichterruhm zu ſchmeicheln; ich war wirklich „Muſiker“ und „Komponiſt“ geworden, und wollte mir einen gehörigen „Operntext“ machen, von welchem ich nun einſah, daß mir ihn niemand anderes machen könnte, eben weil ein Operntext, als ſolcher ganz für ſich, etwas Beſondres ſei, was ein Dichter und Literat gar nicht zuſtande bringen kann.

Mit dem Vorhaben, dieſen Text zu komponieren, verließ ich nun im Januar 1833 Leipzig, um für einige Zeit meinen damals in Würzburg beim Theater angeſtellten älteſten Bruder Albert zu beſuchen. Es ſchien nämlich jetzt an der Zeit zu ſein, daß ich mich für die praktiſche Verwertung meiner muſikaliſchen Fähigkeiten nach der nötigen Gelegenheit zur Übung derſelben umſähe; dazu ſollte mein Bruder bei dem kleineren Würzburger Theater mir die Hand bieten. Ich reiſte mit der Poſt über Hof nach Bamberg, verweilte dort einige Tage in der Geſellſchaft eines jungen Mannes, namens Schunke, welcher aus einem Horniſten Schauſpieler geworden war, lernte die Geſchichte von Kaſpar Hauſer, der damals noch großes Aufſehen machte und welchen, wenn meine Erinnerung mich nicht täuſcht, man mir perſönlich zeigte, mit großem Intereſſe kennen; freute mich der originellen Tracht der Marktfrauen; erinnerte mich beziehungsvoll des Aufenthaltes Hoffmanns und der Entſtehung ſeiner Phantaſieſtücke an dieſem Orte, und fuhr frierend mit einem Hauderer nach Würzburg weiter. Mein Bruder Albert, der jetzt als eine ziemlich neue Erſcheinung in mein Leben trat, ſuchte mich ſeinem nicht eben weit angelegten Hausſtand erträglich einzufügen, freute ſich, mich nicht ſo verſchroben zu finden, als er mich nach jenem Briefe, mit dem ich ihn vor einiger Zeit erſchreckte, vermutet hatte, und verſchaffte mir vor allen Dingen eine ausnahmsweiſe Beſchäftigung als Chordirektor beim Theater, für welche ich monatlich zehn Gulden erhielt. Der Reſt des Winters wurde ſo für mich zu meinen erſten praktiſchen Übungen im muſikaliſchen Direktionsfach angewendet: es galt in der noch kurzen Friſt zwei große neue Opern, in welchen der Chor ſtark zu wirken hatte, nämlich Marſchners Vampyr und Meyerbeers Robert der Teufel, einzuſtudieren. Ich fühlte mich zuerſt als vollkommener Neuling im Beruf eines Chordirektors, und hatte mit einer mir gänzlich unbekannten Partitur, der Camilla von Paër, zu beginnen. Mir iſt hiervon die Erinnerung verblieben, als ob ich mich mit etwas beſchäftigt hätte, was mir gar nicht zukäme;

ich fühlte mich recht eigentlich als Dilettant dabei. Bald intereſſierte mich jedoch die Marſchnerſche Partitur genügend, um meine ſaure Arbeit mir lohnend erſcheinen zu laſſen. Über die Partitur des Robert war ich ſehr enttäuſcht: nach den Zeitungsberichten hatte ich mir ganz wunderbare Originalitäten und exzentriſche Neuheiten erwartet; nichts davon vermochte ich in dem durchſichtigen Werke aufzufinden, und eine Oper, in welcher ein Finale wie das des zweiten Aktes vorkam, konnte unmöglich von mir zu jenen Werken gerechnet werden, die irgend wie meinen geliebten Vorbildern anzureihen geweſen wären; nur die unterirdiſche Klapptrompete, als Geiſterſtimme der Mutter im letzten Akte, imponierte mir. Merkwürdig iſt nun die Erfahrung von äſthetiſcher Demoraliſation, in welche ich durch fortgeſetzten nahen Umgang mit dieſem Werke verfiel. Die urſprüngliche Abneigung gegen das flache, ſo höchſt unintereſſante und namentlich den deutſchen Muſiker ſo unmittelbar anwidernde Werk, verlor ſich wirklich allmählich hinter dem Intereſſe, welches ich am Gelingen der Darſtellung zu nehmen mich genötigt ſah, bis ich endlich von den ſchalen, affektierten, allen modernen Manieren nachgeahmten Melodien nichts andres vernahm, als ihre Fähigkeit Beifall zu erzielen. Da es ſich außerdem um meine zukünftige Karriere als Muſikdirektor handelte, ſchien in den Augen meines um mich beſorgten Bruders dieſer Mangel an klaſſiſcher Halsſtarrigkeit mir vorteilhaft angerechnet zu werden; und es bereitete ſich ſo der allmähliche und einige Zeit andauernde Verfall meines klaſſiſchen Geſchmacks vor. Doch ging es hiermit nicht ſo ſchnell, daß ich nicht zuvor noch Proben von meiner großen Unerfahrenheit im leichtfertigen Stil abgelegt hätte. Mein Bruder wünſchte in Bellinis „Straniera“ eine Kavatine aus deſſen Piraten einzulegen, wovon die Partitur nicht zu haben war; er übertrug es mir, ihm dieſelbe zu inſtrumentieren. Aus dem Klavierauszug erkannte ich unmöglich die lärmend dicke Inſtrumentation der muſikaliſch ſo außerordentlich dünnen Ritornelle und Zwiſchenſpiele, und der Komponiſt einer großen C-Dur-Symphonie mit Schlußfuge konnte ſich hier nicht anders als mit einigen in Terzen ſpielenden Flöten und Klarinetten helfen. Die Kavatine klang in der Orcheſterprobe ſo äußerſt leer und effektlos, daß mein Bruder, welcher auf dieſe

Einlage verzichtete, mir bittre Vorwürfe wegen der verſchwendeten Kopiekoſten machte. Doch wußte ich Revanche zu nehmen: der Tenor-Arie des „Aubry" in Marſchners „Vampyr" fügte ich einen neuen Allegroſatz bei, zu welchem ich auch den Text machte. Meine Arbeit fiel dämoniſch und effektvoll aus, trug Beifall des Publikums und ermunternde Anerkennung meines Bruders ein.

Im gleichen deutſchen Stile führte ich denn auch im Laufe dieſes Jahres (1833) die Muſik zu meinen „Feen" aus. — Mein Bruder und deſſen Frau verließen nach Oſtern Würzburg, um auswärtigen Einladungen nachzugehen; ich blieb mit den Kindern — drei jungen Mädchen in zarteſtem Alter — allein zurück, was mich in die wunderliche Lage eines verantwortlichen Erziehers ſetzte, in welcher ich um jene Zeit mich nicht ſonderlich auszunehmen vermochte. Teils mit meiner Arbeit beſchäftigt, teils von luſtigem Umgang in Beſchlag genommen, konnte es nicht ausbleiben, daß ich die Pflege meiner Ziehkinder vernachläſſigte. Unter meinen dortigen Freunden gewann Alexander Müller, als tüchtiger Muſiker und Klavierſpieler und glücklicher junger Lebemann, beſondren Einfluß auf mich: namentlich imponierte mir ſeine wirklich große Fertigkeit im Improviſieren; er vermochte es, über gegebene Themen phantaſierend, mich ſtundenlang zu feſſeln. Mit ihm und andren Freunden, unter welchen Valentin Hamm durch ſeine groteske Figur, ſein tüchtiges Geigenſpiel und namentlich ſeine enorme Spanne auf dem Klavier (er griff mit einer Hand Duodecime) mir ſehr unterhaltend war, machte ich oft Ausflüge in die Umgebung, wobei es in bayeriſchem Bier und fränkiſchem Wein luſtig herging. Der „letzte Hieb", ein auf anmutiger Höhe gelegener öffentlicher Biergarten, ward faſt allabendlich Zeuge meiner wilden, oft enthuſiaſtiſchen Luſtigkeit und Ausgelaſſenheit: nie kehrte ich in den warmen Sommernächten von dort zu meinen drei Pflegekindern zurück, ohne über Welt und Kunſt in ſonderbare Ekſtaſe geraten zu ſein. — Eines böſen Streiches entſinne ich mich auch, der mir allezeit als ein ſchwarzer Flecken in der Empfindung geblieben iſt. Unter meinen Genoſſen befand ſich ein blonder, ungemein enthuſiaſtiſcher Schwabe, namens Fröhlich, mit welchem ich die Partitur der C-Moll-Symphonie, von unſrer eigenen Hand geſchrieben, ausgetauſcht hatte. Dieſer ausnehmend weiche, aber reizbare Gemütsmenſch, hatte einen gewiſſen André, deſſen etwas maliziöſe Phyſiognomie auch mir nicht ſonderlich gefiel, in ſo heftige Abneigung gefaßt, daß er behauptete, der Menſch verderbe ihm den Abend, wenn er ihn irgendwo antraf. Der unglückliche Gehaßte legte es nichtsdeſtoweniger darauf an, häufig in unſre Nähe zu kommen: es entſtanden Reibungen; immer wieder ſtellte ſich jedoch André mit anſcheinender Herausforderung ein. Eines Abends riß Fröhlich die Geduld. Nach einer beleidigenden Antwort ſuchte er ihn durch Stockſchläge von unſrem Tiſche zu vertreiben: es entſtand eine Prügelei, an welcher Fröhlichs Freunde, allerdings von eigner Abneigung getrieben, ſich beteiligen zu müſſen glaubten. Die Prügelwut ergriff auch mich: ich ſchlug mit den andren auf das unglückliche Opfer unſres Haſſes ein, und hörte einen Schlag, den ich ſelbſt geführt, auf Andrés Schädel ſchallen, wobei ich auch den Blick des Erſtaunten auf mich gerichtet wahrnahm. Ich trage die Erzählung dieſes Vorfalls zur Büßung einer Schuld ab, welche unvergeßlich als Vorwurf einer wahrhaft ſchmählichen Tat auf mir gelaſtet hat. Ich kann dieſer traurigen Erinnerung nur diejenige aus meiner allerfrüheſten Knabenzeit zur Seite ſtellen, welche ſich an den ſchrecklichen Eindruck heftet, den das mühſelige Ertränken junger Hunde, in einem flachen Teiche am Hauſe meines Onkels in Eisleben, auf mich hinterlaſſen hat. Da mich im Gegenteil ſtets ein faſt überzärtliches Mitgefühl mit dem Schmerz andrer, und namentlich auch der Tiere, von je oft in große Verlegenheit trieb, und mich im jüngſten Alter wiederholt mit einer ſonderbaren Anwandlung von plötzlichem Lebensekel erfüllte, ſind mir die bezeichneten Erinnerungen an jene übermütigen oder gedankenloſen Handlungen deſto lebhafter verblieben.

Um ſo unſchuldiger iſt meine Erinnerung an eine erſte Liebſchaft. Es war ganz natürlich, daß eine der jungen Choriſtinnen, welchen ich täglich ihre Stimmen einzuſtudieren hatte, meine Augen auf ſich zu ziehen verſtand. Thereſe Ringelmann, eines Totengräbers Tochter, verführte mich durch ihre ſchöne Sopranſtimme zu der Annahme, ſie zur großen Sängerin bilden zu müſſen. Seitdem ich ihr hierüber Eröffnungen gemacht, kleidete ſie ſich in den Chorproben mit beſondrer Aufmerkſamkeit, und verſtand es namentlich durch eine weiße Perlenſchnur, welche ſie ſich durch das Haar wand, meine Phantaſie in angenehme Aufregung zu verſetzen. Als ich im Sommer allein zurückgeblieben war, erteilte ich Thereſen regelmäßigen Geſangsunterricht, nach einer mir bis jetzt noch unklar gebliebenen Methode. Auch beſuchte ich ſie öfter in ihrer Wohnung, wo ich den unheimlichen Vater zwar nie, wohl aber ſtets ihre Mutter und Schweſter antraf. Wir begegneten uns außerdem in öffentlichen Gärten; doch hielt mich ſtets eine nicht ſehr liebevolle Scham davon zurück, mein Liebesverhältnis vor meinen Freunden einzugeſtehen. Ob hieran die beſcheidene Familienſtellung, die wirklich geringe Bildung Thereſens, oder mein eigener Zweifel an dem Ernſt meiner Liebe Schuld war, kann ich nicht genau beſtimmen; nur weiß ich, daß, als ernſtlicher auf Erklärung meinerſeits gedrungen wurde, und noch dazu eiferſüchtiger Argwohn bei mir ſich einſtellte, das Verhältnis bald ſich ſpurlos löſte.

Ein innigeres Liebesverhältnis erzeugte ſich zu Friederike Galvani, der Tochter eines Mechanikers, von ſehr ſcharf ausgeſprochener italieniſcher Abkunft. Sehr muſikaliſch und mit lieblicher, leicht bildſamer Stimme begabt, hatte ſie mein Bruder unter ſeinen Schutz genommen und ihr zu einem Debüt am Theater verholfen, in welchem ſie ſich glücklich bewährte. Sehr klein von Figur, aber mit großen ſchwarzen Augen und zärtlichem Naturell, hatte ſie bereits einen braven Muſiker, den tüchtigen erſten Hoboebläſer des Orcheſters, mit dauernder Liebe an ſich gefeſſelt. Er galt als ihr Bräutigam: nur durfte er, aus Rückſichten für eine gewiſſe Vergangenheit aus ſeinem Leben, vor der beabſichtigten und immer noch weit ſich hinausſchiebenden Verheiratung, das Haus ihrer Eltern nicht betreten. Als der Herbſt dieſes Würzburger Jahres ſich herannahte, wurde ich von mehreren Freunden, unter denen auch unſer Hoboebläſer mit ſeiner Braut ſich befand, zu einer ländlichen Hochzeit, einige Stunden von Würzburg, eingeladen. Dort ging es bäuriſch luſtig her: es wurde getrunken und getanzt, wobei ich ſelbſt verſuchte mich meiner auf der Geige erlangten Fertigkeit zu erinnern, ohne jedoch die zweite Violine auch nur zu einiger Zufriedenheit meiner Mitmuſiker zuſtande zu bringen. Deſto größer waren die Erfolge meiner Perſon bei der guten Friederike, mit welcher ich einige Male toll durch die Reihen der Bauern tanzte, bis die Gelegenheit es fügte, daß die allgemeine Erhitzung alle perſönlichen Rückſichten auch für uns löſte, und wir, während der offizielle Liebhaber zum Tanz aufſpielte, uns unwillkürlich herzten und küßten. Daß der Bräutigam beim Gewahrwerden der zärtlichen Unbeſangenheiten, welche Friederike mir zuwendete, ſich traurig, aber nicht eigentlich verhindernd in ſein Los fügte, erweckte mir zum erſtenmal in meinem Leben ein ſchmeichelhaftes Selbſtgefühl. Nie hatte ich nämlich Veranlaſſung gefunden, mich der eitlen Annahme hinzugeben, daß ich auf ein Mädchen einen vorteilhaften Eindruck zu machen vermöge. In betreff meiner äußern Begabung, oder daß ich etwa gar hübſch ſei, konnte ich nie zu der mindeſten Illuſion gelangen, und wirklich bemerkte ich auch nie, daß ich je die Blicke eines hübſchen Mädchens auf mich gezogen hätte. Dagegen war mir allmählich ein gewiſſes Selbſtvertrauen im Umgang mit männlichen Altersgenoſſen erwachſen: meine ungemeine Lebhaſtigkeit und ſtets bereite Erregbarkeit gab mir gegenüber von allen, mit denen ich umging, ein endlich in mein Bewußtſein tretendes Gefühl von einer gewiſſen Kraft, meine trägeren Genoſſen hinzureißen oder zu betäuben. An meines armen Hoboiſten ſtill leidender Zurückhaltung beim Gewahrwerden der feurigen Annäherung ſeiner Verſprochenen gegen mich, gewann ich, wie geſagt, nun auch die erſte Empfindung davon, daß ich nicht nur unter Männern, ſondern auch unter Frauen für etwas gelten mochte. Der fränkiſche Wein tat das ſeinige, immer ſteigende Verwirrung hervorzubringen, unter deren Schutze ich endlich mit Friederiken mich als offenbares Liebespaar aufführte. In ſpäteſter Nacht, bereits bei anbrechendem Tage, ging auf einem Leiterwagen die gemeinſchaftliche Heimfahrt nach Würzburg vor ſich: dieſe war der gemütliche Triumph meines anmutigen Abenteuers; während alle übrigen, auch endlich der ſorgenvolle Hoboiſt, in den dämmernden Morgen hinein ihren Rauſch ausſchliefen, wachte ich, an Friederikens Wange gelehnt, unter dem Geſange der Lerchen der aufgehenden Sonne entgegen.

An den darauffolgenden Tagen hatten wir kaum die Beſinnung des Vorgefallenen. Eine nicht unanmutige Beſchämung hielt uns voneinander zurück; jedoch gewann ich leicht den

Zutritt zu ihrer Familie, und war von da an täglich gern geſehen, wenn ich auf einige Stunden in unverhohlenem zärtlichem Verkehr in demſelben häuslichen Kreiſe verweilte, von welchem der unglückliche Bräutigam ausgeſchloſſen blieb. Nie wurde dieſes letzte Verhältnis mit irgend einem Worte berührt, nie entſtand bei Friederike auch nur annähernd der Gedanke, darin eine Änderung herbeizuführen; keinem fiel es ein, daß ich etwa an des Bräutigams Stelle treten ſolle. Die Zutraulichkeit, mit der ich von allen, und am meiſten von Friederike aufgenommen wurde, hatte ganz den Charakter eines Vorganges in der Natur, ungefähr wie wenn es Frühling wird, und nun der Winter aufhört; die Berechnung bürgerlicher Konſequenzen fiel keinem Menſchen ein, und hierin beſteht das Freundliche und Schmeichelhafte dieſes erſten jugendlichen Liebesverkehrs, welcher in keiner Weiſe in Bedenken und Sorge erweckende Annäherung ausartete. Dieſe Beziehungen endeten erſt mit meinem Fortgang aus Würzburg, bei welchem es noch zu dem zärtlichſten, tränenreichſten Abſchied kam. Längere Zeit hielt ich die Erinnerung hieran feſt, ohne jedoch eine Korreſpondenz zu unterhalten. — Zwei Jahre ſpäter beſuchte ich auf einer kurzen Durchreiſe wiederum Friederike: das arme Kind näherte ſich mir in äußerſter Beſchämung. Ihr Hoboiſt war ihr treu geblieben; ohne jedoch noch die Heirat mit ihm ermöglichen zu können, war ſie Mutter geworden. Dann habe ich nie wieder etwas von ihr erfahren. —

Unter all dieſen Lebenserregungen arbeitete ich fleißig an meiner Oper. Die gute Laune hierzu war mir durch die liebevolle Teilnahme meiner Schweſter Roſalie ermöglicht worden. Als mit dem Eintritte des Sommer-Halbjahres meine Einkünfte als Chordirektor aufhörten, übernahm es von neuem die Schweſter, mich mit einem ausreichenden Taſchengelde treulichſt auszuſtatten, ſo daß ich, um nichts bekümmert und niemand zur Laſt fallend, einzig der Vollendung meiner Arbeit mich hingeben konnte. Noch ſehr ſpät habe ich einen längeren Brief von mir an Roſalie aus jener Zeit vorgefunden, welcher von einer zarten, faſt ſchwärmeriſchen Liebe für dieſes edle Weſen erfüllt war. — Als der Winter herannahte, mein Bruder zurückkehrte, und das Theater wieder begann, trat ich zwar nicht wieder in Beziehung zu dieſem, tat mich aber deſto mehr in den Konzerten der Muſikgeſellſchaften heraus, in welchen ich meine große C-Dur-Ouvertüre und Symphonie, ſowie endlich auch Stücke aus der neuen Oper ſelbſt zur Aufführung brachte. Eine Dilettantin mit vorzüglicher Stimme, Fräulein Friedel, ſang die große Arie der Ada; und zudem kam ein Terzett zu Gehör, welches auf meinen Bruder, der darin mitſang, bei einer Stelle, wie er mir ſelbſt geſtand, zu ſeiner Überraſchung eine ſo ergreifende Wirkung machte, daß er darüber ſeinen Eintritt verfehlte.

Zu Weihnachten war mein Werk vollendet, meine Partitur mit rühmlichſter Sauberkeit fertiggeſchrieben, und nun ſollte ich mit Neujahr nach Leipzig zurückreiſen, um dort meine Oper zur Annahme von ſeiten des Theaters zu bringen. Ich beſuchte auf der Rückreiſe Nürnberg, wo ich mich bei meiner Schweſter Clara und deren Manne, welche beim dortigen Theater engagiert waren, acht Tage aufhielt. Ich entſinne mich des angenehmen Behagens dieſes heiteren Beſuches bei denſelben Verwandten, welche vor wenigen Jahren, da ich mich in Magdeburg bei ihnen aufhielt, noch in Sorge über meinen Entſchluß, mich der Muſik zuzuwenden, geraten waren. Jetzt war ich wirklich Muſiker geworden, hatte eine große Oper geſchrieben, manches bereits, ohne durchzufallen, aufgeführt: die Empfindung hiervon tat mir wohl, und ſchmeichelte nicht minder meinen guten Verwandten, welche nun doch ſahen, daß das vermeintliche Unglück mit mir am Ende zu etwas geführt hatte. Ich war luſtig und ausgelaſſen, wie es nicht nur das geſellige Haus meines Schwagers, ſondern auch das gemütliche Wirtshausleben Nürnbergs ſehr erleichterten. In ungemein zuverſichtlicher und heiterer Stimmung kehrte ich nach Leipzig zurück, wo ich nun meiner hochbefriedigten Mutter und meiner innig erfreuten Schweſter die drei kräftigen Bände meiner Partitur vorlegen konnte.

Meine Familie hatte ſich durch die Rückkehr meines Bruders Julius von langer Wanderſchaft bereichert. Er hatte längere Zeit in Paris als Goldſchmied gearbeitet, und ſollte ſich nun in Leipzig als ſolcher etablieren; auch er war, mit den übrigen, geſpannt etwas von meiner Oper zu hören, was allerdings ſeine Schwierigkeit hatte, da mir die Gabe ſo etwas leicht verſtändlich vorzuſpielen abging, und ich nur durch volle Ekſtaſe mich in den Zuſtand zu bringen wußte, wo es mir möglich war, mit einigem Eindruck etwas zum beſten zu geben. Roſalie wußte, daß ich es auf eine Art von Liebeserklärung ihrerſeits abgeſehen hatte: ich bin mir nicht klar darüber geworden, ob die Umarmung und der ſchweſterliche Kuß, die meine große Arie Adas, nachdem ich ſie vorgeſungen, lohnten, aus wirklicher Ergriffenheit oder mehr aus liebevoller Rückſicht mir geſpendet wurden. Unverkennbar war dagegen der Eifer, mit welchem ſie ſich bei dem Direktor des Theaters, Ringelhardt, dem Kapellmeiſter und Regiſſeur für meine Oper in der Weiſe verwandte, daß ſie die Zuſage der Aufführung derſelben, und zwar in Bälde, erhielt. Mich intereſſierte es namentlich zu erfahren, daß die Direktion ſich über das Koſtüm meines Dramas ſofort eifrig ins Klare zu ſetzen ſuchte: ich war erſtaunt zu hören, daß dieſes „orientaliſch" ausfallen ſollte, während ich durch die Wahl meiner Namen genau den nordiſchen Charakter desſelben bezeichnet zu haben glaubte; aber eben dieſe Namen fand man unzweckmäßig, da es Feenſüjets nicht im Norden, ſondern nur im Orient gäbe, wie denn auch unverkennbar das Gozziſche Original den orientaliſchen Charakter trage. Mit höchſter Entrüſtung kämpfte ich gegen das unausſtehliche Turban- und Kaftan-Koſtüm, und reklamierte energiſch die Rittertracht des allerentfernteſten Mittelalters. — Jetzt galt es mit dem Kapellmeiſter Stegmayer mich über die Partitur genau zu verſtändigen. Dieſer wunderlich kleine und dicke Menſch, mit blondem Krauskopf und außerordentlich lebensluſtigem Naturell, war ſchwer zum Stichhalten zu bringen. Im Weinkeller glückte uns das Verſtändnis überraſchend ſchnell; ſobald wir uns jedoch ans Klavier ſetzten, hatte ich die ſonderbarſten Einwendungen anzuhören, über deren Tendenz ich mir lange unklar blieb. Da ſich durch dieſes Hin- und Herziehen die Sache ſehr verzog, ſetzte ich mit dem Regiſſeur der Oper, dem in Leipzig damals ſehr beliebten Sänger und Kunſtfreund Hauſer, mich in nähere Verbindung. Mit dieſem machte ich nun die wunderlichſten Erfahrungen: der Mann, der das Leipziger Publikum namentlich als „Barbier" und „Engländer" in Fra Diavolo, für ſich gewonnen hatte, zeigte ſich mir in ſeinem Hauſe plötzlich als fanatiſcher Anhänger der allerälteſten Muſik. Mit Staunen hörte ich die kaum verhohlene Geringſchätzung, mit welcher ſelbſt Mozart von ihm behandelt wurde, dagegen ihm einzig bedauerlich erſchien, daß wir von Sebaſtian Bach keine Opern hätten. Nachdem er mir auseinandergeſetzt, daß dramatiſche Muſik noch gar nicht geſchrieben worden ſei, und eigentlich nur Gluck Beruf dazu gezeigt habe, ging es an eine gewiſſenhaft erſcheinende Vornahme meiner eigenen Oper, über die ich eigentlich nur ſein Zeugnis für die Aufführbarkeit derſelben haben wollte, ſtatt deſſen es ihm daran gelegen war, mir an jeder Nummer das Verfehlte meiner „Richtung“ nachzuweiſen: ich ſchwitzte Blut unter der unerhörten Qual, mit dieſem Mann meine Arbeit durchzugehen. Meine große Niedergeſchlagenheit teilte ich der Mutter und Schweſter mit. Alle Verzögerungen hatten bereits dazu gedient, die Aufführung meiner Oper in der urſprünglich feſtgeſetzten Zeit unmöglich zu machen; jetzt wurde ſie auf den Auguſt des laufenden Jahres (1834), hinausgeſchoben.

Eine unvergeßliche Erfahrung machte mir neuen Mut. Der alte Bierey, ein erfahrener tüchtiger Muſiker, und ſeinerzeit ſelbſt erfolgreicher Komponiſt, der namentlich durch ſeine lange Leitung des Breslauer Theaters einen vorzüglich praktiſchen Blick gewonnen hatte, lebte damals, in guter Bekanntſchaft auch mit meiner Familie, in Leipzig. Mutter und Schweſter baten ihn, doch auch ſein Urteil über die Ausführbarkeit meiner Oper abzugeben, und ſtellten ihm deshalb die Partitur derſelben zu. Wie ſehr ergriff und erſchütterte es mich nun, dieſen alten Herrn eines Tages unter die Meinigen treten zu ſehen, und ihn mit wirklicher Aufgeregtheit verſichern zu hören, wie er es rein unbegreiflich finde, daß ein ſo junger Mann, wie ich, eine ſolche Partitur, wie dieſe, geſchrieben habe. Seine Ausſagen über die von ihm erkannte Größe meines Talentes waren wirklich hinreißend und ſetzten mich in wahrhaftes Erſtaunen. Da er zugleich auf die Frage, ob er das Werk für praktiſch ausführbar und wirkungsvoll hielte, ſein einziges Bedauern verſicherte, nicht mehr ſelbſt an der Spitze eines Theaters zu ſtehen, weil er dann ſofort es für ſein größtes Glück halten würde, einen Menſchen wie mich für ſeine Unternehmung dauernd zu gewinnen, kehrte eine wirklich ſegenvolle Stimmung bei den Meinigen ein, welche einen um ſo gewichtigeren Grund hatte, als alle den alten Bierey keineswegs als einen gemütlichen Faſler, ſondern als einen durch viele Lebenserfahrungen ziemlich trocken geriebenen Praktikus kannten. —

Die Verzögerung wurde nun mit guter Laune ertragen, und ich durfte mich eine Zeitlang hoffnungsvoll den Erwartungen der Zukunft hingeben. Unter dieſen genoß ich auch den neu aufgenommenen Umgang mit Laube, welcher jetzt, trotzdem ich ſeinen „Kosciuſzko" nicht komponiert hatte, im Zenith ſeines Ruhmes ſtand. Der erſte Teil ſeines Romanes in Briefen „Das junge Europa" war erſchienen, und wirkte auf mich, im Verein mit allem jugendlich Hoffnungsvollen, was damals in mir lebte, äußerſt anregend. In ſeiner Tendenz innerlichſt eigentlich wohl nur eine Reproduktion des Ardinghello von Heinſe, war doch das damals in jungen Geiſtern ſprudelnde Element zum fließenden Ausdruck gebracht. Die Hauptſtimmung dieſer Richtung verfolgte ſich eigentlich in der literariſchen Kritik, welche ſich hauptſächlich gegen die vermeintliche oder wirkliche Impotenz der halb klaſſiſchen Inhaber unſrer verſchiedenen literariſchen Throne wendete. Ohne die mindeſte Schonung wurden die „Zöpfe", unter welche man unter andren auch Tieck rechnete, als reine Beläſtigungen und Hinderniſſe für das Aufkommen einer neuen Literatur behandelt. Was mich zu einer auffallenden Wendung auch in meinem Urteil gegen ſonſt mit Hochachtung und Verehrung angeſehene deutſche Komponiſten ſtimmte, war zum Teil der Einfluß dieſer ſo einladend keck ſich ausnehmenden kritiſchen Plänkeleien, hauptſächlich aber der Eindruck eines neuen Gaſtſpiels der Schröder-Devrient in Leipzig, welche durch ihre Darſtellung des „Romeo" in Bellinis „Romeo und Julie", alles mit ſich fortriß. Die Wirkung hiervon war aber auch mit gar nichts zuvor Erlebtem zu vergleichen. Das kühne ſeelenvolle Bild des jugendlichen Liebes-Helden auf dem Grunde einer ſo offenbar ſeichten und leeren Muſik dargeſtellt zu ſehen, forderte jedenfalls zu einem bedenklichen Nachſinnen über die Urſachen der großen Wirkungsloſigkeit der gediegenen deutſchen Muſik, wie ſie bisher auf das dramatiſche Genre angewandt war, heraus. Ohne mich für jetzt in dieſes Nachſinnen zu tief zu verlieren, folgte ich ſteuerlos dem Strome meiner heiß erregten Jugendempfindungen, und neigte mich unwillkürlich zum Abwenden von allem grübelnden Ernſte, der mich in meinem früheren Alter zu einem ſo pathetiſchen Myſtizismus geſtimmt hatte. Was Pohlenz durch ſeine Direktion der neunten Symphonie, was das Wiener Konſervatorium, Dionys Weber, und mancherlei andre ſtümperhafte Eindrücke, durch welche mir die klaſſiſche Muſik in Wahrheit eindruckslos vorgeführt worden war, noch nicht vollſtändig erreicht hatten, gelang dieſer unbegreiflichen Wirkung der unklaſſiſchſten, italieniſchſten Muſik durch die wunderbar zündende und entzückende Darſtellung des „Romeo“ durch die Schröder-Devrient. Welchen Einfluß ſolche mächtige und ihren Urſachen nach mir unbegreifliche Wirkungen auf mein Urteil übten, zeigte ſich in der frivolen Weiſe, mit welcher es mir möglich ward über Webers „Euryanthe“ eine kurze Rezenſion für die „Elegante Zeitung“ abzugeben. Dieſe Oper war kurz vor dem neuen Auftreten der Schröder-Devrient vom Leipziger Perſonal gegeben worden; kalte und matte Sänger, von denen mir namentlich die Darſtellerin der Euryanthe, mit den damals modernen Reifärmeln in der Wildnis erſcheinend, unerquicklich im Gedächtnis iſt, hatten mühſam und ohne Liebe, bloß zur Befriedigung klaſſiſcher Anforderungen zu Werke gehend, ihr möglichſtes getan, auch meine ſchwärmeriſchen Jugendeindrücke ſelbſt von Weberſcher Muſik zu verdrängen. Ich wußte nicht, was ich einem Geſinnungsgenoſſen Laubes, als er mich auf das Gequälte dieſer Opernvorſtellung hinwies, erwidern ſollte, ſobald es ihm möglich war, im Gegenſatz hierzu endlich den hinreißenden Eindruck jenes Romeo-Abends anzuführen. Ich befand mich hier vor einem Problem, deſſen Löſung ich eben damals geſonnen war, mir ſo leicht wie möglich zu machen, und bewies meinen Mut, mit jedem Vorurteil zu brechen, kühnlich durch jene ſoeben erwähnte kurze Rezenſion, in welcher ich die „Euryanthe“ geradewegs verhöhnte. — War ich mit meiner Studentenzeit in meine menſchlichen Flegeljahre getreten, ſo beſchritt ich nun kühn dieſelbe Bahn auch in meiner künſtleriſchen Geſchmacksentwicklung.

Es war Mai, ſchönes Frühlingswetter, und eine Vergnügungsreiſe, die ich jetzt mit einem Freunde in das gelobte Land meiner Jugendromantik, Böhmen, vornahm, ſollte die ausgelaſſene jungeuropäiſche Stimmung zur rechten Blüte bringen. — Dieſer Freund war Theodor Apel. Seit lange kannte ich ihn, und fühlte mich von je beſonders geſchmeichelt durch den Gewinn ſeiner herzlichen Zuneigung, da ich ihm als dem Sohne des geiſtvollen Metrikers und Nachdichters griechiſcher Dichtungsarten, August Apel, diejenige achtungsvolle Vorliebe entgegentrug, die mir hier zum erſtenmal der Abkömmling eines berühmten Mannes abgewann. Vermögend und in angeſehenen Familienverhältniſſen, bot mir ſein Umgang außerdem die in meinem Leben nicht häufig vorkommenden Punkte der Berührung mit dem höheren bürgerlichen Komfort: während meine Mutter, zum Beiſpiel, dieſen Umgang der hochgeachteten Familie ſehr gern ſah, fühlte ich mich wiederum geſchmeichelt durch das Innewerden der herzlichen Wärme, mit welcher ich in ſolchen Kreiſen aufgenommen ward. Apel wünſchte nun ſehnlich Dichter zu werden, und ich nahm nicht anders an, als daß er alles hierzu habe, wozu ich namentlich die volle Freiheit rechnete, welche ihm ſein bedeutender Vermögensſtand geſtattete, da er ihn von jeder Nötigung zum Broterwerb, ſomit zum Betrieb von Brotwiſſenſchaften, befreit hielt. Sonderbarerweiſe war ſeine Mutter, die an einen Leipziger Juriſten wiederverheiratete Witwe des bedeutenden Vaters meines Freundes, grade in dieſem Punkte ſehr ängſtlich und wünſchte ihrem Sohne eine tüchtige Karriere als Juriſt, da ſie von ſeiner dichteriſchen Begabung durchaus keine vorteilhafte Meinung zu hegen ſich angelegen ſein ließ. Es zog mir die beſondere freundſchaftliche Annäherung der Dame zu, daß ſie hierüber mich zu ihrer Anſicht zu bekehren ſuchte, um meinen intimen Einfluß auf den Freund zur Abwendung des Familienunglücks, nochmals auch in dem Sohn einen Dichter zu haben, verwendet zu wiſſen. Dieſe Zumutung reizte mich mehr, als meine eigne vorteilhafte Meinung von ſeinem Talente es getan haben würde, den Freund in der Wahl des Dichterberufs zu bekräftigen, und ſomit ihn in aufrühreriſcher Stimmung gegen ſeine Familie zu unterhalten. Er ließ ſich das gefallen. Da er auch Muſik ſtudierte, und ganz hübſch komponierte, gelang es mir, mich mit ihm in große Übereinſtimmung zu ſetzen. Der Umſtand, daß er gerade das Jahr, in welchem ich in den Abgrund der Studententorheit verſank, in Heidelberg, und nicht in Leipzig ſeine Studien machte, erhielt ihn von der Teilnahme an dieſen meinen ſonderbaren Ausſchweifungen unberührt, und als wir uns jetzt im Frühling des Jahres 1831 in Leipzig wiedertrafen, hatte ſich für unſren Umgang nur die eigentliche äſthetiſche Lebenstendenz aufgeſpart, welcher wir jetzt auch nach der Seite des Lebensgenuſſes hin verſuchsweiſe eine Bedeutung zu geben ſtrebten. Gerne hätten wir uns auf geniale Abenteuer geſtürzt, wenn ſie nur der Umkreis unſrer Lebensverhältniſſe und der ganzen bürgerlichen Welt, welche vor uns lag, einigermaßen ermöglicht hätten. Bei aller Geſpanntheit unſres Lebenstriebes brachten wir es doch nicht weiter als bis zu dem Entwurf jenes Reiſeplanes nach Böhmen. Immerhin galt es ſchon etwas, daß wir dieſe Reiſe nicht mit Poſt, ſondern im eignen Wagen machten, und fortgeſetzt beſtand unſer eigentlicher Genuß darin, daß wir, zum Beiſpiel in Töplitz, wo wir uns mehrere Wochen aufhielten, täglich in einem ſchönen Wagen größere Spazierfahrten machten. Wenn wir ſo auf der „Wilhelmsburg" Forellen zum Abend gegeſſen und guten Czernoſeker Wein mit Biliner Waſſer getrunken, dazu uns über Hoffmann, Beethoven, Shakeſpeare, Ardinghello von Heinſe und manches andre gehörig erhitzt hatten und nun in der dämmernden Sommernacht, in unſrem eleganten Wagen behaglich ausgeſtreckt, in den „König von Preußen" zurückfuhren, wo wir im erſten Stock das große Balkonzimmer bewohnten, glaubten wir den Tag als junge Götter verlebt zu haben, und wußten vor Übermut nichts Beſſeres zu tun, als uns fürchterlich zu zanken, was, namentlich wenn es bei offnen Fenſtern geſchah, oft ängſtliche Zuhörer auf dem Platz vor dem Gaſthof verſammelte.

An einigen ſchönen Morgen ſtahl ich mich von meinem Freunde fort, um mein Frühſtück einſam auf der „Schlackenburg" zu nehmen, und bei dieſer Gelegenheit den Entwurf zu einem neuen Operngedicht in mein Taſchenbuch aufzuzeichnen. Ich hatte mich hierzu des Süjets von Shakeſpeares „Maß für Maß" bemächtigt, welches ich, meiner jetzigen Stimmung angemeſſen, in ſehr freier Weiſe mir zu einem Opernbuch, dem ich den Titel: das „Liebesverbot" gab, umgeſtaltete. Das junge Europa und Ardinghello, geſchärft durch meine ſonderbare Stimmung, in welche ich gegen die klaſſiſche Opernmuſik geraten war, gaben mir den Grundton für meine Auffaſſung, welche beſonders gegen die puritaniſche Heuchelei gerichtet war und ſomit zur kühnen Verherrlichung der „freien

Deutſche Bücherei

Sinnlichkeit“ führte. Das ernſte Shakeſpeareſche Süjet gab ich mir Mühe durchaus nur in dieſem Sinne zu verſtehen; ich ſah nur den finſtren, ſittenſtrengen Statthalter, ſelbſt von furchtbar leidenſchaftlicher Liebe zu der ſchönen Novize entbrennend, welche, indem ſie ihn um Begnadigung ihres wegen eines Liebesvergehens zum Tode verurteilten Bruders anfleht, durch Mitteilung der ſchönen Wärme ihres menſchlichen Gefühls in dem ſtarren Puritaner die verderblichſte Glut entzündet. Daß dieſe mächtigen Motive im Shakeſpeareſchen Stücke nur ſo reich entwickelt ſind, um deſto gewichtiger endlich auf der Wagſchale der Gerechtigkeit gewogen zu werden, taugte mir durchaus nicht zu beachten; es lag mir nur daran, das Sündhafte der Heuchelei und das Unnatürliche der grauſamen Sittenrichterei aufzudecken. Somit ließ ich das „Maß für Maß“ gänzlich fallen, und den Heuchler durch die ſich rächende Liebe allein zur Strafe ziehen. Aus dem fabelhaften Wien verlegte ich das Süjet nach der Hauptſtadt des glühenden Siziliens, in welcher ein deutſcher Statthalter, über die ihm unbegreiflich freien Sitten der Bevölkerung empört, zu dem Verſuch der Durchführung einer puritaniſchen Reform ſchreitet, in welchem er kläglich erliegt. Vermutlich half die Stumme von Portici einigermaßen hierbei; auch Erinnerungen an die „Sizilianiſche Veſper“ mögen mitgewirkt haben: wenn ich bedenke, daß endlich auch ſelbſt der ſanfte Sizilianer Bellini unter den Faktoren dieſer Kompoſition mitzählt, ſo muß ich allerdings über das ſonderbare Qui-pro-quo lächeln, zu welchem ſich hier die eigentümlichſten Mißverſtändniſſe geſtalteten.

Dies blieb für jetzt Entwurf. Lebendige Studien zu meinem Werk ſollten zuerſt noch auf dieſem glücklichen Ausflug nach Böhmen angeſtellt werden. Ich führte meinen Freund im Triumph nach Prag, um ihm die gleichen Eindrücke zu verſchaffen, die mich ſelbſt ſo lebhaft dort berührt hatten. Wir trafen meine ſchönen Freundinnen in Prag ſelbſt an, da durch den Tod des alten Grafen Pachta ſich weſentliche Veränderungen in der Familie zugetragen hatten und Pravonin nicht mehr von den hinterlaſſenen Töchtern beſucht ward. Mein Benehmen war Übermut und Ausgelaſſenheit, in welchen ſich die bittren Empfindungen, mit denen ich damals aus dieſem Kreiſe ſchied, als launige Rachſucht ausſprachen. Mein Freund fand gute Aufnahme. Die veränderten Familienverhältniſſe drängten die liebenswürdigen Mädchen immer beſtimmter zu einer Entſcheidung in betreff ihrer zukünftigen Stellung, und ein reicher Bürgerlicher, wenn er nur nicht gerade Kaufmann war, ſondern von angeſtammtem Vermögen, ſchien der ſorglichen Mutter immerhin ein gutes Auskunftsmittel. Ohne irgendwelche Bosheit dabei weder zu zeigen noch zu empfinden, äußerte ich mein Behagen an den ſeltſamen Verwirrungen, welche Theodors Einführung in dieſe Familie verurſachte, in den luſtigſten und tollſten Streichen, aus denen einzig mein Umgang mit den jungen Damen beſtand. Sie konnten nicht begreifen, mich ſo auffallend verändert zu finden: da war keine Streitſucht, keine Belehrungswut, kein Bekehrungseifer, nichts von alledem, was früher ihnen ſo läſtig fiel, an mir mehr wahrzunehmen; aber auch kein vernünftiges Wort war mehr aus mir herauszubringen, und ſie, die gegenwärtig geneigt waren, manches ernſtlich mit mir zu beſprechen, erhielten nichts als die tollſten Poſſen von mir zur Antwort. Da ich bei dieſer Gelegenheit als ausgelaſſener Vogel mir auch ungeſcheut manche Kühnheit erlaubte, gegen welche man ſich ohnmächtig fühlte, reizte es meine ausgelaſſene Laune nun noch mehr, als mein Freund, durch mein Benehmen hingeriſſen, mich nachzuahmen verſuchte, was ihm aber übel vermerkt wurde. Nur einmal kam es zu einer ernſteren Annäherung: ich ſaß am Klavier und hörte zu, wie mein Freund den Damen erzählte, daß ich bei einem Gaſthofgeſpräch Veranlaſſung gefunden hätte, mich gegen jemand, der ſich über dieſe Auskunft verwundert zeigte, in betreff der häuslichen und tüchtigen Eigenſchaften meiner Freundinnen auf das wärmſte auszuſprechen. Es ergriff mich nun ungemein, an dem Erfolg dieſer Mitteilung wahrzunehmen, welch üble Erfahrungen die Aermſten bereits zu machen genötigt waren, da dieſer mir ſo ſehr natürlich dünkende Zug ſie wie ein ganz unerwartetes Glück rührte. Jenny kam nämlich auf mich zugerannt und küßte mich mit großer Wärme. Das Recht, mich fortan entſprechend ungezogen zu benehmen, war mir nun unbeſtritten zuerkannt, und ſelbſt auf Jennys warmen Gruß antwortete ich nur durch Späſſe und Torheiten. — In unſerem Gaſthofe, dem damals ſo berühmten „Schwarzen Roß“, hatte ſich das Feld gefunden, auf welchem ich die im Pachtaſchen

Hauſe noch nicht ermüdete übermütige Laune vollends bis zur Ausgelaſſenheit trieb. Aus den zufälligſten Elementen der Tiſch- und Reiſegäſte wußten wir uns einen Anhang zu gewinnen, der bis tief in die Nacht hinein ſich von uns zu den unglaublichſten Torheiten hinreißen ließ, wozu mich namentlich die Perſon eines ſehr ängſtlichen, gern aber verwegen erſcheinen wollenden, ungemein kleinen Kaufmanns aus Frankfurt an der Oder anreizte, wohl ſchon des merkwürdigen Falles wegen mit einem Menſchen zuſammenzutreffen, der eben in Frankfurt „an der Oder“ zu Haus war. Wer da weiß, wie es damals in Öſterreich beſchaffen war, wird ſich einen Begriff von meiner Ausgelaſſenheit machen können, wenn ich berichte, daß ich es eines Mals dahin brachte, unſer Konvivium im Gaſtſaale laut die „Marſeillaiſe“ in die Nacht hinein brüllen zu laſſen. Daß ich, nach dieſer Heldentat, beim Auskleiden dann auf den äußeren Mauerſimſen von einem Fenſter zum andern des zweiten Stockes kletterte, erſchien natürlich denjenigen entſetzlich, die meine in früheſter Knabenzeit ausgebildete Neigung zu akrobatiſchen Übungen nicht kannten. Hatte ich unerſchrocken ſolchen Gefahren mich ausgeſetzt, ſo ernüchterte mich doch aber andern Morgens eine Zitation auf die Polizei, da mir die Marſeillaiſe ſehr bedenklich in das Gedächtnis zurückkehrte. Auf dem Bureau durch ein ſonderbares Mißverſtändnis lange Zeit aufgehalten, ſchien endlich aber für den zum Vernehmen mit mir beauftragten Kommiſſär die Zeit zu einem ernſtlichen Verhör zu kurz geworden zu ſein, und ich wurde zu meiner großen Beruhigung nach einigen unbedeutenden Fragen nach der gewünſchten Dauer meines Aufenthaltes, entlaſſen. Doch hielten wir es nun für rätlich, uns nicht häufig mehr den Verführungen zu ausgelaſſenen Streichen unter den Flügeln des Doppeladlers hinzugeben. Auf einigen Umwegen, zu denen uns die unerſättliche Begierde nach Abenteuern trieb, welche in Wahrheit immer nur in unſrer Phantaſie zuſtande kamen und äußerlich ſich als ſehr beſcheidene Reiſeunterhaltungen ausnahmen, gelangten wir endlich nach Leipzig zurück. — Und mit dieſer Heimkehr ſchließt ſich ſehr beſtimmt die eigentliche heitere Jugendperiode meines Lebens ab. War ich auch bis dahin nicht von Verirrungen und leidenſchaftlichen Erregungen je frei geblieben, ſo trat doch erſt nun die Sorge in mein Leben.

Meine Familie hatte angelegentlich auf meine Zurückkunft gewartet, um mir zu melden, daß mir die Muſikdirektorſtelle bei der Magdeburger Theatergeſellſchaft angetragen ſei. Dieſe Geſellſchaft befand ſich im gegenwärtigen Sommermonat zu Gaſtvorſtellungen in dem Bade Lauchſtädt; der Direktor derſelben konnte mit einem unfähigen Muſikdirektor, den man ihm zugewieſen, nicht auskommen, und hatte ſich in ſeiner Not nach Leipzig gewandt, um dort einen ſchleunigen Erſatz zu erlangen. Kapellmeiſter Stegmayer, der nicht Luſt hatte in der heißen Sommerzeit die Partitur meiner „Feen", wie mir verſprochen war, einzuſtudieren, empfahl mich eifrigſt zu der Muſikdirektorſtelle, und wußte auf dieſe Weiſe wirklich den ſehr ſtörenden Quälgeiſt ſich vom Halſe zu ſchaffen. Denn wünſchte ich einerſeits wohl gern, frei und ungebunden mich dem Strome der Kunſtabenteuer überlaſſen zu können, ſo war doch auch der Trieb zur Selbſtändigkeit, wie ſie nur durch eignen Lebenserwerb möglich war, durch den Stand meiner Verhältniſſe ſtark in mir gekräftigt worden. Eine Ahnung ſagte mir aber, daß eine ſolide Grundlage zur Befriedigung dieſes Triebes grade in Lauchſtädt nicht zu gewinnen ſein möchte; auch fiel es mir ſchwer, ſo gutmütig der der Aufführung meiner „Feen" geſtellten Falle behilflich ſein zu ſollen. Ich entſchloß mich daher nur zu einem vorläufigen Beſuch in Lauchſtädt, um mir die Sache anzuſehen.

Dieſer kleine Badeort hatte zur Zeit Goethes und Schillers eine höchſt rühmliche Bedeutung gewonnen; das aus Holz errichtete Theater war nach Goethes Plan ausgeführt; dort hatte die erſte Aufführung der „Braut von Meſſina" ſtattgefunden. Obwohl ich mir dies alles ſagte, machte der Ort doch einen ſehr bedenklichen Eindruck auf mich. Ich erkundigte mich nach dem Hauſe des Theaterdirektors; dieſer war ausgegangen: ein kleiner ſchmutziger Junge, ſein Sohn, ſollte mich nach dem Theater führen, um „Papa" aufzuſuchen. Doch ſchon unterwegs begegnete er uns, ein ältlicher Mann im Schlafrock und eine Mütze auf dem Kopf. Seine Freude, mich zu begrüßen, unterbrach er durch Klagen über große Üblichkeit, gegen welche ihm ſein Sohn mit einem Schnaps aus der nahe gelegenen Bude verſorgen ſollte, wozu er ihm mit einiger auf mich berechneten Oſtentation einen wirklichen Silbergroſchen in die

Hand drückte. Dieſer Direktor war Heinrich Bethmann, der Witwer der berühmten Schauſpielerin Bethmann, welche, noch der ſchönen Periode des deutſchen Schauſpiels angehörend, namentlich die Gunſt des Königs von Preußen ſo dauernd gewonnen hatte, daß dieſe ſich noch lange Zeit über ihren Tod hinaus ſelbſt auf ihren Gatten fortgeſetzt erſtreckte. Bethmann bezog ſtets eine gute Penſion von ſeiten des preußiſchen Hofes, und genoß andauernd die Protektion desſelben, ohne dieſe Gunſt durch ſein abenteuerliches und unſolides Weſen je gänzlich verſcherzen zu können. Gegenwärtig war er durch anhaltendes Theaterdirektionsführen bereits auf das tiefſte heruntergekommen; ſeine Sprache und Manieren zeigten die ſüßliche Vornehmheit einer vergangenen Zeit, während alles, was er tat und was ihn umgab den unwürdigſten Verfall bezeugte. Er führte mich in ſein Haus zurück, wo er mich der „Frau Direktorin“ vorſtellte, welche, an einem Fuße gelähmt, auf einem ſonderbaren Kanapee lag, während ein älterer Baſſiſt, über deſſen zu große Anhänglichkeit Bethmann ſich ohne alle Umſtände gegen mich beklagte, an ihrer Seite ſeine Pfeife rauchte. Von da führte mich der Direktor zu ſeinem Regiſſeur, welcher in dem gleichen Hauſe wohnte. Dieſem, welcher ſoeben in Beratungen mit dem Theaterdiener, einem zahnloſen alten Gerippe, über das Repertoire begriffen war, überließ er mich zur Abmachung alles Nötigen, worüber Herr Schmale, der Regiſſeur, achſelzuckend lächelte, indem er mir beteuerte, das wäre ſo die Art des Direktors, ihm alles auf den Hals zu ſchicken und ſich um nichts zu bekümmern: da ſitze er nun und berate ſich mit Kröge ſchon ſeit einer Stunde, was nächſten Sonntag herauszubringen ſein könnte; er hätte gut Don Juan anzuſetzen, wie aber eine Probe zuſtande bringen, da die Merſeburger Stadtmuſiker, welche das Orcheſter bildeten, Sonnabend nicht zur Probe herüberkommen wollten? Dabei langte Schmale beſtändig durch das offene Fenſter nach dem Zweige eines Kirſchbaumes, von welchem er ſich pflückte, in einem fort aß und die Kerne mit ungemeinem Geräuſch ausſpuckte. Beſonders dieſes letzte wirkte auf mich entſcheidend, da ich ſonderbarerweiſe eine angeborene Abneigung gegen Obſt habe. Ich erklärte dem Regiſſeur, daß er wegen Don Juan am Sonntag ſich gar nicht zu bemühen habe, da ich meinerſeits, falls man auf mein Debüt bei dieſer Vorſtellung gerechnet hätte, dem Direktor jedenfalls auch einen Strich durch die Rechnung machen müßte, indem ich notgedrungen ſofort noch einmal nach Leipzig zurückkehren müßte, um dort meine Angelegenheiten in Ordnung zu bringen. Dieſe höfliche Wendung meines gänzlichen Abſchlages der Anſtellung, welchen ich ſofort bei mir beſchloſſen hatte, nötigte mich noch zu einiger Verſtellung, durch welche ich in die Lage geriet, mich in Lauchſtädt noch um einiges zu bekümmern, was bei meinem Entſchluſſe, nicht wieder zurückzukehren, an ſich ganz unnötig war. Man erbot ſich, mir beim Aufſuchen einer Wohnung behilflich zu ſein, und ein junger Schauſpieler, den ich zufällig von Würzburg her kannte, übernahm es, hierzu mein Führer zu ſein. Er ſagte mir, indem er mich nach der ihm bekannten beſten Wohnung führe, werde er mir zugleich die Annehmlichkeit verſchaffen, mich zum Hausgenoſſen des hübſcheſten und liebenswürdigſten Mädchens, welches gegenwärtig in Lauchſtädt anzutreffen, zu machen: dies ſei die erſte Liebhaberin der Geſellſchaft, Fräulein Minna Planer, von welcher ich gewiß ſchon gehört haben würde.

Der Zufall fügte es, daß ſchon unter der Türe des bewußten Hauſes uns die Verheißene entgegentrat. Ihre Erſcheinung und Haltung ſtand in dem auffallendſten Gegenſatze zu all den unangenehmen Eindrücken des Theaters, welche ich ſoeben an dieſem verhängnisvollen Morgen empfangen: von ſehr anmutigem und friſchem Äußern, zeichnete die junge Schauſpielerin ſich durch eine große Gemeſſenheit und ernſte Sicherheit der Bewegung und des Benehmens aus, welche der Freundlichkeit des Geſichtsausdruckes ein, angenehm feſſelnde Würde gaben; die ſorgſam ſaubere und dezente Kleidung vollendete den überraſchenden Eindruck der ſehr unerwarteten Begegnung. Nachdem ich ihr im Hausflur als der neue Muſikdirektor vorgeſtellt war, und ſie überraſcht den für dieſen Titel ſo jugendlichen Ankömmling gemeſſen hatte, empfahl ſie mich der Hauswirtin freundlich zur guten Unterkunft, und ging mit ſtolz ruhigem Schritte über die Straße dahin in die Theaterprobe. Auf der Stelle mietete ich die Wohnung, ſagte für Sonntag Don Juan zu, bereute ſehr mein Gepäck von Leipzig nicht mitgebracht zu haben, und beeilte mich ſchleunigſt dahin zurückzukehren, um noch ſchleuniger wieder nach Lauchſtädt zu kommen.

Das Los war geworfen. Der Ernſt des Lebens trat ſogleich in bedeutungsvollen Erfahrungen mir entgegen. In Leipzig hatte ich von Laube einen bedenklichen Abſchied zu nehmen; er war auf die Reklamation Preußens von Sachſen ausgewieſen worden, und ahnte, welche Bedeutung dieſem Vorgehen beizulegen ſei. Die Zeit der unverhüllten Reaktion gegen die liberalen Bewegungen der erſten dreißiger Jahre war eingetreten: daß Laube bei keinerlei politiſcher Aktion beteiligt war, ſondern lediglich einer immer mehr nur auf äſthetiſche Zwecke gerichteten literariſchen Tätigkeit ſich hingegeben hatte, ließ uns zunächſt die polizeiliche Maßregel ganz unbegreiflich erſcheinen. Die widerwärtige Zweideutigkeit, mit welcher ihm von den Leipziger Behörden auf alle Anfragen wegen des Grundes ſeiner Ausweiſung geantwortet wurde, erfüllte ihn bald mit ſtarkem Argwohn gegen das, was man mit ihm vorhatte. Da Leipzig für das Feld ſeiner literariſchen Tätigkeit ihm ein unerſetzlich koſtbarer Boden war, kam es ihm viel darauf an, ſich in deſſen Nähe zu erhalten. Mein Freund Apel beſaß ein ſchönes Rittergut wenige Stunden von Leipzig auf preußiſchem Boden; wir faßten den Wunſch, Laube dort gaſtfreundlich geborgen zu ſehen; mein Freund, in deſſen Macht es lag, ohne der geſetzlichen Beſtimmung irgendwie zu nahe zu treten, dem Verfolgten ein wichtiges Aſyl zu geben, ging ſofort willig auf unſren Wunſch ein, eröffnete uns aber des andern Tages, nachdem er mit ſeiner Familie über den Fall verkehrt hatte, daß er doch ſich Unannehmlichkeiten auszuſetzen glaube, wenn Laube von ihm aufgenommen würde. Dieſer lächelte hierzu mit einem mir unvergeßlichen Ausdrucke, von welchem ich im Laufe meines Lebens häufig bemerkte, daß er auch über meine eignen Züge glitt. Er nahm Abſchied; und nach kurzer Zeit erfuhren wir, daß er auf Grund wieder aufgenommener Unterſuchungen gegen ehemalige Teilnehmer der Burſchenſchaft gefänglich eingezogen, und in der Berliner Stadtvogtei verwahrt worden war. Ich hatte hier zwei Erfahrungen gemacht, welche bleiſchwer ſich in mich verſenkten, packte meinen dürftigen Mantelſack, nahm Abſchied von der Mutter und Schweſter, und trat, mit beiden Füßen ſozuſagen, entſchloſſen in meine dortige Muſikdirektorlaufbahn ein. —

Um das Stübchen unter der Wohnung Minnas als meine neue Heimat anſehen zu dürfen, mußte ich denn auch gute Miene gegen die theatraliſche Unternehmung des Direktor Bethmann machen. Wirklich kam es ſofort zu einer Aufführung des Don Juan, denn dieſe Oper bot mir der auf Kunſtgalanterie ſich ſteifende Direktor, als ſinnig gewähltes Debüt für den aus guter Familie kommenden ſtrebſamen jungen Künſtler, an. Obwohl ich, außer einiger meiner Inſtrumentalkompoſitionen, noch nicht, namentlich eine Oper, dirigiert hatte, ging Probe und Aufführung ziemlich gut vonſtatten; nur einige Male mangelte es an Präziſion im Rezitativ der Donna Anna; doch zog mir das keinerlei Feindſeligkeit zu, und als ich bei „Lumpacivagabundus", welchen ich vollſtändig einzuſtudieren hatte, mich rührig und unverdroſſen anſtellte, ſchien man bald allgemein volles Vertrauen in die neue Akquiſition zu gewinnen. Daß ich bei dieſer unwürdigen Verwendung meiner muſikaliſchen Fähigkeiten mich ohne Bitterkeit und ſogar gut gelaunt anließ, verdankte ſich weniger der um dieſe Zeit, wie ich es nannte, ſich in den Flegeljahren befindenden Richtung meines Geſchmackes, ſondern hauptſächlich dem Umgange mit Minna Planer, welche in jener Zauberpoſſe als „Fee Amoroſa" verwendet war. Immer erſchien ſie mitten unter dieſer Staubwolke von Trivialität und Gemeinheit wirklich wie eine Fee, von der man nicht wußte, wie ſie in dieſen Wirbel, der ſie in Wahrheit nie mit hinriß, ja kaum berührte, hineingeraten war. Während ich namentlich in den Sängerinnen der Oper nichts als jene wohlbekannten komödiantiſchen Karikaturen und Grimaſſen zu erſehen hatte, ſchied die ſchöne Schauſpielerin durch ungezierte Solidität und elegante Sauberkeit, ſowie durch Abweſenheit aller theatraliſchen Affektation und komödiantiſchen Geſpreiztheit, ſich vollſtändig von ihrer Umgebung aus. Ein einziger junger Menſch konnte von mir wegen ähnlicher Eigenſchaften, als ich ſie an Minna wahrnahm, dieſer an die Seite geſtellt werden; dies war Friedrich Schmitt, der ſoeben erſt die theatraliſche Karriere ergriffen hatte, um in der Oper, zu welcher er durch eine vorzüglich ſchöne Tenorſtimme ſich berufen fühlte, ſein

Glück zu machen. Auch er unterſchied ſich von dem übrigen Perſonale namentlich durch den Ernſt, den er auf ſeine Studien und ſeine Leiſtungen verwendete; der ſeelenvolle männliche Ton ſeiner Bruſtſtimme, ſeine edle reine Ausſprache und verſtändige Phraſierung ſind mir ſtets als muſtergültig in der Erinnerung geblieben. Daß er vollſtändig ohne theatraliſches Talent war, ſich ungeſchickt und befangen auf der Bühne benahm, legte ſeiner Entwickelung bald Feſſeln an; mir aber blieb er, als ein geſcheiter, origineller Menſch und zuverläſſiger ehrenwerter Charakter, als einziger Umgang wert.

Zur leidenſchaftlichen Gewohnheit ward mir aber ſchnell der Umgang mit meiner liebenswürdigen Hausgenoſſin, welche dem naiv ungeſtümen Entgegenkommen des einundzwanzigjährigen Muſikdirektors mit einer gewiſſen wohlwollenden Verwunderung erwiderte, die, fern von aller Koketterie und Abſichtlichkeit, mir bald einen traulich freundlichen Verkehr mit ihr ermöglichte. Als ich eines Abends ſpät in mein Parterrezimmer, weil ich den Hausſchlüſſel nicht mit mir führte, durch das Fenſter zurückkehrte, zog das Geräuſch dieſes Einbruchs Minna an ihr über dem meinigen gelegenes Fenſter; ich bat ſie, immer auf meinem Fenſterſims ſtehend, mir zu erlauben ihr noch gute Nacht zu ſagen; ſie hatte nicht das mindeſte dagegen, nur müſſe dies vom Fenſter aus geſchehen, da ſie ihr Zimmer ſtets von ihren Wirtsleuten ſchließen ließ, und dort niemand herein könnte; freundlich erleichterte ſie mir den Händedruck durch weites Herabbeugen ihres Oberkörpers, ſo daß ich die Hand, auf meinem Fenſter ſtehend, erfaſſen konnte. Als ich darauf von der Geſichtsroſe, an welcher ich häufig litt, ergriffen wurde, und mit geſchwollenem, widerlich entſtelltem Geſicht mich in meiner traurigen Kammer vor aller Welt barg, beſuchte mich Minna wiederholt, pflegte mich, und meinte, daß das entſtellte Geſicht gar nichts ausmache. Wieder geneſen, beſuchte ich nun ſie, und beklagte mich über einen an meinem Mund zurückgebliebenen Ausſchlag, den ich für ſo unangenehm hielt, daß ich ſie um Entſchuldigung bäte mich ihr damit zu zeigen; ſie wollte auch dies noch erträglich finden; da meinte ich, ſie würde mir doch keinen Kuß geben; wogegen ſie mir ſofort durch die Tat bewies, daß ſie auch davor ſich nicht ſcheue. Dies alles geſchah ihrerſeits mit einer freundlichen Ruhe und Gelaſſenheit, die faſt etwas Mütterliches an ſich hatte, und keineswegs auf Leichtfertigkeit oder Gefühlloſigkeit deutete.

Nach wenigen Wochen hatte die Geſellſchaft Lauchſtädt zu verlaſſen, um ſich für den Reſt des Sommers zu Gaſtvorſtellungen nach Rudolſtadt zu wenden. Es lag mir ſehr daran, dieſe damals noch umſtändliche Reiſe in der Geſellſchaft Minnas zu machen; wäre es mir gelungen, vom Direktor Bethmann meinen wohlverdienten Muſikdirektorengehalt richtig ausgezahlt zu erhalten, ſo hätte der Erfüllung meines Wunſches nichts entgegengeſtanden: ich traf aber hierin auf außerordentliche Schwierigkeiten, die ſich im Laufe verhängnisvoller Jahre in chroniſcher Weiſe zu den ſonderbarſten Leiden ſteigerten. Schon in Lauchſtädt erfuhr ich, daß es nur einen Menſchen gäbe, welcher richtig ſeinen Gehalt bezöge: dies war der Baſſiſt Kneiſel, welchen ich mit der Pfeife am Kanapee der hüftenlahmen Direktrice zuerſt kennengelernt hatte. Mir wurde verſichert, daß, wenn ich viel darauf hielte dann und wann etwas von meiner Gage zu bekommen, ich dies nur durch Courmachen bei Madame Bethmann erreichen könnte. Für diesmal zog ich es vor, noch einmal meine Familie zu Hilfe zu rufen, und reiſte deshalb über Leipzig, wo ich mich, zum betrübten Erſtaunen meiner Mutter, mit den nötigen Subſidien zu verſehen hatte, allein nach Rudolſtadt. Nach Leipzig ſelbſt aber war ich über das Gut Apels, mit dieſem, welcher in Lauchſtädt dazu mich abgeholt hatte, gereiſt. Dieſe Abholung von Lauchſtädt iſt mir durch ein wüſtes Gelage in Erinnerung geblieben, welches mein vermögender Freund mir zu Ehren im Gaſthofe veranſtaltet hatte. Bei dieſer Gelegenheit nämlich war es mir und einem der Genoſſen gelungen, einen ungeheuren Kachelofen von maſſivſter Bauart, wie er ſich in unſerem Gaſthofzimmer befand, vollſtändig zu demolieren. Wie das zuſtande gekommen, waren wir am anderen Morgen ſämtlich unfähig zu begreifen.

Auf dieſer Reiſe nach Rudolſtadt kam ich auch zum erſten Male durch Weimar, wo ich an einem regneriſchen Tage mich nach dem Haus Goethes mit Neugier, aber ohne Ergriffenheit umſah; ich hatte mir etwas anderes darunter vorgeſtellt, und erwartete mir von dem regen Theatertreiben in

Rudolſtadt, dem es mich haſtig zudrängte, lebendigere Eindrücke. Trotzdem ich dort nun nicht ſelbſt zu dirigieren hatte, da dieſe Funktion dem Dirigenten der fürſtlichen Hofkapelle, welche zu unſren Leiſtungen hinzugezogen ward, übertragen ſein durfte, war meine Beſchäftigung mit dem Einſtudieren der vielen Opern und Singſpiele, mit welchen das Vogelſchießfeſt-Publikum des Fürſtentums um dieſe Zeit traktiert werden mußte, doch ſo ſtark, daß ich nie zu Ausflügen in die anmutige Gegend dieſes Ländchens gelangte. Auch feſſelten mich, außer dieſen ſtrengen und übel gelohnten Mühen, während der in Rudolſtadt verbrachten ſechs Wochen, zwei Leidenſchaften, zu welchen einerſeits die Luſt an der Ausführung des Gedichtes des „Liebesverbotes“, andrerſeits meine Neigung zu Minna anſchwollen. Zwar entwarf ich auch um dieſe Zeit eine muſikaliſche Kompoſition, nämlich einer Symphonie in E-Dur, deren erſter Satz ($^3/_4$ Takt) als Kompoſition auch vollendet wurde; für Stil und Anlage war dieſe Arbeit durch die ſiebente und achte Symphonie Beethovens veranlaßt, und, ſoviel ich mich erinnere, glaube ich mich der Tüchtigkeit dieſer Arbeit nicht geſchämt haben zu dürfen, wenn ich ſie vollendet, oder ſelbſt nur das Fertige mir erhalten hätte. Schon um dieſe Zeit bildete ſich aber bei mir die Anſicht von der Unmöglichkeit aus, auf dem Gebiete der Symphonie nach dem Vorgange Beethovens noch Neues und Beachtenswertes zu leiſten; wogegen die Oper, für die ich mich tief innerlichſt immer mehr ohne eigentliches Vorbild fühlte, mir in verſchiedenartigſter Geſtalt als anreizende Kunſtform ſich zeigte. Unter mannigfacher leidenſchaftlicher Erregung brachte ich in den wenigen mir übrig bleibenden Mußeſtunden den größten Teil meines neuen Operngedichtes zuſtande, und verfuhr in bezug auf Sprache und Vers bereits mit weit größerer Sorgſamkeit als bei der Anfertigung des Textes zu den „Feen“, wie ich denn auch bei der Geſtaltung und teilweiſen Erfindung der Situationen mit unvergleichlich größerem Bewußtſein verfuhr, als es bei jener früheren Arbeit der Fall geweſen war.

Andrerſeits erfuhr ich nun auch bereits die erſten Sorgen und Bekümmerniſſe der verliebten Eiferſucht. In Minnas bisher ſo unbefangenem, wohlwollendem Benehmen gegen mich ging eine mir unerklärliche Veränderung vor; es ſchien, daß meine naiven Bewerbungen um ihre Gunſt, mit denen es in keiner Weiſe auf ein Verhältnis abgeſehen war, ſondern in welchen der erfahrene Beobachter nur den Übermut des leicht befriedigten Jünglingsbehagens erkannt haben würde, der ſehr beachteten Schauſpielerin Bemerkungen und Beurteilungen zugezogen hatten. Ich war erſtaunt, aus ihrem Verhalten und endlich ihren Erklärungen entnehmen zu müſſen, daß ſie ſich veranlaßt fühlte, dem Ernſte meiner Bewerbungen nachzufragen, ſowie die Folgen derſelben in Anſchlag zu bringen. Minna ſtand, wie ich ſchon zuvor erfahren, in einem wirklich vertrauten Verhältniſſe zu einem jungen Adeligen, den ich ſchon in Lauchſtädt, wo er Minna beſuchte, kennen gelernt, und an welchem ich eine unverhohlen aufrichtige, herzliche Neigung zu Minna wahrgenommen hatte. Im Kreiſe ihrer Freundinnen galt ſie als mit Herrn von O. verſprochen, wiewohl es allſeitig bald klar ſich herausſtellen mußte, daß an eine Verbindung der beiden nicht zu denken war, da der Liebende gänzlich ohne Vermögen, dennoch von ſo bedeutender Familie war, daß er ſowohl ſeiner geſellſchaftlichen Stellung, wie ſeiner zu erwählenden Laufbahn, das Opfer einer Vernunftheirat zu bringen ſich genötigt ſah. Hierüber ſchienen eben während dieſer Rudolſtädter Zeit beſtimmte Erklärungen an Minna gelangt zu ſein, welche ſie ernſt, ja traurig, und gegen meine ungeſtümen Annäherungsverſuche zu kühler Zurückhaltung geneigt ſtimmten. Jedenfalls erkannte ich bei näherer Beſinnung, daß Jung-Europa, Ardinghello und Liebesverbot ſich hier nicht ſpielen ließen; ſondern daß zwiſchen Fee Amoroſa in heitrer Theaterlaune, und ehrlicher Bürger Kind, welches ein anſtändiges Unterkommen ſucht, ein ſehr beſtimmter Unterſchied beſtand: ſehr verdrießlich und entmutigt, verſchärfte ich die ausgelaſſenen Situationen meines „Liebesverbotes“, und ſchwärmte des Abends mit einigen flachen Genoſſen im Bratwurſtduft der Rudolſtädter Vogelwieſe umher, wo mich der Ärger ſogar wieder in einige Berührung mit dem Laſter des Spieles ſetzte, welches diesmal allerdings in der ſehr unſchuldigen Geſtalt der auf offenem Markt ausgeſtellten Würfel- und Roulette-Tiſche mich in flüchtige Feſſeln ſchlug.

Die Zeit, wo es von Rudolſtadt fort endlich nach dem Hauptorte Magdeburg, zu Abhaltung der halbjährigen

Winterſaiſon, gehen ſollte, war mir ſehr willkommen, vorzüglich weil ich dort auch wieder an die Spitze des Orcheſters ſelbſt treten konnte und überhaupt ein würdigeres Gedeihen meiner muſikaliſchen Tätigkeit mir verſprechen durfte. Vor meinem Einzug in Magdeburg hatte ich jedoch noch eine mühſelige Zwiſchenzeit in Bernburg zu überſtehen, für welches Direktor Bethmann, neben ſeinen übrigen Unternehmungen, ebenfalls Theatervorſtellungen zugeſagt hatte. Mit einem Bruchteile der Geſellſchaft mußte ich dort im Vorbeigehen für das Herausbringen mehrerer Opern, welche wiederum der dortige fürſtliche Kapellmeiſter dirigierte, ſorgen, und dazu ein kümmerliches, ſchlecht verſorgtes, ärgerlich „komödiantiſches“ Leben führen, was mir faſt — wenn nicht für immer, doch für diesmal — das fatale Theatermuſikdirektorenmetier gründlich verleidet hätte. Doch ging es vorüber, und Magdeburg ſollte mich nun zur eigentlichen Glorie meines erwählten Berufs führen.

Es war nicht ohne Reiz für mich, an demſelben Dirigentenpult, an welchem vor noch nicht langen Jahren Meiſter Kienlen dem konfuſen jugendlichen Enthuſiaſten durch gewiegte Muſikdirektoren-Weisheit imponierte, mich nun ſelbſt bald als Meiſter zu fühlen: denn es glückte mir in der Tat ſehr bald, mir eine vollkommene Sicherheit in der Orcheſterdirektion anzueignen. Von den tüchtigen Muſikern des Orcheſters war ich in kurzem gern geſehen, und ihr gutes Zuſammenſpiel trug uns gemeinſchaftlich bei feurigen Ouvertüren, welche ich namentlich gegen das Ende gewöhnlich in unerhört ſchnellem Tempo ſpielen ließ, oft den berauſchenden Applaus des Publikums ein. Die Leiſtungen meines feurigen, oft übermütigen Eifers wurden, wie ſie mir auch die Zuneigung des Sängerperſonals gewannen, vom Publikum mit freudiger Anerkennung beachtet; da in Magdeburg, wenigſtens zu jener Zeit, von dem Theaterrezenſentenweſen noch wenig ſich ausgebildet hatte, ſprach ſich dieſe allgemeine Zufriedenheit mit mir auf angenehm ermutigende Weiſe aus, und am Ende des erſten Vierteljahres meiner Magdeburger Muſikdirektion fühlte ich mich von dem ſchmeichelhaft behaglichen Bewußtſein, der eigentliche Matador der Oper zu ſein, getragen. In der Vorausſetzung eines beſondren Erfolges unter ſolchen Umſtänden, verfaßte der ſeitdem mir herzſich geneigt gewordene Regiſſeur Schmale ein Feſtſpiel für den Neujahrstag, zu welchem ich die nötige Muſik anfertigen ſollte. Dies geſchah in größter Geſchwindigkeit; eine rauſchende Ouvertüre, mehrere Melodramen und Chöre gelangen in größter Eile ganz nach Wunſch, und trugen uns, was bei ſolchen Gelegenheitsſtücken ohne eigentliche feſtliche Veranlaſſung außer aller Gewohnheit war, ſo reichlichen Beifall ein, daß wir dieſen Neujahrsgruß mit gutem Glück wiederholen durften.

Die Zeit dieſes Jahreswechſels (1835) ward mir außerdem zu einem entſcheidenden Wendepunkte meiner Lebensbeziehungen. Seitdem wir in Rudolſtadt unſren Umgang abgebrochen, und uns ziemlich aus den Augen verloren hatten, ſetzte ſich, ſeit unſrem Wiederſehen in Magdeburg, das Verhältnis zwiſchen Minna und mir in kühler und abſichtlich nachläſſiger Weiſe fort. Ich erfuhr, daß ſie hier, wo ſie bei ihrem Auftreten vor einem Jahre namentlich als ſchönes Mädchen große Aufmerkſamkeit erregt hatte, von einigen jungen adeligen Herren beſonders gefeiert wurde und gegen die Auszeichnung, von ihnen Beſuche zu empfangen, ſich nicht unempfindlich erwies. Blieb ihr Ruf, dank ihrem ſtets ſchicklichen und ernſten Benehmen, wirklich unangetaſtet, ſo war doch meine Abneigung gegen Umgang dieſer Art, vielleicht ſchon durch die Erinnerung an meine Leiden im Pachtaſchen Hauſe in Prag, ſtark ausgebildet worden. Verſicherte mir Minna, daß dieſe Herrn ſich bei weitem beſcheidner und dezenter benähmen als Theaterliebhaber aus dem bürgerlichen Stande, und namentlich auch gewiſſe junge Muſikdirektoren, ſo gelang es ihr doch nie, meiner Bitterkeit und ſtreitſüchtigen Laune, welche ſich gegen dieſe ihre Neigung ausſprach, Herrin zu werden. So verbrachten wir drei unerquickliche Monate in zunehmender Entfernung voneinander, während ich mit halb verzweifelter Wahlloſigkeit mir Gefallen an dem allerdiffuſeſten Umgange vorlog und nach jeder Seite hin mich ſo auffällig leichtfertig geben ließ, daß Minna, wie ſie mir ſpäter verſicherte, dadurch zu ernſtlicher, mitleidvoller Beſorgnis um mich bewogen wurde. Da es auch nicht fehlte, daß von ſeiten des weiblichen Perſonales der Oper dem jungen Muſikdirektor nicht unbedenkliche Aufmerkſamkeiten erwieſen wurden, und namentlich eine nicht im beſten Ruf ſtehende junge Dame offenbar ihre Netze nach mir auswarf, ſchien die Sorge Minnas zu einem entſcheidenden Entſchluß angeregt zu ſein. Ich kam auf den Gedanken, am Silveſterabend auf meinem Zimmer die wunderliche Elite unſres Opernperſonales mit Auſtern und Punſch zu traktieren. Die Männer waren mit ihren Frauen eingeladen, und nun handelte es ſich darum, ob ich auch die unverheiratete Fräulein Planer dazu vermögen würde, an meinem Feſte teilzunehmen: mit großer Unbefangenheit nahm ſie an, und erſchien, wie immer, ſauber und dezent in meiner Junggeſellenwirtſchaft, in welcher es bald toll genug herging. Der Wirt war von mir zuvor von dem Sturm, der in ſeinem Hauſe ſich erregen würde, benachrichtigt, und wegen des Erſatzes möglicher Schäden an ſeinem Mobiliar beruhigt worden. Was dem Champagner noch nicht gelungen war, glückte endlich dem Punſch: alle Feſſeln der dürftigen Konvenienz, mit welcher meine Geſellſchaft ſich für gewöhnlich zu behelfen ſuchen mußte, wurden geſprengt, und allgemeine Liebenswürdigkeit trat, von keiner Seite beſtritten, ein. Hier entſchied es ſich denn nun, durch welch königlich ruhigen Anſtand Minna ſich vor all ihrer Genoſſenſchaft auszeichnete. Nie verlor ſie die würdigſte Haltung; niemand wagte ſich ihr zutraulich zu nähern; und deſto bedeutender, ja endlich völlig ernüchternd, wirkte es dagegen auf alle, als Minna ohne alle Scheu meine freundlichen und innigen Zärtlichkeiten erwiderte, wodurch es denn nun der ganzen Genoſſenſchaft klar wurde, welch beſondre, mit keinem andren Verhältnis zu vergleichende, Bewandtnis es zwiſchen uns beiden hatte. Wir hatten die ſonderbare Genugtuung, die übel berufene junge Frau, welche es offenbar auf mich abgeſehen hatte, über dieſe Entdeckung in Krämpfe geraten zu ſehen.

Von nun an blieb ich mit Minna fortgeſetzt in innig befreundetem Verkehr. Ich glaube nicht, daß ſie je eine irgend an Leidenſchaftlichkeit grenzende Neigung, den eigentlichen Affekt der Liebe für mich empfand, oder überhaupt wohl zu empfinden fähig war, und kann dagegen ihre Gefühle für mich nur als die des herzlichſten Wohlwollens, des innigſten Wunſches für mein Gedeihen und Wohlergehen, der freundlichſten Teilnahme, und des gut gelaunten Gefallens an meinen ſie oft mit Verwundrung erfüllenden Eigenſchaften, welches alles ihr endlich zu einer ſteten und behaglichen Gewohnheit wurde, bezeichnen. Offenbar hatte ſie eine ſehr günſtige Meinung von meinem Talente, und fühlte ſie ſich von meinen ſo ſchnellen Erfolgen auf feſſelnde Weiſe überraſcht; mein exzentriſches Weſen, welches ſie durch ihre launige Ruhe ſehr angenehm zu temperieren wußte, reizte ſie zur fortgeſetzten Ausübung dieſer ihrem Selbſtgefühl ſchmeichelnden Macht, und ohne mir je irgend ein Verlangen, ein Sehnen, oder gar Glut zu zeigen, ſetzte ſie meinem Ungeſtüm doch durchaus keine Kälte entgegen. — Ich hatte beim Magdeburger Theater die wirklich intereſſante Bekanntſchaft einer bereits nicht mehr ganz jugendlichen Schauſpielerin, welche das ſogenannte „Anſtandsfach“ ſpielte, gemacht: Mme. Haas trat meiner Teilnahme ſofort in beſondrem Grade nah, da ſie ſich mir als Jugendfreundin Laubes, an deſſen Schickſal ſie fortgeſetzt einen innigen und bedeutenden Anteil nahm, zu erkennen gab. Sie war geiſtreich und ſehr unglücklich, wozu namentlich ein, in ihren vorgerückteren Jahren immer unangenehmer ſich ausprägendes, unvorteilhaftes Außeres mit beitrug. Mit einem Kind lebte ſie in ſpärlichen Verhältniſſen, und ſchien ſich beſſerer Zeiten mit bittrer Wehmut zu erinnern. Ich fand mich, anfänglich namentlich um von ihr Auskunft über Laubes Schickſal zu erhalten, häufig und endlich ſogar gewohnheitsmäßig bei ihr ein. Da ſie mit Minna ſich befreundete, brachten wir drei oft trauliche Abende in gemeinſamem Verkehr zu; einigermaßen getrübt wurde dieſe Traulichkeit jedoch, als ſich bei der älteren Freundin einige Eiferſucht auf die jüngere einzuſtellen ſchien, und namentlich verdroß es mich, von jener das Talent und die geiſtige Begabung Minnas kritiſiert zu ſehen. Eines Abends hatte ich verſprochen, bei Minna in Geſellſchaft der älteren Freundin den Tee zu nehmen. Unvorſichtigerweiſe hatte ich mich zuvor bei einer Partie Whiſt engagiert, welche, trotzdem ſie mich ſehr langweilte, von mir dennoch in der Abſicht verlängert wurde, erſt ſpät Minna zu beſuchen, um die mir unbequem gewordene Genoſſin bis dahin entfernt zu wiſſen. Dies gelang mir nur durch Hilfe geiſtiger Getränke, und ſo erlebte ich das Sonderbare, von einer nüchternen Whiſtpartie in vollkommen berauſchtem Zuſtand aufzuſtehen, in welchen ich ſo ganz unmerklich geraten war, daß ich durchaus nicht an ihn glauben wollte. Dieſe Ungläubigkeit verführte mich, meinen ſpäten Teebeſuch noch abzuſtatten: zu meinem ungeheuren Ärger traf ich die ältere Freundin noch an, was ſofort meinen Rauſch zum heftigſten Ausbruch brachte; denn als die Dame ihre Verwunderung über mein ſonderbar heftiges und abſtoßendes Benehmen gegen ſie in ſcherzhaft gemeinten Ausrufen kundtat, verſpottete ich ſie auf ſo grobe Weiſe, daß ſie entrüſtet ſofort das Haus verließ. Ich behielt hierauf nur noch ſo viel Beſinnung, das herzlich verwunderte Lachen Minnas über mein unerhörtes Benehmen wahrzunehmen. In gut gelaunter Ruhe vermochte ſie ſich dann ſelbſt ſchnell zu einem immerhin ſchwierigen Entſchluſſe zu faſſen, da mein Zuſtand bald ſo bedenklich ward, daß, ohne großes Aufſehen zu erregen, an mein Fortgehen oder Nachhausſchaffen nicht zu denken war. Ihr Bedauern mit mir kam dazu; ſie verſchaffte mir die nötigen Erleichterungen, und da ich bald in tiefen Schlaf verſank, räumte ſie mir ohne Zagen ihr Bett ein, wo ich denn dem wunderlichen Tagesgrauen entgegenſchlief, welches, da ich erkannte, wo es mich weckte, mir ein an dieſen Morgen ſich knüpfendes langes, unendlich verhängnisvolles Lebensverhältnis mit unabweisbar wachſender Klarheit beleuchtete. — Die geahnte Sorge war in mein Leben getreten. — Ohne leichtfertigen Scherz, ohne Übermut und irgendwelche luſtige Laune zu zeigen, frühſtückten wir ehrbar und ſittſam miteinander, um zu der Zeit des Vormittags, wo dies unter ſo bedenklichen Umſtänden ohne Aufſehen möglich wurde, mit Minna einen langen Spaziergang vor die Tore der Stadt zu machen. Dann trennten wir uns, um fortan als offenes Liebespaar frei und ohne Scheu unſeren zärtlichen Intereſſen nachzugehen. —

Die ſonderbare Richtung, in welche allmählich mein muſikaliſches Treiben geraten war, erhielt neue Bekräftigung durch die Erfolge, wie durch die Mißerfolge, welche um dieſe Zeit meinen Beſtrebungen zuteil wurden. In einem Konzert der Logengeſellſchaft führte ich in ſehr empfehlender Weiſe die Ouvertüre zu meinen „Feen" auf, und erhielt dafür großen Beifall: zu gleicher Zeit erhielt ich aber die Beſtätigung des üblen Verfahrens der Leipziger Theaterdirektion in betreff der verſprochenen Aufführung dieſer Oper ſelbſt. Bereits ſetzte mich der Beginn der Kompoſition des Liebesverbotes in eine Stimmung, in welcher ich bald alle Teilnahme für jene ältere Arbeit verlor, ſo daß ich mit ſtolzem Gleichmut von jeder Bemühung, dieſelbe in Leipzig noch zur Aufführung zu bringen, abſtand, und mit dem ſoeben erhaltenen Erfolge der Ouvertüre allein mich genügend für meine erſte Oper belohnt hielt. Dagegen fand ich bei aller Zerſtreuung in der kurzen Zeit dieſes erſten Magdeburger Theater-Halbjahres Zeit, um, neben andren Arbeiten, bereits vieles von der neuen Oper fertig zu machen. In einem Konzert, welches wir im Theater gaben, brachte ich bereits zwei Duette daraus zur Aufführung, deren Ausfall mich genügend antrieb, mit beſter Laune an meinem Werke fortzuarbeiten. — In der zweiten Hälfte der Saiſon beſuchte mich auch Freund Apel, um im Glanze meiner neuen Muſikdirektorenwonne ſich zu ſonnen. Er hatte ein Drama, Kolumbus, geſchrieben, welches ich der Direktion zur Aufführung empfahl. Nichts war leichter als dieſe Gunſt zu erreichen, da Apel ſich erbot, eine neue Dekoration, die Alhambra vorſtellend, auf ſeine Koſten malen zu laſſen, und außerdem dem in ſeinem Stück beſchäftigten Perſonal, welches ſämtlich unter der andauernden Bevorzugung des Baſſiſten Kneiſel ſeitens der Direktrice in ſeinen Gagenbezügen empfindlich beeinträchtigt blieb, manche gelegentliche Erleichterung und Verannehmlichung ſeiner gedrückten Lage in Ausſicht ſtellte. Das Stück ſelbſt ſchien mir ſehr viel Gutes zu enthalten; es ſtellte das Ringen und die Kämpfe des großen Seefahrers, bis zu ſeiner Abfahrt auf ſeine erſte Entdeckungsreiſe, dar. Mit dem verheißungsvollen und, dem Erfolge nach, aller Welt bekannten, Auslaufen ſeiner Schiffe aus dem Hafen von Palos ſchloß das Drama, welches ſich, ſelbſt auch nach dem Urteil meines Onkels Adolf, dem es Apel auf meinen Wunſch vorgelegt hatte, durch die lebhaften und charakteriſtiſchen Volksſzenen beſonders auszeichnete, während ein eingeſchobener Liebesroman ſich unbehilflich und matt ausnahm. Außer einem kleinen Chor der aus Granada verwieſenen Mauren auf ihrem Auszuge aus der gewohnten Heimat, und einem kurzen Orcheſterſtück am Schluß, komponierte ich in übermütigſter Schnelligkeit auch eine Ouvertüre zu dem Stücke meines Freundes. Den vollſtändigen Entwurf dazu ſchrieb ich eines Abends bei Minna nieder, während ich Apel geſtattete, mit meiner Geliebten nach Herzensluſt ſich laut zu unterhalten. Die Wirkung dieſes leider ungemein flüchtig ausgeführten Tonſtückes war auf einen einfachen, aber in ſeiner Wendung überraſchenden Grundgedanken berechnet: das Orcheſter ſchilderte, in nicht gerade mühſam gewählten Figurationen, das Meer, und je nach Belieben auch das Schiff darauf: ein gewaltſames, ſehnſüchtig verlangendes und ſtrebendes Motiv war das einzige Erfaßbare in dem Gewoge der Umgebung. Dieſes Enſemble ward nun wiederholt und jäh abſpringend durch ein fremdartiges, im größten pianiſſimo unter dem dämmernden Schwirren der hohen Violinen, gleichſam als Fata Morgana ſich darſtellendes, Motiv unterbrochen. Ich hatte drei Paar Trompeten in verſchiedenen Stimmungen dazu beſtellt, dieſes prächtig und verlockend dämmernde Motiv in zarteſter Färbung und in den verſchiedenartigſten Modulationen vorzutragen: dies war das geahnte Land, nach welchem des Helden Blick ausſpähte, das er wiederholt ſchon wirklich zu erkennen wähnt, das immer wieder im Ozean verſchwindet, endlich aber, nach äußerſter Anſtrengung des Suchenden und Strebenden, in Wahrheit und dem Auge alles Seevolkes deutlich erkenntlich, als ungeheures Land der Zukunft am Morgenhimmel aufſteigt. Meine ſechs Trompeten vereinigten ſich jetzt in der Haupttonart, um das ihnen beſtimmte Motiv nun in prachtvollſtem Jubel ertönen zu laſſen. Mit der Vorzüglichkeit der preußiſchen Regimentstrompeter vertraut, hatte ich ſehr richtig auf einen hinreißenden Effekt, namentlich meines Schlußſatzes gerechnet: die Ouvertüre ſetzte alles in Erſtaunen, und trug ſtürmiſchen Beifall davon. Das Stück ſelbſt wurde ohne Würde geſpielt, und namentlich verdarb ein eitler Komödiant, Ludwig Meyer, welcher zugleich die Regie führte, und dadurch ſich verhindert erklärte, ſeine Rolle gehörig auswendig lernen zu können, auf Apels Koſten ſeine Garderobe jedoch durch eine Unzahl prachtvoller Koſtüme bereichert hatte, welche er als Kolumbus nach und nach ſich überzog, die Hauptrolle gänzlich. Immerhin hatte Apel eine wirkliche Aufführung eines Stückes von ſich erlebt, das zwar keine Wiederholung erfuhr, mir jedoch Gelegenheit verſchaffte, durch die verlangte Wiederaufführung meiner Ouvertüre in Konzerten meine Popularität beim Magdeburger Publikum zu vermehren.

Das Hauptereignis dieſer Theaterſaiſon trug ſich jedoch gegen deren Ende zu. Ich hatte Frau Schröder-Devrient, welche ſich in Leipzig aufhielt, vermocht, zu einigen Gaſtrollen auch zu uns herüberzukommen. Ich ſelbſt hatte nun die große Genugtuung und genoß die begeiſternde Erregung, zweimal die Opern, in welchen ſie ſang, zu dirigieren, und ſo mit ihr im unmittelbaren künſtleriſchen Zuſammenwirken mich zu befinden. Sie trat als „Desdemona“ und „Romeo“ auf: namentlich im letztern exaltierte ſie auch hier wiederum alles, und erfüllte mich von neuem mit Feuer und Glut. Diesmal trat ich denn auch in näheren perſönlichen Verkehr mit ihr, wobei ſie ſich ſo freundlich und teilnehmend für mich erwies, daß ſie mir aus freien Stücken ihre Mitwirkung bei einem Konzerte, welches ich zu meinem Vorteil zu geben beabſichtigte, und zu welchem ſie eigens nach einer kurzen Verreiſung wiederzukehren hatte, anbot. Der Ausfall dieſes Konzerts, von welchem ich mir unter ſolchen Umſtänden das Günſtigſte erwarten durfte, hatte für meine Verhältniſſe eine ganz beſonders wichtige Bedeutung angenommen. Die an und für ſich geringe Gage, welche ich von der Magdeburger Direktion zu erhalten gehabt hätte, war dadurch, daß das, was ich von ihr erhielt, mir in höchſt unregelmäßigen kleinen Raten zukam, völlig illuſoriſch geworden, ſo daß ich meine Lebensbedürfniſſe, und namentlich meine Ausgaben für häufiges Traktieren meiner wunderlichen Sänger- und Muſiker-Klientel, nur auf eine Weiſe hatte beſtreiten können, die ſchließlich ſich mir als eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Schulden verdeutlichte. Zwar wußte ich nicht klar, wie hoch ſich dieſe beliefen, glaubte mir aber einen vorteilhaft unbeſtimmten Begriff von der Höhe meiner Konzerteinnahme ebenfalls machen zu dürfen, wodurch beide Undeutlichkeiten ſich aufheben ſollten, und vertröſtete daher meine ſämtlichen Gläubiger auf dieſe fabelhafte Einnahme, von welcher ſie am Tage nach dem Konzert bezahlt werden ſollten, indem ich ſie ſämtlich für den Morgen dieſes glücklichen Tages in den Gaſthof, welchen ich jetzt am Schluß der Saiſon bezogen hatte, beſtellte. Gewiß lag nichts Unnatürliches darin, daß ich bei der Mitwirkung der ſo enthuſiaſtiſch gefeierten großen Künſtlerin, welche eigens zu dieſem Zwecke nochmals nach Magdeburg zurückkehrte, auf die erdenklich höchſte Einnahme rechnete, und deshalb in bezug auf muſikaliſchen Luxus, durch das Engagement eines vorzüglich großen Orcheſters und Beſtellung zahlreicher Proben, mich rückſichtslos gegen die hierdurch verurſachten Koſten benahm. Unglücklicherweiſe wollte aber niemand daran glauben, daß die berühmte Frau, welche ihre Zeit als ein koſtbares Kapital anſehen durfte, dem kleinen Magdeburger Muſikdirektor zulieb von weit her wirklich noch einmal zurückkehren würde. Faſt allgemein hielt man daher die pomphafte Ankündigung ihrer Wiederkunft für ein betrügeriſches Manöver, und war in dieſer Annahme namentlich über die hohen Preiſe des Konzertentrees entrüſtet. Als Folge hiervon zeigte ſich, daß der Saal nur dürftig beſetzt war, was mir zunächſt meiner freundlichen Gönnerin wegen, welche, wie ich nicht gezweifelt hatte, pünktlich zu meiner Unterſtützung erſchien, und die nun das ihr höchſt Ungewohnte erleben ſollte, vor einem ſehr ſpärlichen Publikum zu erſcheinen, große Pein verurſachte. Glücklicherweiſe blieb ſie wenigſtens guter Laune, (was, wie ich ſpäter erfuhr, jedoch noch andre, mich durchaus nicht perſönlich betreffende Gründe hatte), und ſang unter andrem Beethovens Adelaide, welche ich ihr zu meinem eignen Erſtaunen auf dem Klavier begleitete, hinreißend ſchön. Ein andres unerwartetes Mißgeſchick traf mein Konzert durch die Wahl der Orcheſterſtücke, welche in dem kleinen, übermäßig reſonierenden Saal des Gaſthofs zur Stadt London, von unerträglich lärmender Wirkung waren. Meine Kolumbus-Ouvertüre mit ihren ſechs Trompeten hatte bereits alle Zuhörer mit Entſetzen erfüllt; nun kam aber zum Schluſſe die Schlacht bei Vittoria von Beethoven, welche ich, in enthuſiaſtiſcher Erwartung der reichlichen Entſchädigung durch unerhörte Einnahmen, mit allem nur erdenklichen Orcheſterluxus ausgeſtattet hatte. Geſchütz- und Gewehrfeuer war durch beſonders konſtruierte koſtbare Maſchinen, ſowohl auf der franzöſiſchen wie auf der engliſchen Seite, mit größter Vollſtändigkeit organiſiert, Trommeln und Signalhörner verdoppelt und verdreifacht; und nun begann eine Schlacht, wie ſie grauſamer wohl ſelten in einem Konzert geſchlagen wurde, da das Orcheſter mit ſo entſchiedener Übermacht auf das geringe Auditorium ſich ſtürzte, daß dieſes jeden Widerſtand endlich vollſtändig aufgab und buchſtäblich die Flucht ergriff. Frau Schröder-Devrient, welche freundlich verblieben war, um in einer der erſten Reihen der Aufführung vollends mit beizuwohnen, vermochte, ſo viel ſie auch ſchon Schrecken dieſer Art ertragen haben mochte, ſelbſt aus Freundſchaft für mich nicht Widerſtand zu halten; und als auch ſie endlich, bei einem neuen verzweifelten Angriff der Engländer auf die franzöſiſchen Poſitionen faſt händeringend die Flucht ergriff, ward dies zum Zeichen eines wahrhaft paniſchen Schreckens. Alles ſtürzte davon, und die Feier des Sieges Wellingtons ward ſchließlich zu einem traulichen Erguß zwiſchen mir und dem Orcheſter allein. — So endete dieſes denkwürdige Muſikfeſt. Die Schröder-Devrient reiſte alsbald weiter, und überließ mich, den Mißerfolg ihres guten Willens bedauernd, freundlich meinem Schickſal. Nachdem ich bei der bekümmerten Geliebten Troſt geſucht, und für die Schlacht des folgenden Tages, die vermutlich ohne Siegesſymphonie enden ſollte, mich zu rüſten verſucht hatte, kehrte ich nun andern Morgens nach meinem Gaſthofzimmer zurück, zu welchem ich jedoch nur durch eine lange Doppel-Reihe von Herrn und Damen gelangen konnte, welche ihrer beſondren Anliegen wegen zuvor für dieſe Morgenſtunde dahin beſchieden worden waren. Ich behielt mir das Recht vor, die einzelnen meiner Beſucher mir auszuwählen, mit welchen ich der Reihe nach verkehren wollte; und ſo führte ich zunächſt den zweiten Trompeter des Orcheſters, welcher Kaſſe und Muſik beſorgt hatte, in mein Gemach. Aus ſeinen Berechnungen ging hervor, daß bei den hohen Honoraren, welche ich in großmütigem Enthuſiasmus dem Orcheſter zugeſichert hatte, noch einige Taler und Silbergroſchen aus meiner Taſche auf die Koſten bezahlt werden ſollten. Dies ward abgemacht, und der Stand der Dinge war klar. Nun lud ich Mme. Gottſchalk, eine vertrauungsvolle Jüdin, vor allem ein, ſich mit mir über die vorliegenden dringenden Angelegenheiten ins Vernehmen zu ſetzen. Sie ſah ein, daß hier auf eine außerordentliche Hilfe gerechnet werden müßte, an der es mir ja wohl bei meinen vermögenden Bekanntſchaften in Leipzig nicht fehlen könnte, und übernahm es ſomit verſtändigerweiſe, den übrigen Gläubigern, gegen welche ſie ihres unſchicklichen Erſcheinens wegen ſich ſehr aufgebracht zeigte, beruhigende Verſicherungen zu machen, durch welche es, wenn auch nicht ohne bedauerliche Beſchwerden, endlich gelang, den Korridor vor meinem Zimmer wieder praktikabel zu machen.

Die Theaterſaiſon war zu Ende, die Geſellſchaft ihrer Auflöſung nahe, und ich meiner Anſtellung ledig; der Theaterdirektor war vom chroniſchen zum akuten Bankrott übergegangen; er bezahlte mit Papiergeld, nämlich mit ganzen Bogen von Logenbilletten zu Vorſtellungen, von denen er verſicherte, daß ſie ſtattfinden würden. Minna, die aus dieſen ſonderbaren Schatzſcheinen durch große Klugheit noch einigen Vorteil zu ziehen wußte, immer ſparſam und vorſorglich lebte, außerdem, da nur die Oper vollſtändig aufgelöſt war, während das Schauſpiel vorläufig auf Rechnung der Mitglieder ſich aktiv erhielt, dem Theater noch angehörig blieb, entließ mich bei meiner nötigen Heimkehr nach Leipzig mit dem herzlichen Wunſche, uns bald wieder zu vereinigen, und verſprach mir einen bald anzutretenden Urlaub zu einem Beſuch ihrer Eltern in Dresden zu benutzen, bei welcher Gelegenheit ſie in Leipzig mich zu beſuchen gedachte.

So flüchtete ich denn Anfangs Mai mich wieder in die Heimat zu den Meinigen, um nach dieſem erſten Verſuche zur Erlangung meiner bürgerlichen Selbſtändigkeit zunächſt mich mit dem Auftreiben des Geldes zu beſchäftigen, welches ich für dieſen Verſuch in Magdeburg ſchuldig geblieben war. Ein ſehr intelligenter brauner Pudel begleitete mich von Magdeburg aus getreulich, und ward meiner Familie als einziger erworbener Beſitz zu Unterkunft und Pflege empfohlen. Immerhin ſchöpften die Mutter und Roſalie aus dem Umſtande, daß ich doch jedenfalls die Muſikdirektion zu führen imſtande geweſen ſei, gute Hoffnung für meine zukünftige Laufbahn. Mir ließ jedoch der Gedanke, wieder in mein früheres Familienverhältnis zurückzukehren, keine Ruhe; namentlich ſpornte mein Verhältnis zu Minna mich an, ſobald wie möglich in meine unterbrochene Laufbahn wieder einzutreten. Am deutlichſten drängte ſich mir die große Veränderung, welche in dieſem Bezug mit mir vorgegangen, auf, als Minna auf ihrer Durchreiſe ſich einige Tage mir zulieb in Leipzig aufhielt, und durch ihre trauliche, liebenswürdige Erſcheinung mich daran gemahnte, daß die

Zeiten der patriarchaliſchen Familienabhängigkeit für mich erloſchen wären. Ich beriet mich mit ihr über mein Wiederengagement bei dem Magdeburger Theater, verſprach ihr meinen baldigen Beſuch in Dresden, und veranſtaltete ihr Bekanntwerden mit meiner Mutter und Schweſter durch die von dieſen erbetene Erlaubnis, ſie eines Abends zum Tee in das Haus bitten zu dürfen. Bei dieſer Gelegenheit ward es Roſalie erſichtlich, wie es mit mir ſtand; doch nahm ſie davon keinen weiteren Anlaß, als mich wegen meiner Verliebtheit zu necken. Die Sache ſchien ſomit nicht gefährlich; in mir ſah es jedoch anders aus, da dieſe verliebte Neigung mit meinem Hang zur Unabhängigkeit, und mit meinem Wunſche, in der Kunſtwelt mir eine Stellung zu machen, ganz von ſelbſt zuſammenfiel. —

Meine Abneigung gegen Leipzig ſelbſt ward außerdem durch die Wendung, welche in dem dortigen Muſikweſen um dieſe Zeit eintrat, vermehrt. Während ich in Magdeburg mit leichtſinnigem Verſinken in den frivolen Theatergeſchmack meine Muſikdirektorenlaufbahn begründete, hatte Mendelsſohn-Bartholdy gleichzeitig durch ſein perſönliches Auftreten als Dirigent der Gewandhaus-Konzerte eine für ſich, und namentlich für den Leipziger Muſikgeſchmack, bedeutungsvolle Epoche eröffnet. Mit der Naivität des Leipziger Publikums, mit welcher es bis dahin die Produktionen ſeiner gemütlichen Abonnement-Konzerte beurteilt hatte, war es nun zu Ende; und als ich in einem Benefiz-Konzert der beliebten jugendlichen Sängerin Livia Gerhart, durch meines damals noch nicht gänzlich beſeitigten guten alten Pohlenz' Vermittlung, meine in Magdeburg ſo ſtark bejubelte Kolumbus-Ouvertüre zur Aufführung brachte, fand ich zu meinem Erſtaunen, daß die Muſikfreunde Leipzigs plötzlich eine Geſchmacksrichtung gewonnen hatten, welcher ich ſelbſt mit der ſo gewandten Kombination meiner ſechs Trompeten nicht beizukommen vermochte. Dieſe Erfahrung beſtärkte mich in meinem Widerwillen gegen alles, was irgendwie klaſſiſchen Duft affektierte, und ich geriet hierbei in eine wunderliche Übereinſtimmung mit dem braven Pohlenz, welcher in gutmütigen Seufzern den Untergang der guten alten Zeit beklagte. — Die Abhaltung eines Muſikfeſtes in Deſſau, unter Friedrich Schneiders Leitung, bot mir einen willkommenen Anlaß mich von Leipzig zu entfernen. Zu dieſer Reiſe, welche man zu Fuß in ſieben Stunden zurücklegte, hatte ich mir einen auf acht Tage lautenden Paß zu verſchaffen: dieſes Aktenſtück war berufen, lange Jahre in meinem Leben eine wichtige Rolle zu ſpielen; denn es war und blieb das einzige Dokument, welches ſpäter wiederholt, und in den verſchiedenſten Ländern Europas mich in polizeilichem Sinn zu beſchützen berufen war, da ich, wegen Umgehung meiner Militärpflichtigkeit in Sachſen, von da an bis zu meiner Anſtellung als Dresdener Kapellmeiſter, nie wieder in den Beſitz eines regelmäßigen Paſſes gelongen konnte. Der Kunſtgenuß, zu welchem er mir diesmal das Geleite gab, war von ſo wenig wohltätiger Bedeutung, daß er mich im Gegenteil in meinem Klaſſizitätshaß beſtärkte. Von einem Mann, deſſen Phyſiognomie, ähnlich der eines beſoffenen Satyrs, mich mit unüberwindlichem Abſcheu erfüllte, hörte ich die Beethovenſche C-Moll-Symphonie, trotz einer unabſehbaren Reihe von Kontrabäſſen, mit welchen gewöhnlich auf Muſikfeſten kokettiert wird, ſo ausdruckslos und nichtsſagend aufführen, daß ich den wiederholt wahrgenommenen unbegreiflichen Abſtand zwiſchen dem in mir lebenden Phantaſiebild von dieſen Werken, und der ſtets einzig nur von mir gehörten lebendigen Aufführung derſelben, als ein beängſtigendes und abſchreckendes Problem empfand, von deſſen Löſung ich mich verdroſſen abwandte. Dieſe gequälte Stimmung durch Anhörung des Oratoriums Abſalon des „Altmeiſters“ Schneider in das Burleske gezogen zu ſehen, erheiterte und beruhigte mich für jetzt.

In Deſſau, wo Minna ihr erſtes Debüt beim Theater begangen hatte, hörte ich über dieſe von leichtfertigen jungen Menſchen in dem Tone reden, in welchem gemeinhin junge ſchöne Schauſpielerinnen in ſolchen Kreiſen beſprochen werden. An meinem Eifer, derartiges Geſchwätz zu widerlegen und die Verleumder zu beſchämen, ward ich der leidenſchaftlichen Teilnahme, welche mich der Geliebten nachzog, immer mehr inne. Ich kehrte, ohne meinen Verwandten mich zu zeigen, nach Leipzig zurück, wo ich mir die Mittel zu einer ſofortigen Reiſe nach Dresden zu verſchaffen wußte. Auf der Hälfte des Weges dorthin, welchen man damals noch im Eilwagen zurücklegte, begegnete ich bereits Minna, in der Begleitung einer ihrer Schweſtern ſoeben auf der Rückreiſe nach Magdeburg begriffen. Ich verſchaffte mir alsbald eine Poſtkarte zur Rückfahrt nach Leipzig, und trat dieſe auch wirklich mit der Geliebten an; es gelang mir jedoch bis zur Ankunft auf der nächſten Station, Minna zur Umkehr nach Dresden zu bewegen, welche nun, da der Poſtwagen längſt voraus war, mit Extrapoſt angetreten werden mußte. Dieſer große Train ſchien die beiden Mädchen, wie in Verwunderung, ſo in gute Laune zu verſetzen. Offenbar hatte ich durch mein verſchwenderiſches Auftreten ſie zur Erwartung erfreulicher Abenteuer hingeriſſen, für deren Erfüllung ich nun zu ſorgen hatte. Ich verſchaffte mir bei einem Dresdener Bekannten die nötigen Gelder, um im größten Zuge meine Freundinnen in die Sächſiſche Schweiz zu geleiten, wo wir einige wirklich heitre, vom unſchuldigſten jugendlichen Übermut erfüllte Tage verbrachten, welche nur einmal durch das Hervorbrechen einer eiferſüchtigen Stimmung meinerſeits getrübt wurden, zu der in dieſen Tagen ſelbſt durchaus keine Veranlaſſung gegeben war, welche aber in meinem tiefſten Innern durch Eindrücke der Vergangenheit, ſowie durch eine bange Ahnung der Zukunft, an den Erfahrungen, die ich bisher bei meinen Bekanntſchaften mit der Frauenwelt gemacht hatte, ſich nährte. Dennoch blieb dieſer Ausflug, und namentlich eine beim ſchönſten Sommerwetter faſt gänzlich durchwachte anmutige Nacht im Bad zu Schandau, die liebſte, faſt einzige Erinnerung an heiter beglücktes Daſein aus meinem ganzen Jugendleben. Mein ganzes ſpäteres, ſo langes, von ſchmerzlichſten und bitterſten Erfahrungen ſorgenvoll durchwobenes Verhältnis zu Minna, iſt mir oft als die beharrlich andauernde Sühne für den harmloſen kurzen Genuß dieſer Tage erſchienen.

Nachdem ich Minna bis Leipzig, von wo ſie nach Magdeburg weiter reiſte, begleitet hatte, meldete ich mich wieder bei meiner Familie, welcher ich den Dresdener Ausflug verſchwieg und folgte von nun an, wie einer ſeltſamen, tiefen Schuld bewußt, dem Drange meine Lage ſo zu geſtalten, daß ſie mich bald möglichſt wieder in die Nähe der Geliebten brächte. Dazu mußte ein neues Engagement mit dem Direktor Bethmann für das nächſte Winterhalbjahr eingeleitet werden. Während der hierzu nötigen Unterhandlungen litt es mich bereits nicht in Leipzig, ſondern ich benutzte Laubes Anweſenheit im Bade Köſen bei Naumburg zu einem Beſuche desſelben. Kurz zuvor war Laube nämlich, nach ziemlich einjähriger, höchſt quälender Unterſuchungshaft, aus der Berliner Stadtvogtei entlaſſen worden; auf das Gelöbnis, bis zur Fällung des Urteils ſich nicht außer Landes zu entfernen, war ihm der Beſuch Köſens geſtattet, von wo aus er heimlich uns für einen Abend in Leipzig beſucht hatte. Der Eindruck, den ſein leidendes Ausſehen, ſeine zwar männlich gefaßte, aber hoffnungslos reſignierte Stimmung in betreff aller früheren Erwartungen für das Gedeihen neuer, beſſerer Weltzuſtände, bei der beſondren Erregung, in welcher mich meine eigne kritiſche Lage erhielt, auf mich machte, iſt mir als einer der traurigſten und unglückweisſagendſten in Erinnerung geblieben. In Köſen teilte ich ihm mehreres von den Verſen meines „Liebesverbotes“ mit, für welche er, trotz aller Kälte gegen meine Anmaßung, mir auch meine Operntexte ſelbſt ſchreiben zu wollen, doch nicht ohne ermunternde Anerkennung blieb. Unruhig erwartete ich jedoch nur Briefe aus Magdeburg; nicht weil ich daran gezweifelt hätte, daß dieſes Wiederengagement zuſtande käme, da ich im Gegenteil Grund hatte, mich für eine gute Akquiſition des Direktors Bethmann anzuſehen, ſondern weil alles, was mich wieder in die Nähe Minnas bringen ſollte, mir nicht ſchnell genug ging. Kaum waren die nötigen Nachrichten eingetroffen, als ich ſchleunigſt mich aufmachte, um an Ort und Stelle die zur Sicherung eines beſonders glänzenden Zuſtandes der bevorſtehenden Magdeburger Opernſaiſon erforderlichen Vorſchläge zu machen. Dem ſtets bankrotten Theaterdirektor war um dieſe Zeit durch die unermüdete Gunſt des Königs von Preußen eine neue letzte Hilfe zugeführt worden; einem aus angeſehenen Magdeburger Bürgern beſtellten Komitee hatte der König eine nicht unbedeutende Summe zur Verwendung für das Theater unter Bethmanns Leitung angewieſen. Was das hieß, und welches Anſehen dadurch plötzlich die Magdeburger Kunſtverhältniſſe für mich gewannen, iſt zu begreifen, wenn man bedenkt, wie verlaſſen und kümmerlich derartige Theater in unſren Städten ihr verachtetes Leben hinſchleppen. Ich erbot mich, ſofort eine größere Reiſe zur Aufſuchung guter Opernſänger zu unternehmen; die Mittel hierzu wollte ich auf eigne Gefahr mir verſchaffen, die Direktion ſollte mir den möglichen Erſatz nur durch Zuſicherung der Einnahme einer Benefiz-Vorſtellung in Ausſicht ſtellen. Dies wurde denn gern angenommen, und ich in hochtrabendem Tone mit den nötigen Vollmachten des Direktors verſehen, und außerdem noch beſonders von ihm geſegnet. Mit Minna, die nun ihre Mutter bei ſich hatte, lebte ich während dieſes kurzen Aufenthaltes wiederum im traulichſten Verkehr, und nahm nun zur Ausführung meines kühnen Unternehmens von neuem Abſchied.

Schwierig war es zunächſt, in Leipzig die in Magdeburg ſo liberal angekündigten Geldmittel zur Beſtreitung meiner projektierten Engagementsreiſe zu verſchaffen. Der Glanz der königlich preußiſchen Protektion unſrer Theater-Unternehmung, welchen ich meinem guten Schwager Brockhaus in den lebhafteſten Farben ſpielen ließ, wollte dieſen durchaus nicht verblenden, und es koſtete große, demütigende Bemühungen, mein Entdeckungsſchiff zur Ausfahrt flott zu machen. — Natürlich trieb es mich zu allernächſt in mein altes Wunderland Böhmen, wo ich Prag diesmal, ohne meine ſchönen Freundinnen anzutreffen, nur flüchtig berührte, um zunächſt in Karlsbad das während der Badeſaiſon dort vorrätige Opernperſonal zu beobachten. Ungemein begierig, ſo ſchnell wie möglich, ſo viel wie möglich Talente aufzufinden, um meine Reiſemittel nicht erfolglos zu erſchöpfen, wohnte ich mit dem herzlichen Wunſche alles vortrefflich zu finden, einer Aufführung der „Weißen Dame" bei. Von der üblen Beſchaffenheit ſämtlicher Sänger vermochte ich mir erſt dann einen vollen Begriff zu verſchaffen, als ich den einzig von mir ausgewählten Baſſiſten, Gräf, welcher den „Gaveſton" ſang, ſpäterhin in Magdeburg zum Debüt gelangen ließ, wobei er, und, wie ich nicht leugnen konnte, mit großem Recht, ſo entſchieden mißfiel, daß ich dem Spott, den dieſe Akquiſition mir zuzog, nichts Ernſtliches zu erwidern vermochte. — War ich bisher nicht glücklich geweſen in betreff des eigentlichen Zwecks meiner Reiſe, ſo regte mich dieſe ſelbſt doch deſto angenehmer an. Die Fahrt durch Eger, über das Fichtelgebirg, mit der Ankunft in das vom Abendſonnenſchein lieblich beleuchtete Bayreuth, wirkte noch bis in ſpäteſte Zeiten angenehm auf meine Erinnerung

Mein Ziel war für jetzt Nürnberg, wo meine Schweſter Clara und ihr Mann noch beim Theater waren, und ich durch dieſe gute Auskunft über das von mir Geſuchte erwarten zu dürfen glaubte. Vor allem war's mir lieb, im Hauſe meiner Verwandten gaſtlich aufgenommen zu werden, um zunächſt für die Wiederauffriſchung meiner ſehr erſchöpften Reiſemittel ſorgen zu können. Ich rechnete hierfür beſonders auf den Ertrag des Verkaufs einer Tabaksdoſe, welche ich von einem Freunde zum Geſchenk erhalten hatte, und von der ich aus geheimen Gründen feſt annahm, ſie ſei aus Platina; hierzu kam ein goldner Siegelring, den mir Freund Apel für die Kompoſition der Ouvertüre zu ſeinem Kolumbus verehrt hatte. Der Verſatz dieſer einzig mir gehörenden Kleinodien, von denen leider der mir vorſchwebende Wert der Tabatiere ſich als ein imaginärer darſtellte, mußte die ſpärlichen Mittel zur Weiterreiſe bis Frankfurt beſchaffen. Dorthin nämlich, und in die Nähe des Rheines, wieſen mich die mir erteilten Auskünfte; denn nachdem es mir gelungen war, meinen Schwager und meine Schweſter zu einem Engagement für Magdeburg zu bereden, fehlte es nun hauptſächlich noch an einem erſten Tenor und einer erſten Sängerin, welche bisher durchaus nicht aufzufinden waren.

Dieſer gelegentliche Aufenthalt in Nürnberg verzögerte ſich außerdem noch auf angenehme Weiſe durch ein neues Zuſammentreffen mit der Schröder-Devrient, welche dort zu einem kurzen Gaſtſpiel grade um dieſe Zeit eintraf. Bei ihrem Wiederſehen ging mir der ganze Himmel auf, der ſich ſeit unſrer Trennung in betreff meines Kunſttreibens etwas getrübt hatte. Das Nürnberger Opernperſonal bot der Künſtlerin keine große Auswahl der zu gebenden Vorſtellungen; außer Fidelio war nichts andres als die Schweizerfamilie herauszubringen, worüber die Künſtlerin ſich beklagte, da dies eine ihrer früheſten Jugendrollen ſei, für welche ſie ſich kaum mehr eignete, und die ſie auch zum Überdruß häufig gegeben habe. Auch ich ſah der Schweizerfamilie mit Mißbehagen, ja faſt Bangigkeit entgegen, da ich nicht anders glaubte, als daß die matte Oper und die altmodiſch ſentimentale Rolle der „Emmeline" den bisher ſtets von den Leiſtungen der Künſtlerin erhaltenen großen Eindruck beim

Publikum, wie bei mir ſelbſt, ſchwächen würde. Wie groß war meine Ergriffenheit und wahrhaftes Erſtaunen, als ich an dieſem Abend die unbegreifliche Frau erſt in ihrer wahrhaft hinreißenden Größe kennen lernen ſollte. Daß ſo etwas, wie die Darſtellung dieſes Schweizermädchens, nicht als Monument allen Zeiten erkenntlich feſtgehalten und überliefert werden kann, muß ich jetzt noch als eine der erhabenſten Opferbedingungen erkennen, unter welchen die wunderbare dramatiſche Kunſt einzig ſich offenbart, weshalb dieſe, ſobald ſolche Phänomene ſich kundgeben, gar nicht hoch und heilig genug gehalten werden kann.

Außer dieſem für mein ganzes Leben und meine Kunſtentwickelung ſo tief bedeutungsvoll neuem Seelenerlebniſſe, hat mein diesmaliger Nürnberger Aufenthalt nach einer andren Seite hin beſondre Eindrücke auf mich hinterlaſſen, welche, ſo unſcheinbar, ja trivial ihre Veranlaſſung war, doch mit ſo großer Stärke in mir hafteten, daß ſie ſpäterhin, in eigentümlich erneuter Geſtalt, in mir wieder auflebten. Mein Schwager Wolfram war beſonders auch als gemütlich witziger Kumpan den Nürnberger Theaterfreunden zu größter Beliebtheit nahe getreten: von dem Geiſte der ausgelaſſenen Unterhaltung, zu der es an den Wirtshausabenden kam, an welchen auch ich teilnahm, erhielt ich bei dieſer Gelegenheit eigentümlich ergötzliche Belege. Ein Tiſchlermeiſter Lauermann, ein nicht mehr junger, kleiner und unterſetzter Mann, von drolligem Äußern und nur mit dem niederſten Volksdialekt vertraut, wurde mir in einem von unſren Bekannten beſuchten Wirtshaus als einer der Sonderlinge bezeichnet, welche gegen ihren Willen am meiſten zur Unterhaltung der Spaßvögel beitrugen. Lauermann bildete ſich nämlich ein, ein vortrefflicher Sänger zu ſein, und hegte, von dieſem Vorurteil ausgehend, beſondres Intereſſe wiederum nur für ſolche, an denen er ſeiner Meinung nach Geſangstalent wahrnahm. Trotzdem er nun fortgeſetzt wegen dieſer ſeltſamen Eigenheit zur beſtändigen Zielſcheibe des Spottes und der verhöhnenden Scherze gemacht war, ſtellte er ſich doch regelmäßig alle Abende unter ſeinen lachluſtigen Verfolgern ein; nur hielt es endlich äußerſt ſchwer, den ſo häufig Ausgelachten und durch Verhöhnung Gekränkten dazu zu bringen, daß er ſeine Kunſtfertigkeit zum beſten gab, was endlich nur durch künſtlichſt angelegte Fallen, die man ſeiner Eitelkeit ſtellte, gelang. Meine Ankunft, als eines Unbekannten, wurde zu einem ſolchen Spiel benutzt; und wie gering man von der Urteilskraft des armen Meiſterſängers dachte, zeigte ſich mir zu meinem Erſtaunen dadurch, daß mein Schwager mich ihm als den großen italieniſchen Sänger Lablache vorſtellte. Zu ſeiner Ehre muß ich geſtehen, daß Lauermann mich lange Zeit mit ungläubigem Mißtrauen maß, ſich über mein jugendliches Ausſehen, noch mehr aber über den offenbaren Tenorklang meiner Stimme, mit vorſichtigem Bedenken äußerte. Allein dies Unglaubliche den armen Enthuſiaſten glauben zu machen, darin beſtand eben die beluſtigende, lange Zeit in Anſpruch nehmende, Kunſt der Wirtshausgenoſſen. Mein Schwager wußte es dem Tiſchler glaublich zu machen, daß ich, der ich für meine Leiſtungen unerhört bezahlt würde, dieſe beim Beſuchen öffentlicher Wirtſchaften durch beſondre Verſtellung dem Publikum zu entziehen ſuchte; wenn es ſich übrigens um eine Begegnung zwiſchen „Lauermann“ und „Lablache“ handle, könnte natürlich nur das Intereſſe in Rechnung kommen, Lauermann, nicht aber Lablache zu hören, da dieſer von jenem, nicht aber umgekehrt jener von dieſem zu lernen habe. Ein ſeltſamer Kampf von Ungläubigkeit und geſtachelter Eitelkeit machte nun den armen Tiſchler für mich wirklich anziehend: ich begann die mir zugeteilte Rolle ſelbſt mit möglichſtem Geſchick zu ſpielen, und nach Verlauf zweier, durch die ſonderbarſten Einfälle gewürzter Stunden, gelang es wirklich, den wunderlichen Menſchen, der lange in großer Aufregung ſeine blitzenden Augen auf mich gerichtet hatte, dazu zu bringen, daß er ſeine Muskeln in die eigentümlich geſpenſtiſche Bewegung ſetzte, die wir an einem muſizierenden Automaten wahrzunehmen glauben, wenn das Räderwerk in ihm aufgezogen iſt: die Lippen bebten, die Zähne knirſchten, das Auge verdrehte ſich konvulſiviſch, und endlich erſcholl von heiſerer, fetter Stimme ein ungemein trivialer Gaſſenhauer. Beim Vortrage desſelben, den er mit einer ſtabilen Bewegung des ausgeſtreckten Daumens hinter die Ohren begleitete, bei welcher ſein dickes Geſicht zur glühendſten Röte ſich erhitzte, brach leider alsbald ein unmäßiges Gelächter ſämtlicher Zuhörer aus, was den unglücklichen Meiſter ſofort in die höchſte Wut brachte.

Mit vollendeter Grauſamkeit wurde dieſer Wut wiederum von denjenigen, welche ihm bis dahin auf das abgefeimteſte geſchmeichelt hatten, durch ausgelaſſenſte Verhöhnung erwidert, was den armen Menſchen bis zu wahrhaftem Schäumen brachte. Als der Unglückliche, unter den furchtbarſten Verwünſchungen der elenden Freunde, ſeinen Rückzug aus dem Wirtshaus anzutreten im Begriff war, trieb mich ein wahrhaftes Mitleiden an, ihm nachzugehen, ihn um Verzeihung zu bitten, und auf jede Weiſe ihn zu begütigen, was um ſo ſchwerer hielt, da er grade auf mich, als den neueſten ſeiner Feinde, der ihn noch dazu um die Wonne, Lablache kennen zu lernen, ſo empfindlich betrogen hatte, am bitterſten aufgebracht war. Doch gelang es, ihn an der Schwelle feſtzuhalten; und nun verſtändigte ſich die ausgelaſſene Geſellſchaft ſtillſchweigend ſogar zu der unerhörten Verſchwörung, am ſelben Abende Lauermann nochmals zum Singen zu bringen. Wie dies gelang, blieb mir um ſo ſchwerer in meiner Erinnerung feſtzuhalten, als namentlich auch die Wirkung der geiſtigen Getränke, welche ſchließlich doch wohl auch über Lauermann nur dieſen äußerſten Erfolg zu erringen vermochte, meine eigne Wahrnehmung in betreff der wunderbaren Vorgänge dieſes unerhört langen Wirtshausabends in Verwirrung ſetzte. Nachdem Lauermann noch einmal dieſelbe Verhöhnung erlebt, fühlte die ganze Geſellſchaft die Verpflichtung den Unglücklichen nach Haus zu geleiten; es geſchah dies in einem Schiebkarren, den wir vor dem Hauſe fanden, und in welchem wir ihn gleichſam im Triumph vor ſeiner Tür, in einem jener wunderbaren engen Gäßchen der alten Stadt, vorfuhren. Frau Lauermann, welche aus dem Schlafe geweckt wurde, um ihren Gatten in Empfang zu nehmen, ließ uns durch die Ausbrüche ihrer Verwünſchungen erraten, wie es mit dieſem ehelichen und häuslichen Verhältniſſe ſtand. Die Verhöhnung des Geſangstalentes ihres Mannes war auch ihr geläufig; nur geſellten ſich dazu die ſchrecklichſten Vorwürfe gegen die nichtswürdigen Buben, welche ihren armen Mann durch Unterhaltung ſeines Wahnes vom nützlichen Betrieb ſeines Gewerbes abhielten, und gar endlich zu ſolchen Auftritten, wie dem gegenwärtigen, Anlaß gäben. Hier aber richtete ſich wieder der Stolz des leidenden Meiſterſängers auf: denn ſeiner Frau, während ſie ihn mühſam die Treppe hinaufgeleitete, ſprach er jedes Recht über ſeine Geſangskunſt zu urteilen in den härteſten Ausdrucken ab, und verwies ſie auf das kräftigſte zur Ruhe. — Nun war aber dies wunderliche Nachtabenteuer keineswegs zu Ende. Der ganze Schwarm bewegte ſich noch einmal nach dem Wirtshaus zurück; vor dieſem fanden wir aber bereits andre Geſellen, worunter Handwerksburſchen, welchen bereits der eingetretenen Polizeiſtunde wegen die Türe verſchloſſen war: den eigentlichen Stammgäſten, welche ſich unter uns befanden, und welche mit dem Wirt in alt befreundeten Beziehungen ſtanden, dünkte es erlaubt und möglich, dennoch Einlaß zu begehren. Der Wirt war in Pein, ſeinen Freunden, deren Stimme er erkannte, die Türe verſchloſſen erhalten zu ſollen; doch mußte vermieden werden, daß die neu Hinzugekommenen ſich etwa nachdrängten. Aus dieſer Situation entſtand nun eine Verwirrung, welche durch Schreien und Toben, ſowie durch unbegreifliches Anwachſen der Maſſe der Streitenden, bald einen wahrhaft dämoniſchen Charakter annahm. Mir ſchien es, als ob im nächſten Augenblick die ganze Stadt in Aufruhr losbrechen würde, und ich glaubte wirklich abermals zum Zeugen einer Revolution werden zu müſſen, von der aber kein Menſch irgend einen wahrhaftigen Anlaß zu begreifen imſtande war. Da plötzlich hörte ich einen Fall — und wie durch Zauber ſtob die ganze Maſſe nach allen Seiten auseinander. Einer der Stammgäſte, mit einer alten Nürnberger Kampfart wohlvertraut, hatte nämlich, um der unabſehbaren Verwirrung ein Ende zu machen, und um ſich den Heimweg zu öffnen, einen der heftigſten Schreier durch einen gewiſſen Stoß mit der Fauſt zwiſchen die Augen beſinnungslos, wenn auch unſchädlich verwundet, zu Boden geſtreckt; und die Wirkung hiervon war es, welche ſo plötzlich alles auseinander jagte. Kaum in einer Minute nach dem heftigſten Toben von mehreren Hunderten von Menſchen, konnte ich mit meinem Schwager Arm in Arm, ruhig ſcherzend und lachend, durch die monderleuchteten einſamen Straßen nach Hauſe wandern, und erfuhr von ihm unterwegs ſtaunend zu meiner Beruhigung, daß er dies eigentlich an allen Abenden ſo gewohnt ſei. —

Endlich war es Zeit, mich der Erreichung des Zweckes meiner Reiſe ernſtlich wieder zuzuwenden. Nur im Durchzug berührte ich **Würzburg** auf einen Tag: von dem Wiederſehen meiner Verwandten und Bekannten iſt mir nichts in Erinnerung geblieben, als jener bereits früher erwähnte wehmütige Beſuch bei Friederike Galvani. In Frankfurt angekommen, mußte ich mich ſogleich in den Schutz eines ſoliden Hotels begeben, um daſelbſt den Erfolg meiner Bemühungen um Subſidien bei der Magdeburger Theater-Direktion abzuwarten. Meine Hoffnungen für den Gewinn der eigentlichen Matadoren unſrer Opernunternehmung waren auf Wiesbaden gerichtet, wo man mir eine gute, im Auseinandergehen begriffene Operngeſellſchaft nachwies. Es fiel mir äußerſt ſchwer, die kleine Reiſe bis dorthin zu bewerkſtelligen; doch gelang es mir, daſelbſt einer Probe von „Robert der Teufel" beizuwohnen, in welcher der Tenoriſt Freimüller glänzte. Dieſen, den ich ſofort aufſuchte, fand ich auch geneigt auf meine Vorſchläge für Magdeburg einzugehen; ich traf mit ihm die nötigen Verabredungen, und reiſte, notgedrungen, auf das ſchleunigſte in mein Aſyl, den Gaſthof zum „Weidenbuſch" in Frankfurt zurück. Dort hatte ich noch eine peinliche Woche zu verleben, da ich vergeblich die aus Magdeburg requirierten ferneren Reiſemittel erwartete. Um die Zeit zu töten, griff ich unter andrem zu einer großen roten Brieftaſche, welche ich in meinem Reiſemantelſack mit mir herumführte, und ſchrieb darin, mit bloßer Angabe der Data, Notizen zu meiner dereinſtigen Biographie auf, — dieſelben, welche ich gegenwärtig vor mir habe, um meine Erinnerung anzufriſchen, und welche ich ſeitdem in verſchiedenen Lebensperioden mit ununterbrochener Folge fortſetzte. — Meine, durch die Vernachläſſigung der Magdeburger Direktion ſich bedenklich geſtaltende Lage, geriet endlich in die ſonderbarſte Verwirrung, als ich in betreff einer in Frankfurt ſelbſt gemachten Akquiſition glücklicher war, als ich es zu ertragen vermochte. Ich hatte einer Aufführung der „Zauberflöte", unter des damals als „genialer Dirigent" wunderbar berühmten Kapellmeiſters Guhr Leitung, beigewohnt, und war von dem wirklich vorzüglichen Opernperſonale ſehr angenehm überraſcht worden. Natürlich war nicht daran zu denken, eines der erſteren Mitglieder desſelben in meine Netze zu verlocken; dagegen blickte ich ſcharf genug, in dem jugendlichen Fräulein Limbach, welche den erſten „Knaben" ſang, ein begehrenswertes Talent zu erkennen. Meine Engagements-

Anträge wurden von ihr angenommen, und zwar ſchien es ihr ſo ſehr daran gelegen zu ſein, von ihrem Frankfurter Engagement frei zu werden, daß ſie beſchloß, durch heimliches Entweichen ſich aus demſelben zu entfernen. Dies erklärte ſie mir, und forderte mich zur Mithilfe bei dieſem Vorhaben auf, welches keinen Aufſchub leiden könnte, weil es ſonſt der Direktion bekannt werden würde. Die junge Dame vermutete mich jedenfalls im Beſitz reicher Kreditive, mit denen das von mir ihr ſo ſehr gerühmte Magdeburger Theater-Komitee mich für meine offizielle Geſchäftsreiſe ausgeſtattet haben würde. Bereits hatte ich jedoch, um nur mein eigenes Fortkommen zu ermöglichen, zum Verſatze meines dürftigen Reiſegepäckes ſchreiten müſſen: ſo weit hatte ich den Wirt gebracht; nun aber noch die Koſten der Entführung einer jungen Sängerin mir vorzuſchießen, fand ich ihn durchaus abgeneigt. Ich mußte der jungen Dame, zur Bemäntelung des ſchlechten Benehmens meiner Direktion, irgend ein Mißgeſchick vorlügen, und die verwunderungsvoll Zürnende zurücklaſſen. Sehr beſchämt über dieſes Abenteuer, reiſte ich durch Regen und Wetter über Leipzig, wo ich meinen braunen Pudel abholte, nach Magdeburg zurück, wo ich nun vom 1. September an wieder meine Muſikdirektion antrat.

Der Ausfall meiner Geſchäftsbeſorgung machte mir keine große Freude; der Direktor wies mir zwar triumphierend nach, daß er fünf ganze Louisdor an meine Adreſſe nach Frankfurt ſchließlich geſchickt habe: meinem Tenor und meiner jugendlichen Sängerin hatte man jedoch wohlausgefertigte Kontrakte, nicht aber die verlangten Reiſegelder und Vorſchüſſe zugeſendet. Alle blieben aus; nur der Baſſiſt Gräf langte aus Karlsbad mit pedantiſcher Pünktlichkeit an, und erregte ſogleich die luſtigen Bemerkungen der Spottvögel des Theaters. Er ſang auf einer Probe zur „Schweizerfamilie“ ſo ſchulmeiſterlich ſchnarrend, daß ich darüber wirklich in große Verlegenheit geriet. Daß mein tüchtiger Schwager Wolfram mit meiner Schweſter Clara ebenfalls anlangten, gereichte mehr dem Singſpiel als der großen Oper zum Vorteil, und bereitete mir außerdem große und ſorgenvolle Pein, da die braven, an ſolide Verhältniſſe gewöhnten Leute, ſehr bald das, trotz aller königlichen Protektion, mißliche der Theaterverhältniſſe unter einer ſo gewiſſenloſen Direktion, wie der Bethmannſchen, durchblickten.

und dadurch ſich in einer bedenklichen Verſchlimmerung ihrer Familienlage zu befinden erkannten. Schon ſank mir aller Mut, als der Zufall uns in einer jungen Frau, Mme. Pollert, geb. Zeibig, welche mit ihrem Mann, einem Schauſpieler, durch Magdeburg kam, eine mit ſchöner Stimme begabte und talentvolle Sängerin für das erſte Fach vorläufig als Gaſt zuführte. Die Not hatte endlich die Direktion zu den geeigneten Schritten getrieben, welche in letzter Stunde auch den Tenoriſten Freimüller uns zuführten; und beſonders groß war meine freudige Genugtuung, als die Liebe, welche dieſen ſchnell zu der jungen Limbach in Frankfurt ergriffen hatte, dem unternehmenden Tenor auch die Entführung dieſer Sängerin, zu welcher ich mich ſo ſchmachvoll unfähig erwieſen, glücklich ermöglicht hatte. Beide kamen freudeſtrahlend an; zu ihnen ward Mme. Pollert, welche ſehr gefiel, trotz ihrer Prätenſionen ebenfalls engagiert; ein gut geſchulter, muſikaliſch gebildeter Bariloniſt, Herr Krug, ſpäter Chordirektor in Karlsruhe, hatte ſich auch gefunden, und ſo ſtand ich plötzlich an der Spitze eines wirklich recht guten Opernperſonales, bei welchem nur der Baſſiſt Gräf mühſam durch Vertuſchung unterzubringen war. Uns glückte bald eine Reihe in ihrer Art nicht ganz gewöhnlicher Opernvorſtellungen, wobei unſer Repertoire ſich geradewegs über alles erſtreckte, was nur irgend in dieſem Genre für das Theater geſchrieben war: ganz vorzüglich erfreute ich mich aber der wirklich nicht weiheloſen Aufführung der Spohrſchen „Jeſſonda“, welche uns auch bei den gebildeteren Muſikfreunden in große Achtung ſetzte. Ich war unermüdlich in Auffindung von Möglichkeiten, unſre Vorſtellungen weit über das Niveau der, ſolch dürftig organiſierten Stadttheatern ſonſt möglichen, Leiſtungen zu erheben. Den Direktor Bethmann verfeindete ich mir unaufhörlich durch Verſtärkung des Orcheſters, welche er zu bezahlen hatte; dafür gewann ich wieder ſeine volle Zuneigung durch Verſtärkungen des Chors und der Theatermuſik, welche ihm nichts koſteten, unſren Vorſtellungen aber einen ſolchen Glanz verliehen, daß das Abonnement und der ſonſtige Beſuch des Theaters einen unerhörten Aufſchwung nahmen. Ich hatte nämlich die Regimentsmuſiker und die, in der preußiſchen Armee trefflich organiſierten Militärſänger, zu ihrer Mitwirkung bei unſren

Aufführungen gegen bloße Entſchädigung durch freies Entree auf die Galerie für ihre Angehörigen vermocht. So erreichte ich es, daß wir in Bellinis Norma die nach der Partitur verlangte, beſonders ſtarke Muſikbande auf dem Theater in größter Vollſtändigkeit beſetzen konnten, und für das mir damals ſehr imponierende Uniſono des Männerchors der Introduktion eine ſelbſt den größten Bühnen faſt unerſchwingbare Anzahl von Männerſtimmen zur Verfügung hatten. Ich konnte in ſpäterer Zeit Herrn Auber im Tortoniſchen Kaffee-Haus zu Paris, wo ich öfter mit ihm zum Genuß des Eiſes zuſammentraf, verſichern, daß ich das meuteriſche Militär, welches in ſeinem „Leſtocq“ zur Verſchwörung ſich hinreißen läßt, wirklich durch eine ganze vollzählige Kompagnie zum Singen gebracht hätte; was er mir damals noch mit ſtaunender Freude verdankte.

Unter ſolch ermutigenden Umſtänden ſchritt auch die Kompoſition meines Liebesverbotes ihrer Vollendung ſchnell entgegen. Ich beſtimmte die Aufführung dieſes Werkes zu der für meine Auslagen mir verſprochenen Benefizvorſtellung, und arbeitete nun zu gleicher Zeit an der Gründung meines Ruhms und einer nicht minder lebhaft erwarteten günſtigen Geſtaltung meiner finanziellen Verhältniſſe, als ich mit unerhörtem Eifer ſelbſt die wenigen Stunden, die ich neben meinen Geſchäften mir an Minnas Seite gönnte, zur Ausarbeitung meiner Partitur verwendete. Dieſer Fleiß rührte ſelbſt die bedenklich auf unſer Liebesverhältnis blickende Mutter Minnas, welche ſeit dem Sommer bei der Tochter zum Beſuch verblieben war, und ihr die Wirtſchaft führte; durch ihre Dazwiſchenkunft war in unſer Verhältnis eine neue, auf ernſtliche Löſung drängende Spannung getreten. Es war natürlich, daß die Frage, zu was dieſes führen ſollte, nun näher herantrat. Ich muß geſtehen, daß der Gedanke an eine Heirat mich, zunächſt wohl ſchon meiner großen Jugend wegen, mit banger Beängſtigung erfüllte; ohne irgend mich der Überlegung und vernünftigen Erwägung hinzugeben, hielt mich ein naives, inſtinktmäßiges Gefühl von der Erfaſſung der ernſtlichen Möglichkeit eines für das ganze Leben ſo wichtigen Entſchluſſes zurück. Dazu waren unſre bürgerlichen Verhältniſſe in ſo ſehr beängſtigender und unſicherer Schwebe, daß auch bei Minna eher wohl der

Wunſch nach Verbeſſerung dieſer Lage, als zum Abſchluß eines Ehebündniſſes in derſelben, zur Äußerung kommen konnte. Hierauf zunächſt ihrerſeits zu denken, fühlte ſie ſich bald durch Verdrießlichkeiten veranlaßt, in welche ſie in betreff ihrer Stellung am Magdeburger Theater geriet. Sie hatte nämlich für ihr Fach im Schauſpiel eine Nebenbuhlerin erhalten, welche ihr namentlich dadurch, daß ihr Mann als Oberregiſſeur zur höchſten Macht gelangte, ſehr gefährlich wurde. Da Minna nun im Beginn des Winters von der Direktion des damals in Berlin ſehr glänzende Geſchäfte machenden Königſtädter Theaters vorteilhafte Anträge erhielt, erfaßte ſie dieſe Veranlaſſung zur Herbeiführung eines völligen Bruches mit dem Magdeburger Theater, wodurch ich, auf den ſie hierbei gar keine Rückſicht zu nehmen ſchien, in wahrhafte Beängſtigung geriet. Ich konnte nicht verhindern, daß Minna ihre Entfernung zum Antritt eines Gaſtſpiels in Berlin in völlig kontraktbrüchiger Weiſe durchſetzte. Sie reiſte ab, und ließ mich in großer Pein und wahrhaftem Zweifel über ihr Benehmen zurück. In leidenſchaftlichſter Unruhe drang ich brieflich in ſie, zurückzukehren, und trat, um ſie zu bewegen, ihr Schickſal nicht von dem meinigen zu trennen, mit förmlichen, auf eine bald zu ermöglichende Heirat abzielenden, Erklärungen hervor. Zu gleicher Zeit hatte ſich mein Schwager Wolfram, der ſich mit dem Direktor Bethmann überworfen und ſeinen mit dieſem beſtehenden Kontrakt gelöſt hatte, ebenfalls zu einem Gaſtſpiel an das Königſtädter Theater gewandt. Meine gute Schweſter Clara, die in unerfreulichen Verhältniſſen zunächſt in Magdeburg zurückgeblieben war, gewahrte die peinlich ſorgenvolle Stimmung, in welcher der ſonſt ſo heitre Bruder ſich ſchnell abzehrte. Eines Tages hielt ſie es an der Zeit, mir einen Brief ihres Mannes zu zeigen, in welchem dieſer aus Berlin, und namentlich auch über Minna berichtete, indem er herzlich meine Leidenſchaft für dieſes Mädchen beklagte, die ſich meiner unwürdig aufführe, und, wie er in dem Gaſthofe, in welchem er mit ihr zugleich wohnte, Gelegenheit zu beobachten hatte, ſich des ärgerlichſten Umganges und Benehmens ſchuldig mache. Der außerordentliche Eindruck, den dieſe ſchreckliche Mitteilung auf mich machte, beſtimmte mich, aus der bisher noch gegen meine Verwandten gezeigten Zurückhaltung in betreff meines

Liebesverhältniſſes herauszutreten: ich ſchrieb meinem Schwager nach Berlin, wie es mit mir ſtünde, wie ernſtlich ich an Minna Planer hinge, und von welcher entſcheidenden Wichtigkeit es mir wäre, von ihm die untrüglichſte Wahrheit über das Verhalten der von ihm ſo übel Bezichtigten zu erfahren. Von meinem ſonſt ſo trockenen und leicht zum Spott geneigten Schwager erhielt ich nun eine Antwort, welche mein Herz mit großer Wärme erfüllte. Er bekannte, Minna leichtſinnig angeklagt zu haben, bereute auf müßiges Geſchwätz, welches ſich nach genaueſter Erkundigung als völlig grundlos erwieſen, eine Verleumdung begründet zu haben, und erklärte nach näherer Bekanntſchaft und Unterredung mit Minna ſich von der Tüchtigkeit und Rechtſchaffenheit ihres Charakters auf das befriedigendſte überzeugt zu haben, ſo daß er zu meiner möglichen Vereinigung mit dem braven Mädchen mir aus ganzem Herzen Glück wünſche. Nun läutete es in mir Sturm. Ich beſchwor Minna ſofort zurückzukehren, und war erfreut, ihrerſeits zu vernehmen, daß auch ſie an eine fernere Anſtellung bei dem Berliner Theater, ſeitdem ſie gewiſſe frivole Tendenzen desſelben genauer kennen gelernt habe, nicht mehr denke. Einzig blieb mir nun übrig, den Wiedereintritt in ihr Magdeburger Engagement zu ermöglichen. Ich trat zu dieſem Zweck in einer Sitzung des Theaterkomitees dem Direktor und ſeinem von mir gehaßten Oberregiſſeur mit ſolcher Energie entgegen, und verteidigte Minna gegen das von beiden ihr zugefügte Unrecht mit ſo leidenſchaftlicher Wärme, daß die Beiſitzenden, über das freimütige Bekenntnis meiner Neigung erſtaunt, widerſtandslos meinen Wünſchen ſich fügten. Nun reiſte ich bei ſchrecklichem Winterwetter in tiefer Nacht mit Extrapoſt der wiederkehrenden Geliebten entgegen, um ſie unter herzlichen Tränen freudig zu begrüßen, und im Triumphe in ihre behagliche, mir ſo lieb gewordene Magdeburger Wohnung zurückzugeleiten.

Während unſer kurz unterbrochenes Zuſammenleben nun ſich immer enger ſchloß, vollendete ich gegen Neujahr 1836 die Partitur des „Liebesverbotes“. Auf den Erfolg dieſer Arbeit gab ich bei der Geſtaltung meiner Pläne für die Zukunft nicht wenig; auch Minna ſchien nicht ungeneigt, auf meine Hoffnung in dieſem Bezug einzugehen. Wir hatten

Grund, nicht unbeſorgt darüber zu ſein, wie ſich mit dem Eintritt des Frühjahres, welcher ſolchen prekären Theaterunternehmungen ſtets verderblich iſt, die Verhältniſſe für uns geſtalten ſollten. Trotz der königlichen Unterſtützung und der Einmiſchung des Theaterkomitees in die Verwaltung, blieb unſer würdiger Direktor in perennierendem Bankrott begriffen, und an ein Fortbeſtehen ſeiner Theaterunternehmung, unter irgendwelcher Form, war nicht zu denken. Somit ſollte die Aufführung meiner Oper durch das mir zu Gebote ſtehende, recht gute Sängerperſonal zum Ausgangspunkte einer gründlichen Wendung meiner mißlichen Lage werden. Ich hatte zur Entſchädigung meiner Reiſekoſten vom vorigen Sommer her eine Benefizvorſtellung zu meinen Gunſten zu fordern: natürlich beſtimmte ich eine Aufführung meines Werks dazu, und bemühte mich hierbei, der Direktion dieſe mir zu erweiſende Gunſt ſo wenig wie möglich koſtſpielig zu machen. Da demungeachtet die Direktion einige Auslagen für die neue Oper zu machen hatte, verabredete ich, daß die Einnahme der erſten Aufführung ihr überlaſſen bleiben ſollte, wogegen ich nur die der zweiten für mich in Anſpruch nahm. Daß auch die Zeit des Einſtudierens gänzlich an das Ende der Saiſon hinausgerückt wurde, ſchien mir nicht eigentlich ungünſtig, da ich annehmen durfte, daß die letzten Vorſtellungen des oft mit ungewöhnlichem Beifall aufgenommenen Perſonals mit beſondrer Teilnahme vom Publikum beachtet werden würden. Leider aber erreichten wir das gemeinte gute Ende dieſer Saiſon, welches auf Ende April feſtgeſetzt war, gar nicht, da ſchon im März, wegen Unpünktlichkeit der Gagenzahlung, die beliebteſten Opernmitglieder, welche ſich anderswo beſſer verſorgen konnten, der Direktion, welche in ihrer Zahlungsunfähigkeit hiegegen keine Mittel zur Verfügung hatte, ihren Abgang anzeigten. Nun ward mir allerdings bang: das Zuſtandekommen einer Aufführung meines „Liebesverbotes" ſchien mehr als fraglich. Der großen Beliebtheit, welche ich bei allen Opernmitgliedern genoß, verdankte ich es allein, daß ſich die Sänger nicht nur zum Aushalten bis an das Ende des Monates März, ſondern auch zur Übernahme des für die kurze Zeit ſo ſehr anſtrengenden Einſtudierens meiner Oper, bewegen ließen. Dieſe Zeit, ſollten noch zwei Aufführungen zuſtande kommen, war ſo knapp zugemeſſen, daß wir zu allen Proben nur zehn Tage für uns hatten. Da es ſich keineswegs um ein leichtes Singſpiel, ſondern, trotz des leichtfertigen Charakters der Muſik, um eine große Oper mit zahlreichen und ſtarken Enſembleſätzen handelte, war das Unternehmen wohl tollkühn zu nennen. Ich baute jedoch auf den Erfolg der beſondren Anſtrengung, welcher mir zuliebe die Sänger, indem ſie früh und abends unausgeſetzt ſtudierten, ſich gern unterzogen; und da trotzdem es rein unmöglich war, zu einiger bewußter Sicherheit, namentlich auch des Gedächtniſſes, bei den Geplagten zu gelangen, ſo rechnete ich ſchließlich auf ein Wunder, welches meiner bereits erlangten Geſchicklichkeit im Dirigieren gelingen ſollte. Welche eigentümliche Fähigkeit ich beſaß, den Sängern zu helfen, und ſie, trotz höchſter Unſicherheit, in einem gewiſſen täuſchenden Fluß zu erhalten, zeigte ſich wirklich in den wenigen Orcheſterproben, wo ich durch beſtändiges Soufflieren, lautes Mitſingen und draſtiſche Anrufe betreffs der nötigen Aktion, das Ganze ſo im Geleis erhielt, daß man glauben konnte, es müſſe ſich ganz erträglich ausnehmen. Leider beachteten wir nicht, daß bei der Aufführung, in Anweſenheit des Publikums, all dieſe draſtiſchen Mittel zur Bewegung der dramatiſch muſikaliſchen Maſchinerie ſich einzig auf die Zeichen meines Taktſtockes und die Arbeit meines Mienenſpiels beſchränken mußten. Wirklich waren die Sänger, namentlich des männlichen Perſonals, ſo außerordentlich unſicher, daß hierdurch eine vom Anfang bis zum Ende alle Wirkſamkeit ihrer Rollen lähmende Befangenheit entſtand. Der Tenoriſt Freimüller, mit dem ſchwächſten Gedächtnis begabt, ſuchte dem lebhaften und aufregenden Charakter ſeiner Rolle, des Wildfanges Luzio, durch ſeine in Fra Diavolo und Zampa erlangte Routine, namentlich aber auch durch einen unmäßig dicken und flatternden bunten Federbuſch, mit beſtem Willen aufzuhelfen. Trotzdem war es dem Publikum nicht zu verdenken, daß es, namentlich da die Direktion den Druck von Textbüchern nicht zuſtande gebracht hatte, über die Vorgänge der nur geſungenen Handlung gänzlich im unklaren blieb. Mit Ausnahme einiger Partien der Sängerinnen, welche auch beifällig aufgenommen wurden, blieb das Ganze, welches von mir auf kecke, energiſche Aktion und Sprache abgeſehen war, ein muſikaliſches Schattenſpiel auf der

Szene, zu welchem das Orcheſter mit oft übertriebenem Geräuſch ſeine unerklärlichen Ergüſſe zum beſten gab. Als charakteriſtiſch für die Behandlung meiner Tonfarben erwähne ich, daß der Direktor eines preußiſchen Militär-Muſikkorps, welchem übrigens die Sache ſehr gefallen hatte, mir für zukünftige Arbeiten doch eine wohlgemeinte Anleitung zur Behandlung der türkiſchen Trommel zu geben für nötig hielt. — Ehe ich das weitere Schickſal dieſer wunderlichen Jugendarbeit mitteile, verweile ich noch, um über den Charakter derſelben, namentlich in betreff der Dichtung, kurz zu berichten.

Das in ſeinem Grunde ſehr ernſt gehaltene Stück Shakeſpeares war in meinem Süjet zu folgender Faſſung gelangt.

„Ein ungenannter König von Sizilien verläßt, wie ich vermute, zu einer Reiſe nach Neapel, ſein Land, und übergibt dem von ihm eingeſetzten Statthalter, — um ihn als Deutſchen zu charakteriſieren, einfach „Friedrich" genannt, — die Vollmacht, alle Mittel der königlichen Gewalt zum Verſuch einer gründlichen Reform des Sittenzuſtandes der Hauptſtadt, an welchem der ſtrenge Rat Ärgernis genommen, anzuwenden. Beim Beginn des Stückes ſieht man die Diener der öffentlichen Gewalt in voller Arbeit, Volksbeluſtigungshäuſer in einer Vorſtadt Palermos teils zu ſchließen, teils ganz niederzureißen, und die Bevölkerung derſelben, die Wirte und Bedienung, gefangen fortzuführen. Das Volk tut dieſem Beginnen Einhalt; große Schlägerei: der Chef der Sbirren, Brighella (Baßbuffo) im ſtärkſten Gedränge, verlieſt, nach beruhigendem Tambourwirbel, die Verordnung des Statthalters, in Gemäßheit welcher, zur Sicherung eines beſſeren Sittenzuſtandes, in geſchehener Weiſe gehandelt worden ſei. Allgemeine Verhöhnung und Spottchor fällt ein; Luzio, junger Edelmann und jovialer Wüſtling (Tenor), ſcheint ſich zum Volksführer aufwerfen zu wollen, und findet ſofort Veranlaſſung, der Sache der Verfolgten ſich eingehender anzunehmen, als er ſeinen Freund Claudio (ebenfalls Tenor), auf dem Weg nach dem Gefängnis dahergeführt ſieht, und von dieſem erfährt, daß er, einem von Friedrich hervorgeſuchten uralten Geſetze gemäß (wegen eines Liebesvergehens) mit dem Tod beſtraft werden ſoll. Seine Geliebte, mit der eine Vereinigung bisher ihm durch die feindſeligen Eltern derſelben verwehrt iſt, ward von ihm Mutter; zu dem Haß der Verwandten geſellt ſich Friedrichs puritaniſcher Eifer: er fürchtet das Schlimmſte, und hofft einzig auf dem Weg der Gnade Rettung, ſobald der Fürbitte ſeiner Schweſter Iſabella es gelingen dürfte, das Herz des Harten umzuſtimmen. Luzio gelobt dem Freunde, Iſabella ſofort im Kloſter der „Eliſabethinerinnen", in welchem ſie vor kurzem als Novize eingetreten, aufzuſuchen. — Dort, in den ſtillen Mauern des Kloſters, lernen wir nun dieſe Schweſter im traulichen Geſpräch mit ihrer Freundin, der ebenfalls als Novize eingetretenen Marianne, näher kennen. Marianne entdeckt der Freundin, von der ſie längere Zeit getrennt war, das traurige Schickſal, das ſie hierher geführt habe. Sie ward von einem hochſtehenden Mann, unter der Verſicherung ewiger Treue, zu geheimer Liebesverbindung vermocht; endlich aber fand ſie ſich, in höchſter Not, von ihm verlaſſen und ſogar verfolgt, denn der Verräter erwies ſich ihr zugleich als der mächtigſte Mann im Staate, kein geringerer als der jetzige Statthalter des Königs ſelbſt. Iſabellas Empörung macht ſich in feuriger Weiſe Luſt, und ihre Beruhigung folgt nur aus dem Entſchluß, eine Welt zu verlaſſen, in welcher ſo ungeheure Frevel ungeſtraft verübt werden dürfen. — Als ihr nun Luzio die Kunde vom Schickſal ihres eignen Bruders bringt, geht ihr Abſcheu vor dem Fehltritt des Bruders ſofort in helle Entrüſtung über die Schändlichkeit des heuchleriſchen Statthalters über, welcher den unendlich geringeren Fehl des Bruders, den mindeſtens kein Verrat befleckte, ſo grauſam zu beſtrafen ſich anmaßt. Ihre heftige Aufwallung zeigt ſie unvorſichtigerweiſe Luzio im verführeriſchſten Lichte; ſchnell von heftiger Liebe entzündet, dringt er in ſie, für immer das Kloſter zu verlaſſen, und ſeine Hand anzunehmen. Den Kecken weiß ſie ſogleich würdevoll in Schranken zu halten; beſchließt aber ohne Zögern, ſein Geleit nach dem Gerichtshaus zum Statthalter anzunehmen. — Hier bereitet ſich nun die Gerichtsſzene vor, welche ich durch ein burleskes Verhör verſchiedener Verbrecher gegen die Sittlichkeit durch den Sbirrenchef Brighella einleitete. Der Ernſt der Situation wird dann deſto auffälliger, als die finſtre Geſtalt Friedrichs durch das tobend eingebrochene Volk, Ruhe gebietend, eintritt, und das Verhör Claudios durch ihn ſelbſt in ſtrenger Form vorgenommen wird. Schon will der Unerbittliche das Urteil ausſprechen, als Iſabella hinzukommt, und vor allem eine einſame Unterredung mit dem Statthalter verlangt. In dieſer beherrſcht ſie ſich, dem gefürchteten und von ihr dennoch verachteten Manne gegenüber, mit edler Mäßigung, indem ſie zunächſt ſich nur an ſeine Milde und Gnade wendet. Seine Einwürfe ſteigern ihren Affekt: ſie ſtellt das Vergehen des Bruders in rührendem Lichte dar, und bittet um Verzeihung für den ſo menſchlichen und keineswegs unverzeihlichen Fehltritt. Da ſie den Eindruck ihrer warmen Schilderung gewahrt, fährt ſie immer feuriger fort, ſich an die eigenen Gefühle des jetzt ſo hart ſich verſchließenden Herzens des Richters zu wenden, welches doch unmöglich nie den gleichen Empfindungen, welche den Bruder hinriſſen, gänzlich verſchloſſen geweſen ſein könnte, und deſſen eigene Erfahrung ſie jetzt zur Mithilfe für ihr angſtvolles Gnadengeſuch anrufe. Nun iſt das Eis dieſes Herzens gebrochen: Friedrich, von der Schönheit Iſabellas bis in das tiefſte erregt, fühlt ſich ſeiner nicht mehr mächtig; er verſpricht Iſabella, was ſie nur verlange, um den Preis ihrer eignen Liebe. Kaum iſt ſie dieſer unerwarteten Wirkung inne geworden, als ſie, in höchſter Empörung über ſolche unbegreifliche Schändlichkeit, zu Türe und Fenſter hinaus das Volk herbeiruft, um vor aller Welt den Heuchler zu entlarven. Schon ſtürzt alles in Aufruhr in die Gerichtshalle herein, als es Friedrichs verzweifelter Energie gelingt, mit wenigen bedeutungsvollen Weiſungen Iſabella das unmögliche Gelingen ihres Vorhabens darzutun; er würde kühn ihre Anſchuldigung leugnen, ſeinen Antrag als Mittel der Verſuchung angeben, und zweifellos Glauben finden, ſobald es ſich darum handle, den Vorwurf eines leichtfertigen Liebesantrages zurückzuweiſen. Iſabella, ſelbſt beſchämt und verwirrt, erkennt das Raſende ihres Beginnens, und überläßt ſich dem Knirſchen ſtummer Verzweiflung. Als nun Friedrich dem Volke von neuem ſeine höchſte Strenge, und dem Verklagten ſein Urteil angekündigt, gerät Iſabella, durch die ſchmerzliche Erinnerung an Mariannes Schickſal geleitet, blitzſchnell auf den rettenden Ausweg, durch Liſt zu erreichen, was durch offene Gewalt unmöglich erſcheint. Hierüber geht ihre Stimmung aus der tiefſten Trauer mit jähem Sprung in ausgelaſſene Laune über: dem jammernden Bruder, dem beſtürzten Freunde, dem ratloſen Volke, wendet ſie ſich mit der Verheißung des luſtigſten Abenteuers zu, das ſie allen bereiten werde, da ſelbſt die Karnevals-Luſtbarkeiten, welche der Statthalter ſoeben ſtreng verboten, diesmal mit beſondrer Ausgelaſſenheit begangen werden ſollten: denn jener gefürchtete Verbieter ſtelle ſich nur zum Schein ſo grauſam, um alle Welt durch ſeine luſtige Teilnahme an allem, was er verboten, deſto angenehmer zu überraſchen. Alles hält ſie für wahnſinnig geworden, und namentlich Friedrich verweiſt ihr mit leidenſchaftlicher Härte ihre unbegreifliche Torheit: wenige Worte ihrerſeits genügen jedoch, den Statthalter ſelbſt zum Taumel dahinzureißen; denn ſie verſpricht ihm, mit heimlich zutraulichem Flüſtern, die Erfüllung aller ſeiner Wünſche, und die Zuſendung einer Glück verheißenden Botſchaft für die folgende Nacht. — So endet in höchſter Aufregung der erſte Akt. Welches der ſo ſchnell gefaßte Plan der Heldin iſt, erfahren wir im Beginn des zweiten, wo ſie im Gefängnis des Bruders ſich einſtellt, um dieſen zunächſt noch zu prüfen, ob er der Rettung wert ſei. Sie entdeckt ihm die ſchmachvollen Anträge Friedrichs, und fragt ihn, ob er um den Preis der Unehre ſeiner Schweſter ſein verwirktes Leben zu retten begehre? Der höchſten Entrüſtung und Opferbereitwilligkeit Claudios folgt, da er nun Abſchied für dieſes Leben von der Schweſter nimmt, und er dieſer die ergreifendſten Grüße an die hinterlaſſene trauernde Geliebte aufträgt, endlich die weiche Stimmung, welche den Unglücklichen durch die Wehmut bis zur Schwäche führt. Iſabella, die ihm bereits ſeine Rettung ankündigen wollte, hält beſtürzt inne, da ſie den Bruder von der Höhe der edelſten Begeiſtrung bis zum leiſen Bekenntnis der ungebrochenen Lebensluſt, zur ſchüchternen Frage, ob der Preis ſeiner Rettung ihr unerſchwinglich ſchiene, ankommen ſieht. Entſetzt fährt ſie auf, ſtößt den Unwürdigen von ſich, und kündigt ihm an, daß er nun zu der Schmach ſeines Todes auch noch ihre volle Verachtung hinnehmen ſolle. Nachdem ſie ihn dem Schließer von neuem übergeben, zeigt ſich ihre Haltung im ſchnellen Wechſel ſofort wieder in heiterer übermütiger Faſſung: ſie beſchließt zwar den Wankelmütigen durch längere Ungewißheit, in welcher er über ſein Schickſal bleiben ſoll, zu beſtrafen, bleibt aber nichtsdeſtoweniger bei ihrem Vorſatz, die Welt von dem ſcheußlichſten Heuchler, der ihr je Geſetze vorſchreiben wollte, zu befreien. Sie hat Marianne davon benachrichtigt, daß dieſe bei der, Friedrich für die Nacht zugeſagten Zuſammenkunſt, die Stelle der treulos begehrten Iſabella einnehmen ſolle, und ſendet nun Friedrich die Einladung zu dieſer Zuſammenkunſt zu, welche, um den Feind noch mehr in das Verderben zu verwickeln, in Maskenvermummung, und an einem der von ihm ſelbſt unterſagten Beluſtigungsorte, ſtattfinden ſoll. Dem Wildfang Luzio, welchen ſie für den kecken Liebesantrag an die Novize ebenfalls zu ſtrafen ſich vorgenommen hat, teilt ſie Friedrichs Begehren, und ihren vorgeblichen notgedrungenen Entſchluß, dieſem Begehren zu willfahren, in ſo unbegreiflich leichtgefaßter Weiſe mit, daß der ſonſt ſo Leichtfertige hierüber in das ernſtlichſte Erſtaunen und verzweiflungsvolles Raſen gerät: er ſchwört, dieſe unerhörte Schmach, wenn die edle Jungfrau ſie tragen wolle, dennoch ſeinerſeits mit aller Gewalt von ihr abzuwenden, und lieber ganz Palermo in Brand und Aufruhr zu bringen. — Wirklich veranſtaltet er, daß alles, was ihm bekannt und befreundet iſt, am Abend, wie zur Eröffnung der verbotenen großen Karnevals-Prozeſſion, ſich am Ausgang des Korſo einfinden ſoll. Als es mit Einbruch der Nacht dort bereits wild und luſtig hergeht, findet ſich Luzio ein, um durch ein ausgelaſſenes Karnevalslied, mit dem Schlußrefrain: „wer ſich nicht freut bei unſrer Luſt, dem ſtoßt das Meſſer in die Bruſt“, bis zur offenen blutigen Empörung aufzureizen. Da unter Brighellas Führung eine Bande von Sbirren ſich nähert, um die bunte Maſſe zu zerſtreuen, ſoll das meuteriſche Vorhaben bereits zur Ausführung kommen; doch verlangt Luzio für jetzt noch nachzugeben und ſich in der Nähe zu zerſtreuen, da hier zuvor noch der eigentliche Anführer ihrer Unternehmung von ihm gewonnen werden ſolle: eben hier befindet ſich nämlich der Ort, welchen Iſabella in ihrem Übermut ihm als denjenigen ihrer vorgeblichen Zuſammenkunſt mit dem Statthalter verraten hat. Dieſem letztern lauert nun Luzio auf: wirklich erkennt er ihn in einer ſorgfältig vermummten Maske, hält ihn im Wege auf, und da jener gewaltſam ſich loswindet, will er ihm mit lautem Ruf und gezogener Waffe nachfolgen, als er, auf der im Gebüſch verſteckten Iſabella Veranſtaltung, ſelbſt aufgehalten und irregeleitet wird. Iſabella tritt hervor, freut ſich des

Gedankens, in dieſem Augenblick der verratenen Marianne den treuloſen Gatten zurückgeführt zu wiſſen, und da ſie ſoeben das verſprochene Begnadigungspatent des Bruders in der Hand zu halten glaubt, iſt ſie im Begriff, gutmütig jeder weiteren Rache zu entſagen, als ſie, beim Schein einer Fackel die Schrift erbrechend, zu ihrem Entſetzen den verſchärften Hinrichtungsbefehl erkennt, welchen der Zufall dadurch, daß ſie die Kunde der Begnadigung ihrem Bruder vorenthalten wollte, durch Beſtechung des Schließers jetzt in ihre Hand geliefert hat. Nach harten Kämpfen gegen die ihn zerwühlende Leidenſchaft der Liebe, hatte Friedrich, ſeine Ohnmacht gegen dieſen Feind ſeiner Ruhe erkennend, beſchloſſen, wenn auch als Verbrecher, doch als Ehrenmann zugrunde zu gehen. Eine Stunde an Iſabellas Buſen, dann der eigne Tod — nach demſelben Geſetz, deſſen Strenge unwiderruflich Claudios Leben verfallen bleiben ſoll. Iſabella, welche in dieſer Handlung nur eine neue Häufung der Schändlichkeiten des Heuchlers erkennt, bricht noch einmal in das Raſen ſchmerzlichſter Verzweiflung aus. Auf ihren Ruf zur ſofortigen Empörung gegen den ſchändlichſten Tyrannen, ſtrömt alles Volk in bunter leidenſchaftlicher Verwirrung herbei; Luzio, welcher ebenfalls dazu kommt, rät jedoch mit heftiger Bitterkeit dem Volk ab, dem Wüten des Weibes Gehör zu geben, das, wie ihn, gewiß auch ſie alle täuſche; denn er iſt im Wahne ihrer ſchmachvollſten Untreue. Neue Verwirrung, geſteigerte Verzweiflung Iſabellas: plötzlich vom Hintergrund her burleske Hilferufe Brighellas, welcher, ſelbſt in eine Situation der Eiferſucht verwickelt, den verlarvten Statthalter aus Mißverſtändnis ergriffen hat, und ſo deſſen Entdeckung veranlaßt. Friedrich wird erkannt, die zitternd an ſeine Seite geſchmiegte Marianne entlarvt; Staunen, Entrüſtung, Jubel greift um ſich; die nötigen Erklärungen ſtellen ſich raſch ein; Friedrich begehrt finſter vor das Gericht des zurückerwarteten Königs zum Empfang des Todesurteils geſtellt zu werden. Der vom jauchzenden Volke aus dem Gefängnis befreite Claudio belehrt ihn, daß das Todesurteil nicht jederzeit für Liebesvergehen beſtimmt ſei; neue Boten melden die unerwartete Ankunft des Königs im Hafen; man beſchließt in voller Maskenprozeſſion dem geliebten Fürſten, welcher zu ſeiner Herzensfreude wohl einſehen werde, wie übel es mit dem finſtren Puritanismus des Deutſchen im heißen Sizilien ergehen müſſe, freudig huldigend entgegenzuziehen. Von ihm heißt es: „Ihn freuen bunte Feſte mehr, als eure traurigen Geſetze". Friedrich, mit ſeiner neu ihm vermählten Gemahlin Marianne, muß den Zug eröffnen, die dem Kloſter für immer verlorne Novize folgt mit Luzio als zweites Paar." —

Dieſe lebhaften und in vieler Beziehung wohl kühn entworfen zu nennenden Szenen, hatte ich in einer angemeſſenen Sprache und ſorgfältigen Verſen, welche ſchon von Laube beachtet worden waren, ausgearbeitet. Die Polizei ſtieß ſich zunächſt an dem Titel des Werks, welcher, wenn ich ihn nicht geändert hätte, ſchuld an dem gänzlichen Scheitern meiner Aufführungspläne geweſen wäre. Wir befanden uns in der Woche vor Oſtern, und dem Theater waren Aufführungen luſtiger oder gar frivoler Stücke in dieſer Zeit unterſagt. Glücklicherweiſe hatte die betreffende Magiſtratsperſon, mit welcher ich hierüber unterhandeln mußte, mit dem Gedichte ſelbſt ſich nicht näher eingelaſſen, und da ich verſicherte, daß es nach einem ſehr ernſten Shakeſpeareſchen Stücke gearbeitet ſei, begnügte man ſich mit der Abänderung des unter allen Umſtänden doch aufregenden Titels, wogegen die Benennung „Die Novize von Palermo“ nichts Bedenkliches zu haben ſchien, und in betreff der Inkorrektheit desſelben keine weiteren Skrupel aufkamen. — Anders ging es mir kurz darauf in Leipzig, wo ich ſtatt der geopferten „Feen“ mein neues Werk zur Aufführung einzuſchieben verſuchte. Der Direktor Ringelhardt, den ich dadurch, daß ich ſeiner eignen, bei der Oper debütierenden, Tochter die Partie der „Marianne“ zuweiſen wollte, ſchmeichelnd für mein Unternehmen zu gewinnen hoffte, nahm aus der von ihm begriffenen Tendenz des Süjets den nicht übel klingenden Vorwand, meine Arbeit zurückzuweiſen. Er behauptete, daß, wenn der Magiſtrat Leipzigs die Aufführung derſelben geſtatten würde, woran er aus Hochachtung vor dieſer Behörde ſehr zweifelte, er als gewiſſenhafter Vater ſeiner Tochter doch jedenfalls nicht erlauben würde darin aufzutreten. —

Von dieſer bedenklichen Eigenſchaft meines Operntextes hatte ich bei der Magdeburger Aufführung merkwürdigerweiſe gar nicht zu leiden, da das Süjet, wie geſagt, der gänzlich unklaren Darſtellung wegen, dem Publikum rein unbekannt blieb. Dieſer Umſtand, und daß ſomit gar keine Oppoſition gegen die Tendenz ſich gezeigt hatte, ermöglichte daher auch eine zweite Aufführung, gegen welche von keiner Seite her Einſpruch erhoben wurde, da ſich kein Menſch darum bekümmerte. Wohl fühlend, daß meine Oper keinen Eindruck hervorgebracht, und das Publikum in eine gänzlich unentſchiedene Stimmung darüber, was dies alles eigentlich zu ſagen gehabt, gelaſſen hatte, rechnete ich wegen des Umſtandes, daß dies die letzte Vorſtellung unſres Opernperſonales war, dennoch auf eine gute, ja große Einnahme, weshalb ich mich denn auch nicht hindern ließ, die ſogenannten „vollen“ Preiſe für den Eintritt zu verlangen. Ob bis zum Beginn der Ouvertüre ſich einige Menſchen im Saale eingefunden haben würden, kann ich nicht genau ermeſſen: ungefähr eine Viertelſtunde vor dem beabſichtigten Beginn, ſah ich nur Frau Gottſchalk mit ihrem Gemahl, und ſehr auffallenderweiſe einen polniſchen Juden im vollen Koſtüm, in den Sperrſitzen des Parterres. Demohngeachtet hoffte ich noch auf Zuwachs, als plötzlich die unerhörteſten Szenen hinter den Kuliſſen ſich ereigneten. Dort ſtieß nämlich der Gemahl meiner erſten Sängerin (der Darſtellerin der „Iſabella“), Herr Pollert, auf den zweiten Tenoriſten, Schreiber, einen ſehr jungen hübſchen Menſchen, den Sänger meines „Claudio“, gegen welchen der gekränkte Gatte ſeit längerer Zeit einen im Verborgenen genährten eiferſüchtigen Groll hegte. Es ſchien, daß der Mann der Sängerin, der mit mir am Bühnenvorhange ſich von der Beſchaffenheit des Publikums überzeugt hatte, die längſt erſehnte Stunde für gekommen hielt, wo er, ohne Schaden für die Theaterunternehmung herbeizuführen, an dem Liebhaber ſeiner Frau Rache zu üben habe. Claudio ward ſtark von ihm geſchlagen und geſtoßen, ſo daß der Unglückliche mit blutendem Geſicht in die Garderobe entwiſchen mußte. Iſabella erhielt hiervon Kunde, ſtürzte verzweiflungsvoll ihrem tobenden Gemahl entgegen, und erhielt von dieſem ſo ſtarke Püffe, daß ſie darüber in Krämpfe verfiel. Die Verwirrung im Perſonal kannte bald keine Grenze mehr: für und wider ward Partei genommen, und wenig fehlte, daß es zu einer allgemeinen Schlägerei gekommen wäre, da es ſchien, daß dieſer unglückſelige Abend allen geeignet dünkte, ſchließlich Abrechnung für vermeintliche gegenſeitige Beleidigungen zu nehmen. Soviel ſtellte ſich heraus, daß das unter dem Liebesverbot Herrn Pollerts leidende Paar unfähig geworden war, heute aufzutreten. Der Regiſſeur ward vor den Bühnenvorhang geſandt, um der ſonderbar gewählten kleinen Geſellſchaft, welche ſich im Theaterſaale befand, anzukündigen, daß „eingetretener Hinderniſſe“ wegen die Aufführung der Oper nicht ſtattfinden könnte. —

Dies war das Ende meiner vielverheißenden, und mit verhältnismäßig großen Opfern begonnenen Dirigenten- und

Komponiſten-Laufbahn in Magdeburg — Die „Heiterkeit der Kunſt“ wich von nun an gänzlich dem „Ernſte des Lebens“. Meine Lage war zu überdenken, und gewährte dabei keinen erfreulichen Anblick. Alle Hoffnungen, die ich, ſelbſt gemeinſchaftlich mit Minna, auf den Erfolg meines Werkes begründet hatte, waren ſpurlos vernichtet. Meine auf dieſe in Ausſicht geſtellte Einnahme verwieſenen Gläubiger verzweifelten an meinem Talente, und hielten ſich dagegen lediglich an meine bürgerliche Perſon, welcher ſie durch ſchleunig eingereichte gerichtliche Klagen beizukommen ſuchten. Meine kleine Wohnung auf dem „breiten Weg“ war mir, da ich bei jeder Heimkehr an der Türe eine gerichtliche Vorladung angenagelt fand, höchſt widerwärtig geworden; ich vermied ſie von nun an gänzlich, namentlich auch, da mein brauner Pudel, der mir dieſes Aſyl bisher noch erheitert hatte, ſpurlos verſchwunden war, welches ich für ein böſes Anzeichen des gänzlichen Verfalls meiner Lage betrachtete. Jetzt gewährte Minna mit wahrhaft tröſtlicher Sicherheit und Standhaftigkeit in jeder Art des Verhaltens mir einen letzten, höchſt wohltuenden Anhalt. Umſichtig hatte ſie zuvörderſt für ihr eignes Fortkommen geſorgt, und ſtand im Begriff mit der Theaterdirektion von Königsberg in Preußen einen nicht ungünſtigen Kontrakt abzuſchließen. Nun galt es, für mich eben daſelbſt ein Unterkommen als Muſikdirektor zu finden: ein ſolcher ward nicht geſucht; da der Königsberger Direktor aus unſrer Korreſpondenz wohl aber erſah, daß Minnas Annahme des Engagements von der Möglichkeit auch meiner Anſtellung an dem gleichen Theater abhinge, eröffnete er die nahe Ausſicht der Erledigung des Poſtens, und ſeine Bereitwilligkeit, dieſen mit mir zu beſetzen. Daraufhin kamen wir überein, daß Minna nach Königsberg vorangehen, und mir den Weg zur Nachfolge bahnen ſollte. Ehe dies zur Ausführung kam, verlebten wir noch eine bange, in meiner Erinnerung als höchſt beängſtigend aufbewahrte Zeit in Magdeburgs Mauern. Zwar machte ich noch einen Verſuch, in Leipzig perſönlich einiges für die Beſſerung meiner Lage zu erwirken, worunter auch die oben erwähnten Verhandlungen mit dem Theaterdirektor in betreff meiner neuen Oper zu erwähnen[1]) ſind. Doch ſah ich bald ein, daß meines Bleibens in meiner Vaterſtadt und in der mich beängſtigenden Nähe meiner Familie, von der es mich unruhig hinwegtrieb, nicht mehr war. Meine tief erregte, ſchwermütig verſchloſſene Stimmung ward von den Meinigen erkannt: die Mutter beſchwor mich, was ich auch erwählen möge, nur um des Himmels willen mich nicht bei ſo großer Jugend zu einer Heirat hinreißen zu laſſen. — Ich ſchwieg. Da ich ſchied, gab mir Roſalie das Geleit bis auf die Treppe; ich gab vor, nach Beſorgung nötiger Geſchäfte in Bälde wieder zurückzukehren, und wollte leichthin ihr nur ein flüchtiges Adieu ſagen: ſie ergriff mich bei der Hand, ſah mir lange in die Augen, und ſagte: „Gott weiß, wann ich dich wieder ſehe!“ — Dies ſchnitt mir durchs Herz, ſchien jedoch nur mein böſes Gewiſſen zu treffen: daß ſie zugleich aber die Ahnung ihres frühen Todes ausſprach, konnte mir erſt aufgehen, als ich nach kaum zwei Jahren, ohne ſie wiedergeſehen zu haben, die Kunde von ihrem plötzlichen Ende erhielt. —

---

[1]) [Der urſprüngliche Privatdruck lieſt hier „rechnen“.]

Jetzt verbrachte ich noch einige Wochen in größter Zurückgezogenheit bei Minna in Magdeburg: ſie ſelbſt half, ſo gut ſie konnte, gegen die äußerſten Bedrängniſſe meiner Lage. In Erwartung der Trennung und ihrer ungewiſſen Dauer, verließ ich ſie kaum mehr, und unſre einzige Erholung beſtand in Spaziergängen nach der entlegeneren Umgebung der Stadt. Bange Anzeichen drückten die Stimmung: die warme Maienſonne, die uns, wie zur Verhöhnung der verlaſſenen Lage, die traurigen Straßen Magdeburgs beſchien, verfinſterte ſich eines Tages ſo vollſtändig, wie ich es ſeitdem nie wieder erlebt, und erfüllte mich mit wahrhaftem Grauen. Von einem Spaziergange zurückkehrend, nahten wir uns der Elbbrücke, und gewahrten einen Mann, der ſoeben von dort ſich in das Waſſer hinabſtürzte: wir traten an das Ufer, riefen nach Hilfe, und vermochten den Müller einer der auf dem Fluße liegenden Waſſermühlen, dem, von der Strömung in dieſe Richtung geführten, mit dem Tode ringenden Unglücklichen, als er grade der Mühle ſich näherte, einen Rechen entgegen zu halten, an welchem jener ſich retten ſollte. Mit unbeſchreiblicher Angſt ſahen wir dem entſcheidenden Augenblick entgegen, gewahrten, wie der Ertrinkende wirklich nach dem Rechen griff, ihn aber verfehlte, und in demſelben Augenblicke unter der Mühle verſchwand, um nie wieder geſehen zu werden. — Am gleichen Morgen, an welchem ich Minna an den Poſtwagen brachte, um dort von ihr einen mich ſo ſehr bekümmernden Abſchied zu nehmen, ſtrömte die ganze Bevölkerung der Stadt zu einem der Tore hinaus, um auf einem weiten Anger einer „durch das Rad von unten" zu vollziehenden Hinrichtung zuzuſehen. Der Verbrecher war ein Soldat, der ſeine Braut aus Eiferſucht vorſätzlich ermordet hatte. Als ich hierauf zu meinem letzten Mittagsmahl im Gaſthof mich niederließ, hörte ich von allen Seiten nichts als die ſcheußlichen Einzelheiten der befolgten national preußiſchen Hinrichtungsmethode berichten. Ein junger Aſſeſſor, großer Muſikfreund, erzählte ſeine Unterredung mit dem von Halle her requirierten Scharfrichter, mit welchem er ſich über die humanen Mittel zur Beſchleunigung der Tötung des Schlachtopfers zu beraten gehabt hatte, wobei er der eleganten Kleidung und Haltung des entſetzlichen Menſchen mit Schaudern gedachte. — Dies waren die letzten Eindrücke, mit welchen ich von dem erſten Orte meiner künſtleriſchen Wirkſamkeit und bürgerlichen Selbſtändigkeits-Verſuche ſchied. Sie ſind mir ſeitdem oft mit ſeltſamer Bezüglichkeit wiedergekehrt, wenn ich mit dem Gefühle, es ſei für immer, von denjenigen Stätten mich wandte, an welchen ich, wo es auch war, Gedeihen für meine Kunſt oder bürgerliche Wohlfahrt geſucht habe. Nicht ſehr unähnlich waren meine Empfindungen beim Verlaſſen jedes Ortes, wo ich in jener Abſicht geweilt. —

So traf ich am 18. Mai dieſes Jahres 1836 zum erſtenmal in Berlin ein, und lernte auch die eigentümliche Phyſiognomie dieſer anſpruchsvollen Königsſtadt kennen. In dem Gaſthof zum „Kronprinzen" auf der Königsſtraße, in welchem einige Monate zuvor Minna ſich aufgehalten hatte, ſuchte ich denn, mit den beſcheidenſten Anſprüchen, in ſehr unſicherer Erwartung für meine Lage, ein dürftiges Unterkommen. Einen vertrauten Anhalt gewährte es mir, Laube in Berlin wieder zu finden, wo er, dem Entſcheide des gerichtlichen Urteils über ihn entgegenſehend, privatiſierend und mit literariſchen Arbeiten beſchäftigt, ſich aufhielt. Für das Schickſal meines „Liebesverbotes" hatte er eine Schwäche, und ging mir mit gutem Rat für die Benutzung der vorliegenden perſönlichen Verhältniſſe, zum Zweck einer zu erlangenden Aufführung dieſer Oper am „Königſtädter“ Theater, an die Hand. Dieſes Theater ſtand unter der Direktion eines der originellſten Produkte des Berliner Bevölkerungsweſens: er nannte ſich Cerf, und war durch den König von Preußen ermächtigt, den Titel eines „Kommiſſionsrates“ zu führen. Für ſeine große Begünſtigung von ſeiten des Hofes führte man allerhand, nicht beſonders geſchmackvolle, Gründe an; es war ihm vermöge derſelben gelungen, die Privilegien des Vorſtadttheaters außerordentlich zu erweitern. Der Verfall der großen Oper am königlichen Theater führte dem leichteren Genre, welches die königſtädtſche Bühne mit Glück pflegte, die bevorzugende Gunſt des Publikums zu. Durch ſolche Erfolge übermütig, ſtimmte der Direktor dem Urteil derjenigen, welche die geſchickte Führung eines Theaters nur von gemeinen und ungebildeten Menſchen erwarten zu dürfen erklärten, mit dem unverhohlenen Selbſtgefühl, der richtige Mann in dieſem Sinne zu ſein, bei, und bewahrte nach allen Seiten hin auf das ergötzlichſte ſeine glückliche Ignoranz. Ganz nur auf ſeinen natürlichen Blick ſich verlaſſend, hatte er ſich eine völlig diktatoriſche Stellung zu den künſtleriſchen Beamten ſeines Theaters beigelegt: er durfte ganz nach Gunſt und Ungunſt verfahren. Dieſe Eigenſchaft ſchien mir zum Vorteil auszuſchlagen: Cerf erklärte bei meinem erſten Beſuche, daß ich ihm gefiele, wünſchte mich aber lieber als „Tenoriſt“ verwenden zu können; meinem Anliegen, das Liebesverbot aufzuführen, ſetzte er nicht das mindeſte Bedenken entgegen, ſondern verſprach es ſogleich. Namentlich aber wollte er mich als Muſikdirektor anſtellen. Er war im Begriff, ſein Opernperſonal zu erneuern, und ſetzte hierbei voraus, daß ſein Kapellmeiſter Gläſer, der Komponiſt von „Adlershorſt“, durch ſeine Parteinahme für die ältern Sänger ſeinen Abſichten hinderlich ſein würde, weshalb er mich ſeinem Theater zugeſellt wiſſen wollte, um jemanden zu haben, welcher „für die neuen Sänger eingenommen wäre“. Dies alles machte ſich ſo leicht, daß es mir wohl kaum zu verdenken war, wenn ich mich an einer beſonders günſtigen Wendung meines Schickſals angelangt glaubte, und mein ſchwermütiges Herz durch günſtige Hoffnung erleichtert fühlte. Kaum erlaubte ich mir, meine Lage einigermaßen dieſen freundlichen Erwartungen gemäß einzurichten, als mir auch klarwerden ſollte, wie ſehr ich hierbei auf

Sand gebaut hatte. Mit wahrhaftem Grauen erfüllten mich die ſchnell ſich mehrenden Wahrnehmungen des faſt boshaft ausſehenden Betruges, welchen Cerf, wie es ſchien, rein zu ſeinem Vergnügen, ſich gegen mich erlaubt hatte. Nach Art der Potentaten hatte er ſeine Gnadenbezeugungen mir direkt und autokratiſch erwieſen; die Rücknahme und Ungültigkeitserklärung ſeiner Verſprechungen ließ er jedoch durch ſeine Beamten und Sekretäre ausführen, indem er auch ſein ausnahmsweiſes Verhalten zu mir plötzlich in das gewöhnliche Geleis der ſcheinbaren Abhängigkeit des Potentaten von ſeiner Bureaukratie hinübergleiten ließ. Mit denſelben Menſchen, vor denen er mich zuvor gewarnt hatte, und gegen welche er mich ſich verbündet wiſſen wollte, hatte ich mich endlich, als Cerf möglichſt ohne jede Entſchädigung mich loszuwerden wünſchte, über alles das, was zwiſchen uns beſtimmt abgemacht war, gewiſſermaßen geſuchsweiſe zu verſtändigen. Kapellmeiſter, Regiſſeur, Sekretär und ähnliche Herren hatten mir zu beweiſen, daß meine Wünſche nicht zu erfüllen ſeien, und daß der Direktor für meine, nutzlos in der Erwartung der Erfüllung der mir gemachten Zuſagen hingebrachte Zeit, keinerlei Entſchädigung ſchulde. Ich entſinne mich, daß der mühſelig ſich abwickelnde Prozeß dieſer Erfahrungen mich mit ahnungsvollem Weh für mein ganzes Leben erfüllte. —

Meine Lage ward außerdem dadurch gegen zuvor noch bedeutend verſchlimmert. Mit Königsberg, von wo aus jetzt Minna mir über meine auf dort gerichteten Hoffnungen Mitteilungen machte, erfuhr ich nichts Ermutigendes: der dortige Theaterdirektor ſchien zu ſeinem bisherigen Muſikdirektor in einem unklaren Verhältnis zu ſtehen, über welches ich mich erſt ſpäter genügend aufklären konnte, das für jetzt aber meine Ausſichten auf die gewünſchte Stelle in unverſtändlicher Weiſe in die Ferne ſtellte. Doch ſchien es gewiß, daß ich im Herbſt die Königsberger Stelle würde antreten können: da ich in Berlin gänzlich ohne Anhalt umherſchwankte, und an eine Rückkehr nach Leipzig um keinen Preis denken wollte, baute ich mir auf dieſen ſchwachen Hoffnungen mühſelig das Schiff, welches mich aus dem Berliner Sandmeer in den ſchützenden Hafen der Oſtſee führen ſollte.

Dies war mir jedoch erſt möglich geworden, nachdem ich noch ſchwere und ernſte Kämpfe, welche auf mein Verhältnis zu Minna ſich bezogen, in meinem Innern durchgefochten hatte. Ein unbegreiflicher Zug dieſes ſonſt ſo einfach ſcheinenden weiblichen Charakters, hatte mein junges Herz in große Beunruhigung geſtürzt. Ein gutmütiger vermögender Kaufmann jüdiſcher Abkunft, namens Schwabe, welcher bis dahin in Magdeburg etabliert geweſen war, näherte ſich mir teilnehmend in Berlin, und, wie ich bald erfuhr, galt dieſe Teilnahme hauptſächlich dem leidenſchaftlichen Intereſſe, welches er für Minna gefaßt hatte. Mir iſt ſpäter klar geworden, daß zwiſchen dieſem Mann und Minna ein Verhältnis beſtanden hatte, welches an ſich nicht wohl als eine Untreue gegen mich angeſehen werden konnte, da es in ſeinem Verlaufe ſich als eine beſtimmte Zurückweiſung der Werbung des Nebenbuhlers zu meinen Gunſten herausſtellte: nur daß dies ſo geheim geſchehen war, daß ich bis dahin gar keine Ahnung davon hatte, auch daß mir die Vermutung blieb, Minnas wohlbeſtellte Verhältniſſe hätten ſich zum Teil der Freundſchaft dieſes Menſchen verdankt, erfüllte mich mit düſtren Bedenken. Da ich jedoch, wie geſagt, keiner eigentlichen Untreue auf den Grund kommen konnte, empfand ich mehr nur eine ſtörende und ängſtigende Unruhe, die mich zu dem halb verzweiflungsvollen Willen drängte, durch vollkommne Verſicherung der Geliebten mich nach dieſer Seite hin in das Gleichgewicht zu bringen. Es ſchien mir, als ob ſowohl meine bürgerliche Stetigkeit, als mein künſtleriſches Gedeihen, durch eine rückhaltsloſe Verbindung mit Minna mir verſichert werden würden. Bereits hatten die zwei Jahre, welche ich beim Theater verbrachte, mich in einer Zerſtreuung erhalten, welche meinem innerſten Bewußtſein ſich faſt qualvoll fühlbar machte: dunkel ahnte es mir, daß ich mich auf übel leitenden Irrwegen befand; ich ſehnte mich nach Sammlung und Ruhe, und hoffte dieſe am entſprechendſten durch den Abſchluß des Verhältniſſes zu finden, welches ſelbſt der Quell ſo ernſtlicher Beunruhigungen für mich geworden war. Laube mochte wohl dem übel geſtellten, leidenſchaftlich und verzehrt ausſehenden jungen Manne anmerken, daß es mit ihm eine beſondre Bewandtnis habe: in ſeinem Umgange, der für mich immer etwas Tröſtliches hatte, gewann ich die einzigen, einigermaßen lohnenden Eindrücke von Berlin. Der wichtigſte künſtleriſche Eindruck, den ich außerdem dort erhielt, kam mir aus einer Aufführung des „Ferdinand Cortez“ unter Spontinis eigener Leitung: der Geiſt derſelben überraſchte mich auf faſt ungekannte Weiſe. Ließ mich auch die eigentliche Darſtellung, namentlich in betreff der Hauptperſonen, die ſämtlich nicht mehr der Blüte der Berliner Oper angehörten, kalt, und kam es auch nie zu einer Wirkung, die ſich nur annähernd derjenigen, welche die Schröder-Devrient auf mich gemacht hatte, vergleichen konnte, ſo war mir doch das außerordentlich präziſe, feurige, und reich organiſierte Enſemble des Ganzen durchaus neu. Ich gewann eine neue Anſicht von der eigentümlichen Würde großer theatraliſcher Vorſtellungen, welche in allen ihren Teilen durch ſcharfe Rhythmik zu einem eigentümlichen, unvergleichlichen Kunſtgenre ſich ſteigern konnten. Dieſer ſehr deutliche Eindruck lebte draſtiſch in mir fort, und hat mich bei der Konzeption meines „Rienzi“ namentlich geleitet, ſo daß in künſtleriſcher Beziehung Berlin ſeine Spuren in meinen Entwicklungsgang eingrub.

Für jetzt galt es jedoch, meiner äußerſt hilflos gewordenen Lage aufzuhelfen. Ich war dazu entſchloſſen, mich nach Königsberg zu wenden, und hatte meinen Entſchluß, wie die darauf begründeten heilſamen Annahmen, Laube mitgeteilt. Dieſer treffliche Freund erkannte es, ohne weiter darum angegangen zu werden, als ſeine Aufgabe, mir durch ſeine energiſche Vermittelung zur Befreiung aus meiner Berliner Verlaſſenheit und zur Erreichung meines nächſten Zieles zu verhelfen, was durch Vereinigung mehrerer, Laube befreundeter Perſonen gelang. Beim Abſchied ermahnte mich der Freund, der mir teilnehmend in das Herz blickte, auch bei erwünſchtem Gedeihen meiner Muſikdirektoren-Laufbahn mich nicht in die Flachheit des Theater-Lebens verſtricken zu laſſen, und nach ermüdenden Proben, ſtatt zum Liebchen zu gehen, lieber ein tüchtiges Buch zur Hand zu nehmen, damit auch meine größeren Anlagen der kräftigenden Pflege nicht entbehren möchten. Ich verſchwieg ihm, daß ich im Sinne hatte, durch frühzeitigen vollſtändigen Abſchluß nach dieſer zerſtreuenden Seite hin, mich gänzlich gegen das Aufreibende des Theaterliebſchaftsweſens ſchützen zu wollen. So trat ich am 7. Juli die damals äußerſt beſchwerliche und ermüdende Reiſe nach dem fernen Königsberg an.

Mir war es als ging es aus der Welt, als ich tagelang durch die Wüſten der Marken dahinrollte. Traurig und demütigend wirkte auf mich dann zunächſt der äußerliche Eindruck von Königsberg, wo ich in einer dem Theater nahe gelegenen Vorſtadt („Tragheim") vom ärmlichſten Anſcheine, in einer dorfähnlichen Gaſſe das ſchlechte Haus aufſuchte, in welchem Minna Unterkunft genommen hatte. Der ihr eigene freundliche und wohlwollende Gleichmut wirkte aber bald heimiſch wohltätig auf mich. Sie gefiel am Theater ſehr, war der Direktion und den Theaterfreunden wert; ihrem Bräutigam, für den ich nun offen galt, ſchien dies zugute kommen zu müſſen. War auch noch keine deutliche Ausſicht für meine Anſtellung eröffnet, ſo kamen wir doch überein, daß ich zunächſt einige Zeit aushalten möchte; die Sache werde ſich wohl machen. Dieſes war namentlich auch die Meinung eines vorzüglichen Königsberger Theaterfreundes, des wunderlichen Abraham Möller, welcher Minna, und endlich auch mir, eine große freundſchaftliche Teilnahme widmete. Dieſer bereits ältliche Mann gehörte der in Deutſchland jetzt wohl gänzlich ausgeſtorbenen Gattung leidenſchaftlicher Theaterliebhaber an, von denen in der Geſchichte der Schauſpieler aus früheren Zeiten ſo manches berichtet wird. Man konnte mit dem Manne, der ſonſt den verwegenſten ſpekulativen Geſchäften nachging, nicht eine Stunde zuſammen ſein, ohne von der Glorie der früheren Theaterzeiten in einem nicht entmutigenden Sinne Mitteilungen anhören zu müſſen. Er hatte ſich, als früher vermögender Mann, den Umgang, ſelbſt die Freundſchaft faſt aller großen Schauſpieler und Schauſpielerinnen zu verſchaffen gewußt. Durch allzu große Liberalität hatten ſich leider ſeine Vermögensumſtände ſehr verſchlechtert, und er war nun genötigt durch allerhand ſonderbare Geſchäfte, bei welchen, ohne Einſatz, zu gewinnen war, die Mittel zu erſchwingen, ſeiner Theaterluſt und Liebe zur Protektion von Theaterangehörigen eine dürftige, dem heruntergekommenen Zuſtande des Theaters aber ganz richtig entſprechende Unterlage zu geben. Dieſer wunderliche Mann, welchen der Theaterdirektor Anton Hübſch einigermaßen zu fürchten Grund hatte, übernahm es, meine Anſtellung in Ordnung zu bringen. Was ihr entgegenſtand war folgendes Verhältnis: Der ſehr tüchtige Muſiker Louis Schubert, ſchon in früheſter Zeit mir als erſter Violoncelliſt des Magdeburger Orcheſters bekannt geworden, war von Riga, wo das Theater für einige Zeit ſich aufgelöſt, und wo er ſeine Frau zurückgelaſſen hatte, nach Königsberg gekommen, um dort ſo lang die Stelle des Muſikdirektors einzunehmen, bis das neue Theater in Riga wieder eröffnet, und er dorthin zurückkehren würde. Dieſe Wiedereröffnung des Rigaſchen Theaters, welche ſchon zu Oſtern dieſes Jahres hatte ſtattfinden ſollen, verzögerte ſich, und es lag ihm nun daran, Königsberg nicht zu verlaſſen; da er in ſeinem Fach ſehr tüchtig war, entſtand für den Theaterdirektor die Verlegenheit, ſich für Schubert, deſſen Bleiben oder Gehen ganz von auswärtigen Verhältniſſen abhing, eines Nachfolgers zu verſichern, welcher dann einzutreten bereit wäre, wenn Schuberts Verhältniſſe ſeinen Abgang herbeiführten. Somit konnte ein neuer junger Muſikdirektor, welcher ſich um jeden Preis nach Königsberg gezogen fühlte, als Reſerve und ſchnell nötig werdender Erſatz, nur ſehr willkommen ſein. Auch erklärte der Direktor ſich bereit, mir bis zur Zeit meines definitiven Antritts einen Suſtentations-Gehalt zu zahlen. Von Schubert dagegen ward meine Ankunft mit höchſtem Grimm geſehen; die Nötigung, bald nach Riga zurückzugehen, war für ihn entſchwunden, da die Wiedereröffnung des dortigen Theaters auf unbeſtimmte Zeiten verſchoben ward. Für das Verbleiben in Königsberg hatte er aber außerdem ein beſondres Intereſſe gewonnen, und zwar durch die in ihm rege gewordene beſondre Teilnahme für die erſte Sängerin der Königsberger Oper, welche ihn auch gegen den Wunſch der Rückkehr zu ſeiner Frau erkalten ließ. So klammerte er ſich endlich mit großer Leidenſchaftlichkeit an ſeine Königsberger Stellung an, erblickte in mir ſeinen Todfeind, und wandte alle Mittel der Selbſterhaltung dazu an, mir das Verbleiben in Königsberg und das, an und für ſich ſehr peinliche Warten auf ſeinen Fortgang, zur Hölle zu machen. Während ich zuvor in Magdeburg mit Muſikern und Sängern in dem freundſchaftlichſten Verhältnis geſtanden hatte, und vom Publikum äußerſt wohlwollend beachtet worden war, hatte ich hier bald nach jeder Seite hin mich gegen die kränkendſten Anfeindungen zu wehren. Dieſe ſich bald mir eröffnende, widerwärtige Lage trug nicht wenig dazu bei, mich in Königsberg wie in der Verbannung angekommen zu fühlen. Daß ich gerade unter ſolchen Verhältniſſen die Verbindung mit Minna ertrotzen ſollte, erſchien ſelbſt meiner Leidenſchaftlichkeit als höchſt bedenkliches Wagnis. — Anfangs Auguſt ging die Geſellſchaft für einige Zeit zur Abhaltung einer Sommerſaiſon nach Memel: ich folgte Minna in einigen Tagen nach. Die Reiſe geſchah zum größten Teil zu Schiff auf dem Kuriſchen Haff, bei üblem Wetter und ſchlechtem Wind ohne Dampf: eine der melancholiſchſten Fahrten, die ich je erlebt. Auf dem dünnen Sandſtreifen, welcher dieſes Haff von der Oſtſee trennt, wurde mir im Vorbeifahren das Schloß von Roſſitten gezeigt, wohin Hoffmann eine ſeiner ſchaurigſten Erzählungen („Das Majorat“) verlegt hat. Daß ich gerade hier, in dieſer öden, trübſeligen Umgebung, ſeit lange zum erſten Male wieder mit meinen phantaſtiſchen Jugendeindrücken mich berühren ſollte, wirkte ſeltſam und ſchaurig auf meine Stimmung. — Der traurige Aufenthalt in Memel, die trübſelige Rolle, welche ich dort ſpielte, alles wirkte zuſammen, mich in Minna, um derentwillen ich wiederum doch nur in eine ſo beängſtigende Lage mich begeben hatte, meinen einzigen tröſtlichen Anhalt ſuchen zu laſſen. Freund Abraham kam uns aus Königsberg nach, und ſchien zu meinen Gunſten allerhand ſonderbares Spiel in Bewegung zu ſetzen, offenbar um den Direktor mit dem Muſikdirektor zu überwerfen. Wirklich meldete ſich eines Tages Schubert, infolge eines nächtlichen Wirtshaus-Diſputes mit Hübſch, für eine von „Euryanthe“ abzuhaltende Orcheſterprobe krank, um hierdurch den Direktor zu veranlaſſen, mich ſchnell an das Direktionspult zu berufen, — wobei der Rival boshaft vorausſetzte, daß ich, auf dieſe ſelten gegebene ſchwierige Oper gänzlich unvorbereitet, bei dieſer Gelegenheit mir für ſeine feindlichen Abſichten willkommene Blößen geben ſollte. Obgleich ich wirklich die Partitur der „Euryanthe“ noch nie vor mir gehabt hatte, ging jedoch ſein Wunſch ſo wenig in Erfüllung, daß er vorzog für die Aufführung wieder geſund zu werden, um ſelbſt zu dirigieren, was er nicht getan haben würde, wenn die Oper meiner Unfähigkeit wegen nicht hätte gegeben werden können. In kümmerlicher Lage, gekränkt, und unter dem rauhen Klima, welches ſelbſt an Sommerabenden ſchaurig froſtig ſich auf mich ſenkte, verlebte ich, nur in der Abwehr der peinlichſten Lebensmühen begriffen, eine für meine künſtleriſche Entwickelung gänzlich verlorne Zeit; bis endlich mit der Rückkehr nach Königsberg, namentlich unter Freund Möllers Vormundſchaft, die Frage, was daraus werden ſollte, ernſtlicher erwogen wurde. Von Danzig aus war mir und Minna zugleich ein nicht unvorteilhaftes Engagement angeboten, und zwar durch Vermittlung meines Schwagers und meiner Schweſter Wolfram, welche ſich dorthin gewandt hatten. Unſer Theaterfreund benutzte dieſen Fall, um den Direktor Hübſch, welchem namentlich an der Erhaltung Minnas gelegen war, zum Abſchluß eines ehrenvollen Kontraktes für uns beide zu bewegen, wonach ich von Oſtern nächſten Jahres an unter allen Umſtänden als wirklicher Muſikdirektor ſeines Theaters einzutreten hatte, und uns beiden eine Hochzeits-Benefiz-Vorſtellung zugeſichert wurde, für welche wir die „Stumme von Portici", unter meiner Orcheſterdirektion, wählten. Denn ſo fand nun namentlich Möller: wir müßten uns heiraten und Hochzeit machen; anders ging' es nun nicht mehr. Minna hatte nichts dagegen, und ich ſchien durch alle meine bisherigen Beſtrebungen und Entſchlüſſe mir ſelbſt bewieſen zu haben, daß ich nichts eifriger erſtrebte, als in dieſen Hafen der Ruhe einzulaufen. Dem ohngeachtet ſah es in meinem tiefſten Innern um jene Zeit wunderlich genug aus.

Mit Minnas Leben und Charakter war ich genügend bekannt geworden, um die bedeutenden Divergenzen unſrer verſchiedenen Naturen mir ſo klar, als es bei ſo einem wichtigen Schritte nötig war, machen zu können, wenn ich zu ſolchem Urteil die entſprechende Reife um jene Zeit bereits erlangt gehabt hätte. — Diejenige, die mir nun bald vermählt werden ſollte, ſtammte von mühſam ſich nährenden Eltern aus Oederan im ſächſiſchen Erzgebirge. Ihr Vater, ein ſonderbarer Mann von großer Lebenskraft, der im ſpätern Alter bedenkliche Spuren von Geiſtesverwirrung zeigte, war in jungen Jahren ſächſiſcher Stabstrompeter geweſen, hatte als ſolcher einen Feldzug in Frankreich, ſowie die Schlacht bei Wagram mitgemacht; dann war er zu mechaniſchen Arbeiten übergegangen, und verfertigte Wollkrempeln, mit denen er eine Zeitlang, da er eine beſondre Verbeſſerung in der Herſtellung derſelben einführte, erträgliche Geſchäfte gemacht haben ſoll. Ein reicher Fabrikant in Chemnitz hatte für das Ende eines Jahres große Beſtellungen bei ihm gemacht: die Kinder, deren zarte Finger hierzu beſonders gute Dienſte leiſteten, mußten Tag und Nacht angeſtrengt arbeiten, wofür ihnen der Vater eine beſonders gute „Weihnacht" verhieß, da er einer reichen Einnahme entgegenſah. Als die erſehnte Zeit herankam, traf ihn dagegen die Nachricht vom Bankrott des Beſtellers: das ſchon Abgelieferte war verloren, das noch vorrätige Material ohne Ausſicht auf Abſatz. Von der Verwirrung, in welche dies Unglück die Familie ſetzte, konnte ſie ſich nie wieder erholen: ſie wendete ſich nach Dresden, wo der Vater als geſchickter Mechaniker, namentlich bei dem Bau von Klavieren, zu denen er einzelne Beſtandteile lieferte, ſich lohnende Arbeit zu finden verſprach. Außerdem führte er bedeutende Vorräte des für die Krempeln beſtimmten feinen Drahtes mit ſich, der hier ſo vorteilhaft wie möglich zu Verkauf gebracht werden ſollte. Die zehnjährige Minna ward beauftragt, Partien davon den Putzmacherinnen für das Verfertigen von Blumen zum Ankauf anzubieten: mit dem ſchweren Korbe voll Draht machte ſie ſich auf, und verſtand es ſo angelegentlich zum Ankauf desſelben zuzureden, daß ſie bald den ganzen Vorrat glücklich und vorteilhaft untergebracht hatte. Von hier an entſtand in ihr der Wunſch und die Sehnſucht, durch eigene Tätigkeit der immer mehr verarmenden Familie von Nutzen ſein zu können, und ſich ſelbſt baldmöglichſt zu der Selbſtändigkeit zu verhelfen, welche die Eltern der Sorge für ſie entheben ſollte. Da ſie erwuchs, und ihr freundliches Äußere ſich bald zu auffallender Anmut entwickelte, zog ſie frühzeitig die Augen der Männerwelt auf ſich. Ein Herr von Einſiedel verliebte ſich ſterblich in ſie, und wußte ſeine Leidenſchaft dem unerfahrenen jungen Mädchen in einer unbewachten Stunde verderblich zu machen. Der höchſte Schrecken kam in die Familie: nur die Mutter und eine ältere Schweſter durften erfahren, in welch ſchrecklicher Lage ſich Minna befand; dem Vater, von deſſen Zorn das Härteſte zu fürchten war, blieb es ſtets verborgen, daß die kaum ſiebzehnjährige Tochter Mutter ward, und unter Umſtänden, die ihr Leben auf das äußerſte bedrohten, ein Mädchen gebar. Von nun an fühlte ſich Minna, welche in keiner Weiſe von dem Verführer Recht erlangen konnte, doppelt veranlaßt, ihrer Selbſtändigkeit und dem Austritt aus dem elterlichen Hauſe nachzutrachten. Durch Bekannte war ſie mit einem Geſellſchaftstheater in Berührung getreten: ſie erregte bei einer Vorſtellung desſelben die Aufmerkſamkeit von Mitgliedern des Königlichen Hoftheaters, und vor allem die des anweſenden Direktors des Deſſauer Hoftheaters, welcher ihr ſofort ein Engagement an ſeiner Bühne antrug. Mit Freuden ergriff ſie dieſen Ausweg aus ihrer drückenden Lage, da er ihr durch eine mögliche glänzende Laufbahn beim Theater zugleich die Mittel, für ihre Familie, vielleicht dereinſt ſogar reichlich, ſorgen zu können, zeigte. Ohne jede Leidenſchaft für das Theater, ohne Flatterſinn und Neigung zur Gefallſucht, erſah ſie in der theatraliſchen Laufbahn eben nur das Mittel zu einer ſchnellen, möglicherweiſe ſogar reichlichen Verſorgung. Ohne irgendwelche Bildung zur Kunſtempfänglichkeit vorbereitet, erblickte ſie im Theater genau nur die Schauſpielergeſellſchaft. Gefallen und Nichtgefallen war ihr von Wert für die Behauptung einer guten bürgerlichen Selbſtändigkeit: alle Mittel, ſich dieſer auf dem vorliegenden Wege zu verſichern, ſchienen ihr ſo zur Sache gehörig, wie dem Kaufmann es unerläßlich gilt, ſeine Ware am Schaufenſter anziehend auszuſtellen. Den Direktor, den Regiſſeur, die beliebteſten Mitglieder ſich zu Freunden zu machen, ſchien ihr notwendigſte Klugheit: diejenigen Theaterfreunde, welche durch ihr Urteil oder ihren Geſchmack auf das Publikum, und namentlich wieder auf die Direktion einwirkten, erkannte ſie als Weſen, von denen die Erreichung ihrer innigſten Wünſche abhing; ſie nie ſich zum Feind zu machen, ſchien ihr ſo natürlich notwendig, daß der Erhaltung ihrer Gewogenheit keinerlei Rückſichten auf das perſönliche Selbſtgefühl entgegenzuſetzen ſeien. Ihr Benehmen hatte ſich hierbei eine beſondre Klugheit angeeignet, die einerſeits auf die Vermeidung des üblen Anſcheins gerichtet war, andrerſeits aber Entſchuldigung ſelbſt für das Auffällige fand, ſobald ſie ſich im letzten Grunde der Vorgänge nichts Übles bewußt war; woraus ein Gemiſch von Widerſprüchen entſtand, deren bedenklichen Sinn zu faſſen ſie unfähig blieb. Erſichtlich war, daß ihr der eigentliche Zartſinn abging; ſie zeigte dafür nur Schicklichkeitsgefühl, mit welchem ſie das ſogenannte „Anſtändige" in das Auge faßte, ohne die Richtigkeit desſelben begreifen zu können, ſobald der Zartſinn dabei verletzt wurde. Das Gefühl für Kunſt, da es ihr ſomit an aller Idealität fehlte, ging ihr vollſtändig ab; Talent für das Theater beſaß ſie ebenfalls nicht: ihr Gefallen rührte von ihrer lieblichen Erſcheinung her; ob es mit der Zeit erlangter Routine gelungen ſein würde, ſie zu einer „guten“ Schauſpielerin zu machen, kann ich nicht beurteilen. Die eigentümliche Macht, welche ſie über mich ausübte, rührte ſomit keineswegs von der urſprünglich mächtig auf mich wirkenden idealen Seite der Dinge her, ſondern im vollen Gegenteile wirkte ſie durch die Nüchternheit und Solidität des Weſens, welches bei meiner großen Zerfahrenheit auf den Irrwegen nach einem idealen Ziele mir nötigen Anhalt und Ergänzung bot. Sehr bald hatte ich mich daran gewöhnt, mein ideales Bedürfnis nie vor Minna in das Spiel zu bringen: in höchſter Unklarheit hierüber bei mir ſelbſt, ging ich gutmütig lächelnd und ſcherzend über dieſen Punkt hinweg, zeigte mich natürlich nun aber deſto empfindlicher gegen die Beängſtigungen, welche mir von derjenigen Seite des weiblichen Weſens entſtanden, auf welcher ich Minna unwillkürlich von vornherein eine mir wohltätige Superiorität zuerkennen zu müſſen glaubte. Ihre ſonderbare Toleranz gegen gewiſſe Vertraulichkeiten und Zudringlichkeiten der von ihr dafür angeſehenen Protektoren des Theaters ſelbſt gegen ihre Perſon, verletzten mich im höchſten Grade; und zur Verzweiflung brachte es mich, gegen meine Vorwürfe hierüber ſie die ernſtliche Miene der Beleidigten annehmen zu ſehen. — Von jenem mir unbekannt gebliebenen Verhältniſſe zu dem Kaufmann Schwabe, über welches ich in Berlin die erſte Auskunft erhalten hatte, verſchaffte der Zufall, durch Auffindung der Briefe dieſes Mannes, mir eine höchſt überraſchende nähere Kenntnis. Alle in mir vorbereitete Eiferſucht, aller tiefinnerliche Zweifel an Minnas Charakter, machte ſich in dem ſchnellen Entſchluſſe Luft, das Mädchen ſofort zu verlaſſen. Es kam zu einem grenzenlos leidenſchaftlichen Auftritt, in welchem ſich der Typus aller ſpäteren ähnlichen Auftritte mit großer Prägnanz feſtſtellte. Ich war in meinen Ausbrüchen offenbar zu weit gegangen, indem ich ein Weib, welches durch keine Art von leidenſchaftlicher Liebe an mich gefeſſelt war, ſondern welches mehr nur meinem Andrängen wohlwollend ſich gefügt hatte, und welches im tiefſten Grunde mir eigentlich gar nicht angehörte, in einer Weiſe behandelte, als ob ich wirkliche Rechte über ſie beſäße. Um mich in die vollſte Verwirrung zu bringen, brauchte Minna mich nur darauf hinzuweiſen, daß ſie im bürgerlichen Sinn wirklich vorteilhafte Bewerbungen zurückgewieſen hatte, während ſie dem Ungeſtüm des jungen beſitzloſen, übel verſorgten Menſchen, deſſen Talent noch keine der Welt gültige Probe beſtanden, mit freundlicher Teilnahme und Hingebung gewichen war. Hauptſächlich aber ſchadete mir die tobende Heftigkeit meiner Worte und Sprache, durch welche die Geſchmähte ſich ſo ſtark verletzt fühlte, daß ich beim Innewerden dieſer Übertreibung ſtets nur auf die Begütigung der Gekränkten, durch Bekennen meines Unrechtes und die Bitte um Verzeihung, angewieſen blieb. Somit endigte dieſer, wie ſpäter alle ähnlichen Auftritte, ſtets zum äußerlichen Vorteil der weiblichen Partei. Doch war der Friede für alle Zeit untergraben, und namentlich erlitt Minnas Charakter bei häufiger Wiederholung ähnlicher Vorfälle eine bedenkliche Änderung. Wie ſie in ſpäteren Zeiten namentlich durch meine ihr immer unbegreiflicher werdende Auffaſſung der Kunſt und ihrer Verhältniſſe in zunehmende Perplexität geriet, welche ihr eine leidenſchaftliche Unſicherheit in der Beurteilung alles hierauf Bezüglichen eintrug, brachte ſie von jetzt an mein, von dem ihrigen ſo ſehr verſchiedenes Gefühl über den Punkt des höheren Zartſinns im ſittlichen Verhalten, in eine wachſende Verwirrung, welche, da ſie im übrigen ſo manches Freie in meinen Anſichten nicht begreifen und gutheißen konnte, ſie mit einer, ihrem gelaſſenen Weſen urſprünglich fremden, Leidenſchaftlichkeit erfüllte. Daß wiederum dieſe Leidenſchaftlichkeit mit den Jahren zunehmend ſich in der Weiſe äußerte, wie es die Erziehung und der Ton in Familien der unteren bürgerlichen Schicht mit ſich bringt, war nicht zu verwundern, weil ſtatt eigentlicher Bildung die Arme nur die dürftige Tünche des bürgerlichen Anſtands ſich zugeeignet hatte. Daß mir unter den Äußerungen dieſer Heftigkeit aber der letzte Anhalt ſchwinden mußte, welchen Minnas eigentümliche Natur bis dahin mir geboten, dies machte das wahrhaft Quälende unſres ſpäteren Zuſammenlebens aus. — Zu jener Zeit erfüllte mich erſt nur eine unbeſtimmte Ahnung des Verhängnisvollen, welches der

Schritt meiner Verheiratung mit Minna mit ſich führte. Noch wirkten ihre behaglichen und beruhigenden Eigenſchaften ſo vorherrſchend wohltätig auf mich, daß ich die innere Stimme, die mir dunkel Unheil weisſagte, durch den großen Leichtſinn, welcher mir zu eigen war, ſowie durch den Eigenſinn, welchen ich allen Abmahnungen entgegenſetzte, zum Schweigen brachte.

Mit meiner Familie, d. h. mit der Mutter und Roſalie, hatte ich mich ſeit meiner Reiſe nach Königsberg außer allem Verkehr gehalten; von meinem beſchloſſenen Schritte machte ich niemandem nur die mindeſte Mitteilung. Unter meines alten Freundes Möller verwogener Anleitung beſeitigte ich alle legalen Schwierigkeiten, welche der Vollziehung des Trauaktes entgegenſtanden. Nach preußiſchem Geſetz bedarf der mündig gewordene Mann der Einwilligung der Eltern zum Abſchluß einer Ehe nicht: da ich nach demſelben preußiſchen Geſetz aber noch nicht meine Volljährigkeit erreicht hatte, berief ich mich hierfür auf das ſächſiſche Geſetz, welchem ich durch Geburt angehörte, und nach welchem ich bereits mit dem 21. Jahre meine Mündigkeit erreicht hatte. Unſer öffentliches Aufgebot war nur an dem Orte nötig, an welchem wir uns das letzte Jahr aufgehalten hatten; und in Magdeburg ging dieſer kirchliche Akt ohne alle Einwendung ruhig vorüber. Da es auch an der Einwilligung der Eltern Minnas nicht fehlte, blieb uns nur noch ein gemeinſchaftlicher Beſuch bei dem Pfarrer des Tragheimer Kirchſpiels übrig, um alles in Ordnung gebracht zu haben. Bei dieſem Beſuch ging es noch wunderlich genug her. Es war am Vormittag des Abends unſrer Benefiz-Vorſtellung, in welcher Minna die pantomimiſche Rolle der „Fenella" übernommen hatte; noch war ihr Koſtüm nicht in Ordnung; Beſtellungen und Beſorgungen blieben übrig; regneriſches kaltes Novemberwetter ſtimmte uns zum Unmut, als wir im offenen Hausflur der Pfarrei ungebührlich lang auf Vorlaſſung warten mußten. Hierüber kam es zwiſchen uns beiden zu einem Wortwechſel, der mit jäher Schnelligkeit bis zu den gehäßigſten Äußerungen führte, ſo daß wir eben daran waren, jedes zu verſchiedenen Seiten davonzulaufen, als der Pfarrer die Tür öffnete und, betreten über den von ihm wahrgenommenen Zank, uns zum Eintritt aufforderte. So waren wir genötigt, wieder gute Miene anzunehmen; die ſonderbare Situation kam uns erheiternd zum

Bewußtſein; der Pfarrer ward beſchwichtigt, und die Trauung auf den folgenden Tag um 1 Uhr beſtellt.

Andre Verdrießlichkeiten, welche oft zum Ausbruch von heftigen Zänkereien führten, verurſachte die häusliche Einrichtung, in deren möglichſt gefälligem und behaglichem Charakter ich eine weſentliche Garantie des nun erwarteten ruhigen Glückes erblicken wollte. Gegen die beſonnenen Vorſtellungen meiner Braut gebärdete ich mich ungeduldig: der Anfang einer langen Reihe von Jahren wachſenden Gedeihens, welches ich vor mir ſah, ſollte durchaus mit entſprechender Symbolik häuslichen Komforts eingeleitet werden. Möbel, Gerät, und alles Nötige ward auf Kredit gegen allmähliche Abzahlungs-Verpflichtung entnommen. Von Ausſteuer, Ausſtattung und allen ſolchen dem gemeinſten bürgerlichen Leben ſo geläufigen Annahmen, welche eine Heirat zum Ausgangspunkt eines ſich begründenden Wohlſtandes machen, war nicht im entfernteſten die Rede. Unſre Trauzeugen und Hochzeitsgäſte entnahmen wir dem zufällig am Königsberger Theater zuſammengetroffenen Schauſpielerperſonal; doch ſorgte Freund Möller für eine ſilberne Zuckerdoſe, zu welcher ein andrer Theaterfreund, ein eigentümlicher und meiner Erinnerung nicht unintereſſant vorſchwebender junger Mann, mit Namen Ernſt Caſtell, ein ſilbernes Kuchenkörbchen fügte. Die am Vorabend ſtattfindende Benefiz-Vorſtellung der „Stummen von Portici“, welche ich mit allem Feuer dirigierte, ging gut vonſtatten, und lieferte die erwartete gute Einnahme. Nachdem wir den Polterabend, vom Theater heimkehrend, ſtill und ermüdet verbracht, nahm ich zum erſtenmal Beſitz von der neuen Wohnung, ohne mich jedoch in das zur Hochzeit aufgeputzte Brautbett zu legen, wogegen ich auf einem harten Kanapee, übel zugedeckt, weidlich dem Glücke des kommenden Tages entgegenfror. Nun ſetzte es mich des andren Morgens in angenehme Aufregung, als Minnas Habſeligkeiten in Koffern und Körben bei mir ankamen; auch hatte ſich das regneriſche Wetter vollſtändig verzogen, die Sonne ſtrahlte hell am Himmel; nur in unſrem Gaſtzimmer wollte es nicht warm werden, und ich zog mir für lange Zeit die Vorwürfe Minnas wegen vermeintlich unterlaſſener Pflege der Heizung zu. Endlich kleidete ich mich in den neuen Anzug, für welchen ich einen dunkelblauen Frack mit goldenen Knöpfen gewählt hatte. Der Wagen fuhr vor und ich machte mich auf, um die Braut abzuholen. Der helle Himmel hatte uns alle freundlich geſtimmt: in beſter Laune traf ich Minna in ihrem prächtigen, von mir ausgewählten Anzuge; mit wirklicher Innigkeit und Freude im Auge begrüßte ſie mich; das ſchöne Wetter für ein gutes Anzeichen erklärend, machten wir uns zu der plötzlich uns luſtig dünkenden Trauung auf. Wir genoſſen die Genugtuung, die Kirche wie zu einer glänzenden Theater-Vorſtellung überfüllt zu ſehen; es koſtete Mühe bis zum Altar vorzudringen, wo uns die nicht minder weiheloſe Verſammlung unſrer Trauungszeugen im theatraliſchen Putze empfing. Es war nicht eine wahrhaft befreundete Seele unter allen Anweſenden, denn ſelbſt unſer ſonderbarer alter Freund Möller fehlte, weil ſich für ihn keine ſchickliche Paarung gefunden hatte. Das tief Ungemütliche, erkältend Frivole der Umgebung, ſowie des ganzen durch ſie unwillkürlich beeinflußten Vorganges, blieb nicht einen Augenblick meiner Empfindung fremd. Der Traurede des Pfarrers, von dem man mir ſpäter berichtete, daß er bei der früheren Muckerei, die Königsberg ſo unſicher gemacht hatte, nicht ganz unbeteiligt geweſen, hörte ich wie im Traume zu. Mir wurde nach einigen Tagen gemeldet, man trage ſich in der Stadt mit dem Gerücht, daß ich den Pfarrer wegen in ſeiner Rede enthaltener gröblicher Beleidigungen verklagt hätte: ich begriff nicht, was man meinte, und vermute, daß ein Paſſus, welchen ich allerdings mit einiger Verwirrung vernommen hatte, zu jener Übertreibung Veranlaſſung gab. Der Prediger nämlich verwies uns für die leidenvollen Zeiten, denen auch wir entgegengehen würden, auf einen Freund, den wir beide nicht kennten; einigermaßen geſpannt, hier etwa von einem heimlichen einflußreichen Protektor, der auf dieſe ſonderbare Weiſe ſich mir ankündigte, näheres zu erfahren, blickte ich neugierig auf den Pfarrer: mit beſondrem Akzent verkündigte dieſer, wie ſtrafend, daß dieſer uns unbekannte Freund, — Jeſus ſei, — worin ich keineswegs, wie man in der Stadt vermeinte, eine Beleidigung, ſondern nur eine Enttäuſchung fand, während ich andrerſeits annahm, daß derlei Ermahnungen dem Ritus bei Trauungsreden entſprächen. Doch war im ganzen meine Zerſtreutheit bei dem im tiefſten Grunde mir unbegreiflichen Akte ſo groß, daß, als der Pfarrer uns das geſchloſſene Gebetbuch hinhielt, um darauf unſre Trauringe zu ſammeln, Minna mich ernſtlich anſtoßen mußte, um mich zur Nachfolge ihres ſofort gegebenen Beiſpiels zu ermuntern. Mir wurde es in dieſem Augenblicke wie durch eine Viſion klar, daß ſich mein ganzes Weſen wie in zwei übereinander fließenden Strömungen befand, welche in ganz verſchiedener Richtung mich dahinzögen: die obere, der Sonne zugewendete, riß mich wie einen Träumenden fort, während die untere in tiefem unverſtändlichem Bangen meine Natur gefeſſelt hielt. Der unerhörte Leichtſinn, mit welchem ich die oft jäh ſich aufdrängenden Vorſtellungen des Doppelfrevels, den ich beging, ebenſo ſchnell wieder zu verjagen wußte, fand einen freundlichen, für alles entſchuldigenden Anhalt an der wirklich herzlichen Wärme, mit welcher ich auf das, in ihrer Art, und namentlich in ihrer Umgebung, wahrhaft ſeltene und eigentümliche Mädchen blickte, das ſich ſo rückhaltslos mit dem im Leben ſo ohne allen Rückhalt daſtehenden jungen Mann verband. Es war Mittag 1 Uhr am 24. November 1836: ich war 23 Jahre und ſechs Monate alt. — Bei und nach der Heimkehr aus der Kirche gewann meine gute Laune die volle Oberhand über alle Bedenken. Minna trat ſogleich in wirtſchaftliche Sorge für den Empfang und die Bewirtung der Gäſte ein; die Tafel war gedeckt, und ein reiches Gaſtmahl, an welchem auch der energiſche Stifter unſrer Ehe, Abraham Möller, trotz einiges Verdruſſes über ſeine Ausſchließung beim kirchlichen Akte, teilnahm, mußte für die, zum großen Leidweſen der jungen Hausfrau vorgefundene, und lange unbezwinglich bleibende Kälte des Zimmers entſchädigen.

Alles nahm ſeinen gemeinen, eindruckslos vorübergehenden Verlauf: doch blieb mir die gute friſche Laune noch bis zum andern Vormittag zu eigen, wo ich meinen erſten Ausgang nach dem Stadtgericht zu nehmen hatte, um mich gegen Verklagungen zu ſtellen, welche aus Magdeburg von meinen dortigen Gläubigern nach Königsberg mir nachgeſandt worden waren. Freund Möller, den ich zur Abwehr der mich bedrohenden Angriffe zu Hilfe gezogen, hatte mir den rabuliſtiſchen Rat gegeben, mich gegen alle Schuld-Verklagungen durch Beziehung auf meine nach preußiſchem Geſetz beſtehende Unmündigkeit fürs erſte ſo lange zu ſchützen, bis wirkliche Hilfe zur Erledigung der Forderungen herbeigeſchafft werden könnte.

Der Gerichtsaſſeſſor, dem ich dieſen mir angeratenen Ablehnungsgrund der Klagen eröffnete, war hierüber erſtaunt, da er wohl von meiner am vorangehenden Tage ſtattgefundenen Vermählung vernommen hatte, welche wiederum nur durch Dokumentierung meiner Volljährigkeit zuſtande zu bringen geweſen war. Natürlich war auch hiermit nur eine kurze Friſt gewonnen, und die Plage, die mir von dieſer Seite her noch lange Zeit beſchieden war, nahm vom erſten Tage meiner Ehe an ihren Beginn.

Die Zeit, in welcher ich ohne Funktion für das Theater blieb, trug mancherlei Kränkendes für mich mit ſich; immerhin glaubte ich die Ruhe des erreichten Hafens für meine Kunſt ausbeuten zu müſſen: ich führte einige Arbeiten aus, worunter eine große Ouvertüre über das „Rule Britannia“. — Noch während meines Berliner Aufenthaltes hatte ich die, bereits bei Gelegenheit des Polenfeſtes erwähnte, „Polonia“ betitelte Ouvertüre geſchrieben: „Rule Britannia“ war ein weiterer Schritt in der Richtung dieſes auf große Maſſenwirkung berechneten Genres; am Schluß derſelben ſollte zu dem an und für ſich ſchon überreich beſetzten Orcheſter noch eine ſtarke Militärbande hinzutreten, und das ganze hatte ich zur Aufführung bei dem im nächſten Sommer bevorſtehenden Muſikfeſt in Königsberg beſtimmt. Zu dieſen beiden Ouvertüren trug ich mich mit einem dritten Seitenſtück, einer Ouvertüre mit dem Titel „Napoléon“: namentlich die Wahl der Effektmittel hierzu beſchäftigte mich im voraus, und ich erwog in mir das äſthetiſche Dilemma, ob ich den vernichtenden Schickſalsſchlag, welcher den franzöſiſchen Kaiſer in Rußland traf, durch einen Tamtam-Schlag verſinnlichen dürfte oder nicht. Ich glaube, es war beſonders mein Skrupel über die Zuläſſigkeit dieſes Schlages, der mich von der Ausführung meines Planes für jetzt abhielt. — Dagegen veranlaßte mich das Nachdenken über den Mißerfolg der Aufführung meines „Liebesverbotes“, eine theatraliſche Arbeit zu entwerfen, bei welcher die Anſprüche an das Sänger- und Chorperſonal in ein richtigeres Verhältnis zu dem von mir erkannten Beſtand der Kräfte der mir einzig zugänglichen kleineren Stadttheater geſetzt ſein ſollten. Eine originelle Erzählung der „Tauſend und eine Nacht“ gab mir das Süjet zu einer ſolchen leichtern Arbeit an die Hand: ſie iſt dort, wenn ich nicht irre, „Männerliſt, größer als Frauenliſt“ betitelt. Aus Bagdad verlegte ich die Handlung in unſre Zeit und modernes Koſtüm. Ein junger Goldſchmied reizte die Empfindlichkeit einer jungen Frau durch die auf ſeinem Ladenſchild angebrachte oben erwähnte Deviſe: tief verſchleiert ſtellt ſie ſich in ſeinem Verkaufsladen ein, und frägt ihn, der in ſeinen Arbeiten ſo viel feinen Geſchmack zeige, um ſein Urteil über ihre körperliche Beſchaffenheit, beim Fuße, der Hand beginnend, und endlich, da ſie bereits die hervorgebrachte Verwirrung gewahrt, durch Aufdeckung des Schleiers beim Geſicht endigend. Dem von ihrer Schönheit hingeriſſenen Juwelier klagt ſie nun, daß ihr Vater, welcher ſie ſorgfältig verwahrt halte, jedem Bewerber ſeine Tochter als ein häßliches Ungeheuer ſchildere, wie ſie vermute, lediglich um die Ausſteuer zu erſparen; der junge Mann gelobt, ſich durch dieſen törichten Einſpruch des Vaters, wenn er ihn auch gegen ſeine Bewerbungen vorbringen wollte, nicht abſchrecken zu laſſen. Geſagt, getan. Der vertrauungsvolle Juwelier wird der Tochter des ſonderbaren alten Herrn zugeſprochen, und als ſie, nachdem ſeinerſeits der Kontrakt unterzeichnet, dem Bräutigam zugeführt wird, erkennt dieſer allerdings die abſchreckende Beſchaffenheit der wirklichen Tochter des keineswegs als Lügner befundenen Vaters: zu dem verzweiflungsvollen Bräutigam tritt die ſchöne junge Frau wieder, um ſich an ſeiner Pein zu weiden, und verſpricht ihm von der entſetzlichen Heirat zu helfen, wenn er das Motto von ſeinem Schild entfernen wollte. Von hier an erfand ich nun folgende Wendung des urſprünglichen Motivs: ſchon iſt der wütende Juwelier im Begriff, den unglücklichen Ladenſchild herabzureißen, als er durch eine ſonderbare Erſcheinung von ſeinem Vorhaben abgehalten wird; auf der Straße iſt ein Bärenführer erſchienen, welcher ſein plumpes Tier tanzen läßt, und in welchem auf den erſten Blick der unglückliche Liebhaber ſeinen, durch wunderbare Schickſale von ihm getrennten, Vater erkennt. Er unterdrückt die Rührung dieſes Wiedererkennens, da ihm wie im Blitz ein auf dieſe Entdeckung gegründeter Plan zu ſeiner Befreiung von dem verhaßten Ehebündnis mit der Tochter des adelſtolzen alten Herrn ankommt. Er beſtellt den Bärenführer für dieſen

Abend in den Garten, wo die feierliche Verlobung vor eingeladenen Gäſten begangen werden ſoll. Der jungen Feindin erklärt er aber, den Ladenſchild vorläufig noch hängen laſſen zu wollen, da er hoffe die Deviſe noch bewähren zu können. Nachdem nun vor feierlicher Verſammlung einer Geſellſchaft, die ich mir etwa aus der Elite der adelſtolzeſten franzöſiſchen Emigrés zur Zeit der Revolution beſtehend dachte, ein Ehekontrakt verleſen worden iſt, in welchem der junge Mann ſich allerhand erſonnene Adelstitel beilegt, wird plötzlich die Pfeife des Bärenführers gehört, welcher mit dem tanzenden Mutz den Garten betritt. Bereits unwillig über dieſe triviale Beluſtigung, gerät die Geſellſchaft in ſtaunende Entrüſtung, als der Bräutigam nun ſeinem Herzen den Zügel ſchießen läßt, und dem Bärenführer mit Freudetränen um den Hals ſtürzt, ihn laut als ſeinen wiedergefundenen Vater begrüßend. Das Entſetzen der Umgebung ſteigert ſich aber noch, als der Bär ſelbſt den vermeinten Mann von altem Adel umarmt; denn dieſer iſt ſein leiblicher Bruder, welcher, nachdem der Kapital-Bär geſtorben war, im Felle des Verlorenen die Fortſetzung des einzig den Verarmten übrig bleibenden Gewerbszweiges ermöglichte. Die offenkundige Entdeckung ſeiner niedrigen Herkunft löſt ſogleich die Heirat, und die ſich durch Männerliſt beſiegt erklärende junge Frau entſchädigt dafür den Befreiten mit ihrer Hand. — Dieſem anſpruchsloſen Süjet gab ich den Titel „Die glückliche Bärenfamilie", und ſtattete es mit einem Dialog aus, welcher ſpäter Holteis großen Beifall fand; für jetzt war ich auch ſchon im Begriff, die Muſik dazu im leichten neufranzöſiſchen Stile zu beginnen. Das Andrängen des immer peinlicher ſich geſtaltenden Ernſtes meiner Lebenslage hielt mich jedoch vom weiteren Fortſchreiten in meiner Arbeit ab.

In dieſem Betreff blieb zunächſt mein mißliches Verhältnis zur Muſikdirektion des Theaters ein Quell ſtets wiederkehrender Pein. Ohne alle Gelegenheit und Mittel, mich zu bewähren, mußte ich von meinem das Feld behauptenden Gegner mich nach jeder Seite hin angeſchwärzt und verdächtigt wiſſen, wobei die Abſicht vorherrſchte, den zu Oſtern mir kontraktlich zugeſicherten vollſtändigen Antritt der Muſikdirektorſtelle mir zu verleiden. Verlor ich hierbei auch nicht mein Selbſtvertrauen, ſo ſchmerzte mich doch das Beſchämende und

Niederdrückende dieſer ſo lange anhaltenden Situation. Als endlich die Zeit erſchien, in welcher, mit Anfang April, der bisherige Muſikdirektor Schubert entlaſſen war, und ich vollſtändig in ſeine Stelle trat, hatte dieſer außerdem die traurige Genugtuung, nicht nur den Beſtand der Oper, namentlich durch den Abgang der erſten Sängerin, äußerſt geſchwächt, ſondern auch den Fortgang der ganzen Theaterunternehmung in ſehr begründeten Zweifel gezogen zu wiſſen. Der allen ähnlichen Theaterunternehmungen in Deutſchland ſo verderbliche Lenz-Monat übte ſeinen entvölkernden Einfluß wiederum auch auf dieſes Königsberger Theater aus. Der Direktor gab ſich die erdenklichſte Mühe, die Lücken des Operperſonales durch Gäſte und neue Akquiſitionen auszufüllen, und hierbei war ich und meine große Tätigkeit ihm von wahrhaftem Nutzen; wie ich denn überhaupt meine größte Energie bewies, durch raſtloſen Rat und eifrige Tat das beſchädigte Schiff des Theaters, dem ich jetzt erſt nahe treten durfte, flott zu erhalten. Die roheſte Behandlung von ſeiten einer Studenten-Klique, unter welcher mein Amtsvorgänger mir rückſichtsloſe Feinde geworben hatte, mußte ich längere Zeit kaltblütig zu ertragen ſuchen. Die anfängliche Widerſpenſtigkeit des gegen mich bearbeiteten Orcheſters hatte ich durch unbeirrt ſichere Führung desſelben umzuſtimmen. Mit Mühe zu der Grundlage des perſönlichen Anſehens gelangt, mußte ich nun aber innewerden, daß die Geſchäftsführung des Direktors Hübſch bisher ſchon zu große Opfer erheiſcht hatte, um der Ungunſt der theaterfeindlichen Jahreszeit mit Erfolg widerſtehen zu können. Er entdeckte mir im Mai, daß er auf den Punkt gelangt ſei, das Theater ſchließen zu müſſen: mit Aufbietung aller Beredſamkeit und durch Vorlegung von Plänen, welche ſeiner Unternehmung günſtige Chancen herbeiführen ſollten, gelang es mir, ihn von neuem zur Ausdauer zu bewegen; jedoch war ihm dies nur dadurch möglich, daß er die Mithilfe ſeiner Geſellſchaft durch vorläufige Verzichtleiſtung auf einen Teil ihrer Gagen in Anſpruch nahm. Dies rief allgemeine Erbitterung der Unverſtändigen hervor, und es ſtand mir eigentümlich an, den durch jene Maßregel Betroffenen zugunſten des Direktors begütigende Vorſtellungen zu machen, während ich und meine perſönliche Lage dadurch ſelbſt in einer Weiſe betroffen wurden, daß mein eigenes Beſtehen unter der Häufung der unerträglichſten, meiner Vergangenheit entſtammten Schwierigkeiten, von Tag zu Tag immer unhaltbarer wurde. Verlor ich ſelbſt dennoch nicht den Mut, ſo war es diesmal hingegen Minna, welche — als meine Frau — aller bisher in ähnlichen Lagen ihr zugut kommenden Mittel beraubt, ſich einer unerträglichen Wendung ihres Schickſals ausgeſetzt fühlte.

Die traurigſten Folgen eines unter ſo betrübenden Umſtänden längſt keimenden Zerwürfniſſes des jungen Ehepaares blieben nicht aus, und dieſe Zerwürfniſſe nahmen ihren Ausgang von demſelben, mich ſo leidenſchaftlich beängſtigenden Punkte, welcher ſchon vor unſrer Heirat zu den heftigſten Auftritten zwiſchen uns geführt hatte. Je weniger es mir vergönnt war, im Verlaufe des Winters durch Tätigkeit und Geltendmachung meiner Fähigkeiten zur Aufrechterhaltung des Wohlanſtandes unſrer bürgerlichen Lage beizutragen, deſto mehr glaubte, zu meiner unerträglichen Beſchämung, Minna durch Geltendmachung ihrer perſönlichen Beliebtheit dieſe nötige Sorge übernehmen zu müſſen: häufige Wahrnehmungen ähnlicher Kondeſzendenzen, wie ich ſie früher bezeichnete, und welche nur bei Minnas eigentümlicher Auffaſſung ihrer ganzen theatraliſchen Stellung und der damit zuſammenhängenden Nötigung eine unbedenkliche Deutung gewinnen konnten, hatten wiederholt die widerwärtigſten Auftritte herbeigeführt. Die junge Frau zu meiner Auffaſſung hiervon zu bringen, meine Gefühle in betreff jener verletzenden Begegnungen ihr mitzuteilen, blieb durchaus unmöglich; und was jede erdenkliche Verſtändigung ein für allemal vereitelte, war die Heftigkeit und verletzende Bitterkeit, mit welcher ich mich in Sprache und Benehmen gehen ließ. Wiederholt führten ſolche Szenen zu Krämpfen meiner Frau, welche für mich einen ſo unerhört beängſtigenden Charakter annahmen, daß, wie man ſich leicht denken kann, die Befriedigung, ſie endlich wieder verſöhnt zu haben, der einzige Erfolg ſolcher Auftritte für mich blieb. Gewiß war es, daß unſer beiderſeitiges Benehmen uns ſelbſt immer unbegreiflicher und unverſtändlicher ward. Dem Grade von Liebe, welchen Minna für mich zu empfinden imſtande war, mochten dieſe immer häufiger und ärgerlicher ſich wiederholenden Zerwürfniſſe bereits eine bedenkliche Minderung beigebracht haben;

doch hatte ich keine Ahnung davon, daß es für Minna nur einer geeignet dünkenden Veranlaſſung bedürfte, um ſie zu den verzweifeltſten Entſchlüſſen zu beſtimmen.

Um den unſrer Oper fehlenden Tenor zu erſetzen, hatte ich den aus meinem erſten Magdeburger Jahre mir befreundeten, bereits näher erwähnten Friedrich Schmitt nach Königsberg berufen: er war mir mit herzlichem Ernſt ergeben, und half mir ſo gut wie möglich zur Beſeitigung der Schwierigkeiten, welche ſich gegen das Gedeihen des Theaters, ſowie meiner eigenen bürgerlichen Lage erhoben hatten. Die Nötigung, uns im Publikum Freunde zu erwerben, machte mich, eben in ſeiner Begleitung, weniger zurückhaltend und wählſam in betreff der Anknüpfung geſelliger Beziehungen. Ein vermögender Kaufmann, namens Dietrich, hatte ſich in der letzten Zeit zum Protektor namentlich der dem Theater angehörenden Damenwelt aufgeworfen: er lud die Crême derſelben, mit ſchuldiger Beachtung der ihr zugehörigen Männerwelt, zu Diners bei ſich ein, und benahm ſich hierbei nach den Regeln eines affektierten engliſchen Komforts, — das höchſte Ideal für deutſche Kaufleute, namentlich der nordiſchen Handelsſtädte. Bereits gegen die Annahme ſeiner hierzu auch an uns gerichteten Einladung hatte ich mich verdroſſen gezeigt, — zunächſt einfach aus dem Grunde, weil ſeine Phyſiognomie mir widerwärtig war; wogegen Minna fand, daß ich unrecht hätte. Gegen eine Ausdehnung des Umgangs mit dieſem Manne blieb ich entſchieden geſtimmt; und obwohl Minna nicht auf der Annahme ſeiner Beſuche angelegentlich beſtand, ward doch auch mein Benehmen gegen dieſen Eindringling Grund zu ärgerlichen Auftritten zwiſchen uns. Freund Schmitt hielt es nun eines Tages für ſeine Pflicht, mir Anzeige davon zu machen, daß dieſer Herr Dietrich an öffentlicher Gaſttafel ſich in einer Weiſe über mich vernehmen ließ, welche bei aller Welt eine bedenkliche Vertrautheit ſeinerſeits mit meiner Frau vorausſetzen ließ. Ich ſelbſt mußte den Verdacht faſſen, daß Minna, auf mir verborgen bleibendem Wege, an jenen Mann Mitteilungen über mein Benehmen gegen ſie, wie über den Verfall unſrer Lage zukommen ließ. Ich ſtellte, in Schmitts Begleitung, den gefährlichen Menſchen in ſeiner Wohnung hierüber zur Rede, was ſeinerſeits für das erſte zu den gewöhnlichen Ableugnungen, dann aber zu heimlichen Mitteilungen über dieſen Vorgang an Minna führte, welche nun neuen Grund zu haben glaubte, über mein rückſichtsloſes Benehmen gegen ſie ſich zu beklagen. Eine bedenkliche Verſchlimmerung unſres Verhaltens trat nun ein: über gewiſſe Punkte ward geſchwiegen. Zugleich — es war gegen Ende Mai 1837 — war die Geſchäftsführung des Theaters in den oben von mir bezeichneten Wendepunkt angelangt: die Direktion mußte ſich an die aufopferungsvolle Mithilfe des Perſonales wenden, um das Beſtehen der Theaterunternehmung zu ſichern. Wie bereits ebenfalls erwähnt, war meine perſönliche Lage, am Ausgange eines meinem bürgerlichen Fortkommen ſo höchſt nachteiligen Jahres, hierdurch am allerübelſten betroffen; doch ſchien mir nichts übrig zu bleiben, als geduldig dieſen Schwierigkeiten entgegen zu gehen, und ich nahm es in meine Hand, für mich allein, ohne Einmiſchung Minnas, namentlich aber auch mit des guten Friedrich Schmitts Hilfe die nötigen Arrangements zur Sicherung meiner Königsberger Stellung zu treffen. Dieſes, ſowie meine raſtloſe Beteiligung an den Theatergeſchäften hielt mich ſo ſtark in Atem und häufig aus dem Hauſe, daß ich dem ſchweigenden und zurückhaltenden Benehmen Minnas in dieſen Tagen keine beſondre Beachtung zu ſchenken vermochte. Am Vormittag des 31. Mai hatte ich mich zu Theaterproben und Geſchäften, welche mich vermutlich bis in den ſpäten Nachmittag aufhalten mußten, von Minna zu verabſchieden. Dieſe hatte ſeit längerer Zeit ihre Tochter Nathalie, welche gegen jedermann für ihre jüngſte Schweſter ausgegeben ward, mit meiner herzlichſten Übereinſtimmung zu ſich berufen. Als ich jetzt mein ruhiges Adieu ſagen wollte, ſtürzten mir die Frauen zur Türe nach, umarmten mich dort leidenſchaftlich, Minna wie ihre Tochter unter hervorbrechenden Tränen, ſo daß ich erſchrocken nach dem Grunde dieſer Aufregung frug, ohne Erklärung zu erhalten, mich aber abwenden mußte, um über das ſonderbare Benehmen nachzudenken, deſſen Grund ich weit entfernt war auch nur mit der leiſeſten Ahnung zu berühren. Abgehetzt durch Anſtrengung und Ärger, todmüde, bleich und hungernd kam ich zur ſpäten Mittagſtunde nach Haus, war betroffen den Tiſch ungedeckt, und Minna, von der mir die Magd ſagte, daß ſie von einem

Ausgang mit Nathalie noch nicht zurückgekommen ſei, nicht im Haus anzutreffen. Ich geduldete mich, und ließ mich erſchöpft am Nähtiſche nieder, welchen ich in der Zerſtreuung öffnete, und zu meinem Erſtaunen geleert fand. Von einer fürchterlichen Ahnung getroffen, ſprang ich auf, nach dem Kleiderſchrank, und erkannte ſchnell, daß Minna nicht mehr in dieſem Hauſe wohnte. Selbſt vor der Dienſtmagd war der mit großer Liſt ausgeführte Fortgang meiner Frau verborgen geblieben. Den Tod im Herzen ſtürzte ich aus dem Hauſe, um Nachforſchungen über Minnas Verſchwinden anzuſtellen; der alte Möller, Dietrichs perſönlicher Feind, brachte durch ſeinen geübten Scharfſinn alsbald heraus, daß dieſer am Vormittage mit Extrapoſt, in der Richtung von Berlin, Königsberg verlaſſen hatte. Das Grauenhafte ſtand unleugbar vor mir. Es mußte der Verſuch gemacht werden die Flüchtigen einzuholen: mit Anwendung großer Geldmittel ſchien dies möglich zu ſein; dieſe fehlten und mußten mühſelig zum Teil erſt verſchafft werden. Auf Möllers Rat ſteckte ich die ſilbernen Hochzeitsgeſchenke für möglichen weiteren Bedarf zu mir, und machte mich mit dem alten bekümmerten Freunde gemeinſam, ebenfalls mit Extrapoſt, nach Verlauf einiger ſchrecklicher Stunden auf den Weg. Es mußte uns gelingen, den kurze Zeit vorher abgegangenen Poſt-Eilwagen zu erreichen, weil vorauszuſetzen war, daß Minna dieſen ebenfalls, in gehöriger Entfernung von Königsberg, zur Weiterreiſe benutzen wollte. Dies blieb unmöglich: am andren Morgen bei Tagesgrauen in Elbing angelangt, fanden wir unſre Geldmittel durch den leidenſchaftlichen Gebrauch der Extrapoſt erſchöpft, und ſahen uns zur Umkehr genötigt, welche, ſelbſt mit dem einfachen Poſtwagen zu bewerkſtelligen, es uns unerläßlich war, Zuckerdoſe und Kuchenkörbchen zu verſetzen. Dieſe Rückfahrt nach Königsberg bleibt mit Recht eine der traurigſten Erinnerungen aus meinem jungen Leben. An mein Verbleiben an dieſem Orte dachte ich natürlich keinen Augenblick, ſondern bloß daran, wie es mir möglich ſein ſollte fortzukommen. Zwiſchen den gerichtlichen Klagen meiner Magdeburger Gläubiger, und den neuen Gewaltmaßregeln derjenigen, welche am Orte ſelbſt für meine erſt allmählich abzuzahlende häusliche Einrichtung Forderungen zu erheben hatten, eingeſchloſſen, konnte mein Fortgang mir nur durch Heimlichkeit ermöglicht werden: eben hierzu wiederum bedurfte es aber, namentlich auch in Anbetracht der weiten Reiſe von Königsberg nach Dresden, wohin es mich zur Aufſuchung meiner Frau trieb, der Erlangung von Geldmitteln, die mich noch zwei ſchreckliche Tage zurückhielt. Keinerlei Nachricht kam von Minna an mich: nur durch Möller erfuhr ich, daß Minna, von Dietrich unter vorgeblich freundſchaftlich geleiſteter Hilfe nur eine Strecke weit geleitet, ſich nach Dresden gewandt habe. Durch die Annahme, daß ſie wirklich nur eben einer, ſie mit Verzweiflung erfüllenden Lage ſich habe entziehen wollen, hierzu die Hilfe eines durch ihre Lage gerührten Mannes angenommen habe, und nun bei ihren Eltern zunächſt Ruhe und Unterkommen ſuchte, — milderte ſich meine anfängliche Entrüſtung über den Vorgang in ſo bedeutendem Grade, daß ich zu Mitleiden für die Verzweifelte und zu Selbſtvorwürfen gegen mich, ſowohl meines Benehmens wegen, als weil ich ſie in das Unglück gezogen hätte, immer geneigter wurde. Dieſe Anſicht nahm, während der nun endlich am 3. Juni angetretenen langwierigen Reiſe über Berlin nach Dresden, ſo entſchieden alle meine Vorſtellungen und Empfindungen ein, daß ich, Minna in der ärmlichen Wohnung ihrer Eltern antreffend, wirklich nur Reue und ſchmerzliches Mitgefühl auszudrücken vermochte. — Es beſtätigte ſich, daß Minna ſich als übel von mir behandelt anſah, und zu dem verzweifelten Schritt nur durch die Rückſicht auf unſre unhaltbare Lage, gegen welche ſie mich blind und taub erkannt hätte, gedrängt worden zu ſein erklärte. Den Eltern war ich unwillkommen: der aufgeregte leidende Zuſtand der Tochter ſchien den Klagen derſelben über mich genügende Rechtfertigung zu geben. Ob mein eigner leidender Zuſtand, meine ſchleunige Nachkunft, und alle herzlichen Bezeigungen meiner Trauer auf ſie einen mir vorteilhaften Eindruck machten, kann ich kaum genau ermeſſen, ſo undeutlich, und zum Teil unbegreiflich blieb mir ihre gemiſchte Haltung gegen mich. Doch machte es Eindruck auf ſie, als ich ihr meldete, daß mir vorteilhafte Ausſichten auf die Muſikdirektorſtelle bei dem, unter vorzüglichen Umſtänden neu zu eröffnenden Theater in Riga ſich darböten. Ich glaubte zu weiteren Entſchließungen für die Ordnung unſrer zukünftigen Lebensverhältniſſe jetzt nicht drängen dürfen, und deſto ernſtlicher für eine verbeſſerte Grundlage derſelben zu allernächſt ſorgen zu müſſen, zu welchem Zwecke ich, nach achttägigem bangen Zuſammenſein unter den peinlichſten Umſtänden, mich angelegentlichſt nach Berlin aufmachte, um dort mit dem neu beſtellten Direktor des Rigaiſchen Theaters mein Engagement zum Abſchluß zu bringen. Dies gelang, und zwar unter nicht ungünſtigen Bedingungen, welche mir die Möglichkeit zeigten, auf den Grund meiner Einnahmen den Hausſtand in der Weiſe zu verſorgen, daß Minna gänzlich vom Theater zurücktreten, und dadurch in den Stand geſetzt werden könnte, Beſchämungen und Beängſtigungen in Zukunft von mir fern zu halten. —

Nach Dresden zurückgekehrt, fand ich für die Eröffnung der mir dargebotenen Ausſichten nicht unwilliges Gehör, und vermochte Minna die enge elterliche Wohnung fürs erſte zu verlaſſen, um nahe bei Dresden auf dem Lande, in Blaſewitz, die Zeit des Antritts meiner Rigaſchen Stelle abzuwarten. Wir nahmen beſcheidenes Quartier in dem an der Elbe gelegenen Gaſthof, deſſen Wirtſchaftsgarten in meiner früheſten Jugendzeit bereits häufig von mir beſucht worden war. Minnas Stimmung ſchien ſich wirklich zu beſſern; auf ihr Anliegen, ſie mit nichts zu bedrängen, ging ich mit möglichſter Schonung ein, und im Verlaufe einiger Wochen glaubte ich mich zu der Annahme berechtigt, daß die Zeit der Bangigkeit bald überſtanden ſein würde. Sehr befremdlich war es mir, daß dieſe Stimmung ohne mir erklärliche Urſache bald ſich wieder trübte: Minna ſprach mir von vorteilhaften Anträgen, die ihr von verſchiedenen Theatern zugekommen ſeien, und überraſchte mich eines Tages mit der Ankündigung einer kleinen Vergnügungsreiſe, welche ſie mit der Familie einer Jugendbekannten auszuführen beabſichtige. Da ich mich gedrungen fühlte, in nichts einen Zwang auf ſie auszuüben, wendete ich gegen die Ausführung dieſes Planes, welcher ſie für acht Tage von mir entfernen ſollte, nichts ein, begleitete ſie ſelbſt zu ihren Eltern zurück, und verſprach ihre Rückkunft ruhig in Blaſewitz abzuwarten. Einige Tage darauf beſuchte mich ihre älteſte Schweſter, und erbat ſich von mir die nötige ſchriftliche Erlaubnis zur Ausſtellung eines Paſſes für meine Frau.

Hierüber erſchrocken, frug ich bei den Schwiegereltern in Dresden nach, was ihre Tochter vorhabe: dort wurde ich zu meiner Überraſchung beſonders übel empfangen, und erhielt gröbliche Vorwürfe über mein Benehmen gegen Minna, welche ich ja nicht einmal zu ernähren imſtande ſei; da ich hiergegen einzig nur Auskunft über den Aufenthalt und das Vorhaben meiner Frau verlangte, wurde ich mit unwahrſcheinlichen Berichten abgewieſen. Von den bitterſten Vorſtellungen gepeinigt, nichts von allem Vorgegangenen begreifend, kehrte ich in mein Dorf zurück. Dort traf mich ein Brief aus Königsberg von Möller, welcher mir mein Elend klarmachte: jener Herr Dietrich war nach Dresden gereiſt; das Hotel, in welchem er abgeſtiegen, wurde mir genannt. Das furchtbare Licht, welches durch dieſe Mitteilung auf Minnas Benehmen fiel, erleuchtete mich mit Blitzesſchnelle: ich eilte in die Stadt, um in dem mir genannten Hotel die nötige Nachfrage zu halten; wirklich war der bezeichnete Mann dort abgeſtiegen, jedoch wieder verreiſt; ebenſo wie er, war Minna verſchollen. So wußte ich denn genug, um mein Schickſal zu fragen, warum mir in ſo großer Jugend ſchon eine ſo furchtbare, wie es mich dünkte, das ganze Leben vergiftende, Erfahrung zu machen beſtimmt war.

In meinem grenzenloſen Leiden wandte ich mich nun dem tröſtlichem Umgange meiner Schweſter Ottilie und deren vortrefflichem Manne, Hermann Brockhaus, zu, mit welchem dieſe ſeit einigen Jahren verheiratet war, und zu dieſer Zeit in dem ſchönen „Großen Garten“ bei Dresden einen freundlichen Sommerpavillon bewohnte. Sogleich nach meiner erſten Ankunft in Dresden hatte ich beide aufgeſucht; ſelbſt noch in großer Unklarheit über meine Lage, hatte ich ihnen keine Mitteilungen hierüber gemacht, und nur wenig mich bei ihnen gezeigt: jetzt war ich getrieben, meinen Trotz zu überwinden und ziemlich unverhüllt mein Unglück zu eröffnen. Der große Vorzug verwandtſchaftlicher Beziehungen und der unvermittelten, unbedingten Vertraulichkeit zwiſchen Blutsverwandten trat hier zum erſtenmal meinem Gefühl höchſt wohltätig nahe. Hier war wenig zu erklären: Bruder und Schweſter waren dieſelben, die in früheſter Kindheit in vollſter Gemeinſchaft gelebt hatten: Alles verſtand ſich ohne Erklärung;

ich war unglücklich, ſie glücklich: Troſt und Hilfe erſtanden ganz von ſelbſt.

Dies war dieſelbe Schweſter, welcher ich einſt unter Blitz und Donner „Leubald und Adelaide" vorgeleſen, welche an jenem Weihnachtsabend der verhängnisvollen Aufführung meiner erſten Ouvertüre voll Staunen und Mitleiden beigewohnt hatte, und welche ich nun an einen der liebenswürdigſten Menſchen, den jüngſten Bruder meines älteren Schwagers Friedrich Brockhaus, den orientaliſchen Sprachgelehrten und bald rühmlich bekannten Hermann Brockhaus, vermählt fand. Ihre Ehe war bereits mit zwei Kindern geſegnet; ein günſtiger Vermögensſtand erleichterte ein ſorgenloſes Leben, und wenn ich, wie es nun täglich geſchah, meine Fußwanderung von Blaſewitz nach dem berühmten „Großen Garten" richtete, war es mir beim Eintritt in einen jener ſo geſuchten Pavillons, wo ich ſtets eine glückliche Familie freundlich zu meinem Empfang bereit wußte, als ob ich aus wüſter Lebensöde in ein Paradies einträte. Durch den ſchweſterlichen Umgang ward nicht nur mein Gemüt auf das wohltuendſte beruhigt, ſondern durch den Verkehr mit dem geiſtvollen und gelehrten Schwager auch mein ſo lange ſchlummernder höherer Bildungstrieb von neuem lebhaft angeregt. Während meine jugendliche Ehe als eine zwar verzeihliche, doch zu berichtigende Verirrung, in durchaus unverletzender Weiſe mir zum Bewußtſein gebracht wurde, gewann mein Geiſt auch wieder genügende Spannkraft zu künſtleriſchen Entwürfen, welche diesmal nicht auf leichtfertige Zweckmäßigkeit für die mir bekannt gewordenen Theaterverhältniſſe berechnet waren. Während der kümmerlichen Tage meines letzten Zuſammenſeins mit Minna in Blaſewitz hatte ich den Bulwerſchen Roman von Cola Rienzi geleſen; während ich nun, im tröſtlichen Umgang mit meiner Familie, mich erholte, arbeitete ich den Plan zu einer großen Oper aus, zu welchem mich jenes Süjet begeiſternd angeregt hatte. War ich für das erſte auch genötigt, mich einem kleineren Theaterverhältniſſe wieder zuzuwenden, ſo beſtrebte ich mich doch, von jetzt an auf eine Erweiterung meines Wirkungskreiſes in der Zukunft hinzuarbeiten. Ich ſandte meine Ouvertüre über „Rule Britannia" an die Philharmoniſche Geſellſchaft nach London ein, und ſuchte mich mit Scribe in Paris wegen eines von mir entworfenen, einem Roman von H. König entnommenen Süjets, „Die hohe Braut“, in Verbindung zu ſetzen. So verbrachte ich, zu unvergeßlich freundlicher Erinnerung, den Reſt des Sommers dieſes Jahres, um nun mit Ende Auguſts meiner neuen Beſtimmung gemäß die Reiſe nach Riga anzutreten. Trotzdem ich dort kürzlich auch meine Schweſter Roſalie, ihrer Herzensneigung entſprechend, an den Profeſſor Oswald Marbach verheiratet wußte, vermied ich, wohl um mir törigerweiſe Beſchämung zu erſparen, Leipzig zu berühren, und traf in Berlin ein, wo ich einige nähere Inſtruktionen meines zukünftigen Direktors zu empfangen, auch einen Paß mir zu beſorgen hatte. Dort begegnete ich einer jüngeren Schweſter Minnas, Amalie Planer, einer mit ſchöner Stimme begabten Sängerin, welche wir ſchon in Magdeburg für kurze Zeit zu unſrer Oper gezogen hatten. Das äußerſt gutmütige Mädchen war ſehr erſchüttert durch meine Mitteilungen über Minna; in einer Aufführung des „Fidelio“, welcher wir gemeinſchaftlich beiwohnten, brach ſie mit mir in Tränen und Schluchzen aus. Auch durch dieſen tröſtlichen Eindruck geſtärkt, wendete ich mich nun über Schwerin, wo ich irrtümlich auf die Spuren Minnas zu treffen wähnte, nach Lübeck, um dort den Abgang eines nach Riga fahrenden Kaufmannsſchiffes abzuwarten. Bereits waren wir nach Travemünde ausgelaufen, als ſich ein ungünſtiger Wind einſtellte, welcher die Abfahrt acht Tage lang unmöglich machte. In einer elenden Schiffskneipe mußte ich dieſe widerwärtige Zeit zu überſtehen ſuchen; ohne Mittel der Unterhaltung griff ich unter andrem zur Lektüre des Volksbuches vom „Till Eulenſpiegel“, welches mich zuerſt auf den Gedanken einer echt deutſchen komiſchen Oper brachte. Als ich um ſo vieles ſpäter endlich die Dichtung meines „jungen Siegfried“ entwarf, entſinne ich mich, daß Erinnerungen aus dieſem traurigen Aufenthalt in Travemünde, und an die Lektüre des „Eulenſpiegel“ lebhaft hierbei wieder in mir wach wurden. Nach einer viertägigen Seefahrt langten wir endlich im Hafen von Bolderaa an, und ich empfand zunächſt die eigentümlichen Schauer des Verkehrs mit ruſſiſchen Behörden, gegen welche ich ſeit meiner Jugendſympathie für die Polen mit inſtinktivem Entſetzen erfüllt war. Mir war es, als ob die Hafenwachen mir meine Schwärmerei für Polen anſehen und ſofort mich nach Sibirien ſchicken würden: deſto angenehmer überraſchte mich endlich das durchaus zutrauliche deutſche Element, welches mich in Riga, namentlich bei allem, was mit dem Theater in Verbindung ſtand, empfing.

Nach meinen ſchlimmen Erfahrungen in betreff der Eigenſchaften der kleineren deutſchen Theater wirkte zunächſt auf mich die Beſchaffenheit der dort neu begründeten Theaterzuſtände angenehm beruhigend. Eine Anzahl vermögender Theaterfreunde und reicher Kaufleute hatte eine Geſellſchaft gegründet, welche aus freien Stücken die nötigen Geldmittel beſchaffte, um einer gewünſchten guten Theaterdirektion eine ſolide Grundlage zu geben: die Direktion ſelbſt hatte man einem Manne von gewiſſem theatraliſchem Ruf. dem nicht unbeliebten Theaterdichter Karl von Holtei übergeben. Dieſer Mann, einer beſondren, um jene Zeit bereits verſchwindenden Tendenz des Theaterweſens angehörend, vereinigte mit außerordentlichen geſelligen Eigenſchaften eine ungewöhnliche Bekanntheit mit allen dem Theater naheſtehenden Perſönlichkeiten aus den vorangegangenen zwanzig Jahren. Er zählte ſich zu dem Kreiſe der ſogenannten „liebenswürdigen Libertins“, welche ſich gern auch für geiſtvoll angeſehen ſahen, und im Theater den von der Offentlichkeit willig geduldeten Tummelplatz für frivole Exzentrizitäten erfaßten, gegen welche das bürgerliche Leben ſich ebenſo abgeſchloſſen verhält, wie die höhere Intelligenz der Nation ſich immer hoffnungsloſer von ihrer früheren Teilnahme für das Theater überhaupt wieder zurückzog. Das Königſtädter Theater in Berlin, an welchem Holteis erſte Frau vor längerer Zeit bereits als liebenswürdige Schauſpielerin geglänzt hatte, war in der Zeit ſeiner beſondren Blüte, zu welcher es namentlich durch den Beſitz der berühmten Henriette Sontag gediehen war, die Schule des Holteiſchen Theater-Geſchmackes geweſen. Dort hatte neben ſeinen Liederſpielen, unter denen „Der alte Feldherr“ zu ziemlicher Beliebtheit gelangte. namentlich ſein, nach der Bürgerſchen Ballade bearbeitetes Melodram „Lenore“ ihm eine weitreichende Beachtung als Theaterſtückmacher gewonnen.

Von der Begierde, mit ſeiner ganzen Perſon ſich in das Theater zu werfen, ergriffen, war ihm die Einladung nach Riga beſonders willkommen, weil er an dem entlegenen Orte ohne Scheu ſeiner Neigung ſich hinzugeben hoffen durfte. Durch ſein merkwürdig zutrauliches Benehmen, ſeine unerſchöpflich amüſante Unterhaltung und ungemein leichte Art der Geſchäftsbehandlung, wußte er die Rigaſchen Kaufleute, welche nach eben nichts andrem als ſolcher Unterhaltung, wie er ſie zu gewähren wußte, verlangten, außerordentlich für ſich einzunehmen. Sie ſtatteten ihn mit allen erforderlichen Mitteln reichlich aus, und kamen ihm in jeder Hinſicht mit unbedingtem Vertrauen entgegen. Mein Engagement bei ſeiner Unternehmung war außerordentlich leicht zuſtande gekommen: griesgrämige Pedanten wollte er ſich vom Halſe halten, und zog daher junge Leute ſchon ihrer Jugend wegen vor; in meinem Betreff hatte es ihm genügt, mich einer ihm bekannten und befreundeten Familie angehörend zu wiſſen, und da er außerdem erfuhr, daß ich eifrig und feurig namentlich der modernen italieniſchen und franzöſiſchen Oper mich zugewandt hatte, glaubte er in mir grade den rechten Mann gefunden zu haben. Von ſämtlichen Opern Bellinis, Donizettis, Adams und Aubers hatte er in Bauſch und Bogen die Partituren verſchrieben; die ſollte ich nun alle fix und flott den guten Rigaern in größter Schnelle zum beſten geben.

Bei meinem erſten Beſuche in Holteis Wohnung traf ich als alten Bekannten von Leipzig her meinen ehemaligen Protektor Heinrich Dorn an, welcher in Riga eine feſte Anſtellung als ſtädtiſcher Muſikdirektor an Kirche und Schule angenommen hatte. Dieſer, der ſich freute, den phantaſtiſchen Jüngling als praktiſchen Muſikdirektor in ſelbſtändiger Haltung wiederzufinden, gewahrte mit Verwundern die mit mir vorgegangene Veränderung, als er mich, den exzentriſchen Beethovenianer, ſo ganz in der Parteinahme für Bellini und Adam begriffen ſah. Er führte mich nach ſeiner Sommerwohnung, welche nach Rigaſchem Sprachgebrauch „im Grünen", das heißt buchſtäblich: im Sand, ſich befand. Während ich ihm von meinen Lebensſchickſalen einiges berichten mußte, befiel mich beim Gewahrwerden der ſeltſamen Ode, in welche ich geraten war, zuerſt ein banges Gefühl der Heimatloſigkeit, welches ſich von anfänglichem Unbewußtſein allmählich zu leidenvoller Sehnſucht ſteigerte, mich aus dieſem Theatergewirr, das mich in ſo unwirtliche Gegenden verlockt hatte, gänzlich zu befreien. Der Leichtſinn, mit welchem ich in Magdeburg mich gleichzeitig zum Verfall meines muſikaliſchen Geſchmacks, wie zum Behagen am nichtigſten Theaterumgang hatte hinreißen laſſen, wich immer mehr dieſer bang ſehnſüchtigen Stimmung, woraus im Verlaufe meiner Rigaſchen Wirkſamkeit in mir eine Tendenz ſich bildete, welche, wie ſie dem Theater ſelbſt mich immer mehr entfremdete, namentlich auch den Direktor Holtei mit dem Ärger der Enttäuſchung über mich erfüllte.

Für den Anfang fiel es mir jedoch noch nicht ſchwer, gute Miene zum böſen Spiel zu machen. Wir mußten das Theater eröffnen, ehe noch das Opernperſonal ſich vollzählig eingefunden hatte; dies wurde uns durch Vorführung einer kleinen komiſchen Oper von C. Blum, „Marie, Max und Michel“, möglich. Hierzu komponierte ich als Einlage eine von Holtei gedichtete Arie für den tüchtigen Baſſiſten Günther; ſie beſtand aus einer ſentimentalen Einleitung und einem heitren militäriſchen Rondo, und gefiel ſehr. Später komponierte ich noch für den Baſſiſten Scheibler eine gebetartige Einlage zur „Schweizerfamilie“, welche nicht nur dem Publikum, ſondern auch mir ſelbſt wirklich gefiel, und bereits von der großen Umwandlung Zeugnis ablegte, welche ſich immer mehr in meiner muſikaliſchen Entwickelung kundgab. Für den Namenstag des Kaiſers Nikolaus ward mir die Kompoſition einer von Brackel gedichteten „Nationalhymne“ übertragen, welcher ich eine möglichſt deſpotiſch-patriarchaliſche Färbung zu geben ſuchte, und damit nicht weniger Ruhm einlegte, da ſie alljährlich am gleichen Tage eine Zeitlang wiederholt aufgeführt wurde. — Holtei ſuchte mich zu beſtimmen, für unſer Perſonal, wie es nun grade vorhanden war, eine leichte, gefällige Oper, lieber noch „Singſpiel“, zu ſchreiben; ich ſah mir den Text meiner „luſtigen Bärenfamilie“ noch einmal an, fand, wie ich früher bereits erwähnte, auch Holtei ſehr günſtig für dieſe Arbeit geſtimmt; da ich jedoch die wenige Muſik, die ich bereits hierfür in Königsberg aufgeſchrieben, wieder hervorſuchte, kam mir ein lebhafter Ekel vor dieſer Schreibart an. Ich ſchenkte das Textbuch einem gutmütigen, unbeholfenen Freunde, dem unter mir ſtehenden Muſikdirektor Löbmann, und kümmerte mich in meinem Leben nie wieder darum. — Dagegen ſchritt ich nun zur Ausführung des in Blaſewitz entworfenen Textes zu „Rienzi“ und verfuhr in jeder Weiſe hierbei nach einem ſo ausſchweifend großen theatraliſchen Maßſtabe, daß ich mit der Konzeption dieſer Arbeit mir abſichtlich jede Möglichkeit abſchnitt, durch die Umſtände mich verführen zu laſſen, mein Werk anders als auf einer der größten Bühnen Europas aufführen zu laſſen.

Während ſich hiermit immer mehr das Streben, aus den kleinen, entwürdigenden Theaterverhältniſſen herauszugelangen, in mir ausbildete, traten neue Verwicklungen in mein Leben, welche mein Gemüt mit immer größerem Ernſt erfüllten und dem ſoeben angedeuteten Streben neue Erſchwerungen zuführten. Die von Holtei erwartete Primadonna war ausgeblieben; wir befanden uns gänzlich ohne Sängerin für die ſeriöſe Oper. Unter dieſen Umſtänden ging Holtei ſehr erfreut auf meinen Vorſchlag ein, Amalie, die Schweſter Minnas, welche gern ein Engagement in meiner Nähe anzunehmen bereit war, ſofort nach Riga zu berufen. Von Dresden aus, wo ſie ſich damals aufhielt, berichtete ſie mir in ihrer Antwort zugleich die Wiederkehr Minnas zu ihren Eltern, ſowie den leidenden, traurigen Zuſtand, in welchem dieſe, von harter Krankheit gefeſſelt, ſich befände. Dieſe Nachricht traf mich in ſehr natürlicher Kälte: was ich, ſeitdem ſie mich zuletzt verlaſſen, über Minna erfahren, hatte mich notwendig beſtimmt, meinem alten Königsberger Freunde den Auftrag zu erteilen, die legalen Schritte zur Scheidung unſrer Ehe einzuleiten. Es war gewiß, daß Minna mit jenem unglücklichen Herrn Dietrich ſich längere Zeit in einem Hamburger Hotel aufgehalten, und ihre Trennung von mir mit ſo gänzlicher Rückſichtsloſigkeit kundgegeben hatte, daß namentlich die Theaterwelt in für mich wirklich ehrenrühriger Weiſe davon ſich unterhielt. Ich teilte dies Amalien einfach mit, und bat ſie, mich mit weiteren Berichten über ihre Schweſter zu verſchonen. —

Hierauf wandte ſich nun Minna ſelbſt an mich mit einem wahrhaft erſchütternden Brief, in welchem ſie mir offen ihre Untreue eingeſtand. Wie ſie zu dieſer durch Verzweiflung getrieben worden, ſei ſie jedoch ebenfalls durch Verzweiflung über das Unglück, in welches ſie ſich geſtürzt, von dieſem Wege wieder abgekommen. Andeutungen ließen ſchließen, daß ſie über den Charakter ihres Verführers enttäuſcht worden, und durch Erkenntnis ihrer abſcheulichen Lage in einen moraliſch wie körperlich höchſt leidenvollen Zuſtand verfallen war, aus welchem ſie ſich nun krank und elend zu mir zurückwandte, um, ihre Schuld bekennend, meine Verzeihung zu erbitten und unter allen Umſtänden mir zu verſichern, daß ſie erſt jetzt zur wahren Erkenntnis ihrer Liebe zu mir gelangt ſei. Nie hatte ich eine ähnliche Sprache von Minna vernommen, und nie ſollte ich wieder eine gleiche von ihr vernehmen, außer in einer ergreifenden Stunde weit ſpäterer Zeit, in welcher der gleiche Ausdruck ebenſo erſchütternd und umſtimmend auf mein Gemüt wirkte, als es dieſes erſte Mal nach Empfang des bezeichneten Briefes der Fall war. Ich ſchrieb ihr zurück, daß von dem Vorgefallnen, an dem ich mir die meiſte Schuld ſelbſt beimeſſe, nie mit einem Wort zwiſchen uns mehr die Rede ſein ſollte; und ich darf mich rühmen, dieſen Vorſatz buchſtäblich durchgeführt zu haben.

Da auch das Engagement ihrer Schweſter nach Wunſch zuſtande kam, lud ich Minna ein, mit dieſer ſofort zu mir nach Riga zu kommen. Gern folgten beide meiner Aufforderung, und trafen bei bereits rauher Jahreszeit am 19. Oktober aus Dresden in meiner neuen Heimat ein. Daß Minnas Geſundheit wirklich gelitten, ward ich mit Bedauern inne, und ſuchte dafür nach Kräften durch Herſtellung häuslicher Bequemlichkeit und Ruhe ihr wohltätig zu werden, — was ſeine Schwierigkeiten hatte, da mir nur meine beſcheidenen Einnahmen als Muſikdirektor zu Gebote ſtanden, und wir beide feſt dabei verharrten, Minna nicht wieder zum Theater gehen zu laſſen. Die Durchführung dieſes Entſchluſſes, wie ſie für unſer Auskommen uns Unbequemlichkeiten auferlegte, zog andrerſeits mir ſonderbare Verwicklungen zu, über deren Charakter ich erſt ſpäterhin in einer Weiſe aufgeklärt wurde, die mir zugleich die abſchreckendſten Erfahrungen über die moraliſche Beſchaffenheit des Direktors Holtei einbrachte. Für jetzt hatte ich es mir eben nur gefallen zu laſſen, als eiferſüchtig auf meine Frau angeſehen zu werden; daß dies von dem Urteil, ich möge dazu wohl

Grund haben, begleitet war, ließ ich mir ruhig gefallen, und erfreute mich dagegen der Wiederherſtellung befriedigender ehelicher Verhältniſſe, namentlich auch einer nach Möglichkeit behaglichen Führung unſeres beſcheidenen Hausſtandes, für welche nun Minnas Talent ſich wohltätig entwickelte. — Da unſre Ehe ſtets kinderlos blieb, und für gewöhnlich die Pflege eines Hundes für die Belebung des häuslichen Herdes herbeigezogen werden mußte, verfielen wir diesmal ſogar auf den exzentriſchen Gedanken, es einmal mit einem jungen Wolfe zu verſuchen, welcher uns als Säugling in das Haus gebracht worden war. Da wir jedoch fanden, daß dieſer Verſuch die Gemütlichkeit unſres häuslichen Lebens nicht vermehrte, gaben wir ihn nach einigen Wochen auf. — Beſſer glückte es mit der Schweſter Amalie, welche durch ihre Gutmütigkeit und anſpruchsloſe Zutraulichkeit eine Zeitlang recht angenehm zur Herſtellung des fehlenden Familienweſens mitwirkte. Die beiden Schweſtern, von denen keine eine eigentliche Bildung genoſſen hatte, verfielen oft auf beluſtigende Weiſe in den Ton ihrer Kinderjahre; wenn ſie zweiſtimmige Volkslieder ſangen, bei welchen Minna, ohne irgendwie muſikaliſch belehrt zu ſein, doch immer recht geſchickt zu ſekundieren wußte, und hierzu ruſſiſcher Salat, geſalzener Düna-Lachs oder gar friſcher Kaviar zur Abendmahlzeit genoſſen wurde, fühlten wir drei gemeinſchaftlich uns im fernen Norden behaglich und wohlgemut.

Amaliens ſchöne Stimme und wirkliches Geſangstalent bereiteten ihr anfänglich auch eine ſehr günſtige Aufnahme beim Publikum, was uns dreien gemeinſchaftlich recht wohl tat. Von ſehr kleiner Geſtalt, und bei nicht weit reichendem Darſtellungstalent, blieb jedoch ihr Wirkungskreis beſchränkt, und während ſie bald durch glücklichere Nebenbuhlerinnen empfindlich überholt wurde, durfte ſie für ihr Lebensglück es als beſonders günſtig anſehen, daß ein äußerſt rechtſchaffner Offizier der ruſſiſchen Armee, der damalige Rittmeiſter, jetzt General Carl von Meck, ſich aufs treulichſte in das beſcheidene Mädchen verliebte, und nach einem Jahr ſie heiratete. Leider kam durch dieſes Verhältnis, da es zunächſt manche Schwierigkeiten bereitete, die erſte Trübung unſres Zuſammenlebens zum Vorſchein. Die Schweſtern überwarfen ſich mit der Zeit gänzlich, und ich hatte die ärgerliche Verdrießlichkeit zu überſtehen, endlich ein volles Jahr zwiſchen zwei Verwandten, welche ſich nie mehr ſprachen und ſahen, in der gleichen Wohnung zu leben.

Den Winter, mit welchem wir in das Jahr 1838 traten, brachten wir noch in einer engen, unfreundlichen Wohnung in der alten Stadt zu; erſt mit dem Frühjahr bezogen wir eine angenehmere Wohnung in der frei gelegenen Petersburger Vorſtadt, in welcher ſich, trotz des bezeichneten ſchweſterlichen Zerwürfniſſes, ein ziemlich belebter geſelliger Verkehr einfand, da wir oft Freunde und Bekannte gemütlich zu bewirten uns angelegen ſein ließen. Außer Mitgliedern des Theaters pflegte ich abwechſelnd auch einige ſtädtiſche Bekanntſchaften; wir empfingen und beſuchten die Familie des Muſikdirektors Dorn, mit welchem ich Brüderſchaft ſchloß; am treueſten hielt jedoch der zweite Muſikdirektor am Theater, der nicht ſehr begabte, aber ehrenwerte Franz Löbmann, zu mir. Dennoch pflegte ich den Verkehr in weitern Kreiſen nur dürftig und, der von jetzt an immer mehr ſich herausſtellenden Haupttendenz meines Lebens gemäß, gar bald immer weniger, ſo daß, als ich nach einem nicht ganz zweijährigen Aufenthalt ſpäter Riga verließ, ich auch von dieſem Orte nicht minder fremd und gleichgültig ſchied, wie früher von Magdeburg und Königsberg. Was dieſen Fortgang mir aber beſonders verbitterte, ſollte aus einer Reihe von Erfahrungen beſtehen, welche beſonders widerwärtiger Art waren und mich mit dem Drange beſeelten, für immer von der Berührung mit ähnlichen Elementen, wie ich ſie in meinen bisherigen Verſuchen, bei Theatern mir eine Stellung zu verſchaffen, angetroffen hatte, auszuſcheiden.

Doch nur allmählich trat dies alles in mein Bewußtſein, während ich anfänglich, im Geleite des Wiederauflebens meines ſo früh geſtörten jungen ehelichen Glückes, eine Zeitlang auch in meiner künſtleriſchen Wirkſamkeit mich gegen früher weſentlich gebeſſert fühlte. Unter der wohltätigen Einwirkung des geſicherten materiellen Beſtandes der Theaterunternehmung ſtellte ſich auch manches Erfreuliche für die künſtleriſchen Leiſtungen derſelben heraus. Das Theater ſelbſt war in einem beſonders kleinen Raum eingepfercht; auf der winzigen Bühne war ebenſowenig an die Entwickelung von theatraliſchem Luxus, wie in dem höchſt beſchränkten Orcheſterraume an Unterbringung reichlicher muſikaliſcher Kräfte zu denken. Nach beiden Seiten hin waren ſomit die engſten Schranken geſetzt; dennoch verſtand ich es, in einem Orcheſterraume, welcher eigentlich nur für zwei erſte, zwei zweite Violinen, zwei Bratſchen und einen Kontrabaß zur Beſetzung des Streichquartettes berechnet war, allmählich anſehnliche Verſtärkungen einzuführen, durch welche an ſich erfolgreiche Bemühungen ich zuerſt den Grimm Holteis reizte. Für die Oper ſtellte ſich bald ein gutes Enſemble heraus. Vorzüglich anregend ward für mich das glückliche Studium der Méhulſchen Oper „Joſeph in Ägypten“, deren edler und einfacher Stil, bei der rührenden und ergreifenden Wirkung der Muſik, zu der günſtigen Wendung meiner bis daher durch die Theaterpraxis auffallend verdorbenen Geſchmacksrichtung nicht wenig beitrug. — Sehr erfreulich war es mir, daß ich durch recht gute Aufführungen des rezitierenden Schauſpiels meine alte ernſte Neigung wieder angeregt fühlen durfte. Mir bleibt beſonders eine Aufführung des „König Lear“ unvergeßlich, welcher ich nicht nur in den Aufführungen, ſondern auch in den Proben mit höchſtem Intereſſe beiwohnte. — Dieſe fördernden Eindrücke trugen dennoch nur dazu bei, mich im Befaſſen mit dem Theater allmählich immer unglücklicher zu fühlen, da einerſeits die Perſönlichkeiten der Theatergeſellſchaft mich immer mehr abſtießen, und andrerſeits die Tendenz der Direktion mich mit wachſendem Unmut erfüllte. In betreff des Theaterperſonals machte ich nun, da ich meine frühere, in Magdeburg ſo leichtfertig bewährte Neigung zu ungewähltem Umgang verloren hatte, bald die widerwärtigſten Erfahrungen von der Hohlheit, Eitelkeit und der frechſten Selbſtſucht dieſer ungebildeten, gänzlich zuchtloſen Menſchenklaſſe. Bald gab es nur wenige Mitglieder unſrer Oper, mit denen ich mich nicht im Kampfe gegen eine der genannten Eigenſchaften überworfen hätte. Am traurigſten war es aber zu gewahren, daß ich in ſolchen Kämpfen, zu denen ich mich in Wahrheit nur im Eifer für das Gelingen der künſtleriſchen Geſamtleiſtung hinreißen ließ, von dem Direktor Holtei nicht nur ohne Unterſtützung blieb, ſondern ſogar ihn ſelbſt mir dadurch verfeindete. Dieſer fand ſich nämlich bald zu der offenen

Erklärung veranlaßt, daß unſer Theater einen für ſeinen Geſchmack bereits viel zu ſoliden Charakter angenommen habe, und ſuchte mich darüber zu belehren, daß gute theatraliſche Leiſtungen eigentlich eine liederliche Bande vorausſetzten. Wie er den Begriff der Würde der theatraliſchen Kunſt geradewegs für einen pedantiſchen Unſinn erklärte, erkannte er für den Genre ihrer Leiſtungen eigentlich nur das halb rührend, halb frivol anregende Vaudeville als beachtungswert an. Die ernſte große Oper, beſonders das reiche muſikaliſche Enſemble, war ihm entſchieden verhaßt, und meine Anforderungen hierfür reizten ihn zu wirklichem Hohn und hämiſcher Zurückweiſung. Den eigentümlichen Zuſammenhang dieſer ſeiner künſtleriſchen Tendenz mit ſeinen anderweitigen, das Gebiet der Moralität berührenden Neigungen, ſollte mir zu meinem Schrecken allmählich auch klar werden. Für das erſte fühlte ich mich durch die Äußerungen ſeiner künſtleriſchen Antipathien genügend von ihm abgeſtoßen, um meiner wachſenden Abneigung gegen das Befaſſen mit dem Theater mich immer mehr nachhängen zu laſſen. Wohl erfreute ich mich noch einiger guten Aufführungen, welche ich unter günſtigen Umſtänden auf dem größeren Theater zu Mitau, wohin die Geſellſchaft ſich im Anfang des Sommers auf einige Zeit begab, zuſtande brachte. Dennoch faßte ich grade bei dieſem Aufenthalte, während welches ich mich meiſt mit der Lektüre Bulwerſcher Romane befaßte, den heimlichen Entſchluß, ernſtlich nach Befreiung aus dem Verkehr mit dem Theater, wie er mir bis jetzt einzig möglich geworden war, zu trachten.

Die Kompoſition meines bereits im Anfang des Rigaer Aufenthaltes beendigten Textes der Oper „Rienzi“ ſollte mir die Brücke zu der von mir erſehnten großartigeren Welt bauen. Hatte ich die Ausführung der „luſtigen Bärenfamilie“ ſchon mit aus dem Grunde, weil die leichtere Ausführung derſelben mich wieder zum Befaſſen mit den von mir verachteten Theaterverhältniſſen verführt haben würde, verworfen, ſo gab es mir nun eine erhebende Beruhigung, den „Rienzi“ auch in betreff der angewandten Kunſtmittel, ſo rückſichtslos reich zu entwerfen, daß ſchon das Verlangen nach ſeiner dereinſtigen Aufführung mich zum Verlaſſen der bisher gewohnten kleineren Theaterverhältniſſe, und zum Aufſuchen neuer Beziehungen zu einem großen Theater nötigen mußte. Nach unſrer Rückkehr aus Mitau, im Hochſommer 1838, begann ich nun dieſe Kompoſition, und nährte dadurch in mir eine enthuſiaſtiſche Stimmung, welche meiner tatſächlichen Lebenslage gegenüber den Charakter einer verzweifelten Aufgelegtheit annahm. Jedem, dem ich mein Vorhaben mitteilte, leuchtete es ſchon aus dem bloßen Bekanntwerden mit meinem Süjet ein, daß ich auf einen Bruch mit meiner bisherigen Stellung, in welcher an die Aufführung meines Werkes gar nicht zu denken war, ausging, wodurch ich in den Augen meiner Bekannten als hoffärtig und leichtſinnig zugleich erſchien.

Für unpraktiſch und exzentriſch galt ich auch jetzt, wo ich von meinem letzten leichtfertigen Behagen am trivialen Operngeſchmack mich lebhaft wieder abgewandt hatte, namentlich auch dem ehemaligen Protektor meiner merkwürdigen Leipziger Ouvertüre. Er ſprach dies mit größter Unbefangenheit in einem Bericht über ein zuvor, am Schluß des Winters von mir gegebenes Konzert in der neuen Zeitſchrift für Muſik aus, wo er ſich über zwei meiner Kompoſitionen, jene Magdeburger Kolumbus-Ouvertüre und die bereits erwähnte Ouvertüre über „Rule Britannia“, diesmal ohne Scheu luſtig machte. Ich ſelbſt hatte an der Aufführung dieſer beiden Ouvertüren keine Freude erlebt, und namentlich meine in dieſen Kompoſitionen noch ſtark bekundete Vorliebe für Trompeten ſpielte mir bereits diesmal unangenehme Streiche, da ich unſren Rigaſchen Muſikern hierbei offenbar zu viel zugemutet hatte, und mannigfaltiges Unglück bei der Exekution ertragen mußte. Im vollen Gegenſatz zu meiner ausſchweifenden Anlage des „Rienzi“ hatte dagegen derſelbe H. Dorn zur Anfertigung einer Oper ſich angelaſſen, für welche er recht praktiſch eben nur den Beſtand unſres Rigaſchen Theaters im Auge behalten hatte. „Der Schöffe von Paris“, hiſtoriſch-komiſche Oper aus der Zeit der Belagerung von Paris unter Jeanne d'Arc, wurde zur Zufriedenheit des Komponiſten von uns einſtudiert und aufgeführt. Ich erhielt keinen Grund, durch den Erfolg dieſes Werkes mich von meinem Vorhaben in betreff der Ausführung meines „Rienzi“ abbringen zu laſſen, und freute mich innerlich der Neidloſigkeit, welche ich über dieſen Erfolg empfand. Gänzlich unangeregt zur Nebenbuhlerſchaft, zog ich mich immer mehr aus dem Verkehr mit der Rigaſchen Künſtlerſchaft zurück, beſchränkte mich lediglich auf die Ausübung meiner kontraktlichen Funktionen, und arbeitete die zwei erſten Akte meiner großen Oper aus, ohne im mindeſten mich darum zu bekümmern, ob ich je zu einer Aufführung des Werkes ſelbſt gelangen würde.

Hatten mich zu der Umkehr meiner inneren Neigungen nach der, in früheſter Jugend mir eignen, inbrünſtig ernſten Seite meines Weſens hin, gewiß auch die ſo früh von mir gemachten bitter-ernſten Lebenserfahrungen beſtimmt, ſo waren dieſe neuerdings durch beſonders wehmütige Eindrücke noch gefärbt worden. Nicht lange nach meiner Wiedervereinigung mit Minna kam mir aus der Heimat die Nachricht vom Tod meiner Schweſter Roſalie zu. Zum erſtenmal in meinem Leben hatte ich den Eindruck vom Dahinſcheiden eines innig nahe ſtehenden Weſens zu erfahren gehabt. Gerade der Tod dieſer Schweſter erſchütterte mich wie ein tief bedeutungsvoller Schickſalsſchlag; ſie war es geweſen, um deren Liebe und Achtung willen ich einſt mich ſo energiſch von meinen jugendlichen Ausſchweifungen abgewandt hatte, um deren Teilnahme zu verdienen ich meinen erſten größeren Arbeiten einen beſondren ſinnigen Fleiß zugewandt hatte. Als mich die leidenſchaftliche Sorge des Lebens erfaßte und aus dem elterlichen Haus ohne Aufenthalt forttrieb, war ſie es, welche in meinem dunkel befangenen Herzen geleſen, und bei jenem letzten Abſchied in Leipzig das ahnungsvolle Lebewohl mir zugerufen hatte. In der Zeit meines Verſchollenſeins, als die Nachricht von meiner eigenwilligen Heirat und dem damit verbundenen Mißraten meiner Lebenslage in die Familie gelangte, war ſie es, welche, wie meine Mutter mir ſpäter mitteilte, nie den Glauben an mich aufgegeben hatte, ſondern ſtets die Hoffnung nährte, ich würde noch zur reinen Entfaltung meiner Natur gelangen und es zu etwas Tüchtigem bringen. Nun, bei der Nachricht von ihrem Tode, ſtand mit der Erinnerung an unſren bedeutungsvollen Abſchied, wie vom Blitz erleuchtet, der ganze Umfang des edlen Wertes meiner Beziehungen zu dieſer Schweſter vor mir, und welchen Einfluß dieſes auf mich hatte, ward mir ſpäter deutlich bewußt, als nach meinen erſten auffallenden Erfolgen meine Mutter unter Tränen beklagte, daß Roſalie ſie nicht hatte miterleben können. — Nun war es mir denn auch wohltätig überhaupt, mit meiner Familie wieder in Verkehr zu treten. Mutter und Schweſtern hatten in ihrer Weiſe von meinen Schickſalen vernommen; es rührte mich tief in den Briefen, die mir von ihnen nun wieder zukamen, nichts von Vorwürfen über mein eigenwilliges und anſcheinend liebloſes Benehmen, ſondern nur Mitgefühl und herzliche Sorge ausgedrückt zu ſehen. Auch über die guten Eigenſchaften meiner Frau waren meiner Familie empfehlende Berichte zugekommen, was mir beſonders wohltätig war, da mir ſo die Verteidigung ihres bedenklichen Benehmens gegen mich, welche mich ſehr beſchwert haben würde, im verſöhnlichen Sinne erſpart wurde. Somit trat eine wohltätige moraliſche Ruhe in mein kurz zuvor ſo ſtark aufgeregtes Innere. Was mich mit ſolcher Leidenſchaftlichkeit zu der unvorſichtigen, allzu jugendlichen Ehe getrieben, was infolge hiervon mich ſo aufreibend bedrängt hatte, ſchien nun wie beſchwichtigt und in Frieden beigelegt; und verblieben mir auch die gemeinen Lebensſorgen oft in widerwärtigſter und bekümmerndſter Geſtalt lange Jahre hindurch, ſo waren doch die Beunruhigungen des ſehnſüchtigen Jünglingsbedürfniſſes in einer Weiſe gedämpft und beſchwichtigt, daß ich fortan, bis zur Erreichung meiner künſtleriſchen Selbſtändigkeit, das Streben meiner Natur lediglich eben auf dieſen idealeren Zweck richten konnte, welcher jetzt, von der Konzeption des „Rienzi“ ab, für alle meine Lebensentſchlüſſe mich einzig leitete.

Mir iſt ſpäter durch das mir berichtete Wort eines Rigaers, welcher erſtaunt war, von den Erfolgen eines Menſchen zu hören, von deſſen Bedeutung man während eines zweijährigen Aufenthaltes in der doch nicht ſonderlich großen liviſchen Hauptſtadt nicht das mindeſte wahrgenommen hatte, der Charakter meines Lebens in Riga ſelbſt erſt bemerklich geworden. Von nirgends her trat mir eine auch nur im mindeſten anregende Perſönlichkeit entgegen. Gänzlich auf mich allein angewieſen, blieb ich allen fremd. Wie ſchon erwähnt, zog ich mich auch mit immer zunehmendem Widerwillen von dem Perſonal des Theaters zurück, und ſo fand es ſich denn, daß am Ende eines zweiten dort verbrachten Winters, als mir Ende März 1839 von ſeiten der Direktion meine Entlaſſung angezeigt wurde, ſo ſehr aus andren Gründen mich dieſes Vorgehen überraſchte, ich mich doch in voller Übereinſtimmung mit dieſer äußeren Nötigung, meinen Lebensplan zu verändern, fühlte. Die charakteriſtiſchen Umſtände dieſer Entlaſſung waren nun allerdings aber der Art, daß ich ſie wohl als eine der widerwärtigſten Erfahrungen meines Lebens anzuſehen hatte. Bei Gelegenheit einer lebensgefährlichen Erkrankung hatte ich bereits auf die Geſinnung Holteis gegen mich zu ſchließen ſehr betrübende Veranlaſſung erhalten. Mitten im ſtärkſten Winter hatte ich in einer Theaterprobe mir eine heftige Erkältung zugezogen, welche bei meinem durch beſtändigen Ärger und nagenden Gram über die Nichtswürdigkeit der mich erdrückenden Theaterwirtſchaft ſehr krankhaft aufgeregten Nervenſyſtem, ſofort einen ſehr bedenklichen Charakter annahm. Nun ſollte grade in dieſen Tagen aber eine Gaſtvorſtellung der Oper „Norma“ von unſrer Geſellſchaft in Mitau gegeben werden. Holtei verſtand es mich zu nötigen, vom Krankenbett mich zu der winterlichen Reiſe aufzumachen und in dem eiskalten Mitauer Theater mich der gefährlichſten Vermehrung meiner Krankheit auszuſetzen. Die Folge hiervon war ein typhöſes Fieber, welches mich ſo ſchnell abzehrte, daß Holtei, der meinen Zuſtand kennen lernte, im Theater ſich davon unterhielt, daß ich nun wohl auch nie mehr dirigieren würde und vermutlich zur „Abfahrt beſtimmt ſei“. Einem trefflichen homöopathiſchen Arzte, Dr. Prutzer, verdankte ich meine Rettung und Wiedergeneſung. Nicht lange hierauf verließ Holtei für immer unſer Theater und Riga; ihm war das Befaſſen mit den dortigen, wie er ſich ausdrückte, „viel zu ſoliden Umſtänden“ unerträglich geworden; außerdem aber ſchienen in ſeinem Privatleben, welches zuletzt noch durch den Tod ſeiner Frau hart betroffen worden war, Umſtände eingetreten zu ſein, welche ihm einen gänzlichen Abbruch ſeines Aufenthaltes in Riga rätlich dünken ließen. Daß auch ich unter den ihm entſtandenen Verlegenheiten bisher unbewußt zu leiden gehabt hatte, ſollte mir zu meinem Erſtaunen jetzt bekannt werden. Als mir der Nachfolger Holteis in der Direktion — der Sänger Johann Hoffmann — anzeigte, daß ihm von ſeinem Vorgänger ein mit dem Muſikdirektor Dorn abgeſchloſſenes Engagement für die von mir bisher innegehabte Stelle am Theater als Verpflichtung übertragen worden, und meine Wiederanſtellung ſomit unmöglich gemacht ſei, begegnete meinem Erſtaunen hierüber meine Frau mit der Erklärung der ihr bereits länger wohlbekannten Gründe der beſondren Abneigung Holteis gegen uns beide. Mit dem Bekanntwerden der Vorgänge, welche Minna aus Schonung, und um mir kein böſes Blut gegen meinen Direktor zu machen, bisher angelegentlichſt verſchwiegen hatte, ging mir nun ein erſchreckendes Licht auf. Wohl entſann ich mich, daß bald nach der Ankunft Minnas in Riga ich von Holtei dringlich angegangen worden war, das Engagement meiner Frau am Theater nicht hindern zu wollen; ich bat ihn, ſich ungeſtört mit dieſer ſelbſt zu vernehmen, um auf dieſem Wege ſich die Überzeugung zu verſchaffen, daß die Fernhaltung Minnas vom Theater auf einer gemeinſchaftlichen Übereinkunft, nicht aber etwa auf einſeitiger Eiferſucht meinerſeits beruhte. Ich hatte ausdrücklich die Zeit, wo ich mit Proben im Theater beſchäftigt war, zu den hierfür nötigen Konferenzen des Direktors mit meiner Frau angezeigt; am Schluſſe ſolcher Zuſammenkünfte traf ich bei meiner Heimkehr mehrere Male Minna in ſehr aufgeregtem Zuſtande, und erhielt endlich von ihr die feſte Erklärung, unter keinen Umſtänden in das von Holtei vorgeſchlagene Engagement zu willigen. Außerdem bemerkte ich an dem Benehmen Minnas gegen mich ein mir unerklärliches ſcheues Forſchen nach den Gründen meiner Bereitwilligkeit, mit welcher ich Holtei erlaubt hatte, meine Frau zu überreden zu ſuchen. Wie ich nun nach dem Eintritt der Kataſtrophe erfuhr, hatte Holtei dieſe Zuſammenkünfte allerdings zu unverhohlenen Liebesbewerbungen benutzt, deren Charakter und Tendenz mir nach weiterm Bekanntwerden mit den beſondren Eigenheiten dieſes Mannes ſchwierig erklärbar wurde, bis aus dem Bekanntwerden andrer Prozeduren dieſer Art es ſich herausſtellte, daß Holtei es für vorteilhaft halten mußte, ſich mit hübſchen Frauen in das Gerede bringen zu laſſen, um hierdurch die Aufmerkſamkeit des Publikums von ungleich befleckenderen Verirrungen abzulenken. Zunächſt aber war Minna auf das äußerſte bereits dadurch empört worden, daß Holtei, nachdem er mit ſeinen eignen Liebesbewerbungen abgewieſen war, nun als Werber für einen andren hervortrat, in deſſen Betreff er ſich dahin äußerte, daß er der jungen Frau allerdings nicht verdenken wolle, wenn ſie ihn, den bereits ergrauten und vermögensloſen Mann, abweiſe, wogegen er ihr nun einen hübſchen, jungen und zugleich ſehr reichen Mann, den Kaufmann Brandenburg, zuweiſe. Sein grimmiger Ärger über die doppelte Abweiſung, die Demütigung, ſich gänzlich erfolglos ſo ſehr bloßgeſtellt zu haben, ſcheint nach den Wahrnehmungen Minnas hiervon groß geweſen zu ſein. Ich begriff nun, daß ſeine oft gehörten Ausbrüche einer leidenſchaftlichen Verachtung gegen „ſolide Verhältniſſe beim Theater“ nicht geniale Übertreibungen waren, ſondern daß er oft ſchon Grund erhalten haben mochte, über die ärgerlichſten Beſchämungen von dieſer Seite her ſich zu beklagen. Daß aber frevelhafte Verſuche zu einem Spiel, wie er es mit meiner Frau vorhatte, dennoch nicht imſtande waren, die immer weiter greifende Aufmerkſamkeit der Beobachter ſeines eigentlichen laſterhaften Treibens zu täuſchen, ſcheint ihm endlich nicht entgangen zu ſein, und unverhohlen geſtanden eingeweihte Näherſtehende, welche hierüber ſich mir mitteilten, ein, daß die Furcht vor ſehr üblen Enthüllungen ihn ſo ſchnell bewogen habe, ſeine Stellung in Riga gänzlich zu verlaſſen. — Noch in den ſpäteſten Jahren hörte ich von Holteis leidenſchaftlicher Ungeneigtheit gegen mich, mit welcher er unter andrem gegen „Zukunftsmuſik“ und ihre, die Einfachheit der reinen Empfindung bedrohenden Tendenzen eiferte. Wie erwähnt, hatte er auch ſo viel menſchliche Leidenſchaftlichkeit bewieſen, bereits in der letzteren Zeit unſres Rigaer Zuſammenſeins mir ſeine Feindſeligkeit zu bezeigen, welche ich bis dahin geneigt war, wirklich nur ſeiner von der meinen abweichenden Kunſttendenz zuzuſchreiben.

Wurde ich nun auch zu meinem Schrecken darüber belehrt, welche durchaus nur perſönlichen Veranlaſſungen hierbei zugrunde lagen, und hatte ich eine gewiſſe Beſchämung darüber zu empfinden, durch mein früheres rückhaltsloſes Vertrauen gegen einen mich ganz unvergleichlich bieder dünkenden Charakter meine Menſchenkenntnis noch auf ſehr ſchwachen Füßen ſtehend erkennen zu müſſen, ſo ſetzte mich dagegen die Offenbarung des Charakters meines Freundes H. Dorn in faſt noch größere Verwirrung. Dieſer war während unſres fortgeſetzten Umganges in Riga aus dem Benehmen eines wohlwollenden älteren Bruders in ein offenbar vertrautes Freundesverhältnis zu mir übergegangen; wir ſahen und beſuchten uns faſt täglich, ſehr häufig im Familienkreiſe; ich hatte kein Geheimnis vor ihm, und die Aufführung ſeines „Schöffen von Paris“ ging unter meiner Leitung ſo gut wie unter ſeiner eignen vonſtatten. Als ich nun hörte, daß meine Stelle an ihn vergeben ſei, glaubte ich ihn nur darüber befragen zu müſſen, um zu erfahren, daß ſeinerſeits ein Irrtum über meine Abſicht in betreff meiner bisherigen Stellung am Theater obwalte. Aus einer brieflichen Antwort erſah ich jedoch, daß Dorn ſich wirklich die feindſelige Stimmung Holteis gegen mich zunutze gemacht hatte, um von dieſem gerade bei deſſen Abgange eine den Nachfolger bindende Abmachung zu ſeinen Gunſten zu erwirken. Daß er als mein Freund die Vorteile dieſer Abmachung nur für den Fall ausbeuten zu dürfen geglaubt hätte, daß ich wirklich meine Rigaſche Anſtellung aufzugeben geſonnen ſei, war ihm ſo wenig eingefallen, daß er in unſrem bisher fortgeſetzten vertrauten Umgang ſogar ſorgfältig vermied, die Möglichkeit meines Fortgehens oder Verbleibens zu berühren. Er führte dagegen an, Holtei habe ihm eröffnet, er werde mich keinesfalls von neuem engagieren, da ich mit dem Sängerperſonale mich nicht zu vertragen wiſſe; ihm, welchen der Erfolg ſeines „Schöffen von Paris“ mit neuer Luſt für das Theater belebt hatte, ſei demnach nicht zu verdenken geweſen, daß er die ihm ſich bietende Vakanz zu ſeinem Vorteil ergriffen habe. Aus meinen vertrauten Mitteilungen habe er außerdem entnommen, daß ich in bedrängter Lage ſei, und bei meinem geringen, durch Holtei von vornherein verkürzten Gehalte, gegen die Zumutungen meiner Königsberger und Magdeburger Gläubiger, welche einen Dorn nahe befreundeten Advokaten gegen mich gewonnen hatten, einen ſorgenvollen Stand hätte, was ihn denn zu der Annahme gebracht habe, ich würde mich doch in Riga nicht halten können. Somit habe er auch als Freund bei dem Erfaſſen der Holteiſchen Propoſition ſein Gewiſſen unbeläſtigt gefühlt. Um ihm dieſe Selbſtbelügung nicht ungeſtört zu belaſſen, führte ich ihm zu Gewiſſen, daß ihm nicht unbekannt ſei, wie mir für mein drittes Kontraktjahr, wenn ich es angetreten hätte, ein erhöhter Gehalt zugeſichert war, außerdem durch Gründung von Orcheſterkonzerten, welche bereits einen günſtigen Anfang genommen hatten, mir nun, nach Überſtehung der ſchwierigen Zeiten der Überſiedlung und Niederlaſſung, eben gerade die Möglichkeit entſtünde, meiner aus der Vergangenheit herrührenden Schulden mich zu entledigen, und frug ihn ſomit, wie er ſich zu verhalten gedenke, wenn ich erkläre, meinen Vorteil in der Beibehaltung meiner bisherigen Stellung zu erſehen, und ihn ſomit erſuchen würde, von ſeiner Abmachung mit Holtei, der außerdem ja nach ſeinem Fortgange von Riga den vorgeſchützten Grund zu meiner Entlaſſung fahren gelaſſen habe, abzuſtehen. Hierauf erhielt ich von Dorn bis auf den heutigen Tag keine Antwort, hatte dagegen im Sommer 1865 die Überraſchung, Dorn in Perſon unangemeldet in meiner Münchener Wohnung eintreten, und, nachdem ich ihn zu ſeiner Freude wieder erkannt, mit einer Bewegung mir entgegentreten zu ſehen, welche deutlich die Abſicht einer Umarmung zeigte; während ich dieſer auszuweichen verſtand, erkannte ich doch ſchnell die Schwierigkeit, ſein brüderliches „Du“ von mir abzuhalten, da die Bemühungen hiergegen möglicherweiſe Erörterungen nötig gemacht hätten, welche eine unnütze Vermehrung meiner damaligen Aufregungen (es war in der Zeit der Aufführung meines Triſtan) veranlaßt haben würden. Dies war Heinrich Dorn, den, obwohl er ſich zu jener Zeit nach dem Mißglücken dreier Opern mißmutig vom Theater ab der rein bürgerlichen Handhabung der Muſik bereits zugewandt hatte, der Rigaſche Lokalerfolg ſeiner hiſtoriſch-komiſchen Oper „Der Schöffe von Paris“ über die Brücke eines Freundſchafts-Verrates, und an der Hand der Tugend in der Perſon des Direktors Holtei, der Pflege der dramatiſchen Muſik in Deutſchland, wohin er aus ſeiner Vergeſſenheit durch ein großmütiges Verſehen Franz Liſzts zurückgebracht wurde, zu andauernder Erhaltung zuführte. Zum Gewinn ſeiner bedeutenden ſchließlichen Stellung an dem größten lyriſchen Theater Deutſchlands, der Königlichen Oper zu Berlin, verhalf ihm die Neigung des Königs Friedrich Wilhelm IV. für kirchliche Vorgänge; denn zunächſt weniger dem Rufe der dramatiſchen Muſe, als dem Wunſche, in einer größeren deutſchen Stadt überhaupt nur eine gute Anſtellung zu finden, folgend, war er, wie angedeutet, durch Liſzts Empfehlung als Muſikdirektor am Dom nach Köln berufen worden. Bei Gelegenheit einer Dombaufeſtlichkeit hatte er als Muſiker auf das religiöſe Gemüt des preußiſchen Monarchen in der Art zu wirken gewußt, daß dieſer ihn mit der Würde ſeines Hoftheaterkapellmeiſters belehnte, als welcher er nun lange Zeit berufen blieb, mit Wilhelm Taubert gemeinſchaftlich, die Ehre der deutſchen dramatiſchen Muſik zu pflegen.

J. Hoffmann, dem nunmehrigen Direktor des Rigaſchen Theaters, muß ich es nachrühmen, daß ihm der an mir verübte Verrat zu Herzen ging; er erklärte mir zu der Anſtellung Dorns nur für ein Jahr verpflichtet zu ſein, und ſofort für das übernächſte Jahr von neuem einen Kontrakt mit mir abſchließen zu wollen. Hierzu kamen Anerbietungen Rigaſcher Kunſtfreunde, durch Nachweiſung von Muſikunterricht, Einrichtung von Konzerten uſw., für das ausfallende Jahr meines Muſikdirektor-Gehaltes mich zu entſchädigen. So lieb mir dieſe Zeugniſſe der Anerkennung für mich waren, ſo hatte doch, wie ich bereits ausführte, die Sehnſucht, von dem bisher von mir gekannten Theaterweſen mich gänzlich zu entfernen, mich ſo ſtark eingenommen, daß ich dieſe unfreiwillige Veranlaſſung, ſchon jetzt meine bisherige Laufbahn zu verlaſſen und in eine vollſtändig neue mich zu werfen, mit Entſchiedenheit ergriff. Nicht ohne Geſchick benutzte ich die Erregung auch ihres über den an mir begangenen Verrat erbitterten Gemütes, um meine Frau mit dem von mir gefaßten exzentriſchen Vorhaben, nach Paris zu gehen, zu befreunden. Hatte ich ſchon mit der Konzeption des „Rienzi“ nur noch die großartigſten Theaterverhältniſſe in das Auge gefaßt, ſo wollte ich nun, mit Übergehung aller Zwiſchenſtationen, ſofort dem Brennpunkte des europäiſchen großen Opernweſens unmittelbar mich zuwenden. Bereits in Magdeburg hatte ich dem Roman „Die hohe Braut“ von H. König das Süjet zu einer großen fünfaktigen Oper nach reichlichſtem franzöſiſchem Zuſchnitt entnommen. Den vollſtändig ausgearbeiteten ſzeniſchen Entwurf ließ ich mir in das Franzöſiſche überſetzen, und ſchickte ihn von Königsberg aus an Scribe nach Paris. Dieſe Zuſendung begleitete ich mit einem Brief an den berühmten Operntextdichter, in welchem ich ihm die Aneignung meines Entwurfes, unter der Bedingung mir den Auftrag zur Kompoſition der Oper für Paris zu erwirken, antrug. Um ſich von meiner Befähigung, eine Pariſer Opernmuſik zu ſchreiben, überzeugen zu können, überſandte ich ihm zugleich die Partitur meines „Liebesverbotes“. Außerdem ſchrieb ich aber auch an Meyerbeer, um ihn von meinem Vorhaben in Kenntnis zu ſetzen, und um ſeine Unterſtützung dafür anzugehen. Es beunruhigte mich nicht, hierauf keinerlei Antwort zu erhalten; wogegen es mir genügte, mir ſagen zu können, daß ich bereits „mit Paris in Verbindung ſtehe“. Wirklich hatte ich, als ich nun von Riga aus mein kühnes Unternehmen in Angriff nahm, einen gewiſſermaßen ſoliden Anknüpfungspunkt, und ſchwebte in betreff meiner Pariſer Pläne nicht ſo eigentlich ganz und gar mehr in der Luft. Nun kam aber hinzu, daß meine jüngſte Schweſter Cäcilie Braut eines zum Brockhausſchen Geſchäft gehörigen Buchhändlers, Eduard Avenarius, geworden war, und dieſer in Paris die Führung des dort etablierten Zweiges der deutſchen Firma übernommen hatte. An ihn wandte ich mich jetzt, um von Scribe Auskunft und Antwort auf mein bereits einige Jahre altes Anerbieten zu erhalten. Avenarius ſuchte Scribe auf, und erhielt von dieſem die Beſtätigung des Empfanges meiner frühern Zuſendung. Auch bezeugte ihm Scribe Erinnerung an das ihm mitgeteilte Süjet, in welchem, ſo viel er ſich entſinne, eine „joueuse de harpe“ vorkäme, welche von ihrem Bruder malträtiert wurde: daß ihm gerade nur dieſer mehr epiſodiſche Zug im Gedächtnis geblieben war, ließ mich zwar annehmen, daß Scribe über die Kenntnisnahme des erſten Aktes, in welchen dieſes Ereignis fiel, nicht hinausgelangt ſei; auch daß er in betreff meiner Partitur nichts andres mitzuteilen hatte, als daß er ſich von einem Schüler des Conservatoire etwas daraus habe vorſpielen laſſen, konnte mich nicht zu der ſchmeichelhaften Annahme bewegen, daß er in einen deutlichen und bewußten Rapport mit mir getreten ſei. Dennoch lag, als ich den einen von Scribe an Avenarius in meiner Angelegenheit gerichteten Brief von dieſem als Einſchluß in meine Hände gelangt ſah, ein greifbares Zeugnis vor mir, daß Scribe ſich mit mir beſchäftigt habe, und ich mit ihm in Verbindung ſtehe. Selbſt auf die keineswegs ſanguiniſche Vorſtellungsart meiner Frau wirkte dieſer Scribeſche Brief ſo bedeutend, daß ſie den Schrecken, mit mir ſich zu dem Pariſer

Abenteuer aufmachen zu ſollen, immer mehr zu überwinden vermochte. Wir ſetzten endlich kurz und gut feſt, daß wir nach Ablauf meines zweiten Rigaſchen Kontraktjahres, alſo im bevorſtehenden Sommer (1839), direkt von Riga nach Paris reiſen würden, um dort einzig mein Glück als Opernkomponiſt zu verſuchen.

Nun erhielt die Ausführung meines „Rienzi“ immer größere Bedeutung; noch vor der Abreiſe war auch die Kompoſition des zweiten Aktes beendigt, und dieſem ein heroiſches Ballett von ausſchweifendſter Dimenſion eingeflochten. Da fand ſich denn nun, daß ich ſchnell auch Franzöſiſch zu lernen hätte, welches ich während meiner klaſſiſchen Gymnaſialſtudien mit höchſter Verachtung beiſeite liegen gelaſſen hatte. Als mir zum Nachholen des Verſäumten für jetzt nur noch vier Wochen übrig blieben, nahm ich einen tüchtigen franzöſiſchen Sprachlehrer an; da ich jedoch bald einſah, daß ich es zu keinem beſondren Erfolg in dieſer kurzen Zeit bringen würde, benutzte ich die Unterrichtsſtunden nur dazu, unter dem Vorwand der Übung meinem Lehrer eine Proſa-Überſetzung des Textes zum „Rienzi“ abzugewinnen; dieſe ſchrieb ich mit roter Tinte ſofort in die Partitur der fertigen Teile meiner Muſik ein, um auf dieſe Weiſe ſogleich nach meiner Ankunft in Paris meine halbvollendete Oper franzöſiſchen Kunſtrichtern vorlegen zu können.

Somit ſchien mir alles recht verſtändig für meine Unternehmung geordnet, und es blieb nur übrig, mir die Geldmittel zur Ausführung derſelben zu verſchaffen. Hiermit ſtand es nun übel: der Verkauf unſerer beſcheidenen häuslichen Einrichtung, der Ertrag eines Benefiz-Konzertes, und einige ſonſtige kleine Erſparniſſe reichten gerade eben nur aus, die von Magdeburg und Königsberg gegen mich in Riga klaghaft gewordenen Gläubiger zu befriedigen. War ich genötigt, hierfür mein Geld zu verwenden, ſo verblieb mir nicht ein Heller. Hier mußte nun Rat geſchafft werden, und unſer alter Königsberger Freund, Abraham Möller, fand ſich ein, um in der ihm geläufigen, nicht allſeitig, leicht zu beurteilenden Weiſe, dieſen Rat zu ſchaffen. In dieſer kritiſchen Zeit ſtattete er uns einen zweiten Beſuch in Riga ab; ich klagte ihm meine ſchwierige Lage und die Hinderniſſe, welche der Ausführung

Deutſche Bücherei

meines Entſchluſſes, nach Paris zu gehen, entgegenſtünden. Er riet mir nun kurz und bündig, alle meine Erſparniſſe für unſre Reiſe zu verwenden, und mit meinen Gläubigern erſt dann mich abzufinden, wenn meine Pariſer Erfolge mir dazu die Mittel an die Hand gegeben haben würden. Um dies zu ermöglichen, bot er uns an, in ſeinem Reiſewagen mit Extrapoſt uns über die ruſſiſche Grenze bis in einen oſtpreußiſchen Hafen zu bringen; die Überſchreitung dieſer Grenze mußte von unſrer Seite ohne Päſſe bewerkſtelligt werden, da auf dieſe von ſeiten der auswärtigen Gläubiger Beſchlag gelegt war. Er ſchilderte uns die Ausführung dieſes höchſt bedenklichen Vorhabens als ſehr leicht, da er auf einem der Grenze benachbarten preußiſchen Gute einen Freund habe, der ihm hierzu die erfolgreichſte Hilfe leiſten werde. Die Begierde, um jeden Preis meiner bisherigen Lage mich zu entziehen und ſchnell möglichſt auf das große Feld zu gelangen, auf welchem ich mir raſche Befriedigung meiner ehrgeizigen Wünſche erwartete, verblendete mich gegen alle Widerwärtigkeiten, welche die Ausführung des nun beſchloſſenen Vorhabens begleiten mußten. Direktor Hoffmann, der ſich mir nach Kräften verpflichtet hielt, erleichterte meinen Fortgang dadurch, daß er mir ihn um einige Monate vor meiner kontraktlich ablaufenden Dienſtzeit ermöglichte. Nachdem ich noch im Juni die Opernaufführungen der Mitauer Theaterſaiſon dirigiert hatte, traten wir, eben von Mitau aus unter Möllers Schutze und in deſſen Wagen, mit Extrapoſt heimlich die Reiſe an, deren Ziel Paris ſein und unter den unerhörteſten Drangſalen von uns erreicht werden ſollte. —

Das Wohlgefühl, welches mir die Fahrt durch das fruchtbare Kurland im üppigen Sommermonate Juli, namentlich durch die Vorſtellung, daß ich nun mit einer ganzen mir verhaßten Lebensrichtung gebrochen und dafür einem unermeßlich neuen Schickſalspfade nachging, unwillkürlich erweckte, ward ſchon im Beginn der Reiſe durch die quälende Beläſtigung getrübt, welche mir durch die Begleitung eines großen Neufundländer Hundes, mit Namen Robber, veranlaßt wurde. Dieſer wunderſchöne Hund, urſprünglich einem Rigaſchen Kaufmann gehörig, hatte ſich, gegen die Natur dieſer beſondren Raſſe, mit einer vorzüglichen Zuneigung an meine Perſon geheftet. Nachdem ich Riga verlaſſen, hatte während meines längeren Aufenthaltes in Mitau Robber fortgeſetzt meine leer gewordene Wohnung belagert, und durch ſeine auffallende Anhänglichkeit den Hauswirt und die Nachbarn ſo ſehr gerührt, daß ſie den Hund durch den Poſtkondukteur mir nach Mitau nachſchickten, wo ich ihn mit wahrhafter Ergriffenheit empfing, und mir gelobte, trotz aller Beſchwerden den Hund fortan nicht mehr von mir zu weiſen. Wie mir es auch ergehen möchte, der rieſige Hund mußte mit nach Paris; allein ſchon nur auf dem Wagen ihn unterzubringen ſchien rein unmöglich: alle Vorrichtungen, welche ich unterwegs traf, um ihm im oder am Wagen einen Platz zu verſchaffen, erwieſen ſich als nichtig, und zu meiner wachſenden Pein mußte ich das ſo ſtark bepelzte nordiſche Tier in glühendſter Sonnenhitze tagelang neben dem Wagen herlaufen ſehen, bis ich, durch das Mitgefühl für ſeine Erſchöpfung auf das äußerſte gebracht, endlich auf die ingeniöſeſten Einfälle geriet, im vollbeſetzten Wagen den großen Hund doch noch ſo unterzubringen, daß er darin aushielt. Am Abend des zweiten Tages gelangten wir ſo an die ruſſiſch-preußiſche Grenze; die Beſorgnis Möllers wegen Ausführung unſrer heimlichen Überſchreitung derſelben ließ auch uns nun innewerden, daß es ſich hierbei eigentlich um ein gefährliches Wagnis handelte; der vertraute Freund von jenſeits begegnete uns, der Abmachung gemäß, mit einem kleinen Wagen, in welchem er Minna, mich und Robber, von der Hauptſtraße ab, auf Umwegen nach einem Punkt brachte, von dem aus er uns zu Fuß in ein Haus von höchſt verdächtigem Ausſehen geleitete, um uns dort, nachdem er uns einem Führer übergeben, wieder zu verlaſſen. Dort hatten wir bis nach Sonnenuntergang zu warten und gewannen Muße, inne zu werden, daß wir uns in einer Paſcherkneipe befanden, welche ſich allmählich mit polniſchen Juden vom allerſchmutzigſten Ausſehen bis zum Übermaß anfüllte. Endlich wurden wir aufgefordert, unſrem Führer zu folgen. Einige hundert Schritte weit zog ſich am Abhange eines Hügels der Graben hin, welcher längs der ganzen ruſſiſchen Grenze gezogen iſt, und beſtändig durch Wachtpoſten von Koſaken, in ſehr kleinen Zwiſchenräumen verteilt, bewacht wird. Es galt, die wenigen Minuten zu benutzen, welche nach der Ablöſung der Wachen die Wächter anderweitig beſchäftigten.

Sehr eilig hatten wir daher den Hügel hinabzulaufen, durch den Graben zu klettern und dann von neuem eilig uns weiter zu wenden, bis wir aus der Schußlinie gelangt waren; denn die Koſaken, ſobald ſie uns gewahrten, waren gebunden uns ſelbſt über den Graben hinweg ihre Kugeln nachzuſenden. Ich hatte, trotz der leidenſchaftlichen Sorge für Minna, dennoch zu meiner ſeltſamen Freude das intelligente Verhalten Robbers beobachtet, welcher, als ob er die Gefahr gewahrte, ſich lautlos an uns geſchmiegt hielt und meine Sorge, er werde uns bei dem gefahrvollen Übergang Not machen, gänzlich zerſtreute. Endlich begegnete uns der vertraute Gehilfe wieder; er war ſo ergriffen, daß er uns heftig in ſeine Arme ſchloß, und nun von neuem mit ſeinem Fuhrwerk uns in den Gaſthof des preußiſchen Grenzortes geleitete, wo Freund Möller, vor Angſt erkrankt, uns ſchluchzend und jubelnd aus dem Bett entgegenſprang. Nun war es denn auch für mich Zeit, mich zu beſinnen, in welche Gefahr ich nicht nur mich, ſondern die arme Minna an meiner Seite gebracht hatte, und zu welchem Frevel ich durch die Unkunde, in welcher Möller mich ſo leichtſinnigerweiſe über die ungeheuerlichen Umſtände des von ihm angeratenen heimlichen Grenzüberganges gelaſſen, verleitet worden war. Ich fand keinen Ausdruck, um meine Reue hierüber meiner zum Tod erſchöpften Frau zu erkennen zu geben.

Und doch war, was wir ſoeben überſtanden, nur das Vorſpiel zu den neuen Widerwärtigkeiten, welche dieſe für mein Leben ſo entſcheidungsvolle abenteuerliche Reiſe begleiteten. Während wir des andren Tages durch die reiche Tilſiter Niederung mit bereits wieder gehobenem Mute auf Arnau bei Königsberg zufuhren, wurde der fernere Reiſeplan dahin feſtgeſetzt, daß wir von dem preußiſchen Hafen Pillau aus auf einem Segelſchiff zunächſt nach London weitergehen ſollten. Der Grund hiervon war hauptſächlich die Rückſicht auf die Begleitung unſres Hundes, welcher ſo am leichteſten mitzuführen war, während an ſeine Unterbringung bei einer Reiſe im Poſtwagen von Königsberg bis Paris, da man von Eiſenbahnen damals noch nichts wußte, natürlich nicht zu denken war. Außerdem aber beſtimmte uns auch die Rückſicht auf unſre Kaſſe: aller Gewinn ſaurer Mühen beſtand für mich in nicht ganz 100 Dukaten, welche nicht nur zur Reiſe, ſondern auch für den Pariſer Aufenthalt bis dahin, wo ich dort etwas verdient haben würde, zu berechnen waren. — So fuhren wir denn, nach einigen Tagen der Erholung in dem Arnauer Gaſthofe, abermals von Möller geleitet, auf einem dort landesüblichen Fuhrwerke, welches einem Leiterwagen nicht ſehr unähnlich ſah, über kleinere Orte und auf ſchlechten Straßen, um Königsberg nicht zu berühren, nach dem Hafenſtädtchen Pillau. Auch dieſe kürzere Reiſe ſollte nicht ohne Unglücksfall vonſtatten gehen. Der ungeſchickte Wagen fiel in einem Bauernhofe um, und Minna ward bei dem Falle durch eine innere Erſchütterung ſo ſtark beſchädigt, daß wir in einem Bauernhaus, wohin ich die gänzlich Gelähmte mit größter Mühe zu ſchleppen hatte, bei mürriſchen und ſchmutzigen Leuten eine für die Verletzte höchſt ſchmerzliche Nacht zu verbringen hatten. Die um mehrere Tage ſich verſpätende Abfahrt des Pillauer Schiffes mußte uns unter dieſen Umſtänden, wegen der hierdurch gewährten Friſt für Minnas Erholung, ſehr willkommen ſein. Da der Kapitän uns ohne Paß aufzunehmen hatte, war endlich auch die Beſteigung ſeines Schiffes für uns wiederum von beſondrer Schwierigkeit. Wir mußten noch vor dem Tagesgrauen uns auf einem Boot heimlich durch die Hafenwache an Bord unſres Schiffes zu ſchleichen ſuchen; dort angelangt, und nachdem wir Robber ebenfalls mit großer Mühe, ohne Aufſehen zu erregen, die ſteile Schiffswand hinaufgezogen hatten, mußten wir uns ſofort in einem unteren Raum verbergen, um von den vor der Abfahrt das Schiff noch beſuchenden Viſitatoren nicht bemerkt zu werden. Endlich war der Anker gelichtet, und während wir allmählich das Land aus dem Auge verloren, glaubten wir nun aufatmen und uns beruhigt fühlen zu dürfen.

Wir waren am Bord eines Kaufmannsſchiffes von kleinſter Gattung; es hieß Thetis, hatte das Bruſtbild der Nymphe an der Puppe aufgeſteckt, und war, den Kapitän eingerechnet, von ſieben Männern bedient. Man war der Meinung, bei gutem Wetter, wie es im Sommer zu erwarten ſtand, die Fahrt nach London in acht Tagen zu beſtehen. Schon auf der Oſtſee waren wir durch anhaltende Windſtille jedoch lang zurückgehalten; ich benutzte die Muße, um meine Kenntnis des Franzöſiſchen durch das Studium eines Romans von G. Sand, „La dornière Aldini“, näher zu begründen. Außerdem gewährte uns der Umgang mit den Schiffsleuten manche Unterhaltung. Ein ſonderlich ſchweigſamer älterer Matroſe, mit Namen Koske, ward von uns viel beobachtet, namentlich der unverſöhnlichen Abneigung wegen, welche der ſonſt ſo gutmütige Robber gegen ihn gefaßt hatte, und welche uns in der Stunde der Gefahr noch eine lächerliche Not machen ſollte. — Nach ſiebentägiger Fahrt gelangten wir erſt vor Kopenhagen an, wo wir, ohne das Schiff zu verlaſſen, die Gelegenheit wahrnahmen, unſre ſehr ſpärliche Schiffskoſt durch Einnahme verſchiedener Nahrungsmittel und Getränke erträglicher zu machen. Guten Mutes fuhren wir ſo an dem ſchönen Schloſſe von Helſingör vorbei, deſſen Anblick mich in unmittelbare Berührung mit meinen Jugendeindrücken von Hamlet ſetzte, und ſegelten nun hoffnungsvoll durch das Kattegat dem Skagerrak zu, als der anfänglich nur ungünſtige Wind, welcher uns zu mühſeligem Lavieren genötigt hatte, am zweiten Tag dieſer neuen Fahrt in einen heftigen Sturm umſchlug. Volle 24 Stunden hatten wir unter für uns ganz neuen Leiden gegen ihn zu kämpfen. In die jämmerlich enge Kajüte des Kapitäns eingepfercht, ohne eigentliches Lager für eines von uns beiden, waren wir der Seekrankheit und allen Ängſten preisgegeben. Zum Unglück war das Branntweinfaß, an welchem die Mannſchaft ſich während der harten Arbeit zu ſtärken hatte, in einer Vertiefung unter der Bank, auf welche ich mich ausgeſtreckt hielt, angebracht; hier war es nun Koske, welcher ſich am häufigſten zu der mich ſo beläſtigenden Stärkung einfand, trotzdem er jedesmal einen Kampf auf Leben und Tod mit Robber zu beſtehen hatte, welcher ihn einzig mit ſtets erneuter Wut anfiel, ſobald er die enge Treppe herabgeklettert kam, was mir, dem von der Krankheit gänzlich Erſchöpften, jedesmal eine mein Übelbefinden zu den bedenklichſten Kataſtrophen ſteigernde Anſtrengung abnötigte. Endlich, am 29. Juli, ſah der Kapitän bei heftig ſtürmendem Weſtwind ſich gezwungen, einen Hafen der norwegiſchen Küſte aufzuſuchen. Mit tröſtlichem Gefühle gewahrte ich das weithin ſich dehnende felſige Ufer, dem wir mit großer Schnelligkeit zugetrieben wurden, und nachdem ein norwegiſcher Lotſe, der auf einem kleinen Boot uns entgegengekommen war, mit kundiger Hand das

Steuer der Thetis übernommen hatte, erlebte ich bald einen der wunderbarſten und ſchönſten Eindrücke meines Lebens. Was ich für eine zuſammenhängende Uferfelſenkette gehalten hatte, zeigte ſich bei unſrer Annäherung zunächſt als eine Reihe einzelner, aus der See hervorragender Felſenkegel; an ihnen vorbeigeſegelt, erkannten wir, daß wir nicht nur vor uns, wie zur Seite, ſondern auch im Rücken von dieſen Riffen umgeben waren, welche ſich hinter uns wieder ſo dicht zuſammendrängten, daß ſie eine einzige Felſenkette zu bilden ſchienen. Zugleich brach an dieſen rückwärts gelegenen Felſen der Sturmwind ſich derart, daß, je weiter wir mit der Fahrt durch dieſes ſtets wechſelnde Labyrinth von Felſenkegeln vordrangen, die See immer ruhiger und endlich, bei der Einfahrt in einer jener langen Waſſerſtraßen, durch ein rieſiges Felstal, als welches ſich ein norwegiſches Fjord mir darſtellte, völlig glatt und friedlich das Schiff dahinfuhr.

Ein unſägliches Wohlgefühl erfaßte mich, als das Echo der ungeheuren Granitwände den Schiffsruf der Mannſchaft zurückgab, unter welchem dieſe den Anker warf und die Segel aufhißte. Der kurze Rhythmus dieſes Rufes haftete in mir wie eine kräftig tröſtende Vorbedeutung, und geſtaltete ſich bald zu dem Thema des Matroſen-Liedes in meinem „Fliegenden Holländer“, deſſen Idee ich damals ſchon mit mir herumtrug und nun unter den ſoeben gewonnenen Eindrücken eine beſtimmte poetiſch-muſikaliſche Farbe gewann. Hier gingen wir denn auch ans Land. Ich erfuhr, daß der kleine Fiſcherort, der uns aufnahm, Sandwike hieß und einige Meilen von dem größeren Orte Arendal abgelegen ſei. Das Haus eines verreiſten Schiffskapitäns nahm uns zu unſrer Erholung auf, und der in offener See noch fortwährend ſtürmiſche Wind hielt uns hier zwei Tage lang zurück, deren wir andrerſeits zu unſrer Erholung ſehr wohl bedurften. Am 31. Juli beſtand der Kapitän, trotzdem der Lotſe davon abriet, auf der Wiederausfahrt. Wiederum an Bord der Thetis, verzehrten wir ſoeben zum erſtenmal in unſrem Leben einen Hummer, als ſich wenige Stunden nach der Abfahrt ein heftiges Fluchen des Kapitäns und der Mannſchaft gegen den Lotſen erhob, welchen ich mit ſtarrer Angſt am Steuer ſich bemühen ſah, einem nur ſchwach aus der See hervorſtehenden Felſenriff auszuweichen, auf daß das Schiff zutrieb. Unſer Schreck war groß, als wir den leidenſchaftlichen Tumult gewahrten und nicht anders glauben konnten, als daß wir in äußerſter Gefahr ſeien. Wirklich erhielt das Schiff einen ſtarken Stoß, welcher in meiner Einbildung blitzesſchnell als ein gänzliches Berſten des Schiffes erſchien; glücklicherweiſe fand ſich aber, daß unſer Schiff das Riff nur von der Seite geſtreift hatte, und eine augenblickliche Gefahr keineswegs vorhanden war. Dennoch ſah ſich der Kapitän veranlaßt, nach einem Hafen zurückzuſteuern, um das Schiff der nötigen Unterſuchung zu unterwerfen. An einem andren Küſtenpunkte zurückgekehrt, ward abermals Anker geworfen und der Kapitän lud uns ein, in einem kleinen Boot mit ihm und zwei Matroſen nach dem einige Stunden entfernten größeren Orte Tromſond zu fahren, wo er die Hafenbehörden zur Unterſuchung ſeines Schiffes zu requirieren hatte. Dieſe Spazierfahrt war wiederum im höchſten Grad anziehend und eindrucksvoll; namentlich der Einblick in einen weit in das Land ſich hineinziehenden Fjord erfüllte meine Phantaſie mit dem Eindruck einer noch ungekannten grauenvoll erhabenen Öde. Ein größerer Spaziergang von Tromſond auf die Hochebene vervollſtändigte dieſen Eindruck durch die furchtbare Melancholie dieſer ſchwarzen Moorheiden, welche ohne Baum, ja ohne Strauch, höchſtens von dürftigem Moos bedeckt, ſich am Horizont in dem düſtren Himmel mit ununterſcheidbarer Färbung verloren. Von dieſem Ausflug, zur größten Beängſtigung meiner Frau, in ſpäter Nacht auf dem kleinen Boote zurückgekehrt, konnten wir endlich, am andren Morgen über die Ungefährlichkeit der Beſchädigung des Schiffes beruhigt, am 1. Auguſt bei gutem Winde unbehindert von neuem in See gehen.

Nach vier Tagen ruhiger Fahrt ſtellte ſich ein ſtürmiſcher Nordwind ein, welcher uns in günſtiger Richtung mit ungemeiner Schnelle vorwärts trieb. Schon glaubten wir die Reiſe bald überſtanden zu haben, als am 6. Auguſt abends die günſtige Windrichtung umſchlug, und zugleich der Sturm mit unerhörter Heftigkeit zunahm. Es war eines Mittwochs am 7., mittags halb 3 Uhr, wo wir jeden Augenblick unſren Tod vor uns ſehen zu müſſen glaubten. Nicht die furchtbare Gewalt, mit welcher das Schiff auf und ab geſchleudert wurde, und gänzlich richtungslos dem bald als tiefſten Abgrund, bald als ſteile Berghöhe ſich darſtellenden Meerungetüm preisgegeben war, erweckte in mir das Todesgrauen, ſondern was mich mit dem Gefühl der verhängnisvollen Entſcheidung erfüllte, war die Mutloſigkeit der Mannſchaft, unter welcher ich verzweiflungsvoll boshafte Blicke wahrnahm, mit denen wir von ihnen abergläubiſcherweiſe als die Urſache des drohenden Seeunglückes bezeichnet zu werden ſchienen. Nicht unterrichtet von der ſo geringfügigen Veranlaſſung zur Verheimlichung unſrer Reiſe, mochte den Leuten der Gedanke beikommen, daß es mit unſrer Nötigung zur Flucht eine bedenkliche, gar wohl verbrecheriſche Bewandtnis haben möge. Selbſt der Kapitän ſchien es in der äußerſten Drangſal bereuen zu wollen, uns an Bord genommen zu haben, da wir ihm, der ſo oft dieſe Fahrt — namentlich im Sommer — in kurzer Zeit und ohne alle Beſchwerde zurückgelegt hatte, für diesmal offenbar Unglück gebracht hätten. Da auch eben um die genannte Tageszeit zugleich mit dem Sturm ein heftiges Gewitter am Himmel tobte, ſprach Minna den eifrigen Wunſch aus, lieber vom Blitz zerſchmettert mit mir umzukommen, als in die fürchterliche Waſſerflut lebend zu verſinken. Auch bat ſie mich, ſie mit einigen Tüchern an mich anzubinden, damit wir beim Verſinken nicht getrennt werden möchten. Noch eine ganze Nacht verbrachten wir unter dieſen andauernden, nur durch die ſchrecklichſte Ermüdung ſich abſchwächenden Ängſten. Andren Tags hatte ſich nun der Sturm gelegt, der Wind blieb ungünſtig, war aber ſchwach; der Kapitän bemühte ſich, mit ſeinen aſtronomiſchen Inſtrumenten ſich darüber genau zu orientieren, wo wir uns befänden; er klagte über den nun bereits ſo viele Tage und Nächte ſtets bedeckten Himmel, beteuerte, um einen einzigen Sonnen- oder Sternenblick viel geben zu mögen, und verbarg ſeine Unruhe nicht, die er darüber empfand, daß er die Meeresſtelle, wo wir uns befanden, nicht mit Sicherheit angeben könne. Doch folgte er zu ſeinem Troſte einem in der Entfernung einiger Seemeilen in der gleichen Richtung vor uns ſegelnden Schiff, deſſen Bewegungen er anhaltend mit großer Aufmerkſamkeit durch das Fernrohr beobachtete. Plötzlich ſprang er im heftigen Schrecken auf, und kommandierte mit leidenſchaftlichem Eifer eine Veränderung der Schiffsrichtung. Er hatte wahrgenommen, daß das vor uns ſegelnde Schiff auf eine Sandbank getrieben war, von welcher, wie er behauptete, es nicht wieder loszukommen vermögen würde, da er nun genau innegeworden, daß wir uns in der Nähe des gefahrvollſten Teiles der die holländiſche Küſte weithin einfaſſenden Sandbänke befänden. Mit geſchickteſter Benutzung der Segel gelang es nun andauernd die entgegengeſetzte Richtung auf die engliſche Küſte einzuhalten, welche wir wirklich am 9. Auguſt abends in der Nähe von Southwould zu Geſicht bekommen. Als wir von dort her ſchon in weiter Ferne die Jagd der Lotſen auf unſer Schiff bemerkten, welche an der engliſchen Küſte freie Konkurrenz unter ſich halten und deshalb ſelbſt unter den größten Wagniſſen ſo weit wie möglich den nahenden Schiffen entgegenſegeln, erfüllte ſich mein Blut mit angenehmer neuer Lebenswärme. Es gelang einem grauköpfigen kräftigen Manne, jedoch erſt nach wiederholten vergeblichen Anſtrengungen gegen die tobenden Wellen, welche ſein leichtes Boot immer wieder von unſrem Schiffe zurückwarfen, endlich mit bluttriefenden Händen, wie ſie ihm das herabgeworfene Tau, welches wiederholt ſeiner Fauſt entglitt, zerſetzt hatte, an Bord der „Thetis“ zu gelangen. So hieß nämlich immer noch unſer armſeliges, vielgeprüftes Schiff, trotzdem bereits der erſte Sturm im Kattegat das tröſtliche Holz-Bruſtbild der ſchützenden Nymphe in die Wellen geſchleudert hatte, was damals bereits von der Mannſchaft als ein übles Vorzeichen gedeutet worden war. Das Steuerruder jetzt in der ſicheren Hand des ruhigen, durch ſeine ganze Perſönlichkeit höchſt wohltätig auf uns wirkenden engliſchen Seemannes zu wiſſen, und in ihm die unfehlbare Bürgſchaft baldiger Erlöſung aus den ſchrecklichen Drangſalen zu erkennen, erfüllte uns mit religiöſem Wohlgefühl. Noch waren wir aber keineswegs ſoweit; denn nun begann erſt die von zahlloſen Gefahren begleitete Fahrt durch die Sandbänke der engliſchen Küſte entlang, auf welchen jährlich, wie man mir verſicherte, durchſchnittlich gegen 400 Schiffe zugrunde gehen. Wir hatten volle 24 Stunden, vom Abend des 10. bis zum Abend des 11. Auguſt, innerhalb dieſer Sandbänke einen heftigen Weſtſturm zu beſtehen, welcher uns ſo ſehr am Vorwärtskommen hinderte, daß wir erſt in der Nacht zum 12. Auguſt in die Mündung der Themſe einliefen. Bis dahin hatten die unzähligen verſchiedenartigen Warnungszeichen, meiſtens aus kleinen hellrot gefärbten und mit faſt ununterbrochen, des Nebels wegen, läutenden Glocken verſehenen Wachtſchiffen beſtehend, namentlich auf die geängſtete Einbildungskraft meiner Frau ſo aufregend gewirkt, daß ſie bei Tag und Nacht, nach ihnen ausſpähend und die Mannſchaft darauf hindeutend, nicht ein Auge ſchloß, während auf mich im Gegenteil dieſe Zeichen der rettenden menſchlichen Nähe ſo beruhigend wirkten, daß ich, trotz der lebhaften Vorwürfe Minnas hierüber, mich einem langen erquickenden Schlafe hingab. Als wir nun, an der Themſe-Mündung geankert, ruhig den Anbruch des Tages erwarteten, gab ich, während Minna mit der ganzen ermüdeten Mannſchaft zugleich im tiefen Schlafe ſich ausruhte, mich einem übermütigen Behagen hin, beſorgte meine Kleidung, verſah mich mit friſcher Wäſche, und raſierte mich auf offenem Deck am Schiffsmaſt, mit wachſender Spannung der zunehmenden Regſamkeit auf der berühmten Flußſtraße zuſehend. — Die Sehnſucht nach völliger Erlöſung aus dem ſo widerwärtig gewordenen Schiffsgefängnis veranlaßte uns, nachdem die Fahrt ſtromaufwärts langſam wieder begonnen, von einem vorbeifahrenden Dampfſchiff bei Gravesend, zur Beſchleunigung der Ankunft in London, uns aufnehmen zu laſſen. Die Annäherung an London auf dem immer dichter mit Schiffen aller Art bedeckten Strome, durch die von Häuſern und Straßen, den berühmten Docks und andren maritimen Konſtruktionen immer reicher beſetzten Ufer, brachte uns in zunehmendes Erſtaunen, und als wir endlich an der Londoner Brücke, mitten in dem unabſehbar angehäuften Leben dieſes unvergleichlichen Weltplatzes angekommen, hier nach mehr als dreiwöchentlicher ſchrecklicher Seefahrt zum erſtenmal wieder den Fuß auf das feſte Land ſetzten, erfaßte uns, wie an und für ſich der an die ſchwankende Schiffsbewegung gewöhnte Schritt uns wie im Taumel dahinführte, in dem unerhörten Tumult der lärmendſten Umgebung ein freudig behaglicher Schwindel, von dem namentlich auch Robber ergriffen ſchien, welcher wie beſeſſen an den Straßenecken dahinſprang und uns jeden Augenblick verloren zu gehen ſchien. Doch retteten wir uns alle drei in einen Fiaker, welcher uns der Weiſung unſres Kapitäns gemäß fürs erſte nach einer Schiffskneipe in der Nähe des Towers, die „Horseshoe-Tavern“, geleitete, von wo aus wir nun den Plan zur Überwältigung des Ungeheuers von Stadt zu überlegen hatten.

Die Umgebung, in welche wir hier gerieten, war derart, daß wir ſchleunigſte Entfernung beſchloſſen. Von einem kleinen buckeligen Hamburger Juden, welcher ſich wohlwollend unſrer annahm, erhielten wir den Nachweis eines beſſeren Unterkommens im Weſtend. Die eine volle Stunde dauernde Fahrt dahin iſt mir ſehr anregend in der Erinnerung geblieben; ſie ward in einem der damals noch gebräuchlichen, nur für zwei ſich gegenüberſitzende Perſonen berechneten, winzig ſchmalen Cabs, in welchem wir den großen Hund querüber durch die Wagenfenſter legen mußten, zurückgelegt. Was wir von dieſem wunderlichen Verſteck aus in dieſer Stunde zu beobachten hatten, ging über alle unſre bisherigen Vorſtellungen von der Lebendigkeit und Ungeheuerlichkeit einer großen Stadt. In ſehr belebter Laune kamen wir vor dem uns bezeichneten boarding-house in Old Comptonstreet an. Hatte ich als zwölfjähriger Knabe es im Engliſchen in kurzer Zeit bis zu einer, mir ſo dünkenden, Überſetzung eines Monologs aus Shakeſpeares „Romeo und Julie“ gebracht, ſo wollte die Erinnerung an dieſe Studie jetzt mir durchaus nichts helfen, als ich darauf bedacht war, mit der Wirtin des Hauſes, welches ſich „Kingsarms“ nannte, mich zu verſtändigen. Doch glaubte die Dame, als Witwe eines Schiffskapitäns, es auf Franzöſiſch mit mir zu etwas bringen zu können, durch welche Verſuche ſie mich in Nachdenken darüber verſetzte, welches von uns beiden nichts von dieſer Sprache wüßte. Das aufregendſte Ereignis trat jedoch ſogleich ein, als wir bemerkten, daß Robber uns gar nicht in das Haus gefolgt, ſondern ſofort bei der Tür uns entwichen war. Die Sorge und Klage um den trefflichen Hund, den wir nun mit ſo großer Mühe bis hierher mitgeſchleppt hatten, um ſofort ihn uns verloren gehen zu ſehen, nahmen uns die zwei erſten Stunden des gaſtlichen Unterkommens in einem wirklich feſtſtehenden Hauſe ganz ausſchließlich ein, bis wir, ſtets am Fenſter ſpähend, zu unſrer ausgelaſſenen Freude Robber plötzlich um die Ecke einer Seitenſtraße unbefangen auf unſer Haus zukommen ſahen. Wir erfuhren ſpäter, daß unſer Hund ſich bis nach der Oxford-Street auf Neuigkeiten herumgetrieben hatte, und es blieb mir ſeine unbegreifliche

Rückkehr nach dem Hauſe, welches er zuvor noch nie mit uns betreten hatte, als ein kräftiges Zeugnis für die erſtaunliche Sicherheit des tieriſchen Inſtinktes in der Erinnerung. — Nun hatten wir erſt Zeit, uns dem Innewerden der großen Beläſtigung hinzugeben, welche uns die Nachwirkungen der Seefahrt bereiteten. Daß uns der feſte Boden fortgeſetzt ſchwankte, und wir bei jedem Schritt in die lächerlichſte Verlegenheit uns zu ſtützen gerieten, erſchien uns faſt ergötzlich; als aber das ungeheure zweiſchläfrige engliſche Bett, als wir uns zur ſchwer erkauften Ruhe darin niederließen, unaufhörlich auf und nieder getragen wurde, und ſobald wir nur das Auge zum Schlafe ſchloſſen, in eine ſchreckliche Tiefe hinab verſank, ſo daß wir jedesmal hilferufend daraus emporſchnellten, wurde es endlich doch unerträglich, denn uns dünkte, daß die entſetzliche Seefahrt nun unſer ganzes Leben lang fortdauern würde. Zu dieſen Leiden kam das quälendſte Übelbefinden, welches uns die, nach der greulichen Schiffskoſt von uns nun begierig aufgeſuchte pikante Nahrung zuzog.

Sehr geſchwächt von allen dieſen Nöten, vergaßen wir dennoch über die Hauptnot, nämlich was wir denn eigentlich für teures Geld uns zu erwarten hätten, nachzuſinnen, ſondern ganz erfüllt von den Wundern der Weltſtadt machten wir uns folgenden Tages, als ob wir eben nur auf einer Vergnügungsreiſe begriffen wären, ſofort auf eine mannigfaltige Entdeckungsreiſe in einem Fiaker, nach Anleitung eines auf der Karte von London von mir verzeichneten Planes, auf. Das Staunen und die Freude über alles Wahrgenommene machte uns alles Überſtandene gänzlich vergeſſen. Den für unſere Kaſſe ſo ſchädlichen achttägigen Aufenthalt in London rechtfertigte ich einerſeits aus der Nötigung zur Erholung für Minna, andrerſeits aus der von mir wahrzunehmenden Veranlaſſung zur Anknüpfung künſtleriſcher Beziehungen. Meine bereits in Königsberg komponierte Ouvertüre „Rule Britannia“ hatte ich ſchon während meines letzten Dresdener Aufenthaltes an Sir John Smart, Vorſteher der dortigen Philharmoniſchen Geſellſchaft, nach London geſchickt; allerdings hatte mir dieſer auf meine Sendung nie geantwortet; für deſto gebotener hielt ich es nun, ihn dafür zur Rede zu ſetzen. Während ich mir überlegte, durch welche Verwendung meiner Sprachkenntniſſe ich mich mit ihm zu verſtändigen haben würde, verbrachte ich einige Tage mit Erkundigungen nach ſeiner Wohnung, deren ſchließlicher Erfolg die Erfahrung war, daß Smart gar nicht in London ſei. Nun bildete ich mir wiederum einige Tage über ein, es wäre gut, wenn ich Bulwer aufſuchte, um mit ihm mich über die muſikaliſche Ausführung ſeines von mir dramatiſierten Romanes „Rienzi" zu verſtändigen. Da ich ſeinerzeit auf dem Kontinent erfahren hatte, daß Bulwer Parlaments-Mitglied ſei, erkundigte ich mich nach ihm unmittelbar im Parlamentshauſe. Hier half mir meine gänzliche Unkenntnis der engliſchen Sprache zu einer unerwartet rückſichtsvollen Aufnahme. Da in dem ungeheuren Gebäude keiner der zunächſt von mir angetroffenen niederen Beamten verſtand, was ich wollte und ſuchte, ward ich von dieſen in aufſteigender Leiter zu immer höheren Würdenträgern gewieſen. Einem vornehm ausſehenden Herrn, der ſoeben aus einem großen Saale heraustrat, ward ich, während Minna immer zu meiner Seite war und nur Robber in „Kingsarms" zurückgeblieben, wie es ſchien, als völlig unverſtändlicher Menſch vorgeſtellt. Auf Franzöſiſch freundlich von ihm befragt, was ich wünſche, ſchien meine Erkundigung nach dem berühmten Bulwer keinen ungünſtigen Eindruck zu machen. Es mußte mir zwar gemeldet werden, daß der Geſuchte nicht in London ſei; da ich aber weiter frug, ob es nicht möglich ſei, daß ich einer Parlamentsſitzung beiwohnen könne, bedeutete mir der Herr, daß in dem höchſt beſchränkten, infolge des kürzlichen Brandes der alten Parlamentshäuſer proviſoriſch zu den Sitzungen verwendeten Lokale, nur wenigen Begünſtigten gegen Eintrittskarten der Beſuch geſtattet ſei; auf mein beſonders zutrauliches Andringen entſchloß ſich jedoch mein Gönner, den ich, da wir uns vor dem Oberhauſe befanden, wohl nicht mit Unrecht für einen Lord in eigner Perſon zu halten hatte, in Kürze uns eine Tür zu öffnen, und uns ſo unmittelbar in den engen reſervierten Zuhörerraum des Sitzungsſaals der Peers von England einzuführen. Dies war mir denn über alle Maßen interreſſant. Ich hörte und ſah den damaligen Premier, Lord Melbourne, Brougham (welcher mir eine außerordentlich bewegliche Rolle zu ſpielen ſchien und, wie es mich dünkte, Melbourne mehrere Male einhalf); außerdem den Herzog von

Wellington, welcher mit ſeinem grauen Kaſtor-Hute auf dem Kopfe, die beiden Hände in den Hoſentaſchen, namentlich durch das Schütteln ſeines Körpers bei gewiſſen ſtärkeren Akzenten ſeiner ganz konverſationell klingenden Rede, auf mich einen, alle übertriebene Ehrfurcht zerſtreuenden behaglichen Eindruck machte. Außerdem intereſſierte mich Lord Lindhurſt, der ſpezielle Antagoniſt Broughams, zu welchem, während er ſprach, mehrere Male dieſer ſein Gegner, zu meinem höchſten Erſtaunen, ganz gemütlich ſich an die Seite ſetzte, um auch ihm, wie es mir ſchien, einzuhelfen. Es handelte ſich, wie ich ſpäterhin aus der Zeitung erſah, um Maßregeln gegen die portugieſiſche Regierung zur kräftigen Durchführung der Bill gegen Sklavenhandel. Der Biſchof von London, den ich hierbei auch zu hören Gelegenheit hatte, war unter den Herren der einzige, welcher durch Ton und Haltung auf mich einen ungemütlichen Eindruck machte, woran vielleicht mein Vorurteil gegen den geiſtlichen Stand überhaupt ſchuld war.

Nach dieſem glücklichen Abenteuer ſchien mir London für diesmal erſchöpft zu ſein, denn obgleich ich keiner Sitzung des Unterhauſes beiwohnen konnte, führte mich doch mein unermüdlich freundlicher Gönner, auf welchen ich wiederum beim Hinausgehen zufällig ſtieß, noch in das Sitzungslokal der Gemeinen, erklärte mir dort alles Nötige, ließ mich auch den Wollſack des Sprechers, ſowie die unter dem davorſtehenden Tiſche verborgene Keule dieſes Würdenträgers in Augenſchein nehmen, und belehrte mich über verſchiedenes ſo genau, daß ich jetzt alles Wiſſenswerte der Hauptſtadt des britiſchen Reiches vollkommen innezuhaben glaubte. An das Aufſuchen der italieniſchen Oper dachte ich nicht im mindeſten, vielleicht ſchon weil ich mir die verderblichſten Vorſtellungen über die enormen Eintrittspreiſe daſelbſt machen zu müſſen glaubte. Nachdem wir im übrigen noch fleißig die Hauptſtraßen der Stadt, oft bis zur größten Ermüdung, durchwandert, auch den geſpenſterartigen Eindruck eines Londoner Sonntags mit völligem Grauſen in uns aufgenommen, und ſchließlich mit dem Kapitän der „Thetis" zum erſtenmal in unſrem Leben eine Dampfwagenfahrt, und zwar nach dem Park von Graveſend, ausgeführt hatten, reiſten wir nun am 20. Auguſt mit dem Dampfſchiff nach Frankreich ab, wo wir des Abends in Boulogne-sur-Mer, mit brünſtigen Wünſchen, es nie wieder befahren zu müſſen, vom Meere Abſchied nahmen. — —

Eine gewiſſe Bangigkeit, die wir uns jedoch gegenſeitig verbargen, vor der mit unſrer Einkehr in Paris ahnungsvoll vorausgefühlten Enttäuſchung, wirkte nebſt andren Gründen mit dazu, daß wir zuförderſt uns einige Wochen in oder bei Boulogne zu verweilen beſtimmten. Jedenfalls befanden wir uns noch in zu früher Jahreszeit, um die verſchiedenen wichtigen Perſonen, die ich für mein Vorhaben in Paris aufzuſuchen hatte, jetzt ſchon dort anzutreffen; wogegen es mir überaus glücklich erſchien, von Meyerbeers Aufenthalt eben in Boulogne ſelbſt zu erfahren. Außerdem hatte ich noch einen Teil des zweiten Aktes des „Rienzi“ zu inſtrumentieren; es lag mir daran, bei meinem Eintritt in dem koſtſpieligen Paris ſofort wenigſtens die vollendete Hälfte meines Werkes vorlegen zu können, und in der Nähe von Boulogne ſchien uns für dieſe Zeit ein wohlfeilerer Aufenthalt aufzufinden zu ſein. Einen ſolchen aufzuſuchen, durchſtreiften wir zu allernächſt die Umgegend, und fanden auf der großen Straße nach Paris, in halbſtündiger Entfernung von Boulogne, im frei gelegenen Haus eines ländlichen Marchand de vin, zwei faſt unmöblierte Kammern, die wir auf kurze Zeit mieteten und zu unſrem Zweck mit vieler Erfindung, worin namentlich Minna ſich auszeichnete, dürftig, aber genügend einrichteten. Außer einem Bett und zwei Stühlen ward ein Tiſch aufgetrieben, auf welchem wir, ſobald ich meine Arbeit am „Rienzi“ hinweggeräumt hatte, unſre in einem Kamine ſelbſt zubereiteten Mahlzeiten zu uns nahmen.

Von hier aus machte ich mich denn zu einem erſten Beſuch bei Meyerbeer auf. In Journalen hatte ich öfter von deſſen ſprichwörtlich gewordener Liebenswürdigkeit and Gefälligkeit geleſen; daß er mir auf meinen früheren Brief nicht geantwortet, verzieh ich ihm gern, und fand mich in meiner beſten Meinung nun wirklich auch nicht enttäuſcht, als ich bald von ihm vorgelaſſen und freundlich empfangen wurde. Er machte in jeder Hinſicht auf mich einen vorteilhaften Eindruck, wozu ſein damals vom Alter noch nicht in der bedenklichen Weiſe, wie es bei jüdiſchen Phyſiognomien gewöhnlich eintritt, erſchlaffter, namentlich durch eine ſchön geformte Umgebung der Augen ſehr hoffnungsweckender, Geſichtsausdruck entſcheidend beitrug. Mein Vorhaben, in Paris als dramatiſcher Komponiſt mein Auskommen zu ſuchen, wollte er nicht für verzweiflungsvoll anſehen. Er geſtattete mir, ihm den Text meines „Rienzi“ vorzuleſen, und hörte auch wirklich bis zum Schluß des dritten Aktes zu, nahm die fertigen zwei Akte der Kompoſition zur Durchſicht an, und bezeugte mir bei einem ſpäteren Beſuche ſeine rückhaltsloſe Teilnahme für meine Arbeit, wobei es mich jedoch einigermaßen ſtörte, daß er wiederholt auf das bewundernde Lob meiner zierlichen Handſchrift zurückkam, an welcher er den „Sachſen“ vorteilhaft wiederzuerkennen glaubte. Er verſprach mir empfehlende Briefe an den Direktor der Großen Oper, Duponchel, und an den chef d'orchestre derſelben, Habeneck. Ich glaubte ſomit vollen Grund zu haben, mein Geſchick zu preiſen, welches mich durch die abenteuerlichſten Drangſale gerade an dieſe Stelle Frankreichs hingetrieben hatte. Welcher glücklichere Erfolg wäre in ſo kurzer Zeit zu gewinnen geweſen, als er mir jetzt durch die ſchnell erworbene Teilnahme des berühmteſten Komponiſten der franzöſiſchen Oper geworden war? Meyerbeer führte mich auch bei dem zum Beſuch gleichfalls in Boulogne weilenden Moſcheles, auch bei Frl. Blahedka, der mir ſchon früh als Berühmtheit bekannten Virtuoſin, ein. Bei beiden wohnte ich vertraulichen muſikaliſchen Soireen bei, und fand mich ſomit zum erſtenmal in einem Element des Umgangs mit muſikaliſchen Berühmtheiten, welches mir bisher noch gänzlich fremd geblieben war.

Nachdem ich meinem zukünftigen Schwager Avenarius um Beſorgung eines geeigneten Unterkommens für uns nach Paris geſchrieben hatte, machten wir uns nun am 16. September in der Diligence zur Reiſe dahin auf, wobei Robber, welchen ich auf der hohen Impériale unterzubringen hatte, mir wiederum die altgewohnte Not bereitete. — Mit der höchſten Spannung meiner Ankunft in dem erſehnten Paris zugewandt, bedauerte ich zunächſt von dieſer Stadt nicht den großartigen Eindruck wieder zu gewinnen, den mir zuvor London verſchafft hatte. Alles ſchien mir enger, eingedrückter, und namentlich von den berühmten Boulevards hatte ich mir koloſſalere Vorſtellungen gemacht. Unerhört war mein Ärger, in einer gräßlich engen Gaſſe, der rue de la Jussienne, von unſrer rieſigen Diligence herab zum erſtenmal den Pariſer Boden betreten zu müſſen. Auch die rue Richelieu, in welcher ich die Buchhandlung meines Schwagers aufzuſuchen hatte, imponierte mir, im Vergleich zu den Straßen des Londoner Weſt-Ends, gar nicht. Als ich nun von hier aus, zum Einzug in die für mich gemietete Chambre garnie, in eine der engen Seitengaſſen, welche die rue St. Honoré mit dem marché des Innocents verbindet, der rue de la Tonnellerie, gewieſen wurde, kam ich mir wirklich wie degradiert vor. Es bedurfte der tröſtlichen Inſchrift des Hauſes meines hôtel garni's, welche unter einer Büſte Molières die Worte enthielt: maison où naquit Molière, um mich durch gute Vorbedeutung für die empfangenen geringen Eindrücke einigermaßen zu tröſten. Klein, aber freundlich und wohlanſtändig ausgeſtattet, empfing uns das um billigen Preis für uns bereitgehaltene Zimmer des vierten Stockes, aus deſſen Fenſtern wir bald mit wachſender Bangigkeit auf das ungeheure Marktgewühle in den Straßen herabblickten, von dem ich nicht zu begreifen vermochte, was ich in ſeiner Nähe zu ſuchen haben könnte.

Avenarius, welcher bald nach Leipzig zu verreiſen hatte, um dort ſeine Braut, meine jüngſte Schweſter Cäcilie, zu heiraten und nach Paris zu führen, wies mir die einzige ihm zugängliche muſikaliſche Bekanntſchaft mit einem, an der Bibliothèque royale für die Abteilung der Muſik angeſtellten Deutſchen, E. G. Anders, zu. Dieſer ſuchte uns bald in Molières Geburtshaus auf, und in ihm lernte ich ſchnell einen jener ſeltenen Menſchen kennen, deſſen Andenken, ſo wenig er mir auch nützen konnte, zu ergreifender Erinnerung in meinem Leben geborgen blieb. Er war unverheiratet, ſtand in den fünfziger Jahren, und vertraute mir bald, daß er üble Erfahrungen hinter ſich habe, welche ihn aus früherer Wohlhabenheit und günſtigen Lebensverhältniſſen zu der traurigen Nötigung gebracht hätten, gänzlich hilflos in Paris ein Unterkommen zu ſuchen, wozu ihm, was er früher nur aus Liebhaberei betrieben, ſeine ungemeinen bibliographiſchen Kenntniſſe, namentlich im muſikaliſchen Fach, verhelfen mußten. Seinen wirklichen Namen nannte er mir nie; dieſen, wie ſeine Schickſale, wollte er mir nach ſeinem Tode erſt zur Eröffnung bereithalten; für jetzt enthüllte er mir nicht mehr, als daß er eben „anders“ hieß, aus adliger Familie, früher am Rhein angeſeſſen geweſen ſei, durch ſchwärzeſten Verrat an ſeiner Leichtgläubigkeit und Gutmütigkeit alles verloren, und nur ſeine ſehr anſehnliche Bücherſammlung gerettet habe, von deren bedeutendem Umfange ich mich allerdings in ſeiner beſcheidenen Wohnung, wo ſie alle Wände füllte, überzeugen konnte. Auch hier in Paris, wo er, wie es ſcheint, mit einer bedeutenden Empfehlung ankam, glaubte er ſich bald über grauſame Feinde beklagen zu müſſen; denn noch habe er es ſeit langer Anſtellung in der Bibliothek, trotz ſeiner großen Kenntniſſe, nicht über den niedrigſten Poſten eines ſogenannten Employé bringen können, wogegen er erleben müſſe, daß wirkliche Ignoranten in die ihm verhießenen höheren Stellen emporrückten. Später erfuhr ich wohl, daß hieran die große Unbehilflichkeit und Weichlichkeit des durch ſeine früheren Verhältniſſe verwöhnten Mannes die wahre Schuld trugen, da er energiſche Tätigkeit zu entwickeln nicht mehr imſtande war. So führte er mit dem kläglichen Gehalte von 1500 Franken ein mühſeliges, ſtets von Schwierigkeiten bedrohtes Leben. Einſam alternd, und, wie er nicht anders vermeinte, ſeinem Hinſterben in einem Spital entgegenſehend, ſchien ihm unſre Bekanntſchaft, die wir zwar ſelbſt im höchſten Grade bedürftig, doch aber mit ſo wagendem Mute hoffnungsvoll in die Zukunft blickten, von neu belebendem Eindrucke zu ſein. Meine Lebendigkeit und unerſchütterliche Energie erfüllten ihn mit Hoffnung auf meine Erfolge, an deren Förderung er von nun an einen ungemein innigen und hingebenden Anteil nahm. Als Mitarbeiter an der von Moritz Schleſinger herausgegebenen „Gazette musicale“, hatte er doch nie auch nur den mindeſten Einfluß ſich zu verſchaffen gewußt, da ihm jede publiziſtiſche Gewandtheit abging, und er von der Redaktion dieſes Blattes faſt nur zur Anfertigung bibliographiſcher Notizen verwendet wurde. Mit ihm, dem gänzlich Unbehilflichen und Weltunkundigen, hatte ich, ſonderbarerweiſe, den Plan zur Eroberung des aus allen erdenklichen Nichtswürdigkeiten kombinierten muſikaliſchen Terrains von Paris zu beraten, wobei es eigentlich immer nur darauf hinauskam, ſich gegenſeitig für die Hoffnung zu erhitzen, daß irgend ein unvorhergeſehener Glücksfall mir förderlich ſein ſollte.

Zur Mithilfe an dieſen Beratungen zog er ſeinen Freund und Hausgenoſſen, den Philologen Lehrs, herbei, und verſchaffte mir dadurch eine Bekanntſchaft, welche bald zu einem der ſchönſten Freundſchaftsverhältniſſe meines Lebens führte. Lehrs, der jüngere Bruder eines namhaften Gelehrten in Königsberg, war vor einigen Jahren von dort her nach Paris gekommen, um zu verſuchen, ſich durch philologiſche Arbeiten daſelbſt eine unabhängige Stellung zu gewinnen, welche er, ſelbſt wenn unter ſchwierigen Umſtänden, einer Anſtellung als Lehrer, wie ſie deren einzig in Deutſchland Gelehrten zum Unterkommen dienen, vorzog. Sehr bald hatte er Beſchäftigung bei dem Buchhändler Didot als Mitarbeiter an einer großen Ausgabe der griechiſchen Klaſſiker erhalten, wobei der Verleger, welcher die bedürftige Lage des jungen Gelehrten ſich zum Nutzen machte, mehr für das Gelingen ſeiner Unternehmung, als das Gedeihen des armen Mitarbeiters beſorgt war. So hatte Lehrs ſtets mit großer Not zu kämpfen, behielt dabei aber immer eine würdige Laune, und bewährte ſich in jeder Hinſicht als ein ſeltenes Beiſpiel von Uneigennützigkeit und Aufopferung für andre. Gänzlich ohne Kenntnis der Muſik, auch ohne eigentliches Intereſſe dafür, ſah er zunächſt in mir nur den ratbedürftigen Menſchen, bald auch den Leidensgenoſſen im Pariſer Elend. Wir wurden bald ſo vertraut, daß ich ihn faſt alle Abende regelmäßig mit Anders bei mir eintreten ſah. Für dieſen war die Begleitung des Freundes ſchon deshalb von großem Wert, weil er, etwas unſicher auf den Füßen, ſtets mit einem Stock und einem Parapluie zugleich gewaffnet, namentlich bei den Überſchreitungen belebter Straßen, des Abends ſehr ängſtlich war. Auch ſchickte er Lehrs gern zuerſt über meine Schwelle, um Robber von ſich abzuwenden, vor welchem er eine ſo auffällige Furcht bezeigte, daß das ſonſt ſo gutmütige Tier hierdurch wirklich zum Argwohn gegen Anders gereizt wurde, und gegen ihn bald eine ähnliche aggreſſive Abneigung faßte, als wie am Bord der Thetis gegen den Matroſen Koske. Beide lebten in einem hôtel garni der rue de Seine, und klagten viel über ihre Wirtin, welche ihre Einkünfte dermaßen in Beſchlag nahm, daß ſie völlig unter ihrer Vormundſchaft ſtanden. Um ſich von ihr zu emanzipieren, ging Anders bereits ſeit Jahren damit um, von ihr fortzuziehen, ohne je das Vorhaben ausführen zu können. Bald beſtand in betreff unſrer gegenwärtigen Lage nicht das mindeſte Geheimnis mehr zwiſchen uns, ſo daß wir mit den Freunden gemeinſchaftlich eine, wenn auch auseinander liegende, doch aber durch gleiche Leiden innig verſchmolzene Wirtſchaft führten.

Fürs erſte bildeten nun den Gegenſtand unſrer Beſprechungen, die verſchiedenen Wege, welche ich zur Erreichung meines Zieles, mich in Paris bekannt zu machen, einſchlagen ſollte. Das Eintreffen der verſprochenen Empfehlungsbriefe Meyerbeers belebte zunächſt unſre Hoffnungen. Der Direktor der Oper, Herr Duponchel, empfing mich wirklich in ſeinem Bureau; er las den Brief Meyerbeers durch ein Glas, welches er ſich in das rechte Auge klemmte, und verriet bei dieſer Lektüre nicht die mindeſte Ergriffenheit. Jedenfalls hatte er dergleichen Empfehlungs-Schreiben Meyerbeers ſchon ſehr häufig erbrochen. Nachdem er mich verabſchiedet, erfuhr ich nie wieder das mindeſte von ihm. Der alte Orcheſterchef Habeneck nahm mich dagegen mit einiger, nicht nur ſcheinbaren, Teilnahme auf, und erklärte auf meinen Wunſch ſich bereit, bei vorkommender Muße in einer der Übungsproben des Orcheſters der Conservatoire-Konzerte etwas von mir durchſpielen zu laſſen. Leider hatte ich von ſelbſtändigen Inſtrumentalkompoſitionen nichts mir geeignet Dünkendes vorrätig, als meine ſonderbare Ouvertüre zu „Kolumbus“, welche ich, da ſie dereinſt unter der Mithilfe der tapferen preußiſchen Militärtrompeter im Magdeburger Theater mir ſo großen Applaus eingebracht hatte, immer noch für das bewährteſte, meiner Feder entfloſſene Effektſtück hielt. Ich übergab die Partitur und Orcheſterſtimmen davon Habeneck, und hatte ſomit unſrem abendlichen Komitee eine erſte in Gang gebrachte Unternehmung zu berichten. — Von Verſuchen, meine mit Scribe angeknüpften Beziehungen jetzt perſönlich aufzunehmen, ward ich durch die Vorſtellungen der Freunde abgehalten, da ſie mir aus der Kenntnis der Dinge leicht nachweiſen konnten, daß an ein ernſtliches Befaſſen dieſes ſo außerordentlich beſchäftigten Autors mit einem gänzlich namenloſen jungen Muſiker gar nicht zu denken ſei. Dagegen brachte mich Anders mit einem Herrn Dumerſan, mit dem er freundſchaftlich bekannt war, zuſammen. Dieſer bereits ſtark ergraute Herr war Verfaſſer einiger hundert Piecen für die kleinen Vaudeville-Theater, und hätte ſehr gern vor ſeinem Ende noch erlebt, eines ſeiner Stücke auf einem größeren lyriſchen Theater geſpielt zu ſehen. Gänzlich ohne Autoren-Eitelkeit, wäre ihm auch die Übertragung des Arrangements einer bereits fertigen Oper für franzöſiſche Verſe ganz recht geweſen; ihm ward von uns ſomit die Bearbeitung meines „Liebesverbotes“ für eine damals beſtehende dritte lyriſche Bühne, welche ſich das Théâtre de la Renaissance nannte, und in der ſeit deren Brande neu hergerichteten Salle Ventadour ſpielte, vorgeſchlagen. Drei Nummern dieſer Oper, welche ich für eine verhoffte Audition beſtimmte, führte er auf Grund einer wörtlichen Überſetzung ſofort in artigen franzöſiſchen Verſen aus. Außerdem aber lud er mich ein, zu einem Vaudeville, welches in der Karnevals-Zeit im Theater der Variétés gegeben werden ſollte und „La Descente de la Courtille“ betitelt war, einen Chor zu ſchreiben. — Dies war eine zweite Ausſicht. Die Freunde rieten aber, vor allen Dingen einige kleinere Geſangskompoſitionen zu ſchreiben, welche ich beliebten Sängern zum Vortrag in den häufigen Konzerten anbieten könnte. Lehrs und Anders ſchafften Texte herbei; Anders brachte von einem befreundeten jungen Poeten ein ſehr unſchuldiges „Dors mon enfant“, das erſte, was ich in franzöſiſcher Sprache komponierte: es geriet ſo gut, daß, als ich ſpät abends es mehrmals leiſe mir auf dem Klavier probierte, meine Frau aus dem Bett mir zurief, das wäre ja ganz himmliſch zum Einſchlafen. Außerdem komponierte ich „L'Attente“ aus Hugos „Orientales“, und eine Romanze von Ronſard: „Mignonne“. Dieſe kleinen Arbeiten, deren ich mich nicht zu ſchämen habe, veröffentlichte ich ſpäter als muſikaliſche Beilage zu der damals von Lewald herausgegebenen „Europa“, wo ſie in dem Jahrgange von 1841 erſchienen. — Nun verfiel ich aber noch auf den Gedanken, für Lablache eine von ihm als „Orovist“ in Bellinis „Norma“ einzulegende große Baß-Arie mit Chor ſchreiben zu wollen; Lehrs mußte einen italieniſchen politiſchen Flüchtling auftreiben, um von ihm den Text zu einer ſolchen Arie zu erlangen; dies geſchah, und ich führte eine effektvolle Kompoſition im Stile Bellinis aus, die ſich noch unter meinen Manuſkripten befindet, und mit welcher ich mich damals unmittelbar zu Lablache verfügte, um ſie ihm anzubieten. Der freundliche Mohr, welcher mich in des berühmten Sängers Vorzimmer empfing, wollte mich durchaus ſofort unangemeldet zu ſeinem Herrn einlaſſen; da ich das Vorkommen bei einem ſolchen Herrn für ſehr ſchwierig gehalten, hatte ich mich auf das Abweiſen gefaßt gemacht, und mein Anliegen ſchriftlich in einem Briefe niedergelegt, wodurch ich mich beſſer verſtändigt zu haben glaubte, als es durch mündlichen Vortrag mir möglich geweſen ſein würde. Die Zutraulichkeit des ſchwarzen Dieners ſetzte mich ſomit in Verlegenheit; ich drang ihm meine Partitur und den Brief auf, um ſie ſeinem Herrn zu übergeben, achtete nicht ſeiner mit freundlichem Erſtaunen wiederholten Aufforderung, doch nur ſelbſt einzutreten und mit ſeinem Herrn mich zu unterhalten, und verließ eilig das Haus, um in einigen Tagen mir Antwort zu holen. Als ich wiederkehrte, empfing mich Lablache höchſt freundlich, verſicherte mich, die Arie ſei ſehr gut gemacht, nur ſei es ganz unmöglich, ſie in der bereits ſo häufig gegebenen Belliniſchen Oper nachträglich noch einzulegen. Dieſer Rückfall auf das Belliniſche Operngebiet, den ich mir durch die Anfertigung dieſer Arie zuſchulden kommen ließ, war ſomit ohne Nutzen geblieben, und die Unfruchtbarkeit eines meiner Verſuche war demnach ſchnell entſchieden. Ich ſah ein, daß ich perſönlicher Empfehlungen bei den Sängern und Sängerinnen bedürfen würde, wenn ich meine andren Kompoſitionen zum Vortrag gebracht zu ſehen wünſchte.

Höchſt willkommen war mir daher die endliche Ankunft Meyerbeers ſelbſt in Paris. Der geringe Erfolg ſeiner Empfehlungsbriefe, von dem ich ihm berichtete, überraſchte ihn ſo wenig, daß er es im Gegenteil für gut hielt, mich nun darauf aufmerkſam zu machen, daß in Paris alles ſehr ſchwierig ſei, und ich am beſten täte, zunächſt mich nach beſcheidener Lohnarbeit umzuſehen. Er führte mich in dieſem Sinne bei ſeinem Verleger Maurice Schleſinger ein, überließ mich dem Schickſale dieſer monſtröſen Bekanntſchaft, und reiſte nach Deutſchland ab. — Da fürs erſte Schleſinger nicht wußte, was er mit mir anfangen ſollte, und die in ſeinem Bureau unter ſeinem Protektorat von mir gemachten Bekanntſchaften, worunter die des Violinſpielers Panofka, auch zu nichts führten, kehrte ich zu meinem häuslichen Beratungs-Konſeil zurück, der mir doch ſchon einiges an die Hand gegeben hatte, wie neuerdings eine Überſetzung der „beiden Grenadiere“ von Heine durch einen Pariſer Profeſſor, welche ich für eine Bariton-Stimme zu meiner Zufriedenheit alsbald komponierte. — Auf Anders' Vorſchlag ſuchte ich nun Sänger und Sängerinnen für meine neuen angefertigten Kompoſitionen aufzufinden. Mme. Pauline Viardot, an die ich mich in erſter Linie wandte, ging meine Stücke ſehr freundlich mit mir durch, verweigerte mir auch nicht das Zugeſtändnis ihres Gefallens daran, verſicherte mich jedoch, keine Veranlaſſung zu ihrem Vortrag zu erſehen. Ähnlich ging es mir mit einer Mme. Widmann, welche mein „Dors mon enfant“ mit ſchöner Alt-Stimme gefühlvoll mir vorſang, dennoch aber nicht wußte, was ſie nun weiter damit tun ſollte. Ein Herr Dupont, dritter Tenor der Großen Oper, verſuchte meine Kompoſition des Ronſardſchen Gedichtes, erklärte aber, daß die Sprache, in welcher es verfaßt ſei, vom jetzigen Pariſer Publikum nicht goutiert werden könnte. Herr Géraldy, ein ſehr beliebter Konzertſänger und Geſanglehrer, welcher mir verſchiedene Beſuche bei ſich geſtattete, erklärte die „deux grénadiers“, welche ich ihm anbot, aus dem Grunde für unmöglich, weil die Marſeillaiſe, an welche ich die Begleitung des Schluſſes anklingen ließ, gegenwärtig in Paris nur in Begleitung von Kanonen- und Gewehrfeuer auf den Straßen gehört zu werden pflegte.

Einzig führte Habeneck ſein Verſprechen aus, meine Kolumbus-Ouvertüre bei Gelegenheit einer Probe vom Orcheſter mir und Anders vorzuſpielen, was ich, da es dabei keineswegs ſelbſt nur auf den Verſuch der Zulaſſung dieſer Kompoſition bei einem der berühmten Conservatoire-Konzerte abgeſehen war, wirklich als eine aufmunternde Artigkeit des alten Herrn anzuſehen hatte, welche für jetzt allerdings jede weitere günſtige Folge für mich ausſchloß, da ich ſelbſt wohl auch inne ward, daß meine ungemein flüchtige Jugendarbeit dem Orcheſter nur eine konfuſe Meinung über mich hatte beibringen können. — Doch gewann ich bei einer dieſer Proben unerwartet einen ſo bedeutenden Eindruck, daß ich ihm eine wichtige Entſcheidung für eine jetzt neu ſich begründende Wendung meiner künſtleriſchen Entwickelung beimeſſen muß. Dies geſchah durch meine Anhörung der neunten Symphonie Beethovens, welche ich nun von dieſem berühmten Orcheſter mit dem Erfolge eines beiſpiellos andauernden Studiums in ſo vollendeter und ergreifender Weiſe vorgetragen hörte, daß, wie mit einem Schlage, das in meiner Jugendſchwärmerei von mir geahnte Bild von dieſem wunderbaren Werke, nachdem es mir durch die Hinrichtung desſelben durch das Leipziger Orcheſter unter des biedren Pohlenz' Leitung gänzlich verwiſcht worden war, nun ſonnenhell, wie mit den Händen greifbar, vor mir ſtand. Wo ich früher nichts wie myſtiſche Konſtellationen und klangloſe Zaubergeſtalten vor mir geſehen hatte, ſtrömte jetzt, wie aus zahlloſen Quellen, der Strom einer nie verſiegenden, das Herz mit namenloſer Gewalt dahinreißenden Melodie entgegen.

Die ganze Periode der Verwilderung meines Geſchmackes, welche, genau genommen, mit dem Irrewerden an dem Ausdrucke der Beethovenſchen Kompoſitionen aus deſſen letzter Zeit begonnen, und durch meinen verflachenden Verkehr mit dem ſchrecklichen Theater ſich ſo bedenklich geſteigert hatte, verſank jetzt vor mir wie in einen tiefen Abgrund der Scham und Reue.

War dieſe innere Wendung in den letzten Jahren, namentlich auch durch die Wirkung leidenvoller Lebenserfahrungen auf mich, wohl ſehr günſtig vorbereitet, ſo gewann doch nun, durch den unſäglichen Eindruck der neunten Symphonie, in einer Ausführung, von welcher in jeder Hinſicht ich zuvor gar keine Ahnung hatte, der neu gewonnene alte Geiſt erſt wirkliche Lebenskraft, und ich vergleiche daher dieſen für mich ſo wichtigen Vorgang mit dem ähnlichen, entſcheidenden Eindrucke, welchen ich als 16 jähriger Jüngling vom Fidelio der Schröder-Devrient gewann.

Die nächſte Folge hiervon war meine innige Sehnſucht, gerade jetzt, wo das Elend meiner Lage in Paris mir immer klarer bewußt wurde, und ich tief innerlich an jedem Erfolg auf dem betretenen Wege verzweifelte, etwas zu ſchaffen, was mir ebenſo innerlich Genugtuung geben ſollte. So entwarf ich eine Ouvertüre zu Fauſt, welche dem erſten Plane nach nur den erſten Satz einer ganzen Fauſt-Symphonie bilden ſollte, da ich für den zweiten Satz bereits die Ausführung des „Gretchens“ ebenfalls im Kopfe trug. Es iſt dies dieſelbe Kompoſition, welche ich, nachdem ich ſie bereits außer acht verloren, infolge ſinniger Andeutungen und Wünſche Liſzts fünfzehn Jahre ſpäter in einigen Teilen umarbeitete, und welche jetzt unter dem Titel „Eine Fauſt-Ouvertüre“ von mir wiederholt öffentlich aufgeführt und auch ſonſt weiter beachtet worden iſt. Damals hegte ich den Ehrgeiz, eine ſo beſchaffene Kompoſition von dem Orcheſter des Conservatoire für eines ſeiner Konzerte angenommen zu ſehen, erfuhr jedoch, daß man dort der Meinung war, mir bereits genug Aufmerkſamkeit erwieſen zu haben, und für einige Zeit mich los zu ſein wünſchte. —

Gänzlich ohne allen Erfolg, wandte ich mich brieflich an Meyerbeer um nochmalige Empfehlungen, namentlich an Sänger, deren ich bedurfte. Sehr überraſcht war ich, als infolge hiervon Meyerbeer mich aus Berlin an einen wunderlichen Mann, Herrn Gouin, einen Poſtbeamten und ſeinen Generalagenten in Paris, mit der Bedeutung empfahl, daß dieſer alle näheren Inſtruktionen von ihm habe, um meinen Wünſchen nach Möglichkeit nachzukommen. Vor allem ließ mich Meyerbeer auf dieſe Weiſe an Herrn Anténor Joly, Direktor des bereits genannten lyriſchen Théâtre de la Renaissance, weiſen. Herr Gouin vermittelte bei dieſem die faſt mit bedenklicher Leichtigkeit mir gemachte Zuſage, eine Oper, mein „Liebesverbot“, welches eben nur noch zu überſetzen war, aufzuführen. Es handelte ſich nur darum, daß ich dem Komitee des Theaters einige Nummern meiner Kompoſition in einer Audition zur Prüfung vorführen könnte. Da ich mir die eignen Sänger des Theaters zum Einüben der drei von Dumerſan bereits überſetzten Stücke erbat, ward ich allerdings mit dem Bedauern, daß dieſe Sänger gegenwärtig ſämtlich zu ſtark beſchäftigt ſeien, abgewieſen. Allein hiergegen wußte Gouin wieder Rat: vermöge ſeiner vom „Meiſter“ erhaltenen Generalvollmacht warb dieſer mehrere, Meyerbeer beſonders verpflichtete Sänger für meinen Zweck; Mme. Dorus-Gras, eine wirkliche Prima-Donna der Großen Oper, Mme. Widmann und Herr Dupont, beide letztere mir bereits durch meine vergeblichen Bemühungen für meine kleineren Kompoſitionen bekannt, mußten ihre Zuſage geben, zu der beabſichtigten Audition mir behilflich zu ſein.

Soweit hatte ich es nach einem halben Jahre, gegen Oſtern 1840, gebracht, und auf die Grundlage der durch die Gouinſchen Abmachungen gewonnenen, mir höchſt ſolid dünkenden Hoffnungen hin, veränderte ich nun, namentlich auch durch Lehrs waghalſige Anempfehlungen beſtimmt, meinen bis jetzt befolgten Pariſer Lebenszug, indem ich mich entſchloß, aus dem obſkuren Quartier der Innocents mich nach dem der Künſtlerwelt näher liegenden Teile von Paris überzuſiedeln. Was dies heißen wollte, und unter welchen Umſtänden dieſes kühne Vorhaben ausgeführt wurde, wird erhellen, wenn ich jetzt näher bezeichne, unter welchen Umſtänden wir bis dahin durch unſre Pariſer Lage uns geſchleppt hatten.

Trotzdem wir ſogleich nach unſrer Ankunft in Paris uns auf das wohlfeilſte eingerichtet hatten, z. B. unſer Diner bei einem kleinen Reſtaurant zu einem Franken einnahmen, war es doch unmöglich geweſen, zu verhüten, daß der Reſt unſrer Dukaten bald gänzlich aufging. Freund Möller hatte uns bedeutet, ſobald wir in Not kämen, uns an ihn zu wenden, da er den Ertrag des erſten ihm vorkommenden guten Geſchäftes für uns zurücklegen würde. Es ging nicht anders, als daß ich mich ſchon jetzt an ihn wendete; einſtweilen verſetzten wir, was wir irgend an wertvollen Kleinigkeiten beſaßen. Da ich Scheu trug mich nach einem Leihhaus zu erkundigen, ſuchte ich im Diktionär nach der franzöſiſchen Bezeichnung einer ſolchen Anſtalt, um dieſe dann auf einem der Straßenſchilder gelegentlich aufzuſuchen: in meinem kleinen Handdiktionär war für die geſuchte Anſtalt kein andres Wort als „Lombard“ verzeichnet; auf dem Plan von Paris fand ich in einer unentwirrbaren Gegend eine kleine Gaſſe mit dem Namen „rue des Lombards“ genannt. Dort irrte ich nun auf Abenteuer lange umher, ohne irgend eine mir günſtige Auskunft erhalten zu können. Dagegen hatte mich an transparenten Laternen häufig die Aufſchrift „Mont de piété“ neugierig nach der Bedeutung hiervon gemacht, und ich ward, als ich mein häusliches Ratskollegium darum befragte, was dieſer „Berg der Frömmigkeit“ zu bedeuten habe, zu meiner freudigen Überraſchung darüber belehrt, daß ich eben dort mein Heil zu ſuchen habe. Nun wanderte zunächſt, was wir von Silberzeug beſaßen, namentlich unſre Hochzeitsgeſchenke, zum Kommiſſär des „Mont de piété“. Dann folgten die kleinen Schmuckſachen meiner Frau, Reſte ihrer ehemaligen Theatergarderobe, worunter ein ſchöner mit Silber geſtickter blauer Schlepprock, welcher einſt der Herzogin von Deſſau gehört hatte. Freund Möller ließ immer noch nichts von ſich hören; es galt Tag um Tag zu friſten, um die erſehnte Sendung aus Königsberg erwarten zu können, und ſo mußten eines Tages ſelbſt unſre beiden Trauringe auf den „Mont de piété“ wandern. Als immer keine Hilfe kam, erfuhr ich, daß ich an den Verſatzſcheinen ſelbſt noch letzte Hilfsquellen beſaß, indem dieſe zugleich mit dem Beſitz des verpfändeten Gegenſtandes zu verkaufen waren. Auch hierzu mußte endlich gegriffen werden, und namentlich der Deſſauer Schlepprock ging bei dieſer Gelegenheit gänzlich verloren. — Möller ließ in der Tat nie wieder etwas von ſich hören. Als er ſpäter mich als Dresdener Kapellmeiſter wieder beſuchte, geſtand er, nach unſrer Trennung auf das bitterſte durch den Bericht demütigender und geringſchätziger Äußerungen, welche wir über ihn gemacht haben ſollten, ſich von uns gekränkt gefühlt zu haben, weshalb er geglaubt habe, ſeine freundſchaftlichen Beziehungen zu uns fahren laſſen zu müſſen. Wir waren uns untrüglich bewußt, hierdurch gänzlich verleumdet und ſomit einer ſicher verhofften Hilfe in der Not beraubt worden zu ſein.

In der Zeit der hieraus eintretenden Not betraf uns ein Ereignis, welches wir als ein Unglück weisſagendes Anzeichen empfanden: wir verloren unſren mit ſo unſäglicher Mühe nach Paris mitgeführten ſchönen Hund, der, da er jedenfalls ein wertvoller Gegenſtand war, und überall, wo er ſich zeigte, Aufſehen erregte, aller Wahrſcheinlichkeit nach abſichtlich uns entlockt worden war. Auch in dem ſo übermäßigen Straßengedränge von Paris hatte er ſeine ſchon in London bewährte Sicherheit, ſich überall zurecht zu finden, auf das glänzendſte bewährt. Schon in den erſten Tagen war er heimlich in den Garten des **Palais royal**, wo er viele Hundegeſellſchaft zu treffen wußte, und außerdem die Gamins durch ſein Apportieren aus dem Waſſer des dortigen Baſſins unterhielt, ſpaziert und ruhig wieder zurückgekommen. Am Kai des **Pont-neuf** bat er uns gewöhnlich um die Erlaubnis ſich baden zu dürfen, und zog dort bald eine ſo ſtark anwachſende Verſammlung von Zuſchauern herbei, welche ſich an ſeinem Untertauchen und Hervorholen von allerhand dort verſenkten Kleidungsſtücken und Gerätſchaften mit lautem Jubel ergötzten, daß die Polizei uns erſuchte, dieſer Veranlaſſung zur Emeute ein Ende zu machen. Als ich ihn eines Morgens wie gewöhnlich zu einer kurzen Erholung auf die Straße entließ, kehrte er nun nicht wieder zurück, und trotz der ſinnreichſten Einfälle, auf die ich geriet, um wieder in ſeinen Beſitz zu kommen, blieb er ſpurlos verſchwunden. Dieſer Verluſt erſchien manchem der um uns Beſorgten als ein Glück, da man ſich billigerweiſe darüber verwundern zu müſſen glaubte, daß wir, ohne alle Subſiſtenzmittel, außer uns auch noch einen übermäßig großen Hund zu ernähren übernommen hätten.

Um jene Zeit, es war dies etwa im zweiten Monate unſres Pariſer Aufenthaltes, vereinigte ſich nämlich meine aus Leipzig ankommende Schweſter Luiſe mit ihrem bereits ſeit länger hier ſie erwartenden Manne Friedrich Brockhaus. Sie beabſichtigten eine gemeinſchaftliche Vergnügungsreiſe nach Italien anzutreten, und Luiſe benützte den Pariſer Aufenthalt zu verſchiedenen reichen Einkäufen. Es dünkte mich natürlich, daß ſie ſich für die Folgen unſrer ſo ſinnlos erſcheinenden Überſiedelung nach Paris in keiner Weiſe mitleidend oder verantwortlich fühlen konnten, und, ohne uns den falſchen Anſchein einer angenehmen Lage zu geben, zog ich aus meinen verwandtſchaftlichen Beziehungen dennoch auch nicht den geringſten Vorteil. Minna war ſogar ſo gutmütig, meiner Schweſter bei ihren luxuriöſen Einkäufen behilflich zu ſein, während wir einzig beſorgt waren, den wohlhabenden Verwandten den Argwohn zu benehmen, daß wir etwa ihre Teilnahme zu erwecken geſonnen ſeien.

Dagegen führte mir meine Schweſter eine wunderliche Bekanntſchaft zu, welche bald zu großer Teilnahme an allem, was mich betraf, ſich beſtimmen ſollte. Es war dies der junge Maler Ernſt Kietz aus Dresden, ein ungemein treuherziger, gutmütiger Naturmenſch, deſſen leichtes Talent für Porträtieren in einer ihm eignen bunten Kreidemanier in ſeiner Heimat den blutjungen Menſchen ſo beliebt gemacht hatte, daß er durch ſeine gewinnreichen Erfolge ſich hatte beſtimmen laſſen, zur höheren Ausbildung ſeiner Anlagen ſich nach Paris zu wenden, wo er nun ſeit ziemlich einem Jahre ſich aufhielt und im Atelier Delaroches ſeine Studien machte. Daß er bei ſeinem ſeltſam, faſt kindiſch zerfahrenen Weſen, beim Mangel aller ernſteren Bildung, und bei der ungemeinen Schwäche ſeines Charakters hiermit den Weg gewählt hatte, auf welchem er, trotz ſeines wahrhaften Talentes, bald rettungslos ſeicht verfallen mußte, dies ſollte ich zu meinem Bedauern, infolge meiner anhaltenden freundſchaftlichen Beziehungen zu ihm, leider immer mehr innewerden. Für jetzt war mir, und namentlich auch meiner armen, oft ſehr vereinſamten Frau, der kindlich zutrauliche Menſch ſehr angenehm, und ſeine große Gutmütigkeit und herzliche Hingebung machten ſeine Freundſchaft in Zeiten der äußerſten Not mir ſogar zu einem Quell der Hilfe. Er wurde nun dem abendlichen Familienkreis eingereiht, ſo ſonderbar er auch in jeder Hinſicht im Umgange mit dem alten ängſtlichen Anders und dem ernſt gediegenen Lehrs ſich ausnahm. Seine ungemeine Gemütlichkeit und ſeine oft höchſt komiſchen Einfälle machten ihn uns bald unentbehrlich; namentlich ergötzte uns häufig der zuverläſſige Eifer, in welchem er ſich, ohne in die mindeſte Verlegenheit zu geraten, auf franzöſiſche Unterhaltung einließ, trotzdem er es ſpäter ſelbſt nach einem zwanzigjährigen Aufenthalt noch nicht dazu brachte, nur zweier aufeinander folgender Worte ſich richtig zu bedienen. Seine Studien bei Delaroche gingen auf die Aneignung der Ölfarbe aus; offenbar zeigte er auch hierzu vieles Talent: dennoch war dies die Klippe, an welcher er ſcheiterte. Es fand ſich nämlich, daß das Umſetzen der Farben auf der Palette, und beſonders das Auswaſchen der Pinſel, ſeine Zeit ſo vollſtändig in Beſchlag nahmen, daß er ſehr ſelten zum eigentlichen Malen kam. Da es nun im tiefen Winter ſtets ſo früh Nacht wurde, und er, wenn er mit Palette und Pinſel in Ordnung war, nun nichts mehr ſehen konnte, ſo gelang es ihm, nach meiner Erfahrung, nie, auch nur ein einziges Porträt zu vollenden. Fremde, welchen er empfohlen war und deren Porträt ihm beſtellt wurde, mußten ſtets Paris verlaſſen, ehe er damit nur zur Hälfte fertig geworden war; endlich hatte er ſich ſogar über das ganz beſondre Unglück zu beklagen, daß ſeine Kunden ihm unter dem Porträtieren wegſtürben. Nur ſein Hauswirt, dem er ſtets die Miete ſchuldig blieb, wußte es ſo anzufangen, daß Kietz das Porträt gerade dieſes ſchrecklichen Menſchen fertig machte; ſo viel ich weiß, iſt dies das einzige von Kietz vollendete Porträt. Dagegen glückten ihm kleine Croquis, wie er ſie uns des Abends, angeregt durch Gegenſtände unſrer Unterhaltung, ſofort zum Beſten gab, durch naive Einfälle und leichte Ausführung. Schon in dieſem erſten Winter entwarf er auch ein fleißig ausgeführtes Bleiſtiftporträt von mir, welches er, nachdem er mich noch beſſer hatte kennen lernen, nach zwei Jahren von neuem überarbeitete, und in der Faſſung beendete, wie es noch jetzt aufbewahrt wird. Es freute ihn, mich in der Stimmung aufzufaſſen, in welcher er mich beim abendlichen Geſpräch, bei behaglicher Belebung meiner Lebensgeiſter, beobachtet hatte. In der Tat verging kein Abend, ohne daß die, durch die troſtloſen Bemühungen und Erfahrungen des Tages oft verzweiflungsvoll niedergedrückte Stimmung, bei mir endlich ſich doch bis zum Eintritt der vollen, mir eignen Heiterkeit aufklärte; und den gemütlichen Kietz reizte es, gerade aus jener kummervollen Periode mich der Welt in der Haltung eines ſeiner Erfolge vollſtändig ſicheren, lächelnd über das Leben hinwegſehenden Menſchen darzuſtellen. —

Noch vor Ende des Jahres 1839 war auch meine jüngſte Schweſter Cäcilie als Gattin des Eduard Avenarius in Paris angekommen. Die Befangenheit, mit uns in leicht errätlicher bedürfnisvoller Lage hier in Paris, wohin keinerlei ſolide Ausſicht uns geführt hatte, zuſammen zu treffen, war uns bei der jungen Frau, welche ſelbſt ihrem Mann in keineswegs bedeutende Verhältniſſe gefolgt war, wohl erklärlich. Wir zogen daher vor, ſtatt unſere Verwandten häufig aufzuſuchen, lieber abzuwarten, bis ſie uns aufſuchen würden, worüber genügende Zeit verſtrich.

Sehr erwärmend regte uns dagegen ein längeres Wiederſehen Heinrich Laubes an, welcher im Anfang des neuen Jahres 1840 mit ſeiner Frau, geb. Iduna Budäus, der jungen Witwe eines vermögenden Leipziger Arztes, die er ſeit unſrer letzten Trennung in Berlin unter beſondren Umſtänden geheiratet hatte, zu ſeinem Vergnügen auf einige Monate in Paris verweilte. Schon während ſeiner früher erwähnten langen Unterſuchungshaft hatte die junge Frau, von ſeinem Schickſale gerührt, ohne ihm zuvor durch nähere Bekanntſchaft vertraut worden zu ſein, große Teilnahme und Fürſorge gezeigt. Als ich damals Berlin verließ, erſchien auch bald Laubes Verurteilung, welche unerwartet mild auf ein Jahr ſtädtiſches Gefängnis lautete. Es wurde ihm geſtattet, nach ſeiner Wahl ſeine Strafzeit im Stadtgefängniſſe von Muskau in Schleſien zu verbüßen, wo er den Vorteil der Nähe des ihm befreundeten Fürſten Pückler genoß, mit welchem er, unter beſondrer Begünſtigung der dem Fürſten untergebenen Gefängnisdirektion, in tröſtlichen Verkehr und ſelbſt perſönlichen Umgang treten konnte. Seine Freundin hatte ſich entſchloſſen, gerade zur Zeit des Antritts ſeiner Gefängnisſtrafe ſich ihm zu vermählen, um ihm in Muskau liebevoll behilflich zur Seite ſein zu können. War es für mich nun ſchon an und für ſich erfreulich, den älteren Freund in jetzt ſo vorteilhaft geſtalteter Lage wiederzuſehen, ſo empfand ich dagegen auch die wohltätige Befriedigung, von ihm die früher gewohnte Teilnahme unverändert mir zugewandt zu ſehen. Wir waren häufig zuſammen; auch unſre Frauen befreundeten ſich, und Laube war der erſte, welcher meinen tollkühnen Pariſer Zug mit gewogenem Humor aufzufaſſen verſtand. — Bei ihm lernte ich auch Heinrich Heine kennen, und beide unterhielten ſich oft in gutmütigen Scherzen, die mich ſelbſt gern zum Lachen brachten, über meine wunderliche Lage. Es war Laube unmöglich, mir über mein Vorhaben, es in Paris zu etwas bringen zu wollen, in ernſt bedenklicher Weiſe Vorſtellungen zu machen, da er ſah, daß ich ſelbſt mit einer Laune, die wiederum ihn hinriß, meine auf ſo nichtige Hoffnungen begründete Lage behandelte. Dagegen war er darauf bedacht, wie er, ohne Einſpruch gegen die Wahl meines Lebensweges zu erheben, mir helfen könne, und wünſchte deshalb von mir nur einen irgendwie plauſiblen Plan für meine nächſten Unternehmungen dargelegt zu bekommen, um daraufhin in der Heimat, wohin er bald zurückkehrte, mir Unterſtützung erwirken zu können. Nun fand es ſich denn, daß um dieſe Zeit ich in ſo hoffnungsvolles Einvernehmen mit der Direktion des Théâtre de la Renaissance trat; hiermit ſchien ein Boden gewonnen zu ſein, und ich glaubte erklären zu dürfen, daß, wenn mir die Deckung meiner Bedürfniſſe für ein halbes Jahr verſichert würde, ich in dieſer Zeit es zu etwas bringen müßte. Laube verſprach hierfür zu ſorgen, und hielt Wort. Er beſtimmte in Leipzig einen ſeiner vermögenden Freunde und, infolge dieſes Beiſpiels, auch den vermögenden Teil meiner Familie, mir für ein halbes Jahr eine, durch Avenarius in monatlichen Raten mir auszuzahlende, Suſtentation zu erwirken.

Demzufolge beſtimmten wir uns, wie erwähnt, das hôtel garni zu verlaſſen und eine ſelbſtändige Wohnung in der rue du Helder zu beziehen. Meine Frau, deren vorſichtiges und ſolides Weſen durch die Nötigung zur Teilnahme an meiner ſorgloſen Behandlung der bürgerlichen Lebensfragen bereits in Schwanken und Unſicherheit gebracht worden war, ließ ſich hierbei namentlich durch die Annahme beſtimmen, daß ſie es verſtehen werde, einen eigenen Haushalt weniger koſtſpielig einzurichten, als das hôtel garni- und Reſtaurant-Leben für uns war. Der Erfolg erwies dieſe Annahme auch als ſehr richtig; das Bedenkliche lag nur darin, daß dieſe eigne Haushaltung eben ohne jeden Beſitz erſt zu gründen war, ſomit alles, was eine häusliche Wirtſchaft ermöglicht, ohne Mittel dazu, erſt angeſchafft werden mußte. Hierfür wußte nun eben Lehrs, welcher bereits genügend in den eigentümlichen Zug der Pariſer Lebensverhältniſſe eingeweiht war, Rat. Nach ſeiner Auffaſſung war mein ganzes bis hierher gediehenes Pariſer Unternehmen nur durch einen meinem Wagnis entſprechenden Erfolg zu rechtfertigen; da ich außerdem gar keine Mittel beſaß, mich in Paris geduldig längere Jahre über der Erwartung hinzugeben, ſo mußte ich auf eine außerordentliche Begünſtigung der Umſtände rechnen, oder ſofort gänzlich abſtehen. Der erwartete Erfolg mußte im Laufe eines Jahres eintreten oder ich war unter allen Umſtänden geſcheitert; ſo hieß es denn wagen, da ich nun einmal „Wagner“ hieße, und er nicht geneigt ſei in betreff meiner, dieſen Namen von „Fuhrwerk“ abzuleiten. Meine für 1200 Fr. gemietete Wohnung hatte ich erſt in vierteljährlichen Raten zu bezahlen; für das Ameublement und die Ausſtattung der Wohnung wies er mir durch Vermittelung der Wirtin ſeines Hotels einen „Menuisier“ zu, welcher mir alles Nötige gegen ſpätere bequem dünkende Abzahlungen lieferte. Lehrs blieb dabei: wenn ich nicht auch nach außen hin Selbſtvertrauen zeigte, würde ich in Paris zu nichts kommen. Meine Audition ſtand bevor; das Théâtre de la Renaissance war mir gewiß; Dumerſan begehrte eifrig mein „Liebesverbot" vollends ganz in franzöſiſche Verſe zu bringen. So ward es denn gewagt. Am 15. April zogen wir, zur Verwunderung des Concierge des Hauſes der rue du Helder, mit außerordentlich wenigem Gepäck, in die ziemlich behagliche neue Wohnung ein. —

Mit dem erſten Beſuche, den ich in dieſer, auf kühne Hoffnungen hin bezogenen Wohnung erhielt, meldete mir Anders, daß das Théâtre de la Renaissance ſoeben ſeinen Bankrott erklärt habe und geſchloſſen ſei. — Dieſe Kunde, die mich wie ein Donnerſchlag traf, ſchien mehr als ein gewöhnlicher Unglücksfall mir ſagen zu wollen: ſie enthüllte mir mit Blitzesſchnelle zugleich auch die ganze Richtigkeit der mir eröffneten Ausſichten. Meine Freunde ſprachen ſich offen dahin aus, daß Meyerbeer von den Verhältniſſen des Theaters, an welches er mich, von der Großen Oper ab, gewieſen, vermutlich ſehr genau unterrichtet geweſen ſei. Den hieran ſich knüpfenden Betrachtungen hing ich noch nicht weiter nach, da ich genügenden Grund zur Bitterkeit empfand, wenn ich mir überlegte, was ich nun mit meiner hübſch eingerichteten Wohnung anfangen wollte.

Da meine Sänger bereits die zur Audition beſtimmten Stücke des „Liebesverbots" genügend eingeübt hatten, wollte ich hieraus wenigſtens den Vorteil ziehen, ſie einigen einflußreichen Perſonen zu Gehör zu bringen. Da es ſich eben nur um die Anwohnung dieſer kleinen Audition, keineswegs aber um daran ſich knüpfende Konſequenzen handelte, verweigerte mir Herr Edouard Monnaie, welcher nach Duponchels Abgang zum proviſoriſchen Direktor der Großen Oper ernannt war, meiner Einladung Folge zu geben um ſo weniger, als die vortragenden Sänger dem ihm untergebenen Inſtitut angehörten. Außerdem machte ich mich nun aber auf, Scribe zu beſuchen und ihn ebenfalls zu meiner Audition einzuladen; mit freundlichſter Bereitwilligkeit ſagte er zu. Vor den beiden genannten Herren ließ ich eines Tages im Geſangs-Foyer der Großen Oper meine drei Stücke, welche ich ſelbſt am Klavier akkompagnierte, vortragen; ſie fanden die Muſik „charmant".

Scribe erklärte ſeine Bereitwilligkeit, ſofort einen Text für mich zu arrangieren, ſobald die Adminiſtration der Oper mir die Kompoſition desſelben auftragen würde, wogegen Herr Monnaie nichts einzuwenden hatte, als daß ein ſolcher Auftrag ſobald nicht möglich ſein würde. Daß es ſich hier nur um freundliche Phraſen handelte, entging mir nicht, und ich fand es überhaupt, namentlich von Scribe, recht artig, daß er eben nur gekommen war, und mich einer freundlichen Phraſe wert gehalten hatte. —

Im Innerſten fühlte ich mich wahrhaft nur dadurch beſchämt, daß ich mit dem leichtſinnigen Jugendwerke, welchem ich die drei vorgeführten Stücke entnahm, mich ernſtlich noch einmal befaßt hatte, was natürlich nur in der Meinung geſchah, ich würde durch Aneignung des leichtfertigen Geſchmacks am ſchnellſten in Paris es zu etwas bringen. Die Abwendung von dieſer Geſchmacksrichtung, wie ſie längſt in mir vorbereitet war, fiel in mir daher mit dem Aufgeben aller Hoffnungen auf Paris zuſammen. Daß meine Lage ſich ſo gefügt hatte, daß ich dieſe bedeutende innere Wendung gegen niemand, namentlich gegen meine arme Frau, nicht ausſprechen durfte, verſetzte mich in einen ſchwermütigen Zuſtand. Fuhr ich aber fort, noch gute Miene zum böſen Spiel zu machen, ſo dachte ich innerlich doch bereits in keiner Weiſe mehr an die Möglichkeit eines Erfolges in Paris. Einem unabſehbaren Elend entgegenſehend, empfand ich ein wahrhaftes Grauen vor der lachenden Geſtalt, welche nun in der üppigen Maiſonne Paris vor unſren Augen annahm. Die ungünſtige Zeit für jeder Art Kunſtunternehmungen war ſomit an ſich für Paris eingetreten; von jeder Türe, an welche ich mit verſtellter Hoffnung klopfte, wurde ich mit dem ſchrecklich monotonen „Monsieur est à la campagne“, abgewieſen. Auf weiten Spaziergängen, auf welchen wir uns ſo grenzenlos fremd unter dem bunten Menſchengewimmel fühlten, phantaſierte ich meiner armen Frau oft von den ſüdamerikaniſchen Freiſtaaten vor, in welchen man von all dieſem unheimlichen Spuk gänzlich entfernt wäre, von Oper und Muſik nichts mehr wiſſe, und ſich durch tüchtige Arbeit leicht eine vernünftige Exiſtenz gründen könnte. Minna, die nicht verſtand, was das ſagen ſollte, verwies ich auf eine kürzlich von mir geleſene Erzählung von Zſchokke: Die Gründung von Maryland, in welcher das Gefühl des Aufatmens gequälter und verfolgter europäiſcher Einwandrer in ſehr verführeriſcher Weiſe mir mitgeteilt worden war. Praktiſcher geſinnt, verwies ſie auf die Nötigung, uns das Aushalten in Paris zu ermöglichen, weshalb ſie auf Erſparniſſe aller Art bedacht war. — Ich dagegen entwarf den Plan zum Gedicht meines „Fliegenden Holländers“, bei welchem ich die Möglichkeit eines Auftretens in Paris immer noch im Auge behielt. Ich faßte den Stoff nämlich für einen einzigen Akt zuſammen, wozu mich zunächſt der Gegenſtand ſelbſt beſtimmte, da ich auf dieſe Weiſe ihn, ohne alles jetzt mich anwidernde Opernbeiwerk auf den dramatiſchen einfachen Vorgang zwiſchen den Hauptperſonen zuſammengedrängt geben konnte. Nach der praktiſchen Seite hin glaubte ich aber annehmen zu dürfen, daß ich für eine einaktige Oper, wie man ſie als ſogenanntes Lever de rideau vor einem Ballett in der Großen Oper häufig gab, am eheſten Ausſicht zur Annahme meiner projektierten Arbeit erkannte. Hierüber ſchrieb ich Meyerbeer nach Berlin, und bat um ſeine Verwendung. Außerdem nahm ich jetzt die Kompoſition des „Rienzi“ wieder auf, an welchem ich nun ununterbrochen bis zur Vollendung weiterarbeitete.

Unterdes trübte ſich unſere Lage immer mehr; die durch Laube erwirkten Subſidien war ich genötigt bald vorſchußweiſe aufzuzehren, wodurch ich mich der Teilnahme meines Schwagers Avenarius, der unſre Pariſer Niederlaſſung immer unbegreiflicher fand, ſtets mehr entfremdete. — Eines Morgens, als wir in großer Sorge die Möglichkeit der Erſchwingung des erſten Mietzins-Termines beraten hatten, meldete ſich ein Facteur der Meſſagerien mit einem aus London mir zugeſchickten Pakete; ich hielt es für eine Sendung des Himmels, und erbrach das Siegel, während nun ein Buch zur Einzeichnung der Empfangsbeſcheinigung mir vorgeſchoben wurde, in welchem ich zugleich erſah, daß ich ſieben Franken für das Porto zu bezahlen hätte. Zu meinem Schreck erkannte ich außerdem in dem Paket die Partitur meiner Ouvertüre „Rule Britannia“, welche von der Philharmoniſchen Geſellſchaft in London mir zurückgeſandt wurde. Wütend erklärte ich dem Überbringer, daß ich das Paket nicht annähme, wogegen er auf das lebhafteſte remonſtrierte, da ich es jetzt bereits eröffnet hatte.

Nichts half ihm: ich hatte keine ſieben Franken; ich erklärte, er habe mir zu ſpät die Berechnung des Portos mitgeteilt, und zwang ihn ſo, das einzige Exemplar meiner Ouvertüre der Kompagnie der Herren Laffitte und Gaillard als Eigentum, über welches ſie nach Gutdünken verfügen könnten, zurückzuſtellen. Was aus dieſem Manuſkript geworden, intereſſierte mich nie zu erfahren. —

Gegen ſolche Kalamität wußte nun Kietz plötzlich guten Rat zu ſchaffen. Von einem alten Fräulein Leplay, einer ſehr reichen und wunderlich geizigen alten Jungfer in Leipzig, hatte er den Auftrag erhalten, in Paris ein billiges Abſteigequartier für ſich und Kietzens eigene Stiefmutter, in deren Geſellſchaft ſie zu reiſen gedachte, zu beſorgen. Da unſre, wenn auch nicht große, dennoch über unſren Notbedarf geräumige Wohnung uns bereits ſchnell zur peinlichſten Laſt geworden war, ſtanden wir keinen Augenblick an, ſofort den beſſeren Teil derſelben für die Dauer ihres Pariſer Aufenthaltes, welcher gegen zwei Monate währte, zu vermieten. Außerdem beſorgte meine Frau den Gäſten, ganz wie in einem hôtel garni, das Frühſtück, wobei ſie ſich freute, die wenigen Sous, welche hierbei herauskamen, als ihr Verdienſt anzuſehen. So läſtig uns das wunderliche Original von geiziger alter Jungferſchaft fiel, half doch das mit ihr eingegangene Geſchäft einigermaßen die ſchwere Zeit zu überſtehen, und ich vermochte es, trotz der häuslichen Unruhe, ungeſtört an meinem „Rienzi“ fortzuarbeiten. — Schwieriger wurde dies, als wir nach dem Abzug des Fräuleins Leplay ein Zimmer unſrer Wohnung von neuem an einen deutſchen Geſchäftsreiſenden vermieteten, welcher in ſeinen Mußeſtunden eifrig Flöte blies. Dieſer nannte ſich Brix, war ein beſcheidener, gutartiger Menſch, welcher uns durch einen ſeither neu gewonnenen Freund, den Maler Pecht, zugewieſen worden war. Pecht war mir durch Kietz bekannt geworden, welcher mit dieſem gemeinſchaftlich in Delaroches Atelier ſtudierte. Er war der volle Gegenſatz von Kietz; mit offenbar geringerem Talente begabt, erfaßte er dagegen ſeine Aufgabe, unter ſchwierigen Umſtänden in möglichſt kurzer Zeit die Ölmalerei zu erlernen, mit einem ungewöhnlichen Fleiß und Ernſte; dazu war er gebildet, ſowie weiterer Ausbildung mit Eifer zugänglich, und erwies ſich dazu rechtſchaffen, ſtreng und zuverläſſig. Wenn auch nicht in dem Grade von Vertraulichkeit unſrem Verkehre eingereiht, wie die drei älteren Freunde, gehörte er doch von nun an zu dieſen wenigen, welche in Trübſal fortgeſetzt treu zu uns hielten, und faſt regelmäßig des Abends bei uns ſich einfanden. —

Von Laubes fortgeſetzter Freundesſorge für mich erhielt ich eines Tages einen überraſchend neuen Beweis. Der Intendant eines Grafen Kuskelew fand ſich bei mir ein, und eröffnete mir nach einigen Erkundigungen über meine Situation, von welcher der Graf durch Laube in Karlsbad unterrichtet worden war, kurz und bündig, daß ſein Patron mir nützlich zu ſein und mich deshalb kennen zu lernen wünſche. Dieſer beabſichtigte nämlich, in Paris das Perſonale einer kleinen komiſchen Oper zu engagieren, welches ihm auf eines ſeiner Güter nach Rußland folgen ſollte; für dieſe ſuche er einen Muſikdirektor, welcher gewandt genug ſei, ihm bereits bei der Aufbringung der Truppe in Paris behilflich zu werden. So ließ ich mich denn willig in das Hotel des Grafen ſelbſt beſcheiden, fand da einen geſchmeidig zutraulich ſich gebärdenden, bereits etwas ältlichen Herrn, welcher gutmütig von mir ſich meine kleinen franzöſiſchen Geſangskompoſitionen vortragen ließ. Mit einem Blick hatte jedenfalls der menſchenkundige Herr gewahrt, daß ich nicht ſein Mann ſei, und ließ ſich, unter allerhand freundlichen Bezeugungen, in weitere Verhandlungen über die mir mitgeteilte Opernunternehmung nicht erſt weiter ein. Dagegen überſandte er mir noch am ſelbigen Tage mit einigen freundlichen Zeilen zehn Napoleonsdor, von denen ich nicht wußte, was damit bezahlt ſein ſollte. Ich ſchrieb ihm daher, bat mir nähere Angabe deſſen, was er von mir wünſche, und erſuchte ihn um die Beſtellung einer Kompoſition, da ich annähme, er habe mir das Honorar dafür im voraus bezahlt. Da ich keine Antwort erhielt, ſuchte ich mehrmals, aber vergebens, bei ihm wieder vorzukommen. Auf andrem Wege erfuhr ich ſpäter, daß Graf Kuskelew nur den Genre der Oper Adams anerkenne, und in betreff des zu engagierenden Opernperſonales ſeinen Neigungen gemäß es außerdem mehr auf einen kleinen Serail, als auf ein Kunſtinſtitut abgeſehen hatte. — —

Mit dem Muſikhändler Schleſinger hatte ich es bisher zu nichts bringen können. Es war mir unmöglich, ihn zur

Herausgabe meiner kleinen franzöſiſchen Geſangskompoſitionen zu bewegen. Um auf dieſem Wege aber doch auch etwas für mein Bekanntwerden zu tun, entſchloß ich mich, auf meine Koſten die „deux grénadiers“ bei ihm ſtechen zu laſſen. Kietz mußte ein großartiges Titelblatt dazu auf Stein zeichnen. Schließlich berechnete mir Schleſinger fünfzig Franken für die Koſten. Das Schickſal dieſer Publikation iſt immerhin merkwürdig: das Werk trug Schleſingers Verlags-Firma, und der Ertrag des Verkaufes ſollte, da alle Koſten mir zur Laſt fielen, natürlicherweiſe zu meinem Vorteile berechnet werden. Daß gar kein Exemplar davon abgeſetzt wurde, mußte ich den ſpäteren Verſicherungen des Verlegers glauben. Nachdem ich ſpäter in Dresden durch meinen „Rienzi“ ſchnell einen Namen gewonnen, fand der Mainzer Muſikhändler Schott, deſſen Verlag faſt ausſchließlich aus franzöſiſcher überſetzter Ware beſtand, es geraten, dieſe „deux grénadiers“ für Deutſchland abzudrucken. Unter den Text der franzöſiſchen Überſetzung ließ er den deutſchen Originaltext von Heine ſetzen, welcher jedoch, da das franzöſiſche Gedicht eine ſehr freie Bearbeitung, namentlich auch im Versmaß gänzlich verſchieden vom Original war, in ſo grotesker Weiſe zu meiner Kompoſition paßte, daß ich über die mir angetane Schmach empört, gegen die Schottſche Publikation, als einen ohne mein Wiſſen verfertigten Nachdruck, zu proteſtieren mich genötigt hielt. Hiergegen drohte Schott mir mit einem Injurienprozeß, weil ſeine Ausgabe nach der beſtehenden Übereinkunft nicht ein Nachdruck, ſondern ein Abdruck ſei, was mich, um von weiteren Verdrießlichkeiten verſchont zu bleiben, zu einer auf die von mir ungekannte Unterſcheidung ſich beziehende Ehrenerklärung bewog. Als ich nun im Jahre 1848[1]) in Paris beim Nachfolger Schleſingers, Herrn Brandus, mich nach dem Schickſale meines Werkchens, von dem ich erfuhr, daß man eine neue Ausgabe gemacht hatte, erkundigte, wollte man von irgend einem Rechte meinerſeits nicht das mindeſte wiſſen. Da ich keine Luſt hatte, für mein Geld mir ein Exemplar zu kaufen, habe ich mich daher bis auf den heutigen Tag ohne Beſitz meines Eigentums behelfen müſſen. In welchem Maßſtabe ſich ſpäter ähnliche gewinnreiche Beziehungen zu der Herausgabe meiner Werke ſteigerten, wird ſich in der Folge zeigen.

---

[1]) [Richtig: 1849.]

Für jetzt handelte es ſich darum, Schleſinger für die berechneten fünfzig Franken zu entſchädigen: er ſchlug mir dazu Arbeiten für die von ihm herausgegebene „Gazette musicale“ vor; da ich in keiner Weiſe der franzöſiſchen Sprache für ſchriftſtelleriſche Arbeiten mächtig genug war, mußten meine Artikel überſetzt und die Hälfte des Honorars an den Überſetzer bezahlt werden. Immerhin tröſtete er mich, daß ich für den Druckbogen gelieferter Arbeit doch noch ſechzig Franken bekommen würde: was ein ſolcher Druckbogen hieß, ſollte ich bald erfahren, als ich um meiner Zahlung willen bei dem hierzu ſtets höchſt verdroſſenen Verleger mich zu melden hatte, dieſer ein widerwärtiges eiſernes Inſtrument, auf welchem die Zeilen der Spalten mit Zahlen abgemeſſen waren, an den zu taxierenden Artikel anlegte, und nach ſorgfältiger Abrechnung des Raumes für Titel und Unterſchrift die Addition der Zeilen ausführte, wobei es ſich herausſtellte, daß, was ich für einen Bogen gehalten hatte, eigentlich nur ein halber Bogen war. — Genug, ich begann nun für das wunderliche Schleſingerſche Blatt Artikel zu ſchreiben. Der erſte war ein größerer Aufſatz: De la musique allemande, in welchem ich mich über den innigen und ernſten Charakter des deutſchen Muſiktreibens mit damals mir nötiger ſchwärmeriſcher Übertreibung ausließ, ſo daß ſchon Freund Anders bemerkte, es wäre ſchön, wenn es in Deutſchland wirklich ſo wäre. Ich genoß die für mich überraſchende Genugtuung, dieſen Artikel in der Folge in einer mailändiſchen Muſikzeitung italieniſch reproduziert zu ſehen, wobei es mir Lächeln erweckte, aus einem, gegenwärtig wohl nicht mehr möglichen, Verſehen als: „dottissimo musico tedesco“ angeführt zu werden. Schon jetzt ſchien mein Aufſatz nicht ungünſtig bemerkt worden zu ſein: Schleſinger erſuchte mich, über die Bearbeitung des Pergoleſeſchen Stabat mater von dem ruſſiſchen General Lwoff einen — jedenfalls empfehlenden — Artikel zu liefern, was ich mit zweckdienlicher Breite zu ermöglichen ſuchte. Aus eigenem Antrieb ſchrieb ich den bereits gemütlicher gehaltenen Aufſatz: „Du métier du Virtuose et de l'endépendance du Compositeur.“

Unterdeſſen überraſchte mich mitten im Sommer eine Ankunft Meyerbeers, welcher ſich auf 11 Tage in Paris einfand. Er bezeigte ſich ſehr teilnehmend und verbindlich. Da ich ihm meine Idee, eine einaktige Eröffnungsoper für das Ballett zu ſchreiben, und meine Bitte, hierzu mit dem neueſten Direktor der Großen Oper, Herrn Léon Pillet, mich bekannt zu machen, mitteilte, trug er endlich auch kein Bedenken, dieſen Herrn mit mir zu beſuchen und mich ihm zu empfehlen. Leider hatte ich die unangenehme Überraſchung, bei den ernſtlichen Beratungen der beiden Herren darüber, was mit mir anzufangen ſei, Meyerbeer auf den Vorſchlag geraten zu ſehen, ich möchte mich doch entſchließen, mit einem andern Komponiſten zuſammen einen Akt zu einem Ballett zu komponieren. Hiervon wollte ich natürlich nichts wiſſen, und übergab dagegen Herrn Pillet den ſehr kurz gefaßten Entwurf des Süjets des „Fliegenden Holländers“. — So weit war es wieder gediehen, als Meyerbeer, diesmal für lange Zeit, wieder Paris verließ.

Während ich längere Zeit von Herrn Pillet gar nichts erfahren konnte, arbeitete ich nun fleißig an der Kompoſition des „Rienzi“ weiter; mußte mich aber, zu meinem nagenden Kummer, oft darin unterbrechen, um Arbeiten für Schleſinger, welche mir das Leben zu friſten helfen ſollten, zu fördern. Da bei meiner Mitarbeiterſchaft an der „Gazette musicale“ ſo gar wenig herauskam, trug mir Schleſinger eines Tages die Verfertigung einer Methode für Cornet à pistons auf. Meinem Staunen darüber, wie ich dies beginnen ſollte, entgegnete er mit der Zuſendung von fünf, bereits erſchienenen, verſchiedenen Schulen für das Cornet à pistons, welches damals das beliebteſte Privatinſtrument der jüngeren männlichen Bevölkerung von Paris war. Aus dieſen fünf Methoden ſollte ich ſehr einfach eine ſechſte neue kombinieren, da es Schleſinger eben nur darauf ankam, eine ſolche in ſeinem Verlag zu haben. Wirklich begann ich mir ganz ernſtlich den Kopf darüber zu zerbrechen, wie ich dies anfangen ſollte, als Schleſinger mich von dieſer Zumutung wieder befreite, da ihm ſoeben eine bereits fertige Methode eingeſandt worden ſei. Dagegen ſollte ich nun nicht weniger wie vierzehn „Suiten“ für Cornet à pistons ſchreiben; hierunter wurden Auszüge von Opernmelodien für dieſes Inſtrument verſtanden, und um für dieſe Arbeit mich mit Stoff zu verſehen, ſchickte mir Schleſinger nicht mehr wie 60 vollſtändige Opernklavierauszüge ins Haus. Dieſe durchſuchte ich nun nach geeigneten Melodien für meine Suiten, merkte in jedem Bande die aufgefundenen Stellen mit Papierſtreifen an, und führte mit den 60 Klavierauszügen ein ſonderbar konſtruiertes Bauwerk um meinen Arbeitstiſch auf, um von meinem Sitze aus nach möglichſter Varietät den melodiſchen Stoff zur Hand zu haben. Zu meiner großen Befriedigung, jedoch zur Beſtürzung meiner armen Frau, eröffnete mir mitten in dieſer Arbeit Schleſinger, daß Herr Schiltz, der Haupt-Kornettbläſer von Paris, welchem er meine Etüden vor dem Stiche zur Durchſicht mitteilen mußte, erklärt habe, ich verſtünde ja gar nichts von dem Inſtrumente, und hätte gemeiniglich zu hohe Tonarten gewählt, welche die Pariſer nicht herausbringen würden. Das bereits von mir Gearbeitete wurde unter dieſen Umſtänden, da Schiltz zur Verbeſſerung ſich bereit erklärte, allerdings gegen Abzug der Hälfte des Honorars, welche an dieſen bezahlt werden mußte, beibehalten; des weiteren aber wurde ich von dieſer Beſtellung befreit, und die 60 Klavierauszüge wanderten wieder in das merkwürdige Magazin der rue Richelieu zurück.

So ſtand es denn um meine Einkünfte wiederum ſchlecht genug; die Not im Hauſe wuchs, während ich allerdings wieder Freiheit hatte, um die letzte Hand an „Rienzi“ zu legen. Am 19. November vollendete ich endlich dieſe umfangreichſte aller Opern gänzlich. Ich hatte mich bereits dafür entſchieden, dieſes Werk dem Dresdener Hoftheater zur erſten Aufführung anzubieten, um im glücklichen Fall hierdurch mir wieder die Brücke nach Deutſchland zu bauen. Für Dresden hatte ich mich beſtimmt, weil ich dort in Tichatſchek den beſten Tenoriſten für die Hauptrolle anzutreffen wußte; dazu rechnete ich auf meine Bekanntſchaft mit der von früher her mir freundlich geſinnten Schröder-Devrient, welche ſich, aus Rückſichten für meine Familie, ſchon ſeinerzeit für die Empfehlung meiner „Feen“ am Dresdener Hoftheater, wenn auch vergeblich, bemüht hatte; außerdem kannte ich in dem Theaterſekretär, Hofrat Winkler (genannt Theodor Hell), einen alten Freund meiner Familie; auch der Kapellmeiſter Reiſſiger war mir, bei Gelegenheit jenes Jugendausfluges mit Apel nach Böhmen, durch einen in Dresden luſtig verlebten Abend bekannt geworden. An all dieſe Genannten ſetzte ich nun beziehungsvolle, beredſame Briefe auf, fügte ein offizielles Schreiben an den Intendanten, Herrn von Lüttichau, ja ſogar ein formelles Bittgeſuch an den König von Sachſen bei, und machte nun alles zur Verſendung fertig.

Zuvor hatte ich nicht verſäumt, die genaue Angabe der Tempi meiner Oper mit Hilfe des Metronomen anzugeben; da ich kein ſolches Inſtrument beſaß, hatte ich mir dieſes ausleihen müſſen, und machte mich nun eines Morgens auf, um den Metronomen, unter meinem dünnen Mäntelchen verborgen, dem Eigentümer zurückzuſtellen. — Der Tag, an welchem dies geſchah, war einer der merkwürdigſten meines Lebens, weil an ihm ſich das ganze Mißgeſchick meiner damaligen Lage in wirklich grauenvoller Weiſe zuſammendrängte. Außerdem daß ich von Tag zu Tag nicht wußte, woher die wenigen Franken zu nehmen ſeien, um von Minna unſre dürftige Wirtſchaft beſtreiten zu laſſen, waren nun einige Wechſel fällig geworden, welche ich nach Pariſer Gewohnheit für die Einrichtung meiner Wohnung ſeinerzeit ausgeſtellt hatte. Irgend eine Rettung erwartend, mußte ich zunächſt verſuchen, die Inhaber der Wechſelbilletts zur Geſtundung zu überreden: da ſolche Wechſel als Commerce-Papiere durch vielerlei Hände gehen, hatte ich in den verſchiedenſten Quartier's die Betreffenden aufzuſuchen; an dem genannten Tage galt es, einen Käſehändler in einem fünften Stock der Cité zu beſchwichtigen. Zugleich aber hatte ich vor, den Bruder meiner beiden Schwäger Brockhaus, Heinrich, welcher um dieſe Zeit nach Paris gekommen war, um ſeine Hilfe anzugehen; bei Schleſinger wollte ich mir ſo viel Geld verſchaffen, um meine heute abzuſendende Partitur auf der Meſſagerie frankieren zu können. Während ich nun zu gleicher Zeit auch den ausgeliehenen Metronomen fortzutragen hatte, verließ ich nach bangem Abſchied am frühen Morgen Minna, welche aus Erfahrung wußte, daß ſie, wenn ich, um Geld aufzutreiben, ausging, mich vor ſpätem Abend nicht wiederzuſehen bekäme. Die Straßen bedeckte ein dicker Nebel, und als ich zum Hauſe heraustrat, war der erſte Gegenſtand, den ich erkannte, mein vor einem Jahr mir entführter

Hund Robber. Ich glaubte zuerſt ein Geſpenſt zu ſehen, rief ihn aber haſtig mit ſchriller Stimme an: das Tier erkannte mich augenſcheinlich, und kam ziemlich nahe an mich heran; da ich aber haſtig mit ausgeſtrecktem Arm auf ihn zuſchritt, ſchien bei dem ebenfalls überraſchten Tiere ſofort die Furcht vor einer Züchtigung, wie ich ſie ihm in der letzten Zeit unſeres Zuſammenlebens törichterweiſe einige Male zugefügt hatte, jede andre Erinnerung zu bemeiſtern; er wich ſcheu von mir zurück, und da ich ihm haſtig nachlief, jagte er immer eiliger vor mir davon. Daß er mich erkannt, ward mir immer deutlicher, als ich ihn an den Straßenecken ſich ängſtlich nach mir umwenden ſah, und, da er mich wie einen Raſenden ihm nachjagend bemerkte, er von neuem zu verſtärkter Flucht ſich anließ. So verfolgte ich ihn durch ein im dicken Nebel kaum erkennbares Straßengewirr, bis ich ſchweißtriefend und atemlos, mit meinem Metronomen belaſtet, ihn bei der Kirche St. Roche endlich auf Nimmerwiederſehen aus den Augen verlor. — Eine Zeitlang ſtand ich wie erſtarrt da, und ſtierte in den Nebel hinein. Ich frug mich, was dieſe geſpenſtiſche Wiedererſcheinung des Gefährten meiner Reiſe-Abenteuer an dieſem ſchrecklichen Tage zu bedeuten habe. Daß er mit der Scheue eines wilden Tieres vor ſeinem alten Herrn davonfloh, dünkte mich, wie es mein Herz mit einer ſeltſamen Bitterkeit erfüllte, als ein grauenvolles Anzeichen. Tief erſchüttert machte ich, mit wankenden Knien, mich zu meinen traurigen Geſchäften weiter auf. — Heinrich Brockhaus, nachdem er mir verſichert hatte, daß er mir unmöglich helfen könnte, verließ ich mit Beſchämung und unter der Bemühung, ihm das Schmerzliche dieſer Beſchämung zu verbergen. Meine übrigen Verrichtungen fielen hoffnungslos ſo aus, daß ich, nachdem ich ſchließlich in Schleſingers Bureau ſtundenlang das abſichtlich verzögerte fadeſte Geſchwätz der Beſucher meines Brotherrn hatte ertragen müſſen, ohne die mindeſte Hilfe bei eingebrochener Nacht mich wieder unter den Fenſtern meines Hauſes zeigte, an welchen ich Minna, mit hochgeſtiegener Beklemmung nach mir ausſpähend, gewahrte. Sie hatte unterdeſſen, mein Mißgeſchick ahnend, unſren Mietgenoſſen und Koſtgänger, den um ſeiner Gutmütigkeit willen mühſam, doch geduldig ertragenen Flötenbläſer Brix, in guter Manier um einen kleinen Vorſchuß angegangen, und konnte mir wenigſtens eine ſtärkende Mahlzeit bieten. Weitere Hilfe ſollte von nun an für einige Zeit, wenn auch unter ſchweren Opfern für mich, aus dem Erfolg einer Donizettiſchen Oper erwachſen. —

Ein höchſt ſchwächliches Werk des italieniſchen Maëſtro, „La Favorite“, welches aber von dem bereits tief geſunkenen Pariſer Publikum, zweier Kabaletten wegen, mit großem Beifall aufgenommen worden, hatte Schleſinger, welcher an den letzten Halévyſchen Opern ſehr zu Schaden gekommen war, angekauft, und, meine ihm bekannte hilfloſe Lage benutzend, ſtürmte er eines Morgens mit groteskem Freudeſtrahlen in meine Wohnung, verlangte Feder und Papier, um eine Berechnung der enormen Einnahmen, welche er mir zuzuwenden ſich entſchloſſen habe, mir vor die Augen zu ſtellen. Er ſchrieb nieder: „La Favorite, vollſtändiger Klavierauszug, Klavierauszug ohne Worte zu zwei Händen, dito zu vier Händen, vollſtändiges Arrangement für Quatuor, ebenſo für zwei Violinen, dito für Cornet à pistons. Für dieſe Arbeiten 1100 Franken. Sofort Vorſchuß von 500 Franken.“ Mit einem Blick überſah ich, welches Elend ich mit dieſer Beſtellung übernahm, ſchwankte jedoch keinen Augenblick, ſie anzunehmen. — Als ich die 500 Franken in harten Fünffrankentalern nach Haus gebracht und zu unſrem Ergötzen auf den Tiſch gehäuft hatte, beſuchte uns zufällig meine Schweſter Cäcilie Avenarius. Der Anblick unſres Reichtums wirkte ermutigend auf ihre bisherige Bangigkeit in betreff ihres Umgangs mit uns; von hier an ſahen wir uns öfter, und wurden häufig von ihnen des Sonntags zum Diner eingeladen. — Mir war jedoch um keine Art Zerſtreuung mehr zu tun; die Erſchütterungen der letzten Vergangenheit hatten ſo ernſt auf mich gewirkt, daß ich jetzt, wie zur Buße all meiner je begangenen Sünden, mir die Pönitenz einer atemloſen Hingebung an die ſo demütigende und doch einzig hilfreiche Arbeit beſtimmte. Wir beſchränkten uns zur Erſparnis an Heizung auf unſer Schlafzimmer, welches wir zum Salon, Speiſe- und Arbeitszimmer zugleich machten; mit zwei Schritten war ich aus dem Bett am Arbeitstiſch, von welchem ich den Stuhl nur zum Speiſetiſch herumdrehte, und nur vollſtändig von ihm aufſtand, um mich ſpät wieder zu Bett zu begeben. Regelmäßig jeden vierten Tag gönnte ich mir einzig einen kleinen Ausgang zur Erholung. Da dieſe Kaſteiung ziemlich den ganzen Winter andauerte, legte ich hiermit den Grund zu den mein übriges Leben hindurch mehr oder minder ſtets mich beläſtigenden Unterleibsleiden.

Mein Erwerb vermehrte ſich durch die äußerſt zeitraubende und peinliche Korrektur der Partitur der Donizettiſchen Oper, für welche ich von Schleſinger, da er zu dieſer Arbeit niemand anders hatte, 300 Franken erpreßte. Dabei mußte ich noch Zeit finden, die Orcheſterſtimmen meiner „Fauſtouvertüre“, von der ich immer noch hoffte, ſie im Conservatoire aufgeführt zu hören, ſelbſt auszuſchreiben; und um einigermaßen mich gegen den Eindruck der ſchändlichen muſikaliſchen Arbeit aufrecht zu erhalten, ſchrieb ich zunächſt eine kleine Novelle: „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven“, welche unter dem Titel „Une visite à Beethoven“ in der „Gazette musicale“ erſchien. — Unverhohlen geſtand mir Schleſinger, daß dieſe Novelle Aufſehen erregt und ungewöhnlichen Beifall gefunden habe, wie ſie in Wahrheit ganz oder bruchſtückweiſe auch in vielen Unterhaltungsblättern reproduziert worden war. Er forderte mich auf, mit Ähnlichem fortzufahren. Mit einer Fortſetzung der Novelle unter dem Titel: „Das Ende eines Muſikers in Paris“, franzöſiſch: „Un musicien étranger à Paris“, nahm ich Rache für alle mir widerfahrene Schmach. Sie gefiel Schleſinger bei weitem weniger, trug mir aber namentlich von ſeinem armen Kommis rührende Beifallsbezeugungen, und von H. Heine den Lobſpruch: „ſo etwas hätte Hoffmann nicht ſchreiben können“, ein. Selbſt Berlioz rührte ſich, und gedachte in einem ſeiner Feuilletons des Journal des Débats mit Anerkennung meiner Novelle. Ein weiterer muſik-äſthetiſcher Aufſatz: „Über die Ouvertüre“ wendete mir ſeine, jedoch nur im Geſpräch mitgeteilte, Sympathie namentlich dafür zu, daß ich, mein Prinzip für dieſe Gattung von Kompoſition damit erhellend, Glucks Ouvertüre zur „Iphigenie in Aulis“ als Muſter hinſtellte.

Dieſe Annäherung ermutigte mich zu dem Verſuch, mich mit Berlioz enger zu befreunden. Wohl war ich ihm bereits ſeit länger in dem Schleſingerſchen Geſchäftsbureau, wo ich ihn ſeitdem auch öfters antraf, vorgeſtellt. Ein Exemplar meiner „deux grénadiers“ hatte ich ihm überbracht, konnte von ihm darüber jedoch nichts andres herausbringen, als daß er nur ein wenig Gitarre ſpiele, und es ſich nicht auf dem Klavier vorſpielen könne. Dagegen hatten ſeine großen Inſtrumentalkompoſitionen, welche ich ſchon im vorangehenden Winter verſchiedentlich unter ſeiner Leitung gehört, einen ungemein anregenden Eindruck auf mich hinterlaſſen. In jenem Winter (1839—1840) führte er in drei verſchiedenen Aufführungen, von denen ich einer beiwohnen konnte, zum erſten Male ſeine „Romeo und Julie“-Symphonie auf. Dies war mir allerdings eine neue Welt, in welcher ich mich, ganz den empfangenen Eindrücken gemäß, mit voller Unbefangenheit zurechtzufinden ſuchte. Zunächſt hatte die Gewalt der nie zuvor von mir geahnten Virtuoſität des Orcheſter-Vortrages auf mich geradezu betäubend gewirkt. Die phantaſtiſche Kühnheit und ſcharfe Präziſion, mit welcher hier die gewagteſten Kombinationen, wie mit den Händen greifbar, auf mich eindrangen, trieben mein eignes muſikaliſch-poetiſches Empfinden mit ſchonungsloſem Ungeſtüm ſcheu in mein Inneres zurück. Ich war ganz nur Ohr für Dinge, von denen ich bisher gar keinen Begriff hatte, und welche ich mir nun zu erklären ſuchen mußte. In „Romeo und Julie“ hatte ich allerdings häufig und andauernd Leeren und Nichtigkeiten empfunden, was mich um ſo mehr peinigte, als ich andrerſeits von den mannigfaltigen hinreißenden Momenten in dieſem, durch ſeine Ausdehnung und Zuſammenſtellung in Wahrheit dennoch verunglückten Kunſtwerke, mich bis zur Vernichtung jeder Möglichkeit eines Widerſpruchs überwältigt fand. Dieſer neuen Symphonie ließ Berlioz im gleichen Winter noch Wiederaufführungen ſeiner „Sinfonie fantastique“ und ſeines „Harald“ folgen. Hatte ich in der „Sinfonie fantastique“, namentlich den eingewobenen muſikaliſchen Genre-Bildern, der „Harald“-Symphonie jedoch faſt gänzlich in jeder Hinſicht mit ſtaunender Ergriffenheit folgen können, ſo hatte die neueſte Arbeit des wunderſamen Meiſters, ſeine „Trauerſymphonie für die Opfer der Julirevolution“, welche er im vergangenen Sommer 1840 zur Feier der Beiſetzung der Juligefallenen unter der Säule des Baſtillenplatzes, für eine ungeheure, auf das geiſtvollſte von ihm kombinierte Militärmuſik aufführte, mich vollends mit der Größe und Energie dieſer in ſeiner Art einzigen und ganz unvergleichlichen Künſtlernatur bekannt gemacht, — ohne daß ich jedoch eine ſeltſame, tiefe und ernſtliche Beklommenheit dem Totaleindruck dieſer Erſcheinung gegenüber hätte überwinden können. Es blieb mir eine Scheu wie vor etwas Fremdem, mit welchem ich nie vollſtändig vertraut werden würde, zurück, und dieſe Scheu nahm den Charakter eines bedenkenvollen Nachſinnens darüber an, daß ich von einem größeren Berliozſchen Werke mich ebenſo hingeriſſen, als zuzeiten auch unleugbar abgeſtoßen, mitunter geradewegs gelangweilt fühlte. Das Problem, welches mich jahrelang Berlioz gegenüber in peinlicher Spannung erhielt, gelang mir erſt in viel ſpäterer Zeit mir klar zum Bewußtſein zu bringen und zu löſen.

Gewiß war es, daß ich um jene Zeit mich ſchülerhaft klein neben Berlioz empfand; und ſo verſetzte es mich denn in wahrhafte Verlegenheit, als Schleſinger jetzt den Erfolg meiner Novelle in einem mir günſtigen Sinne auszubeuten beſchloß, und mich aufforderte, in einem großen, von der Redaktion der „Gazette musicale“ zu gebenden Konzerte, etwas für Orcheſter von mir aufführen zu laſſen. Ich begriff nämlich, daß keine meiner vorrätigen Kompoſitionen, weder nach der einen, noch der andren Seite hin, hier vorteilhaft, für mich am Platze ſein würde. Meiner neuen „Fauſt-Ouvertüre“ traute ich noch nicht, namentlich ihres zartausgehenden Schluſſes wegen, der, wie mich dünkte, nur vor einem mir bereits befreundeten Publikum im Sinne des äußeren Erfolges Beachtung finden konnte. Da mir außerdem bedeutet wurde, daß nur ein Orcheſter zweiten Ranges — das damalige Valentinoſche des Kaſino der rue St. Honoré — und außerdem nur eine Probe mir zu Gebot ſtünden, glaubte ich nur die Wahl zu erſehen, entweder ganz abzuſtehen, oder es noch einmal mit meiner flüchtigen Jugendarbeit, jener Magdeburger „Kolumbus-Ouvertüre“, zu verſuchen. Ich entſchloß mich zu der letzteren. — Als ich mir die Orcheſterſtimmen dieſer Ouvertüre von Habeneck, der ſie noch im Archiv des Conservatoire's verwahrte, zurückholte, warnte mich dieſer trocken, aber wohlmeinend, vor der Gefahr, mit dieſer Kompoſition vor das Pariſer Publikum zu treten, da ſie, wie er ſich ausdrückte, zu „vague“ ſei. — Eine große Schwierigkeit war in betreff der Beſetzung meiner ſechs Trompeten zu überwinden, da dieſes Inſtrument, welches den Deutſchen ſo virtuoſenhaft geläufig iſt, in den Pariſer Orcheſtern nur ſelten gut beſetzt werden kann. Der Korrektor meiner Suiten für Cornet à pistons, Herr Schiltz, ſchlug ſich gutmütig in das Mittel; ich mußte die Anzahl der Trompeten auf vier reduzieren, von denen er mir jedoch verſicherte, daß er für die gute Exekution ſogar nur von zwei derſelben ſtehen könnte. In der Probe machte mir denn auch dieſe Hauptreſſource meines Effektes ſehr entmutigend zu ſchaffen; nicht einmal wurden die zarten hohen Stellen ohne Umſchlagen des Tones geblaſen. Außerdem, da ich nicht ſelbſt dirigieren durfte, hatte ich mit einem chef d'orchestre zu tun, welchem ich es anſah, daß er mit inniger Überzeugung mein Werk für einen Unſinn hielt, — eine Anſicht, die mir vom ganzen Orcheſter geteilt zu werden ſchien. Berlioz, welcher bei dieſer Probe zugegen war, verhielt ſich durchaus ſchweigſam; er ermutigte nicht, widerriet mir aber auch nicht, ſondern beſtätigte nur mit ſeufzendem Lächeln, daß es in Paris gar eine ſchwere Sache ſei. Am Abend der Aufführung (4. Februar 1841) ſchien das Publikum, zum größten Teil aus Abonnenten der „Gazette musicale“, ſomit aus Kennern meiner Novelle beſtehend, nicht ungünſtig für mich geſtimmt zu ſein. Man verſicherte mir auch, daß meine Ouvertüre, ſelbſt wenn ſie alle Welt gelangweilt hätte, dennoch gewiß applaudiert worden wäre, wenn nicht die unglücklichen Trompeter durch regelmäßiges Umſchlagen des Tones auf der effektvollen zarten Note das Publikum, welches in Paris gemeiniglich nur dem virtuoſen Teile der Leiſtung, z. B. dem Glücken gewiſſer gefährlicher Töne, mit Aufmerkſamkeit folgt, zu nur mühſam unterdrücktem Unwillen gereizt hätten. Ich verbarg mir nicht, daß ich durchgefallen ſei, daß nach dieſer Kalamität Paris für mich nicht mehr exiſtiere, und ich für jetzt nichts weiter zu tun habe, als in mein univerſelles Schlafzimmer mich von neuem zum Arrangement Donizettiſcher Opern einzuſchließen. —

Meine arbeitsvolle Weltentſagung war ſo groß, daß ich, wie ein Büßer, mir nicht mehr den Bart ſchor und ihn, zum Kummer meiner Frau, für das erſte und einzige Mal in meinem

Leben lang wachſen ließ. Während ich alles geduldig ertrug, brachte mich nur ein Klavierſpieler, welcher unmittelbar neben meinem Zimmer wohnte, und faſt den ganzen Tag Liſzts Fantaſie über „Lucia di Lammermoor“ übte, zur wahren Verzweiflung. Um ihm auf meine Weiſe einen Begriff von den Qualen zu geben, die ich durch ihn litt, räumte ich eines Tages mein furchtbar verſtimmtes Piano aus dem Salon in das Schlafzimmer, ſtellte es unmittelbar an die nachbarliche Wand, forderte Brix auf, ſeine Pikkolo-Flöte herbeizuholen, und mir auf derſelben die Ouvertüre zur „Favorite“, welche ich ſoeben für Klavier und Violine (oder Flöte) arrangiert hatte, zu begleiten. Die Wirkung hiervon ſcheint meinen Nachbar, einen jüngeren Klavierlehrer, wahrhaft erſchreckt zu haben; mir ſagte die Concierge andren Tages, daß er ſoeben in eine andre Wohnung ziehe, — was mich wiederum einigermaßen beſchämte. — Dieſelbe Frau unſres Concierge war zu uns in ein diskret beziehungsvolles Verhältnis getreten; wir hatten ſie anfangs für die unerläßlichſten häuslichen Verrichtungen, namentlich in der Küche, für das Reinigen der Kleider und des Schuhwerkes in beiläufigen Dienſt genommen: endlich beläſtigte uns auch der geringe Lohn, den wir ihr hierfür zahlten, und Minna mußte die Demütigung über ſich nehmen, ſie von ihren Hilfsleiſtungen zu entlaſſen, um fortan ſelbſt die niedrigſten häuslichen Geſchäfte, ohne jede Beihilfe, für ſich zu übernehmen. Da wir unſrem Untermieter hiervon nichts zu wiſſen tun wollten, ſah ſich meine Frau, welche nicht nur ſelbſt kochte, ſondern auch das Geſchirr aufwuſch, ſogar genötigt, die Stiefel unſres Gaſtes zu putzen. Hauptſächlich aber war uns nur die Beſchämung, die wir vor unſrem Concierge empfanden, ſchwierig zu ertragen; doch hatten wir hierin unrecht: dieſe Leute bezeigten uns mit geſteigerter Höflichkeit ihre Achtung, wogegen allerdings auch einige Vertraulichkeit mit unterfloß. So unterhielt mich der Mann öfter über Politik: als um jene Zeit die Quadrupel-Allianz gegen Frankreich ſich auftat, und unter dem zeitweiligen Miniſterium Thiers die Situation für ſehr geſpannt galt, beruhigte mich eines Tages mein Concierge mit den Worten: „Monsieur, il y a quatre hommes en Europe qui s'appellent: le roi Louis Philippe, l'empereur d'Autriche, l'empereur de Russie, le roi de Prusse; eh bien, ces quatre sont des c.....; et nous n'aurons pas la guerre.“

Des Abends blieb ich gewöhnlich nicht ohne Unterhaltung; nur mußten meine wenigen treuen Freunde ſich daran gewöhnen, mit mir über die bis in die Nacht vor mir liegende Notenſchreiberei hin ſich zu vernehmen. Als der Silveſterabend des Jahres 1840 eingebrochen war, ward ich in wahrhaft ergreifender Weiſe durch ein Rendezvous, welches ſie unter ſich verabredet hatten, überraſcht. Lehrs klingelte und kam mit einer großen Kalbskeule an; Kietz mit Rum, Zucker und Zitrone; Pecht mit einer Gans; Anders aber mit zwei Flaſchen Champagner, dem Vorrat entnommen, welchen er dereinſt von einem Inſtrumentenmacher für einen empfehlenden Artikel ſeiner Klaviere zum Geſchenk erhalten hatte, und der nun für feierliche Gelegenheiten von ihm verwahrt wurde. Jetzt warf ich denn die ſchmähliche „Favorite“ beiſeite, und ſtürzte mich mit wahrhafter Begeiſterung in das zu feiernde Freundſchaftsfeſt. Alle mußten für die Zubereitung desſelben helfen, — zunächſt den Salon zu heizen, der Frau in der Küche beizuſtehen, und etwa Fehlendes vom Épicier zu holen. Das Souper verwandelte ſich zum dithyrambiſchen Gelage: als nach dem Champagner noch der Punſch zu wirken begann, hielt ich eine emphatiſche Rede, die, weil ſie die Freunde in unaufhörlichem Lachen unterhielt, nicht enden wollte und mich ſo hinriß, daß ich, der ich im geſteigerten Pathos mich bereits auf einen Stuhl geſtellt hatte, endlich ſelbſt den Tiſch beſtieg, und von da herab das Evangelium der unſinnigſten Lehren der Weltverachtung, mit Anpreiſung der ſüdamerikaniſchen Freiſtaaten, meinen entzückten Zuhörern verkündete, welche endlich in lachendes Schluchzen ſich verloren, und ſchließlich von uns ſämtlich beherbergt werden mußten, da ihr Nachhauſegehen unmöglich geworden war. — Der Neujahrstag 1841 traf mich wieder in voller Bußübung bei meiner „Favorite“. Eines zweiten, wenn auch ungleich feierlicheren Feſtabends entſinne ich mich, durch den Beſuch des berühmten Violinvirtuoſen Vieuxtemps, zufällig eines Jugendbekannten Kietz', veranlaßt. Ich hatte die Freude, den damals in Paris ſehr gefeierten jungen Künſtler mit ſeiner Geige mich und meine Freunde einen ganzen Abend durch ſein ſchönes Spiel unterhalten zu ſehen, was meinem Salon ein ungewohnt bedeutſames Anſehen verlieh; für ſeine Freundlichkeit belohnte ihn Kietz, indem er ihn von meiner Wohnung bis in ſein, in der gleichen Straße gelegenes Hotel, auf ſeinen Schultern reitend davontrug.

Ein harter Schlag traf mich im Beginn dieſes Jahres infolge einer, aus Unkenntnis der Pariſer Regeln begangenen Verſäumnis. Es war natürlich, daß wir nur den ſchicklichen Termin abgewartet hatten, um unſre Wohnung zu kündigen. Ich verfügte mich deshalb ſelbſt in die Wohnung der Hauseigentümerin, einer jungen, ſehr reichen Witwe, in einem ihrer Hotels im „Marais“. Die Dame empfing mich verlegen, ſagte mir, ſie würde mit ihrem Intendanten über meine Kündigung ſprechen und wies mich an dieſen. Schriftlich ward mir angezeigt, daß meine Kündigung nur annehmbar geweſen ſein würde, wenn ſie bis am Abend zuvor erfolgt wäre, und infolge dieſer Verſäumnis ich mich genötigt ſehen würde, laut unſren kontraktlichen Stipulationen, die Miete der Wohnung auch für ein zweites Jahr zu entrichten. Im höchſten Schrecken machte ich mich zu dem Intendanten meiner Hauseigentümerin ſelbſt auf; hier ward ich nur mühſam vorgelaſſen, traf einen, wie es ſchien, durch ſchreckliche Krankheiten gelähmten, regungslos ausgeſtreckten älteren Herrn, und erhielt von ihm, nachdem ich unverhohlen meine ganze Lage auseinandergeſetzt und ihn auf das herzlichſte um Verwendung für die Entbindung von meinem Kontrakt angegangen hatte, keine andre Antwort, als daß es meine Schuld ſei und nicht die ſeinige, daß ich einen Tag zu ſpät gekündigt habe, und ich dagegen ſehen möchte, wie ich in Zukunft meine Miete auftriebe. — Mein Concierge, dem ich ſehr erſchüttert Bericht von dieſem Auftritte gab, ſagte mir beſchwichtigend in betreff des Intendanten: „J'aurais pu vous dire cela, car voyez, monsieur, cet homme ne vaut pas l'eau qu'il boit.“

Dieſes gänzlich unvorausgeſehene Mißgeſchick zerſtörte alle Ausſicht, die wir auf die Erlöſung aus unſrer unhaltbaren Lage zu gewinnen uns bemüht hatten. Eine Zeitlang tröſtete uns die Hoffnung, einen neuen Mieter zu finden. Sie erfüllte ſich nicht; wir ſahen mit Oſtern das neue Mietjahr eintreten, ohne Rat zu finden. Endlich empfahl uns der Concierge eine fremde Familie, welche geſonnen ſei, die ganze Wohnung mit

Möbeln auf einige Monate uns abzumieten. Mit Freuden griffen wir zu dieſem Mittel, um uns auf dieſem Wege wenigſtens die Erſchwingung der nächſten Miettermine zu verſichern, und hofften, wären wir nur einmal aus dieſer Unglückswohnung fort, ſo würde ſich auch der Weg zur gänzlichen Entledigung von derſelben finden. So machten wir uns auf, in der Umgebung von Paris eine möglichſt wohlfeile Sommerwohnung für uns aufzuſuchen. Wir waren hierfür nach Meudon gewieſen, und entſchieden uns dort für ein Logis in der Avenue, welche Meudon mit dem nahe gelegenen Bellevue verbindet. Rue du Helder wurde dem Concierge, welchen ich für alles bevollmächtigte, zur Aftervermietung übergeben, und wir richteten uns nun, ſo gut es gehen wollte, in unſrem zeitweiligen Aſyle ein, in welchem wir für das nächſte auch unſren alten Untermieter, den gutmütigen Flötenbläſer Brix, mitaufnehmen mußten, weil der Arme ſelbſt in eine kritiſche Periode getreten war, und beim Ausbleiben ſeiner Geldmittel in größte Verlegenheit geraten ſein würde, wenn er gerade jetzt von der Teilnahme an unſrem Hausſtand ausgeſchloſſen worden wäre. Am 29. April fand ſonach dieſe notdürftige Überſiedelung ſtatt, welche in Wahrheit nur eine Flucht aus dem Unmöglichen in das Unbegreifliche war; denn wovon wir dieſen Sommer leben ſollten, davon hatten wir keine Ahnung, da Schleſinger verſiegt war, und nach keiner Seite irgend ein neuer Quell ſich eröffnete.

Mir ſchien nichts als journaliſtiſche Arbeit übrig zu bleiben, die, ſo wenig gewinnreich ſie war, mir doch einzig zugleich einigen Erfolg verſchafft hatte. Für die „Gazette musicale“ hatte ich noch im vergangenen Winter einen größeren Aufſatz über Webers „Freiſchütz“ geliefert, welcher auf die damals bevorſtehende Aufführung desſelben in der Großen Oper, mit der Zutat der Berliozſchen Rezitative, vorbereiten ſollte. Es ſcheint, daß ich mit dieſem Aufſatze zunächſt Berlioz’ Abneigung mir zuzog. Ich hatte nicht umhin gekonnt, auf das Mißliche des Vorhabens aufmerkſam zu machen, gerade dieſes, der Form nach auf dem älteren Singſpiel begründete Werk, durch Zutaten, welche ſeine urſprünglichen Dimenſionen gänzlich entſtellen müßten, dem luxuriöſen Repertoire jenes Theaters einzureihen. Entſprach auch der Erfolg vollſtändig meiner Vorausſicht, ſo waren die bei dieſer Unternehmung Beteiligten mir deshalb nicht minder übel geſinnt. Eine faſt ſchmeichelhafte Genugtuung erhielt ich aber dadurch, daß mein Artikel die Beachtung der berühmten G. Sand auf ſich gezogen hatte. Eine ſagenhafte Erzählung aus dem franzöſiſchen Provinzial-Leben leitete ſie mit dem Verſuch ein, gewiſſe Zweifel über die Fähigkeit der Franzoſen, das ſagenhafte, myſtiſche Volkselement, welches ich dem „Freiſchütz" vorzüglich vindizierte, in ſeiner Eigentümlichkeit zu erfaſſen, abzuwehren; wobei ſie eben auf meinen Aufſatz Bezug nahm. — Eine neue Veranlaſſung zu journaliſtiſcher Tätigkeit erwuchs mir aus meinen Bemühungen für die Annahme des „Rienzi" in Dresden. Der dortige Theaterſekretär, der bereits genannte Winkler, berichtete mir eingehend über den Stand dieſer Angelegenheit; in ſeiner Eigenſchaft als Herausgeber der damals bereits ſehr geſunkenen „Abendzeitung" ergriff er aber auch die Gelegenheit, in mir einen Gratis-Korreſpondenten für ſein Blatt zu bekommen, indem er mich zu häufigen Mitteilungen für dasſelbe aufforderte: wollte ich nun von ihm etwas über die Annahme meiner Oper erfahren, ſo mußte ich ihn durch Einſendung einer Korreſpondenz dazu willig zu machen ſuchen. Da ſich dieſe hoftheatraliſche Negoziation in eine ungemeſſene Länge zog, entſtanden bei dieſer Gelegenheit zahlreiche Korreſpondenzen von mir aus Paris, wobei ich in eine wunderliche Verlegenheit geriet, da ich ſeit länger mich auf mein Schlafzimmer zurückgezogen hatte, und gänzlich ohne Wahrnehmung von Paris blieb.

Mit dieſer Entfernthaltung von allem Pariſer künſtleriſchem wie ſozialem Scheinweſen hatte es eine ernſtere Bewandtnis. Teils meine notvollen Erlebniſſe, teils aber auch der in meinem ganzen Bildungsgange innerlichſt vorbereitete Ekel vor demjenigen künſtleriſchen und geſelligen Treiben, welches früher mir ſo überwältigend anziehend vorgekommen war, hatten mich mit wahrhaft erſchreckender Schnelligkeit von jeder Berührung mit ihm zurückgetrieben. Noch die Aufführung der „Hugenotten", welche ich hier zum erſten Male erlebte, hatte mich zwar ſehr geblendet; das ſchöne Orcheſter, die außerordentlich ſorgſame und wirkungsreiche Szenierung gaben mir einen berauſchenden Vorgeſchmack der bedeutenden Möglichkeiten, zu denen ſo ſicher ausgebildete Kunſtmittel verwendet werden könnten. Sonderbarerweiſe zog es mich aber nicht an, öfteren Wiederholungen ſolcher Aufführungen beizuwohnen; in der Manier der Sänger fand ich bald die Karikatur heraus, und vermochte es, meine Freunde durch Nachahmung der neueſten Pariſer Geſangsmoden und ihrer geſchmackloſen Übertreibungen in ergötzlicher Weiſe zu unterhalten. Daß auch die Komponiſten ſelbſt, welche mit der Ausbeutung dieſer Modelächerlichkeiten ſich wiederum ihre Erfolge ſicherten, endlich meiner ſpottenden Kritik verfallen mußten, war nicht zu verhindern. Daß endlich ein ſo ſeichtes, an ſich wirklich ſogar unfranzöſiſches Machwerk, wie die Donizettiſche „Favorite“, dieſes ſonſt ſo ſtolze Theater längere Zeit vollſtändig in Beſchlag nahm, erſchöpfte in mir die letzte Geduld, mit welcher ich mir noch Achtung vor den Leiſtungen dieſes „erſten lyriſchen Theaters der Welt“ zu erhalten bemüht geweſen war. Ich glaube während der ganzen Zeit meines Pariſer Aufenthalts nicht über viermal in der Großen Oper geweſen zu ſein. Die „Opéra Comique“ hatte mich ſofort, ſowohl der eigentümlichen Kälte der dort herrſchenden Darſtellungsweiſe, als der ſo großen Verſchlechterung der in ihr gepflegten Muſik wegen, zurückgeſtoßen. Dieſelbe Kälte trieb mich von den Leiſtungen der Sänger der italieniſchen Oper zurück. Die meiſt ſehr berühmten Namen dieſer Künſtler, welche ſeit langen Jahren beſtändig gewiſſe vier Opern ſangen, konnten mich für den wahrgenommenen Mangel jeder ſelbſt gemeinen theatraliſchen Wärme, welche ich doch ſo ungemein in den Leiſtungen der Schröder-Devrient genoſſen hatte, nicht entſchädigen. Ich ſah wohl ein, daß hier eben alles im Verfall begriffen ſei, empfand zugleich aber weder Hoffnung noch Verlangen, das Verfallende neu belebt wieder erſtehen zu ſehen. — Mehr gefielen mir die kleineren Theater, welche mir das franzöſiſche Talent in ſeinem rechten Lichte zeigten; nur war ich durch mein eignes Streben zu ſehr auf das Aufſuchen von Anknüpfungspunkten für meine innere Teilnahme angewieſen, als daß ich zu der bloßen müßigen Beobachtung mir gänzlich unſympathiſcher Vorzüge befähigt geweſen wäre. Außerdem waren, vom Beginn an, meine Sorgen und Nöten ſo überwältigend, und das Bewußtſein von der Fruchtloſigkeit meiner Pariſer Unternehmung wurde in mir ſo deutlich, daß ich bald ſogar jede

Aufforderung, dies oder jenes mir anzuſehen, mit Unwillen oder Gleichgültigkeit von mir wies. Mehreremal ſchickte ich Billets zum „Théâtre français“ für die Aufführungen der Rachel, zum großen Leidweſen Minnas zurück, und ſah überhaupt dieſes berühmte Theater nur ſpäter einmal im geſchäftlichen Intereſſe meines korreſpondenzbedürftigen Dresdener Protektors.

Um dieſem die Spalten ſeiner „Abendzeitung“ zu füllen, verfuhr ich in wahrhaft unverſchämter Weiſe, indem ich, was mir Anders und Lehrs, welche ſelbſt nie etwas erlebten, des Abends teils aus Zeitungen, teils aus Table-d'hôte-Geſprächen erzählten, in der Weiſe zuſammenſtellte und durch die, in neuer Zeit durch die Heineſche Manier im Journalſtil herrſchend gewordene Mode pikant herzurichten ſuchte, daß ich wirklich nicht anders glaubte, als mein guter Hofrat Winkler würde eines Tages hinter das Geheimnis meiner Pariſer Weltkenntnis geraten müſſen. — Auch einen größeren Aufſatz über die ſtattgehabte Aufführung des „Freiſchütz“, welche ihn als Vormund der Weberſchen Kinder insbeſondere intereſſierte, hatte ich ihm freiwillig für ſein verfallenes, von niemand mehr geleſenes Blatt geliefert. Da er mir verſicherte, er werde nicht eher ruhen, als bis er mir die beſtimmteſten Verſicherungen für die Annahme des „Rienzi“ verſchafft habe, ſandte ich ihm, im überſchwenglichen Dank, auch noch das deutſche Original meiner Beethoven-Novelle zu. Der Jahrgang 1841 dieſer bei Arnold in Dresden erſchienenen, jetzt gänzlich untergegangenen Zeitſchrift enthält den einzigen Abdruck dieſer Manuſkripte.

Ein weiteres Feld einer vorübergehenden literariſchen Tätigkeit betrat ich, durch die Aufforderung Lewalds, des Herausgebers der belletriſtiſchen Monatsſchrift „Europa“, veranlaßt. Dieſer war der erſte, der überhaupt meinen Namen gelegentlich dem Publikum genannt hatte: da ſeiner eleganten, und eine Zeitlang ziemlich verbreiteten Zeitſchrift, wie ich damals ſchon bemerkt hatte, auch muſikaliſche Beilagen gegeben wurden, hatte ich bereits von Königsberg ihm zwei Kompoſitionen, um ſie auf dieſem Wege zu veröffentlichen, zugeſandt. Dieſe waren ein von mir in Muſik geſetztes melancholiſches Gedicht von Scheuerlin: „Der Knabe und der Tannenbaum“

(eine Arbeit, die ich noch jetzt gern mein nenne) und mein famoſes Karnevals-Lied aus dem „Liebesverbot“. Als ich jetzt auf den Gedanken kam, in gleicher Weiſe meine kleinen franzöſiſchen Geſangskompoſitionen vor das Publikum zu bringen, und ihm deshalb das: „Dors mon enfant“, die Hugoſche „Attente“ und „Mignonne“ von Ronſard überſandte, gewährte er mir, mit der Aufnahme derſelben, nicht nur ein kleines Honorar — das erſte, das ich für eine Kompoſition von mir erhielt, — ſondern er forderte mich auch auf, ihm in größeren, möglichſt unterhaltenden Aufſätzen meine Eindrücke von Paris mitzuteilen. So ſchrieb ich für ſein Blatt „Pariſer Amüſements“ und „Pariſer Fatalitäten“, in welchen beiden Aufſätzen ich, mit Benutzung der Heineſchen Manier, unter allerhand Wendungen meine Enttäuſchungen über Paris, meine Verachtung vor ſeinem Treiben, in launige Darſtellung brachte. Zu dem zweiten Aufſatze benutzte ich außerdem die Schickſale eines gewiſſen Hermann Pfau, eines ſonderbaren Taugenichtſes, der mir aus meiner ſchlimmſten Leipziger Jugendzeit, genauer als wünſchenswert, bekannt geworden war, und ſich nun ſeit dem Beginn des vergangenen Winters längere Zeit als Vagabund in Paris herumtrieb, wobei ich mich ſeines ſchrecklich verwahrloſten Zuſtandes wiederholt auf Koſten der Erträge meiner Favoriten-Arbeiten zu erbarmen hatte. Es war daher eine Art von ökonomiſcher Gerechtigkeit, die ich übte, als ich ſeine Pariſer Abenteuer zu einer Darſtellung für das Lewaldſche Blatt benutzte, und auf dieſe Art mir einige Franken zurückgewann.

Eine andre Wendung nahm dagegen die literariſche Tätigkeit, zu welcher ich durch meine Verhandlungen mit dem Direktor der Großen Oper, Léon Pillet, veranlaßt wurde. Nach langer Bemühung hatte ich endlich erfahren, daß dieſer an meinem Entwurfe zum „Fliegenden Holländer“ Gefallen gefunden habe; er eröffnete mir dies zugleich mit dem Antrage, ihm dieſen Entwurf abzutreten, da er genötigt ſei, verſchiedenen Komponiſten, infolge beſtehender Verpflichtungen, dergleichen Süjets für kleinere Opern zuzuweiſen. Nun ſuchte ich mündlich und brieflich Pillet zu überzeugen, daß er die Ausführung und Kompoſition mit Ausſicht auf Erfolg doch einzig nur von mir zu erwarten habe, da ich ja hier erſt auf meinem wahren Felde ſei, auf welches ich ihn durch Mitteilung eines dichteriſchen Entwurfes, der ihm gefallen habe, erſt nur geleitet hätte. Hier halfen nun aber keine Gründe; der Direktor ſah ſich genötigt, mit größeſter Aufrichtigkeit mir zu erklären, welche Bewandnis es mit den Ausſichten habe, welche durch Meyerbeers Empfehlung an ihn ich mir eröffnet zu haben glaubte: an einen Auftrag der Kompoſition, ſelbſt einer kleinen Oper, ſei unter keinen Umſtänden vor ſieben Jahren zu denken, da bis dahin die bereits eingegangenen Verpflichtungen der Direktion reichten; ich möchte daher vernünftig ſein, gegen eine billige Entſchädigung meinen Entwurf an einen von ihm zu wählenden „Auteur“ abtreten, und, wollte ich durchaus ſchon bald mein Glück als Komponiſt bei der Großen Oper verſuchen, ſo riet er mir, den Ballettmeiſter zu ſprechen, um mich mit dieſem über ein etwa einzulegendes Pas zu verſtändigen. Da ich dies letztere mit unverhohlenem Ekel zurückwies, überließ er mich geduldig meinem Trotze, bis ich, nach unendlich langen vergeblichen Bemühungen, den zugleich als Redakteur der „Gazette musicale“ mir befreundet gewordenen Kommiſſär der k. Theater, Edouard Monnais, um ſeine Vermittlung anging. Dieſer, der meinen Entwurf bei dieſer Gelegenheit kennen lernte, verſicherte mir unverhohlen, daß er nicht begriffe, wie Pillet daran Gefallen habe finden können; da er nun aber einmal — wie er vermute — zu ſeinem großen Schaden, dafür eingenommen ſei, ſo riet er mir, doch ja nur jeden Vorteil, den man mir für die Abtretung meines Entwurfes bieten würde, eiligſt anzunehmen, weil ihm bekannt geworden ſei, daß derſelbe bereits Herrn Paul Foucher, einem Schwager Victor Hugos, zur Ausführung als „Libretto“ übergeben worden ſei, und dieſer außerdem behaupte, der Entwurf enthalte für ihn gar nichts Neues, da das Süjet des „Vaisseau fantôme“ ja auch in Frankreich bekannt ſei. Nun merkte ich, woran ich war, erklärte meine Bereitwilligkeit, dem Wunſche des Herrn Pillet zu willfahren, und wohnte einer Konferenz mit Herrn Foucher bei, in welcher unter beſondrer Verwendung des Herrn Pillet mein Entwurf auf 500 Franken geſchätzt wurde, welche als Vorſchuß auf die droits d'auteur des zukünftigen Dichters von der Theaterkaſſe mir ausgezahlt wurden.

Nun erhielt mein Sommer-Aſyl in der Avenue de Meuſchon einen beſtimmten phyſiognomiſchen Ausdruck: mit dieſen 500 Franken mußte dort der „Fliegende Holländer“ ſofort von mir in Dichtung und Muſik für Deutſchland ausgeführt werden, während ich das „Vaisseau fantôme“ ſeinem franzöſiſchen Schickſale überließ.

Mit dem Abſchluß meines Geſchäftes hatte ich zugleich meiner bis dahin immer hilfloſer bedrängten Lage etwas aufgeholfen. Die Monate Mai und Juni hatten wir unter beſtändig ſich ſteigernden Nöten zugebracht. Die ſchöne Jahreszeit, die erheiternde Landluft, das Gefühl der Befreiung von der ſchmachvollen muſikaliſchen Lohnarbeit, unter welcher ich den Winter zugebracht, hatten zunächſt zwar hoffnungsvoll anregend auf mich gewirkt, und die kleine Kunſtnovelle: „Ein glücklicher Abend“, welche in franzöſiſcher Überſetzung in der „Gazette musicale“ erſchien, mir eingegeben. Bald aber ſtellten ſich die Folgen der Entblößung von allen Hilfsmitteln in wahrhaft mutraubender Härte bei uns ein. Mit eigentümlicher Bitterkeit wurde dieſe von uns empfunden, als, durch unſre Überſiedelung angeregt, meine Schweſter Cäcilie ihren Mann zur Nachfolge dahin vermocht, und dicht neben uns eine Sommerwohnung bezogen hatte. Wenn auch nicht in glänzenden, ſo doch in ſicheren Verhältniſſen, wohnten dieſe Verwandten nachbarlich uns zur Seite, gingen von Haus zu Haus täglich mit uns um, ohne daß wir es für gut hielten, ſie je mit unſren grenzenloſen Verlegenheiten bekannt zu machen. Dieſe ſteigerten ſich eines Tages in allerbitterſter Weiſe. Da wir gänzlich ohne Geld waren, machte ich mich mit Tagesanbruch zu Fuß — denn ein Platz auf der Eiſenbahn war nicht zu bezahlen — nach Paris auf, um dort den ganzen Tag über, von Straße zu Straße mich ſchleppend, der Möglichkeit, fünf Franken aufzutreiben, nachzujagen, bis ich am ſpäten Nachmittage, ohne auch nur den mindeſten Erfolg erzielt zu haben, wiederum auf die qualvolle Fußreiſe nach Meudon zurück mich zu begeben genötigt war. Als ich Minna, welche mir entgegenkam, dieſes ſchlimme Reſultat eröffnete, meldete ſie mir zu ihrer Verzweiflung, daß auch noch der vorher erwähnte Hermann Pfau im jammervollſten Zuſtand, um nur einen Imbiß zu gewinnen, ſich zu uns geflüchtet hätte: ſie habe ihm bereits das letzte am Morgen vom Bäcker uns gelieferte Brot überlaſſen müſſen. Immer blieb uns nun noch die Hoffnung, daß mein Untermieter Brix, welcher durch ſonderbare Schickſale jetzt zu unſrem Unglücksgenoſſen geworden, von ſeinem gleichfalls am Morgen unternommenen Streifzug nach Paris mit jedenfalls einigem Erfolg doch zurückkehren müßte. Endlich kam auch dieſer ſchweißtriefend und erſchöpft zurück, von dem Bedürfniſſe einer Mahlzeit getrieben, welche er ſich in der Stadt nicht hatte verſchaffen können, da er nicht einen der von ihm aufgeſuchten Bekannten angetroffen hatte: flehentlich bat er um ein Stück Brot. Die ſo geſteigerte Situation begeiſterte endlich meine Frau; ſie hielt ſich berufen, wenigſtens gegen den Hunger der Männer rettend anzukämpfen. Zum erſtenmal auf franzöſiſchem Boden ward der Bäcker, der Fleiſcher und Weinhändler unter plauſiblen Vorwänden ohne ſofortige bare Bezahlung für das Nötige in Beſchlag genommen, und Minnas Auge ſtrahlte, als ſie nach einer Stunde ein von ihr zubereitetes treffliches Mahl uns vorſetzen konnte, bei dem wir zufällig von der Familie Avenarius angetroffen wurden, welche erſichtlich ſich beruhigt fühlte, uns in ſo wohl verſorgter Lage zu finden.

Dieſer äußerſten Bedrängnis machte nun, mit Anfang Juli, für einige Zeit der Verkauf meines „Fliegenden Holländers“, ſomit mein letzter Verzicht auf Pariſer Erfolge, ein Ende. — So lange die 500 Franken reichten, war mir Luſt zur Ausführung meines Werkes gegönnt. Die erſte Ausgabe davon war für die Miete eines Pianos, da ich ein ſolches ſeit längeren Monaten gänzlich entbehrt hatte. Es ſollte dazu dienen, in mir zunächſt nur wieder den Glauben zu beleben, daß ich noch Muſiker ſei, nachdem ich ſeit dem Herbſt des vergangenen Jahrs nur als Journaliſt und Opernarrangeur meinen Geiſt geübt hatte. Das Gedicht des „Fliegenden Holländers“, welches ich noch in den zuletzt überſtandenen Nöten ſchnell ausgeführt hatte, erregte namentlich Lehrs' große Teilnahme: er erklärte geradewegs, ich würde nie etwas Beſſeres machen; der „Fliegende Holländer“ würde mein „Don Juan“ werden. Nun galt es, Muſik dazu zu finden. Als ich am Ausgange des verlebten Winters noch hoffte, dieſes Süjet für die franzöſiſche Oper bearbeiten zu dürfen, hatte ich bereits einige lyriſche Beſtandteile desſelben poetiſch und muſikaliſch ausgeführt, ſie von Emile

Deschamps überſetzen laſſen, und zu einer verhofften Audition beſtimmt, bis zu welcher es jedoch eben nie kam. Dies war: die Ballade der Senta, das Lied der norwegiſchen Matroſen, und der Spuk-Geſang der Mannſchaft des „Fliegenden Holländers“. Seitdem war ich ſo gewaltſam der Muſik entfremdet worden, daß ich nun, als das Klavier in meiner Sommerwohnung ankam, einen Tag lang mich gar nicht es zu berühren getraute. Ich hatte wirklich die Furcht, dahinter kommen zu müſſen, daß mir nichts mehr einfallen könnte, — als mir plötzlich war, ich hätte noch das Lied des Steuermanns im erſten Akte vergeſſen aufzuzeichnen, obwohl ich mich wiederum nicht entſann, es bereits zuvor entworfen zu haben, da ich ſoeben ja auch erſt die Verſe davon gemacht hatte. Dies gelang nun und gefiel mir. Ähnlich erging es mit dem „Spinnerlied“; und da ich denn nun dieſe beiden Stücke aufgeſchrieben hatte, und mir bei genauer Überlegung ſagen mußte, daß ſie mir wirklich ſoeben erſt eingefallen wären, ward ich über dieſe Entdeckung ganz unſinnig vor Freude. — In ſieben Wochen wurde die ganze Muſik des „Fliegenden Holländers“ bis auf die Inſtrumentation ausgeführt.

Da lebte denn alles auf: meine übermütig gute Laune ſetzte alles in Erſtaunen, und namentlich meine Verwandten Avenarius hielten ſich nun für überzeugt, daß es mir wirklich ſehr gut gehen müſſe, da mit mir ein ſo heitrer Umgang zu pflegen wäre. Ich machte meine weiten Spaziergänge in den Wald von Meudon, wo ich mich ſogar dazu verſtand, oft Minna Pilze ſuchen zu helfen, was für ſie leider den Hauptreiz unſrer Waldeinſamkeit bildete, und unſren Hauswirt, wenn er uns mit der Beute heimkehren ſah, mit Entſetzen erfüllte, weil er behauptete, wir würden uns durch den Genuß der Pilze vergiften. Mein Schickſal, welches mich faſt immer in das Abenteuerliche führte, hatte mich auch hier das wunderlichſte Original auffinden laſſen, was jedenfalls nicht nur in der Umgegend von Meudon, ſondern auch von Paris anzutreffen war. Dies war Herr Jadin, zwar ſo alt, daß er ſich noch die Marquiſe von Pompadour in Verſailles erinnern wollte geſehen zu haben, dabei aber von der unglaublichſten Rüſtigkeit. Er ſelbſt ſchien es darauf abzuſehen, die Welt in bezug auf ſein wirkliches Alter in einer ſteten Aufregung zu halten: wie er ſich alles ſelbſt verfertigte, hatte er ſich auch eine große Anzahl von Perücken hergerichtet, welche ſich in den verſchiedenſten Nuancen, vom jugendlichen Blond bis auf das würdigſte Weiß erſtreckten, dazwiſchen grau, angenehm meliert, und dieſe trug er abwechſelnd nach Laune. Da er alles trieb, war ich erfreut, ihn beſonders auf Malerei verſeſſen zu finden. Daß er alle Wände ſeiner Zimmer mit den kindiſchſten Karikaturen aus der Tierwelt behängt, ja ſelbſt, daß er nach außen ſeine Stores auf das Lächerlichſte mit Gemälden verſehen hatte, ſtörte mich nicht im mindeſten, da ich im Gegenteil hierdurch in der Annahme beſtärkt wurde, daß er keine Muſik triebe; bis ich zu meinem Schreck dahinter kam, daß wunderbar verſtimmte Harfenklänge, welche aus einer unerklärlichen Region zu mir drangen, aus ſeiner Souterrain-Wohnung herkamen, wo er zwei Harfen-Klaviere von ſeiner Erfindung ſtehen hatte, welche zu ſpielen, wie er mir ſagte, er leider lange vernachläſſigt habe, wogegen er nun fleißig ſich wieder darauf einüben wolle, um mir Freude zu machen. Es gelang mir jedoch, ihn davon abzubringen, als ich ihn verſicherte, der Arzt habe mir die Harfe als nervenſchädlich verboten. — Als eine Erſcheinung, wie aus der Hoffmannſchen Märchenwelt, iſt er mir, wie ich ihn zum letztenmal ſah, in Erinnerung geblieben. Als wir im Spätherbſt wieder nach Paris zogen, bat er uns, auf unſrem Gepäckwagen ein koloſſal ungeheures Ofenrohr mitzunehmen, welches er bald bei uns abholen würde. An einem ſehr kalten Tage erſchien nun wirklich Jadin in unſrer neuen Pariſer Wohnung, und zwar in einem höchſt frivolen, eigenhändig verfertigten Koſtüme, beſtehend aus ganz dünnen hellgelben Beinkleidern, aus einem ſehr kurzen hellgrünen Frack mit außerordentlich langen Schößen, weit heraushängendem Spitzenjabot und Manſchetten, hellblonder Perücke, und einem ſo kleinen Hut, daß er ihm beſtändig vom Kopfe fiel; dazu eine Unmaſſe unechter Bijouterie, und dies alles in der unverhohlenen Annahme, daß er ſich in dem eleganten Paris nicht ſo einfach, wie auf der Campagne behelfen könne. So erbat er ſich das Ofenrohr: wir frugen ihn, wo er die Leute habe, es ihm zu tragen; lächelnd äußerte er ſein Erſtaunen über unſre Unbehilflichkeit, faßte das koloſſale Ofenrohr unter dem Arm, und verweigerte durchaus unſre Hilfe anzunehmen, als wir ihm beiſtehen wollten, es durch die Treppe hinunterzubringen, welches Manöver eine volle halbe Stunde lang ſeine trotzige Geſchicklichkeit in Anſpruch nahm: das ganze Haus lief darüber zuſammen, er ließ ſich jedoch nicht irremachen, brachte ſein Rohr richtig zur Haustür hinaus, und ſchwebte nun mit elegantem Gang das Trottoir entlang, bis er uns auf immer entſchwand. —

Ich kann aus der kurzen und doch ſo inhaltsvollen Periode, in welcher ich nun, ganz in meinem Innerſten mir angehörend, der Tröſtung reinen künſtleriſchen Schaffens mich hingab, nichts andres berichten, als daß ich, ihrem Ende mich nähernd, ſo weit gediehen war, der vorausgeſehenen ungleich längeren Periode der Störung und der Not jetzt mit heitrer Faſſung entgegenzuſehen. Dieſe trat denn auch mit großer Genauigkeit ein: denn gerade nur bis zum Schluß der letzten Szene gelangte ich, als meine 500 Franken zu Ende gingen; nicht mehr aber reichten ſie auch zur Sicherung der nötigen Ruhe für die Kompoſition der Ouvertüre aus; dieſe mußte ich bis zum Eintritt einer neuen günſtigen Wendung meiner Lage verſchieben, und für jetzt, unter Zeit und Ruhe raubenden Bemühungen aller Art, von neuem zum Kampf um das nackte Daſein mich aufmachen. — Der Concierge der rue du Helder meldete ſich bei uns mit der Nachricht, daß die heimliche Familie, welche bisher unſre Wohnung uns abgemietet hatte, wieder ausgezogen ſei, und daß wir jetzt wieder für den Mietzins aufzukommen hätten. Ich mußte nun erklären, in keinem Falle mich um die Wohnung mehr bekümmern zu wollen, und dagegen es dem Hausbeſitzer überlaſſen, durch den Verkauf unſeres zurückgebliebenen Mobiliars ſich zu entſchädigen. Dies wurde denn unter den empfindlichſten Verluſten aller Art vermittelt, und das Mobiliar, für welches ich noch den größten Teil der Bezahlung ſchuldete, ward für die Miete einer von mir nicht mehr benutzter Wohnung dahingegeben.

Unter den unſäglichſten Entbehrungen ſuchte ich es immer noch möglich zu machen, ſo viel freie Zeit zu behalten, daß ich die Inſtrumentation meiner Kompoſition des Holländers ausarbeiten könnte. Die rauhere Herbſtwitterung trat ausnahmsweiſe frühzeitig ein, aus allen Sommerwohnungen zog man nach Paris zurück, ſo auch die Familie Avenarius. Nur wir konnten nicht daran denken, weil wir die Mittel zu dieſer Überſiedelung nicht aufzutreiben vermochten. Ich gab dem hierüber betroffenen Herrn Jadin vor, mit meiner Arbeit gedrängt zu ſein, und jede Unterbrechung, ſelbſt trotz der empfindlichen Kälte der leicht gebauten Wohnung, vermeiden zu müſſen. So wartete ich auf Erlöſung durch einen früheren Bekannten in Königsberg, Ernſt Caſtell, einen jungen vermögenden Kaufmann, welcher uns vor kurzem in Meudon aufgeſucht, nach Paris zu einem ſchwelgeriſchen Gaſtmahl entführt, und uns verſprochen hatte, uns baldigſt durch einen, wie wir wußten, ihm leicht fallenden Vorſchuß aus unſrer üblen Lage zu befreien. Um in unſrer ungemütlichen Verlaſſenheit uns zerſtreuende Geſellſchaft zu leiſten, kam eines Tags Kietz, mit ſeiner großen Zeichenmappe und einem Bettkopfkiſſen unter dem Arm zu uns heraus: er wollte an einer mich und meine Pariſer Leiden darſtellenden großen Karikatur zu unſrer Beluſtigung arbeiten, und für die Erholung davon ſollte das Kopfkiſſen auf unſrem harten Kanapee, auf welchem er keine Erhöhung für den Kopf bemerkt hatte, ausreichen. Da er wußte, daß uns die Beſchaffung von Feuerungsmaterial ſchwierig war, brachte er einige Flaſchen Rum mit, um für die kalten Abende uns durch Punſch einzuheizen; ich las ihm und meiner Frau bei ſolchen Gelegenheiten Hoffmannſche Geſchichten vor. Endlich traf die Nachricht aus Königsberg ein, welche mich darüber belehrte, daß der junge Wüſtling ſein Verſprechen nicht im Ernſt gemeint hatte. Nun ſtarrten wir gänzlich hilflos in den kalten Nebel des herannahenden Winters hinein. Da aber erklärte Kietz, jetzt ſei es ſeine Sache, Hilfe zu ſchaffen; er packte ſeine Mappe ein, ſteckte das Kopfkiſſen dazu unter den Arm, und zog ſo nach Paris ab, um andern Tags mit 200 Franken zurückzukehren, welche er ſich in aufopfernder Weiſe zu verſchaffen gewußt hatte. Sogleich machten wir uns auf, um in Paris uns eine kleine Wohnung zu mieten, welche wir in der Nähe unſrer Freunde in einem Hintergebäude des Hauſes Nr. 14 der rue Jacob fanden. Später erfuhr ich, daß kurze Zeit nach uns Proudhon dieſelbe Wohnung innegehabt habe.

So gelangten wir am 30. Oktober wieder in die Stadt zurück. Unſre ſehr kleine und kalte Wohnung, welche beſonders der letzten Eigenſchaft wegen unſrer Geſundheit leider nachteilig wurde, richteten wir mit dem Wenigen, was wir aus unſrem Schiffbruch der rue du Helder gerettet, notdürftig ein, um hier den Erfolg meiner Bemühungen für die Annahme und Aufführung meiner Arbeiten in Deutſchland abzuwarten. Zunächſt galt es, um jeden Preis mir auf die kurze Zeit, welche ich auf die Ouvertüre des Fliegenden Holländers zu verwenden hatte, Ruhe zu verſchaffen; ich erklärte Kietz, daß er bis zur Vollendung dieſes Tonſtücks und der Abſendung der fertigen Partitur der Oper das nötige Geld für meinen Haushalt herbeiſchaffen müßte. Mit Hilfe eines peinlichen Onkels, welcher ebenfalls als Maler ſeit lange in Paris anſäßig war, gelang es ihm, mir 10 und 5 frankenweiſe die nötigen Subſidien zuzuſtellen. Ich zeigte um dieſe Zeit häufig mit heitrem Stolze meine Stiefel, welche endlich buchſtäblich nur noch eine Scheinbekleidung für meine Füße abgaben, da die Sohlen zuletzt vollſtändig verſchwanden.

So lange ich noch mit dem „Holländer“ beſchäftigt war und Kietz für mich ſorgte, hatte das nichts zu ſagen, denn ich ging einfach nicht aus: mit der Abſendung meiner vollendeten Partitur an die Berliner Hoftheater-Intendanz, Anfangs Dezember, war nun aber die Bitterkeit der Lage nicht länger zu verſüßen; ich mußte mich ſelbſt aufmachen, um Hilfe herbeizuſchaffen. Was dies in Paris hieß, lernte ich um eben jene Zeit an dem jammervollen Schickſal des vortrefflichen Lehrs kennen. Von einer ähnlichen Not, wie ich ſie vor einem Jahr um dieſelbe Zeit zu überſtehen hatte, gedrängt, war er im verfloſſenen Sommer an einem glühend heißen Tage gezwungen geweſen, die verſchiedenſten Quartier's der Stadt atemlos zu durchlaufen, um für die auf ihn lautenden verfallenen Wechſel Geſtundung zu erhalten. Ein verzweifelter kalter Trunk, mit dem er ſich während der Qual zu erfriſchen ſuchte, nahm ihm ſofort die Sprache, und er verfiel von dieſem Tage an einer Heiſerkeit, welche die wohl in ihm verborgenen Keime zur Schwindſucht mit erſchreckender Schnelle durch Entwickelung der unheilbaren Krankheit ſteigerte. Seit Monaten in zunehmender Schwäche begriffen, erfüllte er uns endlich mit der düſterſten Sorge; nur er glaubte, der vermeintliche Katarrh würde endlich ſchon weichen, wenn er nur gerade jetzt ſein Zimmer beſſer heizen könnte. Eines Tages ſuchte ich ihn in ſeiner Wohnung auf, fand ihn in ſich zuſammengeſunken in der eiskalten Stube vor ſeinem Arbeitstiſch, und er beklagte ſich, daß ihm die Arbeit für Didot ſo ſchwer fiele, was ihm um ſo peinlicher ſei, da er von dieſem der erhaltenen Vorſchüſſe wegen damit gedrängt werde. Er ſagte, wenn er nicht die Annehmlichkeit hätte, in ſo traurigen Stunden an dem Gedanken ſich zu erfreuen, daß ich doch wenigſtens meinen „Holländer“ fertigbekommen hätte, und ſomit für den kleinen Freundeskreis doch eine Hoffnung auf Gelingen ſich eröffne, ſo würde ihm das Elend wohl ſchwer zu ertragen ſein. In meinem großen Leid beſchwor ich ihn, ſich doch wenigſtens unſres Kaminfeuers mit zu bedienen, und bei mir zu arbeiten: er lächelte nur über meine Verwegenheit, noch auf Hilfe für andre bedacht zu ſein, und dies noch dazu in einem Zimmer, wo ich mit meiner Frau kaum den nötigen Platz fand. Nun kam er aber eines Abends zu uns, und teilte ſprachlos mir einen Brief des damaligen Kultusminiſters Villemain an ihn mit, worin dieſer in den wärmſten Ausdrücken ſein großes Bedauern bezeugte, ſoeben vernommen zu haben, daß ein ſo ausgezeichneter Gelehrter, deſſen geiſtvolle und umfaſſende Mitarbeit an der Didotſchen Herausgabe der griechiſchen Klaſſiker ihn jedenfalls zum Teilhaber an einem der Nation zum Ruhm gereichenden Werke mache, bei ſtark angegriffener Geſundheit in bedrängter Lage ſich befinde. Leider geſtattete die Höhe der zu Unterſtützungen für gelehrte Zwecke ihm zugewieſenen Fonds in dieſem Augenblick nur, ihm die Summe von 500 Franken anzubieten, welche er mit der Bitte, ſie als Anerkennung ſeiner Verdienſte ſeitens der franzöſiſchen Regierung nicht verſchmähen zu wollen, dieſem Schreiben beifüge, indem er ſich jedenfalls vorbehalte, auf eine gründlichere Beſſerung ſeiner Lage ernſtlichen Bedacht zu nehmen. — Dies kam uns allen, wie es uns des armen Lehrs willen mit dankbarſter Rührung erfüllte, außerdem wie ein beſtaunenswertes Wunder vor: hatten wir auch anzunehmen, daß Herr Villemain durch Didot, welchen ſein ſchlechtes Gewiſſen wegen der ſchmählichen Ausbeutung unſres Freundes zugleich mit der Rückſicht, auf dieſe Weiſe ſelbſt einer Hilfsleiſtung für Lehrs entbunden zu werden, angetrieben hatte, hierzu veranlaßt worden war, ſo mußten wir doch, aus bisher uns bekannt gewordenen Analogien, die ſich durch meine ſpäteren Erfahrungen vollkommen beſtätigten, uns die Anſicht bilden, daß ſolche liebenswürdig bezeugte und prompt wirkende Teilnahme eines Miniſters in deutſchen Landen unbedenklich ſei. Lehrs konnte ſich wieder einheizen und arbeiten, leider aber uns über den Verfall ſeiner Geſundheit nicht beruhigen. Als wir im folgenden Frühjahr von Paris ſchieden, machte namentlich die Gewißheit, den treuen Freund nicht wiederzuſehen, unſren Abſchied ſehr ſchmerzlich.

In eigner großer Not, hatte ich den Ärger, wiederum ſtark Gratis-Korreſpondenzen für die „Abendzeitung" ſchreiben zu müſſen, da mein Gönner, Hofrat Winkler, mir immer noch keine vollſtändig genügende Auskunft über das Schickſal meines „Rienzi" in Dresden geben zu können glaubte. Unter ſolchen Umſtänden mußte ich es für ein Glück halten, daß endlich wieder eine Halévyſche Oper Glück machte. Schleſinger ſtellte ſich freudeſtrahlend über den Erfolg der „Reine de Chypre" ein, und verhieß mir das Paradies für die Anfertigung des Klavierauszuges und verſchiedener Arrangements des neu aufgegangenen Operngeſtirns. Da ſaß ich wieder, und büßte die Schuld, meinen „Fliegenden Holländer" komponiert zu haben, durch Einrichtung der Halévyſchen Oper ab. Doch kam mir dieſe Arbeit nun leichter an. Außer daß ich bereits berechtigte Hoffnung auf gänzliche Erlöſung aus meiner Pariſer Verbannung faſſen durfte, und ſomit dieſen letzten Kampf mit der Not als einen entſcheidenden anſehen zu dürfen glaubte, war denn doch auch das Befaſſen mit einer Halévyſchen Partitur eine unvergleichlich intereſſantere Lohnarbeit, als die ſchmachvolle Bemühung um die Donizettiſche „Favorite". Nach langer Zeit beſuchte ich, um dieſe „Reine de Chypre" zu hören, auch einmal wieder das Theater der Großen Oper: hatte ich auch bereits vieles zu belächeln und entging mir die große Schwäche des ganzen Genres, und namentlich ſeiner oft ſehr karikierten Vortragsweiſe nicht mehr, ſo freute ich mich doch aufrichtig, Halévy, den ich von ſeiner „Jüdin" her ſehr liebgewonnen, und von deſſen kräftigem Talent ich eine ſehr günſtige Meinung mir gebildet hatte, diesmal nach ſeiner beſſern Seite hin wiedererkennen zu dürfen. Von Schleſinger dazu aufgefordert, ließ ich mich auch gern in einem breiteren Artikel für ſein Blatt über die neueſte Arbeit Halévys aus. Ich gab hierin beſonders meinem Wunſche Nachdruck, daß die franzöſiſche Schule ihre durch das Studium der Deutſchen gewonnenen Vorzüge nicht wieder dem Rückfall in die ſeichte italieniſche Manier hingeben möchte. Bei dieſer Gelegenheit unterſtand ich mich, eben um die franzöſiſche Schule zu ermutigen, auf die eigentümliche Bedeutung Aubers und namentlich ſeiner „Stummen von Portici“ hinzuweiſen, um dagegen auf die überladene Melodie Roſſinis, welche einem Solfeggio oft nicht unähnlich ſähe, aufmerkſam zu machen. Bei der Durchleſung der Korrektur meines Aufſatzes gewahrte ich, daß dieſer Paſſus über Roſſini ausgelaſſen war: Herr Eduard Monnais bekannte mir, daß er in der Eigenſchaft als Redakteur einer muſikaliſchen Zeitung zu dieſer Unterdrückung ſich genötigt geſehen habe, da er finden müſſe, daß, wenn ich irgend einen Zweifel an Roſſini auszudrücken hätte, ich dies nach Belieben in jeder Art von Journal veröffentlichen könnte, nur nicht in einem dem Intereſſe der Muſik gewidmeten, weil man dort einfach ſo etwas nicht ſagen könnte, ohne abſurd zu erſcheinen. Daß ich Aubers mit Auszeichnung gedachte, war ihm zwar auch ärgerlich, doch ließ er es ſtehen. Ich hatte mir hieraus manches zu entnehmen, was mich für alle Zeiten über den Verfall der Opernmuſik, und hiermit in Verbindung im allgemeinen über den Verfall des Kunſtgeſchmackes bei den heutigen Franzoſen orientierte. — Über dieſelbe Oper ſchrieb ich auch einen größeren Artikel für meinen koſtbaren Freund Winkler in Dresden, welcher immer nicht mit der definitiven Annahme meines „Rienzi“ herausrücken wollte. Hierbei machte ich mich namentlich über ein dem Kapellmeiſter Lachner begegnetes Unglück luſtig. Der damalige Münchner Theaterintendant, Küſtner, hatte nämlich für ſeinen Freund, um es denn doch einmal mit ihm zu etwas Rechtem zu bringen, bei St. Georges in Paris einen Operntext beſtellt, ſomit das höchſte Glück, welches einem deutſchen Komponiſten zu träumen war, in väterlicher Sorge ſeinem Schützlinge zugewandt. Nun fand es ſich, als die von Halévy komponierte „Reine de Chypre“ erſchien, daß dieſe dasſelbe Süjet, wie das bereits von Lachner nun ebenfalls komponierte, vermeinte Originalwerk enthielt. Daß es ſich hierbei etwa nur um einen wirklich guten Operntext gehandelt hätte, fiel nicht ins Gewicht, ſondern der Wert des Kaufes beſtand darin, daß es eine nur von der Lachnerſchen Muſik allein verklärte Dichtung ſein ſollte. Nun fand ſich denn gar aber auch, daß St. Georges das nach München geſandte Buch allerdings einigermaßen abgeändert hatte, jedoch nur dadurch, daß mehrere intereſſante Züge darin ausgelaſſen blieben. Die Wut des Münchner Intendanten hierüber war groß; wogegen St. Georges darüber erſtaunt war, daß jener ſich hatte einbilden können, er würde für den erbärmlichen Preis, um welchen die deutſche Beſtellung bei ihm gemacht worden war, einen einzig nur für das deutſche Theater beſtimmten Text liefern. Da ich nun bereits auch über dieſes franzöſiſche Operntextweſen zu meiner beſondren Anſicht gelangt war, und mich ſchon damals nichts in der Welt vermocht haben würde, das allereffektvollſte Stück von Scribe oder St. Georges in Muſik zu ſetzen, ſo ergötzte mich dieſer Vorfall ganz beſonders, und in beſter Laune ließ ich mich für die Leſer der „Abendzeitung", zu denen hoffentlich mein ſpäterer „Freund" Lachner nicht gehörte, darüber aus.

Nebenbei führte mich die Beſchäftigung mit ſeiner Oper nun auch näher mit Halévy ſelbſt zuſammen, und verſchaffte mir mit dem eigentümlich gutartigen, leider zu früh erſchlafften, wirklich anſpruchsloſen Manne manche erheiternde Unterhaltung. Schleſinger war nämlich über deſſen grenzenloſe Trägheit außer ſich. Halévy, der meinen Klavierauszug durchgeſehen, beabſichtigte mehrere Veränderungen zum Zweck der Erleichterung; er kam aber damit nicht vorwärts; Schleſinger konnte der Korrekturbogen nicht wieder habhaft werden, fand ſich in der Herausgabe gehemmt, und fürchtete, die Oper möchte ihren Erfolg wieder verlieren, noch ehe ſie zur Verſendung fertig ſei. So drang er denn in mich, Halévy am früheſten Morgen bereits in ſeiner Wohnung feſtzuhalten, und ihn ſo zu nötigen, die Änderungen gemeinſchaftlich mit mir vorzunehmen. Das erſtemal kam ich des Vormittags um 10 Uhr bei Halévy an, traf dieſen eben dem Bett entſtiegen, und wurde von ihm bedeutet, daß er nun doch erſt frühſtücken müſſe. Seiner Einladung folgend, ſetzte ich mich mit ihm zu einem ziemlich üppigen Déjeuner nieder; meine Unterhaltung ſchien ihn anzuſprechen; Freunde kamen hinzu, endlich auch Schleſinger, welcher in Wut ausbrach, jenen nicht mit den ihm ſo nötig dünkenden Korrekturen beſchäftigt zu ſehen, was Halévy keineswegs aus der Faſſung brachte. In gutmütigſter Laune beklagte er einzig, einmal wieder einen Erfolg gehabt zu haben, wogegen er ſich nie größerer Ruhe erfreut hätte, als wenn, wie zuletzt faſt ohne Unterbrechung, ſeine Opern durchgefallen wären, worauf er jedesmal des andren Tages dann nicht mehr das mindeſte damit zu tun gehabt hätte. Auch ſchien er nicht zu begreifen, warum gerade dieſe Reine de Chypre gefallen habe; er meinte, dieſen Erfolg habe Schleſinger arrangiert, um ihn nur quälen zu können. Als Halévy mit mir einiges Deutſch ſprach, verwunderte ſich einer der anweſenden Beſucher hierüber, worauf Schleſinger erklärte: die Juden könnten alle Deutſch ſprechen. Bei dieſer Gelegenheit wurde auch Schleſinger befragt, ob er Jude ſei, worauf dieſer erklärte, er ſei es geweſen, wäre aber Chriſt geworden um ſeiner Frau willen. Mich ſetzte dieſe unbefangene Unterhaltung über einen Punkt, welchem wir in ähnlichen Fällen unter Deutſchen, als für den Betreffenden beleidigend, ängſtlich auswichen, in ein angenehmes Erſtaunen. Da es bei alledem aber nicht zur Beſchäftigung mit den Korrekturen kam, ſo verpflichtete mich nun Schleſinger, unausgeſetzt Halévy ſo lange auf dem Nacken zu bleiben, bis wir damit zu Ende ſeien. Das Geheimnis von Halévys Gleichmut gegen ſeine Erfolge wurde mir im Verlauf unſerer ferneren Unterhaltung offenbar, als ich erfuhr, daß er im Begriff ſtehe, eine reiche Heirat zu machen. War ich zuerſt geneigt, hierin nur das ſchmähliche Bekenntnis zu erſehen, daß bloß der Eifer, ſich Vermögen zu machen, in der Jugend Talente, wie das ſeinige, kräftig anzufeuern vermöchte, und ſchien mir hierin eine Erklärung deſſen zu liegen, daß ſo häufig nur einmal ein wirklich über das Unbedeutende ſich erhebendes Kunſtwerk von ihnen hervorgebracht wird, ſo lag außerdem in Halévys Behandlung der Sache einerſeits ein eigentümliches Gemiſch von Beſcheidenheit in betreff ſeiner Leiſtungen, indem er annahm, er ſei einmal keiner von den Großen, als anderſeits auch ein Ausdruck des Unglaubens an die Echtheit desjenigen, was bei andauerndem Ehrgeiz von glücklicheren Autoren um jene Zeit für das franzöſiſche Theater geſchaffen wurde. In ihm traf ich ſomit zum erſtenmal das naiv ausgeſprochene Bekenntnis des

Unglaubens an den wahren Wert aller unſrer modernen Kunſtleiſtungen auf dieſem bedenklichen Kunſtgebiete an, welcher, nur leider nicht mit ſolcher Beſcheidenheit ausgedrückt, ſeitdem mir als Vorwand zur Berechtigung zu ihrer Mitwirkung an unſrem Kunſtweſen bei allen Juden aufgegangen iſt. Nur einmal ſprach Halévy in herzlichem Ernſte zu mir, nämlich als er mir bei meiner erfolgenden Abreiſe nach Deutſchland den Erfolg für meine Werke wünſchte, den ich ihm zu verdienen ſchien. — Im Jahre 1860 ſah ich ihn noch einmal. Ich hatte erfahren, daß er, während die Pariſer Feuilletoniſten über meine damals gegebenen Konzerte ſich auf das erbittertſte ausließen, ſich wohlwollend über mich geäußert habe, was mich beſtimmte, ihn im Palais de l'Institut, deſſen secrétaire perpétuel er ſeit längerer Zeit geworden war, zu beſuchen. Er ſchien beſonders neugierig zu ſein, von mir Auskunſt darüber zu erhalten, worin die neue Theorie, welche ich über die Muſik aufgeſtellt habe und über welche er ſo tolles Zeug hörte, beſtehen möge: denn, ſo verſicherte er mir, er habe in meiner Muſik eben nur Muſik erkannt, bloß mit dem Unterſchied von andrer, daß ſie ihm zumeiſt ſehr gut vorgekommen wäre. Es gab dies zu heiteren Erörterungen meinerſeits Veranlaſſung, auf welche er mit gutem Humor einging, von neuem nun auch zu Pariſer Erfolgen mir Glück wünſchend; nur geſchah dies mit wenigerem Ernſte, als da er mich damals nach Deutſchland entließ, was ich mir aus ſeinem Zweifel an der Möglichkeit von Pariſer Erfolgen für mich erklärte. Ich nahm von dieſem letzten Beſuche im ganzen den betrübenden Eindruck von der moraliſchen wie äſthetiſchen Erſchlaffung eines der letzten bedeutenden franzöſiſchen Muſiker mit, und erkannte demgegenüber nur noch die herrſchende Gleisnerei oder offenbare freche Ausbeutung der allgemeinen Verſunkenheit bei allen denen, die man als Halévys Nachfolger bezeichnen konnte. —

Während dieſer abermaligen Lohnarbeiten war bereits mein ganzes Sinnen auf die Rückkehr nach Deutſchland, welches mir jetzt in einem durchaus neuen, idealen Lichte erſchien, gerichtet. Dem, was mich hierbei anzog und mein Gemüt mit Sehnſucht erfüllte, ſuchte ich in verſchiedener Weiſe beizukommen. Im allgemeinen hatte ſchon der Umgang mit Lehrs mich meiner früheren Richtung auf ernſteres Erfaſſen der Gegenſtände, von welcher eine Zeitlang ich durch meine nahe Berührung mit dem Theater abgelenkt war, mit warmer Neigung wieder zugewendet. Hieraus bildeten ſich ſelbſt Grundlagen zu einem näheren Befaſſen mit philoſophiſchen Gegenſtänden. Es überraſchte mich, von dem ſo ſtrengen und reinen Lehrs gelegentlich unverhohlen, und als ob dies ſich ganz von ſelbſt verſtünde, die perſönliche Fortdauer nach dem Tode in bedenklichſten Zweifel gezogen zu ſehen. Er behauptete, daß dieſe, wenn auch nur ſtillſchweigende, Annahme die eigentliche Triebfeder zu großen Taten bei bedeutenden Menſchen geweſen ſei. Was ſich an dieſe Annahme als weitere Folge knüpfte, dämmerte mir bald auf, ohne mich jedoch mit bangen Schauern zu erfüllen; vielmehr empfand ich eine höchſt anregende Verlockung darin, ein unermeßliches Gebiet des Nachſinnens und der Erkenntnis vor mir erſchloſſen zu ſehen, an welchem ich bisher nur mit leichtſinniger Gedankenloſigkeit hinangeſtreift war. — Von der Bemühung, mich den griechiſchen Klaſſikern in der Urſprache wieder zuzuwenden, brachte mich Lehrs mit dem wohlwollenden Troſte ab, daß ich, wie ich nun einmal ſei, und namentlich mit meiner Muſik in mir, hier auch ohne Grammatik und Lexikon mir zu der mir nötigen Erkenntnis verhelfen würde; wogegen das Griechiſche, um es mit wahrem Genuß zu treiben, kein Spaß ſei, und ſich nicht nebenher abmachen ließe.

Dagegen zog es mich lebhaft an, mit der deutſchen Geſchichte mich näher, als dies auf der Schule der Fall geweſen war, bekannt zu machen. Zunächſt war mir Raumers Geſchichte der Hohenſtaufen zur Hand; alle großen Geſtalten, denen ich da begegnete, lebten leibhaftig vor mir auf, und namentlich feſſelte mich der geiſtvolle Kaiſer Friedrich der Zweite, deſſen Schickſale meine höchſte Teilnahme erweckten, und welche darzuſtellen ich vergeblich die geeignete künſtleriſche Form ſuchte; wogegen mir in dem Schickſale ſeines Sohnes Manfred ein eher zu bewältigendes Widerſpiel von, dem Weſen nach, ziemlich gleicher Bedeutung aufging. Ich entwarf demnach den Plan zu einer größeren fünfaktigen dramatiſchen Dichtung, welche vollkommen ſich zugleich für muſikaliſche Kompoſition eignen ſollte. Die Anregung zu der Erfindung einer weiblichen Hauptfigur von höchſt romantiſcher Bedeutung entnahm ich der geſchichtlichen Tatſache, daß der von jeder Seite verratene, von der Kirche geächtete und von allem Anhange verlaſſene, jugendliche Manfred auf ſeiner Flucht durch Apulien und die Abruzzen von den Sarazenen in Luceria enthuſiaſtiſch aufgenommen, unterſtützt und von Sieg zu Sieg bis zu ſeinem Triumphe geleitet wurde. Schon damals erfreute es mich, im deutſchen Geiſte die Anlage zu erblicken, welche über die engeren Schranken der Nationalität zu einem Erfaſſen des rein Menſchlichen in jedem fremden Gewande hinleitet, und ihn mir ſo dem griechiſchen Geiſte verwandt erſcheinen ließ. In Friedrich II. zeigte ſich mir die Blüte dieſer Anlage: der blonde Deutſche aus altſchwäbiſchem Stamm, als Erbe des normanniſchen Reiches von Sizilien und Neapel, der italieniſchen Sprache ihre erſte Ausbildung gebend, den Grund zur Entwickelung der Wiſſenſchaften und Künſte dort legend, wo bisher nur kirchlicher Fanatismus und feudale Roheit miteinander im Kampfe waren, an ſeinem Hofe die Dichter und Weiſen der orientaliſchen Reiche, die Anmut arabiſcher und perſiſcher Elemente des Lebens wie des Geiſtes um ſich vereinigend, — er, der zum Ärger des römiſchen Klerus ſeinen Kreuzzug, auf welchem er von dieſem an den ungläubigen Feind verraten wurde, durch einen Friedens- und Freundſchaftsabſchluß mit dem Sultan beendigte, welcher in Paläſtina den Chriſten alle Vorteile gewährte, wie ſie kaum der blutigſte Sieg hätte gewinnen können, — dieſer wundervolle Kaiſer erſchien mir nun, im Bann derſelben Kirche, und endlich im troſtlos vergeblichen Kampfe gegen die wütende Beſchränktheit ſeines Jahrhunderts, als der höchſte Ausdruck des deutſchen Ideals. — Meine Dichtung befaßte ſich mit dem Schickſale ſeines Lieblingsſohnes Manfred, welcher, da nach dem Tode ſeines älteren Bruders des Vaters Reich vollkommen zerfallen war, unter päpſtlicher Oberhoheit im ſcheinbaren Beſitz der Gewalt über Apulien gelaſſen ward. Wir treffen ihn in Capua, in einer Umgebung und im Genuß einer Hofhaltung, in welcher der Geiſt ſeines großen Vaters in faſt verweichlichender abgeſchwächter Form fortlebte. Er iſt verzweifelt an der Möglichkeit der Wiederherſtellung der hohenſtaufiſchen Kaiſermacht, und ſucht als Dichter und Sänger ſeinen Unmut hierüber zu vergeſſen. In dieſen Kreis tritt nun eine ſoeben aus dem Morgenlande angekommene jugendliche Sarazenin, welche mit der Berufung auf den Bund, den das Morgen- und Abendland durch Manfreds großen Vater geſchloſſen, den in Unmut verſinkenden Sohn auffordert, das Erbe des Kaiſers zu bewahren. Sie gebärdet ſich ſtets als begeiſterte Prophetin, und weiß den bald in Liebe entbrannten Königsſohn in ſehnſüchtig ehrerbietiger Ferne von ſich zu halten. Den Nachſtellungen verſchworener apuliſcher Großer, ſowie den Wirkungen eines jetzt über ihn verhängten Bannſpruchs des Papſtes, welcher ihn ſeiner Lehen entſetzt, weiß ſie, immer in der Ferne ihm voranſchreitend, ihn durch eine kühn geleitete Flucht zu entziehen; von wenigen Getreuen gefolgt, führt ſie ihn durch die wildeſten Gebirge, in welchen eines Nachts dem Ermüdeten der Geiſt Friedrichs II., mit ſeinem Heerbann über die Abruzzen dahinziehend, erſcheint, um ihn nach eben jenem Luceria zu führen. Dorthin, im Kirchenſtaate, hatte Friedrich die, bis dahin in den Gebirgen Siziliens furchtbar hauſenden Reſte der früheren ſarazeniſchen Herrſchaft durch friedliche Übereinkunft verpflanzt, indem er dieſe Stadt, zum höchſten Ärger des Papſtes, ihnen mit vollkommenem Beſitzrechte einräumte, und ſo in ihnen, mitten im ſtets verräteriſchen Feindeslande, ſich treuer Bundesgenoſſen verſicherte. — Dort hat Fatima (ſo hieß meine Heldin) durch getreue Freunde die Aufnahme Manfreds vorbereitet, welcher nun, nachdem der päpſtliche Befehlshaber der Stadt durch einen Aufruhr beſeitigt iſt, unter dem Tor ſich in die Stadt ſchleicht, von der ganzen Bevölkerung als des geliebten Kaiſers Sohn erkannt, und mit wildem Enthuſiasmus an ihre Spitze geſtellt wird, um ſie gegen die Feinde ihres geſchiedenen Wohltäters zu führen. Während nun Manfred, von Sieg zu Sieg fortſchreitend, das ganze apuliſche Reich ſich gewinnt, blieb das von mir erfundene Verhältnis des von immer ungeſtümerer Liebesſehnſucht erfüllten Siegers zu der wunderbaren Heldin der tragiſche Mittelpunkt der Handlung. Sie iſt dem Liebesbunde des großen Kaiſers mit einer edlen Sarazenin entſproſſen: die Mutter hatte ſie ſterbend zu Manfred entſandt und ihr geweisſagt, ſie werde zu deſſen Erhöhung Wunder wirken, wenn ſie nie in Liebe ſich ihm ergebe: ob Fatima wiſſen ſolle, daß ſie Manfreds Schweſter ſei, ließ ich bei dem Entwurfe des Planes noch unentſchieden. Ihrem Gelübde getreu, beſchloß ſie, wie ſie ſtets Manfred ſich nur in entſcheidenden Augenblicken und in unnahbarer Weiſe gezeigt hatte, jetzt, da ſie mit ſeiner Krönung in Neapel ihr Werk als vollendet anſah, heimlich für immer dem Geſalbten zu entweichen, um einzig aus der fernen Heimat auf ihr gelungenes Werk zurückzublicken. Ein ſarazeniſcher Jugendgefährte, Nurreddin, durch deſſen Hilfe ſie hauptſächlich Manfreds Rettung vollführte, ſoll ſie einzig zurückbegleiten. Dieſer, dem ſie in früheſter Jugend verſprochen war, der ſie mit verzehrendem Feuer liebt, und dem ſie nun mit wehmütiger Reſignation anzugehören ſich gelobt hat, entbrennt über ſcheinbare Anzeigen der Untreue ſeiner Braut, da ſie vor ihrer heimlichen Abreiſe noch einmal dem ſchlummernden König ſegnend genaht war, in wütender Eiferſucht. Der Blick, welchen Fatima dem von der Krönung zurückkehrenden jungen König aus der Ferne zum letzten Abſchied zuwirft, entflammt den Eiferſüchtigen zur augenblicklichen Rache ſeiner vermeintlich geopferten Ehre: er ſtößt die Prophetin nieder, welche ihm ob dieſer Erlöſung von einem ihr unmöglichen Daſein mit Lächeln dankt. Manfred erkennt bei dem Anblick ihrer Leiche, daß nun das Glück für immer von ihm geſchieden.

Ich hatte dieſen Stoff mit vielen reichen Szenen und verwickelten Situationen ausgeſtattet, ſo daß ich ihn in ſeiner Ausführung, ſobald ich ihn mit andren mir bekannten Süjets ähnlicher Art zuſammenhielt, ziemlich ſtichhaltig, intereſſant und effektvoll halten durfte. Dennoch konnte ich mich nie genügend dafür erwärmen, um ernſtlich an eine Ausführung zu denken; wogegen nun ein andrer Stoff mich auf das allerinbrünſtigſte einnahm. Dieſen hatte mir ein zufällig mir in die Hand geratenes Volksbuch vom „Venusberg“ eingegeben.

Hatte ich im unwillkürlichen Drange dem, was ich als „Deutſch“ mit immer innigerer Wärme ſehnſüchtig zu erfaſſen ſuchte, mich immer mehr zugewandt, ſo ging mir dies hier plötzlich in der einfachen, auf das bekannte alte Lied vom „Tannhäuſer“ begründeten Darſtellung dieſer Sage auf. Zwar kannte ich alle zu ihr gehörigen Elemente bereits durch Tiecks Erzählung in ſeinem „Phantaſus“: doch hatte mich dieſe Faſſung des Gegenſtandes mehr auf das phantaſtiſche, früher durch Hoffmann in mir begründete Gebiet zurückgeleitet, und keineswegs hätte ich dieſer vollſtändig ausgebildeten

Erzählung den Stoff zu einer dramatiſchen Arbeit zu entnehmen mich verleitet fühlen können. Was allerdings dem Volksbuch ſogleich nach dieſer Seite hin ein großes Übergewicht bei mir gab, war, daß Tannhäuſer hier, wenn auch nur durch ſehr flüchtige Berührung, mit dem „Sängerkrieg auf Wartburg" in Verbindung geſetzt war. Auch dieſen kannte ich bereits durch eine Hoffmannſche Erzählung in deſſen „Serapionsbrüdern"; nur fühlte ich, daß der echte Stoff hier ſehr entſtellt dem Dichter aufgegangen war, und ſuchte nun mir näheren Aufſchluß über die echte Geſtalt dieſer anziehenden Sage zu verſchaffen. Da brachte mir Lehrs ein Jahresheft der Königsberger deutſchen Geſellſchaft, in welchem Lukas den „Wartburgkrieg" kritiſch näher behandelte, namentlich auch den Text davon in der Urſprache gab. Trotzdem ich von dieſer echten Faſſung für meine Abſicht materiell ſo gut wie gar nichts benutzen konnte, zeigte er mir doch das deutſche Mittelalter in einer prägnanten Farbe, von welcher ich bis dahin keine Ahnung erhalten hatte.

In demſelben Hefte fand ſich nun aber auch, und zwar als Fortſetzung des Wartburggedichtes, ein kritiſches Referat über das Gedicht vom „Lohengrin", und zwar mit ausführlicher Mitteilung des Hauptinhalts dieſes breitſchweifigen Epos.

Eine ganze neue Welt war mir hiermit aufgegangen, und fand ich zunächſt noch nicht die Geſtalt, in welcher ich auch den „Lohengrin" hätte bewältigen können, ſo lebte doch nun auch dieſes Bild unverlöſchlich in mir fort, ſo daß ich bei ſpäterem Bekanntwerden mit den Zweigen der Lohengrinſage dieſes Bild ſchnell mit gleicher Deutlichkeit in mir beleben konnte, wie jetzt zunächſt mit dem „Tannhäuſer" es der Fall war.

Es ſteigerte ſich unter dieſen Eindrücken auf das lebhafteſte meine Sehnſucht, nun bald nach Deutſchland zurückkehren und dort mich der neu zu gewinnenden Heimat in ſchöpferiſcher Ruhe erfreuen zu können. — Noch durfte ich an das Befaſſen mit ſo lieben Arbeiten nicht denken; noch war die gemeine Not, die mich in Paris zurückhielt, zu bekämpfen. Indem ich dies tat, fand ich doch auch hierbei Gelegenheit, mich bereits in dem mir entſprechenderen Sinne zu üben. Herr Deſſauer, ein vielen bekannt gewordener, beſonders aber durch ſeine Hypochondrie ſeinen Bekannten unvergeßlich gewordener, nicht geiſtloſer jüdiſcher Muſiker und Komponiſt, welchen ich ſchon in meiner früheſten Jugendzeit in Prag kennen gelernt hatte, und welcher nun als vermögender Mann von Schleſinger in der Weiſe protegiert wurde, daß dieſer ernſtlich vorhatte, ihm zu einem Auftrage für die Große Oper zu verhelfen, — dieſer Deſſauer hatte das Gedicht meines „Fliegenden Holländers" kennen gelernt, und beſtand jetzt darauf, daß ich ihm ein ähnliches Süjet entwerfen ſollte, da das „Vaisseau fantôme" von Herrn Léon Pillet bereits deſſen Chordirektor, Herrn Dietſch, zum Komponieren übergeben war. Deſſauer hatte von demſelben Direktor die Zuſage eines gleichen Auftrages erhalten, und verſprach mir jetzt 200 Franken für die Überlaſſung eines ähnlichen Entwurfes, welcher ſeinem hypochondriſchen Temperamente entſpräche. Diesmal plünderte ich meine Hoffmannſchen Erinnerungen, und verfiel mit leichter Mühe auf die Bearbeitung der „Bergwerke von Falun". Wirklich gelang mir die Bildung dieſes anziehenden wunderlichen Stoffes vollkommen nach Wunſch, und auch Deſſauer war überzeugt, daß dieſes Süjet ſich der Mühe verlohne, von ihm komponiert zu werden: deſto größer war ſein Leidweſen, als Pillet unſern Entwurf aus dem Grunde zurückwies, weil die ſchwierige Inſzeneſetzung namentlich des zweiten Aktes, unüberſteigliche Verlegenheiten für das jedesmal darauf zu gebende Ballett herbeigeführt haben würde. Nun wünſchte Deſſauer, ich möchte ihm dafür ein Oratorium „Maria Magdalena" dichten. Da er an dem Tage, wo er mir dieſen Wunſch eröffnete, gerade von beſondrer Hypochondrie erfüllt war, indem er behauptete, er habe am Morgen ſeinen eigenen Kopf vor ſeinem Bette liegen geſehen, ſo ſchlug ich ihm ſeine Bitte nicht ab; bat mir aber Zeit aus, welche ich mir leider bis auf den heutigen Tag nehmen zu müſſen geſtimmt blieb. — —

Unter ſolchen Diverſionen verging endlich dieſer Winter, während langſam und geduldprüfend meine Ausſichten für Deutſchland ſich allmählich einer hoffnungerweckenden Geſtaltung näherten. Unausgeſetzt hatte ich mit Dresden wegen des „Rienzi" korreſpondiert, und ſchließlich namentlich in dem wackren Chordirektor Fiſcher daſelbſt einen redlichen und wohlgeſinnten Mann gefunden, welcher mir zuverläßliche und vertrauenerweckende Mitteilungen über den Stand meiner Angelegenheit machte. Nachdem im Anfang Januar 1812 mir von abermaligen Verzögerungen gemeldet worden war, erhielt ich endlich die Nachricht, daß „Rienzi“ bis Ende Februar zur Aufführung fertig ſein ſollte, was mich in wahre Unruhe verſetzte, da ich um dieſe Zeit die Reiſe dorthin nicht zu ermöglichen glaubte. Auch dieſe Nachricht ward bald aber widerrufen, und der ehrliche Fiſcher berichtete mir, daß meine Oper bis auf den Herbſt des Jahres habe verſchoben werden müſſen. Ich erkannte wohl, daß ſie nie gegeben werden würde, wenn ich nicht ſelbſt in Dresden zugegen ſein könnte. Da nun endlich, im März, auch vom Grafen Redern, dem Intendanten der Königlichen Theater in Berlin, die Annahme meines „Fliegenden Holländers“ für die dortige Oper mir gemeldet wurde, ſo glaubte ich mich nun genügend veranlaßt, um jeden Preis meine Rückkehr nach Deutſchland baldigſt auszuführen.

Mit dem „Fliegenden Holländer“ hatte ich bereits verſchiedene Erfahrungen in betreff der Geſinnung der deutſchen Theaterdirektionen gemacht. Auf das Süjet, welches dem Direktor der Pariſer Oper bereits ſo ſehr gefallen hatte, mich verlaſſend, hatte ich das Gedicht zunächſt an den Direktor des Leipziger Theaters, den mir bereits von früher her bekannten Ringelhardt, eingeſandt. Dieſer nährte aber ſeit meinem „Liebesverbot“ eine unverhohlene Abneigung gegen mich. Da er nun diesmal gegen die „Frivolität“ meines Stoffes unmöglich etwas einzuwenden haben konnte, ſtieß er ſich vielmehr an deſſen zu düſtrem Ernſt, und verweigerte die Annahme. Da ich Herrn Hofrat Küſtner, den damaligen Intendanten des Münchner Hoftheaters, bei Gelegenheit ſeiner Beſtellung der „Königin von Cypern“ in Paris kennen gelernt hatte, ſchickte ich nun das Buch des „Fliegenden Holländers“ an dieſen mit der gleichen Bitte ein. Mit der Verſicherung, daß es ſich für deutſche Theaterverhältniſſe und den Geſchmack des deutſchen Publikums nicht eigne, ſandte auch er es mir zurück. Da er ein franzöſiſches Libretto für München beſtellt hatte, begriff ich, was dieſe Belehrung zu bedeuten habe. — Als endlich die Partitur fertig geworden, ſchickte ich ſie, mit einem Brief für den Grafen Redern, an Meyerbeer nach Berlin, und bat dieſen, da er mit dem beſten Willen mir in Paris zu nichts hatte verhelfen können, nun ſeinen Einfluß in Berlin für mein Werk unmittelbar geltend machen zu wollen. Über die wirklich prompte und mit ſehr wohlwollenden Verſicherungen begleitete Annahme meines Werkes von ſeiten des Grafen, wie ſie nach zwei Monaten bereits erfolgte, war ich wirklich überraſcht und herzlich erfreut, und erſah ich darin ein Zeichen der wahrhaftigen und energiſchen Teilnahme Meyerbeers für mich. Sonderbarerweiſe mußte ich, bald darauf nach Deutſchland zurückgekehrt, erfahren, daß Graf Redern bereits ſeit längerer Zeit ſeinen Rücktritt von der Intendanz der Berliner Operntheater in Ausſicht genommen hatte, und Herr Küſtner aus München ſeine Stellung einzunehmen ſchon berufen war; woraus ſich denn ergab, daß die Zuſage des Grafen Redern an mich wohl ſehr höflich, aber keineswegs ernſtlich gemeint geweſen, da die Ausführung derſelben nicht ihm, ſondern ſeinem Nachfolger zugeſchoben war. Was daraus erfolgte, wird ſich zeigen. —

Was ſchließlich die ſo erſehnte, und nun auch durch gute Ausſichten gerechtfertigte Rückkehr nach Deutſchland mir ermöglichte, war die endlich wachgewordene Teilnahme der vermögenderen Glieder meiner Familie für meine Lage. Hatte Herr Didot ſeine Gründe gehabt, den Miniſter Villemain zur Unterſtützung für Lehrs anzugehen, ſo fand auch mein Pariſer Schwager Avenarius vom Innewerden des Charakters meines Kampfes gegen die Not ſich beſtimmt, durch Intervention bei meiner Schweſter Luiſe mich eines Tages mit einer ſehr unerwarteten Hilfe zu überraſchen. Am 26. Dezember des ablaufenden Jahres 1841 war ich es, der diesmal mit einer Gans zu Minna nach Haus kam, und dieſe Gans trug ein 500-Franken-Billett im Schnabel, welches durch Vermittelung meiner Schweſter Luiſe, ſeitens eines ihr befreundeten ſehr reichen Kaufmanns Schletter, mir eben von Avenarius zugeſtellt war. Die angenehme Belebung unſeres ungemein dürftigen Hausſtandes würde jetzt vielleicht nicht allein mehr imſtand geweſen ſein, mich herzlich froh zu ſtimmen, wenn ich nicht zugleich die Ausſicht, gänzlich meiner Pariſer Lage mich zu entwinden, auf dieſe Weiſe mir immer deutlicher eröffnet geſehen hätte. Da ich nun wirklich Zuſagen für die Aufführung zweier meiner Werke von bedeutenden deutſchen Theatern erhalten hatte, glaubte ich jetzt im Ernſt auch meinen Schwager Friedrich Brockhaus, welcher im vergangenen Jahre, als ich in höchſter Not mich an ihn gewandt, mich wegen „Unübereinſtimmung mit meiner Lebensrichtung“ zurückgewieſen hatte, mit beſſerem Erfolg für die Vermittelung meiner Rückkehr angehen zu können. Ich täuſchte mich nicht; und als die Zeit herannahte, ward ich von dieſer Seite auch mit dem nötigen Reiſegeld verſehen.

Unter ſolchen Ausſichten und bei ſolcher Beſſerung meiner Lage, verbrachte ich bereits den zweiten Teil des Winters von Neujahr 1812 an in gut gelaunter Stimmung, welche oft dem kleinen Kreiſe, der durch meine Verwandtſchaft mit Avenarius ſich um mich bildete, zugute kam. Ich fand mich mit Minna öfter bei dieſer, ſowie bei einigen andren Familien, unter welchen ich die des Leiters einer Privat-Erziehungsanſtalt, Herrn Kühne nebſt Frau, mit guter Erinnerung erwähne, zu Abendbeſuchen ein, und trug ſowohl durch meine Unterhaltung, als durch den guten Humor, mit welchem ich am Klavier Tänze, nach denen getanzt wurde, improviſierte, ſo viel zum günſtigen Ausfall ſolch kleiner Soireen bei, daß ich im Begriff ſtand, mich hier bald einer faſt läſtigen Beliebtheit erfreuen zu ſollen. — Endlich ſchlug die Stunde der Erlöſung; der Tag erſchien, an welchem ich, wie ich von ganzem Herzen gern annahm, für immer Paris den Rücken kehren durfte. Es war am 7. April; Paris prangte bereits im erſten üppigen Keimen des Frühlings: vor unſren Fenſtern, welche auf einen im Winter zuvor ſo öde erſcheinenden Garten hinausgingen, grünten die Bäume und ſangen die Vögel. Groß, ja überwältigend war die Rührung beim Abſchied von unſren armen treuen Freunden Anders, Lehrs und Kietz. Auch Anders ſchien uns dem nahen Tode verfallen, da ſeine Geſundheit bei bereits eingetretenem Alter, in bedenklicher Weiſe angegriffen war. Über Lehrs, wie ich bereits erwähnte, konnte gar keine Täuſchung nunmehr ſtattfinden, und es war mir grauenvoll, an einer ſo kurzen Erfahrung von nur zwei und einem halben Jahre, wie ſie Paris mich gekoſtet hatte, die Verwüſtungen zu erſehen, welche die Not unter guten, edlen und zum Teil ſelbſt bedeutenden Menſchen anrichtete. Kietz, für deſſen Zukunft ich weniger aus Geſundheitsrückſichten, ſondern lediglich aus moraliſchem Bedenken in Sorge geraten war, rührte uns wiederum durch ſeine grenzenloſe, faſt kindiſche Gutmütigkeit. Er bildete ſich nämlich ein, ich könnte doch etwa nicht genug Reiſegeld haben, und drang mir, trotz aller Widerrede, durchaus noch ein Fünf-Franken-Stück auf, ungefähr den Reſt ſeines eigenen Vermögens des Augenblicks; er ſteckte mir auch ein Paket guten franzöſiſchen Schnupftabaks noch in die Wagentaſche der Diligence, in welcher wir endlich über die Boulevards nach den Barrieren hin entführt wurden, von denen wir diesmal vor reichlich fließenden Tränen nichts mehr gewahrten. —

1914 B 1971
(13: 3121/22)

Richard Wagner
Sämtliche Schriften und Dichtungen

Volks-Ausgabe

Vierzehnter Band

Deutsche Bücherei Leipzig

Leipzig
Breitkopf & Härtel / C. F. W. Siegel (R. Linnemann)

[1914]

[illegible]

Titel und Einband zeichnete
Walter Tiemann
in Leipzig

Copyright 1911 by F. Bruckmann Ltd., München

Druck von F. Bruckmann A.G., München

Inhaltsverzeichnis

Mein Leben.

Zweiter Teil: 1842—1850 (Dresden)

Seite

Rienzi . . . . 1—26
Fliegender Holländer . . . . 26—66
Liſzt, Spontini, Marſchner uſw. . . . . 66—112
Tannhäuſer . . . . 112—133
Franck, Schumann, Semper, Gutzkow, Auerbach . . . . . 133—147
Lohengrin (Dichtung) . . . . 147—150
Neunte Symphonie . . . . 150—156
Spohr, Gluck, Hiller, Devrient . . . . 156—166
Amtliche Stellung, hiſtoriſch-literariſche Studien . . . . . 166—171
Rienzi in Berlin . . . . 171—185
Verhältnis zur Intendanz, Tod der Mutter uſw. . . . . . 185—195
Wachſende Teilnahme an den politiſchen Zuſtänden, Bakunin 195—230
Der Maiaufſtand . . . . 230—260
Die Flucht: Weimar, Zürich, Paris, Bordeaux, Genf, Zürich 260—308

Zweiter Teil

1842—1850

Die Reiſe nach Dresden dauerte damals noch fünf Tage mit den dazwiſchen liegenden Nächten. An der deutſchen Grenze bei Forbach gerieten wir in Schnee und rauhes Wetter, was uns nach dem bereits genoſſenen Pariſer Frühlinge ſehr unfreundlich anwehte. Wirklich wollte uns beim Weiterfahren durch die wiedergewonnene deutſche Heimat vieles gar nicht recht anmuten, und mir fiel ein, daß die franzöſiſchen Reiſenden, welche, wenn ſie aus Deutſchland zurückkehrten, beim Betreten des franzöſiſchen Bodens leichter atmend ſich die Röcke aufknöpften, als ob ſie nun aus dem Winter in den Sommer kämen, doch nicht ſo ganz unrecht gehabt hätten, da wir im Gegenteil jetzt genötigt waren, uns mit künſtlichſter Benützung unſrer Kleidungsmittel gegen einen empfindlich auffallenden Temperaturwechſel zu ſchützen. Zur vollſtändigen Marter ward dieſe Ungunſt der Witterung, als wir auf der Reiſe von Frankfurt nach Leipzig in den Strom der Meßreiſenden gerieten, welche die Poſt um jene Zeit der Leipziger Oſtermeſſe ſo ſtark in Anſpruch nahmen, daß wir zwei Tage und eine Nacht über, bei unausgeſetztem Sturm, Schnee und Regen, unaufhörlich die ſchlimmſten Beiwagen wechſeln mußten, was dieſe Reiſe uns zu einem Abenteuer von faſt ähnlicher Gattung, wie unſre frühere Seereiſe, geſtaltete. Einen einzigen Lichtblick gewährte mir die Begegnung der Wartburg, an welcher wir in der einzigen ſonnenhellen Stunde dieſer Reiſe vorbeifuhren. Der Anblick des Bergſchloſſes, welches ſich, wenn man von Fulda herkommt, längere Zeit bereits ſehr vorteilhaft darſtellt, regte mich ungemein warm an. Einen ſeitab von ihr gelegenen ferneren Bergrücken ſtempelte ich ſogleich zum „Hörſelberg“, und konſtruierte mir ſo, in dem Tal dahinfahrend, die Szene zum dritten Akte meines „Tannhäuſer“, wie ich ſie ſeitdem als Bild in mir feſthielt, und ſpäter dem Pariſer Dekorationsmaler Despléchin, mit genauer

Angabe meines Planes, zur Ausführung anwies. Hatte es mich bereits ſehr bedeutungsvoll gemahnt, daß ich jetzt erſt, auf der Heimreiſe von Paris, den ſagenhaften deutſchen Rhein überſchritt, ſo dünkte es mich eine weisſagungsvolle Beziehung, daß ich die ſo geſchicht- und ſagenreiche Wartburg eben jetzt zum erſtenmal leibhaftig vor mir ſah, und war von dieſem Eindrucke gegen Wind und Wetter, Juden und Leipziger Meſſe ſo innig erwärmt und geſtärkt, daß ich endlich, mit meiner armen zerſchlagenen und erfrorenen Frau, glücklich und wohlgemut wieder in demſelben Dresden ankam (12. April 1842), von welchem ich zuletzt in ſo trauriger Trennung von Minna in mein nordiſches Exil ausgezogen war.

Wir ſtiegen im Gaſthof zur „Stadt Gotha“ ab. — Die Stadt, in welcher ich ſo bedeutungsvolle Kinder- und Knabenjahre verlebt, machte unter dem Eindrucke trüber, rauher Witterung einen kalten, toten Eindruck auf mich; wirklich ſchien mir alles, was an meine Jugend mich erinnern konnte, dort erſtorben: kein gaſtliches Haus empfing uns; die Eltern meiner Frau trafen wir in ärmlicher, enger Wohnung und kümmerlichen Verhältniſſen, und mußten uns ſofort nach einer kleinen Wohnung für uns ſelbſt umſehen, welche wir denn in der Töpfergaſſe, für ſieben Taler monatlich, fanden. — Nachdem ich wegen des „Rienzi“ die nötigen Höflichkeitsbeſuche gemacht, und Minna für meine kurze Abweſenheit verſorgt hatte, reiſte ich am 15. April ſofort nach Leipzig, wo ich ſeit ſechs Jahren zum erſtenmal meine Mutter und Geſchwiſter wiederſah. In dieſer für mich ſo verhängnisvollen Zeit hatte die Mutter durch Roſaliens Tod eine große Veränderung ihrer häuslichen Lage erfahren; ſie lebte in einer freundlichen und geräumigen Wohnung, nahe der Familie Brockhaus, in behaglicher Sorgloſigkeit, ohne eigentlichen Hausſtand, welchem ſie früher bei ſtarker Familie ſo rüſtige Sorge jahrelang gewidmet hatte. Die Rührigkeit, ja Heftigkeit ihres Weſens war gänzlich der ihr eigenen Heiterkeit, mit welcher ſie ſich der Teilnahme an dem Gedeihen der Familien ihrer verheirateten Töchter hingab, gewichen. Das Glück eines ſo ruhigen und freundlichen Alters verdankte ſie größtenteils der herzlich gewogenen Fürſorge ihres Schwiegerſohnes Friedrich Brockhaus, welchem auch ich hierdurch zu gerührtem

Dank mich verpflichtet bekannte. Sie hatte einen großen freudigen Schreck, als ſie mich unvermutet ins Zimmer treten ſah; jede Bitterkeit war vollkommen zwiſchen uns gewichen, und ſie beklagte ſich nur, daß ſie mich nicht bei ſich haben könnte, ſtatt des verunglückten Goldſchmieds, meines Bruders Julius, von dem ſie gar nichts Rechtes für den Umgang habe. Sie hatte guten Glauben an den Erfolg meiner Unternehmung, und fühlte ſich in ihren Hoffnungen durch die letzten Vorausſagungen der guten Roſalie geſtärkt, mit welchen dieſe, noch kurz vor ihrem Tode, ſich für mich ausgeſprochen hatte.

Für jetzt weilte ich jedoch nur wenige Tage in Leipzig, um zunächſt nach Berlin zu reiſen, wo ich mit dem Grafen von Redern wegen der Aufführung des „Fliegenden Holländers“ mich in ein beſtimmteres Vernehmen zu ſetzen hatte. Wie ſchon angedeutet, hatte ich hier ſogleich zu erfahren, daß der Graf von der Intendanz des Hoftheaters abzutreten im Begriff ſtehe, und wurde ich daher von dieſem für alle weiteren Beſtimmungen an den neuen Intendanten, Herrn von Küſtner, welcher aber noch nicht in Berlin eingetroffen war, gewieſen. Ich verſtand nun plötzlich, was dieſer ſeltſame Umſtand zu bedeuten habe, und fand, daß ich der Berliner Angelegenheit wegen getroſt hätte in Paris bleiben können. Dieſer Eindruck beſtätigte ſich im weſentlichen auch durch meinen Beſuch bei Meyerbeer: ich fand, daß ich dieſem mit meiner Reiſe nach Berlin mich offenbar zu feurig erwieſen hatte. Immerhin zeigte er ſich mir freundlich und geneigt, nur bedauerte er, ſoeben „auf der Abreiſe“ begriffen zu ſein — ein Zuſtand, in welchem ich ihn ſpäter ſtets antraf, ſo oft ich ihn in Berlin wieder beſuchte. — Auch Mendelsſohn hielt ſich um dieſe Zeit in Berlin, wohin er durch den König von Preußen als einer der Generalmuſikdirektoren berufen war, auf. Ich ſuchte ihn, dem ich mich bereits früher in Leipzig vorgeſtellt hatte, ebenfalls auf: von ihm erfuhr ich, daß er an ein Gedeihen ſeiner Wirkſamkeit in Berlin nicht glaube, und ſich lieber wieder nach Leipzig zurückwenden möchte. Nach dem Schickſal der Partitur meiner großen, in früher Zeit ſchon in Leipzig aufgeführten Symphonie, welche ich ihm vor ſo viel Jahren einigermaßen aufdringlich zugeſtellt hatte, frug ich ihn nicht; wogegen auch er in keiner Weiſe mir verriet, daß er ſich dieſes ſonderbaren Geſchenkes erinnere. In ſeiner reichlichen häuslichen Umgebung machte er einen kalten Eindruck auf mich, jedoch ſtieß er mich weniger ab, als ich vielmehr von ihm abglitt. — Nun beſuchte ich auch Rellſtab, an welchen ich einen Brief von ſeinem treuen Verleger, meinem Schwager Brockhaus, mit mir führte. Hier traf ich weniger auf Glätte, fühlte mich aber abgeſtoßen, — worauf es ihm gewiß auch ankam, da er keinerlei Miene machte, als könne es ihm beikommen, ſich für mich zu intereſſieren. — Mir wurde in Berlin ſehr wehe zumute; faſt hätte ich mir den Kommiſſionsrat Cerf wieder herbeigewünſcht. Eine ſo widerwärtige Zeit ich auch vor Jahren hier verlebt hatte, ſo war ich damals doch auf einen Menſchen geſtoßen, der, bei aller Schroffheit ſeines Äußeren, mit wahrer freundſchaftlicher Sorge ſich mir zugewandt hatte: ich ſuchte vergebens mir das Berlin zurückzurufen, durch welches ich damals mit Laube, jugendlich erregt, ſpazieren ging. Nachdem ich London und namentlich Paris kennen gelernt, machte die Stadt mit ihrer dürftigen Länge, die ſie für Größe ausgibt, einen wahrhaft herabſtimmenden Eindruck, und ich ſagte mir, wenn ich es in meinem Leben durchaus zu nichts bringen ſollte, ſo möchte ich dies doch lieber in Paris, als in Berlin erfahren.

Von dieſem gänzlich vergeblichen Ausfluge zurückkehrend, wendete ich mich zunächſt noch auf einige Tage nach Leipzig, wo ich diesmal bei meinem Schwager Hermann Brockhaus, welcher jetzt als Profeſſor der orientaliſchen Sprachen der Leipziger Univerſität angehörte, einkehrte. Seine Familie hatte ſich noch um zwei Mädchen vermehrt, und der Inbegriff des ungetrübten Behagens, verklärt durch geiſtige Regſamkeit und gemächlich belebte Teilnahme an allem, was auch den höheren Lebensrichtungen angehört, wirkte auf mich Heimatloſen, unruhig Umhergejagten, ergreifend. Als meine Schweſter eines Abends die artigen Kinder verſorgt und mit freundlicher Ermahnung zur Ruhe gebracht hatte, und nun in dem geräumigen, reichlich verſehenen Bibliothekzimmer das Nachtmahl uns zu langem traulichem Geſpräch vereinigen ſollte, brach ich in heftiges Weinen aus, und ſchien von meiner guten Schweſter, welche vor fünf Jahren in Dresden mich in der höchſten Bedrängnis meiner jugendlichen Ehe kennen gelernt hatte, verſtanden zu werden. Andrerſeits kam, namentlich auf Anregung meines Schwagers Hermann, meine Familie mir mit dem Anerbieten eines Darlehens entgegen, welches mir die Zeit des Abwartens der Aufführung meines „Rienzi“ in Dresden zu überſtehen helfen ſollte. Es geſchah dies mit dem Beteuern, daß man dies einfach für Pflicht halte, und ich gegen die Annahme keinerlei Bedenken zu hegen hätte. Es waren 200 Taler, welche mir in monatlichen Raten während eines halben Jahres ausgezahlt werden ſollten. Da ich auf irgendwelche andre Einnahme in keiner Weiſe zu rechnen hatte, lag es zwar nah, daß für unſer Auskommen an das Wirtſchaftlichkeits-Talent Minnas ſtark berufen werden mußte; dennoch war es möglich zu machen, und ich durfte mit dem Gefühle großer Genugtuung nach Dresden zurückkehren. — Bei meinen Verwandten hatte ich auch zum erſtenmal den „Fliegenden Holländer“ zuſammenhängend vorgeſpielt und geſungen: mir ſchien, als ob ich damit ziemliches Intereſſe erregt hätte, und als meine Schweſter Luiſe ſpäterhin der Aufführung dieſer Oper in Dresden beiwohnte, beklagte ſie ſich, dabei von vielem die Wirkung nicht wieder gewonnen zu haben, wie ſie ihr zuvor durch meinen Vortrag beigekommen war. — Auch meinen alten Freund Apel ſuchte ich wieder auf: der Arme war gänzlich erblindet, überraſchte mich aber durch ſeine Heiterkeit und Zufriedenheit mit ſeinem Zuſtande, wodurch er mir alle Veranlaſſung, ihn zu beklagen, für allemal abſchnitt; da er behauptete, er kenne den blauen Rock recht gut, den ich anhabe, trotzdem ich einen braunen trug, fand ich ſogar für gut, auch hierüber mich mit ihm in keinen Streit einzulaſſen, und ſchied aus Leipzig mit der Verwunderung darüber, hier alles ſo glücklich und zufrieden anzutreffen.

Veranlaſſung zu tätigerem Eingreifen in mein Schickſal erhielt ich nun aber in Dresden, wohin ich am 26. April wieder zurückkehrte. Hier belebte mich nun der angelegentlichere Verkehr mit den Perſonen, welche ich für die Aufführung des „Rienzi“ in Anſpruch zu nehmen hatte, in hoffnungerweckender Weiſe. Kalt und ungläubig ließen mich zwar noch die Ergebniſſe meines Vernehmens mit dem Generaldirektor von Lüttichau, dem Kapellmeiſter Reiſſiger, welche über meine Ankunft in Dresden aufrichtig verwundert waren, und ſelbſt mit meinem ſo häufig bekorreſpondierten Gönner, Hofrat Winkler, welcher mich ebenfalls lieber noch in Paris gewußt hätte. Wie ich aber bis dahin und ſeitdem ſtets erfuhr, kam die warm fördernde Teilnahme mir immer aus den unteren Schichten, nie aus den höheren Regionen zu; und ſo erwärmte mich auch hier zuerſt der überwältigend herzliche Empfang des alten Chordirektors Wilhelm Fiſcher, den ich nie zuvor gekannt hatte, der aber der einzige geweſen, welcher genau mit meiner Partitur ſich bekannt gemacht, für den Erfolg meiner Oper ernſtliche Hoffnung geſchöpft, und für die Aufnahme des Studiums derſelben ſich energiſch verwandt hatte. Als ich zuerſt zu ihm in das Zimmer trat und meinen Namen nannte, ſtürzte er mir mit einem lauten Rufe zur Umarmung entgegen, und mit einem Schlage war ich nun mitten in eine hoffnungsvolle Atmoſphäre verſetzt. Außer ihm traf ich in dem Schauſpieler Ferdinand Heine und deſſen Familie den nächſten Anhalt herzlich gewogener, ja innigſt beſorgter Freundſchaft. Dieſer war mir allerdings aus meinen Kinderjahren her bereits bekannt; er hatte damals zu den einigen jungen Leuten gehört, welche mein Stiefvater Geyer gern zu ſich heranzog. Neben einem wohl unbedeutenden Zeichentalent, war es hauptſächlich ſeine angenehme geſellſchaftliche Begabung, welche ihm den Zutritt zu unſerem engeren Familienkreiſe verſchafft hatte. Sehr klein und ſchmächtig, hatte er ſich von meinem Vater den vertrauten Spitznamen Davidchen erworben und gehörte als ſolcher zu den weiteren Vereinigungen, an welchen, wie ich ſeinerzeit erwähnte, ſelbſt Karl Maria von Weber, namentlich bei geſelligen Ausflügen in die Umgegend, gemütlich heiter teilnahm. Der älteren „guten“ Schule angehörend, war er zwar ein nützliches, nicht aber hervorragendes Mitglied des Dresdener Schauſpiels geworden; er beſaß alle Kenntniſſe und Fähigkeiten zu einem tüchtigen Regiſſeur, wußte jedoch nie die Gunſt der Direktion für ſeine Belehnung mit dieſer Charge zu gewinnen. Nur als Koſtümzeichner hatten ſeine Fähigkeiten noch außerdem Verwendung gefunden; als ſolcher war er auch zu den Beratungen wegen der Ausführung des „Rienzi“ mit hinzugezogen, und hatte ſomit Veranlaſſung erhalten, mit dieſem Werke eines nun herangewachſenen Gliedes der Familie, in welcher er in jungen Jahren angenehme Tage verlebt hatte, ſich zu befaſſen. Von ihm wurde ich ſofort als Kind vom Hauſe aufgenommen, und wir Heimatloſen fanden in der uns gänzlich entfremdeten Heimat dort wieder den erſten heimiſchen Boden. Mit Papa Fiſcher bei Heines verbrachten wir meiſt unſre Abende, und erfreuten unter hoffnungsvollen Geſprächen uns der Kartoffeln und des Herings, aus welchem meiſtens die Mahlzeit beſtand. — Die Schröder-Devrient war auf Urlaub abweſend; Tichatſchek, welcher ebenfalls im Begriff war, auf Urlaub zu gehen, konnte ich eben nur begrüßen, um mit ihm flüchtig einiges aus ſeiner Partie des „Rienzi“ durchzugehen. Sein friſches, lebhaftes Weſen, ſeine herrliche Stimme, ſeine große muſikaliſche Begabtheit, gaben ſeiner Verſicherung, daß er ſich auf die Rolle des „Rienzi“ freue, einen für mich beſonders erfreulichen Nachdruck. Heine verſicherte mir außerdem, daß ſchon die Ausſicht zu vielen neuen Koſtümen, und namentlich einer neuen ſilbernen Rüſtung, Tichatſchek auf das lebhafteſte für meine Rolle einnehme, und ich ſeiner unter allen Umſtänden ſicher ſein könnte. So durfte ich mich denn nun bereits näher mit den Vorbereitungen des Studiums, deſſen Beginn für den Spätſommer, nach der Rückkehr der Hauptſänger aus ihrem Urlaube, angeſetzt war, beſchäftigen. — Namentlich mußte ich Freund Fiſcher durch meine Bereitwilligkeit zu Kürzungen der übermäßig ſtarken Partitur zu beruhigen ſuchen. Er meinte es hierin ſo ehrlich, daß ich gern mit ihm über die beſchwerliche Arbeit gemeinſam mich hermachte. Auf einem alten Flügel im Probezimmer des Hoftheaters ſpielte und ſang ich nun dem erſtaunten Manne meine Partitur mit ſo tobender Energie vor, daß er, der das Klavier gern verloren gab, nur noch um meine Bruſt beſorgt blieb, und unter herzlichem Lachen jeden Streit über zu kürzende Stellen bald gänzlich aufgab, da gerade dort, wo er eine Auslaſſung für möglich hielt, ich ihm mit hinreißender Beredſamkeit bewies, daß es ſich eben dabei um die Hauptſache handle. Kopfüber tauchte er mit mir unter in den ungeheuren tönenden Wuſt, gegen deſſen Berechtigung er nichts andres aufbringen konnte, als das Zeugnis ſeiner Taſchenuhr, deſſen Richtigkeit ich ihm endlich auch abſtritt. Leichten Herzens warf ich ihm als Beute die große Pantomime und das meiſte Ballett des zweiten Aktes hin, wobei ich anzunehmen glaubte, daß wir eine ganze halbe Stunde erſparten. So wurde denn in Gottes Namen das ganze Ungeheuer den Kopiſten zum Ausſchreiben übergeben: das Übrige ſollte ſich alles finden. —

Wir ſahen uns nun darnach um, was wir mit dieſem Sommer anfangen ſollten, und ich beſchloß einen mehrmonatlichen Aufenthalt in Töplitz, dem Orte meiner berauſchenden erſten Jugendausflüge, deſſen gute Luft und Bäder zugleich der angegriffenen Geſundheit Minnas, meiner Meinung nach, von Vorteil ſein ſollten. Ehe wir unſren Vorſatz ausführten, koſtete mich die Sicherſtellung des Schickſals meines „Fliegenden Holländers" noch einen mehrmaligen Beſuch Leipzigs. Am 5. Mai wandte ich mich dorthin, um Herrn von Küſtner, den neuen Berliner Intendanten, deſſen kürzlich erfolgte Ankunft in Leipzig man mir gemeldet hatte, zu ſprechen. Dieſer befand ſich in der eigentümlichen Lage, dieſelbe Oper, welche er zuvor von München aus abgewieſen hatte, nun in Berlin aufführen zu ſollen, weil ſie dort von ſeinem abtretenden Vorgänger angenommen war. Er verſprach mir, zu überlegen, wozu er ſich in dieſem merkwürdigen Falle zu entſcheiden habe. Um das Reſultat dieſer Überlegung kennen zu lernen, beſchloß ich, am 2. Juni Küſtner diesmal in Berlin ſelbſt aufzuſuchen, fand jedoch bereits in Leipzig einen Brief von demſelben vor, worin ich gebeten wurde, in betreff einer genaueren Entſchließung mich noch einige Zeit zu gedulden. Ich benutzte nun die Nähe zu einem Ausflug nach Halle, um dort meinen älteſten Bruder Albert zu beſuchen. Es war für mich bedauerlich und ſehr herabdrückend, den Ärmſten, dem ich das Zeugnis höheren Strebens und ſelbſt bedeutender Begabung für den dramatiſchen Geſang geben mußte, in ſo höchſt unwürdigen, kleinlichen Verhältniſſen, wie das Halleſche Theater ſie bot, mit ſeiner Familie anzutreffen. Die Kenntnisnahme ſolcher Zuſtände, denen ich einſt ſelbſt ſo nahe geweſen war, wirkte jetzt unbeſchreiblich abſchreckend auf mich; noch bekümmernder war es mir aber, von dieſen Zuſtänden meinen Bruder in einer Weiſe ſprechen zu hören, die mir leider nur zu ſehr verriet, mit welch troſtloſer Hingebung er ſich bereits darein gefügt hatte. Nur eines berührte mich ermutigend, nämlich die Erſcheinung, das kindliche Weſen, und die bereits überraſchend ſchöne Stimme der damals fünfzehnjährigen Stieftochter meines Bruders, Johanna, welche mir das Lied

Spohrs: „Roſe, wie biſt du ſo ſchön“ in rührender Weiſe vorſang.

Von hier kehrte ich nun nach Dresden zurück, um endlich mit Minna und einer ihrer Schweſtern, bei wundervollem Wetter, die angenehme Reiſe nach Töplitz auszuführen, wo wir am 9. Juni eintrafen, und in dem Hauſe „zur Eiche“ in Schönau notdürftiges Quartier nahmen. Hier trafen wir bald mit meiner Mutter zuſammen, welche ihren allgewohnten jährlichen Beſuch der Töplitzer warmen Bäder diesmal um ſo lieber ausführte, als ſie mich dort anzutreffen wußte. Hatte ſie von früher her gegen Minna, meiner gar zu jugendlichen Verheiratung mit ihr wegen, ein widerwilliges Vorurteil gehabt, ſo erhielt ſie nun, durch Bekanntwerden mit ihren häuslichen Eigenſchaften, vollen Grund, die Genoſſin meiner trübſeligen Pariſer Leiden zu achten und lieb zu gewinnen. Mich erfreute im Umgang mit der Mutter, welche andrerſeits bei ihrer Launenhaftigkeit manche Rückſichten in Anſpruch nahm, beſonders die große Regſamkeit der faſt kindlichen Phantaſie, welche ihr jetzt in ſo ſtarkem Grade verblieben war, daß ſie ſich eines Morgens beklagte, ich hätte ſie durch Erzählung der Tannhäuſer-Sage am vergangenen Abend die ganze Nacht über in zwar angenehme, aber doch ſehr aufregende Schlafloſigkeit verſetzt. —

Kaum hatte ich nun durch briefliche Vermittelung bei dem reichen Kunſtmäzen Schletter in Leipzig für den im Miſere in Paris zurückgebliebenen Kietz einiges ausgewirkt, für ärztliche Behandlung Minnas, und für die Ordnung meiner eigenen kümmerlichen finanziellen Lage zur Not geſorgt, als ich mich in frühgewohnter Weiſe zu einer mehrtägigen Fußwanderung in das böhmiſche Gebirg aufmachte, um meinen Plan zum „Venusberg“ unter den angenehmen Eindrücken eines ſolchen Ausfluges in mir auszuarbeiten. Hierzu reizte es mich auf dem ſo romantiſch gelegenen Schreckenſtein bei Auſſig, wo ich für mehrere Tage in dem kleinen Gaſtzimmer, in welchem des Nachts mir eine Streu aufgemacht wurde, mein Quartier nahm. Tägliche Beſteigung der „Woſtrai“, der höchſten Bergſpitze der Umgegend, erfriſchten mich, und die phantaſtiſche Einſamkeit regte meinen Jugendmut in der Art wieder auf, daß ich eine volle Mondnacht, in das bloße Bettuch gewickelt, auf den Ruinen des Schreckenſteins herumkletterte, um mir ſo ſelbſt zur fehlenden Geſpenſtererſcheinung zu werden, wobei mich der Gedanke ergötzte, von irgend jemand mit Grauſen wahrgenommen zu werden. Hier ſetzte ich denn nun in mein Taſchenbuch den ausführlichen Plan zu einer dreiaktigen Oper der „Venusberg" auf, welchem vollkommen getreu ich ſpäter die Dichtung ausführte. Bei einer Erſteigung der „Woſtrai" überraſchte mich, beim Umbiegen um eine Talecke, die luſtige Tanzweiſe, welche ein Hirt, auf eine Anhöhe gelagert, pfiff. Ich befand mich ſogleich im Chor der Pilger, welche an dem Hirten vorbei durch das Tal ziehen, vermochte es aber in keiner Art, ſpäter die Weiſe des Hirten mir zurückzurufen, weshalb ich mir dafür auf die bekannte Art ſelbſt zu helfen hatte. — Mit dieſer Ausbeute bereichert, kehrte ich, in wundervoller Stimmung und ſchöner Geſundheit, nach Töplitz zurück, von wo mich nun bald eintreffende Nachrichten über die bevorſtehende Zurückkunft Tichatſchecks und der Schröder-Devrient nach Dresden zurückzugehen beſtimmten, weniger, um nichts beim beginnenden Studium des „Rienzi" zu verſäumen, als vielmehr zu verhüten, daß die Direktion nicht etwa ſtatt deſſen etwas andres beginnen laſſen möchte. Minna ließ ich für einige Zeit noch in der Geſellſchaft der Mutter zurück, und traf am 18. Juli in Dresden ein.

Nachdem ich mir in einem ſonderbaren, jetzt niedergeriſſenen Hauſe eine auf die Maximiliansallee blickende kleine Wohnung gemietet, ſetzte ich mich nun eifriger mit den zurückgekehrten Hauptſängern der Oper in Beziehung. — Mein alter Enthuſiasmus für die Schröder-Devrient lebte neu auf, als ich ſie jetzt häufiger wieder in der Oper auftreten ſah. Es machte auf mich einen eigentümlichen Eindruck, ſie zuerſt in Grétrys „Blaubart" wiederzuhören, da ich mich entſinnen mußte, daß dieſe Oper das erſte Stück war, welches ich — eben in Dresden — als fünfjähriger Knabe ſah, und wovon ich noch die wunderlichen erſten Eindrücke bewahrte. Meine früheſten Kindererinnerungen lebten dadurch auf, und ich gedachte deſſen, daß es die Arie des Ritters Blaubart: „Ha! du Falſche! Die Türe offen!" geweſen war, welche ich, einen ſelbſtverfertigten Papierhelm auf dem Kopfe, zur Beluſtigung des ganzen Hauſes oft mit großer Emphaſe vorgetragen hatte.

Freund Heine wußte noch davon. — Im übrigen wollten die Opern-Vorſtellungen keinen beſonders günſtigen Eindruck auf mich machen; namentlich vermißte ich den ſonoren Klang des vollbeſetzten Pariſer Streichinſtrument-Orcheſters ſehr. Ich bemerkte, daß man bei der Eröffnung des ſchönen neuen Theatergebäudes gänzlich außer acht gelaſſen hatte, die Vermehrung der Saiteninſtrumente im Verhältnis zu dem größeren Raume vorzunehmen. Hieran, wie an der in vielen weſentlichen Punkten ſtets dürftigen Ausſtattung der Szene, prägte ſich mir der Eindruck einer gewiſſen Armſeligkeit des deutſchen Theaterweſens ein, welcher da am auffallendſten war, wo das Repertoire der Pariſer Oper, noch dazu in elenden Überſetzungen des Textes, reproduziert wurde. Hatte ich nun in Paris bereits eine tiefe Unbefriedigung von dieſem Opernweſen empfunden, ſo kehrte mir jetzt das Gefühl, welches mich einſt von den deutſchen Theatern nach Paris getrieben hatte, neu und verſtärkt zurück, ſo daß ich mir von neuem wie degradiert vorkam, und im tiefſten Innern eine Verachtung nährte, welche für jetzt bereits ſo ſtark war, daß ich an ein dauerndes Befaſſen, ſelbſt mit einem der beſten deutſchen Operntheater, gar nicht mehr denken mochte, ſondern mich ſehnſüchtig frug, was ich denn nur eigentlich ergreifen ſollte, um mich zwiſchen Ekel und Wunſch in dieſer ſonderbaren Welt zu behaupten.

Da waren es denn die begabten außerordentlichen Naturen einzelner Perſönlichkeiten, welche mir ſo viel Teilnahme einflößten, daß ich durch ſie über meine Skrupel hinweggeleitet werden konnte. Vor allem gilt dies eben von meiner großen Meiſterin Schröder-Devrient, mit welcher gemeinſam wirken zu können ja einſt mein brennendſter Ehrgeiz geweſen war. Allerdings war ſeit meinen erſten Jugendeindrücken von ihr eine ziemliche Reihe von Jahren vergangen. In betreff ihrer äußeren Erſcheinung durfte ſich im folgenden Winter Berlioz, welcher damals nach Dresden kam, in einem Pariſer Berichte bereits ungünſtig dahin äußern, daß ihr etwas „materneller“ Embonpoint für jugendliche Rollen, namentlich aber im Männerkoſtüm, wie es im „Rienzi“ der Fall war, ſtörend auf die Imagination wirkte. Ihre Stimme, welche an und für ſich nie von der materiellen Bedeutung außerordentlicher Geſangsorgane geweſen war, fühlte ſich oft gehindert,

Bücherei

und namentlich war die Sängerin genötigt, das Tempo durchweg etwas zu trainieren. Mehr als von dieſen materiellen Nachteilen wurden ihre Leiſtungen jetzt jedoch durch den Umſtand beeinträchtigt, daß ihr Repertoire aus einer beſchränkten Anzahl von Glanzrollen beſtand, welche ſie nun bereits ſo außerordentlich oft durchgeführt hatte, daß eine gewiſſe Stabilität in der bewußten Berechnung der Effekte oft im Sinne einer Manier erſchien, welche, durch Neigung zur Übertreibung, zuzeiten bis an das Peinliche zu ſtreifen vermochte. Konnte mir dies nicht entgehen, ſo war doch aber auch ich gerade ganz beſonders befähigt, über dieſe entſtehenden Schwächen hinweg das Große und Unvergleichliche ihrer Leiſtungen immer noch mit entzückendſter Deutlichkeit zu erfaſſen; und wirklich bedurfte es auch nur beſonders erregter Zuſtände der Künſtlerin, wie ihr ſonderbar bewegtes Leben ſolche ihr immer noch zuführte, um ihr die vollſte ſchöpferiſche Kraft ihrer Blütezeit wiedererſtehen zu laſſen: und hiervon ſollte ich noch die erhebendſten Erfahrungen machen. Eigentlich bedenklich und erkältend wirkte nur meine Wahrnehmung des zerſetzenden Einfluſſes des Theaterweſens auf den urſprünglich gewiß groß und edel angelegten Charakter der Künſtlerin. Ich mußte aus demſelben Munde, aus welchem ich die begeiſtertſte Tonſprache der großen Dramatikerin vernahm, andrerſeits ziemlich die gleiche Sprache vernehmen, welche mit wenigem Unterſchied von allen Theaterheldinnen geſprochen wird. Daß die bloße Naturgabe einer ſchönen Stimme, ja wohl ſelbſt nur rein körperliche Vorzüge imſtande waren, Rivalen neben ihr in die Gunſt des Publikums zu ſetzen, vermochte ſie nicht zu ertragen: und hierüber gelangte ſie ſo wenig zu der einer großen Künſtlerin würdigen Reſignation, daß ihr Eifer vielmehr mit den Jahren in peinlicher Weiſe zunahm. Für jetzt bemerkte ich dies mehr, als daß ich darunter zu leiden hatte. Größere Beſchwerde verurſachte es mir, daß ſie nicht eigentlich leicht Muſik erfaßte, und das Studium einer neuen Partie für ſie von Schwierigkeiten begleitet war, welche namentlich dem Komponiſten, der ihr ſein Werk einzuſtudieren hatte, ziemlich peinvolle Stunden bereiteten. Daß ſie ſich nur langſam mit neuen Aufgaben bekanntmachte, führte namentlich in betreff der Partie des Adriano im „Rienzi" zu Enttäuſchungen ihrerſeits, welche mir große Not bereiteten.

War hier eine ſchwierige große Natur ſorgfältig zu behandeln, ſo hatte ich dagegen mit dem kindlich beſchränkten und oberflächlichen, aber außerordentlich glänzend begabten Tichatſchek es ungemein leicht. Er lernte ſeine Partien nicht gut auswendig, weil er ſo muſikaliſch war, daß er die ſchwierigſten Noten vom Blatte ſang, und ſomit jedes Studium von vornherein für erledigt hielt, während bei den meiſten andren Sängern eben das Treffen der Noten das Studium ausmachte. Hatte er nun die Partie in genügenden Proben oft genug durchgeſungen, um ſie ſeinem Gedächtnis nach Bedürfnis einzuprägen, ſo mußte es ſich des weiteren von ſelbſt finden, in welcher Weiſe er den Anforderungen der Geſangskunſt und des dramatiſchen Vortrages zu entſprechen habe. Schreibefehler des Textes in ſeiner Stimme lernte er unverbeſſerlich auf dieſe Weiſe mit auswendig, und ſprach das falſche Wort mit derſelben deutlichen Energie wie das richtige aus. Bemerkungen hierüber, überhaupt Vorſchläge in betreff der Auffaſſung, wies er mit liebenswürdigem Eifer von ſich, indem er behauptete, „das würde ſich ſchon finden". Und in der Tat ergab auch ich mich ſehr bald einer vollkommenen Enthaltung von jedem Verſuch, die Geiſteskräfte des Sängers für die Erfaſſung der Aufgabe meiner Heldenrolle in Anſpruch zu nehmen, wofür ich durch den liebenswürdigſten Enthuſiasmus, mit dem er ſich auf ſeine dankbare Partie warf, und die hinreißende Wirkung ſeines glänzenden Stimmorgans ſehr erwünſcht entſchädigt wurde.

Außer dieſen beiden Darſtellern der Hauptrollen hatte ich nur über ſehr mittelmäßige Kräfte zu verfügen. Guter Wille war aber überall vorhanden, und um ſelbſt den Kapellmeiſter Reiſſiger zum fleißigen Abhalten der Klavierproben zu veranlaſſen, griff ich zu einem ingeniöſen Mittel. Er klagte mir ſeine Not, einen guten Operntext zu bekommen, und hielt es für ſehr vernünftig von mir, daß ich mich daran zu gewöhnen ſchien, mir meine Texte ſelbſt zu ſchreiben: ein gleiches für ſich zu tun, habe er leider in der Jugend vernachläſſigt, und doch fehle ihm nichts weiter zu glücklichen Erfolgen als dramatiſcher Komponiſt, da ich doch gewiß ſelbſt geſtehen müßte, daß er „ſehr viel Melodie" habe; aber es ſcheine, daß dies nicht genügend ſei, die Sänger in den rechten Enthuſiasmus zu bringen, weshalb er denn zu erleben hätte, daß, zum Beiſpiel, die Schröder-Devrient dieſelbe Final-Stelle, mit welcher ſie in Bellinis „Romeo und Julie“ das Publikum ſtets in Ekſtaſe verſetzte, in ſeiner „Adèle de Foix“ ganz gleichgültig herſänge. Es läge demnach doch wohl an den Süjets. Und nun verſprach ich ihm ſofort, ihm einen Operntext zu liefern, in welchem er dieſe und ähnliche Melodien mit höchſtem Effekt ſolle anbringen können. Hierauf ging er mit größter Freude ein, und ich beſtimmte nun meinen älteren Entwurf der „Hohen Braut“, nach dem Königſchen Roman, welchen ich einſt Scribe überſandt hatte, zur Verſifikation als gültigen Operntext für Reiſſiger. In jede Klavierprobe, verſprach ich ihm, eine Seite Verſe mitzubringen; und dies führte ich redlich aus, bis das ganze Buch fertig war. Sehr erſtaunt war ich, nach einiger Zeit zu erfahren, daß Reiſſiger ſich von einem Schauſpieler Kriete wiederum einen neuen Operntext anfertigen ließ, welcher „Der Schiffbruch der Meduſa“ getauft wurde. Ich erfuhr nun, daß die argwöhniſche Frau Kapellmeiſterin meine Bereitwilligkeit, ihrem Gatten einen Operntext abzutreten, mit höchſtem Bedenken erfüllt hatte. Beide fanden zwar, daß das Buch gut und wirkungsreich ſei; nur vermuteten ſie irgend eine bedenkliche Falle dahinter, welcher zu entgehen, jedenfalls die nötigſte Vorſicht erheiſche. So kam es, daß ich wieder die Verfügung über meinen Operntext erhielt, und hiermit ſpäterhin meinem alten Freund Kittl in Prag aushelfen konnte, welcher ihn unter dem Titel: „Die Franzoſen vor Nizza“ in ſeiner Weiſe komponierte und, wie mir verſichert wurde (da ich ſein Werk nie hörte), in Prag häufig mit Beifall zur Aufführung brachte; bei welcher Gelegenheit ich ſogar von einem Prager Kritiker belehrt wurde, daß dieſer Text Zeugnis für meine eigentliche Befähigung zum Librettiſten ablege, und es nur eine Verirrung ſei, wenn ich auch mit dem Komponieren mich abgäbe; wogegen Laube nach meinem „Tannhäuſer“ behauptete, es ſei mein Unglück, daß ich mir nicht von einem geſchickten Theaterſtückſchreiber einen ordentlichen Operntext für meine Muſik machen ließe. —

Für jetzt brachte mir dieſe Arbeit den erwünſchten Erfolg ein: Reiſſiger hielt beim Studium des „Rienzi“ gebührend aus. Mehr als meine Opernverſe ihn im Zuge erhielten, wirkte hierauf jedoch die wachſende Teilnahme der Sänger, vor allem Tichatſcheks wahre Begeiſterung dafür. Für ihn, der ſo gern um einer Jagdpartie willen den Unterhaltungen am Klavier des Theaterfoyers entſagte, waren die Proben des „Rienzi“ bald wahre Feſte, zu welchen er immer mit ſtrahlenden Augen und ausgelaſſener guter Laune erſchien. Ich befand mich hierbei bald wie in einem fortgeſetzten Rauſche: beſondre Lieblingsſtellen wurden von den Sängern bei jeder Probe mit Akklamation begrüßt, und ein Enſembleſtück des dritten Finales, welches ſpäter leider gänzlich aus allen Aufführungen (der Länge wegen) ausgelaſſen werden mußte, wurde bei dieſer Gelegenheit ſogar für mich zu einer Erwerbsquelle. Tichatſchek behauptete nämlich, dieſes H-Moll ſei ſo ſchön, daß man mir jedesmal etwas dafür zahlen müſſe, und legte einen blanken Silbergroſchen auf, die übrigen Sänger zur Nachahmung auffordernd; in beſter Laune ward von allen redlich beigeſteuert; wenn wir ſoweit kamen, hieß es in jeder Probe: „jetzt kommt die Neugroſchenſtelle“, und Frau Schröder-Devrient, als ſie auch ihre Börſe ziehen mußte, erklärte, dieſes Studium würde ſie noch völlig arm machen. Ich erhielt jedesmal gewiſſenhaft dieſe ſonderbare Tantieme überliefert, und keiner ahnte, daß dieſes ſcherzhafte Honorar mir und meiner Frau oft höchſt erwünſcht zur Beſtreitung der Tagesmahlzeit kam.

Anfang Auguſt war nämlich auch Minna, für einige Zeit von meiner Mutter begleitet, aus Töplitz nach Dresden zurückgekommen. Wir lebten in einer kalten Wohnung kümmerlich, aber hoffnungsvoll, der leider ſich ſehr verzögernden Erlöſung entgegen. Unter häufigen Störungen durch das ſchwankende und ſo bedürfnisvolle Repertoire eines deutſchen Operntheaters vergingen über den Vorbereitungen meines Werkes die Monate Auguſt und September, und erſt im Oktober nahmen die kombinierten Proben den Charakter an, welcher die Sicherheit einer baldigen Aufführung ankündigt. Mit dem Beginn der Enſemble- und Orcheſterproben trat der unfehlbare Glaube an einen großen Erfolg bei jedem Beteiligten ein. Die großen Theaterproben wirkten endlich vollends berauſchend. Als wir die erſte Szene des zweiten Aktes, mit dem Auftritt der Friedensboten, zuerſt in ſzeniſcher Vollſtändigkeit uns vorführten, brach eine allgemeine Rührung aus, und ſelbſt die Schröder-Devrient, welche bereits gegen ihre Rolle, da ſie darin nicht zur Heldin des Dramas ſich machen konnte, ärgerlich befangen war, konnte nur mit von Tränen erſtickter Stimme auf meine an ſie gerichteten Fragen antworten. Ich glaube, daß das geſamte Theaterperſonal, bis auf die untergeordnetſten Angeſtellten, mich wie ein wahres Wunder liebten, und irre wohl nicht, wenn hierzu die Teilnahme und das gerührte Mitgefühl für einen jungen Mann, von deſſen ungemeinen Lebensnöten wohl alle eine Vorſtellung haben mochten, und der nun aus völliger Unbekanntheit plötzlich in Glanz heraustrat, viel beitrug. Als in der Erholungspauſe der Generalprobe die Mitglieder ſich nach verſchiedenen Seiten zerſtreuten, um durch ein Frühſtück die ermüdeten Nerven zu erfriſchen, blieb ich ſtill auf einem Brettergerüſt der Bühne ſitzen, um niemand die Verlegenheit merken zu laſſen, in welcher ich mich befand, gleich ihnen mich bedienen zu laſſen. Ein invalider italieniſcher Sänger, welcher eine kleine Rolle im „Rienzi“ ſang, ſchien dies zu bemerken, und brachte mir gutmütig ein Glas Wein und ein Stück Brot herbei. Es tat mir leid, im Verlauf der Jahre ihm dieſe kleine Rolle wieder abnehmen zu müſſen, was ihm die üble Behandlung ſeiner Frau in dem Grade zuzog, daß er von da ab, ehelich gezwungener Weiſe, ſich zu meinen Feinden zählen mußte. Als ich nach meiner Flucht von Dresden, im Jahre 1849, erfuhr, daß ich von demſelben Sänger wegen vermeintlicher Teilnahme am Dresdener Aufſtand polizeilich denunziert worden war, fiel mir das Frühſtück in der Generalprobe des „Rienzi“ ein, und ich glaubte eine Strafe für meinen Undank hiergegen erkennen zu müſſen, da ich mich ſchuldig fühlte, ihn ſpäter in eheliche Not gebracht zu haben. —

Die Stimmung, in welcher ich ſo der erſten Aufführung meines Werkes entgegenſah, kann ich mit nichts vergleichen, was je vorher und nachher von mir in dieſer Weiſe erfahren worden iſt. Sie wurde von meiner guten Schweſter Clara geteilt, welche um dieſe Zeit aus Chemnitz, wo ſie ein kümmerliches bürgerliches Leben führte, zu uns nach Dresden kam, um an meinem Schickſal teilzunehmen. Die Arme, deren unleugbar große künſtleriſche Anlagen ſo früh verkümmert waren, und die dagegen nun in trivialen bürgerlichen Verhältniſſen mühſam als Gattin und Mutter ſich dahinſchleppte, atmete unter dem Einfluſſe meines wachſenden Erfolges mit inniger Rührung auf. Mit ihr und dem trefflichen Chordirektor Fiſcher brachten wir unſre Abende in der Heineſchen Familie, immer bei Kartoffeln und Hering, in oft wunderbar ſchöner Stimmung zu. Am Abende vor der erſten Aufführung half denn endlich ſelbſt noch ein Punſch, unſer Glück vollſtändig zu machen. Unter Weinen und Lachen taumelten wir wie glückliche Kinder auseinander, um dem Tage entgegenzuſchlafen, der eine ſicher vorausgeſehene große Entſcheidung bringen ſollte. — Am Morgen des 20. Oktober 1842, an welchem ich mir vorgenommen hatte, keinen meiner Sänger mehr durch einen Beſuch zu ſtören, begegnete ich dennoch dem etwas langweiligen, aber ehrenwerten Sänger einer der kleineren Baßpartien meiner Oper, dem ſteifen und philiſterhaften Herrn Riſſe. Es war ein etwas kühler, wunderheller Sonnentag, welcher nach vorangegangener trüber Witterung auf uns herabblickte, als der ſonderbare Menſch wie feſtgebannt zur Begrüßung vor mir ſtehen blieb, kein Wort hervorbrachte, und mir nur ſtaunend und verklärt in das Geſicht ſah, um, wie er mir endlich in ſonderbarer Ergriffenheit hervorbrachte, ſich zu vergewiſſern, wie ein Menſch ausſähe, der eben mit dieſem Tage einem ſo ungewöhnlichen Schickſale entgegenginge. Ich lächelte und dachte, nun müſſe es doch wohl ſeine Bewandtnis mit mir haben, und verſprach Riſſe, nächſter Tage in der „Stadt Hamburg“ mit ihm ein Glas von dem vorzüglichen Wein zu trinken, den er mir ſtammelnd angeprieſen hatte.

Mit ähnlichen Empfindungen, als ich der erſten Aufführung des „Rienzi“ an dieſem Tag beiwohnte, habe ich ſeitdem nie auch nur vergleichsweiſe wieder ein ähnliches Ereignis erleben dürfen. Die nur zu begründete Sorge für das Gelingen hat bei allen ſpäteren erſten Aufführungen neuerer Arbeiten von mir mich ſtets ſo vorherrſchend erfüllt, daß ich zu irgend einem Genuß, oder auch nur zu einer eigentlichen Beachtung der Aufnahme von ſeiten des Publikums, nie wieder gelangen konnte. Was ich in ſpäteren Jahren bei der Generalprobe von „Triſtan und Iſolde“ unter außerordentlichen Umſtänden empfand, ſtand dagegen von dem Eindrucke der erſten Rienzi-

Aufführung auf mich ſo grundverſchieden ab, daß es, in einem andren Sinne, durchaus außer allem Vergleich damit ſteht. — In betreff jenes erſten Erfolges ſtand feſt, daß er im voraus unzweifelhaft geſichert war. Daß ſich das Publikum mit ſo großer Beſtimmtheit, als es der Fall war, für mich erklärte, war inſofern außerordentlich, als ſich das Publikum ähnlicher Städte, wie Dresden, nie in der Lage befindet, über ein Werk von irgendwelcher Bedeutung nach ſeiner erſten Aufführung gültig zu entſcheiden, und daher auch gegen die Arbeiten unbekannter Autoren ſich in einer erkältenden Befangenheit befindet. In dieſem Falle war es nun aber zu einer Ausnahme gedrängt worden, da ſich durch das zahlreiche Theater- und Muſikerperſonal lange vorher ſo überaus günſtige Berichte über meine Oper in der Stadt verbreitet hatten, daß die ganze Bevölkerung mit fieberhafter Spannung dem verkündeten Wunder entgegenſah. Ich befand mich mit Minna, meiner Schweſter Clara und der Familie Heine in einer Parterreloge, und wenn ich mir meinen Zuſtand während dieſes Abends zurückrufen will, kann ich mir ihn nicht anders als mit allen Eigenſchaften eines Traumes behaftet vergegenwärtigen. Eigentliche Freude oder Ergriffenheit empfand ich gar nicht; meinem Werke fühlte ich mich ganz fremd gegenüber; wogegen die dicht gefüllten Zuſchauerräume mich wahrhaft ängſtigten, ſo daß ich nicht einen Blick auf die Maſſe des Publikums zu werfen vermochte, und die Nähe desſelben nur wie ein elementariſches Ereignis — ungefähr wie einen anhaltenden Gewitterregen — empfand, gegen welches ich mich im verborgenſten Winkel meiner Loge, wie unter einem Wetterdach, ſchützte. Den Applaus bemerkte ich nie; und als nach den Aktſchlüſſen auch ich ſtürmiſch hervorgerufen wurde, mußte ich jedesmal von Freund Heine erſt gewaltſam darauf aufmerkſam gemacht und auf die Bühne gedrängt werden. Dagegen beſchäftigte mich eine Hauptſorge mit wachſender Angſt: ich bemerkte nämlich, daß bereits nach dem zweiten Akte es ſo ſpät geworden war, wie wenn z. B. der ganze „Freiſchütz“ aufgeführt wird; da nun der dritte Akt wegen der vorkommenden kriegeriſchen Tumulte, ſich beſonders betäubend anließ, und am Schluſſe dieſes Aktes es unleugbar 10 Uhr geworden war, ſomit die Aufführung bereits vier volle Stunden gedauert hatte, verfiel ich nun in eine vollſtändige Verzweiflung:

daß ich auch nach dieſem Akte nochmals lebhaft hervorgerufen worden war, hielt ich für eine letzte Artigkeit des Publikums, welches hiermit ganz ſicher für dieſen Abend genug zu haben erklären und nun maſſenweiſe das Theater verlaſſen würde. Da wir nun noch zwei Akte vor uns hatten, nahm ich für beſtimmt an, wir würden nicht zu Ende ſpielen können, und erklärte meine Zerknirſchung darüber, in betreff gewünſchter Kürzungen zur rechten Zeit nicht mehr Einſicht gezeigt zu haben und da für mich dem unerhörten Fall ausgeſetzt ſähe, eine Oper, die an und für ſich außerordentlich gefalle, nicht zu Ende bringen zu können, bloß aus dem Grund, weil ſie von lächerlicher Länge wäre. Daß die Sänger gutes Mutes blieben, und namentlich Tichatſchek, je länger es dauerte, deſto rüſtiger und wohlgemuter ſich fühlte, erklärte ich für gutmütiges Gaukelſpiel, mit welchem man mich über den unabwendbaren Skandal täuſchen wollte. Mein Staunen, ſelbſt im letzten Akte — gegen Mitternacht — immer noch das Publikum vollzählig anzutreffen, führte zu meiner vollſtändigen Perplexität; ich glaubte meinen Ohren und Augen nicht mehr, und hielt den ganzen Vorgang dieſes Abends für einen Spuk. Mitternacht war vorüber, als ich endlich zum letztenmal dem donnernden Rufe des Publikums an der Seite meiner getreuen Sänger zu folgen hatte. —

Was meine verzweiflungsvolle Stimmung in betreff der Wirkung der unerhörten Länge meiner Oper beſtärkte, war die Stimmung meiner eignen Verwandten, mit denen ich noch kurze Zeit nach der Vorſtellung zuſammentraf. Die Familie des Friedrich Brockhaus war mit einigen Bekannten von Leipzig herübergekommen, und hatte uns zu ſich in den Gaſthof geladen, in der Meinung, einen angenehmen Erfolg beim gemütlichen Nachtmahle feiern, und etwa auf mein Wohl anſtoßen zu können. Dort trafen wir aber bereits Küche und Keller geſchloſſen, und alles befand ſich ſo in höchſtem Grade abgeſpannt, daß ich nur Ausrufe über das Unerhörte des Erlebniſſes einer Opernvorſtellung, welche von 6 Uhr bis nach Mitternacht dauerte, vernahm. Etwas andres äußerte ſich nicht, und in völliger Betäubung ſchlichen wir auseinander. — Früh um 8 Uhr des andren Tages fand ich mich bereits auf der Kopiſten-Expedition ein, um, falls es noch zu einer zweiten

Aufführung kommen ſollte, die nun mir nötig dünkenden Kürzungen in den Stimmen anzuordnen. Hatte ich im Sommer zuvor dem treuen Chordirektor Fiſcher jeden Takt beſtritten und ſeine Unerläßlichkeit zu beweiſen gewußt, ſo verzehrte mich nun eine blinde Streich-Wut. Nichts ſchien mir in meiner Partitur mehr nötig zu ſein; was das Publikum am vorangehenden Abend zu verſchlingen gehabt hatte, erſchien mir nur als ein Wuſt von lauter Unmöglichkeiten, von dem alles und jedes ausgelaſſen werden konnte, ohne im mindeſten etwas zu ſtören oder etwa unverſtändlich zu machen, da es mir auf nichts mehr anzukommen deuchte, als mein Konvolut von Monſtruoſitäten eben nur in irgend einem anſtändigen Rahmen unterzubringen. Durch die größte Rückſichtsloſigkeit in den von mir den Kopiſten aufgegebenen Kürzungen hoffte ich zugleich auch einer Kataſtrophe entgegen zu treten, da ich nicht anders vermutete, als daß der Generaldirektor, in Übereinkunft mit Stadt und Theater, mich noch an dieſem Tage bedeuten würde, daß man ſo etwas, wie die Aufführung meines „letzten Tribunen", der Sonderbarkeit wegen wohl einmal, aber nicht mehrere Male geſchehen laſſen könnte. Ich wich deshalb auch den Tag über ſorgfältig jeder Berührung mit dem Theater aus, um erſt der wohltätigen Wirkung meiner heroiſchen Kürzungen — davon die Nachrichten währenddem ſich verbreiten ſollten — Zeit zu laſſen. Nur ſah ich am Nachmittag bei den Kopiſten wieder nach, um mich zu überzeugen, ob alles gehörig nach meinen Anordnungen ausgeführt würde: hier erfuhr ich denn, daß Tichatſchek ebenfalls dageweſen ſei, die von mir angeordneten Kürzungen ſich habe zeigen laſſen, und dagegen verboten habe, ſie auszuführen. Auch Chordirektor Fiſcher wollte mich wegen der Kürzungen ſprechen; die Arbeiten waren ſuſpendiert: mir ſchien eine große Konfuſion im Anzuge; ich begriff nicht, was das alles zu ſagen haben ſollte, und befürchtete Unheil, wenn die mühſamen Arbeiten verzögert würden. Endlich ſuchte ich am Abend Tichatſchek im Theater auf: ich ließ ihn nicht zu Worte kommen, ſondern befrug ihn nur ärgerlich, warum er die Arbeiten der Kopiſten unterbrochen habe. Mit halb erſtickter Stimme entgegnete er kurz und trotzig: „ich laſſe mir nichts ſtreichen, — es iſt zu himmliſch." Nun ſtarrte ich ihn an, und befand mich plötzlich wie verzaubert: ein ſo unerhörtes Zeugnis für meinen Erfolg mußte mich aus meiner ſonderbaren Beſorgnis reißen. Andre kamen hinzu; Fiſcher ſtrahlte vor Freude und lachte mich aus; alles ſprach mir nur von der enthuſiaſtiſchen Bewegung, in welcher ſich die ganze Stadt befinde: vom Intendanten kam mir ein Brief des Dankes für mein ſchönes Werk zu. Mir blieb nichts übrig, als Tichatſchek und Fiſcher zu umarmen, und meiner Wege zu gehen, um Minna und Clara zu berichten, wie es ſtünde.

Nach einigen Ruhetagen für die Sänger fand am 26. Oktober die zweite Aufführung, mit verſchiedenen Kürzungen, die ich mit Mühe bei Tichatſchek durchgeſetzt, ſtatt. Ich hörte keine beſondren Klagen über die immer noch ſehr bedeutende Länge, und endlich ward ich der Anſicht Tichatſcheks, daß, wenn er es aushalte, das Publikum es wohl auch aushalten könne. Somit ließ ich nun für ſechs Vorſtellungen, welche ſich ſtets auf der vollſten Höhe des Beifalls erhielten, der Sache ihren Lauf. — Meine Oper hatte aber auch die Teilnahme der älteren Prinzeſſinnen des königlichen Hofes erhalten, welche ſich über die angreifende Länge des Werkes, von dem ſie auf der andren Seite doch auch nichts verlieren wollten, nicht ſo leicht hinwegſetzen konnten. Herr von Lüttichau ſah ſich daher beſtimmt, mir den Vorſchlag zu machen, die Oper ganz vollſtändig, aber in zwei Hälften an zwei Abenden zu geben. Mir war dies recht, und nach einer mehrwöchentlichen Pauſe kündigten wir für den erſten Aufführungstag „Rienzis Größe“, für den zweiten „Rienzis Fall“ an: der erſte Abend gab die zwei erſten, der zweite die drei letzten Akte, zu welchen ich ein beſondres einleitendes Vorſpiel komponiert hatte. Dies entſprach nun vollkommen den Wünſchen der allerhöchſten Herrſchaften, und namentlich der zwei älteſten Damen der königlichen Familie, der Prinzeſſinnen Amalie und Auguſta. Das Publikum rechnete aber einfach heraus, daß es für dieſelbe Oper, um ſie ganz zu hören, jetzt zweimal Entree zahlen ſollte, und erklärte die neue Einrichtung ganz beſtimmt für eine Prellerei: der Mißmut hierüber drohte wirklich dem Beſuch des „Rienzi“ verderblich zu werden, und nach drei Aufführungen des geteilten Werkes fand ſich die Direktion veranlaßt, wieder zur früheren Einheit zurückzukehren, was ich durch die Wiederaufnahme der Kürzungen willig ermöglichte.

Von nun an füllte „Rienzi“, ſo oft man ihn nur geben konnte, zum Erdrücken das Haus, und die Nachhaltigkeit ſeines Erfolges wurde mir bald vollſtändig einleuchtend, als ich bereits den Neid gewahren mußte, den er mir von mancher Seite her zuzog. — Eine erſte recht peinliche Erfahrung in dieſem Betreff hatte ich ſchon am Tag nach der erſten Aufführung an dem Dichter Julius Moſen gemacht. Ich hatte dieſen bereits nach meiner erſten Ankunft in Dresden, im Sommer, aufgeſucht; da ich ſein Talent wirklich hochſchätzte, gelangte ich bald mit ihm zu einem näheren Umgang, welcher manches Anregende und Belehrende für mich hatte. Er teilte mir einen Band ſeiner Dramen mit, welche mich durchgängig außerordentlich anſprachen: unter ihnen befand ſich auch eine Tragödie „Cola Rienzi“, welche den Stoff in teils mir neuer und, wie es mich dünkte, ergreifender Weiſe behandelte. Dieſem Gedicht gegenüber bat ich ihn, von meinem Opernbuche gar keine Notiz zu nehmen, da es als Dichtung ganz außer aller Möglichkeit eines Vergleiches mit der ſeinigen ſtehe: es koſtete ihn wenige Überwindung, dieſe Bitte mir zu gewähren. Nun ließ er aber kurz vor meinem „Rienzi“ eines ſeiner unglücklichſten Stücke, „Bernhard von Weimar“, in Dresden aufführen, und erlebte an dem Erfolge wenig Freude, da die dramatiſch lebloſe, nur auf politiſche Harange gerichtete Tendenz desſelben das notwendige Schickſal aller ſolcher Verirrungen teilte. Mit einiger Verdrießlichkeit ſah er nun der Aufführung meines „Rienzi“ entgegen, und bekannte mir das bittre Gefühl, ſein Trauerſpiel gleichen Namens in Dresden nicht zur Annahme habe bringen zu können — vermutlich um der etwas ſtarken politiſchen Tendenz wegen, welche allerdings bei gleichem Stoffe im rezitierten Schauſpiele bemerklicher würde, als in der Oper, wo man eben von vornherein nichts auf die Worte gäbe. Ich hatte ihn gutmütig in dieſer Geringſchätzung des Operngenres beſtärkt; deſto unfreundlicher traf es mich nun, als ich ihn am Tage nach der erſten Aufführung meines Werkes bei meiner Schweſter Luiſe antraf, und von ihm geradeswegs mit einem Ausbruch von Ärger und höhniſcher Verachtung meines Erfolges überſchüttet wurde. Er traf jedoch dabei in mir auf ein ſeltſames Gefühl von der wirklichen Richtigkeit des von mir im „Rienzi“, im übrigen mit ſo gutem Erfolge betretenen

Operngenres, ſo daß ich ſeinen unverhohlenen giftigen Auslaſſungen, mit geheimer Beſchämung, nichts Ernſtliches entgegenſtellte. Das, was ich ihm ungefähr zu meinen Gunſten hätte erwidern können, war in mir noch nicht zu ſo klarer Faſſung gelangt, ſtützte ſich auch noch nicht auf ein ſo deutlich nachweisbares Produkt meiner beſondren Richtung, daß ich es auszuſprechen vermocht hätte, und ich empfand zunächſt hierbei eigentlich nur Bedauern mit dem unglücklichen Dichter, welches zu bezeigen ich mich um ſo eher gedrängt fühlte, als grade ſein Wutausbruch mir die innere Genugtuung gewährte, von ihm mir einen großen Erfolg, über welchen ich ſelbſt noch nicht genau aufgeklärt war, zuerkannt zu wiſſen.

Des weiteren legte ich auch bereits beim Anlaß der erſten Aufführung des „Rienzi“ den Grund zu einem, ſpäter immer ſich erweiternden, Zerwürfniſſe mit den Zeitungsrezenſenten. Herr Karl Banck, ſeither angeſeſſener Hauptrezenſent für Muſik in Dresden, war mir bereits von Magdeburg her bekannt, wo er mich einmal beſucht, und größere Stücke aus meinem „Liebesverbot“ zu ſeinem wirklichen Gefallen von mir ſich hatte vorſpielen laſſen. Dieſer Mann konnte mir, da wir in Dresden wieder zuſammengetroffen waren, nicht vergeben, daß es mir unmöglich geweſen war, ihm Eintrittskarten zur erſten Aufführung des „Rienzi“ zu beſorgen. Ähnlich erging es mir mit einem Herrn Julius Schladebach, welcher ſich um jene Zeit ebenfalls in Dresden als Rezenſent niederließ: ſo zuvorkommend ich gern mich gegen jedermann benahm, empfand ich doch zu jeder Zeit eine unüberwindliche Abneigung dagegen, irgend einem Menſchen aus dem Grunde beſondre Rückſicht ſchenken zu ſollen, weil er Rezenſent ſei, und ich ging hierin mit der Zeit bis zur faſt grundſätzlich ſich geſtaltenden Schroffheit, welche mir mein ganzes Leben über die unerhörteſten Verfolgungen der Jounaliſtik zum großen Teil mit zuzog. Noch trat dieſe Widerwärtigkeit für jetzt jedoch nicht beſonders ſtark hervor, da ſich in Dresden damals die Journaliſtik durchaus noch nicht breit machte, und von Dresden aus in fremde Blätter ſo wenig geſchrieben wurde, daß andrerſeits die dortigen Kunſtvorgänge überhaupt nur ſehr wenig Beachtung fanden, was allerdings wiederum nicht ohne Nachteil für mich blieb. Somit berührten mich die unangenehmen Seiten meines Erfolges für jetzt ſo viel wie gar nicht, und eine kurze Zeitlang fühlte ich mich, zum erſten und einzigſten Mal in meinem Leben, vom allgemeinen Wohlwollen ſo angenehm getragen, daß ich alle ausgeſtandenen Lebensnöten mir reich vergolten wähnte.

Denn auch die weiteren, und bisher gänzlich unberechneten Ergebniſſe meines Erfolges ſtellten ſich nun überraſchend ſchnell heraus; allerdings weniger in betreff des materiellen Gewinnes, denn dieſer führte ſich für diesmal auf dreihundert Taler zurück, welche mir die Generaldirektion ſtatt der ſonſt nur üblichen zwanzig Louisdor ausnahmsweiſe als Honorar zahlte: auch meine Oper an einen Verleger gut verkaufen zu können, durfte ich, ehe ſie nicht noch an einigen andren bedeutenden Orten gegeben war, nicht verhoffen. Doch fügte es das Schickſal, daß durch den gänzlich unerwarteten Tod des königlichen Muſikdirektors Raſtrelli, kurz nach den erſten Aufführungen des „Rienzi“, plötzlich eine Anſtellung erledigt wurde, für welche ſich ſogleich aller Augen auf mich richteten.

Während die Unterhandlungen hierüber ſich einige Zeit hinzogen, gab die Generaldirektion andrerſeits mir Zeugnis von einer faſt leidenſchaftlichen Teilnahme für mein Talent. Die erſte Aufführung des „Fliegenden Holländers“ ſollte durchaus dem Berliner Theater nicht gegönnt werden, ſondern dieſe Ehre Dresden zugeſichert ſein. Da ich von ſeiten der Berliner Intendanz keineswegs hierin gehindert wurde, übergab ich ſehr gern meine letzte Arbeit ebenfalls dem Dresdener Theater, und hatte ich, da ſich keine Heldentenorpartie darin befand, auch auf Tichatſcheks Mithilfe dabei zu verzichten, ſo konnte ich doch deſto mehr auf die fördernde Mitwirkung der Schröder-Devrient rechnen, als dieſer mit der weiblichen Hauptrolle eine entſprechendere Aufgabe, als mit ihrer Rolle im „Rienzi“, zugewieſen war. Es war mir lieb, hierbei mich ſo ganz nur auf ſie, welche in der Tat wegen des ihr ungenügenden Anteils am Erfolg des „Rienzi“ in eine eigentümliche Verſtimmung gegen mich geraten war, verlaſſen zu können, und wie ſehr ich dies tat, bewies ich ihr mit einer meinem Werk andrerſeits ſehr nachteiligen Übertreibung, indem ich die männliche Hauptrolle dem ehemals tüchtigen, nun aber bereits etwas invaliden, und für meine

Aufgabe in jeder Hinſicht ungeeigneten Baritoniſten Wächter, gegen ſeine eignen aufrichtigen Bedenken dagegen, geradeswegs aufzwang. In der Tat ſprach die von mir ſo hoch verehrte Künſtlerin, zu meiner großen Befriedigung, ſchon die Dichtung, als ich ſie ihr mitteilte, ganz beſonders an; und die Zeit des Studiums der Rolle der „Senta“, für welches ich nun ſehr häufig mit ihr verkehrte, wurde durch die ernſtliche perſönliche Teilnahme, in welche ich für den Charakter und das Schickſal dieſer ungewöhnlichen Frau, unter ganz beſondren Umſtänden, geriet, zu einer der aufregendſten und, in wichtiger Beziehung, belehrendſten meines Lebens.

Trotzdem die große Künſtlerin, namentlich durch ihre damals zum Beſuch bei ihr weilende berühmte Mutter, Sophie Schröder, darin beſtärkt und aufgeregt, ſich mir völlig ungehalten zeigte, daß ich für Dresden ein ſo glänzendes Werk wie den „Rienzi“ geſchrieben hätte, ohne gerade darin die eigentliche Hauptrolle für ſie zu beſtimmen, ſo ſiegte doch ihre großherzige Natur über dieſe partikulariſtiſche Tendenz; ſie erkannte mich laut als Genie an, und erwies mir das beſondre Vertrauen, welches, wie ſie meinte, nur einem Genie zu ſchenken ſei. Sollte dies Vertrauen gar bald ſeine bedenklichen Seiten für mich äußern, da ſie mich zum Mitwiſſer und Berater bei wirklich fatalen Vorgängen in ihrem Herzen machte, ſo fanden ſich doch zunächſt auch die Gelegenheiten, bei welchen ſie ſich offen vor aller Welt mit ſchmeichelhafteſter Auszeichnung als meine Freundin zu erkennen gab.

Zunächſt hatte ich ſie auf einem Ausflug nach Leipzig zu begleiten, wo ſie für ihre Mutter ein großes Konzert gab, welches ſie auch dadurch beſonders anziehend zu machen glaubte, daß ſie zwei Stücke aus dem „Rienzi“, die Arie des „Adriano“ und das Gebet des „Rienzi“ (letzteres von Tichatſchek vorgetragen), unter meiner perſönlichen Leitung ausgeführt, dem Programm einreihte. Auch Mendelsſohn, der ihr ſehr befreundet war, war von ihr zu dieſem Konzert herbeigezogen worden: er führte ſeine damals neue Ouvertüre zu „Ruy-Blas“ darin auf. Mit dieſem kam ich während der zwei anregungsvollen Tage, welche ich bei dieſem Anlaß in Leipzig verbrachte, zum erſtenmal in nähere Berührung, da zuvor mein Verkehr mit ihm ſich nur auf einige ſeltene und gänzlich unergiebige Beſuche beſchränkt hatte. Im Hauſe meines Schwagers Fritz Brockhaus wurde von Mendelsſohn und der Schröder-Devrient, welcher dieſer eine reiche Auswahl Schubertſcher Lieder akkompagnierte, lebhaft muſiziert. Ich beobachtete hierbei eine eigentümliche Unruhe und Aufgeregtheit, mit welcher dieſer damals auf der Sonnenhöhe ſeines Ruhmes und Wirkens ſtehende, noch immer junge Meiſter mich betrachtete oder mehr ausſpähte. Mir ward erſichtlich, daß er auf einen Opernerfolg überhaupt, und ſomit gewiß auch in Dresden, nicht ſonderlich viel gab, und zweifellos zählte ich bei ihm hierdurch unter einer Gattung von Muſikern, von denen er nichts hielt, und mit denen er nichts zu tun zu haben glaubte. Dennoch hatte grade dieſer Erfolg charakteriſtiſche Merkmale, welche ihm etwas Erſchreckendes gaben. Mendelsſohn ſelbſt verlangte ſeit lange nach nichts ſehnlicher, als nach einer glücklichen Oper: es konnte ihn vielleicht verdrießen, daß, ehe er ſoweit kam, in plumper Weiſe, durch eine Art von Muſik, welche nicht gut zu finden er ſich vollkommen berechtigt halten durfte, grade ein ſolcher Erfolg ganz unerwartet ihm in den Weg kam. Nicht minder mochte es ihn verſtimmen, daß die von ihm für genial erkannte, und ſo lebhaft ihm zugetane Schröder-Devrient ſo offen und laut nun auch für mich eintrat. Alles dieſes dämmerte in meinem Bewußtſein auf, als Mendelsſohn durch eine ſehr merkwürdige Äußerung mich geradeswegs gewaltſam auf eine ſolche Deutung hinwies. Als ich ihn nämlich nach der gemeinſchaftlichen Konzertprobe nach Hauſe begleitete, und mit großer Wärme ſoeben über Muſik geſprochen hatte, unterbrach der durchaus nicht Redſelige in eigentümlich erregter Haſt mich mit der Äußerung, die Muſik habe nur das Schlimme, daß ſie nicht nur die guten, ſondern auch die üblen Eigenſchaften, wie grade auch die Eiferſucht, ſtärker als alle andren Künſte anrege. Mich überflog es wie mit Schamröte, dieſe Äußerung auf ſeine Empfindung gegen mich beziehen zu ſollen, da ich mir in tiefſter Unſchuld bewußt war, daß ich nie auch nur im entfernteſten an einen Vergleich meiner Fähigkeiten und Leiſtungen als Muſiker mit denen Mendelsſohns zu denken mir beikommen laſſen könnte. Seltſamerweiſe produzierte er ſich aber gerade bei dieſem Konzert nicht in dem Lichte, in welchem er ſich außer allem nur denklichen Vergleich mit mir gezeigt haben würde: eine Aufführung ſeiner „Hebriden-Ouvertüre“ würde ihn zu meinen beiden Opern-Arien ſo geſtellt haben, daß ſelbſt jede Beſchämung, an ſeiner Seite zu ſtehen, mir erſpart geweſen wäre, da der Abſtand unſrer Leiſtungen zu unvergleichlich fern war; es ſchien aber, daß ihn zur Wahl der „Ruy-Blas“-Ouvertüre die Abſicht beſtimmt hatte, dem Genre der Opernmuſik bei dieſer Gelegenheit ſich ſo nahe zu ſtellen, daß er das Effektvolle desſelben auch auf ſein Werk mit hinüberſpielen ließe. Die Ouvertüre ſchien offenbar für das Pariſer Publikum berechnet zu ſein; und wie überraſchend darin Mendelsſohn erſchien, bezeugte mit naiver Unbeholfenheit Robert Schumann, welcher nach dem Stück auf das Orcheſter zu Mendelsſohn kam, und ihm gutmütig lächelnd ſeine Verwunderung über das „flotte Orcheſterſtück“ ausdrückte. Zur Ehre der Wahrheit ſei es aber hiermit erwähnt, daß weder er noch ich an dieſem Abend den eigentlichen Erfolg erſtritt; wir verſchwanden gänzlich vor dem ungeheuren Eindruck, welchen die greiſe Sophie Schröder mit der Rezitation der Bürgerſchen „Lenore“ hervorbrachte. Hatte man zuvor in den Journalen ihrer Tochter vorgeworfen, daß ſie durch allerhand Muſik-Ausſtellungen ihrer Mutter, welche nie etwas mit Muſik zu tun gehabt habe, auf ungeeignete Weiſe dem muſikaliſchen Publikum Leipzigs ein Benefiz habe entlocken wollen, ſo ſtanden wir muſikaliſche Helfershelfer um dieſes, von der faſt zahnloſen hochbetagten Frau mit wahrhaft erſchreckender Schönheit und Erhabenheit geſprochene Bürgerſche Gedicht, wie wahre müßige Gaukler da. Und mir gab dies, wie ſo manches, was ich in dieſen wenigen Tagen erlebt, viel zu denken und zu ſinnen.

Ein zweiter mit der Schröder-Devrient gemeinſchaftlich unternommener Ausflug führte mich noch im Dezember desſelben Jahres nach Berlin, wohin die Künſtlerin zur Mitwirkung bei einem großen Hofkonzert eingeladen war, und wo ich für mein Teil mit dem Intendanten Küſtner wegen des „Fliegenden Holländers“ Rückſprache halten wollte. Während ich für meine perſönliche Angelegenheit zu keinem beſtimmten Ergebnis gelangte, erhielt der diesmalige kurze Beſuch in Berlin für mich ein beſondres Intereſſe durch mein für die Folge ſo unvergleichlich bedeutungsvolles Zuſammentreffen mit Franz Liſzt. Es geſchah dies unter beſondren Umſtänden, welche ihn, wie mich, in eine eigentümliche Verlegenheit ſetzten, und welche in übermütigſter Weiſe durch die herausfordernde Laune der Schröder-Devrient in das Spiel gebracht wurden.

Ich hatte meiner Gönnerin bereits vorher gelegentlich von einem früheren Zuſammentreffen von mir mit Liſzt erzählt. In jenem verhängnisvollen zweiten Winter meines Pariſer Aufenthaltes, in welchem ich ſchließlich durch die Schleſingerſche Lohnarbeit mein Leben friſten zu können mich glücklich zu ſchätzen hatte, wurde ich eines Tages durch eine Mitteilung des ſtets für mich beſorgten Laube davon benachrichtigt, daß F. Liſzt, welchem er in Deutſchland von mir geſprochen und mich empfohlen habe, nach Paris kommen werde; ich möge daher nicht verſäumen, ihn aufzuſuchen, denn Liſzt ſei „generös“, und würde mir gewiß zu helfen wiſſen. Da ich nun von dieſer Ankunft wirklich erfuhr, meldete ich mich bei ihm in ſeinem Hotel zum Empfang. Es war am frühen Vormittag; ich wurde angenommen, und traf zunächſt einige fremde Herren im Salon, zu welchen nach einiger Zeit auch Liſzt, freundlich und geſprächig, im Hauskleid hereintrat. Unfähig, an der franzöſiſchen Konverſation, welche ſich um die Erlebniſſe Liſzts während ſeiner letzten Kunſtreiſe in Ungarn handelte, teilzunehmen, hörte ich eine Zeitlang aufrichtig gelangweilt zu, bis ich endlich von Liſzt freundlich gefragt wurde: „womit er mir dienen könne?“ Auf die Empfehlung Laubes ſchien er ſich nicht beſinnen zu können; alles, was ich auf ſeine Frage ihm antworten konnte, war, daß ich den Wunſch hege, ſeine Bekanntſchaft zu machen, wogegen er nichts zu haben ſchien, und mir anzeigte, daß er nicht vergeſſen werde, zunächſt mir ein Billett für ſeine bevorſtehende große Matinee zuſtellen zu laſſen. Mein ganzer Verſuch, ein künſtleriſches Geſpräch einzuleiten, beſtand in der Frage, ob Liſzt neben dem Schubertſchen Erlkönig nicht auch den von Löwe kenne: mit der Verneinung dieſer Frage war dieſer ziemlich befangene Verſuch beſeitigt, und mein Beſuch endigte mit der Abgabe meiner Adreſſe, an welche alsbald auch von ſeinem Sekretär Belloni, von artigen Zeilen begleitet, eine Eintrittskarte zu einem in der

Salle Erard vom Meiſter perſönlich allein gegebenen Konzert gelangte. Ich fand mich in dem überfüllten Salon ein, ſah die Tribüne, auf welcher der Flügel ſtand, von der Creme der Pariſer Damenwelt im engſten Zirkel belagert, wohnte den enthuſiaſtiſchen Ovationen bei, welche dem von aller Welt angeſtaunten Virtuoſen geſpendet wurden, hörte mehrere ſeiner glänzendſten Stücke, wie die „Fantaisie sur Robert le Diable“ an, und trug eigentlich keinen andren Eindruck als den der Betäubung davon. Es war die Zeit meiner völligen Umkehr von einem Wege, der mich gegen meine innere Natur irregeleitet hatte, und von welchem ich mich nun in ſchweigſamer Bitterkeit ſtill emphatiſch abwandte. Zu nichts war ich ſomit weniger aufgelegt, als zu einer gerechten Würdigung derjenigen Erſcheinung, welche grade in dieſer Zeit im vollſten Sonnenſcheine des Tages glänzte, von dem ab ich mich der Nacht zugekehrt hatte. Ich ſuchte Liſzt nicht wieder auf. —

Wie geſagt, hatte ich gelegentlich der Schröder-Devrient hiervon einfach erzählt; dieſe hatte aber mit beſondrer Lebhaftigkeit Kenntnis davon genommen, denn ich traf bei ihr auf den ſchwachen Punkt der Künſtler-Eiferſucht. Da nun Liſzt gleichfalls vom König von Preußen zu dem großen Hofkonzert nach Berlin geladen war, hatte es ſich ereignet, daß bei einem erſten Zuſammentreffen mit ihm ſie von Liſzt mit großer Teilnahme nach dem Erfolg des „Rienzi“ befragt worden war. Da ſie hierbei bemerkt hatte, daß der Komponiſt dieſes „Rienzi“ Liſzt eine gänzlich unbekannte Perſon ſei, hatte ſie ihm ſogleich mit ſonderbarer Schadenfreude ſeinen vermeintlichen Mangel an Scharfblick vorgeworfen, da dieſer Komponiſt, welchem er jetzt mit ſo lebhaftem Intereſſe nachfrage, derſelbe arme Muſiker ſei, welchen er kürzlich in Paris ſo „hochmütig abgewieſen habe“. Sie erzählte mir dies jubelnd, zu meiner größten Beklemmung, da ich ſofort ihren von meiner früheren Erzählung gewonnenen Eindruck gebührend berichtigen mußte. Als wir in ihrem Zimmer eben dieſen Punkt verhandelten, wurden wir plötzlich im Nebengemach durch die berühmte Paſſage des Baſſes in der Rache-Arie der „Donna Anna“, in Oktaven rapid auf dem Klavier ausgeführt, unterbrochen. — „Da iſt er ja ſelbſt,“ rief ſie. Liſzt trat herein, um die Sängerin zur Konzertprobe abzuholen. Zu meiner großen Pein ſtellte ſie mich ihm mit boshafter Freude als den Komponiſten des „Rienzi“ vor, den er ja nun kennen zu lernen wünſche, nachdem er ihm zuvor in ſeinem herrlichen Paris die Tür gewieſen habe. Meine ernſtlichſten Beteuerungen, daß meine Gönnerin — jedenfalls nur zum Scherz — eine ihr von mir gemachte Mitteilung über meinen früheren Beſuch bei Liſzt abſichtlich entſtelle, beruhigten Liſzt augenſcheinlich über mich, da er anderſeits über die leidenſchaftliche Künſtlerin wohl bereits mit ſich im reinen war. Er bekannte allerdings, daß er ſich meines Beſuches in Paris nicht erinnere, daß es ihn demungeachtet ſchmerzlich berührt und erſchreckt habe, zu erfahren, daß irgend jemand über eine ſo üble Behandlung ſeinerſeits in Wahrheit ſich zu beklagen haben ſollte. Der überaus herzliche Ton der einfachen Sprache, in welcher Liſzt über dieſes Mißverſtändnis ſich gegen mich äußerte, machten den ſonderbar aufgeregten Neckereien der ausgelaſſenen Frau gegenüber einen ungemein wohltuenden und gewinnenden Eindruck auf mich. Seine ganze Haltung, durch welche er ihre ſchonungsloſeſten ſpöttiſchen Angriffe zu entwaffnen ſuchte, war mir neu, und gab mir einen innigen Begriff von der Eigentümlichkeit des ſeiner Liebenswürdigkeit und unvergleichlichen Humanität ſicheren Menſchen. Sie zog ihn endlich mit ſeinem kürzlich von der Königsberger Univerſität erhaltenen Doktortitel auf, indem ſie ihn mit einem „Apotheker“ zu verwechſeln vorgab: Liſzt ſtreckte ſich endlich platt auf dem Boden aus, gleichſam um, vollſtändig hilflos gegen das Unwetter ihrer Spöttereien ſich erklärend, um Gnade zu flehen. Nachdem er ſich an mich noch mit der herzlichen Verſicherung gewandt, daß er es ſich angelegen ſein laſſen werde, den „Rienzi“ zu hören, und jedenfalls mir eine beſſere Meinung über ſich zu verſchaffen, als ſein Unſtern bis jetzt ihm es ermöglicht habe, ſchieden wir für diesmal. — Der Eindruck, namentlich der großen, faſt naiven Einfachheit und Schlichtheit jeder Äußerung und jedes Wortes, beſonders auch des Ausdruckes, welchen er ihr gab, hinterließen auf mich mit großer Beſtimmtheit den Eindruck, welchen gewiß jeder von den hier bezeichneten Eigenſchaften Liſzts gewonnen, und durch welchen ich mir zum erſtenmal den Zuſtand von Bezauberung erklären konnte, in welchen Liſzt alle, die ihm näher gekommen, verſetzt hatte, und über deren Urſachen ich bisher eine falſche Meinung gehegt zu haben mir nun wohl innigſt klar wurde. —

Dieſe beiden Ausflüge nach Leipzig und nach Berlin waren nur kurze Unterbrechungen der Studienzeit, welche wir daheim auf den „Fliegenden Holländer“ verwandten. In dieſem Betreff lag mir alles daran, die Schröder-Devrient bei warmem Intereſſe für ihre Aufgabe zu erhalten, da ich wohl fühlte, daß ich, bei der Schwäche der übrigen Beſetzung der Partien, nur von ihrer Seite eine dem Geiſte meines Werkes entſprechende Wiedergabe erwarten konnte. — Außerdem daß ſie die Rolle der „Senta“ wirklich anſprach, wirkten zu derſelben Zeit beſondre Umſtände auf eine ungemeine Erregung der leidenſchaftlichen Frau. Sie ſtand nämlich, wie ich als betroffener Vertrauter erfuhr, im Begriff, ein bis dahin gepflegtes mehrjähriges Liebesverhältnis zu einem ernſten, ihr herzlich geneigten, ſehr jugendlichen Manne, dem Sohn des ehemaligen Kultusminiſters Müller, damals Leutnant in der Königlichen Garde, zu brechen, um dafür ein andres, bei weitem weniger ſich empfehlendes, mit leidenſchaftlicher Haſt anzuknüpfen. Der neu Erwählte war ein, wie es ſchien, zuletzt in Berlin ihr bekannt gewordener Herr v. Münchhauſen, ebenfalls jung, groß und ſchlank, wie ſich dies, nach dem im Verlauf mir klar werdenden Charakter der Neigungen meiner Freundin, von ſelbſt verſtand. Das leidenſchaftliche Vertrauen, welches ſie bei dieſer Gelegenheit mir ſchenkte, ſchien mir aus der Angſt ihres ſehr gequälten Gewiſſens herzurühren: ſie wußte, daß Müller, der ſeiner guten Eigenſchaften wegen auch mir befreundet worden war, ſie mit dem Ernſte der erſten Neigung geliebt hatte, und daß ſie jetzt ihn unter nichtigen Vorwänden auf das Treuloſeſte verriet. Sie ſchien ſich auch auf das beſtimmteſte ſagen zu müſſen, daß der neu Erwählte ihrer völlig unwert war, und nur durch frivole und eigennützige Abſichten ſich zu ihr gezogen fühlte. Somit wußte ſie auch, daß niemand, und namentlich nicht ihre älteren, durch häufige Erfahrung um ſie beſorgten, Freunde ihr Benehmen billigen würden, und erklärte mir nun aufrichtig, daß ſie mit ihrem Vertrauen zu mir ſich gedrängt fühle, weil ſie mich für ein Genie halte, und ich die Nötigung ihrer Natur begreifen würde. Gewiß war mir hierbei ſehr ſonderbar zumute. Von ihrer Neigung, wie von dem Gegenſtande derſelben, fühlte ich mich heftig abgeſtoßen; durfte aber doch zu meinem Erſtaunen nicht verkennen, daß dieſe mich höchſt anwidernde Leidenſchaft die ſeltſame Frau mit einer ſolch heftigen Gewalt erfaßte, daß ich ihr ein gewiſſes Mitleiden, und ſelbſt eine ernſte Teilnahme nicht verſagen konnte. Sie war bleich und verſtört, lebte faſt ohne jede Nahrung, und befand ſich in einer ſo übermäßigen Spannung aller Lebenskräfte, daß ich nicht anders glaubte, als ſie einer ſchweren, ja tödlichen Krankheit entgegengehen zu ſehen. Seit lange floh ſie jeder Schlaf, und ſo oft ich mit meinem unglücklichen „Fliegenden Holländer“ zu ihr kam, erſchrak ich über ſie dermaßen, daß ich an alles weniger1) als an die Vornahme des beabſichtigten Studiums dachte. Gerade aber hielt ſie mich da feſt, nötigte mich zum Klavier, und ſtürzte ſich nun, wie zu Tod und Verderben auf ihre Rolle. Da ihr an und für ſich die Erlernung der Muſik ſchwer fiel, konnte ſie nur durch ſehr häufiges und anhaltendes Probieren ſich ihre muſikaliſche Aufgabe aneignen. Nun ſang ſie ſtundenlang mit ſolcher Leidenſchaftlichkeit, daß ich oft bang aufſprang und ſie um Selbſtſchonung bat; da wies ſie denn lächelnd wieder auf ihre Bruſt und dehnte die Muskeln ihres wohl immer noch ſchönen Körpers, um mir zu verſichern, daß ſie nichts umbringen könne. Wirklich erhielt auch ihre Stimme um dieſe Zeit eine jugendliche Friſche und ausdauernde Kraft, die mich oft in Erſtaunen ſetzten, und ſonderbarerweiſe mußte ich mir bekennen, daß dieſe abſurde Leidenſchaft zu einem faden, nichtswürdigen Menſchen meiner „Senta“ merkwürdig zugute kam. Die ausdauernde Kraft der übermäßig angeſpannten Frau war ſo groß, daß ſie, weil andrerſeits die Zeit hierzu drängte, und eine mir nachteilige Verzögerung dadurch vermieden wurde, ſogar ohne ſich zu ſchaden darein willigte, die Generalprobe am gleichen Tage der erſten Aufführung abzuhalten.

Dieſe Aufführung fand nun am 2. Januar des neuen Jahres (1843) ſtatt. Der Erfolg derſelben war für mich äußerſt lehrreich, und leitete die entſcheidende Wendung meiner ſpäteren Schickſale ein. Zunächſt hatte ich an der im ganzen mißglückten Aufführung mir die Lehre zu entnehmen, welcher be-

---

1) [Der Baſeler Urdruck hat „eher“.]

ſonnenen Sorgfalt es bedürfe, um ſich des entſprechenden Ausfalles der dramatiſchen Darſtellung meiner neueren Arbeiten zu verſichern. Ich erkannte, daß ich mehr oder weniger der Meinung geweſen war, meine Partitur müſſe ſich ganz von ſelbſt verſtändlich machen, und meine Sänger müßten ganz von ſelbſt dazu kommen, es mir recht zu machen. Mein braver alter Freund Wächter, zur Zeit der erſten Blüte der Henriette Sontag ein beliebter „Barbier von Sevilla“, war, wie ich bereits erwähnte, allerdings von vornherein beſcheidenerweiſe einer andren Anſicht geweſen. Seine gänzliche Unfähigkeit zu der ſchwierigen Rolle meines energiſch leidenden grauenhaften Seefahrers ging leider ſelbſt der Schröder-Devrient zu ſpät erſt in den Theaterproben auf. Das bedenkliche Embonpoint Wächters, namentlich ſein rundes breites Geſicht und die ſonderbaren Bewegungen ſeiner Arme und Beine, welche unter ſeiner Handhabung nur körperliche Stumpfe zu ſein ſchienen, brachten meine leidenſchaftliche „Senta“ zur Verzweiflung. In einer Probe brach ſie an der Stelle der großen Szene im zweiten Akt, wo ſie zu dem erhabenen Troſt der Heilsverkündigung in der Stellung eines Schutzengels zu ihm trat, plötzlich ab, und raunte mir leidenſchaftlich in das Ohr: „Wie kann ich's herausbringen, wenn ich in dieſe kleinen Roſinenaugen blicke? Gott, Wagner, was haben Sie da wieder gemacht?“ Ich tröſtete ſie, ſo gut ich konnte, und verließ mich heimlich auf den Herrn von Münchhauſen, der mir denn auch wirklich verſprach, im Parkett des Abends ſich ſo aufzuſtellen, daß die Devrient ihn erblicken müſſe. Wirklich gelang es auch der durchaus genialen Leiſtung meiner großen Künſtlerin, trotz der grauenhaften Öde, in der ſie ſich auf der Bühne befand, mit dem zweiten Akte alles zu enthuſiaſtiſcher Wärme hinzureißen. Der erſte Akt, welcher dem Publikum nichts als eine langweilige Unterhaltung des Herrn Wächter mit jenem Herrn Riſſe, der mich am Tage der erſten Aufführung des Rienzi zu einem guten Glas Wein eingeladen hatte, bot, und dann der dritte Akt, in welchem das höchſte Toben des Orcheſters das Meer nicht aus ſeinem zahmſten Behagen, und das Geſpenſterſchiff nicht aus ſeiner vorſichtigſten Aufſtellung bewegen konnte, verſetzten das Publikum in Staunen darüber, wie ich nach dem „Rienzi“, wo doch in jedem Akte ſo ſehr viel vorging, und Tichatſchek in immer neuen Anzügen glänzte, nun dieſes ſo gänzlich ſchmuckloſe, dürftige und düſtre Werk hätte bieten können. —

Da die Schröder-Devrient bald für längere Zeit gänzlich von Dresden fortging, erlebte der „Fliegende Holländer“ nur vier Vorſtellungen, bei denen der ſich vermindernde Andrang des Publikums genügend zu erkennen gab, daß ich es hiermit den Dresdnern nicht recht gemacht hatte. Die Direktion ſah ſich genötigt, um meinen Glanz aufrecht zu erhalten, alsbald wieder zum Rienzi zurückzugreifen; und über den Erfolg dieſer Oper, wie den Mißerfolg des „Holländers“ hatte ich nun nachzudenken. Mit einem ſeltſamen Grauen mußte ich mir ſagen, daß, waren auch die großen Mängel in der Darſtellung des „Fliegenden Holländers“ mir offenbar geworden, ich den Erfolg des „Rienzi“ in Wirklichkeit doch nicht der durchweg richtigen und entſprechenden Darſtellung desſelben zu verdanken hatte. War Wächter keinesfalls meiner Aufgabe für den „Fliegenden Holländer“ nachgekommen, ſo konnte ich mir doch auch nicht verbergen, daß in faſt nicht mindrem Grade Tichatſchek hinter der charakteriſtiſchen Aufgabe ſeiner Rolle als „Rienzi“ zurückgeblieben war. Die unerhörteſten Fehler und Mängel in der Darſtellung dieſer Rolle waren mir nie entgangen; von dem finſtren, dämoniſchen Grunde in der Natur des Rienzi, welchen ich an den entſcheidenden Punkten des Süjets unverkennbar ſtark hervorgehoben, hatte ſich Tichatſchek nicht einen Augenblick für die Behauptung des jubelnd ſtrahlenden Heldentenor-Charakters ſeiner Leiſtung irremachen laſſen, um deſto wehmütiger im vierten Akte nach dem Bannſpruche auf die Knie zuſammenzuknicken, und in lyriſcher Bedauernswürdigkeit ſein Schickſal über ſich ergehen zu laſſen; darwider er meiner Vorſtellung, daß Rienzi zwar geiſtig in ſich verſenkt, aber feſt wie eine Statue zu erblicken ſein müſſe, den großen Erfolg grade dieſes Aktſchluſſes „nach ſeiner Auffaſſung“ entgegenhielt, mit der Ermahnung, doch ja hieran nichts ändern zu wollen. Überlegte ich mir ſomit, was eigentlich den Erfolg meines „Rienzi“ herbeigeführt habe, ſo beruhte dies einerſeits auf dem glänzenden, ungemein erquicklichen Organe des ſtets freudig aufſchmetternden Sängers, in der erfriſchenden Wirkung des Chorenſembles und der bunten Bewegtheit der ſzeniſchen Vorgänge. Einen ganz beſondren Fingerzeig erhielt ich aber noch, als wir die Oper in zwei Teilen gaben, und der dramatiſch wie muſikaliſch offenbar bedeutendere zweite Teil ſtets auffallend weniger beſucht war als der erſte, und zwar aus dem allerſeits mir offen bekannten Grunde, weil das Ballett in den erſten Teil falle. Einen noch naiveren Nachweis für das eigentlich hinreißende Moment dieſer Oper gewann ich durch meinen guten Bruder Julius, welcher zu einer der Vorſtellungen des „Rienzi“ aus Leipzig gekommen war. Da ich mit ihm mich in einer offenen Loge, dem ganzen Publikum erſichtlich befand, verbat ich mir von ihm jede Beifallsbezeugung, ſelbſt wenn ſie auch nur den Sängern gelte: er vermochte ſich während des ganzen Abends vom Applaudieren zu enthalten; nur bei einer gewiſſen Evolution des Balletts übermannte ihn der Enthuſiasmus dermaßen, daß er zu dem Jubel des Publikums wütend in die Hände ſchlug, und mir bedeutete, jetzt könne er ſich nicht mehr halten. Merkwürdigerweiſe verdankte ſpäter in Berlin mein, im übrigen dort gleichgültig aufgenommener „Rienzi“ ebenfalls dieſem Ballette die anhaltende Vorliebe des jetzigen Königs von Preußen, welcher noch nach langen Jahren die Wiederaufführung dieſer Oper wünſchte, trotzdem ſie in keiner Weiſe durch ihren dramatiſchen Gehalt das Publikum zu erwärmen vermocht hatte. Als ich in ſpäterer Zeit in Darmſtadt einer Aufführung derſelben Oper wieder beiwohnen mußte, fand ich, daß, während die beſten Teile derſelben auf das unerhörteſte zuſammengeſtrichen waren, im Ballett ſogar Wiederholungen und Ausdehnungen hatten vorgenommen werden müſſen. Nun war aber gerade dieſe Ballettmuſik, welche ich einſt in Riga, ohne alle Anregung für dergleichen, mit abſichtlicher Flüchtigkeit verächtlich in wenigen Tagen zuſammengeſchrieben hatte, von ſo auffallender Schwäche, daß ich mich, zumal da ich den beſten Teil derſelben, die tragiſche Pantomime, von vornherein zu unterdrücken genötigt geweſen war, bereits zu jener Zeit in Dresden ihrer aufrichtig ſchämte. Da nun außerdem in Dresden gar keine choreographiſchen Mittel vorhanden waren, um ſelbſt für das übrig Gebliebene meinen Anordnungen antiker Kampfſpiele und bedeutungsvoller ernſter Reigentänze, wie ſie ſpäter in Berlin ſehr gut ausgeführt wurden, nachzukommen, hatte ich mich ſchmählicherweiſe damit zu begnügen, daß zwei kleine Tänzerinnen eine Zeitlang alberne „Pas“ ausführten, endlich aber eine Kompagnie Soldaten aufmarſchierte, die Schilde über ihren Köpfen zu einem Dache zuſammenfügte, um an die altrömiſche „Testudo“ zu erinnern, und der Ballettmeiſter mit einem Gehilfen, in bloßen fleiſchfarbenen Trikots, auf dieſes Schilddach ſprangen, um ſich hier einige Male gegenſeitig auf den Kopf zu ſtellen, was ihrer Meinung nach das altrömiſche Gladiatorenſpiel verſinnlichen mußte. Dieſes war der Moment, welcher das Haus ſtets zu erdröhnendem Beifall hinriß, und ich hatte mir zu ſagen, daß, wenn dieſer Augenblick eintrat, ich die Krone meines Erfolgs erreicht hatte. —

Während ich auf dieſe Weiſe mir der eigentümlichen Divergenz zwiſchen meinem inneren Streben und meinem äußeren Erfolge immer ahnungsvoller bewußt wurde, ſah ich auf der andren Seite durch die ſonderbare Begünſtigung der Umſtände mich gedrängt, meinem Schickſale in faſt ähnlich beängſtigender Weiſe, als es bei meiner Verheiratung geſchehen war, durch Annahme der Dresdener Kapellmeiſterſtelle, eine verhängnisvolle Richtung zu geben. Den hierauf bezüglichen Unterhandlungen hatte ich von Anfang herein eine zögernde Lauheit entgegengeſetzt, welche in keiner Weiſe affektiert war. Meine Verachtung des Theaterweſens war bereits vollkommen; ſie konnte durch die nun mir gewordene genauere Bekanntſchaft mit dem ſcheinbar ſo vornehmen Hoftheater-Intendanz-Weſen, welches mit dünkelhafter Ignoranz das Schmachvolle der modernen Theatertendenz prunkend zu verdecken berufen ſcheint, nicht eben vermindert werden. Wie nun unter ſolcher Pflege alle höhere Regung bei jedem am Theater Beteiligten in der Weiſe ertötet wurde, daß ſchließlich nur ein Komplex der eitelſten und frivolſten Intereſſen durch einen lächerlich ſteifen bureaukratiſchen Apparat zuſammengehalten wurde, ſo erkannte ich jetzt mit größter Sicherheit in einer Nötigung zum Befaſſen mit dem Theater das Widerwärtigſte, was ich mir vorſtellen konnte; und als mir durch den erwähnten Todesfall Raſtrellis gerade jetzt, und hier in Dresden, die Verſuchung meiner inneren Stimme untreu zu werden herantrat, erklärte ich ſofort meinen vertrauten älteren Freunden, daß ich nicht daran dächte die freigewordene Stelle annehmen zu wollen.

Gegen dieſen Entſchluß vereinigte ſich nun aber alles, was irgend menſchliche Entſchließungen erſchüttern kann. Die Ausſicht auf Sicherung meiner Lebenslage durch eine dauernde Verſorgung bei feſtem Gehalte machte ſich zunächſt mit tyranniſcher Anziehungskraft geltend. Ich bekämpfte die Verſuchung durch Hinweis auf meine Erfolge als Opernkomponiſt, die mir, ſo hoffte ich, wenigſtens genug einbringen würden, um in zwei Stuben, bei geringen Lebensanſprüchen, ungeſtört neue Arbeiten fördern zu können. Grade in betreff meiner Arbeitsmuße, wendete man mir aber ein, würde ich bei einer feſten Anſtellung mit nicht übermäßiger Beſchäftigung mich beſſer gefördert ſehen, als bisher, wo ich ſeit der Vollendung des „Fliegenden Holländers“ über ein volles Jahr ohne Ruhe zur Arbeit mich befunden hatte. Ich blieb dabei, daß ich die dem Kapellmeiſter untergeordnete Muſikdirektorſtelle des verſtorbenen Raſtrelli in jeder Hinſicht für meiner unwürdig hielte, erklärte mit Beſtimmtheit auf dieſelbe nicht zu reflektieren, und veranlaßte dadurch auch die Generaldirektion, ſich anderweitig wegen Beſetzung derſelben umzuſehen. Während ſomit von dieſer Stelle nun nicht mehr die Rede war, wurde mir aber eröffnet, daß durch den vor einiger Zeit bereits erfolgten Tod des Kapellmeiſters Morlacchi eigentlich ja noch eine königliche Kapellmeiſterſtelle unbeſetzt geblieben ſei, und es ſtünde zu erwarten, daß der König ſich geneigt fühlen dürfte, dieſe Stelle von neuem durch mich zu beſetzen. Die große Wichtigkeit, welche in Deutſchland, namentlich in königlichen Reſidenzen, ſolchen Angelegenheiten beigelegt wird, und die glänzende „Solidität“, welche ſolch eine lebenslängliche königliche Anſtellung namentlich deutſchen Muſikern als das höchſte erreichbare irdiſche Glück vorſchweben läßt, fing nun an meine gute Frau in große Aufregung zu verſetzen. Von manchen Seiten eröffneten ſich mir freundlich behagliche Anknüpfungen für einen bürgerlichen Verkehr, wie wir ihn bisher noch nicht gekannt hatten; das Gefühl des Wohlgelitten- ja Angeſehenſeins breitete ſich mit wohltätiger Wärme über die Heimatloſen aus, denen mit einer dauernden Niederlaſſung unter ehrenvollſtem königlichen Schutze das in troſtloſen Zeiten oft ſchmerzlich erſehnte Behagen einer wohlanſtändigen Sicherheit ſich gewonnen zeigte. Einen wichtigen Einfluß auf die Erweichung meiner Stimmung übte endlich die Witwe Karl Maria von Webers, die lebhafte und liebenswürdige Caroline, in deren Haus ich mich jetzt öfter befand, und deren Umgang durch unmittelbar auflebende Erinnerungen an den von mir noch immer ſo innig geliebten Meiſter für mich beſonders anziehend war. Dieſe beſchwor mich nun mit wahrhaft rührender Innigkeit, doch ja dem bedeutungsvollen Zuge des Schickſals nicht widerſtreben zu wollen. Sie habe ein Recht, mich zur Einkehr in Dresden aufzufordern, um dort die Stelle einzunehmen, die ſeit dem Tode ihres Mannes ſo traurig leer geblieben ſei: „Denken Sie ſich", ſagte ſie mir, „wie ich einſt Weber wiederſehen ſoll, wenn ich ihm davon zu berichten habe, wie bisher das von ihm ſo aufopferungsvoll gepflegte Werk, da wo er es wirkte, verwahrloſt worden; denken Sie ſich, wie mir zumute iſt, wenn ich dort, wo einſt der ſeelenvolle Weber ſtand, jetzt nur noch den faulen Reiſſiger ſehen ſoll, — wie mir zumute iſt, wenn ich ſeine Opern mit jedem Jahre geiſtloſer heruntergeſpielt höre: lieben Sie Weber, ſo ſind Sie es ſeinem Andenken ſchuldig, in ſeine Stelle zu treten, um ſein Werk fortzuſetzen." Aber auch die praktiſche Seite der Angelegenheit wies die lebenserfahrene Frau mit energiſcher Fürſorge nach, indem ſie mir es ans Herz legte, namentlich auch an die Sicherheit meiner Frau zu denken, welcher, wenn ich plötzlich ſtürbe, durch Annahme der mir gebotenen Stelle genügende Verſorgung geboten ſei. —

Mehr als alles dies Herzliche, Bedeutende und Vernünftige wirkte in mir ſelbſt der zu keiner Zeit meines Lebens gänzlich vertilgte enthuſiaſtiſche Glaube an die Möglichkeit, da, wohin mich das Schickſal geführt, alſo auch jetzt hier in Dresden, doch wohl den Punkt gefunden zu haben, von welchem aus einmal eine Umkehr des Gewohnten in Bewegung zu ſetzen, und das Unerhörte in das Leben zu rufen wäre: am Ende bedurfte es ja doch nur einmal des Aufkommens eines feurig ſtrebenden Menſchen, um, wenn das Glück ihn wirklich begünſtigte, das Verwahrloſte zu regenerieren, wahrhaft veredelnden Einfluß zu gewinnen, und die Erlöſung der in ſchmachvollen Banden liegenden Kunſt herbeizuführen. Die wunderbar ſchnelle Wendung, welche mein Schickſal genommen, mußte einen ſolchen Glauben nur nähren, und wirklich verführeriſch wirkte auf mich mein Innewerden der merkwürdigen Veränderung, welche in der ganzen Haltung des Generaldirektors Herrn von Lüttichau, gegen mich eingetreten war. Der ſonderbare Menſch zeigte mir eine Wärme, deren ihn niemand zuvor fähig gehalten hatte, und von ſeinem perſönlichen wahrhaften Wohlwollen habe ich mich, ſelbſt während meiner ſpäteren unaufhörlichen Zerwürfniſſe mit ihm, unverkennbar überzeugt halten müſſen. — Nichtsdeſtoweniger wurde die Entſcheidung doch aber nur durch eine Art von Überrumpelung herbeigeführt: ich wurde am 2. Februar 1843 auf das freundlichſte auf das Bureau des Intendanten geladen und traf dort den Generalſtab der königlichen Kapelle an, in deſſen Mitte Herr von Lüttichau durch den Theaterſekretär, meinen unvergeßlichen Freund Winkler, mir feierlichſt ein königliches Reſkript vorleſen ließ, durch welches ich ſofort zum Kapellmeiſter Seiner Majeſtät mit 1500 Talern lebenslänglichem Gehalt ernannt wurde. Herr von Lüttichau ließ dieſer Lektüre eine ziemlich feierliche Rede folgen, in welcher er ſeine Annahme ausdrückte, daß ich mit Dank die Gnade des Monarchen erkennen würde. Es entging mir bei dieſer freundlichen Solennität nicht, daß hiermit zugleich allen weiteren Verhandlungen über die Höhe des Gehaltes die Möglichkeit abgeſchnitten war, wogegen allerdings der Hinwegfall der ſelbſt Weber ſeinerzeit auferlegten Bedingung, zuerſt unter dem bloßen Titel eines königlichen Muſikdirektors ein Probejahr zu beſtehen, als ſehr beſchwichtigende Ausnahme mich zum Schweigen zu bringen berechnet war. Meine neuen Kollegen beglückwünſchten mich ſofort, und Herr von Lüttichau begleitete mich unter den angenehmſten Geſprächen bis an die Tür meines Hauſes, wo ich denn wiederum meiner vor Freude taumelnden armen Frau in die Arme fiel, ſo daß ich nun wohl merkte, daß ich gute Miene zu machen hatte und, ohne unerhörtes Ärgernis zu geben, mich nun wohl ſelbſt als königlichen Kapellmeiſter zu bekomplimentieren hatte.

Als ich in feierlicher Sitzung als königlicher Diener beeidigt und der verſammelten muſikaliſchen Kapelle mit einigen feurigen Worten des königlichen Generaldirektors vorgeſtellt war, wurde ich nach einigen Tagen auch von Seiner Majeſtät zur Audienz empfangen. Als ich in die Züge des gutherzigen, freundlichen und ſchlichten Monarchen blickte, fiel mir unwillkürlich mein jugendlicher Entwurf zu jener politiſchen Ouvertüre, mit dem Thema „Friedrich und Freiheit", ein. Das etwas verlegene Geſpräch belebte ſich, als der König mir ſeine Zufriedenheit mit meinen beiden nun in Dresden gegebenen Opern bezeigte. Wenn ihm etwas zu wünſchen übrig blieb, ſo wäre dieſes, wie er ſich mit freundlichem Zögern ausdrückte, ein etwas deutlicheres Heraustreten der einzelnen Perſonen meiner muſikaliſchen Dramen; es komme ihm vor, als ob das Elementare darin das Intereſſe an dieſen beeinträchtige: ſo im „Rienzi" das Volk, im „Fliegenden Holländer" das Meer. Mir ſchien als ob ich ihn ſehr gut verſtünde, und ich freute mich aufrichtig über dieſen Beweis ſowohl ſeiner ernſten Teilnahme, als ſeines originellen Urteils. Außerdem entſchuldigte er ſich im voraus bei mir, wenn er auch meine Opern nicht ſehr häufig beſuchen ſollte, was lediglich damit zuſammenhinge, daß er überhaupt einen eignen Widerwillen gegen den Theaterbeſuch habe, der ihm leider durch eine Maxime ſeiner Erziehung beigebracht ſei, nach welcher er mit ſeinem Bruder Johann, dem es nun ebenſo ergehe, lange Zeit mit Zwang angehalten worden ſei, regelmäßig den Vorſtellungen des Theaters beizuwohnen, wogegen er, aufrichtig geſagt, oft vorgezogen haben würde, fern der Etikette einer freiwilligen Beſchäftigung überlaſſen ſein zu können. — Als ein charakteriſtiſches Merkmal des Höflingsgeiſtes erfuhr ich bald nachher, daß Herr von Lüttichau, welcher während dieſer Audienz mich im Vorzimmer erwarten mußte, ſich ſehr ungehalten über die lange Dauer derſelben ausgelaſſen hatte. — In nähere Berührung und zu einer Unterredung mit dem guten König gelangte ich im Laufe der Jahre nur noch zweimal: das eine Mal, als ich ihm das Dedikationsexemplar des Klavierauszuges meines „Rienzi" überreichte; das zweite Mal, als ich infolge der von mir mit vielem Glück bewerkſtelligten Bearbeitung und Aufführung der „Iphigenia in Aulis" von Gluck, deſſen Opern er vorzüglich liebte, auf öffentlicher Promenade höchſt freundlich und zutraulich von ihm angehalten und wegen meiner Arbeit beglückwünſcht wurde.

Mit jener erſten Audienz beim König war jedenfalls der Höhepunkt meiner ſo ſchnell betretenen Dresdener Glückslaufbahn erreicht: von nun an meldete ſich in mannigfaltiger Geſtatt wieder die Sorge. — Sehr bald eröffnete ſich mir der Blick in die Schwierigkeit meiner materiellen Lage, da ſich herausſtellte, daß die bisher von mir gewonnenen und durch meine Anſtellung ſich darbietenden Vorteile in keinem Verhältnis zu den bisher, ſeit angetretener bürgerlicher Selbſtändigkeit, mein Leben belaſtenden Opfern und Verpflichtungen ſtehe. Der ſeit ſeinem Fortgang von Riga gänzlich verſchollene junge Muſikdirektor tauchte plötzlich in der ſtaunenerregenden Wiedergeburt als königlich ſächſiſcher Kapellmeiſter von neuem auf. Die nächſten Folgen dieſer allgemeinen Beachtung meines Glückes waren dringende Mahnungen und drohende Verfolgungen, zunächſt von ſeiten derjenigen Königsberger Gläubiger, denen ich in Riga mich durch jene unverhältnismäßig beſchwerliche und leidenvolle Flucht entzogen hatte. Außerdem meldete ſich, was nur irgendwo und aus den undenklichſten Zeiten her zu irgendwelcher Forderung an mich ſich berechtigt wähnte, ſelbſt auch aus meiner Studenten- ja Gymnaſiaſten-Zeit, ſo daß ich gelegentlich verwunderungsvoll ausrief, ich vermutete nun noch eine Rechnung von meiner Amme für meine Säugung zu erhalten. Alles dies belief ſich allerdings auf keine große Summe, und ich erwähne ausdrücklich den boshaften Gerüchten gegenüber, welche, wie ich erſt in ſpäten Jahren erfahren habe, über meine damalige Verſchuldung gelegentlich ausgeſtreut worden ſind, daß ich mit 1000 Talern, welche ich von Frau Schröder-Devrient gegen Zinſen entlieh, nicht nur alle dieſe Schulden bezahlte, ſondern auch die von Kietz während meiner Pariſer Nöten, ohne alle Annahme der Zurückerſtattung, mir gebrachten Opfer auf das genaueſte vergütete, und außerdem dieſem Freunde ſelbſt mich behilfreich erweiſen konnte. Allein, woher ſelbſt dieſes Geld nehmen, da ich bis dahin in ſo äußerſt kümmerlicher Lage mich befand, daß ich die Schröder-Devrient zur Beſchleunigung der Aufführung des „Fliegenden Holländers“ durch den Hinweis auf die grenzenloſe Wichtigkeit, von welcher für mich das dafür zu erhaltende Honorar ſei, hatte antreiben müſſen? Von irgendeiner Vergütung für meine Anſiedlung, die doch jedenfalls dem Range eines königlichen Kapellmeiſters entſprechen mußte, ja ſelbſt für die Anſchaffung einer albernen und koſtbaren Hofuniform, war in keiner Weiſe an eine Entſchädigung gedacht, ſo daß ohne Aufnahme von Geld gegen Zinſen, da ich nun einmal gänzlich ohne Vermögen war, an keinen Anfang gedacht werden konnte. Wer nun aber den unerhörten Erfolg des „Rienzi“ in Dresden wahrgenommen hatte, konnte nicht umhin, an eine baldige und lohnende Verbreitung meiner Opern über die deutſchen Theater zu glauben; und meine eignen Verwandten, namentlich auch die beſonnene Ottilie, waren hierfür mit ſolcher Zuverſicht erfüllt, daß ſie mir mindeſtens die Verdoppelung meines Gehaltes durch die Einnahmen von meinen Opern in ſichere Ausſicht ſtellen zu dürfen meinten. In der Tat ſchien es im allererſten Anfang hiermit ein gutes Bewenden nehmen zu wollen; ſehr bald beſtellte das Kaſſeler Hoftheater, ſowie auch das mir altbekannte Theater zu Riga, die Partitur meines „Fliegenden Holländers“, weil man dort ſchnell etwas von mir geben wollte, und dem Gerüchte nach dieſe Oper weniger umfangreich und für die Ausſtattung weniger anſpruchsvoll als der „Rienzi“ war. Von beiden Orten erhielt ich im Mai 1843 auch günſtige Nachrichten über den Erfolg der ſtattgehabten Aufführungen. Hiermit hatte es denn aber für jetzt ſein Ende, und das ganze Jahr verging, ohne daß auch nur die mindeſte Nachfrage nach einer meiner Partituren an mich gelangt wäre. Ein Verſuch, durch die Herausgabe des Klavierauszuges des „Fliegenden Holländers“ (da ich den „Rienzi“ jedenfalls für günſtigere Chancen, nach erreichten weiteren Erfolgen, als nützliches Kapital mir vorbehalten wollte), mir zu einer Einnahme zu verhelfen, ſcheiterte an dem Widerwillen der Herren Härtel in Leipzig, welche ſich zwar ſehr bereit erklärten meine Oper herauszugeben, jedoch nur in der Vorausſetzung, daß ich von jeder Honorarforderung dafür abſtünde.

So hatte ich mich denn vorläufig an der phantaſtiſchen Eigenſchaft meiner Erfolge zu ſättigen; meine unverkennbare Beliebtheit beim Dresdener Publikum, manche Ehre und mir erwieſene Aufmerkſamkeit gehörten hierzu. Doch auch in dieſem Bezug ſollte mein arkadiſcher Traum bald geſtört werden. Ich glaube, daß erſt mit meinem Auftreten in Dresden dort eine neue Ära für das Journaliſten- und Rezenſententum begann, welches gleichſam aus ſeinem Ärger über meine Erfolge Stoff zu einer bis dahin nur noch ſchwächlich geübten Lebenskraft erhielt. Die beiden von mir bereits genannten Herren, C.

Banck und J. Schladebach, haben nachweislich erſt um jene Zeit ihr feſtes Domizil in Dresden genommen; ich weiß, daß, als in betreff ſeiner dauernden Anſiedelung gegen Banck Schwierigkeiten erhoben wurden, dieſe erſt durch die Verwendung und Gutſage meines nunmehrigen Kollegen Reiſſiger beſeitigt werden konnten. War dieſen Herren, die nun dauernde Engagements für die muſikaliſche Kritik in Dresdener Blättern annahmen, der Erfolg meines „Rienzi“ bereits ſehr unangenehm geweſen, namentlich da ich auch gar keine Miene machte mir ihre Gunſt zu gewinnen, ſo war es ihnen doch noch ſchwer gefallen, den ſo allgemein beliebten jungen Muſiker, welcher die Teilnahme des hierin gutmütigen Publikums auch durch ſeine dürftigen und vom Glück bisher ſo wenig begünſtigten Lebensumſtände gewonnen hatte, mit der eigentlichen beizenden Lauge ihres Haſſes zu übergießen. Durch meine „unerhörte“ Ernennung zum königlichen Kapellmeiſter war aber plötzlich jede Nötigung zu irgendwelcher humaner Rückſicht geſchwunden: jetzt „ging mir's gut“, ja „unmäßig gut“; der Neid fand ſeine höchſt rechtmäßige Nahrung; es war etwas ganz Beſtimmtes, allgemein Faßliches, was von ihm anzunagen war; und bald verbreitete ſich durch alle Blätter Deutſchlands in Berichten aus Dresden eine Stimmung über mich, welche als Grundton bis auf den heutigen Tag ſich nie geändert hat, mit einziger Ausnahme einer gewiſſen Modifikation, welche vorübergehend, und natürlich nur in Blättern von hierfür geeigneter Farbe, während meiner erſter Niederlaſſung als politiſcher Flüchtling in der Schweiz eintrat, jedoch von da ab, wo durch Liſzts Bemühungen meine Opern, trotz meiner Verbannung, über Deutſchland verbreitet wurden, ſich alsbald in den Blättern jeder Farbe wieder gänzlich verlor. Daß ſogleich anfänglich nach den Dresdener Aufführungen zwei Theater eine meiner Partituren beſtellt hatten, verdankte ich jedenfalls nur dem Umſtande, daß bis dahin die ſchädliche Tätigkeit meiner journaliſtiſchen Beobachter ſich noch gehemmt gefühlt hatte; wogegen ich mir das nun eintretende Schweigen jeder Nachfrage, gewiß nicht mit Unrecht, ſehr weſentlich aus dem Grunde der Wirkung der falſchen und verleumderiſchen Berichte in den Zeitungen erkläre. Mein alter Freund Laube war zwar ſofort bemüht geweſen, auch als Journaliſt der Welt mich vorteilhaft vorzuführen: er übernahm mit Neujahr 1843 von neuem die Redaktion der „Zeitung für die elegante Welt“, und forderte mich auf, für eine ſeiner erſten Nummern ihm eine biographiſche Notiz über mich aufzuſetzen. Es machte ihm erſichtlich große Freude, mich auf dieſe Weiſe triumphierend auch der literariſchen Welt vorzuſtellen, und um dies recht erſichtlich zu tun, gab er der betreffenden Nummer ſeines Journales noch eine Lithographie meines von Kietz gezeichneten Porträts bei. Doch ſelbſt er wurde nach einiger Zeit beſorgt und befangen in ſeinem Urteil über meine Leiſtungen, da er wahrnahm, mit welcher Ausdauer und mit welch zunehmender Sicherheit dieſe immer mehr verkleinert, herabgeſetzt und geſchmäht wurden. Er geſtand mir ſpäter, daß ihm allerdings eine ſo verwahrloſte Stellung, wie diejenige, in welche ich gegen die geſamte Journaliſtik geraten war, noch nicht als erdenklich vorgekommen ſei, und da er meine Geſinnung in dieſem Punkte kennen lernte, ſegnete er mich lächelnd als einen rein verlorenen Mann. —

Aber auch in meinen nächſten Beziehungen zu meinem unmittelbaren neuen Wirkungskreiſe traf ich bald auf ſehr veränderte Stimmungen, welche ihrerſeits wiederum jenen journaliſtiſchen Tendenzen eine höchſt willkommene Nahrung gaben. — Ich hatte mich durch keine Art von Ehrgeiz verleitet gefühlt, darum anzuhalten, mein Werk ſelbſt im Orcheſter dirigieren zu dürfen. Da ich jedoch gefunden hatte, daß Kapellmeiſter Reiſſiger bei jeder Aufführung des Rienzi nachläſſiger in der Leitung wurde, und das muſikaliſche Enſemble in den wohlbekannten, ausdrucksloſen Schlendrian verfiel, hatte ich, da bereits meine Anſtellung andrerſeits in das Auge gefaßt wurde, mir die perſönliche Leitung der ſechſten Aufführung meines Werkes ausgebeten. Ich dirigierte, ohne zuvor eine Probe gehalten, noch je mich an der Spitze der Dresdener Kapelle befunden zu haben; es ging vortrefflich, Sänger und Orcheſter waren neu belebt und riſſen alles zu dem Zeugnis hin, daß dies die gelungenſte Aufführung des Rienzi geweſen ſei. Das Studium und die Direktion des „Fliegenden Holländers“ waren mir ſchon aus dem Grunde gern überwieſen worden, weil Reiſſiger infolge des Todes des Muſikdirektors Raſtrelli ſich mit dienſtlicher Arbeit überhäuft fand. Außerdem wurde ich erſucht, um für meine Fähigkeit, auch eine fremde

Partitur dirigieren zu können, ein unmittelbares Zeugnis zu erhalten, die Aufführung von Webers „Euryanthe“ zu leiten. Es ſchien, daß ich alle Welt befriedigte, und eben auf den Geiſt dieſer Aufführung begründete die Witwe Webers ihr ſo eifriges Anliegen an mich, die Dresdener Kapellmeiſterſtelle anzunehmen, da ſie erklärte, zum erſten Male ſeit dem Tode ihres Gemahls ſein Werk wieder im richtigen Geiſte und namentlich auch im richtigen Zeitmaße gehört zu haben. Durch meine hierauf erfolgte Anſtellung hatte ſich nun zunächſt Reiſſiger, welcher lieber nur einen ihm untergeordneten Muſikdirektor gewünſcht hätte, ſtatt deſſen aber einen gleichberechtigten Kollegen erhielt, gekränkt gefühlt. Wenn auch ſein natürlicher Hang zur Trägheit ihn meiſt zu Ruhe und gutem Einvernehmen mit mir geneigt machte, ſo ſorgte doch ſeine ehrgeizige Frau dafür, ihn in Angſt vor mir zu erhalten. Nie führte dies jedoch zu einem offen feindſeligen Benehmen ſeinerſeits; nur bemerkte ich von nun an, daß ſich, namentlich in der Preſſe, gewiſſe Indiskretionen einſtellten, welche mir zeigten, daß die Freundlichkeit meines Kollegen, welcher nie mit mir ſprach, ohne mich zuvor geküßt zu haben, nicht vom allerbiederſten Schlage war. — Ganz unerwartet zeigte ſich mir aber plötzlich, daß ich die Eiferſucht eines Mannes, von dem ich mir dies in keiner Weiſe vermutete, im leidenſchaftlichſten Grade zugezogen hatte. Dies war der als erſter königlicher Konzertmeiſter ſeit einer Reihe von Jahren der Dresdener Kapelle angehörige, ſeinerzeit berühmte Violinvirtuos Karl Lipinski, ein Menſch von vielem Feuer und origineller Begabung, aber von der unglaublichſten Eitelkeit, welche durch den beweglichen, mißtrauiſchen polniſchen Charakter zur bedenklichſten Ausartung verleitet wurde. Ich hatte ſtets viel Pein mit ihm zu überſtehen, da er, ſo ſehr belebend und belehrend er namentlich auf die techniſchen Leiſtungen der Violiniſten wirkte, dennoch als Konzertmeiſter eines wohlgegliederten Orcheſters offenbar übel am Platze war. Der ſonderbare Mann beſtrebte ſich das Lob des Generaldirektors von Lüttichau, daß man Lipinskis Ton ſtets aus dem Orcheſter hervorhöre, in Wahrheit zu begründen; er fiel nämlich immer etwas früher ein als die andren Violiniſten, und führte ſomit das Amt eines Vorſpielers im rhythmiſchen Sinne aus, indem er ſtets etwas vorweg ſpielte, auch in den Nuancen inſofern willkürlich verfuhr, als er leichte Inflexionen im Piano-Vortrag meiſt mit fanatiſcher Schärfe ausführte. Hierüber war es nun ganz unmöglich dem Manne etwas zu ſagen, da man nur durch ſtärkſte Schmeichelei etwas über ihn vermochte; dies hatte ich nun zu ertragen, und dagegen darauf bedacht zu ſein, den Schaden, welchen er den Leiſtungen des Orcheſters zufügte, auf den gewundenſten Umwegen enthuſiaſtiſcher Freundlichkeit einigermaßen zu mildern. Nichtsdeſtoweniger konnte er es nicht ertragen, daß die Leiſtungen des Orcheſters, ſo oft ich dirigierte, vorzüglicher beachtet wurden, weil er annahm, ein Orcheſter, in welchem er vorſpiele, leiſte immer gleich Vorzügliches, es möge am Dirigentenpulte ſtehen wer da wolle. Nun fand ſich aber, wie es immer der Fall iſt, wenn neue Häupter mit friſchem Einfluß angeſtellt werden, daß die Mitglieder der Kapelle mit den mannigfaltigſten, bisher unerledigten Anliegen ſich an mich wandten; einen beſondren Fall dieſer Art benutzte Lipinski, der auch hierüber ergrimmt war, ſofort zu einer eigentümlichen Verräterei. Einer der älteſten Kontrabaſſiſten war geſtorben. Lipinski hatte in mich gedrungen, doch ja mit dafür zu ſorgen, daß dieſe Stelle nicht durch das gewöhnliche Hinaufrücken der unteren Muſiker, ſondern durch einen von ihm mir genannten bedeutenden Virtuoſen auf dem Kontrabaß, den Kammermuſiker Müller in Darmſtadt, beſetzt werde. Als der durch eine ſolche Maßregel zunächſt bedrohte Muſiker ſich bei mir einfand, um mich für die Wahrung ſeiner Anciennetätsrechte zu gewinnen, blieb ich meinem Lipinski gegebenen Verſprechen treu, äußerte meine Bedenken über die Schädlichkeit dieſes Anciennetätsweſens, und beſtätigte, daß ich, in Gemäßheit meines dem Könige geleiſteten Eides, mich vor allen Dingen für verpflichtet hielte, vorzüglich auf die Wahrung der künſtleriſchen Intereſſen des Inſtitutes zu achten. Nun hatte ich zu meinem großen, allerdings aber ſehr törichten Erſtaunen bald zu erfahren, daß die ganze Kapelle ſich wie ein Mann gegen mich kehrte, und als es zwiſchen Lipinski und mir zu einer Auseinanderſetzung über mehrere von ihm gegen mich erhobene Beſchwerden kam, bezichtigte wirklich auch er mich, durch meine in der Kontrabaſſiſten-Angelegenheit getanen Außerungen die wohlbegründeten Rechte der Orcheſtermitglieder, für deren Wohl wir doch väterlich zu ſorgen hätten, bedroht zu haben. Herr von Lüttichau, welcher ſoeben auf einige Zeit von Dresden ſich entfernen wollte, fand ſich, da auch Reiſſiger beurlaubt war, im höchſten Grade beunruhigt, die muſikaliſchen Angelegenheiten in ſo bedrohlichem Zerwürfnis zu hinterlaſſen. Die unerhörte Erfahrung von Falſchheit und Schamloſigkeit, welche ich ſoeben gemacht hatte, erleuchtete mich plötzlich wie ein neues Licht, und gab mir ſofort die nötige Ruhe, um den bedrängten Generaldirektor durch meine bündigſten Verſicherungen, daß ich nun wüßte, mit wem ich zu tun hätte und danach handeln würde, außer Sorge zu ſetzen. Ich habe treulich mein Wort gehalten; nie geriet ich mehr, weder mit Lipinski, noch ſonſt einem Kapellmitgliede in irgend einen Konflikt; im Gegenteil wurden bald und für die Dauer ſämtliche Muſiker mir ſo ſehr geneigt, daß ich mich jederzeit ihrer Ergebenheit rühmen durfte.

Das eine jedoch ward mir ſeit dieſem Tage ebenfalls klar: daß ich nicht als Dresdener Kapellmeiſter ſterben würde. Von nun an ward mir mein Amt und meine ganze Dresdener Wirkſamkeit zur Laſt, die mir durch die einzelnen, zuzeiten erlangten, wirklich ſchönen Erfolge meiner Tätigkeit nur immer deutlicher fühlbar wurde.

Einen einzigen Freund, deſſen inniges Verhältnis zu mir auch die gemeinſame muſikaliſche Wirkſamkeit in Dresden weit überdauerte, führte mir jedoch das Schickſal durch eben dieſe Anſtellung zu. Zu den beiden Kapellmeiſtern mußte noch ein Muſikdirektor angeſtellt werden; es bedurfte hierzu weniger eines Muſikers von bedeutendem Rufe, als eines tüchtigen Arbeiters, gefügigen Menſchen, und vor allem Katholiken, da beide Kapellmeiſter zum Ärgernis der geiſtlichen Behörden der katholiſchen Hofkirche, in welcher die Königliche Kapelle zahlloſe Dienſte zu verſehen hatte, Proteſtanten waren. Der Nachweis der hierfür erforderlichen Eigenſchaften verſchaffte Auguſt Röckel, einem Neffen Hummels, welcher von Weimar aus um unſre Stelle ſich bewarb, den ledigen Poſten. Er gehörte einer altbayeriſchen Familie an; ſein Vater war Sänger, hatte zur Zeit der erſten Aufführung des „Fidelio“ von Beethoven ſelbſt häufig den „Floreſtan“ geſungen, und war mit dem Meiſter ſelbſt in andauerndem freundſchaftlichem Verkehr geweſen, ſo daß durch ihn mancher ſonſt unbekannte Zug aus deſſen Leben ſich erhalten hat. Seine ſpätere Stellung als Geſangslehrer hatte ihn auch in das Theaterdirektionsweſen hineingeleitet; er war es, welcher den Pariſern zuerſt eine deutſche Oper zuführte, und zwar in ſo außerordentlich glücklicher Geſtalt, daß die großen Wirkungen des „Fidelio" und des „Freiſchütz" auf das, mit dieſen Werken noch gänzlich unbekannte franzöſiſche Publikum, ſeiner trefflichen Unternehmung, durch welche auch die Schröder-Devrient den Pariſern bekannt wurde, zu verdanken war. Bereits diesmal und bei ähnlichen Unternehmungen hatte der damals noch ſehr junge Auguſt behilflich mitgewirkt, und ſo frühzeitig zum praktiſchen Muſiker ſich ausgebildet. Da die Unternehmungen des Vaters ſich auch längere Zeit auf England erſtreckten, hatte Auguſt durch mannigfaltigſte Berührung mit Menſchen und Verhältniſſen ſich viele praktiſche Kenntniſſe, zu denen auch die der franzöſiſchen und engliſchen Sprache gehörten, verſchafft: doch blieb ſeine Neigung zur Muſik beſtimmend für die von ihm gewählte Lebensrichtung, und eine große und leichte muſikaliſche Befähigung berechtigte ihn auch zu den beſten Hoffnungen auf Erfolg hierbei. Er ſpielte vortrefflich Klavier, überblickte mit großer Schnelligkeit eine Partitur, hatte ein äußerſt feines Gehör, und war ſomit zum praktiſchen Muſiker vollſtändig befähigt. In betreff der Kompoſitionen leitete ihn weniger ein ſtarker Trieb zur Produktion, als die Nötigung, eben zu zeigen, was er auch könne, und zu verſuchen, ob er durch glückliche Arbeiten es zu einem Erfolg brächte, bei welchem er es weniger auf Anerkennung als bedeutender Muſiker, als vielmehr eben nur als geſchickter Opernkomponiſt abſah. Mit dieſer beſcheidenen Tendenz hatte er eine Oper, Farinelli, verfertigt, zu welcher er ſich auch den Text mit nicht höheren Anſprüchen als denen, ſeinem Schwager Lortzing es gleich zu tun, ſelbſt geſchrieben hatte. Mit dieſer Partitur kam er denn auch zu mir, erbat ſich jedoch — es war dies bei ſeinem erſten Beſuche, als er noch keine meiner Opern in Dresden gehört hatte — ihm etwas aus meinem Rienzi und Fliegenden Holländer vorzuſpielen. Sein offenes freundliches Weſen beſtimmte mich, ſo gut ich dies eben vermochte, ſeinem Wunſche zu willfahren, und ich überzeugte mich, daß ich ſchnell auf ihn einen ſo bedeutenden und unerwartet überwältigenden Eindruck gemacht hatte, daß er von da ab beſchloß, mit der Partitur ſeiner Oper mich nicht weiter zu beläſtigen. Erſt nachdem wir befreundeter geworden waren und unſre perſönlichen Intereſſen ſich auch gegenſeitig berührten, erlaubte er ſich, von der Nötigung, ſeine Arbeit zu verwerten, getrieben, mich eben nur in dem Sinne eines praktiſchen Freundſchaftsdienſtes um eine Beſchäftigung mit ſeiner Partitur anzugehen. Ich gab ihm mancherlei Ratſchläge für die Umarbeitung derſelben; bald aber ekelte ihn ſein eignes Werk ſo hoffnungslos an, daß er nicht nur dieſes gänzlich beiſeite legte, ſondern überhaupt nicht mehr zu bewegen war, ſich ernſtlich mit einer ähnlichen Aufgabe zu befaſſen. Nachdem er meine eignen fertigen Opern und Entwürfe zu neuen Arbeiten genauer kennen gelernt hatte, erklärte er mir gerade heraus, daß er ſich berufen fühle, mir zuzuſehen, treulich zu helfen, das Verſtändnis meiner neuen Konzeptionen zu vermitteln, alles Widerwärtige in meinem amtlichen Beruf und ſonſtigen Verkehr mit der Welt nach Kräften mir abzunehmen oder gänzlich von mir abzuhalten, ſich ſelbſt aber die Lächerlichkeit zu erſparen, als mein Freund und an meiner Seite ſelbſt auch Opern komponieren zu wollen. Ich ſuchte ihn zwar zu nötigen, dem unerachtet auch ſeine eignen Fähigkeiten produktiv zu verwerten, und brachte ihn hierfür ſelbſt auf mehrere Süjets, die ich von ihm ausgeführt wiſſen wollte, — ſo den Stoff eines kleineren franzöſiſchen Dramas: Die Tochter Cromwells, ſpäter das Süjet einer gefühlvollen Dorfgeſchichte, welche ich in einem Taſchenbuche gefunden hatte, und für deren Bearbeitung ich ihm den ausführlichen Plan angab. Alle meine Bemühungen blieben ſchließlich fruchtlos, und es ſtellte ſich wohl heraus, daß der produktive Trieb in ihm ſchwach war, wozu dann anderſeits eine bald äußerſt kümmerlich und ſorgenvoll ſich geſtaltende Familienlage kam, ſo daß der arme Menſch, der für die Erhaltung einer Frau und ſtets zahlreich ſich mehrenden Familie mühſam ſich abquälte, bald in ganz andrer Weiſe meine Teilnahme und mein Mitgefühl in Anſpruch zu nehmen hatte, als es durch mein Intereſſe an ſeiner künſtleriſchen Entwickelung der Fall ſein konnte. Mit einem ungemein offenen Kopfe und einer ſehr glücklichen Anlage zu autodidaktiſcher

Selbſtentwickelung nach jeder Seite des Wiſſens und der Erfahrung hin, war er bei unerſchütterlicher Treue und Güte des Herzens mir bald ein unentbehrlicher Freund und Genoſſe. Er war und blieb auch der einzige, der das Eigentümliche meiner Stellung zu der mich umgebenden Welt innig erkannte, mit dem ich ſomit einzig auch über alle hieraus für mich ſich ergebenden Sorgen und Leiden mich ganz und aufrichtig mitteilen und verſtändigen konnte. Welchen ſchrecklichen Prüfungen und Erfahrungen, welchen peinvollen Sorgen nun unſer gegenſeitiges Schickſal uns auf dieſe Weiſe entgegenführen ſollte, wird ſich bald zeigen. —

Noch einen ergebenen und für alle Lebenszeit getreuen, wenn auch ſeiner Natur nach weniger entſcheidend auf meine fernere Lebensentwickelung einwirkenden Freund, führte mir die erſte Zeit meiner Dresdener Niederlaſſung zu. Ein junger Arzt, Anton Puſinelli, wohnte mir zur Seite; er wußte ſich durch die Berührung, in welche ſich die Dresdener Liedertafel mit mir ſetzte, bei Gelegenheit eines von dieſer zu meinem 30. Geburtstage mir gebrachten Ständchens, mir perſönlich bekannt zu machen, und ſeine ernſte, ungewöhnlich innige Ergebenheit zu erkennen zu geben. Er trat mit mir bald in einen ruhig wohltätigen Freundesverkehr, wurde mein ſorgſamer Hausarzt, und hatte im Verlauf meiner von zunehmenden Schwierigkeiten bedrängten Dresdener Lebenszeit genügende Veranlaſſung, durch große Opferwilligkeit, welche ihm bei ſeinem glücklichen Vermögensſtande mir beſonders nützlich zu machen erlaubt war, mir auf das kräftigſte behilflich zu ſein und mich zur Anerkennung ſeiner wertvollſten Freundesdienſte zu verpflichten. —

Einen weiteren Anſatz zur Ausdehnung meiner perſönlichen Beziehungen zu Dresdener Geſellſchaftskreiſen eröffnete mir das Entgegenkommen der Familie des Kammerherrn von Könneritz, deſſen Frau, Marie von Könneritz, geborene Fink, eine Freundin der Gräfin Ida Hahn-Hahn, mit beſonders lebhafter Anerkennung, ja mit faſt ſchwärmeriſcher Ergebenheit ſich für meine Erfolge als Komponiſt erklärte. Durch dieſe Familie, welche mich oft in ihr Haus zog, ſchien ich auch in weitere Berührung mit den höheren Kreiſen der Dresdener Ariſtokratie treten zu ſollen; doch blieb es hier nur bei einem ganz äußerlichen Betaſten; wirkliche gegenſeitige Anziehungspunkte ſtellten ſich in keiner Weiſe ein. Zwar lernte ich hier auch die Gräfin Roſſi, die berühmte Sontag, kennen, von welcher ich zu meiner wahrhaften Verwunderung mit ſehr einnehmender Wärme begrüßt wurde, und hierdurch Gelegenheit erhielt, ſpäterhin dieſer Dame in Berlin mit einiger Auszeichnung mich nähern zu können. Die ſonderbare Enttäuſchung, welche ich über ſie bei dieſer ſpäteren Gelegenheit erhielt, werde ich ſeinerzeit noch näher bezeichnen, und es ſei hier eben nur noch erwähnt, daß, wie in dieſen Kreiſen ich bereits durch meine früheren Lebenserfahrungen der Täuſchung ziemlich unzugänglich geworden war, ſehr bald auch meine Neigung, ihnen mich zu nähern, einer vollſtändigen Hoffnungsloſigkeit und gänzlichen Verzichtleiſtung auf Erquickung aus dieſen Sphären wich. Blieb mir auch das Könneritzſche Ehepaar noch für den längeren Verlauf meiner in Dresden verlebten Jahre immer freundſchaftlich zugetan, ſo gewann doch dieſes Verhältnis nicht den mindeſten Einfluß weder auf meine Entwickelung, noch auf meine Stellung. Nur Herr von Lüttichau behauptete, zurzeit einer zwiſchen uns beiden eintretenden Kriſis, Frau von Könneritz habe mir durch ihre übertriebenen Lobeserhebungen den Kopf verdreht, und mich namentlich zur Überhebung in meiner Stellung zu ihm verleitet. Er überſah hierbei, daß, wenn jemand aus der höheren Dresdener Frauenwelt einen wirklichen, meinen inneren Stolz kräftigenden Einfluß geübt hatte, dies ſeine eigene Frau, Ida von Lüttichau (geb. von Knobelsdorff) war. — Der Eindruck dieſer feingebildeten, zarten, edlen Frau, der erſte dieſer Art, der mich in meinem Leben berührte, hätte für mich eine große Bedeutung gewinnen können, wenn ein häufigerer und innigerer Umgang mit ihr möglich geweſen wäre. Es war weniger die Stellung der Gemahlin des Herrn Generaldirektors zu mir, als vor allem die ſtete Kränklichkeit der Dame und mein ſonderbarer Widerwille, mir gerade in ſolchen Verhältniſſen den Anſchein von Aufdringlichkeit zuzuziehen, was mich nur in ſelten wiederkehrenden Perioden zu eingehender Berührung mit ihr gelangen ließ. In meiner Erinnerung fließt das Andenken an ſie einigermaßen mit dem an meine Schweſter Roſalie zuſammen; denn ich entſinne mich des Anſpornes eines zarten Ehrgeizes, dieſer feinfühlenden, unter der roheſten Umgebung leidenvoll dahinſiechenden Frau eine erfreuende Teilnahme für mich zu erwecken. Meine erſte Hoffnung für die Befriedigung dieſes Ehrgeizes gewann ich an der Aufmerkſamkeit, welche ſie meinem „Fliegenden Holländer“, trotzdem er das Dresdener Publikum nach dem „Rienzi“ ſo befremdet hatte, zuwandte. Sie war ſomit die erſte, welche, gegen den Strom ſchwimmend, auf meinem neuen Wege mir begegnete. Mich erfreute dieſer Gewinn ſo tief, daß ich dieſe Oper, als ich ſie ſpäter veröffentlichte, ihr widmete. Welche warme Teilnehmerin an meiner neuen Entwickelung und meinen innigſten künſtleriſchen Anliegen ich mir durch ſie gewann, werde ich bei einigen beſondren Vorgängen der ſpäteren Jahre meiner Dresdener Periode beſonders zu berichten haben. Ein eigentlicher Umgang mit ihr geſtaltete ſich jedoch, wie ich bereits erwähnte, nicht, und die Form meines Dresdener Lebens ward ſomit auch durch dieſe, an ſich ſo bedeutungsvolle, Bekanntſchaft nicht berührt.

Hiergegen drängten ſich die Theaterbekanntſchaften mit unwiderſtehlicher Zudringlichkeit in den breiten Vordergrund meines Lebens, und genau genommen blieb ich auch ſeit meinen großen Erfolgen auf dieſelbe gemütlich familiäre Sphäre angewieſen, in welcher ich auf dieſe Erfolge mich vorbereitet hatte. Zu meinen alten Freunden Heine und Papa Fiſcher war eigentlich nur noch Tichatſchek mit ſeinem ſonderbaren hausfreundlichen Anhang hinzugetreten. Wer in jener Zeit in Dresden lebte und zufällig den Hoflithographen Fürſtenau kennen gelernt hat, wird ſtaunen wenn er erfährt, daß ich mit dieſem intimen Freunde Tichatſcheks, ohne es mich recht zu verſehen, in einen dauernden Familienverkehr trat, und welche Bedeutung dieſer ſonderbare Umgang hatte, kann man daraus entnehmen, daß mein ſpäteres gänzliches Zurückziehen von ihm genau mit dem Verfall meiner bürgerlichen Lage in Dresden zuſammentraf. — Eine Erweiterung oberflächlicher perſönlicher Bekanntſchaften führte meine gutmütige Annahme der Wahl zum muſikaliſchen Vorſtand der Dresdener Liedertafel herbei. Dieſe beſtand aus einer mäßigen Anzahl junger Kaufleute und Beamter, welche zu jeder Art geſelliger Unterhaltung mehr Luſt hatten als zur

Muſik, jedoch von einem wunderlichen ehrgeizigen Manne, dem Profeſſor Löwe, zu beſonderen Zwecken angelegentlich zuſammengehalten wurden, zu deren Erreichung dieſem eine Autorität, wie die meinige es damals in Dresden war, nötig ſchien. Unter dieſen Zwecken beſchäftigte ihn am hauptſächlichſten die Überſiedelung der Aſche Karl Maria von Webers von London nach Dresden; da auch mich dies Vorhaben innig anregte, bot ich dem hierin wohl nur der Stimme des Ehrgeizes folgenden Profeſſor gern meine Hand. Zunächſt galt es aber, an der Spitze der muſikaliſch gänzlich nichtigen Liedertafel, ſämtliche ſächſiſche Männergeſangvereine zu großen Feſtaufführungen nach Dresden zu berufen. Zur Durchführung dieſes Planes ward ein Komitee niedergeſetzt, welches Löwe, da es bald ſcharf herging, zu einem vollſtändigen Revolutionstribunal ausbildete, darin er, als die große Zeit der Erfüllung herannahte, Tag und Nacht in Permanenz präſidierte, und durch ſeinen raſenden Eifer meinerſeits ſich die Benennung „Robespierre“ erwarb. Ich konnte mich glücklicherweiſe, trotzdem auch ich an die Spitze dieſer Unternehmung geſtellt war, ſeinem Terrorismus entziehen, da ich genügend durch Anfertigung einer großen Kompoſition, welche ich für die Feſtaufführung zugeſagt hatte, in Anſpruch genommen war. Mir war nämlich die Aufgabe zugeteilt worden, ein größeres Stück für reinen Männergeſang, welches möglichſt die Zeit einer halben Stunde ausfüllen ſollte, zu ſchreiben. Ich erwog, daß die ermüdende Monotonie des Männergeſangs, welche ſelbſt das Orcheſter nur wenig erfriſchen ſollte, einzig durch Anwendung dramatiſcher Motive erträglich zu machen war, und entwarf daher eine größere Chorſzene, zu welcher ich das Pfingſtmahl der Apoſtel, mit der Ausgießung des heiligen Geiſtes in der Weiſe ausführte, daß das Ganze, mit völliger Umgehung wirklicher Solopartien, einzig nur von verſchieden gegliederten Chormaſſen, wie der Zweck es erforderte, auszuführen war. Es entſtand hieraus mein in neuerer Zeit hier und da zur Verbreitung gelangtes „Liebesmahl der Apoſtel“, welches ich, da ich es in einer gegebenen Zeit unter allen Umſtänden zu liefern hatte, gern unter die Rubrik der Gelegenheitskompoſitionen zu reihen erlaube. Nicht unerfreut blieb ich jedoch durch den Erfolg dieſer Arbeit namentlich in den Proben, welche die Dresdener Sängerchöre allein unter meiner Leitung davon hielten. Als ſich dann in der Frauenkirche, wo die Aufführung ſtattfand, aus ganz Sachſen 1200 nominelle Sänger zum Zweck des Vortrages meiner Kompoſition um mich ſcharten, überraſchte mich dagegen die unverhältnismäßig geringe Wirkung, welche aus dieſem unermeßlichen menſchlichen Körpergewirr an mein Ohr ſchlug, und die hierbei gemachten Wahrnehmungen von dem Törichten ſolcher maſſenhaften Geſangsunternehmungen erweckten in mir für alle Zukunft einen entſchiedenen Widerwillen gegen ein Befaſſen mit Ähnlichem. —

Die Dresdener Liedertafel gelang es mir nur mit großer Mühe mir wieder vom Halſe zu ſchaffen, was mir erſt glückte, als ich dem Profeſſor Löwe einen neuen Ehrgeizigen in der Perſon des Herrn Ferdinand Hiller zuführen konnte. Die glorreichſte Tat, die ich im Verein mit dieſer Geſellſchaft vollbrachte, die endlich bewerkſtelligte Überſiedelung der Aſche Webers, welche allerdings noch zuvor erfolgte, werde ich ſpäter berühren. Jetzt ſei nur noch einer andren Gelegenheitskompoſition gedacht, zu welcher ich offiziell als königlicher Kapellmeiſter veranlaßt wurde. Am 7. Juni dieſes Jahres (1843) wurde nämlich, mit entſprechender Feſtlichkeit, das von Rietſchl ausgeführte Monument für den König Friedrich Auguſt im Dresdener Zwinger enthüllt, und mir war, neben Mendelsſohn, die Auszeichnung des Auftrags der Kompoſition eines Feſtgeſanges, ſowie die Leitung der muſikaliſchen Feſtaufführung zuteil geworden. Ich hatte einen einfachen Männergeſang mit beſcheidener Tendenz zuſtande gebracht, während Mendelsſohn die kompliziertere Aufgabe zugefallen war, in dem von ihm zu komponierenden Männerchor noch das God save the King, auf ſächſiſch: „Heil Dir im Rautenkranz“, einzuweben. Er hat dies durch ein kontrapunktiſches Kunſtſtück in der Weiſe bewerkſtelligt, daß von den erſten acht Takten ſeiner Original-Melodie ab eine Blech-Muſik gleichzeitig das angelſächſiſche Volkslied blies. Mein einfacher Geſang ſcheint ſich aus der Ferne ganz artig ausgenommen zu haben, wogegen ich erfuhr, daß der Effekt der gewagten Mendelsſohnſchen Kombination gänzlich verfehlt war, da niemand verſtanden, warum die Sänger nicht dasſelbe geſungen hätten, was die Blech-Muſik blies. Mendelsſohn, der ſelbſt zugegen geweſen war, hinterließ mir jedoch ſchriftlich die Bezeigung ſeines Dankes für die ſorgfältig von mir angeordnete Ausführung ſeiner Kompoſition; auch erhielt ich ſeitens des hohen Komitees der Feſtlichkeit eine, dem Werte meines Männergeſangsſtückes vermutlich entſprechende, goldene Tabatiere, auf welcher ſich zu meiner Überraſchung ein Jagdſtück ſo unvorſichtig graviert fand, daß an mehreren Stellen das Metall davon durchbrochen war.

Unter allen dieſen Zerſtreuungen einer neuen und ſtark veränderten Lebenslage beſchäftigte es mich, gegen dieſe Eindrücke, meiner innerſten Erfahrung vom Weſen meiner Erfolge gemäß, mich zu ſammeln und feſtzuſtellen. Schon im Mai, an meinem 30. Geburtstage, hatte ich die Dichtung des „Venusberges“, wie ich damals den „Tannhäuſer“ noch betitelte, vollendet. Zu wirklichen Studien über mittelalterliche Poeſie war ich um jene Zeit allerdings noch nicht gelangt: die klaſſiſche Seite der mittelalterlichen Dichtungsart war mir nur noch aus meinen Jugenderinnerungen, ſowie aus der flüchtig anregenden Bekanntſchaft damit, welche ich zuletzt durch Lehrs' Mitteilungen in Paris gewonnen hatte, unklar aufgegangen. Die Gründung eines dauernden häuslichen Herdes, welche unter dem Schutze der lebenslänglichen königlichen Anſtellung nun vor ſich gehen ſollte, gewann für mich namentlich große Bedeutung durch die Hoffnung, daß es mir nun möglich werden würde, die bisher durch das Theaterleben und das Elend meiner Pariſer Jahre faſt gänzlich unterbrochenen ernſteren Studien, nach einem ſicheren und fruchtbringenden Plane aufnehmen zu können. In dieſer Annahme wurde ich auch durch den Charakter meiner offiziellen Beſchäftigungen beſtärkt, da wirkliche Überhäufung von dieſer Seite her nie eintrat, und ich von der Generaldirektion in dieſem Betreff ausnahmsweiſe rückſichtsvoll behandelt wurde. Nur ſeit wenigen Monaten erſt angeſtellt, ward mir bereits in dieſem erſten Sommer ein Erholungsurlaub zugeſtanden, welchen ich zu einem abermaligen Aufenthalte in dem liebgewonnenen Töplitz, wohin ich meine Frau bereits vorausgeſchickt hatte, verwendete.

Mit vollem Behagen empfand ich die ſeit dem vergangenen Jahr ſtattgefundene günſtige Veränderung meiner Lage, indem ich in demſelben Hauſe, in welchem ich damals bereits mich eng beholfen hatte, in der „Eiche“ zu Schönau, diesmal geräumige Zimmer mit möglichſter Bequemlichkeit bezog. Meine Schweſter Clara ſtellte ſich, von uns eingeladen, dort zum Beſuche ein; auch meine gute Mutter, die ihrer gichtiſchen Affektionen wegen alljährlich die Bäder von Töplitz anwandte, fand ſich wiederum mit uns zuſammen. Ich ſelbſt benutzte dieſe Zeit zum Genuß eines Mineralwaſſers, durch welches ich auf meine, ſeit dem Pariſer Leben oft mich ſtörenden Unterleibsbeſchwerden, günſtig zu wirken hoffte. Leider verſpürte ich von dieſer Kur das Gegenteil; und als ich über die entſtandene, peinigende Aufgeregtheit mich beklagte, erfuhr ich allerdings, daß ich nicht zum Gebrauch einer Brunnenkur gemacht war: man hatte mich nämlich auf meinen Morgenpromenaden, während ich mein Waſſer trank, im ungeſtümſten Gang durch die Promenaden des nahe gelegenen Thurniſchen Gartens dahinjagend beobachtet, und gab mir zu verſtehen, daß ſo eine Kur nur bei gemächlichſter Ruhe und behaglichſtem Schlendern gedeihlich wirken könnte. Außerdem bemerkte man, daß ich immer ein ziemlich ſtarkes Buch mit mir herumtrug, mit welchem ich an einſamen Orten neben der Mineralwaſſerflaſche ausruhte. Dies war J. Grimms „Deutſche Mythologie“. Wer dieſes Werk kennt, kann begreifen wie ſein ungemein reicher, von jeder Seite her angehäufter, und faſt nur für den Forſcher berechneter Inhalt auf mich, der ich überall nach beſtimmten, deutlich ſich ausdrückenden Geſtalten verlangte, zunächſt aufregend wirkte. Aus den dürftigſten Bruchſtücken einer untergegangenen Welt, von welcher faſt gar keine plaſtiſch erkennbaren Denkmale übrigblieben, fand ich hier einen wirren Bau ausgeführt, der auf den erſten Anblick durchaus nur einem rauhen, von ärmlichem Geſtrüpp durchflochtenen Geklüfte glich. Nach keiner Seite hin etwas Fertiges, nur irgendwie einer architektoniſchen Linie Gleichendes antreffend, fühlte ich mich oft verſucht, die troſtloſe Mühe, hieraus mir etwas aufzubauen, aufzugeben. Und doch war ich durch wunderbaren Zauber feſtgebannt: die dürftigſte Überlieferung ſprach urheimatlich zu mir, und bald war mein ganzes Empfindungsweſen von Vorſtellungen eingenommen, welche ſich immer deutlicher in mir zur Ahnung des Wiedergewinnes eines längſt verlorenen, und ſtets wieder geſuchten Bewußtſeins, geſtalteten. Vor meiner Seele baute ſich bald eine Welt von Geſtalten auf, welche ſich wiederum ſo unerwartet plaſtiſch und urverwandt kenntlich zeigten, daß ich, als ich ſie deutlich vor mir ſah und ihre Sprache in mir hörte, endlich nicht begreifen konnte, woher grade dieſe faſt greifbare Vertrautheit und Sicherheit ihres Gebarens kam. Ich kann den Erfolg hiervon auf meine innere Seelenſtimmung nicht anders als mit einer vollſtändigen Neugeburt bezeichnen, und wie wir an den Kindern die berauſchende Freude am jugendlich erſten, neuen, blitzſchnellen Erkennen mit Rührung bewundern, ſo ſtrahlte mein eigener Blick vom Entzücken über ein ähnliches, wie durch Wunder mir ankommendes Erkennen einer Welt, in welcher ich bisher nur ahnungsvoll blind, wie das Kind im Mutterſchoße mich gefühlt hatte. —

Die Wirkung hiervon kam zunächſt meiner Abſicht, ſchon etwas von der Muſik des „Tannhäuſer" zu entwerfen, nicht ſonderlich zuſtatten; ich hatte mir ein Klavier in die „Eiche" ſtellen laſſen, zerſchlug alle Saiten darauf, dennoch wollte nichts Rechtes herauskommen. Mit Mühe und Not entwarf ich die erſte Muſik des Venusberges, da ich glücklicherweiſe ſchon früher die Hauptmotive davon im Kopfe herumgetragen. Dagegen beklagte ich mich viel über Aufgeregtheit und Blutandrang nach dem Gehirn, bildete mir mitunter ein, ich ſei krank, und blieb tagelang im Bett, las die deutſchen Sagen von Grimm, nahm immer wieder die unbequeme Mythologie vor, und war froh als ich endlich auf den Gedanken kam, durch einen Ausflug nach Prag von allen Plagen meines Zuſtandes mich frei zu machen. Im offenen Wagen legte ich mit meiner Frau, mit welcher ich ſchon einmal den Mileſchauer Berg beſtiegen hatte, dieſe angenehme Reiſe zurück, war wieder im beliebten „Schwarzen Roß", traf meinen Freund Kittl gehörig dick geworden an, machte Ausflüge, freute mich der alten phantaſtiſchen Stadt, erfuhr auch zu meiner Freude, daß meine ſchönen Jugendgenoſſinnen, Jenny und Auguſte Pachta, wirklich glückliche Heiraten in die allerhöchſte Ariſtokratie gemacht hatten, fand, daß alles vortrefflich war, und wandte mich nun zum Wiederantritt meiner königlich ſächſiſchen Kapellmeiſterfunktionen nach Dresden zurück.

Hier ging es nun an die Niederlaſſung, an die Herrichtung und Einrichtung einer geräumigen, hübſch gelegenen Wohnung an der Oſtra-Allee mit der Ausſicht auf den Zwinger. Alles wurde gründlich und gut angeſchafft, wie es ſich gehörte, wenn ein dreißigjähriger Menſch ſich für ſein ganzes Leben endlich dauernd anſiedelt. Da ich von keiner Seite her irgendwelche Entſchädigung hierfür erhielt, hatte ich natürlich die nötigen Fonds mir gegen Zinſen aufzunehmen; noch ſtand ja eigentlich die wahre Ausbeute meines Dresdener Opernerfolges in Ausſicht: was war natürlicher, als daß ich alles bald reichlich einbringen würde? Drei Hauptſtücke machten mir meine ſchmucke Kapellmeiſterwohnung vor allem wert: ein Breitkopf- und Härtelſcher Konzertflügel, den ich mit Stolz mir als Eigentum zu gewinnen verſtand; dann über einem ſtattlichen Schreibpult, welcher jetzt im Beſitz des Kammermuſikers Otto Kummer iſt, das Corneliusſche Titelblatt zu den Nibelungen, in einem ſchönen gotiſchen Rahmen, — das einzige Stück, welches ſich bis auf den heutigen Tag treu mir erhalten hat; vor allem aber ward mein Haus mir innig heimiſch durch eine Bibliothek, welche ich ſofort, nach dem Plane der mir vorgeſetzten Studien durchaus ſyſtematiſch verfahrend, auf einmal mir anſchaffte. Dieſe Bibliothek ging bei dem Zuſammenſturz meiner Dresdener Exiſtenz auf ſonderbare Weiſe in den Beſitz des Herrn Heinrich Brockhaus, welchem ich um jene Zeit 500 Taler ſchuldete, und der ſie für dieſe Forderung, von welcher meine Frau keine Ahnung hatte, ohne ihr Wiſſen pfändete, über, und nie wurde es mir möglich, dieſe charakteriſtiſche Sammlung von ihm zurückzugewinnen. Am vorzüglichſten war hierin die altdeutſche Literatur vertreten, und das ihr nächſt verwandte Mittelalterliche überhaupt, wobei es zur Anſchaffung manch koſtbaren Werkes, z. B. der ſeltenen Romans des douze pairs, kam. Hieran reihten ſich die guten Geſchichtswerke des Mittelalters, ſowie des deutſchen Volkes überhaupt; zugleich aber ſorgte ich für die poetiſche und klaſſiſche Literatur aller Zeiten und Sprachen, worunter ich Italieniſches und auch den Shakeſpeare, neben den Franzoſen, deren Sprache ich zur Not mächtig war, im Original mir zulegte, in der Hoffnung, ich würde Zeit genug finden, die vernachläſſigten Sprachen auch noch gründlich zu erlernen. Das griechiſche und römiſche Altertum mußte ich mir durch unſre klaſſiſch gewordenen Überſetzungen leicht zu machen ſuchen, da ich ſchon am Homer, den ich mir im Griechiſchen beilegte, gewahr wurde, daß ich neben meiner Kapellmeiſterei doch auf etwas zu viel Muße rechnen würde, wenn ich auch für den Wiedergewinn meiner früheren Kenntnis der griechiſchen Sprache Zeit haben wollte; denn außerdem ſorgte ich auf das gründlichſte für allgemeines Geſchichtsſtudium überhaupt, und unterließ hierfür nicht mit den bändereichſten Werken mich vorzuſehen. So ausgerüſtet glaubte ich nun den Widerwärtigkeiten, welchen ich für meinen Beruf und meine Stellung unverhohlen entgegenſah, genügend Trotz bieten zu können, und zog in der Hoffnung auf einen langen und ruhigen Genuß eines endlich gewonnenen Heimweſens, mit beſter Laune im Oktober dieſes Jahres (1843) in meine, wenn durchaus auch nicht prunkende, aber doch ſtattliche und ſolide Kapellmeiſterwohnung ein.

Die erſte Muße, welche ich neben meinen Berufsgeſchäften und meinen von nun an mit großer Liebe betriebenen Studien, im Genuſſe meines neuen Hausweſens gewann, verwendete ich nun auf die Kompoſition des „Tannhäuſer“, von welchem der erſte Akt im Januar des neuen Jahres 1844 beendigt wurde. Dieſer Winter, von dem mir in betreff meiner Dresdener Wirkſamkeit wenig prägnante Erinnerung geblieben iſt, zeichnete ſich hauptſächlich durch zwei auswärtige Unternehmungen aus, von welchen die erſte ſogleich im Beginn des neuen Jahres mich zu der Aufführung meines „Fliegenden Holländers“ nach Berlin, die zweite ſpäter, im März, zu der des „Rienzi“ nach Hamburg führte.

Am kenntlichſten ſind mir die Eindrücke der erſten Unternehmung geblieben. Ich war ganz unverſehens durch die Nachricht des Berliner Theaterintendanten, Herrn von Küſtner, von einer bevorſtehenden erſten Aufführung des „Fliegenden Holländers“ überraſcht worden: da das vor ungefähr einem Jahre abgebrannte Opernhaus noch nicht wieder zu Vorſtellungen benutzt werden konnte, hatte ich, die Zeit der Wiedereröffnung desſelben ruhig abwartend, keinerlei Mahnung wegen meiner Oper nach Berlin abgehen laſſen. Infolge der üblen ſzeniſchen Darſtellung meines Werkes in Dresden, und da ich wohl erkannte, von welcher Wichtigkeit meinem dramatiſchen Seegemälde eine ſorgſame und ſchöne Ausführung der ſchwierigen ſzeniſchen Ausführung ſei, hatte ich grade auf die vorzüglichen Übungen und Bereitſchaften der Mise en Scène des Berliner Operntheaters gerechnet, und war ſomit höchſt ärgerlich über dieſe von der Berliner Intendanz beliebte Verwendung meiner Oper als Lückenbüßer für die Vorſtellungen in dem auch interimiſtiſch für die Oper benutzten Schauſpielhauſe. Eine Remonſtration hiergegen half aber nichts, da man mir nicht etwa anzeigte, daß die Oper einſtudiert werden ſolle, ſondern daß ſie einſtudiert ſei, und nächſter Tage in Szene gehen werde. In dieſer Verfügung lag allerdings die Verurteilung meiner Oper zu einer bloß vorübergehenden Erſcheinung im Berliner Repertoire ausgedrückt, da nicht vorauszuſetzen war, daß man ſie für das ſpäter zu eröffnende Opernhaus neu in Szene ſetzen würde. Dagegen machte man mir die Sache dadurch plauſibel, daß dieſe Aufführung des „Fliegenden Holländers“ mit einem größeren Gaſtſpiele der Schröder-Devrient, welches um dieſe Zeit in Berlin begann, in Zuſammenhang gebracht wurde, indem man annahm, es müſſe mir lieb ſein, die große Künſtlerin darin auftreten zu ſehen. Ich konnte mir ſomit auch ſagen, meine Oper ſei als vorübergehende Hilfserſcheinung für das Gaſtſpiel der Schröder-Devrient hervorgeſucht worden, weil man in Verlegenheit in betreff ihres Repertoires war, welches meiſt nur aus ſogenannten großen, für das Opernhaus reſervierten Opern — namentlich auch den Meyerbeerſchen — ſich zuſammenſtellte, und man dieſe eben für eine beſonders glänzende Zukunft im neuen Hauſe ſich aufbewahrte. Somit erkannte ich von vornherein, daß mein „Fliegender Holländer“ von der Intendanz des Berliner Hoftheaters in die Rubrik der Kapellmeiſter-Opern, mit der Vorausbeſtimmung des gewohnten Schickſals derſelben, geſtellt worden war. Alle mir und meinem Werke zuteil werdende Behandlung entſprach dieſer ermutigenden Annahme. Im Hinblick auf die zu verhoffende Mitwirkung der Schröder-Devrient bekämpfte ich aber dieſes widrige Vorgefühl, und reiſte nach Berlin, um nach Kräften für das Gelingen der Aufführung zu wirken. Ich erkannte ſofort, daß meine Gegenwart ſehr nötig war: am Dirigentenpulte traf ich einen Mann, der ſich Kapellmeiſter Henning nannte, einen durch redliche Beobachtung des Anciennitätsgeſetzes aus den Reihen der gewöhnlichſten Muſiker aufgerückten Funktionär, welcher an und für ſich vom Orcheſterdirigieren wenig, von meiner Oper aber auch nicht die mindeſte Vorſtellung hatte. Ich ſtellte mich ſelbſt an das Pult, dirigierte die Generalprobe und zwei Aufführungen, in welchen jedoch die Schröder-Devrient noch nicht mitwirkte, hatte mich zwar über die ſchwach beſetzten Saiten-Inſtrumente und den daraus erfolgenden gemeinen Klang des Orcheſters viel zu kränken, konnte aber nicht umhin, mit den Darſtellern, ſowohl was ihre Befähigung als was ihren Eifer betraf, wohl zufrieden, über die vortreffliche Mise en Scène, unter der Leitung des wirklich geiſtvollen Regiſſeurs Blum und der Mitwirkung ſehr geübter und erfindungsreicher Maſchiniſten, auf das freudigſte überraſcht zu ſein.

Ich war nun ſehr begierig zu erfahren, wie dieſe mich ſo angenehm ermutigenden Dispoſitionen durch die endliche Aufführung auf das Berliner Publikum wirken würden. Was ich in dieſem Betreff erlebte, war ſehr ſonderbar. Offenbar galt ich dem zahlreich verſammelten Auditorium nur als ein Problem für die Art und Weiſe, in welcher man mich ſchlecht finden würde: im Verlaufe des erſten Aktes ſchien ſich die Anſicht dahin zu beſtimmen, daß ich unter die Rubrik der Langweiligen gehörte; es rührte ſich keine Hand, und ſpäter verſicherte man mir, das ſei ein großes Glück geweſen, weil der mindeſte Verſuch von Beifall ſogleich als bezahlte Parteinahme aufgefaßt und auf das energiſchſte bekämpft geworden ſein würde. Nur Herr von Küſtner verſicherte mir ſpäterhin, daß er, trotz dieſes immerhin glücklichen Ausbleibens alles Beifalls, die Haltung bewundert hätte, mit welcher ich nach dieſem erſten Akte das Orcheſter verließ und auf der Bühne mich zeigte. Allerdings nicht geneigt, durch mangelnden Beifall, ſobald ich mit der Aufführung ſelbſt zufrieden war, mich entmutigen zu laſſen, wußte ich aber auch, daß die entſcheidende Wirkung meiner Oper erſt im zweiten Akte lag, und für deſſen guten Ausfall eifrig zu ſorgen, lag mir mehr am Herzen, als über die Gründe der Haltung des Berliner Publikums nachzudenken. Hier brach denn nun wirklich das Eis; auch das Publikum ſchien ſein Erwägen der mir gebührenden Rubrik aufzugeben, und ließ ſich zu ſteigendem Beifall, ja zu lauteſtem Enthuſiasmus am Schluſſe des zweiten Aktes hinreißen. Ich führte unter ſtürmiſchem Hervorruf auf dem Proſzenium den üblichen Dankesreigen mit meinen Sängern aus, und da der dritte Akt zu kurz war, um Langeweile aufkommen zu laſſen, auch die ſzeniſche Wirkung neu und ergreifend ſich herausſtellte, konnten wir bei dem wiederholten Beifallsausbruche auch am Schluſſe des Werkes nicht anders glauben, als daß wir einen wahrhaften Sieg erfochten hätten. Mendelsſohn, welcher um jene Zeit in Berlin mit Meyerbeer zugleich generalmuſikdirektionshalber ſich aufhielt, hatte der Vorſtellung in einer Proſzeniumsloge beigewohnt, mit bleichem Geſicht den Vorgang verfolgt, und nahte ſich mir jetzt, um mit akzentloſer Bonhomie mir zuzuliſpeln: „Nun, Sie können ja zufrieden ſein!“ Ich ſah ihn während der Zeit meines kurzen Aufenthaltes in Berlin mehrere Male, brachte auch einen Abend im Genuſſe verſchiedener Kammermuſiken bei ihm zu; nie kam ein weiteres Wort über den „Fliegenden Holländer“ über ſeine Lippen, außer Erkundigungen nach der zweiten Vorſtellung, ob die Devrient ſingen würde oder ſonſt wer; wogegen ich allerdings auch erfuhr, daß er meine mit aufrichtiger Wärme ihm gemachten Erwähnungen ſeiner Muſik zum „Sommernachtstraum“, welche damals gleichzeitig häufig gegeben und von mir zum erſtenmal gehört wurde, ebenſo beachtungslos erwiderte, und nur über den Schauſpieler Gern, welcher den „Zettel“ gab und nach ſeiner Meinung zu ſtark auftrug, ſich etwas eingehend äußerte. —

Nach wenigen Tagen kam mit derſelben Beſetzung eine zweite, noch von mir dirigierte Aufführung zuſtande. Was ich an dieſem Abende erlebte, war nun aber ungleich ſonderbarer als das Frühere. Offenbar hatte ich durch die erſte Aufführung einige Freunde gewonnen, welche wiederum zugegen waren, denn nach der Ouvertüre begann man zu applaudieren; dagegen aber wurde ſtark geziſcht, und am ganzen Abend wagte ſich kein Applaus mehr hervor. Mein alter Freund Heine war aus Dresden, um im Auftrage der Direktion die ſzeniſche Einrichtung des Sommernachtstraumes für unſer Theater zu ſtudieren, angekommen, und hatte dieſer zweiten Aufführung beigewohnt. Er hatte mich geworben, die Einladung eines ſeiner Berliner Verwandten zum gemeinſchaftlichen Abendeſſen nach dieſer Aufführung in einer Weinſtube unter den Linden anzunehmen. Sehr erſchöpft folgte ich dorthin in ein garſtiges, ſchlecht erleuchtetes Lokal, trank den eingeſchenkten Wein, um mich zu erwärmen, mit haſtigem Unmut hinunter, hörte die verlegenen Geſpräche meines gutmütigen Freundes und ſeiner Begleiter an, und ſtierte vor mich hin auf die Tageszeitungen, in welchen ich die Rezenſionen der erſten Aufführung meines „Fliegenden Holländers“, wie ſie an eben dieſem Tage erſchienen waren, zu leſen volle Muße hatte. Ein häßliches Weh durchſchnitt mein Herz, als ich dieſen nichtswürdigen Ton und dieſe beiſpielloſe Unverſchämtheit der wütendſten Ignoranz zum erſtenmal mit meinem Namen und meinem Werke ſich befaſſend, kennen lernte. Unſer Berliner Gaſtfreund, ein breiter Philiſter, ſagte: das habe er gewußt, wie es heute im Theater ſtehen würde, nachdem er am Morgen dieſe Rezenſionen bereits geleſen; erſt warte der Berliner ab, was Rellſtab und Genoſſen ſagten, und dann wüßte er, wie er ſich zu benehmen hätte. Der ſonderbare Mann wollte mich nun durchaus aufheitern, und ſchaffte eine Weinſorte nach der andern herbei; Freund Heine ſuchte Erinnerungen an die Freuden unſrer Dresdener Rienzizeit hervor; ſchwankend, mit wüſtem Kopfe, ward ich endlich von beiden nach meinem Gaſthof heimbegleitet. Es war Mitternacht geworden. Als mir vom Kellner in dunklen Gängen nach meinem Zimmer hin geleuchtet wurde, ſtellte ſich mir ein Herr in ſchwarzer Kleidung, mit blaſſem feinem Geſichte entgegen, welcher erklärte, mich zu ſprechen zu wünſchen. Er verſicherte, bereits ſeit dem Ende der heutigen Vorſtellung auf mich gewartet, und in dem Entſchluß, jedenfalls mich noch zu ſprechen, bis jetzt ausgeharrt zu haben. Ich entſchuldigte mich, zu jeder Art Geſchäft untauglich zu ſein, da, wie er bemerken könnte, ich, ohne grade der Heiterkeit mich hinzugeben, unvorſichtigerweiſe etwas zu viel Wein getrunken hätte. Ich brachte dies mit ſtammelnder Stimme hervor; um ſo weniger ließ mein ſonderbarer Beſuch ſich von mir zurückweiſen; er begleitete mich auf mein Zimmer, und erklärte grade jetzt nötiger als je mit mir zu ſprechen zu haben. Wir ſetzten uns in der kalten Stube beim dürftigen Schein einer Kerze nieder, und er eröffnete mir nun in ſehr fließender, eindringlicher Rede, daß auch er der heutigen Aufführung des „Fliegenden Holländers“ beigewohnt habe, und wohl begreifen könne, in welche Stimmung das heute

Erlebte mich verſetzt haben müſſe; eben deshalb habe er ſich durch nichts abhalten laſſen, mich heute noch zu ſprechen, um mir zu ſagen, daß ich mit dem „Fliegenden Holländer" ein unerhörtes Meiſterwerk geſchrieben hätte, und daß es übel wäre, wenn ich von dieſem Abende an, wo er durch die Bekanntſchaft mit dieſem Werke eine neue und ungeahnte Hoffnung für die Zukunft der deutſchen Kunſt gefaßt habe, dem mindeſten Gefühle der Entmutigung durch die nichtswürdige Aufnahme, welche ich vor dem Berliner Publikum gefunden, nachgeben würde. Mir ſtanden die Haare zu Berge: ein Hoffmannſches Phantaſieſtück war leibhaftig in mein Leben getreten; ich konnte nichts hervorbringen, als noch nach dem Namen meines Beſuchs zu fragen, worüber er verwundert ſchien, da ich mich tags zuvor doch ſchon bei Mendelsſohn mit ihm unterhalten habe: eben dort ſei ihm meine Unterhaltung und mein Benehmen ſehr aufgefallen, er habe plötzlich bereut, ſeinen Widerwillen gegen Opern durch Nichtbeſuch der erſten Aufführung des „Fliegenden Holländers" nachgegeben zu haben, und habe ſich gelobt, die zweite nicht zu verſäumen; er ſei Profeſſor Werder. Das galt mir für nichts; er mußte mir ſeinen Namen aufſchreiben. Er ſuchte Papier und Tinte, erfüllte meinen Wunſch, und ſchied von mir, der ich nun beſinnungslos zu einem tiefen kräftigen Schlaf mich ins Bett warf. Am andren Morgen war ich friſch und geſund, empfahl mich noch der Schröder-Devrient, welche mit nächſtem dem „Fliegenden Holländer" noch beizukommen verſprach, erhielt meine 100 Dukaten Honorar, und reiſte über Leipzig, wo ich mit meinen Dukaten die während meiner erwartungsvollen erſten Dresdener Periode zum notdürftigen Unterhalt von meinen Verwandten mir gemachten Vorſchüſſe zurückerſtattete, nach Dresden zurück, um mich bei meinen Büchern wieder wohl zu fühlen, und dem großen Eindrucke des Werderſchen Nachtbeſuches nachzuſinnen.

Eine wirkliche Einladung erhielt ich noch vor Ende des gleichen Winters nach Hamburg, zur Aufführung des Rienzi, durch den unternehmenden Direktor Cornet, welcher, wie er mir geſtand, gegen eine mißliche Wendung ſeiner Theaterführung anzukämpfen hatte, und eines großen Erfolges bedurfte, den er ſich vom „Rienzi", nachdem er ihn in

Dresden gehört, erwarten zu dürfen glaubte. So begab ich mich im März dahin auf die Reiſe, welche um dieſe Zeit noch ziemlich beſchwerlich war, da ſie von Hannover aus noch mit Poſt und vermöge eines nicht gefahrloſen Überganges der eistreibenden Elbe zurückgelegt werden mußte. Die Stadt Hamburg war infolge des großen Brandes in ihrem Wiederaufbau begriffen, und zeigte noch große mit Trümmern bedeckte Flächen in ihrer Mitte. Kälte und ein ſtets bedeckter Himmel machten mir die Erinnerung an meinen etwas längeren Aufenthalt daſelbſt zu einer faſt nur widerwärtigen. Ich quälte mich in den Proben mit ſchlecht beſtellten, nur auf den gemeinſten Theaterflitter berechneten Mitteln in der Weiſe ab, daß ich, erſchöpft und ſteten Erkältungen ausgeſetzt, meine Ruhezeit faſt nur im einſamen Gaſthofzimmer zubrachte. Meine früheſten Erfahrungen von übelbegründetem, ſeichtem Theaterweſen traten von neuem an mich heran. Beſonders niederdrückend war es mir, gewahr zu werden, daß ich in das Intereſſe der niedrigſten Tendenzen des Direktors Cornet als unbewußter Mitſchuldiger gezogen war. Er hatte es durchaus nur auf ein gemeines Verblüffen abgeſehen, und mir ſollte der Erfolg davon ſeiner Meinung nach gut bekommen, indem er mich, neben einem geringeren Honorar, auf zukünftige Tantiemen verwies. Die Würde der ſzeniſchen Ausſtattung, wie er ſie ſeinerſeits auch gar nicht begriff, wurde vollſtändig dem lächerlichſten Flitterſchein aufgeopfert, und durch vielerlei Aufzüge, zu welchen er die Koſtüme von allen vorrätigen Feenballetten verwendete, glaubte er, wenn ſie nur recht bunt ausſähen, und recht viel Menſchen dabei über die Szene zögen, das Hauptſächlichſte zu meinem Erfolge zu liefern. Das Traurigſte war der Sänger der Titelrolle, ein älterer, ſchwammiger, ſtimmloſer Tenoriſt, Herr Wurda, welcher den Rienzi mit dem Ausdruck ſeiner Lieblingspartie, des „Elvino" in der „Sonnambula", ſang. Er war ſo unausſtehlich, daß ich auf den Einfall geriet, bereits im zweiten Akt das Kapitol zuſammenbrechen zu laſſen, um ihn in deſſen Trümmern zu begraben, womit allerdings auch verſchiedene, dem Direktor an das Herz gewachſene Aufzüge verloren gegangen wären. Eine einzige Sängerin machte mir Hoffnung, und erfreute mich durch vieles Feuer in der Rolle des „Adriano"; es war dies eine Mme. Fehringer, welche ſpäter, als ſie bereits untergegangen war, von Liſzt noch als „Ortrud“ für den „Lohengrin“ in Weimar verwendet wurde. Nichts Jammervolleres als dieſes mein Befaſſen gerade mit dieſer meiner Oper, und unter dieſen Umſtänden. Ein äußerer Mißerfolg ward jedoch eigentlich nicht bemerklich; der Direktor hoffte jedenfalls den Rienzi ſo lange auf dem Repertoire zu halten, bis Tichatſchek kommen und den Hamburgern den richtigen Begriff davon beibringen würde, was auch wirklich im folgenden Sommer vor ſich ging.

Herr Cornet bemerkte meine Niedergeſchlagenheit und üble Laune, und da er herausbrachte, daß ich meiner Frau einen Papagei zu ſchenken wünſchte, wußte er es zu veranſtalten, daß ein ſehr liebenswürdiges Exemplar dieſer Vogelgattung für mich als Benefiz abfiel. Ich führte ihn in ſeinem engen Käfig auf der traurigen Rückreiſe mit mir, und war ſehr gerührt, als ich bemerkte, daß er meine Sorgfalt für ihn mit ſchnell erklärter großer Anhänglichkeit an mich erwiderte. Minna empfing mich infolgedeſſen mit großer Freude, denn an dieſem ſchönen grauen Papagei ward es doch erſichtlich, daß ich es in der Welt zu etwas bringen ſollte. Zu einem ſehr hübſchen Hündchen, welches am Tag der erſten Probe des „Rienzi“ in Dresden bei unſrer Hauswirtin zur Welt gekommen war, und welches wegen ſeiner leidenſchaftlichen Anhänglichkeit an mich, und um ſonſtiger auffallender Eigenſchaften willen von allen, welche in jenen Jahren mich und mein Haus kannten, vorzüglich beachtet worden iſt, kam nun noch dieſer gemütliche Vogel, welcher keinerlei Unarten beſaß und ſehr gelehrig war, um unſre Wohnung, ſtatt der fehlenden Kinder, zu beleben. Meine Frau lehrte ihn bald ein Hauptſtückchen aus „Rienzi“, mit welchem der freundliche Vogel mich ſtets ſchon aus der Ferne begrüßte, wenn er mich auf der Treppe kommen hörte.

So ſchien denn mein häuslicher Herd ganz nach Möglichkeit zum gemütlichen Auskommen hergerichtet.

Weitere Ausflüge zu Aufführungen meiner Opern fanden nun aber nicht mehr ſtatt, vor allem aus dem Grunde, weil es von jetzt an nicht mehr zu einer ſolchen Aufführung kam. Da ich wohl merkte, daß es mit der Verbreitung meiner Werke über die Theater ganz beſonders langſam vorwärts gehe, glaubte ich die Schuld hiervon auch dem beimeſſen zu müſſen, daß noch keine Klavierauszüge von meinen Opern zu ihrer Verbreitung beigetragen hatten. Ich vermeinte daher gut zu tun, wenn ich um jeden Preis die Veröffentlichung derſelben jetzt energiſch betriebe. Um mir zu gleicher Zeit den notwendig noch verhofften Gewinn hieraus zu verſichern, kam ich auf den Gedanken, ſie auf meine eignen Koſten herauszugeben. Ich nahm deshalb mit dem Dresdener Hofmuſikalienhändler F. **Meſer**, welcher es bis dahin noch nie über die Herausgabe eines Tanzes gebracht hatte, die nötige Verabredung, und bedang mit ihm kontraktlich, daß er mit ſeiner Firma als Scheinverleger meiner Opern eintreten ſollte, wogegen er in Wahrheit nur die Verlagskommiſſion davon, gegen einen Gewinn von zehn Prozent, zu übernehmen, und ich die Kapitalien zur Beſtreitung der Koſten zu beſchaffen hatte. Da es ſich um die Herausgabe zweier Opern, unter denen ein ſo ausnahmsweiſe umfangreiches Werk als der Rienzi ſich befand, handelte, und der Vertrieb nur dann rentabel zu werden verſprechen konnte, wenn außer der gewöhnlichen Klavierauszüge auch andre Arrangements, wie ſolche ohne Worte, zu zwei und vier Händen veröffentlicht würden, ſo ſtellte ſich heraus, daß es hierzu ziemlich bedeutender Kapitalien bedürfe. Um alſo zu den Einnahmen zu gelangen, welcher ich zur Wiedererſtattung der bereits erwähnten, zur Erledigung älterer Verpflichtungen und zur Beſtreitung meiner Niederlaſſung aufgenommenen Summen bedurfte, mußte ich nun erſt nach viel größeren Geldmitteln mich noch umſehen. Der **Schröder-Devrient**, welche um jene Zeit (zu Oſtern 1844) zum Antritt eines neuen Engagements wieder nach Dresden zurückkehrte, teilte ich mein Vorhaben und deſſen Motive mit. Sie glaubte an die Zukunft meiner Werke, erkannte das Beſondre meiner Lage, ſowie die Richtigkeit meiner Berechnungen, und erklärte, ohne darin irgend ein Opfer erſehen zu wollen, ihre Bereitwilligkeit, zur Herausgabe meiner Opern die nötigen Kapitalien von ihrem eignen, in polniſchen Staatspapieren angelegten Vermögen, gegen die entſprechende Verzinſung zur Verfügung zu ſtellen. Dies ging ſo einfach vor ſich, und ſchien ſich ſo ganz von ſelbſt zu verſtehen, daß ich nun ſofort mit dem Leipziger Graveur die nötigen Übereinkünfte treffen, und die Herausgabe meiner Opern in Angriff nehmen ließ.

Als die in unſrem Auftrage gelieferten Arbeiten bereits zu bedeutenden Anſprüchen auf Zahlungen geführt hatten, meldete ich mich nun bei meiner Freundin um einen erſten Kapital-Vorſchuß. Hier traf ich aber jetzt auf eine neue Lebensphaſe der berühmten Frau, welche zu einer durchaus unerwarteten, und für mich höchſt verderblichen Situation führte. Nachdem ſie mit jenem unglücklichen Herrn von Münchhauſen bereits ſeit länger gänzlich gebrochen hatte, und, wie es ſchien, mit reumütiger Wärme in ihr früheres Verhältnis zu meinem Freunde Hermann Müller zurückgekehrt war, ergab es ſich nun, daß ſie für ihr Bedürfnis durch dieſe neue Anknüpfung keine eigentliche Befriedigung fand. Dagegen ging ihr in einem neuen Gardeleutnant der eigentlich erſehnte Stern ihres Lebens auf; denn mit einem Ungeſtüm, in welchem ihr das verräteriſcheſte Benehmen gegen ihren älteren Freund grauenhaft leicht fiel, erwählte ſie ſich dieſen ſchlanken jungen Mann, deſſen moraliſche und intellektuelle Mißbeſchaffenheit aller Welt offen lag, zum beabſichtigten Liebesſchlußſtein ihres Lebens. Dieſer betrachtete das ihm gewordene Glück auch mit ſolchem Ernſt, daß er keinerlei Scherz dabei verſtand und vor allen Dingen ſich des Vermögens ſeiner zukünftigen Gattin bemächtigte, da er fand, daß es ſehr unvorteilhaft und unſicher angelegt ſei und er bei weitem ergiebigere Wege hierfür kenne. Meine Freundin eröffnete mir unter großen Peinen und verlegenen Erklärungen, daß ſie über ihre Kapitalien ſich der Verfügung begeben habe und außerſtande ſei, ihr mir gegebenes Verſprechen zu erfüllen. — Mit dieſer Wendung trat ich in einen Kreis von Verwirrungen und Nöten, welche von da ab unabläſſig mein Leben beherrſchten und mich in Sorgen ſtürzten, die allen meinen Unternehmungen ein trauriges Merkmal aufdrückten. Es war zunächſt erſichtlich, daß ich das Unternehmen nicht mehr rückgängig machen konnte, eine befriedigende Löſung der bereits entſtandenen Verwirrung war immer nur noch in der Durchführung des Unternehmens und der Verſicherung ſeines Erfolges zu verhoffen. So mußte ich denn darauf bedacht ſein zunächſt von Bekannten, endlich in drängenden Fällen aber auf jede Weiſe ſelbſt für kurze Termine und gegen Wucherzinſen, die nötigen Gelder zur Fortſetzung der Herausgabe meiner Opern, zu welchen konſequenterweiſe bald auch noch der „Tannhäuſer“ kam, aufzutreiben. Dieſe Andeutungen für jetzt, um auf die Kataſtrophen vorzubereiten, denen ich ſo unaufhaltſam entgegenging.

Anfänglich verdeckte ſich immerhin noch das Hoffnungsloſe meiner Lage, da an der endlichen Verbreitung meiner Opern über die deutſchen Theater, mit denen es ja, allen Erfahrungen von dem Zuſtande des deutſchen Theaterweſens nach, nur langſam vor ſich gehen konnte, doch keineswegs zu verzweifeln war. Neben den widrigen Erfahrungen von Berlin und Hamburg kam auch manches ermutigende Anzeichen auf. Vor allem erhielt ſich in Dresden der „Rienzi“ ſtets in vollſter Gunſt des Publikums, welches namentlich in den Sommermonaten durch die zahlreichen, aus aller Welt Dresden durchreiſenden Beſucher eine unleugbar größere Bedeutung annahm. Meine Oper, die ſonſt noch nirgends zu hören war, wurde von den Fremden aller deutſchen und außerdeutſchen Länder angelegentlich verlangt und ſtets mit merklich überraſchender Befriedigung von ihnen aufgenommen, ſo daß eine Aufführung des „Rienzi“, namentlich auch eben im Sommer, ſtets einer berauſchenden Feſtlichkeit glich, deren Wirkung nur ermutigend auf mich ſein konnte.

Unter ſolchen Durchreiſenden hatte ſich dereinſt auch Liſzt befunden. Da der „Rienzi“ zur Zeit ſeiner Ankunft nicht auf dem Repertoire ſtand, hatte er durch ſeine eindringliche Bitte die Generaldirektion zur Anordnung einer beſondren Aufführung desſelben vermocht. Ich traf ihn während der Vorſtellung in der Garderobe Tichatſcheks und ward durch ſeine in beſtimmteſter Faſſung kundgegebene, faſt verwunderungsvolle Anerkennung auf das herzlichſte erwärmt und gerührt. Brachte es auch der eigentümliche Lebenszug, in welchem ſich Liſzt damals befand und der ihn in ſteter Umgebung zerſtreuender und aufregender Elemente erhielt, mit ſich, daß es bei dieſer Gelegenheit noch zu keiner ergiebigeren Annäherung zwiſchen uns kam, ſo erhielt ich doch von nun an ſtets ſich mehrende Zeugniſſe für den nachhaltigen Ernſt des Eindruckes, welchen ich auf ihn gemacht hatte, ſowie der energiſchen Teilnahme, mit welcher er dieſen feſthielt, da bald aus dieſer, bald aus jener Weltgegend, wohin ſeine fortdauernden Triumphzüge ihn führten, meiſt den höheren Kreiſen angehörige Menſchen mir zukamen, welche den „Rienzi“

in Dresden zu hören verlangten, da ſie durch die Mitteilungen Liſzts hierüber, auch wohl durch ſein Vorſpiel einzelner Stücke daraus, in dem Sinne auf mein Werk hingewieſen worden waren, daß ſie etwas unerhört Bedeutendes ſich davon erwarteten. — Zu dieſen Kundgebungen der enthuſiaſtiſchen Freundesteilnahme Liſzts kamen andere innig berührende Annäherungen. Der überraſchenden Eröffnung durch den nächtlichen Beſuch Werders nach jener zweiten Berliner Aufführung des „Fliegenden Holländers“ folgte, in einem ſchönen Zuſammenhange hiermit, nach kurzer Zeit der briefliche Erguß einer ebenfalls vollſtändig Unbekannten, der ſeitdem mir zur treuen Freundin gewonnenen Alwine Frommann. Sie hatte nach meinem Fortgang von Berlin noch die Schröder-Devrient zweimal im „Fliegenden Holländer“ gehört, und der Brief, in welchem ſie ſich über den Eindruck meines Werkes auf ſie ausſprach, teilte mir zum erſtenmal die energiſchen und innigen Empfindungen einer gläubigen und großen Anerkennung mit, wie ſie auch dem größten Meiſter ſtets nur ſelten, und dann nicht ohne bedeutenden Einfluß auf ſein Gemüt und ſeine des Glaubens an ſich ſelbſt bedürftige Seele, vorkommen werden.

Von meinen Leiſtungen in dem mir allmählich gewohnter werdenden Wirkungskreiſe während dieſes verfloſſenen erſten Jahres meiner Kapellmeiſteranſtellung iſt mir keine beſonders anregende Erinnerung verblieben. Zur Feier des Antritts meiner Funktionen war mir, gewiſſermaßen als Auszeichnung, die Gluckſche „Armida“ übergeben worden, welche noch im März 1843, vor dem zeitweiligen Fortgang der Schröder-Devrient, mit ihr zur Darſtellung kam. Auf dieſe Aufführung wurde ein beſondres Gewicht aus dem Grunde gelegt, daß ganz gleichzeitig Meyerbeer ſeine Funktionen als Generalmuſikdirektor in Berlin mit der Aufführung desſelben Werkes antrat. Namentlich von Berlin her ſtammte der ganz beſondre Reſpekt vor einer ſolchen auf Gluck bezüglichen Unternehmung; man erzählte mir, daß Meyerbeer mit der Partitur der „Armida“ zu Rellſtab gegangen ſei, um von dieſem ſich die Anleitung zur rechten Auffaſſung derſelben erteilen zu laſſen. Da ich bald darauf auch eine ſonderbare Geſchichte von zwei ſilbernen Armleuchtern erfuhr, mit welchen der berühmte Komponiſt ſeinerſeits die Partitur zum „Feldlager in Schleſien“ dem nicht minder berühmten Rezenſenten beleuchtet haben ſollte, geriet ich dahin, auf die für die „Armida“ von ihm erhaltene Belehrung keinen auch für mich gültigen Wert zu legen, und half mir ganz für mich ſelbſt durch ſorgſames Befühlen der ſteifen Partitur, welcher ich durch möglichſt bewegliche Vortragsnuancierungen einige Weichheit beizubringen ſuchte. Meiner Auffaſſung gewann ich ſpäter die Genugtuung der auffallend warmen Anerkennung von ſeiten eines vorzüglichen Gluckkenners, des Herrn Eduard Devrient, welcher, als er die Oper bei uns hörte und ſie mit der Aufführung in Berlin verglich, auf das lebhafteſte die zarte Beweglichkeit unſres Vortrags von Stücken rühmte, welche dort in roheſter Plumpheit zutage befördert worden waren. Namentlich fiel ihm ein kleiner Chor der männlichen und weiblichen Nymphen des dritten Aktes (in C-Dur) auf, welchem ich durch ein gemäßigtes Tempo und ein vorzüglich zartes Piano die antike Grobheit benommen hatte, in welcher Devrient (vermutlich in hiſtoriſcher Treue) ihn in Berlin gehört hatte. Mein unſchuldigſtes Mittel, welches ich häufig anwandte, um die peinigende Steifheit der Orcheſterbewegung des Originals zu brechen, war eine ſorgſame Modifikation des in unaufhörlicher Viertelbewegung ſich ergehenden Baſſo continuo, wo dann teils legato-, teils pizzicato-Spiel am meiſten aushelfen mußten. Die Direktion hatte viel auf das Äußere, namentlich die Dekorationen verwandt, und das Werk machte als Spektakeloper ziemlich gute Häuſer, was mir, da die ungleich edlere „Iphigenia in Tauris“, trotz der bewunderungswürdigen Leiſtung der Schröder-Devrient in dieſer Rolle, nur leere Häuſer erzielt hatte, den Ruf eines beſonders für Gluck organiſierten und gar ihm naheſtehenden Dirigenten einbrachte.

Von dieſem Ruhme hatte ich längere Zeit zu zehren, da nun ſehr häufig gemeine Repertoire-Aufführungen auch Mozartſcher Opern unter meiner notgedrungenen Direktion zum Vorſcheine kamen, deren gewöhnlichere Tendenz denjenigen beſonders unangenehm auffiel, welche, eben nach meiner Leiſtung in der „Armida“ auch zu dieſen Aufführungen unter meiner Leitung ſich jetzt mit beſondrer Hoffnung wandten, und daher übel davon betroffen wurden. Selbſt mir befreundete Zuhörer brachte dies auf die Vermutung, ich mache mir nichts aus Mozart und verſtünde ihn nicht, da ſie nicht beachteten, wie es mir ganz unmöglich war auf ſolche gelegentlich eingeſtreute Aufführungen, zu welchen ich als Dirigent eben nur aushilfsweiſe, oft ohne Probe eintrat, einen Einfluß zu üben. Allerdings fand auch ich hierbei mich oft in einer ſchiefen Stellung, welche, da ich ihrer Berichtigung eben in keiner Weiſe beikommen konnte, nicht wenig dazu beitrug, mein neues Amt und meine Abhängigkeit von den gemeinſten Rückſichten einer trivialen Theaterroutine bei überhäufter Geſchäftsführung, mir unerträglicher zu machen, als ich es, trotz der bereits im voraus mit eignen klaren Einſicht in das Mißliche meines Wirkungskreiſes, erwartet hatte. Mein Kollege Reiſſiger, dem ich mitunter meine Klagen darüber mitteilte, daß von ſeiten der Generaldirektion ſo wenig Berückſichtigung unſrer Forderungen für die Aufrechterhaltung korrekter Leiſtungen im Gebiete der Oper zu erhalten ſei, tröſtete mich damit, daß ich mit der Zeit, gleich ihm, dieſe Grillen fahren laſſen und in das unvermeidliche Kapellmeiſterſchickſal mich ergeben würde. Dabei ſchlug er ſtolz auf ſeinen Bauch und wünſchte mir, an Fülle es ihm bald gleich tun zu können. —

Veranlaſſung gegen den hiermit bezeichneten Schlendrian immer empfindlicher zu werden, erhielt ich auch an ſonſtigen Wahrnehmungen über den Geiſt, mit welchem ſelbſt namhafteſte Dirigenten in der Reproduktion unſrer Meiſterwerke verfuhren. Noch im erſten Jahre führte eine Einladung hierzu Mendelsſohn, zur Direktion ſeines Paulus in einem der damals berühmten Palmſonntags-Konzerte der Dresdener Kapelle, zu uns. Die Bekanntſchaft mit dieſem Werke, welche ich bei dieſer Gelegenheit in recht empfehlender Weiſe machte, wirkte ſo angenehm auf mich, daß ich bei dieſer Gelegenheit von neuem Mendelsſohn mich warm und hingebend zu nähern ſuchte. Eine eigentümliche Unterhaltung, welche ich noch am gleichen Abend dieſer Aufführung mit ihm hatte, drängte dieſen Zug in ſonderbarer Weiſe ſchnell in mir wieder zurück. Noch dem Oratorium führte Reiſſiger nämlich noch die achte Symphonie von Beethoven auf. In der vorangehenden Probe hatte ich bemerkt, daß Reiſſiger in den Fehler aller gewöhnlichen Dirigenten dieſes Werkes verfiel und das „Tempo di minuetto“ des dritten Satzes in einem gedankenloſen Walzer-Zeitmaß ſpielen ließ, wodurch nicht nur das ganze Stück ſeinen impoſanten Charakter durchaus verliert, ſondern auch das Trio, durch die Unmöglichkeit, die Violoncellfigur in ſolcher Schnelligkeit zu bewältigen, einen vollſtändig lächerlichen Charakter erhält. Ich hatte mich Reiſſiger hierüber mitgeteilt; er billigte meine Anſicht und verſprach mir, in der Aufführung das von mir ihm bezeichnete, wirkliche Menuett-Tempo zu nehmen. Dieſen Vorgang erzählte ich Mendelsſohn, welcher, von der Direktion ſeines „Paulus“ ausruhend, in der Loge neben mir Platz genommen hatte, um die Symphonie mit anzuhören; er gab mir recht und fand, daß es ſo ſein müßte, wie ich ſagte. Nun begann der dritte Satz und Reiſſiger, der allerdings nicht die Fähigkeit beſaß, eine ſo einflußreiche Tempoveränderung dem Orcheſter ſofort erfolgreich zu imprimieren, folgte ſeiner Gewohnheit und nahm das „Tempo di minuetto“ vollkommen wieder in der gewohnten Walzer-Bewegung. Eben wollte ich meinen Unmut hierüber bezeigen, als Mendelsſohn mir freundlich zunickte in der Meinung, ſo ſei es mir recht und das habe ich verſtanden. Ich war über dieſe vollkommene Gefühlloſigkeit von ſeiten des berühmten Muſikers ſo tief erſtaunt, daß ich ſprachlos blieb und von nun an meine beſondre Meinung über ihn mir ausbildete, — eine Meinung, die auch R. Schumann ſpäter beſtätigte, indem er mir ſeine wahre Befriedigung über mein Tempo des erſten Satzes der neunten Symphonie bezeugte, welches er zuvor unter Mendelsſohn in Leipzig alljährlich, mit entſtellender Übereilung vorgetragen, habe anhören müſſen.

Während ich ſo nach den ſo ſelten nur ſich darbietenden Gelegenheiten, Einfluß auf den Geiſt der Aufführungen unſrer edlen Meiſterwerke zu gewinnen, mich ſehnte, hatte ich, wie geſagt, meiſtens in der tiefen Unbefriedigung mich dahinzuſchleppen, welche das Befaſſen mit dem gewöhnlichen Theaterrepertoire mir verurſachte. Erſt am Palmſonntag der Oſtern 1844, ſoeben von meiner widerwärtigen Hamburger Expedition zurückgekehrt, gelangte ich dazu, meinem Verlangen durch die Aufführung der Paſtoral-Symphonie, welche bei dieſem Konzert mir zugeteilt war, zu entſprechen. Noch blieben zwar große

Übelſtände unerledigt, deren Beſeitigung ich mir nun auf ſchwierigen Umwegen vornehmen mußte. Namentlich war die Aufſtellung des Orcheſters bei dieſen berühmten Konzert-Aufführungen, wo das Orcheſter in langer dünner Reihe halbkreisförmig den Sängerchor umſchloß, ſo unbegreiflich fehlerhaft, daß es allerdings der von Reiſſiger hiefür mir angegebenen Gründe bedurfte, um einen ſolchen Unſinn mir zu erklären. Dieſer ſagte mir nämlich, daß alle dieſe Einrichtungen von dem verſtorbenen Kapellmeiſter Morlacchi herrührten, welcher als italieniſcher Opernkomponiſt, wie von der Bedeutung, ſo auch von den Bedürfniſſen des Orcheſters eben nichts verſtanden hätte. Wenn ich nun frug, warum man dieſem demnach Verfügungen zu treffen geſtattet hätte in Dingen, von denen er nichts verſtand, ſo erfuhr ich, daß von jeher, und namentlich auch Karl Maria v. Weber gegenüber, die Bevorzugung dieſes Italieners von ſeiten des Hofes und der Generaldirektion unbedingt, und gegen ſie kein Widerſpruch geſtattet geweſen ſei, und daß wir noch jetzt große Schwierigkeiten haben würden gegen die hieraus vererbten Fehler uns zu erheben, da höhern Orts fortwährend die Annahme herrſche, jener müßte es am beſten verſtanden haben. Mir ſpukte meine Kindererinnerung an den Kaſtraten Saſſaroli wieder durch die Seele, und ich gedachte der Ermahnung der Witwe Webers in betreff der Bedeutung meiner Nachfolge Webers im Dresdener Kapellmeiſteramt. Trotzdem gelang die Aufführung der Paſtoralſymphonie bereits über alles Erwarten, und der unvergleichliche, wunderbar nährende Genuß, der aus ſolcher Beſchäftigung gerade mit Beethovenſchen Werken im Verlaufe mir zuteil werden ſollte, ließ mich hier zuerſt ſeine neugebärende Kraft empfinden. Mit mir machte Röckel tief ſympathiſch dieſes Genuſſes ſich teilhaftig; er unterſtützte mich bei allen Proben mit Aug' und Ohr, immer mir zur Seite, mit mir hörend, mit mir wollend. —

War hier es bereits zu einem erquicklichen Gelingen gekommen, ſo ſollte noch in dieſem Sommer mich ein andres Unternehmen vorzüglich befriedigen, welches zwar keine ſehr große muſikaliſche, wohl aber ſoziale Bedeutung hatte. Der König von Sachſen, für welchen ich ſchon als „Prinz Friedrich“ wie ich ſeinerzeit berichtete, eine beſondre Zuneigung empfand, wurde von einer größern Reiſe, die er nach England unternommen, zurückerwartet. Die Berichte über ſeinen dortigen Aufenthalt hatten mein patriotiſches Gefühl beſonderlich erfreut. Dem, allem Prunk und jeder prahlenden Demonſtration gänzlich abholden, ſchlichten Fürſten war es begegnet, daß während der Zeit ſeines engliſchen Beſuches ganz unerwartet auch der Kaiſer Nikolaus in England eintraf, dem zu Ehren große Feſtlichkeiten und militäriſche Revüen abgehalten wurden, bei welchen unſer König ſich, gegen ſeine Neigung, genötigt fand teilzunehmen, und nun es dahinnehmen mußte, mit erſichtlich demonſtrativer Tendenz vom Volk durch beſonders enthuſiaſtiſche Akklamationen vor dem den Engländern unſympathiſchen ruſſiſchen Zaren ausgezeichnet zu werden. Auch die öffentlichen Blätter hielten dieſe Tendenz feſt, und ſo wehte dem kleinen Sachſen aus England eine ſchmeichelnd erwärmende Luft herüber, welche uns mit beſonders innig ſtolzer Freude an unſrem König erfüllte. In dieſer Stimmung, die auch mich ganz und gar einnahm, erfuhr ich, daß man dem rückkehrenden Fürſten in Leipzig einen beſondren, durch Mendelsſohns muſikaliſche Mitwirkung zu verherrlichenden Empfang bereite. Ich frug nach, was man in Dresden zu tun gedenke, und erfuhr, daß der König bei ſeiner Heimkehr Dresden gar nicht berühren und ſogleich auf ſeinen Sommerſitz nach Pillnitz ſich wenden werde. Nach ſchneller Überlegung mußte mir dieſer Umſtand für meinen Wunſch, dem König eine herzliche Empfangsfreude zu bereiten, günſtig erſcheinen, da ich, als königlicher Diener, einer in Dresden vorgebrachten Huldigung den Anſchein einer offiziellen Parade zugezogen hätte, welche wohl unſtatthaft dünken mußte. Ich faßte den Gedanken, alles, was blaſen und ſingen konnte, ſchnell zuſammen zu werben, um mit Allen am Morgen nach der Ankunft ein eiligſt von mir zu verfertigendes Empfangslied vorzutragen. Nun traf ich auf die beſondren Schwierigkeiten, daß mein Generaldirektor Lüttichau auf einem ſeiner Landgüter abweſend war; mit meinem Kollegen Reiſſiger mich zu verſtändigen, hätte außerdem Verzögerung herbeigeführt und das Unternehmen in das eben zu vermeidende Geleis einer offiziellen Ovation geführt. Da keine Zeit zu verlieren war, wenn irgend etwas zuſtande kommen ſollte — denn die Ankunft ſtand an einem der nächſten

Tage bevor — ſo nahm ich meine Qualität als Dirigent der Liedertafel zu Hilfe, forderte an ihrer Spitze Sänger und Muſiker auf, und lud auch die Mitglieder des Theaters ſowie der Kapelle vertraulich ein, ſich anzuſchließen. Schnell fuhr ich nach Pillnitz, um mit dem fungierenden Hofmarſchall, der mein Unternehmen ſehr freundlich begünſtigte, die nötige Verabredung zu treffen. Während dieſer kurzen Hin- und Herfahrt fand ich allein die Zeit, meine Verſe zu dichten und in Muſik zu ſetzen, denn nach Haus gekommen mußte ich ſogleich ſchon alles dem Kopiſten und Lithographen übergeben können. Die angenehme Haſt in der ſommerlichen Luft, in der lieblichen Gegend, mit der herzlichen Liebe zu einem deutſchen Fürſten, die mir dieſes dringende Vorhaben eingab, brachte mich in die erregte Stimmung, in welcher ich die melismiſchen Formen des Tannhäuſer-Marſches fand, welche in dieſem Königsgruße ſich kenntlich machten, um dann bald die breitere Ausbildung zu gewinnen, durch welche ſie mir in jenem Marſche zu meinem bisher populärſten Stücke verhalfen. Bereits andern Tags mußte alles mit 120 Muſikern und 300 Sängern probiert werden: ich hatte mir erlaubt, dieſe ganze Maſſe auf die Bühne des Hoftheaters zu beſtellen, dort ging Alles ſogleich vortrefflich, Alles hatte ſeine Freude daran, und ich nicht minder, als ein Bote des Generaldirektors erſchien, der plötzlich in die Stadt gekommen war und mich zu einer Beſprechung verlangte. Herr v. Lüttichau war über mein eigenmächtiges Verfahren in dieſer Angelegenheit, von welcher er noch rechtzeitig durch Freund Reiſſiger benachrichtigt worden war, über alle Maßen aufgebracht; hätte er ſeine Freiherrnkrone auf dem Haupte getragen, ſie würde ihm bei dieſer Gelegenheit heruntergefallen ſein. Namentlich, daß ich direkt mit einer Hofbehörde unterhandelt hatte, und ihm auch berichten mußte, daß meine Unterhandlungen außerordentlich ſchnell zu einem günſtigen Ziel geführt hätten, verſetzte ihn in größten Zorn, da ſeine Wichtigkeit ja darin beſtand, alles auf ſolchen Wegen zu Erreichende als grenzenlos ſchwierig und umſtändlich darzuſtellen. Ich war erbötig, ſofort alles abzubeſtellen: das erſchreckte ihn nun wieder; ich fragte, was dann ſein Wille ſei, wenn es denn doch vor ſich gehen ſollte: darüber ſchien er ſich nicht klar zu ſein, nur fand er es ſehr unkollegialiſch von mir, daß ich nicht nur ihn, ſondern auch Reiſſiger bei dieſem Vorhaben übergangen habe. Ich erklärte mich ſogleich bereit, meine Kompoſition, wie die Direktion des Stückes, an Reiſſiger abzutreten: das war ihm nun auch wieder zu viel, denn im ganzen, das wüßte ich wohl, mache er ſich aus Reiſſiger nichts. Das Unangenehmſte war ihm, daß ich die Angelegenheit gerade durch den Hofmarſchall von Reitzenſtein zuſtande gebracht hatte, welcher ſein perſönlicher Feind war: ich wiſſe gar nicht, was er von dieſem oft für Chikanen auszuſtehen habe. Dieſe gemütlichen Ergüſſe erleichterten es mir, dem bedrängten Hofmann eine faſt ungeheuchelte Rührung zu bezeigen, welche denn ſeinerſeits mit einem achſelzuckenden Gehenlaſſen der unangenehmen Geſchichte erwidert wurde.

Schlimmer als durch dieſes Hofintendanten-Ungewitter ſah ich für meine Unternehmung mich aber durch die eingetretene üble Witterung des Himmels ſelbſt bedroht: es regnete den ganzen Tag in Strömen; dauerte dies ſo fort, zu welcher Befürchtung Grund vorhanden war, ſo war es faſt unmöglich, des andren Morgens um 5 Uhr, wie beabſichtigt war, auf dem beſonders von mir gemieteten Dampfſchiffe mit meinen Hunderten von Gehilfen zu einer Morgenmuſik in dem zwei Stunden entlegenen Pillnitz mich aufzumachen. Mit wahrer Verzweifelung ſah ich dieſem Unſtern entgegen; nur Röckel tröſtete mich: „Ich könne mich darauf verlaſſen, wir würden morgen den ſchönſten Tag haben, denn — ich hätte Glück.“ Dieſe Verſicherung iſt mir noch in fernen Zeiten in Erinnerung geblieben, als ich bei dem großen Mißgeſchick, welches ſich häufig allen meinen Unternehmungen entgegenſetzte, jener Behauptung als eines üblen Frevels gedenken mußte. Für diesmal hatte der Freund aber recht: der 12. Auguſt 1841 war vom Sonnenaufgang an bis in die ſpäte Nacht der ſchönſte Sommertag, deſſen ich mich in meinem Leben erinnern kann. Das Gefühl von wonnigem Behagen, mit welchem ich durch die glückverheißenden Morgennebel meine wohlgemute Legion luſtig geſtimmter Muſiker und Sänger auf dem Dampfſchiff ſich verſammelnd fand, ſchwellte mir die Bruſt zu einem innigen Glauben an meinen guten Stern. Meinem freundlichen Ungeſtüm war es gelungen, Reiſſigers Schmollen zu überwältigen und ihn zu beſtimmen, die Ehre des Unternehmens dadurch mit mir zu teilen, daß er die Aufführung meiner Kompoſition dirigiere. An Ort und Stelle gelang nun alles vortrefflich; der König und die königliche Familie waren ſichtlich ſehr gerührt, und in ſchlimmen ſpäteren Zeiten hat die Königin von Sachſen, wie mir berichtet wurde, dieſes Tages und dieſes Morgens noch mit beſondrer Rührung als der ſchönſten Zeit ihres Lebens gedacht. Nachdem Reiſſiger mit großer Würde Takt geſchlagen, und ich als Tenoriſt im Chor mitfungiert hatte, wurden wir beide Kapellmeiſter in die Nähe der königlichen Familie beſchieden, wo der König uns ſeinen herzlichen Dank ausdrückte, während die Königin uns die beſondre Anerkennung zollte, daß ich ſehr gut komponiert, und Reiſſiger ſehr gut dirigiert hätte. Der König bat um die Wiederholung der letzten drei Verſe, da er andrerſeits durch eine ſchmerzhafte Zahngeſchwulſt genötigt ſei, ſich nicht lange mehr im Freien aufzuhalten. Schnell wurde von mir eine kombinierte Evolution entworfen, deren ungemein glückliche Ausführung ich mir noch zum beſondern Ruhme anrechne. Ich ließ nämlich das ganze Lied wiederholen; dem Wunſche des Königs gemäß ließ ich aber nur einen Vers in der beibehaltenen halbkreisförmigen Aufſtellung ausführen; mit dem zweiten Verſe ließ ich meine 400 Mann undiſziplinierter Muſiker und Sänger abſchwenken, ſo daß ſie die zwei letzten Verſe, im Marſch durch den Garten immer weiter ſich entfernend, in der Weiſe ausführten, daß die letzten Töne nur noch wie ein verhallender Klangestraum an das königliche Ohr ſchlagen konnten. Dieſer Abzug ging, dank meiner unerhörten, tätigen, überall gegenwärtigen Hilfsleiſtung, mit ſolcher Sicherheit vor ſich, daß nicht das mindeſte Schwanken im Takt und Vortrage aufkam, und das Ganze wie ein kunſtvoll eingeübtes Theatermanöver gelten konnte. Im Schloßhofe angelangt fanden wir nun durch die freundliche Sorgfalt der Königin auf dem grünen Raſen für alle Gäſte zu einem reichlichen Frühſtück die Tafeln gedeckt. Die herzlich erregte königliche Hausfrau ſahen wir ſelbſt öfter geſchäftig zur Überwachung der Bewirtung, an den Fenſtern und auf den Gängen des umgebenden Schloſſes ſich bemühend. Aller Augen ſtrahlten mir wie einem glücklich Beglückenden zu, wenig hätte gefehlt und in der Wonne des Tages wäre das Paradies proklamiert worden. Nachdem die liebliche Umgegend, namentlich der aus meiner früheſten Jugendzeit her mir lieb und traut gewordene Keppgrund, maſſenweis durchſchwärmt worden war, kehrten wir in ſpäter Nacht in herrlichſter Stimmung nach Dresden zurück. Des andern Tags ward ich abermals auf die Generaldirektion beſchieden: da war denn nun aber etwas mit Herrn v. Lüttichau vorgegangen. Als ich mich nochmals bei ihm herzlich wegen der ihm bereiteten Beunruhigung entſchuldigen wollte, nahm mich der lange Mann mit dem trocknen, harten Geſicht bei der Hand, und ſagte mir mit einer Verklärung ſeiner Mienen, wie ſie wohl nie je ein anderer an ihm gewahrt haben mag: von dieſer Beunruhigung könne jetzt nicht mehr die Rede ſein; ich ſei ein großer Menſch, — von ihm werde lange keine Seele mehr etwas wiſſen, während ich noch bewundert und geliebt ſein würde. In höchſtem Grade erſchüttert, wollte ich nur meine Beſchämung über dieſen ſo unerwarteten Erguß kundgeben, als er mich nun freundlich unterbrach, und in wohlwollender Zutraulichkeit eine Ableitung der eignen Aufregung zu finden ſuchte. Er erging ſich namentlich lächelnd über meine Selbſtverleugnung, mit der ich bei einer ſo außerordentlichen Gelegenheit den mir gebührenden Ehrenplatz an den hierbei ſo ganz verdienſtloſen Reiſſiger abgetreten habe; als ich ihm verſicherte, daß mir erſt dieſes wahre Genugtuung gegeben hätte, daß ich meinen Kollegen zur Übernahme der Direktion vermocht, bekannte er, daß er mich nun allerdings wohl begriffe, deſto weniger aber von Reiſſiger, daß er ſich wirklich von mir habe dorthin ſtellen laſſen, wohin er ſo wenig gehört habe. — Längere Zeit blieb die hiermit begründete Stimmung Lüttichaus gegen mich in der Weiſe vorherrſchend, daß wir in Geſchäftsangelegenheiten einen faſt zutraulichen Ton unter uns gewannen; ſo ſchlimm ſich mit der Zeit hierin auch manches ändern mußte, ſo daß unſre Beziehungen wohl bis zu offenbarer Feindſeligkeit ausarteten, ſo blieb bei dem ſeltſamen Manne eine eigentümliche Zärtlichkeit für mich doch immer unverkennbar zurück, und manche ſeiner ſpätern harten Ergüſſe klangen eigentlich wie die etwas ſonderbar ausartenden Klagen verſchmähter Liebe. —

Den Genuß meines diesjährigen Erholungsurlaubes trat ich Anfang September mit dem Bezug einer etwas verſpäteten Sommerwohnung auf dem Fiſcherſchen Weinberg, unweit

Loſchwitz, in der Nähe des berühmten Findlaterſchen Weinbergs, an. Hier, freundlich angeregt und geſtärkt durch einen ſechswöchentlichen Aufenthalt im Freien, verfaßte ich bis zum 15. Oktober die Muſik des zweiten Aktes von „Tannhäuſer“. In die gleiche Zeit fiel eine Aufführung des „Rienzi“, zu deren Leitung ich in die Stadt kam, vor einem Publikum von nicht gemeiner Bedeutung. Es fand ſich nämlich, daß auf der Tribüne des Amphitheaters Spontini und Meyerbeer, zu ihnen auch der Verfaſſer der ruſſiſchen Nationalhymne, der General Lwoff, ſich zuſammenfanden. Ich ſuchte keine Gelegenheit, von der Wirkung meiner Oper auf dieſe zu einem Urteil ſo berechtigten muſikaliſchen Größen Kenntnis zu erlangen; mir genügte das eigentümliche Behagen, ihnen eine bereits ſehr häufig wiederholte Aufführung meines Werkes vor überfülltem Hauſe und mit überreichem Beifall vorgeführt zu haben, freute mich am Schluſſe, mein Hündchen Peps, welches den weiten Weg vom Lande mir nachgelaufen war, im Theater teilnahmsvoll mir zugeführt zu erhalten, und fuhr mit ihm ſofort, ohne die europäiſchen Zelebritäten begrüßt zu haben, nach meinem ſtillen Weinberg hinaus, wo Minna mich, beſonders über die Wiederkehr des verloren geglaubten Peps hocherfreut, empfing. Hier erhielt ich auch einen Beſuch meines auf ſo ergreifende Weiſe in Berlin zuerſt mir genahten Freundes Werder, diesmal ganz menſchlich am hellen Tage, unter freundlichem Himmel, wo ich mit ihm angenehm über den Wert des „Fliegenden Holländers“ diſputieren konnte, gegen den ich, mit dem „Tannhäuſer“ im Kopfe, mich etwas eingenommen bezeigte. Es nahm ſich artig aus, von meinem Freunde mich in dieſem Punkte bekämpfen und über die Bedeutung meines Werkes belehren zu laſſen.

Als wieder die Winterquartiere bezogen waren, ſuchte ich zwiſchen der Kompoſition des zweiten und dritten Aktes keine ſo lange Unterbrechung, als ich ſie zwiſchen den beiden erſten zu überſtehen gehabt hatte, aufkommen zu laſſen, und es gelang mir, trotz aufregender Beſchäftigung, namentlich unter Begünſtigung des guten Einfluſſes ſorgſam gepflegter einſamer Spaziergänge, die Muſik auch des dritten Aktes am 29. Dezember, noch vor Jahresſchluß zu beendigen.

Was mich in der Zwiſchenzeit namentlich lebhaft nach außen in Anſpruch genommen hatte, war ein längerer Aufenthalt Spontinis bei uns, welcher ſich an eine neu ins Werk geſetzte Aufführung ſeiner „Veſtalin“ knüpfte. Die Erinnerungen an die ſonderbaren Vorgänge und charakteriſtiſchen Züge des hierbei entſponnenen Verkehrs mit dem berühmten greiſen Meiſter ſind mir ſo lebhaft verblieben, daß ſie mir jetzt noch der Aufzeichnung wert dünken. —

Da wir unter der Mitwirkung der Schröder-Devrient einer zum großen Teil vorzüglichen Aufführung dieſer Oper uns verſichert halten durften, hatte ich Herrn v. Lüttichau auf den Gedanken gebracht, Spontini, welcher ſoeben in Berlin große Demütigungen erlitten hatte und ſich für immer von dort fortwandte, die unter ſolchen Umſtänden wohlgeſinnt demonſtrative Aufmerkſamkeit zu erweiſen, ihn zur perſönlichen Direktion ſeines mit Recht ſo berühmten Werkes einzuladen. Dies geſchah, und ich, der ich mit der Leitung der Oper betraut war, erhielt den beſondren Auftrag, mich hierüber mit dem Meiſter in das Vernehmen zu ſetzen. Es ſchien, daß mein Brief, trotzdem er von mir ſelbſt im Franzöſiſchen geſchrieben war, ihn mit einer beſonders guten Meinung über meinen Eifer für das Unternehmen erfüllt hatte; denn in einem ſehr majeſtätiſchen Antwortſchreiben drückte er mir ſeine beſondren Wünſche für die Veranſtaltungen zur Feier ſeiner Mitwirkung aus. In betreff der Sänger, da er eine Schröder-Devrient unter ihnen zählte, erklärte er ſich unumwunden beruhigt; von Chören und Balletten ſetzte er voraus, daß man nichts an einer würdigen Ausſtattung fehlen laſſen würde; auch nahm er an, daß das Orcheſter ihn vollkommen befriedigen würde, in welchem er die nötige Anzahl vorzüglicher Inſtrumente vorausſetzte, um, wie er ſich ausdrückte, das Ganze von „12 guten Kontrabäſſen garniert“ zu ſehen („le tout garni de douze bonnes contre-basses“). Dieſe Phraſe brach mir das Herz: denn dieſes eine in Zahlen ausgeführte Verhältnis gab mir folgerichtig einen Begriff von der Gediegenheit ſeiner übrigen Annahmen, und ich eilte nun zum Intendanten, um ihn darauf vorzubereiten, daß die eingeleitete Sache nicht ſo leicht abgehen würde. Sein Schreck war groß und aufrichtig; ſofort mußte ein Mittel ausfindig gemacht werden, die Einladung rückgängig zu machen. Frau Schröder-

Devrient erfuhr von unſrer Not: ſie, die Spontini gut kannte, lachte wie ein Kobold über unſre naive Unvorſichtigkeit, die wir mit dieſer Einladung begangen, und fand in einem leichteren Unwohlſein, von dem ſie befallen war, das Hilfsmittel, welches ſie uns als Vorwand einer ſcheinbar bedeutenden Verzögerung zur Verfügung ſtellte. Spontini hatte nämlich auf energiſche Beſchleunigung der Ausführung unſres Vorhabens gedrungen, da ihm, auf das ungeduldigſte in Paris erwartet, nur wenig Zeit für die Befriedigung unſrer Wünſche frei ſtände. Hieran anknüpfend mußte ich nun das unſchuldige Truggewebe ſpinnen, mit welchem ich den Meiſter von der definitiven Annahme der an ihn gerichteten Einladung abbringen ſollte. Wir atmeten auf, hielten unſre Proben und befanden uns am Vorabende der gemütlich beabſichtigten Generalprobe, als gegen Mittag ein Wagen vor meinem Hauſe hielt, und in einem langen blauen Flausrocke der ſtolze, ſonſt nur mit ſpaniſcher Grandenwürde ſich bewegende Meiſter, leidenſchaftlich bewegt, ohne alle Begleitung zu mir in das Zimmer trat, mir meine Briefe vorzeigte, und aus unſrer Korreſpondenz mir nachwies, daß er keineswegs unſre Einladung abgelehnt habe, ſondern, richtig verſtanden, ſehr deutlich auf alle unſre Wünſche eingegangen ſei. Ich vergaß alle möglichen vorauszuſehenden Verlegenheiten über der wirklich herzlichen Freude, den wunderbaren Herrn bei mir zu ſehen, unter ſeiner Leitung ſein Werk zu hören, und nahm mir ſofort vor, alles nur Erdenkliche zuſtande zu bringen, um ihn zu befriedigen. Dies erklärte ich ihm mit dem aufrichtigſten Eifer: er lächelte faſt kindlich freundlich, als er dieſen wahrnahm; nur als ich, um ihn kurz über alle Bedenken gegen meine Aufrichtigkeit hinwegzuführen, einfach bat, die morgen ſtattfindende Probe ſogleich ſelbſt zu dirigieren, ward er plötzlich ſehr bedenklich, und ſchien mancherlei, dem entgegenſtehende Schwierigkeiten zu erwägen. In großer Aufregung drückte er ſich aber über nichts klar aus, ſo daß es mir ſchwer hielt, ihm zu entfragen, durch welche Dispoſition es mir möglich ſein würde, ihn zur Übernahme der Direktion dieſer Probe zu bewegen. Nach einigem Nachſinnen frug er mich, mit was für einer Art von Taktſtock wir dirigierten: ich bezeichnete ihm mit der Hand ungefähr die Größe und Stärke eines mäßigen Stäbchens von gewöhnlichem Holz, welches, mit weißem Papier überzogen, uns immer friſch vom Kapelldiener ſerviert wurde. Er ſeufzte, und frug mich, ob ich es wohl für möglich hielte, ihm bis morgen einen Taktſtock von ſchwarzem Ebenholz, von höchſt anſehnlicher Länge und Stärke, die er mir an ſeinem Arm und mit der hohlen Hand bezeichnete, und an deſſen beiden Enden ein ziemlich bedeutender weißer Knopf von Elfenbein angebracht werden ſollte, verfertigen zu laſſen. Ich verſprach ihm jedenfalls ein ganz ähnlich ausſehendes Inſtrument ſchon für die nächſte Probe, ein vollſtändig auch dem verlangten Material entſprechendes aber für die Aufführung zu beſorgen. Auffallend beruhigt ſtrich er ſich jetzt über die Stirn, erlaubte mir ſeine Übernahme der Direktion für morgen anzukündigen, und fuhr nun in ſein Hotel, nachdem er mir noch einmal genau ſeine Anforderungen in betreff des Taktſtockes eingeſchärft hatte.

Ich glaubte halb zu träumen, und verbreitete im Sturm die Kunde des Vorgefallenen und Bevorſtehenden: wir waren ertappt. Die Schröder-Devrient erbot ſich zum Sündenbock, und ich ſetzte mich mit dem Theatertiſchler wegen des Taktſtockes in das genaueſte Einvernehmen. Dieſer geriet ſoweit gut, daß er die gehörige Länge und Stärke hatte, ſchwarz ausſah und große weiße Knöpfe trug. So kam es denn wirklich zur Probe. Spontini befand ſich an ſeinem Platz im Orcheſter augenfällig geniert, und wünſchte vor allen Dingen die Oboen in ſeinem Rücken placiert; da dieſe vereinzelte Umſtellung für jetzt in der Gliederung des Orcheſters große Verwirrung hervorgerufen haben würde, verſprach ich ihm dies nach der Probe zu veranſtalten. Er ſchwieg, und ergriff nun den Taktſtock. Augenblicklich verſtand ich, warum er auf die Form desſelben eine ſo große Bedeutung legte: er faßte dieſen nämlich nicht, wie wir andern Dirigenten, bei dem Ende an, ſondern ergriff ihn ziemlich in der Mitte mit der vollen Fauſt, und bewegte ihn derart, daß man deutlich ſah, er faſſe den Taktſtock als Marſchallsſtab auf, und gebrauche ihn nicht zum Taktieren, ſondern zum Kommandieren. Nun entſpann ſich bald im Verlaufe der erſten Szenen eine Verwirrung, die um ſo unheilvoller ſich geſtaltete, als für des Meiſters Mitteilungen an das Orcheſter, wie an die Sänger, ſein konfuſer Gebrauch der deutſchen Sprache von größter Behinderung für die Verſtändigung war. So viel merkten wir aber bald, daß es ihm vor allem daran gelegen war, uns von dem Gedanken abzubringen, daß dies die Generalprobe ſein ſollte, wogegen er ein ganz neu zu beginnendes Studium der Oper ins Auge gefaßt hatte. Die Verzweifelung namentlich meines guten alten Chordirektors und Regiſſeurs Fiſcher, welcher mit großem Enthuſiasmus zuvor die Berufung Spontinis mit betrieben hatte, war groß, als er dieſer nun unvermeidlichen Störung des Repertoires inne ward; ſie ging endlich in offene Wut über, in deren Blindheit er in allem, was Spontini vorbrachte, nur neue Chikanen zu verſtehen glaubte, und dagegen im gröbſten Deutſch unverhohlen replizierte. Einmal winkte mich Spontini nahe zu ſich, um in betreff eines ſoeben beendeten Chors mir zuzuflüſtern: „Mais savez-vous, vos chœurs ne chantent pas mal.“ Mißtrauiſch hatte Fiſcher dem zugeſehen, und frug mich wütend: „Was hat der alte Schweinehund wieder?“ Es gelang mir kaum, den ſo ſchnell umgeſchlagenen Enthuſiaſten nur einigermaßen zu beruhigen. — Den größten Aufenthalt verurſachte im erſten Akt die Evolution des Triumphmarſches; vor allem äußerte der Meiſter mit lauteſtem Eifer ſeine höchſte Unzufriedenheit über das gleichgültige Benehmen des Volkes beim Aufzug der Veſtalinnen; er hatte nämlich nicht bemerkt, daß auch nach den Anordnungen unſrer Regie ſich beim Erſcheinen der Prieſterinnen alles auf das Knie ſenkte, denn nichts dem Auge nur Erkennbares war für den äußerſt kurzſichtigen Meiſter vorhanden; was er verlangte, war, daß der heilige Reſpekt der römiſchen Armee durch ein mit einem Schlage vor ſich gehendes Niederſtürzen, namentlich aber krachendes Aufſchlagen der Speere auf den Boden, mit äußerſter Draſtik ſich kundgeben ſolle. Das mußte nun unzählige Male probiert werden; immer aber klapperten einige Spieße zu früh oder zu ſpät; er ſelbſt machte das Manöver einige Male mit dem Taktſtock auf dem Pult: es half nichts, der Krach war nicht dezidiert und energiſch genug. Nun entſann ich mich allerdings der merkwürdigen Präziſion und faſt erſchreckenden Wirkung, mit welcher ähnliche Evolutionen in der Auführung des „Ferdinand Cortez“, welche in früheren Jahren in Berlin ſo vielen Eindruck auf mich gemacht hatte, ausgeführt wurden, und begriff, daß die bei uns übliche Weichheit in ſolchen Manövern einer ſehr angelegentlichen und zeitraubenden Schärfung bedürfen würde, um den für ſeine Forderungen hiefür ſehr verwöhnten Meiſter zufrieden zu ſtellen. Nach dem erſten Akte beſchritt nun wirklich Spontini die Bühne, um den von ihm in ſeiner Nähe vermuteten Künſtlern des Dresdener Hoftheaters in einer ausführlichen Darlegung die Gründe dafür klar zu machen, daß er auf eine bedeutende Aufſchiebung der Oper beſtehen müſſe, um Zeit zu gewinnen, durch die verſchiedenartigſten Proben die Aufführung ſeinem Sinne entſprechend vorbereiten zu können. Alles war aber bereits in vollſter Auflöſung begriffen; die Sänger, der Regiſſeur, waren wie im Sturm nach allen Seiten hin zerſtreut, um über das Elend der Situation ſich in ihrer Weiſe Luft zu machen: nur die Theaterarbeiter, Lampenputzer und einige Choriſten, hielten in einem Halbkreiſe um Spontini ſtand, um dem merkwürdigen Manne zuzuſehen, wie er mit wunderlichem Affekt von den Erforderniſſen der wahren theatraliſchen Kunſt perorierte. Ich wandte mich der grauenhaften Szene zu, bedeutete Spontini freundlich und unterwürfig das Unnötige ſeiner Ereiferung, verſicherte, daß alles geſchehen würde was er wünſche, namentlich auch, daß man Herrn Eduard Devrient, welcher die Vorſtellung der Veſtalin in ſeinem Geiſte von Berlin her genau innehabe, namentlich auch zur Abrichtung des Chores und der Statiſten zu der gebührenden Empfangsfeierlichkeit der Veſtalinnen herbeiziehen würde, und entführte ihn ſo der unwürdigen Situation, in welcher ich ihn zu meinem Entſetzen betroffen fand. Dies beruhigte ihn; wir entwarfen einen Plan für die Ausführung der Proben nach ſeinem Wunſche, und in Wahrheit war ich der einzige, der dieſe Wendung der Dinge, trotz allem, nicht unwillkommen hieß, da die meiſt faſt burlesken Züge im Gebaren Spontinis mich doch die ungemeine Energie durchblicken ließen, mit welcher hier, wenn auch in ſeltſamer, mir aber allmählich erklärlicher Entſtellung, ein unſrer Zeit faſt unkenntlich gewordenes Ziel der theatraliſchen Kunſt verfolgt und feſtgehalten wurde. —

Wir begannen nun zunächſt noch mit einer Klavierprobe, in welcher der Meiſter ſeine Wünſche beſonders an die Sänger mitteilen ſollte. Wir erfuhren durch ihn hierbei im Grunde wenig Neues; er gab uns weniger Bemerkungen über Einzelheiten des Vortrages, als Auslaſſungen über das Allgemeine der Auffaſſung, wobei ich bemerkte, daß er ſich bereits zu einer entſchiedenen Rückſichtnahme gegen die renommierten Sänger, wie die Schröder-Devrient und Tichatſchek es waren, gewöhnt hatte. Letzterem verbot er nur das Wort „Braut", mit welchem Licinius in der deutſchen Überſetzung „Julia" anzureden hatte; dies klang ſeinem Ohr entſetzlich, und er begriff nicht, wie man etwas ſo Gemeines, wie die Laute dieſes Wortes, für die Muſik verwenden könnte. Dem weniger begabten und ziemlich rohen Sänger des Oberprieſters gab er jedoch eine etwas umſtändlichere Lektion über die Auffaſſung ſeines Charakters, welchen er aus dem rezitativiſchen Dialoge mit dem Haruspex zu entnehmen habe; hier ſehe er nämlich, daß das Ganze nur auf Prieſterbetrug beruhe und auf Benutzung des Aberglaubens berechnet ſei. Der Pontifex gebe zu verſtehen, daß er ſeinen Gegner ſelbſt an der Spitze der römiſchen Kriegsmacht nicht fürchte, weil er für den ſchlimmſten Fall ſeine Maſchinen bereit halte, welche, ſobald es nicht anders ginge, durch ein Wunder das verloſchene Feuer der Veſta wieder entzünden ſollten, wodurch, ſelbſt wenn Julia ſomit dem Opfer entgehen ſollte, die Macht des Prieſtertums dennoch unangetaſtet erhalten bleiben würde. — Gelegentlich einer Beſprechung des Orcheſters hatte ich Spontini um Belehrung darüber gebeten, warum er, der ſonſt durchgehends die Poſaunen ſehr energiſch angewandt, gerade bei dem prachtvollen Triumphmarſch des erſten Aktes ſie ſchweigen ließ; ganz verwundert frug er dagegen: „Est-ce que je n'y ai pas de trombonnes?" Ich zeigte ihm die geſtochene Partitur, und nun bat er mich, zu dieſem Marſche Poſaunen zu ſetzen, damit ſie möglichſt in der nächſten Probe ſchon ausgeführt werden könnten. Auch ſagte er mir: „J'ai entendu dans votre Rienzi un instrument, que vous appelez ‚Bass-tuba'; je ne veux pas bannir cet instrument de l'orchestre, faites m'en une partie pour la Vestale." Es machte mir Freude, mit Auswahl und Diskretion ſeinem Wunſch nachzukommen. Als er in der Probe zum erſten Male die Wirkung hiervon gewahr wurde, warf er mir einen wirklich zärtlichen Blick des Dankes zu, und der Eindruck dieſer unſchwierigen Bereicherung ſeiner Partitur war auf ihn ſo andauernd, daß er ſpäter aus

Paris in einem ſehr freundſchaftlichen Briefe mich um die Zuſendung eines Particelles dieſer von mir hinzugefügten Inſtrumente bat; nur erlaubte es ſein Stolz nicht, in dem Ausdruck, mit dem er das Gewünſchte bezeichnete, zuzugeſtehen, daß er etwas von mir Verfaßtes verlangte, ſondern er ſchrieb: „Envoyez-moi une partition des trombonnes pour la marche triomphale, et de la Bass-tuba, telle qu'elle a été exécutée sous ma direction à Dresde.“ — Meine beſondre Ergebenheit bezeugte ich ihm außerdem durch den Eifer, mit welchem ich eine vollkommene Umſtellung der Inſtrumente des Orcheſters nach ſeinem Wunſche herrichtete. Dieſer Wunſch bezog ſich weniger auf ein Syſtem, als auf ſeine Gewöhnung, und von welcher Wichtigkeit es für ihn war, in dem Gewohnten nicht die mindeſte Änderung eingetreten zu wiſſen, erhellte mir, als er mir den Charakter ſeiner Direktionsweiſe erläuterte; er dirigiere — ſo ſagte er — nämlich das Orcheſter nur durch den Blick ſeines Auges: „Mein linkes Auge iſt erſte Violin, mein rechtes zweite Violin; um mit dem Blick zu wirken muß man daher keine Brille tragen, wie ſchlechte Dirigenten es tun, ſelbſt wenn man kurzſichtig iſt. Ich“ — ſo geſtand er zutraulich — „ſehe nicht einen Schritt weit, und doch bewirke ich durch meine Augen, daß alles nach meinem Willen geht.“ Einzelheiten in der von ihm zufällig gewöhnten Orcheſteraufſtellung waren allerdings ſehr irrational; jedenfalls von einem früheſten Pariſer Orcheſter her, wo ſich dies durch irgend eine Nötigung ſo ergeben hatte, rührte die Gewohnheit, die beiden Oboe-Bläſer unmittelbar hinter ſich zu haben: dieſe mußten daher die Mündung ihrer Inſtrumente dem Ohr des Publikums abwenden, und unſer vorzüglicher Oboiſt war ſo empört über dieſe Zumutung, daß es mir nur durch beſonders ſcherzhafte Behandlung dieſer Angelegenheit gelang, ihn für diesmal zu beſchwichtigen. Außerdem beruhte die Gewöhnung Spontinis in dieſem Betreff allerdings auf einem ſehr richtigen, und leider bei den meiſten deutſchen Orcheſtern noch gänzlich verkannten Syſteme, wonach das Quartett der Saiteninſtrumente gleichmäßig über das ganze Orcheſter ſich ausbreitet; die durch Kulmination auf einem Punkt erdrückenden Blech- und Schlaginſtrumente getrennt, auf beide Flanken verteilt, und die zarteren Blasinſtumente in geeigneter Annäherung als Kette zwiſchen den Violinen ſich dahinziehen, wogegen die ſelbſt jetzt noch bei den größten und berühmteſten Orcheſtern übliche Zerteilung des Inſtrumentalkomplexes in zwei Hälften, die der Saiten- und die der Blasinſtrumente, eine wirkliche Roheit und Gefühlloſigkeit für die Schönheit eines ſich innig verſchmelzenden, überall gleichhin wirkenden Orcheſterklanges bekundet. Ich war ſehr froh, durch dieſe Veranlaſſung die glückliche Neuerung in Dresden durchſetzen zu können, da es, durch die Forderung Spontinis angeregt, nun leicht war, den Befehl zur Beibehaltung der Änderung beim König zu erlangen. Es blieb mir nach Spontinis Fortgang nur übrig, einige Zufälligkeiten und Sonderbarkeiten in ſeinen Anordnungen auszugleichen und zu korrigieren, um von nun an zu einer befriedigenden und ſehr wirkſamen Aufſtellung des Orcheſters zu gelangen.

Bei allen Sonderbarkeiten, welche Spontinis Direktion der Proben begleiteten, faszinierte der ſeltene Mann doch Muſiker und Sänger in der Art, daß der Aufführung eine ganz ungewöhnliche Aufmerkſamkeit gewidmet wurde. Charakteriſtiſch war durchgehends die Energie, mit welcher er auf eine oft ausſchweifend ſcharfe Hervorhebung der rhythmiſchen Akzente drang; er hatte hierfür im Verkehr mit dem Berliner Orcheſter es ſich angewöhnt, die hervorzuhebende Note mit dem, anfangs mir unverſtändlichen, Ausdruck „dieſe“ zu bezeichnen, was beſonders Tichatſchek, ein wirkliches rhythmiſches Geſangsgenie, beſonders erfreute, da er ebenfalls die Gewohnheit hatte, bei wichtigen Eintritten die Choriſten dadurch zu beſondrer Präziſion anzufeuern, daß er behauptete, es gelte nur die erſte Note ordentlich hervorzuheben, das übrige fände ſich ganz von ſelbſt. Im ganzen ſtellte ſich ſomit allmählich ein guter und dem Meiſter gewogener Geiſt ein; nur die Bratſchiſten trugen ihm einen Schreck, den er ihnen gemacht, noch lange nach: in der Begleitung der lugubren Kantilene der Julia im Finale des zweiten Aktes entſprach die Ausführung der ſchaurig weichen Begleitungsfigur in den Bratſchen ſeinem Wunſche nicht; er wendete ſich daher plötzlich zu dieſen, und rief ihnen mit einer hohlen Grabesſtimme zu: „Iſt der Tod in den Bratſchen!“ Die zwei bleichen, an unheilbarer Hypochondrie leidenden Greiſe, welche am erſten Pulte dieſes Inſtrumentes zu meinem Leidweſen, trotz ihrer Anwartſchaft auf Penſionierung, ſich immer noch feſt geklammert hielten, ſtarrten mit wahrem Entſetzen zu Spontini hinauf, und glaubten eine Drohung zu hören: ich mußte ihnen nun den Wunſch Spontinis ohne theatraliſche Draſtik zu erläutern ſuchen, um ſie allmählich wieder ins Leben zu rufen. — Auf der Szene wirkte Herr Eduard Devrient ſehr förderlich zur Herſtellung eines ſcharf ſich ausdrückenden Enſembles; auch wußte er Rat zu ſchaffen, um einer Forderung Spontinis gerecht zu werden, die uns alle in große Verlegenheit ſetzte. Nach der auf allen deutſchen Theatern angenommenen Kürzung beſchloſſen auch wir nämlich die Oper mit dem feurigen, vom Chor akkompagnierten Duettſatze des Licinius und der Julia nach deren Rettung; allein der Meiſter beſtand darauf, die der franzöſiſchen Opera seria ureigentümliche Schluß-Szene mit heiterem Chor und Ballett noch angefügt zu wiſſen. Es widerſtand ihm durchaus, auf dem traurigen Begräbnisplatze ſein glänzendes Werk elend ausgehen zu ſehen; die Dekoration mußte verwandelt werden, im heiterſten Licht den Roſenhain der Venus zeigen, und an deren Altar unter heitren Tänzen und Geſängen das geprüfte Liebespaar von mit Roſen geſchmückten Prieſtern und Prieſterinnen der Venus anmutig getraut werden. So geſchah es denn auch, — leider aber nicht zugunſten des von allen ſo ſehr erwünſchten Erfolges.

In der Aufführung, welche mit großer Präziſion und ſchönem Feuer vor ſich ging, ſtellte ſich in betreff der Beſetzung der Hauptpartie ein Übelſtand heraus, der von keinem von uns zuvor beachtet worden war. Offenbar war unſre große Schröder-Devrient nicht mehr in dem Alter, und namentlich war ihr etwas mütterlich gewordenes Äußere nicht glücklich geeignet, um als jüngſte der Veſtalinnen, wie ſie angeſprochen wird, namentlich neben einer Oberprieſterin günſtig zu wirken, welche, wie es hier der Fall war, durch ganz ausnehmend mädchenhaft jugendliche Schönheit, die durch nichts zu verbergen war, ſich hervorhob. Dies war meine damals ſiebenzehnjährige Nichte Johanna Wagner, welche außerdem mit ihrer, grade um jene Zeit hinreißend ſchönen Stimme und glücklichen Begabung für theatraliſchen Akzent, ganz unwillkürlich in jedem Zuhörer den Wunſch anregte, die Rollen zwiſchen ihr und der großen Meiſterin vertauſcht zu ſehen. Der ſcharfblickenden Devrient entging dieſer für ſie ungünſtige Umſtand nicht, und ſie ſchien ſich hierdurch veranlaßt zu fühlen, durch beſondere Aufbietung jedes zu Gebote ſtehenden Effektmittels in ihrer ſchwierigen Stellung ſich ſiegreich behaupten zu wollen, was ſie nicht ſelten zu einiger Übertreibung, in einem Hauptmomente aber zu einem wahrhaft unſchönen Exzeß hinriß. Als ihr, nach dem großen Terzett des zweiten Aktes, von dem durch die Flucht geretteten Geliebten nach dem Vordergrund zurückſchreitend, in furchtbarer Erſchöpfung das „er iſt frei“ aus dem gepreßten Herzen hervorbricht, ließ ſie ſich verleiten, dieſe Worte völlig zu ſprechen, ſtatt zu ſingen. Welche Wirkung ein im übermäßigen Affekt mit Annäherung an den reinen Sprach-Akzent ausgeſtoßenes entſcheidendes Wort hervorzubringen vermag, hatte ſie bereits im „Fidelio“ zur höchſten Hingeriſſenheit des Publikums oft bewährt, wenn ſie bei der Stelle: „Noch einen Schritt und du biſt tot!“ das tot faſt mehr ſprach als ſang. Dieſe ungeheuere Wirkung, die grade auch ich empfunden, beruhte auf dem wunderbaren Schreck, der ſich meiner bemächtigte, aus der idealen Sphäre, in welche die Muſik ſelbſt die grauenhafteſten Situationen erhebt, plötzlich auf den nackten Boden der ſchrecklichſten Realität, wie durch einen Beilſchlag des Henkers, mich geſchleudert zu ſehen. Hierin gab ſich die unmittelbare Erkenntnis der äußerſten Spitze des Erhabenen kund, welche ich, mit der Erinnerung an dieſen Eindruck, als den blitzartigen Moment bezeichne, welcher zwei ganz verſchiedene Welten, da wo ſie ſich berühren und doch vollſtändig trennen, in der Weiſe erleuchtet, daß wir eben für dieſen Moment den Blick wirklich in beide Welten zugleich werfen. Welch ungeheuere Bewandtnis es aber mit dieſem Momente hat, und daß mit ihm, dem furchtbaren, kein eigennütziges Spiel zu treiben iſt, erfuhr ich heute an dem vollſtändigen Verunglücken der Abſicht der großen Künſtlerin. Das tonloſe, mit heiſerem Klange herausgepreßte Wort übergoß mich und das ganze Publikum wie mit kaltem Waſſer, ſo daß wir alle in ihm nichts erſahen, als einen mankierten Theatereffekt. — Waren nun die Erwartungen des Publikums, welches außerdem mit doppelten Preiſen das Kurioſum, Spontini dirigieren zu ſehen, zu bezahlen hatte, zu hoch geſpannt geweſen;

mochte der ganze Stil des Werkes mit ſeinem franzöſiſierten antiken Süjet, trotz der Pracht und Schönheit der Muſik, unwillkürlich etwas veraltet vorkommen, oder mochte endlich auch der unglücklich matte Schluß, faſt ähnlich wie der verfehlte dramatiſche Effekt der Devrient, ernüchternd wirken, — kurz, es wollte zu keinem rechten Enthuſiasmus kommen, und der Erfolg des Abends erklärte ſich als eine etwas matte Ehrenbezeigung für den weltberühmten Meiſter, welcher mit ſeiner ungeheuren Rüſtung von Orden eine mich peinlich berührende Erſcheinung abgab, als er dem kurzatmigen Hervorrufe des Publikums durch dankenden Hervortritt auf der Bühne entſprach.

Niemand war dieſer nicht ſonderlich erquickliche Erfolg weniger entgangen als Spontini ſelbſt. Er beſchloß einen beſſern Anſchein zu ertrotzen, und beſtand hierzu auf die Ergreifung des Mittels, welches er in Berlin fortgeſetzt anzuwenden gewohnt war, um ſeine Opern ſtets vor vollem Hauſe und belebtem Publikum zu geben: er wählte nämlich immer die Sonntage hierfür, weil ihm die Erfahrung gezeigt hatte, daß Sonntags ſtets das Haus voll und das Publikum belebt war. Da nun der nächſte Dresdener Sonntag, an welchem er ſeine „Veſtalin“ nochmals zu dirigieren ſich erbot, noch etwas fern lag, verſchaffte uns dieſe neue Verlängerung ſeines Aufenthaltes den wiederholten Genuß des beſondren Intereſſes, mit Spontini öfter in geſelligem Verkehr zuſammen zu ſein. An die teils bei Frau Devrient, teils auch bei mir, in der Unterhaltung mit Spontini verlebten Stunden habe ich eine ſo genaue Erinnerung bewahrt, daß ich davon gern einiges mitteile.

Unvergeßlich bleibt mir ein Gaſtmahl bei der Schröder-Devrient, infolgedeſſen wir mit Spontini und ſeiner Frau (einer Schweſter des berühmten Pianofortefabrikanten Erard) lange unter ſehr anregenden Geſprächen zuſammen waren. Seine gewöhnliche Teilnahme an der Unterhaltung war ein vornehm ruhiges Anhören der Geſpräche andrer, welches die Erwartung, um ſeine Meinung erſucht zu werden, auszudrücken ſchien. Sobald er dann ſprach, geſchah es mit rhetoriſcher Feierlichkeit, in ſcharf präziſierten Sätzen von kategoriſcher Tendenz und mit dem Akzent, der jeden Widerſpruch als eine Beleidigung erklärte. Herr Ferdinand Hiller befand ſich unter den miteingeladenen Gäſten; er brachte das Geſpräch auf Liſzt: nachdem dieſes länger hin und her geführt war, gab Spontini in der bezeichneten Weiſe ſein Urteil ab, welches mir bewies, daß er von ſeinem Berliner Thron aus die Erſcheinungen der Welt gerade nicht mit Unbefangenheit und Milde beurteilt habe. Wenn er dann in ſolchen Orakelſprüchen begriffen war, litt er keine Störung durch irgendwelches Geräuſch; als beim Deſſert der Ton erregter geworden war, traf es ſich, daß Frau Devrient, während einer ziemlich anhaltenden Rede Spontinis, zur Seite ein wenig über etwas lachte: Spontini ſchoß einen wütenden Blick auf ſeine Frau; Madame Devrient entſchuldigte dieſe ſofort, ſie ſelbſt ſei es geweſen, welche über die Verſe einer Bonbondeviſe unwillkürlich gelacht habe, worauf Spontini erwiderte: „Pourtant je suis sûr que c'est ma femme qui a suscité ce rire; je ne veux pas qu'on rie devant moi, je ne rie jamais moi, j'aime le sérieux.“ Dennoch gelangte auch er bis zu einer gewiſſen Gemütlichkeit. So freute es ihn zum Beiſpiel, uns durch die Vortrefflichkeit ſeiner Zähne, mit welchen er laut große Stücke Zucker knackte, in Staunen zu verſetzen. In ſteigende Aufregung geriet er jedoch, als wir nach dem Diner näher zuſammenrückten. So weit ihm dies möglich war, ſchien er mir wirklich ſeine beſondre Zuneigung geſchenkt zu haben; er erklärte offen, daß er mich lieb habe und dies mir nun dadurch bezeigen wolle, daß er mich vor dem Unglück bewahre, in meiner Karriere als dramatiſcher Komponiſt fortzufahren. Er glaube wohl, daß es ihm ſchwer fallen würde, mich von dem Werte eines ſolchen Freundſchaftsdienſtes zu überzeugen; da er es aber für wichtig halte, auf dieſe Weiſe für mein Glück zu ſorgen, würde es ihn nicht verdrießen, zu dieſem Zweck ein halbes Jahr in Dresden zu verweilen, welche Gelegenheit wir ja zugleich dazu benützen könnten, ſeine übrigen Opern, namentlich auch „Agnes von Hohenſtaufen“, unter ſeiner Leitung zur Aufführung zu bringen.

Um ſeine Anſicht des Verderblichen der Karriere eines dramatiſchen Komponiſten als Nachfolger Spontinis zu bezeichnen, begann er mit einem ſeltſamen Lobe für mich; er ſagte: „Quand j'ai entendu votre Rienzi, j'ai dit, c'est un homme de génie, mais déjà il a plus fait qu'il ne peut faire.“ Um nun zu zeigen, was er unter dieſem Paradoxon verſtehe, holte er folgendermaßen aus: „Après Gluck c'est moi qui ai fait la grande révolution avec la Vestale; j'ai introduit le „Vorhalt de la sexte“ dans l'harmonie et la grosse caisse dans l'orchestre; avec Cortez j'ai fait un pas plus avant; puis j'ai fait trois pas avec Olympie. Nurmahal, Alcidor et tout ce que j'ai fait dans les premiers temps de Berlin, je vous les livre, c'étaient des œuvres occasionnelles; mais puis j'ai fait cent pas en avant avec Agnès de Hohenstaufen, où j'ai imaginé un emploi de l'orchestre remplaçant parfaitement l'orgue.“ Seit dieſer Zeit habe er ſich abermals mit einem Süjet „les Athéniennes“ zu beſchäftigen geſucht; er ſei ſogar dringend vom Kronprinzen, dem jetzigen König von Preußen, zur Vollendung dieſer Arbeit aufgefordert worden, und zugleich zog er aus ſeinem Portefeuille zum Zeugnis der Wahrheit einige Briefe dieſes Monarchen hervor, welche er uns zu leſen gab. Erſt nachdem dieſes ſorgfältig unſrerſeits geſchehen war, fuhr er fort, daß er trotz dieſer ſchmeichelhaften Aufforderung die muſikaliſche Bearbeitung des übrigens ſehr guten Süjets aufgegeben habe, weil es ihm zu Sinnen gekommen ſei, daß er unmöglicherweiſe ſeine „Agnes von Hohenſtaufen“ übertreffen, und etwas Neues erfinden können würde. Die Konkluſion lautete nun: „Or, comment voulez-vous que quiconque puisse inventer quelque chose de nouveau, moi Spontini déclarant ne pouvoir en aucune façon surpasser mes œuvres précédentes, d'autre part étant avisé que depuis la Vestale il n'a point été écrit une note qui ne fut volée de mes partitions.“ Daß dieſe Behauptung nicht etwa nur eine Phraſe ſei, ſondern auf der genaueſten wiſſenſchaftlichen Unterſuchung beruhe, dafür führte er das Zeugnis ſeiner Frau an, welche mit ihm eine voluminöſe Abhandlung eines berühmten Mitgliedes der franzöſiſchen Akademie, deſſen Schrift aber aus gewiſſen Gründen durch den Druck nicht veröffentlicht worden ſei, geleſen habe. In dieſer ſehr eingänglichen Abhandlung von dem größten wiſſenſchaftlichen Werte ſei nachgewieſen, daß ohne den von Spontini in der „Veſtalin“ erfundenen Vorhalt der Sexte die ganze moderne Melodie nicht exiſtieren würde, und daß jede melodiſche Form, deren man ſich ſeitdem bedient hätte, lediglich ſeinen Werken entnommen ſei. Ich war ſtarr, hoffte aber doch den unerbittlichen Meiſter mindeſtens über die ihm ſelbſt vorbehaltenen Möglichkeiten zu einer beſſeren Meinung zu bringen. Ich gab zu, daß dem gewiß ganz ſo ſei, wie jener Akademiker es bewieſen; dennoch frug ich ihn, ob er nicht glaube, daß, wenn ihm ein dramatiſches Gedicht von neuer, ihm noch unbekannt gebliebener poetiſcher Tendenz vorgelegt würde, er aus dieſer auch Anregung zu neuer muſikaliſcher Erfindung gewinnen würde. Mitleidig lächelnd erklärte er, daß meine Frage eben einen Irrtum enthalte; worin ſollte dieſes Neue beſtehen? „Dans la Vestale j'ai composé un sujet romain, dans Fernand Cortez un sujet espagnol-mexicain, dans Olympie un sujet grec-macédonien, enfin dans Agnès de Hohenstaufen un sujet allemand: tout le reste ne vaut rien." Er hoffe doch nicht, daß ich etwa den ſogenannten romantiſchen Genre à la Freiſchütz im Sinne habe: mit ſolchen Kindereien gebe ſich kein ernſter Mann ab; denn die Kunſt ſei etwas Ernſtes, und allen Ernſt habe er erſchöpft. Aus welcher Nation endlich ſollte auch der Komponiſt kommen, der ihn überbieten könnte? Doch nicht etwa von den Italienern, welche er einfach als cochons traktierte, von den Franzoſen, welche es nur dieſen nachgemacht hätten, oder von den Deutſchen, welche nie aus ihren Kindereien herauskommen würden, und bei denen, wenn jemals gute Anlagen unter ihnen geweſen ſeien, jetzt durch die Juden bereits alles verdorben ſei? „Oh croyez-moi, il y avait de l'espoir pour l'Allemagne lorsque j'étais empereur de la musique à Berlin; mais depuis que le roi de Prusse a livré sa musique au désordre occasionné par les deux juifs errants qu'il a attirés, tout espoir est perdu." —

Unſre liebenswürdige Wirtin glaubte nun zu bemerken, daß es gut ſei, den ſehr aufgeregten Meiſter etwas zu zerſtreuen. Das Theater lag nur wenige Schritte von ihrer Wohnung entfernt; ſie lud ihn ein, ſich von unſrem Freund Heine, der ſich unter den Gäſten befand, hinüber geleiten zu laſſen, um von einer Aufführung der „Antigone", welche ſoeben dort vor ſich ging, und die ihn gewiß wegen der antiken Einrichtung der Bühne, nach Sempers vorzüglichem Arrangement, intereſſieren würde, ſich etwas anzuſehen. Er wollte dies abſchlagen, da er behauptete, dies alles ſchon beſſer von ſeiner „Olympia“ her zu kennen; dennoch gelang es, ihn dazu zu bewegen: nur kehrte er nach kürzeſter Zeit wieder zurück, und erklärte verächtlich lächelnd, genug geſehen und gehört zu haben, um in ſeiner Meinung beſtärkt zu ſein. Heine erzählte uns, daß kurz nachdem er mit Spontini auf die faſt ganz leere Tribüne des Amphitheaters getreten, dieſer beim Beginne des Bacchus-Chores ſich zu ihm umgewendet habe: „C'est de la Berliner Sing-Academie, allons nous en.“ Durch die geöffnete Türe ſei ein Streiflicht auf eine zuvor unbemerkte einſame Geſtalt hinter einer Säule gefallen; Heine habe Mendelsſohn erkannt, und ſofort geſchloſſen, daß dieſer Spontinis Äußerung vernommen habe. —

Aus den ſehr erregten Äußerungen des Meiſters ging uns in der Folge noch deutlich hervor, daß er es darauf abgeſehen habe, von uns veranlaßt zu werden, längere Zeit in Dresden zu verweilen, und ſeine ſämtlichen Opern zur Aufführung zu bringen. Bereits glaubte aber Frau Schröder-Devrient weiſe daran zu tun, in Spontinis eigenem Intereſſe, da ſie ihm einen ärgerlichen Mißerfolg ſeiner leidenſchaftlich genährten Erwartungen betreffs der Aufnahme einer zweiten Aufführung der „Veſtalin“ erſparen wollte, eben dieſe Aufführung während ſeiner Anweſenheit zu verhindern. Sie ſchützte wiederum ein Unwohlſein vor, und ich erhielt von der Direktion den Auftrag, Spontini von der vorausſichtlich längeren Verzögerung in Kenntnis zu ſetzen. Dieſer Beſuch war mir ſo peinlich, daß es mir lieb war, mich von Röckel, welchen Spontini ebenfalls liebgewonnen hatte, und welchem das Franzöſiſche weit geläufiger war als mir, begleiten zu laſſen. Mit wahrer Bangigkeit traten wir ein und vermuteten, einen böſen Auftritt erleben zu müſſen: wie erſtaunt waren wir dagegen, als wir den Meiſter, welcher durch ein Billett der Devrient bereits freundlich unterrichtet war, in heiter verklärter Miene antrafen. Er eröffnete uns, daß er auf das ſchnellſte nach Paris reiſen müſſe, um von dort ſo bald wie möglich nach Rom zu gelangen, wohin er vom Heiligen Vater berufen ſei, von dem ihm ſoeben die Ernennung zum „Grafen von San Andrea“ zugekommen ſei. Zugleich zeigte er uns noch ein zweites Dokument, durch welches ihm der König von Dänemark „den däniſchen Adel verliehen habe“; es war dies nämlich die Ernennung zum Ritter vom Elefanten-Orden, welcher allerdings Adelswürde verleiht; er erwähnte aber nur dieſes Adels, nicht des Ordens, weil ihm dies ſchon zu gemein war. Seine ſtolze Genugtuung hierüber äußerte ſich mit faſt kindiſcher Freude; aus dem engen Kreiſe der Dresdener Veſtalinoperation war er wie durch Zauber befreit und in ein Reich der Glorie verſetzt, aus welchem er auf die Opernnöten dieſer Welt mit engelhaftem Behagen herabblickte. Von mir und Röckel wurden der Heilige Vater und der König von Dänemark innig geprieſen. Wir ſchieden mit Rührung von dem ſeltſamen Meiſter, und um ihn ganz glücklich zu machen, gab ich ihm das Verſprechen, ſeinen Freundesrat in betreff des Opernkomponierens recht angelegentlich zu überdenken.

Ich erfuhr ſpäter, daß Spontini ſich noch einmal über mich geäußert habe, nämlich als er erfuhr, daß ich Dresden als politiſcher Flüchtling verlaſſen und in der Schweiz Aſyl geſucht hatte; er war der Meinung, daß dies infolge meiner Beteiligung an einem hochverräteriſchen Unternehmen gegen den König von Sachſen, welchen er, da er mich als Kapellmeiſter bei ſich anſtellte, als meinen Wohltäter betrachtete, geſchehen ſei, und rief ſchmerzlich verwundert aus: „Quelle ingratitude!“ — Über ſeinen endlich erfolgten Tod teilte mir Berlioz, der ſein Sterbelager nicht verließ, mit, daß der Meiſter ſich auf das äußerſte gegen ſein Sterben geſträubt habe; wiederholt rief er: „Je ne veux pas mourir, je ne veux pas mourir!“: als ihn Berlioz tröſtete: „Comment pouvez-vous penser mourir, vous, mon maître, qui êtes immortel!“ verwies ihm dies Spontini ärgerlich: „Ne faites pas de mauvaises plaisanteries!“ — Die Nachricht von ſeinem Tode, welche ich in Zürich erhielt, berührte mich, trotz allen wunderlichen Erfahrungen und Erinnerungen, doch ſehr bedeutſam: ich gab meiner Stimmung und meinem Urteil über ihn einen gedrängten Ausdruck in der „Eidgenöſſiſchen Zeitung“, wobei ich beſonders das an ihm hervorhob, daß er, im Gegenſatz zu dem jetzt herrſchenden Meyerbeer und ſelbſt zu dem noch lebenden greiſen Roſſini, ſich durch einen wahrhaften Glauben an ſich und ſeine Kunſt ausgezeichnet habe. Daß dieſer Glaube, wie ich es faſt zu meinem Entſetzen erleben mußte, in einen geſpenſtigen Aberglauben ausgeartet war, verſchwieg ich.

Ich entſinne mich nicht, in meiner damaligen Stimmung in Dresden Veranlaſſung gefunden zu haben, über die höchſt ſonderbaren Eindrücke, welche ich von der merkwürdigen Begegnung mit Spontini erhielt, gründlicher nachzudenken, um ſie mit meiner, eben hierbei nichtsdeſtoweniger geſteigerten, Hochachtung für den großen Meiſter in Übereinſtimmung zu bringen. Offenbar hatte ich nur ſeine Karikatur kennen gelernt; die Anlagen zu einer ſo auffallenden Übertreibung des Selbſtbewußtſeins mögen allerdings ſchon aus dem in ſeinen rüſtigen Jahren von ihm bewährten Charakter nachweislich ſein. Nicht minder nachweisbar dünkte mich jedoch auch der Einfluß des ganz weſenhaften Verfalls der muſikaliſch-dramatiſchen Kunſttendenz der Periode, welche Spontini in einem ſo unklaren und nichtigen Verhältnis, wie ſeine Berliner Stellung es enthielt, altern ſah. Daß er ſein Hauptverdienſt ganz überraſchenderweiſe in Nebendinge ſetzte, zeigte an, daß ſein Urteil kindiſch geworden war; dies konnte jedoch in meinen Augen den ungemeinen Wert ſeiner Werke, mochte er ſelbſt ihn auch in monſtröſer Übertreibung begreifen, deshalb nicht herabſetzen. Was ihn dagegen zu ſo maßloſer Selbſtſchätzung getrieben hatte, ſein Vergleich mit denjenigen Kunſtgrößen, welche jetzt ihn verdrängten, konnte, wenn ich ihn meinerſeits ebenfalls anſtellte, nicht minder zu ſeiner Rechtfertigung dienen; denn in ſeiner Verachtung dieſer Größen fühlte ich in meinem tiefſten Innern mich ihm verwandter, als ich damals noch laut geſtehen mochte. So kam es, daß ſonderbarerweiſe dieſe Begegnung in Dresden, ſo durchweg lächerliche Züge ſie faſt einzig auch darbot, mich im Grunde mit einer faſt grauenvollen Sympathie für dieſen Mann erfüllte, deſſengleichen ich nie wieder begegnen ſollte.

Dagegen brachte die nächſte Zeit andre Erfahrungen von bedeutenden künſtleriſchen Perſönlichkeiten unſrer Zeit in mein Leben. Dieſe nahmen ſich auffallend anders aus, und von einer der vorzüglichſten derſelben, Heinrich Marſchner, habe ich jetzt zu berichten.

Marſchner war ſehr jung als Muſikdirektor der Dresdener Kapelle von Weber berufen worden. Nach Webers Tod ſcheint er ſich geſchmeichelt zu haben, in deſſen leer gewordene Stelle nachzurücken; weniger ſeinem bis dahin minder bekundeten Verdienſte, als ſeinem perſönlichen, etwas abſtoßenden Benehmen, ſcheint er es zuzuſchreiben gehabt zu haben, daß er in ſeinen Erwartungen getäuſcht wurde. Dagegen überraſchte ihn eines Tages ſeine Frau durch eine unvermutete Erbſchaft, welche es ihm ermöglichte, ohne Anſtellung ſeine Laufbahn als Opernkomponiſt mit Energie anzutreten. In meiner wilden Jugendzeit, als ſich die Muſik meiner bemächtigt hatte, lebte Marſchner in Leipzig, und wurden dort ſeine namhaften Opern, „Der Vampyr“ und „Templer und Jüdin“, zuerſt aufgeführt. Meine Schweſter Roſalie hatte mich einmal zu ihm gebracht, um von ihm ein Urteil über mich zu erhalten. Er benahm ſich nicht unfreundlich; das Ergebnis blieb aber ohne beſtimmten Einfluß. Noch erlebte ich eine erſte Aufführung ſeiner Oper: „Des Falkners Braut“, deren Erfolg jedoch nicht günſtig ausfiel. Dann kam er nach Hannover; ſeine Oper „Hans Heiling“, welche er in Berlin zuerſt aufführte, lernte ich ſeinerzeit in Würzburg zuerſt kennen: ſie zeigte mir Schwanken in der Tendenz und Abnahme der Geſtaltungskraft. Seitdem erſchienen mehrere Opern wie: „Das Schloß am Ätna“ und „Der Bäbu“, welche ſich nie verbreiteten. Von der Dresdener Direktion war er immer wie aus alter Rankune vernachläſſigt worden; nur ſein „Templer“ wurde öfter gegeben. Die Direktion dieſer Oper blieb meinem Kollegen Reiſſiger zugeteilt; in deſſen Abweſenheit hatte doch auch ich einmal ſie zu dirigieren; es war die Zeit, in welcher ich am „Tannhäuſer“ arbeitete. Ich entſinne mich, daß, obwohl ich die gleiche Oper früher ſchon in Magdeburg häufig aufgeführt hatte, diesmal die wüſte, unmeiſterliche Inſtrumentation mich ſo peinlich affizierte, daß ich wirklich darunter litt, und Reiſſiger nach deſſen Rückkehr auf das ernſtlichſte bat, die Direktion dieſer Oper unter allen Umſtänden zu behalten. Dagegen hatte ich ſogleich nach dem Antritt meiner Stelle die Aufführung des „Hans Heiling“ betrieben, lediglich von dem hierbei betroffenen künſtleriſchen Ehrenpunkte ausgehend. Die ungenügende Beſetzung der Partien, wie ſie zurzeit nicht anders möglich war, ließ zuerſt einen durchgreifenden Erfolg nicht aufkommen; unter allen Umſtänden ſchien aber die Tendenz des Werkes merklich veraltet. Nun erfuhr ich aber, daß Marſchner eine neue Oper, „Adolf von Naſſau fertig habe: in einer mir zukommenden Reklame, deren Wahrhaftigkeit ich nicht zu beurteilen vermochte, war die „patriotiſche, edle deutſche Tendenz" dieſer neueſten Schöpfung Marſchners mit beſondrem Nachdruck hervorgehoben; es lag mir daran, das Dresdener Theater an die Initiative zu gewöhnen, und ich beſtimmte Herrn v. Lüttichau, die Oper, noch ehe ſie ſonſtwo aufgeführt ſei, ſofort für Dresden zu verlangen. Marſchner, welcher von den hannöverſchen Theaterbehörden nicht mit beſondrer Vorliebe behandelt zu werden ſchien, nahm die Einladung mit großer Wärme auf, ſandte ſeine Partitur, und erklärte ſich bereit zur Aufführung ſelbſt nach Dresden zu kommen. Herrn v. Lüttichau war es nicht recht, ihn ſelbſt an der Spitze der Kapelle wiederzuſehen; ich ſelbſt fand, daß eine zu häufige Berufung fremder Dirigenten zur perſönlichen Leitung ihrer Werke unter Umſtänden zu Verwirrungen führen könnte, die nicht immer ſo unterhaltend und lehrreich wie der Spontiniſche Beſuch ausfallen könnten. Es blieb dabei, daß die Oper meiner perſönlichen Leitung übergeben blieb: wie bereute ich das! Die Partitur kam an: ein elendes Buch von Karl Golmick war vom Komponiſten des „Templer" in ſo ſeichter Weiſe komponiert worden, daß ſchließlich der Haupteffekt in ein vierſtimmiges Trinklied verlegt war, worin der „deutſche Rhein" und „deutſche Wein" in der bekannten Männerquartett-Weiſe gefeiert wurde. Mir entſank ſofort der Mut: doch war die Sache nicht mehr rückgängig zu machen, und ich mußte nun ſuchen, durch eine ernſte Miene die Sänger in der Ausdauer zu erhalten. Dies war ſchwer. Tichatſchek und Mitterwurzer hatten die männlichen Hauptrollen; beide eminent muſikaliſch, ſangen ſofort alles vom Blatte, und blickten nach jeder Nummer auf mich, was ich dazu meinte? Ich behauptete, es wäre „gute deutſche" Muſik: ſie ſollten ſich nur nicht irremachen laſſen; ſie ſahen ſich verwundert an, und wußten nicht, was ſie von mir halten ſollten. Endlich wurde es ihnen zu arg, und als ich noch bei meiner ernſten Miene verblieb, brachen ſie in lautes Lachen aus, in welches ich denn nun unwillkürlich mit einſtimmen mußte. Ich hatte ſie zu Mitwiſſern meiner Not zu machen, und ſie zu beſchwören, da es nun nicht mehr zu ändern ſei, meine notgedrungene ernſte Miene gleichfalls anzunehmen. Eine Wiener Koloratur-Sängerin vom neueſten Stil, Frau Spatzer-Gentiluomo, welche uns von Hannover zugekommen war, und auf deren Mitwirkung Marſchner großen Wert legte, blieb nicht ungünſtig für ihre Partie geſtimmt, da ſie fand, daß darin mancherlei Rückſicht auf die Erforderniſſe der „Brillanz“ genommen ſei. Wirklich fand ſich ein Finale vor, in welchem mein „deutſcher Meiſter“ Donizetti den Rang abzulaufen verſucht hatte: die Prinzeſſin war durch eine goldene Roſe — das Geſchenk des böſen Biſchofs von Mainz — vergiftet worden und geriet darüber in Delirium; Adolf von Naſſau, mit den Rittern des deutſchen Reiches, ſchwört Rache, und ergießt ſich in eine vom Chor akkompagnierte Stretta von unglaublicher Gemeinheit und Unbeholfenheit, ſo daß Donizetti ſie jedenfalls ſeinem geringſten Schüler vor die Füße geworfen haben würde. — Zu den Hauptproben kam nun Marſchner an, ward durchaus befriedigt, und bot mir genügende Veranlaſſung, mich in der Kunſt, ohne zu lügen, doch meine Meinung zurückzuhalten, ſolcherweiſe zu üben, daß unſer Gaſt ſich rückſichtsvoll und eifrig von mir behandelt annehmen durfte. Bei der Aufführung aber ging es dem Publikum nicht viel anders, als es meinen Sängern in der Probe ergangen war: wir brachten ein totgeborenes Kind zur Welt; doch tröſtete es Marſchner vollſtändig, daß ſein Trinkquartett, welches noch etwas in das Beckerſche Lied: „Sie ſollen ihn nicht haben, den freien deutſchen Rhein“ hinüberſpielte, da capo gerufen wurde. Nach der Aufführung bewirtete ich den Komponiſten mit einigen Freunden bei mir mit einem Nachteſſen, von welchem leider meine Sänger, welche genug hatten, ausblieben. Herr Ferdinand Hiller hatte die Geiſtesgegenwart, bei einem auf Marſchner ausgebrachten Toaſt ſich dahin auszuſprechen, daß, man möge ungefähr ſagen was man wolle, hier der Akzent auf den deutſchen Meiſter und das deutſche Werk zu legen ſei. Er wurde drolligerweiſe hierin von Marſchner desavouiert, welcher uns im Gegenteil belehrte, daß es mit der deutſchen Opernkomponiererei einen Haken habe, und man denn doch auch auf die Bedürfniſſe der Sänger und ihre Fähigkeiten zum brillanten Geſang mehr Rückſicht nehmen müſſe, als dies leider von ihm ſelber bisher geſchehen ſei.

Der ungeheure Verfall des wahrhaft hochbegabten deutſchen Muſikers beruhte demnach zum großen Teil auf einer wirklichen Tendenz, welche in dem alternden Meiſter eine wichtige und, wie er glaubte, ſehr erfolgreiche Änderung hervorgerufen hatte. In ſpäteren Jahren traf ich auf ihn nochmals in Paris, in der Zeit meiner dortigen abenteuerlichen „Tannhäuſer“-Aufführung. Ich fand keine Neigung mich ihm diesmal zu nähern, da ich es mir, aufrichtig gemeint, erſparen wollte, Zeuge der letzten Konſequenz ſeiner damals in Dresden uns dokumentierten Sinnes-Änderung zu werden. Ich erfuhr, daß er, in ziemlich unbehilflichem kindiſchen Zuſtand angelangt, von einer ehrgeizigen jüngeren Frau gegängelt werde, welche die Abſicht hatte für ihn eine letzte Pariſer Glorie zu erwerben. Bei dieſer Gelegenheit las ich mitunter in Reklamen für den Marſchnerſchen Ruhm, das Pariſer Publikum ſolle doch nicht etwa glauben, daß ich den deutſchen Geiſt in der Muſik gegenwärtig repräſentiere; denn dieſer Geiſt ſei, wie man ſich überzeugen werde, wenn man nur Marſchner zu Worte kommen laſſen wolle, bei weitem gefügiger und für den Franzoſen genießbarer, als man es an meinen Werken erfahren würde. Marſchner ſtarb ehe ſeine Frau mit dem Beweis hierfür zu Ende kam. —

Sehr hübſch und zutraulich nahm ſich dagegen, namentlich um jene Zeit, in Dresden Ferdinand Hiller aus. Zwar hatte ſich auch Meyerbeer zuweilen in Dresden eingefunden, man wußte nicht recht weshalb: einmal hatte er am „Pirnaiſchen Schlage“ eine kleine Sommerwohnung gemietet, unter einem hübſchen Baum im Garten ein kleines Klavier aufſtellen laſſen, und arbeitete dort in idylliſcher Zurückgezogenheit an ſeinem „Feldlager in Schleſien“. Doch machte er ſich auffallend wenig bemerklich, und ich machte ſo gut wie keine Erfahrung von ihm. Ungleich breiter und gediegener nahm jedoch Ferdinand Hiller das muſikaliſche Terrain Dresdens, ſoweit es nicht offiziell durch die Königliche Kapelle und ihre Meiſter beſetzt war, in Beſchlag, um es eine Reihe von Jahren hindurch nach Kräften tätig zu bearbeiten. Mit einigem Vermögen richtete er ſich eine angenehme Niederlaſſung bei uns ein, und machte, wie man bald allgemein rühmte, ein „angenehmes Haus", welches namentlich von der zahlreichen polniſchen Kolonie durch Vermittelung der Frau Hiller, einer außerordentlich polniſchen Jüdin, die ſich mit ihrem Manne zugleich, und noch dazu in Italien, proteſtantiſch hatte taufen laſſen, zu einem beliebten Vereinigungspunkte erwählt wurde. Sein Auftreten begann in Dresden ebenfalls mit einer von uns gegebenen Oper ſeiner Kompoſition: „Der Traum in der Chriſtnacht". Seit dem unerhörten Vorgange, daß mit meinem „Rienzi" zum erſten Male das Dresdener Publikum durch Kreierung eines, wenigſtens dort andauernden, Erfolges ſich von ſeiner bisherigen Abhängigkeit von auswärtigen Erfolgen emanzipierte, lenkte ſich der Blick manches Opernkomponiſten für einige Zeit nach unſrem gemütlichen „Elb-Florenz", von welchem Laube einmal behauptete, es geſchähe einem, als ob man ihm, ſobald man es beträte, immer etwas abzubitten habe, da man ſo manches Gute dort fände, welches man vollſtändig vergäße, wenn man wieder fort ſei. Auch „Der Traum in der Chriſtnacht" wurde von deſſen Schöpfer für ein beſondres „deutſches Werk" gehalten: ein grauenhaftes Raupachſches Stück, „Der Müller und ſein Kind", in welchem Vater und Tochter kurze Zeit auseinander an der Schwindſucht ſterben, war für Hiller in, wie er meinte, recht „populärer Weiſe zu einem Opernſüjet mit Dialog und Muſik hergerichtet worden. Er hatte damit dasſelbe Schickſal, von dem mir Liſzt einmal mitteilte, daß es merkwürdigerweiſe Hiller immer verfolgte: bei ſeinen anerkannten, und namentlich auch von Roſſini gewürdigten muſikaliſchen Verdienſten, habe er doch immer erleben müſſen, daß, ſowie er eine Oper von ſich aufführte, ſei es franzöſiſch in Paris, oder italieniſch in Italien, ſie immer durchfiel. Auf deutſchem Boden hatte er es nun auf „Mendelsſohniſch" verſucht, und wirklich ein Oratorium, „Die Zerſtörung Jeruſalems", zuſtande gebracht, welches ſich des Vorteils, von dem launenhaften Theaterpublikum nicht beachtet zu werden, erfreuen, und ſeinem Schöpfer den unverwüſtlichen Ruf eines gediegenen deutſchen Komponiſten eintragen durfte. Auch war er für Mendelsſohn, als dieſer zur Generaldirektion nach Berlin berufen war, für die Leitung der Leipziger „Gewandhauskonzerte“ eingetreten. Dort war ihm aber ſein altes Unglück wieder gekommen: er konnte ſich nicht halten, wie es hieß, ſeiner Frau wegen, welche man nicht als Konzert-Primadonna gelten laſſen wollte. Mendelsſohn kehrte zurück und verjagte ihn; Hiller rühmte ſich, mit ihm ſich überworfen zu haben. Dresden und der Erfolg meines „Rienzi“ lagen ihm nun ſo nahe, daß der Verſuch einer Wiederaufnahme der Chancen als Opernkomponiſt ſich ganz von ſelbſt darbot. Er wußte es durch ſeine imponierende Geſchäftigkeit und den eigentümlichen Reiz, welchen der Sohn einer reichen Bankier-Familie ſelbſt in den Augen eines Hoftheaterintendanten ausübt, dahin zu bringen, daß mein armer Freund Röckel, dem jetzt eigentlich die Aufführung ſeines „Farinelli“ zugeſagt war, ſeines „Chriſtnachts-Traumes“ wegen beiſeite geſchoben wurde. Er fand überhaupt, daß neben Reiſſiger und mir doch ein Menſch von größerem muſikaliſchen Rufe, als gerade Röckel es ſei, placiert ſein ſollte. Herr v. Lüttichau fand jedoch, daß er an uns beiden Berühmtheiten gerade genug hatte, da wir uns namentlich ſo friedlich vertrügen, und behielt für Hillers Verlockungen ein taubes Ohr. Mir perſönlich machte der „Traum in der Chriſtnacht“ einige Not; ich hatte davon eine Wiederholung zu dirigieren, welche vor ſehr leerem Hauſe vor ſich ging: Hiller fand nun, daß er unrecht getan, meinem früher erteilten Rat, die Oper um einen Akt zu kürzen und den Schluß zu ändern, nicht nachgekommen zu ſein, und glaubte mich jetzt mit der Nachricht erfreuen zu müſſen, daß er meinen Wünſchen vollſtändig nachkommen werde, ſobald er ſich einer abermaligen Wiederholung ſeiner Oper dadurch verſichert halten dürfte. Ich brachte es wirklich dahin, daß dieſe zuſtande kam. Das Werk konnte ſich aber nicht wieder erholen, und Hiller, der nun mein Gedicht zum „Tannhäuſer“ kennen lernte, fand, daß ich allerdings einen großen Vorteil hätte, indem ich mir meine Operntexte ſelbſt machte und dieſe ſo gut ausfielen. Ich mußte ihm verſprechen, bei der Wahl und Ausarbeitung eines nächſtens von ihm zu komponierenden neuen Süjets als Freund an die Hand zu gehen. Nicht lange hierauf wohnte Hiller einer Aufführung meines „Rienzi“ bei, welche wiederum vor überfülltem Hauſe und ſehr erregtem Publikum ſtattfand. Den

Augenblick, in welchem ich nach dem zweiten Akte, um dem ungeſtümen Herausrufe des Publikums nachzukommen, mit der entſprechenden aufgeregten Eile mich aus dem Orcheſter entfernte, benutzte der auf dem Korridor harrende Hiller, um ſeinem flüchtigen Glückwunſch zu meinem Erfolge die haſtig dringende Bitte beizufügen: „Geben Sie doch auch meinen „Traum“ noch einmal“, was ich ihm, ſo weit es an mir läge, lachend verſprach. Ob es jedoch dazu kam, iſt mir nicht erinnerlich. In der Erwartung der glücklichen Geburt des rechten neuen Opernſüjets, ergab ſich Hiller zunächſt der eifrigen Pflege der Kammermuſik, wofür ihm ein ſchön eingerichteter Salon von beſondrem Vorteil war.

Ein ſchönes und ernſtes Ereignis wirkte auf die Stimmung, in welcher ich ſchon am Ende des abgelaufenen Jahres die Kompoſition des „Tannhäuſer“ beendigte, in der Art ein, daß es die aus dem ſoeben geſchilderten äußeren Verkehr mir erwachſenden Zerſtreuungen vorteilhaft neutraliſierte. Es war die im Dezember 1844 glücklich ausgeführte Überſiedelung der ſterblichen Überreſte Karl Maria v. Webers aus London nach Dresden. Wie ich bereits erwähnte, hatte ſich ſeit Jahren ein Komitee gebildet, welches für dieſe Überſiedelung agitierte. Durch einen Reiſenden war es bekannt geworden, daß der unſcheinbare Sarg, welcher Webers Aſche verwahrte, in einem entlegenen Raum der Londoner Paulskirche ſo rückſichtslos untergebracht ſei, daß zu fürchten ſtünde, in nicht langer Zeit werde er gar nicht mehr zu finden ſein. Mein genannter energiſcher Freund, Profeſſor Löwe, hatte dieſe Kunde benutzt, um die Liedertafel, ſein Steckenpferd, zum Angriff der Unternehmung der Überſiedelung der Weberſchen Überreſte zu treiben. Ein Männergeſangskonzert, zum Zweck der Aufbringung der Koſten veranſtaltet, hatte einen verhältnismäßig bedeutenden Erfolg gehabt; man wollte nun die Theaterintendanz auffordern, in gleichem Sinne ſich zu bewähren, als man hiergegen an Ort und Stelle auf einen erſten zähen Widerſtand ſtieß. Von ſeiten der Dresdener Generaldirektion war dem Komitee bedeutet worden, der König fände religiöſe Bedenken gegen die beabſichtigte Störung der Ruhe eines Toten. Man mochte dieſem angegebenen Motive nicht recht trauen, konnte aber doch nichts ausrichten, und nun ward meine neue hoffnungsreiche

Stellung benutzt, um mich für das Vorhaben eintreten zu laſſen. Mit großer Wärme ging ich hierauf ein; ich ließ mich zum Vorſtand wählen; man zog eine künſtleriſche Autorität, den Direktor des Antiken-Kabinetts, Herrn Hofrat Schulz, außerdem noch einen chriſtlichen Bankier hinzu; die Agitation ward von neuem lebhaft betrieben; Aufforderungen ergingen nach allen Seiten; ausführliche Pläne wurden entworfen, und vor allem fanden zahlloſe Sitzungen ſtatt. Hier trat ich denn abermals in einen Antagonismus mit meinem Chef, Herrn v. Lüttichau: er hätte mir, mit Bezug auf den vorgegebenen königlichen Willen, gewiß gern alles einfach verboten, wenn es gegangen wäre, und wenn er nicht, nach der Erfahrung von der im Sommer vorangegangenen Empfangs-Muſik für den König, wie man (auch nach der Gewohnheit des Herrn v. Lüttichau) ſich populär ausdrückte, „ein Haar darin gefunden hätte", mit mir in ſolchen Dingen anzubinden. Da es mit dem königlichen Widerwillen gegen die Unternehmung jedenfalls nicht ſo beſtimmt gemeint war, er auch ſchließlich einſehen mußte, daß dieſer königliche Wille die Ausführung des Unternehmens auf reinem Privatwege nicht hätte verhindern können, dagegen es dem Hofe Gehäſſigkeit zuziehen mußte, wenn das Kgl. Hoftheater, dem einſt Weber angehört hatte, ſich feindſelig davon ausſchloß, ſo ſuchte mich Herr v. Lüttichau mehr durch gemütliche Vorſtellungen von meiner Teilnahme, ohne welche, wie er meinte, die Sache doch nicht zuſtande kommen würde, abzubringen. Er ſtellte mir nämlich vor, daß er doch unmöglich zugeben könnte, daß gerade dem Andenken Webers eine ſolche übertriebene Ehre erwieſen würde, während doch der verſtorbene Morlacchi viel längere Zeit um die Kgl. Kapelle ſich verdient gemacht habe, und niemand daran denke, deſſen Aſche aus Italien herzuholen. Zu welchen Konſequenzen ſollte das führen? Er ſetzte den Fall, Reiſſiger ſtürbe nächſtens auf einer Badereiſe: ſeine Frau könnte mit Recht dann ebenſogut, wie jetzt Frau v. Weber (welche ihm außerdem Ärger genug gemacht habe) verlangen, daß man die Leiche ihres Mannes mit Sang und Klang kommen ließe. Ich ſuchte ihn hierüber zu beruhigen; gelang es mir nicht, ihm die Unterſchiede klar zu machen, über welche er in Verwirrung geriet, ſo vermochte ich ihn doch davon zu überzeugen, daß jetzt die

Sache ihren Lauf nehmen müſſe, namentlich da ſchon das Berliner Hoftheater zur Unterſtützung unſres Zweckes eine Benefiz-Vorſtellung angekündigt habe. Dieſe, durch Meyerbeer, an welchen mein Komitee ſich gewandt hatte, veranlaßt, fand mit einer Vorſtellung der „Euryanthe“ wirklich ſtatt, und lieferte das ſchöne Ergebnis eines Beitrags von vollen 2000 Talern. Einige geringere Theater folgten; ſo konnte nun auch das Dresdener Hoftheater nicht länger zurückſtehen, und es fand ſich, daß wir unſrem Bankier für jetzt ein genügendes Kapital überweiſen konnten, um dadurch die Überſiedelungskoſten, ſowie die Beſtellung einer eigenen Gruft mit entſprechendem Grabmal zu beſtreiten, und auch noch einen Grundſtock übrig behielten für die dereinſt zu erſchwingende Statue Webers. Der ältere der beiden hinterlaſſenen Söhne des verewigten Meiſters reiſte ſelbſt nach London, um die Aſche ſeines Vaters zurückzuführen. Dies geſchah zu Schiff auf der Elbe, wo ſie ſchließlich am Dresdener Landungsplatz anlegte, um hier zuerſt auf deutſche Erde übergeführt zu werden. Dieſe Überführung ſollte am Abend bei Fackelſchein in feierlichem Zuge vor ſich gehen; ich hatte es übernommen, für die dabei auszuführende Trauermuſik zu ſorgen. Ich ſtellte dieſe aus zwei Motiven der „Euryanthe“ zuſammen; durch die Muſik, welche die Geiſterviſion in der Ouvertüre bezeichnet, leitete ich die ebenfalls ganz unveränderte, nur nach B-Dur transponierte Kavatine der „Euryanthe“ „hier dicht am Quell“ ein, um hieran die verklärte Wiederaufnahme des erſten Motives, wie ſie ſich am Ende der Oper wieder vorfindet, als Schluß anzureihen. Dieſes ſomit ſehr gut ſich fügende ſymphoniſche Stück hatte ich für 80 ausgewählte Blasinſtrumente beſonders orcheſtriert, und bei aller Fülle hierbei namentlich auch die Benützung der weichſten Lagen derſelben ſtudiert; das ſchaurige Tremolo der Bratſchen in dem der Ouvertüre entlehnten Teile ließ ich durch zwanzig gedämpfte Trommeln im leiſeſten Piano erſetzen, und erreichte durch das Ganze, ſchon als wir es im Theater probierten, eine ſo überaus ergreifende, und namentlich grade unſer Andenken an Weber innig berührende Wirkung, daß, wie die hierbei gegenwärtige Frau Schröder-Devrient, welche allerdings noch Weber perſönlich befreundet geweſen war, zu der erhabenſten Rührung hingeriſſen wurde, auch ich mir ſagen konnte, noch nie etwas ſeinem Zwecke ſo vollkommen Entſprechendes ausgeführt zu haben. Nicht minder glückte die Ausführung der Muſik auf offener Straße beim feierlichen Zuge ſelbſt: da das ſehr langſame Tempo, welches ſich durch keinerlei rhythmiſche Merkmale deutlich zeichnete, hierfür beſondere Schwierigkeiten machen mußte, hatte ich bei der Probe die Bühne gänzlich entleeren laſſen, um ſo den geeigneten Raum zu gewinnen, auf welchem ich die Muſiker, nachdem ſie das Stück gehörig eingeübt hatten, nun auch während des Vortrags im Kreiſe um mich her gehen ließ. Mir wurde von Zeugen, welche an den Fenſtern den Zug kommen und vorübergehen ſahen, verſichert, daß der Eindruck der Feierlichkeit unbeſchreiblich erhaben geweſen ſei.

Nachdem wir den Sarg in der kleinen Totenkapelle des katholiſchen Friedhofs in Friedrichſtadt, in welchem er ſtill und beſcheiden von Frau Devrient mit einem Kranz bewillkommt worden war, beigeſetzt hatten, ward nun am andren Vormittag die feierliche Verſenkung desſelben in die von uns bereitgehaltene Gruft ausgeführt. Mir, nebſt dem andren Vorſitzenden des Komitees, Herrn Hofrat Schulz, war die Ehre zugeteilt worden, eine Grabrede zu halten. Was mir zu ihrer Abfaſſung einen beſonders rührenden Stoff ganz friſch zugeführt hatte, war der kurz vor dieſer Überſiedelung erfolgte Tod des zweiten Sohnes des ſeligen Meiſters, Alexander von Weber: ſeine Mutter war durch dieſen unerwarteten Todesfall des blühenden Jünglings ſo furchtbar erſchüttert, daß wir, wäre unſer Unternehmen nicht bereits zu weit gediehen geweſen, uns beinahe veranlaßt geſehen hätten, es aufzugeben, da die Witwe in dieſem ſo ſchrecklichen neuen Verluſte ein Urteil des Himmels zu erkennen geneigt ſchien, welcher hiermit den Wunſch der Überſiedelung der Aſche des längſt Dahingeſchiedenen als einen Frevel der Eitelkeit bezeichne. Da das Publikum, in ſeiner beſondren Gemütlichkeit, ähnliche Vorſtellungen ebenfalls unter ſich aufkommen ließ, hielt ich mir die Aufgabe zuerteilt, auch hiergegen unſer Unternehmen in das rechte Licht zu ſtellen; und es gelang mir ſo, daß von allen Seiten mir bezeugt wurde, daß gegen meine gelungene Rechtfertigung nicht das mindeſte mehr aufkäme. Eine beſondre Erfahrung machte ich hierbei an mir ſelbſt, da ich zum erſtenmal im meinem Leben in feierlicher Rede mich öffentlich vorzuſtellen hatte. Ich habe ſeitdem bei vorkommender Veranlaſſung, Reden zu halten, ſtets nur ex tempore geſprochen; dieſes erſte Mal hatte ich mir jedoch meine Rede, ſchon um ihr die nötige Gedrängtheit zu geben, zuvor ſchriftlich ausgearbeitet und ſie genau memoriert. Da der Gegenſtand und meine Faſſung desſelben mich vollſtändig erfüllten, war ich meines Gedächtniſſes ſo gewiß, daß ich an keinerlei Vorkehrung zur Nachhilfe dachte; hierdurch ſetzte ich meinen Bruder Albert, welcher bei der Feierlichkeit in meiner Nähe ſtand, für einen Moment in große Verlegenheit, ſo daß er geſtand, bei aller Ergriffenheit mich verwünſcht zu haben, daß ich ihm das Manuſkript nicht zum Soufflieren zugeſtellt hätte. Es begegnete mir nämlich, daß, als ich meine Rede deutlich und volltönend begonnen, ich von der faſt erſchreckenden Wirkung, welche meine eigene Sprache, ihr Klang und ihr Akzent auf mich ſelbſt machten, für einen Augenblick ſo ſtark affiziert wurde, daß ich in völliger Entrücktheit, wie ich mich hörte, ſo auch der atemlos lauſchenden Menge gegenüber mich zu ſehen glaubte, und, indem ich mich mir ſo objektivierte, völlig in eine geſpannte Erwartung des feſſelnden Vorganges geriet, welcher ſich vor mir zutragen ſollte, als ob ich gar nicht derſelbe wäre, der andrerſeits hier ſtehe und zu ſprechen habe. Nicht die mindeſte Bangigkeit oder auch nur Zerſtreutheit kam mir hierbei an; nur entſtand nach einem geeigneten Abſatz eine zu unverhältnismäßig lange Pauſe, daß, wer mich mit ſinnend entrücktem Blicke daſtehen ſah, nicht wußte, was er von mir denken ſollte. Erſt mein eignes längeres Schweigen und die lautloſe Stille um mich herum erinnerten mich daran, daß ich hier nicht zu hören, ſondern zu ſprechen hätte; ſofort trat ich wieder ein, und ſprach meine Rede mit ſo fließendem Ausdruck bis an das Ende, daß mir hierauf der berühmte Schauſpieler Emil Devrient verſicherte, wie er nicht nur als Teilnehmer der ergreifendſten Leichenfeier, ſondern namentlich auch als dramatiſcher Redner von dem Vorgange auf das Erſtaunlichſte imprimiert worden ſei. — Die Feier fand ihren Abſchluß durch den Vortrag eines von mir verfaßten und komponierten Gedichtes, welches, ſehr ſchwierig für Männergeſang, unter der Anführung unſrer beſten Theater-Sänger aber ſehr ſchön ausgeführt wurde. Herr von Lüttichau, welcher dieſer Feier beigewohnt hatte, erklärte ſich mir gleichfalls nun für überzeugt, und für die Gerechtigkeit des Unternehmens eingenommen.

Es war ein ſchöner, meinem tiefſten Innern wohltuender Erfolg, deſſen ich mich zu erfreuen hatte; und hätte ihm noch etwas gefehlt, ſo trug nun Webers Witwe, welcher ich vom Kirchhof aus meinen Beſuch machte, durch die innigſten Ergießungen dazu bei, mir jede Wolke zu verſcheuchen. Für mich hatte es eine tiefe Bedeutung, daß ich, durch Webers lebenvolle Erſcheinung in meinen früheſten Knabenjahren ſo ſchwärmeriſch für die Muſik gewonnen, dereinſt ſo ſchmerzlich von der Kunde ſeines Todes betroffen, nun im Mannesalter durch dieſes letzte zweite Begräbnis noch einmal mit ihm wie in perſönlich unmittelbare Berührung getreten war. Nach meinen voranſtehenden Berichten über meinen Verkehr mit lebenden Meiſtern der Tonkunſt, und den Erfahrungen die ich von ihnen machte, kann man ermeſſen, aus welchem Quell meine Sehnſucht nach innigem Meiſterumgang ſich zu ſtärken hatte. Es war nicht tröſtlich, vom Grabe Webers nach ſeinen lebenden Nachfolgern auszuſehen; doch ſollte mir das Hoffnungsloſe dieſes Ausblickes mit der Zeit erſt noch zum recht klaren Bewußtſein kommen. . . . .

Unter dieſen teils nach außen lenkenden Zerſtreuungen, teils nach innen wirkenden Erlebniſſen verbrachte ich den Winter 1844—45; es gelang mir durch äußerſten Fleiß, und durch Benutzung der früheſten Morgenſtunden ſelbſt im Winter, die bereits am Ende des vergangenen Jahres beendigte Kompoſition des „Tannhäuſer" bis im April auch ſchon in der Partitur auszuführen. Für die Niederſchrift der Inſtrumentation hatte ich mir eine beſondre Schwierigkeit dadurch bereitet, daß ich dieſe zum Zweck der Autographierung ſogleich auf das hierzu nötige beſonders präparierte Papier, mit all der hierzu erforderlichen Umſtändlichkeit ausführte. Ich ließ jede Seite ſofort auf Stein abdrucken und in 100 Exemplaren abziehen, in der Hoffnung, von dieſen Exemplaren einen zweckmäßigen Gebrauch für die ſchnelle Verbreitung meines Werkes machen zu können. Mochte dieſe Hoffnung nun in Erfüllung gehen oder nicht, jedenfalls war ich jetzt um 500 Taler, welche die Herſtellung dieſer Exemplare koſtete, ärmer. Welches das Schickſal dieſer mühſeligen, mit ſolchen Opfern hergeſtellten Arbeit war, wird in meiner Biographie wohl auch noch vorkommen; genug, ich begrüßte den Mai mit 100 wohlgefalzten, ſauberen Exemplaren meines endlich ſeit dem „Fliegenden Holländer“ nun wieder fertiggewordenen erſten neuen Werkes, von welchem ſelbſt Hiller, als ich ihm einiges daraus zeigte, eine ganz erträgliche Meinung zu faſſen ſich freundlich bereit erwies.

Dieſe Vorkehrungen für eine ſchnelle Verbreitung des „Tannhäuſer“ zielten auf einen Erfolg, der durch die Nötigungen meiner Lage mir immer erſtrebenswerter erſcheinen mußte. Im Verlaufe eines Jahres, ſeit dem Beginn des Unternehmens der Selbſtherausgabe meiner Opern, war hierfür bereits viel geſchehen; den vollſtändigen Klavierauszug des „Rienzi“ hatte ich ſchon im September des verfloſſenen Jahres 1844 in einem koſtbar ausgeſtatteten Widmungs-Exemplar dem Könige von Sachſen überreicht; auch der „Fliegende Holländer“ war fertig geworden; zweihändige und vierhändige Klavierauszüge von „Rienzi“, ſowie die einzelnen Geſangsnummern aus beiden Opern waren ebenfalls erſchienen oder in der Veröffentlichung begriffen; hierzu hatte ich nun noch die Partituren dieſer beiden Opern durch ſogenannten autographiſchen Umdruck (jedoch nach der Handſchrift eines Kopiſten) in je 25 Exemplaren vervielfältigen laſſen. Vermehrte dieſe neue ſtarke Ausgabe meine Koſten auch in ſehr bedeutendem Maße, ſo ſchien mir doch der Verſuch, durch Zuſendung meiner Partituren die Theater zur Aufführung meiner Opern anzuregen, jetzt unerläßlich, da die koſtbare Herausgabe der Klavierauszüge ſich nur rentieren konnte, wenn endlich die gewünſchte Verbreitung auf den Theatern durchgeſetzt würde. Ich verſandte nun an die bedeutendſten Theater zunächſt die Partitur des „Rienzi“: von einem jeden erhielt ich ſie zurückgeſchickt, von dem Münchener Hoftheater ſogar unausgepackt. Ich wußte genug, und erſparte mir nun die Koſten des Verſuchs mit einer Verſendung des „Holländers“. Geſchäftlich ſpekulativ betrachtet, ſtand die Sache demnach ſo, daß der verhoffte Erfolg des „Tannhäuſer“ auch jene früheren Opern mit nach ſich ziehen ſollte; auch der würdige Hofmuſikalienhändler Meſer, mein wunderlicher, bereits ziemlich bedenklich gewordener Kommiſſionär, mußte notgedrungen auf dieſe Anſicht verfallen. Die

Herausgabe des Klavierauszuges des „Tannhäuſer“, den ich diesmal ſelbſt verfertigte, während mir Röckel den des „Fliegenden Holländer“, ein gewiſſer Klink den des „Rienzi“ verfaßt hatte, ward demnach ſofort in Angriff genommen. Nur gegen den Titel, welcher damals noch „Der Venusberg“ lautete, war Meſer ſo vollſtändig eingenommen, daß er mir ihn auch wirklich ausredete: er behauptete, ich käme nicht unter das Publikum, und hörte nicht, wie man über dieſen Titel die abſcheulichſten Witze machte, welche namentlich von den Lehrern und Schülern der mediziniſchen Klinik in Dresden, wie er meinte, ausgehen müßten, da ſie ſich auf eine nur in dieſem Bereich geläufigere Obſzönität bezögen. Es genügte, eine ſo widrige Trivialität mir bezeichnet zu hören, um mich zu der gewünſchten Änderung zu bewegen: ich fügte dem Namen meines Helden „Tannhäuſer“ die Benennung desjenigen Sagenſtoffes hinzu, welchen ich, urſprünglich der Tannhäuſer-Mythe fremd, mit dieſer in Verbindung gebracht hatte, woran leider ſpäter der ſo von mir geſchätzte Sagen-Forſcher und Erneuerer Simrock Ärger nahm.

„Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf der Wartburg“ ſollte aber dem Publikum bereits in einer ſeiner mittelalterlichen Tendenz entſprechenden Geſtalt auch durch die Ausſtattung des Klavierauszuges vorgeführt werden, und ich ließ deshalb durch unſre Leipziger Offizin beſondre Typen für gotiſche Alphabete zur Wiedergabe des Textes anfertigen, eine nicht geringe Vermehrung der Koſten, mit welcher ich Meſer meine große Zuverſicht auf den Erfolg dieſes Werkes recht eindringlich bekundete. Wir ſtaken bereits ſo tief darin, und die Herbeiſchaffung der nötigen Kapitalien für mein Unternehmen war bereits mit ſo großen Opfern verbunden, daß uns auch gar nichts übrig blieb, als auf eine höchſt bedeutende, günſtige Wendung meiner Angelegenheiten zu rechnen. Andrerſeits war meine Hoffnung auf den „Tannhäuſer“ von der Generaldirektion des Theaters vollſtändig geteilt. Mehrere vorzügliche Dekorationen, welche die beſten Maler der Großen Oper in Paris für Dresden geliefert hatten, und welche, zu dem damals noch üblichen Stil der deutſchen Dekorationsmalerei gehalten, den Eindruck wirklicher Kunſtwerke edelſter Gattung machten, hatten mich veranlaßt, Herrn v. Lüttichau zu beſtimmen, den „Tannhäu-

Bücherei

ſer" von denſelben Künſtlern ausſtatten zu laſſen. Die Beſtellungen hierfür, ſowie die Beſprechungen mit dem Pariſer Maler Desplèchin hatten ſchon im vergangenen Herbſt ſtattgefunden. Alle meine Wünſche wurden genehmigt, namentlich auch die Anfertigung ſchöner und charakteriſtiſcher mittelalterlicher Koſtüme, nach den Zeichnungen meines Freundes Heine in Auftrag gegeben; nur die Beſtellung der Sängerhalle auf der Wartburg verzögerte Herr v. Lüttichau immer von neuem, weil er behauptete, der vor kurzem von den franzöſiſchen Malern für „Oberon" gelieferte Saal Kaiſer Karls des Großen könne mir recht gut auch für meinen Zweck genügen. Es koſtete mich übermenſchliche Anſtrengung, meinem Chef zu beweiſen, daß es hier nicht um einen glänzenden Kaiſerſaal zu tun ſei, ſondern um ein ſzeniſches Bild von genau von mir ins Auge gefaßter Eigentümlichkeit, welches nur nach meinen Angaben ins Leben zu rufen ſei. Da ich endlich ſehr gereizt und unmutig mich erwies, beruhigte er mich und ſagte, er habe gewiß nichts gegen die Anfertigung auch dieſer Halle und wolle ſie ſofort beſtellen, nur hätte er geglaubt, meine Freude auch hierüber zu vergrößern, wenn er es mir etwas ſchwerer mache, weil, was man ſogleich gewährt erhielt, für nichts geachtet würde. Dieſe Sängerhalle ſollte mir noch große Nöten machen. Immerhin war nun alles vortrefflich im Gange; alle Gunſt der vorhandenen Umſtände vereinigte ſich in einem Brennpunkte, welcher auf die für die Eröffnung der Herbſtſaiſon vorbereitete Aufführung meines neuen Werkes ein hoffnungerweckendes Licht warf. Auch war die Spannung darauf nicht gering: zum erſtenmal las ich in einer Korreſpondenz der „Allgemeinen Zeitung" mit bedeutungsvoller Geneigtheit mich erwähnt, als von der Spannung geſprochen wurde, mit welcher man meinem neuen Werke entgegenſah, deſſen Dichtung „mit unverkennbarem poetiſchem Verſtand" verfaßt ſei. So den beſten Hoffnungen mich hingebend, trat ich im Juli meinen diesjährigen Sommerurlaub mit einer Reiſe nach Marienbad in Böhmen an, um dort wegen einer mir und meiner Frau gleichmäßig angeratenen Brunnenkur unſren Erholungsaufenthalt zu nehmen.

Wieder war ich auf dem vulkaniſchen Boden dieſes merkwürdigen und für mich immer anregenden Böhmens; ein wundervoller, faſt nur zu heißer Sommer diente zur Nahrung meiner inneren Heiterkeit. Ich hatte mir vorgenommen, mich der gemächlichſten Lebensweiſe, wie ſie andrerſeits für die ſehr aufregende Kur unerläßlich iſt, hinzugeben. Sorgſam hatte ich mir die Lektüre hierzu mitgenommen, die Gedichte Wolframs von Eſchenbach in den Bearbeitungen von Simrock und San Marte, damit im Zuſammenhang das anonyme Epos vom „Lohengrin“ mit der großen Einleitung von Görres. Mit dem Buche unter dem Arm, vergrub ich mich in die nahen Waldwege, um am Bach gelagert mit Titurel und Parzival in dem fremdartigen, und doch ſo innig traulichen Gedichte Wolframs, mich zu unterhalten. Bald regte aber die Sehnſucht nach eigener Geſtaltung des von mir Erſchauten ſich ſo ſtark, daß ich, vor jeder aufregenden Arbeit während des Genuſſes des Marienbader Brunnens gewarnt, Mühe hatte meinen Drang zu bekämpfen. Hieraus erwuchs mir eine bald beängſtigend ſich ſteigernde Aufregung: der „Lohengrin“, deſſen allererſte Konzeption ſchon in meine letzte Pariſer Zeit fällt, ſtand plötzlich vollkommen gerüſtet, mit größter Ausführlichkeit der dramatiſchen Geſtaltung des ganzen Stoffes, vor mir. Namentlich gewann die an ihm ſo bedeutungsvoll haftende Schwanenſage durch alle um jene Zeit, vermöge meiner Studien mir bekannt gewordenen Züge dieſes Mythenkomplexes, einen übermäßigen Reiz für meine Phantaſie. Eingedenk der ärztlichen Warnung, wehrte ich gewaltſam die Verſuchung zum Niederſchreiben des entſtandenen Planes von mir, und ich wendete dagegen ein energiſches Mittel der ſonderbarſten Art an. Aus wenigen Notizen in Gervinus’ Geſchichte der deutſchen Literatur hatten die Meiſterſinger von Nürnberg, mit Hans Sachs, für mich ein beſondres Leben gewonnen. Namentlich ergötzte mich ſchon der Name des „Merkers“, ſowie ſeine Funktion beim Meiſterſingen, ungemein. Ohne irgend näheres von Sachs und den ihm zeitgenöſſiſchen Poeten noch zu kennen, kam mir auf einem Spaziergang die Erfindung einer drolligen Szene an, in welcher der Schuſter, mit dem Hammer auf den Leiſten, dem zum Singen genötigten Merker, zur Revanche für von dieſem verübte pedantiſche Untaten, als populär handwerklicher Dichter eine Lektion gibt. Alles konzentrierte ſich vor mir in die zwei Pointen des Vorzeigens der mit Kreideſtrichen bedeckten Tafel von ſeiten des Merkers, und des die mit Merkerzeichen gefertigten Schuhe in die Luft haltenden Hans Sachs, womit beide ſich anzeigten, daß „verſungen“ worden ſei. Hierzu konſtruierte ich mir ſchnell eine enge, krumm abbiegende Nürnberger Gaſſe, mit Nachbarn-Alarm und Straßenprügelei als Schluß eines zweiten Aktes, — und plötzlich ſtand meine ganze Meiſterſingerkomödie mit ſo großer Lebhaftigkeit vor mir, daß ich, weil dies ein beſonders heitres Süjet war, es für erlaubt hielt, dieſen weniger aufregenden Gegenſtand, trotz des ärztlichen Verbotes, zu Papier zu bringen. Dies geſchah, und namentlich hoffte ich damit mich vom Befaſſen mit dem „Lohengrin“ befreit zu haben. Doch hatte ich mich getäuſcht: kaum war ich um die Mittagszeit in mein Bad geſtiegen, als ich von ſolcher Sehnſucht, den „Lohengrin“ aufzuſchreiben ergriffen ward, daß ich, unfähig die für das Bad nötige Stunde abzuwarten, nach wenigen Minuten bereits ungeduldig herausſprang, kaum die Zeit zum ordentlichen Wiederankleiden mir gönnte, und wie ein Raſender in meine Wohnung lief, um das mich Bedrängende zu Papier zu bringen. Dies wiederholte ſich mehrere Tage, bis der ausführliche ſzeniſche Plan des „Lohengrin“ ebenfalls niedergeſchrieben war.

Nun fand der Badearzt aber, daß es beſſer ſei, ich gäbe Brunnen und Wanne auf, und ließe mir ein für allemal geſagt ſein, daß ich zu ſolchen Kuren nicht tauge. Meine Aufregung hatte ſo zugenommen, daß der Verſuch des nächtlichen Schlafes in der Regel zu einer Folge von Abenteuern führte. Wir machten einige zerſtreuende Ausflüge, unter andrem nach Eger, welches mich durch ſeine Erinnerungen an Wallenſtein, ſowie durch die originelle Tracht ſeiner Bewohner höchlich anſprach. Mitte Auguſt reiſten wir zurück nach Dresden; meine Freunde freuten ſich meiner übermütig heitren Laune: mir war als ob ich Flügel hätte.

So begann denn nun, als mit September unſre Sänger alle wieder eingetroffen waren, das Studium des „Tannhäuſer“, welches mich bald wieder ernſt und immer ernſter ſtimmte. Die Proben gediehen bald bis dahin, daß die Aufführung, ſoweit ſie durch muſikaliſche Studien vorzubereiten war, in nahe Ausſicht gerückt wurde. Von den beſondren Schwierigkeiten, welche der Darſtellung gerade dieſes Werkes entgegenſtanden, gewann zuerſt Frau Schröder-Devrient einen Begriff, und zwar wurden ſie ihrem Gefühle wie ihrer Einſicht ſo deutlich, daß ſie hierüber ſich zu meinem Unbehagen und meiner Beſchämung mir mitzuteilen wußte. Vor allem ſchon das Gedicht gab ihr hierzu die Anleitung: ſie las mir, bei einem Beſuche, ſehr ſchön und ergreifend die Hauptſzenen des letzten Aktes vor, und frug mich, wo ich denn den Kopf hätte, zu glauben, daß ein ſo kindiſcher Menſch wie Tichatſchek die Akzente für dieſen Tannhäuſer finden könnte. Ich ſuchte ſie und mich auf die Eigenſchaft meiner Muſik hinzulenken, welche ſo genau und beſtimmt den nötigen Akzent zum Ausdruck bringe, daß ich vermeinen müßte, die Muſik ſpräche für den Darſteller, ſelbſt wenn dieſer eben nur ein muſikaliſcher Sänger ſei. Sie ſchüttelte den Kopf und meinte, das möchte ſich hören laſſen, wenn ich von einem Oratorium ſpräche. Nun aber ſang ſie mir nach dem Klavierauszug das Gebet der Eliſabeth vor, und frug mich, ob ich wohl glaubte, daß dieſe Noten durch eine junge hübſche Stimme, ohne eigene Seele und alle die Schärfe der unerläßlichen Herzenserfahrungen, ſich ſo von ſelbſt ſingen würden, daß es meiner Abſicht entſpräche. Ich ſeufzte, und meinte, es müßte eben durch die Kindlichkeit und Jugendlichkeit dieſer Stimme und Darſtellerin ſich diesmal erſetzen. Doch bat ich ſie ſehr, mit meiner Nichte Johanna, welcher die Rolle der Eliſabeth zugeteilt war, ſich hierüber in ein belehrendes Einvernehmen zu ſetzen. Leider war aber in dieſer, wie in keiner Weiſe für die Löſung der Aufgabe des Tannhäuſers zu ſorgen, da mein rüſtiger Freund Tichatſchek durch jeden Verſuch einer Belehrung nur irregemacht werden konnte. So mußte ich mich denn ganz allein auf die Energie der Stimme und des dieſem Sänger beſonders eigenen ſcharfen Sprachtones verlaſſen.

Die Sorge der großen Künſtlerin halte, indem ſie ſich auf die Leiſtungen der eigentlichen Hauptrollen bezog, aber auch noch einen beſondren perſönlichen Grund; ſie wußte nämlich ſelbſt nicht, was mit der Partie der Venus anzufangen, welche ſie, trotz ihres ſehr geringen Umfanges, dennoch gerade der Schwierigkeit und Bedeutung der ideellen Aufgabe wegen, und zum Gelingen des Ganzen beizutragen, übernommen halte.

Von dem nur allzu ſkizzenhaften Ausfall dieſer Partie überzeugte ich mich ſpäter ſo beſtimmt, daß ich, als durch die Pariſer Aufführung die Bearbeitung meines Werkes mir nochmals nahegerückt wurde, in ſehr ausführlicher Weiſe das Verſäumte, und von mir innig Vermißte, durch eine vollſtändige Neugeſtaltung der Partie nachholte. Für jetzt blieb es dabei, daß dieſe Skizze durch keine Kunſt der Darſtellerin zu einer der Idee entſprechenden Ausführung gelangen konnte. Höchſtens wäre durch eine Berufung an die rein ſinnliche Teilnahme des Publikums, durch eine beſonders jugendlich ſchöne Erſcheinung, durch das perſönliche Vertrauen der Darſtellerin auf die Wirkung dieſes phyſiſchen Hilfsmittels, zu irgendwelchem Eindruck zu gelangen geweſen. Das Gefühl davon, daß dieſes Wirkungsmittel ihr jetzt nicht mehr zu Gebot ſtand, lähmte die bereits in das Matronenhafte ſich zeichnende große Künſtlerin und erhielt ſie in der Befangenheit, welche ihr die Anwendung der gewöhnlichſten Mittel des Gefallens verwehrte. Mit einem verzweifelungsvollen Lächeln äußerte ſie ſich einmal über die Unmöglichkeit die Venus darzuſtellen, welche einfach ſchon aus der einen Unmöglichkeit entſpringe, ſie im richtigen Koſtüm zu geben: „Um Gotteswillen, was ſoll ich denn als Venus anziehen? Mit einem bloßen Gürtel geht es doch nicht. Nun wird eine Redouten-Puppe daraus; Sie werden Ihre Freude haben!“ —

Im ganzen vertraute ich für alles jedoch immer noch auf die Wirkung des reinen muſikaliſchen Enſembles, welches ſich auch in den Orcheſterproben ſehr ermutigend herausſtellte. Schon Hiller hatte beim Durchblick der Partitur mit völliger Verwunderung mir den Lobſpruch gemacht, daß mäßiger zu inſtrumentieren gewiß nicht möglich ſei. Die charakteriſtiſche und zarte Sonorität des Orcheſters erfreute mich ſelbſt ſehr, und beſtärkte mich in dem Vorſatz, von der äußerſten Sparſamkeit in der Anwendung der Orcheſtermittel auszugehen, und ſo die Möglichkeit der Fülle von Kombinationen zu gewinnen, deren ich zu meinen ſpäteren Werken bedurfte. Nur meine Frau vermißte in den Orcheſterproben bereits die Trompeten und Poſaunen, die im „Rienzi“ immer eine ſo glänzende Friſche unterhalten hätten. Konnte ich hierzu lächeln, ſo mußte ich doch ihrem ängſtlichen Schreckgefühl, welches ſie bei einer der Theaterproben durch die Wahrnehmung der matten Wirkung des „Sängerkrieges“ erhalten hatte, eine ernſtere Beachtung geben. Sie hatte, vom Standpunkte des Publikums ausgehend, welches in irgendwelcher Weiſe immer unterhalten oder angeregt ſein will, ſehr richtig eine höchſt bedenkliche Seite der ſich vorbereitenden Darſtellung berührt. Nur mußte ich ſogleich deutlich erkennen, woran es lag, und daß mir weniger der Fehler einer irrigen Konzeption, als der einer leichtſinnigen Überwachung der Ausführung vorzuwerfen war. Ich befand mich bei der Konzeption dieſer Szene unbewußt nämlich vor dem weſentlichen Dilemma, in welchem ich mich für alle Zukunft zu entſcheiden hatte. Sollte dieſer Sängerkrieg ein Arienkonzert ſein, oder ein poetiſch-dramatiſcher Wettſtreit? Der Charakter des eigentlichen Operngenres erforderte (und in dieſer Meinung iſt noch heutzutage ein jeder, der durch eine vollkommen glückliche Ausführung meiner Szene nicht den richtigen Eindruck von der Sache gewonnen hat), daß hier eine Nebeneinander- und Gegenüberſtellung von Geſangsevolutionen ſtattgefunden hätte, und zwar, daß die verſchiedenen Geſangsſtücke, rein muſikaliſch, durch Anwendung merklich abwechſelnder Rhythmen und Taktarten, in dem Sinne ſich unterhaltend ausnähmen, wie z. B. in der Zuſammenſtellung eines Konzertprogramms darauf geſehen werden muß, daß durch mannigfaltigſten Wechſel, ganz von ſich, eine gewiſſermaßen ſchon durch ſtete Überraſchung herbeigeführte Unterhaltung entſteht. Dies war nun ganz und gar nicht meine Abſicht; und meine wirkliche Abſicht war nur zu erreichen, wenn es mir möglich wurde diesmal, zum allererſten Male in der Oper, den Zuhörer zur Teilnahme an einem dichteriſchen Gedanken durch Verfolgung aller ſeiner nötigen Entwickelungsphaſen zu zwingen; denn nur aus dieſer Teilnahme ſollte die Ermöglichung des Verſtändniſſes der Kataſtrophe herbeigeführt werden, welche diesmal durch keinerlei äußeren Anlaß, ſondern lediglich aus der Entwickelung von Seelenvorgängen herbeigeführt werden mußte. Deshalb die muſikaliſch äußerſt mäßige, breite, dem Verſtändnis der poetiſchen Rede nicht nur nicht hinderliche, ſondern, nach meinem Dafürhalten, beſonders förderliche Anlage, und der erſt mit der Erhitzung der Leidenſchaft ſich ſteigernde rhythmiſche Aufbau der Melodie, in keiner Weiſe willkürlich unterbrochen durch unnötige modulatoriſche und rhythmiſche Wendungen; deshalb die ſparſamſte Benutzung der Orcheſterinſtrumente für die Begleitung, und die abſichtliche Verſagung aller der rein muſikaliſchen Wirkungsmittel, welche erſt allmählich, da wo die Situation ſich ſo ſteigert, daß nur noch das Gefühl, faſt kaum mehr aber der Gedanke zum Erfaſſen des Vorganges nötig iſt, in das Spiel geſetzt wurden. Niemand konnte mir leugnen, daß ich die richtige Wirkung hiervon erzielte, ſobald ich ſelbſt am Klavier den ganzen Sängerkrieg vortrug. Hier aber lag nun gerade die für alle meine zukünftigen Erfolge ſo entſcheidende Schwierigkeit, nämlich auch von unſern Opernſängern dies ganz in der von mir gewollten Weiſe ausgeführt zu haben. Die auf Mangel an Erfahrung hiervon beruhende Vernachläſſigung, die ich mir ſchon beim „Fliegenden Holländer" hatte zuſchulden kommen laſſen, kam mir nun diesmal in ihrer ganzen Schädlichkeit zum Bewußtſein; und mit größtem Eifer ſann ich jetzt darauf, wie es anzufangen ſei, die richtige Vortragsweiſe meinen Sängern beizubringen. Leider war es unmöglich auf Tichatſchek zu wirken, weil, wie ich ſchon ſagte, vollends alles zu fürchten war, wenn er durch Einreden von Dingen, die ihm durchaus unfaßlich waren, befangen und verwirrt gemacht wurde. Er war ſich der großen Vorzüge bewußt, mit metallreicher Stimme muſikaliſch und rhythmiſch gut und richtig zu ſingen, und zugleich mit vernehmbarſter Deutlichkeit auszuſprechen. Daß dies eben alles jedoch nicht genügte, hatte ich nun aber zu meinem eigenen Erſtaunen erſt zu erfahren, und als ich gar in der erſten Aufführung mit Schrecken gewahrte, daß, was mir unbegreiflicherweiſe in den Proben entgangen war, Tannhäuſer am Schluſſe des Sängerkrieges ſeinen, mit wahnſinniger Ekſtaſe und Vergeſſen aller Gegenwart an die Venus gerichteten Lobgeſang, zärtlich ſchwelgend unmittelbar an Eliſabeth, vor welche er damit hintrat, richtete, gedachte ich allerdings der Mahnung der Schröder-Devrient ungefähr in der Weiſe wie Cröſus, als er auf dem Scheiterhaufen: „O Solon! Solon!" rief.

Während mir nun von dem, an ſich durch größere Lebhaftigkeit und melodiſchen Reiz ſich auszeichnenden, Element des Tannhäuſer in dieſem Sängerkrieg, trotz der muſikaliſchen Vorzüglichkeit meines Sängers, alles verunglückte, gelang mir dagegen von der andren Seite her ein neues, ich glaube faſt ſagen zu können, bisher in der Oper noch nie ſo deutlich hervorgetretenes, Element in das Leben zu rufen! Ich hatte den noch jungen Baritoniſten Mitterwurzer — einen ſonderbar verſchloſſenen, unumgänglichen Menſchen — in einigen ſeiner Rollen mit Aufmerkſamkeit beobachtet, und bei ſeiner weichen, anmutigen Stimme die ſchöne Fähigkeit, den inneren Ton der Seele erbeben zu machen, wahrgenommen. Ihm hatte ich den „Wolfram“ anvertraut, und hatte allen Grund, bisher mit ſeinem Eifer und dem guten Erfolge ſeines Studiums zufrieden zu ſein. An ihn mußte ich mich daher halten, um meine bisher unausgeſprochenen Anforderungen bis in ihre letzten Konſequenzen zur Geltung zu bringen, wenn ich, namentlich für dieſen ſo problematiſchen Sängerkrieg, die Richtigkeit meiner Abſicht und meines Verfahrens zur Erkenntnis bringen wollte. Ich nahm mit ihm nun vor allem den Eröffnungsgeſang dieſer Szene vor, und war, nachdem ich ihm dieſen in meiner Weiſe auf das eindringlichſte vorgetragen hatte, zunächſt allerdings erſtaunt darüber, wie neu und ſchwierig dieſer Vortrag ihm erſchien. Er fühlte ſich ganz außer ſtand es mir nachzumachen, verfiel bei jedem Verſuche ſogleich wieder in das banale Herunterſingen, welches mir deutlich zeigte, daß er bisher auch an dieſem Stücke noch nichts weiter erkannt hatte, als die anſcheinend rezitativiſche Phraſe mit gewiſſen beliebigen Inflexionen, welche je nach dem Bedarf der Stimmgebung, nach reinem Operngeſangsbelieben, ſo oder auch anders gegeben werden konnten. Auch er war über ſeine Unfähigkeit, es mir nachzumachen, erſtaunt, zugleich aber von der Neuheit und Richtigkeit meines Verfahrens und der hierauf begründeten Anforderungen ſo ergriffen, daß er mich bat, für jetzt mit ihm keine weiteren Verſuche mehr anſtellen zu wollen, dagegen es ihm zu überlaſſen, ſich in der ihm erſchloſſenen neuen Welt auf ſeine Weiſe zurechtzufinden. In mehreren Proben deutete er jetzt ſeinen Geſang mit halber Stimme, wie um darüber hinwegzukommen, nur an: dagegen erlebte ich nun in der letzten Hauptprobe an ſeiner, jetzt mit voller Hingebung gelöſten Aufgabe, einen ſo bedeutſamen Erfolg, daß dieſer mir bis auf den heutigen Tag als ein Anker der Hoffnung für die Möglichkeit des Gewinnes und der richtigen Ausbildung der mir nötigen Darſteller, trotz aller Verderbtheit unſres Opernweſens, für alle Zukunft wirkungsvoll geblieben iſt. Der Eindruck dieſes Geſanges, für deſſen richtige Wiedergabe der ganze Menſch in Haltung, Blick und Miene ſich vollkommen umgewandelt und neu geſchaffen hatte, wurde ſehr merkwürdiger Weiſe auch zum Ausgangspunkt des endlich erzielten Verſtändniſſes meines ganzen Werkes von ſeiten des Publikums; wie überhaupt die ganze Rolle des Wolfram, welche Mitterwurzer, durch die Löſung dieſer einen Aufgabe zum vollen Künſtler umgeſchaffen, durchweg gleichmäßig ſchön und ergreifend durchführte, zum eigentlichen Rettungsanker für mein, durch den ungenügenden Erfolg der erſten Aufführung höchſt bedrohtes Werk wurde.

Neben ihm trat die Geſtalt der „Eliſabeth“ einzig als wirklich ſympathiſch hervor. Die jugendliche Erſcheinung meiner Nichte, die ſchlanke hohe Geſtalt, der entſchieden deutſche Stempel ihrer Phyſiognomie, die damals noch unvergleichlich ſchöne Stimme, der oft kindlich rührende Ausdruck, halfen ihr, bei gut geleiteter Verwertung ihres unverkennbaren theatraliſchen, wenn auch nicht dramatiſchen, Talentes, die Herzen des Publikums entſcheidend zu gewinnen. Sie wurde durch dieſe Leiſtung ſchnell berühmt; und noch in ſpäteren Jahren wurde mir, ſobald von einer Aufführung des „Tannhäuſers“ mir gemeldet wurde, in welcher ſie mitgewirkt, ſtets berichtet, daß der Erfolg desſelben faſt einzig nur ihr zu verdanken geweſen wäre. Wunderlicherweiſe hörte ich bei ſolchen Gelegenheiten faſt immer nur ihr mannigfaltiges und höchſt einnehmendes Spiel beim Empfang der Gäſte auf der Wartburg rühmen; ich erkannte darin den andauernden Erfolg unglaublicher Bemühungen, welche ich und mein hierfür ſehr erfahrener Bruder uns in betreff dieſes Spieles gegeben hatten. Leider iſt aber für alle Zeiten es unmöglich geblieben, ihr den richtigen Vortrag des Gebetes im dritten Akte beizubringen; ich kam hierfür ganz in den Fall wie mit Tichatſchek, und hatte wieder: „O Solon, Solon?“ zu rufen, als ich nach der erſten Aufführung dieſem Tonſtücke eine große Kürzung beibringen mußte, wodurch es ſeiner Bedeutung, nach meinem Sinne, für immer verluſtig ging. Wie ich höre, hat die, eine Zeitlang für eine wahrhaft große Künſtlerin geltende Johanna, es wirklich auch nie ſo weit gebracht, ſich dieſes Gebetes vollſtändig zu bemächtigen, was andrerſeits einer franzöſiſchen Sängerin, Frl. Marie Sax in Paris, zu meiner größten Befriedigung vollſtändig gelang.

Wir waren im Anfang des Oktober bereits ſo weit in unſrem Studium vorgerückt, daß einer ſehr baldigen Aufführung nichts mehr entgegenſtand als die Beſchaffung des theatraliſch dekorativen Teiles derſelben. Sehr ſpät trafen erſt einige der in Paris beſtellten Dekorationen ein. Von vorzüglicher Wirkung und vollſtändig gelungen war das Wartburg-Tal. Das Innere des Venusberges machte mir dagegen viel zu ſchaffen: der Maler hatte mich nicht verſtanden, Boskette mit Statuen, wie ſie ſelbſt an Verſailles erinnerten, in einer wilden Berghöhle angebracht, und jedenfalls nicht gewußt wie er den Charakter des Grauenhaften mit dem Verlockenden in Einklang bringen ſollte. Ich mußte auf große Änderungen dringen, namentlich auf das Übermalen der Boskette und Statuen, was Zeit koſtete. Die Verhüllung dieſer Grotte in den roſigen Nebel, aus welchem ſchließlich das Wartburg-Tal hervorbricht, mußte ganz neu, nach einer beſondren Erfindung, welche ich hierfür anzugeben hatte, zur Ausführung gebracht werden. Die Hauptkalamität ergab ſich aber aus der Verzögerung in der Ankunft der Dekoration der Sängerhalle; auf das leichtfertigſte von Paris aus hingehalten, verging Tag auf Tag, während im übrigen alles bis zur Generalprobe in faſt ermüdender Weiſe durchprobiert war. Täglich wanderte ich nach dem Eiſenbahnhof, durchſtöberte alle Ballen und Kiſten: keine Sängerhalle kam. Endlich ließ ich mich beſtimmen, um die längſt angekündigte erſte Aufführung nicht weiter zu verzögern, den von Lüttichau anfänglich mir beſtimmten Saal Karls des Großen aus „Oberon" für die Sängerhalle zu ſubſtituieren, was mich, der ich in allem auf beſtimmte poetiſche Wirkung ausging, ein empfindliches Opfer koſtete. Wirklich trug die Wiedererſcheinung dieſes bereits in vielen Aufführungen des „Oberon" zur Genüge produzierten Kaiſerſaales, beim Aufrollen des Vorhanges im zweiten Akt, nicht wenig zu den Enttäuſchungen des Publikums, welches von dieſer Oper in jedem Betreff die erſtaunlichſten Überraſchungen erwartete, bei.

Am 19. Oktober ging die erſte Aufführung vor ſich. Am Morgen dieſes Tages ließ ſich eine vornehme, ſchöne junge

Dame durch den Konzertmeiſter **Lipinski** bei mir einführen; es war dies Frau **Kalergis**, eine Nichte des ruſſiſchen Staatskanzlers Grafen v. **Neſſelrode**, welche durch **Liſzt** in enthuſiaſtiſch anregender Weiſe für mich gewonnen worden, und jetzt in Dresden angekommen war, um dem Wunder der Kreierung meines neueſten Werkes beizuwohnen. Dieſe ſchmeichelhafte Erſcheinung durfte ich mit Recht für ein gutes Anzeichen halten. Wenn ſie für diesmal mit dem Eindruck, den ſie durch eine ſehr unklare Aufführung und Aufnahme erhielt, gewiß mit einiger Betroffenheit, wie enttäuſcht, ſich wieder von mir wandte, ſo hatte ich doch im Verlaufe meines Lebens genügend mich deſſen zu erfreuen, was dieſer erſte Eindruck in der energiſchen, bedeutenden Frau gepflanzt und genährt hatte. — Ein wunderliches Gegenſtück zu dieſem Beſuch bildete die, mit einigen Opfern ſeinerſeits erkaufte Ankunft eines ſonderbaren Menſchen, C. **Gaillard**, des Herausgebers einer vor kurzem begonnenen Berliner muſikaliſchen Zeitung, in welcher ich mit Staunen die erſte und einzige durchaus günſtige, und bedeutend eingehende Beſprechung meines „Fliegenden Holländers“ geleſen hatte. Zu ſo großem Gleichmut gegen das Verhalten der Rezenſentenwelt ich mich notgedrungen bereits auch gewöhnt hatte, wirkte doch jener Aufſatz ſehr eindrucksvoll auf mich, und ich forderte den mir perſönlich ganz unbekannten Menſchen auf, nach Dresden zu kommen und der erſten Aufführung des „Tannhäuſer“ beizuwohnen. Wirklich kam er, und zu meiner Rührung lernte ich in ihm einen in dürftigen Verhältniſſen mühſam ſich abquälenden, von verzehrender Kränklichkeit bedrohten, jungen Mann kennen, welcher ohne Anſpruch auf jede Entſchädigung, ja nur gaſtliche Bewirtung zu machen, rein ſeiner Ehrenpflicht gefolgt zu haben glaubte, als er meinem Rufe nachkam. Seinen Kenntniſſen und Fähigkeiten merkte ich wohl an, daß er zu keinem großen Einfluß berufen ſein würde; wogegen ſein redliches Gemüt und ſein empfänglicher Verſtand mich mit wahrer Achtung für den armen Menſchen erfüllten, der, ohne es eben weit gebracht zu haben, nach einigen Jahren zu meinem Bedauern ſeiner Kränklichkeit erlag, nachdem er von ſeiner Treue und Sorgfalt für mich auch unter den ſchwierigſten Umſtänden nie gewichen war. — Außerdem hatte ſich bereits aber ſeit etwas länger meine bis dahin mir ebenfalls unbekannt gebliebene, durch die Aufführung des „Fliegenden Holländer“ in Berlin mir gewonnene Freundin, Alwine Frommann, eingefunden. Ich machte ihre perſönliche Bekanntſchaft bei Frau Schröder-Devrient, mit der ſie bereits befreundet war, und welche ſie mir lächelnd als eine von mir gemachte feurige Eroberung ankündigte. Bereits in nicht mehr jugendlichem Alter, und ohne allen Anſpruch auf phyſiognomiſche Bevorzugung, ſtand ihr nichts als ein vorzüglich ſcharf blickendes, beredtes Auge zur Verfügung, um ihre bedeutende Seelenbegabung ſchon durch ihr Äußeres mitzuteilen. Sie war Schweſter des Buchhändlers Frommann in Jena, und wußte viel Intimes von Goethe zu erzählen, welcher im Hauſe dieſes Bruders wohnte, wenn er ſich in Jena aufhielt. Unter dem Titel einer Vorleſerin war ſie aber beſonders der damaligen Prinzeſſin Auguſta von Preußen nahegetreten, und durfte von denjenigen, die ihr Verhältnis zu der hohen Frau näher kennen lernten, faſt wohl als ihre Freundin und Vertraute angeſehen werden. Nichtsdeſtoweniger lebte ſie in äußerſt dürftiger Lage, und ſchien ſtolz darauf, durch ihr beſcheidenes Talent als Arabesken-Malerin ſich eine Art von Unabhängigkeit zu ſichern. Mit großer Treue iſt ſie mir ſtets zugetan geblieben, wie ſie jetzt bereits zu den wenigen gehörte, welche unbeirrt durch den mißlichen Eindruck der erſten Aufführung des „Tannhäuſer“, ſich ſchnell, beſtimmt und mit großer Innigkeit für dieſe meine neueſte Arbeit erklärten.

Was dieſe Aufführung nun ſelbſt betraf, ſo ſtelle ich die von mir dabei gemachten ſehr lehrreichen Erfahrungen in folgenden Zuſammenhang. Der wirkliche Fehler meiner Arbeit, deſſen ich bereits gelegentlich Erwähnung tat, lag in der nur ſkizzenhaften und unbeholfenen Ausführung der Rolle der „Venus“, ſomit der ganzen großen Einleitungsſzene des erſten Aktes. Auf die theatraliſche Darſtellung hatte dieſer Fehler den Einfluß, daß es in ihr zu keiner eigentlichen Wärme, zumal nicht zu der hocherregten Spannung der Leidenſchaft kam, welche, der dichteriſchen Konzeption nach, von hier aus die Empfindung des Zuſchauers ſo ſtark imprimieren muß, daß das Gedenken der Kataſtrophe, auf welche dieſe Szene ausgeht, mit tragiſcher Beklemmung auf den Erfolg der weiteren Entwickelung des

Dramas vorbereiten ſoll. Dieſe große Szene mißlang vollſtändig, trotzdem eine ſo wahrhaft große Künſtlerin, wie Frau Schröder-Devrient, und ein ſo ungemein begabter Sänger, wie Tichatſchek, einzig ſie auszuführen hatten. Vielleicht hätte das Genie der Devrient ganz aus ſich noch den richtigen Akzent für die Leidenſchaftlichkeit dieſer Szene gewonnen, wenn ſie nicht grade mit einem Sänger zu tun gehabt hätte, welcher, an ſich für jeden dramatiſchen Ernſt unbefähigt, auch in ſeiner natürlichen Begabung nur für freudige oder deklamatoriſch energiſche Akzente organiſiert, für den Ausdruck des Schmerzes und des Leidens aber ganz und gar ohne Anlagen war. Das Publikum erwärmte ſich erſt einigermaßen bei dem rührenden Geſang des „Wolfram“ und der Schlußſzene dieſes Aktes. Auch Tichatſchek wirkte dann durch den Jubel ſeiner Stimme in dem Finalſatze ſo hinreißend, daß man mir nachher verſicherte, nach dieſem erſten Akte habe eine vortrefflich erregte Stimmung im Publikum geherrſcht. Dieſe unterhielt und ſteigerte ſich im Verlaufe des zweiten Aktes, in welchem „Eliſabeth“ und „Wolfram“ höchſt ſympathiſch wirkten; nur verſchwand der Held des Dramas, „Tannhäuſer“, immer mehr, und verlor ſich ſo gänzlich aus der Sphäre dieſer Sympathie, daß er in der Schlußſzene, gleich als ob dieſer Vorfall auf ihn ſelbſt drücke, in wehmütig gebeugter Haltung ſpurlos ſich verlor. Das entſcheidende Gebrechen ſeiner Darſtellung lag darin, daß es ihm unmöglich war, den richtigen Ausdruck für die Stelle des großen Adagio-Satzes des Finales, welche mit den Worten beginnt: „Zum Heil den Sündigen zu führen, die Gottgeſandte nahte mir“, zu finden. Über die Wichtigkeit dieſer Stelle habe ich mich in meiner ſpäter geſchriebenen Anleitung zu einer Aufführung des „Tannhäuſer“ ausführlich mitgeteilt; ich mußte ſie, da ſie bei der ausdrucksloſen Wiedergabe durch Tichatſchek nur als lähmende Länge wirkte, von der zweiten Aufführung an gänzlich auslaſſen. Weil ich den mir ſo ergebenen, und in ſeiner Art wirklich ſo verdienſtvollen Tichatſchek nicht kränken wollte, gab ich an, mich überzeugt zu haben, daß dieſe Stelle verfehlt ſei; da nun außerdem Tichatſchek als der ſelbſt von mir bevorzugte Repräſentant der Helden meiner Opern galt, ging von hier die Auslaſſung dieſer mir ſo grenzenlos wichtigen

Stelle, als von mir gutgeheißen und verlangt, in alle ſpäteren Aufführungen des „Tannhäuſer“ über, und ich habe ſchon aus dieſem Grunde mir über die Bedeutung des ſpäteren allgemeinen Erfolges dieſer Opfer auf den deutſchen Theatern keine Illuſion gemacht. Mein Held, der in der Wonne wie im Weh ſtets mit äußerſter Energie ſich kundgeben ſollte, ſchlich am Schluſſe des zweiten Aktes, in ſanft ergebener Haltung, als armer Sünder ſich davon, um im dritten Akte mit weicher Reſignation, und in einer auf die Erregung eines freundlichen Bedauerns berechneten Haltung, wieder zu erſcheinen. Nur der von ihm wiedergegebene Bannſpruch des Papſtes ward von dem Sänger mit ſeiner gewohnten rhetoriſchen Tonfülle ſo energiſch zum Anhören gebracht, daß man ſich freute, die begleitenden Poſaunen von ihm vollkommen beherrſcht zu hören. War nun durch den hier angedeuteten Grundfehler in der Darſtellung der Hauptfigur das Publikum durchaus in unklarer und unbefriedigter Spannung über die Bedeutung des Ganzen erhalten worden, ſo trug mein eigener, aus Unerfahrenheit auf dieſem neuen Felde der dramatiſchen Konzeption entſprungener Fehler in der Ausführung der Schlußſzene vollends dazu bei, auch über die reale Bedeutung der ſzeniſchen Vorgänge in höchſt ſchädliche Ungewißheit zu verſetzen. In der hier noch ausgeführten erſten Bearbeitung hatte ich die neue Verſuchung der Venus, den treuloſen Geliebten wieder an ſich zu ziehen, nur als einen viſionären Vorgang des in Wahnſinn ausbrechenden „Tannhäuſer“ dargeſtellt; nur ein rötliches Erdämmern des in der Ferne ſichtbaren Hörſelberges ſollte äußerlich die grauenhafte Situation verdeutlichen. Auch die entſcheidende Verkündigung des Todes der Eliſabeth ging nur als ein Akt der divinatoriſchen Begeiſterung des Wolfram vor ſich; einzig durch das von ebenfalls ſehr ferne her vernehmbare Läuten des Totenglöckchens, und durch den kaum bemerkbaren Schein von Fackeln, welche den Blick auf die entlegene Wartburg ziehen ſollten, ward die Veranlaſſung hierzu auch dem zuſchauenden Publikum anzudeuten verſucht. Der ganz ſchließlich auftretende Chor der jüngeren Pilger, welchen ich damals den ergrünenden Stab ſelbſt noch nicht zu tragen gab, und welche das Wunder ſomit nur durch Worte, nicht aber durch ein äußeres Zeichen verkündeten, wirkte, da ich ihm auch rein muſikaliſch durch eine zu lang andauernde, ungebrochene Monotonie in der Begleitung ſchadete, unentſcheidend und unklar.

Als endlich der Vorhang fiel, hatte ich weniger aus der Haltung des immerhin ſich freundlich und beifällig bezeigenden Publikums, als aus meiner eigenen inneren Erfahrung die Überzeugung des, durch Unreife und Ungeeignetheit der Darſtellungsmittel herbeigeführten, Mißglückens dieſer Aufführung meines Werkes gewonnen. Mir lag es wie Blei in den Gliedern, und einigen Freunden, welche nach der Vorſtellung ſich einfanden, und zu denen wiederum meine gute Schweſter Clara mit ihrem Manne gehörte, teilte ſich die gleiche drückende Stimmung unabweislich mit. Ich faßte noch über Nacht die nötigen Entſchlüſſe zur Abhilfe der irgendwie zu verbeſſernden Gebrechen unſrer Aufführung für die am zweiten Tag angeſetzte Wiederholung. Wo der Hauptfehler ſtak, fühlte ich, durfte es aber kaum ausſprechen; bei dem mindeſten Verſuche, Tichatſchek einen anregenden Aufſchluß über das Charakteriſtiſche ſeiner Aufgabe zu verſchaffen, mußte ich ſogleich vor der Erkenntnis der Unmöglichkeit hiervon zurückſcheuen: leicht hätte ich ihn ſo befangen und verſtimmt machen können, daß er unter irgendwelchem Vorwande den „Tannhäuſer" gar nicht wieder geſungen hätte. Ich geriet daher auf den einzig mir offen ſtehenden Ausweg zur Verſicherung nötiger Wiederholungen meiner Oper, die Schuld der Unwirkſamkeit ſeiner Partie auf mich zu nehmen, um ſo dazu zu gelangen, wenigſtens entſcheidende Kürzungen darin vornehmen zu können, durch welche ich zwar die Hauptrolle in ihrer dramatiſchen Bedeutung tief herabſetzte, dennoch es aber möglich machte, daß die unvollkommene Ausführung derſelben nicht noch behindernd auf das Gefallen der andren, anſprechenderen Partien der Oper einwirkte. Ich hoffte ſomit, wenn auch tief innerlichſt gedemütigt, meinem Werke durch die zweite Aufführung von entſcheidendem Nutzen zu ſein, und an nichts lag mir mehr, als daß dieſe Aufführung ſo ſchnell als möglich vor ſich ginge. Allein Tichatſchek war heiſer geworden, und ich mußte volle acht Tage mich gedulden.

Ich kann kaum beſchreiben was ich in dieſen acht Tagen gelitten habe. Es ſchien faſt, als ſollte dieſe Verzögerung gänzlich verderblich für mein Werk werden. Jeder Tag, welcher zwiſchen der erſten und zweiten Aufführung verſtrich, ließ den Erfolg jener erſten immer problematiſcher erſcheinen, bis er endlich geradewegs als ein anerkannter Mißerfolg dargeſtellt wurde. Während das große Publikum ſeiner ärgerlichen Verwunderung darüber Luft machte, daß ich dem deutlich mir kundgegebenen Gefallen desſelben an der Richtung meines „Rienzi“, mit der Konzeption dieſes neuen Werkes keine Beachtung geſchenkt hatte, waren ſelbſt gewogene und ſinnigere Freunde meiner Kunſt in wahrer Perplexität über das Unwirkſame meiner Arbeit, die ihnen, in den Hauptteilen unverſtändlich geblieben, an und für ſich fehlerhaft entworfen und ausgeführt dünkte. Die Rezenſenten ſtürzten ſich mit unverhohlener Freude, wie Raben auf ein bereits ihnen hingeworfenes Aas. Selbſt die Leidenſchaften und Befangenheiten des Tages wurden von ihnen hereingezogen, um nach Möglichkeit über mich zu verwirren und mir zu ſchaden. Es war die Zeit, wo die Czersky- und Rongeſche deutſch-katholiſche Agitation, als höchſt verdienſtlich und liberal, alles in Bewegung ſetzte. Man fand nun heraus, daß ich eine reaktionäre Tendenz mit dem „Tannhäuſer“ herausfordernd eingeſchlagen habe, da es erſichtlich ſei, daß, wie Meyerbeers „Hugenotten“ den Proteſtantismus, ſo mein „Tannhäuſer“ den Katholizismus verherrlichen ſolle. Das Gerücht, von der katholiſchen Partei für den „Tannhäuſer“ beſtochen worden zu ſein, blieb mir alles Ernſtes längere Zeit anhaften; während man mich dadurch um meine Popularität zu bringen ſuchte, hatte ich die ſonderbare Ehre, von einem Herrn Rouſſeau, bis dahin Redakteur der preußiſchen Staatszeitung, und mir bekannt durch eine herunterreißende Kritik meines „Fliegenden Holländers“, brieflich und endlich perſönlich um meine Freundſchaft und Allianz beworben zu werden. Er meldete mir nämlich, daß er von Berlin, wohin er von Öſterreich aus beordert geweſen um die katholiſchen Tendenzen zu befördern, nachdem er über die Fruchtloſigkeit dieſer Bemühungen betrübende Erfahrungen geſammelt hatte, ſich nun wieder nach Wien zurückwende, um ungeſtört in demjenigen Elemente fortan ſich behagen zu können, dem auch ich mit meinem „Tannhäuſer“ ſo innig angehörend mich bekundet hätte. — Der in ſeiner Art merkwürdige „Dresdener Anzeiger“, das Lokal-Abhilfsorgan für Verleumdungs- und Klatſchbedürfnis, lieferte täglich Neues in dem bezeichneten auf meinen Schaden tendierenden Sinne. Endlich bemerkte ich, daß auch kurze witzige und ſehr energiſche Abfertigungen ſolcher Angriffe und Aufmunterungen für mich erſchienen, worüber ich längere Zeit ſehr verwundert war, da ich wohl wußte, daß nur Feinde, nie aber die Freunde in ſolchen Fällen ſich bemühen, bis ich unter Lachen von **Röckel** herausbekam, daß er und Freund **Heine** dieſen ganzen Ermunterungs-Feldzug für mich allein durchgeführt hatten.

Das Üble, was ich von dieſer Seite her erfuhr, war mir nur läſtig, weil ich eben in dieſen Unglückstagen verhindert war, mich durch mein Werk ſelbſt wiederum vernehmen zu laſſen. **Tichatſchek** blieb heiſer: es hieß, er wolle gar nicht wieder in meiner Oper ſingen. Von Herrn v. **Lüttichau** hörte ich, daß er, über den geringen Erfolg des „Tannhäuſer“ erſchrocken, ſogleich zu dem Befehl bereit geweſen ſei, die immer noch erwartete Dekoration der Sängerhalle abzubeſtellen oder zurückzuweiſen. Über die hiermit bekundete Mutloſigkeit erſchrak ich ſo ſehr, daß ich nun wirklich ſelbſt den „Tannhäuſer“ faſt ſchon für tot hielt. Welcher Einblick von dieſer Stimmung aus in meine ganze Lage ſich mir eröffnete, läßt ſich nach meinen Mitteilungen, namentlich über mein Verlagsunternehmen, leicht ermeſſen.

Dieſe furchtbaren acht Tage dehnten ſich mir zu einer endloſen Ewigkeit aus. Ich ſcheute mich jemanden zu ſehen, und doch mußte ich mich eines Tages in die **Meſer**ſche Muſikhandlung begeben; dort traf ich **Gottfried Semper** an, welcher ſich eben ein Textbuch des „Tannhäuſer“ kaufte. Mit ihm hatte ich mich kurz zuvor bei einer Beſprechung dieſes Stoffes auf das heftigſte ereifert: er wollte nämlich von dem minneſängerlichen und pilgerfahrtbereiten Mittelalter für die Kunſt durchaus nichts wiſſen, und gab mir zu verſtehen, daß er mich um der Wahl eines ſolchen Stoffes willen geradeswegs verachte. Während mir nun **Meſer** bezeugte, daß nicht die mindeſte Nachfrage nach den erſchienenen Nummern meines „Tannhäuſers“ ſtattgefunden habe, war ſonderbarerweiſe mein leidenſchaftlicher Antagoniſt der einzige, der wirklich davon etwas kaufte und bezahlte. Mit einem eigentümlichen befangenen Ernſte ſagte er mir, man müſſe doch die Sache ordentlich und genau kennen lernen, wenn man ſich einen richtigen Begriff davon machen wolle, und ihm ſtehe dazu leider nichts andres als das Textbuch offen. Dieſe Begegnung gerade mit Semper, ſo wenig ſie dem Anſchein nach ſagen mochte, iſt mir als ein erſtes, ernſtlich ermutigendes Anzeichen in der Erinnerung geblieben.

Von größtem Troſt war mir aber Röckel, welcher in dieſen für mich ſo aufregungsvollen Leidenstagen in eine für das ganze Leben entſcheidende innige Beziehung zu mir kam. Er hatte, ohne daß ich etwas davon wußte, unermüdlich für mich diſputiert, erklärt, geſtritten und geworben, und hatte ſich dadurch zu einer wahren Begeiſterung für den „Tannhäuſer“ erhitzt. Am Vorabende der endlich bevorſtehenden zweiten Aufführung trafen wir uns bei einem Glas Bier zuſammen; ſeine wahrhaft verklärte Miene wirkte auch erheiternd auf mich; der Humor ſtellte ſich ein: nachdem er lange meinen Kopf betrachtet, ſchwor er, ich ſei nicht umzubringen, ich habe etwas an mir was in meinem Blute liegen müſſe, weil es ſich ſelbſt an meinem, im übrigen ſo ſehr mir unähnlichen, Bruder Albert wiederzeige. Um ſich verſtändlich zu machen, nannte er es die eigentümliche Hitze meiner Natur; er glaubte, daß dieſe Hitze verzehrend für andre ſein könne, ich aber bei ihrem heißeſten Erglühen mich jedenfalls erſt recht wohl fühlen müßte, denn er habe mich mehrmals vollſtändig leuchten geſehen. Ich lachte, und wußte nicht was der Unſinn ſollte: nun, meinte er, für diesmal würde ich es ja doch an dem „Tannhäuſer“ ſehen; denn daß ich mir einbilde, dieſer werde nicht beſtehen, ſei eine reine Abſurdität; er wäre des Erfolges über alles gewiß. Ich überlegte mir beim Nachhauſegehen ſehr wohl, daß, wenn der „Tannhäuſer“ ſich wirklich noch feſtſtellen und zu wahrhafter Popularität gelangen ſollte, damit allerdings etwas unermeßlich Folgenreiches erreicht ſein müßte.

So kam es denn endlich zu dieſer zweiten Aufführung, welche ich durch Fallenlaſſen der Bedeutung der Hauptrolle, und Herabſtimmung meiner urſprünglichen ideelleren Anforderungen an wichtige Teile der Darſtellung, in der Weiſe vorbereitet zu haben glaubte, daß durch Hervortreten der unbedingt gefälligen Partien ein wirkliches Gefallen am Ganzen ſich einſtellen müßte. Sehr erfreute mich die endlich angekommene und bereits für dieſe Aufführung verwandte Dekoration der Sängerhalle im zweiten Akte. Die ſchöne und edle Wirkung derſelben belebte uns alle, wie ein gutes Anzeichen. Leider hatte ich die Demütigung zu ertragen, das Theater ſehr ſchwach beſetzt zu ſehen: dieſer Anblick genügte, um mehr als alles andre mit überzeugender Beſtimmtheit mir zu ſagen, wie es mit dem Urteil des Publikums über mein Werk ſtand. Hatten wir wenig Beſucher, ſo beſtand die größte Anzahl derſelben jedenfalls aber aus den ernſteren Freunden meiner Kunſt. Die Aufnahme war ſehr warm, namentlich riß Mitterwurzer alles zu wahrem Enthuſiasmus hin. In betreff Tichatſcheks hatten meine beſorgten Freunde, Röckel und Heine, es für nötig erachtet, zu künſtlichen Mitteln zu greifen, um ihn in guter Laune für ſeine Rolle zu erhalten. Um namentlich auch dem Verſtändnis der, allerdings unklar ausgeführten und doch ſo äußerſt wichtigen Entſcheidung der letzten Szene eine draſtiſche Beihilfe zu geben, hatten jene mehreren jungen Leuten, namentlich Malern, einige Applaus-Exploſionen an Stellen anempfohlen, welche gewöhnlich von einem Opernpublikum als nicht applausprovozierend angeſehen werden. Es fand ſich nun merkwürdigerweiſe, daß ein auf dieſe Weiſe eingegebener ſtarker Beifallserguß nach den Worten Wolframs: „Ein Engel fleht für Dich an Gottes Thron; er wird erhört: Heinrich, Du biſt erlöſt“ — mit einem Mal dem geſamten Publikum die bedeutſame Situation klarzumachen ſchien. Für alle Aufführungen blieb dieſer, in der erſten Aufführung gänzlich unbeachtete Moment, eine Hauptſtelle für die Kundgebung der Sympathie des Publikums. — Nach wenigen Tagen fand eine dritte Aufführung, und diesmal vor vollem Hauſe ſtatt. Die Schröder-Devrient, niedergeſchlagen über den geringen Anteil, den ſie am Gelingen meines Werkes nehmen konnte, wohnte in der kleinen Theaterloge dem Verlaufe der Vorſtellung bei; ſie erzählte mir, daß Lüttichau mit ſtrahlender Miene zu ihr getreten ſei und geäußert habe, er glaube nun doch, daß wir den „Tannhäuſer“ glücklich durchgebracht hätten.

So bewährte es ſich allerdings; wir wiederholten ihn im Laufe des Winters noch öfter: doch machten wir die Wahrnehmung, daß bei zwei ſchnell aufeinander folgenden Aufführungen zu der zweiten jedesmal ein minderer Zudrang des Publikums ſtattfand, was wir uns daraus zu erklären hatten, daß ich noch nicht das eigentliche große Opernpublikum, ſondern nur den gebildeteren Teil des allgemeinen Publikums für mein Werk gewonnen hatte. Unter dieſen wahrhaften Freunden meines „Tannhäuſer“ befanden ſich, wie ich dies allmählich immer mehr erfuhr, Leute, welche für gewöhnlich das Theater gar nicht, am allerwenigſten aber die Oper beſuchten. Der Anteil des auf dieſe Weiſe ganz neu ſich bildenden Publikums gewann fortwährend an Intenſität, und äußerte ſich in bisher ungekannter Weiſe vorzüglich in einer energiſchen Teilnahme für den Autor. Es war mir namentlich um Tichatſcheks willen peinlich, dem bei jeder Aufführung faſt nach allen Akten ſtets nur nach mir verlangenden Rufe des Publikums zu entſprechen, ich mußte mich aber endlich fügen, da meine Weigerung meinem Sänger zu neuer Demütigung Veranlaſſung gab, indem, wenn er mit ſeinen Kollegen allein auf der Bühne erſchien, ihm ſtets der energiſche Ruf meines Namens faſt verletzend entgegentönte. Mit welch aufrichtigem Eifer wünſchte ich, es möchte umgekehrt der Fall ſein, und über der Vortrefflichkeit der Darſtellung der Autor vergeſſen werden! Daß ich dies in Dresden mit dem „Tannhäuſer“ nie erreichen konnte, begründete in mir eine charakteriſtiſche Erfahrung, welche mich in Zukunft für alle meine Unternehmungen geleitet hat. Jedenfalls war ich mit der Dresdener Aufführung des „Tannhäuſer“ nur erſt ſoweit gelangt, dem gebildeten Teil des Publikums, durch Reflexion und Abſtraktion von der Realität der Darſtellung, mit meinen über das Gewöhnliche hinausgehenden Tendenzen mich bekannt zu machen. Nicht aber war es mir gelungen, dieſe Tendenzen in ſo unwillkürlich ergreifender und überzeugender Weiſe in einer theatraliſchen Darſtellung deutlich zu machen, daß auch das ungebildetere Gefühl des eigentlichen Publikums, durch direkte Erfahrung der Wirkung, damit vertraut geworden wäre.

Über das hiermit Berührte mich belehrend und anregend aufzuklären, gewann ich jetzt in dieſem Winter durch erweiterte Beziehungen und intereſſante Bekanntſchaften ermutigende Veranlaſſung.

Sehr bildend und ernſt anregend wurden um dieſe Zeit für mich die Bekanntſchaft und der nähere Umgang mit Dr. Hermann Franck aus Breslau, welcher ſeit einiger Zeit privatiſierend in Dresden ſich niedergelaſſen hatte. Mit genügendem Vermögen ausgeſtattet, gehörte er zu denjenigen, welche durch große Kenntniſſe und feines Urteil, ſowie mit entſprechender ſchriftſtelleriſcher Begabung, wohl in ausgewählten, weit verzweigten perſönlichen Bekanntſchaftskreiſen zu großem Rufe gelangten, ohne deshalb vor der Offentlichkeit einen bedeutenden Namen zu gewinnen. Er hatte es verſucht, ſeine Kenntniſſe und Fähigkeiten auch dem Publikum nutzbar zu machen, und von Brockhaus ſich überreden laſſen, die vor einigen Jahren von dieſem begründete „Deutſche Allgemeine Zeitung" bei ihrem Beginn zu redigieren. Nach einem Jahre kündigte er dem Verleger mit größter Entſchiedenheit, und war ſeitdem nur in äußerſt ſeltenen Fällen zu bewegen, mit einer Zeitung irgendwie ſich zu berühren. Seine kurzen geiſtvollen Andeutungen über ſeine bei jenem Verſuche mit der „Deutſchen Allgemeinen Zeitung" gemachten Erfahrungen rechtfertigten mir ſeinen Ekel vor dem Befaſſen mit unſren öffentlichen Preß-Angelegenheiten. Deſto höher hatte ich es ihm anzurechnen, daß er ohne jede Aufforderung hierzu meinerſeits, über den „Tannhäuſer" einen eingehenden Bericht für die „Augsb. Allgemeine Zeitung" verfaßte, welcher im Oktober oder November 1845 in der Beilage dieſer Zeitung erſchien, und den ich, obwohl er das erſte über ein ſeitdem ſo häufig beſprochenes Werk verkündete Wort enthielt, für das, bei aller maßvollen Beſonnenheit, weitreichendſte und erſchöpfendſte halte, was je hierüber geſagt wurde. So wurde ich in jenes große europäiſch-politiſche Blatt eingeführt, welches, infolge einer ſonderbaren Wendung der Redaktionsintereſſen, ſeitdem zur Unterkunft für jeden bereitgehalten wird, welcher über mich und mein Werk ſich luſtig machen will.

Vor allem feſſelte mich an Franck das Feine und Taktvolle in ſeiner Art des Beurteilens, und überhaupt des Beſprechens der Dinge. Es lag etwas Vornehmes darin, welches weniger als aus den Eigentümlichkeiten eines Standes gebildet, ſondern als das Ergebnis einer wirklichen Weltbildung ſelbſt ſich kenntlich machte. Die hierbei ſich zeigende feine Kälte und Zurückhaltung reizte mich mehr als ſie mich abſtieß, denn ſie war ein neues Element, dem ich bisher noch ferngeblieben war. Wo ich auf eine gewiſſe Bequemlichkeit im Urteil über große

Renommees, die mir jedoch nicht vollſtändig echt galten, ſtieß, freute es mich im Verlauf des Umgangs mit Franck gewahr zu werden, daß auch ich in mancher Beziehung anregend und entſcheidend auf ihn wirkte. So hatte ich bereits damals die Neigung, es nicht gelten zu laſſen, wenn man mit dem vornehmen Lob der „Liebenswürdigkeit" dieſes oder jenes berühmten Mannes die nähere Unterſuchung von deſſen Wert abgeſchnitten zu haben glaubte. Ich trieb hiermit ſelbſt meinen welterfahrenen Freund in die Enge, und ſehr erheiterte es mich, nach einigen Jahren von ihm ſelbſt einen ſehr draſtiſchen Aufſchluß über die von ihm früher proklamierte „Liebenswürdigkeit" Meyerbeers zu erhalten, wo er ſich denn lächelnd der ſonderbaren Fragen erinnerte, mit welchen ich früher ſeine Aſſertion durchkreuzt hatte. Sehr erſchrak er aber ſchon damals, als ich ihm einen wohl belehrenden Aufſchluß über Mendelsſohns ſoeben von ihm gerühmte Uneigennützigkeit und vornehme Opferbereitwilligkeit im Dienſte der Kunſtintereſſen gab. Er hatte nämlich in einem Geſpräch über Mendelsſohn ſchließlich das eine als erquicklich feſtgeſtellt, daß es doch wohltue, jetzt in dieſem wenigſtens noch einen Mann zu gewahren, welcher wahrhafte Opfer zu bringen vermöge, um ſich aus einer falſchen und der Kunſt unförderlichen Stellung zu befreien; denn daß er ſeinen doch immerhin ſchönen Gehalt von 3000 Talern als Generalmuſikdirektor in Berlin aufgegeben, um als einfacher Gewandhaus-Muſikdirektor ſich nach Leipzig zurückzuziehen, ſei doch ſchön und fordere reſpektvolle Anerkennung. Ich war nun gerade in den Stand geſetzt, genaueſten Aufſchluß darüber zu geben, wie es ſich mit dieſem ſcheinbaren Opfer Mendelsſohns verhalte: denn als ich bei unſerer Generaldirektion auf eine Verbeſſerung der Gehalte verſchiedener armer Mitglieder der Königlichen Kapelle ernſtlich angetragen hatte, war vor kurzem Herr von Lüttichau genötigt geweſen mir mitzuteilen, daß der Kapell-Etat durch die neueſten Entſchließungen des Königs ſo ſtark in Beſchlag genommen ſei, daß fürs erſte an die ärmeren Kammermuſiker nicht gedacht werden könnte. Der Direktor der Leipziger Kreis-Regierung, Herr von Falkenſtein, ein leidenſchaftlicher Verehrer Mendelsſohns, hatte es nämlich dahin gebracht, den König zu bewegen, Mendelsſohn zum geheimen Kapellmeiſter mit dem geheimen Gehalt von 2000 Talern zu beſtellen, wodurch dieſer mit dem von der Leipziger Gewandhausdirektion öffentlich ihm ausgeſetzten Gehalte von 1000 Talern, zu dem vollen Erſatz ſeines in Berlin aufgegebenen Gehaltes gelangte, und dadurch zur Überſiedelung nach Leipzig bewogen worden war. Da nun innerhalb der Verwaltung des Kapellfonds dieſe ſtarke Dotation, weil ſie den Intereſſen des Inſtitutes großen Abbruch tat, aus wirklicher Scham geheim gehalten werden mußte, auch außerdem durch offenkundige Ernennung eines Kapellmeiſters ohne Funktion die wirklich fungierenden und geringer bezahlten Kapellmeiſter nicht beleidigt werden ſollten, ſo ſchöpfte Mendelsſohn aus dieſem Verhältnis den recht beruhigenden Grund, dieſe Dotation nicht nur ebenfalls gänzlich zu verſchweigen, ſondern er mußte es ſich auch notgedrungen gefallen laſſen, von ſeinen Freunden bei Gelegenheit ſeiner Überſiedelung nach Leipzig noch als ein Muſter von Aufopferung perſönlicher Intereſſen geprieſen zu werden, was dieſen, ſelbſt in Anbetracht der ſonſtigen reichen Vermögensverhältniſſe Mendelsſohns, nicht ſchwer fiel. Franck, welchem ich dieſen Aufſchluß gab, war hiervon aber ſehr betroffen, und er geſtand, daß dieſe eine der ſeltſamſten Erfahrungen in betreff falſchen Ruhmes ſei, die ihm noch vorgekommen.

Bald gerieten wir zu ähnlichen gegenſeitigen Berichtigungen unſrer Anſicht über manche andre wohl berufene künſtleriſche Perſönlichkeiten, mit denen wir uns damals in Dresden berührten. Über Ferdinand Hiller, einen der Haupt-„Liebenswürdigen“, fiel uns dies nicht ſchwer. Über die namhafteren Maler der ſogenannten Düſſeldorfer Schule, mit denen ich nun auch durch den „Tannhäuſer“ in häufigeren Verkehr trat, lag es mir fern ſelbſt ein Urteil zu bilden, während ich mich vorzüglich nur von dem Ruf ihrer bedeutenden Namen beſtimmen ließ. Hier erſchreckte mich nun wiederum Franck mit gelegentlich ſehr beſtimmt veranlaßten Enttäuſchungen. Wenn von Bendemann und Hübner die Rede war, ſchien es, als ob man Hübner leicht Bendemann aufopfern könnte, und dieſer letztere, welcher ſoeben die Freſken eines Saales im Königlichen Schloſſe beendigt und dafür von ſeinen Freunden mit einem feierlichen Zweckeſſen belohnt worden war, dünkte mich mit Recht als großer Meiſter verehrungswürdig. Wie ſehr erſchrak ich, als Franck mit größter Ruhe den König von Sachſen darum beklagte, daß man ihm ſeinen Saal von Bendemann habe „beſchmieren“ laſſen! — Immerhin konnte man nicht leugnen, daß dieſe Leute „liebenswürdig“ ſeien; der Umgang mit ihnen, zu dem ich nun immer mehr hinzugezogen wurde, bot, im Gegenſatz zu den ſonſt von mir gepflegten theatraliſchen, jedenfalls die Tendenz nach feinerer allgemeinerer künſtleriſcher Unterhaltung. Nur konnte es ebenſowenig zu wirklicher Wärme und befruchtender Anregung kommen. Auf die letztere namentlich ſchien es aber Hiller ganz beſonders abgeſehen zu haben, und in dieſem Winter brachte er es zur Vereinigung zu einem ſogenannten „Kränzchen“, welches allwöchentlich abwechſelnd in der Wohnung des einen oder des andren Teilnehmers abgehalten wurde. Zu Hübner und Bendemann geſellte ſich als Maler der zugleich auch dichtende Reinick, welcher das Unglück hatte, für Hiller in jener Zeit einen neuen Operntext zu dichten, über deſſen Schickſal ich ſpäter noch berichten werde.

Zu Hiller und mir trat als Muſiker aber Rob. Schumann, welcher damals ſich auch ganz nach Dresden gewandt hatte, und ebenfalls mit Opernentwürfen umging, welche ſchließlich zu ſeiner „Genoveſa“ führten. Schumann kannte ich bereits von Leipzig her: wir hatten ungefähr gleichzeitig unſere muſikaliſche Laufbahn begonnen; für die früher von ihm redigierte „Neue Zeitſchrift für Muſik“ hatte ich zu verſchiedenen Zeiten kleine Aufſätze, zuletzt einen größeren über das „Stabat mater“ von Roſſini aus Paris geliefert. Zu einer Konzertaufführung im Theater war er mit ſeinem „Paradies und Peri“ berufen worden: ſein ganz eigentümliches Ungeſchick im Dirigieren hatte bei dieſer Gelegenheit meine Teilnahme für den tiefſinnigen, energiſchen Muſiker, deſſen Werk mich ſehr anſprach, in beſonderer Weiſe tätig gemacht. Entſchiedenes Wohlwollen, freundſchaftliche Zutraulichkeit herrſchten zwiſchen uns. Nach einer Aufführung des „Tannhäuſer“, welcher er beigewohnt, machte er mir ſeinen Morgenbeſuch, und erklärte ſich voll und beſtimmt für mein Werk, an welchem er nur eine Überſtürzung der Stretta des zweiten Finales auszuſetzen hatte, was mir von ſeinem Feingefühl zeugte, da ich ihm aus der Partitur nachweiſen konnte, wie ich durch eine mir ſelbſt höchſt peinvolle Kürzung zu dem von ihm bemerkten Übelſtand genötigt worden war. Wir trafen uns zuweilen auf Spaziergängen und, ſo gut es mit dem ſonderbar wortkargen Menſchen möglich war, tauſchten wir über mancherlei muſikaliſche Intereſſen unſere Anſichten aus. Er freute ſich, nächſtens unter meiner Leitung die neunte Symphonie von Beethoven zu hören, nachdem er bisher bei den Leipziger Aufführungen derſelben, namentlich durch das von Mendelsſohn gänzlich vergriffene Tempo des erſten Satzes, ſehr zu leiden gehabt hätte. Im übrigen bot mir ſein Umgang keine eigentliche Anregung, und daß auch er zu verſchloſſen war, um ernſten Anregungen meinerſeits Erfolg zu geben, zeigte ſich bald und namentlich bei ſeiner Konzeption des Gedichtes der „Genovefa". Hierbei ſtellte es ſich heraus, daß mein Beiſpiel nur ſehr äußerlich auf ihn gewirkt hatte, und im Grunde ſich nur darauf bezog, daß er es gut fand, ſich nun auch ſelbſt einen Operntext zu ſchreiben. Zwar lud er mich in der Folge einmal ein, um mir ſeinen nach Hebbel und Tieck kombinierten Text vorzuleſen; als ich jedoch mit wahrer Beſorgtheit, und von dem innigen Wunſche des Gelingens ſeiner Arbeit beſeelt, ihn auf die großen Fehler derſelben aufmerkſam machte, und die nötigen Änderungen ihm vorſchlug, erfuhr ich, wie es mit dem ſonderbaren Menſchen ſtand. Er gönnte mir durchaus nur mich von ihm hinreißen zu laſſen; einen Eingriff in das Werk ſeiner Begeiſterung wies er aber mit empfindlichem Trotze zurück. So ließen wir es denn dabei bewenden.

Im darauffolgenden Winter erweiterte ſich der von Hiller mit großer Emſigkeit in geſelligem Verkehr erhaltene Kreis: jetzt wurde aus dem „Kränzchen" eine Art von geſchloſſener Geſellſchaft, welche ſich allwöchentlich in einem beſonderen Gaſtzimmer des Reſtaurateurs Engel am Poſtplatz zwanglos vereinigen ſollte. Jetzt war der berühmte J. Schnorr aus München als Galeriedirektor nach Dresden berufen und ebenfalls durch Zweckeſſen von uns gefeiert worden. Von dieſem hatte ich zuvor gewaltig ſich ausnehmende Kartons geſehen, die mir ſowohl durch ihre Dimenſionen, als durch die damals mir ſehr naheliegenden Gegenſtände der altdeutſchen Geſchichte, welche ſie darſtellten, ſehr imponierten; jetzt hörte ich von der „Münchener Schule", von Schnorr als deren Meiſter: mir ging das Herz ganz über, wenn ich daran dachte, zu was es alles in Dresden kommen ſollte, wenn ſolche Rieſen der deutſchen Kunſt ſich dort die Hand reichten. Auffallend war mir nur Schnorrs Erſcheinung und Rede, deren weinerlichen Schulmeiſterton ich mit den furchtbaren Kartons in gar keinen Einklang bringen konnte; dennoch hielt ich's für ein großes Glück, daß auch er Sonnabends mit in die Engelſche Reſtauration kam. Er war in altdeutſchen Sagen gut bewandert, und mir war es ſchon lieb, wenn nur die Namen derſelben öfters aufs Tapet gebracht werden konnten. — Hier fand ſich nun auch der berühmte Bildhauer Hähnel ein, vor deſſen großem Talent mir gewaltige Achtung beigebracht worden war, wiewohl ich in der Beurteilung ſeiner Arbeiten mich mehr an die Autorität als an mein eigenes Gefühl noch halten konnte. Seine Haltung und ſein Benehmen mußte ich bald als affektiert erkennen; er ſprach gern Kunſtanſichten und Urteile aus, von denen ich mir nicht recht ſagen konnte ob eigentlich etwas dahinter ſei. Mich dünkte es oft einen philiſtröſen Bramarbas zu hören: nur als mein „langjähriger" Freund Pecht, der ſich endlich auch für einige Zeit in Dresden niederließ, mir Hähnels Bedeutung als Künſtler mit großer Schärfe und Beſtimmtheit vordemonſtrierte, überwand ich alle heimlichen Bedenken und ſuchte mir Freude an ſeinen Werken zu gewinnen. — Als ſein Gegenſatz erſchien Rietſchel unter uns: der krankhafte bleiche Mann, mit ſeiner oft weinerlich ängſtlichen Ausdrucksweiſe, konnte von mir eigentlich nur ſchwer als Bildhauer begriffen werden; doch da nicht unähnliche Eigenſchaften mich ſchon bei Schnorr nicht abgehalten hatten, dieſen als gewaltigen Maler aufzufaſſen, ſo gelang mir die Befreundung mit Rietſchel um ſo mehr, als ich an dieſem keinerlei Affektation wahrnahm, und eine ſeelenvolle, zärtliche Wärme mich immer geneigter zu ihm hinzog. Von ihm entſinne ich mich auch zuerſt ſehr warme, ja begeiſternde Anerkennung meines Weſens namentlich auch als Dirigent gehört zu haben. Trotz aller Kollegialität unſeres reichen Künſtlerkreiſes kam es ſonſt nämlich niemals zu dem, was ich hier meine, und es war im Grunde genommen eigentlich immer, als ob keiner etwas von dem andren hielte. So hatte zum Beiſpiel F. Hiller Orcheſterkonzerte arrangiert, und für dieſe von ſeinen Freunden das gebührende Zweckeſſen empfangen, bei welchem ſeinen Verdienſten mit vollſtem rhetoriſchem Pathos ganz außerordentliche Anerkennung gezollt worden war. Nichtsdeſtoweniger gewahrte ich ſonſt im Privatverkehr mit Hillers Freunden doch nie die mindeſte Wärme für deſſen Leiſtungen, und im Gegenteil ſtieß ich nur auf Äußerungen des Bedenkens, der achſelzuckenden Beſorgtheit. Auch gingen die gefeierten Konzerte bald ein. Über die verſchiedenen Werke der verſammelten Meiſter hörte ich an unſren geſelligen Abenden auch nie die mindeſte Beſprechung, ja nur Erwähnung, und bald zeigte es ſich überhaupt, daß ſämtliche Teilnehmer nicht wußten, was ſie miteinander ſprechen ſollten.

Da war es denn nun Semper, welcher in ſeiner ſonderbaren Weiſe oft ſolches Leben in unſere Unterhaltung brachte, daß Rietſchel, innig teilnehmend, aber auch auf das peinlichſte erſchreckt, oft in wirklich herzliche Klagen über eine Unbändigkeit ausbrach, zu welcher es nicht ſelten in leidenſchaftlichen Erörterungen zwiſchen Semper und mir kam. Sonderbarerweiſe ſchienen wir beide immer noch von der Annahme auszugehen, daß wir Antagoniſten wären: er hielt mich beſtändig für den Repräſentanten einer mittelalterlich katholiziſierenden Richtung, die er oft mit wahrer Wut bekämpfte. Sehr mühſelig gelang es mir, ihn endlich dahin zu belehren, daß meine Studien und Neigungen eigentlich auf das deutſche Altertum, und die Auffindung des Ideales des urgermaniſchen Mythus ausgingen. So wie wir nun in das Heidentum gerieten, und ich ihm meinen Enthuſiasmus für die eigentliche Heldenſage kundgab, ward er ein ganz andrer Menſch, und ein offenbares großes und ernſtes Intereſſe begann uns jetzt in der Weiſe zu vereinigen, daß es uns zugleich von der übrigen Geſellſchaft gänzlich iſolierte. Unmöglich ging es jedoch je ohne lebhaften Streit ab, und hieran mochte nicht nur Sempers wunderliche und krampfhafte Neigung zum abſoluten Widerſpruch, ſondern auch dies der Grund ſein, daß er ſich von der ganzen Geſellſchaft gänzlich verſchieden erkannte. Seine paradoxeſten Behauptungen, die offenbar nur auf Streiterregung abgeſehen waren, ließen mich jedoch bald mit Beſtimmtheit erkennen, daß er mit mir unter allen Anweſenden der einzige war, der es mit dem, was er ſagte, bis zur Leidenſchaftlichkeit ernſt nahm, während allen andren es gern recht war, zur gelegenen Zeit die Sache auf ſich beruhen zu laſſen. —

Zu dieſer letzten Tendenz ſtimmte auch der öfter zu uns ſich geſellende Gutzkow. Dieſer war von der Generaldirektion unſeres Hoftheaters in der Eigenſchaft eines Dramaturgen nach Dresden berufen worden. Mehrere ſeiner Theaterſtücke hatten in letzter Zeit großes Glück gemacht; „Zopf und Schwert“, „Das Urbild des Tartuffe“, und „Uriel Acoſta“ verbreiteten über das neuere Repertoire des Schauſpiels einen unerwarteten Glanz, und durch die Berufung Gutzkows ſchien dem Dresdener Theater, von welchem andrerſeits meine Opern ausgingen, eine bedeutungsvolle Ära eröffnet werden zu ſollen. Der gute Wille der Intendanz war hierbei gewiß nicht zu verkennen. Es tat mir nur leid bei dieſer Gelegenheit die Hoffnung, meinen alten Freund Laube für die gleiche Stellung nach Dresden gezogen zu ſehen, getäuſcht zu erkennen. Auch Laube hatte ſich mit Energie auf die theatraliſche Literatur geworfen; ſchon in Paris bemerkte ich, wie eifrig er namentlich Scribe ſtudierte, um deſſen theatraliſches Geſchick ſich anzueignen, ohne welches, wie er fand, alle deutſche dramatiſche Dichtkunſt vergeblich ſei. Mit ſeinem Luſtſpiel „Rokoko“ behauptete er, ſich vollkommen zum Herrn dieſer Geſchicklichkeit gemacht zu haben, und vermaß ſich nun jeden irgend erdenklichen Stoff zu einem effektvollen Theaterſtück bearbeiten zu können. Dennoch war er ſehr ſorgfältig zugleich darauf bedacht, in der Wahl ſeiner Stoffe eine gleiche Geſchicklichkeit zu zeigen, und zu einer von mir empfundenen Beſchämung ſeiner vorgeblichen Theorie machten nur diejenigen ſeiner Stücke Glück, in welchen das Zeitintereſſe für die Beſonderheit des Stoffes durch die nötigen Schlagwörter angeregt wurde. Dieſes Intereſſe ſtand mehr oder weniger immer mit der Tagespolitik in Bezug; es mußte dabei immer etwas wie die „deutſche Einheit“ und der „deutſche Liberalismus“, in irgendwelcher handgreiflicher Weiſe, einmal harangiert werden; da dieſe wichtigen Anregungen für das deutſche Publikum, zunächſt aber auf die Abonnenten unſerer Reſidenz-Theater ausgeübt wurden, ſo mußte, wie geſagt, dies alles auch mit dem ſorglichen Geſchick ausgeführt werden, wie man dies nur von den neueren franzöſiſchen Vaudevilliſten erlernen zu können glaubte. Was auf dieſe Weiſe zuſtande kam, wie die Laubeſchen Stücke, wurde von mir recht gern geſehen, namentlich weil Laube, der uns bei Gelegenheit der Aufführung derſelben öfter in Dresden beſuchte, mit faſt beſcheidener Aufrichtigkeit ſeine Tendenzen offen bekannte, und fern davon war ſich für einen wahren Dichter ausgeben zu wollen. Außerdem zeigte er nicht nur für die Anfertigung ſeiner Stücke, ſondern auch bei der Anleitung zu der Aufführung derſelben großes Geſchick und einen faſt feurigen Eifer, ſo daß ſeine Berufung nach Dresden, auf welche man ihm Hoffnung gemacht hatte, im praktiſchen Sinn für das Theater jedenfalls recht erſprießlich geworden wäre. Schließlich entſchied man ſich jedoch für den mit ihm rivaliſierenden Gutzkow, trotz ſeiner leicht zu erkennenden Unfähigkeit zu der praktiſchen Ausübung der Funktion eines Dramaturgen. Hieran zeigte es ſich, daß er auch zu ſeinen glücklichen Theaterſtücken nur als geſchickter Literat gekommen war, denn unmittelbar neben jenen effektvollen Stücken kamen wiederum die größten theatraliſchen Langweiligkeiten zum Vorſchein, ſo daß wir verwunderungsvoll finden mußten, er habe ſelbſt von ſeinem bewieſenen Geſchick kein Bewußtſein. Gerade dieſe abſtrakteren Eigenſchaften des bloßen Literaten gaben ihm aber in mancher Augen den Nimbus einer bedeutenderen ſchriftſtelleriſchen Größe, und indem Herr von Lüttichau beſtimmt wurde, Gutzkow den Vorzug vor Laube zu geben, glaubte er, mehr für die Äußerlichkeit des Rufes als für den praktiſchen Nutzen ſeines Theaters beſorgt, den höheren Kulturintereſſen einen beſondren Vorſchub zu leiſten. Mir war namentlich aus dem Grunde der bald gewonnenen Überzeugung von ſeiner Unfähigkeit zu der Führung der dramaturgiſchen Leitung des Theaters, Gutzkows Berufung aufrichtig unangenehm, und ich teilte mich hierüber Herrn von Lüttichau ſo unumwunden mit, daß daraus ſehr wahrſcheinlich der erſte Anſtoß zu unſerem ſpäteren Zerwürfnis entſtand. Ich hatte mich hier nämlich über die Urteilsloſigkeit und den Leichtſinn derjenigen, welche in abſoluter Weiſe über die Leitung und Verwendung ſo koſtbarer Kunſtanſtalten, wie die deutſchen Hoftheater es ſind, verfügen, bitter zu beklagen: um der vorausſichtlichen Verwirrung, die aus dieſer verfehlten Anſtellung erfolgen mußte, vorzubeugen, verbat ich mir wenigſtens ſehr beſtimmt Gutzkows Einmiſchung in die Führung der Oper: worin mir gern nachgegeben, und Gutzkow ſelbſt jedenfalls reiche Beſchämung erſpart wurde. Immerhin reſultierte hieraus ein mißtrauensvolles Verhältnis zwiſchen ihm und mir; dieſes nach Möglichkeit zu beſeitigen, war ich wiederum gern bereit, als durch die perſönliche Berührung mit Gutzkow an den Abenden der geſchilderten Künſtler-Zuſammenkünfte hiezu ſich Gelegenheit zu bieten ſchien. Gern hätte ich den ſonderbaren Mann, deſſen Kopf ſo ängſtlich tief auf ſeinem Bruſtbein ſaß, in der Unterhaltung etwas locker und ergiebig zu machen geſucht; doch wollte dies bei ſeiner ſtets gleich ſcheuen Vorſichtigkeit nicht gelingen: er blieb immer in ſich ſtecken. Eine Veranlaſſung zu einer Diskuſſion mit ihm bot mir ſein durchgeſetztes Verlangen, in einer gewiſſen Szene ſeines „Uriel Acoſta", wo dieſer ſein Held die Abſchwörungsformel ſeiner vorgeblichen Ketzerei auszuſprechen hatte, das Orcheſter in melodramatiſcher Weiſe ſich beteiligen zu laſſen. Dieſes mußte nämlich eine Zeitlang auf gewiſſen geeignet dünkenden Akkorden das bewußte leiſe Tremolando ausführen, was mir bei der Anhörung der Aufführung abſurd, und für die Muſik wie das Drama gleich entwürdigend erſchien. Hierüber, ſowie überhaupt über die Verwendung der Muſik zur melodramatiſchen Beihilfe im Schauſpiel, ſuchte ich mich an einem jener Abende mit Gutzkow in das Vernehmen zu ſetzen, und erörterte meine Anſicht in dieſem Betreff nach den höheren mir begreiflichen Grundſätzen. Allen meinen prinzipiellen Erörterungen ſetzte er nichts, als ein verlegenes, mißtrauiſches Schweigen entgegen, erklärte endlich aber, daß ich doch wohl in meinen Forderungen für die Bedeutſamkeit der Muſik zu weit ginge, und er nicht begriffe, wie die Muſik entwürdigt werden ſollte, wenn ſie in geringer Doſis beim Schauſpiel verwendet würde, während die Poeſie doch mit viel größerer Vernachläſſigung ihrer Intereſſen zur Beihilfe der Muſik in der Oper herbeigezogen würde. Praktiſch gefaßt, ſei es für den Theaterdichter doch von großem Nutzen, hierin nicht zu wähleriſch zu ſein: man könne doch dem Schauſpieler nicht immer brillante Abgänge geben; nichts ſei andrerſeits aber wiederum peinlicher, als wenn ein Haupt-Darſteller ohne Applaus ſich von der Szene entferne: in ſolchen Fällen träte dann ein zerſtreuendes

Geräuſch im Orcheſter als eine ſehr glückliche Diverſion ein. Dies hörte ich wirklich von Gutzkow ausſprechen, und ſah, daß er das ganz ernſt meinte. Ich hatte nun nichts mehr mit ihm zu tun.

Bald hatte ich mit all den Malern, Muſikern und ſonſtigen Kunſtbefliſſenen unſeres Vereins ebenſowenig mehr zu tun. Doch geriet ich um die gleiche Zeit noch in etwas nähere Beziehung zu Berthold Auerbach. — Schon Alwine Frommann hatte mich mit vieler Erregung auf Auerbachs Dorfgeſchichten aufmerkſam gemacht; es hatte mir ganz artig geklungen, als ſie darüber äußerte, daß dieſe beſcheidenen Arbeiten, für welche ſie ſie hielt, auf die ihr bekannten Berliner Kreiſe die erfriſchende Wirkung hervorgebracht hätten, wie wenn in ein parfümiertes Boudoir, mit welchem die bis dahin gepflegte Literatur verglichen wurde, durch das geöffnete Fenſter friſche Waldluft hereingelaſſen würde. Ich las nun dieſe, ſo ſchnell berühmt gewordenen „Schwarzwälder Dorfgeſchichten“, und fühlte auch mich durch den bis dahin mir neuen Gehalt und Ton dieſer draſtiſchen Anekdoten aus dem Volksleben eines ſehr kenntlich bezeichneten Lokals lebhaft angeſprochen. Wie Dresden um dieſe Zeit immer mehr zum Sammelpunkt unſerer literariſchen und künſtleriſchen Berühmtheiten gewählt zu werden ſchien, fand auch Auerbach ſich ein, um längere Zeit bei ſeinem Freunde Hiller, der nun wieder eine ihm affiliierte Notabilität neben ſich zu ſtellen hatte, Quartier zu nehmen. Der kurze ſtämmige jüdiſche Bauernburſch, als den er ſich ſelbſt mit großer Vorliebe zu erkennen gab, machte einen durchaus zutraulichen Eindruck; ſeine grüne Joppe, und beſonders ſeine grüne Jagdmütze, welche ihm das ganz richtige Anſehen des Verfaſſers der ſchwäbiſchen Dorfgeſchichten gaben, lernte ich ſpäterhin in ihrer nichts weniger als naiven Bedeutung verſtehen. Der ſchweizeriſche Dichter Gottfried Keller erzählte mir nämlich ſeinerzeit in Zürich, daß Auerbach, als er ſich ſeiner anzunehmen beſchloſſen, und ihn auf die Wege aufmerkſam gemacht, auf welchen man ſeine literariſchen Elaborate am beſten ans Publikum bringe und zu Geld mache, vor allem auch ihm angeraten habe, ſich eine ähnliche Joppe und Kappe anzuſchaffen, denn da er einmal, gleich ihm, nicht ſchön und hoch gewachſen ſei, ſo ſei es am beſten, ſich gleich ein derbes und drolliges Anſehen zu geben; er rückte ihm dabei auch die Kappe auf dem Kopfe zurecht, damit ſie ihm etwas verwogen ſtehe. Für jetzt gewahrte ich nichts von eigentlicher Affektiertheit an Auerbach: er hatte vom Volkston und Volksweſen ſo viel und glücklich ſich angeeignet, daß man ſich allerdings nur frug, warum er mit dieſen glücklichen Eigenſchaften ſich doch wiederum in ganz entgegengeſetzten Sphären mit großem Behagen bewegte. Jedenfalls befand er ſich im Verkehr mit den, ſeinem ſtets geltend gemachten Naturell eigentlich widerwärtigen Kreiſen, wie in ſeinem rechten Element: derb und gefühlvoll naturwüchſig, ſtand er mit ſeiner Joppe in der ihm ſchmeichelnden vornehmen Geſellſchaft, liebte es, Briefe des Erbherzogs von Weimar und ſeine Antworten an Denſelben vorzuzeigen, und dabei alles immer doch aus dem Geſichtspunkt des ſchwäbiſchen Bauernnaturells zu betrachten, was ihm immerhin recht gut ſtand.

Was mich beſonders anzog, war, daß ich in ihm den erſten Juden antraf, mit welchem ich eben über dieſes Judentum in herzlicher Unbefangenheit ſprechen konnte. Es ſchien ihm ſogar daran gelegen, gegen dieſe Eigenſchaft alles Vorurteil auf gemütliche Weiſe zu brechen, und rührend war es, wenn er von ſeiner Knabenzeit erzählte, in welcher er ſich als der vielleicht einzige Deutſche bewährte, der den Klopſtockſchen „Meſſias“ vollkommen geleſen. Über dieſer Lektüre, welche er heimlich in ſeiner Dorfhütte betrieb, hatte er ſich eines Tages für die Schule verſäumt, und als er nun zu ſpät in dieſelbe eintrat, ward er vom Lehrer mit den Worten angelaſſen: „Du verdammter Judenbub, wo haſt du wieder herumgeſchachert?“ Solche Erfahrungen hätten ihn nur wehmütig und nachdenklich geſtimmt, nicht aber verbittert, und er habe es vermocht, das rechte Mitleiden auch für die Roheit ſeiner Peiniger zu gewinnen. Dies waren nun Züge, die mich ſehr herzlich für ihn einnahmen; nur wurde es mir mit der Zeit bedenklich, daß er aus dem Kreiſe ähnlicher Vorſtellungen und Beziehungen auch gar nicht mehr herauskam, ſo daß es mir ſchien, die ganze Welt und ihre Geſchichte enthalte für ihn bloß das Problem der Verklärung des Judentums. Hiergegen lehnte ich mich denn eines Tages mit gutherziger Zutraulichkeit auf, und riet ihm, doch die ganze Judenfrage einfach fahren zu laſſen; es wären denn doch noch andere Geſichtspunkte für die Beurteilung der Welt zu gewinnen. Sonderbarerweiſe verlor er da alle Naivität, und geriet in einen, wie mich dünkte, nicht ganz wahrhaftigen, weinerlich ekſtatiſchen Ton, indem er verſicherte, das könne er nicht, in dem Judentum läge noch zu vieles, was ſeiner ganzen Teilnahme bedürfe. — Ich konnte ſpäter doch nicht umhin, mich dieſer überraſchenden Beklemmung, wie ich ſie hierbei an Auerbach wahrnahm, zu entſinnen, als ich erfuhr, daß er im Laufe der Zeit wiederholt jüdiſche Heiraten geſchloſſen hatte, von deren glücklichem Ausfall ich nichts Beſondres weiter hörte, als daß er dabei zu Vermögen gekommen ſei. Als ich ihn nach längeren Jahren in Zürich einmal wiederſah, traf ich leider auch ſein phyſiognomiſches Ausſehen in bedenklicher Weiſe verändert an: er ſah wirklich außerordentlich gemein und ſchmutzig aus; die frühere friſche Lebhaftigkeit war zur gewöhnlichen jüdiſchen Unruhe geworden, alles was er ſprach, kam ſo heraus, daß man ſah, es verdrieße ihn, das Geſagte nicht lieber für die Zeitung verwendet zu haben.

In jener Dresdener Zeit tat mir jedoch noch Auerbachs warmes Eingehen auf meine künſtleriſchen Intentionen, wenn dies auch vom jüdiſch-ſchwäbiſchen Dorfſtandpunkte aus geſchah, aufrichtig wohl, und hierbei mochte jedenfalls auch das eben um jene Zeit erſt mir begegnende Neue der Erfahrung mitwirken, daß ich als Künſtler eben bei Leuten von Ruf, zugeſtandener Bedeutung und auffallender Bildung, eingehendere Beachtung und Anerkennung fand. Wenn ich mit dem Erfolge des „Rienzi" immer nur im eigentlichen Kreiſe der Theaterwelt verblieben war, brachte der ſchwierigere Erfolg des „Tannhäuſer" mich nun auch mit den eben bezeichneten Elementen in eine Berührung, welche meinen Geſichtskreis allerdings bedeutend erweiterte, zugleich aber auch über das Mißliche und Nichtige gerade auch dieſer, anſcheinend höchſten geiſtigen Sphäre der literariſchen und künſtleriſchen Gegenwart, bedenkliche Eindrücke hervorrief. Jedenfalls fühlte ich mich von ſolchen Berührungen, wie ſie mir zunächſt dieſer Winter der erſten Aufführung meines „Tannhäuſers" brachte, weder eigentlich belohnt, noch glücklicherweiſe auch zerſtreut; ſondern mitten aus dieſem etwas bunten Treiben, welches ſich ſonderbarerweiſe auf Anregung des von mir bald als durchaus nichtig erkannten Hillers auftat, trieb es mich mit Macht auf mich ſelbſt zurück, um ſchnell etwas zu ſchaffen, worüber ich einzig die beruhigenden und peinigenden Aufregungen, die mir der „Tannhäuſer" verurſachte, loswerden konnte.

Schon wenige Wochen nach den erſten Aufführungen desſelben führte ich das vollſtändige Gedicht des Lohengrin aus. Bereits im November las ich dieſes Gedicht meinen Hausfreunden, bald auch dem Hillerſchen Kränzchen vor. Es wurde gelobt und „effektvoll" gefunden, auch Schumann war ganz damit einverſtanden; nur begriff er die muſikaliſche Form nicht, in welcher ich es ausführen wollte, da er keinerlei Anhalt zu eigentlichen Muſiknummern erſah. Ich machte mir den Spaß, ihm verſchiedenes aus meinem Gedicht in der Form von Arien und Kavatinen vorzuleſen, worüber er ſich lächelnd befriedigt erklärte.

Ernſteres Nachſinnen erweckten die tiefergehenden Bedenken gegen die Tragik des Stoffes ſelbſt, welche auf ſinnige und zarte Weiſe von Franck mir angeregt wurden. Er fand die Beſtrafung „Elſas" durch „Lohengrins" Scheiden verletzend; er begriff zwar ſehr wohl, daß eben das Charakteriſtiſche der Sage in dieſem hochpoetiſchen Zuge ausgedrückt ſei; blieb aber in dem Zweifel, ob dieſer Zug den Anforderungen des tragiſchen Gefühles, mit Berückſichtigung der dramatiſchen Wirklichkeit, entſprechen könne. Er hätte lieber den Lohengrin durch Elſas liebevollen Verrat vor unſeren Augen umkommen ſehen. Jedenfalls, da dies nicht ſtatthaft erſchien, wünſchte er ihn durch irgend ein gewaltiges Motiv feſtgebannt und am Fortgehen verhindert zu ſehen. Da ich natürlich von all dem nichts wiſſen wollte, kam ich doch darauf, mir zu überlegen, ob die grauſame Trennung nicht erſpart, das unerläßliche Fortziehen in die Ferne aber doch erhalten werden könnte. Ich ſuchte ein Mittel auf, Elſa mit Lohengrin fortziehen zu laſſen, zu irgendwelcher Buße, welche ſie ebenfalls der Welt entrückte; das ſchien meinem geiſtvollen Freunde ſchon hoffnungsreich. — Während ich hierüber in Unſicherheit verſetzt war, gab ich mein Gedicht auch Frau v. Lüttichau, zur Durchſicht und Prüfung des von Franck angeregten Dilemmas. In einem kleinen Brieſchen, worin ſie mir ihre Freude an meinem Gedichte ausdrückte, äußerte ſie ſich über den ſchwierigen Punkt mit größter Beſtimmtheit kurz dahin, daß Franck ja aller Poeſie bar ſein müſſe, wenn er nicht begriffe, daß der Lohengrin grade ſo und auf gar keine andre Weiſe ausgehen könne. Mir war ein Stein vom Herzen; ich zeigte Franck triumphierend den Brief; dieſer, mit äußerſter Beſchämung, ſetzte zu ſeiner Entſchuldigung ſich ſofort mit Frau v. Lüttichau in einen gewiß nicht unintereſſanten Briefwechſel, den ich ſelber nicht zur Einſicht bekam, deſſen Ergebnis es jedoch war, daß es in betreff des Lohengrin beim alten verblieb. — Sonderbarerweiſe vermochte ſpäter eine ähnliche Erfahrung in betreff desſelben Gegenſtandes mich noch einmal in eine vorübergehende Unſicherheit zu bringen. Als nämlich Adolf Stahr mit großer Prägnanz den gleichen Einwurf gegen die Löſung des „Lohengrin“ erhob, war ich wirklich betroffen über dieſe Gleichmäßigkeit des Urteils, und da ich außerdem, eben in jener ſpätern Zeit, von der Stimmung, in welcher ich den „Lohengrin“ ſchrieb, ziemlich aufregend mich entfernt hatte, kam mir der Leichtſinn an, in einem ſchnell konzipierten Brief an Stahr dieſem faſt unverhohlen recht zu geben. Ich wußte nicht, daß ich hierdurch Liſzt, welcher Stahr gegenüber die frühere Stellung der Frau v. Lüttichau gegen Franck eingenommen hatte, einen wahrhaften Kummer bereitete. Glücklicherweiſe durfte aber dieſe Verſtimmung meines großen Freundes gegen mich über meinen vermeintlichen Verrat an mir ſelbſt nicht lange andauern; denn ohne noch Kenntnis von dieſer ihm verurſachten Beunruhigung erhalten zu haben, kam ich in wenigen Tagen durch die hierüber ſelbſt empfundene Peinigung zur rechten Beſinnung, und ſonnenklar ging mir meine Torheit auf, ſo daß ich nun Liſzt mit dem aus meinem Schweizer Aſyl ihm zugeſandten lakoniſchen Proteſt erfreuen konnte: „Stahr hat unrecht. Lohengrin hat recht.“

Für jetzt verblieb es bei dieſer poetiſch-kritiſchen Beſchäftigung mit meinem Gedicht; an die Entwerfung der Muſik zu demſelben konnte ich zunächſt noch nicht denken. Die Gunſt der harmoniſchen Gemütsruhe, wie ich ſie zum Komponieren ſtets bedurfte, und ſtets unter großen Drangſalen mir zu gewinnen ſuchen mußte, hatte ich auch jetzt erſt noch meinem Schickſale unter höchſten Beſchwerden abzuringen. Hatten alle mit der Aufführung des „Tannhäuſers“ zuſammenhängenden Erfahrungen mich wahrhaftig mit großer Troſtloſigkeit für alle Zukunft meines Kunſtwirkens erfüllt, ſo war durch die erſichtliche Gewißheit, daß ich mein Werk für lange Zeit eben höchſtens nur auf dem Dresdener Repertoire würde behaupten können, an eine Verbreitung desſelben auf andren deutſchen Bühnen, die mir ſelbſt mit dem ſo unbedingt erfolgreichen „Rienzi“ nicht geglückt war, gar nicht zu denken ſein durfte, meine bereits genauer bezeichnete bürgerliche Lage in das höchſt bedenkliche Stadium getreten, welches eine Kataſtrophe unvermeidlich herbeiführen mußte. Indem ich mich darauf vorbereitete, wie ich dieſe beſtehen würde, ſuchte ich mich einerſeits durch Verſenken in die mir immer teurer gewordenen Studien der Geſchichte, Sage und Literatur, andrerſeits durch raſtloſe Betätigung für künſtleriſche Unternehmungen zu betäuben. Was die erſteren betrifft, ſo war es jetzt vorzüglich das deutſche Mittelalter, in welchem ich mich nach jeder Seite hin heimiſch machte. Ich verfuhr hierin, ſo wenig ich auch mit philologiſcher Genauigkeit zu Werke gehen konnte, doch ſo ernſtlich, daß ich z. B. die von Grimm herausgegebenen deutſchen Weistümer mit höchſtem Intereſſe ſtudierte. Da ich die Ergebniſſe ſolcher Studien allerdings nicht unmittelbar in Szene ſetzen konnte, begriff wohl mancher nicht, warum ich als „Opernkomponiſt“ mich in ſolche Kruditäten verlor; mancher merkte wohl ſpäter dem „Lohengrin“ an, daß es mit der Phyſiognomie desſelben eine beſondere Bewandtnis habe; doch wurde dies immer nur auf die „glückliche Wahl des Stoffes“ bezogen, und man ſprach mir beſonderes Geſchick für dieſe Wahl zu. Mittelalterliche deutſche Stoffe, auch ſpäterhin wohl Süjets des ſkandinaviſchen Altertums, wurden daher von manchem gern hervorgeſucht, und am Ende war man nur verwundert, daß es dabei doch wiederum zu nichts Rechtem kam. Vielleicht hilft es jetzt, wenn ich ihnen ſage, ſie ſollen auch die Weistümer und ähnliche Sachen mit zu Hilfe nehmen. Ferdinand Hiller, der nun auch mit Stolz zu einem Hohenſtaufenſchen Stoffe griff, vergaß ich damals auf meine Hilfsquellen aufmerkſam zu machen; da es mit ſeinem Werke durchaus nicht glückte, hält er mich vielleicht für tückiſch, wenn er jetzt erfährt, daß ich ihm die Weistümer verſchwieg.

Nach der andren Seite hin beſtand für dieſen Winter mein Hauptunternehmen in einer äußerſt ſorgfältig vorbereiteten, im Frühjahr am Palm-Sonntag zuſtand gebrachten Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven. Dieſe Aufführung brachte mir ſonderbare Kämpfe, und für meine ganze weitere Entwickelung ſehr einflußreiche Erfahrungen ein. Der äußere Hergang war dieſer: die Königliche Kapelle hatte jedes Jahr nur eine Gelegenheit, außer der Oper und Kirche ſich ſelbſtändig in einer großen Muſikaufführung zu zeigen; zum Beſten des Penſionsfonds für ihre Witwen und Waiſen war das alte ſogenannte Opernhaus am Palmſonntag zu einer großen, urſprünglich nur für Oratorien berechneten Aufführung eingeräumt. Um ſie anziehender zu machen, wurde dem Oratorium ſchließlich immer eine Symphonie beigegeben; wie ſchon erwähnt, hatte ich bei ſolcher Gelegenheit einmal die Paſtoralſymphonie, ſpäter die „Schöpfung" von Haydn, und zwar auch dieſe letztere mit großer Freude an dem Werke, welches ich eben bei dieſer Gelegenheit erſt eigentlich kennen lernte, aufgeführt. Da wir beide Kapellmeiſter uns die Abwechſelung vorbehalten hatten, fiel für den Palmſonntag des Jahres 1846 mir die Symphonie zu. Eine große Sehnſucht erfaßte mich zur neunten Symphonie; für die Wahl derſelben unterſtützte mich der äußerliche Umſtand, daß dies Werk in Dresden ſo gut wie unbekannt war. Als die Orcheſtervorſteher, welche die Konſervierung und Mehrung des Penſionsfonds zu überwachen hatten, hiervon erfuhren, ergriff ſie ein ſolcher Schreck, daß ſie in einer Audienz an unſeren Generaldirektor v. Lüttichau ſich wandten, um dieſen zu erſuchen, daß er mich kraft ſeiner höchſten Autorität von meinem Vorhaben abbringen möge. Als Gründe zu dieſem Geſuch führten ſie an, daß unter der Wahl dieſer Symphonie der Penſionsfonds Schaden leiden würde, da dieſes Werk hierorts in Verruf ſtehe, und jedenfalls das Publikum vom Beſuch des Konzertes abhalten würde. Vor längeren Jahren war nämlich auch die neunte Symphonie in einem Armen-Konzerte von Reiſſiger aufgeführt worden, und mit aufrichtiger Zuſtimmung des Dirigenten vollkommen durchgefallen. In der Tat bedurfte es nun meines ganzen Feuers und aller erdenklichen Beredſamkeit, um zunächſt die Bedenken unſeres Chefs zu überwinden. Mit den Orcheſtervorſtehern konnte ich aber nicht anders als mich vorläufig vollſtändig zu überwerfen, da ich hörte, daß ſie die Stadt mit ihren Wehklagen über meinen Leichtſinn erfüllten. Um ſie auch zugleich in ihrer Sorge zu beſchämen, nahm ich mir vor, das Publikum auf die von mir durchgeſetzte Aufführung und das Werk ſelbſt in einer Weiſe vorzubereiten, daß wenigſtens das erregte Aufſehen einen beſonders ſtarken Beſuch herbeiführen, und ſomit den bedroht geglaubten Kaſſenerfolg in günſtiger Weiſe ſichern ſollte. Die neunte Symphonie ward ſomit für mich in jeder erdenklichen Hinſicht zu einer Ehrenſache, deren Gelingen alle meine Kräfte anſpannte. — Das Komitee trug Bedenken gegen die Geldauslage für die Anſchaffung der Orcheſterſtimmen: ich lieh ſie ſomit von der Leipziger Konzert-Geſellſchaft aus. Wie ward mir nun aber, als ich ſeit meinen früheſten Jünglings-Jahren, wo ich meine Nächte über der Abſchrift dieſer Partitur durchwachte, jetzt zum erſtenmal die geheimnisvollen Seiten derſelben, deren Anblick mich einſt in ſo myſtiſche Schwärmerei verſetzt hatte, mir wieder zu Geſicht brachte, und nun ſorgfältig durchſtudierte! Wie in jener unklaren Pariſer Zeit die Anhörung einer Probe der drei erſten Sätze, durch das unvergleichliche Orcheſter des Conservatoire ausgeführt, mich plötzlich, über Jahre der entfremdendſten Verirrungen hinweg, mit jenen erſten Jugendzeiten in eine wunderbare Berührung geſetzt, und befruchtend für die neue Wendung meines inneren Strebens wie mit magiſcher Kraft auf mich gewirkt hatte, ſo ward nun dieſe letzte Klangerinnerung geheimnisvoll mächtig in mir wieder lebendig, als ich zum erſtenmal wieder mit den Augen vor mir ſah, was in jener allererſten Zeit ebenfalls nur myſtiſches Augenwerk für mich geblieben war. Nun hatte ich manches erlebt, was in meinem tiefſten Innern unausgeſprochen zu einer ernſten Sammlung, zu einer faſt verzweiflungsvollen Frage an mein Schickſal und meine Beſtimmung mich trieb. Was ich mir nicht auszuſprechen wagte, war die Erkenntnis der vollſtändigen Bodenloſigkeit meiner künſtleriſchen und bürgerlichen Exiſtenz in einer Lebens- und Berufs-Richtung, in welcher ich mich als Fremdling und durchaus ausſichtslos erſehen mußte. Dieſe Verzweiflung, über die ich meine Freunde zu täuſchen ſuchte, ſchlug nun dieſer wunderbaren neunten Symphonie gegenüber in heller Begeiſterung aus. Es iſt nicht möglich, daß je das Werk eines Meiſters mit ſolch verzückender Gewalt das Herz des Schülers einnahm, als das meinige vom erſten Satze dieſer Symphonie erfaßt wurde. Wer mich vor der aufgeſchlagenen Partitur, als ich ſie durchging um die Mittel der Ausführung derſelben zu überlegen, überraſcht, mein tobendes Schluchzen und Weinen wahrgenommen hätte, würde allerdings verwunderungsvoll haben fragen können, ob dies das Benehmen eines Kgl. Sächſiſchen Kapellmeiſters ſei. Glücklicherweiſe blieb ich bei ſolcher Gelegenheit von Beſuchen unſrer Orcheſtervorſteher und ihres würdevollen Kapellmeiſters Reiſſiger, ſowie ſelbſt des in klaſſiſcher Muſik ſo bewanderten Ferdinand Hiller, verſchont! —

Zuerſt entwarf ich nun in Form eines Programms, wozu mir das nach Gewohnheit zu beſtellende Textbuch zum Geſang der Chöre einen ſchicklichen Anlaß gab, eine Anleitung zum gemütlichen Verſtändnis des Werkes, um damit — nicht auf die kritiſche Beurteilung — ſondern rein auf das Gefühl der Zuhörer zu wirken. Dieſes Programm, für welches mir Hauptſtellen des Goetheſchen „Fauſt“ eine über alles wirkſame Hilfe leiſteten, fand nicht nur zu jener Zeit in Dresden, ſondern auch ſpäterhin an andren Orten erfreuliche Beachtung. Außerdem benutzte ich in anonymer Weiſe den „Dresdener Anzeiger“, um durch allerhand kurzbündige und enthuſiaſtiſche Ergüſſe des Publikums auf das, wie man mir ja verſichert hatte, bis dahin in Dresden „verrufene“ Werk anregend hinzuweiſen. Meine Bemühungen, ſchon nach dieſer äußerlichen Seite hin, gelangen ſo vollſtändig, daß die Einnahme nicht nur in dieſem Jahre alle je zuvor gewonnenen übertraf, ſondern auch die Orcheſtervorſteher die darauffolgenden Jahre meines Verbleibens in Dresden regelmäßig dazu benutzten, durch Wieder-Vorführung dieſer Symphonie ſich der gleichen hohen Einkünfte zu verſichern. Was nun den künſtleriſchen Teil der Aufführung betraf, ſo arbeitete ich einer ausdrucksvollen Wiedergabe von ſeiten des Orcheſters dadurch vor, daß ich alles, was zur draſtiſchen Deutlichkeit der Vortragsnuancen mir nötig dünkte, in die Orcheſterſtimmen ſelbſt aufzeichnete. Namentlich veranlaßte mich die hier übliche doppelte Beſetzung der Blasinſtrumente zu einem ſorgfältig überlegten Gebrauch dieſes Vorteils, deſſen man ſich bei großen Muſikaufführungen gewöhnlich nur in dem rohen Sinne bedient, daß die mit piano bezeichneten Stellen einfach, die Forte-Stellen dagegen doppelt beſetzt vorgetragen werden. In welcher Weiſe ich auf dieſe Art für Deutlichkeit der Ausführung ſorgte, ſei z. B. durch eine Stelle des zweiten Satzes der Symphonie bezeichnet, in welcher, zum erſtenmal in C-Dur, die ſämtlichen Streichinſtrumente in verdreifachter Oktave die rhythmiſche Hauptfigur, unausgeſetzt im Unisono, gewiſſermaßen als Begleitung zu dem zweiten Thema, welches nur die ſchwachen Holzblasinſtrumente vortragen, ſpielen: da im ganzen Orcheſter hier gleichmäßig „Fortissimo“ vorgezeichnet iſt, ſo ergibt ſich hieraus bei jeder erdenklichen Aufführung, daß die Melodie der Holzblasinſtrumente vollſtändig gegen die immerhin nur begleitenden Streichinſtrumente verſchwindet und ſo gut wie gar nicht gehört wird. Da mich nun keinerlei Buchſtaben-Pietät vermögen konnte, die vom Meiſter in Wahrheit beabſichtigte Wirkung der gegebenen irrigen Bezeichnung aufzuopfern, ſo ließ ich hier die Streichinſtrumente bis dahin, wo ſie wieder abwechſelnd mit den Blasinſtrumenten die Fortführung des neuen Themas aufnehmen, ſtatt im wirklichen Fortissimo, mit nur angedeuteter Stärke ſpielen: das von den verdoppelten Blasinſtrumenten dagegen mit möglichſter Kraft vorgetragene Motiv war nun, wie ich glaube — zum erſtenmal ſeit dem Vorhandenſein dieſer Symphonie, mit beſtimmender Deutlichkeit zu hören. In ähnlicher Weiſe verfuhr ich durchgehends, um mich der größten Beſtimmtheit der dynamiſchen Wirkung des Orcheſters zu verſichern. Nichts anſcheinend ſchwer Verſtändliches durfte ſo zum Vortrag kommen, daß es nicht in beſtimmender Weiſe das Gefühl erfaßte. Viel Kopfzerbrechen gab von je z. B. das Fugato in $^{6}/_{8}$ Takt nach dem Chorverſe: „Froh wie ſeine Sonnen fliegen“, in dem „alla Marcia“ bezeichneten Satze des Finales, indem ich mich auf die vorangehenden ermutigenden, wie auf Kampf und Sieg vorbereitenden Strophen bezog, faßte ich dieſes Fugato wirklich als ein ernſt-freudiges Kampfſpiel auf, und ließ es anhaltend in äußerſt feurigem Tempo und mit angeſpannteſter Kraft ſpielen. Ich hatte am Tag nach der erſten Aufführung die Genugtuung, den Muſikdirektor Anacker aus Freiberg bei mir zu empfangen, welcher kam, um mir reuig zu melden, daß er bisher einer meiner Antagoniſten geweſen ſei, ſeit dieſer Aufführung aber zu meinen unbedingten Freunden ſich zähle: was ihn — wie er ſagte — gänzlich überwältigt habe, ſei eben dieſe Auffaſſung und Wiedergabe jenes Fugato geweſen. — Eine große Aufmerkſamkeit widmete ich ferner der ſo ungewöhnlichen rezitativ-artigen Stelle der Violoncelle und Kontrabäſſe im Beginn des letzten Satzes, welche einſt in Leipzig meinem alten Freunde Pohlenz ſo große Demütigungen eintrug. Bei der Vorzüglichkeit namentlich unſerer Kontrabaſſiſten, konnte ich mich dazu beſtimmt fühlen, auf die äußerſte Vollendung hierbei auszugehen. Es gelang mir in zwölf Spezialproben, welche ich nur mit den betreffenden Inſtrumenten hielt, zu einem faſt ganz wie frei ſich ausnehmenden Vortrag desſelben zu gelangen, und ſowohl die gefühlvollſte Zartheit, als die größte Energie zum ergreifendſten Ausdruck zu bringen. — Vom Beginn meines Unternehmens an hatte ich ſogleich erkannt, daß die Möglichkeit einer hinreißend populären Wirkung dieſer Symphonie darauf beruhe, daß die Überwindung der außerordentlichen Schwierigkeiten des Vortrages der Chöre in idealem Sinne gelingen müſſe. Ich erkannte, daß hier Anforderungen geſtellt waren, welche nur durch eine große und enthuſiasmierte Maſſe von Sängern erfüllt werden konnten. Zunächſt galt es daher, mich eines vorzüglich ſtarken Chores zu verſichern; außer der gewöhnlichen Verſtärkung unſeres Theaterchors durch die etwas weichliche Dreißigſche Singakademie, zog ich, mit Überwindung umſtändlicher Schwierigkeiten, den Sängerchor der Kreuzſchule mit ſeinen tüchtigen Knabenſtimmen, ſowie den ebenfalls für kirchlichen Geſang gutgeübten Chor des Dresdener Seminariums herbei. Dieſe, zu zahlreichen Übungen oft vereinigten dreihundert Sänger, ſuchte ich nun auf die mir beſonders eigentümliche Weiſe in wahre Ekſtaſe zu verſetzen; es gelang mir z. B. den Baſſiſten zu beweiſen, daß die berühmte Stelle: „Seid umſchlungen Millionen“, und namentlich das: „Brüder, über'm Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen“ auf gewöhnliche Weiſe gar nicht zu ſingen ſei, ſondern nur in höchſter Entzückung gleichſam ausgerufen werden könne. Ich ging ihnen hierfür mit ſolcher Ekſtaſe voran, daß ich wirklich alles in einen durchaus ungewohnten Zuſtand verſetzt zu haben glaubte, und ließ nicht eher ab, als bis ich ſelbſt, den man zuvor durch alle Stimmen hindurch gehört hatte, mich nun nicht mehr vernahm, ſondern wie in dem warmen Tonmeer mich ertränkt fühlte. — Große Freude machte es mir, das Rezitativ des Baritoniſten: „Freunde, nicht dieſe Töne“, welches ſeiner ſeltſamen Schwierigkeiten wegen wohl faſt unmöglich vorzutragen zu nennen iſt, durch Mitterwurzer, auf dem uns bereits innig bekannt gewordenen Wege der gegenſeitigen Mitteilung, zu hinreißendem Ausdruck zu bringen. — Ich trug aber auch Sorge, durch einen gänzlichen Umbau des Lokales mir eine gute Klangwirkung des jetzt nach einem ganz neuen Syſtem von mir aufgeſtellten Orcheſters zu verſichern. Die Koſten hierzu waren, wie man ſich denken kann, unter beſondren Schwierigkeiten zu erwirken; doch ließ ich nicht ab, und erreichte durch eine vollſtändig neue Konſtruktion des Podiums, daß wir das Orcheſter ganz nach der Mitte zu konzentrieren konnten, und es dagegen amphitheatraliſch auf ſtark erhöhten Sitzen von dem ſtarken Sängerchor umſchließen ließen, was der mächtigen Wirkung der Chöre von außerordentlichem Vorteil war, während es in den rein ſymphoniſchen Sätzen dem fein gegliederten Orcheſter große Präziſion und Energie verlieh.

Schon zur Generalprobe war der Saal überfüllt. Reiſſiger beging hierbei die unglaubliche Torheit, beim Publikum völlig gegen die Symphonie zu intrigieren, und auf das Bedauerliche der Verirrung Beethovens aufmerkſam zu machen; wogegen Gade, welcher aus Leipzig, wo er damals die Gewandhauskonzerte dirigierte, uns beſuchte, mir nach der Generalprobe unter anderem verſicherte, er hätte gern noch einmal den Eintrittspreis bezahlt, um das Rezitativ der Bäſſe noch einmal zu hören. Hiller fand, daß ich in den Modifikationen des Tempo zu weit gegangen ſei; wie er dies verſtand, erfuhr ich ſpäter durch ſeine eigene Leitung geiſtvoller Orcheſterwerke, über welche ich noch Gelegenheit haben werde zu berichten. Ganz unbeſtreitbar war aber der allgemeine Erfolg über jede Erwartung groß, und dieſes namentlich auch bei Nichtmuſikern: unter ſolchen entſinne ich mich des Philologen Dr. Köchly, welcher bei dieſer Gelegenheit ſich mir näherte, um mir zu bekennen, daß er jetzt zum erſtenmal einem ſymphoniſchen Werke vom Anfang bis zum Ende mit verſtändnisvoller

Teilnahme habe folgen können. In mir beſtärkte ſich bei dieſer Gelegenheit das wohltuende Gefühl der Fähigkeit und Kraft, das, was ich ernſtlich wollte, mit unwiderſtehlich glücklichem Gelingen durchzuführen. Nur hatte ich darüber nachzudenken, welche Schwierigkeiten es ſeien, die mir bisher noch die gleich glückliche Ausführung meiner eigenen neuen Konzeptionen verwehrten. Die ſo vielen noch problematiſche, jedenfalls noch nie zur populären Wirkung gebrachte neunte Symphonie Beethovens, war mir vollſtändig gelungen: mein „Tannhäuſer", ſo oft er über die Dresdener Bühne ging, belehrte mich, daß die Möglichkeit ſeines Gelingens erſt noch zu entdecken ſei. Wie dahin gelangen? Das war und blieb die geheime Frage, an welcher ſich mein ferneres Leben entwickelte.

Über die ideale Bedeutung dieſer Frage durfte ich jetzt jedoch noch zu keinem ergiebigen Nachdenken gelangen; denn ganz nackt ſtand nun die reale Bedeutung meines innerlich gefühlten Mißerfolges mit erſchreckender Mahnung vor mir. Ich konnte es länger nicht aufhalten, die widerwärtigſten Schritte zur Bekämpfung der mich bedrohenden Kataſtrophe meiner bürgerlichen Lage zu tun. —

Unter dem Einfluß eines lächerlichen Omens war ich hierzu getrieben. Mein Kommiſſionär, der Schein-Verleger meiner nun verlegten drei Opern: „Rienzi", Fliegender Holländer" und „Tannhäuſer", der ſehr ſonderbare Hofmuſikalienhändler C. F. Meſer lud mich eines Tages zur Beſprechung unſrer Kontor-Angelegenheiten in die Weinſtube von „Verderber"; mit großer Bangigkeit beſprachen wir die Möglichkeiten eines erträglichen oder auch ganz ſchlechten Ausfalls der bevorſtehenden Oſtermeſſe. Ich machte ihm Mut und verlangte eine Flaſche des beſten Haut-Sauterne; ein ehrwürdiger Flakon erſchien, ich ſchenkte die Gläſer voll, wir ſtießen auf den guten Ausfall der Meſſe an, tranken und — ſchrien plötzlich wie wahnſinnig auf, indem wir den ſtärkſten Eſtragon-Eſſig, den man uns aus Verſehen ſerviert, mit Entſetzen von uns zu ſprudeln ſuchten. „Herr Gott!" rief Meſer, „das konnte nicht ſchlimmer kommen." „Allerdings", ſagte ich, „ich glaube, es wird uns manches zu Eſſig werden." Mein guter Humor zeigte mir nun mit Blitzesſchnelle an, daß ich auf andrem Wege, als dem der Meßgeſchäfte mich zu retten verſuchen müßte. —

Nicht nur die mit ſtets ſich anhäufenden Opfern herbeigeſchafften Kapitalien für die koſtbare Herausgabe meiner Opern mußten endlich wiedererſtattet werden, ſondern das Gerücht von meiner Verſchuldung hatte ſich, weil ich genötigt war, endlich zur Hilfe von Wucherern zu greifen, ſo ſtark verbreitet, daß ſelbſt Befreundete, die mir ſchon bei meiner Dresdener Niederlaſſung behilflich geweſen waren, von großer Ängſtlichkeit in meinem Bezug ergriffen wurden. — Eine wirklich traurige Erfahrung machte ich jetzt an Frau Schröder-Devrient, welche durch ihr unbegreiflich rückſichtsloſes Benehmen die Kataſtrophe über mich herbeiführte. Wie ich erwähnt, hatte ſie im erſten Beginn meiner Dresdener Anſiedelung zur Erledigung meiner früheren Schulden, namentlich auch zur Verſorgung meines alten Freundes Kietz in Paris, mir 1000 Taler geliehen. Die Eiferſucht auf meine Nichte Johanna, der Argwohn, ich hätte dieſe nach Dresden gezogen, um der Generaldirektion die Entlaſſung der großen Künſtlerin zu erleichtern, hatte dieſe ſonſt ſo großherzige Frau in die ganz gewöhnliche feindſelige Stimmung gegen mich verſetzt, welche man beim Theater ſo oft erfährt. Sie hatte jetzt ihr Engagement verlaſſen, erklärte offen, ich hätte ſie daraus mit vertreiben helfen, und alle freundſchaftlichen Rückſichten gegen mich, dem ſie in jeder Hinſicht das vollſtändigſte Unrecht tat, beiſeite ſetzend, hinterließ ſie den von mir ihr zugeſtellten Schuldſchein einem energiſchen Advokaten, welcher ohne weiteres die Forderung gegen mich einklagte. Somit war ich nun genötigt, mich Herrn von Lüttichau zu entdecken, und ſeine Vermittelung eines königlichen Vorſchuſſes zur Vereinigung meiner kompromittierten Lage anzugehen.

Mein Chef erklärte ſich bereit, eine von mir in dieſer Angelegenheit an den König gerichtete Eingabe zu unterſtützen. Ich hatte deshalb den Betrag meiner Verpflichtungen aufzuzeichnen; da mir ſogleich eröffnet wurde, daß die mir nötige Summe nur als ein Darlehen aus dem Theaterpenſionsfonds gegen Verzinſung mit fünf Prozent mir zugewieſen werden könne, und ich außerdem den Penſionsfonds für ſein Kapital durch eine Lebensverſicherungs-Police, welche ebenfalls jährlich drei Prozent des aufgenommenen Kapitals mich zu koſten hatte, ſicherzuſtellen haben würde, ward ich durch ſehr natürliche Rückſichten verführt, diejenigen meiner Schulden, welche keinen feindſeligen Charakter hatten, und für deren Tilgung ich demnach auf die endlich doch zu erwartenden Einnahmen von meinem Verlagsunternehmen rechnen zu dürfen glaubte, in meiner Eingabe unerwähnt zu laſſen. Dennoch ſtiegen die Opfer, mit welchen ich die mir dargebotene Hilfeleiſtung zu bezahlen hatte, ſo hoch, daß dadurch mein an und für ſich geringer Kapellmeiſtergehalt dauernd in ſehr empfindlicher Weiſe geſchmälert wurde. Die widerwärtigſten Bemühungen entſtanden mir noch aus der Nötigung zur Herbeiſchaffung der verlangten Lebensverſicherungs-Police; ich mußte mich deshalb wiederholt nach Leipzig wenden, und hatte, auf mich faſt erſchreckende Weiſe, gegen beſondere Zweifel in betreff meiner Geſundheit und Lebensdauer anzukämpfen, über welche ſich bei denjenigen, die mich in meinem damals leidenvollen Zuſtande flüchtig beobachteten, wie ich verſchiedentlich zu bemerken glaubte, ſogar ſchadenfrohe Beſorgniſſe ausgeſprochen hatten. Es gelang endlich meinem Freunde Puſinelli, als mit mir wohl vertrautem Arzte, ſoweit genügende Auskunft über meinen Geſundheitszuſtand zu geben, daß ich endlich gegen drei Prozent mein Leben verſichert erhielt. —

Der letzte dieſer peinlichen Ausflüge nach Leipzig wurde jedoch in angenehmer Weiſe auch andrerſeits durch eine freundliche Einladung des alten Meiſters Louis Spohr veranlaßt, welche mich namentlich mit aus dem Grunde erfreute, weil durch ſie zugleich ein Akt der Verſöhnung ſich kundgab. Spohr hatte nämlich, wie er mir ſeinerzeit geſchrieben, durch den Erfolg meines „Fliegenden Holländers“ in Kaſſel, und ſein eigenes Gefallen daran angeregt, ſich noch einmal entſchloſſen, die zuletzt wiederholt gänzlich erfolglos von ihm beſchrittene Laufbahn als dramatiſcher Komponiſt zu betreten. Sein neueſtes Werk war eine Oper „Die Kreuzfahrer“, welche er im Laufe des vergangenen Jahres dem Dresdener Theater zugeſandt hatte, und zwar, wie er mir ſelbſt bedeutete, in der Meinung, daß ich mit großem Eifer deren Aufführung betreiben würde. Er machte mich bei dieſer Anempfehlung darauf aufmerkſam, daß er mit dieſer Arbeit einen von ſeinen früheren Opern gänzlich abgehenden Weg eingeſchlagen, und ſich nur an die genaueſte dramatiſche Deklamation gehalten habe, wobei ihm allerdings „das vortreffliche Süjet“ ganz beſonders zuſtatten gekommen ſei. Dagegen war nun mein nicht eigentlich verwunderungsvoller Schreck groß, als ich ſowohl dieſes Süjet als die Partitur mir bekannt machte; denn offenbar war der alte Meiſter bei ſeinen mir in ihrem Bezug gegebenen Verſicherungen vollſtändig im Irrtum geweſen. Meiner großen Verzagtheit, mit Energie für die Aufführung dieſes Werkes mich zu erklären, half allerdings das beſtehende Herkommen, daß die Entſcheidung über aufzuführende Werke ordnungsmäßig nicht einem der Kapellmeiſter allein zukam, und daß außerdem an Reiſſiger, einem, wie er ſich ſelbſt früher gerühmt hatte, älteren Freunde Spohrs, die Reihe war, ein neues Werk zu begutachten und zur Aufführung zu bringen. Unglücklicherweiſe hatte ich nach einiger Zeit zu erfahren, daß die Generaldirektion mit verletzend kurzer Faſſung an Spohr ſeine Oper zurückgeſchickt habe, worüber dieſer ſich bitter bei mir beklagte. Daß es mir im aufrichtigen Schreck hierüber gelungen war, ihn zu beruhigen und zu verſöhnen, bewies er mir nun eben durch die erwähnte Einladung; es war ihm, wie er mir hierbei ſchrieb, auf einer angetretenen Badereiſe peinlich Dresden zu berühren; da er aber ein herzliches Verlangen trüge, mich perſönlich kennen zu lernen, erſuchte er mich in Leipzig, wo er ſich einige Tage aufhalten würde, mit ihm zuſammenzutreffen.

Dieſe Begegnung mit ihm blieb auf mich nicht eindruckslos. Ein großer, ſtattlicher Mann mit vornehmem Ausdruck, von ernſtem, gemäßigtem Temperament, welcher den Kern ſeiner Bildung ſowohl wie ſeiner Entfremdung gegen die neuere Tendenz der Muſik mir in rührender, faſt entſchuldigender Weiſe darin zu erkennen gab, daß er ſeinen erſten, für ſein ganzes Leben entſcheidenden Eindruck im zarteſten Jünglingsalter durch die damals eben neue „Zauberflöte“ Mozarts bekommen habe. Über mein Gedicht des „Lohengrin“, welches ich ihm zur Durchleſung zurückließ, ſowie überhaupt den Eindruck, welchen meine perſönliche Bekanntſchaft auf ihn gemacht habe, hat er ſich gegen meinen Schwager Hermann Brockhaus, in deſſen Hauſe wir bei lebhafteſter Unterhaltung zu einem Mittagsmahl vereinigt geweſen, mit faſt überraſchender Wärme ausgeſprochen. Wir waren außerdem beim Muſikdirektor Hauptmann, ſowie bei Mendelsſohn, zu wirklichen

Muſikabenden zuſammengekommen, bei welchen Gelegenheiten ich auch den Meiſter in einem ſeiner Quartette auf der Violine zu hören bekam. Seine ganze ruhige Erſcheinung machte gerade in dieſen Kreiſen auf mich den Eindruck einer faſt rührenden Ehrwürdigkeit. — Ich habe ſpäter durch allerdings nicht genau von mir zu beurteilende Zeugen vernommen, daß ihn der „Tannhäuſer“, als er auch in Kaſſel zur Aufführung kam, in Verlegenheit und Pein verſetzt haben ſolle, ſo daß er erklärt habe: weiter könne er mir denn doch nicht folgen, und fürchten müſſe mich auf Abwegen zu ſehen. —

Zu meiner Erholung von allen überſtandenen Mühſeligkeiten und Bekümmerungen hatte ich mir nun als höchſte Gunſtbezeugung von meiner Direktion einen dreimonatlichen Urlaub ausgewirkt, um in ländlicher Zurückgezogenheit ſowohl mich erholen, als reinen Atem zum Beginn einer neuen Arbeit ſchöpfen zu können. Ich hatte hierzu ein Bauernhaus in dem auf halbem Wege zwiſchen Pillnitz und dem Eintritt in die Sächſiſche Schweiz gelegenen Dorfe Groß-Graupe ausgeſucht. Häufige Ausflüge auf den Porsberg, nach dem nahen Liebelthaler Grunde, auch nach der entfernteren Baſtei, trugen bald zur Stärkung meiner angegriffenen Nerven bei. Als ich an den erſten Entwurf der Muſik zu „Lohengrin“ gehen wollte, ſtörte mich zu meiner höchſten Pein unaufhörlich das Nachklingen Roſſiniſcher Melodien aus „Wilhelm Tell“, der letzten Oper, welche ich zu dirigieren gehabt hatte: in wahrer Verzweifelung verfiel ich endlich auf ein wirkſames Gegenmittel gegen dieſe läſtige Zudringlichkeit, indem ich mir auf einem einſamen Spaziergange mit energiſchſter Betonung das erſte Thema der neunten Symphonie aus der ebenfalls ziemlich neu angefriſchten Erinnerung vorführte. Dies half. In dem Flußbade bei Pirna, wohin ich faſt täglich gegen Abend zu meiner Erfriſchung mich aufmachte, überraſchte es mich eines Mals, von einem mir unſichtbaren Badenden die Melodie des Pilgerchors aus „Tannhäuſer“ gepfiffen zu hören: dies erſte Anzeichen einer möglichen Populariſierung des zunächſt nur mit ſo großer Mühe in Dresden durchgeſetzten Werkes machte auf mich einen Eindruck, den keine ähnliche ſpätere Erfahrung je hat überbieten können. Zuweilen erhielt ich Freundesbeſuche aus Dresden, unter denen ſich eines Tages der damals ſechzehnjährige Hans von Bülow in der Begleitung Lipinskis zu meiner Freude, da ich ſchon früher auf ſeine große Teilnahme für mich aufmerkſam geworden war, meldete. — Im ganzen verblieb ich aber meiſtens nur auf den Umgang mit meiner Frau, auf meinen weiten Spaziergängen ſogar nur auf den mit meinem Hündchen Peps angewieſen. Während dieſes Sommerurlaubes, von welchem eine bedeutende Zeit anfänglich noch der Beſorgung meiner widerlichen Geſchäfte und der Stärkung meiner Geſundheit allein gewidmet werden mußte, gelang es mir doch die Muſik ſämtlicher drei Akte des „Lohengrin“, wenn auch nur in ſehr flüchtigen Umriſſen, zu ſkizzieren.

Mit dieſer Ausbeute kehrte ich im Auguſt nach Dresden, zu meinen bereits immer läſtiger mir werdenden Kapellmeiſterfunktionen, zurück. Außerdem aber geriet ich ſogleich auch wieder in das Geleiſe der kaum einigermaßen beſchwichtigten Sorgen. Der Betrieb des Verlages meiner Opern, in deſſen endlichem Erfolge ich doch immer nur noch die einzige Möglichkeit einer gründlichen Befreiung von jenem Drucke zu erſehen hatte, erforderte, um eben hierfür tauglich zu werden, ſtets wieder neue Opfer. Da nun ſelbſt die geringſten Anſtrengungen hierfür bei meinem nun ſehr geſchmälerten Einkommen mich notwendig neuen und immer peinlicheren Verwirrungen zuführen mußten, ſo ſank mir bald von neuem aller Lebensmut.

Dagegen ſuchte ich mich einzig durch energiſche Aufnahme der Arbeit am „Lohengrin“ zu erkräftigen. Hierbei geriet ich auf ein ſonſt nie wieder von mir befolgtes Verfahren: ich führte nämlich den dritten Akt zuerſt aus, wozu mich die zuvor beſprochene Kritik des dramatiſchen Charakters dieſes Aktes und ſeines Schluſſes in der Weiſe beſtimmte, daß ich ihn, ſelbſt wohl auch der in der Erzählung vom Gral erſcheinenden muſikaliſchen Motive wegen, von vorneherein als den Kern des Ganzen mir vollkommen befriedigend feſtzuſetzen ſuchen wollte. Es gelang mir jedoch nicht ohne eine große und bedeutungsvolle Unterbrechung, dieſen Akt zu beendigen.

Auf eine frühere Anregung von mir ſollte in dieſem Winter nämlich Glucks „Iphigenia in Aulis“ zur Aufführung gelangen. Ich fühlte mich verpflichtet, dieſem Werke, welches namentlich ſeines Süjets wegen mich ſehr anſprach, eine größere Aufmerkſamkeit und Fürſorge zuzuwenden, als dies früher beim Einſtudieren der „Armida“ der Fall geweſen war. Zunächſt erſchrak ich über die Überſetzung, in welcher uns die Oper mit der Berliner Partitur vorgelegt wurde. Um mich überhaupt durch einige Inſtrumentationsbereicherungen, wie ich ſie in dieſer Partitur ſehr roh angebracht vorfand, nicht beirren zu laſſen, ließ ich die alte Pariſer Original-Ausgabe verſchreiben, und ward, nachdem ich mich an eine gründliche, nur eben auf die Richtigkeit der Deklamation bedachte Umarbeitung der Überſetzung gemacht hatte, von wachſender Teilnahme angetrieben, endlich auch zu einer weiteren Bearbeitung der Partitur ſelbſt beſtimmt. — Das Gedicht ſelbſt ſuchte ich durch Fernhaltung alles deſſen, was dem franzöſiſchen Geſchmacke gemäß das Verhältnis des Achilles zu Iphigenia zu einer ſüßlichen Liebſchaft ſtempelte, namentlich aber durch die vollſtändige Umänderung des Schluſſes mit der unerläßlichen „Mariage“ ſoweit als möglich, mit dem gleichnamigen Stück des Euripides in Übereinſtimmung zu ſetzen. Die meiſt ganz unvermittelt nebeneinander ſtehenden Arien und Chöre ſuchte ich, der dramatiſchen Lebendigkeit zu lieb, durch Übergänge, Nach- und Vorſpiele zu verbinden, wobei ich es mir hauptſächlich angelegen ſein ließ, durch Benutzung der Gluckſchen Motive ſelbſt die Einmiſchung des fremden Muſikers ſo unmerklich wie möglich zu machen. Nur im dritten Akte mußte ich der Iphigenia, ſowie der von mir eingeführten Artemis, arioſe Rezitative von meiner eigenen Kompoſition geben. Außerdem aber bearbeitete ich die ganze Inſtrumentation, jedoch immer nur in der Abſicht, das Vorhandene zur rechten Wirkung zu bringen, mehr oder weniger ausführlich von neuem. Erſt am Schluſſe des Jahres konnte ich dieſe zeitraubende Arbeit beendigen, und mußte dagegen die Ausführung des begonnenen dritten Aktes von „Lohengrin“ auf das neue Jahr verſchieben. —

Zunächſt nahm, im neuen Jahre (1847), mich nach außen die Aufführung der Iphigenia in Anſpruch, wobei ich mich nun namentlich auch als Regiſſeur zu bewähren hatte; ja ſogar dem Dekorateur und Maſchiniſten hatte ich auf das angelegentlichſte zu Hilfe zu kommen. Die Belebung der ſzeniſchen Darſtellung zu einer wirklich lebensvoll dramatiſchen Handlung war, bei dem meiſt ſpröde und unvermittelt nebeneinander geſtellten Komplex der Szenen, oft ganz neu zu erfinden, da mir das meiſte in dieſer Beziehung nur durch eine zu Glucks Zeiten in der Pariſer Oper noch herrſchende bloß konventionelle Behandlung der Szene erklärlich ſchien. Von allen Darſtellenden erfreute mich durch vollkommenes Erfaſſen und richtige Wiedergebung meiner Vorſchriften und Andeutungen einzig Mitterwurzer als Agamemnon, welcher auch wirklich in jeder Hinſicht etwas Vorzügliches und Ergreifendes leiſtete. Die Wirkung des Ganzen war über alle Erwartung günſtig, und ſelbſt die Direktion war von dieſem ausnahmsweiſe populären Erfolg einer Gluckſchen Oper ſo verwundert, daß ſie ſich von ſelbſt veranlaßt fand, von der zweiten Aufführung an auf dem Theaterzettel mich als Bearbeiter derſelben zu nennen. Dies machte denn nun auch ſofort die Kritik auf dieſe Arbeit aufmerkſam, und wirklich ließ ſie mir diesmal faſt durchaus Gerechtigkeit widerfahren: nur meine Behandlung der Ouvertüre — des einzigen Stückes, welches in der gewöhnlichen trivialen Aufführungsweiſe zuvor dieſen Herrn einzig von dieſem Werke Glucks bekannt geworden war, erregte großen Anſtoß. Ich habe das hierauf Bezügliche in einer beſondren Abhandlung „über Glucks Ouvertüre zur Iphigenia in Aulis“ genau mitgeteilt und erörtert, und füge jener Beſprechung hier nur die Notiz hinzu, daß der Muſiker, von welchem ich bei dieſer Gelegenheit ſo ſonderbare Dinge vernahm, Ferdinand Hiller war.

Auch dieſen Winter, wie früher, ſetzten ſich die namentlich durch Hiller betriebenen Zuſammenkünfte der diſparaten künſtleriſchen Elemente Dresdens fort; nur nahmen ſie jetzt mehr den Charakter von eigentlichen Salon-Abenden im Hillerſchen Hauſe ſelbſt an: mir ſchien, es ſollte da durchaus zur Herrichtung eines Bodens für die Anerkennung der Hillerſchen Kunſtgröße kommen. Wirklich hatte er bereits aus vermögenderen Kunſtfreunden, an deren Spitze der Bankier Kaskel ſtand, eine Geſellſchaft zur Pflege von Abonnements-Konzerten gegründet. Da ihm die Kgl. Kapelle hierzu unmöglich zur Verfügung geſtellt werden konnte, hatte er ſich mit ſonſtigen Stadt- und Militär-Muſikern für das Orcheſter zu begnügen gehabt, und wirklich war anzuerkennen, daß er durch vielen Fleiß hier Anerkennenswertes erreichte. Er wußte durch die Vorführung mancher in Dresden noch unbekannten Kompoſitionen, namentlich aus dem Gebiete der neueren Muſik, mich ſelbſt öfter zum Beſuche ſeiner Konzerte zu veranlaſſen. Das eigentliche Publikum ſchien er jedoch mehr durch Herbeiziehung fremder Sängerinnen (von denen ihm aber leider Jenny Lind ausblieb), ſowie Virtuoſen (unter denen mir namentlich der damals noch ſehr jugendliche Joachim bekannt wurde), anlockend zu machen. Über ſeine wahre muſikaliſche Bedeutung gab mir jedoch ſein Befaſſen mit damals bereits meinem Urteile ſehr vertrauten Muſikwerken Aufſchluß. Ein Triple-Konzert von Sebaſtian Bach ſetzte mich durch das unter ſeiner Mitwirkung geleitete gleichgültige Herunterſpielen desſelben in wahrhaftes Erſtaunen. Mit dem „Tempo di Minuetto“ der achten Symphonie Beethovens begegnete mir bei Hiller noch etwas Sonderbareres, als früher bei Reiſſiger und Mendelsſohn. Ich verſprach ihm nämlich zur Aufführung dieſer Symphonie mich einzufinden, wenn ich mich darauf verlaſſen könnte, daß er das gewöhnlich ſo ſchmachvoll entſtellte Tempo des dritten Satzes richtig geben würde; er verſicherte mich auf das genaueſte hierin mit mir übereinzuſtimmen: deſto mehr erſchrak ich nun, bei der Aufführung richtig wieder das bekannte Walzer-Zeitmaß angewandt zu finden. Als ich ihn hierüber zur Rede ſtellte, entſchuldigte er ſich lächelnd durch eine augenblickliche Zerſtreutheit, die ihn gerade beim Beginn des betreffenden Satzes erfaßt und ſeines Verſprechens vergeſſen gemacht hätte. — Für die Errichtung dieſer Konzerte, welche allerdings mit dem zweiten Jahre eingingen, erhielt Hiller ein Feſteſſen, welchem auch ich mit vielem Vergnügen beiwohnte.

In dieſen Kreiſen war man um jene Zeit verwundert, mich oft zwar ſehr lebhaft, aber nie über Muſik, ſondern namentlich über die griechiſche Literatur und Geſchichte ſprechen zu hören. Bei den von mir immer eifriger gepflogenen, und von meiner Berufstätigkeit mich in immer ſtillere Einſamkeit zurückleitenden Studien, war ich damals, um die empfindliche Kluft zwiſchen meinem erſten jugendlichen Erfaſſen der ewigen humaniſtiſchen Bildungselemente und der durch mein ableitendes Leben entſtandenen Verwahrloſung auf dieſem Gebiete anzufüllen, zu einem, meinem geiſtigen Bedürfniſſe entſprechenden.

ſyſtematiſchen Neubefaſſen mit dieſer allerwichtigſten Bildungsquelle hingetrieben worden. Um mich mit dem rechten Sinne den mir zum Ziel geſetzten alt- und mittelhochdeutſchen Studien zu nähern, begann ich von neuem mit dem griechiſchen Altertum, und war nun von dieſem allerdings mit ſolch überwältigender Begeiſterung erfüllt, daß ich, wenn ich überhaupt zum Reden gebracht wurde, mit Wärme nur ſprechen konnte, ſobald ich gewaltſam nach jener Sphäre hinlenkte. Zuweilen traf ich einen Menſchen, der mich gern zu hören ſchien; im ganzen aber verkehrte man mit mir doch am liebſten nur über das Theater, weil man, namentlich nach meiner Aufführung der Gluckſchen „Iphigenia“, mich hierin wirklich für fach- und ſachverſtändig halten zu dürfen glaubte. Beſondere Anerkennung fand ich hierfür von einem Manne, dem ich ſelbſt, gewiß mit Recht, zum mindeſten gleiche Sachkenntnis zuzutrauen hatte. Dies war Eduard Devrient, welcher um jene Zeit durch eine von ſeinem eigenen Bruder Emil angezettelte Schauſpieler-Intrige aus ſeiner Stellung als Oberregiſſeur des rezitierenden Dramas ſich zurückzuziehen veranlaßt ſah. Er wurde mir ſowohl durch die ſich hieran knüpfenden gemeinſchaftlichen Erörterungen über das Richtige und im tiefſten Grund Hoffnungsloſe unſeres ganzen Theaterweſens, namentlich unter dem ſchließlich doch nie zu bewältigenden verderblichen Einfluſſe der Leitung durch kenntnisloſe Hofintendanten, als auch durch ſeine vollſtändige Anerkennung meiner Leiſtung in der Aufführung der „Iphigenia“, welche er mit der von ihm gänzlich verworfenen Berliner zuſammenhielt, näher vertraut. Er war lange Zeit der einzige, mit welchem ich ernſthaft und eingehend über die wahren Bedürfniſſe des Theaters, und über die Mittel, ſeiner Verwahrloſung abzuhelfen, mich beſprechen konnte. Vieles gab es, worüber er nach längerer und ſpeziellerer Erfahrung mir Aufſchluß und Belehrung geben konnte; namentlich half er mir ſehr erfolgreich die Anſicht zu bekämpfen, daß dem Theater durch Einmiſchung der bloßen literariſchen Intelligenzen zu nützen ſei, und befeſtigte mich dagegen in der Überzeugung davon, daß dem Theater nur durch ſeine eigenſten Kräfte, durch die dramatiſchen Darſteller ſelbſt der Weg zu wahrhaftem Gedeihen gewonnen werden könne. Ich blieb mit Eduard Devrient, deſſen trocknes Naturell und offenbar ſehr beſchränktes Talent als Schauſpieler ſelbſt mich bis dahin wenig angezogen hatten, von nun an bis zu meinem Fortgange von Dresden in ununterbrochen zunehmendem freundſchaftlichem Verkehr. Sein höchſt verdienſtliches Werk, „Die Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt“, welches er damals ausarbeitete und nach und nach veröffentlichte, gab mir manchen neuen und lehrreichen Aufſchluß über Dinge, die mich ſelbſt lebhaft angingen, und in welche er mir nun eine gründliche Einſicht verſchaffte. —

Endlich war ich doch dazu gelangt, die mitten in der Braut-Szene unterbrochene Ausführung der Kompoſition des dritten Aktes von „Lohengrin“ wieder aufzunehmen, und mit dem Schluſſe des Winters zu vollenden. Nachdem im Konzert am Palmſonntag mich die allgemein verlangte Wiederholung der neunten Symphonie erquickt hatte, ſuchte ich für die weitere Ausführung meiner neuen Arbeit, diesmal ohne Urlaub zu nehmen, durch die Veränderung meiner Wohnung mir Erleichterung und Erfriſchung zu verſchaffen. In einem ziemlich entfernten und wenig bewohnten Stadtteile Dresdens war das ehemalige Marcoliniſche Palais, mit ſehr großem, zum Teil in altfranzöſiſchem Stil angelegten Garten, durch Verkauf an eine ſtädtiſche Behörde zur teilweiſen Vermietung freigeworden. Der Bildhauer Hähnel, den ich bereits ſeit längerer Zeit zu meinen guten Bekannten zählte, und von dem ich ſogar als Zeichen ſeiner anerkennungsvollen Teilnahme einen vollſtändigen Gipsabdruck eines zum Beethoven-Monument gehörigen Bas-Reliefs, die Symphonie darſtellend, als Zimmerſchmuck erhalten, hatte die unteren, weitgedehnten Räume eines Seitenflügels dieſes Palais für Wohnung und Atelier in Beſchlag genommen. Gegen ſehr billigen Mietzins bezog ich nun zu Oſtern die darüber gelegene geräumige Wohnung, und verbeſſerte ſomit, bei der mir freiſtehenden Benutzung des von herrlichen Bäumen bepflanzten großen Gartens, und der angenehmen Stille des ganzen Aufenthaltes, nicht nur die hierauf bezüglichen geiſtig-diätetiſchen Lebensförderniſſe des erholungsbedürftigen Künſtlers, ſondern half zu gleicher Zeit auch durch Verminderung meiner Ausgaben meiner finanziell ſo äußerſt gedrückten Lage etwas auf. Bald hatten wir, da Minna ſehr zweckmäßig die neue Einrichtung beſorgte, uns ohne empfindliche Koſten in der ziemlich ausgedehnten Reihe freundlicher Zimmer ganz behaglich angeſiedelt, und nur eine Unbequemlichkeit hatte ich im Laufe der Zeit ſchmerzlich zu empfinden, nämlich die ſehr weite Entfernung vom Theater, welche mir nach anſtrengenden Proben und ermüdenden Aufführungen, da mich oft die Ausgabe für einen Fiaker genierte, oft ſehr läſtig fiel. Jede Unbequemlichkeit half aber die glückliche Stimmung, welche unter der Begünſtigung eines ausnahmsweiſe ſchönen Sommers mich einnahm, bald zu überwinden.

Von aller näheren Beteiligung an der Direktion des Theaters zog ich mich um dieſe Zeit mit immer unumwundner erklärter Beſtimmtheit zurück, und hierzu hatte ich die triftigſten Gründe anzuführen. — Jeder meiner Verſuche, dem willkürlichen Chaos in der Verwendung ſo koſtbarer künſtleriſcher Kräfte, wie ſie dieſe königliche Anſtalt vereinigte, eine förderliche Richtung zu geben, war, gerade weil ich ſie prinzipiell zu begründen mich bemühte, wiederholt vereitelt worden. In einer ſorgſamen Arbeit, welche ich ebenfalls im Verlaufe des vergangenen Winters neben meinen übrigen Beſchäftigungen verfaßt, hatte ich zunächſt einen Plan zur Reorganiſation der muſikaliſchen Kapelle ausgearbeitet und nachgewieſen, wie durch eine zweckmäßige Verwendung der zur Erhaltung derſelben beſtimmten königlichen Fonds, zugleich mit größerer Gerechtigkeit in betreff der Beſoldungen, auch eine bedeutendere Produktivität der künſtleriſchen Kräfte bezweckt werden könnte. Dieſer Überſchuß von Produktivität ſollte wiederum in gleichem Maße zur Hebung des künſtleriſchen Geiſtes, wie zur Verbeſſerung der ökonomiſchen Verhältniſſe der Kapellmuſiker dienen, indem ich ſie zugleich zu einer freien Konzertgeſellſchaft konſtituiert wiſſen wollte. Wie, als ſolcher, es ihre Aufgabe ſein ſollte, das Dresdener Publikum in vorzüglichſter Weiſe mit einer Muſikgattung bekannt zu machen, welche bis jetzt dort ſo gut wie noch gar nicht gepflegt worden war, ſollte es dieſem Vereine unter Begünſtigung vieler von mir nachgewieſener äußerer Umſtände zugleich ermöglicht werden, Dresden mit dem, wie ich erfahre, heute ihm noch fehlenden, angemeſſenen Konzertgebäude zu verſehen. Ich hatte mich hierzu mit Architekten und Bauunternehmern in das ausführlichſte Vernehmen geſetzt; die Pläne waren vollſtändig ausgearbeitet, nach welchen das ſkandalöſe vis-à-vis des der Oſtra-Allee zugekehrten Teiles des berühmten Zwingergebäudes, beſtehend aus dem Theaterdekorationsmaler-Schuppen und dem Kgl. Hofwaſchhauſe, verſchwinden, und dafür ein ſchönes Gebäude, welches außer einem unſren Zwecken dienlichen großen Konzertſaale zugleich andre, für einträgliche Vermietung geeignete Geſellſchaftslokale enthalten hätte, errichtet werden ſollte. Dieſe Entwürfe, deren praktiſche Ausführbarkeit von keiner Seite her beſtritten wurde, da ſelbſt die Verwalter des Kapellwitwenfonds hierin eine Gelegenheit zu ſicherer und vorteilhafter Kapitalanlage erſahen, gelangten nach längerer Erwägung ſeitens der Generaldirektion, unter Verdankung und Anerkennung meiner ſorgfältigen Arbeit, mit dem ſummariſchen Beſcheide an mich zurück, daß man es für beſſer fände, wenn alles beim alten verbliebe. — Ähnlich erging es mir mit jedem Vorſchlage, der nutzlos ermüdenden Verwendung unſrer künſtleriſchen Kräfte durch zweckmäßigere Anordnung in jedem von mir nachgewieſenen Betreff entgegen zu treten. Da ich außerdem durch jahrelange Erfahrung zu der Einſicht gekommen war, daß alles in den ermüdendſten Direktionskonferenzen, z. B. in betreff des aufzuſtellenden Repertoires Beſprochene und zum Beſchluß Gebrachte, jeden Augenblick durch die Laune eines Sängers, oder den Einwurf eines untergeordneten Ökonomie-Inſpektors umgeſtoßen und nachteilig verändert wurde, ſo begab ich mich endlich, nach zahlloſen Erörterungen und Ereiferungen hierüber, der hierbei vergeudeten Mühe, und entzog mich mit beſtimmt ausgeſprochener Tendenz ſelbſt meiner Pflicht der Beteiligung an jedem Zweige der Direktionsführung, indem ich mich lediglich auf die Abhaltung der Proben und Leitung der Aufführungen der mir zugewieſenen Opern beſchränkte. Geriet ich hierdurch nun auch in eine zunehmende Spannung mit Herrn v. Lüttichau, ſo mußte er für jetzt ſich doch meine Renitenz wohl oder übel gefallen laſſen, da ich namentlich andrerſeits durch den ſtets andauernden Erfolg der Aufführungen des „Tannhäuſers“ und des „Rienzi“, welche namentlich vor dem bedeutenden Fremdenpublikum im Laufe des Sommers als ſtets bevorzugte Feſtvorſtellungen vor überfüllten Häuſern gegeben wurden, in Rückſicht gebietender Stellung erhalten wurde.

Unter ſolchen Entſagungen und Förderungen gelangte ich dazu, dieſen Sommer unter dem Genuß einer faſt vollſtändigen Zurückgezogenheit und der großen Annehmlichkeit, die mir meine neue Niederlaſſung gewährte, in einer der Vollendung meines „Lohengrin“ höchſt günſtigen Stimmung mich zu erhalten. Was dieſer Stimmung eine bisher von mir noch nie mit ſo großer Intenſivität genoſſene Heiterkeit gab, waren meine, neben der Arbeit an meinem Werke, eifrigſt betriebenen, zuvor bereits angedeuteten Studien. Ich hatte nun zum erſten Male bei gereiftem Gefühle und Verſtande mich des Äſchylos bemächtigt. Namentlich die beredten Didaskalien Droyſens halfen mir, das berauſchende Bild der atheniſchen Tragödienaufführungen ſo deutlich meiner Einbildungskraft vorzuführen, daß ich die „Oreſteia“ vorzüglich unter der Form einer ſolchen Aufführung mit einer bisher unerhört eindringlichen Gewalt auf mich wirken fühlen konnte. Nichts glich der erhabenen Erſchütterung, welche der „Agamemnon“ auf mich hervorbrachte: bis zum Schluß der „Eumeniden“ verweilte ich in einem Zuſtande der Entrücktheit aus welchem ich eigentlich nie wieder gänzlich zur Verſöhnung mit der modernen Literatur zurückgekehrt bin. Meine Ideen über die Bedeutung des Dramas, und namentlich auch des Theaters, haben ſich entſcheidend aus dieſen Eindrücken geſtaltet. Durch die übrigen Tragiker drang ich bis zu Ariſtophanes vor. Wenn ich des Vormittags eifrig an der Ausführung der Muſik des „Lohengrin“ gearbeitet hatte, verkroch ich mich gegen die immer üppiger hereindringende Sommerhitze tief in ein dichtes Gebüſch des mir zugewieſenen Garten-Anteiles: unbeſchreiblich war der launige Übermut, mit welchem dort die Lektüre der Ariſtophaniſchen Stücke mich erfüllte, nachdem die „Vögel“ des Dichters mich in die ganze Tiefe und Fülle dieſes ausgelaſſenen Lieblings der Charitinnen, wie er ſich ſelbſt mit ſicher bewußter Kühnheit nannte, verſenkt hatten. An ſeiner Seite las ich die vorzüglichſten Platoniſchen Geſpräche, und gewann namentlich aus dem Eindrucke des „Sympoſions“ einen ſo innig vertrauten Einblick in die wunderbare Schönheit des griechiſchen Lebens, daß ich wie mit fühlbarer Wirklichkeit in Athen mich heimiſcher empfand, als in irgend einem Lebensverhältniſſe der modernen Welt.

Da ich meinem ganz beſtimmten Bildungszwecke nachging, fiel es mir nicht ein, am Leitfaden irgend einer Literaturgeſchichte meinen weiteren Weg zu verfolgen, ſondern ich lenkte durch die mir geeignet dünkenden hiſtoriſchen Studien, in welchen mich namentlich Droyſens Geſchichte Alexanders und des Hellenismus, ſowie Niebuhr und Gibbon förderten, zu den deutſchen Altertümern über, in welchen mir nun Jakob Grimm als ein immer vertrauter gewordener Führer wiederkehrte. Indem ich mich nun namentlich der deutſchen Heldenſage gründlicher zu bemächtigen ſuchte, als dies früher nur durch die Lektüre der Nibelungen und des Heldenbuches möglich geweſen war, feſſelten mich endlich ganz vorzüglich die ungemein reichen, obwohl ihrer Kühnheit wegen von ſtrengeren Fachgelehrten mit Bedenken angeſehenen „Unterſuchungen" Mones über dieſe Heldenſage. Unwiderſtehlich hierdurch auf die nordiſchen Zeugniſſe für dieſelbe hingewieſen, ſuchte ich nun auch, ſoweit mir dies ohne fließende Kenntnis der nordiſchen Sprachen möglich war, die „Edda" ſowie die proſaiſchen Aufzeichnungen der großen Beſtandteile der Heldenſage mir vertraut zu machen. Von entſcheidendem Einfluß auf die bald in mir ſich geſtaltende Behandlung dieſes Stoffes ward, an der Hand der Moneſchen „Unterſuchungen", die Lektüre der Wälſungaſaga. Das bereits ſeit längerer Zeit in mir ſich bildende Bewußtſein von der urheimiſchen Innigkeit dieſer alten Sagenwelt gewann ſo allmählich die Kraft zu der plaſtiſchen Geſtaltung, welche meine ſpäteren Arbeiten leitete.

Dies alles drängte und reifte in mir, während ich mit wahrhaft verklärter Freude die Kompoſition der beiden erſten, nun zuletzt ausgeführten Akte des „Lohengrins" vollendete. Indem ich ſo nach rückwärts abſchloß, und nach vorwärts eine neue Welt mir aufbaute, welche meinem hierüber immer klarer ſich werdenden Bewußtſein mit wachſender Deutlichkeit als diejenige Zuflucht ſich erſchloß, in welche ich mich von allen Elendigkeiten des modernen Oper- und Theaterweſens zu retten hatte, befeſtigten ſich meine Geſundheit und meine Laune zu einer faſt untrübbar heiteren Stimmung, in der ich für längere Zeit alle Nöten meiner Lage vergeſſen konnte. Tägliche Ausflüge in die nächſte Umgegend der vom Elbufer nach dem Plauenſchen Grund ſich hinziehenden Höhen, welche ich meiſtens einſam, nur von Peps begleitet, antrat, führten ſtets zu angenehm produktiver Sammlung. Zugleich aber gewann ich, wie faſt nie ſonſt, die Befähigung zu gut gelauntem Umgang mit Freunden und Bekannten, welche zuzeiten gern im Marcoliniſchen Garten ſich einfanden, mein einfaches Abendmahl mit mir zu teilen. Oft fanden mich die Beſuche dann auf den höchſten Zweigen eines Baumes oder auf dem Nacken des Neptun, welcher als Mittelpunkt einer koloſſalen Statuengruppe in einem leider ſtets trocknen Baſſin aus der alten Glorienzeit dieſes Marcoliniſchen Grundſtückes figurierte. Es machte mir dann Vergnügen, mit meinen Bekannten auf dem breiten Trottoir des nach dem eigentlichen Palais zuführenden Hauptganges auf- und abzuſchreiten, welches im verhängnisvollen Jahre 1813 beſonders für Napoleon, als er dort ſein Hauptquartier aufgeſchlagen hatte, gelegt worden war. —

Mit dem letzten Sommermonat Auguſt, in welchem ich die vollſtändige Kompoſition des „Lohengrin“ vollendete, mußte ich aber auch empfinden, daß es damit eben Zeit war, da andrerſeits die Bedürfniſſe meiner Lebenslage mich jetzt gebieteriſch nötigten, auf ernſtliche Schritte zu ihrer Verbeſſerung bedacht zu ſein. Es war mir nahegelegt, von neuem an die Verbreitung meiner Opern auf deutſchen Theatern zu denken.

Auch der nun immer beſtimmter ſich herausſtellende Erfolg des „Tannhäuſer“ in Dresden ſetzte auswärts nicht das mindeſte in Bewegung. Als einziger Ort, von welchem aus entſcheidender auf die deutſchen Theater gewirkt werden könnte, hatte ich unerläßlich bereits Berlin in das Auge faſſen müſſen. Was ich von dem beſondren Geſchmacke des Königs Friedrich Wilhelm IV. vernommen hatte, ſchien mich durchaus zu der Annahme berechtigen zu dürfen, daß, wenn es nur gelänge, ihm dieſe im rechten Lichte zu zeigen, er Neigung und Intereſſe für meine neueren Arbeiten und Tendenzen faſſen müßte. In dieſer Annahme hatte ich bereits daran gedacht, den „Tannhäuſer“ ihm zu dedizieren; um die Erlaubnis hierfür einzuholen, hatte ich mich an den Intendanten der Kgl. Hofmuſik, Grafen Redern, zu wenden gehabt. Von dieſem erhielt ich den Beſcheid, daß der König nur die Dedikation ſolcher Werke annehmen könne, welche ihm zuvor durch eine Aufführung zur Kenntnis gebracht ſeien: da nun mein „Tannhäuſer“, weil er von dieſer für „zu epiſch“ gefunden worden, von der

Intendanz des Hoftheaters zurückgewieſen war, ſo ſchiene dem Grafen, wenn ich auf meinem Wunſche beharre, nur der Ausweg übrig zu bleiben, meine Oper, ſo weit als möglich für Militärmuſik arrangiert, dem König etwa bei einer Parade zu Gehör zu bringen. Dies genügte um mich zu einem andren Angriffsplan auf Berlin zu beſtimmen. Ich mußte, namentlich nach der ſoeben erwähnten Erfahrung, für geeignet halten es dort zunächſt mit derjenigen meiner Opern, welche mir auch in Dresden den entſcheidendſten Erfolg gewonnen, zu beginnen. Ich wandte mich deshalb in einer mir gewährten Audienz an die Königin von Sachſen, die Schweſter der Königin von Preußen, um von dieſer durch ihre Empfehlung einen königlichen Befehl an die Berliner Intendanz zur Aufführung meines auch vom ſächſiſchen Hofe bevorzugten „Rienzi“ zu erwirken. Dies gelang; bald erhielt ich die Anzeige meines alten Freundes Küſtner, daß meine Oper „Rienzi“ zur baldigſten Aufführung auf dem Berliner Hoftheater beſtimmt ſei, und zugleich den Ausdruck des Wunſches, daß ich perſönlich die Aufführung meines Werkes leiten möge. Da nun in Berlin von Herrn Küſtner zugunſten ſeines alten Münchner Freundes Lachner und deſſen Oper „Katharina Cornaro“ die ſehr einträgliche Tantieme eingeführt worden war, glaubte ich in dem Erfolg des „Rienzi“ in Berlin, wenn er nur einigermaßen dem in Dresden ähnlich zu ermöglichen war, allein ſchon eine ergiebige Hilfe für meine üble Lage erſehen zu dürfen. Vor allem aber leitete mich der Wunſch, dem Könige von Preußen mich ſelbſt bekanntmachen zu können, um ihn namentlich durch eine Vorleſung der Dichtung meines „Lohengrin“, wie ich mir nach mancherlei Anzeichen ſchmeicheln zu dürfen glaubte, für meine Richtung günſtig zu ſtimmen, für welchen Fall ich im Sinne hatte, mir von ihm den Auftrag zu einer erſten Aufführung des „Lohengrin“ an ſeinem Hoftheater zu erbitten. Es ſchien mir nach den ſeltſamen Erfahrungen, welche ich über die Geheimhaltung meiner in Dresden erkämpften Erfolge vor dem übrigen Deutſchland gemacht hatte, unerläßlich, den zukünftigen Ausgangspunkt meiner künſtleriſchen Unternehmungen nach dem einzigen, einigermaßen Einfluß übenden Zentrum, für welches ich Berlin anſehen mußte, zu verlegen. Durch meine bereits ſo erfolgreiche Empfehlung an die Königin von Preußen glaubte ich wenigſtens bis zu dieſer, von mir ſo wichtig angeſehenen, Vorſtellung an den König ſelbſt ebenfalls durchdringen zu können, und in dieſer Hoffnung machte ich mich im September, guten Mutes einer günſtigen Wendung meines Schickſales vertrauend, fürs erſte zu den Proben meines „Rienzi“, an welchen ſelbſt mir bereits nicht mehr ſonderlich gelegen war, nach Berlin auf.

In Berlin befiel mich zunächſt ein ähnlicher Eindruck wie damals, als ich auf meiner Wiederkehr von Paris, es nach längerer Entfernung davon, abermals betrat. Profeſſor Werder, mein Freund vom „Fliegenden Holländer“ her, hatte mir zwar an dem berühmten Gensdarmeplatz eine Wohnung beſorgt, doch konnte ich ſelbſt bei meinem täglichen Ausblick auf denſelben mich nicht überreden, in einem Teil des Zentrums Deutſchlands mich zu befinden. Bald nahmen mich jedoch die Sorgen meines nächſten Anliegens in Beſchlag. An offiziellen Vorkehrungen zur Befriedigung meiner Wünſche hatte es zwar nicht gefehlt, doch merkte ich bald, daß mein „Rienzi“ eben nur auch als Kapellmeiſteroper angeſehen und bedacht wurde, d. h. daß die diſponiblen Kräfte mir eben nur pflichtgemäß zu Gebot geſtellt wurden, ohne daß man in irgend etwas über das Vermögen derſelben hinauszugehen geſonnen war. Alle Anordnungen für die Proben wurden aber ſofort umgeworfen, als Jenny Lind zu einem Gaſtſpiel ſich bereit meldete, und dafür auf längere Zeit die Kgl. Oper ausſchließlich in Anſpruch behielt.

Während der hieraus entſtehenden Verzögerung bemühte ich mich nun, der Erreichung meines Hauptzweckes, einem perſönlichen Bekanntwerden mit dem König, näher zu kommen. Ich bediente mich hierzu meiner älteren Verbindungen mit dem Intendanten der Hofmuſik, dem Grafen Redern. Dieſer Herr nahm mich ſogleich mit größter Herablaſſung auf, lud mich zu Diner und Abendgeſellſchaft, und unterhielt ſich mit mir auf das herzlichſte über die nötigen Schritte zur Erreichung meines Vorhabens, in welchem er mich auf das eifrigſte zu unterſtützen verſprach. Außerdem wandte ich mich ſelbſt wiederholt nach Sansſouci, um mich zunächſt der Königin, ſchon um ihr meinen Dank auszudrücken, vorzuſtellen. Über einen Verkehr mit Kammerfrauen kam ich jedoch nie hinaus. Man riet mir, mich mit dem Chef des Kgl. Geheimen Kabinetts, Herrn Illaire, in Verbindung zu ſetzen. Dieſer Herr ſchien mein Anliegen ſehr ernſtlich aufzunehmen, und verſprach mir zu tun was er könne um meinem Wunſche einer perſönlichen Vorſtellung an den König Vorſchub zu leiſten. Er erkundigte ſich nach meinem eigentlichen Zwecke; ich ſagte ihm, dieſer ſei vom König die Erlaubnis zu erhalten, ihm das Gedicht meines „Lohengrin" vorzuleſen. Bei einem der häufig von Berlin aus bei ihm wiederholten Beſuche, frug er mich endlich, ob ich es nicht für ratſam halte, von Tieck eine Empfehlung für meine Arbeit herbeizubringen. Ich konnte ihm melden, daß ich bereits mit dem alten Dichter, welcher als königlicher Penſionär ſich ebenfalls in der Nähe von Potsdam aufhielt, hierüber in erfreuliche Annäherung getreten ſei.

Ich hatte mich nämlich ſehr wohl entſonnen, daß Frau v. Lüttichau ihrem berühmten Freunde vor einigen Jahren, als das Lohengrin-Thema zwiſchen uns angeregt war, ſowohl dieſes Gedicht, wie das meines „Tannhäuſers" zugeſchickt hatte. Als ich daraufhin bei Tieck mich anmeldete, ward ich wirklich wie ein nicht eigentlich fernſtehender älterer Bekannter von dieſem aufgenommen. Meine längeren Unterhaltungen mit ihm blieben für mich ſehr wertvoll. Mag Tieck ſich auch immerhin durch eine gewiſſe Bequemlichkeit in der Erteilung von Empfehlungen, um welche man bei ihm für dramatiſche Arbeiten nachſuchte, in einigermaßen zweifelhaftes Anſehen geſetzt haben, ſo erfreute mich doch in meinem Falle die beſondere Wärme, mit welcher er ſich mir gegen unſere neueſte, unter Nachahmung der modernen franzöſiſchen Theatergeſchicklichkeit ſich bildende dramatiſche Literatur äußerte: ſeine Klage über den Verluſt jeder wirklichen poetiſchen Tendenz derſelben ſprach ſich in wirklich ſtark tönenden elegiſchen Akzenten aus. Dem Gedicht meines „Lohengrin" erklärte er ſich durchaus und vollſtändig geneigt; nur begriff er nicht, wie dies alles ohne eine gänzliche Umwandlung der bisherigen Baſis der Oper in Muſik zu ſetzen ſein ſollte, und äußerte in dieſem Bezuge namentlich ſeine Bedenken gegen Szenen wie die zwiſchen Ortrud und Friedrich zu Anfang des zweiten Aktes. Mich dünkte, daß ich ihn zu wirklicher Lebhaftigkeit erregte, als ich über die Löſung dieſer ſcheinbaren Schwierigkeiten, ſowie überhaupt in betreff meiner

Ideen über das Ideal des muſikaliſchen Dramas, mich in meiner Weiſe ihm mitteilte. Je weiter ich mich hierbei verſtieg, deſto trauriger ward er jedoch, wenn ich ihm meine Hoffnung zu erkennen gab, für die gleichen Gedanken und die Verwirklichung meiner idealen Pläne die Teilnahme des Königs von Preußen zu gewinnen. Er bezweifelte zwar nicht, daß der König mich mit vieler Aufmerkſamkeit anhören, und ſogar mit Wärme meine Idee erfaſſen werde, nur müßte ich, wenn ich mich nicht den übelſten Enttäuſchungen ausſetzen wollte, nicht im mindeſten auf einen praktiſchen Erfolg hiervon rechnen. „Was wollen Sie von einem Herrn ſich erwarten, der heute für Glucks „Iphigenia in Tauris“, und morgen ganz ebenſo für Donizettis „Lucretia Borgia“ ſich erwärmt?“ Zunächſt unterhielt mich mit dieſem und ähnlichem Tieck viel zu einnehmend, als daß ich dem Bittren ſeiner Anſichten ernſtlicher nachgedacht hätte. Seine eindringlichſte Empfehlung meines Gedichtes an Kabinettsrat Illaire verſprach er mir gern und freudig, und entließ mich mit großem Wohlwollen unter herzlichen, doch bangen Segenswünſchen.

Der Erfolg aller meiner Bemühungen war, daß die verhoffte Einladung zum König immer und immer ausblieb. Da nun die Proben zu „Rienzi“, nach überſtandener Jenny Lind, wieder ihren ernſtlichen Verlauf nahmen, faßte ich den Entſchluß, mit jenen anderweitigen Bemühungen bis zur Aufführung meiner Oper einzuhalten, weil ich doch jedenfalls auf die Gegenwart des Monarchen bei der erſten Vorſtellung, welche ja auf ſeinen Befehl angeordnet war, und ſomit auf eine der Erfüllung meines hauptſächlichſten Wunſches günſtige Anregung, rechnen zu dürfen glaubte. Je mehr wir uns dieſer Aufführung näherten, deſto tiefer ſank allerdings auch meine Erwartung von der Beſchaffenheit derſelben. Für die Hauptrolle des „Rienzi“ hatte ich mich mit einem tief unter aller Mittelmäßigkeit ſtehenden Tenorſänger von unbedingter Talentloſigkeit begnügen müſſen. Es war ein guter, williger Menſch, der mir außerdem durch meinen beſonders freundlichen Mittagsgaſtwirt, den nicht unberühmten Meinhard, auf das angelegentlichſte empfohlen war. Nachdem ich mich viel mit ihm geplagt, und infolgedeſſen, wie es mir öfter ging, auch zu einiger Illuſion über ſeine zu erwartende Leiſtung mich angeregt hatte, mußte endlich, als in den Hauptproben die Entſcheidung herankam, die wahre Einſicht bei mir ſich ergeben. Ich erſah, daß Szenerie, Chor, Ballett und Nebenpartien zum größten Teil ſogar vortrefflich ausfielen, daß aber die Hauptfigur, um die ſich gerade in dieſer Oper alles dieſes eben nur gruppiert, zu einem weſenloſen Schatten ſich verflüchtigte. Dem entſprach, als es Ende Oktober zur Aufführung kam, in ziemlich richtigem Verhältniſſe auch der Erfolg beim Publikum. Infolge der ziemlich guten Wirkung mancher glänzenden Enſembleſtücke, namentlich auch der ſehr glänzenden Aufnahme der Leiſtung einer Frau **Köſter** als „Adriano“, konnte zwar dieſer Erfolg allen äußeren Anzeichen nach als ein nicht ungünſtiger angeſehen werden; dennoch fühlte ich ſelbſt am beſten, daß er keinen wirklichen Kern haben könne, weil nur das Unweſentliche meiner Arbeit in die Augen und Ohren, nicht aber das Weſentliche in die Empfindung hatte fallen können. Auch eröffneten ſofort die Berliner Rezenſenten in der mir bereits bekannten Weiſe ihre auf Vernichtung jedes Erfolges meiner Oper ausgehenden Angriffe, ſo daß ich nach der zweiten Aufführung, welche ich ebenfalls noch perſönlich dirigierte, mich nun nach dem Ergebnis meiner verzweiflungsvollen Bemühungen zu fragen hatte.

Dieſe Frage, wenn ich ſie an meine wenigen vertrauten Freunde richtete, führte zu mancherlei Belehrung. Unter dieſen Freunden erwähne ich zunächſt den zu meiner wahrhaften Erquickung in Berlin, als dort neu Angeſiedelten, wiedergefundenen **Hermann Franck**. Meine beſten Stunden während der traurigen zwei Monate, hatte ich in ſeinem, im ganzen doch nur ſpärlich zu genießenden Umgange verlebt. Gewöhnlich berührte unſre Unterhaltung bereits ſeit früherer Zeit ſchon vom Theater weit abliegende Gegenſtände, ſo daß ich mich faſt zu ſchämen hatte, mit meinen Klagen aus dieſem Gebiete her ihn zu behelligen, namentlich, da ſie meine Bemühungen für ein Werk betrafen, für welches ich eben nur noch ein wirklich recht praktiſches theatraliſches Intereſſe hegen konnte. Er ſeinerſeits gelangte bald ſo weit, mich wiederum darüber zu beklagen, daß ich eben dieſen „Rienzi“, mit welchem ich doch nur an das eigentliche und gewöhnliche Theaterpublikum mich wendete, und nicht vielmehr den „Tannhäuſer“ zu einem Verſuch in

Berlin eine meinen höheren Zwecken förderliche Partei zu bilden, gewählt hätte. Er behauptete nämlich, daß ich durch den Charakter gerade dieſer Arbeit Leute zu erneutem Intereſſe für das Theater beſtimmt haben würde, welche gleich ihm nicht mehr zum eigentlichen Theaterpublikum zu zählen ſeien, eben weil ſie alle Hoffnung auf das Erfaſſen einer edleren Tendenz von ſeiten desſelben aufgegeben hätten.

Ganz entmutigend lauteten andrerſeits die ſonderbaren Mitteilungen über den Charakter des Berliner Kunſtweſens, welche Werder mir gelegentlich machte. In betreff des Publikums ſagte er mir einmal, ich ſolle mir durchaus nur nichts andres erwarten, als daß vom erſten bis zum letzten Rang bei der Aufführung eines unbekannten Werkes irgend ein Menſch in einer andren Stimmung ſeinen Platz einnehme, als indem er ſich früge, in welcher Weiſe er das Erwartete nun eigentlich ſchlecht zu finden habe. Trotzdem Werder von keiner meiner Beſtrebungen mich abzubringen wünſchte, glaubte er doch unausgeſetzt mich davor warnen zu müſſen, irgend etwas, namentlich aus den höchſten Sphären Berlins, zu erwarten. Als ich ihn, der den bedeutenden Eigenſchaften des Königs durchaus Anerkennung gezollt wiſſen wollte, frug, wie er wohl meine, daß dieſer es aufnehmen würde, wenn ich ihm meine Ideen über die Veredelung der Oper vortrüge, antwortete er mir, nachdem er länger meiner feurigen Rede zugehört: „Darauf würde Ihnen der König ſagen: ſprechen Sie mit Stawinsky!“ Dieſer war nämlich der Opernregiſſeur, dick, bequem und in der gemeinſten Routine verfault.

In ähnlicher Weiſe war alles, was ich ſonſt erfuhr, geeignet, mich zu entmutigen. Ich hatte Bernhard Marx, welcher bereits vor Jahren infolge des „Fliegenden Holländers“ eine günſtige Stellung zu mir genommen hatte, beſucht, und war von ihm in auszeichnender Weiſe aufgenommen worden. Die auffallende Erſchlaffung, in welcher ich dieſen Mann, der durch ſeine früheren Schriften und muſikaliſchen Kritiken mir als von energiſchem Feuereifer beſeelt erſchienen war, antraf, fiel mir, namentlich als ich ihn jetzt an der Seite einer in wahrhaft hinreißender Schönheit ſtrahlenden, ſehr jungen Gattin kennen lernte, beſonders auf. Aus ſeinen Unterhaltungen ging mir bald hervor, daß er auch die entfernteſte Hoffnung auf jeden

Erfolg irgendwelcher ernſtlicher Bemühung auf dem uns beiden vertrauten Gebiete, durch langjährige Erfahrung von der unglaublichen Hohlheit aller der Machtſphäre verwandten Autoritäten, aufgegeben hatte. So erzählte er mir die allerdings ſehr ſonderbaren Schickſale einer Eingabe, welche er an den König zur Gründung einer Muſikſchule gemacht hatte. Auf dieſe war in einer beſondren Audienz der König mit allergrößeſtem, bis auf das kleinſte Detail beachtendem Intereſſe eingegangen, ſo daß Marx im vollſten Glauben des glücklichen Erfolges ſich beſtärkt fühlte. Seitdem blieben jedoch alle ſeine Bemühungen und weiteren Verhandlungen über die Angelegenheit, in welcher er von einem zum andren gewieſen wurde, vollſtändig fruchtlos, bis er endlich zu einem General zur Audienz befohlen ward, welcher diesmal, ganz wie zuerſt der König ſelbſt, Marxens Vorſchläge bis in das geringſte Detail ſich erörtern ließ, und dem Unternehmen mit großer Wärme beiſtimmte. „Und nun,“ ſo ſchloß Marx ſeine ſehr reichhaltige Erzählung, „war es zu Ende; ich erfuhr nie wieder etwas.“

Eines Tages erfuhr ich, daß Gräfin Roſſi, die berühmte Henriette Sontag, welche damals bereits in die mißlichen Verhältniſſe gelangt war, die ſie abermals in die Künſtlerlaufbahn zurückwarfen, ſich in Berlin ſehr zurückgezogen aufhielt, meiner von Dresden her freundlich eingedenk war, und meinen Beſuch wünſchte. Auch ſie hatte mir vorzüglich über das allgemeine Unvermögen, in den Berliner machtgebenden Kreiſen für irgendwelche künſtleriſche Zwecke zur Einwirkung zu gelangen, Klage zu führen. Namentlich, ſo meinte ſie, ſchiene der König wirklich eine Art Befriedigung darin zu finden, das Theater ſchlecht verwaltet zu wiſſen, denn nie bekämpfe er die in dieſem Betreff an ihn gelangenden Ausſtellungen, nie aber auch ſtimme er irgendeinem Vorſchlag zur Verbeſſerung bei. Sie begehrte etwas von meiner neueſten Arbeit kennen zu lernen; ich übergab ihr zunächſt das Gedicht des „Lohengrin“ zur Durchleſung. Bei meinem nächſten Morgenbeſuche, an welchem ſie die Einladung zu einer muſikaliſchen Abendunterhaltung, die ſie dem Großherzog von Mecklenburg, ihrem väterlichen Beſchützer, zuliebe bei ſich veranſtaltete, mir vorläufig kundgab, ſtellte ſie mir auch mein Manuſkript des Lohengrin-Gedichtes zurück, mit der Verſicherung, es habe ſie ſehr angeſprochen, und oft habe ſie bei der Lektüre „die kleinen Feen und Elfen vor ſich tanzen ſehen“. Da ich ſonſt an dem warmen, freundlichen Ausdruck der recht natürlich gebildeten Frau mich herzlich erwärmt hatte, fühlte ich mich nun plötzlich wie mit kaltem Waſſer übergoſſen, entfernte mich bald, und ſah die Gräfin Roſſi nie wieder, wozu ich auch außerdem bei dem Ausbleiben der angekündigten Einladung keine beſondere Veranlaſſung mehr erhielt.

Herr E. Koſſak ſuchte meine Bekanntſchaft; ohne in weitere, namentlich ergiebige Beziehungen zu ihm zu geraten, erhielt ich doch von ihm einen hinreichend freundlichen Eindruck, um auch ihm das Gedicht meines „Lohengrin“ zur Lektüre zu überlaſſen. Ich traf ihn eines Tages in ſeinem ſoeben mit heißem Waſſer geſcheuerten Zimmer bei einer unerträglichen Ausdünſtung, welche ihm bereits Kopfſchmerzen zugezogen hatte, und mir nicht minder läſtig fiel, an. Mit einem faſt weichlichen Blicke maß er mich, als er mir das Manuſkript meines Gedichtes zurückgab, und mir mit einem recht wahrhaftigen Akzent verſicherte, er habe es „ſo gemütlich“ gefunden. Etwas mehr Unterhaltung gewann ich aus einem gelegentlichen Umgang mit H. Truhn, welcher ſich bei einem guten Glaſe Wein, das ich ihm bei Lutter und Wegener, wo ich mich der Hoffmannſchen Reminiſzenzen wegen dann und wann einfand, vorſetzte, mit ſcheinbar wachſendem Anteil meine Ideen über die mögliche Beſtimmung und zu erſtrebende Erweiterung des Operngenres erörtern ließ. Mancherlei Witziges und gut Beobachtetes vernahm ich von ihm; namentlich machte ſein lebhaftes, bewegliches Weſen oft günſtigen Eindruck auf mich. Als Rezenſent trat er jedoch nach der „Rienzi“-Aufführung ebenfalls auf die allgemein betretene Seite der Beſpötter und Herunterreißer. — Nur mein armer älterer Freund Gaillard ſtand mir bei mancher Widerwärtigkeit rüſtig, aber durchaus machtlos zur Seite. Mit ſeinem kleinen Muſikgeſchäft wollte es nicht gehen, ſeine muſikaliſche Zeitſchrift war bereits eingegangen: ſo konnte er mir nur in ſehr kleinen Angelegenheiten behilflich ſein. Leider entdeckte ich, daß er nicht nur Verfaſſer vieler höchſt bedenklicher dramatiſcher Arbeiten, für welche er mich zu gewinnen ſuchte, ſondern auch durch ausgeſprochene hektiſche Anlage einem vermutlich ſehr baldigen Tode verfallen war, ſo daß ſelbſt der wenige Umgang, den ich mit ihm pflog, bei all ſeiner Treue und Ergebenheit nur einen wehmütigen und meine Stimmung neu bedrückenden Einfluß auf mich ausübte.

Da ich nun doch aber andrerſeits von dem einzigen Verlangen, es zu einem meiner Lage ſo höchſt nötigen Erfolg zu bringen, die ganze Berliner Unternehmung gegen jede innere Neigung angetreten hatte, ſo überwand ich mich auch ſelbſt, bei Rellſtab mich einzufinden. Da er beim „Fliegenden Holländer“ ſich beſonders an „Nebelhaftigkeit“ und „Geſtaltungsloſigkeit“ geſtoßen hatte, glaubte ich ihn nun mit einigem Vorteil auf den helleren und deutlicheren Zuſchnitt meines „Rienzi“ hinweiſen zu dürfen. Er ſchien es wohlgefällig hinzunehmen, daß ich etwas auf ihn zu geben den Anſchein nahm; doch kündigte er mir im voraus die ihm in ſeiner Art wiederum anhaftende Überzeugung von der Hoffnungsloſigkeit des neueren Kunſtproduzierens ſeit Gluck an, und meinte, im beſten Falle würde man beim beſten Streben doch nur „Bombaſt“ zutage bringen. — Ich ſah, alles gab ſich in Berlin der Verzweiflung hin, einer Stimmung, welche, wie ich erfahren, nur Meyerbeer teilweiſe zu verklären verſtanden hatte.

Auch dieſen ehemaligen, und eigentlich immerfort noch ſich als ſolchen ausgebenden Gönner, traf ich diesmal in Berlin an. Sogleich nach meiner Ankunft hatte ich ihn aufgeſucht: ich traf im Vorzimmer ſeinen Diener mit Herrichtung der Reiſekoffer beſchäftigt und erfuhr, daß Meyerbeer in baldiger Abreiſe begriffen ſei, was dieſer mir ſelbſt, mit dem Bedauern in nichts mir dienlich ſein zu können, beſtätigte. Ich hatte ſomit ſogleich beim Empfang Abſchied von ihm zu nehmen. Längſt glaubte ich ihn bereits weit entfernt, als ich nach einigen Wochen zu meiner Verwunderung erfuhr, Herr Meyerbeer, ohne ſich weiter ſehen zu laſſen, verweile immer noch in Berlin; ſogar in einer der Theaterproben des „Rienzi“ wurde er endlich noch geſehen. Was dies zu bedeuten habe, iſt mir erſt ſpäter, und namentlich durch eine unter Eingeweihten ziemlich verbreitete Anſicht hierüber, welche mir ſeinerzeit Eduard von Bülow, der Vater meines jungen Freundes, berichtete, klar geworden. Ohne daß ich eine Ahnung davon hatte, woher dies komme, erfuhr ich ungefähr gegen die Mitte meines Aufenthaltes in Berlin durch Kapellmeiſter Taubert, daß es ihm von vielen ſehr unterrichteten Seiten zu Ohren gekommen ſei, ich bewürbe mich um eine Dirigentenſtelle am dortigen Hoftheater, und ſolle ſogar große Ausſichten haben, dieſe mit beſondren Befugniſſen ausgeſtattet zu erhalten. Es bedurfte meinerſeits, um namentlich mit Taubert in einem mir nötigen guten Vernehmen mich zu erhalten, der allerbeſtimmteſten Verſicherungen, daß ich in gar keiner Weiſe weder an eine ſolche Bewerbung, noch an die Annahme einer Anſtellung, wenn ſie mir ſelbſt angeboten würde, denke. Andrerſeits wurden alle meine Bemühungen an den König zu gelangen, unabänderlich vereitelt. Der Hauptvermittler hierfür, an den ich mich immer wieder wandte, blieb Graf Redern, auf deſſen bedenkliche Solidarität mit Meyerbeer ich zwar aufmerkſam gemacht wurde, deſſen unglaublich freimütiges und gewogenes Benehmen mich aber immer wieder in der Annahme ſeiner Redlichkeit beſtärkte. Ich hatte endlich alle meine Hoffnung nur noch darauf geſetzt, daß der König doch unmöglich der Aufführung des auf ſeinen Befehl gegebenen „Rienzi“ fernbleiben könnte; an dieſe Annahme knüpfte ich meine weitere Hoffnung auf eine Annäherung an ihn. Nun meldete mir aber Graf Redern mit wahrem Ausdruck der Verzweifelung, daß der König gerade am Tage der erſten Aufführung auf einer Jagd begriffen ſein werde. Von neuem bat ich ihn, alles aufzubieten, um mich der Anweſenheit des Königs wenigſtens bei der zweiten Aufführung zu verſichern. Da meldete mir endlich mein unermüdlicher Gönner, es ſei unbegreiflich, aber es ſchiene, daß S. M. eine völlige Abneigung dagegen, meinem Wunſche nachzukommen gefaßt habe; er habe aus höchſt eigenem Munde die harten Worte hören müſſen: „Ach, kommen Sie mir wieder mit Ihrem Rienzi!“

In dieſer zweiten Aufführung nun begegnete mir ein freundliches Abenteuer. Nach dem effektvollen zweiten Akte ſchien das Publikum auch mich mit einem Hervorrufe bedenken zu wollen; als ich, um nötigenfalls dem zu entſprechen, aus dem Orcheſter in das Veſtibül trat, glitt mein Fuß auf dem glatten Parkett aus, und ich war im Begriff einen vielleicht nicht unempfindlichen Fall zu tun, als ich mich mit kräftiger Hand am Arm feſtgehalten fühlte: ich erkannte den Prinzen von Preußen, welcher aus ſeiner Loge getreten war, und ſofort die Gelegenheit meiner Habhaftwerdung ergriff, um mich einzuladen ihm zu ſeiner Gemahlin zu folgen, welche meine Bekanntſchaft zu machen wünſche. Dieſe, ſoeben erſt in Berlin angekommen, erklärte mir, meine Oper, über welche ſie ſich ſehr freudig äußerte, zwar an dieſem Abend zum erſten Male zu hören, jedoch von mir und meinem künſtleriſchen Charakter bereits ſeit längerer Zeit auf das empfehlendſte unterrichtet zu ſein, und zwar durch die Mitteilungen einer gegenſeitigen Freundin, Alwine Frommann. Der ganze Eindruck dieſer Begegnung, bei welcher der Prinz teilnahmvoll anweſend blieb, hatte einen ungewöhnlich freundlichen und wohltätigen Charakter.

In der Tat war es auch meine alte Freundin Alwine, welche gewiß in Berlin nicht nur mit dem teilnehmendſten Herzen allen meinen dortigen Schickſalen folgte, ſondern auch, was nur in ihren Kräften ſtand aufwendete, um mir Troſt und Mut zur Ausdauer zu geben. Faſt regelmäßig beſuchte ich ſie des Abends, um in edlerem Geſpräche, als der Tagesverkehr es mir ermöglicht hatte, während einer Erholungsſtunde zum Kampfe gegen die Widerwärtigkeiten des folgenden Tages mich zu ſtärken. Beſonders erfreute mich die warme und verſtändnisvolle Teilnahme, welche von ihr und unſrem beiderſeitigen Freunde Werder, dem eigentlich mich beherrſchenden Gegenſtande aller jetzigen Bemühungen, meinem „Lohengrin“, gewidmet wurde. Seit der bisher verzögerten Ankunft ihrer vertrauten Gönnerin, der Prinzeſſin von Preußen, glaubte ſie auch etwas Näheres über den Stand meiner Angelegenheit beim König erfahren zu können, wiewohl ſie mich zu bedeuten hatte, daß eben dieſe hohe Frau dort in höchſter Ungunſt ſtehe, und ihr Einfluß auf den Monarchen ſich nur unter der Beobachtung einer eiſigen Konvention kundgeben könne. Auch blieb von dieſer Seite her bis zu meiner endlich nicht mehr zu verſchiebenden Abreiſe jede Mitteilung aus.

Da ich andrerſeits veranlaßt wurde noch eine dritte Aufführung des „Rienzi“ zu dirigieren, und während doch immer noch die Möglichkeit verblieb, eine plötzliche Beſcheidung nach Sans-Souci zu empfangen, ſetzte ich nun einen beſtimmten Tag feſt, bis zu welchem ich dem Schickſal in betreff meiner wichtigſten Pläne die Türe offen laſſen wollte. Auch dieſer Termin verſtrich und es blieb nun dabei, daß ich meine Berliner Hoffnungen für durchaus geſcheitert anzuerkennen hatte.

Es war eine üble Stimmung, in welcher ich zu dieſem Schluſſe mich entſchied. Ich entſinne mich ſelten von dem Einfluß kalter und naſſer Witterung, und eines ewig grauen Himmels ſo armſelig bedrückt geweſen zu ſein, als in dieſen letzten ſchlimmen Berliner Wochen, wo alles, was ich außerhalb meiner unmittelbaren Leidensſphäre erfuhr, mit bleierner Entmutigung auf mich drückte. So meine Unterhaltungen mit Hermann Franck über die ſozialen und politiſchen Zuſtände, welche damals durch den verunglückten Verſuch des vom König von Preußen berufenen vereinigten Landtages eine beſonders düſtre Färbung erhalten hatten. Ich hatte zu denjenigen gehört, welche anfänglich dieſer Unternehmung eine hoffnungsvolle Bedeutung beizumeſſen geſtimmt waren; von einem ſo kenntnisvollen Manne, wie Franck, alles hierauf bezügliche Perſönliche und Tatſächliche näher beleuchtet zu erhalten, war mir nun wahrhaft erſchreckend. Aus allen ſeinen ohne jede Leidenſchaftlichkeit mitgeteilten Anſichten hierüber, ſowie über den preußiſchen Staat ſelbſt, die von ihm vermeintlich vertretene deutſche Intelligenz, ſowie die ihm allgemein zugeſprochene große Sicherheit und Geordnetheit der Verwaltung des öffentlichen Weſens, mußten ſo vollſtändig jede bisher in dieſem Bezug gefaßte günſtige und hoffnungsvolle Meinung zerſtören, daß ich mich wie im Chaos angelangt ſah, wenn ich von hieraus auf eine gedeihliche Geſtaltung Deutſchlands noch zu blicken verſuchte. Hatte ich von meiner Dresdener Miſere aus auf die Möglichkeit, welche mir der Gewinn der Teilnahme des Königs von Preußen für meine Ideen zu bieten ſchien, mit Hoffnung ausgeſehen, ſo konnte ich nun der furchtbaren Hohlheit, welche nach jeder Seite hin mir das Weſen der Dinge aufdeckte, in keiner Weiſe mehr meine Erkenntnis verſchließen.

In dieſer tief verzweifelten Stimmung machte es auf mich einen faſt nur ſonderbaren Eindruck, als bei meinem Abſchiedsbeſuch Graf Redern mit höchſt niedergeſchlagener Miene die ſoeben erhaltene Nachricht von Mendelsſohns Tode mir meldete. Ich blieb entſchieden ohne Verſtändnis dieſes Schickſalszuges, von welchem mich zunächſt nur die augenfällig kummervolle Wirkung auf Redern betroffen machte. Jedenfalls blieb ihm bei dieſem immerhin peinlichen Abſchiede von mir hierdurch die Unannehmlichkeit einer ausführlicheren und herzlichen Explikation über meine eigene, ſeinem Mitgefühl ſo nahe gebrachte Lage erſpart.

So blieb mir denn für Berlin nur noch die Nötigung der Berichtigung des Verhältniſſes meiner materiellen Erfolge zu meinen materiellen Opfern übrig. Für einen Aufenthalt von zwei Monaten, an welchem ſchließlich meine Frau und ſelbſt meine Schweſter Clara, beide durch den verhofften ungemeinen Succès der Berliner Aufführung des „Rienzi“ angezogen, teilgenommen hatten, fand es ſich, daß mein alter Freund, der Intendant Küſtner, durchaus zu keiner Entſchädigung ſich veranlaßt fühlte. Aus ſeiner mit mir gepflogenen Korreſpondenz konnte er mir mit unwiderleglicher juriſtiſcher Präziſion nachweiſen, daß ſeinerſeits nur der „Wunſch“ meiner Mitwirkung bei dem Einſtudieren des „Rienzi“, keineswegs aber eine „Einladung“ hierzu ausgeſprochen worden war. Da mir nun durch des Grafen Redern heftige Trauer über Mendelsſohns Tod es abgeſchnitten war, dieſen um Vermittelung für ſo gemeine perſönliche Intereſſen anzugehen, blieb mir nichts übrig, als die Wohltat Küſtners dankbar anzunehmen, welcher mir die Tantieme für die drei ſtattgehabten Aufführungen vorſchußweiſe auszahlen ließ. In Dresden war man verwundert, daß ich mir von dorther einigen Gehaltvorſchuß zu meiner Auslöſung aus dieſer glänzenden Berliner Unternehmung erbitten mußte. — Als ich mit meiner Frau in abſcheulichſter Witterung durch die öden Marken auf meinem Heimwege dahinfuhr, glaubte ich diejenige tief verzweiflungsvolle Lebensſtimmung zu empfinden, in welche ich wohl nur einmal und nie wieder verſinken können würde. Doch ergötzte es mich, ſchweigend in den grauen Nebel aus dem Waggon hinausblickend, meine Frau in einen Diſput mit einem reiſenden Handlungsbefliſſenen geraten zu hören, welcher zu gefälliger Unterhaltung ſich ſehr wegwerfend über die „neue Oper Rienzi“ ausgelaſſen hatte. Mit großer Wärme, ja Leidenſchaftlichkeit berichtigte meine Frau verſchiedene Irrtümer des feindſeligen Mannes, und brachte zu ihrer großen Befriedigung von ihm das Bekenntnis heraus, daß er ſelbſt die Oper gar nicht gehört habe, ſondern nur nach dem Hörenſagen und den Rezenſionen zu ſeiner Anſicht gelangt ſei, was ihm denn meine Frau auf das ernſtlichſte verwies, „weil man nicht wiſſen könne, wen man mit ſo etwas in Zukunft verletze“.

Mit dieſem einzigen erheiternd tröſtlichen Eindrucke gelangte ich nach Dresden zurück, wo nun die beſondren Folgen der ausgeſtandenen Berliner Widerwärtigkeiten ſogleich in den bedauernden Bezeigungen meiner Bekannten mir entgegentraten. Die Zeitungen hatten von einem entſchiedenen Durchfalle meiner Oper berichtet. Zu meiner beſondren Pein hatte ich dieſen Widerwärtigkeiten durch heitre Miene und die Verſicherungen, daß es keineswegs ſo ſchlimm ſtehe, im Gegenteil mir vieles Erfreuliche widerfahren ſei, zu begegnen.

Dieſe mir ungewohnte Bemühung ſetzte mich in ein ſonderbares Parallelverhältnis zu der bei meiner Rückkunft in Dresden vorgefundenen Situation, in welcher ich Ferdinand Hiller antraf. Dieſer hatte ungefähr gleichzeitig hier ſeine neue Oper „Konradin von Hohenſtaufen“ zur Aufführung gebracht. Mit dieſem während ſeiner Ausarbeitung vor mir verheimlichten Werke, in welchem Dichter und Komponiſt die Tendenzen und Effekte meines „Rienzi“ mit denen meines „Tannhäuſers“ auf eine für Dresden beſonders glückliche Weiſe kombiniert zu haben vermeinten, glaubte Hiller nach den in meiner Abweſenheit ſtattgefundenen drei Aufführungen eines durchgreifenden Erfolges ſich verſichert zu haben. Da er ſich auf der Abreiſe nach Düſſeldorf, wohin er als Konzertdirektor berufen worden war, befand, empfahl er mir ſein Werk mit ungemeiner Zuverſicht zur weiteren Pflege, wobei er bedauerte, mir nicht die Direktion desſelben zuweiſen gekonnt zu haben. Er gab zu, daß er den großen Erfolg zum Teil wohl der wunderbar glücklichen Darſtellung, namentlich der Männerrolle des „Konradin“ durch meine Nichte Johanna, zu verdanken habe; dieſe ließ ſich mir mit gleicher Zuverſicht wiederum dahin vernehmen, daß Hillers Oper ohne ſie allerdings wohl nicht ſo außerordentlich durchgeſchlagen haben würde. Ich war nun wirklich geſpannt, dies glückliche Werk und ſeine ſo erfolgreiche Darſtellung ſelbſt kennen zu lernen, was, nachdem Hiller nebſt Familie Dresden gänzlich verlaſſen hatte, durch eine angekündigte vierte Vorſtellung mir ermöglicht werden ſollte. Als ich beim Beginn der Ouvertüre den Saal betrat um meinen Sitz im Parkett einzunehmen, befiel mich ein ſeltſames Erſtaunen, bis auf einige kaum bemerkbare Ausnahmen ſämtliche Zuſchauerplätze vollkommen leer zu finden. Auf dem entgegengeſetzten Ende der von mir eingenommenen Bank bemerkte ich den Dichter des Süjets, den ſanften Maler Reinick. Wir rückten ungeniert gegen die Mitte des Raumes zuſammen, und unterhielten uns über den wunderlichen Zuſtand in welchem wir uns befanden. Ich vernahm von ihm wehmütige Klagen über Hillers muſikaliſche Ausführung ſeiner Dichtung; das Geheimnis des Irrtums, in welchen Hiller über den Erfolg ſeines Werkes geraten, ließ er, offenbar in großer Beſtürzung über den unwiderleglichen Fall der Oper, mir ſelbſt unaufgeklärt. Ich erfuhr nun von anderwärts her, wie es Hiller möglich geworden war, ſich in ſo große Selbſttäuſchung zu verſetzen. Frau Hiller, ſelbſt aus Polen ſtammend, hatte es verſtanden ihre zahlreichen in Dresden ſich aufhaltenden Landsleute, gemeiniglich eifrige Theaterbeſucher, in ihren ſehr häufigen Reunions für die Oper ihres Mannes zu werben. Dieſe Freunde hatten in der erſten Vorſtellung mit gewohntem Feuer das Publikum zu Beifallkundgebungen angeführt, ſelbſt aber ſo wenig Gefallen an dem Werke gefunden, daß ſie in der zweiten, an und für ſich ſchwach beſetzten Aufführung ausgeblieben waren, wodurch der Erfolg der Oper ſo gut als ungünſtig entſchieden galt. Jetzt wurde alles aufgeboten um an einem Sonntage, an welchem das Theater von ſelbſt ſich zu füllen pflegte, mit dem Aufruf an alle nur erdenklichen polniſchen Hilfskräfte für den Beifall, eine dritte Aufführung zuſtande zu bringen. Dies geſchah: die polniſche Theateraristokratie erfüllte mit gewohnter Ritterlichkeit ihre Pflicht gegen das hilfsbedürftige Paar, in deſſen Salon man ſo oft angenehmen Soireen beigewohnt hatte. Wiederum ward der Komponiſt gerufen, alles ging glücklich, und nun hielt ſich Hiller an die Erfahrung von dem Charakter der dritten Aufführung eines neuen Werkes, nach welchem feſtſtand, daß der Erfolg dieſer der ausſchlaggebende ſei, gerade wie es ſich beim „Tannhäuſer“ ebenfalls erwieſen hatte. Das Künſtliche dieſes Vorganges ſtellte ſich nun aber eben mit dieſer vierten von mir erlebten Vorſtellung, zu deren Beſuch niemand mehr dem abgereiſten Komponiſten verpflichtet war, heraus. Auch meine Nichte war beſchämt, und fand, daß doch ſelbſt die vortrefflichſte Leiſtung einer Sängerin eine ſolche langweilige Oper nicht zu halten vermöchte. Während wir ſo dem Elend zuſahen, gelang es mir einige ſchon im Süjet begründete auffallende Schwächen und Fehler dem Dichter nachzuweiſen; dieſer berichtete darüber an Hiller, worauf ich aus Düſſeldorf ein warmes Freundſchaftsſchreiben erhielt, mit der Anerkennung des begangenen Unrechtes, ſeinerzeit meinen Rat für das Süjet von ſich gewieſen zu haben. Nicht undeutlich ward mir zugleich zu verſtehen gegeben, daß es wohl noch Zeit ſei nach meinen Angaben die Oper zu verändern, bei welcher Gelegenheit ich mir das große Verdienſt erwerben könnte, ein doch offenbar gut intentioniertes und in ſeiner Art bedeutendes Werk dem Repertoire zu erhalten. Wozu es jedoch nicht kam. —

Hiergegen erfuhr ich die kleine Genugtuung, daß mir noch von zwei Aufführungen meines „Rienzi“ in Berlin berichtet wurde, um deren guten Erfolg, wie er ſelbſt mir meldete, Kapellmeiſter Taubert durch äußerſt effektvolle Zuſammenſtreichungen ſich verdient gemacht zu haben glaubte. Immerhin mußte meiner eignen Überzeugung nach auf einen dauernden und gewinnbringenden Erfolg meiner Berliner Unternehmung durchaus verzichtet werden, und ſo konnte ich Herrn v. Lüttichau länger nicht verbergen, daß, wenn ich mit nötigem gutem Mute ferner aushalten ſollte, ich auf einer Verbeſſerung meines Gehaltes beſtehen müßte, da ich auf auswärtige bedeutende und meinem unglücklichen Opernverlagsgeſchäfte günſtige Erfolge nicht rechnen, bei der Beſchränkung meines an und für ſich ſo dürftigen Gehaltes aber unmöglich beſtehen könnte. Ich verlangte nichts weiter als Gleichſtellung mit meinem Kollegen Reiſſiger, was mir auch von Anfang an in nächſte Ausſicht geſtellt worden war.

Bei dieſer Lage der Dinge ſchien nun Herrn v. Lüttichau die Zeit gekommen, wo er mir meine Abhängigkeit von ſeinem, nur durch gehörige Fügſamkeit mir zuzuſichernden, guten Willen fühlen zu laſſen habe. Nachdem ich mich um die Gunſt der gewünſchten mäßigen Gehaltserhöhung in perſönlicher Audienz der Gnade des Königs empfohlen hatte, verſprach mir zwar Herr v. Lüttichau, den ſeinerſeits unerläßlichen Bericht über meine Angelegenheit im empfehlendſten Sinne auszufertigen. Wie groß war aber meine Beſtürzung und Beſchämung, als er mir eines Tages dieſen ſeinen vom König wieder zurückgelangten Bericht zur Eröffnung des Beſcheides mitteilte. In ihm war ausgeführt, daß ich durch Überſchätzung meines Talentes, leider auch durch törichte Verwöhnung ſeitens verſchiedener exaltierter Freunde (unter welche er Frau v. Könneritz zählte), zu der Meinung veranlaßt worden wäre, mindeſtens gleiche Berechtigung zu Erfolgen, wie ſie Meyerbeer gewonnen, mir erworben zu haben; hierdurch wäre ich in eine ſo bedeutende Verſchuldung geraten, daß es allerdings in Betracht zu ziehen ſein dürfte, ob meine Entlaſſung nicht rätlich erſchiene, wenn nicht andrerſeits mein Fleiß und meine anerkennenswerten Leiſtungen, wie ſie namentlich in meiner Bearbeitung der Gluckſchen „Iphigenia“ zur Kenntnis der Direktion gelangt ſeien, den ferneren Verſuch mit meiner Beibehaltung anempfehlen möchten, für welchen Fall dann allerdings an eine Begünſtigung meiner materiellen Verhältniſſe gedacht werden müßte. Hier konnte ich nicht weiter leſen, und gab ſtarr vor Erſtaunen meinem Gönner ſein Papier zurück; dem von ihm wahrgenommenen üblen Eindruck auf mich ſuchte er augenblicklich dadurch vorzubeugen, daß er mir ſagte, mein Wunſch ſei ja erreicht, die ſofort mir zufallenden 300 Taler könnte ich zur Stunde an der Kaſſe erheben. Ich entfernte mich ſchweigend und überlegte mir, was ich der mir angetanen Schmach gegenüber zu tun habe. Es war mir unmöglich, die 300 Taler zu erheben.

Während nun aber die allerwiderwärtigſten Verlegenheiten mich bedrängten, ward eines Tages im November der Beſuch des Königs von Preußen in Dresden gemeldet, und zugleich auf deſſen beſondren Wunſch eine Aufführung des „Tannhäuſer“ angeſetzt. Wirklich erſchien er zu dieſer Aufführung mit der ſächſiſchen Königsfamilie im Theater, und wohnte ihr mit augenſcheinlichem Intereſſe von Anfang bis zu Ende bei. Eine ſonderbare Erklärung für ſein Ausbleiben von den Berliner Aufführungen des „Rienzi“, welche der König von Preußen bei dieſer Gelegenheit gab, ward mir berichtet: er habe es ſich nämlich verſagt, eine meiner Opern in Berlin zu hören, weil ihm an einem guten Eindrucke davon gelegen ſei, und er wiſſe, daß ſie an ſeinem Theater nur ſchlecht gegeben werden könnten.

— Immerhin gab mir dieſes ſeltſame Ereignis wenigſtens ſo viel heiteres Selbſtvertrauen zurück, als ich bedurfte, um die bewußten 300 Taler, welche ich ſo peinlich nötig hatte, in Empfang zu nehmen.

Auch Herr v. Lüttichau ſchien es ſich angelegen ſein zu laſſen, einigermaßen wieder mein Zutrauen zu gewinnen; ich glaubte mir aus ſeiner ungeſtörten Freundlichkeit entnehmen zu müſſen, daß der gänzlich ungebildete Menſch gar kein Bewußtſein ſeiner mir angetanen Schmach hatte. Er kam auf die in meinem zurückgewieſenen Orcheſtermemoire vorgeſchlagenen Orcheſter-Konzerte zurück, um mich zu beſtimmen, ſolche Muſikaufführungen als von der Direktion, nicht aber vom Orcheſter ſelbſt ausgehend, im Theater einzurichten. Nachdem ich zunächſt ausgewirkt, daß die Einnahmen davon dem Orcheſter zufallen ſollten, ging ich gern an die Ausführung des Projektes. Nach meinem beſondren Plane ward die Bühne des Theaters, vermöge eines das ganze Orcheſter einſchließenden, äußerſt vorteilhaft ſich bewährenden Schall-Gehäuſes, zu einem ſeither als ausgezeichnet geltenden Konzertſaale hergerichtet. Von den Aufführungen ſollten in Zukunft im Winterhalbjahre ſechs ſtattfinden; da wir diesmal am Schluſſe des Jahres nur die zweite Hälfte des Winters noch in Ausſicht hatten, wurde für drei Konzerte ein Abonnement eröffnet, durch welches ſofort die ganzen Räume des Theaters vom Publikum in Beſchlag genommen wurden. Die Vorbereitungen hierfür beſchäftigten mich einigermaßen günſtig zerſtreuend, ſo daß ich mit einer etwas verſöhnten, freundlicheren Stimmung mich dem verhängnisvollen Jahre 1848 zuwandte. —

Im folgenden Januar ging das erſte dieſer Kapellkonzerte vor ſich, welches ſchon durch ſein ſehr ungewöhnliches Programm mir große Anerkennung verſchaffte. Ich hatte nämlich gefunden, daß, wenn ſolchen Aufführungen eine wirkliche Bedeutung gegenüber dem von allem ernſten Kunſtgenuß abwendenden bunten Nebeneinander der den verſchiedenartigſten Genres angehörenden Muſikproduktionen verliehen werden ſollte, nur zweien wohltätig mit ſich abwechſelnden Gattungen der eigentlichen Muſik hier Raum gegeben werden durfte. Zwiſchen zwei Symphonien ſtellte ich ein oder zwei größere, ſonſt nicht zu hörende Vokalſtücke auf, und ließ hierin das ganze

Konzert beſtehen. Nach einer Mozartſchen Symphonie (in D-Dur) ließ ich ſämtliche Muſiker von ihren Plätzen ſich zurückziehen, um dafür ein impoſantes Geſangperſonal aufzuſtellen, welches Paleſtrinas „Stabat mater“, nach einer von mir ſorgſam bearbeiteten Angabe des Vortrags, und Bachs achtſtimmige Motette: „Singet dem Herrn ein neues Lied“ auszuführen hatte: hierauf ließ ich das Orcheſter wieder ſeine Plätze einnehmen, um die „Sinfonia Eroica“ Beethovens vorzutragen, und damit zu ſchließen.

Der Erfolg war ein ſehr erhebender, und namentlich eröffnete ſich mir, bei meinem immer größeren Ekel vor dem Befaſſen mit unſerem Opernrepertoire, auf welches ich, gegenüber den ſelbſt von Tichatſchek unterſtützten Gelüſten meiner Primadonna-ſüchtigen Nichte, immer mehr an Einfluß verlor, eine etwas tröſtliche Ausſicht auf eine fernere Wirkſamkeit als muſikaliſcher Dirigent. Da ich zugleich nach meiner Wiederkehr von Berlin die Inſtrumentation des „Lohengrin“ begonnen, und im übrigen nach jeder Seite hin einer immer größeren Reſignation in meiner Stimmung Raum gegeben hatte, glaubte ich ruhig den Beſtimmungen meines Schickſals entgegenſehen zu können, als mich plötzlich eine tief erſchütternde Nachricht traf.

Anfang Februar ward mir der Tod meiner Mutter gemeldet. Ich eilte ſofort zu ihrem Begräbnis nach Leipzig, und erfreute mich noch mit tiefer Rührung des wunderbar ruhigen und lieblichen Geſichtsausdruckes der Verſtorbenen. Sie hatte die langen letzten Jahre ihres früher ſo tätigen und unruhevollen Lebens in heiterer Behaglichkeit, und endlich faſt kindlich gelaunter friedlicher Zerſtreutheit zugebracht. Beim Sterben hatte ſie mit lächelnd verklärtem Geſicht, wie mit demütiger Beſcheidenheit ausgerufen: „Ach! wie ſchön, wie lieblich, wie göttlich! Wie verdiene ich denn ſolche Gnade?“ Es war ein ſchneidend kalter Morgen, als wir den Sarg auf dem Kirchhof in die Gruft ſenkten; die feſtgefrornen Erdſchollen, welche wir ſtatt der Handvoll leichter Erde, dem Gebrauch nach, auf deſſen Deckel hinabzuſtreuen hatten, erſchreckten mich durch ihr wildes Gepolter. Auf dem Heimweg zum Hauſe meines Schwagers Hermann Brockhaus, wo die Familie auf eine Stunde ſich vereinigte, begleitete mich allein Heinrich Laube, welcher meine Mutter ſehr lieb gehabt hatte. Er äußerte ſeine Beſorgnis über mein ganz ungewöhnlich angegriffenes Ausſehen. Dann begleitete er mich noch zum Bahnhof, und hier fanden wir Worte für den ungemeinen Druck der uns auf jeder edlen Beſtrebung, gegenüber einer gänzlich in das Nichtswürdige verſinkenden Zeittendenz, zu liegen ſchien. Auf meiner kurzen Zurückreiſe nach Dresden kam zum erſten Male mit deutlichem Bewußtſein das Gefühl meiner vollkommenen Vereinſamung über mich, da ich nicht umhin konnte, mit dem Verluſte der Mutter auch jedes natürliche Band des Zuſammenhanges mit meinen, in eigenen und beſondren Familienintereſſen befangenen Geſchwiſtern als gelöſt zu erkennen. So machte ich mich dumpf und kalt an das einzige was mich erleuchten und erwärmen konnte, die Ausarbeitung meines „Lohengrin“, und meine altdeutſchen Studien.

So kamen die letzten Tage des Februar heran, welche Europa eine neue Revolution bringen ſollten. Unter meinen Bekannten gehörte ich zu denjenigen, welche am wenigſten an einen bevorſtehenden, oder überhaupt nur möglichen, Umſturz der politiſchen Welt geglaubt hatten. Meine erſte Empfindung von dieſen Dingen war mir im Jünglingsalter aus der Julirevolution und der ihr folgenden lang andauernden ſyſtematiſchen Reaktion gekommen. Seitdem hatte ich auch Paris kennen gelernt, und hatte aus allen dort mir offen liegenden Symptomen des öffentlichen Lebens alles mehr als eine Anlage zu einer großen revolutionären Bewegung entnommen. Ich hatte die Errichtung der von Louis Philipp durchgeſetzten, Paris umgebenden Forts détachés erlebt, dazu mich über die ſtrategiſche Anlegung zahlreich durch ganz Paris verteilter befeſtigter Wachtpoſten unterrichten laſſen, und ſtimmte denjenigen bei, welche fortan alles für vorbereitet hielten, um ſelbſt nur den Verſuch einer Erhebung der Pariſer Bevölkerung unmöglich zu machen. Als daher am Schluſſe des vorangehenden Jahres der ſchweizeriſche Sonderbundskrieg, ſowie die im Anfang dieſes Jahres geglückte ſizilianiſche Revolution aller Augen voll Spannung auf die Wirkung dieſer Anregung auf Paris richtete, blieb ich ohne Teilnahme an allen Erwartungen oder Befürchtungen, welche man hieran knüpfte. Zwar drangen die Nachrichten von wachſend unruhigen Auftritten in der franzöſiſchen Hauptſtadt zu uns; doch beſtritt ich namentlich gegen

Röckel, daß hierin etwas Bedeutendes vorliege. Ich ſaß in einer Probe von „Martha" am Dirigentenpult, als mir Röckel in einer Pauſe, mit der ſonderbaren Freude des Rechthabens gegen mich, die neueſte Nachricht von der Flucht Louis Philipps und der Proklamation der Republik in Paris meldete: dies machte allerdings einen mehr als ſonderbaren, ja erſtaunlichen Eindruck auf mich, wenngleich der Zweifel an der Bedeutung von dem allen mir noch ein leiſes Lächeln ermöglichte. Endlich aber wuchs die Aufregung, wie außen auf allen Seiten, ſo auch in mir. Die deutſchen Märztage kamen heran, von überall langten immer erſtaunlichere Nachrichten an; auch im engeren Vaterlande regte es ſich von Deputationen und Sturmpetitionen, welchen der König, in von ihm ſelbſt bald anzuerkennender Weiſe über die Bedeutung dieſer Bewegung und der im Lande herrſchenden Stimmung getäuſcht, längere Tage widerſtand. Am Abend eines dieſer wirklich bangen, und wie von ſchwüler Gewitterluſt erfüllten Tage, gaben wir unſer drittes großes Kapellkonzert, welchem, wie den beiden früheren, auch der König mit dem Hofe beiwohnte. Ich hatte zum Beginn desſelben diesmal eine Symphonie von Mendelsſohn in A-Moll, gleichſam zu deſſen Todesfeier, gewählt; ſeltſam entſprach die, ſelbſt in gewollten freudigen Ausdrücken immer weichlich gedrückt bleibende Stimmung dieſes Tonſtückes, der namentlich im Anblick der königlichen Familie herrſchenden bangen Beklemmung des geſamten Publikums. Ich verbarg dem Konzertmeiſter Lipinski nicht meine Reue über den Mißgriff der Beſtellung des heutigen Programms, da dieſer Symphonie in Moll nun wieder die fünfte Symphonie Beethovens, ebenfalls in Molltonart folgen ſollte; mit wunderlich frivolem Augenſtrahlen tröſtete mich aber der zuweilen geiſtvoll exzentriſche Pole durch den Zuruf: „O laſſen Sie uns nur die zwei erſten Takte der C-Moll-Symphonie geſpielt haben, dann weiß niemand mehr etwas davon, ob wir Mendelsſohn in Dur oder Moll geſpielt haben." Dem Eintritte dieſer zwei Takte ging glücklicherweiſe außerdem noch der, zu unſrer Überraſchung mit energiſcher Stimme erhobene Aufruf eines Patrioten aus der Mitte des Publikums zu einem Lebehoch auf den König voraus, welchem mit ungemeiner Wärme von allen Seiten kräftigſt entſprochen wurde. Nun behielt Lipinski vollends recht: die Symphonie, mit aller leidenſchaftlich ſtürmiſchen Erregtheit des erſten Satzes, brauſte wie ein Jubel-Orkan dahin, und hat wohl ſelten auf ein Auditorium ſo gewirkt, wie an dieſem Abende. — Es war das letzte dieſer von mir vor kurzem erſt eingerichteten Konzerte, welches ich in Dresden zu dirigieren hatte.

Kurz hierauf trat auch die unerläßliche politiſche Wendung ein. Der König entließ ſein Miniſterium und erwählte dafür ein neues, aus lauter zum Teil als liberal, zum Teil ſogar als wirklich energiſche Volksfreunde bekannten Männern, welche ſofort bei ihrem Antritt alle die bekannten, überall ſich gleichen Maßregeln zur Begründung einer durchaus volkstümlichen Staatsverfaſſung proklamierten. Ich war von dieſem Ausgang, und namentlich von der herzlichen Freude, welche ſich in der ganzen Bevölkerung darüber kundzugeben ſchien, wahrhaft gerührt: ich hätte viel darum gegeben, dem König auf irgend eine Weiſe mich nähern, und von ſeinem mir ſo wünſchenswert erſcheinenden herzlichen Vertrauen in die aufrichtige Liebe des Volkes zu ihm, mich perſönlich überzeugen zu können. Abends war die Stadt feſtlich erleuchtet; der König durchfuhr die Straßen im offenen Wagen: in größter Aufregung folgte ich ſeinen Begegnungen mit größeren Volksmaſſen, oft ſogar im haſtigſten Laufe, um zur rechten Zeit da einzutreffen, wo es mich nötig dünkte, daß ein beſonders lebhafter Zuruf das Herz des Fürſten erfreuen und verſöhnen ſollte. Meine Frau war ganz erſchrocken, als ſie mich furchtbar ermüdet, und mit völlig heiſer geſchriener Stimme ſpät wiederkehren ſah.

Die Wiener und Berliner Ereigniſſe, mit ihren anſcheinend ungeheuren Reſultaten, berührten mich eben nur wie intereſſante Zeitungsberichte; die Ausſchreibung eines Frankfurter Parlamentes an der Stelle des aufgelöſten Bundestages, klang mir befremdlich angenehm. Doch vermochten alle dieſe noch ſo bedeutenden Eindrücke mich keinen Tag in meiner genau eingehaltenen Arbeitszeit zu unterbrechen; mit großer, ja faſt ſtolzer Genugtuung beendigte ich, gerade in den letzten Tagen dieſes ſo ungeheuerlich ſich gebärdenden Monates März, die Partitur des „Lohengrin" durch die Inſtrumentation der Muſik zu dem Verſchwinden des Gralsritters in weite myſtiſche Fernen. —

Um dieſe Zeit meldete ſich eines Tages eine junge in Bordeaux verheiratete Engländerin, Mme. Jeſſie Lauſſot, in Begleitung des kaum achtzehnjährigen Karl Ritter, zu einem Beſuche bei mir an. Der junge Mann, von deutſchen Eltern in Rußland geboren, gehörte mit ſeiner Familie den nordiſchen Anſiedlerkreiſen an, welche in Dresden, der dort ſo angenehm ſich bietenden künſtleriſchen Genüſſe wegen, ſich dauernd niederließen. Ich entſann mich ihn ſchon nicht lange nach den erſten Aufführungen des „Tannhäuſer“ einmal empfangen zu haben, als er mich um meine Namensſchrift in ein dem Muſikhändler entnommenes Exemplar der Partitur jener Oper gebeten hatte. Von dieſem Exemplar erfuhr ich jetzt, daß es eben dieſer Frau Lauſſot, welche ſich neuerdings bei mir einführen ließ, und welche damals den Aufführungen zugegen geweſen war, angehört hatte. Mit großer Schüchternheit drückte die junge Dame, in von mir bis dahin noch nicht erfahrener Weiſe, ihre Verehrung aus und zugleich ihr großes Bedauern, durch Familienrückſichten von ihrem Lieblingsaufenthalte in Dresden im Schoße der Familie Ritter, deren große, gleich warme Ergebenheit an mich ſie mir zu erkennen gab, abgerufen zu ſein. Es war ein ſeltſames und in ſeiner Art ganz neues Gefühl, mit welchem ich dieſe jungen Freunde entließ; nach Alwine Frommann und Werder, aus der Zeit des „Fliegenden Holländers“, traf ich hier zum erſten Male wieder auf dieſen wie aus längſt vertrauter Ferne zu mir dringenden ſympathiſchen Ton, welcher ſonſt nie aus der Nähe ſelbſt ſich mir vernehmen ließ. Den jungen Ritter lud ich ein mich nach Belieben zu beſuchen, und zuzeiten mich auf meinen Spaziergängen zu begleiten. Seine außerordentliche Schüchternheit ſchien ihn jedoch ſoweit hiervon abzuhalten, daß ich nur höchſt ſelten ihn bei mir geſehen zu haben mich erinnere. Mehrmals erſchien er jedoch ſodann mit Hans von Bülow, mit dem er genauer befreundet worden war, und welcher bereits die Leipziger Univerſität als Studiosus juris bezogen hatte. Bei dieſem weit geſprächiger und fließender ſich mitteilenden jungen Manne gab eine gleich warme und innige Ergebenheit an mich ſich deutlicher und zur Erwiderung veranlaſſender zu erkennen. An dem letzteren gewahrte ich zuerſt die lautſprechenden Abzeichen des nun eingetretenen politiſchen

Enthuſiasmus: an ſeinem, wie an ſeines Vaters Hute prangte mir die ſchwarz-rot-goldene Kokarde entgegen.

Hatte ich überhaupt nach der letzten Vollendung des „Lohengrin" nun Muße, mich etwas nach der Strömung der Ereigniſſe umzuſehen, ſo konnte ich die lebhafte Gärung, in welche die deutſche Idee und die an ihre Verwirklichung geknüpften Hoffnungen alles verſetzt hatten, nicht länger mehr meiner eigenen teilnehmenden Empfindung fernhalten. Wohl war ich namentlich durch meinen älteren Freund Franck für politiſches Urteil bereits genügend geſchult, um mit ſo manchem eine erſprießliche Wirkſamkeit des nun ſich verſammelnden deutſchen Parlamentes zu bezweifeln; dennoch übte die, wenn auch unklare, doch zuverſichtliche allgemeine Stimmung, der überall ſich kundgebende Glaube an die Unmöglichkeit einer Rückkehr in die alten Zuſtände, auf mich ihren unvermeidlichen Einfluß aus. Nur wollte ich ſtatt Reden Taten, und zwar ſolche Taten, durch welche unſre Fürſten unwiderruflich mit ihren alten, dem deutſchen Gemeinweſen ſo hinderlichen Tendenzen brechen ſollten. In dieſem Sinne begeiſterte ich mich ſogar zu einem populärpoetiſchen Aufruf an die deutſchen Fürſten und Völker zu einem großen kriegeriſchen Unternehmen gegen Rußland, da von dorther zuletzt der Druck auf die deutſche Politik ausgeübt ſchien, welcher namentlich die Fürſten ihren Völkern ſo verhängnisvoll entfremdet hatte. Eine Strophe lautete:

„Der alte Kampf iſt's gegen Oſten,
Der heute wiederkehrt:
Dem Volke ſoll das Schwert nicht roſten,
Das Freiheit ſich begehrt."

Da ich gar keine Verbindung mit politiſchen Zeitſchriften hatte, und ich zufällig erfuhr, daß Berthold Auerbach in Mannheim, wo damals die Wogen ziemlich hoch gingen, auf einer derſelben ſich hatte blicken laſſen, ſo ſchickte ich an dieſen mein Gedicht, mit der Bitte damit zu tun was er für gut hielt. Ich habe nie etwas davon gehört noch geſehen.

Während nun das Frankfurter Parlamentieren losging, und man nicht wohl erſah wozu dieſes gewaltige Reden der allermachtloſeſten Menſchen führen ſollte, machte es einen großen Eindruck auf mich von der Haltung der Wiener Bevölkerung, unter der Anführung der dort ſo unerwartet mächtig ſich gebarenden akademiſchen Legion, zu vernehmen, als eben da, im Monat Mai dieſes Jahres, ein erſter Reaktionsverſuch, wie er bereits in Neapel geglückt war, und in Paris unentſchieden blieb, mit ſiegreicher Energie zurückgewieſen wurde. Da ich ſoweit war, in Volksſachen wenig auf Vernunft und Weisheit, dagegen einzig etwas auf wirkliche Aktionskraft, wie ſie nur die Begeiſterung oder das unabweisbarſte Bedürfnis gebären kann, zu geben, ſo erfaßte ich dieſe Wiener Auftritte, welche, da ich namentlich die gebildetere Jugend mit dem eigentlichen Arbeiterſtande gleichmäßig dabei beteiligt ſah, mit beſondrer Wärme und verwehrte es mir nicht, dieſer in einem ebenfalls populärpoetiſchen Aufruf einen Ausdruck zu geben. Dieſen ſandt' ich an die Redaktion der „Öſterreichiſchen Zeitung“, welche auch wirklich, mit meiner vollen Namensunterſchrift, es in deren Spalten abdrucken ließ.

Nun hatten ſich denn auch in Dresden, infolge des großen Umſchwunges der Dinge, zwei politiſche Vereine gebildet: der erſte nannte ſich „Deutſcher Verein“; in ſeinem Programm vertrat er die „konſtitutionelle Monarchie auf breiteſter demokratiſcher Grundlage“. Von der Ungefährlichkeit ſeiner Tendenz zeugten alsbald die Namen ſeiner hauptſächlichſten Begründer, unter welchen ſich, bei aller breiten demokratiſchen Grundlage, Freund Eduard Devrient und Profeſſor Rietſchel laut und mannhaft befanden. Dieſer Verein, in welchen ſich alles unterzubringen verſuchte, was von der Furcht vor der wirklichen Revolution ſich getrieben fühlte, rief als ſeinen Gegenſatz einen zweiten, ſich „Vaterlands-Verein“ nennenden, hervor. In dieſem ſchien nun die „demokratiſche Grundlage“ die Hauptrolle, und die „konſtitutionelle Monarchie“ nur den nötigen Deckmantel abgeben zu ſollen.

Röckel warb leidenſchaftlich für dieſen letzteren, da er alles Vertrauen in die „Monarchie“ verloren zu haben ſchien. Es ging dem armen Menſchen ſchlecht genug. Schon längſt hatte er jede Hoffnung aufgegeben in ſeiner muſikaliſchen Laufbahn ſich zu einigem Wohlergehen aufzuſchwingen; ſeine Muſikdirektorei war für ihn zum reinen Frondienſte geworden, welcher leider ſich ſo gering lohnte, daß er mit ſeiner alljährlich anwachſenden Familie unmöglich ſich vom Ertrag ſeiner Stelle erhalten konnte: gegen das Unterrichtgeben, welches in Dresden bei vielen vermögenden Fremden ſich ziemlich lohnte, behielt er in alle Zeiten eine unüberwindliche Abneigung. So ſchleppte er ſich elendiglich im Schuldenmachen dahin, und erſah ſeit längerer Zeit keine Hilfe für ſeine Lage als Familienvater, als durch eine Auswanderung nach Amerika, wo er, als Farmer ſelbſt vom Naturzuſtande beginnend, durch ſeiner Hände Arbeit und ſeinen erfindungsreichen Kopf, wenn auch mühſam, doch ſicher ſich und den Seinigen eine bürgerliche Zukunft gründen zu können vermeinte. Auf unſren Spaziergängen unterhielt er mich ſeit den letzten Jahren bereits faſt einzig mit der Ausbeute ſeiner Lektüre von volkswirtſchaftlichen Büchern, deren Lehren er mit Eifer auf die Verbeſſerung ſeiner verſchuldeten Lage anwendete. So traf ihn die Bewegung des Jahres 1848, in welcher er ſich ſogleich zu der äußerſten, von Paris aus ſich drohend bemerkbar machenden, ſozialiſtiſchen Seite wendete. Jeder, der ihn kannte, war nun im höchſten Grade über die ſcheinbar große Veränderung verwundert, welche ſo plötzlich mit ihm vorgegangen, da er erklärte er habe nun ſeinen eigentlichen Beruf erkennen gelernt, nämlich den des „Wühlers“. Seine Suada, mit der er ſich allerdings nie auf die Rednerbühne getraute, entwickelte ſich im Privatumgang zu einer betäubenden Energie. Ihm war mit keiner Einwendung beizukommen, und wen er nicht hinzureißen vermochte, den ſtieß er auf das Unwiederbringlichſte ab. Unter der großen Aufregung durch die Probleme, welche ihn Tag und Nacht beſchäftigten, ſchärfte ſich ſein Verſtand zu der ſchneidendſten Fähigkeit zur Widerlegung für jeden banalen Einwand, ſo daß er plötzlich wie der Prediger in der Wüſte daſtand. Auf jedem Gebiete war er ſogleich zu Hauſe. Der Vaterlandsverein hatte einen Ausſchuß zur Ausarbeitung eines Entwurfes einer Vorlage über Volksbewaffnung erwählt; zu dieſem wurden außer Röckel und einigen Vollblutdemokraten, auch militäriſche Sachverſtändige hinzugezogen, unter welchen ſich mein älterer Freund, der ehemalige Bräutigam der Schröder-Devrient und Gardeleutnant Hermann Müller, befand. Er und ein zweiter Offizier, namens Zichlinsky, waren die einzigen der ſächſiſchen Armee Angehörigen, welche ſich der politiſchen Bewegung anſchloſſen. An den Sitzungen dieſes Ausſchuſſes beteiligte ich mich ſelbſt, wie bei allen dieſen Dingen, als Kunſtfreund. So viel ich mich entſinne, enthielt die Ausarbeitung dieſes endlich zum Druck beförderten Entwurfes wirklich eine ſehr geſunde, wenn auch unter den ſtets fortbeſtehenden politiſchen Verhältniſſen gewiß unausführbare, Grundlage einer wahrhaften Volkswehrverfaſſung.

Ich ſelbſt fand immer mehr Anregung, über die alle Welt beſchäftigenden politiſchen und endlich ſozialen Fragen mich ebenfalls, und allmählich mit wachſendem Eifer vernehmen zu laſſen, als ich der ſchrecklichen Seichtigkeit und aus den abgedroſchenſten Phraſen zuſammengeſetzten Beredſamkeit der Wortführer dieſer Zeit bei Verſammlungen, und überhaupt im perſönlichen Umgange, inne ward. Durfte ich annehmen, daß ſehr unterrichtete Kenner dieſer Dinge, ſo lange eben dieſes ſinnloſe Durcheinander an der Tagesordnung war, ſich von jeder Kundgebung zurückhielten (wie ich dies zu meinem offen ihm ausgeſprochenen Leidweſen an Hermann Franck wahrnahm), ſo fühlte ich mich, ſobald eben die Gelegenheit dazu lebhaft an mich herantrat, im Gegenteil nun getrieben, nach meinem Ermeſſen davon, den weſentlichen Inhalt jener Fragen und Probleme zu diskutieren. Natürlich ſpielten hierbei die Tagesblätter eine ſchrecklich aufregende Hauptrolle. Der Vaterlandsverein, den ich nur gelegentlich, wie um ein Schauſpiel zu beobachten, als er in einem öffentlichen Garten tagte beſuchte, hatte als Thema der Vorträge ſeiner Redner die Unterſuchung der Frage: ob Republik oder Monarchie? auf die Tagesordnung gebracht. Mich erſtaunte es nun zu hören und zu leſen, mit welcher unglaublichen Trivialität es dabei herging, und bei allen es nur darauf hinauslief, zu erklären, daß allerdings die Republik das beſte ſei, man ſich indeſſen aber die Monarchie, wenn ſie ſich gut aufführe, zur Not noch gefallen laſſen könne. Dies veranlaßte mich, infolge mancherlei hitziger Beſprechungen hierüber, meine eigene Anſicht über dieſen Punkt in einem Aufſatz niederzulegen, welchen ich im „Dresdener Anzeiger", jedoch ohne meine Namensunterſchrift, veröffentlichte. Es lag mir hierbei daran, die Aufmerkſamkeit der wenigen, welche es hiermit ernſt meinen konnten, von der äußerlichen Form der Staatseinrichtungen auf den Gehalt derſelben hinzulenken. Nachdem ich alle, meinem Bedünken ſich darſtellenden Bedürfniſſe und Nötigungen zur Vervollkommnung der ſtaatlichen und ſozialen Verhältniſſe bis in die idealſten Konſequenzen verfolgt und bezeichnet hatte, frug ich, ob dies nicht alles mit einem Könige an der Spitze des Staates auszuführen ſei, und verlor mich nun ſoweit, dieſen gedachten König ſelbſt in dem Sinne vorzuführen, daß eben ihm am allermeiſten für die Erreichung ſeiner eigenen höchſten Zwecke daran gelegen ſein müſſe, ein wirklich republikaniſch geordnetes Staatsweſen zu verwalten zu haben. Allerdings glaubte ich dieſem Könige anempfehlen zu müſſen, zu ſeinem Volke in eine vertraulichere Stellung zu treten, als dies ihm durch den Dunſt ſeiner Hofatmoſphäre und die einzig ihm nahe adelige Umgebung möglich ſei. Den König von Sachſen bezeichnete ich ſchließlich als vom Schickſal auserkoren, in dem von mir gedachten Sinne den übrigen Fürſten Deutſchlands mit dem richtigen Beiſpiel voranzugehen. — Röckel hielt dieſen Artikel für eine wahre Inſpiration des Engels der Verſöhnung, und da er befürchtete, er werde an ſeinem Orte viel zu wenig beachtet und beherzigt werden, drang er in mich, in der nächſten Verſammlung des Vaterlands-Vereins, da er namentlich auf meinen mündlichen Vortrag große Stücke hielt, denſelben öffentlich vorzuleſen. Durchaus ungewiß, ob ich mich hierzu entſcheiden können würde, beſuchte ich doch jene Verſammlung, und nun war es allerdings das unausſtehliche Geſalbader der Reden eines Advokaten Blöde und eines Kürſchnermeiſters Klette, welche damals Dresden als einen Demoſthenes und Kleon zugleich verehrte, was mir den leidenſchaftlichen Entſchluß eingab, mich auf der wunderlichen Tribüne mit meinem Blatte einzufinden, und es ungefähr 3000 Menſchen mit energiſcher Betonung vorzuleſen.

Der Erfolg hiervon war ganz erſchrecklich. Von der Rede des Kgl. Kapellmeiſters ſchien in dem Gedächtnis der erſtaunten Zuhörerſchaft nichts zu haften, als meine gelegentliche Auslaſſung gegen die Schranzen des Kgl. Hofes. Wie ein Lauffeuer verbreitete ſich die Kunde von dieſem unglaublichen Vorfall. Andren Tages hielt ich eine Probe von „Rienzi“, welcher am folgenden Abend gegeben werden ſollte; ich wurde von manchen Seiten beglückwünſcht über meine aufopferungsvolle Kühnheit: der Orcheſterdiener Eiſolt meldete mir jedoch am

Tage der projektierten Aufführung, daß dieſe abgeändert ſei, und gab mir zu verſtehen, es habe eine Bewandtnis. Wirklich war das ſchreckliche Aufſehen, welches ich erregt, ſo groß geworden, daß von ſeiten der Direktion bei einer Aufführung des „Rienzi“ die unerhörteſten Demonſtrationen befürchtet wurden. Jetzt brach denn auch in den Tagesblättern ein wahrer Hagel von Verwünſchung und Verſpottung los, mit welchem man von allen Seiten über mich herfiel, ſo daß an eine Abwehr gar nicht zu denken war. Sogar die ſächſiſche Kommunal-Garde hatte ich beleidigt, und ward von dem Kommandanten derſelben zu einer Ehren-Erklärung aufgefordert. Die unerbittlichſten Feinde, deren Verfolgungen ich bis heutigen Tages ausgeſetzt geblieben bin, hatte ich mir aber an den Beamten des Hofes, und namentlich der niederen Regionen derſelben, zugezogen. Ich erfuhr, daß ſie unausgeſetzt, ſoweit ſie dahin gelangen konnten, den König, und ſchließlich den Intendanten beſtürmten, mich ſofort aus dem Dienſte zu jagen. Ich hielt es deshalb für nötig an den Monarchen ſelbſt mit einem Schreiben mich zu wenden, um ihm meine Handlungsweiſe zwar in dem Licht der begangenen Unbeſonnenheit, nicht aber in dem einer ſträflichen Handlung zu zeigen. Dieſen Brief überſandte ich an Herrn v. Lüttichau, mit der Bitte, ihn an den König gelangen zu laſſen, zugleich auch mir einen kurzen Urlaub zu erwirken, um durch einige Entfernung von Dresden der ärgerlichen Aufregung Zeit zur Beruhigung zu laſſen. Das auffallende, wahrhaft freundlich beſorgte Wohlwollen, welches Herr v. Lüttichau mir bei dieſer Gelegenheit zeigte, machte auf mich einen nicht unbedeutenden Eindruck, den ich vor ihm keineswegs zu verbergen mich bemühte. Da nun aber im ſpäteren Verlaufe doch einmal die jetzt eben nur verhaltene Wut über manches, noch dazu in meinem Aufſatze gänzlich von ihm Mißverſtandene, aus ihm losbrach, erkannte ich hieran wohl, daß es nicht die Humanität dieſes Mannes geweſen war, welche damals ſo verſöhnlich zu mir ſprach, ſondern vielmehr der Wille des Königs ſelbſt, über welchen ich genau dahin berichtet wurde, daß er, als jene Beſtürmungen, und ſelbſt von Herrn v. Lüttichau befürworteten Zumutungen, mich zu beſtrafen, an ihn gelangten, mit größter Beſtimmtheit geboten hatte, kein Wort mehr in dieſer Angelegenheit an ihn zu richten. Ich glaubte mir nach dieſer ſehr erhebenden Erfahrung damit ſchmeicheln zu dürfen, daß der König ſowohl meinen Brief, als ſelbſt auch jenen Aufſatz beſſer, als ſo ſehr viele andre, verſtanden hatte.

Für jetzt (es war im Beginn des Monats Juli) beſchloß ich den mir gewährten kleinen Urlaub, um mich zu zerſtreuen, zu einem Ausflug nach Wien zu benützen. Ich reiſte dazu über Breslau, wo ich den Muſikdirektor Moſewius, einen alten Freund meiner Familie, aufſuchte, um in ſeinem Hauſe einen Abend in lebhafter Unterhaltung, die leider von der politiſchen Aufregung des Tages nicht frei blieb, zu verbringen. Am meiſten intereſſierte mich ſeine ungemein reiche, wenn ich nicht irre ſogar vollſtändige Sammlung der Sebaſtian Bachſchen Kantaten in vorzüglichen Abſchriften. Auch viele drollige und kräftige Muſiker-Anekdoten, welche er mit einem ihm beſonders eigentümlichen Humor mitteilte, blieben mir lange Zeit erheiternd in der Erinnerung. Als Moſewius im Verlaufe des Sommers mir in Dresden einen Gegenbeſuch machte, und ich ihm einen Teil des erſten Aktes von „Lohengrin“ am Klavier vorführte, äußerte er ein wahrhaftes, mir wohltätiges Erſtaunen über dieſe Konzeption. In ſpäteren Jahren vernahm ich wieder, er habe ſich auch nachteilig und ſpöttiſch über mich ausgelaſſen, ohne dadurch zu weiterem Nachſinnen weder über die Wahrheit dieſer Berichte, noch über den wahren Charakter dieſes Mannes veranlaßt zu werden, da ich überhaupt an manches Unbegreifliche mich immer mehr zu gewöhnen hatte. — In Wien ſuchte ich zunächſt den Profeſſor Fiſchhof auf, von welchem ich wußte, daß er ebenfalls bedeutende Handſchriften, namentlich auch von Beethoven, verwahre: von dieſen letzteren feſſelte mich beſonders das Original der Sonate in C-Moll, opus 111. Von meinem etwas trocken gefundenen neuen Freunde gelangte ich noch zur Bekanntſchaft mit Herrn Vesque von Püttlingen, welcher ſich, als Komponiſt einer von uns auch in Dresden aufgeführten Oper („Jeanne d'Arc“) von großer Trivialität, mit vorſichtigem Geſchmack von Beethovens Namen nur den „Hoven“ zugelegt hatte. Wir waren eines Tages bei ihm zum Diner, und ich lernte in ihm einen ehemaligen vertrauten Beamten des Fürſten Metternich kennen, welcher jetzt mit dem ſchwarz-rot-goldnen Bande, vollkommen überzeugt wie es ſchien, der Strömung der Zeit folgte. — Eine intereſſante Bekanntſchaft knüpfte ich mit dem ruſſiſchen Staatsrat und Attaché der ruſſiſchen Geſandtſchaft in Wien, Herrn v. Fonton, an. In Fiſchhofs Geſellſchaft traf ich wiederholt, auch zu Ausflügen in die Umgegend, mit dieſem Manne zuſammen: es war mir intereſſant, hier zum erſten Male auf einen hart geſchulten Bekenner derjenigen peſſimiſtiſchen Weltanſicht zu ſtoßen, welche ſchließlich im konſequenteſten Deſpotismus die Gewährleiſtung für eine einzig erträgliche Ordnung der Dinge findet. Nicht ohne Intereſſe, und gewiß auch nicht ohne Geiſt (er rühmte ſich in den aufgeklärteſten Schulen der Schweiz ſeine Bildung genoſſen zu haben) hörte er meinen enthuſiaſtiſchen Darſtellungen des mir vorſchwebenden, zu großem und entſcheidendem Einfluß auf die menſchliche Geſellſchaft beſtimmten Kunſtideales an. Da er zugeben mußte daß die Verwirklichung desſelben der Kraft des Deſpotismus nicht beſchieden ſein könnte, und er ſomit für meine Beſtrebungen keinen Lohn vorauszuſehen vermochte, taute er doch ſchließlich beim Champagner zu der humanen Gemütlichkeit auf, mir die beſten Erfolge zu wünſchen. — Ich erfuhr ſpäterhin, daß dieſer Mann, von deſſen Talent und energiſchem Charakter ich mir damals eine nicht unbedeutende Vorſtellung machte, in ziemlich mißlicher Lage verſchollen iſt.

Wie ich nun aber nie ganz ohne ein ernſtlicheres Vorhaben irgend etwas unternahm, ſo hatte ich auch mit meinem Ausfluge nach Wien ſogleich den Verſuch in das Auge gefaßt, meinen Ideen für Reform des Theaters wirkſamen Eingang zu verſchaffen. Wien, welches damals fünf Theater von genau unterſchiedenem Charakter beſaß, die um jene Zeit ſich elend dahinſchleppten, ſchien mir einen beſonders günſtigen Boden zu bieten. Ich hatte ſchnell einen Entwurf ausgearbeitet, nach welchem dieſe verſchiedenen Theater eine Art von Föderativ-Verfaſſung erhalten, und unter eine ſowohl von den aktiven Mitgliedern derſelben, als den für ſie tätigen literariſchen Kräften gebildete Verwaltung geſtellt werden ſollten. Ich erkundigte mich nun nach denjenigen dieſem Felde einigermaßen naheſtehenden, Kapazitäten, welchen ich dieſen Plan vorlegen könnte. Außer Herrn Friedrich Uhl, mit welchem ich von Anfang herein durch Fiſchhof bekannt geworden war, und welcher mir recht tätig zur Seite ging, nannte man mir noch einen Herrn Frankl (ich vermute, es war derſelbe, welcher ſpäter ein größeres epiſches Gedicht „Tannhäuſer“ veröffentlichte) und einen Herrn Dr. Pacher, einen mir mit der Zeit nicht eben ſehr rühmlich bekannt gewordenen Rabuliſten und Agenten Meyerbeers. Der Anziehendſte und jedenfalls Bedeutendſte dieſer von mir Auserwählten, welche ich eines Tages zu einer Konferenz in Fiſchhofs Wohnung verſammelte, war jedenfalls Dr. Becher, ein leidenſchaftlicher, vielſeitig gebildeter Mann, welcher auf meinen vorgeleſenen Entwurf einzig auch mit wahrem Ernſte, wenn auch nicht mit glaubenvoller Zuſtimmung, einging. Ich nahm an ihm eine gewiſſe Zerriſſenheit und Heftigkeit wahr, davon der Eindruck mir nach wenigen Monaten bedeutungsvoll zurückkehrte, als ich von ſeinem Tode durch Erſchießung als rebelliſcher Teilnehmer des Wiener Oktober-Aufſtandes erfuhr. Jedenfalls hatte ich für jetzt eben nur die Genugtuung, meinen Theaterreform-Plan einigen aufmerkſamen Zuhörern vorgeleſen zu haben. Es ſchien allen im Bewußtſein zu liegen, daß zur Erfaſſung ſo friedlicher Reform-Tendenzen jetzt nicht die Zeit ſei. — Dagegen glaubte mir Uhl einen Begriff von dem, was gegenwärtig die Köpfe der Wiener errege, geben zu müſſen, als er mich eines Abends in einen politiſchen Klub von vorgerückteſter Tendenz führte. Ich hörte da einen Herrn Sigismund Engländer ſprechen, welcher einige Zeit darauf ſich auch in politiſchen Monatsſchriften auffallend vernehmen ließ: die Ungeniertheit, mit welcher er und andre über die gefürchtetſten Perſonen der öffentlichen Macht in Öſterreich ſich an dieſem Abend vernehmen ließen, ſetzte mich faſt ebenſo in Erſtaunen, als die Seichtigkeit der dabei zutag tretenden politiſchen Meinungen. — Einen ſehr ſanften Eindruck machte mir dagegen Herr Grillparzer, deſſen Name mir aus meinen früheſten Knabenjahren, von der „Ahnfrau“ her, wie eine Fabel in der Erinnerung war, und welchen ich ebenfalls in Theaterreform-Angelegenheiten aufſuchte. Es ſchien ihn nicht unfreundlich zu berühren, von dem, was ich ihm vorbrachte, zu hören; nur ſuchte er auch das Befremden nicht zu verbergen, welches ihm meine unmittelbaren Beſtrebungen und ſogar an ihn gerichteten Zumutungen, einflößten. Er war der erſte Theaterdichter, welchen ich in einer Beamten-Uniform geſehen habe.

Nachdem ich auch Herrn Bauernfeld in ähnlicher Angelegenheit einen vergeblichen Beſuch abgeſtattet, hielt ich für diesmal Wien für abgetan, und gab mich ſchließlich nur noch dem ſeltſam anregenden Eindrucke des um dieſe Zeit ſo ſehr in ſeiner Kundgebung ungeſtimmten öffentlichen Lebens der bunten Bevölkerung desſelben hin. Hatte mich ſchon die ſtets die Straßen geſchäftig erfüllende „akademiſche Legion“ durch die ungemeine Prägnanz, in welcher an ihr die deutſchen Farben zum Vorſchein kamen, anregend unterhalten, ſo ward ich von der gleichen Wirkung endlich ſogar beluſtigt, als ich in den Theatern ſelbſt das Gefrorne von gänzlich in ſchwarz-rot-gold gekleideter Bedienung ſervieren ſah. Im „Karltheater“ der Leopoldſtadt ſah ich eine neue Poſſe Neſtroys, in welcher ſogar der Fürſt Metternich vorkam, und auf die an ihn gerichtete Frage, ob er den Herzog von Reichſtadt vergiftet hätte, als entlarvter Sünder hinter die Kuliſſen floh. Im ganzen erweckte die Phyſiognomie der ſonſt nur vergnügungsſüchtigen Kaiſerſtadt den Eindruck einer jugendlich kräftigen Zuverſicht auf ſich, welcher Eindruck mir kurze Zeit darauf zurückkehrte, als ich in den verhängnisvollen Oktobertagen von der energiſchen Teilnahme der jugendlichen Bevölkerung an der Verteidigung gegen die Truppen des Fürſten Windiſchgrätz vernahm.

Auf der Rückreiſe von dort berührte ich Prag, wo ich meinen alten Freund Kittl, bei außerordentlich zugenommener Korpulenz, noch im krampfhafteſten Schrecken über die dort erlebten tumultuariſchen Ereigniſſe antraf. Er ſchien der Meinung zu ſein, daß die Auflehnung der tſchechiſchen Partei gegen die öſterreichiſche Herrſchaft ihm ganz perſönlich gegolten habe, und namentlich glaubte er ſich den Vorwurf machen zu müſſen, daß er andrerſeits durch ſeine Kompoſition jenes Operntextes der „Franzoſen von Nizza“ von mir, aus welcher eine Art von revolutionärer Chor ſehr populär geworden ſein ſollte, die ſchreckliche Bewegung jener Zeit beſonders angefeuert hätte. — Zu meinem Vergnügen traf ich auf der Rückreiſe mit dem Dampfſchiff den Bildhauer Hähnel als Gefährten an. Er hatte ſoeben mit dem Grafen Albert Noſtitz, welcher ebenfalls mit uns fuhr, ſeine Geſchäfte in betreff der von ihm gelieferten Statue des Kaiſers Karl IV. beendigt, und war in der heiterſten Laune, da ihm, wie er mir bekannte, der höchſt mißliche Stand des öſterreichiſchen Papiergeldes einen ungemein gewinnreichen Umſatz ſeines, dem Vertrag gemäß in Silber empfangenen Honorars geſtattete. Es freute mich ihn dadurch bis zu der Vorurteilsloſigkeit zuverſichtlich geſtimmt zu ſehen, daß er nach unſrer Ankunft in Dresden den ziemlich weiten Weg vom Landungsplatze des Dampfſchiffes bis in unſre Wohnung im offenen Fiaker in meiner Geſellſchaft zurücklegte, trotzdem er ſehr gut wußte, welch ſchreckliches und bedenkliches Aufſehen ich wenige Wochen zuvor am Orte erregt hatte.

Hier ſchien in der Öffentlichkeit der Sturm bereits gänzlich ſich gelegt zu haben, ich trat in meine gewohnte Funktion und Lebensweiſe ohne weitere Störung wieder ein. Leider lebten aber auch meine alten Sorgen und Beklemmungen wieder auf: ich hatte Geld zu ſchaffen, und wußte nicht woher. So ſah ich mir denn nun den im vergangenen Winter mir ſchriftlich mitgeteilten Beſcheid auf meine Eingabe um Gehaltserhöhung, welchen ich, bereits durch die Modifikationen desſelben ſo heftig angewidert, ungeleſen gelaſſen hatte, zu gründlicherer Kenntnisnahme genauer an. War ich nun hierbei der Meinung geweſen, es ſei mir von Herrn v. Lüttichau die erbetene Gehaltszulage in der immerhin demütigenden Form einer alljährlich auszuzahlenden Gratifikation, erwirkt worden, ſo erſah ich jetzt zu wahrhaft entſetzlicher Beſchämung, daß damals eben nur von dieſer einmaligen Gratifikation, keineswegs aber von einer alljährlichen Wiederholung derſelben die Rede geweſen war. Ich befand mich bei dieſer Erkenntnis nun in dem unverbeſſerlichen Nachteile, mit einer Remonſtration, wenn ich ſie jetzt vornahm, viel zu ſpät zu kommen, ſo daß mir nichts andres übrigblieb, als ſchweigend mich der ſo beiſpiellos ſchlecht bezahlten Schmach zu fügen. Wandelte ſich jedoch hierdurch meine Stimmung gegen Herrn von Lüttichau, welche kurz zuvor in Betracht ſeines vermeintlich guten Benehmens während des letzten Sturmes ſich etwas aufgehellt hatte, in bedenklicher Weiſe um, ſo erhielt ich bald noch neuen Grund, ſelbſt in dieſer letzten Angelegenheit meine günſtigen Annahmen in einer Weiſe zu berichtigen, welche mich ſchließlich unveränderlich gegen jenen erbitterte. Er hatte mir nämlich berichtet, die Mitglieder der Kgl. Kapelle hätten ſich durch eine Deputation um meine Entlaſſung an ihn gewendet, da ſie es für ehrenrührig hielten, unter einem politiſch ſo arg kompromittierten Kapellmeiſter ferner zu dienen, worauf er ſie gehörig verweiſen und zur Ruhe habe bringen müſſen. Alles dies hatte mir Lüttichau in eben dem günſtigen Lichte gezeigt, welches mich ihm neuerdings gewogen gemacht hatte. Nun erfuhr ich aber gelegentlich durch die Kapellmitglieder, da es hierüber zu einer Auseinanderſetzung kam, daß es hiermit eine faſt vollkommen entgegengeſetzte Bewandtnis gehabt hatte. Von verſchiedenen Seiten des Hofbeamtenſtandes nämlich waren die Mitglieder der Kgl. Kapelle auf das eifrigſte zu einem ähnlichen Akte aufgefordert, und ihnen mit der Ungnade des Königs und dem Verdachte gleicher übler Geſinnung gedroht worden. Gegen dieſe Machinationen nun, und um vor möglichen ſchlimmen Folgen derſelben ſich zu ſichern, wenn man eben den geforderten Schritt nicht täte, hatten die Muſiker durch eine Deputation ſich an ihren Chef gewendet, um ihm zugleich die Erklärung abzugeben, daß ſie als künſtleriſche Korporation ſich keineswegs berufen fühlten, ſich in Dinge zu miſchen die ſie nichts angingen. So ſchwand mir denn der letzte Heiligenſchein, mit dem meine alte Anhänglichkeit an ihn Herrn von Lüttichau umgeben hatte, und namentlich war es das Gefühl der Beſchämung, ſeinem hinterhaltigen Benehmen gegenüber mich herzlich erregt zu haben, welches mich nun wirklich für immer feindſelig gegen dieſen Mann einnahm. Mehr als die erlittenen Beleidigungen, beſtimmte mich hierbei aber die Erkenntnis meiner vollſtändigen Unfähigkeit, je noch auf dieſen Mann in einer meinen Wünſchen für das Emporkommen des Theaters dienlichen Weiſe einen Einfluß ausüben zu können. Die bloße Unterhaltung meiner Anſtellung als Kapellmeiſter noch dazu bei ſo außerordentlich dürftiger und geſchmälerter Beſoldung, mußte mir daher natürlicherweiſe immer weniger als berückſichtigenswert erſcheinen. Von jetzt an folgte ich in meiner Beibehaltung dieſer Kapellmeiſterſtelle nur noch den gemeinſten Nötigungen einer zufälligen unglücklichen Lage. Ich tat nichts, um dieſelbe zu verſchlimmern, aber auch nicht das mindeſte, was ihr eine Dauer hätte verſichern können.

Zu allernächſt hatte ich meinen ſo übel getäuſchten Hoffnungen auf eine Verbeſſerung meines Einkommens in jeder erdenklichen Weiſe nachzuhelfen. Ich geriet auf den Gedanken, mit Liſzt hierüber mich zu beſprechen, und von ihm Vorſchläge zur Abhilfe meiner bedrängten Lage mir zu erbitten. — Kurz nach den verhängnisvollen Märztagen, und wenige Zeit vor der Vollendung meiner „Lohengrin"-Partitur, war er zu meiner freudigſten Überraſchung eines Tages in mein Zimmer getreten. Er kam damals von Wien, wo er den Barrikaden-Tagen beigewohnt hatte, und begab ſich nach Weimar zur dauernden Niederlaſſung. Wir hatten damals gemeinſchaftlich einen Abend bei Schumann zugebracht; dort war muſiziert, und ſchließlich diſputiert worden, was bei einer ſtark prononcierten Meinungsverſchiedenheit Liſzts und Schumanns über Mendelsſohn und Meyerbeer zu einer völligen Erboßung Schumanns geführt hatte, bei welcher Gelegenheit wir gegenüber dem Wirte, welcher ſich für längere Zeit wütend in ſeine Schlafkammer zurückzog, in eine ſonderbare, in der Unterhaltung auf dem Heimwege uns aber ſehr beluſtigende Verlegenheit geraten waren. Ich habe ſelten Liſzt ſo ausgelaſſen aufgeräumt geſehen, als in dieſer Nacht, wo er mich und den Konzertmeiſter Schubert, bei empfindlicher Kälte nur im dünnen Frack gekleidet, abwechſelnd von einem zum andren nach Hauſe begleitete. Ich benutzte jetzt einige freie Tage des Auguſt zu einem Ausfluge nach Weimar, wo ich Liſzt, unter den bekannten außerordentlichen Verhältniſſen und Beziehungen zum Großherzog, für dauernd angeſiedelt fand. Vermochte er mir auch in meiner Angelegenheit nicht anders, als durch eine ſchließlich als erfolglos ſich erweiſende Empfehlung, zur Hilfe zu kommen, ſo blieb doch die ganze, ebenſo herzlich als großartig anregende Begegnung bei dieſem flüchtigen Zuſammenſein nicht ohne wohltätigen und ermutigenden Eindruck auf mich. — Nach Dresden zurückgekehrt, ſtreckte ich mich, ſo gut es ging, nach meiner Decke, und griff, da jedes andre Mittel mir zu helfen verſagte, zu der Auskunft, meinen noch übrigen, in Wahrheit befreundeten Gläubigern, in einem gemeinſchaftlich an ſie gerichteten Schreiben meine Lage aufrichtig mitzuteilen, und ſie zu bedeuten, auf unbeſtimmte Zeit von ihren Forderungen abzuſtehen, bis einmal die Wendung einträte, ohne welche ich allerdings nie in den Stand gelangen könnte ſie zu befriedigen. Jedenfalls würden ſie durch eine ſolche Erklärung den von mir nicht ohne Grund vermuteten, feindſeligen Abſichten meines Generaldirektors entgegentreten, welcher aus einem gegenteiligen Benehmen meiner Gläubiger begierig den Vorwand zu den übelſten Schritten gegen mich entnehmen würde. Ohne Zögern wurde dieſe Erklärung mir gegeben; mein Freund Puſinelli, und meine alte mütterliche Bekannte Frau Klepperbein, erkannten ſich ſogar bereit vollſtändig auf die Wiedererſtattung ihrer Darlehen zu verzichten. So einigermaßen beruhigt, und gegen Herrn von Lüttichau betreffs meiner Stellung in der Weiſe verſichert, daß ich es meinem Belieben überlaſſen konnte, ob und wann ich ſie gänzlich aufgeben würde, fuhr ich dann in der ſtrikten Ausübung meiner Kapellmeiſterbeſorgungen gelaſſen fort, und nahm vor allem mit großem Eifer meine nun immer weiter mich tragenden Studien auf.

Von dieſem Standpunkte aus ſah ich nun der wunderlichen Entwickelung des Schickſales meines Freundes Röckel zu. Da jeder Tag ein neues Gerücht über bevorſtehende reaktionäre Staatsſtreiche und ähnliche Gewaltſamkeiten brachte, glaubte Röckel dem vorbeugen zu müſſen, und arbeitete zu dieſem Zweck einen ausführlich motivierten Aufruf an die Soldaten der ſächſiſchen Armee aus, ließ denſelben drucken und in zahlloſen Exemplaren verbreiten. Dieſer Akt erſchien der Staatsanwaltſchaft zu flagrant; Röckel wurde eingezogen, und verbrachte drei Tage, bis durch den Advokaten Minkwitz die erforderliche Kaution von 10000 Taler für ihn geſtellt wurde, in der Fronfeſte, während der Prozeß auf Hochverrat gegen ihn eingeleitet wurde. Seine Rückkehr in ſeine Wohnung, zu ſeiner höchſt beängſtigten Frau und Familie wurde durch eine kleine Straßenfeſtlichkeit, welche der Vorſtand des Vaterlands-Vereines veranlaßt hatte, und bei welcher der Befreite in offener Rede als Kämpfer für die Sache des Volkes begrüßt wurde, gefeiert. Von ſeiten der Generaldirektion des Hoftheaters erhielt er dagegen, nach einer bereits proviſoriſchen Suſpenſion, ſeine definitive Entlaſſung angezeigt. Nun ließ ſich Röckel ſogleich von allen Seiten einen langen Bart wachſen, begann die Herausgabe eines nur von ihm redigierten Volksblattes, deſſen Erfolg, wie er vorausſetzen mußte, ihn zugleich für den ausfallenden Muſikdirektor-Gehalt entſchädigen ſollte, und beſtellte ſich zunächſt ſogleich ein Expeditions-Lokal für ſeine Unternehmung in der Brüdergaſſe. Dieſes Blatt lenkte wirklich vielſeitig die Blicke auf ſeinen Verfaſſer, und zeigte deſſen Begabung in einem ganz neuen Lichte. Er verlor ſich nie in Dunſt und Wortmalerei, ſondern beſchränkte ſich ſtets auf unmittelbar vorliegende, das gemeine Intereſſe berührende Fragen, von deren wirklich ruhiger und nüchterner Beſprechung er erſt zu weiteren Folgerungen auf die mit ihnen zuſammenhängenden höheren Intereſſen hinleitete. Die einzelnen Artikel ſelbſt waren kurz, und enthielten nie etwas Unnötiges; dabei waren ſie ſo klar gefaßt, daß ſie dem ungebildetſten Verſtande ſich belehrend und überzeugend mitteilten. Indem er hierbei immer auf das Weſentliche der Dinge, und nie auf die formelle Umſchreibung derſelben, durch welche in der Politik ſo große Verwirrung bei der ungebildeten Maſſe hervorgebracht wird, ausging, gewann er ſich bald unter Gebildeten wie Ungebildeten eine nicht geringe Leſer-Anzahl. Nur war der Preis des wöchentlich einmal erſcheinenden Blättchens zu gering, um ihm einen entſprechenden Gewinn abzuwerfen. Andrerſeits mußte man ihm vorausſagen, daß die Reaktion, käme ſie je wieder auf, ihm unmöglich dieſe Volksblätter verzeihen werde. Sein jüngerer Bruder Eduard, welcher um dieſe Zeit zum Beſuch in Dresden war, erklärte ſich beſtimmt, eine ihm zwar widerwärtige, aber ziemlich einträgliche Klavierlehrerſtelle in England anzunehmen, um ſo in den Stand geſetzt zu werden Röckels Familie erhalten zu können, wenn er, wie vorausſichtlich, im Zuchthaus oder gar am Galgen ſeinen Lohn gefunden haben würde. Da ihn ſeine übrigen Verbindungen mit allerhand Vereinen außerordentlich in Beſchlag nahmen, beſchränkte ſich auch mein Umgang mit ihm immer mehr nur auf ſeltene Spaziergänge. Mit dem wunderlich aufgeregten Menſchen, deſſen Kopf doch eigentlich immer klar und beſonnen blieb, verlor ich mich bei dieſen Gelegenheiten oft in die weiteſten ſpekulativen Diſputationen. Namentlich hatte er die Umgeſtaltung aller bürgerlichen Verhältniſſe, wie ſie uns nach der gewohnten Wahrnehmung vor Augen ſtehen, durch ſeine Folgerungen aus einer vollſtändigen Veränderung ihrer ſozialen Grundlage, bereits zu einer ſehr zuſammenhängenden Darſtellung davon ausgebildet. Auf die Proudhonſchen und anderer Sozialiſten Lehren von der Vernichtung der Macht des Kapitales durch die unmittelbar produktive Arbeit, baute er eine ganz neue moraliſche Weltordnung auf, für welche er mich allmählich durch einige ſehr anziehende Behauptungen darüber ſelbſt inſoweit gewann, daß ich nun wieder meinerſeits darauf die Realiſierung meines Kunſtideales aufzubauen begann. So waren es zwei Äußerungen, die mich in dieſer Hinſicht ſehr ſtark betrafen: er wollte in der Zukunſt von der Ehe, wie wir ſie kannten, nichts mehr wiſſen. Ich frug dagegen, wie er ſich nun vorſtelle, daß wir uns, bei dem ſtets wechſelnden Umgange mit jedenfalls ſehr bedenklich ſich ausnehmenden Frauenzimmern, befinden würden? Mit wohlwollender Entrüſtung ließ er ſich da vernehmen, daß wir uns ja gar keinen Begriff von der Reinheit der Sitten im allgemeinen, wie namentlich auch der Beziehung der Geſchlechter zueinander, eine Vorſtellung machen könnten, ſobald wir nicht die vollkommene Befreiung von dem Druck des Gewerbs-, Zunft- und ſonſtigen Zwangs-Weſens uns zu verdeutlichen vermöchten. Ich ſollte nur bedenken, was ein Weib einzig in ſeiner Hingebung an einen Mann noch würde beſtimmen können, wenn ſowohl die Rückſichten auf Geld, Vermögen, Stand, und Familienvorurteile ſowie die hieraus entſtehenden Nötigungen gänzlich verſchwunden ſeien. Als ich nun ein andermal frug, woher er denn noch mit freiem Geiſte, und gar künſtleriſch tätige Menſchen hernehmen wollte, wenn alles in den gleichen Arbeiterſtand aufzugehen habe, ſo hielt er mir dagegen, daß ja eben dadurch, daß alles an der nötigen Arbeit nach ſeinen Kräften und Befähigungen teilnehme, die Laſt und der Begriff der Arbeit gänzlich aufgehoben würde, und nur noch eine Beſchäftigung übrigbleiben könnte, die endlich durchaus einen künſtleriſchen Charakter annehmen müßte, wie es denn ſchon jetzt erwieſen ſei, daß ein Feld, von einem einzigen Bauer mühſam mit dem Pfluge bearbeitet, unendlich weniger ergiebig ſei, als wenn es von mehreren im Sinne des Gartenbaues gepflegt würde. Dieſe und ähnliche, mit wirklich ſchöner Emphaſe von Röckel mir eröffneten Andeutungen, leiteten mich ſelbſt zu weiterem Nachdenken, und meinem Sinne genehmer Ausbildung von Vorſtellungen einer möglichen, meinen höchſten Kunſt-Idealen gänzlich, ja einzig entſprechenden Geſtaltung der menſchlichen Geſellſchaft an

Zunächſt richtete ich meine Gedanken in dieſem Bezug ſogleich wieder auf das Naheliegende, indem ich das Theater in das Auge faßte. Die Veranlaſſung hierzu kam von innen und außen. Nach dem neueſten, gänzlich demokratiſchen Wahlgeſetz ſtand eine Erneuerung der ſächſiſchen Volksvertretung bevor; die Wahl gänzlich radikaler Abgeordneter, wie ſie faſt überall vollzogen worden war, ließ, wenn die Bewegung Dauer gewann, die außerordentlichſten Veränderungen auch im Staatshaushalt vorausſehen. Allgemein ſchien man entſchloſſen, auch die königliche Zivilliſte einer ſtrengen Reviſion zu unterwerfen: alles überflüſſig Dünkende im Hofhaushalt ſollte beſeitigt werden; das Theater als eine unnütze Unterhaltungsanſtalt für einen verdorbenen Teil des Publikums, war mit der Entziehung der auf der Zivilliſte ihm ausgeſetzten Subvention bedroht. Ich fühlte mich nun beſtimmt, im Intereſſe der dem Theater von mir zuerkannten Bedeutung, den Herren Miniſtern die Belehrung der Abgeordneten darüber an die Hand zu geben, daß das Theater, wenn es wohl in ſeiner jetzigen Wirkſamkeit keiner Opfer des Staats wert wäre, zu noch bedenklicherer, und der öffentlichen Geſittung gefährlicherer Tendenz herabſinken würde, wenn man es jeder auf das Ideale gerichteten Aufſicht desſelben Staates entziehen wollte, welcher andrerſeits den Kultus und die Schule in förderlichen Schutz zu nehmen ſich berufen fühlte. Alles kam mir demnach darauf an, die Grundzüge einer Organiſation des Theaters feſtzuſetzen, nach welcher dieſem die Erfüllung ſeiner edelſten Tendenzen ermöglicht und geſichert ſein ſollte. Somit arbeitete ich einen Plan aus, demgemäß dieſelbe Summe, welche auf der kgl. Zivilliſte für die Haltung eines Hoftheaters ausgeſetzt war, für die Gründung und Unterhaltung eines Nationaltheaters für das Königreich Sachſen verwendet werden ſollte. Die ſehr kombinierten Einzelheiten meines Entwurfes bezeichnete ich bei der Angabe ihrer praktiſchen Ausführbarkeit mit ſo großer Präziſion, daß ich meine Arbeit für fähig halten konnte, den Miniſtern einen tauglichen Leitfaden für die Behandlung dieſer Angelegenheit vor den Kammern an die Hand zu geben. Es kam nun darauf an mit einem der Miniſter ſelbſt hierfür mich in das Vernehmen zu ſetzen. Ich war der Meinung, mich dafür an den Kultusminiſter wenden zu müſſen. Als ſolcher fungierte damals Herr von der

Pfordten. War dieſer auch bereits im Geruch einer bedenklichen politiſchen Geſchmeidigkeit, und des Strebens nach Verwiſchung des Urſprunges ſeiner politiſchen Erhebung durch eine bewegungsvolle Zeit, ſo galt er doch als ehemaliger Profeſſor für einen Mann, mit dem über einen Gegenſtand, wie er mir am Herzen lag, wohl zu reden war. Ich erfuhr aber daß die eigentlichen Kunſtanſtalten des Königreiches, wie die Akademie der bildenden Künſte, denen ich mit beſondrem Eifer das Theater zugezählt wiſſen wollte, unter das Reſſort des Miniſters des Innern geſtellt waren. Dieſem, dem biedren, aber wohl nicht ſehr gebildeten und kunſtempfänglichen Oberländer, ſtellte ich daher meinen Entwurf zu, nachdem ich jedoch auch bei Herrn von der Pfordten mich gemeldet hatte, um dieſem aus den angedeuteten Rückſichten mein Anliegen zugleich zu empfehlen. Der, wie es ſchien, ſehr beſchäftigte Mann empfing mich höflich und allgemeinhin verſicherungsvoll, benahm mir aber durch ſein ganzes Weſen, ja durch den Eindruck ſeiner Phyſiognomie, jede Hoffnung, bei ihm auf das von mir ihm angemutete Verſtändnis zu treffen. Bei dem Miniſter Oberländer beruhigte mich ſofort der ſchlichte Ernſt, mit dem er mir genaues Eingehen auf die Sache verſprach. Leider hatte er mir aber ſogleich mit einfachſter Aufrichtigkeit zu Herzen zu führen, wie wenig Hoffnung er hegen könnte, vom König ſelbſt die Autoriſation zur außerordentlichen Behandlung einer bisher der Routine überlaſſenen Frage zu erhalten: es ſei nicht zu verkennen, daß der König zu ſeinen jetzigen Miniſtern, und namentlich zu ihm, in einem gezwungenen, vertrauensloſen Verhältniſſe ſtehe; er gelange nie dazu mit dem Monarchen in einen andren Verkehr zu treten, als den, welchen die ſtrikte Erledigung der laufenden Geſchäfte unerläßlich machte. Er glaubte daher, es ſei beſſer, wenn mein Plan von ſeiten der Kammer in Anregung gebracht würde. — Da ich zunächſt eben nur dem vorbeugen wollte, daß die Frage des Fortbeſtehens des Hoftheaters, falls ſie bei der Diskuſſion der zu erneuernden kgl. Zivilliſte auftauche, in dem befürchteten kenntnis- und verſtändnisloſen radikalen Sinne behandelt würde, ließ ich mich nun auch die Mühe nicht verdrießen, einigen der einflußreichſten neuen Kammer-Mitglieder mich bekannt zu machen. Hiermit geriet ich denn in eine ganz neue ſonderbare Sphäre, und hatte

Stimmungen und Perſonen kennen zu lernen, die mir bisher gänzlich fremd geblieben waren. Beſchwerlich war es mir, dieſe Herren immer nur im dichteſten Tabaksdampf und beim Bier antreffen, und über meine ihnen ſo fremdartige Angelegenheit zu ihrem großen Erſtaunen unterhalten zu können. Nachdem mir Herr von Trütſchler, ein ſehr ſchöner, energiſcher, von finſtrem Ernſte beſeelter Mann, der eine Zeitlang ruhig mich angehört, eröffnet hatte, daß er vom Staate nichts mehr wiſſe, ſondern nur noch von der Geſellſchaft, und daß dieſe auch ohne ihn und mich wiſſen werde, wie ſie ſich zur Kunſt und zum Theater zu verhalten habe, gab ich, von ſonderbar gemiſchter Beſchämung erfüllt, für jetzt ſowohl meine Bemühungen, als auch meine Hoffnungen auf. — Ich erfuhr von der ganzen Angelegenheit nichts andres wieder, als daß ſie, wie mir aus einer ſpäteren Begegnung mit demſelben es ſich kundtat, zur Kenntnis des Herrn v. Lüttichau gelangt war, und dieſen mit neuer Feindſeligkeit gegen mich erfüllte.

Auf meinen nun gänzlich vereinſamten Spaziergängen arbeitete ich dagegen in meinem Kopfe, zu meiner großen Gemütserleichterung, immer mehr die Vorſtellungen von einem Zuſtande der menſchlichen Geſellſchaft aus, zu welchem die kühnſten Wünſche und Beſtrebungen der, damals im Aufbau ihrer Syſteme ſo tätigen Sozialiſten und Kommuniſten, mir eben nur die gemeine Unterlage boten, während eben dieſe Beſtrebungen erſt von da ab Sinn und Bedeutung für mich gewannen, wo ich ſie am Ende der erzielten politiſchen Umwälzungen und Konſtruktionen angelangt ſah, um dort nun mit meiner, der Kunſt zugewandten Neubildung zu beginnen.

Zu gleicher Zeit beſchäftigte mich der Gedanke eines Dramas, deſſen Held der Kaiſer Friedrich Barbaroſſa ſein ſollte. Der Begriff des Herrſchers war hier in ſeiner kraftvollſten und ungeheuerlichſten Bedeutung aufgefaßt; ſein würdiges Weichen vor der Unmöglichkeit der Behauptung ſeiner idealen Anſprüche ſollte, wie es die Teilnahme für den Helden erweckte, zugleich die richtige Erkenntnis der eigentätigen Vielgeſtaltetheit der Dinge dieſer Welt geben. Von dieſem Drama, welches ich in populären gereimten Verſen, im Stile unſrer mittelhochdeutſchen epiſchen Dichter, für welchen mir namentlich das Gedicht „Alexander“ vom Pfaffen Lambert vor-

Deutſche Bücherei

ſchwebte, ausführen wollte, habe ich nur mit wenigen Zeilen alleräußerſte Umriſſe aufgezeichnet. Die Verteilung der Handlung war folgendermaßen für fünf Akte beſtimmt: Erſter Akt: Reichstag in den ronkaliſchen Feldern, Darlegung der Bedeutung der kaiſerlichen Gewalt, welche ſelbſt auf die Belehnung mit Waſſer und Luft ſich erſtrecken ſollte. Zweiter Akt: Belagerung und Einnahme Mailands. Dritter Akt: Abfall Heinrichs des Löwen und Niederlage bei Lignano. Vierter Akt: Reichstag zu Augsburg, Demütigung und Beſtrafung Heinrichs des Löwen. Fünfter Akt: Reichstag und große Hofhaltung zu Mainz, Frieden mit den Lombarden, Verſöhnung mit dem Papſte, Annahme des Kreuzes, und Aufbruch nach dem Morgenland. Mein Intereſſe an der Ausführung dieſes dramatiſchen Planes ward jedoch, ſogleich beim Erfaſſen, durch die mächtigere Anziehungskraft, welche die mythiſche Behandlung des mir hierbei aufgehenden gleich gearteten Stoffes in der Nibelungen- und Siegfried-Sage auf mich ausübte, verdrängt. Zunächſt führte mich noch dieſe von mir erkannte Gleichartigkeit der hier ſich berührenden Geſchichte und Sage, zu einer Aufzeichnung einer Abhandlung hierüber, wozu einige auf der Kgl. Bibliothek vorgefundene Monographien von Verfaſſern, deren Namen mir entfallen ſind, welche mir aber in anziehender Weiſe Belehrungen über das Ur-Königtum der Deutſchen gaben, mich befähigten und anregten. — Dieſen größeren Aufſatz, mit welchem ich ſchließlich von der Neigung zur Behandlung eines hiſtoriſchen Stoffes für das rezitierende Drama mich gänzlich abwandte, veröffentlichte ich ſpäter unter dem Titel: „Die Wibelungen“.

Im nächſten Zuſammenhange hiermit ſchritt ich nun dazu, die ſehr kombinierte, und doch auf ihre Hauptzüge zuſammengedrängte Geſtalt, zu welcher in mir der eigentliche uralte Nibelungen-Mythos, in unmittelbarem Zuſammenhange mit dem Götter-Mythos ſelbſt, ſich ausgebildet hatte, zu deutlicher Überſicht aufzuzeichnen. Aus dieſer Arbeit ging mir die Möglichkeit hervor, einen Hauptbeſtandteil des Stoffes ſelbſt zu einem Drama mit muſikaliſcher Ausführung zu verwenden. Nur langſam jedoch und mit großem Zögern wagte ich mit dieſer Möglichkeit mich zu befreunden, da namentlich der praktiſche Sinn der Verwertung einer ſolchen Arbeit für unſer Theater wahrhaſt erſchreckend mir entgegentrat. Es bedurfte allerdings des Eintrittes der vollſten Verzweifelung an jeder Möglichkeit, mich ferner mit unſrem Theater zu befaſſen, bis ich den Mut zum Angriff dieſer neueſten Arbeit gewann. Bis dahin trieb ich mich noch mit faſt gleichgültiger Haltung zwiſchen den anderſeitigen Möglichkeiten eines Beſtehens unter den herrſchenden Zuſtänden umher. Im Betreff des „Lohengrin“ war ich ſo weit, nichts andres als eine möglichſt gute Aufführung auf dem Dresdener Theater zu erwarten, und für alle Fälle und alle Zeiten mich damit zu begnügen, wenn ich nur dieſe erreichte. Herrn v. Lüttichau hatte ich ſeinerzeit die Vollendung der Partitur angezeigt, in Betracht der Ungunſt der damaligen Verhältniſſe es ihm aber gänzlich freigeſtellt, über die Aufführung meines Werkes gelegentlich zu beſtimmen.

Unterdeſſen kam die Zeit heran, wo der Archivar der Kgl. muſikaliſchen Kapelle ſich erinnerte, daß jetzt vor 300 Jahren der Grund zu dieſem fürſtlichen Inſtitute gelegt worden ſei, und man folglich ein Jubiläum zu feiern habe. Hierfür ward ein großes Feſtkonzert im Theater beſtimmt, in welchem Kompoſitionen der ſächſiſchen Kapellmeiſter aller Zeiten, ſeit dem Beſtehen dieſer Anſtalt, ausgeführt werden ſollten. Die ſämtlichen Muſiker, mit ihren beiden Kapellmeiſtern an der Spitze, hatten zuvor dem Könige in Pillnitz ihre dankende Huldigung darzubringen, bei welcher Gelegenheit zum erſten Male ein Muſiker zum Ritter des ſächſiſchen Zivil-Verdienſt-Ordens erhoben wurde: dieſer Muſiker war mein, bis dahin vom Hof- und vom Intendanten ſehr geringſchätzig behandelter Kollege Reiſſiger, welcher aber durch ſchreiendſte Loyalität in dieſer bedenklichen Zeit, namentlich mir gegenüber, ſich in äußerſt günſtiges Licht bei unſren Vorſtänden geſetzt hatte. Er ward von der nicht minder loyalen Verſammlung, welche an dem Feſtkonzertabende die Theaterräume erfüllte, mit Jubel begrüßt, als er mit dem unerhörten Orden geſchmückt vor dem Publikum erſchien. Auch ſeine Ouvertüre zu „Yelva“ rief einen nie ihm widerfahrenen enthuſiaſtiſchen Beifallsſturm hervor, wogegen das erſte Finale aus „Lohengrin“, welches als Leiſtung des jüngſten Kapellmeiſters vorgeführt wurde, eine, wiederum mir von ſeiten des Dresdener Publikums ungewohnte, laue Aufnahme fand. Nach dem Konzert fand noch Feſtſouper ſtatt, bei welchem, da nun doch mancherlei geredet wurde, auch ich ſehr ungeniert der Kapelle meine Anſichten über das, was zu ihrer Vervollkommnung in der Zukunft noch wünſchenswert ſei, laut und beſtimmt ausſprach. Hierbei äußerte Marſchner, welcher in ſeiner Qualität als ehemaliger Dresdener Muſikdirektor zur Mitfeier des Jubiläums eingeladen war, daß ich mir durch meine zu gute Meinung von den Muſikern viel ſchaden würde. Ich ſollte doch nur bedenken, mit welchen ungebildeten, nur für ihr Inſtrument abgerichteten Leuten ich hier zu tun hätte, und ob man da, wenn man ihnen von Kunſtbeſtrebungen vorrede, etwas andres als Verwirrung oder wohl gar böſes Blut machen könne? — Von ſchönerer Erinnerung als dieſe Feſtlichkeiten iſt die ſtille Gedenkfeier Webers auf mich geblieben, welche uns am Morgen dieſes Jubeltages auf dem Kirchhofe zur Bekränzung des Grabes desſelben vereinigt hatte. Da hierbei niemand ein Wort fand, und auch Marſchner nur einen höchſt trocknen, ja faſt burſchikos klingenden Gruß an den dahingeſchiedenen Meiſter herausbrachte, fühlte ich mich gedrungen, in einigen herzlichen Worten der beabſichtigten Erinnerungsfeier ihren Ausdruck zu geben.

Dieſe kurze Unterbrechung durch künſtleriſche Anregung verlor ſich ſchnell wieder vor den neuen Eindrücken, welche aus der politiſchen Welt auf alles daherdrangen. Die Wiener Oktober-Ereigniſſe verbreiteten auch bei uns leidenſchaftlichſte Teilnahme; rote und ſchwarze Plakate ſtarrten, mit Aufrufen zu Zuzügen nach Wien, mit Verwünſchung der „roten Monarchie“ im Gegenſatz zur verpönten „roten Republik“, und ähnlichen aufreizenden Dingen, täglich von den Mauern herab. Außer für diejenigen, welche in den Gang dieſer Ereigniſſe genau eingeweiht waren, und welche bei uns allerdings nicht auf der Straße herumliefen, verbreiteten dieſe Vorgänge eine außerordentlich unheimliche Spannung. Als Windiſchgrätz in Wien eingezogen, Fröbel begnadigt, Blum aber erſchoſſen worden war, hatte es den Anſchein, als ob ſelbſt in Dresden alles berſten ſollte. Für Blum ward eine große Trauerdemonſtration mit unabſehbarem Zug durch die Straßen veranſtaltet; das Miniſterium ſchritt an der Spitze dieſer Trauerprozeſſion; mit großem Vergnügen ward namentlich der bereits höchſt bedenkliche Herr von der Pfordten in kummervollſter Beteiligung hierbei wahrgenommen. Von nun an trat eine immer düſterere, auf üble Entſcheidung ſich vorbereitende Stimmung, ziemlich allſeitig ein. Man ging ſo weit, den Tod Blums, welcher durch ſeine Agitation in Leipzig ſeinerzeit ſich beſonders verhaßt und gefürchtet gemacht hatte, als einen Freundſchaftsdienſt der Erzherzogin Sophie gegen ihre Schweſter, die Königin von Sachſen, ziemlich unumwunden zu denunzieren. Scharen von Wiener Flüchtlingen, in der Tracht der akademiſchen Legion, gelangten nach Dresden, und vermehrten die dortige Bevölkerung mit den drohenden Geſtalten, die von jetzt an dort immer heimiſcher ſich bewegten. Als ich eines Tages mich in das Theater begeben wollte um eine Aufführung meines „Rienzi“ zu dirigieren, meldete mir der Kapelldiener, daß mehrere fremde Herrn nach mir gefragt hätten; alsbald ſtellten ſich ein halbes Dutzend ſolcher Geſtalten ein, begrüßten mich als Bruder Demokraten, und baten mich um Vermittelung eines freien Eintritts. Nun erkannte ich wirklich gerade in einem kleinen buckligen Menſchen, mit ſchrecklich verbogenem Kalabreſer-Hute, einen ehemaligen Belletriſten, Häfner, welcher mir vor kurzem bei meinem Beſuch in jenem Wiener politiſchen Klub durch Uhl vorgeſtellt worden war. So groß nun auch meine Verlegenheit bei dieſer, von unſren Kapelliſten mit höchſtem Staunen wahrgenommenen Begegnung war, ſo fühlte ich doch nicht den mindeſten Drang ihr ein beſchämendes Zugeſtändnis zu machen; ich ging ruhig an die Kaſſe, ließ mir ſechs Billette geben, und überreichte ſie den ſonderbaren Geſtalten, welche vor aller Welt mit herzlichen Händedrücken von mir ſchieden. Ob ich ſeit dieſem Abende nach der Meinung unſerer Theaterangehörigen und andrer Beteiligten in meiner Dresdener Kapellmeiſterſtellung mich beſonders befeſtigt hatte, muß ich bezweifeln, gewiß aber iſt daß ich an keinem Abende ſo raſend nach jedem Akte herausgerufen wurde, als bei dieſer Aufführung des „Rienzi“.

Überhaupt ſchien ſich jetzt im Theaterpublikum, gegenüber derjenigen Zuſammenſetzung desſelben, welche in jenem Kapellfeſt-Konzerte mir offenbare Kälte bezeigt hatte, eine faſt leidenſchaftlich mir ergebene Partei gebildet zu haben. Gleichviel, ob im „Tannhäuſer“ oder „Rienzi“, ſtets ward ich beſonders mit Beifall ausgezeichnet, und wenn auch in der Tendenz dieſer

Partei manches Abſchreckende für unſren Intendanten liegen mochte, ſo glaubte er doch eine gewiſſe Scheu vor mir tragen zu müſſen. Eines Tags eröffnete mir Herr von Lüttichau das Anerbieten, meinen „Lohengrin“ demnächſt zur Aufführung zu bringen: ich erklärte ihm die Gründe, weshalb ich ihm mein Werk bisher nicht angeboten habe, ſowie daß ich, da das Opernperſonal mir genügend ſchien, die Aufführung gern betreiben würde. Um dieſe Zeit war der Sohn meines alten Freundes F. Heine aus Paris zurückgekommen, wo er bei den Meiſtern Despléchin und Dieterle im Auftrag der Dresdener Direktion die Dekorationsmalerei erlernt hatte. Dieſer ſollte nun, um beim Dresdener Hoftheater eine entſprechende Anſtellung zu erhalten, hierfür ſein Probeſtück ablegen. Er hatte ſich hierzu die Dekorationen zu „Lohengrin“ anfertigen zu dürfen ausgebeten, was eben Herrn von Lüttichau veranlaßt hatte, ſein Auge auf mein neueſtes Werk zu lenken; da ich nun meine Zuſtimmung gegeben, wurde auch dem jungen Heine die Zuſage der Erfüllung ſeines Wunſches gemacht.

Ich begrüßte dieſe Wendung mit großer Befriedigung, da ich in der Beſchäftigung mit dem Studium gerade dieſes Werkes eine heilſame, wie ich hoffte, entſcheidende Ableitung von allen Aufregungen und Verwirrungen der letzten Zeit zu finden glaubte. Deſto größer war mein Schrecken, als eines Tages der junge Wilhelm Heine mit der Nachricht bei mir eintrat, die Dekorationen zu „Lohengrin“ ſeien plötzlich bei ihm abbeſtellt, und dagegen die Illuſtrierung einer andren Oper ihm aufgegeben worden. Ich ſagte kein Wort und frug auch dem Grunde dieſes auffallenden Benehmens in keiner Weiſe nach. Spätere Verſicherungen des Herrn von Lüttichau an meine Frau, müßten, wenn ſie durchaus wahrhaftig waren, mich bereuen laſſen, die ganze Schuld dieſer Kränkung hauptſächlich auf ihn geworfen, und dadurch mich nun unwiderbringlich von ihm abgewendet zu haben. Nach längeren Jahren hierüber befragt, hat er nämlich verſichert, die Stimmung am Hofe ſei damals noch ſo heftig gegen mich eingenommen geweſen, daß er mit ſeinem ernſtlich gemeinten Antrage, mein Werk aufzuführen, auf unüberwindliche Schwierigkeiten geſtoßen ſei. — Wie dem nun ſei, die Bitterkeit, welche ich jetzt empfand, wirkte entſcheidend auf meine Stimmung, und, indem ich von meiner letzten Hoffnung auf eine Verſöhnung mit dem Theater durch eine ſchöne Aufführung meines „Lohengrin“ mich ſchweigend abwandte, kehrte ich von nun an dem Theater, und jedem Verſuche mich mit ihm zu befaſſen, überhaupt und grundſätzlich den Rücken, was ich einerſeits in meiner gänzlichen Rückſichtsloſigkeit in betreff der Forterhaltung meiner Dresdener Kapellmeiſter-Stellung, andrerſeits durch künſtleriſche Entwürfe, welche mich ganz von der Möglichkeit eines Befaſſens mit unſrem modernen Theaterweſen abführten, ausſprach.

Jetzt ging ich daran, den lange mit Scheu gehegten Plan von „Siegfrieds Tod“ auszuführen. Hierbei dachte ich nun allerdings nicht mehr an das Dresdener, noch an irgend ein Hoftheater der Welt, ſondern einzig daran, etwas zu unternehmen, was mich ein für allemal von dieſem unſinnigen Verkehr abbringen ſollte. Staunend nahm Eduard Devrient, mit welchem ich, da damals mit Röckel nach dieſer Seite hin durchaus nichts mehr anzufangen war, einzig noch über Theater und dramatiſche Kunſt verkehrte, mein nach ſeiner Vollendung von mir ihm vorgeleſenes Gedicht auf. Er erkannte die Tendenz, mich hiermit außer allen hoffnungsvollen Verkehr mit der modernen Theaterwelt zu ſetzen, und mochte natürlich dies durchaus nicht billigen. Dagegen verſuchte er ſich mit meiner Arbeit dahin zu befreunden, daß ſie am Ende doch immer noch als nicht gar zu befremdlich und wirklich ausführbar zu denken ſein ſollte. Wie ernſtlich er dies meinte, bewies er durch den Nachweis eines Fehlers, der darin beſtehe, daß ich dem Publikum doch gar zu viel zumute, wenn es ſich aus kurzen epiſchen Andeutungen ſo ſehr viel, was meinem Stoffe das richtige Verſtändnis geben ſollte, zu ergänzen hätte. Er wies darauf hin, daß, ehe man Siegfried und Brünnhilde in ihrem feindſeligen Konflikte vor ſich ſähe, dieſes Paar zuvor in ſeinem wahren, ungetrübten Verhältnis einmal kennen gelernt worden ſein müßte. Ich hatte nämlich das Gedicht von „Siegfrieds Tod“ gerade nur mit den Szenen, welche auch jetzt noch den erſten Akt der „Götterdämmerung“ bilden, begonnen, und alles auf das vorangehende Verhältnis Siegfrieds zu Brünnhilde deutende nur in einem Zwiegeſpräch der einſam zurückgelaſſenen Gemahlin des Helden mit dem an ihrem Felſen vorüberziehenden Heere der Walküren, in einem lyriſch-epiſchen Dialog, dem Zuhörer erläutert. Der hiermit von Devrient gegebene Wink brachte mich, zu meiner Freude, ſofort auf die Szenen, welche ich im Vorſpiel zu dieſem Drama ausgeführt habe.

Durch dieſe und ähnliche ziemlich nahe Berührungen belebte ſich um jene Zeit mein Verhältnis zu E. Devrient in immer erfreulicherer Weiſe. Öfters lud er eine gewählte Zuhörerſchaft zu dramatiſchen Vorleſungen in ſeinem Hauſe ein, denen ich gern beiwohnte, da hierbei zu meiner Überraſchung die Begabung, welche dem Vorleſer auf der Bühne ſelbſt abging, wohlerkenntlich hervortrat. Andrerſeits war es mir tröſtlich, über mein im größten Verfall begriffenes Verhältnis zu unſrem Generaldirektor mich wohl verſtanden mitteilen zu können. Devrient ſchien es hierbei viel daran zu liegen, einen vollen Bruch abzuwenden; nur war dafür wenig Hoffnung vorhanden. Nachdem mit dem Herannahen des Winters der königliche Hof wieder in die Stadt zurückgekehrt war, und als dieſer nun die Theatervorſtellungen von neuem häufig beſuchte, wurden mir häufig Zeichen hoher Unzufriedenheit mit meiner Wirkſamkeit als Kapellmeiſter inſinuiert. Es ſchien der Königin einmal, daß ich in „Norma“ „ſchlecht dirigiert“, ein andres Mal in „Robert dem Teufel“ „den Takt unrichtig geſchlagen“ habe; und da mir Herr von Lüttichau dieſe Reprimanden zu notifizieren hatte, konnten die bei ſolchen Gelegenheiten gepflogenen Unterhaltungen natürlich nicht zur Wiederherſtellung eines erſprießlichen Vernehmens zwiſchen uns beiden beitragen.

Demohngeachtet ſchien es immer noch nicht zu einem Äußerſten kommen zu dürfen, da eben alles gärte und in einer leidenſchaftlichen Ungewißheit ſich erhielt. Jedenfalls war die nach jeder Seite hin ſich vorbereitende Reaktion wenigſtens des Zeitpunktes ihres vollkommenen Siegs noch nicht ſo ſicher, daß nicht für jetzt jedes Aufſehen noch zu vermeiden als rätlich angeſehen worden wäre. So ließ auch unſere Generaldirektion die Muſiker der Kgl. Kapelle unbehindert gewähren, welche, dem Geiſte der Zeit folgend, ſich in einen Verein zur Beratung und Wahrung ihrer künſtleriſchen wie bürgerlichen Intereſſen konſtituiert hatten. Hierfür war beſonders einer der jüngſten Muſiker, Theodor Uhlig, von beſondrer Tätigkeit geweſen. Dieſer, als Violiniſt im Orcheſter angeſtellt, war ein junger

Menſch in der erſten Hälfte der zwanziger Jahre, von auffallend zarter, intelligenter und edler Geſichtsbildung, der ſich durch ſeinen großen Ernſt, ſeinen ruhigen und doch ungemein feſten Charakter vor all ſeinen Genoſſen auszeichnete, meine beſondre Aufmerkſamkeit aber durch einige Gelegenheiten, in welchen er mir ſeinen ſcharfen Blick und ſeine umfaſſenden muſikaliſchen Kenntniſſe gezeigt hatte, auf ſich zog. Bald erwählte ich ihn mir, da ich in jeder Hinſicht Aufgewecktheit und einen ungemeinen Bildungstrieb an ihm wahrnahm, als Begleiter auf den von mir fortgeſetzten Spaziergängen, auf welchen ſonſt Röckel mir zur Seite gewandert war. Er veranlaßte mich nun auch, zur Belebung und Befeuerung der dort ſich kund tuenden löblichen Tendenzen, mich in einer Verſammlung jenes Kapellmitglieder-Vereines zu zeigen und vernehmen zu laſſen. Ich teilte den Leuten, welche mich mit großer Spannung anhörten, den Inhalt meiner vor einem Jahre von dem Generaldirektor zurückgewieſenen Arbeit über eine Reform der Kapelle, ſowie meine damit verfolgten Abſichten und Pläne mit. Zugleich mußte ich ihnen bezeugen, daß ich für die Ausführung ähnlicher Entwürfe alle Hoffnung auf die Generaldirektion verloren habe, und dagegen es ihnen ſelbſt nun anempfehlen müſſe, kräftig die Initiative dafür zu ergreifen. Man nahm dies mit enthuſiaſtiſchem Beifall auf. Ließ nun, wie ich vorhin ſagte, Herr v. Lüttichau dieſe Muſiker in ihrer einigermaßen demokratiſch ſich gebarenden Vereinigung wohl gewähren, ſo ſorgte er doch, durch Spione, namentlich einen zum Abſcheu aller Kapellmitglieder von der Intendanz beſonderlich protegierten widerwärtigen Horniſten Levy, ſich ſtets über die hochverräteriſchen Bewegungen des Vereines zu unterrichten. So hatte er denn auch von meinem Auftreten daſelbſt genaue, ja wohl übertriebene Kenntnis erhalten, und hielt es nun für an der Zeit, mich einmal wieder ſeine Autorität fühlen zu laſſen. Ich wurde offiziell zu ihm zitiert, und hatte nun den Ausdruck ſeines lang verhaltenen Zornes über verſchiedenes Vorgefallene zu vernehmen, bei welcher Gelegenheit ich auch von ſeiner Kenntnisnahme meines den Miniſtern überreichten Theaterreformplanes erfuhr. Er verriet mir dies mit einer populären Dresdener Redensart, welche ich bis dahin noch nicht vernommen hatte: er wiſſe nämlich — ſo ſagte er — recht gut, daß ich auch mit einer Eingabe über das Theater mich ihm an den Laden gelegt hätte. Ich hielt denn nun mit meinen Gegenanſichten über das zwiſchen uns beſtehende Verhältnis nicht zurück; da er mir drohte, an den König zu berichten und auf meine Entlaſſung anzutragen, ſo überließ ich ihm mit großer Ruhe hierin ganz nach ſeinem Belieben zu verfahren, da ich von der Gerechtigkeit des Königs wohl jedenfalls mir zu verhoffen habe, daß derſelbe auf meine Anklage auch meine Verteidigung hören werde, zu welcher veranlaßt zu werden ich mir nur wünſchen könne, da ich ſonſt keinen andren ſchicklichen Weg erſähe mich über das an den König auszuſprechen, worüber ich mich nicht nur in meinem, ſondern auch im Intereſſe des Theaters und der Kunſt zu beklagen habe. Das hörte nun wieder Herr von Lüttichau nicht gern, und frug mich dagegen, wie denn nur, wenn er mit mir auszukommen ſuchen wolle, ihm dies meinerſeits ermöglicht werden ſollte, da ich doch unverhohlen erkläre, daß an ihm (wie er ſich ausdrückte) „Hopfen und Malz verloren“ ſeien. Mit gegenſeitigem Achſelzucken waren wir genötigt, von dieſer Konferenz auseinander zu gehen. Dies ſchien meinen ehemaligen Gönner denn doch in Pein verſetzt zu haben; er wandte ſich an die Beſonnenheit und Mäßigung Eduard Devrients, um mir durch Zureden es anzuempfehlen ein ferneres Auskommen zwiſchen uns zu ermöglichen. Trotz ſeines Ernſtes mußte Devrient, nachdem wir ſeinen Auftrag diskutiert, lächelnd zugeſtehen, daß hier eben nicht viel zu tun ſei, und da ich ſtandhaft erklärte, unter keiner Bedingung mehr mich zu theaterdienſtlichen Beratungen bei ihm einzuſtellen, am Ende der Direktor wohl ſehen müßte, wie ſeine Weisheit die Sache auch allein fortführe.

Die Folge der höfiſchen und direktorialen Ungnade ließ ſich für die Zeit, welche das Schickſal mir noch als Dresdener Kapellmeiſter auszuhalten beſtimmt hatte, in allem gewahren. Die im vorigen Winter von mir eingerichteten Kapellkonzerte wurden für dieſes Jahr unter Reiſſigers Direktion geſtellt. Sie nahmen in jeder Beziehung ſogleich wieder die altgewohnte Unbedeutendheit gewöhnlicher Konzertaufführungen an: die Teilnahme des Publikums verlor ſich ſchnell, mit Mühe wurde die Unternehmung für einen ſpäteren Fortgang erhalten. An der Oper hatte ich die Wiederaufnahme des „Fliegenden Holländers" für welchen ich nun in dem gereiften Talent Mitterwurzers einen vorzüglich hoffnungsvollen Darſteller gefunden hatte, nicht durchſetzen können. Meine Nichte Johanna, welche ich für die Rolle der „Senta" beſtimmt hatte, fand die Partie unbequem, zudem wenig Gelegenheit zu glänzenden Koſtümen bietend, wogegen ſie „Zampa" und „Favorite" ihrem neuen Protektor, meinem ehemaligen „Rienzi"-enthuſiaſtiſchen Tichatſchek zulieb, auch der für jede dieſer Rollen von der Direktion ihr zu liefernden drei brillanten Anzüge wegen, vorzog. Überhaupt war zwiſchen dieſen beiden damaligen Matadoren der Dresdener Oper es zu einem Widerſtandsbündnis gegen meinen Rigorismus im Betreff des Opernrepertoires gekommen, deſſen Feindſeligkeit ſich mit dem Durchſetzen eben jener Donizettiſchen „Favorite", deren Arrangements ich einſt in Paris für Schleſinger hatte anfertigen müſſen, zu meiner Beſchämung entſchied. Dieſe Oper, deren Hauptpartie meiner Nichte, auch nach dem Dafürhalten ihres Vaters, ſehr bequem in der Stimme lag, hatte ich zwar anfangs mit aller Energie abgewieſen, da man nun aber meines Zerwürfniſſes mit der Direktion und meiner freiwilligen Einflußloſigkeit, endlich meiner offenbaren Ungnade inne wurde, hielt man die Umſtände für günſtig, gerade mich ſelbſt, da die Reihe an mir war, zu zwingen, dieſe widerwärtige Oper zu dirigieren. Außerdem beſtand meine Hauptbeſchäftigung im Kgl. Theater in der Direktion der Oper „Martha" von Flotow, welche zwar nie das Publikum eigentlich anzog, ihrer Repertoire-Bequemlichkeit wegen aber übermäßig oft zur Aushilfe herbeigezogen wurde. Blickte ich ſomit auf den Erfolg meiner nun in das ſiebente Jahr reichenden Dresdener Tätigkeit zurück, ſo war dies mehr als demütigend, in Betracht der vielen und energiſchen Anregungen, die ich mir nach allen Seiten hin dem Kgl. Inſtitut zugewendet zu haben bewußt war. Ich hatte mir deutlich zu ſagen, daß, wenn ich jetzt Dresden verließe, nicht die mindeſte Spur davon dort zurückbleiben würde. Aus vielen Anzeichen hatte ich auch abzunehmen, daß, wenn es je zu Klage und Verantwortung zwiſchen mir und dem Generaldirektor vor dem König kommen ſollte, möge das Urteil des Monarchen auch mir günſtig ausfallen, dennoch der Konſequenz wegen dem Hofmann gegen mich rechtgegeben würde. Noch einmal am Palmſonntag des neuen Jahres 1849 erlebte ich eine ſchöne Genugtuung. Die Kapelle hatte, um ſich einer großen Einnahme zu verſichern, nochmals zur Aufführung der neunten Symphonie Beethovens gegriffen; alles bot ſeine beſten Kräfte auf, dieſe zu einer der ſchönſten zu machen: das Publikum nahm ſie mit offenbarer Begeiſterung auf. Der Generalprobe hatte heimlich, und vor der Polizei verborgen, Michael Bakunin beigewohnt; er trat ohne Scheu nach der Beendigung derſelben zu mir an das Orcheſter, um mir laut zuzurufen, daß, wenn alle Muſik bei dem erwarteten großen Weltenbrande verloren gehen ſollte, wir für die Erhaltung dieſer Symphonie mit Gefahr unſres Lebens einzuſtehen uns verbinden wollten. Wenige Wochen nach dieſer letzten Aufführung ſchien dieſer „Weltenbrand“ von den Straßen Dresdens aus ſich wirklich entzünden zu wollen, und Bakunin, mit welchem ich bis dahin in ſonderbarer und ungewöhnlicher Weiſe in näheren Umgang getreten war, ſchien dabei wirklich das Amt eines Oberfeuerwerkers übernehmen zu ſollen.

Bereits ſeit längerer Zeit hatte ich die Bekanntſchaft dieſes ſehr ungewöhnlichen Menſchen gemacht. Schon vor Jahren war mir ſein Name aus den Zeitungen unter außerordentlichen Umſtänden aufgeſtoßen. Als Ruſſe war er in einer Pariſer Polenverſammlung aufgetreten, mit der Erklärung, ob Ruſſe oder Pole gelte nichts, aber ob man ein freier Mann ſein wolle, gelte alles. In ſpäterer Zeit erfuhr ich durch Georg Herwegh, daß er eben damals in Paris allen ſeinen Hilfsquellen als Glied einer bedeutenden ruſſiſchen Familie entſagt hatte und eines Tages, da ſein Vermögen nur noch aus zwei Franken beſtand, dieſe auf dem Boulevard einem Bettler abgetreten habe, da es ihm peinlich war, durch dieſen Beſitz an irgend eine Vorſicht für das Leben noch gebunden zu ſein. Sein Aufenthalt in Dresden wurde mir eines Tages von Röckel, als dieſer ſchon gänzlich in die Wildnis übergetreten war, gemeldet und zwar mit der Einladung, in Röckels eigener Wohnung, wo jener aufgenommen worden war, ſeine Bekanntſchaft zu machen. Bakunin war nämlich durch ſeine Beteiligung an den Prager Ereigniſſen im Sommer 1848, als Teilnehmer an dem ihnen vorangehenden Slavenkongreß daſelbſt, von der öſterreichiſchen Regierung verfolgt, und hatte ſich nun hiergegen zu ſchützen, indem er zugleich nicht weit von Böhmen ſich zu entfernen ſuchte. Das beſondre Aufſehen, welches er auch in Prag erregt, war daher gekommen, daß er den Tſchechen, welche beſonders in Rußland ihre Stütze gegen die gefürchtete Germaniſierung geſucht hatten, zurief, eben gegen dieſe Ruſſen, wie gegen jeden andren Volksſtamm, ſich mit Feuer und Schwert zu verteidigen, ſobald ſie unter der Führung eines Deſpotismus wie der des ruſſiſchen Zaren ſich befänden. Dieſe oberflächliche Kenntnisnahme von der Tendenz Bakunins hatte genügt, die rein nationalen Vorurteile des Deutſchen gegen ihn in anziehender Weiſe zu zerſtreuen. Als ich ihn nun ſelbſt im dürftigen Schutze der Röckelſchen Gaſtfreundſchaft antraf, war ich zunächſt durch die fremdartige, durchaus impoſante Perſönlichkeit dieſes Mannes, der damals in der Blüte der dreißiger Jahre ſtand, wahrhaft überraſcht. Alles war an ihm koloſſal, mit einer auf primitive Friſche deutenden Wucht. Ich habe nie den Eindruck von ihm empfangen, als ob er beſonders viel auf meine Bekanntſchaft gäbe, da ihm im Grunde auf geiſtig begabte Menſchen nicht mehr viel anzukommen ſchien, wogegen er einzig rückſichtslos tatkräftige Naturen verlangte; wie es mir ſpäterhin aufging, war aber auch hierin die theoretiſche Forderung in ihm tätiger, als das rein perſönliche Gefühl, denn er konnte eben hierüber viel ſprechen und ſich erklären, überhaupt hatte er ſich an das Sokratiſche Element der mündlichen Diskuſſion gewöhnt, und augenſcheinlich war es ihm wohl, wenn er ſich, auf dem harten Kanapee ſeines Gaſtfreundes ausgeſtreckt, mit recht viel verſchiedenartigen Menſchen über die Probleme der Revolution diskurſiv vernehmen laſſen konnte. Bei dieſen Gelegenheiten blieb er ſtets ſiegreich; es war unmöglich, gegen ſeine bis über die äußerſten Grenzen des Radikalismus nach jeder Seite hin, mit größter Sicherheit ausgedrückten Argumente ſich zu behaupten. Er war ſo mitteilſam, am erſten Abend unſrer Zuſammenkunft, mich über den Gang ſeiner Entwickelung zu unterrichten. Als ruſſiſcher Offizier von vornehmer Familie hatte ihn, den unter dem Drucke des bornierteſten Militärzwanges Leidenden, die Lektüre Rouſſeauſcher Schriften dahin gebracht, unter dem Vorwand eines Urlaubes nach Deutſchland ſich zu flüchten; dort in Berlin hatte er ſich mit dem Eifer eines zur Kultur erwachenden Barbaren auf die Philoſophie geworfen; es war die Hegelſche Philoſophie, welche er als herrſchende antraf, und in welcher er ſich ſchnell ſo weit ſchulte, daß er die renommierteſten Jünger des Meiſters mit einem, in ſtreng Hegelſcher Dialektik ſich bewegenden Aufſatze, aus dem Sattel ihrer eigenen Philoſophie warf. Nachdem er ſo die Philoſophie, nach ſeinen Ausſprüchen, in ſich beiſeite gebracht, war er nach der Schweiz gegangen, hatte dort den Kommunismus gepredigt, und war über Frankreich und Deutſchland nun wieder an die Grenzen der ſlaviſchen Welt zurückgekehrt, von welcher er, ihrer mindeſten Verdorbenheit durch die Ziviliſation wegen, das Heil der Regeneration der Menſchheit erwartete. Seine Hoffnung in dieſem Betreff gründete er in Wirklichkeit auf den im ruſſiſchen Nationalcharakter am ſtärkſten ausgeprägten Typus der Slaven. Als Grundzug desſelben glaubte er naive Brüderlichkeit und den Inſtinkt des Tieres gegen den verfolgenden Menſchen im natürlichen Haſſe des ruſſiſchen Bauers gegen den ihn quälenden Edelmann zu erkennen. Hierfür berief er ſich auf die kindiſch dämoniſche Freude des ruſſiſchen Volkes am Feuer, auf welche ſchon Roſtopſchin ſein Stratagem gegen Napoleon beim Brande von Moskau berechnet hatte. Er meinte, dem ruſſiſchen Bauer, in welchem die natürliche Güte der bedrückten menſchlichen Natur ſich am kindlichſten erhalten habe, ſei nur beizubringen, daß die Verbrennung der Schlöſſer ſeiner Herrn mit allem was darin und daran, vollkommen gerecht und Gott wohlgefällig ſei, um eine Bewegung über die Welt hervorzurufen, aus welcher mindeſtens doch eben die Zerſtörung alles deſſen hervorgehen müſſe, was, aus dem tiefſten Grunde beleuchtet, ſelbſt dem philoſophiſchſten Denker des ziviliſierten Europas als eigentlicher Quell des Elendes der ganzen modernen Welt erkenntlich ſein müßte. Dieſe zerſtörende Kraft in Bewegung zu ſetzen, dünkte ihm das einzig würdige Ziel der Tätigkeit eines vernünftigen Menſchen. Während Bakunin ſolche furchtbare Lehren in ſeiner Weiſe predigte, unterließ er nicht, da er bemerkte, daß ich an den Augen litt, trotz meiner Abwehr, den grellen Schein des Lichtes auf mich durch ſeine vorgehaltene breite Hand eine volle Stunde lang abzuhalten. Dieſe Zerſtörung aller Ziviliſation war das ſeinem Enthuſiasmus vorſchwebende Ziel; hierfür aller Hebel der politiſchen Bewegung als

Hilfsmittel ſich zu bedienen, war ſeine einſtweilige, oft zur ironiſchen Heiterkeit dienende Unterhaltung. Er empfing in ſeinem Verſteck allen Nuancen der Revolution angehörende Perſönlichkeiten; am nächſten ſtanden ihm diejenigen der ſlaviſchen Nationalität, weil er dieſe für das erſte am erfolgreichſten auf die Zerſtörung des ruſſiſchen Despotismus zu verwenden erachten konnte. Von den Franzoſen, trotz ihrer Republik und ihres Proudhonſchen Sozialismus, hielt er nicht das mindeſte. Über die Deutſchen äußerte er ſich mir nie. Demokratie, Republik, und alles was ihnen gleicht, war ihm keiner ernſtlichen Beachtung wert; jedem Einwurf, der ihm von ſolchen gemacht wurde, welche an die Rekonſtruktion des zu Zerſtörenden dachten, wußte er mit vernichtender Kritik entgegenzutreten. Ich entſinne mich, daß ein Pole, von ſeinen Theorien erſchreckt, ihm entgegenhielt, daß denn doch immer eine ſtaatliche Organiſation vorhanden ſein müſſe, welche dem einzelnen die Ausbeute des von ihm bebauten Feldes gewährleiſte; dieſem erwiderte er: „Du wirſt alſo dein Feld ſorgfältig abzäunen, und ſomit der Polizei von neuem zu leben geben müſſen". Der Pole ſchwieg betroffen. Seine Tröſtung beſtand dann darin, daß er darauf deutete, wie Konſtruktoren der neuen Weltordnung ſich ganz von ſelbſt finden würden, daß wir dagegen nach nichts anderem zu fragen hätten, als woher die Kraft der Zerſtörung zu nehmen; ob denn einer von uns ſo wahnſinnig ſein könne zu glauben, daß er über das Ziel der Zerſtörung hinaus noch beſtehen würde können? Man ſolle ſich nur die ganze europäiſche Welt, mit Petersburg, Paris und London, in einen Schutthaufen verwandelt denken: ob den Brandſtiftern über dieſe ungeheuren Trümmer hinweg noch eine Beſinnung zuzutrauen ſein könnte? Jeden, der ſich bereit zur Aufopferung erklärte, wußte er zu verwirren wenn er ihn darauf verwies, daß nicht die ſogenannten Tyrannen das Furchtbare ſeien, ſondern die behaglichen Philiſter, unter denen er als Typus den proteſtantiſchen Pfarrer aufſtellte, an deſſen Menſchwerdung er nicht eher glauben wollte, als bis er ſelbſt ſein Pfarrhaus mit Weib und Kind den Flammen übergeben hätte.

Gegen ſo furchtbare Behauptungen blieb ich eine Zeitlang um ſo verlegener, als Bakunin andrerſeits ſich als wirklich liebenswürdiger, zartfühlender Menſch mir kundtat. Keine meiner tief verzweifelten Beſorgniſſe für die ewige Gefährdung meiner idealen Wünſche für die Kunſt ſchien ihm unverſtändlich zu bleiben. Zwar wies er es zurück, über meine Kunſtpläne näher unterrichtet zu werden. Meine Nibelungenarbeiten wollte er nicht kennen lernen. Ich hatte damals, von der Lektüre der Evangelien angezogen, einen für die ideale Bühne der Zukunft entworfenen Plan zu einer Tragödie: „Jeſus von Nazareth“, verfaßt; Bakunin bat mich, ihn mit der Bekanntmachung damit zu verſchonen; da ich ihn durch einige mündliche Andeutungen meines Planes dafür zu gewinnen ſchien, wünſchte er mir Glück, bat mich aber völlig inſtändig, „Jeſus“ jedenfalls als ſchwach erſcheinen zu laſſen. Im Betreff der Muſik riet er mir in allen Variationen die Kompoſition nur eines Textes an: der Tenor ſolle ſingen: „Köpſet ihn“, der Sopran: „Hängt ihn, und der Basso continuo: „Feuer, Feuer“. Nun wurde ich mir doch wieder eines ſeltſam behaglichen Gefühles über dieſen ungeheuerlichen Menſchen bewußt, als ich ihn eines Tages dazu brachte, die erſten Szenen meines „Fliegenden Holländers“ von mir ſich vorſpielen und vorſingen zu laſſen. Als ich eine Pauſe machte, rief er, nachdem er mich aufmerkſamer, als irgend ein andrer zugehört, (mir) zu: „Das iſt ungeheuer ſchön“, und wollte immer mehr davon hören. Da er das traurige Leben eines ewig Verſteckten zu führen hatte, lud ich ihn des Abends manchmal zu mir ein; meine Frau ſetzte ihm zum Abendbrot zierlich geſchnittene Wurſt und Fleiſchſtückchen vor, welche er, ohne ſie nach ſächſiſcher Weiſe ſpärlich auf das Brot zu verteilen, ſogleich haufenweiſe verſchlang; da ich Minnas Entſetzen hierüber gewahrte, machte ich mich wirklich der Schwäche ſchuldig, ihn darauf aufmerkſam zu machen, wie man bei uns ſich dieſer Zubereitung bediene, worauf er mir lächelnd beteuerte, er habe ja genug, man ſolle es ihm nur gönnen, das Vorgeſetzte auf ſeine Weiſe zu verzehren. In gleicher Weiſe befremdete mich ſein Genuß des Weines in den üblichen kleinen Gläſern; überhaupt war ihm der Wein widerwärtig, welcher das Bedürfnis nach alkoholiſcher Aufregung in ſo philiſterhaft ausgedehnten und verteilten Doſen zu befriedigen ſuchte, wogegen ein kräftiger Zug Branntwein mit einemmal und ſchnell dieſen doch immer nur beiläufig zu erzielenden Zweck erreiche. Das Widerwärtigſte in allem war ihm das Behagen an der

Ausdehnung des Genuſſes durch berechnete Mäßigung, während einem wahren Menſchen doch nur die nötige Stillung des Bedürfniſſes hieraus erwachſen dürfe, und der einzige Genuß des Lebens menſchenwürdig doch nur in der Liebe beſtehen könnte.

Wie an dieſen und ähnlichen unſcheinbaren Zügen es ſich herausſtellte, daß in dieſem merkwürdigen Menſchen eine völlige kulturfeindliche Wildheit mit der Forderung des reinſten Ideales der Menſchlichkeit ſich berührte, ſo waren die Eindrücke meines Umganges mit ihm ſchwankend zwiſchen unwillkürlichem Schrecken und unwiderſtehlicher Angezogenheit. Ich holte ihn öfters zu meinen einſamen Wanderungen ab, auf denen er mir, da er hier ſeinen Verfolgern nicht zu begegnen fürchten durfte, ſchon der ihm nötigen Leibesbewegung wegen, gern folgte. Meine Verſuche, ihn bei den hierbei gepflogenen Beſprechungen mit der Bedeutung meiner Kunſttendenzen eindringlicher bekannt zu machen, blieben, ſo lange wir eben das Feld der bloßen Diskuſſion nicht verlaſſen konnten, ohne Erfolg. Alles dies ſchien ihm zu verfrüht; er wollte durchaus nicht zugeben, daß aus den Bedürfniſſen der ſchlechten Gegenwart die Geſetze für eine Zukunft beſtimmt würden, welche aus ganz anderen Vorausſetzungen der geſellſchaftlichen Bildung ſich zu geſtalten habe. Während er ſo ſchließlich immer nur auf Zerſtörung und wieder Zerſtörung drang, hatte ich mich endlich zu fragen, wie mein wunderlicher Freund denn eigentlich dieſe Zerſtörung ins Werk zu ſetzen gedächte; und hier traf es ſich denn, daß, wie ich damals ſchon ahnte und es ſich bald ſehr klar herausſtellte, bei dieſem Manne der unbedingten Aktion hier alles auf den bodenloſeſten Vorausſetzungen beruhte. Mußte ich mit meinen Hoffnungen für eine künftige künſtleriſche Geſtaltung der menſchlichen Geſellſchaft ihm gänzlich unpraktiſch in der Luft ſchwebend erſcheinen, ſo lag es bald am Tage, daß ſeine Annahmen in betreff der unerläßlichen Zerſtörung aller vorhandenen Kultur-Inſtitutionen, zum mindeſten nicht weniger unbegründet waren. Dem erſten Anſchein nach bedünkte es mich allerdings, als ob Bakunin das Zentrum einer Univerſal-Konſpiration ſei; am Ende führten ſich ſeine praktiſchen Pläne jedoch zunächſt auf das ungefähre Vorhaben einer neuen Revolutionierung Prags zurück, welche ſich auf nichts anderes, als eine Verbindung einiger Studenten begründete. Als er glaubte, daß die Zeit des Losbruchs hierfür gekommen ſei, bereitete er ſich eines Abends auf die für ihn nicht gefahrloſe Reiſe nach Prag unter dem Schutze eines Paſſes für einen engliſchen Kaufmann vor. Hierzu mußte er ſein ungeheures lockiges Bart- und Haupthaar, der philiſterhafteſten Kultur entſprechend, verſchneiden und raſieren laſſen; da hierzu kein Barbier zu verwenden war, hatte Röckel deſſen Amt zu übernehmen; ein kleiner Kreis von Bekannten wohnte dieſer Operation bei, welche mit einem ſtumpfen Raſiermeſſer unter anhaltenden Schmerzen, gegen die nur der Patient unempfindlich blieb, ausgeführt wurde. Man entließ Bakunin mit der Vorausſetzung ihn lebendig nicht mehr zu ſehen. Nach acht Tagen war er aber bereits wieder zurück, da er erkannt wie leichtſinnig er über die Prager Angelegenheiten unterrichtet geweſen war, und er mit nichts als einer Handvoll halb kindiſcher Studenten zu tun gehabt hatte. Er zog ſich durch dieſe Bekenntniſſe Röckels gutmütigen Spott zu, und geriet bei uns überhaupt in den Ruf eines Revolutionärs, welcher in der theoretiſchen Konſpiration ſtehen bliebe. Ungefähr wie ſeine Erwartungen von den Prager Studenten haben ſich ſpäter alle ſeine Vorausſetzungen im Betreff des ruſſiſchen Volkes, als grundlos und auf willkürliche Annahme von der Natur der Dinge beruhend, herausgeſtellt, ſo daß ich den Ruf der ungeheuren Gefährlichkeit, in welchen dieſer Mann nach jeder Seite hin geraten war, nur aus ſeinen hie und da verlauteten theoretiſchen Anſichten, nie aber aus einem wirklichen Bekanntwerden mit ſeiner praktiſchen Tätigkeit mir zu erklären hatte. Nur ſollte ich allerdings auch faſt als Augenzeuge erfahren, daß ſein ganz perſönliches Benehmen nie einen Augenblick durch Rückſichten beſtimmt wurde, wie man ſie bei denjenigen anzutreffen gewohnt iſt, welchen es mit ihren Theorien nicht wahrhafter Ernſt iſt. Dies ſollte ſich bald bei dem verhängnisvollen Aufſtand im Mai 1849 zeigen. —

Der Winter dieſes Jahres bis zum Frühjahr 1849 war mir unter der verſchiedenartigen Entwickelung meiner Lage und Stimmung, wie ich ſie bezeichnet, in dumpfer Gärung verſtrichen. Jener kurz erwähnte Entwurf zu einem fünfaktigen Drama „Jeſus von Nazareth“, gegen Neujahr, war meine letzte künſtleriſche Beſchäftigung geblieben. Von nun an dämmerte ich unſtet brütend und wunſchlos erwartungsvoll dahin. Daß es mit meiner Dresdener Wirkſamkeit als Künſtler ein Ende hatte, auch meine dortige Stellung mir nur noch eine Laſt war, für deren Abſchüttelung ich bloß der Nötigung der Verhältniſſe entgegenſah, lag mir klar im Bewußtſein. Auf der andern Seite drängte die ganze politiſche Situation Deutſchlands, wie Sachſens, auf eine unausbleibliche Kataſtrophe hin: mit jedem Tage rückte dieſe näher, und mir behagte es, mein perſönliches Schickſal mit dieſer allgemeinen Lage verwachſen mir vorzuſtellen. Letzte entſcheidende Kämpfe, wie ſie durch die überall nun immer unverhüllter auftretende Reaktion abſichtlich hervorgerufen zu werden ſchienen, ſtanden in nächſter Ausſicht; ich fühlte in keiner Weiſe Leidenſchaftlichkeit genug, um mir in dieſen Kämpfen ſelbſt eine anteilvolle Rolle zugeteilt wiſſen zu wollen, dagegen nur die Neigung, rückſichtslos dem Strome der Ereigniſſe mich zu überlaſſen, möge er auch hinführen, wohin es immer auch ſei. Sehr eigentümlich drängte ſich nun gerade um dieſe Zeit ein ganz neuer, und zunächſt mit zweifelhaftem Lächeln aufgenommener Einfluß in mein Schickſal: Liſzt meldete mir im März die unter ſeiner Leitung bevorſtehende Aufführung des „Tannhäuſer“ in Weimar, der erſten nach der Dresdener. Sehr beſcheiden hatte er mir dieſes Unternehmen nur als die Erfüllung ſeines perſönlichen Wunſches angekündigt; um ihm einen guten Ausfall zu ſichern, hatte er Tichatſchek für die beiden erſten Aufführungen als Gaſt nach Weimar geladen; dieſer kehrte nun zurück, und berichtete mir von dem wahrhaft guten Erfolge, davon zu hören ich wahrhaft überraſcht war. Zu meinem Honorar erhielt ich vom Großherzog eine goldene Tabatiere, welche mir bis zum Jahr 1861 perſönlich gedient hat. Das war mir alles neu und ſeltſam, und ich blieb geneigt, in dieſem, an ſich ſo erfreulichen Vorgange, eben nur eine Epiſode, der Freundeslaune eines großen Künſtlers verdankt, anzuſehen. Was ſoll mir das jetzt, frug ich mich, kommt dies zu früh oder zu ſpät? Doch beſtimmte mich namentlich ein liebenswürdiger Brief Liſzts, für den bevorſtehenden Mai zur dritten Aufführung des „Tannhäuſers“, welche nun, da man die Oper auf dem Repertoire zu erhalten wünſchte, ganz nur mit einheimiſchen Kräften verſucht werden ſollte, auf einige Tage Weimar zu beſuchen. Hierfür nahm ich mir von meiner Direktion für die zweite Woche des

Mai Urlaub. Wenige Tage lagen noch vor der Ausführung dieſes kleinen Vorhabens, aber dieſe waren verhängnisvoll. Am 1. Mai löſte das neue, vom König beſtellte und mit der Durchführung der Reaktion beauftragte Miniſterium Beuſt, die Kammern auf. Hieraus erwuchs mir zunächſt die Pflicht der Freundesſorge für Röckel und deſſen Familie. Röckel war bisher durch ſeine Eigenſchaft als Deputierter in Funktion gegen die ihn bedrohende kriminalrechtliche Verfolgung geſchützt geweſen. Im Augenblicke der Kammer-Auflöſung war er dagegen ſchutzlos, und hatte ſich ſofort durch Flucht einer neuen Verhaftung zu entziehen. Da ich ihm hierbei wenig helfen konnte, verſprach ich ihm mindeſtens für das vorläufige Forterſcheinen ſeines Volksblattes ſchon aus dem Grunde, weil der Ertrag desſelben ſeiner Familie einige Unterſtützung bieten ſollte, Sorge zu tragen. Kaum war Röckel über die böhmiſche Grenze entflohen, und während ich zu meiner Verlegenheit in der Druckerei mich damit abquälte für eine Nummer des Volksblattes Stoff zu ſchaffen, als von allen Seiten die längſt erwarteten Gewitter auf Dresden ſich entluden. Sturm-Deputationen, abendliche Pöbeldemonſtrationen, wütende Sitzungen der Vereine, und alle dieſe Vorläufer der Straßenentſcheidung, ſtellten ſich ein. Am 3. Mai verriet das Ausſehen der durch die Straßen wogenden Bevölkerung, daß es dahin kommen würde, wohin unſtreitig man es gebracht zu ſehen wünſchte, da allen Landesdeputationen die Anerkennung der deutſchen Reichsverfaſſung, um welche es ſich damals handelte, mit einer zuletzt außer Gewöhnung gekommenen Beſtimmtheit von der Regierung abgelehnt worden war. Ich fand mich am Nachmittag, eigentlich immer nur im Intereſſe des Röckelſchen Volksblattes, für deſſen Fortbeſtehen ich mich aus ökonomiſch-humanen Rückſichten verpflichtet fühlte, durchaus nur als Hoſpitant in einer Vorſtandſitzung des Vaterlands-Vereines ein. Hier feſſelte mich nun plötzlich die Beobachtung des Benehmens und der Faſſung ſolcher Menſchen, welche durch die Volksgunſt getragen bis dahin an die Spitze ſolcher Vereinigungen geſtellt waren. Offenbar ging dieſen Leuten der Vorgang über die Köpfe hinweg, namentlich, als der gewiſſe Terrorismus eintrat, welchen bei ſolchen Gelegenheiten die Angehörigen der niederen tatbereiteren Volksklaſſen auf die Repräſentanten der demokratiſchen Theorien ausüben. Ich hörte da allerhand wüſte Vorſchläge und unſchlüſſige Erwiderungen durcheinander; ein Hauptthema bildete die Notwendigkeit, auf Verteidigung zu ſinnen; Bewaffnung und Anſchaffung dafür ward diskutiert, aber alles in höchſter Konfuſion, und als man plötzlich fand, daß man für diesmal auseinanderzugehen habe, blieb mir der Eindruck der höchſten Verwirrung zurück. Ich entfernte mich mit dem Maler Kaufmann, einem jüngeren Künſtler, von welchem ich zuvor auf der Dresdener Kunſtausſtellung eine Reihe von Kartons, die Geſchichte des Geiſtes darſtellend, geſehen hatte. Vor einem dieſer Kartons, welcher die Folterung eines Ketzers im ſpaniſchen Inquiſitions-Gerichte vorführte, hatte ich den König von Sachſen, welcher die Ausſtellung durchwanderte, beobachtet, wie er mit mißbilligendem Kopfſchütteln von dieſem abſtruſen Gegenſtande ſich abwandte. Mit dieſem, welcher bleich und bedenklich dem Kommenden entgegenſah, mich unterhaltend, gelangte ich auf dem Poſtplatze in die Nähe des kürzlich dort nach Sempers Angabe errichteten Brunnens, als plötzlich vom nahen Turme der Annenkirche das Zeichen zum Ausbruche mit der Sturmglocke ſich vernehmen ließ: „Gott, da geht's los!“ rief erſchüttert mein Begleiter, und verſchwand ſofort von meiner Seite. Ich erfuhr ſpäter noch einmal von ihm, daß er als politiſcher Flüchtling in Bern weile, habe ihn aber nie wieder geſehen.

Auch auf mich machte der Klang dieſer aus der Nähe ſich vernehmen laſſenden Glocke einen entſcheidenden Eindruck. Es war an einem ſehr ſonnigen Nachmittag, und ſogleich ſtellte ſich bei mir faſt dasſelbe Phänomen ein, welches Goethe beſchreibt, als er die Eindrücke der Kanonade von Valmy auf ſeine Sinneswahrnehmung zu verdeutlichen ſucht. Der ganze Platz vor mir ſchien von einem dunkelgelben, faſt bräunlichen Lichte beleuchtet zu ſein, ähnlich wie ich es bei einer Sonnenfinſternis in Magdeburg wahrgenommen. Die dabei ſich kundgebende Empfindung war die eines großen, ja ausſchweifenden Behagens; ich fühlte plötzlich Luſt, mit irgend etwas, ſonſt für wichtig gehalten, zu ſpielen; ſo geriet ich, vermutlich wegen der Nähe des Platzes, zunächſt auf den Einfall, in Tichatſchecks Wohnung den von ihm, als paſſioniertem Sonntagsjäger, gepflegten Schießgewehren nachzufragen; ich traf dort nur ſeine

Frau an, da er ſelbſt auf einer Urlaubsreiſe begriffen war; ihre Angſt vor den bevorſtehenden Ereigniſſen ſtimmte mich zur ausgelaſſenſten Heiterkeit; ich gab ihr den Rat, die Jagdgewehre ihres Mannes, welche ſehr leicht bald von dem Pöbel requiriert werden könnten, dadurch in Sicherheit zu bringen, daß ſie dieſelben dem Komitee des Vaterlandsvereins gegen Zertifikat zur Dispoſition ſtellte. Ich habe ſpäter erfahren, daß meine hierbei geäußerte exzentriſche Laune in bedenklichſter Weiſe zum Verbrechen angerechnet worden iſt. Jetzt begab ich mich wieder in die Straßen, um nachzuſehen, was außer Glockengeläute und gelblicher Sonnenverfinſterung denn eigentlich in der Stadt los wäre. Ich gelangte zunächſt auf den alten Markt, und beachtete dort eine Gruppe, in welcher lebhaft peroriert wurde. Zu meinem faſt angenehmen Erſtaunen gewahrte ich Mme. Schröder-Devrient, welche ſoeben aus Berlin anlangend vor einem Hotel abgeſtiegen, und von den ihr ſofort zukommenden Nachrichten, daß man bereits auf das Volk geſchoſſen habe, im höchſten Grade aufgeregt war. Sie hatte ſoeben in Berlin einem mit den Waffen unterdrückten Aufſtandsverſuche zugeſehen, und war nun empört, in ihrem friedlichen Dresden, wie ſie meinte, dasſelbe wiederfinden zu müſſen. Da ſie von der höchſt ſtumpſinnigen Maſſe, welche ihren leidenſchaftlichen Auslaſſungen mit unſinnigem Behagen zuhörte, zu mir ſich abwandte, ſchien ſie befriedigt zu ſein, jemanden zu finden, an den ſie den Aufruf richten konnte, nach Kräften den widerwärtigen Vorgängen zu wehren. Ich traf ſie des andren Tags noch bei meinem alten Freund Heine, in deſſen Wohnung ſie ſich geflüchtet hatte; dort beſchwor ſie mich, da ſie an mir Kaltblütigkeit wahrnahm, von neuem, alles aufzubieten, um dem unſinnigen, volksmörderiſchen Kampfe mit allem, was mir zu Gebote ſtehe, zu wehren. Aus ihrem Benehmen bei dieſer Gelegenheit, ſo erfuhr ich ſpäter, iſt Frau Schröder-Devrient die Anklage auf Hochverrat wegen Volksaufreizung erwachſen; ſie hatte auf dem Wege des Prozeſſes ihre Unſchuld darzutun, um ihre durch langjährige Dienſte als Dresdener Opernſängerin kontraktlich ihr zugeſicherte Penſion unangefochten ſich zu erhalten.

An jenem dritten Maitage wendete ich mich nun unmittelbar nach derjenigen Stadtgegend, von welcher unheimliche Gerüchte über blutige Konflikte ſoeben zu mir gelangt waren. So viel ich nachher erfuhr, war es über eine Ablöſung der Bürgerwache vor dem Zeughauſe zu tatſächlichen Diskuſſionen zwiſchen der bürgerlichen und militäriſchen Gewalt gekommen, welche von einem verwegen angeführten Volkshaufen zur gewaltſamen Beſitznahme dieſes Waffenplatzes hatten benutzt werden ſollen. Gegen dieſen war mit großer ſoldatiſcher Bravour durch Löſung einiger mit Kartätſchen geladener Geſchütze verfahren worden. Als ich dem Schauplatze dieſer Vorfälle durch die Ranniſche Gaſſe mich näherte, begegnete ich einer Kompagnie der Dresdener Kommunalgarde, welche, wie es ſcheint, gänzlich unſchuldig der Wirkung jenes Feuers ausgeſetzt geweſen war. Mir fiel einer der Bürgergardiſten auf, welcher, von ſeinem Kameraden ſorgſam unterm Arm gefaßt, haſtig weiter zu marſchieren ſich bemühte, trotzdem ſein rechtes Bein willenlos umherzuſchlottern ſchien. Einige aus dem Volke riefen: „der blutet ja“, als ſie die von ihm nachgelaſſenen Tropfen auf dem Pflaſter gewahrten. Dieſer Anblick wirkte höchſt aufregend auf mich, ich begriff plötzlich den jetzt von allen Seiten von mir gehörten Ruf: „Zu den Barrikaden, zu den Barrikaden“; mechaniſch getrieben folgte ich dem Strome, welcher ſich wieder dem Rathaus auf dem alten Markte zu bewegte. Während der ungeheuren Aufregung auf den Straßen bemerkte ich beſonders eine, ſtraßenbreit durch die Rosmarinſtraße dahinſchreitende, höchſt bedeutungsvolle Gruppe, welche mich, wenn auch diesmal mit einiger Übertreibung, an diejenige Geſellſchaft erinnerte, welche mich damals vor dem Theater um freie Entrees zu „Rienzi“ gebeten; auch ein Buckeliger war dabei, und dieſen, der mich ſofort an den Goetheſchen „Vanſen“ im „Egmont“ erinnerte, ſah ich, während rings der aufrühreriſche Ruf ertönte, mit ſeltſamem Behagen die langgeſtreckten Hände, vor endlich, nach langer Erwartung eintretender, revolutionärer Freude ſich reiben. Von hier an entſinne ich mich ganz deutlich, durch das Unerhörte des Schauſpiels mich angezogen gefühlt zu haben, ohne je das Verlangen zu empfinden, mich in Reih' und Glied unter die von mir beobachtenden Streiter zu ſtellen. Die Aufregung der beobachteten Teilnahme ſteigerte ſich aber mit jedem Schritt zu dem es mich nun trieb; ſo wußte ich mich, ohne unter den wilden Haufen beachtet zu werden, bis in die Sitzungsſäle des Rates der Stadt ſelbſt zu drängen; es ſchien, als ob es ſich hier um eine übereinſtimmende Handlung mit den Stadtverordneten handle; auch in den Sitzungsſaal dieſer wußte ich mir unbeachtet Eintritt zu verſchaffen; was ich da wahrnahm, war allgemeine Auflöſung und Ratloſigkeit. Während nun der Abend und die Nacht hereinbrach, wanderte ich durch die jetzt ſchnell, meiſtens durch Marktbuden aufgeworfenen Barrikaden, langſam nach meiner Wohnung in der entfernten Friedrichsſtadt zurück, um des andren Morgens mich zur Fortſetzung meiner beobachtenden Teilnahme an den unerhörten Ereigniſſen wiederum in das Zentrum der Stadt aufzumachen. Es war Donnerstag[1] der 4. Mai, an welchem ich das Rathaus in der allmählich immer mehr heraustretenden Eigenſchaft des Sitzes einer revolutionären Bewegung antraf; die Nachricht, daß der König mit dem geſamten Hof, auf den Rat ſeines Miniſters Beuſt, das Schloß verlaſſen, und zu Schiff auf der Elbe nach der Feſtung Königſtein abgereiſt ſei, erfüllte denjenigen Teil der Bevölkerung, welcher auf ein friedliches Abkommen mit dem Monarchen gerechnet hatte, mit höchſtem Schreck. Unter ſolchen Umſtänden ſah ſich der Stadtrat nicht mehr der Situation gewachſen, und trug ſelbſt zur Berufung der noch in Dresden anweſenden Mitglieder der ſächſiſchen Kammer bei, welche nun auf dem Rathaus ſich verſammelten, um über die jetzt zum Schutze des aufgelöſt dünkenden Staatsweſens nötig dünkenden Maßregeln Beſchluß zu faſſen. Eine Deputation wurde an das Miniſterium abgeſandt, und kehrte von dort mit dem Beſcheid zurück, das Miniſterium ſei nicht aufzufinden. Zugleich beſtätigte ſich von allen Seiten die Kunde davon, daß nach einem im voraus abgeſchloſſenen Vertrage Truppen des Königs von Preußen einrücken würden, um Dresden zu okkupieren. Jetzt herrſchte nur ein Ruf nach zweckmäßigen Maßregeln gegen dieſen Einmarſch fremder Truppen. Da zu gleicher Zeit die Nachrichten des Erfolges der deutſchen Bewegung in Württemberg eintrafen, wo die Truppen ſelbſt durch ihre parlamentsgetreue Erklärung die Abſicht der Regierung in der Weiſe vereitelt hatten, daß dieſe willenlos der Anerkennung der deutſchen Reichsverfaſſung ſich hatte fügen müſſen, entſtand unter unſren im Rathaus verſammelten Politikern die Meinung, auch hier könne die Sache ſich noch friedlich geſtalten, wenn es möglich ſei die ſächſiſchen Truppen zu einer ähnlichen Haltung zu veranlaſſen, da hierdurch der König in die heilſame Notwendigkeit verſetzt ſein würde, mindeſtens als guter Patriot der preußiſchen Okkupation ſeines Landes zu widerſtehen. Somit ſchien alles darauf anzukommen, den noch in Dresden ſtehenden ſächſiſchen Truppenteilen den Begriff der entſcheidenden Wichtigkeit ihrer Haltung beizubringen: da ich hierin die einzige Hoffnung auf einen ehrenvollen Frieden in dem Chaos der ſinnloſeſten Wirrniſſe vor mir ſah, geſtehe ich, daß ich dieſes einzige Mal mich ſo weit verleiten ließ, eine, wenn auch durch den Erfolg ſich gänzlich fruchtlos herausgeſtellte, Demonſtration zu veranlaſſen. Ich brachte nämlich den Drucker des Röckelſchen Volksblattes, um welches es doch nun getan war, dahin, alles was er von Typen auf die nächſte Nummer desſelben zu verwenden gehabt haben würde, im allergrößeſten Format auf einen einzigen Streifen Papier zuſammen zu faſſen, auf welchem nur die Worte zu leſen ſein ſollten: „Seid ihr mit uns gegen fremde Truppen?" Dieſe Blätter wurden wirklich auf diejenigen Barrikaden, auf welche man zunächſt des Angriffes gewärtig ſein mußte, geheftet. Sie ſollten den ſächſiſchen Truppen, falls ſie zuerſt zum Angriffe geführt würden, ihr Verhalten vorzeichnen. Natürlich wurden dieſe Plakate von niemandem beachtet als von ſpäteren Denunzianten. Für dieſen Tag verlief im übrigen alles in verwirrten Verhandlungen und wüſten Aufregungen, ohne irgend eine Klarheit in die Lage zu bringen. Die verbarrikadierte Altſtadt Dresdens bot für den Beobachter genug des Intereſſanten, und mir, der ich nun immer verwunderungsvoll der Bewegung zu wirklichem Widerſtand folgte, war es einzig zerſtreuend, plötzlich Bakunin aus ſeinem bisherigen, ſorgſam gewahrten Verſteck, im ſchwarzen Frack, über dieſe Hinderniſſe des Straßenverkehres daher wandeln zu ſehen. Gar ſehr irrte ich mich aber, da ich glaubte das von ihm Wahrgenommene müſſe ihn unterhalten; er gewahrte in allen angetroffenen Verteidigungsmaßregeln bloß die kindiſche Unvollkommenheit derſelben, und erklärte, in dem gegenwärtigen Zuſtande der Dinge in Dresden für ſich nur das einzige Angenehme zu erkennen, daß er ſich jetzt vor der Polizei nicht mehr zu hüten habe, und ungeſtört an ſein Weiterkommen denken könne; denn hier, ſo vermeinte er, ſei unter ſo ſchlaffen Verhältniſſen, jedenfalls keine Verlockung zur Beteiligung für ihn vorhanden. Während er ſich mit der Zigarre herumtrieb, um über den naiven Stand der Dresdener Revolution ſich luſtig zu machen, feſſelte mich der Anblick der vor dem Rathaus, auf den Appell ihres Kommandanten, im Gewehr verſammelten Kommunal-Garde. Aus einem beſonders begünſtigten Korps derſelben, der ſogenannten Schützen-Kompagnie, trat außer Rietſchel, welcher in großer Ängſtlichkeit über den Charakter der Bewegung war, auch Semper auf mich zu. Er ſchien anzunehmen, ich ſei näher in die Vorgänge eingeweiht, und beteuerte mir, ſich in einer ſehr ſchwierigen Lage zu fühlen. Die Elite-Kompagnie, zu welcher er gehöre, ſei von entſchiedenem demokratiſchen Geiſte erfüllt; da er nun vermöge ſeiner Profeſſur bei der Akademie der Künſte eine beſondre Stellung einnehme, wiſſe er nicht, wie er den, von ihm übrigens geteilten, Geiſt ſeiner Kompagnie mit ſeinem Charakter als Staatsbürger in Übereinſtimmung bringen ſollte. Das Wort Staatsbürger wirkte unwiderſtehlich komiſch auf mich; ich ſah nur Semper ſcharf in die Augen und wiederholte das Wort: „Staatsbürger!“ worauf dieſer, mit einem ſonderbarem Lächeln erwiderte, indem er ſich für diesmal ohne weitere Explikation von mir entfernte.

---

[1] [Der 4. Mai 1849 fiel auf einen Freitag.]

Des andren Tags (Freitag den 5. Mai)[1], wo ich mich wieder mit meiner ſonderbar leidenſchaftlichen Teilnahme als Beobachter der Vorgänge auf dem Rathauſe einſtellte, nahmen nun die Dinge eine entſcheidendere Wendung an. Der Rumpf der hier verſammelten Vertreter des ſächſiſchen Volkes fand es geraten, da für Verhandlungen faktiſch eine ſächſiſche Regierung nicht mehr anzutreffen war, aus ſich ſelbſt eine proviſoriſche Regierung zu konſtituieren. Profeſſor Köchly wurde, ſeiner großen rhetoriſchen Fähigkeiten wegen, zum Proklamator dieſer Regierung beſtellt; vom Balkon des Rathauſes herab vollzog er dieſen feierlichen Akt, gegenüber dem auf dem Platze verſammelten treu gebliebenen Reſte der Kommunal-Garde und den nicht übermäßig zahlreichen Scharen des Volkes. Zugleich ward die deutſche Reichsverfaſſung als zu Recht beſtehend proklamiert, und die bewaffnete Volksmacht auf dieſelbe vereidigt. Ich entſinne mich, daß dies alles durchaus keine erhebende Wirkung auf mich machte, wogegen die von neuem mir geäußerten Bedenken des immer umherſchweifenden Bakunin, über die Richtigkeit all dieſer Dinge, allmählich immer verſtändlicher wurden. Selbſt von rein techniſcher Seite wurden dieſe Bedenken beſtätigt, als zu meinem lächelnden Erſtaunen Semper, in voller Uniform als Bürger-Schütze mit dem Bannerhute, auf dem Rathauſe nach mir verlangte, und mich von der höchſt fehlerhaften Konſtruktion der Barrikade an der Wilsdruffergaſe und der ſie flankierenden Brüdergaſſe in Kenntnis ſetzte. Um ſein artiſtiſches Gewiſſen als Ingenieur zu beruhigen, wies ich ihn an, in das Kabinett der für die Verteidigung ernannten militäriſchen Kommiſſion einzutreten. Er folgte meiner Empfehlung wie im Gefühle einer zu erfüllenden Pflicht; vermutlich erhielt er dort die nötige Autoriſation zur Anleitung des wichtigen Baues der Verteidigungsarbeiten bei jenem ſchlecht verwahrten Punkte. Ich habe ihn ſeitdem in Dresden nicht wiedergeſehen, muß aber annehmen, daß er mit dem künſtleriſchen Pflichtgefühl eines Michel Angelo oder Leonardo da Vinci den in jenem Komitee ihm aufgetragenen ſtrategiſchen Arbeiten als gewiſſenhafter Architekt nachgekommen iſt.

---

[1] [Hier liegt offenbar ein Gedächtnisfehler des Meiſters vor, denn es handelt ſich noch immer um Ereigniſſe desſelben Freitag des 4. Mai.]

Im übrigen verging dieſer Tag unter fortgeſetzten Verhandlungen über den Waffenſtillſtand, welcher bis zu dem folgenden Mittag mit dem ſächſiſchen Kommando abgeſchloſſen worden war; hierbei bemerkte ich die beſonders laute Tätigkeit eines ehemaligen Univerſitätsfreundes, des damaligen Advokaten Marſchall von Bieberſtein, welcher in ſeiner Eigenſchaft als höherer Offizier der Dresdener Kommunal-Garde ſich unter dem Lärm einer ſtarken Schar von Mit-Rednern durch grenzenloſen Eifer vorteilhaft auszeichnete. Auch wurde an dieſem Tage in einem ehemaligen griechiſchen Oberſten Heinze ein Kommandant für die Dresdener Streitkräfte beſtellt. Alles dies ſchien jedoch Bakunin, der ſich immer einmal wieder blicken ließ, nicht beruhigend; während von ſeiten der proviſoriſchen Regierung alles auf die Hoffnung geſetzt war, durch moraliſchen Druck den Konflikt zur friedlichen Löſung zu bringen, ſah er mit klarem Blicke das Gegenteil eines wohl überlegten militäriſchen Angriffs von ſeiten der erwarteten Preußen voraus, und meinte, daß dem wiederum nur durch gute ſtrategiſche Maßregeln zu begegnen ſei, weshalb er, da es dem ſächſiſchen Aufſtand an allen militäriſchen Kapazitäten zu mangeln ſchien, die Akquiſition einiger erfahrenen polniſchen Offiziere, welche ſich in Dresden befanden, eindringlich anriet. Hiervor entſetzte ſich alles; dagegen ſchien man viel von Unterhandlungen mit der in letzten Zügen liegenden Reichsgewalt in Frankfurt zu erwarten; alles ſollte nach dem parlamentariſchen Begriff ſo legal wie möglich vor ſich gehen. Im übrigen verſtrich alles faſt gemütlich; am herrlichen Frühlingsabend promenierten vornehme Damen mit ihren Kavalieren durch die verbarrikadierten Straßen; alles ſchien nur ein Schauſpiel zur Unterhaltung zu ſein. Auch mich erfaßte dieſem ungewohnten Anblick gegenüber ein völliges Behagen, in welches ſich die ironiſche Vorſtellung davon miſchte, daß das alles doch wohl nicht rechter Ernſt ſei, und ſchließlich irgend eine gemütliche Proklamation der Regierung ein Ende machen müßte. So ſchlenderte ich mit wohlgemutem Zögern durch die zahlreichen Verhaue ſpät nach meiner fernen Wohnung zurück, und arbeitete unterwegs in mir den ſeit einiger Zeit mich beſchäftigenden Stoff zu einem Drama „Achilleus" aus. Zu Haus traf ich meine beiden Nichten Klara und Ottilie Brockhaus, die Töchter meiner Schweſter Luiſe, welche, ſeit einem Jahre bei einer Erzieherin in Dresden verweilend, durch ihren allwöchentlichen Beſuch und dabei kundgegebene gute Laune mich erfreut hatten. Hier war alles in der behaglichſten Revolutionslaune; man ſympathiſierte mit den Barrikaden, und trug kein Bedenken den Verteidigern derſelben den Sieg zu wünſchen. Dieſe Stimmung hielt unter dem Schutz des Waffenſtillſtandes den ganzen Freitag[1] (5. Mai) ungetrübt an. Von allen Teilen trafen Nachrichten ein, welche eine allgemeine Erhebung Deutſchlands glauben ließen: Baden, die Pfalz, wären in offener Empörung für das Reich begriffen; von einzelnen Städten, wie Breslau, drangen ähnliche Gerüchte her; in Leipzig hatten ſich Freikorps von Studenten zum Zuzug nach Dresden gebildet; dieſe langten unter dem Jubel der Bevölkerung an; auf dem Rathaus war ein vollſtändiges Verteidigungs-Departement organiſiert, in welchem ſich auch der in ſeinen Intentionen für die Aufführung des „Lohengrin“ gleich mir verunglückte jüngere Heine befand; namentlich aus dem ſächſiſchen Erzgebirge ſtellten ſich lebhafte Zuſtimmungen und Ankündigungen von wehrhaften Zuzügen ein, und ſo glaubte man, wenn nur die eigentliche Altſtadt tüchtig mit Barrikaden beſetzt blieb, dem Schickſal der fremden Okkupation mit gutem Erfolg Trotz bieten zu können. Am Sonnabend, den 6. Mai[1]) früh, ſah man nun ein, daß die Sache ernſter werde; die preußiſchen Truppen waren in der Neuſtadt eingerückt, und das ſächſiſche Militär, mit welchem man den Angriff zu wagen doch nicht für rätlich gehalten hatte, ward ſo in ſtrenger Fahnenpflicht erhalten. Am Mittag ging der Waffenſtillſtand zu Ende, und ſogleich eröffneten die Truppen, von mehreren Geſchützen unterſtützt, den Angriff auf eine der Hauptpoſitionen der Volkskämpfer, am Neumarkt. Noch hatte ich keinen andren Glauben, als daß, ſobald es zu wirklichem Ernſte käme, die Sache in kürzeſter Friſt entſchieden ſein würde, da weder in meiner Stimmung, noch in dem was ich ſonſt wahrnahm, jener leidenſchaftliche Ernſt ſich zeigte, ohne welchen ſo harte Proben nie überſtanden worden ſind. Mir war nur peinlich, während ich das ſtarke Schießen vernahm, nichts von dem Vorgange ſelbſt wahrnehmen zu können, und ich geriet auf den Gedanken, hierzu den Kreuzturm zu beſteigen. Ohne auch von dieſer Höhe herab einen klaren Einblick gewinnen zu können, vernahm ich doch genug, um nach einer Stunde heftigen Feuerns die bis dahin immer vorgerückten Geſchütze der preußiſchen Truppen wieder zurückgehen zu ſehen und endlich gänzlich verſtummen zu hören, was mit einem ungeheuren Jubelgeſchrei von der Volksſeite her begleitet wurde; ſomit ſchien der erſte Angriff abgeſchlagen, und nun begann in mir die Teilnahme an den Vorgängen eine immer leidenſchaftlichere Farbe anzunehmen. Um nähere Erkundigung einzuziehen, eilte ich auf das Rathaus zurück, konnte aber zunächſt aus der ungeheuren Verwirrung, welche ich vorfand, mir nichts entnehmen, bis ich endlich mitten unter der Hauptgruppe Bakunin antraf, welcher mit ungemeiner Präziſion mir folgendes berichtete: es ſei von dem bedrohteſten Punkte einer Barrikade am Neumarkt der Bericht nach dem Hauptquartier gelangt, daß dort vor dem Angriff der Truppen alles in Auflöſung begriffen ſei; hierauf hatte mein Freund Marſchall von Bieberſtein mit Leo von Zichlinsky, einem gleich beteiligten Chargierten der Bürgerwehr, Freiwillige aufgerufen, und dieſe nach dem bedrohten Punkte hingeführt. Ohne alle Waffen und mit entblößtem Haupte hatte der Freiberger Kreis-Amtmann Heubner als einziges am Flecke gebliebenes Mitglied der proviſoriſchen Regierung, deren beide andere Häupter Todt und Tzſchirner im erſten Schreck verſchwunden waren, ſich zuerſt auf die bereits von allen Verteidigern verlaſſene Barrikade geſtellt, um, rückwärts gewandt, die Freiwilligen mit erhabenen Worten zur Nachfolge anzufeuern. Der Erfolg war vollſtändig, die Barrikade ward wieder genommen, und von da herab ein ebenſo unerwartetes als energiſches Feuer auf die Truppen gerichtet, womit der von mir wahrgenommene Rückzug derſelben veranlaßt worden war. Dieſem Auftritte hatte Bakunin, welcher den Freiwilligen gefolgt war, in unmittelbarer Nähe beigewohnt; jetzt erklärte er mir, Heubner möge eine noch ſo bornierte politiſche Meinung haben (er gehörte der mäßigen Linken der ſächſiſchen Kammer an), er ſei ein edler Menſch, dem er ſich ſofort mit ſeinem Kopf zur Verfügung geſtellt habe. Dieſes Beiſpiel habe er nur erleben wollen, um nun zu wiſſen was für ihn zu tun ſei; er ſei entſchloſſen, ſeinen Hals daran zu wagen, und nach nichts weiter zu fragen. Auch Heubner mochte nun die Notwendigkeit der energiſchſten Maßregeln erkannt haben, und ſchreckte vor keinem hierauf zielenden Vorſchlage Bakunins mehr zurück. Dem Kommandanten, deſſen Unfähigkeit ſich wohl ſchnell herausgeſtellt hatte, wurde der Kriegsrat erfahrener polniſcher Offiziere zur Seite geſetzt; Bakunin, der von der eigentlichen Strategie nichts zu verſtehen erklärte, verließ das Rathaus und Heubner nicht mehr, um nach jeder Seite hin mit merkwürdiger Kaltblütigkeit Rat und Auskunft zu erteilen. Der Kampf beſchränkte ſich für den Reſt des Tages auf Scharfſchützen-Geplänkel aus den verſchiedenen Poſitionen; mich reizte es wieder den Kreuzturm zu beſteigen, um immer der größtmöglichen Überblick über die Geſamtheit der Vorgänge zu haben. Um von dem Rathauſe dahin zu gelangen, war eine Strecke zu durchſchreiten, welche fortgeſetzt durch die Flintenkugeln der im Königlichen Schloß poſtierten Truppen beſtrichen wurde. Während dieſe Strecke ganz menſchenleer blieb, gab ich dem übermütigen Reize nach, ſie auf meinem Weg nach dem Kreuzturm langſamen Schrittes zu durchſchreiten, wobei es mir zugleich einfiel, daß es jungen Soldaten geraten wird bei ſolchen Gelegenheiten ſich nie haſtig zu benehmen, weil dies die Kugeln auf ſich zöge. Auf meinem erhabenen Poſten angelangt, traf ich dort mit mehreren zuſammen, welche teils durch gleiche Teilnahme, teils durch den Auftrag des aufſtändiſchen Kommandos zum Rekognoſzieren der feindlichen Bewegung ſich dort eingefunden hatten. Unter ihnen machte ich die nähere Bekanntſchaft mit einem Lehrer Berthold, einem ruhigen ſanften, aber überzeugungsvollen, entſchloſſenen Menſchen, mit welchem ich mich in ernſthafte philoſophiſche Diskuſſion bis in die weiteſten Gebiete der Religion verlor. Zugleich war er aber mit völlig häuslicher Sorgfalt darauf bedacht, uns durch geſchickte Placierung und Befeſtigung einer dem Türmer abgewonnenen Strohmatratze, gegen die Spitzkugeln der preußiſchen Scharfſchützen zu bewahren, welche, auf dem entfernteren Turme der Frauenkirche poſtiert, die von uns okkupierte feindliche Höhe ſich zum Zielpunkt erkoren hatten. Es war mir unmöglich, von meinem intereſſanten Zufluchtsorte beim Einbruche der Nacht mich nach Hauſe aufzumachen; ich beſtimmte daher den Türmer, ſeinen Gehilfen mit einigen Zeilen an meine Frau nach Friedrichſtadt abzuſchicken, und zugleich mir einigen nötigen Proviant von ihr zu erbitten. So verbrachte ich in der unmittelbaren Nähe der ſchrecklich dröhnenden Turmglocke, und unter beſtändigem Anprallen der preußiſchen Kugeln gegen die Mauern des Turmes eine der merkwürdigſten Nächte meines Lebens, abwechſelnd mit Berthold Wache und Schlaf teilend. Der Sonntag (7. Mai) [1] war einer der ſchönſten Tage dieſes Jahres; ich wurde durch den Geſang einer Nachtigall geweckt, welcher aus dem unweiten Schützeſchen Garten zu uns heraufdrang; eine ſelige Ruhe und Stille lag über der Stadt und der, von meinem Standpunkt aus überſehenen, weiten Umgegend Dresdens; nur gegen Sonnenaufgang ſenkte ſich ein Nebel auf die letztere herab; durch ihn vernahmen wir plötzlich, von der Gegend der Tharandter Straße her, die Muſik der Marſeillaiſe klar und deutlich zu uns herdringen; wie ſie immer mehr ſich näherte zerſtreuten ſich die Nebel, und hell beſchien die glutrot aufgehende Sonne die blitzenden Gewehre einer langen Kolonne, welche von dort her der Stadt zuzog. Es war unmöglich dem Eindrucke dieſer andauernden Erſcheinung zu wehren; dasjenige Element, welches ich ſo lange im deutſchen Volke vermißt, und auf deſſen Kundgebung verzichten zu müſſen nicht wenig zu den bisher mich beherrſchenden Stimmungen beigetragen hatte, trat plötzlich ſinnfällig in lebensfriſcheſter Farbe an mich heran; es waren dies nicht weniger als einige Tauſend gut bewaffnete und organiſierte Erzgebirger, meiſt Bergleute, welche zur Verteidigung Dresdens herangekommen waren. Bald ſahen wir ſie auf dem Altmarkt, dem Rathaus gegenüber, aufmarſchieren, und nach jubelnder Bewillkommnung dort zur Erholung vom Marſch ſich lagern. Gleiche Zuzüge ſetzten ſich faſt den ganzen Tag über fort; und der Lohn der tapfern Tat des vorigen Tages ſchien ſich jetzt in erhebender Weiſe einſtellen zu wollen. Im Angriffsplan der Truppen ſchien eine Veränderung eingetreten zu ſein, was aus den mehrſeitigen, aber nicht mehr ſo konzentrierten Attacken auf verſchiedene Punkte zugleich ſich erkennen ließ. Die Zugezogenen hatten vier kleine Kanonen mitgebracht, das Eigentum eines Herrn Thade von Burgk, welcher mir früher durch eine ſehr wohlwollende, aber bis zur Lächerlichkeit langweilige Rede beim Stiftungsfeſt der Dresdener Liedertafel bekannt geworden war, woran es mich, da nun ſein Geſchütz von den Barrikaden gegen die Truppen abgefeuert wurde, ſonderbar ironiſch gemahnte. Einen ungleich bedeutungsvolleren Eindruck erhielt ich aber, als ich gegen 11 Uhr das alte Opernhaus, in welchem ich vor wenigen Wochen noch die letzte Aufführung der neunten Symphonie dirigiert hatte, in hellem Brand aufgehen ſah. Von je, wie ich gelegentlich ſchon erwähnt, war die Feuergefährlichkeit dieſes mit Holz und Leinwand angefüllten, ſeinerzeit nur proviſoriſch errichteten Gebäudes, der ſchreckende Gegenſtand der Befürchtung von Feuersgefahr geweſen. Man ſagte mir, es ſei, um einem gefährlichen Angriffe der Truppen von dieſer bloßgelegten Seite her zu begegnen, und zugleich die berühmte

---

[1] **[Richtig: Sonnabend.]**

---

[1]) **[Richtig: 5. Mai.]**

---

[1] **[Richtig: 6. Mai.]**

Semperſche Barrikade vor einer übermächtigen Überrumpelung zu ſchützen, aus ſtrategiſchen Gründen in Brand geſteckt worden, woraus ich mir entnahm, daß derlei Gründe in der Welt ein für allemal mächtiger als äſthetiſche Motive bleiben, nach welchen ſeit langer Zeit vergeblich nach Abtragung dieſes häßlichen, den eleganten Zwinger ſo arg entſtellenden Gebäudes, verlangt war. Von ſo ungemein leicht brennbarem Stoff angefüllt, brach dieſes, in ſeinen Dimenſionen ſehr impoſante Haus, in kürzeſter Zeit in ein ungeheures Flammenmeer aus. Als dieſes auch die Metalldächer der anliegenden Galerien des Zwingers erreichte, und dieſe in wunderbar bläulichen Flammenwellen zu wogen begannen, äußerte ſich unter uns Zuſchauenden das erſte Bedauern über den Vorgang; man glaubte, das Naturalienkabinett ſei bedroht, andre dagegen bewieſen, es ſei die Rüſtkammer, wogegen ein Bürgerſchütz äußerte: in dieſem Fall ſei es nicht ſchade, wenn dort die ausgeſtopften Adeligen verbrennten. Es ſchien aber, daß man aus Kunſteifer dem Weitergreifen des Brandes zu wehren wußte, welcher in Wahrheit dort nur geringen Schaden angerichtet hatte. Endlich füllte ſich unſer, bis dahin verhältnismäßig ziemlich ruhiges, Obſervations-Aſyl mit immer größeren Scharen von Bewaffneten, welche hierher kommandiert waren, um von der Kirche aus den Zugang nach dem alten Markt, deſſen Angriff von der Seite der ſchlecht verwahrten Kreuzgaſſe her man befürchtete, zu verteidigen. Unbewaffnete hatten nun hier nichts mehr zu ſuchen; außerdem war mir eine Botſchaft meiner Frau zugekommen, welche nach ausgeſtandener ſchrecklicher Beängſtigung mich nach Hauſe rief. Nur mit großer Mühe, und unter den zeitraubendſten Schwierigkeiten, gelang es mir auf allerhand Umwegen in meine abgelegene Vorſtadt, von welcher ich durch die kampferfüllten Teile der Stadt, und namentlich durch eine Kanonade vom Zwinger aus, abgeſchnitten war, zurückzugelangen. Meine Wohnung war ganz erfüllt von aufgeregten Frauenzimmern, welche ſich um Minna verſammelt hatten, darunter die ſchreckverſtörte Frau Röckels, welche ihren Mann im dickſten Kampfe vermutete, da ſie wohl vermutete, daß er auf die Nachricht des Dresdener Aufſtandes hin zurückgekehrt ſein möchte. Wirklich hatte ich auch gehört, daß Röckel an dieſem Tage eingetroffen ſei, jedoch ihn ſelbſt noch nicht zu ſehen bekommen.

Außerdem erheiterten mich wieder meine jungen Nichten, welche vor Freude über das Schießen in die übermütigſte Laune geraten waren, welche ſelbſt meine Frau, nachdem ich ſie über mich perſönlich beruhigt hatte, einigermaßen anſteckte. Alle hatten ſich über den Bildhauer Hähnel geärgert, welcher durchaus das Haus immer geſperrt halten wollte, damit dort keine Revolutionäre eindrängen; über ſeine Furcht, namentlich vor den Senſenmännern, welche ſich auf der Straße gezeigt hatten, machten ſich alle Frauenzimmer ausnahmslos luſtig. So verging dieſer Sonntag wie eine Art von freudigem Familienfeſt.

Am folgenden Morgen des Montags, 8. Mai[1], verſuchte ich von meiner, vom Kampfplatz abgeſchnittenen Wohnung aus, um Erkundigungen über den Stand der Dinge willen, nochmals bis zum Rathauſe vorzudringen. Als ich hierbei über eine Barrikade bei der Annenkirche mich verfügte, rief mir ein Kommunal-Gardiſt die Worte zu: „Herr Kapellmeiſter, der Freude ſchöner Götterfunken hat gezündet, das morſche Gebäude iſt in Grund und Boden verbrannt.“ Offenbar war dies ein begeiſterter Zuhörer der letzten Aufführung der neunten Symphonie geweſen. Auf mich wirkte dieſes Pathos, welches ſo unerwartet auf mich eindrang, ſeltſam kräftigend und befreiend. Ein wenig weiter traf ich in einſamen Gaſſen der Plauenſchen Vorſtadt auf den Kammermuſikus Hiebendahl, den jetzt noch ſehr belobten erſten Oboebläſer der Kgl. Kapelle; er war in der Uniform der Kommunal-Garde, jedoch ohne Gewehr, und plauderte mit einem gleich ausgerüſteten Bürger. Da er meiner anſichtig wurde, glaubte er zunächſt meine Intervention gegen Röckel anrufen zu müſſen, welcher, von einer revolutionären Ordonnanz begleitet, in dieſem Quartier Hausſuchung nach Gewehren anſtellte. Da er ſogleich meine teilnehmende Frage nach Röckel ſelbſt vernahm, ſchrak er zurück, und frug mich in höchſter Beſorgnis: „Aber Herr Kapellmeiſter, denken Sie denn gar nicht an Ihre Stellung, und was Sie, wenn Sie ſich ſo ausſetzen, verlieren können?“ Dieſe Ermahnung wirkte höchſt draſtiſch auf mich; ich brach in ein lautes Gelächter aus, und erklärte, daß es damit nicht viel auf ſich habe. In der Tal ſprach ich hiermit den Grundton meiner lange verhaltenen, und nun faſt zu freudigem Ausbruch kommenden Stimmung aus. Da ſah ich Röckel mit zwei Männern der Volkswehr, welche einige Gewehre trugen, auf mich zukommen; er begrüßte mich freundlichſt, wandte ſich aber ſofort an Hiebendahl und deſſen Nachbar mit der Vermahnung: warum er denn im Bürgerwehrrock hier ſo herumlungere, und nicht auf ſeinem Poſten ſtünde? Da Hiebendahl ſich damit entſchuldigte, daß man von ihm das Gewehr requiriert habe, rief ihm jener zu: „Ihr ſeid mir ſchöne Kerle!“ und ließ ihn lachend ſtehen. Er berichtete mir kurz beim Weitergehen, was ſich, ſeit ich ihn nicht geſehen, mit ihm begeben, erließ mir den Bericht über ſein Volksblatt, und wir beide wurden bald durch eine ſtattliche Truppe wohlbewaffneter jugendlicher Turner unterbrochen, welche ſoeben von außen zugezogen kam, und den ſicheren Weg nach ihrem Sammelplatz geführt zu werden begehrte. Der Anblick dieſer, wohl mehrere Hunderte zählenden, Schar jugendlichſter und feſt daherſchreitender Geſtalten konnte den erhebendſten Eindruck auf mich nicht verfehlen; Röckel übernahm es, über die Barrikaden ſie ſicher zu dem Waffenplatze vor dem Rathauſe zu begleiten. Er klagte hierbei noch über den Mangel der rechten Energie, den er bisher noch bei den Kommandierenden angetroffen habe. Er habe vorgeſchlagen, die gefährdetſten Barrikaden für den äußerſten Fall durch Anzündung von Pech-Kränzen zu verteidigen; vor dem bloßen Worte ſei aber die proviſoriſche Regierung in ſittlichen Schreck geraten. Ich ließ ihn ſeines Weges ziehen, um als einzelner auf kürzerem Pfade zum Rathaus zu gelangen, und habe ihn ſeitdem erſt nach 13 Jahren wiedergeſehen. Dort erfuhr ich nun von Bakunin, daß die proviſoriſche Regierung auf ſeinen Rat ſich entſchloſſen habe, die von Anfang herein gänzlich verwahrloſte, und ſomit auf die Länge unhaltbare Poſition in Dresden aufzugeben, und einen bewaffneten Rückzug nach dem Erzgebirge anzutreten, wo die von allen Seiten, namentlich auch von Thüringen herbeiſtrömenden Zuzüge, ſich in ſolcher Stärke zu ſammeln anließen, daß dort wohl die vorteilhafte Poſition zu einem, ohne Zweifel beginnenden, deutſchen Volkskrieg einzunehmen ſein würde, während das längere Feſthalten der einzelnen verbarrikadierten Straßen Dresdens dem ſo mutig geführten Kampſe doch nur den Charakter einer ſtädtiſchen Emeute belaſſen würden. Ich muß geſtehen, daß dieſer Gedanke mir großartig und bedeutend erſchien: war bis hierher durchaus nur die Teilnahme für einen, anfangs mit faſt ironiſcher Ungläubigkeit, dann mit Überraſchung aufgenommenen Vorgang, angeregt geweſen, ſo dehnte ſich jetzt bald vor meinen Blicken das bisher Unbegreifliche zu einer großen und hoffnungsvollen Bedeutung aus. Ohne in mir den Drang, und namentlich den Beruf zu fühlen, in irgendwelcher Weiſe mir eine Rolle oder Funktion hierbei zugeteilt zu ſehen, ließ ich doch nun mit vollem Bewußtſein jede Rückſicht auf meine perſönliche Lage fahren, und beſchloß, mich dem Strome der Ereigniſſe nach der Richtung zu überlaſſen, in welche meine Lebensſtimmung mit verzweiflungsvollem Behagen mich hingetrieben hatte. Doch wollte ich meine Frau nicht hilflos in Dresden zurücklaſſen, und ſchnell fand ſich das Auskunftsmittel, um ſie von dort hinweg in die von mir gewählte Richtung zu ziehen, ohne daß ſie ſogleich von dem Sinne dieſes Entſchluſſes zu unterrichten war. Bei meiner eilig angetretenen Rückkehr nach der Friedrichſtadt erkannte ich, daß dieſer Stadtteil bereits durch die Aufſtellung der preußiſchen Truppen faſt gänzlich von der inneren Stadt abgeſchnitten war; ich ſah die Okkupation unſrer Vorſtadt und die Folgen des militäriſchen Belagerungszuſtandes in ihrer widerwärtigſten Bedeutung voraus, und hatte es leicht, Minna zu bereden, ſofort durch die noch freie Tharandter Straße mit mir nach Chemnitz, zu meiner dort verheirateten Schweſter Clara gleichſam zum Beſuch ſich aufzumachen. Wirklich beſtellte ſie im Augenblick das Haus, und verſprach in einer Stunde mit dem Papagei nach dem nächſten Dorfe mir nachzukommen, wohin ich mit meinem Hündchen Peps vorausging, um dort einen Wagen zur Weiterreiſe nach Chemnitz zu mieten. Es war ein lachender Frühlingsvormittag, als ich zum letzten Mal die ſo oft auf einſamen Spaziergängen beſchrittenen Pfade mit dem Bewußtſein, nie wieder ſie wandeln zu werden, dahinſchritt. Während die Lerchen über mir ſchwirrten und aus den Furchen der Felder ſangen, donnerte unabläſſig das große und kleine Geſchütz aus den Dresdener Straßen herüber. Das nun ſeit mehreren Tagen vernommene unabläſſige Getöſe dieſes Schießens, hatte ſich ſo ſtark meinen Gehirnnerven eingeprägt, daß es in ähnlicher Weiſe lange Zeit mir nachklang, wie damals die Bewegung des Seeſchiffes in London lange Zeit mich in wankendem Zuſtande erhalten hatte. Unter der Begleitung dieſer fürchterlichen Muſik rief ich der heiter daliegenden Stadt mit ihren Türmen meinen Abſchiedsgruß zu, indem ich mir lächelnd ſagte, daß, wenn vor ſieben Jahren auch mein Eingang recht unſcheinbar ſtattgefunden habe, doch jetzt mein Auszug nicht ohne allerhand feierlichem Pomp vor ſich ginge.

---

[1] [Richtig: 7. Mai.]

Als ich endlich mit Minna vereinigt im Einſpänner mich auf dem Wege in das Erzgebirge befand, begegneten wir häufig friſchen bewaffneten Zuzügen nach Dresden; ihr Anblick machte uns ſtets unwillkürliche Freude, und ſelbſt meine Frau konnte ſich nicht enthalten, den Leuten ermutigend zuzuſprechen: noch keine Barrikade ſei verloren. Einen dumpfen Eindruck machte uns dagegen eine Kompagnie Linien-Militär, welche ſchweigſam ihrerſeits nach Dresden zog. Einige Angeredete erwiderten der Frage, wohin ſie gingen, die offenbar im voraus kommandierte trockene Antwort: ihre Pflicht zu tun. Endlich bei meinen Verwandten in Chemnitz angekommen, ſetzte ich alle meine Angehörigen in Schrecken, als ich ihnen erklärte, andren Tags mit dem früheſten ſofort nach Dresden zurückkehren zu wollen, um zu erfahren wie es dort ſtehe. Trotz aller Gegenbitten führte ich meinen Entſchluß aus, immer in der Vermutung, dem bewaffneten Auszuge der Dresdener Volksſtreitkräfte auf der Landſtraße zu begegnen. Je näher ich der Hauptſtadt kam, deſto mehr beſtätigten ſich jedoch die Gerüchte, daß man in Dresden noch nicht an Übergabe oder Rückzug denke, da im Gegenteil der Kampf ſehr vorteilhaft für die Volkspartei ſtehe. Dies kam mir nun alles wirklich wie Wunder über Wunder vor; mit hochgeſpannter Erregung drängte ich mich an dieſem Dienstag, den 9. Mai[1]), von neuem durch das nun immer ſchwieriger gewordene Terrain, auf welchem alle Straßen vermieden werden mußten, und mit Sicherheit nur durch die durchbrochenen Häuſer vorwärts zu kommen war, bis zum Altſtädter Rathauſe vor. Es war bereits voller Abend; was ich ſah, bot einen wahrhaft furchtbaren Anblick, da ich diejenigen Stadtteile durchzog, in welchen man ſich auf den Kampf von

---

[1]) [Richtig: 8. Mai.]

Haus zu Haus vorbereitet hatte. Unaufhörliches Dröhnen des großen und kleinen Gewehrfeuers ließ alles übrige Geräuſch der raſtlos von Barrikade zu Barrikade, von Durchbruch zu Durchbruch ſich zurufenden bewaffneten Menſchen, nur wie unheimliches Gemurmel erſcheinen. Pechfeuer brannten hie und da, bleiche, übermüdete Geſtalten lagerten auf den Wachtpoſten umher, ſtrenge Anrufe empfingen den unbewaffneten Durchdringling. Nichts je von mir Erlebtes kann ich aber dem Eindrucke vergleichen, welchen ich mit meinem Eintritt in die Räume des Rathauſes empfing. Es war ein dumpfes, und doch ziemlich geordnetes, ernſthaftes Durcheinander; größte Übermüdung lag auf allen Geſichtern; keine Stimme hatte mehr ihren natürlichen Klang, alles krächzte wie mit höchſter Anſtrengung heiſer durcheinander. Den einzigen gemütlichen Anblick boten die alten Ratsdiener in ihrer ſeltſamen, wohlvertrauten Uniform und dreieckigem Hut; dieſe ſonſt ſo gefürchteten langen Männer traf ich, teils Butterbrote ſchmierend, Schinken und Würſte zerſchneidend an, während andre in Körben die rieſigen Proviſionen zur Verpflegung der Barrikaden-Kämpfer an die von dort abgeſandten Deputationen verteilten. Sie waren entſchieden zu den Hausmüttern der Revolution geworden. Als ich näher zuſchritt, traf ich endlich auf die Glieder der proviſoriſchen Regierung, von denen Todt und Tzſchirner nach ihrer erſten Schreckensflucht wieder aufgefunden worden waren, und nun trübſelig wie Schatten, an ihre ſchwere Verpflichtung angekettet, hin und her ſchwankten. Nur Heubner hatte die volle Energie bewahrt, doch war ſein Anblick wahrhaft Mitleid erregend: ein geiſterhaftes Feuer leuchtete aus den Augen des Mannes, über den ſeit ſieben Nächten kein Schlaf gekommen war. Er freute ſich, mich wiederzuſehen, weil ihm dies ein gutes Zeichen für die von ihm verteidigte Sache zu ſein ſchien, während er andrerſeits in Berührung mit Elementen getreten war, über die er im Drängen der Ereigniſſe zu keiner beruhigenden Klarheit mit ſich gekommen war. Ganz ungeſtörte Sicherheit und feſte ruhige Haltung traf ich bei Bakunin, welcher auch in ſeinem Ausſehen nicht die mindeſte Veränderung zeigte, trotzdem, wie ich nachher beſtätigen hörte, auch er in der ganzen Zeit zu keinem Nachtſchlaf gekommen war. Er empfing mich auf einer der Matratzen, welche im Rathausſaale ausgebreitet lagen, mit der Zigarre im Munde, zu ſeiner Seite ein ſehr junger Pole (Galizier) namens Haimberger, ein junger Violiniſt, welchen er mir vor einiger Zeit zur Empfehlung an Lipinski, für Unterricht auf ſeinem Inſtrument, übergeben hatte, da er nicht wollte, daß dieſer ganz junge, unerfahrene Menſch, welcher mit Leidenſchaft ſich an ihn angeſchloſſen hatte, in den unmittelbaren Strudel der Ereigniſſe hineingezogen werde. Jetzt hatte er ihn doch freudig begrüßt, da er mit dem Gewehr im Arme ſich für die Barrikade eingefunden hatte. Er hatte ihn zu ſich auf das Lager niedergezogen, und gab ihm jedesmal einen ſtarken Schlag, wenn jener, von einem heftigen Kanonenſchuß erſchreckt, aufzuckte. „Hier biſt du nicht bei deiner Geige“, rief er ihm zu, „wärſt du da geblieben, Muſikant!“ Von Bakunin erfuhr ich nun in Kürze und höchſter Präziſion, was ſeitdem ich ihn am vorigen Morgen verlaſſen, vorgefallen war. Der damals beſchloſſene Rückzug habe ſich bald als unrätlich herausgeſtellt, weil er die an jenem Tage noch eingetroffenen zahlreichen Zuzüge entmutigt haben würde; dagegen ſei die Kampfluſt ſo groß, und die Stärke der Verteidiger ſo bedeutend geweſen, daß man bis jetzt den Truppen überall erfolgreichen Widerſtand habe leiſten können; bei großer Verſtärkung der letzteren ſei jedoch neuerdings ein kombinierter Angriff auf die ſtarke Wilsdruffer Barrikade von Wirkung geweſen; die preußiſchen Truppen hätten dem Kampf auf den Straßen entſagt, und dafür die Kampfweiſe von Haus zu Haus durch Durchbrüche der Mauern ergriffen; auf dieſe Weiſe ſei vorauszuſehen, daß die bisherigen Vorkehrungen der Barrikaden-Verteidigung unnütz geworden ſeien, und der Feind, wenn auch langſam, doch ſicher dem Sitze der proviſoriſchen Regierung auf dem Rathauſe ſich nähern werde. Er habe nun vorgeſchlagen, alle Pulvervorräte in den unteren Räumen des Rathauſes zuſammenbringen zu laſſen, und dieſes bei der Annäherung der Truppen in die Luft zu ſprengen. Der Rat der Stadt, welcher währenddem in einem Hinterſtübchen immer noch ſeinen Berufsgeſchäften nachging, habe auf das energiſcheſte hiergegen remonſtriert; er, Bakunin, habe zwar auf das beſtimmteſte auf der Ausführung der Maßregel beſtanden, ſei aber endlich dadurch überliſtet worden, daß man alle Pulvervorräte entfernt, und außerdem Heubner für ſich gewonnen habe, welchem Bakunin nichts abzuſchlagen vermöge. So ſei denn nun, da übrigens alles in voller Kraft ſei, der bereits für geſtern beſchloſſene Rückzug nach dem Erzgebirge, für morgen in der Frühe beſchloſſen, und der junge Zichlinsky habe bereits die Ordre, die Straße nach Plauen zu ſtrategiſcher Sicherheit zu decken. Ich erkundigte mich nach Röckel; Bakunin erwiderte kurz: man habe ihn ſeit geſtern abend nicht wieder geſehen, er werde ſich haben fangen laſſen; er ſei nervös geweſen. Ich berichtete nun, was ich auf meinem Hin- und Herwege von Chemnitz wahrgenommen, nämlich die ſtarken Maſſen von Zuzügen, worunter die Chemnitzer Kommunal-Garde mit mehreren Tauſenden ſich befand. In Freiberg ſei ich auf einen Zug von 400 Militär-Reſerviſten geſtoßen, welche in vortrefflichſter Haltung den Volkskämpfern zu Hilfe zogen, jedoch vor Übermüdung vom Marſchieren nicht weitergekommen ſeien. Es ſchien auf der Hand zu liegen, daß es hier an der nötigen Energie zur Requiſition von Fuhrwerk fehlte, und daß, wenn man hierin die Grenzen der loyalen Rückſichten überſchritt, der Vereinigung friſcher Streitkräfte ſehr förderlich zu helfen ſei. Man bat mich, ſogleich den Weg wieder zurück zu machen, um den mir bekannt gewordenen Leuten dieſe Meinung von ſeiten der proviſoriſchen Regierung zu überbringen. Sogleich meldete ſich mein alter Freund Marſchall von Bieberſtein, mich hierzu zu begleiten, was mir, da er als Chargierter der proviſoriſchen Regierung zur Überbringung von Befehlen derſelben bei weitem geeigneter war als ich, ſehr recht war. Der bis dahin übereifrige Menſch, der ebenfalls von gänzlicher Schlafloſigkeit erſchöpft war, und kein lautes Wort aus ſeiner heiſren Kehle mehr hervorbringen konnte, machte ſich nun mit mir vom Rathaus aus durch all die bezeichneten ſchwierigen Wege zu ſeiner Wohnung in der Plauenſchen Vorſtadt auf, um dort in der Nacht bei einem ihm bekannten Kutſcher noch einen Wagen für unſre Abſicht aufzutreiben, und zugleich auch von ſeiner Familie, von der er wohl auf länger ſich trennen zu müſſen vorausſetzen mußte, Abſchied zu nehmen. Während wir auf den Kutſcher warteten, nahmen wir, unter ziemlich ruhiger und gefaßter Unterhaltung, mit den Frauen des Hauſes unſren Tee mit Abendbrot zu uns. Nach mancherlei Abenteuern gelangten wir am frühen Morgen nach Freiberg, wo ich mich alsbald aufmachte, die zuvor mir bekannt gewordenen Führer des Reserviſten-Zuzuges aufzuſuchen. Marſchall empfahl ihnen Wagen und Pferde auf den Dörfern zu requirieren wo ſie nur könnten; als alles ſich in Marſch nach Dresden geſetzt hatte, und ich immer wieder von der leidenſchaftlichſten Teilnahme an den dortigen Vorgängen zu einer abermaligen Rückkehr eben dahin gedrängt wurde, begehrte Marſchall, ſeine Aufträge noch weiter in das Land hinauszuführen und ſich von mir trennen zu dürfen. In einem Extra-Poſtwagen wendete ich mich nochmals von den Anhöhen des Erzgebirges der Gegend von Tharandt zu, als auch mich die Schlafſucht überwältigte, bis ich von heftigem Schreien und Parlamentieren mit dem Poſtillon geweckt wurde. Ich fand, da ich die Augen öffnete, zu meiner Überraſchung die Straße mit bewaffneten Freiſchärlern erfüllt, welche aber nicht nach, ſondern von Dresden her zogen, und davon einige den Wagen für ihre eigene Ermüdung zur Umkehr zu benutzen ſuchten. „Was iſt?“ rief ich, „wo zieht ihr hin?“ „Nach Haus“, war die Antwort, „in Dresden iſts aus! Dort unten in dem Wagen kommt auch die proviſoriſche Regierung nach.“ Wie ein Pfeil ſchoß ich aus dem Wagen, den ich nun den Ermüdeten nach Belieben überließ, und eilte vorwärts, die ſteil ab ſich biegende Straße dahin, um dem verhängnisvollen proviſoriſchen Regierungsgefährte zu begegnen. Wirklich traf ich in dieſem, langſam bergauf ſich bewegenden Fuhrwerke, einer eleganten Dresdener Lohnkutſche, Heubner, Bakunin und den energiſchen Poſt-Sekretär Martin an, beide letztere mit Flinten bewaffnet; auf dem Bock hatte vermutlich das Sekretariat Platz genommen; hinten auf ſtrebte, was von der ermüdeten Volksmenge nur konnte, ſich ebenfalls zu ſetzen. Da ich mich nun eiligſt ebenfalls in den Wagen hineinſchwang, ward ich vor allem Zeuge einer wunderlichen Unterhandlung des Wagenbeſitzers und Lohnkutſchers mit der proviſoriſchen Regierung. Der Mann bat flehentlichſt, doch nur ſeinen Wagen, welcher auf ganz zarten Federn ruhe, und keineswegs ſolche Laſt zu tragen imſtande ſei, zu ſchonen, und den vielen Menſchen zu ſagen, daß ſie ſich nicht hinten und vorne aufſetzen ſollten. Bakunin zog dagegen vor, ungeſtört mir einen kurzen Bericht über den ohne allen Verluſt geglückten

Rückzug aus Dresden abzuſtatten. Er habe noch in der Frühe die Bäume der neugepflanzten Maximilians-Allee fällen laſſen, um durch dieſe Verhaue ſich gegen einen Flanken-Angriff der Kavallerie ſicherzuſtellen. Hierbei habe ihn beſonders der Jammer der Bewohner dieſer Promenade unterhalten, welche laut nur um die „ſcheenen Beeme“ geklagt hätten. Währenddem wurde nun aber der Jammer unſres Fuhrhalters um ſeinen Wagen immer zudringlicher, er brach in lautes Schluchzen und Weinen aus; Bakunin beobachtete ihn mit wahrer Befriedigung, ohne ihn eines Wortes zu würdigen, und rief nur: „Die Tränen eines Philiſters ſind Nektar für die Götter.“ Nur Heubner und mir ſelbſt wurde die Szene läſtig; er frug, ob wir denn nicht wenigſtens ausſteigen ſollten, da er dies den andern nicht zumuten wollte. Wirklich zeigte es ſich, daß das Verlaſſen des Wagens jetzt überhaupt rätlich war, da rings an der Chauſſee die von neuem zuziehenden Freiſcharen ſich zur Begrüßung der proviſoriſchen Regierung und zum Empfang ihrer Befehle in Reih' und Glied aufgeſtellt hatten. Heubner ſchritt nun mit großer Würde die Reihen entlang, teilte den Führern den Stand der Dinge mit, und forderte ſie auf, der Gerechtigkeit der Sache, für die ſo viele nun ſchon ihr Blut vergoſſen, ferner zu vertrauen; alles möge ſich jetzt auf Freiberg zurückziehen, um dort die weiteren Verfügungen zu erfahren. Bei dieſer Gelegenheit trat ein gewiſſer Metzdorf, deutſch-katholiſcher Prediger, ein ernſter jüngerer Mann, den ich bereits in Dresden vorteilhaft kennen gelernt, und der mich bei einem bedeutenden Geſpräche zum erſten Male auf die Lektüre Feuerbachs verwieſen hatte, aus dem Gliede der Freiſchar hervor, um ſich beſonders dem Schutz der proviſoriſchen Regierung anzuempfehlen: er ſei von dem Kommando der Chemnitzer Kommunal-Garde, deren bewaffneten Auszug nach Dresden er durch eine von ihm geleitete Volksdemonſtration erzwungen habe, auf dieſem jetzt von jenem Bürgerwehrkorps angetretenen Marſche unter ſchlechteſter Behandlung als Gefangener mitgeſchleppt worden, und verdanke ſeine Befreiung eben nur dem Zuſammentreffen mit andren, beſſer geſinnten Frei-Korps. Dieſe Chemnitzer Kommunal-Garde gewahrten wir nun ebenfalls in weiter Entfernung auf eine Anhöhe aufgeſtellt. Abgeordnete derſelben kamen heran, und begehrten von Heubner Aufſchluß über den Stand der Dinge; hierüber, und über die Vornahme, den Kampf in entſcheidender Weiſe fortzuſetzen, unterrichtet, luden ſie die proviſoriſche Regierung ein, ihren Sitz in Chemnitz aufzuſchlagen. Als ſie zu ihrem Truppen-Körper zurückgekehrt waren, ſahen wir dieſen ſofort abſchwenken und umkehren. Mit allerlei ähnlichen Unterbrechungen gelangte der ziemlich konfuſe Zug nach Freiberg, in deſſen Straßen Freunde Heubners dieſem entgegenkamen, um ihn dringend aufzufordern, über ihre Vaterſtadt nicht das Unglück eines verzweiflungsvollen Straßenkampfes durch Feſtſetzung der proviſoriſchen Regierung daſelbſt zu bringen; dieſer ſchwieg dazu, und bat Bakunin und mich, ihm in ſeine Wohnung zu einer Beratung zu folgen. Dort wohnten wir zunächſt dem ſchmerzlichen Wiederſehen mit ſeiner Frau bei, welche er mit wenigen Worten auf den Ernſt und die Bedeutung der ihm zugeteilten Aufgabe hinwies: es gelte Deutſchland und ſeiner edlen Zukunft, für welche er ſein Leben eingeſetzt habe. Ein Frühſtück ward bereitet, und nachdem man ſich zunächſt in ziemlich guter Laune geſtärkt, hielt nun Heubner eine kurze ruhige, aber feſte Anrede an Bakunin, welchen er vorher nur ſo oberflächlich kennen gelernt hatte, daß er nicht einmal ſeinen Namen richtig auszuſprechen wußte: „Lieber Bukanin“, ſprach er zu ihm, „ehe wir jetzt weiteres beſchließen, muß ich von dir eine Erklärung darüber haben, ob dein politiſches Ziel wirklich die rote Republik iſt, von welcher man mir geſagt hat, daß du ihr Parteigänger ſeiſt; erkläre dich mir offen, damit ich weiß, ob ich ferner deiner Freundſchaft vertrauen darf?“ Unumwunden erklärte ihm Bakunin, daß er kein Schema für irgendwelche politiſche Regierungsform habe, und weder für das eine noch das andre ſein Leben daranſetze. Was ſeine weitreichenden Wünſche und Hoffnungen betreffe, ſo hätten dieſe mit dem Straßenkampf in Dresden, und allem, was ſich für Deutſchland daran knüpfen könnte, nichts eigentlich zu tun. Er habe den Dresdener Aufſtand ſo lange für eine törichte und zu beſpöttelnde Bewegung angeſehen, bis er die Wirkung des edlen und mutigen Beiſpiels Heubners wahrgenommen habe. Von da ab ſei jede politiſche Rückſicht und Abſicht in ihm gegen die Teilnahme an dieſer begeiſterten Haltung zurückgetreten, und er habe ſofort den Entſchluß gefaßt, als ergebener tatkräftiger Freund dem trefflichen Manne zur

Seite zu ſtehen, von dem er wohl gewußt habe, daß er zur ſogenannten gemäßigten Partei gehöre, deren politiſche Zukunft er nicht zu beurteilen vermöge, da er ſich über den Stand der politiſchen Parteien in Deutſchland wenig zu unterrichten Gelegenheit genommen habe. Hierdurch erklärte ſich Heubner befriedigt, und frug jetzt nur noch Bakunins Meinung über den jetzigen Stand der Dinge: ob es nicht gewiſſenhaft und redlich ſei, die Leute zu entlaſſen, und einen doch wohl hoffnungsloſen Kampf aufzugeben. Hiergegen erklärte nun Bakunin mit ſeiner gewohnten Ruhe und Sicherheit, daß den Kampf aufgeben dürfe wer wolle, nur er, Heubner, nicht. Er, als erſtes Mitglied der proviſoriſchen Regierung, habe zu den Waffen gerufen, ſeinem Rufe ſei man gefolgt; Hunderte von Leben ſeien geopfert: die Leute jetzt wieder auseinander zu ſchicken, heiße ſo viel, als ob man dieſe Opfer einem eitlen Wahne gebracht habe, und wenn ſie beide allein übrigblieben, ſo hätten ſie ihren Platz nicht zu verlaſſen; ihr Leben hätten ſie verwirkt im Falle des Erliegens, ihre Ehre müſſe aber unangetaſtet bleiben, damit in Zukunft nicht alle Welt einem gleichen Aufruf gegenüber in Verzweifelung gerate. Dies beſtimmte Heubner; er verfaßte ſofort den Aufruf zu den Wahlen einer konſtituierenden Verſammlung für Sachſen, welche er nach Chemnitz berief. Er nahm an, daß er dort, ſowohl durch die Bevölkerung als die von überall her noch angemeldeten zahlreichen Volks-Kämpferſcharen unterſtützt, das Zentrum einer proviſoriſchen Regierung bis zur Klärung der allgemeinen Lage Deutſchlands, aufrechterhalten können würde. Unter dieſen Beratungen trat Stephan Born, ein Typograph, welcher zu Heubners größter Beruhigung während der drei letzten Dresdener Tage das Ober-Kommando übernommen hatte, in das Zimmer, um anzumelden, daß er den Rückzug der Bewaffneten in guter Ordnung und ohne irgendwelchen Verluſt zu erleiden, wirklich bis Freiberg geleitet habe. Der junge einfache Mann machte, namentlich durch die Wirkung dieſer Meldung, einen ſehr erhebenden Eindruck auf uns; nur auf die Frage Heubners, ob er es übernehmen werde, Freiberg gegen einen nun baldigſt zu erwartenden Angriff der Truppen zu verteidigen, erklärte dieſer, er ſei nicht Militär und verſtehe nichts von Strategie; dies könne nur ein gewiegter Offizier übernehmen. Unter ſolchen Umſtänden ſchien es beſſer, ſchon um Zeit zu gewinnen, nach dem volkreicheren Chemnitz ſich zurückzuziehen; zunächſt aber ſchien es erforderlich, vor allem für die Verpflegung der nun in großen Haufen zu Freiberg verſammelten Freiſcharen zu ſorgen. Born entfernte ſich ſofort, um die erſten Maßregeln hierfür zu treffen. Heubner verabſchiedete ſich ebenfalls, um eine Stunde ſeine müden Geiſter durch Schlaf zu kräftigen. Ich blieb mit Bakunin allein auf dem Sofa zurück; dieſer ſank bald, von unabweisbarem Schlaf überwältigt, zur Seite, und kam dabei mit der furchtbaren Wucht ſeines Kopfes auf meine Schulter. Da ich bemerkte, daß es ihn nicht erwecken würde, wenn ich mich von dieſer Laſt befreite, ſchob ich ihn mit Mühe zur Seite, und entfernte mich von dem Schlafenden ſofort aus dem Heubnerſchen Hauſe, um, wie ich es nun ſo viele Tage ſchon getan hatte, mit Eifer von der Phyſiognomie der unerhörten Vorgänge mich zu überzeugen. So gelangte ich nach dem Rathaus, vor welchem und in welchem die tobende Maſſe der leidenſchaftlich aufgeregten Freiſchärler von der Bürgerſchaft nach Kräften bewirtet wurde. Zu meinem Erſtaunen traf ich auch Heubner, welchen ich noch zu Hauſe im Schlaf wähnte, bereits in voller Tätigkeit hier wieder an. Es hatte ihn nicht ruhen laſſen, die Leute auch nur eine Stunde ohne Rat zu wiſſen. Sogleich war unter ſeiner Anleitung eine Art von Kommandantur-Bureau organiſiert worden, und nun hatte er von neuem wieder auszufertigen und zu ſignieren, während von allen Seiten ein tobender Lärm ihn umdrängte. Nicht lange dauerte es, ſo ſtellte ſich auch Bakunin ein: er drang hauptſächlich auf einen guten Offizier; der war aber nicht zu finden: ein leidenſchaftlicher älterer Mann, welcher als Kommandant eines bedeutenden Zuzuges aus dem Vogtlande hergekommen war, fiel durch ſeine energiſchen Reden Bakunin ermutigend auf; er wünſchte, daß dieſer ſogleich zum Generalkommandanten erwählt würde. Doch ſchien jetzt in dem leidenſchaftlichen Durcheinander jeder ordentliche Entſchluß unmöglich; erſt in Chemnitz hoffte man dieſer wilden Bewegung Herr zu werden, und Heubner befahl daher, ſobald alles geſtärkt ſei, den Weitermarſch nach Chemnitz alsbald in Ausführung zu bringen. Da dies entſchieden war, und ich ſelbſt aus dieſem Chaos mich hinwegſehnte, erklärte ich den Freunden, ſofort den Zügen nach Chemnitz, wo ich ſie morgen wiedertreffen würde, vorauszureiſen. Wirklich traf ich den Poſtwagen, deſſen Abfahrt für dieſe Stunde beſtimmt war, noch an, und erhielt einen Platz auf ihm. Da ſich ſoeben die Freiſcharen auf der gleichen Straße zum Abmarſch in Bewegung ſetzten, erklärte man jedoch erſt den Vorüberzug derſelben abwarten zu müſſen, um mit der Diligence nicht in den Strudel hineingeriſſen zu werden. Dies verzögerte ſich nun ſehr. Ich ſah lange Zeit der merkwürdigen Haltung der ausziehenden Freiſcharen zu: namentlich fiel mir eine vogtländiſche Truppe auf, welche ziemlich pedantiſch dahinmarſchierte; ſie folgte dem Schlage eines Tambours, welcher in kunſtvoller Weiſe die Monotonie ſeines Inſtrumentes dadurch zu variieren ſuchte, daß er abwechſelnd auf den Holzrand der Trommel ſchlug. Der unangenehm klappernde Ton hiervon gemahnte mich in geſpenſtiſcher Weiſe an das Knochen-Geklapper von Toten-Gerippen beim nächtlichen Tanz um den Rabenſtein, wie ihn Berlioz im letzten Satze ſeiner „Sinfonie fantastique“, mit ſo ſchrecklicher Realität in Paris meiner Phantaſie vorgeführt hatte. Plötzlich kam mir der Wunſch an, noch einmal nach den hinterlaſſenen Freunden zu ſehen, und womöglich mit ihnen gemeinſchaftlich nach Chemnitz zu reiſen; ich fand ſie nicht mehr auf dem Rathauſe: in Heubners Wohnung angelangt, erfuhr ich, dieſer ſchlafe. Ich kehrte nach der Poſt zurück; immer noch zögerte die Diligence mit der Abfahrt, noch war die Straße von Freiſcharen gefüllt: beklommen ging ich längere Zeit auf und ab; da ich endlich an die Poſtfahrt meinen Glauben verlor, kehrte ich nochmals nach Heubners Hauſe zurück, um mich dieſem beſtimmt als Reiſegefährten anzubieten. Heubner und Bakunin hatten aber bereits Abſchied vom Hauſe genommen, und waren von mir nicht zu erfragen. Nun wandte ich mich verzweiflungsvoll nochmals zur Poſt zurück, und fand jetzt allerdings den Wagen zur Abfahrt bereit. Mit dieſem gelangte ich nach mancherlei aufhaltenden Abenteuern in ſpäter Nacht nach Chemnitz, ſtieg dort aus, und begab mich in den nächſtliegenden Gaſthof, wo ich wenige Stunden ſchlief, um des andren Morgens um 5 Uhr mich nach der ungefähr eine Viertelſtunde von der Stadt abgelegenen Wohnung meines Schwagers Wolfram zu verfügen.

Unterwegs frug ich einen Kommunal-Wachtpoſten, ob er etwas vom Eintreffen der proviſoriſchen Regierung wiſſe; „Proviſoriſche Regierung?“ war die Antwort: „na, damit iſt es auch aus!“ Ich verſtand ihn nicht, und konnte auch, als ich zu meinen Verwandten gelangte, zunächſt nichts Weiteres über den Stand der Dinge in der Stadt erfahren, da mein Schwager ſelbſt als Schutzmann nach der Stadt kommandiert war. Erſt als dieſer am ſpäteren Vormittag nach Hauſe zurückkehrte, erfuhr ich, was, während ich im Chemnitzer Gaſthofe einige Stunden geruht hatte, in einem andren Hotel daſelbſt ſich zugetragen hatte. Heubner, Bakunin und jener ſchon erwähnte Martin, waren, wie es ſcheint noch vor mir, in einem Privatwagen an das Tor von Chemnitz gelangt; dort nach ihrem Namen befragt, hatte Heubner mit voller Autorität ſich genannt, und die Behörden des Ortes zu ſich in das von ihm angegebene Hotel beſchieden. Dort angelangt, waren alle drei von übermäßiger Müdigkeit zuſammengebrochen, als plötzlich Gendarmerie in ihre Zimmer trat und ſie im Namen der Kgl. Kreis-Regierung verhaftete. Sie baten zunächſt nur um einige Stunden ruhigen Schlafes: man möge ſich verſichert halten, daß in dem Zuſtand, in welchem ſie ſeien, an keine Flucht gedacht werden könnte. Des weiteren erfuhr ich, daß ſie am Morgen unter ſtarker Militär-Eskorte nach Altenburg abgeführt worden ſeien; leider, ſo mußte mein Schwager mir bekennen, habe das Kommando der Chemnitzer Kommunal-Garde, welches ſehr wider Willen zum Abzug nach Dresden gezwungen worden ſei, und ſich bereits mit dem Vorſatz, bei ihrer Ankunft daſelbſt ſofort den königlichen Truppen ſich zur Dispoſition zu ſtellen, den Marſch angetreten habe, Heubner durch ſeine Einladung nach Chemnitz getäuſcht und in die Falle gebracht. Lange vor dieſem ſei jenes in Chemnitz angelangt geweſen, und habe die Wache am Tore wieder in der Abſicht beſetzt, ſofort von Heubners Ankunft zu erfahren, und ſeine Verhaftung ausführen zu können. Auch für mich war mein Schwager in großer Angſt, da er von den Hauptleuten der Kommunal-Garde in wütender Weiſe vernommen, daß man mich mit jenen Revolutionären zuſammen und in Gemeinſchaft geſehen habe. Jedenfalls ſei es ein wunderbares Schickſalszeichen geweſen, daß ich nicht gemeinſam mit jenen auch in Chemnitz angekommen und den gleichen Gaſthof bezogen hätte, weil ſonſt ich unerläßlich nun ihr Schickſal geteilt haben würde. Wie ein Blitz zog es mir durch die Seele, auf welch ſonderbare Weiſe ich ſchon einmal als Student vor den vorausſichtlichen Niederlagen in den mit den erfahrenſten Raufdegen engagierten Duellen bewahrt worden war. Das letzte furchtbare Ereignis machte den Eindruck auf mich, daß ich nun kein Wort mehr über alles, was mit den Vorgängen zuſamenhing, über meine Lippen brachte. Auf das Andringen, namentlich meiner Frau, welche nun für meine eigene Sicherheit in die größte Sorge geriet, übernahm es mein Schwager, mich des Nachts in ſeinem Wagen nach Altenburg zu begleiten, von wo ich mit dem Poſtwagen alsbald die Reiſe nach Weimar fortſetzte, wohin mein eigentlicher Kapellmeiſter-Urlaub mich zu führen gehabt hatte, und wo ich nun allerdings auf ſonderbaren und unvorhergeſehenen Abwegen anlangte. —

Den Zuſtand von träumeriſcher Entrücktheit, in welchem ich mich damals befand, kann ich nicht beſſer als dadurch bezeichnen, daß ich bei dieſem erneuten Zuſammentreffen mit Liſzt ſogleich auf die, ihm in meinem Betreff einzig naheliegend ſcheinenden Beziehungen, auf die bevorſtehende Wiederaufführung des „Tannhäuſers“ in Weimar, einzugehen den Anſchein hatte. Es fiel ſchwer, den Freund damit vertraut zu machen, daß ich in nicht ganz regelmäßiger Weiſe als königlicher Kapellmeiſter mich aus Dresden entfernt hatte. In Wahrheit hatte ich über mein Verhältnis zur öffentlichen Gerechtigkeit meines engeren Vaterlandes einen ſehr unklaren Begriff. Hatte ich etwas nach den Geſetzen Strafbares begangen, oder nicht, mir war es unmöglich darüber zu einer feſten Anſicht zu gelangen. Unterdeſſen trafen aber immer neue Schreckensnachrichten über den grauenhaften Charakter der Dresdener Vorgänge auch in Weimar ein; namentlich der Regiſſeur Genaſt regte alles durch die von ihm verbreiteten Nachrichten über den mordbrenneriſchen Charakter der dort bewährten Tätigkeit Röckels, welcher in Weimar ſehr bekannt war, auf. Aus meinen unverhohlenen perſönlichen Außerungen durfte Liſzt bald erſehen, daß auch ich mit dieſen erſchreckenden Ereigniſſen in einem bedenklichen Zuſammenhange ſtand; ihn beirrte jedoch eine Zeitlang meine Haltung in dieſem Betreff, da es mir aus ganz andren Gründen, als den Gerichten ſehr einleuchtend geweſen ſein würde, nicht beikommen konnte, mich für einen Kämpfer in den vorgefallenen Schlachten auszugeben. Mein Freund blieb demnach in einer von mir unabſichtlich aufrecht erhaltenen Täuſchung. Bei Frau Caroline, Fürſtin v. Wittgenſtein, welche ich ſchon im vergangenen Jahre bei einem flüchtigen Beſuch Dresdens kennen gelernt hatte, vermochten wir uns mit Aufregung über allerhand künſtleriſche Probleme zu unterhalten. So entſpann ſich eines Nachmittags eine lebhafte Diskuſſion über meinen mündlich mitgeteilten Entwurf zu einer Tragödie „Jeſus von Nazareth“, nach deſſen Mitteilung Liſzt ein bedenkliches Schweigen beobachtete, die Fürſtin v. Wittgenſtein jedoch lebhaft gegen das Vorhaben, einen ſolchen Stoff auf das Theater zu bringen, ſich ereiferte. An dem wenigen Ernſt, meine in dieſem Betreff aufgeſtellten paradoxen Theſen feſtzuhalten, merkte ich ſelbſt, wie um dieſe Zeit es innerlich mit mir ſtand; ich war und blieb, ohne daß man mir es deutlich anmerkte, von den erlebten Ereigniſſen bis auf den tiefſten Grund meines Weſens erſchüttert. So kam es zu einer Orcheſter-Probe des „Tannhäuſer“, welche mich wiederum künſtleriſch mannigfaltig anregte. Liſzts Direktion, wenn ſie auch mehr dem muſikaliſchen als dem dramatiſchen Teile galt, erfüllte mich zum erſten Male mit der ſchmeichelhaften Wärme des Gefühles, von einem anderen begriffen und innig mitgefühlt zu ſein. Zugleich machte ich hier, trotz meines träumeriſchen Zuſtandes, entſcheidende Beobachtungen über den Stand der Befähigung unſrer Opernſänger und der ſie leitenden Regie. Nach dieſer Probe folgte ich mit dem Muſikdirektor Stör und dem Sänger Götze der Einladung Liſzts zu einem einfachen Diner in einem andren, als in dem von ihm bewohnten Gaſthof, und hatte infolgedeſſen über einen bis dahin mir gänzlich unbekannten Zug aus Liſzts Temperament mich zu erſchrecken. Infolge beſondrer Anregungen geriet er, der ſonſt ſo harmoniſch ſicher ſich Gebende, in eine wahrhaft erſchreckende Stimmung, in welcher er gegen dieſelbe Welt, gegen die auch ich mich in vollſter Empörung befand, mit faſt zähneknirſchender Wut ſich ereiferte. Sehr tief von dieſem wunderbaren Kontakt mit dem außerordentlichen Manne ergriffen, doch unfähig dem eigentlichen Zuſammenhang ſeiner grauenhaften Kundgebungen zu folgen, verblieb ich im tiefſten Erſtaunen, während Liſzt von einem heftigen Nervenanfall im Laufe der darauffolgenden Nacht ſich zu erholen hatte. Sehr erſtaunt war ich nun wiederum, als ich des andren Morgens in erſter Frühe den Freund vollkommen gerüſtet fand, eine, in mir unklaren Beziehungen für nötig gehaltene Reiſe nach Karlsruhe anzutreten, auf welcher ihn bis Eiſenach zu begleiten ich, mit dem Muſikdirektor Stör, von ihm eingeladen war. Auf der Fahrt nach Eiſenach wurden wir vom Kammerherrn Beaulieu angehalten, welcher wiſſen wollte, ob ich bereit ſei von der Frau Großherzogin von Weimar, einer Schweſter des Kaiſers Nikolaus im Eiſenacher Schloſſe empfangen zu werden; da meine Einrede wegen unziemlicher Reiſekleidung nicht geltend gelaſſen wurde, ſagte Liſzt in meinem Namen zu. Wirklich ward ich am Abend von der Großherzogin, welche ſich auf das freundlichſte mit mir unterhielt, und ihrem Kammerherrn mich zu gebührender Achtung empfahl, in überraſchend wohlwollender Weiſe aufgenommen. Liſzt behauptete ſpäterhin, ſeine hohe Gönnerin habe bereits Nachricht davon gehabt, daß ich in den nächſten Tagen von Dresden aus verfolgt werden würde, und deswegen damit geeilt, eben jetzt noch meine perſönliche Bekanntſchaft zu machen, weil ſie wußte, daß ſie in wenig Tagen ſich damit ſtark kompromittiert haben würde. Liſzt, der von Eiſenach weiter gereiſt war, überließ mich Stör und dem Eiſenacher Muſikdirektor Kühmſtedt, einem eifrigen und gewiegten Kontrapunktiſten, zur weiteren Unterhaltung und Verpflegung. Mit dieſem beſuchte ich zum erſtenmal das damals noch nicht reſtaurierte Schloß der Wartburg. Seltſame Gedanken über mein Schickſal ſtiegen mir bei dieſem Beſuch auf; nun zum erſtenmal ſollte ich dieſes mir ſo innig bedeutungsvolle Gebäude wirklich betreten, wo ich zugleich mir ſagen mußte, daß die Tage meines ferneren Verbleibens in Deutſchland gezählt waren. Wirklich trafen, als wir andren Tages nach Weimar zurückkehrten, die bedenklichſten Nachrichten aus Dresden ein. Da am dritten Tage Liſzt wieder zurückkehrte, fand er einen Brief meiner Frau vor, welche nicht mehr direkt an mich zu ſchreiben gewagt hatte; ſie meldete, daß eine polizeiliche Hausſuchung in meiner Dresdener Wohnung, wohin Minna ſeither zurückgekehrt war, ſtattgefunden hatte, und außerdem die Warnung ihr zugekommen war, mich ja nicht etwa zur Rückkehr nach Dresden zu veranlaſſen, da der Verhaftsbefehl gegen mich erteilt ſei, und ich alsbald ſteckbrieflich verfolgt werden würde. Liſzt, von jetzt an nur von Sorge für meine Perſon erfüllt, berief alsbald einen Rat erfahrener Freunde, um zu überlegen, was mit mir zu tun ſei, um der mir drohenden Gefahr mich zu entziehen. Der Miniſter von Watzdorf, welchen ich bereits beſucht hatte, war der Meinung geweſen, ich ſolle mich im Fall einer Requiſition ruhig nach Dresden, wohin man mich ſehr anſtändig in einem beſondren Wagen bringen werde, abführen laſſen. Andrerſeits waren aber die zu uns gelangten Gerüchte über das rohe Verfahren, mit welchem die preußiſchen Truppen in Dresden bei der Ausführung des Belagerungszuſtandes zu Werke gingen, ſo beängſtigender Natur, daß von Liſzt und ſeinen zu Rat gezogenen Freunden auf meine ſchnelle Entfernung von Weimar, wo man mich nicht zu ſchützen vermögen würde, gedrungen wurde. Ich beſtand jedoch darauf, bevor ich Deutſchland verließe, von meiner ſo ſehr geängſtigten Frau noch Abſchied zu nehmen, und deshalb mich noch einige Zeit wenigſtens in der Nähe von Weimar verhalten zu dürfen. Hierauf ward Rückſicht genommen, und Profeſſor Siebert ſchlug einen gut geſinnten Ökonomen in dem drei Stunden entfernten Magdala zu meiner einſtweiligen Beherbergung vor. Dahin fuhr ich nun am nächſten Morgen ab, um, durch einen Brief Sieberts empfohlen, dem ſchutzfreundlichen Ökonomen mich als Profeſſor Werder vorzuſtellen, welcher, aus Berlin kommend, ſeine kameraliſtiſchen Studien durch einen Beſuch auf den dort verwalteten Gütern praktiſch zu verwerten ſuchen wollte. Hier in ländlicher Stille verweilte ich drei Tage, genoß auch der ſonderbaren Unterhaltung einer dort abgehaltenen Volksverſammlung, welche von Reſten der zum Zuzug nach Dresden ausgezogenen und nun zerſprengt zurückkehrenden Freiſcharen, abgehalten wurde. Ich hörte bei dieſer Gelegenheit mit ſonderbaren, wohl an das Lächerliche ſtreifenden Gefühlen, den allerhand vorkommenden Reden zu. Am zweiten Tage meines dortigen Aufenthaltes kehrte die Frau meines Wirtes vom Markttage in Weimar zurück, und berichtete den merkwürdigen Fall, daß der Komponiſt einer Oper, welche man am ſelben Tage dort aufführe, plötzlich Weimar habe verlaſſen müſſen, weil die ſteckbriefliche Verfolgung aus Dresden gegen ihn dort eingetroffen ſei. Mein durch Profeſſor Siebert in das Geheimnis gezogener Wirt frug launig, wie er denn heiße? Da die Frau nicht recht Beſcheid wußte, half er ihr mit dem in Weimar bekannten Namen des Muſikdirektors Röckel auf; „Ja“, ſagte ſie, „Röckel, ſo hieß er, ganz richtig“. Nun lachte mein Wirt hell auf, und meinte, der werde wohl nicht ſo dumm ſein, trotz ſeiner Oper ſich erwiſchen zu laſſen. — Endlich am 22. Mai, meinem Geburtstage, traf Minna wirklich in Magdala ein. Sie hatte ſich auf meinen Brief ſchleunigſt nach Weimar, und, von dort angewieſen, weiter zu mir begeben, um eben nur alles anzuwenden, mich zur ſchleunigſten gänzlichen Flucht aus Deutſchland zu bewegen. Kein Verſuch, ſie auf die Höhe meiner Stimmung zu bringen, glückte mir; ſie blieb dabei, in mir nur einen übel beratenen Unbeſonnenen zu erſehen, der ſich und ſie in die ſchrecklichſte Lage geſtürzt habe. Es war verabredet worden, daß ich, während ſie über Weimar gleichzeitig ſich dahin begebe, von Magdala aus auf Fußpfaden andren Abends in Jena eintreffen ſollte, wo ich, im Hauſe des Profeſſor Wolff, ſie zu einem letzten Abſchied wiedertreffen werde. Dieſe etwa ſechsſtündige Wanderung trat ich denn an, und gelangte über eine Hochebene, mit Sonnenuntergang in das jetzt zum erſtenmal mir ſich freundlich auftuende Univerſitätsſtädtchen. Wirklich traf ich im Hauſe des mir bereits durch Liſzt befreundeten Wolff meine Frau bereits an. Wiederum ward unter beſondrer Mitwirkung eines Profeſſor Widmann, dort Rat über mein weiteres Fortkommen gehalten; von Dresden aus war ich wirklich ſteckbrieflich, wegen dringenden Verdachtes der Beteiligung am Dresdener Aufſtande, verfolgt, und durfte ſomit in keinem der deutſchen Bundesſtaaten auf ſichere Zuflucht mehr rechnen. Liſzts Weiſung ging durchaus auf Paris, wo ich ein Feld neuer Tätigkeit mir gewinnen könnte; Widmann riet jedoch, hierzu nicht den geraden Weg über Frankfurt und Baden einzuſchlagen, weil dort der Aufſtand noch im Gange ſei, und dahin reiſende, verdächtig legitimierte Individuen jedenfalls von der Polizei mit vorzüglicher Wachſamkeit in das Auge gefaßt würden; am ſicherſten ſei es durch Bayern, welches jetzt ganz ruhig ſei, zunächſt die Schweiz zu gewinnen, von wo aus meine Reiſe nach Paris ohne jede Gefahr zu bewerkſtelligen ſein würde. Da ich hierzu eines Paſſes bedurfte, bot mir Profeſſor Widmann ſeinen eigenen, in Tübingen ausgeſtellten, bereits aber abgelaufenen an. Ich reiſte nun mit dem Poſtwagen ab, nachdem ich unter dem Abſchied von meiner ganz verzweiflungsvollen Frau wahrhaft und ſchmerzlich gelitten hatte. Ohne weitere Anfechtungen gelangte ich, unter andrem auch an Rudolſtadt, dem für mich nicht erinnerungsloſen Orte, vorbei, an die Grenze Bayerns, von wo ich nun mit dem Poſtwagen ohne Unterbrechung, meine Reiſe nach Lindau fortſetzte. Dort wurde mir am Tore mit den übrigen Paſſagieren der Paß abverlangt; unter der ſeltſamſten fieberiſchen Aufregung verbrachte ich die Nacht bis zur frühen Abfahrt des Bodenſee-Dampfſchiffes. Mir war beſonders die ſchwäbiſche Sprache des Profeſſor Widmann, auf deſſen Paß ich reiſte, in lebhafter Erinnerung geblieben; ich ſtellte mir vor, wie ich nun mit der bayeriſchen Polizei zu verkehren haben würde, wenn ich über die erwähnten Unregelmäßigkeiten des Paſſes mit ihr mich zu unterhalten haben ſollte. Von fieberhafter Unruhe beherrſcht, verſuchte ich die ganze Nacht über mich im ſchwäbiſchen Dialekte zu üben, was aber, zu meiner größten Erheiterung, wiederum nicht gelingen wollte. Geſpannt ſah ich am Frühmorgen dem Augenblick entgegen, als der Gendarm zu mir in das Zimmer trat, und, unwiſſend wem die Päſſe gehörten, drei derſelben mir zur gefälligen Auswahl übergab. Mit lachendem Herzen ergriff ich den meinigen, und entließ den zuvor ſo gefürchteten Mann in freundlichſter Weiſe. Auf dem Dampfſchiff angelangt, erkannte ich mit wahrhaftem Behagen, daß ich mit ſeiner Beſteigung mich bereits auf ſchweizeriſchem Boden befände; ein wundervoller Frühlingsmorgen ließ mich auf dem breiten See in die vor mir ſich ausbreitende Alpenlandſchaft ausblicken; als ich in Rorſchach das eidgenöſſiſche Land betrat, benutzte ich den erſten Augenblick zu wenigen Zeilen nach heimwärts, womit ich meine glückliche Ankunft in der Schweiz, ſomit die Befreiung aus jeder Gefahr meldete. Die Fahrt im Poſtwagen, durch das freundliche St. Gallner-Ländchen nach Zürich, erheiterte mich ungemein: als ich am letzten Mai, abends gegen 6 Uhr, von Oberſtraß hinab nach Zürich einfuhr, und zum erſtenmal in glänzender Sonnenbeleuchtung die den See begrenzenden Glarner Alpen leuchten ſah, beſchloß ich ſofort, ohne dies deutlich im Bewußtſein zu faſſen, allem auszuweichen, was mir hier eine Niederlaſſung verwehren könnte.

Den Vorſchlag meiner Freunde, über die Schweiz nach Paris zu reiſen, hatte ich beſonders aus dem Grunde angenommen, weil ich in Zürich einen alten Bekannten anzutreffen wußte, durch deſſen Hilfe ich mir einen Paß nach Frankreich zu erlangen hoffen durfte, da ich es vermeiden wollte, dort als politiſcher Flüchtling anzukommen. Alexander Müller, mit dem ich in Würzburg ſeinerzeit in vielem freundſchaftlichem Verkehr geſtanden, war, wie ich erfahren, ſeit lange als Muſiklehrer in Zürich niedergelaſſen. Einer ſeiner Schüler, Wilhelm Baumgartner, hatte mich vor einigen Jahren in Dresden beſucht, und mir Grüße von meinem alten Freunde überbracht; für dieſen übergab ich jenem damals ein Exemplar der Partitur des „Tannhäuſers“, um es ihm als Andenken zuzuſtellen. Mein freundliches Benehmen war auf keinen unfruchtbaren Boden gefallen: Müller und Baumgartner, welche ich alsbald aufſuchte, machten mich ſogleich mit den beiden Staatsſchreibern Jakob Sulzer und Franz Hagenbuch, als denjenigen, welche meinem Wunſche am unmittelbarſten nachzukommen vermöchten, als ihren guten Freunden, bekannt. Ich wurde von dieſen Menſchen, zu denen ſich noch einige Vertraute geſellten, ſogleich mit ſo achtungsvoll neugieriger Teilnahme empfangen, daß ich mich in ihrer Geſellſchaft augenblicklich wohlfühlte. Die große beſcheidene Sicherheit, mit der ſie ſich, von ihrem naiv gewohnten republikaniſchen Standpunkte aus, über die Verfolgungen, die mich betroffen, äußerten, verſetzte mich in eine ganz neue Sphäre der bürgerlichen Anſchauung des Lebens. Ich kam mir hier ſo ſicher und geborgen vor, während ich dort, durch den ſonderbaren Zuſammenhang meines Ekels vor den öffentlichen Kunſtzuſtänden mit der allgemeinen politiſchen Aufregung, ohne genaues Bewußtſein davon, in die Lage, als Verbrecher angeſehen zu werden, geraten war. Um die beiden Staatsſchreiber, von denen namentlich Sulzer eine ausgezeichnete klaſſiſche Bildung genoſſen, mir vollkommen geneigt zu machen, hatten die Freunde eine Abendzuſammenkunft veranſtaltet, in welcher man mich dahin brachte, meine Dichtung von „Siegfrieds Tod“ vorzuleſen. Ich kann beſchwören, unter Männern nie aufmerkſamere Zuhörer hierfür gefunden zu haben, als an dieſem Abend. Für jetzt verhalf mir mein Erfolg zunächſt zur Ausſtellung eines vollgültigen eidgenöſſiſchen Paſſes für den in Deutſchland ſteckbrieflich Verfolgten, mit welchem ich nun unbeſorgt, nach einem nur kurzen Aufenthalt in Zürich, meine Weiterreiſe nach Paris antrat. Nachdem mich auf dieſer Reiſe in Straßburg das weltberühmte Münſter gefeſſelt und ergriffen hatte, reiſte ich mit der damals noch beſten Fahrgelegenheit, der ſogenannten Malle-poste, nach Paris weiter. Eines ſonderbaren Phänomens entſinne ich mich hierbei: bis hierher hatte die Nachwirkung der Kanonen- und Flintenſchüſſe des Dresdener Kampfes, namentlich im halbwachen Zuſtande, immer noch fortgewährt; jetzt feſſelte mich das Summen der ſchnell rollenden Räder auf der Landſtraße, und auf der ganzen Reiſe glaubte ich in ihm, wie von tiefen Baßinſtrumenten vorgetragen, die Melodie von „Freude ſchöner Götterfunken“ aus der neunten Symphonie zu vernehmen.

Seit meinem Eintritt in die Schweiz, bis zu meiner Ankunft in Paris, hatte ſich meine, vorher zu traumartiger Dumpfheit herabgedrückte Stimmung, zu einem noch nie gefühlten, frei behaglichen Wohlgefühl erhoben. Ich kam mir wie der Vogel in der Luft vor, der nicht beſtimmt ſei, in einem Sumpfe zugrunde zu gehen. Bald nach meiner Ankunft in Paris in der erſten Woche des Juni, trat hiergegen jedoch wieder eine ſehr fühlbare Reaktion ein. Ich war von Liſzt an ſeinen ehemaligen Sekretär Belloni empfohlen; dieſer glaubte, treu den erhaltenen Weiſungen, mich alsbald mit einem Auteur Guſtave Vaez, den ich jedoch nicht perſönlich kennen lernte, wegen eines für Paris zu komponierenden Operntextes in Verbindung ſetzen zu müſſen. Davon hörte ich nun nicht gern, und fand genügenden Grund zur Abwehr der hierauf zielenden Unterhaltungen in den Mitteilungen, die man ſich gegenwärtig über den Stand der damals in Paris wütenden Cholera machte. Ich war, um in Bellonis Nähe zu ſein, in der rue Notre-Dame de Lorette abgeſtiegen; dort kamen faſt ſtündlich, von dumpfem Trommelſchlag angekündigt, Leichenkondukte der Nationalgarde vorbei. Bei drückender Hitze war mir der Genuß des Waſſers ſtreng verboten, und überhaupt Vorſicht in jedem Bezug der Diät auf das ſtrengſte anempfohlen. Drückte bereits dieſes die Stimmung in unbehaglichſter Weiſe herab, ſo machte außerdem die ganze damalige äußere Phyſiognomie von Paris auf mich den niederſchlagendſten Eindruck. Noch las man die Deviſe: „Liberté, égalité, fraternité“ an allen öffentlichen Gebäuden und ſonſtigen Etabliſſements; dagegen erſchreckte mich der Anblick der erſten garçons caissiers der Bank, welche, mit ihren langen Geldſäcken über die Schulter und dem großen Portefeuille in der Hand, mir nie ſo häufig begegneten, als gerade damals, wo, im ſiegreichen Kampf gegen die zuvor ſo gefürchtete Propaganda des Sozialismus, die alte Kapital-Herrſchaft mit faſt verhöhnendem Pomp das öffentliche Vertrauen wieder zu gewinnen ſich anließ. Wie mechaniſch hatte ich einen Beſuch in dem Muſikladen Schleſingers, für welchen jetzt ein noch bei weitem dezidierterer Jude, Herr Brandus, mit ſchmutzigſter Perſönlichkeit als Nachfolger eingetreten war, gemacht. Nur der alte Kommis, Mr. Henri, bewillkommnete mich freundlich, und nachdem ich mit ihm eine Zeitlang in dem anſcheinend menſchenleeren Magazin mich freundlich und laut unterhalten hatte, frug er mich endlich mit einiger Verlegenheit, ob ich denn meinen Lehrer („votre maitre“) Meyerbeer, noch nicht begrüßt habe. „Iſt Herr Meyerbeer hier?“ frug ich. „Gewiß“, war die noch verlegenere Antwort, „ganz in der Nähe, dort hinter dem Bureau.“ Da ich auf dasſelbe zuſchritt, kam wirklich mit allergrößeſter Verlegenheit Meyerbeer von dort, wo er ſich über zehn Minuten, nachdem er meine Stimme vernommen, ſtill verborgen gehalten hatte, hervor, ſich lächelnd mit einer dringenden Korrektur entſchuldigend. Ich hatte an dieſer Erſcheinung und dieſem ſonderbaren Wiederſehen genug; mir kam ſo vieles und mancherlei im Betreff dieſes Mannes mir bedenklich Widerfahrene, namentlich die Bedeutung ſeines letzten Benehmens in Berlin gegen mich, in Erinnerung; da ich nun aber jetzt gar nichts mehr mit ihm zu tun hatte, begrüßte ich ihn mit einer gewiſſen heitern Freiheit, welche mir von dem Bedauern eingegeben ward, das ich über die von ihm geäußerte Verlegenheit, bei der Kenntnisnahme meiner Ankunft in Paris, empfand. Er nahm an, ich würde jetzt neuerdings verſuchen, in Paris mein Glück zu machen, und ſchien ſehr verwundert, als ich ihm im Gegenteil verſicherte, daß mich der Gedanke, hier etwas zu ſuchen zu haben, anekele: „Aber Liſzt hat doch ein brillantes Feuilleton über Sie im Journal des Débats veröffentlicht.“ „Ah ſo“, ſagte ich, „ja, daran hatte ich gar nicht gedacht, daß die enthuſiaſtiſche Ergebenheit eines Freundes ſogleich als gemeinſame Spekulation aufgefaßt werden müßte.“ „Der Artikel hat auch viel Aufſehen gemacht. Es iſt doch undenklich, daß Sie hieraus keinen Vorteil zu ziehen ſuchen ſollten.“ Dieſe widerliche Vermengung reizte mich zu einiger Heftigkeit, mit welcher ich Meyerbeer nun beteuerte, daß ich namentlich bei dem Laufe der Dinge, welchen jetzt die Welt unter der Herrſchaft der Reaktion zu nehmen ſchien, an alles Mögliche, nur nicht an öffentliche Kunſtproduktion dächte. „Aber was verhoffen Sie ſich denn von der Revolution?“ erwiderte er, „wollen Sie Partituren für die Barrikaden ſchreiben?“ worauf ich ihm verſicherte, daß ich ja überhaupt an Partiturſchreiben gar nicht dächte. Wir ſchieden, offenbar ohne es zu einem gegenſeitigen Verſtändnis gebracht zu haben. Noch begegnete ich Moritz Schleſinger auf der Straße, der mich, ebenfalls unter dem Eindrucke des glänzenden Liſztſchen Feuilletons, als eine ihm ſehr begreiflich dünkende Erſcheinung anhielt. Auch er glaubte, ich müßte es durchaus auf etwas in Paris abgeſehen haben, und fand, daß ich dafür jetzt ſehr gute Chancen hätte. „Wollen Sie mein Geſchäft machen?“ frug ich ihn, „Geld habe ich nicht. Glauben Sie aber, daß die Aufführung der Oper eines Unbekannten etwas andres als eine „affaire d'argent“ ſein könne?“ „Da haben Sie recht“, ſagte Moritz, und ließ mich augenblicklich ſtehen. Von dieſen widerlichen Berührungen mit der, jetzt von voller Peſt behafteten Hauptſtadt der Welt, wandte ich mich zu dem Schickſal meiner Dresdener Genoſſen zurück, von denen einige der mir nächſt Stehenden ebenfalls in Paris angelangt waren. Bei dem Maler meiner Dekorationen zu „Tannhäuſer“, Desplèchin, traf ich den, ſoeben gleich mir hierher verſprengten, Semper. Die Freude dieſes Wiederſehens war nicht gering, trotzdem wir beide nicht umhin konnten, das Groteske unſerer Lage zu belächeln. Semper hatte ſich, nachdem die berühmte Barrikade, welche er als Architekt fortwährend unter Inſpektion gehalten hatte, umgangen worden war (denn daß ſie eingenommen worden wäre, hielt er für unmöglich), von dem übrigen Kampfe zurückgezogen. Dennoch glaubte er ſich ſoweit der Denunziation bloßgeſtellt zu haben, daß er bei Ankündigung des Belagerungszuſtandes durch die Dresden okkupierenden Preußen, ſich dort nicht mehr für ſicher hielt. Er ſchätzte ſich glücklich, als holſteiniſcher Landesangehöriger nicht von den deutſchen Regierungen, ſondern vom däniſchen Gouvernement in betreff eines Paſſes abhängig geweſen zu ſein, welcher ihm zur ungeſtörten Flucht nach Paris verholfen hatte. Als ich ihn aufrichtig und herzlich über dieſe Wendung der Dinge, welche ihn aus einer ſoeben begonnenen großen Berufstätigkeit, der Vollendung des Baues des Dresdener Muſeums, herausgeriſſen habe, beklagte, wollte er hierauf nicht viel geben, und meinte, er habe Ärger genug damit gehabt. Trotz unſrer gedrückten Lage, verbrachte ich mit Semper die einzigen heitren Stunden dieſes Pariſer Aufenthaltes. Bald fand ſich auch noch der junge Heine, mein ehemaliger „Lohengrin“-Dekorationsaſpirant, ebenfalls als Flüchtling dazu. Ihm war für ſein Fortkommen nicht bange, da ihn ſein Lehrer Desplèchin gern in Beſchäftigung zu nehmen ſich erbot. Nur ich erkannte mich gänzlich zwecklos nach Paris verſchlagen, und ſehnte mich auf das heftigſte aus deſſen Choleraatmoſphäre hinweg. Hierzu erbot mir Belloni eine Gelegenheit, welche ich ſogleich freudig ergriff: er lud mich ein, ihm und ſeiner Familie nach einem Landaufenthalte bei La Ferté sous Jouarre zu folgen, wo ich, in reiner Luft und vollkommener Stille, mich erholen, und die Wendung der Dinge für mich abwarten könnte. Dort hinaus, nach Rueil, ging nun nach acht Tagen, welche ich in Paris verbracht, die kleine Reiſe, und bei einem marchand de vin Monſieur Raphael, in unmittelbarer Nachbarſchaft des Maire's des Dorfes, bei welchem die Familie Belloni ihren Aufenthalt nahm, fand ich für jetzt mein dürftiges Unterkommen in einer Stube mit Alkoven, in welcher ich nun meinem weiteren Schickſale entgegenſah. Während eine Zeitlang alle Nachrichten aus Deutſchland ausblieben, ſuchte ich ſo gut wie möglich mit Lektüre mich zu zerſtreuen, und nachdem ich mit Proudhons Schriften, namentlich mit ſeinem „De la

Propriété", mich in der Weiſe beſchäftigt hatte, daß ich für meine Lage ſonderbar ausſchweifende Tröſtungen daraus gewann, unterhielt mich längere Zeit die zerſtreuend anziehende „Histoire des Girondins" von Lamartine. Eines Tages brachte mir Belloni die Nachricht von dem verunglückten Emeute-Verſuch der Republikaner unter Ledru-Rollins Führung, welcher ſoeben, am 13. Juni, in Paris gegen das bereits in voller Reaktion ſegelnde proviſoriſche Gouvernement unternommen worden war. So viel Entrüſtung dieſe Nachricht bei meinem Verſorger und dem Maire des Ortes, ſeinem Verwandten, an deſſen Tiſch wir täglich unſere beſcheidene Mahlzeit einnahmen, hervorbrachte, ſo machte ſie im ganzen doch weniger Eindruck auf mich, da mein Augenmerk immer noch in ſehr aufgeregter Stimmung auf die deutſchen Vorgänge am Rheine, namentlich in dem, einer proviſoriſchen Regierung verfallenen Großherzogtum Baden, gerichtet war. Als nun aber auch von dort die Nachrichten von der durch die Preußen herbeigeführten Niederlage der, anfangs nicht hoffnungslos erſcheinenden Bewegung eintrafen, wurde mir ſonderbar wehe zumute; die Nüchternheit, mit welcher ich auf meine perſönliche Lage zu blicken genötigt war, übermannte mich; das, bisher meine Aufregung rechtfertigende, Ungemeine derſelben verlor ſich immer mehr in die gemeine Nötigung der praktiſchen Sorgen. Zu meiner vollſtändigſten Ernüchterung hätten die endlich eintreffenden Mitteilungen von ſeiten meiner weimaraniſchen Freunde, ſowie von meiner Frau, führen ſollen. Ich erfuhr von den erſteren eine ziemlich trockene Beurteilung meines Verhaltens in der letzten Vergangenheit; man fand, daß vorläufig nichts für mich zu tun ſei, namentlich nicht in Dresden, oder etwa bei dem großherzoglichen Hofe, da man an „eingeſchlagene Türen füglich nicht gut anklopfen könnte": „On ne frappe pas à des portes enfoncées" — (Fürſtin v. Wittgenſtein an Belloni). Ich wußte nicht, was ich hierzu ſagen ſollte, da es mir keineswegs eingefallen war, durch eine Vermittelung nach jenen Seiten hin etwas für mich zu erwarten, und nahm es dagegen mit unbefangener Genugtuung auf, daß man für das nächſte mir einige Hilfsmittel zukommen ließ. Mit dieſen beſchloß ich, mich nach Zürich aufzumachen, um dort bei Alexander Müller, in deſſen Wohnung ich genügenden Raum bemerkt hatte, ein vorläufiges Unterkommen zu ſuchen. Am traurigſten war mir ein Brief meiner Frau, welche längere Zeit gar nichts von ſich hören gelaſſen hatte. Sie kündigte mir an, unmöglich an eine Wiedervereinigung mit mir denken zu können; denn nachdem ich ſo gewiſſenlos eine Anſtellung, und überhaupt ein Verhältnis, wie ſie nie wieder ſich mir bieten würden, verſcherzt und zertrümmert hätte, wäre einer Frau wohl ſchwerlich zuzumuten, an meinen etwaigen Unternehmungen für eine zukünftige Verſorgung teilzunehmen. Ich fühlte mich zunächſt zu einer gerechten Würdigung der üblen Lage meiner Frau geſtimmt; indem ich ſie vollkommen hilflos meinerſeits laſſen mußte, konnte ich ſie zunächſt nur auf den möglichen Erlös aus dem Verkauf unſres Dresdener Mobiliars, ſowie auf die Teilnahme meiner Leipziger Verwandten anweiſen. Die Vorſtellung von dem Bedrückenden dieſer Lage hatte bisher nur dadurch mir erleichtert werden können, daß ich ſie als einigermaßen an der mich beherrſchenden Aufregung teilnehmend gedacht hatte, wofür ich während jenen außerordentlichen Vorgängen ſelbſt mancherlei Anzeigen wahrgenommen zu haben glaubte. Dies ſtellte ſie nun aber vollſtändig in Abrede, wollte in mir durchaus nur das erſehen, was die öffentliche Meinung daheim allgemein ſah, welche ſie einzig darin milderte, daß ſie meinen unerhörten Leichtſinn als Entſchuldigung dafür annahm. Nachdem ich nun Liſzt herzlich empfohlen hatte, zunächſt nach Kräften für meine Frau einige Sorge zu tragen, gelangte ich nun aber bald zu einiger Beruhigung über dies im ganzen ſo unerwartete Benehmen meiner Frau. Ihrer Erklärung, mir zunächſt nun nicht wieder ſchreiben zu wollen, erwiderte ich durch meine Vornahme, ſie gleichfalls durch Mitteilung über mein ſehr zweifelhaftes Schickſal nicht in neue Beunruhigung zu verſetzen. Es ging mir der Verlauf unſres langjährigen Zuſammenlebens, ſeit jenem erſten, ſo ſtürmiſchen und leidenvollen Jahre unſrer Verheiratung, an meinem prüfenden Bewußtſein vorüber. Unzweifelhaft waren die bedrängnisvollen Jugendjahre unſres erſten Pariſer Aufenthaltes wohltätig wirkſam geweſen. Die Not, in welcher ſie ſich ſo ausdauernd benahm, wie ich mich arbeitſam gegen ſie wehrte, hatte die Seele unſrer Gemeinſamkeit wie in eiſernen Banden gefeſſelt. Einen ſchönen Lohn für das Ausgeſtandene fand dann Minna in meinem Dresdener Erfolge, und namentlich der dortigen, ſo beneideten Anſtellung. Als Frau Kapellmeiſterin war ſie offenbar auf der Höhe aller ihrer Erwartungen vom Leben angelangt, und was mir endlich meine Wirkſamkeit als Dresdener Kapellmeiſter verbitterte, empfand ſie nur als eine Bedrohung jenes ihres Wohlbehagens. Bereits mit der Richtung, welche ich mit dem „Tannhäuſer" einſchlug, und durch welche ſie meine Erfolge auf den Theatern ſo bedenklich bedroht ſah, ſchwand ihr eigentlich der Mut und das Vertrauen auf unſre Zukunft. Je mehr ich endlich, teils in meinen Konzeptionen, für welche ich mich immer unmitteilſamer gegen ſie verhielt, endlich aber gar in meinem Verhalten zu dem Theater und ſeinem Chef, immer mehr aus dem ihr einzig erſprießlich dünkenden Geleiſe mich entfernte, verlor ſie nun gar jenen Zuſammenhang mit mir, in welchem ſie in früheren Jahren, wie ſie aus den Erfolgen nachweiſen zu dürfen glaubte, mit mir geſtanden zu haben vermeinte. Mein Benehmen in der Dresdener Kataſtrophe ſah ſie als Folge dieſer Abirrungen vom richtigen Wege an, und erkannte darin nur den Einfluß gewiſſenloſer Menſchen auf mich, namentlich des unglücklichen Röckel, welche meiner Eitelkeit geſchmeichelt und mit ſich mich in das Verderben gezogen hätten. Tiefer als dieſer, doch immer nur noch die äußeren Lebensverhältniſſe betreffende Zwieſpalt, hatte aber von jeher, ſeit unſrer Wiedervereinigung, die innere Unübereinſtimmung zwiſchen uns ſich meines Bewußtſeins bemächtigt. Von je war es zwiſchen uns zu Auftritten von der allerleidenſchaftlichſten Heftigkeit gekommen: nie hatten dieſe Auftritte ſich durch eine Verſöhnung, oder gar ein Bekenntnis ihres Unrechtes, ausgeglichen; ſowohl das Bedürfnis ſchneller Wiederherſtellung des häuslichen Friedens, als auch die nach jedem Exzeß der Aufregung ſogleich mir nahetretende Erkenntnis, daß bei der großen Ungleichheit der Charakteranlagen, und namentlich des Bildungsſtandes, es an mir ſei, durch das richtige Benehmen ſolchen Auftritten vorzubeugen, hatten mich ſtets vermocht, alle Schuld der vorgefallenen Ereiferungen auf mich zu nehmen, und Minna durch Bekenntnis meiner Reue darüber, zu beſänftigen. Leider mußte ich endlich gewahren, daß ich dadurch mich aller Macht über ihr Gemüt, namentlich über ihren Charakter begeben hatte; denn trat nun der Fall ein, in welchem ich ganz unmöglich zu dem gleichen Verſöhnungsmittel greifen konnte, weil es der ganzen Konſequenz meiner Anſchauung und meiner Handlungsweiſe galt, ſo traf ich nun auf ein durch meine frühere Nachgiebigkeit in dem Grade verhärtetes weibliches Gemüt, daß nie und unter keinen Umſtänden ein je gegen mich begangenes Unrecht nur als möglich eingeräumt wurde. Genug, was zu dem Verfall meiner Dresdener Lage, meiner großen Rückſichtsloſigkeit gegen meine dortige Stellung, unbeachtet nicht wenig beigetragen hatte, war der nicht mindere Verfall meines ehelichen Lebens, in welchem ich nicht nur keinen Halt, keine Tröſtung und Stärkung fand, ſondern ſogar auf den unbewußten Mitverſchworenen der mich bedrückenden feindſeligen Verhältniſſe traf. Dieſe Einſicht ſtellte ſich jetzt, nachdem ich die erſte Erſchütterung über das offenbar liebloſe Benehmen meiner Frau überſtanden, deutlich in mir heraus. Ich entſinne mich jedoch, daß ich hierdurch nicht eigentlich von einem Schmerze erfaßt wurde, daß im Gegenteil, da ich denn nun einmal gänzlich hilflos war, die Erkenntnis, bisher mein ganzes Leben auf Sand gebaut zu haben, mit einer faſt erhabenen Beruhigung auf mich wirkte. Was dieſe ſchnell gewonnene Ruhe mir allerdings einzig ermöglichte, war aber eben das Bewußtſein dieſer vollſtändigen Verlaſſenheit, für welche ich nun in meiner gänzlichen Armut einen mich ſtärkenden Troſt fand. So ergriff ich die zuletzt aus Weimar mir gebotene Hilfe mit Eifer, um meinem zweckloſen Aufenthalte, in welchem ich nach irrig mir geſteckten Zielen ſtreben ſollte, mich zu entziehen, und einen Zufluchtsort aufzuſuchen, welcher nichts Anziehendes für mich hatte, als eben nur die gänzliche Ausſichtsloſigkeit, auf den bisher von mir betretenen Lebensbahnen es zu etwas zu bringen. Dies war eben das von aller öffentlichen Kunſt gänzlich entblößte Zürich, wo zum erſten Male mir einige einfache Menſchen begegnet waren, welche von meinen künſtleriſchen Arbeiten nichts kannten, wie es ſchien aber, an meiner nackten Perſon ein freundſchaftliches Wohlgefallen gefunden hatten. —

Ich kam im Hauſe A. Müllers an, begehrte irgendwo eine Kammer zu meinem Unterkommen, und wies ihm, als den

Reſt meines ganzen Vermögens, 20 Franken an. Zwar mußte ich bald bemerken, daß mein alter Bekannter durch mein ihm äußerlich bezeigtes Zutrauen in Verlegenheit geſetzt wurde, und darüber in Beſorgnis geriet, was mit mir anzufangen ſein ſollte. Ein in der erſten Aufwallung von ihm mir zur Verfügung geſtelltes größeres Zimmer, in welchem ein Flügel ſtand, gab ich alsbald freiwillig auf, um mich in ein bloßes Schlafzimmer zurückzuziehen. Peinlich war es mir nur, an ſeinen häuslichen Mahlzeiten teilzunehmen, nicht, weil ſie meinem Geſchmack unangenehm, ſondern meinem Verdauungswerkzeug nachteilig waren. Dagegen fand ich außer dem Hauſe meines Gaſtfreundes die entgegengeſetzte, vom lokalen Standpunkte betrachtet, ſchwelgeriſche Aufnahme. Dieſelben jüngeren Männer, welche bei meiner vorherigen Durchreiſe durch Zürich ſo teilnehmend ſich zu mir gefunden hatten, zeigten fortwährend große Neigung zu meinem Umgang. Bald trat unter ihnen Jakob Sulzer mit auffallender Bedeutung hervor. Dieſer blieb noch längere Jahre in dem Fall, wegen unzureichenden Alters nicht zum Mitglied der Züricher Regierung berufen werden zu können, weil hierzu das dreißigſte Jahr nötig war. Trotz ſeiner Jugendlichkeit, übte er jedoch auf alle ſeine Umgebung den Einfluß der vollſten Mannesreife aus. Wenn man mich in ſpäteren Zeiten frug, ob ich in meinem Leben je dem begegnet ſei, was man, im moraliſchen Sinne, wirklichen Charakter und eigentliche Rechtſchaffenheit nennt, ſo konnte ich nach genauer Prüfung niemand anders, als dieſen jetzt neu mir gewonnenen Freund, Jakob Sulzer, nennen. Er verdankte ſeine frühe Beförderung zu einer der vorzüglichſten Anſtellungen im Kanton Zürich, nämlich als Staatsſchreiber, dem Bedürfniſſe der vor kurzem zur Regierung gelangten, von Alfred Eſcher geführten liberalen Partei, welche, da ſie die öffentlichen Ämter nicht füglich mit den hierfür geübteren Gliedern der älteren konſervativen Partei beſetzt laſſen konnte, darauf angewieſen war, ihr eifrigſtes Augenmerk auf beſonders begabte jüngere Leute zu richten. Als ein ſolcher war Sulzer vor allen in das Auge gefaßt worden. Er war ſoeben von den Univerſitäten in Bonn und Berlin zurückgekommen, um als Dozent der Philologie in ſeiner Heimat ſich zu habilitieren, als er von der neuen Regierung zu ihrem Mitgliede geworden wurde. Um dem ihm getanen Anſinnen zu entſprechen, hatte er nötig gehabt, ſich ein halbes Jahr nach Genf zu begeben, um ſich im Gebrauch der franzöſiſchen Sprache, welche er bei ſeinen ernſten philologiſchen Studien bisher vernachläſſigt hatte, notdürftig zu üben. Sein großer Scharfblick, ſein ungemeiner Fleiß, ſowie die große Selbſtändigkeit und Unbeugſamkeit ſeines, jedem Partei-Manöver unzugänglichen Charakters, verſchafften ihm in wenigen Jahren eine der wichtigſten Stellungen in der Regierung, welche er längere Zeit als Direktor der Finanzen, und namentlich als Mitglied des eidgenöſſiſchen Schulrates, zu bedeutender und ſegensreicher Wirkſamkeit benutzte. Seine ſo unerwartete Bekanntſchaft mit mir ſchien ihn in eine eigentümliche Schwankung zu verſetzen; von ſeinen philologiſchen und humanioren Studien, zu welchen er aus Neigung beſtimmt worden, war er durch die unerwartete Berufung in die Regierung in überraſchender, faſt betäubender Weiſe abgelenkt worden. Faſt ſchien es, als ob ſein Bekanntwerden mit mir ihn in Reue deswegen verſetzte. Meine Dichtung von „Siegfrieds Tod" deckte ihm, dem Kenntnisvollen, mein Studium des deutſchen Altertums auf, mit welchem auch er, jedoch mit größerer philologiſcher Genauigkeit, als mir dies möglich geworden war, ſich beſchäftigt hatte. Namentlich aber durch ſein etwas ſpäteres Bekanntwerden mit meiner Art die Muſik zu betreiben, war der ſo eigentümlich ernſte und zurückhaltende Menſch in ſo warme Teilnahme für eine ſeinem erwählten Berufe ferne liegende Sphäre verſetzt, daß er endlich, wie er deutlich bekannte, ganz beſtimmt ſich bemühen zu müſſen glaubte, gegen dieſe ſtörenden Einflüſſe ſich mit einer abſichtlichen Schroffheit zu behaupten. In dieſer erſten Zeit meines Züricher Aufenthaltes ließ er ſich jedoch mit wirklichem, liebenswürdigem Freimut in dieſer Richtung gehen. Die altehrbare offizielle Wohnung des erſten Staatsſchreibers beherbergte häufiger, als dies dem Anſehen des Staatsbeamten des kleinen Philiſterſtaates dienlich ſein konnte, gaſtliche Zuſammenkünfte einer Geſellſchaft, wie ſie nur um mich als Mittelpunkt ſich bilden konnte. Beſonders dem Muſiker Baumgartner ſchienen bei ſolchen Gelegenheiten die Produkte von Sulzers Weinbergen in Winterthur, welche dieſer mit vieler Liberalität ſpendete, von großer Anziehungskraft. Wenn auch ich, in meiner damaligen verzweiflungsvollen heiteren Losgebundenheit, in den äußerſten Konſequenzen meiner jetzt ſich bildenden Kunſt- und Lebenstheorien mich bis zu dithyrambiſchen Ergüſſen hatte hinreißen laſſen, wurde oft von meinen Zuhörern in einer Laune erwidert, welche ich nicht unrichtig häufiger dem genoſſenen Weine als der Einwirkung meiner Begeiſterung zuſchreiben mußte. Als einſt der Profeſſor Ettmüller, der Germaniſt und Edda-Gelehrte, nachdem er auf Sulzers Einladung einer Vorleſung meines „Siegfried“ beigewohnt hatte, in ſchwerfällig begeiſtertem Zuſtand auf den Heimweg geleitet worden war, brach unter den zurückbleibenden Genoſſen ein ſonderbarer Übermut aus: ich geriet auf den Gedanken, dem Herrn Staatsſchreiber die ſchweren Türen ſeiner Wohnung aus den Angeln zu heben; als der Staatsſchreiber Hagenbuch die große Anſtrengung, die mir dies koſtete, gewahrte, ſtellte er mir ſeine außerordentliche Körperkraft hilfreich zu Gebote, und mit ziemlicher Leichtigkeit wurden nun gemeinſchaftlich wirklich ſämtliche Türen ausgehoben und zur Seite geſtellt, worüber Sulzer keine Miene anders, als zu freundlich wohlwollendem Lächeln verzog. Nur des andren Tages bekannte er uns, auf unſre Erkundigung danach, daß ihn das mühſame Wiedereinheben der Türen, welches er mit ſeiner geringen Kraft allein hatte bewerkſtelligen müſſen, die ganze Nacht bis zum Morgen beſchäftigt habe, da es ihm natürlich daran gelegen geweſen, dem ſehr früh erſcheinenden Weibel die wilden Vorgänge der Nacht geheimzuhalten.

Die eigentümliche Vogelfreiheit, in welcher ich mich damals befand, wirkte mit zunehmender Aufregung auf mich. Oft bangte mir ſelbſt vor der übermäßigen Exaltation meines ganzen Weſens, in welcher ich ſtets und gegen jeden aufgelegt war, in den ſeltſamſten Paradoxen mich zu ergehen. Alsbald nach meiner Ankunſt in Zürich machte ich mich darüber, meine Anſichten über das Weſen der Dinge, wie ſie unter dem Drange meiner künſtleriſchen Lebenserfahrungen und dem Einfluſſe der politiſchen Aufregung der Zeit ſich gebildet hatten, aufzuzeichnen. Da mir überhaupt jetzt nichts übrigzubleiben ſchien, als mit der ſchriftſtelleriſchen Feder, ſo gut es ging, mir etwas zu verdienen zu ſuchen, war ich auf den Gedanken gekommen, für ein großes franzöſiſches Journal, etwa den damals noch beſtehenden „National" eine Reihe von Artikeln zu liefern, in welchen ich mich, in meinem revolutionären Sinne, über die moderne Kunſt und ihr Verhalten zur Geſellſchaft ausſprechen wollte. Sechs dieſer zuſammenhängenden Aufſätze ſandte ich meinem älteren Bekannten Albert Franck, dem Bruder jenes bedeutenderen Hermann Franck, welcher in Paris die früher durch meinen Schwager Avenarius geleitete deutſch-franzöſiſche Buchhandlung als Eigentümer übernommen hatte, mit dem Wunſche zu, für ihre Überſetzung in das Franzöſiſche, und geeignete Veröffentlichung ſorgen zu wollen. Ich erhielt dieſe Artikel mit der bald als ſehr richtig befundenen Bemerkung, daß ſowohl ihr Verſtändnis, wie ſelbſt nur ihre Beachtung ſeitens des Pariſer Publikums, namentlich in dieſer Zeit, durchaus unmöglich erſchien, zurückgeſchickt. Ich verſah das Manuſkript nur mit der Überſchrift „Kunſt und Revolution", und ſandte es an den Buchhändler Otto Wigand nach Leipzig, welcher auch wirklich ſeine Herausgabe als Broſchüre übernahm, und mir fünf Louisdor als Honorar dafür überſandte. Dieſer außerordentliche Erfolg beſtimmte mich, an eine weitere Ausbeutung meiner ſchriftſtelleriſchen Anlage zu denken. Ich ſuchte unter meinen Papieren die Abhandlung hervor, welche ich im vergangenen Jahre, als Ausbeute meiner hiſtoriſchen Studien über die Nibelungen-Sage, für mich aufgezeichnet hatte, gab ihr den Titel: „Die Wibelungen, Weltgeſchichte aus der Sage", und verſuchte damit mein Glück ſofort wieder bei Wigand. Der aufregende Titel von „Kunſt und Revolution", ſowie das ungeheure Aufſehen, welches mein Charakter als zum politiſchen Flüchtling gewordenen königlichen Kapellmeiſter machte, hatten den radikalgeſinnten Verleger mit der Hoffnung auf ergiebigen Skandal aus der Veröffentlichung meiner Schriften erfüllt. Wirklich erfuhr ich ſehr bald, daß er einen zweiten Druck von „Kunſt und Revolution", ohne mir jedoch als von einer zweiten Auflage davon Notiz zu geben, in kürzeſter Zeit hatte vornehmen laſſen. Auch mein neues Manuſkript nahm er mir daher, gegen fünf Louisdor Honorar, ab. Dies war zum erſten Male, daß ich von der Veröffentlichung meiner Arbeiten einen Gewinn zog, und wirklich glaubte ich, nun auf dem rechten Punkte angelangt zu ſein, um meinem Schickſale in aktiver

Weiſe beizukommen. Ich ging mit mir zu Rate darüber, nächſten Winter öffentliche Vorleſungen über ähnliche Gegenſtände in Zürich zu halten, und überhaupt in dieſer freien gelegentlichen Weiſe mich in der Lage zu erhalten, ohne Anſtellung, und namentlich ohne Muſik, mir eine, wenn auch dürftig lohnende, Wirkſamkeit für die nächſte Zeit einzurichten.

Es ſchien mir nötig, daß ich auf ſolche Auskunftsmittel verfiel, da andrerſeits die Welt ſich ganz wieder in der Weiſe einrichtete, daß ich ohne etwas Geldverdienſt, nicht gewußt hätte, wie ich in ihr beſtehen ſollte. Kurz nach meiner Ankunft in Zürich hatte ich die Reſte der auf Schweizer Gebiete verſprengten badiſchen Armee, mit den ſie begleitenden flüchtigen Freiſcharen, anlangen ſehen, was mir einen jammervollen und unheimlichen Eindruck machte. Die Nachricht von der Übergabe bei Világos durch Görgey lähmte die letzten Hoffnungen für die Behauptung der bis dahin immer noch unentſchiedenen Stellung des großen europäiſchen Freiheitskampfes. Erſt jetzt wendete ich, jedoch mit großer und banger Erſchütterung, meinen Blick von den äußeren Weltbegebenheiten auf mein Inneres zurück. In dem Café litéraire, wo ich täglich nach meiner beſchwerlichen Mahlzeit unter einem Domino und Jaß ſpielenden und qualmenden Männerflor meinen Kaffee zu nehmen pflegte, betrachtete ich träumeriſch die ordinären Wandtapeten, welche antike Gegenden darſtellten, und mir in wunderlicher Weiſe den in früher Jugend von einem Genelliſchen Aquarell, die Erziehung des Bacchus unter den Muſen darſtellend, im Hauſe meines Schwagers Brockhaus empfangenen Eindruck zurückriefen. Ich konzipierte da die Ideen zu meinem „Kunſtwerk der Zukunft", und wunderbar bedeutungsvoll war es mir, daß ich aus einer ſolcher Träumereien einmal durch die Anzeige des Aufenthaltes der Schröder-Devrient in Zürich geweckt wurde. Haſtig machte ich mich auf, um ſie im nahe gegenüber liegenden Gaſthofe „Zum Schwerte" aufzuſuchen, erfuhr aber zu meinem faſt heftigen Schrecken, daß ſie ſoeben mit dem Dampfſchiff bereits wieder abgereiſt ſei. Ich habe ſie nun nie wieder geſehen, ſondern hatte nur nach längeren Jahren durch meine Frau, welche ſpäter in Dresden wieder in näheren Umgang mit ihr gelangte, ihren ſchmerzlichen Tod zu erfahren. —

Nachdem ich ſo zwei merkwürdige Monate des Sommers in dieſer wilden, ſonderbar losgelöſten Lage verbracht, erhielt ich auch wieder tröſtliche Lebenszeichen von der in Dresden zurückgebliebenen Minna. Obgleich dieſe ſich ſo ſchroff und verletzend von mir abgeſondert hatte, brachte ich es doch nicht über mich, von ihr mich als völlig losgebunden anzuſehen. Ich erkundigte mich bei einer ihrer Verwandten durch einen Brief, von dem ich anzunehmen hatte, daß er ihr zugeſendet würde, teilnehmend nach ihrem Schickſal, für welches ich andrerſeits durch wiederholte Anempfehlung an Liſzt, ſoweit es mir eben einzig möglich war, geſorgt hatte. Hierauf bekam ich nun eine direkte Antwort, welche mir, neben den Beweiſen der Rüſtigkeit der tätigen Frau gegenüber ihrer ſchwierigen Lage, zugleich Zeugnis für den ernſtlichen Wunſch, ſich wieder mit mir zu vereinigen, gab. Sie ſprach zwar ihren großen Unglauben an alle die Ausſichten, die ich mir für ein Aufkommen in Zürich ſelbſt eröffnet hatte, faſt verachtungsvoll aus, meinte aber doch, ſie müſſe, da ſie nun einmal meine Frau ſei, es nochmals wagen, und hielt dabei die Annahme feſt, ich werde ihr Zürich nur als vorübergehenden Zufluchtsort anbieten, und dagegen in Paris meine Geſchäfte als Opernkomponiſt ernſtlich zu betreiben ſuchen. So kündigte ſie mir an, einen beſtimmten Tag des Septembers dieſes Jahres mit dem Hündchen Peps, dem Papagei Papo, und ihrer vorgeblichen Schweſter Nathalie, in Rorſchach auf Schweizer Boden ankommen zu wollen. Nachdem ich zu ihrem Empfang und unſrer gemeinſchaftlichen Beherbergung eine Stube und Kammer gemietet, machte ich mich nun von Rapperswyl zu einer Fußreiſe, durch das berühmte freundliche Toggenburg und Appenzell, nach St. Gallen und Rorſchach auf, und fühlte mich doch ſehr gerührt, als ich die ſonderbare Familie, welche zur Hälfte aus Haustieren beſtand, im Hafen von Rorſchach anlanden ſah. Beſonders freundlich, ich muß dies offen geſtehen, wirkten das Hündchen und der Vogel auf mich. Meine Frau erkältete meine Empfindung jedoch ſogleich beim Wiederſehen durch die Drohung, jeden Augenblick zur Rückkehr nach Dresden bereit zu ſein, wo ihr von vielen befreundeten Seiten, für den Fall eines ungeeigneten Benehmens meinerſeits, Schutz und Zuflucht zugeſichert ſei. Mir genügte dagegen ein Blick auf die in kurzer Zeit offenbar ſehr gealterte Frau, um mich zu dem nötigen Mitleiden zu ſtimmen, welches alsbald meine Bitterkeit verſchlang. Ich ſuchte ihr vor allem Mut zu machen, und das gegenwärtige Mißgeſchick nur als vorübergehend darzuſtellen. Dies gelang nun im Anfang ſchwer; ſchon die kleinliche Außenſeite der Stadt Zürich beſchämte ſie in der Erinnerung an das ſtattlichere Dresden. Auf die Freunde, mit denen ich ſie bekanntmachte, gab ſie gar nichts. Den Staatsſchreiber Sulzer hielt ſie für einen einfachen Stadtſchreiber, „der doch in Deutſchland gar nichts zu bedeuten habe“. Völlig empört war ſie über die Frau meines bisherigen Gaſtfreundes, A. Müller, als dieſe auf ihre Klagen über die elende Lage, in welche ich mich gebracht, ihr entgegenhielt, das ſei ja eben meine Größe, daß ich ſie nicht geſcheut habe. Wiederum aber ſchmeichelte ſie mir durch die Ankündigung der Ankunft einiger Effekten meines Dresdener Hausſtandes, von welchen ſie annahm, daß ſie für eine zukünftige Niederlaſſung unentbehrlich ſeien. Dieſe beſtanden aus meinem gut gemeinten, aber ſchlechten Breitkopf- und Härtelſchen Flügel, und dem in gotiſchem Rahmen eingefaßten Titelblatte der Nibelungen von Cornelius, das ich in Dresden über meinem Schreibtiſch aufgehängt hatte. Auf dieſe Grundlage einer häuslichen Niederlaſſung hin beſchloſſen wir, uns nun in einer kleinen Wohnung, in den ſogenannten „hinteren Eſcherhäuſern“ am Zeltwege, einzurichten. Aus dem mit großem Geſchick von ihr vollbrachten, an ſich ſehr ſchwierigen und mannigfach angefochtenen Erlös unſres Dresdener Mobiliars, waren ihr bei ihrer Ankunft nur etwa 100 Taler für unſre Niederlaſſung übriggeblieben. Meine kleine, aber ſorgfältig ausgewählte Bücherſammlung, glaubte ſie mir vortrefflich bewahrt zu haben, indem ſie ſie, auf deſſen dringendes Anerbieten hierfür, dem Bruder meines Schwagers, dem Buchhändler und ſächſiſchen Abgeordneten Heinrich Brockhaus, übergeben hatte. Sehr beſtürzt war ſie dagegen, als ſie ſpäterhin, da ſie nun die Zuſendung der Bücher von dem vorſorgenden Verwandten ſich erbat, von dieſem erfuhr, daß er ſie für eine Schuld von 500 Talern, welche ich in der Zeit meiner Dresdener Bedrängnis gegen ihn eingegangen war, bis zur Wiedererſtattung dieſer Summe in Beſchlag genommen zu haben vermeinte. Da ich im Verlaufe vieler Jahre nie dazu gelangte, dieſe

Schuld bar wieder erſtatten zu können, blieb auch dieſe, für meine ganz beſondren Bedürfniſſe geordnete Bücherſammlung für immer mir verloren. Namentlich mit Hilfe des, von meiner Frau ſeines mißverſtandenen Titels wegen anfänglich ſo geringgeſchätzten, Staatsſchreibers Sulzer, welcher, bei ſeinem im übrigen keineswegs reichen Vermögenszuſtande, es ganz natürlich fand, in beſcheidenſter Weiſe mir über die Schwierigkeiten meiner Lage hinwegzuhelfen, gelang es aber doch die kleine Wohnung bald ſo gemütlich herzurichten, daß es meinen einfach gewöhnten Züricher Freunden bei ihrem Beſuche ganz behaglich darin erſchien. Das unverkennbare Talent meiner Frau zeigte ſich hier wieder in vollem Glanze; namentlich entſinne ich mich der ingeniöſen Herrichtung eines Ripptiſches durch Benützung der Kiſte, in welcher meine Muſikalien und Manuſkripte durch Minnas Fürſorge nach Zürich gelangt waren.

Endlich handelte es ſich aber doch darum, wie ich nun Mittel zu unſrer Ernährung herbeiſchaffen ſollte. Der Gedanke an, von mir zu haltende, öffentliche Vorleſungen empörte den Stolz meiner Frau im höchſten Grade. Sie kannte nur eines, das Feſthalten des von Liſzt angeregten Planes: Kompoſition einer Oper für Paris; ſchon um ſie zu beruhigen, und da ich wirklich nichts Ergiebiges in der Nähe erſehen konnte, ſetzte ich mich auch wirklich hierüber in erneute Korreſpondenz mit meinem großen Freunde und ſeinem Sekretär Belloni in Paris. Immerhin mußte etwas Nächſtes geſchehen; ich nahm die Einladung der Züricher Muſikgeſellſchaft, in ihren Konzerten ein klaſſiſches Orcheſterwerk zu dirigieren, an, und ſtudierte dem dürftigen Orcheſter derſelben die A-Dur-Symphonie Beethovens ein, womit ich allerdings eine nachhaltige Wirkung auf das Auditorium machte, mir auch ganze 5 Napoléons erwarb, meine Frau doch aber ſehr traurig ſtimmte, weil ſie der ſo bedeutenden Kunſtmittel und rühmlicheren Umgebung gedachte, welche kurz zuvor in Dresden bei der gleichen Bemühung noch mitgeholfen und gelohnt hatten. Ihr ſteter Zuruf blieb unter allen Umſtänden, und ohngeachtet aller künſtleriſchen Skrupel, mich auf die glanzvollere Pariſer Karriere zu werfen. Während es immer noch uns beiden unerklärlich bleiben mußte, woher ich denn nur die Mittel zu der Reiſe und dem nötigen Aufenthalte hierfür in Paris nehmen ſollte, verſenkte ich mich von neuem in die mir jetzt einzig naheliegende Sphäre der kunſtphiloſophiſchen Spekulation. Unter dem härteſten Drucke der Nahrungsſorgen, und im ſtets ſiegloſen Kampfe gegen die Kälte eines ſonnenloſen Parterreſtübchens, verfaßte ich in den Wintermonaten November und Dezember dieſes Jahres meine zuſammenhängendere „Das Kunſtwerk der Zukunft“ betitelte Schrift. Minna hatte gegen dieſe Beſchäftigung nichts einzuwenden, da ich ihr doch von dem Erfolg meiner erſten Broſchüre und von der Hoffnung, dieſe größere Schrift mit geſteigertem Honorar belohnt zu ſehen, ſagen konnte.

So genoß ich einer vorübergehenden Ruhe, in welcher mich nur die innere Aufregung beherrſchte, die namentlich infolge des Bekanntwerdens mit den Hauptſchriften Ludwig Feuerbachs in mir genährt wurde. Von jeher war mir der Hang zu eigen geweſen, in die Tiefen der Philoſophie etwa ſo einzudringen, wie ich durch den myſtiſchen Einfluß der neunten Symphonie Beethovens den abliegendſten Tiefen der Muſik nachzuforſchen mich gedrängt gefühlt hatte. Die erſten Verſuche, dieſen Drang zu befriedigen, waren durchaus fehlgeſchlagen. Keiner der Leipziger Profeſſoren hatte mich in den Vorleſungen über Fundamental-Philoſophie und Logik feſtzuhalten vermocht. Ich hatte mir das Buch Schellings über den „tranſzendentalen Idealismus“, welches mir ſeinerzeit Guſtav Schleſier, ein Freund Laubes empfahl, verſchafft, zerbrach mir aber vergebens den Kopf, bei der Lektüre der erſten Seiten davon etwas zu denken, und kehrte immer wieder zu meiner neunten Symphonie zurück. In der letzten Periode meines Dresdener Aufenthaltes ſuchte ich jedoch auch dieſem älteren, nun neu erwachten Drange wieder gerecht zu werden, und knüpfte dafür an meine damals mich ſo ſehr feſſelnden, tiefer gehenden hiſtoriſchen Studien an. Ich wählte nun, zu meiner Einführung in die Philoſophie, Hegels „Philoſophie der Geſchichte“. Hier imponierte mir vieles, und es ſchien mir als müßte ich auf dieſem Wege in das Innere des Heiligtumes gelangen. Je unverſtändlicher viele im ſpekulativen Sinne reſümierenden Phraſen des ungeheuer berühmten, als Schlußſtein aller philoſophiſchen Erkenntnis mir geprieſenen gewaltigen Geiſtes, erſchienen, deſto mehr fühlte ich mich angeregt, der Sache von dem „Abſolutum“, und was damit zuſammenhing, auf den Grund zu gehen. Die Revolution kam dazwiſchen; die praktiſchen Tendenzen für eine neue Geſtaltung der Geſellſchaft führten mich ab, und, wie ich bereits erwähnt, war es ein ehemaliger Theolog, damals deutſch-katholiſcher Prediger und politiſcher Agitator mit einem Kalabreſer-Hute, namens Metzdorf, welcher mich zuerſt auf den „rechten und einzigen Philoſophen der Neuzeit“, Ludwig Feuerbach, verwies. Jetzt brachte mir mein neuer Züricher Freund, der Klavierlehrer Wilhelm Baumgartner, deſſen Buch über „Tod und Unſterblichkeit“ in das Haus. Der allerſeits anerkannte, ſehr anregende, lyriſche Stil des Verfaſſers übte auf mich, als gänzlich Fach-ungebildeten, einen großen Reiz aus. Die verfänglichen Fragen, die hier, als ob ſie zum erſtenmal aufgeworfen würden, mit anziehender Umſtändlichkeit abgehandelt waren, hatten mich ſeit meinem erſten Umgange mit Lehrs in Paris, ebenſo wie jeden phantaſievollen ernſten Menſchen, fortgeſetzt, jedoch nie andauernd beſchäftigt, und im ganzen hatte ich mich in dieſem Betreff mit den poetiſchen Andeutungen begnügt, die über dieſes bedeutende Thema hier und da bei unſren großen Dichtern vorkommen. Die Unumwundenheit, zu welcher ſich Feuerbach in den reiferen Teilen ſeines Buches endlich über dieſe tief intereſſierenden Fragen ermutigt, gefiel mir ebenſo ihrer tragiſchen, wie ſozialradikalen Tendenz wegen, ſehr. Es ſchien mir kühn und lohnend, die einzige wahre Unſterblichkeit nur der erhabenen Tat, oder dem geiſtbeſeelten Kunſtwerk zugeteilt zu wiſſen. Etwas ſchwerer gelang es bereits, mich für „Das Weſen des Chriſtentums“ von demſelben Verfaſſer bei dauerndem Intereſſe zu erhalten, da ich die Breite und unbehilfliche Ausdehnung der Darſtellung des einfachen Grundgedankens, die Religion vom rein ſubjektiven pſychologiſchen Standpunkte aus zu erklären, unter der unwillkürlichen Wirkung der Lektüre nicht unempfunden laſſen konnte. Jedoch galt mir Feuerbach nun einmal als Repräſentant der rückſichtslos radikalen Befreiung des Individuums vom Drucke hemmender, dem Autoritätsglauben angehörender Vorſtellungen, und dem Eingeweihten wird es recht wohl erklärlich dünken, welches Gefühl mich beſtimmte, als ich meine Schrift „Das Kunſtwerk der Zukunft“ mit einer Dedikation und einem Vorwort an Feuerbach einleitete. Meinen Freund Sulzer, einen wohlgeſchulten Hegelianer, verdroß es ſehr, mich in dieſer, zu dem von ihm gar nicht als Philoſoph gezählten Feuerbach angenommenen, Stellung zu ſehen. Das beſte an der Sache wäre, ſo meinte er, daß mich Feuerbach zu Gedanken angeregt habe, während dieſer ſelbſt keine beſitze. Was mich dagegen wirklich beſtimmt hatte, Feuerbach eine für mich wichtige Bedeutung beizulegen, war deſſen Schluß, mit welchem er von ſeinem urſprünglichen Meiſter Hegel abfiel: daß nämlich die beſte Philoſophie ſei, gar keine Philoſophie zu haben, womit mir das bisher abſchreckende Studium derſelben ungemein erleichtert wurde; ſowie zweitens, daß nur das wirklich ſei, was die Sinne wahrnehmen. Daß er in die äſthetiſche Wahrnehmung unſrer Sinnenwelt das, was wir Geiſt nennen, ſetzte, dies war es, was mich, neben der Erklärung von der Nichtigkeit der Philoſophie, für meine Konzeptionen eines allumfaſſenden, für die einfachſte, rein menſchliche Empfindung verſtändlichen Kunſtwerkes, dem vollendeten Drama, im Momente ſeiner, jede künſtleriſche Intention verwirklichenden Darſtellung als Kunſtwerk der Zukunft, ſo ergiebig unterſtützte; und dieſen Erfolg ſcheint mir Sulzer gemeint zu haben, als er geringſchätzend über Feuerbachs Einfluß auf mich ſich äußerte. Allerdings war es mir nach kurzer Zeit bereits unmöglich geworden, auf deſſen Schriften wieder zurückzukommen, und ich entſinne mich, daß ſein bald hierauf erſcheinendes Buch „Über das Weſen der Religion“, mich bereits der Monotonie ſeines Titels wegen derart abſchreckte, daß ich es Herwegh, der es mir aufſchlug, vor den Augen zuſammenklappte.

Für jetzt arbeitete ich mit großer Begeiſterung einen zuſammenhängenderen ſchriftſtelleriſchen Entwurf aus, und freute mich eines Tages dem in Zürich eingetroffenen Vater meines jungen Freundes Bülow, dem Novelliſten und Tieckianer Eduard von Bülow, bei einem Beſuche, den er mir in meinem Stübchen abſtattete, das Kapitel über die Dichtkunſt vorzuleſen, wobei ich jedoch zu bemerken hatte, daß ich mit meinen radikalen Anſichten über das Literatur-Drama und den, jeder Gegenwart neu zu gebärenden Shakeſpeare, eine aufrichtige Beſtürzung hervorrief. Deſto beſſer, ſo hoffte ich, würde aber der Buchhändler Wigand dieſes neue revolutionäre Buch aufnehmen, und ſeinem größeren Volumen angemeſſen zu honorieren bereit ſein. Ich forderte 20 Louisdor, und erhielt ſie auch fürs erſte zugeſagt.

Dieſe erwartete Einnahme ſollte nun mit dazu verhelfen, meinen endlich notgedrungen gefaßten Vorſatz auszuführen, noch einmal nach Paris zu gehen, um dort mein Glück als Opernkomponiſt zu verſuchen. Hiermit hatte es nun ſeine beſondre, höchſt bedenkliche Bewandtnis: mir war der Gedanke daran nicht nur höchſt verhaßt, ſondern ich wußte auch, daß ich mit dem Zugeſtändnis ſeiner Ausführung wirklich eine Unredlichkeit beging, da es meinem Gefühle vollſtändig deutlich war, daß ich es nie ernſt mit dieſem Vorhaben würde meinen können. Alles wirkte aber zuſammen und darauf hin, wenigſtens in den Verſuch eines ſolchen Unternehmens zu willigen; namentlich war es Liſzt, welcher mich mit erneuten Ermahnungen, und jedenfalls mit dem Glauben, dadurch mir den einzig geziemenden ruhmreichen Weg zu zeigen, dahin drängte, die im vergangenen Sommer durch Belloni angeknüpften Verhandlungen wieder aufzunehmen. Wie ernſtlich infolgedeſſen ich mich bemühte, mir die Ausführung des Vorhabens als möglich zu denken, bewies ich dadurch, daß ich ſelbſt den ausführlichen Plan des Süjets entwarf, welches der franzöſiſche Dichter mir nur verſifizieren ſollte, da ich an ein wirklich von dieſem zu erfindendes und zu verfaſſendes Süjet, welches ich eben nur zu komponieren gehabt hätte, nie auch nur im entfernteſten denken durfte. Ich wählte hierzu die am Schluß meiner ſoeben vollendeten Schrift „Das Kunſtwerk der Zukunft" ſo emphatiſch berührte Sage von Wieland dem Schmied, welche mir durch die Simrockſche Bearbeitung dieſes Gegenſtandes aus der Wilkina-Saga nahegetreten war. Ich arbeitete einen vollſtändigen ſzeniſchen Entwurf, mit bereits genauer Dialogiſierung, für drei Akte aus, und glaubte mich nun unter Seufzen entſchließen zu können, dieſen meinem Pariſer Auteur zur Bearbeitung zu übergeben. Die Wege zu einigem Bekanntwerden meiner Muſik in Paris glaubte Liſzt durch ſein Einvernehmen mit dem Dirigenten der damals dort beſtehenden Concerts de St. Cécile, Herrn Seghers, angebahnt zu haben. Im Januar des neuen Jahres ſollte von ihm die „Tannhäuſer-Ouvertüre" aufgeführt werden, und es ſchien nun erforderlich, daß ich um dieſe Zeit dort bereits anweſend ſei. Dem an ſich, meiner Mittelloſigkeit wegen, ſo ſchwierig auszuführenden Unternehmen entſtand andrerſeits eine ſehr unerwartete Förderung. Wohl hatte ich mich nach jeder ſonſt befreundeten Seite in der Heimat um einige Hilfe für mich gewendet, jedoch vergebens. Namentlich von der Familie meines Bruders Albert, deſſen Tochter jetzt in eine glänzende theatraliſche Karriere eintrat, erfuhr ich die Behandlung, wie man ſie einem ſchadhaften Gliede erweiſt, vor deſſen Anſteckung man ſich zu bewahren ſucht. Dagegen eröffnete ſich mir in rührender Weiſe die begeiſterte Anhänglichkeit der in Dresden zurückgebliebenen Familie Ritter, mit welcher ich bisher nur durch den jungen Karl in eine vorübergehende Berührung getreten war. Durch meinen alten Freund Heine von meiner Lage benachrichtigt, hatte ſich Frau Julie Ritter, die ehrwürdige Mutter des Hauſes, ſofort verpflichtet gefühlt, mir durch einen Geſchäftsfreund die Summe von 500 Talern zur Verfügung zu ſtellen. Um dieſelbe Zeit erhielt ich aus Bordeaux einen Brief jener Mme. Lauſſot, welche mich im vergangenen Jahre in Dresden beſucht hatte, und welche nun in wohltätig rührenden Ausdrücken mir ihre fortgeſetzte Teilnahme bezeigte. Es waren dies die erſten Symptome einer neuen Phaſe, in welche von jetzt an mein Leben treten ſollte, und in welcher ich mich gewöhnte, mein äußeres Schickſal von inneren Beſtimmungen abhängig zu wiſſen, welche mich dem Kreiſe der bisher empfundenen häuslichen Enge entziehen ſollten. Für jetzt hatte dieſe Hilfe faſt etwas Bitteres für mich, da ſie mir nun jeden Vorwand benahm, mit welchem ich immer noch geneigt war gegen die Ausführung des verhaßten Pariſer Unternehmens anzukämpfen. Als ich jedoch gerade aus dieſer günſtigen Wendung den Grund nahm, meiner Frau vorzuſtellen, daß wir am Ende doch auch in Zürich auskommen dürften, geriet ſie völlig außer ſich über meine Schwäche und Verzagtheit; ſie erklärte, wenn ich nicht alles Ernſtes verſuchte es in Paris zu etwas Ordentlichem zu bringen, ſie an mir verzweifeln, und nicht zuſehen würde, wie ich in Zürich als elender Schriftſteller und Dirigent von Winkelkonzerten jämmerlich verkäme. Wir waren in das Jahr 1850 getreten, und was zunächſt die endlich von mir, um nur Ruhe zu haben, beſchloſſene Abreiſe nach Paris noch verzögerte, war mein ſehr peinliches Unwohlſein. Die Rückwirkung der ungemeinen Aufregung der letzten Zeiten auf meine Nerven war nicht ausgeblieben, der großen und andauernden Überreizung ſchien die entſprechende Abſpannung zu folgen. Beſtändige Erkältungen in der ungeſunden Wohnung, in welcher ich anhaltend über meinen Arbeiten geſeſſen, führten beunruhigende Symptome herbei. Eine anſcheinende Schwäche der Bruſt ſtellte ſich ein, gegen welche ein politiſch flüchtiger Arzt unter andrem mit Pechpflaſtern verfahren zu müſſen glaubte; infolgedeſſen und der aufreizenden Wirkung davon auf meine Nerven verlor ich längere Zeit die Fähigkeit laut zu ſprechen; dennoch hieß es, ich müſſe fort. Als ich ausgehen ſollte um mein Poſtbillett zur Reiſe zu löſen, fühlte ich mich ſo matt, daß ich unter heftigem Schweiße zuſammenbrach und noch einmal umkehrte, um meiner Frau vorzuſtellen, ob es denn nicht doch vernünftiger ſei, daß ich unter dieſen Umſtänden die Reiſe aufgebe. Sie ſah nicht ganz unrichtig, als ſie in meinem krankhaften Zuſtande nichts eigentlich Gefährliches erkannte, und meinte, daß dabei viel auf Einbildung beruhe, und wenn ich nur am rechten Orte ſei, ich mich bald beſſer fühlen werde. Ein unſäglich bittres Gefühl ſtimulierte ſchon jetzt meine Nerven, als ich mit verzweifelt heftigen Schritten aus dem Hauſe mich nach der Poſt begab, um das verhängnisvolle Billett zu löſen. In den erſten Tagen des Februar reiſte ich wirklich nach Paris ab, jedoch mit ſonderbaren Empfindungen, die, wenn in ihnen Hoffnung keimte, dieſe jedenfalls aus einer ganz andren Sphäre meines Inneren nährten, als aus dem äußerlich mir aufgedrungenen Glauben an einen Erfolg als Pariſer Opernkomponiſt.

Meine erſte Sorge war, mir eine geräuſchlos gelegene Wohnung zu verſchaffen, was von jetzt an überhaupt eine der wichtigſten Erforderniſſe für jede meiner Niederlaſſungen wurde. Der Kutſcher, der mich von Straße zu Straße durch abgelegene Quartiers fahren mußte, dem ich aber ſchließlich vorzuwerfen hatte, daß es dort immer noch zu lebhaft ſei, um ſtill zu wohnen, entgegnete mir verweiſend: dazu komme man nicht nach Paris, um in einem Kloſter zu wohnen. Endlich geriet ich auf den Ausweg, in einer der Cités, durch welche keine Wagen fahren, nachzuſehen, und beſtimmte mich endlich, in der

Cité de Provence eine Stube mit Kammer zu mieten. Getreu dem mir aufgedrungenen Vorhaben, ſuchte ich zuerſt Herrn Seghers wegen der beabſichtigten Aufführung der „Tannhäuſer“-Ouvertüre auf. Da hatte ich denn durch meine verſpätete Ankunft durchaus noch gar nichts verſäumt, denn man zerbrach ſich eben noch den Kopf darüber, wie man die hiezu nötigen Orcheſterſtimmen herbeiſchaffen ſollte. Ich hatte darüber an Liſzt zu ſchreiben, die Kopie zu beſtellen und die Zuſendung abzuwarten. Belloni war nicht gegenwärtig; nichts konnte vor ſich gehen, und ich hatte wieder Zeit, in meiner immerhin von den Leierkäſten ſtark beläſtigten Cité, über den Zweck meines Pariſer Aufenthaltes nachzudenken. Es war mir ſchwer, einem Agenten des Miniſteriums des Innern, welcher ſich alsbald bei mir einfand, um meiner bedenklichen Eigenſchaft als politiſcher Flüchtling wegen nach dieſem Zwecke ſich zu erkundigen, die rein künſtleriſche Bedeutung desſelben zu dokumentieren. Zum Glück imponierte ihm meine Partitur, welche ich ihm vorwies, ſowie auch Liſzts vorjähriger Artikel über die „Tannhäuſer“-Ouvertüre im Journal des Débats genügend, um mich ſchließlich mit der Einladung zu verlaſſen, mit ruhigem Eifer meinen friedlichen Unternehmungen, in welchen mich die Polizei durchaus nicht ſtören würde, nachzuhängen.

Doch auch meine älteren Pariſer Bekannten ſuchte ich nun wieder auf. Semper traf ich in der gaſtfreien Wohnung Despléchins an, wo er mit verſchiedenen untergeordneten künſtleriſchen Arbeiten ſeine geſtörte Lage ſich erträglich zu machen ſuchte. Seine Familie hatte er noch in Dresden zurückgelaſſen, von woher nur die abſchreckendſten Nachrichten zu uns gelangten. Dort begannen ſich allmählich die Zuchthäuſer mit den unglücklichen Opfern der letzten ſächſiſchen Bewegung zu füllen. Von Röckel, Bakunin und Heubner war nichts andres zu erfahren, als daß ſie, um Hochverrat angeklagt, einer Verurteilung zum Tode entgegenſahen. Mancherlei Berichte über die Roheiten und Grauſamkeiten, welche von ſeiten des Militärs gegen Gefangene verübt worden waren, ließen uns unſre gegenwärtige Lage immer noch als eine beſonders günſtige erkennen. Mit Semper, den ich häufig ſah, belebte ſich der Umgang meiſt zu einem oft verwegenen

Humor; er war entſchloſſen ſich mit ſeiner Familie in London, wo ihm Ausſichten auf verſchiedene Beſtellungen eröffnet waren, zu vereinigen. Meine neueſten ſchriftſtelleriſchen Verſuche und die in ihnen ausgeſprochenen Gedanken intereſſierten ihn ſehr; es kam darüber zu belebten Unterhaltungen, zu denen ſich, anfänglich erheiternd, endlich aber Semper ſehr beläſtigend, auch Kietz einfand. Dieſen hatte ich buchſtäblich in der Lage wieder angetroffen, in welcher ich ihn vor langen Jahren verließ: er fand ſich immer mit ſeinen Pinſeln noch nicht zurecht, und hätte eigentlich gewünſcht, daß die Revolution einen entſchiedeneren Ausgang genommen hätte, um unter der Begünſtigung eines allgemeinen Zuſammenbruches aus ſeinem peinlichen Verhältniſſe zu ſeinem Hauswirt zu geraten. Doch brachte er ein recht artiges Porträt von mir, in ſeiner allererſten Jugendmanier mit buntem Bleiſtift, zuſtande; bei dieſer Gelegenheit hatte ich ihm leider das Kunſtwerk der Zukunft zu erklären und verurſachte dadurch eine langjährige Konfuſion, welcher er dadurch verfiel, daß er überall, ſelbſt bei einigen Pariſer Bourgeois, wo er Freitiſche hatte, Propaganda für mich machen wollte. Außerdem war er der alte, gute, grundgefällige und treuherzige Menſch geblieben, und ſelbſt Semper mußte ihn lächelnd zu ertragen lernen. Auch meinen bereits ſehr gealterten Freund Anders trieb ich wieder auf, was jederzeit ziemlich ſchwer war, da er außer der Schlafenszeit nur in der Bibliothek, wo er niemand empfangen durfte, eingeſchloſſen war, dann im Leſekabinett ſeine Erholungsſtunden verdämmerte, und ſein Diner gewöhnlich bei einigen Bürgerfamilien, in welchen er Klavierunterricht erteilte, einnahm. Doch freute ich mich, ihn verhältnismäßig weit geſünder anzutreffen als ich bei meinem früheren Fortgang von Paris gehofft hatte, da er mir damals der Auszehrung entgegenzugehen ſchien. Sonderbarerweiſe war ihm ein Beinbruch für die Herſtellung ſeiner Geſundheit dienlich geworden; die Behandlung desſelben führte ihn nämlich einer Waſſerheilanſtalt zu, welche dem ganzen Geſundheitszuſtande äußerſt vorteilhaft geweſen war. Alles was ihm im Sinne lag, war einzig, mich noch zu einem großen Succès in Paris kommen zu ſehen, und eifrig verſicherte er ſich im voraus eines beſonders bequemen Platzes zur erſten Aufführung meines in irgendwelcher Weiſe zu erwartenden Werkes, da, wie er ſtets wiederholte, es ihm ſehr beſchwerlich ſei, einen Platz einzunehmen, wo er gedrängt werden könnte. Den Nutzen meiner gegenwärtigen ſchriftſtelleriſchen Arbeiten glaubte er nicht einſehen zu können; dennoch beſchäftigten ſie mich wieder ausſchließlich, da mir bald kund ward, daß es nicht einmal zu der Aufführung der „Tannhäuſer"-Ouvertüre kommen könnte. Eifrigſt hatte zwar Liſzt die Orcheſterſtimmen beſorgt und zugeſchickt; doch erklärte mir nun Herr Seghers, er befinde ſich bei ſeinem Orcheſter in einer demokratiſchen Republik, wo alles gleich ſtimmberechtigt ſei, und die Stimmen desſelben hätten ſich dahin vereinigt, für den Reſt der ablaufenden Winterſaiſon ſich ohne meine Ouvertüre zu behelfen. Ich entnahm mir aus dieſer Wendung genug, um meine elende Lage zu erkennen. — Allerdings machte ich auch an dem Erfolg meiner Schriftſtellerei keine ermutigende Erfahrung; ein von gräßlichen Druckfehlern ſtrotzendes Exemplar der Wigandſchen Ausgabe meines „Kunſtwerk der Zukunft" gelangte zu mir; ſtatt des erwarteten Honorars von 20 Louisdor, erklärte mir jedoch mein Verleger, daß er mir für jetzt nur die Hälfte zahlen könnte; er habe ſich durch einen anfänglich raſchen Abſatz der Exemplare von „Kunſt und Revolution" verleiten laſſen, meinen Schriften einen zu hohen buchhändleriſchen Wert beizumeſſen, worüber ihn alsbald die gänzlich ausbleibende Nachfrage nach meiner zweiten Broſchüre, „Die Wibelungen" belehrt habe. Dagegen erhielt ich allerdings von Adolph Kolatſchek, welcher, ebenfalls im flüchtigen Zuſtande, eine Deutſche Monatsſchrift als Organ der Fortſchrittspartei herauszugeben im Begriff ſtand, die Einladung zu gut zu honorierenden Mitarbeit. Ich verfaßte, um dieſer Einladung zu entſprechen, den größeren Aufſatz über „Kunſt und Klima", womit ich die in meinem „Kunſtwerk der Zukunft" gegebenen Anregungen zu vervollſtändigen glaubte. Außerdem hatte ich nach meiner Ankunft in Paris erſt den vollſtändigeren Entwurf zu „Wieland der Schmied" ausgearbeitet. Dieſe Arbeit war nun allerdings ganz zwecklos geworden, und mit Grauen überlegte ich mir, was ich nun meiner Frau nach Hauſe ſchreiben ſollte, nachdem die koſtbaren, zuletzt empfangenen Subſidien ſo gänzlich zwecklos aufgeopfert waren. Mit Grauen dachte ich an eine Rückkehr nach Zürich, ſowie an einen ferneren Aufenthalt in Paris. Was in betreff des letzteren mein Gefühl noch ſonderbar entſcheidend beſtimmte, war der Eindruck einer Aufführung des damals noch neuen „Propheten“ von Meyerbeer, welchen ich noch nicht kannte. Auf den Trümmern aller Hoffnungen für einen neuen und edlen Aufſchwung, wie er im vergangenen Jahre alle Beſſeren belebt hatte, ſah ich hier, als einzigen Erfolg einer auf Kunſttendenzen gerichteten Negoziation der proviſoriſchen Regierung der franzöſiſchen Republik, dieſes Werk Meyerbeers, gleichſam wie die Morgenröte des nun angebrochenen ſchmachvollen Tages der Ernüchterung, über die Welt dahin leuchten. Mir ward ſo übel von dieſer Aufführung, daß ich, unglücklicherweiſe in der Mitte des Parketts placiert, dennoch die ſtets gern vermiedene Bewegung nicht ſcheute, welche durch das Fortgehen während eines Aktes ſeitens eines Zuhörers hervorgerufen wird. Es kam aber in dieſer Oper, als die berühmte „Mutter“ des Propheten ihren Schmerz ſchließlich in den bekannten albernen Rouladen verarbeitete, darüber, daß ich genötigt ſein ſollte ſo etwas anzuhören, zu einem wirklich verzweiflungsvollen Wutausbruch in mir. Nie vermochte ich je wieder dieſem Werke die geringſte Beachtung zu ſchenken.

Doch was war nun anzufangen? Hatten während meines erſten drangſalreichen Pariſer Aufenthaltes mich die ſüdamerikaniſchen Republiken angezogen, ſo warf ſich diesmal meine Sehnſucht auf den Orient, um dort in irgendeiner menſchenwürdigen Weiſe, nichts mehr wiſſend von dieſer ganzen modernen Welt, zu erſterben. In dieſer Stimmung hatte ich eine erneuete Anfrage nach meinem Befinden von ſeiten der Frau Lauſſot aus Bordeaux zu beantworten. Meine Erwiderung fiel ſo aus, daß ſie die dringende und freundliche Einladung, mindeſtens für kurze Zeit in ihrem Hauſe mich zu erholen, und die augenblicklichen Widerwärtigkeiten zu vergeſſen, veranlaßte. Unter allen Umſtänden zog mich ein Ausflug in mir noch unbekannte ſüdlichere Gegenden, zu ebenſo unbekannten und ernſtlich gewogenen Menſchen wohltätig ſchmeichelhaft an; ich ſagte zu, ſchloß meine Pariſer Rechnung, und machte mich in der Diligence auf, um über Orléans, Tours, Angoulême, die Gironde hinab, mich nach der fremden Stadt zu wenden, wo ich wirklich im Hauſe des jungen Weinhändlers Eugène Lauſſot mit Auszeichnung und großer Freundlichkeit empfangen, und meiner jungen mitleidigen Freundin, ſeiner Frau, zugeführt wurde. —

Unſere nähere Bekanntſchaft, zu welcher nun auch die Mutter der Frau Lauſſot, Mme. Taylor gehörte, führte zuvörderſt zu näheren Aufklärungen über den Charakter der Teilnahme, welche mir auf ſo freundlich überraſchende Weiſe von bisher ganz entfernt ſtehenden Perſonen zugewendet worden war. Jeſſie, bei dieſem ihrem Vornamen wurde die junge Frau nur im Hauſe genannt, hatte ſich während ihres vorhergehenden längeren Aufenthaltes in Dresden mit der Familie Ritter ſehr nahe befreundet, und den Verſicherungen, daß namentlich dem Intereſſe an meinen Werken und Schickſalen viel Anteil daran zuzuſprechen war, hatte ich keinen Grund meinen Glauben zu verſagen. Seit meiner Vertreibung aus Dresden, und ſeitdem Nachrichten über meine beſchwerliche Lage an die Familie Ritter gelangt waren, hatte man ſich zwiſchen Dresden und Bordeaux zur Beratung darüber in Verbindung geſetzt, wie mir zu helfen ſei. Jeſſie ſprach die ſehr dringliche Initiative hierfür einzig der Frau Julie Ritter zu, deren Vermögensumſtände nicht ergiebig genug waren, um für ſich allein mir eine genügende Subvention anzubieten, und die deshalb mit Jeſſies Mutter, der ziemlich bemittelten Witwe eines engliſchen Advokaten, aus deren Vermögen einzig auch die Haushaltung des jungen Paares in Bordeaux beſtritten wurde, ſich in Einvernehmen zu ſetzen ſuchte. Dies war neuerdings ſoweit gediehen, daß bald nach meiner Ankunft in Bordeaux Mme. Taylor mir eröffnete, daß die beiden vereinigten Familien ſich dahin beſtimmt hätten, mich zu bitten, bis zur Wiederherſtellung günſtigerer Lebensverhältniſſe, eine Unterſtützung von 3000 Franken jährlich von ihnen anzunehmen. Es lag mir nun einzig daran, meine Wohltäter darüber aufzuklären, welche Bewandtnis es damit habe, wenn ich dieſe Unterſtützung annähme. Auf Erfolg als Opernkomponiſt, weder in Paris noch ſonſtwo, ſei bei mir nicht mehr zu rechnen; was ich dagegen ergreifen würde, wiſſe ich nicht; jedenfalls aber ſei ich entſchloſſen, mich von der Schmach frei zu erhalten, mit welcher eine Bemühung um ſolche Erfolge fortan mein Leben beflecken müßte. Gewiß irre ich nicht, wenn ich annehme, daß nur Jeſſie mich verſtand, und, obwohl ich von der andren Seite nur Freundliches erfuhr, ſtellte ſich doch ſehr bald die Kluft heraus, die mich, wie ſie, von ihrer Mutter und ihrem Manne trennte. Während der junge ſchöne Mann den größten Teil des Tages über ſeinen Geſchäften nachging, die Mutter aber durch Schwerhörigkeit von unſrer Unterhaltung meiſtens ausgeſchloſſen wurde, gedieh unſre Verſtändigung über Vieles und Entſcheidendes in lebhafter Mitteilung bald zu großer Vertraulichkeit. Jeſſie, damals ungefähr 22 Jahre, ſchien, da ſie ihrer Mutter in jeder Hinſicht wenig ähnelte, gänzlich dem Vater nachgeſchlagen zu ſein. Von dieſem erfuhr ich viel Einnehmendes. Eine große, ſehr mannigfaltige Bibliothek, welche er der Tochter hinterlaſſen hatte, zeugte von den ungewöhnlichen Neigungen des Mannes, der neben ſeiner einträglichen Advokatur mit großer Vorliebe einer gewählten Beſchäftigung mit Literatur und Gelehrſamkeit ſich hingegeben hatte. Von ihm hatte Jeſſie ſchon als Kind auch das Deutſche erlernt, welches ſie mit größter Fertigkeit ſprach. Mit Grimms Kindermärchen war ſie auferzogen worden, und des weiteren mit der poetiſchen Literatur der Deutſchen vollkommen vertraut, während ſie, wie natürlich, mit dem Engliſchen, ſowie nicht minder auch mit dem, im übrigen geringgeſchätzten Franzöſiſchen, nach den vollſten Anforderungen einer ſehr entwickelten Bildung vertraut war. Ihre ſchnelle Rezeptivität war erſtaunlich; alles, was ich kaum berührte, war ihr ſogleich und, wie es ſchien, genau vertraut. So war es auch mit der Muſik der Fall; ſie las mit der größeſten Leichtigkeit, und ſpielte mit bedeutender Fertigkeit, ſo daß ſie mich, von dem ſie in Dresden erfahren hatte, daß ich noch immer nach einem Klavierſpieler ſuchte, der mir einmal die große B-Dur-Sonate von Beethoven vorſpielen ſollte, jetzt wirklich durch den vollſtändigen Vortrag dieſes über alles ſchwierigen Klavierſtückes überraſchte. Das Gefühl, das mir die Wahrnehmung dieſer ungemein leichten Begabung, und der Leiſtung derſelben machte, ward mir plötzlich beängſtigend, als ich ſie auch ſingen hörte. Ein ſcharfer, ſchriller Falſet-Ton, in welchem Heftigkeit, durchaus aber kein eigentliches Gefühl zum Vorſchein kam, erſchreckte mich ſo ſehr, daß ich nicht umhin konnte, ſie zu erſuchen, vom Singen fernerhin abzuſtehen. Im Vortrag der Sonaten nahm ſie willig und eifrig meine Belehrungen über den richtigen Ausdruck an, ohne jedoch in mir das Gefühl zu erwecken, daß ſie es dazu bringen würde, dies ganz nach meinem Sinne auszuführen. Ich las ihr meine neuen ſchriftſtelleriſchen Arbeiten vor, denen ſie mit leichteſtem Verſtändnis ſelbſt der gewagteſten Darſtellungen zu folgen ſchien. Meine Dichtung von „Siegfrieds Tod“ ergriff ſie ſehr, der Skizze zu „Wieland dem Schmied“ gab ſie aber den Vorzug. Sie geſtand mir ſpäterhin, daß ſie ihr perſönliches Schickſal lieber in der Rolle der hilfreichen Braut Wielands, als in der Stellung und dem Loſe Gutrunes zu Siegfried wiedererkennen möchte. Es konnte nicht ausbleiben, daß wir für unſre Unterhaltungen, und die darin beſprochenen Gegenſtände, uns bald von unſrer Umgebung beläſtigt fühlten. War es für uns beängſtigend, uns eingeſtehen zu müſſen, daß Mme. Taylor offenbar nie imſtande ſein würde, zu begreifen, um was es ſich bei meiner Protektion handle, ſo war es mir beſonders erſchreckend, mit der Zeit die gänzliche Unübereinſtimmung namentlich der intellektualen Eigenſchaften des jungen Ehepaares wahrzunehmen. Es deutete offenbar auf eine ſeit längerer Zeit von ſeiten Lauſſots wahrgenommene Abneigung ſeiner jungen Frau gegen ihn, wenn eines Tages er ſo weit ſich vergaß, laut und heftig ſich darüber zu beklagen, daß ſie ſelbſt das Kind nicht lieben würde, welches ſie von ihm empfangen haben dürfte, weshalb er es für ein Glück zu halten habe, daß ſie nicht Mutter geworden ſei. Staunend und betrübt ſah ich hier plötzlich in einen Abgrund, wie er allerdings ſo oft, gleich wie hier, ſich unter dem Anſchein eines ganz erträglichen ehelichen Verhältniſſes verbirgt. In dieſer Zeit, und als mein Aufenthalt ſich nach drei Wochen ſeinem Ende näherte, kam auch ein Brief meiner Frau an, der nicht unglücklicher auf meine Stimmung hätte wirken können; ſie war im ganzen damit zufrieden, neue Freunde gefunden zu haben, erklärte aber, daß, wenn ich nicht noch alsbald nach Paris ginge, um dort die Aufführung meiner Ouvertüre und die davon erhofften Erfolge auf das eifrigſte zu betreiben, ſie nicht wüßte, was ſie von mir denken ſollte, und jedenfalls mich nicht begreifen würde, wenn ich ſo unverrichteter Dinge nach

Zürich zurückkäme. Zugleich erhielt meine Stimmung noch eine ſehr pathetiſche Steigerung durch eine Zeitungsnotiz, welche mir das gefällte Todesurteil über Röckel, Bakunin und Heubner, und deſſen nächſt bevorſtehende Vollſtreckung anzeigte. Ich ſchrieb an die beiden erſteren Freunde einen lakoniſchen aber ebenſo energiſchen Abſchiedsbrief, und da ich keine Möglichkeit erſah, dies Schreiben den auf der Feſtung Königſtein Gefangenen zukommen zu laſſen, geriet ich auf den Gedanken, ihn an Frau von Lüttichau zur Beſorgung abzuſchicken, weil ich ſie für die einzige Perſon hielt, in deren Macht die richtige Beſtellung liegen könnte, während ſie andrerſeits genug Edelmut und ſelbſtändigen Sinn beſitzen durfte, um trotz aller möglichen Meinungsverſchiedenheit meinen Wunſch zu achten und ihm Erfüllung zu verſchaffen. Von dieſem Brief iſt mir ſpäter erzählt worden, daß Herr von Lüttichau ſich ſeiner bemächtigt, und ihn in den Ofen geworfen habe. Für jetzt half auch dieſer ſchmerzliche Eindruck, um mich zu dem Entſchluſſe zu bringen, mit allem und jedem hinter mir zu brechen, weder von Kunſt noch Leben mehr etwas wiſſen zu wollen, und, ſei es auch unter den äußerſten Entbehrungen mich aufs Geratewohl in das Unerreichbare zu verlieren. Von der kleinen, durch meine neuen Freunde mir zugewieſenen Rente, wollte ich die Hälfte meiner Frau zuweiſen, um mit der andren mich, wie es gehe, in Griechenland oder Klein-Aſien, Gott weiß unter welcher Geſtalt, in das Vergeſſen und Vergeſſenſein zu werfen. Dies teilte ich denn meiner jetzigen einzigen Vertrauten mit, namentlich auch um ſie wiſſen zu laſſen, daß ſie bei meinen Gönnern es zu vermitteln habe, über die Verwendung der mir angebotenen Subvention Aufklärung zu verſchaffen. Sie ſchien freudig hiervon betroffen zu ſein, und der Entſchluß, ſich in ein gleiches Schickſal zu werfen, ſchien auch ihr aus empfundenem Widerwillen gegen ihre Lebenslage leicht anzukommen. Dies ſprach ſich in Andeutungen und in kurz hingeworfenen Worten aus. Ohne deutlich zu wiſſen, wozu auch dies führen ſollte, und ohne irgendwelche Übereinkunft getroffen zu haben, verließ ich, weniger beruhigt als aufgeregt, aber mit Bedauern und Bangigkeit, in den letzten Tagen des April[1]) Bordeaux, um betäubt, gänzlich ungewiß über das nächſt zu Ergreifende, für das erſte nach Paris zurückzureiſen.

---

[1]) [Richtig: März]

In ſehr leidendem Zuſtande, durch ſtete Schlaſloſigkeit zugleich ermüdet und aufgeregt, verbrachte ich, dort angekommen, acht Tage im Hotel Valois, um nach Faſſung in meiner exzentriſchen Lage zu ringen. Hätte ich ſelbſt die Pläne, welche mich gewaltſam nach Paris geführt hatten, wieder aufnehmen wollen, ſo überzeugte ich mich bald, daß zunächſt gar nichts hierfür zu tun ſei. Meine Betrübnis über die Vergeudung meiner Lebenskräfte in einer mir widerwärtigen Richtung, zur bloßen Befriedigung unverſtändiger Anforderungen an mich, ſteigerte ſich zum Ingrimm. Ich mußte endlich meiner Frau auf ihr letztes Andringen Antwort geben, und erklärte ihr nun in einem ſehr ausführlichen, wohlwollend, aber unumwunden unſer ganzes gemeinſames Leben rekapitulierenden Schreiben, daß ich zu dem feſten Entſchluß gekommen ſei, ſie ferner von der unmittelbaren Teilnahme an meinem Schickſale zu entbinden, da ich dieſes nach ihrem Gutfinden einzurichten mich für gänzlich unfähig hielt. Von allem, was mir jetzt und je in Zukunft an Mitteln zufließen ſollte, werde ihr ſtets die Hälfte überlaſſen ſein; ſie möge ſich hierein fügen und annehmen, daß der Fall eingetreten ſei, für welchen ſie mir beim erſten Wiederſehen in der Schweiz ihre erneuete Trennung von mir angekündigt habe. Ich überwand es, vollſtändig von ihr Abſchied zu nehmen. Ich gab hiervon ſogleich Nachricht an Jeſſie nach Bordeaux, ohne allerdings, da ich in betreff der Mittel noch zu ſehr beengt war, einen beſtimmten Plan meines Vorhabens für meine gänzliche Flucht aus der Welt, wie ich es nennen mußte, angeben zu können. Ich erhielt als Erwiderung von dieſer Seite her die beſtimmte Erklärung, zu dem gleichen Schritte entſchloſſen zu ſein, und dabei die Anrufung meines Schutzes, unter den ſie ſich, wenn ſie ſich vollkommen befreit haben würde, zu ſtellen beabſichtige. Sehr erſchrocken, ließ ich es an nichts fehlen, um ihr die Vorſtellung deſſen zu erwecken, daß es ein anderes ſei, ob ein in ſo verzweifelter und widerwärtiger Lage befindlicher Menſch, wie ich, zum Sich-gehen-laſſen der Unmöglichkeit gegenüber ſich beſtimmt fühle, oder ob eine junge Frau ſich aus einem, jedenfalls äußerlich durchaus wohlgeordneten Familienverhältniſſe, aus dem einzigen Grunde, den niemand, außer wohl ich, zu begreifen imſtande ſei, wild herauszureißen ſich entſchließe. Sie beruhigte mich im Betreff des Exzentriſchen ihres Entſchluſſes, daß dieſer in äußerlich wenig auffallender Art ausgeführt werden ſolle, da ſie zunächſt nichts andres als einen Beſuch bei der ihr befreundeten Familie Ritter in Dresden durchzuſetzen gedächte. Ich fühlte mich von dieſem allem ſo ungemein angegriffen, daß ich zunächſt dem Bedürfnis, mich in eine nicht weit abliegende Einſamkeit zurückzuziehen, nachgab. Mitte April begab ich mich nach Montmorency, von dem ich viel Anmutiges gehört hatte, und ſuchte mir dort einen beſcheidenen Verſteck auf. Mühſelig ſchlich ich mich, durch die noch ganz winterliche Landſchaft, außerhalb der kleinen Stadt dahin, und kehrte in dem kleinen Gärtchen eines marchand de vin, welches ſich nur des Sonntags mit Beſuchern zu füllen pflegte, ein, um mich bei Brot, Käſe und einer Flaſche Wein zu erholen. Es verſammelte ſich eine Schar Hühner um mich, denen ich fleißig von meinem Brote zuwarf; der Hahn rührte mich durch ſeine aufopfernde Enthaltſamkeit, mit welcher er jede Nahrung, trotzdem ich ſie ihm beſonders zuwarf, nur den Weibchen zuwies. Dieſe wurden aber immer kühner, flogen auf meinen Tiſch, und machten ſich ungeſcheut über meine Proviſion her; auch der Hahn flog ihnen nach, und da er bemerkte, daß nun doch einmal alles drunter und drüber ging, ſo warf auch er ſich mit lang verhaltener Begier geradeswegs über den Käſe her. Wie ich dieſes flatternde Chaos mich endlich vollſtändig von dem Tiſch verdrängen ſah, brach ſeit lange zum erſtenmal wieder eine große Heiterkeit in mir aus; ich mußte laut lachen, und blickte mich nach dem Wirtshausſchild um. Da ſah ich denn auch, daß mein Gaſtgeber Homo hieß. Das war mir denn nun ein Schickſalswink: um jeden Preis mußte ich hier mein Unterkommen ſuchen; es fand ſich ein merkwürdig kleines und ſchmales Schlafzimmer, welches ich ſofort in Beſchlag nahm; darin ſtand außer dem Bett ein roher Tiſch und zwei Strohſeſſel. Ich richtete mir den einen davon als Waſchtoilette her, und auf dem Tiſch breitete ich einige Bücher, Schreibmaterialien und die Partitur des „Lohengrin" aus. Faſt war ich im Begriffe bei dieſer höchſten Beſchränkung behaglich aufzuatmen; trotzdem die Witterung ungünſtig blieb, und die unbelaubten Wäldchen mir nur noch unerquickliche Promenaden lieferten, fühlte ich mich hier doch in der Möglichkeit, vollſtändig vergeſſen zu werden, und nicht minder alle Vorſtellungen, die mich zuletzt ſo troſtlos beängſtigt hatten, ebenfalls zu vergeſſen. Der alte Kunſttrieb erwachte; ich blätterte in meiner „Lohengrin“-Partitur, und entſchloß mich ſchnell, ſie an Liſzt abzuſchicken, um es ihm zu überlaſſen, ſo gut oder übel es ihm gelingen könne, ſie ausführen zu laſſen. Nun ich auch dieſe Partitur los war, fühlte ich mich ſo recht wie vogelfrei, und eine diogeniſche Unbeſorgtheit über das, was mit mir vorgehen ſollte, kam über mich. So lud ich ſelbſt Kietz ein, mich in Montmorency zu beſuchen, um die Freuden meiner Villegiatur zu teilen. Wirklich kam er noch an, wie damals nach Meudon; nur fand er diesmal meine Einrichtung noch beſcheidener als damals. Doch machte er alles, Diner und Nachtlager, auf einem improviſierten Bett ſehr vergnügt mit, und verſprach ſich, als er wieder nach Paris zurückging, die Welt mit mir in Rapport zu erhalten. Aus dieſem Zuſtande wurde ich plötzlich aufgeſchreckt durch die Nachricht, daß meine Frau in Paris angekommen ſei, um mich aufzuſuchen. Ich hatte eine ſchmerzliche Stunde mit mir zu kämpfen, welchen Entſchluß ich zu faſſen habe: ich entſchied mich dafür, meinen Schritt nicht etwa als eine in gutmütiger Aufwallung andrerſeits zu verzeihende Übereilung gelten zu laſſen, verließ ſofort Montmorency, begab mich nach Paris, zitierte Kietz in mein Hotel, und beſtimmte ihn, meiner Frau, welche ſchon den Verſuch gemacht hatte, zu ihm zu dringen, zu verſchweigen, daß er etwas andres von mir wiſſe, als daß ich Paris verlaſſen hätte. Bei dieſer Gelegenheit kam der arme Burſch, der andrerſeits, wie ich ſelbſt, Minna das herzlichſte Mitleiden nicht verſagen konnte, in die beſchwerlichſte Verwirrung, ſo daß er mir erklärte, „er käme ſich wie die Achſe vor, um welche ſich alles Unglück der Welt drehe“. Doch ſcheint er im richtigen Gefühl der Bedeutung und Schwere meines Entſchluſſes, wie es hier nötig war, klug, doch gefühlvoll ſeiner nicht leichten Aufgabe nachgekommen zu ſein. Ich verließ noch in der Nacht Paris mit der Eiſenbahn, um von Clermont-Tonnerre, wo ich wiederum einige Zeit zubringen mußte, für das erſte nach Genf zu reiſen, wo ich Nachrichten von

Frau Ritter aus Dresden abwarten wollte. Meine Erſchöpfung war ſo groß, daß ich an den Angriff eines größeren Reiſeunternehmens, ſelbſt wenn ich mit den hinreichenden Mitteln dazu verſehen geweſen wäre, nicht ſofort denken konnte. Um für das nötige Abwarten einige Zeit zu gewinnen, zog ich mich an das andre Ende des Genferſees, nach Villeneuve, zurück, wo ich in dem um dieſe Jahreszeit noch gänzlich leer ſtehenden Hotel Byron ein leichtes Unterkommen fand. Dort erfuhr ich, daß Karl Ritter, wie er ſchon früher mir angekündigt, in Zürich angekommen ſei, um dort bei mir zu verweilen. Ich zitierte ihn mit der Anempfehlung ſtrengſter Verſchwiegenheit zu mir an den Genferſee, wo wir uns in der zweiten Woche des Mai eben in jenem Hotel Byron vereinigten. Mir gefiel an ihm die unbedingte Ergebenheit, das ſchnelle Verſtändnis meiner Lage und der Notwendigkeit meiner Entſchlüſſe, ſowie ſein leichtes Eingehen, ohne viele Reden, auf alle meine Anordnungen auch in ſeinem Betreff. Er war von meinen neueſten ſchriftſtelleriſchen Arbeiten ganz erfüllt, ſprach mir von dem lebhaften Eindrucke, den ſie auf ſeine Bekannten hervorgebracht, und veranlaßte mich dadurch, die wenigen Ruhetage, die ich jetzt genoß, zur Herausgabe meiner Dichtung von „Siegfrieds Tod“ zu verwenden. Ich ſchrieb dazu ein kurzes Vorwort, in welchem ich meinen Freunden dieſes Gedicht als eine Reliquie aus der Zeit empfahl, wo ich noch mit rein künſtleriſchen Arbeiten, namentlich mit muſikaliſchen Kompoſitionen mich beſchäftigen zu können verhoffte. Dies Manuſkript ſchickte ich abermals Herrn Wigand nach Leipzig zu, welcher mir es jedoch nach einiger Zeit mit dem Bemerken wieder zuſtellte, daß, namentlich, wenn ich auf dem Druck desſelben mit lateiniſchen Buchſtaben beſtünde, er kein Exemplar davon verkaufen würde. Später erfuhr ich auch, daß er die für das „Kunſtwerk der Zukunft“ mir noch gebührenden 10 Louisdor, welche ich ihm meiner Frau zuzuſtellen angewieſen hatte, hartnäckig auszuzahlen verweigerte.

So unerquicklich alles nach dieſer Seite für mich blieb, ſo durfte ich für jetzt doch noch in keiner Weiſe an irgendwelches Befaſſen mit einer Arbeit denken, da, nur wenige Tage nach Karls Ankunft, aus der realen Sphäre des Lebens die allerbedenklichſten Angriffe auf meine Gemütsruhe unerwartet ſich kundgaben. Frau Lauſſot zeigte mir in aufgeregteſter Weiſe an, daß ſie nicht umhin gekonnt habe, ihrer Mutter ihre Abſichten zu eröffnen, daß ſie hierdurch ſofort die Annahme erweckt habe, daß Abſichten meinerſeits hierbei im Spiele ſeien, demzufolge ihre Eröffnung an Herrn Lauſſot weiter gegangen wäre, und dieſer nun ſchwöre, mich überall aufzuſuchen um mir eine Kugel durch den Kopf zu ſchießen. Ich wußte nun woran ich war, und beſchloß ſofort nach Bordeaux zu reiſen, um die Sache mit meinem Gegner beſtimmt in Ordnung zu bringen. Sogleich ſetzte ich mich hin und ſchrieb einen ausführlichen Brief an Herrn Eugène, um ihm den Stand der Dinge nach ihrem rechten Lichte begreiflich zu machen, wobei ich allerdings die Anſicht nicht zurückhielt, daß ich nicht begriffe, wie es ein Mann über ſich bringen könne, eine Frau, die nichts von ihm wiſſen wolle, mit Gewalt bei ſich zurückzuhalten. Schließlich meldete ich ihm, daß ich mit dieſem Brief gleichzeitig in Bordeaux ſelbſt eintreffen und ſofort nach meiner Ankunft das Hotel anzeigen würde, in welchem er mich aufzufinden habe; außerdem, daß ſeine Frau von dieſem meinem Schritte ausdrücklich unbenachrichtigt bliebe, und er ſomit in voller Unbefangenheit handeln könne. Wie es der Wahrheit gemäß war, verſchwieg ich ihm auch nicht, daß ich dieſe Reiſe unter großen Erſchwerungen unternähme, da ich mir ſelbſt nicht die Zeit gönnen zu dürfen glaubte, meinen Paß durch das gehörige Viſum des franzöſiſchen Geſandten zum Eintritt in Frankreich gültig zu machen. An Frau Lauſſot ſchrieb ich gleichzeitig wenige Zeilen, in welchen ich ihr allgemeinhin Ruhe und Faſſung zurief, getreu meinem Vorſatz aber ſelbſt die mindeſte Andeutung einer Ortsveränderung meinerſeits unterließ. Als ich nach Jahren einmal Liſzt dieſe Geſchichte mitteilte, äußerte er, daß ich darin ſehr dumm verfahren habe, die Frau nicht gleichzeitig von meinem Vorhaben zu benachrichtigen. Für jetzt nahm ich von Karl noch am gleichen Tag Abſchied, um des andren Morgens von Genf meine damals noch ſehr beſchwerliche Reiſe mitten durch Frankreich anzutreten. Hier fühlte ich mich ſo auf das äußerſte erſchöpft, daß ich den Gedanken an meinen nahen Tod nicht wehren konnte. Ich ſchrieb in dieſem Sinn noch in der Nacht an Frau Ritter nach Dresden, indem ich ihr kurz die unglaubliche Verwirrung, in welche ich geraten, bezeichnete. Wirklich hatte ich an der franzöſiſchen Grenze wegen meines Paſſes Schwierigkeiten; ich mußte mein Reiſeziel genau angeben, und es bedurfte meiner Verſicherung, daß wichtige Familienangelegenheiten mich dahin zögen, um die Behörde zu einer ausnahmsweiſen Nachſicht zu bewegen. Über Lyon reiſte ich durch die Auvergne in der Diligence während voller dreier Tage und zweier Nächte bis Bordeaux, welches ich, es war in der Mitte des Mai, von einer Höhe herab im allererſten Tagesgrauen durch eine dort ausgebrochene Feuersbrunſt beleuchtet, endlich vor mir erblickte. Ich ſtieg im Gaſthof der „Quatre sœurs“ ab, ſchrieb ſofort ein Billett an Herrn Lauſſot und meldete ihm, daß ich den Tag über das Hotel nicht verlaſſen würde, um ihn zu erwarten. Es war des Morgens um 9 Uhr, als ich ihm dieſe Zeilen zuſendete; ich wartete aber vergebens auf ihren Erfolg, bis ich endlich am ſpäten Nachmittag eine Zitation vom Polizei-Bureau erhielt, wo ich unmittelbar zu erſcheinen hatte. Dort frug man mich zunächſt, ob mein Paß in Richtigkeit ſei; ich bekannte die Schwierigkeit, in der ich mich deshalb befände, und daß ich um einer dringenden Familienangelegenheit willen mich in dieſelbe begeben hätte. Hierauf ward mir eröffnet, daß gerade dieſe Familienangelegenheit, die mich hierhergeführt haben dürfte, der Grund wäre, weshalb man mir den ferneren Aufenthalt in Bordeaux verſagen müßte. Auf meine Nachfrage leugnete man nicht, daß dieſes Verfahren gegen mich auf ausdrücklichen Wunſch der beteiligten Familie eingeleitet ſei. Dieſe ſonderbare Eröffnung gab mir ſofort meine gute und freie Laune zurück; der Polizeikommiſſär, welchem ich vorſtellte, daß man mir nach der beſchwerlichen Reiſe wohl etwa zwei Tage zur Ausruhung vor der Rückreiſe gönnen werde, geſtand mir dies ganz gemütlich zu, da er mir mitteilen konnte, daß ich die Familie, welche heute um Mittag Bordeaux verlaſſen habe, doch nicht antreffen würde. Wirklich bediente ich mich dieſer zweier Tage zu meiner Erholung, ſetzte aber nun einen längeren Brief an Jeſſie auf, in welchem ich ihr das Vorgefallene ſehr genau mitteilte, und auch nicht verſchwieg, daß ich das Benehmen ihres Mannes, welcher die Ehre ſeiner Frau durch eine Denunziation an die Polizei preisgegeben habe, für ſo nichtswürdig halte, daß ich allerdings von jetzt an in keine Art Verkehr mit ihr wieder treten können würde, ehe ſie ſich aus dieſem ſchmachvollen Verhältnis nicht gelöſt hätte. Es galt nun, dieſen Brief ſicher ſeiner Beſtimmung zukommen zu laſſen; die Angaben des Polizeibeamten waren nicht genügend, um mich über den Vorfall mit der Familie Lauſſot, ob ſie nur für einen Tag, oder für längere Zeit ihr Haus verlaſſen, aufzuklären. Ich entſchloß mich, einfach dieſes Haus aufzuſuchen; dort zog ich an der Klingel, die Türe ſprang auf: ohne jemand anzutreffen, ſchritt ich in die erſte offene Etage, ging von Zimmer zu Zimmer bis zu der Wohnſtube Jeſſies, fand dort ihr Arbeitskörbchen, und legte dahinein den Brief; darauf ging ich ruhig denſelben Weg zurück, ohne auf irgend jemand zu ſtoßen. Da ich keinerlei Lebenszeichen erhielt, trat ich mit dem mir anberaumten Termin meine Zurückreiſe auf dem gleichen Weg, welchen ich gekommen, an. Das ſchöne Maiwetter wirkte erquicklich auf mich; ich freute mich ſowohl des klaren Waſſers, als des anmutigen Namens der Dordogne, an welcher der Poſtwagen lange Zeit dahinfuhr. Auch unterhielten mich die Geſpräche eines Geiſtlichen und eines Offiziers über die Notwendigkeit, mit der franzöſiſchen Republik baldigſt aufzuräumen, wobei der Geiſtliche im Grunde ſich weit humaner und liberaler äußerte, als der Militär, welcher nur einen Refrain kannte: „Il faut en finir“. Jetzt ſah ich mir auch Lyon etwas näher an, und ſuchte mir auf einer Promenade durch die Stadt die Szenen zurückzurufen, welche Lamartine in ſeiner „Histoire des Girondins“ von der Belagerung und Einnahme dieſer Stadt in der Konventszeit ſo anſchaulich geſchildert hat. Nach Genf und endlich in das Hotel Byron zurückgekehrt, ward ich von Karl Ritter mit freundlichen Nachrichten von ſeiner Familie erwartet. Die Mutter hatte ihn ſofort über meinen Geſundheitszuſtand beruhigt und bedeutet, daß Nervenkranken die ſcheinbare Nähe des Todes geläufig ſei, und deshalb keiner Befürchtung für mich nachzugeben wäre. Außerdem kündigte ſie ihm an, in wenigen Tagen mit ihrer Tochter Emilie uns ſelbſt in Villeneuve aufſuchen zu wollen. Dieſe Nachricht wirkte denn wahrhaft herzſtärkend auf mich, und dieſe ſo hingebend um mich beſorgte Familie erſchien mir wie vom Himmel geſandt, um mich, wie ich es erſehnte, einem neuen Leben zuzuführen

Wirklich kamen die beiden Frauen nach einigen Tagen bei uns an, um meinen 37. Geburtstag am 22. Mai mit mir zu begehen. Vor allem war es die Mutter, Frau Julie, welche wirklich einen tiefen Eindruck auf mich machte. Ich hatte ſie nur einmal in Dresden geſehen, als Karl mich gebeten hatte, der Aufführung eines Quartetts von ſich in der Wohnung ſeiner Mutter zugegen zu ſein; es hatte mich freudig erregt, die verehrungsvolle Ergebenheit in jeder Begegnung der Glieder der Familie wahrzunehmen. Die Mutter hatte wenig geſprochen, nur als ich mich zeitig entfernen mußte, ſprach ſie ihren Dank für meinen Beſuch unter hervorbrechenden Tränen aus, welche ich mir damals nicht zu deuten vermochte, von denen ſie jetzt aber, mit Verwunderung über meine Frage danach, erklärte, daß es die Rührung über meine unerwartete Güte gegen ihren Sohn geweſen ſei. Gegen acht Tage hielten ſich die Frauen bei uns auf; wir ſuchten uns durch Ausflüge in das ſchöne Walliſer Tal zu zerſtreuen, ohne jedoch die große ſorgenvolle Beklemmung der Frau Ritter, ſowohl über die letzten, ihr nun genau bekanntgewordenen Vorgänge, als namentlich über die Geſtaltung meines beſondren Schickſales, zu verſcheuchen. Wie ich ſpäter erfuhr, hatte die ſehr kränkliche und nervenleidende Frau mit dem Entſchluſſe zu dieſer Reiſe eine äußerſte Anſtrengung getan, und als ich darauf drang, daß ſie mit der Familie nach der Schweiz überſiedeln ſollte, um dort mit mir ſich vereinigen zu können, ward mir zuletzt bedeutet, daß ich nach dem einen, für ſie faſt exzentriſchen Unternehmen, nicht auf eine Rüſtigkeit bei ihr ſchließen ſollte, welche ihr in Wahrheit nicht mehr zu eigen ſei. Für jetzt empfahl ſie mir ihren Sohn, welchen ſie bei mir laſſen wollte, und übergab mir zunächſt die nötigen Mittel, um für einige Zeit mit ihm beſtehen zu können. Über ihre Vermögenszuſtände teilte ſie mir mit, daß dieſe beſchränkt ſeien, und ſie nun, da ſie unmöglich ferner mit der Familie Lauſſot gemeinſchaftlich zu ſorgen haben könnte, in Bangen darüber ſei, wie ſie genügend für meine Freiheit Hilfe ſchaffen ſollte. Nach acht Tagen nahmen wir ſehr ergriffen Abſchied von der ehrwürdigen Frau, welche mit ihrer Tochter ſich wieder zur Reiſe nach Dresden aufmachte, und ſeitdem mir nicht wieder perſönlich begegnet iſt.

Immer darauf bedacht, wie ich es nur anfinge, aus der

Welt zu verſchwinden, wählte ich mir eine möglichſt wilde Gebirgswildnis, in welche ich mich mit **Karl** zurückzuziehen beſchloß. Wir ſuchten zu dieſem Zweck das einſame **Wiſper-Tal** im Kanton Wallis auf; mit ziemlicher Beſchwerde drangen wir durch die noch ſehr unwegſamen Pfade bis nach **Zermatt** vor. Dort, am Fuße des ungeheueren und wunderbar ſchönen **Matterhorns**, konnten wir uns allerdings als von der ganzen Welt abgeſchloſſen anſehen. Ich ſuchte uns in der naiven Wildnis ſo gut wie möglich einzurichten; aber nur zu bald bemerkte ich, daß **Karl** in dieſe Lage ſich nicht zu finden vermochte. Er geſtand mir bereits am zweiten Tage, daß es hier gräßlich ſei, und meinte, daß es ſich doch jedenfalls an einem der offenen Seen beſſer aushalten laſſen würde. Wir ſtudierten die Karte der Schweiz und wählten **Thun** zum Verſuch einer neuen Niederlaſſung. Auch ich befand mich leider wieder in dem beängſtigenden Zuſtande der Abſpannung meiner Nerven, in welchem jede körperliche Anſtrengung mich ſofort zu heftiger und ſchwächender Tranſpiration brachte. Nur mit äußerſter Anſtrengung vermochte ich den Rückweg aus dem Tale zu nehmen; doch gelangten wir endlich mit erneutem Mute nach Thun, wo wir uns ein paar beſcheidene, aber freundliche Zimmer an der Landſtraße mieteten, und nun abwarten wollten, ob wir es da aushalten können würden. Die Unterhaltung mit meinem jungen Freunde war trotz ſeiner großen Schweigſamkeit, welche immer noch den Charakter der früheren Schüchternheit verriet, doch ſtets anmutig und belebend für mich; beſonders ſeitdem ich bemerkt hatte, zu welch fließender Mitteilung und ergießungsvoller Lebhaftigkeit der junge Mann es zuweilen brachte, wenn er, namentlich vor dem Schlafengehen, vor meinem Bette ſich hinkauerte, und ſo in dem angenehmen reinen Dialekte der deutſchen Oſtſeeprovinzen, über das, was ihn erregte, ſich ausließ. Mich erheiterte in dieſen Tagen ganz ausnehmend die ſeit langem zum erſten Male wiederholte Lektüre der „Odyſſee“, welche mir ein Zufall in die Hände geführt hatte. Der heimatſehnſüchtige, unabläſſig umherirrende, alle Hinderniſſe ſtets rüſtig beſiegende Dulder **Homers**, trat ungemein ſympathiſch an meine Seele heran. Plötzlich wurde der kaum betretene Friedenszuſtand durch einen Brief geſtört, welcher **Karl** von Frau **Lauſſot** zukam. Er wußte nicht, ob er ihn mir zeigen ſollte, da er glauben mußte, ſie ſei verrückt geworden. Ich entriß ihm das Blatt und fand nun, daß die junge Frau ſich verbunden finde, meinem Freunde zu wiſſen zu tun, daß ſie über mich inſoweit vollkommen aufgeklärt ſei, als ihr nötig wäre, um aus jeder Beziehung zu mir zu treten. Was ich ſpäter, namentlich durch Hilfe der Frau Ritter über das Vorgefallene ermittelte, war, daß infolge meines Briefes und meiner Ankunft in Bordeaux, Herr Lauſſot, im Einverſtändnis mit Frau Taylor, ſogleich mit Jeſſie auf das Land gefahren war, um dort ſo lange zu verweilen, bis er Nachricht von meiner Abreiſe, um deren Beſchleunigung willen er ſich an die Polizei gewandt hatte, erhalten habe. Dort habe man der jungen Frau, mit Verſchweigung meines Briefes und meiner Reiſe, das Verſprechen abgewonnen, jedenfalls ein Jahr ruhig zu verbleiben, ihre Reiſe nach Dresden aufzugeben, und jedenfalls auch mit mir aus jeder Korreſpondenz zu treten; da man ihr unter dieſer Bedingung zuſagte, nach dieſer Zeit volle Freiheit laſſen zu wollen, hatte ſie geglaubt, das verlangte Verſprechen geben zu müſſen. Schon die nächſte Zeit ward nun aber von den beiden Verſchworenen benützt, um nach jeder Seite hin, und endlich auch bei der jungen Frau, mich, den man für den Anſtifter einer Art von Entführung-Unternehmens anſehen zu müſſen glaubte, zweckmäßigſt zu verleumden. Frau Taylor hatte ſich mit der Klage über den von mir beabſichtigten Ehebruch an meine Frau gewandt, ihr Mitleiden ihr gemeldet, und ihre Unterſtützung angeboten; die arme Minna, die nun plötzlich meinen Entſchluß, von ihr fernzubleiben, einem bis dahin von ihr nicht geargwöhnten Grunde beimeſſen mußte, wendete ſich deshalb wieder klagend an Frau Taylor zurück. Hierbei hatte ein merkwürdiges Mißverſtändnis als abſichtlich angewandte Lüge mitgeſpielt: in einem launigen Geſpräche hatte mir nämlich einmal Jeſſie geſagt, ſie gehöre keiner anerkannten Konfeſſion an, da ihr Vater einer beſondren Sekte angehört habe, welche weder nach dem proteſtantiſchen noch nach dem katholiſchen Ritus taufe; worauf ich ſie damit tröſtete, daß auch ich ſchon mit wohl weit bedenklicheren Sekten in Berührung gekommen ſei, da ich kurz nach meiner Trauung erfahren habe, daß dieſe in Königsberg von einem Mucker vollzogen worden wäre. Gott weiß, in welchem Sinne dies der würdigen engliſchen Matrone mitgeteilt worden war, kurz, ſie hatte meiner Frau berichtet: ich hätte erklärt, ich ſei gar nicht in gültiger Weiſe mit ihr getraut. Jedenfalls mochten die Rückäußerungen meiner Frau wiederum genügenden Stoff an die Hand gegeben haben, um auch Jeſſie in dem beabſichtigten Sinne über mich aufzuklären, und der Wirkung hiervon verdankte ich den ſonderbaren Brief an meinen jungen Freund. Ich muß geſtehen, daß mich nach dieſer Einſicht der Dinge zuallernächſt nur die Mißhandlung meiner Frau empörte, und während ich nach jener Seite zu gänzlich gleichgültig darüber blieb, was man von mir meine, nahm ich ſofort das Anerbieten Karls an, nach Zürich zu gehen und meine Frau aufzuſuchen, um ihr die nötigen Aufklärungen zu ihrer eigenen Beruhigung zu geben. Während ich ſeine Zurückkunft erwartete, erhielt ich einen Brief Liſzts, welcher mir den großen, und auf ſeine ganze Geſinnung über mich und meine Zukunft entſcheidenden Eindruck meldete, welchen das genaue Bekanntwerden mit der Partitur meines „Lohengrin“ auf ihn hervorgebracht. Er zeigte mir zugleich an, daß er, da ich ihm hierzu die Erlaubnis gegeben habe, mit Anſpannung aller Kräfte eine Aufführung meines Werkes, zur Feier des bevorſtehenden Herderfeſtes in Weimar, in Angriff zu nehmen beabſichtige. Faſt gleichzeitig ſchrieb mir Frau Ritter, welche im Betreff der von ihr vollkommen verſtandenen Vorgänge mich wohl bitten zu müſſen glaubte, daß ich dieſe Angelegenheit mir nicht zu ſehr zu Herzen nähme. Nun kam auch Karl von Zürich zurück, und ſprach mit großer Wärme über das Verhalten meiner Frau. Sie habe ſich, nachdem ſie mich in Paris nicht angetroffen, mit ſeltener Energie zu faſſen gewußt, nach meinem früheren Wunſche eine geräuſchloſe Wohnung am Züricher See gemietet und geſchickt eingerichtet, und ſei dort verblieben, in der Hoffnung, endlich doch wieder von mir zu hören. Außerdem erzählte er mir einiges Geſcheite und Freundſchaftliche von Sulzer, welcher mit großer Teilnahme meiner Frau zur Seite geſtanden habe. Plötzlich brach Karl aus: „Ach, das wären doch Menſchen: mit ſo einer verrückten Engländerin ſei dagegen nichts anzufangen.“ Ich ſagte zu alledem kein Wort, und frug ihn endlich nur lächelnd, ob er denn etwa gern nach Zürich überſiedeln möchte? Er ſprang auf: „Ach ja! Heute lieber als morgen!“ „Du ſollſt deinen Willen haben,“ ſagte ich, „laß uns einpacken; ich ſehe doch in allem keinen Sinn, möge es dort oder hier ſein.“ Ohne ein Wort weiter über alle dieſe Dinge zu ſprechen, reiſten wir andern Tages nach Zürich ab.

1914 B 1971
(15: 3121/22)

Richard Wagner
Sämtliche Schriften und Dichtungen

Volks-Ausgabe

Deutsche Bücherei Leipzig

Fünfzehnter Band

Leipzig
Breitkopf & Härtel / C. F. W. Siegel (R. Linnemann)

[illegible]

[illegible]

Titel und Einband zeichnete
Walter Tiemann
in Leipzig

Copyright 1911 by F. Bruckmann Ltd., München

Druck von F. Bruckmann A.G., München

Inhaltsverzeichnis

Mein Leben.

Dritter Teil: 1850—1861

Seite
Zürich: Karl Ritter, Hans von Bülow, Herwegh, Uhlig, Weſendoncks uſw. . . . . . 1—51
Nibelungenring, Liſzt in Zürich, Schopenhauer, Kompoſition von Rheingold und Walküre . . . . . 51—86
London (philharmoniſche Konzerte) . . . . . 86—105
Zürich, Seelisberg, Mornex, Brunnen (Triſtan) . . . . 105—119
Liſzt und Fürſtin Wittgenſtein (Zürich, St. Gallen) . . . 119—128
Das „Aſyl“ (Triſtan) . . . . . 128—165
Venedig (Triſtan) . . . . . 165—182
Luzern (Triſtan) . . . . . 182—191
Paris (Aufführung des Tannhäuſer) . . . . . 191—273

Vierter Teil: 1861—1864

Weimar, Reichenhall, Wien . . . . . 277—298
Paris (Dichtung der Meiſterſinger) . . . . . 298—301
Biebrich (Meiſterſinger) . . . . . 301—310
Wien: Triſtan-Proben, Konzerte . . . . . 310—317
Konzerte in Petersburg und Moskau . . . . . 317—362
Niederlaſſung in Penzing bei Wien . . . . . 362—382
Flucht: Zürich, Stuttgart . . . . . 382—386
Des Königs Botſchaft . . . . . 386—387

Dritter Teil

1850—1861

Mit gutem Glück hatte Minna bei Zürich eine Wohnung aufgefunden, welche wirklich den bei meinem Fortgange von mir ſo dringend geäußerten Wünſchen recht geeignet entſprach. Es war dies in der Gemeinde Enge, eine gute Viertelſtunde Wegs von der Stadt Zürich, in einem unmittelbar am See gelegenen Grundſtücke mit altbürgerlichem Wohnhauſe, zum „Abendſtern" benannt, und einer gutartigen alten Dame, Frau Hirzel, gehörig, wo für einen nicht teuren Mietzins der abgeſchloſſene, ſehr ruhige obere Stock dürftige, aber ausreichende Bequemlichkeit verlieh. Ich traf am frühen Morgen ein, fand Minna noch im Bett, und vermochte ſie, welche ſich vor allem gegen die Annahme, daß ich nur aus Mitleiden zu ihr zurückgekehrt ſei, zu verſichern ſuchte, ſchnell dahin zu beſtimmen, nie wieder über das Vorgefallene ſich mit mir beſprechen zu wollen. Im übrigen war ſie ganz in ihrer Sphäre, als ſie mir die Fortſchritte ihrer geſchickten Einrichtung zeigte; und da wir von hier an in einer, wenn auch von mannigfachen Schwierigkeiten unterbrochenen, im ganzen aber durch längere Jahre ſich doch behauptenden Zunahme unſerer äußeren Verhältniſſe uns befanden, breitete ſich bald eine erträgliche Heiterkeit über unſer häusliches Leben aus, ohne daß ich jedoch von jetzt an eine unruhige, oft heftig hervortretende Neigung zum Abbruch alles Gewohnten gänzlich unterdrücken konnte.

Zunächſt halfen die beiden Haustiere, Peps und Papo, außerordentlich wirkſam zum häuslichen Behagen: beide liebten mich vorzüglich, oft faſt bis zur Beläſtigung: Peps mußte immer hinter mir auf dem Arbeitsſtuhle liegen, und Papo flatterte, wenn ich zu lange aus dem Wohnzimmer ausblieb, nach wiederholtem vergeblichem Rufen meines Namens „Richard!" gewöhnlich zu mir in das Arbeitszimmer, wo er ſich auf dem Schreibtiſche aufſtellte, und mit Federn und Papier oft ſehr aufregend ſich zu ſchaffen machte. Er war ſo wohl erzogen, daß er nie einen tieriſchen Vogellaut von ſich gab, ſondern nur ſprechend und ſingend ſich vernehmen ließ. Mit dem großen Marſch-Thema des Schluß-Satzes der C-Moll-Symphonie, dem Anfang der achten Symphonie in F-Dur, oder auch einem feſtlichen Thema aus der „Rienzi"-Ouvertüre, empfing er mich ſtets jubelnd, ſobald er auf der Treppe meine Schritte hörte. — Das Hündchen Peps zeichnete ſich dagegen durch eine ungemeine Nervoſität aus; er hieß bei meinen Freunden „Peps der Aufgeregte", und es gab Zeiten, wo man nie ein freundliches Wort zu ihm ſprechen konnte, ohne ihn in Heulen und Schluchzen zu verſetzen. Dieſe Tiere vertraten offenbar die fehlenden Kinder, und daß auch meine Frau ein faſt leidenſchaftliches Wohlwollen für ſie empfand, bildete ein nicht unergiebiges Band des Einvernehmens zwiſchen uns, wogegen ein ewiger Quell von Mißhelligkeiten ſich in dem Verhalten meiner Frau zu der unglücklichen Nathalie dahinzog. Sie hat bis zu ihrem Tod die wunderliche Verſchämtheit gehabt, ſelbſt dem Mädchen nicht zu entdecken, daß ſie ihre Tochter ſei. Dieſe hielt ſich nun fortwährend für Minnas Schweſter, und begriff als ſolche nicht, warum ſie ſich nicht ebenbürtig behandelt ſehen ſollte. Indem Minna ſich ſtets die Autorität der Mutter zuerkannte, gab ſie hierfür ſtets dem Ärger über Nathaliens auffallende Mißgeratenheit nach; ſie war jedenfalls in dem entſcheidenden Alter, verzogen und vernachläſſigt, körperlich und geiſtig ſchwerfällig entwickelt geblieben: klein, und mit Neigung zur Stärke, war ſie unbehilflich und einfältig. Minnas Heftigkeit, und zunehmend ſchroffe und verhöhnende Behandlung, machte das eigentlich ſehr gutmütige Mädchen mit der Zeit wirklich ſtörriſch und feindſelig geſinnt, ſo daß der Umgang und das Verhalten der beiden ſcheinbaren Schweſtern oft zu den widerwärtigſten Störungen der häuslichen Ruhe führten, wogegen meine Geduld eigentlich nur von meiner inneren Gleichgültigkeit gegen alle perſönlichen Beziehungen meiner Umgebung ſich nährte.

Zunächſt belebte meinen kleinen Hausſtand die Einreihung meines jungen Freundes Karl in denſelben auf angenehme Weiſe; er bezog ein kleines Dachſtübchen über unſerer Wohnung, teilte unſere Mahlzeiten, ſowie meine Spaziergänge, und ſchien eine Zeitlang wohl zufrieden damit. Bald aber bemerkte ich eine zunehmende Unruhe an ihm: allerdings fand er bald ſchon Gelegenheit, der heftigen Auftritte, die altgewohnter Weiſe in meinem ehelichen Leben ſich wieder einſtellten, innezuwerden, wo mich der Schuh drückte, den ich mit gutmütig gleichgiltiger Nachgiebigkeit auf ſeinen Wunſch mir wieder an den Fuß gezogen hatte. Er blieb ſtumm, als ich ihm eines Tages, auf erhaltene Veranlaſſung hierzu, in Erinnerung brachte, daß mich, als ich meine Zuſtimmung zu der Rückkehr nach Zürich gab, ein anderes Gefühl als das der Hoffnung auf ein freundliches Familienleben, beſtimmt hatte. Außerdem aber gewahrte ich andere und wunderlichere Motive ſeiner Unruhe: er traf oft ſehr unregelmäßig zu den Mahlzeiten ein, und hatte dann nie rechten Appetit, was mich anfänglich wegen des Charakters unſerer Koſt in Verlegenheit ſetzte, bis ich dann erfuhr, daß mein junger Freund dem Zuckergebäck in den Konditorläden ſo übermäßig hold geſinnt war, daß ich offenbar fürchten mußte, er möge ſich ſeine Geſundheit durch ausſchließlichen Genuß desſelben verderben. Meine Vorſtellungen hierüber ſchienen ihn ſehr zu verſtimmen; da er nun anhaltender von Hauſe weg blieb, glaubte ich, daß wirklich ſeine beſchränkte Wohnung ihn beläſtige, und vermochte es nicht, ihn vom Aufſuchen einer Privatwohnung in der Stadt abzuhalten.

Da ich gewahrte, daß ein zunehmendes Unbehagen ihn einnahm, war es mir lieb, ihm eine bedeutende Unterbrechung ſeines offenbar ihn nicht befriedigenden Aufenthaltes anbieten zu können: ich beſtimmte ihn, zu der am Ende des Auguſts dieſes Jahres dort ſtattfindenden erſten Aufführung des „Lohengrin“ einen Ausflug nach Weimar zu machen. Ich ſelbſt lud Minna zu gleicher Zeit zu einem erſten Ausflug nach dem Rigi ein, welchen wir beide rüſtig zu Fuß beſtiegen. Leider gewahrte ich infolge der Anſtrengung hiervon an meiner Frau zum erſten Male die Symptome ihrer, von nun an ſich immer beſtimmter entwickelnden, Herzkrankheit. Den Abend des 28. Auguſt, an welchem in Weimar die erſte Aufführung des „Lohengrin“ ſtattfand, verbrachten wir in Luzern im Gaſthof „zum Schwan“, genau die Stunde des Anfangs und des vermuteten Endes an der Uhr verfolgend. Es war immer etwas Not, Mißbehagen und Verſtimmung bei allen ſolchen

Verſuchen meinerſeits, in Gemeinſchaft mit meiner Frau gemütlich erregte Stunden zu veranlaſſen, ſtörend einwirkend. — Die Berichte, welche ich alsbald über dieſe Aufführung erhielt, waren auch nicht geeignet, mir ein klares und beruhigendes Bild davon zu geben. Wirklich traf Karl Ritter bald wieder in Zürich ein: er berichtete mir namentlich von ſzeniſchen Übelſtänden in der Aufführung, von einem ſehr unglücklichen Sänger der Hauptpartie, im ganzen aber von einer guten Wirkung. Am zuverſichtlichſten waren die Berichte, welche mir Liſzt ſelbſt zukommen ließ: alles Unzulängliche der höchſt beſchränkten Mittel, die ihm für ſein unvergleichlich kühnes Wagnis zu Gebote geſtanden, dünkte ihn unnütz erſt beſonders eingeſtehen zu müſſen, wogegen er nur den Geiſt des Unternehmens, und die Wirkung desſelben auf die mancherlei bedeutenderen Rezeptiv-Kräfte, welche er mit Sorgfalt herbeigezogen hatte, der Beachtung werthielt.

Während alles, was ſich aus dieſem bedeutenden Vorgange entwickelte, allmählich in klares Licht ſich ſtellen ſollte, blieb für jetzt davon die Wirkung auf meine Lage ohne eigentliche Bedeutung. Am unmittelbarſten beſchäftigte mich die Beſtimmung des mir anvertrauten jungen Freundes: er hatte auf dem Ausfluge nach Weimar auch ſeine Familie in Dresden wiedergeſehen, und eröffnete mir nun bei ſeiner Rückkehr den lebhaften Wunſch, die praktiſche Karriere als Muſiker zu ergreifen, und womöglich als Muſikdirektor beim Theater angeſtellt werden zu wollen. Ich hatte nun gar keine Gelegenheit gehabt, ſeine muſikaliſchen Fähigkeiten kennen zu lernen; vor mir Klavier zu ſpielen weigerte er ſich, doch hatte er mir eine Kompoſition auf ein von ihm in Stabreimen verfaßtes Gedicht, „Die Walküre“, vorgelegt, an der ich zwar große Unbeholfenheit, zugleich aber das Ergebnis einer ſehr genauen Kenntnis der Kompoſitionsregeln wahrnahm. Sehr deutlich zeigte ſich darin der Schüler Robert Schumanns, von dem mir ſein Lehrer ſchon früher verſichert hatte, daß er von ungemeiner muſikaliſcher Befähigung ſei, da er ſich eines ſo ſicheren Gehöres und einer ſo ſchnellen Faſſungskraft bei keinem anderen jungen Manne entſinne. Ich hatte ſomit keinen Grund, der Zuverſichtlichkeit des jungen Mannes, mit welcher er ſich alle für einen Muſikdirektor nötigen Fähigkeiten zutraute, etwas entgegenzuſetzen. Da die Winterſaiſon herannahte, erkundigte ich mich nach dem Direktor des in Zürich zu erwartenden Theaters, von welchem ich erfuhr, daß er zurzeit noch in Winterthur ſein Weſen treibe. Sulzer, wie immer, ſobald man ihn um Hilfe und Rat anging, ſogleich auf das ernſtlichſte zu beiden bereit, veranlaßte eine Zuſammenkunft mit dem Theaterdirektor Kramer bei einem Gaſtmahl im „Wilden Mann" zu Winterthur, wo denn feſtgeſetzt wurde, daß Karl Ritter auf meine Empfehlung hin ſogar mit einem erträglichen Gehalte für nächſten Winter, vom Oktober an, als Muſikdirektor beim Theater beſtellt ſein ſollte. Da mein Empfohlener zugeſtandenermaßen Anfänger war, mußte ich natürlich für ſeine Leiſtungen Garantie übernehmen, welche ich durch die unverweigerliche Verpflichtung leiſtete, für Ritter in der Muſikdirektion einzutreten, ſobald, und ſo lange, durch deſſen etwa unzureichende Befähigung Störungen für den Geſchäftsgang des Theaters erwachſen könnten. Karl ſchien ſehr zufrieden. Als ſich nun der Monat Oktober, mit der Ankündigung der Eröffnung der diesmal „von beſondren Kunſt-Intentionen geleiteten" Theater-Unternehmung herannahte, hielt ich endlich es doch für nötig, mit meinem jungen Freunde im Betreff ſeines Vorhabens mich zu befaſſen. Um ein recht bekanntes Werk für ſein Debüt zu beſtimmen, hatte ich den „Freiſchütz" gewählt. Karl hatte nicht den mindeſten Zweifel über die Bewältigung einer ſo einfachen Partitur; als er nun aber ſeine Blödigkeit im Betreff des Klavierſpiels überwinden mußte, um die Oper einmal am Inſtrumente mit mir durchzugehen, war mein Schrecken groß, da ich gewahrte, daß er auch gar keine Ahnung vom Akkompagnement hatte, ſondern den Klavierauszug mit der eigentümlichen Sorgloſigkeit eines Dilettanten, welcher einem Fingerverſehen zulieb unbefangen einen Takt um ein Viertel verlängert, handhabte. Von der rhythmiſchen Präziſion, von der Kenntnis des Tempos, welche einzig beim Dirigenten entſcheidend ſind, hatte er auch nicht die mindeſte Ahnung. Da ich gar nicht wußte, was ich hierzu ſagen ſollte, ließ ich es, in einer gewiſſen Betäubung, und immer noch auf eine unberechenbare Exploſion des Talentes des jungen Mannes zählend, zu einer Orcheſterprobe kommen, für welche ich ihn vor allem mit einer großen Brille ausgeſtattet hatte; denn ich hatte bemerkt, daß er wegen unvermuteter Kurzſichtigkeit genötigt geweſen war, ſich mit dem Geſicht ſo dicht auf die Noten aufzulehnen, daß er hierbei unmöglich noch Orcheſter und Sänger unter den Augen haben konnte. Es genügte mir, den ſonderbaren, bis dahin ſo ungemein zuverſichtlichen jungen Mann in ſeiner Haltung am Direktionspulte zu ſehen, wo er trotz ſeines auffallend bewaffneten Auges nur unverwandt in die Partitur ſtarrte, und willenlos, wie im Traume, einen ſich vorgeſagten Takt mit dem Stock in die Luft malte, um ſogleich zu begreifen, daß ich jetzt in dem Garantie-Falle mich befand. Es war nun noch ſchwierig und für mich bemühend, meine Nötigung, für ihn einzutreten, dem jungen Ritter begreiflich zu machen; doch half es nichts, ich mußte die Winterſaiſon der Kramerſchen Kunſt-Unternehmung einweihen, und brachte mich durch den Erfolg der von mir geleiteten Aufführung des „Freiſchütz“ in eine ſonderbare, und ſchwer wieder zu beſeitigende Lage, dem Theater wie dem Publikum gegenüber.

An die Behauptung der Muſikdirektorſtelle durch Karl war offenbar nicht mehr zu denken. Sehr merkwürdiger Weiſe fiel dieſe unangenehme Erfahrung aber mit einer ſehr bedeutenden Wendung im Schickſale eines andren, ebenfalls von Dresden her mir bekannten, jungen Freundes, Hans von Bülow, zuſammen. Bereits im vergangenen Jahre hatte ich den Vater, Eduard von Bülow, als neu verheiratet in Zürich angetroffen. Er hatte ſich jetzt am Bodenſee niedergelaſſen, und von dort aus meldete mir eben Hans, welcher zuvor ſich mir zum Beſuche in Zürich angekündigt hatte, daß er zu ſeinem großen Leidweſen dieſen ſeinen feurigſten Wunſch zu erfüllen verhindert ſei. So weit ich in ſeine Lage einen Einblick gewann, ſchien es mir, daß ſeine Mutter, die nun geſchiedene Frau ſeines Vaters, um jeden Preis ihren Sohn von der Künſtler-Laufbahn zurückzuhalten ſuchte, um ihn dagegen, mit Benutzung ſeiner bis dahin betriebenen juriſtiſchen Studien, zum Antritte einer Karriere im Staatsdienſte oder im diplomatiſchen Fache zu beſtimmen. Seine Neigung und ſein Talent drängten ihn dagegen zur Muſik; es ſchien nun, daß die Mutter dem Sohne, bei der ihm erteilten Erlaubnis zum Beſuche ſeines Vaters, beſonders eingeſchärſt hatte, eine Zuſammenkunſt mit mir zu vermeiden. Da ich jetzt erfuhr, daß auch der Vater ihn von einem

Beſuche in Zürich abhielt, mußte ich, da andrerſeits dieſer ſich ziemlich wohlwollend gegen mich bezeigt hatte, annehmen, er mache mit dieſer Erlaubnis-Verweigerung ein Zugeſtändnis an ſeine geſchiedene Frau, mit welcher er nach den kaum beruhigten Kämpfen der Ehetrennung, in keinerlei neuen Konflikt zu treten wünſchte, ſelbſt wenn es ſich um die Entſcheidung der Lebensrichtung ſeines eigenen Sohnes handelte. Sollte ich in dieſer Annahme, welche mich allerdings bis zur vollſten Rückſichtsloſigkeit bitter gegen Eduard v. Bülow ſtimmte, geirrt haben, ſo war doch ſchon der ganze Ausdruck des Briefes, mit welchem Hans mir die grauſame Notwendigkeit anzeigte, in der er ſich befand, mit offenen Augen eine ihm widerſtrebende Laufbahn anzutreten, und ſomit für alle Zeiten ſich in einen ſeelenzerſplitternden Zwieſpalt zu werfen, genügend, hierin einen der Fälle zu erblicken, welche, bei meiner damaligen ſtets leicht erregbaren Neigung zur Empörung gegen ähnlichen Zwang, mich beſtimmte, in das Schickſal meines Freundes in meiner Weiſe einzugreifen. Ich antwortete ihm in einem ausführlicheren Briefe, in dem ich ihm die Wichtigkeit der Lebensphaſe, in welcher er ſich befand, energiſch bezeichnete. Namentlich der verzweiflungsvoll zeriſſene Ton, in welchem er ſich an mich gewandt, gab mir ein Recht dazu, ihm zu Gemüte zu führen, daß es ſich hier nicht nur um ſeine äußere Lebensrichtung, ſondern um die Beſtimmung ſeines ganzen Geiſtes- und Gemütslebens handelte. Ich führte ihm vor, was ich an ſeiner Stelle tun würde: empfände ich nämlich in mir einen wahrhaſt unüberwindlichen und meine ganze Seele einnehmenden Trieb zur Künſtler-Laufbahn, und fühlte ich mich geneigt, lieber die größeſten Beſchwerden und Mißhelligkeiten über mich ergehen zu laſſen, als mein Leben in eine falſche Bahn gelenkt zu ſehen, ſo würde ich ſofort, wenn jemand mir hierzu die Hand reichte, wie ich die meinige ihm hiermit böte, auf das äußerſte hin meinen Entſchluß faſſen. Wolle er trotz des Verbotes ſeines Vaters zu mir kommen, ſo möge er ſofort, nach Erhaltung dieſes Briefes, unter allen Umſtänden dieſen Entſchluß ausführen. — Karl Ritter war glücklich, als ich ihm dieſen Brief zur perſönlichen Beſtellung auf dem Bülowſchen Gütchen übergab. Dort angekommen, ließ er ſeinen Freund aus dem Hauſe rufen, begab ſich mit ihm ins Freie und ließ ihn meinen Brief leſen, worauf dieſer ſofort ſich entſchied, ganz wie er ging und ſtand, bei Sturm und Regen in rauheſter Jahreszeit, da beide ohne genügende Geldmittel waren, zu Fuße nach Zürich zu wandern. Da traten ſie eines Tages, wild und abenteuerlich, mit den lautredenden Spuren der ungeheuerlichen Reiſe, zu mir in das Zimmer. Ritter ſtrahlte vor Freude über das gelungene Abenteuer, wogegen der junge Bülow mir eine große, ja leidenſchaftliche Ergriffenheit zeigte. Ich fühlte ihm gegenüber ſofort eine große und tiefe Verpflichtung, und zugleich ein wahrhaft inniges Mitleiden mit dem ſo krankhaft aufgeregten jungen Menſchen; Beides beſtimmte lange Zeit mein Verhalten zu ihm.

Fürs erſte galt es durch gute und heitere Miene Troſt zu geben, und Vertrauen zu erwecken. Die äußerliche Lage war ſchnell geordnet: Hans trat als Gleichbeteiligter in das Kontrakt-Verhältnis Karls zur Theater-Direktion ein, was für jeden eine Art von Gehalt abwarf, wogegen ich als Garant für beider Leiſtungen verblieb. Sogleich war eine Poſſe mit Muſik zu übernehmen; ohne nur zu wiſſen, um was es ſich handle, trat Hans ſofort an das Dirigentenpult, und ſchwang mit wahrer Luſt und größter Sicherheit den Taktſtock. Nach dieſer Seite hin fühlte ich mich ſofort geborgen, und jeder Zweifel an des neueſten Muſikdirektors Fähigkeit war augenblicklich überwunden; wogegen es ſchwer war, Karls aus großer Beſchämung hervorgehenden Mißmut über eine, offenbar über ſein ganzes Leben entſcheidende Aufklärung im Betreff ſeiner Unbefähigung zum praktiſchen Muſiker, zu zerſtreuen. Von hier an ward mir eine keimende Scheu und heimliche Abneigung des ſonſt ſo bedeutend begabten jungen Mannes gegen mich immer wahrnehmbarer. Es blieb unmöglich, ihn in der eingenommenen Stellung aufrecht zu erhalten, und je wieder an das Dirigentenpult zu berufen. Andrerſeits entſtand aber auch für Bülow bald eine unvorausgeſehene Erſchwerung ſeiner Stellung, und zwar dadurch, daß der Theaterdirektor und ſein Perſonal, durch meine einmalige Orcheſterdirektion verwöhnt, es fortan darauf anlegen zu müſſen glaubten, mich immer wieder dazu herbeizuziehen. Noch einige Male dirigierte ich wirklich, teils um durch meine Autorität der verhältnismäßig nicht übel beſtellten Oper einigen Kredit beim Publikum zu verſchaffen, teils um meinen jungen Freunden, und namentlich dem ſo ſehr hierfür berufenen Bülow, durch mein Beiſpiel das, worauf es beim Operdirigieren ankam, belehrend zu zeigen. Während nun Hans allen ihm verbleibenden Aufgaben ſich ſo vollkommen gewachſen zeigte, daß ich endlich mit gutem Gewiſſen erklären konnte, unter keinen Umſtänden mehr für ihn einzutreten mich verpflichtet zu fühlen, wählte namentlich eine durch mein Lob eitel gewordene Sängerin den Weg, durch Verlegenheiten, welche ſie mit abſichtlicher Schikane dem jungen Dirigenten erzeugte, mich wiederum an das Pult zu nötigen. Als wir dieſen Stand der Dinge einſahen, und ich des Ärgers hierüber genug hatte, kamen wir, nachdem zwei Monate dieſer Praxis verfloſſen waren, mit der Direktion überein, das ganze, ſehr peinlich gewordene Verhältnis zu löſen. Da gleichzeitig ein bedingungsloſes Engagement als Muſikdirektor Hans aus St. Gallen angetragen wurde, ſo entließ ich die beiden jungen Leute, welche gemeinſam ihr Glück nun dort verſuchen wollten, in dieſe nachbarliche Stadt, um für das Weitere zunächſt Zeit zu gewinnen.

In die Entſcheidung ſeines Sohnes hatte ſich Herr Eduard von Bülow, wenn auch mit großer Mißſtimmung gegen mich, kluger Weiſe gefügt; auf einen Brief, in welchem ich meine Handlungsweiſe gegen ihn zu rechtfertigen ſuchte, hatte er mir zwar nicht erwidert, ſeinen Sohn aber, wie ich erfuhr, mit verſöhnlicher Geſinnung in Zürich beſucht. Ich ſelbſt beſuchte im Laufe der wenigen Wintermonate, welche ſie noch in St. Gallen zubrachten, einige Male die jungen Leute. Karl war mit einem Verſuche, die Gluckſche Ouvertüre zu Iphigenia zu dirigieren, abermals unglücklich geweſen, ſo daß ich ihn in düſtre Grübeleien verloren, und fern von aller Praxis des Lebens in ziemlich unerfreulicher Verfaſſung antraf, während Hans mit einem ſcheußlichen Perſonale, einem grauenhaften Orcheſter, und in einem unwürdigen Theaterlokale qualvollſt, aber eifrigſt in voller Geſchäftigkeit begriffen war. Da ich dieſes Elend gewahrte, ward alsbald feſtgeſtellt, daß Hans für jetzt genug getan und erlernt hätte, um ſeinen Beruf als praktiſcher Muſiker auch nach dieſer wichtigen Seite des Orcheſterdirigenten hin außer Zweifel geſtellt zu haben. Es galt jetzt nur, ihm eine würdigere Sphäre für die Geltendmachung desſelben zu verſchaffen. Er teilte mir mit, daß er mit Empfehlungen von ſeinem Vater an Freiherr von Poißl, damaligem

Intendanten des Münchener Hoftheaters, verſehen werden ſollte. Bald aber intervenierte auch ſeine Mutter mit dem Wunſche, ihren Sohn zur weiteren Ausbildung zu Liſzt nach Weimar zu ſenden. Hiermit konnte ich denn nun am allerliebſten einverſtanden ſein; es gereichte mir zur wahren Beruhigung, den jungen, mir ſo ſchwer am Herzen liegenden Mann, meinem großen Freunde auch meinerſeits herzlich empfehlen zu können. Mit Oſtern 1851 verließ er St. Gallen, um von da an, für längere Zeit der weimariſchen Hut übergeben, meiner beſondren Fürſorge enthoben zu werden. Nur Ritter blieb in melancholiſcher Abgeſchiedenheit, und unſchlüſſig darüber, ob er zu mir nach Zürich, wo er unangenehmen Erinnerungen an ſein verfehltes Auftreten entgegenging, ſich zurückwenden ſollte, fürs erſte noch in ſeiner Einſiedelei zu St. Gallen zurück.

Zu erfreulicheren künſtleriſchen Übungen, als der Aufenthalt in St. Gallen, war es dagegen bei einem Beſuche der jungen Freunde während des vergangenen Winters in Zürich gekommen, wo Hans diesmal als Klavierſpieler in einem Konzerte der Muſikgeſellſchaft auftrat, in welchem ich ſelbſt durch die Aufführung einer Beethovenſchen Symphonie unter meiner Leitung, in gegenſeitig anregender Weiſe mitwirken konnte. Man hatte mich nämlich in dieſem Winter von neuem angegangen, mich bei den Konzertaufführungen dieſer Geſellſchaft mit etwas zu beteiligen; da die vorhandenen Orcheſterkräfte ſehr gering waren, konnte ich zu meiner Mitwirkung, welche ich je zuweilen nur auf eine Beethovenſche Symphonie beſchränkte, bloß dadurch beſtimmt werden, daß man tüchtige Muſiker, namentlich für die Verſtärkung der Streichinſtrumente, von auswärts hinzuzog. Da ich jedesmal drei Proben bloß für die aufzuführende Symphonie verlangte, und ein Teil der Muſiker von fernher beſonders hierzu zuſammenkam, erhielten dieſe Übungen eine gewiſſe Feierlichkeit; da außerdem die ganze Zeit, die man gewöhnlich auf eine Probe verwendet, mir ausſchließlich zu der einen Symphonie zur Verwendung ſtand, ſo gewann ich hier die Muße, bei der Ausarbeitung des feineren Vortrags, da andrerſeits die rein techniſchen Schwierigkeiten nicht von großem Belang waren, zu verweilen, und gelangte ſo zu einer bisher mir nicht möglich gewordenen Freiheit des Vortrages, deren ich mir um ſo inniger bewußt wurde, als ich namentlich auch die Wirkung hiervon in überraſchender Weiſe wahrzunehmen hatte. Ich entdeckte im Orcheſter ſelbſt mehrere wahrhaft talentvolle und mit ſeltenem Erfolg bildſame Muſiker, unter denen ich namentlich des aus untergeordneter Stellung zur erſten Stimme berufenen Hoboebläſers Fries erwähne, welcher ſeine, in den Beethovenſchen Symphonien ſo überaus wichtige, Partie bei mir ganz wie eine Geſangsſtimme einüben mußte. Als wir die C-Moll-Symphonie zuerſt aufführten, brachte ich es mit dieſem ſonderbaren Menſchen, welcher, als ich mich ſpäter von den Konzerten zurückzog, ſogleich das Orcheſter verließ und Muſikalienhändler wurde, dahin, daß er die kleine, mit Adagio bezeichnete Geſangsſtelle auf der einen Fermate des erſten Satzes dieſer Symphonie, ſo bedeutend und ergreifend vortrug, wie ich ſeitdem es nie wieder hören konnte. Dazu hatten wir in dem fein gebildeten Herrn Ott-Imhof, einem reichen patriziſchen Kunſtfreunde und Dilettanten, einen zwar nicht ſehr energiſchen, aber außerordentlich zart und weich betonenden Klarinettiſten. Auch muß ich des ganz vorzüglichen Horniſten Bär erwähnen, welcher von mir zum Kommandanten der Blechinſtrumentiſten beſtellt wurde, auf deren Vortrag er einen ſehr erfolgreichen Einfluß ausübte: ich entſinne mich nie wieder die ausgehaltenen ſtarken Akkorde des letzten Satzes der C-Moll-Symphonie mit ſolch intenſiver Kraft, wie damals in Zürich, ausgeführt gehört zu haben, und glaube dem nur meine früheſten Erinnerungen an ähnliche Wirkungen im Vortrage des Pariſer Conservatoire-Orcheſters in der neunten Symphonie" zur Seite ſtellen zu können. Die Aufführung dieſer C-Moll-Symphonie wirkte auf unſer Publikum, namentlich aber auf meinen vertrauteren Freund, den bis jetzt der Muſik abhold geweſenen Staatsſchreiber Sulzer, in ganz beſonders anregender Weiſe, und begeiſterte den letzteren ſogar, als es der Abwehr eines Zeitungsangriffes galt, zu einer, mit völlig Platenſcher Kunſt gedichteten, Satire auf den unberufenen Einſprecher. Zu einem zweiten Konzert, zu welchem ich mich in dieſem Winter noch verſtand, um in ihm die „Sinfonia Eroica" zur Aufführung zu bringen, ward, wie erwähnt, auch Bülow für einen Klaviervortrag eingeladen. Kühn, und in einem gewiſſen Sinne wenig ſelbſtbedacht, wählte er hierzu die ebenſo geiſtvolle als ſchwierige Bearbeitung der „Tannhäuſer-

Ouvertüre" für das Klavier von Liſzt; wie er im allgemeinen damit Senſation erregte, ſetzte er namentlich mich über ſeine bereits zu hohem Grade gediehene, von mir bis daher noch nicht gebührend beachtete Virtuoſität in Erſtaunen, und erweckte in mir das größte Vertrauen auf ſeine Zukunft. Bereits hatte ich ihn, wie beim Dirigieren, ſo auch beim Akkompagnieren als ungemein befähigt und entwickelt kennen gelernt; hierzu war im Verlaufe des vergangenen Winters bereits neben den äußerlichen Schickſalen meines jungen Freundes, wie ich ſie zuvor kurz bezeichnete, mancherlei Gelegenheit geboten worden. Öfters vereinigten ſich Bekannte bei mir; auch ein regelmäßiger Klub ward von dieſen gebildet, wo es dann meiſtens auf die Unterhaltung abgeſehen war, welche eigentlich nur durch Bülows Hilfe ermöglicht wurde. Ich trug dann ſelbſt Geeignetes aus meinen Opern vor, welches Hans ſtets mit, für mich wohltätigſtem Verſtändniſſe begleitete. Bei ſolcher Gelegenheit kam es auch meinerſeits zu Vorleſungen aus meinen Manuſkripten; namentlich habe ich in einer andauernden Aufeinanderfolge von Abenden einem ſtets zunehmenden, ſehr aufmerkſamen Zuhörerkreiſe mein, im Verlaufe dieſes Winters geſchriebenes größeres Buch „Oper und Drama" vollſtändig vorgeleſen.

Als ich nämlich ſeit meiner Rückkehr zu einiger Ruhe und Beſinnung gelangt war, faßte ich endlich auch die Wiederaufnahme meiner ernſtlichen Arbeiten in das Auge. An die Kompoſition von „Siegfrieds Tod" zu gehen, wollte mir aber nicht zu Sinnen: der Gedanke, mit klarem Bewußtſein eine Partitur nur für das Papier zu ſchreiben, entmutigte mich ſtets von neuem; wogegen es mich immer wieder drängte, der einſt zu gewinnenden Möglichkeit für die Aufführung auch ſolch eines Werkes, wenn auch ſcheinbar auf weiteſtem Umwege, eine Grundlage zu verſchaffen. Hierfür ſchien es mir vor allem nötig, den wenigen Freunden, welche ſich nah und fern ernſtlich mit meiner Kunſt befaßten, immer deutlicheren Aufſchluß über die notwendig zu löſenden, deutlich mir vorſchwebenden, jenen aber noch kaum nur ſich darſtellenden Probleme zu geben. Hierzu erhielt ich eine ganz beſondere Veranlaſſung, als eines Tages Sulzer einen Artikel über die „Oper", in dem Brockhausſchen Konverſations-Lexikon der Gegenwart, mir in der Meinung zeigte, durch die darin ausgeſprochenen Anſichten mir verſtändig vorgearbeitet ſehen zu können. Ein flüchtiger Blick in dieſe Arbeit zeigte mir ſofort das gänzlich fehlerhafte derſelben, und ich ſuchte Sulzer auf eben dieſe Grundverſchiedenheit aufmerkſam zu machen, welche zwiſchen den üblichen Anſichten ſogar recht geſcheiter Leute, und meiner Einſicht in das Weſen dieſer Dinge beſtehe. Da es mir natürlich nicht möglich war, auch durch noch ſo große Beredſamkeit meine Ideen hierüber im Fluge zum Verſtändnis zu bringen, ſo machte ich mich alsbald bei meiner Nachhauſekunft darüber, einen geregelten Plan zu einer ausführlicheren Behandlung derſelben zu entwerfen. Somit übernahm ich die Ausarbeitung dieſes Buches, welches ich unter dem Titel „Oper und Drama“ veröffentlichte: eine Arbeit, welche mich mehrere Monate, bis zum Februar 1851, angeſtrengt beſchäftigte. Den ermüdenden Eifer, welchen ich auf die Beendigung dieſer Arbeit verwendete, hatte ich ſchließlich in grauſamer Weiſe zu büſſen: noch hatte ich nach meiner Berechnung wenige Tage angeſtrengten Fleißes für das Manuſkript nötig, als mein guter Papagei, welcher gewöhnlich auf dem Schreibtiſche mir zugeſehen hatte, bedenklich erkrankte. Da er ſchon einige Male von gleichen Anfällen ſich glücklich wieder erholt hatte, nahm ich es auch diesmal nicht ſo ängſtlich; als meine Frau mich bat, den in einer entfernten Gemeinde wohnenden uns empfohlenen Tierarzt aufzuſuchen, verſchob ich dies, um nur meinen Schreibtiſch nicht zu verlaſſen, vom nächſten auf den übernächſten Tag. Eines Abends ſpät wurde ich endlich mit dem verhängnisvollen Manuſkripte fertig: am andren Morgen lag der gute Papo tot am Boden. Meine vollſtändige Untröſtlichkeit über dieſen traurigen Fall ward von Minna in gleich herzlicher Trauer geteilt, und in der Übereinſtimmung unſrer Zuneigung für die uns ſo nah befreundeten Haustiere begegneten wir uns in einer, für unſer ferneres Nebeneinanderbeſtehen nicht unförderlichen, wirklich gemütlichen Weiſe. —

Außer den Haustieren waren uns aber auch die älteren Züricher Freunde, über die Kataſtrophe meines Familien-Verhältniſſes hinweg, treu und anhänglich geblieben. Als der wertvollſte und bedeutendſte dieſer ſtellte ſich allerdings immer mehr Sulzer heraus. Die ausgeſprochenſte Verſchiedenheit in den intellektualen Anlagen und Temperaments-Eigenſchaften, welche zwiſchen uns ſtattfanden, ſchien unſer Verhältnis gerade dadurch zu begünſtigen, daß wir eigentlich immer Überraſchungen an uns zu erleben hatten, welche ſich, da der Grund derſelben ſtets bedeutend war, zu den anregendſten und belehrendſten Erfahrungen geſtalteten. Außerordentlich reizbar, und von ſehr zarter Geſundheit, war Sulzer, der gegen ſeine urſprüngliche Neigung in den Staatsdienſt getreten war, und ſein Belieben der ſtrengen Gewiſſenhaftigkeit der Pflichterfüllung im weiteſten Sinne geopfert hatte, durch ſeine Bekanntſchaft mit mir ſtärker, als es ihm erlaubt ſchien, in die Sphäre des äſthetiſchen Genuſſes gezogen worden. Faſt hätt er ſich dieſe Ausſchweifung leichter erlaubt, wenn auch ich mit der Kunſt es unſchwer genommen hätte; daß ich nun aber der künſtleriſchen Beſtimmung des Menſchen eine ſo ungemein, weit über den Staatszweck hinausgehende Bedeutung zuerkannt wiſſen wollte, brachte ihn oft ganz aus der Faſſung; wogegen nun aber gerade dieſer mein großer Ernſt es war, der ihn wieder zu mir und meinen Anſchauungen heranzog. Da dies nicht bloß zu Unterhaltungen und gemächlichen Diskuſſionen führte, ſondern unſere beiderſeitige große Reizbarkeit ſehr oft die heftigſten Exploſionen veranlaßte, ſo geſchah es mitunter, daß er, mit bebenden Lippen, Hut und Stock ergriff und ohne Abſchied haſtig davon ging. Es war nun hübſch, daß er andren Tags ſich gewiß pünktlich zur Abendſtunde wieder einſtellte, und wir beide vollſtändig des Gefühles waren, als wenn gar nichts zwiſchen uns vorgefallen ſei. Nur wenn ihn gewiſſe leidenvolle körperliche Zuſtände zur vollkommenen Einſchließung für längere Tage beſtimmten, war es ſchwer bei ihm vorzukommen, weil er ganz wütend werden konnte, wenn man ihn nach ſeiner Geſundheit frug; es gab dann ein einziges Mittel ihn in gute Stimmung zu verſetzen: es mußte nämlich erklärt werden, man habe ihn aufgeſucht um einen Freundſchaftsdienſt von ihm zu erbitten; wo er dann, völlig angenehm überraſcht, ſich nicht nur zu jeder Gefälligkeit ſogleich bereit zeigte, ſondern auch eine wirklich heitere und wohlwollende Miene annahm.

Höchſt auffallend ſtach nun neben ihm der Muſiker Wilhelm Baumgartner ab: ein luſtiger, lebensfroher Bruder, ohne jede Neigung zur Konzentration, der gerade ſo viel Klavierſpielen gelernt hatte, um einen guten Lehrer für ſo viel Stundengeld, als er gerade gebrauchte, abzugeben, recht warm und ſinnig für etwas Schönes, wenn es ſich nur nicht zu hoch verlor, empfand; ein treues gutes Herz, der außerdem für Sulzer auch großen Reſpekt hatte, leider aber dem Hange zur Kneipe dadurch nicht entwöhnt werden konnte. — Außerdem hatten ſich ſchon von der erſten Zeit her noch zwei Freunde dieſer beiden, der tüchtige und ehrenwerte damalige zweite Staatsſchreiber Hagenbuch, und ein ſonderbar gutmütiger, aber geiſtig nicht eben ſehr begabter, und deshalb von Sulzer nicht immer beſonders ſchonungsvoll behandelter, Advokat und damaliger Redakteur der „Eidgenöſſiſchen Zeitung“ Bernhard Spyri, geſellt. — Alexander Müller, welcher durch häusliche Kalamität, körperliche Leiden, und handwerksmäßiges Stundengeben immer mehr in Beſchlag genommen war, verſchwand bald gänzlich aus unſrem Umgange. — Zu einem Muſiker Abt fühlte ich, trotz ſeiner „Schwalben“, mich nicht hingezogen; auch verließ er uns bald, um in Braunſchweig glänzende Karriere zu machen.

Nun war aber von außen, namentlich durch die politiſchen Schiffbrüche, der Züricher Geſellſchaft allerhand Bereicherung zugeführt worden. Bei meiner Zurückkehr im Januar 1850 traf ich bereits den, bürgerlich nicht uneleganten, aber ziemlich langweiligen Adolf Kolatſchek: er fühlte ſich zum Redigieren berufen, und hatte eine „Deutſche Monatsſchrift“ gegründet, welche den in der letzten Bewegung äußerlich Beſiegten das Feld zur Fortſetzung des Kampfes auf dem inneren Gebiete des Geiſtes eröffnen ſollte. Faſt ſchmeichelte es mir, daß ich von ihm als Schriftſteller beachtet wurde, da er dabei blieb, einem ſolchen Vereine geiſtiger Kräfte, wie ihm durch ſeine Unternehmung eine Grundlage gegeben werden ſollte, dürfte „eine Potenz wie die meinige“ nicht fehlen. Ich hatte ihm bereits von Paris aus den Aufſatz über „Kunſt und Klima“ zugeſchickt, jetzt nahm er willig auch einige größere Bruchſtücke aus dem noch unveröffentlichten „Oper und Drama“ auf, welche mir durch ihn auch ſehr anſtändig honoriert wurden. Dieſer Mann iſt mir noch immer in Erinnerung als die einzige Erfahrung von einem taktvollen Redakteur; er gab mir das Manuſkript einer Rezenſion meines „Kunſtwerk der Zukunft“ von einem Herrn Palleske zur Einſicht, und erklärte mir, ohne meine beſondere Einwilligung, die er jedoch keineswegs von mir anſpreche, ſie nicht abdrucken laſſen zu wollen. Da ich fand, daß dieſe oberflächliche, gänzlich verſtändnisloſe und doch im hoffärtigſten Tone verfaßte Beſprechung, wenn ſie gerade in dieſer Zeitſchrift erſchien, mich jedenfalls zu einer, durch wiederholte Ausführung meiner wirklichen Theſen umſtändlichen und ermüdenden Erwiderung veranlaſſen müßte, ich aber hiergegen im höchſten Grade abgeneigt war, ſo ließ ich es bei Kolatſcheks Entſchluß, das Manuſkript ſeinem Verfaſſer zu anderweitigem Abdruck zu empfehlen. — Dagegen lernte ich an Kolatſcheks Seite in Reinhold Solger einen wirklich ausgezeichneten und intereſſanten Menſchen kennen; da ſeinem etwas unruhigen und abenteuerlichen Weſen das Eingepferchtſein in die kleine enge Züricher Schweizer-Welt unerträglich wurde, verließ er uns bald, und ging nach Nordamerika, von wo aus ich noch von ſeinem herausfordernden Auftreten mit Vorleſungen über die europäiſchen Verhältniſſe hörte. Gewiß war es Schade, daß dieſer talentvolle Mann nicht dazu kam, durch bedeutendere Arbeiten ſich bekanntzumachen; was er in der kurzen Zeit ſeines Züricher Aufenthaltes für unſere Monatsſchrift ſchrieb, gehörte offenbar zu dem Vorzüglichſten was jemals auf dieſem Felde von einem Deutſchen geleiſtet worden iſt.

Im neuen Jahre 1851 geſellte ſich zu dieſen auch Georg Herwegh, welchen ich eines Tages zu meiner Überraſchung in Kolatſcheks Wohnung antraf. Die Schickſale die ihn für jetzt nach Zürich führten, wurden mir erſt ſpäter in etwas widerwärtig an mich herantretender Geſtalt bekannt; für jetzt gab ſich Herwegh in einer gewiſſen ariſtokratiſchen Haltung als ſein gewöhnter, üppiger Sohn ſeiner Zeit, dem namentlich einige ſtets in ſeiner Rede einfließende franzöſiſche Interjektionen ein ſonderbar vornehmes, wenigſtens verwöhntes Anſehen verliehen. Doch waren ſein Äußeres, ſein lebhaft funkelndes Auge, und die Freundlichkeit ſeines Benehmens, recht wohl geeignet, einen anziehenden Eindruck auszuüben. Ich fand mich faſt geſchmeichelt, als er gern die Einladung zu meinen bäueriſchen Abendzuſammenkünften annahm, welche allerdings einige Male, als Bülow noch ſie muſikaliſch belebte, ſich ziemlich artig ausnehmen mochten, wogegen andrerſeits mir allerdings gar nichts geboten wurde. Als ich zu Vorleſungen aus meinen Manuſkripten ſchritt, behauptete meine Frau, daß Kolatſchek eingeſchlafen wäre, und Herwegh dabei ſich nur ihren

Punſch habe ſchmecken laſſen. Als ich ſpäterhin „Oper und Drama“ in zwölf verſchiedenen Abenden, wie ich erwähnte, meinen Züricher Freunden und ihren Bekannten vortrug, blieb Herwegh aus, weil er ſich nicht unter diejenigen miſchen wollte, für die ſo etwas nicht geſchrieben wäre. Doch belebte ſich allmählich mein Umgang mit ihm, wozu nicht nur meine Achtung vor einem kürzlich noch ſehr gefeierten Dichtertalente, ſondern auch die Wahrnehmung der wirklich zarten und feinen Begabung eines wohlgebildeten Geiſtes beitrugen. Ich gewahrte endlich an Herwegh ſelbſt das Bedürfnis nach meinem Umgange. Daß ich hierbei es immer nur zu den Berührungen der tieferen und ernſteren Intereſſen, welche mich ſo leidenſchaftlich einnahmen, kommen ließ, ſchien eine veredelnde Teilnahme an dieſen ſelbſt demjenigen hervorzurufen, der ſeit dem ſchnellen Gewinne ſeines Dichterruhmes, zu ſeinem großen Nachteile ſich ſo ſehr nur in den, ſeinem urſprünglichen Naturell ſo ganz abliegenden, Äußerlichkeiten einer trivialen Faſſon verloren hatte. Hierzu mochte die wachſende Bedrängnis ſeiner Lage, welche er bisher immer noch nach gewiſſen Anſprüchen auf Glanz beurteilen zu müſſen geglaubt hatte, viel beitragen. Kurz, ich fand an ihm zuerſt den feinen, ſympathiſchen Verſtand für meine gewagteſten idealen Entwürfe und Anſichten, und ich mußte ihm bald Glauben ſchenken, wenn er mir verſicherte, daß er nur noch mit meinen Gedanken ſich beſchäftigte, auf welche gewiß niemand ſo innig ſich einließe, als er.

Neue Nahrung erhielt dieſer innigere und gewiß nicht unzarte Verkehr durch die Mitteilungen, die ich Herwegh bald über eine neue dramatiſche Dichtung machte, mit welcher ich mich im nahenden Frühjahre beſchäftigen durfte. Die von Liſzt im Spätſommer des vergangenen Jahres in das Werk geſetzte Aufführung des „Lohengrin“ auf dem weimariſchen Theater, hatte Folgen gehabt, wie ſie bisher von Aufführungen mit ſo beſchränkten Mitteln unmöglich zu erwarten geweſen waren. Dieſe konnten nur das Ergebnis des Eifers eines ſo mannigfach reich begabten Freundes wie Liſzt ſein. Lag es außer ſeiner Macht, dem weimariſchen Theater ſchnell Sänger von der Bedeutung zuzuführen, wie ſie für den „Lohengrin“ genügt hätten, und mußte er nach vielen Seiten der Darſtellung hin mit der bloßen Andeutung des Geforderten ſich begnügen, ſo ließ er es nun ſeine Sorge ſein, dieſe Andeutungen in geiſtvoller Weiſe zum Verſtändnis zu bringen. Zunächſt ſetzte er ſelbſt einen ausführlichen Bericht über die Erſcheinung des „Lohengrin“ auf: ſelten hat wohl die ſchriftliche Beſprechung eines Kunſtwerkes dieſem ſo aufmerkſame und im voraus bis zu enthuſiaſtiſcher Überzeugung beſtimmte Freunde gewonnen, als die bis in die zarteſten Details ſich erſtreckende Abhandlung Liſzts über den „Lohengrin“. Karl Ritter zeichnete ſich auf das vorteilhafteſte dadurch aus, daß er eine ganz vorzügliche deutſche Überſetzung des franzöſiſchen Originals lieferte, welche in der „Illuſtrierten Zeitung“ zunächſt veröffentlicht wurde. Bald darauf gab Liſzt ſein, durch eine ähnliche Abhandlung über den „Tannhäuſer“ bereichertes Original auch in franzöſiſcher Sprache heraus, und dieſe Broſchüre war es, welche ſeit jener Zeit für lange hin, namentlich im Auslande, eine oft überraſchend mir entgegenkommende Teilnahme und eine genauere Kenntnis jener Arbeiten, als wie ſie durch mangelhafte Einſicht in die Klavierauszüge gewonnen werden konnte, erweckte. Fern davon, hiermit ſich zu begnügen, wußte Liſzt nun aber auch immer neue intelligente Kräfte von außen zu den weimariſchen Aufführungen meiner Opern herbeizuziehen, um diejenigen, die richtig zu hören und zu ſehen imſtande waren, mit freundlicher Gewalt auf dieſelben aufmerkſam zu machen. War ihm ſeine gute Abſicht mit Franz Dingelſtedt nicht eigentlich gelungen, da dieſer mit offenbarem Widerwillen ſich nur zu einem ſehr konfuſen Berichte über den „Lohengrin“ in der „Allgemeinen Zeitung“ anließ, ſo ſcheint es ſeiner begeiſternden Beredſamkeit doch vollſtändig gelungen zu ſein, Adolf Stahr in entſcheidender Weiſe für mein Werk einzunehmen. Deſſen ausführliche Beſprechung meines „Lohengrin“ in der Berliner „National-Zeitung“, welche meinem Werke eine große Bedeutung vindizierte, blieb erſichtlich nicht ohne nachhaltigen Eindruck auf das deutſche Publikum. Auch in den engeren Kreiſen der ſpezifiſchen Muſiker ſcheint es nicht unwichtig eingewirkt zu haben, daß Robert Franz, ebenfalls von Liſzt faſt gewaltſam zu einer Aufführung des „Lohengrin“ herbeigezogen, in unverkennbar begeiſterter Weiſe darüber ſich vernehmen ließ. Nach vielen Seiten hin wirkten dieſe Beiſpiele anregend, und eine Zeitlang ſchien es, als ob wirklich die ſonſt ſo ſtumpfſinnige muſikaliſche Preſſe ſich energiſch fördernd mit mir befaſſen wollte. Was dieſer Bewegung ſehr bald, und für immer, eine gänzlich verſchiedene Richtung geben ſollte, werde ich in kurzem zu erwähnen Veranlaſſung finden; für jetzt faßte Liſzt aus all den freundlichen Wahrnehmungen den Mut, mich zu weiterem Vorgehen in meiner nun bereits ſeit mehreren Jahren unterbrochenen, produktiven Tätigkeit zu veranlaſſen. War er mit dem „Lohengrin“ zuſtande gekommen, ſo getraute er ſich nun auch ein wohl noch kühneres Wagnis zu beſtehen, und forderte mich auf, mein Gedicht von „Siegfrieds Tod“ für Weimar in Muſik zu ſetzen. Auf ſeinen Antrieb mußte der Intendant des weimariſchen Theaters, Herr von Ziegeſar, im Namen des Großherzogs mir ein völliges Engagement hierfür antragen: ich ſollte die Arbeit in Jahresfriſt beendigen, und dafür während dieſer Zeit 500 Taler ausgezahlt bekommen. — Sonderbar war es, daß der Herzog von Koburg, etwa um dieſelbe Zeit, ebenfalls durch Liſzt, mich gegen eine Zahlung von 300 Talern zur Inſtrumentation einer von ihm zu komponierenden Oper auffordern ließ, und zwar wollte mein großmütiger Arbeitsbeſteller es ſogar übernehmen, trotz meiner Lage als Geächteter, mich in ſein Schloß nach Koburg kommen zu laſſen, wo ich mit ihm, dem Komponiſten, und Frau Birch-Pfeiffer, der Dichterin, eingeſchloſſen, das neue Werk fördern ſollte. Liſzt erbat von mir natürlich ſich weiter nichts als einen anſtändigen Vorwand zur Ablehnung dieſes Antrags, wofür er aber doch für gut hielt, mir körperliche und geiſtige Verſtimmung anzuraten. Später erzählte mir noch mein Freund, daß den Herzog zu dem Wunſche meiner Mitwirkung an ſeiner Partitur namentlich meine gute Anwendung der Poſaunen beſtimmt habe; als er hierfür von Liſzt die Mitteilung meiner Maximen ſich erbat, habe ihm dieſer erwidert: das Beſondere hierbei wäre, daß, ehe ich für die Poſaune ſchriebe, mir immer etwas einfiele.

Dagegen fühlte ich mich nun ſehr angezogen, auf das weimariſche Anerbieten einzugehen. Noch ermüdet von meiner angeſtrengten Arbeit an „Oper und Drama“, angegriffen von ſo manchem, was mein Gemüt kummervoll betraf, ſetzte ich mich ſeit langer Zeit zum erſten Male wieder an meinen, aus der Dresdener Kataſtrophe geretteten Härtelſchen Flügel, um zu verſuchen, wie ich mich zur Kompoſition meines ſchwerwiegenden Heldendramas anlaſſen würde. Ich entwarf in flüchtiger Skizze die Muſik zu dem in jener erſten Faſſung nur andeutend ausgeführten Geſange der Nornen; als ich auch Brünnhildes erſte Anrede an Siegfried in Geſang überſetzte, entſank mir aber bald aller Mut, da ich nicht umhin konnte mich zu fragen, welche Sängerin im nächſten Jahre dieſe weibliche Heldengeſtalt in das Leben rufen ſollte. Da fiel mir denn meine Nichte Johanna ein, welche ich früher in Dresden, ſo mancher ſchönen äußeren Begabung wegen, ungefähr für dieſe Rolle mir gedacht hatte. Dieſe hatte nun in Hamburg ihre Primadonnen-Karriere angetreten, und nach allen Berichten, die ich über ſie erhielt, und namentlich auch aus dem Benehmen, welches ſie mit ihrer Familie gegen mich recht ungeniert annahm, hatte ich zu ſchließen, daß jede meiner noch ſo beſcheidenen Hoffnungen auf ihr Talent für mich verloren gegangen ſei. Dagegen hatte ich das andere Unglück, daß eine zweite Dresdener Prima-Donna, Mme. Gentiluomo-Spatzer, welche einſt Marſchner zu Donizettiſchen Dithyramben begeiſtert hatte, als Stellvertreterin Johannas unaufhörlich mir vor die Phantaſie trat: ſo daß ich einſt wütend vom Klaviere aufſprang und erklärte, für ſolche Steifröcke nichts mehr ſchreiben zu wollen. So wie ich in meinen Gedanken mich mit dem Theater nur in irgendwelche Berührung wieder gebracht ſah, faßte mich ein ganz unbeſchreiblicher Unmut, welchen ich für jetzt in keiner Weiſe zu bewältigen vermochte. Faſt beruhigte es mich zu gewahren, daß an meiner großen Verſtimmung körperliches Übelbefinden einen Anteil haben möge. Ich wurde nämlich in dieſem Frühjahre durch einen Hautausſchlag überraſcht, welcher ſich über den ganzen Leib ausdehnte. Mein Arzt verordnete mir dagegen Schwefelbäder, welche ich des Vormittags regelmäßig anzuwenden hatte. So ſehr dieſe Kur meine Nerven aufregte, und infolgedeſſen mich ſpäter zur Ergreifung der radikalſten Mittel für meine Geſundheit veranlaßte, wirkte doch für jetzt die regelmäßige vormittägige Promenade nach der Stadt und zurück, beim friſchen Erblühen des Mais, zunächſt erheiternd auf meine Gemütsſtimmung. Ich konzipierte den „jungen Siegfried“, welchen ich als heroiſches Luſtſpiel der Tragödie „Siegfrieds Tod“ ergänzend vorausſchicken wollte. Von dieſer Empfängnis hingeriſſen, ſuchte ich mich ſogleich auch zu überreden, daß dieſes Stück leichter aufzuführen ſein würde, als jenes ernſt gewaltige. In dieſem Sinne teilte ich Liſzt mein Vorhaben mit, und bot der weimariſchen Intendanz, für ihre nun ernſtlich von mir anzunehmende Jahresſubvention von 500 Talern, das neu zu verfaſſende Gedicht und die muſikaliſche Kompoſition eines „jungen Siegfried" an. Ohne Zögern ward hierauf eingegangen, und ich zog mich nun in das, voriges Jahr von Karl Ritter verlaſſene, Dachſtübchen zurück, um, zwiſchen Schwefel und Mai, das in meinem früheſten Plan bereits enthaltene Gedicht des „jungen Siegfried" in beſter Laune und in kurzer Zeit auszuführen.

Ich muß nun der innigeren Freundesbeziehungen gedenken, welche ich ſeit meinem Fortgange von Dresden mit Theodor Uhlig, dem jungen Muſiker des Dresdener Orcheſters, deſſen ich bereits früher gedachte, unterhalten hatte, und welche mit der Zeit bis zu einem wahrhaft ergiebigen Verhältniſſe ſich ſteigerten. Sein ſelbſtändiger, ſogar etwas ſchroffer Sinn hatte ſich, ſowohl durch Teilnahme an meinem Schickſale, als durch ein ſehr eingehendes Verſtändnis meiner Schriften, zur wärmſten, ja faſt unbedingten Ergebenheit für mich gebildet. Auch er hatte zu den Beſuchern der „Lohengrin"-Aufführung in Weimar gehört, und mir einen ſehr verſtändigen Bericht darüber zugeſandt. Da der Muſikhändler Härtel in Leipzig auf mein Anerbieten, den „Lohengrin" herauszugeben ohne mir Honorar dafür zu zahlen, gerne eingegangen war, überwies ich auch Uhlig die Abfaſſung des Klavierauszugs. Hauptſächlich aber hielten uns die theoretiſchen Fragen, welche ich mit meinen Schriften angeregt, durch eifrige Korreſpondenz in Verbindung. Mich rührte es faſt an ihm, daß er, den ich ſchon ſeiner Bildung nach doch nur als reinen Muſiker nehmen konnte, auf die Tendenzen, welche viel allgemeiner gebildet erſcheinende Muſiker als ihren ſpezifiſchen Kunſtausübungen gefährlich bis zur Verzweiflung erſchreckten, eben weil er ſie mit klarem Verſtande erfaßt hatte, vollkommen zuſtimmend einging. Er hatte für den Ausdruck dieſer Übereinſtimmung alsbald auch die literariſche Fähigkeit gewonnen, und bezeugte dieſe in einem vortrefflichen größeren Aufſatze über die Inſtrumental-Muſik, welcher in Kolatſcheks Deutſcher Monatsſchrift veröffentlicht wurde.

Außerdem teilte er mir aber auch eine, bis jetzt noch Manuſkript gebliebene, ſtreng theoretiſche Arbeit über die muſikaliſche Thema- und Satz-Bildung mit. Dieſe zeugte von einer ebenſo originellen Auffaſſung, als gründlichen Erforſchung des Verfahrens Mozarts und Beethovens, namentlich in ihrem höchſt charakteriſtiſchen Unterſchiede, und ſchien mir, bei ihrer erſchöpfend ſicheren Ausführlichkeit, vollkommen geeignet, die Grundlage einer neuen Theorie der höheren muſikaliſchen Setzkunſt zu bilden, welche durch das geheimnisvollſte Verfahren Beethovens erklärt, und zu einem faßlichen Syſteme der weiteren Anwendung ausgearbeitet werden durfte. Seine Aufſätze hatten den Herausgeber der „Neuen Zeitſchrift für Muſik", Franz Brendel, mit gutem Inſtinkt auf dieſen ausgezeichneten jungen Mann aufmerkſam gemacht. Zur Mitarbeit an ſeinem Blatte aufgefordert, ward es Uhlig bald leicht, Brendel gänzlich aus ſeiner bisher unentſchiedenen Haltung zu reißen, und ihn, der es im ganzen ſtets ehrlich und ernſtlich meinte, mit Beſtimmtheit und für immer derjenigen Seite zuzuwenden, welche von jetzt an bald als eine ſogenannte „neuere Richtung" in der muſikaliſchen Welt Aufſehen zu machen begann. Auch ich fand mich nun veranlaßt, in dieſem Sinne der Zeitſchrift einen verhängnisvollen Beitrag zu widmen. Ich hatte bemerkt, daß hier öfter mit den gehäſſig klingenden Schlagwörtern „jüdiſche Melismen" „Synagogenmuſik" und ähnlichen, umgegangen worden war, ohne daß hiermit etwas anderes als nichtsſagende Aufreizungen ſich zu erkennen gegeben hatten. Mich reizte es nun, das Thema der Einmiſchung der modernen Juden in die Muſik, und ihres Einfluſſes auf dieſelbe, näher zu betrachten, und die charakteriſtiſchen Merkmale dieſes Phänomens zu bezeichnen. Ich tat dies in einem größeren Aufſatze: „Das Judentum in der Muſik". Obwohl ich nicht geſonnen war, gegen Nachfrage mich als den Verfaſſer desſelben zu verleugnen, hielt ich es doch für nützlich, mich zunächſt mit einem Pſeudonym zu unterzeichnen, um hierdurch zu vermeiden, daß die von mir ſehr ernſtlich gemeinte Angelegenheit ſofort in das rein Perſönliche verſchleppt, und dadurch ihre wahre Bedeutung verdeckt würde. Das Aufſehen, welches dieſer Artikel machte, ja der wahre Schrecken den er verbreitete, dürften kaum mit einer ähnlichen Erſcheinung zu vergleichen ſein. Die unerhörten Anfeindungen, welche ich bis auf den heutigen Tag von der ſämtlichen Zeitungspreſſe Europas erfahren habe, können einzig demjenigen verſtändlich werden, welcher jenen Artikel und ſein ſchreckliches Aufſehen zu ſeiner Zeit beachtet hat, und nun ſich vergegenwärtigt, daß alle Zeitungen Europas faſt ausſchließlich in den Händen der Juden ſind, wogegen diejenigen nie klar ſehen werden, welche den Grund dieſer ununterbrochenen gehäſſigen Verfolgung etwa nur in einer theoretiſchen oder praktiſchen Abneigung gegen meine Anſichten oder künſtleriſchen Arbeiten ſuchen zu müſſen glaubten. Zunächſt brachte das Erſcheinen dieſes Aufſatzes einen Sturm über den ganz unbefangenen, und ſeiner Tat ſich kaum bewußten Brendel, welcher bald in eine Verfolgung, die auf Vernichtung abgeſehen war, ausging. Ein anderes unmittelbares Ergebnis war es, daß von jetzt an ſelbſt die wenigen, welche bisher durch Liſzt für mich ſich zu erklären veranlaßt worden waren, in ſicheres Schweigen, endlich wohl ſelbſt in eine feindſelige Haltung ſich zurückzogen, da für alles, was ſie in ihrem eigenen Intereſſe unternehmen mochten, es ihnen ratſam dünken mußte, ihre Abwendigkeit von mir nachweiſen zu können. Deſto treuer und entſchiedener hielt nun aber Uhlig zu mir; er kräftigte Brendels zahmeren Sinn zur Ausdauer, und half ihm fortwährend durch, teils gediegene, teils witzige und ſcharf treffende Beiträge für ſeine Zeitung. Namentlich faßte er ſogleich einen Hauptgegner, den von Ferdinand Hiller in Köln geworbenen Herrn Biſchoff, welcher für mich und meine Freunde die Bezeichnung „Zukunftsmuſiker" erfunden hatte, ſcharf in das Auge, und geriet mit ihm in eine länger andauernde, ziemlich ergötzliche Polemik. Die Grundlage des, bis zum europäiſchen Skandal allmählich angewachſenen, Problems der ſogenannten „Zukunftsmuſik", eine Bezeichnung, welche Liſzt ſehr bald mit guter und ſtolzer Laune akzeptierte, war nun gelegt. Wohl hatte ich durch den Titel meines Buches, „Das Kunſtwerk der Zukunft", zu jener Erfindung die eigentliche Veranlaſſung gegeben; zum völligen Schlachtruf ward die Bezeichnung jedoch erſt erhoben, ſeitdem „Das Judentum in der Muſik" alle Schleuſen der Wut über mich und meine Freunde geöffnet hatte. — Erſt in die zweite Hälfte dieſes Jahres fällt das Erſcheinen meines Buches „Oper und Drama", welches, ſoweit es überhaupt von den herrſchenden Muſikern nur eigentlich beachtet werden konnte, natürlich nicht wenig dazu beitrug, die gegen mich ausgebrochene Wut zu nähren; jedoch nahm ſie von da ab mehr den Charakter der Tücke und Verleumdungsſucht an, da die Bewegung nun durch einen großen Kenner in ſolchen Dingen, Herrn Meyerbeer, in ein planmäßiges Syſtem gebracht wurde, welches er, von jetzt an bis an ſein ſeliges Ende, mit ſicherer Hand in Ausübung erhielt.

Noch in der erſten Zeit des offenen Wutgeſchreies, in welcher wir uns jetzt befanden, hatte Uhlig nun bereits auch eben dieſes „Oper und Drama“ kennen gelernt. Ich hatte ihm nämlich davon das Original-Manuſkript geſchenkt; da es zierlich in Rot eingebunden war, verfiel ich darauf, als Widmung, im Gegenſatze zu dem Goetheſchen „Grau, mein Freund, iſt alle Theorie“, einzuzeichnen: „Rot, mein Freund, iſt meine Theorie“. Auch über dieſe Mitteilung entſtand eine für mich anregende und wahrhaft erfreuliche Korreſpondenz mit dem jungen, ſchnell und ſcharf eindringenden Freunde, und ich hatte nun das herzliche Verlangen, nach Ablauf voller zweier Jahre der Trennung, ihn wiederzuſehen. Meiner Einladung zu entſprechen war für den armen, kaum zum „Kammermuſikus“ beſtellten Geiger, keine geringe Angelegenheit; doch ſuchte er freudig alles zu überwinden, und kündigte mir für die erſten Tage des Juli ſeine Beſuchsreiſe an. Ich beſchloß ihm bis Rorſchach am Bodenſee entgegenzugehen, um ihn von da aus auf dem Wege eines Schweizer-Ausfluges bis Zürich zu geleiten. Ich ſelbſt machte mich ſchon auf angenehmen Umwegen durch das Toggenburg, in altgewohnter Weiſe zu Fuße auf. Heiter und erfriſcht gelangte ich auf dieſe Art nach St. Gallen, wo ich nun Karl Ritter, nach Bülows Fortgang in ſonderbarſter Abgeſchiedenheit allein zurückgeblieben, aufſuchte. Den Grund ſeiner Einſamkeit konnte ich nicht wohl erraten, obſchon er mir von ſeinem angenehmen Umgange mit einem St. Galler Muſiker, Greith, erzählte, von dem ich ſpäter nie wieder etwas vernahm. Noch ganz ermüdet von der Anſtrengung meiner Fußreiſe, konnte ich mich doch nicht enthalten dem äußerſt intelligenten, und mit ſchnellſter Faſſungskraft begabten, jungen Freunde mein ſoeben vollendetes Manuſkript der Dichtung des „Jungen Siegfried“ als meinem erſten Zuhörer vorzuleſen. Der Eindruck davon auf ihn erfreute mich ſehr, und in beſter Laune beſtimmte ich ihn nun, ſeine ſonderbare Einſiedelei zu verlaſſen, und mit mir Uhlig entgegenzugehen, um dann gemeinſchaftlich mit uns beiden über den Hohen Säntis zu längerem freundſchaftlichem Aufenthalte nach Zürich zu wandern.

Der Anblick des erwarteten Gaſtes, als er in dem mir bereits wohlbekannten Rorſchacher Hafen landete, erfüllte mich ſofort mit Bangen für die Geſundheit des jungen Freundes, da ſeine Anlage zur Schwindſucht ſofort zu erkennen war. Um ihn zu ſchonen, wünſchte ich der verabredeten Bergbeſteigung zu entſagen, wogegen er mit Lebhaftigkeit auf der Ausführung derſelben beſtand, da dergleichen Anſtrengungen in freier Luft ihn nur von der verzehrenden Ermüdung durch den abſcheulichen Geigerdienſt erholen könnten. Nachdem wir zu drei das Appenzeller Ländchen durchwandert, machten wir uns denn nun wirklich zu der nicht unbeſchwerlichen Überſchreitung des Hohen Säntis auf. Es war auch für mich das erſtemal, daß ich im Sommer ein lang ſich hindehnendes Schneefeld durchſchritt. Auf der ſehr wilden Höhe, in der Sennhütte unſeres Führers angelangt, und durch eine äußerſt frugale Koſt geſtärkt, galt es nun noch den einige hundert Fuß aufragenden ſteilen Felſenkegel, welcher die eigentliche Spitze des Berges bildet, zu beſteigen. Hier weigerte ſich Karl plötzlich uns zu folgen; um ihn aus ſeiner Weichlichkeit aufzurütteln, ſandte ich den Führer zurück, welcher ihn auf unſer Zureden mit halber Gewalt zu uns zu bringen hatte. Da wir nun von Stein zu Stein an dem jähen Abhange hinauf klommen, bemerkte ich allerdings, wie übel ich getan hatte, Karl zur Teilnahme an dieſer gefahrvollen Beſteigung zu nötigen. Offenbar machte ihn der Schwindel völlig bewußtlos; er ſtarrte wie ohne Sehkraft vor ſich hin; wir mußten ihn durch unſre Stäbe zwiſchen uns einſchließen, und jeden Augenblick glaubte ich ihn zuſammenbrechen und hinabſtürzen ſehen zu müſſen. Als wir auf der Spitze anlangten, ſank er gänzlich ohne Beſinnung zu Boden; und ich hatte nun zu empfinden, welche furchtbare Verantwortung ich mir zugezogen, da jetzt noch der gefährlichere Rückweg zu beſchreiten war. Unter einer Beängſtigung, die, während ſie meine eigene Gefahr mir vollkommen verbarg, mir immer nur das Bild des im Abgrunde zerſchmetterten jungen Freundes vorhielt, gelangten wir endlich doch glücklich wieder zur Sennhütte zurück. Da wir andren entſchloſſen blieben, den vom Führer uns als nicht ungefährlich bezeichneten Hinabſtieg über den jähen Abhang der andren Seite des Berges auszuführen, beſtimmte ich nun, durch meine ſoeben ausgeſtandene unbeſchreibliche Pein wohl belehrt, den jungen Ritter, zunächſt in der Hütte zurückzubleiben, den baldigſt von uns zurückzuſendenden Führer zu erwarten, und mit dieſem dann den durchaus ungefährlichen Rückweg nach der Seite hin, von wo wir gekommen, anzutreten. Somit trennten wir uns hier, da er in ſeiner Richtung nach St. Gallen zurückgehen mußte, wir aber durch das ſchöne Toggenburger Tal des andren Tages nach Rapperswyl und dem Züricher See zur Heimkehr uns wandten. Erſt nach längeren Tagen entriß uns Karl der Sorge um ihn durch ſeine Ankunft in Zürich, wo er kurze Zeit mit uns vereinigt blieb, dann aber bald ſich losriß, vielleicht um nicht wieder in Verſuchung zu kommen, auf eine neue Gebirgsreiſe, die wir uns allerdings vorgenommen hatten, uns zu begleiten. Ich erfuhr von ihm erſt wieder, als er einen längeren Aufenthalt in Stuttgart genommen hatte, wo er mit einem jungen Schauſpieler, mit dem er ſchnell befreundet worden war, in engem Umgange lebend, ſich wohl zu befinden ſchien.

Herzlich erfreute mich nun meinerſeits der vertraute Umgang mit dem ſanften, und doch ſo männlich feſt geſinnten, außerordentlich begabten jungen Dresdener Kammermuſikus, der mit ſeinem hellblonden Lockenkopfe und ſchönem blauen Auge auf meine Frau den Eindruck machte, als ob ein Engel bei uns eingekehrt ſei. Für mich hatte ſeine Phyſiognomie außerdem das Intereſſante und, in Betracht ſeines Schickſales, Rührende, daß ſeine auffallende Ähnlichkeit mit dem damals noch lebenden König Friedrich Auguſt von Sachſen, meinem alten Gönner, mir das andrerſeits zugekommene Gerücht zu beſtätigen ſchien, daß Uhlig der natürliche Sohn desſelben ſei. Unterhaltend war es mir, durch ihn wieder Berichte über Dresden, das Theater und die dortigen muſikaliſchen Zuſtände zu erhalten. Meine Opern, bisher die Glorie derſelben, waren gänzlich vom Repertoire verſchwunden; vom Charakter des Urteils meiner ehemaligen Kollegen über mich gab er mir eine hübſche Notiz: als „Kunſt und Revolution“ und das „Kunſtwerk der Zukunſt“ erſchienen waren und beſprochen wurden, hatte einer geäußert: „Na, der kann auch lange machen, ehe er ſich wieder zum Kapellmeiſter ſchreibt.“ Um die muſikaliſchen Fortſchritte zu bezeichnen, erzählte er mir, daß Reiſſiger, als er die früher von mir ausgeführte A-Dur-Symphonie zu dirigieren hatte, ſich in folgender Weiſe aus einem ihm aufſtoßenden Dilemma half. Die große Schluß-Entwickelung des letzten Satzes führt Beethoven hier bekanntlich durch ein unausgeſetzt unterhaltenes Forte, welches er endlich nur noch durch ein sempre più forte ſteigert, aus: hier hatte nun Reiſſiger, welcher vor mir bereits dieſe Symphonie dirigierte, bei ihm günſtig dünkender Gelegenheit ein piano eingeſchaltet, jedenfalls um es doch mindeſtens zu einem crescendo bringen zu können; dieſes hatte ich natürlich ſofort wieder entfernt, und dafür dem Orcheſter anempfohlen, fortwährend mit der äußerſten Kraft zu ſpielen. Da die Symphonie nun wieder in meines Vorgängers Hände kam, fiel es ihm doch beſchwerlich, jenes unglückliche piano wieder zu reſtituieren, dennoch mußte er auch ſeine Autorität, die hierbei kompromittiert war, zu retten ſuchen; und ſo ſetzte er feſt, daß ſtatt forte „mezzo forte“ geſpielt werden ſollte.

Am traurigſten betraf mich ganz beſonders die Nachricht von der grenzenloſen Verwahrloſung meines unglückſeligen Opernverlages unter dem Schutze des Hofmuſikalienhändlers Meſer, welcher ſich, da nur Geld darauf zu zahlen ſei, wogegen gar nichts dafür einkäme, als von mir verführtes Opferlamm gebärdete. Dennoch verwehrte er ſorgſam jeden Einblick in ſeine Bücher, indem er behauptete, daß er dadurch mein Eigentum rettete, welches außerdem, da all mein Vermögen konfiſziert ſei, der ſofortigen Beſchlagnahme verfallen würde. — Angenehmer waren unſere Unterhaltungen über „Lohengrin“, von welchem er den Klavierauszug nun beendigt hatte und bereits die Korrekturen des Stiches beſorgte.

Nach einer neuen Seite hin gewann Uhlig einen für lange entſcheidenden Einfluß auf mich durch ſeine enthuſiaſtiſche Anpreiſung des Waſſerheilungsſyſtems. Er brachte mir ein Buch hierüber von einem gewiſſen Rauſſe mit, welches mich namentlich durch ſeine radikale Tendenz, die etwas Feuerbachſches an ſich hatte, in ſonderbarer Weiſe befriedigte. Die kühne Zurückweiſung der ganzen mediziniſchen Wiſſenſchaft mit allen ihren Quackſalbereien, dagegen die Anpreiſung des einfachſten Naturverfahrens durch methodiſche Anwendung des ſtärkenden und erquickenden Waſſers, gewann mich ſchnell zu leidenſchaftlicher Eingenommenheit. Es ward nämlich behauptet, daß jedes eigentliche Medikament nur inſofern eine Wirkung auf den Organismus haben könnte, als es Gift ſei, und von dieſem daher nicht aſſimiliert würde; es ward nachgewieſen, daß ſolche, durch lange Anwendung von Medikamenten ſiech gewordene Menſchen von dem berühmten Prieſznitz dadurch geheilt worden ſeien, daß dieſes im Körper verhaltene Gift nach der Haut getrieben, und durch dieſe zur gänzlichen Ausſcheidung gebracht worden wäre. Nun fielen mir ſogleich die im vergangenen Frühjahr widerwillig von mir angewandten Schwefelbäder ein, und meine fortwährend ungemein ſtarke Reizbarkeit ſchrieb ich, zum Teil wohl nicht mit Unrecht, dieſer Kur zu. Dieſen zuletzt empfangenen, und allen ſeit langer Zeit möglichſt aufgenommenen Giftſtoff von mir auszutreiben, um durch ausſchließliches Waſſerregime mich zu einem radikal geſunden Ur-Menſchen umzuſchaffen, ward nun für lange Zeit die Angelegenheit, welche mich mit ſteigender Leidenſchaftlichkeit beſchäftigte. Uhlig ſelbſt behauptete, durch ſtreng eingehaltenes Waſſerregime gewiß zu ſein, ſeine eigene Geſundheit vollkommen kräftigen zu können. Auch mein Glaube hieran wuchs täglich. — Mit Ende Juli traten wir eine Wanderung durch den inneren Teil der Schweiz an, von Brunnen am Vierwaldſtätter See gingen wir über Beckenried nach Engelberg, und überſchritten von dort die wilde Surenen-Eck, bei welcher Gelegenheit wir auch erträglich über den Schnee zu rutſchen lernten. Bei Überſchreitung des hohen Gebirgsflüßchens traf Uhlig jedoch das Ungemach, in das Waſſer zu fallen; meine Beſorgnis über die Folgen hiervon verſcheuchte er ſogleich durch die Verſicherung, daß dies ein ſehr wohltätiges Exerzitium zur Fortſetzung ſeiner Kur ſei: die Nötigung zum Trocknen ſeiner Kleider und Wäſche ſetzte ihn nicht in die geringſte Verlegenheit, da er dieſe ruhig an der Sonne ausbreitete und währenddem eine, wie er behauptete, ſehr wohltätige Promenade, mit nacktem Leibe, in freier Luft ausführte. Wir unterhielten uns währenddem über wichtige Probleme der Themen-Bildung Beethovens, bis ich mir den Scherz machte, ihn für einen Augenblick durch die Nachricht aus der Faſſung zu bringen, daß ich dort hinter ihm den Hofrat Carus mit Geſellſchaft aus Dresden kommen ſähe. So gelangten wir in heiterſter Laune endlich in das Reuß-Tal bei Attinghauſen, und wanderten am Abend noch bis Amſteg, von wo aus wir am anderen Morgen, trotz der großen Ermüdung, ſofort noch den Beſuch des Maderaner-Tals ausführten. Dort gelangten wir bis an den Hüfi-Gletſcher, von wo aus wir den Blick in die erhabene Gebirgswelt, welche ſich dort mit dem Tödi, abſchließt, warfen. Am gleichen Tag wieder zurück nach Amſteg gelangt, fühlten wir uns endlich doch hinreichend erſchöpft, ſo daß es mir gelang, meinen für den andren Tag zur Beſteigung des Klauſen-Paſſes im Schächen-Tal höchſt günſtig geſtimmten Freund hiervon abzubringen, und zur behaglichen Rückreiſe über Flüelen zu bewegen. Dem immer ruhigen, und höchſt gelaſſenen jungen Manne ſah ich wirklich keinerlei Erſchöpfung an, als er mit Anfang des Auguſt ſeine Rückreiſe nach Dresden antrat, wo er allerdings die ihn wahrhaft bedrückende Lebenskraft nun dadurch ſich zu erleichtern hoffte, daß er die Direktion der Zwiſchenakt-Muſik in den Schauſpielen, welche er mit künſtleriſchem Sinne zu organiſieren gedachte, zu übernehmen vorhatte, und dadurch von dem eigentlich beſchwerenden und demoraliſierenden Opern-Dienſte Befreiung erhielt. Doch faßte mich große Betrübnis, als ich ihn zu dem Poſtwagen geleitete; auch ihn ſchien ein plötzliches Bangen zu ergreifen; und wirklich ſahen wir uns jetzt zum letzten Male.

Für jetzt blieben wir in der regſten Korreſpondenz; da ſeine Briefe mich immer angenehm unterhielten, und längere Zeit faſt das einzige Band für meinen Verkehr mit der Außenwelt bildeten, bat ich ihn immer, mir recht viel zu ſchreiben. Weil das Briefporto damals noch teuer war, und voluminöſe Briefe unſrer Kaſſe empfindlich fielen, geriet Uhlig auf den ingeniöſen Gedanken, die Paket-Poſt für unſere Korreſpondenz zu benützen; da aber nur Sendungen von bedeutenderem Gewicht durch dieſe expediert werden durften, ſo erhielt eine alte deutſche Überſetzung des „Figaro“ von Beaumarchais, welche Uhlig in einem ehrwürdigen Exemplare beſaß, die eigentümliche Beſtimmung, als Ballaſt für unſere Briefe zwiſchen uns hin und her geſchickt zu werden; ſo daß denn allemal, wenn unſere

Schreiben gehörig angewachſen waren, dieſes damit angekündigt wurde: „Heute bringt Figaro wieder Botſchaft“. — Zunächſt erfreute Uhlig ſich noch ſehr an der Mitteilung an meine Freunde“, welche ich als Vorwort zu einer Herausgabe meiner drei Operndichtungen, „Der fliegende Holländer“, „Tannhäuſer“ und „Lohengrin“, ſofort nach unſrer Trennung noch niederſchrieb. Es beluſtigte ihn auch zu erfahren, daß Härtel, welcher dieſes Buch gegen ein Honorar von 10 Louisdor zum Verlag angenommen hatte, ſich gegen einige Stellen des Vorwortes, durch welche ich ſowohl die Rechtgläubigkeit als den Staatsreſpekt der Verleger affizierte, mit ſo entſchiedener Proteſtation auflehnte, daß ich wirklich geneigt war, das Buch einem andren Buchhändler zu übergeben, bis ich mich denn zur Nachgiebigkeit bewogen fühlte, und durch geringe Änderungen die beängſtigten Gewiſſen beruhigte.

Mit dieſem ziemlich umfangreichen Vorworte, welches mich den Monat Auguſt über beſchäftigt hatte, ſollte nun für jetzt und, wie ich hoffte, für immer mein Ausflug in das literariſche Gebiet geſchloſſen ſein. Sobald ich aber ernſtlich an die Aufnahme der Kompoſition des für Weimar verſprochenen „Jungen Siegfried“ dachte, befiel mich immer wieder ein ſchwermütiger Zweifel, den ich ſogar als wirklichen Widerwillen gegen dieſe Arbeit empfand. Unklar über den Grund dieſer inneren Verſtimmung, geriet ich darauf, ihn in meinem Geſundheitszuſtande zu ſuchen; und ſo beſchloß ich denn eines Tages, aus der von mir ſo enthuſiaſtiſch aufgenommenen Waſſerheiltheorie zum praktiſchen Ernſte überzugehen, erkundigte mich nach einer nahegelegenen hydropathiſchen Anſtalt, und eröffnete meiner Frau, daß ich dieſer Tage (es war Mitte September) nach dem etwa drei Stunden entfernten Albisbrunn mich zurückziehen werde, um nicht eher wiederzukehren, als bis ich ein radikal geſunder Menſch geworden wäre. Minna war über die Ankündigung meines Vorhabens ſehr erſchrocken, und glaubte darin eine neue Tendenz zur Flucht vom Hauſe erſehen zu müſſen. Ich gab ihr dagegen auf, für meine Rückkehr die von uns gemietete neue, zwar ſehr kleine, aber gut gelegene Wohnung im Parterre der vorderen Eſcher-Häuſer am Zeltweg, ſo behaglich wie möglich einzurichten, da wir doch, der großen Beſchwerlichkeit des

Winter-Aufenthaltes in der bisherigen entfernten Wohnung wegen, nach der Stadt uns zurückzuziehen beſchloſſen hatten. — Allgemein wurde mein Vorhaben, bei ſo vorgerückter Jahreszeit eine Waſſerkur zu unternehmen, mit großer Verwunderung aufgenommen; doch gelang es mir ſofort einen Leidensgefährten zu werben. Mit Herwegh war mir dies durchaus nicht geglückt; dagegen hatte mir das Schickſal in dem ehemaligen ſächſiſchen Gardeleutnant und früheren Geliebten der Schröder-Devrient, Hermann Müller, einen biedren und zur Unterhaltung aufgelegten Genoſſen zugewieſen. Die Beibehaltung ſeiner Stellung in der ſächſiſchen Armee war dieſem unmöglich geworden, und wenn auch nicht wirklicher politiſcher Flüchtling, ſo genoß er doch, da ihm in Deutſchland jedes Fortkommen verſchloſſen war, und er ſich nun zur Orientierung über einen neuen Lebensplan nach der Schweiz gewandt hatte, die gewiſſe Rückſicht als exilierter Patriot. Aus meiner erſten Dresdener Zeit her zu ſehr häufigem Umgang mit mir gewöhnt, fand er ſich bald auch in meinem Hauſe, wo ihn namentlich meine Frau ſehr gerne ſah, als ſtehender Familienfreund zurecht. Ich beredete ihn leicht, zur gründlichen Behandlung eines Leidens, welches ihn plagte, mir in wenigen Tagen nach Albisbrunn nachzufolgen. — Dort richtete ich mich nun, da ich es auf einen durchgreifenden Erfolg abgeſehen hatte, ſo vorteilhaft wie möglich ein. Die Kur ſelbſt ward von einem Dr. Brunner, welchen meine Frau bei ihren Beſuchen als „Waſſerjuden", wie ſie ihn nannte, bald gründlich zu haſſen lernte, nach der herkömmlichen oberflächlichen Methode betrieben; früh um 5 Uhr zum Schwitzen eingewickelt, nach einigen Stunden in ein endlich nur noch vier Grade Wärme enthaltendes Bad geſtürzt, worauf zur Erwärmung eine heftige Promenade durch den bald eiſig ſich einſtellenden Spätherbſt. Dazu Waſſer-Diät ohne Wein, Kaffee oder Tee, eine ſchreckliche Tiſchgeſellſchaft von lauter Inkurabeln, traurige Abende mit endlich hilfreich herbeigezogenem Whiſtſpiel, Fernhaltung jeder geiſtigen Arbeit, dazu wachſende Anſtrengung und Überreizung der Nerven: dies war das Leben, in welchem ich neun Wochen aushielt, und von welchem ich eigentlich nicht eher ablaſſen wollte, als bis, wie ich erwartete, alle jemals genoſſenen Medikamente auf meiner Haut erſcheinen würden.

Da ich ſelbſt den Wein für grundgefährlich hielt, ſo nahm ich an, ich müßte auch von den vergangenen Gaſtereien bei Sulzer noch in mir verbliebene unaſſimilierbare Subſtanzen zum Ausſchwitzen bringen. Das höchſt entbehrungsvolle Leben in einer dürftigen Kammer, mit harten Holzmöbeln, und all dem nüchternen Hausrate der bekannten Schweizer-Penſionen, erzeugte nun in mir zu ſeinem Gegenſatz die Sehnſucht nach einer beſonders angenehmen und behaglichen Häuslichkeit, welche jetzt für lange Zeit zu einem, mit den Jahren ſich immer mehr ausbildenden, wohl faſt leidenſchaftlichen Hange wurde. Meine Phantaſie beſchäftigte ſich damit, wie ein Haus- und eine Wohnung eingerichtet ſein ſollten, um meinen Geiſt für künſtleriſches Produzieren angenehm und frei zu erhalten.

Hierzu geſellten ſich Anzeichen für eine mögliche allmähliche Verbeſſerung meiner Lage überhaupt. Zu ſeinem Unglück ſchrieb mir Karl Ritter von Stuttgart aus in die Waſſerheilanſtalt von ſeinen Privatverſuchen, der Erfolge der Waſſerkur ſich, zwar nicht durch Baden, aber doch durch außerordentlich vieles Trinken zu verſichern. Ich hatte nun erfahren, daß das übermäßige Waſſertrinken ohne die Hilfe der übrigen Behandlung höchſt gefährlich wirken könne, und forderte jetzt von Karl: er möge ſich einer regelmäßigen Behandlung unterziehen, ſich nicht weichlich von Entbehrung zurückhalten, und ſofort zu mir nach Albisbrunn kommen. Wirklich gehorchte er mir ſogleich, und kam zu meinem freudigen Erſtaunen nach wenigen Tagen in Albisbrunn an. Zwar war er von gleichem Enthuſiasmus für die radikale Hydropathie erfüllt, nur widerte ihn die praktiſche Anwendung ſehr bald an; er polemiſierte gegen die unverdauliche kalte Milch, da ſie in der Natur, als Muttermilch, doch nur warm getrunken würde. Die Einpackungen und kalten Bäder fand er aufregend, und wünſchte bald auf ſeine eigene Art, hinter dem Rücken des Arztes, ſich auf eine angenehmere Weiſe ſelbſt zu behandeln. Hierzu gehörte, daß er im nahen Dorfe elende Zuckerbäckereien ausfindig machte; wenn er beim verborgenen Ankaufe derſelben betroffen wurde, machte ihn dies ſehr böſe, und bald fühlte er ſich in einer gezwungenen, ihn anwidernden Lage, welcher zu entfliehen ihn jedoch wieder das Ehrgefühl abhielt. — Hier traf ihn nun plötzlich die Nachricht vom Tode eines reichen Onkels, welcher auch jedem Gliede von Karls nächſter Familie ein nicht unbedeutendes Vermögen hinterlaſſen hatte. Seine Mutter zeigte ihm und mir dieſe Verbeſſerung ihrer Vermögensumſtände mit der Erklärung an, daß ſie nun auch in den Stand geſetzt ſei, mich regelmäßig mit der, früher von den beiden Familien Lauſſot und Ritter mir gebotenen Subvention, für ihr Teil verſorgen zu können. Somit trat ich für ſo lange, als ich deſſen benötigt war, mit einer Jahresrente von 800 Talern in die Genoſſenſchaft der Familie Ritter ein.

Dieſe ebenſo erfreuliche, als neu ermutigende Wendung, brachte ſofort den Entſchluß, meinen urſprünglichen Entwurf der „Nibelungen“ vollſtändig, und ohne alle Rückſicht auf Ausführbarkeit der einzelnen Teile auf unſren Theatern auszuarbeiten, in mir zur Reiſe. Hierzu war vor allen Dingen nötig, daß ich mich von meiner Verpflichtung von der weimariſchen Theaterintendanz befreite. Bereits hatte ich von dem mir beſtimmten Honorare 200 Taler bezogen: Karl jubelte, als er mir dieſe ſofort zur Verfügung ſtellen konnte um ſie zurückzuerſtatten. Ich begleitete dieſe Zurückſendung an die weimariſche Theaterintendanz mit der herzlichſten Anerkennung ihres Benehmens gegen mich, außerdem aber mit einem Brief an Liſzt, in welchem ich ihm auf das allergenaueſte mein großes Vorhaben, und die inneren Nötigungen dazu auseinanderſetzte. Liſzts Antwort verkündete mir nur ſeine Freude darüber, mich in der Lage zu wiſſen, an eine ſo außerordentliche Arbeit gehen zu können, und ſchien den ganzen Plan, ſchon ſeiner überraſchenden Ungewöhnlichkeit wegen, ganz meiner würdig zu halten. Nun atmete ich auch wirklich auf: denn der Gedanke, ſelbſt den „Jungen Siegfried“ ſofort, in der Weiſe und mit der Abſicht, ihn alsbald mit den gänzlich unvorbereiteten Kräften ſelbſt des beſten deutſchen Theaters zur Darſtellung gebracht zu ſehen, liefern zu ſollen, war mir, ſeitdem ich eine ernſtere Nötigung dazu übernommen hatte, als eine kaum mehr zu verbergende Belügung über mich ſelbſt vorgekommen.

Jetzt ward nun auch mir der Waſſerkur-Aufenthalt immer quälender; ich ſehnte mich nach der Arbeit, und geriet darüber, daß ich mir dieſe hier verſagen mußte, in eine zunehmende, endlich ſogar bedenkliche Aufregung. Daß der Zweck meiner

Nur gänzlich verfehlt, und ſogar in eine ſehr nachteilige Wirkung umgeſchlagen war, ſuchte ich mir zwar mit großer Hartnäckigkeit zu verbergen: die radikalen Sekretionen waren zwar nicht eingetreten, dafür aber mein ganzer Körper in erſchreckender Weiſe abgemagert. Ich hielt mich an dieſes Ergebnis, glaubte nun genug getan zu haben, um ſchöne Erfolge als Nachwirkung zu erwarten, und verließ Ende November die Anſtalt, aus welcher Müller mir nach einigen Tagen nachfolgen, wo Karl aber, um konſequent zu ſein, noch bis zum Eintritt einer ähnlichen ſchönen Wirkung, wie ich ſie zu verſpüren vorgab, aushalten wollte. — In Zürich erfreute mich nun die Einrichtung, welche Minna der, wenn auch ſehr engen, neuen Stadtwohnung gegeben hatte. Ein großer und breiter Diwan, etwas Teppich für den Fußboden, und mehrere andre Behaglichkeiten waren angeſchafft worden; ich hatte in meinem Hinterzimmer über meinen ordinären Arbeitstiſch von weichem Holz einen grünen Tuch-Teppich und leichte grünſeidene Gardinen ringsherum, durchgeſetzt, welches mir und aller Welt außerordentlich gefiel. Dieſer ſo garnierte Tiſch, an welchem ich ſeitdem ſtets arbeitete, wanderte nach Jahren mit nach Paris, und ging, als ich dieſes wieder verließ, an Blandine Ollivier, Liſzts älterer Tochter, über, welche ihn von da nach St. Tropez auf das Landgütchen ihres Mannes ſchaffen ließ, wo er, wie ich vernehme, heute noch ſein Daſein friſtet. —

Ich freute mich, meine Züricher Freunde in der, zu Beſuchen auch ihnen bequemer gelegenen, neuen Wohnung wieder zu empfangen; nur verdarb ich ihnen für längere Zeit alle gaſtfreundſchaftliche Unterhaltung durch meine leidenſchaftliche Agitation für die Waſſerdiät und die damit verbundene Polemik gegen Wein und andre narkotiſche Getränke. Für mich war hieraus eine neue Religion entſtanden: war ich z. B. von Sulzer und Herwegh, welcher letzterer ſich chemiſcher und phyſiologiſcher Kenntniſſe rühmte, wegen der Unhaltbarkeit der Rauſſeſchen Theorie über die Gifteigenſchaft des Weines in die Enge getrieben worden, ſo hielt ich mich nun an das moraliſch äſthetiſche Motiv, welches mich im Weingenuß ein ſchlechtes und barbariſches Surrogat für die nur durch die Liebe zu gewinnende ekſtatiſche Stimmung erkennen ließ. Ich behauptete nämlich, daß, was man im Weine ſuche, ſelbſt wenn es nicht bis zum Exzeß getrieben würde, doch die Tendenz der Berauſchung in ſich ſchließe, ſomit einer ekſtatiſchen Belebung der geiſtigen Kräfte, welche jedoch nur derjenige Mann in wahrhaft veredelndem Sinne an ſich erfahre, der durch die Berauſchung der Liebe dieſe Seelenkräfte abnorm aufgeregt fühle. Dies führte denn überhaupt zu einer Kritik des modernen Verhältniſſes der Geſchlechter zueinander, wozu ich namentlich durch die Beobachtung der Abſonderung der Männer von den Frauen, wie ſie roherweiſe in den Schweizeriſchen Gewohnheiten vorlag, veranlaßt wurde. Sulzer meinte, er habe gar nichts dagegen, ſich durch Umgang mit Frauen berauſchen zu laſſen, nur „wo ſie hernehmen und nicht ſtehlen?“ Herwegh wollte ſchon mehr auf meine Paradoxen eingehen, nur meinte er, der Wein habe gar nichts damit zu tun, und ſei an und für ſich ein ſtärkendes Nahrungsmittel, welches ſich andrerſeits mit der Ekſtaſe der Liebe ſehr wohl vertrüge, wie Anakreon bewieſe. Bei näherem Einblick in meinen Zuſtand erhielten jedoch meine Freunde ihrerſeits Grund, über meine ſonderbare und hartnäckige Extravaganz beſorgt zu werden: ich war ausnehmend blaß und abgemagert, ſchlief äußerſt wenig und verriet in allem eine beängſtigende Aufgeregtheit. Während mir der Schlaf endlich faſt gänzlich abhanden kam, blieb ich jedoch dabei, nie ſo heiter und gut aufgelegt geweſen zu ſein wie jetzt, und ſetzte in größter Winterkälte am früheſten Morgen meine kalten Bäder fort, zur Plage meiner Frau, welche mir zu der darauf nötigen Promenade mit der Laterne auf den Weg leuchten mußte.

In dieſem Zuſtande traf mich die Ankunft der gedruckten Exemplare von „Oper und Drama“, welche ich, mit einer ganz exzentriſchen Freude daran, mehr verſchlang als las. Großen Anteil an dieſer übermäßig erregten Stimmung mochte das Bewußtſein haben, mit welchem ich mir ſagen konnte, daß ich nun, nach jeder Seite hin, und ſelbſt mit notgedrungener Anerkennung Minnas, meine vollkommene Losreißung von meiner bisherigen ſo qualvollen Laufbahn als Kapellmeiſter und Opernkomponiſt durchgeſetzt hatte. Keiner forderte mehr von mir das, was vor zwei Jahren mich noch ſo unglücklich gemacht hatte. Namentlich auch die nun dauernd mir zugeſicherte, zur Not für mein Leben allein ausreichende Unterſtützung durch die Familie Ritter, welche eben den Zweck hatte, mich in vollkommen freier Tätigkeit zu erhalten, trug ihr letztes dazu bei, mir die Stimmung zu geben, in welcher ich jetzt mit wahrem Übermut auf alles, was ich nun unternehmen würde, blickte. Schienen meine Arbeitspläne für jetzt jede Möglichkeit auszuſchließen, durch ſie mit unſrer ſchlechten künſtleriſchen Öffentlichkeit mich in Berührung zu ſetzen, ſo hegte ich im tiefſten Innern doch keineswegs die Meinung, daß ich damit etwa bloß für das Papier arbeitete. Nur ſetzte ich voraus, daß in jener Öffentlichkeit, wie in unſrem ganzen ſozialen Leben es ſehr bald zu einem unermeßlichen Umſchwunge kommen werde; dem alsdann ſehr ſchnell ſich bildenden neuen Zuſtande, und ſeinen wahrhaften Bedürfniſſen, glaubte ich in meinen nun mit ſolcher Rückſichtsloſigkeit entworfenen Arbeiten gerade den rechten Stoff zuzuführen, durch welchen plötzlich ein ganz neues Verhältnis der Kunſt zur Öffentlichkeit ſich herausſtellen ſollte. So kühne Erwartungen, über welche ich natürlich gegen keinen meiner damaligen Freunde mich eingänglicher ausſprechen konnte, waren mir aus meiner Beurteilung der damaligen Weltlage entſtanden. Das allgemeine Verunglücken der politiſchen Bewegungen hatte mich nämlich doch nicht irregemacht; vielmehr glaubte ich zu erkennen, daß, was ſie ſchließlich als ſo kraftlos herausgeſtellt habe, eben nur der nicht deutlich genug erkannte und ausgeſprochene innere Grund derſelben geweſen ſei: als dieſer ſtellte ſich mir nun die ſoziale Bewegung dar, welche, trotz der politiſchen Niederlage, keineswegs an Energie verloren, ſondern immer ſtärker ſich ausgebreitet hatte. So beurteilte ich das, was mir bei meinem letzten Aufenthalte in Paris zur Wahrnehmung gekommen war. Dort hatte ich unter andrem einer Wähler-Verſammlung der ſogenannten ſozialdemokratiſchen Partei beigewohnt, deren ganze Haltung auf mich von großem Eindruck geworden war; ſie fand in einer proviſoriſch hergerichteten großen „**Salle de la Fraternité**“ im Faubourg St. Denis ſtatt, und war von 6000 Männern beſucht, deren würdiges Benehmen, fern von allem tumultuariſchen Weſen, mir einen ſehr vorteilhaften Begriff von dem konzentrierten und zuverſichtlichen Bewußtſein dieſer jüngſten Partei gab. Die Anſprachen der Hauptredner der damaligen äußerſten Linken der „Assemblée nationale“ überraſchten mich ſowohl durch ihren ungemeinen rhetoriſchen Schwung, als durch die in ihnen ſich kundgebende feſte Zuverſicht. Da nun dieſe wirklich extreme Partei ſich durch alles, was gegen die herrſchende Reaktion zur Oppoſition getrieben wurde, allmählich immer mehr verſtärkte, und alle früher nur „liberalen“ Elemente den Wahlprogrammen dieſer ſogenannten „Sozialdemokraten“ offen ſich anſchloſſen, war vorauszuſehen, daß ſie, wenigſtens in Paris, bei den mit dem Jahre 1852 bevorſtehenden neuen Wahlen, namentlich bei der Neuwahl des Präſidenten der Republik, das entſchiedene Übergewicht erhalten werde. Meine eigenen Annahmen hierüber wurden, wie bekannt, auch von ganz Frankreich geteilt, und dem Jahre 1852 ſchien die Bedeutung eines unerhörten Umſchwunges beigelegt werden zu müſſen, wie dieſer ſehr ſicher namentlich auch von der Gegenpartei befürchtet wurde, welche daher dem kommenden Zuſtande der Dinge mit äußerſtem Schrecken entgegenſah. Die übrige Lage der europäiſchen Staaten, in welchen jeder Aufſchwung mit geiſtloſeſter Brutalität niedergehalten worden war, ließ der Annahme Raum, daß eben dieſem Zuſtande von keiner Seite lange Dauer zugeſprochen werde, und alles ſchien geſpannt auf die große, mit dem nächſten Jahre bevorſtehende Entſcheidung zu blicken. — Mit meinem Freunde Uhlig hatte ich, neben der Vortrefflichkeit des Waſſerkur-Syſtems, auch dieſe bedeutende Weltlage beſprochen: er, der aus den Dresdener Theater- und Orcheſter-Proben zu mir kam, fand es ungemein ſchwer, ſo kühnen Annahmen über eine heroiſche Wendung der menſchlichen Angelegenheiten recht zu geben. Er verſicherte mich, ich könne mir nicht vorſtellen, wie erbärmlich die Menſchen wären; doch betäubte ich ihn ſoweit, daß er das Jahr 1852 mit mir als ein mit großer Entſcheidung ſchwangeres in das Auge faßte. Hierauf bezog ſich denn manches in unſerer Korreſpondenz, welche „Figaro“ fleißig wieder vermittelte. Wenn wir uns über irgendeine Niederträchtigkeit zu beklagen hatten, rief ich ihm immer dieſe hoffnungs- und verhängnisvolle Jahreszahl zu, wobei meine Meinung ſich ungefähr dahin geſtaltete, daß wir längere Zeit dem erwarteten Umſturze ruhig zuzuſehen hätten, um dann, wenn alle nicht mehr wiſſen würden, was zu tun ſei, unſrerſeits erſt anzuſangen. Wie ernſtlich dieſer ſonderbare Hoffnungsbau in mir ſich begründet hatte, vermag ich nicht recht zu ermeſſen; daß an dem zuverſichtlichen Übermute meiner Annahmen und Behauptungen die in bedenklichem Grade geſteigerte Aufregung meiner Nerven einen großen Anteil hatte, mußte mir jedoch allerdings bald zur Einſicht kommen. Die Nachrichten vom Staatsſtreiche des 2. Dezember in Paris machten auf mich den Eindruck des rein Unglaublichen: während die Welt erhalten werden zu ſollen ſchien, ging ſie mir ganz erſichtlich unter. Als ſich der Erfolg davon befeſtigte, und das, was vorher kein Menſch für möglich gehalten hätte, mit allem Anſcheine der Dauer ſich begründete, wandte ich mich mit der Gleichgültigkeit, wie von einem Geheimniſſe deſſen Ergründung uns nicht der Mühe wert dünkt, von der Erforſchung dieſer rätſelhaften Welt ab. Mit ſcherzhafter Reminiſzenz an unſre frühere Hoffnung auf das Jahr 1852, veranlaßte ich nun für meine Korreſpondenz mit Uhlig, daß wir dieſes Jahr als nicht eingetreten betrachten, und immerfort aus dem Dezember 51 datierten, welcher Monat auf dieſe Weiſe hierbei eine unerhörte Ausdehnung erhielt.

Bald bemächtigte ſich meiner eine außerordentliche Niedergeſchlagenheit, in welcher ſich die Enttäuſchung über den äußeren Verlauf der Weltgeſchicke auf ſonderbare Weiſe mit der jetzt bei mir eintretenden Reaktion gegen die Übertreibungen der Waſſerkur in Bezug auf meinen Geſundheitszuſtand, zugleich zur Geltung brachte. Nach jener Seite zu erkannte ich nun die triumphierende Wiederkehr aller der ernüchternden, jede höhere Hoffnung ausſchließenden Erſcheinungen im Kulturleben, von denen die Erſchütterungen der letzten Jahre uns für immer befreit zu haben ſchienen. Ich ſagte die Zeit voraus, wo es bald wieder ſo elend bei uns hergehen würde, daß ein erſcheinendes neues Buch von Heinrich Heine als aufregendes Ferment begrüßt würde: als wirklich nach einiger Zeit der „Romancero" dieſes, zuletzt ganz in Unbeachtung gefallenen Dichters mit dem vollen altgewohnten Aufſehen wieder die Journale alarmierte, mußte ich laut lachen; wirklich gehöre ich zu den, wahrſcheinlich ſehr wenigen, gebildeten Deutſchen, welche dieſes Buch, das übrigens viele Verdienſte haben ſoll, nie aufgeſchlagen haben. — Dagegen erhielt ich nun

Urſache, meinem beängſtigenden phyſiſchen Zuſtande eine ernſtlichere Aufmerkſamkeit zu widmen, welche mich für jetzt zu einer notgedrungenen gänzlichen Umkehr in meinem bisherigen Verfahren gelangen ließ.

Dieſe Umkehr ging jedoch nur ſehr allmählich, und unter beſondrer Einwirkung meiner Freunde vor ſich. Der Kreis derſelben hatte ſich mit dem Eintritte dieſes Winters vermehrt, wiewohl Karl Ritter, welcher acht Tage nach mir ebenfalls von Albisbrunn geflüchtet, und dann eine Niederlaſſung in meiner Nähe verſucht hatte, alsbald nach Dresden ſich wandte, da er in Zürich offenbar für ſeine Jugend zu wenig Anregung fand. Dagegen ſuchte eine in Zürich ſeit kurzem niedergelaſſene Familie Weſendonck meine Bekanntſchaft, wozu es in derſelben Wohnung der „hinteren Eſcherhäuſer", in welcher ich meine erſte Züricher Niederlaſſung verſucht hatte, auf Anlaß des nach mir dort eingezogenen, von der Dresdener Revolution her mir wohlbekannten Marſchall von Bieberſtein, kam. Ich entſinne mich, an dem Abende dieſer Geſellſchaft meine damalige unmäßige Aufgeregtheit in einer Diskuſſion mit dem Profeſſor Oſenbrüggen ganz beſonders zur Schau getragen zu haben: ich reizte dieſen Mann über der Abendmahlzeit durch meine leidenſchaftlich feſtgehaltenen Paradoxen zu einem wahren Abſcheu gegen mich auf, denn er vermied ſeitdem mit größter Ängſtlichkeit jede Begegnung mit mir. Meine hierbei angeknüpfte Bekanntſchaft mit Weſendoncks erſchloß mir zunächſt das freundliche Behagen eines Hauſes, welches ſich vor den ſonſtigen Züricher Hausſtänden vorteilhaft auszeichnete. Herr Otto Weſendonck, um einige Jahre jünger als ich, hatte durch Teilnahme an einem großen New-Yorker Seidengeſchäft ſich ein nicht unbedeutendes Vermögen erworben, und ſchien für ſeine Lebensentſchlüſſe ſich gänzlich nach den Neigungen ſeiner, ſeit wenigen Jahren mit ihm vermählten jungen Frau zu richten. Beide ſtammten vom Niederrhein her, und trugen das freundliche blonde Gepräge dieſes Landes. In der Nötigung, ſich an einem dem New-Yorker Geſchäft förderlichen Orte Europas zu fixieren, hatte er zunächſt Zürich, vermutlich ſeines deutſchen Elementes wegen, vor Lyon den Vorzug gegeben. Beide hatten im vergangenen Winter der Aufführung einer Beethovenſchen Symphonie unter meiner Direktion beigewohnt, und bei dem Aufſehen, welches dieſe Leiſtung in Zürich hervorrief, ſchien es ihnen für ihre neue Niederlaſſung wünſchenswert zu dünken, mich für ihren Umgang zu gewinnen.

Auch dieſen Winter ließ ich mich beſtimmen, von Neujahr an in drei Konzerten der Muſikgeſellſchaft, unter den für dieſe Gelegenheit nun im voraus angenommenen Bedingungen, einzelne ausgezeichnete Muſikſtücke dem verſtärkten Orcheſter einzuüben und zu dirigieren. Große Freude machte es mir ſelbſt das eine Mal die Beethovenſche Muſik zum „Egmont" mit großer Sorgſamkeit vortragen zu laſſen. Da Herwegh ſo gern etwas von meiner Muſik zu hören wünſchte, führte ich, wie ich dies ausdrücklich verſicherte, ihm ganz beſonders zuliebe auch die „Tannhäuſer"-Ouvertüre auf, und verfaßte für dieſe Gelegenheit ein beſonderes, ihrem Verſtändniſſe dienendes Programm. Auch gelang mir eine vorzügliche Aufführung der Coriolan-Ouvertüre, zu welcher ich ebenfalls ein erläuterndes Programm verfaßte. Dies alles ward von meinen Bekannten mit großer Teilnahme aufgenommen, ſo daß ich, hiervon verführt, endlich ſelbſt den Bitten des damaligen Theaterdirektors Löwe, welcher eine Aufführung des „Fliegenden Holländers" wünſchte, um meiner Freunde willen nachgab, und dadurch mich zu einem höchſt widerwärtigen, wenn auch nur gelegentlichen, Befaſſen mit einer Theatertruppe beſtimmen ließ. Allerdings wirkte auch humane Rückſicht dabei mit; denn es galt dem Benefize eines jungen Kapellmeiſters Schöneck, welcher mich wirklich für ſein unleugbares Muſikdirigenten-Talent gewonnen hatte.

Die Anſtrengung welche mich dieſer Ausflug in die mir ganz entwöhnt gewordenen Regionen des Opernprobierens uſw. koſtete, trug nicht wenig zur Steigerung meines überreizten Geſundheitszuſtandes bei, ſo daß ich nun, auf das äußerſte gepeinigt, meinen radikalen Geſinnungen im Betreff der Ärzte untreu wurde, und auf beſondre Empfehlung Weſendoncks mich dem Dr. Rahn-Eſcher anvertraute, welcher durch ſein gemütliches Benehmen und ſanft beruhigendes Verfahren mit der Zeit mich in ein neues und erträgliches Geleis überführte.

Ich ſehnte mich endlich nur dahin zu gelangen, die Vollendung meines kombinierten Nibelungen-Gedichtes in

Angriff nehmen zu können. Ehe ich aber ernſtlich dazu Mut faßte, glaubte ich den Frühling erwarten zu müſſen, und verbrachte zunächſt meine Zeit noch mit einigen kleineren Arbeiten, unter welchen ein für die Veröffentlichung beſtimmter Brief an Liſzt über die „Goethe-Stiftung“, mit der Darlegung meiner Ideen über die Notwendigkeit der Gründung eines deutſchen Original-Theaters, ſowie eines zweiten Schreibens an Franz Brendel über die nach meiner Meinung zu befolgende Tendenz einer Zeitſchrift für Muſik, zu gedenken iſt. — Ich entſinne mich auch eines Beſuches Henri Vieuxtemps', welcher in Bellonis Begleitung nach Zürich kam, um dort ein Konzert zu geben, und nochmals ſeit jener früheren Pariſer Zeit eines Abends meine Freunde durch ſein Violinſpiel erfreute. — Mit dem Herannahen des Frühlings überraſchte mich auch ein Beſuch Hermann Francks, mit welchem ich ein intereſſantes Geſpräch über die vergangenen Welt-Ereigniſſe hatte, während welcher er mir gänzlich aus den Augen verſchwunden war. In ſeiner ruhigen Weiſe äußerte er mir ſein Befremden über die Leidenſchaftlichkeit, mit der ich mich in den Dresdener Aufſtand verwickelt hätte; da ich verwunderungsvoll ſeinen Ausdruck mißverſtand, erläuterte er ihn dahin, daß er mir wohl Wärme und Begeiſterung für alles Mögliche, nur nicht die Unbeſonnenheit, an ſo nichtigen Unternehmungen mich zu beteiligen, zugetraut hätte. Ich erfuhr nun, welches die allgemein herrſchende Meinung über dieſe unerhört verleumdeten Vorgänge in Deutſchland war, und konnte namentlich im Betreff meines armen Freundes Röckel zur Aufdeckung der auf ihm laſtenden Verleumdungen, welche ihn ſogar als einen elenden feigen Wicht darſtellten, genügend beitragen, um ſo zu meiner wahren Befriedigung auch Franck eine andere Meinung hierüber beizubringen, wofür er mir ſeine aufrichtige Erkenntlichkeit kundgab. Mit Röckel ſelbſt, der ſeit länger zu lebenslänglichem Zuchthaus „begnadigt“ war, unterhielt ich zuzeiten einen, wie nicht anders möglich, offenen Briefwechſel, deſſen Charakter ſich bald dahin beſtimmte, daß ich, namentlich bei ſeiner kräftigen, ja heiteren Ausdauer in ſeinem Zwangs-Zuſtande, ihn für glücklicher halten mußte, als mich in meiner, durch den hoffnungsloſeſten Blick in alle meine Lebenszuſtände getrübten, Freiheit.

Endlich kam der Mai heran. Ich verlangte nach Land-Aufenthalt, um meine abgeſpannten Nerven zu kräftigen, und endlich an die Ausführung meiner dichteriſchen Pläne zu gehen. Wir fanden, auf halber Höhe des nicht weit von unſrer Wohnung gelegenen Zürich-Berges, in dem Rinderknechtſchen Gute ein erträgliches Unterkommen, und konnten bereits am 22. Mai meinen 39. Geburtstag durch ein ländliches Mahl in freier Luft, mit offener Ausſicht auf den See und die fernen Alpen, begehen. Leider ſtellte ſich aber bald, faſt für die ganze Sommerzeit andauerndes, Regenwetter ein, gegen deſſen üble Einwirkung auf meine Stimmung ich mit großer Mühe anzukämpfen hatte. Doch ging ich nun alsbald an die Arbeit, und, wie ich meinen großen Plan von hinten an auszuführen begonnen hatte, fuhr ich nun auch, in dieſer Richtung mich erhaltend, nach dem Anfange vordringend, fort, ſo daß ich nun, nachdem „Siegfrieds Tod“ und „Der junge Siegfried“ vollendet waren, das erſte der Hauptſtücke, „Die Walküre“, zunächſt ausarbeitete, um dieſem erſt ſchließlich das einleitende Vorſpiel, „Das Rheingold“ folgen zu laſſen. Das Gedicht der „Walküre“ führte ich unter ſolchen Umſtänden bis Ende Juni aus. — Nebenbei verfaßte ich hier die Widmung der Partitur meines „Lohengrin“ an Liſzt, ſowie eine gereimte Zurechtweiſung eines unberufenen Kritikers meines „Fliegenden Holländers“ in einem Schweizer Blatte. — Außerdem verfolgte mich in dieſe ländliche Zurückgezogenheit eine ſehr widerwärtige, Georg Herwegh betreffende Angelegenheit, da ſich eines Tages ein Herr Haug, welcher ſich als ehemaliger „römiſcher General“ von Mazzinis Zeiten her zu erkennen gab, bei mir einführte, um im Intereſſe einer, wie es hieß, von dem „unglücklichen Lyriker“ tief beleidigten Familie eine Art Verſchwörung gegen dieſen einzuleiten, wofür er jedoch von mir hilflos abgewieſen wurde. Angenehmer hiergegen war der andauernde Beſuch Juliens, der älteſten Tochter meiner verehrten Freundin Ritter, welche mit dem jungen Dresdener Kammermuſikus Kummer ſich vermählt hatte, und mit dieſem, deſſen Geſundheit gänzlich untergraben ſchien, eines berühmten Waſſerarztes wegen, welcher einige Stunden von Zürich ſein Weſen trieb, ſich zu uns gewandt hatte. Ich hatte hier bereits nun Gelegenheit, gegen dieſe Waſſerkur zu polemiſieren, was bei meinen jungen Freunden, welche mich für einen „Enragé“ hielten, große Betroffenheit hervorrief. Doch überließen wir den Kammermuſikus ſeinem Schickſale, und erfreuten uns dagegen der bei uns auf dem Rinderknechtſchen Gute längere Zeit verweilenden, ſehr liebenswürdigen und angenehmen jungen Freundin.

Mit dem Gelingen meiner Arbeit zufrieden, kehrten wir endlich der unerhört andauernden kalten und regneriſchen Witterung wegen mit Ende Juni in die behaglichere Stadtwohnung zurück, wo ich beſchloß den Eintritt einer eigentlichen Sommerwitterung abzuwarten, um dann eine größere Fußreiſe über die Alpen, von der ich mir eine vorteilhafte Wirkung auf meine Geſundheit erwartete, anzutreten. Herwegh hatte mir verſprochen, mich zu begleiten; da er aber, wie es ſchien in widerlicher Weiſe noch abgehalten war, machte ich mich Mitte Juli allein auf den Weg, um unſrer Abmachung gemäß von meinem Reiſegenoſſen im Wallis erſt eingeholt zu werden. Von Alpnacht am Vierwaldſtätter See aus, trat ich die ſtreng zu Fuß eingehaltene Wanderung an, und zwar nach einem Plane welcher außer den Hauptpunkten des Berner Oberlandes, mir beſondre, weniger betretene Pfade durch die Alpenwelt anwies. Ich verfuhr hierbei ziemlich gründlich, indem ich z. B. im Berner Oberland auch das damals noch beſchwerliche „Faulhorn“ beſuchte. Durch das Hasli-Tal im Grimſel-Hoſpital angelangt, befrug ich den Wirt desſelben, einen ſtattlichen Mann, wegen der Beſteigung des „Siedelhornes“. Er empfahl mit als Führer hierzu einen ſeiner Knechte, einen übel ausſehenden rohen Menſchen, welcher, indem er die Schneefelder nicht in den üblichen Zackenpfaden, ſondern in grader Linie mich führte, den Verdacht in mir erweckte, daß er es auf meine Ermüdung abgeſehen habe. Auf der Höhe des Siedelhornes erfreute mich einerſeits der Einblick in die innere Welt der ſonſt nur in ihren äußeren Formen uns zugekehrten Rieſen des Oberlandes, ſowie andrerſeits der plötzlich ſich darbietende Überblick der italieniſchen Alpen mit dem Montblanc und dem Monte Roſa. Ich hatte nicht verfehlt mir ein kleines Fläſchchen Champagner mitzunehmen, um es dem Fürſten Pückler bei ſeiner Beſteigung des Snowdon nachzumachen; nur fiel mir niemand ein, auf deſſen Wohl ich zu trinken hätte. Nun ging es wieder über Schneefelder hinab, über welche mein Führer mit raſender Schnelligkeit auf ſeinem Alp-Stocke dahinglitt. Ich begnügte mich damit, in mäßigerer Eile auf den Fußhacken vorſichtiger mich hinabzulaſſen. In der höchſten Ermüdung gelangte ich abends nach Obergeſtelen, wo ich mich zwei Tage ausruhte und der Übereinkunft nach auf Herwegh wartete. Statt ſeiner traf aber nur ein Brief von ihm ein, der mich gewaltſam aus meinen Alpeneindrücken in die unangenehme bürgerliche Lage hinabzog, in welcher der Unglückliche infolge der angedeuteten Störungen ſich befand. Er befürchtete nämlich, ich hätte mich durch ſeinen Gegner einnehmen und dadurch zu einem unfreundſchaftlichen Urteil über ihn verleiten laſſen. Ich meldete ihm, er möge ſich hierüber keine grauen Haare wachſen laſſen, und in der italieniſchen Schweiz möglichſt noch mit mir zuſammentreffen. So machte ich mich denn mit meinem unheimlichen Führer allein zur Beſteigung des Gries-Gletſchers, und der Wanderung über deſſen Paß nach der Südſeite der Alpen auf. Bei dem Aufſteigen bot ſich mir ein lange währender höchſt trauriger Anblick dar: unter den Kühherden der Hochalpen war die Klauenſeuche ausgebrochen, und zahlreiche Scharen davon zogen in langen Reihen an mir nach den Tälern zur notwendigen Pflege herab. Die Kühe waren auf das äußerſte abgemagert, ſo daß ſie Skeletten glichen, und ſchlichen jammervoll mühſelig dahin; wie mit einer unbegreiflichen Schadenfreude ſchien die prächtige Umgebung mit der üppigen Weide auf dieſe traurige Flucht aus ihr hinzublicken. Am Fuße des ſteil aufſteigenden Gletſcherabfalles kam ich in ſo gänzlich niedergeſchlagener Stimmung an, und fühlte meine Nerven ſo übermäßig abgeſpannt, daß ich erklärte umkehren zu wollen. Ich erfuhr hierüber die rohe Verhöhnung meines Führers, der mich über meine Weichlichkeit zu verſpotten ſchien. Der Arger darob ſpannte meine Nerven an, und ſofort machte ich mich auf, die ſteilen Eiswände in größter Schnelligkeit hinanzuklimmen, ſo daß er es diesmal war, welcher mir ſchwer nachkam. Die faſt zwei Stunden andauernde Wanderung über den Rücken des Gletſchers hin vollbrachten wir unter Schwierigkeiten, welche ſelbſt den Grimſel-Knecht wenigſtens um ſich beſorgt machten. Es war friſcher Schnee gefallen, welcher die

Eis-Schründe oberflächlich verdeckte, und demnach gefährliche Stellen nicht genau erkennen ließ. Hier mußte der Führer gehörig vorangehen, um die Pfade genau zu rekognoſzieren. Endlich gelangten wir an die Öffnung des Hochtales nach dem Formazza-Tale zu, nach welchem zunächſt wiederum ein jäher Abfall von Schnee und Eis führte. Hier begann mein Führer wieder ſein verwogenes Spiel, indem er mich, ſtatt im ſicheren Zickzack, abermals in gerader Linie über die jäheſten Abhänge geleitete; da wir auf dieſe Weiſe an ein ſo ſteiles Geröllfeld gelangten, daß ich einer unausweichlichen Gefahr entgegenſah, bedeutete ich meinen Geleiter auf das ernſtlichſte, und zwang ihn eine große Strecke mit mir zurückzugehen, um auf einen von mir erkannten minder jähen Pfad zu gelangen. Unwirſch mußte er einwilligen. Sehr ergreifend war für mich nun bei meinem Heraustreten aus der ſtarren Wildnis die erſte Berührung mit der Kultur. Die erſte dem Vieh wieder zugängliche dürftige Weideſtelle hieß die Bettel-Matt, und der erſte Menſch der uns begegnete war ein Murmeltier-Jäger. Bald belebte ſich die Wildnis aber durch die ungeheure Wirkung des herabſtürzenden Bergfluſſes, die Toſa, welche an einer Stelle einen in drei weiten Abſätzen ſich brechenden Waſſerfall von überwältigender Schönheit bietet. Nachdem beim unabläſſigen Hinabſteigen das Moos und die Flechten ſich zu Gras und Wieſe, das Knieholz zu immer aufrechteren Kiefern und Fichten, umgewandelt hatten, gelangten wir endlich in immer traulicherer Talgegend nach dem heutigen Ziel unſrer Wanderung, dem Dorfe Pommat, von der italieniſchen Bevölkerung Formazza genannt. Hier galt es denn wirklich zum erſtenmal in meinem Leben Murmeltier-Braten zu eſſen. Von größter Ermüdung durch wenigen Schlaf nur ungenügend geſtärkt, machte ich mich am andren Morgen allein auf die weitere Wanderung das Tal abwärts, nachdem ich meinen Führer ausgelohnt und auf den Heimweg geſchickt hatte. Daß ich unter der Obhut dieſes Menſchen in wirklicher Lebensgefahr geweſen war, erfuhr ich erſt im November dieſes Jahres, als die ganze Schweiz von der Nachricht alarmiert wurde, daß das Grimſel-Spital abgebrannt, und von niemand anders als dem Wirte desſelben, welcher dadurch von den Gemeinden die Erneuerung des Pachtvertrages für die Grimſel-Wirtſchaft ſich zu ertrotzen hoffte, in Brand geſteckt worden war. Er ſelbſt hatte ſofort bei der Entdeckung ſeines Verbrechens in dem kleinen See, an deſſen Ufern das Spital lag, ſich ertränkt; der Knecht aber, welchen er zu der Brandlegung erkauft hatte, war feſtgenommen, und zur Strafe abgeführt worden. Ich erfuhr aus deſſen Namen, daß es derſelbe war, welchen der vorſorgliche Grimſel-Wirt mir zu meiner einſamen Wanderung über denſelben Gletſcher-Paß mitgegeben hatte, auf welchem, wie ich nun ebenfalls erfuhr, zwei Frankfurter Reiſende nicht lange vor mir verunglückt und umgekommen waren: ſo daß ich denn abermals Gelegenheit hatte, mich als auf beſondere Weiſe einer drohenden Todesgefahr entgangen zu betrachten.

Unvergeßlich ſind mir nun die Eindrücke der Wanderung durch das immer tiefer ſich ſenkende Tal geblieben. Namentlich überraſchte mich die plötzlich ſich erſchließende ſüdliche Vegetation, nachdem ich durch einen engen Felſenpaß, in welchen die Toſa zuſammengedrängt war, ſteil herabgeſtiegen war. Bei heißer Sonnenglut gelangte ich am Nachmittage nach Domodoſſola; und hier erinnerte ich mich eines hübſchen, mit Platenſcher Feinheit ausgeführten Luſtſpiels, welches noch in Dresden von einem mir unbekannt gebliebenen Verfaſſer durch Eduard Devrient mir mitgeteilt worden war, und welches in Domodoſſola, unter den Eindrücken des Herabgelangens aus der nördlichen Alpenwelt in das plötzlich ſich erſchließende Italien, wie ich ſie ſoeben ſelbſt empfand, ſpielte. Ebenſo unvergeßlich iſt mir ein hier ziemlich naiv, aber äußerſt behaglich ſerviertes erſtes Diner à l'italiana verblieben. Da ich zu ermüdet war um dieſen Tag noch weiter zu wandern, dennoch aber mit Ungeduld an die Ufer des Lago Maggiore zu gelangen trachtete, verſorgte ich mich hier mit einem Einſpänner, der mich bis zur Nacht noch nach Baveno bringen ſollte. Ich fühlte mich ſo glücklich, als ich in meinem Wägelein dahinrollte, daß ich mich der Rückſichtsloſigkeit ſchuldig machte, einem Offizier, welcher durch den Vetturino mich um die Erlaubnis, mir Geſellſchaft zu leiſten, angehen ließ, barſch ſein Geſuch abzuſchlagen. In den hübſchen Orten, durch welche ich nun gelangte, erfreute mich die Zierlichkeit der Häuſerdekorationen, ſowie die angenehme Phyſiognomie der Menſchen. Eine junge Mutter, welche, ihr Kind auf dem Arme, und an einer Spindel ſpinnend, trällernd dahinſchlenderte, blieb auf mich ebenfalls von unvergeßlichem Eindrucke. Kurz nach Sonnenuntergang gewann ich noch den Anblick der aus dem Lago Maggiore anmutig aufſteigenden Borromeiſchen Inſeln, und konnte nun wieder vor Freude über das morgen zu Erlebende nicht ſchlafen. Der Beſuch der Inſeln ſelbſt entzückte mich des andren Tages ſo ſehr, daß ich nicht recht begreifen konnte, wie ich zu ſo etwas Anmutigem käme, und was ich damit anfangen ſollte. Mit dem Gefühle, als müſſe ich jetzt vor etwas fliehen, wohin ich nicht gehöre, verließ ich nach dem einen Tage den Ort, um den Lago Maggiore aufwärts, über Locarno nach Bellinzona wieder in das eidgenöſſiſche Gebiet, und von da nach Lugano mich zu wenden, wo ich, meinem erſten Reiſeplan gemäß, mich länger aufzuhalten gedachte. Hier litt ich nun bald unter einer unerträglichen Hitze; ſelbſt die Bäder im ganz durchglühten See boten keine Erfriſchung mehr. In einem palaſtähnlichen Gebäude, welches im Winter die Regierung des Kantons Teſſin beherbergte, im Sommer aber zum Gaſthofe diente, war ich zwar, ſobald ich von dem ſchmutzigen Mobiliar, unter welchem auch das „Denk-Sofa“ aus den „Wolken“ des Ariſtophanes figurierte, abſah, recht ſtattlich logiert. Doch ſtellte ſich nun wieder der Zuſtand bei mir ein, unter welchem ich ſo lange gelitten, und welcher zwiſchen äußerſter Abſpannung und Aufregung der Nerven mich ſo wenig zur Ruhe kommen ließ, wie es gewöhnlich mir erging, ſo oft ich mir in meinem Leben auf eine angenehme Weiſe zu faulenzen vorgenommen hatte. Ich hatte mir Lektüre mitgenommen, und namentlich ſollte Byron die Koſten meiner Unterhaltung tragen. Ich mußte mich leider ſehr dazu zwingen, Genuß an ihm zu finden, was endlich im weiteren Verlaufe des Don Juan mir immer ſchwerer fiel. Nach wenigen Tagen ſchon begriff ich nicht, was ich hier wollte, als plötzlich Herwegh mir meldete, daß er mich mit mehreren Freunden hier aufſuchen werde. Ein wunderlicher Inſtinkt trieb mich, ſogleich meiner Frau zu telegraphieren, ſie möge ebenfalls herkommen. Sie gehorchte meinem Rufe mit überraſchender Schnelligkeit, und traf mit der Poſt über den Gotthard unvermutet in ſpäter Nacht ein. Ihre Ermüdung war ſo groß, daß ſie auf dem „Denk-Sofa“ ſofort in einen Schlaf verſank, welchen ein Gewitter von ſolcher Heftigkeit, wie ich es nie wieder erlebt habe, nicht zu erſchüttern vermochte. Am Morgen traf denn auch wirklich meine Züricher Freundſchaft ein.

Der Hauptgenoſſe Herweghs war Dr. François Wille. Dieſen hatte ich ſchon vor längerer Zeit zum erſten Male bei Herwegh kennen gelernt: er zeichnete ſich durch ein in Studenten-Duellen zerſetztes Geſicht aus, außerdem durch eine zuverſichtliche Neigung zu witzigen und draſtiſchen Bemerkungen. Seit kurzem hatte er ſich bei Meilen am Züricher See mit ſeiner Familie niedergelaſſen, und mich mit Herwegh öfter veranlaßt ihn dort zu beſuchen. Wir trafen da die Gewohnheiten einer Hamburger Familie an, welche durch ſeine Frau, eine Tochter des reichen Schiffsreeders Sloman, in ziemlicher Wohlhabenheit erhalten wurde. Während er eigentlich immer Student blieb, hatte er früher doch Gelegenheit gewonnen, durch die Redaktion einer Hamburger politiſchen Zeitung ſich Beachtung und zahlreiche Bekanntſchaft zu verſchaffen. Er wußte außerordentlich viel zu erzählen, und galt dadurch für unterhaltend. Jetzt hatte er, ſo ſchien es, ſich Herweghs angenommen, um ihn aus ſeiner üblen Stimmung und ſeiner Unſchlüſſigkeit im Betreff der anzutretenden Alpenwanderung zu reißen, und ſich mit einem Profeſſor Eichelberger ſelbſt zu Fuß über den Gotthard aufgemacht, was Herwegh übermäßig empört hatte, da er erklären zu dürfen glaubte, daß Fußwanderungen nur da angewandt wären, wo man nicht fahren könne, nicht aber auf ſolchen Kunſtſtraßen. Nach einem Ausfluge in die Umgegend von Lugano, auf welchem ich Gelegenheit hatte, des unangenehmen Eindruckes der kindiſchen Kirchglockenſpiele, wie ſie in Italien ſo allgemein ſind, inne zu werden, überredete ich die Geſellſchaft, mir nach den Borromeiſchen Inſeln zu folgen, wohin es mich noch einmal einzig verlangte. Während der Dampfſchiffahrt auf dem Lago Maggiore trafen wir einen ſchmächtigen Herrn mit langem Huſaren-Schnurrbart an, den wir ſcherzhaft unter uns für den General Haynau ausgaben, und als ſolchen, ebenfalls zu unſrer Beluſtigung, mißtrauiſch behandelten. Bald entdeckte er ſich als ein äußerſt gutmütiger hannöveriſcher Edelmann, welcher zu ſeinem Vergnügen lange Italien bereiſt hatte, und vieles Nützliche im Bezug auf den Verkehr mit Italienern uns mitteilen konnte. Seine Empfehlung nützte uns ſehr für den Beſuch der Borromeiſchen Inſeln, von welchen aus meine Bekannten ſich von mir und meiner Frau trennten, um auf dem nächſten Wege zurückzureiſen, während wir über den Simplon und durch das Wallis noch nach Chamounix uns wenden wollten.

Die Ermüdung, welche mich bisher mein Ausflug gekoſtet hatte, ſagte mir nämlich, daß ich ſobald zu einem ähnlichen Unternehmen mich nicht wieder aufmachen würde, und es drängte mich daher, das Sehenswürdigſte der Schweiz bei dieſer Gelegenheit vollends in Augenſchein zu nehmen. Überhaupt war ich aber wohl, wie ſeit längerer Zeit es mit mir ſtand, in der Stimmung, mir durch einen neuen äußeren Eindruck eine bedeutende Wirkung auf mich zu erwarten. Deshalb wollte ich dem Montblanc nicht vorbeigehen. Sein Anblick ward mit großen Beſchwerden erkauft, unter welchen eine nächtliche Ankunft in Martigny zu nennen iſt, wo infolge großer Überfüllung der Gaſthöfe allſeitig die Unterkunft verweigert wurde, und wir nur, mit Benutzung des Liebesverhältniſſes eines Poſtillons zu einem Dienſtmädchen, widerrechtlich in einer für dieſe Nacht von der Herrſchaft verlaſſenen Privatwohnung ein Obdach fanden. Im Chamounix-Tal beſuchten wir pflichtgemäß das ſogenannte „Eismeer“ und die „Flégère“, von welcher aus auch mich der Anblick des Montblanc allerdings bedeutend anregte. Meine Phantaſie beſchäftigte ſich jedoch weniger mit der Beſteigung dieſes Gipfels, als vielmehr mit einer Überſchreitung des Col des géants, indem mich weniger die zu erreichende große Höhe, als die andauernd erhabene Öde auf dieſer letzteren Wanderung anzog. Ich nährte längere Zeit den Vorſatz, ein ſolches einziges Abenteuer noch einmal zu beſtehen. Beim Herabſteigen von der „Flégère“ verrenkte Minna bei einem Falle ſich den Fuß, davon die ſchmerzlichſten Folgen uns von jetzt an von jeder weiteren Unternehmung zurückhielten; wogegen wir nun die Heimreiſe über Genf zu beſchleunigen uns genötigt ſahen.

Auch von dieſem bedeutenderen und großartigeren Ausfluge, faſt dem einzigen den ich je rein zu meiner Erholung unternommen, kehrte ich mit einem ſeltſam unbefriedigten Gefühle zurück, und immer verblieb mir noch die Sucht nach etwas in der Ferne, was mich entſcheidend beſtimmen, und meinem Leben eine neue Wendung geben ſollte. — Dafür traf ich zu Hauſe die Anzeigen einer anderweitigen neuen Wendung meiner Lebens-Schickſale an. Es waren dies Nachfragen und Beſtellungen verſchiedener deutſcher Theater, welche den „Tannhäuſer" geben wollten. Zuerſt war es das Schweriner Hoftheater, welches ſich dafür meldete; die jüngſte Schweſter Röckels, welche nach einiger Zeit den mir aus meiner früheſten Jugend her bekannten Schauſpieler Moritz heiratete, und jetzt als jugendliche Sängerin aus dem Lande ihrer Erziehung, England, nach Deutſchland gekommen war, hatte, wie anderen, ſo auch einem ehrlichen Angeſtellten jenes Theaters, dem Rendanten Stocks ſo enthuſiaſtiſch von dem in Weimar empfangenen Eindruck des Tannhäuſers auf ſie erzählt, daß dieſer nun die Oper eifrigſt ſtudiert, und nun die Direktion des Theaters angetrieben hatte, die Aufführung dieſer Oper in Angriff zu nehmen. Bald meldeten ſich auch die Theater von Breslau, Prag und Wiesbaden, an welchem letzteren mein Jugendfreund Louis Schindelmeißer als Kapellmeiſter fungierte. Dieſen folgten in kurzer Zeit noch andere Theater; am meiſten überraſchte es mich aber, als ſogar das Berliner Hoftheater durch ſeinen neuen Intendanten, Herrn von Hülſen, darum nachfrug. Im Betreff dieſes letzteren Ereigniſſes durfte ich wohl annehmen, daß die damalige Prinzeſſin von Preußen welche durch meine treue Freundin Frommann mir immer in Gewogenheit erhalten worden, namentlich aber durch die Weimariſche Aufführung des „Tannhäuſer" dafür neuerdings kräftig angeregt worden war, zu dieſem unerwarteten Entgegenkommen Veranlaſſung gegeben hatte.

Während mich die Beſtellungen der kleineren Theater ſehr erfreuten, beängſtigte mich die der größten deutſchen Bühne. An jenen wußte ich nämlich mir ergebene eifrige Kapellmeiſter, welche jedenfalls den Wunſch der Aufführung meiner Oper ſelbſt angeregt hatten; in Berlin dagegen ſtand es anders. Zu dem mir von früher her bekannt gewordenen, ſehr talentloſen und dabei ſehr eitlen Kapellmeiſter Taubert, war dort nur noch der aus allerfrüheſter Zeit, ſo wie ſpäter aus Riga, ſchließlich unter ſehr üblen Umſtänden mir im Gedächtnis gebliebene Heinrich Dorn als Kapellmeiſter angeſtellt. Mit keinem dieſer beiden fühlte ich weder Neigung, noch erſah ich die Möglichkeit, über mein Werk zu verkehren und aus meiner Kenntnis ihrer Fähigkeiten, ſowie ihres üblen Willens, erhielt ich vollen Grund, eine erfolgreiche Aufführung meiner Oper unter ihrer Leitung zu bezweifeln. Da ich nun ſelbſt als Exilierter nicht nach Berlin gehen konnte, um den Geiſt der Aufführung meines Werkes zu überwachen, erbat ich mir ſofort von Liſzt die Erlaubnis, ihn als meinen Stellvertreter und alter ego in Berlin vorſchlagen zu dürfen, wozu er mir willig beiſtimmte. Als ich demnach die Berufung Liſzts zur Bedingung machte, ward jedoch von ſeiten des Berliner Generalintendanten der Einſpruch erhoben, daß die Berufung eines „weimariſchen“ Kapellmeiſters als gröbliche Beleidigung der preußiſchen Hofkapellmeiſter erſcheinen müßte, und ich demnach von dieſer Bedingung abzuſehen hätte. Hieraus entſpann ſich ein umſtändlicher Transaktionsverſuch, welcher damit endigte, daß die Aufführung des „Tannhäuſer“ in Berlin für jetzt auf längere Zeit unterblieb.

Während von nun an jedoch mit wachſender Schnelle der „Tannhäuſer“ ſich über die mittleren deutſchen Theater verbreitete, faßte mich vor dem Geiſte dieſer Aufführungen, über deren Charakter ich nie zu vollkommener Klarheit gelangen konnte, große Beſorgnis. Da meine Anweſenheit überall verwehrt war, griff ich ſomit dazu, durch eine ſehr ausführliche Abhandlung, welche als Anleitung zur Aufführung meines Werkes dienen ſollte, für das richtige Verſtändnis der von mir geſtellten Aufgabe zu ſorgen. Ich ließ dieſe ziemlich umfangreiche Arbeit auf meine Koſten in eleganter Ausſtattung drucken, und überſandte an jedes Theater, welches die Partitur beſtellte, eine größere Anzahl von Exemplaren davon, mit der Beſtimmung, dem Kapellmeiſter, dem Regiſſeur, und den Hauptdarſtellern zur Beachtung und Befolgung zugeteilt werden zu ſollen. Ich habe im Laufe der Zeit auch nicht von einem einzigen Menſchen erfahren, welcher dieſe Anleitung geleſen oder gar befolgt hätte. Da mir im Jahre 1861 durch meine ſorgſame Verteilung der Broſchüre alle Exemplare davon ausgegangen waren, fand ich dagegen zu meiner größten

Freude ſämtliche ſechs dereinſt dem Münchener Hoftheater überſandte Exemplare gänzlich unberührt im Archive desſelben verwahrt, wodurch ich in die angenehme Lage geriet, dem Könige von Bayern, welcher darnach verlangte, einigen Freunden und mir ſelbſt, von der verloren gegangenen Schrift wieder Kenntnis zu verſchaffen.

Es war ein ſonderbares Schickſal, daß die ſich jetzt anmeldende Verbreitung meiner Oper auf den deutſchen Theatern mit meinem, nun der Ausführung zureifenden, Entſchluſſe zu einer Arbeit zuſammenfiel, für deren Konzeption mich die Nötigung zur vollkommenſten Rückſichtsloſigkeit auf unſere Theater ſo entſcheidend mit beſtimmt hatte; doch wirkte jene bisher ſo wenig erwartete Wendung in keiner Weiſe auf meine Stimmung zu dieſer Arbeit. Durch das Feſthalten meines Planes gewann ich vielmehr die Ruhe, nach jener andren Seite hin alles eben nur ſeinen Gang gehen zu laſſen, ohne im mindeſten zu den Aufführungen ſelbſt Anregung zu geben. So ließ ich nur gewähren, ſah verwunderungsvoll zu, wenn ich ſtets nur von guten Erfolgen hörte; ließ mich aber durch keinen derſelben zu einer Änderung meines Urteils über unſer Theater im allgemeinen, und die Oper im beſondren, verleiten. Ich blieb unerſchüttert bei dem Vorſatze, meine Nibelungen-Dramen in der Weiſe auszuführen, als ob das heutige Operntheater gar nicht beſtünde, dagegen das von mir gedachte ideale Theater ganz notwendig dereinſt mir erſtehen würde. So verfaßte ich denn noch im Oktober und November dieſes Jahres die Dichtung des „Rheingolds“, womit ich den ganzen Zyklus des von mir entworfenen Nibelungenmythos nach vorn zum Abſchluß brachte. Zugleich aber arbeitete ich den „Jungen Siegfried“ und namentlich „Siegfrieds Tod“ in der Weiſe um, daß ſie nun in das richtige Verhältnis zum Ganzen traten, wodurch namentlich das letzte Stück ſolche bedeutende Erweiterungen, wie ſie jetzt der unverhohlener dargelegten Bedeutung des Ganzen entſprachen, erhielt. Demnach hatte ich auch dem letzten Stücke einen neuen, ſeinem richtigen Bezuge zu dem ganzen Gedichte entſprechenden, Titel zu geben; ich nannte es nun „Götterdämmerung“, während ich den „Jungen Siegfried“, da dieſer nicht mehr eine abgeriſſene Epiſode aus dem Leben des Helden zum Gegenſtand hatte, ſondern im Rahmen des Ganzen ſeine richtige Stellung neben den andren Hauptgeſtalten erhielt, einfach „Siegfried“ nennen durfte.

Es war mir betrübend, dieſe umfangreiche dichteriſche Arbeit vorausſichtlich lange Zeit denjenigen, welchen ich doch Intereſſe dafür zutrauen durfte, gänzlich unbekannt laſſen zu müſſen. Da nun die Theater in überraſchender Weiſe mich dann und wann mit ihren üblichen Honoraren für den „Tannhäuſer“ verſahen, beſtimmte ich einen Teil meiner Einnahmen auch dazu, eine Anzahl ſchön gedruckter Exemplare meines Gedichtes zu meinem Privatgebrauche herſtellen zu laſſen. Ich beſtimmte, es ſollten nur fünfzig Exemplare von dem ſchönen Satze abgezogen werden. — Ehe ich noch ganz mit dieſer, mich ſehr angenehm ſtimmenden Beſchäftigung zu Ende kam, hatte ich einen großen Schmerz zu überſtehen.

Wohl fand ich in der Nähe Anzeichen von Teilnahme an der Vollendung meiner großen dichteriſchen Arbeit, obwohl die meiſten meiner Bekannten das Ganze für eine Schimäre, und vielleicht ſelbſt für eine überhebungsvolle Laune hielten; mit näherem Verſtändnis, und wirklich warm, ging nur Herwegh darauf ein, mit welchem ich mich oft darüber beſprach, und dem ich die fertigen Teile auch gewöhnlich vorlas. Sulzer war ſehr verſtimmt über die Umarbeitung von „Siegfrieds Tod“; denn er hielt dieſes Stück für gut und eigentümlich und glaubte es dieſer Eigenſchaften beraubt zu ſehen, wenn es wiederum für gut und zweckmäßig angeſehen werden ſollte, daß vieles davon geändert würde. Somit erbat er ſich wenigſtens das Manuſkript der erſten Faſſung, welches ſonſt vermutlich ganz verloren gehen würde, für ſich zur Aufbewahrung als Andenken aus. — Um mir ſogleich einen Begriff von der Wirkung des ganzen Gedichtes bei einer Mitteilung desſelben in möglichſt raſcher Aufeinanderfolge zu verſchaffen, beſtimmte ich, bereits wenige Tage nach der beendigten Arbeit, einen mehrtägigen Beſuch bei der Familie Wille auf ihrem Landgute, mitten im Dezember, dazu, der kleinen Geſellſchaft es vorzuleſen. Außer Herwegh, welcher mich begleitete, waren noch die Frau Wille und deren Schweſter, Frau v. Biſſing, zugegen. Ich hatte namentlich dieſe Frauen ſchon öfter bei meinen gern gepflogenen Beſuchen in dem, durch zweiſtündigen Marſch zu erreichenden Mariafeld, auch durch Muſizieren in meiner ſeltſam eigentümlichen Weiſe unterhalten, und an ihnen ein faſt ſchwärmeriſch angeregtes Publikum gewonnen, zu einigem Verdruß des Herrn Wille, welcher offen bekannte, daß die Muſik ihm ein Greuel ſei, übrigens aber in ſeiner burſchikoſen Manier ſchließlich die Sache von der amüſanten Seite zu nehmen wußte. Da ich gegen Abend eintraf, ward ſogleich das „Rheingold“ vorgenommen, und da es noch nicht zu ſpät ſchien, und jede Anſtrengung mir als unſchädlich zugetraut wurde, ließ ich bis Mitternacht auch noch die „Walküre“ folgen. Des andren Morgens kam nach dem Frühſtück „Siegfried“ daran, und am Abend ſchloß ich mit der „Götterdämmerung“. Ich glaubte Grund zu haben, mit dem Eindrucke zufrieden zu ſein, namentlich die Frauen begaben ſich, in anſtändiger Erregung, jedes Geſpräches darüber. Mir verblieb leider eine faſt beängſtigende Aufregung davon; ich war ſchlaflos und des andren Tages gegen jede Unterhaltung ſo ſcheu, daß niemand meinen eiligen Abſchied begriff. Nur Herwegh, welcher mich zurückbegleitete, ſchien meine Stimmung zu empfinden, und teilte ſie durch gleiches Schweigen. — Beſondere Freude wollte ich mir nun aber durch die Mitteilung des ganzen vollendeten Werkes an meinen treuen Freund Uhlig in Dresden machen, mit welchem ich fortgeſetzt korreſpondierte, und der von Phaſe zu Phaſe der Ausarbeitung meines genau ihm bekannten Planes folgte. Ich wollte ihm die „Walküre“ nicht früher zuſchicken, als bis auch das voranzuſtellende „Rheingold“ fertig ſei; dann ſollte er alles auch nicht eher vorgelegt erhalten, als bis dies in einem ſchön gedruckten Exemplare mir möglich ſein würde. Mit dem Eintritte des Herbſtes las ich aber bereits aus Uhligs Briefen Grund zur wachſenden Beſorgnis für ſeinen Geſundheitszuſtand heraus. Er beklagte ſich über die Zunahme der bedenklichen Huſtenkrämpfe, und über endlich eingetretene totale Heiſerkeit. Er hielt dies alles nur für Schwäche, welche er durch Kräftigung ſeines Körpers, durch kaltes Waſſer und ſtarke Fußwanderungen, zu bewältigen verhoffte; der Geigerdienſt im Theater brächte ihn ſo herunter: wenn er dagegen ſo einen ſiebenſtündigen ſtrengen Marſch durch die Umgegend vollbracht hätte, fühle er ſich immer wieder wohler; nur wollten allerdings die Bruſtkrämpfe und die Heiſerkeit nicht vergehen; es falle ihm ſchwer, ſelbſt in nächſter

Nähe ſich im Geſpräche verſtändlich mitzuteilen. Bis dahin hatte ich den Unglücklichen noch nicht ängſtigen wollen, und immer verhofft ſein Zuſtand müſſe endlich einem Arzte Veranlaſſung zu einer vernünftigen Behandlung desſelben geben. Jetzt aber, da ich fortgeſetzt nur die Verſicherungen ſeiner Treue gegen die Prinzipien der Waſſerkur von ihm vernahm, vermochte ich nicht mehr zurückzuhalten und ihm zuzurufen, mit dieſem Wahnſinn aufzuhören und ſich einem beſonnenen Arzt anzuvertrauen, da es ſich bei ſeinem Zuſtande gewiß nicht mehr um Stärkung, ſondern zu allernächſt um Schonung handle. Hierüber erſchrak der Ärmſte im höchſten Grade, da ihm aus meinen Äußerungen aufging, ich hege die Beſorgnis, daß er in einem ſtarken Grade ſchwindſüchtig ſei. „Was ſollte da aus meiner armen Frau und meinen Kindern werden, wenn es wirklich ſo mit mir ſtünde?“ So ſchrieb er. Leider wurde es bald zu ſpät; mit ſeinen letzten Kräften verſuchte er mir noch zu ſchreiben, bis mir mein alter Freund, der Chordirektor Fiſcher, endlich die Aufträge Uhligs, der bereits nicht mehr vernehmlich zu dem dicht an ſeinen Mund hinabgeneigten Ohre ſich kundgeben konnte, ausrichtete. Mit furchbarer Schnelligkeit folgte dieſem die Nachricht von ſeinem Tode: er war am 3. Januar des neuen Jahres 1853 geſtorben. — Mit Lehrs war er der zweite meiner wahrhaft ergebenen Freunde, welche mir die Schwindſucht hinwegraffte. — Nun lag das ſchöne für ihn beſtimmte Exemplar meines „Ring des Nibelungen“ müßig vor mir; ich vermachte es ſeinem jüngſten Knaben, meinem Paten, welchen er Siegfried getauft hatte. Von ſeiner Witwe erbat ich mir, was von theoretiſchen Schriften von ihm hinterlaſſen ſei, und erhielt manches Bedeutende, darunter auch die früher erwähnte größere Abhandlung über Themen-Bildung. Obwohl die Herausgabe dieſer Arbeiten durch ſehr nötige ausführliche Überarbeitungen mir eine große Mühe verurſachen mußte, frug ich bei Herrn Härtel in Leipzig an, ob er für einen ſolchen Band dieſer Schriften der Witwe ein gutes Honorar zahlen wollte: der Verleger erklärte, ſelbſt umſonſt die Herausgabe nicht übernehmen zu wollen, da dergleichen Sachen gar nichts eintrügen. Ich erkannte ſchon um dieſe Zeit, wie ſehr jeder eifrig um mich bemühte Muſiker ſich in gewiſſen Kreiſen verhaßt gemacht hatte. —

Die Erfahrung von Uhligs Tod gab nun meinen Hausfreunden ein großes Übergewicht gegen mich im Betreff meiner Waſſertheorien. Herwegh ſchärfte meiner Frau ein, nach den Anſtrengungen der Proben und Konzertaufführungen, wie ich ſie auch in dieſem Winter beſorgte, mir durchaus ein Glas guten Weins aufzunötigen. Allmählich gewöhnte ich mich auch wieder an die milde anregenden Genüſſe des Kaffees und des Tees, worin meine Bekannten zu ihrer guten Freude gewahrten, daß ich wieder Menſch mit Menſchen würde. Herr Dr. Rahn-Eſcher ward nun ein gern geſehener beruhigender Hausfreund, welcher längere Jahre es recht wohl verſtand, der um meine Geſundheit, namentlich um meine Nerven-Überreizung entſtandenen Beſorgniſſe, Herr zu werden. Er bewährte die Klugheit ſeines Verfahrens alsbald, da ich gegen die Mitte des Februar es unternommen hatte, in vier aufeinander folgenden Abenden einem größeren Zuhörerkreiſe mein tetralogiſches Gedicht vorzuleſen. Ich hatte mich nach dem erſten Abende ſehr ſtark erkältet, und erwachte am Morgen des zweiten Vorleſungs-Tages mit einer völligen katarrhaliſchen Heiſerkeit. Meinem Arzte erklärte ich ſogleich, das Ausfallen der Vorleſung würde mich außerordentlich affizieren; was ſei nun anzufangen, um dieſe Heiſerkeit ſchnell von mir zu ſchaffen? Er verlangte, ich ſolle mich den Tag über nur ganz ruhig verhalten, am Abend warm eingehüllt mich nach dem Vorleſungs-Lokale bringen laſſen, und dort ein paar Taſſen leichten Tee zu mir nehmen; das übrige würde ſich ſchon ganz von ſelbſt finden, wogegen ich allerdings leicht ernſtlicher erkranken dürfte, wenn der Kummer über meine mißglückte Unternehmung mich erfaſſe. Wirklich ging die Vorleſung des leidenſchaftlichen Stückes ganz vortrefflich vor ſich; am dritten und vierten Abende las ich wieder, und fühlte mich vollkommen wohl. Zu dieſen Vorleſungen hatte ich nämlich einen großen und eleganten Saal, in dem Hôtel Baur au lac, in Beſchlag genommen, und machte die überraſchende Erfahrung, daß derſelbe mit jedem Abende ſich ſtärker füllte, trotzdem ich nur einen kleinen Kreis von Bekannten eingeladen, und dieſem allerdings freigeſtellt hatte, Perſonen, bei denen ſie ein wahrhaftes Intereſſe, nicht bloße Neugierde, vorausſetzen konnten, mitzubringen. Auch hier ſchien die Wirkung eine durchaus günſtige zu ſein, und es waren die ernſteſten Männer der Univerſität und der Regierung, von welchen ich die anerkennendſten Beteuerungen, ja ſelbſt gute Äußerungen über das Verſtändnis meines Gedichtes und der damit verbundenen künſtleriſchen Intentionen gewann. Aus dem eigentümlichen, hier aber zuverſichtlich ſtimmenden trocknen Ernſte, mit welchem man ſich zu erkennen gab, wurde in mir ſogar der Gedanke angeregt, zu verſuchen, wieweit dieſe mir ſo günſtige Dispoſition im Dienſte meiner höheren Kunſttendenzen zu verwerten ſei. Allgemein glaubte man, bei der nun einmal hierüber allgemein beſtehenden oberflächlichen Anſicht, mich zu einem Befaſſen mit dem Theater auffordern zu dürfen. Ich überlegte mir, wie es wohl anzufangen ſei, ſelbſt die allerdürftigſte Grundlage eines Züricher Theaters, durch Befolgung geſunder Prinzipien, zu einer guten Ausbildung hinzuleiten, und brachte meine Gedanken hierüber in einer Abhandlung mit dem Titel: „Ein Theater in Zürich“, jedem zur Einſicht. Die Auflage von etwa hundert Exemplaren ward verkauft, aber ich erfuhr nie das mindeſte von einer Wirkung der Schrift; bloß bekannte ſpäter einmal, bei einem Feſteſſen der Muſikgeſellſchaft, der würdige Herr Ott-Imhof, da von einigen Seiten geäußert wurde, daß jene meine Gedanken wohl ſehr ſchön, aber leider unausführbar ſeien, dem durchaus nicht beiſtimmen zu können; jedoch vermiſſe er zu meinen Vorſchlägen das Einzige, was ſie auch in ſeinen Augen gültig erſcheinen laſſen könnte, nämlich meine Bereitwilligkeit, die Leitung dieſes Theaters ſelbſt zu übernehmen, weil er niemand ſonſt die Durchführung meiner Ideen zutrauen könne. Da ich dann allerdings erklären mußte, mit ſo etwas nichts zu tun haben zu wollen, ſo ward die Sache hiermit abgemacht, und in meinem Innerſten konnte ich den Leuten nicht unrecht geben.

Indeſſen ſpannte ſich die Teilnahme für mich immer höher; da ich es nun durchaus ablehnen mußte, den Wünſchen meiner Freunde im Betreff einer Aufführung meiner Hauptwerke im Theater nachzugeben, erbot ich mich endlich, wenigſtens eine Auswahl charakteriſtiſcher Fragmente, wie ſie in Konzertaufführungen am eheſten zu Gehör zu bringen waren, zu beſorgen, ſobald man mir die gehörige Unterſtützung hierfür zuteil werden ließe. Demgemäß wurde wirklich eine Subſkriptions-Aufforderung in Umlauf geſetzt, und dieſe hatte den guten Erfolg, einige namhafte vermögende Kunſtfreunde für die Deckung der Koſten ſich einſtellen zu ſehen. Ich hatte es dagegen zu übernehmen, mir ein Orcheſter zu engagieren wie ich es brauchte: von nah und fern wurden tüchtige Muſiker herbeigerufen, und nach unendlichen Bemühungen durfte ich der Zuverſicht ſein, etwas recht Genügendes zuſtande gebracht zu ſehen. Ich hatte die Einrichtung in der Weiſe getroffen, daß die engagierten Muſiker von einem Sonntag zum andren eine volle Woche in Zürich weilen mußten. Die Hälfte dieſer Zeit waren ſie ausſchließlich zu den Proben in Beſchlag genommen. Am Mittwoch abend fand dann die Aufführung, Freitag und Sonntag abend fanden die Wiederholungen derſelben ſtatt. Dieſe Tage trafen auf den 18., 20. und 22. Mai, an welchem letzteren mein 40. Geburtstag fiel. Ich hatte die Freude, alle meine Anordnungen pünktlich ausgeführt zu ſehen; von Mainz, Wiesbaden, Frankfurt und Stuttgart, andrerſeits von Genf, Lauſanne, Baſel, Bern und den Hauptorten der Schweiz, trafen auserwählte Muſiker pünktlich am Sonntag nachmittag ein. Sie waren ſofort in das Theater beſchieden, wo ſie in einem, nach dem früher von mir in Dresden erfundenen, und auch hier ſich vortrefflich bewährenden, Orcheſterbau ſich über ihre Plätze genau orientieren mußten, um andren Morgens ohne Aufenthalt und Störung ſofort die Probe beginnen zu können. Da dieſe Leute mir früh und abends zu Gebote ſtanden, ſtudierte ich ihnen in zwei und einem halben Tage ohne beſondre Anſtrengung eine Auswahl von größeren Stücken aus dem „Fliegenden Holländer“, „Tannhäuſer“ und „Lohengrin“ ein. Mit größerer Mühe hatte ich mir zwar einen Chor zu bilden geſucht, der nun aber doch ſehr Erfreuliches leiſtete. Von Einzelgeſang kam nichts vor, als die Ballade der „Senta“ aus dem „Holländer“, welche die Frau des Muſikdirektors **Heim** mit guter, wenn auch unausgebildeter Stimme, und tadelloſem Eifer zum Vortrag brachte. Das ganze Unternehmen hatte eigentlich keinen publiken, ſondern durchaus patriarchaliſchen Charakter: ich nahm an, einem größeren Kreiſe von Bekannten einen aufrichtigen Wunſch zu erfüllen, indem ich ſie nach Umſtänden verſtändlich mit dem Charakter meiner Muſik bekanntmachte. Da es ſelbſt hierfür jedoch auch der Bekanntſchaft mit den dichteriſchen Grundlagen bedurfte, lud ich diejenigen, welche meinen Konzerten beizuwohnen gedachten, für drei Abende in den Konzertſaal der Muſikgeſellſchaft ein, um ſich dort von mir die Dichtungen der drei Opern, aus welchen ſie zu hören bekommen ſollten, vorleſen zu laſſen. Dieſer Einladung wurde mit großer Teilnahme Folge geleiſtet; und ich durfte nun annehmen, daß mein Publikum beſſer, als es je wo anders geſchah, vorbereitet zur Anhörung der charakteriſtiſchen Bruchſtücke meiner Opern ſich einſtellte. — Die Aufführungen dieſer drei Abende hatten für mich das beſonders Ergreifende, daß ich an ihnen mir ſelbſt zum erſten Male etwas aus „Lohengrin“ vorführen, und ſo auch von der Wirkung meiner Kombination des Inſtrumentales in dem Vorſpiele dieſes Werkes einen Eindruck erhalten konnte. Zwiſchen den Aufführungen kam es zu einem Feſteſſen, dem erſten und, außer einem ſpäteren in Peſth, dem einzigen, davon je mir die Ehre erwieſen wurde. Hier ergriff mich wirklich die Rede des hochbetagten Präſidenten der Muſikgeſellſchaft, Herrn Ott-Uſteri; er machte darin die von ſo verſchiedenen Orten zuſammengetroffenen Muſiker auf die Bedeutung dieſer ihrer Vereinigung, den Zweck und die Wirkung derſelben aufmerkſam, und empfahl ihnen als ſicheres Geleite für die Heimfahrt die gewiß von jedem gewonnene Überzeugung, daß ſie hier mit einer neuen großen Erſcheinung auf dem Kunſtgebiete in eine innige und fruchtbare Berührung getreten ſeien.

Die Erregung, welche von dieſen Kunſtabenden ausging, teilte ſich in immer weiteren Kreiſen der ganzen Schweiz mit; von fernher trafen Anmeldungen und Aufforderungen zu weiteren Wiederholungen ein: mir wurde verſichert, daß ich die drei Aufführungen in der folgenden Woche vollſtändig wiederholen könnte, ohne befürchten zu müſſen den Andrang der Zuhörer ſich vermindern zu ſehen. Als hierüber diskutiert wurde, und ich ſowohl meine Ermüdung bezeugte, als auch den Wunſch zu erkennen gab, dem Außerordentlichen ſeinen Charakter auch dadurch erhalten zu wiſſen, daß es nicht erſchöpft werde, freute es mich, von meinem bei dieſer Gelegenheit ſehr tätig ſich bewährenden Freunde Hagenbuch eine ebenſo intelligente als kräftige Zuſtimmung zu erhalten. Das Feſt ward geendigt, die Gäſte in der vorausbeſtimmten Zeit entlaſſen.

Ich hatte gehofft unter den letzteren auch Liſzt begrüßen zu können, welcher zuvor im März, durch die Aufführung derſelben drei Opern, aus denen ich hier nur Bruchſtücke gab, eine „Wagner-Woche“ in Weimar gefeiert hatte. Leider war es ihm nicht möglich geweſen, ſchon jetzt ſich freizumachen, wogegen er mir für Anfang Juli ſeinen Beſuch zuſagte. Von meinen deutſchen Bekannten waren nur die treuen Frauen Julie Kummer und Emilie Ritter zur rechten Zeit eingetroffen. Da beide ſich Anfangs Juni nach Interlaken begeben hatten, und auch ich bald einer Erholung mich ſehr bedürftig fühlte, begab ich mich Ende dieſes Monates mit meiner Frau zu einem kurzen Vergnügungs-Aufenthalt dahin, welcher jedoch durch anhaltendes Regenwetter uns in traurigſter Weiſe verkümmert wurde. Dagegen trat am 1. Juli, als wir uns verzweiflungsvoll mit unſren Freundinnen gemeinſchaftlich zur Heimreiſe nach Zürich aufmachten, ein jetzt lange Zeit anhaltendes herrliches Sommerwetter ein, welches wir uns alsbald mit freundlichem Enthuſiasmus dahin deuteten, daß es der Begleiter Liſzts in die Schweiz ſei, der nun wirklich, ſofort nach unſrer Wiederankunft in Zürich, in beſter Laune bei uns eintraf. Nun folgte eine jener ſchönen Lebenswochen, wo jede Stunde des Tages zu einem ergiebigen Schatz der Erinnerung wurde. Ich hatte bereits in den gleichen ſogenannten „vorderen Eſcher-Häuſern“, in welchen ich zuletzt eine übermäßig enge Parterre-Wohnung innegehabt hatte, einen geräumigeren Wohnraum im zweiten Stocke bezogen. Frau Stockar-Eſcher, die Mitbeſitzerin des Hauſes, eine mir enthuſiaſtiſch ergebene Frau, voll von eigenem künſtleriſchem Talent (ſie war Dilettantin in der Aquarell-Malerei) hatte ſich bemüht, die neue Wohnung ſo ſtattlich wie möglich neu herzurichten. Meinem eigenen, namentlich ſeit dem Aufenthalte in der Waſſerheilanſtalt neu erwachten, und durch Kompreſſion faſt leidenſchaftlich geſteigerten Hange zu angenehmer häuslicher Einrichtung, gab ich, bei der unerwarteten Verbeſſerung meiner Lage durch die ſtets ſich mehrenden Beſtellungen meiner Opern, ohne Rückhalt nach, und ließ die Wohnung durch Teppiche und ſonſtiges Mobiliar ſo hübſch herrichten, daß ſelbſt Liſzt, als er in ſie eintrat, ſich von meiner „kleinen Elégance“, wie er ſie nannte, verwunderungsvoll überraſcht zeigte. Jetzt genoß ich denn zum erſten Male die Freude, meinen Freund auch als Komponiſt näher kennen zu lernen. Neben manchen berühmt gewordenen neueren Klavierſtücken von ihm, gingen wir auch mehrere ſeiner ſoeben vollendeten ſymphoniſchen Dichtungen, vor allem ſeine Fauſt-Symphonie, mit großem Eifer durch. Den Eindruck, welchen ich hiervon empfing, hatte ich ſpäter Gelegenheit in einem veröffentlichten Schreiben an Marie von Wittgenſtein ausführlich zu bezeichnen. Meine Freude über alles, was ich von Liſzt erfuhr, war ebenſo groß als aufrichtig, vor allem aber auch bedeutungsvoll anregend; ging ich doch ſelbſt damit um, endlich nach ſo langer Unterbrechung mich wieder der muſikaliſchen Produktion zuzuwenden. Was konnte mir wichtiger und verheißungsvoller ſein, als dieſe ſo lange erſehnte Berührung mit dem, nun in meiſterlicher Übung fortgeſetzt begriffenen Freund zu treten, welcher andrerſeits ſo ausſchließlich meinen eigenen Arbeiten und der Ausbreitung ihres Verſtändniſſes ſich gewidmet hatte. Die, namentlich durch den unvermeidlichen Zudrang von Freunden und Bekannten faſt betäubenden Freudentage unterbrachen wir durch einen Ausflug nach dem Vierwaldſtätter See, in einziger Begleitung Herweghs, welchem Liſzt den ſchönen Einfall hatte den Brüderſchaftstrunk mit ihm und mir aus den drei Quellen des Grütli anzubieten. — Für jetzt ſchied aber der Freund wieder von uns, nachdem er für den Herbſt eine neue Zuſammenkunft mit mir verabredet hatte.

Fühlte ich mich nach ſeinem Fortgange recht verlaſſen, ſo ſorgte nun aber die Züricher Öffentlichkeit dafür, daß ich bald auf eine von mir noch ganz unerfahrene Weiſe zerſtreut wurde. Endlich nämlich war das kalligraphiſche Meiſterſtück eines Ehrendiplomes, welches mir der Züricher Stadtſängerverein dekretiert hatte, fertig geworden; und, mit Hinzuziehung aller mir gewogenen geſellſchaftlichen und individuellen Beſtandteile des Züricher Publikums, ſollte jenes Diplom im Geleite eines ſolennen Fackelzuges mir überreicht werden. Wirklich nahte an einem ſchönen Sommerabende unter rauſchender Muſik eine anſehnliche Schar von Fackelträgern dem Zeltwege, und bot mir einen bisher nie wieder erfahrenen Anblick und Eindruck. Man ſang, und von der Straße tönte zu mir herauf die Feſtrede des Präſidenten des Stadtſängervereins. Wirklich ergriff mich dieſer Vorgang ſo ſehr, daß mein unverwüſtlicher Sanguinismus ſchnell ſich meiner bemächtigte: in meiner Antwortsrede deutete ich unverhohlen an, daß ich nicht einſähe, warum nicht gerade Zürich doch vielleicht berufen ſein ſollte, auf biederer bürgerlicher Grundlage, der Erfüllung meiner höchſten Wünſche im Betreff des mir vorſchwebenden Kunſtideales einen fördernden Vorſchub zu leiſten. Ich glaube, man bezog dies auf ein beſonderes Erblühen der Männer-Geſangvereine, und war mit meinen kühnen Verheißungen erträglich zufrieden. Abgeſehen von dieſem durch mich herbeigeführten Quid-pro-quo blieb die Stimmung dieſes Abends und ſeiner Folgen auf mein Gemüt eine durchaus wohltätige und heitere.

Immer aber hegte ich noch die, ſchon früher, nach längeren Unterbrechungen im muſikaliſchen Produzieren erfahrene, eigentümliche Beängſtigung und Scheu vor dem Wiederbefaſſen mit dem Komponieren. Von allem Geleiſteten und Erlebten fühlte ich mich auch ſehr angegriffen, und der, ſeit meinem Fortgange von Dresden leider immer mir wiederkehrende Trieb zu einem völligen Bruche mit allem was hinter mir lag, zum Aufſuchen jungfräulich neuer Lebensbedingungen, gewann auch jetzt, von jener Bangigkeit geſchwängert, neues beunruhigendes Leben. Ich bildete mir ein, ich müßte, ehe ich mich an eine ſo ungeheure Arbeit wie die Muſik zu meinem Nibelungen-Drama machte, durchaus noch ein letztes Mal verſuchen, ob ich nicht in ganz neuer Umgebung eine harmoniſchere Lebensexiſtenz gewinnen könnte, als nach ſo vielen eingegangenen Kompromiſſen die meinige es jetzt ſein könnte. Ich entwarf eine Reiſe nach Italien, ſo weit mir als politiſchem Flüchtling dieſes damals offen ſtand. Die Mittel zur Befriedigung meines Wunſches wurden namentlich durch die Teilnahme meines, ſeitdem mir ſtets eifrig ergebenen, Freundes Weſendonck mit Leichtigkeit zu Gebote geſtellt. Da ich dieſe Reiſe aber vor dem Eintritte der Herbſt-Witterung für unrätlich halten mußte, außerdem aber für die Kräftigung meiner Nerven, ſelbſt für den Genuß Italiens, eine vom Arzt mir angeratene beſonders geeignete Kur für dienlich halten ſollte, beſchloß ich zuvörderſt erſt noch den Beſuch des Bades von St. Moritz im Engadin, wohin ich in der zweiten Hälfte des Juli in Begleitung Herweghs mich aufmachte.

Mir iſt häufig das Sonderbare widerfahren, daß, was in den Tagebüchern anderer ſehr einfach als ein Beſuch, eine kleine Reiſe notiert wird, bei mir den Charakter des Abenteuerlichen erhielt. So diesmal dieſe Badereiſe, auf welcher es uns begegnete, daß wir, durch Überfüllung des Poſtwagens, in Chur bei einem anhaltenden furchtbaren Regen zurückgehalten wurden. Wir waren genötigt in einem höchſt unbequemen Gaſthof uns mit Lektüre die Zeit zu vertreiben: ich griff zu dem „Weſt-öſtlichen Diwan“ Goethes, auf welchen ich durch die Daumerſche Bearbeitung des Hafis vorbereitet war. Noch kann ich an viele Goetheſche Ausſprüche in den Erläuterungen zu dieſen Gedichten nicht zurückdenken, ohne zugleich an jenen ſo peinlich verzögerten Aufenthalt unſrer Reiſe in das Engadin zurückzudenken. In St. Moritz ſelbſt erging es uns nicht beſſer: das jetzige bequeme Kurhaus beſtand noch nicht, und wir hatten mit dem wildeſten Unterkommen vorlieb zu nehmen, was beſonders im Hinblick auf Herwegh für mich peinlich wurde, da dieſer mit dieſem Aufenthalte durchaus keinen Kurzweck, ſondern bloß den der Vergnügung verband. Bald doch erheiterten uns ſchöne Eindrücke, wie ſie aus dem nackten, nur von Algen bewachſenen Hochtale durch jähe Abfälle in die italieniſchen Täler führende Ausflüge uns gewährten. Zu einer ernſtlicheren Unternehmung machten wir uns auf, nachdem wir den Schulmeiſter von Samaden zur Führung auf den Roſegg-Gletſcher gewonnen hatten. Bei dieſem Vordringen an die Abhänge des einzig großartigen Bernina, welchen wir in ſeiner Schönheit ſelbſt dem Montblanc durchaus vorziehen mußten, hatten wir es mit Beſtimmtheit auf einen exzentriſchen Genuß abgeſehen; dieſer wurde namentlich meinem Freunde durch die großen Anſtrengungen verkümmert, mit welchen das Beſteigen und weitere Beſchreiten des wunderbaren Gletſchers verbunden war. Wiederum, und diesmal in geſteigertem Grade, empfing ich den erhabenen Eindruck der Heiligkeit der Öde und der faſt gewaltſam beſchwichtigenden Ruhe, welche jedes Erſtorbenſein der Vegetation auf das pulſierende Leben des menſchlichen Organismus hervorbringt. Nachdem wir zwei Stunden lang tief in die Gletſcher-Straße hineingewandert waren, mußte uns ein mitgebrachtes Mahl, mit in den Eisſpalten frappiertem Champagner, für den ſchwierigen Rückweg ſtärken. Dieſen hatte ich meiſt doppelt zurückzulegen, indem ich dem zu meiner Überraſchung überängſtlich befundenen Herwegh wiederholt die Auf- und Abſchreitungen vormachten mußte, zu welchen er endlich ſelbſt ſich zu entſchließen hatte. Von dem außerordentlich zehrenden Charakter der Luft in dieſen Regionen hatte ich mich an mir ſelbſt zu überzeugen, als wir, eben auf dem Rückwege, in der erſten Sennerei an der dort vorgefundenen herrlichen Milch uns erlabten. Ich verſchlang dieſe in ſolchen Fluten, daß wir beide darüber in wahrhaftes Erſtaunen gerieten, beſonders da wir in der Folge gar keine Beſchwerden davon empfanden. — Mit dem Gebrauche des als ſo kräftig bekannten eiſenhaltigen Waſſers, ſowohl für das Trinken als das Baden, ging es mir wie ſonſt immer bei ähnlichen Verſuchen: mein ſo ſehr zur Aufgeregtheit geneigtes Temperament ließ davon mehr Beſchwerde als Heilung aufkommen. Meine Lektüre in den Erholungsſtunden machten die, nur mit den erſten Jugendeindrücken zuvor mir bekanntgewordenen, „Wahlverwandtſchaften“ Goethes aus. Diesmal verſchlang ich dieſes Buch im eigentlichſten Sinne Wort für Wort; auch ward es Grund zu heftigen Erörterungen zwiſchen mir und Herwegh, welcher, als vielerfahrener Kenner der Eigentümlichkeiten unſrer großen poetiſchen Literatur, den Charakter der Charlotte gegen meine Angriffe desſelben verteidigen zu müſſen glaubte. Ich wurde an meiner Leidenſchaftlichkeit hierbei inne, wie ſeltſam es noch nach meinem zurückgelegten 40. Jahre mit mir ſtand, und mußte innerlich zugeben, daß Herwegh das Goetheſche Gedicht objektiv richtiger beurteilte als ich, der ich mich fortwährend unter einer Seelenhemmung fühlte, gegen welche, wenn er ſie je empfunden, Herwegh in dem eigentümlichen Verhältniſſe zu ſeiner reſoluten Frau zu großer Ergebung gelangt war. — Da endlich die Zeit zu Ende ging, und ich wohl merkte, daß ich von der Kur nicht viel zu verhoffen hatte, traten wir gegen Mitte des Auguſt unſren Rückweg nach Zürich an, wo ich nun ungeduldig auf meine Reiſe nach Italien mich vorbereitete.

Endlich trat der Monat September ein, von welchem man mir geſagt hatte, daß er für den Beſuch Italiens bereits empfehlenswert ſei. Mit unerhörten Vorſtellungen von dem, was mich erwartete, und was meinem Suchen erfüllungsvoll entgegentreten ſollte, begab ich mich jetzt über Genf auf meine Reiſe.

Wiederum nur unter den ſeltſamſten Abenteuern gelangte ich, mit Extra-Poſt, über den Mont Cenis nach Turin. Gänzlich ohne Befriedigung von dieſem Aufenthalte, eilte ich nach Tagen ſofort nach Genua. Hier ſchien mir nun allerdings das erſehnte Wunder aufgehen zu wollen. Der herrliche Eindruck dieſer Stadt kämpft noch bis heutigen Tages die Sehnſucht nach dem übrigen Italien in mir nieder. Ich fühlte mich einige Tage in wahrhaftem Rauſche; wohl war es aber meine große Einſamkeit, mitten unter dieſen Eindrücken, welche mir alsbald wieder das Fremdartige dieſer Welt, und daß ich in ihr nie heimiſch ſein würde, zur Empfindung brachte. Unfähig und ohne alle Anleitung dafür, nach regelmäßigem Plane den Genuß eigentlicher Kunſtſchätze aufzuſuchen, gab ich mich mehr nur einem gewiſſen, muſikaliſch zu nennenden Gefühle des neuen Elementes hin, und ſuchte vor allen Dingen den Punkt, der in ihm zum Verweilen und zu ruhigem Genuſſe mich beſtimmen würde. Denn immer ging mein Trieb nur auf den Gewinn eines Aſyles hin, welches mir die harmoniſche Ruhe zu neuem künſtleriſchem Schaffen gewähren ſollte. — Da ſich, namentlich infolge des unvorſichtigen Genuſſes von Gefrorenem, ſehr bald die Dyſenterie bei mir einſtellte, trat in mir plötzlich auf die erſte Exaltation eine vollkommen entmutigende Abſpannung ein. Ich wollte dem ungeheueren Geräuſche des Hafens, an welchem ich wohnte, entfliehen, um die äußerſte Stille aufzuſuchen, und glaubte mich durch einen Ausflug nach Spezzia retten zu müſſen, wohin ich nach acht Tagen mit dem Dampfſchiff abging. Auch dieſe, nur eine Nacht dauernde Fahrt wurde mir durch heftigen konträren Wind ſogleich wieder zu einem peinlichen Abenteuer geſtaltet. Meine Dyſenterie vermehrte ſich durch Seekrankheit, und im allererſchöpfteſten Zuſtande, kaum mich fortzuſchleppen fähig, ſuchte ich in Spezzia den beſten Gaſthof auf, welcher zu meinem Schrecken in einer engen, geräuſchvollen Gaſſe lag. Nach einer in Fieber und Schlafloſigkeit verbrachten Nacht zwang ich mich des andren Tages zu weiteren Fußwanderungen durch die hügelige, von Pinienwäldern bedeckte Umgegend. Alles erſchien mir nackt und öde, und ich begriff nicht, was ich hier ſollte. Am Nachmittage heimkehrend, ſtreckte ich mich todmüde auf ein hartes Ruhebett aus, um die langerſehnte Stunde des Schlafes zu erwarten. Sie erſchien nicht; dafür verſank ich in eine Art von ſomnambulem Zuſtand, in welchem ich plötzlich die Empfindung, als ob ich in ein ſtark fließendes Waſſer verſänke, erhielt. Das Rauſchen desſelben ſtellte ſich mir bald im muſikaliſchen Klange des Es-Dur-Akkordes dar, welcher unaufhaltſam in figurierter Brechung dahin wogte; dieſe Brechungen zeigten ſich als melodiſche Figurationen von zunehmender Bewegung, nie aber veränderte ſich der reine Dreiklang von Es-Dur, welcher durch ſeine Andauer dem Elemente, darin ich verſank, eine unendliche Bedeutung geben zu wollen ſchien. Mit der Empfindung, als ob die Wogen jetzt hoch über mich dahinbrauſten, erwachte ich in jähem Schreck aus meinem Halbſchlaf. Sogleich erkannte ich, daß das Orcheſter-Vorſpiel zum „Rheingold“, wie ich es in mir herumtrug, doch aber nicht genau hatte finden können, mir aufgegangen war; und ſchnell begriff ich auch, welche Bewandtnis es durchaus mit mir habe: nicht von außen, ſondern nur von innen ſollte der Lebensſtrom mir zufließen.

Sogleich beſchloß ich nach Zürich zurückzukehren, und die Kompoſition meines großen Gedichtes zu beginnen. Ich telegraphierte an meine Frau, um ihr dies anzuzeigen, und mein Arbeitszimmer bereithalten zu laſſen. Noch am gleichen Abende ſtieg ich in die Diligence, welche die Riviera di Levante hinab, nach Genua führte. Noch hatte ich auf dieſer, den ganzen andren Tag fortgeſetzten Reiſe Veranlaſſung, ſchöne Eindrücke von dem Lande zu gewinnen; namentlich war es die Farbe aller ſich darbietenden Phänomene, welche mich entzückend anregte: das rote Steingebirge, die Bläue des Himmels und des Meeres, das lichthelle Grün der Pinien, ſelbſt die blendende Weiße eines Zuges von Stieren, wirkten ſo draſtiſch auf mich, daß ich mit Seufzen mir ſagte, wie traurig es doch ſei, daß ich dies alles nicht zur Veredelung meiner ſinnlichen Natur genießen können ſollte. In Genua fühlte ich mich wieder ſo angenehm angeregt, daß ich plötzlich glaubte zuvor nur einer törigen Schwäche nachgegeben zu haben, mein urſprüngliches Vorhaben auszuführen beſchloß, und bereits wegen einer Reiſe-Gelegenheit der mir ſo ſehr gerühmten Riviera di Ponente entlang nach Nizza in Unterhandlung trat. Kaum hatte ich dieſe urſprünglichen Vorſätze wieder aufgenommen, als ich aber auch inne ward, daß, was mich zuletzt erfriſcht und heilſam belebt hatte, nicht die Wiederkehr meiner Freude an Italien, ſondern der Entſchluß zur Aufnahme meiner Arbeit geweſen war. Denn ſobald ich dieſen zu ändern Willen zeigte, trat auch ſofort der alte Zuſtand in allen Symptomen der Dyſenterie wieder ein. Nun verſtand ich mich, ſagte die Reiſe nach Nizza ab, und kehrte unaufhaltſam auf dem nächſten Wege über Aleſſandria und Novara, den jetzt ganz gleichgültig vor mir liegen gelaſſenen Borromeiſchen Inſeln vorbei, über den Gotthard nach Zürich zurück.

Hier angekommen, hätte nur eines mir Befriedigung gewähren können: wenn ich ſofort meine große Arbeit beginnen durfte. Jedoch ſah ich für das nächſte noch eine bedeutende Unterbrechung voraus, nämlich das mit Liſzt verabredete Rendezvous in Baſel, welches Anfangs Oktober ſtattfinden ſollte. So ließ ich, unruhig und übellaunig, die Zeit unter Beſuchen meiner Frau in Baden am Stein verſtreichen, wohin dieſe für meine vermutete längere Abweſenheit ſich zur Kur begeben hatte. Da ich zu jedem Verſuche dieſer Art, wenn er mit Zuverſichtlichkeit mir eingeredet wurde, leicht bereit war, ließ ich mich auch zum mehrmaligen Gebrauche der dortigen heißen Bäder verleiten, was meine Aufgeregtheit in bedenklichem Grade vermehrte. — Endlich kam die Zeit der Baſeler Zuſammenkunft. Liſzt hatte, vom Großherzoge von Baden dazu eingeladen, in Karlsruhe ein Muſikfeſt veranſtaltet und geleitet, welches der Tendenz, unſere eigenen Kompoſitionen in achtunggebietender Weiſe zu Gehör zu bringen, gewidmet war. Ich ſelbſt durfte das Gebiet des Deutſchen Bundes noch nicht betreten; ſomit hatte Liſzt Baſel als nächſten Punkt an der Badenſchen Grenze erwählt, um dort mir einige jüngere Freunde, welche um ihn in Karlsruhe verſammelt geweſen, zur Begrüßung zuzuführen. Ich war zuerſt am Ort, und ſaß des Abends allein im Speiſe-Saale des Gaſthofs „Zu den drei Königen“, als ich im Veſtibül von einem nicht zahlreichen, aber kräftigen Männerchore die Trompetenfanfare des Königsrufes aus „Lohengrin“ geſungen hörte. Die Türe öffnete ſich, und Liſzt als Chef führte die liebenswürdige und heiter erregte Bande mir zu. Zum erſten Male ſeit ſeinem abenteuerlichen Winter-Aufenthalte in Zürich und St. Gallen ſah ich Bülow wieder, mit ihm Joachim, Peter Cornelius, Richard Pohl und Dionys Pruckner. Für den andren Tag meldete mir Liſzt die Nachkunft ſeiner Freundin Caroline von Wittgenſtein, mit ihrer jungen Tochter Marie, an. Es konnte nicht fehlen, daß die ungemein freudige Stimmung dieſer Begegnung, welche, bei aller Gemütlichkeit die eigentümlichen Züge einer großherzigen Ungewöhnlichkeit, wie alles was von Liſzt ausging, an ſich hatte, an dieſem Abende ſich bis in exzentriſche Fröhlichkeit ſteigerte. Mitten in der Ausgelaſſenheit vermißte ich Pohl, der mir als tüchtiger Streiter für unſre Sache durch ſeine mit „Hoplit" unterzeichneten Aufſätze bereits ſehr wohl bekannt geworden war; ich ſtahl mich fort und ſuchte ihn in ſeiner abgelegenen Kammer auf, wo er, an heftigen Kopfſchmerzen leidend, ſich bereits zu Bette gelegt hatte. Mein herzliches Bedauern hierüber machte eine ſo bedeutende Wirkung auf ihn, daß er behauptete plötzlich ſich ganz wohl zu fühlen, aus dem Bette ſprang, ſich von mir bei der Beſchleunigung des Ankleidens helfen ließ, und nun mir wieder zur Geſellſchaft herabfolgte, wo wir bis lang in die Nacht uns gemeinſchaftlich auf das heiterſte unterhielten.

Das Feſt war nun andren Tages vollſtändig als die erwarteten Frauen eintrafen, welche jetzt für einige Tage den Mittelpunkt unſrer Vereinigung bildeten. Der ungemeinen Lebhaftigkeit und anregenden Hingebung der Fürſtin Caroline an alles was uns einnahm, war, wie alle, welche um jene Zeit in die Nähe dieſer Frau geführt wurden, kennen gelernt haben werden, unmöglich zu widerſtehen. Mit gleichem Intereſſe für die höchſten Fragen, welche uns bewegten, wie für die zufälligſten Einzelnheiten unſres perſönlichen Verkehres mit der Welt, ſchmeichelte ſie einen jeden in eine gewiſſe Ekſtaſe hinein, in welcher er das Beſte, deſſen er fähig war, von ſich zu geben ſich genötigt fühlte. Mit einem gewiſſen ſchwärmeriſchen Ausdrucke wirkte dagegen die kaum fünfzehnjährige Tochter der Fürſtin, welche in Tracht und Haltung ganz als das zur Jungfrau eben erſt erblühende Mädchen erſchien, und ſich von mir auch den Ehrentitel „Das Kind" erwarb. Wenn die Diskuſſion, oder auch der reine freudige Erguß, dann und wann bis zum Brauſen ſich erhob, bewahrte ihr ſchwärmeriſch dunkles Auge eine ſchöne, tief verſtändige Ruhe, und unwillkürlich fühlten wir dann, daß ſie den unſchuldigen Verſtand der uns aufregenden Angelegenheiten darſtellte. Gern ließ ich mich, der ich überhaupt damals von der Schwäche des Vorleſens meiner Dichtungen beherrſcht wurde (worüber, beiläufig geſagt, Herwegh ſich ſchon geärgert hatte), zum Vortrage meiner Nibelungen-Dramen beſtimmen, und wählte, da die Zeit der Trennung bevorſtand, einzig den „Siegfried" dazu. Da Liſzt zum Beſuche ſeiner Kinder jetzt nach Paris aufbrechen mußte, begleiteten wir ihn alle nach Straßburg: ich hatte beſchloſſen, Liſzt nach Paris zu folgen, wogegen die Fürſtin mit ihrer Tochter von Straßburg aus nach Weimar zurückzugehen ſich genötigt glaubte. Auch in den wenigen freien Stunden dieſes kurzen Aufenthaltes ſollte ich den Frauen noch etwas vorleſen, wofür aber keine rechte Ruhe eintrat. Am Morgen der beabſichtigten Trennung kam dagegen Liſzt an mein Bett, um mich davon zu benachrichtigen, daß ſich die Damen entſchloſſen hätten, mit uns nach Paris zu gehen; er behauptete lächelnd: Marie habe ihre Mutter dazu gebracht, weil ſie noch die andren Nibelungen-Stücke vorleſen hören wollte. Mir gefiel dieſes generös Abenteuerliche des ganzen Zuges der Ausdehnung unſrer Reiſe-Entſchließungen ſehr. Leider mußten wir uns jetzt von den jüngeren Genoſſen trennen; über Joachim, der ſtets in beſcheidener, faſt weicher Zurückhaltung geblieben war, ſagte mir Bülow zur Erklärung, daß er in einer gewiſſen wehmütigen Schüchternheit gegen mich befangen ſei, und zwar wegen meiner, in jenem famoſen Artikel über das „Judentum" ausgeſprochenen Meinungen. Bei der Vorlegung einer ſeiner Kompoſitionen habe er ihn mit einer gewiſſen freundlichen Ängſtlichkeit gefragt, ob ich dieſer Arbeit wohl etwas Jüdiſches anmerken können würde. Dieſer rührende, ja ergreifende Zug regte mich zu einem beſonders teilnahmvollen Abſchiedswort und einer herzlichen Umarmung Joachims an. Ich habe ihn ſeitdem nie wieder geſehen[1], ſondern über ſeine nicht lange hiernach angenommene und andauernde feindſelige Haltung gegen Liſzt und mich nur das Allerwunderlichſte erfahren müſſen. Allen den nach Deutſchland heimkehrenden jungen Genoſſen begegnete noch unterwegs in Baden das luſtige Unglück, als Ruheſtörer mit der Polizei in Konflikt zu geraten: ſie waren nämlich auch dort auf öffentlicher Straße mit der ſchmetternden Lohengrin-Fanfare eingezogen, über deren Bedeutung die Bevölkerung nur mit Mühe aufgeklärt werden konnte.

---

[1] Dies iſt im Jahre 1869 aufgezeichnet.

Reich an bedeutenden Eindrücken faſt ſchwärmeriſch erregter Freundſchaft war unſere andrerſeits gemeinſchaftlich ausgeführte Reiſe nach Paris, ſowie auch noch unſer dortiger Aufenthalt. Nachdem wir in ſpäter Nacht mit großer Mühe die Frauen im „Hôtel des Princes“ untergebracht hatten, verlangte es Liſzt, mit mir noch einen Gang über die jetzt ganz menſchenleeren Boulevards zu machen. Ich vermute, daß unſere Empfindungen hierbei ſo verſchiedenartig waren, wie unſere Erinnerungen. Als ich am andren Vormittage zu den Freunden ins Zimmer trat, teilte mir Liſzt mit ſeinem eigentümlichen freundlichen Lächeln mit, daß Prinzeſſin Marie ſich ſchon in große Aufregung geſetzt hatte, um ſich einer neuen Vorleſung von mir zu verſichern. Bereits lag mir allerdings ſehr wenig an Paris; Fürſtin Caroline glaubte ihrerſeits ſich genötigt, dafür zu ſorgen, daß ſie hier wenig bemerkt werde; Liſzt war durch perſönliche Beſorgungen abgerufen: ſomit kam es zu dem Wunderlichen, daß wir, ehe noch ein Fuß auf die Straße von Paris geſetzt war, den erſten Morgen daſelbſt nur zu einer Fortſetzung der in Baſel begonnenen Vorleſungen verwendeten. Überhaupt ward auch an den folgenden Tagen nicht eher nachgelaſſen, als bis ich mit allen Teilen meines „Ring des Nibelungen“ zu Ende war. — Endlich trat Paris aber auch in ſeine Rechte, und als die Frauen ſich nun nach den Muſeen aufmachten, war ich es, der, von unaufhörlichen nervöſen Kopfſchmerzen geplagt, ſich auf ſeinem Zimmer einſam zurückhielt. Doch vermochten Liſzts Aufforderungen auch mich zu mancher Teilnahme an den gemeinſchaftlichen Unternehmungen. Sogleich an einem der erſten Tage hatte er eine Loge für eine Aufführung des „Robert le diable“ gemietet, da er meinte den Damen auf eine vorteilhafte Weiſe dieſes berühmte Theater der Großen Oper bekannt machen zu müſſen. Ich glaubte daß die elende Stimmung, welche mich hierbei befiel, von den Freunden nicht gänzlich ungeteilt blieb; doch hatte Liſzt hierbei noch andre Dinge vor: ich war von ihm erſucht im ſchwarzen Frack zu erſcheinen, und er bemerkte die Gewährung ſeiner Bitte mit Befriedigung, als er mich in einem Zwiſchenakte zu einer Promenade im Foyer einlud. Mir ward klar, daß ihn gewiſſe jugendliche Erinnerungen an hier vorgekommene ungemein belebte Abende unwillkürlich über den Charakter dieſes „Foyers“ an einem ſo traurigen Opernabende, wie wir ihn heute zu verleben hatten, irreführten, und wir ſchlichen, ohne zu wiſſen warum wir dieſe langweilige Promenade ausgeführt hatten, ziemlich ermüdet zu unſerer Geſellſchaft zurück.

Ganz außerordentlich anregend, ja den früheſten Eindrücken, welche ich einſt in Paris von der neunten Symphonie Beethovens durch die Ausführung des Conservatoire-Orcheſters gewonnen hatte, faſt gleich, war eine Produktion der Quartett-Geſellſchaft Morin-Chevillard, welche meinen Freund und mich zu einer Aufführung des Es-Dur und Cis-Moll-Quartetts von Beethoven eingeladen hatte. Ich lernte hier wieder zu meiner freudigſten Überraſchung die ungemeinen Vorzüge des geiſtvoll angewandten Fleißes kennen, mit welchem die Franzoſen dieſer, in Deutſchland noch ſo roh behandelten, Schätze der Muſik ſich zu bemächtigen verſtehen. Namentlich das Cis-Moll-Quartett muß ich bekennen erſt hier innig genau vernommen zu haben, da ſeine Melodie erſt jetzt mir deutlich erſchloſſen wurde. Hätte ich keine Erinnerung als dieſe an meinen damaligen Aufenthalt in Paris, ſo würde ich ihn als bedeutungsvoll unvergeßlich für mich bezeichnen müſſen.

Doch ſind mir noch andre Angedenken verblieben, welche nicht minder bedeutungsvoll für mich fortgelebt haben. Eines Tages lud mich Liſzt zu einem Familienabend bei ſeinen Kindern ein, welche unter der Obhut einer Erzieherin zurückgezogen in Paris lebten. Es war mir ſehr neu, meinen Freund unter den bereits hoch aufwachſenden Mädchen, und im Verkehre mit einem ſoeben vom Knaben zum Jüngling reifenden Sohne zu beobachten. Er ſelbſt ſchien verwundert über ſeine väterliche Lage, von welcher er längere Jahre nur die Sorge, nicht aber die lohnende Empfindung erfahren hatte. Auch hier kam es wieder zum Vorleſen, nämlich des letzten Aktes der „Götterdämmerung“, ſomit des erſehnten Schluſſes des Ganzen. Berlioz, welcher während dem anlangte, betrug ſich dem Mißgeſchicke dieſer Vorleſung gegenüber mit recht freundlichem Anſtande. Bei ihm brachten wir einen andren Morgen zu, als er uns mit einem Frühſtück zum Abſchiede bewirtete; denn er ſelbſt hatte bereits ſeine Muſikalien gepackt, um ſich auf eine Konzertreiſe nach Deutſchland aufzumachen. Hier ſpielte mir Liſzt aus deſſen „Benvenuto Cellini" vor, und Berlioz ſang dazu auf ſeine eigene trockene Weiſe. Hier traf ich auch, ohne längere Zeit über zu wiſſen wer er ſei, den in Paris ſo berühmten Feuilletoniſten Jules Janin, welcher ſich mir für jetzt nur durch ſeine nachläſſige, das Franzöſiſch mir gänzlich unverſtändlich laſſende, Pariſer Sprache bemerklich machte. — Auch ein Diner mit Soiree im Hauſe des berühmten Pianofortefabrikanten Erard ſorgte für unſre Unterhaltung. Hier, wie bei einem andren von Liſzt ſelbſt gegebenen Diner im Palais Royal, traf ich wieder mit deſſen Kindern zuſammen, von denen namentlich das jüngſte, der Sohn Daniel, durch ſeine große Lebhaftigkeit und die Ähnlichkeit mit ſeinem Vater, einen rührenden Eindruck auf mich machte, während ich von ſeinen Töchtern nur die anhaltende Schüchternheit zu bemerken hatte. Auch eines Abends bei Mme. Kalergis, dieſer ſehr ungewöhnlichen Frau, welche ich hier zum erſten Male ſeit jener früheſten Aufführung des „Tannhäuſers" in Dresden wieder ſah, habe ich mich zu erinnern. Als über Tiſch von ihr im Betreff Louis Napoléons eine Frage an mich gerichtet wurde, vergaß ich mich in meiner, mit einer gewiſſen Bitterkeit gemiſchten Überſpannung ſo weit, alles gewöhnliche Geſpräch dadurch abzuſchneiden, daß ich mein Befremden darüber erklärte, wie man von einem Menſchen, den doch unmöglich eine Frau wahrhaft lieben könnte, etwas Großes für die Welt erwarten möchte. Als Liſzt nach Tiſche mancherlei ſpielte, bemerkte die junge Marie Wittgenſtein meine beſonders traurig erſcheinende Zurückhaltung, welche teils von meinen Kopfſchmerzen herrühren, teils auch das Gefühl meiner innigen Entfremdung ſolchen Kreiſen gegenüber, wie ſie mich jetzt umgaben, ausdrücken mochte. Es rührte mich, ihr Teilnahme an meinem Zuſtande, und die Nötigung mich ſympathiſch zu zerſtreuen, abgewonnen zu haben.

Nach dem Ablaufe von acht, für mich äußerſt anſtrengenden

Tagen, verließen meine Freunde Paris. Da ich nun einmal von dem Beginne meiner Arbeit ſo weit abgehalten worden war, beſchloß ich auch Paris nicht eher wieder zu verlaſſen, als bis ich mich wieder in einen, für jenen großen Zweck dienlichen, ruhigeren Zuſtand gebracht hätte. Ich hatte meine Frau, welcher ich noch einmal den Augenſchein dieſes ſelben Paris, in welchem wir einſt ſo viel Peinliches erlebt hatten, gönnte, aufgefordert, von Zürich aus zur Heimreiſe mich abzuholen. Nach ihrer Ankunft ſtellten ſich Kietz und Anders mit Regelmäßigkeit zum Diner bei uns ein; auch ein junger Pole, der Sohn meines, in alten Zeiten enthuſiaſtiſch von mir verehrten Freundes, des Grafen Vinzenz Tyſzkiewicz, fand ſich zu uns. Dieſer ſehr junge Mann, erſt nach der Zeit meiner Bekanntſchaft mit ſeinem Vater geboren, hatte ſich, wie es gegenwärtig von ſo vielen geſchieht, begeiſtert der Muſik zugewendet. Er hatte bereits in Paris ein ſonderbares Aufſehen dadurch erregt, daß er eine von ihm beſuchte Aufführung des „Freiſchütz“ in der Großen Oper, der hierbei vorkommenden ſtarken Auslaſſungen und Änderungen wegen, für einen an dem eingeweihten Zuhörer begangenen Raub erklärt, und der Adminiſtration jenes Theaters einen Prozeß wegen ſeines bereuten Eintrittsgeldes zur Vorſtellung auf den Hals gezogen hatte. Auch wollte er ein Journal gründen, in welchem er die Nachläſſigkeit des ganzen offiziellen Muſiktreibens in Paris prinzipiell als eine Schmach für den Geſchmack des Publikums einleuchtend machen wollte. — Ein junger Fürſt, Eugen von Wittgenſtein-Sayn, war aus dem Liſztſchen Kreiſe übrig geblieben, welchem ich öfter zu einem Medaillon ſitzen mußte, das er, als geſchickter Dilettant, von mir anfertigte, und unter Kietz' Beirat in nicht mißlungener Weiſe ausführte. — Wichtig war mir auch eine Beratung mit einem jungen Arzte, Lindemann, Kietz' Freund, welcher von der Waſſertheorie ab mich für die Gifttheorie einzunehmen ſuchte. Er war zu einiger Beachtung von ſeiten der Pariſer Notabilitäten dadurch gelangt, daß er in einem Spital vor Zeugen ſich verſchiedenartige Gifte eingeimpft und deren Wirkung auf den Organismus ſehr genau und eingehend an ſich ſelbſt nachgewieſen hatte. Von meinem Nervenzuſtande behauptete er, daß ihm ſofort und gründlich beizukommen ſein würde, ſobald man durch genaue Experimente zur Bekanntſchaft mit derjenigen metalliſchen Subſtanz gelangte, welche ſpezifiſch der Strömung meiner Nerven zu gebieten hätte. Er empfahl mir bei akutem Leiden mit größter Gewiſſensruhe den Gebrauch von Laudanum. Im übrigen ſchien er die „Valeriana“ für das zuſagendſte Medikament zu halten.

Sehr ermüdet und ruhlos, und ſchließlich auf das äußerſte und ärgerlichſte aufgeregt, verließ ich gegen Ende Oktober mit Minna Paris, ohne zu begreifen, zu welchem Zwecke ich ſchließlich dort ſo viel Geld ausgegeben hatte. Entſchädigung durch die Propaganda meiner Opern in Deutſchland verhoffend, zog ich in zunehmender Gelaſſenheit endlich in meine Züricher Wohnung wieder ein, mit dem Vorſatze, nicht eher ſie wieder zu verlaſſen, als bis mindeſtens einige Teile meiner Nibelungen-Dramen muſikaliſch ausgeführt wären. Sogleich im Beginn des November machte ich mich denn auch an die lange zurückgehaltene Arbeit. Seit Ende des März 1848 waren es nun fünf Jahre und ein halbes, in welchen ich wirklich von jeder muſikaliſchen Produktion mich ferngehalten hatte, und da es mir nun wirklich bald glückte, in die rechte Stimmung hierfür zu geraten, darf ich dieſen Wiederbeginn meiner muſikaliſchen Arbeit wohl als den Eintritt einer völligen Wiedergeburt nach einer ſtattgehabten Seelenwanderung bezeichnen. — Was die Technik meiner Arbeit betraf, geriet ich ſofort in Verlegenheit, jenes im Halbtraume zu Spezzia konzipierte Orcheſtervorſpiel in meiner gewohnten Art der Skizzierung auf zwei Linien aufzuzeichnen. Ich mußte ſofort zum vollſtändigen Partitur-Formular greifen; dadurch wurde ich zu einer neuen Art meines Skizzierens überhaupt verleitet, wonach ich nur die allerflüchtigſten Bleiſtifts-Umriſſe für die ſofortige Verarbeitung in der vollſtändigen Partitur entwarf. Dies zog mir für ſpäter bedenkliche Schwierigkeiten zu, da die mindeſte Unterbrechung meiner Arbeit mich der Bedeutung meiner flüchtigen Skizzen oft vergeſſen machte, und ich dieſe dann mühſam mir wieder zurückrufen mußte. Doch ließ ich dieſe Schwierigkeit für das „Rheingold“ noch nicht aufkommen; bereits am 16.[1] Januar 1854 war die ganze Kompoſition entworfen, und ſomit in ſeinen wichtigſten thematiſchen Beziehungen der Plan zu dem ganzen muſikaliſchen Gebäude des vielteiligen Werkes entworfen. Denn eben hier, in dem großen Vorſpiel, waren dieſe thematiſchen Grundſteine für das Ganze zu legen geweſen.

---

[1] [Richtig: 14. Januar.]

Wirklich entſinne ich mich einer großen und vorteilhaften Veränderung meines Geſundheitszuſtandes während dieſer Arbeit, ſo daß ich aus jener Zeit nur ſehr geringe Eindrücke aus meiner Lebensumgebung übrig behalten habe. In den erſten Monaten des neuen Jahres dirigierte ich auch diesmal wieder in einigen Orcheſter-Konzerten. Einem Wunſche meines Freundes Sulzer zuliebe führte ich dabei auch die Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis" von Gluck auf, nachdem ich ſie zuvor mit einem neuen Schluſſe von mir verſehen hatte. Die Nötigung zu dieſer kleinen Arbeit, welche ich dem Mozartſchen Schluſſe gegenüber empfand, veranlaßte mich auch zu einer Abhandlung des hier angeregten künſtleriſchen Problems für die Brendelſche Muſikzeitung. — Dies alles ſtörte mich jedoch nicht in der Ausarbeitung der Partitur des „Rheingoldes", welches ich zunächſt mit Bleiſtift auf einzelne Blätter ſchnell aufzeichnete. Am 28. Mai war auch die Inſtrumentierung des „Rheingoldes" vollendet.

In meinem häuslichen Umgang hatte ſich um jene Zeit wenig verändert; was ſich in den letzten Jahren in dieſer Beziehung gebildet hatte, lebte in freundlicher Geſtaltung eben ruhig fort. Nur trat jetzt wieder einige Beklemmung in meine ökonomiſche Lage, da ich im vorangehenden Jahre, namentlich im Betreff meiner häuslichen Einrichtung, ſowie meines Lebenszuſchnittes überhaupt, mich wohl zu ſehr auf die Fortdauer und Steigerung der Einnahmen von den Theatern für meine Opern verlaſſen hatte. Von dieſen Theatern blieben leider die größeren und einträglichſten immer noch im Rückſtand. Namentlich in dieſem Jahre mußte ich es mit Pein empfinden, daß ich mit Berlin und Wien immer noch zu keiner Annäherung gelangen konnte. Dies bereitete mir verſchiedene Sorgen, welche mich einen großen Teil des Jahres über beläſtigten. Gegen die hieraus hervorgehende Stimmung ſuchte ich bei neuer Arbeit Schutz, und, ſtatt der Reinſchrift der Partitur des „Rheingoldes", beſchäftigte ich mich alsbald bereits mit dem Beginn der Kompoſition der „Walküre". Mit Ende Juli gedieh die erſte Szene zum Abſchluß bis ich mich durch einen Ausflug in die ſüdliche Schweiz darin unterbrechen mußte.

Von der Eidgenöſſiſchen Muſikgeſellſchaft war ich zu der Direktion ihres diesjährigen Muſikfeſtes in Sion eingeladen. Dieſe hatte ich abgelehnt, jedoch verſprochen mich einzufinden, um, ſobald die Mittel dazu mir genügend erſcheinen würden, an einem der Feſttage die A-Dur-Symphonie von Beethoven zu dirigieren. Ich verknüpfte hiermit den Vorſatz, in Montreaux am Genfer See Karl Ritter zu beſuchen, welcher dort mit der vor kurzem ihm angetrauten jungen Frau ſich niedergelaſſen hatte. Hier hielt ich mich ungefähr acht Tage auf, lernte die Eigentümlichkeit der jungen Ehe, welche mir nicht die Anzeigen eines dauernden Glückes zu enthalten ſchien, mit einiger Bangigkeit kennen, und reiſte dann mit Karl zu dem erwarteten Muſikfeſt in das Wallis hinein. Unterwegs, in Martigny, ſchloß ſich uns ein ſonderbarer junger Menſch an, welcher mir ſchon im vergangenen Jahre, bei Gelegenheit meiner großen Züricher Aufführungen, als jugendlicher Enthuſiaſt und Muſiker vorgeſtellt worden war. Es war dieſes Robert von Hornſtein: der ſehr drollige Menſch war mir, vor allem aber meinem jüngeren Freunde Ritter, als weiterer Genoſſe der erwarteten Abenteuer willkommen; denn wirklich hatte ihn der Ruf, ich würde das eidgenöſſiſche Muſikfeſt dirigieren, aus Schwaben nach dem Kanton Wallis gezogen. Leider traf ich am Sitze des diesjährigen Feſtes ſo gegen alles Erwarten unzureichende und kleinliche Vorbereitungen für eine künſtleriſche Unternehmung an, daß ich, nachdem ich von dem Klange des ungemein dürftigen Orcheſters in einer kleinen Kirche, welche zugleich den Konzertſaal abgab einen gänzlich abſchreckenden Eindruck erhalten hatte, empört über den Leichtſinn, mich bei einer ſolchen Gelegenheit herbeigezogen zu haben, einfach durch ein paar Zeilen an den eigentlichen Feſtdirigenten, Muſikdirektor Methfeſſel aus Bern, ohne weitere Zeremonien mich verabſchiedete, und meine ſchnelle Abreiſe mit dem gerade abgehenden Poſtwagen ſogar meinen beiden jungen Freunden verheimlichte. Zu dieſem letzteren hatte ich noch meine beſonderen Gründe, welche ich, da ſie Stoff zu einer pſychologiſchen Studie gaben, in meiner Erinnerung erhalten habe. Als ich nämlich, in großer Verſtimmung über den empfangenen unkünſtleriſchen Eindruck, zu dem Mittageſſen mich im Gaſthofe einfand, erregte ich, eben durch meinen Unmut, fortwährend ein bis zur Unverſchämtheit ſich ſteigerndes knabenhaftes Gelächter dieſer beiden. Ich mußte vermuten, daß dies die Fortſetzung einer heiteren Laune ſei, in welche ſie durch eine vorangehende Unterhaltung über mich geraten waren. Da keine meiner Ermahnungen, ja ſelbſt nicht meine Erzürnung ſie zu einem ſchicklicheren Benehmen bringen konnte, verließ ich in wahrer Betroffenheit den Speiſeſaal, beſorgte meine Abreiſe, und wußte dieſe jenen ſo vollſtändig zu verbergen, daß ſie erſt nachher davon erfuhren. Ich ging auf einige Tage nach Genf und Lauſanne, wollte mich dann aber noch der jungen Frau Ritter, welche in Montreux zurückgeblieben war, auf der Heimreiſe empfehlen; da traf ich denn die beiden jungen Leute wieder an: ſie hatten, in betroffener Ernüchterung durch meine Abreiſe, ebenfalls das unglückliche Wallis verlaſſen, und um etwas von mir zu erfahren ſich hier eingefunden. Ich erwähnte mit keinem Wort ihres ungezogenen Benehmens; da mich Karl ſehr herzlich bat noch kurze Zeit bei ihm zu verweilen, und mich in Wahrheit eine dichteriſche Arbeit, welche er vor kurzem beendigt hatte, ſehr intereſſierte, gab ich nach. Dies war ein Luſtſpiel, Alkibiades, welches mit auffallender Freiheit und Feinheit der Form konzipiert und ausgeführt war. Schon in Albisbrunn hatte Karl von dem Plane dieſes Stückes geſprochen, mir auch einen zierlichen Dolch gezeigt, auf deſſen Klinge die Silben „Alki“ eingebrannt waren. Er erklärte mir, daß ſein in Stuttgart hinterlaſſener Freund, jener junge Schauſpieler, einen gleichen Dolch beſitze, auf deſſen Klinge die Silben „Biades“ ſtünden. Es ſchien nun, daß Karl, auch ohne die ſymboliſche Hilfe von ſolchen Dolchen, zuletzt wieder in dem jungen Tölpel Hornſtein eine ähnliche Ergänzung zu ſeinem alkibiadiſchen Weſen gefunden hatte, und ſehr vermutlich hatten die beiden in Sion eine „alkibiadiſche“ Szene gegenüber „Sokrates“ aufzuführen geglaubt. Glücklicherweiſe zeigte mir ſein Luſtſpiel, daß ſein künſtleriſches Talent ſeine Anlagen für das Leben vorteilhaft überbot. Ich bedaure noch heute, die allerdings ſehr ſchwierige Aufgabe der Darſtellung dieſes Stückes nicht gelöſt zu wiſſen. Auch Hornſtein benahm ſich jetzt mit empfehlender Nüchternheit; ich begleitete ihn auf der Heimreiſe, als er ſich von Vevey aus nach Lauſanne wandte, eine Strecke des Weges zu Fuß, wo er ſich mit ſeinem Ränzel an der Seite ganz drollig und rührend ausnahm.

Über Bern und Luzern reiſte ich nun auf dem nächſten Wege nach Seelisberg am Vierwaldſtätter See, wohin bereits zuvor meine Frau, zum Antritt einer Molkenkur, gegangen war. Die ſchon früher von mir wahrgenommenen Anzeichen einer Herzkrankheit hatten ſich nämlich bei ihr vermehrt, und dieſer geſundheitsſtärkende Aufenthalt war ihr empfohlen worden. Geduldig überſtand ich einige Wochen lang die Leiden eines Schweizer Penſionslebens, leider aber zur Beunruhigung meiner Frau, welche ſich mit den Gewohnheiten desſelben im behaglichſten Sinne vertraut gemacht hatte, und mich nun als ſtörend betrachten mußte; doch half auch mir die ſchöne Luft und ein täglicher weiterer Ausflug auf den Gebirgspfaden. Ich wählte mir ſogar in Gedanken die ziemlich wilde Stelle aus, auf welcher ich mir ein einfaches Holzhäuschen aufführen zu laſſen wünſchte, um dort einmal in Ruhe arbeiten zu können. — Ende Juli gingen wir gemeinſchaftlich nach Zürich zurück, wo ich mich alsbald wieder zu der Kompoſition der „Walküre“ wandte, von welcher ich den erſten Akt noch im Monat Auguſt aufzeichnete. Da ich um dieſe Zeit von den erwähnten Sorgen ſtark bedrückt war, andrerſeits häusliche Ungeſtörtheit für meine Arbeit mir ſehr erſehnt war, ſtimmte ich gern zu dem Wunſche meiner Frau, ihre Verwandten und Bekannten in Dresden und Zwickau beſuchen zu dürfen. Anfang September verließ ſie mich demnach für einige Zeit, und berichtete mir bald auch von ihrem Beſuch in Weimar, wo ſie von der Fürſtin Wittgenſtein auf der Altenburg freundlich bewirtet worden war. Dort hatte ſie auch Röckels Frau, für welche deſſen Bruder aufopfernd ſorgte, wiedergeſehen. Es war ein ihr eigentümlicher energiſcher Zug, daß ſie ſich entſchloß, von da aus die Strafanſtalt in Waldheim aufzuſuchen, um Röckel, dem ſie perſönlich ſo im höchſten Grade ungeneigt war, zu ſehen, damit ſie ſeiner Frau Nachricht über ſein Befinden geben könnte. Über dieſen geglückten Verſuch berichtete ſie mir ſelbſt in ſonderbarer, faſt höhniſcher Weiſe, daß Röckel ganz glatt und munter ausgeſehen habe, und ſich gar nicht ſo übel zu befinden ſcheine.

Währenddem verſteckte ich mich tief in meine Arbeit, beendigte am 26. September die zierliche Reinſchrift der Partitur des „Rheingoldes", und lernte jetzt in der friedlichen Stille meines Hauſes ein Buch kennen, deſſen Studium von großer Bedeutung für mich ward. Es war dies Arthur Schopenhauers: „Die Welt als Wille und Vorſtellung".

Herwegh nannte mir dieſes Buch, von welchem er vor allem das Intereſſante mitzuteilen hatte, daß es neuerdings auf ſonderbaren Umwegen gewiſſermaßen erſt entdeckt worden ſei, nachdem es bereits vor über dreißig Jahren erſchienen war. Die dieſen Umſtand erläuternde Schrift eines Herrn Frauenſtädt hatte auch ihn erſt auf das Werk hingewieſen. Ich fühlte mich ſofort von dem Werke bedeutungsvoll angezogen, und widmete mich alsbald dem Studium desſelben. Zu wiederholten Malen hatte mir ein inneres Bedürfnis das Verlangen eingegeben, die eigentliche Bedeutung der Philoſophie mir verſtändlich zu machen. Schon in meiner früheſten Zeit war durch einige Geſpräche mit Lehrs in Paris dieſer Trieb in mir angeregt worden, welchem ich bisher durch meine Verſuche, bei den Leipziger Profeſſoren, dann aus einem Schellingſchen, ſpäter aus einem Hegelſchen Buche, Befriedigung zu verſchaffen getrachtet hatte, bis, da dieſe Verſuche mich alsbald abſchreckten, einige Feuerbachſche Schriften mir den Grund hiervon anzugeben geſchienen hatten. Nun feſſelte mich ſofort, außer dem Intereſſe für das ſonderbare Schickſal dieſes Buches, die große Klarheit und männliche Präziſion, welche ich vom erſten Beginne bei der in ihm enthaltenen Erörterung der ſchwierigſten metaphyſiſchen Probleme antraf. Allerdings hatte mich ſchon das Urteil eines engliſchen Kritikers beſtochen, welcher mit großer Ehrlichkeit bekannte, ſein dunkler, aber unüberzeugter Reſpekt vor der deutſchen Philoſophie ſei bisher aus der gänzlichen Unfaßlichkeit derſelben, wie ſie zuletzt von Hegel vorgetragen ſei, entſtanden, wogegen es ihm nun, beim Studium Schopenhauers, ſchnell aufgegangen ſei, daß nicht ſeine geringe Kapazität, ſondern der abſichtliche Schwulſt in der Faſſung jener Philoſopheme an ſeiner Unklarheit hierüber ſchuld geweſen ſei. Wie jedem leidenſchaftlich durch das Leben Erregten es ergehen wird, ſuchte auch ich zunächſt nach der Konkluſion des Schopenhauerſchen Syſtems; befriedigte mich die äſthetiſche Seite desſelben vollkommen, und überraſchte mich hier namentlich die bedeutende Auffaſſung der Muſik, ſo erſchreckte mich doch, wie jeder in meiner Stimmung Befindliche es erfahren wird, der der Moral zugewandte Abſchluß des Ganzen, weil hier die Ertötung des Willens, die vollſtändigſte Entſagung, als einzige wahre und letzte Erlöſung aus den Banden der, nun erſt deutlich empfundenen, individuellen Beſchränktheit in der Auffaſſung und Begegnung der Welt gezeigt wird. Für denjenigen, welcher ſich aus der Philoſophie eine höchſte Berechtigung für politiſche und ſoziale Agitationen, zugunſten des ſogenannten „freien Individuums“, gewinnen wollte, war allerdings hier gar nichts zu holen, und die vollſtändigſte Ablenkung von dieſem Wege zur Stillung des Triebes der Perſönlichkeit war einzig gefordert. Dies wollte denn auch mir für das erſte durchaus nicht munden, und ſo ſchnell glaubte ich der ſogenannten „heiteren“ griechiſchen Weltanſchauung, aus welcher ich auf mein „Kunſtwerk der Zukunft“ geblickt hatte, mich nicht entſchlagen zu dürfen. Wirklich war es Herwegh, welcher mit einem gewichtigen Worte mich zunächſt zur Beſonnenheit gegen meine Empfindlichkeit veranlaßte. Durch dieſe Einſicht in die Nichtigkeit der Erſcheinungswelt — ſo meinte er — ſei ja eben alle Tragik beſtimmt, und intuitiv müſſe ſie jedem großen Dichter, ja jedem großen Menſchen überhaupt, innegewohnt haben. Ich blickte auf mein Nibelungen-Gedicht, und erkannte zu meinem Erſtaunen, daß das, was mich jetzt in der Theorie ſo befangen machte, in meiner eigenen poetiſchen Konzeption mir längſt vertraut geworden war. So verſtand ich erſt ſelbſt meinen „Wotan“, und ging nun erſchüttert von neuem an das genauere Studium des Schopenhauerſchen Buches. Jetzt erkannte ich, daß es vor allem darauf ankam, den erſten Teil desſelben, die Erklärung und erweiterte Darſtellung der Kantſchen Lehre von der Idealität der bisher in Zeit und Raum ſo real begründet erſchienenen Welt zu verſtehen, und meinen erſten Schritt auf dem Wege dieſes Verſtändniſſes glaubte ich nun durch die Erkenntnis der ungemeinen Schwierigkeit desſelben getan zu haben. Von jetzt an verließ mich das Buch viele

Jahre hindurch nie gänzlich, und bereits im Sommer des darauffolgenden Jahres hatte ich es zum vierten Male durchſtudiert. Die hierdurch allmählich auf mich ſich einſtellende Wirkung war außerordentlich, und jedenfalls für mein ganzes Leben entſcheidend. Ich gewann dadurch für mein Urteil über alles, was ich bisher rein nach dem Gefühle mir angeeignet hatte, ungefähr dasſelbe, was ich einſt, aus der Lehre meines alten Meiſters Weinlig entlaſſen, durch das eingehendſte Studium des Kontrapunktes für die Muſik mir gewonnen hatte. Wenn ich ſpäterhin in zufällig angeregten ſchriftſtelleriſchen Arbeiten mich wieder über das mich beſonders angehende Thema meiner Kunſt vernehmen ließ, ſo war dieſen zuverſichtlich anzumerken, was ich hiermit als den Gewinnſt aus meinem Studium der Schopenhauerſchen Philoſophie bezeichne. — Für jetzt fühlte ich mich bewogen, dem verehrten Philoſophen ein Exemplar meines Nibelungen-Gedichtes zu überſenden; ich fügte dem Titel mit meiner Hand nur die Worte „Aus Verehrung“ bei, ohne ſonſt ein Wort an Schopenhauer zu richten, wozu mich teils die große Befangenheit, gegen ihn mich auszuſprechen, als auch das Gefühl davon beſtimmte, daß, wenn Schopenhauer durch die Lektüre meiner Dichtung ſelbſt ſich nicht deutlich machen könnte, mit wem er es zu tun habe, ein noch ſo ausführlicher Brief meinerſeits hierzu auch nicht verhelfen würde. Somit entſagte ich auch dem eitlen Wunſche, mit einer ſchriftlichen Rückäußerung von ihm beehrt zu werden. Doch erfuhr ich ſpäter durch Karl Ritter, ſowie auch durch Dr. Wille, welche beide Schopenhauer in Frankfurt aufſuchten, daß dieſer ſich bedeutend und günſtig über meine Dichtung ausgeſprochen habe. —

Während ich, neben dieſem Studium, in der Kompoſition der Muſik zur Walküre fortfuhr, dabei in großer Zurückgezogenheit lebte und meine Mußeſtunden nur auf weite Promenaden in die Umgegend verwandte, ſtellte ſich, wie dies gewöhnlich bei anhaltender muſikaliſcher Beſchäftigung mir begegnete, der Trieb zur dichteriſchen Konzeption wiederum ein. Es war wohl zum Teil die ernſte Stimmung, in welche mich Schopenhauer verſetzt hatte, und die nun nach einem ekſtatiſchen Ausdrucke ihrer Grundzüge drängte, was mir die Konzeption eines „Triſtan und Iſolde“ eingab. Auf den

Gegenſtand, den ich von meinen Dresdener Studien her genauer kannte, war ich in letzter Zeit durch die Mitteilung eines Planes Karl Ritters zur Ausführung desſelben in dramatiſcher Form, von neuem aufmerkſam gemacht worden. Über das Fehlerhafte ſeines Entwurfes hatte ich mich damals gegen den jungen Freund ausgelaſſen. Er hatte ſich an die übermütigen Situationen des Romanes gehalten, während mich die tiefe Tragik derſelben ſogleich anzog, und ich alles hiervon abliegende Beiwerk von dieſer Haupttendenz ferngehalten mir dachte. Von einem Spaziergange heimkehrend, zeichnete ich eines Tages mir den Inhalt der drei Akte auf, in welche zuſammengedrängt ich mir den Stoff für künftige Verarbeitung vorbehielt. Im letzten Akte flocht ich hierbei eine, jedoch ſpäter nicht ausgeführte, Epiſode ein: nämlich einen Beſuch des nach dem Gral umherirrenden Parzival an Triſtans Siechbette. Dieſer an der empfangenen Wunde ſiechende und nicht ſterben könnende Triſtan, identifizierte ſich in mir nämlich mit dem Anfortas im Gral-Romane. — Für jetzt konnte ich mir die Gewalt antun, dieſer Konzeption nicht weiter nachzuhängen, um mich in meiner großen muſikaliſchen Arbeit nicht ſtören zu laſſen.

Währenddem gelang es mir auch, namentlich mit Hilfe meiner Freunde, meiner ſorgenvoll gewordenen Lage, eine befriedigende Wendung zu geben. Auch ſtellte ſich der Verkehr mit den deutſchen Theatern jetzt wieder vorteilhafter heraus. Minna hatte Berlin beſucht, und war dort durch Vermittelung unſrer alten Freundin Frommann auch zu einer Unterredung mit dem Herrn von Hülſen, dem dortigen Intendanten des Hoftheaters, gelangt. Nachdem nun zwei Jahre zwecklos verſtrichen waren, konnte ich jetzt um ſo eher meinen „Tannhäuſer" auch ohne weitere Bedingungen zur Aufführung in Berlin abtreten, als er ſeitdem durch ſeine faſt allgemeine Verbreitung auf die übrigen Theater, im Betreff ſeines Erfolges ſich ſo feſtgeſetzt hatte, daß ein etwa zu fürchtender Mißerfolg in Berlin nicht mehr dem Rufe meines Werkes, wohl aber dem der Berliner Direktion nachteilig werden konnte. Anfangs November kehrte Minna von ihrem Ausfluge wieder zurück, und auf ihren Bericht hin ließ ich denn nun auch im Betreff der Berliner Aufführung des „Tannhäuſer" dem Schickſale ſeinen Lauf, wodurch ich mir in der Folge zwar viel Ärger über die elende Darſtellung meines Werkes, dann aber auch, im Genuſſe der dort gewährten ſogenannten Tantieme, eine lange fließende Quelle nicht unbeträchtlicher Einnahmen gewann. —

Bald meldete ſich nun auch wieder die Züricher Muſikgeſellſchaft für meine Teilnahme an den diesjährigen Winter-Konzerten, welche ich zwar nochmals zuſagte, jedoch mit der Erklärung, daß ich ihrerſeits nun erwarte, daß ſie ernſtlich ſich um eine von mir angeregte Verbeſſerung des Orcheſters bekümmere. Ich hatte nämlich bereits zwei verſchiedene Propoſitionen über die Begründung eines guten Orcheſters in Zürich an dieſe Herren von der Muſikgeſellſchaft gelangen laſſen; jetzt arbeitete ich noch einen ausführlicheren dritten Entwurf aus, in welchem ich ihnen auf das allergenaueſte angab, wie ſie es mit verhältnismäßig ſehr geringen Koſten bewerkſtelligen könnten, im Verein mit dem Theater, ein gutes Orcheſter zu erhalten. Ich erklärte ihnen, daß ich in dieſem Winter zum letzten Male mit ihnen mich beſchäftigen würde, wenn ſie auf dieſe ſehr billigen Vorſchläge für die Zukunft nicht eingingen. — Außerdem nahm ich mich jetzt eines Quartett-Vereines an, welcher ſich aus den Vorſpielern des Orcheſters gebildet hatte, die mich darum angingen, ihnen zur Erlernung des richtigen Vortrages der von mir empfohlenen Quartett-Kompoſitionen behilflich zu ſein. Es freute mich vor allem, dieſen Leuten durch die ſchnell ihnen zugewandte Teilnahme des Publikums für längere Zeit recht günſtige Nebeneinnahmen zu verſchaffen. Was ihre künſtleriſchen Leiſtungen betraf, ſo wollte es allerdings damit nicht recht vorwärts gehen, da es ſich mir herausſtellte, daß bei dem ſo frei liegenden Vortrage der einzelnen Muſiker durch die bloße Aufnötigung der dynamiſchen Nuancen nicht das erſetzt werden konnte, was nur durch die individuelle Bildung eines höheren künſtleriſchen Geſchmackes in der Behandlung des Inſtrumentes ſelbſt bewirkt werden kann. Doch verſtieg ich mich bis dahin, ihnen ſelbſt das Cis-Moll-Quartett von Beethoven einzuſtudieren, was mich allerdings bei unzähligen Proben eine beſchwerliche Ausdauer koſtete. Ich gab ihrem Programm eine kleine Anleitung zur Auffaſſung dieſer merkwürdigen Beethovenſchen Kompoſition bei. Ob ich hierdurch, ſowie durch die Aufführung ſelbſt, auf einen der Zuhörer gewirkt habe, iſt mir unbekannt geblieben.

Wenn ich nun außerdem noch berichten kann, daß ich am 30. Dezember dieſes Jahres bereits die Kompoſition der ganzen Walküre in den Skizzen beendigte, ſo ſage ich wohl genug, um auf mein ernſtes und tätiges Leben in dieſer Zeit, ſowie darauf hinzuweiſen, daß ich durch äußeren Verkehr keinerlei Störung meiner ſtrengen Lebensweiſe aufkommen ließ.

Im Januar 1855 begann ich bereits die Inſtrumentation der Walküre. Doch unterbrach ich mich ſofort durch eine Zwiſchenarbeit, welche gelegentlich dadurch entſtand, daß ich einigen Freunden von meiner, damals vor fünfzehn Jahren in Paris komponierten Fauſt-Ouvertüre ſprach, und ihnen das Verlangen erweckte ſie zu hören. Dies brachte mich ſofort darauf dieſe Kompoſition, welche einſt eine bedeutungsvolle Wendung in meiner muſikaliſchen Konzeption hervorgerufen hatte, mir noch einmal genauer anzuſehen. Liſzt hatte ſie vor einiger Zeit einmal in Weimar aufgeführt, viel Erfreuliches mir darüber geſchrieben, aber auch den Wunſch ausgedrückt, einiges darin nur Angedeutete beſtimmter ausgeführt zu wiſſen. So überarbeitete ich dieſes Werk jetzt nochmals, und befolgte dabei den mit ſehr zarter Empfindung gegebenen Rat meines Freundes in der Weiſe, wie die jetzt in der Härtelſchen Ausgabe veröffentlichte Kompoſition es zeigt. Auch ſtudierte ich dieſe Ouvertüre unſrem Orcheſter ein, und führte ſie, wie mich dünkte mit gutem Erfolge, auf. Nur meiner Frau ſchien es, als ob es darin zu nichts Rechtem käme, und ſie bat mich, als ich noch in dieſem Jahre nach London ging, ſie dort nicht aufzuführen.

Jetzt nämlich trat von außen eine ſonderbare Aufforderung an mich heran, wie ſie eigentlich nie in meinem Leben ſich wiederholte. Noch im Januar erhielt ich eine Anfrage von der Philharmoniſchen Geſellſchaft in London, ob ich geneigt ſei ihre diesjährigen Konzerte zu dirigieren; da ich mit meiner Antwort etwas zögerte, um mich zuvor nach den Umſtänden näher zu erkundigen, überraſchte mich eines Tages der Beſuch eines Herrn Anderſon, Mitglied des Vorſtandes der berühmten Geſellſchaft, welcher eigens von London nach Zürich gereiſt war, um ſich meiner Einwilligung zu verſichern. Ich hatte auf vier Monate nach London zu kommen, um dort acht Konzerte der Philharmoniſchen Geſellſchaft zu dirigieren, wofür ich in allem 200 Pfund Sterling bezahlt erhielt. Auch jetzt wußte ich noch nicht recht wozu ich mich entſcheiden ſollte, da, geſchäftlich angeſehen, ein eigentlicher Gewinn hierbei nicht zu erwarten war, und andrerſeits das Konzertdirigieren mit Ausnahme einzelner ſchöner Leiſtungen, auf welche es hierbei nur ankommen konnte, mir ſehr ferne lag. Eines ſtimmte mich zunächſt günſtig, nämlich, nach ſo langer Enthaltung wieder einmal mit einem großen und ſchönen Orcheſter zu tun zu haben; dann aber reizten mich auch die faſt myſteriös erſcheinenden Umſtände, welche die Blicke der mir ſo fern abliegenden Muſikwelt plötzlich auf mich gerichtet hatten. Ich vermutete dahinter etwas, was mir wie ein Schickſalswink ausſah, und ſagte endlich dem ſtupid freundlich engliſchen Geſichte des Herrn Anderſon zu, worauf dieſer ſehr befriedigt, in einem großen Pelze deſſen Eigentümer ich ſpäter kennen lernte, direkt wieder nach London zurückfuhr.

Bevor ich ihm nachfolgte, mußte ich mich aber erſt noch einer Kalamität entledigen, welche meine Gutmütigkeit mir auf den Hals geladen hatte. Der äußerſt zudringliche Direktor der diesjährigen Theaterunternehmung hatte es nämlich durchgeſetzt, daß ich ihm eine Aufführung des „Tannhäuſer“ erlaubte, wozu er mich dadurch beſtimmte, daß er mir vorhielt, wie ich doch jedem Theater dieſe Partitur überlaſſen habe, und es für ſeine Unternehmung von wahrem Nachteil ſein müßte, wenn er bloß aus dem Grunde, weil ich ſelbſt hier lebte, der gleichen Vergünſtigung für Zürich verluſtig ſein ſollte. Außerdem miſchte ſich meine Frau in die Sache, an deren Protektion ſich alsbald die Sänger der Partien des „Tannhäuſer“ und „Wolfram“ wendeten, und wirklich verſtand ſie es auch, mein humanes Mitgefühl für den einen ihrer Schützlinge, einen armen, bis dahin vom Direktor ſehr ſchikanierten Tenoriſten, in das Spiel zu bringen. Ich ging mit dieſen Leuten ihre Rollen einige Male durch, und fand mich demzufolge auch veranlaßt, zur Beaufſichtigung ihrer Leiſtungen in den Theaterproben mich einzufinden, was dann wieder ſo viel hieß, als daß ich, von Einmiſchung zu Einmiſchung weiter gedrängt, bis an das Dirigentenpult geriet und endlich die erſte Aufführung wirklich ſelbſt leitete. Aus dieſer iſt mir beſonders die Sängerin der „Eliſabeth" in Erinnerung geblieben, welche, urſprünglich dem Soubrettenfache angehörig, ihre Rolle in weißen Glacé-Handſchuhen mit daran hängendem Fächer gab. Diesmal hatte ich denn aber zur Genüge im Betreff dieſer Konzeſſionen, und als mich das Publikum ſchließlich auf die Bühne rief, erklärte ich von dort aus meinen Freunden ſehr unverhohlen, daß man mich nun zum letzten Male zu ſo etwas bekommen hätte, und ich es ihnen für die Zukunft überließe, für ihr Theater, von deſſen übler Beſchaffenheit ſie ſich heute hatten einen genauen Begriff machen können, etwas zu tun; worüber denn alles ſehr erſtaunt war. Eine ähnliche Erklärung gab ich jedoch auch der Muſikgeſellſchaft, in welcher ich vor meiner Abreiſe ebenfalls noch einmal, und wirklich zum letzten Male, etwas dirigierte. Leider nahm man dies nur als joviale Züge von mir auf, und fühlte ſich zu keinerlei Anſtrengung im mindeſten angeſpornt, ſo daß es im nächſten Winter meiner ſehr ernſten und faſt groben Erklärung bedurfte, um die Betreffenden ein für allemal von weiteren Zumutungen an mich abzubringen. So verließ ich meine bisherigen Züricher Kunſtfreunde in ziemlich verblüffter Stimmung, um am 26. Februar meine Reiſe nach London anzutreten. —

Ich reiſte über Paris, und verweilte dort einige Tage, während welcher ich nur Kietz und ſeinen, von ihm als Wunderdoktor geachteten, Freund Lindemann ſah. Am 2. März in London angekommen, wandte ich mich zunächſt an Ferdinand Präger, den Jugendfreund der Gebrüder Röckel, von welchem ich durch dieſe eine ſehr empfehlende Kenntnis erlangt hatte. Ich traf an ihm, der ſeit langen Jahren in London als Muſiklehrer niedergelaſſen war, einen ungemein gutmütigen, nur für ſeinen Bildungsſtand zu ſehr aufgeregten Menſchen. Nachdem ich die erſte Nacht in ſeinem Hauſe verbracht hatte, beſorgte ich mir des andren Tages mit ſeiner Hilfe eine Wohnung an Portland-Terrace in der Umgebung des Regents-Park, welchen ich von meinem früheren Beſuche her angenehm im Gedächtnis hatte. Ich verſprach mir bei dem erwarteten Frühjahre einen angenehmen Aufenthalt eben durch die unmittelbare Nähe der Partie dieſes Parkes, von welcher ſchöne Rotbuchen über den Weg herüber ragten. Trotzdem ich vier Monate in London verbrachte, ſchien es mir jedoch nie zu dieſem Frühling zu kommen, ſo ſehr laſtete das neblige Klima auf alle meine Eindrücke, welche ich dort erhielt. Präger nahm ſich ſofort aufs bereitwilligſte meiner an, um mich auf dem Wege der üblichen Viſiten zu geleiten, bei welchen wir auch Herrn Coſta heimſuchten, an welchem ich den Chef des Orcheſters der italieniſchen Oper, und ſomit den eigentlichen Hegemon der Londoner Muſik kennen lernte; denn er war auch Direktor der sacred-music-society, in welcher faſt allwöchentlich Händel und Mendelsſohn zur Aufführung kommen.

Präger führte mich aber auch zu ſeinem Freunde Sainton, dem erſten Violiniſten des Londoner Orcheſters. Nach dem überaus herzlichen Empfange von deſſen Seite, erfuhr ich nun auch die ſonderbare Geſchichte meiner Berufung nach London. Sainton, ein Südfranzoſe aus Toulouſe, von feurigem, naivem Temperamente, hatte zu ſeinem Wohnungsgenoſſen einen vollblutigen deutſchen Muſiker aus Hamburg, namens Lüders, den Sohn eines Stadtmuſikers von trockenſter, aber gemütlicher Naturbeſchaffenheit. Es rührte mich ſpäterhin ſehr, das Lebensereignis zu erfahren, welches dieſe beiden zu untrennbaren Freunden gemacht hatte: Sainton war auf einer Virtuoſenreiſe über Petersburg nach Helſingfors in Finnland verſchlagen worden; vom Dämon der ſchlechten Geſchäfte verfolgt, wußte er von dort aus ſich nicht weiterzufinden, als ihm die überaus nüchterne und beſcheidene Geſtalt des Hamburger Stadtmuſikers-Sohnes dort im Gaſthofe auf der Treppe mit der Frage entgegentrat: ob er geneigt ſei ſeine Freundſchaft anzunehmen, mit welcher er ihm, da er wohl merke, daß er in übler Lage ſei, die Hälfte ſeiner Barſchaft anbiete. Von dieſem Augenblicke an waren beide unzertrennbare Freunde, machten Kunſtreiſen in Schweden und Dänemark, fanden ſich über Hamburg unter den ſonderbarſten Umſtänden wieder nach Havre, Paris und Toulouſe zurück, von wo aus ſie endlich ſich nach London überſiedelten, Sainton, um eine bedeutende Stellung im Orcheſter einzunehmen, Lüders, um als trockner Stundengeber ſich ſo gut wie möglich durchzuhelfen. Hier traf ich beide in einer hübſchen Wohnung, als Mann und Frau zuſammenlebend, ſtets in zärtlicher Freundſchaft für einander beſorgt. Dieſer Lüders hatte nun meine Kunſtſchriften geleſen, und namentlich „Oper und Drama“ hatte ihn zu dem Ausrufe bewogen: „Donnerwetter! Da iſt was dahinter!“ Dies hatte nun Sainton ſtutzig gemacht, und als vor dem Beginne der diesjährigen Saiſon, aus unklar gebliebenen Gründen, der bisherige Dirigent der Philharmoniſchen Konzerte, eben jener machtvolle Herr Coſta, mit der Geſellſchaft ſich überwarf und erklärte, ihre Konzerte nicht weiter dirigieren zu wollen, hatte Sainton, welchen der „Treasurer“ der Geſellſchaft, Herr Anderſon, in ſeiner großen Verlegenheit um Rat frug, auf Lüders Meinung hin angeraten, mich zu engagieren. Wie ich erfuhr, war man nicht ſofort auf dieſe Empfehlung eingegangen, und erſt als Sainton aufs Geratewohl verſicherte mich in Dresden dirigieren geſehen zu haben, entſchloß ſich Herr Anderſon, in dem Pelze, welchen ihm Sainton dazu verlieh, die Reiſe zu mir nach Zürich zu machen, in deſſen Folge ich mich jetzt hier befand. Wie ich bald ebenfalls erfuhr, hatte jedoch Sainton hierin mit dem ſeinem Nationalcharakter eigenen Unbedacht gehandelt; denn Coſta war es nämlich nicht eingefallen mit ſeiner Erklärung an die Philharmoniſche Geſellſchaft es ernſt zu nehmen, und meine Berufung war ihm höchſt widerwärtig. Als Chef desſelben Orcheſters, welches uns zu den Philharmoniſchen Konzerten zu Gebote ſtand, übte er infolgedeſſen fortwährend einen feindlichen Einfluß auf die von mir geleiteten Unternehmungen aus, unter welchem ſelbſt mein Freund Sainton, ohne daß er ſich des Grundes klar bewußt wurde, zu leiden hatte.

Dies ſtellte ſich mir im Verlaufe immer deutlicher heraus, während andrerſeits genügende Elemente zur Bereitung der mannigfaltigſten Widerwärtigkeiten für mich vorhanden waren. Vor allem erklärte ſich ſofort der Muſikreferent der „Times“, Herr Daviſon, im feindlichſten Sinne gegen mich. Ich erfuhr an dieſem Manne zum erſtenmal beſtimmt und deutlich die Wirkung meines früheren Aufſatzes über das „Judentum in der Muſik“. Außerdem aber berichtete mir Präger, daß Daviſon, bei ſeiner äußerſt machtvollen Stellung in der

„Times", gewohnt ſei, von jedem, welcher in Muſikangelegenheiten nach England käme, zu allernächſt durch Aufmerkſamkeiten aller Art gewonnen zu werden. Dieſen Anforderungen habe ſich, zum höchſten Vorteile für ihren äußeren Erfolg, namentlich auch Jenny Lind gefügt und nur die Sontag, als Gräſin Roſſi, habe ſich dergleichen Verpflichtungen überhoben gedünkt. Da ich nun nichts andres im Sinne hatte, als mich des Umganges mit einem recht vollſtändigen und guten Orcheſter zu erfreuen, und mit dieſem ſchöne Aufführungen zuſtande zu bringen, war es mir andrerſeits ſehr niederſchlagend alsbald zu erfahren, daß mir keinerlei Verfügung über die mir nötig dünkende Anzahl von Proben zu den Konzerten zuſtand; für jedes Konzert, mit zwei Symphonien und vielem andren Zubehör, war nach dem ökonomiſchen Plane der Geſellſchaft mir nur eine Probe erlaubt. Doch hoffte ich immer, durch den Eindruck der von mir geleiteten Aufführungen auch hier einmal beſondere Anſtrengungen zu veranlaſſen; hier aber etwas aus ſeinem Geleiſe zu bewegen, war gänzlich unmöglich, und ſomit erkannte ich alsbald, daß die Erfüllung meiner übernommenen Verpflichtungen mir zur widerlichſten Laſt geworden ſei. In dem erſten Konzerte führten wir die Eroica von Beethoven auf, und der Erfolg meiner Direktion ſchien ſo bedeutend, daß das Komitee der Geſellſchaft für das zweite Konzert wirklich ein Äußerſtes zu tun ſich geneigt zeigte. Man verlangte Bruchſtücke von meinen Kompoſitionen, ſowie die neunte Symphonie von Beethoven, und geſtand mir dafür ausnahmsweiſe zwei Proben zu. In dieſem Konzerte ging es ganz erträglich her. Zu meinem Vorſpiel des „Lohengrin" hatte ich eine programmatiſche Erklärung aufgeſetzt, in welcher man mir jedoch den „holy Gral", ſowie die Erwähnung von „God", mit bedenklichſter Miene ſtrich, weil derlei in weltlichen Konzerten nicht geſtattet ſei. Für die Chöre der Symphonie mußte ich mich mit dem Chorperſonale der italieniſchen Oper begnügen, und außerdem für das große Rezitativ mit einem Baritoniſten vorliebnehmen, welcher mich durch ſein italieniſch geſchultes engliſches Phlegma in der Probe zur vollſten Verzweiflung brachte. Von dem engliſch überſetzten Text verſtand ich nur „hail thee joye" für „Freude ſchöner Götterfunken". Auf den Erfolg dieſes Konzertes, welcher auch an und für ſich nichts zu wünſchen übrig ließ, ſchien die Philharmoniſche Geſellſchaft alles gegeben zu haben; deſto mehr erſchrak man, als der Berichterſtatter der „Times“ auch hiergegen mit wütender Geringſchätzung und Verkleinerung des Geleiſteten auftrat. Man wandte ſich nun an Präger, um durch dieſen mich zu beſtimmen, Herrn Daviſon doch einige Aufmerkſamkeiten zu erweiſen; zum mindeſten, daß ich es annehmen möge, bei einem von Herrn Anderſon zu veranſtaltenden Feſteſſen, mit jenem Herrn zuſammenzutreffen, und ihm mich freundlich vorſtellen zu laſſen. Präger kannte mich nun bereits genügend, um den Herren alle Hoffnung benehmen zu müſſen, daß nach dieſer Seite hin irgendein Zugeſtändnis von mir zu gewinnen ſei. Das Feſtmahl unterblieb nun, und in der Folge erſah ich von hier an, daß die Geſellſchaft, wohl einſehend daß ſie es mit einem gänzlich unlenkſamen Starrkopfe zu tun hatte, mein Engagement aufrichtig bereute.

Da jetzt nach dem zweiten Konzerte die Oſterferien mit einer längeren Unterbrechung eintraten, beratſchlagte auch ich mit meinen Freunden, ob es nicht vernünftiger ſei, das ganze, ſo ſchnell von mir als töricht und fruchtlos erkannte Unternehmen der Direktion dieſer Philharmoniſchen Konzerte aufzugeben, und ruhig nach Zürich zurückzugehen. Präger verſicherte mich, daß ein ſolcher Entſchluß keineswegs als Verurteilung der Situation, ſondern einfach als eine jämmerliche Ungezogenheit meinerſeits angeſehen werden würde, und daß vor allem unter dieſem Urteile meine Freunde zu leiden haben würden. Dies letztere entſchied mich; und ich blieb, von jetzt an allerdings ohne jede Hoffnung dem Londoner Muſikleben einen förderlichen Impuls geben zu können. Nur für das ſiebente Konzert ſtellte ſich ein anregender Umſtand ein: die Königin wählte dieſen Abend zu ihrem alljährlich einmaligen Beſuche dieſer Konzerte, und erbat ſich durch ihren Gemahl, den Prinzen Albert, die Tannhäuſer-Ouvertüre zu hören. Wirklich erhielt dieſer Abend durch den Beſuch des königlichen Hofes eine angenehme Feierlichkeit; auch hatte ich das Vergnügen, mit der Königin Viktoria und ihrem Gemahle, auf deren Einladung, mich ziemlich anregend zu unterhalten. Es kam hierbei die Rede auf die Möglichkeit der Aufführung meiner Opern im Theater, wogegen Prinz Albert einwendete, daß italieniſche Sänger unmöglich meine Muſik würden vortragen können. Es machte mir gute Laune, daß die Königin dieſem Einwande wieder dadurch entgegnete, daß ja doch ſehr viele italieniſche Sänger eigentlich Deutſche wären. Der Eindruck von dieſem allen war freundlich, und diente offenbar als Demonſtration für mich, welche jedoch nach keiner Seite hin an der Situation ſelbſt etwas zu ändern vermochte; denn nach wie vor blieb es in der großen Preſſe dabei, daß alle von mir dirigierten Konzerte Fiasko machten, und Ferdinand Hiller konnte ſich bei einem um dieſe Zeit abgehaltenen rheiniſchen Muſikfeſte für genügend autoriſiert halten, zur Herzſtärkung ſeiner Freunde laut anzukündigen, mit mir gehe es in London zu Ende, und ich ſei von dort ſo gut als vertrieben zu erachten. Dagegen erlebte ich dennoch eine ſchöne Genugtuung am Schluſſe des letzten der von mir dirigierten acht Konzerte, bei welchem eine jener ſeltenen Szenen ſtattfand, wie ſie dann und wann durch das bis dahin komprimierte Gefühl der Beteiligten erlebt werden. Dem Orcheſter war es alsbald nach meinen Erfolgen klar geworden, daß, wer bei ihrem unverantwortlich herrſchenden Chef, Herrn Coſta, gut angeſchrieben und nicht etwa ſchnell von ihm entlaſſen ſein wollte, in keiner Weiſe ſympathiſch für mich ſich zu erklären habe; ſo wurde mir das plötzliche Verſtummen der im Umgange laut gewordenen Teilnahmsbezeugungen der Muſiker erklärt. Jetzt aber, am Schluſſe dieſer Konzerte, brach das zurückgehaltene Gefühl der Muſiker hervor, welche von allen Seiten mit betäubenden Zurufen mich umdrängten, während ebenfalls im Publikum, welches ſonſt noch vor dem Schluſſe geräuſchvoll den Saal zu verlaſſen gewohnt war, ſich enthuſiaſtiſche Gruppen bildeten, von welchen ich ebenfalls unter den herzlichſten Zurufen und Händedrücken umgeben ward, ſo daß mein Abſchied von Muſikern wie Zuhörern, wohl durch keinen herzlicheren Ausdruck dieſer Art überboten werden konnte. —

Das Eigentümlichſte meines Lebens während dieſes Londoner Aufenthaltes beſtand aber in den verſchiedenen perſönlichen Beziehungen, zu welchen dieſer mich führte.

Sogleich nach meiner Ankunft in London meldete ſich, von Liſzt als auserwählter Schüler empfohlen, der junge Karl Klindworth, welcher nicht nur im Verlaufe meines Londoner Aufenthaltes, ſondern ſeitdem ſtets mir ein treuer und angenehmer Freund verblieb. So jung er war, ſo hatte doch die noch wenige Zeit ſeines Aufenthaltes in London hingereicht, ihm ein Urteil über das engliſche Muſiktreiben zu erwecken, welches ich, ſo verzweiflungsvoll es ausfiel, doch bald als ſehr richtig erkennen mußte. Unfähig, dem ſonderbaren Koterieweſen der engliſchen Muſikcliquen ſich einzufügen, verlor er ſofort jede Ausſicht und Hoffnung, hier die ihm gebührende Achtung zu finden, und er hatte ſich bereits dahin reſigniert, lediglich als tagelöhneriſcher Stundengeber durch die Wüſten des engliſchen Muſiklebens ſich durchzuſchlagen, da er namentlich zu ſtolz war, den herrſchenden Kritikern, welche ihn als Liſzts Schüler ſofort angefallen hatten, die mindeſte Aufmerkſamkeit zu erweiſen. Nun war er wirklich ein vortrefflicher Muſiker, und dazu ausgezeichneter Klavierſpieler. Mit mir machte er ſich ſogleich zu tun, indem er ſich erbat die Partitur meines „Rheingoldes“, allerdings nur zum Gebrauche der Virtuoſen vom erſten Rang, fürs Klavier zu arrangieren. Leider verfiel er bald in eine langwierige Krankheit, welche mich andauernd ſeines erwünſchten perſönlichen Umganges beraubte.

Während mir Präger und deſſen Frau andrerſeits mit großer Anhänglichkeit ſtets zur Seite blieben, war das eigentümliche Hausweſen Saintons und Lüders' mir bald zum eigentlichen heimiſchen Verkehrspunkt geworden. Ich war nämlich ein für allemal bei ihnen zum Diner eingeladen, und mit wenigen Ausnahmen fand ich mich meiſtens veranlaßt, meine Mahlzeiten bei dieſen, jedenfalls nicht minder ergebenen, Freunden einzunehmen. Hier, wo ſich auch Präger öfter einfand, erholte ich mich gewöhnlich in einem gemütlichen Sinne von den Widerwärtigkeiten meiner Londoner Geſchäfte. Öfters durchſtrichen wir des Abends die in Nebel gehüllten Straßen, und namentlich wußte Lüders bei dieſen Gelegenheiten uns durch einen vortrefflichen Punſch, welchen er irgendwo zu bereiten verſtand, in die gegen die Londoner Einflüſſe nötige Unabhängigkeit zu verſetzen. Nur eines Abends gerieten wir auseinander, und zwar durch ein furchtbares Straßengedränge, welches den Kaiſer Napoleon auf ſeinem Wege von St. James nach dem Coventgarden-Theater begleitete. Dieſer war nämlich damals, in der bedenklichen

Phaſe des Krimkrieges, mit ſeiner Gemahlin zu einem Beſuche der Königin Viktoria nach London gekommen, und wurde von der Bevölkerung Londons nicht minder begierig auf ſeinem Wege begafft, als Ähnliches bei andren Völkern der Welt geſchieht. Mir begegnete es, als ich vom Haymarket nach der Regentstreet zu gelangen ſuchte, und deshalb quer über eine Straße zu dringen hatte, daß ich für einen eifrigen Neugierigen gehalten, und demgemäß mit Rippenſtößen behandelt wurde, was mir des erſichtlichen Unverſtändniſſes wegen eine heitere Laune verurſachte.

Die großen Unannehmlichkeiten, welche durch die ſo ſonderbar bedeutungsvolle Verhetzung Saintons mit Herrn Anderſon durch Coſta mit veranlaßt wurden, und welche mich jeder Möglichkeit beraubten, auf die Geſellſchaft ſelbſt einigen Einfluß zu üben, führten andrerſeits manche erheiternde Erfahrung herbei. Jener Anderſon hatte ſich nämlich durch die Protektion eines Leibkutſchers der Königin zum Direktor der Kgl. Privatkapelle („Queensband“) aufzuſchwingen gewußt, war aber ſelbſt ſo gänzlich ohne alle muſikaliſche Kenntniſſe, daß das alljährige Hofkonzert, welches er zu dirigieren hatte, für den ausgelaſſenen Sainton ſtets zu einem Feſte der Lächerlichkeit wurde, worüber ich denn auch Drolliges erfuhr. Auch drang es bei Gelegenheit dieſer Zerwürfniſſe in die Öffentlichkeit, daß Mme. Anderſon, welche ihrer koloſſalen Leibesbeſchaffenheit wegen ich „Charlemagne“ getauft hatte, unter andrem die Stelle eines Hoftrompeters ſich angeeignet hatte. Ich gewann durch dieſe und ähnliche Notizen leider ſchnell die Überzeugung, daß mein luſtiger Freund in dem Enthüllungskampfe gegen jene wohl eingeniſtete Clique den Kürzeren ziehen würde, und erlebte es auch wirklich, daß die Entſcheidung darüber, ob Anderſon oder Sainton zu weichen habe, zu des letzteren Ungunſten ausfiel, was mir denn beſtätigte, daß es im freien England nicht viel anders herginge als ſonſtwo.

Einen ſehr bedeutungsvollen Zuwachs erhielt unſere kleine Geſellſchaft durch die Ankunft Berlioz', welcher von einer jüngeren Geſellſchaft „The new philharmonic society“ zur Direktion zweier Konzerte ebenfalls nach London berufen worden war. Zum gewöhnlichen Dirigenten dieſer Geſellſchaft war durch, mir unverſtändlich gebliebene, Einflüſſe ein außerordentlich gutmütiger, aber bis zur Lächerlichkeit unbefähigter Menſch, Dr. Wylde, beſtellt worden, ein echter pausbackiger Engländer, welcher von dem Stuttgarter Kapellmeiſter Lindpaintner ſich eigens Unterricht im Dirigieren hatte geben laſſen, und von dieſem ſoweit dreſſiert worden war, daß er dem ganz nach eigenem Belieben ſpielenden Orcheſter ſo ungefähr mit dem Taktſchlagen nachzukommen verſuchen durfte. Auf dieſe Weiſe hörte ich eine Beethovenſche Symphonie aufführen, wobei ich erſtaunt war, das Publikum hier ganz in denſelben Beifall ausbrechen zu hören, wie es bei einer von mir mit der größten Präziſion und wirklichem Feuer geleiteten Aufführung der Fall war. Um dieſen Konzerten aber doch einige Bedeutung zu geben, hatte man, wie erwähnt, Berlioz für einige derſelben berufen. Hier hörte ich ihn denn einige klaſſiſche Muſikwerke aufführen, wie unter andrem eine Mozartſche Symphonie, und war darüber betreten, ihn, den ſonſt ſo energiſchen Dirigenten ſeiner eigenen Kompoſitionen, hier in dem allergewöhnlichſten Geleiſe der ordinären Taktſchläger wiederzufinden. Verſchiedene ſeiner eigenen Kompoſitionen, wie die effektvollſten Bruchſtücke ſeiner Romeo und Julie-Symphonie, machten auch hier zwar wieder einen bedeutenden Eindruck auf mich; doch ward ich mir jetzt der eigentümlichen Schwächen, an welchen ſelbſt die ſchönſten Konzeptionen dieſes außerordentlichen Muſikers leiden, genauer bewußt, als dies in jener früheren Pariſer Zeit der Fall war, wo ich im allgemeinen nur ein der Größe des Eindruckes adäquates Unbehagen empfand. — Sehr angeregt fühlte ich mich aber geſtimmt, als Sainton mich mit Berlioz einige Male bei ſich zum Mahle vereinigte. Plötzlich ſah ich nun den gequälten, in manchen Beziehung bereits abgeſtumpften, und doch ſo ſeltſam begabten Menſchen vor mir. War meine Ankunft in London mehr aus einem Triebe der Zerſtreuung und aus dem Verlangen nach äußerer Anregung herbeigeführt worden, ſo durfte ich mich völlig glücklich und wie in heiteren Wolken ſchwebend dünken, wenn ich dagegen den um ſo vieles älteren Berlioz nur dem Verdienſte einiger Guineen nachſtrebend hier angekommen ſah. Ich gewahrte in ihm nur Ermüdung und Hoffnungsloſigkeit, und empfand plötzlich ein tiefes Mitleiden für dieſen Menſchen, deſſen alle ſeine Nebenbuhler weit überragende Begabung mir andrerſeits ſo offen lag. Berlioz ſchien die Stimmung, welche ich ihm in heiterſter Ungezwungenheit entgegentrug, wohltätig zu berühren; der ſonſt ſo kurz zugeſpitzt, faſt verſchloſſen ſich gebende Menſch, tauchte erſichtlich in den gutgelaunten Stunden unſres Umganges auf. Er erzählte mir viel Drolliges von Meyerbeer, und der Unmöglichkeit, ſeinem einſchmeichelnden und ewig zu lobenden Artikeln verlockenden Benehmen zu entgehen. Der erſten Aufführung ſeines „Propheten" habe er das übliche „Diner de la veille" vorangehen laſſen; da Berlioz ſein Ausbleiben davon entſchuldigte, machte ihm Meyerbeer hierüber zärtliche Vorwürfe und forderte ihn auf, das große Unrecht, was er ihm hierdurch zufüge durch einen recht hübſchen Artikel über ſeine Oper gut zu machen. Berlioz erklärte, es ſei unmöglich, in einem Pariſer Blatte etwas gegen Meyerbeer zur Aufnahme zu bringen. Schwieriger war es mir, mit ihm über innigere künſtleriſche Angelegenheiten mich zu verſtändigen, da hier ſtets der fertige und in ſicheren Pointen ſich ausſprechende Franzoſe ſich mir zu erkennen gab, welcher in ſeiner eigenen Sicherheit nie den Zweifel darüber aufkommen laſſen konnte, ob er den andren denn auch nur richtig verſtanden habe. Da ich mich gemütlich erwärmt hatte, ſuchte ich, der ich zu meinem eigenen Erſtaunen hier auch plötzlich der franzöſiſchen Sprache mächtig wurde, mich über das Geheimnis der „künſtleriſchen Konzeption" gegen ihn auszudrücken. Ich ſuchte hierbei die Kraft der Lebenseindrücke auf das Gemüt zu bezeichnen, welche uns in ihrer Weiſe gefangen hielten, bis wir uns ihrer durch die einzige Ausbildung der innerſten Seelenformen, welche keineswegs durch jene Eindrücke hervorgerufen, ſondern aus ihrem tiefen Schlummer nur eben angeregt worden waren, gänzlich entledigten, ſo daß das künſtleriſche Gebilde uns dann keineswegs als eine Wirkung des Lebenseindruckes, ſondern im Gegenteile als eine Befreiung davon erſchiene. Hier lächelte Berlioz, wie herablaſſend verſtändnisvoll, und ſagte: „Nous appelons cela: digérer". Meiner Verwunderung über dieſe Art der prompten Auffaſſung meiner mühevollen Mitteilungen, entſprach übrigens ſchließlich auch das äußere Verhalten meines neu gewonnenen

Freundes. Ich lud ihn ein, meinem Abſchiedskonzerte, und nach dieſem noch einem kleinen Abſchiedsmahle, welches ich meinen wenigen Freunden in meiner Wohnung gab, beizuwohnen. Von dieſem letzteren entfernte er ſich bald unter Angabe eines Unwohlſeins; die zurückgebliebenen Freunde machten mir jedoch keinen Hehl daraus, daß ſie glaubten, Berlioz ſei über den ſehr enthuſiaſtiſchen Abſchied, welchen zuvor das Publikum von mir genommen, verſtimmt geweſen. —

Im übrigen war die Ausbeute von einigen Bekanntſchaften, welche ich in London machte, von keiner beſonderen Ergiebigkeit. Doch machte mir ein Herr Ellerton Freude, ein ſtattlicher angenehmer Mann, Schwager von Lord Brougham, Dichter, Muſikfreund und leider auch Komponiſt, welcher ſich in einem der Philharmoniſchen Konzerte mir vorſtellen ließ, und ſich nicht genierte, mich in London auch aus dem Grunde willkommen zu heißen, da ich ſehr vermutlich der übertriebenen Verehrung Mendelsſohns einigen Einhalt zu tun berufen ſein dürfte. Dieſer war auch der einzige Engländer, welcher mir eine gaſtliche Ehre erzeigte. Er bewirtete mich und meine näheren Freunde in dem „University-Club“, bei welcher Gelegenheit ich die Munifizenz eines ſolchen Londoner Etabliſſements kennen lernte. Nachdem wir uns bei dieſer Gelegenheit ſehr gut unterhalten hatten, tat ſich mir auch, auf immerhin gemütliche Weiſe, die Schwäche ſolcher engliſcher Gaſtlichkeiten kund. Mein Wirt ließ ſich, als ob ſich das ganz von ſelbſt verſtünde, von zwei Mann unter dem Arme gefaßt, nach Hauſe führen, da er ſonſt wohl ſchwerlich weit über die Straße gekommen ſein würde.

Einen ſonderbaren Menſchen lernte ich noch in einem altmodiſchen, aber recht liebenswürdigen Komponiſten Potter kennen, von welchem ich eine Symphonie aufzuführen hatte, die mich ihres beſcheidenen Umfanges, und ihrer ſauberen kontrapunktiſchen Arbeit wegen um ſo mehr unterhielt, als der Komponiſt, ein ältlicher freundlicher Sonderling, ſich mit faſt ängſtlicher Beſcheidenheit zu mir hielt. Ich mußte ihn völlig zwingen, mir das richtige Tempo des Andantes ſeiner Symphonie zu geſtatten und ihm dadurch den Beweis zu liefern, daß es wirklich hübſch und intereſſant ſei, während er ſeiner Arbeit ſo wenig traute, daß er nur durch ſchnellſtes Abmachen derſelben durch ein unwürdiges Tempo über die Gefahr, langweilig zu werden, hinwegkommen zu können glaubte. Dafür ſtrahlte er nun wirklich vor Freude und Dank, als ich gerade mit dieſem Andante, in meinem Tempo, ihm einen großen Applaus verſchaffte. — Weniger behaglich war mir ein Herr Macfarren, ein ſchwülſtiger melancholiſcher Schotte, deſſen Kompoſitionen aber, wie mir vom Komitee der Philharmoniſchen Geſellſchaft verſichert wurde, ſehr hoch geachtet waren. Dieſer ſchien zu ſtolz um ſich mit mir über die Aufführung einer ſeiner Kompoſitionen zu verſtändigen. Es war mir daher angenehm, daß eine Symphonie von ihm, welche mir keine Sympathie erweckte, beiſeite gelegt, und dafür eine Ouvertüre „Chevy-Chase“ gewählt wurde, welche wirklich einen eigentümlichen, wildleidenſchaftlichen Zug enthielt, und in der Ausführung mir Freude machte. — Ein Kaufmann Beneke mit Familie, an welchen ich, damit mir doch auch in London ein „Haus“ ſich öffnete, von Weſendonck empfohlen war, bot mir viel Unbequemlichkeit. Zu den einigen Einladungen, welche mir von dorther kamen, hatte ich die Reiſe einer vollen deutſchen Meile nach Camberwell zu machen, um allerdings durch dieſe Entdeckung in diejenige Familie geraten zu ſollen, bei welcher Mendelsſohn, wenn er ſich in London aufhielt, zu Hauſe war. Mit mir wußten die guten Leute nichts Rechtes anzufangen, als daß ſie meine Direktion der Mendelsſohnſchen Kompoſitionen vorzüglich fanden, und dafür mir Züge von dem „reichen Gemüte“ des Verſtorbenen berichteten. — Herr Howard, Sekretär der Philharmoniſchen Geſellſchaft, ein alter angenehmer Biedermann, bemühte ſich aus dem Kreiſe meiner engliſchen Bekanntſchaft einzig, wie er glaubte, um meine Unterhaltung. Mit ſeiner Tochter mußte ich ein paarmal die italieniſche Oper in Covent-Garden beſuchen; ich hörte da den „Fidelio“, welcher in ziemlich grotesker Weiſe, von unflätigen Deutſchen und ſtimmloſen Italienern, mit Rezitativen gegeben wurde. Die öftere Einkehr in dieſem Theater wußte ich mir vom Halſe zu halten. Dagegen hatte ich, als ich Herrn Howard bei meinem Abſchiede von London mich empfahl, die Überraſchung, bei ihm mit Meyerbeer zuſammenzutreffen, welcher damals ſoeben in London angekommen war, um ſeinen „Nordſtern“ aufzuführen.

Als ich ihn eintreten ſah, fiel mir ſchnell ein, daß Howard, welchen ich nur in ſeiner Eigenſchaft als Sekretär der Philharmoniſchen Geſellſchaft beachtet hatte, auch muſikaliſcher Referent der „Illustrated News“ war, in welcher Qualität er nun aber von dem großen Opernkomponiſten ſofort aufgeſucht wurde. Meyerbeer war vollſtändig gelähmt, als er mich erblickte, was wiederum mich in die Faſſung brachte, daß wir kein Wort zu uns zu ſprechen vermochten, worüber ſich Herr Howard, der verſicherte, daß wir uns doch bekannt ſeien, ſehr verwunderte. Beim Fortgehen frug er mich, ob mir denn Herr Meyerbeer nicht bekannt ſei, worauf ich ihm empfahl, er ſolle jenen nur nach mir fragen. Als ich am Abend Howard noch einmal antraf, verſicherte er mir, Herr Meyerbeer habe ſich nur mit der größten Anerkennung über mich ausgeſprochen. Darauf riet ich ihm die Lektüre einiger Nummern der Pariſer „Gazette musicale“ an, in welcher Herr Fétis vor einiger Zeit den Anſichten des Herrn Meyerbeer über mich einen minder empfehlenden Ausdruck gegeben habe. Howard ſchüttelte den Kopf, und konnte es nicht begreifen, „wie ein paar große Komponiſten ſich ſo ſonderbar begegnen könnten“/

Eine angenehme Überraſchung bereitete mir jedoch der Beſuch meines alten Freundes, Hermann Franck, welcher ſich damals in Brighton aufhielt und auf wenige Tage nach London gekommen war. Wir unterhielten uns viel, und ich hatte namentlich mancherlei Anſtrengungen zu machen, um ihm in meinem Betreff zu einer richtigen Anſicht zu verhelfen, da er in den letzten Jahren, ſeitdem wir außer Verkehr getreten waren, von deutſchen Muſikern auf das allerwunderlichſte über mich berichtet worden war. Zunächſt verwunderte er ſich, mich in London anzutreffen, wo doch, wie er meinte, für meine muſikaliſchen Tendenzen unmöglich das geeignete Terrain vorhanden ſei. Ich verſtand nicht, was er unter dieſen „Tendenzen“ ſich dachte, und erzählte ihm einfach, was mich zur Annahme der Einladung der Philharmoniſchen Geſellſchaft beſtimmt habe, deren diesjährige Konzerte ich nach kontraktlicher Übereinkunft abzuhalten gedächte, um dann ohne weiteres zu meinen Arbeiten nach Zürich wieder zurückzukehren. Das klang nun ganz verſchieden von dem, wie er es ſich vermutet hatte, da er nicht anders vermeinen zu müſſen glaubte, als daß ich mir in London eine große Stelle zu bereiten gedächte, um von ihr aus einen Vertilgungskrieg gegen ſämtliche deutſche Muſiker zu unternehmen: ſo nämlich ſei ihm übereinſtimmend in Deutſchland mein Vorhaben angekündigt worden. Nun wäre doch eigentlich nichts erſtaunlicher, ſagte er, als dieſe merkwürdige Inkongruenz der fiktiven Geſtalt, in welcher ich vor den Leuten ſtünde, mit meiner wirklichen Natur, welche er jetzt ſogleich wieder erkannt habe; worüber wir uns beide unter Scherzen eingehender verſtändigten. Ich freute mich, ihn gleich mir von dem Werte des in den letzten Jahren bekannt gewordenen Werkes Schopenhauers erfüllt zu ſehen. Er äußerte ſich darüber mit einer eigentümlichen Beſtimmtheit, indem er dem deutſchen Geiſte entweder einen vollſtändigen Verfall mit ſeinen politiſchen Verhältniſſen zugleich, oder aber eine ebenſo vollſtändige Regeneration, mit welcher dann Schopenhauer drankommen würde, vorausſehen zu müſſen glaubte. — Er verließ mich, um einem bald ſich erfüllenden, ebenſo unerklärlichen als furchtbaren Schickſale entgegenzugehen. Nur wenige Monate darauf erfuhr ich nach meiner Heimkehr ſeinen rätſelhaften Tod. Er war, wie ich erwähnte, in Brighton, um dort ſeinen Sohn, einen etwa ſechzehnjährigen Knaben, auf die engliſche Marine zu entlaſſen, für welche dieſer, wie ich dem Vater angemerkt hatte, eine dieſem ſehr widerwärtige, hartnäckige Neigung gefaßt hatte. Am Morgen des zum Abſegeln des Schiffes beſtimmten Tages fand man den Vater infolge eines Sturzes aus dem Fenſter ſeines Hauſes völlig zerſchmettert auf der Straße, den Sohn aber, ebenfalls tot, wie es ſchien erſtickt, auf ſeinem Bette. Die Mutter war bereits vor einigen Jahren geſtorben: Niemand blieb übrig, um über den entſetzlichen Vorgang Auskunft zu geben, welcher, ſo viel ich weiß, bis auf den heutigen Tag unaufgeklärt geblieben iſt. Er hatte bei ſeinem Beſuch aus Vergeßlichkeit einen Plan von London bei mir zurückgelaſſen, welchen ich, da ich ſeine Adreſſe nicht wußte, zurückbehielt und bis heute verwahre.

Freundlicher, wenn auch nicht ohne Wehmut, blieben meine Erinnerungen an meinen Umgang mit Semper, welchen ich ebenfalls in London, wo er ſeit länger mit ſeiner Familie niedergelaſſen war, antraf. Der in Dresden mir immer ſo heftig und mürriſch erſchienene Menſch, überraſchte und rührte mich jetzt vorzüglich durch die verhältnismäßig ruhige und ergebene Stimmung, mit welcher er die ungeheure Störung ſeiner tätigen Künſtlerlaufbahn ertrug, und ſein allerdings ungemein ergiebiges Talent den Umſtänden gemäß zur Verwendung bereithielt. An Aufträge großer Bauwerke war für ihn in England nicht zu denken, dennoch ſetzte er einige Hoffnungen auf die Protektion, welche ihm Prinz Albert zuteil werden ließ, und wodurch ſich ihm einige Ausſichten für die Zukunft eröffneten. Einſtweilen begnügte er ſich mit Aufträgen zu Zeichnungen für Zimmerornamente und Luxusmöbel, davon die künſtleriſche Bedeutung ihm ſo gut wie bei einem größeren Bauwerke nahe lag, und welche außerdem ihm gut bezahlt wurden. Wir trafen öfter zuſammen, auch brachte ich einige Abende bei ihm in Kenſington zu, wo die alte Laune und der ſonderbar ernſte Humor immer wieder zwiſchen uns aufkamen, und über die Widerwärtigkeiten des Lebens uns hinweghalfen. — Meine Berichte, die ich nach meiner Heimkehr über Semper geben konnte, trugen viel dazu bei, daß Sulzer bald die Berufung Sempers an das zu errichtende „Polytechnikum“ nach Zürich in die Hand nahm und mit Erfolg betrieb.

Außerdem beſuchte ich zu verſchiedenen Malen einige nicht unintereſſante Londoner Theater, von welchen ich natürlich die Operntheater gänzlich ausgeſchloſſen hielt. Am meiſten zog mich das kleine Adelphi-Theater im „Strand“ an, wohin mich Präger und Lüders öfters begleiten mußten. Dort gab man unter dem Titel „The Christmas“ dramatiſierte Volksmärchen, davon namentlich eine Vorſtellung mir auch dadurch intereſſant war, daß ſie aus einem unvermerkt zuſammenhängenden Konglomerate der bekannteſten Märchen beſtand, dabei gar keine Aktſchlüſſe vorkamen und in einem fortgeſpielt wurde. Es begann mit der „Goldenen Gans“, verwandelte ſich in „Die drei Wünſche“, ging von dort in „Rotkäppchen“ über, wo der Wolf in einen Menſchenfreſſer verwandelt war, welcher ein ſehr drolliges Couplet ſang, und ſchloß unter mancherlei anderweitigen Ingredienzen mit „Aſchenbrödel“. Dieſe Sachen waren in jeder Hinſicht ſzeniſch und dramatiſch vorzüglich ausgeſtattet und geſpielt, und gaben mir wirklich einen ſehr guten Begriff davon, wie das Volk phantaſievoll zu unterhalten ſei. Von weniger reiner Naivität traf ich die Vorſtellungen des „Olympic-Theaters“ an, wo neben ſehr gut geſpielten pikanten Konverſationsſtücken im Stile des franzöſiſchen Theaters, auch Zaubermärchen gegeben wurden, wie der „yellow dwarf“, in welchem ein ungemein beliebter Schauſpieler, Mr. Robſon, die affenartige Hauptrolle ſpielte. Von demſelben Schauſpieler ſah ich ein anderes Mal ein kleines Luſtſpiel, „Das Garrick-Fieber“ gegeben, in welchem er ſchließlich einen Betrunkenen darſtellte, der, mit Gewalt für Garrick gehalten, in dieſem Zuſtande die Rolle des „Hamlet“ übernahm, und durch viele Kühnheiten des Spieles bei dieſer Gelegenheit mich zur größten Verwunderung brachte. — Ein entlegenes kleines Theater, in „Marylebone“, ſuchte um dieſe Zeit das Publikum durch Shakeſpeareſche Stücke anzuziehen; ich wohnte da einer Aufführung der „merry wives“ bei, welche mich durch Korrektheit und Präziſion wahrhaft in Erſtaunen ſetzte. Selbſt eine Aufführung von „Romeo und Julie“ auf dem Haymarket-Theater machte, trotzdem die Geſellſchaft gewiß eine ſehr untergeordnete war, ihrer Richtigkeit und der, jedenfalls noch der Garrickſchen Tradition verdankten ſzeniſchen Einrichtung wegen, einen günſtigen Eindruck auf mich. Nur iſt mir auch eine ſonderbare Täuſchung hierbei im Gedächtnis geblieben. Nach dem erſten Akte äußerte ich nämlich gegen Lüders, welcher mich begleitete, meine Verwunderung darüber, daß man den Romeo von einem ſo alten, wenigſtens als Sechzigjährigen gewürdigten Manne, ſpielen ließ, welcher eine weit abliegende Jugend durch ein ſüßliches weibiſches Weſen mühſam erſetzen zu wollen ſchien. Lüders las nun den Theaterzettel nach, und rief aus: „Donnerwetter! Es iſt ja ein Frauenzimmer.“ Es war die ehemals berühmte Amerikanerin Miß Curſhman. — Zu den Aufführungen des Heinrich VIII. im Princeß-Theater war es mir trotz jeder Bemühung unmöglich einen Platz zu erhalten. Es wurde nämlich dieſes Stück, nach der neuen realiſtiſchen Theatermethode, als ungemein ſorgfältig und pomphaft dargeſtellte Spektakel-Pièce gegeben, und hatte als ſolche die unerhörteſte Vogue.

In das mir näher liegende Bereich der Muſik fallen noch mehrere Konzerte der „sacred music society“, welchen ich in dem großen Saal von Exeter-Hall beiwohnte. Die Oratorien-Aufführungen, welche dort faſt allwöchentlich ſtattfinden, haben wirklich den Vorzug einer großen Sicherheit, wie ſie durch ſehr häufige Wiederholungen gewonnen wird. Außerdem konnte ich dem 700 Köpfe zählenden Chore meine Anerkennung ſeiner ſehr präziſen Leiſtungen nicht verſagen, welche beſonders im Händelſchen Meſſias einige Male zu reſpektabler Bedeutung ſich erhoben. Ich lernte hier überhaupt den eigentlichen Geiſt des engliſchen Muſikkultus kennen: dieſer hängt wirklich mit dem Geiſte des engliſchen Proteſtantismus zuſammen, daher denn auch eine ſolche Oratorien-Aufführung viel mehr als die Oper das Publikum anzieht; wobei ſich noch der Vorteil herausſtellt, daß ein ſolcher Oratorienabend zugleich als eine Art von Kirchenbeſuch zu gottesdienſtlichen Zwecken vom Publikum ſich angerechnet wird. Wie man in der Kirche mit dem Gebetbuche daſitzt, trifft man dort in den Händen aller Zuhörer den Händelſchen Klavierauszug, welcher in populären Schillingausgaben an der Kaſſe verkauft, und in welchem eifrigſt nachgeleſen wird, das letztere, wie es mich dünkte, auch um gewiſſe allgemein gefeierte Nuancen nicht zu verſäumen, wie z. B. den Eintritt des Halleluja, wo es für ſchicklich gefunden wird, daß alles ſich von den Sitzen erhebt, welcher urſprünglich wahrſcheinlich vorgekommene Akt des Enthuſiasmus mit peinlicher Präziſion jetzt bei jeder Aufführung des Meſſias ausgeführt wird.

Alle dieſe Erinnerungen fallen mir jedoch mit der Haupterinnerung an ein faſt ununterbrochenes Übelbefinden zuſammen, welches zunächſt wohl ſchon durch das in aller Welt berüchtigte Londoner Klima um dieſe Jahreszeit mir hervorgerufen wurde. Ich war beſtändig erkältet, und ſuchte auf den Rat meiner Freunde gegen die Einwirkung der Luft mich durch die Annahme der ſchweren engliſchen Diät zu behaupten, ohne dadurch jedoch zu dem mindeſten Wohlbehagen zu gelangen. Namentlich vermochte ich auch nicht meine Wohnung mir genügend zu durchwärmen, und vor allem büßte es die Arbeit, die ich mir mitgenommen hatte. Die Inſtrumentation der Walküre, welche ich hier gänzlich zu beendigen hoffte, rückte mühſam nur um hundert Seiten vorwärts. Vor allem war mir hierbei aber auch der Umſtand hinderlich, daß die Skizzen, nach welchen ich die Inſtrumentation auszuführen hatte, in ihrer Niederſchrift nicht auf eine ſo bedeutende Unterbrechung meiner Stimmung, im Betreff des Zuſammenhanges mit dem Entwurfe, berechnet waren. Oft ſaß ich vor meinen Bleiſtiftblättern wie vor wildfremden Zeichen, welche ich nicht mehr zu enträtſeln vermochte. — Mit völliger Verzweiflung warf ich mich dagegen auf die Lektüre des Dante, welchen ich hier zum erſten Male ernſtlich vornahm, und deſſen „Inferno“ durch die Londoner Atmoſphäre für mich eine unvergeßliche Realität bekam.

Endlich ſchlug aber die Stunde der Erlöſung auch von den Leiden, welche dieſe letzte Annahme, es könne mir da draußen in der Welt einmal etwas Ermutigendes und Anmutendes begegnet, mir zugezogen hatte. Einzig freundlich war es für mich, eine herzliche Rührung meiner neuen Bekannten beim Abſchiede zu hinterlaſſen; und ich eilte nun über Paris, welches ich in ſommerlichſter Glorie antraf, und wo ich nun die Leute wirklich wieder promenieren, ſtatt in Geſchäften durch die Straßen ſich drängen ſah, mit heitren Eindrücken nach Zürich zurück, wo ich am 30. Juni mit der reinen Ausbeute eines Gewinnes von gerade 1000 Franken ankam. —

Meine Frau hatte im Sinne, auf dem Seelisberge am Vierwaldſtätter See ihre Molkenkur wieder anzutreten; auch ich hielt die Bergluft günſtig für meine angegriffene Geſundheit, und die alsbaldige Überſiedelung dahin ward beſchloſſen. Was uns eine kurze Zeit von der Ausführung abhielt, war die Todeskrankheit meines Hündchens Peps. Das Alter hatte ſich mit dem dreizehnten Jahr bei ihm eingeſtellt, und plötzlich zeigte er ſich ſo ſchwach, daß wir beſorgten, ihn nicht mit auf den Seelisberg nehmen zu können, weil er die Beſchwerde der Erſteigung nicht mehr ertragen können würde. Nach wenigen Tagen ſteigerte ſich die Agonie auffällig; er ward blöde und litt an häufig wiederkehrenden Krämpfen: ſeine einzige Beſinnung äußerte ſich darin, daß er, für gewöhnlich unter der Pflege meiner Frau in deren Zimmer, häufig von ſeinem Lager ſchnell ſich aufmachte, bis zu mir an meinen Arbeitstiſch taumelte, und dort wieder entkräftet zuſammenſank. Der Tierarzt wollte nicht mehr helfen können, und da die Krämpfe ſich auf eine für das Tier unerträglich quälende Weiſe ſteigerten, riet man mir, zur Abkürzung dieſer grauſamen Agonie, ihn durch ein weniges Blauſäure von ſeinen Leiden zu befreien. Wir verzögerten um ſeinetwillen unſere Abreiſe, bis ich endlich ſelbſt einen ſchnellen Tod als Wohltat für das arme leidende und gänzlich hoffnungsloſe Geſchöpf halten mußte. Ich mietete mir einen Kahn, und fuhr eine Stunde weit auf dem See zu einem mir bekannten jungen Arzte, dem Dr. Obriſt, von dem ich wußte, daß er mit einer Dorfapotheke verſchiedene Gifte akquiriert hatte. Von dieſem entnahm ich eine tötliche Doſis, und fuhr damit an einem wundervollen Sommerabende einſam in meinem Nachen über den See heim. Nur aber im Falle des äußerſten Leidens des armen Sterbenden wollte ich mich entſchließen, zur Anwendung dieſes letzten Mittels zu greifen. Er ſchlief die Nacht noch wie gewöhnlich in ſeinem Korbe an meinem Bette, von wo aus er des Morgens ſtets, mit den Pfoten zu mir herankratzend, mich erweckt hatte. Plötzlich erwachte ich durch das Stöhnen, welches ihm ein äußerſt heftiger Krampfanfall hervorrief; dann ſank er lautlos um, und mich erfüllte dieſer Augenblick ſo ſeltſamer Weiſe mit ſeiner Wichtigkeit, daß ich ſogleich nach der Uhr ſah, und 1 Uhr 10 Minuten des 10. Juli als die Todesſtunde meines kleinen, mit ausſchweifender Anhänglichkeit mir ergebenen Freundes, in mein Gedächtnis mir einprägte. Den nächſten Tag widmeten wir unter den bitterſten Tränen ſeiner Beſtattung: unſere Grundſtückbeſitzerin, Frau Stockar-Eſcher, trat uns ein hübſches Plätzchen in ihrem Garten ab, wo wir ihn mit ſeinem Korbe und Kiſſen begruben. Sein Grab wurde mir nach vielen Jahren wieder gezeigt; nur als ich zuletzt, ohne ſonſt jemand zu beſuchen, das Gärtchen wieder in Augenſchein nahm, ſah ich, daß alles ſich in eleganter Weiſe verwandelt hatte, und daß von Pepſens Grabe keine Anzeichen mehr vorhanden waren.

Nun reiſten wir denn auch nach dem Seelisberg ab, für diesmal bloß von dem neuen Papagei begleitet, welchen ich meiner Frau im vergangenen Jahre, zum Erſatz des guten Papo, aus der Kreutzbergerſchen Menagerie angeſchafft hatte. Dieſes war ebenfalls ein gutes und ſehr gelehriges Tier, welches ich aber gänzlich Minna überließ, und den ich ſtets wohl freundlich behandelte, nie aber als Freund an mich gewöhnte. Zum Glücke begünſtigte uns eine anhaltend ſchöne Witterung in der herrlichen Luft dieſes bei uns beliebt gewordenen Sommeraufenthaltes. Außer meinen einſamen Promenaden verwendete ich alle Muße auf die Reinſchrift des fertig inſtrumentierten Teiles der Walküre und nahm abermals meine Lieblingslektüre, das erneute Studium Schopenhauers vor. Auch ein hübſcher Brief Berlioz' erfreute mich, mit dem er mir ſein neues Buch „Les soirées d'orchestre" überſandte, welches mich, trotzdem alles Groteske in des Autors Geſchmack hier nicht minder wie in ſeinen Kompoſitionen befremdend auf mich wirkte, doch anregend unterhielt. Hier traf ich denn auch wieder mit dem jungen Robert von Hornſtein zuſammen, der ſich anſchmiegend und intelligent benahm. Namentlich intereſſierte mich ſein ſchnelles und offenbar erfolgreiches Eingehen auf das Studium Schopenhauers. Er teilte mir mit, daß er beabſichtige, ſich in Zürich für einige Zeit niederzulaſſen, wohin auch Karl Ritter, um mit ſeiner jungen Frau ein dauerndes Winterquartier zu nehmen, ſich zu wenden entſchloſſen hatte. — Mitte Auguſt kehrten wir ſelbſt nach Zürich zurück, wo ich nun, in ziemlich ſich gleich bleibendem Umgange mit meinen früheren Bekannten, ruhig mich wieder der Vollendung der Inſtrumentation der Walküre widmete. Von außen her erfuhr ich den ſteten Fortgang der allmählichen immer weiteren Ausbreitung meines „Tannhäuſer" auf den deutſchen Theatern, zu welchen ſich nun auch, mit anfangs unſicherer Entſcheidung, ſchon der „Lohengrin" geſellte. Franz Dingelſtedt, der damalige Intendant des Münchener Hoftheaters, übernahm die Einführung des „Tannhäuſer" auf ſeinem durch Lachners Einfluß mir nicht beſonders günſtigen Terrain, und ſchien damit ziemlich glücklich zuſtande zu kommen, obwohl, wie er behauptete, nicht ſo glücklich, um ſeine Honorar-Verſprechungen mir pünktlich halten zu können. Doch reichten meine Einkünfte für jetzt ſo weit aus, daß ich unter der Verwaltung derſelben durch meinen gewiſſenhaften Freund Sulzer nach dieſer Seite hin ziemlich ſorglos meiner Arbeit leben konnte. Nur ſtellte ſich mit dem Eintritte der rauheren Witterung eine neue Plage für mich ein. Offenbar infolge der üblen Einwirkung des Londoner

Klimas auf mich, verfiel ich, von jetzt an für den Verlauf des ganzen Winters, zahlreichen Anfällen der Geſichtsroſe, welche ſich, regelmäßig infolge des kleinſten Diätfehlers oder der geringſten Erkältung, mit heftigſter Pein einſtellte. Am ſchmerzlichſten empfand ich die dadurch ſo häufig herbeigeführten Unterbrechungen meiner Arbeit, da ich an den Tagen der Krankheit mich höchſtens mit Lektüre beſchäftigen konnte. Von dieſer regte mich am bedeutendſten Burnoufs „Introduction à l'histoire du Bouddhisme“ an; dieſer entnahm ich ſogar den Stoff zu einer dramatiſchen Dichtung, welcher ſeitdem, obwohl nur im ungefährſten Entwurfe, ſtets in mir fortgelebt hat und vielleicht noch einmal ausgeführt werden dürfte. Ich gab ihm den Titel: „Die Sieger“; er gründete ſich auf die einfache Legende von der Aufnahme eines Tſchandala-Mädchens in den erhabenen Bettlerorden Çâkyamunis, wozu ſie durch die ſchmerzlichſt geſteigerte und geläuterte Liebe zu Ananda, dem Hauptjünger des Buddha, ſich würdig macht. Außer der tiefſinnigen Schönheit des einfachen Stoffes, beſtimmte mich zu ſeiner Wahl alsbald ein eigentümliches Verhältnis desſelben zu dem in mir ſeitdem ausgebildeten muſikaliſchen Verfahren. Vor dem Geiſte des Buddha liegt nämlich das vergangene Leben in früheren Geburten jedes ihm begegnenden Weſens offen, wie die Gegenwart ſelbſt, da. Die einfache Geſchichte erhielt nun ihre Bedeutung dadurch, daß dieſes vergangene Leben der leidenden Hauptfiguren als unmittelbare Gegenwart in die neue Lebensphaſe hineinſpielte. Wie nur der ſtets gegenwärtig miterklingenden muſikaliſchen Reminiſzenz dieſes Doppel-Leben vollkommen dem Gefühle vorzuführen möglich werden durfte, erkannte ich ſogleich, und dies beſtimmte mich, die Aufgabe der Ausführung dieſer Dichtung mit beſondrer Liebe mir vorzubehalten.

So hatte ich denn, neben der immer noch in rieſenhaften Dimenſionen vor mir liegenden Arbeit der Nibelungen, zwei neue Stoffe, den „Triſtan“ und die „Sieger“, meiner Phantaſie eingeprägt, welche von jetzt an neben jener Arbeit mich ſtets lebhaft beſchäftigten. Je mehr ich von allen dieſen Entwürfen erfüllt war, deſto leidenſchaftlicher war meine Ungeduld im Betreff der ſteten Unterbrechungen meiner Arbeit durch die widerwärtigen Krankheitsanfälle. Liſzt hatte mir um dieſe Zeit einen für den Sommer verſpäteten Beſuch in Ausſicht geſtellt. Ich mußte ihn bitten nicht zu kommen, weil ich nach den neueſten Erfahrungen nie deſſen ſicher war, daß ich nicht während der wenigen Tage, die er mir hätte ſchenken können, an das Krankenlager gefeſſelt worden wäre. So verbrachte ich dieſen Winter zwiſchen ruhiger und produktiver Reſignation, und andrerſeits launenhafter Reizbarkeit nach außen, unter welch letzterer meine Freunde oft zu leiden hatten. Doch freute es mich Karl Ritter durch ſeine Niederlaſſung in Zürich mir jetzt wieder etwas nähertreten zu ſehen. Durch die Wieder-Erwählung Zürichs zum Aufenthalte, wenigſtens für das Winterhalbjahr, bewies er außerdem auch eine mir wohltuende Anhänglichkeit an mich, welche manche üble Eindrücke der Vergangenheit zu verwiſchen wohl imſtande war. Hornſtein hatte ſich denn richtig auch dazu eingefunden; doch hatte es mit ihm bald ein Ende: er behauptete ſo „nervös“ zu ſein, daß er keine Taſte des Klaviers mehr berühren könnte, und leugnete auch gar nicht, daß er, nach dem Vorgange ſeiner im Irrſinn geſtorbenen Mutter, ſich ſehr davor fürchte verrückt zu werden. Machte ihn dies einigermaßen intereſſant, ſo miſchte ſich doch in alle ſeine intelligenten Eigenſchaften eine ſo große Weichlichkeit des Charakters, daß wir in ſeinem Betreff uns bald in genügender Hoffnungsloſigkeit befanden, um ſeinen plötzlichen Fortgang von Zürich nicht bis zur Untröſtlichkeit zu bedauern.

Im übrigen hatte mein Umgang bereits ſeit einiger Zeit durch eine neue Bekanntſchaft nicht unanſehnlich gewonnen. Dies war Gottfried Keller, welcher als Züricher Kind durch ſeine Dichtungen in Deutſchland ſich einen guten Ruf erworben hatte, und nun, von ſeinen Landsleuten hoffnungsvoll begrüßt, nach ſeiner Heimat ſich zurückwendete. Bereits hatte Sulzer mich auf mehrere ſeiner Arbeiten, namentlich auch ſeinen größeren Roman „Der grüne Heinrich“ wohlwollend, doch ohne jede Übertreibung, aufmerkſam gemacht. Ich war nun erſtaunt in Keller einen auffallend unbehilflichen und ſpröd erſcheinenden Menſchen kennen zu lernen, deſſen erſte Bekanntſchaft jedem ſofort das Gefühl der Angſt um ſein Fortkommen erweckte. Auch war dies wirklich der ſchwierige Punkt bei ihm; alle ſeine Arbeiten, welche wirklich von ſehr originellen Anlagen zeugten, gaben ſich ſogleich aber auch nur als Anſätze zu einer künſtleriſchen Entwickelung zu erkennen, und man frug ſich nun unerläßlich nach dem Werke, welches nun folgen und ſeinen Beruf erſt wahrhaft bezeugen ſollte. So kam es demnach, daß mein Umgang mit ihm nur ein fortgeſetztes Fragen nach dem war, was er jetzt nun vorhabe. Er meldete mir in dieſem Betreff auch allerhand gänzlich reife Pläne, von denen aber, bei näherem Beſehen, nichts von einiger Konſiſtenz zu gewahren war. Glücklicherweiſe wußte man ihn, wie es ſcheint ſchon aus patriotiſchen Rückſichten, mit der Zeit endlich im Staatsdienſte unterzubringen, wo er als redlicher Menſch und tüchtiger Kopf jedenfalls gute Dienſte leiſtete, wenn auch ſeine ſchriftſtelleriſche Tätigkeit von jetzt an, nach jenen erſten Anſätzen, für immer zu ruhen ſchien.

So gut glückte es nun leider mit meinem älteren Freunde Herwegh nicht. Auch in deſſen Betreff mühte ich mich lange Zeit mit der Meinung ab, ſeine bisherigen Leiſtungen nur als Anſätze zu wirklich bedeutenden künſtleriſchen Leiſtungen betrachten zu dürfen. Er ſelbſt leugnete nicht, daß er das Rechte erſt von ſich noch zu erwarten glauben müſſe; auch vermeinte er, alles Material zu einem großen dichteriſchen Werke, namentlich eine Maſſe „Ideen“ vorrätig zu haben; es fehle ihm gar nichts als der „Rahmen“ in welchem er dies alles als Gemälde unterbringen könne. In dieſem Betreff erwartete er nun alle Tage einmal das Richtige zu finden; da mir das zu lange dauerte, beſchäftigte ich mich ſelbſt damit, ihm den erſehnten Rahmen meinerſeits zu bezeichnen. Offenbar wünſchte er ein größeres epiſches Gedicht, in welchem er alle ſeine erworbenen Anſchauungen niederlegen könnte, zuſtand zu bringen. Er ſelbſt hatte auf das Glück Dantes hingedeutet, ſo etwas wie dieſe Wanderung durch die Hölle und das Fegefeuer zum Paradies zu finden. Dies brachte mich auf den Gedanken, ihm als den erwünſchten Rahmen ſeines Gedichtes den Mythus der Metempſychoſe, wie er aus der Brahmaniſchen Religion durch Plato ſelbſt unſrer klaſſiſchen Bildung nahegebracht worden ſei, vorzuſchlagen. Da er dieſe Idee nicht übel fand, beſchäftigte ich mich ſogar näher damit, ihm die Form eines ſolchen Gedichtes zu bezeichnen: er ſollte dazu drei Haupttakte, jeden in drei Geſänge geteilt, ſomit neun Geſänge, wählen.

Der erſte Akt würde ſeinen Hauptbelden in der aſiatiſchen Heimat, der zweite in der helleniſch-römiſchen, der dritte in der mittelalterlichen und modernen Welt wiedergeboren erſcheinen laſſen. Das alles gefiel ihm ſehr wohl, und er meinte, es könnte wohl etwas daraus werden. Anderer Meinung war jedoch der etwas zyniſche Dr. Wille, auf deſſen Landgut und bei deſſen Familie wir uns oft zuſammenfanden. Dieſer glaubte, daß wir Herwegh viel zu viel zumuteten; er ſei ja, genau betrachtet, eigentlich nur ein guter ſchwäbiſcher Junge, der durch den jüdiſchen Nimbus, in welchen er durch ſeine Frau geraten ſei, weit über ſein Vermögen hinaus geſchätzt und berühmt geworden wäre. Ich konnte endlich zu ſolchen troſtlos unfreundlichen Auslaſſungen nicht anders mehr als achſelzuckend ſchweigen, da ich allerdings den armen Herwegh mit jedem Jahre mehr in Untätigkeit und, wie es ſchien, endlich in Unfähigkeit verſinken ſah.

Eine größere Belebung brachte in unſren Kreis die endlich bewirkte Überſiedelung Sempers nach Zürich. Die eidgenöſſiſche Behörde hatte ſich hierfür an mich ſelbſt gewandt, um bei Semper die Annahme des Rufes zu einer Lehrerſtelle am Eidgenöſſiſchen Polytechnikum zu vermitteln. Semper traf alsbald ein, um zunächſt die Sache ſich anzuſehen, empfing von allem einen guten Eindruck, freute ſich bei einem Spaziergange ſogar über die natürlichen Bäume, auf denen man doch noch einmal eine Raupe antreffen könne, und beſchloß die definitive Überſiedelung, infolge deren er mit ſeiner Familie nun auch für dauernd dem Kreiſe meiner Bekanntſchaften ſich zugeſellte. Allerdings hatte er wenig Ausſicht zu großen Bauaufträgen, und er ſah ſich nun verurteilt, wie er meinte, fortan den Schulmeiſter abzugeben. Doch feſſelte ihn bereits eine große kunſtliterariſche Arbeit, welche er nach manchem Zwiſchenfalle und Wechſel ſeines Verlegers, ſpäterhin unter dem Titel „Der Styl“ ausführte. Ich traf ihn öfter über den Zeichnungen zu den dem Werke beizugebenden Blättern, welche er mit großer Sauberkeit ſelbſt auf Stein ausführte. Er gewann dieſe Arbeit ſo lieb, daß er behauptete, an den großen plumpen Bauunternehmungen liege ihm gar nichts; als Künſtler intereſſiere ihn das kleinſte Detail mehr. —

Von der Muſikgeſellſchaft hatte ich mich, treu meinen Erklärungen, von jetzt an vollſtändig zurückgezogen, und nie habe ich mehr in Zürich eine öffentliche Aufführung geleitet. Nur wollten die Herren im Anfange gar nicht recht glauben, daß es mir damit Ernſt ſei, und es bedurfte meinerſeits ſehr kategoriſcher Erklärungen in dieſem Betreff, wobei ich ihnen ihre Schlaffheit und ihre Unbeachtung meiner ſo angelegentlich ihnen geſtellten Vorſchläge zur Herſtellung eines erträglichen Orcheſters zu Gemüte führen mußte. Stets erhielt ich zur Entſchuldigung, daß zwar genug Vermögen unter dem muſikliebenden Publikum vorhanden ſei, daß ſich aber jeder ſcheue mit einer beſtimmten Geldzeichnung voranzugehen, weil dies eine läſtige Beachtung ſeiner Vermögensumſtände ſeitens ſeiner Mitbürger nach ſich ziehen könne. Mein alter Freund, Herr Ott-Imhof, erklärte mir, daß es ihn durchaus nicht beſchweren würde zu einem ſolchen Zwecke 10 000 Franken jährlich zu zahlen, nur würde von dieſem Augenblicke an jeder fragen, wie es denn käme, daß der Herr Ott-Imhof ſo mit ſeinem Vermögen verfahre? Er würde damit ein ſo peinliches Aufſehen erwecken, daß er leicht zur Rechenſchaft über die Verwaltung ſeines Beſitzes gezogen werden könnte. Mir fiel dabei Goethes Ausruf im Anfange ſeiner „erſten Schweizer Briefe“ ein! Doch mit meinem Muſikwirken hatte es von nun an in Zürich ein beſtimmtes Ende.

Dagegen kam es bei mir nun im Hauſe dann und wann zu einigem Muſizieren. Klindworths Klavierauszug vom „Rheingold“, auch bereits von mehreren Akten der „Walküre“, lagen in ſauberen und koſtbaren Abſchriften vorrätig. Zunächſt mußte Baumgartner verſuchen, wie er mit dem ungeheuer ſchwierigen Arrangement zuſtande käme. Späterhin zeigte der Muſiker Theodor Kirchner, welcher in Winterthur niedergelaſſen war und ſich häufig in Zürich aufhielt, größere Fähigkeit zum Vortrage einzelner Stücke des Klavierauszuges. Die Frau des Geſangvereins-Muſikdirektors Heim, mit welchen beiden wir in freundſchaftlichem Verkehre ſtanden, mußte, als Vertreterin der weiblichen Stimme, zu meinen eigenen Verſuchen einige Geſangsſzenen vorzutragen, behilflich ſein. Sie beſaß eine wirklich ſchöne Stimme und einen herzlichen Ton, und hatte damit ſelbſt bei jenen großen Aufführungen im Jahre 1853 als einzige Soliſtin mitgewirkt. Nur war ſie durchaus unmuſikaliſch, und das Treffen der Noten, und namentlich das Takthalten, machte mir viel zu ſchaffen. Doch brachten wir Einiges zuſtande, und konnten meinen Bekannten dann und wann einen Vorgeſchmack meiner Nibelungenmuſik verſchaffen. — Doch mußte ich auch hierbei mich ſehr mäßigen, da nach jeder Erhitzung mir ein Rückfall der Geſichtsroſe drohte. Eines Abends waren wir in kleiner Geſellſchaft bei Karl Ritter verſammelt; ich geriet auf den Einfall, den „Goldenen Topf" von Hoffmann vorzuleſen, wobei ich nicht beachtete, daß ſich das Zimmer allmählich verkühlte. Noch ehe ich mit meiner Vorleſung zu Ende war, ſaß ich zum Entſetzen aller wieder mit geſchwollener roter Naſe da, und mußte mich zur Pflege des jedesmal heftig angreifenden Leidens mühevoll nach Hauſe ſchleppen. — In ſolchen leidenvollen Zeiten bildete ſich das Gedicht des „Triſtan" immer mehr in mir aus; in den Geneſungs-Zwiſchenzeiten arbeitete ich dagegen eifrig, wenn auch mühſam, an der Partitur der „Walküre", von welcher ich endlich auch die Reinſchrift im März dieſes Jahres (1856) vollendete. Doch war ich ſowohl durch dieſe Leiden, als durch die Anſtrengung der Arbeit, in einen ungemein gereizten Zuſtand verſetzt. Ich entſinne mich der übelſten Laune, mit welcher ich unſere Freunde Weſendoncks empfing, als ſie mir an dem Abende der Beendigung meiner Partitur hierzu eine Art von Gratulationsviſite abſtatteten. Ich äußerte mich bei dieſer Gelegenheit ſo ungemein bitter über dieſe Art von Anteil an meinen Arbeiten, daß die armen gepeinigten Beſucher in völliger Beſtürzung plötzlich aufbrachen, und es koſtete mich viele, an und für ſich recht ſchwierige, Erklärungen, um die zugefügte Kränkung im Laufe der Tage wieder gutzumachen, wobei meine Frau ſich durch ausgleichende Vermittelungsbemühungen vorzüglich bemerklich machte. Zwiſchen ihnen hatte ſich überhaupt ein beſonderes Band der Verſtändigung dadurch geknüpft, daß ein ſehr freundliches Hündchen, als Nachfolger meines guten Peps, von Weſendoncks akquiriert und uns in das Haus zugebracht worden war. Es war dies ein ſo artiges und einſchmeichelndes Tier, daß es namentlich meine Frau ſehr bald zu zärtlicher Freundſchaft für ſich gewann; auch ich war ihm ſtets ſehr gewogen. Die Wahl des Namens überließ ich diesmal jedoch meiner Frau, und, wie es ſcheint um des Pendants zu dem Namen Peps willen, erfand ſie den Namen Fips, welchen ich ihm denn auch willig gönnte; doch blieb er immer mehr der eigentliche Freund meiner Frau, wie ich überhaupt, trotz meines großen Gerechtigkeitsgefühles, namentlich gegen die Trefflichkeit der Tiere, nie wieder in ſo innige Freundſchaftsverhältniſſe zu ihnen geriet, wie ſie zwiſchen Peps, Papo und mir beſtanden hatten.

Um die Zeit meines Geburtstages, Ende Mai, beſuchte mich mein alter Freund Tichatſchek aus Dresden, der mir ſeine Anhänglichkeit und enthuſiaſtiſche Ergebenheit, ſoweit es bei dem ſehr ungebildeten Menſchen Bedeutung haben konnte, immer treu erhielt. Am Morgen meines Geburtstages ward ich in ſehr rührender Weiſe durch die Klänge des von mir beſonders geliebten Adagios des E-Moll-Quartetts von Beethoven geweckt. Meine Frau hatte hierzu die von mir protegierten Quartettiſten eingeladen, und dieſe hatten recht zartſinnig eben dieſes Stück, über welches ich mich ihnen einmal ſehr ergriffen geäußert hatte, gewählt. Am Abend ſang Tichatſchek unſrer Geſellſchaft mehreres aus dem „Lohengrin“ vor und erregte bei uns allen wahres Erſtaunen über den immer noch bewahrten Glanz ſeiner Stimme. Tichatſcheks Ausdauer war es auch namentlich gelungen, die höfiſche Zaghaftigkeit der Dresdener Intendanz im Betreff der Wiederaufführung meiner Opern, zu überwinden. Dieſe wurden dort jetzt wieder aufgeführt, und füllten bei großem Erfolge ſtets das Haus. Bei einem Ausfluge, den wir mit unſrem Gaſte nach Brunnen am Vierwaldſtätter See machten, zog ich mir durch eine leichte Erkältung den dreizehnten Rückfall meiner Geſichtsroſe zu, bei welcher Gelegenheit ich um ſo mehr litt, als ich, um durch meine ſchnelle Umkehr die Freude des Gaſtes nicht zu verderben, in dem übelſten Zuſtande, außerdem bei einem der ſchrecklichſten Föhnſtürme, welche in Brunnen die Heizung der Zimmer unmöglich machen, dennoch bei der beabſichtigten Partie aushielt. Tichatſchek verließ mich an meinem Krankenlager und ich beſchloß nun, ſofort nach meiner Geneſung wenigſtens einen Luftwechſel nach dem Süden hin auszuführen, weil mir dieſes abſcheuliche Leiden in dämoniſcher Weiſe an der Lokalität Zürichs für mich zu haften ſchien.

Ich wählte den Genfer See, und nahm mir vor, etwa in der Nähe von Genf, einen gut gelegenen ländlichen Aufenthalt auszuſpähen, um dort eine Kur, für welche mir mein Züricher Arzt Vorſchriften machte, anzutreten. So machte ich mich Anfangs Juni nach Genf auf, wobei ich unterwegs große Not mit Fips hatte, der mich zu meiner ländlichen Einſamkeit begleiten ſollte, mich aber beinahe zur Veränderung meines Reiſezieles beſtimmt hätte, da man auf einer gewiſſen Strecke ihn nicht bei mir im Waggon der Eiſenbahn dulden wollte. Der höchſten Energie, welche ich auf die Durchführung meines Willens verwandte, danke ich es daß ich meine Kur bei Genf antrat, weil ich ſonſt vermutlich eine ganz andere Richtung eingeſchlagen hätte. —

In Genf ſtieg ich zunächſt in dem mir altgewohnten Hotel „de l'écu de Genève“ ab, wo mancherlei Erinnerungen für mich ſpielten. Hier konſultierte ich den Dr. Coindet, welcher mich der guten Luft wegen nach Mornex am Mont Salève dirigierte und dort mich in eine „Penſion“ empfahl. Hier angekommen, ſuchte ich mir zunächſt die Gelegenheit zu einer ungeſtörten Wohnung aus, und beredete die Dame der Penſion, mir einen einſam ſtehenden Garten-Pavillon, welcher nur ein größeres Geſellſchaftszimmer enthielt, zu überlaſſen. Dies koſtete viele Überredung, denn ſämtliche Penſionäre, mit denen ich eben in keinerlei Berührung kommen wollte, empörten ſich darüber daß der für ihre geſellſchaftlichen Vereinigungen urſprünglich beſtimmte Raum ihnen entzogen werden ſollte. Endlich ſetzte ich meine Abſicht durch; nur hatte ich mich zu verpflichten, des Sonntags vormittags meinen Salon zu räumen, weil er dann vermittelſt verſchiedener Bänke zur Abhaltung des Gottesdienſtes, welcher bei den calviniſtiſchen Penſionärs viel zu ſagen ſchien, hergerichtet werden mußte. Ich gefiel mir hier ſehr wohl, und brachte ſogleich am erſten Sonntage ehrlich mein Opfer dar, indem ich mich nach Genf begab, um dort die Zeitungen zu leſen. Des andren Tages aber meldete mir die Wirtin, daß das Ärgernis zu groß ſei, da man wohl den Gottesdienſt, nicht aber die wochentäglichen Spielunterhaltungen in meinem Salon durchſetzen konnte. Es ward mir gekündigt, und ich ſah mich nun bei unſrem Nachbar nach einem neuen Unterkommen um.

Dieſer Nachbar war ein Dr. Vaillant, welcher ein ebenfalls ſtattliches Penſionsgrundſtück zu einer Waſſerheilanſtalt hergerichtet hatte. Ich erkundigte mich bei ihm anfänglich nur nach warmen Bädern, weil ich nach der Anweiſung meines Züricher Arztes mich dieſer mit Schwefel bedienen ſollte; von ſolchen konnte hier aber keine Rede ſein. Da mir Herrn Vaillants ganze Haltung aber ſehr gefiel, ſo teilte ich mich ihm über mein Leiden mit: da ich ihm von den heißen Schwefelbädern und einem gewiſſen ſtinkichen Mineralwaſſer ſagte, welches ich trinken ſollte, lächelte er und ſagte mir: „Monsieur, vous n'êtes que nerveux. Dies alles wird Sie nur noch mehr aufregen; Sie bedürfen nichts als der Beruhigung; wollen Sie ſich mir anvertrauen, ſo verſpreche ich Ihnen am Ende zweier Monate ſo weit Geneſung, daß Sie die Geſichtsroſe nie wieder bekommen ſollen.“ — Er hat Wort gehalten.

Allerdings gewann ich durch dieſen vortrefflichen Arzt eine ganz andre Anſicht von dem hydrotherapiſchen Verfahren, als ſie mir durch jenen „Waſſerjuden“ von Albisbrunn und die ihm ähnlichen rohen Dilettanten hatte beigebracht werden können. Vaillant war früher ein berühmter Arzt in Paris ſelbſt geweſen, von Lablache und Roſſini konſultiert worden, verfiel aber dem Unglücke, an beiden Beinen paralyſiert zu werden. Nachdem er vier Jahre lang ſich hilflos gequält, ſeine ganze Praxis verloren und elend geworden war, verfiel er auf den primitiven ſchleſiſchen Waſſerarzt Prießnitz, zu welchem er ſich bringen ließ, und von dem er vollſtändig geheilt wurde. Hier eignete er ſich das ihm ſo hilfreich gewordene Verfahren an, läuterte, als gebildeter und freiſinniger Arzt, es von allen Roheiten ſeines Erfinders, und verſuchte nun den Pariſern ſich durch Errichtung einer Waſſerheilanſtalt in Meudon zu empfehlen. Hierfür fand er aber gar keinen Anklang; ſeine früheren Patienten, welche er nun für den Beſuch ſeiner Anſtalt warb, frugen ihn nur, ob man des Abends dort tanze. Es war ihm unmöglich ſich zu halten; und dieſem Umſtande verdankte ich es, daß ich ihn jetzt hier bei Genf mit dem erneueten Verſuche, ſeine Heilmethode praktiſch auszubeuten, antraf. Er zeichnete ſich ſchon dadurch aus, daß er nur eine ſehr geringe Anzahl von Patienten bei ſich aufnahm, weil er erklärte, ein Arzt könne nur dann für die richtige Verwendung und den guten Erfolg ſeines Verfahrens einſtehen, wenn er zu jeder Tageszeit auf das genaueſte ſeine Kranken zu beobachten imſtande ſei. Der Vorzug ſeiner Methode, der mir ſo außerordentlich zuſtatten kam, war das durchweg beruhigende Verfahren durch die ingeniöſeſte Anwendung namentlich der geringeren Kältegrade des Waſſers.

Außerdem ſorgte Vaillant mit beſonderer Vorliebe für die Befriedigung meiner Bedürfniſſe, vorzüglich im Betreff meiner Ungeſtörtheit und Ruhe. So ward ich vom gemeinſchaftlichen Frühſtück, welches mir aufregend und beſchwerlich war, frei gelaſſen, und dafür geſtattete man mir, auf meinem Zimmer mir ſelbſt den Tee zu bereiten; nur gab ich mich dieſem, für mich bis dahin noch nicht gewöhnten Genuſſe, unter dem Schutze der Heimlichkeit (denn die anderen Penſionäre durften nichts davon wiſſen), nach den ermüdenden Anſtrengungen der Morgenkur bis zum Exzeſſe hin, indem ich bei verſchloſſenen Türen gemeiniglich zwei Stunden lang Tee trank, und dazu Walter Scottſche Romane las. Von dieſen Romanen hatte ich nämlich in Genf ſehr wohlfeile und hübſche franzöſiſche Überſetzungen angetroffen, welche ich mir haufenweiſe nach Mornex brachte. Die Lektüre paßte ganz ausgezeichnet zu meiner Lebensweiſe, von welcher ich ernſtere Studien und Arbeiten gänzlich fernhalten mußte. Außerdem fand ich aber auch Schopenhauers ſo hoch ſtellende Anſicht über den Wert dieſes, bis dahin mir in zweifelhaftem Lichte erſchienenen Dichters, vollkommen beſtätigt. Auf einſamen Spaziergängen nahm ich zwar, des mir zu Gebote ſtehenden ſehr kleinen Formates wegen, gewöhnlich einen Band von Byron mit mir, um, auf irgendeiner Berghöhe mit der Ausſicht auf den Montblanc gelagert, darin zu leſen. Doch ließ ich ihn bald zu Hauſe, da ich bemerkte, daß ich ihn gewöhnlich gar nicht aus der Taſche zog. — Die einzige Arbeit, die ich mir geſtattete, war der Entwurf von Bauplänen zu einem Hauſe für mich, welche ich zuletzt mit allem Material eines Architektur-Zeichners ganz korrekt auszuarbeiten verſuchte. Auf den kühnen Gedanken hierzu war ich nämlich durch die Unterhandlungen verfallen, welche ich um dieſe Zeit mit den Muſikhändlern Härtels in Leipzig wegen des Verkaufs meiner Nibelungen-Kompoſitionen eingegangen war. Ich forderte für die vier Werke geradeheraus 40 000 Franken, von denen ſie mir die Hälfte zum Beginn des Hausbaues zahlen ſollten. Wirklich ſchienen die Verleger durchaus günſtig geſtimmt auf meine Forderungen ſoweit einzugehen, daß ſie mein Unternehmen mir ermöglichen wollten. Sehr ſchnell trat aber eine höchſt ungünſtige Wendung ihrer Meinung von der Rentabilität meiner Arbeiten ein; ich bin mir nicht darüber klar geworden, ob dies die Folge davon war, daß ſie ſich nun erſt mein Gedicht näher angeſehen hatten und es für unausführbar hielten, oder ob von der Seite her, von welcher ſeitdem die Verfolgungen gegen mich immer erſichtlicher ausgingen, derſelbe Einfluß auf ſie ausgeübt worden war, welcher bisher meiſtens alle meine Unternehmungen zu verhindern ſuchte. Genug, ich ſah mich bald wieder von der Hoffnung auf das Verdienſt der Kapitalien für meinen Hausbau verlaſſen; doch rückten meine architektoniſchen Arbeiten vorwärts, und ich verfolgte von nun an das Ziel, mir die Mittel zu ihrer Ausführung zu verſchaffen.

Da nun mit dem 15. Auguſt genau meine zwei an Dr. Vaillant gelobten Kurmonate zu Ende gingen, verließ ich den mir ſo wohltätig gewordenen Aufenthalt, beſuchte zunächſt Karl Ritter, welcher ſich mit ſeiner Frau für das Sommerhalbjahr in einem ſehr beſcheidenen einſamen Häuschen bei Lauſanne niedergelaſſen hatte. Beide hatten mich einmal in Mornex beſucht; nur als ich Karl auch zu einigen Waſſerbehandlungen veranlaſſen wollte, erklärte er nach der erſten Probe, daß ihn auch das beruhigendſte Verfahren aufrege. Doch hatten wir uns im ganzen über mancherlei recht artig verſtändigt, und er kündigte mir für den Herbſt ſeine Wiederkehr nach Zürich an. — So reiſte ich mit Fips, um deſſenwillen ich abſichtlich die widerwärtige Eiſenbahnſtrecke umging, ziemlich wohlgelaunt im Poſtcoupé nach Hauſe zurück. Dort war ebenfalls meine Frau von ihrer Molkenkur auf dem Seelisberg wieder zurückgekehrt, und bereits traf ich auch meine Schweſter Clara an, welche als einzige meiner Verwandten in meinem Schweizer-Aſyle mich aufgeſucht hatte. Mit ihr machten wir ſogleich einen Ausflug nach meinem alten Lieblingsorte Brunnen am Vierwaldſtätter See, und wir feierten dort einen wunderſchönen Abend bei prachtvollem Sonnenuntergange und unter ſonſtigen ſchönen Einwirkungen der Alpen-Landſchaft. Beim Einbruche der Nacht, als der Mond voll auf dem See aufging, ſtellte es ſich denn nun auch noch heraus, daß mir an dem bereits nun öfter beſuchten Orte durch die enthuſiaſtiſche Aufmerkſamkeit des Gaſtwirtes, Oberſt Auf-der-Mauer, eine ſehr hübſch ſich ausnehmende Ovation dargebracht wurde. Auf zwei großen, mit bunten Lampen erleuchteten Kähnen, nahte nämlich die Brunner Blechmuſik, lauter Dilettanten von ländlicher Herkunft, dem Ufergeſtade, auf welches unſer Gaſthof hinausging. Dort wurden mit eidgenöſſiſcher Biederkeit, ohne peinliche Übereinſtimmung, einige Kompoſitionen von mir laut und unwiderleglich vorgetragen. Eine kleine Huldigungsrede, ſowie deren gemütliche Erwiderung meinerſeits folgten, und bei einigen Flaſchen Wein wurden am Ufer allerlei derbe Hände herzhaft von mir gedrückt. Noch in ſpäteren Jahren paſſierte ich dieſes ſehr häufig von mir wiedergeſuchte Geſtade nie, ohne von irgendeinem vertrauten Händedrucke und Anrufe begrüßt zu werden; da ich gewöhnlich im Zweifel war, was dieſer oder jener Schiffsmann von mir wollte, erklärte es ſich jedesmal daß ich mit einem der Blechinſtrumentiſten zu tun hatte, welche an dieſem heitren Abende es ſo gut mir mir meinten.

In Zürich belebte ſich nun, durch den längern Aufenthalt meiner guten Schweſter Clara in unſrer Wohnung, der Familienverkehr in ganz gemütlicher Weiſe. Ich verkehrte ſehr gern mit Clara, welche die eigentliche muſikaliſche Seele meiner Geſchwiſter war; auch tat ſie mir oft wohl, wenn ihre Anweſenheit zu einem freundlichen Dämpfer der verſchiedenerlei häuslichen Auftritte ward, zu denen, bei der zunehmenden Ausbildung ihres Herzleidens, Minnas ſich ſteigernde mißtrauiſche Heftigkeit und Eigenſinnigkeit Veranlaſſung gab. — Für den Oktober ſollte ich Liſzts Beſuch erwarten, welcher diesmal in größerer Begleitung längere Zeit in Zürich ſich aufhalten wollte. Doch dauerte mir die Erwartung zu lang, um den Beginn der Kompoſition des „Siegfried“ zu verzögern. Am 22. September begann ich bereits die Aufzeichnung des Entwurfes. Da ſtellte ſich denn eine der Hauptplagen meines Lebens zu entſcheidender Bedrängnis ein: unſerem Hauſe gegenüber hatte ſich neuerdings ein Blechſchmied einquartiert, und betäubte meine Ohren den ganzen Tag über mit ſeinem weitſchallenden Gehämmer. In meinem tiefen Kummer darüber, wie es zu einer unabhängigen, gegen jedes Geräuſch geſchützten Wohnung bringen zu können, wollte ich mich ſchon entſchließen, alles Komponieren bis dahin aufzugeben, wo mir endlich dieſer unerläßliche Wunſch erfüllt ſein werde. Gerade mein Zorn über den Blechſchmied gab mir jedoch in einem aufgeregten Augenblicke das Motiv zu Siegfrieds Wutausbruch gegen den „Stümperſchmied“ Mime ein: ich ſpielte ſogleich meiner Schweſter das kindiſch zankende Polter-Thema in G-Moll vor, und ſang wütend die Worte dazu, worüber wir alle denn ſo lachen mußten, daß ich beſchloß, für diesmal noch fortzufahren. Dies gedieh auch bis zur Niederſchrift eines guten Teiles der erſten Szene, als mit dem 13. Oktober mir Liſzts Ankunft gemeldet wurde.

Für erſt kam Liſzt allein an, und brachte ſogleich vieles muſikaliſche Leben in mein Haus. Er hatte ſeine „Fauſt“- und „Dante“-Symphonien ſeitdem vollendet, und es war nun wohl ein Wunder zu nennen, ſie von ihm auf dem Klavier aus der Partitur mir vorſpielen zu hören. Da ich deſſen gewiß war, daß Liſzt ſich von dem großen Eindrucke überzeugt halten mußte, welchen ſeine Kompoſitionen auf mich machten, durfte ich ihm auch offen von dem Fehlgriffe des Schluſſes der Dante-Symphonie abraten. Wenn mich etwas von der meiſterlichen poetiſchen Konzeptionskraft des Muſikers überzeugt hatte, ſo war es der urſprüngliche Schluß der Fauſt-Symphonie, welcher zart und duftig mit einer letzten, alles bewältigenden Erinnerung an Gretchen, ohne alle gewaltſame Aufmerkſamkeits-Erregung, gegeben war. Ganz ſo ſchien mir der Ausgang der Dante-Symphonie angelegt, in welcher das „Paradies“ durch das zarte Eintreten des „Magnificat“ ebenfalls nur als ſanftes, weiches Verſchweben angedeutet war. Deſto mehr erſchreckte es mich, plötzlich dieſe ſchöne Intention durch einen pomphaften plagaliſchen Schluß, welcher, wie mir geſagt wurde, den „Domenico“ vorſtellen ſollte, in beängſtigender Weiſe unterbrochen zu hören. Ich rief laut: „Nein, nein! Das nicht! Heraus damit! Keinen majeſtätiſchen Herrgott! Sondern bleiben wir bei dem ſanften, edlen Verſchweben!“ „Du haſt recht“, rief Liſzt, „ich habe es auch geſagt; die Fürſtin hat mich anders beſtimmt: aber es ſoll nun ſo werden wie du meinſt.“ Das war nun ſchön. Deſto größer jedoch war mein Leid, ſpäter erfahren zu müſſen, daß nicht nur dieſer Schluß am „Dante“ beibehalten, ſondern ſogar der von mir ſo beſonders dankbar empfundene zarte Schluß des „Fauſt“, in einer mehr auf das Prunkende hinauslaufenden Weiſe, durch den Eintritt von Chören umgeändert wurde. Da lag denn mein ganzes Verhältnis zu Liſzt und ſeiner Freundin Caroline von Wittgenſtein ausgedrückt!

Dieſe Frau, mit ihrer Tochter Marie, wurde in kurzem aber nun ebenfalls zu einem Beſuch erwartet, und die nötigen Vorbereitungen zu ihrem Empfang getroffen. Bevor die Damen eintrafen, kam es jedoch noch zu einem höchſt verdrießlichen Auftritte zwiſchen Liſzt und Karl Ritter in meiner Wohnung. Liſzt ſchien, bereits ſelbſt durch die Phyſiognomie Ritters, noch mehr aber durch eine gewiſſe kurz abſprechende Art ſeiner Äußerungen, ſich dieſem gegenüber in einem leicht reizbaren Zuſtande zu befinden. Eines Abends ſprach Liſzt mit imponierendem Akzente von den Verdienſten der Jeſuiten; Ritters ungeſchicktes Lächeln hierüber, ſchien ihm aber widerwärtig geweſen zu ſein; über Tiſch kam das Geſpräch nun auf den Kaiſer der Franzoſen Louis Napoleon, deſſen Verdienſte Liſzt etwas ſummariſch uns anzuerkennen auferlegte, während wir im allgemeinen auf die ganzen franzöſiſchen Zuſtände nicht vorzüglich zu ſprechen waren. Als Liſzt, um die Bedeutung Frankreichs für die europäiſche Kultur in einem bedeutenden Lichte darzuſtellen, unter andrem auch die franzöſiſche Akademie erwähnte, und Karl hierüber wieder in ſein fatales Lächeln verfiel, reizte dies Liſzt aufs äußerſte, und in ſeiner Entgegnung ließ etwas mit unter, welches ungefähr ſo lautete: „Wenn wir dies nicht zugeben wollen, was bleiben wir dann? Paviane.“ Ich lachte, Karl aber lächelte nur wieder, diesmal aber mit dem Lächeln der tödlichſten Verlegenheit. Ich erfuhr ſpäter von Bülow, daß jenem bei jugendlichen Raufdiskuſſionen eine „Pavians-Phyſiognomie“ vorgeworfen worden war. Bald war es nicht mehr zu verdecken, daß Ritter von dem „Herrn Doktor“, wie er ihn apoſtrophierte, ſich auf das grauſamſte beleidigt fühlte; er verließ in ſchäumendem Unmut meine Wohnung, um ſie jahrelang nicht wieder zu betreten. Ich erhielt nach einigen Tagen von ihm einen Brief, worin er von mir, ſobald er mich wieder beſuchen ſollte, zuvor eine vollſtändige Ehrenerklärung Liſzts, und wenn dieſe nicht zu erreichen wäre, die Ausſchließung Liſzts aus meiner Wohnung verlangte. Sehr betrübend war es mir, bald auch von Ritters mir ſo ſehr werter Mutter brieflich mein ungerechtes Verfahren gegen ihren Sohn, welchem ich zu keiner Genugtuung für eine in meiner Wohnung erhaltene Beleidigung verholfen hätte, vorgeworfen zu erhalten. Ich geriet für lange Zeit in eine höchſt peinliche Spannung mit der mir ſo nahe befreundeten Familie, da es mir nicht möglich wurde, ihr den Vorgang im rechten Lichte begreiflich zu machen. Als mit der Zeit Liſzt hiervon erfuhr, bedauerte auch er dieſes Zerwürfnis, und führte ſeinerſeits mit anerkennenswerter Großmut den entgegenkommendſten Schritt der Verſöhnung aus, indem er Ritter einen freundlichen Beſuch machte, wobei jedoch nichts von dem Vorfalle geſprochen wurde, und welchen Ritter nicht an Liſzt, ſondern an die bis dahin angekommene Fürſtin erwiderte. Hier fand nun allerdings Liſzt, nichts weiter tun zu können; ſomit blieb von jetzt an Ritter von uns ausgeſchieden; er verlegte ſeinen Winteraufenthalt gänzlich von Zürich hinweg, und ließ ſich von nun an dauernd bei Lauſanne nieder.

Ein großes Leben kam jetzt nicht nur über mein beſcheidenes Haus, ſondern über ganz Zürich, als die Fürſtin Caroline mit ihrer Tochter für einige Zeit ihre Reſidenz in dem Hotel Baur aufſchlug. Die eigentümliche Aufregung, welche die Dame ſofort über alles brachte, was ſie in den Kreis ihrer Bekanntſchaft zu ziehen wußte, erfüllte namentlich auch meine gute Schweſter Clara, die um dieſe Zeit noch bei uns weilte, mit einer wahrhaften Berauſchung. Es war als ob Zürich mit einem Male eine Art von Weltſtadt geworden wäre: Wagen fuhren hin und her, Bediente meldeten an und ab; Diners, Soupers drängten ſich, wir fanden uns plötzlich von einer zunehmenden Anzahl von intereſſanten Menſchen umgeben, von denen wir keine Ahnung gehabt hatten, daß ſie in Zürich hauſten, welche aber überall alsbald unleugbar auftauchten. Ein Muſiker, Winterberger, welcher unter Umſtänden ſich als Original gebärden zu müſſen glaubte, war ſchon von Liſzt mitgebracht worden; den gewiſſen Schumannianer

Kirchner aus Winterthur zog das neue Leben faſt für dauernd auch herüber; er unterließ ebenfalls nicht, ſich als exzentriſch darzuſtellen. Hauptſächlich waren es aber die Profeſſoren der Univerſität Zürich, welche die Fürſtin Caroline aus ihren verſteckten Züricher Gewohnheiten herauszuziehen wußte. Sie genoß bald jeden einzelnen von ihnen für ſich, bald wurden ſie uns von ihr en masse ſerviert. Traf ich von meiner regelmäßigen Mittagspromenade für einen Augenblick ein, ſo dinierte die Dame einmal mit Semper, das andre Mal mit Profeſſor Köchly, ein drittes Mal mit Moleſchott und ſo fort, en particulier. Selbſt mein ſonderbarer, ſo eigentümlicher Freund Sulzer, wurde angezogen und, wie er nicht leugnen konnte, in gewiſſer Art berauſcht. Bei dem allem aber herrſchte eine wirklich ſehr erleichternde Freiheit und Ungezwungenheit; namentlich waren die einfacheren Abende bei mir, wo die Fürſtin mit polniſch patriarchaliſcher Gemütlichkeit der Hausfrau beim Servieren half, wirklich von großer Behaglichkeit. Eines Mals, nachdem wir muſiziert hatten, bildete ſich vor mir eine gewiß nicht unanmutige, halb ſitzende, halb gelagerte Gruppe, welcher ich meine beiden neu konzipierten Dichtungsſtoffe von „Triſtan und Iſolde“ und den „Siegern“ vortragen mußte. — Die Krone unſrer kleinen Feſtlichkeiten war nun aber der Geburtstag Liſzts, welchen die Fürſtin am 22. Oktober mit völligem Pomp bei ſich feierte. Da war denn alles vereinigt was nur irgend Zürich bieten konnte. Ein Gedicht brachte uns der Telegraph aus Weimar von Hoffmann von Fallersleben, welches Herwegh, von der Fürſtin aufgefordert, mit wunderbar veränderter Stimme zum feierlichen Vortrag brachte. Dann trug ich mit Frau Heim, von Liſzt akkompagniert, den erſten Akt und eine Szene des zweiten Aktes der „Walküre“ vor. Über den Eindruck unſerer Leiſtung konnte ich mir einen vorteilhaften Begriff machen, als Dr. Wille das Verlangen äußerte, dieſe Sachen, um über ſie ein richtiges Urteil fällen zu können, nun auch ſchlecht vorgetragen zu hören, weil er fürchten müſſe durch die Virtuoſität des Vortrages beſtochen worden zu ſein. Außerdem wurde von Liſzts ſymphoniſchen Dichtungen auf zwei Flügeln muſiziert. Beim Feſtmahle kam es zu einem Diſpute über Heinrich Heine, in deſſen Betreff Liſzt allerhand Verfängliches äußerte; wogegen Frau Weſendonck replizierte, „ob er nicht glaube, daß dennoch Heines Dichtername im Tempel der Unſterblichkeit eingeſchrieben ſein würde?“ Schnell antwortete Liſzt: „Ja, aber mit Kot,“ was begreiflicherweiſe nicht ohne Senſation vernommen wurde.

Leider widerfuhr unſerer Vereinigung bald ein großer Abbruch durch Liſzts Erkrankung an einem Hautausſchlage, welcher ihn längere Zeit an das Bett feſſelte. Als nur einige Geneſung eintrat, gingen wir jedoch bald wieder ans Klavier, um unter uns meine zwei fertigen Partituren des „Rheingoldes“ und der „Walküre“ vorzunehmen. Prinzeſſin Marie hörte gut zu, und vermochte es ſogar über einige ſchwierige Stellen der Dichtung verſtändnisvoll anderen zur Hilfe zu kommen.

Auch der Fürſtin Caroline ſchien außerordentlich viel daran gelegen zu ſein, über die eigentliche „Intrige“ im Betreff des Götterſchickſals in meinem „Nibelungenring“ auf das Reine zu kommen. Ich wurde von ihr eines Tages, ganz wie einer der Züricher Profeſſoren, en particulier vorgenommen, um ihr über dieſen Punkt genügende Aufklärung zu geben, wobei ich geſtehen muß unwiderleglich innegeworden zu ſein, daß es ihr wirklich auf das Verſtändnis der zarteſten und geheimnisvollſten Züge ankam, nur in einem etwas zu arithmetiſch-mathematiſchen Sinne, ſo daß ich am Schluſſe faſt glaubte, ihr ein franzöſiſches Intrigenſtück erklärt zu haben. Ihre Lebhaftigkeit in allen ſolchen Dingen war ſo groß, wie andrerſeits wieder die eigentümliche Gutgelauntheit ihrer Natur; denn ſie ertrug es mit wahrer Luſtigkeit, als ich im Betreff der erſteren Eigenſchaft ihr eines Tages erklärte: ich würde ſtets in ihrer Geſellſchaft, nach den erſten vier Wochen umgebracht ſein. Trauer hatte ich über die Veränderungen zu empfinden, welche ich an ihrer Tochter Marie wahrnahm; ſie war in den drei Jahren, ſeitdem ich ſie zuerſt geſehen, auffällig verblüht. Hatte ich ſie damals „das Kind“ genannt, ſo hätte ich ſie jetzt nicht eigentlich als „Jungfrau“ begrüßen können. Eine auflöſende Erfahrung ſchien ſie frühzeitig über ihr Alter hinweggerückt zu haben. Nur bei großer Anregung, beſonders im abendlichen Kreiſe, trat das Einnehmende und Blendende ihres Naturells bedeutend hervor. Ich entſinne mich eines hübſchen

Abends bei Herwegh, wo ein abſcheulich verſtimmter Flügel Liſzt in gleiche Begeiſterung verſetzte wie die gräßlichen Zigarren, welche er damals den feinen Sorten leidenſchaftlich vorzog. Wir alle mußten wirklich nicht mehr an Zauberei, ſondern an Hexerei glauben, als er auf dieſem Flügel uns wundervoll vorphantaſierte. — Eine auffallende, ſehr übellaunige und eigentlich händelſüchtige Gereiztheit, wie ſie ſchon in der fatalen Szene mit dem jungen Ritter vorgekommen war trat mehrere Male, zu meinem wahren Schrecken noch bei Liſzt hervor. Namentlich war mit ihm, vorzüglich in Gegenwart der Fürſtin Caroline, nicht gut über Goethe zu ſprechen. Über den Egmont, den er geringſchätzen zu müſſen glaubte, weil er ſich von Alba „dupieren“ ließ, wäre es ſelbſt zwiſchen uns, da Liſzt ſehr aufgelegt dazu ſchien, zu einem Ärgernis gekommen. Ich war jedoch gewarnt, und beſaß ſo viel Ruhe, mich nur an die phyſiologiſche Eigentümlichkeit meines Freundes bei dieſer Gelegenheit zu halten, und vielmehr ſeinen Zuſtand, als den Gegenſtand unſeres Diſputes in Betracht zu nehmen. Nie iſt es zwiſchen mir und ihm zu einer Heftigkeit gekommen; nur blieb mir fortan für mein ganzes Leben das dunkle Gefühl davon, es könne einmal zu einer ſolchen kommen, und dieſe müſſe dann furchtbar ſein; und vielleicht war es auch eben dieſes Gefühl, was jede zufällige Ereiferung von mir fernhielt, wiewohl ich ſonſt wegen meines Aufbrauſens und meiner Reizbarkeit unter meinen Freunden bekannt genug war.

Nach einem mehr als ſechswöchentlichen Aufenthalte vereinigte uns ſchließlich für die Rückreiſe meines ſo bedeutenden Beſuches noch eine Art gemeinſchaftlicher Unternehmung auf acht Tage in St. Gallen, wohin wir von einem jungen Muſikdirektor Sczadrowsky, zur Unterſtützung eines dortigen Geſellſchaftskonzertes eingeladen worden waren.

Hier logierten wir zuſammen im Gaſthof „zum Hecht“, wo die Fürſtin uns für dieſe Zeit gleich wie im eigenen Hauſe bewirtete. So hatte ſie auch mir mit meiner Frau ein Zimmer neben dem für ſie privatim beſtimmten, angewieſen, was uns leider aber eine höchſt ſchwierige Nacht bereitete. Frau Caroline hatte einen ihrer ſchweren Nervenbeängſtigungs-Anfälle bekommen, und um die peinigenden Halluzinationen, von denen ſie dann geplagt war, fernzuhalten, war ihre Tochter

Marie genötigt, ihr die ganze Nacht über mit abſichtlich ſehr erhobener Stimme vorzuleſen. Hierüber geriet ich nun in unerhörteſte Aufregung, namentlich auch über die mir unbegreiflich erſcheinende Rückſichtsloſigkeit gegen die Ruhe des Nachbarn, welche ſich in dieſem Vorgange ausdrückte. In der Nacht um 2 Uhr ſprang ich aus dem Bette, klingelte anhaltend einen Kellner wach, um mir in einer der entfernteſten Lagen des Gaſthofes ein Nachtquartier ohne Vorleſung anweiſen zu laſſen. Wir zogen richtig um dieſe Stunde aus: dies ward nebenan bemerkt, verurſachte aber keinerlei Eindruck. Sehr verwundert war ich am andern Morgen, Marie ganz unbefangen, ohne die mindeſten Spuren von dem Abenteuer, wie gewöhnlich erſcheinen zu ſehen, und erfuhr nun, daß man in der Umgebung der Fürſtin an dergleichen Exzeſſe vollſtändig gewöhnt war. — Auch hier füllte ſich das Haus bald von allerlei Eingeladenen: ſo kam Herwegh mit Frau, Dr. Wille mit Frau, Kirchner und manche andre; und das Leben im „Hecht" ſtand dem im „Hotel Baur" bald in nichts nach. Dies alles galt, wie erwähnt, dem gemütlichen Geſellſchaftskonzerte des St. Galler Muſikvereins. Liſzt ſtudierte in den Proben zwei ſeiner Kompoſitionen, „Orpheus" und die „Préludes", zu meiner wahren Freude dem Orcheſter in vollendeter Meiſterſchaft ein: trotz der ſehr geringen Beſchaffenheit der Inſtrumental-Mittel, fiel die Ausführung doch wirklich ſchön und ſchwungvoll aus. Namentlich freute mich das ſo maßvolle Orcheſterſtück „Orpheus", dem ich von vornherein bereits eine große Ehrenſtelle unter Liſzts Kompoſitionen angewieſen hatte; dem Publikum dagegen gefielen namentlich die „Préludes", von welchen auch der größte Teil wiederholt werden mußte. Ich führte die Eroica-Symphonie von Beethoven auf, und hatte dabei viel zu leiden, weil ich bei ſolchen Gelegenheiten mich ſtets erkältete, und dann meiſtens mich immer im Fieber befand. Auf Liſzt, worauf es mir hierbei einzig ankommen konnte, machte meine Auffaſſung und Wiedergebung des Beethovenſchen Werkes einen bedeutenden und richtigen Eindruck. Wir beobachteten uns beide bei unſren Leiſtungen mit wahrhaft belehrender Aufmerkſamkeit und Teilnahme. Zur Nacht mußten wir noch einem kleinen Feſtmahle beiwohnen, bei welchem von ſeiten der ehrenwerten St. Galler Bürger es zu recht ſchönen und ernſtlich gemeinten Auslaſſungen über die Bedeutung unſres Beſuches kam. Da ich von einem dortigen Dichter in beſonders eingehender Weiſe panegyriſch bedacht wurde, veranlaßte mich dies ebenfalls in erregter Weiſe ernſtlich zu antworten. Ja, Liſzt geriet in ſeiner dithyrambiſchen Begeiſterung ſo weit, auf eine Muſtervorſtellung des „Lohengrin“ in St. Gallen, womit das neue Theater geöffnet werden ſollte, anſtoßen zu laſſen, wogegen niemand etwas einzuwenden hatte. — Am folgenden Tage, dem 24. November, waren wir alle zu verſchiedenen Feſtlichkeiten im Hauſe eines Hauptmuſikfreundes, des vermögenden St. Galler Kaufmannes Bourit vereinigt. Da ging es denn auch ans Klavier, und Liſzt ſpielte unter andrem auch die große B-Dur-Sonate von Beethoven vor, nach welcher Kirchner mit trockener Aufrichtigkeit äußerte: jetzt könne man doch wirklich ſagen, etwas rein Unmögliches erfahren zu haben; denn für unmöglich müſſe er immer noch halten, was er wiederum doch ſoeben gehört habe. — Bei dieſer Gelegenheit ward denn auch der auf dieſen Tag fallenden zwanzigſten Jahresfeier meiner Hochzeit mit Minna gedacht, und es ward nach den Klängen der Hochzeit-Muſik aus „Lohengrin“ ein ganz artiger polonaiſenartiger Feſtzug durch die verſchiedenen Zimmer ausgeführt.

Trotz allen dieſen angenehmen Erlebniſſen, hätte ich nun doch aber gern der Sache ein Ende gefunden, um in meine häusliche Stille nach Zürich zurückzukehren. Das Unwohlſein der Fürſtin verwehrte aber noch, mehrere Tage über, die Abreiſe meiner Freunde nach Deutſchland, und ſo fanden wir uns veranlaßt noch einige zwecklos ſpannende Zeit zuſammen zu verweilen, bis ich am 27. November endlich meinem Beſuche das Geleite nach Rorſchach gab, und dort auf dem Dampfſchiffe mich von ihnen trennte. — Ich habe ſeitdem die Fürſtin und ihre Tochter nie wieder geſehen, und vermute auch nie wieder mit ihnen zuſammenzukommen. —

Nicht ohne Bangigkeit verließ ich die Freunde, von denen die Fürſtin wirklich krank, und Liſzt mir ſehr angegriffen erſchien. Ich empfahl ihnen ſchleunig nach Weimar, zu ihrer Pflege, zurückzukehren; ſehr war ich dagegen verwundert, bald von einem wiederum längeren geräuſch- und kunſtgenußvollen Aufenthalte in München zu erfahren, welcher unmittelbar unſrem Abſchiede folgte. Ich dachte mir da, daß ich doch wohl recht unberufen ſei, ſo organiſierten Menſchen irgendetwas an- oder abzuraten. Dagegen kehrte ich ſehr erſchöpft, ſchlaflos, und vom Froſte der kalten Jahreszeit gepeinigt, in meine Züricher Behauſung zurück, in der Furcht, durch die vergangene Lebensweiſe mir wieder einen Rückfall meiner Geſichtsroſe zugezogen zu haben. Mit großer Befriedigung wachte ich jedoch des andren Morgens auf, da ich nichts von dem Gefürchteten verſpürte, und pries jetzt, ſowie fortan immer wo ich nur konnte, meinen trefflichen Dr. Vaillant. Bald erholte ich mich nun ſoweit, daß ich mit Anfang Dezember die Kompoſition des „Siegfried“ wieder aufnehmen konnte. Somit trat ich wieder in meine gleichmäßige, äußerlich ſo wenig zu bezeichnende Lebensweiſe: Arbeit, große Promenaden, Lektüre, zuzeiten des Abends einen der alten Hausfreunde. Nur beläſtigten mich die Nachwehen des Zerwürfniſſes mit Ritter wegen jenes Vorfalles mit Liſzt. Ich geriet mit dieſem, in ſo mancher Lebensphaſe mir nahegetretenen, jungen Freunde jetzt gänzlich außer Verkehr; er verließ noch vor Ablauf des Winters Zürich, ohne mich wieder geſehen zu haben.

Während ich in den Monaten Januar und Februar (1857), diesmal mit ausführlicher Niederſchrift der Kompoſition ſtatt der früheren nur flüchtigen Skizzierung mit Bleiſtift, den erſten Akt des „Siegfried“ vollendete, und darauf mich auch ſogleich zur Inſtrumentation desſelben anließ, befolgte ich das von Vaillant mir angeratene Verfahren wahrſcheinlich mit etwas zu großem Eifer: immer in Furcht vor einer möglichen Rückkehr der Geſichtsroſe, ſuchte ich mich dagegen durch regelmäßig alle acht Tage wiederholtes Schwitzen in der Einpackung, nach hydropathiſchem Syſtem, zu bewahren. Allerdings entging ich dadurch fortwährend dem gefürchteten Übel, nur griff mich dieſe Behandlung wiederum ſehr an, und ich erſehnte die Rückkehr der warmen Jahreszeit, welche mir von der Strenge meiner Behandlung abzulaſſen geſtatten ſollte.

Zugleich aber ſteigerten ſich jetzt die Leiden, welche mir durch die Beläſtigungen von ſeite lärmender und muſizierender Nachbarn bereitet wurden. Außer dem tödlich von mir gehaßten Blechſchmiede, mit welchem ich ziemlich jede Woche einmal einen furchtbaren Auftritt hatte, ſtellten ſich auch immer mehr Klaviere in meinem Hauſe ein, zuletzt auch noch die ſonntägliche Flöte eines Herrn Stockar unter mir. Ich verſchwor es nun weiter zu komponieren. Da kamen eines Tages meine Freunde Weſendoncks von einem längeren Winteraufenthalte in Paris zurück, und eröffneten mir die erfreulichſte Ausſicht auf die Erfüllung meiner ſehnlichen Wünſche im Betreff meiner zukünftigen Wohnungsverhältniſſe. Weſendonck war ſchon früher geneigt geweſen, mir nach Wunſch auf einem Punkte, den ich mir ausſuchen ſollte, ein Wohnhäuschen bauen zu laſſen. Meine mit täuſchender Künſtlichkeit ausgearbeiteten Pläne waren wirklich ſchon der Prüfung eines Architekten vorgelegt worden. Nur die Akquiſition des geeigneten Grundſtückes war und blieb von beſonderer Schwierigkeit. Auf dem Hügelrücken, welcher in der Gemeinde Enge den Züricher See vom Sihltale trennt, hatte ich ſeit lange auf meinen Spaziergängen ein Winterhäuschen in das Auge gefaßt, welches das Lavaterhäuschen hieß, weil es dieſem berühmten Phrenologen gehört hatte und von ihm gewöhnlich beſucht worden war. Ich hatte nun meinen Freund, den Staatsſchreiber Hagenbuch dafür gewonnen, ſich mit allerhand Liſt danach umzuſehen, wie hier einige Jucharte Landes ſo wohlfeil wie möglich zu akquirieren ſein möchten. Hierin erwies ſich nun aber die große Schwierigkeit. Das Terrain hing überall parzellenweiſe mit größeren Grundſtücken zuſammen, und es fand ſich daß, um den einen Punkt zu gewinnen, ein übermäßig großer Komplex von verſchiedenen Beſitzern hätte zuſammengekauft werden müſſen. Ich klagte Weſendonck meine Not, und erregte in dieſem allmählich die Luſt, für ſich ſelbſt dieſes größere Terrain zu erwerben, und dort ein ſtattliches Grundſtück mit großer Villa für ſeine eigene Familie anzulegen. Für mich ſollte dabei am Ende eine Parzelle abfallen. Die Herrichtung dieſes Grundſtückes und der Bau ſeines großen Wohnhauſes, welches ſtattlich und gediegen ausfallen ſollte, nahm für jetzt aber meinen Freund genügend in Anſpruch; auch fand er wohl, daß die Niederlaſſung zweier Familien in der gleichen Umzäunung mit der Zeit zu gegenſeitigen Unbequemlichkeiten führen könnte. Dagegen fand ſich, nur durch einen ſchmalen Fahrweg von dem ſeinigen getrennt, ein kleines ſehr beſcheidenes Landhäuschen mit Garten, welches ich ſelbſt ſchon früher im Auge gehabt hatte, und deſſen Akquiſition für mich Weſendonck nun beſchloſſen hatte. Ich war durch die Mitteilung dieſer Abſicht wirklich über alle Maßen erfreut. Deſto größer war der Schreck, als der übervorſichtige Akquirant eines Tages erfuhr, daß der gegenwärtige Beſitzer, mit welchem er zu zaghaft in Unterhandlung getreten war, ſoeben ſein Grundſtück anderwärts verkauft habe. Glücklicherweiſe fand ſich, daß der Käufer ein Irrenarzt war, und infolge des Kaufes nichts anderes beabſichtigte, als mit ſeiner Irrenanſtalt ſich meinem Freunde zur Seite niederzulaſſen; denn dieſe Nachricht wirkte nun, durch die Erweckung der ſchreckhafteſten Vorſtellungen, auf die Anſpannung der höchſten Energie Weſendoncks, welcher jetzt das Grundſtück um jeden Preis von dem fatalen Narren-Doktor wieder zu gewinnen den Auftrag gab. So gelangte es denn, ziemlich teuer und in Verdruß erweckender Form, endlich in den Beſitz meines Freundes, der es mir nun von Oſtern dieſes Jahres an, gegen den gleichen Mietzins, welchen ich bisher für meine Wohnung im Zeltwege bezahlt hatte, d. h. für jährlich 800 Franken, zur dauernden Benutzung übergab.

Die Herrichtung des Häuschens, die mich nun mit dem anbrechenden Frühjahre leidenſchaftlich beſchäftigte, ging nicht ohne manche Verdrießlichkeit vor ſich. Das Häuschen, welches nur zur Sommerbewohnung eingerichtet war, mußte durch Beſchaffung von Heizung und durch ſonſtige Vorkehrungen erſt noch für den Winter tauglich gemacht werden. Ward auch von ſeiten des Beſitzers hierfür das Nötigſte geleiſtet, ſo blieb doch immerhin genug übrig, was, ſowohl bei der perennierenden Meinungsdifferenz zwiſchen mir und meiner Frau über alles und jedes, als auch bei meiner im Grunde doch immer gänzlich vermögensloſen bürgerlichen Lage, nie gänzlich endende Schwierigkeiten herbeiführte. In der letzteren Beziehung trat zwar immer von Zeit zu Zeit eine Wendung ein, welche recht gut geeignet war, einem ſanguiniſchen Temperamente ein zuverſichtliches Vertrauen auf die Zukunft zu geben: trotz der ſchlechten Aufführungen meiner Oper, brachte mir der „Tannhäuſer“ aus Berlin doch unerwartet gute Einnahmen zu. Jetzt hatte ſich denn auch auf eine ſonderbare Weiſe in Wien für mich etwas Luft gemacht. Immer nämlich blieb ich dort noch von dem Hofoperntheater ausgeſchloſſen, und mir war verſichert worden, daß, ſo lange es einen kaiſerlichen Hof gäbe, an eine Aufführung meiner hochverräteriſchen Opern in Wien nicht zu denken wäre. Dieſe ſonderbare Lage veranlaßte den Direktor des *Joſephſtädter* Theaters, meinen alten Rigaſchen Direktor *Hoffmann*, in einem von ihm erbauten großen Sommertheater im *Lerchenfeld*, außerhalb der Linien von Wien, mit einer beſondren Operntruppe den „Tannhäuſer" zu wagen. Er bot mir für jede Vorſtellung, die ich ihm erlauben würde, eine Tantieme von 100 Franken. Als *Liſzt*, den ich hiervon benachrichtigte, die Sache bedenklich fand, ſchrieb ich ihm: ich ſei geſonnen mich in dieſer Angelegenheit auf den Standpunkt *Mirabeaus* zu ſtellen, welcher, da er von ſeinen Standesgenoſſen nicht zu der Notablen-Verſammlung gewählt wurde, ſich den Wählern in Marſeille als Marchand de drap vorſtellen ließ. Das gefiel denn wieder *Liſzt*, und ich zog nun wirklich durch das Lerchenfelder Sommertheater in die öſterreichiſche Kaiſerſtadt ein. Von der Aufführung ſelbſt wurden mir die allerwunderlichſten Dinge berichtet: *Sulzer*, welcher damals auf einer Reiſe durch Wien gekommen war, und einer ſolchen Vorſtellung beigewohnt hatte, beklagte ſich vornehmlich nur über die Finſternis des Hauſes, welche auch nicht ein Wort des Textbuches zu leſen erlaubte, ſowie daß es ſehr ſtark hineingeregnet hätte. Anders berichtete mir einige Jahre ſpäter der Schwiegerſohn der Witwe des Komponiſten *Hérold*, welcher damals auf einer Hochzeitsreiſe ebenfalls Wien und dieſe Lerchenfelder Vorſtellung beſucht hatte: dieſer verſicherte mich, daß, trotz allen äußeren Mangelhaftigkeiten, die hieſige Vorſtellung ihn wahrhaft erfreut und namentlich bei weitem wirkungsreicher ergriffen habe, als die ohne allen Vergleich ſchlechtere Aufführung im Berliner Hoftheater, welche er nach dieſer ebenfalls beſucht habe. Für jetzt brachte mir das energiſche Einſchreiten meines alten Rigaſchen Theaterdirektors in Wien für zwanzig Vorſtellungen, welche er vom „Tannhäuſer" im ganzen ermöglichte, wirklich 2000 Franken ein; und es war mir vielleicht verzeihlich, nach einem ſo eigentümlichen, meine Popularität offen konſtatierenden Vorgange, auf unberechenbare Wirkungen meiner Arbeiten, ſelbſt nach der Seite des Gewinnes hin, für die Zukunft zu vertrauen.

Während mich unter ſolchen Umſtänden die Einrichtung des erſehnten Landhäuschens beſchäftigte, und ich die Inſtrumentation des erſten Aktes von „Siegfried“ ausarbeitete, verſenkte ich mich von neuem in die Schopenhauerſche Philoſophie, las auch mit beſondrer Angezogenheit Scottſche Romane. Auch beſchäftigte ich mich ernſtlich damit, meinem Eindrucke von den Liſztſchen Kompoſitionen eine beſtimmte Bedeutung zuzuweiſen, wofür ich zu der Form eines Briefes an Marie Wittgenſtein griff, welcher in der Brendelſchen Muſikzeitung veröffentlicht wurde. —

Als nun die Überſiedelung nach der, wie ich vermeinte, letzten Wohnungszuflucht meines Lebens bevorſtand, überlegte ich von neuem, wie ich dieſem Leben ſelbſt für den gemeinen Beſtand eine Grundlage verſchaffen könnte. Noch einmal griff ich meine Unterhandlungen mit Härtels wegen der Nibelungen auf, mußte ſie aber ſpröde und abgeneigt gegen ein Geſchäft für dieſes Werk finden. Ich klagte dies Liſzt, und ſtellte ihm offen die Zumutung, dem Großherzoge von Weimar, welcher den Ausſagen meines Freundes nach ſich fortwährend als Schutzpatron meines Nibelungenunternehmens betrachtet wiſſen wollte, die Schwierigkeiten, auf welche ich hierbei ſtieße, zu erkennen zu geben. Ich führte hierbei an, daß, wenn einem gewöhnlichen Muſikhändler das Befaſſen mit einem ſo außerordentlichen Unternehmen nicht wohl zuzumuten ſei, von dem Fürſten, welcher dasſelbe zu ſeinem Ehrenpunkte zu machen gedenke, dagegen wohl zu verlangen ſtünde, daß er ſich auch ernſtlich an den Vorbereitungen dazu, unter welchen die Ausarbeitung des Werkes ſelbſt wohl ſehr füglich begriffen werden müſſe, beteilige. In dieſem Sinne wollte ich, daß der Großherzog für Härtels eintrete, das Werk mir abkaufe, und in dem Maße der Vollendung der Arbeit es mir bezahle, wodurch er ſich zum Eigentümer derſelben machen, und ſpäter nach Belieben ſich dafür ſelbſt durch einen Verleger entſchädigen ſollte. Liſzt verſtand mich ſehr wohl, konnte jedoch nicht umhin, mir von meinen Annahmen im Betreff Sr. Kgl. Hoheit abzuraten. —

Dagegen zog jetzt die junge Großherzogin von Baden meine Aufmerkſamkeit auf ſich. Seit mehreren Jahren war vom Großherzog von Baden Eduard Devrient als

Direktor ſeines Hoftheaters nach Karlsruhe gezogen worden. Ich war ſeit meinem Fortgange von Dresden, wenn auch mit langen Unterbrechungen, mit Devrient in Verkehr geblieben; er hatte ſich noch brieflich über meine Schriften „Das Kunſtwerk der Zukunft" und „Oper und Drama" höchſt anerkennend geäußert. Von dem Karlsruher Theater behauptete er mir, dieſes ſei ſo ſchwach, daß er an die Aufführung meiner Opern auf demſelben nicht gut gehen zu können glaubte. Plötzlich änderte ſich dieſes, als der Großherzog geheiratet hatte, und die von meiner alten Freundin Alwine Frommann für mich gewonnene junge Tochter der Prinzeſſin von Preußen, jetzt in Karlsruhe zur Selbſtändigkeit gelangt, eifrig nach der Aufführung meiner Werke verlangte. Jetzt wurden denn meine Opern auch dort aufgeführt, und Devrient mußte mir von dem großen Anteile der jungen Fürſtin, welche ſelbſt den Proben häufig beiwohnte, berichten. Dies machte auf mich einen ſehr freundlichen Eindruck; aus freien Stücken äußerte ich mich hierüber anerkennend in einem Schreiben, welches ich an die Großherzogin richtete, und dem ich als Albumblatt „Wotans Abſchied" aus dem Schluß der „Walküre" beilegte.

So kam der 20. April heran, an welchem ich meine bisherige nun bereits vermietete Wohnung im Zeltwege verlaſſen mußte, ohne das noch nicht ganz fertig eingerichtete Landhaus bereits beziehen zu können. Bei unfreundlicher Witterung hatten ſich während der ſteten Beſuche des von Maurern und Schreinern nachläſſig okkupierten Häuschens, Erkältungen bei uns eingeſtellt. In übelſter Laune verbrachten wir eine Woche im Gaſthofe, und ich überlegte mir, ob es denn überhaupt der Mühe verlohne, erſt noch dieſes Grundſtück zu beziehen, indem es mir plötzlich ahnte daß ich doch auch von dort wieder weiter wandern dürfte. Endlich ſetzten wir am Ende des April mit Gewalt unſere Einſiedelung durch; es war kalt und feucht, die neuen Heizungen wärmten nicht; wir beide waren krank und vermochten kaum das Bett zu verlaſſen. Da erſchien ein gutes Anzeichen: der erſte Brief, der mir zukam, war ein verſöhnendes, ſehr liebevolles Schreiben der Frau Julie Ritter, wodurch ſie mir die Beendigung des Zerwürfniſſes wegen des Benehmens ihres Sohnes ankündigte. Nun brach auch ſchönes

Frühlingswetter herein; am Karfreitag[1]) erwachte ich zum erſten Male in dieſem Hauſe bei vollem Sonnenſchein: das Gärtchen war ergrünt, die Vögel ſangen, und endlich konnte ich mich auf die Zinne des Häuschens ſetzen, um der langerſehnten verheißungsvollen Stille mich zu erfreuen. Hiervon erfüllt, ſagte ich mir plötzlich, daß heute ja „Karfreitag“ ſei, und entſann mich, wie bedeutungsvoll dieſe Mahnung mir ſchon einmal in Wolframs Parzival aufgefallen war. Seit jenem Aufenthalte in Marienbad, wo ich die „Meiſterſinger“ und „Lohengrin“ konzipierte, hatte ich mich nie wieder mit jenem Gedichte beſchäftigt; jetzt trat ſein idealer Gehalt in überwältigender Form an mich heran, und von dem Karfreitags-Gedanken aus konzipierte ich ſchnell ein ganzes Drama, welches ich, in drei Akte geteilt, ſofort mit wenigen Zügen flüchtig ſkizzierte.

Mitten unter der immer noch nicht beendeten und leidenſchaftlich von mir betriebenen Einrichtung des Hauſes, drängte es mich nun zur Arbeit: ich griff wieder zum „Siegfried“, und begann die Kompoſition des zweiten Aktes davon. Während ich nun unſchlüſſig darüber geweſen war, wie ich mein neu gewonnenes Aſyl benennen wollte, mußte ich, da die Einleitung dieſes Aktes bei guter Laune mir ſehr wohl geriet, laut lachen, als mir einfiel, ich müßte, eben dieſer erſten Arbeit entſprechend, mein neues Heimweſen „Fafners Ruh“ nennen. Das durfte nun aber doch nicht ſein; und ſomit blieb es dabei, das Grundſtück einfach „Aſyl“ zu benennen, mit welcher Benennung ich es denn auch in der Datumangabe meiner Arbeit bezeichnete.

Meine fehlgeſchlagenen Ausſichten auf die Unterſtützung des Großherzogs von Weimar für die Nibelungen-Arbeit nährten aber in mir eine fortgeſetzte Verſtimmung; ich ſah eine Laſt vor mir, deren ich mich nicht zu entledigen wußte. Zu gleicher Zeit war mir nun eine abenteuerliche Meldung zugekommen: ein Menſch, welcher, ſehr natürlich, Ferrero hieß, hatte ſich als braſilianiſcher Konſul von Leipzig aus bei mir gemeldet, und mir Anzeige von der großen Zuneigung des Kaiſers von Braſilien für meine Muſik gemacht.

---

[1]) [Der Karfreitag fiel 1857 auf den 10. April.]

Meinen Zweifeln an dieſer ſonderbaren Erſcheinung wußte der Mann in ſeinen Briefen recht hübſch zu entgegnen; der Kaiſer liebte das Deutſche, und wünſchte mich gerne zu ſich nach Rio de Janeiro zu haben, damit ich ihm daſelbſt meine Opern vorführe, wozu, da dort allerdings nur Italieniſch geſungen würde, es nur der Überſetzung meiner Texte bedürfe, was er als ſehr leicht und zugleich als ſehr vorteilhaft für dieſelben anſah. Sonderbarerweiſe wirkte die hierdurch angeregte Vorſtellung in Wahrheit ſehr angenehm auf mich, und es ſchien mir, als müßte ich ſehr gut ein leidenſchaftliches Muſikgedicht zuſtande bringen können, welches ſich im Italieniſchen ganz trefflich ausnehmen ſollte. Wiederum gedachte ich mit ſtets auflebender Vorliebe an „Triſtan und Iſolde“. Zunächſt überſandte ich Herrn Ferrero, um der großmütigen Neigung des Kaiſers von Braſilien einigermaßen auf den Zahn zu fühlen, die koſtbar eingebundenen Klavierauszüge meiner drei älteren Opern, von deren gnädiger und ſplendider Aufnahme in Rio de Janeiro ich mir längere Zeit etwas recht Angenehmes erwartete. Weder von dieſen Klavierauszügen, noch vom Kaiſer von Braſilien und deſſen Konſul Ferrero, habe ich in meinem Leben je wieder etwas gehört. Nur Semper geriet noch mit dieſem tropiſchen Lande in eine architektoniſche Verwickelung: für Rio war eine Konkurrenz zum Bau eines neuen Opernhauſes ausgeſchrieben; Semper hatte ſich zur Teilnahme gemeldet, und verfertigte wunderſchöne Pläne dazu, welche uns viele Unterhaltung gewährten, und unter andren dem Dr. Wille eine beſonders intereſſante Aufgabe zu bieten ſchienen, da er annahm es müſſe einem Architekten etwas Neues dünken, ein Operntheater für ein ſchwarzes Publikum zu entwerfen. Ich habe nicht erfahren, ob die Reſultate von Sempers Verkehr mit Braſilien viel befriedigender waren als die des meinigen; jedenfalls weiß ich, daß er das Theater nicht gebaut hat.

Eine heftige Erkältung warf mich für einige Tage in ein ſtarkes Fieber; als ich davon genas, war mein Geburtstag gekommen: des Abends wieder auf meiner Zinne ſitzend, überraſchte mich der Geſang der drei „Rheintöchter“ aus dem Schluſſe des „Rheingoldes“, welcher aus naher Ferne über die Gärten zu mir herüberdrang. Frau Pollert, dieſelbe deren eheliche Leiden einſt in Magdeburg die an und für ſich ſchwierige Wiederaufführung meines „Liebesverbotes“ verhindert hatten, war im vergangenen Winter, immer noch als Sängerin, zugleich aber auch als Mutter zweier Töchter, am Züricher Theater-Himmel erſchienen. Da ſie immer noch eine gute Stimme hatte, und ſich mit äußerſter Willigkeit gegen mich benahm, ließ ich ſie den letzten Akt der „Walküre“ für ſich, und die Szenen der „Rheintöchter“ aus dem „Rheingolde“ mit ihren beiden Töchtern einüben. Öfter hatten wir im vergangenen Winter unſeren Freunden kleine Anhörungen davon verſchafft, jetzt, an dieſem Geburtstagsabende, überraſchte mich der Geſang der aufmerkſamen Freundinnen in ſehr rührender Weiſe, und plötzlich empfand ich einen ſonderbaren Widerwillen gegen die Fortſetzung der Kompoſition der Nibelungen, um ſo dringender aber das Verlangen, ſofort den „Triſtan“ aufnehmen zu können. Ich beſchloß meiner langgenährten heimlichen Neigung zu gewähren, und dieſe neue Arbeit, welche ich nur als eine kurze Unterbrechung jener großen gelten laſſen wollte, alsbald zu beginnen. Um mir jedoch das Zeugnis zu geben, daß nicht etwa ein eingetretener Überdruß von jener älteren Arbeit mich zurückſcheuchte, beſchloß ich jedenfalls erſt noch die kaum begonnene Kompoſition des zweiten Aktes von „Siegfried“ bis zur Beendigung fortzuſetzen; was auch mit großer Luſt geſchah, während ich andrerſeits immer deutlicher den „Triſtan“ in mir aufdämmern ließ.

Einigermaßen mitwirkſam zur Erfaſſung des „Triſtan“ waren jedoch auch äußere Beweggründe, welche das auf die Ausführung dieſes Werkes bezügliche Unternehmen mir anziehend und vorteilhaft erſcheinen ließen. Dieſe Motive kamen vollends zu Reife, als Eduard Devrient, Anfangs Juli, mich beſuchte und drei Tage bei mir verweilte. Er berichtete mir die gute Aufnahme, welche meine Sendung an die Großherzogin von Baden erfahren hatte. Im ganzen erſchien es mir, als ob er beauftragt ſei ſich mit mir für irgendein Unternehmen zu verſtändigen; ich teilte ihm mit, daß ich geſonnen ſei meine große Nibelungen-Arbeit durch die Ausführung eines Werkes zu unterbrechen, welches, ſeinem Umfange und ſeiner Erforderlichkeit nach, mich von neuem in den Verkehr mit den Theatern, wie ſie nun eben ſeien, ſetzen ſollte. Gewiß würde ich mir unrecht tun, wenn ich mir ſelbſt nachſagen wollte, daß ich aus dieſem äußerlichen Grunde die Ausführung des „Triſtan“ in das Auge gefaßt und beſchloſſen hätte; dennoch muß ich zugeſtehen, daß im Betreff der Stimmung, in welcher ich vor mehreren Jahren die Ausführung jenes größeren Werkes in Angriff nahm, bei mir eine merkliche Veränderung eingetreten war. Damals kam ich ſoeben von meinen Kunſtſchriften, in welchen ich mir die Gründe des Verfalles unſrer öffentlichen Kunſt, und namentlich des Theaters, durch Erforſchung eines weiten Zuſammenhanges dieſer Gründe mit den allgemeinen Kulturzuſtänden zu erklären geſucht hatte. Damals wäre es mir unmöglich geweſen mich an eine Arbeit zu begeben, bei welcher ich ſofort die Aufführung auf unſren Theatern in das Auge zu faſſen gehabt hätte. Nur ein gänzliches Abſehen hievon konnte, wie ich dies gelegentlich früher bezeugte, mich zur Wiederaufnahme meiner künſtleriſchen Arbeiten beſtimmen. Während ich nun für eine Aufführung der Nibelungendramen unverrückt das eine feſtzuhalten genötigt war, daß dieſe Aufführung nur unter ſo außerordentlichen Umſtänden, wie ich ſie ſpäter in dem Vorworte zu der Herausgabe der Dichtung bezeichnete, ſtattfinden könnte, hatte doch die geglückte Verbreitung meiner älteren Opern ſoweit Einfluß auf meine Stimmung geübt, daß ich jetzt, indem ich mich der Vollendung meiner großen Arbeit über die Hälfte derſelben näherte, nach einer Möglichkeit auch der Aufführung dieſes Werkes immer ernſtlicher ausſah. Bis dahin hatte nun Liſzt in ſeinem Vertrauen auf den Großherzog von Weimar die verborgene Hoffnung meines Herzens genährt; nach den neueſten Erfahrungen hatte ſich dieſe nun aber als gänzlich nichtig herausgeſtellt, während andrerſeits die Hoffnung mir beſtätigt wurde, daß ein neues, dem „Tannhäuſer“ oder „Lohengrin“ ähnliches Werk von mir, mit großer Bereitwilligkeit überall aufgenommen werden würde. Die Weiſe, in welcher ich endlich den Entwurf des „Triſtan“ ausführte, zeigt zwar deutlich, wie wenig ich hierbei an unſere Operntheater und die Fähigkeit ihrer Leiſtungen dachte, dennoch, da ich immer zugleich mit einer äußeren Nötigung meiner Lebenslage zu kämpfen hatte, vermochte ich ſoweit mich ſelbſt zu täuſchen, daß ich mir einbilden konnte, mit der Unterbrechung der Kompoſition der Nibelungen und dem Angriffe des „Triſtan“, im praktiſchen Sinne eines klugerwägenden Menſchen zu verfahren. Devrient hörte nun ſehr gern von einem ſolchen, für praktiſch ausgegebenen Unternehmen meinerſeits; er frug mich, an welches Theater ich für die erſte Aufführung meiner neuen Arbeit dächte, worauf ich erwiderte daß ich natürlich nur ein ſolches in das Auge faſſen könnte, bei welchem perſönlich mich an der Aufführung zu beteiligen mir möglich ſein würde. Entweder, ſo meinte ich, würde dies in Braſilien der Fall ſein, oder, da das Gebiet des Deutſchen Bundes mir verſchloſſen blieb, eine den deutſchen Grenzen nahe gelegene Stadt, von der ich annehmen dürfte, daß ſie mir einige Kunſtmittel zu Gebote ſtellen könnte. Ich hatte hiefür Straßburg in das Auge gefaßt: aus vielen praktiſchen Gründen war jedoch Devrient vollſtändig gegen ein ſolches Unternehmen eingenommen; eine Aufführung in Karlsruhe, ſo meinte er, würde dagegen weit eher und erfolgreicher zu bewerkſtelligen ſein. Ich hatte hiergegen nur dieſes eine einzuwenden, daß ich dort mich ja eben nicht perſönlich an dem Studium und der Aufführung meines Werkes würde beteiligen können. Was nun aber dieſen Punkt betraf, glaubte Devrient, in Berückſichtigung der mir geneigten und zu energiſcher Teilnahme geſtimmten Abſicht des Großherzogs von Baden, mir entſcheidende Hoffnung machen zu können. Dies war mir nun recht angenehm zu erfahren. Auch hörte ich Devrient mit vieler Teilnahme von dem jungen Tenorſänger Schnorr erzählen, welcher, bei vorzüglichen Mitteln, große Hingebung gerade für meine Werke beſäße. — In beſter Laune bewirtete ich jetzt Devrient ſo gut ich konnte; an einem Vormittage ſpielte und ſang ich ihm das ganze „Rheingold“ vor, welches ihm recht zu gefallen ſchien. Halb ernſthaft, halb ſcherzend ſagte ich ihm, ich hätte bei dem Mime an ihn gedacht; denn, wenn es damit nicht zu ſpät würde, ſollte er ihn einmal auszuführen bekommen. Da nun einmal Devrient zugegen war, ging es auch nicht ohne Vorleſung ſeinerſeits ab; ich lud meine Hausfreundſchaft, mit Semper und Herwegh, zuſammen, und Devrient las uns die Szenen des Antonius aus Shakeſpeares „Julius Cäſar“ in ſo glücklicher Weiſe vor, daß ſelbſt Herwegh, welcher von vornherein ſpöttiſch dagegen geſtimmt war, den Erfolg der Geſchicklichkeit des geübten Schauſpielers willig anerkannte. — Von meiner Wohnung aus ſchrieb Devrient an den Großherzog von Baden, darüber berichtend, was er an mir gefunden und wie er mich angetroffen habe. Kurz nach ſeiner Verabſchiedung von mir erhielt ich nun vom Großherzog einen ſehr erfreulichen eigenhändigen Brief, in welchem jener zunächſt für das ſeiner Frau geſchenkte Album-Blatt in anerkennendſter Weiſe dankte, und zugleich mir ſeinen Willen eröffnete, in Zukunft für mein Schickſal und namentlich meine Wiederkehr nach Deutſchland eintreten zu wollen.

Die Abſicht der Ausführung des nun erſt in Angriff zu nehmenden „Triſtan“ war von jetzt an mit ſtärkſter Schrift in meinem Lebensplan eingeſchrieben. Zunächſt verdankte ich dem allen aber die Forterhaltung der guten Laune, in welcher ich für jetzt erſt noch den zweiten Akt des „Siegfried“ zu Ende komponierte. Meine täglichen Spaziergänge richtete ich an den heiteren Sommernachmittagen nach dem ſtillen Sihltal, in deſſen waldiger Umgebung ich viel und aufmerkſam nach dem Geſange der Waldvögel lauſchte, wobei ich erſtaunt war, die mir gänzlich neuen Weiſen von Sängern kennen zu lernen, deren Geſtalt ich nicht ſah, und deren Namen ich noch weniger wußte. Was ich von ihren Weiſen mit nach Hauſe brachte, legte ich in der Waldſzene „Siegfrieds“ in künſtlicher Nachahmung nieder. Anfangs Auguſt war ich mit der ſorgfältig ſkizzierten Kompoſition auch dieſes zweiten Aktes zu Ende. Ich freute mich, für den dereinſtigen Wiederbeginn der Fortarbeit mir gerade den dritten Akt, mit der Erweckung Brünnhildes, vorbehalten zu haben; denn es war mir, als ob alles Problematiſche meiner Arbeit nun glücklich gelöſt, und jetzt nur noch der eigentliche Genuß derſelben zu gewinnen übrig ſei.

So war ich, im guten Glauben an die Richtigkeit der Ökonomie meiner künſtleriſchen Kraft, gerüſtet, an die Niederſchrift des „Triſtan“ zu gehen. Zu einiger Prüfung meiner Geduld kam nun gerade der treffliche Ferdinand Praeger aus London an, über deſſen Beſuch ich andrerſeits mich recht zu freuen hatte, da ich in ihm einen bewährten und ausdauernden Freund erkennen mußte. Nur bildete er ſich ein, ausnehmend nervös und vom Schickſale verfolgt zu ſein, was mir, da ich mit dem beſten Willen nach dieſer Seite hin keine Teilnahme zu faſſen vermochte, einigermaßen peinlich wurde. So halfen wir uns mit einem Ausflug nach Schaffhauſen, wo ich zum erſtenmal den berühmten Rheinfall beſuchte, und nicht unbedeutende Eindrücke davon empfing. — Außerdem bezogen um jene Zeit Weſendoncks endlich ihre, von den Pariſer Stukkatur-Arbeitern und Tapezierern geſäuberte, Villa. Hiermit begann nun eine, nicht eigentlich bedeutende, doch aber auf die äußere Wendung meines Lebens einflußreiche neue Phaſe meines Umganges mit dieſer Familie. Wir waren uns jetzt durch die unmittelbare, eigentlich ländliche Nachbarſchaft ſo nahegerückt, daß eine ſtarke Vermehrung der Beziehungen bloß durch die einfache tägliche Berührung nicht ausbleiben konnte. Ich hatte ſchon öfter bemerkt, daß Weſendonck, in ſeiner rechtſchaffenen Offenheit, durch mein Heimiſchwerden in ſeinem Hauſe ſich beunruhigt fühlte; in vielen Dingen, wie in der Heizung, der Beleuchtung, auch den Mahlzeitſtunden, wurden Rückſichten auf mich genommen, welche für ihn ſeinen Rechten als Hausherr nahezutreten ſchienen. Es bedurfte hierüber einiger vertrauter Mitteilungen, um andrerſeits eine halb verſchwiegene, halb ausgeſprochene Übereinkunft feſtzuſtellen, welche mit der Zeit eine bedenkliche Bedeutung im Auge andrer anzunehmen geeignet war. Somit entſtand im Betreff unſeres nun ſo nahegerückten Verkehrs eine gewiſſe Rückſicht, welche unter Umſtänden für die beiden Eingeweihten unterhaltend wurde.

Sonderbarerweiſe traf der Zeitpunkt dieſer nachbarlichen Annäherung mit dem Beginne der Ausführung meiner Dichtung von „Triſtan und Iſolde“ zuſammen. Jetzt traf Robert Franz zum Beſuche in Zürich ein, und erfreute mich durch angenehme Seiten ſeiner Perſönlichkeit, während eben ſein Beſuch mich darüber beruhigte, daß eine gewiſſe Spannung, welche ſeit ſeinem erſten Auftreten für mich, bei Gelegenheit des „Lohengrin“, namentlich durch die Einmiſchung ſeines Schwagers Hinrichs (welcher eine Broſchüre über mich geſchrieben hatte) eingetreten war, nicht von tiefergehender Bedeutung ſei. Wir muſizierten; er begleitete meinem Geſange einige ſeiner Lieder; meine Nibelungenkompoſitionen ſchienen ihm zu gefallen. Als ihn jedoch eines Tages Weſendoncks, um eine gemeinſchaftliche Vereinigung zu bereiten, zum Diner einluden, bat er ſich aus, daß er hierbei ohne weitere Gäſte mit der Familie allein ſein dürfe, weil er befürchtete, neben mir nicht aufkommen zu können, woran andrerſeits ihm doch einigermaßen gelegen ſein müßte. Wir ſcherzten hierüber, was mir um ſo leichter fiel, als ich zuzeiten wirklich ſehr gern der Mühe der Unterhaltung ſo eigentümlicher, kurzatmig und dürftig ſich äußernder Menſchen, als welchen ich auch Franz zu erkennen hatte, überhoben war. Er verließ uns, ohne mir je wieder etwas von ſich hören zu laſſen.

Als ich jetzt ungefähr den erſten Akt meiner Dichtung von „Triſtan“ vollendet hatte, ſtellte ſich dagegen ein neuvermähltes junges Paar in Zürich ein, welches allerdings hervorragende Anſprüche an meine Teilnahme geltendmachen durfte. Gegen Anfang September traf Hans von Bülow mit ſeiner jungen Frau, Liſzts Tochter Coſima, im Gaſthof zum „Raben“ ein. Von dort holte ich ſie beide ab, um für ihren längeren, mir vorzugsweiſe zugedachten Beſuch, ſie in meinem kleinen Häuschen aufzunehmen.

Der Monat September verfloß uns gemeinſchaftlich in ſehr anregender Weiſe. Zunächſt vollendete ich währenddem die Dichtung von „Triſtan und Iſolde“, von welcher Hans mir ſogleich aktweiſe eine Reinſchrift beſorgte. Aktweiſe las ich ſie bereits auch den Freunden vor, bis ich endlich eine kollektive Privat-Vorleſung davon halten konnte, welche viel Eindruck auf die wenigen nah befreundeten Zuhörer machte. Da Frau Weſendonck von dem letzten Akte beſonders ergriffen ſchien, ſagte ich tröſtend, daß man hierüber nicht zu trauern habe, da es im allerbeſten Falle bei ſo ernſter Angelegenheit dieſe Art von Wendung nähme, — worin mir Coſima rechtgab. Im übrigen muſizierten wir ſehr viel; denn nun endlich hatte ich an Bülow den richtigen Spieler für die furchtbaren Klindworthſchen Arrangements meiner Nibelungen-Partituren gewonnen. Aber auch die nur im Kompoſitions-Entwurfe niedergeſchriebenen beiden Akte des „Siegfried“ wußte Hans ſofort ſich derart anzueignen, daß er ſie wie aus einem wirklichen Klavierauszuge zu ſpielen vermochte. Ich ſang dazu, wie gewöhnlich alle Partien; manchmal hatten wir einige Zuhörer, unter denen ſich Frau Dr. Wille am beſten anließ. Coſima hörte mit geſenktem Kopfe, und gab nichts von ſich; wenn man in ſie drang, fing ſie an zu weinen.

Gegen Ende September verließen mich meine jungen Freunde, um nach ihrem Aufenthaltsorte Berlin, zum bürgerlich geſchäftlichen Antritt ihrer Ehe, zurückzureiſen.

Wir hatten den „Nibelungen“ durch unſer vieles Muſizieren daraus vorläufig eine Art von Grabgeläute gegeben, da ſie nun gänzlich von mir beiſeite gelegt, und in der Folge bei ähnlichen Zuſammenkünften nur mit immer vergilbterem Anſehen, wie zur Erinnerung, aus ihren Mappen hervorgeholt wurden. Anfang Oktober begann ich dagegen ſofort die Kompoſition des Triſtan, davon ich den erſten Akt bis Neujahr vollendete, und bereits ſchon auch das Vorſpiel inſtrumentierte. In dieſer Zeit bildete ſich bei mir eine träumeriſch bange Zurückgezogenheit aus. Arbeit, weite Spaziergänge, trotz rauher Witterung, des Abends Lektüre des Calderon, daraus beſtand die Gewohnheit, in welcher ich nur zu meinem größten Mißmute geſtört wurde. Mein Zuſammenhang mit der Welt bezog ſich faſt nur auf meine Verhandlungen mit dem Muſikhändler Härtel wegen der Herausgabe des „Triſtan“; da ich dieſem meldete, ich hätte, im Gegenſatze zu dem ungeheuren Nibelungen-Unternehmen, ein praktikables Werk im Sinne, welches in ſeinen Anforderungen für die Darſteller ſich lediglich auf ein paar gute Sänger beſchränke, zeigte er ſo große Luſt auf mein Anerbieten einzugehen, daß ich mich unterſtand, von ihm 400 Louisdor zu fordern. Hierauf ſchrieb mir Härtel, ich möge ſeine Gegen-Anerbietungen in einem verſchloſſenen beigelegten Briefe nur dann leſen, wenn ich zunächſt von meinen Forderungen gänzlich abzuſtehen mich geneigt finden ſollte, da er meinem beabſichtigten Werke nicht die Eigenſchaft einer leichten Ausführbarkeit anſehen könnte. In dem verſchloſſenen Papiere fand ich nun, daß man nur 100 Louisdor anbot, jedoch ſich verpflichtete, nach fünf Jahren den Ertrag des Geſchäftes mit mir zu teilen, oder aber meine Anſprüche hierauf durch eine abermalige Zahlung von 100 Louisdor mir abzukaufen. Hierauf mußte ich denn eingehen, und machte mich nun bald an die Inſtrumentation des erſten Aktes um die Partitur ſofort heftweiſe dem Stich zu übergeben.

Außerdem intereſſierte mich in dieſer Zeit eine im Monat November eintretende Kriſis auf dem amerikaniſchen Geldmarkte, deren Folgen während einiger verhängnisvollen Wochen das ganze Vermögen meines Freundes **Weſendonck** in Frage zu ſtellen ſchienen. Ich entſinne mich, daß die Kataſtrophe von den Betroffenen mit vielem Anſtand getragen wurde; doch gaben die Unterhaltungen über die Möglichkeit des Verkaufes von Haus, Hof und Pferden unſeren abendlichen Zuſammenkünften eine unvermeidlich ſchwermütige Stimmung. **Weſendonck** verreiſte, um mit verſchiedenen auswärtigen Bankiers ſich einzurichten; währenddem ward regelmäßig bei mir, wo ich des Vormittags am „**Triſtan**“ komponiert hatte, am Abend immer wieder **Calderon** vorgeleſen, welcher um dieſe Zeit, nachdem ich mich durch **Schacks** Werk genügend auf das Bekanntwerden mit der dramatiſchen Literatur der Spanier vorbereitet hatte, einen tiefen und nachhaltigen Eindruck auf mich machte. — Endlich ging die amerikaniſche Kriſis glücklich vorüber, und das bald ſich herausſtellende Ergebnis davon war, daß **Weſendoncks** Vermögen ſich dadurch um ein Bedeutendes vergrößerte. Nochmals las ich in dieſen Winterabenden den „**Triſtan**“ einem weiteren Kreiſe von Freunden vor. **Gottfried Keller** erfreute namentlich die knappe Form des Ganzen, welches eigentlich nur drei ausgebildete Szenen enthielt. **Semper** ward aber böſe darüber, er warf mir vor, alles zu ernſt zu nehmen; das Wohltätige der künſtleriſchen Bildung eines ſolchen Stoffes beſtünde eben darin, daß der Ernſt desſelben gebrochen würde, um ſelbſt an dem Tieferregendſten einen Genuß gewinnen zu laſſen. Das gerade gefalle ihm ſo an **Mozarts Don Juan**, daß man die tragiſchen Typen dort nur wie auf der Maskerade anträfe, wo dann ſelbſt der Domino der Charakter-Maske noch vorzuziehen ſei. Ich gab zu, daß ich mir es in vielem leichter machen würde, wenn ich es mit dem Leben ernſter, mit der Kunſt dagegen etwas leichter nähme; nur würde es bei mir nun einmal wohl bei dem umgekehrten Verhältniſſe verbleiben. Im Grunde ſchüttelte jeder den Kopf. — Nachdem ich den erſten Akt in der Kompoſition entworfen, und den Charakter meiner muſikaliſchen Ausführung näher erkannt hatte, gedachte ich allerdings wohl mit ſonderbarem Lächeln meiner erſten Annahme, mit dieſem Werke eine Art von „italieniſcher Oper“ zu ſchreiben, und daß ich aus Braſilien nichts mehr erfuhr, beunruhigte mich allmählich immer weniger.

Dagegen ward ich am Ende dieſes Jahres dringend auf die Vorgänge aufmerkſam gemacht, welche in Paris meine Opern zu betreffen ſchienen. Von dorther meldete ſich mir ein junger Auteur mit dem Wunſche, von mir mit der Überſetzung meines „Tannhäuſer" betraut zu werden, da der Direktor des Théâtre lyrique, Herr Carvalho, damit umginge, dieſe Oper in Paris aufzuführen. Ich erſchrak hierüber, weil ich fürchten mußte, meine Eigentumsrechte für meine Werke ſeien für Frankreich nicht geſichert und man könnte, was mir ſehr widerwärtig war, nach Belieben dort darüber ſchalten. In welcher Art dieſes aber eben auch an dieſem Théâtre lyrique geſchähe, hatte ich kurz zuvor aus einem Berichte über die Aufführung von Webers „Euryanthe", und der widerwärtigen Bearbeitung oder vielmehr Verſtümmelung derſelben zum Zwecke dieſer Aufführung, erſehen. Da nun vor kurzem die ältere Tochter Liſzts, Blandine, ſich an den berühmten Advokaten E. Ollivier verheiratet hatte, und mir dadurch ein ſehr ergiebiger Beiſtand geſichert war, faßte ich jetzt den Entſchluß, auf etwa acht Tage nach Paris zu gehen, um der mir berichteten Angelegenheit dort nachzuſehen, und jedenfalls mich der Bewahrung meiner Autorenrechte für Frankreich rechtsgültig zu verſichern. Außerdem war ich in ſchwermütiger Seelenſtimmung, wozu wohl wirkliche Überarbeitung, und zwar ſtetes Befaſſen mit ebenſolchen Arbeiten, an denen Semper, wenigſtens im Betreff der Anſpannung meiner Seelenkräfte, nicht mit Unrecht den zu großen Ernſt rügte, das meiſte beigetragen hatte. Von dieſer Stimmung, in welcher ich andrerſeits alle eigentlichen weltlichen Sorgen verachtete, legte ich, ſo viel ich mich entſinne, am Silveſtertage dieſes Jahres (1857) in einem Briefe an meine alte Freundin Alwine Frommann ein Zeugnis nieder.

Mit dem Beginn des neuen Jahres 1858 nahm das Bedürfnis einer Unterbrechung in meiner Arbeit unabweisbar zu, ſo daß ich, ehe ich den gewünſchten Ausflug mir nicht geſtattet hätte, wahrhafte Scheu trug, an die Inſtrumentation des erſten Aktes von „Triſtan und Iſolde" zu gehen. Denn leider bot mir jetzt Zürich, mein Haus, und mein Freundesumgang auch gar keine Erholung mehr. Selbſt die, als ſo annehmlich vorausgeſetzte, unmittelbare Nachbarſchaft der Familie Weſendonck mußte mein Unbehagen nur ſteigern, da es mir wahrhaft unerträglich wurde, Abende hindurch Geſprächen und Unterhaltungen mich hinzugeben, an welchen, allermindeſtens zu gleichem Teile mit mir und allen übrigen, mein guter Freund Otto Weſendonck ſich beteiligen zu müſſen glaubte. Die Ängſtlichkeit darüber daß, wie er vermeinte, in ſeinem Hauſe ſich bald alles mehr nach mir als nach ihm richten würde, gab ihm außerdem die eigentümliche Wucht, mit welcher ein ſich vernachläſſigt Glaubender bei den von ihm empfundenen Befürchtungen, ſich auf jedes Geſpräch wirft welches in ſeiner Gegenwart geführt wird, ungefähr wie ein Löſchhut auf das Licht. Mir ward bald alles Druck und Laſt; nur wer dies gewahrte, und einiges Verſtändnis hiervon verriet, konnte mir eine unter ſolchen Umſtänden immerhin nicht erheiternde Teilnahme erwecken. So beſchloß ich denn mitten im harten Winter, trotzdem ich mit Geldmitteln hierfür augenblicklich ganz und gar nicht verſehen war und deshalb allerhand ungeduldige Vorkehrungen treffen mußte, die Ausführung meiner Exkurſion nach Paris, wobei ich den immer dunkel mir zugrunde liegenden Gedanken eines Fortganges auf Nimmerwiederkehr deutlich wieder hervordämmern fühlte. Zu ſehr angegriffen um ſogleich weiterreiſen zu können, kam ich am 15. Januar in Straßburg an, und ſchrieb von dort an Eduard Devrient nach Karlsruhe, mit dem Vorſchlage, es beim Großherzoge zu vermitteln, daß auf meiner beabſichtigten Rückreiſe von Paris ich, in Kehl etwa, von einem Adjutanten desſelben in Empfang genommen, und zu einem Beſuche nach Karlsruhe begleitet werden könnte; denn dort wünſchte ich vor allem die für die Aufführung meines „Triſtan" zu beſtimmenden Sänger kennen zu lernen. Ich ward bald darauf über dieſe meine Anmaßung, herzogliche Adjutanten zu meiner Dispoſition haben zu wollen, von Eduard Devrient abgekanzelt; woraus ich erſah, daß er der Meinung war, ich hätte es dabei nur auf eine unſinnige Ehrenbezeugung abgeſehen, wogegen ich nur die einzige praktiſche Möglichkeit, als politiſch Geächteter zu einem rein künſtleriſchen Zwecke mich nach Karlsruhe wagen zu dürfen, ins Auge gefaßt hatte. Über dieſes Mißverſtändnis mußte ich denn lächeln; zu gleicher Zeit erſchreckte mich aber dieſer Zug von Seichtigkeit an meinem älteren Freunde genügend, um von hier an über deſſen künftiges Benehmen gegen mich mir meine

Gedanken zu bilden. — Für jetzt ſchleppte ich mich noch zur Erholung meiner abgeſpannten Nerven in der Abenddämmerung mühſam durch die öffentliche Promenade von Straßburg, und wurde beim Hinblick auf eine Theater-Affiche durch den Namen „Tannhäuſer“ überraſcht. Bei näherer Betrachtung war es die Ouvertüre zum „Tannhäuſer“, welche beim Beginne der Vorſtellung eines franzöſiſchen Stückes aufgeführt werden ſollte. Was hiermit gemeint ſei, ſchien mir durchaus unbegreiflich; natürlich nahm ich aber meinen Platz im Theater, wo es ſehr leer war: deſto vollzähliger ſtellte ſich aber das Orcheſter ein, welches in einem ſchönen Raume ſich bis zu bedeutender Stärke verſammelte, und unter der Leitung ſeines Kapellmeiſters eine wirklich recht gute Aufführung meiner Ouvertüre zu Gehör brachte. Da ich ziemlich nah in den Sperrſitzen ſaß, hatte mich der Pauker, welcher im Jahre 1853 in meinen Züricher Aufführungen mitgeſpielt hatte, erkannt. Nun war es wie ein Lauffeuer durch das ganze Orcheſter bis zu deſſen Chef gegangen, wo meine Anweſenheit jetzt eine große Aufregung verurſachte. Das geringe Publikum, offenbar nur des franzöſiſchen Schauſpiels wegen gekommen, und gar nicht im mindeſten geneigt von der Ouvertüre beſondere Notiz zu nehmen, wurde nun ſehr überraſcht, als am Schluſſe des Muſikſtückes der Kapellmeiſter mit dem ganzen Orcheſter nach meinem Sperrſitze ſich hinwandte und einen enthuſiaſtiſchen Applaus zu hören gab, gegen welchen ich mich dann allerdings zu verneigen hatte. Sehr geſpannt folgten mir aller Blicke, als ich nach dieſem Auftritte den Saal verließ, um gebührenderweiſe den Kapellmeiſter aufzuſuchen: dieſer nannte ſich Haſſelmans, war Straßburger, und ſchien ein ſehr gutmütiger wohlwollender Menſch; er begleitete mich in meinen Gaſthof, und berichtete mir unter andrem auch, welche Bewandtnis es mit dieſer, für mich ſo überraſchenden Aufführung meiner Ouvertüre hatte. Infolge des reichen Legates eines Straßburger Bürgers und Muſikfreundes, welcher ſchon zu dem Bau des Theaters das meiſte beigetragen, war dem Orcheſter, deſſen guter Beſchaffenheit ſeine Dotation galt, auferlegt, wöchentlich einmal bei gewöhnlichen Schauſpiel-Aufführungen ein größeres Inſtrumental-Stück im Theater mit voller Beſetzung zu Gehör zu bringen. Diesmal war nun zufällig die „Tannhäuſer“-Ouvertüre daran gekommen. Mir blieb hiervon nichts ſo lebhaft von Eindruck, als der Neid auf Straßburg, welches einmal ſolch einen Bürger hervorgebracht hatte, deſſengleichen in allen den Städten, wo ich je etwas mit Muſik zu tun hatte, ganz beſonders auch in Zürich, nie einer das Tageslicht erblickt hatte.

Während ich mit Kapellmeiſter Haſſelmans die Straßburger Muſikzuſtände beſprach, fand in Paris das famoſe Attentat Orſinis auf den Kaiſer ſtatt; ſchon bei meiner Weiterreiſe am andren Morgen hörte ich die unklaren Gerüchte, ward aber, als ich am 16. in Paris ankam, vom Kellner meines Hotels mit genauer Angabe der Umſtände davon unterhalten. Ich hielt den Vorfall für einen boshaften, auf mich perſönlich berechneten Zug des Schickſals; denn ich befürchtete noch beim Frühſtück am andren Morgen ſofort meinen alten Bekannten, den Agenten des Miniſteriums des Innern, eintreten und mich als politiſchen Flüchtling zum ſofortigen Verlaſſen von Paris auffordern zu ſehen. Ich vermutete deshalb, als Gaſt des großen Hôtel du Louvre, welches um jene Zeit neu eröffnet war, in ein beſſeres Anſehen bei der Polizei zu geraten, als in einem kleinen Winkel-Hotel der rue des filles St. Thomas, welches ich der Wohlfeilheit wegen zunächſt aufgeſucht hatte. Eigentlich hatte ich mich in einem mir von früher her bekannten Hotel der rue Le Pelletier einquartieren wollen; gerade von hier aus war nun aber das Attentat verübt worden, und in dieſem Hotel hatte man die Hauptverbrecher aufgeſucht und feſtgenommen. Wie ſonderbar, wenn ich etwa zwei Tage früher in Paris angekommen und dort abgeſtiegen wäre!

Nach dieſer Beratung mit dem Dämon meines Schickſals ſuchte ich zunächſt Herrn Ollivier und deſſen junge Frau auf. An erſterem fand ich alsbald einen ſehr einnehmenden und tätigen Freund, welcher die Angelegenheit, die mich der äußerlichen Beſtimmung nach, Paris zugeführt hatte, ſofort entſchloſſen in die Hand nahm. Wir gingen eines Tages zu einem ihm befreundeten und wie es ſchien verpflichteten Notar; ich ſtellte dort eine geharniſchte und wohl verklauſulierte Vollmacht, zur Vertretung meiner Eigentumsrechte als Autor, an Ollivier aus, und wurde, trotzdem viele Stempelformalitäten vor ſich gingen, dort mit vollendeter Gaſtfreiheit behandelt, ſo daß ich mir unter meines neuen Freundes Schutz recht geborgen vorkam. Nun aber ſollte ich, im Palais de Justice in der Salle des pas perdus an Olliviers Seite promenierend, erſt noch den berühmteſten Advokaten der Welt, welche da in Barett und Robe herumwandelten, vorgeſtellt und ſogleich bis auf den Grad vertraulich bekannt gemacht werden, daß ich einem Kreis von ihnen, welcher ſich um mich bildete, das Süjet des „Tannhäuſers" zu explizieren veranlaßt werden konnte. Das gefiel mir alles ſehr wohl. Nicht minder befriedigten mich meine Unterhaltungen mit Ollivier über deſſen politiſche Anſichten und Stellung. Er glaubte nur noch an die Republik, welche nach dem unzweifelhaften Sturze der napoleoniſchen Herrſchaft von neuem und dauernd hervortreten werde. Er und ſeine Freunde gingen nicht damit um eine Revolution hervorzurufen, ſondern nur ſich darauf vorzubereiten, dieſe, wenn ſie, wie notwendig, eingetreten ſein würde, nicht wieder der Ausbeutung durch Intriganten zu überlaſſen. In den Prinzipien ging er auf die äußerſten Konſequenzen des Sozialismus ein; er kannte und reſpektierte Proudhon, jedoch nicht als Politiker: nichts aber, ſo meinte er, könne ſich für dauernd begründen, als durch die Initiative der politiſchen Einrichtung. Auf dem Wege der einfachen Geſetzgebung, auf welchem ſchon bisher aus Gründen der öffentlichen Nützlichkeit bedeutende Maßregeln gegen den Mißbrauch des Privatrechtes eingeführt worden ſeien, würden allmählich die anſcheinend kühnſten Forderungen für die Begründung eines gleichmäßig verteilten öffentlichen Wohles zur Geltung zu bringen ſein. Ich bemerkte nun zu meiner großen Befriedigung nicht unbedeutende Fortſchritte in der Entwickelung meines Charakters gemacht zu haben, da ich dieſes und manches andere anhören und beſprechen konnte, ohne irgendwie in meine bei ähnlichen Diskuſſionen früher eintretende Aufgeregtheit zu verfallen.

Höchſt angenehm wirkte hierbei Blandine auf mich, durch Sanftmut, Heiterkeit und eine gewiſſe witzige Gelaſſenheit, bei andrerſeits ſehr ſchneller geiſtiger Apperzeption. Wir verſtanden uns am ſchnellſten; es genügte der leiſeſten Außerung, um uns über die Sache und die Perſonen, mit denen wir in Berührung kamen, ſofort gegenſeitig klar zu machen. — Es kam der Sonntag und mit ihm ein Conservatoire-Konzert, wozu mir, da ich ſonſt nur zu Proben, nie aber zu Aufführungen davon gelangt war, die Freunde einen Platz zu verſchaffen wußten, und zwar in der Loge der Witwe des Komponiſten Hérold, einer ſehr ſympathiſchen Frau, welche ſich mir ſofort als warme Parteigängerin für meine Muſik beurkundete. Dieſe hatte ſie zwar noch nicht ſelbſt kennen gelernt; nur war ſie durch den Enthuſiasmus ihrer Tochter und ihres Schwiegerſohnes, welche beide, wie ich früher erwähnte, auf ihrer Hochzeitsreiſe in Wien und Berlin den „Tannhäuſer“ gehört hatten, mitfühlend dafür gewonnen worden. Das kam mir alles recht angenehm wunderlich vor. Dazu hörte ich hier denn auch zum erſten Male in meinem Leben eine Aufführung der „Jahreszeiten“ von Haydn, welche dem Publikum ein außerordentliches Vergnügen verurſachte, da es namentlich die der modernen Muſik entfremdeten, bei Haydn ſo übermäßig häufig die muſikaliſchen Phraſen abſchließenden, ſtabilen Kadenz-Meliſmen als beſonders originelle und reizende Züge aufnahm. Der Reſt des Tages ward im vollſten Schoße der Familie Hérold auf recht angenehme Weiſe zugebracht; dort fand ſich am Schluſſe des Abends auch ein Mann ein, deſſen Erſcheinen gerade heute eine auffallende Wichtigkeit beigemeſſen wurde. Es war dies Herr Scudo, von dem ich erſt nachher erfuhr, daß er, als ſehr mächtiger muſikaliſcher Redakteur der Revue des deux Mondes, in andren Journalen einen großen Einfluß ausübe, und zwar bisher in einem mir entſchieden ungünſtigen Sinn. Die freundliche Wirtin hatte gewünſcht, bei dieſer Gelegenheit ihn durch ſein Bekanntwerden mit mir, freundſchaftlich für mich zu ſtimmen. Ich erklärte, daß durch Unterhaltungen an einem Salon-Abende hiefür wohl nicht viel erreicht werden könnte, und fand auch ſpäterhin beſtätigt, daß die Gründe, aus welchen ein ſolcher Herr, ohne irgendwelche Kenntnis von dem Gegenſtand erlangt zu haben, ſich gegen einen Künſtler erklärt, weder mit deſſen Überzeugung, noch ſelbſt ſeinem Gefallen oder Nichtgefallen etwas zu tun haben. Bei jener ſpäteren Gelegenheit mußte ſogar, in einem Berichte des Herrn Scudo über meine Konzerte, die freundliche Familie es büßen, daß ſie ſich für mich verwendet hatte, da ſie ſelbſt als eine Familie von „akuten demokratiſchen Grundſätzen“ dort dem Geſpötte preisgegeben wurde.

Jetzt ſuchte ich auch meinen in London neu gewonnenen Freund Berlioz auf, und fand ihn im ganzen freundlich geſtimmt. Ich hatte ihm mitgeteilt, daß ich eben nur für einen kurzen Ausflug zu meiner Zerſtreuung in Paris eingekehrt ſei. Er war damals mit der Ausführung der Kompoſition einer großen Oper „Die Trojaner" beſchäftigt; um von dem Werke einen Eindruck zu gewinnen, lag mir vor allem daran, das Gedicht, welches er ſelbſt verfaßt hatte, kennen zu lernen. Er verwendete einen Abend dazu, mir allein dasſelbe vorzuleſen: hierbei ward mir ſehr übel zumute, ſowohl was die Konzeption der Dichtung ſelbſt, als andrerſeits ſeinen ſonderbar trockenen und dabei theatraliſch affektierten Vortrag anlangte. Ich glaubte namentlich in dem letzteren auch den Charakter der Muſik zu gewahren, in welchem er ſeinen Text komponiert haben möchte, und verfiel darüber in vollſtändige Troſtloſigkeit, da ich andrerſeits erſah, daß Berlioz dieſes Werk für das Hauptwerk, und ſeine zu erzielende Aufführung für den Hauptzweck ſeines Lebens anſähe.

Mit Olliviers wurde ich auch von der Familie Erard, in welcher ich meine alte Freundin, die Witwe Spontinis, wieder antraf, eingeladen; wir brachten da einen ziemlich üppigen Abend zu, an welchem ich ſehr ſonderbarer Weiſe die muſikaliſche Unterhaltung am Klavier zu ſtellen hatte. Man behauptete, die verſchiedenen Reminiſzenzen, welche ich in meiner ungefähren Art auf dieſe Weiſe aus meinen Opern zum Beſten gab, recht gut verſtanden, und im höchſten Gefallen genoſſen zu haben. Jedenfalls hatte der prachtvolle Salon nie gemütlicher muſizieren gehört. Außerdem gewann ich den ungeheuren Vorteil, durch das freundliche Entgegenkommen der Mme. Erard und ihres, nun ſeit dem Tode ihres Mannes das Geſchäft führenden Schwagers Schäffer, mich des Gewinnes eines der berühmten Flügel jener Fabrik zu verſichern. Hiermit ſchien mir der dunkle Zweck meines Ausfluges nach Paris eigentlich ſein helles Licht gewonnen zu haben; denn ich war ſo ſehr erfreut hierüber, daß ich, jedes übrige Reſultat für durchaus ſchimäriſch erkennend, hierin einzig den wahren Erfolg erſah.

In erheiterter Laune verließ ich ſomit am 2. Februar Paris, um auf der Heimreiſe noch meinen alten Freund Kietz in Epernay aufzuſuchen. Dort hatte Herr Paul Chandon, ein zufälliger Jugendbekannter Rietz' ſich des verunglückten Malers angenommen, indem er ihn völlig zu ſich in das Haus gezogen, und ihm eine Reihe von Beſtellungen auf Porträts zugewieſen hatte. Bei meiner Ankunft wurde ich ſogleich unwiderſtehlich in das gaſtfreundliche Haus Chandons gezogen, und durfte mich nicht weigern zwei Tage dort auszuruhen; denn auch ich traf in Chandon einen paſſionierten Freund meiner Opern, namentlich des „Rienzi“, deſſen erſter Aufführung er in Dresden ſeinerzeit beigewohnt hatte. Hier beſuchte ich denn auch jene fabelhaften Weinkeller, welche ſich meilenweit in den Eingeweiden des Felſenbodens der Champagne hinziehen. Rietz traf ich über einem Ölporträt an, von welchem allgemein die Meinung herrſchte, es werde fertig werden, was mich ſehr intereſſierte.

Nach vieler unnötiger Unterhaltung befreite ich mich endlich auch von dieſer unverhofften Gaſtfreundſchaft, und kam am 5. Februar nach Zürich zurück, wo ich brieflich zum voraus ſogleich für meine Ankunft eine Abend-Geſellſchaft beſtellt hatte, da ich vielerlei zu erzählen zu haben glaubte, und dies nicht, wie gewöhnlich, durch ermüdende Detail-Mitteilungen an meine einzelnen Freunde, ſondern ſogleich kollektiv mit einem Male abmachen wollte. Semper, der ſich in der Geſellſchaft befand, und ſich ärgerte in Zürich geweſen zu ſein während ich in Paris war, wurde höchſt übler Laune über meine heiteren Mitteilungen, und erklärte mich für einen „unverſchämten Sohn des Glückes“, da er es offenbar als ſein größtes Unglück betrachtete, an ſein Züricher Neſt angekettet zu ſein.

Wie hatte ich innerlich zu dieſer Beneidung meines „Glückes“ zu lächeln! Meine äußeren Geſchäfte gingen ſchwerfällig vorwärts, da jetzt meine Opern ziemlich überallhin verkauft waren, und mir jetzt nicht viel von meinem Erwerbs-Kapitale mehr übrigblieb. Da ich nun einmal doch von allen dieſen Aufführungen nichts anderes erfuhr und kennen lernte, als das wenige Geld, welches ſie mir einbrachten, ſo war ich auch darauf verfallen, den „Rienzi“ als für unſere ſchlechten Theater eigentlich recht geeignet noch in den Kauf zu bringen: um ihn anbieten zu können, war eine Wiederaufnahme desſelben in Dresden wünſchenswert; dieſe ward aber durch den Eindruck des Orſiniſchen Attentates, wie man wenigſtens vorgab, verhindert. — So arbeitete ich denn an der Inſtrumentation des erſten Aktes von „Triſtan“ weiter, und konnte mir währenddem immer weniger verheimlichen, daß gegen die Verbreitung dieſer Arbeit auf den Theatern ſich wahrſcheinlich noch andere Einwände, als die der politiſchen Verfänglichkeit, einſtellen würden. So arbeitete ich denn in das Blaue, eigentümlich Hoffnungsloſe, hinein. —

Im Monat März eröffnete mir Frau Weſendonck, daß ſie zur Feier des Geburtstages ihres Gemahles eine Art von Muſikaufführung in ihrem Hauſe vor ſich gehen laſſen möchte; hierauf war ſie durch eine kleine Morgenmuſik verfallen, welche ich im Laufe des Winters an ihrem eigenen Geburtstagsmorgen, mit Hilfe von acht Züricher Muſikern, freundnachbarlich bewerkſtelligt hatte. Der Stolz der Weſendonckſchen Villa beſtand nämlich in einem verhältnismäßig nicht ungeräumigen, von Pariſer Stukkatur-Arbeitern recht elegant hergerichteten, Treppenhauſe, von welchem ich einmal behauptet hatte, Muſik müſſe ſich da nicht übel ausnehmen. Dies war bei jener vorangegangenen Gelegenheit im kleinen erprobt worden, und ſollte ſich nun im großen bewähren. Ich erbot mich, ein anſtändiges Orcheſter zuſammenzubringen, um Fragmente aus Beethovenſchen Symphonien, beſtehend vorzüglich aus den heiteren Sätzen derſelben, zur geſellſchaftlichen Unterhaltung aufzuführen. Die nötigen Vorbereitungen hierzu nahmen jedoch Zeit hinweg, und das Datum des Geburtstages mußte überſchritten werden. So gelangten wir bis in die Oſterzeit, und unſer Konzert ging an einem der letzten Tage des Monat März vor ſich. Das Ganze des muſikaliſchen Hausfeſtes glückte in der Tat recht nach Wunſche; ein für die Beethovenſche Inſtrumentation vollzähliges Orcheſter ſpielte der, in den umgebenden Geſellſchaftsräumen verteilten, Gaſtverſammlung eine kombinierte Auswahl von Symphonie-Fragmenten, unter meiner Anleitung, mit dem beſten Gelingen vor. Das Unerhörte eines ſolchen Haus-Konzertes ſchien alles in eine ſehr erregte Stimmung zu verſetzen; mir ward beim Beginn der Aufführung durch die junge Tochter des Hauſes ein ſchöner, nach Sempers Zeichnung in Elfenbein geſchnitzter, Taktſtock (der erſte und einzige mir zum Ehrengeſchenk gemachte) überreicht. An Blumen und Zierbäumen, unter denen ich beim Dirigieren ſtand, fehlte es auch nicht, und als wir, meinem Geſchmacke für die Wirkung einer Muſik-Aufführung gemäß, nicht mit einem rauſchenden, ſondern mit einem tief beruhigenden Stücke, dem Adagio der neunten Symphonie geſchloſſen, durfte man ſich wohl ſagen, daß die Züricher Geſellſchaft etwas nicht ganz Gewöhnliches erlebt hatte.

Auch meine Freunde, denen zunächſt die von mir erwieſene Auszeichnung gegolten hatte, waren davon tief und feierlich ergriffen. Auf mich wirkte der Eindruck dieſes Feſtes in der wehmütigen Weiſe, wie eine Mahnung daran daß der mögliche Höhepunkt einer Lebensbeziehung erreicht, ja daß der eigentliche Gehalt derſelben bereits überboten und die Sehne des Bogens überſpannt ſei. Mir wurde ſpäterhin von Frau Dr. Wille mitgeteilt, daß ſie an jenem Abende von ähnlichen Empfindungen beherrſcht worden ſei. Am 3. April ſandte ich das Manuſkript der Partitur des erſten Aktes von „Triſtan und Iſolde“ zum Stiche nach Leipzig ab; die mit Bleiſtift ſkizzierten Blätter der Inſtrumentation des Vorſpieles, welche ich früher bereits an Frau Weſendonck verſprochen hatte, ſchickte ich dieſer in die Nachbarſchaft hinüber, und begleitete die Sendung mit einem Briefchen, in welchem ich ihr ernſt und ruhig die damals mich beherrſchende Stimmung mitteilte. Meine Frau war ſeit einiger Zeit über ihr Verhältnis zu unſerer Nachbarin bedenklich geworden; ſie beklagte ſich immer gereizter, von ihr nicht mit der Aufmerkſamkeit behandelt zu werden, als es der Frau eines Mannes, welchen man ſo gerne bei ſich ſähe, gebührte; und überhaupt fand ſie, daß bei unſren geſelligen Zuſammenkünften es von ſeiten unſrer Freundin ſich weniger um Beſuche bei ihr, als bei mir handle. Noch nicht hatte ſie aber einen eigentlichen eiferſüchtigen Verdacht laut werden laſſen. Zufällig im Gärtchen ſich aufhaltend, traf ſie nun an dieſem Morgen auf meine Sendung, nahm dieſe dem Dienſtboten ab, erbrach und öffnete den Brief. Da ihr das Verſtändnis der in dieſen Zeilen ausgeſprochenen Stimmung durchaus unmöglich war, hielt ſie ſich deſto mehr an eine, ihr geläufige, triviale Deutung der Worte, und glaubte ſich demnach berechtigt, in mein Zimmer zu treten, um mir in dem Sinne einer ſolchen von ihr gemachten ſchrecklichen Entdeckung die ſonderbarſten Vorwürfe zu machen. Sie hat mir nachher geſtanden, daß ſie hierbei nichts ſo ſehr empört habe, als meine große Ruhe und die ihr dünkende Gleichgültigkeit, mit welcher ich ihrem törichten Benehmen entgegnete. Wirklich ſagte ich ihr kein Wort, veränderte kaum meine Stellung, und ließ ſie einfach wieder zur Türe hinausgehen. Mir ſelbſt ſagte ich aber, daß dies alſo die Form ſei, unter welcher die Unerträglichkeit meines nun vor acht Jahren wieder angeknüpften ehelichen Verhältniſſes mir unabweisbar zum Bewußtſein kommen und mein Leben fortan entſcheiden ſollte. Durch eine ſehr beſtimmte Aufforderung, ſich ruhig zu verhalten und ſowohl in ihrem Urteile, wie in ihrer Handlungsweiſe ſich keiner Mißgriffe ſchuldig zu machen, ſuchte ich auch Minna von der eigentlichen Bedeutung, welche der nichtige Vorgang für uns gewonnen habe, zu unterrichten. Wirklich ſchien ſie etwas davon zu verſtehen, und verſprach mir, ſich ruhig zu verhalten und ihrer törichten Eiferſucht keine Folge zu geben. Leider ſtand die Ärmſte aber bereits unter der Einwirkung einer bedenklichen Steigerung ihres Herzleidens auf ihr Gemüt; die eigentümliche Schwarzſichtigkeit und qualvolle Unruhe, welche vollſtändige Herzerweiterungen auf die Leidenden ausüben, mochten ſie nicht mehr verlaſſen; ſie glaubte nach einigen Tagen ſich das Herz erleichtern zu müſſen, was ihr nur dadurch möglich dünkte, daß ſie unſre Nachbarin, ihrer Anſicht nach wohlmeinend, vor den Folgen etwaiger unvorſichtiger Vertraulichkeiten gegen mich warnte. Von einem Spaziergange heimkehrend, traf ich Herrn und Frau Weſendonck im Wagen, ſoeben auf einer Ausfahrt begriffen; ich bemerkte ihre verſtörte Haltung, und dagegen den ſonderbar lächelnden zufriedenen Ausdruck in der Miene ihres Gemahls. Mir war es ſogleich klar, was hier vorgegangen; denn auch meine Frau traf ich merkwürdig erheitert an; ſie reichte mir mit großer Biederkeit die Hand, und kündigte mir ihre erneuerte Freundſchaft an. Meiner Frage darnach, ob ſie ihr Verſprechen etwa gebrochen habe, antwortete ſie zuverſichtlich, daß ſie allerdings als kluge Frau die Sache in Ordnung habe bringen müſſen. Ich deutete hierauf ihr an, daß ſie vermutlich ſehr üble Folgen ihres Wortbruches erleben würde; fürs erſte aber dünke es mich unerläßlich, daß ſie, in der bereits zuvor zwiſchen uns beratenen Weiſe, auf einige Stärkung ihrer Geſundheit bedacht zu ſein, und dazu den ihr empfohlenen Kurort Breſtenberg am Hallwyler

See in den nächſten Tagen aufzuſuchen haben werde. Wirklich war uns von vorzüglichen Kuren, welche der dortige Arzt gegen Herzleiden angewandt hatte, berichtet worden. Auch Minna war mit dem Antritte ſeiner Behandlung ihres Leidens einverſtanden; und ſo begleitete ich ſie bereits nach wenigen Tagen, während welcher ich Erkundigungen nach dem Vorgefallenen im nachbarlichen Hauſe auswich, mit ihrem Papagei nach dem etwa eine viertel Tagereiſe entfernten, angenehm gelegenen und erträglich eingerichteten Kurorte. Als ich ſie dort zurückließ, überkam ſie beim Abſchiede das Gefühl des peinlichen Ernſtes unſerer Lage; ich konnte ihr wenig mehr zum Troſte ſagen, als daß ich verſuchen wollte, die gefürchteten Folgen ihres Wortbruches für unſer ferneres Beſtehen unſchädlich zu machen.

Nach meiner Heimkehr hatte ich nun die üble Wirkung des Benehmens meiner Frau gegen unſre Nachbarin genauer zu erfahren. In ihrer gröblichen Mißverkennung meines wirklichen freundſchaftlichen Verhältniſſes zu der ſtets angelegentlich um meine Ruhe und um mein Wohlergehen beſorgten jungen Frau, war Minna ſoweit gegangen, mit Mitteilungen an deren Mann zu drohen, und hatte dieſe, welche in Wahrheit keines Fehltrittes ſich bewußt war, dadurch ſo ſehr beleidigt, daß ſie über mich ſelbſt in Verwunderung geriet, weil ſie nicht begriff, wie ich meine Frau in ſolche Verwirrung hätte geraten können laſſen. Der Ausgang der hierdurch hervorgerufenen Verſtörung der Lage geſtaltete ſich ſchließlich, namentlich durch die beſonnene Vermittelung unſerer allerſeitigen Freundin Frau Dr. Wille, dahin, daß ich im Betreff des Benehmens meiner Frau wohl von jeder Art von Mitſchuld freigeſprochen, jedoch es mir zu Gemüte geführt wurde, daß fortan der Gekränkten es doch unmöglich ſein würde mein Haus wieder zu betreten, noch überhaupt den Umgang mit meiner Frau fortzuſetzen. Daß ich dieſem nur durch das Aufgeben meiner Niederlaſſung und durch meinen Fortgang von Zürich entgegnen können würde, ſchien man ſich nicht deutlich gemacht zu haben, und überhaupt nicht zugeben zu wollen. Selbſt ich geriet, da mein Verhältnis zu der befreundeten Familie, wenn auch geſtört, doch in Wahrheit nicht untergraben war, in der Folge auf den Gedanken, es möchte ſich mit der Zeit dieſes alles wohl ruhig entwirren, und mußte hierfür natürlich vor allem auf eine

Beſſerung des Zuſtandes meiner Frau rechnen, durch welche es auch dieſer ermöglicht werden dürfte, ihre begangenen Torheiten einzuſehen, und mit gutem Verſtande fortan den Umgang mit den Nachbarn auch ſich ſelbſt wieder zu ermöglichen. —

Hierüber verging einige Zeit, welche auch eine mehrwöchentliche Vergnügungsreiſe der Familie Weſendonck nach Oberitalien einſchloß. — Faſt wehmütig anregend wirkte auf mich die Ankunft des bisher verſprochenen Erardſchen Flügels; ich erſah jetzt plötzlich, mit welchem tonloſen Inſtrumente, meinem alten Kapellmeiſter-Flügel von Breitkopf und Härtel, ich mich bis jetzt beholfen hatte, und verwies dieſen ſofort in den unteren Wohnungsraum, wohin meine Frau, als konſervatives Element, ſich denſelben erbeten hatte. (Sie hat ihn ſpäter mit ſich nach Sachſen gebracht und, ich glaube, für 100 Taler verkauft.) Der neue Flügel ſchmeichelte meiner muſikaliſchen Empfindung ungemein, und ganz von ſelbſt geriet ich beim Phantaſieren auf die weichen Nachtklänge des zweiten Aktes von „Triſtan“, deſſen Kompoſition ich wirklich jetzt mit Anfang Mai zu ſkizzieren begann.

Eine unerwartete Unterbrechung betraf mich hierin durch die Aufforderung des Großherzogs von Weimar, ihn in Luzern, welches er auf ſeiner Rückkehr von einer italieniſchen Reiſe berührte, an einem beſtimmten Tage zu treffen. Ich folgte dieſer Einladung, und gelangte ſo, in einem Luzerner Gaſthofe, auf dem Zimmer des Kammerherrn von Beaulieu, welcher mir ſchon aus der Zeit meiner Flucht bekannt war, zu einer längeren Unterredung mit meinem ehemaligen anſcheinenden Protektor. Es ging mir aus dieſer Unterhaltung hervor, daß mein Vernehmen mit dem Großherzoge von Baden, wegen der Aufführung des „Triſtan“ in Karlsruhe, einigen Eindruck am weimariſchen Hofe gemacht hatte. Denn indem Karl Alexander dieſes Verhältniſſes ausdrücklich Erwähnung tat, lag ihm daran, im Betreff meiner Nibelungen-Arbeit gegen ſeine eigenen Erklärungen, daß er ſtets noch vom lebhafteſten Intereſſe dafür erfüllt ſei, meinerſeits die Verſicherung zu erhalten, daß ich die Aufführung dieſes Werkes für Weimar beſtimmen wollte. Es fiel mir leicht in dieſer Hinſicht ihm keinerlei Schwierigkeiten zu machen. Im übrigen unterhielt mich die ganze Perſönlichkeit des, ſehr ungeniert wohlwollend auf einem engen Kanapee mit mir plaudernden, Fürſten, welcher andrerſeits durch eine ſonderbare Gewähltheit der Ausdrücke und der Sprache mir offenbar einen vorteilhaften Eindruck von ſeiner Bildung zu geben bemüht war. Auffallend war es daß es ihn in ſeiner würdigen Haltung nicht im mindeſten ſtörte, als Herr von Beaulieu im allertrockenſten Tone ziemlich plumpe Bemerkungen zu unſrer Unterhaltung machte. Nachdem mich der Großherzog in den ſorgfältigſten Ausdrücken um meine „eigentliche Meinung“ über Liſzts Kompoſitionen gefragt hatte, erweckte es mir ein ſonderbares Erſtaunen, in ſeiner ganzen Haltung nicht das mindeſte Unbehagen zu erkennen, als über ſeinen, von ihm ſo hochgeehrten Freund, der Kammerherr bei dieſer Gelegenheit kurz heraus die allerabſprechendſten Meinungen hervorbrachte, nämlich in der Weiſe, daß Liſzts Komponieren doch wohl nur eine Raupe des großen Virtuoſen ſei. Dies gab mir denn einen ſonderbaren Einblick in dieſes fürſtliche Freundſchafts-Verhältnis, während ich meine Mühe hatte einen ernſthaften Ton der Unterredung aufrecht zu erhalten. Noch einmal mußte ich am Morgen des anderen Tages dem Großherzoge einen Beſuch machen; diesmal traf ich ihn ohne Kammerherrn, was jedenfalls vorteilhaft auf die Wärme der Äußerungen des Fürſten über ſeinen Freund wirkte, von welchem er jetzt, unter vier Augen, mir laut bekannte, daß ſein Rat und überhaupt ſein anfeuernder Umgang von ihm nicht hoch genug geſchätzt werden könne. Auch hatte ich nun die Überraſchung, die Frau Großherzogin zu uns treten zu ſehen und von ihr mit einer höchſt verbindlichen Verneigung, welche ihrer großen Regelmäßigkeit wegen mir unvergeßlich geblieben iſt, empfangen zu werden. Jedenfalls zählte die Begegnung mit mir bei den hohen Herrſchaften zu einem erträglich angenehmen Reiſe-Abenteuer; im übrigen habe ich ſeitdem[1] nie wieder etwas von ihnen vernommen. Als ich ſpäter Liſzt, kurz vor ſeinem Fortgange von Weimar, daſelbſt beſuchte, war es ihm unmöglich den Großherzog dazu zu bewegen mich bei ſich zu empfangen. —

Kurz nachdem ich von dieſem Ausfluge zurückgekehrt war, traf eines Tages, mit einem empfehlenden Briefe Liſzts verſehen, Karl Tauſig bei mir ein. Er war damals 16 Jahre alt, und überraſchte, bei großer körperlicher Niedlichkeit, im Betreff ſeines Verſtandes und ſeines ganzen Benehmens durch eine ungemeine Frühreife. Bereits war er infolge eines öffentlichen Auftretens als Klavierſpieler in Wien als „Zukunfts-Liſzt“ begrüßt worden. Ungefähr in dieſer Weiſe benahm er ſich auch; nur rauchte er bereits ſchon jetzt die allerſtärkſten Zigarren welche aufzutreiben waren, ſo daß ich ein wahres Entſetzen darüber empfand. Andrerſeits freute mich ſein Entſchluß, einige Zeit in meiner Nähe zuzubringen, um ſo mehr, als ich neben ſeinem unterhaltenden, halb kindiſchen und dabei ſehr verſtändigen, ja bereits abgefeimten Weſen, mich an ſein ganz erſtaunlich fertiges Klavierſpiel, wie überhaupt ſeine ſchnelle muſikaliſche Faſſungskraft, in erfreulichſter Weiſe halten konnte. Er ſpielte, was man ſich nur denken konnte, vom Blatt, und wußte ſeine ungemeine Fertigkeit für die mutwilligſten Streiche zu meiner Unterhaltung zu verwenden. Alsbald ſiedelte er ſich ganz in meiner Nähe an, war mein täglicher Gaſt bei den verſchiedenen Mahlzeiten und mußte mich auch auf meinen regelmäßigen Spaziergängen in das Sihltal begleiten, wovon er ſich jedoch bald zu befreien ſuchte. Auch zu einem Beſuche Minnas in Breſtenberg hatte er mich zu begleiten; als ich dieſe Ausflüge aus Anteil an dem Erfolge der Kur faſt regelmäßig alle acht Tage wiederholte, ſuchte ſich Tauſig jedoch auch hiervon bald freizumachen, da ihm weder Breſtenberg noch der Umgang mit Minna zu behagen ſchien.

---

[1] Dies iſt im Jahre 1869 diktiert.

Dafür konnte er einem wiederholten Zuſammenſein mit ihr nicht ausweichen, als ſie Ende Mais, durch ihre Sorge für das Hausweſen getrieben, ihre Kur unterbrechend auf einige Tage zu mir kam. Ich bemerkte an ihrem Benehmen, daß ſie den vergangenen häuslichen Vorfällen jetzt keine weitere Bedeutung mehr beilegen zu dürfen glaubte, indem ſie ungefähr der Meinung war, es habe ſich hier um eine „kleine Liebſchaft“ gehandelt, welche ſie in Ordnung gebracht hätte. Da ſie hierüber mit einer gewiſſen unangenehmen Leichtfertigkeit ſich äußerte, mußte ich ihr eines Abends, ſo gern ich für jetzt aus Rückſicht auf ihren Geſundheitszuſtand es ihr ferngehalten hätte, unſere Lage genau und beſtimmt dahin zur Erkenntnis bringen, daß, durch die Folgen ihres Ungehorſames und ihres törichten Benehmens gegen unſre Nachbarin, die Möglichkeit unſres Verbleibens auf dem, mit ſolcher Mühe kaum erſt hergerichteten Grundſtücke, von mir in den allerernſtlichſten Zweifel gezogen werde, und ich ſie eben darauf vorbereiten müſſe, die Notwendigkeit unſrer Trennung in das Auge zu faſſen, da ich für den gefürchteten Fall entſchloſſen ſei, an eine ähnliche gemeinſchaftliche häusliche Einrichtung irgendwo anders nicht wieder zu gehen. Vieles Ernſte, was ich bei dieſer Gelegenheit meiner Frau über den ganzen Charakter unſres verfloſſenen Zuſammenlebens zu Gemüte zu führen hatte, ſchien ſie, namentlich bei dem Innewerden davon, daß ſie an dem Einſturze des letzten mühſamen Aufbaues unſres bürgerlichen Lebens Schuld trage, heftig zu erſchüttern, ſo daß ich ſie hier, zum erſten Male in unſrem Leben, in eine weiche und würdige Klage ausbrechen hörte. Zum erſten und einzigen Male gab ſie mir das Zeichen einer liebevollen Demut, indem ſie mir, als ich in tiefer Nacht von ihr mich zurückzog, die Hand küßte. Dieſes rührte mich außerordentlich, und erweckte mir ſchnell den Gedanken an die Möglichkeit einer großen und entſcheidenden Umkehr im Charakter der armen Frau; und dies beſtimmte mich wiederum ſelbſt, meine Hoffnung auf die Möglichkeit eines guten Beſtehens in der zuletzt eingenommenen Lebenslage zu ſetzen.

Dieſe Hoffnung zu unterſtützen ließ ſich jetzt auch alles an: meine Frau kehrte zur Vollendung der zweiten Hälfte ihrer Kur nach Breſtenberg zurück; die üppigſte Sommerwitterung begünſtigte meine Aufgelegtheit zur Arbeit am zweiten Akt des „Triſtan“; die Abende mit Tauſig erheiterten mich; meine Beziehungen zu meinen Nachbaren ließen ſich, wie ſie ſich mir nie feindſelig gezeigt hatten, ganz ſo an, wie ich es für die Geſtaltung eines zukünftigen Verhältniſſes als würdig und wünſchenswert anſehen mußte. Es war leicht anzunehmen, daß, wenn meine Frau nach der gänzlichen Beendigung ihrer Kur noch für einige Zeit ihre Verwandten in Sachſen beſucht hätte, endlich die Zeit genügend Macht gewinnen würde, um alles Geſchehene der Vergeſſenheit anheimfallen zu laſſen, ſo daß auch durch ihr Benehmen, ſowie durch die anderſeitige Stimmung der ſich ſo ernſtlich beleidigt wähnenden Nachbarin, ein tadelloſer gegenſeitiger Umgang ſich von ſelbſt wieder ermöglichen mußte.

Was dieſe friedliche Stimmung mir noch erheiterte, war bald zu erwartender angenehmer Beſuch, ſowie zunächſt bereits erfreuliche Beziehungen zu den zwei bedeutendſten deutſchen Theatern. Im Juni meldete ſich bereits der Berliner Intendant auch für „Lohengrin", worüber es bald zu einer Einigung kam. Aber auch in Wien hatte das forcierte Eindringen des „Tannhäuſer" ſeinen Eindruck auf die bisherige Haltung der Hoftheater-Direktion hervorgebracht: mit der techniſchen Leitung des Operntheaters war ſeit kurzem der gut berufene Kapellmeiſter Karl Eckert betraut worden; dieſer ergriff den glücklichen Umſtand eines damals an ſeinem Theater vereinigten vorzüglichen Sängerperſonales, ſowie den andren, einer nötig gefundenen Reſtauration des Theaterſaales ſelbſt, durch welche eine Schließung der Vorſtellungen herbeigeführt wurde und ſomit die günſtige freie Zeit für das Studium eines neuen ſchwierigen Werkes gegeben war, um nun bei ſeiner Hofbehörde die Annahme meines „Lohengrin" durchzuſetzen; und jetzt machte er mir daraufhin ſeine Anerbietungen. Ich wollte auf der Einräumung von „Autoren-Rechten", wie ſie in Berlin gewährt waren, beſtehen; dieſe wollte man mir jedoch nicht gewähren können, weil das gegenwärtige alte Theaterhaus bei ſeinen höchſt beſchränkten räumlichen Verhältniſſen nur ſehr dürftige Einnahmen gewähre. Dagegen ſah ich nun eines Tages den Kapellmeiſter Eſſer, eigens hierzu von Wien entſandt, ſelbſt bei mir eintreten, um jedenfalls alles ſogleich in Richtigkeit zu bringen, indem er mir im Namen der Direktion für die erſten zwanzig Aufführungen des „Lohengrin" 1000 Gulden ſofort auszuzahlen, und nach dieſen zwanzig Aufführungen eine abermalige Zahlung von 1000 Gulden mir zuzuſagen hatte. Das ganz zutrauliche und freundliche Benehmen des ehrlichen Muſikers gewann mich ſofort, und ohne weiteres ſchloß ich mit ihm ab, was denn nun zur Folge hatte, daß Eſſer ſofort mit mir die Partitur des „Lohengrin" eifrig und gewiſſenhaft durchnahm, und alle meine Wünſche ſich wohl notierte. Mit dem beſten Vertrauen auf einen guten Erfolg entließ ich ihn, als er dann von mir Abſchied nahm um ſich in Wien ſofort an die Arbeit zu machen.

In guter Stimmung beendete ich ſomit Anfang Juli die Kompoſitions-Skizzen des zweiten Aktes von „Triſtan", und begann auch bereits die feſtere Ausführung davon, womit ich jedoch nicht ganz über die erſte Szene hinaus geriet, weil ich von nun ab andauernden Unterbrechungen in der Arbeit ausgeſetzt war. Jetzt traf nämlich abermals Tichatſchek zum Beſuche bei mir ein, und bezog mein kleines Fremden-Stübchen, um ſich von ſeinen letzten Anſtrengungen, wie er ſagte, bei mir etwas zu erholen; er hatte ſich nämlich zu rühmen, nach abermaliger längerer Verpönung derſelben, meine Opern wieder auf das Repertoire des Dresdener Theaters gebracht, und ſiegreich in ihnen mitgewirkt zu haben. Auch der „Lohengrin“ ſollte jetzt dort gegeben werden. War dies nun ſehr erfreulich, ſo wußte ich mit dem guten Menſchen in ſo großer Nähe doch nichts anzufangen. Glücklicherweiſe konnte ich ihn an Tauſig zuweiſen; dieſer verſtand meine Verlegenheit, und zog Tichatſchek ziemlich den ganzen Tag über durch Kartenſpiel an ſich. — Bald kam auch der junge, ſeiner großen Begabung wegen mir ſo ſehr gerühmte, Tenoriſt Niemann mit ſeiner Braut, der bedeutenden Schauſpielerin Seebach an, und machte namentlich durch ſeine faſt übermenſchliche Geſtalt auf mich den Eindruck, als ſei er mir zum „Siegfried“ beſtimmt. Daß ich zwei berühmte Tenoriſten zu gleicher Zeit bei mir hatte, führte den Übelſtand herbei, daß keiner von beiden mir etwas ſang, weil ſie ſich vor einander genierten. Von Niemann nahm ich jedoch in gutem Glauben an, daß auch ſeine Stimme ſeiner imponierenden Perſönlichkeit gleichkommen müſſe.

Hierüber holte ich nun am 15. Juli meine Frau von Breſtenberg ab, um ſie wieder in unſer Haus zu geleiten. Während meiner kurzen Entfernung hatte mein Diener, ein verſchmitzter Sachſe, geglaubt, durch Errichtung einer Art von Ehrenpforte dem Empfange der zurückkehrenden Hausherrin einige Feierlichkeit geben zu müſſen. Dies führte zu großen Verwirrungen: Minna überzeugte ſich zu ihrer großen Befriedigung ſogleich davon, daß dieſer blumengeſchmückte Ehrenbogen unſeren Nachbarn ſtark in die Augen fallen müſſe, und vermeinte, daß jenen hiermit genug geſagt ſei, um ihre Zurückkehr in das Haus nicht etwa als eine demütigende Wiederaufnahme in dasſelbe betrachten zu können. Sie hielt mit triumphierendem Behagen darauf, daß dieſe Feſtzeichen mehrere Tage lang nicht entfernt würden. — In der gleichen Zeit waren nun auch Bülows, ihrem Verſprechen getreu, zu einem abermaligen Beſuche bei mir eingetroffen. Immer verzögerte der unglückliche Tichatſchek noch ſeine Abreiſe, und nahm ſomit das einzige kleine Gaſtzimmerchen fortwährend in Beſchlag, ſo daß ich die Freunde für mehrere Tage noch im Gaſthof laſſen mußte. Doch ward mir alsbald durch die Beſuche, welche dieſe nicht nur bei mir ſondern auch bei Weſendoncks machten, Gelegenheit zu erfahren, welche Wirkung die Ehrenpforte zu meiner großen Überraſchung auf das Gemüt der, fortwährend noch das Gefühl ihrer Beleidigung nährenden, jungen Frau unſres Nachbars ausgeübt hatte. Als ich von den leidenſchaftlichen Exzeſſen in dieſer Seite benachrichtigt wurde, ſah ich nun ein, bis zu welcher Konfuſion alles gediehen war, und gab ſofort jede Hoffnung eines friedlichen Ausgleiches der zwiſtigen Lage auf. Es waren dies einige Tage der unausſtehlichſten Verwirrung: ich wünſchte mich in die fernſte Einöde, und war in der ſonderbaren Lage, andererſeits mein Hausweſen von Gaſtlichkeit zu Gaſtlichkeit zu führen. Endlich reiſte dann wenigſtens Tichatſchek ab, und ich konnte meinem Verbleiben doch nun wenigſtens den angenehmen Zweck der Beherbergung eines lieben Beſuches zuwenden. Wirklich kamen mir Bülows wie vom Himmel, um der greulichen Aufregung in meinem Hauſe einen Dämpfer aufzuſetzen. Hans machte gute Miene, als er, am Tage des beſtimmten Einzuges bei mir, mich gerade in einer fürchterlichen Szene mit Minna antraf; denn dieſer hatte ich nun, wie ich den Stand der Dinge erkannt, gerade herausgeſagt, daß unſres Verbleibens hier länger nun nicht mehr ſei, und ich nur noch die Zeit des Beſuches unſrer jungen Freunde über meine Abreiſe verzögern würde. Diesmal hatte ich ihr denn wirklich auch geſtehen müſſen, daß die Gründe zu meiner Verzweiflung nicht allein von ihrem Benehmen herrührten. — Noch einen vollen Monat brachten wir ſo gemeinſchaftlich in dem von mir ahnungslos „Aſyl" getauften Hauſe zu: eine lange, höchſt qualvolle Zeit, da jeder Tag durch die mir gebrachten Erfahrungen meinen Entſchluß, dieſe Niederlaſſung gänzlich aufzugeben, immer feſter beſtärken mußte. Hierunter litten meine jungen Gäſte nicht minder; meine Qual trug ſich auf alle über, welche ernſtlich mit mir ſympathiſierten. Zu dieſen Freunden gehörte bald auch noch Klindworth, welcher, um das Maß der Freudloſigkeit eines ſo ſonderbaren gaſtlichen Zuſammenſeins vollzumachen, ebenfalls von London aus zum Beſuche eintraf. So füllte ſich täglich das Haus, und beſetzte ſich der Gaſttiſch mit bangen, beſorgten und unheimlich beängſtigten Freunden, für deren Bewirtung wiederum diejenige zu ſorgen ſich bemühte, welche nächſtens für immer dieſen Hausſtand aufgeben ſollte.

Es war mir, als ob es einen Menſchen geben müßte, der ganz vorzüglich dazu befähigt ſein könnte, Licht und Beſänftigung, oder doch mindeſtens eine erträgliche Ordnung in die uns alle befangende Verwirrung zu bringen. Auch **Liſzt** hatte mir ſeinen Beſuch verſprochen: er ſtand ſo glücklich außerhalb der verletzten Beziehungen und Verhältniſſe, war ſo welterfahren, und beſaß in hohem Grade das, was man „Aplomb“ der Perſönlichkeit nennt, um mir nicht ſehr tauglich dafür erſcheinen zu ſollen, den gerade hier im Spiele begriffenen Unſinnigkeiten vernünftig beizukommen. Faſt war ich geneigt, meine letzten Entſchlüſſe von der Wirkung ſeines erwarteten Beſuches abhängig zu machen. Vergebens wurde er von uns zur Beſchleunigung ſeiner Reiſe veranlaßt: er bot mir für einen Monat ſpäter ein Rendezvous am Genfer See an! Nun ſank mir der letzte Mut. Das Zuſammenleben mit meinen Freunden war jetzt nur noch ein troſtloſes Dahinſiechen; denn, konnte einerſeits niemand begreifen, wie ich aus einer mir ſo wohltätigen häuslichen Niederlaſſung ruhelos hinausgetrieben werden ſollte, ſo war andrerſeits jedem es erſichtlich, daß ich ſo hier es nicht aushalten konnte. Noch muſizierten wir dann und wann, aber in großer Zerſtreutheit und nur mit halbem Sinne. Wie um die Betäubung noch vollſtändiger zu machen, trat in dieſer Zeit auch noch die Kalamität eines Eidgenöſſiſchen Sängerfeſtes ein, wobei ich mich gegen allerhand Zumutungen zu wehren hatte, was nicht immer ſo gutmütig abging, da ich unter andren Herrn **Franz Lachner**, welcher bei dieſem Feſte als Gaſt mitfungierte, von mir abzuweiſen und ſeinen Beſuch nicht zu erwidern hatte. **Tauſig** erfreute uns zwar durch das Abſingen von **Lachners**, für dieſes Feſt komponierten, altdeutſchem Schlachtgeſang in der erhöhten Oktave, welche ihm durch ſein knabenhaftes Falſet zu Gebote ſtand; doch vermochten auch ſeine Mutwilligkeiten nicht länger uns zu erheitern.

Alles, was unter anderen Umſtänden dieſen ſommerlichen Monat zu einem der anregungsvollſten meines Lebens hätte machen können, trug nur zu dem Unbehagen dieſer Zeit bei: ſo auch der Aufenthalt der Gräfin d'Agoult, welche, zum Beſuch ihrer Tochter und ihres Schwiegerſohnes gekommen, für dieſe Zeit ſich unſrer Geſellſchaft anſchloß. — Um das Haus vollzumachen, kam nach langem Grollen und Schmollen endlich auch Karl Ritter zu uns, und bewährte ſich von neuem als intereſſanter, eigentümlicher Menſch.

Als endlich ſich die Zeit des allſeitigen Abſchiedes näherte, hatte ich zugleich alles die Aufhebung meines Domiziles Betreffende in Ordnung zu bringen. Ich erledigte das hierzu Nötige durch einen perſönlichen Beſuch bei Weſendonck, und nahm auch in Bülows Begleitung von deſſen Frau Abſchied, welche allerdings, trotz ſtets wiederkehrender Verwirrung ihrer Vorſtellungen hierüber, ſchließlich das ſie einnehmende Mißverſtändnis, welches nun die Aufhebung meiner Niederlaſſung zur Folge haben mußte, ſich ſelbſt vorwurfsvoll zu Herzen zu nehmen ſchien. — Schmerzlich bewegt ſchieden alle meine Freunde von mir, während ich den klagenden Ausdrücken derſelben faſt nur noch meinen apathiſchen Zuſtand entgegenzuſetzen vermochte. Am 16. Auguſt verließen mich auch Bülows, Hans in Tränen aufgelöſt, Coſima düſter ſchweigend. — Mit Minna hatte ich verabredet, daß ſie noch etwa acht Tage nach mir zurückbleiben ſollte, um das Haus zu räumen und nach Gutdünken über unſer kleines Eigentum zu verfügen. Ich hatte ihr zwar geraten, dieſe widerlichen Beſorgungen jemand andrem zu übergeben, weil ich nicht begreifen konnte, mit welchen Empfindungen ſie an dieſe, unter ſolchen Umſtänden ſo abſcheuliche Beſchäftigung, gehen ſollte. Sie erwiderte jedoch verweiſend: das wäre nicht übel, wenn ſie auch noch unſere Sachen bei allem unſren Unglück preisgeben ſollte; Ordnung müßte ſein! Wirklich betrieb ſie, wie ich ſpäter zu meinem Leidweſen erfuhr, dieſen Auszug und ihren Fortgang mit einer ſolchen praktiſchen Feierlichkeit, kündigte in den Tageblättern wegen plötzlicher Abreiſe wohlfeil zu verkaufende Wirtſchaftsgegenſtände an, und erregte damit ein ſo bedeutendes Aufſehen, daß alle Welt darüber in Beſtürzung geriet, und nun erſt Fragen und Gerüchte entſtanden, welche dem ganzen Vorgange und dem hierdurch berührten Verhältniſſe die ſkandalöſe Bedeutung gaben, welche ſeitdem mir und der Familie Weſendonck ſo peinliche und widerwärtige Erfahrungen zuzogen.

Am Tage nach Bülows Abreiſe, — denn nur der Aufenthalt dieſer Freunde hatte mich bisher ſelbſt noch zurückgehalten, — am 17. Auguſt, erhob ich mich beim erſten Tagesgrauen nach ſchlaflos durchbrachter Nacht vom Bett, und ſtieg hinab in das Speiſezimmer, wo mich bereits Minna zum Frühſtück erwartete, da ich um 5 Uhr auf der Eiſenbahn abreiſen wollte. Sie war gefaßt, nur als ſie mich im Wagen zum Bahnhof geleitete, überwältigte ſie die Rührung der ſchweren Stunde. Es war ein wolkenlos heiterer Himmel, der lachendſte Sommertag; ich entſinne mich nicht einmal mich umgeſchaut, auch beim Abſchied nicht eine Träne vergoſſen zu haben, was mich ſelbſt faſt erſchreckte. Als ich jedoch mit dem Dampfzuge dahinfuhr, konnte ich mir ſogar ein zunehmendes Wohlgefühl nicht verbergen; es war alſo erſichtlich, daß die gänzlich nutzloſe Qual der letzten Zeiten nicht mehr zu ertragen geweſen war, und eine vollſtändige Lostrennung aus den Zuſtänden, welche ſie in ſich ſchloſſen, von meinem Lebenstriebe und ſeiner Beſtimmung gefordert war. — Am Abend des gleichen Tages kam ich in Genf an; dort wollte ich mich zunächſt ein wenig ausruhen und ſammeln, um für meinen Lebensplan mit einiger Faſſung über das Weitere zu verfügen. Da ich es auf einen erneueten Verſuch einer Überſiedelung nach Italien abgeſehen hatte, ſo wollte ich, nach meinen früheren Erfahrungen, den vollen Eintritt der friſcheren Herbſtzeit abwarten, um nicht wieder den üblen Einflüſſen des erſten Klima-Wechſels zu weichen. Ich mietete mich für einen ganzen Monat in der Maiſon Fazy ein, und wollte mir einreden, es müßte dort eine Zeitlang recht gut auszuhalten ſein. Ich meldete meinen Vorſatz und meinen weiteren Plan, Italien aufzuſuchen, an Karl Ritter in Lauſanne: zu meiner Verwunderung erhielt ich von ihm als Antwort die Meldung, daß er ebenfalls ſeine bisherige Niederlaſſung aufzugeben und allein nach Italien zu gehen gedenke, da ſeine Frau in Familienangelegenheiten für dieſen Winter nach Sachſen gehen würde. Er bot ſich mir als Reiſegenoſſen an. Dies war mir ganz recht, und da Ritter mir zugleich verſicherte, daß er von einem vorjährigen Aufenthalte her das

Klima Venedigs als ein um dieſe Jahreszeit bereits ganz erträgliches kennen gelernt habe, ward ich hierdurch zu dem Entſchluſſe einer beſchleunigten Abreiſe bewogen. Nur hatte ich noch die Ordnung meiner Paß-Angelegenheiten zu beſorgen; ich erwartete nämlich von den betreffenden Geſandtſchaften in Bern die Beſtätigung deſſen, daß ich, immer noch als politiſcher Flüchtling, in Venedig, welches, obſchon zu Öſterreich, dennoch nicht zum Deutſchen Bunde gehörte, nichts zu befürchten hätte. Liſzt, an den ich mich ebenfalls um Auskunft hierüber gewendet, glaubte mir durchaus von Venedig abraten zu müſſen; dagegen lautete der Bericht, welchen einer meiner Freunde in Bern vom öſterreichiſchen Geſandten eingeholt, durchaus unverfänglich, und ſo meldete ich denn Karl Ritter, nach kaum achttägigem Aufenthalte in Genf, meine Reiſe-Bereitſchaft, infolgedeſſen ich ihn in ſeiner ſonderbaren Villeggiatur bei Lauſanne zum gemeinſchaftlichen Antritt der Reiſe abholte.

Wir ſprachen nicht viel auf der Reiſe und gaben uns ſchweigend unſren Eindrücken hin. Die Reiſe führte uns über den Simplon nach dem Lago Maggiore, wo ich denn abermals von Baveno aus die Borromäiſchen Inſeln beſuchte. Hier, auf der Garten-Terraſſe der Isola Bella, genoß ich in der Geſellſchaft meines nie aufdringlichen, ſondern eher zu ſchweigſamen jungen Freundes, einen wundervollen Spätſommermorgen; zum erſtenmal fühlte ich mein Gemüt vollkommen beruhigt und mit der Hoffnung auf eine neue und harmoniſche Zukunft erfüllt. — Unſere Reiſe ſetzten wir über Seſto Calende in dem Poſtwagen nach Mailand fort: kaum gönnte mir Karl dort die Bewunderung des berühmten Doms, ſo ſtark zog es ihn nach dem von ihm ſo ſehr geliebten Venedig; und mir war es recht, für ſo etwas eben wiederum angetrieben zu werden. Als wir am 29. Auguſt bei Sonnenuntergang zuerſt von dem Eiſenbahn-Damme herab Venedig aus dem Waſſerſpiegel heraus vor unſren Blicken auftauchen ſahen, verlor Karl bei einer enthuſiaſtiſchen Bewegung aus dem Waggon den Hut vor Freude; ich glaubte dahinter nicht zurückbleiben zu müſſen, und warf meinen Hut ebenfalls hinaus: ſo kamen wir beide barhäuptig in Venedig an, und beſtiegen ſogleich eine Gondel, um den ganzen Canal Grande entlang bis zur Piazzetta bei St. Marco vorzudringen. Das Wetter war plötzlich etwas unfreundlich geworden, das Ausſehen der Gondel ſelbſt hatte mich aufrichtig erſchreckt; denn ſo viel ich auch von dieſen eigentümlichen, Schwarz in Schwarz gefärbten Fahrzeugen gehört hatte, überraſchte mich doch der Anblick eines derſelben in Natur ſehr unangenehm: als ich unter das mit ſchwarzem Tuch verhängte Dach einzutreten hatte, fiel mir zunächſt nichts andres als der Eindruck einer früher überſtandenen Cholera-Furcht ein; ich vermeinte entſchieden an einem Leichenkondukte in Peſtzeiten teilnehmen zu müſſen. Karl verſicherte: ja, das ginge jedem ſo; aber man gewöhne ſich ſehr ſchnell daran. Nun kam die ſehr lange Fahrt durch den viel gebogenen Canal Grande: die Eindrücke welche alles hier auf mich machte, wollten mich nicht von meiner bangen Stimmung befreien. Wo Karl neben zerfallenen Mauern nur eine Ca d'oro der Fanny Elsler, oder ein andres berühmtes Palais erſah, fiel mein wehmütiger Blick immer nur auf die zerſchälten Ruinen zwiſchen dieſen intereſſanten Gebäuden. Ich ſchwieg endlich, und ließ es mir gefallen an der weltberühmten Piazzetta auszuſteigen und mir den Dogen-Palaſt zeigen zu laſſen, welchen bewundern zu können ich mir vorbehielt, ſobald ich zunächſt von der ganzen melancholiſchen Stimmung, in welche ich mich durch die Ankunft in Venedig verſetzt fühlte, befreit ſein würde.

Von dem Hotel Danieli aus, wo wir ebenfalls nur ein düſtres Unterkommen in Zimmern nach den engen kleinen Kanälen zu, gefunden hatten, ſuchte ich am andren Morgen zu allernächſt eine Wohnung für meinen längern Aufenthalt zu finden. Von einem der drei Paläſte Giustiniani, unweit des Palazzo Foscari, hörte ich daß er zurzeit, wegen ſeiner im Winter nicht ſehr günſtigen Lage, wenig und faſt gar nicht von Fremden bewohnt ſei: ich fand dort außerordentlich weite und bedeutende Räume, von denen man mir ſagte, daß ſie ſämtlich unbewohnt bleiben würden; hier mietete ich denn einen ſtattlichen großen Saal mit daranliegendem geräumigem Schlafzimmer, ließ mein Gepäck ſchnell dort hinbringen, und ſagte mir am 30. Auguſt abends, daß ich nun in Venedig wohne. — Die Sorge dafür, hier ungeſtört arbeiten zu können, beſtimmte mich in allem. Ich ſchrieb ſogleich nach Zürich, mir meinen Erardſchen Flügel und mein Bett nachzuſchicken, da ich im

Betreff des letzteren wohl fühlte, daß ich in Venedig kennen lernen würde was Kälte ſei. Außerdem ward mir ſehr bald die grau geweißte Wand meines großen Saals verdrießlich, da ſie ſo übel zu dem vollſtändig und, wie mich dünkte, in gutem Geſchmack al fresco ausgemalten Plafond paßte. Ich entſchloß mich dieſes große Zimmer mit einer, wenn auch ſehr ordinären, doch in vollſtändiges Dunkelrot gefärbten Tapete überziehen zu laſſen: dies brachte zunächſt viele Unruhe; doch ſchien es mir ſie zu überſtehen wohl der Mühe wert, wenn ich von dem Balkon aus mit allmählich immer größerem Behagen auf den wunderbaren Kanal hinabblickte, und mir nun ſagte, hier wollte ich den Triſtan vollenden. Ich ließ auch ſonſt noch Einiges tapezieren; namentlich um die gemeinen Türen, welche der ungariſche Wirt dem gänzlich verfallenen Palaſte ſtatt der, jedenfalls entwendeten koſtbaren älteren, hatte einſetzen laſſen, zu verdecken, beſorgte ich dunkelrote Portieren, wenn auch vom wohlfeilſten Kattun. Im übrigen hatte der Wirt ſchon für einige theatraliſche Ausſtattung durch das Ameublement geſorgt: es fanden ſich nämlich vergoldete Stühle, wenn auch mit gemeinem baumwollenem Plüſch überzogen, vor allem aber ein ſchön geſchnitzter und vergoldeter Tiſchfuß, auf welchen ein gemeines Tannenholzblatt geſetzt war; darüber mußte denn nun auch ein erträglich roter Teppich angeſchafft werden. — Endlich kam der Erard an; er ward in die Mitte des großen Saales geſtellt, und nun ſollte das wunderbare Venedig muſikaliſch in Angriff genommen werden.

Alsbald ſtellte ſich aber die bereits von Genua her mir bekannte Dyſenterie ein, und machte mich auf Wochen zu jeder geiſtigen Tätigkeit unfähig. Bereits hatte ich jedoch die unvergleichliche Schönheit Venedigs zu würdigen begonnen, und ich war voller Hoffnung, aus dem Genuſſe derſelben ſchöne Kräfte für meine wiederkehrende künſtleriſche Lebensluſt zu ziehen. Auf einer meiner erſten Promenaden an der Riva war ich von zwei Fremden angeſprochen worden, von denen der eine ſich als einen Grafen Edmund Zichy, der andere als einen Fürſten Dolgorukow vorſtellte. Beide hatten vor kaum acht Tagen Wien verlaſſen, wo ſie den erſten Aufführungen meines „Lohengrin" beigewohnt hatten: über den Ausfall derſelben meldeten ſie mir nun das Erfreulichſte, und ihrem Enthuſiasmus konnte ich wohl anmerken, daß der dort empfangene Eindruck ein ungewöhnlich günſtiger geweſen ſei. Graf Zichy verließ bald wieder Venedig; Dolgorukow jedoch hatte es für den ganzen Winter zu ſeinem Aufenthalte gewählt. Lag es durchaus in meiner Stimmung, jedem Umgange auszuweichen, ſo verſtand dieſer etwa fünfzigjährige Ruſſe es jedoch bald, in ſeinem Betracht mich nachgiebig zu ſtimmen. Er hatte eine ernſte ſehr ausdrucksvolle Phyſiognomie (er rühmte ſich von unmittelbarer kaukaſiſcher Abſtammung zu ſein), und zeigte nach jeder Seite hin eine wirklich vortreffliche Bildung, hierzu ſeine Weltkenntnis, und vor allen Dingen auch Verſtändnis der Muſik, mit deren beſondrer Literatur er wiederum ſo bekannt war, daß es auf eine andauernd dafür gepflogene Leidenſchaft ſchließen ließ. Ich hatte ihm alsbald erklärt, daß ich meiner Geſundheit wegen auf jede Geſellſchaft verzichte, und durchaus der Einſamkeit bedürfe; war es nun ſchwer, auf den beſchränkten Promenaden Venedigs ihm gänzlich auszuweichen, ſo führte außerdem das Reſtaurant im Albergo St. Marco, wo ich mit Ritter täglich für die Mahlzeit zuſammentraf, zu unvermeidlicher Berührung mit dem, endlich aufrichtig liebgewonnenen Fremden, welcher in dieſem Hotel ſeine Wohnung genommen hatte, und dem ich unmöglich verwehren konnte dort auch ſeine Mahlzeit zu nehmen. Wir blieben für die Zeit meines Aufenthaltes in Venedig in faſt täglichem, und wirklich angenehmem Verkehr. —

Bedenklicher ward ich andererſeits überraſcht, als ich eines Abends in meine Wohnung zurückkam und mir die ſoeben erfolgte Ankunft Liſzts in unſrem Palaſte gemeldet wurde. Ich ſtürzte eifrig nach dem mir angezeigten Zimmer, und erblickte dort zu meinem Schrecken den Klavierſpieler Winterberger, welcher ſich bei meinem Wirte als mein und Liſzts Freund eingeführt, und ihn in der erſten Konfuſion dazu verleitet hatte anzunehmen, der Ankömmling ſelbſt ſei Liſzt. Dieſen jungen Mann hatte ich allerdings in Liſzts Gefolge zuletzt bei dem längeren Beſuche meines Freundes in Zürich kennen gelernt; er galt als vortrefflicher Orgelſpieler, und wurde außerdem, wann Arrangements für zwei Pianofortes zu ſpielen waren, als Sekundarius am Klaviere verwendet. Außer einigem albernen Benehmen hatte ich ſonſt an ihm nicht viel beachtet. Vor allen Dingen war ich nun aber darüber verwundert, daß er gerade meine Wohnung für ſeine Unterkunft in Venedig aufgeſucht hatte. Er behauptete, er ſei nur der Vorbote einer Fürſtin Gallitzin, für welche er in Venedig Winter-Quartier zu machen habe; da er hier niemand kenne, in Wien aber von meinem Aufenthalte Kenntnis erhalten hätte, ſei es ſehr natürlich daß er ſich zuallernächſt in mein Hotel gewandt habe. Ich beſtritt ihm nun durchaus, daß dies ein Hotel ſei, und erklärte daß, wenn ſeine ruſſiſche Fürſtin ſich hier neben mir ausbreiten gedenke, ich ſofort ausziehen würde. Da beruhigte er mich nun wieder und bekannte, er habe von der Fürſtin nur dem Wirte etwas vorgemacht; er glaube dieſe habe ſchon wo anders gemietet. Da ich ihn nun wieder frug, was er ſelbſt denn gerade in dieſem Palais wolle, ihn auch darauf aufmerkſam machte daß es hier ſehr teuer ſei, und ich die großen Koſten meiner Wohnung nur aus dem Grunde trüge, weil es mir vor allem darauf ankäme ungeſtört zu wohnen, keinen Nachbar zu haben, und vor allen Dingen nicht Klavier ſpielen zu hören, ſuchte er mich durch die Verſicherung zu beſänftigen, er werde mir gewiß nicht läſtig fallen; ich möge nur zunächſt über ſeine Anweſenheit in dem gleichen Hauſe bis dahin, wo er die Mittel zur Beziehung einer anderen Wohnung gefunden haben werde, mich beruhigen. — Seine nächſte Bemühung war, ſich bei Karl Ritter einzuſchmeicheln; beide ſuchten ein Wohngemach des Palaſtes auf, welches genügend von meinen Zimmern getrennt war, um jede Klangverbindung abzuſchneiden. Somit ergab ich mich darein, dieſen Gaſt in meiner Nähe zu wiſſen; doch bedurfte es langer Zeit, ehe ich Ritter erlaubte, ihn einmal des Abends zu mir mitzubringen.

Beſſer als ihm glückte es einem venetianiſchen Klavierlehrer, Teſſarin mit Namen, meine Geneigtheit zu gewinnen. Dieſer war ein typiſch ſchöner Venetianer-Kopf, mit einem ſonderbaren Stammeln in der Sprache; übrigens von leidenſchaftlicher Vorliebe für die deutſche Muſik, mit Liſzts neueren Kompoſitionen, ſowie auch mit meinen Opern gut bekannt. Er ſelbſt erkannte ſich im Betreff der Muſik als einen „weißen Raben" in ſeiner italieniſchen Umgebung. Seine Annäherung an mich erlangte er ebenfalls durch Ritter, welcher überhaupt in Venedig ſich mehr dem Studium der Menſchenkenntnis, als der Arbeit ſelbſt zu ergeben ſchien. Er hatte ſich an der

Riva dei Schiavoni eine kleine, höchſt beſcheidene Wohnung in der Sonnenlage, welche er deshalb nie zu heizen nötig hatte, gemietet, weniger für ſich als für ſein ſchmales Reiſegepäck, da er faſt nie zu Hauſe war, am Tage nach Bildern und Sammlungen, des Nachts aber nach Menſchen in den Cafés des Markusplatzes herumlief. Er blieb der einzige, welchen ich regelmäßig jeden Tag ſah. Mit Strenge hielt ich im übrigen darauf, jeden weiteren Umgang, ja jede Bekanntſchaft von mir fernzuhalten. Von dem Leibarzt der Fürſtin Gallitzin, welche ſelbſt bald wirklich in Venedig eintraf und dort, wie es ſchien, ein großes Haus hielt, ward mir ein Beſuch dieſer Dame wiederholt nahegelegt; da ich einmal die Klavierauszüge von „Tannhäuſer" und „Lohengrin" gebrauchte, und mir geſagt wurde daß die Fürſtin die einzige Perſon in Venedig ſei welche ſie beſäße, war ich unbefangen genug, ſie mir von ihr auszubitten, ohne deswegen mich jedoch für verpflichtet zu halten, der Dame einen Beſuch zu machen. Nur einmal drang ein Fremder zu mir hindurch, da mir ſeine Phyſiognomie, nachdem ich ihm im Albergo St. Marco begegnet, gefallen hatte: dies war der Maler Rahl aus Wien. Für dieſen, den Fürſten Dolgorukow, und den Klavierlehrer Teſſarin, veranſtaltete ich einmal ſogar etwas einer Soiree Ähnliches, wobei Einiges von mir muſiziert wurde. Hier debütierte auch Winterberger.

Auf dieſe wenigen Berührungen beſchränkten ſich alle meine äußeren Erlebniſſe in den ſieben Monaten, welche ich in Venedig verlebte, während außerdem meine Tagesordnung mit der höchſten Regelmäßigkeit die ganze Zeit über eingehalten wurde. Ich arbeitete bis zwei Uhr, beſtieg dann die bereit gehaltene Gondel, um den ernſten Canal Grande entlang nach der heiteren Piazzetta zu fahren, deren ungemein reiche Anmut jeden Tag von neuem belebend auf mich einwirkte. Dort ſuchte ich mein Reſtaurant auf dem Markusplatze auf, promenierte nach der Mahlzeit einſam, oder mit Karl, die Riva entlang nach dem Giardino pubblico, der einzigen mit Bäumen bepflanzten Anlage Venedigs, um dann mit dem Einbruche der Nacht auf der Gondel wieder in den immer ernſter und ſchweigender ſich anlaſſenden Kanal hinabzufahren, bis dahin wo ich aus der nächtlichen Faſſade des alten Palazzo Giustiniani einzig meine Lampe mir entgegenleuchten ſah. Wenn ich dann Einiges noch gearbeitet hatte, traf, regelmäßig um 8 Uhr vom Plätſchern der Gondel angemeldet, Karl bei mir ein, um beim Tee einige Stunden mit mir zu verplaudern. Nur ſelten unterbrach ich dieſe Lebensweiſe durch den Beſuch eines der Theater, von welchen ich dem Schauſpiel im Theater Camploi, wo Goldoniſche Stücke ſehr gut aufgeführt wurden, den entſchiedenen Vorzug gab, wogegen der Oper nur aus Neugierde eine vorübergehende Aufmerkſamkeit gewidmet wurde. Am häufigſten, namentlich wenn ſchlechtes Wetter an der Promenade hinderte, beſuchten wir das am Tage ſich produzierende Volksſchauſpiel im Theater „Malibran"; dort, wo der Eintritt ſechs Kreuzer betrug, befanden wir uns unter einem vortrefflichen Publikum (meiſtens in Hemdärmeln), welchem am häufigſten Ritterſtücke vorgeſpielt wurden. Doch ſah ich hier auch eines Tages, zu meinem wahrhaften Erſtaunen und völligen Entzücken, das groteske Luſtſpiel „Le baruffe Chioggiote", welches bereits Goethe am gleichen Orte zu ſeiner Zeit ſo ſehr angeſprochen hatte, und welches mit einer Naturtreue gegeben wurde, wie ich dem nichts Ähnliches aus meiner Erfahrung zur Seite ſtellen kann.

Im übrigen bot ſich aus dem ſo ſehr bedrückten und entarteten venetianiſchen Volksleben wenig Feſſelndes meiner Aufmerkſamkeit dar, da ich von der prachtvollen Ruine dieſer wundervollen Stadt, in Bezug auf menſchliche Regung, nur den Eindruck eines für Fremde feilgehaltenen Bade-Ortes gewinnen konnte. Sonderbarerweiſe war es das recht deutſche Element der guten Militär-Muſik, wie es in der öſterreichiſchen Armee ſo vorzüglich gepflegt wird, welches mich hier auch in eine gewiſſe Berührung mit der Öffentlichkeit brachte. Die Kapellmeiſter der beiden in Venedig kantonierten öſterreichiſchen Regimenter gingen damit um, Ouvertüren von mir, wie die zu „Rienzi" und „Tannhäuſer", ſpielen zu laſſen, und erſuchten mich darum, in ihren Kaſernen den Einübungen ihrer Leute beizuwohnen. Hier traf ich denn auch ganze Offizierskorps verſammelt, welche ſich bei dieſer Gelegenheit recht ehrerbietig gegen mich benahmen. Ihre Muſikbanden ſpielten abwechſelnd des Abends bei glänzender Beleuchtung in Mitte des Markusplatzes, welcher für dieſe Art von Muſikproduktionen einen wirklich vorzüglich akuſtiſchen Raum abgab. Mehreremal wurde ich am Schluſſe der Mahlzeit durch das plötzliche Erklingen meiner Ouvertüren überraſcht; ich wußte dann, wenn ich vom Fenſter des Reſtaurants aus mich dem Eindrucke hingab, nicht, was berauſchender auf mich wirkte, der unvergleichliche, prachtvoll erleuchtete, von unzähligen ſich ergehenden Menſchen erfüllte Platz, oder die, alles dieſes wie in brauſender Verklärung den Lüften zutragende, Muſik. Nur fehlte es hierbei gänzlich an dem, was man ſo leicht ſich ſonſt von einem italieniſchen Publikum hätte erwarten müſſen: zu Tauſenden ſcharte man ſich um die Muſik und hörte ihr mit großer Spannung zu; nie aber vergaßen ſich zwei Hände ſoweit zu applaudieren, weil jedes Zeichen des Beifalls an einer öſterreichiſchen Militär-Muſik als ein Verrat am Vaterlande gegolten haben würde. — An dieſer ſonderbaren Spannung zwiſchen Publikum und Behörde litt nun eben alles öffentliche Leben in Venedig, und namentlich äußerte ſich dies auffallend in dem Verhalten der Bevölkerung gegen die öſterreichiſchen Offiziere, welche in der venetianiſchen Öffentlichkeit wie Öl auf dem Waſſer herumſchwammen. Nicht minder zurückhaltend, ja feindſelig benahm ſich das Volk auch gegen die Geiſtlichkeit, die doch meiſtens italieniſcher Herkunft war. Ich ſah eine über den Markusplatz dahinziehende geiſtliche Prozeſſion, in hohem Feſtornat, von dem Volke mit unverhohlenem Hohngelächter aufgenommen und begleitet.

Während ich von Ritter nur ſehr ſchwierig zu bewegen war, zuzeiten einmal meine Tagesordnung zu unterbrechen, um eine Galerie oder eine Kirche mir anzuſehen, obgleich auf jeder nötigen Wanderung durch die Stadt die namenlos mannigfaltigen architektoniſchen Eigentümlichkeiten und Schönheiten derſelben ſtets von neuem mich entzückten, boten, faſt die ganze Dauer meines Aufenthaltes in Venedig über, häufige Gondelfahrten nach dem Lido mir die Hauptgenüſſe. Vor allem war es dann die Heimfahrt während des Sonnenunterganges, bei welcher ich ſtets von den unvergleichbaren Eindrücken überwältigt wurde. Sogleich in der erſten Zeit, noch im September dieſes Jahres, genoſſen wir bei ſolcher Gelegenheit die zauberhafte Erſcheinung des großen Kometen, welcher damals in ſeinem hellſten Glanze ſich zeigte und allgemein auf eine bevorſtehende kriegeriſche Kataſtrophe gedeutet wurde. Dann nahm ſich wieder der Geſang eines populären Chor-Vereines, welcher ſich unter der Leitung eines venetianiſchen Arſenal-Beamten gebildet hatte, wie ein echtes Lagunen-Idyll aus. Dieſe Sänger führten, meiſt nur dreiſtimmig, natürlich harmoniſierte Volkslieder aus. Neu war es mir, die Oberſtimme nicht bis über den Umfang des Altes, alſo ohne den Sopran zu berühren, ſich erheben zu hören, wodurch der Chorklang eine mir bis dahin unbekannte männliche Jugendlichkeit erhielt. Sie fuhren an ſchönen Abenden, in erleuchteter großer Gondel ſingend, den Canal Grande entlang, hielten, wohl gegen Beſtellung und Bezahlung, vor einzelnen Paläſten, wie zur Serenade, an, und zogen gewöhnlich eine Unzahl anderer Gondeln als Begleitung nach ſich. — In einer ſchlafloſen Nacht, wo es mich gegen 3 Uhr des Morgens auf den Balkon meiner Wohnung hinaustrieb, hörte ich denn auch zum erſtenmal den altberühmten Naturgeſang der Gondoliere. Mich dünkte, ungefähr von dem eine kleine Viertelſtunde entfernten Rialto her, den erſten, wie rauhe Klage klingenden, Anruf durch die lautloſe Nacht zu vernehmen; aus wiederum weiterer Entfernung ward dieſem von andrer Richtung her gleichmäßig geantwortet. In oft längeren Pauſen wiederholte ſich dieſer merkwürdig melancholiſche Dialog, welcher mich zu ſehr ergriff, als daß ich ſeine jedenfalls ſehr einfachen muſikaliſchen Beſtandteile in meinem Gedächtnis hätte fixieren können. Doch war ich ein anderes Mal durch eine beſondre Erfahrung auch darüber belehrt, daß dieſer Volksgeſang von überwiegend poetiſchem Intereſſe ſei. Als ich einmal ſpät des Nachts durch den düſtren Kanal heimfuhr, trat plötzlich der Mond hervor, und beleuchtete mit den unbeſchreiblichen Paläſten zugleich den, ſein gewaltiges Ruder langſam bewegenden, auf dem hohen Hinterteile meiner Gondel ragenden Schiffer. Plötzlich löſte ſich aus ſeiner Bruſt ein dem Tiergeheul nicht unähnlicher, von tief her anſchwellender Klagelaut, und dieſer mündete ſich nach einem lang gedehnten „Oh!“ in den einfach muſikaliſchen Ausruf „Venezia!“ Dem folgte noch einiges, wovon ich aber infolge der großen Erſchütterung, die ich empfand, keine deutliche Erinnerung bewahrt habe. Die hiermit zuletzt berührten Eindrücke waren es, welche Venedig während meines Aufenthaltes daſelbſt für mich charakteriſierten und bis zur Vollendung des zweiten Aktes von „Triſtan" mir treublieben, ja, vielleicht die, ſchon hier entworfene, lang gedehnte Klageweiſe des Hirtenhornes im Anfange des dritten Aktes mir unmittelbar eingaben. —

Dieſe Ergebniſſe meiner Stimmung ſtellten ſich aber nicht ſo leicht und unterbrechungslos heraus. Körperliche Leiden und altgewohnte, nie mich ganz freigebende Sorgen, übten oft und andauernd Verhinderung und Störung meiner Arbeit aus. Kaum hatte ich in meiner nach der Nordſeite zu gelegenen, häufigen Wirbelwinden ausgeſetzten, im Betreff der Heizung ſo gut wie gar nicht verwahrten Wohnung mich behaglich eingerichtet, ſowie den ſo ſehr demoraliſierenden Einfluß der Dyſenterie überſtanden, und war nun eben erſt im Begriff, den ſo grauſam zerſchnittenen Faden der Ausarbeitung meines zweiten Aktes wieder anzuknüpfen, als infolge der gewaltſamen Veränderung des Klimas und der Luft ein ſpezifiſch venetianiſches Leiden, durch eine bösartige Furunkelbildung am Beine, ſich einſtellte. Da das anfänglich gering geſchätzte Übel ſich bald außerordentlich ſchmerzhaft ſteigerte mußte ich einen Arzt annehmen, welcher faſt vier Wochen lang mich ſorgfältig zu behandeln hatte. Es war im Spätherbſt, gegen Ende November, als gerade jetzt mich Ritter verließ, um ſeinen Verwandten und Freunden in Dresden und Berlin einen Beſuch zu machen; ich blieb während dieſer längern Krankheitsperiode ſomit ganz allein, nur auf den Umgang mit der naiven Dienerſchaft meines Hôtel garnis angewieſen. Zum Arbeiten unfähig, zerſtreute ich mich durch die Lektüre der Geſchichte Venedigs vom Grafen Daru, welcher ich hier an Ort und Stelle großes Intereſſe abgewann. Namentlich verlor ich dadurch etwas von meinen populären Vorurteilen gegen die tyranniſche Regierungsweiſe des alten Venedigs. Der berüchtigte Rat der Zehn und die Staats-Inquiſition erſchienen mir vielmehr in dem Lichte einer eigentümlichen, gewiß wohl grauenvollen, Naivität; die offene Ankündigung, daß in dem Geheimnis ſeiner Handlungsweiſe die Gewährleiſtung der Macht des Staates liege, ſchien mir ſo beſtimmt ein jedes Glied der merkwürdigen Republik für die Bewahrung dieſer Heimlichkeit zu intereſſieren, daß ſehr vernünftiger Weiſe die Ausſchließung von jeder Mitwiſſenſchaft zur eigentlichen republikaniſchen Pflicht gemacht wurde. Eigentliche

Heuchelei blieb dieſem Staatsweſen ſomit gänzlich fern, wie denn auch das kirchliche Element, ſo ehrfurchtsvoll es dem Staate eingeſchloſſen blieb, doch nie hier den entwürdigenden Einfluß, wie anderswo in Italien, auf die Charakterbildung der Bürger ausübte. Die furchtbar rückſichtsloſen Berechnungen der Staatsraiſon wurden zu Maximen ausgebildet, welche einen durchaus antik heidniſchen Charakter, von keiner eigentlich finſteren Färbung, an ſich trugen, und lebhaft an die gleichen Maximen der Athener erinnerten, welche, wie wir im Thukydides leſen, von dieſen mit größter Unumwundenheit als männliche Sittlichkeitsgrundſätze vorgetragen wurden.

Nebenbei griff ich zu meiner Stärkung, wie ſo oft ſchon, auch jetzt wieder zu einem Band Schopenhauer, dem ich mich von neuem innig befreundete, während mir ſogar die erhebende Einſicht aufging, nach einer ſehr wichtigen Seite hin, allerdings nur vermöge der von ihm ſelbſt mir angegebenen Hilfsmittel, beängſtigende Lücken ſeines Syſtems ergänzen zu können.

Meine wenigen auswärtigen Beziehungen geſtalteten ſich um dieſe Zeit immer beruhigender; nur betrübte mich eines Tages ein Brief Weſendoncks, in welchem dieſer mir den Tod ſeines etwa vierjährigen Sohnes Guido meldete: mir fiel es dabei aufs Herz, daß ich von der Patenſchaft dieſes Kindes unter dem improviſierten Vorwande, ich möchte ihm Unglück bringen, zurückgetreten war. Mich ergriff der Fall, und da ich in jeder Beziehung mich ſo ſehr nach Ruhe ſehnte, malte ich mir ſchnell auch eine kurze Reiſe über die Alpen, um etwa den Weihnachtsabend mit meinen alten Freunden zu feiern, in einem herzlich wohltätigen Sinne aus. Ich teilte dieſen Gedanken an Frau Wille mit, und erhielt, ſtatt von dieſer, ſonderbarerweiſe von ihrem Gemahle als Antwort einen höchſt unerwarteten Bericht über das große und höchſt unangenehme Aufſehen, welches durch meinen plötzlichen Fortgang von Zürich, namentlich durch die Art in welcher meine Frau ihren Teil daran ausgeführt hatte, erregt und der Familie Weſendonck aufgebürdet worden war. Da ich infolgedeſſen auch wiederum erfuhr, wie klug und tüchtig hiergegen Weſendonck ſich benommen hatte, ſo knüpfte ſich hieran von ſelbſt wieder manche freundliche, und der Geſtaltung eines guten Vernehmens günſtige Berührung. — Den Beziehungen Minnas zu mir geriet es ſehr zum Vorteil, daß ſie, welche jetzt in Dresden im Umgange mit älteren Bekannten ſich ruhig verhielt und von mir ſtets freundlich verſorgt wurde, in ihrer Korreſpondenz ſich klug und rückſichtsvoll benahm, und ſomit dem Eindrucke, welchen ſie mir bei jenem ergreifenden nächtlichen Auftritte gemacht hatte, eine willige Nahrung zuführte. Auch ich ſtellte ihr eine dereinſtige häusliche Wiedervereinigung mit mir gern in Ausſicht, nur ſollte dies auf der Grundlage einer Dauer verſprechenden Niederlaſſung geſchehen, welche ich mir jetzt eben nur in Deutſchland, womöglich in Dresden ſelbſt vorſtellen mochte. Um über die Möglichkeiten hiervon zu einer Anſicht zu gelangen, verſäumte ich auch nicht, mich an Herrn von Lüttichau ſelbſt zu wenden, da ich durch Minna, welche dieſen meinen alten Chef ſelbſt aufgeſucht hatte, recht wohltuende Berichte über deſſen humanes Benehmen, ja ſogar warme Anhänglichkeit an mich erhalten hatte. Ich ging wirklich ſo weit, ihm ausführlich und herzlich zu ſchreiben. Dagegen war es dann wieder lehrreich für mich, von ihm gelegentlich einmal nur ein paar trockene Zeilen in geſchäftlichem Stile zu erhalten, worin er mir anzeigte, daß zurzeit im Betreff der von mir gewünſchten Rückkehr nach Sachſen nichts zu tun wäre. — Andrerſeits erfuhr ich durch die Polizeibehörde in Venedig, daß der ſächſiſche Geſandte in Wien es ſich auf das eifrigſte angelegen ſein ließ, mich ſelbſt von Venedig auszutreiben. Dies glückte nun nicht, da ich durch einen eidgenöſſiſchen Paß, welchen die öſterreichiſchen Behörden zu meiner großen Freude ſehr ernſtlich reſpektierten, genügend geſchützt war. Somit verblieb mir im Betreff meiner gewünſchten Rückkehr nach Deutſchland einzig die Hoffnung auf die freundſchaftlichen Bemühungen des Großherzogs von Baden hierfür. Eduard Devrient, an den ich mich hierüber, namentlich auch in Beziehung auf unſer Vorhaben einer erſten Aufführung des „Triſtan“, um nähere Auskunft wendete, meldete mir, der Großherzog ſähe meine Anweſenheit bei dieſer Aufführung jedenfalls als ausgemacht an; ob er, falls ſeine direkten Bemühungen bei dem Könige von Sachſen um deſſen Erlaubnis dazu fruchtlos bleiben ſollten, an einen eigenmächtigen bundeswidrigen Schritt hierbei denke, oder wie er ſonſt dies zu bewerkſtelligen beabſichtige, bleibe ihm unbekannt. Somit erkannte ich, daß ich auf eine demnächſtige Überſiedelung nach

Deutſchland fürerſt nur eine ſehr ungefähre Rechnung mir machen könnte.

Nebenbei nahmen mich ſtets die Korreſpondenzen um Herbeiſchaffung der, um dieſe Zeit namentlich auch des geſpaltenen Haushaltes wegen, in nicht geringer Stärke zu beſchaffenden Subſiſtenzmittel ziemlich anhaltend in Anſpruch. Glücklicherweiſe hatten ſich bisher einige größere Theater gegen meine Opern noch renitent verhalten, und es waren ſomit von dieſen noch Honorare zu erwarten, während diejenigen der eifrigeren Bühnen bereits aufgezehrt waren. So meldete ſich denn auch, als letztes Theater für den „Tannhäuſer“, das Stuttgarter Hoftheater. Für dieſen Ort hatte ich aus dem angegebenen Grunde zu jener Zeit eine beſondere Vorliebe, die ſich auch noch auf Wien übertrug, welches erſt den „Lohengrin“ gegeben hatte, und nach dem Erfolge desſelben noch zum „Tannhäuſer“ zu greifen ſich genötigt ſah. Meine Verhandlungen mit dem damaligen Direktor K. Eckert führten ſehr ſchnell zu, für mich erfreulichen Reſultaten.

Dies alles wickelte ſich im Laufe des Winters bis zum Frühjahr 1859 ab. Außerdem lebte ich, in der bezeichneten Weiſe, in größter Stille und Regelmäßigkeit fort. Nach der Heilung meines Beingeſchwüres konnte ich noch im Dezember wieder meine regelmäßigen Gondelfahrten nach der Piazzetta, mit der abendlichen Heimkehr antreten, und endlich auch mit einiger Ausdauer meiner muſikaliſchen Arbeit mich hingeben. Gänzlich einſam brachte ich die Weihnacht und den Silveſterabend zu. Nur des Nachts befand ich mich häufig in größerer Geſellſchaft, nämlich in den Träumen, welche damals mit großer Lebhaftigkeit ſich bei mir einſtellten. —

Im Anfang Januar 1859 trat plötzlich Karl Ritter wieder zur Stunde des gewohnten Abendbeſuches in mein Zimmer. Ihn hatte währenddem die Sorge für die Aufführung eines von ihm gedichteten Theaterſtückes bis an den Strand der Oſtſee getrieben. Dies bezog ſich auf eine vor kurzem von ihm vollendete Arbeit: Armide, von welcher ſehr vieles wiederum das große Talent des jungen Mannes bezeugte; während die Tendenz des Ganzen wirklich abſchreckende Blicke in die Seele des Dichters werfen, und demgemäß auch über Einzelnes der Ausführung kein vorteilhaftes Urteil aufkommen ließ, war anderes, vorzüglich aber die Begegnung Rinaldos mit Armiden, und die heftige Entſtehung ihres Liebesverhältniſſes mit wirklich poetiſcher Glut empfunden und dargeſtellt. Wie bei allen ſolchen Arbeiten, welche im Grunde immer von dem Schaden der dilettantenhaften Flüchtigkeit behaftet ſind, hätte auch an dieſem Drama ſehr Vieles geändert und beſſer ausgeführt werden müſſen, wenn es vor allen Dingen auch auf der Bühne Wirkung verſprechen ſollte. Davon wollte Karl nichts hören; dagegen glaubte er in einem intelligenten Theaterdirektor zu Stettin den Mann gefunden zu haben, der ſich über Bedenken, wie ſie mir zu eigen waren, hinwegzuſetzen imſtande wäre. Er hatte ſich auch hierin getäuſcht, und kam nun, auch von dieſer Seite her unbefriedigt, nach Venedig zurück, um, wie er ſehnlich wünſchte, fortan in das Blaue hinein zu leben. Rom in der Kapuzinerkutte zu durchwandern, und von Stunde zu Stunde ſich Kunſtſchätze anzuſehen, dünkte ihm das Los, welches er allen übrigen Lebensbeſtimmungen vorziehen möchte. Von einer Umarbeitung der Armide wollte er nichts mehr hören, und erklärte dagegen, an die Ausführung eines neuen dramatiſchen Stoffes gehen zu wollen, welchen er aus Machiavellis „Florentiniſchen Geſchichten“ entnommen habe, den er mir aber nicht näher angeben wollte, weil er fürchtete ich würde ihm davon abraten, da er eben nur Situationen und gar keine Tendenz enthielte. Muſikaliſchen Arbeiten ſchien er jetzt nicht mehr nachhängen zu wollen, obgleich eine Phantaſie für das Klavier, welche er bald nach ſeiner Ankunft in Venedig niedergeſchrieben hatte, mir den jungen Mann auch von dieſer Seite her durchaus als intereſſant erſcheinen ließ. — Deſto verſtändigeren Anteil zeigte Karl mir an der, nun endlich andauernd von mir fortgeſetzten, Ausarbeitung des zweiten Aktes von „Triſtan“. Öfter habe ich ihm, mit Winterberger, auch Teſſarin, das eben Vollendete des Abends vorgeſpielt, und immer führten dieſe Mitteilungen zu einer ſehr warmen Erregtheit. Während der vorangehenden längeren Unterbrechung meiner Arbeit, war von Härtels bereits der erſte Akt der Partitur geſtochen, und von Bülow für das Klavier arrangiert worden. So lag ein Teil bereits wie in monumentaler Vollendung vor mir, während ich andrerſeits noch in gebärungsvoller Aufregung im Betreff der Ausführung des Ganzen war.

Bereits ſchritt in den erſten Monaten auch die Inſtrumentation dieſes Aktes, welche ich immer heftweiſe dem Verleger zum Stiche zuſchickte, ihrer Vollendung entgegen, und Mitte März konnte ich den letzten Bogen davon nach Leipzig ſenden.

Jetzt trat denn die Nötigung zu neuen Beſtimmungen für meine Lebensbeſchlüſſe ein; denn es frug ſich, wo ich nun den dritten Akt komponieren würde, da ich ihn jedenfalls nur an dem Orte beginnen wollte, wo ich Ausſicht hätte ihn auch ungeſtört vollenden zu können. Dies ſchien in Venedig nicht der Fall ſein zu ſollen. Meine Arbeit würde mich bis tief in den Sommer hinein beſchäftigt haben, und dieſen glaubte ich, ſchon meiner Geſundheit wegen, in dem um dieſe Zeit für mich unratſamen Klima Venedigs nicht verbringen zu dürfen. Bereits hatte ich den üblen Einfluß des Mangels erkräftigender Fußwanderungen ſehr nachteilig empfunden. Um mich nun einmal tüchtig auslaufen zu können, hatte ich mich mitten im Winter auf der Eiſenbahn nach Treviſo bringen laſſen, um dort einige Meilen landeinwärts dem Gebirge zu mich auszuſchreiten. Rauhes Wetter war mir dabei hinderlich geweſen; andere ungünſtige Umſtände trugen dazu bei, mich von dieſem Ausfluge nur den für die Lagunenſtadt vorteilhaften Eindruck dahin wieder mitbringen zu laſſen, ſo daß ich mich hier wie in ein Aſyl gegen Straßenſtaub und mißhandelte Pferde geflüchtet hatte. — Außerdem fand es ſich nun auch, daß ich im Betreff meines ferneren Aufenthaltes in Venedig nicht mehr ganz nur von meinem Willen abhing. Ich war neuerdings ſehr höflich vor einen Polizei-Kommiſſär beſchieden worden, welcher mir unumwunden mitteilte, daß gegen meinen Aufenthalt in einem Teile der öſterreichiſchen Staaten von ſeiten der ſächſiſchen Geſandtſchaft in Wien unaufhörlich agitiert würde. Da ich erklärte, nur bis zum Eintritte des Frühlings noch meinen Aufenthalt ausdehnen zu wollen, wurde mir geraten, auf ein ärztliches Zeugnis geſtützt, mir aus Geſundheitsrückſichten vom Erzherzog Max, damals als Vizekönig in Mailand reſidierend, die Erlaubnis hierzu einzuholen. Ich tat dieſes, und der Erzherzog beſchied hierauf ſofort telegraphiſch die venetianiſchen Behörden, mich in Ruhe zu laſſen.

Bald ward mir nun jedoch auch klar, daß eine erneuete Wachſamkeit gegen Fremde durch die politiſchen Verhältniſſe, welche das öſterreichiſche Italien in große Aufregung ſetzten, veranlaßt ſein mochte. Der Ausbruch des Krieges mit Piemont und Frankreich rückte immer näher, und eine erſichtlich große Aufregung zeigte ſich immer deutlicher in der italieniſchen Bevölkerung. Als ich eines Tages mit Teſſarin auf der Riva promenierte, gerieten wir in eine ziemliche Anhäufung von Fremden, welche dem Erzherzog Maximilian mit ſeiner Gemahlin, bei ihrem kurzen Beſuche in Venedig, auf ihrem Ausgange neugierig und ehrerbietig entgegenſahen. Ich erfuhr dies zunächſt durch einen heftigen Ruck meines venetianiſchen Klavierſpielers, welcher mich am Arme von der Stelle fortzuziehen ſich bemühte, um, wie er ſagte, vor dem Erzherzoge nicht den Hut abziehen zu müſſen. Als ich die ſtattliche, ſehr einnehmende Geſtalt des jungen Fürſten daherſchreiten ſah, gab ich meinem Freunde lachend den Laufpaß, und freute mich aufrichtig durch meinen Gruß unbekannterweiſe meinem freundlichen Beſchützer danken zu können. — Bald nahm aber alles einen ernſteren, ſchwerfällig bedrückenden Charakter an, als nämlich Tag für Tag die Riva von neu ausgeſchifften Truppen ſo übermäßig beſetzt war, daß ſie für die Promenade gänzlich unbenutzbar wurde. Die Offiziere derſelben machten meiſt einen ſehr angenehmen Eindruck auf mich, und das gemütliche Deutſche ihrer harmloſen Unterhaltung heimelte mich ganz traulich an. Dagegen war es mir unmöglich, zu der Mannſchaft Zutrauen zu gewinnen, da ich bei ihr meiſtens den ſtumpfen und unfreien phyſiognomiſchen Charakter gewiſſer ſlawiſcher Hauptſtämme der öſterreichiſchen Monarchie antraf. Hier war eine gewiſſe wuchtige Kraft nicht zu verkennen, dagegen ebenſowenig ein gänzlicher Mangel an naiver Intelligenz, wie ſie das italieniſche Volk ſo liebenswürdig auszeichnet. Ich konnte nicht umhin, jener Raſſe den Sieg über dieſe nicht zu gönnen. Mir kehrte der phyſiognomiſche Ausdruck dieſer Truppen deutlich in die Erinnerung zurück, als ich im Herbſt desſelben Jahres in Paris wieder die franzöſiſchen Elite-Truppen, ihre Chasseurs de Vincennes und Zuaven, mit jenen öſterreichiſchen Soldaten unwillkürlich vergleichen mußte: da verſtand ich denn plötzlich, ohne jede ſtrategiſche Kenntniſſe, die Schlachten bei Magenta und Solferino. — Für jetzt erfuhr ich endlich, daß Mailand bereits im Belagerungszuſtande und gegen Fremdenbeſuch faſt ganz abgeſperrt war. Da ich beſchloſſen hatte, mein Sommer-Aſyl in der Schweiz am Vierwaldſtätter See zu ſuchen, mahnte mich dieſe Nachricht an die Beſchleunigung meines Aufbruches, um nicht etwa durch die Kriegsereigniſſe von meiner Zuflucht abgeſchnitten zu werden. So packte ich denn ein, ſchickte den „Erard“ wieder über den Gotthard, und bereitete mich zum Abſchiede von meinen wenigen Bekannten vor. Ritter hatte beſchloſſen, in Italien zu bleiben, und beabſichtigte ſich nach Florenz und Rom zu wenden, wohin ſoeben Winterberger, mit welchem Karl Freundſchaft geſchloſſen hatte, ihm bereits vorausgeeilt war. Dieſer behauptete nämlich, von einem Bruder mit genügenden Geldmitteln für den Genuß Italiens ausgeſtattet zu ſein, welcher ihm außerdem zu ſeiner Zerſtreuung und Erholung, ich weiß allerdings nicht von was, notwendig ſei. Somit vermutete Ritter in kürzeſter Friſt ebenfalls Venedig verlaſſen zu können. Von dem guten Dolgorukow, welchen ich ſehr leidend verließ, nahm ich herzlich Abſchied, und umarmte Karl auf dem Bahnhofe, vermutlich zum letzten Male, da ich ſeitdem ohne alle direkte Nachricht von ihm gelaſſen wurde und bis heute ihn auch nicht wieder ſah.

Am 21. März gelangte ich mit einigen Beſchwerlichkeiten, welche die militäriſche Fremden-Kontrolle veranlaßte, nach Mailand, wo ich mir zur Beſichtigung des Sehenswerten einen dreitägigen Aufenthalt gönnte. Ohne alle Anleitung hierzu begnügte ich mich mit den einfachſten Nachweiſungen, um die Brera, die Ambroſianiſche Bibliothek, die Cena des Leonardo da Vinci, und den Dom zu beſuchen, welchen letztern ich nach allen Richtungen hin auf den verſchiedenen Dächern und Türmen bekletterte. Wie immer von den erſten Eindrücken am lebhafteſten betroffen, hielt ich mich in der Brera vorzüglich nur an zwei Gemälde, welche ich ſogleich am Eingange antraf: einen heiligen Antonius vor dem Jeſuskinde, von van Dyck, und das Martyrium des Stephanus, von Creſpi; wobei ich inne ward, daß ich zur Beurteilung von Gemälden nichts tauge, da der Gegenſtand, ſobald er ſich mir deutlich und ſympathiſch ausſprach, mich ſofort und einzig beſtimmte, wie es eben hier der Fall war. Doch ging mir ein deutlicheres Licht über die Wirkung der rein künſtleriſchen Bedeutung eines Meiſterwerkes auf, als ich vor der Cena des da Vinci die von allen gemachte Erfahrung auch an mir erlebte, wie das als Gemälde faſt gänzlich zerſtörte Kunſtwerk, nachdem man es in den reſtaurierenden Kopien, welche dort immer zur Seite ſtehen, näher unterſucht hat, auf den Blick des dann nur noch geiſtig Schauenden wirkt, wenn er eben von jenen Kopien ab nun wieder auf das zerſtörte Original ſieht, und hier plötzlich jetzt mit höchſter Deutlichkeit das ganz Unnachahmliche wahrnimmt. — Des Abends ſuchte ich ſogleich wieder das mir liebgewordene Luſtſpiel auf, welches hier in dem winzigen Theatro Re vor einem geringen Publikum des letzten Ranges ſeinen, von den heutigen Italienern leider ſo verachteten, Platz eingenommen hatte. Auch hier gab man die Goldoniſchen Stücke, wie es mir ſchien, mit großer naiver Virtuoſität. Dagegen mußte ich dann wieder im Theater della Scala, unter außerordentlichem äußern Glanze, einem Akte des Zeugniſſes für die große Demoraliſation des italieniſchen Kunſtgeſchmackes beiwohnen. Vor dem glänzendſten und lebhafteſten Publikum, welches man ſich nur wünſchen kann, ward in dem ungeheuren Theater ein unglaublich nichtswürdiges Opernmachwerk eines neueren Komponiſten, deſſen Namen ich vergeſſen habe, aufgeführt. Doch erfuhr ich an dieſem Abende, daß dem als ſo ſehr für Geſangsmuſik paſſioniert geltenden italieniſchen Publikum das Ballett doch bereits auch zur Hauptſache geworden war; denn offenbar diente die vorangehende langweilige Oper nur als Vorbereitung für eine große choreographiſche Aufführung, welche nichts Geringeres als Antonius und Kleopatra zum Süjet hatte. Hier ſah ich ſogar den kalten Politikus Octavian, welcher bis jetzt ſelbſt in keine italieniſche Oper noch ſich verloren hatte, mit ziemlicher Bewahrung einer diplomatiſchen Würde pantomimiſch agieren. Die Hauptſache blieb aber das Leichenbegängnis der Kleopatra, welches dem ungeheuren Perſonale des Balletts Gelegenheit zu den mannigfaltigſten Evolutionen in höchſt charakteriſtiſchen Koſtümen darbot. —

Nach all dieſen einſam genoſſenen Eindrücken reiſte ich an einem wunderſchönen Frühlingstage über Como, wo alles in üppigſter Blüte ſtand, über das von früher her mir bekannte Lugano und den Gotthard, welchen ich an hohen

Schneewänden im kleinen offenen Schlitten paſſieren mußte, nach Luzern, wo ich, im Gegenſatze zu dem in Italien genoſſenen üppigen Frühlinge, bei unfreundlichſter kalter Witterung ankam. Die Rechnung, die ich mir für den Aufenthalt an dieſem Orte gemacht hatte, beruhte auf der Annahme, daß das dortige große Hotel zum Schweizerhof um dieſe Zeit, bis zu dem Beginne der eigentlichen Sommerſaiſon, gänzlich leer ſtehe, und ich ſomit daſelbſt ohne weitere Vorbereitungen ein geräumiges und von Geräuſch ungeſtörtes Unterkommen finden würde. Hierin konnte ich mich nicht getäuſcht haben: Oberſt Segeſſer, der humane Wirt des Gaſthofes, wies mir in dem linken Dependance-Gebäude eine ganze Etage zur beliebigen Bewohnung an, in deren Hauptgemächern ich es mir ohne große Koſten ganz bequem machen konnte. Einzig hatte ich mich, da der Gaſthof in dieſer Zeit nur in den beſchränkteſten Verhältniſſen hiefür verſehen war, der Bedienung wegen beſonders abzufinden; und hiefür fand ich ein ſorgſames, auf meine Bequemlichkeit gut bedachtes Frauenzimmer, welche ich für ihre Dienſte, die ſie mir namentlich ſpäterhin, als der Gaſthof belebter wurde, leiſtete, im Gedächtniſſe behielt, und nach längeren Jahren demzufolge als Haushälterin zu mir berief. Bald kamen dann meine Sachen aus Venedig an. Der „Erard" hatte richtig wieder im Schnee die Alpen paſſieren müſſen; als er in meinem geräumigen Salon aufgeſtellt war, ſagte ich mir dann, alle dieſe Mühe und dieſer Aufwand ſeien darum beſtritten worden, daß ich nun den dritten Akt von „Triſtan und Iſolde" endlich noch fertig mache. Zuweilen kam mir dies wie eine extravagante Zumutung vor, da die Schwierigkeiten, welche der Vollendung meiner Arbeit entgegenſtanden, dieſe faſt verhindern zu ſollen beſtimmt ſchienen. Ich verglich mich mit Leto, welche, die Gebärungsſtätte für Apollon und Artemis zu finden, ruhelos umhergejagt wurde, bis Poſeidon mitleidsvoll ihr die Inſel Delos aus dem Meere hervortreten ließ.

Für dieſes „Delos" wollte ich nun Luzern anſehen. Nur beherrſchte der ſchreckliche Einfluß eines überaus kalten und anhaltend regneriſchen Wetters für lange Zeit, bis zu Ende des Mais, meine Stimmung in allerunfreundlichſter Weiſe. Da dieſes neue Aſyl wiederum mit ſo großen Opfern hergeſtellt war, glaubte ich jeden Tag vergebens und dieſer Opfer unwürdig dahingebracht zu haben, an welchem ich nicht etwas an meiner Kompoſition gearbeitet hatte. Da ich für den größeren Hauptteil meines dritten Aktes außerdem mit einem ſo unerhört trüben Gegenſtande beſchäftigt war, kam es, daß ich der erſten Monate dieſer vorübergehenden Luzerner Anſiedelung mich nur mit Grauen entſinnen kann.

Nach den erſten Tagen meiner Ankunft hatte ich bereits Weſendoncks in Zürich beſucht. Unſer Wiederſehen war wehmütig, doch in keiner Weiſe befangen. Ich verweilte einige Tage im Hauſe meiner Freunde, ſah darin auch meine älteren Züricher Bekannten wieder, und blickte ſo wie aus einem Traume in einen Traum. Wirklich war mir alles recht weſenlos geworden. Ich wiederholte im Verlauſe meines Luzerner Aufenthaltes einige Male dieſen Beſuch, welchen ich zweimal, das eine Mal an meinem Geburtstage, in Luzern ſelbſt erwidert erhielt.

Neben meiner, für jetzt trübſinnig gepflogenen Arbeit, beſchäftigten mich auch die Sorgen für meine, ſowie meiner Frau Erhaltung. Bereits in Venedig hatte ich mich veranlaßt gefühlt, auf die bis dahin mir treulich gewährte Unterſtützung der Familie Ritter ebenſo freiwillig, als durch die Berückſichtigung der in dieſer mir befreundeten Familie eingetretenen Verhältniſſe hierzu genötigt, Verzicht zu leiſten. Was aus meinen bisher aufführbaren Opern kläglicherweiſe zu ziehen war, neigte ſich jetzt der Erſchöpfung zu. Da ich nach Beendigung des „Triſtan“ auf die Wiederaufnahme meiner Nibelungen-Arbeit gewieſen war, glaubte ich nochmals verſuchen zu müſſen, auf Grund dieſer Arbeit, für welche der Großherzog von Weimar nach ſeinen im vorigen Jahre mir gemachten perſönlichen Eröffnungen immer noch eingenommen war, an eine Erleichterung für meine zukünftige Subſiſtenz zu denken. Ich ſchrieb deshalb an Liſzt, und wiederholte ihm die Bitte, dem Großherzog ernſtlich den Vorſchlag zu machen, das ganze Werk mit vollem Eigentumsrecht in der Weiſe anzukaufen, daß auch die dereinſtige Herausgabe, inſofern von einem Verleger hierfür etwas zu gewinnen war, ihm zufallen ſollte. Ich legte hierbei meine geſtörten frühern Verhandlungen mit Härtels für einen billigen Anſchlag des gewiſſermaßen abzuſchließenden Geſchäftes zugrunde. Bald meldete mir Liszt mit beklommener Andeutung, daß die Sache S. K. H. nicht recht munden wolle; was mir denn genügend zu wiſſen gab.

Andererſeits drängten mich die Umſtände, jetzt endlich im Betreff des unglückſeligen Verlagseigentumes meiner ältern drei Opern bei Meſer in Dresden zu einem Abſchluß zu kommen, da namentlich einer meiner Hauptgläubiger, der Schauſpieler Kriete jammernd nach Wiedererſtattung ſeines Kapitals verlangte. Ein Dresdener Advokat Schmidt erbot ſich die Sache in Ordnung zu bringen, und, nach vielem ärgerlichen Hin- und Herſchreiben, kam es dahin, daß der Nachfolger des ſeit kurzem verſtorbenen Meſer, ein gewiſſer H. Müller, in das volle Eigentum dieſes Verlages eintrat. Ich erfuhr bei dieſer Gelegenheit von nichts anderem als ſteten Koſten und Auslagen meines ehemaligen Kommiſſionärs; über die Einnahmen war dagegen keinerlei Klarheit zu erlangen: nur geſtand mir der Advokat zu, daß der verſtorbene Meſer allerdings einige tauſend Taler beiſeite gebracht haben müſſe, welche nun aber nicht wieder zu erlangen ſeien, da er ſeinen Erben nicht das mindeſte Kapital hinterlaſſen habe. Um den jammernden Kriete zur Ruhe zu bringen, mußte ich daher einwilligen, für gerade ſo viel als ich dieſem und einem geringeren zweiten Gläubiger, an Kapital ſchuldig war, nämlich für 3000 Taler, ſchließlich zu verkaufen. Im Betreff der rückſtändigen Zinſen, und wiederum der Intereſſen für dieſe Zinſen, blieb ich Krietes perſönlicher Gläubiger: dieſe zuſammen beliefen ſich im Jahre 1864 auf 1800 Taler, welche um jene Zeit auch getreulich durch gerichtlichen Zwang von mir eingefordert wurden. Zugunſten meines größeſten Gläubigers, Puſinelli, welcher hierbei nur mit einer ſehr geringfügigen Zahlung bedacht werden konnte, behielt ich mir das Recht des Eigentumes jener drei Opern für Frankreich vor, nämlich in dem Falle, daß durch meine Bemühungen dort einmal dieſe Muſik aufgeführt und an einen franzöſiſchen Verleger verkauft werden könne. Es ward dieſer Vorbehalt, nach dem Wortlaut eines Briefes des Advokaten Schmidt, von dem nunmehrigen Dresdener Verleger anerkannt. Da Puſinelli den hieraus ihm etwa fließenden Vorteilen im Betreff der Wiedererſtattung ſeines früher mir geliehenen Kapitals, welches er nie wieder von mir verlangen zu wollen erklärte, freundſchaftlich entſagte, war mir hierdurch für die Zukunft, wenn wirklich meine Opern in Frankreich Eingang finden ſollten, die einzige Möglichkeit, nicht etwa eines Gewinnes von dieſen meinen Werken, ſondern der Wiedererſtattung der darauf von mir verwendeten Kapitalien, für welche ich hatte aufkommen müſſen, eröffnet. Als es ſpäterhin zwiſchen mir und dem Pariſer Muſikhändler Flaxland wirklich zu einem Vertrage kam, meldete ſich jedoch jener Dresdener Nachfolger Meſers als abſoluter Eigentümer meiner Opern, und wirklich gelang es ihm, Flaxland in dem Betriebe ſeines franzöſiſchen Geſchäftes ſo ſehr zu behindern, daß dieſer ſich genötigt ſah, durch eine Zahlung von 6000 Franken an jenen, ſich Ruhe zu erkaufen; wodurch natürlich Flaxland ſich in die Lage verſetzt ſah, mir ſeine Anerkennung als Eigentümer meiner Werke für Frankreich zu verweigern. Hiergegen rief ich nun wiederholt das Zeugnis jenes Advokaten Adolph Schmidt an, indem ich von ihm nichts weiter forderte, als eine Kopie der, auf jenen, durch die Luzerner Verhandlungen zur Gültigkeit gelangten, Vorbehalt bezüglichen Korreſpondenz mir zukommen zu laſſen. Auf alle in dieſer Angelegenheit an ihn gerichteten Briefe bin ich jedoch hartnäckig ohne Antwort geblieben, und erfuhr auch ſpäter von einem Wiener Rechtskundigen, daß ich es aufzugeben habe ein ſolches Zeugnis erhalten zu wollen, da ich keine rechtlichen Mittel in den Händen hätte, jenen Advokaten, wenn er es nicht zu geben geſonnen ſei, dazu zu zwingen. —

Während ich auf dieſe Art wenig zur Verbeſſerung meiner Ausſichten für die Zukunft erreichen konnte, hatte ich doch wenigſtens die Genugtuung, die Partitur des „Tannhäuſer“ nachträglich noch im Stich hergeſtellt zu ſehen. Da meine früheren autographierten Exemplare, namentlich auch durch die Verſchleuderung Meſers, zu Ende gegangen waren, hatte ich bereits von Venedig aus Härtels dazu vermocht, dieſe Partitur ſtechen zu laſſen. Da nun der Nachfolger Meſers den ganzen Verlag eigentümlich an ſich gebracht hatte, war es ihm zum Ehrenpunkte geworden, die Herausgabe der Partitur nicht einem fremden Verleger zu überlaſſen. Er übernahm daher die Herausgabe derſelben für ſeine Rechnung. Leider fügte es nun aber das Schickſal, daß ich gerade ein Jahr ſpäter zu einer vollſtändigen Umarbeitung und neuen Abfaſſung der zwei erſten Szenen veranlaßt wurde. Es iſt mir bis auf den heutigen Tag bedauerlich geblieben, dieſe neue Arbeit der geſtochenen Partitur nicht haben einfügen zu können.

Immer noch in der Annahme, daß der „Triſtan" ein gutes Geſchäft für die Theater würde abgeben können, ließen Härtels, während ich am letzten Akte arbeitete, auch bereits die Partitur des zweiten Aktes fleißig ſtechen. Auf mich wirkte der Umgang mit den Korrekturen hiervon, während ich andererſeits in den größten Nöten an der Kompoſition des ſo ganz ekſtatiſchen dritten Aktes arbeitete, höchſt ſonderbar, faſt unheimlich; denn eben an den erſten Szenen dieſes Aktes ſtellte ſich mein Bewußtſein davon endlich klar heraus, daß ich das allergewagteſte und fremdartigſte, was ich je geſchrieben, gerade in dieſer, einer ſonderbar irrigen Annahme nach, für leicht zu geben angeſehenen Oper, niedergelegt hatte. Während ich an der großen Szene des Triſtan arbeitete, mußte ich mich unwillkürlich öfter fragen, ob ich denn nicht wahnſinnig ſei, ſolches einem Verleger zum Druck für die Theater übergeben zu wollen. Nicht einen Schmerzensakzent hätte ich aber aufopfern mögen, obwohl alles mich ſelbſt auf das äußerſte quälte.

Dem üblen Zuſtande meines Unterleibes ſuchte ich u. a. auch durch einen Gebrauch von Kiſſinger Waſſer in mäßigen Doſen beizukommen; da mich das nötige Promenieren hierzu namentlich am frühen Morgen ermüdete und zur Arbeit unfähig machte, geriet ich auf den Gedanken, die abſpannende Promenade durch einen kurzen Ritt zu erſetzen. Der Wirt meines Hotels überließ mir zu dieſem Exerzitium ein altes fünfundzwanzigjähriges Pferd, welches Liſe hieß; auf dieſem Tiere ritt ich jeden Morgen, ſo lange als es Luſt hatte vorwärts zu gehen: es trug mich nie ſehr weit, ſondern kehrte an gewiſſen Stellen regelmäßig um, ohne im allergeringſten meiner Reiter-Ermahnungen zu achten.

So waren die Monate April, Mai, und zum großen Teil auch Juni vergangen, ohne daß ich, mit der trübſeligſten Stimmung kämpfend, über die Kompoſition der Hälfte meines dritten Aktes hinausgekommen wäre. Endlich meldete ſich nun die Fremdenſaiſon; der Gaſthof mit ſeinen Dependancen füllte ſich, und an die Aufrechthaltung meines bisherigen ausnahmsweiſen

Zuſtandes im Betreff der Benutzung der Lokalitäten, war ferner nicht zu denken. Man bot mir an, in den zweiten Stock des Hauptgebäudes überzuſiedeln, weil dort gewöhnlich nur die für einen Abend durchpaſſierenden Schweizerreiſenden untergebracht würden, während in den Dependancen Anſiedler für längere Zeit, welche ſomit auch den Tag über ihre Wohnung benutzten, Wohnung erhielten. In der Tat bewährte ſich dieſe Einrichtung ganz überraſchend gut; von jetzt an war ich in meiner kleinen Wohnſtube mit Schlafkammer für die Stunden meiner Arbeit gänzlich ungeſtört, da die, nur für den Nachtſchlaf von Fremden eingenommenen Zimmer dieſes Stockwerkes, am Tage eben gänzlich leer ſtanden. Endlich ſtellte ſich auch eine, volle zwei Monate andauernde, von ſtets unbewölktem Himmel begünſtigte, wahrhaft üppige Sommerwitterung ein. Ich genoß den eigentümlichen Zauber der Verwahrung vor der äußerſten Sonnenglut durch ſorgfältig gepflegte Kühle und Dunkelheit in meiner Stube, während ich nur des Abends von meinem kleinen Balkon aus, mich der Wirkung der Sommerluft hingab. Sehr erfreuten mich da ein paar gute Hornbläſer, welche faſt regelmäßig, in einem Nachen auf dem See, durch den Vortrag einfacher Volkslieder ſich verdient machten. — Glücklicherweiſe war ich jetzt auch in meiner Arbeit über den eigentlichen ſchrecklichen Knotenpunkt hinausgekommen, und die mildere Stimmung desjenigen Teiles meines Gedichtes, welchen ich jetzt noch zu bewältigen hatte, verſetzte mich, trotz ihres wehmütigen Charakters, in eine faſt freudig behagliche Ekſtaſe, in welcher ich bereits im Anfang des Auguſt die Kompoſition des Ganzen, davon jetzt nur noch Einiges zu inſtrumentieren war, vollendete.

So einſam ich lebte, gewährten mir die damals ſo aufregenden Vorgänge des italieniſchen Krieges genügende Unterhaltung. Mit der gehörigen Spannung des Für und Wider, begleitete ich dieſe, im ganzen ebenſo unerwartete als bedeutende, Begebenheit. Doch blieb ich auch nicht gänzlich ohne Geſellſchaft. Im Juli traf der bis dahin mir unbekannte Felix Dräſeke zu einem dauernden Beſuche in Luzern ein. Nachdem er in einer von Liſzt veranſtalteten Aufführung das Vorſpiel zu „Triſtan und Iſolde“ gehört, hatte er ſich faſt unmittelbar hierauf entſchloſſen, mir perſönlich näherzutreten. Ich war durch ſeine Ankunft völlig erſchreckt, und erklärte, nicht zu wiſſen was ich mit ihm anfangen ſollte. Da er mir außerdem in einer gewiſſen witzelnden Weiſe viel von Perſonen und Verhältniſſen erzählte, für welche ich immer mehr den Sinn verloren hatte, fiel er mir zunächſt faſt läſtig, was er mir zu ſeiner Überraſchung ſo lebhaft anmerkte, daß er glaubte nach wenigen Tagen ſich wieder von mir fortwenden zu müſſen. Dies machte nun mich wiederum betroffen; und nun ließ ich es mir herzlich angelegen ſein, ihm eine etwa entſtandene ſchlimme Meinung von mir zu benehmen. Ich durfte ihn bald liebgewinnen; und für längere Zeit, bis kurz vor meinem Fortgang von Luzern, bildete er meinen täglichen Umgang, an welchem ich, da ich es mit einem ſehr begabten und nicht eingebildeten Muſiker zu tun hatte, viele Freude gewann.

Auch Wilhelm Baumgartner, mein alter Züricher Bekannter, ließ ſich, mir zuliebe, auf einige Wochen in Luzern nieder. — Schließlich kam aber noch Alexander Seroff aus Petersburg, um einige Zeit in meiner Nähe verbringen zu können, an: ein ſonderbarer, intelligenter Menſch, von ausgeſprochener Parteinahme für Liſzt und mich. Er hatte in Dresden meinen „Lohengrin“ gehört, und wollte nun weiter von mir erfahren, wozu ich durch den Vortrag meiner „Triſtan“-Kompoſition, in der mir eigentümlichen ſummariſchen Vortragsweiſe, verhelfen mußte. Mit Dräſeke beſtieg ich auch den Pilatus, bei welcher Gelegenheit ich wieder ſympathiſche Ängſte für einen mit Schwindel behafteten Gefährten zu erleiden hatte. Zum Abſchied lud ich ihn noch zu einer Partie nach Brunnen und dem Grütli ein; worauf wir uns für jetzt trennten, da ſeine beſcheidenen Mittel ihm keinen längeren Aufenthalt geſtatteten, und auch ich ernſtlich an meine Abreiſe dachte.

Bei dieſer frug es ſich nur darum, wohin ich mich eigentlich zu wenden habe. Ich hatte mich diesmal brieflich, durch Eduard Devrient, und endlich unmittelbar, an den Großherzog von Baden gewendet, um von dieſem die Zuſicherung zu erhalten, wenn auch nicht in Karlsruhe ſelbſt, ſo doch in irgendeinem kleinen Orte der Umgebung mich niederlaſſen zu dürfen, da ſchon dies mir genügen würde, um meinem endlich unabweisbar gewordenen Bedürfniſſe, zuzeiten mit einem Orcheſter und einem Geſangsperſonale zu tun zu haben, ja ſie nur zu hören, Befriedigung zu verſchaffen. Ich erfuhr ſpäterhin, daß der Großherzog wirklich in dieſer Angelegenheit ſich brieflich an den König von Sachſen gewendet hatte; immer hieß es aber von dorther, man könne mich nicht amneſtieren, ſondern nur begnadigen, nämlich wenn ich zuvor der richterlichen Unterſuchung mich geſtellt hätte. Die Erfüllung meines Wunſches blieb alſo unmöglich, und mir bangte nun davor, wie es zu bewerkſtelligen ſein ſollte, die immer noch beabſichtigte Aufführung meines „Triſtan" unter meiner perſönlichen Mitwirkung vor ſich gehen zu laſſen. Es hieß immer: hiefür werde der Großherzog ſeine Maßregeln zu ergreifen wiſſen. Allein, wo ſollte ich mich hinwenden, um, mit einiger Ausſicht auf Dauer, die endlich doch wieder erſehnte Niederlaſſung zuſtande zu bringen? Mir blieb, nach langer Erwägung, nichts als der Entſchluß übrig, mich nach Paris zu wenden, ſei es auch nur, um mich deſſen zu verſichern, daß ich dann und wann ein gutes Orcheſter, ein vorzügliches Quartett hören könnte; denn die Entbehrung dieſer Anregungen war mir in Zürich doch endlich unerträglich geworden. Nirgends aber als in Paris, wo ich andererſeits ungeſtört mich aufhalten konnte, durfte ich mit Sicherheit darauf rechnen, dieſe künſtleriſche Lebens-Erfriſchung in genügend edler Weiſe mir verſchaffen zu können.

Endlich mußte ich mich doch auch im Betreff meiner Frau zu einem Entſchluſſe bewogen fühlen. Wir waren jetzt ein ganzes Jahr über getrennt geweſen; nach den harten Belehrungen, die ſie von mir empfangen, und welche, ihren Briefen nach, nicht ohne großen Eindruck auf ſie geblieben waren, durfte ich wohl annehmen, daß ein erneuetes Zuſammenleben mit ihr, welches andererſeits ſchon die Beſeitigung der großen Schwierigkeit ihrer Erhaltung mit einem beſondren Umſtande zu gebieten ſchien, von jetzt an erträglich verlaufen würde. Ich kam alſo mit ihr überein, ſie ſolle ſich im Spätherbſt mit mir in Paris vereinigen; bis dahin wollte ich für die Ermöglichung einer Niederlaſſung daſelbſt ſorgen, wozu ich unſer in Zürich verbliebenes Mobiliar mit allem Hausrate dorthin zu dirigieren übernahm. — Zur Ausführung dieſes Vorhabens waren mir durchaus finanzielle Hilfsmittel vonnöten, für welche ich in irgendwelchen mir bevorſtehenden Einnahmen keine Quelle erſehen konnte. Was ich zuletzt durch den Großherzog von Weimar im Betreff der Nibelungen zu vermitteln geſucht hatte, nämlich das Eigentumsrecht für die Herausgabe derſelben akquirieren zu laſſen, bot ich jetzt Weſendonck an. Dieſer ging nun ohne Widerſpruch auf meinen Wunſch ein, und war bereit für jeden der fertigen Teile meines Werkes mir ungefähr dasjenige Honorar, welches von einem ſpäteren Verleger dafür zu erhoffen war, gegen das hiefür ihm abgetretene Eigentumsrecht auszuzahlen.

Nun konnte ich meine Abreiſe feſtſtellen, und ich führte ſie am 7. September aus, zu welcher Zeit ich mich zunächſt auf drei Tage zu einem Beſuche bei meinen Züricher Freunden begab. Ich brachte dieſe Tage wohlgepflegt im Weſendonckſchen Hauſe zu, und ſah dort meine früheren Bekannten, namentlich Herwegh, Semper und Gottfried Keller, mit denen ich einen Abend verlebte, welcher ſich durch einen leidenſchaftlichen Streit mit Semper über die damaligen politiſchen Ereigniſſe auszeichnete. Semper erkannte nämlich in dem neuerdings beſiegten Öſterreich das unterliegende deutſche Nationalprinzip; in dem romaniſchen, durch Louis Napoléon vertretenen Elemente, erkannte er dagegen das aſſyriſche Deſpotentum, gegen welches er einen Haß in der Kunſt wie in der Politik bezeigte. Er äußerte ſich hierüber mit ſolcher Heftigkeit, daß er ſelbſt den ſonſt ſo ſchweigſamen Keller zu lebhafter Diskuſſion reizte, welche wiederum Semper ſo ſtark affizierte, daß er mit wahrer Verzweiflung ſchließlich mich beſchuldigte, durch die Veranlaſſung ſeiner Einladung in das Weſendonckſche Haus ihn in eine feindſelige Falle gelockt zu haben. Schließlich ſchieden wir doch wieder als Freunde, und, ſeitdem wir uns ſpäter abermals begegneten, arteten unſere Diskuſſionen nie wieder zu ſolcher Leidenſchaftlichkeit aus. — Von Zürich begab ich mich noch zu einem Beſuche Sulzers nach Winterthur. Ich traf meinen Freund ſelbſt nicht an, dagegen ſeine Frau mit dem Knaben, welchen ſie ihm ſeitdem geboren hatte; beide machten auf mich einen ſehr rührenden und freundlichen Eindruck, welcher ſchon dadurch beſtimmt wurde, daß ich den ſonderbaren, ſo frühalten Freund mir jetzt offenbar als glücklichen Vater zu denken hatte. — —

Am 15. September gelangte ich nun nach Paris. Im Betreff der Wohnung hatte ich es auf die Umgebung der Champs Elysées abgeſehen, und ſuchte deshalb zunächſt dort ein Abſteigequartier, welches ich mir in der Avenue de Matignon nahm. Mein Hauptziel ging darauf, in einem abgelegenen einzelnen Häuschen mir das langerſehnte ſtille Aſyl aufzufinden; dies zu ſuchen bemühte ich mich nun zunächſt. Ich glaubte hiefür jede meinem Gedächtnis erreichbare Bekanntſchaft benutzen zu müſſen. Olliviers waren um dieſe Zeit nicht in Paris; Mme. d'Agoult war krank, auf der Abreiſe nach Italien begriffen, und konnte mich nicht empfangen; dafür wies ſie mich an ihre Tochter, Gräfin Charnacé, welche ich aufſuchte, ohne mich jedoch für meine Zwecke ihr verſtändlich machen zu können. Ich ſuchte auch die Familie Hérold, welche mich bei meinem letzten Pariſer Beſuche ſo freundlich empfangen hatte, auf; traf aber in Mme. Hérold eine ſonderbare krankhaft aufgeregte Zerſtreuung an, ſo daß ich, wie es ſchien, ſtatt der Hervorbringung meiner Anliegen nur auf Beruhigung dadurch zu denken hatte, daß ich in keinerlei Weiſe durch irgendeine Zumutung ſie aufzuregen mich bemühte. So machte ich mich denn in meinem leidenſchaftlichen Eifer, für den Hauptpunkt der Wohnung zu ſorgen, ohne weiteren Nachweis ſelbſt auf, um mir endlich in einer, der früheſten Anlage nach noch unvollendeten Seitenſtraße der Champs Elysées, nahe der Barrière de l'étoile, nämlich der rue Newton, ein hübſches pavillonartiges Häuschen mit kleinem Gärtchen aufzufinden, welches ich, für 4000 Franken jährlich, zur dreijährigen Miete erhielt. Jedenfalls hatte ich hier vollkommene Stille und gänzliche Entfernung vom Straßengeräuſche zu erwarten. Schon dies allein nahm mich ſehr für dieſe neue Akquiſition ein. In dieſem Häuschen hatte zuletzt der bekannte, und damals vom kaiſerlichen Hofe protegierte, Autor Octave Feuillet gewohnt. Mich verwunderte es nur, daß das Gebäude, trotzdem ich hier auf keine alte Konſtruktion traf, innerlich bereits ſo ſehr vernachläſſigt war. Der Eigentümer war in keiner Weiſe dazu zu bewegen, für die wohnliche Herſtellung desſelben etwas zu tun, ſelbſt nicht wenn ich ihm den Mietpreis erhöht hätte. Der Grund hiervon ward mir allerdings nach kurzer Zeit klar: das Terrain ſelbſt war nämlich, infolge der Neubauten-Pläne für Paris der baldigen Demolierung verfallen. Noch war es jedoch nicht an der Zeit, den Eigentümern dieſe Abſicht offiziell anzukündigen, weil dadurch ſogleich die Anſprüche derſelben auf Entſchädigung Gültigkeit erlangt haben würden. Demzufolge blieb auch ich im guten Glauben, daß, was ich zur inneren Säuberung und Herrichtung des Grundſtückes verwenden würde, mir auf eine Reihe von Jahren ſich als ergiebig erweiſen würde; ſomit ſchritt ich unverzagt zu den hiefür nötigen Beſtellungen, ließ mein Mobiliar von Zürich kommen, und glaubte nun, da das Schickſal mich einmal zu ſolcher Wahl gezwungen hatte, mich für zeitlebens als Pariſer Niedergelaſſener anſehen zu dürfen.

Während dieſe Einrichtung betrieben wurde, ſuchte ich mich nun andererſeits darüber zu orientieren, was aus den bisher mir bekannt gewordenen Anzeichen einer günſtigen Beachtung meiner künſtleriſchen Arbeiten, für meine zukünftige Lage zu gewinnen wäre. Ich ſuchte zunächſt wieder jenen, zuletzt mit der Bearbeitung meines „Rienzi“ betrauten jungen Mann, Mr. de Charnal auf, um mir von ihm Bericht geben zu laſſen. Da fand ſich denn, daß Herr Carvalho, der Direktor des Théâtre lyrique, durchaus immer nur vom „Tannhäuſer“, und nichts anderem, hören wollte. Dieſen ſelbſt vermochte ich nun zu einem Beſuche bei mir, um die Angelegenheit mit ihm zu beſprechen. Er beſtätigte, daß er im höchſten Grade geneigt ſei, eine Oper von mir aufzuführen; nur müſſe es der „Tannhäuſer ſein, weil, wie er erklärte, der Name dieſer Oper den Pariſern für identiſch mit dem meinigen gelte, ſo daß, wenn man etwas von „Wagner“ aufführen wollte, und dies nicht der „Tannhäuſer“ ſei, dieſes für rein abſurd angeſehen werden würde. Im Betreff der von mir getroffenen Wahl des Bearbeiters des Poëms dieſer Oper ſchien er große Zweifel zu hegen, ob ich damit nicht einen Fehlgriff getan hätte. Ich ſuchte mich nun mit Herrn de Charnals Leiſtung genauer bekannt zu machen, und erkannte allerdings zu meinem Schrecken, daß der junge, recht liebenswürdige Mann, welcher ſich ſeiner letzten Mitarbeiterſchaft an einem Melodrama „Schinderhannes“ (von ihm für ein deutſch-romantiſches Süjet gehalten) rühmte, von dem Charakter der vorliegenden Arbeit gar keine Ahnung hatte. Da mich ſein Eifer rührte, verſuchte ich es dennoch, nur einige zur Muſik gebrauchbare Verſe mit ihm zuſtande zu bringen, erlahmte jedoch an der fruchtlos hierbei vergeudeten Mühe. —

Nun war ich durch Bülow auf einen jungen, nicht eigentlich mehr praktizierenden Arzt, Auguſte de Gaſpérini hingewieſen worden, deſſen Bekanntſchaft er in Baden-Baden gemacht, und an welchem er eine auffallende Neigung für meine Muſik erkannt hätte. Auch dieſen hatte ich alsbald aufgeſucht, und, da ich ihn nicht in Paris antraf, mich brieflich an ihn gewandt. Jetzt ſendete er mir, mit ebenfalls brieflicher Empfehlung, ſeinen Freund Leroy, einen gut gebildeten Pariſer Muſiklehrer, zu, welcher mich durch ſein einnehmendes Weſen alsbald gewann, und mein Vertrauen namentlich dadurch erweckte, daß er mir ſofort von dem Befaſſen mit einem obſkuren Theaterjournal-Schreiber, als welcher ſich mir endlich Mr. de Charnal herausſtellte, abriet, und mich dagegen auf Roger, den ſo begabten, erfahrenen, und der deutſchen Sprache mächtigen, bisher in Paris ſo beliebten Opernſänger, verwies. Mir fiel hiermit wirklich ein Stein vom Herzen; ich nahm die Einladung, welche Leroy durch Dazwiſchenkunft eines andren Freundes vermittelte, an, infolge welcher ich eines Tages nach Rogers Landgut zu einer Zuſammenkunft mit demſelben geleitet wurde. Ich habe den Namen dieſer ſtolzen Beſitzung des bis dahin ſo gefeierten Pariſer Tenoriſten vergeſſen; es war das ehemalige Schloß eines Marquis, im großherrlichſten Stil, von einem ungeheuren Jagd-Parke umgeben. Eben die Luſt, dieſem Parke zuliebe ſich auch der Jagdgewehre zu bedienen, hatte dem liebenswürdigen Sänger vor ganz kurzem den ſchrecklichen Unfall zugeführt, welcher ihm den rechten Arm zerſchmetterte. Ich traf Roger jetzt, nach einigen Monaten ſeit dem Unglücke, bereits vollſtändig geneſen an, nur war ihm der rechte Vorderarm abgelöſt, und es handelte ſich nun darum, ob das Verfahren eines berühmten Mechanikers, welcher ihm auch für die theatraliſche Aktion vollkommenen Erſatz des verlorenen Gliedes verſprochen hatte, ſich bewähren würde. Dies ging, wie ich mich einige Zeit darauf überzeugte, wirklich mit genügendem Erfolge in Erfüllung; ich ſah Roger in einer vom Theater der Großen Oper ihm gewährten Benefiz-Vorſtellung auftreten, und ſeines rechten Armes ſo glücklich ſich bedienen, daß er gerade hierfür auf das reichlichſte applaudiert wurde. Dennoch hatte er zu erfahren, daß man ihn für „invalid" hielt, und ſeine Karriere an der Großen Oper von Paris war von hier an geſchloſſen. Für jetzt ſchien es ihm angenehm zu ſein, auf dem ihm durch mein Anliegen eröffneten Wege ſich auch einer Art von literariſcher Wirkſamkeit zu verſichern. Er ging mit vieler Freude auf meinen Vorſchlag des Verſuches einer praktiſchen Überſetzung des „Tannhäuſer" ein, und ſang mir, nach einem bereits von ihm verfertigten franzöſiſchen Text einiger Hauptſtellen daraus, ſelbſt mehreres vor, was mir ſehr geglückt erſchien. So verließ ich, nachdem ich einen Tag bei ihm zugebracht und eine Nacht geruht, das Schloß des bis dahin ſo verwöhnten, und nun einem ſehr traurigen Verfalle entgegengehenden Sängers, in freundlicher, hoffnungsvoller Stimmung, da mir namentlich ſein intelligentes Eingehen auf mein Werk einen angenehmen Begriff von der Kulturfähigkeit des franzöſiſchen Geiſtes beigebracht hatte. — Daß ich dennoch alsbald auf Rogers Arbeit verzichten mußte, kam daher, daß dieſer für allernächſt durch ſeine eigene Lage und durch die Verſuche, dieſer unter den traurigen Umſtänden, in die er geraten war, einen neuen Halt zu geben, für längere Zeit gänzlich in Anſpruch genommen wurde, und ſomit auf meine Nachfrage deshalb kaum Antwort geben konnte. Ich verlor ihn hierdurch zunächſt gänzlich aus dem Auge.

Selbſt zu dieſem Verſuche mit Roger war ich jedoch mehr zufällig veranlaßt worden, als daß ich mich ſelbſt dazu gedrängt gefühlt hätte. Immer hielt ich nur noch den Plan feſt, in Paris eben nur einen paſſenden Aufenthalt für mich zu ſuchen, wogegen meine ernſtlich gemeinten künſtleriſchen Unternehmungen ſtets auf das, andererſeits mir unzugänglich bleibende, Deutſchland gerichtet blieben. Bald gewann jedoch alles eine andere Richtung, als die von mir immer noch im Auge behaltene Aufführung des Triſtan in Karlsruhe ſchließlich gänzlich abgemeldet wurde. Ich mußte unentſchieden darüber bleiben, auf welcher Seite der eigentliche Grund zu dieſer Aufgebung des früher ſo ernſtlich gemeint erſchienenen Unternehmens lag. E. Devrient zeigte mir an, daß alle ſeine Bemühungen die Rolle der Iſolde geeignet zu beſetzen, zuletzt an meiner Erklärung gegen die Sängerin Garrigues (damals bereits an den jungen Schnorr verheiratet) geſcheitert ſeien, und daß er ſich für alles Weitere um ſo weniger Rat wüßte, als ſelbſt der mir ja ſo vorzüglich ergebene Tenoriſt Schnorr an der Ausführbarkeit des letzten Teiles ſeiner Aufgabe verzweifelt wäre. Ich erkannte ſogleich, daß hier eine Störung vorliege, deren ſchädliche Wirkung ich ſofort beſeitigt haben würde, wenn es mir ſelbſt geſtattet geweſen wäre, auch nur auf eine kurze Zeit mich in Karlsruhe einzufinden. Allein gerade dieſer Wunſch ſchien, ſobald ich ihn von neuem wieder kundgab, eine völlige Erbitterung gegen mich zu erwecken; hierin bezeigte ſich namentlich Devrient mit ſolcher Heftigkeit und Härte, daß ich darauf geraten mußte, den Grund meiner Fernhaltung von Karlsruhe vorzüglich in ſeiner perſönlichen Abneigung dagegen, in der Leitung ſeines Theaters von mir ſich geſtört zu ſehen, aufzuſuchen, wogegen ich den milderen Fall darin erſah, daß der Großherzog ſich peinlich davon berührt fühlte, ſeine früher mir eröffneten Ausſichten auf meinen Beſuch in ſeiner Reſidenz Karlsruhe mir nicht erfüllen zu können, und nun es ihm faſt erwünſcht erſcheinen müßte, wenn die Veranlaſſung zu jenem Beſuche aus anderen Urſachen von ſelbſt hinwegfiele. Bereits erhielt ich jetzt durch Bülow, welcher wiederholt in Karlsruhe geweſen war, mehr als genügende Andeutungen über Devrients Geſinnungen in dem erwähnten Betreff. Zur vollkommenen Klarheit hierüber zu gelangen, ſollte mir noch für ſpäter vorbehalten bleiben; für jetzt war es mir von der wichtigſten Entſcheidung, einſehen zu müſſen, daß ich von Deutſchland vollkommen abgeſchnitten blieb, und namentlich für die ſo ſehr mir am Herzen liegende Aufführung des Triſtan an ein ganz neues Terrain denken mußte. Schnell entwarf ich den Plan, für Paris ſelbſt eine deutſche Theater-Unternehmung zu veranlaſſen, wie ſolche in früheren Jahren, namentlich unter Mitwirkung der Schröder-Devrient, bereits zuſtande gekommen waren. Ich glaubte mich deſſen für gewiß halten zu können, daß die mir bekannten vorzüglichſten Sänger der deutſchen Theater, wenn ich ſie zu einer ſolchen Unternehmung nach Paris berufen würde, gern Folge leiſteten; auch erhielt ich ſofort von Tichatſchek, Mitterwurzer, dem Tenoriſten Niemann, ſowie auch von der Sängerin Luiſe Meyer in Wien, bereitwillige Zuſage für den Fall, daß es mir glückte eine ſolide Unternehmung einer deutſchen Opernſaiſon in Paris zu begründen. Somit verblieb mir zunächſt die allerdings bedeutende Sorge, den hierfür geeigneten Mann in Paris ſelbſt aufzufinden, welcher auf ſeine Gefahr die Ausführung meines Planes unternommen hätte. Dieſer ging darauf hin, die Salle Ventadour, von der Schließung der italieniſchen Opern-Aufführungen ab, mit der eintretenden Frühjahr-Saiſon für zwei Monate zu mieten und von einem ausgewählten deutſchen Sänger- und Chorperſonale zunächſt den „Tannhäuſer" und „Lohengrin" und ſchließlich den „Triſtan" ſelbſt, ſowohl den Pariſern, als vor allem mir ſelbſt, vorzuführen.

Mit dieſem Vorhaben im Kopfe, war ich nun in eine ganz andere, und von der erſten Tendenz meiner neuen Pariſer Anſiedelung ſehr verſchiedene, Richtung meiner Sorgen und Bemühungen geraten; es mußte mir jetzt ſehr daran gelegen ſein, Bekanntſchaften, und namentlich ſolche von Einfluß, zu machen. Aus dieſem Grunde war es mir erwünſcht, den zuvor nur flüchtig mir bekannt gewordenen Gaſpérini für dauernd in Paris eintreffen zu ſehen, und durch ihn, dem ich ſofort meine neuen Pläne mitteilte, mit einem ihm beſonders gewogenen, reichen und, wie mir geſagt wurde, nicht einflußloſen Manne, einem Herrn Lucy, zu jener Zeit Generalpächter in Marſeille, in freundſchaftlichſter Weiſe bekannt gemacht zu werden. Infolge unſrer Beſprechungen mußte immer als das Nötigſte erkannt werden, den Mann zu finden, welcher als unerläßlicher finanzieller Garant für die projektierte Unternehmung aufgekommen wäre. Mein Freund Gaſpérini konnte mir nicht beſtreiten, daß es ein recht natürlicher Einfall meinerſeits ſei, unter den von ihm ſelbſt mir beigebrachten Vorausſetzungen Herrn Lucy für dieſen nötigen Mann zu halten; nur dünkte es ihm ratſam, ſeinem Freunde mit einiger Vorſicht unſre Zumutungen zu ſtellen, da er zwar eine große „chaleur de cœur" beſäße, dennoch aber vor allem Geſchäftsmann ſei, und von Muſik wenig verſtünde. Vor allen Dingen erſchien es daher nötig, in Paris ſelbſt mich und meine Muſik in bedeutender Weiſe bekannt zu machen, um auf einen in dieſer Weiſe erzielten Erfolg unſre weiteren Unternehmungen begründen zu können. Aus dieſer Rückſicht faßte ich nun den Entſchluß, zunächſt einige größere Konzert-Aufführungen zu veranſtalten. Zur Bewerkſtelligung dieſes Unternehmens hatte auch ich ſofort meinen alten Freund Belloni, den ehemaligen Sekretär Liſzts, in den Kreis meiner angelegentlichen Bekanntſchafts-Pflege aufzunehmen. Dieſer geſellte uns ſogleich ſeinen Kompagnon, einen ſehr intelligenten, und, wie ich nie anders erfahren habe, gutartigen Menſchen, namens Giacomelli, zu. Der letztere redigierte ein Theater-Journal, und wurde mir von Belloni beſonders ſeines „ſchönen Franzöſiſch“, ſowie ſeiner ſonſtigen ungemeinen Rührigkeit wegen, vorzüglich empfohlen. Das ſonderbare Redaktionsbureau meines neuen Protektors ward von jetzt an zu einem der wichtigſten, faſt täglich von mir frequentierten Rendezvous mit allen den eigentümlichen Weſen, mit denen für Theaterangelegenheiten und ähnliche Zwecke in Paris zu verkehren iſt.

Zu allernächſt handelte es ſich darum, für meine beabſichtigten Konzerten den geeignetſten Saal zu erwerben. Es war erſichtlich, daß ich am allervorteilhafteſten vor dem Pariſer Publikum auftreten würde, wenn ich hierfür den Saal und das Orcheſter der Großen Oper ſelbſt erlangen könnte. Deshalb hatte ich mich an den Kaiſer Napoléon zu wenden, welches meinerſeits in einem von Gaspérini redigierten, bündigen Schreiben ausgeführt wurde. Hierbei war jedoch vor allem die, aus ſeinen freundſchaftlichen Beziehungen zu Meyerbeer zu ſchließende, mir feindſelige Stimmung und Haltung des damaligen Haus- und Staatsminiſters Fould zu beachten. Seinem befürchteten ſchädlichen Einfluſſe ſollte der des Herrn Mocquard, des Sekretärs Napoléons, und — wie Ollivier behauptete — des Verfaſſers der kaiſerlichen Reden, entgegengeſetzt werden. Auf dieſem Punkte entſchloß ſich Herr Lucy, in einem „Elan“ feuriger Generoſität, an ſeinen Jugendfreund, als welcher Herr Mocquard in ſeinem Gedächtniſſe lebte, ſelbſt mit einem empfehlenden Schreiben ſich zu wenden. Da ſelbſt hierauf jede Gegen-Mitteilung aus den Tuilerien ausblieb, geriet ich, unter den Beratungen mit meinen praktiſcheren Freunden Belloni und Giacomelli, in täglich ſich beſtärkende Zweifel über unſere Macht gegen den Staatsminiſter, und trat dagegen nun in Unterhandlungen mit Herrn Calzado, dem Direktor der Italieniſchen Oper. Zu allernächſt erfuhren wir hier einen direkten Abſchlag; worauf ich mich endlich ſelbſt zu einer Unterredung mit dieſem Manne aufmachte. Hier gelang es mir wirklich durch eine, mich ſelbſt überraſchende Kraft meiner Überredungskunſt, namentlich auch durch Vorſpiegelung eines möglichen großen Erfolges meiner zukünftig von den Italienern zu gebenden neueſten Oper „Triſtan“, zunächſt wenigſtens das Zugeſtändnis der Vermietung der Salle Ventadour für drei, im Zwiſchenraume von je acht Tagen ſich folgende Abende, zu erlangen; von dem Mietpreiſe von 4000 Franken für den Abend, und zwar eben nur für das Lokal und die Beleuchtung allein, vermochte jedoch ſchließlich auch meine feurigſte Beredſamkeit, welche von Giacomelli beim Nachhauſegehen auf das höchlichſte bewundert wurde, nichts mehr abzudingen.

Jetzt erſchien bereits nichts wichtiger, als mir ein ausgezeichnetes Orcheſter zuſammenzubringen, und es für meine Konzerte in Verpflichtung zu nehmen, wofür zunächſt meine beiden Agenten vollauf zu tun hatten. Infolge ihrer Bemühungen in dieſer Angelegenheit gewann ich nun auch die erſten Anzeichen einer bisher nicht vermuteten feindſeligen Haltung meines alten Freundes Berlioz gegen mich und meine Unternehmung.

Noch voll von den guten Eindrücken, welche mein Zuſammentreffen mit Berlioz im Jahre 1855 in London auf mich zurückgelaſſen, und welche er ſelbſt durch eine freundſchaftliche Korreſpondenz mit mir einige Zeit unterhalten hatte, war ich ſogleich nach meiner diesmaligen Anweſenheit in deſſen Wohnung gegangen; da ich ihn hier nicht antraf, kehrte ich auf die Straße zurück, wo ich nun Berlioz im Nachhauſegehen begegnete, und zu bemerken hatte daß mein Anblick ihm einen krampfhaften Schrecken verurſachte, welcher ſich in ſeiner Phyſiognomie und ganzen Haltung in wahrhaft grauenhafter Weiſe ausdrückte. Keinen Augenblick im Zweifel darüber, wie es zwiſchen ihm und mir ſtünde, verbarg ich meinen eigenen Schrecken unter der andrerſeits natürlichen Beſorgnis für ſein Befinden, von welchem er mir auch ſogleich verſicherte, daß es höchſt qualvoll ſei, da er gegen die heftigen Anfälle einer Neuralgie nur noch durch die Elektriſiermaſchine, von deren Gebrauch er ſoeben nach Hauſe zurückkehrte, ſich aufrecht erhalten könne. Um ſeine Schmerzen nicht zu vermehren, erbot ich mich ſogleich ihn zu verlaſſen, was ihn jedoch wieder bis dahin beſchämte, daß er mich dringend erſuchte nochmals in ſeine Wohnung mit ihm hinaufzuſteigen. Hier gelang es mir, ihn durch die wahrhaftige Eröffnung meiner Abſichten auf Paris einigermaßen freundlich zu ſtimmen: ſelbſt ein von mir vermutlich auszuführendes Konzert-Unternehmen ſolle nur den Zweck haben, die nötige Aufmerkſamkeit des Publikums mir ſoweit zuzuwenden, als es für das Zuſtandebringen einer Deutſchen Oper, durch welche ich mir meine, von mir ſelbſt noch nicht gehörten, Werke vorführen zu laſſen wünſchte, erforderlich ſei; wogegen ich auf eine franzöſiſche Aufführung des „Tannhäuſer“, wie ſie der Direktor Carvalho im Sinne gehabt zu haben ſcheine, durchaus verzichtete. — Infolge dieſer Erklärungen geriet ich für einige Zeit mit Berlioz in ein ganz erträgliches, ja anſcheinend durchaus freundſchaftliches Vernehmen. So glaubte ich denn auch, meine Agenten im Betreff der Akquiſition von Orcheſter-Muſikern für die projektierten Konzerte ſehr wohl darauf anweiſen zu können, in dieſer Angelegenheit den gewiß ſehr kundigen Rat meines erfahrenen Freundes zu Hilfe zu nehmen. Auch meldeten jene mir, daß Berlioz ſich anfänglich teilnahmvoll bezeigt, daß dies aber ſich plötzlich geändert habe, als eines Tages Madame Berlioz zu ihren Verhandlungen in das Zimmer getreten, und in den, ärgerlicher Verwunderung vollen Ausruf ausgebrochen ſei: „Comment, je crois que vous donnez des conseils pour les concerts de Mr. Wagner?“ In Bezug auf dieſe Dame hatte Belloni in Erfahrung gebracht, daß ſie ſoeben ein koſtbares Bracelet von Meyerbeer zugeſandt erhalten habe. „Rechnen Sie nicht auf Berlioz!“ Mit dieſer Ermahnung war ſeitens meines kundigen Agenten dieſe ganze Angelegenheit in Ordnung gebracht.

Überhaupt ſah ich von jetzt an die ſtrahlende Phyſiognomie des guten Belloni nie anders mehr, als von den Wolken der bängſten Sorgen verhüllt. Er glaubte herausgefunden zu haben, daß die ſämtliche Pariſer „Preſſe“ mir im höchſten Grade feindſelig geſtimmt ſei, wobei er nicht den mindeſten Zweifel darüber aufkommen ließ, daß dies die Folge der ungeheuren Aufregung ſei, welche Meyerbeer jetzt in Berlin auszuſtehen habe. Er wußte von einer leidenſchaftlichen Korreſpondenz von dorther, mit den hauptſächlichſten Feuilletoniſten der Pariſer Journale zu berichten, unter andrem: daß der famoſe Fiorentino Meyerbeers Beſtürzung über mein Pariſer Vorhaben bereits dadurch ausgebeutet habe, daß er ihm gedroht meine Muſik gut zu finden; was dieſen natürlich wiederum zu den ungeheuerlichſten Beſtechungen veranlaſſen mußte. Belloni geriet hierdurch in wachſende Bekümmernis, und gab mir den Rat, vor allem auf finanzielle Unterſtützung für mein Vorhaben bedacht zu ſein, oder aber, wenn ich in dieſer Beziehung ausſichtslos ſei, ſo möchte ich einzig mich auf die kaiſerliche Macht ſtützen zu können verſuchen. Beſonders ſeine Erklärung, daß die, in jeder Hinſicht auf meine Gefahr hin auszuführenden Konzerte, ohne finanziellen Rückhalt nicht zu wagen wären, mußte auch mich von neuem zur Vorſicht beſtimmen, denn alle meine Geldhilfsquellen waren durch meine Überſiedelung und neue Einrichtung in Paris durchaus erſchöpft. Somit mußte ich nochmals darauf geraten, zu den zuerſt angeknüpften Unterhandlungen mit den Tuilerien, bezüglich der koſtenfreien Überlaſſung der Großen Oper und ihres Orcheſters, mit erneueter Energie mich zurückzuwenden. Hierfür trat nun Ollivier mit Ratſchlägen und ſinnreichen Empfehlungen ein, deren Befolgung mich in ſehr fremdartige, wenn auch äußerſt flüchtige Berührungen ſetzte: ſo geriet ich unter andrem bis in das Kabinett des Herrn Camille Doucet (eines Chefs im Miniſterium Foulds und zugleich dramatiſchen Auteurs) immer in der Abſicht, auf ſolchem Wege dem unnahbaren und gefürchteten Staatsminiſter und Meyerbeerianer ſelbſt beizukommen. Infolge einer einzigen dieſer Empfehlungen geriet ich jedoch in andauernde, ſehr freundſchaftliche, wenn auch für unſere nächſten Zwecke durchaus nutzloſe Beziehungen, und zwar zu Herrn Jules Ferry. Der Kaiſer und ſein Sekretär ſchwiegen hartnäckig, und zwar ſelbſt noch dann, als ich vom Großherzoge von Baden die Verwendung ſeines Geſandten in Paris, endlich ſogar die des ſchweizeriſchen Geſandten Dr. Kern für mich veranlaßt hatte, welche angeſpannten Kräfte ihrerſeits immer nur dahin wirken ſollten, mir, und wohl auch dem Kaiſer, über den gefürchteten Fould Aufklärung zu verſchaffen. Vergebens: Alles ſchwieg. —

Unter dieſen Umſtänden hatte ich es als eine recht ſonderbare Einmiſchung des Schickſals in meine Lage anzuſehen, daß Minna ihre Bereitheit zur Einkehr bei mir in Paris mir ankündigte, und ich demnächſt ihre Ankunft zu erwarten hatte. Sowohl bei der Auswahl als der Einrichtung des Häuschens in der rue Newton, war ich mit beſondrer Berückſichtigung des künftigen Zuſammenlebens mit Minna ausgegangen: mein Wohnraum war von dem ihrigen durch eine Treppe geſchieden, und ich hatte Sorge dafür getragen, daß auch der ihr zugeteilten Wohnung es nicht an Behaglichkeit fehle. Vor allem aber auch war ich in die, ſeit meiner letzten Wiedervereinigung mit ihr in Zürich gepflegte, Neigung verfallen, welche es mir eingab, durch beſondere Annehmlichkeit der Ausſtattung, bis dahin wo mir die Liebe zum Luxus vorgeworfen werden ſollte, die Räume mir freundlich einzurichten, gleichwie um hierdurch das Zuſammenleben mit der immer mir fremder werdenden Frau zu einer erträglichen Möglichkeit zu geſtalten. Außerdem bot ſich in dem Häuschen der rue Newton auch die Gelegenheit einen Salon herzurichten, und, mochte ich hierfür auch keineswegs ausſchweifend verfahren, ſo fand es ſich doch endlich, daß ich, zu den ungeheuren Beſchwerden eines nicht enden wollenden Verkehres mit den ſo unzuverläſſigen Pariſer Arbeitern, auch noch in zuvor nicht berechnete Unkoſten geriet. Doch tröſtete ich mich damit, daß, da es nun einmal ſo ſein ſollte, Minna durch den Einzug in dieſes Haus, welches ſie fortan zu bewirtſchaften hatte, in gute Stimmung geraten würde. So glaubte ich namentlich auch auf die Anſtellung einer Pflegerin für ſie bedacht ſein zu müſſen, und ließ mir vom Mme. Hérold eine hiefür beſonders geeignet dünkende Perſon empfehlen. Außerdem hatte ich mir ſogleich bei meiner Ankunft einen Diener zugelegt, welcher, obwohl ein ziemlich alberner Walliſer, und früherer päpſtlicher Leibgardiſt, doch bald mit großer Liebe an mir zu hängen ſchien.

Zu dieſem Perſonale brachte nun Minna ſelbſt ihre frühere Züricher Köchin mit, in deren Begleitung ich ſie endlich am 17. November auf dem Perron des Bahnhofes empfangen durfte. Hier übergab Minna mir ſofort den Papagei und das Hündchen Fips, wodurch ich unwillkürlich an jene ihre frühere Ankunft im Hafen von Rorſchach, vor nun zehn Jahren, erinnert wurde. Gerade wie damals gab ſie mir auch jetzt ſofort zu verſtehen, daß ſie nicht aus Not zu mir käme, und wenn ich ſie übel behandeln würde, ſie recht gut wiſſe wohin ſie zurückzukehren hätte. Im übrigen hatte ich wohl nicht zu verkennen, daß gegen damals eine nicht unbedeutende Veränderung in ihr vorgegangen ſei: ſie bekannte mir, daß ſie von der ähnlichen Angſt und Beſorgnis erfüllt wäre, wie eine Perſon, die einen neuen Dienſt anzutreten habe, und nicht recht wiſſe, ob ſie ſich darin zurechtfinden würde. Hiergegen ſuchte ich ſie durch die Bekanntmachung mit meiner äußeren Lage, an der ich ihr Teilnahme zu verſtatten nicht verſäumte, zu zerſtreuen. Leider hatte ſie aber auch hierfür weder Sinn noch Verſtändnis, wogegen ihre Aufmerkſamkeit ſogleich einzig durch die Innerlichkeiten unſeres Hauſes in Anſpruch genommen wurde. Daß ich mir einen Diener angenommen hatte, bemerkte ſie mit Hohn; daß ich ihr aber unter dem Titel einer Kammerjungfer eine, wie ich wahrhaftig meinte, ihr ſehr nötige Pflegerin angeſtellt hatte, verſetzte ſie ſogleich in Wut. Dieſes Frauenzimmer, von welcher mir Mme. Hérold zu ihrer Empfehlung verſichert hatte, daß ſie ſich mit engelhafter Geduld der Pflege ihrer kranken hochbejahrten Mutter unterzogen hätte, wurde alsbald durch das Verhalten Minnas gegen ſie in dem Grade demoraliſiert, daß ich nach kürzeſter Friſt es mir ſelbſt eifrig angelegen ſein ließ, ſie wieder zu entlaſſen; bei welcher Gelegenheit ich mir heftige Vorwürfe darüber zuzog, daß ich der Dienerin eine kleine Gratifikation zuwandte. In noch höherem Grade gelang die vollſtändige Depravation meines Dieners, welcher ſchließlich erklärte, keine Befehle von meiner Frau mehr annehmen zu wollen, durch meine Widerſprüche hiergegen ſogar in fahrläſſiges Benehmen auch gegen mich geriet, und ebenfalls in kürzeſter Friſt fortgeſchickt werden mußte. Er hinterließ mir eine ſehr ſolide vollſtändige Livree, welche ich ihm ſoeben erſt für teures Geld angeſchafft hatte, und welche fortan müßig dahing, da ich keine Neigung empfand je wieder einen Bedienten in dieſelbe zu ſtecken. Hiergegen muß ich allerdings der Schwäbin Thereſe, welche fortan während meines ganzen Pariſer Aufenthaltes die Bedienung des Hauſes allein beſorgte, für ihre Leiſtung das allervorzüglichſte Zeugnis geben. Dieſes Frauenzimmer, mit einem ungewöhnlichen natürlichen Verſtande begabt, überſah nämlich auch vollſtändig meine peinliche Lage ihrer Herrin gegenüber, begriff namentlich die üblen Eigenſchaften derſelben, und wußte ſie zu meinen Gunſten, wie zum

Vorteil des Hausſtandes ſelbſt, durch eine nie ermüdende Tätigkeit für mich unſchädlich zu machen.

So ſchloß ſich denn um dieſe Zeit, durch dieſe letzte Wiedervereinigung mit Minna, ein nun wiederholt von mir durchlebter Kreislauf, um, wie es ſchien, ganz von neuem wieder zu beginnen. Diesmal durfte ich es für ein Glück erachten, daß jetzt von keiner Einkehr in eine ſtille Zurückgezogenheit die Rede war, ſondern daß es ſich um den Antritt einer unendlichen Folge von äußeren Beziehungen und Tätlichkeiten handelte, zu denen wiederum ich ganz gegen meine Wahl und Neigung durch das Schickſal hingetrieben wurde. —

Mit dem Neujahr 1860 trat jetzt eine ſehr unerwartete Wendung für die Möglichkeit des Gelingens meiner Unternehmungen ein. Der Kapellmeiſter Eſſer in Wien vermittelte an mich den Wunſch des Muſikhändlers Schott in Mainz, eine neue Oper von mir für ſeinen Verlag zu erwerben. Hierfür hatte ich jetzt nichts anderes als das „Rheingold“ anzubieten; die eigentümliche Beſchaffenheit dieſes, nur als Vorſpiel zu der großen Nibelungen-Trilogie gedachten Werkes, machte es mir ſchwierig, ohne weitere Andeutungen in dieſem Bezug, es einfach nur als „Oper“ anzubieten. Dennoch erſchien der Eifer Schotts, jedenfalls ein neues Werk von mir ſeinem Verlagskatalog einzureihen, ſo groß, daß ich endlich alle Bedenken überwand und, ohne Verhehlung der Schwierigkeiten für die Verbreitung dieſes Werkes, es ihm zur Verfügung ſtellte, ſobald er mir 10 000 Franken dafür zahlen wollte, wogegen ich ihm allerdings die Erwerbung der nachfolgenden drei Hauptſtücke, zu dem gleichen Preiſe für ein jedes derſelben, zuſicherte. Sogleich faßte ich den Plan, falls Schott auf meine Forderung einginge, die hieraus ſich ergebende ſo unerwartete Einnahme zur Betreibung meiner Pariſer Unternehmung zu verwenden. Durch das hartnäckige Schweigen des kaiſerlichen Kabinetts ermüdet, gab ich jetzt an meine Agenten den Auftrag, mit Signor Calzado für das italieniſche Opernhaus zu drei Konzerten abzuſchließen, ſowie das nötige Orcheſter und die erforderlichen Geſangskräfte anzuwerben. Als dies im Gange war, ward ich wiederum durch zögernde Gegenanerbietungen von Schott geängſtigt; um ihn mir nicht abwendig zu machen, trug ich bereits dem Muſikdirektor Schmidt in Frankfurt brieflich auf, die Unterhandlungen mit Schott auf Grund einer bedeutend ermäßigten Forderung meinerſeits fortzuſetzen. Kaum war dieſer Brief abgeſandt, als Schotts Schreiben eintraf, in welchem er mir ſchließlich ſeine Bereitwilligkeit auf meine Forderung von 10000 Franken einzugehen, kundgab. Dies veranlaßte meinerſeits ein Telegramm an Schmidt, durch welches ich den ihm gegebenen Auftrag angelegentlichſt zurücknahm.

Mit gutem Mute verfolgten nun ich und meine Agenten die eingeleitete Konzert-Unternehmung, deren Vorbereitung meine ganze Tätigkeit vollauf in Beſchlag nahm. Ich hatte für einen Geſangchor zu ſorgen, und glaubte hierfür das teuer zu bezahlende Perſonal der Italieniſchen Oper durch einen deutſchen Geſangverein verſtärken zu müſſen, welcher mir unter der Leitung eines gewiſſen Herrn Ehmant nachgewieſen wurde. Um die Mitglieder desſelben mir geneigt zu machen, hatte ich eines Abends ihr Vereinslokal in der rue du Temple aufzuſuchen, und mit guter Laune mich an den Bierdunſt und Tabaksdampf zu gewöhnen, in welchem hier biedere deutſche Kunſtbeſtrebungen ſich mir offenbaren ſollten. Außerdem wurde ich aber auch mit Herrn Hervé, dem Lehrer und Dirigenten eines franzöſiſchen Volksgeſangvereines, deſſen Übungen in der Ecole de médecine vor ſich gingen, in Verbindung geſetzt, und traf hier auf einen wunderlichen Enthuſiaſten, welcher von ſeiner Methode, Leute ohne Noten Muſik ſingen zu laſſen, die Regeneration des franzöſiſchen Volks-Geiſtes erwartete. Die peinlichſten Beſchwerden verurſachte mir aber die Nötigung, den größten Teil der Orcheſterſtimmen der von mir auszuführenden Fragmente erſt kopieren zu laſſen. Ich nahm hierfür mehrere arme deutſche Muſiker in Sold, welche ſich nun von früh bis in die Nacht in meiner Wohnung niederließen, um unter meiner Anleitung und Aufſicht die oft ſchwierigen Einrichtungen vorzunehmen.

In dieſen mit Leidenſchaftlichkeit betriebenen Beſorgungen traf mich jetzt Hans von Bülow an, welcher, wie es ſich namentlich in dem Erfolge erwies, faſt weniger um der Betreibung ſeiner eigenen Angelegenheiten als konzertgebender Virtuos, ſondern um meinen Unternehmungen hilfreich ſich zu erweiſen, für längere Zeit in Paris eingetroffen war. Er wohnte bei Liſzts Mutter, verbrachte aber die größte Tageszeit bei mir, um überall, wo es nottat, ſo jetzt zunächſt bei der Anfertigung der Kopien zu helfen. Nach jeder Seite hin war ſeine Mittätigkeit außerordentlich; namentlich aber ſchien er es ſich zur Aufgabe gemacht zu haben, ſeine, bei einem vorjährigen Beſuche von Paris unter der Anleitung ſeiner Frau angeknüpften, geſellſchaftlichen Verbindungen für meine Unternehmung nützlich zu machen. Der Erfolg hiervon ergab ſich mit der Zeit; für jetzt half er bei der Ausführung der Konzerte ſelbſt, für welche nun die Proben begannen.

Die erſte dieſer Proben fand im Herzſchen Saale ſtatt, und führte zu einer Aufregung der Muſiker gegen mich, welche faſt einer Emeute glich. Ich hatte mich beſtändig mit ihnen zu ſtreiten über Gewohnheiten ihrerſeits, welchen nicht nachgeben zu dürfen ich meinerſeits durch Vernunftsgründe zu erweiſen mich bemühte. Beſonders empörte ſie mein Sechsachtel-Takt, welchen ich ihnen nach dem Schema des Vierviertel-Taktes ſchlug, während ſie unter tumultuariſchen Proteſtationen behaupteten, er müſſe nach dem des Alla-breve-Taktes geſchlagen werden. Infolge eines ſcharfen Appells meinerſeits an die Diſziplin eines wohlgeordneten Orcheſters, erklärte man mir, man ſei keine preußiſchen Soldaten, ſondern freie Männer. Endlich ſah ich wohl ein, daß eines der Hauptgebrechen diesmal in der fehlerhaften Aufſtellung des Orcheſters lag, und entwarf nun meinen Plan für die nächſte zweite Probe. Nach einer Beratung mit meinen Freunden fand ich mich hierzu am früheſten Morgen im Konzertſaale ein, ordnete ſelbſt eine zweckmäßige Aufſtellung der Pulte an, und beſtellte vor allem ein für alle Muſiker ausreichendes Frühſtück, zu welchem ich beim Beginn der Probe in folgender Weiſe einlud: ich ſagte den Muſikern, daß von dem Erfolge unſerer heutigen Zuſammenkunft das Zuſtandekommen meiner Konzerte abhänge; wir dürften den Saal nicht verlaſſen, ehe wir hierüber nicht ganz im klaren ſeien; deshalb erſuchte ich die Herren, zunächſt eine Probe von zwei Stunden zu machen, ſodann ein im anliegenden Salon bereitetes frugales Frühſtück zu ſich zu nehmen, worauf wir dann ſofort eine zweite Probe, welche ich ihnen als ſolche auch bezahlen würde, abhalten ſollten. Die Wirkung dieſer Propoſition war ganz außerordentlich: die vorteilhafte Orcheſteraufſtellung erleichterte die Unterhaltung der guten Stimmung; der günſtige

Eindruck, welchen das nun geſpielte Vorſpiel zu „Lohengrin“ auf alle machte, ließ endlich den Enthuſiasmus ausbrechen und bereits am Schluſſe der erſten Probe war alles, Spieler und Zuhörer, unter denen ſich auch Gaſpérini befand, zur höchſten Gunſt für mich hingeriſſen. Wahrhaft erfreulich äußerte ſich nun dieſer Geiſt bei der auf der Bühne der Italieniſchen Oper ſelbſt abgehaltenen Hauptprobe; hier war es mir bereits möglich, einen nachläſſigen Trompeter mit harten Ausdrücken aus dem Orcheſter fortzuweiſen, ohne hierbei durch den Geiſt der Kamaraderie im mindeſten behindert zu werden.

Das erſte Konzert ging endlich am 25. Januar (1860) vonſtatten; die Aufnahme aller Stücke, welche ich aus meinen verſchiedenen Opern, bis zu „Triſtan und Iſolde“, gewählt hatte, war von ſeiten des Publikums eine vollſtändig günſtige, ja enthuſiaſtiſche. Ich erlebte es hier, daß ein Stück, der Marſch aus „Tannhäuſer“, durch ſtürmiſchen Applaus unterbrochen wurde, und zwar, wie es ſchien, aus Freude an der Überraſchung davon daß meine Muſik, von der man ſo viel Gegenteiliges behauptet hatte, ſo lang zuſammenhängende Melodien aufwies.

Sehr befriedigt, ſowohl von der Ausführung des Konzertes, als der Aufnahme, die es gefunden, hatte ich an den folgenden Tagen die entgegengeſetzten Eindrücke zu überwinden, welche durch die Auslaſſungen der Preſſe hierüber in mir hervorgerufen wurden. Es zeigte ſich jetzt, daß Belloni ſehr richtig geſehen hatte, und daß gerade unſere durch ſeine Vorausſehungen veranlaßte Nicht-Einladung der Preſſe die Wut der Gegner nur noch verſtärkt hatte. Da bei der ganzen Unternehmung es jedoch mehr auf eine Anregung für energiſche Freunde, als auf das Lob der Rezenſenten abgeſehen war, ſo beunruhigte mich das Toben dieſer Herren bei weitem weniger, als das Ausbleiben günſtiger Anzeichen von jener Seite her. Vor allem beängſtigte es mich aber, daß das vollſtändig gefüllt erſcheinende Haus keine größere Einnahme, als es ſich fand, abgeworfen hatte. Wir hatten zwiſchen 5000 und 6000 Franken eingenommen, aber über 11 000 Franken Unkoſten gehabt. Die letzteren hätten nun zum Teil erſetzt werden können, ſobald bei dem zweiten, weniger koſtbaren Konzerte eine möglichſt geſteigerte Einnahme erwartet werden durfte. Belloni und Giacomelli hingen aber die Köpfe; ſie glaubten ſich der Einſicht nicht verſchließen zu dürfen, daß das Konzert nicht der Genre der Franzoſen ſei, welcher durchaus das dramatiſche Element, d. h. Koſtüme, Dekorationen, Ballett und dergleichen verlange um ſich befriedigt zu fühlen. Die geringen Beſtellungen zum zweiten Konzert, welches am 1. Februar gegeben wurde, hatten meine Agenten ſogar in die Nötigung verſetzt, für eine künſtliche Anfüllung des Saales Sorge zu tragen, um wenigſtens den Anſchein zu retten; ich mußte ſie hierin vollkommen gewähren laſſen, und war ſpäterhin verwundert zu erfahren, wie ſie es angefangen hatten, die erſten Ränge dieſes ariſtokratiſchen Theaters in einer Weiſe zu bevölkern, daß alle Welt, ſelbſt unſere Feinde, hierdurch getäuſcht wurden. Die wirkliche Einnahme betrug dagegen wenig über 2000 Franken, und nun bedurfte es allerdings meiner Hartnäckigkeit, und meiner Verachtung aller Nöten, die mir hieraus entſtehen konnten, um das für den 8. Februar angeſagte dritte Konzert nicht abzubeſtellen.

Mein Schottſches Honorar, von welchem ich allerdings einen Teil auf die Bedürfniſſe meiner jetzt wiederum erſchwerten häuslichen Exiſtenz zu verwenden hatte, war darauf gegangen, und ich hatte mich nach Subſidien umzuſehen. Dieſe erlangte ich zunächſt mit ſchwerer Mühe durch Gaſpérinis Vermittlung von dem Manne, auf deſſen Gewinn für mich in einem bei weitem wichtigeren Sinne es eigentlich bei der ganzen Konzertunternehmung abgeſehen war. Dies war der bereits erwähnte Generalpächter aus Marſeille, Herr Lucy, welcher um die Zeit meiner Konzerte in Paris ankommen ſollte, und von welchem mein Freund Gaſpérini annehmen zu dürfen glaubte, daß ein bedeutender Erfolg meinerſeits vor dem Pariſer Publikum ihn zu dem großartigen Entſchluß anregen würde, ſich zur finanziellen Übernahme der Durchführung meines Projektes einer Deutſchen Oper in Paris zu erklären. Dagegen blieb nun Herr Lucy im erſten Konzert gänzlich aus, und ſtellte ſich nur zu einem Teile des zweiten ein, bei deſſen Anhörung er einſchlief. Daß er nun um einen Vorſchuß von mehreren Tauſend Franken für das Zuſtandebringen des dritten Konzertes angegangen wurde, ſchien ihn ganz natürlich gegen jede weitere Zumutung unſererſeits zu ſchützen, ſo daß er eine gewiſſe Befriedigung empfand, um den Preis dieſes Darlehens vor allem weiteren Eingehen auf meine Pläne bewahrt zu ſein. Mußte auch mir nun die Durchführung dieſes dritten Konzertes im Grunde nutzlos erſcheinen, ſo erfreute dieſes mich doch, ſowohl durch den guten Geiſt der Ausführung ſelbſt, als durch die ſchöne Aufnahme von ſeiten eines Publikums, welchem meine Agenten zwar auch diesmal noch zu einem volleren Anſcheine hatten verhelfen müſſen, das doch aber eine merkliche Zunahme an zahlenden Beſuchern in ſich ſchloß.

Mehr als der Unmut über dieſe, äußerlich betrachtet, verfehlte Konzert-Unternehmung, wirkte jedoch in dieſer Zeit die Wahrnehmung des außerordentlichen Eindruckes, welchen ich auf einzelne hervorgebracht, auf meine Stimmung. Unverkennbar hatte ſowohl dieſer Eindruck unmittelbar, als die hierüber ſich äußernde Preſſe mittelbar, ein außerordentliches Intereſſe mir zugewendet. Daß ich ſämtlichen Journalen keine Einladungen zugeſtellt hatte, ſchien von allen Seiten als eine bewunderungswürdige Kühnheit aufgefaßt zu werden. Die Haltung der Rezenſenten war im allgemeinen von mir beſtimmt vorausgeſehen worden; nur erweckte es mein Bedauern, daß ſelbſt ſolche, wie ein Herr Franc-Marie, Berichterſtatter für die Patrie, welcher ſich am Schluſſe des erſten Konzertes in äußerſter Ergriffenheit dankbar an mich gewendet hatte, dem Loſungsworte der Kamaraderie unweigerlich zu folgen ſich genötigt ſahen, und ſchließlich ſoweit gebracht wurden, ihre mir in Wahrheit geneigte Geſinnung zu verleugnen. Ein wahrhaft ärgerliches Aufſehen erregte jedoch Herr Berlioz mit einem anfänglich in gewundenen Ausdrücken ſich abmühenden, ſchließlich in offenbar perfiden Suppoſitionen ſich ergehenden Artikel im Journal des Débats. Dieſem, als meinem alten Freunde, entſchloß ich mich ſein ſchlechtes Benehmen nicht ſo leicht hingehen zu laſſen, und antwortete ihm mit einem Briefe, welchen ich mit höchſter Mühe in ein gutes Franzöſiſch überſetzen, ſowie mit einiger Beſchwerde in das Journal des Débats einrücken ließ. Es ſchien nun, daß gerade dieſer Brief ſolche, auf welche mein Konzert ſelbſt bedeutend gewirkt hatte, in einem ſehr lebhaften Sinne mir zuwendete. Unter dieſen meldete ſich bei mir ein Herr Perrin, vormaliger Direktor der Opéra comique, jetzt vermögender Schöngeiſt und Maler, ſpäter jedoch Direktor der Großen Oper. Dieſer hatte Lohengrin und

Tannhäuſer in Deutſchland gehört, und erging ſich in Äußerungen, welche mich annehmen ließen, er würde, wenn er hiefür in die Lage komme, es ſich zum Ehrenpunkte machen dieſe Werke nach Frankreich überzuſiedeln. — In gleicher Lage der Bekanntſchaft mit meinen Opern, durch deutſche Aufführungen, befand ſich ein Graf Foucher de Careil, welcher mit mir ebenfalls in einen auszeichnenden andauernden Verkehr trat. Dieſer hatte ſich durch verſchiedene Publikationen über deutſche Philoſophie, namentlich durch eine Herausgabe des Leibniz, in Anſehen geſetzt, und es konnte mir nicht unintereſſant ſein, durch ſeine Geſellſchaft mit einer ehrenwerten, von mir bisher durchaus ungekannten Seite des franzöſiſchen Geiſtes, in Berührung gebracht zu werden.

Übergehe ich einige flüchtige Bekanntſchaften, welche mir dieſe Zeit zuführte, und unter denen ein ruſſiſcher Graf Tolſtoi ſich beſonders vorteilhaft auszeichnete, ſo habe ich nun des vorzüglichen Eindruckes auf mich zu gedenken, welchen der Romancier Champfleury durch eine hinreißend liebenswürdige Broſchüre, deren Gegenſtand ich und meine Konzerte waren, auf mich machte. In anſcheinend flüchtig hingeworfenen Aphorismen war hier eine ſo große Empfindung von meiner Muſik und ſelbſt meiner Perſönlichkeit ausgeſprochen, wie ich ſie zuvor ähnlich nur in Liſzts Auslaſſungen über „Lohengrin“ und „Tannhäuſer“, ſeitdem aber in dieſer prägnanten und ſchwungvollen Art nie wieder erfahren habe. Meine hierauf folgende perſönliche Bekanntſchaft mit Champfleury führte mir einen ſehr einfachen und in einem gewiſſen Sinne gemütlichen Menſchen zu, deſſengleichen ſonſt nur ſelten, und zwar als einer ausſterbenden Gattung der franzöſiſchen Bevölkerung angehörend, angetroffen werden dürfte.

In ihrer Art noch bedeutender war aber die Annäherung des Dichters Baudelaire an mich. Dieſe eröffnete ſich durch einen Brief an mich, worin er mir ſeine Eindrücke von meiner Muſik, als auf einen Menſchen, der durchaus nur Farben- aber keinen Tonſinn gehabt zu haben glaubte, bewirkt hätte. Seine, in der ſeltſamſten Phantaſtik mit bewußter Kühnheit ſich bewegenden, Auslaſſungen hierüber zeigten mir in ihm ſofort im mindeſten einen Menſchen von ſehr ungewöhnlichem Geiſte, welcher mit ungeſtümer Energie den von mir empfangenen Eindrücken in ihren weiteſten Konſequenzen folgte. Seiner Namens-Unterſchrift fügte er die Angabe ſeiner Wohnung nicht bei, um, wie er erklärte, mich nicht zu dem Gedanken zu verleiten, er wolle etwas von mir. Es verſteht ſich daß ich auch ihn aufzufinden wußte, und ihn demjenigen Kreiſe von Bekanntſchaften einreihte, welchen ich von jetzt an die Abende des Mittwochs zu ihrem Empfange bei mir ankündigte.

Dies war mir von meinen älteren Pariſer Bekannten, unter denen Gaſpérini ſich fortgeſetzt treu erhielt, als den Pariſer Gewohnheiten entſprechend angeraten worden; und ſo kam ich dazu, in meinem kleinen Häuschen der rue Newton ganz nach der Mode „Salon“ zu halten, wobei ſich Minna, trotzdem ſie ſich nur jämmerlich mit einigen franzöſiſchen Brocken zu helfen vermochte, in einer ſehr reſpektablen Stellung fühlte. Dieſer „Salon“, an welchem auch Olliviers freundſchaftlich teilnahmen, bevölkerte ſich einige Zeit über durch immer zunehmende Affluenz. Hier fand ſich auch eine ältere Bekannte, Malwida von Meyſenbug, wieder zu mir, um fortan für das ganze Leben mir nahe befreundet zu werden. Ich war ihr zuvor ein einziges Mal, und zwar während meines Aufenthaltes in London (1855), perſönlich begegnet, nachdem ſie bereits früher mit enthuſiaſtiſcher Zuſtimmung ſich mir über mein Buch „Das Kunſtwerk der Zukunft“ brieflich zu erkennen gegeben hatte. Damals, in London, wo wir uns eines Abends bei einer Familie Althaus zuſammenfanden, traf ich ſie noch von all den Wünſchen und Entwürfen für die Vervollkommnung des menſchlichen Geſchlechts erfüllt an, zu denen ich durch jenes Buch mich ſelbſt bekannt hatte, von welchen ich aber jetzt, namentlich unter der Anleitung Schopenhauers, durch die Erkenntnis der tiefen Tragik der Welt, ſowie der Nichtigkeit ihrer Erſcheinungen, in einem faſt gereizten Sinne abgewendet worden war. Es war mir peinlich, bei meinen Diskuſſionen hierüber von der enthuſiaſtiſchen Freundin nicht verſtanden zu werden und ihr geradeweges als Renegat einer edlen Sache zu erſcheinen. Wir ſchieden in großer Verſtimmung. Jetzt erſchrak ich faſt, Malwida wieder in Paris anzutreffen: gar bald löſchte ſich aber jede peinliche Erinnerung an jene Londoner Debatten aus, als ſie mir ſofort mit der Erklärung entgegenkam, daß der damalige zwiſtige Diſput auf ſie den entſcheidenden Erfolg gehabt hätte, welcher ſie beſtimmte ſich unverzüglich mit der Schopenhauerſchen Philoſophie bekannt zu machen. Nachdem ihr dies durch das ernſtlichſte Studium gelungen, ſei ſie allerdings zu der Einſicht gelangt, daß ihre damals geäußerten und heftig behaupteten Anſichten über Weltbeglückung ihrer Seichtigkeit wegen mich mit großem Verdruß erfüllt haben müßten. Sie erklärte ſich jetzt als meine eifrigſte Bekennerin, und faßte dieſe Bekenntnis ſogleich im Sinne einer um all mein Wohlergehen allerernſtlichſt beſorgten Freundin auf. Wenn ihr, welche ich dem Anſtande gemäß zunächſt in die Stellung einer Freundin zu meiner Frau zu bringen hatte, das ſchreckliche Mißbehagen unſeres, nur noch ſcheinbar ehelichen Zuſammenlebens, auf den erſten Blick nicht entgehen konnte, und ſie gegen die aus dem Wahrgenommenen reſultierenden Übelſtände mit herzlicher Fürſorge einzuſchreiten ſich angelegen ſein ließ, ſo blieb es ihr auch alsbald nicht verborgen, in welcher ſchwierigen Lage ich, bei meinen faſt zielloſen Unternehmungen, bei gänzlich mangelnder materieller Sicherung meiner Exiſtenz, in Paris mich befand. Die großen Unkoſten, in welche die gegebenen drei Konzerte mich gebracht, waren endlich niemandem der ſich um mich bekümmerte unbekannt geblieben; auch Malwida hatte bald erraten, in welchen Schwierigkeiten ich mich befand, da nach keiner Seite eine Ausſicht ſich eröffnen wollte, welche als ein praktiſcher Erfolg meiner bisherigen Unternehmungen, und als ein Erſatz der ihnen gebrachten Opfer angeſehen werden konnte. Ganz aus eigenem Antrieb fühlte ſie ſich verpflichtet an eine Hilfe für mich zu denken, und ſuchte dieſe in der mir zu verſchaffenden Bekanntſchaft einer Mme. Schwabe, der Witwe eines reichen engliſchen Kaufmannes, in deren Hauſe ſie als Erzieherin der älteren Tochter ein Unterkommen gefunden hatte. Sie verhehlte ſich und mir nicht, welch üble Zumutung mir mit der Pflege dieſer Bekanntſchaft geſtellt war; dennoch hielt ſie ſich an die, von ihr angenommene, Gutmütigkeit dieſer ziemlich grotesken Frau, ſowie an die Eitelkeit derſelben, welche mir die Auszeichnung des Beſuches meines Salons gewiß zu vergelten ſuchen werde. In Wahrheit waren alle meine Subſiſtenz-Mittel zu Ende; und dieſe ſchlimme Lage zu verleugnen erhielt ich den Mut einzig durch den Abſcheu, den ich empfand, als ich erfuhr, man gehe unter den Deutſchen

Deutſche Bücherei

von Paris damit um, durch eine anzuſtellende Sammelung mich für die Unkoſten meiner Konzerte zu entſchädigen. Bei der Nachricht hiervon ſchritt ich ſofort mit der Erklärung ein, daß jene Annahme meiner Bedürftigkeit infolge von Verluſten auf einem falſchen Gerüchte beruhe, und ich jede Bemühung in dieſem Sinne ablehnen müſſe. Mme. Schwabe, welche ſich regelmäßig in meinen Soireen einfand, und ebenſo regelmäßig beim Muſizieren einſchlief, fand ſich nun aber veranlaßt, durch die ſorgſame Meyſenbug mir ihre perſönliche Hilfe anbieten zu laſſen. Dieſe erſtreckte ſich auf etwa 3000 Franken, welche mir in dieſem Augenblicke allerdings auf das äußerſte nötig waren; da ich das Geld nicht geſchenkt annehmen wollte, ſtellte ich der Dame, welche dies in keiner Weiſe verlangte, freiwillig über die empfangene Summe einen Wechſel auf ein Jahr aus, welchen ſie in der Annahme, einzig meinem Gefühle dadurch Genüge zu tun, nicht aber ihrerſeits Rechte auf Wiedererſtattung ſich zu ſichern, gutmütig akzeptierte. Als ſpäterhin wirklich die Zeit der Fälligkeit dieſer Wechſel erſchien, wendete ich mich, da andrerſeits meine Lage mir die Einlöſung derſelben durchaus unmöglich machte, an die in Paris verbliebene Meyſenbug, um bei der, ſeitdem wieder auswärts ſich befindenden Beſitzerin des Papieres, ſich für die Erneuerung desſelben durch Verlängerung auf ein neues Jahr, zu verwenden: dieſe entgegnete mir nun mit ernſtlichſter Überzeugung, ich ſolle mir doch ſelbſt dieſe geringe Mühe erſparen, da die Schwabe die mir übergebene Summe nie anders als eine freiwillige Beiſteuer zum Gelingen meiner Pariſer Unternehmung, für welche ſie ernſtliches Intereſſe zu empfinden ſich geſchmeichelt hätte, angeſehen habe. Wir werden ſpäterhin erfahren, welche Bewandtnis es damit hatte.

Ebenſo überraſcht als gerührt war ich, in dieſer ſeltſam aufgeregten Zeit das Huldigungsgeſchenk eines Dresdner Bürgers, Richard Weiland zugeſchickt zu erhalten; es war eine nicht kunſtloſe Silber-Arbeit, ein von einem Lorbeerkranze umgebenes Notenblatt darſtellend, auf welchem die Anfangstakte von Hauptthemen aus meinen Opern bis zu „Rheingold“ und „Triſtan“ eingegraben waren. Der beſcheidene Mann beſuchte mich ſpäter einmal, und erklärte mir, daß er faſt unausgeſetzt den Aufführungen meiner Opern an verſchiedenen Orten nachgereiſt ſei, bei welchen Gelegenheiten er von der Prager Aufführung des „Tannhäuſers" im Gedächtnis erhalten hatte, daß dort die Ouvertüre zwanzig Minuten gedauert, während ſie unter meiner Leitung in Dresden nur zwölf in Anſpruch genommen hatte.

In einer anderen Weiſe ſehr freundlich anregend erwies ſich für mich eine Berührung mit Roſſini, welchem ein Witzreißer für die Journale ein bon mot untergeſchoben hatte, wonach er ſeinem Freunde Caraffa, als dieſer ſich für meine Muſik erklärte, bei einem Diner vom Fiſch nur die Sauce ſerviert und dies damit erklärt haben ſollte, daß ja ſein Freund auch die Muſik ohne Melodie liebe. Hiergegen proteſtierte nun Roſſini in einem öffentlichen Schreiben ſehr förmlich und ernſthaft, erklärte das ihm unterlegte bon mot für eine „mauvaise blague" und bezeugte zugleich, daß er derartige Scherze ſich nie im Betreff eines Mannes erlauben würde, den er darin begriffen ſehe das Gebiet ſeiner Kunſt zu erweitern. Nachdem ich hiervon Kenntnis erhalten, zögerte ich keinen Augenblick Roſſini meinen Beſuch zu machen, und ward von ihm in der Weiſe freundlich empfangen, wie ich dies ſpäter in einem, meinen Erinnerungen an Roſſini gewidmeten Aufſatze beſchrieben habe. — Nicht minder war ich auch erfreut im Betreff meines alten Bekannten Halévy zu erfahren, daß er in dem Streite über meine Muſik freundlich für mich Partei genommen hatte. Über meinen Beſuch bei ihm, ſowie die bei dieſer Gelegenheit gepflogene Unterhaltung, verweiſe ich auf meinen früheren bereits vorgreifend gegebenen Bericht.

Bei allen dieſen, mehrerenteils freundlichen und ermunternden Begegnungen, wollte dennoch aber nichts herauskommen, was für die Geſtaltung meiner Lage einer ſicheren Ausſicht geglichen hätte. Immer noch mußte ich darauf geſpannt bleiben, ob mir auf mein an den Kaiſer Napoléon deshalb gerichtetes Geſuch ein Beſcheid gegeben, und die Mittel der Großen Oper zu einer Wiederholung meiner Konzerte mir zugewieſen werden würden. Denn nur hieraus, nämlich wenn ich gar keine Koſten zu tragen hatte, konnte mir auch ein immer nötiger werdender Vorteil erwachſen. Es blieb ausgemacht, daß der Miniſter Fould mit höchſter Leidenſchaftlichkeit beim Kaiſer mir entgegenſtehe. Da ich nun hiergegen die ſehr überraſchende

Erfahrung gemacht, daß der Marſchall Magnan meinen ſämtlichen drei Konzerten beigewohnt hatte, durfte ich bei dieſem Herren, gegen welchen der Kaiſer aus den Zeiten des zweiten Dezembers her beſondere Verbindlichkeiten hatte, auf eine nicht ungünſtig zu verwertende Teilnahme für mich ſchließen. Da ich es durchaus darauf abſah, dem mir höchſt widerwärtig gewordenen Herrn Fould etwas anzuhaben, meldete ich mich daher bei dem Marſchall, und hatte infolgedeſſen die große Überraſchung, eines Tages einen Huſzaren an meinem Hauſe anreiten zu ſehen, welcher vom Pferde herab die Klingel anzog und meinem erſtaunten Diener das Schreiben Magnans überreichte, in welchem dieſer mich zu ſich beſchied. In der Kommandantur von Paris empfing mich demzufolge der bis zur Verwogenheit ſtattliche Militär: dieſer unterhielt ſich ſehr verſtändig mit mir, indem er mir ſeinen Gefallen an meiner Muſik unverhohlen bezeugte, und hörte meinen Bericht über die ſo auffallend zweckloſen Verſuche, welche ich beim Kaiſer angeſtellt, ſowie auch die Kundgebung meines Verdachtes in Bezug Foulds, mit wahrhaftiger Aufmerkſamkeit an. Mir ward ſpäter berichtet, er habe noch am gleichen Abende in den Tuilerien Fould ſehr beſtimmt in meinem Betreff zur Rede geſtellt.

Jedenfalls bleibt es gewiß, daß ich von jetzt an immer beſtimmtere Anzeichen einer Wendung meiner Angelegenheiten von dieſer Seite her erfuhr. Das Entſcheidende trug ſich aber zu, als von einer, mir bisher gänzlich unbeachtet gebliebenen Seite her, zu meinen Gunſten eine Bewegung ſich kundgab. Bülow, welcher von der Teilnahme an dem Ausgange aller dieſer Dinge gefeſſelt, ſeinen Aufenthalt in Paris immer noch verlängert hatte, war hier mit Empfehlungsbriefen der damaligen Prinzeſſin-Regentin von Preußen an den Geſandten Grafen Pourtalès angekommen geweſen. Seine Erwartung, von dieſem Herren endlich ſelbſt den Wunſch, daß ich ihm vorgeſtellt werden möchte, ausgedrückt zu ſehen, blieb bisher unerfüllt. Um ihn zur Bekanntſchaft mit mir zu nötigen, griff er endlich zu dem Mittel, den preußiſchen Geſandten nebſt ſeinem Attaché, Grafen Paul Hatzfeld, zu einem Déjeuner in dem vorzüglichen Reſtaurant Vachette, zu welchem ich ihn begleiten ſollte, einzuladen. Der Erfolg dieſer Zuſammenkunft war allerdings ganz nach Wunſch; namentlich erfreute mich Graf Pourtalès durch große Einfachheit und ungeheuchelte Wärme ſeiner Unterhaltung, wie ſeines Benehmens gegen mich. Von jetzt an beſuchte mich Graf Hatzfeld, wohnte auch meinen Mittwochs-Empfängen bei, und überbrachte endlich Botſchaften im Sinne einer am Hofe der Tuilerien vorgehenden Bewegung zu meinen Gunſten. Endlich erſuchte er mich, mit ihm den Grafen Bacciochi, den Oberſtkämmerer des Kaiſers, zu beſuchen. Von dieſem erhielt ich dann die erſten Anzeichen einer Antwort auf ein früheres Geſuch an den Kaiſer: es hieß da, warum ich denn auf ein Konzert in der Großen Oper beſtünde; ein ſolches intereſſiere ja niemanden ernſtlich und könnte mir keinen weiteren Erfolg bringen; es wäre dagegen vielleicht beſſer wenn man dem Direktor dieſes kaiſerlichen Inſtitutes, Herrn Alphonſe Royer, eine Verſtändigung mit mir über eine für Paris zu komponierende Oper anempfehle. Da ich hiervon nichts hören wollte, blieben mehrere ſolche Konferenzen fruchtlos; zu einer derſelben begleitete mich jedoch Bülow, bei welcher Gelegenheit wir an dem wunderlichen Herrn Grafen, den Belloni in ſeiner Jugend als Billett-Kontrolleur an der Scala in Mailand fungierend gekannt haben wollte, die lächerliche Bemerkung machten, daß er, vermutlich infolge nicht ſehr ehrenwerter körperlicher Gebrechen, gewiſſe willenloſe krampfhafte Bewegungen ſeiner Hand nur durch beſtändiges Spielen mit einem Stöckchen zu verbergen bemüht war, welches er mit ſcheinbarer Künſtlichkeit an ſich auf und ab ſpringen ließ. Auch nach dieſem Beginne eines unmittelbaren Verkehres mit der kaiſerlichen Behörde, ſchien es in meiner Angelegenheit zu faſt gar nichts kommen zu wollen, als eines Vormittags Graf Hatzfeld mich mit der Nachricht überraſchte, der Kaiſer habe am vergangenen Abende den Befehl zur Aufführung meines „Tannhäuſer“ erteilt. Die entſcheidende Veranlaſſung hierzu ſei von der Fürſtin Metternich gegeben worden. Dieſe ſei, als man ſoeben in der Umgebung des Kaiſers über mich ſich unterhalten habe, hinzugetreten, und, vom Kaiſer um ihre Meinung befragt, habe ſie, welche die Oper in Dreden geſehen hatte, mit ſolch herausforderndem Enthuſiasmus ſich über den „Tannhäuſer“ geäußert, daß der Kaiſer ihr ſofort das Verſprechen gegeben habe, den

Befehl zur Aufführung desſelben zu erteilen. Zwar ſei Fould, dem noch am ſelben Abende der kaiſerliche Befehl zuging, in höchſte Wut hierüber ausgebrochen; Napoléon habe ihm aber bedeutet, er könne nicht zurück, denn er habe der Fürſtin Metternich ſein Wort gegeben. Nun wurde ich denn wieder zu Bacciochi geführt, welcher mich diesmal mit ſehr ernſter Miene empfing, zunächſt aber die ſonderbare Frage nach dem Süjet meiner Oper an mich richtete. Ich mußte ihm dieſes in Kürze mitteilen, und als ich zu Ende war, fuhr er befriedigt auf: „Ah! le pape ne vient pas en scène? C'est bon! On nous avait dit que vous aviez fait paraître le Saint-Père, et ceci, vous comprenez, n'aurait pas pu passer. Du reste, monsieur, on sait à présent que vous avez énormément de génie; l'empereur a donné l'ordre de représenter votre opéra.“ Er verſicherte mich des weiteren, alles würde mir zu Gebote geſtellt werden, um meine Wünſche zu befriedigen; ich ſolle mich fortan hierüber einzig mit dem Direktor Royer in das Vernehmen ſetzen.

Dieſe Wendung der Dinge brachte mich in eine dumpfe Verwirrung, da meine innere Stimme zu allernächſt mir nur die ſeltſamen Mißverſtändniſſe bezeichnete, welchen ich ſie zu verdanken hatte. Allerdings war mir jede Hoffnung geſchwunden, meinen urſprünglichen Plan, meine Werke mit einer ausgewählten deutſchen Truppe in Paris aufzuführen, verwirklicht zu ſehen, und ich durfte mir nicht verbergen, daß ich jetzt auf das gute Glück eines Abenteuerers angewieſen war. Einige Unterredungen mit dem Direktor Royer genügten, um mich über den Charakter der mir zugeführten neuen Unternehmung aufzuklären. Er hatte keine angelegentlichere Sorge als mich von der Notwendigkeit einer Umänderung des zweiten Aktes zu überzeugen, weil hier die Einführung eines großen Balletts unumgänglich ſei. Auf dieſe und ähnliche Zumutungen gab ich ſo gut wie gar keine Antwort, und frug, heimkehrend, mich nur was ich nun anfangen ſollte, wenn ich mich entſchlöſſe der Aufführung meines „Tannhäuſer“ in der Großen Oper geradeswegs zu entſagen.

Hierzu nahmen mich andere, unmittelbar meine Lage berührende, Sorgen drängend genug ein, um ihrer Abhilfe zunächſt meine ganze Tätigkeit zuzuwenden. In dieſem Sinne beſchloß ich ein von Giacomelli eingeleitetes Unternehmen, meine Konzerte in Brüſſel zu wiederholen, zu allernächſt auszuführen. Mit dem dortigen Théâtre de la Monnaie war eine Übereinkunft für drei Konzerte, deren Einnahme nach Abzug aller Koſten zur Hälfte mir überlaſſen ſein ſollte, abgeſchloſſen worden. In Begleitung meines Agenten reiſte ich nun am 19. März nach der belgiſchen Hauptſtadt, um zu verſuchen ob es mir gelingen würde, dort einigen Erſatz für mein an den Pariſer Konzerten verlorenes Geld zu gewinnen. Unter der Anleitung meines Mentors ſah ich mich genötigt, allerhand Zeitungsredakteuren, unter anderen belgiſchen Sommitäten aber auch Herrn Fétis père aufzuſuchen. Von dieſem wußte ich, daß er bereits vor Jahren von Meyerbeer gegen mich ſich hatte erkaufen laſſen: es war mir nun unterhaltend, mit dieſem autoritätiſch ſich gerierenden Menſchen in eine Art von Diskuſſion zu geraten, in welcher er ſchließlich gänzlich als gleicher Anſicht mit mir ſich kundgab. — Hier machte ich aber auch die merkwürdige Bekanntſchaft des Staatsrats Klindworth, deſſen Tochter, oder, wie manche wiſſen wollten, Gattin, mir ſchon früher, als ich mich in London aufhielt, von Liſzt empfohlen worden war; dort war ſie jedoch damals nicht eingetroffen, und ich hatte nun das Vergnügen, mich hier in Brüſſel zu meiner Überraſchung von ihr eingeladen zu ſehen. Während ſie ſich außerordentlich zuvorkommend um mich bemühte, ſorgte Herr Klindworth ſelbſt für eine unerſchöpfliche Unterhaltung aus den Erfahrungen ſeiner wunderlichen Laufbahn als diplomatiſcher Agent in allerhand, mir undeutlich gebliebenen, Intereſſen. Ich ſpeiſte mehreremal bei ihnen, und ward dort mit Graf und Gräfin Coudenhove, letztere die Tochter meiner älteren Freundin Frau Kalergis, bekannt. Herr Klindworth zeigte ſich hierbei ſtets im höchſten Grade für mich eingenommen, ſo daß er eine Empfehlung an den Fürſten Metternich, deſſen Vater er beſonders nahe geſtanden zu haben erklärte, mir aufzudringen für nötig hielt. — Nur als mich bei einer letzten Unterhaltung ſeine, bei aller ſonſtigen Frivolität ſeiner Maximen, mich befremdende Berufung auf die alles lenkende „Vorſehung“, zu einer ärgerlichen Replik ſtimmte, verlor er alle Faſſung, ſo daß ich bereits glaubte, er ſei im Begriffe vollkommen mit mir zu brechen, — eine Befürchtung, welche ſich aber für jetzt, und ſelbſt in ſpäteren Zeiten, nicht erfüllen zu wollen ſchien. — Außer dieſer intereſſanten Bekanntſchaft gewann ich in Brüſſel jedoch nichts, als Kummer und nutzloſe Anſtrengung. Das erſte Konzert war bei aufgehobenem Abonnement ſtark beſucht; allein die, infolge einer von mir mißverſtandenen Klauſel, auf mich allein fallenden Koſten der eigentlichen muſikaliſchen Aufführung, wurden von der Direktion ſo ſtark berechnet, daß auf meinen Gewinn-Anteil faſt gar nichts fiel; dies ſollte nun das zweite Konzert ausgleichen; dieſes ging aber im Abonnement vor ſich; da ſich außer den Abonnenten, von denen man mir ſagte, daß ſie eigentlich das ganze Haus beſetzten, bezahlende Beſucher nur ſpärlich eingefunden zu haben ſchienen, kam auch diesmal nicht ſo viel für mich heraus, daß ich die durch die Begleitung eines Agenten und Dieners verſtärkten Reiſe- und Aufenthalts-Koſten damit decken konnte. Hierauf beſchloß ich denn dem Verſuch eines dritten Konzertes zu entſagen, und reiſte von Mme. Street, eben jener Tochter Klindworths, mit einer böhmiſchen Glasvaſe beſchenkt, in nicht beſonders erfreulicher Laune nach Paris zurück. Doch hatte dieſer Aufenthalt durch einen von hier aus unternommenen ſehr kurzen Ausflug nach Antwerpen, mich doch einigermaßen zerſtreut. Durchaus nicht in der Stimmung, die ſpärlich hierfür mir gegönnte Zeit zur Beſichtigung von Kunſtſchätzen zu verwenden, hatte ich mich mit dem äußeren Anblicke der Stadt, welcher mir weniger Altertümliches bot, als ich es vermutet hatte, begnügt. Sehr verdrießlich jedoch blieb ich durch meine Enttäuſchung über die Lage der berühmten Zitadelle geſtimmt. Ich hatte zugunſten der Szene des erſten Aktes meines Lohengrin angenommen, dieſe Zitadelle, welche ich mir als die alte Burg von Antwerpen dachte, böte jenſeits der Schelde einen irgendwie hervorragenden Punkt dar; ſtatt deſſen nun nichts als eine unterſchiedsloſe Fläche, mit in die Erde eingegrabenen Befeſtigungen, zu erkennen war. Bei ſpäteren Aufführungen des „Lohengrin“, welchen ich beiwohnte, mußte ich nun gewöhnlich über die auf ſtattlichem Berge im Hintergrunde ſich erhebende Burg des Theaterdekorateurs lächeln.

Ende März nach Paris zurückgekehrt, hatte ich zunächſt wohl nichts weiter als meine gänzlich von Mitteln entblößte und dabei ausſichtsloſe Lage zu bedenken. Ich mußte mir unter dem Drucke dieſer Sorgen um ſo ſonderbarer vorkommen, als in meinem Hauſe, wo ich mir nichts davon merken ließ, infolge meiner Aufſehen erregenden Situation ſich eine völlige Vogue einſtellte; die Mittwochs-Empfänge wurden immer glänzender, intereſſante Fremde ſuchten ſie auf, um durch mich zu gleicher Fortune zu gelangen; Fräulein Ingeborg Stark, die nachherige Gattin des jungen Hans von Bronſart, ſtellte ſich mit hinreißender Elegance bei uns ein, um das Klavierſpiel zu beſorgen; Fräulein Aline Hund aus Weimar trat ihr beſcheiden zur Seite; ein äußerſt begabter junger franzöſiſcher Muſiker, Camille Saint-Saëns, nahm in ſehr erfreulicher Weiſe an der muſikaliſchen Unterhaltung teil, und zu meinen übrigen franzöſiſchen Bekanntſchaften hatte ſich eine der wertvollſten, diejenige des Herrn Frédéric Villot geſellt. Dieſen Conservateur des tableaux du Louvre, einen ſehr zarten und feingebildeten Herrn, hatte ich im Laden des Muſikhändlers Flaxland, mit welchem ich in nicht unwichtigen Verkehr getreten war, eines Tages angetroffen, als er dort ſoeben ſich nach der Ankunft der von ihm beſtellten Partitur des Triſtan erkundigte; hierüber ganz erſtaunt, hatte ich ihn, nachdem ich ihm vorgeſtellt und davon unterrichtet worden war, daß er bereits die Partituren meiner früheren Opern beſäße, nach der Möglichkeit aus meinen dramatiſchen Kompoſitionen einen Genuß zu ziehen gefragt, da ich nicht begreifen wollte, wie er, ohne der deutſchen Sprache mächtig zu ſein, gerade über dieſe Muſik, welche ſo ganz mit der Dichtung zuſammenhänge, ſich Aufklärung verſchaffen konnte; nachdem er mir hierauf die geiſtvolle Antwort gegeben, daß gerade meine Muſik ihm die beſte Anleitung zum Verſtändnis auch meiner Dichtung gegeben habe, faßte ich eine ernſtliche Zuneigung für dieſen Mann, und blieb fortan ſehr erfreut, mich mit ihm in anregender Berührung erhalten zu können. So glaubte ich ſpäterhin ein ſehr ausführliches Vorwort zu der Überſetzung meiner Operndichtungen keinem Würdigeren als ihm widmen zu können. Die Partituren meiner Opern, die er ſelbſt nicht zu ſpielen verſtand, ließ er ſich durch den zuvor genannten, wie es ſcheint von ihm protegierten, jungen Muſiker Saint-Saëns vorführen. Die Fertigkeit und das Talent Saint-Saëns' lernte ich hierüber nun auch bis zu meinem wahrhaften Erſtaunen kennen; mit einer ganz unübertrefflichen Fertigkeit und Schnelligkeit im Überblicke der kompliziertesten Orcheſter-Partituren, verband dieſer junge Mann ein nicht minder bewunderungswürdiges Gedächtnis; er wußte meine Partituren, zu welchen ſich nun auch der „Triſtan“ geſellte, nicht nur aus dem Kopfe zu ſpielen, ſondern auch die, weſentlichen wie minder weſentlichen, Einzelheiten derſelben hierbei mit einer ſolchen Genauigkeit anzugeben, daß man glaubte er ſähe die Partitur immer deutlich vor ſeinen Augen. Später erfuhr ich wohl, daß ſich zu dieſer ſtupenden Rezeptivität bei Erfaſſung alles techniſchen Materiales der Muſik, keine intenſive Produktivität bei ihm entwickeln wollte, ſo daß ich ihn unter ſeinen fortgeſetzten Verſuchen, als Komponiſt aufzutreten, mit der Zeit gänzlich aus den Augen verlor.

Jetzt hatte ich denn nun auch mit dem Direktor der Großen Oper, Herrn Royer, in nähere Vernehmung zu treten, und zwar im Betreff der ihm befohlenen Aufführung des „Tannhäuſer“. Es vergingen hierüber zwei Monate, ehe ich mir darüber klar wurde, ob zu der ganzen Sache Ja oder Nein zu ſagen ſei. Bei keiner Unterredung mit jenem Manne blieb die Ermahnung, an ein Ballett im zweiten Akte zu denken, unberührt; ich betäubte, aber überzeugte ihn nie durch meine Beredſamkeit. — Zunächſt konnte ich mich aber nicht weigern, an eine brauchbare Überſetzung der Dichtung zu denken.

Im Betreff dieſer Arbeit war es bereits ſonderbar unſtet zugegangen. Nachdem, wie ich ſchon früher berichtet, Mr. de Charnal hierfür ſich als unfähig erwieſen, Roger mir andauernd aus den Augen geſchwunden war, Gaſpérini aber auch keinen rechten Ernſt für die Übernahme dieſer Arbeit mir bezeigt hatte, ſtellte ſich ein Herr Lindau bei mir ein, welcher mir mit Zuverſicht erklärte, er getraue ſich mit Hinzuziehung des jungen Edmond Roche die rechte Überſetzung vom „Tannhäuſer“ zuſtande zu bringen. Dieſer Lindau, aus dem Magdeburgiſchen gebürtig und vom preußiſchen Militärdienſt flüchtig geworden, war mir von Giacomelli, als der von ihm für den Vortrag des „Etoile du soir“ in einem meiner Konzerte engagierte franzöſiſche Sänger plötzlich abſagte, als ſehr geübter Stellvertreter empfohlen worden. Er hatte ſich ſogleich bereit erklärt, ohne Probe den „ihm ſehr vertrauten Vortrag" jenes Geſangsſtückes zu übernehmen, was mich dazu beſtimmte, ihn für ein vom Himmel mir geſandtes Genie zu halten. Nichts glich dagegen meinem wahrhaften Erſtaunen über die unerhörte Frechheit dieſes Menſchen, welcher mit der dilettantenhafteſten Scheu, ohne auch nur einen Takt des Geſanges deutlich vernehmen zu laſſen, am Abend des Konzertes ſeiner Aufgabe ſich in einer Weiſe entledigte, daß wiederum nur das Erſtaunen des Publikums über dieſen unbegreiflichen Vorgang den lauten Ausbruch eines allgemeinen Unmutes zurückzuhalten ſchien. Nichtsdeſtoweniger wußte Lindau, welcher für ſeine Untat allerhand Erklärungen und Entſchuldigungen vorzubringen verſtand, in meinem Hauſe, wenn auch nicht als glücklicher Sänger, ſo doch als teilnehmender Freund ſich einzuführen, und, namentlich auf ſeine bald gewonnene Beliebtheit bei Minna hin, als faſt täglicher Gaſt ſich zu behaupten; weniger ſeinen Verſicherungen, daß er über enorme Konnexionen diſponiere, als ſeiner ausgeſuchten Gefälligkeit bei allen nur möglichen Beſorgungen, verdankte er jedoch die wirkliche Nachſicht, welche ich ihm, trotz beſtändigem innerem Widerſtreben gegen ſeine Bekanntſchaft, angedeihen ließ.

Was mich nun aber für den Gedanken, ihn an einer Überſetzung des „Tannhäuſer" teilnehmen zu laſſen, beſtimmte, war ſeine Anrufung der Mitarbeiterſchaft des jungen E. Roche.

Mit dieſem war ich ſogleich nach meiner Ankunft in Paris (im September des verfloſſenen Jahres) in außerordentlicher und einnehmender Weiſe bekannt geworden. Um mein damals von Zürich mir nachgeſandtes Mobiliar in Empfang zu nehmen, hatte ich mich auf den Bureaus der Douane einzufinden; dort ward ich an einen bleichen, dürftig, aber lebhaft ausſehenden, jungen Menſchen gewieſen, mit welchem ich meine Angelegenheit zu erledigen hatte; als ich ihm meinen Namen nennen wollte, unterbrach er mich enthuſiaſtiſch: „O, je connais bien Mr. Richard Wagner, puisque j'ai son portrait suspendu au-dessus de mon piano." Ganz erſtaunt frug ich dieſer Bekanntſchaft näher nach, und erfuhr, daß er wirklich durch genaues Studium der Klavierauszüge meiner Opern zu meinem enthuſiaſtiſchen Anhänger geworden war. Nachdem er mir zunächſt mit der aufopferndſten Gefälligkeit meine verdrießlichen Geſchäfte auf der Douane abzumachen geholfen hatte, mußte er mir verſprechen mich zu beſuchen; dies geſchah, und ich konnte nun näher in die kümmerliche Lage dieſes armen Menſchen blicken, welcher mir, ſoweit ich dies zu beurteilen mich getrauen durfte, Zeugniſſe für eine edle poetiſche Begabung beibrachte, außerdem mir erzählte, daß er auch als Violiniſt in den Orcheſtern der kleinen Vaudeville-Theater ſich durchzuhelfen geſucht habe, hierbei aber in jeder Hinſicht ſo elend daran geweſen ſei, daß er in Rückſicht auf ſeine Familie (denn er war ſchon verheiratet) eine geringe, aber dennoch mit feſtem Gehalte und Ausſicht auf Avancement verbundene Bureau-Anſtellung vorziehen mußte. Von ſeiner innigen Bekanntſchaft mit meiner Muſik konnte ich mich wirklich überzeugen; er behauptete, ſie biete ihm den einzigen Troſt für ſein trauriges Leben. Im Betreff ſeiner dichteriſchen Elaborate konnten mir Gaſpérini und andere Kompetente nichts anderes ausſagen, als daß ſie zum mindeſten ſchöne Verſe darböten. Bereits hatte ich an ihn für die Überſetzung des „Tannhäuſer“ gedacht, und da jetzt das einzige Gebrechen, welches ihn an dieſer Arbeit verhindern mußte, nämlich ſeine Unkenntnis der deutſchen Sprache, durch Lindaus Hinzuziehung gehoben ſchien, ſprach die Möglichkeit einer ſolchen Übereinkunft ſofort für die Annahme des Vorſchlages dieſes Letzteren.

Zu allernächſt kamen wir überein, eine ſchlichte Proſa-Überſetzung des ganzen Süjets, welche ich natürlich Lindau allein aufzugeben hatte, in das Werk zu ſetzen. Ehe ich dieſe zur Hand bekam, war eine ſonderbare Zögerung eingetreten, deren Grund mir ſpäterhin dadurch erklärt wurde, daß Lindau nicht einmal dieſe trockene Überſetzung anzufertigen verſtand, und ſie einem armen Menſchen, einem Franzoſen, der aber Deutſch verſtand, gegen ein, für jetzt vorgeſpiegeltes, und mit der Zeit mir abzupreſſendes Honorar aufgedrängt hatte. Zugleich hatte Roche einige Hauptſtrophen meiner Dichtung in Verſe gebracht, welche mir ſehr gefielen, und mit dieſen beiden Zeugniſſen der Tüchtigkeit meiner Mitarbeiter ſtellte ich mich nun bei Royer ein, um ſeiner Zuſtimmung zu einem Auftrage an jene mich zu verſichern. Es ſchien dieſem nicht recht zu ſein, daß ich zwei unbekannte Menſchen hierfür beſtellen wollte; doch behauptete ich, jedenfalls erſt gründliche Verſuche vornehmen zu müſſen. Hartnäckig darauf bedacht, Roche den

Auftrag nicht zu entziehen, beteiligte ich, der ich alsbald mich von Lindaus vollſtändiger Unfähigkeit zu jeder Mithilfe überzeugte, in angeſtrengteſter Weiſe mich an der Arbeit. Oft ſaßen die beiden vier Stunden lang bei mir, um nur ein paar Verſe zuſtande zu bringen, bei welcher Gelegenheit ich gewöhnlich in die Verſuchung kam, Lindau, welcher nicht einmal das Verſtändnis des deutſchen Textes verriet, dennoch aber jederzeit mit den unverſchämteſten Vorſchlägen bei der Hand war, zur Türe hinauszuwerfen. Nur weil ich für jetzt nicht wußte, wie ich dem armen Roche den Anteil an ſeiner Arbeit erhalten konnte, hielt ich jedoch unter fortgeſetztem Ärger die unſinnige Aſſoziation aufrecht.

Dieſe qualvolle Arbeit hielt mehrere Monate an, während welcher ich andrerſeits mit Royer nun näher über die Vorbereitungen zur Aufführung des „Tannhäuſer“, namentlich im Betreff der Beſetzung der Partien, zu verkehren hatte. Es mußte mich ſeltſam dünken, daß faſt keiner der Sänger der Großen Oper hierfür vom Direktor in Vorſchlag gebracht wurde; wirklich waren ſie alle auch mir ſelbſt unſympathiſch, mit Ausnahme einer Mme. Gueymard, welche ich gerne zur „Venus“ verwendet hätte, die mir aber (aus mir unklar gebliebenen Gründen) abgeſchlagen wurde. Um übrigens gewiſſenhaft das vorhandene Perſonal zu muſtern, hatte ich jetzt mehrere Male Vorſtellungen von Opern wie „Favorite“, „Trovatore“ und „Semiramis“, beizuwohnen, bei welchen Gelegenheiten mir allerdings die innere Stimme ſo deutlich den Irrweg zeigte, auf welchen ich mich getrieben fand, daß ich beim Nachhauſegehen mich ſtets entſchloſſen zu fühlen glaubte, dem ganzen Vorhaben mit Beſtimmtheit zu entſagen. Dagegen verführte mich immer wieder die unverhohlene Freimütigkeit, mit welcher Royer, der hierzu autoriſiert war, mir die Herbeiziehung jedes irgend von mir gewünſchten Sängers anbot. In dieſem Betreff handelte es ſich vor allem um einen Tenoriſten für die Hauptpartie: ich konnte hierfür auf keinen andern, als auf den von allen Seiten mir ſo ſehr gerühmten Niemann in Hannover verfallen. Selbſt Franzoſen, wie Foucher de Careil und Perrin, welche ihn gerade in meinen Partien gehört hatten, beſtätigten ſeine beſondere Tüchtigkeit; dem Direktor erſchien eine ſolche Akquiſition unter allen Umſtänden höchſt wünſchenswert für ſein Theater, und ſo ward Riemann jetzt eingeladen, zu dem Zwecke des Abſchluſſes eines Engagements, ſich in Paris einzufinden. Außerdem wünſchte Herr Royer, daß ich mich für das Engagement einer Mme. Tedesco welche „tragédienne“ ſei, und beſonders ihrer Schönheit wegen dem Repertoire der Oper ſehr nützlich ſein würde, mich zu erklären, da er keine beſſere als dieſe zur „Venus“ vorſchlagen könne. Ich gab, ohne die Dame zu kennen, dieſem vortrefflichen Ratſchlage meine Zuſtimmung, erklärte mich übrigens mit dem Engagement eines Fräuleins Sax, einer noch unverdorbenen jungen Sängerin mit ſehr ſchöner Stimme, ſowie eines italieniſchen Baritoniſten Morelli, deſſen ſonores Organ mir bei einer jener von mir beſuchten Aufführungen, im Gegenſatze zu den krankhaften Sängern dieſes Genres der franzöſiſchen Oper, aufrichtig gefallen hatte, einverſtanden, und hatte ſomit für jetzt alle nötig dünkenden Vorkehrungen, wie es ſchien, nach beſtem Ermeſſen, in Wahrheit aber ohne allen inneren Glauben an die Sache, beſorgt.

Während dieſes Verkehres verſtrich mein 47. Geburtstag unter mehr als mißmütigen Stimmungen, denen einzig am Abende dieſes Tages ein beſonders helles Leuchten des Jupiter eine ahnungsvolle Wendung gab. Die angebrochene ſchöne Jahreszeit, welche dem geſchäftlichen Verkehr in Paris nie günſtig iſt, trug zur Steigerung meiner Nöten bei: ich war und blieb fortgeſetzt ohne Ausſicht auf die Möglichkeit, mir die Mittel zur Beſtreitung meines ziemlich koſtſpielig gewordenen Haushaltes zu verſchaffen. Unter allen übrigen Beklemmungen fortwährend bemüht, hierfür Rat zu ſuchen, hatte ich mich auch mit dem Muſikhändler Flaxland in einen Verkauf meiner für Frankreich ſo weit als möglich zu verwertenden Eigentumsrechte an den Opern „Fliegender Holländer“, „Tannhäuſer“ und „Lohengrin“ eingelaſſen. Der hierüber abgeſchloſſene Kontrakt beſagte, daß der Verleger mir ſofort 1000 Franken für jede der drei Opern auszahlen ſollte, dagegen weitere Zahlungen erſt nach den Aufführungen derſelben auf einem Pariſer Theater, und zwar mit 1000 Franken nach den erſten zehn, und abermals ſo viel nach den darauf bis zur zwanzigſten folgenden Repräſentationen in Ausſicht geſtellt wurden. Von dieſem Vertrage gab ich ſogleich meinem alten Freunde Puſinelli, zu deſſen Gunſten im Betreff der Zurückzahlung ſeiner früher für die Herausgabe meiner Opern mir geliehenen Kapitale ich beim Verkaufe derſelben an Meſers Nachfolger dies ſtipuliert hatte, Nachricht, indem ich ihn zugleich bat, die Erſtattung der erſten a conto-Zahlung Flaxlands mir zu erlaſſen, da ich eben, um jene Opern in Paris noch zur Möglichkeit einer Rentabilität zu bringen, mich jetzt mittellos bemühen müßte. Der Freund genehmigte in allem meine Verfügung. Deſto widerwärtiger benahm ſich dagegen der Dresdener Verleger, welcher ſofort ſich über Beeinträchtigung ſeiner Eigentums-Rechte auch für Frankreich beklagte, und hierdurch Flaxland in der Weiſe beläſtigte, daß dieſer fortan wiederum gegen mich Schwierigkeiten zu erheben ſich als berechtigt vorgeben konnte.

Faſt war ich auch auf dieſem Wege nur in neue Widerwärtigkeiten geraten, ohne mir eine irgendwie ausreichende Hilfe zu gewinnen, als eines Tages Graf Paul Hatzfeld bei mir erſchien, um mich zu bitten Mme. Kalergis, welche ſoeben in Paris angekommen ſei, zu beſuchen, und von ihr Mitteilungen in Empfang zu nehmen. Ich ſah die Dame, ſeit meinem Aufenthalte mit Liſzt im Jahre 1853 in Paris, zum erſten Male wieder, und wurde von ihr mit der Erklärung empfangen, daß ſie um ſo mehr bedauere bei meinen im vergangenen Winter gegebenen Konzerten nicht zugegen geweſen zu ſein, als ſie dadurch die Gelegenheit verloren habe, mir zur rechten Zeit in beſchwerlichen Umſtänden behilflich zu ſein. Sie erfahre, daß ich hierbei große Verluſte erlitten habe, welche man ihr auf 10 000 Franken angebe, und ſie erſuche mich nun, den Erſatz hierfür von ihr anzunehmen. Hatte ich zuvor es für ſchicklich erachten müſſen, dem Grafen Hatzfeld, da man mit jener widerwärtigen Kollekte ſich auch an die preußiſche Geſandtſchaft gewandt hatte, jene Verluſte geradesweges zu leugnen, ſo fand ich jetzt nicht den mindeſten Grund dafür, vor der großherzigen Frau mich zu verſtellen. Es war mir als ob ſich nur etwas erfüllte, was ich von je erwarten zu dürfen mich berechtigt wähnte; und ich empfand hiergegen ſofort nur das einzige Bedürfnis, dieſer ſeltenen Frau ebenfalls zu erwidern, wenigſtens ihr etwas ſein zu können. Alle meine Beunruhigungen, welche mir der fernere Umgang mit ihr verurſachte, entſprangen aus der Unbefriedigung dieſes einen Wunſches, in welchem der ſonderbare Charakter und der unſtete Lebenslauf derſelben mich erhielt. Für jetzt verſuchte ich aber ſogleich ihr irgend etwas zu erweiſen, was ihr jenen Wunſch als einen wahrhaftigen bewähren ſollte. Ich improviſierte eigens für ſie eine Audition des zweiten Aktes von „Triſtan“, bei welcher Mme. Viardot, die ich mir bei dieſer Gelegenheit näher befreundete, mit mir gemeinſchaftlich die Geſangpartien übernehmen ſollte, während ich für das Klavierſpiel Klindworth aus London auf meine Koſten mir kommen ließ. Dieſe ſehr merkwürdige intime Aufführung ging im Hauſe der Viardot vor ſich; außer Mme. Kalergis, für welche ſie einzig ſtattfand, war nur Berlioz noch zugegen. Für ſeine Hinzuziehung hatte ſich Mme. Viardot ganz beſonders verwendet, wie es ſchien, in der ſehr beſtimmten Abſicht, die zwiſchen mir und Berlioz entſtandenen Verſtimmungen zu verwiſchen. Welchen Eindruck die unter ſolchen Umſtänden vor ſich gehende Aufführung dieſes exzentriſchen Fragments auf die Beteiligten und Anweſenden hinterließ, iſt mir undeutlich geblieben; Mme. Kalergis blieb ſtumm, Berlioz äußerte ſich einzig anerkennend über die „Chaleur“ meines Vortrages, der ſich allerdings von dem meiner Aſſiſtentin, welche alles meiſt nur mit halber Stimme andeutete, merklich genug unterſcheiden mochte. Von der hieraus entſtehenden Situation ſchien beſonders Klindworth zu großem Unmut berührt worden zu ſein; er hatte ſich zwar ſeiner Aufgabe vortrefflich entledigt, erklärte aber bei der Wahrnehmung des Benehmens der Viardot, welche vermutlich aus Rückſicht auf den anweſenden Berlioz zu jener Lauheit im Vortrage ihrer Partie beſtimmt worden ſei, vor Arger ſich verzehrt zu haben. Dagegen empfanden wir größere Befriedigung, als wir eines Abends bei mir den erſten Akt der „Walküre“ vornahmen, bei welcher Aufführung diesmal, außer Mme. Kalergis, auch der Sänger Niemann zugegen war.

Dieſer war nämlich auf die Einladung des Direktor Royer, um des Abſchluſſes eines Kontraktes willen, nach Paris gekommen. Ich erſtaunte über die Art, die ihm zu eigen geworden, und mit welcher er ſogleich unter der Haustüre mit der Frage: „Nun, wollen Sie mich oder nicht?“ ſich vorſtellte. Hiergegen hatte er ſich bei unſerem gemeinſchaftlichen Beſuche im Bureau des Direktors vortrefflich zuſammengenommen, um einen guten Effekt zu machen, welcher denn auch nicht ausblieb, da alle Welt über das Phänomen erſtaunt war, einen Tenoriſten von ſolch übermäßiger Leibesbeſchaffenheit anzutreffen. Dennoch hatte er ſich zu einer ſcheinbaren Audition zu bequemen, für welche er die Erzählung der Pilgerfahrt des „Tannhäuſer“ auf der Szene der Großen Oper von ihm agiert und geſungen, gewählt hatte. Mme. Kalergis und Fürſtin Metternich, welche im geheimen dieſer Probe beigewohnt hatten, waren, wie nicht minder die Mitglieder der Direktion, ſogleich enthuſiaſtiſch für Niemann eingenommen worden. Er wurde für acht Monate, mit einem monatlichen Gehalte von 10 000 Franken, engagiert, und es galt dieſes Engagement einzig der Aufführung des „Tannhäuſer“, da ich gegen ein vorheriges Auftreten des Sängers in anderen Opern Proteſt einlegen zu müſſen glaubte.

Es war eben der Abſchluß dieſes Engagements, welcher, im Betracht der außerordentlichen Umſtände unter denen auch dieſes zuſtande kam, mich mit einem bisher ungekannten Gefühle einer Macht, die mir plötzlich zugeteilt war, erfüllte. Auch mit der Protektorin des ganzen Unternehmens, als welche unverkennbar die Fürſtin Metternich angeſehen werden mußte, war ich jetzt in näheren Verkehr getreten, und fand mich von ihrem Manne, ſowie von den weiteren geſandtſchaftlichen Kreiſen, welchen beide angehörten, mit einer auszeichnenden Wärme aufgenommen. Namentlich der Fürſtin ſchien man einen allmächtigen Einfluß an dem kaiſerlichen Hofe von Frankreich zuſprechen zu müſſen; der ſonſt ſo einflußreiche Staatsminiſter Fould konnte in den Angelegenheiten, die mich betrafen, nichts mehr gegen ſie ausrichten. Ich war von ihr angewieſen, für alle mein Wünſche mich ſtets nur an ſie zu wenden: ſie würde alles durchzuſetzen wiſſen, was ihr um ſo mehr am Herzen läge, als ſie wohl ſähe, daß ich ſelbſt zu der ganzen Unternehmung noch kein rechtes Vertrauen habe.

Unter dieſen Auſpizien ſchien ſich der Sommer bis zum Herbſt, wo die Proben beginnen ſollten, ganz erfreulich für mich anzulaſſen. Es war mir von Wert, gerade jetzt in dem Stande zu ſein, für Minnas Geſundheit, welcher eine Kur im Bade Soden bei Frankfurt dringend anempfohlen war, gemächlich ſorgen zu können; ſie reiſte Anfangs Juli dahin ab, und ich verſprach ihr nach Ablauf ihrer Kur-Zeit, bei Gelegenheit eines jetzt mir ermöglichten Beſuches am Rheine, ſie von dort abzuholen.

In meinen Beziehungen zum Könige von Sachſen, welcher bisher aus „juriſtiſchen Gründen" hartnäckig meiner Amneſtierung widerſtrebt hatte, war jetzt nämlich eine Wendung zum Beſſeren eingetreten. Ich verdankte dieſe der wachſenden Teilnahme der übrigen deutſchen Geſandtſchaften, namentlich der öſterreichiſchen und preußiſchen, für mich. Herr von Seebach, der ſächſiſche Geſandte und Gatte einer Couſine meiner großherzigen Freundin, Kalergis, welcher mir ſich ebenfalls in recht herzlicher Weiſe teilnahmsvoll erwies, ſchien es nicht länger ertragen zu haben, von ſeinen Kollegen über meine ſo anſtößige Lage als „politiſcher Flüchtling" interpelliert zu werden. Er hatte es demgemäß für ſeine Angelegenheit gehalten, beim ſächſiſchen Hofe zu meinen Gunſten zu vermitteln. Hierzu ſchien auch von der damaligen Prinzeſſin-Regentin von Preußen, wiederum durch Vermittelung des Grafen Pourtalès, wohlgeſinnt mitgewirkt zu werden. Ich erfuhr, daß bei einer in Baden ſtattgefundenen Zuſammenkunft der deutſchen Fürſten mit Kaiſer Napoléon ein gewichtiges Wort von ihr beim Könige von Sachſen eingelegt worden ſei. Nach der Beſeitigung von allerlei lächerlichen Bedenken, welche Herr von Seebach mir hatte vortragen müſſen, eröffnete dieſer mir endlich, daß der König Johann mich zwar nicht amneſtieren, ſomit auch die Rückkehr in das Königreich Sachſen mir nicht geſtatten könnte, jedoch gegen meinen Aufenthalt in den übrigen deutſchen Bundesſtaaten, welche ich etwa zu künſtleriſchen Zwecken beſuchen möchte, ſobald von ihrer Seite kein Bedenken aufkäme, fortan nichts einzuwenden haben würde. Herr von Seebach empfahl mir ſelbſt an, bei meinem erſten Beſuche der Rheinländer der Prinzeſſin-Regentin von Preußen mich vorzuſtellen, um ihr meinen Dank für ihre Fürſprache auszuſprechen, woran dem Könige von Sachſen ſelbſt gelegen zu ſein ſchiene.

Ehe ich zur Ausführung dieſes Vorſatzes kam, hatte ich mit meinen Überſetzern des „Tannhäuſer" noch die quälendſten Mühen zu überſtehen. In dieſer, ſowie aller vorangegangenen Beſchwerde, befand ich mich wiederum in meinem alten Zuſtande des Leidens, welcher namentlich im Unterleibe ſeinen Sitz zu haben ſchien. Hiergegen verordnete man mir das Reiten; es fand ſich ein freundlicher junger Mann, der Maler Czermak, welchen Fräulein Meyſenbug mir zugeführt hatte, und der ſich jetzt erbot, bei den mir verordneten Reitübungen behilflich zu ſein. Ich hatte hierzu bei einem Pferdeverleiher ein Abonnement zu nehmen, infolgedeſſen mir und meinem Genoſſen eines Tages die ausbedungenen geduldigſten Pferde des Stalles zugeführt wurden, auf welchen wir nun mit möglichſter Vorſicht einen Ritt in das Bois de Boulogne wagten. Wir wählten hierzu die Vormittagsſtunden, um nicht mit den eleganten Kavalieren der hohen Welt zuſammenzutreffen. Da ich mich auf Czermaks Erfahrung verlaſſen hatte, war ich nun erſtaunt, bei dieſer Gelegenheit, ihn, wenn nicht an Reitkunſt, doch jedenfalls an Mut zu übertreffen, da ich den allerdings äußerſt beſchwerlichen Trab meines Tieres ertrug, während er mit lauten Deprekationen ſich gegen Wiederholung dieſer Übung erklärte. Kühn gemacht beſchloß ich nun eines Tages allein auszureiten; der Stallknecht, welcher mir das Pferd gebracht hatte, behielt mich bis zur Barrière de l'Etoile im Auge, jedenfalls geſpannt darauf, ob ich mit dem Pferde über dieſe Gegend hinauskommen würde: als ich mich der Avenue de l'Impératrice näherte, weigerte ſich auch mein Schimmel hartnäckig weiter zu ſchreiten, bog ſeitwärts und rückwärts aus, blieb wiederum ſtehen, bis ich mich endlich zur Umkehr entſchloß, welcher glücklicherweiſe der vernünftige Stallknecht vorſorglich entgegenkam; er half mir auf offenem Platze vom Roſſe, und führte dieſes lächelnd heim. Hiermit war mein letzter Verſuch, es im Reiten zu etwas zu bringen, für alle Zeiten beendigt; er koſtete mich zehn erworbene Abonnements, welche unbenutzt in meinem Pulte verblieben.

Dafür erquickten mich fortan die einſamen Fußpromenaden im Bois de Boulogne, auf denen mich das Hündchen Fips munter begleitete, und auf welchen ich von neuem die Vortrefflichkeit dieſer Kulturanlage ſchätzen lernte. Auch ſonſt war es um mich ſtiller geworden, wie dies immer der Sommer in Paris mit ſich bringt. Bülow, ſeitdem er den unerhörten Erfolg ſeines Dejeuners bei Bachette an dem kaiſerlichen Befehle zur Aufführung des „Tannhäuſer“ mit erlebt, hatte ſich bereits vorlängſt nach Deutſchland zurückbegeben, und ich trat nun im Auguſt den wohlvorbereiteten Ausflug nach den deutſchen Rheingegenden an, wo ich zunächſt über Köln mich nach Koblenz wendete, um die dort vermutete Auguſta von Preußen aufzuſuchen. Ich erfuhr jedoch, daß ſie ſich in Baden aufhalte, und ſchlug ſomit den Weg über Soden ein, wo ich Minna mit der, ſeit einiger Zeit von ihr angeworbenen Freundin Mathilde Schiffner, zur Weiterreiſe abholte. Hierbei berührten wir Frankfurt, wo ich meinen ebenfalls durchreiſenden Bruder Albert ſeit Dresden zum erſten Male wieder ſah.

Hier beſann ich mich darauf, daß ich mich am Wohnorte Arthur Schopenhauers befände; eine ſonderbare Scheu hielt mich von einem Beſuche bei ihm ab; meine Stimmung war viel zu zerſtreut und von allem dem abliegend, was in einem Geſpräche mit Schopenhauer, ſelbſt wenn ich mich ihm ernſtlich gewachſen gefühlt hätte, den einzigen Punkt ausmachen konnte, um deſſenwillen andrerſeits eine Begegnung mit Schopenhauer mir wichtig ſein mußte. Wie mit ſo vielem in meinem Leben es mir ergangen iſt, verſchob ich eine der wichtigſten Angelegenheiten desſelben auf die ſehnſüchtig erhoffte andere Zeit, welche nun endlich bald wohl erſcheinen würde! Im Betreff Schopenhauers dünkte mich wohl, daß ſchon ein Jahr nach dieſem flüchtigen Beſuche Frankfurts, als ich mich in dieſer Gegend für länger niederließ um meine Meiſterſinger auszuführen, dieſe Zeit gekommen wäre: dort war Schopenhauer gerade in dieſem Jahre geſtorben, — was mich zu einem ſelbſtvorwurfsvollen Nachdenken über die Unberechenbarkeit des Schickſals ſtimmte.

Dagegen ward bereits jetzt eine andere Hoffnung mir zunichte; ich hatte mir nämlich geſchmeichelt, Liſzt zu einem Zuſammentreffen mit mir hier in Frankfurt beſtimmen zu können: dort jedoch fand ich nur den Brief, worin er mir anzeigte, daß die Erfüllung meiner Bitte ihm unmöglich ſei. — Von hier aus wendeten wir uns gerade nach Baden-Baden, wo, während Minna mit ihrer Freundin ſich dem Reize der Verführung durch das Roulette-Spiel ausſetzte, ich mich vermittels eines Empfehlungsbriefes des Grafen Pourtalès an Gräfin Haacke, Hofdame J. K. Hoheit, um einen Empfang bei meiner hohen Gönnerin bewarb. Nach einigem Zögern, erhielt ich von ihr den Beſcheid, ich möge ſie nachmittags um 5 Uhr in der Trinkhalle aufſuchen. Es war ein naßkalter Tag, die ganze Umgebung des Lokales um dieſe Zeit wie ausgeſtorben, als ich mich der verheißungsvollen Trinkhalle zuwandte, in welcher Auguſta mit Gräfin Hacke auf und ab ſchritt, und huldvoll anhielt, als ſie an mir vorüberkam. Ihr Vortrag beſtand faſt lediglich in Beteuerungen ihrer gänzlichen Machtloſigkeit nach jeder Seite hin, gegen welche ich, unvorſichtig genug, des mir von ſeiten des Königs von Sachſen gegebenen Winkes, bei ihr der mir gewährten Vergünſtigung wegen mich zu bedanken, erwähnte. Dies ſchien ſie offenbar zu verdrießen, und ſie entließ mich unter gleichgültigen Bezeugungen einer ziemlich unbedeutenden Teilnahme. Später ſagte mir meine alte Freundin Alwine Frommann, ſie wiſſe nicht was der Prinzeſſin an mir mißfallen haben müßte, vielleicht ſei es meine ſächſiſche Ausſprache geweſen. — Für diesmal verließ ich ſomit das ſonſt ſo geprieſene Paradies von Baden, ohne irgendeinen freundlichen Eindruck mit mir zu nehmen, beſtieg mit Minna allein in Mannheim das Dampfſchiff, welches mich zum erſten Male eine Rheinfahrt abwärts führte, wobei es mir in die Erinnerung kam, daß ich wiederholt den Rhein überſchritten hatte, ohne dieſe ſo charakteriſtiſche Gedenkſtraße des deutſchen Mittelalters kennen gelernt zu haben. Mit einer eiligen Zurückkehr über Köln beendigte ich dieſen, nur achttägigen Ausflug, um von jetzt an der Löſung des peinlich ernſt ſich geſtaltenden Problems meiner Pariſer Unternehmung mich zuzuwenden.

Was mir die Beſchwerden, denen ich entgegenging, ſehr erleichtern zu wollen ſchien, war das freundſchaftliche Verhältnis, welches der junge Bankier Emil Erlanger mit mir einzugehen ſich angelegen ſein ließ. Ein ſonderbarer Menſch, Albert Beckmann, ehemaliger hannöveriſcher Revolutionär, ſpäterer Privatbibliothekar des Prinzen Louis Napoléon, jetzt Preß-Agent für verſchiedene, mir nicht klar gewordene Intereſſen, hatte als erklärter Parteigänger für mich meine Bekanntſchaft zu machen gewußt, und ſich hierbei ſtets ausnehmend gefällig bewieſen. Jetzt erklärte er mir, daß auch Herr Erlanger, für welchen er ebenfalls in Preß-Angelegenheiten tätig war, meine Bekanntſchaft zu machen wünſche; ich war im Begriff, ihm dies rund abzuſchlagen, indem ich ihm erklärte, von einem Bankier nichts nötig zu haben als ſein Geld; dieſem Scherze wurde ſogleich mit der ernſteſten Verſicherung erwidert, daß eben in dem erſichtlich mir nötigen Sinne Erlanger mir nützlich zu werden wünſche. Ich lernte infolgedeſſen einen wirklich recht angenehmen Menſchen kennen, welcher zunächſt von einer wirklichen Liebe zu meiner Muſik, die er in Deutſchland häufig gehört hatte, zu teilnehmender Geſinnung für mich beſtimmt worden war. Er trug mir unverhohlen ſeinen Wunſch vor, meine finanziellen Geſchäfte ihm von mir übergeben zu erhalten, worunter zunächſt wohl nichts anderes zu verſtehen war, als daß er ſich zu den für die Dauer mir nötig werdenden Subſidien verpflichten wolle, wogegen ich ihm alle meine aus Pariſer Unternehmungen reſultierenden Einnahmen zur Verwaltung übergeben ſollte; es läge ihm daran, ſo ſagte er, in Paris als mein Bankier zu gelten. Dieſes Anerbieten war mir ſo neu, als es andrerſeits meiner eigentümlichen Lage zutreffend entſprach; wirklich hatte ich nach dieſer Seite meines finanziellen Beſtehens hin, bis zur Entſcheidung meiner ganzen Pariſer Situation, keine Beläſtigungen mehr zu beſtehen. War auch der Umgang mit Herrn Erlanger von all den Umſtänden begleitet, welche die bloße Gutartigkeit eines Menſchen nicht aufzuheben vermag, ſo fand ich doch in ihm zu jeder Zeit einen treu ergebenen, und für mein Wohlergehen, ſowie für das Gelingen meiner Unternehmung ernſtlich beſorgten Menſchen.

Dieſe höchſt befriedigende Wendung, welche unter andren Umſtänden mir wohl den beſten Mut zu geben geeignet war, vermochte jedoch gegenüber einem Unternehmen, deſſen gänzliche Hohlheit und Ungeeignetheit für mich faſt bei jeder Berührung mit ihm mir klar aufgehen mußte, mir zu keiner Art freundlicher Stimmung zu verhelfen. Mit Mißmut ging ich an alles, was dieſe Unternehmung, welche andrerſeits die Grundlage des mir erwieſenen Zutrauens war, fördern ſollte. Nur vermochte eine neue Bekanntſchaft, welche hierdurch mir zugeführt wurde, in angenehmer Weiſe mich abermals über den Charakter meines Vorhabens in eine ermunternde Unklarheit zu verſetzen: Herr Royer erklärte mir, daß er die Überſetzung, welche ich unter unerhörten Bemühungen durch meine beiden Volontäre hatte zuſtande bringen laſſen, nicht gelten laſſen könne, und empfahl mir auf das angelegentlichſte Herrn Charles Truinet, mit dem Autornamen Nuitter, zur gründlichen Umarbeitung derſelben. Dieſer noch junge Mann, von ungemein einnehmendem, freundlich offenem Weſen, hatte ſich ſchon vor einigen Monaten auf die Empfehlung E. Olliviers, deſſen Kollege als Avocat au barreau de Paris er war, bei mir eingefunden, um mir ſeine Mithilfe zur Überſetzung meiner Opern anzubieten. Stolz auf meine Verbindung mit Lindau hatte ich ihn jedoch abgewieſen; jetzt war aber die Zeit gekommen, wo, infolge der Erklärungen des Herrn Royer, das erneuerte Anerbieten Truinets in Betracht gezogen werden mußte. Er verſtand kein Deutſch, erklärte jedoch ſelbſt hierfür an ſeinem alten Vater, welcher längere Zeit in Deutſchland gereiſt und ſich einiges Nötige von unſerer Sprache angeeignet hatte, einen genügenden Rückhalt zu haben. In Wahrheit bedurfte es nach dieſer Seite hin aber keiner beſonderen Kenntniſſe, da es wirklich nur darauf anzukommen ſchien, den Verſen, welche der arme Roche, unter der unverſchämten Domination durch den alles beſſer wiſſen wollenden Lindau, ängſtlich zuſammengebracht hatte, ein freieres franzöſiſches Anſehen zu geben. Mich nahm bald die unermüdliche Geduld, welche Truinet, um meinen Anforderungen auch in muſikaliſcher Hinſicht zu entſprechen, auf immer neue Veränderungen verwendete, für dieſen letzten Mitarbeiter ein. Von jeder Einmiſchung in dieſe neue Bearbeitung mußten wir fortan den als ganz unfähig erkannten Lindau entfernt halten, wogegen Roche inſofern als Kollaborateur beibehalten wurde, als ſeine Arbeit zur Grundlage der neuen Verſifizierung diente. Roche, der nur ſchwer von ſeinem Bureau der Douane abkommen konnte, blieb des weiteren jeder Bemühung überhoben, da Truinet vollkommen frei war und ſich täglich mit mir in Verbindung erhalten konnte. Ich erſah nun daß ſein Advokatentitel ihm nur als Schmuck diente, und er nie daran dachte einen Prozeß zu führen, wogegen er ſein Intereſſe hauptſächlich der Adminiſtration der Großen Oper zuwendete, welcher er außerdem als Archivar derſelben attachiert war. Bald mit dieſem oder jenem Kameraden verbunden, arbeitete er aber auch an kleinen Theaterſtücken für das Vaudeville und niederere Theater, ja ſelbſt für die Bouffes parisiens, über welchen Teil ſeiner Tätigkeit er jedoch mit großer Verſchämtheit ſtets jeder Auskunft zu entgehen wußte. War ich ihm für die ſchließliche Einrichtung eines ſingbaren und allgemein als acceptable beurteilten Textes meines „Tannhäuſer" recht verbunden, ſo entſinne ich mich doch nicht von ſeinen poetiſchen, ja ſelbſt äſthetiſchen Anlagen hingeriſſen worden zu ſein; wogegen ſein Wert als kundiger, warm und unbedingt ergebener Freund zu jeder Zeit, und namentlich der allerſchlimmſten, immer deutlicher erkannt werden durfte. Ich entſinne mich kaum, je wieder einen Menſchen von ſo zartem Urteil in den ſchwierigſten Dingen, und dabei von ſo energiſcher Bereitwilligkeit ſchließlich für die von mir behauptete Anſicht einzuſtehen, angetroffen zu haben.

Zunächſt hatten wir gemeinſchaftlich eine ganz neue Arbeit zu fördern. Einem ſtets von mir gefühlten Bedürfniſſe entſprechend, hatte ich nämlich die Veranlaſſung dieſer ſorgſam vorbereiteten Aufführung des „Tannhäuſer" ergriffen, um die erſte Szene der Venus in einem bedeutenden Sinne zu erweitern und zu vervollſtändigen. Hierzu verfaßte ich den Text in zwangloſen deutſchen Verſen, um dem Überſetzer die volle Freiheit einer geeigneten franzöſiſchen Ausführung zu überlaſſen: man bezeugte mir daß Truinets Verſe nicht übel ausgefallen ſeien, und auf dieſe führte ich dann die Szene zuerſt muſikaliſch aus, um ſpäter den deutſchen Text der Muſik ſchließlich anzupaſſen. — Außerdem hatten meine ärgerlichen Debatten mit der Direktion im Betreff eines großen Ballets mich dahin beſtimmt, der einleitenden Szene des „Venusberges" ebenfalls eine bei weitem größere Ausdehnung als früher zu geben, wodurch nach meiner Meinung dem Balletperſonale eine ſo ausſchweifende choreographiſche Aufgabe geſtellt ſein ſollte, daß man in dieſer Hinſicht ſich über meine Unwillfährigkeit nicht mehr zu beklagen haben möchte. Die muſikaliſche Kompoſition der beiden Szenen beſchäftigte mich nun während des Monates September in bedeutender Weiſe, während zugleich ich im Foyer der Großen Oper die Klavierproben zu „Tannhäuſer" begann.

Das zum Teil für dieſen Zweck neu engagierte Perſonal war jetzt verſammelt, und es intereſſierte mich nun den Charakter des Studiums eines neuen Werkes bei der franzöſiſchen Oper kennen zu lernen. Dieſer läßt ſich einfach bezeichnen durch: höchſte Trockenheit bei außerordentlicher Genauigkeit; in beiden Hinſichten exzellierte der Chef du Chant, Mr. Vauthrot, ein Mann, den ich, weil ich ihm nie eine warme Äußerung abgewann, für gegen mich feindſelig halten zu müſſen glaubte, der aber andererſeits durch die peinlichſte Sorgfalt hierfür mir bewies, wie ernſt er es mit der Sache meine. Er beſtand noch auf namhaften Korrekturen des Textes, zum Zwecke einer vorteilhaften Unterlegung unter den Geſang. Ich hatte mich durch die Kenntnis Auberſcher und Boieldieuſcher Partituren zu der Annahme verleiten laſſen, daß die Franzoſen gegen die Betonung ſtummer Silben in Poeſie und Geſang gänzlich gleichgültig ſeien; Vauthrot behauptete, das ſeien nur die Komponiſten, nicht aber gute Sänger. Seinen mannigfach anſtoßenden Bedenken im Betreff von Längen, entgegnete ich mit der Bemerkung, daß ich nicht begriffe, wie man in der Oper mit irgend etwas das Publikum zu langweilen befürchten könne, nachdem man es daran gewöhnt habe, an der Roſſiniſchen „Semiramis“, welche jetzt dort häufig gegeben wurde, Gefallen zu finden: hier ſann er nach, und gab mir recht, was die Monotonie der Handlung wie der Muſik beträfe; nur vergäße ich, daß weder Handlung noch Muſik bei ſolchen Aufführungen vom Publikum in Betracht gezogen würden, ſondern alle Aufmerkſamkeit des Publiums ſich einzig auf die virtuoſe Leiſtung der Sänger richte. Auf dieſe war es nun beim „Tannhäuſer“ ebenſowenig abgeſehen, als ſie mir anderenfalles auch irgendwie zu Gebote geſtanden hätte; die einzige Virtuoſin meines Perſonals war eine ziemlich groteske, aber üppige Jüdin, Mme. Tedesco, welche aus Portugal und Spanien von italieniſchen Operntriumphen zurückkehrte; ſie ſchien offenbar ſehr zufrieden, durch meine willenloſe Wahl zur „Venus“ zu einem Engagement an der Pariſer Oper gelangt zu ſein, und gab ſich auch alle erdenkliche Mühe, die ihr gänzlich fremdartige, nur für eine wahrhafte Tragödin beſtimmte Aufgabe, ſoweit es möglich, zu löſen, was eine Zeitlang wirklich zu einem guten Erfolge ſich anzulaſſen ſchien, als in vielen Spezialproben mit Niemann es unverkennbar zu einer lebhaften Neigung zwiſchen „Tannhäuſer“ und „Venus“ führte. Da Niemann auch mit großem Geſchick ſich der franzöſiſchen Ausſprache bemächtigte, nahmen dieſe Proben in denen ſich auch Fräulein Sax erfreulich bewährte, einen wahrhaft hoffnungerweckenden Fortgang, was für jetzt dadurch noch ungeſtört blieb, daß mir hierbei die Bekanntſchaft des Herrn Dietſch noch nicht nähertrat; denn dieſer aſſiſtierte als chef d'orchestre und zukünftiger Dirigent der Oper, vorläufig, nach dem Herkommen des Inſtitutes, nur erſt den Klavierproben, um in ihnen ſich genau mit den Intentionen der Sänger bekannt zu machen. Noch weniger ſtörte mich Herr Cormon, der Regiſſeur der Oper, welcher ebenfalls bei den Proben zugegen war, und von dem beiläufig ſogenannte Setzproben, in welchen das Spiel der Szene bereits verabredet und angeordnet wurde, mit dem von den Franzoſen gewohnten lebhaften Geſchick geleitet wurden. Selbſt wo dieſer oder auch andere mich nicht verſtanden, ordnete man ſich doch immer willig meinen Entſcheidungen unter, da ich immer noch für allmächtig angeſehen wurde, und jeder der Meinung war, ich könne durch die Fürſtin Metternich alles durchſetzen was ich wolle. Manches war geeignet, dieſen Glauben zu beſtärken: ſo hatte ich erfahren daß Prinz Poniatowski mit der Wiederaufnahme einer ſeiner durchgefallenen Opern dem Fortgange unſerer Proben beſchwerlich zu fallen drohe; meiner Klage hierüber entſprach die unerſchrockene Fürſtin ſogleich durch die Auswirkung eines Befehles, nach welchem die prinzliche Oper zurückgelegt wurde, was mir natürlicherweiſe nicht eben die Freundſchaft dieſes Herren gewinnen konnte, worüber mich ein Beſuch bei ihm ziemlich deutlich aufklärte.

Außerhalb dieſer Beſchäftigung ward ich zugleich durch einen Beſuch meiner Schweſter Luiſe und eines Teiles ihrer Familie zerſtreut. Daß ich ſie nur mit höchſter Schwierigkeit bei mir bewirten konnte, lag in dem ſonderbaren Umſtande, daß es jetzt überhaupt lebensgefährlich geworden war in meine Wohnung zu gelangen; es enthüllte ſich jetzt nämlich, warum, als ich die Wohnung mietete, der Wirt zwar auf einen längeren Kontrakt, durchaus aber auf keine Reparaturen in ſeinem Hauſe einging; denn es war bereits von der Pariſer Umbaubehörde beſchloſſen, die rue Newton, mit allen Dependenzien, abzugraben, um von einer der Brücken aus einen breiten Boulevard nach der Barrière de l'Étoile hin anlegen zu können. Bis auf den letzten Augenblick wurde dieſer Plan offiziell aber desavouiert, um hiermit ſich die Entſchädigungszahlungen für die zu expropriierenden Grundſtücke ſo lange wie möglich zu ſparen. Zu meinem Erſtaunen bemerkte ich, daß dicht an meiner Haustüre die Straße bis zu einer immer anſehnlicheren Tiefe abgegraben wurde, ſo daß, wenn man ſie anfänglich nicht mehr mit Wagen paſſieren konnte, meine Wohnung endlich auch zu Fuß unerreichbar ward. Der Beſitzer des Hauſes hatte unter ſolchen Umſtänden gegen mein Verlaſſen der Wohnung nichts einzuwenden, und verlangte nur, daß ich ihn um Entſchädigung verklagen ſollte, weil dies der einzige Weg ſei, um ſeinerſeits wiederum zur Verklagung des Gouvernements gelangen zu können. Meinem Freunde Ollivier war um dieſe Zeit, wegen eines parlamentariſchen Vergehens, auf ein Vierteljahr die Ausübung ſeiner Advokaten-Praxis unterſagt worden; er wies mich nun für die Führung meines Prozeſſes an ſeinen Freund Picard, welcher, wie ich aus den ſpäteren gerichtlichen Verhandlungen erſah mit vielem Humor ſich ſeiner Aufgabe entledigte. Dennoch blieb jede Entſchädigung für mich (ob für den Propriétaire, weiß ich nicht) aus, und ich mußte mich einfach mit der Entbindung von meinem Miet-Kontrakte begnügen. Somit hatte ich die Erlaubnis, mich nach einer anderen Wohnung umzuſehen, welche ich jetzt in geringer Entfernung von der Oper aufſuchte, und dürftig und unfreundlich in der rue d'Aumale auffand. Bei rauhem Wetter vollzogen wir im Spätherbſt den beſchwerlichen Umzug, bei welchem Luiſes Tochter, meine Nichte Ottilie, mir als tüchtiges Kind freundlich behilflich war. Leider hatte ich mich hierbei aber ſtark erkältet, wogegen ich auch hier mich nicht ſchonte, und von neuem mich den wachſenden Aufregungen der Proben ausſetzte, bis mich endlich ein typhöſes Fieber darnieder warf.

Wir waren im Monat November angelangt; meine zur Heimkehr genötigten Verwandten verließen mich im Zuſtande der Beſinnungsloſigkeit, und ich blieb nun der Behandlung meines Freundes Gaſpérini überlaſſen, zu welchem ich aber in meinen Fieberparoxysmen alle erdenklichen Hilfsärzte herbeigezogen verlangte, von denen auch wirklich Graf Hatzfeld wenigſtens den Arzt der preußiſchen Geſandtſchaft herbeibrachte. Das hiermit begangene Unrecht gegen meinen äußerſt beſorgſamen Freund beruhte keineswegs auf einem Mißtrauen gegen ihn, ſondern es war dies eine Ausgeburt meiner Fieberphantaſien, welche mein Gehirn nur mit den übermütigſten und üppigſten Phantaſien erfüllten. Außerdem, daß in dieſem Zuſtande Fürſtin Metternich und Mme. Kalergis mir eine vollſtändige Hofhaltung einrichteten, zu welcher auch der Kaiſer Napoléon von mir eingeladen wurde, beſtand ich in Wirklichkeit darauf, daß Emil Erlanger mir eine Villa bei Paris zur Verfügung ſtellte, wohin man mich bringen ſolle, da ich doch unmöglich in dem finſteren Neſte, wo ich wirklich lag, mich wieder erholen können würde. Endlich aber beſtand ich mit Entſchiedenheit darauf, nach Neapel gebracht zu werden, wo ich mir im zwangloſen Umgange mit Garibaldi eine ſofortige Geneſung verſprach. Gegen allen dieſen Unſinn hielt Gaſpérini tapfer aus; er und Minna bewältigten mich wütend ſich ſträubenden, um mir die nötigen Senfpflaſter auf die Fußſohlen zu applizieren. Oft ſind mir in unruhigen Nächten meines ſpäteren Lebens ähnliche eitel hochmütige Phantasmen wiedergekehrt, welche ich beim Erwachen mit Grauen als den in jenem Fieberzuſtande entſprungenen, verwandt erkannte. Nach fünf Tagen wurden wir des Fiebers Herr, nur ſchien ich jetzt erblinden zu wollen, und meine Schwäche war ungemein. Endlich wich wohl auch die Affektion der Sehkraft, und nach einigen Wochen getraute ich mich wieder die wenigen Straßen bis zur Oper dahinzuſchleichen, um meiner Sorge für den Fortgang der Proben Genüge zu tun.

Hier ſchien man, mit den ſonderbarſten Gefühlen in dieſem Betreff, mich für dem Tode verfallen gehalten zu haben; ich erfuhr daß die Proben ganz unnötigerweiſe bisher ausgeſetzt worden waren. Des weiteren machte ich jetzt immer mehr Wahrnehmungen von einem inneren Verfall dieſer Angelegenheit, welche ich zunächſt, da ich der Erholung zu ſehr bedürftig war, mir zu verbergen gewaltſam mich bemühte. Ich erfreute mich dagegen mit ſonderbarer Gelauntheit an der Publikation einer Überſetzung meiner vier, bis dahin erſchienenen Operndichtungen, welche ich mit einem ſehr ausführlichen Vorworte, an Herrn Frédéric Villot gerichtet, eingeleitet hatte. Die Überſetzung von allem dieſem hatte mir Herr Challemel Lacour beſorgt, ein Mann, den ich als früheren politiſchen Flüchtling bei Herwegh in Zürich gelegentlich kennen gelernt hatte, und welcher mir nun als geiſtvoller Überſetzer ſo vortreffliche Dienſte geleiſtet hatte, daß alle Welt über den Wert ſeiner Arbeit günſtig urteilte. Den deutſchen Urtext des Vorwortes hatte ich dem Buchhändler J. J. Weber in Leipzig, unter dem Titel „Zukunftsmuſik“, zur Veröffentlichung übergeben. Auch dieſe Broſchüre gelangte jetzt an mich, und erfreute mich als vermutlich einzige Ausbeute meiner ganzen, äußerlich ſo glänzend ſich ausnehmenden Pariſer Unternehmung. — Zugleich vermochte ich jetzt noch die neue Kompoſition zu Tannhäuſer vollſtändig zu beendigen: von dieſer war noch die große Tanz-Szene im Venusberg übrig geblieben, welche ich eines Morgens um 3 Uhr, nach durchwachter Nacht, zum Schluß brachte, als gerade Minna, welche mit einer Freundin dem großen Ball des Hôtel de Ville beigewohnt hatte, von dort zurückkehrend in die Wohnung trat. Ihr beſorgte ich außerdem ziemlich reiche Geſchenke zur Weihnacht, während ich ſelbſt auf den Rat meines Arztes fortfuhr, durch ein Beefſteak des Morgens und durch ein Glas bayeriſches Bier vor Schlafengehen, in meiner lange ſich verzögernden Wiedergeneſung mich zu ſtärken. Das Silveſterfeſt begingen wir jedoch in dieſem Jahre nicht, wogegen ich ruhig in das neue Jahr 1861 hinüberſchlief.

Mit dem Beginn des neuen Jahres verwandelte ſich auch die, mit meiner Erkrankung eingetretene ſchlaffe Betreibung der Proben zu Tannhäuſer, in eine entſchloſſenere Inangriffnahme aller Akzidenzien der beabſichtigten Aufführung. Zugleich hatte ich aber auch zu bemerken, daß ſich die Stimmung aller Beteiligten weſentlich verändert hatte. Die über die Gebühr zahlreichen Proben machten mir den Eindruck, als wenn man von ſeiten der Direktion mehr an der ſtrikten Ausführung eines Befehles ſich hielte, als durch eine Hoffnung auf einen guten Erfolg geleitet wäre. Und allerdings gewann ich jetzt immer mehr den Einblick in die wirkliche Lage der Dinge. Von ſeiten der Preſſe, welche ganz in Meyerbeers Händen war, wußte ich längſt was ich mir zu erwarten hatte. Auch die Direktion hatte jetzt, vermutlich nach mannigfachen Bemühungen die Hauptführer der Preſſe geſchmeidig zu ſtimmen, die Überzeugung gewonnen, daß von dieſer Seite her das Wagnis meines „Tannhäuſer“ nur eine feindliche Aufnahme finden würde. Dieſe Einſicht drängte ſich ſelbſt den allerhöchſten

Kreiſen auf, und man ſchien von dieſer Seite her nun auf Mittel zu ſinnen, die in der Oper ausſchlaggebende Partei des Publikums für mich zu gewinnen. Fürſt Metternich lud mich eines Tages ein, dem neuen Staatsminiſter, Grafen **Walewski**, von ihm mich vorſtellen zu laſſen; dies geſchah mit einiger Feierlichkeit, welche ſich namentlich in der an mich gerichteten, ſehr perſuaſiven Rede des Grafen, kundgab, als dieſer mich davon zu überzeugen ſuchte, daß man durchaus meine Fortune wünſche und mir den größten Succès zu bereiten gedenke: ich habe dies, ſo ſchloß er, in meinen Händen, ſobald ich mich dazu entſchlöſſe, dem zweiten Akte meiner Oper ein Ballett einzufügen; es ſolle ſich hierbei nicht etwa um ein Geringes handeln: es wurden mir die allerberühmteſten Tänzerinnen von Petersburg und London vorgeſchlagen, unter denen ich nur wählen ſollte; ihr Engagement ſei ſofort beſchloſſen, ſobald ich ihrer Mitwirkung meinen Erfolg anvertrauen wollte. Ich glaube daß ich mit nicht mindrer Beredſamkeit erwiderte, als ich alle dieſe Propoſitionen ablehnte; daß ich damit aber gänzlich ohne Erfolg blieb, beruhte darauf, daß ich den Herrn Miniſter nicht zu verſtehen ſchien, als er mir erklärte, ein Ballett im erſten Akte zähle für gar keines, weil diejenigen habitués, denen bei einem Opernabende einzig am Ballett es liege, neuerer Zeit erſt um 8 Uhr dinierten und ſomit erſt gegen 10 Uhr, alſo um die Mitte der Opern-Aufführung, das Theater zu beſuchen gewohnt ſeien. Meiner Einwendung, daß, wenn ich dieſe Herrn mir nicht verpflichten könnte, ich dafür wohl auf einen andern Teil des Publikums im wirklichen Sinne zu wirken vermöchte, entgegnete er mit unerſchütterlicher Feierlichkeit, daß dieſe Herrn es einzig wären, auf deren Mithilfe zu einem guten Erfolge gerechnet werden könne, da ſie Macht genug beſäßen ſelbſt dem üblen Verhalten der Preſſe Trotz zu bieten. Als ich auch für dieſe Rückſicht taub blieb, und mich erbot lieber mein Werk gänzlich zurückzuziehen, ward mir wiederum mit großem Ernſte verſichert, durch den Befehl des Kaiſers, welchen alle Welt auszuführen habe, ſei ich Herr der Sache; man würde in allem meinen Wünſchen nachkommen, wogegen er mir nur einen freundſchaftlichen Rat erteilen zu müſſen geglaubt habe.

Das Reſultat dieſer Unterredung machte ſich mir nun bald in vielen Anzeichen bemerklich. Mit Feuer warf ich mich auf die Ausführung der großen und exzentriſchen Tanzſzenen des erſten Aktes, für welche ich jetzt auch den Ballettmeiſter Petipa mir zu gewinnen ſuchte; ich forderte Unerhörtes, vom gewohnten Ballettweſen gänzlich Abliegendes; ich verwies auf die Tänze der Mänaden und Bacchanten, und verſetzte ihn hiermit nur in ein Erſtaunen darüber, daß ich vermeinte, es würde ſo etwas, was er ſehr wohl verſtünde, mit ſeinen niedlichen Tanz-Eleven herauszubringen ſein: denn, ſo eröffnete er mir, auf die eigentlichen Tänzerinnen der Oper hätte ich, da ich mein Ballett in den Anfang des erſten Aktes verlegt, doch wohl von ſelbſt verzichtet; wogegen er mir nun einzig etwa das Engagement von drei ungariſchen Tänzerinnen, welche bisher in den Féerien der Porte St. Martin getanzt hatten, für die drei Grazien anzubieten vermöchte. War es mir im Grunde recht, mit jenen vornehmen Ballettdamen nichts zu tun zu haben, ſo drang ich nun deſto mehr darauf, daß das eigentliche Ballettkorps in eine bedeutende Bewegung geſetzt wurde. Ich wollte das männliche Perſonal auf einen bedeutenden Fuß gebracht wiſſen, erfuhr aber, daß hierfür, außer einigen Schneidern, welche, für monatlich 50 Franken, während der Pas der Solotänzerinnen verlegen an den Kuliſſen figurierten, nichts aufzutreiben ſei. Endlich wollte ich die Sache durch das Koſtüm erzwingen, und erbat mir hierfür bedeutende Vorlagen; nun erfuhr ich aber, nachdem ich durch manche Hinterhaltigkeit ermüdet war, durch die aufrichtige Mitteilung meines treuen Freundes Truinet, daß die Direktion entſchloſſen ſei, für das gänzlich verloren erachtete Ballett nicht einen Sou auszugeben. Dies war das erſte der Anzeichen, welche mich bald darüber aufklärten, daß der „Tannhäuſer" ſelbſt in den Kreiſen der Verwaltung bereits als vergebene Arbeit und verlorene Mühe aufgefaßt wurde.

Die hieraus ſich ergebende Stimmung laſtete von jetzt an mit immer zunehmendem Drucke auf allem, was zur Vorbereitung der ſtets ſich verzögernden Aufführung unternommen wurde. Die Proben waren mit dem Beginne des Jahres bereits in das Stadium der ſzeniſchen Arrangements und Orcheſterübungen eingetreten: hier ging alles mit einer Sorgfalt zu, welche mir anfangs ſehr angenehm auffiel, bis ſie mir endlich läſtig wurde, weil ich einſah, daß durch ewiges Repetieren die Kräfte erſchlaffſten, während ich mich jetzt getrauen durfte, wenn ich alles nach meiner Weiſe in die Hand genommen haben würde, die Sache ſchnell im beſten Sinne an das Ziel zu bringen. Nicht aber die hieraus entſtandene Ermüdung war es, welche den Hauptträger meines Werkes, den Sänger Niemann ſchließlich ſeiner, anfangs mit ſo Hoffnung erweckender Energie erfaßten Aufgabe, abwendig machte. Er war darüber aufgeklärt worden, daß meinem Werke der Untergang geſchworen ſei. Von jetzt an verfiel er in eine Schwermut, welcher er, mir gegenüber, den Charakter des Dämoniſchen zu geben ſich bemühte; er behauptete nur noch ſchwarz ſehen zu können, und brachte hierbei einiges ganz vernünftig Lautende hervor, nämlich eine Kritik des ganzen Inſtitutes der Oper und ihres Publikums, die Beſchaffenheit unſeres Sängerperſonales, von welchen doch gewiß keiner in meinem Sinne für ſeine Rolle geeignet ſei, und dazu alles das, was ich wohl ſelbſt mir nicht verſchweigen konnte, ſobald ich, ſei es mit dem Chef du Chant, dem Regiſſeur, Ballettmeiſter und Chordirektor, beſonders aber dem Chef d'orchestre, über mein Werk verkehrte. Vor allen Dingen beſtand Niemann, welcher anfänglich die größte Vollſtändigkeit der zu gebenden Partie mit vollem Bewußtſein ſich zum Geſetz gemacht hatte, auf Kürzungen; meinem Erſtaunen hierüber entgegnete er, ich möchte doch nur ja nicht glauben, daß es auf dieſe oder jene Stelle ankommen würde; wir ſeien in einer Unternehmung begriffen, die nicht ſummariſch genug abgetan werden könnte.

Unter dieſen wenig ermutigenden Umſtänden ſchleppte ſich das Studium des „Tannhäuſer“ bis in die Nähe der ſogenannten Generalproben hin. Von allen Seiten her ſtrömten die Freunde meiner vergangenen Lebensjahre in Paris zuſammen, um der „Glorie“ der erwarteten erſten Aufführung beizuwohnen. Unter dieſen befand ſich Otto Weſendonck, Ferdinand Präger, der unſelige Kietz, für welchen ich noch dazu Reiſe- und Aufenthaltskoſten zu zahlen hatte, glücklicherweiſe aber auch Herr Chandon aus Epernay mit einem Korb „fleur du jardin“, dieſer ſeiner vorzüglichſten Champagnerſorte, welche dem glücklichen Erfolge des „Tannhäuſer“ zugetrunken werden ſollte. Aber auch Bülow kam, bedrückt und traurig von den Beſchwerden ſeines eigenen Lebens, wie in der Hoffnung, an einem guten Erfolge meiner Unternehmung ſich ermutigen und erfriſchen zu können. Ich wagte nicht ihm den von mir erkannten ſchlimmen Stand der Sache trocken mitzuteilen; im Gegenteil, da ich ihn ſo entmutigt ſah, zeigte ich ihm gute Miene zum böſen Spiele; nur entging es ihm bei der erſten Probe, welcher er beiwohnte, ſelbſt nicht, wie hier alles beſchaffen war; auch ich verhehlte ihm nun nichts mehr, und ſo verblieben wir die Zeit bis zu den ſtets von neuem ſich verzögernden Aufführungen in einem wehmütigen Verkehre, welchem bloß die ſeinerſeits unabläſſig gemachten Anſtrengungen, mir nützlich zu ſein, eine lebendige Bewegung gaben. Auf welcher Stelle wir nur unſer groteskes Unternehmen auffaßten, überall ſtießen wir auf Ungeeignetes, Unbefähigtes: ſo war es nicht möglich, die zwölf Waldhörner, welche in Dresden ſo kühn die Jagdrufe des erſten Aktes hatten erſchallen laſſen, im großen Paris zuſammenzubringen; ich hatte hierüber mit einem ſchrecklichen Menſchen, dem berühmten Inſtrumentenmacher Sax zu verkehren, welcher mit allerhand Surrogaten von Saxophons und Saxhorns mir aushelfen mußte, und außerdem noch mit der Direktion der Muſik hinter der Szene amtlich betraut war. Es iſt unmöglich geblieben, dieſe Muſik je richtig ſpielen zu laſſen.

Das eigentliche Hauptleiden entſtand uns jedoch durch die, in ſo hohem Grade als wir ſie jetzt erfanden, vorher nicht vermutete Unfähigkeit des Orcheſterdirigenten Mr. Dietſch. In den bisher abgehaltenen zahlloſen Orcheſterproben, hatte ich mich gewöhnt dieſes Menſchen wie einer Maſchine mich zu bedienen; von meinem gewöhnlichen Platze auf der Bühne, dicht vor ſeinem Pulte, hatte ich ihn mit dem Orcheſter zugleich dirigiert, und hierbei vor allen Dingen meine Tempi in der Weiſe behauptet, daß ich keinen Zweifel darüber haben konnte, alles Angegebene würde auch nach meiner Entfernung von der Mitwirkung feſt beſtehen bleiben. Dagegen fand ich nun, daß, ſobald Dietſch ſich ſelbſt überlaſſen war, alles in das Schwanken geriet, in dem nicht ein Tempo oder eine Nuance mit Bewußtſein und Sicherheit feſtgehalten wurde. Jetzt erkannte ich die äußerſte Gefahr in der wir ſchwebten. Wenn keiner der Sänger für ſeine Aufgabe geeignet war, und ſomit durch ihre richtige Löſung eine wahrhaftige Wirkung hervorzubringen verſprechen konnte; wenn der eigentliche Lebensnerv der jetzigen Pariſer Aufführungen, das Ballett und ſelbſt die brillante Ausſtattung, diesmal gar nicht, oder doch nur in beſcheidenem Sinne, zu dem Ganzen mitwirken konnte; wenn der ganze Geiſt der Dichtung, und das gewiſſe Etwas, was ſelbſt in den ſchlechteſten Aufführungen in Deutſchland mein Werk dort das Publikum gewiſſermaßen anheimeln läßt, hier fremd und höchſtens nur ſonderbar berühren konnte: ſo war es ſchließlich der im Orcheſter prägnant ſich ausſprechende Charakter der Muſik, welcher, wenn er energiſch zum Ausdrucke kam, mit Beſtimmtheit ſelbſt auf ein Pariſer Publikum Eindruck machen durfte. Gerade hier aber ſah ich nun alles in ein farbloſes Chaos ſich verlieren, und jede Linie der Zeichnung ſich verwiſchen; außerdem gerieten die Sänger in zunehmende Unſicherheit, ja ſelbſt die armen Mädchen des Balletts fanden den Takt zu ihren trivialen Pas nicht mehr; und ſo glaubte ich endlich mit der Erklärung einſchreiten zu müſſen, daß die Oper eines anderen Dirigenten bedürfe, ſowie daß im Notfalle ich mich ſelbſt anböte, ſeine Stelle zu vertreten. Dieſe Erklärung trieb jetzt die Verwirrung welche ſich rings um mich zuſammengezogen hatte, auf ihre Spitze; ſelbſt das Orcheſter, welches die Unfähigkeit ſeines Dirigenten längſt erkannte und laut verſpottete, nahm jetzt, wo es ſich um ihren autoriſierten Chef handelte, Partei gegen mich; die Preſſe wütete über meine „arrogance“, und allen hieraus entſtandenen Bewegungen gegenüber wußte Napoléon III. mir keinen anderen Rat erteilen zu laſſen, als, von meinem Begehren abzuſtehen, da ich dadurch meine Lage und die Ausſichten meines Werkes nur auf das äußerſte gefährden würde. Dagegen ward mir zugeſtanden, daß ich die Proben erneuern, und deren ſo viele halten laſſen ſollte, bis ich befriedigt ſei. —

Dieſer durch anbefohlene Erneuerung der Proben ergriffene Ausweg konnte zu nichts anderem führen, als zur höchſten Ermüdung für mich und das geſamte aktive Perſonal, während es andrerſeits immer dabei blieb, daß Herr Dietſch für das Tempo unzurechnungsfähig war. Als ich mir hiernach endlich den gewaltſamen Anſchein gab, durch Anforderungen für den rechten Vortrag der unvermeidlichen Aufführung zu nützen, brach die Oppoſition gegen das „Zuviel“ des Probierens bei den impetuoſen Muſikern des Orcheſters zuerſt aus. Ich merkte hieran wohl, daß die Verſicherung meiner relativ ſo aufzufaſſenden „Macht" von ſeiten der Generaldirektion nicht ſehr aufrichtig gemeint war, und gelangte, gegenüber der allmählich immer ſtärker werdenden Bezeugung der Übermüdung von allen Seiten, zu dem Entſchluſſe, meine „Partitur" — wie man es nannte — zurückzufordern, d. h. der Aufführung der Oper zu entſagen. Ich richtete ein ganz beſonderes Poſtulat in dieſem Sinne an den Staatsminiſter Walewski, erhielt aber zur Antwort, daß meinem Verlangen unmöglich entſprochen werden könnte, und dies zwar ſchon der bedeutenden Koſten wegen, welche bisher die Vorbereitungen meiner Oper verurſacht hätten. Ich wollte mit dieſem Beſcheide mich nicht zufrieden geben, und berief die näher für meine Angelegenheit ſich intereſſierenden Freunde, unter denen ſich Graf Hatzfeld und Emil Erlanger befanden, zu einer Konferenz zuſammen, um mit ihnen über die mir zu Gebote ſtehenden Mittel zur Verbietung der Aufführung des „Tannhäuſer" im Opernhauſe zu beraten. (Der Zufall fügte, daß dieſer Konferenz auch Otto Weſendonck zugegen war, welcher immer noch auf die Freude, der erſten Aufführung beizuwohnen, in Paris wartete; hier überzeugte er ſich wohl, wie hoffnungslos dieſe Angelegenheit ſtand, und flüchtete alsbald nach Zürich zurück. Ganz ſo war es bereits Präger ergangen; nur Kietz, welcher für ſein Weiterleben in dieſer Welt ſich einiges Geld in Paris zu verſchaffen bemüht war, hielt unter den Schwierigkeiten, hierzu zu gelangen, treulich aus.) Wenn das Reſultat auch dieſer Konferenz eine neue Vorſtellung an den Kaiſer Napoléon war, ſo war die gleiche Vergünſtigung, mit welcher mir geantwortet wurde, immer wieder nichts anders als die Autoriſation zur Veranſtaltung neuer Proben; bis ich denn endlich, in tiefſter Seele ermüdet, beſchloß, der Sache, über welche ich mir bereits im peſſimiſtiſchen Sinne vollkommen klar war, auch äußerlich ihren Verlauf zu laſſen.

Während ich nun in dieſer Stimmung zur endlichen Anſetzung der erſten Aufführung meiner Oper meine Zuſtimmung gegeben hatte, wurde ich auch andrerſeits auf das wunderlichſte in dieſer Angelegenheit bedrängt. Jeder meiner Freunde und Parteigänger forderte einen guten Platz für die erſte Aufführung; von der Direktion ward mir jedoch bedeutet, daß die Beſetzung des Auditoriums gerade bei ſolchen Gelegenheiten ganz in die Hände des Hofes und ſeiner Dependenzien gelegt ſei. An wen man dieſe Plätze vorzüglich vergab, wurde mir bald auch klar genug; für jetzt hatte ich nur die große Beſchwerde zu beſtehen, vielen meiner Freunde nicht nach Wunſch dienen zu können. Unter dieſen bezeigten ſich einige außerordentlich empfindlich gegen die vermeintlich von mir ihnen widerfahrene Vernachläſſigung: Champfleury beſchwerte ſich in einem Briefe über flagranten Freundſchaftsbruch; Gaſpérini aber trat mit mir in ein offenes Zerwürfnis, da ich ſeinem Protektor und meinem Gläubiger, dem Generaleinnehmer Lucy aus Marſeille, nicht eine der glänzendſten Logen reſerviert hatte. Ja ſelbſt Blandine, welche in den Proben der Oper, denen ſie angewohnt hatte, vom liebenswürdigſten Enthuſiasmus für mein Werk erfüllt worden war, vermochte ſchließlich, als ich ihr und ihrem Gatten Ollivier nichts andres als ein paar Sperrſitze zuweiſen konnte, den Argwohn einer gegen meine beſten Freunde begangenen Zurückſetzung meinerſeits nicht zu wehren. Es bedurfte der ganzen Kaltblütigkeit Emils, um den Verſicherungen der unerhörten Lage, in welcher ich mich als von allen Seiten verraten darſtellen mußte, bei der tief beleidigt ſich wähnenden Freundin gerechte Berückſichtigung zu verſchaffen. Nur der arme Bülow verſtand alles; er litt mit mir, und unterzog ſich jeder Bemühung, um mir in allen dieſen Widerwärtigkeiten zu helfen. Die Aufnahme der erſten Aufführung am 13. März klärte nun wohl alles auf, und namentlich meine Freunde begriffen, daß ich ſie bei dieſer Gelegenheit nicht darauf einzuladen gehabt hatte, einem meiner Triumphe beizuwohnen.

Über den Verlauf dieſes Abends habe ich an andren Orten bereits genügend berichtet; ich durfte mir ſchmeicheln, daß ſchließlich das Gefallen an meiner Oper die Oberhand behalten habe, da die eigentliche Abſicht meiner Gegner jedenfalls auf die vollſtändige Abbrechung dieſer Aufführung gezielt hatte, was zu erreichen ihnen eben unmöglich blieb. Nur betrübte es mich, andren Tages von meinen Freunden, an deren Spitze hier Gaſpérini ſtand, nichts als Vorwürfe darüber zu empfangen, daß ich die Beſetzung des Hauſes bei dieſer erſten Vorſtellung gänzlich meinen Händen habe entwinden laſſen; das habe

Meyerbeer anders verſtanden, welcher ſeit ſeinen erſten Erfahrungen in Paris nie die Kreierung einer ſeiner Opern zugelaſſen habe, ohne der Beſetzung des Saales bis in ſeine innerſten Winkel verſichert zu ſein; da ich jedoch für meine beſten Freunde, wie für Herrn Lucy, nicht geſorgt hätte, habe ich mir nun den Mißerfolg des erlebten Abends ſelbſt zuzuſchreiben. In dieſen und ähnlichen Angelegenheiten hatte ich nun den ganzen Tag nichts wie Briefe zu ſchreiben und allerhand verſöhnende Bemühungen mir angelegen ſein zu laſſen. Vor allen Dingen drang man jetzt in mich mit Ratſchlägen dafür, wie das Verſäumte bei den nächſten Vorſtellungen gutzumachen ſei; da mir von der Direktion nur eine ſehr geringe Anzahl von Freiplätzen zu Gebote geſtellt werden durfte, mußten jetzt zum Ankaufe von Billetten Geldmittel herbeigeſchafft werden. Mir widerſtand es, Emil Erlanger oder ſonſt irgend jemand in dieſer widerwärtigen Angelegenheit, welche von meinen Freunden mit heiligem Eifer betrieben wurde, anzugehen; Giacomelli hatte aber herausgefunden, daß ein Geſchäftsfreund Weſendoncks, der Kaufmann Aufmordt, ſeine Hilfe in dem Sinne, mit etwa 500 Franken auszuhelfen, angeboten habe. Ich ließ nun dieſe für mein Wohlergehen Beſorgten ganz nach ihrer Anſicht verfahren, neugierig darauf, was dieſe früher von mir verſäumten und nun nachgeholten Erfolgsmittel helfen würden.

Dieſe zweite Aufführung fand am 18. März ſtatt, und wirklich ließ ſich der erſte Akt vortrefflich an; die Ouvertüre war ohne Oppoſition rauſchend applaudiert worden, und Mme. Tedesco, welche ſchließlich durch eine mit Goldſtaub gepuderte Perücke gänzlich für ihre Partie der Venus gewonnen worden war, rief mir in der Loge des Direktors, als das ſogenannte „Septuor“ des Finales wiederum lebhaft applaudiert worden war, triumphierend zu, daß jetzt alles in Ordnung ſei und wir geſiegt hätten. Als dagegen im zweiten Akte plötzlich ſich grelle Pfeifen vernehmen ließen, wendete der Direktor Royer mit dem Ausdrucke vollſtändiger Reſignation ſich zu mir um, und ſagte: „Ce sont les Jockeys; nous sommes perdus.“ Mit den Herren dieſes Jockei-Klubs, welche die tonangebende Macht des Theaters ausübten, waren vermutlich im Auftrage des Kaiſers über das Schickſal meiner Oper völlige Unterhandlungen gepflogen worden; man hatte von ihnen nur das

Gewährenlaſſen dreier Aufführungen der Oper verlangt, nach welchen man ihnen verſprach die Oper dermaßen zu kürzen, daß man ſie nur als lever de rideau für ein darauffolgendes Ballett geben werde. Die Herren waren aber hierauf nicht eingegangen: erſtlich habe man an mir während der bereits ſo ſehr beſtrittenen erſten Aufführung keineswegs die Haltung eines Menſchen bemerkt, welcher zu dem in Ausſicht geſtellten Verfahren ſeine Zuſtimmung geben werde; demnach, zweitens, vielmehr zu befürchten ſei, daß, wenn man zwei Aufführungen der Oper noch ungeſtört gehen laſſe, dieſe ſich ſo viel Anhänger gewinnen dürfte, daß man ſie den Ballettfreunden wohl noch dreißigmal de suite ſervieren werde, wogegen man denn beizeiten Einſpruch zu tun entſchloſſen ſei. Daß dieſe Herren es ernſtlich gemeint hatten, erkannte jetzt der vortreffliche Herr Royer; und von nun an war jeder Widerſtand ſeinerſeits, trotz der Unterſtützung des Kaiſers und ſeiner Gemahlin, welche ſtoiſch dem Toben ihrer eigenen Courtisans anwohnten, aufgegeben.

Die hierbei gewonnenen Eindrücke wirkten auf meine Freunde erſchütternd; Bülow umarmte nach der Vorſtellung ſchluchzend Minna; dieſe ſelbſt war den Beleidigungen ihrer Nachbarn, die ſie in der Eigenſchaft meiner Frau erkannt hatten, nicht entgangen; unſer treues Dienſtmädchen, die Schwäbin Thereſe, war von einem wütenden Tumultuanten verhöhnt worden, da ſie aber merkte, daß dieſer Deutſch verſtand, hatte ſie ihn mit einem kräftigen „Schweinhund“ für einige Zeit zur Ruhe zu bringen vermocht; Kietz war ſprachlos geworden, und Chandons „Fleur du jardin“ verkümmerte in der Vorratskammer.

Mir ſtellten ſich jetzt, da ich erfuhr daß trotz allem eine dritte Vorſtellung angeſetzt blieb, nur zwei Auswege dar, von denen der eine ein nochmaliger Verſuch der Zurückziehung meiner Partitur, der andere aber die Forderung war, die Oper an einem Sonntage, nämlich außer Abonnement, zu geben, wobei ich annahm, daß eine ſolche Aufführung als keine Provokation für die Habitués gelten könnte, welche an ſolchen Tagen ihre Logen dem gelegentlich ſich meldenden, zahlenden Publikum zu überlaſſen gewohnt waren. Der Vorſchlag dieſes Stratagems ſchien der Direktion, wie den Tuilerien zu gefallen; man ging darauf ein: nur weigerte man ſich, meinem Verlangen gemäß dieſe Aufführung als dritte und letzte zu bezeichnen. Sowohl ich als Minna blieben von dieſer Vorſtellung fern. Es war mir ebenſo widerwärtig meine Frau, als die Sänger auf dem Theater mißhandelt zu wiſſen. Wahrhaft bedauerte ich Morelli und Fräulein Sax, welche mir unweigerlich ergeben ſich erwieſen. Bereits nach der erſten Vorſtellung war ich Fräulein Sax in den Korridors beim Nachhauſegehen begegnet, und hatte ſie ſcherzhaft darüber verhöhnt, daß ſie ausgepfiffen worden ſei; mit ſtolzem Ernſte erwiderte ſie mir dagegen: „Je le supporterai cent fois comme aujourdhui. Ah, les misérables!“ In einen ſonderbaren Widerſtreit mit ſich ſelbſt war Morelli geraten, als er die Stürme der Tumultuanten auszuhalten hatte. Sein Spiel beim Verſchwinden der Eliſabeth im dritten Akte, bis zum Beginn ſeines Geſanges an den Abendſtern, war ihm von mir auf das genaueſte vorgezeichnet worden; er durfte ſich durchaus nicht von der Felsbank entfernen, von welcher aus er, dem Publikum halb zugewandt, der Scheidenden ſeinen Gruß nachzuſenden hatte. Der Gehorſam war ihm hier ſchwer angekommen, da er behauptete, es ſei gegen allen Gebrauch der Oper, daß der Sänger eine ſo wichtige Geſangsſtelle nicht ganz am Proſzenium, dem Publikum unmittelbar zugewendet, vortrüge. Als er nun in der Aufführung ſeine Harfe ergriff, um den Geſang zu beginnen, rief es im Publikum: „Ah! il prend encore sa harpe“, worauf alle Welt in tobendes Lachen ausbrach, welchem neues Pfeifen ſo andauernd folgte, daß Morelli endlich den Entſchluß faßte, kühn ſeine Harfe beiſeite zu legen, nach üblicher Sitte in das Proſzenium vorzutreten und nun ohne alle Begleitung (denn Dietſch fand ſich erſt im zehnten Takte zurecht) entſchloſſen ſeine Abendphantaſie vortrug, wobei denn alles ruhig wurde, endlich atemlos lauſchte, und am Schluſſe den Sänger mit Applaus bedeckte.

Da die Sänger ſomit den Mut bezeugten, neuen Stürmen entgegenzutreten, konnte ich nichts dagegen haben, vermochte aber nicht mehr, mich in der unaktiven Lage eines leidenden Zuſchauers bei ſo unwürdigen Vorgängen zu behaupten. Demnach blieb ich, wie geſagt, bei dieſer, im Betreff ihres möglichen Erfolges zweifelhaften, dritten Aufführung zu Haus. Nun kamen aber nach den verſchiedenen Akten die Boten, welche uns berichteten: Truinet war bereits nach dem erſten Akte gänzlich meiner Meinung geworden, die Partitur jedenfalls zurückzuziehen; es hatte ſich gefunden, daß die Jockeis ſich von dieſer Sonntags-Vorſtellung nicht, wie üblich, ferngehalten, ſondern ausdrücklich von Anfang an ſich eingeſtellt hatten, um auch nicht eine Szene ohne Tumult vorübergehen zu laſſen. Es war wie man mich verſicherte, bereits im erſten Akte, zu einer zweimaligen gänzlichen Unterbrechung der Vorſtellung durch fünfzehn Minuten lang andauernde Kämpfe gekommen. Der bei weitem größte Teil des Publikums ergriff, ohne damit irgend ein Urteil über mein Werk ausſprechen zu wollen, dem bubenhaften Benehmen der Tumultuanten gegenüber mit Hartnäckigkeit meine Partei; nur waren ſie mit ihren Manifeſtationen den Angreifern gegenüber in einem großen Nachteile: wenn alles ſich durch Applaudieren und Beifalls- ſowie Abwehrungsrufe bis auf das äußerſte ermüdet hatte, und es nun wieder ruhig werden zu wollen ſchien, begannen die Jockeis ohne alle Anſtrengung munter auf ihren Jagdpfeifen und Flageolets zu ſpielen, ſo daß die Entſcheidung jedenfalls ihnen angehören mußte. In einem Zwiſchenakte trat einer jener Herren in die Loge einer vornehmen Dame, welche ihn einer ihrer Freundinnen, vor Wut ſchäumend, mit den Worten vorſtellte: „C'est un de ces misérables, mon cousin"; dieſer zeigte dagegen eine vollkommen heitere Miene: „Was wollen Sie? Mir fängt die Muſik ſelbſt an zu gefallen; aber Sie werden begreifen, daß man ſein Wort halten muß. Erlauben Sie mir, daß ich mich wieder an die Arbeit mache." Mit dieſen Worten beurlaubte er ſich. — Den gemütlichen ſächſiſchen Geſandten, Herrn von Seebach, traf ich des andern Tages in vollſtändiger Heiſerkeit an; er, ſowie alle ſeine Freunde, hatte durch das nächtliche Toben die Stimme gänzlich eingebüßt. — Fürſtin Metternich war zu Hauſe geblieben; ſie hatte bereits während der beiden erſten Vorſtellungen den offen beleidigenden Hohn unſerer Gegner zu ertragen gehabt. Die Wut, bis zu welcher es hierbei gekommen war, bezeichnete ſie mir dadurch, daß ſie ihre beſten Bekannten nannte, mit welchen ſie hierüber in einen ſo ausartenden Konflikt geraten war; ſie hatte ihnen geſagt: „Geht mir mit Eurem freien Frankreich. Zu Wien, wo doch am Ende ein rechter Adel vorhanden iſt, wäre der Fall, daß ein Fürſt Liechtenſtein oder Schwarzenberg aus ſeiner Loge pfeifend zu „Fidelio“ ein Ballett verlangte, undenkbar.“ Ich glaube, daß ſie auch dem Kaiſer in dieſem Sinne zugeſetzt hatte, und dieſem zufolge es in Überlegung gezogen worden war, ob man den Ungebührlichkeiten jener Herren, welche leider zum großen Teile dem kaiſerlichen Hofſtaate ſelber angehörten, durch polizeiliche Anordnungen ein Ziel ſetzen könnte. Hiervon hatte verlautet, und wirklich glaubten meine Freunde an einen vorbereiteten Sieg, als ſie bei der dritten Vorſtellung die Korridors des Theaters ſtark mit Polizei-Mannſchaft beſetzt ſahen; nur ſtellte es ſich ſpäter heraus, daß dieſe Vorſicht dem Schutze der Jockeis galt, da man vermutete, ſie könnten vom Parterre aus zur Strafe ihrer Frechheit angegriffen werden. Es ſcheint, daß die Vorſtellung, welche übrigens doch wiederum zu Ende gebracht worden war, durchgängig von einem nie endenden Tumulte begleitet wurde. Nach dem zweiten Akte fand ſich bei uns auch die Frau des ungariſchen Revolutionsminiſters von Szemere ein, und zwar in völliger Auflöſung und mit der Verſicherung, es ſei im Theater nicht mehr auszuhalten. Von dem Verlaufe des dritten Aktes konnte mir niemand etwas Unterſcheidbares berichten; er ſchien einem fortgeſetzten Schlachtgewühle mit Pulverdampf geglichen zu haben.

Ich beſtellte mir nun für den andren Morgen Freund Truinet, um mit ihm die Note an die Direktion zu redigieren, gemäß welcher ich zum Schutze der Sänger, welche ich von einem Teile des Publikums, gegen den die kaiſerliche Adminiſtration keine Sicherſtellung zu ergreifen vermöge, nicht mehr ſtatt meiner mißhandelt wiſſen dürfte, meine Partitur zurückzöge, und jede weitere Aufführung als Autor verböte. Das Erſtaunliche war, daß ich mit dieſem Einſchreiten gar nicht etwa eine Prahlerei ausübte; denn wirklich war eine vierte und fünfte Aufführung bereits angeſetzt, und die Adminiſtration hielt mir entgegen, daß ſie auch ihre Verpflichtungen gegen das Publikum habe, welches ſich zu dieſen Vorſtellungen fortgeſetzt herandränge. Ich veranſtaltete hiergegen durch Truinet, daß mein Brief ſofort tags darauf im Journal des Débats abgedruckt wurde, und nun erfolgte, nach wiederum einigem Zögern, die Erklärung der Adminiſtration, daß ſie in die Zurücknahme meines Werkes einwillige.

Mit dieſem Ausgange nahm jetzt auch ein Prozeß ſein Ende, den bis dahin Ollivier für mich gegen jenen Herrn Lindau geführt hatte, welcher um Teilnahme an den „Droits d'auteur“ für den Text eingekommen war, an welchen er der dritte gleich berechtigte Mitarbeiter zu ſein behauptete. Sein Advokat, Maître Marie, begründete die Gerechtigkeit ſeiner Forderung auf ein vermeintlich von mir aufgeſtelltes Prinzip, nach welchem es mir nicht auf die Melodie, ſondern bloß auf die Richtigkeit der Deklamation der Worte des Textes ankomme, für welche doch erſichtlich weder Roche noch Truinet, da beide nicht Deutſch verſtünden, hätten ſorgen können. Hiergegen ereiferte ſich nun Ollivier beim Plaidoyer ſo lebhaft, daß er nahe daran ſchien, den Beweis für die rein muſikaliſche Eſſenz meiner Melodie durch den Vortrag des „Abendſterns“ zu führen. Hierdurch hingeriſſen wieſen die Richter die Forderung meines Gegners zurück, gaben mir aber, da dieſer einigen Anteil am Beginn der Arbeit gehabt zu haben ſchien, eine billige Entſchädigung auf. Jedenfalls hätte ich dieſe aus den Revenuen der Pariſer Aufführung des „Tannhäuſer“ nicht entrichten können, da ich bei der Zurückziehung der Oper ſofort mit Truinet übereinkam, den vollen Betrag der Droits d'auteur, ſowohl für den Text als die Muſik, an den armen Roche abzutreten, dem mit dem Durchfalle meines Werkes eine einzige Hoffnung auf Beſſerung ſeiner kümmerlichen Lage verloren gegangen war.

Noch andere Beziehungen löſten ſich ſofort nach dieſem Ausgange der Dinge. Bis dahin hatte mich in den letzten Monaten nämlich auch ein Cercle artistique in Bemühung geſetzt: dieſer hatte ſich, wie es ſchien, unter bedeutender Mitwirkung der deutſchen Geſandtſchaften, in den ariſtokratiſcheſten Kreiſen zu dem Zwecke guter Aufführungen guter Muſik außerhalb des Theaters zur Belebung des Intereſſes hierfür eben in vornehmen Kreiſen gebildet. Unglücklicherweiſe geriet er in ſeinem Manifeſte darauf, ſeine Bemühungen um gute Muſik mit denen des Jockei-Klubs um gute Pferdezucht zu vergleichen. Jedenfalls wünſchte man, alles, was einen bedeutenden muſikaliſchen Namen hatte, für ſich zu gewinnen: ich mußte, mit der Beiſteuer von jährlich 200 Franken, mich als Mitglied aufnehmen laſſen, und wurde dafür, mit Herrn Gounod und mehreren andren Pariſer Notabilitäten, in ein artiſtiſches Komitee gewählt, zu deſſen Präſidenten Auber gemacht wurde. Mit dieſer Geſellſchaft hielten wir öfters Sitzungen bei dem Grafen d'Osmond, einem lebhaften jungen Manne, der im Duell einen Arm verloren hatte und Muſik-Dilettantismus trieb. In gleicher Weiſe lernte ich hier einen jungen Prinzen Polignac kennen, welcher mich vorzüglich durch ſeinen Bruder, dem man eine vollſtändige Überſetzung des „Fauſt“ zu verdanken hatte, intereſſierte. Ich mußte eines Morgens bei ihm dejeunieren, und hier enthüllte er ſich als Muſikphantaſt: es kam ihm darauf an, mich von der Richtigkeit ſeiner Auffaſſung der A-Dur-Symphonie Beethovens zu überzeugen, in deren letztem Satze er alle Phaſen eines Schiffbruchs deutlich nachweiſen zu können behauptete. Unſere gemeinſchaftlichen Sitzungen, welche zunächſt den Anordnungen und Vorbereitungen zu einem großen und klaſſiſchen Konzerte galten, für das aber auch ich etwas zu komponieren haben ſollte, belebten ſich einzig durch den pedantiſchen Eifer Gounods, welcher mit unermüdlicher ſüßlicher Breite das Sekretariat führte, während Auber ſtets nur mit kleinen, unverkennbar zum Schluß der Diskuſſion drängenden, nicht immer ſehr delikaten bons mots die Verhandlungen mehr unterbrach als leitete. Wirklich erhielt ich, auch nach dem entſcheidenden Durchfalle des „Tannhäuſer“, noch einmal eine Einladung zur Teilnahme an den Sitzungen dieſes Komitees zugeſandt, beſuchte ſie aber nie wieder, und erklärte auch an den Präſidenten der Geſellſchaft, wegen vermutlich baldiger Abreiſe nach Deutſchland, meinen völligen Austritt.

Nur mit Gounod verblieb ich auch hiernach noch in freundſchaftlichen Beziehungen. Mir wurde von dieſem berichtet, daß er in der Geſellſchaft überall mit Enthuſiasmus für mich eingetreten ſei; er ſolle ausgerufen haben: „Que Dieu me donne une pareille chûte“. Zur Belohnung hierfür ſchenkte ich ihm eine Partitur von „Triſtan und Iſolde“, denn ſein Benehmen freute mich um ſo mehr, als mich keine freundſchaftliche Rückſicht dazu hatte bewegen können, ſeinen „Fauſt“ anzuhören.

Jetzt wurde ich überhaupt mit vielen energiſchen Verfechtern meiner Sache bekannt gemacht; namentlich in den kleinen, von Meyerbeer noch nicht beachteten Journalen, wurde ich wirklich gefeiert, und manche ſehr gute Phraſe kam hierbei zum

Vorſchein. Irgendwo las ich, mein „Tannhäuſer“ ſei „la symphonie chantée“. — Baudelaire zeichnete ſich durch eine ſehr geiſtreiche und ſcharfe Broſchüre in der gleichen Angelegenheit aus; und endlich überraſchte mich ſelbſt Jules Janin durch ſein Feuilleton im Journal des Débats, in welchem er mit voller Indignation, ſeiner Weiſe gemäß, eine etwas abſchweifende Notiz von dem ganzen Vorgange gab. — In den Theatern wurden Parodien des „Tannhäuſer“ dem Publikum zum beſten gegeben, und Muſard glaubte das Publikum nicht ſtärker in ſeine Konzerte ziehen zu können, als wenn er täglich mit ungeheuren Lettern die Ouvertüre zu „Tannhäuſer“ annoncierte. Auch Pasdeloup gab häufig Stücke von mir in demonſtrativem Sinne. — Endlich gab die Frau des öſterreichiſchen Militärbevollmächtigten, Gräfin Löwenthal, eine große Matinee, in welcher Mme. Viardot verſchiedenes aus „Tannhäuſer“ ſingen mußte, wofür ſie 500 Franken erhielt. — Sonderbarerweiſe vermiſchte man mein Schickſal auch mit dem eines Herrn de la Vaquerie, welcher mit einem Drama, Les funérailles de l'honneur, ebenfalls in ſkandalöſer Weiſe durchgefallen war. Dieſem gaben ſeine Freunde ein Ehrenbankett, zu welchem auch ich eingeladen wurde. Wir beide wurden bei dieſer Gelegenheit enthuſiaſtiſch gefeiert; man hörte glühende Reden über die „Enkanaillierung“ des Publikums, und ſchweifte etwas in das politiſche Gebiet hinüber, welches meinem Feſtgenoſſen durch ſeine Verwandtſchaft mit V. Hugo leicht zuzuweiſen war. Leider hatten meine ſpeziellen Enthuſiaſten ein Pianino angeſchafft, an welchem ich nun, von höchſter Gewalt genötigt, beliebte Stücke aus „Tannhäuſer“ ſchließlich zum beſten geben mußte, wodurch das Feſt ſich gänzlich in eine Huldigung für mich allein verwandelte.

Noch bedeutſamer erſchien es, als man auf die eigentümliche Popularität, welche man mir zuerkannte, größere Unternehmungen zu berechnen ſich anließ. Der Direktor des Théâtre lyrique ſah ſich mit allen Kräften nach einem Tenor für den „Tannhäuſer“ um, und nur daß er ihn nicht fand, nötigte ihn auf die Abſicht, meine Oper ſogleich wieder zu geben, zu verzichten. **Mr. de Beaumont**, Direktor der Opéra comique, befand ſich am Bankerott, und hoffte ſich mit dem „Tannhäuſer“ zu retten, in welchem Sinne er mit Anträgen mir auf das lebhafteſte zuſetzte. Allerdings hoffte er zu gleicher Zeit hiermit die Hilfe der Fürſtin Metternich beim Kaiſer, welcher ihn aus ſeiner Verlegenheit ziehen ſollte, zu gewinnen. Er ſchalt mich kalt, als ich auf ſeine glänzenden Vorſpiegelungen nicht einging, wozu ich allerdings aus keinem Grunde Luſt hatte. Doch ließ es mich nicht ohne Intereſſe, als ich erfuhr, daß kurz hierauf Roger, welcher jetzt bei der Opéra comique war, einen Teil des letzten Aktes von „Tannhäuſer" einer zu ſeinem Beſten gegebenen Vorſtellung einflocht, womit er ſich die wütendſten Angriffe der großen Preſſe zuzog, beim Publikum jedoch eine gute Aufnahme gewann. Nun mehrten ſich aber die Projekte. Im Namen einer Geſellſchaft, an deren Spitze ein ungeheuer reicher Mann ſtünde, meldete ſich ein Mr. de Chabrol, mit dem Journaliſtennamen Lorbac, zur Gründung eines „Théâtre Wagner", von welchem ich nichts hören wollte, außer wenn man einen gut renommierten und erfahrenen Mann zum Direktor gewänne. Hierzu wurde Herr Perrin auserwählt. Dieſer lebte ſeit Jahren in der feſten Zuverſicht, eines Tages zum Direktor der Großen Oper ernannt zu werden, und glaubte ſich daher nicht kompromittieren zu dürfen. Zwar ſchrieb er den Durchfall des „Tannhäuſer" einzig der Unfähigkeit des Herrn Royer zu, deſſen Sache es ja eben geweſen wäre, die Preſſe für die Unternehmung zu gewinnen: die Beweiſe dafür zu liefern, daß, wenn er es in die Hand nähme, alles ſogleich ein anderes Anſehen gewinnen, und der „Tannhäuſer" reüſſieren würde, reizte ihn ſomit ſehr zur Teilnahme an; jedoch äußerſt kalt und vorſichtig, glaubte er den Propoſitionen des Herrn Lorbac erſichtliche Schwächen abzumerken; da dieſer mit ihm über gewiſſe Proviſionen unterhandelte, glaubte Perrin ſofort den Charakter einer nicht ganz tadelloſen Spekulation zu erkennen, und erklärte, wenn er ein Wagner-Theater gründen wollte, würde er hierzu ſchon die nötigen Fonds in ſeiner Weiſe finden können. In dieſem Sinne trug er ſich wirklich auch ernſtlich mit dem Gedanken, einmal ein großes Kaffeehaus „Alcazar", das andere Mal den „Bazar de la bonne nouvelle" für ein ſolches Theater zu akquirieren. Für ſeine Unternehmung ſchienen ſich nun auch die rechten Kapitaliſten finden zu wollen; Herr Erlanger glaubte mit Erfolg zehn Bankiers werben zu können, von denen jeder mit 50 000 Franken an der Unternehmung ſich beteiligte, wonach dann ein Fonds von 500 000 Franken Herrn Perrin zur Führung übergeben worden wäre. Gar bald verlor jener aber den Mut, als er gewahr wurde, daß die von ihm angegangenen Herren wohl auf ein Theater zu ihrem perſönlichen Amüſement, nicht jedoch aber für die ſeriöſe Tendenz, meine Werke in Paris einheimiſch zu machen, ihr Geld verwenden wollten.

Mit dieſer niederſchlagenden Erfahrung trat denn auch Herr Erlanger von ſeiner ferneren Teilnahme an meinem Schickſale zurück; im kaufmänniſchen Sinne betrachtete er den mit mir eingegangenen Vertrag als eine Art von Geſchäft, welches nun eben nicht reüſſiert habe. Die Ordnung meiner finanziellen Lage ſchien ſomit jetzt von anderen Freunden zu übernehmen zu ſein, und hierfür meldeten ſich mit großer Zartheit die deutſchen Geſandtſchaften, welche den Grafen Hatzfeld beauftragt hatten, bei mir nach meinen Bedürfniſſen ſich zu erkundigen. Hiergegen faßte ich meine Situation einfach ſo auf, daß ich infolge des Befehls des Kaiſers zur Aufführung meiner Oper meine Zeit an eine Unternehmung vergeudet habe, deren Fruchtloſigkeit nicht meine Schuld ſei. Nicht mit Unrecht machten meine Freunde mich auf meine Fahrläſſigkeit aufmerkſam, mit welcher ich beim erſten Beginn gewiſſe Entſchädigungsſtipulationen feſtzuſetzen verſäumt hätte, welche dem praktiſchen Sinn der Franzoſen ſehr geläufig und einleuchtend geweſen ſein würden. In Wahrheit hatte ich mir für meine Mühe und Zeit keinen Erſatz ausbedungen, und blieb ſomit einfach auf die im günſtigen Falle des Erfolges mir zukommenden Droits d'auteur angewieſen. Da es mir unmöglich fiel, wegen der Nachholung des Verſäumten an die Adminiſtration der Oper oder an den Kaiſer ſelbſt mich zu wenden, ſo ließ ich mir es ſchon gefallen, daß die Fürſtin Metternich es übernahm, für mich einzutreten. Graf Pourtalès hatte ſich ſoeben in Berlin aufgehalten, um dort den Prinzen Regenten von Preußen zu dem Befehl einer Aufführung des „Tannhäuſer“ zu meinem Vorteile zu bewegen. Leider hatte dieſer aber gegen ſeinen Intendanten Herrn von Hülſen, welcher mir durchaus feindſelig geſinnt war, ſeinen Befehl nicht durchſetzen können. Da ich einer langen Periode vollſtändiger Hilfloſigkeit entgegenſah, überließ ich daher notgedrungen es der Fürſorge meiner fürſtlichen Patronin, meine Anſprüche auf Entſchädigung zu vertreten, und begab mich für jetzt am 15. April (denn in der kurzen Zeit eines Monats ſeit den Aufführungen des „Tannhäuſers" hatten ſich alle dieſe Nachſpiele abgeſpielt) auf eine kurze Reiſe nach Deutſchland, um dort für meine Zukunft mir einigen Boden zu gewinnen.

Auf den gleichen Weg hatte ſich der einzige, der meine wahren Bedürfniſſe vollſtändig begriff, mitten aus dem Wirrſaal der Pariſer Aufführungen mir voraus begeben: Bülow hatte mir jetzt aus Karlsruhe von den guten Dispoſitionen der großherzoglichen Familie für mich Nachricht gegeben, und ich faßte nun ſchnell den Plan, jene ſo unſelig verzögerte Aufführung meines „Triſtan" dort jetzt ernſtlich in das Werk zu ſetzen. Demnach traf ich in Karlsruhe ein, und wenn für die Ausführung meines ſchnell gefaßten Planes mich etwas beſtimmen konnte, ſo war es die ungemein biedere Aufnahme, welche ich hier von ſeiten des Großherzogs von Baden fand. Der hohe Herr ſchien ein herzliches Bedürfnis darnach zu haben, mir ein ernſtes Zutrauen zu ſich zu erwecken; in der vertraulichſten Unterredung, an welcher auch ſeine junge Frau teilnahm, ließ der Großherzog es ſich angelegen ſein, mich darüber zu belehren, daß ſeine gründliche Teilnahme nicht ſowohl mir als Opernkomponiſten, den zu beurteilen er ebenſowenig Neigung empfand als Kenntnis ſich zutraute, ſondern dem Manne, der um ſeiner deutſchen und freien Geſinnung wegen viel zu erleiden gehabt habe, gelte. Da ich aus ganz natürlichen Gründen der politiſchen Bedeutung meiner Vergangenheit keinen beſonderen Wert beizumeſſen vermochte, dünkte ihm dies mißtrauiſche Zurückhaltung, und er ermutigte mich dagegen durch die Verſicherung, daß, wenn auf dieſem Gebiete Fehler, ja große Verſchuldungen [illegible]efallen ſeien, dies mehr diejenigen träfe, welche auch in Deutſchland verbleibend nicht glücklich geworden, und dafür durch innere Leiden gewiß ebenfalls gebüßt hätten; wogegen es nun die Pflicht der Schuldigen ſei, ihre begangenen Fehler gegen die damals Ausgeſtoßenen gut zu machen. Gern ſtellte er mir ſein Theater zur Verfügung, und erteilte hierfür die nötigen Befehle an den Direktor desſelben. Dieſer, mein alter „Freund" Eduard Devrient, rechtfertigte durch die peinliche Befangenheit, in welche ihn meine Ankunft verſetzt hatte, die von Bülow mir gemachten Mitteilungen über die vollendete Richtigkeit der bisher von ihm erheuchelten teilnahmvollen Geſinnungen für mich. In der freudigſten Stimmung, welche mir die ſchöne Aufnahme beim Großherzoge hervorgerufen, wußte ich aber auch Devrient bald, wenigſtens ſcheinbar, dahin zu bringen, wohin ich ihn haben wollte. Er mußte mit mir jetzt ernſtlich auf die beabſichtigte Vorſtellung des „Triſtan" eingehen, und da es ihm nicht zu leugnen einfiel, daß, namentlich ſeit dem Abgange Schnorrs nach Dresden, er die nötigen Sänger für mein Werk nicht beſitze, verwies er mich auf Wien, wobei er ſeine Verwunderung darüber nicht unterdrückte, daß ich überhaupt dort meine Opern nicht zur Aufführung bringen wollte, wo eben alles dazu vorhanden ſei. Es koſtete mich Mühe ihm begreiflich zu machen, warum ich einige außerordentliche Vorſtellungen meines Werkes in Karlsruhe der möglichen Einreihung derſelben in das Repertoire des Wiener Operntheaters vorzöge. Ich erhielt ſomit die Genehmigung für mein Vorhaben, zu Schnorr, welcher jedenfalls hierfür als Gaſt nach Karlsruhe herbeigezogen werden ſollte, in Wien die mir ſonſt noch nötigen Sänger für die beabſichtigte „Muſtervorſtellung" in Karlsruhe, auszuſuchen.

Somit war ich auf Wien angewieſen, und hatte jetzt nach Paris zurückzukehren, um dort meine Angelegenheiten bis auf den Punkt zu ordnen, daß ich für die Ausführung meines weiteren Projektes genügend ausgerüſtet ſei. Leider hatte mich hier, wohin ich nach ſechstägiger Abweſenheit zurückkehrte, nichts andres zu beſchäftigen, als wie ich mich mit den für meine Lage nötigen Geldmitteln verſähe, unter welchen Umſtänden mir gewiſſe teilnahmvolle Annäherungen und Verſicherungen, wie ſie mit geſteigerter Wärme mir zukamen, ebenſo beunruhigend als gleichgültig waren. Während die in weiterem Maßſtabe aufgefaßten Operationen für eine mir zu bietende Entſchädigung von ſeiten der Fürſtin Metternich mit geheimnisvoller Langſamkeit ſich vollzogen, war es ein Kaufmann Stürmer, welchen ich früher in Zürich kennen gelernt hatte, und der ſich in Paris fortwährend mit biederer Teilnahme um mich bekümmerte, durch deſſen Hilfe es mir jetzt möglich ward, mein Haus für das erſte zu verſorgen und mich ſelbſt auf die Reiſe nach Wien zu begeben. — Liſzt war ſeit längerer Zeit in Paris angekündigt, und während der abgelaufenen verhängnisvollen Zeit oft ſehnlich von mir herbeigewünſcht worden, weil es wohl nahelag anzunehmen, daß gerade er, in der nur ihm zuerkannten Stellung zu den Notabilitäten des Pariſer Lebens, ungemein hilfreich auf die Entwirrung der ſo arg verwickelten Verhältniſſe hätte einwirken können. Ein geheimnisvolles briefliches Achſelzucken war auf jede meiner Anfragen wegen der Verzögerung ſeiner Ankunft die Antwort geweſen. Es klang wie Ironie, als ich gerade jetzt, wo ich mich zur Reiſe nach Wien fertiggemacht hatte, erfuhr, daß Liſzt in den nächſten Tagen in Paris ankommen werde. Da ich jetzt nur der Bedrängnis meiner Lage nachzugehen hatte, welche durchaus verlangte, daß ich neue Fäden für meinen Lebensplan anknüpfte, verließ ich gegen Mitte Mai Paris, ohne meines alten Freundes Ankunft abzuwarten.

Ich ſtellte mich zunächſt zu einer erneueten Unterredung mit dem Großherzoge in Karlsruhe ein, fand die gleiche freundliche Aufnahme, und erhielt die Erlaubnis, die in Wien von mir auszuwählenden Sänger für eine Muſteraufführung des „Triſtan“ im Karlsruher Theater anzuwerben. Demzufolge reiſte ich nun nach Wien, ſtieg im Erzherzog Karl ab, und erwartete die Erfüllung des vom Kapellmeiſter Eſſer zuvor brieflich mir gegebenen Verſprechens, mir einige Vorſtellungen meiner Opern vorzuführen. Hier war es denn, wo ich zum erſten Male den „Lohengrin“ aufgeführt hörte. Trotzdem die Oper bereits ſehr häufig gegeben war, fand ſich das ganze Perſonal doch zunächſt zu einer vollſtändigen Theaterprobe, wie ich es gewünſcht hatte, ein. Das Orcheſter trug ſogleich das Vorſpiel mit ſo ſchöner Wärme vor, die Stimmen der Sänger, und manche ihrer guten Eigenſchaften, traten bei der Ausführung des ihnen bereits höchſt vertrauten Werkes ſo überraſchend wohltätig hervor, daß ich, von dem hierdurch auf mich gemachten Eindrucke überwältigt, jede Neigung zur Kritik der Geſamtleiſtung verlor. Man ſchien die tief gerührte Stimmung in welcher ich war zu bemerken, und Herrn Dr. Hanslick mochte dies der geeignete Moment dünken, ſich mir, der ich zuhörend auf der Bühne ſaß, freundſchaftlich vorſtellen zu laſſen: ich grüßte ihn kurz, wie einen gänzlich Unbekannten, worauf der

Tenoriſt Ander mir ihn abermals mit der Bemerkung, daß Herr Hanslick mein alter Bekannter ſei, vorſtellte; ich erwiderte kurz, daß ich mich ſehr wohl des Herrn Hanslick erinnerte, und wendete mich wieder einzig der Probe zu. Es ſcheint, daß es nun meinen Wiener Freunden gerade ſo erging, wie früher meinen Londoner Bekannten, als dieſe mich jedem Verſuche, dem gefürchtetſten Rezenſenten meine Beachtung zuzuwenden, abgeneigt fanden. Dieſer Menſch, welcher ſich als angehender Student ſeinerzeit bei einer der erſten Aufführungen des „Tannhäuſer“ in Dresden eingefunden, und damals mit glühendem Enthuſiasmus über mein Werk referiert hatte, war ſeitdem, wie ſich dies bei Gelegenheit der Aufführung meiner Opern in Wien entſchied, zu meinem biſſigſten Gegner geworden. Das mir wohlgeſinnte Perſonal der Oper ſchien von jetzt an keine andre Sorge zu haben, als mich, wie ſie es verſtanden, mit dieſem Rezenſenten zu verſöhnen; da dies nicht gelang, mögen diejenigen nicht unrecht haben, welche mein ferneres Mißgeſchick in jeder auf Wien berechneten Unternehmung dieſer von neuem mir zugezogenen Feindſchaft beimeſſen.

Für jetzt ſchien aber der Strom der mir günſtigen Meinung alles Widerwärtige hinwegſchwemmen zu wollen. Die Aufführung des „Lohengrin“, welcher ich beiwohnte, ward zu einer jener ununterbrochenen heißblütigen Ovationen, wie ich ſie nur bei dem Wiener Publikum erlebt habe. Man wünſchte mir noch meine beiden Opern in gleicher Weiſe vorzuführen; doch empfand ich eine gewiſſe Scheu vor der Wiederholung des an jenem Abend Erlebten; da ich außerdem von den großen Schwächen der Aufführung des „Tannhäuſer“ unterrichtet war, nahm ich nur noch eine Vorſtellung des beſcheideneren „Fliegenden Holländer“ an, namentlich weil es mir daran lag, den in dieſer Oper exzellierenden Sänger Beck kennen zu lernen. Auch diesmal erging ſich das Publikum in den gleichen Freudenbezeigungen, und ich durfte nun, von allſeitigem Wohlwollen getragen, an die Erledigung meines eigentlichen Geſchäftes denken. Die akademiſche Jugend hatte mir die Ehre eines Fackelzuges zugedacht, welche ich jedoch ablehnte, wodurch ich namentlich Eſſer außerordentlich für mich einnahm. Er, ſowie die oberſten Behörden der Oper, frugen ſich nun, in welcher Weiſe dieſe Triumphe auszubeuten ſein möchten. Ich ſtellte mich dem Grafen Lanckoronski, Oberſthofmeiſter des Kaiſers vor, der mir als ſonderbarer, und von der Kunſt und deren Bedürfniſſen gänzlich nichts verſtehender Herr geſchildert worden war. Als ich ihm mein Geſuch dahin vortrug, er möge, in einer gewiſſen Zeit, den Hauptſängern ſeiner Oper, namentlich Frau Duſtmann (früher Luiſe Meyer) und Herrn Beck, vielleicht auch Herrn Ander, für die von mir in Karlsruhe projektierte Aufführung des „Triſtan“, einen längeren Urlaub erteilen, entgegnete mir der alte Herr ſehr trocken, daß das nicht möglich ſei. Er fand es dagegen weit vernünftiger, daß, da mir ſein Perſonal zuſagte, ich mein neues Werk doch lieber in Wien geben möchte. Mir entfiel alsbald der Mut, dieſem Anſinnen mich entgegenzuſtellen.

Als ich, mit dieſer neuen Wendung meiner Angelegenheit beſchäftigt, die Treppen der Hofburg hinabſtieg, trat am Tore ein ſtattlicher Mann von ungemein ſympathiſchem Anſehen auf mich zu, um mir ſeine Begleitung im Wagen bis zum Gaſthof anzubieten. Dies war Joſeph Standhartner, ein vorzüglich in der vornehmen Welt beliebter Arzt, großer Muſik-Enthuſiaſt, und dazu beſtimmt, in alle Zukunft mir als innig ergebener Freund zu dienen. — Schon hatte ſich aber auch Karl Tauſig zu mir gefunden, welcher damals ſich auf Wien geworfen, und die beabſichtigte Eroberung dieſes Terrains für Liſztſche Kompoſitionen durch mehrere, im vorangegangenen Winter von ihm eingeleitete und ſelbſt dirigierte Orcheſter-Konzerte, in Angriff genommen hatte. Er führte mir den ebenfalls nach Wien verſchlagenen Peter Cornelius, den ich nur von jener Begegnung in Baſel 1853 her kannte, zu. Beide ſchwärmten damals in dem kürzlich erſchienenen, von Bülow arrangierten Klavierauszuge des „Triſtan“. In meinem Gaſthofzimmer, wohin Tauſig einen Böſendorferſchen Flügel beſorgt hatte, ging es bald heißblütig muſikaliſch her: man hätte gern ſogleich die Proben von „Triſtan“ begonnen; jedenfalls ward mir die Annahme des Vorſchlages, mein Werk zuerſt hier aufzuführen, ſo nahegelegt, daß ich ſchließlich mit dem Verſprechen, nach einigen Monaten wiederzukommen um ſofort das Einſtudieren zu beginnen, von Wien abreiſte.

Ich fühlte einige Beklommenheit dem Großherzoge von Baden meinen veränderten Entſchluß mitzuteilen; ſo daß ich dem Einfalle, erſt nach einem ſonderbaren Umwege Karlsruhe zu berühren, gern nachgab. Mein Geburtstag fiel in die Zeit der Zurückreiſe, und ich beſchloß ihn in Zürich zu feiern. Über München gelangte ich ohne Verzug nach Winterthur, wo ich meinen Freund Sulzer anzutreffen gedachte; leider war dieſer abweſend, und ich traf nur ſeine Frau, welche viel Rührendes für mich hatte, ſowie ſeinen kleinen Sohn, einen lebhaft mich einnehmenden Knaben, an. Ihn ſelbſt wußte ich am folgenden Tag, eben am 22. des Monates, in Zürich anzutreffen, und verbrachte ſo den nicht unbedeutenden Reſt des Tages hier in einem engen Gaſthofzimmer, in welchem mich meine Reiſelektüre, die „Wanderjahre" Goethes, zum erſten Male mit dem vollen Verſtändniſſe dieſer wunderlichen Kompoſition feſſelte. Namentlich war es die eigentümliche Schilderung des Aufbruches der Geſellen, in welcher es zu einer faſt wilden Lyrik kommt, durch deren Eindruck auf mich der Geiſt des Dichters auch für dieſes Werk mir vertraulich nahe trat. Des anderen Morgens gelangte ich beim erſten Anbruche des Tages nach Zürich. Ein wundervoller klarer Morgen beſtimmte mich, auf weiten Umwegen die altgewohnten Spaziergänge im Sihltal bis zu dem Gute Weſendoncks aufzuſuchen. Hier war ich vollkommen unangemeldet; ich erkundigte mich nach den Gewohnheiten des Hauſes, und hörte, daß Weſendonck um dieſe Zeit nach dem Speiſeſaale herabkäme, um allein zu frühſtücken. Dahin ſetzte ich mich in eine Ecke und erwartete nun den gutmütigen langen Menſchen, wie er ſchweigend zu ſeinem Kaffee herantrat, und endlich in herzliches Erſtaunen, mich hier zu finden ausbrach. Der Tag verging ſehr freundſchaftlich; Sulzer, Semper, Herwegh, auch Gottfried Keller, wurden herbeigeſchafft, und ich genoß die Befriedigung einer recht gelungenen Überraſchung unter ſo eigentümlichen Umſtänden, welche ſoeben noch mein Schickſal zum aufgeregten Tagesgeſpräch der Freunde gemacht hatten.

Eilig wandte ich mich dann des anderen Tages nach Karlsruhe, wo von dem Großherzoge meine Mitteilungen mit freundlicher Billigung aufgenommen wurden. Ich konnte ja mit Recht melden, daß eben mein Geſuch um den Urlaub der Sänger abgeſchlagen worden, und die zuvor projektierte Aufführung in Karlsruhe dadurch unmöglich gemacht worden war. Ohne alle Wehmut, ſondern mit unverhohlenem Wohlgefühl, nahm Eduard Devrient dieſe Wendung auf, und er verhieß mir in Wien eine glänzende Zukunft. — Für jetzt holte mich hier Tauſig ein, welcher bereits in Wien ſich zu einer Reiſe nach Paris, um dort mit Liſzt zuſammenzutreffen, entſchloſſen hatte, und jetzt von Karlsruhe aus mit mir gemeinſchaftlich über Straßburg die Reiſe fortſetzte.

In Paris wieder angelangt, traf ich meinen dortigen Hausſtand bereits der Auflöſung ſich nähernd an. In dieſem Betreff lag es mir jetzt an nichts Weiterem, als an der Beſchaffung der Mittel zum Fortgange von Paris, ſowie zu einer nächſten Verfügung über eine gänzlich ausſichtsloſe Zukunft. Einſtweilen hatte jedoch Minna noch Gelegenheit, ihre Talente zur häuslichen Bewirtung zu zeigen. Liſzt, der bereits in Paris in ſeine alte Strömung geraten war, und von ſeiner eigenen Tochter Blandine nur im Wagen, in welchem er von Beſuch zu Beſuch fuhr, geſprochen werden konnte, fand, durch ſein gutes Herz geleitet, auch die Zeit, ſich einmal bei mir zum „Beefſteak“ einzuladen; ja er gelangte dazu, mir einen ganzen Abend zu ſchenken, für welchen er freundſchaftlich zur Abmachung meiner kleinen Verbindlichkeiten ſich mir zu Verfügung ſtellte. Vor einigen Freunden aus den vergangenen Notzeiten her, ſpielte er an dieſem Abende auch Klavier; und hier begegnete es, daß der arme Tauſig, welcher tags zuvor in einer einſamen Stunde mir Liſzts Phantaſie über den Namen „Bach“ zu meinem wahrhaften Erſtaunen vorgeſpielt hatte, nun vor Liſzt, als dieſer wie von ungefähr uns dasſelbe Stück produzierte, zu einem wahrhaft zermalmenden Gefühle der Ohnmacht gegen dieſen, über alles Erſtaunliche hinausragenden Koloß, zuſammenſchrumpfte. — Außerdem waren wir zu einem Frühſtücke bei Gounod verſammelt, welches ungemein langweilig verfloß, und nur durch des armen Baudelaire, wie im Geleiſe der Verzweiflung ſich bewegenden, Eſprit belebt wurde. Dieſer, „criblé de dettes“ wie er mir ſagte, täglich genötigt auf extravagante Mittel für ſeine Erhaltung zu ſinnen, hatte ſich mir wiederholt mit den abenteuerlichſten Vorſchlägen zur Ausbeutung meines ruhmvollen Fiasko genähert. Ganz unfähig, meinerſeits auf irgendeinen derſelben einzugehen, mußte ich mich jetzt freuen, dieſen geiſtvollen Menſchen unter die Adlerflügel des Liſztſchen „Ascendant“ geflüchtet anzutreffen. Liſzt führte ihn überallhin, wo unter gewiſſen Umſtänden Fortune zu verſchaffen war; ob ihm dies zu etwas verhalf, konnte ich nicht erfahren, ſondern nur daß er bald nach dieſer Zeit, und zwar, wie ich glaube, nicht im Übermaße des Glückes ſtarb. — Außer an dieſem feſtlichen Morgen traf ich noch einmal mit Liſzt zu einem Diner im öſterreichiſchen Geſandtſchaftshotel zuſammen, welche Gelegenheit mein Freund auf das artigſte benutzte, um durch Andeutung einiger Stellen aus „Lohengrin“ auf dem Klavier vor der Fürſtin Metternich mir ſeine Sympathie zu bezeugen. Ohne daß man meine Begleitung hierbei für nötig gehalten hätte, war er auch zu einem Diner in den Tuilerien gezogen worden; von dort her berichtete er mir eine recht ſchickliche Unterhaltung des Kaiſers Napoléon mit ihm über die Angelegenheit meines „Tannhäuſers“ in Paris, deren Ausgang feſtgeſtellt zu haben ſchien, daß ich mit meinem Werke eben in der „Großen Oper“ am unrechten Platze geweſen ſei. Ob Liſzt auch mit Lamartine hierüber verkehrt hatte, blieb mir unbekannt; nur weiß ich, daß er durch dieſen älteren Freund mehreremal abgehalten worden war, meinem Wunſche einer Zuſammenkunft mit ihm zu entſprechen. Tauſig, welcher anfangs ſich meiſtens zu mir geflüchtet hatte, geriet ſchließlich in ſeine natürliche alte Abhängigkeit von ſeinem Meiſter, ſo daß auch er mir endlich gänzlich verſchwand, als er mit Liſzt zu einem Beſuch der Mme. Street nach Brüſſel abreiſte. —

Ich wünſchte nun auf das ſehnlichſte von Paris fortkommen zu können. Von meiner Wohnung in der rue d'Aumale war ich, vermöge eines Geſchenkes von 100 Franken an den Portier, durch geglückte Weitervermietung losgekommen: ſomit hatte ich nur abzuwarten, welche Mitteilungen mir endlich von ſeiten meiner Protektoren zukommen würden. Da ich hier nicht drängen konnte, verzögerte ſich meine Lage in der peinlichſten Weiſe, wobei es jedoch an neckenden Einmiſchungen freundlich ſich ausnehmender Zwiſchenfälle nicht fehlte. So hatte ich die wunderliche Zuneigung eines Fräulein Eberty, der ältlichen Nichte Meyerbeers gewonnen; ſie hatte mit faſt wütender Teilnahme für mein Geſchick die widerwärtigen Erfahrungen der „Tannhäuſer"-Aufführungen durchgemacht, und ſchien es ſich nun herzlich angelegen ſein zu laſſen, zur Aufheiterung meiner unangenehmen Lebenslage beizutragen: ſo veranſtaltete ſie bei einem vorzüglichen Reſtaurant des Bois de Boulogne im ſchönſten Frühlingswetter für uns und Kietz, welchen wir noch nicht losgeworden waren, ein ganz artiges Diner. — Auch die Familie Flaxland, mit welcher ich zuvor wegen der Herausgabe des „Tannhäuſer" in einiges Zerwürfnis geraten war, bemühte ſich jetzt nach allen Seiten hin, mir Annehmlichkeiten zu erweiſen, von denen ich allerdings gewünſcht hätte, daß ſie ohne Veranlaſſung geweſen wären.

Unter allen Umſtänden blieb es doch feſt, daß wir mit nächſtem Paris zu verlaſſen hätten. Für Minna war eine Fortſetzung ihrer vorjährigen Kur im Bade Soden in Ausſicht genommen, worauf ſie zu ihren älteren Bekannten nach Dresden ſich begeben ſollte, während ich meine Zeit abwarten würde, um zum Beginn des Studiums von meinem „Triſtan" nach Wien zu gehen. Allen unſren Hausrat beſchloſſen wir wohlverpackt bei einem Spediteur in Paris zurückzuſtellen. Während wir ſo mit dem Gedanken der ſo peinlich ſich verzögernden Abreiſe uns beſchäftigten, erwogen wir auch die Beſchwerlichkeit des Transportes unſres Hündchens Fips, auf der Eiſenbahn. Eines Tages, am 22. Juni kam meine Frau von einem Ausgange mit dem, bei dieſer Gelegenheit auf eine unerklärt gebliebene Weiſe tödlich beſchädigten Tiere zurück; nach dem Berichte Minnas mußten wir glauben, der Hund habe auf der Straße ein dort ausgeſtreutes heftiges Gift verſchlungen; ſein Zuſtand war jammervoll: ohne irgend eine äußere Beſchädigung zu zeigen, atmete er nur ſo heftig, daß wir an eine bedeutende Verletzung der Lunge glauben mußten; im erſten wütenden Schmerze nach dem Vorfalle hatte er Minna gewaltig in den Mund gebiſſen, ſo daß ich jetzt ſchnell einen Arzt herbeiholte, welcher uns jedoch jede Befürchtung, daß es ſich hier etwa um die Verletzung durch einen tollen Hund handle, ſofort benahm. Nur dem armen Tiere war in gar keiner Weiſe Hilfe zu leiſten, da es nur ſtill zuſammengekauert dalag, und immer kürzer und heftiger atmete. Gegen 11 Uhr des Nachts ſchien er unter Minnas Bett eingeſchlafen zu ſein; als ich ihn hervorholte, war er jedoch tot. Der Eindruck dieſes Trauerfalles blieb zwiſchen mir und Minna unausgeſprochen. Die Haustiere hatten in unſrem kinderloſen Zuſammenleben eine ſehr wichtige Bedeutung gewonnen; der jähe Tod dieſes ſo muntren und liebenswürdigen Tieres trat wie ein letzter Riß in ein längſt unmöglich gewordenes Zuſammenleben ein. Für jetzt hatte ich keine eifrigere Sorge, als die Leiche dem gewöhnlichen Loſe geſtorbener Hunde in Paris, nämlich auf die Straße geworfen und des Morgens vom Unratabräumer mit aufgeleſen zu werden, zu entziehen. Herr Stürmer hatte in unſrer Nähe, in der rue de la Tour des dames, einen kleinen Garten hinter ſeinem Hauſe, wo ich anderen Tages Fips beerdigen wollte; es koſtete einen ſeltenen Aufwand von Überredung, die Haushälterin des eben verreiſten Beſitzers zu der Erlaubnis zu bewegen, daß ich mit dem Concierge meines Hauſes unter dem Gebüſch des Gärtchens eine möglichſt tiefe Grube zur Aufnahme des armen Hündchens graben laſſen dürfte. Der traurige Akt ging vor ſich, ich bedeckte die Grube auf das ſorgfältigſte und ſuchte die Stelle ſo unkenntlich wie möglich zu machen; denn mir ahnte es, daß Herr Stürmer einen Widerwillen gegen die Beherbergung der Hundesleiche empfinden und ſie wieder entfernen laſſen möchte, welchem wirklich eintretenden Mißgeſchick ich hierdurch gewehrt hatte.

Endlich kündigte mir Graf Hatzfeld in der freundſchaftlichſten Weiſe an, daß mir unbekannt bleiben wollende, an meiner unverdienten Lage teilnehmende Freunde meiner Kunſt ſich vereinigt hätten, mir die nötigen Mittel zur Hebung der mich belaſtenden Schwierigkeiten anzubieten. Ich erachtete es ſchicklich, für dieſen guten Erfolg einzig meiner Gönnerin, der Fürſtin Metternich mich dankbar zu erklären, und ging nun an die Anordnung zur ſchließlichen Aufhebung meiner Pariſer Niederlaſſung. Es lag mir daran, daß, ſobald alle hierauf bezüglichen Bemühungen überſtanden waren, Minna unverzüglich zur Antretung ihrer Kur nach Deutſchland abreiſte, wogegen ich dort für das erſte kein näheres Ziel vor mir ſah, als einen Beſuch bei Liſzt in Weimar, wo im Auguſt ein Deutſcher Muſikertag mit Abſchieds-Aufführungen Liſztſcher Kompoſitionen vor ſich gehen ſollte. Außerdem wünſchte Flaxland, welcher den Mut gefaßt hatte, auch meine übrigen Opern noch Franzöſiſch herauszugeben, mich noch für ſo lange in Paris feſtzuhalten, bis ich die Überſetzung des Textes vom „Fliegenden Holländer“ mit Truinet zuſtande gebracht hätte. Hierzu bedurfte ich noch einiger Wochen, welche ich unmöglich mehr in unſrer gänzlich ausgeräumten Wohnung verbringen konnte: Graf Pourtalès, hiervon unterrichtet, lud mich nun ein, für dieſe Zeit im preußiſchen Geſandtſchaftshotel meinen Aufenthalt zu nehmen, was ich als ein ſeltenes, ja nie in gleicher Weiſe mir widerfahrenes Entgegenkommen, mit ahnungsvollem Danke annahm. Am 12. Juli entließ ich Minna nach Soden, und kehrte am gleichen Tage im Geſandtſchaftshotel ein, wo man mir ein freundliches Stübchen, mit der Ausſicht auf den Garten und weitem Blick über die Tuilerien, anwies. In einem Baſſin daſelbſt badeten zwei ſchwarze Schwäne, zu denen ich mich mit träumeriſcher Neigung hingezogen fühlte. Als der junge Hatzfeld mich hier aufſuchte, um ſich im Namen meiner Gönner nach meinen Bedürfniſſen zu erkundigen, überwältigte mich zum erſten Male ſeit langen Zeiten eine große Ergriffenheit, ein tiefes Gefühl des Wohlbefindens im Zuſtande völliger Beſitzloſigkeit und Losgelöſtheit von allem, was man gewöhnlich unter dauernden Lebensverhältniſſen verſteht.

Ich erbat mir, meinen „Erard“, welchen ich nicht mit dem übrigen Mobiliar hatte einpacken laſſen, für die Zeit meines Aufenthaltes herbeiſchaffen laſſen zu dürfen, und es wurde mir hierfür ein ſchönes Zimmer in der Belétage eingeräumt. Hier arbeitete ich des Morgens an der Überſetzung des „Fliegenden Holländers“, und verfaßte zwei muſikaliſche Albumblätter, von denen das für die Fürſtin Metternich beſtimmte, ein ſeit langer Zeit mir vorſchwebendes artiges Motiv enthaltend, ſpäterhin zur Veröffentlichung gelangte, während ein gleiches für Frau von Pourtalès mir abhanden gekommen iſt. — Nicht nur beruhigend, ſondern wahrhaft befriedigend wirkte der Umgang mit der Familie meines Gaſtfreundes auf mich; wir ſpeiſten täglich gemeinſchaftlich, und ſehr häufig erweiterte ſich das häusliche Mittagsmahl zu dem bekannten „diplomatiſchen Diner“. Ich lernte hier den ehemaligen preußiſchen Miniſter Bethmann-Hollweg, den Vater der Gräfin Pourtalès kennen, und geriet mit ihm in nähere Beſprechung meiner Tendenzen bezüglich des Verhältniſſes der Kunſt zum Staate. Als es mir gelungen war, den Miniſter hierüber in das Klare zu bringen, erfolgte ſofort auch die deſperate Erklärung, daß mit dem Staatsoberhaupte eine ähnliche Verſtändigung ſtets unmöglich bleiben werde, weil für dieſen die Kunſt nur in das Gebiet der Beluſtigung gehöre. — Neben Graf Hatzfeld nahmen an den häuslichen Zuſammenkünften auch die beiden andren Attachés, ein Prinz Reuß und Graf Dönhoff öfter teil. Der erſtere ſchien der Politikus der Geſandtſchaft zu ſein, und wurde mir wegen ſeiner großen und geſchickten Mitwirkung in der Betreibung meiner Angelegenheit am kaiſerlichen Hofe gerühmt, wogegen der letztere mich einfach durch ſeinen phyſiognomiſchen Charakter und ſeine einnehmende biedere Freundlichkeit vorteilhaft anſprach. Auch mit Fürſt und Fürſtin Metternich traf ich hier wieder in geſelligem Verkehr zuſammen. Es konnte mir nicht entgehen, daß in unſer gegenſeitiges Vernehmen eine gewiſſe Befangenheit ſich eingeſtellt hatte; durch ihre energiſche Teilnahme für das Schickſal des „Tannhäuſer" war Fürſtin Pauline eine Zeitlang nicht nur den roheſten Berührungen von ſeiten der Preſſe, ſondern auch einem ſehr unritterlichen, boshaften Benehmen von ſeiten der ſogenannten höheren Geſellſchaft ausgeſetzt geweſen: ihr Gemahl ſchien dies alles gut ertragen, ohne Zweifel jedoch ſehr widerwärtige Augenblicke verlebt zu haben. Es war mir nun ſchwer darüber klar zu werden, in welchem Sinne die Fürſtin für alles Ausgeſtandene durch eine wahrhafte Sympathie mit meiner Kunſt Entſchädigung gefunden hatte; aller Welt galt ſie nur als ein höchſt launenhaftes, im unausgeſetzten Effektmachen geübtes Weib. Mir ſelbſt war es nie möglich geweſen, in meinem vorangehenden Umgange mit ihr irgendeinen Weg wahrhafter Annäherung aufzufinden: Alles, was ich im Betreff ihres Weſens zu beſtätigen hatte, war nur ein keckes Selbſtbewußtſein, eine hierauf ſich gründende rückſichtsloſe Energie, und eine ſehr geübte Klugheit in der Beurteilung der realen Verhältniſſe. Was ſie mit der Verſicherung, welche ſie mir mit faſt kindiſcher Verſchämtheit eines Tages gab, daß ſie nämlich „Fugen" ſehr gern höre, mir ſagen wollte, iſt mir undeutlich geblieben. Was den, ſeinem Naturell nach ziemlich dürftigen und kalten Fürſten, zu mir hinzuziehen ſchien, ging mir aus ſeiner Neigung, ſelbſt das Komponieren zu erlernen, hervor; doch war er ſo klug, von dieſer Seite mich nicht zu beläſtigen, wogegen ich Gelegenheit fand, den richtigen Takt in der Beurteilung der politiſchen Dinge zu würdigen, welcher, wie es mir ſchien, dieſem Manne weniger durch Ausbildung natürlicher Anlagen, als durch den Inſtinkt ſeiner Geburt und ſeiner Stellung zu eigen war. — Nachdem ich öfter mit meinen liebenswürdigen Gaſtfreunden die Abende in vertraulichem Verkehre zugebracht, und ſogar zu dem Verſuche, hierbei über Schopenhauer zu belehren, Veranlaſſung erhalten hatte, führte eine größere Abend-Geſellſchaft zu völlig berauſchenden Anregungen. Hier wurde in einem Kreiſe mir durchaus gewogener Freunde lebhaft aus meinen verſchiedenen Werken muſiziert; Saint-Saëns hatte das Klavier übernommen, und ich erlebte das Seltſame, daß eine neapolitaniſche Fürſtin Campo-Reale die Schluß-Szene der „Iſolde" mit ſchöner Ausſprache des Deutſchen und überraſchender Sicherheit der Intonation, zu des tüchtigen Muſikers Begleitung, uns zum Vortrag brachte.

Während ich ſo im Verlaufe dreier Wochen mich hier angenehm ausruhte, beſorgte Graf Pourtalès für meine bevorſtehende Reiſe nach Deutſchland mir einen vornehmen preußiſchen Miniſterialpaß, nachdem ſeine Bemühungen, mir einen ſächſiſchen Paß zu verſchaffen, an der Angſtlichkeit des Herrn von Seebach geſcheitert waren. Bevor ich diesmal, wie ich glaubte auf immer, von Paris Abſchied nahm, drängte es mich noch, den wenigen franzöſiſchen Freunden, welche an meinen überſtandenen Nöten treulich teilgenommen hatten, ein vertrauliches Lebewohl zu ſagen. Mit Gaſpérini, Champfleury und Truinet kam ich in einem Café der rue Lafitte zuſammen; wir unterhielten uns hier bis in die ſpäteſte Nacht, und als ich meinen Nachhauſeweg nach dem Faubourg St.-Germain antreten wollte, erklärte Champfleury, welcher hoch am Montmartre wohnte, mich nach Hauſe geleiten zu müſſen, weil wir doch nicht wüßten ob wir uns je wiederſehen würden. Ich erfreute mich hierbei des wunderbaren Eindruckes, welchen in hellſter Mondnacht die jetzt gänzlich menſchenleeren Straßen von Paris auf mich machten; nur die bis in die höchſten Stockwerke der Häuſer hinausreichenden Firmen des ungeheuren geſchäftlichen Verkehres, wie er namentlich die rue Richelieu im Beſchlag hat, ſchienen in pittoresker Weiſe den Lärmen des Tages in die Nacht hinüberzutragen. Champfleury rauchte ſein Pfeifchen und unterhielt mich über die Chancen der franzöſiſchen Politik: ſein Vater ſei ein alter Bonapartiſt vom reinſten Waſſer; da er jedoch täglich die Zeitungen leſe, ſei er kürzlich zu der Äußerung veranlaßt worden: Pourtant, avant de mourir je voudrais voir autre chose. An der Türe des Geſandtſchaftshotels nahmen wir einen ſehr freundlich gerührten Abſchied.

Doch auch mit einem jungen Pariſer Freunde, den ich bisher noch nicht erwähnt, kam es zu einem ähnlichen freundſchaftlichen Lebewohl. Guſtave Doré war mir ſchon im erſten Anfange meines Pariſer Auftretens durch Ollivier zugeſandt worden; er hatte beabſichtigt, eine phantaſtiſche Zeichnung von mir im Akte des Orcheſterdirigierens zu entwerfen. Zur Ausführung hiervon kam es allerdings, aus mir unbekannten Gründen, nicht, vielleicht, weil ich nicht mit beſonderer Neigung darauf einging. Doch blieb mir Doré fortgeſetzt zugetan, und jetzt gehörte er zu denjenigen, welche, mit höchſter Entrüſtung über die mir angetane Schmach, es ſich angelegen ſein ließen, mir ihre Freundſchaft zu beweiſen. Unter die vielen Illuſtrationen, welche der ungemein produktive Menſch ausführte, beabſichtigte er auch die „Nibelungen“ aufzunehmen; ich wünſchte ihn nun hierfür mit meiner Auffaſſung dieſes Mythen-Zyklus bekannt zu machen; dies fiel allerdings ſehr ſchwer; da er mir jedoch verſicherte, er habe einen Freund, der in deutſcher Sprache und Literatur ſehr bewandert ſei, ſo erlaubte ich mir, ihm den vor kurzem erſchienenen Klavier-Auszug des „Rheingoldes“, aus deſſen Texte ihm der Grundzug meiner Geſtaltung des Stoffes am beſten verdeutlicht werden könnte, zum Geſchenk zu machen, womit ich ihm zugleich das von ihm zuvor mir überreichte Geſchenk eines Exemplars ſeiner ſoeben erſchienenen Illuſtration des „Dante“ erwiderte.

Voll guter und freundlicher Eindrücke, welche mir als die eigentliche Ausbeute meines ſo mühevollen Pariſer Unternehmens von wahrem Werte gelten durften, verließ ich in der erſten Woche des Auguſt das wohltätige Aſyl meiner preußiſchen Freunde, um über Köln zunächſt nach dem Bade Soden mich zu begeben. Hier fand ich Minna in der Geſellſchaft der bewußten Mathilde Schiffner an, welche ihr als leicht zu tyranniſierende Freundin unentbehrlich geworden zu ſein ſchien.

Ich verweilte hier höchſt beſchwerliche zwei Tage, welche ich dazu verwendete, der armen Frau begreiflich zu machen, daß ſie ſich in Dresden, wo ich für jetzt noch nicht mich aufhalten durfte, niederzulaſſen habe, während ich in Deutſchland, zunächſt in Wien, nach einer neuen Baſis meiner Unternehmungen mich umſehen würde. Sie vernahm, mit einer eigentümlichen Genugtuung auf ihre Freundin blickend, meinen Vorſatz und mein Verſprechen, unter allen Umſtänden darauf bedacht ſein zu wollen, ſie mit 1000 Talern jährlich zu verſorgen. Dieſe Abmachung blieb fortan auch die Norm meines Verhaltens zu ihr für den Reſt ihres Lebens. Sie begleitete mich noch nach Frankfurt, wo ich, um mich zunächſt nach Weimar zu wenden, von ihr Abſchied nahm. Hier war vor kurzem Schopenhauer geſtorben. —

Vierter Teil

1861—1864

So reiſte ich wiederum durch Thüringen und der Wartburg vorbei, deren Anblick oder Beſuch ſomit einen eigentümlichen Zuſammenhang mit meinem Scheiden von, oder meiner Zurückkehr nach, Deutſchland erhielt. In Weimar traf ich nachts um 2 Uhr ein, um des anderen Tages in die von Liſzt mir bereitete Wohnung auf der Altenburg geführt zu werden. Dieſer meldete mir mit Bedeutung, daß ich in Prinzeß Mariens Zimmer aufgenommen ſei. Im übrigen fehlten diesmal alle Frauen zur Bewirtung; Fürſtin Caroline befand ſich bereits in Rom, und ihre Tochter war an Fürſt Conſtantin Hohenlohe nach Wien verheiratet. Nur Miß Anderſon, die Erzieherin Mariens, war zurückgeblieben, um Liſzt bei der Bewirtung ſeiner Gäſte behilflich zu ſein. Im übrigen fand ich die Altenburg im Begriff verſiegelt zu werden; der jugendliche Onkel Liſzts, Eduard, war zu dieſem Zwecke, ſowie zur Aufnahme des Inventares alles Eigentumes, aus Wien angekommen. Nebenher herrſchte aber eine ungemeine gaſtliche Belebtheit, da es einer Tonkünſtler-Verſammlung galt, und Liſzt einen guten Teil derſelben bei ſich im Hauſe untergebracht hatte. Unter dieſen Hausgäſten waren zunächſt Bülow und Cornelius inbegriffen; alle, und namentlich Liſzt ſelbſt, boten mir den ſonderbaren Anblick ihr Haupt nur mit Reiſekappen bedeckt zu ſehen, was ich ſogleich auf die große Ungeniertheit dieſes, Weimar zugedachten, ländlichen Muſikfeſtes zu deuten hatte. In dem oberen Stocke des Hauſes war Franz Brendel, nebſt Gemahlin, mit einiger Feierlichkeit logiert; bald wimmelte es von Tonkünſtlern, unter denen ich meinen alten Bekannten Dräſeke, ſowie einen jungen Weißheimer, welchen mir Liſzt einmal zum Beſuche nach Zürich geſchickt hatte, antraf. Auch Tauſig ſtellte ſich ein, ſchloß ſich aber von unſeren ungenierten Zuſammenkünften meiſtenteils aus, um einem Liebesverhältniſſe mit einer jungen Dame nachzugehen. Bei kleineren Ausflügen wurde mir von Liſzt Emilie Genaſt als Begleiterin zugeteilt, worüber ich mich, da ſie ſehr verſtändig und witzig war, nicht zu beklagen hatte. Auch lernte ich den Violinſpieler und Muſiker Damroſch kennen. Sehr erfreut war ich, meine alte Freundin Alwina Frommann, obwohl in einiger Spannung mit Liſzt, hier wiederum begrüßen zu können. Da endlich auch Blandine mit Ollivier aus Paris eintraf, um neben mir in der Altenburg zu wohnen, gewannen die an ſich luſtigen Tage eine faſt aufgeregte Heiterkeit. Am ausgelaſſenſten fand ich Bülow, welchem die Orcheſter-Direktion bei der Fauſt-Symphonie Liſzts zugeteilt war. Seine Regſamkeit war außerordentlich; er hatte die Partitur vollſtändig auswendig gelernt, und führte ſie uns mit dem, keineswegs aus der Elite der deutſchen Muſiker beſtehenden, Orcheſter mit ganz ungemeiner Präziſion, Feinheit und Feuer vor. Nächſt dieſer Symphonie war das Gelungenſte die Muſik zu „Prometheus"; beſonders ergreifend aber wirkte auf mich der Vortrag eines von Bülow komponierten Lieder-Zyklus: „Die Entſagende", durch Emilie Genaſt. Außerdem boten die Aufführungen des Feſtkonzertes wenig Erfreuliches, worunter eine Kantate von Weißheimer „Das Grab im Buſento" zu rechnen iſt; wogegen es zu einem wahren und großen Ärgernis mit einem „deutſchen Marſche" von Dräſeke kam. Dieſe wunderliche Kompoſition des ſonſt ſo begabten Menſchen, welche wie im Hohn verfaßt ausſah, wurde aus nicht leicht zu verſtehenden Gründen von Liſzt mit herausfordernder Leidenſchaft protegiert; Liſt beſtand auf der Durchführung des Marſches unter Bülows Direktion. Auch dieſe gelang ſchließlich Hans, und zwar auswendig: doch führte dies endlich zu einem unerhörten Ärgernis. Liſzt, welcher infolge der jubelnden Aufnahme ſeiner eigenen Kompoſition nicht zu bewegen war dem Publikum ſich ein einziges Mal zu zeigen, erſchien bei der ſchließenden Aufführung des Dräſekeſchen Marſches plötzlich in der Proſzeniums-Loge, um dem Werke ſeines Schützlings, welches von den Zuhörern endlich mit unaufhaltſamem Mißmut zurückgewieſen wurde, mit weit hervorgeſtreckten Händen und donnerndem Bravo-Rufen zu applaudieren. Es entſpann ſich hierüber ein völliger Kampf, welchen Liſzt allein, zorngeröteten Antlitzes, mit dem Publikum führte. Blandine, welche an meiner Seite ſaß, war gleich mir in heller Verzweiflung über dieſes unerhörte provozierende Benehmen ihres Vaters, und es dauerte lange, ehe auch wir über den Vorgang uns beruhigten. Von Liſzt ſelbſt war als Erklärung wenig herauszubekommen; wir hörten nur einige Male wütend verachtende Bezeigungen über das Publikum, für welches dieſer Marſch noch viel zu gut geweſen ſei; und ich erfuhr andrerſeits, daß dies ſonderbarerweiſe aus Rankune gegen das eigentliche weimariſche Publikum geſchah, welches jedoch hier gar nicht in Betreff kam. Liſzt behandelte dieſe Angelegenheit nämlich als eine Revanche für Cornelius, deſſen Oper „Der Barbier von Bagdad“ vor einiger Zeit unter Liſzts perſönlicher Leitung aufgeführt, und vom Weimarer Publikum ausgepfiffen worden war. Außerdem bemerkte ich nun wohl auch, daß Liſzt in dieſen Tagen anderweitig großen Ärger zu erleiden hatte. Wie er mir ſelbſt geſtand, war es ihm darauf angekommen, den Großherzog von Weimar zu einem auszeichnenden Benehmen gegen mich zu bewegen; er wollte daß dieſer mich mit ihm zur Hoftafel einladen ſollte; da jener Bedenken fand, einen noch jetzt vom Königreich Sachſen ausgeſchloſſenen politiſchen Flüchtling zu bewirten, vermeinte Liſzt wenigſtens den Weißen Falken-Orden für mich durchſetzen zu können. Auch dieſes war ihm abgeſchlagen worden. Da er mit ſeinen Bemühungen für mich beim Hofe ſo übel angekommen war, ſollte nun wenigſtens die Bürgerſchaft der Reſidenz das ihrige zur Feier meiner Anweſenheit tun; es war ein Fackelzug für mich beſchloſſen. Als ich hiervon hörte, gab ich mir alle Mühe das Vorhaben zu hintertreiben; was mir denn auch gelang. Ganz ohne Ovation ſollte es jedoch nicht abgehen: eines Vormittags ſtellte ſich der Juſtizrat Gille aus Jena mit ſechs Studenten unter meinem Fenſter zur Abſingung eines gemütlichen Sing-Vereins-Liedes ein, welcher Bezeigung ich mich auf das herzlichſte dankbar erwies. Dagegen geſtaltete ſich ein großes Feſtmahl, bei dem alle Tonkünſtler verſammelt waren, und welchem auch ich zwiſchen Blandine und Ollivier beiwohnte, zu einer recht herzlichen Ovation für den nun wieder in Deutſchland begrüßten, während der Zeit ſeiner Verbannung lieb und berühmt gewordenen Komponiſten des „Tannhäuſer“ und des „Lohengrin“. Liſzt ſprach kurz, aber energiſch, und einem beſondren Feſtredner gegenüber hatte auch ich mich ausführlicher vernehmen zu laſſen. Sehr angenehm waren mehrere ausgewählte Verſammlungen an Liſzts Mittagstiſche, bei deren einer ich auch der abweſenden Wirtin der Altenburg gedachte. Einmal aber ſpeiſten wir im Garten, und hier hatte ich die Freude auch die gute Frommann, welche ſich ſehr verſtändig mit Ollivier unterhielt, mit Liſzt ausgeſöhnt, teilnehmen zu ſehen.

So nahte nach einer ſehr mannigfaltig aufgeregt durchlebten Woche der Tag der Trennung für uns alle. Es war eine freundliche Fügung, daß ich meine beſchloſſene Reiſe nach Wien zu einem großen Teil in der Begleitung Blandinens und Olliviers ausführen konnte. Dieſe hatten beſchloſſen, Coſima in Reichenhall, wo dieſe einer Kur wegen ſich aufhielt, zu beſuchen. Als wir am Bahnhofe gemeinſchaftlich von Liſzt Abſchied nahmen, gedachten wir auch Bülows, welcher in den vergangenen Tagen ſich ſo ungemein ausgezeichnet hatte, und der einen Tag früher verreiſt war; wir ergoſſen uns in ſeinem Lobe, nur bemerkte ich vertraulich ſcherzend, er hätte Coſima nicht zu heiraten gebraucht; worauf Liſzt mit einer kleinen Verneigung hinzuſetzte: „das war Luxus“.

Nun überkam uns Reiſende, d. h. namentlich Blandine und mich, bald eine ausgelaſſen heitere Laune, welche ſich namentlich durch Olliviers, bei jedem Auflachen unſrerſeits wiederholte, neugierige Frage: „qu'est ce qu'il dit?“ ſteigerte. Dieſer mußte es ſich gutmütig gefallen laſſen, daß wir fortgeſetzt im Deutſchen unſere Späſſe trieben; doch wurden ſeine häufigen Nachfragen nach einem Tonique oder Jambon cru, welche die Hauptelemente ſeiner Ernährung auszumachen ſchienen, immer Franzöſiſch von uns bedient. In Nürnberg, wo wir unſer Nachtlager zu halten gezwungen waren, kamen wir erſt ſpät nach Mitternacht an, und wurden mit vieler Mühe nach einem Gaſthof gebracht, welcher uns jedoch nur nach langem Warten geöffnet wurde. Ein ältlicher dicker Gaſtwirt entſchloß ſich auf unſere Bitten, in ſo ſpäter Zeit uns noch Zimmer anzuweiſen; um dies zu bewerkſtelligen ließ er uns jedoch, nach vielem ängſtlichen Überlegen, erſt längere Zeit in einem Hausflur warten, entfernte ſich durch einen hinteren Korridor, und dort hörten wir ihn vor einer Kammertüre mit ſchüchterner Freundlichkeit den

Namen: „Magdalene“ rufen. Er wiederholte dies mehrere Male mit dem Bedeuten, es ſeien Gäſte da; fluchend wurde ihm von einem Frauenzimmer geantwortet. Nach vielem inſtändigen Bitten von ſeiten des Wirtes kam Magdalene, im Négligé, endlich heraus, und brachte uns, nach mancher geheimen Überlegung mit dem Wirte, in die für uns ausgewählten Kammern; wobei das Sonderbare des Vorfalles darin beſtand, daß das unmäßigſte Gelächter, welches wir alle drei beſtändig unterhielten, weder vom Wirt, noch von ſeiner Magd bemerkt zu werden ſchien. Des andren Tages beſichtigten wir einige Merkwürdigkeiten der Stadt, zuletzt auch das Germaniſche Muſeum, welches ſeiner damaligen Armſeligkeit wegen namentlich meinem franzöſiſchen Freunde Geringſchätzung abgewann; die bedeutende Sammlung von Marter-Inſtrumenten, unter denen ſich ein mit Nägeln ausgeſchlagener Kaſten beſonders auszeichnete, erregten Blandinen aber einen mitleidigen Ekel.

Am Abend gelangten wir nach München, welches am andren Tage, nachdem für „Tonique“ und Schinken wieder geſorgt war, namentlich von Ollivier mit großer Befriedigung in Augenſchein genommen wurde. Er fand daß der antikiſierende Stil, in welchem namentlich die von König Ludwig I. ausgeführten Kunſtgebäude ſich darſtellten höchſt vorteilhaft gegen die Gebäude ſich auszeichnete, mit welchen Louis Napoléon, zu Olliviers größtem Ärger, Paris anzufüllen beliebt hatte. Er verſicherte, er werde hierüber in Paris ſich vernehmen laſſen. Hier traf ich zufällig einen ehemaligen jungen Bekannten, Herrn von Hornſtein wieder; ich ſtellte ihn als „Baron“ meinen Freunden vor: ſeine putzige Geſtalt und ſein tölpelhaftes Benehmen unterhielten ihre Heiterkeit, welche wiederum zu einem wahren Feſte ausartet, als „le baron“ vor unſerer nächtlichen Abreiſe nach Reichenhall uns alle, damit wir auch nach dieſer Seite hin München kennen lernten, noch in eine ziemlich entfernt liegende Bierbrauerei führen mußte. Es geſchah dies in finſtrer Nacht; außer einem Lichtſtumpfe, mit welchem „der Baron“ ſelbſt in den Keller ſteigen mußte um uns Bier heraufzuholen, bot ſich keine Beleuchtung dar; doch ſchien das Bier außerordentlich zu ſchmecken, und nachdem Hornſtein mehrere Male ſeine Kellerfahrt wiederholt hatte, bemerkten wir bei der nun mit nötig gewordener Eile auszuführenden, ungemein beſchwerlichen Wanderung durch Feldäcker und Gräben zum Bahnhofe hin, daß das ungewohnte Labſal uns etwas verwirrt hatte. Blandine verfiel ſogleich nach dem Beſteigen des Waggons in tiefen Schlaf, aus dem ſie erſt bei Tagesanbruch erwachte, als wir in Reichenhall anlangten, wo uns nun Coſima empfing und nach der zu unſerer Aufnahme hergerichteten Wohnung geleitete.

Wir freuten uns zunächſt über den Geſundheitszuſtand der Schweſter, den wir als bei weitem weniger beängſtigend erkannten, als er zuvor, namentlich mir, zur Kenntnis gekommen war. Ihr war hier eine Molkenkur verordnet worden. Wirklich wohnten wir auch am andren Morgen einer Promenade nach der Molken-Anſtalt bei; auf das hier eingenommene Heilmittel ſelbſt ſchien jedoch Coſima weniger Wert zu legen, als auf die Wanderungen und den Aufenthalt in der ſo ausgezeichnet ſtärkenden Gebirgsluft ſelbſt. Von der Heiterkeit des Umganges, welche auch hier ſogleich ſich einſtellte, blieben jedoch Ollivier und ich meiſtens ausgeſchloſſen, da die beiden Schweſtern zur größeren Vertraulichkeit ihrer durch ſtetes Lachen bis in die Ferne bemerkbaren Geſpräche, ſich gewöhnlich in ihre Kammer vor uns verſchloſſen, ſodaß mir die franzöſiſche Konverſation mit meinem politiſchen Freunde faſt allein verblieb. Doch wußte ich mir einige Male Zutritt zu den Schweſtern verſchaffen, um ihnen unter andrem mein Vorhaben anzukündigen, ſie, da um beide ihr Vater ſich nicht mehr bekümmere, zu adoptieren, — was weniger mit Vertrauen als mit Heiterkeit aufgenommen wurde. Ich beklagte mich einmal gegen Blandine über Coſimas Wildheit, was jene zunächſt nicht begreifen wollte, bis ſie mich dahin verſtand, daß ſie mir meinen Ausdruck ſelbſt als gemeinte „timidité d'un sauvage“ erklärte. Nach wenigen Tagen mußte ich aber endlich an die Fortſetzung meiner bis jetzt ſo anmutig unterbrochenen Reiſe denken; ich nahm im Hausflur Abſchied und begegnete hier einem faſt ſcheu fragenden Blicke Coſimas.

In einem Einſpänner fuhr ich zunächſt das Tal hinab nach Salzburg. An der öſterreichiſchen Grenze hatte ich ein Abenteuer mit dem Zollamte zu beſtehen. Liſzt hatte mir in Weimar ein Kiſtchen der koſtbarſten, von Baron Sina ihm ſelbſt verehrten, Zigarren geſchenkt; von meinem Aufenthalte in Venedig her die unerhörten Schikanen kennend, durch welche die

Einbringung dieſes Artikels in Öſterreich erſchwert iſt, war ich darauf verfallen geweſen, dieſe Zigarren einzeln unter meiner Wäſche und in den Kleidertaſchen zu verſtecken. Der Zolldiener, ein alter Soldat, ſchien aber auf ſolche Vorſichtsmaßregeln vorbereitet zu ſein, und zog geſchickt aus allen Falten meines kleinen Reiſekoffers die Corpora delicti hervor. Ich hatte ihn durch ein Trinkgeld zu beſtechen geſucht; dieſes hatte er auch wirklich zu ſich genommen, und ich war um deſto empörter, als er mich nun vor dem Amte denunzierte. Hier hatte ich eine ſtarke Strafe zu zahlen, erhielt aber nun die Erlaubnis die Zigarren rückkaufen zu können, wovon ich jedoch wütend abſtand; als mir dann die Quittung für meine ausgezahlte Strafe zugeſtellt wurde, übergab man mir aber zugleich auch den preußiſchen Taler, welchen zuvor der Zollſoldat ruhig zu ſich geſteckt hatte. Als ich mich nun wieder zur Weiterreiſe in den Wagen ſetzte, ſah ich dieſen Zolldiener ruhig vor einem Schoppen ſitzend und ſein Stück Brot mit Käſe verzehren, wobei er mich höflich grüßte: ich bot ihm jetzt ſeinen Taler wiederum an, diesmal aber verweigerte er ihn anzunehmen. Ich habe mich ſpäter oft noch darüber geärgert, daß ich damals nicht den Namen dieſes Menſchen mir geben ließ, da ich den Gedanken feſthielt, er müſſe ein ausgezeichnet treuer Diener ſein, als welchen ich ihn ſpäter gern zu mir genommen hätte.

Über Salzburg, wo ich von Regengüſſen überflutet ankam und die Nacht zubrachte, gelangte ich anderen Tages endlich an meinen vorläufigen Beſtimmungsort Wien. Hier gedachte ich die Gaſtfreundſchaft des aus der Schweiz her mir befreundeten Kolatſchek anzunehmen; dieſer, von Öſterreich längſt amneſtiert, hatte mich in Wien bei meinem vorherigen Aufenthalte aufgeſucht, und für den Fall, daß ich auf längere Zeit zurückkommen würde, um mir den unangenehmen Aufenthalt in einem Gaſthofe zu erſparen, ſein Haus angeboten. Schon aus Gründen der Sparſamkeit, welche um dieſe Zeit mir ſo ſehr zur Nötigung gemacht war, war ich auf dieſes Anerbieten gern eingegangen, und fuhr nun mit meinem kleinen Gepäcke ſogleich nach dem mir bezeichneten Hauſe hin. Zu meinem Erſtaunen erkannte ich ſogleich, daß ich mich in der allerentfernteſten Vorſtadt, faſt ohne alle Verbindung mit Wien ſelbſt, befand, außerdem das Haus aber auch ganz verlaſſen war, weil Kolatſchek mit ſeiner Familie einen Sommeraufenthalt in Hütteldorf bezogen hatte; mit Mühe fand ich eine alte Magd heraus, welche durch ihren Herrn von meiner Ankunft ungefähr berichtet zu ſein glaubte. Sie zeigte mir ein kleines Zimmer, in welchem, wenn ich wollte, ich ſchlafen könnte; weder für Wäſche noch ſonſtige Bedienung ſchien ſie aber vorgeſehen zu ſein. Höchſt ungemütlich berührt durch dieſe Enttäuſchung fuhr ich zunächſt in die Stadt zurück, um in einem Kaffeehauſe am Stephans-Platze, wo den Ausſagen der Magd nach Kolatſchek um eine gewiſſe Zeit ſich einfinden ſollte, dieſen zu erwarten. Ich ſaß da längere Zeit, erkundigte mich wiederholt nach dem von mir Erwarteten, bis ich endlich Standhartner eintreten ſehe. Sein höchſtes Erſtaunen mich hier anzutreffen wurde in der gemütlichſten Weiſe noch dadurch geſteigert, daß er mir erklärte nie in ſeinem Leben noch in dieſes Kaffee eingetreten zu ſein, und daß nur ein ganz beſondrer Zufall ihn gerade heute um dieſe Stunde hierhergeführt habe. Er vernahm die Lage, in der ich mich befand, war ſogleich in höchſter Weiſe darüber aufgebracht, daß ich bei meiner ſo dringenden Beſchäftigung im Mittelpunkte der Stadt am verlaſſenſten Ende Wiens wohnen ſollte, und bot mir ſofort ſeine eigene Wohnung, welche er mit ſeiner ganzen Familie jetzt für ſechs Wochen verlaſſen werde, zu einſtweiligem Unterkommen an. Eine hübſche Nichte, welche mit ihrer Mutter und Schweſter im gleichen Hauſe wohnte, ſollte für alle nötige Bedienung auch Frühſtück uſw. ſorgen, und ich würde ſomit zu höchſter Bequemlichkeit in der ganzen Wohnung mich ausdehnen können. Jubelnd führte er mich ſofort in ſein Haus, welches bereits von ſeiner Familie, die zu einem Sommeraufenthalte nach Salzburg vorausgegangen, verlaſſen worden war. Kolatſchek wurde benachrichtigt, mein Reiſegepäck hereingeholt, und noch einige Tage genoß ich in Standhartners Geſellſchaft die Annehmlichkeit der behaglichen Gaſtfreundſchaft. Nun hatte ich aber auch aus meines Freundes weiteren Mitteilungen die für meine Lage eingetretenen Schwierigkeiten zu vernehmen. Die im vergangenen Frühjahr für jetzt (ich war am 14. Auguſt in Wien angekommen) entworfenen Proben zu „Triſtan und Iſolde“ hatten bereits auf unbeſtimmte Zeit vertagt werden müſſen, weil der Tenoriſt Ander ſich ſtimmkrank hatte melden müſſen. Auf dieſe Nachricht glaubte ich eigentlich ſofort meinen Aufenthalt in Wien als unnütz erkennen zu müſſen; nur hätte mir niemand zu raten gewußt, wohin ich mich wenden ſollte, um irgendeinem Zwecke nachzugehen.

Meine Lage war, wie mir nun erſt deutlich wurde, gänzlich verlaſſen, denn ich erſchien mir von aller Welt aufgegeben. Hatte ich mir vor wenigen Jahren noch damit ſchmeicheln können, in einem ähnlichen Falle bei Liſzt in Weimar einen freundlichen Aufenthalt für das Abwarten zu gewinnen, ſo hatte ich nun, wie ich dies bereits erwähnte, bei meiner Rückkehr nach Deutſchland, bloß der Verſiegelung ſeines Hauſes beizuwohnen gehabt. So beſchäftigte mich jetzt vor allem das Umſehen nach irgendeinem befreundeten Unterkommen. Somit wendete ich mich, faſt nur noch in dieſem Sinne, an den Großherzog von Baden, welcher mich ja vor kurzem erſt ſo freundſchaftlich und teilnahmvoll begrüßt hatte. Ich legte ihm in einem ausdrucksvollen Schreiben mein Bedürfnis an das Herz, verſicherte ihm, daß es mir vor allem um ein, wenn auch noch ſo beſcheidenes Aſyl ankäme, und erſuchte ihn mir dieſes in oder bei Karlsruhe durch die Gewährung einer Penſion von 1200 Gulden zu verſchaffen. Wie erſtaunt war ich, hierauf eine nicht mehr eigenhändige, ſondern nur von dem Großherzog unterſchriebene Antwort zu erhalten, in welcher mir auseinandergeſetzt wurde, daß bei einer Gewährung meiner Bitte eine Einmiſchung meinerſeits in die dortigen Theater-Angelegenheiten, und ſomit leicht berechenbare Mißhelligkeiten mit dem Direktor desſelben, meinem jetzt ſo vortrefflich ſich bewährenden alten Freunde E. Devrient, vorauszuſehen ſeien; da in ſolchen Fällen der Großherzog ſich genötigt ſehen würde, vielleicht zu meinen Ungunſten, wie er ſich ausdrückte, „das Amt der Gerechtigkeit zu verwalten“, ſo müſſe er nach reiflicher Erwägung bedauern mir die Erfüllung meines Wunſches verſagen zu müſſen. — Die Fürſtin Metternich glaubte, bei meinem Fortgange von Paris, mein Bedürfnis auch nach dieſer Seite hin zu erraten, und wies mich für Wien mit herzlicher Betonung an die Familie des Grafen Nákó, von deſſen Frau namentlich ſie mir in bedeutungsvollem Sinne ſprach. Nun hatte ich, ſogleich nach meinem Einzug in die Wohnung Standhartners, durch dieſen während der wenigen Tage vor ſeiner Abreiſe noch die Bekanntſchaft des jungen Fürſten Rudolf Liechtenſtein, unter ſeinen Freunden nur unter dem Namen „Rudi“ bekannt, gemacht. Er wurde mir als leidenſchaftlicher Verehrer meiner Muſik von ſeinem ſehr vertrauten Arzte in einnehmendſter Weiſe empfohlen. Mit dieſem, den ich, als Standhartner nun zu ſeiner Familie abgegangen war, häufig im „Erzherzog Karl“ beim Speiſen antraf, wurde der Plan eines Beſuches bei Graf Nákó, auf deſſen entfernterem Gute Schwarzau, verabredet. In gemütlichſter Weiſe wurde die, teilweiſe auf der Eiſenbahn ſtattfindende Fahrt, in der Begleitung der jungen Frau des Fürſten ausgeführt. Von ihnen wurde ich nun in Schwarzau den Nákos vorgeſtellt: ich traf in dem Grafen einen ausgezeichnet ſchönen Mann, in ihr dagegen eine Art von kultivierter Zigeunerin an, deren Talent im Malen ſich durch rieſengroße Kopien Van Dyckſcher Bilder, von denen die Wände prangten, in auffälliger Weiſe kundgab. Peinigender war dagegen ihr Muſizieren am Klavier, bei welchem ſie nur Zigeunerweiſen mit allerechteſtem, wie ſie ſagte, von Liſzt verfehltem Vortrage zu Gehör brachte. Die Muſik des „Lohengrin“ ſchien andrerſeits alle ſehr für mich eingenommen zu haben; dies beſtätigten mir noch andere zum Beſuch anweſende Magnaten, unter welchen ich auch den von Venedig her mir bekannten Grafen Edmund Zichy vorfand. Ich lernte hier die Tendenz einer freimütigen ungariſchen Gaſtfreundſchaft kennen, ohne jedoch von dem Inhalte der Geſpräche ſonderlich erbaut zu ſein. Leider hatte ich mich bald zu fragen, was ich unter dieſen Leuten zu tun haben ſollte. Für die Nacht war mir ein anſtändiges Gaſtzimmer angewieſen, und des andren Tages ſah ich mich beizeiten nach dem Umfange der ſchön gepflegten Umgebung des ſtattlichen Schloſſes um, mit dem Erwägen, in welchem Teil desſelben mir vielleicht ein längerer gaſtlicher Aufenthalt gewährt ſein dürfte. Meinen anerkennenden Bemerkungen über die Ausdehnung der Gebäude wurde beim Frühſtück jedoch mit der Verſicherung begegnet, daß es leider kaum für die Bedürfniſſe der gräflichen Familie ausreiche, da namentlich die junge „Komteſſe“ mit ihrer Bedienung eines großen Aufwandes bedürfe. Es war ein kalter Septembermorgen den wir bei dieſer Gelegenheit im Freien zubrachten; mein Freund „Rudi“ ſchien verſtimmt: ich fror, und bald nahm ich meinen Abſchied von der Magnatentafel, mit dem Bewußtſein noch ſelten mit ſo artigen

Menſchen mich zuſammen befunden zu haben, ohne im mindeſten zu begreifen, was ich mit ihnen etwa gemein haben könnte. Dies Gefühl drang ſich mir vollends bis zum Überdruß auf, als ich mit mehreren der „Kavaliere“ gemeinſchaftlich bis zu der Eiſenbahnſtation von Mödling fuhr, und während dieſer Stunde zu ſtetem Schweigen mich gezwungen ſah, da buchſtäblich nur das ſo bekannt gewordene Geſpräch über Pferde von ihnen geführt wurde.

In Mödling ſtieg ich aus, um hier den Tenoriſten Ander zu beſuchen, bei welchem ich mich für dieſen Tag, mit der Abſicht den „Triſtan“ vorzunehmen, eingeladen hatte. Es war noch ſehr früh und ein heller, mit der Zeit ſich erwärmender, Vormittag; ich beſchloß, ehe ich Ander aufſuchte, einen Spaziergang in die liebliche Brühl. Dort ließ ich mir in dem Garten des ſchön gelegenen Gaſthofes ein zweites Frühſtück bereiten, und genoß in vollendeter Einſamkeit eine höchſt erquickliche Stunde. Die Waldvögel waren bereits verſtummt, dafür geſellte ſich ein bis in das Ungeheuere anwachſendes Heer von Sperlingen um mein Frühmahl; da ich ſie mit den Brotkrummen fütterte, wurden ſie endlich ſo kirr, daß ſie in ganzen Flügen auf dem Tiſch vor mir zum Raube ſich niederließen. Dies erinnerte mich an jenen Morgen in der Taverne des Gaſtwirtes Homo bei Montmorency. Auch hier, nachdem ich manche Träne vergoſſen, lachte ich endlich laut auf, und ſchlug meinen Weg nach der Sommerwohnung des Herrn Ander ein. Leider fand ich an dieſem beſtätigt, daß ſeine Stimmkrankheit nicht wohl nur ein Vorwand ſei. Jedenfalls mußte ich mir bald geſtehen, daß dieſer dürftige Menſch, welcher zwar in Wien als ein Halbgott verehrt wurde, ſeiner Aufgabe als „Triſtan“ unter keinen Umſtänden gewachſen ſein würde. Doch tat ich das meinige, weil ich doch nun einmal hier war, ihm den ganzen „Triſtan“, in meiner mich ſo ſehr aufregenden Weiſe, vorzuführen; wobei er behauptete, die Partie ſei wie für ihn geſchrieben. Mit Tauſig und Cornelius, die ich in Wien wiederum angetroffen und welche ich für dieſen Tag zu Ander herausbeſchieden hatte, kehrte ich des Abends nach Wien zurück.

Mit dieſen beiden, welche ſich herzlich um mich bekümmerten und nach Kräften mich zu erheitern ſuchten, verkehrte ich viel; nur hielt ſich Tauſig, der in gewiſſe vornehme Aſpirationen geraten war, etwas mehr zurück. Doch nahm auch dieſer junge Freund noch an Einladungen teil, welche uns gemeinſchaftlich zu Frau Duſtmann, damals zum Sommeraufenthalt in Hietzing ſich befindend, beriefen. Hier kam es einige Male zu Diners, auch zu einzelnen Geſangſtudien von der projektierten „Iſolde“, für welche dieſer Sängerin Stimme die ſeeliſche Empfänglichkeit nicht abzugehen ſchien. Dort las ich auch einmal wieder das Gedicht des „Triſtan“ vor, immer in der Meinung, ich werde mit Geduld und Enthuſiasmus das Vorhaben ſeiner Aufführung doch noch ermöglichen. Für jetzt bedurfte es aber der erſteren am meiſten, während mit dem letzteren gar nichts zu erreichen war; Ander war und blieb ſtimmkrank, und kein Arzt wollte genau die Zeit beſtimmen, in welcher er von ſeinem Übel erlöſt ſein würde.

Ich verbrachte die Zeit, ſo gut es ging, und verfiel darauf, die für Paris auf franzöſiſchem Texte ausgeführte neue Szene zu „Tannhäuſer“ in das Deutſche zurückzuüberſetzen. Cornelius mußte mir hierfür die in ſehr defekten Zuſtand geratene Originalpartitur kopieren; ſeine Kopie eignete ich mir zu, ohne dem in ſeinen Händen verbliebenen Original weiter nachzufragen: was hieraus ſich entwickelte, werden wir ſpäter erfahren.

Zu uns geſellte ſich auch noch der von früher her mir bekannte Muſiker Winterberger, welchen ich in einer von mir ſehr beneideten Lage antraf: in dem ſehr freundlichen Hauſe der Gräfin Bánffy, einer alten Freundin Liſzts, war er in Hietzing ganz vortrefflich aufgenommen; dort lebte er behaglich und hatte für nichts zu ſorgen, da die gütige Dame es für ihre Pflicht hielt, es dem ſonſt ſo verdienſtloſen Menſchen an nichts fehlen zu laſſen. Von ihm erhielt ich nun wieder auch Nachrichten über Karl Ritter, und erfuhr, daß Ritter jetzt in Neapel im Hauſe eines Klaviermachers gegen Erteilung von Unterricht an deſſen Kinder freie Wohnung und Koſt anzunehmen hatte. Nachdem alles aufgebraucht, hatte Winterberger, wie es ſcheint, auf einige Empfehlungen Liſzts hin, ſich auf Abenteuer in Ungarn aufgemacht; dieſes ſchien ihm aber nicht nach Behagen ausgefallen zu ſein, wofür er denn nun jetzt im Hauſe der guten Gräfin entſchädigt wurde. Bei dieſer Dame, gleichfalls als Hausgenoſſin, traf ich eine vortreffliche Harfenſpielerin

Fräulein Mößner an; dieſe hatte ſich auf Anordnung der Gräfin mit der Harfe in den Garten zu verfügen gehabt, und nahm ſich hier, an und mit ihrem Inſtrumente, in recht kühner Weiſe ganz erfreulich aus, ſo daß ich davon einen angenehm nachhaltigen Eindruck gewann. Leider geriet ich mit der jungen Dame darüber, daß ich ihr kein Solo für ihr Inſtrument komponieren wollte, in Zerwürfnis: nachdem ſie meine beſtimmte Weigerung erhalten ihrem Ehrgeiz zu frönen, beachtete ſie mich nicht mehr.

Zu den beſonderen Bekanntſchaften, welche mir Wien in dieſer für mich ſo beſchwerlichen Epoche verſchaffte, gehörte nun auch der Dichter Hebbel. Da es mir nicht undenkbar erſchien, daß ich vielleicht für längere Zeit Wien als den Ort meiner Wirkſamkeit zu beſtimmen haben würde, hielt ich eine nähere Bekanntſchaft mit den dortigen literariſchen Notabilitäten für ratſam. Auf diejenige mit Hebbel bereitete ich mich durch eine vorherige Bekanntmachung mit ſeinen Theaterſtücken umſtändlicher vor, wobei ich den beſten Willen darein ſetzte ſie gut zu finden, und ein näheres Vertrautwerden mit Hebbel für wünſchenswert zu halten. Die Wahrnehmung der großen Schwächen ſeiner Dichtungen, welche ich namentlich in der Unnatürlichkeit der Konzeptionen, ſowie des zwar immer geſuchten, meiſtens aber gemein bleibenden Ausdruckes derſelben erkannte, ſchreckte mich für jetzt nicht ab, meinen Vorſatz auszuführen. Ich habe ihn nur einmal beſucht, und bei dieſer Gelegenheit mich auch nicht ſonderlich lange mit ihm unterhalten: die exzentriſche Kraft, welche in den meiſten ſeiner dramatiſchen Figuren explodieren zu wollen ſcheint, fand ich in der Perſönlichkeit des Dichters in keiner Weiſe ausgedrückt; das was mich hieran unangenehm befremdete, fand ich plötzlich erklärt, als ich wenige Jahre nachher erfuhr, Hebbel ſei an einer Knochenerweichung geſtorben. Über das Wiener Theaterweſen unterhielt er ſich mit mir in der Stimmung eines vernachläſſigten, ſeine Angelegenheiten aber dennoch geſchäftsmäßig betreibenden Dilettanten. Ich fühlte mich nicht beſonders angeregt einen Beſuch bei ihm zu wiederholen, namentlich ſeit er den bei mir verfehlten Gegenbeſuch mir durch eine Karte notifizierte, auf welcher er ſich als: „Hebbel, chevalier *des* plusieurs ordres“ meldete.

Meinen alten Freund Heinrich Laube fand ich hier als längſt eingeübten Direktor des k. k. Hof-Burgtheaters wieder. Bereits bei meinem erſten Beſuche im vergangenen Frühjahre hatte er es für ſeine Pflicht erachtet, mich den Wiener literariſchen Notabilitäten vorzuführen; unter dieſen verſtand er, ſehr praktiſch geſinnt, hauptſächlich Journaliſten und Rezenſenten. Als beſonders intereſſant für mich hatte er bei einem größeren Diner auch Dr. Hanslick eingeladen, und hier war er ſofort darüber erſtaunt, daß ich mit dieſem kein Wort ſprach, woraus er den Grund zu der Vorausſagung nahm, daß ich es in Wien ſchwer haben würde, wenn ich auf ein Feld künſtleriſcher Wirkſamkeit Bedacht nähme. Bei meiner diesmaligen Wiederkehr war ich ihm einfach als alter Freund willkommen, und er bot mir, ſo oft ich dazu Luſt hatte, ſeinen Mittagstiſch, welchen er als paſſionierter Jäger durch friſches Wildbret zu bereichern wußte, zum Mitgenuß an. Nicht ſehr häufig machte ich jedoch von dieſer Einladung Gebrauch, da mich der aus der trockenſten Theatergeſchäftsroutine einzig ſich belebende Geiſt der Unterhaltung bald unangezogen ließ. Nach der Mahlzeit verſammelten ſich, zu Kaffee und Zigarre, gewöhnlich Schauſpieler und Literaten um einen größeren Tiſch, an welchem, da Laube ſchweigend im Rauche ſeiner Zigarre nur ausruhte, ſeine Frau zumeiſt den Hof hielt. Dieſe war nämlich gänzlich, ihrem Manne zuliebe, Theater-Directrice geworden, und hielt es für nötig mit gewählten Reden längere Zeit über Dinge zu ſprechen, von denen ſie nicht das mindeſte verſtand; wobei einzig die in früherer Zeit von mir ſo gern an ihr wahrgenommene große Gutmütigkeit mich wiederum erfreute, da ſie, wenn keiner der Höflinge ihr zu widerſprechen wagte, auf meine ſehr ungenierten Berichtigungen gewöhnlich mit unverhohlener Heiterkeit einging. Ihr und ihrem Gemahl, mit denen ich, da ihr Ernſt mir ſo ſehr gleichgültig war, gewöhnlich nur ſcherzend und in Witzen verkehrte, galt ich hauptſächlich wohl nur als genialer Faſelhans, ſo daß mir Frau Laube, als ich ſpäter in Wien meine Konzerte aufführte, ſich mit freundlicher Verwunderung darüber zu erkennen gab, daß ich ja ganz gut dirigieren könnte, was ſie nach irgendwelchem Zeitungsberichte über mich gar nicht erwartet hätte.

In Einem wurde mir Laubes praktiſche Kenntnis der Dinge nicht unwichtig, nämlich durch die Bekanntmachung mit dem

Charakter der Perſönlichkeiten der höheren Inſtanzen der k. k. Hoftheater. Da kam es denn heraus, daß hier ein Hofrat von Raymond von allergrößter Wichtigkeit ſei; der alte Graf Lanckoronski, der ſonſt auf ſeine Autorität ſehr eiferſüchtige Oberhofmarſchall, getraute ſich ohne dieſen, als namentlich im Finanzfach ſachverſtändig geltenden Mann, nicht gut ſelbſtändige Entſchlüſſe zu faſſen. Raymond ſelbſt, den ich bald als ein Muſter von Ungebildetheit kennen lernte, wurde, beſonders durch die fortwährend mich herabziehende Wiener Preſſe, in bezug auf mein Vorhaben den „Triſtan" aufzuführen, ſcheu gemacht, und zur Hinterhaltigkeit getrieben. Offiziell blieb ich für meinen Verkehr immer nur an den eigentlichen Direktor des Operntheaters, Herrn Salvi, den früheren Geſangslehrer einer Kammerfrau der Erzherzogin Sophie, angewieſen; dieſer, ein durchaus unfähiger, kenntnisloſer Menſch, mußte ſich nun mir gegenüber die Miene geben, als ob ihm, dem Befehle der oberſten Inſtanz gemäß, nichts dringender als die Förderung des „Triſtan" am Herzen läge. Er ſuchte demgemäß, durch ſtets bezeigten Eifer und Wohlwollen, die immer bedenklichere Stimmung, welche ſich in dem Perſonale ſelbſt ausbreitete, mir zu verdecken.

Wie es hier ſtand, erfuhr ich eines Tages, als eine Geſellſchaft unſerer Sänger mit mir auf das Landgut eines Herrn Dumba, der mir als enthuſiaſtiſcher Gönner bekannt gemacht wurde, eingeladen war. Herr Ander hatte ſeine „Triſtan"-Partie mitgenommen, wie um zu zeigen, daß er ſich keinen Tag von ihr zu trennen vermöchte: hierüber erzürnte Frau Duſtmann, welche Ander eines auf meine Täuſchung berechneten, heuchleriſchen Spieles, bezichtigte; denn Ander, ſo gut wie ſonſt jeder, wiſſe, daß er die Partie nicht ſingen werde, und daß es nur auf eine Gelegenheit abgeſehen werde, die Verhinderung des „Triſtan" in irgendeiner Weiſe ihr, der Frau Duſtmann, in die Schuhe zu ſchieben. Gegen ſo üble Wahrnehmungen ſuchte nun Salvi immer wieder wie eifrig fördernd ſich einzumiſchen. Er empfahl mir den Tenoriſten Walter vorzunehmen; da ich dieſen, als mir durchaus widerwärtig, verwarf, verwies er mich auf fremde Sänger, welche er zu berufen bereit ſei. Hier kam es wirklich zu einigen Verſuchs-Gaſtſpielen, von denen ein Herr Morini die beſten Ausſichten zu eröffnen ſchien. Wirklich war ich ſo tief herabgeſtimmt und nur von dem Triebe mein Werk um jeden Preis zu fördern eingenommen, daß ich, mit Cornelius einer Aufführung der „Lucia“ von Donizetti beiwohnend, ſelbſt meinen Freund für ein günſtiges Urteil über den Sänger zu gewinnen ſuchte. Cornelius, in ernſtliches Anhören verſunken, fuhr, als ich ihn voll Spannung betrachtete, plötzlich in einem „Scheußlich, ſcheußlich!“ heraus, worüber wir beide ſo herzlich lachen mußten, daß wir alsbald in wirklich heitrer Stimmung das Theater verließen.

Als mit einem ehrlichen Menſchen vom Theater verkehrte ich ſchließlich nur noch mit dem Kapellmeiſter Heinrich Eſſer. Er hatte ſich mit großem Ernſte in das für ihn ſehr beſchwerliche Studium des „Triſtan“ hineingearbeitet, und nie verlor er ernſtlich die Hoffnung, die Aufführung doch noch zu ermöglichen, wenn ich mir nur den Tenoriſten Walter auswählen wollte; trotz meiner ſteten Weigerung, von dieſer Hilfe Gebrauch zu machen, blieben wir immer gute Freunde. Da auch er ein tüchtiger Fußgänger war, durchwanderten wir öfters die Umgegend Wiens, unter meinerſeits enthuſiaſtiſchen und ſeinerſeits redlich ernſten Unterhaltungen.

Während dieſe „Triſtan“-Angelegenheit ſich wie ein unabſehbar chroniſches Leiden dahinzog, war Ende September Standhartner mit ſeiner Familie zurückgekehrt. Im nächſten Zuſammenhang hiermit ſtand, daß ich mich nach einer Wohnung umſah, für welche ich mir einen Gaſthof zur „Kaiſerin Eliſabeth“ auswählte. Im fortgeſetzten freundlichen Verkehr mit der Familie meines Freundes, lernte ich nun auch deſſen Frau, nebſt den dreien Söhnen und einer Tochter aus deren erſter Ehe, ſowie ein junges Mädchen aus ihrer zweiten Ehe mit Standhartner, vertraulich kennen. Im Betreff meiner vorangehenden Niederlaſſung in der mir befreundeten Wohnung hatte ich vor allem die angenehme Pflege zu bedauern, welche mir die genannte Nichte Seraphine, ſowohl durch ihre nie ermüdende Sorgfalt, als auch ihren angenehmen witzigen Umgang bereitet hatte. Sie war von mir, ihrer niedlichen Figur und ihres ſtets ſorgfältig „à l'enfant“ gelockten Haares wegen, die Puppe benannt worden. Jetzt hatte ich mich im düſtren Gaſthofszimmer ſchwieriger zu behelfen. Auch wuchſen die

Koſten meines Unterhalts bedenklich an. Von Theaterhonoraren entſinne ich mich in dieſer Zeit nur 25 oder 30 Louisdor für den „Tannhäuſer“ aus Braunſchweig erhalten zu haben. Dagegen erhielt ich aus Dresden von Minna einige Blätter des ſilberflitternen Blattkranzes überſandt, welchen einige Freundinnen ihr zu der am 24. November von ihr gefeierten ſilbernen Hochzeit verehrt hatten. Daß es bei dieſer Sendung ihrerſeits an bitteren Auslaſſungen nicht fehlte, konnte mich nicht verwundern; ich verſuchte dagegen, ihr Hoffnung auf eine goldene Hochzeit beizubringen. — Für jetzt, da ich ſo ganz zwecklos in einem koſtſpieligen Wiener Gaſthof ſaß, tat ich noch mein möglichſtes, um mir für die Aufführung des „Triſtan“ noch eine Ausſicht zu verſchaffen. Ich wandte mich an Tichatſchek nach Dresden, ohne natürlich eine Zuſage erhalten zu können. Das gleiche verſuchte ich und wiederfuhr mir mit Schnorr. So mußte ich mir denn ſagen, daß es um meine Angelegenheit ziemlich elend ſtünde.

In einer gelegentlichen Mitteilung an Weſendoncks in Zürich hatte ich hiervon kein Hehl gemacht: wie es ſcheint um mich zu erheitern, luden ſie mich zu einem Rendezvous in Venedig ein, wohin ſie ſich ſoeben für einen Vergnügungs-Ausflug aufmachten. Gott weiß was mir im Sinne liegen mochte, als ich auf das Ungefähre hin im grauen November mich wirklich auf der Eiſenbahn zunächſt nach Trieſt, und von da mit dem Dampfſchiff, welches mir wiederum ſehr ſchlecht bekam, nach Venedig aufmachte, und im Hotel „Danieli“ mein Kämmerchen bezog. Meine Freunde, welche ich in ſehr glücklichen Beziehungen antraf, ſchwelgten im Genuß der Gemälde und ſchienen es darauf abgeſehen zu haben, durch meine Teilnahme am gleichen Genuß mir die Grillen zu vertreiben. Von meiner Lage in Wien ſchienen ſie nichts begreifen zu wollen, wie ich denn überhaupt nach dem ſchlimmen Ausfalle der, mit ſo glorreichen Hoffnungen betrachteten Pariſer Unternehmung, bei den meiſten meiner Freunde ein ſtill reſigniertes Aufgeben fernerer Hoffnungen auf meine Erfolge immer mehr kennen zu lernen hatte. Weſendonck, der immer mit einem ungeheueren Opernglas bewaffnet zu Kunſtbeſichtigungen ſich bereithielt, brachte mich nur einmal zur Mitbeſichtigung der Kunſt-Akademie, welche ich bei meiner früheren Anweſenheit in Venedig nur von außen kennen gelernt hatte. Bei aller Teilnahmloſigkeit meinerſeits, muß ich jedoch bekennen, daß Tizians Gemälde der Himmelfahrt der Maria eine Wirkung von erhabenſter Art auf mich ausübte, ſo daß ich ſeit dieſer Empfängnis in mir meine alte Kraft faſt wie urplötzlich wieder belebt fühlte.

Ich beſchloß die Ausführung der „Meiſterſinger“.

Nachdem ich mit meinen alten Bekannten Teſſarin und Weſendoncks, welche ich hierzu eingeladen, noch einmal frugaler Weiſe im „albergo St. Marco“ geſpeiſt, auch Luigia, meine frühere Pflegerin im „Palazzo Giustiniani“ wieder geſehen und ihrer Freundſchaft mich erfreut hatte, verließ ich nach vier, äußerlich wahrhaft trübſeligen Tagen, zur Verwunderung meiner Freunde plötzlich Venedig, und trat, den Umwegen zu Lande auf der Eiſenbahn folgend, meine lange graue Rückreiſe nach Wien an. Während der Fahrt gingen mir die „Meiſterſinger“, deren Dichtung ich nur noch nach meinem früheſten Konzepte im Sinne trug, zuerſt muſikaliſch auf; ich konzipierte ſofort mit größter Deutlichkeit den Hauptteil der Ouvertüre in C-dur.

In einer wahrhaft behaglichen Stimmung kam ich unter dieſen letzten Eindrücken in Wien an. Cornelius verkündigte ich ſogleich meine Zurückkunft durch die Überſendung einer kleinen venezianiſchen Gondel, welche ich in Venedig für ihn gekauft hatte, und welche ich mit einer, in unſinnigen italieniſchen Worten verfaßten, Canzona begleitete. Die Mitteilung meines Planes zur ſofortigen Ausführung der „Meiſterſinger“ machte ihn ganz verrückt vor Freude. Bis zu meinem endlichen Fortgange von Wien blieb er in einer völligen Berauſchung. Sogleich ſpannte ich meinen Freund an, mir die Materialien zur Bewältigung des Süjets der „Meiſterſinger“ herbeizuſchaffen. Zunächſt fiel mir Grimms Streitſchrift über den Geſang der Meiſterſinger zu genauem Studium ein; nun aber galt es der Habhaftwerdung der Nürnberger Chronik des alten Wagenſeil; Cornelius begleitete mich auf die kaiſerliche Bibliothek; die Erlaubnis, das glücklich vorgefundene Buch ausgeliehen zu erhalten, mußte mir aber mein Freund erſt durch einen von ihm mir als höchſt peinlich geſchilderten Beſuch bei dem Baron Münch-Bellinghauſen (Halm) erwirken. Jetzt ſaß ich eifrig in meinem Gaſthofe, um mir die Auszüge aus der Chronik anzueignen, welche ich bald zum Erſtaunen ſo vieler Kenntnisloſer in meiner Dichtung zu verwerten wußte.

Nun galt es aber vor allen Dingen mich der Mittel des Unterhaltes während der Zeit der Ausführung meines Werkes zu verſichern. Ich verfiel auf Muſikalienhändler Schott in Mainz, welchem ich gegen die nötigen Vorſchüſſe die Ausführung der „Meiſterſinger" in Ausſicht ſtellte. Vom Triebe beſeelt, mich nur ſo lange wie möglich mit Geld zu verſehen, erbot ich mich ihm nicht nur das literariſche Eigentumsrecht, ſondern auch das dramatiſche Aufführungsrecht meines Werkes für 20 000 Franken zu überlaſſen. Eine gänzlich abſchlägige Depeſche Schotts zerſtörte zunächſt alle Hoffnung. Als ich mich genötigt ſah auf andere Mittel zu denken, beſchloß ich ſofort mich nach Berlin zu wenden. Von dorther, wo Bülow immer freundſchaftlich beſorgt für mich bemüht war, hatte dieſer mir die Möglichkeit gemeldet, durch ein großes, von mir dirigiertes Konzert, eine recht bedeutende Summe gewinnen zu können; da ich zugleich mich ſehnſüchtig nach einem Unterkommen bei Freunden umſah, ſchien mir Berlin jetzt als letzte Rettung zu winken. Bereits wollte ich eines Abends abreiſen, als Mittags zuvor ſeiner ablehnenden Depeſche ein Brief Schotts nachfolgte, welcher mir allerdings tröſtliche Ausſichten eröffnete: er bot mir nämlich an, ſofort den Klavierauszug der „Walküre" zu übernehmen, und mir hierfür, bis auf ſpätere Abrechnung, 1500 Gulden vorzuſchießen. Cornelius' Freude über die hierdurch von ihm für gerettet erachteten „Meiſterſinger" war unausſprechlich. Von Berlin mußte mir außerdem Bülow die üblen Erfahrungen, welche er bei den vorbereitenden Verſuchen für mein Konzert gemacht, mit zorniger Niedergeſchlagenheit melden. Herr von Hülſen hatte ihm erklärt, er würde meinen Beſuch in Berlin nicht empfangen, und ein Konzert in der großen Tabagie des Kroll mußte Bülow bei näherer Überlegung für unzuläſſig halten.

Während ich nun eifrig einen ausführlichen ſzeniſchen Entwurf der „Meiſterſinger" ausarbeitete, trat, durch die Ankunft des Fürſten und der Fürſtin Metternich in Wien, eine neue, anſcheinend günſtige Diverſion für mich ein.

Die Bekümmerung meiner Pariſer Protektoren um mich und meine Lage war unverkennbar ernſtlich; hierfür mich ihnen wiederum freundlich zu erweiſen, beſtimmte ich die Operntheater-

Direktion mir zu geſtatten, daß ich für einige Vormittagsſtunden das vortreffliche Orcheſter zur Durchſpielung einiger Stücke aus „Triſtan“, gleichſam zur Probe, in das Theater einladen dürfe. Das Orcheſter, ſowie auch Frau Duſtmann, waren auf das freundlichſte bereit meinem Wunſche zu willfahren: Fürſtin Metternich, mit einigen ihrer Bekannten, wurde zu dieſer Audition eingeladen, in welcher ich drei größere Fragmente, das Vorſpiel des erſten und den Anfang des zweiten Aktes, bis ziemlich in die Mitte desſelben, nach einmaligem Durchſpielen mit dem Orcheſter und der für den Geſangsteil bis dahin unterſtützenden Frau Duſtmann, in ſo glücklicher Weiſe zur Ausführung brachte, daß ich des vortrefflichſten Eindruckes ohne jede Täuſchung mich verſichert halten durfte. Auch Herr Ander war hierbei erſchienen, ohne jedoch eine Note zu kennen noch zu verſuchen. Meine fürſtlichen Freunde, ſowie auch, merkwürdigerweiſe, die erſte Tänzerin Fräulein Couqui, welche verſtohlen der Probe beigewohnt hatte, überſchütteten mich mit enthuſiaſtiſchen Bezeigungen. — Eines Tages eröffneten mir nun Metternichs, nachdem ſie meinen Wunſch einer ungeſtörten Zurückgezogenheit für die Ausführung eines neuen Werkes kennen gelernt hatten, daß ſie gerade dieſes ſtille Aſyl in Paris mir ſehr gut anbieten könnten: der Fürſt habe jetzt ſein ſehr geräumiges Geſandtſchafts-Hotel vollſtändig eingerichtet, und könne mir, ähnlich wie ich dies im preußiſchen Geſandtſchafts-Hotel gefunden, eine angenehme Wohnung, auf einen ſtillen Garten hinausgehend, zu Gebote ſtellen; mein „Erard“ ſtehe ja noch in Paris, und wenn ich am Ende des Jahres dort eintreffen werde, ſollte ich alles zu meiner Aufnahme und dem Beginne meiner Arbeit bereit finden. Mit unverhohlener Freude nahm ich dieſe liebenswürdige Einladung dankbar an, und ſorgte des Weiteren nur dafür, meine Angelegenheit ſoweit in Ordnung zu bringen, daß ich meinen Aufbruch von Wien, und meine Überſiedelung nach Paris mit Anſtand ausführen könnte. Hierzu ſchien mir ein durch Standhartner vermitteltes Anerbieten der Direktion, einen Teil des für den „Triſtan“ zu ſtipulierenden Honorars mir auszuzahlen, mit behilflich ſein zu können. Da ich jedoch nur unter ſo verklauſulierten Bedingungen, welche einer gänzlichen Verzichtleiſtung nicht unähnlich ſahen, jetzt 500 fl. ausbezahlt bekommen ſollte, wies ich ſofort das Anerbieten zurück, was jedoch die ſtets mit der Theater-Direktion in Rapport ſtehende Journaliſtik nicht verhinderte zu veröffentlichen, ich hätte eine Abfindungs-Zahlung für die Nicht-Aufführung des „Triſtan“ angenommen; wogegen ich denn glücklicherweiſe mit der Bezeugung der Wirklichkeit meines Benehmens proteſtieren konnte. Mit Schott zogen ſich nun auch die Unterhandlungen einigermaßen hinaus, da ich auf ſein Anerbieten im Betreff der „Walküre“ jetzt nicht eingehen wollte; ich blieb bei meinem erſten Anerbieten einer neuen Oper „Die Meiſterſinger“, und erhielt endlich von ihm die für die „Walküre“ mir angebotene Abſchlagszahlung von 1500 Gulden, als auf mein neues Werk zu leiſten, zugeſtanden. Sofort als ich den Wechſel erhielt ward eingepackt, als mir ein Telegramm der bereits nach Paris zurückgekehrten Fürſtin Metternich zukam, worin ich gebeten wurde, meine Abreiſe bis zum 1. Januar zu verſchieben. Ich nahm mir vor, um nur zunächſt von Wien fortzukommen, mich von meinem Vorhaben nicht abhalten zu laſſen, und zunächſt mich nach Mainz, zu weiteren Unterhandlungen und Feſtſetzungen mit Schott, zu begeben. Der Abſchied am Bahnhofe ward mir beſonders durch Cornelius erheitert, welcher eine von mir ihm bereits mitgeteilte Strophe des „Sachs“ mir mit geheimnisvollem Enthuſiasmus zuraunte; es war dies der Vers: „Der Vogel, der heut' ſang, dem war der Schnabel hold gewachſen; ward auch den Meiſtern dabei bang, gar wohl gefiel er doch Hans Sachſen!“

In Mainz lernte ich nun die Familie Schott, welche bereits in Paris an mir vorübergegangen war, näher kennen. Auch jener junge Muſiker Weißheimer war hier im Beginne ſeiner Laufbahn als Muſikdirektor beim dortigen Theater, als täglicher Gaſt anzutreffen. Bei einem Mittagsmahle brachte ein andrer junger Mann, der Juriſt Städel, mit ſehr weit gehender und mich überraſchender Rede, einen wirklich ſinnvollen Toaſt aus. Trotzdem gingen meine Unterhandlungen mit dem höchſt ſonderbaren Menſchen, als welchen ich nun Franz Schott zu begreifen hatte, ungemein ſchwierig vor ſich. Ich beſtand durchaus auf der Ausführung meines erſten Vorſchlages, welcher darauf ausging, mich für zwei Jahre ſukzeſſive mit den nötigen Fonds zu verſehen, um ungeſtört mein Werk ausführen zu können. Seine Abneigung hiergegen beſchönigte er damit, daß es ſeinem Gefühle widerſtehe, mit einem Manne wie mir gleichſam einen Handel zu treiben, indem er mir mein Werk für irgendeine Summe auch zur Ausbeutung meiner Autorenrechte im Betreff der theatraliſchen Aufführungen abkaufen ſolle; er ſei Muſik-Verleger und wolle nicht mehr ſein. Ich ſtellte ihm dagegen vor, daß er mir nur immerhin in der verlangten Form die nötigen Vorſchüſſe machen ſolle, wogegen ich die Zurückzahlung des Teiles, welcher als Honorar für das literariſche Eigentum zu rechnen ſei, durch die zukünftigen, ihm bis dahin gleichſam verpfändeten Theater-Einnahmen, gewährleiſte. Sehr langſam war er endlich dazu zu bringen, auf von mir „zu liefernde muſikaliſche Kompoſitionen“ im allgemeinen Vorſchüſſe zu machen, was ich denn endlich gern annahm, jedoch immer darauf beſtehend, daß ich mich im ganzen auf eine ſukzeſſive Zahlung von 20 000 Franken verlaſſen könnte. Da ich nach meiner Auslöſung aus meinem Wiener Gaſthof jetzt ſofort wieder Geld bedurfte, ſtellte mir Schott Wechſel auf Paris aus. Von dort erhielt ich nun eine briefliche Mitteilung von Fürſtin Metternich, deren Sinn mir inſofern unverſtändlich blieb, als ſie mir nur den plötzlichen Tod ihrer Mutter, Gräfin Sándor, und die dadurch eingetretene Veränderung in ihrer Familienlage meldete.

Nochmals überlegte ich nun, ob es nicht ratſamer ſei, auf das Geratewohl in oder bei Karlsruhe eine beſcheidene Niederlaſſung zu verſuchen, welche mit der Zeit vielleicht zu einer beruhigenden Dauer reifen könnte; im Betreff des ſchwierigen Unterhaltes Minnas, für welche ich meinem Verſprechen gemäß in Dresden mit jährlichen 1000 Talern aufzukommen hatte, ſchien es mir vernünftiger und namentlich ſparſamer, wenn ich meine Frau dann zur Teilnehmung an dieſer Niederlaſſung zu mir berief. Ein Brief, den ich um jene Zeit von ihr erhielt, und welcher im ganzen nichts anderes als einen Verſuch zu Verhetzungen mit mir befreundeten Perſonen enthielt, ſchreckte mich ſofort von jedem Gedanken einer neuen Vereinigung mit ihr zurück, und beſtimmte mich durch Feſthaltung meines Pariſer Planes mich ſo weit wie möglich von ihr fernzuhalten.

So reiſte ich gegen Mitte Dezember nach Paris ab, wo ich für das erſte in dem unſcheinbaren Hotel „Voltaire“, am Kai gleichen Namens, ein ſehr beſcheidenes Zimmer aber mit angenehmer Ausſicht bezog. Hier wollte ich, immerhin für meine

Arbeit mich ſammelnd, ſo lange unbeachtet mich erhalten, bis ich, wie ſie zuvor es gewünſcht hatte, der Fürſtin Metternich erſt mit dem Beginn des neuen Jahres mich vorſtellen könnte. Um hierdurch den mit Metternichs befreundeten Pourtalès und Hatzfeld keine Verlegenheiten zu bereiten, betrachtete ich mich auch dieſen gegenüber als gar nicht in Paris angekommen, und ſuchte einzig meine in jener Angelegenheit gänzlich unberührten alten Bekannten Truinet, Gaſpérini, Flaxland und den Maler Czermak auf. Mit Truinet und deſſen Vater traf ich regelmäßig wieder zur Abendmahlzeit in der „Taverne Anglaise“ zuſammen, wobei ich mich bei eingetretener Finſternis, ohne von jemand beachtet werden zu können, die gewohnten Straßen durchſchlich. Da auf einmal traf mich, beim Aufſchlagen eines Journals, die Nachricht vom plötzlichen Tode des Grafen Pourtalès. Groß war mein Schmerz und beſonders mein Bedauern darüber, daß ich durch jene ſonderbare Rückſicht auf das Metternichſche Haus bisher meinen Beſuch bei dieſem ſo bewährten Freunde unterlaſſen hatte. Nun ſuchte ich allerdings den Grafen Hatzfeld ſofort auf, der mir zunächſt die traurige Nachricht zu beſtätigen, und die Umſtände des ſo plötzlichen Todes, welcher durch eine bis in den letzten Augenblicken den Ärzten verborgen gebliebene Herzkrankheit herbeigeführt war, mitzuteilen hatte. Zugleich aber erfuhr ich von ihm die wahre Beſchaffenheit der Vorgänge im Metternichſchen Hotel. Der Tod der Gräfin Sándor, welchen Fürſtin Pauline mir gemeldet, hatte folgende Bedeutung: der Graf, jener famoſe ungariſche Tollkopf, war von ſeiner Gattin bis dahin, im Intereſſe der ganzen Familie, als Kranker gehütet worden; nach dem Ende derſelben befürchtete die Familie nun die ungeheuerſten Störungen durch den jetzt nicht mehr bewachten Grafen, weshalb Metternichs es für nötig hielten, ihn ſofort nach Paris zu ſich zu nehmen, und ihn unter ihrer Obhut in der nötigen Pflege zu erhalten. Hierfür hatte die Fürſtin ſogleich, als einzig zweckmäßig, die mir zuvor angebotene Wohnung beſtimmt; ſomit erkannte ich jetzt, daß an meine Aufnahme im öſterreichiſchen Geſandtſchaftshotel bereits gar nicht mehr gedacht wurde, und ich hatte auch dieſen ſonderbaren Streich des Schickſals, welcher mich diesmal wiederum nach dem verhängnisvollen Paris geworfen hatte, zu erwägen.

Fürs erſte blieb mir nichts anderes übrig, als mein nicht ſehr koſtſpieliges Unterkommen im Hotel Voltaire, bis zur Beendigung meiner Dichtung der „Meiſterſinger“, beizubehalten, und währenddem gleichzeitig gründlich zu überlegen und darnach auszuſpähen, wohin ich mich nun zu wenden hätte, um das ſo mühevoll aufgeſuchte Aſyl für die Ausführung meines neuen Werkes aufzufinden. Es war nicht leicht hierfür zu ſorgen; meinen Namen und meine Perſon, welche unwillkürlich doch von jedem in dem bedenklichen Lichte des Pariſer Mißerfolges erſehen wurden, ſchien eine Dunſtwolke zu umgeben, die mich ſelbſt alten Freunden unkenntlich zu machen ſchien. Faſt wollte ich eine ähnliche mißtrauiſche Vorſtellung meinem neueſten Empfange im Ollivierſchen Hauſe entnehmen: jedenfalls hielt man es für mehr als bedenklich, mich ſo früh wieder auf der Pariſer Arena erſcheinen zu ſehen. Ich hatte zu erklären, welcher ſonderbare Umſtand mich zunächſt wieder hergeführt hatte, und wie ich an ein längeres Verweilen meinerſeits gar nicht dächte. Von dieſem, gewiß betrügeriſchen, Eindrucke abſehend, erkannte ich nun wohl aber bald die Veränderung, welche im Innern der Familie vorgegangen war. Die Großmutter lag an einem, in ihrem Alter unheilbaren, Beinbruche darnieder; Ollivier hatte ſie in ſeiner an und für ſich beſchränkten Wohnung zur Pflege aufgenommen, und an ihrem Bette im kleinen Stübchen verſammelten wir uns zum Diner. Blandine ſchien mir ſeit dem Sommer außerordentlich verändert und einen traurigen Ernſt auszudrücken; ich glaubte zu bemerken, daß ſie guter Hoffnung ſei. Emile, trocken und flüchtig, gab mir einzig etwas recht nützlich zu Verwendendes an: als nämlich jener R. Lindau durch ſeinen Avoué ſich wegen einer, für ſeine imaginäre Mitarbeitung an der Überſetzung des „Tannhäuſers“ vom Gericht ihm zuerkannten Entſchädigung, mahnend an mich wandte, zeigte ich den Brief Ollivier und frug, was ich machen ſollte. „Ne répondez pas“ war die ganze Antwort; und ſein Rat war ebenſo nützlich als leicht zu befolgen; ich habe nie wieder etwas von dieſer Seite zu erfahren gehabt. Mit Beklommenheit nahm ich mir vor, Ollivier nicht mehr zu beläſtigen; mit einem unendlich melancholiſchen Blick auf mich nahm Blandine von mir Abſchied. —

Dagegen geriet ich nun in einen faſt regelmäßigen Umgang, namentlich mit Czermak, mit welchem ich des Abends, neben der ſtets mit der Familie Truinet mich vereinigenden „Taverne Anglaise“, noch andere ähnlich wohlfeile Reſtaurants aufſuchte. Gewöhnlich begaben wir uns dann auch in eines der kleinen Theater, welche ich in meinem früheren Drange gänzlich unbeachtet gelaſſen hatte. Als Krone derſelben erkannte ich das „Gymnase“, wo von der ausgezeichnetſten Truppe auch faſt durchweg nur gute Stücke geſpielt wurden. Unter dieſen habe ich beſonders ein ſehr zart rührendes einaktiges Stück, „Je dine chez ma mère“, in der Erinnerung behalten. Im „Théâtre du Palais Royal“, wo es nun allerdings nicht mehr ſo feinſinnig herging, ſowie auch im „Théâtre Déjazet“, mußte ich die hier originalen Urtypen aller der Poſſen erkennen, mit welchen in ſchlechter Bearbeitung und unpaſſender Lokaliſierung das deutſche Publikum jahraus jahrein unterhalten wird. — Außerdem hielt ich mich auch zuweilen am Mittagstiſche der Familie Flaxland auf, welche ſonderbarerweiſe an meinem zukünftigen Pariſer Erfolge durchaus nicht verzweifeln wollte; für jetzt fuhr mein Pariſer Verleger fort, den „Fliegenden Holländer“, ſowie auch den „Rienzi“ herauszugeben, für welchen er mir ſogar, da er in jenem erſten Verkauf nicht mit einbedungen geweſen, mit 1500 Franken ein kleines Honorar zahlte.

Der Grund der faſt heiteren Behaglichkeit, mit welcher ich meine ſo widerwärtige Lage in Paris mir diesmal ſogar zu einer freundlichen Erinnerung für ſpätere Zeiten geſtalten konnte, lag allerdings darin, daß ich jetzt täglich mein Gedicht der „Meiſterſinger“ in maſſenhaften Reimen anſchwellen laſſen konnte. Wie hätte es mich nicht mit humoriſtiſcher Laune erfüllen müſſen, von dem Fenſter des dritten Stockes meines Hotels aus den ungeheueren Verkehr auf den Kais und über die zahlreichen Brücken, mit der Ausſicht auf die Tuilerien, das Louvre, bis nach dem Hôtel de Ville hinab, an mir vorbeiſtreifen zu ſehen, ſobald ich, über die wunderlichen Verſe und Sprüche meiner Nürnberger „Meiſterſinger“ ſinnend, den Blick vom Papier erhob.

Bereits war ich im erſten Akte weit vorgeſchritten, als der verhängnisvolle Neujahrstag 1862 erſchien, und ich nun den bis dahin mir vorbehaltenen Beſuch bei Fürſtin Metternich ausführte. Ich traf hier auf eine ſehr natürliche Verlegenheit, und gegenüber den großen Verſicherungen ihres Bedauerns unter den mir bekannten Umſtänden ihre Einladung zurücknehmen zu müſſen, hatte ich nur mit heiterſter Laune mir ihre Beruhigung angelegen ſein zu laſſen. — Den Grafen Hatzfeld bat ich, mich davon benachrichtigen zu wollen, wann die verwitwete Gräfin Pourtalès ſich ſoweit wohl fühlen würde, um meinen Beſuch zu empfangen. — So fuhr ich denn im Verlaufe des Monats Januar fort, das Gedicht meiner „Meiſterſinger“, in genau dreißig Tagen, zu vollenden. Die Melodie zu dem Bruchſtücke aus „Sachs'“ Gedicht auf die Reformation, mit welchem ich im letzten Akte das Volk ſeinen geliebten Meiſter begrüßen laſſe, fiel mir, auf dem Wege zur „Taverne Anglaise“ die Galerien des „Palais Royal“ durchſchreitend, ein; ich fand Truinet mich bereits erwartend und verlangte von ihm einen Streifen Papier nebſt Bleiſtift, um meine Melodie, die ich ihm zugleich heimlich vorſang, aufzuzeichnen. Dieſer, den ich mit ſeinem Vater gewöhnlich dann über die Boulevards nach ſeiner Wohnung im Faubourg St. Honoré, begleitete, hatte für mich faſt nichts als den jubelnden Ausruf: „Mais quelle gaieté d'esprit, cher maître!“

Je mehr ſich aber meine Arbeit dem Ende näherte, deſto ernſtlicher hatte ich nun für mein ferneres Unterkommen zu ſorgen; ich bildete mir immer noch ein, es müſſe mir etwas dem, was ich mit Liſzts Verlaſſen der Altenburg verloren hatte, ähnliches beſchieden ſein. Da entſann ich mich denn, daß ich noch im vergangenen Jahre von Frau Street die feurigſte Einladung zu einem längeren Beſuche bei ihr und ihrem Vater in Brüſſel erhalten hatte; hierauf bezog ich mich nun, als ich bei der Dame jetzt anfrug, ob ſie mir eine beſcheidene Aufnahme für einige Zeit bei ihr gewähren könne: man war in „désolation“, meinen Wunſch mir abſchlagen zu müſſen. Auch an Coſima wandte ich mich nach Berlin mit einer ähnlichen Anfrage, worüber dieſe wirklich erſchrocken zu ſein ſchien, was ich mir, bei einem ſpäteren Beſuche Berlins, durch den Charakter der Niederlaſſung Bülows allerdings zu erklären verſtand. Sehr auffallend war es dagegen, daß mein Schwager Avenarius, von dem ich erfuhr, daß er, in recht guten Verhältniſſen, ebenfalls in Berlin haushalte, ſehr ernſtlich auf meine Anfrage einging, und mich zunächſt wenigſtens bat, bei ihm abzuſteigen, um mich ſelbſt von der Möglichkeit eines längeren Auskommens in ſeinem Hauſe zu überzeugen. Meine Schweſter Cäcilie verbat ſich nur Minnas Mitkunft, welche ſie jedoch für einen etwaigen Beſuch in ihrer Nähe gut unterbringen zu können glaubte. Zu ihrem Unglücke mußte dieſe Armſte nun wieder nichts andres zu tun haben, als mir einen wütenden Brief über das verletzende Benehmen meiner Schweſter zu ſchreiben: die Möglichkeit, unter irgendwelchen Umſtänden ſo bald wieder zwiſchen die alten Hetzereien zu geraten, ſchreckte mich ſogleich von der Annahme des Vorſchlages meines Schwagers ab. — So verfiel ich denn endlich darauf, in der Umgegend von Mainz, unter dem finanziellen Schutze Schotts, mir einen ruhigen Aufenthaltsort auszuſuchen. Dieſer hatte mir von einem hübſchen Landgute des jungen Barons von Hornſtein, in jener Gegend gelegen, geſprochen; ich glaubte dieſem wirklich eine Ehre zu erweiſen, als ich ihm nach München um die Erlaubnis, auf ſeinem Gute im Rheingau für einige Zeit Unterkunft zu ſuchen, ſchrieb. Dagegen war ich nun höchſt betroffen, als Antwort ebenfalls nur den Ausdruck des Schreckens über meine Zumutung zu empfangen. Jetzt beſchloß ich denn geradeswegs nach Mainz zu gehen, wohin ich bereits unſer ſämtliches, in Paris ſeit nun bald einem Jahre zurückgeſtelltes Mobiliar und Hausgeräte dirigierte. Ehe ich nach dieſen Entſchlüſſen Paris verließ, ward mir noch die Tröſtung einer erhabenen Mahnung zu entſagungsvoller Standhaftigkeit zuteil. Auch an Frau Weſendonck hatte ich über meine Lage und den Hauptgegenſtand meiner Sorge, jedoch nur in dem Sinne, wie man teilnehmenden Freunden ſich mitteilt, berichtet; ſie beantwortete dies mit der Zuſendung eines kleinen Briefbeſchwerers von Eiſenguß, welchen ſie damals in Venedig noch als Geſchenk für mich eingekauft hatte; er ſtellte den Löwen von S. Marco mit der Tatze auf dem Buche vor, und ſollte mich ermahnen, dieſem Löwen in irgend etwas auch nachzueifern. Dagegen geſtattete mir Gräfin Pourtalès ſchließlich noch einen Beſuch bei ſich. Die ſo hart betroffene Dame wollte mir doch, trotz ihrer Trauer, einen innigen Anteil an mir nicht unausgedrückt laſſen; da ich ihr meldete, womit ich mich ſoeben beſchäftigt, frug ſie nach meiner Dichtung: meinem Bedauern, ſie jetzt gewiß nicht aufgelegt finden zu können mit dem heiteren Charakter meiner „Meiſterſinger" bekannt zu werden, entgegnete ſie freundlich mit dem Wunſche, ſie doch durch mich kennen zu lernen, und lud mich für den Abend ein. Sie war die erſte, der ich mein jetzt fertiges Gedicht vorleſen konnte, und es machte auf uns beide einen nicht bedeutungsloſen Eindruck, daß wir oft in herzliches Lachen darüber ausbrechen konnten.

Am Abend meiner Abreiſe, am 1. Februar, vereinigte ich noch meine Freunde Gaſpérini, Czermak und die beiden Truinets zu einer letzten Mahlzeit, in meinem Hotel. Alles war vortrefflich aufgelegt, und namentlich durch meine eigene gute Laune erheitert, obwohl keiner recht begreifen wollte, was es mit dem Süjet für eine Bewandtnis habe, von dem ich nun die Dichtung vollendet, und von deren weiterer Ausführung ich mir in Deutſchland ſo viel Gutes verſprach.

Immer noch in der Sorge für das mir ſo nötige Aſyl das Richtige zu wählen, richtete ich jetzt meine Reiſe zunächſt noch einmal nach Karlsruhe. Abermals wurde ich von dem großherzoglichen Ehepaare freundlich empfangen, und über meine nächſten Lebensbeſchlüſſe befragt. In keiner Weiſe ließ man mich jedoch durchblicken, daß die von mir geſuchte Niederlaſſung mir etwa in Karlsruhe bereitet ſein könnte. Auffallend war mir eine teilnahmvoll ſich ausnehmende Bekümmernis des Großherzogs darüber, aus welchen Mitteln ich nur eigentlich die Koſten meines jetzt ſo beſchwerlichen Lebens, ſelbſt wenn er nur meine Reiſen in Berechnung ziehen wollte, zu beſtreiten vermöchte; hierüber ſuchte ich ihn mit heitrer Miene zu beruhigen, und zwar durch einen Hinweis auf mein kontraktliches Verhältnis zu Schott, welcher mir bis zur Vollendung meiner „Meiſterſinger" die nötigen Unterhaltsſubſidien in der Form von Vorſchüſſen auf meine Arbeit zu liefern habe. Dies ſchien ihn zu tröſten. Späterhin erfuhr ich von Alwina Frommann, der Großherzog habe ſich einmal darüber geäußert, ich hätte mich ſpröde gegen ihn benommen, nachdem er mir ſelbſt, wie einem Freunde, ſeine Börſe angeboten habe. Hiervon hatte ich nun allerdings nichts gemerkt; es war vielmehr nur noch davon die Rede, daß ich bald einmal wieder mich in Karlsruhe einfinden möchte, um eine meiner Opern, etwa den „Lohengrin", neu einzuſtudieren und zu dirigieren.

Für jetzt ſetzte ich meine Reiſe nach Mainz fort, wo ich, am 4. Februar, bei einer großen Überſchwemmung eintraf. Der Rhein war infolge eines frühzeitigen Eisbruches in ungewöhnlicher Weiſe ausgetreten; faſt nur mit Gefahr konnte ich in das Haus Schotts gelangen; dennoch hatte ich bereits auf den 5. dieſes Monates abends auch für hier eine Vorleſung der „Meiſterſinger“ angeſagt, und hierzu, noch von Paris aus, Cornelius von Wien her einzutreffen verpflichtet, indem ich ihm mit 100 Franken das Reiſegeld beſorgt hatte. Mir war keine Antwort von ihm zugegangen, und da ich nun erfuhr, daß die gleiche Überſchwemmung, wie ich ſie in Mainz antraf, ſich auf alle Flußgebiete Deutſchlands erſtreckte und allen Eiſenbahnverkehr hemmte, rechnete ich zwar nicht mehr auf Cornelius' Eintreffen, verzögerte aber doch den Beginn der Vorleſung bis zu der ihm feſtgeſetzten Stunde, und wirklich — Schlag 7 Uhr trat Cornelius bei uns ein. Er hatte die ſchwierigſten Abenteuer zu beſtehen gehabt, ſogar ſeinen Paletot unterwegs verloren, und war halb erfroren vor wenigen Stunden ſoeben erſt jetzt bei ſeiner Schweſter angelangt. So verſetzte uns auch hier die Mitteilung meines Gedichtes in die heiterſte Laune; nur betrübte es mich Cornelius von ſeinem Vorſatze, des anderen Tages ſogleich wieder zurückzureiſen, nicht abbringen zu können: er hielt dieſe pünktliche Ausführung ſeines Vorſatzes, eben nur für eine Vorleſung der „Meiſterſinger“ nach Mainz zu kommen, für unerläßlich um dem ganzen Vorgange ſeinen abſonderlichen Charakter zu bewahren. Wirklich reiſte er anderen Tages, trotz Eisſchollen und Waſſerfluten, wieder nach Wien zurück. —

Verabredetermaßen begab ich mich nun alsbald, mit Schott, zum Aufſuchen einer Wohnung für mich auf das entgegengeſetzte Rheinufer. Wir hatten es namentlich auf Biebrich abgeſehen; da ſich hier nichts Rechtes vorfand, nahmen wir aber auch Wiesbaden ſelbſt in Betracht; endlich entſchied ich mich dafür, in dem „Europäiſchen Hof“ zu Biebrich zunächſt ein Abſteigequartier zu nehmen, um von hier aus das Weitere zu erkunden. Da es mir immer daran gelegen war, einſam und namentlich von jeder Möglichkeit eines muſikaliſchen Geräuſches fern zu wohnen, entſchloß ich mich, in einem von dem Architekten Frickhöfer neu gebauten, dicht am Rheine gelegenen größeren Sommerhauſe, eine ſehr kleine, mir aber ganz entſprechende Wohnung zu mieten. Um ſie mir einzurichten, hatte ich die Ankunft meines Mobiliars aus Paris abzuwarten; dies traf ein; mit unendlichen Koſten und Bemühungen wurde es in dem Biebricher Zollſchuppen abgeladen, und ich bemächtigte mich nun zunächſt des für meine Einrichtung Nötigſten.

Nur was ich hierzu beſtimmte, ſollte überhaupt in Biebrich verbleiben, der größere Teil dagegen meiner Frau nach Dresden überſandt werden. Hiervon hatte ich Minna Meldung getan, und nun bemächtigte ihrer ſofort ſich die Sorge, daß ich bei unregelmäßigem Auspacken alles beſchädigen und zum Teil verlieren würde. Kaum hatte ich mich, mit dem nun wieder erlangten Erardſchen Flügel, innerhalb acht Tagen erträglich eingerichtet, als Minna plötzlich bei mir in Biebrich ankam. Wirklich empfand ich zunächſt nichts als eine herzliche Freude über ihr gutes Ausſehen und ihre unverwüſtliche Energie in der Handhabung praktiſcher Dinge: ich glaubte im erſten Augenblicke ſogar, am beſten daran zu tun, wenn ich ſie hier an meiner Seite ſich einrichten ließe. Leider konnte meine gute Stimmung nicht lange anhalten, da die alten Auftritte ſich alsbald erneuerten: als wir in dem Zollſchuppen die Auseinanderſetzungen eines jetzt in das Auge zu faſſenden Meines und Deines vornahmen, konnte ſie vor Zorn darüber ſich nicht halten, daß ich ihre Ankunft nicht abgewartet und eigenmächtig aus dem Gepäcke das mir Taugliche entnommen hätte. Da ſie demungeachtet es für ſchicklich hielt, mich mit einigen wirtſchaftlichen Gegenſtänden zu verſorgen, wendete ſie ſogar vier Beſtecke von Meſſern, Gabeln und Löffeln, einige Taſſen und die hiezu gehörigen Teller an meine Ausſtattung, ſorgte für ſichere Verpackung des nicht ganz unanſehnlichen übrigen Hausrates, und nachdem dies alles in ihrem Sinne wohl geordnet war, kehrte ſie nach einer Woche nach Dresden zurück. Für ihre dortige Niederlaſſung ſchmeichelte ſie ſich nun genügend ausgerüſtet zu ſein, um auch mich, wie ſie hoffte, bald bei ſich empfangen zu können; hierfür hatte ſie bereits diejenigen Schritte bei höheren Regierungsbeamten getan, welche ihr die Erklärung des Miniſters erwirkt hatten, ich möge bei dem Könige formell um meine Amneſtierung einkommen, ſo würde für jetzt meiner Rückkehr nach Dresden nichts im Wege ſtehen.

Was hierin zu tun ſei, überlegte ich mir jetzt noch mit Zögern. Minnas Anweſenheit hatte meine, an und für ſich durch die Unruhe der letzten Zeiten geſtörte Stimmung in erhöhtem Maße verſchlimmert; rauhes Wetter, ſchlecht heizende Öfen, große Unbeholfenheit im Haushalte, unberechnet ſtarke Geldausgaben, namentlich auch für Minnas Einrichtung, verdarben mir zunächſt alle Freude an der Ausführung des im Hotel Voltaire begonnenen Werkes. Die Familie Schott lud mich, vermutlich um mich zu zerſtreuen, zu einer Aufführung des „Rienzi“ mit Niemann nach Darmſtadt ein: dort angekommen, ſtellte ſich der damalige Miniſter, Herr von Dalwigk, welcher eine die Gegenwart des Großherzogs leicht verletzende Demonſtration für mich im Theater befürchtete, ſchon am Bahnhofe mir vor, um mich in ſeine eigene Loge zu geleiten, wo er ſich ſehr klug das Anſehen geben konnte, als ob er für den Großherzog mich ſelbſt dem Publikum präſentiere. In dieſem Sinne ging denn auch alles ſehr artig und freundlich ab: die Aufführung ſelbſt, welche mir Niemann in einer ſeiner beſten Rollen zeigte, war im übrigen dadurch für mich intereſſant, daß man ſo viel wie möglich darin ausließ, um dagegen, vermutlich einer Vorliebe des Großherzogs zu ſchmeicheln, dem Ballette durch Wiederholung der trivialſten Stücke eine beſondere Ausdehnung zu geben. — Auch von dieſem Ausfluge hatte ich wiederum durch die Eisſchollen des Rheines zu mir zurückzukehren. Sehr verdrießlich ſuchte ich nun einige Bequemlichkeit in meinen Hausſtand zu bringen, und mietete dazu ein Dienſtmädchen, welche mir auch das Frühſtück bereiten mußte; Mahlzeiten nahm ich im „Europäiſchen Hof“.

Da es aber noch immer nicht zur Arbeitslaune kommen wollte, und eine gewiſſe Unruhe ſich meiner bemächtigt hatte, trug ich mich, meinem Verſprechen gemäß, dem Großherzoge von Baden für einen abermaligen Beſuch zu einer Vorleſung der „Meiſterſinger“ an. Der Großherzog antwortete mir ſehr freundlich durch ein perſönlich von ihm unterzeichnetes Telegramm, worauf ich am 7. März in Karlsruhe eintraf, und dem Großherzoglichen Paare mein Manuſkript vortrug. Es war zu dieſer Vorleſung, ſinniger Weiſe, ein Salon beſtimmt worden, welcher mit einem großen hiſtoriſchen Tableau meines alten Freundes Pecht, der junge Goethe die erſten Bruchſtücke ſeines „Fauſt“

den Ahnen der herzoglichen Familie vorleſend, geziert war. Mein Stück wurde ſehr freundlich aufgenommen, und es nahm ſich artig aus, als die Großherzogin am Schluſſe mir beſonders die muſikaliſche Ausführung des vortrefflichen „Pogner" anempfahl, — was wie ein freundliches Zugeſtändnis der Beſchämung darüber anzuſehen war, daß ein Bürger ſich eifriger als mancher Fürſt für die Kunſt bemühte. Abermals wurde eine Aufführung des „Lohengrin" unter meiner Leitung beſprochen, und ich hierfür neuerdings zum Einverſtändnis mit Eduard Devrient angewieſen. Dieſer hatte nun das Unglück, durch eine mir dargebotene Aufführung des „Tannhäuſer" im Theater ſich mir auf das abſchreckendſte zu empfehlen. Ich mußte dieſer Produktion an ſeiner Seite beiwohnen, und hatte hierbei mit Erſtaunen zu erkennen, daß dieſer ſonſt von mir ſo ſehr empfohlene Dramaturg in den allergemeinſten Schlendrian des Theaterweſens verfallen war. Meiner Verwunderung über die haarſträubendſten Verſtöße in der Darſtellung erwiderte er mit noch größerer und dabei vornehm ärgerlicher Verwunderung darüber, daß ich über ſo etwas viel Weſens machen könnte, da ich doch wüßte, daß es beim Theater nicht anders herginge. Dennoch ward für den bevorſtehenden Sommer eine auf Muſtergültigkeit berechnete Aufführung des „Lohengrin" unter Mitwirkung des Ehepaares Schnorr verabredet.

Einen angenehmeren Eindruck hatte mir, auf der Durchreiſe, eine Aufführung im Frankfurter Theater hinterlaſſen, wo ich ein hübſches Luſtſpiel ſah, in welchem mir Friederike Meyer, die Schweſter meiner Wiener Sängerin Duſtmann, in einem Sinne, wie ich dies bei deutſchen Schauſpielern noch wenig gewahrt hatte, durch feines und zartes Spiel auffiel. Ich legte mir nun die etwaigen Chancen für ein erträgliches Auskommen im Betreff des, um Biebrich verſtreuten, möglichen Umganges mit einigen Menſchen vor, um nicht bloß auf die Familie Schott und meinen Gaſthof-Wirt beſchränkt zu ſein. So hatte ich bereits die Familie Raff in Wiesbaden aufgeſucht. Frau Raff, eine Schweſter der mir von Weimar her vorteilhaft bekannten Emilie Genaſt, war als Schauſpielerin am Wiesbadener Hoftheater angeſtellt. Von ihr erzählte man mir das Vorzügliche, daß ſie durch ungemeine Sparſamkeit und Ordnungspflege die Lage ihres, bis dahin in dieſem Punkte ſehr verwahrloſten Gemahles zu einem vortrefflichen Gedeihen umgewandelt hatte. Raff ſelbſt, welcher mir durch allerlei Berichte über ſein früher unter Liſzts Protektion getriebenes Unweſen, in der Geſtalt eines exzentriſch Genialen vorſchwebte, enttäuſchte mich hierin ſofort, als ich den ungemein trockenen, nüchternen, auf ſeinen Verſtand eingebildeten, und doch dabei ohne allen weiten Blick ſich behelfenden Menſchen näher kennen lernte. Von der vorteilhaften Lage aus, in welche die Sorgfalt ſeiner Frau ihn gebracht hatte, glaubte er jetzt im Betreff der Lage, in welcher ich mich befand, durch freundliche Ermahnungen mich hofmeiſtern zu dürfen; er vermeinte mir als heilſam anraten zu müſſen, für meine dramatiſchen Kompoſitionen doch mehr auf die Wirklichkeit der Zuſtände Rückſicht zu nehmen, und wies in dieſem Sinne auf meine Partitur des „Triſtan", als eine Ausgeburt idealiſtiſcher Extravaganzen hin. Während ich bei ſeiner im ganzen wohl unbedeutenden Frau, gelegentlich meiner Fußwanderungen nach Wiesbaden, in der Folge zuweilen gern einſprach, wurde Raff ſelbſt mir doch bald außerordentlich gleichgültig. Doch ſtimmte er, als er auch mich etwas näher kennen lernte, allmählich ſeine Weisheitsausſprüche etwas herab, und ſchien ſich endlich ſogar vor meiner ſcherzhaften Laune zu hüten, gegen welche er ſich waffenlos fühlte.

In Biebrich ſelbſt dagegen ſprach jetzt häufiger der von früher her mir oberflächlich bekannt gewordene *Wendelin Weißheimer* ein. Er war der Sohn eines reichen Bauern in *Oſthofen*, der ſich zum Staunen ſeines Vaters nicht mehr von der Muſik abbringen laſſen wollte. Ihm lag viel daran mit ſeinem Vater mich bekannt zu machen, um dieſen für die Wahl der Künſtlerlaufbahn ſeines Sohnes günſtig zu ſtimmen. Dies führte mich auch auf Ausflüge nach jener Gegend hin, während ich des jungen Weißheimers Talent als Orcheſterdirigent durch eine Aufführung von Offenbachs „Orpheus", bis wohin er einzig in einer untergeordneten Stellung am Theater zu Mainz gelangt war, kennen lernte. Ich war wahrhaft entſetzt, durch die Teilnahme an dem jungen Manne mich bis zur Aſſiſtenz einer ſolchen Scheußlichkeit herabgebracht zu ſehen, und konnte lange Zeit nicht anders als Weißheimer meinen Mißmut hierüber auffällig nachtragen. — Dagegen ſuchte ich mir eine edlere Unterhaltung durch meine ſchriftlich an *Friederike Meyer* nach

Frankfurt gerichtete Bitte, mich davon benachrichtigen zu wollen, wann eine Wiederholung der von mir zu ſpät angezeigt geſehenen Aufführung des Calderonſchen Luſtſpieles „Das öffentliche Geheimnis“ ſtattfinden ſollte. Sehr erfreut über meine Teilnahme hierfür, meldete ſie mir, daß dies Luſtſpiel wohl ſobald nicht wiederholt werden würde, dafür jedoch Calderons „Don Gutierre“ für mich in Ausſicht ſtünde. Zu der Aufführung dieſes Stückes begab ich mich abermals nach Frankfurt, lernte die intereſſante Künſtlerin jetzt perſönlich kennen, und erhielt allen Grund, von der Aufführung der Calderonſchen Tragödie im ganzen ſehr befriedigt zu ſein, obwohl der geiſtvollen Darſtellerin der weiblichen Hauptrolle nur die zarteren Teile ihrer Aufgabe vollſtändig gelangen, während für das gewaltige Pathos ihre Kräfte nicht ausreichten. Sie erzählte mir, daß ſie öfter eine befreundete Familie in Mainz beſuchte, woran ich den Wunſch knüpfte, daß ſie bei ſolchen Gelegenheiten doch auch Biebrich berühren möchte: ſie ſtellte mir dies für ein Mal in Ausſicht.

Eine große Soiree, welche Schotts ihren Mainzer Bekannten gaben, verſchaffte mir die freundliche Bekanntſchaft mit Mathilde Maier, welche von Frau Schott ihrer „Geſcheitheit“ wegen, wie ſie ſich ausdrückte, beſonders ausgewählt war, mir beim Souper als Nachbarin Geſellſchaft zu leiſten; ihr ſehr verſtändiges, wahrhaftiges, dabei für den Ausdruck von dem Mainzer Dialeckt eigentümlich beſtimmtes Weſen, zeichnete ſie, ohne daß dadurch irgend etwas Auffälliges geſchah, vor der ganzen übrigen Geſellſchaft ſehr vorteilhaft aus. Ich verſprach ihr, ſie bei ihrer Familie aufzuſuchen, und lernte nun ein ſtädtiſches Idyll kennen, wie ich desgleichen wenig beachtet hatte. Mathilde, die Tochter eines mit Hinterlaſſung eines kleinen Vermögens geſtorbenen Notars, lebte mit ihrer Mutter, zweien Tanten und einer Schweſter in enger aber ſauberer Häuslichkeit, während ihr Bruder, welcher in Paris die Handlung erlernte, ihr fortgeſetzt Not machte. Denn ihr tüchtiger praktiſcher Sinn war es, welcher die Angelegenheiten der ganzen Familie, und wie es ſchien zur großen Zufriedenheit aller, beſorgte. Ich ward hier ungemein herzlich aufgenommen, wenn ich, was wohl wöchentlich einmal geſchah, meiner eigenen Angelegenheiten wegen nach Mainz wanderte, und wurde jedesmal genötigt, einen kleinen Imbiß von ihnen zu empfangen. Da ſie im übrigen eine ſehr ausgebreitete Bekanntſchaft, unter andern auch die des einzigen Freundes Schopenhauers, eines alten Herrn in Mainz, beſaß, traf ich Mathilde öfters auch anderswo, z. B. bei Raffs in Wiesbaden, von wo aus ſie mit einer älteren Freundin, Luiſe Wagner, mich auf dem Heimwege zuzeiten begleitete, wie ich ihr ebenſo zuweilen das weitere Geleite nach Mainz gab.

Beim Herannahen der ſchönen Jahreszeit kam mir, unter derartigen gemütlichen Eindrücken, zu denen die häufigen Promenaden in dem ſchönen Parke des Biebricher Schloſſes das ihrige beitrugen, endlich auch die Arbeitslaune wieder an. Bei einem ſchönen Sonnenuntergange, welcher mich von dem Balkon meiner Wohnung aus den prachtvollen Anblick des „goldenen“ Mainz mit dem vor ihm dahinſtrömenden majeſtätiſchen Rhein in verklärender Beleuchtung betrachten ließ, trat auch plötzlich das Vorſpiel zu meinen „Meiſterſingern“, wie ich es einſt aus trüber Stimmung als fernes Luftbild vor mir geſehen hatte, nahe und deutlich wieder vor die Seele. Ich ging daran das Vorſpiel aufzuzeichnen, und zwar ganz ſo, wie es heute in der Partitur ſteht, demnach die Hauptmotive des ganzen Dramas mit größter Beſtimmtheit in ſich faſſend. Von hier aus ging ich ſogleich weiter im Texte vorwärts, um ganz der Reihe nach die weiteren Szenen folgen zu laſſen. — In ſo guter Stimmung fand ich auch die Laune zu einem Beſuch bei dem Herzog von Naſſau. Er war mein Nachbar, und ich war ihm ſo oft bei meinen einſamen Spaziergängen im Parke begegnet, daß ich es für ſchicklich fand, mich ihm vorzuſtellen. Leider wollte bei der hier ſtattfindenden Unterredung nicht viel herauskommen: ich hatte es mit einem ſehr beſchränkten, aber gutartigen Menſchen zu tun, welcher ſich entſchuldigte ſeine Zigarre in meiner Gegenwart immerfort zu rauchen, weil er ohne dem nicht beſtehen könnte. Im übrigen erklärte er mir ſeine Vorliebe für die italieniſche Oper, bei welcher ich ihn von ganzem Herzen beließ. Doch hatte ich eine heimliche Abſicht, als ich ihn mir gewogen zu ſtimmen ſuchte. In einem hinteren Teile ſeines Parkes ſtand an einem Teiche ein altertümlich ausſehendes kleines Schlößchen, welches in dem Sinne einer pittoresken Ruine verwendet war, und zurzeit einem Bildhauer als Atelier diente. Es regte ſich in mir der kühne Wunſch, dieſes kleine, halb verwitterte Gebäude mir für Lebenszeit zugeteilt wiſſen zu können; denn ſchon jetzt entſtand in mir die bange Sorge, ob ich in meiner bisherigen Wohnung ausdauern können würde, da der größere Teil desſelben Stockwerkes, in welchem ich nur zwei kleine Zimmer einnahm, für den bevorſtehenden Sommer an eine „Familie" vermietet war, von welcher ich erfuhr, daß ſie mit einem Klavier bewaffnet einziehen würde. Bald riet man mir jedoch davon ab, der Gnade des Herzogs von Naſſau für meine Spekulation weiter nachzugehen, da jenes Schlößchen ſeiner feuchten Lage wegen durchaus ungeſund für mich ſein würde.

Im übrigen ließ ich mich jedoch nicht davon abhalten, immer wieder zum Aufſuchen des von mir erſehnten einſamen kleinen Häuschens mit Garten mich aufzumachen. Bei den Ausflügen, die ich zu dieſem Zwecke ſehr häufig unternahm, begleitete mich öfters, neben Weißheimer, auch jener junge Dr. Städel, welcher mir bei Schott den erwähnten hübſchen Toaſt ausgebracht hatte. Er war ein ſonderbarer Menſch, deſſen oft ſehr aufgeregtes Weſen ich mir gelegentlich dadurch zu erklären hatte, daß er ein leidenſchaftlicher Spieler am Roulette zu Wiesbaden war. Dieſer machte mich noch mit einem anderen Freunde, welcher zugleich geübter Muſiker war, Dr. Schüler aus Wiesbaden, bekannt; mit beiden erwog ich nun alle Möglichkeiten eines Erwerbens, oder auch nur Auffindens meines kleinen Zukunftsſchlößchens. Einmal beſuchten wir in dieſer Abſicht Bingen, und beſtiegen dort den berühmten alten Turmbau, in welchem dereinſt Kaiſer Heinrich IV. gefangen gehalten worden war. Nachdem man eine ziemliche Felſenhöhe zu beſteigen gehabt, auf welcher der Turm lag, gerieten wir in deſſen viertem Stockwerke auf einen, das ganze Quadrat des Gebäudes einnehmenden Raum, von welchem ein einziges Erkerfenſter auf den Rhein hinausging. Ich erkannte dieſen als das Ideal aller meiner Vorſtellungen einer Wohnung für mich, indem ich in ihm durch Benutzung von Vorhängen die nötigen kleineren Wohnungsabteilungen hineinkonſtruierte, und ſo mir für alle Zeiten ein herrliches Aſyl zu bereiten gedachte. Städel und Schüler hielten es nicht für unmöglich mir zur Erfüllung meiner Wünſche zu verhelfen, da ſie mit dem Eigentümer dieſer Ruine in Verkehr ſtanden. Wirklich eröffneten ſie mir auch nach einiger Zeit, daß der Beſitzer gegen eine Abtretung dieſes Saales für billigen Mietzins nichts einzuwenden hätte; nur wurde ich zugleich auf die gänzliche Unmöglichkeit mein Vorhaben auszuführen hingewieſen: kein Menſch, ſo hieß es, würde mich dort bedienen können und wollen, da unter andrem der Ort keinen Brunnen habe, und ein ſchlechtes Waſſer nur aus einer in furchtbarer Tiefe gelegenen Ziſterne des Burgverließes zu gewinnen ſei. Es genügte unter derartigen Umſtänden auf eine Schwierigkeit zu ſtoßen, um mich ſofort von ſolch ausſchweifenden Projekten abzubringen. — So erging es mir ebenfalls mit einem dem Grafen **Schönborn** gehörigen herrſchaftlichen Gute im Rheingau, auf welches ich, weil es gänzlich von der Herrſchaft unbewohnt blieb, aufmerkſam gemacht wurde: hier fand ich allerdings viele leere Räume, von welchen ich mir ſchon einiges für meinen Zweck Geeignete hätte herrichten können; nach näheren Erkundigungen bei dem Verwalter, welcher deshalb auch Anfrage an Graf Schönborn ergehen ließ, hatte ich jedoch eine abſchlägige Antwort zu erfahren.

Ein ſonderbarer Vorfall war um dieſe Zeit geeignet, in der begonnenen Arbeit mich wiederum einigermaßen zu ſtören: **Friederike Meyer** hielt ihr Verſprechen und beſuchte mich eines Nachmittags, von ihrem gewöhnlichen Mainzer Ausflug zurückkehrend, in Begleitung einer Freundin. Nach kurzem Verweilen überfiel ſie plötzlich eine große Angſt, und ſie erklärte zu aller Schrecken, daß ſie befürchte vom Scharlachfieber befallen zu ſein. In der Tat war der Zuſtand ſehr bald beängſtigend, ſo daß ſie für das nächſte im Europäiſchen Hofe ſich eine Unterkunft ſuchen und einen Arzt beſtellen mußte. Die Beſtimmtheit, mit welcher ſie ſofort die ſie befallende Krankheit erkannte, die ſonſt nur in der Folge einer Anſteckung von Kindern häufig vorkommt, durfte mir wohl auffallen, meine Verwunderung ſteigerte ſich jedoch, als, nach erhaltener Nachricht hiervon, am früheſten Morgen des anderen Tages Herr von **Guaita**, der Direktor des Frankfurter Theaters, ſich bei der Kranken einfand, und ſeine Beſorgnis für ſie äußerte, deren Heftigkeit wohl nicht einzig aus dem Intereſſe des Theaterdirektors herzuleiten war. Ich fand mich dadurch, daß er Friederike ſofort in ſeinen bekümmertſten Schutz nahm, für meine peinliche Teilnahme an dieſem ſeltſamen Falle ſehr erleichtert, verkehrte ein weniges mit Herrn von Guaita über die Möglichkeit eine meiner Opern in Frankfurt aufzuführen, und wohnte am zweiten Tage der von Guaita, wie es mir ſchien mit zärtlichſter väterlichſter Sorgfalt, geleiteten Transportierung der Kranken nach dem Bahnhofe bei. — Bald darauf führte ſich ein Herr Bürde, Gemahl der namhaften Sängerin Ney, jetzt Schauſpieler am Frankfurter Theater, bei mir ein: dieſer, mit welchem ich unter andrem auch das Talent Friederike Meyers beſprach, teilte mir mit, ſie gelte als die Geliebte des Herrn von Guaita, eines in der Stadt durch ſeine patriziſche Stellung angeſehenen Mannes, und habe von dieſem ein Haus geſchenkt bekommen, in welchem ſie wohne. Da Herr von Guaita durchaus auf mich keinen angenehmen, ſondern vielmehr einen unheimlichen Eindruck gemacht hatte, erfüllte mich dieſe Nachricht mit einer gewiſſen Bekümmernis. Dagegen benahm ſich die meinem Biebricher Aſyle näher gelegene Umgebung recht zutraulich und freundlich, als ich am Abend meines Geburtstages, am 22. Mai, dieſe kleine Geſellſchaft in meiner Wohnung bewirten ließ, wobei Mathilde Maier, mit Schweſter und Freundin, meinen erbärmlichen Vorrat an Geſchirr mit ſehr artigem Geſchick verwendete, und gewiſſermaßen die Honneurs als Hauswirtin machte. —

Nur ſtörte wiederum bald ein immer mehr ſich verſchlimmernder Briefwechſel mit Minna. Da ich ſie in Dresden fixiert, zugleich ihr aber auch das Beſchämende einer ausgeſprochenen häuslichen Trennung von mir erſparen wollte, hatte ich mich endlich dazu genötigt geſehen, den von ihr angeregten Schritt beim ſächſiſchen Juſtizminiſter auszuführen: ich war um meine ſchließlich vollſtändige Amneſtierung eingekommen, und erhielt jetzt mit der Gewährung derſelben die Erlaubnis, mich in Dresden niederlaſſen zu dürfen. Somit fand ſich Minna nun auch autoriſiert, eine mit dem ihr zugewieſenen Mobiliare ſehr gut einzurichtende größere Wohnung zu mieten, und dies zwar in der Annahme, daß ich dieſelbe nach einiger Zeit, wenigſtens periodiſch, mit ihr teilen würde. Ihren Geldforderungen hierfür mußte ich ohne Widerrede zu entſprechen ſuchen, und unter andrem auch die 900 Taler ſchaffen, welche ſie hierfür anſprach. Je gelaſſener ich mich in dieſem Punkte benahm, deſto mehr ſchien ſie die ruhige Kälte meiner Briefe zu verletzen: Vorwürfe über vermeintliche Kränkungen aus alten Zeiten, ſowie Schmähungen aller Art wurden ihr wieder geläufiger als je zuvor. So wandte ich mich denn endlich an meinen alten Freund Puſinelli, welcher mir zuliebe dem ſchwer zu behandelnden Weibe immer treu behilflich geblieben, um durch ſeine Vermittelung ihr die ſtarke Medizin zu verordnen, welche mir mein Schweſter Clara kurz zuvor als beſtes Heilmittel für die Leidende angeraten hatte. Ich bat meinen Freund, Minna die Notwendigkeit einer Scheidung an das Herz zu legen. Es ſchien kein Leichtes für den armen Freund geweſen zu ſein, dieſen Auftrag, wie es der Fall war, ſehr ernſtlich auszuführen. Er berichtete mir, daß ſie ſehr erſchrocken geweſen ſei, auf eine gutwillige Scheidung einzugehen aber mit Beſtimmtheit verweigert habe. Jetzt änderte ſich allerdings Minnas Benehmen, wie meine Schweſter dies vorausgeſehen, ſehr auffällig; die Quälereien nahmen ein Ende, ſie ſchien ſich in ihre Lage zu fügen. Puſinelli hatte ihr zu einiger Erleichterung ihrer Herzkrankheit die Kur in Reichenhall verordnet; ich verſchaffte ihr die Mittel hierfür, worauf ſie an demſelben Orte, wo ich vor einem Jahre Coſima ebenfalls zur Kur angetroffen hatte, den Sommer, wie es ſchien, in erträglicher Laune verbrachte.

Von neuem wandte ich mich zu meiner Arbeit, zu welcher ich, ſobald die Unterbrechungen beſeitigt waren, als zur beſten Erheiterung dienend, immer wieder griff. Ein ſonderbarer Vorfall ſtörte mich in einer Nacht. Ich hatte das freundliche Thema von der Anrede Pogners „das ſchöne Feſt Johannistag“ uſw., an einem heiteren Abende entworfen, als ich, im Halbſchlummer es immer noch vor mir vorüberziehen laſſend, plötzlich durch ein ausgelaſſenes Frauengelächter, im Hauſe über mir, vollſtändig geweckt wurde. Das immer tollere Lachen ging endlich in gräßliches Wimmern und furchtbares Heulen über. Entſetzt ſprang ich auf, und gewahrte nun, daß dieſe Erſcheinung von meinem Dienſtmädchen Lieschen herrührte, welche, in der Kammer über mir gebettet, von hyſteriſchen Krämpfen überfallen war. Die Magd meines Wirtes ſtand ihr bei; ein Arzt ward herbeigeholt; während ich mit Schrecken beſorgt war, das Mädchen würde alsbald ſeinen Geiſt aufgeben, hatte ich mich über die eigentümliche Ruhe und Gelaſſenheit der übrigen Aſſiſtenten zu verwundern; ich erfuhr, daß ſolche Krämpfe ſich häuſig bei jungen Mädchen, namentlich nach Tanzvergnügungen, einſtellten. Demungeachtet bannte mich der Vorgang mit ſeinen entſetzlichen Phänomenen noch lange zur Beobachtung feſt, da ich hierbei, in der Weiſe des Wechſels von Ebbe und Flut, eine anſcheinend kindiſche Heiterkeit durch alle Übergänge bis durch das frechſte Lachen zu dem Schreien einer qualvoll Verdammten, mehrere Male vor mir wechſeln ſah. Als ſich das Übel einigermaßen beruhigte, legte ich mich wieder zu Bett, und nun erſchien von neuem der „Johannistag“ Pogners, welcher allmählich die vorher empfangenen gräßlichen Eindrücke verbannte.

Nicht ganz unähnlich dem armen Dienſtmädchen erſchien mir bald auch der junge Städel, als ich ihn eines Tages an der Spielbank zu Wiesbaden beobachtete. Mit ihm und Weißheimer hatte ich vergnüglich im Kurgarten den Kaffee getrunken, als Städl für einige Zeit verſchwand; um ihn aufzuſuchen führte mich Weißheimer zur Spielbank. Eine entſetzlichere phyſiognomiſche Umwandlung, als ich jetzt an dem der Spielwut Verfallenen gewahr wurde, war mir ſelten noch vorgekommen. Wie zuvor das arme Lieschen, ſo hatte jetzt auch dieſen ein Dämon in Beſitz genommen, der, wie das Volk ſagt, ſein böſes Weſen in ihm trieb. Kein Zuſpruch, ja keine beſchämende Ermahnung vermochten den von Spielverluſt Geplagten nur irgendwie zu einer Zuſammenfaſſung ſeiner moraliſchen Kräfte zu bewegen. Da ich ſelbſt der Spielwut mich erinnerte, welcher ich eine Zeitlang als Jüngling verfallen war, unterhielt ich hiervon den jungen Weißheimer, und erbot mich ihm zu zeigen, wie ich wohl dem Zufalle, nicht aber dem Glücke etwas zu bieten mir getraue. Als ein neues Spiel beim Roulette begann, ſagte ich ihm mit ruhiger Beſtimmtheit, Nr. 11 werde zutreffen: ſo geſchah es. Der Verwunderung über den glücklichen Zufall gab ich neue Nahrung, indem ich für das nächſte Spiel Nr. 27 vorausſagte, wobei ich mich allerdings einer ekſtatiſchen Entrücktheit entſinne, welche mich einnahm: wirklich ſchlug dieſe Nummer wiederum zu, und nun geriet mein junger Freund in ein ſolches Erſtaunen, daß er mir auf das dringendſte anriet, doch auch wirklich auf die von mir vorausgeſehenen Nummern zu ſetzen. Wiederum muß ich mich der eigentümlichen, ſehr ruhigen Ekſtaſe erinnern, mit welcher ich ihm erklärte: daß, ſobald ich mein perſönliches Intereſſe hierbei in das Spiel bringen würde, meine bisher bewährte Gabe ſofort verſchwinden müßte. Ich zog ihn alsbald vom Spieltiſche zurück; worauf wir bei ſchönem Sonnenuntergang den Rückweg nach Biebrich antraten.

In ſehr peinigende Berührungen geriet ich nun mit der armen Friederike Meyer: ſie meldete mir den Antritt ihrer Wiedergeneſung, und bat mich um meinen Beſuch, weil ſie das Bedürfnis habe, ſich bei mir für die mir zugezogenen Beſchwerden zu entſchuldigen. Da mich die kurze Fahrt nach Frankfurt oft zu unterhalten und zu zerſtreuen vermochte, erfüllte ich gern ihren Wunſch, fand die Rekonvaleſzentin noch ſehr ſchwach, und in der erſichtlichen Bemühung begriffen, unangenehme Vorſtellungen in ihrem Betreff von mir fernzuhalten. Sie ſprach über ihr Verhältnis zu Herrn v. Guaita als von dem zu einem faſt überzärtlich beſorgten Vater. Sie habe ſich ſehr jung von ihrer Familie getrennt, namentlich von ihrer Schweſter Luiſe zurückgezogen, und ſo, ſehr verlaſſen, ſei ſie in Frankfurt angekommen, wo ihr die angelegentliche Protektion des bereits in reiferem Alter ſtehenden Herrn von Guaita ſehr willkommen geweſen ſei. Leider habe ſie unter dieſem Verhältniſſe in ſehr peinlicher Weiſe zu leiden, da ſie namentlich durch die Familie ihres Protektors, welche von dem Gedanken eingenommen ſchien, dieſer möchte ſie gar heiraten wollen, in widerwärtigſter Weiſe namentlich auch im Bezug auf ihren Ruf verfolgt werde. Ich konnte, dieſer Mitteilung gegenüber, wirklich nicht umhin, ſie darauf aufmerkſam zu machen, daß ich von den Folgen dieſer Feindſchaft einiges bemerkt hätte, wobei ich ſoweit ging, auch von dem, wie das Gerücht beſagte, ihr geſchenkten Hauſe zu ſprechen. Dies ſchien eine ganz außerordentliche Wirkung auf die kaum geneſene Friederike hervorzubringen; ſie äußerte die höchſte Entrüſtung über dieſe Gerüchte, obwohl ſie ſeit lange wohl vermuten zu müſſen geglaubt hätte, daß derlei Verleumdungen über ſie ausgeſtreut würden: ſie habe ſchon öfter mit ſich den Entſchluß beraten, die Frankfurter Bühne aufzugeben, und ſei nun mehr als je hierzu entſchloſſen. Ich fand in ihrem Benehmen keinen Grund ihren Ausſagen meinen Glauben zu verſagen. Da außerdem Herr von Guaita, ſowohl ſeiner Perſönlichkeit, als auch ſeinem mir damals ganz unbegreiflichen Benehmen nach, ſich mir immer unverſtändlicher darſtellte, nahm ich in meinem ferneren Verhalten zu dem ſehr begabten Mädchen unbedingte Partei für ihr, durch augenſcheinliche Ungerechtigkeiten bedrängtes, Intereſſe. Ich riet ihr für jetzt zu ihrer Erholung einen längeren Urlaub zu einem Aufenthalte am Rheine ſich auszuwirken.

Jetzt wendete ſich auch, der vom Großherzog ihm erteilten Weiſung gemäß, Eduard Devrient im Betreff der beſprochenen Aufführung des „Lohengrin" in Karlsruhe unter meiner Leitung, an mich. Um dieſen, ehemals ſo blindlings hochgeſchätzten, Menſchen mir in ſeiner gänzlichen Entfremdung zu zeigen, war der in ſeinem Schreiben enthaltene, geradesweges ärgerlich hochmütig ausgedrückte Vorwurf darüber, daß ich den „Lohengrin" ohne Kürzungen hergeſtellt wiſſen wollte, vollſtändig geeignet. Er ſchrieb mir, daß er von vornherein die Partitur nach den für die Leipziger Aufführung von K.-M. Rietz eingeführten Kürzungen für das Orcheſter habe ausſchreiben laſſen, und ſomit alle die Stellen, welche ich reſtituiert wünſchte, erſt mühſelig in die Stimmen einzutragen ſein würden, welche Forderung er geradeswegs als eine Schikane meinerſeits anſehe. Hatte ich mir nun zurückzurufen, daß die einzige Aufführung des „Lohengrin", welche ihrer gänzlichen Erfolgloſigkeit wegen faſt gar keine Wiederholung erfuhr, eben vom Kapellmeiſter Rietz in Leipzig veranſtaltet worden war, daß dennoch Devrient, weil er Rietz für den Nachfolger Mendelsſohns und den gediegenſten Muſiker der „Jetztzeit" hielt, gerade dieſe Verarbeitung meines Werkes zu deſſen Einführung in Karlsruhe für zweckmäßig gehalten hatte, ſo mußte mich wohl ein wahrer Schauder über die Verblendung erfaſſen, welche ich ſo lange über dieſen Menſchen faſt gewaltſam aufrecht erhalten hatte. Ich meldete ihm kurz meine Empörung hierüber, und meinen Entſchluß mit dem „Lohengrin" in Karlsruhe mich nicht befaſſen, dagegen gelegentlich beim Großherzog hierfür mich entſchuldigen zu wollen. Bald darauf erfuhr ich nun, daß der „Lohengrin" dennoch, mit dem Ehepaar Schnorr als Gäſten, nach gewohnter Weiſe in Karlsruhe aufgeführt werden ſolle. Mich beſtimmte ein großes Verlangen, Schnorr und ſeine Leiſtungen endlich kennen zu lernen: ich reiſte demnach ohne Anmeldung nach Karlsruhe, verſchaffte mir durch Kalliwo da ein Billett, und wohnte ſo, das Weitere nicht beachtend, der Vorſtellung bei. Meine jetzt empfangenen Eindrücke, namentlich von Schnorr, habe ich in meinen veröffentlichten „Erinnerungen“ an ihn genauer bezeichnet; er war mir ſofort ein geliebter Menſch geworden, und ich ließ ihn erſuchen, nach der Vorſtellung ſich noch auf ein Plauderſtündchen nach meinem Gaſthofzimmer zu begeben. — Ich hatte ſo viel von ſeinen krankhaften Zuſtänden vernommen, daß ich wahrhaft erfreut war, ihn ſo ſpät in der Nacht, nach nicht unbedeutender Anſtrengung, friſch und mit ſtrahlendem Auge bei mir eintreten zu ſehen. Meiner Beſorgnis um Schonung für ihn durch Abhaltung jeder Art von Ausſchweifung entgegnete er durch willige Annahme meines Anerbietens, unſere neue Bekanntſchaft mit Champagner einweihen zu wollen. In heiterſter Stimmung verbrachten wir in für mich namentlich über den Charakter Devrients ſehr belehrenden Geſprächen, einen guten Teil der Nacht, bis ich mir vornahm auch noch den folgenden Tag zu verweilen, um ſeiner Einladung, bei ihm und ſeiner Frau zu ſpeiſen, entſprechen zu können. Da ich bei dieſem längeren Verweilen in Karlsruhe wohl annehmen mußte, daß dem Großherzoge meine Anweſenheit bekanntwerden würde, ließ ich mich den nächſten Tag bei dieſem anmelden, und wurde für eine Nachmittagsſtunde beſchieden. Nachdem ich über dem Mittagsmahle auch von Frau Schnorr, welche ich an allem als großes und wohlausgebildetes theatraliſches Talent hatte kennen gelernt, die wunderlichſten Aufſchlüſſe über Devrients Benehmen in der „Triſtan“-Angelegenheit erfahren hatte, ging meine kurz darauf geführte Unterredung im großherzoglichen Schloſſe mit einiger gegenſeitiger Beklemmung vor ſich. Die Gründe für die Zurückziehung meines Verſprechens im Betreff der „Lohengrin“-Aufführung, ſowie auch meine beſtimmte Annahme der Hintertreibung der früher projektierten Aufführung des „Triſtan“ durch Devrient, teilte ich unverhohlen mit. Da nun durch Devrients ſehr kluges Verhalten von jeher dem Großherzog der Glaube an ſeine innige und wahrhaft beſorgte Freundſchaft für mich beigebracht worden war, berührte ihn dies offenbar höchſt peinlich; doch ſchien er annehmen zu wollen, es handle ſich nur um artiſtiſche Differenzen zwiſchen mir und ſeinem Theaterdirektor, da er beim Abſchied mir den Wunſch ausdrückte, die vermeintlichen

Mißverſtändniſſe durch ein gutes Einvernehmen noch ausgeglichen zu ſehen, worauf ich ihm leichthin erwiderte, daß ich nicht glaube, mit Devrient noch zu etwas zu kommen. Jetzt brach der Großherzog in wirkliche Entrüſtung aus: er habe nicht geglaubt, daß es mir ſo leicht werde, einen bewährten Freund undankbar zu behandeln. Dem Ernſte dieſes Vorwurfes gegenüber hatte ich mich zunächſt dafür zu entſchuldigen, daß ich in einer, an Ort und Stelle für ſchicklich erachteten, nicht zu ernſten Weiſe meinen Entſchluß ausgeſprochen hatte; daß jedoch der Großherzog durch ſeine ſehr ernſte Auffaſſung dieſer Angelegenheit mich nun zu dem ebenfalls ſehr ernſtlichen Ausdrucke meiner wahren Geſinnung über jenen vermeintlichen Freund zu berechtigen ſchiene, und ich ſomit in vollkommen entſprechendem Ernſte ihm erklären müßte, mit Devrient nichts mehr zu tun haben zu wollen. Hiergegen ſuchte der Großherzog, mit wieder hervortretender Güte, mich zu bedeuten, daß er meine Erklärung für nicht ſo unwiderruflich auffaſſen wolle, da es ja doch wohl in ſeiner Macht läge, andrerſeits auf ein mich verſöhnendes Benehmen zu wirken. Ich ſchied mit dem ernſtlich bezeugten Bedauern, daß ich jeden Verſuch in dem Sinne meines Gönners für erfolglos erachte. — Späterhin erfuhr ich, daß Devrient, welcher natürlich durch den Großherzog von dem Vorgang Kenntnis erhielt, hierin einen Verſuch meinerſeits ihn zu ſtürzen und mich an ſeine Stelle zu bringen, erkannte. Der Großherzog war nämlich bei dem Wunſche verblieben, von mir ein Konzert mit Bruchſtücken aus meinen neueſten Werken aufgeführt zu wiſſen; hierüber hatte nach einiger Zeit Devrient mir wieder offiziell zu ſchreiben, bei welcher Gelegenheit er ſich als Sieger über meine gegen ihn geſpielten Intrigen zu erkennen gab, indem er mich zugleich verſicherte, ſein hoher Gönner wünſche dennoch das beſprochene Konzert ausgeführt zu ſehen, da er in ſeinem hohen Sinne die „Sache ſehr wohl von der Perſon zu ſcheiden“ wiſſe. Hierauf erwiderte ich mit einer einfachen Ablehnung.

Mit Schnorrs, mit denen ich mich viel über den Vorfall unterhielt, traf ich jetzt noch die Abmachung, daß ſie mich mit Nächſtem in Biebrich beſuchen ſollten; worauf ich ſelbſt dorthin zurückkehrte, um zunächſt den mir angekündigten Beſuch Bülows entgegenzunehmen. Dieſer traf Anfangs Juli ein, um

Quartier auch für Coſima zu ſuchen, welche in zwei Tagen nachfolgte. Wir freuten uns ungemein unſeres Wiederſehens, welches jetzt in dem freundlichen Rheingau zu Erholungsausflügen jeder Art benützt wurde. Im Gaſtſaal des „Europäiſchen Hofes“, wo ſich nun alsbald auch Schnorrs einfanden, ſpeiſten wir regelmäßig und zwar meiſt in heiterſter Laune, zuſammen. Des Abends ward bei mir muſiziert. Zu einer Vorleſung der „Meiſterſinger“ ſtellte ſich auch die vorüberreiſende Alwina Frommann ein: auf alle ſchien das Bekanntwerden mit meinem neueſten Gedichte, namentlich im Betreff des bisher von mir noch nicht angewendeten populär heiteren Stiles, einen überraſchenden Eindruck hervorzubringen. Auch die Sängerin Dustmann, auf einem Gaſtſpiel in Wiesbaden begriffen, ſtellte ſich zum Beſuch ein; leider nahm ich an ihr eine heftige Abneigung gegen ihre Schweſter Friederike wahr, was mich unter andrem auch darin beſtätigte, daß es für dieſe die höchſte Zeit ſein möge, ihren Frankfurter Verbindlichkeiten ſich zu entziehen. — Nachdem es mir durch Bülows Unterſtützung möglich geworden war, den Freunden die fertigen Teile der Kompoſition der „Meiſterſinger“ vorzuführen, ward auch ſonſt viel aus „Triſtan“ durchgenommen, wobei nun Schnorrs zeigen mußten, wie weit ſie ſich bereits mit dieſer Aufgabe vertraut gemacht hatten. Im ganzen fand ich, daß beiden noch viel zur Deutlichkeit des Ausdruckes hierfür fehlte.

Jetzt führte der Sommer immer mehr Gäſte, darunter auch manchen mir Bekannten, in unſere Gegend: der Konzertmeiſter David aus Leipzig ſtellte ſich mit ſeinem jungen Schüler, Auguſt Wilhelmj, dem Sohne eines Wiesbadener Advokaten, bei mir ein, und es ward nun ſo recht im eigentlichen Sinne muſiziert, wozu auch der Kapellmeiſter Alois Schmitt aus Schwerin durch den Vortrag eines „alten Schinkens“ ſeiner Kompoſition, wie er es nannte, einen ſonderbaren Beitrag gab. Eines Abends kam es zu völliger Soiree, als zu meinen übrigen Freunden ſich auch Schotts einfanden, und hier die beiden Schnorrs durch den Vortrag der ſogenannten Liebesſzene im dritten Akte des „Lohengrin“ uns lebhaft erfreuten. — Große Ergriffenheit brachte das plötzliche Eintreten Röckels in unſerem gemeinſchaftlichen Speiſeſaale des Hotels bei uns allen hervor. Dieſer war nun, nach daſelbſt beſtandenen dreizehn

Jahren, aus dem Waldheimer Zuchthauſe entlaſſen. Erſtaunlich war es für mich, an meinem alten Bekannten, außer dem jetzt erbleichten Haare, gar keine weſentliche Veränderung wahrzunehmen. Er ſelbſt erklärte mir dies damit, daß er ſich wie aus einer Kruſte, in welcher er zu ſeiner Konſervierung feſtgehalten worden wäre, herausgetreten vorkomme. Als wir überlegten, in welche Tätigkeit er nun einzutreten haben ſolle, glaubte ich ihm anraten zu müſſen, einen nützlichen Dienſt bei einem ſo wohlwollenden und freiſinnigen Fürſten, wie der Großherzog von Baden, nachſuchen zu ſollen. Er glaubte in irgendeinem Miniſterium, ſeiner fehlenden juriſtiſchen Kenntniſſe wegen, nicht fortkommen zu können; wogegen er ſich den beſten Erfolg ſeiner Wirkſamkeit verſpräche, wenn man ihm die Leitung einer Strafanſtalt übergeben wollte, weil er hierüber ſich die genaueſten Kenntniſſe verſchafft und zu gleicher Zeit eingeſehen habe, welche Verbeſſerungen hier notwendig ſeien. Er begab ſich auf das deutſche Schützenfeſt, welches um dieſe Zeit in Frankfurt abgehalten wurde, und entging dort, in Anerkennung ſeines Martyriums und ſeines ſtandhaften Benehmens, einer bei öffentlicher Gelegenheit ihm dargebrachten ſchmeichelhaften Ovation nicht. Dort und in der Umgegend verweilte er für einige Zeit.

Außerdem plagte mich und meine näheren Freunde ein Maler Cäſar Willich, welcher von Otto Weſendonck den Auftrag erhalten hatte, mich für ſeine Rechnung zu malen. Leider wollte es nicht gelingen, den Maler auf ein richtiges Bekanntwerden mit meiner Phyſiognomie hinzuführen: trotzdem Coſima faſt bei allen Sitzungen zugegen war, und ſorgſamſt ſich abmühte den Künſtler auf die richtige Spur zu bringen, blieb endlich nichts andres übrig, als ihm in ſchroffſter Weiſe mein Profil zu präſentieren, mit welchem es doch wenigſtens zu einer erkennbaren Ähnlichkeit gelangen ſollte. Nachdem er dies zu ſeiner Zufriedenheit ermöglicht hatte, verfaßte er dankbar auch noch eine Kopie als Geſchenk für mich, welche ich ſofort an Minna nach Dresden überſandte, durch welche ſie ſpäterhin an meine Schweſter Luiſe überging. Es war ein ſchreckliches Bild, welchem ich noch einmal begegnete, als es in Frankfurt vom Künſtler ausgeſtellt war.

Einen anmutigen Ausflug machte ich mit Bülows und

Schnorrs für einen Abend nach Bingen; von dem gegenüberliegenden Rüdesheim holte ich hierzu die jetzt dort ihren Urlaub genießende Friederike Meyer ab, und machte ſie mit meinen Freunden bekannt, von denen namentlich Coſima für das nicht gewöhnlich begabte Frauenzimmer ein freundliches Intereſſe gewann. Unſere Heiterkeit beim Glaſe Wein, in freier Luft, ſteigerte ſich durch einen unerwarteten Auftritt: von einem entfernteren Tiſche trat zu uns mit gefülltem Glaſe, in ehrerbietiger Haltung, ein Reiſender herzu, der mir eine ſehr feurige und anſtändige Begrüßung bot; er war Berliner und weitgehender Enthuſiaſt für meine Arbeiten, und es geſchah dies im Namen noch zweier Freunde, welche gemeinſchaftlich an unſeren Tiſch ſich ſetzten, wo die gute Laune uns endlich bis zum Champagner verführte. Ein herrlicher Abend, mit wundervollem Mond-Aufgange, weihte die ſchöne Stimmung, in welcher wir ſpät nachts von dieſem freundlichen Ausfluge zurückkehrten. — Nachdem wir in ähnlicher guter Laune auch das Schlangenbad, wo Alwina Frommann ſich aufhielt, beſucht, verführte uns jetzt der Übermut zu einer noch weiteren Ausfahrt nach Rolandseck. Unſeren erſten Aufenthalt nahmen wir hierbei in Remagen, wo wir die ſchön gelegene Kirche, in welcher, bei ungeheuerem Andrange, ein junger Mönch predigte, beſuchten, und in einem Garten am Rheinufer unſer Mittagsmahl einnahmen. Das Nachtlager wurde in Rolandseck genommen, von wo wir andren Tags beizeiten den Drachenfels beſtiegen. Im Zuſammenhang mit dieſer Beſteigung trug ſich ein heiter endendes Abenteuer zu. Als wir nach dem Herabſteigen bei der Eiſenbahnſtation am anderen Rheinufer angekommen waren, vermißte ich mein Brieftäſchchen, welches mir mit dem Inhalte eines 100-Gulden-Scheines aus der Taſche des Überrockes entſchlüpft war: zwei Herren, welche ſich uns vom Drachenfels aus angeſchloſſen hatten, erboten ſich ſogleich den nicht unbeſchwerlichen Weg zurückzulegen, um dem Verlorenen nachzuſpüren. Wirklich kehrten ſie nach einigen Stunden zurück und überbrachten mir die Brieftaſche mit ihrem vollen Inhalte, welche auf der Höhe des Berges zwei dort beſchäftigte Steinklopfer gefunden und ſogleich zurückgegeben hatten. Den ehrlichen Leuten war, wie ich dies ſogleich beſtimmt hatte, ein anſtändiger Finderlohn bezahlt worden, und nun mußte der freundliche Ausgang des Abenteuers bei einem heiteren Mahle mit dem beſten Weine gefeiert werden. In einem viel ſpäteren Jahre ſollte ſich dasſelbe für mich aber noch ergänzen: als ich 1873 bei einem Reſtaurant in Köln einkehrte, ſtellte ſich mir deſſen Wirt als derſelbe vor, der uns vor elf Jahren in jenem Gaſthaus am Rhein bewirtet und von mir den bewußten 100-Gulden-Schein zum Auswechſeln erhalten hatte; mit dieſem Scheine hatte ſich, wie er mir jetzt meldete, folgendes zugetragen: ein Engländer, dem er noch desſelbigen Tages den Vorfall erzählt hatte, erbot ſich dem Wirt, dieſen Schein mit dem doppelten Wert abzukaufen; der Wirt wollte von dieſem Geſchäfte nichts wiſſen, überließ jedoch den Schein dem Engländer gegen die Verpflichtung die gerade anweſende Geſellſchaft, welcher der Vorgang auch erzählt worden war, mit Champagner zu traktieren, was denn auch auf das anſtändigſte eingehalten wurde.

Zu einem weniger befriedigenden Ausfluge veranlaßte uns eine Einladung der Familie Weißheimer nach Oſthofen; dort wurden wir für eine Nacht einquartiert, nachdem man uns zu jeder Zeit des vorhergehenden Tages zum Genuſſe eines fortwährenden Bauernhochzeitsmahles genötigt hatte. Coſima war die einzige welche über die Vorgänge hierbei in gute Laune zu geraten vermochte, worin ich ihr nach beſten Kräften beiſtand, während Bülows längere Zeit über wachſende Verſtimmung über alle ihm bereiteten Begegnungen des Lebens bis zu Ausbrüchen der Wut gereizt wurde. Wir wollten uns damit tröſten, daß ſo etwas uns nicht mehr widerfahren könnte. Während ich tags darauf anderen Gründen der Verſtimmung über meine Lebenslage nachhängend, mich zur Rückkehr anſchickte, bewog Coſima, Zerſtreuung und Erheiterung in der Aufſuchung des dortigen alten Domes ſuchend, Hans zu einer Weiterfahrt nach Worms, von wo aus ſie mir ſpäter nach Biebrich nachfolgten.

Noch iſt mir ein kleines Abenteuer, welches wir gemeinſchaftlich an der Wiesbadener Spielbank erlebten, in Erinnerung geblieben. Mir war dieſer Tage für eine Oper ein Theater-Honorar von 20 Louisdor zugekommen; nicht recht wiſſend, was ich gerade mit dieſer kleinen Summe anfangen ſollte, da andrerſeits meine Lage im großen ſich immer mißlicher geſtaltete, reizte es mich Coſima zu bitten, die Hälfte der Summe am Roulette für unſer gemeinſchaftliches Glück zu verſuchen. Ich ſah mit Erſtaunen zu, wie ſie, ohne jede Kenntnis ſelbſt nur der gemeinſten Äußerlichkeit des Spieles, auf das Geratewohl ein Goldſtück nach dem anderen auf den Spieltiſch warf, ohne weder eine Nummer noch eine Farbe beſtimmt damit zu bedecken, ſo daß es regelmäßig hinter dem Rechen des Croupiers verſchwand. Mir ward bang; und ſchnell verſchwand ich, um an einem benachbarten Spieltiſche Coſimas Un- und Mißgeſchick zu korrigieren. In dieſem ſehr ökonomiſchen Beſtreben war mir das Glück ſo ſchnell behilflich, daß ich die von der Freundin dort verlorenen zehn Louisdor hier ſofort gewann, was uns ſofort zu großer Heiterkeit ſtimmte. — Weniger anmutig ging es bei einem gemeinſchaftlichen Beſuche einer Aufführung des „Lohengrin“ in Wiesbaden ab. Nachdem uns der erſte Akt ſo ziemlich befriedigt und in gute Stimmung verſetzt hatte, geriet die Darſtellung während des weiteren Verlaufes in ein Geleiſe von ſo empörender Entſtellung, wie ich ſie nicht für möglich gehalten hatte; wütend verließ ich noch vor dem Schluſſe das Theater, während Hans auf Coſimas Ermahnung zur Berückſichtigung des Anſtandes, beide jedoch nicht minder empört als ich, das Martyrium der Anhörung des Schluſſes beſtand.

Ein anderes Mal erfuhr ich, daß Metternichs auf ihrem Schloſſe Johannisberg angekommen ſeien. Immer noch von meiner Hauptſorge für ein ruhiges Domizil zur Beendigung meiner „Meiſterſinger“ befangen, faßte ich ſogleich das für gewöhnlich leerſtehende Schloß in das Auge, und meldete mich bei dem Fürſten zu einem Beſuche an, zu welchem auch alsbald eine Einladung für mich erfolgte. Bülows begleiteten mich bis zur Eiſenbahnſtation. Ich durfte mit der Freundlichkeit meiner Aufnahme von ſeiten meiner Gönner zufrieden ſein. Auch ſie hatten die Frage meines temporären Unterkommens auf Schloß Johannisburg bereits erwogen und gefunden, daß ſie mir eine kleine Wohnung bei dem Schloßverwalter recht füglich überlaſſen könnten, nur aber auf die Schwierigkeit meiner Beköſtigung mich aufmerkſam machen müßten. Mehr als dieſe Frage hatte den Fürſten aber die andere, der Möglichkeit mir in Wien eine dauernde Stellung zu gründen, beſchäftigt. Er wolle, ſo ſagte er, bei ſeinem nächſten Aufenthalte in Wien dort mit dem Miniſter Schmerling, welchen er für dieſe Angelegenheit am geeignetſten hielt, eine Abrede in meinem Bezug treffen: dieſer würde mich verſtehen, vielleicht auch meine richtige Stellung in einem höheren Sinne auffinden, und den Kaiſer für mich zu intereſſieren vermögen. Wenn ich wieder nach Wien käme, ſollte ich Schmerling einfach nur aufſuchen, und hierbei meine Einführung bei ihm durch den Fürſten vorausſetzen. Einer Einladung an den herzoglichen Hof zur Folge, hatten Metternichs alsbald ſich nach Wiesbaden begeben, bis wohin ich ſie begleitete, um dort wieder mit Bülows zuſammenzukommen. —

Nachdem uns Schnorrs nach einem zweiwöchentlichen Aufenthalte bereits verlaſſen hatten, nahte nun auch die Zeit für Bülows Abreiſe. Ich begleitete ſie nach Frankfurt, wo wir noch zwei Tage verweilten, um einer Aufführung des Goetheſchen „Taſſo“ beizuwohnen, welche durch den Vortrag der Liſztſchen ſymphoniſchen Dichtung gleichen Namens eingeleitet werden ſollte. Mit ſonderbaren Empfindungen wohnten wir dieſer Vorſtellung bei, in welcher Friederike Meyer als „Prinzeſſin“, und namentlich auch ein Herr Schneider als „Taſſo“, durch ihre Leiſtungen uns ſehr anſprachen, während Hans namentlich die ſchändliche Ausführung des Liſztſchen Werkes durch den Kapellmeiſter Ignaz Lachner nicht verwinden konnte. Zu einem Mittagsmahle in der Reſtauration des botaniſchen Gartens, welches uns Friederike vor der Aufführung darbot, fand ſich ſchließlich auch der geheimnisvolle Herr von Guaita ein. Wir hatten hier mit Verwunderung wahrzunehmen, daß von jetzt an alle Unterhaltung zu einem für uns unverſtändlichen Zwiegeſpräche zwiſchen jenen beiden wurde, welches nur durch die wütende Eiferſucht des Herrn von Guaita und die witzig höhniſche Abwehr Friederikens uns klar wurde. Doch kam es zu einiger Faſſung bei dem aufgeregten Manne, als er mir ſein Anliegen, eine Aufführung des „Lohengrin“ unter meiner Leitung in Frankfurt zuſtande zu bringen, vortrug. Ich faßte zu dem Projekte Neigung, indem ich hierin ein neues Vereinigungsziel für ein abermaliges Zuſammentreffen mit Bülows und Schnorrs in das Auge faßte. Bülows verſprachen mir zu kommen, und an Schnorrs wandte ich mich für eine Zuſage ihrer Mitwirkung. So wollte es uns dünken, als könnten wir diesmal heiter ſcheiden, trotzdem die zunehmende, oft exzeſſive Mißlaunigkeit des armen, wie es ſchien immer ſich gequält fühlenden Hans mir zuweilen machtloſe Seufzer entwunden hatte. An Coſima ſchien ſich dagegen die, bei meinem Beſuch in Reichenhall vor einem Jahre von mir wahrgenommene, Scheu in freundlichſtem Sinne verloren zu haben. Als ich eines Tages den Freunden in meiner Weiſe „Wotans Abſchied“ vorgeſungen hatte, gewahrte ich in Coſimas Mienen denſelben Ausdruck, den ſie mir damals zu meinem Erſtaunen bei jenem Abſchied in Zürich gezeigt hatte: nur war diesmal das Ekſtatiſche desſelben in eine heitrere Verklärung aufgelöſt. Hier war alles Schweigen und Geheimnis: nur nahm mich der Glaube an ihre Zugehörigkeit zu mir mit ſolcher Sicherheit ein, daß ich bei exzentriſcher Erregung es damit ſelbſt bis zu ausgelaſſenem Übermute trieb. Als ich jetzt in Frankfurt Coſima über einen offenen Platz nach dem Gaſthofe geleitete, fiel es mir ein ſie aufzufordern, ſich in eine leer daſtehende einräderige Handkarre zu ſetzen, damit ich ſie ſo in das Hotel fahren könne: augenblicklich war ſie hierzu bereit, während ich, vor Erſtaunen wiederum hierüber, den Mut zur Ausführung meines tollen Vorhabens verlor.

Nach Biebrich zurückgekehrt, hatte ich zunächſt ſchweren Sorgen zu begegnen. Nach längerem Hinhalten verweigerte mir endlich Schott mit Beſtimmtheit, fernere Subſidien mir auszahlen zu wollen. Allerdings hatte ich, bis vor kurzem, ſeit meinem Fortgange von Wien alle meine Ausgaben für die Anſiedelung meiner Frau in Dresden, meine eigene Überſiedelung nach Biebrich, und dieſe zwar über Paris, wo ich noch manchen verborgenen Gläubiger zu befriedigen hatte, durch meines Verlegers Vorſchüſſe einzig beſtritten. Trotz dieſes ſchwierigen Anfanges, welcher allerdings wohl die Hälfte der mir für die „Meiſterſinger“ bedungenen Summe gekoſtet haben mochte, konnte ich nun verhoffen, mit dem Reſt jenes ausbedungenen Honorares mein Werk in Frieden beendigen zu können. Seither hatte mich Schott durch Vertröſtungen auf eine gewiſſe Periode der Abrechnung mit den Buchhändlern hingehalten. Bereits hatte ich mir in ſchwieriger Weiſe zu helfen ſuchen müſſen: Alles ſchien mir davon abzuhängen, daß ich Schott bald einen fertigen Akt der „Meiſterſinger“ übergeben könnte. Hierin war ich bis zu der Szene, in welcher „Pogner" „Walter von Stolzing" den Meiſterſingern vorſtellen will, gelangt, als mich, ungefähr Mitte Auguſt und noch während Bülows Anweſenheit, ein an ſich geringer Unfall traf, welcher mich jedoch für zwei volle Monate zum Schreiben unfähig machte. Mein mürriſcher Hausherr hielt ſich einen Bullboggen, namens „Leo", als Kettenhund, deſſen grauſame Vernachläſſigung von ſeiten ſeines Herrn mich zu fortgeſetztem Mitleiden ſtimmte. So wollte ich ihn eines Tages von ſeinem Ungezieſer reinigen, wozu ich ihn, damit er die hiermit beſchäftigte Magd nicht ängſtige, beim Kopfe feſthielt: trotz des großen Vertrauens, welches der Hund zu mir gewonnen hatte, ſchnappte er einmal unwillkürlich auf und biß mich, anſcheinend ſehr geringfügig, am Vorbergelenk des rechten Daumens; keine Wunde war zu ſehen, nur ſtellte es ſich bald heraus, daß die innere Knochenhaut durch die Quetſchung in einen entzündlichen Zuſtand geraten war. Als der Schmerz beim Gebrauche des Fingers immer mehr überhandnahm, ward mir verordnet, bis zur völligen Geneſung meine Hand namentlich zum Schreiben nicht mehr zu gebrauchen. Hatten mich die Zeitungen ſchon von einem tollen Hunde gebiſſen werden laſſen, ſo war der Fall, wenn auch nicht ſo ſchrecklich, doch immerhin geeignet, mich über menſchliche Gebrechlichkeit ernſtlich nachdenken zu laſſen. Ich brauchte alſo zur Vollendung meines Werkes nicht nur Geſundheit des Geiſtes, gute Einfälle und ſonſtige erlangte Geſchicklichkeit, ſondern auch eines geſunden Daumens zum Schreiben, da ich hier nicht ein Gedicht zu diktieren, ſondern eine unbiktierbare Muſik aufzuſchreiben hatte.

Um Schott nur etwas Ware zu übergeben, verfiel ich nach dem Rate Raffs, welcher ein Heft Lieder von mir für 1000 Franken wert hielt, darauf, fünf Gedichte meiner Freundin Weſendonck, welche ich ihr, meiſtens mit Studien des damals mich beſchäftigenden „Triſtan", muſikaliſch ausgeſtattet hatte, meinem Verleger als einſtweiligen Erſatz anzubieten. Die Lieder wurden angenommen und herausgegeben, ohne daß ich dadurch auf Schotts Stimmung vorteilhaft eingewirkt zu haben ſchien. Ich mußte bei dieſem auf irgendwelche Verhetzung wider mich, welcher er unterlegen war, ſchließen: um dieſem auf den Grund zu kommen und darnach meine ferneren Entſchlüſſe zu faſſen, begab ich mich ſelbſt nach Kiſſingen, wo jener zur Kur verweilte.

Ein Geſpräch mit ihm blieb mir hartnäckig verwehrt, da Frau **Schott**, als Schutzengel vor ſeinem Zimmer poſtiert, mir einen ſtarken Anfall von Leberleiden als Verhinderungsgrund ihres Gemahls anzugeben hatte. Somit wußte ich genug, verſorgte mich zunächſt durch den jungen **Weißheimer**, welcher, auf ſeinen reichen Vater geſtützt, ſich hierzu ſehr willig mir erbot, mit einigem Gelde, und überlegte mir nun, was ferner zu tun ſei, da ich auf Schott nicht mehr rechnen, ſomit an die ungehinderte Ausführung der „Meiſterſinger“ nicht mehr denken konnte.

Unter dieſen Umſtänden überraſchte es mich ſehr, von der Direktion des Wiener Operntheaters die erneuerte bündige Einladung zur Aufführung des „Triſtan“ zu erhalten. Man meldete mir, alle Schwierigkeiten ſeien gehoben, da **Ander** von ſeiner Stimmkrankheit vollkommen geneſen ſei. Mich ſetzte dies in aufrichtige Verwunderung, und auf nähere Erkundigung wurden mir die Vorgänge, welche ſich in meinem Bezug ſeitdem in Wien zugetragen hatten, in folgender Weiſe klar. Noch vor meinem letzten Fortgang von Wien hatte Frau **Luiſe Duſtmann**, welche wirkliches Gefallen an der Partie der „Iſolde“ gewonnen zu haben ſchien, das eigentliche Hindernis, welches meinem Unternehmen dort entgegenſtand, dadurch hinwegzuräumen geſucht, daß ſie zu einer Abend-Geſellſchaft, bei welcher ſie den Dr. **Hanslick** von neuem mir vorſtellen wollte, auch mich zu kommen beſtimmt hatte. Sie wußte, daß ohne eine Umſtimmung dieſes Herrn zu meinen Gunſten nichts für mich in Wien durchzuſetzen ſein würde; meine gute Laune machte es mir ſehr leicht, an jenem Abende Hanslick ſo lange als oberflächlich Bekannten zu behandeln, bis er mich zu einem intimen Geſpräch beiſeite zog, in welchem er unter Tränen und Schluchzen mir verſicherte, er könne es nicht ertragen ſich von mir länger verkannt zu ſehen; es ſei, was mir an ſeinem Urteil über mich auffällig geweſen ſein dürfte, gewiß nicht einer böswilligen Intention, ſondern lediglich einer Beſchränktheit des Individuums ſchuld zu geben, um deſſen Erkenntnisgrenzen zu erweitern er ja nichts ſehnlicher wünſche als von mir belehrt zu werden. Dieſe Erklärungen gingen unter einer ſo ſtarken Exploſion von Ergriffenheit vor ſich, daß ich zu gar nichts anderem mich aufgelegt fühlte, als ſeinen Schmerz zu beruhigen, und ihm meine rückhaltloſe Teilnahme an ſeinem ferneren Wirken zu verſprechen. Wirklich hatte ich noch kurz vor meiner Abreiſe von Wien erfahren, daß Hanslick gegen meine Bekannten ſich in ungemeſſenen Ausdrücken über mich und meine Liebenswürdigkeit ergehe. Dieſe Veränderung hatte nun, ſo wie auf die Sänger der Oper, namentlich auch auf jenen Hofrat Raymond, den Ratgeber des Oberhofmeiſters, in der Weiſe gewirkt, daß endlich von oben herab die Durchführung des „Triſtan“ als eine Ehrenſache für Wien angeſehen werden ſollte. Dies war der Grund meiner jetzt erneuerten Berufung.

Zugleich meldete mir der junge Weißheimer von Leipzig aus, wohin er ſich begeben hatte, daß er dort ein gutes Konzert zu arrangieren ſich getraue, wenn ich ihn dabei mit der Aufführung meines neuen Vorſpieles zu den „Meiſterſingern“, ſowie auch der „Tannhäuſer“-Ouvertüre unterſtützen wollte. Er nahm an, das Aufſehen hiervon würde ſo groß ſein, daß er die Preiſe erhöhen und bei dem vorausſichtlichen Abſatze ſämtlicher Billette, nach einzigem Abzuge der Koſten mir wahrſcheinlich eine nicht unbedeutende Summe zur Verfügung ſtellen können würde. Dazu kam, daß ich mein Herrn von Guaita gegebenes Verſprechen, im Betreff einer Aufführung des „Lohengrin“ in Frankfurt, trotzdem Schnorrs ihre Mitwirkung abſagen mußten, nicht gut wieder zurücknehmen konnte. Die Erwägung aller dieſer Anträge bildete nun in mir den Plan aus, die „Meiſterſinger“ liegen zu laſſen, und dafür durch auswärtige Unternehmungen mir ſo viel zu gewinnen zu ſuchen, daß ich von nächſtem Frühjahr an das jetzt Unterbrochene an Ort und Stelle, unabhängig von Schotts Laune, wieder aufnehmen und durchführen könnte. So beſchloß ich die, im übrigen mir zuſagende, Wohnung in Biebrich um jeden Preis beizubehalten. Da mich andrerſeits Minna drängte, mein Bett, und einiges andere, woran ich gewöhnt war aus meinem zurückbehaltenen Mobiliar, der von ihr eingerichteten Wohnung in Dresden zur Vervollſtändigung einzufügen, — „damit ich, wenn ich ſie beſuche, doch alles gehörig in Ordnung fände“, — wollte ich dem einmal gefaßten Vorgeben, welches ihr die Trennung von mir erleichtern ſollte, nicht zuwiderhandeln, ſandte ihr das Verlangte zu, und richtete nun meine rheiniſche Wohnung, mit Hilfe eines Wiesbadener Möbel-Fabrikanten, welcher mir längeren Kredit gewährte, neu ein.

Ende Septembers begab ich mich jetzt auf acht Tage nach Frankfurt, um die Proben zu „Lohengrin“ wirklich zu übernehmen. Hier bewährte ſich denn einmal wieder dieſelbe Erfahrung, welche ich bereits ſo oft an mir gemacht hatte: nach der erſten Berührung mit dem Opernperſonale war ich willens das Unternehmen ſofort aufzugeben; hiegegen trat nun die, durch die wahrgenommene Beſtürzung und die mir zugewandte Beſchwörung, doch nur auszuhalten, hervorgerufene Reaktion ein, welcher ich dann wieder unterlag, bis es mich endlich zu intereſſieren begann, zum mindeſten die Wirkung der Unverſtümmeltheit, des richtigen Tempos ſowie der richtigen ſzeniſchen Anordnung, ganz für ſich und mit Abſehung von einem elenden Sängerperſonale, zu erfahren. Doch war wohl Friederike Meyer die einzige, die eben dieſe Wirkung vollſtändig empfand; die gewöhnliche „Animiertheit“ des Publikums blieb zwar auch nicht aus, nur berichtete man mir ſpäterhin, daß die folgenden Aufführungen, unter der Direktion des Herrn Ignaz Lachner, eines in Frankfurt ſorgſam gepflegten vorzüglich elenden Dirigenten und Stümpers, derartig von der Höhe ihrer Wirkung zurückfielen, daß, um die Oper zu erhalten, hierzu der frühere Verhunzungs-Modus wieder angewendet werden mußte.

Der Eindruck von dem allen war auf mich um ſo niederſchlagender, als ich ſelbſt Bülows vergebens unter meinen Gäſten hatte erwarten müſſen. Coſima war um dieſe Zeit, wie ich nun erfuhr, eiligſt, an mir vorüber, nach Paris gereiſt, um der in längeren Leiden dahinſiechenden, und nun durch einen ſchmerzlichſten Schlag neu betroffenen, Großmutter für kurze Zeit hilfreich zur Seite zu ſein. Blandine war geſtorben, und zwar infolge einer Entbindung, welche ſie in St. Tropez zu überſtehen gehabt hatte. Jetzt verſchloß ich mich für einige Zeit, bei plötzlich eingetretener rauher Witterung, in meine Biebricher Wohnung, und gewann meinem noch ſehr behutſam zu behandelnden Daumen die Fähigkeit ab, einzelne Stücke aus der fertigen Kompoſition der „Meiſterſinger“ für den nächſten Gebrauch im Konzerte zu inſtrumentieren. Das Vorſpiel ſchickte ich ſogleich an Weißheimer, um es in Leipzig ausſchreiben zu laſſen, und ſetzte noch die „Verſammlung der Meiſterſinger“ mit „Pogners Anrede“ für das Orcheſter aus.

Endlich war ich ſoweit, Ende Oktober ſelbſt meine Reiſe nach Leipzig anzutreten. Auf dieſer Fahrt wurde ich auf eine ſonderbare Weiſe veranlaßt, nochmals auf der Wartburg einzukehren: in Eiſenach, wo ich für einige Minuten ausgeſtiegen war, hatte ſich der Bahnzug ſoeben in Bewegung geſetzt, als ich eilig noch einſteigen wollte; unwillkürlich lief ich dem dahineilenden Zuge, mit haſtigem Zuruf an den Kondukteur, nach, ohne natürlich ihn aufhalten zu können. Die Abfahrt eines Prinzen hatte eine ziemliche Volksmenge auf dem Bahnhofe verſammelt, welche nun über mich in ein lautes Gelächter ausbrach; ich frug ſie: das mache ihnen wohl Freude, daß mir dies begegnet ſei? „Ja, das macht uns Freude“, antworteten ſie. Dieſer Vorgang bildete bei mir das Axiom aus, daß man dem deutſchen Publikum doch wenigſtens durch ſeinen Schaden zur Freude verhelfen könne. Da erſt nach fünf Stunden ein neuer Zug nach Leipzig erwartet wurde, zeigte ich durch den Telegraphen meinem Schwager Hermann Brockhaus, bei dem ich mich zu gaſtlicher Aufnahme gemeldet hatte, meine verſpätete Ankunft an, ließ mich von einem Menſchen, der ſich als Führer mir vorſtellte, zu einer Einkehr auf der Wartburg beſtimmen, ſah dort die vom Großherzoge getroffene teilweiſe Reſtauration derſelben, auch den Saal mit den Schwindſchen Bildern mir an, fand mich von allem ſehr kalt berührt, und kehrte in der Reſtauration dieſes Eiſenacher Luſtortes ein, wo ich verſchiedene Bürgerinnen mit dem Strickſtrumpfe beſchäftigt antraf. Der Großherzog von Weimar hat mir ſpäterhin verſichert, daß der „Tannhäuſer“ durch ganz Thüringen, bis zu den niedrigſten Bauernjungen hinab, Popularität genöſſe: weder der Wirt noch mein Führer ſchienen aber etwas davon zu wiſſen; doch ſchrieb ich mich in das Fremdenbuch mit meinem vollen Namen ein, und erzählte darin die anmutige Begrüßung, welche mir auf dem Bahnhof zuteil geworden. Ich habe nie erfahren, daß dies beachtet worden ſei.

In Leipzig wurde ich bei ſpäter Nacht von dem ziemlich gealterten und dick gewordenen Hermann Brockhaus auf das heiterſte empfangen, und nach ſeiner Wohnung geleitet, wo ich mit Ottilien ihre Familie antraf, und in behaglicher Weiſe aufgenommen wurde. Wir hatten uns über vieles zu unterhalten, und die eigentümliche Gutlaunigkeit meines Schwagers in der Teilnahme an ſolchen Geſprächen machte dieſelben oft bis in die ſpäteſten Morgenſtunden hinaus für uns feſſelnd. Meine Verbindung mit dem gänzlich unbekannten jungen Komponiſten Weißheimer erregte einige Bedenken: in der Tat war ſein Konzertprogramm mit einer ſtarken Anzahl ſeiner eigenen Kompoſitionen, unter welchen ſich eine ſoeben vollendete ſymphoniſche Dichtung „Der Ritter Toggenburg“ befand, angefüllt. Hätte ich den Proben hiervon in gleichmütiger Stimmung beigewohnt, ſo würde ich wahrſcheinlich gegen die vollſtändige Ausführung dieſes Programms Einſpruch erhoben haben; dagegen wurden mir dieſe hierfür verwendeten Stunden im Konzertſaal zu den traulichſten und freundlichſten Erinnerungen meines Lebens, und zwar durch mein Wiederzuſammentreffen mit Bülows. Auch Hans hatte ſich nämlich beſtimmt gefühlt, an meiner Seite Weißheimers Debüt die Weihe zu geben, indem er ein neues Klavierkonzert Liſzts darin zum Vortrag brachte. Hatte mich mein bloßer Eintritt in den altbekannten Raum des Leipziger Gewandhaus-Saales, ſowie die Begrüßung der mir ſo ſehr entfremdeten Orcheſtermitglieder, denen ich mich als einen gänzlich Unbekannten erſt ſelbſt vorzuſtellen hatte, in unheimlicher Weiſe verſtimmt, ſo fühlte ich mich plötzlich wie aller Welt entrückt, als ich Coſima, in tiefer Trauer, ſehr blaß, aber freundlich mir zulächelnd, in einer Ecke des Saales gewahrte. Sie war vor kurzem aus Paris vom Bett ihrer unheilbar darniederliegenden Großmutter, mit dem tiefen Schmerz über den unerklärlich plötzlichen Tod ihrer Schweſter, zurückgekehrt, und erſchien ſomit ſelbſt mir wie aus einer anderen Welt wieder auf mich zutretend. Alles was uns erfüllte war ſo ernſt und tief, daß nur die unbedingte Hingebung an den Genuß unſeres Wiederſehens über jene Abgründe uns hinweghelfen konnte. Alle Vorgänge der Proben wurden uns zu einem ſonderbar erheiternden Schattenſpiel, dem wir wie lachende Kinder zuſahen. Hans, der mit uns gleich gut aufgelegt war, — denn wir alle erſchienen uns wie in einem Don Quixotiſchen Abenteuer begriffen — machte mich auf Brendel aufmerkſam, welcher nicht weit von uns ſaß und meine Begrüßung zu erwarten ſchien. Es reizte mich nun die hierdurch eingetretene Spannung zu unterhalten, indem ich mich ſtellte, als ob ich ihn nicht erkännte; was den armen Menſchen ſo ſehr gekränkt zu haben ſcheint, daß ich, in Erinnerung an mein hierbei begangenes Unrecht, bei Gelegenheit meiner ſpäteren öffentlichen Beſprechung des „Judentums in der Muſik“, Brendels Verdienſte noch beſonders hervorzuheben mir angelegen ſein ließ, gleichſam zum Sühnopfer an den nun bereits Geſtorbenen. — Auch die Ankunft Alexander Ritters mit Franziska, meiner Nichte, trug zu unſerer heiteren Laune bei; dieſe ward nämlich beſtändig unterhalten und angeregt durch die Ungeheuerlichkeit der Weißheimeriſchen Kompoſitionen: Ritter, welcher das Gedicht meiner „Meiſterſinger“ bereits kannte, bezeichnete eine tief melancholiſche, höchſt unverſtändliche Melodie der Bäſſe im „Ritter Toggenburg“ mit der „abgeſchiedenen Vielfraß-Weis'“. Vielleicht wäre uns doch aber endlich wohl die gute Laune ausgegangen, wenn ſie nicht andrerſeits durch den glücklichen Eindruck, welchen das ſchließliche Gelingen des Vortrags des Meiſterſinger-Vorſpiels, ſowie die neue Liſztſche Kompoſition mit Bülows herrlichem Klavierſpiel hervorbrachte, in einem edlen Sinne erfriſcht worden wäre. Die endliche Aufführung des Konzertes ſelbſt beſtätigte nun endlich den geſpenſtiſchen Charakter des Abenteuers, in deſſen Vorgefühl wir uns bis jetzt mit ſo heiterem Behagen erhalten hatten. Zu dem Entſetzen Weißheimers blieb das ganze Leipziger Publikum aus, und es ſchien wohl von den Führern der Abonnement-Konzerte hierzu die Weiſung erteilt geweſen zu ſein. Mir iſt eine ſolche Leere bei ähnlicher Gelegenheit noch nie vorgekommen: außer meiner Familie, unter welcher ſich meine Schweſter Ottilie mit einer ſehr exzentriſchen Haube auszeichnete, waren auf einigen Bänken nur mehrere Beſucher, welche von auswärts zu dieſem Konzerte gekommen waren, zu bemerken. Hierunter zeichneten ſich meine weimariſchen Freunde aus: Kapellmeiſter Laſſen, und Regierungsrat Franz Müller, ſowie die nie fehlenden Richard Pohl und Juſtizrat Gille, waren getreulich eingetroffen. Außerdem bemerkte ich mit unheimlichem Erſtaunen den alten Hofrat Küſtner, ehemaligen Intendanten des Berliner Hoftheaters, deſſen Begrüßung und Verwunderung über die unbegreifliche Leere des Saales ich mit guter Laune dahinzunehmen hatte. Von Leipzigern waren ſonſt nur ſpezielle Freunde meiner Familie, welche ſonſt nie ein Konzert beſuchten, zugegen, darunter Dr. Lothar Müller, der mir ſehr ergebene Sohn des aus meiner früheſten Jugend her mit freundlich bekannten allöopathiſchen Arztes Dr. Moritz Müller. In der eigentlichen Mitte des Saales befand ſich nur die Braut des Konzertgebers mit ihrer Mutter; in einiger Entfernung, ihr gegenüber, nahm ich während des Verlaufes des Konzertes mit Coſima meinen Platz, und zwar, wie es ſchien, zum Ärgernis meiner aus der Ferne uns beobachtenden Familie, welche, ſelbſt in tiefſter Verſtimmung, nicht begreifen konnte, daß wir uns in faſt unaufhörlichem Lachen befanden. — Was das Vorſpiel der „Meiſterſinger“ betraf, ſo brachte deſſen gelungene Ausführung auf die wenigen Freunde, welche das Publikum bildeten, eine ſo günſtige Wirkung hervor, daß wir, ſelbſt zur Freude des Orcheſters, es ſofort wiederholen mußten. Bei dieſem ſchien überhaupt das Eis des künſtlich genährten Mißtrauens gegen mich gebrochen zu ſein; denn als ich das Konzert mit der „Tannhäuſer“-Ouvertüre beſchloß, feierte das Orcheſter mein verlangtes Wieder-Erſcheinen mit einem gewaltigen Inſtrumenten-Tuſch, welcher beſonders meine Schweſter Ottilie zu den freudigſten Gefühlen hinriß, da ſie behauptete, daß dieſe Ehre bisher nur erſt der Jenny Lind erwieſen worden ſei. Freund Weißheimer, welcher wirklich die allgemeine Geduld in unverantwortlicher Weiſe ermüdet hatte, verfiel ſeit dieſer Zeit in ein, ſpäterhin ſich ausbildendes, Mißbehagen mir gegenüber: er glaubte ſich ſagen zu müſſen, daß, wenn er meine glänzenden Orcheſterwerke nicht zur Seite gehabt, und nur ſeine eigenen Kompoſitionen zu einem billigen Preiſe dem Publikum geboten hätte, er viel beſſer daran geweſen ſein würde. Für jetzt hatte er, zur großen Enttäuſchung ſeines Vaters, die Unkoſten zu tragen und dazu die ſehr unnötige Beſchämung, mir keinen Gewinn bringen zu können, zu verwinden.

Mein Schwager ließ ſich durch dieſe peinlichen Eindrücke jedoch nicht davon abhalten, die zuvor zur Feier meiner erwarteten Triumphe beſtellten häuslichen Feſtlichkeiten auszuführen. Auch Bülows nahmen an einem Bankette teil. Eine Abend-Geſellſchaft fand ſtatt, in welcher ich einer ſtattlichen Anzahl von Profeſſoren die „Meiſterſinger“, und zwar mit vieler Anerkennung, vorlas. Hier erneuerte ich auch die Bekanntſchaft mit dem, aus meiner Jugend und ſeinem Umgange mit meinem Onkel mir hoch intereſſant gebliebenen Profeſſor Weiß, welcher beſonders erſtaunt über meine Kunſt des Vorleſens ſich äußerte.

Bülows waren jetzt leider bereits nach Berlin zurückgereiſt; wir hatten uns noch einmal bei großer Kälte und unter unfreundlichen Umſtänden da ſie Rückſichtsbeſuche zu machen hatten, auf der Straße wiedergeſehen, wo bei unſerem kurzen Abſchiede der allgemeine Druck, welcher uns belaſtete, ſich mehr als die flüchtige gute Laune der letzten Tage, auszuſprechen ſchien. Auch meine Freunde begriffen wohl, in welcher gänzlich verlaſſenen und widerwärtigen Lage ich mich befand: ich war wirklich ſo törig geweſen von der Leipziger Konzert-Einnahme mir wenigſtens das für den Augenblick Nötigſte zu verſprechen. In dieſem Betreff ſetzte es mich für das erſte in Verlegenheit, meine jetzt fällige Hausmiete in Biebrich meinem Wirte nicht pünktlich auszahlen zu können, da ich andrerſeits alles daran ſetzte mir dieſes Aſyl für ein neues Jahr zu erhalten, und ich es außerdem hierbei mit einem eigenſinnigen, grämlichen Menſchen zu tun hatte, den ich überhaupt für die Fortgewähr der Wohnung nur durch Vorausbezahlung zu gewinnen vermeinte. Da zu gleicher Zeit auch **Minna** wieder mit ihrem Vierteljahrsgeld zu verſorgen war, ſo kam mir eine Hilfe, welche mir jetzt der Regierungsrat **Müller** im Auftrage des Großherzogs von Weimar zuführte, wirklich wie vom Himmel geſandt. In meiner Not hatte ich, nachdem Schott gänzlich aufzugeben geweſen war, mich auch an jenen alten Bekannten mit der Bitte gewandt, dem Großherzog meine Lage mitzuteilen, um dieſen, etwa als Vorausbezahlung von Honoraren für meine neuen Opern, zu einer Unterſtützung zu bewegen. Sehr auffallend und unerwartet kam mir auf dieſe Weiſe durch die Übermittelung Müllers jetzt die Summe von 500 Talern zu. Ich glaubte mir erſt ſpäterhin dieſe Großmut daraus erklären zu können, daß auch dieſes freundliche Benehmen gegen mich vom Großherzoge mit einer beſtimmten Abſicht auf ſeinen Freund **Liſzt** ausgeübt worden war, da er dieſen um jeden Preis wieder nach Weimar zu ziehen wünſchte, und darin gewiß nicht irrte, daß er ein verpflichtendes und generöſes Benehmen gegen mich als von vorzüglicher Wirkung auf unſeren beiderſeitigen Freund in Anſchlag brachte.

So war ich denn in den Stand geſetzt, fürs nächſte auf ein paar Tage nach Dresden zu gehen, um, indem ich ſie von neuem verſorgte, zu gleicher Zeit Minna die zur Aufrechthaltung ihrer ſchwierigen Lage nötig erachtete Ehre meines Beſuches zuzuwenden. — Hier geleitete mich Minna vom Bahnhof in die von ihr bezogene und eingerichtete Wohnung in der „Walpurgisſtraße", welche zu der Zeit, als ich Dresden verließ, noch gar nicht vorhanden war. Dieſe Wohnung hatte ſie wiederum mit vielem Geſchick, und jedenfalls mit der Abſicht mir es darin gefallen zu machen, hergerichtet; am Eingange empfing mich ein kleiner Schwellenteppich, auf welchen ſie „Salve" geſtickt hatte. Unſeren Pariſer Salon erkannte ich ſofort an den rotſeidenen Gardinen und Möbeln wieder; ein ſtattliches Schlafzimmer für mich, ſowie auf der andren Seite ein recht behagliches Arbeitszimmer, ſollten mit dem Salon mir einzig zur Verfügung ſtehen, während ſie nach dem Hof ein kleines Gemach mit Alkoven allein für ſich hergerichtet. Das Arbeitszimmer ſchmückte jenes ſtattliche Bureau von Mahagoni-Holz, welches ich mir einſt zu meiner Dresdner Kapellmeiſter-Einrichtung anfertigen ließ, das ſeit der Dresdner Flucht aber von der Familie Ritter angekauft und ihrem Schwiegerſohne Kummer übergeben worden war; für jetzt hatte es Minna von dieſem nur ausgeliehen, indem ſie mir freiſtellte, gegen 60 Taler es wieder zurückzukaufen: da ich hierzu keine Luſt zeigte, verfinſterte ſich ihre Laune. In der Sorge der bangen Verlegenheit, in welcher ſie ſich befand, mit mir allein ſich gelaſſen zu ſehen, hatte ſie meine Schweſter Clara aus Chemnitz zum Beſuche eingeladen, und teilte nun mit dieſer ihre kleine Wohnung. Clara bezeigte ſich hier, wie auch ſchon früher, außerordentlich klug und mitleidig: wohl dauerte ſie Minna, und gern mochte ſie ihr über die ſchwere Zeit hinweghelfen, doch immer nur in der Abſicht, ſie in dem Glauben an die Notwendigkeit unſerer fortgeſetzten Trennung zu befeſtigen. Die genaue Kenntnis meiner äußerſt ſchwierigen Lage mußte dazu verhelfen: die Geldſorgen waren ſo überwiegend, daß Minna nur die Teilnahme an dieſen beizubringen war, um ihr dadurch ein Gegengewicht für ihre unruhigen Vorſtellungen zu verſchaffen. Im übrigen gelang es mir alle Auseinanderſetzungen mit ihr fernzuhalten, was auch dadurch möglich ward, daß wir meiſtens die Zeit in Geſellſchaft anderer zubrachten, wozu das Wiederſehen in der Familie des Fritz Brockhaus mit deſſen verheirateter Tochter Klara Keſſinger, ſowie Puſinellis, des alten Heine, und endlich der beiden Schnorrs, hauptſächlich Veranlaſſung gab. — Die Vormittage brachte ich mit Beſuchen zu, für welche ich, als ich zu dem Miniſter Behr, meiner Dankesaufwartung für die Amneſtie wegen, mich aufmachte, nun zum erſtenmal wieder die Straßen Dresdens durchſchritt, welche zunächſt den Eindruck einer großen Langweiligkeit und Leere auf mich machten, da ich ſie zuletzt in dem phantaſtiſchen Zuſtand mit Barrikaden bedeckt geſehen hatte, wo ſie ſich ſo ungemein intereſſant ausgenommen hatten. Keinen der auf dem Wege mir begegnenden Menſchen kannte ich; auch ich ſchien ſelbſt von dem Handſchuhhändler, bei dem ich ſonſt immer meinen Bedarf bezogen und deſſen Laden ich jetzt wieder aufzuſuchen hatte, nicht erkannt zu werden, — bis mir, eben dorthin, ein älterer Mann in höchſter Aufregung und mit Tränen in den Augen, von der Straße her nachſtürzte: es war der nun gealterte Kammermuſikus Karl Kummer, der genialſte Hoboebläſer, dem ich jemals begegnet bin, und den ich um dieſer Eigenſchaft wegen faſt zärtlich in mein Herz geſchloſſen hatte. Freudig umarmten wir uns; ich frug, ob er noch immer ſo ſchön ſein Inſtrument blaſe, worauf er mir aber erklärte, daß ihm die Hoboe, ſeitdem ich fort ſei, keine rechte Freude mehr habe machen wollen: er habe ſich ſeit längerer Zeit penſionieren laſſen. Auf meine Erkundigungen erfuhr ich, daß meine alte Kapellmuſikergarde, auch der lange Kontrabaſſiſt Dietz, geſtorben oder penſioniert ſei, unſer Intendant von Lüttichau, Kapellmeiſter Reiſſiger tot, Lipinski ſeit lange ſchon nach Polen zurückgekehrt, Konzertmeiſter Schubert dienſtunfähig; ſo daß mir alles neu und grau vorkam. Miniſter Behr äußerte mir ſeine immer noch beſtehenden großen Bedenken gegen meine Amneſtierung, welche er allerdings ſelbſt zu unterzeichnen gewagt habe, worüber er aber immer noch in der Sorge ſich befinde, ich könnte bei meiner großen Beliebtheit als Opernkomponiſt es leicht zu verdrießlichen Demonſtrationen bringen, in welchem Betreff ich ihn zunächſt dadurch beruhigte, daß ich ihm verſprach mich nur wenige Tage hier aufzuhalten und das Theater unbeſucht zu laſſen: mit einem tiefen Seufzer und einem ſchweren Blick auf mich, entließ er mich. — Sehr ungleich war dagegen mein Empfang von ſeiten des Herrn von Beuſt: mit lächelnder Eleganz unterhielt er ſich mit mir davon, daß ich denn doch wohl nicht ſo unſchuldig ſein möchte, als ich mir deſſen jetzt bewußt ſchien; er machte mich auf einen Brief von mir aufmerkſam, der zu jener Zeit in Röckels Taſche gefunden worden ſei: dies war mir neu, und gern gab ich zu verſtehen, daß ich die mir erteilte Amneſtie als eine Verzeihung begangener Unvorſichtigkeiten zu betrachten mich gedrungen fühlte. Unter den heiterſten Freundſchaftsbezeigungen trennten wir uns.

Noch feierten wir einen Geſellſchafts-Abend in dem Salon Minnas, wo ich abermals den damit noch Unbekannten die „Meiſterſinger“ vorlas. Nachdem ich Minna für längere Zeit wieder mit Geld verſorgt hatte, begleitete ſie mich am vierten Tage wieder zum Bahnhofe, wo ſie mit den bängſten Vorgefühlen, mich wohl nie wieder zu ſehen, einen ſehr beklemmenden Abſchied von mir nahm.

In Leipzig kehrte ich für einen Tag noch in einem Gaſthof ein, wo ich Alexander Ritter abermals antraf und mit ihm einen gemütlichen Abend bei Punſch zubrachte. Was mir dieſen kurzen Aufenthalt eingab, war, daß man mir verſichert hatte, wenn ich für mich allein ein Konzert geben wollte, würde dieſes außerordentlich beſucht ſein: aus Rückſicht auf eine mir nötige Geldeinnahme, hatte ich auch dieſe Nachweiſung in Betracht gezogen, fand nun aber, daß das Unternehmen in keiner Weiſe geſichert ſei, und kehrte jetzt eiligſt nach Biebrich zurück, wo ich meine Wohnungsangelegenheit in Ordnung zu bringen hatte. Hier fand ich, zu meinem großen Ärger, meinen Hauswirt in immer ſchwierigerer Laune; er ſchien mir nicht vergeſſen zu können, daß ich ihn wegen der Behandlung ſeines Hundes getadelt, ſowie auch mein Dienſtmädchen, um eines Verhältniſſes mit einem Schneider wegen, gegen ihn in Schutz genommen hatte. Trotz Zahlung und Verſprechung blieb er grämlich und behauptete, um ſeiner Geſundheit willen im nächſten Frühjahre die von mir innegehabte Wohnung ſelbſt beziehen zu müſſen. Während ich ihn durch Vorausbezahlung nötigte, wenigſtens bis zu Oſtern meinen Hausrat, wie er ſtehe, unberührt zu erhalten, machte ich mich, unter Anleitung des Herrn Dr. Schüler und der Mathilde Maier, nochmals in die Orte des Rheingaus auf, um eine mir paſſende

Wohnung für nächſtes Jahr aufzuſuchen. Dies gelang zwar, der Kürze der Zeit wegen, nicht, meine Freunde verſprachen aber ſich unabläſſig nach dem Gewünſchten umſehen zu wollen. —

In Mainz traf ich auch nochmals mit Friederike Meyer zuſammen. Ihre Verhältniſſe in Frankfurt ſchienen immer ſchwieriger geworden zu ſein: ſie gab mir ſehr recht, als ſie erfuhr, daß ich den Regiſſeur des Herrn von Guaita, welchen er mir vor einiger Zeit mit dem Auftrage mir 15 Louisdor für die Direktion des „Lohengrin“ auszuzahlen, nach Biebrich geſandt, abgewieſen hatte; ſie ſelbſt habe mit jenem Herrn vollkommen gebrochen, ihre Entlaſſung durchgeſetzt, und ſtehe nun im Begriff ein ihr zugeſagtes Gaſtſpiel am Burgtheater anzutreten. Durch dieſe Handlungsweiſe, und ihren Entſchluß, gewann ſie von neuem meine Teilnahme, da ich ſie als eine kräftige Widerlegung der ihr widerfahrenen Verleumdungen zu betrachten hatte. Da auch ich im Begriff war nach Wien abzureiſen, freute ſie ſich einen Teil des Weges mit mir zurücklegen zu können, weil ſie ſich in Nürnberg einen Tag aufzuhalten gedenke, wo ich ſie dann zur weiteren Fahrt antreffen würde. Dies geſchah ſo; und wir trafen zuſammen in Wien ein, wo meine Freundin im Hotel „Munſch“, ich dagegen in der mir bereits heimiſchen „Kaiſerin Eliſabeth“ abſtieg. Dies war am 15. November. Ich ſuchte ſofort den Kapellmeiſter Eſſer auf, und erfuhr von ihm daß wirklich eifrig am „Triſtan“ ſtudiert würde; dagegen geriet ich, durch mein leicht mißzuverſtehendes Verhältnis zu ihrer Schweſter Friederike, mit Frau Duſtmann alsbald in ſehr unangenehme Zerwürfniſſe. Dieſer war die Lage der Dinge durchaus nicht klarzumachen, da ſie ihre Schweſter als in einem Verhältniſſe ſtehend, von ihrer Familie geächtet, und demnach ihre Überſiedelung nach Wien als für ſie kompromittierend betrachtete. Hierzu kam nun, daß Friederikes eigener Zuſtand mir bald die allerhöchſten Beſchwerden verurſachte. Sie hatte für das Burgtheater ein dreimaliges Gaſtſpiel abgeſchloſſen, ohne zu beachten, wie wenig ſie gerade jetzt zu einer glücklichen Erſcheinung auf dem Theater, namentlich vor dem Wiener Publikum, geeignet war: die überſtandene große Krankheit, von welcher ſie nur unter den aufregendſten Umſtänden geneſen war, hatte ſie beſonders durch große Magerkeit ſehr entſtellt; ſo war ihr auch der Kopf faſt ganz kahl geworden, wobei ſie aber große Abneigung gegen den Gebrauch einer Perücke feſthielt. Die Feindſeligkeiten ihrer Schweſter hatten ihr das Perſonale des Burgtheaters entfremdet, und infolge alles deſſen, ſowie auch durch die Aufnötigung einer ihr nicht zuſagenden Rollenwahl, mißlang ihr Auftreten, und von ihrer Anſtellung an dieſer Bühne konnte keine Rede ſein. Bei zunehmender Schwäche und ſteter Schlafloſigkeit, ſuchte ſie dennoch die Schwierigkeit ihrer Lage voll großherziger Scham mir immer zu verbergen. In einem etwas wohlfeileren Gaſthof, zur „Stadt Frankfurt", wollte ſie zunächſt, da ſie im Betreff der Geldmittel nicht in Verlegenheit zu ſein ſchien, den Erfolg einer möglichſten Schonung ihrer Nerven abwarten: auf meinen Wunſch berief ſie Standhartner, welcher ihr nicht viel zu helfen zu wiſſen ſchien. Da gegenwärtig, Ende November und Anfangs Dezember, das Klima äußerſt rauh geworden, Bewegung in freier Luft ihr aber ſehr empfohlen war, geriet ich auf den Gedanken, ihr einen längeren Aufenthalt in Venedig anzuempfehlen. Auch hierfür ſchienen ihr die Mittel nicht abzugehen: ſie befolgte meinen Rat, und an einem eiſig kalten Morgen begleitete ich ſie nach dem Bahnhof, auf welchem ich ſie mit einer treuen Kammerjungfer, welche ſie begleitet hatte, für jetzt einem verhofften freundlicheren Schickſale überließ. Ich hatte die Genugtuung bald tröſtlichere Nachrichten von ihr, namentlich über ihr Befinden, aus Venedig zu erhalten. —

Während mich dieſe Beziehungen einerſeits in ſchwierige Sorgen verwickelten, war ich mit meinen älteren Wiener Bekannten in fortgeſetztem Verkehr geblieben. Hier hatte ſich ſogleich anfangs ein ſonderbarer Vorfall ereignet. Ich hatte der Familie Standhartner, wie dies jetzt überall geſchehen war, meine „Meiſterſinger" vorzuleſen: da Herr Hanslick jetzt als mir befreundet galt, glaubte man gut zu tun, auch dieſen hierzu einzuladen; hier bemerkten wir im Verlaufe der Vorleſung, daß der gefährliche Rezenſent immer verſtimmter und bläſſer wurde, und auffallend war es, daß er nach dem Beſchluſſe derſelben zu keinem längeren Verweilen zu bewegen war, ſondern alsbald, in einem unverkennbar gereizten Tone, Abſchied nahm. Meine Freunde wurden darüber einig, daß Hanslick dieſe ganze Dichtung als ein gegen ihn gerichtetes

Pasquill anſähe, und unſere Einladung zur Vorleſung derſelben von ihm als Beleidigung empfunden worden war. Wirklich veränderte ſich ſeit dieſem Abend das Verhalten des Rezenſenten gegen mich ſehr auffällig, und ſchlug zu einer verſchärften Feindſchaft aus, davon wir die Folgen alsbald zu erſehen hatten.

Cornelius und Tauſig hatten ſich wieder bei mir eingefunden. Beiden hatte ich zunächſt meine wirkliche Verſtimmung wegen ihres Benehmens im vorangegangenen Sommer nachzutragen: als ich damals die Ausſicht hatte Bülows und Schnorrs bei mir in Biebrich zu vereinigen, beſtimmte mich meine herzliche Teilnahme für dieſe beiden jüngeren Freunde, ſie ebenfalls zu mir einzuladen. Wirklich erhielt ich auch ſofort die Zuſage des Cornelius, war aber deſto mehr erſtaunt, eines Tages von dieſem ein Schreiben aus Genf zu erhalten, wohin ihn Tauſig, der plötzlich über Fonds zu disponieren ſchien, zu einer, jedenfalls bedeutenderen und angenehmeren, Sommerpartie mit ſich gezogen hatte. Ohne der geringſten Erwähnung eines Bedauerns, dieſen Sommer nicht mit mir zuſammenzutreffen, wurde mir nur gemeldet, daß man ſoeben jubelnd eine „herrliche Zigarre auf meine Geſundheit geraucht“ habe. Als ich beide jetzt wieder in Wien antraf, blieb es mir unmöglich ihnen das Kränkende ihres Benehmens nicht zu Gemüte zu führen, wogegen ſie nicht zu begreifen ſchienen, was ich darwider haben könnte, daß ſie die ſchöne Reiſe nach der franzöſiſchen Schweiz meinem Beſuch in Biebrich vorgezogen hatten. Ich galt ihnen offenbar für einen Tyrannen. Tauſig wurde mir noch außerdem durch ſein ſonderbares Benehmen in meinem Gaſthofe verdächtig. Wie ich erfuhr, nahm er ſeine Mahlzeiten gewöhnlich dort in der unteren Reſtauration, und ſtieg ſodann, mit Übergehung meiner Etage, in den vierten Stock zu anhaltenden Beſuchen bei einer Gräfin Krockow. Als ich ihn hierüber befrug und erfuhr, daß jene Dame auch mit Coſima näher befreundet ſei, äußerte ich meine Verwunderung darüber, daß er mich nicht ebenfalls mit der Dame bekannt mache: mit ſonderbar undeutlichen Ausdrücken wich er meiner Zumutung fortgeſetzt aus; als ich ihn mit der Annahme eines Liebesverhältniſſes necken zu dürfen glaubte, ſagte er: davon könne gar nicht die Rede ſein, da jene Dame bereits alt ſei. So ließ ich ihn denn gewähren, nur hatte meine Verwunderung über das ſonderbare

Benehmen Tauſigs noch zuzunehmen, als ich in ſpäteren Jahren die Gräfin Krockow endlich näher kennen lernte, von ihrem ernſten Anteil an mir mich überzeugte, und erfuhr, daß ſie bereits damals nichts mehr gewünſcht, als auch mich kennen zu lernen, wozu Veranlaſſung zu verſchaffen Tauſig ſich jedoch immer geweigert hätte, und zwar unter dem Vorgeben, ich mache mir nichts aus Umgang mit Frauen.

Endlich gerieten wir dennoch wieder in einen belebten freundſchaftlichen Verkehr, als ich jetzt ernſtlich an die Ausführung meiner Abſicht ging, in Wien Konzerte zu geben. Während ich es dem, ſehr ernſtlich hierfür beſorgten, Kapellmeiſter Eſſer überließ in, wie es ſchien, fleißig fortgeſetzten Klavierproben die Hauptpartien des „Triſtan" muſikaliſch einzuſtudieren, blieb mein Mißtrauen gegen das wirkliche Gelingen der Studien, und zwar weniger aus Zweifel an der Befähigung als an dem guten Willen des Perſonales, ungebrochen beſtehen. Namentlich verleidete mir das abſurde Benehmen der Frau Duſtmann meine häufigere Anweſenheit bei den Proben. Dagegen verhoffte ich mir nun, durch eine Vorführung von Bruchſtücken aus meinen in Wien noch unbekannten Werken, ſchon um deswillen eine günſtige Wirkung, weil ich dadurch meinen heimlichen Gegnern zu zeigen vermochte, daß mir auch noch andere Wege, mit meiner neueren Muſik vor das Publikum zu gelangen, offen ſtünden, als der durch ſie mir ſo leicht zu vertretende der Theateraufführungen. Für alles Praktiſche der Ausführung ward jetzt Tauſig von vorzüglicher Hilfe. Wir kamen überein, das Theater an der Wien für drei Abende zu mieten, um das Ende Dezember zu gebende Konzert nach je acht Tagen daſelbſt zu wiederholen. Für das erſte galt es nun die Orcheſterſtimmen der Stücke auszuſchreiben, welche ich aus meinen Partituren für dieſes Konzert herausſchnitt: es waren dies zwei Bruchſtücke aus dem „Rheingold", ebenſo zwei aus der „Walküre" und den „Meiſterſingern", wogegen ich das Vorſpiel zu „Triſtan", um nicht mit der immer noch angekündigten Aufführung des ganzen Werkes im Operntheater zuſammenzutreffen, jetzt noch zurückhielt. Mit einigen Hilfsſchreibern machten ſich jetzt Cornelius und Tauſig an die Arbeit, welche, der nötigen muſikaliſchen Korrektheit wegen, nur von vertrauten Partiturleſern auszuführen war. Zu ihnen hatte ſich auch Weißheimer geſellt, welcher, um ſchließlich dem Konzert beiwohnen zu können, in Wien eingetroffen war. Nun meldete mir Tauſig auch Brahms an, den er mir als einen „ſehr guten Burſchen“ empfahl, welcher, ſo berühmt er auch ſelbſt ſchon ſei, gern einen Teil ihrer Arbeit übernehmen wollte: dieſer erhielt ein Bruchſtück der „Meiſterſinger“ zugeteilt. Wirklich benahm ſich auch Brahms beſcheiden und gutartig; nur zeigte er wenig Leben, ſo daß er in unſeren Zuſammenkünften oft kaum bemerkt wurde. Mit dem aus älterer Zeit her mir bekannten Friedrich Uhl, welcher jetzt mit Julius Fröbel, unter Schmerlings Auſpizien, ein politiſches Journal „Der Botſchafter“ herausgab, traf ich jetzt ebenfalls wieder zuſammen. Er ſtellte mir ſein Journal zur Verfügung, und veranlaßte mich, in ſeinem Feuilleton den erſten Akt der Dichtung der „Meiſterſinger“ mitzuteilen: meine Freunde wollten bemerken, daß Hanslick immer giftiger würde.

Während ich und meine Genoſſen übermäßig mit den Vorbereitungen des Konzertes beſchäftigt waren, trat eines Tages auch ein, in Paris durch Bülow mir als lächerlicher Menſch bereits vorgeſtellter Herr Moritz zu uns, und brachte es durch ungeſchicktes, aufdringliches Benehmen und alberne, jedenfalls erfundene Berichte von Aufträgen Bülows an mich, dahin, daß ich, durch Tauſigs kecken Unwillen dazu hingeriſſen, dem ſehr unberufenen Störer mit großer Heftigkeit die Türe wies. Hierüber berichtete er an Coſima in einer für Bülow ſo kränkenden Weiſe, daß dieſe ſich wiederum veranlaßt fand, ihre höchſte Indignation über mein ſo rückſichtsloſes Benehmen gegen meine bewährteſten Freunde ſchriftlich mir zukommen zu laſſen. Ich war wirklich ſo erſtaunt und tief niedergeſchlagen über dieſes ſo unerklärlich wunderliche Begebnis, daß ich ſprachlos Tauſig den Brief Coſimas übergab, und ihn einzig frug, was nur wieder gegen ſolchen Unſinn anzufangen ſei: er übernahm es ſogleich, Coſima den Vorfall im rechten Lichte zu zeigen, und das Mißverſtändnis zu löſen; ich hatte die Freude, bald hiervon den gewünſchten guten Erfolg zu erfahren.

Jetzt gelangten wir zu den Proben für das Konzert; mit den (von) mir benötigten Sängern verſah mich die Hofoper, um die Bruchſtücke aus „Rheingold“, der „Walküre“ und „Siegfried“ (Schmiede-Lieder) ſowie Pogners Anrede aus den „Meiſterſingern“ ausführen laſſen zu können. Nur für die drei

„Rheintöchter“ hatte ich mich mit Dilettanten zu verſehen. Sehr behilflich auch hierfür, ſowie ſonſt in jeder Angelegenheit, war mir der Konzertmeiſter Hellmesberger, welcher unter allen Umſtänden durch gute Leiſtungen und enthuſiaſtiſche Bezeigungen den Muſikern voranging. Nach den betäubenden Vorproben in einem kleinen Muſikzimmer des Opernhauſes, welche Cornelius durch das hier entſtehende große Geräuſch in Perplexität ſetzten, gelangten wir auf die Bühne des Theaters „an der Wien“ ſelbſt, wo ich, neben der teuren Lokal-Miete, auch die Koſten für den nötigen Orcheſterbau zu erſtatten hatte. Der von lauter Theater-Kuliſſen umgebene Raum blieb dennoch der Akuſtik außerordentlich ungünſtig; eine Schallwand und Überdeckung für meine Rechnung herrichten zu laſſen ſchien mir aber zu viel gewagt. Die erſte Aufführung am 26. Dezember ergab mir, trotz des ſtarken Beſuches derſelben, dennoch nichts als übergroße Unkoſten und den großen Kummer, welchen mir die ſchlechte Wirkung des Orcheſters infolge der üblen Akuſtik verurſachte. Trotz ſchlechter Ausſichten beſchloß ich, zur Hebung der Wirkung der beiden nachfolgenden Konzerte, noch die Koſten der Herſtellung eines Schallgehäuſes zu übernehmen. Hierbei ſchmeichelte ich mir auf den Erfolg anderſeitiger Bemühungen um Erweckung von Teilnahme in höchſten Kreiſen rechnen zu können. Mein Freund Fürſt Liechtenſtein hatte dies nicht für unmöglich gehalten: er glaubte den Weg zu einer Anregung für den kaiſerlichen Hof durch die Palaſt-Dame, Gräfin Zamoiska, verſuchen zu dürfen; zu dieſer Dame geleitete er mich eines Tages durch unzählige Gänge der kaiſerlichen Burg. Wie es mir ſpäterhin deutlich wurde, hatte auch hier Frau Kalergis empfehlend gearbeitet; nur die junge Kaiſerin ſchien ſie aber für mich gewonnen zu haben, denn dieſe ganz allein, ohne jede Begleitung, wohnte der Aufführung bei. Jede Art von Enttäuſchung erlitt ich jedoch bei dem zweiten Konzerte, welches ich allerdings allen Warnungen zum Trotz auf den erſten Neujahrstag 1863 angeſetzt hatte: der Saal war außerordentlich ſchwach beſetzt, und ich hatte einzig die Genugtuung, das Orcheſter durch die akuſtiſche Verbeſſerung des Raumes zu vortrefflicher Wirkung gebracht zu wiſſen. So war denn auch diesmal der Eindruck der aufgeführten Stücke ſo günſtig, daß ich das am 8. Januar gegebene dritte Konzert wiederum vor ſehr gefülltem Hauſe ſtattfinden laſſen konnte. Ich erlebte hierbei ein ſchönes Zeugnis für die große Begabung des Wiener Publikums im Betreff der Muſik: das keineswegs aufregende Vorſpiel zu der Anrede „Pogners“ an die Meiſterſinger mußte, trotzdem der Sänger ſich zu ſeinem Vortrage bereits erhoben hatte, auf ſtürmiſchen Zuruf wiederholt werden. Hierbei traf mein Blick in einer der Logen auf ein für meine Lage tröſtliches Anzeichen: ich erkannte Frau Kalergis, welche ſoeben angekommen war um für einige Zeit in Wien zu verweilen, wie es mich dünkte, nicht ohne die Nebenabſicht auch hier mir wiederum behilflich zu ſein. Auch mit Standhartner befreundet, ſetzte ſie ſich ſofort mit dieſem in Beratung darüber, wie mir in der kritiſchen Lage, in welche ich wiederum durch die Unkoſten von Konzert-Aufführungen geraten war, zu helfen ſei. Sie ſelbſt hatte unſerem Freunde bekannt, über gar keine Mittel verfügen zu können und beſondere Ausgaben nur durch Schuldenmachen beſtreiten zu können. So ſollten denn wohlhabendere Gönner geworben werden. Unter dieſen zeichnete man zunächſt Frau Baronin von Stockhauſen, die Frau des hannöverſchen Geſandten, aus: als ſehr innige Freundin Standhartners verfuhr dieſe auch gegen mich mit warmer Teilnahme, indem ſie auch Lady Bloomfield, mit deren Gatten, dem engliſchen Geſandten, für mich gewann. Bei dieſem gab es eine Soiree, ſowie bei Frau von Stockhauſen es zu mehreren Abend-Geſellſchaften kam. Eines Tages überbrachte mir Standhartner, als von unbekannter Hand ihm zugeſtellt, 500 Gulden als Beitrag zur Deckung meiner Unkoſten. Frau Kalergis hatte dagegen ſich 1000 Gulden zu verſchaffen gewußt, welche mir nun ebenfalls durch Standhartner für weitere Bedürfniſſe zur Verfügung geſtellt wurden. In ihren Bemühungen, den Hof für mich zu intereſſieren, war ſie jedoch, trotz ihrer nahen Befreundung mit Gräfin Zamoiska, gänzlich erfolglos geblieben, da ſchließlich ein Mitglied der überall zu meinem Unglück auftauchenden ſächſiſchen Familie Könneritz, als damaliger Geſandter ſich eingefunden, und namentlich bei der alles beeinfluſſenden Erzherzogin Sophie jede Regung zu meinen Gunſten dadurch zu unterdrücken gewußt hatte, daß er behauptete, ich habe zu ſeiner Zeit das Schloß des Königs von Sachſen abgebrannt. —

Unverdroſſen ſuchte aber meine Gönnerin, nach jeder Seite meiner Bedürfniſſe bin, mir behilflich zu ſein. Um meinem größeſten Wunſche, für einige Zeit in eine ruhige Wohnung untergebracht zu ſein, zu genügen, war ſie darauf verfallen, die Wohnung des engliſchen Geſandtſchafts-Attaché's, des Sohnes des berühmten Lytton Bulwer, mir zu verſchaffen, da dieſer abberufen war, jedoch für längere Zeit noch ſeinen Haushalt zu ſeiner Verfügung behielt. Ich wurde mit dem jugendlichen, ſehr liebenswürdigen Menſchen durch ſie bekannt gemacht; gemeinſchaftlich mit Cornelius und Frau Kalergis, ſpeiſte ich eines Abends bei ihm, wo hernach ich ſchließlich mich an die Vorleſung der „Götterdämmerung“ machte, ohne jedoch, wie es ſchien, mir dadurch eine aufmerkſame Zuhörerſchaft zu gewinnen; da ich dies bemerkte, brach ich ab, und zog mich mit Cornelius zurück. Es war uns auf dem Heimwege ſehr kalt; auch Bulwers Zimmer kamen uns ungenügend geheizt vor; wir flüchteten uns in eine Reſtauration um uns dort durch ein Glas Punſch zu erwärmen, welcher Vorgang mir in Erinnerung geblieben iſt, weil ich hier zum erſten Male an Cornelius eine ganz unbändige exzentriſche Laune kennen lernte. Während wir uns ſo gehen ließen, benutzte, wie es mir wohl zum Bewußtſein kam, Frau Kalergis ihre Macht als bedeutende und unabweisbare weibliche Fürſprecherin, um Bulwer ein möglichſt entſcheidendes Intereſſe für mich einzuflößen. So viel gelangte hiervon an mich, daß dieſer ſeine Wohnung für drei Vierteljahre mir unbedingt zu Gebote ſtellte. Nur wußte ich bei näherer Überlegung nicht recht, welchen Vorteil ich hieraus ziehen ſollte, da ich andrerſeits in Wien keine Ausſicht auf Einnahmen zu meinem Lebensunterhalte auffinden konnte.

Hiergegen wirkte auf meine Entſchlüſſe entſcheidend die Einladung, welche mir aus Petersburg zukam, daſelbſt im Monat März zwei Konzerte der Philharmoniſchen Geſellſchaft, für ein Honorar von 2000 Silberrubel, zu dirigieren. Frau Kalergis, deren Bemühung um mich ich auch hierin zu erkennen hatte, riet mir eindringlich zur Annahme dieſer Aufforderung, wobei ſie mir für die Vergrößerung meiner Einnahme, ein ſelbſtändig zu gebendes Konzert, mit jedenfalls ſehr bedeutendem materiellen Erfolge, in Ausſicht ſtellte. Was mich von der Annahme dieſer Einladung hätte abhalten können, würde nur die Gewißheit geweſen ſein, im Laufe der nächſten Monate in Wien den „Triſtan“ zur Aufführung zu bringen; neue Erkrankungen des Tenoriſten Ander hatten jedoch die Vorbereitungen dazu wieder in das Stocken gebracht; wie mir denn überhaupt jedes Vertrauen auf jene Zuſicherung, die mich wieder nach Wien verwieſen hatte, verloren gegangen war. Hierzu hatte ſchon alsbald nach meiner diesmaligen Ankunft das Ergebnis meines Beſuches bei dem Miniſter Schmerling beigetragen. Dieſer war ſehr überraſcht, als ich mich bei ihm auf eine Empfehlung des Fürſten Metternich berief; denn dieſer hatte, der Verſicherung des Miniſters gemäß, kein Wort von mir zu ihm geſprochen. Sehr galant erklärte er mir jedoch, daß ich auch einer ſolchen Empfehlung gar nicht bedürfe, um ihn genügend für einen Mann von meinem Verdienſte zu intereſſieren. Als ich ihm nun die, in dem Entgegenkommen des Fürſten Metternich in meinem Betreff enthaltenen Gedanken über eine beſondere Stellung, welche mir der Kaiſer in Wien verleihen ſollte, mitteilte, beeilte er ſich dagegen, mir ſeine vollſtändigſte Einflußloſigkeit auf irgendeinen Entſchluß des Kaiſers zur Kenntnis zu bringen. Um mir das Benehmen des Fürſten Metternich ſelbſt klarzumachen, war dies Bekenntnis des Herrn von Schmerling recht dienlich, und nahm ich an, daß jener eine Aktion auf den Oberſtkämmerer zugunſten einer ernſtlichen Wiederaufnahme des „Triſtan“ erfolgloſen Bemühungen beim Miniſter vorgezogen hatte.

Da, wie geſagt, aber auch dieſe Ausſicht ſich wieder in die Ferne verſchob, ſagte ich jetzt für Petersburg zu, ſuchte mich jedoch zuvor noch mit dem nötigen Gelde zu verſehen, wozu mir ein von Heinrich Porges in Prag für mich vorbereitetes Konzert behilflich ſein ſollte. Demnach reiſte ich Anfangs Februar nach Prag, und gewann dort allen Grund, meiner Aufnahme mich zu erfreuen. Der junge Porges, ein entſchiedener Parteigänger für Liſzt und mich, gefiel mir, ſowohl perſönlich als durch ſeinen mir bewieſenen Eifer, ſehr gut. Das Konzert, in welchem außer einer Beethovenſchen Symphonie, Bruchſtücke meiner neueren Werke zur Aufführung kamen, fand mit günſtigem Erfolge im Saale der Sophieninſel ſtatt. Als am folgenden Tage Porges, noch mit Vorbehalt kleinerer Nachzahlungen, mir eintauſend Gulden zuſtellte, erklärte ich laut lachend, daß dies das erſte Geld ſei, welches ich durch eine perſönliche

Leiſtung mir verdient hätte. Außerdem machte er mich mit einigen ſehr ergebenen und gebildeten jungen Leuten von der deutſchen wie der tſchechiſchen Partei, unter welchen ein Lehrer der Mathematik Lieblein, und ein Schriftſteller Muſil, in recht befriedigender Weiſe bekannt. Rührend war es für mich die aus meiner früheſten Jugend her mir bekannte Marie Löwe, welche vom Geſang jetzt gänzlich zur Harfe übergegangen war, für dies letztere Inſtrument im Orcheſter angeſtellt und bei meinen Konzerten mitwirkend, nach ſo langen Jahren wieder anzutreffen. Bereits nach einer erſten Aufführung des „Tannhäuſers" in Prag hatte ſie mir mit großem Enthuſiasmus hierüber berichtet; dieſer verſtärkte ſich jetzt nur noch und blieb mir lange Jahre hindurch mit rührender Aufmerkſamkeit zugewandt. So, recht befriedigt und neu erwachter Hoffnung voll, eilte ich für jetzt noch einmal nach Wien zurück, um die Angelegenheit des „Triſtan" zu einer möglichſt feſten Abmachung zu bringen. Eine in meiner Anweſenheit wiederum ermöglichte Klavier-Probe der beiden erſten Akte verſetzte mich in wahre Verwunderung über die recht erträgliche Leiſtung des Tenoriſten, während ich Frau Duſtmann meine vollſte Anerkennung ihrer vortrefflichen Durchführung der ſchwierigen Geſangspartie nicht zurückhalten konnte. So wurde es denn feſtgeſetzt, daß mein Werk etwa nach Oſtern zur Aufführung kommen ſollte, was mit der Berechnung meiner Rückkehr aus Rußland ſehr wohl in Übereinſtimmung war.

Die Hoffnung auf die dort mir zu gewinnenden größeren Einnahmen beſtimmte mich nun, meinen Plan einer völligen Anſiedelung in dem ſtillen Biebrich wieder aufzunehmen. Da mir für meine Reiſe nach Rußland noch Zeit übrigblieb, begab ich mich auch jetzt an den Rhein zurück, um dort ſo ſchnell wie möglich alles in Ordnung zu bringen. Nochmals ſtieg ich in der Frickhöferſchen Wohnung ab, durchſuchte in Begleitung Mathilde Maiers und ihrer Freundin Luiſe Wagner nochmals den Rheingau nach der gewünſchten Wohnung; da aber auch dies erfolglos blieb, machte ich mich ſogar an Unterhandlungen mit Frickhöfer wegen des Baues eines kleinen Häuschens für mich auf einem in der Nähe ſeiner Villa zu erwerbenden Grundſtückchen. Jener Herr Schüler, den ich durch den jungen Städel kennen gelernt hatte, ſollte als

Rechts- und Geſchäftskundiger die Angelegenheit in die Hand nehmen; ein Koſtenanſchlag ward berechnet, und es ſollte nun auf die Höhe meiner ruſſiſchen Einnahmen ankommen, ob das Unternehmen im Frühjahr ſeine Ausführung finden werde. Da ich jedenfalls mit Oſtern die Wohnung im Frickhöferſchen Hauſe zu verlaſſen hatte, ließ ich bereits meinen ganzen Hausrat aus derſelben entfernen und verpackt dem Möbelhändler in Wiesbaden zuſtellen, welchem ich noch den größten Teil der Zahlung für die mir gelieferte Einrichtung ſchuldete.

So reiſte ich in hoffnungsvoller Stimmung zunächſt nach Berlin, wo ich mich ſofort in Bülows Wohnung meldete. Coſima, welche in kürzeſter Zeit einer Entbindung entgegenſah, ließ ſich, erfreut mich wieder zu ſehen, durch nichts abhalten mich zunächſt in die Muſikſchule zu geleiten, in welcher wir Hans aufzuſuchen hatten. Ich trat dort in einen länglichen Saal ein, an deſſen Ende Bülow ſoeben eine Klavierſtunde erteilte; da ich längere Zeit ſtumm an der Türe verweilte, fuhr jener in höchſtem Ärger auf den ſtörenden Eindringling los, um nun in ein um ſo freudigeres Lachen auszubrechen, als er mich erkannte. Unſer gemeinſchaftliches Mittagsmahl ward beredet, und mit Coſima allein verfügte ich mich auf eine vortrefflich gelaunte Spazierfahrt in einem ſchönen Wagen des Hôtel de Russie, über deſſen Auspolſterung mit grauem Atlas wir unaufhörlich uns freuten. Bülow hatte Sorge gehabt mir ſeine Frau in geſegnetem Zuſtande vorzuſtellen, da ich ihm einmal mit Beziehung auf eine andere Frau unſerer Bekanntſchaft meine damals empfundene Abneigung davor zu erkennen gegeben hatte. Es verurſachte uns gute Laune ihn in dem jetzigen Falle vollkommen beruhigen zu können, da mich an Coſima gar nichts zu ſtören imſtande wäre. So wurde ich von den, meine Hoffnung teilenden und über die Wendung meines Schickſales herzlich erfreuten, Freunden auf dem Königsberger Bahnhof zur weiten Reiſe in die Nacht entlaſſen.

In Königsberg hatte ich einen halben Tag und eine Nacht zuzubringen, welche ich, von einer Wiederaufſuchung der für mich einſt ſo verhängnisvollen Lokalitäten dieſes Ortes keineswegs angezogen, ſtill in einem Zimmer eines Gaſthofes, um deſſen Lage ich mich nicht einmal bekümmerte, verbrachte, um mit frühem Morgen meine Reiſe an die ruſſiſche Grenze fortzuſetzen.

In einer gewiſſen Befangenheit wegen meiner ehemaligen geſetzwidrigen Überſchreitung der ruſſiſchen Grenze, betrachtete ich mir während meiner langen Fahrt die Phyſiognomie der Mitreiſenden genau. Unter dieſen fiel mir ein livländiſcher Edelmann deutſcher Herkunſt beſonders dadurch auf, daß er im härteſten deutſchen Junker-Tone ſein Mißbehagen an der Emanzipation der Bauern durch den ruſſiſchen Kaiſer ausſprach: es ward mir hieran deutlich, daß etwaige Freiheitsbeſtrebungen der Ruſſen durch unſeren, unter ihnen anſäſſigen deutſchen Adel keine großen Förderungen erhalten möchten. Sehr erſchreckte es mich, bei immer weiterer Annäherung an Petersburg, den Zug plötzlich angehalten und von Gendarmerie unterſucht zu ſehen. Es galt, wie man mir ſagte, einigen der Teilnahme an dem in Ausbruch begriffenen, neueſten polniſchen Aufſtande Verdächtigen. Nicht weit von der Hauptſtadt ſelbſt füllten ſich aber die leeren Sitze des Waggons mit mehreren Leuten, deren hohe ruſſiſche Pelzmützen mir um ſo mehr Verdacht erregten, als ich auf das aufmerkſamſte von den Trägern derſelben fixiert wurde. Plötzlich aber verklärte ſich das Geſicht des einen, welcher ſich ganz begeiſtert mir zuwandte, und mich als denjenigen begrüßte, dem er mit mehreren andren Muſikern des Kaiſ. Orcheſters zur Einholung entgegengefahren ſei. Es waren lauter Deutſche, welche mich nun nach der Ankunſt im Petersburger Bahnhofe zahlreichen anderen Abgeordneten des Orcheſters, mit dem Komitee der Philharmoniſchen Geſellſchaft an der Spitze, jubelnd zuführten. Man hatte mir eine deutſche „Penſion“ in einem an der Newsky-Perſpektive gelegenen Hauſe als geeignetes Unterkommen empfohlen. Sehr zuvorkommend ward ich hier von Frau Kunſt, der Gattin eines deutſchen Kaufmannes, aufgenommen, mit Auszeichnung in einem Salon, mit voller Ausſicht auf die große lebhafte Straße, untergebracht und behaglich gepflegt. Ich ſpeiſte gemeinſchaftlich mit den übrigen Penſionären und Koſtgängern, zu welchen ich meiſtens den von Luzern her mir früher bekannt gewordenen Alexander Séroff als meinen Gaſt herbeizog. Dieſen, der ſich ſofort bei mir eingefunden hatte, lernte ich hier in einer ſehr ärmlichen Stellung, als Zenſor der deutſchen Journale, kennen. Im Äußeren ſehr vernachläſſigt, kränklich, und dürftig ſich behelfend, erwarb er ſich meine Achtung zunächſt auch mit ſeiner großen unabhängigen Geſinnung und Wahrhaftigkeit, durch welche, verbunden mit ſeinem ausgezeichneten Verſtande, er ſich auch, wie ich bald erfuhr, zu einem der einflußreichſten und gefürchtetſten Kritiker erhoben hatte. Ich lernte dies in der Folge bald kennen, als ich von hochgeſtellter Seite her darum angegangen wurde, meinen Einfluß auf Séroff dahin zu verwenden, daß er den dort ſchmerzlich protegierten Anton Rubinſtein fortan mit weniger Bitterkeit verfolgte. Als ich ihn hierum anging, und er mir alle ſeine Gründe, aus denen er Rubinſteins Wirken als Künſtler in Rußland für ſo verderblich hielte, auseinanderſetzte, bat ich ihn, wenigſtens mir zuliebe, der ich bei dieſem kurzen Aufenthalte in Petersburg nicht als Rubinſteins Rivale angeſehen ſein möchte, mit ſeiner Verfolgung einzuhalten; wogegen er mit der Heftigkeit eines krampfhaft Leidenden mir zurief: „Ich haſſe ihn, und kann kein Zugeſtändnis machen.“ Hiergegen trat er mit mir in das allerinnigſte Einvernehmen; er verſtand mich und meine Art ſo vollſtändig, daß wir faſt nur noch ſcherzend miteinander umzugehen hatten, da wir über alles Ernſte vollkommen einverſtanden waren. Nichts glich ſeiner Sorgſamkeit, mit welcher er mir nach jeder Seite hin behilflich war. Für die Geſangstexte der Bruchſtücke aus meinen Opern, welche in meinen Konzerten vorgetragen werden ſollten, ſowie für meine explikativen Programme, veranſtaltete er die nötigen Überſetzungen in das Ruſſiſche. Zur Auffindung der geeignetſten Sänger war er nach vortrefflichſter Einſicht beſorgt. Dafür ſchien er denn auch durch die Aſſiſtenz bei den Proben und Aufführungen reichlich belohnt. Sein ſtrahlendes Geſicht glänzte mir überall ermutigend und neu belebend entgegen. — Das Orcheſter ſelbſt, welches ich in dem großen und ſchönen Saale der adligen Geſellſchaft um mich verſammelte, gereichte mir zur höchſten Befriedigung; es war durch eine Auswahl von 120 Muſikern der kaiſerlichen Orcheſter zuſammengeſetzt, und beſtand zumeiſt aus tüchtigen Künſtlern, welche, für gewöhnlich nur zur Begleitung der italieniſchen Oper und des Balletts verwandt, jetzt hocherfreut aufatmeten, unter einer Leitung, wie ſie mir zu eigen iſt, ſich ausſchließlich mit edlerer Muſik beſchäftigen zu können.

Nach dem bedeutenden Erfolge des erſten Konzertes meldete man ſich nun auch aus den Kreiſen, an welche ich, wie mir dies ſehr begreiflich wurde, durch Marie Kalergis heimlich, aber bedeutend empfohlen war. Höchſt vorſichtig war von meiner verborgenen Protektorin meine Vorſtellung an die Großfürſtin Helene eingeleitet worden. Zunächſt hatte ich eine von Standhartner an den ihm von Wien her befreundeten Dr. Arneth, den Leibarzt der Großfürſtin, mir gegebene Empfehlung zu benutzen, um durch dieſen wiederum Fräulein von Rhaden, der vertrauteſten Hofdame derſelben, vorgeſtellt zu werden. Mir hätte die Bekanntſchaft mit dieſer Dame allein ſchon recht wohl genügen können; denn ich lernte in ihr eine Frau von vollendeter Bildung, großem Verſtande und edler Haltung kennen, deren immer ernſtlicheres Intereſſe für mich ſich mit einer gewiſſen Angſtlichkeit mir kundtat, welche ſich auf eine Sorge im Betreff der Großfürſtin zu beziehen ſchien. Mich dünkte es, als fühlte ſie daß für mich etwas Bedeutenderes zu geſchehen habe, als von dem Geiſte und dem Charakter ihrer Herrin zu erwarten ſtehen würde. Noch wurde ich auch jetzt nicht der Großfürſtin unmittelbar zugeführt, ſondern ich erhielt zuerſt die Einladung zu der fürſtlichen Palaſtdame für eine Abendgeſellſchaft, in welcher unter andren auch die Großfürſtin ſelbſt zugegen ſein würde. Hier machte Anton Rubinſtein die künſtleriſchen Honneurs; nachdem dieſer mich der Palaſtdame vorgeſtellt hatte, wagte dieſe wiederum ihrer Herrin, der Großfürſtin ſelbſt mich vorzuführen. Hierbei ſchien es denn ganz erträglich abgegangen zu ſein, und ich erhielt demzufolge bald eine direkte Einladung zum vertrauten abendlichen Tee-Zirkel bei der Großfürſtin. Hier traf ich, außer Fräulein von Rhaden, noch die ihr nächſte Hofdame Fräulein von Stahl, ſowie einen alten gemütlichen Herrn, den man mir als General von Brebern und langjährigen Hausfreund ſeiner Fürſtin vorſtellte. Fräulein von Rhaden ſchien ungemeine Anſtrengungen zu meinen Gunſten gemacht zu haben, deren Erfolg ſich jetzt darin äußerte, daß die Großfürſtin mit meiner Dichtung des Nibelungen-Ringes durch mich bekannt gemacht zu werden verlangte. Da ich kein Exemplar davon bei mir hatte, dagegen der von Weber in Leipzig beſorgte Druck derſelben ſoeben beendet ſein mußte, beſtand man auf ſofortige telegraphiſche Aufforderung nach Leipzig, die bereits fertigen Bogen ſchleunigſt an den großfürſtlichen Hof zu ſenden. Für jetzt hatten ſich meine Gönner mit meiner Vorleſung der „Meiſterſinger" zu begnügen. Hiezu war auch die Großfürſtin Marie, die wegen ihres etwas leidenſchaftlichen Lebens bekannte, äußerſt ſtattliche und noch ſchöne Tochter des Kaiſers Nikolaus, hinzugezogen worden. Von der Auffaſſung meines Gedichtes von ſeiten dieſer Dame ward mir durch Fräulein von Rhaden nur bekannt, daß ſie in peinlichſter Sorge, „Hans Sachs" möge zum Schluß „Eva" heiraten, geſchwebt habe.

Nach wenigen Tagen kamen denn auch vereinzelt die Aushängebögen meines Nibelungen-Gedichtes an, und der vertraute Tee-Zirkel der Großfürſtin ſchloß ſich noch viermal zur geneigten Anhörung meiner Vorleſung um mich; auch General Brevern wohnte dieſen regelmäßig bei, um, wie mir Fräulein von Rhaden ſagte, in immer tieferem Schlafe „wie eine Roſe zu erblühen", was beſonders der ſehr heitren und hübſchen Fräulein von Stahl Stoff zu muntern Auslaſſungen gab, wenn ich des Nachts die beiden Hofdamen aus den weiten Sälen, über Treppen und unendliche Korridore, in ihre entfernteren Wohngemächer begleitete.

Von einflußreichen Hochgeſtellten lernte ich nur noch den Grafen Wielohorsky kennen, welcher, in einer hohen und vertrauten Stellung am kaiſerlichen Hofe, hauptſächlich als Protektor der Muſik ſich geltend gemacht hatte, ſo wie er denn ſelbſt durch ſein Violoncello-Spiel ſich auszeichnen zu dürfen glaubte. Der alte Herr ſchien mir freundlich gewogen und mit meinen Muſikaufführungen durchaus einverſtanden zu ſein: ſo verſicherte er mich die achte Symphonie von Beethoven (in F-Dur) erſt durch meine Aufführung kennen gelernt zu haben. Auch mein Vorſpiel zu den „Meiſterſingern" glaubte er vollſtändig begriffen zu haben; wogegen er die Großfürſtin Marie, welche dieſes Stück unverſtändlich gefunden, über das Vorſpiel zu „Triſtan" ſich jedoch in höchſtem Grade paſſioniert geäußert habe, für affektiert hielt, da er ſelbſt doch wiederum nur mit Anſtrengung aller ſeiner Muſikkenntnis zu einem Verſtändnis dieſes letzteren Stückes gekommen wäre. Als ich dies Séroff mitteilte, rief er enthuſiaſtiſch aus: „Ah! l'animal de Comte! Cette femme connait l'amour!" — Der Graf veranſtaltete mir zu Ehren ein ſplendides Diner, bei welchem auch Anton Rubinſtein und Madame Abaza zugegen waren. Da ich nach dem Diner wünſchte, daß Rubinſtein etwas muſiziere, beſtand Mme. Abaza auf den Vortrag von deſſen „Perſiſchen Liedern“, was den Komponiſten ſehr zu ärgern ſchien, da er wohl vermeinte, doch manches andere Schöne geſchaffen zu haben. Dennoch gaben mir ſowohl die Kompoſition als der Vortrag derſelben einen ſehr vorteilhaften Begriff von dem Talente der beiden Künſtler. Durch dieſe Sängerin, welche zuvor bei der Großfürſtin für ihr Fach angeſtellt geweſen und nun an einen vornehmen reichen und gebildeten ruſſiſchen Herrn verheiratet war, wurde ich auch in das Haus des Herrn Abaza ſelbſt eingeführt und mit Auszeichnung dort aufgenommen. — Nebenher hatte ſich auch ein Baron Vietinghoff, als muſikaliſcher Dilettant und Enthuſiaſt, bei mir eingeführt und mich mit Einladungen beehrt, bei deren einer ich mit Ingeborg Stark, der ſchönen, von Paris her mir bekannten Klavier-ſpielenden und Sonaten-komponierenden Schwedin, zuſammentraf. Sie überraſchte mich durch die unverſchämteſte Heiterkeit, mit welcher ſie den Vortrag der Kompoſition des Herrn Barons laut lachend begleitete. Außerdem zeigte ſie mir ein ſeriöſes Air, da ſie mit Hans von Bronſart, wie ſie mir mitteilte, in Brautſtand getreten ſei. — Rubinſtein ſelbſt, mit dem ich freundliche Beſuche gewechſelt hatte, betrug ſich durchaus anſtändig, wie mir jedoch ſchien, etwas leidend gegen mich, da er mich denn auch verſicherte, daß er ſeine, namentlich durch Séroffs Gegnerſchaft ihm verleidete, Stellung in Petersburg aufzugeben beabſichtige. — Auch in die Kreiſe der Petersburger Kaufmannſchaft glaubte man, zum Vorteil meines zunächſt zu gebenden Benefiz-Konzertes, mich einführen zu müſſen; hiezu wurde der Beſuch eines Konzertes im Saale des Kaufmanns-Vereines in das Werk geſetzt. Schon auf der Treppe empfing mich dort ein ſtark betrunkener Ruſſe, welcher ſich mir als Kapellmeiſter vorſtellte. Dieſer dirigierte mit einer kleinen Auswahl kaiſerlicher Muſiker u. a. die Ouvertüren zu Roſſinis „Tell“, und Webers „Oberon“, bei deren Ausführung die Pauken durch eine kleine Militär-Trommel erſetzt waren, was namentlich in der ſchönen Verklärungs-Stelle der Oberon-Ouvertüre einen wunderlichen Effekt hervorbrachte.

Wenn ich für meine eigenen Konzerte in Betreff des Orcheſters ſehr gut bedacht war, ſo hatte ich dagegen für die Sänger mich äußerſt mühſam zu behelfen. Der Sopran war durch Fräulein Bianchi ganz erträglich vertreten; dagegen mußte ich für die Tenor-Partie mit einem Herrn Setoff vorliebnehmen, welcher zwar viel Mut aber ſo gut wie gar keine Stimme beſaß; dennoch ermöglichte er die Ausführung der Schmiede-Lieder aus „Siegfried“, da er mir wenigſtens durch ſeine Gegenwart den Anſchein eines Geſanges lieferte, wenn gleich das Orcheſter einzig die effektuierende Wirklichkeit übernahm. Nach Beendigung der beiden Konzerte der Philharmoniſchen Geſellſchaft hatte ich mein eigenes Konzert im Kaiſerlichen Opernhauſe in Angriff genommen, für deſſen materielle Arrangements mir ein penſionierter Muſiker behilflich war, welcher in Séroffs Gegenwart oft lange Stunden in meiner wohlgeheizten Stube zugegen war ohne ſeinen enormen Pelz abzulegen; da wir außerdem mit ſeiner Unfähigkeit große Not hatten, fanden wir daß er „das Schaf im Wolfspelz“ vorſtellte. Das Konzert ſelbſt gelang über alle Erwartung gut, und nie glaube ich von einem Publikum ſo enthuſiaſtiſch aufgenommen worden zu ſein, als es hier der Fall war, da ſogleich der erſte Empfang durch ſeine ſtürmiſche Andauer mich, was ſonſt ſo leicht nicht der Fall war, außer Faſſung brachte. Zu dieſer enthuſiaſtiſchen Stimmung des Publikums ſchien mir die feurige Ergebenheit des Orcheſters ſelbſt viel beigetragen zu haben. Denn meine 120 Muſiker waren es hauptſächlich, welche immer wieder den raſenden Sturm der Akklamation erneuerten, was in Petersburg wohl ein neues Erlebnis zu ſein ſchien. Ausrufe wie: „Geſtehen wir, daß wir jetzt erſt wiſſen was Muſik iſt“ hatte ich von ihnen unter ſich zu vernehmen. Dieſe außerordentlich günſtigen Diſpoſitionen benutzte nun der Kapellmeiſter Schuberth, welcher bisher mit ziemlichem Anſtande durch ſeinen geſchäftlichen Rat mir behilflich geweſen war, zu der Aufforderung an mich, in ſeinem demnächſt zu gebenden eigenen Benefiz-Konzerte mitzuwirken. Etwas verdrießlich, da ich wohl erkannte, daß es ihm darauf ankomme eine jedenfalls zu erwartende neue glänzende Einnahme aus meiner Taſche in die ſeinige zu eskamotieren, glaubte ich jedoch auf den Rat meiner anderen Freunde ihm gewähren zu müſſen, und ſo wiederholte ich denn nach acht Tagen die gefälligſten Stücke meines Programmes vor einem gleich zahlreichen Publikum und mit demſelben Erfolge, nur daß diesmal die ſchöne Einnahme von

3000 Rubeln für die Bedürfniſſe eines ſchwächlichen Menſchen berechnet waren, welcher zur unerwarteten Rache für dieſe an mir begangene Schmälerung noch in dieſem Jahre durch den Tod von der Welt abberufen wurde.

Hiergegen hatte ich nun durch einen, mit dem dortigen Intendanten General Lwoff abgeſchloſſenen Vertrag, neuen Erfolgen und Einnahmen in Moskau entgegenzuſehen. Hier hatte ich, auf die mit 1000 Rubel garantierte Hälfte der Einnahme eines jeden, drei Konzerte im großen Theater zu geben. Bei einem, mit neuem Froſt abwechſelnden, Tauwetter kam ich, erkältet, in einer ſchlecht gelegenen deutſchen Penſion verdrießlich und von Unbehagen gepeinigt an. Nachdem ich mit einem, trotz ſeiner am Halſe getragenen Orden, mir ſehr geringfügig erſcheinenden Intendanten über die näheren Angelegenheiten verkehrt, mich auch mit einem ruſſiſchen Tenoriſten und einer emeritierten italieniſchen Sängerin über die ſchwierig auszuwählenden Geſangſtücke einverſtanden hatte, ſchritt ich alsbald zu den Orcheſter-Proben. Hier ward ich zunächſt mit dem jüngeren Rubinſtein, Antons Bruder Nikolaus, bekannt, welcher, als Direktor der ruſſiſchen muſikaliſchen Geſellſchaft, die Haupt-Autorität in ſeinem Fache für Moskau repräſentierte, und gegen mich ſich durchgängig beſcheiden und gefällig benahm. Das Orcheſter beſtand aus den hundert Muſikern, welche den kaiſerlichen Dienſt für italieniſche Oper und Ballett zu verſehen hatten, und durchſchnittlich von weit geringerer Qualität als die Petersburger waren. Doch traf ich unter ihnen eine kleine Anzahl wiederum ſehr tüchtiger und mir leidenſchaftlich ergebener Quartettſpieler an, unter denen ich einen alten Bekannten aus der Rigaſchen Zeit, den damals namentlich durch ſeinen Witz ſich auszeichnenden Violoncelliſten von Lutzau vorfand. Vorzüglich erfreute mich aber ein Violiniſt Albrecht, der Bruder desſelben, der mich vor meiner Ankunft in Petersburg durch ſeine ruſſiſche Pelzmütze erſchreckt hatte. Dieſe wenigen vermochten jedoch nicht, den Umgang mit dem Moskauer Orcheſter mich nicht als ein künſtleriſches Herabſinken empfinden zu laſſen. Ich quälte mich ab ohne Freude daran zu haben, wozu noch der Ärger über meinen ruſſiſchen Tenor kam, welcher in den Proben in einem roten Hemde erſchien, um mir ſeinen patriotiſchen Widerwillen gegen meine Muſik zu erkennen zu geben, als er mit den Italienern abgelernten faden Manieren Siegfrieds Schmiedelieder auf ruſſiſch zu ſingen hatte. Am Morgen des erſten Konzerttages mußte ich mich wegen ſtark eingetretenen katarrhaliſchen Fiebers für den Abend krankmelden und das Konzert abſagen laſſen. In dem von Schneejauche überſchwemmten Moskau ſchienen Veranſtaltungen zur Bekanntmachung dieſes Falles an das Publikum unmöglich geweſen zu ſein, und ich erfuhr, daß die vergebliche Anfahrt der glänzendſten Equipagen, welche zu ſpät zurückgewieſen werden mußten, großes und ärgerliches Aufſehen gemacht hatte. Nachdem ich mich zwei Tage ausgeruht, beſtand ich jedoch darauf, die drei vertragsmäßigen Konzertaufführungen in ſechs Tagen vor ſich zu bringen, zu welcher Anſtrengung mich beſonders auch der Eifer, mit dieſer mir unwürdig dünkenden Expedition fertig zu werden, antrieb. Trotzdem das große Theater ſtets, und zwar von einer ſo prachtvoll ſich ausnehmenden Verſammlung, wie ſie mir nicht wieder vorgekommen iſt, angefüllt war, brachte ich es, infolge der Berechnungen der kaiſerlichen Intendanz, nicht über die mir garantierte Summe, wogegen ich durch die ſtets ſehr glänzende Aufnahme meiner Leiſtungen, vor allem aber durch den auch hier wieder erregten Enthuſiasmus der Muſiker des Orcheſters, mich entſchädigt fühlte. Von den letzteren erbat ſich eine Deputation noch ein viertes Konzert; da ich dies abſchlug, ſuchte man mich wenigſtens noch zur Abhaltung einer „Probe" zu überreden, was mit Lächeln ebenfalls zurückgewieſen werden mußte. Doch feierte mich das Orcheſter noch durch ein mir zu Ehren veranſtaltetes Bankett, wobei es ſchließlich, nachdem N. Rubinſtein ſich in ſehr ſchicklicher und warmer Rede hatte vernehmen laſſen, zu ziemlich tumultuariſchen Freuden-Bezeigungen kam. Jemand hatte mich auf ſeinen Rücken geſetzt und durch den Saal getragen; und nun entſtand ein Geſchrei, weil alle mir den gleichen Dienſt leiſten wollten. Hier wurde mir auch aus den Zuſammenſchüſſen der Orcheſtermuſiker das Ehrengeſchenk einer goldenen Tabatiere gemacht, auf welche das Wort aus „Siegmunds" Geſang in der „Walküre" eingraviert war: „Doch Einer kam". Ich erwiderte dieſes Geſchenk mit einem dem Orcheſter gewidmeten größeren photographiſchen Porträt von mir, auf welchem ich den jener Stelle vorangehenden Vers aufſchrieb: „Keiner ging." — Außer dieſer Muſikanten-Welt lernte ich, infolge einer ſehr bedeutungsvollen Empfehlung und Hinweiſung auf ihn durch Frau Kalergis, einen Fürſten Odoiewsky kennen. In dieſem Manne hatte ich, der Andeutung meiner Freundin gemäß, den edelſten der Menſchen, der mich vollkommen verſtehen würde, kennen zu lernen. In der Tat wurde ich von ihm, als ich nach ſtundenlanger, höchſt beſchwerlicher Fahrt in ſeine beſcheidene Wohnung anlangte, mit patriarchaliſcher Einfachheit am Mittagstiſch ſeiner Familie empfangen. Von meinem Weſen und meinen Abſichten ihn zu unterrichten fiel mir außerordentlich ſchwer; dagegen er alles, was von Eindrücken von ihm zu erwarten ſei, auf die Wirkung des Anſchauens eines Orgel-ähnlichen großen Inſtrumentes ſetzte, welches er in einem größeren Raume nach ſeinen Angaben hatte erfinden und anfertigen laſſen. Leider war niemand da, der darauf ſpielen konnte; doch mußte ich mir eine Vorſtellung von dem nach einem eigenen Syſtem eingerichteten Gottesdienſt machen, welchen er hier mit Unterſtützung des Inſtrumentes allſonntäglich den Verwandten und Bekannten ſeines Hauſes zum beſten gab. Immer noch meiner Gönnerin eingedenk, verſuchte ich dennoch dem gemütlichen Fürſten einen Einblick in meine Lage und das Ziel meiner Beſtrebungen zu verſchaffen; mit anſcheinender Ergriffenheit rief er mir zu: „J'ai ce qu'il vous faut, parlez à Wolffsohn!“ — Nach ſpäterer Erkundigung erfuhr ich, daß dieſer mir zugewieſene Schutzgeiſt keineswegs ein Bankier, ſondern ein jüdiſch-ruſſiſcher Romanſchreiber war. —

Bei alledem ſchienen ſich meine Einnahmen, namentlich wenn ich eine noch mögliche große Einnahme in Petersburg mit hinzurechnete, genügend herauszuſtellen, um das Projekt meines Hausbaues in Biebrich zur Ausführung zu bringen; weshalb ich noch von Moskau aus welches ich nun nach einem zehntägigen Aufenthalte verließ, an meinen Bevollmächtigten in Wiesbaden hierüber ein Telegramm ſendete. Auch an Minna, welche ſich über die Koſten ihrer Dresdener Anſiedelung beklagte, überſandte ich jetzt 1000 Rubel.

Hiergegen traf ich ſogleich bei meiner Wiederankunft in Petersburg auf große Verdrießlichkeiten. Man riet mir allgemein von einem zweiten Benefiz-Konzerte, welches ich für den zweiten Oſtertag beſtimmt hatte, ab, weil dieſer Tag von der ruſſiſchen Geſellſchaft, gewohnheitsgemäß, zur Privat-Geſelligkeit verwendet werde. Zudem hatte ich es nicht verhindern können, für ein, auf den dritten Tag nach dem meinigen angekündigtes, Konzert zum Beſten der Petersburger Schuldgefangenen zuzuſagen, da ich namentlich durch die Großfürſtin Helene dringend hierzu aufgefordert war. Für dieſes letztere war ganz Petersburg ſchon ehrenhalber engagiert, da es unter hohem Protektorate ſtand, und während alle Plätze zu demſelben im voraus verkauft waren, hatte ich bei einem ſehr leeren Saale im adeligen Kaſino mich mit einer Einnahme zu begnügen, welche glücklicherweiſe wenigſtens die Koſten deckte. Dafür ging es in dem Konzerte für die Schuldgefangenen deſto feſtlicher her: General Suworow, ein Mann von vollkommenſter Schönheit, dazu Gouverneur von Petersburg, überreichte mir als Dank der Schuldgefangenen ein ſehr ſchön gearbeitetes ſilbernes Trinkhorn. — So begab ich mich denn auf das Abſchiednehmen, wobei ſich Fräulein von Rhaden durch Bezeigung großer Teilnahme für mich hervortat. Um den Verluſt meiner zuletzt erwarteten Einnahme zu vergüten, überſandte die Großfürſtin mir durch ſie 1000 Rubel, mit der Andeutung, bis zur Beſſerung meiner äußeren Lage, das gleiche Geſchenk jährlich wiederholen zu wollen. Beim Antreffen ſo guter Dispoſitionen für mich hatte ich zu bedauern, daß das hiermit angetretene Verhältnis nicht gründlichere und erſprießlichere Folgen haben ſollte. Ich ließ der Großfürſtin durch Fräulein von Rhaden den Vorſchlag machen, mich jedes Jahr auf einige Monate nach Petersburg kommen zu laſſen, um dort ſowohl für Konzerte als Theater-Aufführungen mich mit meinen ganzen Fähigkeiten in Verwendung zu bringen, wofür ſie mir einen eben nur genügenden Jahres-Gehalt zu zahlen haben würde. Hierauf wurde mir ausweichend geantwortet. Noch am Tage vor meiner Abreiſe teilte ich demnach der liebenswürdigen Fürſprecherin meinen Plan einer Niederlaſſung in Biebrich mit, wobei ich ihr meine Bangigkeit davor nicht verbarg, daß, wenn ich mein hier gewonnenes Geld darauf verwendet hätte, meine Lage dieſelbe wie früher ſein würde; was mir die Beſorgnis eingäbe, ob ich jenen projektierten Hausbau nicht lieber unterlaſſen möchte: worauf ich die feurige Antwort erhielt: „Bauen Sie und hoffen Sie.“ Im letzten Augenblick vor der Fahrt nach dem Bahnhofe, erwiderte ich ihr dankend in gleicher Weiſe, daß ich jetzt wüßte, was ich zu tun hätte. So fuhr ich Ende April, von Séroff und den enthuſiaſtiſchen Muſikern des Orcheſters mit herzlichen Segenswünſchen entlaſſen, durch die ruſſiſche Öde, ohne Riga, wohin man mich zu einem Konzerte eingeladen hatte, zu berühren, den langen Weg dahin, um zunächſt an der Grenze, der Station Wirballen, ein nachgeſandtes Telegramm des Fräulein von Rhaden in Empfang zu nehmen, worin ſie mir in Bezug auf meine zuletzt hinterlaſſenen Zeilen zurufen zu müſſen glaubte: „Nicht zu kühn,“ was mir denn genug ſagte, um gegen die Ausführung meines Hausbau-Projektes wiederum Bedenken aufkeimen zu laſſen.

Ohne weitere Verzögerung gelangte ich nach Berlin, wo ich ſofort mich nach Bülows Wohnung begab. Ich hatte in den letzten Monaten durchaus keine Nachrichten von Coſimas Befinden erhalten, und meldete mich jetzt, von großer Bangigkeit bewegt, an der Türe, durch welche ich von dem Mädchen nicht eingelaſſen werden ſollte: „Die gnädige Frau ſei nicht wohl;“ — „Iſt ſie wirklich krank?“ frug ich; als ich hierauf eine lächelnd ausweichende Antwort erhielt, begriff ich zu meiner Freude den Stand der Dinge, und eilte freudig Coſima zu begrüßen, welche, ſeit länger bereits von ihrer Tochter Blandine entbunden, jetzt in voller Geneſung begriffen war, und nur gegen die gewöhnlichen Beſuche ſich abgeſchloſſen hatte. Alles ſchien gut zu ſtehen, auch Hans war heiter, da er durch die ruſſiſchen Erfolge mich für längere Zeit als von Sorgen entbunden betrachten wollte. Dieſe Annahme konnte ich jedoch immer nur für berechtigt halten, wenn ich meinen Wunſch, alljährlich nach Petersburg für einige Monate zu wiederholter Wirkſamkeit berufen zu werden, erfolgreich beachtet fand. Hierüber belehrte mich jetzt aber ein, jenem Telegramm nachgeſandter, ausführlicher Brief des Fräulein von Rhaden, dahin daß ich auf keinerlei Zuſage zu rechnen habe. Dieſer beſtimmten Weiſung zur Folge hatte ich nun den Reſt meines ruſſiſchen Gewinns, welcher nach Abzug der Koſten meines Aufenthaltes und meiner Reiſen, ſowie der bereits an Minna verſandten und an meinen Wiesbadener Möbel-Händler bezahlten Gelder, ſich nicht viel mehr über 4000 Taler belief, ernſtlich in Berechnung zu ziehen, wobei natürlich der Plan des Ankaufes eines Grundſtückes und des Baues eines Hauſes aufgegeben werden mußte. Coſimas vortrefflichſtes Befinden und heiterſte Stimmung ließ jedoch bei mir für jetzt keine Sorgen aufkommen; wir fuhren wieder, in einem prächtigen Wagen, in übermütigſter Laune durch die Alleen des Tiergartens, dinierten im Hôtel de Russie nach Herzensluſt, und nahmen an, daß die ſchlechten Zeiten vorbei ſeien.

Zunächſt hatte ich mich jedenfalls nach Wien zu wenden. Vor kurzem hatte ich zwar von dort her ſchon die Anzeige erhalten, daß — und diesmal aus Gründen der Angegriffenheit von Frau Duſtmann — der „Triſtan" wieder hätte zurückgelegt werden müſſen. Um dieſe wichtige Angelegenheit näher im Auge zu behalten, wohl aber auch weil ich mit keinem anderen deutſchen Orte noch in ſo nahe künſtleriſche Verbindung getreten war als mit Wien, hielt ich dieſen Punkt für jetzt als den mir anſtändigſten Aufenthalt feſt. Tauſig, den ich hier in vollſter Blüte jetzt wieder antraf, beſtätigte mich hierin auf das angelegentlichſte und beſtimmte mich auch dadurch, daß er ſich anheiſchig machte, gerade in der Umgebung von Wien mir am beſten die angenehme und ruhige Wohnung verſchaffen zu können, auf die ich mein Haupt-Augenmerk gerichtet hatte. Dies gelang ihm vermittels ſeines Hauswirtes in ganz erwünſchter Weiſe. Das ſehr freundliche Haus eines alten Herrn Barons von Rachowin in Penzing, in welchem mir der ganze obere Raum, nebſt dem ausſchließlichen Genuß eines nicht unbeträchtlichen ſchattigen Gartens, zur Verfügung geſtellt wurde, bot mir, gegen eine Jahresmiete von 1200 Gulden, ein ſehr erfreuliches Unterkommen. — Als den Hausmeiſter lernte ich Franz Mrazek, einen ſehr zutunlichen Menſchen, kennen, welchen ich mit ſeiner Frau, Anna, einer ſehr begabten und einſchmeichelnden Perſon, ſofort in meine Dienſte nahm, in welchen ſie für längere Jahre hindurch unter wechſelnden Schickſalen verblieben. — Jetzt hieß es denn wieder Geld ausgeben, um mir das lang erſehnte Aſyl für Ruhe und Arbeit behaglich herzurichten. Aus Biebrich ließ ich den letzten Reſt des mir erhaltenen Hausrates, ſowie die zu deſſen Vervollſtändigung angeſchafften Mobilien, mit meinem Erardſchen Flügel, mir zuſchicken. Bei ſchönſtem Frühlingswetter zog ich am 12. Mai in die freundliche Wohnung ein, und verlor zunächſt manche Zeit durch die Aufregung, in welche ich durch die Sorge für die

Einrichtung meiner behaglichen Wohnräume geriet. Hier begründeten ſich meine Beziehungen zu Philipp Haas & Söhne, welche mit der Zeit bedenkliche Verhältniſſe annehmen ſollten. Für jetzt verſetzte mich jede Bemühung um meine, von mir ſo hoffnungsreich angeſehene Niederlaſſung, in die beſte Laune. Das Muſikzimmer, mit dem angekommenen Flügel und verſchiedenen Kupferſtichen nach Raffael, welche mir bei der Biebricher Teilung zugefallen, war bereits hergeſtellt, als ich am 22. Mai meinen fünfzigſten Geburtstag beging, und hierzu des Abends eine Serenade mit „Lampions“ vom kaufmänniſchen Geſangvereine gebracht erhielt, welchem ſich eine Deputation von Studenten angeſchloſſen hatte, von denen ich mit feuriger Anrede begrüßt wurde. Ich hatte für Wein geſorgt, und hiermit lief alles vortrefflich ab. Von dem Ehepaar Mrazek ward meine Haushaltung ganz erträglich beſorgt; Anna machte es durch ihre Küchenkünſte ſogar möglich, daß ich Tauſig und Cornelius öfters bei mir zu Tiſch ſehen konnte.

Leider traten jetzt nochmals große Störungen ein, welche mir Minna durch heftige Vorwürfe über alles, was ich tat, bereitete. Da ich mir vorgenommen hatte, ihr niemals mehr ſelbſt zu antworten, ſchrieb ich auch diesmal nur an ihre, immer noch vor ſich verheimlichte, Tochter Nathalie, indem ich auf die Entſcheidung des vorigen Jahres verwies. — Wie ſehr ich, auf der andren Seite, gerade jetzt einer gewiſſen weiblichen Pflege und Führung des Hausſtandes bedürftig war, erhellte mir ſelbſt, als ich an Mathilde Maier in Mainz den unbefangenen Wunſch ausſprach, ſie möge zu mir kommen um das mir Fehlende in ſchicklicher Weiſe zu erſetzen. Ich mußte dieſe gute Freundin für ſo verſtändig halten, daß ſie ohne irgendwelche Scham zu empfinden meinen Gedanken hierbei richtig erkennen würde. Hierin mochte ich mich wohl auch nicht getäuſcht haben; nur hatte ich ihre Mutter und ſonſtige bürgerliche Umgebung nicht richtig in Anſchlag gebracht. Sie ſchien durch meine Aufforderung in die höchſte Aufregung gebracht worden zu ſein, welcher ſich endlich ihre Freundin Luiſe Wagner dahin bemächtigte, daß ſie, mit bürgerlichem Verſtande und Präziſion, einfach mir den guten Rat erteilte, zunächſt von meiner Frau mich ſcheiden zu laſſen, wonach alles übrige dann leicht ſich arrangieren laſſen würde. Hierüber heftig erſchrocken, nahm ich ſofort meine Aufforderung als unüberlegt zurück, und ſuchte die entſtandenen Aufregungen ſo gut wie möglich zu beruhigen. — Andrerſeits fuhr, wie bisher ſo auch jetzt, Friederike Meyer fort, wenn auch ganz gegen ihren Willen, ſo doch durch ihr mir ganz unbegreifliches Schickſal, mich ſehr zu beunruhigen. Nachdem ſie in vergangenem Winter mehrere Monate, wie es ſchien zu ihrem Gedeihen, in Venedig zugebracht, hatte ich von Petersburg aus ihr den Wunſch zu erkennen gegeben, ſie möge bei Bülows in Berlin mit mir zuſammentreffen, wobei ich das freundliche Intereſſe, welches Coſima für ſie gefaßt hatte, reiflich in Anſchlag brachte, um auch mit dieſer gemeinſchaftlich zu erwägen, in welcher Weiſe für die Ordnung der auffällig geſtörten Lebenslage der Freundin zu helfen ſei. Zu dieſem Zuſammentreffen war ſie nicht erſchienen; dagegen meldete ſie mir, daß ſie für jetzt, wo ihre noch ſehr leidende Geſundheit ihre theatraliſche Laufbahn ernſtlich hemme, bei einer Freundin in Coburg ſich niedergelaſſen habe, und durch gelegentliches Auftreten auf dem dortigen kleinen Theater ſich zu ſoutenieren ſuche. Eine Einladung, wie ich ſie an Mathilde Maier geſtellt hatte, konnte ich ihr aus vielen Gründen wohl nicht zukommen laſſen. Dagegen hegte ſie den heftigen Wunſch, mit mir auf kurze Zeit noch einmal zuſammenzukommen, wobei ſie mir verſicherte, ſie würde mich dann für immer in Ruhe laſſen. Mir mußte es zwecklos und abenteuerlich erſcheinen, ſofort ihre Bitte zu gewähren; doch ſtellte ich dies für etwas ſpäter in Ausſicht. Sie wiederholte im Verlaufe des Sommers von verſchiedenen Orten aus dasſelbe Verlangen, bis ich, im Spätherbſte dazu beſtimmt ein Konzert in Karlsruhe zu geben, ihr dieſe Zeit und dieſen Ort für die gewünſchte Begegnung in Ausſicht ſtellte. Hierauf habe ich von dieſer ſeltſamen und anregenden Freundin nie auch nur die mindeſte Mitteilung mehr erhalten, ſo daß ich mit ihr, deren Aufenthalt mir ebenfalls unbekannt blieb, jede Verbindung abgebrochen ſah. Erſt nach mehreren Jahren ward mir das Geheimnis ihrer allerdings höchſt ſchwierigen Lage bekannt, nach welchen Mitteilungen ich ſchließen mußte, daß ſie im Betreff ihres Verhältniſſes zu jenem Herrn von Guaita mir die Wahrheit zu ſagen ſich geſcheut hatte. Demnach hatte jener Mann bei weitem ernſtlichere Anſprüche an ſie, als ich vermutet hatte, und jetzt war ſie, wie es ſchien, durch die Not ihrer Lage gedrängt worden, dem immerhin ernſtlich ihr anhängenden Manne als letztem Freunde ſich zu übergeben. Ich erfuhr, daß ſie — man glaubte ſogar, Herrn von Guaita „ſtill“ angetraut — mit zweien Kindern, nicht nur vom Theater, ſondern auch von der Welt gänzlich zurückgezogen, auf einem kleinen Gütchen am Rhein ihr Leben unbemerkt zubringe.

Noch war ich aber jetzt zu der feierlich umſtändlich vorbereiteten Arbeitsruhe nicht gelangt. Das Erlebnis eines Diebſtahls, welcher durch Einbruch an der, von den Moskauer Muſikern mir geſchenkten, goldenen Doſe begangen wurde, rief mir wieder den Wunſch des Beſitzers eines Hundes zurück: mein freundlicher alter Hausherr überließ mir hierfür ſeinen alten, von ihm bereits ſehr vernachläſſigten Jagdhund, genannt Pohl, eines der liebenswürdigſten und vortrefflichſten Tiere welche je ſich mir zugeſellt haben. Mit ihm machte ich mich alltäglich auf ſtarke Fuß-Promenaden, wozu die höchſt angenehme Umgebung mir die befriedigendſte Veranlaſſung bot. Außerdem blieb ich für jetzt noch ziemlich einſam, da Tauſig durch eine ſchwere Erkrankung auf lange Zeit an ſein Bett gefeſſelt war, und Cornelius ebenfalls an einer Fuß-Wunde litt, die er ſich bei einem Beſuche in Penzing durch unvorſichtiges Herabſteigen vom Omnibus zugezogen hatte. In freundſchaftlichem Umgange blieb ich ſtets mit Standhartner und deſſen Familie; auch hatte ſich der jüngere Bruder Heinrich Porges’, Fritz als angehender Arzt und recht angenehmer Menſch, ſchon bei Gelegenheit der Serenade des kaufmänniſchen Geſangvereines, welche er veranlaßt hatte, zu mir geſellt.

Ich hatte mich davon überzeugt, daß an eine Wiederaufnahme des „Triſtan“ im Operntheater nicht mehr zu denken ſein würde, da, wie ich erfuhr, die Angegriffenheit der Frau Duſtmann nur ein Vorgeben, die vollſtändige Stimmloſigkeit des Herrn Ander aber der wahre Grund der letzten Unterbrechung geweſen war. Der ehrliche Kapellmeiſter Eſſer ſuchte mich zwar ſtets dazu zu überreden, daß ich die Partie des „Triſtan“ einem anderen Tenoriſten des Theaters, namens Walter, übergeben ſollte; dieſer war mir jedoch ſo widerwärtig, daß ich mich ſelbſt nicht dazu entſchließen konnte, ihn einmal im „Lohengrin“ anzuhören. So ließ ich denn dieſe Angelegenheit jetzt gänzlich in Vergeſſenheit geraten, und ſuchte mich einzig zur Wieder-Aufnahme meiner Arbeit an den „Meiſterſingern" zu ſtimmen. Somit nahm ich denn zunächſt die Inſtrumentierung des fertig komponierten Teiles des erſten Aktes, von welchem ich zuvor nur einige Bruchſtücke ausgeſetzt hatte, wieder vor. Zugleich aber ſchlich ſich, beim Herannahen des Sommers, wiederum die Sorge um mein künftiges Auskommen in alle meine Empfindungen von der Gegenwart ein: bei der Erfüllung mei-Verpflichtungen namentlich auch gegen Minna, erſah ich, daß ich bald wieder an Unternehmungen für Geldgewinn werde denken müſſen.

Somit kam mir ſchon jetzt eine mich überraſchende Einladung der Direktion des Peſter National-Theaters zu zwei von mir dort zu gebenden Konzerten durchaus nicht ungelegen. Demzufolge begab ich mich Ende Juli nach der Hauptſtadt Ungarns, wurde dort von dem Intendanten Radnotfay, gänzlich unbekannter Weiſe, empfangen, und erhielt durch Reményi, einem von Liſzt ſeinerzeit protegierten, in Wahrheit nicht ungenialen Geigen-Virtuoſen, welcher ſich grenzenlos leidenſchaftlich für mich gebärdete, die Aufklärung, nach welcher er ganz von ſich aus meine Berufung veranlaßt hätte. Obwohl hierbei nicht viel für mich zu gewinnen war, da ich für jedes der beiden Konzerte mit 500 Gulden mich zu begnügen bereit erklärt, hatte ich doch über das Gelingen des Konzertes ſelbſt, und die große Teilnahme des Publikums an demſelben, mich zu erfreuen. Ich lernte hier, wo man noch in ſtrengſter magyariſcher Oppoſition gegen Öſterreich lebte, einige ſtattliche, gut begabte junge Männer kennen, unter welchen Herr Roſti mir in freundlicher Erinnerung geblieben iſt. Dieſe bereiteten mir eine idylliſche Feier durch ein Gaſtmahl, abgehalten von wenigen Vertrauten, auf einer Inſel der Donau wo wir uns unter einer uralten Eiche, wie zu einer patriarchaliſchen Feier, niederließen. Die Feſtrede hatte ein junger Advokat, deſſen Namen ich leider vergeſſen habe, übernommen, welcher hierbei nicht nur durch das Feuer ſeines Vortrages, ſondern namentlich auch durch den wirklich erhabenen Ernſt ſeiner Gedanken, die auf einer vollkommenen Kenntnis aller meiner Arbeiten und Wirkſamkeiten fußten, mich in Staunen und große Ergriffenheit verſetzte.

Die Rückfahrt ging auf der Donau wieder in den kleinen ſchnellfahrenden Kähnen des Ruderer-Vereines, zu welchem meine Gaſtgeber gehörten, vor ſich, und hier erlebten wir nun die Wirkungen eines orkanartigen Gewitter-Sturmes, welcher den mächtigen Strom in die wildeſte Bewegung ſetzte. Eine einzige Dame, die Gräſin **Bethlen-Gábor**, begleitete uns hierbei, und befand ſich mit mir in dem ſchmalen Kahn, welchen **Roſti** nebſt einem Freunde als Ruderer lenkte. Dieſe beiden waren nur von der Angſt beſeſſen, ihr Kahn möge an einem der Holzflöße, auf welche uns die Flut zutrieb, zerſchmettert werden, und gaben ſich deshalb die äußerſte Mühe von den Flößen ſich fernzuhalten; während ich die einzige Rettung, namentlich auch der neben mir ſitzenden Dame, darin erſah, daß wir uns auf ein ſolches Floß hinüberbegeben konnten. Um dies gegen den Wunſch unſerer Ruderer zu bewirken, erfaßte ich mit der einen Hand, als wir daran ſtreiften, den hervorragenden Pflock eines Floßes, und hielt ſomit das Schiff feſt; während die beiden Ruderer aufſchrien, die „Ellida“ ſei verloren, hob ich ſchnell meine Dame aus dem Boot auf das Floß, ließ meine Freunde getroſt „Ellida“ retten, und ſchritt nun, über die Flöße hinweg, endlich dem Ufer entlang, durch den furchtbarſten Sturm-Regen, aber doch ſicher und feſt, der Stadt zu. Mein Benehmen bei dieſer Gefahr verfehlte nicht das Anſehen, in welchem ich bei meinen Freunden ſtand, einigermaßen zu vermehren; worauf es denn noch zu einem feierlichen Bankett in einem öffentlichen Garten kam, zu welchem ſich eine große Anzahl von Teilnehmern eingefunden hatte. Hier wurde ich denn ganz ungariſch behandelt. Eine enorme Zigeuner-Muſik-Bande war aufgeſtellt, und empfing mich bei meiner Annäherung mit dem Rákóczy-Marſche, welchen ſtürmiſche „Eljens“ der Geſellſchaft begleiteten. Auch hier wurde ſehr feurig beredt und kenntnisvoll von mir und meiner Wirkſamkeit, welche weit über Deutſchland hinausreiche, geſprochen. Die Einleitungen dieſer Reden waren ſtets in ungariſcher Sprache, und hatten zur Entſchuldigung dafür zu dienen, daß man die eigentliche Rede dem Gaſte zuliebe deutſch halten würde. Auch wurde ich hierbei nicht „Richard Wagner“, ſondern „Wagner Richard“ genannt.

Aber auch die oberſte Militär-Behörde ließ es nicht fehlen, in der Perſon des Feldmarſchalls **Coronini** mir eine Huldigung darzubringen: ich ward von dem Grafen zu einer Vorſtellung ſämtlicher Militär-Muſikkräfte auf das Schloß von Ofen geladen, wo ich, von ihm und ſeiner Familie ſehr verbindlich empfangen, mit Gefrorenem traktiert, und zur Anhörung eines Konzertes von ſämtlichen Muſikchören vom Balkon aus geleitet wurde. — Der Eindruck von dieſem allen erfriſchte mich ſehr, ſo daß es mir faſt leid tat, aus dem jugendlich belebenden Elemente, in welchem ſich Peſt gezeigt hatte, mich in mein ſtummes, muffiges Wiener Aſyl wiederbegeben zu müſſen. — Auf meiner Rückreiſe, im Anfang Auguſt, traf ich für einen Teil der Fahrt mit Herrn von Seebach, dem von Paris her mir bekannten, freundlichen ſächſiſchen Geſandten zuſammen. Dieſer beklagte ſich über ungeheure Einbußen, welche er durch die ſchwierige Verwaltung ſeiner angeheirateten, in Süd-Rußland gelegenen Güter, von denen er jetzt ſoeben zurückkehre, erlitten habe; wogegen ich ihn über meine eigene Lage zu beruhigen ſuchte, was ihm ſehr wohl gefiel.

Die kleine Einnahme aus den Peſter Konzerten, von welcher ich ſogar nur die Hälfte zurückbringen konnte, vermochte mich nicht ſonderlich bei meinem Blick in die Zukunft zu beruhigen. Jetzt, nachdem alles auf eine, wie ich vermeinte, dauernde Niederlaſſung verwendet war, handelte es ſich darum, mich einer jährlichen ſicheren, wenn auch nicht übermäßigen, Gehalt-Einnahme zu verſichern. Während ich hierfür meine Verbindungen mit Petersburg, und meinen auf dieſe gegründeten Plan, noch keineswegs aufzugeben mich gedrungen fühlte, kam es mir dennoch bei, die Verſicherungen jenes Reményi, welcher ſich eines großen Einfluſſes auf die ungariſche Magnaten-Welt rühmte, nicht gänzlich unbeachtet zu laſſen, als er mir erklärte daß es gewiß nichts Großes ſei, mir eine ſolche Penſion mit ähnlichen Verpflichtungen, wie ich ſie für Petersburg im Auge hätte, für Peſt zu erwirken. Wirklich beſuchte er mich ſchon bald nach meiner Zurückkehr in Penzing, und zwar in Begleitung ſeines Adoptiv-Sohnes, dem jungen Plotényi, deſſen ausgezeichnete Schönheit und Liebenswürdigkeit auf mich einen ſehr freundlichen Eindruck machte. Dem Adoptiv-Vater ſelbſt, obwohl er durch einen ſehr genialen Vortrag des Rákóczy-Marſches auf der Violine ſich meine große Anerkennung erwarb, mußte ich jedoch bald anmerken, daß er mit ſeinen großartigen Verſprechungen es mehr auf einen augenblicklichen Eindruck auf mich, als auf eine dauernde Wirkung abgeſehen hatte. Ich verlor ihn ſpäter, ſeiner Abſicht entgegenkommend, aus dem Auge.

Während ich mich wieder mit Plänen für Konzertreiſen beſchäftigen mußte, genoß ich einſtweilen bei großer Hitze meinen ſchattigen Garten, und begab mich mit meinem treuen Hunde Pohl allabendlich auf größere Wanderungen, von denen die Sennerei zu St. Veit, mit ſchönem Milch-Genuß, mir die meiſte Erquickung bot. Mein kleiner Freundeskreis beſchränkte ſich dabei immer auf Cornelius, und den endlich wieder geneſenen Tauſig, welcher letztere jedoch durch ſeinen Umgang mit reichen öſterreichiſchen Offizieren mir für längere Zeit wieder verſchwand. Dagegen ſtellte ſich, neben dem jüngeren, für einige Zeit auch der ältere Porges zu häufigen Ausflügen mit ein. Auch meine Nichte Ottilie Brockhaus, bei der von ſeiten ihrer Mutter ihr befreundeten Familie Heinrich Laubes wohnend, erfreute mich zuzeiten durch ihren Beſuch.

So oft ich mich jedoch ernſtlich an meine Arbeit begab, ſtachelte mich immer wieder die bange Beſorgnis für die ruhige Erhaltung meiner Lage auf. Da eine neue Reiſe nach Rußland erſt für die Oſterzeit des nächſten Jahres in Anſchlag gebracht werden konnte, hatte ich zunächſt nur deutſche Städte für meine Zwecke vor mir. Von mancher Seite her, z. B. von Darmſtadt, erhielt ich durchaus abſchlägige Antwort; von Karlsruhe, wohin ich mich unmittelbar an den Großherzog gewandt hatte, wurde mir für jetzt verzögernd geantwortet. Am meiſten geriet meine Zuverſicht in das Schwanken, als ich auf meine ſchließliche Anfrage in Petersburg, im Betreff des dort vorgelegten Planes, durch deſſen Annahme ich einer geordneten Gehaltzahlung verſichert worden wäre, neuerdings wiederum eine durchaus abſchlägige Antwort erhielt. Dort war es nun die im laufenden Sommer ausgebrochene polniſche Revolution, welche, wie mir verſichert wurde, alle Kräfte zu künſtleriſchen Unternehmungen lähmte. — Erfreulicher lauteten Nachrichten aus Moskau, wo man mir im nächſten Jahre einige gute Konzerte in Ausſicht ſtellte. Jetzt entſann ich mich denn auch einer ſehr zuverſichtlichen Hinweiſung auf Kiew, welches mir durch den Sänger Setoff als höchſt lohnend empfohlen worden war. Auch hierüber trat ich in Korreſpondenz, und wurde ebenfalls auf die Oſtern des nächſten Jahres, wo in Kiew ſich der ganze kleinruſſiſche Adel verſammelte, verwieſen. Das waren nun ferne Pläne, deren Ausführung, wenn ich ſie jetzt in Überlegung zog, mir bereits alle Arbeitsruhe zu nehmen imſtande war. Jedenfalls hatte ich ſchon für eine lange Zeit bis dahin, wie für mich, ſo auch für Minna zu ſorgen. Etwaige Ausſichten auf eine Stellung in Wien konnte ich nur mit größter Vorſicht auffaſſen, ſo daß mir beim Herannahen des Herbſtes für jetzt nichts übrigblieb, als durch Aufnahme von Geld mir zu helfen, wobei, als in dieſen Dingen außerordentlich erfahren, Tauſig mir zu Hilfe kam.

Wohl mußte mir ſchon der Gedanke ankommen, daß ich auch meine Penzinger Niederlaſſung wiederum aufzugeben hätte; nur frug es ſich ſtets, wohin? Keimte die Luſt zum Komponieren einmal wieder auf, ſo drängte ſich immer von neuem die Sorge dazwiſchen und verwies mich, da es immer nur den Aufſchub von Tag zu Tag galt, auf das Studium der „Geſchichte des Altertums“ von Duncker. Endlich verſchlang alle meine Zeit die Korreſpondenz um Konzerte. Zunächſt mußte Heinrich Porges wiederum für Prag arbeiten; er ſtellte mir jedoch auch ein Konzert in Löwenberg, bei ſehr guten Dispoſitionen des dortigen Fürſten von Hohenzollern, in ausſichtsvolle Berechnung. Auch ward ich auf Hans von Bronſart hingewieſen, welcher damals in Dresden eine Privat-Orcheſter-Geſellſchaft leitete. Mit großer Ergebenheit ging dieſer auf meine Vorſchläge ein, und es wurde zwiſchen uns die Zeit und das Programm eines von mir in Dresden zu dirigierenden Konzertes verabredet. Da nun noch der Großherzog von Baden mir ſein Theater für ein im November in Karlsruhe zu gebendes Konzert zur Verfügung ſtellte, glaubte ich in dieſem Betreff für jetzt genug getan zu haben, um auch nach andrer Seite hin einen Angriff zu machen. Ich verfaßte für die Uhl-Fröbelſche Zeitung, „Der Botſchafter“, einen größeren Artikel über das kaiſerliche Hofoperntheater in Wien, in welchem ich Vorſchläge zur gründlichen Reform dieſes ſo ſehr mißleiteten Inſtitutes bekanntgab, deren Vortrefflichkeit ſogar von der Preſſe allgemein anerkannt wurde. Selbſt in den höheren adminiſtrativen Kreiſen ſchien ich einige Wirkung hervorgerufen zu haben; denn bald erfuhr ich, durch meinen Freund Rudolf Liechtenſtein, daß man mit ihm wegen der Übernahme der Intendanten-Stelle in einiges Vernehmen getreten war, was jedenfalls damit im Zuſammenhange ſtand, daß man auch für mich eine Berufung zur Leitung des Hofoperntheaters in Erwägung gezogen hatte. Unter den Gründen zum Fallenlaſſen des Projektes machte ſich auch, wie Liechtenſtein mir mitteilte, die Befürchtung geltend, man würde unter deſſen Intendanz wohl nur noch „Wagnerſche Opern" zu hören bekommen. —

Endlich tat es mir wohl, aus der Beklommenheit meiner Lage mich durch den Ausbruch zu meinen Konzertreiſen zu befreien. Zunächſt, Anfangs November, gelangte ich nach Prag um dort abermals mein Glück in Bezug auf eine gute Einnahme zu verſuchen: leider hatte hier Heinrich Porges diesmal die Vorbereitungen nicht in die Hand nehmen können, und ſeine Stellvertreter, in Schulen ſehr beſchäftigte Lehrer, waren der Sache nicht in gleichem Maße gewachſen geweſen. Die Koſten hatten ſich geſteigert, aber die Einnahme verringert, weil man die früheren hohen Preiſe nicht wiederum gewagt hatte. Ich wünſchte das Fehlende durch ein zweites Konzert, wenige Tage darauf gegeben, eingebracht zu wiſſen: hierauf beſtand ich, obwohl man mir davon abriet, wobei, wie es ſich zeigte, meine Freunde im Rechte waren. Die Einnahme deckte diesmal kaum die Koſten, und da ich genötigt geweſen war, das im erſten Konzert gewonnene Geld zur Auslöſung eines in Wien zurückgelaſſenen Wechſels von mir zu ſchicken, blieb mir jetzt zur Bezahlung meiner Gaſthof-Rechnung und meiner Weiterreiſe nur übrig, das Anerbieten eines ſich als Protektor gebärdenden Bankiers zur Hilfe aus der Verlegenheit anzunehmen. — In der dieſen Vorgängen entſprechenden Stimmung lenkte ich nun meine Reiſe nach Karlsruhe, und dies zwar unter höchſt mühſeligen Umſtänden, über Nürnberg und Stuttgart, bei großer Kälte und unter ſteten Verzögerungen. Hier in Karlsruhe verſammelten ſich ſogleich verſchiedene Freunde um mich, welche der Ruf des Vorhabens hieher gezogen hatte. Richard Pohl aus Baden, der nie fehlte, Mathilde Maier, Frau Betty Schott, meine Verlegerin, ſelbſt Raff aus Wiesbaden und Emilie Genaſt, ſogar der damals vor kurzem in Stuttgart als Kapellmeiſter angeſtellte Karl Eckert, fanden ſich ein. Für das erſte, am 14. November ſtattfindende Konzert, hatte ich ſofort mit den Sängern meine Not, da der Baritoniſt Hauſer, für „Wotans Abſchied“ und „Hans Sachs’“ Schuſter-Lied, erkrankt war, und für ihn ein ſtimmloſer aber ſehr routinierter Vaudeville-Sänger eintreten mußte, — was nach Eduard Devrients Anſicht gar nichts ausmachte. Dieſer letztere, mit welchem ich nur im allerofſiziellſten Sinne zu verkehren hatte, war übrigens für die Herſtellung namentlich des Orcheſterbaues nach meinen Angaben ſehr korrekt beſorgt geweſen. Von der Seite des Orcheſters her hatte überhaupt das Konzert einen ſehr guten Verlauf, ſo daß der Großherzog, welcher mich in ſeiner Loge ſehr wohlwollend empfangen hatte, eine Wiederholung der Aufführung in acht Tagen wünſchte. Ich ſprach hiergegen ſogleich meine Bedenken aus, da mich bereits meine Erfahrungen gelehrt hatten, daß der ſtarke Beſuch von derlei Konzerten, namentlich bei hohen Preiſen, allergrößten Teiles ſtets nur durch die Neugierde der oft von weither zuſammentreffenden Zuhörer ſich erklären laſſe, wogegen die eigentlichen Kunſtverſtändigen und für die Sache ſelbſt ſich Intereſſierenden immer nur eine geringe Anzahl ausmachten. Der Großherzog beſtand jedoch darauf, da er ſeiner Schwiegermutter, der Königin Auguſta, welche in wenigen Tagen ankommen werde, den Genuß meiner Leiſtung darbieten wollte. Beſonders läſtig war es mir, die lange Zeit in meinem Karlsruher Gaſthof allein zuzubringen, als mir Marie Kalergis, ſoeben verheiratete Muchanoff, welche ſich zu meiner Freude ebenfalls eingefunden hatte, mit einer Einladung nach Baden-Baden, wo ſie jetzt reſidierte, freundlich entgegenkam. Dort empfing mich meine Freundin ſofort im Bahnhof, und bot mir ihre Begleitung nach der Stadt an, welche ich ablehnen zu müſſen glaubte, da ich mich in meinem „Räuberhute“ nicht anſtändig genug ausnehmen dürfte; mit der Verſicherung „wir tragen hier alle ſolche Räuberhüte“, hing ſie ſich jedoch in meinen Arm, und ſo gelangten wir in die Villa von Pauline Viardot, wo wir das Diner einnehmen mußten, da meine Freundin in ihrem eigenen Hauſe noch nicht genügend eingerichtet war. An der Seite meiner alten Bekannten, lernte ich jetzt den ruſſiſchen Dichter Turgenjew kennen; ihren eigenen Gemahl ſtellte mir Mme. Muchanoff mit dem Bedenken darüber vor, was ich zu dieſer Heirat ſagen würde. Sie bemühte ſich, von ihrer welterfahrenen Umgebung unterſtützt, während unſeres Zuſammenſeins eine erträgliche Unterhaltung ins Werk zu ſetzen. Von der vortrefflichen Abſicht meiner Freundin und Gönnerin ſehr befriedigt, verließ ich für diesmal Baden, um meine Zeit durch einen kleinen Abſtecher nach Zürich auszufüllen, wo ich nochmals im Hauſe der Familie Weſendonck mich einige Tage auszuruhen ſuchte. Einen Gedanken, mir in meiner aufrichtig vor ihnen beſprochenen Lage behilflich zu ſein, ſah ich bei meinen Freunden nicht aufkeimen. So wendete ich mich nach Karlsruhe zurück, wo ich am 19. November mein zweites Konzert, wie vorausgeſehen, vor ſchwach beſetztem Saale abhielt. Nur die Königin Auguſta ſollte, nach der Meinung des großherzoglichen Paares, mir etwa aufkommende unangenehme Eindrücke zerſtreuen: wiederum ward ich in die Hofloge eingeladen und fand alle Fürſtlichkeiten um die Königin verſammelt, welche, mit einer blauen Roſe auf der Stirn geſchmückt, mir dasjenige Belobende auszudrücken hatte, auf was der badiſche Hof mit höchſter Geſpanntheit lauſchte; nur als die hohe Dame nach einigen Allgemeinheiten in das nähere Detail einzugehen hatte, trat ſie die Kundgebung hierüber an ihre Tochter ab, weil dieſe davon mehr verſtehe als ſie. Des anderen Tages erhielt ich meinen Anteil an der Einnahme, welcher auf die Hälfte derſelben nach Abzug der Koſten berechnet war, mit 100 Gulden zugeſandt. Ich kaufte mir dafür ſofort einen Pelz, für welchen 110 Gulden verlangt waren, davon ich aber 10 Gulden, unter der Hinweiſung darauf, daß meine Einnahme nur 100 Gulden betragen, abhandelte. Nun aber gelangte noch das Privat-Geſchenk des Großherzogs an mich, welches in einer goldenen Doſe mit 15 Louisdor darin beſtand. Ich hatte hierfür ſchriftlich meinen Dank abzuſtatten, und zugleich einen Entſchluß darüber zu faſſen, ob ich nach den kummervollen Ermüdungen der letzten Wochen noch die Reihe der mir gewordenen Enttäuſchungen durch ein in Dresden zu gebendes Konzert vermehren wollte. Vieles ja faſt alles was ich im Betreff eines Beſuches in Dresden zu berückſichtigen hatte, ſtimmte mich dafür, mir ein Herz zu faſſen und dem freundlichſt hierfür beſorgten Hans von Bronſart in letzter Stunde zu melden, daß er alles Vorbereitete rückgängig machen und mich in Dresden nicht erwarten möge, was er, obwohl es ihm gewiß große Beſchwerden verurſachte, mit ſchönem Anſtande entgegennahm.

Noch wollte ich nun einen Verſuch mit der Firma Schott in Mainz machen, und wandte mich daher in nächtlicher Reiſe dorthin, wo die Familie Mathilde Maiers mir ein gemütliches Unterkommen in ihrer kleinen Wohnung für den Tag meines Dortſeins freundlich aufgenötigt hatte. In der kleinen „Karthäuſergaſſe“ wurde ich für einen Tag und eine Nacht auf das angelegentlichſte verpflegt, und unternahm ich von hier aus einen neuen Einfall in die Schottſche Verlagshandlung, ohne jedoch große Beute zu gewinnen, da ich mich weigerte, die für das Konzert ausgezogenen und hergerichteten Stücke aus meinen neuen Werken einzeln, eben für den Konzert-Gebrauch herauszugeben.

Da mir jetzt als einzig ergiebig nur noch ein Konzert in Löwenberg bevorſtand, richtete ich jetzt meinen Weg dahin, ſchlug hierfür aber, um Dresden zu vermeiden, den kleinen Umweg über Berlin ein, wo ich nach durchfahrener Nacht ſehr ermüdet am 28. November früh eintraf und von Bülows, wie ich mir erbeten, empfangen, zugleich aber auf das eindringlichſte dazu beredet wurde, meine im Sinne gehabte ſofortige Weiterreiſe nach Schleſien auf einen Tag, welchen ich ihnen ſchenken ſollte, zu unterbrechen. Hans wünſchte wohl vor allem auch, daß ich einer Konzert-Aufführung, welche an dieſem Abend unter ſeiner Direktion ſtattfand, beiwohnte, was mich denn wohl auch zum Bleiben beſtimmte. Bei kalter, rauher und trüber Witterung unterhielten wir uns, ſo gut gelaunt wie möglich, über meine widerwärtige Lage. Um meine Fonds zu vermehren ward beſchloſſen, die goldene Doſe des Großherzogs von Baden unſerm alten Freunde, dem guten Weitzmann, zum Verkauf zu übergeben. Im Hotel „Brandenburg“, wo ich mit Bülows ſpeiſte, ward mir der Erlös mit ungefähr 60 Talern übermittelt, wobei es an Scherzen über dieſe Stärkung meines Daſeins nicht fehlte. Da Bülow Vorbereitungen zu ſeinem Konzerte zu treffen hatte, fuhr ich mit Coſima allein, noch einmal in einem ſchönen Wagen, auf die Promenade. Diesmal ging uns Schweigenden der Scherz aus: wir blickten uns ſtumm in die Augen, und ein heftiges Verlangen nach eingeſtandenſter Wahrheit übermannte uns zu dem keiner Worte bedürfenden Bekenntnis eines grenzenloſen Unglückes, das uns belaſtete. Uns war Erleichterung geworden. Eine tiefe Beruhigung gab uns die

Heiterkeit, ohne Beklemmung dem Konzerte beizuwohnen, in welchem eine vollendet feine und ſchwungvolle Aufführung der kleineren Beethovenſchen Konzert-Ouvertüre (C-Dur), ſowie die ebenfalls von Hans ſehr ſinnig bearbeitete Gluckſche Ouvertüre zu „Paris und Helena“ ſogar deutlich meine Aufmerkſamkeit feſſeln konnten. Wir gewahrten Alwina Frommann, und trafen während der Pauſe auf der großen Treppe des Konzert-Saales mit ihr zuſammen; nachdem der zweite Teil begonnen, und dieſe Treppe wieder leer geworden war, verweilten wir, auf einer Stufe derſelben niedergeſetzt, mit der alten Freundin noch längere Zeit in traulich heiterem Geſpräche. Noch hatten wir uns nach dem Konzerte bei Freund Weitzmann zu einem Souper einzufinden, deſſen wuchtige Kopioſität uns der tiefſten Seelenruhe Bedürftige in faſt wütende Verzweiflung verſetzte. Doch war der Tag beſchloſſen, nach einer in der Bülowſchen Wohnung verbrachten-Nacht, trat ich meine Weiterreiſe an, beim Abſchied an jene erſte wunderbar ergreifende Trennung von Coſima in Zürich in der Weiſe gemahnt, daß mir die dazwiſchen liegenden Jahre als ein wüſter Traum zwiſchen zwei Tagen der höchſten Lebensentſcheidung verſchwanden. Nötigte damals das ahnungsvoll Unverſtandene zum Schweigen, ſo war es nicht minder unmöglich, dem jetzt unausgeſprochen Erkannten Worte zu geben. — Auf einer ſchleſiſchen Bahnſtation empfing mich Kapellmeiſter Seifriz, um mich in einem fürſtlichen Wagen nach Löwenberg zu geleiten. —

Der alte Fürſt von Hohenzollern-Hechingen, durch ſeine große Befreundung mit Liſzt auch mir vorzüglich gewogen, war durch Heinrich Porges, welcher auf einige Zeit zu ihm berufen geweſen, von meiner Lage in Kenntnis geſetzt worden, und hatte mich nun zur Aufführung eines, nur für Eingeladene in ſeinem beſcheidenen Schloſſe zu gebenden, Konzertes zu ſich eingeladen. Nach freundlicher Aufnahme in einer, im Parterre ſeines Hauſes gelegenen, Wohnung, zu welcher er ſich ſehr häufig, auf ſeinem Rollſtuhle gefahren, von ſeinen gegenüberliegenden Zimmern begab, durfte ich mich hier nicht unbehaglich und ſelbſt einigermaßen hoffnungsvoll fühlen. Sogleich ging ich an das Einüben der von mir gewählten Bruchſtücke aus meinen Opern mit dem ganz leidlich beſtellten Privat-Orcheſter des Fürſten, welchen Studien mein Wirt ſtets mit großer Befriedigung anwohnte. Die Mahlzeiten wurden mit großer Gemütlichkeit gemeinſam eingenommen; am Tage der Konzert-Aufführung ſelbſt aber kam es zu einer Art von Gala-Diner, bei welchem ich durch die Anweſenheit der von Zürich her mir genauer befreundeten Henriette von Biſſing, der Schweſter der Frau Dr. Wille in Mariafeld, überraſcht wurde. In der Nähe Löwenbergs begütert, war auch ſie vom Fürſten eingeladen worden, und bezeugte jetzt mir die treue Fortdauer ihrer enthuſiaſtiſchen Anhänglichkeit. Sehr verſtändig und witzig, ward ſie mir ſogleich zur bevorzugten Geſellſchafterin. Nachdem das Konzert ganz erträglich verlaufen, hatte ich am anderen Tage noch einen Wunſch des Fürſten zu erfüllen, indem ich ihm die Beethovenſche C-Moll-Symphonie privatim aufführte; auch dieſem wohnte Frau von Biſſing, welche ſeit einiger Zeit Witwe geworden war, bei, und ſie verſprach mir, auch nach Breslau, zu dem dort zu gebenden Konzerte, kommen zu wollen. Vor meiner Abreiſe von Löwenberg ſtellte mir Kapellmeiſter Seifriz das mir beſtimmte Geſchenk des Fürſten in 1400 Talern zu, und zwar mit der Bezeugung des Bedauerns für jetzt mich nicht reichlicher bedenken zu können. Nach allen von mir bisher gemachten Erfahrungen wahrhaft überraſcht und befriedigt, freute es mich meinen herzlichſten Dank dem wackeren Fürſten in ausdrucksvoller Weiſe kundgeben zu können.

So reiſte ich denn nach Breslau, wo mir Konzertmeiſter Damroſch, von meinem letzten Beſuche in Weimar her mir bekannt und durch Liſzt empfohlen, ebenfalls ein Konzert beſorgt hatte. Leider ſtimmte mich hier alles ungemein traurig und verzweiflungsvoll: die ganze Angelegenheit, wie es andererſeits wohl auch zu erwarten ſtand, war in kleinlichſter Weiſe eingeleitet. Ein ganz abſcheuliches Konzertlokal, welches für gewöhnlich nur als Bierhalle diente und mit dem Hintergrunde auf ein kleines Tivoli-Theater mit davor herabgelaſſenem, entſetzlich gemeinem Vorhange ausging, und in welchem ich mir erſt einen erhöhten Bretterboden für das Orcheſter herbeiſchaffen laſſen mußte, widerte mich ſo ſtark an, daß ich eigentlich ſofort die ſchlecht ausſehenden Muſiker entlaſſen wollte. Mein beängſtigter Freund Damroſch mußte mir wenigſtens verſprechen, den fürchterlichen Tabaksgeruch des Lokales neutraliſieren zu laſſen. Da er mir dennoch im Betreff der Einnahme gar keine

Garantie zu bieten hatte, konnte es nur die Rückſicht darauf, ihn nicht ſtark zu kompromittieren, ſein, welche mich endlich noch zur Ausführung des Konzertes beſtimmte. Zu meinem Staunen ſah ich faſt das ganze Lokal, namentlich den Vorderteil desſelben, nur von Juden innegehabt, und daß ich überhaupt nur der angeregten Teilnahme dieſes Teiles der Bevölkerung irgendwelchen Erfolg zu verdanken hatte, erfuhr ich des andren Tages, als ich einem von Damroſch mir zu Ehren veranſtalteten Mittagsmahl beiwohnte, an welchem nur Juden teilnahmen. Wie ein Licht-Strahl aus einer beſſeren Welt hatte mich dagegen ſchon beim Verlaſſen des Konzert-Saales die Erſcheinung des Fräulein Marie von Buch erheitert, welche mit ihrer Großmutter von den Hatzfeldſchen Gütern zur Aſſiſtenz meines Konzertes herbeigeeilt war, und in einem zur Loge dienenden Bretterverſchlage bis nach der Entfernung des Publikums mein Vorbeigehen erwartet hatte. So trat die junge Dame auch nach dem Schluſſe des Damroſchſchen Diners in Reiſekleidern noch einmal an mich heran, um mir mit freundlichen und teilnehmenden Verſicherungen die wohl angemerkte Trauer über meine Lage einigermaßen zu benehmen. Ich dankte ihr für dieſe Bezeigungen noch brieflich nach meiner Rückkehr nach Wien, welches ſie mit dem Begehren eines Albumblattes erwiderte; dieſem fügte ich, eingedenk des erſchütternden Eindruckes mit dem ich Berlin verlaſſen hatte, gleichſam als Mitteilung meiner Seelenſtimmung an eine nicht Unwürdige, die Worte Calderons ein: „Was unmöglich zu verſchweigen und unmöglich auszuſprechen", womit ich, nur mir bewußt, das einzig in mir Lebende mit glücklicher Unverſtändlichkeit einem mir befreundeten Weſen mitgeteilt zu haben glaubte.

Von durchaus andren Folgen war dagegen meine erneuete Begegnung mit Henriette von Biſſing in Breslau geweſen. Dieſe war mir hierher nachgefolgt und im gleichen Gaſthofe wie ich abgeſtiegen. Sie ſchien namentlich wohl auch durch mein krankhaftes Ausſehen beſtimmt, einem großen Mitgefühl für mich und meine Lage Raum zu geben. Ohne Scheu ſtellte ich ihr die letztere dar und bezeichnete hierbei die ſeit meinem Fortgange von Zürich im Jahre 1858 eingetretene Störung einer mir und meinem Berufe einzig förderlichen gleichmäßigen Lebensordnung, ſowie mein bis jetzt, ebenſooft wiederholtes als ſtets vergebliches Ringen nach Gewinnung einer förderlich andauernden Ordnung meiner äußeren Verhältniſſe. Meine Freundin ſcheute ſich nicht, der Beziehung zwiſchen Frau Weſendonck und meiner Frau eine Schuld beizumeſſen, welche nun ſie ſelbſt zu ſühnen ſich berufen fühle. Sie ſtimmte meiner Niederlaſſung in Penzing bei, und wünſchte nur, daß ich durch keinerlei Unternehmung nach außen ihre wohltätige Wirkung auf mich beeinträchtigen möchte. Von meinem Plan, notgedrungener Weiſe ſchon dieſen Winter Rußland des Geldes wegen zu bereiſen, wollte ſie durchaus nichts hören, und übernahm es dagegen, aus ihrem eigenen, allerdings ſehr bedeutenden, Vermögen mir die nicht unbedeutende Summe zu verſchaffen, welche mich auf längere Zeit unabhängig erhalten ſollte. Für einige Zeit müßte ich mir noch zu helfen ſuchen, ſo gut und ſchlimm es eben ginge, da ſie wohl nur mit, vielleicht nicht unbedeutender, Mühe das verſprochene Geld mir zur Dispoſition würde ſtellen können.

Von dem Eindrucke dieſer Begegnung troſtreich geſtimmt, kehrte ich nun am 9. Dezember nach Wien zurück. Bereits hatte ich von Löwenberg den größten Teil des fürſtlichen Geſchenkes, teils für Minna, teils zur Bezahlung neu entſtandener Schulden, nach Wien zu ſchicken gehabt. Mit geringer Barſchaft, aber nun gründlich gefaßter Hoffnung, konnte ich meine wenigen Freunde jetzt in erträglicher Laune begrüßen. Von dieſen ſtellte ſich fortan Peter Cornelius allabendlich bei mir ein, und es begründete ſich zwiſchen uns, zu denen auch Heinrich Porges, ſowie Guſtav Schönaich ſich zuzeiten geſellten, ein traulicher Gewohnheits-Verkehr ein. Für den Weihnachts-Abend lud ich ſie alle zu mir, und bei angezündetem Chriſtbaume beſcherte ich jedem von ihnen eine beziehungsvolle Kleinigkeit. Auch bekam ich jetzt noch einmal zu tun, da Tauſig für ein, von ihm im großen Redouten-Saale zu gebendes, Konzert meine Mitwirkung erbat. Neben einigen Bruchſtücken aus meinen neuen Opern, führte ich zu meiner beſonderen Genugtuung auch, und zwar ganz nach meinem Sinne, die Ouvertüre zu „Freiſchütz" auf, davon die Wirkung ſelbſt für das Orcheſter eine ganz überraſchende war. — Für eine offizielle Beachtung meiner Leiſtungen zeigte ſich aber nicht die mindeſte Ausſicht; ich war und blieb von höherer Stelle unbeachtet. Die

Mitteilungen der Frau von Biſſing deckten allmählich Schwierigkeiten auf, denen ſie bei der Erfüllung ihres Verſprechens begegnete: doch blieben ſie immer noch hoffnungsvoll, ſo daß ich mit guter Laune den Silveſter-Abend bei Standhartners zubringen, und durch ein ebenſo humoriſtiſches als weihevolles Gelegenheitsgedicht von Cornelius erfreut werden konnte.

Das neue Jahr 1861 trat jedoch mit bald immer ernſterer Miene an mich heran. Ich erkrankte an einem ſchmerzlich ſich ſteigernden katarrhaliſchen Leiden, welches Standhartners Fürſorge häufig in Anſpruch nahm. Noch ernſtlicher wurde ich aber durch die Wendung bedroht, welche die Mitteilungen der Frau von Biſſing jetzt nahmen. Wie es ſchien, konnte ſie ohne Hilfe ihrer Hamburger Familie, der des Schiffsreeders Sloman, das mir verſprochene Geld nicht erheben, und hatte dagegen von hier aus die heftigſten, wie es ſchien auch mit Verleumdungen gegen mich gewürzten, Abmahnungen zu bekämpfen. Bereits beunruhigten mich dieſe Umſtände derart, daß ich wünſchte der Hilfe dieſer Freundin gänzlich entſagen zu dürfen, und ich nahm hierfür meine früheren Pläne auf Rußland ernſtlich wieder auf. Fräulein von Rhaden, an welche ich mich wiederum gewandt hatte, mußte mir von jedem Verſuche, Petersburg zu beſuchen, dringend abraten, da ich ſelbſt den Weg dahin, der in den polniſchen Provinzen entſtandenen Kriegsunruhen wegen, nicht frei, ſowie auch im allgemeinen gar keine Beachtung in Petersburg ſelbſt finden würde. Noch wurde mir aber ein Beſuch von Kiew, mit einer Ausſicht auf einen Gewinn von 5000 Rubel, als durchaus möglich erklärt. Dahin richtete ich nun meine Gedanken, und entwarf mit Cornelius, der mich dorthin begleiten wollte, den Plan, über das Schwarze Meer nach Odeſſa, und von dort aus nach Kiew zu reiſen, wofür wir beide uns bereits mit den gehörigen Pelzen zu verſehen beſchloſſen. Einſtweilen blieb mir nichts andres übrig, als durch immer neue Wechſel auf kurze Friſt zur Bezahlung von alten, ebenfalls auf kurze Friſt lautenden Wechſeln zu denken. Ich geriet hierdurch in ein wirtſchaftliches Syſtem, welches, da es auf offenbaren und unaufhaltſamen Ruin hinausgeht, nur durch die Annahme einer endlich noch rechtzeitig eintretenden gründlichen Hilfe geklärt werden konnte. In dieſem Betreff mußte ich mich endlich gedrängt fühlen, von meiner Freundin die beſtimmte Erklärung zu erbitten, nicht ob ſie mir ſofort helfen könne, ſondern ob ſie überhaupt mir helfen wolle; da ich den Verfall meiner Lage nicht mehr aufzuhalten imſtande ſei. Sie mußte durch mir unbekannte Vorſtellungen ſich im höchſten Grade gepeinigt fühlen, als ſie es über ſich gewann mir ungefähr ſo zu antworten: „Sie wollen endlich auch wiſſen, ob ich will? Nun denn, in Gottes Namen: nein!“ Für dieſes mir damals ganz unerklärliche, und einzig durch die Schwäche ihres nicht unabhängigen Charakters verſtändlich Dünkende, erhielt ich, wenige Zeit hierauf, durch ihre Schweſter, Frau Dr. Wille, eine ſehr überraſchende Aufhellung.

Unter dieſen Schwankungen war jetzt bereits der Monat Februar zu Ende gegangen, und während ich mit Cornelius unſern ruſſiſchen Reiſeplan ausarbeitete, erhielt ich von Kiew und Odeſſa die Nachricht, daß für dieſes Jahr von jeder künſtleriſchen Unternehmung dort abzuraten ſei. Es ſtellte ſich mir klar heraus, daß unter den eingetretenen Umſtänden an eine Aufrechthaltung meiner Lage in Wien, ſowie meiner Haushaltung in Penzing, nicht mehr zu denken war, da ſich mir nicht nur keinerlei Ausſicht auf, wenn auch nur vorübergehenden, Gelderwerb zeigte, ſondern auch meine Wechſelſchulden, die ſich nach dem genügend bekannten Wucher-Syſteme bis zu einer bedenklichen Höhe geſteigert hatten, in der Art drohend mich bedrängten, daß, ohne eine außerordentliche Hilfe, ſelbſt meine Perſon davon betroffen wurde. In dieſer Lage wendete ich mich mit vollſter Offenheit, zunächſt jedenfalls nur um Rat, an den kaiſerlichen Landesgerichtsrat Eduard Liſzt, den jungen Oheim meines alten Freundes Franz. Dieſer hatte ſich mir bereits bei meinem erſten Aufenthalt in Wien als warm ergebener und zu jeder Dienſtleiſtung erbötiger Mann bekannt gemacht. Für die Auslöſung meiner Wechſel konnte er natürlich keinen anderen Weg erſehen, als die Dazwiſchenkunft eines reichen Gönners, welcher die Gläubiger abfinden würde. Er glaubte eine Zeitlang, eine mir ſehr geneigte, zugleich reiche Kaufmanns-Frau, Madame Schöller, würde die Mittel hierzu beſitzen und anzuwenden willig ſein. Auch Standhartner, für den ich keinen Hehl hatte, vermeinte in dieſem Sinne für mich etwas erwirken zu können. Hierdurch ward meine Lage wiederum auf einige Wochen im Schwanken erhalten, bis es ſich herausſtellte, daß meine Freunde mir höchſtens ſoviel bieten konnten, daß ich eine durchaus notwendig dünkende Flucht nach der Schweiz ausführen könnte, wo und von wo aus ich, mit bis dahin geſchützter Perſon, für die ſpäter zu ermöglichende Einlöſung der von mir ausgeſtellten Wechſel Mittel finden müßte. Dem Gerichtsmanne Eduard Liſzt ſchien dieſer Ausweg namentlich auch deshalb erwünſcht, weil er dadurch in die Lage gelangen könnte, den an mir ausgeübten unerhörten Wucher beſtrafen zu laſſen. — Während der bänglichen Zeit der letzten Monate, welche eine undeutliche Hoffnung immer noch durchzogen hatte, war der Verkehr mit meinen wenigen Freunden immer noch lebhaft geblieben. Ganz regelmäßig ſtellte ſich jeden Abend noch immer Cornelius ein, zu welchem ſich O. Bach, ſowie der kleine Graf Laurencin, einmal auch Rudolph Liechtenſtein, geſellten. Mit Cornelius begann ich allein die Wiederaufnahme der Lektüre der „Ilias“: als ich an den „Schiffskatalog“ kam, wollte ich denſelben überſchlagen; allein Peter beſtand darauf, und bot ſich ſelbſt zum Vorleſen desſelben an: ob wir ihn noch ganz zu Ende laſen, entſinne ich mich nicht mehr. Dafür beſtand meine einſame Lektüre in der Geſchichte des Grafen Rancé von Chateaubriand, welche mir Tauſig in das Haus gebracht hatte, der nun aber ſelbſt ſpurlos verſchwunden war, bis er nach einiger Zeit als Bräutigam einer ungariſchen Klavierſpielerin wieder auftauchte. Ich befand mich in dieſer Zeit ſtets ſehr leidend und von ſchmerzhaften katarrhaliſchen Zuſtänden heftig geplagt. Todesgedanken traten mir ſo nahe, daß ich endlich zu ihrer Abwehr keine Luſt mehr empfand. Ich ging an die Vererbung von Büchern und Manuſkripten, von denen Cornelius ein Teil zufiel. Schon vor einiger Zeit hatte ich an Standhartner meinen übrigen in der Wohnung von Penzing befindlichen, leider jetzt gänzlich problematiſch gewordenen Beſitzſtand, zum vorſorglichen Schutz empfohlen. Da jetzt meine Freunde mir mit größter Beſtimmtheit die Flucht-Bereitſchaft anempfahlen, hatte ich mich, da der Weg nach der Schweiz führen ſollte, an Otto Weſendonck mit der Bitte um Aufnahme in ſeinem Hauſe gewendet. Dieſer ſchlug meine Bitte ganz vollſtändig ab; worauf ich nicht umhin konnte, ihn durch eine Antwort meinerſeits auf ſein Unrecht aufmerkſam zu machen. Es galt jetzt meine Verreiſung, als eine kurze und auf ſchnelle Wiederkunft berechnete, auszuführen. Standhartner, in der größten Sorge meinen Fortgang nicht bemerkt werden zu laſſen, ließ mich in ſeine Wohnung zum Mittageſſen kommen, wohin mein Diener Franz Mrazek mir meinen Reiſekoffer zuſtellte. Von ihm, ſeiner Frau Anna und dem guten Hunde Pohl, nahm ich ſehr beklommenen Abſchied. Standhartners Stiefſohn, Karl Schönaich, dieſer unter Schmerzen und Weinen, ſowie Cornelius, der dagegen in frivol aufgeregter Laune war, begleiteten mich nach dem Bahnhof, wo ich am 23. März nachmittags abfuhr, um zunächſt mich in München, wie ich hoffen durfte, unbeachtet, von den ſchrecklichen Aufregungen der letzten Zeit während zweier Tage zu erholen. Dieſe brachte ich daſelbſt im „Bayeriſchen Hofe" zu, von wo aus ich gelegentlich einige Gänge durch die Stadt unternahm. Es war Karfreitag: bei ſehr rauhem Wetter, ſchien die Stimmung dieſes Tages die ganze Bevölkerung, welche ich in tiefſte Trauer gekleidet von Kirche zu Kirche ſich bewegen ſah, einzunehmen. Vor wenigen Tagen war der den Bayern ſo lieb gewordene König Maximilian II. geſtorben, und hatte ſeinen Sohn in dem ſo jugendlichen, dennoch bereits zum Antritt der Regierung berechtigenden Alter von 18½ Jahren, als Thron-Erben hinterlaſſen. An einem Schaufenſter ſah ich ein Porträt des jungen Königs Ludwig II., welches mich mit der beſonderen Rührung ergriff, die uns Schönheit und Jugend in vermuteter ungemein ſchwieriger Lebenslage erweckt. Hier ſchrieb ich eine humoriſtiſche Grabſchrift für mich auf, und reiſte nun unbehelligt über den Bodenſee, abermals in Flucht begriffen und Aſyl-bedürftig, nach Zürich, von wo aus ich mich ſofort nach Mariafeld, dem Gute des Dr. Wille, begab.

An die, von meinem früheren Züricher Aufenthalt mir vertraut gewordene, Frau jenes meines, ſonſt mir ziemlich fernſtehend gebliebenen Freundes, hatte ich mich bereits brieflich um Aufnahme für einige Tage gemeldet, um die nötige Zeit zur Aufſuchung eines mir geeignet dünkenden Unterkommens in einer der Ortſchaften des Züricher Sees aufzuſuchen; was ſie mir freundlich gewährt hatte. Den Dr. Wille ſelbſt traf ich jetzt noch nicht an, da er auf einer Vergnügungsreiſe nach Konſtantinopel begriffen war. Es ſiel nicht ſchwer der Freundin meine Lage begreiflich zu machen, zu deren Abhilfe ich ſie höchſt willig aufgelegt fand. Zunächſt räumte ſie mir einige Wohnzimmer in dem früher von Frau von Biſſing bewohnten Nebengebäude ein, aus welchem jedoch das frühere, nicht unbehagliche Mobiliar entfernt war. Ich hatte den Wunſch, mich ſelbſt zu beköſtigen, mußte aber ihrer Bitte, dieſe Sorge für ſich zu übernehmen, nachgeben. Nur fehlte es an Mobiliar, und hierfür glaubte ſie ſich an Frau Weſendonck wenden zu dürfen, welche ihr ſofort einiges Entbehrliche aus ihrem Hausrate, ſowie ein Pianino zuſandte. Auch wünſchte ſie, um einen üblen Schein abzuwenden, daß ich meinen alten Freunden in Zürich einen Beſuch machen möchte; große Kränklichkeit, durch die ſchwer heizbaren Räume vermehrt, hielten mich ſo lange davon ab, bis Otto und Mathilde Weſendonck uns ſelbſt in Mariafeld aufſuchten. Dieſes Paar ſchien ſich in ſehr unklarer und geſpannter Lage zu befinden, davon die Gründe mir nicht ganz unerkenntlich waren, in meinem Benehmen jedoch keine Beachtung fanden. Schlechte Witterung und tiefſter Unmut verſchlimmerten fortwährend meine katarrhaliſchen Leiden, welche mich auch unfähig dazu machten, in den benachbarten Ortſchaften mich nach einer Wohnung umzuſehen. In meinem Karlsruher Pelz von früh bis Abend eingehüllt, verbrachte ich die ſchauerlichen Tage mit betäubender Lektüre, zu welcher Frau Wille mir einen Band nach dem andren in meine Abgeſchiedenheit herüberſandte. Ich las „Siebenkäs“ von Jean Paul, das „Tagebuch“ Friedrichs des Großen, Tauler, Romane von G. Sand, Walter Scott, endlich auch „Felicitas“, aus der Feder meiner teilnehmenden Wirtin ſelbſt. Von außen gelangte an mich, außer einem heftigen Lamento Mathilde Maiers, nur, wunderlich genug mich erfreuend, eine Sendung von 75 Franken Pariſer Tantiemen, von Truinet mir zugeſandt. Hierüber geriet ich, in halblauniger, halb galgenhumoriſtiſcher Unterredung mit Frau Wille, darauf, was ich wohl zu tun hätte, um mich vollſtändig aus meiner elenden Lebenslage zu befreien. Wir verfielen unter andrem auf die Notwendigkeit, eine Scheidung von meiner Frau herbeizuführen, um auf eine reiche Heirat ausgehen zu können. Da mir alles rätlich und nichts unrätlich erſchien, ſchrieb ich wirklich an meine Schweſter Luiſe Brockhaus, ob ſie nicht in einer vernünftigen Unterredung Minna dazu bringen könnte, ſich fortan nur an das ausgeſetzte Jahrgeld, nicht aber an meine Perſon mehr zu halten; worauf mir mit großem Pathos der Rat gegeben ward, doch fürerſt noch an die Feſtſtellung meines Rufes zu denken, und durch ein neues Werk mich in unangefochtenen Kredit zu ſetzen, was dann ja wohl mir auch ohne exzentriſche Schritte zum Guten verhelfen würde: jedenfalls würde ich gut tun, mich um die freigewordene Kapellmeiſterſtelle in Darmſtadt zu bewerben. — Aus Wien bekam ich ſehr ſchlimme Nachrichten: um, vor allen Dingen, mein in der dortigen Wohnung zurückgelaſſenes Mobiliar zu beſchützen, hatte Standhartner einen Verkauf auf Wiederkauf deſſelben mit einem Wiener Negozianten abgeſchloſſen, worüber ich meine höchſte Entrüſtung zurückäußerte, da ich namentlich hierdurch meinen Hauswirt, welchem ich in den nächſten Tagen einen Miet-Zins ſchuldig wurde, beeinträchtigt ſah. Es gelang mir durch Frau Dr. Wille, das nötige Geld zur Bezahlung dieſes Zinſes zu meiner Verfügung zu erhalten, welches ich jetzt ſofort an Baron Rachowin zuſandte. Leider erfuhr ich jedoch, daß Standhartner mit Eduard Liſzt bereits reine Wirtſchaft gemacht, aus dem Ertrag der Möbel die Hausmiete bezahlt, und hierdurch mir jede Rückkehr nach Wien, welche ſie beide für durchaus verderblich für mich hielten, abgeſchnitten hatten. Da mir zugleich aber Cornelius meldete, daß Tauſig, der bei einem der Wechſel mit unterzeichnet hatte, durch mich von der von ihm gewünſchten Rückkehr nach Wien ſich abgehalten ſah (er war damals in Ungarn), ward ich davon ſo empfindlich betroffen, daß ich auf jede Gefahr hin ſofort nach Wien zurückzureiſen mich entſchloß. Ich kündigte dies meinen dortigen Freunden an, entſchied mich jedoch dafür, zuvor erſt zu verſuchen, ob ich mich mit ſo viel Geld verſehen könnte, daß ich meinen Gläubigern einen Vergleich anzubieten imſtande wäre. Hierfür hatte ich mich auf das dringendſte, und nicht ohne heftige Vorwürfe über ſein Benehmen gegen mich, an Schott nach Mainz gewendet. Den Ausgang dieſer Bemühungen abzuwarten und in etwas größerer Nähe zu betreiben, beſchloß ich jetzt, von Mariafeld mich nach Stuttgart zu wenden. Zur Ausführung dieſer Diverſion beſtimmten mich noch andere, und zwar folgende Beweggründe.

Dr. Wille war zurückgekehrt, und ſogleich konnte ich ihm anmerken, daß ihm mein Aufenthalt in Mariafeld beängſtigend ſei, da er vermutlich befürchten mochte, es könnte auch auf ſeine Hilfe für mich gezählt werden. In einiger Beſchämung, zu welcher ihn mein hierauf folgendes Verhalten veranlaßte, bekannte er mir in einer aufgeregten Stunde, daß er gegen mich in einem Gefühle befangen ſei, welches man einem Manne, der ſich unter ſeinesgleichen denn doch auch als etwas vorkommen dürfte, ſehr wohl verzeihen müſſe, wenn er in nahe Berührung mit einem andren käme, dem er als durchaus fremdartig ſich untergeordnet fühle: „Man wolle in ſeinem Hauſe doch auch etwas ſein, gerade hier aber nicht einem andren bloß zur Unterlage dienen.“ Frau Wille hatte, unter Vorausſicht der Stimmung ihres Mannes, mit der Familie Weſendonck ein Abkommen eingeleitet, nach welchem dieſe mir während meines Aufenthaltes in Mariafeld eine monatliche Suſtentation von 100 Franken zukommen laſſen ſollte; als ich hiervon Kenntnis erhielt, hatte ich nichts anderes zu tun, als an Frau Weſendonck meine ſofortige Abreiſe aus der Schweiz zu melden, und ſie in freundlichſter Weiſe zu erſuchen, ſich aller Bekümmernis um mich als enthoben zu betrachten, da ich die Ordnung meiner Angelegenheiten ganz meinem Wunſche gemäß eingeleitet hätte. Ich erfuhr ſpäterhin, daß ſie dieſen Brief, den ſie für kompromittierend gehalten haben mochte, uneröffnet an Frau Wille zurückſtellte.

Für jetzt reiſte ich am 30. April[1]) nach Stuttgart ab. Dort nämlich wußte ich Karl Eckert ſeit einiger Zeit als Kapellmeiſter des Königlichen Hoftheaters niedergelaſſen, und ich hatte Grund, dieſen ſehr gutartigen Menſchen, nach ſeinem vortrefflichen Benehmen als Direktor der Wiener Oper gegen mich, ſowie auch im Betracht ſeines enthuſiaſtiſchen Beſuches bei meinem vorjährigen Konzert in Karlsruhe, als mit großer Unbefangenheit mir ergeben, anzuſehen. Nichts andres erwartete ich mir auch von ihm, als daß er beim Aufſuchen eines ſtillen Unterkommens, etwa in Cannſtatt bei Stuttgart, für die Dauer des bevorſtehenden Sommers, mir behilflich ſein möchte. Hier wollte ich nämlich in möglichſter Schnelligkeit zuvörderſt den erſten Akt der „Meiſterſinger“ vollenden, um Schott endlich einen Teil des Manuſkriptes überſenden zu können, auf deſſen baldigen Empfang ich ihn verwieſen hatte, als ich ihn um ſo lange mir verweigerte Vorſchüſſe anging. Sodann wollte ich in größter Zurückgezogenheit und, wie ich wünſchte, Verborgenheit, die Mittel zu ſammeln ſuchen, mit welchen ich meiner Wiener Verpflichtungen mich zu entledigen vermöchte. Von Eckert ward ich äußerſt freundſchaftlich aufgenommen. Seine Frau, eine der größten Schönheiten Wiens, welche aus phantaſtiſchem Verlangen, mit einem Künſtler vereint zu ſein, eine ſehr vorteilhafte äußere Stellung aufgegeben hatte, war hinreichend vermögend geblieben, um dem „Kapellmeiſter“ ein gaſtliches und behagliches Haus zu halten, wovon ich jetzt einen freundlichen Eindruck gewinnen durfte. Eckert hielt es durchaus für ſeine Pflicht, mir den Intendanten des Hoftheaters, Baron von Gall, zuzuführen: dieſer äußerte ſich verſtändig und wohlwollend im Betreff meiner ſchwierigen Lage in Deutſchland, wo mir wohl ſo lange alles verſchloſſen bleiben würde, als die überall zerſtreuten ſächſiſchen Geſandten und Agenten mit Verdächtigungen aller Art mir zu ſchaden ſuchen dürften. Er vermeinte, nach genauerer Bekanntſchaft mit mir, ſich veranlaßt zu ſehen, durch den württembergiſchen Hof für mich einzutreten. Als ich am Abend des 2. Mai im Eckertſchen Hauſe mich über alle ſolche Dinge unterhielt, wurde hier, ziemlich ſpät, die Karte eines Herrn an mich abgegeben welcher ſich „Sekretär des Königs von Bayern“ nannte. Sehr unangenehm davon überraſcht, daß mein Aufenthalt in Stuttgart ſchon Durchreiſenden bekannt wäre, ließ ich hinausſagen, ich ſei nicht anweſend, worauf ich mich alsbald in meinen Gaſthof zurückzog, um hier wiederum von dem Wirte desſelben davon benachrichtigt zu werden, daß ein Herr aus München mich dringend zu ſprechen wünſche, welchen ich nun für den anderen Morgen um 10 Uhr beſchied. Stets auf Übles mich vorbereitend, verbrachte ich eine unruhige Nacht, nach welcher ich andren Tags Herrn Pfiſtermeiſter, Kabinetts-Sekretär S. M. des Königs von Bayern, in meinem Zimmer empfing. Dieſer äußerte mir zunächſt ſeine große Freude darüber, mich nach allem vergeblichen Aufſuchen in Wien, endlich ſogar in Mariafeld am Züricher See, durch glückliche Nachweiſungen geleitet, hier angetroffen zu haben. Er überbrachte mir ein Billett des jungen Königs von Bayern, zugleich mit einem Porträt ſowie einem Ring als Geſchenk desſelben. Mit wenigen, aber bis in das Herz meines Lebens dringenden Zeilen, bekannte mir der junge Monarch ſeine große Zuneigung für meine Kunſt und ſeinen feſten Willen mich für immer als Freund an ſeiner Seite jeder Unbill des Schickſals zu entziehen. Zugleich meldete mir Herr Pfiſtermeiſter, daß er beauftragt ſei, mich ſofort dem Könige nach München zuzuführen, und erbat ſich von mir die Erlaubnis ſeinem Herrn telegraphiſch meine Ankunft für morgen melden zu dürfen. Ich war für Mittag zur Mahlzeit bei Eckerts eingeladen, Herr Pfiſtermeiſter mußte ablehnen mich dorthin zu begleiten. Meine Freunde, zu denen ſich auch jener junge Weißheimer aus Oſthofen geſellt hatte, gerieten durch die von mir ihnen überbrachte Nachricht in das, ſehr begreiflich, freudevollſte Erſtaunen. Über Tiſch ward an Eckert telegraphiſch der ſoeben in Paris erfolgte Tod Meyerbeers gemeldet: Weißheimer fuhr mit bäuriſchem Lachen auf über dieſen wunderbaren Zufall, daß der mir ſo ſchädlich gewordene Opernmeiſter gerade dieſen Tag nicht mehr hatte erleben ſollen. Auch Herr von Gall ſtellte ſich ein, um in ſehr gewogenem Erſtaunen mir zu bekennen, daß ich allerdings jetzt ſeiner Vermittelung nicht mehr bedürfe. Er hatte den „Lohengrin“ bereits beſtellt und zahlte mir jetzt ſofort das dafür ſtipulierte Honorar aus. Des Abends um 5 Uhr traf ich nun auf dem Bahnhofe mit Herrn Pfiſtermeiſter zuſammen, um mit ihm gemeinſchaftlich nach München zu fahren, wo mein Beſuch dem Könige bereits für den folgenden Morgen angemeldet war.

---

[1]) [Der Meiſter iſt am 29. April in Stuttgart eingetroffen.]

Von Wien her hatte ich am gleichen Tage die dringendſten Abmahnungen von einer Rückkehr dorthin erhalten. Schrecken dieſer Art ſollten ſich ſeitdem in meinem Leben nie wiederholen. Der gefahrvolle Weg, auf den mich heute mein Schickſal zu höchſten Zielen berufen hatte, ſollte nie frei von Sorgen und Nöten von bis dahin mir noch ganz ungekannter Art ſein; nie jedoch hat unter dem Schutze meines erhabenen Freundes die Laſt des gemeinen Lebensdruckes mich wieder berühren ſollen.

1914 B 1971
(15 3121/12)

Richard Wagner
Sämtliche Schriften und Dichtungen

Volks=Ausgabe

Deutsche Bücherei Leipzig

Sechszehnter Band

Leipzig
Breitkopf & Härtel / C. F. W. Siegel (R. Linnemann)

Titel und Einband zeichnete
Walter Tiemann
in Leipzig

Vorwort.

Der ſechszehnte und letzte Band der Volks-Ausgabe der „Sämtlichen Schriften“ Richard Wagners iſt dazu beſtimmt, eine Reihe von Nachträgen und Regiſtern zu den vorhergehenden Bänden zu geben.

Obwohl der 12. Band ſchon eine ſtattliche Ergänzung der Schriften des Meiſters enthalten hatte, erwies es ſich doch als notwendig, auch ihn wieder durch Stücke zu ergänzen, die dort vermißt wurden. Dazu gehörten die Briefe an Friedrich Uhl und Friedrich Stade, die Wagner für die Öffentlichkeit beſtimmt hatte. Daran gliederten ſich aber noch eine große Anzahl ähnlicher Mitteilungen: entweder ſchon damals in Zeitungen erſchienene oder doch für ſie beſtimmte Erklärungen. Anderes kam hinzu, was neuerdings erſt bekannt geworden war oder in mangelhaften Drucken vorlag. Dann wurden die Urkunden für die Entwickelung des Bayreuther Werkes um dreißig vervollſtändigt, programmatiſche Erläuterungen aus alten Programmen beigegeben, die Sammlung der Gelegenheits-Gedichte ergänzt, vor allem aus den dramatiſchen Dichtungen die Stücke hinzugefügt, welche der Dichter in den ſpäteren Faſſungen geändert oder fortgelaſſen hatte. Dazu kamen endlich einige wenige Auszüge aus Briefen, die das Gepräge längerer Abhandlungen tragen. Als Druckvorlagen wurden, ſoweit ſie erreichbar waren, Original-Manuſkripte, Fakſimiles und Erſtdrucke zu Rate gezogen.

Vollſtändigkeit wird bei alledem niemals erreicht werden, wohl aber liegen nun in dieſer Volksausgabe Wagners dichteriſche und literariſche Werke in einer Reichhaltigkeit vor, die den Titel „Sämtliche Schriften“ wohl rechtfertigen dürfte. Durch die Aufnahme des großen biographiſchen Bekenntniſſes

„Mein Leben“ in den 13., 14. und 15. Band der Volksausgabe iſt auch der Ring der umfaſſenden lebensgeſchichtlichen Dokumente geſchloſſen worden.

Zum nutzbringenden Gebrauche der ſechszehn Bände durften genaue und umfangreiche Regiſter nicht fehlen. Zwei davon: die Inhaltsüberſicht der einzelnen Bände, ſowie die allgemeine, alphabetiſch geordnete, die Titel der Schriften mehrfach zu leichterer Auffindung enthaltende Inhaltsüberſicht hat Herr Carl Kipke angefertigt, dem auch für die unermüdliche Unterſtützung der Zuſammenſtellung des 16. Bandes der herzlichſte Dank abgeſtattet ſein ſoll.

Eine beſondere Wichtigkeit kommt dem großen Namen- und Sach-Regiſter zu, das Herrn Dr. phil. Erich Schwebſch anvertraut wurde. Hatte Hans Freiherr v. Wolzogen hierzu ſchon die große Vorarbeit für die erſten zehn Bände geſchaffen, ſo wurden jetzt nicht nur die folgenden ſechs hineingearbeitet, ſondern auch durch Erweiterung nach der begrifflichen Seite hin und Vervollſtändigung der Stichwörter die Forderungen erfüllt, die man an eine ſolche Überſicht über die ganze Wagnerſche Gedankenwelt zu ſtellen berechtigt iſt.

Endlich ſei auch Herrn Walther Richard Linnemann herzlich gedankt, der aus ſeiner eigenen Sammlung mehreres beigeſteuert und durch ſeine gütige Vermittlung manche wertvolle Vorlage zugänglich gemacht hat.

Richard Sternfeld.

Inhaltsverzeichnis
des 16. Bandes ſiehe auf Seite 275—282.

I. Lebensgeſchichtliches.

Zwei Zeitungs-Anzeigen aus Riga.

[Dezember 1837; März 1839.]

I.

Theater-Anzeige.

Sonnabend, den 11. Dezember 1837, wird zum Vorteile des Unterzeichneten zum erſten Male aufgeführt:

Norma,

große romantiſche Oper in zwei Akten, von Bellini.

Der Unterzeichnete glaubt ſeine Verehrung für das kunſtliebende Publikum dieſer Stadt nicht beſſer betätigen zu können, als eben durch die Wahl dieſer Oper zu ſeinem Benefiz, welches ihm zunächſt für ſeine Bemühungen um die Förderung und künftige Ausbildung jugendlich muſikaliſcher Talente der hieſigen Bühne bewilligt worden iſt. „Norma“ iſt von allen Schöpfungen Bellini's diejenige, welche neben der reichſten Melodienfülle die innerſte Glut mit tiefer Wahrheit vereint, und ſelbſt die entſchiedenſten Gegner neuitalieniſcher Muſik haben dieſer Kompoſition die Gerechtigkeit widerfahren laſſen, daß ſie, zum Herzen ſprechend, ein inneres Streben zeige und der modernen Flachheit nicht huldige. Da nun für das Einſtudieren und die Ausſtattung dieſes Werkes alles geſchehen, ſo darf ich es wohl wagen, das theaterliebende Publikum gehorſamſt einzuladen, und ich thue das in der freudigen Hoffnung, daß mein bisheriges eifrigſtes Beſtreben, auf meinem Platze möglichſt meiner Pflicht zu genügen, teilnehmende und nachſichtige Anerkennung gefunden hat.

Riga, den 8. Dez. 1837. Richard Wagner.

II.

Konzert-Anzeige.

Da die Herren Mitglieder des hieſigen Theaterorcheſters mir den urſprünglich für ihr 5. Abonnementskonzert beſtimmten künftigen Dienstag, den 14. März d. J., für mein Benefiz-Konzert gefälligſt abgetreten haben, ſo gebe ich mir die Ehre, einem verehrten Publikum dies mein Konzert für den bezeichneten Tag hiermit anzuzeigen. Das Nähere über die aufzuführenden Stücke wird die nächſte Zeitungsnummer enthalten, und es iſt die Auswahl derſelben von mir im Sinne der Abonnementkonzerte getroffen worden, die ſich eines ziemlich ungeteilten Beifalles der geſchätzten Muſikfreunde zu erfreuen hatten. — Da ich übrigens in dieſen Tagen die für mich wohl betrübende Nachricht von meiner Entlaſſung aus der bis jetzt von mir bekleideten Stelle am hieſigen Theater erhalten habe, weil dieſe Stelle von Herrn von Holtei für das künftige Jahr bereits einem Andern zugeſagt iſt, ſo würde es mir ſehr wohltuend ſein, aus der Teilnahme für dies mein Konzert entnehmen zu können, daß ein verehrtes Publikum mit meinem Fleiße und ungetrübtem Eifer bei meinen Leiſtungen eben ſo zufrieden ſei, als ſich mein jetziger Direktor, Herr Hoffmann, mir darüber bezeigt hat, und gewiß das ſämtliche Muſikperſonal unſerer Bühne ſich mir bezeigen wird.

Riga, den 8. März 1839. Richard Wagner,
Kapellmeiſter des hieſigen Theaters.

Ein Tagebuch aus Paris.

[Juni 1840.]

Paris 1840. Dienstag, 23. Juni.

In dieſer trüben, bangen Zeit fühle ich endlich recht lebhaft das Bedürfnis, mir ein ausführlicheres Tagebuch zu halten; ich hoffe von der Aufzeichnung der mich am meiſten bewältigenden Gemütszuſtände und der darin entſtehenden Reflexionen dieſelbe Labung für mein Weſen, wie Tränen dem gepreßten Herzen es ſind. Unwillkürlich waren mir eben wieder Tränen gekommen; iſt man feig oder iſt man unglücklich, wenn man ſich gern den Tränen hingibt? — Ein kranker, deutſcher Handwerksburſche war da; — ich beſtellte ihn zum Frühſtück wieder; Minna erinnerte mich bei dieſer Gelegenheit, daß ſie eben für Brot das letzte Geld würde wegſchicken müſſen. Du Ärmſte! Wohl haſt Du recht — es ſteht ſchlimm mit uns, denn wenn ich alles recht überlege, ſo kann ich mit Sicherheit eigentlich die größterdenkliche Miſere für meine Lage vorausſehen; alles Beſſere kann nur mit glücklichen Zufällen zuſammenhängen; denn unter dieſe muß ich beinahe mitrechnen, wenn Menſchen, auf die ich baue, aus freien Stücken und ohne Intereſſe etwas für mich tun; — dieſe einzige Hoffnung wäre ſchmählich, wenn ich überzeugt ſein müßte, daß ich gerade nur auf Almoſen rechne; glücklicherweiſe muß ich aber annehmen, daß Leute, wie Meyerbeer, Laube — nichts für mich tun würden, wenn ſie nicht glaubten, daß ich es verdiene. Aber mächtig kann dabei immer noch Schwäche, Laune, Zufall einwirken und mir dennoch dieſe Leute entfremden. Das iſt ein furchtbarer Gedanke, und dieſer Zweifel und vielmehr die noch nicht erfolgte Beſtätigung ihres Willens iſt peinlich und macht meine Seele krank!

Montag, 29. Juni.

Wie das künftigen Monat werden ſoll, weiß ich nicht; habe ich bisher Angſt gehabt, ſo faßt mich nun bald Verzweiflung. Habe jetzt zwar Ausſicht, mir durch Artikel und Aufſätze in der »Gazette musicale« etwas zu verdienen; will auch Artikel an Lewald nach Stuttgart für die „Europa“ ſchicken, um zu ſehen, ob ich etwas damit verdiene. Aber ſelbſt im glücklichſten Falle iſt das unmittelbar Bevorſtehende doch immer zu mächtig, als daß es mich nicht niederziehen ſollte. 25 Franken habe ich nur noch. Davon ſoll ich am erſten einen Wechſel von 150 Franks, am fünfzehnten aber auch noch die Vierteljahrsmiete zahlen. Alle Quellen ſind erſchöpft; meiner armen Frau halte ich immer noch geheim, daß es ſchon ſo ſchlimm ſteht; — ich hoffte immer, Laube ſollte mir bis dahin ſchicken; ich hätte ihr dann erſt entdeckt, wie wir ohne den auf nichts zu rechnen gehabt hätten und ich's ihr verheimlicht habe, um ihr von Sorgen ſchon ganz zerrüttetes Weſen nicht noch mehr zu ängſtigen. Damit wird es aber wohl nun nichts werden. Den erſten kann ich es nicht mehr verheimlichen. Hilf Gott, das wird ein ſchrecklicher Tag werden, wenn nicht Hilfe kommt!

Dienstag, 30. Juni, abends.

Habe heut' meiner Frau auf dem Spaziergange erklärt, wie wir mit unſeren Geldangelegenheiten ſtehen; ich bedauere die Arme im Grunde der Seele! Es iſt ein trauriger Akkord! — Will arbeiten!

Zwei Schreiben an die Dresdener Liedertafel.

I.

Aufruf.

[1843.]

Die Sänger Dresdens, Sachſens, Deutſchlands — ſind bereits fünfmal, nämlich zweimal im Dresdner Anzeiger, zweimal in der Leipziger Zeitung und einmal in der Nationalzeitung der Deutſchen, von uns und dem Orpheus zur Teilnahme an einem Feſte aufgefordert worden, deſſen glückliche Durchführung nur durch unſere andauernde Begeiſterung für dasſelbe möglich wird; fünf größere Kirchenmuſiken, 12—16 allgemeine Lieder, mehrere Lieder für die Liedertafel allein bei dem großen Wechſelgeſange aller Chöre, ein ziemlicher Vorrat von Geſängen, welche die Liedertafel für ſich als Tiſchlieder in Bereitſchaft halten muß — ſind binnen zehn Wochen aufs vollkommenſte einzuüben; Freunde und Feinde, Neid und Gunſt machen gerade jetzt die höchſten Anſprüche an die Leiſtungen der Liedertafel, aus Urſachen, die jedem bekannt ſind.

Bedarf es unter ſolchen Umſtänden noch einer nachdrücklichen Einladung an die Mitglieder der Liedertafel, in voller Zahl pünktlichſt und eifrigſt an den gewöhnlichen Verſammlungstagen ſich zu vereinigen? — Oder wird die einfache Aufzählung dieſer Umſtände ſchon hinreichen, jedes Mitglied zur ſtrengſten Erfüllung ſeiner Vereinspflicht anzutreiben und zum nicht bloß aufſchäumenden, ſondern vielmehr zum andauernden Kampfe für das Wohl und die Ehre des Vereins zu entflammen?

Der Vorſtand der Liedertafel iſt der feſten Überzeugung, daß auf die letzte dieſer beiden Fragen nur ein einmütiges Ja antworten werde. Er würde außerdem bald den Mut und die Hoffnung verlieren müſſen, den Angelegenheiten der Liedertafel mit glücklichem Erfolge vorzuſtehen. Der Vorſtand kann die Kräfte der Liedertafel nur ſammeln, nicht ſchaffen; er kann die Ehre der Liedertafel gegen offene und geheime Angriffe nur zu ſchirmen ſuchen, aber dieſelbe nicht allein begründen. Die Geſamtheit des Vereins iſt ſeine Kraft; das treue und eifrige Zuſammenwirken iſt ſeine Ehre.

Die geehrten Mitglieder der Liedertafel werden daher hiermit ebenſo freundlichſt als dringend eingeladen, nur zwei Monate lang ihre übrigen Erholungen den Zwecken unſeres Vereins möglichſt unterzuordnen, ſich von nächſtem Sonnabend, den 22. April, an vollzählig und pünktlich zur gewöhnlichen Zeit und am gewöhnlichen Orte zu den Geſangsübungen einzufinden, und, da in zehn Abenden unmöglich alles gehörig eingeübt werden kann, in der nächſten Verſammlung noch über einen zweiten Verſammlungstag in jeder Woche (neben dem Sonnabende) ſich zu vereinigen.

Nur unter dieſen Bedingungen werden wir beim Feſte das auch halten können, was wir uns ſelbſt verſprechen, und was alle Welt von uns erwartet. Die Hymne von Reiſſiger wird wahrſcheinlich das erſte ſein, was uns auf nächſten Sonnabend beſchäftigen wird.

Dresden, den 20. April 1843.

Richard Wagner, Liedermeiſter.
Dr. Löwe, Schreibmeiſter.

II.

Niederlegung der Leitung.

[1845.]

Den geehrten Herrn Schreibmeiſter der Dresdner Liedertafel erſuche ich, folgende Erklärung zur freundlichen Kenntnis der geehrten Liedertafel bringen zu wollen.

Eine neue Wahl des Vorſtandes der Liedertafel ſteht bevor; ich möchte mich faſt für überzeugt halten, daß trotz aller Beſchwerden, die ſeitens der geehrten Liedertafel mit Recht über meine Verwaltung des Amtes eines Liedermeiſters, zumal in den letzten Zeiten, zu führen wären, aus vielerlei freundlichen Rückſichten die Wahl für dieſes Amt wiederum auf mich fallen werde, wenigſtens hat mich die Liedertafel durch ihr bisheriges Vernehmen zu mir zu ſolcher vielleicht anmaßlichen Annahme verwöhnt. Im voraus halte ich es daher für meine Pflicht, weniger aus perſönlichen Gründen, als namentlich in vollſtem Intereſſe für die Geſellſchaft ſelbſt, zu erklären, daß ich dem Amte eines Liedermeiſters auf keinen Fall weiter vorſtehen kann. Es ſei mir erlaubt, meine Gründe dafür mit größter Aufrichtigkeit näher aufzuführen. Sie betreffen lediglich das Wohl der Liedertafel, das durch mein längeres Wegbleiben in der bisherigen Stellung unverkennbar gefährdet wird. Eine Geſellſchaft wie die Liedertafel bedarf eines Muſikführers, dem es Zeit und Neigung geſtattet, ſein Amt mit bei weitem größerer Tätigkeit, Vor- und Umſicht zu verwalten, als dies von mir geſchehen iſt und geſchehen kann. Die Urſachen, aus denen mir phyſiſch und moraliſch die Unmöglichkeit entſpringt, mich mit der nötigen vorzüglichen Liebe der muſikaliſchen Leitung der Liedertafel anzunehmen, ſind gewiß jedem billig Denkenden ſo leicht erkennbar, daß ich es für unnötig halten darf, näher darauf hinzuweiſen. Ich habe anfänglich trotz der mir ſogleich aufgeſtoßenen Bedenken geglaubt, die Leitung eines größeren muſikaliſchen Inſtituts, wie das der Königlichen Kapelle und Oper, mit der Überwachung der Intereſſen eines geſelligen Vereins für Männergeſang genügend vereinigen zu können: ich kann mir in dieſem Sinne das Zeugnis geben, daß ich unverdroſſen mich ſtets auf meinem

Platze einfand, ſo oft es mir nicht durch unmittelbares Zuſammentreffen mit einer amtlichen Beſchäftigung geradezu unmöglich gemacht war; damals fand ſich aber die Liedertafel nicht ein, ſo daß ich mich eine Zeit faſt regelmäßig genötigt ſah, um die gerade anweſenden wenigen Mitglieder einigermaßen der Abſicht ihres Zuſammenkommens gemäß zu unterhalten, eine Art von Geſangsübung mit ihnen anzuſtellen, die weder erfreuen noch bilden konnte. Dieſer ſehr lange dauernde Zuſtand der Teilnahmloſigkeit von Seiten der geehrten Mitglieder der Liedertafel hat, ich geſtehe dies offen, auch meinen Eifer von vornherein in einem Grade erkaltet, der mir die Erwärmung für die Sache ſpäterhin ſehr erſchwert hat. Die Teilnahme und der gute Geiſt der Liedertafel hat ſich ſeit einiger Zeit nun auffallend wieder gehoben; ich bin mit Bedauern mir bewußt, nicht dazu beigetragen haben zu können, und zu meinem noch größeren Leidweſen erkenne ich, daß ich nicht imſtande bin, dieſer geſteigerten Teilnahme in ihren Anforderungen an mich zu entſprechen. Jetzt alſo iſt der Zeitpunkt eingetreten, wo ich nach meinem aufrichtigen Dafürhalten nur durch meine Reſignation der Liedertafel noch förderlich werden kann. Ich hätte die Erklärung derſelben noch zurückgehalten, wenn ich jetzt nicht die Liedertafel auf einen mehr als genügenden Erſatz für mich hinweiſen könnte. Herr Muſikdirektor **Hiller** hat ſich gegenwärtig für dauernde Zeit in Dresden niedergelaſſen und zwar — was wichtig iſt — ohne amtliche Anſtellung. Ich bin überzeugt, daß für das Wohl der Liedertafel gar kein glücklicheres Ereignis eintreten konnte; was die Liedertafel in mir gewonnen zu haben wünſchte, würde ſie in Herrn Hiller gewiß in einem nur noch höheren Grade gewonnen haben: einen Mann von Fähigkeit und künſtleriſchem Ruf. Was ihn aber unbedingt empfehlenswerter macht als mich, iſt, daß Herr Hiller, frei und von amtlicher Beſchäftigung unabhängig, ſich bei weitem ausſchließlicher als ich mit der muſikaliſchen Leitung der Liedertafel befaſſen können würde. Dieſer Vorteil namentlich ſpringt ſo auffällig ins Auge, daß hier wohl nichts weiter mehr zu wünſchen übrig bleiben wird, als daß Herr Hiller ſich wirklich beſtimmen ließe, die Wahl der Liedertafel anzunehmen. Ich verſpreche, mit allem, was in meinen Kräften ſteht, zu dieſem Zwecke mitzuwirken. —

Was mich nun betrifft, ſo bin ich durch mein Recht, die Steuern zu bezahlen, Bürger der Liedertafel geworden; ich habe der Liedertafel bei einer mich tief rührenden Veranlaſſung zugeſchworen, ihr nie untreu zu werden; das werde ich halten, ich werde, ſolange die Liedertafel beſteht und ſie mich nicht ausſtößt, Bürger der Liedertafel bleiben; ich werde ihr dienlich und förderlich ſein, wo ich kann, ſei es durch meine ſchlechte Tenorſtimme, hie und da durch eine möglichſt wenig langweilige Kompoſition, oder ſonſt durch Rat und Tat. Von nun an werde ich mit frohem Herzen, ohne drückende Selbſtvorwürfe der Vernachläſſigung und mit heiterem Mute mich in der Liedertafel einfinden, und wenn ſie ſomit in mir einen nachläſſigen Dirigenten verliert, ſo erhält ſie dafür jedenfalls ein gutes Mitglied.

Ich bitte daher um meinen Abſchied.

Richard Wagner,
zur Zeit noch Liedermeiſter der Dresdner Liedertafel.

Zwei Erklärungen
über die Verdeutſchung des Textes der Kompoſition «Les deux grenadiers». [1843.]

Verwahrung.

Bei Schott in Mainz iſt der Nachdruck einer in Paris bei M. Schleſinger von mir herausgegebenen Kompoſition «Les deux grenadiers» nach einer zumal auch metriſch ſehr freien Überſetzung des deutſchen Gedichts von H. Heine erſchienen; in dieſer nachgedruckten Ausgabe iſt nun den franzöſiſchen Worten der allbekannte ſchöne deutſche Text in den widerlichſten Reckungen, Verdrehungen und Entſtellungen unterlegt, ſo daß ich es für nötig halte, gegen die Annahme, als ſei dieſe Textunterlegung mit meinem Wiſſen, oder wohl gar von mir ſelber vorgenommen worden, mich ernſtlich zu verwahren.

Dresden, 12. Mai 1843. Richard Wagner.

Erklärung.

Da ein in Deutſchland veranſtalteter Abdruck einer in Frankreich erſchienenen Kompoſition den beſtehenden Verhältniſſen gemäß nicht als widerrechtlich betrachtet wird, und dieſes Übereinkommen mir zur Genüge bekannt iſt, ſo erkläre ich, daß es nicht in meiner Abſicht gelegen hat und gelegen haben kann, durch meine in Nr. 40 dieſer Zeitſchrift veröffentlichte Verwahrung die H. H. B. Schott's Söhne zu beleidigen oder ihnen den Vorwurf eines widerrechtlichen Nachdrucks zu machen.

Dresden, 13. Juni 1843. Richard Wagner.

Zwei Schreiben aus dem Jahre 1848.

I.

Ein Brief an Profeſſor Franz Wigard, Mitglied der deutſchen Nationalverſammlung in Frankfurt.

[19. Mai 1848.]

Ich beſorge viel Unheil, wenn das deutſche Parlament zunächſt nicht folgender Weiſe beſchließt:

1. Der bisherige deutſche Bundestag iſt aufgehoben; das Parlament ſchließt ſomit die einzige konſtituierende Gewalt in ſich, ſowie die Befugnis, die exekutive Gewalt proviſoriſch aus ihrer Mitte als Ausſchuß zu ernennen.
2. Sofortige Einführung der Volksbewaffnung nach dem uns bekannten Modus.
3. Schutz- und Trutz-Bündnis mit Frankreich.

Dieſe drei Maßregeln werden hinreichend ſein, dem unausweichlich nötigen Kampf eine beſtimmte Richtung zu geben; in jeder Stadt werden ſich die zwei beſtimmten Parteien herausſtellen: die Frankfurter (deutſche) und die Spezial-Regierungspartei. So kommt die Sache zum Ausſchlag.

Der vierte Schritt ſei nun: die Territorialfrage der deutſchen Staaten. Hat die Frankfurter Verſammlung die

Aufgabe, eine Deutſchland einigende Verfaſſung zuſtande zu bringen, ſo muß ſie zunächſt die Hand an die Ungleichheit der deutſchen Bundesſtaaten legen; ſie muß eine Kommiſſion niederſetzen, welche, nach dem Grundſatze, Staaten unter 3 und über 6 Millionen nicht mehr zuzulaſſen, eine vernünftige und naturgemäße Herſtellung des deutſchen Staatenbeſtandes in Vorſchlag bringen ſoll. Da iſt endlich der entſcheidende Moment, ohne deſſen Herbeiführung all unſer Werk Flickwerk ſein würde. Nun hängt es von dem Benehmen der Fürſten ab, welches Los ſie ſich bereiten wollen. Beginnen ſie feindſelig, proteſtieren ſie, ſo ſind ſie ſamt und ſonders in Anklagezuſtand zu verſetzen; und die Anklage gegen ſie iſt auf völlig hiſtoriſcher Baſis zu begründen.

Erſt wenn dieſe Fragen entſchieden, wenn dieſe Kämpfe durchgefochten ſind, möge die Verſammlung an die Verfaſſungsarbeit gehen; denn dieſe kann nicht eher vorgenommen werden, als bis wir reinen Boden haben. Wie nutzlos würde eine Verfaſſung dem jetzigen Zuſtande Deutſchlands gegenüber ſein! Das Parlament muß die einzelnen Staaten erſt noch vollkommen revolutionieren, und das wird es durch ſeine erſten Dekrete tun; denn durch dieſe Dekrete erhalten die Parteien den nötigen Anhalt, der ihnen jetzt fehlt. Könnten Sie meiner Anſicht ſein und demgemäß alle Kräfte aufbieten, in dieſem Sinne die Verſammlung zu leiten, ſo wäre Ihr Verdienſt unſterblich. Nichts Sanſteres führt zum Ziele! Alles Heil wünſcht Ihr ergebener

Dresden, 19. Mai 1848. Richard Wagner.

II.

An den Intendanten v. Lüttichau über die Rede in der Verſammlung des Vaterlandsvereins.

[Juni 1848.]

Ew. Exzellenz

erſuche ich ganz gehorſamſt um die Vergünſtigung eines vielleicht 14tägigen Stadturlaubs, um mich durch genaue Beobachtung einer geeigneten Diät vor einem den Anzeichen nach mir drohenden gaſtriſchen Übel zu bewahren.

Zugleich erachte ich es für meine perſönliche Schuldigkeit, mich wegen eines Schrittes zu rechtfertigen, der zwar mit meinem künſtleriſchen Dienſtverhältniſſe nichts gemein hat, wegen deſſen ich aber gerade auch von Ihnen nicht mißverſtanden zu ſein wünſchte.

In einer Zeit, wo auch dem Ungebildeten das Recht zugeſtanden iſt, über die Angelegenheiten unſerer ſtaatlichen Verhältniſſe ſich auszuſprechen, erkennt der Gebildete umſomehr ſeine Pflicht, ſich dieſes Rechtes ebenfalls zu bedienen. Die Parteireibungen der letzten 14 Tage haben unter den Einwohnern unſerer Stadt die ſich entgegenſtehenden Anſichten ſo auf die äußerſte Spitze getrieben, daß der Beobachter einer ängſtlichen Spannung nicht entgehen konnte. Ich ſchloß mich demjenigen Vereine an, in dem die Fortſchrittspartei am entſchiedenſten ſich ausſpricht: einesteils, weil ich erkenne, daß die Fortſchrittspartei die der Zukunft iſt, andernteils aber auch aus der Rückſicht, daß es gerade dieſer Partei am nötigſten iſt, durch Geiſt und Milde der Geſinnung von rohen Ausſchweifungen zurückgehalten zu werden. Ich habe dieſe Verſammlungen ſelten beſucht und nie in ihre Debatten mich gemiſcht, ſondern nur beobachtet; ſo gewann ich in der letzten Zeit die Einſicht, daß gerade durch die heftigen Angriffe der ſogenannten Monarchiſten dort ein trotziger Geiſt ſich immer bedenklicher herausgeſtellt hat. Mit der Erklärung, die Republik für die beſte Staatsform zu halten, iſt an und für ſich nach den jetzigen Begriffen kein Verbrechen begangen: die nächſte Verbindung, in welche der Gedanke an die Republik bei den allermeiſten geſetzt wird, iſt aber der Glaube an die Notwendigkeit der Aufhebung des Königtums. Ich ſah nirgends einen Redner oder politiſchen Schriftſteller den Gedanken ins Auge faſſen, daß das Königtum immer der heilige Mittelpunkt bleiben könnte, um den ſich alle nur erdenklichen volkstümlichen Inſtitutionen errichten laſſen, ſondern immer wurde mit dem Begriffe der Republik unmittelbar die Annahme des Aufhörens des Königtums verbunden: nur dieſe Annahme hielt daher auch die Maſſe und ihre Führer ab, ſich für ſofortige Einführung jener Staatsform zu entſcheiden, ſondern man knüpfte ſie an allerhand Bedingungen, bei denen allerdings nichts Verbrecheriſches ausgeſprochen iſt, die aber

Bücherei

doch zu allen erdenklichen Mißdeutungen führen können und müſſen. Es lag mir nun daran, den Leuten einmal recht klar zu zeigen, daß, wir möchten erreichen wollen, was nur irgend erreichbar ſei, das eigentliche Königtum an und für ſich doch dieſem Streben nie unmittelbar entgegenſtände: daß *mit dem Königtum* eben alles ſehr wohl und nur noch dauerhafter zu erreichen ſei. — Der Volkspartei iſt die noch beſtehende Geſtalt des Hofes mit all' ſeinen einer früheren Zeit entſprungenen Äußerlichkeiten ein Ärgernis: ich habe von Leuten, die keineswegs bloß der roheſten Klaſſe angehören, Äußerungen in dieſem Bezug gehört, die mich tiefe Blicke in den Volksgeiſt haben werfen laſſen; ſie ſagen nun ohngefähr: „Iſt der König fort, ſo hört auch dieſer Hof auf!“ Jetzt frage ich: ſoll um ſolcher Äußerlichkeiten willen dem Königtume ſelbſt zu nahe getreten werden? Nein! Dieſe Äußerlichkeiten können ſchwinden und mit ihnen eine Quelle des Unmutes, der endlich auf den König ſelbſt bezogen wird. In dieſem Verhältniſſe und nach dieſer Richtſchnur fortſchreitend erwog ich alles das, was eigentlich angegriffen wird, und gelangte endlich dahin, daß, wenn dies ſchwinden könnte, eben auch alles ſchwinden würde, was gegen das Königtum verſtimmt. Hiermit mußte natürlich der Wunſch in mir entſtehen, beide Parteien, Monarchiſten wie Republikaner, von dieſer mir beigekommenen Anſicht zu überzeugen, und, gelänge mir dies, beide Parteien nach einem Ziele hinzulenken: die Erhaltung des Königtums und mit ihm des inneren Friedens. Es mußte mir zugleich daran liegen, die edle, von ihrer eignen Partei ſo mißverſtandene Bedeutung des Wortes „Republik“ zu beleuchten und dann zu zeigen, daß in ihr das Königtum erſt ſeine ſchönſte Stellung finden würde. Dieſer einzige Wunſch drängte mich zu der Abfaſſung jenes Aufſatzes: mußte ich, um zu meiner erzielten Schlußfolge zu kommen, hier und dort gegen Beſtehendes anſtoßen, ſo durfte mich die Furcht vor Verfeindung nicht abhalten, eine tief empfundene Überzeugung auszuſprechen, mit der nicht Unfrieden, ſondern Frieden und Vereinigung erzielt werden ſollte. Die Wärme dieſer Überzeugung iſt daran Schuld, daß ich ſogar mit meiner Perſon dafür eintrat. Als ich letzthin zu der Verſammlung des Vereins eintrat, hörte ich eben wieder jene Reden, die den Begriff der Republik, der jetzt nun einmal ganz unleugbar zum Hauptgedanken eines großen Teiles des Volkes geworden iſt, ſtets in unmittelbare Verbindung mit der Abſchaffung des Königtumes bringen. In dem vollen Bewußtſein, gerade jetzt vor dieſer Verſammlung einen guten und wohltätigen Gedanken auszuſprechen, entſchloß ich mich ſchnell, meinen Aufſatz ſogleich vorzuleſen, und hätte dieſer Schritt alle gute Abſicht verfehlt, ſo hat er doch die eine ganz unleugbar erfüllt: noch nie iſt nämlich in dieſem Vereine ein ſo enthuſiaſtiſches Lob unſeres Königs ausgeſprochen, noch nie mit ſolcher Begeiſterung aufgenommen worden, als es nach der Stelle in meiner Rede der Fall war, welche ſeine hohen Tugenden pries. — Gerade dieſer Beifall nun, ſowie auch der Grund desſelben hat mir Neider und Gegner erweckt; ich will meine Anſicht über viele dieſer Volksführer hier nicht weiter ausſprechen — ſie erfüllt mich mit den trübſten Befürchtungen, denn namentlich meine Begeiſterung für das Königtum hat ihnen nicht gefallen. Was ich von dieſer Seite her erfahre, könnte mir perſönlich ſehr gleichgiltig ſein: anders verhält es ſich damit, wenn ich befürchten müßte, von der anderen Seite her gänzlich mißverſtanden worden zu ſein, wenn ſelbſt der König, möge Ihm auch immerhin das Formelle meines Planes unausführbar dünken, auch darin, daß ich mich unterfing, einer ſehr proſaiſch geleiteten Maſſe ein poetiſches Bild davon vorzuhalten, wie ich mir das Königtum denke, etwas übel Erfundenes erſehen ſollte. Ich geſtehe, daß ich jetzt herzlich betrübt darüber werde, aus mancherlei Anzeichen zu erſehen, daß ich in der Tat ſehr mißverſtanden worden bin: ich erkenne darin das Gefährliche, in dieſen Zeiten einen ſelbſtändigen Gedanken auszuſprechen, wenn er nicht der Firma der einen oder der anderen Partei vollſtändig angehört, und es bedurfte nicht erſt der Bitte meiner Frau, um mir das Verſprechen abzunehmen, mich mit meiner Perſon nie wieder in den Fragen des Tages zu beteiligen. Ich erſehe zu meinem großen Kummer, daß es jetzt nicht mehr an der Zeit iſt, mit den Waffen des Geiſtes zu kämpfen: eine düſtere ſchreckliche Ahnung haftet auf meinem Gemüte, daß der Kampf jetzt bald nur noch von dem rohen Elemente der Maſſen geführt werden wird: — wir haben Prag nicht fern von uns, in Berlin bereiten ſich ſchreckliche Dinge vor, die eine grauſenhafte, königsmörderiſche Wendung nehmen können: ich habe einen Blick auch in die Maſſe der

Bevölkerung Dresdens geworfen: nichts Verbrecheriſches liegt in ihr am Tage: wer will aber für den Sturm des Wahnſinns ſtehen, wenn er ſich von da und dort auch zu uns herüberzieht?

In dieſer Angſt, dieſer tiefen Bekümmernis glaubte ich mir durch jenen beſprochenen Schritt Luft zu machen: nach meiner innigſten Überzeugung erſchien er mir als der geeignete Weg zur Verſöhnung. War nun meine ſchwarze Vorſtellung unbegründet — o, deſto beſſer. Hat dagegen mein Schritt Ärgernis erregt, hat er ſeine Abſicht nicht erfüllt, hat er nicht verſöhnt und nur beleidigt — ſo beruhte er allerdings auf einer Täuſchung, für die ich jeden, den ich beleidigte, herzlichſt um Verzeihung bitte.

In größter Hochachtung und Ergebenheit habe ich die Ehre zu verbleiben Eurer Exzellenz

gehorſamſter Diener

Dresden, 18. Juni 1848. Richard Wagner.

Erklärungen und Anzeigen aus der Züricher Zeit in der „Eidgenöſſiſchen Zeitung“.

I.

Über die muſikaliſche Direktion der Züricher Oper.

[1850.]

Es hat ſich im Publikum über meine Wirkſamkeit als muſikaliſcher Dirigent beim hieſigen Theater eine irrige Anſicht verbreitet, die ich berichtigen muß, da ſie dem genannten Inſtitute nachteilig werden dürfte.

Herrn Kramers Anerbieten, mich als Muſikdirektor bei ſeinem Theater anzuſtellen, mußte ich — aus allgemeinen, nicht aus beſonderen Gründen — von mir weiſen; dagegen war es mir erfreulich, Herrn Kramer dazu bereit zu finden, die Muſikdirektion zwei jungen Freunden von mir anzuvertrauen, die mir als Schüler in der Kunſt naheſtehen. Mußte ich mich natürlich inſoweit für meine Empfohlenen verbürgen, als es nötig war, um den Herrn Direktor gegen die denkbaren Fälle zu verſichern, in denen aus der geringen Erfahrung meiner jungen Freunde dem Theatergeſchäftsgange ein Hindernis entſtehen konnte, ſo bezeugte ich Herrn Kramer außerdem auch meine Bereitwilligkeit, in der angegebenen Stellung nach Kräften und Vermögen — aus Intereſſe für die Kunſt — dem Ganzen mich nützlich zu erweiſen.

Sogleich anfänglich trat der Fall ein, daß ich dem Ganzen auch dadurch zu nützen hoffen durfte, daß ich zwei Opernaufführungen ſelbſt dirigierte; es beſtimmte mich dazu namentlich meine aufrichtige Überraſchung über die Vortrefflichkeit der Sänger, die es Herrn Kramer unter den ſchwierigſten Umſtänden gelungen war, für ſein Theater zu gewinnen, und der hierauf begründete Wunſch, das glückliche Enſemble ſo warm wie möglich der Beachtung des Publikums zu empfehlen. Ich darf nun — wenigſtens nach meinem Dafürhalten — dieſen Wunſch als erfüllt betrachten, und habe meiner Teilnahme für die hieſige Oper nur noch den anderen Wunſch hinzuzufügen, ihr auch tüchtige Dirigenten heranzubilden, da ich ſelbſt außer Stande bin, auf die Länge der Zeit die muſikaliſche Direktion fortzuführen. Die Künſtler habe ich gebeten, wenn ſie wünſchten, ihren Leiſtungen mein teilnehmendes Intereſſe zu bewahren, dies mir dadurch zu ermöglichen, daß ſie den von mir empfohlenen Dirigenten vertrauungsvolle Rückſicht ſchenkten. An die Opernfreunde Zürichs kann ich ebenſo nur die Bitte richten, meine Beteiligung an den Leiſtungen der hieſigen, jetzt wahrlich ganz beſonders glücklich ausgeſtatteten Oper durch eine gleiche Rückſicht mir möglich zu machen, und namentlich auch darin mir zu vertrauen, daß ich — aus Achtung für die Künſtler wie für das Publikum — niemand die unmittelbare Muſikdirektion überlaſſen würde, von dem ich nicht überzeugt wäre, daß er ſeiner beſonderen Aufgabe gewachſen ſei.

Wollte man alſo annehmen, ſobald ich nicht perſönlich dirigiere, ſei die betreffende Oper von mir aufgegeben, ſo würde dies ein gründlicher Irrtum ſein, den ich mit der Verſicherung erwidere, daß ich in den unter meiner Aufſicht gehaltenen Proben namentlich auch die Leiſtung des Dirigenten — und zwar aus doppeltem Intereſſe — in meinem Sinne überwache.

Zürich, 17. Oktober 1850. Richard Wagner.

II

Zur Empfehlung Gottfried Sempers.

[1851.]

Wenn der Sinn für Schönheit auch in der Architektur uns zunächſt durch das Studium der Antike geweckt worden iſt, ſo haben ſich die Bauwerke, die wir in der Nachahmung der Antike konſtruierten, doch nie in eine warme Wechſelwirkung zu unſerm Leben und deſſen natürlichen Bedürfniſſen ſtellen können. Semper klärte uns, als er vor ſiebzehn Jahren aus Griechenland zurückkehrte, in ſeiner berühmten Schrift „Bemerkungen über vielfarbige Architektur und Skulptur bei den Alten“ (Altona 1834) über die weſentlichen Gründe jener Erſcheinungen auf, indem er an den helleniſchen Kunſtwerken ſelbſt ein organiſches Hervorgehen derſelben aus den anfangs allernötigſten Bedürfniſſen einer Häuslichkeit und dann einer Öffentlichkeit nachwies, wie ſie bei uns eben nicht vorhanden ſind. Durch eine unmotivierte Nachahmung der Antike iſt unſre moderne Baukunſt in den Zwieſpalt geraten, daß wir der Schönheit nur in unnützen Bauwerken huldigen zu können, in nützlichen dagegen ſie ganz außer Acht laſſen zu müſſen glauben. Vermöge ſeiner geſunden künſtleriſchen Anſchauung erkennt nun Semper da, wo ſich unſer häusliches wie öffentliches Leben am konſequenteſten aus unſeren Bedürfniſſen entwickelt und zu ſo umfaſſender Tätigkeit ausgebildet hat, wie in England, auch den gedeihlichen Boden für die Ausbildung in einem heimiſchen und innig verſtändlichen Sinne, weil dort unſerm natürlichen Bedürfniſſe bereits in ſo zweckmäßiger Fülle genügt wird, daß dieſe Fülle ſich ganz von ſelbſt zum Bedürfniſſe nach Schönheit geſtaltet. Wer die geniale Produktivität Sempers aus ſeinen berühmten Bauwerken, namentlich dem Schauſpielhauſe und dem gegenwärtig ſeiner Vollendung nahen Muſeum zu Dresden kennt, wer den Bildungsgang dieſes reichbegabten und hocherfahrenen Künſtlers von ſeinen Träumen auf den Mauern Athens an bis zum Erfaſſen des praktiſchen Sinnes der Engländer betrachtet hat, der wird bezeugen müſſen, daß jungen Architekten, welche auf irgend einer Bauſchule ihre theoretiſchen Studien beendet haben und zu ihrer praktiſchen Ausbildung weiterzuſchreiten gedenken, kein willkommneres Anerbieten gemacht werden kann, als das meines Freundes, den ich mich glücklich ſchätze, auf das wärmſte auch meinen Schweizer Gaſtfreunden empfehlen zu dürfen, und über deſſen Unternehmung näheres mitzuteilen, ich jeder Zeit bereit bin.

III.

Über die muſikaliſche Berichterſtattung in der „Eidgenöſſiſchen Zeitung“.

[1851.]

Dem Dirigenten der kürzlich ſtattgefundenen C moll-Symphonie von Beethoven iſt von Freundesſeite mitgeteilt worden, daß er in den Augen mancher, wenn nicht für den muſikaliſchen Berichterſtatter der „Eidgenöſſiſchen Zeitung“ ſelbſt, ſo doch für den näheren Veranlaſſer der auf die Muſik bezüglichen Artikel in dieſem Blatte gehalten werde. Eine freundliche Weiſung in der letzten Nummer des hieſigen „Tageblatts“ hat ihn in dieſer Vermutung beſtärken müſſen. Möge es ihm daher geſtattet ſein, zu erklären, daß niemand beſſer wie er durch Erfahrung längſt darüber belehrt iſt, in welche unvorteilhafte und erfolgloſe Stellung ſich derjenige begibt, der ſich um Einfluß auf den öffentlichen Geſchmack bemüht, da es ihm klargeworden iſt, wie dieſer Geſchmack die Kunſt, nicht aber die Kunſt den Geſchmack beſtimmt. Auch hier in Zürich glaubte er bewieſen zu haben, daß er weder ſeine Anſichten noch ſeine Leiſtungen irgendwie aufdrängt und ſelbſt an ihn ergangenen Aufforderungen nur dann nachgekommen iſt, wenn Zweck und Mittel ihm derart erſchienen, daß dem Publikum überhaupt ein Genuß geboten werden kann. Jede anderweitige Einmiſchung auf den Geſchmack des Publikums, als die, welche eben in ſeinen künſtleriſchen Leiſtungen an ſich lag, hat er ſelbſt dem gutgemeinten Eifer ſeines Freundes, des muſikaliſchen Berichterſtatters der „Eidgenöſſiſchen Zeitung“ ſtets aufrichtig verdacht. Dennoch hat er ihn dabei ſo wenig zu beſtimmen für rätlich gefunden, daß er ihm nicht einmal zu wehren ſuchte, wenn er ſich ſeiner Anſicht nach nutzlos bemühte.

IV.

Vieuxtemps.

[20. September 1852.]

Es gereicht mir zu aufrichtigem Vergnügen, die Kunſtfreunde Zürichs auf einen ungewöhnlichen Genuß aufmerkſam machen zu dürfen, der ihnen durch die nächſtens bevorſtehende Ankunft meines berühmten Freundes Henri Vieuxtemps, und deſſen Abſicht, ſich öffentlich hier hören zu laſſen, geboten werden ſoll. Daß Vieuxtemps der größte und meiſterhafteſte der jetzt lebenden Violinſpieler iſt, darf ich ſeinem vielbewährten Rufe, ſowie dem Urteile aller Kenner nur nachſagen: daß er aber zugleich in ſeinen Kompoſitionen ein bei den Künſtlern ſeines Faches durchaus ſeltenes, großes und wahrhaft erquickendes Talent zur Geltung bringt, dieſes iſt es, was mir ihn von je als eine ausgezeichnete Erſcheinung kundtat, auf die ich die Verehrer wahrer Kunſt mit beſonderem Nachdrucke hingewieſen haben wollte.

Richard Wagner.

V.

Über die Aufführung der „Tannhäuſer“-Ouvertüre.

[1852.]

Diejenigen muſikaliſchen Dirigenten, welche eine Aufführung meiner Ouvertüre zu Tannhäuſer im Konzert beabſichtigen, erſuche ich, wegen einiger Mitteilungen, die ich ihnen in bezug auf eine ſolche Aufführung zu machen habe, ſich an mich wenden zu wollen.

Zürich, 30. Oktober 1852. Richard Wagner.

VI.

Vorleſung der Dichtung des „Ringes des Nibelungen“.

[1853.]

Einladung.

Zu einer Vorleſung meiner kürzlich vollendeten dramatiſchen Dichtung „Der Ring des Nibelungen“, deren einzelne Teile ich an vier aufeinanderfolgenden Abenden, (nämlich am 16., 17., 18. und 19. dieſes Monats) jedesmal um 6 Uhr, im unteren Saale des Dépendance-Gebäudes des Hotel de Baur vorzutragen gedenke, lade ich Sie hierdurch freundſchaftlichſt ein.

Sehr gern werde ich auch den Herrn oder die Dame meinen Vorleſungen zugegen wiſſen, die Sie in der Vorausſetzung näherer Teilnahme für den Gegenſtand auch uneingeladen mir zuführen ſollten.

Zürich, 12. Februar 1853. Richard Wagner.

VII.

Ankündigung der im Mai 1853 zu veranſtaltenden Konzerte.

Muſikaufführung.

Der Wunſch, die hieſigen Kunſtfreunde näher mit meinen muſikaliſchen Kompoſitionen bekannt zu machen, hat mir die Abſicht eingegeben, in einer beſonders vorbereiteten großen Muſikaufführung eine geeignete Auswahl charakteriſtiſcher Tonſtücke aus meinen ſämtlichen Opern zu Gehör zu bringen. Da ich meine rein künſtleriſche Anſicht nur dann für erreicht halten kann, wenn die bezweckte Aufführung in entſprechend vollendeter Weiſe vor ſich geht, ſo kann ich mich auf dieſe Unternehmung jedoch nur dann einlaſſen, wenn mir im voraus eine der Beſchaffenheit des Vorhabens entſprechende Teilnahme der hieſigen Kunſtfreunde auf ungewöhnliche Weiſe dahin verſichert wird, daß die ſehr ſtarken Koſten für Beſchaffung der nötigen Kunſtmittel dadurch gedeckt erſcheinen dürfen. Iſt daher das Unternehmen, wie es einerſeits aus meinem Wunſche entſprang, anderſeits wiederum nur dadurch zu bewerkſtelligen, daß auch die hieſigen Kunſtfreunde von ſich aus ein Verlangen danach bekunden, ſo mache ich den weiteren Angriff einzig davon abhängig, ob dieſes nötige Verlangen tätig genug vorhanden ſei. In dieſem Sinne habe ich mich bereits zu freuen, die geehrte Muſikgeſellſchaft Zürichs für meine Abſicht der Art gewonnen zu haben, daß ſie mir ihre eifrigſte Unterſtützung auf das freundlichſte zugeſagt hat, ſo daß ich von jetzt an den ganzen, mit nicht geringen Schwierigkeiten verbundenen, geſchäftlichen Teil des Unternehmens ihrer umſichtigen Verwaltung anheim geben durfte.

Indem ich daher allen nötigen ferneren Verkehr mit dem Publikum, ſo weit er ſich auf die Herſtellung der Möglichkeit meines künſtleriſchen Vorhabens bezieht, einzig der geneigten Fürſorge der geehrten Muſikgeſellſchaft überlaſſen darf, begnüge ich mich damit, hierdurch nur im allgemeinen mich an die Teilnahme der Kunſtfreunde Zürichs gewandt zu haben, um ein Unternehmen zuſtande zu bringen, das meinerſeits in keinem ſeiner Teile irgend etwas anderes bezweckt, als nach Kräften und Möglichkeit einen Kunſtgenuß zu bieten.

Zürich, am 2. April 1853. Richard Wagner.

VIII.

Über die progammatiſchen Erläuterungen zu den Konzerten im Mai 1853.

Vorbemerkung.

Als ich bei der Unmöglichkeit, meine Opern jetzt genügend in Zürich zur Darſtellung auf der Bühne zu bringen, mich entſchloß, den hieſigen Freunden meiner Kunſt durch Vorführung einer Auswahl einzelner Stücke aus jenen Werken mindeſtens einen näheren Begriff von dem Charakteriſtiſchen meiner Muſik zu verſchaffen, fühlte ich bei Vornahme dieſer Auswahl ſogleich die Notwendigkeit, einen dramatiſchen Zuſammenhang der Stücke gänzlich aus dem Auge zu laſſen, da mich die Erfahrung gelehrt hat, daß ſolche Szenen, die einzig für die dramatiſche Darſtellung berechnet ſind, in Konzertaufführungen einen unverſtändlichen, oft ſogar peinlichen Eindruck hervorbringen. Ich wählte daher ſolche Stücke, bei denen von der wirklichen Darſtellung auf der Bühne mehr oder minder leicht, oder auch ganz, abgeſehen werden konnte, und die dafür als reine Muſikſtücke einen wichtigen Hauptmoment des dichteriſchen Ganzen in prägnanter Tonfarbe kundgeben.

Nichtsdeſtoweniger dünkte es mich nötig, auch dieſen Stücken, da ſie immer nur durch das Drama ſelbſt zu verſtehen ſind, eine genauere Bezeichnung ihres Gegenſtandes als Erläuterung für den Zuhörer beizufügen. Dieſe Erklärungen, wie ich ſie mit dem folgenden Programme gebe, konnte ich jedoch wiederum nur dann verſtändlich zu machen hoffen, wenn ich bei dem Leſer eine genaue Bekanntſchaft mit den Dichtungen der bezüglichen Muſikdramen vorausſetzen durfte. Diejenigen, die meinen zu dieſem Zweck abgehaltenen Vorleſungen nicht beiwohnen konnten, muß ich daher, wenn es ihnen darauf ankommt, mir Gerechtigkeit widerfahren zu laſſen, auf die Lektüre der „Drei Operndichtungen“, wie ſie im Buchhandel erſchienen ſind, hinweiſen.

IX.

Empfehlung einer Streichquartett-Vereinigung.

[1854.]

Es ſollte mir angenehm ſein, zur Empfehlung der beabſichtigten Quartett-Aufführungen ſoviel beitragen zu können, als es mir bereits gelang, zur Anregung des Unternehmens ſelbſt zu tun. Sollte mir dies dadurch gelingen, daß ich meine eigene Teilnahme an den Aufführungen durch fortgeſetzte Erteilung meines künſtleriſchen Rates für Aufführung und Vortrag der auszuführenden Meiſterwerke verſpreche, ſo ſtehe ich nicht an, dieſe Zuſicherung hier ebenſo dem Publikum zu geben, wie ſie bereits die betreffenden Künſtler ſelbſt auf ihren Wunſch von mir empfangen haben.

X.

Über die Leitung einer Mozart-Feier.

[1856.]

Ich habe ſowohl der hieſigen Muſikgeſellſchaft, die mich anging, in ihrem 4. Abonnements-Konzert eine mögliche Auswahl Mozart'ſcher Stücke zu dirigieren, als auch dem diesjährigen Theaterdirektor, der mir die Leitung einer Mozartſchen Oper antrug, ablehnend geantwortet, weil meine Geſundheit durch derartige Anſtrengungen bereits ſoweit angegriffen iſt, daß ich in Übereinſtimmung mit meinem Arzte für dieſen Winter zunächſt mich beſtimmen mußte, weder Abonnements-Konzerte noch Theatervorſtellungen mehr zu dirigieren. Doch kann ich zu meiner Rechtfertigung, wenn ſie nötig wäre, die öffentliche Andeutung nicht unterlaſſen, daß ich noch heute einer Mozart-Feier ſelbſt meine Geſundheit zu opfern bereit bin, wenn mir durch ein entſprechendes Opfer der hieſigen Kunſtfreunde eine würdige Aufführung des „Requiem“ in einem geeigneten, an ſich leider fehlenden und daher beſonders herzurichtenden Lokale mit einem genügenden gemiſchten Geſangschor und einem vervollſtändigten Orcheſter ermöglicht wird.

Entwurf eines Amneſtiegeſuches an den Sächſiſchen Juſtizminiſter Behr.

[Venedig, Dezember 1858.]

E. E.

Da ich vorausſetzen darf, daß mein unbeſonnenes Benehmen während der politiſchen Aufregungen des Jahres 1849, und die infolge meines auffälligen Verhaltens während der beklagenswerten Maikataſtrophe zu Dresden gegen mich erhobene Beſchuldigung, ſowie, daß ich dieſer durch die Flucht ausweichen zu müſſen glaubte, nicht unbekannt geblieben ſein wird, glaube ich, um meine gegenwärtige Lage zu bezeichnen, nur noch erwähnen zu müſſen, daß ich, wie ſelbſt durch die Fürſprache ſouveräner Fürſten, ſowie auch durch mein eigenes ſchriftliches Geſuch, mit aufrichtigem Bewußtſein meiner Reue die Gnade S. M. des Königs für Niederſchlagung der gegen mich eingeleiteten Unterſuchung und ſtraffreie Rückkehr nach Deutſchland nicht habe erwirken können. Als Hauptgrund dieſer bedauerlichen Richterfolge wird mir — wenn auch nur auf indirektem Wege — die für alle hierher bezüglichen Fälle getroffene allerhöchſte Entſchließung S. M. angegeben, welche beſtimmt, daß die königliche Gnade nur denjenigen vorbehalten ſein ſolle, welche ſich zuvor der gerichtlichen Unterſuchung und Beurteilung unterzogen haben würden. Ich habe demnach ſehr zu bedauern, daß ich nicht viel früher, am beſten unmittelbar nach jenen Vorgängen mich dem Gericht geſtellt habe, woran mich damals eine anhaltende, bereits aber ſeit Jahren gänzlich von mir gewichene exaltierte Stimmung abhielt, die ich umſomehr zu bereuen habe, als ich, ſo viel von den gegen mich erhobenen Beſchuldigungen verlautet hat, mich wohl im Stand hätte fühlen dürfen, eine milde Beurteilung, wenn nicht gänzliche Freiſprechung zu erlangen.

Darüber ſind nun aber zehn Jahre verfloſſen und ich habe mich, namentlich auch in meinen politiſchen Ueberzeugungen, ſo gänzlich und bedeutſam verändert, daß es jetzt mir ungemein ſchwer und peinlich fallen müßte, Verhöre über Dinge und Vorfälle auszuſtehen, die mir nur noch wie ein Schatten vorſchweben und an deren Einzelheiten ich durchaus keine klare Erinnerung bewahrt habe. Wie ich mich nach dieſer Seite jetzt geprüft habe, müßte es mir ſogar rein unmöglich ſein, auf die meiſten an mich zu ſtellenden Fragen einen klaren und unwiderſprechenden Beſcheid zu geben, ſodaß ich auf vieles faſt nichts anderes würde antworten können, als mit dem Bekenntnis, davon keine deutliche Erinnerung mehr zu haben. Was mich aber am meiſten in dieſen Befürchtungen beſtärkt, iſt zu gleicher Zeit das, was auch für meine ganze perſönliche Zukunft mich hierbei einer entſcheidenden Gefahr ausſetzt, nämlich mein Geſundheitszuſtand.

Unter den niederdrückenden Einflüſſen meiner nun zehnjährigen gänzlichen Entfernung von der paktiſchen, zu Zeiten mir ſo unerläßlichen und wohltätigen Ausübung meiner Kunſt hat ſich meine nervöſe Konſtitution zu einer ſo außerordentlichen Reizbarkeit entwickelt, daß ich die einigermaßen erträgliche Aufrechterhaltung meiner leiblich organiſchen Funktionen nur der allerſorgſamſten Beobachtung der mir gemachten ärztlichen Vorſchriften verdanke. Dennoch war neuerdings mein Leiden wieder ſo weit gediehen, daß nur eine als heilſam verordnete Aufenthaltsveränderung, wie ſie mir das Klima Venedigs bot, meinen zur Arbeit faſt untauglich gewordenen Zuſtand wieder etwas beſſern konnte. Die Rückſicht hierauf war es denn auch, die neuerdings S. K. K. Hoheit den Erzherzog, General-Gouverneur des venetianiſch-lombardiſchen Königreichs, bewog, die (wie ich annehmen muß, von Seiten der k. ſächſiſchen Regierung erlangte) Ausweiſungmaßregel von hier gegen mich, und zwar auf Grund eines meinen leidenden Zuſtand bezeugenden ärztlichen Atteſtes, zu ſuspendieren. Da mir nun aus vielen Gründen, namentlich auch aus Rückſicht auf meine vielgeprüfte Frau die Rückkehr nach Deutſchland und eine dauernde letzte Niederlaſſung daſelbſt ſehr wünſchenswert iſt, ſo habe ich neuerdings mit meinen Aerzten mich beraten, ob ich ohne dringende Gefahr für meine Geſundheit mich den Aufregungen und Erſchütterungen der Verhöre bei einer gerichtlichen Unterſuchung, ſowie dem wohl unerläßlichen längeren oder kürzeren Freiheitsentzug unterwerfen können würde. Mit größter Entſchiedenheit iſt mir nun, ſobald ich nicht meine Geſundheit ein für allemal einer unheilbar ſchlimmen Wendung ausſetzen wolle, von dieſem Schritte abzuſehen aufgegeben worden, weil, wie der Arzt mich und meine, alle körperlichen Funktionen leicht lähmende nervöſe Reizbarkeit kennt, ich unmöglich ohne gründliche Verderbnis meiner Geſundheit mich den Chancen jenes Verfahrens unterwerfen können würde.

Somit wende ich mich denn an die milde und humane Geſinnung E. E. mit dem allerergebenſten Geſuche, meine Lage ſich teilnahmsvoll überlegen und darüber an S. M. einen empfehlenden Bericht abſtatten zu wollen. Ich unterwerfe mich mit meinem Eintritte vollſtändig den Bedingungen, die S. M. für meine Begnadigung mir aufzuerlegen aus dem Grunde der Gerechtigkeit beſtimmt haben. Ich erkenne, wie bereits ſeit Jahren mit aufrichtiger Reue mein ſträfliches Verhalten, ſo auch jetzt die Gerechtigkeit des nun gehaltenen Verfahrens gegen mich an; aber demütigſt erſuche ich S. M., aus beſonders huldvoller Rückſicht auf meine leidende Geſundheit, die mir eine Unterwerfung unter die Bedingungen der Begnadigung als für ſie zerſtörend verbietet, dieſe Bedingungen ausnahmsweiſe und eben einzig in dieſer Rückſicht dahin zu erlaſſen, daß ich der königlichen Gnade teilhaftig werde, ohne auf dem Wege dazu mich vielleicht für alle Zeit elend und unfähig zu ferneren künſtleriſchen Arbeiten zu machen. Wie ich nie aufhören würde, dieſe Huld und Gnade als eine mir zu teil gewordene höchſte Lebenswohltat zu erkennen und dankerfüllt dieſem Gefühle nachzuleben, ſo würde ich E. E. insbeſondere noch für dero gewogene und gewiß einzig erfolgreiche Verwendung ſtets auf das Innigſte und Tiefſte verpflichtet bleiben, was jederzeit zu bezeugen mir ernſt und warm angelegen ſein ſollte.

Mit dem Ausdruck der höchſten Verehrung und Ergebenheit verharre ich als

E. E.

Vier Zeitungs-Erklärungen.

I.

[Beilage zu Nr. 196 des „Dresdener Anzeigers“. 20. Juni 1848.]

Es iſt mir um ſo peinlicher, einer erhaltenen Aufforderung zufolge erſt noch erklären zu müſſen, daß ich mit dem kürzlich von mir gebrauchten Ausdrucke „liegende Kommunalgarde“ (einer ſcherzhaften Anſpielung auf ihre, der jetzt erkannten Notwendigkeit einer alles umfaſſenden Volkswehr gegenüber, als ungenügend befundene *militäriſche* Organiſation) durchaus keine Beleidigung dieſes Inſtitutes ſelbſt ausgeſprochen haben wollte, als ich in meinem noch ſehr mißverſtandenen politiſchen Phantaſiebilde wenigſtens den Anſchein mir nicht gegeben zu haben glaubte, als könne ich in Wahrheit die Wichtigkeit und das hohe Verdienſt eines ſo volkstümlichen Inſtituts verkennen, dem ich mich ſelbſt freiwillig angeſchloſſen habe.

Ein Mitglied des Vaterlandsvereins.

II.

[Beilage zu Nr. 193 des „Dresdener Anzeigers“. 22. Juni 1848.]

Ich erkenne den von mir in bezug auf die Kommunalgarde im Anzeiger Nr. 191 gebrauchten ſcherzhaften Ausdruck „liegende Kommunalgarde“ als unſtatthaft an, und erkläre: daß ich dem Inſtitute in keiner Weiſe damit habe zu nahe treten wollen.

Dresden, den 21. Juni 1848.

R. Wagner.

III.

Aus der „Europe artiste“.

[Paris, November 1859.]

Seit elf Jahren bin ich aus Sachſen verwieſen und folglich aus ganz Deutſchland verbannt. Ich habe ſeitdem in der Fremde zwei Opern komponiert, deren eine, „Lohengrin“, in Deutſchland mit Erfolg aufgeführt wird, die ich aber wegen Mangel eines Orcheſters nie gehört habe. Ich bin nach Frankreich gekommen, um womöglich meine Muſik wenigſtens vor einigen Freunden aufführen zu laſſen. Ich vermeide den Lärm und die Reklame. Ich bin fremd, verbannt und habe von Frankreich Gaſtfreundſchaft und freundliche Aufnahme erwartet. Man nennt mich den „Marat der Muſik“. Meine Kompoſitionen haben keine ſolche Umſturztendenz, wie man zu ſagen beliebt. Selbſt der König, der mich verbannt hat, läßt in ſeiner Reſidenz meine Opern aufführen und ſchenkt ihnen Beifall. Die franzöſiſche Preſſe möge noch etwas warten; vielleicht wird ſie mich dann anders beurteilen, als bloß nach der Ausſage einiger deutſchen Zeitungen. Ich verlange dann nichts anderes als Unparteilichkeit.

IV.

Aus der „Oſtdeutſchen Poſt“.

[Wien, November 1861.]

Die „Oſtdeutſche Poſt“ brachte in Nr. 315 unter „Literatur und Kunſt“ die Mitteilung, dem Komponiſten von „Triſtan und Iſolde“ ſei, da die Oper hier nicht zur Aufführung komme, die Partitur derſelben abgekauft und ein anſtändiges Honorar (gleichſam als Entſchädigung ſeines längeren fruchtloſen Aufenthaltes in Wien) gezahlt worden. Das Sachliche der Notiz iſt unrichtig, vielmehr ſind bei Veranlaſſung der Verzögerung der Aufführung zwiſchen Richard Wagner und der Direktion des k. k. Hofoperntheaters beſtimmte Vereinbarungen über die im günſtigen Zeitpunkte zu veranſtaltenden Aufführungen der Oper, ſowie über das dafür zu zahlende Honorar getroffen worden, wobei von einer Abſchlagszahlung von ſeiten des Komponiſten gänzlich abgeſehen wurde.

Drei Schreiben an die Direktion der Philharmoniſchen Geſellſchaft in St. Petersburg.

1.

Hochgeehrte Herren!

Sie müſſen mich, der ich gerade in dieſer Zeit übermäßig mit künſtleriſchen Unternehmungen beſchäftigt bin, freundlichſt entſchuldigen, wenn ich erſt ſo ſpät auf Ihre ehrenvolle Einladung zu einer Erwiderung gelange. Auch fiel und fällt es mir ſehr ſchwer, einen klaren Beſcheid zu geben. All mein Wirken und Schaffen liegt eigentlich gänzlich davon ab, mich mit Konzertaufführungen (ſoviel Freude ſie mir auch zu Zeiten verſchaffen) zu befaſſen. Gegenwärtig bin ich allerdings in Wien damit beſchäftigt, ſelbſt ſolche Aufführungen zu veranſtalten; ſie haben aber zunächſt nur den Zweck, das Publikum durch Vorführung von Fragmenten aus denſelben mit meinen neueren dramatiſchen Werken, deren vollſtändige erſte Aufführung noch mit großen Schwierigkeiten verbunden iſt, bekannt zu machen. — Ich leugne nun aber nicht, daß es noch einen zweiten Grund gibt, der mich zur Veranſtaltung von dergleichen Konzertaufführungen beſtimmen kann. Ich bin ohne Vermögen, ohne Gehalt, und bedarf, um mir zu Zeiten Ruhe zum Arbeiten zu verſichern, beſonderer Einkünfte, wie ſie mir der gewöhnliche Ertrag meiner Opern nicht zu gewähren imſtande iſt. In dieſem Sinne wurde ich verſchiedene Male bereits auf den günſtigen Erfolg aufmerkſam gemacht, der mir durch Konzertaufführungen in der Faſtenzeit in Petersburg und Moskau erwachſen könnte. Doch blieb ich hierfür immer ohne perſönlichen Anhalt. Wäre es Ihnen möglich, hierüber mir eine geneigte Auskunft zu geben, oder wären Sie ſelbſt gar im Stande, dieſe Angelegenheit fördernd in Ihre Hände zu nehmen, und zwar der Art, daß Sie mir aus einer meinerſeits Ihnen zu Gebote geſtellten Wirkſamkeit die gewünſchten Erfolge für mein Beſtehen nachweiſen könnten, ſo würde mir hierdurch eine genügende Veranlaſſung geboten werden, nächſten Februar die beſchwerliche Reiſe nach Petersburg wirklich zu unternehmen, und namentlich auch die von Ihnen bezeichneten Konzerte zu dirigieren. Die von mir auszuwählenden Stücke ſind abſichtlich nie für ausnahmsweis bedeutende Geſangskräfte berechnet, ſondern hauptſächlich nur für Chor und etwa Orcheſter.

Sollte es Ihnen möglich ſein, mir eine beſtimmte Einſicht in die in Petersburg mir möglichen Erfolge zu verſchaffen, ſo würden Sie mich ſehr erfreuen, wenn Sie hierüber mich mit einer geneigten Nachricht beehren wollten.

Mit vorzüglicher Hochachtung
Ihr
ſehr ergebener
Richard Wagner.

Wien, den 12. Dez. 1862.
(Kaiſerin Eliſabeth.)

II.

Sehr geehrte Herren!

Ihr an mich ergangener Ruf nach St. Petersburg iſt für mich zu einer bedeutungsvollen Schickſalsfügung geworden. Indem ich Ihrer Einladung folgte, eröffnete ich mir den Weg zu einer Anerkennung meiner geringen Tätigkeiten als Dirigent und Komponiſt, wie ich ſie mir nie erwartete. Die Erfolge, zu denen Sie mir hierdurch verhalfen, werden für mein ganzes ferneres Leben von entſcheidendem Einfluſſe bleiben, wie die Erinnerung an die erhebenden Stunden, welche wir durch künſtleriſches Zuſammenwirken feierten, nie aus meinem dankbaren Gedächtnis verlöſchen wird.

Danke ich all den vortrefflichen Künſtlern, welche in den von mir geleiſteten Konzerten mitwirkten, dieſe ſeltenen und ſchönen Erfolge, ſo muß ich doch mit beſonderem Danke auf diejenigen zurückblicken, deren großherziger Entſchluß zuerſt mich berief. Sie haben ſich dadurch um einen Künſtler, deſſen Laufbahn reich mit Dornen beſät iſt, ein großes Verdienſt erworben, und Sie vollenden, was Sie begannen, indem Sie mich als Ehrenmitglied in Ihre Geſellſchaft aufnehmen. Glauben Sie, daß dieſe Ehre mir ſchwer wiegt, und daß ich nie vergeſſen werde, was ich als Teilhaber dieſer Ehre Ihnen ſchuldig bin.

So ſage ich Ihnen mein herzliches Lebewohl und verſichere Sie, von aufrichtigem und warmem Danke beſeelt, der freundſchaftlichſten Hochachtung, mit der ich ſtets es mir zur Ehre rechnen werde, Ihnen anzugehören als

St. Petersburg,
30. März 1863.

Ihr
ſehr ergebener
Richard Wagner.

III.

Hochgeehrter Herr!

Wollen Sie gütigſt meinen beſten Dank an die geehrte Direktion der Philharmoniſchen Geſellſchaft für Ihre freundliche Einladung vermelden. Es freut mich, daraus erſehen zu dürfen, daß ich bei ihr ein gutes Andenken hinterlaſſen habe. Wenn ich dieſe Einladung dennoch auf das Beſtimmteſte ablehnen muß, ſo möchte ich damit gewiß nicht bezeugt haben, daß etwa ich nicht gleichfalls von der beſten Erinnerung an unſer gemeinſchaftliches, ſo ſehr erfreuliches Zuſammenwirken in Folge Ihrer erſten Einladung beſeelt ſei. Namentlich gedenke ich ſtets mit herzlichſter Anerkennung und wahrer Freude der Vorzüglichkeit der ausgezeichneten Orcheſterkräfte, durch welche ich ſo ſchöne Erfolge ermöglichen konnte, wie nicht minder der Beweiſe von Teilnahme und Freundſchaft, welche mir von ſo vielen Gliedern der Geſellſchaft zukamen, und für welche ich ſtets dankbar bleiben werde. In jeder Hinſicht würde mich aber eine Annahme Ihrer Einladung zu ſehr von dem Wege abführen, welchen ich jetzt mühſam mir zur Erhaltung der nötigen Ruhe und Muße zur Arbeit gebahnt habe. Sie werden erſehen, welches mein wahres Bedürfnis iſt, wenn ich Ihnen mitteile, daß ich als ein beſonderes Zeugnis Seiner tiefgewogenen Geſinnung von meinem erhabenen Beſchützer, dem regierenden König von Bayern, mir erbeten habe, eine Reihe von Jahren mich in vollſtändigſter Zurückgezogenheit auf einem einſamen Landhauſe in der Schweiz, der Vollendung verſchiedener entworfener Arbeiten einzig widmen zu dürfen.

Wollen Sie nun die Güte haben, mich in dem angegebenen Sinne beſtens Ihren Herrn Kollegen, ſowie den einigen beſonderen Freunden, die ich mir unter ihnen gewann, zu empfehlen, und Ihrerſeits ſelbſt die Verſicherung dahin zu nehmen, daß die freundlichen Worte, mit denen Sie Ihren Auftrag an mich begleiteten, mich Ihnen zu beſonderem, warmem Danke verpflichtet haben.

Mit größter Hochachtung verbleibe ich

Ihr
ſehr ergebener
Landhaus Triebſchen bei Luzern. Richard Wagner.
8. Nov. 1866.

Aus der Münchener Zeit.

I.

Einladung zur erſten Aufführung von „Triſtan und Iſolde“.

[An Friedrich Uhl in Wien. — München, 18. April 1865.]

Werter Freund!

Noch immer ſind Sie der einzige Redakteur einer größeren politiſchen Zeitung, auf deſſen Unterſtützung ich rechnen kann, wenn ich in irgend einer Beziehung mich vor der Öffentlichkeit zu vertreten laſſen habe. Es iſt für mich ein wahres Glück, daß uns eine ältere Freundſchaft verbindet, ich wüßte ſonſt auch diesmal nicht, zu welchem Mittel ich zu greifen hätte, um, wie ich es ſehr wünſchen muß, die weithin zerſtreuten ernſtlicheren Freunde meiner Kunſt davon zu benachrichtigen, daß ihnen wirklich mit Nächſtem die Gelegenheit geboten werden ſoll, eine Aufführung meines „Triſtan und Iſolde“ zu erleben. Indem ich Sie alſo herzlich bitte, für die möglichſte Verbreitung dieſer Notiz zu wirken, erlauben Sie zugleich, mir bei dieſer Gelegenheit die kleine Genugtuung zu geben, Sie auf die eigentümliche Bedeutung, welche ich der nun wirklich bevorſtehenden Aufführung meines Werkes beilegen darf, hinzuweiſen. Vielleicht liefere ich, wenn ich Ihnen kurz die Geſchichte der bisherigen Verhinderung derſelben erzähle, einen nicht unbeachtenswerten Beitrag zu unſerer modernen Kunſtgeſchichte überhaupt.

Im Sommer 1857 faßte ich den Entſchluß, mich in der muſikaliſchen Ausführung meines Nibelungenwerkes durch die Vornahme einer kürzeren Arbeit, welche mich wieder mit dem Theater in Berührung ſetzen ſollte, zu unterbrechen. „Triſtan und Iſolde" ward noch in dieſem Jahre begonnen, die Vollendung aber, unter allerhand ſtörenden Einflüſſen, bis in den Sommer 1859 verzögert. In Betreff einer erſten Aufführung, an die ich nur unter der Annahme meiner perſönlichen Beteiligung dabei denken konnte, hatte ich, da ich damals noch vom Gebiete des deutſchen Bundes ausgeſchloſſen war, im Sinne, mit einem Theaterdirektor mich über eine deutſche Opernunternehmung für einige Sommermonate in Straßburg zu verſtändigen. Der Direktor des großherzoglichen Theaters in Karlsruhe, Herr Dr. Eduard Devrient, den ich deshalb um Rat fragte, ſtellte mir die großen Schwierigkeiten einer ſolchen Unternehmung vor, und riet mir dagegen abzuwarten, ob es den edelſinnigen Bemühungen des Großherzogs von Baden gelingen werde, für die nötige Zeit des Studiums meines Werkes mich nach Karlsruhe zu berufen, wo man mir dann gern alle Mittel zu einer guten Aufführung bereit halten würde. Leider blieben die hierfür in Dresden getanen Schritte meines durchlauchtigſten Gönners ohne den gewünſchten Erfolg: mein perſönliches Fernbleiben von Karlsruhe erſchwerte die nötige Verſtändigung mit den zur Darſtellung meines Werkes beſtimmten Sängern der Art, daß, bei den großen und durchaus ungewohnten Schwierigkeiten der geſtellten Aufgabe, von da an, wo meine perſönliche Anweſenheit in Karlsruhe ſich als eine Unmöglichkeit herausſtellte, von ferneren Verſuchen zu ihrer Löſung abgeſehen werden mußte. Wäre damals meine Berufung nach Karlsruhe möglich geworden, ſo hätte ich gerade dort diejenigen Sänger für die Hauptrollen des Triſtan vorgefunden, welche ſelbſt nach ſechs Jahren, bei nun mir gewonnener gänzlicher Freiheit der Wahl, als einzig zur Löſung meiner Aufgaben befähigt aus dem zahlreichen Perſonale der deutſchen Operntheater von mir berufen werden konnten. Ich bezeichne hiermit das mir ſeitdem innig befreundete vortreffliche Künſtler-Ehepaar Schnorr von Carolsfeld.

Welcher Umwege es nun für mich bedurfte, um das damals mir ganz nahe gelegene, einzig durch oben bezeichnete Bedenken Verhinderte, zu erreichen, mögen Sie mit lächelndem Staunen erfahren!

Um mir die Möglichkeit einer erſten Aufführung von „Triſtan und Iſolde“ unter meiner perſönlichen Beteiligung zu verſchaffen, ſiedelte ich im Herbſt 1859 nach — Paris über. Mein Plan ging dahin, für Mai und Juni 1860 eine deutſche Muſter-Operngeſellſchaft nach Paris zu berufen; das italieniſche Operntheater, welches um dieſe Zeit alljährlich frei wird, ſollte für ihre Aufführung gemietet werden. Da ich die meiſten der mir bekannten und befreundeten Künſtler im allgemeinen bereit fand, meiner Einladung Beachtung zu ſchenken, mußte ich vor allem an die materielle Ermöglichung der Unternehmung denken. Ein geſchäftlicher Leiter war in der Perſon eines der Eigentümer des italieniſchen Operntheaters unſchwer zu finden; ſchwieriger war es, die finanzielle Garantie eines Kapitaliſten zu verſchaffen. Zur Übernahme derſelben mußte einem wohlwollenden reichen Manne, dem Freunde eines meiner Pariſer Freunde, Mut gemacht werden: auf eigne Gefahr hin richtete ich drei große Konzerte im italieniſchen Operntheater ein, in welchem ich Bruchſtücke meiner Muſik von einem großen Orcheſter und — wie dies in Paris nicht anders möglich iſt — mit ſehr bedeutenden Unkoſten, ausführen ließ. Der unleugbar große und bedeutende Eindruck dieſer Konzerte auf das Publikum hatte für mich einzig den Sinn, das Vertrauen jenes zur Unterſtützung meiner beabſichtigten Opernunternehmung in das Auge gefaßten, vermögenden Mannes zu gewinnen. Unglücklicherweiſe war gerade dieſer ältliche Herr gänzlich verhindert, den Konzerten beizuwohnen: die Berechnung meines Freundes ſcheiterte. Während ſich außerdem herausſtellte, daß das richtige Zuſammentreffen der von mir einzuladenden deutſchen Sänger, der ihnen nur verſchiedentlich freigeſtellten Zeit wegen, nicht zu vermitteln war und ſchon die Opfer und Anſtrengungen, welche mich dieſe drei Konzerte gekoſtet hatten, mich von weiteren Wagniſſen dieſer Art abſchreckten, ſtellte ſich der Erfolg meines Auftretens in Paris nach einer andern Seite hin zu meiner Überraſchung ergebnisvoll heraus. Der Kaiſer der Franzoſen gab den Befehl zur Aufführung meines „Tannhäuſer“ in der großen Oper. — Sie kennen genauer, in welche neue, ſonderbare Verwirrungen mich dieſe mit ziemlichem Geräuſch in Europa begleitete Unternehmung verwickelte; ſie koſtete mich ein tief zerſtreuendes Jahr meines Lebens. Während ich mit einem großen Erfolge, wäre er ſelbſt möglich geweſen, nicht eigentlich gewußt hätte, was anfangen, fühlte ich mich mitten unter dem Wüten des entſetzlichſten Mißerfolges wie von einer verderblichen Störung befreit, die mich bis dahin auf meinem wahren Wege aufgehalten hatte, und dieſer Weg führte mich, da Paris mir anderſeits wenigſtens zur Wiedererſchließung Deutſchlands verholfen hatte, ſofort nach Karlsruhe, um dort die endliche Ermöglichung einer erſten Aufführung meines „Triſtan“ zu betreiben.

Es war Mai 1861 geworden. Sofort der gnädigſten und förderndſten Geſinnungen des durchlauchtigſten großherzoglichen Paares verſichert, hatte ich dagegen den währenddem ſtattgefundenen Fortgang des Künſtlerpaares Schnorr zu beklagen, welches eine dauernde Anſtellung in — Dresden angenommen hatte. Ich ſollte nun, der geneigten Abſicht meines edlen Gönners gemäß, mir die Sänger nach meinem Wunſche ausſuchen, die man zu einer muſterhaften Aufführung meines Werkes nach Karlsruhe berufen könnte. Der Beſuch von — Dresden war mir damals noch nicht geſtattet: ich eilte nach Wien, um die dortigen Kräfte näher zu prüfen. Sie, lieber Uhl, erlebten mit mir die damals ſtattfindende, ſchöne, für mich — erſte Aufführung meines „Lohengrin“, und finden begreiflich, daß alles, was ich an dieſem berauſchenden Maiabende erlebte, meinem geſtörten Lebenslaufe plötzlich eine neue Richtung geben mußte. Die vortrefflichen Sänger der kaiſerlichen Oper für eine Aufführung meines „Triſtan“ in Karlsruhe überlaſſen zu bekommen, ſtellte ſich ſofort als eine Unmöglichkeit heraus. Dagegen lag es mir nun nahe, dem Anerbieten der oberſten Behörde des kaiſerlichen Theaters, den „Triſtan“ alsbald in Wien unter meiner perſönlichen Mitwirkung ſelbſt zur Aufführung zu bringen, mit keinem Bedenken entgegenzutreten. — Sie wiſſen, worin mein Hauptbedenken beſtehen mußte: dem beliebten Sänger Ander, deſſen neulicher Tod uns alle mit ſo herzlicher Trauer erfüllte, mußte die ungemein anſtrengende Aufgabe der Darſtellung der Hauptrolle des „Triſtan" jedenfalls zuviel zumuten. Da alle übrigen Partien aber vortrefflich zu beſetzen waren, konnte ich mich dazu verſtehen, die nötigen Änderungen, Kürzungen und Aneignungen vorzunehmen, welche die Löſung ſeiner Aufgabe auch dieſem Sänger ermöglichen ſollten. Im Herbſt 1861 ſollten die Proben beginnen. — Sie entſinnen ſich, daß eine andauernde Stimmkrankheit Ander für dieſen ganzen Winter zu irgend welcher anſtrengenden Beſchäftigung unfähig machte; ein anderer Sänger war um dieſe Zeit nicht zu gewinnen, Tichatſchek, Schnorr, beide in Dresden, konnten nicht abkommen. Das Unternehmen mußte auf ein Jahr verſchoben werden. — Im Sommer 1862 verzweifelte ich bereits an der Möglichkeit einer Wiederaufnahme des Werkes in Wien, als die Direktion zu meiner Überraſchung mir anzeigte, Herr Ander fühle ſich vollkommen wiederhergeſtellt, und erkläre ſich zur Wiederaufnahme des Studiums von „Triſtan und Iſolde" bereit.

In dieſem Sommer lernte ich die vorzüglichen, mir ungemein ſympathiſchen Leiſtungen des trefflichen Schnorr von Carolsfeld, eines ſingenden wirklichen Muſikers und Dramatikers, kennen; er und ſeine Gemahlin, das als wahre und edle Künſtlerin in Karlsruhe zuvor gefeierte, ehemalige Fräulein Garrigues, hatten die Hauptpartien meines Werkes ſich bereits aus reiner Neigung, mit größter Liebe und innigſtem Verſtändniſſe ſo weit angeeignet, daß wir, als ſie mich am Rheine, wo ich mich damals vorübergehend aufhielt, beſuchten, in meinem kleinen Zimmer, zu Bülow's unnachahmlicher Klavierbegleitung, vollſtändige muſikaliſche Aufführungen davon ſtattfinden laſſen konnten. Dies ging in meinem Zimmer vor, während auf keinem Theater mir die Möglichkeit, das Gleiche zu tun, geboten werden konnte. Auch — Dresden, wo alle Mittel zur Ausführung meines Werkes vorhanden waren, durfte ich nun zwar wieder betreten; als ich im Herbſt des gleichen Jahres mich nun für einige Tage dort einfand, mußte ich aber an der beſonderen Haltung der königlichen Generaldirektion des dortigen Hoftheaters ſofort erkennen, daß an ein Befaſſen mit mir und meinem Werke dort nicht im Entfernteſten auch nur zu denken ſei. Welche

Hoffnungen ich mir überhaupt auf die Direktionen der größeren deutſchen Theater zu machen hatte, lernte ich außerdem noch näher kennen, als ich nicht lange nachher, bei Gelegenheit einer Durchreiſe durch Berlin mich dem General-Intendanten der königlich preußiſchen Hoftheater zum Beſuch anmelden ließ, und dieſer einfach meinen Beſuch ſich — verbat.

Unter ſolchen Umſtänden mußte ich denn aufs neue meine, wenn auch ſehr geſchwächten Hoffnungen auf Wien richten. Hier hatte, ſeit den erſten Verzögerungen des „Triſtan“, die muſikaliſche Preſſe ſich mit beſonderer Vorliebe der Aufgabe hingegeben, zu beweiſen, daß mein Werk überhaupt unausführbar ſei: kein Sänger könne meine Noten treffen, noch behalten: dieſes Thema war zur Loſung für alles, was über mich berichtete, ſchrieb oder ſprach, durch ganz Deutſchland geworden. Eine franzöſiſche Sängerin, allerdings Madame Viardot, drückte mir eines Tages ihre Verwunderung darüber aus, wie es nur möglich wäre, daß ſolche Behauptungen, irgend Etwas ſei nicht zu treffen und dergleichen, von uns gemacht werden könnten: ob denn die Muſiker in Deutſchland nicht auch muſikaliſch wären? Nun, hierauf wußte ich nicht recht, was ich ſagen ſollte, namentlich zur Belehrung der Künſtlerin, welche einſt in Paris gelegentlich einen ganzen Akt der Iſolde ausdrucksvoll vom Blatte geſungen hatte. In Wahrheit war es auch mit meinen deutſchen Sängern gar nicht ſo ſchlimm beſtellt: auch meine Wiener Sänger machten mir endlich, durch meines werten Freundes, Kapellmeiſter Eſſer, ungemein intelligenten Fleiß und Eifer angeleitet, die große Freude, die ganze Oper mir fehlerfrei und wirklich ergreifend am Klavier vorzuſingen. Wie es ihnen ſpäter beikommen konnte, wiederum zu behaupten, ſie hätten ihre Partien nicht erlernen können — denn ſo iſt mir berichtet worden — bleibt mir ein Rätſel, über deſſen Löſung ich mir den Kopf nicht zerbrechen will: vielleicht geſchah es aus Gefälligkeit gegen unſere berühmten Wiener und anderweitigen Muſikkritiker, denen nun einmal auffallend viel daran gelegen war, mein Werk für unausführbar angeſehen zu wiſſen und welche die dennoch ermöglichte Aufführung geradeswegs beleidigen mußte; vielleicht aber auch iſt, was mir berichtet worden iſt, ſelbſt wieder unwahr; alles iſt möglich, denn in der deutſchen Preſſe geht es heutzutage nicht immer ganz chriſtlich her. Genug! In Moskau erhielt ich im März 1863 eine Mitteilung der k. k. Hofopern-Direktion, nach welcher ich mit meiner Rückkehr nach Wien zu den um dieſe Zeit anberaumten Generalproben des „Triſtan" mich nicht zu beeilen hatte, da Krankheitsſtörungen eingetreten ſeien, welche die Aufführung vor den Theaterferien unmöglich machten. Dieſe Ferien gingen vorüber und — von „Triſtan" war nicht mehr die Rede. Ich glaube, es herrſchte im Perſonale allgemein die Anſicht, Ander würde, auch beim beſten Willen, ſeine Partie nicht „aushalten", geſchweige denn öfter durchführen können. Unter ſolchen mißlichen Umſtänden konnte die „Oper" auch unmöglich der Direktion als ein Gewinn für das „Repertoire" gelten. Ich fand dies und vieles andere ſo ganz richtig und in der Natur der Dinge begründet, daß ich mich endlich gar nicht mehr um Aufklärung über das verſchiedentlich mir Hinterbrachte bekümmerte. Aufrichtig geſagt: ich hatte es ſatt und dachte nicht mehr daran.

So war denn mein „Triſtan und Iſolde" zur Fabel geworden. Ich ward hie und da freundlich behandelt: man lobte „Tannhäuſer" und „Lohengrin"; im Übrigen ſchien es mit mir aus zu ſein.

Das Schickſal hatte es aber anders beſchloſſen. — Die Ausführung jedes bis dahin entworfenen Planes, wäre ſie geglückt, hätte die Frage, um die es ſich bei der Aufführung dieſes Werkes handelt, nicht vollkommen rein gelöſt; — dieſe Löſung ſo rein, als irgend die Umſtände der Gegenwart es ermöglichen, zu bewirken, war mir dagegen vorbehalten. Als mich alles verließ, ſchlug um ſo höher und wärmer ein edles Herz dem Ideale meiner Kunſt; es rief dem preisgegebenen Künſtler zu: „Was Du ſchaffſt, will Ich!" Und diesmal ward der Wille ſchöpferiſch, denn es war der Wille eines — Königs.

Die wunderbare Schönheit der anregenden und fördernden Kraft, die ſeit einem Jahre in mein Leben getreten iſt und ſich meines ernſteſten Dichtens und Trachtens mit lächelnd drängender Gewalt bemächtigt hat, kann ich meinen Freunden nur durch die Tat ihres Waltens offenbaren. Eine ſolche Tat kündige ich Ihnen heute an. Und wie die Kraft beſchaffen iſt, welche hier wirkt, mögen Sie aus der Art ihrer Kundgebung ſchließen, wenn ich Ihnen melde, in welcher Weiſe der „Triſtan" meinen Freunden vorgeführt werden ſoll.

Die Aufführungen von „Triſtan und Iſolde", von denen drei wohl vollſtändig geſichert ſind, werden gänzlich ausnahmsvolle und muſtergültige ſein. Hierzu ſind vor allem die Darſteller der beiden ungemein ſchwierigen Hauptrollen, in den Perſonen meiner teueren Freunde, Ludwig und Malvina Schnorr v. Carolsfeld, beſonders nach München berufen; ſie begleitet mein altvertrauter Kunſtkampfgenoſſe, Anton Mitterwurzer, als „Kurwenal", treu und ächt wie Einer. Soweit wie irgend die Umſtände es ermöglichten, iſt für die Beſetzung der übrigen Partien in zweckmäßigſter Weiſe auf das Großmütigſte geſorgt worden: Jeder der Mitwirkenden iſt mir freundlich ergeben. Um von jeden ſtörenden Einflüſſen eines täglich arbeitenden Theaterbetriebs freigehalten zu werden, iſt mir das trauliche königliche Reſidenztheater zur ausſchließlichen Benützung überlaſſen: alles wird in ihm ſorgſam für die Bedürfniſſe einer innigen, klaren und trautverſtändlichen Aufführung nach meinen Angaben hergerichtet. Hier ſteht uns faſt täglich das herrliche königliche Hof-Orcheſter, Franz Lachners muſterhafte Schöpfung, für zahlreiche Proben zur Verfügung, bei welchen wir, nur auf die Erreichung der höchſten künſtleriſchen Feinheit und Korrektheit des Vortrages achtend, volle Muße und Zeit haben, dies ohne Anſtrengung zu bewerkſtelligen. Um mir den fördernden Überblick über die Leiſtungen der Geſamtheit zu erleichtern, iſt mir mein lieber Freund Hans von Bülow für die Leitung des Orcheſters beigegeben — gerade Er, der einſt das Unmögliche leiſtete, indem er einen ſpielbaren Klavierauszug dieſer Partitur zuſtande brachte, von dem noch keiner begreift, wie er dies angefangen hat. Ihn, der mit dieſer, ſo vielen Muſikern noch rätſelhaft dünkenden Partitur bis zum Auswendigwiſſen jedes kleinſten Bruchteiles derſelben vertraut iſt und meine Intentionen bis in ihre zarteſten Nüancen in ſich aufgenommen hat, — dieſes zweite Ich zur Seite, kann ich mit jeder Einzelheit der muſikaliſchen wie ſzeniſchen Darſtellung mich in der ruhig traulichen künſtleriſchen Stimmung befaſſen, wie ſie nur der liebevolle Verkehr mit innig befreundeten Künſtlern ſelbſt ermöglicht. Für ſchöne Dekorationen und höchſt feine künſtleriſche Koſtüme iſt mit Eifer geſorgt worden, als gälte es nicht mehr einer Theateraufführung, ſondern einer monumentalen Ausſtellung.

Auf dieſe Weiſe wie aus der Wüſte unſeres theatraliſchen Markttreibens in die erfriſchende Oaſe eines anmutigen Kunſtateliers entrückt, bereiten wir das Werk einer dramatiſchen Aufführung vor, die, rein als ſolche, bei allen, die ihr anwohnen werden, Epoche machen muß.

Dieſe Aufführungen, für jetzt — wie gemeldet — vielleicht nur drei an der Zahl, ſollen als Kunſtfeſte betrachtet werden, zu welchen ich von nah und fern die Freunde meiner Kunſt einladen darf: ſie werden demnach dem Charakter der gewöhnlichen Theateraufführungen entrückt, und treten aus der üblichen Beziehung zwiſchen dem Theater und dem Publikum unſerer Zeit heraus. Mein huldreicher Beſchützer will, daß dieſe bedeutungsvollen Aufführungen nicht der gewöhnlichen Neugier, ſondern lediglich dem ernſteren Intereſſe an meiner Kunſt geboten werden ſollen; ſomit bin ich ermächtigt, in alle Ferne hin, ſoweit meine Kunſt ſich Herzen gewann, die Einladung zu dieſen Aufführungen ergehen zu laſſen.

Sie werden etwa in der zweiten Hälfte dieſes Mai ſtattfinden, und es ſollen die Tage, ſoweit ſie ſich mit Sicherheit vorausbeſtimmen laſſen, durch die verbreitetſten Blätter zur rechten Zeit noch genau angezeigt werden. Wir nehmen an, daß, wer ſich eine Reiſe nach München eigens für dieſen Zweck nicht verdrießen läßt, hiermit keine oberflächliche Abſicht verbindet, ſondern dadurch ſeine ernſte Anteilnahme am Gelingen der Löſung einer bedeutenden und edlen künſtleriſchen Aufgabe bezeugt; und jeder, der ſich in dieſem wohlverſtandenen Sinne bei der königlichen Intendanz des Hof- und Nationaltheaters in München anmeldet, wird ſicher ſein können, zu der von ihm bezeichneten Aufführung einen Platz im Theater ſich aufbewahrt zu finden. — Wie an Fremde, wird an die hier einheimiſchen Freunde meiner Kunſt eine gleichlautende und auf den gleichen Zweck gerichtete Einladung ergehen.

Dem etwaigen Spott darüber, daß durch ſolche Maßnahmen eben nur für ein beſonders befreundetes Publikum geſorgt zu werden ſcheine, welchem zu gefallen es allerdings dann keiner großen Kunſt bedürfe, werden wir ruhig entgegnen, daß es ſich diesmal nicht um Gefallen oder Nichtgefallen, dieſes wunderliche moderne Theaterhazardſpiel, handelt, ſondern einzig darum, ob künſtleriſche Aufgaben, wie die von mir in dieſem Werke geſtellten, zu löſen ſind, auf welche

Weiſe ſie zu löſen ſind, und ob es ſich der Mühe verlohne, ſie zu löſen? Daß mit der letzten Frage nicht gemeint ſein kann, zu erfahren, ob mit dergleichen Aufführungen viel Geld zu machen ſein könnte (denn dies iſt der Sinn des heutigen Gefallens oder Nichtgefallens im Theater), ſondern lediglich, ob mit Werken der vorliegenden Art, durch vorzügliche Aufführungen, die erwartete richtige Wirkung auf das gebildete menſchliche Gemüt überhaupt zu ermöglichen iſt, dies wäre hier zu betonen: daß es ſich alſo zunächſt um die Löſung reiner Kunſtprobleme handle, und zur Mitwirkung bei ihrer Löſung ſomit nur diejenigen herbeizuziehen ſeien, welche durch ernſten Anteil an der Sache wirklich vorbereitet und befähigt hierzu ſind. Iſt das Problem gelöſt, ſo wird die Frage ſich erweitern, und in welcher Weiſe wir dem eigentlichen Volke Anteil an dem Höchſten und Tiefſten auch der Kunſt gönnen und zu bereiten beſtrebt ſind, wird ſich dann ebenfalls zeigen, wenngleich wir für jetzt das eigentliche ſtehende Theaterpublikum unſerer Tage noch nicht unmittelbar hierbei in das Auge faſſen zu dürfen glauben.

Finden Sie nun, lieber Uhl, daß ich Sie von keinem ganz unbedeutenden Kunſtvorgange unterhalten habe, und daß es ſich der Mühe verlohnen dürfte, für die Verbreitung der hierin enthaltenen Ankündigung etwas zu tun, ſo bitte ich Sie, nach beſtem Ermeſſen Ihre publiziſtiſchen Verbindungen hierfür zu benützen. Ich bin beſcheiden genug, zu wiſſen, daß ich mit meiner Einladung mich nur an Wenige wende; aber ich weiß auch, daß dieſe Wenigen überraſchend weithin zerſtreut ſind: ihnen, den Zerſtreuten, möchte ich gern meinen Aufruf zukommen laſſen; denn, was ſie zunächſt zu einer ſeltenen Sammlung beruft, iſt, ſollte ſelbſt die Kunſtleiſtung hinter ihr zurückbleiben, jedenfalls eine ſo ſeltene, ſchöne und ruhmreiche Tat, daß ſie wohl weithin zu beachten ſein ſollte. Unſere Loſung ſei: Heil dem edlen Wirker dieſer Tat! —

Mit den freundlichſten Grüßen verbleibe ich für immer

Ihr ergebener

München, 18. April 1865. Richard Wagner.

II.

Anſprache an das Hoforcheſter in München vor der Hauptprobe zu „Triſtan und Iſolde“ am Vormittag des 11. Mai 1865.

Meine Herren und Freunde vom königlichen Hoforcheſter! Ich bitte Sie um einige Augenblicke Aufmerkſamkeit. Wenn ich während der beſchwerlichen Proben Sie dann und wann durch ein ſcherzhaftes Wort zu erheitern ſuchte, habe ich Ihnen jetzt nur Ernſtes zu ſagen. — Zuerſt muß ich Ihnen mitteilen, daß ich mir die Ehre verſagen muß, mich diesmal an Ihre Spitze zu ſtellen. Und es iſt dies eine große Ehre, der ich entſage: nur wichtige Gründe können mich, das ermeſſen Sie wohl, zu dieſer Entſagung beſtimmen. Der erſte dieſer Gründe iſt für mich betrübender Art: er rührt von meiner Geſundheit her. Ich bin leidender, als manchem es den Anſchein haben mag: die ungemeine Aufregung und Anſtrengung, die für mich die perſönliche Leitung des Orcheſters mit ſich führen würde, könnten mich leicht außer Stand ſetzen, ohne Störungen zu bereiten, Ihrer Leiſtung vorzuſtehen. Ich bitte Sie, der Wahrhaftigkeit dieſer meiner Befürchtung vollen Glauben beizumeſſen! — Der zweite Grund iſt dagegen erhebend und ſchön: ich bin Ihnen zum Gelingen nicht mehr nötig. Wenn Sie mich recht verſtehen, ſo ſage ich Ihnen hiermit den zarteſten Lobſpruch. Sie haben mich nicht nötig. Mein Werk iſt in Ihnen aufgegangen, aus Ihnen tritt es mir wieder entgegen: ich kann es ruhig genießen. Dies iſt ein einziges Glück. Das Schönſte iſt erreicht, der Künſtler darf über ſeinem Kunſtwerke vergeſſen werden! Was die teuren Künſtler, die mir als Freunde hierher nachfolgten, mit ſo hingebender Liebe ſich aneigneten, muß dieſer Liebe wert geweſen ſein: was Sie mit ſo außerordentlichem Fleiße, mit eherner Geduld, unter den mühſeligſten Uebungen zur vollen, ſchönen Erſcheinung förderten, muß dieſer Mühe ſich verlohnt haben. Schwierigkeiten, wie ſie noch nie geboten wurden, ſind überwunden: die Aufgabe iſt gelöſt, und die Erlöſung des Künſtlers iſt erreicht — Vergeſſenheit! Vergeſſen ſeiner Perſon! Wie gerne ſähe ich mich ſelbſt vergeſſen; habe doch auch ich zu vergeſſen, Vieles und Manches, worunter meine Perſon litt. Dieſes beglückende und befreiende Vergeſſen rufe ich jetzt auch für meinen teuren Freund an, der meinen Ehrenplatz an Ihrer Spitze einnimmt: möge auch ſeine Perſon über ſeiner Leiſtung vergeſſen werden, der Sie gewiß mit mir die vollſte gebührende Anerkennung zollen! — Und nun noch ein Wort über den Charakter unſerer Proben: heute werden wir das Werk unter uns vollſtändig wie zu einer erſten Aufführung behandeln. Wir wollen unſere Kräfte prüfen, einer nächſten Rekapitulationsprobe die Korrektur etwa noch angetroffener Mängel vorbehalten, und ſo heute das volle Gefühl der künſtleriſchen Leiſtung uns verſchaffen. Für die erſte wirkliche Aufführung bleibt uns dann nur übrig, die Wirkung auf das eigentliche Publikum — denn heute befinden wir uns nur vor eingeladenen Zuhörern einer Probe — kennen zu lernen. Ich hege keine Bangigkeit vor dieſer Berührung mit dem wirklichen Publikum. Das deutſche Publikum war es, welches mich gegen die ſonderbarſten Anfeindungen der Parteien überall aufrecht erhielt: auch dem Münchener Publikum darf ich zuverſichtlich vertrauen; Sie waren noch kürzlich Zeugen, wie es mich gegen unwürdige Angriffe und Ehrenkränkungen aufrecht erhielt. Doch iſt vielleicht der Haß nicht überall zu tilgen: gegen ihn wenden wir das Mittel an, welches uns Triſtan und Iſolde kennen lehrt. Iſolde glaubt Triſtan zu haſſen und reicht ihm den Todestrank: doch das Schickſal wandelt ihn in den Trank der Liebe. Dem gifterfüllten Herzen, das etwa auch unſerm Werke nahen ſollte, reichen wir den Liebestrank. An Ihnen iſt es, dieſen Liebeszauber auszuüben: ich lege ſein Werk in Ihre Hand!

III.

Dankſchreiben an das Münchener Hoforcheſter.

Meine geehrten Herren und werten Freunde!

Es iſt mir unmöglich, mit der heutigen dritten — vorläufig — letzten Aufführung des „Triſtan“ von Ihnen zu ſcheiden, ohne noch ein letztes Wort des Dankes an Sie zu richten.

Wahrlich, ein erhebenderes Gefühl, als dasjenige, welches ich in meinen Beziehungen zu Ihnen empfinde, kann nie einen Künſtler beſeelt haben. Die Mutter, die ſich ihres mit Schmerzen geborenen Kindes erfreut, kann nicht dieſe entzückende Befriedigung fühlen, die mich durchdringt, wenn ich meine, ſo lange ſtumm vor mir gelegene Partitur jetzt in ſolch einem warmen und ſeelenvoll innigen Klangleben vor meinem Ohr ſich bewegen höre, wie Sie mir durch ihre wunderbar ſchöne Leiſtung bewirkt haben! Durch ein Lob meinerſeits die Bedeutung und Unvergleichlichkeit Ihrer Leiſtung erſt anerkennen zu wollen, hieße Sie in Ihrem eigenen ſchönen Bewußtſein nur ſtören. Sie wiſſen alle, was Sie in und mit dieſer Leiſtung ſind; was Sie mir dadurch geworden ſind, muß Ihnen Ihr Herz nicht minder ſagen. Daß ich mich zu jedem von Ihnen perſönlich Freund fühle, müſſen Sie ebenfalls wiſſen, denn nur die herzlichſt erwiderte Freundſchaft konnte Ihnen die Wärme, das Feuer und das Zartgefühl eingeben, mit denen Sie der Welt mein Werk laut und innig zutönten.

Die Stunden unſerer gemeinſchaftlichen Übungen haften in meiner Erinnerung als die freundlichſten und ermutigendſten meines Lebens; die Tage und Jahre, die wir vielleicht noch gemeinſchaftlich verleben werden, ſollen Zeugen für die edle Bedeutung jener Stunden der Annäherung ſein. So lange ich atme, wird es eine innige Angelegenheit meines Herzens ſein, Ihnen zu beweiſen, wie ſehr ich Sie liebe und von welchem Dank ich für Sie erfüllt bin. Stets Ihr treuer und ergebener Freund

München, 19. Juli 1865. Richard Wagner.

IV.

Ein Artikel der Münchener „Neueſten Nachrichten" vom 29. November 1865.

München, 28. November.

-fr. Sie wünſchen von mir über Wagners hieſige Stellung und Verhältniſſe zu hören. Ich glaube allerdings, daß ich Ihnen das Richtige ſagen kann, weiß aber nicht, ob Sie ſich eine deutliche Vorſtellung von allem werden machen können, obgleich es hier wie überall hergeht, nämlich, daß es ſich nicht um Prinzipien, ſondern um reine Perſönlichkeiten handelt. Als der König vor anderthalb Jahren Wagner aufſuchen ließ und zu ſich beſchied, hat es ſich einzig darum gehandelt, dem lange Heimatloſen ein dauerndes Aſyl und Arbeitsmuße zu ſchaffen. Wagner hatte dem König offen mitgeteilt, daß mit einem ruhigen Häuschen mit Garten und den nötigen Mitteln, die ihn vom Arbeiten fürs Geld diſpenſieren ſollten, allen ſeinen Wünſchen gedient ſei. Aus der hierdurch herbeigeführten angenehmen Niederlaſſung Wagners würden noch keine eigentlichen Mißhelligkeiten für ihn erwachſen ſein, wenn nicht der leicht aufzuregende Neid auch gegen ſolche Vergünſtigungen abſichtlich in das Spiel geführt worden wäre, als es ſich im perſönlichen Intereſſe der Glieder des k. Kabinetts gelegen zeigte, Wagner ſchnell und gewaltſam von München zu entfernen, deſſen vermeintlicher übermäßiger Einfluß auf den König gewiſſen Herrn über den Kopf zu wachſen ſchien. Dieſer Wendepunkt begann von dem Tage, an welchem der König Semper empfing, um ihm Aufträge zu Plänen für ein großes Muſter-Theater zu geben. Die Wahrheit iſt, daß man ſich immer mehr zu überzeugen hatte, daß die Vorliebe des Königs nicht eine vorübergehende, jugendliche Laune war, welcher geſchmeidig nachzugeben man ſich gefügig gezeigt hatte. Von nun an, wo man die Intereſſen der k. Zivilliſte durch dieſe ernſte Neigung des von ſeiner Umgebung gänzlich unbegriffenen Monarchen gefährdet glaubte, legte man es darauf an, nachdem ein freches Lügengewebe eine ſchnelle Entfernung herbeizuführen nicht vermocht hatte, durch allerhand Beſorgniſſe, welche man ſowohl dem König als Wagner zu erwecken ſuchte, das zwiſchen beiden beſtehende Verhältnis auf einen möglichſt nichtsſagenden Verkehr zu beſchränken. Alles ſcheiterte an dem Feuer des Königs, welcher zwar einzig Wagner Ruhe zu ſeinen Arbeiten gönnte, andrerſeits aber doch auch die Maßregeln ergriffen zu ſehen wünſchte, welche muſtergültige Aufführungen ſeiner Werke vorbereiten ſollten. Wir wiſſen nun, daß ſelbſt dieſer Wunſch unerreichbar iſt ohne ein gründliches Eingreifen in das allgemeine Muſik- und Theaterweſen; keinem iſt es deutlicher wie Wagner, daß ſeine Kunſttendenzen nur durch einen allgemeinen blühenderen Zuſtand der deutſchen Kunſt überhaupt zu verwirklichen ſind.

Jeder Schritt für ſein Intereſſe führt ihn ſomit auf den Weg der durchgreifendſten Reformen auf dieſem Gebiete. Mit Schreck mußte dies Wagner ſehen; ihm, dem nur an Vergeſſenheit und Ruhe zur endlichen Wiederaufnahme ſeiner Arbeit lag, mußte es klar werden, daß er ſelbſt hierzu nur gelangen könnte, wenn er nach den weiteſten Beziehungen hin ſich nach außen gleichzeitig betätigte. Was es heißt, dieſe Überzeugung auf dem Boden Münchens zu gewinnen, können Sie ſich ſchwer vorſtellen; — auf einem Boden, wo allen ſeinen Kunſttendenzen die perſönlichen Intereſſen auf das ſchroffſte entgegenſtanden! Er glaubte ſich deshalb beruhigend und belehrend vernehmen laſſen zu müſſen, und tat dieſes in einem Bericht an den König über eine in München zu errichtende deutſche Muſikſchule: nicht eine einzige kritiſche Stimme irgendwelcher Bedeutung ließ ſich über dieſen veröffentlichten Bericht hören. Dagegen zeigten ſich von nun an die Merkmale einer noch weiter verbreiteten Verſchwörung, deren Ziel es offenbar war, Wagner das Verbleiben in München durch künſtliche Herbeiführung und Häufung von Unannehmlichkeiten aller Art gänzlich zu verleiden. Da man gegen Wagners gut belegte Anſichten über den Wert unſerer künſtleriſchen Zuſtände nichts vorzubringen vermochte, griff man einfach wieder dazu, ihn beim Volk zu verleumden, um durch den Erfolg dieſer Verleumdung wiederum abſchreckend auf den König zu wirken. Selbſt der Hang des Königs zur Zurückgezogenheit, welcher ſeiner Geſundheit förderlich zu ſein ſcheint, wird von den Adeligen und dem Klerus, welche ſich am meiſten dadurch betroffen fühlen, Wagner Schuld gegeben: diejenigen, denen aus Gründen ihres Vorteils an des Königs Unnahbarkeit gelegen iſt und die deshalb dieſen Hang des Monarchen beſtärken, verſchmähen wiederum nicht, bei jeder Partei, mit der ſie gerade zu tun haben, jenen ſonderbaren, auf Wagner fallenden Verdacht mit verſchiedentlichen Gründen auszuſtatten. Dieſe Leute, die ich nicht zu nennen brauche, weil ſie zur Zeit der Gegenſtand einer allgemeinen verachtungsvollen Entrüſtung in Bayern ſind, finden es ſomit nicht nur dienlich, ſondern erſehen ihr letztes Rettungsmittel darin, daß ſie des Königs unerſchütterliche Freundſchaft für Wagner nach jeder Seite hin und den Intereſſen jeder Partei ſchmeichelnd, als verderblich hinſtellen, um ſomit den gegen ſie gerichteten Unwillen abzuleiten auf den von den meiſten unbegriffenen Mann. Sie können ſich nun denken, wie Wagner hierbei zumute iſt, dem einzig an ſeiner Arbeitsruhe gelegen iſt und der jeder politiſchen Partei fernſteht, wenn er ſich auf dieſe Weiſe ſtets wie mit den Haaren auf das nackte Feld der politiſchen Tagesintrige gezogen ſieht. Bereits ging er auch ernſtlich damit um, dieſen nutzloſen Aufregungen ſich gänzlich zu entziehen, was ihm durch die großmütigſt ausgeſprochenen Wünſche des Königs unmöglich wurde, während andrerſeits allerdings die von ſeinem königlichen Beſchützer neu in ihm belebten Hoffnungen für ein Gedeihen ſeiner edelſten Kunſtbeſtrebungen ihn immer wieder von ſelbſt feſſeln. Somit bleibt ihm nichts zu erwarten, als daß diejenigen, welchen er jetzt ſo gelegen kommt, um von ihnen als Ableitung des allgemeinen Volksunwillens benutzt zu werden, mindeſtens an der Feſtigkeit des Königs ſcheitern, welcher allerdings Wagner einzig richtig zu beurteilen imſtande ſein kann, und daß infolgedeſſen dieſe Herren zu einem andern Strategem greifen, welches endlich Wagner Ruhe läßt, falls ſie nicht durch Unverſchämtheit ihres Spiels ſich vollſtändig den Hals brechen. Denn dies Eine können Sie glauben: von irgendwelchem Prinzip, von irgendwelcher Parteiſtellung, gegen welche Wagner im Kampfe begriffen wäre, iſt nicht die Rede, ſondern es iſt dies lediglich ein Spiel der gemeinſten perſönlichen Intereſſen, welches ſich noch dazu auf eine ungemein kleine Anzahl von Individuen zurückführen läßt: ich wage Sie zu verſichern, daß mit der Entfernung zweier oder dreier Perſonen, welche nicht die mindeſte Achtung im bayeriſchen Volke genießen, der König und das bayeriſche Volk mit einem Male von dieſen läſtigen Beunruhigungen befreit wären. —

Zwei Erklärungen im Berner Bund.

I.

10. Juni 1866.

Wenn ich auf Behauptungen, wie: ich hätte „in nicht zu verteidigender Weiſe die Kaſſe des Königs buchſtäblich mit Sturm belaufen“, oder „ein abgefeimtes Wettrennen auf die

Kabinettskaſſe“ gehalten, bisher noch in keiner Art entgegnet habe, ſo iſt dies einzig aus dem Grund geſchehen, weil ich mit der Aufdeckung der, jenen Behauptungen zu Grunde liegenden Lügen und Verläumdungen notwendiger Weiſe einen Zuſtand der Dinge und Verhältniſſe berühren müßte, mit deren öffentlicher Bezichtigung ich mich in die Lage gebracht hätte, zur Unzeit den Entſchließungen und Handlungen meines erhabenen Beſchützers vorzugreifen. Da ich von dieſen Entſchließungen nicht nur meine perſönliche Rechtfertigung, ſondern zugleich eine bedeutungsvolle, weithin ſich erſtreckende, allgemeine Wirkung zu erwarten gerechteſten Grund habe, ſo wird es Freunden eines ehrenwerten Benehmens nicht unwillkommen ſein, von meinem Schweigen, ſelbſt wenn ich es jetzt noch fortſetze, ſich eine vorteilhaftere Meinung zu bilden, als es bisher ihnen möglich zu ſein ſchien, und namentlich hoffe ich, daß auch Ihr geehrter Münchener Privatkorreſpondent in Zukunft nach dieſer Seite hin mit etwas mehr Vorſicht ſich äußere.

II.

16. September 1866.

Als getreuer Abonnent des „Bund“ bekümmert es mich, ſo unſinniges Zeug, wie letzthin nach Ihrer Angabe die „Weſer-Zeitung“ aus München über meinen angeblichen Einfluß auf den König von Bayern und deſſen Prinzipien verbreitete, in Ihrem Blatt ganz ernſtlich abgedruckt zu ſehen. In München und namentlich in den dortigen Hofkreiſen wird man natürlich über ſo etwas nur lachen; ärgerlich iſt es aber, auch Ihren Schweizer Leſern ſo Törichtes aufgebunden zu ſehen. Haben Sie die Güte, nicht zu meiner Rechtfertigung, ſondern zur Orientierung des Publikums über die unglaubliche Lügenhaftigkeit der allermeiſten mich betreffenden Zeitungsgerüchte, dieſe Zeilen in Ihr geſchätztes Blatt aufzunehmen.

Vier Erklärungen in den „Signalen für die muſikaliſche Welt“.

I.

Geehrter Herr!

Da es Ihnen bei der in Nr. 9 Ihres Blattes von dieſem Jahre gegebenen, Hans von Bülow betreffenden biographiſchen Skizze allem Anſcheine nach an Korrektheit gelegen war, ſinde ich hierin zu berichtigen, daß meine während deſſen Aufenthaltes in Zürich, 1850 und 1851, Hans von Bülow gewidmete Teilnahme ſich nie auf materielle Unterſtützung ausdehnen konnte, ſchon aus dem Grunde, weil eine ſolche nie nötig war, und daß außerdem es mir nicht vergönnt ſein durfte, in deſſen Familienbeziehungen mich hilfreich zu bezeigen, weil hierzu ebenfalls mir keinerlei Veranlaſſung bekannt geworden iſt.

Hochachtungsvoll ergebenſt

Luzern, 23. Jan. 1869. Richard Wagner.

II.

Geehrter Herr!

In No. 25 Ihrer diesjährigen „Signale f. M.“ geben Sie über mich aus Paris eine Notiz nach einem dort veröffentlichten Briefe, welcher, wie alles daſelbſt über mich Verbreitete, von der Pariſer deutſchen Judenſchaft erlogen iſt. Ich erſuche Sie daher, dieſe Notiz in Folge meiner hiermit gegebenen Erklärung zu widerrufen; und da ich annehme, daß es Ihnen Ernſt darum iſt, einen wirklichen Brief von mir über mein Nichtkommen zu der bevorſtehenden Aufführung des „Rienzi“ in Paris zu leſen, ſo bitte ich Sie, des weiteren von der „Liberté“ des 10. März d. J. gefälligſt Kenntnis nehmen zu wollen.

Hochachtungsvoll ergebenſt

Luzern, 19. März 1869. Richard Wagner.

III.

Zur Berichtigung.

Die Illuſtrierte Zeitung vom 18. Juni d. J. bringt die Notiz, daß ich eine Aufforderung, bei der Beethoven-Feier in Wien die neunte Beethovenſche Symphonie zu dirigieren, „unter dankbarer Anerkennung des mich ehrenden Auftrages“ abgelehnt habe.

Ich muß dieſen wunderlichen Euphemismus für mein Benehmen in dieſer Angelegenheit dahin berichtigen, daß ich der Aufforderung eines Wiener Beethoven-Feier-Komités gar nicht geantwortet habe, und zwar aus Gründen, welche ich an den ſehr ehrenwerten Ausſteller des im Namen jenes Komites an mich gerichteten Schreibens durch einen Freund in Wien mündlich mitteilen ließ.

Luzern, 20. Juni 1870. Richard Wagner.

IV.

Geehrter Herr Redacteur!

Nr. 49 Ihrer diesjährigen Signale für Muſik bringt die, vermutlich einem Pariſer Witzblatte entnommene Notiz von einem „Briefe Richard Wagners an Napoleon“, welchen ich an deſſen Privatſekretär, Herrn Mocquard, geſchrieben haben ſoll. Vielleicht iſt es für einige Ihrer Leſer unterhaltend zu erfahren, daß ich ſeiner Zeit mich auf dem gedachten Wege um die Ueberlaſſung der großen Oper für ein, ſpäter im italieniſchen Theater gegebenes Konzert bewarb, ſchließlich auch an Napoleon III. ſelbſt ſchriftlich mich wendete, um von ihm die Erſetzung des ſchlechten Dirigenten des „Tannhäuſer“ zu erlangen; es dürfte nicht unrichtig ſein, daß ich bei einer dieſer Veranlaſſungen der „erforderlichen Macht“ und der „Geiſteshöhe“ des unter den feindſeligſten Umſtänden für mein Werk hochſinnig eintretenden Fürſten gedacht habe, von deſſen Seite man eben ſo wenig an mich die Aufforderung ſtellte, mich als „von meinen Jugend-Alfanzereien zurückgekommen“ zu bekennen, als ich meinerſeits je mich zu einer ähnlichen Erklärung beſtimmt geſehen habe; weshalb ich diejenigen, welche auf derartigen Klatſch Gewicht zu legen ſich gedrungen fühlen ſollten, erſuche, jene mit Anführungsſtrichen gegebene Stelle Ihrer Notiz als erfunden zu betrachten.

Mit der Bitte um gefällige Mitteilung dieſer Gegen-Notiz in der nächſten Nummer Ihrer Signale für Muſik verbleibe ich hochachtungsvoll

ergebenſt

Luzern, 12. November 1871. Richard Wagner.

Zwei Erklärungen in der Augsburger Allgemeinen Zeitung über die Oper „Theodor Körner“ von Wendelin Weißheimer.

I.

Berichtigung. Dem Verfaſſer einer ihm diktierten, in der Beilage der „Allg. Ztg.“ vom 3. Mai d. J. enthaltenen, irrtümlichen Notiz über die in München ſtattgefundene Aufführung der Oper „Theodor Körner“ von Weißheimer habe ich zur Berichtigung entgegenzuſtellen, daß jene Arbeit eines jüngeren früheren Bekannten im Jahre 1868, als meine Protektion für dieſelbe nachgeſucht wurde, wegen ihrer höchſt bedenklichen Beſchaffenheit von mir zurückgewieſen worden iſt, und dagegen ihre jüngſt erfolgte Annahme von Seiten der Münchener Hoftheater-Intendanz keineswegs dem „Zauber“, welcher für einen „mit Sack und Pack nach Bayreuth übergegangenen“ Kunſtjünger als wirkungsvoll ſubſtituiert wird, ſondern vielmehr dem geraden Gegenteile hiervon, deſſen Charakter zu imaginieren ich der Einbildungskraft des inſpirierten Notizengebers überlaſſe, zuzuſchreiben ſein dürfte. Daß nun mein Einfluß ſowohl auf Herrn Weißheimer als auf die Münchener Hoftheater-Intendanz, da deren gemeinſchaftliche Unternehmung mißglückte, als Erklärungsgrund dieſes ſonderbaren Vorganges angezogen wird, iſt für jemand, der in Betreff gewiſſer Erfahrungen ausgelernt zu haben glaubte, von neuem belehrend; wogegen ich nichtsdeſtoweniger dieſe Veranlaſſung für geeignet dazu hielt, mit der Aufdeckung der frechſten

Verdrehungen und Entſtellungen, wie ſie mir nicht allzuſelten ſelbſt in allergeſchätzteſten Blättern begegnen, einmal wieder ein Exempel zu ſtatuieren.

Bayreuth, 1. Juni 1872. Richard Wagner.

II.

In Sachen Herrn Weißheimers habe ich lediglich die zugeſtandene Tatſache zu konſtatieren, daß ich ſeine Oper der Münchener Hoftheater-Intendanz nicht empfohlen habe; womit, da es mir hierauf einzig ankam, ich mich begnüge, indem ich die Erörterungen meines Charakters ſowie meines Verhältniſſes zu Herrn Weißheimer und deſſen Oper weder in den Inſeraten noch ſelbſt auch im Texte der „Allg. Ztg.“ am Platze finden darf.

Bayreuth, 10. Juni 1872. Richard Wagner.

Zwei Berichtigungen im „Muſikaliſchen Wochenblatt“.

[1872; 1873.]

I.

Berichtigung.

Lieber Herr Fritzſch!

Der II. Redaktionsbericht des „Akademiſchen Wagner-Vereins“ (Vorort Berlin), welcher der letzten Nummer Ihres „Muſikaliſchen Wochenblattes“ beigegeben war, enthält (unter VI) einen längeren Artikel über meine „Entwickelung“ uſw., darin ſich einige biographiſche Unrichtigkeiten befinden, welche ich Sie freundſchaftlich zu berichtigen bitte.

Daß „meine Familie auf Provinzialbühnen Schleſiens und Polens umhergezogen“ ſei, habe ich ſchon einmal Herrn L. Nohl zu verbeſſern geben müſſen, da in Wahrheit meine

„Familie“ nie und nirgends „herumgezogen“ iſt, am wenigſten in „Schleſien und Polen“. Auf die Gefahr hin, auf dieſe Weiſe meine Jugendgeſchichte weniger intereſſant erſcheinen zu laſſen, muß ich doch auch neuerdings dabei bleiben, daß ich nie in jenen romantiſchen Gegenden „herumgezogen“ worden, ſondern ſtätig in meiner Heimat einfach erzogen worden bin.

Die meinem jungen Freunde Hans Richter gemachten, und in dem betreffenden Artikel mit „“ ausgeführten Mitteilungen über mich und die neunte Symphonie, möge, was die dort ihnen gegebene Form, ſowie ihren ganzen Charakter anbelangt, mein vortrefflicher Kapellmeiſter verantworten; mir war das meiſte darin ſehr neu.

Bezüglich der von dem Verfaſſer unternommenen Berichtigung im Betreff einer, in frühen Zeiten für meinen Aufenthalt in Paris mir zugeteilten materiellen Unterſtützung Meyerbeers, befindet ſich derſelbe, wenn er dieſe in Wirklichkeit auf „kaum einige tauſend Franks“ ſich belaufend abſchätzen zu dürfen glaubt, ungefähr in einem ähnlichen Irrtum wie H. Heine, welcher die gerüchtweiſe Behauptung, der Pariſer Poſtſekretär Gonin habe Meyerbeer alle ſeine Opern komponiert, darauf reduzieren zu müſſen glaubte, daß Gonin etwa höchſtens den vierten Akt der „Hugenotten“ geſchrieben habe, — wobei er ſich auf die Annahme der Unparteiiſchen ſtützen mochte, daß wenn auch nicht alles, doch immer etwas an Gerüchten wahr ſein müſſe.

Bei ſo mancher genauen Kenntnis der Tatſachen, von welcher jener Artikel Zeugnis gibt, bleibt ein ſo offenkundiges Falſum, als daß mein Rienzi „zuerſt in Berlin unter Meyerbeers Leitung zur Aufführung“ gekommen ſei, unbegreiflich. — Ich benutze überhaupt dieſe Gelegenheit, namentlich meine Freunde recht ſehr zu bitten, bei Mitteilungen über mich, mein Leben und meine Handlungen, doch nur mit einiger gemeiner Vorſicht zu verfahren, zumal wenn es ſich hierbei um ſo bedeutende Zwecke handelt, wie ſie namentlich der „Akademiſche Wagner-Verein“ als die von ihm zu erſtrebenden ankündigt; wobei ich in der Hauptſache den Rat geben möchte, ſo wenig wie möglich von mir zu ſprechen, da ich ſelbſt nie verſäume, über mich den zu Zeiten mir nötig dünkenden Aufſchluß zu geben; wogegen näheres Eingehen auf die von mir aufgeſtellten künſtleriſchen Grundſätze und Ideen, ſowie geiſtvolle Bemühungen, dieſe Anderen zu verdeutlichen, gewiß der beſte Weg ſind, die wahre Kenntnis meiner künſtleriſchen Arbeiten, wie dieſe endlich nur durch lebenvolle Aufführungen derſelben ermöglicht werden kann, vorzubereiten. Mit herzlichem Gruße

Bayreuth, 29. Juli 1872. Ihr ergebener
Richard Wagner.

II.

Proteſt.

Das neueſte Supplement des Brockhauſiſchen Konverſationslexikons enthält einen nachträglich auch mir gewidmeten Artikel, worin es u. a. heißt:

> „Nach Beendigung des deutſch-franzöſiſchen Krieges ſuchten einflußreiche Freunde am preußiſchen Hofe Wagner nach Berlin in die ſeit Meyerbeers Tode unbeſetzte Stelle eines Generalmuſikdirektors zu bringen, aber ohne Erfolg, da hier bereits ein anderes Inſtitut, die Schule Joachims, für eine wirkſamere Pflege der Tonkunſt ins Leben gerufen war." „Mit erneuerter Liebe wandte W. ſich darauf nach Bayern zurück."

Da die Autorität des Konverſationslexikons mich leicht überleben könnte, proteſtiere ich bei Zeiten gegen die in den obigen Angaben enthaltene Unwahrheit: keiner meiner Freunde konnte Veranlaſſung finden, mir eine preußiſche Anſtellung zu verſchaffen, da jeder wußte, wie hoch ich den Wert der vom Könige von Bayern mir erwieſenen Lebenswohltat, welcher eben darin beſteht, daß ich ohne Anſtellung frei meiner Kunſt leben kann, zu ſchätzen verſtehe, weshalb es denn auch aus keinem denkbaren Grunde zu irgend einer Zeit einer „Erneuerung" meiner Liebe zu dem dankbar von mir verehrten Spender jener Wohltat bedurfte.

Sollte nach dieſer meiner Verſicherung bei meinen Freunden ein Zweifel an der Glaubwürdigkeit der Kunſt- und Muſikgelehrten des Brockhauſiſchen Konverſationslexikons aufkommen, ſo wird es dagegen nicht nötig ſein, ihnen die in jenen Angaben enthaltene boshafte Inſinuation aufzudecken.

Bayreuth, 25. März 1873. Richard Wagner.

II. Zur Kunſt.

Eine Kritik aus Magdeburg.

[November 1835.]

Die Kritik unſerer Oper — gäb's anders desgleichen — ſcheint im Betreff der Vorſtellung des „Freiſchütz“ turmhoch in trüber Abenddämmerung über der Schußweite der Oper ſelbſt zu ſchweben; die kritiſchen Freikugeln ſcheinen gerade ausgereicht zu haben, man iſt nicht nur wortarm und einſilbig, ſondern keinſilbig geworden. Dies iſt um ſo auffallender, da das Schickſal jedes Kritikers am Abend des 3. November unter dem Einfluſſe ſehr günſtiger Geſtirne ſtand, denn es verfinſterte ſich nicht nur allegoriſch eine Mondſcheibe, ſondern es ſchien auch ein Stern mit lieblichſter Klarheit in die Zaubernacht und half ſelbſt von neuem kritiſche Freikugeln gießen. Dieſer Stern war aber nicht etwa der Erbförſter Cuno, oder Aennchen, welche im Duo von dem Anblicke des ehrwürdigen Gemäldes ſich garnicht losreißen konnte, — noch war es Caſpar, welcher bei Gelegenheit des irdiſchen Jammertals ſich ganz erſtaunlich wunderte, daß der Max, den er auf der rechten Seite zu finden hoffte, ſich links zu ſtehen erlaubte, — noch war es der durchaus lobenswerte Max ſelbſt, — ſondern es war die Agathe (Mad. Pollert). Warum ſchweigt man darüber, da doch Mittelmäßiges ſo hoch geſtellt, beſprochen, geſondert, geſichtet wird, und nach dem Maßſtabe unſerer Kritik die kritiſchen Freikugeln mindeſtens aus Vierundzwanzigpfündern geſchoſſen werden mußten? — Findet man etwa Anſtoß an den Manieren — gäb's anders dergleichen, — die ſich hier und da herausgeſtellt haben ſollten? — Agathe war vortrefflich, ſie intonierte ſicher und rein, der Ton ihrer Stimme iſt voll, biegſam und gebildet, ihr Vortrag edel und treffend, und was die Hauptſache iſt, die Ausſprache deutlich, ſodaß man nicht in Verſuchung geführt wird, zu glauben, ſie ſinge in fremden Zungen oder toten Sprachen. Die Aufführung der Oper ſelbſt war im ganzen gelungen zu nennen; man wünſcht daher, daß wahrhaftes Verdienſt auch öffentlich anerkannt werden möchte, und muß ſich, wenn dies nicht erfolgen ſollte, ſelbſt vorbehalten, bei der nächſten Oper nach Gewiſſen und Wahrheit zu berichten. —r

Ein Pariſer Bericht für Robert Schumanns „Neue Zeitſchrift für Muſik“.

[5. Januar 1842.]

Halévys „Reine de Chypre“ iſt nicht übel, einzelnes ſchön, manches trivial — als Ganzes ohne beſondere Bedeutung. Der Vorwurf des Lärmens iſt ungerecht; im 4. Akte iſt er am rechten Flecke (zumal für unſere Zeit), im übrigen iſt durchgehends das Streben nach Einfachheit und beſonders in der Inſtrumentation bemerkbar. — Vergeſſen Sie nicht: Halévy hat kein Vermögen; er hat mir verſichert, daß — wäre er vermögend — er nie mehr für das Theater, ſondern Symphonien, Oratorien u. dgl. ſchreiben würde, denn an der Oper ſei er gezwungen, Sklave des Intereſſes des Direktors und der Sänger, und genötigt, mit Abſicht ſchlechtes Zeug zu ſchreiben. — Er iſt offen und ehrlich und kein abſichtlich ſchlauer Betrüger wie Meyerbeer. Daß Sie aber auf dieſen nicht ſchimpfen! Er iſt mein Protektor und — Spaß beiſeite — ein liebenswürdiger Menſch.

Der Zug nach der Opéra comique gilt nicht der Einfachheit — ſondern rein der Mode. Nehmen Sie dies unmotiviert auf mein ehrliches Wort hin! Bedenken Sie: — Richard Löwenherz iſt von Adam (!!) bearbeitet und inſtrumentiert. Was den Lärm betrifft, ſo bleibt er hierbei alſo derſelbe wie bei Zampa uſw. Außerdem ſind es die Sänger: ſie ſingen „ô Richard, ô mon roi!“ mit eben dem entrain und beliebten Albernheiten wie den Fra Diavolo, ſie moderniſieren vom Kopf bis zum Fuß: das gefällt — und nebenbei hat Grétry am Ende auch noch hübſche Muſik geſchrieben, voila tout!

Wir Deutſche machen uns ſchreckliche Illuſionen über den großmütigen Geſchmack dieſes Publikums, von ſeiner ſcheinbaren Gerechtigkeit uſw. Paris iſt aber groß; warum ſollen ſich da nicht 200 Menſchen finden, die im Conſervatoire den Beethovenſchen Symphonien Geſchmack abgewinnen? Das eigentliche Opernpublikum verſteht aber nur Cancan: das iſt zu Deutſch raffinierte Schweinerei (was das Empörendſte iſt) ohne Glut und Begierde. —

Betrachten Sie um des Himmels willen Berlioz: dieſer Menſch iſt durch Frankreich oder vielmehr Paris ſo ruiniert, daß man nicht einmal mehr erkennen kann, was er vermöge ſeines Talentes in Deutſchland geworden wäre. Ich liebte ihn, weil er tauſend Dinge beſitzt, die ihn zum Künſtler ſtempeln: wäre er doch ein ganzer Hanswurſt geworden, in ſeiner Halbheit iſt er unausſtehlich — und was das Entſetzlichſte iſt — grenzenlos langweilig. Letzthin gab er ein Konzert, welches das Publikum ſyſtematiſch aus der Haut trieb. Wer vor Langeweile und Dégout noch nicht aus ſeiner Haut gefahren war, der mußte übrigens zum Schluß ſeiner Apotheoſe in der Juli-Symphonie es — vor Freude tun. Das iſt das Merkwürdige: In dieſem letzten Satze ſind Sachen, die an Großartigkeit und Erhabenheit von nichts übertroffen werden können. — Bei alledem ſteht Berlioz ganz iſoliert. Der Geſchmack iſt in Paris grenzenlos geſunken: Denken Sie zurück an die Zeiten Boieldieus, der weißen Dame, Aubers Schloſſer und Maurer, Stumme uſw. und halten Sie dagegen, was jetzt produziert wird — Adam uſw. An der komiſchen Oper iſt es entſetzlich; die ſchlechteſten Auberſchen Floskeln bilden das heutige Syſtem dieſer jungen Komponiſten: Thomas, Clapiſſon uſw. In allem herrſcht eine gräßliche Abſpannung. —

An dem Sinken des hübſchen franzöſiſchen Stiles in der Opéra comique ſind hauptſächlich die Italiener ſchuld; ſie werden unbedingt vergöttert und nachgeahmt. Die ſonſt ſo hübſchen Couplets ſind entweder nichtswürdige, gänzlich melodieloſe, geklapperte Drei-Achtel-Takte geworden, oder ſie imitieren die italieniſche Gefühlsmanier(!). Dies italieniſche Gefühl iſt aber ein großes Unglück, es verführt ſelbſt ehrliche Leute: ſie geben alles auf den Vortrag der Sänger, und der Komponiſt wird am Ende Publikum, der den Sängern applaudiert, vergeſſend, daß das, was er ſingt, von ihm iſt. — Da haben Sie auch die ganze Stabat mater-Geſchichte: alle Wochen führt man es in der italieniſchen Oper auf, die Italiener ſingen es, und ſomit iſt es gut, — es iſt Mode. Faſſen wir uns kurz: hier gilt nur die Virtuoſität! Liſzt ſpielt hier ebenſogut die Rolle eines Narren, wie Duprez auf dem Theater: — alles, was ſich am Pariſer Horizonte zeigt, ſei es noch ſo tüchtig — wird ſchlecht und narrenhaft: Denken Sie an Berlioz. — Ich höre, Mendelsſohn ſoll eine Oper für Paris angetragen worden ſein: iſt Mendelsſohn ſo wahnſinnig, dem Antrage zu entſprechen, ſo iſt er zu bejammern; er iſt meiner Anſicht nach nicht einmal imſtande, in Deutſchland mit einer Oper Glück zu machen; er iſt viel zu geiſtig und es fehlt ihm durchweg an großer Leidenſchaft: wie ſoll das in Paris werden? — Hätte er den Freiſchützen geſehen!!! Wie glücklich wären wir, wenn wir uns ganz von Paris losmachten! Es hat eine große Epoche gehabt und dieſe hat jedenfalls gut und heilſam auf uns eingewirkt. Damit iſt es aber aus und wir müſſen von unſerem Glauben an Paris laſſen! — Wahrſcheinlich habe ich nicht mehr nötig, daran zu ermahnen.

Jedoch ich ſehe, daß ich Ihnen eigentlich keine Notizen gebe, daß ich vielmehr bloß räſoniere. Vielleicht lade ich mir durch mein bitteres Auslaſſen ſogar den Verdacht des perſönlichen Ärgers auf, damit geſchähe mir aber unrecht. Geduld habe ich hier zwar nötig gehabt und bedarf deren noch, jedoch ſind mir gute Zuſagen gemacht, auf deren Erfüllung ich vielleicht verzichte, wenn mir es in Deutſchland gut geht, die ich für jetzt aber immer noch feſthalte, einzig und allein des Geldgewinnes wegen, auf den ich mir für glücklichen Fall Rechnung machen kann.

Weſſen Finger geläufig ſind, hat es hier beſſer: Heller, Roſenhain uſw. geht es jetzt ziemlich gut, wiewohl ſie immer nur aus dem Vorteil ziehen können, was ſie als Künſtler verachten. Keiner kann und darf ſich zeigen, wie er iſt: als ſolcher müßte er verhungern. Deſſauer (der hypochondriſche Kauz) wurde letzthin aufgefordert, zum Fidelio Rezitative zu ſchreiben: er hat es mit gutem Takte und künſtleriſchem Gewiſſen ausgeſchlagen. Über ſo etwas ſtaunen die Franzoſen. —

Eine Rede auf Friedrich Schneider.

(Dresden, 7. November 1846.)

Wie in der Natur alles Erſchaffene nach ſeiner Blüte ſtrebt, als dem höchſten Ziele ſeines Daſeins, ſo gilt dem Menſchen als Blüte ſeines Daſeins — die Kunſt. Die wir uns zur Pflege dieſer Blüte berufen fühlten, ſeien wir froh und freudig, denn durch den uns verliehenen inneren Trieb zu dieſem Berufe ſind wir auf die ſchönſte Höhe der menſchlichen Geſellſchaft geſtellt; alles Widrige, was uns in dieſem Leben begegnet, dürfen wir in glücklichſter Entzücktheit als eingebildet und unweſentlich erkennen, während wir den edelſten Troſt, die wirklichſte Erhebung über alles niedere Leiden jederzeit in der Ausübung der von uns übernommenen Pflicht treuer und begeiſterter Pflege der Kunſt finden. Und wie ſtolz dürfen wir uns in dem Vereine der zu ſo edler Pflege Berufenen fühlen! Die herrlichſten Geiſter aller Zeiten nennen wir unſere Bundesglieder; ſie bilden eine Kette, die bis in die weiteſte Vergangenheit reicht, in der aber vom fernſten bis zum nächſten Gliede wie durch elektriſche Gewalt das Nächſte mit dem Fernſten in unmittelbare Berührung geſetzt iſt. Und wie ſchwindet wiederum alle Eigenliebe, alle ſelbſtgefällige Eitelkeit vor der Erkenntnis, daß wir alle nur Glieder dieſer einen Kette ſind, daß all unſer Schaffen nur in dieſem Zuſammenhange denkbar und möglich war! Welcher Künſtler darf aufſtehen und ſagen: das habe ich und ich allein gemacht! Wie anmaßend, wenn man bedenkt, daß wir jeden Begriff der Kunſt erſt den Werken unſerer Vorgänger entnehmen mußten, an denen wir uns zunächſt nur durch Nachahmung bilden konnten.

Wer hierüber ſo recht zur innigſten Kenntnis gelangt iſt, der wird ſich wohl der Begeiſterung freuen dürfen, mit der er an das Schaffen ſelbſt geht, ſelten aber Genuß an ſeinen Schöpfungen finden, weil ihm dieſer durch das natürlichſte Mißtrauen in die Selbſtändigkeit ſeiner Kräfte verkümmert werden muß; will er dagegen unbedingt genießen, ſich froh und glücklich machen, ſo erreicht er dies nur in der Freude an den Werken großer Vorgänger, ohne die er fühlt, daß auch er ja nicht daſein würde. Wahrlich, dieſer Freude an den Werken unſerer Vorgänger, dieſer grenzenloſen Liebe und Verehrung, von der wir für ſie ſelbſt belebt ſind, iſt faſt nur die Kindesliebe zu vergleichen, denn kaum kann ein Kind ſelbſt feuriger ſeine leiblichen Eltern lieben, als der jüngere Künſtler ſeine älteren Vorgänger, von denen er das geiſtige Leben empfing. Wer unter uns hat nicht oft den ſchwärmeriſchen Wunſch gehegt, einen jener lieben Meiſter, von deren Werk er ſoeben begeiſtert war, lebhaft vor ſich zu ſehen, ihn umarmen, feurig an ſein Herz ſchließen und unter heißen Tränen ihm ſagen zu können, wie ſehr er ihn liebe? Wie oft hat der Gedanke an den Dahingeſchiedenen uns denn nicht mit tiefſter, unſäglicher Wehmut erfüllt! Sollte es uns nun aber einmal verſtattet ſein können, ſolch einen ehrwürdigen Vorgänger noch unter uns zu ſehen, würden wir nicht frohen Herzens ihm all dieſe ſchwärmeriſche Liebe zuwenden, die wir ſonſt nur für zu früh Entriſſene nähren? Sollten wir nicht, wenn er gleich noch rüſtig unter uns weilt und mutig den Becher mit uns leert, dem heute von uns gefeierten Meiſter mit dieſer Liebe entgegenkommen, die wir, ach! ſo oft in menſchlicher Schwäche und Leidenſchaftlichkeit befangen, dem Lebenden und Nebenbuhlenden verſagen? Und bereits hat er für uns ſchon ſo etwas märchenhaft Entrücktes; da ſitzt er, und doch ſprechen wir gewöhnlich von ihm ſchon wie von Einem, der längſt hoch über uns ſteht, und gibt's in unſerem Kreiſe auch ſchon noch andere, deren Haar ergraute, ſo geben wir ihm doch alle gemeiniglich ſchon den volkstümlichen Namen: „der alte Schneider“. Das klingt bald ſchon wie: „der alte Fritz“, und manchmal, wenn wir ſo von ihm ſprechen, kommt es uns vor, als ſei das ſchon lange her, als könnte man ihn gar nicht mehr zu ſehen bekommen. Mir kommt es ſo vor, und dies gibt mir für ihn gerade die Liebe, wie für ſolch einen kräftigen alten Helden, der ſich den Teufel um was kümmerte, ſondern dachte und tat, wie's ihm ſeine Kraft eingab, gerade wie der alte Deſſauer oder der alte Fritz! In dieſem Sinne halte ich den „alten Schneider“ ſchon für einen von jenen Vorgängern, deren Art ja auch immer ſeltener wird, und in dieſem Sinne und mit der ganzen vollen Liebe, wie für ſolchen Vorgänger, rufe ich dem prächtigen Manne, wie er da unter uns ſitzt, abermals zu: Lebe hoch!

Szeniſche Vorſchriften für die Aufführung des „Lohengrin“ in Weimar 1850.

[Thun, 2. Juli 1850.]

Beſondere Bemerkungen für die Szene.

Zum erſten Akt. Bühne.

A. Alte Eiche; auf der Wurzel- und Raſenerhöhung an ihrem Stamme ſteht ein ſehr einfacher Steintiſch, auf welchem der König Gericht hält.

B. Baumgruppen. Nach den Seiten zu aufſteigender Raſenboden, wie links (b) ebenfalls, ſo daß der eigentliche ſzeniſche Mittelraum tiefer als die Seiten und der Flußuferrand erſcheint. (Durch dieſes Aufſteigen nach den Seiten und dem Hintergrunde zu gruppieren ſich die Männerchöre während der feierlichen Handlungen vorteilhaft.)

C. Die Schelde, von rechts herfließend. (Rechts und links immer vom Zuſchauer aus genommen.)

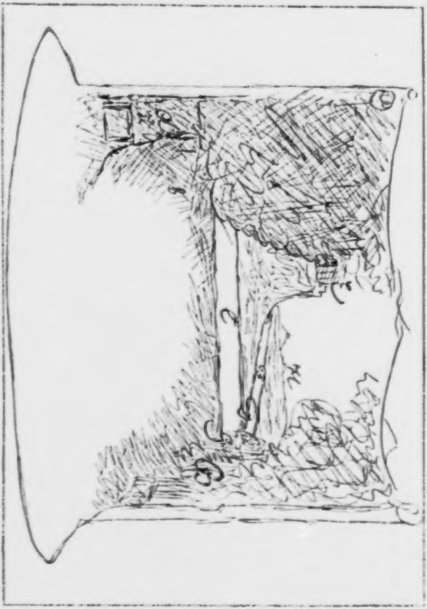
D. Landzunge, zwiſchen die Biegung des Fluſſes vorgehend und nach der Burg zu aufſteigend.

E. Burg von Antwerpen — fern.

F. Die Schelde in größerer Entfernung, von links herfließend. Hier gewahrt man Lohengrin zuerſt im Kahne ankommend; der notwendigen Täuſchung wegen muß hier Lohengrin von einem Kinde, in einem verhältnismäßig kleinen Kahne ſtehend, dargeſtellt werden. Erſt nach einem kurzen Verſchwinden dieſes Kindes hinter den Bäumen rechts, kommt der Darſteller des Lohengrin ſelbſt im größeren Nachen (und mit dem größeren Schwane) von rechts her auf der vorderen Schelde zum Vorſcheine.

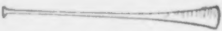
G. Punkt, von welchem aus das Erſcheinen Lohengrins von dem Chore zuerſt wahrgenommen wird.

H. Fernſter Hintergrund: flache Gegend, unterbrochen durch einzelne Hügel mit Burgen.

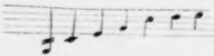


Szene I. Sehr einfache Kleidung aller, auch des Königs, ohne allen Prunk: halbe Kriegskleidung, wollene Mäntel: alles ernſt und ſchlicht gehalten. —

— Die Inſtrumente der vier Heerhornbläſer müſſen beſonders angefertigt werden: ſie ſpielen durch die ganze Oper eine nicht unwichtige Rolle, und weder unſere modernen Trompeten, noch auch Poſaunen, würden, dem Charakter des Ganzen angemeſſen, ſchicklich zu gebrauchen ſein. Es müſſen dies 4 meſſingene, lange, poſaunenartige Inſtrumente ſein, von der allereinfachſten Form, ungefähr wie wir ſie auf Kirchengemälden von den Auferweckungsengeln geblaſen ſehen.



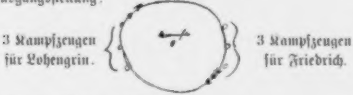
Sie haben nur in C zu ſtimmen, und bedürfen bloß der Noten:



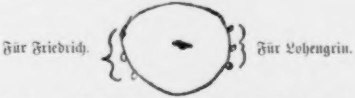
alſo von dem Umfang der Alt-Poſaune, nur müſſen ſie länger ſein als eine ſolche. (Die Verfertigung dieſer Inſtrumente kann — ihrer größten Einfachheit wegen — unmöglich koſtbar ſein; auch können ſie ja ſonſt, als ſzeniſcher Schmuck, oft weiter verwendet werden. — Die Bläſer dieſer Inſtrumente müſſen ihre Stellen unbedingt auswendig lernen, damit ſie nicht durch vorgehaltene Notenblätter ſtören: da ſie faſt immer dieſelbe — ſehr einfache muſikaliſche Stelle zu blaſen haben, brauchen ſie ſich nur die Eintritte zu merken, die ihnen vom Dirigenten leicht noch jedesmal durch einen Wink angezeigt werden können.)

Szene III. Das Abmeſſen des Kampfplatzes, der 16 Schritte im Umfang haben ſoll, geſchieht folgendermaßen: — der Heerrufer ſteht bereits in der Mitte; die drei Kampfzeugen für Lohengrin ſchreiten (ſogleich mit dem Eintreten des marſchartigen Themas der Bäſſe) von links — der Seite des Königs —, die drei Kampfzeugen für Friedrich ebenſo von rechts — der Seite der Brabanter — in der Weiſe nach der Richtung des zu beſtimmenden Kreiſes (als deſſen Mittelpunkt ſie beſtändig den Heerrufer im Auge behalten) vor, daß ſie mit den erſten acht Takten, auf deren jeden ſie allemal einen Schritt machen, gerade ihre gegenſeitigen Stellungen ausgetauſcht haben. Nämlich:

Ausgangsſtellung:

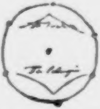


Stellung mit dem achten Takte:



Von da an ſchreiten ſie — auf jeden Takt wiederum einen Schritt — in derſelben Richtung ſo vor, daß mit dem 16. Takte der Kreis gebildet iſt, nachdem der jedesmalige dritte Kampfzeuge zunächſt — mit dem vierten Schritte, ſodann der zweite — mit dem ſechſten Schritte, endlich der erſte — mit dem achten Schritte eine feſte Stellung einnimmt.

Stellung mit dem 16. Takte:



In dieſer Stellung ſtrecken ſie die Speere nach einander aus, indem ſie mit den Spitzen den Nebenmann an der Schulter berühren, und ſtoßen ſie ſodann, mit dem 18. Takte, mitten zwiſchen ſich in den Boden — worauf ſie ſelbſt ſogleich in ihre Ausgangsſtellung beiſeite treten. — In der Mitte des durch die Speere jetzt abgeſteckten Kreiſes ſteht nun der Heerrufer, und wendet ſich an die Verſammelten und an die Kämpfenden: dann tritt er aus dem Kreiſe zurück, und ſeine

Stellung nimmt ſogleich der König, von ſeinem Sitze unter der Eiche herabſchreitend, ein. Alles folgende iſt genau in der Partitur angegeben.

Zum zeiten Akte. Bühne.

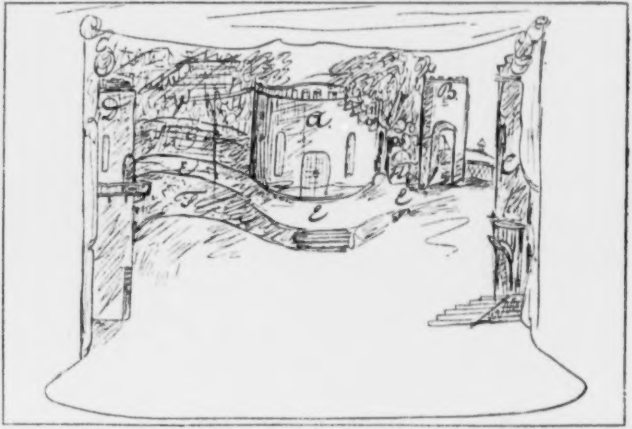
A. Der Palas (Männerſaal); turmähnliches Gebäude, — ſehr altertümlich; Gemäuer noch aus der Römerzeit.

B. Turmtor, auf ſeiner Höhe blaſen — in der 3. Szene — die zwei Wächter das Morgenlied. Durch das, ſpäter geöffnete, Doppeltor führt der Weg, an einer niederen Mauerbrüſtung im Hintergrunde vorbei, die Burg hinab in die Stadt. Rechts ab von dieſem Turme geht es in das Innere der Burg: von hier her treten in der dritten Szene zuerſt die Dienſtmannen, dann andere Burgbewohner auf, während andere brabantiſche Edle durch das geöffnete Tor ſelbſt von unten — der Stadt her, aufſteigen.

C. Portal des Münſter (byzantiniſch): Stufen davor.

D. Die Kemenate (Wohnung der Frauen). Sie erſcheint nach der Bühne zu ebenfalls turmartig. Elſas Wohnung befindet ſich in dem erſten Stocke: zu dem Untergeſchoſſe führt nur eine ſchmale Türe in den Burghof heraus, — gewöhnlich nur für die Dienerſchaft: in der zweiten Szene tritt aber auch Elſa mit zwei Mägden durch ſie auf, um auf dem ſchnellſten Wege zu Ortrud zu gelangen. Der vornehmere Eingang zu der Frauenwohnung iſt im erſten Stockwerke durch eine weitere Pforte, welche auf den Söller herausführt. Durch ſie tritt Elſa in der zweiten Szene zuerſt auf. Der Söller geht rings um das turmartige Gebäude (von welchem man einen Zuſammenhang mit einem weitläufigeren Gebäude nach links zu annehmen muß) herum, und führt nach hinten zu (dem Zuſchauer zunächſt nicht ſichtbar) auf

E. einen breiten terraſſenartigen Weg, welcher, an der rund ſich biegenden Burgmauer hin, abwärts — zuerſt nach dem Palas, und von da — an dieſem vorbei — wieder abwärts ſich ſenkend, bis zum Turmtore hin führt. Vor dem Palas bildet dieſer Weg eine etwas nach vorn ſich ausdehnende Terraſſe, von welcher beſondere Stufen wiederum unmittelbar nach dem Burghofe hinabführen.


G
D
g
E
F
a
B
C
e
e

Das Höhenverhältnis des Terrains iſt daher folgendes: — das Turmtor und der Münſter ſtehen auf gleicher Ebene mit dem eigentlichen Hofraume; der Palas ſteht auf einem, um vier Fuß höheren Terrain; der erſte Stock der Kemenate muß aber um zehn Fuß höher als der Hofraum liegen.

F. Die Steigung vom Turmtore bis zum Söller der Kemenate iſt durch natürliche Geſtaltung des felſigen Bodens hervorgebracht, welche von den Erbauern der Burg — nicht geebnet, ſondern derart ſogar benutzt worden iſt, daß die Wände (F. F.) nur wenig künſtliches Mauerwerk, dagegen meiſtens die natürliche, nackte Felsgeſtaltung zeigen, aus welcher mannigfach Geſträuch und wilde Blumen hervorgewachſen ſind. Die Stufen von dem Palas herab ſind noch in Felſen gehauen, wogegen die Stufen zum Münſter künſtlich gemauert ſind.

(Auf dieſem Wege nun ſchreitet der Zug der Frauen mit Elſa, in der vierten Szene, auf die in der Partitur genau angegebene Weiſe aus der Pforte der Kemenate herab: — die Herausgetretenen verſchwinden, indem ſie links den rundherumgehenden Söller entlang ſchreiten, auf einige Augenblicke dem Auge des Zuſchauers, und erſcheinen ihm dann auf dem Wege erſt wieder).

G. Burgmauer, mit runder Biegung von der Kemenate bis zum Palas hinab ſich ſenkend. Mächtiges Laubwerk einer großen Linde — die außerhalb der Mauer im Burggarten ſteht — ragt über die Mauer herein, welche ſelbſt von Epheu und Mauergewächs häufig bedeckt iſt.

H. Brunnen: hinter ihm Burgmauer, den Palas mit dem Turm verbindend. Eine mächtige Linde, die ihre Zweige bis über den Palas erſtreckt, beſchattet den Brunnen.

(Auf der genauen Ausführung dieſer Szene nach der obigen Angabe muß beſtanden werden, weil ohne dem das Plaſtiſche der Handlung unmöglich zu klarem Verſtändnis kommen würde.)

Szene III. — Der entferntere Turm, von welchem den Turmwächtern auf der Szene wie im Echo geantwortet wird, muß nach vorn — anzunehmender Weiſe noch über das Proſzenium hinaus — zur Seite links befindlich gedacht werden.

Die Täuſchung iſt dadurch zu ermöglichen, daß die zwei Trompeter, welche die Antwort blaſen, auf dem Schnürboden, links an der Stelle, wo die Vorrichtung zum Aufziehen des Theatervorhanges angebracht iſt, aufgeſtellt werden: ſie wenden die Mündung der Trompeten nach der Bühne zu; auch können ſie ſonſt noch durch einen Brettverſchlag ſo verdeckt werden, daß der Schall ſehr entfernt klingt. — Das übrige iſt in der Partitur ziemlich genau angegeben. —

Der Heerrufer verbleibt, ſo lange er in der Szene iſt, oberhalb der Stufen auf der Terraſſe vor dem Palas, alſo um vier Fuß über dem Männerchore erhöht, zu welchem er herabſpricht. Die Männer wenden ſich, ſo oft der Ruf der Heerhörner ſie zur Aufmerkſamkeit auffordert, jedesmal der Terraſſe zu, indem ſie dem Publikum den Rücken kehren: ſo oft der Heerrufer geendet, wenden ſie ſich dann lebhaft wieder nach vorn, den ganzen Hofraum einnehmend.

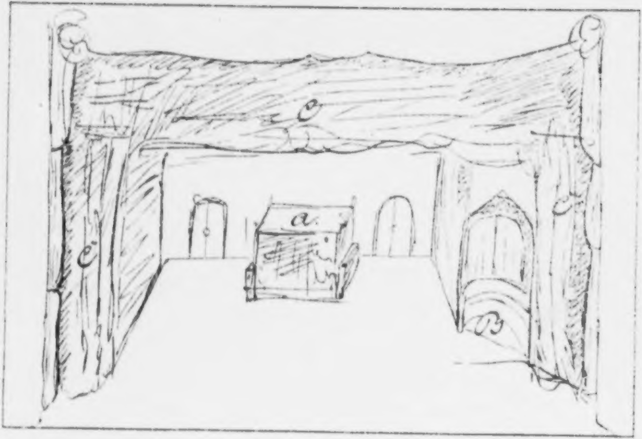
Szene V. Mit Lohengrin und dem König treten „ſächſiſche Grafen und Edle“ — ſingende Perſonen — auf. Da zu der vorhergehenden Männerchorſzene alle disponiblen Sänger bereits verwendet werden mußten, ſo iſt folgende Täuſchung auszuführen: — während der Szene zwiſchen Ortrud und Elſa, nachdem alle Frauen mit den Edelknaben die Bühne im Vordergrunde erfüllt haben, muß die Hälfte des Männerchores (der bis dahin nur Brabanter darſtellte) unvermerkt die Szene verlaſſen, wogegen eine gleiche Anzahl von Statiſten — in demſelben Koſtüme — ihre Stelle einnehmen. Die Zeit bis zu dem Wiederauftreten der Abgegangenen wird ausreichend ſein für dieſe, um die Oberkleidung, Kopfbedeckung und ſonſtige Abzeichen des ſächſiſchen Königsgefolges anzulegen.

Dritter Akt. Bühne.

Das Brautgemach.

A. Brautbett, von prachtvollen Vorhängen eingeſchloſſen.

B. Turm-Erkerfenſter, breit, und weit nach dem Vordergrunde zugehend: rundum in ihm geht eine breite gepolſterte Sitzbank, auf welcher Lohengrin mit Elſa in der zweiten Szene ſich niederläßt; durch das geöffnete Fenſter blickt man dann in eine ſchöne Sommernacht, auf hohes Blumengeſträuch hinaus.


e
a
e
b

C. Ein wirklicher — praktikabler — Vorhang, welcher am Schluſſe der zweiten Szene, nach der Mitte zu, ſich ſchließt. Er bleibt dann ſolange geſchloſſen, bis die Szene dahinter verwandelt iſt; dann wird er — wie ein Dekorationshintergrund — ganz in die Höhe, hinter das Proſzenium, aufgezogen. — Dieſer praktikable Vorhang ſoll — vom Proſzenium aus — die Szene des Brautgemaches ſoweit verengen, als es zumal auch nötig iſt, um bereits ſchon während dieſer Szene (alſo im Zwiſchenakte) die Bühne für die folgende Dekoration, der Wiederholung der Szene des erſten Aktes, mit den Seitenterrainerhöhungen uſw. vorbereitet halten zu können. Die Zeit zur Verwandlung darf nicht länger dauern, als in der Muſik es vorgeſchrieben iſt. (Das gewöhnliche Abräumen und handgreifliche Dekorationsverwandeln würde hier aber einen höchſt widerlichen Eindruck machen, und es iſt deshalb auf die Beſchaffung des bezeichneten Vorhanges, aus praktiſchen wie äſthetiſchen Gründen, zu beſtehen.

Szene III. Die Ankunft der verſchiedenen Heerhaufen iſt in der Partitur genau beſchrieben. Die Pferde ſollen eben nur bis zur Kuliſſe herauskommen und dann, nachdem abgeſtiegen, ſogleich zurückgeführt werden. Müſſen die Pferde durchaus ganz fortbleiben, ſo möge ein Verſuch gemacht werden, wie wenigſtens — bei der jedesmaligen Ankunft eines Führers — das Geräuſch eines heranſprengenden und haltenden Reiters hinter der Szene nachgeahmt werden kann. — Vor allem möge darauf geſehen werden, daß dieſes Zuſammentreffen von Heerhaufen ja nicht auf die maſchinenhaft regelmäßige Marſchweiſe geſchehe, wie es ſich von der Wachtparade meiſtens auf die Bühne verpflanzt hat. Soviel individuelles Leben wie möglich! — Die Trompeter brauchen nicht auf die Bühne zu kommen; nur die vier Heerhornbläſer des Königs. —

Gottfried wird von einer jungen Schauſpielerin dargeſtellt. Er trägt eine blendend weißglänzende Schuppenrüſtung. —

Das Szenarium muß nicht nur aus dem Textbuche, ſondern namentlich auch aus der Partitur, im welcher — im

Zuſammenhange mit der Muſik — alles genau angegeben iſt, zuſammengeſtellt werden. Auf genaues Zuſammentreffen der Handlungsmomente mit der Muſik muß über alles ſtreng gehalten werden.)

Widmung der „Lohengrin“-Partitur an Franz Liſzt.

[1852.]

Seinem lieben Freunde
Franz Liſzt
gewidmet.

Mein lieber Liſzt!

Du warſt es, der die ſtummen Schriftzüge dieſer Partitur zum hellen Klangleben erweckte; ohne Deine ſeltene Liebe zu mir läge mein Werk noch lautlos ſtill — vielleicht von mir ſelbſt vergeſſen — in einem Kaſten meines Hausrates: zu Niemandes Ohren wäre das gedrungen, was mein Herz bewegte und meine Einbildungskraft entzückte, als ich es, ſtets nur die lebendige Aufführung im Sinne, vor nun faſt fünf Jahren niederſchrieb. Die ſchöne Tat Deines Freundeseifers, die auch mein Gewolltes erſt zur wirklichen Tat erhob, hat mir manchen neuen Freund gewonnen; mich drängt es nun zu verſuchen, ob ich mit demſelben Schriftwerke, deſſen Kenntnisnahme Dich bereits zu ſeiner öffentlichen Aufführung bewog, auch in andern den Wunſch, Dir es nachzumachen, erwecken könne. Iſt auch die Hoffnung, in weiteren Kreiſen mein Werk durch lebenvolle Aufführungen mitgeteilt zu ſehen, nur ſehr ſchwach, weil ſelbſt dem wärmſten Eifer meiner Freunde hierfür in unſrem öffentlichen Kunſtleben ein Zuſtand entgegentreten müßte, den ſie jetzt wohl nur im Wunſche, nicht aber in der Tat zu beſiegen vermögten, ſo hätte ich mich doch ſchon zu freuen, auch nur dieſen Wunſch ihnen zu erregen, und ich beabſichtige dies durch dieſe öffentliche Herausgabe der Partitur, an deren Spitze ich den Namen desjenigen meiner Freunde ſtelle, deſſen ſieggekrönte Energie den in ihm erweckten Wunſch bereits zur wirkungsvollen Tat zu machen wußte. So mögeſt Du denen, die mich zu lieben vermögen, ein leitendes Beiſpiel ſein, und als ſolches ſtelle ich Dich ihnen daher vor, indem ich Dir mein Werk vor aller Welt widme.

Nur dieſen Sinn hat die gegenwärtige Herausgabe, keineswegs aber die Abſicht, mir etwa ein literariſches Monument zu errichten; wäre dies der Fall, ſo hätte ich auch auf Herſtellung des üblichen literariſchen Gewandes durch Stich auf Metallplatten dringen müſſen, — eine Forderung, die zugleich meinen Herren Verlegern wegen des nötigen Zeitaufwandes einer ſolchen Herſtellung es unmöglich gemacht haben würde, meinem Wunſche eines recht baldigen Erſcheinens der Partitur entſprechen zu können. Ich gab daher der ſchönen Handſchrift eines ſehr gewiſſenhaften Schreibers meinen Beifall und wünſche nun, Du mögeſt den Deinigen ihr ebenfalls nicht verſagen, wenn ich Dich bitte, die Widmung dieſes gedruckten Manuſkriptes freundlich aufzunehmen; denn es iſt eben nicht ein „Buch", ſondern nur die Skizze zu einem Werke, das erſt dann wahrhaft vorhanden iſt, wenn es ſo an Auge und Ohr zur ſinnlichen Erſcheinung gelangt, wie Du zuerſt es dahin brachteſt. Möge es denn weiter erklingen und tönen: dies einſt zu erfahren, ſoll mich auch dafür tröſten, daß ich ſelbſt wohl nie mein Werk — hören werde!

Dein

Zürich, im Mai 1852. Richard Wagner.

Zum muſikaliſchen Vortrag.

I.

Über die „Tannhäuſer"-Ouvertüre.

[An Kapellmeiſter Guſtav Schmidt in Frankfurt a. M.
18. März 1852.]

Geehrteſter Freund!

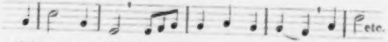
Ich antworte Ihnen zunächſt wegen der von Ihnen beabſichtigten Aufführung der Ouvertüre pp. zu Tannhäuſer, gegen die ich natürlich nichts haben kann. Nur wiſſen Sie, daß es ſehr gefährlich iſt, von einem Werke, das ſpäter vollſtändig aufgeführt werden ſoll, eine Probe zu geben, wenn man des Erfolges desſelben nicht ſicher iſt. Auf das Andrängen meiner hieſigen Freunde ließ ich mich beſtimmen, die genannte Ouvertüre vor einigen Tagen hierſelbſt aufzuführen: das nötige Orcheſter war beſchafft worden, die Aufführung gelang vollſtändig, und der Erfolg war ganz außerordentlich. Gerade dieſen Erfolg erreichte ich faſt einzig aber nur dadurch, daß ich eine Erklärung des dichteriſchen Gegenſtandes gerade der Ouvertüre dem Publikum zuvor in die Hände gab: ohne das dadurch herbeigeführte Verſtändnis würde die Aufführung vielleicht mehr verblüfft, nicht aber im richtigen Sinne gewirkt haben.

Ich überſende Ihnen daher hiermit einige 100 Exemplare derſelben Erklärung, die ich zu ähnlichem Zwecke mir beſonders anfertigen ließ, und muß es Ihnen — in unſerem beiderſeitigen Intereſſe — zur Pflicht machen, dieſe Exemplare vor der Aufführung unter das Publikum zu verteilen. Da Sie das Konzert am Karfreitage geben wollen, ſo wird Ihnen — fürchte ich — die öffentliche Verteilung der Erklärung nicht geſtattet ſein dürfen; iſt dies der Fall, ſo erſuche ich Sie, ſich alle erdenkliche Mühe geben zu wollen, daß die Verteilung auf Privatwege und unter der Hand — durch Bekannte an Bekannte — möglichſt vollſtändig geſchähe.

Die Orcheſterſtimmen ſind — wie Sie wiſſen werden — ſehr gut und korrekt bei Meſer in Dresden erſchienen: ein einziger Druckfehler findet ſich im 1ten Ventilhorn, wo es S. 1 Syſtem 7 letzte Note **a** ſtatt **g** heißen muß. In Bezug auf die Stimmverteilung bei den Violinen bitte ich Sie, es ſo einzurichten, daß Seite 35, 36 u. 37 der Partitur die oberſte Stimme nur von einem Violiniſten, dem Konzertmeiſter, geſpielt wird, dagegen die zweite Stimme von der übrigen erſten Hälfte der erſten Violiniſten; haben Sie z. B. 8 erſte Violinen, ſo wird Stimme 1 nur vom Konzertmeiſter, Stimme 2 von 3 Violiniſten, Stimme 3 u. 4 von je zwei Violiniſten geſpielt, und ſo im Verhältniß weiter, wenn Sie — wie ich wünſche — mehr Geiger haben (hier hatten wir im Ganzen 20 zuſammengebracht). An den übrigen Stellen hat die Verteilung immer gleichmäßig ſtattzufinden.

Da ich die Ouvertüre kürzlich ſelbſt wieder einſtudierte, habe ich Ihnen folgende Bemerkungen noch nötig mitzuteilen.

1., Das erſte Thema $^3/_4$ (Blasinſtrumente) wird gewöhnlich mit falſchem Atemabſatz geblaſen: es muß ſämtlichen Bläſern angegeben werden, daß ſie jedesmal im zweiten Takt (vor dem Auftakt) Atem zu holen haben.



Ueberhaupt müßen ſie genau ſo vortragen, als ob ſie (wie die Sänger) Worte dazu auszuſprechen hätten, die einzelnen Noten ſehr gehalten, nicht alles unter einander hineingezogen (gebunden). (Auf die Poſaunen, wenn ſie dies Thema blaſen, haben Sie wohl acht, daß ſie all ihre Kraft auf das vollſtändige Aushalten der Noten verwenden, ſie müßen — des forte's wegen — natürlich viel öfter Atem holen.)

2., Die Fortissimo-Takte von Seite 5 an laſſen Sie vom ganzen Orcheſter (nur mit Ausnahme der Poſaunen) ſo ſpielen, daß jedesmal mit dem Niederſchlage fortissimo angefangen, dann aber bis Ende des Taktes etwas abgenommen wird, ſo daß das neue fortissimo allemal wieder deſto ſtärker hervortritt.

3., Halten Sie von Seite 16 bis zu dem Crescendo auf Seite 24 durchaus auf das größte Piano; die Nüancen < dürfen nie bis zum wirklichen Forte führen, das erſt mit Seite 25 eintritt. Die *fp* von Seite 22 müſſen wohl etwas lebhaft heraustreten, doch muß der Piano-Charakter ſogleich wieder beibehalten werden. Der Accent (-) in den Violinen, Seite 23, Takt 2, ſoll ganz ausfallen, ebenſo in allen Stimmen das *f* vor dem *p* im erſten Takte der Seite 24. Mit dem letzten Takte der S. 22 können Sie das Tempo ein ganz klein wenig zurückhalten — natürlich ſehr wenig —, und dann mit dem crescendo S. 24 wieder etwas accelerieren.

4., Seite 36 laßen Sie die Klarinette gehörig hervortreten, damit ſie ja nicht verdeckt und als Hauptmotiv (ausdrucksvoll) richtig verſtanden wird.

5., Seite 34 u. folg. muß in der Klarinette und namentlich im 1ten Horn das Thema ſehr deutlich hervortreten, es wird dazu mezzoforte nötig ſein; die Violinenpaſſagen im äußerſten piano!!!

6., Von S. 66 an beſchleunigen Sie (mit dem Crescendo) allmählich das Tempo, ſo daß es Seite 68 (mit dem Eintritte der Poſaunen) in einer ſtarken Steigerung der Schnelligkeit angekommen iſt.

7., Die 4 letzten (Schluß)takte S. 79 ritardieren Sie etwas.

So, das war die Ouvertüre. Wegen des Feſtmarſches glaube ich nicht nötig zu haben, Ihnen Bemerkungen zu machen. —

Was die endliche vollſtändige Aufführung des Tannhäuſer betrifft, ſo hat mir der Erfolg desſelben in dem kleinen Schwerin wieder etwas Vertrauen eingeflößt, und zwar in Bezug darauf, daß bei wirklich gutem Willen und vollem Eifer des Perſonales endlich die Schwierigkeiten wohl zu überwinden ſeien. Ich erwarte daher bald weitere Nachrichten von Ihnen über das Projekt. Jedenfalls müſſen Sie dazu aber eine neue (beſonders eingerichtete) Partitur beziehen, die übrigens in Dresden bereit liegt. —

— Von einem hier abzuhaltenden Frühjahrsmuſikfeſte weiß ich nichts: früher hatte ich einmal im Sinne, mir aus Nah und Fern ein gutes Orcheſter zuſammenkommen zu laſſen, um Einiges von mir meinen hieſigen Freunden gut zu Gehör zu bringen; das hab' ich aber wieder aufgegeben. Geben Sie aber deswegen nicht auf, mich einmal hier zu beſuchen!

Mit herzlichem Gruße bin ich

Ihr

Zürich (Zeltweg)
18. März 52.

ergebener

Richard Wagner.

II.

Zum Vortrag Beethovens.

(Ein Brief an Th. Uhlig. Zürich, 15. Februar 1852.)

Lieber Freund!

Ich ſchicke Dir hier meine Erläuterung der Koriolan Ouvertüre. Über die Aufführun gin die „Zeitung für Muſik“ ſelbſt zu berichten, habe ich aufgegeben: es iſt gut, wenn ich dort jetzt ein bißchen das Maul halte. Was ich aber bei dieſer Gelegenheit zu ſagen wünſchte, teile ich in gedrängteſter Kürze Dir mit, um Dich zu veranlaſſen, dem betreffenden Gegenſtande einen ordentlichen Artikel zu widmen.

Der Dirigent von Tonwerken, wie die Beethoven'ſchen, hat bis jetzt ſelten nur noch ſeine eigentliche Aufgabe begriffen. Er ſoll offenbar der Vermittler des Verſtändniſſes derſelben für den Laien ſein: geſchieht dies am Ende nur durch eine vollkommen entſprechende Aufführung ſelbſt, ſo fragt es ſich zunächſt, wie ſolch eine Aufführung zu bewerkſtelligen ſei? — Das Charakteriſtiſche der großen Tonwerke Beethovens iſt es, daß ſie wirkliche Dichtungen ſind, daß in ihnen ein wirklicher Gegenſtand zur Darſtellung zu bringen verſucht wird. Das Schwierige für das Verſtändnis liegt nun in der Schwierigkeit des ſicheren Auffindens des dargeſtellten Gegenſtandes. Beethoven war ganz von einem Gegenſtande erfüllt, ſeine bedeutendſten Tongebilde verdanken ſich faſt einzig der Individualität dieſes ihn erfüllenden Gegenſtandes: bei dieſem Bewußtſein erſchien es ihm ganz überflüſſig, dieſen Gegenſtand, außer in ſeinen Tongebilden ſelbſt, noch beſonders zu bezeichnen. Wie unſre Literaturpoeten ſich eigentlich immer wieder nur an den Literaturpoeten mitteilen, ſo teilte ſich hierin Beethoven unwillkürlich aber ebenfalls nur an den Tondichter mit. Schon der eigentliche abſolute Muſiker, d. h. der Variator der abſoluten Muſik, konnte Beethoven nicht mehr verſtehen, weil dieſer ſich nur an das „Wie?“, nicht aber an das „Was?“ hält: Der Laie konnte aber durch dieſe Tongebilde nur vollkommen verwirrt, und höchſtens zum Gefallen an *dem* verleitet werden, was dem Tondichter nur als Material des Ausdrucks diente. — Vom abſoluten Muſiker ſind bisher nur einzig dem Laien die Beethoven'ſchen Tondichtungen vorgeführt worden: daß dies nur ohne Verſtändnis geſchehen konnte, liegt auf der Hand. Das „Wie“ blieb dem abſoluten Muſiker einzig zu erkennen übrig: unmöglich konnte er aber ſelbſt dies richtig erkennen, wenn er vor allem nicht das „Was“ verſtand, das durch jenes „Wie“ eben nur ausgedrückt werden ſollte. So blieb zunächſt der Verkehr zwiſchen Dirigent und Orcheſter ein gänzlich verſtändnisloſer: der Dirigent bemühte ſich einzig, die Muſikphraſen nachſprechen zu laſſen, die er ſelber nicht verſtand, und ungefähr nur ſo ſich zu eigen gemacht hatte, wie man wohlklingende Verſe ſich zu eigen gemacht hatte, wie man wohlklingende Verſe dem reinen Klange nach auswendig lernt, die in einer, dem Rezitator unbekannten fremden Sprache verfaßt ſind. Hierbei kann dann natürlich nur das Äußerlichſte in das Auge gefaßt werden: der Sprecher kann nie aus eigener Überzeugung reden und betonen, ſondern ſtreng und ſklaviſch hat er ſich an die zufälligſte Klangäußerlichkeit, wie ſie in der auswendig gelernten Phraſe ſich ihm darſtellte, zu halten. Man urteile nun, wie das Verſtändnis eines Dichters ausfallen müßte, wenn vom Deklamierenden, wie vom Zuhörer, nur der Sprachklang wiedergegeben und vernommen würde, wie dies gar nicht anders der Fall ſein könnte, wenn das Gedicht in einer Sprache zum Vorſchein käme, die weder der Deklamator (der ſie eben nur dem Klange nach auswendig gelernt hätte) noch der Zuhörer verſtünden. Dieſen Vergleich mit dem Charakter der gewöhnlichen Aufführung Beethoven'ſcher Werke kann man aber nur etwa darin übertrieben finden, daß man der Tonſprache, als einer allgemeinen, eine leichtere und unmittelbarere Verſtändlichkeit zuſpricht, als einer rationellen Wortſprache. Gerade hierin beruht aber die Täuſchung in Bezug auf das, was man für Verſtändnis hält: ſobald in der Tonſprache gar kein eigentlicher dichteriſcher Gegenſtand ausgedrückt iſt, kann ſie allerdings für ſehr leicht verſtändlich gelten, weil es ſich um ein wirkliches Verſtändnis hier eben gar nicht handeln kann; iſt der Ausdruck der Tonſprache aber durch einen dichteriſchen Gegenſtand bedingt, ſo wird gerade dieſe Sprache die allerunverſtändlichſte, ſobald der dichteriſche Gegenſtand ſelbſt durch andere Ausdrucksmittel, als die der abſoluten Muſik, nicht zugleich genau bezeichnet wird. — Aus einem Beethoven'ſchen Tonſtücke iſt nun der dichteriſche Gegenſtand nur wiederum vom Tondichter ſelbſt zu erraten, weil — wie ich zuvor bemerkte — Beethoven unwillkürlich nur an dieſen, den vollkommen Gleichfühlenden, Gleichgebildeten, ja faſt Gleichvermögenden ſich mitteilte; dieſer vermag auch einzig dem Laien die Tonſtücke zum Verſtändnis zu bringen, und zwar vor allem dadurch, daß er den Gegenſtand des Tongedichtes ſowohl den Ausführenden als den Anhörenden deutlich bezeichnet, ſomit einen unwillkürlichen Irrtum in der Technik des Tondichters, der dieſe Bezeichnung unterließ, gutmacht. Jede andere, mit noch ſo feiner techniſcher Vollendung bewerkſtelligte Aufführung der eigentlichen Beethoven'ſchen Tondichtungen muß in einem wahrhaft entſprechenden Sinne unverſtändlich bleiben, ſobald das Verſtändnis nicht auf die genannte Weiſe vermittelt wird. Den ſchlagendſten Beweis hierfür gewinnen wir leicht aus einer genauen Prüfung der Stellung unſeres heutigen Konzertpublikums zu den Beethoven'ſchen Tondichtungen. Wären dieſe wirklich, d. h. ihrem dichteriſchen Gegenſtande nach, vom Publikum verſtanden, wie ſollte da vor demſelben Publikum ein modernes Konzertprogramm möglich ſein? Wie ſollte es möglich ſein, den Anhörern einer Beethoven'ſchen Symphonie zugleich muſikaliſche Kompoſitionen von der beſtimmteſten Inhaltsloſigkeit zu bieten? Daß aber unſre muſikaliſchen Dirigenten und Komponiſten ſelbſt aus dem eben bezeichneten Grunde, daß ſie den dichteriſchen Gegenſtand jener Tonſchöpfungen nicht erkannten, ohne eigentliches Verſtändnis derſelben blieben, beweiſen ſie dies nicht dadurch, was und wie ſie heutzutage trotz des mahnenden Vorganges Beethovens komponieren? Wäre unſre moderne verſchwimmende und zerfahrende Inſtrumentalkomponiererei möglich, wenn ſie das wirklich Weſenhafteſte der Beethoven'ſchen Tondichtungen verſtanden hätten? Dieſes Weſenhafteſte iſt aber, daß die Beethoven'ſchen größeren Tonwerke nur in letzter Linie Muſik, in erſter Linie aber einen dichteriſchen Gegenſtand enthalten. Oder ſollte etwa auch dieſer Gegenſtand nur der Muſik entnommen ſein? Wäre das nicht ebenſo, wie wenn der Dichter ſeinen Gegenſtand der Sprache, der Maler der Farbe entnähme? — Der muſikaliſche Dirigent, der in einem Beethoven'ſchen Tonwerke nichts als die Muſik erſieht, gleicht aber vollſtändig dem Deklamator, der im Gedicht ſich nur an die Sprache, oder dem Bilder-Erklärer, der im Gemälde ſich nur an die Farbe hält. Dies iſt aber bei unſren Dirigenten, im beſten Falle noch — (denn viele erkennen nicht einmal die Muſik) — ſo beſchaffen: ſie erkennen Tonart, Thema, Stimmenführung, Inſtrumentation uſw. und hiermit glauben ſie alles zu erkennen, was an dem Tonwerke vorhanden iſt.

Einzig der Nicht-Muſiker hat die Bahn zum Verſtändnis der Beethoven'ſchen Tonwerke gebrochen: ihn verlangte es unwillkürlich zu wiſſen, was der Komponiſt ſich denn eigentlich bei ſeiner Muſik gedacht hätte. Hier ſtieß man nun auf die erſte Schwierigkeit. Die nach Verſtändnis ringende Phantaſie half ſich mit allerhand willkürlichen Erfindungen von abenteuerlichen Zügen und romanhaften Gemälden. Das Groteske und meiſt Triviale in ſolchen untergelegten Vorſtellungen ward von feiner Fühlenden bald empfunden und zurückgewieſen. Da jene Bilder nicht ſtimmten, glaubte man beſſer zu tun, alle ſolche Vorſtellungen ganz zurückweiſen zu müſſen. Dennoch lag in dem Drange zur Bildung ſolcher Vorſtellungen ein ganz richtiges Gefühl: nur aber dem mit dem Charakteriſtiſchen des Tonwerkes wiederum ganz Vertrauten konnte es gelingen, den verlangten Gegenſtand ſo zu bezeichnen, wie es dem Tondichter ſelbſt — wenn auch unbewußt — vorgeſchwebt hatte. Die große Schwierigkeit für ſolche Bezeichnungen lag allerdings wiederum im Charakter des Gegenſtandes ſelbſt, der vom Tondichter uns eben nur im Tongemälde vorgeführt worden iſt: nur wer auch dieſe Schwierigkeit wohl erkannte, durfte ſich mit Erfolg an den Verſuch wagen, dem richtigen Verſtändnis in nötiger Weiſe aufzuhelfen. Hier kannſt Du nun die Geſchichte der Neunten Symphonie in Dresden erzählen — und worauf es vor allem ankommt — den auffallenden Erfolg gerade dieſes, als ſchwierigſt verrufenen Tonwerkes in das rechte Licht ſtellen. — Weiter kannſt Du nun erwähnen, wie ich mich nie mehr zur Aufführung von Beethoven'ſchen Kompoſitionen verſtand, ohne irgend wie, in dem bezeichneten Sinne auf das Verſtändnis zu wirken, und daß mich hierzu eben nur das unabweisbare Gefühl von der Notwendigkeit dieſes Verſtändniſſes trieb. Schlagend war zunächſt immer die Wirkung meines Verfahrens auf die ausübenden Muſiker ſelbſt. Die gewöhnlichſten Tanzmuſiker habe ich hier in Zürich zu Leiſtungen befähigt, von denen das Publikum und ſie ſelbſt zuvor keine Ahnung hatten. (Nimm das wie aus Privatmitteilungen — als ob Dir's z. B. K. erzählt hätte.) — Nun kannſt Du die „Symphonie Eroica“ anführen, und von ihr berichten, daß die Wirkung des Verſtändniſſes namentlich auf die Muſiker groß war. (Ich muß bemerken, daß meine Haupterklärungen in den Proben mündlich — an den bezeichnenden Stellen ſelbſt — ſtattfinden.) Am deutlichſten durfte es mir gelingen, den dichteriſchen Gegenſtand in der „Koriolan“-Ouvertüre zu bezeichnen. Ich darf mir ſagen, daß, wer meine Erklärung dieſes Gegenſtandes genau kennt und ihre Richtigkeit von Stelle zu Stelle verfolgt, ſich eingeſtehen muß, ohne dieſe Erklärung dieſes über alles plaſtiſche Tonwerk gar nicht verſtanden zu haben, außer wenn es ihm ſelbſt bereits gelungen war, aus der allgemeinen Bezeichnung „Ouvertüre zu Koriolan“ gerade die Szene herauszufühlen, wie es eben mir gelang. Mit ſolchem Verſtändnis iſt dann aber der Genuß eines ſolchen Tonſtückes überwältigend erhaben: ihn haben jetzt faſt alle unſre Muſiker — uſw. — uſw. —

Das Ziel von dieſem Streben?? **Das Drama!!**

In dieſem Sinne, beſter Freund, muß fortan einzig in der „Zeitung für Muſik“ berichtet werden: Du ſiehſt, wie viel da zu ſagen iſt. Man halte ſich nur immer an den Grundſatz, den ich in meinem Briefe an Brendel aufſtellte: „die Muſik überall da, wo ſie ſich in der Richtung nach der Dichtkunſt entwickelt, zu heben, zu ſtärken und fördern, wo ſie aber von dieſer Richtung abweicht, das Irrige und Fehlerhafte davon nachweiſen und verurteilen.“ Weiter ſoll jetzt gar nichts geſchehen. —

Geſchieht dies nicht, ſo mache ich mir aber auch nichts daraus — denn an der „Zeitung für Muſik“ hängt das Heil meines Lebens am Ende auch gerade nicht. — Adieu für heute! —

Ich muß dem Vorhergeſagten noch ſchnell etwas beifügen: Nämlich:

in einem gewiſſen wichtigſten, ja vielleicht einzig richtigen Sinne, iſt Beethoven bisher von dem Nichtmuſiker einzig noch, von dem eigentlichen Muſiker aber gar nicht verſtanden worden.

(Du mußt das alles ausführlicher ausarbeiten!)

Mendelsſohn's Ausführung Beethoven'ſcher Werke bezog ſich ſtets nur auf die rein muſikaliſche Eſſenz derſelben, nie aber auf deren dichteriſchen Gehalt, den er gar nicht faſſen konnte, ſonſt — hätte er ja auch ſelbſt etwas ganz anderes zu Tage bringen müſſen. Mich hat Mendelsſohns Direktion, trotz ſeiner großen techniſchen Feinheit, immer in der Hauptſache unbefriedigt gelaſſen; es war mir immer, als ob er ſich nicht getraute, das ſagen zu laſſen, was Beethoven ſagen wollte, weil er ſelbſt mit ſich nicht im Reinen darüber war, ob da eigentlich etwas geſagt ſei, und was? So hielt er ſich immer nur mit dem feinſten muſikaliſchen Witze an den Buchſtaben, und glich darin unſren Philologen bei ihrer Auslegung der griechiſchen Dichter, an denen dieſe immer nur den Buchſtaben, die Partikeln, die Leſarten uſw. auszudeuten haben, nie aber den eigentlichen Gehalt. Mendelsſohn's grobe Fehler in der Auffaſſung der Tempi bezeugen deutlich ſeine eigentliche Unwiſſenheit von dem Inhalte der Tonſtücke: jeder wird das verſtehen, der z. B. ſein Tempo zum erſten Satze der 9. Symphonie hörte, das er ſo ſchnell nahm, daß der ganze Satz geradeswegs zum Gegenteil deſſen wurde, was er eigentlich iſt. Hier erſchien er mir plötzlich als der allergemeinſte Muſikmacher, und genau erkannte ich hieran den Grund davon, daß er ſelbſt nichts anderes ſchaffen konnte, als er ſchuf. — Nun genug hiervon!

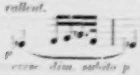
III.

Zum Andante der Es dur-Symphonie von Mozart.

(Aus einem Briefe an H. v. Bülow.)

Triebſchen, 13. März 1868.

In betreff des ſogenannten Schwanen-Andante's der M.-ſchen Es dur-Symphonie (davon ich leider gar nichts bei mir habe) entſinne ich mich nur, daß es hauptſächlich auf einen bedeutenden Vortrag des Hauptthemas ankam, und wieſo immer faſt einzig bei Mozart auf den Geſang ſeiner Motive es ankommt. Hier iſt die Schwierigkeit, ein nicht ſchleppendes Tempo für das Ganze zu finden, und doch dem Haupttakte ſein Recht angedeihen zu laſſen: denn wenn es im ſchlichten Tempo, ohne Nüance, wie es daſteht, weggeſpielt wird (wie dies von allen Orcheſtern geſchieht), ſo iſt der ganze Zauber dahin. Alſo etwa dieſen erſten Takt ſo:



bei As moll pp. (verſteht ſich).

die aufſteigende Figur im Haupttempo, aber ſchließlich etwas zögernd; die Pauſen lang. So bei Poſierung des Themas; von dann ab (unter rhythmiſchem Accompagnement) die cresc.-Nüance immer etwas beibehalten, natürlich aber das nun fließend gewordene Tempo feſthalten. — Des weiteren — was weiß ich? —

Rich. Wagner.

Drei Vorworte.

I.

Vorwort zu einer 1850 beabſichtigten Herausgabe von „Siegfrieds Tod“.

Liebe Freunde!

Ein gedrucktes Drama lege ich Euch vor! In ſo dürftigem Ausdrucke teile ich mich Euch mit, um eine künſtleriſche Abſicht verſtanden zu wiſſen, die als wirkliches Kunſtwerk Euch kundzugeben ich Einzelner und Einſamer mich für unvermögend erklären muß. Die künſtleriſche Genoſſenſchaft, die einzig dieſe Abſicht zur lebendigen Tat erheben könnte, ſteht in den Liſten unſerer ſtaatsbürgerlichen Zünfte nicht aufgezeichnet; ruft ſie ſich einſt von ſelbſt in das Leben, ſo wird ſie — wie ich hoffe — auch nicht nötig haben, zur Ausführung von Abſichten zurückzuſchreiten, die ein Sehnſüchtiger vor ihrem Entſtehen ausgeſprochen hatte; ſondern aus immer friſcher Gegenwart werden ihr die Anregungen zuſtrömen, die wir Unſeligen jetzt aus ferner altersgrauer Quelle mühſam ſchöpfen müſſen.

Die Abſicht, die ich Euch hier mitteile, wird — ich fühle es deutlich — ſomit nur Abſicht bleiben, und mit keinem anderen Anſpruche tue ich ſie Euch daher kund. Sollte ich ſie, um ſie Euch etwa verſtändlicher zu machen, noch in den Schmuck der Tonkunſt gekleidet haben? Wahrlich nur meine Marter hätte ich dadurch gemehrt! Erregt dem Künſtler, der nur im lebendigſten Kunſtwerke zu beſeligendem Verſtändnis ſich Euch mitteilen zu können weiß, der Anblick ſeiner gedruckten Verſe Wehmut, ſo muß ſein nur der Lektüre vorgelegtes Tonwerk ihm vollends Grauen erwecken.

Nehmt daher dieſes Literaturſtück, das ich Euch biete, als das an, was ein redlicher Künſtler nach reiflichem Erwägen einzig ſeinen Freunden jetzt bieten kann. Teile ich Euch nun meine Abſicht nackt und ſchmucklos mit, ſo weiß ich ſie aber auch unentſtellter kundgegeben, als ſie erſcheinen würde, wenn ich von der Bühne herab ſie Euch mitteilen ließe, auf der, unter der Obhut der Polizei, falſche Propheten jetzt nochmals gläubigen Schwachköpfen ihre alten lügneriſchen Weiſſagungen ſpenden. — Längſt ſchon war mir der Glaube an dieſe Propheten ausgegangen: nun iſt mir aber auch die letzte Täuſchung darüber entſchwunden, daß in ihren prunkenden Scharlatansbuden für einen ehrlichen Künſtler Luft zum Atmen vorhanden ſein könnte. Mancher von Euch blickte mir kürzlich nach Paris nach, um aus dieſem Urſitze modernen Opern-Glückes von mir zu hören: ſeid auch Ihr enttäuſcht! Es gibt eine Kraft in uns, die unwiderſtehlich das von uns abſtößt, was unſerer Natur fremd und unverträglich iſt; das iſt — der Ekel. Der Stärke, in der ich dieſe Kraft empfand, danke ich es, daß ich nun auch von dem letzten Wahne vollſtändig geheilt bin. Jetzt ſchwebe ich wie der Vogel in der Luft, und keine Hoffnung habe ich mehr, als Eure Liebe!

Und Eurer Liebe empfehle ich denn meinen Siegfried! Möge dieſer freie Held, deſſen herrliche Geſtalt aus Papierſchutt und Büchertrümmern in heitrer Lebenskraft meiner ſehnſüchtigen Phantaſie aufſtieg, Euren fernen Freund zu gutem Andenken zurückrufen! —

Ueber manches Techniſche in meiner Dichtung — wie namentlich über den Stabreim und ſeinen mir klar gewordenen entſcheidend gewichtigen Einfluß auf die innige Vermählung des Sprachverſes mit der Tonweiſe — teile ich mich Euch an einem anderen Orte ausführlicher mit. Für jetzt bitte ich Euch, meine Abſicht überall ſo gut zu deuten, als Ihr es vermögt, denn ich teile ſie Euch ebenfalls ſo gut mit, als ich Einſamer und Hilfloſer es gerade nur kann.

Im Mai 1850. Richard Wagner.

II.

Vorwort zu der 1850 beabſichtigten Veröffentlichung des Entwurfs von 1848 „Zur Organiſation eines deutſchen National-Theaters für das Königreich Sachſen“.

An einen Freund in der Heimat.

Ich kann jetzt nichts mehr dawider haben, daß mein, nun über zwei Jahre alter Plan zur Errichtung eines Nationaltheaters für das Königreich Sachſen durch den Druck veröffentlicht werde. Iſt er an ſich jetzt ohne alle praktiſche Bedeutung, da alle Bedingungen geſchwunden ſind, unter denen er möglicherweiſe ausgeführt werden konnte, ſo beſtimmt mich ſelbſt auch der Wunſch einiger Freunde noch nicht, welche durch Vorführung meiner Entwürfe einen Einſpruch manches gegneriſchen Beurteilers meiner Schriften über Kunſt widerlegen wollen, den Einſpruch nämlich, daß ich nichts praktiſch Durchführbares vorzuſchlagen fähig ſei. Vielmehr reizt es mich, durch ein deutliches Beiſpiel mehr zu zeigen, wie in unſeren Zuſtänden alles Bemühen für Reform ein für alle Mal ohne Ausſicht auf Erfolg, der gänzliche Untergang jener ſchlechten und unnatürlichen Zuſtände dagegen als einzig mögliche Löſung notwendig geworden iſt.

Wer war im Frühling des Jahres 1848 nicht von Hoffnung erfüllt? Der lederne Panzer, auf den wir zuvor überall da, wo wir um Abhilfe beſtehender Übelſtände anklopften, getroffen waren, ſchien vor den Strahlen der Märzſonne zu nachgiebig weichem menſchlichem Fleiſche ſich auszudehnen, durch das wir ſelbſt den Pulsſchlag des Herzens zu gewahren glaubten. Wie unnötig grauſam erſchien es uns, nach dieſem, uns faſt bloßgelegten Herzen mit tödlichem Geſchoſſe zielen, jenes Fleiſch mörderiſch durchbohren zu ſollen! Die Mumien waren uns zu Menſchen geworden; als Menſchen wollten wir nun zu ihnen ſprechen, und das Menſchliche, Vernünftige mit ihnen verabreden und feſtſetzen. Reform und Konſtitution — das waren unſere Loſungsworte, die Fahnen, unter denen wir zu ſiegen und ſelig zu werden hofften. Es ſchien uns ſo natürlich, unſere Wünſche nur mit denen unſerer Umgebung und der Gemeinſamkeit unſerer Genoſſen in volle Übereinſtimmung zu bringen, den Wunſch der Körperſchaft als ihr Bedürfnis darzulegen, dieſes Bedürfnis mit dem großen gemeinſamen Staatsintereſſe in nötigen Einklang zu ſetzen, das ſo Fertige, Nachgewieſene und genau Formulierte dann den Staatsgewalten, bei denen wir wiederum nur den Wunſch nach genauer Kenntnis der Bedürfniſſe vorausſetzen durften, zur Prüfung und Annahme vorzulegen, um endlich die Einführung des gemeinſam Zweckmäßigen und Förderlichen in Kürze vollbracht zu ſehen. So dünkte uns die Erreichung des Guten nur davon abhängig, daß wir es *wollten*, und jeder, der dieſen Willen ſtark empfand, durfte ſich berufen fühlen, ſeine Erfahrungen und Einſichten zu ſammeln, und begründete Vorſchläge am gehörigen Orte einzureichen.

In jenem hoffnungsreichen Frühlinge war es denn auch, wo ich meinen Plan zur Reform des königlichen Hoftheaters und der muſikaliſchen Kapelle zu Dresden verfaßte, der ſich ganz natürlich von ſelbſt bis zu dem Vorſchlage der Errichtung eines künſtleriſchen Nationalinſtitutes für unſer ganz kleines Vaterland ausdehnte. Ein beſonderer Umſtand veranlaßte mich vollends dazu, auch die Vorlegung meines Planes zu beſchleunigen: — von allen Seiten ward mir das Gerücht beſtätigt, der Generaldirektor jenes königlichen Inſtitutes ſei im Begriff, mit dem nahe bevorſtehenden 25. Jahrestage ſeiner Amtsführung ſeine Stelle niederzulegen. Wenn ich nun mit meiner Vorlage mich beeilte, beabſichtigte ich ſomit, vor der vorausſichtlichen Wiederbeſetzung der Stelle, denjenigen, der hierüber zu verfügen hatte, durch die verantwortlichen Staatsminiſter davon in Kenntnis ſetzen zu laſſen, welche Richtung und Bedeutung fortan jenem koſtbaren Kunſtinſtitute zu geben ſein möchte, und da hierbei nur eine vorbeugende Maßregel für die Zukunft angeregt war, gewann ich zugleich die Beruhigung, etwas Gemeinnütziges ohne Verletzung derjenigen Perſon herbeiführen zu können, die — wenn ſie die Abſicht gehabt hätte, in ihrer Stellung zu verharren — dem Gemeinnützlichen allerdings hinderlich, und daher, wenn auch wider meinen perſönlichen Willen, von mir anzugreifen geweſen wäre.

Ich legte meinen Plan den Miniſtern des Innern und Kultus vor. Die Wärme, mit welcher der erſtere, *Martin Oberländer*, nach genauer Kenntnisnahme derſelben, auf meine Vorſchläge einging, freute mich umſomehr, als ich ihn zuvor in derſelben ungünſtigen Stimmung gegen das Theater im allgemeinen befangen ſah, die wir überall da antreffen, wo rechtliche Männer ſich um Abhilfe wirklicher Notſtände im leidenden Volke bemühen, und dagegen natürlich nicht einſehen wollen, wie ein Inſtitut, welches in ſeiner jetzigen Geſtalt und Wirkſamkeit nur zur Unterhaltung und Befriedigung des Luxus zu dienen ſcheint, ihre Aufmerkſamkeit in gleichem oder auch nur ähnlichem Maße beanſpruchen ſolle. Oberländers erſte Teilnahme für meine Vorſchläge erſchien mir ſomit als ein erſter Triumph: denn wenn ich auf der einen Seite ſo koſtbare Mittel, als ſie der königlichen Kapelle und dem Theater in Dresden zu Gebote ſtanden, dem ſchädlichen Einfluſſe einer unkünſtleriſchen Leitung und Verwendung entziehen wollte, ſo lag es mir auf der anderen Seite nicht weniger daran, die — wie bei dem Miniſter des Innern — vorgefundene Verſtimmung, welche ich namentlich auch bei einem großen Teile der Deputierten zu dem erwarteten Landtage vorausſetzen mußte, zu zerſtreuen, und dadurch, daß ich darlegte, wie bei geeigneter Verwendung jener Mittel auch die Gründe zu ihrer Verſtimmung über die Wirkſamkeit des Theaters ſchwinden würden, ſie zu vermögen, ſich für das betreffende Inſtitut eher zu intereſſieren, als durch Entziehung der Mittel — wie leicht zu befürchten — es etwa gar zu unterdrücken.

Wie unnötig war meine Bemühung, wie unnötig meine Sorge! — Der Miniſter geſtand mir, daß er der Sache keinen Erfolg verſprechen zu können glaube, wenn ich bei meinem Wunſche beharrte, ſie vom Könige ſelbſt erfaßt und als Regierungsvorlage vor die Abgeordneten des Landtages gebracht zu ſehen, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil er nach ſeinen bisherigen Wahrnehmungen nicht vermuten könne, für durchgreifende Pläne der Art den König günſtig geſtimmt zu finden. —

Galt es, wie in dem vorliegenden Falle, als ein durch Gott und die Geburt begründetes Vorrecht, daß nur ein altadeliger Hofmann Direktor eines königlichen Kunſtinſtitutes ſein konnte, nicht nur gleichviel ob er etwas von dem Weſen der Kunſt verſtehe, ſondern (nach dem Ausſpruche eines kunſtſinnigen Monarchen) gerade weil er nichts von der Kunſt verſteht, — ſo mußte dieſe einzige Annahme, ſobald ſie ihrer Natur nach gerade nur das Intereſſe einer Perſönlichkeit berührte, in Fällen, wie dem vorliegenden, zu ungefähr folgenden Erſcheinungen führen:

Eine fürſtliche Kapelle und ein Hoftheater ſind vorhanden; um ihre Wirkſamkeit bekümmert ſich der Monarch nicht viel, weil er anderen geräuſchloſeren Liebhabereien nachgeht; er liebt es dennoch, ab und zu etwas Gutes bei dieſer Wirkſamkeit zutage gefördert zu ſehen, ja, er freut ſich ausſchließlich nur an dieſem Guten, nur iſt ihm alles Befaſſen mit der ökonomiſchen Verwaltung des Inſtitutes peinlich, weil es immer mehr koſtet, als es koſten ſollte, und ſein Intendant ihm verſichert, daß es noch weit mehr koſten würde, wenn nur Gutes durch dasſelbe geleiſtet werden müßte. Im Verdruſſe hierüber kommt dem Fürſten ſogar mitunter der Gedanke an, ob es nicht rätlicher wäre, die Leitung des Inſtituts einem praktiſch erfahrenen Geſchäftsmanne zu übergeben, der verpflichtet würde, für ſo und ſo viel — und nicht mehr — den Kunſtbedarf des Hofes und der Reſidenz zu ſtellen. Zu dieſer Maßregel könnte er ſich entſchließen, denn durch ſie wäre am Ende nur eine Erniedrigung der Kunſt, keineswegs aber eine Schmälerung der Würde des Thrones zugeſtanden. — Nun gelangt aber der Vorſchlag an ihn, nicht unmittelbar im Intereſſe der Ökonomie, ſondern im Intereſſe der Kunſt grundſätzlich jenem Inſtitute eine andere Stellung zuzuweiſen, und zwar eine höhere, würdigere, die es aber nur einnehmen kann, wenn unter anderem eben ſo grundſätzlich nicht ein kunſtunwiſſender Hofmann, ſondern ein erfahrener Künſtler ſelbſt mit ſeiner Leitung betraut wird. Alles Grundſätzliche erregt natürlich eine nähere Aufmerkſamkeit, als das nur Gelegentliche; betrifft es — wenn auch nur ſcheinbar — irgend eine Machtbeſchränkung, ſo wird der Erſcheinung näher auf den Grund geforſcht, um herauszufinden, was hier etwa unter dem Anſcheine gemeinnützlicher würdiger Zwecke verborgen liegen könnte. Dieſes Mißtrauen trübt den Blick auch des Fürſten, der in dem vorliegenden Falle allgemeinhin wohl geſtimmt war, auch dem künſtleriſchen Intereſſe nicht teilnahmlos vorüberzugehen; ſein getrübter Blick, ſein unwillkürlich befangenes Urteil wird nun auf das Einzige geleitet, was einen greiflich feſten Anhalt zu geben vermag, und dieſes iſt hier wieder die Perſönlichkeit, die Perſönlichkeit des Hofmanns, der, wenn auch vielleicht nicht in ſeiner beſonderen Neigung, ſo doch in ſeiner Standesehre, als Glied einer bevorrechtigten Körperſchaft, ſich durch jenen Vorſchlag gekränkt fühlt. Dieſer Hofmann hatte vielleicht Luſt, ſeine Stellung zu dem Kunſtinſtitute aufzugeben, muß ſich aber genötigt fühlen, durch Beibehaltung derſelben ſogar ein Opfer zu bringen, ſobald er überlegt, daß er als Perſon nicht einer anderen, ihm gleichberechtigten Perſon, ſondern dem grundſätzlichen Ausſpruche der Unbefähigtheit aller ihm gleichen Perſönlichkeiten weichen ſoll. Dem Fürſten muß es aber doppelt bedenklich erſcheinen, die durch Geburt und willkürliche Beſtimmung dem Hofmanne zuerkannte Befähigung zu irgend etwas, zu dem er bisher für fähig galt, durch einen beſtimmten Akt in Zweifel zu ſtellen: wohin ſollte es — um des Himmels Willen! — auch führen, wenn die durch Geburt, alſo durch Gottes Gnade, feſtgeſetzte Beſtimmung gewiſſer beſonderer Menſchen zur Ausübung irgend welcher Vorrechte in Frage gebracht werden ſollte? — Wohl überlegt iſt dem Fürſten alles möglich, nur nicht die Verleugnung ſeines Hofmannes; dies eine ſtellt ſich alſo feſt heraus: der Hofmann muß bleiben. Was wäre nun weiter zu tun, um dennoch dem Intereſſe der Kunſt förderlich zu ſein? Siehe da — nichts! — Da nun nichts zu tun iſt, ſo ſtellt ſich endlich auch immer deutlicher heraus, daß in der ganzen Sache von vornherein eigentlich gar nichts zu tun war, — daß unruhige Köpfe nur Chimären ausheckten, phantaſtiſchen Launen nachhingen, ja — recht beſehen — nur ganz perſönliche Intereſſen dabei verfolgten, wie z. B. ſelbſt Intendant zu werden. Nun, Gott ſei Lob! Dieſer Eitelkeit und bodenloſen Selbſtſucht wäre man glücklich hinter die Schliche gekommen, die Larve der Kunſtliebe wäre herabgeriſſen und es iſt nun ganz deutlich, der begeiſterte Reformator hat nur eine Gehaltszulage erhalten wollen. Es bleibt beim Alten! — . . . . Wohin verliere ich mich, beſter Freund! War es mir doch plötzlich, als hätte ich wieder meine Hofuniform an, und das begegnet mir im Angeſichte der nackten freien Alpen! —

Nun, dieſe Hofuniform iſt ausgezogen: mit einem Arme ſtak ich aber noch darin, als ich jene Reformſchrift verfaßte, und daß ich damals noch nicht ganz herausgefahren war, iſt der Hauptfehler an der Schrift: die ſteiſe Stickerei genierte mich beim Schreiben. Mir ging es wie unſeren Konſtitutionellen, die, wenn ihnen die Laune ankäme ein Klavier zu bauen, ſich den Teufel darum kümmern würden, ob die Taſten ſich niederdrücken laſſen oder die Saiten erklingen wollen könnten, wenn nur die konſtitutionellen Stimmſtifte recht ſchön der Reihe nach feſtgehämmert und nach Ermeſſen aufgezogen wären. Was freuen ſich in dieſen Tagen dieſe kindiſch Verrückten wieder, wenn in Kurheſſen die Stimmſtifte ſo prächtig feſtſtehen, wie deutſche Eichen, obgleich Taſten und Saiten, Kurfürſt und Kurvolk vor einander davonlaufen! Solch eine Stimmſtiftreihe iſt nun auch mein konſtitutioneller Reformvorſchlag: als Kurioſität werfe ich ſie Euch aber luſtig hin und hoffe auf den Klang der ſchönen menſchlichen Stimme, die ohne Taſten, Saiten und Stimmnägel einſt ertönen ſoll, wenn auf Klapper-Klavieren man nicht mehr hacken wird! —

Du weißt, daß ich jetzt nicht mehr an Reform denke; damit aber auch gewiſſe Leute deutlich erſehen, warum? dürfte ihnen allerdings ratſam ſein, jene Schrift genau zu leſen und zu prüfen. Sie werden dann erkennen, welche undenkliche Mühe ſich derjenige, der ihnen als Revolutionär jetzt ein Gräuel iſt, gab, um in den ſchlechteſten öffentlichen (namentlich auch Kunſt-) Zuſtänden auf friedlichem Wege das *Mögliche* zu erreichen, d. h. das mindeſt Notwendige, um ein gedeihliches Wirken der Kunſt für ſich und im Zuſammenhange mit dem bürgerlichen Leben herbeizuführen. Alle Irrtümer, die in meiner Schrift aufzufinden ſein werden, rühren aber eben nur daher, daß ich im Grunde doch das Unmögliche wollte, das Unmögliche nämlich in dem Sinne, wie der Erfolg es aufgedeckt hat. — Als unſere Hofſchauſpieler bei Sr. Majeſtät um Forterhaltung des jetzigen Verhältniſſes des Theaters zum Hofe einkamen, beirrte mich dies im Ganzen noch wenig: ich erkannte nur deutlich, bis zu welcher Erbärmlichkeit jener von mir angegriffene Zuſtand meine Genoſſen hatte verſinken laſſen, und konnte hoffen, ebenſo ſchnell ſie zu menſchlicher und künſtleriſcher Würde aufgerichtet zu ſehen, ſobald der Zuſtand herbeigeführt wäre, in welchem ſie durch ihre Erbärmlichkeit ſich nur noch ſchaden konnten. Als ich aber ſah, wie jene Ausdehnung der ledernen Panzer, von der ich Dir oben ſprach, nur eine Regung der Angſt, jener gewahrte Herzſchlag nur das Leben der Furcht geweſen, wie dann Angſt und Furcht den Panzer wieder zum eiſernen Harniſch zuſammenzogen, wie dieſe niedrigſten aller Empfindungen die weichherzigſten und gemütlichſten Menſchen hinter dieſem Harniſch zu kalten, grauſamen Beſtien machten, da erhielt ich allerdings Gelegenheit etwas umſtändlicher über die Natur der Dinge nachzudenken, die in ihrem unendlich verzweigten, ekelhaften Zuſammenhange das Weſen der Gegenwart ausmachen, und unter anderem es auch herbeiführten, daß meine gut gemeinte Reformſchrift bis heute ruhig in dem Pulte eines ſchlichten Ex-Märzminiſters ſchlummerte. Möge dieſe nun als Literaturſtück dem leſeluſtigen Publikum vorgelegt werden: als ein Dokument aus der Geſchichte unſeres prachtvollen Konſtitutionalismus (was das für ein herrliches Wort iſt!) wird ſie vielleicht ſo keine ganz üble Rolle ſpielen. Meinen praktiſchen Gegnern diene ſie aber zur Erkenntnis deſſen, daß ich jetzt weit praktiſcher geſinnt bin, wenn ich Plänen nicht mehr nachhänge, die ihnen auf den erſten Anblick vielleicht nicht ſo unpraktiſch erſcheinen dürften als mein jetziger Unglaube an alle Reform und mein einziger Glaube an die Revolution.

Zürich, 18. September 1850. Richard Wagner.

III.

Vorwort zu der Buchausgabe der Aufſätze „Deutſche Kunſt und deutſche Politik“.

[1868.]

Der Verfaſſer übergibt hiermit, zuſammenhängend und vollſtändig, eine Reihe von Aufſätzen, welche gegen das Ende des verfloſſenen Jahres zerſplittert und ohne Abſchluß in einer politiſchen Zeitung erſchienen, zur genaueren Kenntnisnahme der Öffentlichkeit. Wer bisher ſeinen künſtleriſchen wie theoretiſchen Arbeiten eine nähere Teilnahme zuwandte, wird hieraus hoffentlich Veranlaſſung erhalten, ſeinem langjährigen unermüdlichen Streben, dem ihm vorſchwebenden Kunſtideale in der Wirklichkeit einen ſtützenden Boden zu gewinnen, Gerechtigkeit widerfahren zu laſſen. Wie es ihn mit großer und erhebender Beruhigung erfüllte, dieſen Boden in dem Boden des deutſchen Geiſtes untrüglich und einzig zu erkennen, konnte er nun die früher ſich ihm aufnötigenden ausſchweifenderen Vorausſetzungen auf dasſelbe, deutlich erkennbare Ziel zuſammendrängen, welches den edelſten Wünſchen und Beſtrebungen der Deutſchen in Betreff der politiſchen Neugeſtaltung ihres großen, ja grenzenloſen Vaterlandes ebenfalls vorſchwebt. Veranlaßte das außerordentlich Ungewohnte der unmittelbaren Zuſammenſtellung beider Ziele, namentlich bei der, eben durch ihren Verfall der ſeichteſten Beurteilung ausgeſetzten Beſchaffenheit der heutigen öffentlichen Kunſt, zunächſt und in irrig gewählter Umgebung, auch mancherlei Mißverſtändnis und Verwirrung, ſo glaubt der Verfaſſer dennoch den Mut nicht ſinken laſſen und dagegen der Hoffnung ſich hingeben zu dürfen, daß auch für ſeinen Gedanken im deutſchen Publikum förderliche Übereinſtimmung anzutreffen ſein wird.

München, Oſtern 1868. Richard Wagner.

Eine Skizze zu „Oper und Drama“.

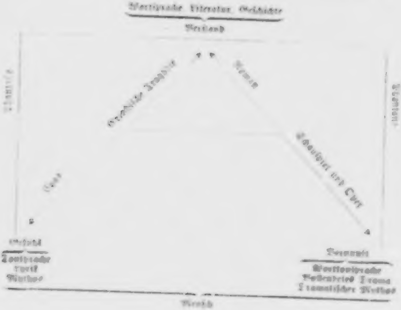
[Dezember 1850. Brief an Th. Uhlig.]

Ich tue Unrecht, Dir gerade jetzt zu ſchreiben, wo ich etwas abgeſpannt bin: ich hätte mich Dir, wenn auch kurz, doch lieber in einem erregteren Zuſtande mitgeteilt. Daß Du einen großen Eindruck auf mich machſt, habe ich Dir nicht erſt zu ſagen: daß ich durch die Rolle, die Du mir zuteilſt, mich aber weniger zu ſanftem Behagen belohnt, als befeuert und zur Tätigkeit angeregt ſehe, das ſage ich Dir beſonders, um Dich über mich zu beruhigen. Wenn einem der Spiegel ſeines Wollens ſo vorgehalten wird, fühlt man ſich immer mehr angetrieben, auch das Können ſich anzueignen: und wahrlich — ich glaube nur einzig dadurch mich dem Können nähern zu dürfen, daß ich mir Genoſſen mache, um vereint mit ihnen zur wahren Kunſt zu gelangen, zu der der Einzelne ganz gewiß nicht kommen kann. — Du glaubſt nicht, welche undenkliche Mühe ich mir jetzt in dieſem Sinne gebe, bei allen denen, die nur erſt halb verſtehen, das ganze Verſtändnis hervorzurufen: ja ſelbſt meine Feinde, die noch gar nicht verſtehen, oder verſtehen wollen, möchte ich zum Verſtändnis bringen: — und endlich freue ich mich doch nur darüber, ſelbſt immer mehr zum Verſtändnis zu kommen. Mein Buch — das nun „Oper und Drama“ heißen ſoll, iſt noch nicht fertig: es wird mindeſtens doppelt ſo ſtark als das Kunſtwerk der Zukunft; noch habe ich wenigſtens den vollen Dezember bis zum Schluß zu verwenden, und dann zur Abſchrift und Durchſicht gewiß noch den ganzen Januar. Ich kann Dir im voraus nichts mitteilen, als den Gang:

I. Darſtellung des Weſens der Oper bis auf unſre Tage, mit dem Reſultate, „die Muſik iſt ein gebärender Organismus (Beethoven hat ihn gleichſam zum Gebären der Melodie geübt) — alſo ein weiblicher.“ —

II. Darſtellung des Weſens des Dramas von Shakeſpeare bis auf unſere Tage: Reſultat, der dichteriſche Verſtand iſt ein zeugender Organismus, die dichteriſche Abſicht der befruchtende Same, der nur in der Liebeserregung entſteht und der Drang zur Befruchtung eines weiblichen Organismus iſt, der den Samen — in der Liebe empfangen — gebären muß.“

III. (Hier fange ich jetzt erſt an) „Darſtellung des Gebärungsaktes der dichteriſchen Abſicht durch die vollendete Tonſprache.“ — Ach, ich wollte ich hätte Dir nichts geſagt, — denn ich ſehe, daß ich Dir wirklich nichts geſagt habe. — Nur noch ſo viel: ich habe keine Mühe geſcheut, um genau und ausführlich zu ſein: deshalb nahm ich mir auch ſogleich vor, mich mit der Zeit nicht drängen zu laſſen, um nirgends flüchtig zu werden. Eine Figur will ich Dir noch mitteilen, von der ich nicht weiß, ob ich ſie in meine Schrift aufnehmen werde.


Wortſprache Literatur Geſchichte
Verſtand
Griechiſche Tragödie
Roman
Phantaſie
Phantaſie
Schauſpiel und Oper
Gefühl
Tonſprache
Lyrik
Mythos
Vernunft
Worttonſprache
Vollendetes Drama
Dramatiſcher Mythos
Menſch

Dante — Schopenhauer.

[Ein Brief an Liſzt. London, 7. Juli 1855.]

Alſo — eine „Divina Comedia“? das iſt gewiß eine ganz herrliche Idee, und ſchon genieße ich Deine Muſik im Voraus. Doch muß ich mich darüber etwas mit Dir unterhalten. Daß die „Hölle“ und das „Fegefeuer“ gelingen wird, bezweifle ich keinen Augenblick; gegen das „Paradies“ habe ich aber Bedenken, und Du beſtätigſt ſie mir ſchon dadurch, daß Du dafür in Deinem Plane Chöre aufgenommen haſt. Für die Neunte Symphonie (als Kunſtwerk) iſt der letzte Satz mit den Chören entſchieden der ſchwächſte Teil, er iſt bloß kunſtgeſchichtlich wichtig, weil er uns auf ſehr naive Weiſe die Verlegenheit eines wirklichen Tondichters aufdeckt, der nicht weiß, wie er endlich (nach Hölle und Fegefeuer) das Paradies darſtellen ſoll. Und mit dieſem „Paradieſe“, liebſter Franz, hat es in Wahrheit einen bedenklichen Haken, und wenn uns dies noch jemand beſtätigen ſoll, ſo iſt dies auffallend genug Dante ſelbſt, der Sänger des Paradieſes, welches in ſeiner göttlichen Komödie entſchieden ebenfalls der ſchwächſte Teil iſt. Ich bin Dante mit tiefſter Sympathie durch Hölle und Fegefeuer gefolgt; mit heiliger Rührung wuſch ich mich, aus dem Höllenpfuhl aufgeſtiegen, am Fuße des Fegefeuerberges mit dem Dichter — im Meerwaſſer, genoß den göttlichen Morgen, die reine Luft, ſtieg auf von Stufe zu Stufe, tötete eine Leidenſchaft nach der anderen, bekämpfte den wilden Lebenstrieb, bis ich endlich vor dem Feuer angelangt, den letzten Willen zum Leben fahren ließ, mich in die Glut warf, um, in Beatricens Anblick verſinkend, meine ganze Perſönlichkeit willenlos von mir zu werfen. Daß ich aus dieſer endlichen Befreiung aber wieder geweckt wurde, um im Grunde wieder zu werden, was ich war, bloß um noch der katholiſchen Lehre von einem Gotte, der die von mir erlittene Hölle des Daſeins zu ſeiner Verherrlichung ſich geſchaffen, durch die mühevollſten und eines großen Geiſtes unwürdigen Sophismen, ja kindiſchſten Erfindungen, eine höchſt problematiſche, und von meinem Inneren gründlich abgewieſene, Beſtätigung zu geben, — das hat mich recht unbefriedigt gelaſſen. Um gegen Dante gerecht zu ſein, mußte ich (wie bei Beethoven) mich wieder auf den hiſtoriſchen Standpunkt ſtellen; ich mußte mich in Dantes Zeit verſetzen, und die eigentliche Abſicht ſeines Gedichtes ins Auge faſſen, die offenbar auf eine beſtimmte Wirkung auf ſeine Umgebung ausgeht, namentlich auf eine Kirchenreform; ich mußte bekennen, daß er in dieſem Sinne ungemein ſeinen Vorteil verſtand, durch allgemeingültige populäre Vorſtellungen ſich unfehlbar auszudrücken, und beſonders mußte ich ihm im Preiſe der Heiligen, welche freiwillig die Armut wählten, aus tiefſtem Herzen beiſtimmen. Ich mußte ferner ſelbſt in jenen Sophismen ſeine hohe dichteriſche Phantaſie und Darſtellungskraft bewundern (ganz wie ich Beethovens muſikaliſche Kunſt in jenem letzten Satze ſeiner Neunten Symphonie bewundere); ich mußte endlich von tiefſter erhabenſter Rührung durch dieſe herrliche Eingebung ergriffen werden, daß er ſeine Jugendgeliebte, Beatrice, zu der Geſtalt nimmt, in der ihm die göttliche Lehre erſcheint, und inſoweit jene Lehre eben nur die Anleitung zur Befreiung des perſönlichen Egoismus durch die Liebe iſt, erkenne ich dieſe Beatrice-Lehre mit Wonne an. Daß aber Beatrice aus dem Kirchenwagen erſteht und ſtatt jener reinen einfachen Lehre den ganzen ſpitzfindigen, kirchlichen Scholaſtizismus auskramt, macht ſie mir, trotz des Dichters Verſicherungen, daß ſie immer mehr erglänze und erglühe, immer kälter und endlich ſo gleichgültig, daß ich als trockener Leſer wohl anerkenne, wie Dante hierbei ſeiner Zeit und ſeiner Abſicht ſehr angemeſſen verfahren, als ſympathiſcher Mitdichter aber wünſche, in jenem Feuer mein letztes perſönliches Bewußtſein, ſomit überhaupt das Bewußtſein verloren zu haben, wobei ich mich unſtreitig beſſer befunden haben würde, als ſelbſt in der Geſellſchaft des katholiſchen lieben Gottes, wenn ihn Dante auch mit derſelben Kunſt darſtellt, wie Du ihn gewiß in Deinen Chören zu feiern verſuchen wirſt. Ich teile Dir hiermit treu eben nur den Eindruck mit, den mir die göttliche Komödie macht, die ich im Paradies endlich wirklich nur noch für eine „göttliche Komödie“ halten muß, in der ich, wie zum Komödianten, ſo auch zum Zuſchauer verdorben bin. —

Das irrende Problem bleibt bei dieſer Frage immer, in dieſe furchtbare Welt, über die hinaus eben nur das Nichts übrig bleibt, ſich einen Gott zu konſtruieren, der uns die ungeheuren Leiden des Daſeins zum nur Scheinbaren, dagegen die erſehnte Erlöſung zu einem ganz real Wirklichen und mit Bewußtſein zu Genießenden machen ſoll. Das mag für den Philiſter — namentlich für den engliſchen — recht gut ſein: er findet ſich deshalb ganz prächtig mit ſeinem Gott ab, indem er mit ihm einen Kontrakt macht, nach welchem er durch die Erfüllung ſo und ſo vieler Kontraktpunkte, ſchließlich zum Lohn für verſchiedene Falliments in dieſer Welt, drüben ewige Glückſeligkeit genießt. Allein, was haben wir mit ſolchen pöbelhaften Vorſtellungen zu ſchaffen? —

Du ſprachſt mir einmal Deine Anſicht über die menſchliche Natur dahin aus: der Menſch ſei „une intelligence, servie par des organes“. Wäre dem ſo, wie übel kämen dann die überwiegende Mehrzahl der Menſchen hinweg, die nur „Organe“, aber ſo gut wie gar keine „Intelligenz“, (wenigſtens in Deinem Sinne) haben. Mir ſtellt ſich die Sache dagegen anders dar; nämlich ſo: der Menſch (wie jedes Tier) iſt ein Wille zum Leben, für das er ſich ſeine Organe je nach Bedürfnis bildet, und unter dieſen Organen bildet er ſich auch einen Intellekt, d. h. das Organ zur Erfaſſung der Außendinge, mit dem Zwecke, dieſe zur Befriedigung des Lebensbedürfniſſes je nach Kraft und Vermögen zu verwenden. Der normale Menſch iſt daher derjenige, in welchem dieſes nach außen gerichtete Organ, deſſen Funktion das Erkennen iſt, wie die des Magens das Verdauen, gerade mit hinreichender Kraft für die von außen zu gewinnende Befriedigung des Lebensbedürfniſſes ausgerüſtet iſt, und dieſes Lebensbedürfnis beſteht — eben für den normalen Menſchen — in nichts anderem, als worin das Lebensbedürfnis des gemeinſten Tieres beſteht, nämlich im Nahrungsdrange und im Fortpflanzungsdrange, denn dieſer Wille zum Leben, dieſer eigentliche methaphyſiſche Urgrund alles Daſeins, will eben durchaus nichts andres, als — leben, d. h. ſich nähren, ewig reproduzieren, und dieſe ſeine Tendenz iſt im plumpen Stein, in der zarteren Pflanze, bis zum menſchlichen Tier ganz als ein und dasſelbe nachzuweiſen, nur ſind die Organe verſchiedene, deren er ſich, auf den höheren Stufen ſeiner Objektivation angelangt, bedienen muß, um eben komplizierteren, und ſomit immer mehr beſtrittenen und ſchwieriger zu ſtillenden Bedürfniſſen zu genügen. Gewinnen wir dieſe, durch die ungeheuren Reſultate der heutigen Naturwiſſenſchaft beſtätigte Einſicht, ſo verſtehen wir auch plötzlich das Charakteriſtiſche des Lebens des bei weitem größten Teiles der Menſchen aller Zeiten, und wundern uns plötzlich nicht mehr darüber, daß dieſe uns immer nur wie Beſtien vorkommen: denn dies iſt das normale Weſen des Menſchen. Wie aber ſelbſt unter dieſer Norm ein immens großer Teil der Menſchen zurückbleibt, indem ſich bei ihnen das komplizierte Erkenntnisorgan nicht einmal bis zu der Fähigkeit entwickelt, den normalen Bedürfniſſen vollkommen zu genügen, ſo kommen (natürlich aber nur höchſt ſelten) auch Abnormitäten vor, in welchen das gewöhnliche Maß in der Bildung des Erkenntnisorganes, d. h. des Gehirnes, überſchritten wird, wie die Natur ja häufig Monſtra bildet, bei welchen ein Organ überwiegend ſtark entwickelt iſt. Eine ſolche Monſtruoſität iſt — wenn ſie im höchſten Grade vorkommt — das Genie, welches im Grunde auf nichts anderem baſiert, als auf einem abnorm reichen und vollen Gehirn. Dieſes Erkenntnisorgan, welches urſprünglich, und im normalen Falle nur nach außen blickt, um dem Willen zum Leben die Befriedigung ſeiner Bedürfniſſe herbeizuſchaffen, gewinnt, im Falle abnorm ſtarker Entwicklung, nun von außen ſo lebhafte und feſſelnde Eindrücke, daß es für Zeiten von dem Dienſte des Willens — der es ſich eigentlich nur für ſeinen Zweck gebildet hat — ſich loslöſt, und zu einer willenloſen, d. h. äſthetiſchen Anſchauung der Außenwelt gelangt; die auf dieſe Weiſe willenlos erſchauten Objekte der Außenwelt ſind die idealen Bilder von ihr, zu deren Feſthaltung und Aufzeichnung gleichſam — der Künſtler ſich anläßt. Die bei dieſem Schauen notwendig angeregte Teilnahme an der Außenwelt wächſt bei kräftigen Naturen bis zum andauernden Vergeſſen der eigenen, urſprünglichen, perſönlichen Willensbedürfniſſe, alſo — bis zur Sympathie mit den Dingen außen und zwar um ihrer ſelbſt willen, nicht mehr um eines perſönlichen Intereſſes willen. Es fragt ſich nun, was wir in dieſem abnormen Zuſtande erſchauen, und ob unſere Sympathie eine Mitfreude oder ein Mitleiden ſein kann? Hierauf antworten uns die wahrhaften Genies und die wahrhaften Heiligen aller Zeiten, indem ſie uns ſagen, daß ſie nur Leiden erſehen, und nur Mitleiden gefühlt haben. Sie erkannten nämlich die normale Beſchaffenheit alles Lebenden und die grauenvolle, ſich ewig widerſprechende, ſich ewig ſelbſt zerfleiſchende, und blind nur ſich wollende Natur des allem Lebenden gemeinſamen Willens zum Leben; die ſchreckliche Grauſamkeit dieſes Willens, der ſelbſt zunächſt in der Geſchlechtsliebe immer nur ſeine Reproduktion will, erſchien hier zum erſten Male wiedergeſpiegelt in jenem Erkenntnisorgane, das ſich ſelbſt, im normalen Zuſtande, als jenem Willen unterworfen, von ihm ſich geſchaffen erkannte; ſo geriet es, im abnormen, ſympathetiſchen Zuſtande dahin, ſich andauernd und endlich für immer von jenem ſchmachvollen Dienſte zu befreien zu ſuchen, was ſchließlich eben nur in der vollkommenen Verneinung des Willens zum Leben ſich erreichte.

Dieſer Akt der Verneinung des Willens iſt die eigentliche Handlung des Heiligen: daß er ſich endlich nur vollendet in der vollſtändigen Aufhebung des perſönlichen Bewußtſeins —

es gibt aber kein anderes Bewußtſein, als das perſönliche individuelle — konnte den naiven, durch jüdiſche Dogmen befangenen Heiligen des Chriſtentums entgehen und ſie konnten ihrer befangenen Einbildungskraft jenen erſehnten Zuſtand als eine ewige Fortdauer in einem von der Natur befreiten neuen Lebenszuſtande vorſpiegeln, ohne daß dadurch unſer Urteil über die moraliſche Bedeutung ihrer Entſagung beirrt wird, denn in Wahrheit erſtrebten ſie eben nur den Untergang ihrer individuellen Perſönlichkeit, d. i. — ihres Daſeins. —

Reiner und bedeutſamer ſpricht aber dieſen tiefſten Drang die urheilige älteſte Religion des menſchlichen Geſchlechts, die Bramanen-Lehre, namentlich aber in ihrer ſchließlichen Verklärung und höchſten Vollendung durch den Buddhaismus aus. Sie ſtellt allerdings den Mythos von einer Entſtehung der Welt durch Gott auf; allein ſie preiſt dieſen Akt nicht als eine Wohltat, ſondern ſtellt ihn als eine Sünde **Bramas** dar, die dieſer, der *ſich ſelbſt in dieſe Welt verwandelte*, durch die ungeheuren Leiden eben dieſer Welt abbüßt, und ſich in denjenigen Heiligen erlöſt, die durch vollſtändige Verneinung des Willens zum Leben in der einzig nur noch ſie erfüllenden Sympathie für alles Leidende in das „Nirwana" d. h. Land des Nicht-mehr-ſeins übergehen. Ein ſolcher Heiliger war jener *Buddha*; nach ſeiner Lehre von der Seelenwanderung wird jeder Lebende in der Geſtalt desjenigen Weſens wiedergeboren, dem er, auch bei ſonſt reinſtem Lebenswandel irgend einen Schmerz zufügte, damit er ſelbſt dieſen Schmerz kennen lerne, und nicht eher hört dieſe leidenvolle Wanderung für ihn auf, nicht eher wird er ſomit *nicht* wiedergeboren, als bis er nach einer Wiedergeburt in einem Lebenslaufe keinem Weſen ein Leid mehr zufügte, ſondern im Mitgefühl mit ihnen ſich, ſeinen eigenen Lebenswillen, vollkommen verneinte. —

Wie erhaben und einzig befriedigend iſt dieſe Lehre gegen das chriſtlich-jüdiſche Dogma, wonach ein Menſch — denn natürlich iſt ihm das leidende *Tier* nur zum Dienſte des Menſchen vorhanden!! — in einem kurzen Lebenslauf ſich nur hübſch folgſam gegen die Kirche aufzuführen hat, um dafür Ewigkeiten hindurch es höchſt angenehm zu haben, wogegen, wer nicht gefolgt hat in dieſem kurzen Leben, dafür ebenſo ewig gemartert wird! — Räumen wir dagegen ein, daß das Chriſtentum für uns nur deshalb eine ſo widerſpruchsvolle Erſcheinung iſt, weil wir es nur in ſeiner Vermiſchung mit dem engherzigen Judentum, und in ſeiner Entſtellung durch dasſelbe kennen, wogegen es der heutigen Forſchung gelungen iſt, nachzuweiſen, daß das reine ungemiſchte Chriſtentum nichts andres als ein Zweig des ehrwürdigen Buddhaismus iſt, der nach Alexanders indiſchem Zuge auch ſeinen Weg bis an die Küſten des Mittelmeeres fand. Wir ſehen noch deutlich im erſten Chriſtentum die Züge der vollkommenen Verneinung des Willens zum Leben und die Sehnſucht nach dem Untergange der Welt, d. h. nach dem Aufhören des Daſeins. Das Schlimme iſt aber eben, daß jene tiefſten Einſichten in das Weſen der Dinge nur von den — oben bezeichneten — ganz abnorm organiſierten Menſchen gewonnen und ſomit auch nur von ihnen vollſtändig verſtanden werden können; um dieſe Einſichten mitzuteilen, müſſen die erhabenen Religionsſtifter daher in Bildern reden, wie ſie eben der gemeinen — normalen — Faſſungskraft zugänglich ſind; wird hierbei ſchon vieles entſtellt (wiewohl die Buddha-Lehre von der Seelenwanderung die Wahrheit faſt ganz beſtimmt ſchon ausdrückt), ſo verzerrt bei der normalen menſchlichen Gemeinheit und Zügelloſigkeit des allgemeinen Egoismus das Bild ſich notwendig endlich zur Fratze, und — ich beklage den Dichter, der es unternimmt, dieſe Fratze endlich wieder zum Urbilde umzubilden. Mir ſcheint es, als ob dies dem Dante, namentlich mit dem Paradieſe, nicht vollſtändig gelungen wäre: bei ſeiner Erklärung der göttlichen Naturen kommt er mir wenigſtens oft wie ein kindiſcher Jeſuit vor. Vielleicht aber gelingt es Dir beſſer, mein teurer Freund, und da Du dieſes Bild in Tönen zu malen unternimmſt, ſo möchte ich Dir faſt das Gelingen vorausſagen, denn die Muſik iſt das eigentliche künſtleriſche Ur-Abbild der Welt ſelbſt, für den Eingeweihten iſt hier kein Irrtum möglich. Nur für das Paradies und namentlich für die Chöre — trage ich freundſchaftliche Sorge. —

London, 7. Juni 1855. Dein

R. W.

Zum „Judentum in der Muſik“.

[Brief an Karl Tauſig, April 1869.]

Wenn auch etwas ſpät, muß ich Dir doch noch auf Dein vortreffliches Telegramm antworten, und zwar, indem ich meinen Dank dafür und meine Freude darüber ausdrücke. Eine etwas nähere Schilderung der Lohengrin-Aufführung wäre mir wohl lieb geweſen, namentlich, um mir von Eckerts Verdienſten und ſeiner Direktion überhaupt eine Idee machen zu können.

Deine Verſicherung: alle Juden ſeien mir verſöhnt, hat natürlich auch ihre Wirkung auf mich gemacht. Es wäre wirklich nicht übel, wenn von geſcheiten und geiſtvollen Juden meine Broſchüre nur eigentlich ordentlich geleſen würde, aber leſen ſcheint jetzt kein Menſch mehr zu können. Einzig aus Wien bekam ich von einem jungen Literaten einen Brief, der mir bezeugte, daß überhaupt noch geleſen werden kann. Dieſer fand das Charakteriſtiſche meiner Schrift in deren kontemplativer Eigentümlichkeit ausgedrückt. Selbſt ich muß mir, wenn ich ſie wieder durchleſe, das Zeugnis geben, daß mit mehr objektiver Ruhe wohl nie jemand noch die Geſchichte einer ſo unerhörten Verfolgung und ebenſo ausgebeuteten als unabläſſigen Herabſetzung, wie ſie mir widerfahren iſt, dargeſtellt und beſprochen hat. Natürlich hätte ich alles über mich ergehen und ſtets ſchweigen müſſen, wenn ich den Grund jener Verfolgung nicht aufdeckte. Dies war durch keinerlei Umſchreibung zu tun, mit welcher ich eben gegenwärtig meine Geſinnungen über das Judentum (was ich eben ſo nenne) als mir eigen auszuſprechen gehabt hätte, was ich nun gar nicht im Sinne hatte, da ich es auf einen Kampf hingegen (als durchaus unnütz) gar nicht abſehen konnte. Ich mußte alſo einfach das (für mich ſo verjährte) corpus delicti abdrucken laſſen, um die ganze unerhörte Geſchichte darſtellen und erklären zu können. Dieſes alte Stück noch einmal zu ſehen, mag für viele — und namentlich gänzlich unſchuldige — ſehr ſchmerzlich geweſen ſein; es hätte mir erſpart und dieſen erſpart werden können, wenn der latente Erfolg jenes Artitels endlich auch auf jener Seite ſich verloren hätte. Ich erwartete dies lange Zeit, aber die unerhörten Unverſchämtheiten der Wiener Preſſe bei Gelegenheit der „Meiſterſinger“, die fortgeſetzte freche Lügenſchneiderei über mich, und die wahrhaft zerſtörenden Erfolge hiervon, haben mich endlich, da ich durch eine Frage hierüber veranlaßt war, zu meinem rückſichtsloſen Schritte beſtimmt. Ich habe aber nun einem wirklich geiſtvollen Juden alles an die Hand gegeben, dieſer ganzen Frage eine große und gewiß ſegensreiche Wendung, ſich ſelbſt aber eine höchſt bedeutende Stellung zu unſrer wichtigſten Kulturangelegenheit zu geben. Ich weiß, es muß ein ſolcher da ſein; wagt er nun nicht zu tun, was ſeine Sache iſt, ſo muß doch ich wieder über alle Maßen traurig Recht haben, wenn ich das Judentum — namentlich aber das moderne deutſche Judentum — ſo bezeichne, und ſo bezeichnet laſſe, als das von mir geſchehen iſt. Aber Mut muß man haben, nicht bloß Frechheit, denn mir iſt's Ernſt um die Sache. — Sagſt Du mir nun, der „Lohengrin“ habe mir die Juden verſöhnt, ſo vernehme ich darin eigentlich nur, daß meine Broſchüre als eine Übereilung angeſehen und als ſolche mir verziehen wird. Damit iſt mir nichts recht Tröſtliches geſagt. Gutmütigkeit habe ich gerade auch von Juden ſchon ungemein viel erfahren. Courage ſoll Einer haben, dann will ich mich freuen! —

Richard Wagner.

Offener Brief an Dr. phil. Friedrich Stade.

[31. Dezember 1870.]

Geehrteſter Herr!

Für die freundliche Zuſendung Ihrer Abhandlung über das „Muſikaliſch-Schöne“ des Herrn Hanslick in Wien bin ich meinen Dank, ſo wie eine Antwort auf das werte Schreiben, mit welchem Sie dieſe Zuſendung begleiteten, bisher Ihnen noch ſchuldig geblieben. Dieſe Verſäumnis hat ſich bis heute hingezogen, wo ich andererſeits durch den mir bewährten freundlichen Eifer des Herausgebers des „Muſikaliſchen Wochenblattes“ mich veranlaßt fühle, auch dieſem meine Erkenntlichkeit zu beweiſen, was mir durch einen kleinen Beitrag für ſein Blatt am Geeignetſten erzielt ſcheinen darf. Dieſes Zuſammentreffen brachte mich nun auf den Gedanken, welchen ich hiermit ausführe, indem ich, was ich auf Ihre freundliche Annäherung etwa zu erwidern haben möchte, in einer öffentlichen Mitteilung an Sie für das Blatt unſeres Herrn Fritzſch niederlege, worüber Sie mir, wie ich hoffe, nicht zürnen wollen.

Oft hatte ich mich allerdings dagegen verſchworen, in Muſikzeitungen zu ſchreiben, und dies gewiß nicht eigentlich aus Ueberhebung, ſondern wirklich des beirrenden Ausſehens wegen, welches, wenigſtens in meinen Augen, Aufſätze von der einzig mir geläufigen Faſſung in einem ſolchen Blatte annahmen. Während man nämlich, ernſtlich genommen, eigentlich gar nicht recht begreift, was über Muſik nur geſchrieben werden könne, da darüber doch nichts Rechtes zu ſagen erſcheinen muß, beweiſen jene Blätter hingegen recht naiv, wie viel darüber dem Publikum, welches die veröffentlichten Muſikſtücke kaufen und die Konzerte dieſes oder jenes Virtuoſen beſuchen ſoll, zu erklären, vor- und einzureden iſt. Wer nun gerade damit nichts zu tun hat, müßte hiervon wohl fernbleiben, da er erſichtlich nicht am Platze iſt, und nur zu vielerlei Mißverſtändniſſen Anlaß geben kann. Aber gerade dieſes ſonderbare Verhältnis bringt Nötigungen zu Auseinanderſetzungen und Erklärungen über unſere Muſikzuſtände hervor, nämlich bei Denjenigen, welche in jenem praktiſchen Verkehre der an die Muſik ſich knüpfenden unmittelbaren Intereſſen das rechte Weſen der Muſik ſehr einſeitig, oder auch gar nicht ausgedrückt ſehen. Da ich gerade dieſe Nötigung oftmals empfand, geriet ich immer wieder in neue Verlegenheit; ſobald ich vermeinte, für das mich belebende Intereſſe dem weit zerſtreuten Stande der freien Gebildeten mich mitteilen zu ſollen, ſuchte ich wiederholentlich zu den großen politiſchen Journalen Zugang zu erlangen, weil ich dort eben zu Zeiten die Muſik nach ihrer allgemeinen Bedeutung in Betracht gezogen fand. Dies fiel mir aber ſo ſchwer, daß ich es für ganz unmöglich erkennen mußte. Die noch immer nach der wiſſenſchaftlichen und kunſt-literariſchen Seite hin beſonders ſich bemühende Augsburger „Allgemeine Zeitung“ gelang es mir vor einiger Zeit einmal zur Aufnahme eines Aufſatzes, „Erinnerungen an Roſſini“ von mir enthaltend, zu beſtimmen; weiter wagte ich mich aber nicht, und tat daran gewiß ſehr recht, da ich neuerdings erfahren mußte, daß ich der Redaktion dieſes Blattes durch den berühmten Muſikdirektor Schletterer in Augsburg, welchem die Leitung der muſikaliſchen Strategie darin übergeben zu ſein ſcheint, nach dem Vorgange des vielleicht noch berühmteren Herrn Chryſander in Wien, als „kriechend“ und, ich glaube in Anbetracht des von mir bewohnten hübſch eingerichteten Landhauſes in der Schweiz, ſelbſt „ſpeichelleckeriſch“, jedenfalls aber in einem gewiſſen Sinne als ſchauderhaft denunziert bin, was dieſe Redaktion bei ihrer bekannten freimänniſchen und biederen Geſinnung, hätte ich mich abermals ihr zu nähern verſucht, vorausſichtlich zu einer recht beſchämenden Zurückweiſung für mich beſtimmt haben müßte.

Während mich nun auch anderſeitige Erfahrungen ſtets wieder darüber belehrten, wie ſehr verſchieden von der mir aufgegangenen Muſik die auf unſerem großen literar-politiſchen Betriebsmarkte gepflegte Muſik ſich ausnimmt, bringt die Wahrnehmung anderer Erſcheinungen auf dem Gebiete des unmittelbaren muſikgeſchäftlichen Verkehrs mich immer von Neuem auf den gewiſſermaßen natürlicheren Weg der Befaſſung mit Muſikzeitungen zurück. Unter dieſen Erſcheinungen ſtehen für mich Ihre gehaltvollen Aufſätze, geehrteſter Herr, welche Sie in zwei Leipziger Muſikzeitſchriften zu veröffentlichen ſich bewogen fanden, als beſonders ermutigend voran, und wirklich haben mich Arbeiten, wie die zunächſt hier in Rede ſtehende über Herrn Hanslicks muſikaliſche Aeſthetik, neuerdings mit Beſtimmtheit auf die Anſicht hingeleitet, daß den wichtigen Problemen, welche uns beſchäftigen, gewiß nur vom praktiſchen Boden der eigentlichen Muſik aus beizukommen ſein wird, demnach auch, was hierfür literariſch zu wirken iſt, in einer Muſikzeitung, ſollten wir darin oft auch in noch ſo konfuſer Umgebung uns befinden, viel beſſer als irgend wo anders zur Sprache zu bringen ſei. Und hiermit iſt mir ein weiterer Blick in die Beſchaffenheit der uns berührenden

Fragen und ihrer wünſchbaren Löſung aufgegangen, worüber ich heute mich Ihnen mitzuteilen mir erlaube. —

Sehr auffällig tritt nämlich die Muſik jetzt in das Stadium der philoſophiſchen Betrachtung, welcher ſie unterzogen wird, wobei es uns nicht verwundern darf, zu bemerken, daß dieſe Betrachtung zunächſt von Solchen ausgeht, welche der Muſik ferne ſtehen. So lange von Schöngeiſtern die Frage nach den Urſachen der Wirkung der Muſik und ihrer Bedeutung aufgeworfen und unterſucht wurde, konnte ſich dies ſehr wohl von der Macht dieſer Wirkung herſchreiben, und manches Gute durfte dabei herauskommen, wenn die Unterſuchung nichts Anderem als der eigenen Aufklärung hierüber nachging. Da nun aber heutzutage endlich Alles ſelbſt Muſik treibt, und nur ſehr wenige, deshalb auch mir verehrungswürdig erſcheinende Menſchen mir vorgekommen ſind, welche bekennen, von der Muſik nichts zu „verſtehen“ und nur Eindrücke von ihr zu empfangen, ſo fragt es ſich, wie jene Beurteilungen ſich ausnehmen, wenn ſie von der ſonderbaren Gattung der ſogenannten Muſikkenner ausgehen, welche, außer ihren Reden über Muſik, durch Nichts uns beweiſen können, daß ſie ſelbſt nur richtige Eindrücke von ihr empfangen, was ſich dem Zweifelnden doch nur dadurch bezeugen ließe, daß ſie Muſik wenigſtens gut zu executieren, wenn auch nicht zu erfinden verſtünden. Da hat es ſich denn nun gezeigt, daß dieſe konfuſen Schwätzer über Muſik nicht in den eigentlichen Muſikzeitungen ſich heimiſch befinden, ſondern auf einem weit größeren Markte der Oeffentlichkeit ſich anſiedeln, nämlich auf dem politiſch-literariſchen, wo man es mit der Muſik nicht ſo genau nimmt, und Geſchwätz überhaupt zur Tagesordnung gehört, beſonders wenn das von der Oeffentlichkeit eigentlich einzig beachtete, möglichſt dem Skandale nahezubringende, rein Perſönliche der Künſtlerwelt mit gehörigem Freimut, und, in freiſinnigen Zeitungen namentlich, ohne jede Achtung für wahrhafte Leiſtungen, ſo recht ohne „Kriecherei“ zum Verkaufe gebracht wird.

Daß auch die philoſophiſche Beurteilung der Muſik von dieſer Seite aus betrieben wurde, war beängſtigend; aber wirklich geſchah es, und mit welchem Erfolge, haben Sie ſelbſt, geehrteſter Herr, lebhaft erkannt, da Sie ſich bemüſſigt fühlten, einer ſophiſtiſch-flauſenhaften Arbeit, wie der des

Herrn Hanslick, eine tief und gründlich eingehende Beachtung zu ſchenken. Dagegen hat es mich neuerdings nun eben nachdenklich gemacht, nicht nur dergleichen ernſte Arbeiten, wie die Ihrige, ſondern überhaupt den Ton ſchicklicher Ernſthaftigkeit in eigentlichen Muſikzeitſchriften anzutreffen, welchen man auf jenem großen literar-politiſchen Markte ſo auffällig zu vermiſſen hat; und namentlich hat es mich zur Erwägung geſtimmt, daß hier eine bereitwillige Anerkennung der wirklichen Leiſtungen als Grundlage für die weitere Beurteilung ſich kundgab, welche wir dort, wo auf der anderen Seite doch alles nur reales Referat ſein ſollte, vergebens anzutreffen uns bemühen. Hierdurch hat ſich eine Beſonnenheit erzeugt, welche dem immer mehr ſich bildenden Urteile einzig zu Statten kommen kann, und ſomit hat es etwas wahrhaft rührendes, in einer Muſikzeitung, neben dem Betriebe des muſikgeſchäftlichen Marktes, ſolche ernſte und eindringliche Beſprechungen der ſchwierigſten äſthetiſchen Probleme, wie ſie nur die Muſik darbietet, anzutreffen, welche man vergebens in kunſt-literariſchen Blättern vom gewichtigſten Anſcheine aufſuchen würde.

Es ſtellt ſich ſomit heraus, daß doch immer nur auf dem eigenen Gebiete die wirklichen Intereſſen der ihm Angehörigen erwogen werden können, und daß nur der über eine Sache zu reden habe, der ſie als ſeine eigene anzuſehen wirklich berechtigt iſt. Von großer, bisher noch ganz unbekannter Bedeutung dürfte nun aber der Erfolg davon ſein, wenn die Muſik über ſich ſelbſt gewiſſermaaßen zu Worte käme, um auch dem verſtändlichen Laien diejenigen Aufſchlüſſe über ſich zu geben, die er ſich aus ſeinem eigenen Begriffsmaterial nicht zu gewinnen vermag. Hierdurch würde auf dem Gebiete der Muſik im Allgemeinen das erworben werden, was im Beſonderen der Oper zu bewirken beſtimmt ſein dürfte, wenn ſie vom innigſten Zentrum der Muſik aus auch das eigentliche wahre Drama hervorbrächte. Es müßte nämlich nicht nur nicht unmöglich, ſondern ſogar ſehr natürlich erſcheinen, daß aus der Muſik, und zwar aus der Muſik, welche offenbar die einzige und höchſte Kunſterrungenſchaft der neueren Zeit iſt, auch ein neues, tieferes und klar ſichtendes Urteil über die Kunſt und die weiteſten mit ihr verzweigten Intereſſen überhaupt hervorgehe.

Da ich in Bälde meine Gedanken hierüber noch deutlicher zu faſſen beabſichtige, und zwar bei einer mir vorbehaltenen ausführlicheren Beſprechung der Beſtimmung der Oper, ſo mögen Ihnen für heute dieſe Andeutungen genügen, zu denen es mich recht natürlich drängte, als ich Ihnen, geehrteſter Herr, über Ihre mir mitgeteilte Arbeit meine Anerkennung ausdrücken wollte. Haben Sie mich freundlich verſtanden, ſo finden Sie dieſe Anerkennung gewiß auch am verſtändlichſten eben hierdurch bezeugt, und ſomit entgehe ich vielleicht für diesmal dem allerneueſtens auch vom penſionierten Kapellmeiſter H. Dorn in Berlin mir gemachten Vorwurfe der „Speichelleckerei“, welche ich, ſeiner Meinung nach, bis jetzt zwar nur gegen den König von Bayern ausgeübt haben ſoll, von der aber am Ende doch zu fürchten ſtehen dürfte, daß ich ſie, zum Verderben der koſtbaren Reinheit ihres Urteiles, auch gegen Rezenſenten und Zeitungsſchreiber in das Werk ſetzen könnte, was allerdings zur Zeit von dieſer Seite her mir noch nicht ſo recht hat zur Schuld gegeben werden können. Verzeihen Sie daher die vorſichtige Zurückhaltung, mit welcher ich mich für heute von Ihnen verabſchiede, indem ich Sie nur noch erſuche, unſeren deutſchen Landsleuten mit mir, und zwar nicht bloß aus Patriotismus, ſondern weil ſie bereits ſo manches Schlechte haben, alles Gute zum Neujahr zu wünſchen. Jedenfalls aber ſeien Sie der wahren Hochachtung verſichert, mit welcher ich verbleibe

Ihr
ergebener
Richard Wagner.

Luzern, am Sylveſterabend 1870.

Zwei Schlußabſchnitte.

I.

Ein nicht veröffentlichter Schluß der Schrift „Beethoven“.

[1871.]

Wenn wir aber dem Werte dieſer Tapferkeit die Bedeutung der deutſchen Muſik, wie dies ſoeben geſchah, zur Seite ſtellen, ſo meinen wir darunter gewiß eben nur die Muſik

Beethoven's, nicht jedoch die Muſik, wie ſie heute gerade in Deutſchland getrieben wird. Seine Tapferkeit würde man ihm allerdings nicht wohl zutrauen, wenn man die Muſik ſich anhört, zu welcher der Deutſche unſerer Tage tapfer iſt, und durch nichts kann eben dem Deutſchen ſchlagender nachgewieſen werden, daß er das große Vermächtnis ſeines Beethoven ſich noch gar nicht anzueignen gewußt hat, als durch den Hinweis auf den Geiſt ſeiner öffentlichen und eigentlichen Volksmuſik. Wie muß es den Schüler Beethoven's gemuten, wenn er unſere ſo ernſt geſtimmten Heere nach den läppiſchen Polka- und italieniſchen Opernmelodien dahin marſchieren ſieht? Und wenn nun gar das Philiſter-Liederkränzchen ſich vor der Schlacht in ſeiner albernen Weichlichkeit breit macht, da fragt man ſich denn wohl, zu was ein Luther ſeine „feſte Burg“ einem ſolchen Volke geſchenkt hat, wenn es ohne alle Skrupel ſein „Rheinwachthäuschen“ ihm zur Seite ſetzt. Wie der öffentliche Geſchmack der Deutſchen in Kunſtdingen ſich gewöhnt hat, das Schlechteſte mit dem Beſten gleich behaglich zu verſchlingen, müſſen wir uns denn wohl auch es gefallen laſſen, die großartigſte Erhebung und die gewichtigſten Taten unſeres Volkes von unſeren Dichtern und Muſikern ſo gefeiert zu ſehen, als würden ſie beim Stiftungsfeſt eines Turnervereins im Biergarten vor uns ausgeführt. Wenn je, ſo mußte jetzt es ſich zeigen, daß es einen Sinn hatte, einen Schiller, einen Beethoven von einer deutſchen Mutter geboren zu wiſſen!

Wie wollen wir nun unſeren Beethoven feiern?

Mit Aufführungen ſeiner Werke? Aber dieſe werden ja, Jahr aus Jahr ein, in unſeren Konzertſälen geſpielt; die Söhne und Töchter unſeres vermögenden Bürgerſtandes hören ſie mit vielem Vergnügen an, und in allen Muſikzeitungen wird darüber berichtet, wie ausgezeichnet dies alles ſei. Und nun das deutſche Volk? Sobald es in die Schlacht zieht, um unerhörte Taten zu verrichten, ſpielt man ihm aus dem „Trovatore“ dazu auf, oder — noch ſchlimmer! — der deutſche Muſiker komponiert ihm Schlachthymnen und Germanialieder! —

Uns dünkt nun, daß gerade dieſe Erſcheinung, die unwiderleglich ſich uns aufdrängende Einſicht in den geradezu ſchmach vollen Abſtand dieſer äußeren Erſcheinung des deutſchen Weſens von ſeinem inneren An-ſich, eben jetzt, und in dieſem großen Jahre uns Stoff zu männlich ernſten Erwägungen des Grundes jener ungeheuren Erſchlaffung, in welche der öffentliche deutſche Kunſtgeiſt verfallen iſt, zuführe. Dieſe Erwägungen würden nicht in beiläufiger Kürze zu klaren Erkenntniſſen führen können; dennoch dürften wir ſie am richtigſten leiten, wenn wir ſie an die Frage knüpften, wie das Andenken Beethoven's am würdigſten zu feiern ſei. Die Geſchichte kommt uns zur Hilfe und ſetzt in das Jahr des hundertſten Geburtstages ſeines großen Muſikers die ſiegreichſte Erhebung des deutſchen Volkes aus vielhundertjährigem Verfall. Feiert jedes von dieſen beiden ſo, daß die eine Feier der anderen würdig ſei, ſo feiert ihr einzig ſowohl jene Geburt, wie dieſe Wiedergeburt würdig. Ergänzt das, was euch Beethoven iſt, durch das, was euch die Siege der deutſchen Heere ſind; empfindet die Kraft der deutſchen Tat mit der Energie eines von Beethoven'ſcher Muſik erfüllten Herzens, ſo begreift ihr die Bedeutung des einen wie des anderen. Dort Taten, hier Werke. Laſſet die Taten unſerer Siege das Werk eines wahren und ächten deutſchen Reiches errichten, ſo ſollen euch jene Werke des großen Beethoven auch zu den edelſten Taten des deutſchen Geiſtes führen.

Wie alſo wollen wir Beethoven feiern?

II.

Ein ſpäter fortgelaſſener Schluß des Berichtes an den deutſchen Wagner-Verein.

[1871.]

In dieſem Sinne, und indem ich ihm dieſe Bedeutung zulege, begrüße ich nun den „Deutſchen Wagner-Verein", von welchem mir berichtet wird, daß er auf die freie Anregung ergebener Freunde meiner Kunſt und der von mir vertretenen Idee in der Bildung begriffen ſei. Vermeinte ich einſt verzweiflungsvoll auf den Trümmern einer gewaltſamen Zerſtörung meine Fahne zur Verſammlung der geretteten edlen

Bruchteile einer kunſtfeindlichen Kultur aufpflanzen zu müſſen, ſo habe ich jetzt, zu meinem unſäglichen Wohlgefühl, die gedeihlichen Elemente der von mir erſehenen Kunſt nur unter dieſelbe Fahne zu verſammeln, welche über das ſo hoffnungsvoll wiedererſtandene Deutſche Reich dahinwehet, um aus den edelſten Beſtandteilen einer lange ungepflegten wahrhaft deutſchen Kultur ſofort aufzubauen, ja den im deutſchen Geiſte lange unerkannt vorbereiteten Bau nur zu enthüllen, indem ich von ihm die falſche Gewandung hinwegziehe, die bald wie ein zerlöcherter Schleier in den Lüften zerſtieben und als dürftiger Fetzen ſich im Dunſte einer neuen, reineren Kunſtatmoſphäre auflöſen wird.

Luzern, 7. Dezember 1871.

An den Vorſtand des Wagner-Vereins Berlin.

[18. März 1873.]

Geehrter Herr!

Sie teilten mir den Allerhöchſten Beſcheid mit, welcher im Auftrage Sr. Majeſtät des Kaiſers und Königs dem Vorſtande des meinem größeren Unternehmen hilfreich zugewendeten Berliner Vereins, auf deſſen Geſuch um die Geſtattung einer unter meiner Leitung zu bewirkenden Aufführung des „Lohengrin“ im Königlichen Opernhauſe, zugeſtellt worden iſt. Zu meiner wahrhaftigen Freude durfte ich dieſem Beſcheide entnehmen, daß Se. Majeſtät der Gewährung Ihres Geſuchs nicht eigentlich abgeneigt ſei, ſondern eine ungekürzte Aufführung meines Werkes nur eben zur Zeit für untunlich erachtet werde, womit jedenfalls auf einen Bericht des Herrn General-Intendanten des Königl. Hoftheaters hierüber Bezug genommen wurde. Ich erfahre des weiteren, daß die Herſtellung des „Lohengrin“ in ſeiner richtigen Geſtalt als ein ſo ſtarke Zeit raubendes Unternehmen angeſehen wird, daß dadurch die beſchloſſene Einſtudierung neuer Werke, namentlich eines „Hamlet“ von Thomas, behindert werden müßte.

Es tut mir nun leid, an den durch Ihr Geſuch der Königlichen General-Intendanz verurſachten Beunruhigungen Schuld zu tragen. Als der geehrte Verein, der meinem Namen die Auszeichnung gibt, nach ihm ſich zu benennen, meine Mitwirkung bei einem, mit Allerhöchſter Bewilligung im Königl. Opernhauſe zu gebenden Konzerte in Anſpruch nahm, erklärte ich, wie widerwärtig es mir ſei, aus dürftigen Fragmenten meiner dramatiſchen Werke immer noch Konzertprogramme zuſammenſtellen zu müſſen, um auf dieſem, leider einzig mir zugänglich gelaſſenen Wege die Teilnahme des Publikums deutſcher Städte für mein größeres Unternehmen anzuregen, und wie dagegen, da uns hier ein reich dotiertes wirkliches Operntheater zur Benutzung ſeiner Kräfte bereit ſtehe, es ſich ganz von ſelbſt darböte, die Aufführung einer meiner hier häufig gegebenen Opern zu dem gewünſchten Zweck zu verwenden. Mir wurde auch mitgeteilt, daß, ſelbſt wenn ich mir lediglich, um das Intereſſe des Publikums in dem uns förderlichen Sinne zu erhöhen, die muſikaliſche Direktion meines Werkes ausbedingen wollte, hiergegen keine eigentlichen Bedenken vorlägen. Der ſchwierige Punkt war nur, daß ich für dieſen Fall mein Werk nicht anders als in ſeiner unverkürzten, vollſtändigen Geſtalt dem Berliner Publikum vorführen zu wollen erklären mußte. Auch hiermit glaubte ich jedoch keine den Geſchäftsgang des Königl. Operntheaters weſentlich ſtörende Forderung zu ſtellen, und war der Meinung, es handele ſich um die Wiederherſtellung einiger Auslaſſungen, wie ſie bei dem jedenfalls vorauszuſetzenden freundlichen Willen des Künſtlerperſonals, nach meiner Anſicht, durch einige wenige Proben in das Werk zu ſetzen war.

Dagegen wirft nun in meinem Auge die Erklärung der Königl. General-Intendanz, daß, vermutlich nach der Ausſage der Sachverſtändigen, zur Wiederherſtellung meines Werkes in ſeiner wahren Geſtalt eine ſehr bedeutende Zeit (man ſagte mir von ſechs Wochen) erforderlich ſei, ein allerdings erſchreckendes Licht auf den Charakter der bisher üblichen Aufführungen des „Lohengrin“ auf dem Königlichen Hoftheater. Ich muß jetzt erſehen, daß ich nur den vereinzelten Bemühungen mehrerer vorzüglicher Talente den Erfolg meines Werkes bei dem Berliner Publikum ſchulde, keineswegs aber einem deutlichen Verſtändniſſe der Intentionen des Autors, welche bei der an ihnen ausgeübten Verſtümmelung ſtets unkenntlich bleiben mußten.

Es fällt mir nun um ſo ſchwerer, gerade nach dem Gewinn der Einſicht in die ſo unvermutet mangelhafte Beſchaffenheit ſeiner Ausführung, mein Werk fortgeſetzt dieſem Schickſal vor dem Berliner Publikum überlaſſen zu ſollen. Die mir unerläßliche Teilnahme der erſten Stadt des deutſchen Reiches glaube ich für mein größeres Unternehmen nur dann im richtigen Sinne mir gewinnen zu können, wenn ich dem bisher an meinen Opern gezeigten Gefallen ihres Publikums diejenige Richtung gegeben weiß, welcher die beabſichtigten Bühnenfeſtſpiele in Bayreuth eben das Ziel zeigen ſollen; nur ganz in meinem Sinne vor ſich gehende, wahrhaft korrekte Aufführungen meiner älteren Werke können aber die Teilnahme des Publikums in dieſe mir nötige Richtung hinlenken.

Ich habe aber noch einen andern Grund, welcher mich gerade in Betreff dieſes meines „Lohengrin“ in ein beſonderes Verhältnis zu dem Berliner Hoftheater ſetzt. Im Herbſte des Jahres 1847 kam ich mit dem beſonderen Wunſche nach Berlin, Sr. Majeſtät dem Könige Friedrich Wilhelm IV. mich vorſtellen zu dürfen, um das Urteil dieſes Monarchen durch eine Vorleſung der Dichtung meines „Lohengrin“ möglicherweiſe zu einem Gefallen an dieſem Werke anzuregen und mir auf dieſem Wege den völligen Auftrag, es für eine Darſtellung auf dem Berliner Hoftheater auszuführen, zu erwerben. Es dünkte mich damals, gerade dieſes Werk gehöre dorthin, wohin ſich die Blicke aller derjenigen richteten, welche eine echte Wiederbelebung des deutſchen Geiſtes erſehnten. Mein Wunſch blieb unerfüllt: es wurde mir unmöglich gemacht, an die rechte Stelle zu gelangen. Dagegen war es das kleine Weimar, wo ein großer Menſch endlich, als alles mir verſchloſſen war, es zu ſeiner perſönlichen Angelegenheit machte, meinen „Lohengrin“ den Deutſchen zur Kenntnis zu bringen. Nachdem dieſer von jener engen Geburtsſtätte aus ſeinen Weg bis dahin genommen, wo man ihm nur ſpät und zögernd den Eingang gewährte, wünſche ich ihn nun an dem Orte ſeiner älteſten Beſtimmung auch in der Geſtalt heimiſch zu wiſſen, in welcher ich damals ihn der Welt zuerſt bieten zu können vergeblich mir angelegen hatte ſein laſſen.

Deutſche Bücherei

Es wäre traurig, wenn dieſem Wunſche fortgeſetzt das Bedürfnis eines Repertoirs, welches z. B. eines aus dem Franzöſiſchen überſetzten und komponierten „Hamlet“ bedarf, entgegengeſtellt bleiben ſollte, während mir Chicago anbot, ein Theater nach meinem Sinne zu bauen und es mir für die Aufführung meiner Werke zu Gebote zu ſtellen, und ganz neuerdings von einer Geſellſchaft in London mir die gleiche Aufforderung zugeht, auf einem nach meinen Angaben einzurichtenden Theater die Vorführung meiner Werke nach meinen eigenſten Intentionen zu leiten. Wohl wäre es nicht das erſte Mal, daß ein Schicklichkeitsgefühl im großen, welches in entſcheidenden Fällen deutſchen Kunſtvorſtänden in bedenklicher Weiſe abgeht, uns vom Auslande gelehrt wird; ſelbſt dann fragt es ſich aber noch, ob wenigſtens die Beſchämung uns zum richtigen Handeln antreibt.

Ich will dennoch hoffen, daß ich die Erwartung meiner Berliner Freunde nicht täuſche, wenn ich ihnen, ſobald es tunlich erſcheinen wird, noch eine unverſtümmelte Aufführung meines „Lohengrin“ ſelbſt in Ausſicht ſtelle. In dieſer Hoffnung grüße ich den verehrten Vorſtand des Vereins hochachtungsvoll und verbleibe

Ihr ergebenſter

Bayreuth, 18. März 1873. Richard Wagner.

Fünf Schreiben über das Verhältnis der Kunſt Richard Wagners zum Auslande.

I.

An Frau Judith Gautier über die bevorſtehende Aufführung des „Rienzi“ in Paris.

[Aus der Zeitung „La Liberté“, 10. März 1869.]

Madame,

Sie haben die Güte, mich um einige Details über die Zeit meines erſten Aufenthaltes in Frankreich zu bitten, in der wohlwollenden Abſicht, ſie zu einem Artikel darüber zu verwenden, deſſen Veröffentlichung mit meiner, wie Sie glauben, bevorſtehenden Ankunft in Paris zuſammentreffen würde.

Indem ich Ihnen für das Intereſſe, das Sie mir gütig entgegenbringen, danke, erlaube ich mir Ihnen zu ſagen, daß ich nicht die Abſicht habe, nach Paris zu kommen. Ich weiß, daß ich dort ausgezeichnete, ja ſogar zahlreiche Freunde habe, und ich hoffe, daß ich Sie nicht zu verſichern brauche, daß ich den Wert und die Tragweite der Sympathien wohl zu ſchätzen weiß, deren Gegenſtand ich bin. Dennoch würde meine Anweſenheit und meine Teilnahme an der jetzt vorbereiteten Aufführung zu einem Mißverſtändnis Anlaß geben. Es würde ſo ausſehen, als wenn ich an die Spitze einer Theaterunternehmung träte, deren Zweck iſt: durch den „Rienzi“ zurückzugewinnen, was ich durch den „Tannhäuſer“ verloren habe; wenigſtens würde ſo die Preſſe zweifellos mein Kommen auslegen.

Und doch war die Einſtudierung des „Rienzi“ am Théâtre lyrique nichts als eine ganz perſönliche Angelegenheit zwiſchen Herrn Pasdeloup und mir. Infolge der „Meiſterſinger“-Aufführung in München und der Aufmerkſamkeit, die ſie erregt hat, waren mir mehrere Anerbietungen gemacht worden. Man hat zuerſt von einer deutſchen Truppe geſprochen, die meine ſechs Opern nacheinander in Paris geben ſollte; dann hat man „Lohengrin“ italieniſch, dann franzöſiſch aufführen wollen, was weiß ich? Kurz, es handelte ſich im beſten Sinne um mindeſtens fünf Projekte in Betreff der Darſtellung meiner Werke in Paris.

Dennoch habe ich kein einziges davon ermutigt. Als Herr Pasdeloup zu mir kam und mir mitteilte, daß er die Direktion des Théâtre lyrique übernehme, in der Abſicht, dort mehrere Werke von mir aufzuführen, glaubte ich einem ſo eifrigen und fähigen Freunde die Erlaubnis dazu nicht abſchlagen zu dürfen; und als er mit „Rienzi“ beginnen wollte, ſagte ich ihm, daß das in der Tat diejenige meiner Opern ſei, die mir ſtets am geeignetſten zur Anpaſſung an eine franzöſiſche Bühne erſchienen wäre. Vor dreißig Jahren im Hinblick auf die Große Oper geſchrieben, bietet „Rienzi“ den Sängern keine Schwierigkeiten und dem Pariſer Publikum nichts von den Seltſamkeiten, die es befremden konnten. Sowohl ſeinem Sujet wie ſeiner muſikaliſchen Form nach knüpft er an die Opern an, die ſeit lange in Paris populär ſind, und ich glaube jetzt noch, daß er, mit Prunk ausgeſtattet und mit Verve gegeben, wohl auf Erfolg hoffen darf. Solchen Erfolg wünſche ich ihm von ganzem Herzen, und mehr noch meinem Freunde Pasdeloup, der, ganz aus freien Stücken, meine Sache ſeit einer Reihe von Jahren tapfer in die Hand genommen und energiſch unterſtützt hat; aber ich wäre ſchlecht beraten, wollte ich perſönlich dazu beitragen. Meine Natur und mein Schickſal haben mich zur Konzentration und zur Einſamkeit der Arbeit beſtimmt; zu jeder äußeren Unternehmung fühle ich mich vollſtändig ungeeignet. Entweder wird „Rienzi“ ſeinen Weg auch ohne mich machen, oder er iſt dazu nicht imſtande; jedenfalls wird meine Anweſenheit ihm dabei nicht helfen können, ſondern wir müßten uns ſagen, daß die Bedingungen für ihn ungünſtig ſind.

So iſt, in wenigen Worten, meine Art, die Dinge zu ſehen, und das Verhalten, das ich mir vorgezeichnet, oder beſſer, das man mir vorgezeichnet hat in Hinſicht auf die Pariſer Aufführung aller meiner Werke, wie ſie nun einmal ſind. Möchten Sie, Madame, nicht etwa in dieſer Zurückhaltung das Zeichen einer unvernünftigen Geringſchätzung ſehen, die man als Maske eines ſchlecht unterdrückten Grolles auslegen dürfte. Ich verachte keineswegs einen Pariſer Erfolg, und ich geſtehe ſogar, daß ich es immer als eine der zahlreichen Ironien meines Schickſals betrachtet habe, daß der „Rienzi“, ganz für Paris berechnet, damals dort nicht gegeben wurde, als dies Jünglingswerk für mich noch ſeine ganze Jugendfriſche hatte. Aber, wenn Sie von dem Renommee ſprechen, das ich mir in Deutſchland erworben habe, ſo erlauben Sie mir wohl die Bemerkung, daß dieſes Renommee ohne meine perſönliche Mitwirkung entſtanden iſt, allein durch meine Werke, mit Hilfe einiger Freunde, unter dem Hohngeſchrei der ganzen Preſſe in Nord und Süd, und trotz der Hinderniſſe, die meine politiſche Lage der Verbreitung meiner Opern entgegenſtellte. Nur ſo wünſche ich auch in Paris zu reüſſieren, wo ich Freunde gefunden habe, die zu ergeben und zu intelligent ſind, als daß ich ihnen nicht völlig das Geſchick meiner Werke in die Hand legen könnte. Und wenn Sie ſagten, Madame, daß eine meinen Intentionen gemäße Darſtellung und dementſprechend meine Anweſenheit bei den

Proben vor allem zum Erfolg des Unternehmens nötig ſei, ſo würde ich Ihnen erwidern, daß „Tannhäuſer" und „Lohengrin" von der Mehrzahl der deutſchen Kapellmeiſter derartig verſtümmelt worden ſind, wie das auf der ärmlichſten franzöſiſchen Bühne nicht ſchlimmer geſchehen könnte, und daß ich erſt, ſeitdem der König von Bayern mir ſeine Protektion gewährt hat, meine dramatiſchen und muſikaliſchen Intentionen auf einem bedeutenden Theater zur Kenntnis zu bringen in den Stand geſetzt wurde.

Glauben Sie mir, Madame, daß, wie die Dinge nun einmal liegen, ich weiter keine Aufgabe habe, als meine Werke zu ſchreiben, und ſie in bezug auf ihr Schickſal, in meiner Heimat und im Ausland, ihrem Stern und meinen Freunden anheimſtellen muß. Ich bin kein Mann der Kompromiſſe, und doch ſind Kompromiſſe oftmals unerläßlich. Ich ziehe mich daher zurück, um meinen franzöſiſchen Freunden den rauhen Weg nicht noch rauher zu machen, den ſie gewählt haben, indem ſie eine ſo weſentlich germaniſche Individualität, wie ich es bin, in Frankreich zu naturaliſieren verſuchen. Wenn dieſe Naturaliſierung möglich iſt, wird ſie durch ſie und ohne mich ſich anbahnen; wenn ſie nicht möglich iſt, werde ich ihre Mühe beklagen, doch mich tröſten in dem Gedanken, daß ſie, ebenſo wie ich, ihre Kräfte anderswoher geſchöpft haben als aus der Idee eines Erfolges, und daß ihre Überzeugung, ähnlich wie die meine, ſie unabhängig macht von guten oder ſchlechten Glücksfällen.

Entſchuldigen Sie, Madame, gütigſt die Länge dieſer Erklärung und glauben Sie an meine Dankbarkeit und achtungsvolle Ergebenheit.

März 1869. Richard Wagner.

II.

An Champfleury.

[1870.]

Mein lieber Freund!

Dieſe Zeilen werden Ihnen durch einen meiner Vertrauten, Herrn Schuré, zugehen, deſſen Studie über meine Werke Sie (in der *Revue des deux mondes*) vielleicht geleſen haben und den ich Ihnen aufs Wärmſte als einen der Unſrigen empfehle.

Ich begrüße die Gründung des Journals mit Freuden; ſcheint doch das Programm deſſelben auf einen meiner Lieblingswünſche hinzuarbeiten: die Verſchmelzung des franzöſiſchen und germaniſchen Geiſtes.

Sie wiſſen, daß ich immer den Gedanken der Gründung eines internationalen Theaters in Paris verfolgt habe, eines Theaters, auf welchem die Hauptwerke der verſchiedenen Nationen in ihrer Sprache zur Darſtellung gelangen würden. Nur Frankreich, und Paris insbeſondere, würde im Stande ſein, heterogene Schöpfungen in einen Rahmen zuſammenzufaſſen, deren genaue Kenntnis, meiner Anſicht nach, für die Entwickelung eines Volkes in geiſtiger und moraliſcher Beziehung unumgänglich notwendig iſt. Unter den franzöſiſchen Werken, welche auf dieſer, den Intereſſen des Tages fernſtehenden Bühne gegeben werden müßten, würden diejenigen von Méhul einen erſten Platz einzunehmen haben, und ich beglückwünſche Sie dazu, an dieſen Künſtler gedacht zu haben, den ich zu meinen Vorgängern zähle, und deſſen Leben und Kompoſitionen in Frankreich viel zu wenig bekannt ſind.

Indem ich Ihrem lobenswerten Unternehmen allen möglichen Erfolg wünſche, drücke ich Ihnen die Hand und bin, mein lieber Champfleury, herzlich der Ihrige.

Luzern, 16. März 1870. Richard Wagner.

III.

An den Herausgeber der Amerikaniſchen Revue.

[Juni 1874.]

Sehr geſchätzter Herr Dexter Smitte!

Ich bin Ihnen ſehr verbunden für das Intereſſe, das Sie an meinen Werken nehmen und in den Artikeln Ihrer „Revue“, welche jenen gewidmet ſind, bewieſen haben, und ich bin glücklich, Ihnen Aufſchluß über meine Ideen geben zu können. Ueberzeugt, daß in den vorhandenen Theatern Deutſchlands, in denen alle Gattungen italieniſcher, franzöſiſcher und deutſcher Opern ohne Unterſchied und allabendlich gegeben werden, für jetzt wenigſtens die Herſtellung eines Stils und einer dramatiſchen Kunſt eine Unmöglichkeit iſt, habe ich es unternommen, ein Theater zu errichten, in welchem jedes Jahr Sänger und Muſiker dem Publikum des geſamten Deutſchlands, welches dorthin eigens zu dieſem Zwecke kommen würde, Aufführungen bieten ſollten, die in Hinſicht auf Vollendung und Ausführung eine Vorſtellung davon erwecken möchten, weſſen die deutſche Kunſt fähig ſei. Denn wir ſind das Volk des Föderalismus und vermögen deshalb große Dinge auf dem Wege der Aſſoziation zu vollbringen, wenn nur die Gelegenheit hierzu geboten iſt. Dieſe Idee habe ich ſeit etwa 20 Jahren mit mir umhergetragen, und ſie iſt es, welche mir die Nibelungen-Trilogie eingab, deren Aufführung auf einer gewöhnlichen Bühne entſchieden eine Abſurdität wäre. Um meinen Zweck zu erreichen, ſuchte ich in Deutſchland 1000 Perſonen, die zu meinem Werke je 300 Thaler beiſteuern würden; ich wollte nicht Billete verkaufen, ſondern Beiträge ſammeln zur Verwirklichung einer nationalen Idee. Nachdem ich den deutſchen Theatern fünf Werke geſchrieben hatte, welche ſich ſtets des größten Zuſpruches ſeitens des Publikums erfreuen, glaubte ich denn doch einiges Gehör zu finden. Meine Abſicht war, dem Publikum unentgeltliche Vorſtellungen zu bieten, einzig und allein geſtützt auf die Beiträge Einzelner. Doch fand ich in Deutſchland jenes Tauſend freigebiger und patriotiſcher Perſonen nicht. Ja weit ſchlimmer, ſelbſt die ganze Preſſe wendete meiner Idee den Rücken und nahm gegen mich Stellung. Keine Klaſſe der Geſellſchaft, weder der Adel noch die Finanz-Kapazitäten, noch die Gelehrten wollten mir beiſtehen. Meine ganze Stütze liegt in der Maſſe des Volkes, welches trotz aller Verleumdungen und Denunziationen meiner Perſon und meines Vorhabens treu zu mir ſtand, und dieſem allein ſollen meine Vorſtellungen gelten. Da jedoch dieſe Maſſe der finanziellen Mittel entbehrt, entſchloß ich mich, die Plätze zu verkaufen und nur dreihundert davon für bedürftige Muſiker zu reſervieren. Ich glaube nicht, daß es Deutſchland zum Ruhme gereicht, wenn Amerika dazu Hilfe leiſten müßte. Ich für meinen Teil zolle mit Stolz den deutſchen Muſikern, welche für das Orcheſter des Herrn Thomas gewonnen wurden, die vollſte Anerkennung dafür, nur aus Patriotismus und reinem Enthuſiasmus meine Muſik in Amerika eingeführt zu haben. Die hervorragenden Muſiker Deutſchlands jedoch haben ſich, um es gerade herauszuſagen, ſehr ſchlecht, ſehr lächerlich mir gegenüber benommen. Dank dem Kredit, den ich genieße, ſind meine Vorſtellungen für das Jahr 1876 geſichert, und wenn es Ihnen bei der weiten Verbreitung Ihres Blattes möglich wäre, in Amerika einen Fonds zur Unterſtützung meines Unternehmens zu Stande zu bringen, wäre ich Ihnen wie dem amerikaniſchen Publikum ſehr dankbar.

Genehmigen Sie etc.

Bayreuth, im Juni 1874. Richard Wagner.

IV.

An Profeſſor Gabriel Monod in Paris.

[Oktober 1876.]

Mein hochgeehrter Freund!

Ihr ſo ſchöner Brief hätte gewiß ſchneller von mir erwidert werden ſollen; ich wollte dieſes aber nicht flüchtig tun und wartete deshalb ruhige Tage ab; dieſe hätte ich nun wohl hier, in Sorrent, gefunden, Genuß kann mir dieſe Ruhe jedoch nur dann bieten, wenn ich in keiner Weiſe an die Mühen dieſes vergangenen Sommers erinnert werde. Unmöglich kann ich aber Ihnen ſchreiben, um Ihnen meine wahrhafte Ergriffenheit, welche Ihr Schreiben bei mir hervorrief, zu erkennen zu geben, ohne zugleich des Gegenſtandes und der Vorgänge zu gedenken, über deren Eindruck auf Sie jener Brief mir eben berichtete. Vielleicht aber weiche ich der unmittelbaren Berührung meiner Bühnenfeſtſpiele am beſten aus, wenn ich zunächſt mich über ein Verhältnis äußere, welches in den öffentlichen Beſprechungen deſſelben eine durchaus falſche Darſtellung gefunden hat, und an deſſen Berichtigung mir liegt, weil es ſich verwirrend zwiſchen meine freundſchaftlichſten Beziehungen zu verſchiedenen mir ſehr werten Angehörigen der franzöſiſchen Nation eingedrängt hat. Ich erſehe, daß fortwährend mir befreundete Franzoſen ſich genötigt finden, über meine vorgeblichen Invektiven gegen die franzöſiſche Nation mit Erklärungen und Entſchuldigungen in meinem Betreff ſich oft mühevoll vernehmen zu laſſen. Verhielte es ſich nun ſo, daß ich wirklich, zu irgend einer Zeit, durch widerwärtige Erfahrungen dazu geſtimmt, mich zu Beleidigungen gegen die franzöſiſche Nation hätte hinreißen laſſen, ſo würde gerade ich, der ich in keiner Weiſe in Frankreich je etwas zu unternehmen gedenke, auch die Folgen hiervon über mich ergehen laſſen können, ohne weiter darum mich zu bekümmern. Nun verhält es ſich aber ganz anders, und wer meine wahre Meinung über daſſelbe Pariſer Publikum, welches dem Mißerfolge meines „Tannhäuſers“ in der großen Oper beiwohnte, kennen lernen will, den verweiſe ich auf meinen Bericht über jene Vorgänge, welchen ich kurz nachher an ein deutſches Blatt abgab, und den ich im 7. Bande meiner geſammelten Schriften von neuem abdrucken ließ. Ich lade Sie, geehrteſter Freund, wirklich dazu ein, jenen Bericht nachzuleſen, und, wenn Sie Seite 189 und 190 des bezeichneten Bandes geleſen haben werden, mir nach Ihrem hierdurch erhaltenen Eindrucke zu bezeugen, daß, wenn man mir Feindſeligkeiten gegen die Franzoſen vorwirft, dieſe unmöglich in einem mir erweckten Unmute über das Pariſer Publikum ihren Grund haben konnten. Aber ſo iſt es! Der abſichtlichen Entſtellung, welche durch einige ominöſe Zeitungsſchreiber der öffentlichen Meinung aufgeheftet wird, glaubt alle Welt: nur wenige aber gehen an die Quelle, um ihr Urteil zu berichtigen. Nun iſt aber alles, was ich je in Betreff des franzöſiſchen Geiſtes geſchrieben habe, in deutſcher Sprache und lediglich für Deutſche abgefaßt worden, woraus ſchon erhellt, daß ich nicht im Sinne haben konnte, die Franzoſen zu beleidigen oder gar herauszufordern, ſondern einzig meine Landsleute, wenn etwas aus ihnen werden ſollte, von der Nachahmung der Franzoſen ab, auf ſich ſelbſt und ihre Eigentümlichkeiten zu verweiſen. Ein einziges Mal ſprach ich mich in einer franzöſiſchen Veröffentlichung, nämlich in dem Vorwort einer Ueberſetzung meiner vier Operndichtungen über das Verhältnis der romaniſchen Nationen zu den deutſchen, und über die ſehr verſchiedenen Aufgaben, welche mir beiden geſtellt ſchienen, aus; dort ſprach ich den Deutſchen die Ausbildung einer idealen, rein menſchlichen Kunſt und ihrer Formen als die ihnen gewieſene

Aufgabe zu, gewiß aber in einem Sinne und mit einer Bedeutung, welche den Geiſt der romaniſchen Nationen, als deren einzig produktive Repräſentanten ich gegenwärtig die Franzoſen hinſtellte, auf keine Weiſe herabzuſetzen geeignet war. Aber, wer lieſt ſo etwas mit Ernſt? Noch mehr aber, wer will genug Geiſt und Kaltblütigkeit bei unſerer öffentlichen Kritik vorausſetzen, um z. B. ſelbſt in dem Anſtößigſten, was ich einmal (in ſchlimmen Kriegszeiten) zum bittern Scherz verfaßte, und was als Poſſe auf einem unſerer Volkstheater vorgeführt werden ſollte, im Grunde doch nur die Abſicht, die deutſchen Theaterzuſtände lächerlich zu machen, zu erkennen? Denn, womit ſchließt dieſe Poſſe? Die deutſchen Hoftheater-Intendanten und Direktoren dringen noch in das belagerte Paris ein, um die neueſten Stücke und Ballette endlich wieder für ihre Theater herüber zu holen! Kann ich aber über das ganze antagoniſtiſche Verhältnis zwiſchen Deutſchen und Franzoſen, ſoweit es die öffentliche Kunſt angeht, beſtimmter und bündiger mich äußern, als ich es bei jenem heiteren Gaſtmahle tat, zu welchem meine franzöſiſchen Freunde letzthin mich in Bayreuth einluden? Ich erkannte da den Franzoſen eine ſehr beſtimmt ausgebildete Fertigkeit aller Formen des Lebens wie des Denkens zu; dagegen die Deutſchen im Verſuche der Aneignung derſelben Formen mir ſtümperhaft, ja ſchlecht erſcheinen müſſen. Sollte nun den Franzoſen ſelbſt aus dem Verkehr mit fremden Nationen eine Anregung zur Erneuerung ihrer eigenen Kulturformen, um dieſe vor Erſtarrung und Unproduktivität zu bewahren, ſomit auch aus ihrem Verhältniſſe zu der deutſchen Nation eine Förderung erwachſen, ſo durfte ihnen aus den Deutſchen nicht ein verdrehtes Spiegelbild ihrer eigenen Kulturformen, ſondern der Typus eines originalen deutſchen Kulturweſens entgegentreten.

Wird mithin der Einfluß der franzöſiſchen Kultur auf die Deutſchen bekämpft, ſo gilt erſichtlich dieſer Kampf nicht der franzöſiſchen Kultur ſelbſt, ſondern hierbei wird an dieſer Kultur nur alles das aufgedeckt, was ſie von der Eigentümlichkeit der deutſchen Geiſtesanlagen ſcheidet und in deſſen Nachahmung der Deutſche ſomit ſeine eigenen Fähigkeiten verſtümmelt. Welcher Fehler wird von ſehr gebildeten und feinſinnigen Franzoſen am beſtimmteſten ihren eigenen Landsleuten vorgeworfen? Unkenntnis des Fremden und hieraus entſtehende Geringſchätzung alles Nichtfranzöſiſchen, welche ſich dann als anſcheinende Eitelkeit und Arroganz herausſtellt, wie ſie zu Zeiten eine nationale Beſtrafung erleiden mußte. Nun aber ſage ich, dieſer Fehler des Franzoſen iſt dadurch zu entſchuldigen, daß er z. B. in ſeinem nächſten Nachbar, dem Deutſchen, kein anlockendes Motiv zum Studium eines außerfranzöſiſchen Kulturzuſtandes erhält. Die ganze öffentlich erkennbare Kultur der Deutſchen iſt, ſoweit ſie nicht Symptome barbariſcher Roheit enthält, nichts anderes als ein konſequenter Gallizismus, und wie ungeſchickt wird dieſer Gallizismus gehandhabt! Wie lächerlich muß dem Franzoſen dieſes Radebrechen ſeiner Kulturäußerungen an dem Ausländer vorkommen! Wir haben franzöſiſche Worte, welche kein Franzoſe verſteht, wogegen dann nun wieder die deutſche Sprache Worte beſitzt, die kein deutſcher Mode-Schriftſteller kennt, weil er, ſowie er die franzöſiſche Sprache in ſeinen Gallizismen falſch anwendet, nach derſelben Gewöhnung des Gebrauches einer unverſtandenen Sprache nun auch mit ſeiner eigenen Sprache umgeht. Wie mit der Sprache, ſo geſchieht das nun aber auch mit jedem andern Kulturmoment! Wer dieſem Unweſen genau zuſieht, und unter ihm ſehr lange und mit wachſendem Bewußtſein hiervon gelitten hat, wie z. B. ich, der gelangt dahin, in voller Verzweiflung den Gedanken an eine wirklich originale deutſche Kultur, die jetzt nirgends erſichtlich ſein kann, gänzlich aufzugeben und alles Erſehnte für eine künſtleriſche Phantaſie zu halten. Nun iſt es mir bedeutungsvoll, nach meinen neueſten Wahrnehmungen die Fähigkeit zur Erkennung dieſes künſtleriſchen Phantaſiebildes gerade Ausländern zuſprechen zu müſſen. Meine Bayreuther Bühnenfeſtſpiele, um nun doch auf dieſe zu geraten, ſind von Engländern und Franzoſen richtiger und erkenntnisvoller beurteilt worden, als von dem allergrößten Teile der deutſchen Preſſe. Ich glaube dieſe Erſcheinung dem verdanken zu müſſen, daß eben gebildete Franzoſen und Engländer durch eine eigene ſelbſtſtändige Kultur dazu angeleitet ſind, gerade auch das Eigene und Selbſtſtändige an einem ihnen bisher fremden Kulturprodukte zu erkennen. Sie, hochgeehrter Freund, liefern mir für dieſe Annahme die zutreffendſte Beſtätigung. Sie ſuchten und erwarteten das Andere, der franzöſiſchen Kultur bisher Abliegende, Originale, Selbſtſtändige, welches Sie mit

Ihrem eigenen Kunſtbeſitz vergleichen und zu ſeiner Bereicherung ſich aneignen konnten. Wie lohnend dünkt mich nun mein Erfolg, da ich die ſchöne Ueberzeugung davon gewinnen durfte, daß Sie mich, mein Werk und mein Wirken innig verſtanden. Was hätte ich Ihnen dagegen bieten können, wenn ich mich damals in Paris den Forderungen des franzöſiſchen Operngeſchmackes akkomodiert, und mir dadurch eine Stellung und vielleicht Erfolge bereitet hätte, wie mancher Deutſche vor mir ſie ſchon gewann? Ich glaube ſicher, nicht eine einzige Oper nach dem giltigen Pariſer Muſter zuſtande gebracht haben zu können; dafür freue ich mich nun, Sie in meinem kleinen Bayreuth habe begrüßen zu dürfen: hier erfuhren Sie durch mich etwas Neues, was mir Ihnen in Paris vorzuführen unmöglich geweſen wäre.

Erfahrungen dieſer ſchönen Art, ſo ſelten ſie ſind (denn ſie können nur an ſeltenen Menſchen gemacht werden!), ſollen und werden denn auch die einzige mir erwieſene Anerkennung bleiben; an größere Erfolge, an eine kräftige Bewegung in Deutſchland ſelbſt denke ich kaum mehr. Gewiß bin ich den Regionen, in welchen heut zu Tage die deutſche Kultur beſorgt wird, fremder geblieben, als den ernſt erwägenden, dieſer ſogenannten deutſchen Kultur fremden Ausländern. Vielleicht liegt hierin ein Zeugnis für den rein menſchlichen Gehalt meiner Kunſt, welchem von unverſtändigen In- wie Ausländern ſehr irriger Weiſe eine eng nationale Tendenz beigelegt werden möchte!

Verzeihen Sie mir nun, mein hochgeehrteſter Freund, die Ermüdung, die ich Ihnen durch meine etwas breite Auslaſſung zugezogen haben dürfte; ſollten Sie aber in meiner Bemühung, mich recht eingehend gegen Sie auszuſprechen, einen Beweis meiner hochachtungsvollen Zuneigung erkennen dürfen, ſo würden Sie auf das Herzlichſte erfreuen

Ihren

ſehr ergebenen

Sorrent, 25. Oktober 1876. Richard Wagner.

V.

An den Herzog von Bagnara, Präſidenten des Konſervatorium der Muſik in Neapel.

[Neapel, 22. April 1880.]

Herr Herzog!

Sie würden dieſe Zeilen des Dankes, welche an Sie zu richten mir ein Vergnügen und eine Pflicht iſt, ſchon geſtern erhalten haben, wenn ich mich durch das Vertrauen, mit dem Sie mich beehrt haben, nicht verpflichtet fühlte, zugleich einem ernſten Gedanken Ausdruck zu verleihen über die Richtung und die Wichtigkeit, welche die muſikaliſchen Studien am Konſervatorium zu Neapel für die italieniſche dramatiſche Kunſt haben könnten. Dieſer Gedanke tauchte in mir auf während der Aufführung der Operette, in der ſich bemerkenswerte Fähigkeiten offenbarten, ſowohl von Seiten der Zöglinge, wie auch von der des jungen Komponiſten.

Auf welche Weiſe — fragte ich mich — ſind ſo ſchöne Anlagen am beſten zu verwerten? Wie ſind dieſelben vor dem verderblichen Einfluß der jetzigen Theaterzuſtände zu bewahren? Wie lehrt man junge Künſtler nicht lediglich nach der Gunſt des Publikums haſchen d. h. wie verhindert man z. B., daß die Sänger unaufhörlich an die Rampen treten, um ihre Gefühle ins Publikum hinein zu deklamieren? Wie lehrt man angehende Komponiſten, ſich ſtreng an ihren Gegenſtand zu halten und nicht etwa ein Schäfergedicht mit einem heroiſchen oder tragiſchen Orcheſterſatze zu begleiten? Wie kann man überhaupt dieſes Suchen nach Wirkungen vermeiden, das ſich ſolcher Mittel bedient, die der großen dramatiſchen Kunſt gänzlich fremd ſind? Kurz, wie prägt man ſolchen reichbegabten jungen Seelen das Schönheitsgefühl mit unverlöſchlichen Lettern ein? Ich habe die Antwort auf dieſe durch die Sympathie, welche mir die Teilnehmer an der Aufführung einflößten, hervorgerufenen Fragen geſucht, und ich muß ſagen, daß ſie mich beſchäftigen, ſeitdem ich den ſchönen Kreis verlaſſen habe, in welchem ich eine ſo gaſtliche und ſchmeichelhafte Aufnahme gefunden habe. Doch ſehen Sie ſelbſt, Herr Herzog, wohin meine Betrachtungen mich geführt haben.

Nur ein ernſtes, tiefes und anhaltendes Studium eines Meiſterwerkes von **Mozart**, etwa der „Hochzeit des Figaro“, würde nach meinem Dafürhalten geeignet ſein, die Schüler des Geſanges und der dramatiſchen Kompoſition auf den Weg zu geleiten, den Sie in der Vokalkompoſition von ihnen verfolgt zu ſehen wünſchen. Eine korrekte Deklamation, ein wahrer Ausdruck in der Melodie, eine genaue Kenntnis der Mittel zum Inſtrumentieren und ihrer entſprechenden Anwendung würden naturgemäß aus dieſem Studium ſich ergeben; und wenn eines Tages das Konſervatorium eine gute Aufführung des genannten Meiſterwerkes veranſtalten könnte, ſo würde es damit nicht nur den Theatern Gutes erweiſen, ſondern es würde ſeiner Aufgabe entſprechen, welche darin beſteht, die Schüler vor dem einreißenden Verfall zu beſchützen, indem man ihnen große Beiſpiele darbietet, und ſie ſo gewiſſermaßen durch die lebendige Darſtellung ihrer Schöpfungen zu Mitarbeitern der großen Meiſter macht.

Alle die ſchlechten Gewohnheiten, von denen unſere Theater ſtrotzen, wie z. B. die unſerer Künſtler, alles zu vergeſſen, was auf der Bühne vorgeht, um ſich mit dem Publikum zu beſchäftigen und deſſen Beifall durch eine mehr oder weniger herausgeſchrieene Schlußkadenz herauszufordern, alle dieſe Gewohnheiten, ſage ich, würden nicht angenommen werden von Schülern, denen man die Bekanntſchaft ausſchließlich ſolcher Werke von dem Stile und Range des eben Genannten vermittelt haben würde. Was das tragiſche Genre betrifft, ſo würde ich zunächſt die beiden „Iphigenien“ von Gluck und dann die „Veſtalin“ von Spontini zum Studium empfehlen. Erſt nachdem dieſe Opern gut eingeübt, probiert, analyſiert und ihrem ganzen Werte nach erkannt und begriffen worden, dürften die Schüler des Konſervatoriums den Verſuch einer eigenen Kompoſition machen, denn erſt dann könnte man ſicher ſein, ſie nicht in jene Uebertreibungen und in jene Manier verfallen zu ſehen, welche heutzutage unſere Bühne entehren, und infolge deren wir nur noch von Hörenſagen jene großen Sänger kennen, welche einſt den Ruhm Italiens ausmachten. Auch in der Kunſt gibt es, wie im Leben, eine gute Geſellſchaft, und es iſt die Pflicht der Eltern und Erzieher, die ihnen anvertrauten Zöglinge nur in dieſe gute Geſellſchaft einzuführen, bis dieſe ſelbſt das Wahre vom Falſchen zu unterſcheiden fähig, und dadurch gerüſtet ſind, den Verſuchungen zu äußerlicher Effekthaſcherei zu entgehen. Ob ſie nachher mit dem umgehen, was ich die muſikaliſche Boheme nennen möchte, verſchlägt wenig; denn ſind ſie einmal fähig, deren Hervorbringungen zu beurteilen, ſo werden ſie aus der Berührung mit ihr ſoviel Bewußtſein gewinnen, um zwiſchen dem, was die Maſſen herabzieht, und dem, was gut iſt, zu unterſcheiden.

Es iſt des Konſervatoriums zu Neapel, ſeiner vornehmen Ueberlieferungen und ſeiner gegenwärtigen vorzüglichen Mitglieder würdig, das Beiſpiel einer ſtrengen Beachtung wahrer Kunſtregeln zu geben und durch die Vermittelung der Zöglinge dem italieniſchen Publikum darbieten zu laſſen, nicht was es gewöhnt iſt, im Theater zu finden, ſondern das, was man gerade dort nicht findet: Stil! Ich konnte in dieſer Beziehung auf dem Gebiete der Geſangs- wie der Kammermuſik Beifall ſpenden. Der Chor des vlämiſchen Meiſters, ſo intereſſant und ſo vollendet ausgeführt, das Stück von Corelli, ſo wohl verſtanden und ſo gut wiedergegeben, haben mich beſonders ermutigt, Ihnen zu raten, für den Unterricht in der dramatiſchen Muſik dieſelbe Methode zu pflegen, die ſchon ſolche Früchte getragen hat, von denen zu genießen mir vergönnt war, Dank dem Wohlwollen, mit dem ich ausgezeichnet worden bin.

Es wollte mir erſcheinen, Herr Herzog, daß einzig eine ernſte Auseinanderſetzung meiner Anſichten dem liebenswürdigen Empfange, mit welchem Sie mich beehrten, entſprechen würde. Der Herr Bibliothekar und die Herren Profeſſoren des Konſervatoriums werden, ſo hoffe ich, in dieſen Zeilen, wenn Sie dieſelben ihnen gütigſt mitteilen, neben dem Dank, den ich der mir von Ihnen bereiteten Aufnahme zolle, auch den tiefen Eindruck erkennen, welchen ich von dem Beſuche zurückbehalten habe. Und auch die Zöglinge mögen daraus die Art der Gefühle erfahren, die ich für ſie hege, als Erwiderung ihrer lebhaften Sympathie, von der ſie mich überzeugt haben.

Wollen Sie gütigſt, Herr Herzog, ſich zum Dolmetſcher aller dieſer Gefühle machen und mit der Wiederholung meines aufrichtigſten Dankes die Verſicherung meiner hohen und ausgezeichneten Verehrung genehmigen!

Villa d'Angri, den 22. April 1880. Richard Wagner.

An König Ludwig II. über die Aufführung des „Parſifal“.

[1880]

Ich habe nun alle meine, noch ſo ideal konzipierten Werke an unſere, von mir als tief unſittlich erkannte, Theater- und Publikums-Praxis ausliefern müſſen, daß ich mich nun wohl ernſtlich fragen mußte, ob ich nicht wenigſtens dieſes letzte und heiligſte meiner Werke vor dem gleichen Schickſal einer gemeinen Opernkarriere bewahren ſollte. Eine entſcheidende Nötigung hierfür habe ich endlich in dem reinen Gegenſtande, dem Sujet, meines „Parſifal“ nicht mehr verkennen dürfen. In der Tat, wie kann und darf eine Handlung, in welcher die erhabenſten Myſterien des chriſtlichen Glaubens offen in Szene geſetzt ſind, auf Theatern wie den unſrigen, neben einem Opernrepertoire und vor einem Publikum, wie dem unſrigen vorgeführt werden? Ich würde es wirklich unſeren Kirchenvorſtänden nicht verdenken, wenn ſie gegen Schauſtellungen der geweihteſten Myſterien auf denſelben Brettern, auf welchen geſtern und morgen die Frivolität ſich behaglich ausbreitet, und vor einem Publikum, welches einzig von der Frivolität angezogen wird, einen ſehr berechtigten Einſpruch erheben. Im ganz richtigen Gefühle hiervon betitelte ich den „Parſifal“ ein „Bühnenweihfeſtſpiel“. So muß ich ihm denn nun eine Bühne zu weihen ſuchen, und dies kann nur mein einſam daſtehendes Bühnenfeſtſpielhaus in Bayreuth ſein. Dort darf der „Parſifal“ in Zukunft einzig und allein aufgeführt werden; nie ſoll der „Parſifal“ auf irgend einem anderen Theater dem Publikum zum Amüſement dargeboten werden: und, daß dies ſo geſchehe, iſt das Einzige, was mich beſchäftigt und zur Überlegung dazu beſtimmt, wie und durch welche Mittel ich dieſe Beſtimmung meines Werkes ſichern kann.

Siena, 28. September 1880. **Richard Wagner.**

III.

Zur Geſchichte des Bayreuther Werkes.

A.

Begründung des Feſtſpiels, des Patronats und der Wagner-Vereine.

I.

Ankündigung der Feſtſpiele.

Das Bühnenfeſtſpiel „Der Ring des Nibelungen“ ſoll an drei unmittelbar aufeinander folgenden Hauptabenden und einem vorangehenden Vorabende unter meiner beſonderen Anleitung vollſtändig aufgeführt, und in den beiden nächſtfolgenden Wochen zweimal ebenſo wiederholt werden. Als Ort dieſer Aufführung iſt Bayreuth beſtimmt, als Zeit einer der Sommermonate des Jahres 1873. Hierzu ſoll ein beſonderes Theater errichtet werden, deſſen innere Einrichtung vollkommen meinen beſonderen Zwecken entſprechen, deſſen Solidität und äußere Ausſtattung aber den mir hierfür zu Gebote geſtellten Mitteln gemäß hergeſtellt werden ſoll. Für den Bau, wie für die ſzeniſche Einrichtung des Theaters zu dem beſonderen Zwecke der Aufführung meines Bühnenfeſtſpiels beſtimme ich die Zeit vom Herbſt dieſes Jahres 1871 bis zum Frühjahr 1873. Dann ſollen die bis dahin von mir ausgewählten vorzüglichſten Sänger und Muſiker in Bayreuth zuſammentreffen, um zwei Monate lang die Teile des Feſtſpieles ſich einzuüben.

Fünfzehnhundert bequeme Sitzplätze ſollen denjenigen Gönnern und Förderern meiner Unternehmung zur Verfügung geſtellt werden, welche durch die Vermittlung eines Vereins von Freunden, in deren Hände ich dieſen Teil der nötigen

Beſorgungen einzig lege, die entſprechenden Geldmittel zur Ermöglichung der Ausführung meines Planes zuſammengetragen haben werden. Dieſe Gönner werden die Namen und die Rechte von Patronen des Bühnenfeſtſpieles in Bayreuth erhalten, während die Ausführung der Unternehmung ſelbſt meinen Kenntniſſen und meinen Bemühungen hierfür einzig überlaſſen bleibt. Das aus dieſer gemeinſamen Unternehmung ſich begründende reale Eigentum ſoll als meiner Verfügung zugehörig betrachtet, und denjenigen Beſtimmungen für die Zukunft unterworfen ſein, welche ich als dem Sinne und dem idealen Charakter der Unternehmung am geeignetſten dienlich erachten werde.

Die nähere Ausführung in Betreff der Beſchaffung der nötigen Geldmittel überlaſſe ich ganz und gar den näheren Freunden, welche ſich hiermit beſchweren wollen, und deren Bemühungen als erfreulichen Beweis ebenſo tatkräftigen Eifers im Dienſte deutſcher Kunſt wie eines allſeitig in mich geſetzten Vertrauens ich dankbar begrüße.

12. Mai 1871. Richard Wagner.

II.

Aufforderung zur Erwerbung von Patronatsſcheinen.

Die Geſamtkoſten für die Vorbereitung und Aufführung des Bühnenfeſtſpieles „Der Ring des Nibelungen“ ſind auf 300000 Taler veranſchlagt. Dieſe Summe ſoll in der Weiſe beſchafft werden, daß tauſend Patronatsſcheine zu dreihundert Talern bei den Freunden und Förderern dieſes nationalen Unternehmens untergebracht werden. Der Beſitz eines ſolchen Scheines ſichert einen Platz für ſämtliche Aufführungen des Feſtſpieles. Es iſt jedem Patrone freigeſtellt, mehrere dieſer Scheine zu erwerben; dagegen iſt es auch geſtattet, daß drei Teilnehmer an einem dieſer Scheine partizipieren, deren jeder dann das Anrecht auf einen Platz zu je einer der Aufführungen des Feſtſpieles erwirbt.

Jeder, der geneigt iſt, ſeine Beteiligung an der Ausführung dieſes Unternehmens und die Höhe derſelben auszuſprechen, wird hiermit erſucht, beifolgenden Koupon auszufüllen, zu unterſchreiben und umgehend an den Hofbankier S. M. des Kaiſers und Königs von Preußen, Geheimen Finanzrat, Herrn Baron von Cohn zu Deſſau zu ſenden, der, betraut mit der Einziehung und Verwaltung des Geldes, die gezeichneten Summen innerhalb ſechs Monaten einfordern und gleichzeitig dagegen die auf Höhe der eingezahlten Beiträge lautenden „Patronatſcheine“ eintauſchen wird.

[Berlin, den 18. Mai 1871.]

III.

An den Intendanten von Loën in Weimar über die Wagner-Vereine.

[3. November 1871.]

Hochgeehrteſter Herr und Freund!

Ich fühle mich noch verpflichtet, Ihnen meinen beſten Dank für Ihre freundlichen Mitteilungen zu ſagen! — Im Betreff Pohls iſt es wahrlich ein Unglück, daß es ihm ſo glücklich geht, und ich begreife, daß es Ihnen unmöglich ſein mußte, ihm ein Aequivalent für die ausgezeichneten Chancen zu bieten, die ſich andrerſeits ihm faſt wider Willen aufdringen.

Immerhin erſcheint es mir nötig, daß Ihnen für den geſchäftlichen Teil der von Ihnen ſo freundſchaftlich unternommenen Leitung unſrer Angelegenheiten eine ergiebige Hilfe erſtände. Herr Heckel ſucht das Heil unſerer Unternehmung in einer Zentraliſation des „Wagner-Verein“-Weſens; wie er das verſteht, bleibt mir etwas unklar.

Immerhin würde es mir von Wert ſein, Ihre Meinung darüber zu hören, ob, und wann ſie eine Zuſammenkunft und Beſprechung der Vorſtände der hauptſächlichſten Vereine für zweckdienlich hielten. Die bereits für dieſen Spätherbſt meinerſeits verhoffte Ermöglichung der Grundſteinlegung unſeres Theaterbaues ſollte, nach meiner Meinung, bereits jetzt hierzu die recht ſchickliche Veranlaſſung bieten. Nun findet es ſich aber, daß es hierfür doch bereits zu ſpät in der Jahreszeit geworden, und daß vor März nächſten Jahres nicht daran zu denken ſei.

Doch benutze ich nun etwas freie Muße, die mir durch den Verlauf meiner Arbeiten wird, um Ende dieſes Monats nach Bayreuth zu gehen, wo ich mir die einflußreichſte Perſönlichkeit für alles in Bezug auf das Terrain Nötige in der Perſon des Herrn Bankier Feuſtel zu tätigſter Teilnahme gewonnen habe. Auch die Beſorgniſſe, die Sie mir kürzlich im Namen von Freunden unſrer Unternehmung mitteilten, habe ich ihm übermittelt, und erwarte nun vom erſten Vorſitzenden des Stadtverordneten-Kollegiums, welcher er iſt, die beſten Auskünfte.

Sollte es Ihnen rätlich erſcheinen, ſo könnte etwa ſchon dieſer Zeitpunkt meines — für die Inangriffnahme des Ganzen ſehr wichtigen — Beſuches in Bayreuth zu einer Konferenz in das Auge gefaßt werden. Glauben Sie jedoch, daß es vielleicht auch recht getan ſei, für dieſe Wintermonate den Vereinen erſt Zeit zu geben, ihre Kraft zu entwickeln, ſo würde mir dann im nächſten März die Zuſammenkunft für geratener dünken.

Woher die rechte entſcheidende Anregung für das Ganze kommen ſoll, begreife ich allerdings nicht. Daß die Grundſteinlegung verſchoben werden mußte, erſcheint mir als ein Mißgeſchick. Vielleicht wäre volle, weithin berechnete Publizität, durch Abdruck des älteren Zirkulars in allen Zeitungen, jetzt das Beſte: denn der früher verhoffte Erfolg durch Bemühungen einzelner, ſehr energiſch dünkender, einflußreicher Freunde meiner Kunſt, hat ſich jedenfalls als recht ſchwächlich bekundet. —

Doch Sie hoffen? So hoffe ich denn auch! Und vor allem verbleibe ich dankend und hochachtungsvoll mich empfehlend Ihr

ergebenſter

Luzern, 3. Nov. 1871. Richard Wagner.

IV.

Eine Mitteilung an die deutſchen Wagner-Vereine.

[Dezember 1871.]

Als ich im vergangenen Frühjahr mit einer Flugſchrift meine Abſicht ankündigte, das Bühnenfeſtſpiel „Der Ring des Nibelungen“ in der dort näher bezeichneten Weiſe zur vollſtändigen Aufführung zu bringen, verband ich hiermit im allgemeinen an die (wie hier anzunehmen war) vermögenderen Freunde meiner Kunſt die Aufforderung, ihre Geneigtheit zur Unterſtützung meines Unternehmens mir kundgeben zu wollen. Zeigte ſich hierfür bei beſonders vertrauten Gönnern ſofort eine Hoffnung erweckende Bereitwilligkeit, ſo lag es doch zunächſt noch fern, ihrer Wirkſamkeit die Organiſation einer geſellſchaftlichen Tätigkeit zu geben; der Einfluß meiner Freunde beſtand lediglich in der Benutzung einer ausgebreiteten Bekanntſchaft mit Gleichgeſinnten. Die Vorſchläge, welche von ihnen für eine Organiſation ihrer Vereinigung ausgehen konnten, fanden an meinem anfänglich feſtgehaltenen Wunſche, unſer Unternehmen von der eigentlichen Öffentlichkeit unberührt zu laſſen, eine Erſchwerung, welcher ich dann wenigſtens inſoweit abzuhelfen ſuchte, als ich einen ausgezeichneten Freund, Herrn Hoftheaterintendanten Baron von Loën in Weimar, da er zur Übernehmung der hieraus ihm erwachſenden Beſchwerde ſich aufopferungsvoll bereitwillig erklärte, in weiteren Kreiſen als Denjenigen bezeichnete, an welchen fernere Anmeldungen, ſowie Nachfragen um Auskunft, zu richten ſeien. Auf dieſem Wege eines bloßen Privatverkehres mit den Freunden meiner Unternehmung gelangten wir bereits ſo weit, daß ich mich zum wirklichen Angriffe derſelben durch Beſtellung des Baues des von mir gewünſchten proviſoriſchen Theaters ermutigt ſehen durfte.

Sehr bald meldete ſich die mir nötige Teilnahme des deutſchen Publikums aber auch auf einem von ihm ſelbſt eingeſchlagenen Wege, durch die Begründung von Vereinen in verſchiedenen Städten. Einer kleinen Anzahl, bis dahin perſönlich mir gänzlich unbekannter beſonders energiſcher Freunde meiner Kunſt gelang es zuerſt, in Mannheim einen ſolchen Verein in das Leben zu rufen, und dieſem, nicht ohne günſtigen Erfolg, die Tendenz einzuprägen, nach welcher auch der unbemitteltere Teil des mir geneigten Publikums an dem Zuſtandebringen der Unternehmung, ſowie an dem Erfolge derſelben durch die Ermöglichung des Vorteiles, den Aufführungen des Bühnenfeſtſpieles anwohnen zu können, ſich beteiligen dürfen ſollte. Dieſe doppelte Tendenz wurde ſofort von einigen, meiner Kunſt beſonders geneigten Freunden in

Wien ebenfalls ergriffen, und in dem ergiebigen Sinne, welcher der großen und reichen Bevölkerung dieſer Hauptſtadt entſprechen ſollte, von den energiſchen Gründern des dortigen Vereines praktiſch ausgebildet. Seitdem die nun eingetretene hierfür günſtige Winterſaiſon auch meinen Berliner Freunden es geſtattete, ſich zu einem wohlgegliederten Vereine zu konſtituieren, und in gleicher Weiſe in verſchiedenen anderen Städten dieſen Beiſpielen bereits beigetreten worden iſt, hielt es der Vorſtand des älteſten Vereines, des Mannheimer, für an der Zeit, eine zweckmäßige Verbindung ſämtlicher Vereine zu einem allgemeinen deutſchen Vereine, welchem dann auch erſt noch zu begründende neue Zweigvereine ſich anſchließen ſollten, in Anregung und Vorſchlag zu bringen.

Konnte ich mich bisher nur dankbar erwartungsvoll zu vereinzelten Bemühungen für mein Unternehmen verhalten, ſo ſehe ich mich durch die zuletzt berührte Wendung und die hiermit eingeſchlagene Richtung nun aber beſtimmt, den Freunden, welche bisher gänzlich aus eigener Anregung handelten, meine Hand, ſoweit dieſe hierbei hilfreich ſein kann, zu reichen. Ja, ich muß es für meine Pflicht halten, indem ich ihnen meinen Rat zur Mithilfe anbiete, in einem gewiſſen Sinne mich an ihre Spitze zu ſtellen, um ihren Bemühungen ſo den Vereinigungspunkt zu geben, der unter dem Widerſtreite der Verhältniſſe und Anſichten vielleicht nicht ohne Schwierigkeit zu finden ſein dürfte.

An einen „Deutſchen Wagner-Verein“, deſſen Benennung ich, ſo anmaßend dies erſcheinen dürfte, ihrer Kürze und Prägnanz wegen auch für meine Mitteilungen an ihn in Gebrauch nehme, durfte ich mich kürzlich bereits mit einem, die Schickſale meines Werkes ſelbſt betreffenden, Berichte wenden, da ich in ihm die Geſamtheit, deren Unterſtützung ich nicht nur im praktiſchen, ſondern namentlich auch im idealen Sinne bedarf, begrüßen konnte. Berührte ich in dieſem Berichte faſt nur die ideale Seite meiner Beziehungen zu ihm, ſo erwähle ich nun den hiermit eingeſchlagenen Weg, um mich im praktiſchen Sinne mit ihm zu verſtändigen, und ſetze mir demgemäß vor, in dem vorliegenden „Muſikaliſchen Wochenblatt“ fortan, ſo lange dies nötig ſein wird, in dem gleichen Sinne dem Vereine meine Mitteilungen zu machen.

Spreche ich hier von praktiſchen Intereſſen, ſo verſteht es es ſich allerdings wohl wiederum von ſelbſt, daß meine Beteiligung an dieſen durch Raterteilung ſich nie in eine Sphäre verlieren kann, in welcher ſie nicht ſtets ſich nur mit dem idealen Intereſſe der ganzen Unternehmung genau berührten. Stets nur in dieſem Sinne mich vernehmen laſſen, ſomit zu einem „Deutſchen Wagner-Vereine“ überhaupt nur reden zu dürfen, dies iſt die unermeßliche, unſer ganzes Unternehmen in jedem Sinne einzig ermöglichende Wohltat, deren ich durch einen erhabenen Freund meiner Kunſt teilhaftig geworden bin. Ihm und Seiner treu ausdauernden Huld verdankt ſich der Künſtler und das Werk, das dieſer nun aus der gnadenreichen Hand, deren Eigen es iſt, zurückempfängt, um es der Nation als von ihr ſich anzueignendes Geſchenk anzubieten. Somit hat meine Raterteilung ſich einzig darauf zu beziehen, in welcher Weiſe dieſe Aneignung ſich zu vollziehen habe, um im Sinne des Spenders zum Empfange eines wahrhaft edlen Geſchenkes zu verhelfen.

So erkläre ich denn zunächſt, daß ich zur Gründung eines „Deutſchen Wagner-Vereins“ nicht meinerſeits aufgefordert habe, noch auch jetzt auffordere, ſondern daß ich, indem ich zu ihm ſpreche, ihn als aus ſich hervorgegangen und mich nun befragend annehme. In dieſem Sinne fühle ich demnach weder den Beruf, noch die Verpflichtung, dem charakteriſtiſchſten Teile ſeiner Tätigkeit, welcher ſich eben auf die Aufbringung der nötigen materiellen Mittel bezieht, meine beratende Aufmerkſamkeit zuzuwenden; wohl aber glaube ich darüber wachen zu müſſen, daß bei jener Hauptwirkſamkeit des Vereines die ideale Tendenz ſich nicht aus den Augen verliere. Da wir feſtzuhalten haben, daß die zu ermöglichenden Feſtaufführungen keine Leiſtungen gegen Bezahlung ſein ſollen, erſah ich von Anfang eine Schwierigkeit darin, wie dieſer bevorzugende Charakter bei dem Umſtande, daß die Aufführungen ſelbſt doch nur durch reichliche Geldbeiträge Einzelner ermöglicht werden könnten, auch formell genau durchzuführen ſei. Ich geriet daher auf den Gedanken, die vermögenderen Freunde meiner Kunſt zur Übernahme eines Patronates meiner Unternehmung einzuladen; die Ehrenrechte eines Patronates, ſowie vor allem auch ein Zuſchauerplatz für alle Aufführungen, ſollten demjenigen zugeſichert ſein, welcher durch den Beitrag des tauſendſten Teiles der Geſamtkoſten der Unternehmung ſich hierfür meldete. Zugleich aber machte ich meinen Freunden bekannt, daß ich außer den hiermit belegten tauſend Zuſchauerplätzen mindeſtens noch fünfhundert zu gänzlich freier Vergebung an Unbemittelte frei hielte. Für mich entſtand nun die Schwierigkeit, in gerechter Weiſe diejenigen zu ermitteln, denen dieſe Freiplätze zur Verfügung zu ſtellen wären, und hierfür kam mir die Bildung von Vereinen höchſt erwünſcht entgegen. Mochte beim erſten Anblicke es keine bedeutende Ausſicht auf die Ergiebigkeit dieſer Vereine gewähren, daß die Aufnahme in ihnen durch einen verhältnismäßig ſehr geringen Beitrag zu erreichen war, ſo dürfte doch gerade in dieſem unbemittelteren Teile der Vereinsmitglieder am erkennbarſten derjenige Teil des deutſchen Publikums ſich uns bekannt machen, welcher im Betreff der Freiplätze die gerechteſte Berückſichtigung anſprechen kann. Es muß mir daher ſehr am Herzen liegen, dieſe Vereine möglichſt über das geſamte deutſche Vaterland ſich erſtrecken zu ſehen, um auf dieſe Weiſe, frei von allem Lokalweſen, den Geſamtbeſtand derjenigen Freunde meiner Kunſt zu ermitteln, welchen durch die Großmut der vermögenderen Patrone der Unternehmung auf dieſem Wege die Anwohnung der Aufführungen ermöglicht werden ſoll.

Schon aus dieſem praktiſchen Grunde, deſſen ideale Seite gewiß nicht verkannt werden wird, muß ich den Zuſammentritt aller Lokalvereine zu einem allgemeinen deutſchen Vereine auf das Angelegentlichſte wünſchen. Denn es handelt ſich darum, in einem Ausſchuſſe der ſämtlichen Vereine mir diejenige geſellſchaftliche Behörde darzuſtellen, welche ich als den eigentlichen Patron der ganzen Unternehmung zu begrüßen hätte. Seiner Weisheit würde es anheim zu geben ſein, nicht nur eine gerechte Verteilung der Plätze zu ermitteln, ſondern auch alle die widerſtreitenden Wünſche der Patrone ſelbſt in Betreff des Modus der Anwohnung der Aufführungen befriedigend auszugleichen, nach welcher Seite hin ich den Patronatverein völlig als ſeinen eigenen Herrn und Feſtanordner zu betrachten habe.

Während hierüber alles zukünftigen näheren Beſtimmungen vorbehalten bleibe, muß ich jedoch ſofort den *einen* Hauptpunkt zur allereingehendſten Beachtung empfehlen, welcher unſerer Unternehmung ihren vorzüglichſten Charakter zu wahren geeignet iſt. Ich ſagte zuvor: die zu erwartenden Feſtaufführungen müßten von der Eigenſchaft einer Leiſtung gegen Bezahlung vollkommen frei erhalten werden. Wie ſchwierig in unſerer Zeit es hält, den mit dieſer Forderung verbundenen Gedanken rein zu erfaſſen, zeigt ſich in den wiederholt auftauchenden irrigen Anſichten, welche in der Geſtalt von Einwürfen und Vorſchlägen ſich mir kund geben. Muß es mich doch faſt dünken, als ob ſelbſt die Wahl des Feſtortes nur noch von Wenigen begriffen worden ſei, obwohl ich ernſtlich und deutlich genug ausgeſprochen zu haben glaube, welche Erwägungsgründe bei dieſer Wahl mich leiteten und beſtimmten. Als ein ermutigendes Zeichen der Teilnahme, welche das von mir angekündigte Unternehmen bereits gefunden, durften wir allerdings die an mich gerichteten Einladungen der Magiſtrate mehrerer bedeutender Badeſtädte gelten, welche ihre vorzügliche Eigenſchaft eines außerordentlich lebhaften Fremdenbeſuches im Sommer, ſowie einer dieſer Frequenz entſprechenden Einrichtung zur Aufnahme von Gäſten mir rühmend anempfehlen konnten. Daß gerade die allermeiſten dieſer Beſucher von den Aufführungen unſeres Feſttheaters gänzlich ausgeſchloſſen bleiben, und ſomit den hierfür Zuſammenkommenden nur Hinderniſſe im Betreff ihres gaſtlichen Unterkommens entſtehen müßten, war bei dieſen Einladungen nicht in Betracht gefallen. Daß fernerhin der freie Zuſammentritt derjenigen energiſchen Freunde meiner Kunſt, welche durch ihre Geldopfer einzig dieſes ermöglichen wollen, mein Werk ganz nach meinem Sinne ſich vorgeführt zu ſehen, ſo gröblich mißverſtanden werden kann, daß man ihn mit einer Aſſoziation zum Betriebe eines chancengebenden Geſchäftes verwechſelt, mußte mir aus den an mich gerichteten ſonderbaren Ermutigungen erhellen, mit denen mir die Annahme, bald würden die Patronatsſcheine mit „Agio“ gekauft werden, eröffnet wurde.

Mögen dieſe Andeutungen genügen, um meine Freunde auf eine eigentümliche Gefahr aufmerkſam zu machen, für deren Abwehr ich auf ihre energiſche Sorge rechnen können muß. Überlaſſe ich einerſeits den verſchiedenen Lokalvereinen die Aufbringung der uns nötigen materiellen Mittel gänzlich nach ihrem Ermeſſen, und verbleibe ich in dieſem Bezuge in der mir einzig geziemenden ruhigen Erwartung ihrer Erfolge, ſo muß ich andererſeits ihnen auf das Beſtimmteſte erklären, daß ich dieſe Erfolge nur als das Ergebnis einer ernſtlichen Teilnahme an meinem Schaffen und Wirken entgegennehmen kann. Von einem richtigen und ſcharfen Blicke nach dieſer Seite hin ſich leiten zu laſſen, möge die wichtigſte Obliegenheit der Vorſtände der einzelnen Vereine ſein, und möge daher keine Rückſicht auf augenblickliche beſtechende Reſultate ſie verleiten, das Patronat an ſolche zu erteilen, welche ſelbſt von einem uns entgegenſtehenden Intereſſe patroniſiert werden. Ich würde demnach gern einem Geſamtausſchuſſe aller Vereine, wie ich ihn zuvor bereits als den eigentlichen Patron der ganzen Unternehmung bezeichnete, die Befugnis zuerteilt wiſſen, über das oberſte Prinzip der Reinerhaltung dieſes Unternehmens in dem Sinne zu wachen, daß er zur geeigneten Zeit durch eine Prüfung der Patronatzeichnungen ſich davon überzeuge, ob wir wirklich in dem uns einzig gedeihlichen Geleiſe geblieben ſeien. —

Nachdem mich die anmutende Stadt Bayreuth auf das Freundlichſte für mein Unternehmen begrüßt und im gaſtlichſten Sinne für unſer Theater aufgenommen hat, durfte ich im hilfreichen Vereine treu ergebener ſachverſtändiger Freunde den proviſoriſchen Feſtbau ſelbſt in Auftrag geben, ſo daß die Grundſteinlegung desſelben, welcher künftigen Herbſt bereits unter Dach gebracht ſein ſoll, im nächſten Mai auszuführen ſein wird. Es wäre ſchön, wenn bis dahin der Gedanke eines „Allgemeinen deutſchen Wagner-Vereines“ ſo weit zur Tat geworden wäre, daß ich die Vorſtände desſelben um dieſe Zeit nach Bayreuth einladen könnte, um dort, neben den meiner Anſicht nach ſehr nötig gewordenen Beratungen, mit mir dieſes Vorfeſt zu begehen, deſſen Sinn ſo Viele noch unverſtändlich, wunderlich, ja wohl verſpottenswert dünken muß, deſſen Bedeutung aber, wie ſie ſchon jetzt von meinen hilfreichen Freunden innig erkannt wird, Allen erkennbar ſein ſoll, wenn das Entworfene als Tat vor ſie hintritt.

Luzern, 25. Dezember 1871.

Richard Wagner.

B.

Zur Grundſteinlegung.

1.

Ankündigung für den 22. Mai 1872.

Den geehrten Patronen der Bühnenfeſtſpiele in Bayreuth bringe ich zur Kenntnis, daß infolge der mir gemeldeten Zeichnungen, ſowie im Vertrauen auf die befriedigenden Ergebniſſe der Wirkſamkeit der verſchiedenen Vereine, ich mich veranlaßt geſehen habe, die Errichtung des für dieſe Bühnenfeſtſpiele vor allem nötigen proviſoriſchen Theaters in Auftrag zu geben. Hierfür war es erforderlich, in Bayreuth ſelbſt anſäſſige Gönner meiner Unternehmung zur Übernahme der Verwaltung derſelben einzuladen, und ich zeige demnach ferner den geehrten Patronen an, daß dieſer am Orte ſelbſt tätige Verwaltungsrat aus folgenden hochgeachteten Perſonen zuſammengeſetzt iſt:

Bürgermeiſter Muncker
Bankier Friedrich Feuſtel
Königl. Advokat Kaeſſerlein.

Die Herren dieſes Verwaltungsrates, welche einerſeits für die richtige Verwaltung der Patronatsgelder, über welche ſie ſeiner Zeit Rechenſchaft ablegen werden, einſtehen, ſind ſomit andererſeits zugleich von mir bevollmächtigt, in meinem Namen mit den geehrten Patronen im Sinne der ganzen Unternehmung ſich in das erforderliche Einvernehmen zu ſetzen. An das Bankhaus Friedrich Feuſtel in Bayreuth mögen demnach auch von jetzt an, als auf dem kürzeſten Wege, die Einzahlungen der gezeichneten Patronatsgelder, welche uns ferner zur Kenntnis gelangen werden, ſtattfinden.

Da andrerſeits dieſem Verwaltungsrate gegenüber die Intereſſen der geehrten Patrone mich noch einer beſonderen Vertretung wert dünken, lade ich jeden derſelben hiermit zugleich ein, ſich einem der Wagner-Vereine und zwar für jeden Patronatſchein mit einer Stimme anzuſchließen. Die Vereine erſuche ich dann, ihrerſeits Bevollmächtigte zu einer Zuſammenkunft in Bayreuth am Tage der beabſichtigten Grundſteinlegung des Theatergebäudes, nämlich am 22. Mai d. Js. abzuordnen, wobei zu beachten wäre, daß ſolche Vereine, welche eine perſönliche Abordnung nicht ermöglichen könnten, durch einen andern Verein ſich vertreten laſſen ſollten. Hier würden dann die Intereſſen der geehrten Patrone im Betreff der ihnen wünſchenswerten Benutzung der Zuſchauerplätze, von denen ich, außer den ihnen unbedingt zuſtehenden, noch 500 unentgeltlich zu verteilende zu ihrer wohlmeinenden Verfügung ſtelle, im Sinne einer Patronat-Kommiſſion beraten, und darüber nach dem Rechte einer Stimme für jeden ganzen Patronatſchein beſchloſſen werden.

Geneigte Erwiderungen auf die voranſtehende Mitteilung erſuche ich die geehrten Patrone, ſowie die ſie vertretenden Vereine, fortan an den eingangs namhaft gemachten Verwaltungsrat, oder an eines ſeiner Mitglieder in Bayreuth richten zu wollen, wogegen Herr General-Intendant Baron von Loën in Weimar fortfahren wird, ſowohl meiner Unternehmung, als den für dieſelbe ſich Intereſſierenden, ſeine tätigſte Hilfe zu widmen.

Bayreuth, den 1. Februar 1872. Richard Wagner.

II.

Ankündigung der Aufführung der Neunten Symphonie für den 22. Mai 1872.

Die geehrten Patrone der Bühnenfeſtſpiele in Bayreuth ſetze ich davon in Kenntnis, daß die freundliche Zuſage vorzüglicher Muſiker und Sänger mich in den Stand geſetzt hat, eine ausgezeichnete Aufführung der 9. Symphonie Beethovens mit den Chören „An die Freude" anzukündigen, welche am Tage der Grundſteinlegung für das proviſoriſche Feſttheater am 22. Mai d. Js. in Bayreuth unter meiner Leitung ſtattfinden ſoll. Den von Seiten der erſten Künſtler unſerer erſten Orcheſter, ſowie ausgewählter Sänger vorzüglich bewährter Geſangvereine mit wärmſter Teilnahme mir gemachten Zuſicherungen gemäß, kann ich den Gönnern meiner Unternehmung ſchon für dieſes Vorfeſt eine bedeutende künſtleriſche Leiſtung in Ausſicht ſtellen, indem ich ſie hiermit zur Beiwohnung derſelben einlade.

16. März 1872. Richard Wagner.

III.

Zirkular an die Patrone über ihre Anweſenheit bei der Grundſteinlegung.

[April 1872.]

Der öffentlichen Ankündigung der Grundſteinlegung für das proviſoriſche Feſttheater in Bayreuth, und der hiermit verbundenen Einladung zur Anhörung einer vorzüglichen Aufführung der 9. Symphonie Beethovens, welche meinen Gönnern am Tage dieſer Grundſteinlegung, den 22. **Mai** d. Js., zu bieten der warme Eifer ausgezeichneter Muſiker und Sänger durch die Zuſage ihrer Mitwirkung mir ermöglicht, ſchließe ich auf dieſem privaten Mitteilungswege noch die Aufforderung an jeden der geehrten Patrone meiner großen künſtleriſchen Unternehmung hinzu, im Falle der Verhinderung an einer perſönlichen Beiwohnung der beabſichtigten Feier für deſſen Vertretung bei den Beratungen, zu welchen gleichzeitig einzuladen ich mich veranlaßt fühle, Sorge tragen zu wollen.

Jeden der geehrten Patrone, welcher für den kommenden 22. Mai Bayreuth nicht zu beſuchen gedenkt, bitte ich daher die ihm für die von mir gewünſchte Beratung zuſtehende Stimme entweder einem anderen Patrone, welcher hierzu einzutreffen gedenkt, oder dem Vorſtande eines der Wagner-Vereine zu übertragen. Die geehrten Wagner-Vereine bitte ich hierzu jedenfalls wenigſtens von einem Delegierten ſich vertreten zu laſſen, welcher demnach für jedes der Patronate, das ſich ſowohl der Verein ſelbſt erworben, als auch von einem außer dem Vereine ſtehenden Patrone zur Vertretung ihm übergeben ſein würde, mit einer Stimme an den Beratungen ſich zu beteiligen hätte. Derjenige Verein, welchem ſelbſt einen Delegierten abzuordnen unmöglich fallen ſollte, würde von mir erſucht ſein, die ihm zuſtehenden Stimmen dann einem anderen, zur Beteiligung geneigten Verein zu übertragen, ſodaß ich darauf rechnen könnte, am 22. Mai in Bayreuth das geſamte Patronat meiner Feſtſpiele in der bis jetzt von ihm erreichten Stärke vertreten zu ſehen.

Im Betreff ihrer Beteiligung am perſönlichen Beſuche Bayreuths bei dieſer Gelegenheit iſt es aber unerläßlich, die geehrten Patrone ſchließlich noch dringend zu erſuchen, ihre hierauf bezügliche günſtige Entſchließung bis ſpäteſtens am 10. Mai an den Verwaltungsrat der Feſtſpiele in Bayreuth ſchriftlich gelangen zu laſſen; und zwar ergeht dieſe Bitte lediglich im Intereſſe der nicht unmittelbar patronatberechtigten Mitglieder der Wagner-Vereine, welchen nur dann die beſtimmte Anzahl von weiter verfügbaren Zuhörerplätzen bei der Muſikaufführung angezeigt werden kann, wenn wir über die Stärke des Beſuches der Patrone ſelbſt aufgeklärt ſind. Um demnach am 10. Mai beſtimmt den W.-V. mitteilen zu können, wie viele Plätze im Sinne von Freiplätzen ihnen zur Verfügung ſtehen, möge hierdurch feſtgeſtellt ſein, daß derjenige Patron, der ſich bis zu jenem Tage nicht angemeldet hat, am Beſuche der Muſikaufführung verhindert iſt und ſeinen Platz hierbei zu weiterer Vergebung frei ſtellt.

April 1872.

IV.

Dank an die Bürger von Bayreuth nach der Grundſteinlegung am 22. Mai 1872.

Im Verlaufe der vergangenen Tage bot ſich mir wiederholt die Gelegenheit, den Teilnehmern und Förderern der von mir veranſtalteten Kunſtfeſtlichkeit die Gefühle meiner herzlichſten Dankbarkeit mündlich auszuſprechen: der ganzen teuren Stadt Bayreuth und allen den Bürgern derſelben, deren aufopferndſte Hilfstätigkeit wie eine ſegenvolle Schutzwehr uns alle umfaßte, glaube ich nun auf dieſem Wege der Oeffentlichkeit ſagen zu können, mit welcher freudigen Rührung ich der genoſſenen Wohltat ihrer liebevollen Mitwirkung eingedenk bin. Ich ſage im Beſonderen meinen innigſten Dank den zahlreichen Familien, welche ſich der gaſtlichen Bewirtung meiner hierher berufenen Freunde widmeten; den geehrten Mitgliedern des Wagner-Vereines, welche als Gaſt- und Feſtordner den erfolgreichſten Bemühungen ſich unterzogen; dem kräftigen Turnerkorps, den vortrefflichen Militärmuſikern, welche ſelbſt unter den härteſten Beſchwerden unſre feſtlichen Zuſammenkünfte zu beſchützen, wie zu verſchönern mit wahrer Aufopferung ſich angelegen ſein ließen. Nicht minder danke ich der ganzen freundlichen Bevölkerung, welche ſich mit zutraulichen Grüßen um uns ſchaarte, deren geſellige Vereine in ihrem Verkehre meinen künſtleriſchen Gäſten eine erquickende bürgerliche Unterhaltung gewährten, deren Behörden durch die ermüdendſten Arbeiten jedes Gelingen der ungemeinen Unternehmung vorbereiteten, wie ich in ihren erſten Vorſtehern von Anfang herein die hingebenden Freunde gefunden hatte, denen jeder Dank, wollte ich ihn hier noch ausſprechen, zu ſchwach dünken müßte gegen das notwendig ihnen eigene edle Bewußtſein, durch ihre Freundſchaft alles, was uns gelingen ſollte, eben erſt ermöglicht zu haben.

So begrüße ich aus vollem Herzen das liebliche Bayreuth, in welchem ich zu tiefſter innerer Befriedigung den lang erſehnten heimatlichen Ruheſitz für mich und die mir Teuerſten gewonnen zu haben hoffen darf; und ſo erfaſſe ich das Gelingen der letzten ſchönen Tage als die günſtige Vorbedeutung dafür, daß mein ferneres Verweilen in dieſer Stadt ihr zu einem edlen Ruhme, ſo wie mir zu dauernder Beglückung gereichen werde.

Bayreuth
24ten Mai 1872.

Richard Wagner.

V.

Bruchſtück einer Dankſagung.

[Juni 1872.]

Wie es mir unmöglich war, jedem einzelnen Gliede des herrlichen Vereines künſtleriſcher Kräfte, welcher ſich in jenen glücklichen Mai-Tagen zur Feier unſeres großen Beethoven aus mancher Ferne um mich ſcharte, beim Abſchiede meine Hand zum Dank zu reichen, ſo erliege ich auch jetzt der Schwierigkeit, in dem gewünſchten Sinne nach jeder Richtung hin ſelbſt ſchriftlich dieſen Abſchiedsgruß zu vermitteln. So erwähle ich dieſen Weg der allgemeinen Öffentlichkeit, welchen ich für meinen Aufruf umgehen konnte, um an jeden der vortrefflichen Künſtler und Kunſtbefliſſenen, die nun an ihren heimatlichen Herd zurückgekehrt ſind, mein dankerfülltes Lebewohl gelangen zu laſſen.

Ich danke den hochbefreundeten Sängern und Muſikern, welche von Norden und Süden, Oſten und Weſten, von Berlin bis Wien, von Peſt bis Mannheim, meiner ſchlichten Einladung zu einer edlen Kunſtfeier folgten und hier ſich verſammelten; ich danke den werten Führern der einzelnen Feſtzüge, den ausgezeichneten Pflegern des ernſten Chorgeſanges in Berlin, Leipzig und Magdeburg, den künſtleriſchen Vorſtänden der Orcheſter von — —

C.

Zum erſten Feſtſpiel von 1876.

I.

An die Patrone der Bühnenfeſtſpiele in Bayreuth.

[September 1873.]

Obgleich, wie dies aus naheliegenden Gründen zu vermuten ſtand, die Anmeldungen zu einem Beſuche des Bühnenfeſtſpielhauſes nicht zahlreich genug erfolgt ſind, um der von mir gewünſchten Verſammlung den Charakter einer vollſtändigen Vertretung des geſamten Patronates zuſichern zu können, nehme ich dennoch die mir gemachten Zuſagen dankbar an, und erwarte demzufolge am 31. Oktober d. Js. in Bayreuth diejenigen werten Gäſte, welche als Patrone oder Delegierte von Vereinen ihren Beſuch mir angekündigt haben.

Jedenfalls ſteht es anzunehmen, daß ich bei dieſer Gelegenheit den eifrigſten Freunden meiner Unternehmung, ſowie den Vertretern ſolcher Freunde mich gegenüber befinden werde, deren Beratung unmöglich ohne Nutzen für den Fortgang des Begonnenen ſein kann.

Somit heiße ich, an der Seite des geehrten Verwaltungsrates die am genannten Tage hier erwarteten werten Gäſte im Voraus willkommen.

Ein Anſchlag am hieſigen Bahnhofsgebäude möge den Ankommenden ſofort die Stunde und den Ort der nächſten Verſammlung melden.

Bayreuth, 15. September 1873. Richard Wagner.

II.

Einladungs-Schreiben an die Sänger für Proben und Aufführungen des Bühnenfeſtſpiels „Der Ring des Nibelungen."

[20. Januar 1875.]

Wie Ihnen dies aus meinem, für mich ſo erfreulichen, perſönlichen Verkehr mit Ihnen bekannt geworden iſt, wünſche ich Ihre Mitwirkung zur Ausführung meines Vorhabens, unter gänzlich ausnahmsweiſen Verhältniſſen eine dreimalige Aufführung meines vierteiligen Feſtſpieles, betitelt „Der Ring des Nibelungen" ſtattfinden zu laſſen. Ich glaube, daß die Verwirklichung meiner Abſicht, wie ſie eines Teiles an eine außerordentliche Teilnahme vermögender Freunde und Gönner meiner Kunſt gebunden war, anderen Teiles nur durch den herzlichen und kräftigen Willen der vorzüglichen Künſtler ſelbſt, um deren Mitwirkung ich mich beworben habe, zu ermöglichen ſein kann, da die Teilnahme meiner Patrone nur einem Unternehmen gelten durfte und ſollte, bei welchem jeder Gedanke an eine Gewinn bringende Spekulation ausgeſchloſſen war. Somit erſehen Sie ſich, vielleicht zum erſten Male in Ihrem Künſtlerleben, dazu berufen, lediglich und einzig der Erreichung eines idealen Kunſtzweckes Ihre Kräfte zu widmen, nämlich: dem deutſchen Publikum zu zeigen, was der Deutſche auf dem eigenſten Gebiete auch ſeiner theatraliſchen Kunſt vermag, und hiermit dem Auslande, von deſſen Abfällen wir bisher zum großen Teile lebten, unſererſeits etwas ihm Unnachahmliches vorzuführen.

Geſtatten Sie mir nun, auch Ihnen perſönlich die Verpflichtungen zu bezeichnen, welche Sie, in der einzig von mir angenommenen Vorausſetzung, übernehmen würden, ſobald Sie, um was ich Sie herzlich bitte, die ſchließliche Zuſage Ihrer Mitwirkung mir erteilen. Sie werden dieſe Verpflichtungen ſich ſelbſt am Genaueſten vorſchreiben können, wenn ich Ihnen den für die Vorbereitungen und die Aufführungen von mir am zweckdienlichſten erkannten Plan mitteile, welchem angemeſſen Sie, je nach der von Ihnen übernommenen Partie, Ihre Mitwirkung, namentlich die hierauf zu verwendende Zeit betreffend, ſich zugeteilt erſehen werden.

Vom erſten Juli bis erſten Auguſt dieſes Jahres 1875 ſollen in Bayreuth die erſten vorbereitenden Proben ſtattfinden; von dieſer Zeit ſoll

die erſte Woche des Juli auf Proben am
Klavier für „das Rheingold“
die zweite Woche ebenſo für „die Walküre“
die dritte für „Siegfried“
die vierte für „Götterdämmerung“

verwendet werden.

Vom erſten bis fünfzehnten Auguſt ſollen dieſelben Proben in gedrängter Aufeinanderfolge, mit Hinzuziehung des vollſtändigen Orcheſters wiederholt werden, und zwar zum Zwecke einer erſten Bekanntmachung der Muſiker mit ihrer Aufgabe, ſowie der Verdeutlichung des muſikaliſchen Enſembles für die hierbei anweſenden Sänger.

Die dritte Woche des Auguſt ſoll außerdem bereits zur Prüfung und Feſtſtellung ſchwieriger ſzeniſcher Evolutionen, unter Anleitung des Maſchiniſten und Dekorationsmalers, bei notwendiger Mitwirkung der hierbei beteiligten Darſteller verwendet werden.

Nach dieſen, im laufenden Jahre 1875 bewerkſtelligten Vorbereitungen, ſollen die Monate Juni und Juli des nächſten Jahres 1876 den vollſtändigen Hauptproben des ganzen Werkes gewidmet werden. Hierunter verſtehe ich, daß, mit

Vermeidung jeder Ueberanſtrengung und Ermüdung, Tag für Tag mit Orcheſter und vollſtändiger Szenerie, die einzelnen Teile in der Weiſe durchprobiert werden ſollen, daß in der Zeit vom erſten Juni bis zum fünfzehnten Juli aufeinanderfolgend „das Rheingold“, „die Walküre“, „Siegfried“ und „Götterdämmerung“, vom fünfzehnten bis dreißigſten Juli aber, je nach Bedürfnis, alle vier Stücke zur Probe gelangen.

In der erſten Woche des Auguſt 1876 ſoll dann die erſte Aufführung des ganzen Werkes in folgender Weiſe ſtattfinden:

Sonntag: Abends um 7 Uhr Beginn der Aufführung von „Rheingold“;

Montag: Nachmittag 4 Uhr „die Walküre“, erſter Akt; um 6 Uhr zweiter; um 8 Uhr dritter Akt. (Die großen Zwiſchenpauſen ſollen, wie zu neuer Sammelung des Publikums in einer angenehmen Oeffentlichkeit der Umgebung des Theaters, ſo gleichfalls zur Erholung für die ausführenden Künſtler, in hierzu vorbereiteten, ihren Ankleideräumen unmittelbar nahegelegenen und verdeckten Gartenräumen verwendet werden.)

Dienstag: in gleicher Weiſe von Nachmittag 4 Uhr beginnend „Siegfried“.

Mittwoch: ebenſo: „Götterdämmerung“.

Ganz in derſelben Weiſe ſoll dann in der zweiten Woche des Auguſt die erſte, und in der dritten Woche die zweite Wiederholung der Geſamtaufführung vor ſich gehen.

Wenn ich Ihnen hiermit dieſen Aufführungsplan vorzeichne, verfahre ich gemäß der genauen Kenntnis der Schwierigkeiten meines Unternehmens, ſowie andrerſeits der Leiſtungsfähigkeit unſerer künſtleriſchen Kräfte, ſobald im Betreff ihrer Mitwirkung eine unbedingte Willigkeit anzunehmen erlaubt iſt. Nur in der Vorausſetzung dieſer letzteren, wie ich Ihnen dieſes zuvor ſagte, unternehme ich mein Werk und hoffe auf deſſen Gelingen.

Wollen Sie nun durch eine bindende Zuſage Ihrerſeits mich in den Stand ſetzen, Sie als zur Mitwirkung bei der Aufführung meines Bühnenfeſtſpieles gewonnen betrachten zu können, und hiermit zugleich mir anzuzeigen, ob, und von welcher Höhe Sie eine Entſchädigung hierfür in Anſpruch nehmen. Aus der oben Ihnen gegebenen Bezeichnung der von mir zu den Patronen der Unternehmung eingenommenen Stellung erkennen Sie, daß für jeden Mitwirkenden der Gedanke an einen Gewinn ausgeſchloſſen ſein, ja ſogar Opferwilligkeit durchgängig vorausgeſetzt werden muß. Dennoch bin ich darauf bedacht geweſen, in den Fällen, wo das Opfer unerträglich ſein würde, die nötigen Entſchädigungen für Ihre Mitwirkung bereit zu halten, und es wird mir namentlich durch die bereits mir kundgegebene großmütige Verzichtung auf jede Entſchädigung von Seiten einiger ausgezeichneter Künſtler, möglich werden, in dieſem Punkte ſo verfahren zu können, daß keine der von mir in das Auge gefaßten künſtleriſchen Kräfte aus dem Grunde unüberwindlicher materieller Schwierigkeiten ihre Mitwirkung mir wird verſagen müſſen.

In dieſem Sinne erwarte ich nun Ihre geneigte Erklärung, um zu wiſſen, daß ich Sie Denjenigen beizuzählen habe, welche durch freiwillige Verpflichtung ſich, für den Zweck der Verwirklichung eines noch nie zuvor entworfenen künſtleriſchen Ideales, zu einem wahrhaft genoſſenſchaftlichen Vereine von wertvollſter Bedeutung verbinden.

Bayreuth
15. Januar 1875.
R. W.

III.

An die Orcheſter-Mitglieder.

[Januar 1875.]

Indem ich Sie hierdurch zur Mitwirkung im Orcheſter meiner in Bayreuth zu veranſtaltenden Bühnenfeſtſpiele einlade, ſehe ich, als durch vorangehende Vermittelung Ihnen zur Kenntnis gebracht, voraus, daß Sie die Bedingungen kennen, unter welchen die Annahme Ihrer Mitwirkung meinerſeits einzig möglich ſein kann.

Demnach wiſſen Sie, daß ich die Bildung eines ſo außerordentlichen Orcheſters, wie ich es bedarf, nur unternehmen konnte, wenn ich auf die vorzüglichſten Kräfte derjenigen deutſchen Hoforcheſter rechnete, welche im Sommer einen größeren Urlaub genießen. Hierbei leitete mich nicht nur die Annahme, bei dieſen ausgewählteſten Muſikern die kräftigſte künſtleriſch-moraliſche Unterſtützung zu finden, inſofern das vollſtändige Gelingen des Werkes zu ihrer eigenen Ehrenſache gemacht würde; ſondern mich beſtimmte auch die notwendige Rückſicht auf die ungemeinen ökonomiſchen Schwierigkeiten meiner Unternehmung zu der Wahl ſolcher Künſtler, welche in einem der gut dotierten Hoforcheſter auch während des Urlaubes ihren Gehalt fortbeziehen, weil ich dann vorausſetzen durfte, es werde ſich hier nur noch um die Entſchädigung für Reiſe und Aufenthalt an fremden Orte, nicht aber um einen wirklichen Gehalt handeln dürfen. In dieſer Annahme, ſomit nicht als Bezahlung Ihrer künſtleriſchen Leiſtungen, welche ich als gänzlich unvergütet meinem Werke gewidmet betrachte, ſondern lediglich als Entſchädigung für den vermehrten Aufwand Ihrer Lebensweiſe betrachtet, biete ich Ihnen aus dem Fonds der Patrone meiner Bühnenfeſtſpiele, aus welchem nicht der mindeſte Gewinn für irgend einen der Beteiligten fließen wird, eine monatliche Aufenthaltsentſchädigung von 60 Talern, hierzu ein Ihnen freiſtehendes Wohnungs-Unterkommen in einem bürgerlichen Hauſe, ſowie die Erſtattung des Preiſes eines Fahrbilletes der Eiſenbahn II. Klaſſe für Ihre Her- und Zurückreiſe.

Wenn dieſe Beſtimmungen für die vollen drei Monate Juni, Juli und Auguſt des nächſten Jahres 1876, in welchem die Hauptproben und Aufführungen ſtattfinden ſollen, gelten, ſo ſei hiergegen feſtgeſetzt, daß für die zwei erſten Wochen des Monats Auguſt d. Js. 1875, in welchen die nötigen Vorproben bereits abgehalten werden müſſen, Ihnen Aufenthalt und Reiſe zuſammen mit ——— Talern vergütet werden ſoll.

Hiernach erwarte ich Ihr Eintreffen in Bayreuth mit ſpäteſtens 1. Auguſt d. Js. vormittags, um über Ihre geehrte Mitwirkung bei den vollſtändigen Orcheſterproben bis 15. Auguſt verfügen zu können. Den beigefügten Revers erſuche ich Sie bis ſpäteſtens 1. Juni d. Js. von Ihnen unterzeichnet, an mich zurückſenden zu wollen, wogegen ich annehme, daß Sie, falls ich an dieſem Tage Ihre Unterſchrift noch nicht erhalten hätte, Ihre Mitwirkung mir verſagen, worauf ich dann anderweitig mich zu ergänzen haben würde. Zugleich diene dieſer Revers dazu, unſererſeits im Voraus über das Ihnen zugeteilte Wohnungsunterkommen die in dieſem Falle gewünſchte Auskunft rechtzeitig Ihnen zu erteilen.

Ich unterlaſſe bei dieſer formellen Einladung die Ausſprache über die Bedeutung Ihrer von mir hochgeſchätzten Beteiligung an der Ausführung meines Werkes, welche ich am liebſten in herzlichen lauten Worten in der Stunde unſerer erſten Vereinigung an Sie zu richten mir vorbehalte. Doch begrüße ich Sie im Voraus in dankbarſter Anerkennung Ihrer mich ſo hochehrenden Bereitwilligkeit, meinem Unternehmen als echte Kunſtgenoſſen förderlich ſein zu wollen.

Hochachtungsvollſt!

R. W.

IV.

Revers.

Ich erkläre hiermit, die Verpflichtung übernommen zu haben, vom 1. Juni bis zum 29. Auguſt des nächſten Jahres 1876 gegen die Zuſicherung einer Aufenthaltsentſchädigung von 60 Talern für jeden der 3 Monate, ferner eines freien Wohnungsunterkommens, ſowie der Erſtattung der Koſten eines Eiſenbahnfahrbilletes II. Klaſſe von
nach Bayreuth und von da zurück nach ,
mich zur Mitwirkung im Orcheſter als
für alle Proben und Aufführungen des Bühnenfeſtſpieles „Der Ring des Nibelungen" pünktlich einzufinden, außerdem auch bereits in gleicher Weiſe, gegen die Zuſicherung einer die Aufenthalts- und Reiſe-Entſchädigung zuſammenfaſſenden Vergütung von Talern, vom 1. bis 15. Auguſt d. Js. 1875 zu den vorbereitenden Proben in Bayreuth mich einzuſtellen.

Name

Genaue Adreſſe

Herrn Richard Wagner in Bayreuth.

V.

Ankündigung der Feſtſpiele für 1876.

[28. Auguſt 1875.]

Das Bühnenfeſtſpiel „Der Ring des Nibelungen“
ſoll nun beſtimmt im Sommer des Jahres 1876 in dem beſonders hierfür erbauten Theater zu Bayreuth aufgeführt werden. Die drei, den Patronen meiner Unternehmung verſprochenen Aufführungen des ganzen Werkes werden an folgenden Tagen ſtattfinden:

Erſte Aufführung:

Sonntag,	13. Auguſt:	das Rheingold,
Montag,	14. „	die Walküre,
Dienstag,	15. „	Siegfried,
Mittwoch,	16. „	Götterdämmerung.

Zweite Aufführung:

Sonntag,	20. Auguſt:	das Rheingold,
Montag,	21. „	die Walküre,
Dienstag,	22. „	Siegfried,
Mittwoch,	23. „	Götterdämmerung.

Dritte Aufführung:

Sonntag,	27. Auguſt:	das Rheingold,
Montag,	28. „	die Walküre,
Dienstag,	29. „	Siegfried,
Mittwoch,	30. „	Götterdämmerung.

Die Berechtigung zu dieſer beſtimmten Ankündigung iſt mir hauptſächlich durch die Ergebenheit und den aufopferungsvollen Eifer der von mir berufenen ausgezeichneten Künſtler erteilt, welche damit, daß durch ihre Mitwirkung die diesjährigen Vorproben, unter Einhaltung der größten Pünktlichkeit in allen Zuſagen, zu einem unerhörten Gelingen abgeſchloſſen werden konnten, mir jene Berechtigung verliehen. Fühle ich mich durch die innige Teilnehmung meiner künſtleriſchen Genoſſen, welche ohne jedes Honorar, ja meiſtens ſelbſt ohne jede Entſchädigung wirklicher Opfer ihre edelſten

Leiſtungen mir zur Verfügung ſtellten, einzig und wahrhaft geſtützt, ſo glaube ich nun auch der Anteilnahme von außen, ſoweit ſie zur geſchäftlichen Durchführung meiner, jeden Gewinn ausſchließenden Unternehmung angeſprochen werden mußte, vertrauensvoll entgegenſehen zu können. Denn auch dieſen Erfolg vermeine ich nun dem über alles Lob erhabenen, von jedem Bedenken freien Eifer meiner künſtleriſchen Genoſſen verdanken zu dürfen, daß das anderſeits unabläſſig und oft ſchamlos erweckte, wie genährte Mißtrauen des deutſchen Publikums gegen den Charakter einer Unternehmung, welche nur durch Aufopferung von ſeiten jedes daran Beteiligten durchzuführen war, verſchwinden werde.

Demnach lade ich hiermit nochmals zur Förderung dieſes Unternehmens ein, welcher Förderung ich, getreu meinem urſprünglichen Gedanken, jedoch nur durch Anmeldung zur Teilnahme am Patronate, unter den nachſtehends wiederholt bekannt gemachten Bedingungen, entgegenſehe; wogegen ich bei der Anſicht verharre, unvermögenderen Künſtlern und Kunſtverwandten gänzlich freien Zutritt zu den Aufführungen zu gewähren, dem bloß Neugierigen, an der Förderung des Unternehmens Unbeteiligten aber, ſelbſt gegen noch ſo hohe Bezahlungsanerbietungen für ein Entree etwa zu dieſer oder jener Vorſtellung, das Bühnenfeſttheater verſchloſſen zu halten.

Bayreuth, 28. Auguſt 1875. Richard Wagner.

VI.

Über Bewerbungen zu den Feſtſpielen.

[Oktober 1875.]

Seit meiner letzten Ankündigung in dieſem Betreff kommen mir häufig Bewerbungen für nächſtes Jahr zu, welche ich nicht ſämtlich beantworten, ſondern nur notieren laſſen kann. Am rätlichſten wäre es, jene geneigten Bewerber ſchlöſſen ſich beſtehenden und ſteuernden Wagner-Vereinen an, weil dieſen, welche immerhin nach Kräften etwas für die Sache taten, bei der Verteilung von Freiplätzen jedenfalls die erſte Beachtung zuzuwenden ſein würde. Als beſonders tätig empfehle ich für Anmeldungen in dieſem Sinne den Mannheimer Wagner-Verein, ſowie für geſchäftliche Beſorgung gut geeignet den Wagner-Verein in Bayreuth ſelbſt.

4. Oktober 1875. Richard Wagner.

VII.

An die Künſtler.

[November 1875.]

Der unbedenkliche Eifer der künſtleriſchen Genoſſen meines Werkes, ſowie der herrliche Erfolg ihrer Leiſtungen, welcher ſich in den Vorproben dieſes vergangenen Sommers herausgeſtellt, hat mir den vertrauensvollen Mut zur ſchließlichen beſtimmten Ankündigung der Aufführung der Bühnenfeſtſpiele in Bayreuth, im Sommer des nun bald anzutretenden Jahres 1876, gegeben.

Es bedurfte nur dieſes Entſchluſſes, um mich auch des äußeren Anteiles an unſerer ſo hervorragenden Unternehmung zu verſichern: wir dürfen dieſe als nach jeder Seite hin einem günſtigen Ausgange zugeleitet betrachten.

Demzufolge überſende ich Ihnen ſchon heute den genau ausgearbeiteten Probenplan, wie ich ihn für das Gelingen unſerer Studien am zweckmäßigſten angeordnet zu haben glaube und demgemäß auch pünktlich auszuführen mir vornehme, wohl vorausgeſetzt, daß meine künſtleriſchen Genoſſen durch gleiche Pünktlichkeit ihrer Mitwirkung mich dafür imſtande erhalten.

Eine nähere Prüfung des hiermit Ihnen vorgelegten Probenplanes wird Sie genau davon in Kenntnis ſetzen, für welche Zeit, und welche Tage ich auf Ihre Anweſenheit und Mitwirkung rechne. Im allgemeinen habe ich infolge Ihrer freundlichen Erwiderung meines vorangegangenen Einladungszirkulares vom Januar d. J., Ihre Mitwirkung zu den Hauptproben und Aufführungen, welche die Zeit vom 1. Juni bis zum letzten Auguſt 1876 in Anſpruch nehmen werden, als mir bereits zugeſagt zu betrachten.

Die Verteilung der Proben wird Ihnen jedoch geſtatten, in beſonderen Fällen über die freie Zeit, in welcher Sie hierbei nicht beſchäftigt wären, zu Ihren anderweitigen perſönlichen Zwecken zu verfügen, demgemäß Sie etwa Ihre Einrichtung für Gaſtſpiele uſw. mit guter Muße alsbald jetzt ſchon treffen könnten. In den Fällen, wo die Gewährung beſonderer Beurlaubungen Ihnen Schwierigkeiten bereiten ſollte, erbiete ich mich, durch angelegentliche Bewerbung darum auch meinerſeits bei den betreffenden Behörden Sie zu unterſtützen.

In bezug auf die materiellen Entſchädigungen Ihrer für ſo lange mir gewidmeten Zeit, komme ich ſchließlich nochmals auf das in meinem erſten Einladungsſchreiben Ihnen Geſagte zurück, und verbleibe dabei, daß ich für die Vergütung unerträglicher Opfer und Einbußen zu ſorgen habe, da ich es als das Unerläßlichſte erachte, die von mir erwählten Künſtler der Genoſſenſchaft zur Ausführung meines Werkes erhalten zu wiſſen. Da ich ſie, als die allerwichtigſten Gewährleiſter des Gelingens meiner Unternehmung, mit Recht zu den Patronen derſelben zähle, ſollen auch ihnen die Rechnungen und Bücher meines Verwaltungsrates vorgelegt werden, um aus ihnen ſie erſehen zu laſſen, daß von keiner Seite der mindeſte Gewinn, allermeiſtens aber aufopferungsvolle Bemühung und Mitarbeit in Anſpruch genommen war.

So möge denn auch durch Ihre liebevolle, nur dem Gelingen des Werkes zugewendete Teilnahme und Mitwirkung eine künſtleriſche Tat zu Tage treten, wie ſie keine der heutigen Autoritäten, ſondern nur eine freie Vereinigung wahrhaft Berufener der Welt vorführen konnte! —

Auf ein frohes Wiederſehen!

Bayreuth, 1. November 1875.

VIII.

An die Orcheſtermitglieder.

(Einladung.)

[April 1876.]

Geehrter Herr!

Infolge der zwiſchen uns beſtehenden Übereinkunft, welche mir Ihre geſchätzte Mitwirkung im Orcheſter der Bayreuther

Bühnenfeſtſpiele für die diesjährigen Proben und Aufführungen zuſichert, erlaube ich mir Ihnen hiermit noch den ausführlichen Probenplan zuzuſtellen, welchen Sie gefälligſt für Ihren Aufenthalt in Bayreuth zu Ihrer genauen Orientierung benützen wollen.

Da Sie aus dieſem Plane erſehen werden, daß ich Ihre Anweſenheit für die volle Zeit dreier Monate in Anſpruch nehme, demnach auf Ihr Eintreffen ſchon am 31. Mai, ſowie auf Ihr Verbleiben bis zur Nacht des 30. Auguſt rechne, halte ich es für nötig, hiergegen etwa aufkommende Schwierigkeiten durch anderweitige Verpflichtungen von Ihnen beizeiten zur Kenntnis zu erhalten, damit ich mich im beſonderen durch Fürſprache bei Ihren geehrten Behörden um die Löſung der beſtehenden Schwierigkeiten verwenden kann.

Mit der Bitte, auf dieſe meine letzte Mitteilung an Sie mir noch ein beſtätigendes Wort zukommen laſſen zu wollen, grüße ich Sie kunſtgenoſſenſchaftlichſt als Ihr

hochachtungsvoll
ergebener

Bayreuth, den 6. April 1876. R. W.

IX.

An die Sänger.

(Einladung.)

[April 1876.]

Nach der von mir erlaſſenen beſtimmten Ankündigung der diesjährigen Aufführungen meines Bühnenfeſtſpiels in Bayreuth, dünkt es mich unerläßlich, mich Ihrer Mitwirkung, ſowie namentlich auch Ihres, dem Ihnen mitgeteilten Probenplane entſprechenden, pünktlichen Eintreffens, durch eine bündige Erklärung Ihrerſeits, wie ich ſie mit dem angeſchloſſenen Revers zur Ausfüllung und Unterzeichnung vorlege, zu verſichern.

Auch die Ihnen nötig erſcheinenden Entſchädigungsforderungen bitte ich, nach der mir von Ihnen vorlängſt empfohlenen Annahme, ſchriftlich mir noch einmal deutlich anzugeben, und hierbei anzunehmen, daß, wenn dieſelben die Höhe der vorjährigen nicht überſteigen, es keine weiteren Verhandlungen in dieſem Betreff erſt noch von Ihnen zu erwarten bedarf. Dagegen würden Sie ſchon jetzt, meinen gewiß nicht unberechtigten Annahmen nach, ſich einer reichlicheren Entſchädigung auch für die in dieſem Jahre mir zu bringenden Opfer verſichern, wenn Sie Ihre gleiche Mitwirkung bei den von mir beabſichtigten Wiederholungen der Bühnenfeſtſpiele in den beiden nächſten Jahren 1877 und 78 mir zuſagen wollen, weil Sie alsdann mir nur jedesmal vier Wochen zu ſchenken hätten, dafür ich aber die ganze Einnahme der jedesmaligen drei Aufführungen, nach Abzug der eigentlichen Tages- — nicht mehr der Herſtellungskoſten, einzig den Mitwirkenden und Darſtellenden zuzuwenden imſtande ſein werde.

Alles wird gelingen und zu Gutem führen, wenn wir dieſes erſte Mal das ungeheure Werk nur im richtigen Sinne zu Tage fördern: dies erreichen wir ſicher durch pünktlichſte Durchführung meines Planes für die Proben, von denen allerdings keine ausfallen, ſowie kein Beteiligter von ihnen fortbleiben darf.

Mit den herzlichſten Grüßen
Ihr
Bayreuth, 9. April 1876. R. W.

Revers.

[9. April 1876.]

Ich verpflichte mich, zu jeder der auf dem mir mitgeteilten Probeplane angeſetzten Proben, ſowie Aufführungen der diesjährigen Bühnenfeſtſpiele, bei welchen ich eine Mitwirkung übernommen habe, mich einzufinden.

Als Entſchädigung für meinen Aufenthalt während der zu den Proben und Aufführungen nötigen Zeit verlange ich

täglich ______ oder für die ganze Zeit ______

wogegen ich vorausſetze, an den Vorteilen, welche die Feſtſpiele in den Jahren 1877 und 1878 dem ausführenden Perſonale bieten werden, bei gleichmäßiger Mitwirkung wie in dieſem Jahre, rechtlichen Anteil zu haben.

Name ______

X.

Für die Patrone.

(Beſuchsbeſtimmungen.)

[18. April 1876.]

Zu den am 13. 14. 15. 16., dann am 20. 21. 22. 23., ſowie ſchließlich am 27. 28. 29. und 30. Auguſt dieſes Jahres in Bayreuth ſtattfindenden Aufführungen

des Bühnenfeſtſpieles:

Der Ring des Nibelungen,

kann nur demjenigen, welcher ſich unter dem Titel eines Patrones, ſomit mindeſtens durch Löſung einer Patronatskarte für eine Serie der drei Aufführungen, das Recht hierzu erworben hat, der Zutritt offen ſtehen; wogegen die Zahl der verfügbaren Freiplätze für die diesjährigen Aufführungen notgedrungenermaßen ſtark herabgeſetzt, und die in der urſprünglichen Abſicht gelegene Vergünſtigung eines gleichen Zutrittes für Unbemittelte erſt für die nächſtjährigen Aufführungen vorbehalten werden mußte. Die nächſten Anſprüche auf einen freien Eintritt können daher für jetzt, außer den durch aufopferungsvolle Mitwirkung bei den Aufführungen ſelbſt Beteiligten, nur ſolchen bewahrt werden, welche, namentlich durch Beiſteuern in den Wagner-Vereinen, auch von außen dem Unternehmen förderlich waren, und es iſt daher für das Erſte den wahrhaft produktiven Vereinen ſelbſt anheimgeſtellt, zu Gunſten ſolcher Mitglieder, welche bei der Verloſung der erworbenen Patronatſcheine vom Zufalle unbedacht blieben, über Freiplätze zu verfügen, worüber ſie ihre Vorſchläge an den Verwaltungsrat der Bühnenfeſtſpiele gelangen zu laſſen gebeten ſind.

Der Zutritt zu den Proben, welchen Namen ſie haben mögen, bleibt, außer wenn die geſamte Genoſſenſchaft der Ausführenden die Anwohnung einzelner Proben als Angehörigen oder Sachvertrauten beſonders zugeſtehen will, jedem bei der Aufführung nicht Beteiligten durchweg ungeſtattet, und es wird dies, als Beantwortung vielfacher Anfragen, hiermit zur ausdrücklichen Anzeige gebracht, um Enttäuſchungen bei vorzeitigem Eintreffen in Bayreuth vorzubeugen.

Bayreuth, 18. April 1876. Richard Wagner.

XI.

Über den Hervorruf.

Die geehrten Patrone der Bühnenfeſtſpiele mögen es weder den Darſtellern noch dem Autor verargen, wenn ſie den ihnen geſpendeten höchſt erfreulichen Beifallsbezeigungen nicht durch Hervortreten auf der Bühne dankend entſprechen, zu welcher Enthaltung ſie ſich vereinigt haben, um vor den Augen des Publikums einzig in den Rahmen des von ihnen vorgeführten Kunſtwerkes ſich eingeſchloſſen zu erhalten.

XII.

Über den Gebrauch des Textbuches.

Um die richtige Wirkung des ſzeniſchen Bildes zu gewinnen, muß die Beleuchtung des Zuſchauerraumes notwendig ſoweit vermindert werden, daß während des Aktes das Textbuch unmöglich nachzuleſen ſein kann. Es wird daher, ſobald der Deutlichkeit der dramatiſchen Aufführung noch mißtraut werden ſollte, geraten, ſich entweder vor der Aufführung mit dem ganzen Textbuche, oder zwiſchen den Aufzügen mit den Teilen desſelben bekannt zu machen.

XIII.

Letzte Bitte
an meine lieben Genoſſen!

!Deutlichkeit!

Die großen Noten kommen von ſelbſt; die kleinen Noten und ihr Text ſind die Hauptſache.

Nie dem Publikum etwas ſagen, ſondern immer dem Anderen; in Selbſtgeſprächen nach unten oder nach oben blickend, nie gerad' aus.

Letzter Wunſch:

Bleibt mir gut, ihr Lieben!

Bayreuth, 13. Auguſt 1876.

Richard Wagner.

XIV.

(Für das Orcheſter.)

Nicht präludieren. Piano pianissimo — dann gelingt alles.

XV.

Anſprache nach Schluß der „Götterdämmerung".

[17. Auguſt 1876.]

Ihrer Gunſt und den grenzenloſen Bemühungen der Mitwirkenden, meiner Künſtler, verdanken Sie dieſe Tat. Was ich Ihnen noch zu ſagen hätte, ließe ſich in wenige Worte, in ein Axiom zuſammenfaſſen. Sie haben jetzt geſehen, was wir können; nun iſt es an Ihnen, zu wollen. Und wenn Sie wollen, ſo haben wir eine Kunſt!

XVI.

Abſchiedswort an die Künſtler.

[30. Auguſt 1876.]

Ich wünſche von meinen geehrten Freunden, den Darſtellern meiner Bühnenfeſtſpiele, wie zu gleicher Zeit von den Patronen und Förderern derſelben am Schluſſe der Aufführungen in einer der Außerordentlichkeit des Ganzen entſprechenden Weiſe Abſchied zu nehmen. Die am letzten Abend unbeſchäftigten Mitglieder der Genoſſenſchaft habe ich demnach zu erſuchen, der Erfüllung meines Wunſches das Opfer zu bringen, noch einmal hierbei ſich in das Koſtüm ihrer Rolle zu begeben, um hiermit ſowohl gegen die Darſteller der Götterdämmerung nicht ſtörend abzuſtechen, als auch — vielleicht nur mir ſelbſt — noch einmal den Überblick der ungemeinen ganzen Leiſtung zu geben.

D.

Zum zweiten Feſtpiel von 1882.

I.

An die geehrten Vorſtände der noch beſtehenden lokalen Wagner-Vereine.

[Januar 1878.]

Aus meiner Erklärung an die Vertreter des Bayreuther Patronat-Vereines werden Sie aufs deutlichſte den gegenwärtigen Stand meiner künſtleriſchen Angelegenheit erſehen und ſicherlich gleichfalls verſtändnisvoll erkannt haben, daß es nun vor allem eine lebhaftere und allgemeinere Teilnahme für dieſelbe durch direkte Mithilfe aller mir bereits befreundeten Kräfte anzuregen und zu verbreiten gilt. In dieſem wichtigen Augenblicke einer neuen, von den Verhältniſſen mir auferlegten Wendung meiner, doch immer nur auf jenes ſelbe Ihnen bekannte Ziel gerichteten Beſtrebungen erinnere ich mich mit Vertrauen auch wieder jener einzelnen meiner Kunſt tätig zugewandten Vereinigungen, welche vor Jahren unter den größten Schwierigkeiten um die Ermöglichung des erſten Bühnenfeſtſpiels in Bayreuth ſich eifrig bemüht hatten und, nach dem künſtleriſchen Gelingen dieſes Unternehmens zum Teil wieder neu gebildet, es ſich haben angelegen ſein laſſen, bisweilen mit großen Mühen, Koſten und Verluſten, eine ernſtere Bekanntſchaft mit meiner Kunſt in ihren Städten zu fördern. Muß ich nun derartige freundſchaftliche Bemühungen zu Gunſten meines perſönlichen Schaffens als ein ſehr erfreuliches Zeichen einer tieferen Wirkung desſelben auf einen Teil des Publikums anerkennen, ſo kann ich doch nicht umhin, zu bedauern, daß es bisher nicht gelungen zu ſein ſcheint, in gleichem Maße das tätige Intereſſe jener beſonderen Vereinigungen auch meinem großen, über jede perſönliche Bedeutung hinausreichenden Plane für die Ausbildung eines wahrhaft deutſchen Stiles zuzuwenden, wofür ſich der allgemeine Bayreuther Patronat-Verein gebildet hatte. Finde ich mich daher jetzt in der Lage, dieſen Plan, gerade um ihn in ſeinen weſentlichen Gedanken und Zielen noch feſthalten und weiter verfolgen zu können, auf die aus meiner Erklärung zu erſehende Weiſe vorläufig umzuändern, ſo erkenne ich es eben auch als unumgängliche Notwendigkeit: nunmehr eine ſehr ernſtliche Frage an eine jede ſolcher Vereinigungen zu richten, welche meinen Namen tragen und ausdrücklich zur Förderung meiner Kunſtbeſtrebungen ſich gebildet haben. Ich muß, indem ich den neugewählten Weg beſchreite, mich genau deſſen verſichert ſehen: was dieſe Vereine für Bayreuth, als den Mittel- und Zielpunkt aller für mich teilnahmvoll in Bewegung geſetzten Kräfte, und für alles, was dieſer Begriff mir Wichtigſtes und Wertvollſtes einſchließt, und was davon zunächſt mich erreichbar dünkt, hilfſam zu leiſten fähig und entſchloſſen ſind?

Ohne ein Aufgeben lokaler Selbſtändigkeit, die in manchen Fällen ſich als berechtigt erwieſen, als unbedingte Forderung aufſtellen zu wollen, frage ich Sie erſtens: ob der Verein, dem Sie vorſtehn, ſich etwa in der erwünſchten Lage befindet, völlig an den Bayreuther Patronat-Verein als Zweigverein ſich anſchließen, d. h. die Jahresbeiträge ſeiner Mitglieder auf die hier feſtgeſetzte Summe (15 Mark) normiert, nach Bayreuth abliefern zu können? — Scheint Ihnen aber der Anſchluß an den Patronat-Verein nach wie vor unmöglich, ſo frage ich Sie zweitens: wird Ihr Verein wenigſtens aus einem etwaigen, durch weiſe Beſchränkung leicht zu erzielenden Überſchuſſe ſeiner Einnahmen eine gewiſſe Anzahl von Mitgliedſchaftsbeiträgen für den Patronat-Verein aufbringen können, und im übrigen ſich verpflichten, mit allen ihm zu Gebote ſtehenden Kräften für die Vermehrung der Mitgliederzahl und des „eiſernen Fonds“ des Patronat-Vereins zu wirken, dies mit vollem Ernſt als eigene Angelegenheit zu betreiben und zugleich jedem ſeiner Mitglieder zur Aufgabe zu machen?

Ich wage zu hoffen, daß diejenigen, die ſchon ſo mannigfach ſich freundſchaftlich für mich tätig gezeigt haben, ſich auch jetzt nicht von meinen ernſteſten Beſtrebungen abwenden und ausſchließlich ihren lokalen Intereſſen widmen wollen, ſondern auf dieſe meine ihnen mahnend nahegelegte Frage mir bald eine beruhigende und erfreuende Antwort zu finden wiſſen werden.

Bayreuth, 15. Januar 1878. Richard Wagner.

II.

Dankſagung an die Bayreuther Bürgerſchaft.

[September 1882.]

Denjenigen meiner freundlichen Mitbürger, ſowie den jungen Männern und artigen Töchtern, welche durch ebenſo willige als würdevoll geſchickte Mitwirkung zu dem Gelingen einer edlen Ausführung der ſzeniſchen Aktionen in den Vorſtellungen des „Parſifal“ ſo höchſt erfreulich beitrugen, ſage ich, wie dies bereits perſönlich immer gern geſchah, hiermit auch vor aller Öffentlichkeit meinen herzlichſten Dank. Wir ſind durch ſolche geglückte Mitwirkung auf die Pfade einer ſchönen Anteilnehmung der Bayreuther Bürgerſchaft auch an dem der Welt vorzuführenden Kunſtwerke ſelbſt geraten, deren förderliche Bedeutung in Erwägung ziehen zu dürfen mir als ein nicht wertloſer Erfolg der erlebten Feſtſpiele erſcheint.

3. September 1882. Richard Wagner.

IV.

Programmatiſche Erläuterungen.

Zu Tannhäuſer.

I.

Einzug der Gäſte auf der Wartburg.

Trompeten melden vom Turme die Ankunft der erſten Gäſte, die auf des Landgrafen Einladung zu einem großen Sängerfeſt dem Tore der Wartburg zuziehen. Edelknaben ſpringen herbei, um den Marſchall zum Empfang zu rufen, an der Spitze von Herolden tritt dieſer auf und begibt ſich nach der Saalpforte zu den Anlangenden. Die Gäſte, Grafen und Edle des Thüringer Landes, Frauen geleitend und von Edelknaben gefolgt, ſchreiten in prächtigen Gewändern herein, werden zum Landgrafen und Eliſabeth geführt und von dieſen herzlich und anmutig begrüßt. Als ihnen dann im weiten Halbkreis durch die Knaben und Herolde Plätze angewieſen ſind, und ſie ſelbſt nun Zuſchauer des weiteren Einzugs der nachfolgenden Gäſte werden, löſt ſich ihnen, in der Betrachtung des Vorgangs und in der angenehm geſpannten Erwartung des zu begehenden Feſtes, die Zunge zum Preiſe des ritterlichen und kunſtſinnigen Fürſten:

Chor.

Freudig begrüßen wir die edle Halle,
Wo Kunſt und Frieden immer nur verweil',
Wo lange noch der frohe Ruf erſchalle:
Thüringens Fürſten, Landgraf Hermann, Heil!

Die Trompeten haben wiederholt reiche Züge ankommender Feſtgenoſſen begrüßt: der Saal prangt jetzt in Fülle ritterlicher Pracht. Ein zarter Reigen verkündet nun den

Auftritt der Sänger ſelbſt: die Harfe in der Hand, doch auch das Schwert zur Seite, ziehen ſie in feſtlichem Schmucke ein, verneigen ſich mit Würde und Anmut gegen die prächtige Verſammlung; Edelknaben ziehen ihnen aus einem goldenen Becher die Loſe, nach denen ihnen Rang und Sitze beſtimmt werden, die ſie nun unter dem abermaligen Zurufe der ganzen Verſammlung einnehmen. — Das gibelliniſche Mittelalter in ſeiner ſchönſten und liebenswürdigſten Geſtalt hat ſich vor uns erſchloſſen. Einem anderen, tief innerlichen Zuge desſelben wenden wir uns mit dem folgenden Stücke zu.

II.

Tannhäuſers Romfahrt.

Tannhäuſer hat im Sängerkampfe ſein Geheimnis, daß er im Venusberge, in Venus' Armen geweilt, verraten; vor dem Schwerte der entrüſteten Männer beſchirmte ihn Eliſabeths Fürbitte: ſie, die ihn im tiefſten Gemüte liebte, der er mit ſeinem jauchzenden Bekenntniſſe das Herz zerſtochen, flehte für ſein Heil; die erweichten Männer gaben ihm auf, nach Rom zum Gnadenfeſte zu ziehen, um dort Vergebung ſeiner ſchrecklichen Schuld zu erbitten. Vom Innewerden ſeines Frevels an Eliſabeth, dem Engel ſeiner Not, auf das Furchtbarſte ergriffen, zerknirſcht von Reue und beſeelt von dem einzigen Verlangen, durch Martern aller Art den Todesſchmerz zu ſühnen, mit dem er das reinſte Herz der liebenden Jungfrau traf, ergreift der ernüchterte Venusritter wahllos das Heilmittel, das die Welt ihm zeigt, nicht um die Wonne der Entſündigung für ſich zu gewinnen, ſondern als Begnadigter den Engel zu verſöhnen, der ihm die bitterſte Träne des Lebens geweint. So verließ er die Wartburg und reihte ſich an den Zug der Pilger, die um gleicher Sünde willen die Bußfahrt nach Rom antraten. — Im Beginne des Tonſtückes vernehmen wir das fromme Lied der gläubigen Schar auf der Pilgerreiſe: aus der Heimat her tönt dem Scheidenden noch der Segensgruß Eliſabeths nach. Nicht ſtimmt Tannhäuſer in den Geſang: ſchweigend wandelt der Tiefgebeugte ſeitab; Dorn und Stein, Hunger und Durſt wählt er für ſich, während die anderen auf gemächlichem Pfade durch Raſt und Labung für die Fahrt ſich ſtärken. So gelangt die Schar ans Ziel. Prachtvoll erſtreckt ſich vor den ſtaunenden Augen die ewige Stadt; in freudiger Andacht ſenkt ſich alles auf die Knie vor dem Dome des Herrn; aus dem im erſten Frührot ſanft erglänzenden Münſter dringen holde Himmelsklänge, wie von Engelsſtimmen getragen, zu der betenden Schar heraus, die in gläubigem Entzücken flüſternd die heiligen Töne nachlallt. Da, beim vollen Anbruche des Tages öffnet ſich die Pforte: er, durch den ſich Gott verkündigt, der gewaltige Prieſter, ſchreitet heraus auf die Stufen des Domes, umgeben von nie geſehener heiliger Pracht; und allen, die da kamen zur Stätte des Herrn, verkündet er Heil und Vergebung der Sünden: zum Himmel auf ſteigt das Jauchzen und Frohlocken der begnadigten Menge. — Da naht dem Prieſter auch Tannhäuſer; demütig in brünſtiger Zerknirſchung beichtet er ſeine Schuld und ruft nach Erlöſung aus den Flammen unheiliger Liebesglut, die durch Venus' Zauber in ihm brennen. Doch wie jammervoll er ſich im Staub windet, für ihn hat der Prieſter keine Gnade: Anathema ruft er über den Sünder, ewige Verdammnis donnert er dem heilsbedürftigſten aller Büßer zu. Da wird es Nacht vor ſeinen Sinnen: er ſinkt zurück; noch hört er undeutlich das Himmelslied des Heils verklingen; bewußtlos ſtarrt er in die Dämmerung. Da bricht ein milder Glanz, gleich dem Blinken des Abendſterns über den nächtig Einſamen aus; ein Auge wacht über dem Unglücklichen, der nun, da ihn alle Welt verläßt, der trauernd einſamen Eliſabeth einzig nahe iſt; die Träne der unendlichſten Wehmut und Liebe weint ſie dem Gefallenen; aus brünſtig keuſcher Klage erhebt ſie ſich zur ſanften Kraft eines letzten Segensgrußes, mit dem ſie den Geliebten auf zum Himmel ruft.

Dem ſtillen Tal der Heimat nähert ſich nun der Geſang der wiederkehrenden Pilgerſchar, fromm und froh das gewonnene Heil verkündend, das die freudig geſchwellte Bruſt aus ſich nun jedem Sünder weithin mitzuteilen ſich gedrängt fühlt.

Zu Lohengrin.

I.

Männerſzene und Brautzug.

Der junge Ritter des Grales, Lohengrin, iſt in die Welt getreten. Er rettet eine unſchuldig verfolgte Jungfrau durch ſeinen Sieg im Gottesgerichtskampfe; der in überſeliger Liebe ihm geneigten Elſa wandte ſein entzücktes Herz ſich zu: er will bei ihr bleiben; der junge Tag ſoll das Paar zur Trauung im Münſter treffen. Den wunderbar beglückenden, befeuernden und hinreißenden Eindruck, den der gottgeſandte Held auf alle Herzen gemacht, bringt uns die folgende Szene zur Mitempfindung.

II.

Hochzeitsmuſik und Brautlied.

Rauſchender Reigen zur Feier des Vermählungsfeſtes: in ausgelaſſenem Jubel bricht aus der Bruſt das Lob des Helden hervor; zarter Preis der Anmutigen, die ihn gewann, und deren Blick jetzt mit keuſcher Sehnſucht in dem frohen Gewühle nur an dem Einzigen haftet, wechſelt mit dem brauſenden Gejauchze. In der lauten Freude wird dann eingehalten, um unter dem Geſang des Brautliedes das beglückte Paar dem Rauſchen der Umgebung zu entleiten.

(Brautlied.)

Die Gäſte haben die Liebenden ihrem ſtillen Glücke überlaſſen; da, als ſie wieder den glänzend erleuchteten Saal betreten, bricht noch einmal unter ihnen Freude und feſtlicher Jubel aus: ſie gelten dem Höhepunkte des menſchlichen Lebens, dem Glücke eines in Liebe geeinten Paares, das wir uns heute, von dem weitergreifenden Ernſte unſeres Dramas abſehend, gern als untrübbar denken wollen!

Zur Walküre.

I.

Siegmunds Liebesgeſang.

Siegmund, von übermächtigen Feinden verfolgt, ist todmüde und waffenlos in Hundings Haus gelangt und von dessen jungem Weibe Sieglinde gepflegt und erquickt worden. Zwischen beiden treten alsbald ahnungsvolle Beziehungen hervor. Siegmund ist von seiner Zwillingsschwester von frühester Kindheit getrennt worden; in seiner wildeinsamen Jugend fand er nie, was ihm tiefsinnig heimisch verwandt gewesen wäre. Sieglinde, ebenfalls in zartem Alter der Heimat entrissen, ist, kaum herangereift, einem finsteren, feindseligen Manne zum Weibe gegeben worden. Die Begegnung Siegmunds weckt in ihr nun das langersehnte Innigverwandte. Ihre Ahnung zu vergewissern wagt Sieglinde in nächtlicher Weile, den Gast aufzusuchen; hingerissen von ihrem Nahen, zieht sie der Sehnsüchtige an seine Brust. Da springt mit einem Krach die Tür des Saales weit auf; Sieglinde reißt sich erschreckt los und ruft:

‚Ha, wer ging? wer kam herein?‘ uſw.

II.

Der Ritt der Walküren.

Die Szene stellt den Gipfel eines Felsenberges dar. Züge finsterer Wolken jagen wie vom Sturm getrieben am Felsensaume vorbei; abwechselnd bricht in ihnen Blitzesglanz aus; eine Walküre zu Roß wird sichtbar, über ihrem Sattel hängt ein erschlagener Krieger. Immer mehr der Walküren kommen auf diese Weise angezogen, mit wildjauchzenden Zurufen begrüßen sie sich von ferner und näher. Endlich sind sie alle auf dem Gipfel dieses von der Sage später so benannten Brünnhildensteins angelangt, stellen die Luftrosse zur Weide und rühmen sich gegenseitig ihrer Beute. Diese Beute sind die Leichen im Kampfe erschlagener Helden, die sie auf der Walstatt erkoren, um von ihnen nach Walhall geleitet zu werden, wo sie von Wotan, dem Schlachtenvater, neu erweckt und von den Walküren als Wunschmädchen herrlich bewirtet werden.

III.

Wotans Abſchied und Feuerzauber.

Die Walküre Brünnhilde, Wotans liebstes Wunschmädchen, war von ihm, dem Schlachtengott, zuerst beauftragt gewesen, Siegmund gegen Hunding den Sieg zu verleihen. Da er später seinen Lieblingshelden höheren Rücksichten aufzuopfern beschloß und demgemäß den der Walküre erteilten Befehl zurücknahm, wagte diese, von erhabenem Mitleid gerührt, dennoch ihren einstigen Schutzbefohlenen (wie sie meint: Wotans eigenem Sinne gemäß) zu beschirmen. Hierüber ergrimmt, verfolgt Wotan die ungehorsame Walküre, um sie zu bestrafen. Auf jenem Walkürenfelsen sucht sie Schutz vor dem nacheilenden Schlachtengott; hier von ihm erreicht und aus der schwesterlichen Schar der übrigen Walküren ausgeschieden, unterwirft sie sich ihm, um ihre Strafe zu empfangen. Einsam auf den Felsen gebannt, soll sie in den Schlaf versenkt werden und dem vorüberziehenden Mann zum Weib bestimmt sein, der sie da fände und erweckte. Entsetzt vor der ihr drohenden Schmach, sucht sie von dem Gott mindestens eine Gewähr dafür zu erhalten, daß nie der Zufall einem feigen Prahler sie angehörig machen möge. Er weigert jede Teilnahme an ihrem ferneren Schicksal. Da stürzt sie sich verzweiflungsvoll auf ihre Kniee; die seinigen umwindend, fleht sie ihn mit herzzerreißender Klage an, sich nicht selbst zu entehren, indem er sie, die ihm einst so innig vertraut gewesen, der niedrigsten Schmach preisgebe: die schutzlos Schlafende möge er wenigstens mit scheuchenden Schrekken umgeben; auf sein Gebot entbrenne ein Feuer, den Fels umglühe lodernde Glut, es leck' ihre Zunge, es fresse ihr Zahn den Zagen, der frech es wagte, dem furchtbaren Felsen zu nahn. Von diesem verzweiflungsvollen Flehen tief ergriffen, flammt Wotans Herz in voller Liebe zu dem teuersten Kind auf; er zieht sie an sich und blickt ihr mit erhabener Rührung in die Augen. Er küßt sie auf beide Augen, die ihr sogleich verschlossen bleiben; sie sinkt sanft ermattend in seine Arme zurück. Er geleitet sie zart auf einen niedrigen Mooshügel zu liegen. Noch einmal betrachtet er ihre Züge und schließt ihr dann den Helm fest zu; dann verweilt sein Blick nochmals wehmutsvoll auf ihrer Gestalt, die er endlich mit dem langen Stahlschilde der Walküre zudeckt. Er schreitet fort, wendet sich nochmals um und nähert sich dann mit feierlichem Entschlusse einem Felsstein, den er mit der Spitze seines Speeres berührt.

Zur Götterdämmerung.

I.

Vorſpiel.

(Zu dem Zwecke einer Mitteilung des orchestral-symphonischen Teiles dieses dramatischen Vorspieles mußten diejenigen Abkürzungen eintreten, welche der Absicht der Auslassung der, ohne szenische Darstellung unzulässlichen Ausführung der Gesangspartien entsprachen. Da nichtsdestoweniger die Phantasie des Zuhörers zur Ergänzung des jetzt nur angedeuteten szenischen Vorganges hierbei zur Hilfe gezogen werden mußte, wird mit dem Folgenden versucht, dem auszuführenden Bruchstücke ein erläuterndes Programm unterzulegen, welches jenen Vorgang in Form einer Pantomime vorzuführen bestimmt ist.)

Nächtliche Szene auf felſiger Höhe. Die drei Nornen weben und werfen das Seil des Schickſales: — es reißt; — die Nornen umſchlingen ſich mit den Enden desſelben und verſinken. — Morgengrauen. Tagesanbruch. — Mit dem Sonnenaufgange treten Siegfried und Brünnhilde auf: Siegfried in den Waffen der Walküre, welche ihm, da er auf neue Taten auszieht, auch ihr Roß übergibt. Feurige Gelöbniſſe, Treueſchwüre: heldenhafter Abſchied. — Siegfried führt ſein Roß den Felſenabhang hinab: jauchzend ruft ihm Brünnhilde nach, bis jener ihrem Auge plötzlich, wie hinter einem Felſenvorſprung, entſchwindet, und ſie nur noch ſeinen Hornruf aus der Tiefe vernimmt: dann erblickt ſie ihn aber wieder, wie er in weiterer Ferne rüſtig von dannen zieht; überwältigt winkt ſie ihm noch einmal zu. Durch das den Felſen umgebende Feuer, deſſen Flammen mit hellem Getöne ihn luſtig zu umtanzen ſcheinen, zieht jener nun, rüſtig ſein Horn blaſend, weiter davon, bis er an den Rhein gelangt, wo ihn die Rheintöchter, als ihren Helden und Erlöſer, zur ferneren Fahrt in Willkommen nehmen. Sie geleiten ihn dorthin, wo nun am Hofe der Gibichungen, durch Hagen, den Erben des Nibelungenringes, ſich ſein Schickſal erfüllen ſoll.

II.

Hagens Wacht.

(Dieses Bruchstück des ersten Aktes beginnt bei der Abfahrt Siegfrieds und Gunthers nach dem Brünnhildsfelsen. Gutrune blickt dem davoneilenden Siegfried mit Beseligung nach und geht lebhaft erregt in ihr Gemach zurück. Siegfried hat das Ruder des Nachens erfaßt und treibt diesen mit kräftigen Schlägen stromaufwärts, wo er bald gänzlich außer Gesicht kommt. — Hagen, welchem die Bewachung der Hofhalle übergeben ist, hat sich gemächlich mit Schild und Speer davor niedergesetzt, und lehnt, während des Folgenden, bewegungslos an dem Pfosten des Einganges.)

Hagen.

Hier ſitz' ich zur Wacht,
wahre den Hof, ... bis
ihr dient ihm doch,
des Nibelungen Sohn! —

(Ein Teppich schließt die Bühne vor dem Zuschauer ab. Ein Zwischenspiel des Orchesters leitet zu der folgenden Szene über, in welcher wir Brünnhilde am Eingange ihres Steingemaches auf der Felsenhöhe erblicken, wie sie in stummem Sinnen den Ring Siegfrieds, welcher alles bevorstehende Unheil in sich faßt, mit wehmütig zärtlicher Erinnerung betrachtet.)

III. Siegfrieds Tod.

(Dieses Bruchstück des dritten Aktes beginnt bei dem Auffliegen der Raben Wotans, am Schlusse der Erzählung Siegfrieds von seinem ersten Abenteuer mit Brünnhilde. Das Orchester begleitet zunächst den hier nur als pantomimisch dargestellt zu denkenden Vorgang, welchen der szenische Text mit Folgendem gibt.)

Zwei Raben fliegen aus einem Buſche auf, kreiſen über Siegfried, und fliegen davon. Siegfried fährt auf, und blickt, Hagen den Rücken wendend, den Raben nach. Hagen ſtößt ſeinen Speer in Siegfrieds Rücken. Siegfried ſchwingt mit beiden Händen ſeinen Schild hoch empor, Hagen damit zu zerſchmettern: die Kraft verläßt ihn, der Schild entſinkt ſeiner Hand; er ſelbſt ſtürzt krachend über ihm zuſammen. Hagen, auf den zu Boden Geſtreckten weiſend, bedeutet, daß er nur einen Meineid gerächt habe, worauf er ſich ruhig zur Seite abwendet und langſam über die Höhe davonſchreitet. Gunther beugt ſich, ſchmerzlich ergriffen, zu Siegfrieds Seite nieder. Die Mannen umſtehen teilnahmvoll den Sterbenden. Da ſchlägt Siegfried noch einmal die Augen glanzvoll auf, und beginnt mit feierlicher Stimme:

Brünnhilde —
heilige Braut — uſw.

(Er stirbt. — Lange Stille der tiefsten Erschütterung. — Die Mannen erheben dann die Leiche auf den Schild und geleiten sie in feierlichem Trauerzuge über die Felshöhe langsam von dannen. Diesen letzteren szenischen Vorgang begleitet das Orchester in der Weise eines Trauerchores, welcher zugleich die Herkunft, die Herrlichkeit sowie das Schicksal des als göttlich gepriesenen Helden feiert und beklagt.)

IV. Schluß des letzten Aktes.

(Auch dieses Bruchstück beginnt mitten in einer heftigen Handlung. Hagen hat, im Streit um den Nibelungenring, soeben Gunther erschlagen und greift nun, mit dem Rufe: „her den Ring!“, nach des toten Siegfrieds Hand, welche sich ballt und drohend emporrichtet. Allgemeines Entsetzen und lauter Aufschrei, währenddessen Brünnhilde, vom Hintergrund her, fest und feierlich dem Vordergrunde zuschreitet.)

Brünnhilde.

Schweigt eures Jammers
jauchzenden Schwall!
Das ihr alle verrietet,
zur Rache ſchreitet ſein Weib. —

(Sie wendet ſich mit feierlicher Erhebung an die umſtehenden Männer und Frauen.)

Starke Scheite
ſchichtet mir dort
am Rande des Rheins zu Hauf': uſw.

(Die jungen Männer errichten während des Folgenden vor der Halle, nahe am Rheinufer, einen mächtigen Scheithaufen; Frauen ſchmücken ihn mit Decken, auf die ſie Kräuter und Blumen ſtreuen.)

Brünnhilde

(in den Anblick der Leiche verſunken, während ihre Mienen ſich zu immer ſanfterer Rührung verklären).

Wie Sonne lauter
ſtrahlt mir ſein Licht: uſw. bis
Ruhe, ruhe, du Gott! —

Sie winkt den Mannen, Siegfrieds Leiche aufzuheben und auf das Scheitergerüſte zu tragen; zugleich zieht ſie von Siegfrieds Finger den Ring ab, betrachtet ihn während des Folgenden, und ſteckt ihn endlich an ihre Hand.)

Mein Erbe nun
nehm' ich zu eigen uſw.

(Sie wendet ſich nach hinten, wo Siegfrieds Leiche bereits auf dem Gerüſte ausgeſtreckt liegt, und entreißt einem Manne den mächtigen Feuerbrand.)

Fliegt heim, ihr Raben!
Raunt es eurem Herrn, uſw. bis
ſo — werf' ich den Brand
in Walhalls prangende Burg.

(Sie ſchleudert den Brand in den Holzſtoß, der ſich ſofort hell entzündet. Zwei Raben ſind vom Ufer aufgeflogen und verſchwinden nach dem Hintergrunde zu. — Zwei junge Männer haben das Roß hereingeführt; Brünnhilde faßt es, und entzäumt es ſchnell.)

Grane, mein Roß,
Sei mir gegrüßt! uſw. bis
Siegfried! Siegfried!
Selig gilt dir mein Gruß!

(Sie hat ſich ſtürmiſch auf das Roß geſchwungen, und ſprengt es in den brennenden Scheithaufen. Sogleich ſteigt der Brand hoch auf, ſodaß das Feuer den ganzen Raum vor der Halle erfüllt und dieſe ſelbſt ſchon zu ergreifen ſcheint. Plötzlich bricht das Feuer dann zuſammen, ſo daß nur noch eine düſtere Glutwolke über der Stätte ſchwebt; dieſe ſteigt auf und zerteilt ſich ganz, währenddem der Rhein vom Ufer her mächtig angeſchwollen iſt und ſeine Flut über die Brandſtätte bis an die Schwelle der Halle wälzt. Auf den Wogen ſind die drei Rheintöchter herbeigeſchwommen; Hagen gerät bei ihrem Anblicke in höchſten Schreck und ſtürzt mit dem Rufe: „Zurück vom Ring!", wie wahnſinnig ſich in die Flut. Woglinde und Wellgunde umſchlingen mit den Armen ſeinen Nacken und ziehen, ſo zurückſchwimmend, ihn in die Tiefe, während Floßhilde, ihnen voran, jubelnd den Ring in die Höhe hält. — Am Himmel bricht zugleich von fern her ein dem Nordlicht ähnlicher Glutſchein aus; in ihm gewahrt man, mit wachſender Deutlichkeit, den Saal von Walhall, mit den Göttern wie zur Gerichtsſitzung darin; als eine gewaltige Flamme das Bild plötzlich ganz verhüllt, fällt der Vorhang.)

V.

Zu den dramatiſchen Dichtungen.

Aus dem Trauerſpiel „Leubald“.

[Die] Perſonen [des Trauerſpiels ſind:]

Leubald.
Werdulſt, der Freund von Leubalds verſtorbenem Vater [Siegmar.
Roderich.
Bärting, ein Raubgraf.
Aſtolf, Bräutigam von Roderichs Tochter.
Albert.
Lothar, Kaſtellan auf Leubald's Schloſſe und der Erzieher jenes.
Breiſchald, Geſell des Bärting.
Wulſt, Knecht des Leubald.
Ein Klausner.
Der Geiſt von Leubald's Vater Siegmar.
Flamming, ein Landſtreicher.
Bäringer.
Schrammenbald.
Schenk, der Wirt.
Agnes, Gattin des Roderich.
Adelaide, Roderichs Tochter.
Gundchen, ihre Vertraute.
Siegfried und Albrecht, Söhne des Roderich, 10—12 Jahre alt.
Eine Hexe.
Geiſter derſelben.
Knechte und Boten.

Der Wald mit der Klauſe.

Klausner (kommt.)

Schon wankt die Sonn' hinab den Himmellauf;
Der Greis muß hin an's Kreuz des Herren knien,
Daß gleich der Sonne nicht ſein Glaube ſinke.
(Er kniet an ein Kreuz, und betet leiſe.)
Des Glaubens Stärke ſchärft des Menſchen Stärke;
Nur Glaube macht den Staubling groß und hehr;
Erfüllt mit Glauben, kennt er ſeine Wege
Und ahn't der Gottheit tiefſte Vorſehung. —
Doch der verzweifelt, ſchwindet hin in Wahnſinn,
Der weg den Glauben bannt und Gott nicht fühlt.
Tief iſt die Weisheit; aber ſchwach der Menſch,
Daß er ſich Felſen wähnt auf ſeiner Straße.
Streb' hin, Menſch, auf dem Lebensweg mit Glauben!
Haſt du 'nen Berg zu ſteigen, ſieh' dich um,
Wenn du die Höh' erreichet, — und dein Blick
Wird offner ſchauen in der Welten Tiefe!
(Aſtolf, Gundchen und Knechte kommen.)

Aſtolf.

Willſt uns anführen etwa, falſches Ding?
Willſt uns vom Aufenthalt der Maid fortführen? —
— Hu, das ſah grauslich aus beim Roderich!
Der Staub beſchämte ſeine vor'ge Hoheit,
Die hohlen Wände jammerten Zerſtörung! —
O, und dies tat der Schuft, der Liebes Dieb! —
Find' ich ihn nicht auf ſeines Schloſſes Aſche,
So ſollſt du ſterben, Lügenmaid!

Gundchen.

O, gold'nes Wort! Wüßt'ſt du, was Sterben heißt,
Mit Leben, nicht mit Sterben würd'ſt du drohen!

Klausner.

Mädchen! Mich dünkt, ich ſah' dich ſchon einmal!

Gundchen.

O, heil'ger Mann, biſt du's! — Glücklicher Zufall!

Klausner.

Mit wem kommſt du hier in die Einſamkeit?
Iſt der der Leubald?

Gundchen.

Nein, 's iſt Leubalds Feind.
Er wähnt geliebt ſich von Adelaiden,
Und mühet ſich, die Flücht'ge aufzuſuchen.
O, heil'ger Mann, berede deine Zunge,
Daß ſie den Wahn dem nehme aus dem Herzen!

Klausner.

Herr, wähnſt du dich geliebt von Roderichs Tochter?
Der Wahn kann dich zum Wahnſinn bringen, Sohn!
Heißt du nicht Leubald, ſo biſt du ihr Feind.
Ich hört' es, als der Schmerz ihr Herz zerriß,
Als ſie vernahm: Leubald erſchlug die Mutter,
Leubald die Brüder, Leubald auch den Vater,
Leubald lechze nach ihrem eigenen Blute; —
Sie ſchmähte Gott, weil jenen ſie dafürhielt.
Der Vater ſtarb am Fluche ihrer Liebe;
Doch ihre Liebe fluchte ihrem Vater.
Nichts war ihr Mund, als Wohnung jenes Namens.
— Laß ab von ihr; — du ſchlägſt auf Dornen, Freund!
Wo nichts als Leubald iſt, kannſt du nicht ſein!

Aſtolf.

Meinſt du? O Greis, du kennſt nicht Liebe,
Sonſt würdeſt du nicht dieſes mir zergliedern! —
Schmach, Schmach! Was zauderſt du, mein Herz zu fällen!
Was mußt du doch mich ganz umfangen erſt,
Eh' du einziehſt in dies elende Herz!
O, nimm es ganz! Zertrümm're es! Vernicht' es!
Den Schatten mit, daß ich nicht weiß; ich liebte!
Unkeuſcher Wahn, du überbuhlteſt dich;
Fahr' hin, fahr' hin, und töte mein Erinnern!

Gundchen.

Mich dünkt es Glück, daß er die Liebe aufgab. —
O, Greis, dein Wort iſt Heilung dieſes Jammer's!
Laß deine Zunge walten, gib uns Leben!

Klausner.

Dein Schmerz iſt neu, drum pfleg' ihn aus, mein Sohn!
Laß deine Glut zu Wärme erſt verlodern;

. . . .

Bärting.

Ich will's glauben! — Warum aber haben ſie alles gelaſſen?

Breiſchald.

Sie haben nicht alles gelaſſen; ſie haben die Huren mitgenommen, und die Gefangenen ſind davongelaufen.

Bärting.

Ha, war das der Zweck? — Nun, ſo war's wohl irgend ein verliebter Geck, der uns heimſuchte?

Breiſchald.

Nun, derlei hat genug mit Plunder.

Bärting.

Ich mein', ſie glauben all uns ausgetilgt?
Der Witz läßt ſich mit Blaſen nicht zerſtäuben!
Luſtig, Geſellen; noch einmal beugt den Rücken;
Dann 'naus in's Weite! Woll'n uns nicht mehr bücken.

(Alle gehen in die Höhle.)

Adelaide.

Woher um mich dies wonnigliche Wehen.

So lag mein Vater vor mir auf der Bahre,
Als unſrer Liebe fluchend er verſchied!

Ein Mann, der geliebt und gehaßt,
Im Morde geraſt;
Doch machte ihn Reue verrückt,
Qual hat ihm Wahnſinn geſchickt.

Feuer miſchet ſich mit Flut: —
Herrin, ſei auf deiner Hut, —
— Fluten miſchen ſich mit Glut: —
Daß kein Menſch dir Schaden tut!

Sieh', dort kommt Leubald, feuerglüh'nden Blick's!
Bei Gott, ſo ſah ich niemals ihn; vom Leuen
Scheint er die Augen ſich gelieh'n zu haben;
Der Wange Glut verſengt ihm faſt den Bart,
Die Sünde, meint man, ſtampf' er mit den Füßen!
Des Teufels Gottesfurcht wähnte ich eher
Als dies jemals erleben noch zu können!

O weh! O weh! Sein Wahnſinn . . . O mein Leubald!

Text zum Allegro der Arie des Aubry
(Einlage in Marſchner's „Vampyr").

[Würzburg, 1833.]

Doch jetzt wohin ich blicke,
Umgibt mich Schreckensnacht,
Mit grauſ'gem Geſchicke
Droht mir der Hölle Macht.
Iſt denn kein Troſt zu finden?
Flieht jeder Hoffnungsſtrahl?
Wie ſoll ich mich entwinden
Der grauſen Todesqual?
Ich ſehe ſie, die Heißgeliebte,
Den Schmerzensblick nach mir gewandt,
Ein Dämon hält ſie feſt umſchlungen
Und lechzt vor ſcheußlicher Begier;
Ihr teures Blut iſt ihm verfallen,
Ein einzig Wort, ſie iſt befreit,
Vernichtet iſt des Scheuſals Werk; —

Da bindet mich der Eid,
Ich muß ſie ſterben ſehn!
Weh mir, wohin ich blicke,
Umgibt mich Schreckensnacht;
Dem grauſigen Geſchicke
Lacht kalt der Hölle Macht.

Rienzi.

Auftritt der Geſandten im zweiten Akt.

Der Geſandte Mailands.

Heil dir und ewiges Gedeih'n
Wünſcht Mailand dem erſtandnen Rom.

Die Geſandten der Lombardei.

Gruß jeder Stadt der Lombardei
Entbieten wir dem Schützer Roms.

Der Geſandte Neapels.

Ruhm dir und hohe Ehre Rom
Bezeigt Neapels Königin.

Die Geſandten Böhmens und Bayerns.

Von Deutſchland her kommt dir der Gruß;
Gedeihen Rom und Ehre dir!

Schlußſzene des dritten Aktes in der gekürzten Faſſung.

Rienzi.

Hört nicht den Raſenden!
Den er ſo wild beklagt,
war Romas ärgrer Feind

als einſt Tarquinius ſelbſt;
Tod, ewger Tod ſei ihm!
Nie werd' ihm Ruh' in geweihter Erde! —
Doch ihr, freut euch! Laßt alle Glocken läuten!
Trompeter blaſt! Der Sieg, den wir erkämpft,
iſt ſchlechter nicht als Brutus' Heldentat!
Auf, im Triumph zum Kapitol!
Laßt uns die Stirn mit Lorbeer ſchmücken!

(Friedensboten mit Lorbeerzweigen treten auf und geleiten einen antiken Triumphwagen Rienzi entgegen. Rienzi ſteigt vom Pferd und betritt den Triumphwagen, nachdem ihm von den Friedensboten der Helm abgenommen und dafür ein Lorbeerkranz auf das Haupt gelegt worden iſt. Irene, welche bei Adrianos Abgang erblaſſend in die Arme der Frauen geſunken war, wird von dieſen zu Rienzi geleitet, welcher ſie zu ſich auf den Wagen heraufzieht, wo ſie, ſich matt an ihres Bruders Schulter anlehnend, an ſeiner Seite ſtehen bleibt. Trophäen, beſtehend aus Rüſtungen und Feldzeichen der Nobili, werden im Triumph vor Rienzi vorübergetragen, die Bewaffneten ordnen ſich zum Zuge, dem ſich endlich auch Rienzi im Triumphwagen anſchließt.)

Chor.

Auf, im Triumph zum Kapitol!
Ertönet laut, ihr Freudenlieder,
und ehrt die tapfern Sieger hoch!
Die Freiheit kehrt für immer wieder,
zu Ende iſt das Sklavenjoch!
Entflieht, entflieht, ihr Schmerzen,
Jubelchor erſchalle laut!
Zu End' iſt Sklavenjoch!

Schlußworte des Rienzi.

Furchtbarer Hohn! Wie, iſt dies Rom?
Elende! Glaubt ihr mich zu vernichten?
So höret nun mein letztes Wort:
So lang die ſieben Hügel Roma's ſtehn,
So lang die ew'ge Stadt nicht wird vergehn,
Sollt ihr Rienzi wiederkehren ſehn!

Tannhäuſer.

I.

[Vorbemerkung.]

Die altgermaniſche Göttin Holda, die freundliche, milde und gnädige, deren jährlicher Umzug durch das Land den Fluren Gedeihen und Fruchtbarkeit brachte, mußte mit der Einführung des Chriſtentums das Schickſal Wodans und aller übrigen Götter teilen, deren Daſein und Wunderkräfte, da der Glaube an ſie im Volke zu tief wurzelte, zwar nicht gänzlich beſtritten, deren frühere ſegenreiche Einwirkungen jedoch verdächtig und zu bösartigen umgebildet wurden. Holda ward in unterirdiſche Höhlen, in das Innere von Bergen verwieſen; ihr Auszug ward ein unheilbringender, ihr Gefolge ähnlich dem wilden Heere. Später (während der Glaube an ihr mildes, naturbelebendes Walten bei dem niedren Volke jedoch unbewußt noch fortlebte) ging ihr Name ſogar in den der Venus über, an welchen ſich alle Vorſtellungen eines unſeligen, zu böſer, ſinnlicher Luſt verlockenden zauberiſchen Weſens ungehinderter anknüpften. Als einer ihrer Hauptſitze ward in Thüringen das Innere des Hörſelberges bei Eiſenach bezeichnet; dort war der Frau Venus Hofhaltung der Üppigkeit und Wolluſt; oft konnte man ſelbſt außen rauſchende, jubelnde Muſik vernehmen, die reizenden Klänge verlockten aber nur Diejenigen, in deren Herzen bereits wilde ſinnliche Sehnſucht keimte; ſie gerieten, von den freudig verführeriſchen Klängen angezogen und geleitet, ohne zu wiſſen wie? in den Berg. — Es geht die Sage von einem Ritter und Sänger Tannhäuſer (mythiſch und ſelbſt ſpäteren Anſichten nach völlig gleich dem Heinrich von Oſterdingen im Wartburgkriege), nach welcher dieſer in den Venusberg geraten ſei und dort an Frau Venus Hofe ein ganzes Jahr zugebracht habe.

II.

Schlüſſe der Venusberg-Szene des 1. Aktes.

[1. Erſte Faſſung.]

Venus.

Bald weicht der Stolz aus deiner Seel', —
demütig ſeh' ich dich mir nah'n, —
zerknirſcht, zertreten ſuchſt du mich auf,
flehſt um die Wunder meiner Macht.

Tannhäuſer.

Ach, ſchöne Göttin, lebe wohl!
Nie kehre ich zu dir zurück.

Venus.

(verzweiflungsvoll)

Ha, kehrteſt du mir nie zurück! . . . .

Kehrſt du nicht wieder, ha! ſo ſei verfluchet
von mir das ganze menſchliche Geſchlecht!
Nach meinen Wundern dann vergebens ſuchet!
Die Welt ſei öde, und ihr Held ein Knecht! —
Kehr' wieder! Kehre mir zurück!

Tannhäuſer.

Nie mehr erfreu' mich Liebesglück!

Venus.

Kehr' wieder, wenn dein Herz dich zieht!

Tannhäuſer.

Für ewig dein Geliebter flieht!

Venus.

Wenn alle Welt dich von ſich ſtößt? —

Tannhäuſer.

Vom Bann werd' ich durch Buß' erlöſt.

Venus.

Nie wird Vergebung dir zu Teil,
Kehr' wieder, ſchließt ſich dir das Heil!

Tannhäuſer.

Mein Heil! mein Heil ruht in Maria!

(Furchtbarer Schlag. Venus iſt verſchwunden.)

[2. Rückberſetzung aus dem Franzöſiſchen der zweiten Faſſung.]

Venus.

. . . .

Suche dein Heil und find' es nie!
Sie, die du ſiegend einſt verlachteſt,
die jauchzenden Mutes du verhöhnt,
nun fleh' ſie an um Gnade,
wo du verachteſt, jamm're nun um Huld!
Dann leuchte deine Schande,
zur hellen Schmach wird dann ihr Spott!
Gebannt, verflucht, ha! wie ſeh ich ſchon
dich mir nahn, tief das Haupt zur Erde; —

(ſehr matt)

„O fändeſt du ſie wieder,
die einſt dir gelächelt!
Ach! öffnete ſie dir wieder
die Tore ihrer Wonnen!“
Auf der Schwelle, ſieh' da!
ausgeſtreckt liegt er nun,
dort wo Freude einſt ihm gefloſſen!
Um Mitleid fleht er bettelnd, nicht um Liebe!
Zurück! Entweich', Bettler!
Knechten nie, nur Helden öffnet ſich mein Reich!

Tannhäuſer.

Nein, mein Stolz ſoll dir den Jammer ſparen,
mich entehrt je dir nah' zu ſehn!
Der heut von dir ſcheidet, o Göttin,
der kehret nie zu dir zurück!

Venus

(mit einem Schrei).

Ha! du kehrteſt nie zurück! —
Wie ſagt' ich?
Ha! wie ſagte er?
Nie mir zurück!
wie ſollt' ich's denken?

Wie es erfaſſen?
Mein Geliebter ewig mich fliehn?

(mit zartem Zögern)

Wie hätt' ich das erworben,
wie träf' mich ſolch' Verſchulden,
daß mir die Luſt geraubt,
dem Trauten zu verzeihn?
Der Königin der Liebe,
der Göttin aller Hulden,
wär' einzig dies verſagt,
Troſt dem Freunde zu weihn?
Wie einſt, lächelnd unter Tränen,
ich ſehnſuchtsvoll dir lauſchte,
den ſtolzen Sang zu hören,
der rings ſo lang mir verſtummt;
o! ſag, wie könnteſt je du wohl wähnen,
daß ungerührt ich bliebe,
dräng' zu mir einſt deiner Seele Seufzen,
hört' ich dein Klagen?
Daß letzte Tröſtung in deinem Arm ich fand,
o laß deſſ' mich nicht entgelten,
verſchmäh' einſt auch du nicht meinen Troſt!

(in Verzweiflung ausbrechend)

Kehrſt du mir nicht zurück,
ſo treffe Fluch die ganze Welt!
und für ewig ſei öde ſie,
aus der die Göttin wich!

(verzweiflungsvoll flehend)

O kehr', kehr' wieder!
Trau' meiner Huld, meiner Liebe!

Tannhäuſer.

Wer, Göttin, dir entfliehet,
flieht ewig jede Huld!

Venus.

Nicht wehre ſtolz deinem Sehnen,
wenn zurück zu mir es dich zieht!

Tannhäuſer.

Mein Sehnen drängt zum Kampfe,
nicht ſuch' ich Wonn' und Luſt!
ach! mögeſt du es faſſen, Göttin!
hin zum Tod, den ich ſuche,
zum Tode drängt es mich!

Venus.

Kehr' zurück, wenn der Tod ſelbſt dich flieht,
wenn vor dir das Grab ſelbſt ſich ſchließt.

Tannhäuſer.

Den Tod, das Grab hier im Herzen ich trag',
durch Buß' und Sühne wohl find' ich Ruh' für mich!

Venus.

Nie iſt Ruh' dir beſchieden,
nie findeſt du Frieden!
kehr' wieder mir, ſuchſt einſt du dein Heil!

Tannhäuſer.

Göttin der Wonn' und Luſt!
Nein! ach, nicht in dir find' ich Frieden und Ruh'!
Mein Heil liegt in Marie!

(Venus verſchwindet. — Die Szene verwandelt ſich ſchnell.)

III.

Aus dem Sängerwettkampf des zweiten Aktes.

[Zweite Faſſung.]

(Tannhäuſer fährt wie aus dem Traume auf; ſeine trotzige Miene nimmt ſofort den Ausdruck der Entzückung an, mit welchem er in die Luft vor ſich hinſtarrt; ein leiſes Zittern der Hand, die bewußtlos nach den Saiten der Harfe ſucht, ein unheimliches Lächeln des Mundes zeigt an, daß ein fremder Zauber ſich ſeiner bemächtigt. Als er dann wie erwachend kräftig in die Harfe greift, verrät ſeine ganze Haltung, daß er kaum mehr weiß, wo er iſt, und namentlich Eliſabeth nicht mehr beachtet.)

Tannhäuſer.

O Wolfram, der du alſo ſangeſt,
du haſt die Liebe arg entſtellt;

wenn du in ſolchem Schmachten bangeſt,
verſiegte wahrlich wohl die Welt! —
Zu Gottes Preis in hocherhabne Fernen,
blickt auf zum Himmel, blickt auf zu ſeinen Sternen:
Anbetung ſolchen Wundern zollt,
da ihr ſie nicht begreifen ſollt!
Doch was ſich der Berührung beuget,
mir Herz und Sinnen nahe liegt,
was ſich aus gleichem Stoff erzeuget,
in weicher Formung an mich ſchmiegt, —
ich nah' ihm kühn, dem Quell der Wonnen,
in die kein Zagen je ſich miſcht,
denn unverſiegbar iſt der Bronnen,
wie mein Verlangen nie erliſcht:
ſo, daß mein Sehnen ewig brenne,
lab' an dem Quell ich ewig mich! —
und wiſſe, Wolfram, ſo erkenne
der Liebe wahrſtes Weſen ich.

(Allgemeines Erſtaunen. Eliſabeth im Widerſtreit mit Hingeriſſenheit und banger Befremdung.)

IV.

Faſſungen der Schlußſzene.

1. [Älteſte Textbuch-Faſſung. 1845.]

Tannhäuſer

Zu deinem Hof, Frau Venus, ſteig' ich nieder,
Wo nun dein ſüßer Reiz mir ewig lacht!
Ach, kaum erkennſt den Buhlen du wohl wieder, —
Der Ärmſte, ſieh! was ſie aus ihm gemacht! —

(Er ſinkt erſchöpft zuſammen.)

Wolfram (dumpf vor ſich hin)

Entſetzlich! Iſt's ein Traum, was ich erlebe?

Tannhäuſer

(Sich allmählich wieder belebend, mit unheimlicher Steigerung)

Nun wandr' ich Tag und Nacht, den holden Berg
Zu finden, die ſüßen Töne zu vernehmen,

Die mich das erſtemal ſo zaubertrunken
Geleitet in das Reich der Freud' und Luſt.
Haſt, Wolfram, du die Klänge nie gehört?

Wolfram (mit feierlichem Entſchluß).

Unſel'ger! Halt! Hier ſei der Irrfahrt Ziel!
Wehr' der Verſuchung! Blicke auf zu Gott!

Tannhäuſer.

O, ſpotte mein! Du hörſt, ich bin verflucht!

Wolfram.

Verflucht biſt du, wenn du der Hölle Zauber
Nicht kräftig widerſtehſt!

Tannhäuſer.

Kein Widerſtand!
Der Zauber iſt ſo hold: — willſt du ihn kennen?
Komm mit, Wolfram! Laß dich von mir geleiten,
Zu namenloſen Wonnen führ' ich dich!

(Man ſieht den fernen Hörſelberg in immer hellerem roſigen Scheine erglühen; er ſcheint durchſichtig zu werden, ſodaß man in ihm wirre Bewegungen, wie von tanzenden Geſtalten erblicken kann; jubelnde Muſik dringt aus ihm her.)

Tannhäuſer.

Horch! Vernimmſt du nicht die jubelnden Klänge?
Atmeſt du nicht entzückend holde Düfte?
Sieh dort! Dort! Ich geleitete dich ſchnell: —
Das iſt der Berg, der ſüße Venusberg!

Wolfram.

Allmächt'ger! ſteh dem Frommen bei!
Dem Himmel beut die Hölle Spott!
Getrotzt ſei ihrer Zauberei!
Auf, Heinrich! Wende dich zu Gott!

Tannhäuſer

(ſich von Wolfram loszureißen ſuchend).

Frau Venus! O Erbarmungsreiche!
Dein Buhle naht! zu dir! zu dir!

Wolfram
(ihn heftig zurückhaltend).

Verzweiflungs-Wahnſinn, weiche! weiche!
Heinrich, dein Heil!

Tannhäuſer

Laß ab von mir!

Wolfram.

Noch ſoll das Heil dir Sünder werden!

Tannhäuſer.

Nie, Wolfram! Nie! — Ich muß zu ihr!

Wolfram.

Ein Engel bat für dich auf Erden,
Bald ſchwebt er ſegnend über dir!
Eliſabeth! —

Tannhäuſer
(wie von einem furchtbaren Schlage gelähmt).

Eliſabeth! — —

(Auf dem Hofe der Wartburg ſieht man Fackelſchein aufleuchten; die langſamen Schläge eines Totenglöckchens laſſen ſich von eben daher vernehmen.)

Männergeſang
(von der Wartburg herdringend).

Der Seele Heil, die nun entflohn
Dem Leib der frommen Dulderin;
Ihr wird der Engel ſel'ger Lohn,
Himmliſcher Freuden Hochgewinn!

Wolfram
(nach dem erſten Eintritt des Geſanges).

Dein Engel fleht für dich an Gottes Thron;
Er wird erhört! Heinrich, du biſt erlöſt!

(Die zauberhafte Erſcheinung am Hörſelberge, die ſich während des Vorigen immer mehr geſteigert hatte, erbleicht allmählich vor der anbrechenden Morgendämmerung.)

Tannhäuſer.

Heilige Eliſabeth, bitte für mich!

(Er ſinkt entſeelt in Wolfram's Armen langſam zu Boden.)

Chor der jüngeren Pilger

(welche vom Vordergrunde rechts her die Bühne betreten und während des Sonnenaufgangs ſich langſam über das Tal verbreiten.)

Heil! Heil! Der Gnade Wunder Heil!
Erlöſung ward der Welt zuteil!
Es tat in nächtlich heil'ger Stund'
Der Herr ſich durch ein Wunder kund: —
Den dürren Stab in Prieſter's Hand
Hat er geſchmückt mit friſchem Grün:
Dem Sünder in der Hölle Brand
Soll ſo Erlöſung neu erblüh'n!
Ruft ihm es zu durch alle Land',
Der durch dies Wunder Gnade fand!
Hoch über aller Welt iſt Gott,
Und ſein Erbarmen iſt kein Spott!
Halleluja! Halleluja!

(Die jüngeren Pilger, von denen eine Anzahl auch auf dem Bergwege die Bühne betreten hat, erfüllen die Tiefe und Höhe des Tales, von der Wartburg her ſieht man die älteren Pilger auf dem höheren Bergwege ihnen entgegenziehen. Die Sonne iſt hinter dem Hörſelberge aufgegangen und läßt das ganze Tal in ihrem Scheine erglühen. — Der Vorhang fällt.)

Ende der Oper.

---

2. [Faſſung der nach der Handſchrift des Komponiſten autographierten Partitur vom 13. April 1845.]

[Von: Tannhäuser: „Zu deinem Hof, Frau Venus“ bis: Wolfram: „Bald schwebt er segnend über dir! Elisabeth!“ genau wie in der vorstehenden Fassung 1; nur die Regiebemerkung „Man sieht den fernen Hörselberg usw.“ lautet in der Partitur:

„NB. Die Theatermuſik muß im tiefſten Hintergrunde ſo aufgeſtellt ſein, daß ſie an Ort und Stelle ſtark geſpielt werden kann, dem Zuhörer aber wie aus großer Entfernung (aus dem Hörſelberge) herdringend erſcheinen muß. Der Hörſelberg, der in immer zunehmender roſiger Glut erglüht, erſcheint nach und nach durchſichtig, ſo daß man in ihm wie tanzende Geſtalten erblicken kann.“

dann folgt:]

Tannhäuſer.

(wie von einem Schlage gelähmt, feſtgewurzelt ſtehenbleibend).

Eliſabeth! — —

(Die zauberiſche Erſcheinung des Hörſelberges erbleicht allmählich vor der anbrechenden Morgendämmerung.)

Wolfram

(mit erhobener Rührung)

Dein Engel ſteht für dich vor Gottes Thron,
Er wird erhört: Heinrich! Du biſt erlöſt!

Männerchor

(gleichzeitig auf der Wartburg)

Der Seele Heil, die nun entflohn
Dem Leib der frommen Dulderin!
Ihr wird der Engel ſel'ger Lohn,
Himmliſcher Freuden Hochgewinn!

(Fackelſchein leuchtet aus dem Hofe der Wartburg auf; man hört von dorther, während des Chorgeſanges, das Totenglöcklein läuten.)

Tannhäuſer

(ſinkt in Wolframs Armen langſam zur Erde).

Heilige Eliſabeth, bitte für mich!

(Er ſtirbt.)

Die jüngeren Pilger

(nähern ſich der Bühne, treten dann rechts auf und ziehen während des Sonnenaufganges das Tal entlang).

Heil! Heil! Der Gnade Wunder Heil!
Erlöſung ward der Welt zuteil.
Es tat in nächtlich heil'ger Stund'
Der Herr ſich durch ein Wunder kund:
Den dürren Stab in Prieſters Hand
Hat er geſchmückt mit friſchem Grün:
Dem Sünder in der Hölle Brand
Soll ſo Erlöſung neu erblühn!
Ruft ihm es zu durch alle Land',
Der durch dies Wunder Gnade fand!
Hoch über aller Welt iſt Gott,
Und ſein Erbarmen iſt kein Spott!
Halleluja! Halleluja! Halleluja!

(Die Sonne geht auf, die ganze Gegend erglüht im feurigſten Morgenrot. Die jüngeren Pilger, von denen eine Anzahl auf dem Seitenwege bei dem Marienbilde aufgetreten iſt, verteilen ſich über Tal und Anhöhe, ſo daß beides von ihnen ausgefüllt iſt. Von der Wartburg her auf dem Bergwege ſieht man die älteren Pilger ihnen entgegenziehen. — Wolfram kniet neben Tannhäuſers Leiche, betend, die Augen gen Himmel gerichtet.)

3. [Faſſung eines zweiten Textbuches von 1845.]

Wolfram.

Ein Engel bat für dich auf Erden —
Bald ſchwebt er ſegnend über dir:
Eliſabeth!

Tannhäuſer

(der ſich ſoeben von Wolfram losgeriſſen, bleibt, wie von einem heftigen Schlage gelähmt, an die Stelle geheftet)

Eliſabeth! —

(Die Nebel verfinſtern ſich allmählich; durch dieſelben gewahrt man von der Höhe der Wartburg her Lichtſchein leuchten; die langſamen Schläge eines Totenglöckchens laſſen ſich von eben daher vernehmen.)

Männergeſang

(von der Höhe des Hintergrundes).

Der Seele Heil, die nun entfloh'n
Dem Leib der frommen Dulderin!

Wolfram

(nach dem erſten Eintritt des Geſanges).

Dein Engel fleht für dich an Gottes Thron, —
Er wird erhört! Heinrich, du biſt erlöſt!

Venus.

Weh! mir verloren!

(Sie verſchwindet, und mit ihr die ganze Zaubererſcheinung. Morgendämmerung. Der Geſang, wie von der Wartburg herabdringend, wird immer ſtärker vernommen.)

Männergeſang.

Ihr ward der Engel ſel'ger Lohn,
Himmliſcher Freuden Hochgewinn.

Wolfram

(Tannhäuſer in den Armen ſanft umſchloſſen haltend).

Und hörſt du dieſen Sang?

Tannhäuſer.

Ich höre!

Männergeſang.

Heilig die Reine, die nun vereint
Göttlicher Schar vor dem Ewigen ſteht!
Selig der Sünder, dem ſie geweint,
Dem ſie des Himmels Heil erfleht!

Tannhäuſer

(in Wolframs Armen langſam zur Erde ſinkend)

Heilige Eliſabeth, bitte für mich!

(er ſtirbt.)

Die jüngeren Pilger

(einen mit grünem Laub geſchmückten Prieſterſtab hoch in ihrer Mitte tragend, die Bühne von rechts im Vordergrunde her betretend, und während des Sonnenaufganges ſich langſam über das Tal verbreitend. Sie alle ſind mit grünen Zweigen geſchmückt.)

Heil! Heil! Der Gnade Wunder Heil!
Erlöſung ward der Welt zuteil!
Es tat in nächtlich heil'ger Stund'
Der Herr ſich durch ein Wunder kund:
Den dürren Stab in Prieſters Hand
Hat er geſchmückt mit friſchem Grün:
Dem Sünder in der Hölle Brand
Soll ſo Erlöſung neu erblüh'n!
Ruft ihm es zu durch alle Land',
Der durch dies Wunder Gnade fand!
Hoch über aller Welt iſt Gott,
Und ſein Erbarmen iſt kein Spott!
Halleluja! Halleluja! —

(Die jüngeren Pilger, von denen eine Anzahl auf dem Bergwege die Bühne betreten hat, erfüllen die Tiefe und Höhe des Tales; von der Wartburg her ſieht man die älteren Pilger auf dem höheren Bergwege ihnen entgegen ziehen. Die Sonne iſt hinter dem Hörſelberge aufgegangen und läßt das ganze Tal in ihrem Scheine erglühen. — Der Vorhang fällt.)

Ende.

4. [Geänderte Faſſung von 1847].

[Bis: Tannhäuser: „Ich höre." wie Fassung 3, dann folgt:]

(Von hier an betritt der Trauerzug die Tiefe des Tales, die älteren Pilger voran, den offenen Sarg mit der Leiche Eliſabeths tragen Edle, der Landgraf und die Sänger geleiten ihn zur Seite, Grafen und Edle folgen.)

Männergeſang.

Heilig die Reine, die nun vereint
Göttlicher Schar vor dem Ewigen ſteht!
Selig der Sünder, dem ſie geweint,
Dem ſie des Himmels Heil erfleht!

(Auf Wolframs Bedeuten iſt der Sarg in der Mitte der Bühne niedergeſtellt worden. Wolfram geleitet Tannhäuſer zu der Leiche, an welcher dieſer niederſinkt.)

Tannhäuſer.

Heilige Eliſabeth, bitte für mich! (Er ſtirbt.)

Wolfram, der Landgraf und die Sänger, die Edlen und die Pilger, die jüngeren Pilger

(auf dem vorderen Bergvorſprunge die Bühne betretend, nacheinander):

Er iſt erlöſt!

Alle.

Der Gnade Heil iſt dem Büßer beſchieden,
Er geht nun ein in der Seligen Frieden.

(Der Vorhang fällt.)

Lohengrin.

I.

1. Akt.

Heerrufer.

Ihr Edlen, Volk und Freie von Brabant!
Heinrich, des deutſchen Reiches König, kam
Zu euch, um, ſo ihr Klage zu erheben
Und Streit zu ſchlichten habt, getreu zu richten
Und Recht zu ſprechen dem, dem Recht gebührt.

-

Lohengrin.

Leb' wohl, ſei treu in deinem Dienſt,
Daß wir beglückt uns wiederſehn.

II.

2. Akt.

Elſa.

Allmächt'ger, den ich ewig preiſe,
Wie hätteſt du mich ſo beglückt,
Daß ich das Unglück von mir weiſe,
Von meinem Glanz in Staub gedrückt.

Ortrud.

Nur eine Kraft iſt mir geblieben,
Sie raubte mir kein Machtgebot;
Durch ſie vielleicht ſchütz ich dein Lieben,
Bewahr es vor der Reue Not.

III.

3. Akt.

Lohengrin.

O ich verzeihe! Dir tugendhaften Reinen
Erkennt mein Herz den Preis entzückungsvoll;
Doch jammernd muß der Menſchheit Los ich weinen,
Der Gnade nur, nicht Glück entſpringen ſoll.
Wie lange noch ſoll ich des Heils entbehren,
Da wahres Glück dem Zweifel ferne bleibt,
Konnt' ihn dies keuſche, reinſte Herz nicht wehren,
Das unſtät mich nun weit von dannen treibt.

Elſa.

Weh' mir, wie ſollt es härt're Strafe geben?
Getrennt von dir bleibt einzig nur der Tod!

Lohengrin.

Muß göttlich fern des Grales Ritter leben,
Dein Gatte, ach! erlag der Trennung Not.

Ortrud.

Sieg! Sieg! Willkommen Rächerſtunde!
Nun nenn' ich herrenlos dies Land!
Geprieſen deines Herzens Wunde,
Durch die ich meine Rache fand!
Weißt du, wer deinen ſtolzen Helden,
Dahergeführt an dieſen Strand?
Nun laß mich jubelnd dir es melden:
Es war der Erbe von Brabant!
Ihr wart der Fürſten letzte Sproſſen,
Die uns des Landes Kron' entwandt;
Euch beiden war der Tod beſchloſſen,
Wenn ich in meiner Näh' euch fand!
Doch ſollt' ich ihn erreicht nur haben,
Er mußte meinem Zauber nahn:
Ein Kettlein legt' ich um den Knaben,
Da ward das Kind zum wilden Schwan.
Hin ſchwamm er auf des Waſſers Fluten,
Von dem er Hilfe wollt' empfah'n,
Den Ritter traf er an, den guten,
Und zog zum Strand ihn hier heran.

Alle.

Abſcheulich Weib, was kündeſt Du?
Wo fänd' nun unſer Jammer Ruh?

Ortrud.

Erkennt, Verwegne, das Verbrechen,
Das ihr verübt an dieſem Land,
Lernt ſo, wie ſich die Götter rächen,
Von deren Huld ihr euch gewandt!

Siegfried.

Aus dem erſten Akt.

Mime

(in höchſter Angſt).

Halte! halte! wohin?
Höre mich, Siegfried, hör'!
Er ſtürmt mir fort! — He, Siegfried!
Wie halt' ich das Kind mir feſt?
(Er ruft mit der größten Anſtrengung in den Wald.)
Nicht alles ward dir ſchon kund:
von der Mutter mußt du noch hören!
Verſchmähſt du der Mutter Rat?

Siegfried

(kommt zurück).

Von der Mutter? — rede heraus!

Mime.

So tritt nur ein,
traue dem Alten:
Wichtiges mußt du noch wiſſen.

Siegfried

(wieder eintretend).

Ich bin ja da:
was bargſt du mir noch?

Mime

(verlegen).

Ja, das iſt ſo bald nicht geſagt!
(Er hüſtet.)
Doch hör': ich hab's,
was du hören mußt! —
Du willſt aus dem Wald
fort in die Welt?
Hör', was deine Mutter
Mime vertraut. —

„Mime“ — ſprach ſie —
„kluger Mann!
Wenn einſt mein Kind erwächſt,
hüte das kühne im Wald!
Die Welt iſt tückiſch und falſch,
dem Tör'gen ſtellt ſie Fallen:
nur wer das Fürchten gelernt,
mag dort ſich leidlich behüten.“

Siegfried.

Das hat dir die Mutter gemeldet?

Mime.

Glaube, ich rede ihr gleich.

Siegfried.

Das Fürchten möcht' ich lernen!

Mime.

Ein Kluger kann es leicht;
Dumme lernen es ſchwer.
Der Kluge ſpürt
und ſpäht umher,
ob Gefahr ihn wohl befiel:
naht der Feind,
neigt er ſich fein,
daß ihn nicht der Dräuende trifft.

Siegfried.

Das, Mime, wäre das Fürchten?

Mime.

Die Liſt iſt es,
die Furcht uns lehrt:
ſie iſt des Fürchtens Frucht.

Siegfried.

Liſte kenn' ich,
ſie lernt' ich vom Fuchs:
wer aber lehrt mich das Fürchten?

Mime.

Wie dumm du noch biſt,
das nicht zu wiſſen!
So wollteſt du in die Welt? —
Im Walde biſt du vertraut,
in der Welt trügt ſich dein Blick
dein Auge lugt,
es lauſcht dein Ohr, —
wie Gefahr dich auch umlauert,
du erlugſt und erlauſcheſt nichts,
zeigt dir die Furcht
nicht die Gefahr,
daß mit Liſt du dich gegen ſie legſt.

Siegfried.

Das Fürchten muß ich drum lernen.

Mime.

Wenn dein Auge nicht hell mehr ſieht,
wenn dein Ohr nur träumend noch hört
wenn dir's dann ſchwirrend
näher ſchwebt,
verſchwimmend die Sinne dir ſchwinden,
die Glieder dir ſchwankend verſagen,
im Buſen bang
das Herz dir erbebt: —
dann haſt du das Fürchten gelernt.

Siegfried.

Nun fühl' ich, das lernt' ich noch nicht.

Mime.

O töriger Knabe,
dummes Kind,
bleibe im Wald,
laß die Welt!
Für deine Mutter
mahne ich dich:
laß es der Mutter zulieb!
Fühlteſt du noch

das Fürchten nicht,
in der liſt'gen Welt
verlierſt du dich:
wo dein Vater fiel,
fällſt auch du:
dich warne der Mutter Weh!
Wem die Furcht die Sinne
neu nicht ſchuf,
in der Welt erblindet
dem der Blick:
wo nichts du ſiehſt,
wirſt du verſehrt;
wo nichts du hörſt,
trifft es dein Herz.
Nicht ſchneidet der Stahl,
eh die Glut ihn nicht ſchmolz:
wem die Furcht die Sinne
nicht ſcharf gefegt,
blind und taub in der Welt
ſchlingt ihn die Welle hinab!
Drum achte des Alten Wort:
bleib, du Dummer, im Wald!

Siegfried.

Das Fürchten mag
und muß ich lernen:
durch deinen Witz
gewinn' ich's nie.
Drum aus dem Wald
fort in die Welt:
ſie lehrt mich das Fürchten allein!
Bei dir verſäß' ich
ſäumig den Tag:
ich bliebe dumm,
taub und blind.
Und lern' ich das Fürchten,
lern' ich es nicht,
wo man's lernt, da will ich doch ſein!
Drum rat' ich dir jetzt,
rüſte das Schwert,

ſchweiße die ſtarken
Stücken zu ganz!
Täuſche mich nicht
mit ſchlechtem Tand
den Trümmern allein
trau' ich was zu.
Find' ich dich faul,
gefällt mir es nicht;
machſt du mir Flauſen
und flickſt es ſchlecht
dir ſag' ich, Alter, hab' acht!
Denn ſcheid' ich, das Fürchten zu lernen,
dich lehr' ich das Fegen zuvor!
(Er läuft in den Wald.)

Mime
(allein).
Nun ſitz' ich da,
hab' zur Schande
noch den Schimpf;
zur alten Not
die neue noch:
vernagelt bin ich nun ganz!

Greulicher Geiz,
verfluchte Gier
nach des Reiſes Gold!
Nun duld' ich wahrlich
ſchönen Dank,
ich alter, dummer Narr! —

Das Kind erzog ich
mit zäher Müh',
daß mir zulieb
ihm die Tat geläng':
an mir einz'gem ſollt' er hängen,
und mich einz'gen haßt er nun!
Verfluchte Brut
aus der Menſchen Brunſt —
miſchten ſich Götter gar drein!

Was ich nun rate,
gerät mir zum Übel;
in jeder Schlinge
verſchling' ich mich ſelbſt:
mit dem Fürchten wollt' ich ihn fangen,
mit dem Fürchten fängt er nun mich!
Wie halt' ich ihn jetzt
im Hauſe hier,
daß er den Dienſt mir tu'?

(Er ſinnt nach.)

Das Fürchten will er lernen:
geläng's, ihn damit zu feſſeln?
Zum Lehrer erbiet' ich mich —
führe den Buben
zu Faſners Neſt? —
So hätt' ich den Hünen gefangen,
zum Hort hülf' er mir noch! —

Doch ach! das Schwert! —
mir ſchwindelt's wieder! —
wie ſchweiß' ich die Stücken
des tückiſchen Stahls?
Der Zwerge Kunſt
kann's nicht zwingen;
wie oft vergebens
gab ich mir Müh'! —
Müßige Not!
nutzloſe Pein!
Mach' ich umſonſt
an die Sorge mich?
Die Stücken glühen
mir nicht in der Glut;
die harten zwingt
mein Hammer nicht:
das Schwert, das mir einzig nützt,
erſchweißen kann ich's nicht!

(Er knickt verzweifelt auf dem Stuhl vor dem Amboß zuſammen.)

Wanderer.

Jetzt, Fafners kühner Bezwinger,
hör', verfallner Zwerg: —
nur Siegfried ſelbſt
ſchmiedet ſein Schwert.
Dein kluges Haupt
behalt' für dich;
Nutzloſes iſt mir nicht not:
doch hüt' es wohl
von heute an!
Hab' acht, wenn die Zunge dir ſchwankt:
ſchwatze kein albernes Zeug!

Mime

(nachdem er ſich vorſichtig umgeſchaut)

Nach dem Schwerte frägſt du
wahrlich zu früh:
ich fand ja noch keine Zeit!

Siegfried.

So zeig', wie weit du es fegteſt.

Mime

(verlegen, ſich wieder auf den Seſſel ſchwingend).

Das Schwert? das laß nur noch liegen!
Wichtige Dinge
hab' ich erwogen:
zu dem Schwerte kam ich noch nicht.

Siegfried.

Schweig von dem Wicht'gen,
was du erwogen:
zeige das Schwert:
denn heute noch zieh' ich
weit von dir in die Welt.

Mime.

Nichts kann das Schwert dir nützen,
lernſt du zuvor
das Fürchten nicht.

Um dich nur war ich beſorgt;
ich verſank in tiefes Sinnen,
wie ich das Fürchten dich lehrte:
du trafſt mich eben,
als ich's fand.

Siegfried.

Bis unter den Sitz
warſt du verſunken!
Nun ſag', was dort du fandſt.

Mime

(geheimnißvoll vertraulich).

Eine Stätte weiß ich im Wald,
im Oſt, nicht weit von der Welt.
Neidhöhle
wird ſie genannt:
dort wohnt ein ſchlimmer Wurm,
der würgt' und ſchlang ſchon viel:
dich lehrt' er das Fürchten,
fändeſt du ihn.

Siegfried.

Das Fürchten zu lernen,
wie find' ich ihn?

Mime.

Ich führe dich ſelbſt:
du folgſt mir nur.

Siegfried.

So würd' ich der Sorge ledig. —
Auf, Mime, ſäume denn nicht:
bei dir will ich länger nicht raſten;
drum rüſte mir ſchnell das Schwert!
Mit ihm erfahr' ich
das Fürchten gut.

Mime.

Das Fürchten erfährſt du nimmer
mit einem Schwert,

das ich geſchweißt:
wie viel der ſtärkſten
zerſtampfteſt du ſchon —
die Furcht blieb ſtets dir noch fern!

Siegfried.

Feine Finten
weiß mir der Faule
uſw.

Mime.

Ein Wandrer kam,
der wußte viel;
mich ſchalt er dumm und ſchal:
doch was ich nicht wußte,
jetzt geſchieht's,
und mir geſchieht's zu Nutz: —
wer nennt mich nun nicht geſcheit?

Des Menſchen Witz
meiſtert' ich noch;
mit dem Fürchten fing' ich ihn doch:
der ſelbſt geſchmiedet
das nütze Schwert;
er fällt mir Faſner zu Tod: —
hei, Wandrer! gefällt dir mein Witz?

Nun fällt im Kampfe Faſner:
hab' ich das kühn erreicht,
gewinn' ich mir Ring und Hort,
walte als Niblungen-Herr. —
Der Knabe kennt nicht den Ring,
nichts erriet er vom Hort: —
im Weg doch ſtünd' er mir wohl?
verböt' die Beute dem Zwerg? —
Daß ich nicht wieder mich fange,
fällt mir ein Rat wohl ein:

rang er ſich müd' mit dem Wurm
uſw. bis
ſinnlos ſinkt er in Schlaf:
ſo räum' ich ihn leicht aus der Welt,
und den Ring erlang' ich für mich.
Hei, Wandrer, gefällt dir mein Witz?

Götterdämmerung.

Zu Brünnhilde's Schlußworten.

Selige Sühnung
erſah ich den hehren,
heilig ewigen
einigen Göttern!
Freuet euch
des freieſten Helden!
Göttlichem Brudergruß
führt ſeine Braut ihn zu!

Machtlos ſcheidet,
die die Schuld nun meidet.
Eurer Schuld entſproß der froh'ſte Held,
deſſen freie Tat ſie getilgt:
erſpart iſt euch der bange Kampf
um eine endende Macht:
verblühet in Wonne vor des Menſchen Tat,
vor dem Helden, den ihr gezeugt!
Aus eurer bangen Furcht
verkünd' ich euch ſelige Todeserlöſung!

Trauernder Minne
tiefſtes Mitleid
ſchloß die Tore mir auf:

Wer über alles
achtet das Leben,
wende ſein Auge von mir!
Wer aus Mitleid
der Scheidenden nachblickt,
dem dämmert von fern
die Erlöſung, die ich erlangt.
So ſcheid' ich
grüßend, Welt, von dir!

Die Meiſterſinger von Nürnberg.

I. Akt.

Hans Sachs.

Ein Freiſingen wird gehalten;
und obgleich immer die Regeln walten,
nach Luſt und Laune, ungequält,
Stoff und Vers jeder ſich wählt:
dem Volke ſoll's behagen. . . .

Hans Sachs.

Euer Urteil, dünkt mich, wäre reifer
hörtet Ihr beſſer zu.
Dem Junker, der vor Euch verlor,
ihm gabt Ihr ſieben Fehler vor:
doch eines Meiſtergeſanges Bar
gab Euch der Jüngling vor:
daß der ganz glatt nach den Regeln war,
das entging des Merkers Ohr.

Vogelgeſang.

Zwei Stollen fand ich wohlgericht't.

Nachtigall.

Auch der Abgeſang entging mir nicht.

Sachs.

Als er der Fragen Antwort gab,
ſtellt er ein Bar nach Maß und Stab.

Kothner.

Nur die Weiſe war ganz konfus!

2. Akt.

Aus der Prügelſzene.

Lehrbuben.

Kennt man die Schloſſer nicht?
Die haben's angericht't!
Nein, dort die Schmiede,
mit Kloben und Niete!
Die Bäcker, die Bäcker!
Die Ofenhöcker!

Geſellen.

's iſt morgen der Fünfte,
brennt Manchem im Haus!

3. Akt.

1.

Aus dem Wahn-Monolog des Sachs.

Der Flieder war's: Johannisnacht,
drob iſt der Wahn ſo leicht erwacht.
Ein Glühwurm fand ſein Weibchen nicht;
der hat den Schaden angericht't:

ängſtlich ſuchend flog er dahin
durch manches müde Menſchenhirn;
dem kniſtert's nun wie Funk' und Feuer,
die Welt ſteht dem in Brand;
das Herz erwacht dem Ungeheuer
und weckt mit Pochen die Hand;
die ballt ſich ſchnell zur Fauſt,
den Knüppel die gern umſpannt;
mit Fauſt und Knüppel da zauſt,
wer gern als tapfer bekannt:
und will's der Wahn geſegnen,
nun muß es Prügel regnen,
mit Hieben, Stoß und Dreſchen
den Weltenbrand zu löſchen!
Ein Koboldswahn! — Johannisnacht!

II.

Walthers Traumlied.

„Fern
meiner Jugend gold'nen Toren
zog ich einſt aus,
in Betrachtung ganz verloren:
väterlich Haus,
kindliche Wiege,
lebet wohl! ich eil', ich fliege
einer neuen Welt nun zu!

Stern
meiner einſam trauten Nächte,
leuchte mir klar,
daß mein Pfad zum Glück mich brächte!
mütterlich wahr,
helle mein Auge,
daß es treu zu finden tauge,
was mein Herz erfüll' mit Ruh!

Bücherei

Abendlich
ſank die Sonne nieder:
goldene Wogen
auf den Bergen reih'ten ſich;
Türme und Bogen,
Häuſer, Straßen breiten ſich.
Durch die Tore zog ich ein,
dünkte mich,
ich erkenn' ſie wieder:
auch der alte Flieder
lud mich ein, ſein Gaſt zu ſein;
auf die müden Lider
labendlich
goß er Schlaf mir aus,
gleich wie im Vaterhaus.
Ob ich die Nacht
dort wohl geträumt hab', ob gewacht?“

. . . .

„Traum
meiner törig gold'nen Jugend,
wurdeſt du wach
durch der Mutter zarte Tugend?
Winkt ſie mir nach,
ſolg' ich und fliege
über Stadt und Länder heim zur Wiege,
wo mein die Traute harrt.

Kaum,
daß ich nah' zu ſein ihr glaube,
blendend und weiß
ſchwebt ſie auf als zarte Taube,
pflückt dort ein Reis,
ob meinem Haupte
hält ſie's kreiſend, daß ich's raubte,
in holder Gegenwart.

Morgenlicht
dämmerte da wieder:
ſcherzend und ſpielend

Täubchen immer ferner wich;
fliegend und zielend
zu den Türmen lockt' es mich;
flattert' über Häuſer hin,
ſetzte ſich
auf dem Haus, dem Flieder
gegenüber, nieder,
daß ich dort das Reis gewinn'
und den Preis der Lieder.
Morgenlich
hab' ich das geträumt:
nun ſagt mir ungeſäumt,
was wohl am Tag
der holde Traum bedeuten mag?"

. . . .

„Tag,
den ich kaum gewagt zu träumen,
brachſt du nun an
in der Freundſchaft trauten Räumen?
Iſt es kein Wahn?
Sie, die ich liebe,
die das Herz mir ſchwellt mit ſüßem Triebe,
ſie ſteht im Glanz vor mir?

Sag',
iſt es nicht die weiße Taube,
lieblich und treu,
wie der Jugend holder Glaube?
Ihr ohne Reu'
ganz mich zu geben,
ihr zu weih'n mein Glück, mein Heil, mein Leben,
wie, Mutter, dankt' ich's dir?

Sonniglich
will ſie mir erglänzen:
nächtliche Schleier
decken mehr die Augen nicht;
heller und freier
ſah ich nie ein Angeſicht;

ob dem Haupt ihr ſchwebt ein Reis:
ob ſie das bricht
von dem Zweig des Lenzen,
huldvoll ohne Grenzen
mir die Stirn' um Sanges Preis
bald damit zu kränzen?
Wonniglich
ſchönſter Lebenstraum!
Des Paradieſes Baum,
reichſt du dies Reis,
wohl unverſehrt ich blühen weiß!“

III.

Beckmeſſer und Walter auf der Feſtwieſe.

Die Lehrbuben

(in Aufſtellung).

Silentium! Silentium!
Laßt all Reden und Geſumm'!

Beckmeſſer

(macht, ängſtlich in ihren Blicken forſchend, eine gezierte Verbeugung gegen Eva).

Kothner.

Fanget an!

Beckmeſſer

(ſingt mit ſehr entſtellter Melodik, verkehrter Proſodie, und mit ſüßlich verzierten Abſätzen, öfters durch mangelhaftes Memorieren gänzlich behindert, und mit immer wachſender Verwirrung).

„Fern
meiner Tugend gold'nen Toren
bog ich einſt aus,
in Verachtung ganz verloren:
Vater im Haus,
Kind in der Wiege!
Lebet wohl! denn eilig pflüge
ich mein neues Feld nun zu.“

Die Meiſter
(leiſe unter ſich).

Mein! was iſt das? Iſt er von Sinnen?
Woher mocht' er ſolche Gedanken gewinnen?

Volk
(ebenſo).

Sonderbar! Hört ihr's? Wo will das 'naus?
Er bog voll Verachtung der Tugend aus?

Beckmeſſer
(nachdem er ſich mit den Füßen wieder gerichtet).

„Gern
auf der heilſam kraut'nen Fläche,
deuchte mich dar,
daß mein Pferd 's Genick mir bräche;
bitterlich gar
gellte mein Auge,
daß wie Brei es rinnt und Lauge,
und viel Schmerz es fühlt' ohn' Ruh'!"
(Er ſucht ſich wieder zurecht zu ſtellen.)

Die Meiſter

Was ſoll das heißen? Iſt er nur toll?
Sein Lied iſt ganz von Unſinn voll.

Das Volk
(immer lauter).

Schöner Werber! Der dünkt mich 'was wert!
Bald fällt er wohl auch hier vom Pferd.

Beckmeſſer
(immer verwirrter).

„Haben dich! —
klang Geſumme wieder:
goldene Wagen
auf den Bergen ritten ſie;
Würſte und Magen
auf den Häuſern brieten ſie:
und mich Thoren zog man ein,
tünchte mich;

ach! ich brenne nieder!
Brau't mir kalten Flieder! . . .“
(Hier bricht alles in lautes, ſchallendes Gelächter aus.)

Beckmeſſer
(verläßt wütend den Hügel und will auf Sachs zu).
Verdammter Schuſter! Das dank' ich Dir! —
Das Lied, es iſt gar nicht von mir!
uſw.

Die Lehrbuben.
Alles geſpannt! 's gibt kein Geſumm':
da rufen wir auch nicht Silentium!

Walther
(der kühn und feſt auf den Blumenhügel getreten).
„Fern
meiner Jugend gold'nen Toren
zog ich einſt aus,
in Betrachtung ganz verloren:
väterlich Haus,
kindliche Wiege,
lebet wohl! ich eil', ich fliege
einer neuen Welt nun zu!

Stern
meiner einſam trauten Nächte,
leuchte mir klar,
daß mein Pfad zum Glück mich brächte!
mütterlich wahr,
helle mein Auge,
daß es treu zu finden tauge,
was mein Herz erfüll' mit Ruh!

Abendlich
ſank die Sonne nieder:
goldene Wogen
auf den Bergen reih'ten ſich;

Türme und Bogen,
Häuſer, Straßen breiten ſich:
Durch die Tore zog ich ein,
dünkte mich,
ich erkenn' ſie wieder:
auch der alte Flieder
lud mich ein, ſein Gaſt zu ſein;
auf die müden Lider
labendlich
goß er Schlaf mir aus,
gleich wie im Vaterhaus.
Ob ich die Nacht
dort wohl geträumt hab', ob gewacht?"

Das Volk
(leiſe unter ſich).
Das iſt was Andres! Wer hätt's gedacht?
Was doch recht Wort und Vortrag macht!

Die Meiſterſinger
(leiſe für ſich).
Ja wohl! Ich merk'! 's iſt ein ander Ding,
Ob falſch man oder richtig ſing'.

Sachs.
Zeuge am Ort!
Fahret fort!

Walther.
„Traum
meiner törig gold'nen Jugend,
wurdeſt du wach
durch der Mutter zarte Tugend?
Winkt ſie mir nach,
folg' ich und fliege
über Stadt und Länder heim zur Wiege,
wo mein die Traute harrt.

Kaum,
daß ich nah' zu ſein ihr glaube,

blendend und weiß
ſchwebt ſie auf als zarte Taube,
pflückt dort ein Reis,
ob meinem Haupte
hält ſie's kreiſend, daß ich's raubte,
in holder Gegenwart.

Morgenlicht
dämmerte da wieder:
ſcherzend und ſpielend
Täubchen immer ferner wich;
fliegend und zielend
zu den Türmen lockt' es mich;
flattert' über Häuſer hin,
ſetzte ſich
auf dem Haus, dem Flieder
gegenüber, nieder,
daß ich dort das Reis gewinn'
und den Preis der Lieder.
Morgenlich
hab' ich das geträumt:
nun ſagt mir ungeſäumt,
was wohl am Tag
der holde Traum bedeuten mag?"

Das Volk
(immer leiſe, für ſich).

So hold und traut, wie fern es ſchwebt,
Doch iſt's, als ob man's mit erlebt!

Die Meiſterſinger.

's iſt kühn und ſeltſam, das iſt wahr:
doch wohlgelungen auch dieſer Bar.

Sachs.

Zum dritten, Zeuge wohl erkieſt!
Fahret fort und ſchließt!

Walther.

(mit größter Begeiſterung).

„Tag,
den ich kaum gewagt zu träumen,
brachſt du nun an
in der Freiheit lichten Räumen?
Iſt es kein Wahn?
Sie, die ich liebe,
die das Herz mir ſchwellt mit ſüßem Triebe,
ſie ſteht im Glanz vor mir?

Sag',
iſt es nicht die weiße Taube,
lieblich und treu,
wie der Jugend holder Glaube?
Ihr ohne Reu'
ganz mich zu geben,
ihr zu weih'n all Glück, all Heil und Leben,
wie, Mutter, dankt' ich's dir?

Sonniglich
will ſie mir erglänzen:
nächtliche Schleier
decken mehr die Augen nicht;
heller und freier
ſah ich nie ein Angeſicht:
ob dem Haupt ſchwebt ihr ein Reis:
ob ſie das bricht
von dem Zweig des Lenzen,
huldvoll ohne Grenzen
mir die Stirn' um Sanges Preis
hold damit zu kränzen?
Wonniglich
ſchönſter Lebenstraum!
Des Paradieſes Baum,
reichſt du dies Reis,
wohl unverſehrt ich blühen weiß!“

Volk

(ſehr leiſe den Schluß begleitend).

Gewiegt wie in den ſchönſten Traum, uſw.

IV.

[Aus der Schlußrede des Sachs.]

Was wollt ihr von den Meiſtern mehr?

Verliebt und Sanges voll, wie Ihr,
kommen nicht oft uns Junker hier
    von ihren Burgen und Staufen
    nach Nürnberg her gelaufen:
vor ihrer Lieb' und Fangbegier
das Volk oft mußten ſcharen wir;
    und findet ſich das in Haufen,
    gewöhnt ſich's leicht an's Raufen:
    Gewerke, Gilden und Zünfte
    hatten üble Zuſammenkünfte
    (wie ſich's auf gewiſſen Gaſſen
    noch neulich hat merken laſſen!).
In der Meiſterſinger trauter Zunft
kamen die Zünft' immer wieder zur Vernunft.
    Dicht und feſt
an ihr ſo leicht ſich nicht rütteln läßt;
    aufgeſpart
iſt Euren Enkeln, was ſie bewahrt.
Welkt manche Sitt' und mancher Brauch,
zerfällt in Schutt, vergeht in Rauch, —
    Laßt ab vom Kampf!
nicht Donnerbüchſ' noch Pulverdampf
macht wieder dicht, was nur noch Hauch!
    Ehrt Eure deutſchen Meiſter
        uſw.

VI.

Zu den Gelegenheitsgedichten.

Fragment eines Jugendgedichts auf den Tod eines Mitſchülers.

‥ Und ob die Sonne ſchwarz vor Alter würde,
die Sterne müd' zur Erde fielen ......

(Dresden 1825.)

Fragment eines verlorenen Gedichtes.

1848.

Der alte Kampf iſt's gegen Oſten,
der heute wiederkehrt:
Dem Volke ſoll das Schwert nicht roſten,
das Freiheit ſich begehrt.

Wahlſpruch für die Luzerner Feuerwehr.

Treue ſei unſre Zier,
Liebe ſei das Panier,
Tatkraft unſer Wort,
Gott unſer höchſter Hort.

Luzern, 8. November 1869.

An Herrn von Werthern.

Wohl iſt mir Preußen wert,
der Nordbund doch noch werter,
am wert'ſten doch von Werthern,
dem trotz verfangner Rolle
ich ganz gewiß nicht grolle.
Dem werten Herrn Barone
der Autographen Krone!

An Marie Schleinitz.

Nennt ihr Genius die Kraft,
die das ächte Werk der Kunſt erſchafft,
nenn' ich Lieb' und Treu' die Huld,
die ihm zahlt der Menſchheit Schuld. —

(September 1871.)

Triebſchener Kinderhymne.

Heil, Heil der Mutter! Unſrer Mama!
Ihrer Kinder Hort und Tugendlehr'!
Beſte der Frauen, wie ziert dein Lob dich hehr!
Liebend gewonnen
ſoll Freude dir lohnen!
Der ſchön erblühten Roſe gleich
umdufte dich ein Wonnereich!
Heil deinem Siegfried,
unſerm Fidi,
deinem Sohne, unſrem Bruder,
unſres Lebens Steuerruder.
Welt zum Trutz,
Dir zum Schutz,
Blüh' er auf zu ſeiner Schweſtern Heil und Nutz!

In Fritzens Gegenwart am Geburtstage ſeiner Tante ausgeführt, unter der Direktion ſeines Onkels

Tribſchen, Richard Wagner.
Neujahrstag 1872.

An die Muſikdirektoren Ganzer und Laube in Hamburg.

Ein Ganzer iſt der Laube,
Nicht halb iſt Ganzers Glaube,
Doch wenn Thüringer und Hanſeaten
Symphoniſch ſich begatten,
Dann zeigt ſich noch ganzer das Ganze
Und Ganzer mit Laube im Glanze.

(25. Januar 1873.)

In ein Stammbuch.

Gebraucht der Zeit, ſie geht ſo ſchnell von hinnen,
doch Ordnung lehrt auch Zeit gewinnen.
Auch lehrt die Ordnung auf der Schulentreppe,
wie man Taſche und Album nicht verſchleppe:
doch für jedes, das verloren geht,
meine Inſchrift zu Gebote ſteht.

Bayreuth, 4. März 1873.

An Graf Krockow.

Ballade.

(26. Mai 1873.)

Ich kenne einen tapfren Grafen,
der zog einſt auf die wilde Jagd;
ließ er die Löwen ruhig ſchlafen,
ein Leopard doch ward gewagt;
und wie er nun ins Wagen kam,
für Wagner er das Fell da nahm,
und warf's ihm unter die Füße:
„So knackt ein Krockow Nüſſe!"

Der Wagner war da gar erſchrocken:
wie hatte er wohl je vermeint,
daß ihm vom ſanften Grafen Krocken
ein ſolches Wild im Haus erſcheint?
Der lacht; und, ob die Gicht ſie ſteift,
nach Norden durch die Finger pfeift:
von Schottland kommt ein Pudel:
„Der ſei für dein Gedudel!"

Der Pudel kann es kaum erwarten,
zu zeigen ſeines Gebers Mut;
er ſtürzt ſich auf den Leoparden,
und leckt ihm von dem Fell das Blut;
nun liegen beide ſanft gepaart.
Das iſt ſo Grafen Krockow's Art:
er läßt ſich's ſelbſt nicht grämen,
tut er den Freund beſchämen!

Trinkſpruch auf Hauptmann Schönaich.

(3. März 1875.)

Mein grüner Hauptmann, halte Stand;
es iſt doch wirklich eine Schand',
daß Dein guter Vater Stand-
hartner gar kein Mittel fand!
Nun die Krankheit iſt geſchwunden,
iſt das Mittel leicht gefunden.
Geſtern tat ich Dir was leiern,
heute wollen wir Dich feiern:
Lebe hoch und lebe lang,
mache ſelbſt dem Tode bang!

An die Nibelungen-Schmiede.

(Dezember 1875.)

Der Nibelungen-Schmiede,
ſchickt ſie ſtatt Blumen Liede,
entſend' ich ſolchen Gruß,
weil ich denn reimen muß!

Wann Eurer Schwerte Klingen
bald mutig uns umſingen,
der Schmiede und dem Schmied
lohnt Wald und Au' das Lied.

An den Dresdener Hoftheater-Chor.

(Dezember 1875.)

Das Banner hoch empor
ſingt mutig Euren Chor;
hält ſtraff ſich Kehl und Ohr,
ruft man Euch dann hervor;
und macht Ihr's gut ſo fort,
dann geb ich Euch mein Wort,
trotz der Herrn Kapellmeiſter Strichart
bleib' ungeſtrichen ich Eu'r Richard
Wagner.

An Fürſt Lichtenſtein.

(23. Mai 1876.)

Und ſchläfſt der Leu, es wacht der Bär;
ihn ſandte Wien von Norden her,
daß er, dem zwar verſagt der Schwanz,
durch ſeinen eiſig hellen Glanz
im Saale mir, als lichter Schein,
erſetze Rudi Lichtenſtein:
nun nahe bald der Nibel-Tag,
der Fürſt und Bär vereinen mag;
ich ſeh' ſie auf einander ſitzen,
den Bär von Rudis Feuer ſchwitzen,
wenn Wälſung-Siegfrieds Sommer-Sonne
daher ihn lockt zu Wahnfried's Wonne!

An Gräfin Szechenyi.

Den freundlichen Patronen
ſoll bald Bayreuth nun lohnen,
wenn ſie auf Sperrſitz-Thronen
der Aufführung beiwohnen
des Rings der Nibelonen,
wo nichts ich werde ſchonen,
und koſt' es Millionen,
ein ſtarkes Werk „ingenii“
zu zeigen der Szechenyi!

Zur Widmung.

(An Herrn Zahnarzt Jenkins.)

Ich ſage nichts vom Zahn der Zeit:
die Zeit des Zahnes naht heran;
Iſt dann Herr Jenkins nicht mehr weit,
trotz' ich der Zeit und ihrem Zahn.

Ein dankbarer
Nibelungen-Komponiſt.

Bayreuth, 9. Oktober 1877.

An Eduard Dannreuther.

Jetzt komme ich auf allen Vieren
Chariclea zu gratulieren: —
Und mit mir gratulieren alle
zu dieſem ſehr erwünſchten Falle,
daß zu den dreien Knaben
als Viert' du ſollſt ein Töchterchen haben!

Bayreuth, 27. November 1877.

An den Braunſchweiger Nibelungen-Kegelklub.

Für Braunſchweig mach' ich Ausnahm' von der Regel,
denn dorten ſchieben Nibelungen Kegel.

(1877.)

An Frau von Auſſeß.

(Januar 1879?)

Das Säckchen auf der Herzensgrube
ob auf der Straße, in der Stube,
fühl' ich mich frei von Roſen-Roth,
Auſſäſſig dankbar bis zum Tod!

An Hans Richter.

(3. Auguſt 1879.)

Zu Ihrem kleinen Sohn
nun noch „Gottes Segen von Cohn“,
was wollen Sie mehr Lohn
für Welten-Spott und Hohn?
Zu dem gut gebrüteten Ei
gratuliert die ganze Wagnerei!

Bayreuth dritten Auguſt —
hätten wir's nur eher gewußt!

Einem Beſitzer des Klavierauszugs des „Ring des Nibelungen“!

Vorſichtig mir zwar ungenannt,
der Schülerin doch wohlbekannt,
in Kunſt und Lehramt wohlbewandt —
ſei Dir
mein Gruß
heut zugeſandt!

Zum 3. Oktober 1879.

An Profeſſor Schrön.

Was man als Wonn' und Wunder preiſt,
wie wär' Neapel ſelbſt ſo ſchön,
behütet uns ſo Leib und Geiſt
ein Freund nicht wie Profeſſor Schrön?
Will ich Neapels Pracht ermeſſen,
wie ſollt' ich dieſes Freunds vergeſſen?

Villa d'Angri.
3. Auguſt 1880.

Herrn Direktor Neumann. Viktoria-Theater. Berlin.

Das deutſche Volk — iſt viel geſagt!
Ich hofft' auf euch, und hab's gewagt.
Wem rechte Kunſt zu eigen,
das ſollte hier ſich zeigen:
Ihr war't mir treu, das Spiel gewann,
der Wagner gern ſich nennen kann.
Gruß allen, Mann und Weibe,
Gruß auch dem Römer und dem Scheibe!

(22. Mai 1881.)

An Arthur Gobineau.

(Widmung vor einem Exemplar der erſten Geſamtausgabe des „Fauſt“.)

Von drei gleichen Exemplaren
ſollſt du das jüngſte wahren.

Das Häschen.

Ich und der Doktor Luther,
trug jeder ein Häschen klein!
Ihm beſchmutzt' es das Ärmelfutter,
das meinige ließ es rein,
wie mag das ſein?

An . . . .

(25. Auguſt 1882.)

Der Glaube lebt,
Die Taube ſchwebt,
Die Haube, Schweſterlein,
Sei Dir beſchert.

An Amalie Materna.

Brünnhilde dort, Kundry hier,
überall des Werkes Zier!

(Auguſt 1882.)

An Thereſe Malten.

So iſt es recht, ſo nach des Grales Gnade,
ſo wandeln wir des Heiles ſich're Pfade.

(29. Auguſt 1882.)

Nachtrag.

Wie ein armer Muſiker in Paris ſtarb.

[Erſter Entwurf. Spätherbſt 1840.]

Ich hab' ihn heraustragen helfen. Es war eine gute Seele. Allgemeines Urteil über ihn. Wie ich mit ihm zuſammentraf. Was er mir erzählte, das ihn hergetrieben habe. Was er hier ſuche und wolle? Seine Erklärungen, Hoffnungen auf Publikum uſw. Meine Entgegnungen. Wir ſtreiten uns. Er ſagt mir die Freundſchaft auf. Lange ſehen wir uns nicht. Endlich begegne ich ihm einmal in den Champs-Elysées; er deliberiert, ob er dem Polichinell-Theater eine Oper anbieten ſolle. Sehr unglücklich. Neue Zwiſtigkeiten; affektierte Frivolität von mir bekämpft; er ſpricht von Quadrillen und weint dazu. Ich werde teilnehmend. Er verſchließt ſich mir und enteilt. Lange kann ich ihn nicht wiederfinden. Erhalte endlich Einladung und Nachricht, daß er auf den Tod läge. Wie ich ihn finde. Seine Bekenntniſſe; Spuren von Wahnſinn; den Teufel aufgeſucht — den Engländer gefunden. Was ihm mit dieſem paſſiert iſt. Entſchluß zum Selbſtmord gefaßt; Ausführung nicht für nötig gehalten; hat eingeſehen, daß eine Herzgeſchwulſt ſeinem Leben von ſelbſt ein Ende machen werde. Vorgenommen, in Gott und der reinen Kunſt ſelig verſterben zu wollen. Letzte Gedanken über die hohe Kunſt. Er übergibt mir ſein *Tagebuch* — *Grillen eines armen Muſikers*; — wünſcht ehrlich begraben zu werden und ſtirbt. Hinterläßt viele Schulden, zur Deckung derſelben ſoll das Honorar für die mitzuteilenden *Grillen aus ſeinem Tagebuche* beſtimmt ſein. Mit der nächſten Nummer ſoll ſie beginnen ....

Ich: „Du kannſt es nicht ändern!“

Er: „So wird es mir vergönnt ſein, daran zu ſterben!“ ......

Er ſtarb auf dem Berg der Märtyrer als Märtyrer ſeines Glaubens, den ihm allerdings niemand beſtritten, als der Hunger.

An den Wiener Hofkapellmeiſter Heinrich Eſſer.

[Mai 1870].

Geehrter Freund

Dieſelbe Anfrage, die von Ihnen mir in Betreff des Charakters der in München beabſichtigten Aufführung meiner „Walküre“ zukommt, iſt in letzter Zeit von den verſchiedenſten Seiten her an mich gelangt; ich möchte gern ein- für allemal darauf erwidern können, und ganz recht wäre es mir daher, wenn Sie dieſer meiner Beantwortung jener Anfrage nach Gutdünken weitere Verbreitung geben wollten.

Der Großmut meines erhabenen Gönners, des Königs Ludwigs II. von Bayern, verdanke ich nicht nur, daß — wie außerdem dies leicht zu vermuten ſtünde — mein Schaffen und Wirken für die Kunſt nicht völlig verſchollen und von meinen neueren, dem „Lohengrin“ gefolgten Arbeiten überhaupt noch die Rede iſt, ſondern namentlich auch dieſes Eine, daß ich die muſikaliſche Ausführung meines „Ring des Nibelungen“ nach elfjähriger Unterbrechung wieder aufnehmen und, wie ich deſſen nun mich ſicher fühle, wirklich vollenden kann.

Was dieſe unermeßliche Wohltat wiederum ſo ergiebig macht, iſt die von meinem hochherzigen Beſchützer mir eingeprägte Zuverſicht, mein Werk nach ſeiner vollſtändigen Ausführung auch gänzlich nach meinem Sinne zur Darſtellung bringen zu können. Ich darf keinen Zweifel hegen, daß es mir nicht ermöglicht werde, den „Ring des Nibelungen“ dereinſt ganz in der Weiſe zur Aufführung zu bringen, wie ich dieſe als unerläßlich hiefür in meinem Vorworte zur Herausgabe der Dichtung desſelben genau bezeichnet habe. Im Laufe des nächſten Jahres hoffe ich mit dieſer ſo angreifenden Arbeit der muſikaliſchen Ausführung auch des letzten Teiles zum Abſchluſſe zu gelangen und meinerſeits dürfte dann der Aufführung des Ganzen im Jahre 1872 nichts mehr im Wege ſtehen.

Da ich mir für die Ausführung meiner Arbeit vor allem die nötige Zeit und Abhaltung jeder Bedrängung in dieſem Bezug erbitten mußte, glaubte ich dieſe Vergünſtigung auch dadurch verdienen zu ſollen, daß ich dem Wunſche meines erhabenen Gönners, ſchon jetzt einzelne Teile meines Werkes näher kennen zu lernen, nach Möglichkeit nachzukommen mich befliſſen erwies. Da es vor etwa zwei Jahren den Anſchein nahm, daß ich auf die künſtleriſchen Leiſtungen des Königlichen Hoftheaters in München einen genügenden Einfluß würde gewinnen können, durfte ich auch hoffen, bei der Erfüllung des mich ſo hoch ehrenden Wunſches meines großmütigen Beſchützers meinen künſtleriſchen Grundſätzen weniger untreu, als vielmehr gerade dadurch förderlich zu werden, daß ich für die Verwirklichung meiner Tendenzen den Boden allmählich vorbereitete.

Wie Sie das anderweitig bereits erfahren haben werden, mußte ich die Hoffnung, mit der Verwaltung des Königlichen Hoftheaters mich in einem erſprießlichen Vernehmen zu erhalten, ſehr bald aufgeben; demnach blieb mir nichts übrig, als das Münchener Hoftheater, wie es eben iſt, meinerſeits unberührt ſeinen Weg gehen zu laſſen, andrerſeits aber, eben aus dieſer Notwendigkeit, den gewünſchten Aufführungen einzelner Teile meines Werkes, da das Verlangen nach ihnen an entſcheidender Stelle fortbeſtand, keine Hinderniſſe in den Weg zu legen.

In huldvoller Gewährung meiner Bitte darum, bin ich auch von jeder Nötigung, auf dieſe teilweiſen Aufführungen meine Mithilfe zu verwenden, befreit, und fühle mich ſomit allerdings einer ſehr ſchmerzlichen Zumutung enthoben. Ob die zunächſt in Ausſicht genommene Aufführung der „Walküre“ noch ermöglicht werden wird, iſt zur Zeit mir ſo unbekannt, als es mir ſchwer fällt, zu erraten, ob ſie im Falle der Ermöglichung glücken könne. Wie dem aber immer auch ſei, ſo bleibt ſchon der Wunſch, welcher jene Aufführungen hervorruft, für mich verehrungswürdig und zugleich ein beglückendes Zeichen für die lebensvolle Ausdauer der über alles hochherzigen Teilnahme, welcher ich nicht nur die Ermöglichung der Vollendung meines Werkes, ſondern ſicher dereinſt auch der edelſten Aufführung desſelben zu verdanken habe.

Nur dann aber werde ich noch einmal an einer öffentlichen Aufführung mich beteiligen; nie aber werde ich überhaupt je wieder ein Werk für unſere Operntheater liefern oder es ihnen übergeben; mit den „Meiſterſingern“ habe ich dieſe Theater zum letzten Male berührt.

So viel hierüber! Nun empfangen Sie noch meine Beglückwünſchung darüber, daß ich auch Sie juſt in einem Aſyl angelangt weiß, welches Sie gegen fernere Berührung mit dem deutſchen Operntheater und -Weſen ſchützt! Mit herzlichem Gruß

Ihr ergebener

Triebſchen bei Luzern, 16. Mai 1870. Richard Wagner.

Anmerkungen.

Lebensgeſchichtliches.

S. 3. **Zwei Zeitungs-Anzeigen aus Riga** (Aus dem Rigaer „Zuſchauer“). Über die erſte vgl. Glaſenapp, Das Leben Rich. Wagners I, S. 293, und den Aufſatz über Bellini, den Wagner in denſelben Tagen in Riga ſchrieb (Sämtl. Schr. XII, S. 19). Über die zweite: Glaſenapp S. daſ. 321. Der „Andere“, dem Holtei die Kapellmeiſterſtelle zugeſagt hatte, war Heinrich Dorn. Über die Entlaſſung und den neuen Direktor vgl. auch „Mein Leben“ XIII, S. 206 ff.

S. 4. **Tagebuch aus Paris** erſchien 1886 im „Zeitgeiſt“ Nr. 18, abgedruckt in Kürſchners Wagner-Jahrbuch 1886, S. 289. Das zum Schluß ſich anſchließende Gedicht ſteht im XII. Bande der Sämtl. Schr. S. 360. Da aus der Zeit vom 1. Mai bis 15. Sept. 1840 keine Briefe vorhanden, ſo iſt dies kurze Tagebuch die einzige Kunde; doch läßt der Brief an Ed. Avenarius (Familienbriefe Nr. 13) vom 29. April ſchon auf ſtarke Geldſorgen ſchließen.

S. 6. **Zwei Schreiben an die Dresdener Liedertafel,** veröffentlicht in der Feſtſchrift zum 50 jährigen Beſtehen derſelben, Dresden 1889, S. 9 u. 15. Über Wagners Leitung der Liedertafel und den mitunterzeichneten Dr. Löwe vgl. „Mein Leben“ XIV, S. 54. Hiller wurde auf Wagners Empfehlung wirklich ſein Nachfolger (Nov. 1845—Nov. 1847). — Der Aufruf des 1. Schreibens bezieht ſich auf das große Muſikfeſt, auf dem Wagner am 6. Juli 1843 ſein „Liebesmahl der Apoſtel“ aufführen ließ.

S. 10. **Zwei Erklärungen** über Wagners Ballade „Les deux grenadiers“, die er 1840 in Paris zu franzöſiſchem Texte komponiert hatte, erſchienen 15. Mai und 19. Juni 1843 in der „Neuen Zeitſchrift für Muſik.“

S. 11. **Brief an Profeſſor Wigard.** Dieſes Schreiben iſt in dem Auktions-Katalog von C. G. Boerner in Leipzig, Nr. LXXXVII, S. 85 zum Kauf ausgeboten worden. Daſelbſt kurze Inhaltsangabe. Das vorn Gedruckte bei Glaſenapp II, S. 227. Altmann Nr. 255 führt auch Dtſch. Muſiker-Ztg. 1893 S. 354 an. Im Katalog ſteht „Staaten unter 4 [Millionen]“ ſtatt 3 bei Glaſenapp. — Franz Wigard, Stenograph in Dresden, war in der Paulskirche der demokratiſchen Linken angehörig, und außerdem Herausgeber des „Stenogr. Berichts über die Verhandlungen der dtſch. konſtit. Nat.-Verſ." Er hat bis zum Juni 1849 auch im Stuttgarter Rumpf-Parlament ausgehalten. In Roeckels „Volksblättern" hat er im Dezember 1848 einen Bericht aus Frankfurt geſchrieben. Mit Roeckel und Wagner muß er ſeit März 1848 vertraut geweſen ſein. Am 18. Mai 1848 fand die erſte Sitzung in Frankfurt ſtatt, am 19. ſchreibt Wagner an Wigard, offenbar frühere Geſpräche zuſammenfaſſend, ſeinen Brief. Schon am 26. Mai hat Wigard — im Sinne der unter 2. genannten Maßregel — Roeckels Broſchüre „Deutſche Volksbewaffnung" in der Paulskirche verteilt (Stenogr. Bericht S. 114). — Auf den wichtigen Inhalt des Briefes einzugehen, iſt hier nicht der Ort. — Statt des in jedem Druck ſich findenden, aber kaum einen Sinn gebenden „Binnenſtaaten" iſt vorn S. 12 Zeile 3 „Bundesſtaaten" eingeſetzt worden.

S. 12. Der **Brief an v. Lüttichau** (Altmann Nr. 260) vom 18. Juni 1848 iſt bisher nirgends vollſtändig oder fehlerfrei gedruckt worden, obwohl das leicht war, ſeit ſich in Chamberlains „R. Wagner" (Bruckmann, München 1896) ein vollſtändiges Fakſimile (S. 50) beigelegt findet. Wir haben den Brief aufgenommen, weil er eine notwendige Ergänzung zur Rede im Vaterlandsverein (XII, 218) iſt. Die Erwähnung Berlins ſpielt auf den „Zeughausſturm" am 14. Juni an.

S. 16—24. Die folgenden 10 **Zeitungs-Erklärungen** aus der Züricher Zeit ſtehen bis auf Nr. V in der „Eidgenöſſiſchen Zeitung", deren Herausgeber Spyri Wagners Mitarbeit gern annahm.

I. Die genannten zwei jungen Freunde ſind Karl Ritter und Hans v. Bülow. Näheres „Mein Leben" XV, S. 7—11.

II. Gottfried Semper, ebenſo wie Wagner, durch den Dresdener Maiaufſtand 1849 ſeiner Tätigkeit entriſſen, wurde ſchon von Wagner in einem Briefe aus Paris vom 22. Februar 1850 (Altmann Nr. 331) dem Züricher Staatsſchreiber Jakob Sulzer warm für eine Anſtellung an der Züricher Univerſität empfohlen. Jetzt (6. Febr. 1851) wiederholt er dieſe Empfehlung in der Züricher Öffentlichkeit. Aber erſt 1855, nachdem Wagner den Freund in London getroffen und ihn dann nochmals bei Sulzer in Vorſchlag gebracht hatte, kam Sempers Berufung nach Zürich zuſtande. Vgl. auch Wagners Brief vom Auguſt 1854 bei Manfred Semper, „Das Münchner Feſtſpielhaus", Hamburg 1906, S. X.

III. Die Aufführung der C moll-Symphonie durch Wagner fand am 28. Januar 1851 ſtatt („Mein Leben" XV, S. 13, Glaſenapp II, b, S. 451), die Erklärung Wagners erſchien in der „Eidg. Ztg." am 7. Febr. 1851.

IV. Mit dem Geiger Vieuxtemps war Wagner bei ſeinem erſten Pariſer Aufenthalt 1841 in enge Verbindung gekommen; ſchon damals hat er ſeiner Verehrung für ihn Ausdruck gegeben (Sämtl. Schr. XII, S. 80 f.).

V. Steht in der „Neuen Zſchr. für Muſik“ Bd. 37 (1852) S. 200.

VI. Steiner, Neujahrsblatt der Züricher Muſikgeſellſchaft II (1901), 3. Beilage.

VII. Die hier angekündigten drei großen Konzerte fanden am 18., 20., 22. Mai 1853 in Zürich ſtatt; ſie brachten Stücke aus dem Holländer, Tannhäuſer, Lohengrin zu Gehör. („Mein Leben“ XV, S. 59 f., Glaſenapp II, b, S. 13, wo auch die Programme mitgeteilt ſind.)

VIII. Dies iſt die Einleitung zu den Programmatiſchen Erläuterungen, die Wagner ſeinen Zuhörern gab. Dieſe ſelbſt finden ſich in den Sämtl. Schr., teils in Bd. V, teils hier im XVI. Bd. S. 167—170. Die Vorleſung der drei Dichtungen der eben genannten Dramen hatte in der Woche vor den drei Konzerten an drei Abenden ſtattgefunden.

IX. Das hier (Oktober 1854) empfohlene Streichquartett der Herren Heiſterhagen, Honegger, Bauer und Schleich hatte ſeine Studien unter Wagner gemacht, der im Dezember 1854 auch das Cis-moll-Quartett von Beethoven einſtudierte und durch ein Programm (Sämtl. Schr. XII, S. 348) erläuterte.

X. Dieſe Erklärung (15. Febr. 1856, Glaſenapp II, b, S. 107) war Wagners letzter Appell an die künſtleriſche Bereitwilligkeit begüterter Züricher Mäzene; als dieſer vergeblich verhallte, hat er dort nicht mehr dirigiert.

S. 21. **Amneſtiegeſuch.** Es iſt dies einer der wiederholten Verſuche Wagners, eine Rückkehr nach Deutſchland durch ein Geſuch an den König von Sachſen herbeizuführen. Das vorliegende iſt von Guſtav Schönaich in der Zeitſchrift „Die Muſik“ (I, b, S. 1202) Jahr 1902) veröffentlicht worden. Es iſt ein Entwurf, der aber nicht, wie Schönaich meint, für Herrn v. Beuſt, ſondern für den neuen ſächſiſchen Juſtizminiſter Behr beſtimmt war: das geht aus dem Briefe Wagners an ſeine Gattin aus Venedig vom 15. Dezember 1858 (Minna-Briefe II, S. 18) hervor. Vgl. auch „Mein Leben“ XV, S. 177, Glaſenapp II, b, S. 206. Mit den „ſouveränen Fürſten“ meint Wagner die Großherzöge von Weimar und von Baden, mit dem „Erzherzog, General und Gouverneur“ den ſpäteren Kaiſer von Mexiko Maximilian, der ihm in Venedig freundlich entgegenkam („Mein Leben“ XV, S. 180).

S. 27—28. **Vier Zeitungs-Erklärungen.**

I. u. II. beziehen ſich auf Wagners ſpöttiſche Worte: „eine allgemeine Volkswehr, nicht ein ſtehendes Heer und eine liegende Kommunalgarde" (Sämtl. Schr. XII, S. 220, 1. Z.), die er in ſeinem Artikel im „Dresdener Anzeiger" vom 15. Juni 1848 gebraucht hatte. Neben manchen Angriffen auf dieſen war auch am 19. Juni ſchon eine Anfrage über jene Worte erſchienen. Sie hatten ſo böſes Blut gemacht, daß W. ſich zu dieſen Erklärungen herbeiließ.

III. Dieſer kurze Proteſt ſteht in den „Signalen für die muſik. Welt" 8. Dez. 1859. Es ſcheint hier eine mangelhafte Überſetzung aus dem Franzöſiſchen vorzuliegen. „Marat der Muſik" bezieht ſich auf einen Witz des „Figaro", welcher Berlioz, dem „Robespierre der Muſik", Wagner als Marat geſellte.

IV. Dieſe Erklärung bezieht ſich auf die „Triſtan"-Proben in Wien im Herbſt 1861, wobei die Preſſe behauptete, Wagner hätte ſich durch Geld für die Nichtaufführung des „Triſtan" abfinden laſſen. „Mein Leben" XV, S. 296, Minna-Briefe II, S. 226.

S. 29—32. **Drei Schreiben an die Petersburger Philh. Geſellſchaft.** Abgedruckt mit anderen kürzeren Schreiben an dieſelbe Adreſſatin in der Allgem. Muſik-Ztg. 1896, S. 292—300. Über die ruſſiſchen Konzerte im März 1863 „Mein Leben" XV, S. 351 ff.

S. 32—41. Dieſer **Brief an Friedrich Uhl** in Wien war für deſſen Zeitſchrift „Der Botſchafter" beſtimmt, wo er am 21. April 1865 erſchien; er iſt vielfach abgedruckt, ſ. Altmann Nr. 1853. Das Begleitſchreiben Wagners an Uhl (der ihm von ſeinem Wiener Aufenthalt im Juli 1848 ſchon bekannt war, „Mein Leben" XIV, S. 202) vom 18. April 1865 ſteht im Wagner-Jahrbuch II, S. 477. Über den ſo reichen Inhalt vgl. Glaſenapp II, b u. III, a nach dem Stichwort „Triſtan und Iſolde" im Inhalts-Verzeichnis. — Über die Viardot-Garcia (S. 37) vgl. „Mein Leben" XV, S. 228, 372. Über die Fertigung des Klavier-Auszugs des „Triſtan" durch Hans v. Bülow vgl. deſſen „Briefe" III, S. 154 ff.

S. 42. **Anſprache an das Münchener Hoforcheſter,** erſchienen 15. Mai 1865 in der Bayriſchen Zeitung, ſteht in Bülows „Briefen" IV, S. 32. Bei Roeckl (Ludwig II. und Wagner) und bei Kapp (W.s Geſ. Schr.) iſt der Druck unvollſtändig.

S. 43. **Dankſchreiben vom 19. Juni 1865 an das Münchener Hoforcheſter.** Altmann Nr. 1878. Die erſte Aufführung des „Triſtan" hatte 15. Juni 1865 ſtattgefunden. Vorn iſt S. 44 Juli in Juni zu ändern.

S. 44. Der **Artikel vom 29. November 1865** in den Münchener „Neueſten Nachrichten“ (hier genau nach dem 1. Drucke wiedergegeben) iſt ohne Frage von Wagner verfaßt, was ſchon der Stil bezeugt; doch hat ihn Coſima v. Bülow ſtark beeinflußt, vgl. Peter Cornelius’ Briefe Bd. II, S. 301—319. Er war der Anlaß zu Wagners Weggehen aus München. Mit den zwei bis drei Perſonen am Schluſſe des Artikels iſt vor allem der Kabinettsſekretär v. Pfiſtermeiſter gemeint. Für alles, was dieſem „hiſtoriſch gewordenen“ Artikel vorausging und folgte vgl. Glaſenapp III, a, 137 ff.

S. 47—48. **Zwei Erklärungen in der Berner Zeitung „Der Bund“.**

I. Das erſte Schreiben vom 10. Juni 1866 — 3 Wochen nach dem Beſuche Ludwigs II. in Triebſchen bei Luzern — richtet ſich gegen eine vom „Bund“ wiedergegebene Verleumdung des Münchener „Volksboten“, Glaſenapp III, a, S. 180. Ebenda, S. 182 der Anfang dieſes Schreibens Wagners an den „Bund“, wonach er „ſich veranlaßt ſah, wenigſtens in andeutender Weiſe ſein ſeit vorigem Winter unverbrüchlich beobachtetes Schweigen in Betreff gewiſſer Verſicherungen zu brechen, welche in München, eben weil ihnen noch nicht widerſprochen, mit ſolcher Zuverſicht gegeben und aufgenommen werden, daß ſelbſt der leidenſchaftsloſeſte Beurteiler jener Verhältniſſe die Wahrheit ſolcher Verſicherungen dennoch als ausgemacht betrachten zu müſſen glaubt“.

II. Das zweite Schreiben an den „Bund“ vom 11. Sept. 1869 (Glaſenapp III, a, S. 301) bezieht ſich auf die Aufführung des „Rheingold“ in München am 22. September 1869, die von Wagner gemißbilligt wurde, und auf ſeine Differenzen mit der Münchener Intendanz, die er am 14. September in ſeinem Aufſatz „Das Münchener Hoftheater“ (Sämtl. Schr. XII, S. 302) kennzeichnete. (Vorn S. 48 iſt 1866 in 1869 zu verbeſſern).

S. 49. **Vier Erklärungen in den „Signalen für die muſ. Welt“.**

I. Wenn Wagner 1850 in Zürich den jungen Hans v. Bülow nicht gerade materiell unterſtützt hat, ſo hat er ſich doch des, von Mitteln faſt ganz entblößten, ſehr hilfreich angenommen. Bülows Briefe I, S. 314.

II. Im März 1869 wurde Wagner zur erſten Aufführung ſeines „Rienzi“ (6. April) in Paris erwartet. Damals erſchien in der „Chronique illustré“ ein offenſichtlich apokrypher Brief von ihm: „Da die Franzoſen nur als Schneider Verdienſte hätten, ſo würde er nur nach Paris kommen, wenn er ſich zu einem Über- oder Schlafrocke Maß nehmen laſſen wolle“. Dieſer Brief war in den „Signalen“ zitiert. Der echte Brief Wagners, der am 10. März in der „Liberté“ über ſein Fernbleiben erſchien, iſt im vorliegenden XVI. Bande S. 114 zu finden.

III. Wagner war von einem Wiener Komitee aufgefordert worden, zur Feier des 100. Geburtstages Beethovens die 9. Symphonie zu dirigieren. Seine Ablehnung begründete er näher in einem Briefe an den Vorſteher des Komitees Nik. Dumba (Altmann Nr. 2212): weil er „Geſchriebenes oder Gedrucktes, welches von den Namen Hanslick oder Schelle unterzeichnet iſt, als nicht vorhanden betrachte“.

IV. In den Papieren Napoleons III. wurden 1871 Briefe an ihn von namhaften Deutſchen, wie z. B. Mommſen, vorgefunden, die nun von Pſeudopatrioten verketzert wurden. Daß auch von Wagner Briefe an Napoleon und ſeinen Sekretär Mocquard vorhanden waren, geht, außer aus ſeiner Erklärung, auch aus „Mein Leben“, XV, S. 199, 246 f. hervor; es handelt ſich um Briefe von Anfang Januar 1860 und März 1861. Der ſchlechte Dirigent des „Tannhäuſer“ hieß Dietſch.

S. 51. **Zwei Erklärungen gegen W. Weißheimer in der Augsburger Allgem. Zeitung.** (Juni 1872.) Der junge Muſiker Wendelin Weißheimer iſt Wagner in den Jahren 1862—1864 nahe geſtanden. Seine „Erlebniſſe mit Wagner, Liſzt u. a. Zeitgenoſſen“ (Stuttgart 1898) enthalten manches Intereſſante, wenn auch viel Unrichtiges. In dieſem Buche übergeht er aber völlig die Polemik, die ſich 1872 an die Aufführung ſeiner Oper „Th. Körner“ in München knüpfte; dagegen erzählt er ſelbſt, Wagner hätte 1868 ihm kein Hehl daraus gemacht, daß er dieſe Oper des Textes wegen nicht zur Annahme in München empfehlen könne (Weißheimer, Erlebniſſe, S. 395). Als ſie 1872 dort aufgeführt wurde, war Wagner daher ungehalten, daß man die Annahme des Werkes auf ſeinen Einfluß zurückführte. Weißheimer entgegnete in der Augsb. Allg. Ztg. ſcharf gegen die beiden Wagnerſchen Proteſte.

S. 52. **Zwei Berichtigungen im Muſikaliſchen Wochenblatte.**

I. Dieſe Berichtigung ſteht im „Muſik. Wochenblatt“ (Herausgeber: E. W. Fritzſch), Jahrgang 1872, S. 519. Der ausführliche Bericht des Berliner Akad. Wagner-Vereins, den Wagner in einigen Punkten korrigiert, iſt von Coerper unterzeichnet. Die auf Hans Richter zurückgeführten Äußerungen Wagners über die 9. Symphonie ſind noch heute beachtenswert, wenn auch mißverſtanden. — Den Agenten Meyerbeers Gouin erwähnt W. auch in „Mein Leben“, XIII, S. 238. Der Witz Heinrich Heines über dieſen, als Verfaſſer der Werke Meyerbeers, ſteht in Heines Muſikaliſchem Bericht aus Paris vom 12. Juni 1840 „Spontini und Meyerbeer.“ — Die erſte Aufführung des „Rienzi“ fand in Dresden am 23. Oktober 1842 unter Wagners Leitung ſtatt.

II. Der Proteſt gegen das Konverſations-Lexikon von Brockhaus ſteht im Muſik. Wochenbl. 1872, S. 197. Über die Haltung des „Brockhaus“ gegen Wagner, die trotz verwandtſchaftlicher Beziehungen immer feindlich war, hat der Meiſter ſich auch ſonſt geäußert, ſ. Sämtl. Schr. IX, S. 331. Entſtanden iſt das Gerücht, daß er Preußiſcher Generalmuſikdirektor werden wollte, im Frühjahr 1871, als er ſich im April anſchickte, nach Berlin zu kommen, vgl. Glaſenapp III, a, S. 345.

Zur Kunſt.

S. 57. **Eine Kritik aus Magdeburg.** Max Haſſe in Magdeburg hat (Feſtſchrift des Richard Wagner-Verbandes deutſcher Frauen zur 5. Haupt-Verſammlung in Magdeburg 26. April 1913, S. 17) dieſe früher überſehene Kritik des Kapellmeiſter Wagner — denn er iſt unzweifelhaft der Verfaſſer — veröffentlicht. Sie iſt vom 3. Nov. 1835 und ſteht in der „Magdeburgiſchen Zeitung“ vom 7. November. Der ſtändige Muſikkritiker läßt in derſelben Nummer die Kritik Wagners gutmütig gelten: „Hat der Humoriſt —r Mad. Pollert als einen Stern anerkannt, womit wir durchaus einverſtanden ſind, ſo können wir nur wünſchen, daß dieſer Stern ſich womöglich an unſerm Theaterhimmel fixiere …“ Die Sängerin Pollert hat dann noch 20 Jahre ſpäter in Zürich für Wagner gewirkt, „Mein Leben“, XV, S. 135.

In jener vorhergenannten Feſtſchrift hat Max Haſſe noch einmal alle Anzeigen und Programme Wagners in der „Magdeburgiſchen Zeitung“ aus den Jahren 1834—1836 ſorgſam abgedruckt. Sie hier in den Sämtl. Schr. wiederzugeben, erſchien nicht angemeſſen.

S. 58. **Ein Pariſer Bericht für die „Neue Zeitſchrift für Muſik“.** An die im 1. und 12. Band der Sämtl. Schr. gedruckten Berichte aus Paris 1841 reiht ſich als letzter dieſer Anfang 1842 raſch hingeworfene, der erſt am 5. Februar 1842 — mit der Überſchrift „Extrablatt aus Paris“ und unterzeichnet H. V. („H. Valentino“ hatte ſich Wagner ſchon früher dort genannt) — in jener Zeitſchrift (1842, S. 64) erſchien. Aber der Herausgeber Schumann hatte ihn ſehr zurechtgeſtutzt, um nicht bei ſeinen Leſern anzuſtoßen. J. Kapp hat das Original des Wagnerſchen Briefes in ſeiner Ausgabe von Wagners Geſ. Schr. (Leipzig, Heſſe & Becker), Band VIII, S. 49 abgedruckt, wonach nun die Änderungen, die Schumann a. a. O. vornahm, zu vergleichen ſind. Doch hat Kapp mehrere entſtellende Druckfehler. — Über den zuletzt erwähnten Deſſauer ſpricht W. auch in „Mein Leben“, XIII, S. 288.

S. 61. **Eine Rede auf Friedrich Schneider.** Dieſe Rede iſt kürzlich in der Wiener Zeitſchrift „Der Merker“ (2. Oktoberheft 1913) veröffentlicht worden. Friedrich Schneider aus Deſſau (1786—1853) führte in Dresden am 7. November 1846 ſein bekanntes Oratorium „Das Weltgericht“ auf. Der Saal war „entſetzlich leer“ (vgl. Glaſenapp II, S. 191); nach dem Konzert gab die Kgl. Kapelle dem „alten Schneider“ ein Bankett, auf dem Wagner dieſe Anſprache hielt. Die ſchöne, wohlwollende Ehrung ſchafft ein Ideal, dem — auch nach des Redners Meinung („Mein Leben“, XIII, S. 137) – die Wirklichkeit keineswegs entſprach.

S. 63—73. Dieſe **Vorſchriften und Zeichnungen zur bevorſtehenden erſten Aufführung des „Lohengrin“** in Weimar (28. Aug. 1850) ſind von Paul Bekker nach den im Beſitze des Hofjuweliers Louis Koch in Frankfurt a. M. befindlichen Photographien des Originalmanuſkripts in der „Frankfurter Zeitung“ (8. Febr. 1914) zuerſt veröffentlicht und hier mit freundlicher Bewilligung beider Herren wiedergegeben worden. Wagner hat ſie am 2. Juli 1850 aus Thun an Liſzt geſchickt: „Zunächſt habe ich mich in der Beilage über die Szene und Dekoration ausgelaſſen. Meine deshalb entworfenen Zeichnungen werden euch großes Vergnügen machen: ich zähle ſie zu den gelungenſten Schöpfungen meines Geiſtes. Wo mich die Technik etwas verließ, werdet ihr mit der Abſicht vorlieb nehmen ... Der Baumſchlag machte mir für jetzt unüberwindliche Schwierigkeiten, und wenn jedem Maler die Perſpektive ſolchen Schweiß entpreßt wie mir, ſo iſt die Malerkunſt durchaus kein leichtes Metier zu nennen.“ (Briefwechſel Wagner-Liſzt Volksausgabe I, S. 50.)

S. 73. **Widmung des „Lohengrin“ an Liſzt.** Gedruckt bei Altmann „R. Wagners Briefwechſel mit ſ. Verlegern“ I, S. 46. Über dieſe Edition der Partitur „in lithographiertem Umdruck“ daſ. S. 41. Im Stich erſchien ſie erſt 1887.

S. 74. **„Über die Tannhäuſer-Ouvertüre“.** In einem Brief an den Theater-Kapellmeiſter Guſtav Schmidt in Frankfurt a. M. — der bisher nur im Fakſimile als Beigabe zu der Schrift „Bayreuth“ von Hans v. Wolzogen (Berlin 1904) vorlag — gibt Wagner Anleitungen zum Vortrag der „Tannhäuſer“-Ouvertüre, die er ſelbſt ſoeben mit größtem Erfolg in Zürich dirigiert hatte (Brief an Uhlig vom 20. März 1852). Der Inhalt der Vorſchriften ſchließt ſich eng an das an, was W. in ſeinem Aufſatz „Über die Aufführung des Tannhäuſer“ (Sämtl. Schr. Bd. V, S. 142 f.) ſagt.

S. 77. **Zum Vortrag Beethovens.** Es ſchien nicht unangemeſſen, dieſes wie eine Abhandlung wirkende Stück aus dem Rahmen der Briefe Wagners an Theodor Uhlig (S. 157 ff.) zu löſen und in die „Schriften“ aufzunehmen. Die in dem Artikel genannten Aufſätze ſtehen in Band V der Sämtl. Schriften: über die „Koriolan“-Ouvertüre, S. 173, der Brief an Brendel, S. 53; die Bemerkungen über Mendelsſohn als Dirigenten vielfach, ſo Sämtl. Schr. VIII, S. 210 ff., in „Mein Leben“, XIV, S. 74 f. Mit K. (S. 81) iſt Karl Ritter gemeint.

S. 83. Zum **Andante der Es dur-Symph. von Mozart** (Hans v. Bülow, Briefe, Bd. IV, Leipzig 1900, S. 230) hat W. auch ſonſt ſich geäußert: Sämtl. Schr. VIII, S. 146 und 277.

S. 84. **Vorwort zu einem 1850 beabſichtigten Druck von „Siegfrieds Tod“.** Die 1848 entſtandene Dichtung von „Siegfrieds Tod“ (Sämtl. Schr. II, S. 157) beabſichtigte W. 1850 herauszugeben; aber es unterblieb, „weil ich keinen Verleger fand“, wie er ſpäter hinzufügte; vergebens hatte er ſich deswegen an den Buchhändler Wigand in Leipzig im Mai 1850 gewandt (W. an Liſzt, Altmann Nr. 340, 345). In der Zeitſchrift „Die Muſik“ hat E. Iſtel (1910, 1. Heft) dieſes Vorwort aus einem von Coſima v. Bülow 1865 für König Ludwig II. zuſammengeſtellten, handſchriftlichen „Wagnerbuch“ veröffentlicht.

S. 86. **Vorwort zum Organiſations-Entwurf für ein deutſches National-Theater in Sachſen.**

Im September 1850 ging Wagner damit um, ſeinen 1848 entſtandenen Entwurf für ein deutſches Nationaltheater (jetzt Sämtl. Schr. II, 233) drucken zu laſſen, da die Eingabe desſelben 1849 an den Miniſter Oberländer zu nichts geführt hatte („Mein Leben“ XIII, S. 212). Er ſchrieb an Uhlig (Briefe an Uhlig S. 58), dieſer ſolle ſich von Oberländer das Manuſkript geben laſſen und bei Buchhändlern wegen des Verlags nachfragen; er hätte bereits ein Vorwort dazu geſchrieben, das „vielleicht nicht ohne kitzelnde Würze ſein dürfte“. Dieſes Vorwort „in Form einer Zuſchrift an einen Dresdener Freund“ ſendet er Uhlig gleich mit (Briefe an Uhlig S. 51 ff.). Aber ſchon 9. Oktober 1850 hat er ſeinen Plan aufgegeben; aus drei Gründen, die er Uhlig (daſ. S. 65) angibt. Vor allem will er mit ſeiner in unſerm Vorwort gegebenen draſtiſchen Charakteriſtik der höfiſchen Theater-Intendanten den Herrn v. Zigeſar in Weimar nicht kränken, der ihm ſoeben bei der erſten Aufführung des „Lohengrin“ ſo tüchtige Dienſte geleiſtet hatte. Die Hauptſache war doch, daß jede Hoffnung auf eine Reform mit dem Scheitern der Revolution geſchwunden war. — Das ſinnloſe Wort „gewehrte“ (Uhlig Briefe S. 57, Z. 12 v. u.) war in „gewahrte“ zu ändern (S. 91 unten), denn dieſe ganze Stelle bezieht ſich auf den Anfang des 2. Abſchnitts vorn, wo ebenſo vom „ledernen Panzer“ und vom „gewahren“ des Pulsſchlags des Herzens die Rede iſt. — Die Anſpielung auf Kurheſſen bezieht ſich auf den ſchnöden Verfaſſungsbruch daſelbſt September 1850 unter dem verhaßten Miniſter Haſſenpflug.

S. 92. **Vorwort zur Buchausgabe von „Deutſche Kunſt und deutſche Politik“.** Für die „Süddeutſche Preſſe“ hatte Wagner 1867 eine Reihe von Artikeln geſchrieben, deren Erſcheinen aber durch die Schuld des Herausgebers Julius Fröbel wegen allzugroßen politiſchen Freimutes unterbrochen wurde. Oſtern 1868 erſchienen ſie vollſtändig in Buchform, mit dieſem Vorwort, das ſpäter in der Geſamtausgabe der „Schriften“ (Bd. VIII) fortblieb.

S. 93. **Eine Skizze zu „Oper und Drama“** ſteht im Briefe Wagners an Th. Uhlig (Briefe an Uhlig S. 72 ff.). Sie führt in die Vorarbeiten zu „Oper und Drama“ hinein, deren Ausführung den Meiſter bis Februar 1851 in eifriger Arbeit hielt. Die „Figur“ (oben S. 95) hat er in ſeine Abhandlung nicht aufgenommen. Sie muß ſo verſtanden werden, daß von oben in der Mitte die Pfeile nach unten zeigen und als Endreſultat in der Mitte unten „der Menſch“ erſcheint (Sämtl. Schr. IV, S. 227 unten).

S. 95. **Dante—Schopenhauer.** Dieſe Überſchrift darf man wohl einem Briefe geben (aus dem Briefwechſel Wagners und Liſzts, Volksausgabe II, S. 73), der ſich zu einer ganzen Abhandlung verbreitert und in ſeiner zweiten Hälfte einen Auszug der Lehre Schopenhauers gibt. (S. 95 Juli in Juni zu verbeſſern.)

Wagner ſagt („Mein Leben“ XV, S. 105), daß er in London (Juni 1855) zuerſt ſich in Dantes „Göttliche Komödie“ verſenkt habe: „mit völliger Verzweiflung warf ich mich auf die Lektüre des Dante, den ich hier zum erſten Male richtig vornahm.“ Nun erfuhr er, daß Liſzt damals durch das Werk Dantes zu einem Tonwerk angeregt worden ſei, als der Freund ihm am 2. Juni 1855 (Briefwechſel II, S. 71) meldete: „Schon längſt trage ich eine Dante-Symphonie in meinem Kopf herum: 3 Sätze, Hölle, Fegfeuer und Paradies — die beiden erſten bloß inſtrumental, der letzte mit Chor.“ Darauf iſt die Antwort dieſer Brief, der auf den Widerſpruch gegen den Schluß des „Paradiso“, ohne den Namen Schopenhauers zu nennen, eine Darlegung ſeiner Philoſophie folgen läßt. Erſt Ende 1854 hatte Wagner dieſen Denker kennen gelernt (daſ. S. 42), ſchon nach ſo kurzer Zeit hatte er ſich völlig in ihn vertieft. Damit verband ſich das Studium des Buddhismus, das er dann 1855 weiter betrieb („Mein Leben“ XV, S. 108).

S. 102. **Zum „Judentum in der Muſik“.** März 1869 war Wagners Schrift, die 1850 unter dem Pſeudonym „Freigedank“ erſchienen war, mit ſeinem Namen und neuen „Aufklärungen“ herausgekommen (Sämtl. Schr. VIII, S. 238). Das Aufſehen war ungeheuer. Am 6. April 1869 wurde in Berlin der „Lohengrin“ unter dem neuen Kapellmeiſter Karl Eckert gegeben; Karl Tauſig meldete dem Meiſter, daß durch den Eindruck des Werkes die Juden mit ihm verſöhnt ſeien. Die Antwort darauf bildet dieſer Brief, der in der Schrift von J. Lang „Zur Verſöhnung des Judentums mit R. Wagner“ (Berlin 1869) veröffentlicht wurde. (Nicht vollſtändig und ohne Datum.)

S. 103. **Offener Brief an Dr. Stade.** Friedrich Stade, Muſikforſcher in Leipzig, hatte über Ed. Hanslicks „Vom Muſikaliſch-Schönen“ (erſchienen 1854) eine Abhandlung „Vom Muſikaliſch-Schönen. Mit Bezug auf Dr. Ed. Hanslick's gleichnamige Schrift“ (Leipzig 1870) geſchrieben. Indem der Meiſter ihm für die Zuſendung durch ein längeres Schreiben dankte (Silveſter 1870), wollte er zugleich die neue Muſikzeitung, deren Herausgeber E. W. Fritzſch gute Geſinnung zeigte, das „Muſikaliſche Wochenblatt“, mit einem Beitrag ehren. Dort erſchien der Brief 1871, S. 33. — Schletterer, geb. 1824, ſeit 1858 Domkapellmeiſter in Augsburg. — Chryſander, geb. 1826, bekannter Händel-Forſcher und -Herausgeber. — Heinrich Dorn, Lehrer Wagners und mit ihm zu gleicher Zeit in Riga (1837); ſpäter Hofkapellmeiſter in Berlin, mußte er 1869 abgehen. — Die Schrift Wagners „Über die Beſtimmung der Oper“ (Sämtl. Schr. IX, S. 127) wurde 1870 fertig.

S. 108. **Ein Schluß der Schrift „Beethoven“.** Wagners tiefſinnige Schrift „Beethoven“ (Sämtl. Schr. IX, S. 61 ff.), wurde 1870 zum hundertſten Geburtstag Beethovens verfaßt. Statt des dort (S. 125) freudig hoffenden Schluſſes („Sei das deutſche Volk nun auch tapfer im Frieden“), wie er (Sept. 1870) in der Erhebung der Siegeszeit geſchrieben war, hatte Wagner wohl für den zweiten Druck der Schrift einen andern Schluß verfaßt, der ſeiner Enttäuſchung über die bald nach dem Kriege bemerkbaren Übelſtände, beſonders auf dem Gebiete der Kunſt, Ausdruck geben ſollte. Dieſer Schluß, den er dann doch nicht drucken ließ, iſt im „Muſikal. Wochenblatt“ 1906, Nr. 1 von Hans v. Wolzogen nach der Original-Handſchrift zuerſt veröffentlicht worden. — „Rheinwachthäuschen“ bezieht ſich auf die „Wacht am Rhein“, deren „Liedertafel“-Weiſe Wagner auch in dem Gedicht „An das deutſche Heer vor Paris“ (Januar 1871, Sämtl. Schr. IX, S. 1) berührt.

S. 110. **Ein fortgelaſſener Schluß des Berichtes an den deutſchen Wagner-Verein.** Als 1871, beſonders durch Fr. Heckel aus Mannheim, die Begründung von Wagner-Vereinen zur Vorbereitung des Bayreuther Feſtſpiels angeregt worden, ſchrieb

Wagner im Dezember 1871 einen „Bericht an den deutſchen Wagner-Verein über die Umſtände und Schickſale, welche die Ausführung des Bühnenfeſtſpiels ‚Der Ring des Nibelungen, begleiteten“. Dieſe Schrift iſt in den Sämtl. Schr. auf zwei Bände verteilt, nämlich die 1. Hälfte ſteht im VI. Bd. S. 257 unter dem Titel „Epilogiſcher Bericht“, die 2. Hälfte im IX. Bd. S. 311 mit dem Titel „Schlußbericht über die Umſtände“ uſw. Den Schluß dieſer Schrift, wie er vorn S. 110 ſteht, ſtrich W. aber bereits anderthalb Jahre ſpäter im IX. Bande ſeiner Schriften, weil jene hoffnungsvolle Stimmung, die die Entſtehung des Deutſchen Reiches in ihm erweckt hatte, bereits unter bittren Erfahrungen verflogen war. Noch eine andere Stelle ließ er fort, weil der in ihr ſo heftig getadelte Sänger [Albert Niemann] mittlerweile durch ſeine Beteiligung bei der Grundſteinlegung (Mai 1872) ſein Verhalten bei der Pariſer „Tannhäuſer“-Aufführung im März 1861 wieder gut zu machen begonnen hatte. Dieſe Stelle heißt:

> Es war in Paris, wo das verräteriſche Benehmen eines landsmänniſchen „Künſtlers“ gegen mich eine allgemeine Entrüſtung ſelbſt des mir feindſeligſt geſinnten Teiles des franzöſiſchen Publikums erregte, und einen meiner Freunde zu der verzweiflungsvollen Frage bewog, ob jener wunderliche Arnold Ruge nicht wirklich Recht haben ſollte, wenn er kurzweg erklärte, der Deutſche ſei niederträchtig?

S. 111. **An den Berliner Wagner-Verein.** Am 4. Febr. 1873 hatte Wagner in Berlin ein Konzert dirigiert. Mit dem Generalintendanten v. Hülſen verhandelte danach der Vorſtand des Wagner-Vereins (Ernſt Dohm u. Georg Davidſon), um eine Aufführung des „Lohengrin“ unter Wagners Leitung zu Gunſten des Bayreuther Feſtſpiels zu erlangen. Das zerſchlug ſich an des Meiſters Forderung, das Werk ungekürzt zu geben. Sein Brief vom 18. März 1873 kennzeichnet ſeine künſtleriſche Forderung, die v. Hülſen nicht erfüllen wollte oder konnte. Die dabei erwähnte Reiſe nach Berlin 1847 wird in „Mein Leben“ XIV, S. 173 ff. ausführlich geſchildert. — „Hamlet“ von Ambroiſe Thomas.

S. 114. **Brief an Judith Gautier.** Die erſte Darſtellung eines Wagnerſchen Werkes in Paris nach dem „Tannhäuſer“-Skandal vom März 1861 war die des „Rienzi“ am 6. April 1869. Für einen begeiſterten Dirigenten Pasdeloup, der eben das Théatre lyrique übernommen, gab Wagner die Erlaubnis der Aufführung, die großen Erfolg hatte. Er ſelbſt aber entſprach nicht dem Wunſche ſeiner Pariſer Freunde, zu den Proben nach Paris zu kommen. Die Gründe für das Fernbleiben legte er in einem Briefe dar, der am 10. März 1869 in der Zeitung „La Liberté“ erſchien und hier überſetzt wiedergegeben wird. Er war an Judith Gautier, die Tochter des bekannten Kritikers Theophil Gautier, gerichtet, die damals über Wagner treffliche Aufſätze ſchrieb und ihn im Jahre darauf in Triebſchen beſuchte.

S. 117. **Brief an Champfleury.** Zu den beſten Freunden Wagners in Paris gehörte der Dichter und Künſtler J. Champfleury († 1890 als Direktor der Porzellan-Manufaktur Sèvres). Nach dem erſten Konzerte Wagners in Paris (Januar 1860) verfaßte er in der Nacht eine kleine Schrift voll Tiefe und Empfindung. In ſeinem „Epilogiſchen Bericht“ (Sämtl. Schr., VI, S. 266) hat Wagner dem „Zartgefühl“ dieſes Freundes ein Denkmal geſetzt. — Die franzöſiſche Zeitſchrift ſollte »L'Imagerie nouvelle« heißen. — Edouard Schuré, ſeit dem Münchener „Triſtan“ 1865 für Wagners Werk gewonnen, hat „Erinnerungen an R. Wagner“ aus perſönlicher Bekanntſchaft geſchrieben. — Méhul war dem deutſchen Meiſter ſchon durch ſeine Aufführung des „Joſef in Ägypten“ in Riga (1838) lieb und wert geworden. — Der Brief an Champfleury iſt franzöſiſch geſchrieben, Altmann Nr. 2185.

S. 118. **Brief an die Amerikaniſche Revue.** Theodor Thomas hatte ſeit einer Reihe von Jahren in Newyorker Konzerten Wagnerſche Muſik dirigiert; für ſein Orcheſter hat Wagner dann auch 1876 den Auftrag zum „Centennial-Marſch“ ausgeführt. Der Brief an Dexter Smitte iſt aus dem Engliſchen überſetzt, Altmann Nr. 2573.

S. 120. **An Gabriel Monod.** Der berühmte proteſtantiſche Hiſtoriker Monod in Paris war Wagner dadurch zuerſt nahe getreten, daß er 1873 Olga Herzen, die von Malvida v. Meyſenbug, der Freundin W.s, erzogene Tochter des ruſſiſchen Revolutionärs A. Herzen, geheiratet hatte. Er war dann 1876 zum Feſtſpiel in Bayreuth geweſen, und an ihr hat der Meiſter bald darauf aus Sorrent dieſen Brief geſchrieben (im Fakſimile veröffentlicht in Grand-Carteret, „Richard Wagner en caricature“), der ſein Verhältnis zu Frankreich gegen alle Anfeindungen verteidigen und erklären ſollte. Dieſe Feindſchaft der Franzoſen war beſonders durch die, auch hier erwähnte Poſſe „Eine Kapitulation“ erregt werden (Sämtl. Schr. IX, S. 1 ff.), die Wagner im November 1870 geſchrieben hatte.

S. 125. **An den Herzog von Bagnara in Neapel.** Bei ſeinem Aufenthalt in Neapel war Wagner am 21. April 1880 zu einer Aufführung des dortigen Konſervatorium der Muſik eingeladen. In dieſem Briefe an den Präſidenten der Anſtalt gibt er Rechenſchaft von den geteilten Eindrücken des Abends. Der „flämiſche Meiſter“ iſt Jannequin, ſein Chorſtück »La bataille de Marignan« (gedruckt 1544). Das Stück von Corelli war eine Violinſonate, von acht Geigen unisono geſpielt. (Glaſenapp VI, S. 333 ff.)

S. 128. **Brief an Ludwig II. 1880.** Dieſer Brief, der die Grundſätze des Meiſters über die, allein für Bayreuth vorbehaltene Darſtellung des „Parſifal" ausſpricht, darf in ſeinen Sämtlichen Schriften nicht fehlen.

Zur Geſchichte des Bayreuther Werkes.

S. 129 ff. **Zur Geſchichte des Bayreuther Werks.** Zu den im 10. und 12. Bande der Sämtlichen Schriften ſchon gedruckten Schriftſtücken ſollen die hier folgenden hinzugefügt werden, um eine möglichſt vollſtändige Sammlung aller auf Bayreuth bezüglichen Dokumente von der Hand des Meiſters 1871 bis 1882 zu geben.

S. 131. **Ankündigung der Feſtſpiele** (Bayreuther Blätter 1886, S. 6). Nachdem Wagner 17. bis 20. April in Bayreuth geweſen, erfolgte am 12. Mai von Triebſchen dieſe erſte Ankündigung des Feſtſpiels für 1873.

S. 132. **Aufforderung zur Erwerbung von Patronatsſcheinen.** Es bleibe dahingeſtellt, ob dieſe geſchäftliche Anzeige aus Berlin vom 18. Mai 1871 (während Wagner ſchon wieder in Triebſchen war), von ihm oder von ſeinen Berliner Vertretern, die er dort Anfang Mai beſtellt hatte, entworfen worden iſt.

S. 133. **An den Weimarer Intendanten v. Loen.** Dieſer Brief iſt in Frankenſteins Wagner-Jahrbuch, Band II, S. 12 veröffentlicht worden. Alle Briefe an Muncker, Feuſtel, Heckel u. a. ſind in dem Band „Bayreuther Briefe" (Leipzig, Breitkopf & Härtel) zuſammengeſtellt worden.

S. 134. **Mitteilung an die deutſchen Wagner-Vereine** (Muſikaliſches Wochenblatt 1872, Nr. 1; bei Kapp „R. W.'s Geſam. Schr." II, S. 252 mit Druckfehlern).

S. 141. **Ankündigung der Feier der Grundſteinlegung.** Bayreuther Blätter 1886, S. 9.

S. 142. **Ankündigung der Aufführung der Neunten Symphonie für die Grundſteinlegung.** Ebenda S. 10.

S. 143. **Zirkular.** Ebenda.

S. 144. **Dank an die Bürger von Bayreuth.** Ebenda S. 12.

S. 145. **Bruchſtück einer Dankſagung.** Ebenda S. 13.

S. 146. **An die Patrone 1873.** Ebenda S. 18.

S. 147. **Einladung an die Sänger.** Ebenda S. 22 und danach Briefband Kloß, „R. W. an ſeine Künſtler" Nr. 68 mit manchen Fehlern (z. B. S. 148 Z. 16 ſteht 15. Auguſt ſtatt des richtigen „erſten" Auguſt).

S. 150. **An die Orcheſter-Mitglieder.** Ebenda S. 24 und Kloß, Nr. 69.

S. 152. **Revers.** Ebenda S. 25.

S. 153. **Ankündigung der Feſtſpiele für 1876.** Ebenda S. 26.

S. 154. **Bewerbung zu den Feſtſpielen.** Muſik. Wochenblatt 1875, S. 511.

S. 155. **An die Künſtler.** Bayreuther Blätter 1886, S. 28.

S. 156. **An die Orcheſter-Mitglieder.** Ebenda S. 29.

S. 157. **An die Sänger.** Ebenda S. 29.

S. 158. **Revers.** Ebenda S. 30.

S. 159. **Für die Patrone.** Ebenda S. 30.

S. 160 und 161. **Über den Hervorruf. Über den Gebrauch des Textbuchs. Abſchiedswort an die Künſtler.** Ebenda S. 32.

S. 160. **Letzte Bitte** nach Fakſimile bei Erich W. Engel „R. Wagners Leben und Werke im Bilde“, Wien 1913, II, S. 529.

S. 161. **Für das Orcheſter.** Glaſenapp III, b, S. 287.

S. 161. **Anſprache nach dem erſten Ring-Zyklus.** Dieſe berühmten Worte ſind hier nach Glaſenapp III b, S. 294 gegeben. Doch ſind ſie wohl nirgends ganz authentiſch erhalten. In der „Bayreuther anthographiſchen Correſpondenz“ heißen ſie: „Sie haben jetzt geſehen, was wir können: wollen Sie jetzt. Und wenn Sie wollen, dann werden wir eine Kunſt haben!“

S. 162. **An die Vorſtände der noch beſtehenden Wagner-Vereine.** Bayreuther Blätter 1878, S. 23. Fehlt bei Kapp, Geſ. Schr., Bd. 2.

S. 164. **Dank an die Bayreuther Bürgerſchaft.** Erſchien am 5. Sept. 1882 im „Bayreuther Tageblatt“.

Programmatiſche Erläuterungen.

S. 167. **Zu Tannhäuſer und Lohengrin.** In der „Vorbemerkung“ (vorn S. 22) hatte Wagner die folgenden „Erklärungen“ zu den Stücken, die er für ſeine Konzerte in Zürich (Mai 1853) ausgewählt hatte, angekündigt. Einige davon hat er nachmals in ſeine „Schriften“ aufgenommen (Bd. V, 176 ff.), nicht aber die hier gedruckten (Kapp, Ws. Geſ. Schr. IX, 56 ff.), weil bei einer Aufführung der beiden Dramen eine Einführung in das Szeniſche überflüſſig wurde, nicht aber für die Orcheſter-Vorſpiele. Zu dem letzten Stück ſchreibt Wagner an Liſzt (30. Mai 1853): „Nach dem Brautlied ließ ich das G dur-Vorſpiel wiederholen und gab dieſem auch einen neuen Schluß“. (Briefwechſel 171 f.).

S. 171. **Zur Walküre.** Es ſind dies Erläuterungen zu der „Großen Muſikaufführung“ in München am 11. Dezember 1869 in Anweſenheit Ludwigs II. (S. Rockl, Ludwig II. und R. Wagner, S. 235.)

S. 173 f. **Zur Götterdämmerung.** Dieſe Erläuterungen verfaßte Wagner für das Konzert, das er in Wien am 1. März 1875 dirigierte. Er gab ſie nachher in Bayreuth zum Drucke, und es ſind noch die Weiſungen für den Drucker vorhanden. Hier erfolgte der Abdruck nach den im Beſitze des Herrn Guſtav Hermann in Leipzig freundlichſt zur Benutzung überlaſſenen Originalmanuſkripten.

Zu den Dichtungen.

S. 179. **Leubald.** Von dieſem Jugenddrama, über das Wagner ſpäter ſo ſcherzhaft ſich geäußert hat (Sämtl. Schr. I, S. 5, „Mein Leben“, XIII, S. 34), haben wir erſt Bruchſtücke erhalten durch das nicht im Handel erſchienene Prachtwerk der Frau Burrel (R. Wagner 1813—1834), auf das alle Veröffentlichungen von Leubald-Bruchſtücken bei Koch und Kapp zurückgehen. Die Klausner-Szene iſt in dem Burrel'ſchen Werk in Fakſimile wiedergegeben. Weiteres als das hier Gedruckte iſt nicht bekannt geworden.

S. 183. **Text zum Allegro der Arie des Aubry** in Marſchners „Vampyr“, gedichtet und komponiert 1833 in Würzburg für Wagners Bruder Albert; 1914 erſchienen im 2. Band der bei Breitkopf & Härtel von M. Balling herausgegebenen muſikaliſchen Werke. (Kompoſitionen für eine Geſangſtimme.)

S. 184. **Zu Rienzi:** 1. Auftritt der Geſandten. Wagner beabſichtigte nach den erſten Aufführungen die Empfangsſzene im 2. Akt zu erweitern. Die Muſik iſt in Abſchrift vorhanden im Wagner-Muſeum zu Eiſenach; zur Aufführung kam es nicht. Vgl. E. Mehler in „Die Muſik“ XII (1912/13 Heft 10).

2. Finale des 3. Akts, hier in einer gekürzten Faſſung der Partitur, wo (Bd. I, S. 73 der Sämtl. Schr.) von den Worten des Adriano „Das iſt dein Werk“ das Folgende wegfiel und ſpäter nach ſeinen Worten „Du verfieleſt ihr“ das vorn gedruckte kürzere Stück an die Stelle des Urſprünglichen trat.

3. Schlußworte des Rienzi. Der Fluch Rienzis über Rom, mit dem die Dichtung ſchließt, wurde von der Dresdener Zenſur ebenſo beanſtandet, wie alle früheren Erwähnungen der „heiligen Kirche“; dafür wurde dieſer Schluß geſetzt, der doch ſagen will, daß die Idee der Befreiung Roms ewig iſt wie die Stadt ſelbſt.

S. 186. **Zu Tannhäuſer.**

I. Die Vorbemerkung ſteht in den beiden erſten Drucken des Textbuchs nach dem Titel vor dem Perſonenverzeichnis und rührt ohne Frage von Wagner her.

II. Schlüſſe der Venusbergſzene.

1. Da Wagner in ſeine Geſ. Schr. dieſe Szene in der Faſſung von 1860 (Bd. II, S. 9) aufnahm, ſoll hier die urſprüngliche Dichtung folgen. Kleine Abweichungen der Partitur von der Dichtung finden ſich, z. B. in der 4. Zeile ſtatt Wunder: Zauber.

2. Rückuberſetzung aus dem Franzöſiſchen der Pariſer Faſſung. Da 1860 die Muſik ſogleich zur franzöſiſchen Überſetzung komponiert wurde, mußte eine Rückuberſetzung ſich an die Geſangs-Noten

anſchließen, wodurch der Fluß der Sprache gelitten hat. („Mein Leben“, XV, 236.) Vgl. für die hieran ſich knüpfenden Fragen: **W. Golther**, Zur deutſchen Sage u. Dichtung, Leipzig 1911, S. 71 ff.

III. Aus dem Sängerwettkampf im 2. Akt. Da Wagner in die Geſ. Schr. die erſte Faſſung dieſer Szene aufnahm, möge hier die Pariſer von 1860 ſtehen, die, mit Auslaſſung des Geſanges Walthers von der Vogelweide, die beiden Geſänge Tannhäuſers in einen zuſammenzieht und ihn durch ein neues muſikaliſches, im Geſange der Venus (Akt I) ſchon gehörtes Motiv einleitet, dem die ſzeniſche Bemerkung entſpricht.

IV. Faſſungen der Schlußſzene (S. 191—198.) Der Dichter hat in die Geſ. Schr. die Umarbeitung der Schlußſzene, wie er ſie 1847, zwei Jahre nach der 1. Aufführung, vornahm, aufgenommen. Daher mußten vorn alle übrigen Faſſungen gedruckt werden. Dieſe finden ſich in den verſchiedenen hier zu Rate gezogenen Originaldrucken der Textbücher, von denen dann wieder die Partituren, wenn auch in geringer Weiſe, abweichen. Vgl. darüber **Tappert** in „Die Muſik“ Bd. IV, 1902, S. 1845 ff., **Mehler** ebenda Bd. XII Heft 10. 1. Älteſtes Textbuch von 1845. Hier erſcheint weder Venus, noch die Leiche der Eliſabeth, noch der ergrünte Stab des Papſtes. 2. Geringe Umſtellungen und Hinzufügungen der alten Partitur. 3. Ein Textbuch mit der Jahreszahl 1845 zeigt bemerkenswerte Änderungen: Venus erſcheint und ſingt drei Worte, der Männergeſang hat einen Zuſatz von vier Zeilen: „Heilig die Reine“, der ergrünte Stab wird herbeigetragen. 3a. Als Nr. 3a bezeichnen wir die in die Geſ. Schr. aufgenommene Faſſung, die am 1. Auguſt 1847 zuerſt zur Darſtellung kam; Venus hat einen größeren Part, die Leiche der Eliſabeth wird herbeigetragen; ſonſt iſt die Faſſung Nr. 3 beibehalten (bei den jüngeren Pilgern fehlt aber die ſzeniſche Bemerkung, die ſich auf den Stab bezieht); neu iſt jetzt ein Schlußchor „Alle“ von zwei Zeilen hinzugefügt. 4. Schon bald hat Wagner dieſen neuen Schluß wieder abgeändert. Er ſagt darüber (Brief Nr. 36 an Uhlig vom Herbſt 1851): „Das in der Abänderung nur angedeutete Mirakel ſoll vollſtändig wieder mit aufgenommen werden; das ‚Er iſt erlöſt‘ fällt ſomit aus. Daß ich die Verkündigung des Wunders bei der Abänderung in Dresden ausließ, hatte einen lokalen Grund: der Chor ging immer ſchlecht, matt und intereſſelos, auch fehlte die impoſante Szenerie: ſchöner, glänzender, allmälicher Sonnenaufgang.“ — Die neue Änderung beſtand alſo in der Weglaſſung des Chors der jüngeren Pilger, für den das kurze Chorſtück „Er iſt erlöſt“ eingeſchoben wurde; doch war dies ein Notbehelf: das Endgültige blieb die in die Geſ. Schr. aufgenommene Schlußfaſſung.

S. 198. **Zu Lohengrin.** Dieſe Paralipomena ſchließen ſich den in Bd. XII S. 354 f. ſchon gedruckten an. Sie rühren großenteils aus der älteſten Original-Handſchrift der Dichtung vom 27. November 1845 her, aber auch aus andern Quellen. So finden ſich die vier letzten Zeilen Elſas und Lohengrins (S. 199) in einem Briefe Wagners an Dr. H. Franck vom 30. Mai 1846 (N. 28., Sein Leben in Briefen, herausgegeben von Dr. S. Benedict, S. 76). Ortruds Worte, wo ſtatt der gewöhnlichen Reime: „gegeben … Leben" geſetzt wird „geblieben … Lieben" (S. 199, Zeilen 5 und 7) gibt Golther's Edition der Geſ. Schr. X, S. 32.

S. 201. **Zu Siegfried.** In dem erſten in wenigen Exemplaren hergeſtellten Privatdruck des „Ring des Nibelungen" von 1853 war die Dichtung des „Siegfried" bedeutend umfangreicher; die zehn Jahre ſpäter in der erſten öffentlichen Ausgabe weggelaſſenen Stücke beziehen ſich durchweg auf den erſten Akt. Vergl. W. Golther in ſeiner Ausgabe der Geſ. Schr. Bd. X S. 81–89 und Bayreuther Blätter 1896 S. 205 ff. u. die Bemerkungen daſelbſt S. 225–232. Der Druck der Bayr. Bl. S. 208 iſt nicht korrekt. Bei Golther fehlt das wiederholte: „Hei, Wandrer, gefällt dir mein Witz?"

S. 210. **Zur Götterdämmerung.** Wie in den Sämtl. Schr. VI, S. 254 ſchon verſchiedene Faſſungen der Schlußworte Brünnhildens gegeben ſind, ſo ſeien hier noch mehrere andere mitgeteilt, die alle auf verſchiedene Phaſen der Dichtung und ihres Sinnes hinweiſen. Am meiſten hat ſich damit W. Aſhton Ellis beſchäftigt: ſeinen Artikeln in „Die Muſik" 1903/4 Heft 10 u. 11, ſind auch (S. 248 daſelbſt) die auf S. 210 gedruckten Strophen entnommen, die aus einer dem Züricher Jakob Sulzer von Wagner geſchenkten Handſchrift herrühren. — Die auf S. 210 unten gegebenen Worte „Trauernder Minne" ſind in den Bayreuther Blättern 1893 S. 1 veröffentlicht worden.

S. 211. Zu den **Meiſterſingern von Nürnberg.** Die erſte Faſſung der „Meiſterſinger"-Dichtung, wie ſie Anfang 1862 in Paris niedergeſchrieben und auch im Fakſimile bei Schotts in Mainz erſchienen iſt, weicht mannigfach von der endgültigen ab. Eine vollſtändige Zuſammenſtellung aller Varianten der verſchiedenen Drucke findet man in dem gründlichen Aufſatze von E. Mehler in Frankenſteins Wagner-Jahrbuch V, 1913 S. 188 ff. Vorn ſei nur das Wichtigſte abgedruckt, das weder in den gedruckten Textbüchern noch in den Partituren u. Klavierauszügen ſteht. — S. 211: Die Worte des Sachs: „Ein Freiſingen" folgen auf „Ihr ſelbſt euch wendet zu dem Volke" der Dichtung.

S. 225. **Zu den Gelegenheitsgedichten.** Hier folgen noch einige Verſe u. Widmungen, und zwar erſtens ſolche, die in Glaſenapps „Gedichten von Rich. Wagner“, Berlin 1905, bereits ſtehen, aber in den 12. Band der Sämtl. Schr. nicht aufgenommen wurden, zweitens drei, die neu veröffentlicht worden ſind: S. 225 „Wahlſpruch für die Luzerner Feuerwehr“ ſteht in „Die Muſik“ 1902, S. 1793 (komponiert); S. 226 „Triebſchener Kinderhymne,“ ausgeſtellt in der Leipziger Richard Wagner-Ausſtellung 1913. Der zum Schluß erwähnte Fritz iſt ein Neffe Wagners. Das Manuſkript der Kinderhymne wurde von Frau Johanna Kettembeil in Dresden, einer entfernten Verwandten Wagners (Enkelin aus der Ehe von Wagners Schweſter Ottilie mit Hermann Brockhaus) freundlichſt zur Verfügung geſtellt. — S. 230 „An Dannreuther“ aus einem Briefe an dieſen bei Kloß „R. W. an ſeine Künſtler“ S. 277. — Zu dem Telegramm an Angelo Neumann (S. 231) iſt zu bemerken, daß Römer der Maſchinenmeiſter, Scheibe der Inſpizient der Leipziger Oper war, beide bei den Berliner Ring-Aufführungen Mai 1881 tätig.

S. 233. **Nachtrag.** 1) „Wie einer armer Muſiker in Paris ſtarb“, ſteht bei Glaſenapp, Wagners Leben, I S. 394 und durfte als erſte Skizze für die Novelle (Sämtl. Schr. I S. 114) nicht fehlen. Dabei ſei bemerkt, daß in der „Dresdner Abendzeitung“ (6. Auguſt 1841), wo „Ein Ende in Paris“ zuerſt erſchien, in der Anmerkung ſteht: „Aus der Feder eines in Wahrheit noch lebenden Notenſtechers.“ 2) Der Brief an H. Eſſer, obwohl mehrfach gedruckt (Kloß, An Freunde u. Zeitgenoſſen Nr. 272), durfte nicht fehlen, weil Wagner ihn ſelbſt zu weiterer Verbreitung beſtimmt hatte, wie ihn Eſſer denn auch ſofort in der „Neuen Freien Preſſe“ veröffentlichte („Die Muſik“ 1. Jahrgang S. 1857).

Allgemeine Inhaltsüberſicht

über

Richard Wagners Sämtliche Schriften und Dichtungen.

Band 1 bis 16.

In allen drei Abteilungen des Regiſters (A. B. C.) beziehen ſich die **offenen** arabiſchen Zahlen auf die Seiten der zehnbändigen **erſten Auflage von 1871**, nach der im Allgemeinen zitiert wird, und auf deren Fortſetzung in Band 11 und 12 der **großen Ausgabe von 1911**. Die **eingeklammerten** Zahlen beziehen ſich auf die erſten zwölf Bände der **Volksausgabe**. Für Band 13 bis 16 der Volksausgabe iſt überhaupt je nur eine Seitenzahl angegeben.

A.

Nach dem Inhalt der einzelnen Bände.

Erſter Band.

Seite
Vorwort zur Geſamtherausgabe . . . . III (III)
Einleitung 1 (1)
Autobiographiſche Skizze. (Bis 1842.) . . 5 (4)
Das Liebesverbot. Bericht über eine erſte Opernaufführung 25 (20)
Rienzi, der letzte der Tribunen 41 (32)
Ein deutſcher Muſiker in Paris. Novellen und Aufſätze. (1840 und 1841.) 113 (90)
1. Eine Pilgerfahrt zu Beethoven 115 (90)
2. Ein Ende in Paris 142 (114)
3. Ein glücklicher Abend 169 (136)
4. Über deutſches Muſikweſen 185 (149)
5. Der Virtuos und der Künſtler 207 (167)
6. Der Künſtler und die Öffentlichkeit . . . 223 (180)
7. Roſſinis „Stabat mater“ 231 (186)
Über die Ouvertüre 241 (194)
Der Freiſchütz in Paris. (1841.) 257 (207)
1. „Der Freiſchütz“. An das Pariſer Publikum 259 (207)
2. „Le Freischutz“. Bericht nach Deutſchland 274 (220)
Bericht über eine neue Oper. („La Reine de Chypre“ von Halévy) 299 (241)
Der fliegende Holländer 321 (258)

Zweiter Band.

Seite
Einleitung 1 (1)
Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg 5 (3)
Bericht über die Heimbringung der ſterblichen Überreſte Karl Maria von Webers aus London nach Dresden 53 (41)
  Rede an Webers letzter Ruheſtätte 61 (46)
  Geſang nach der Beſtattung 64 (49)
Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846, nebſt Programm dazu 65 (50)
Lohengrin 85 (65)
Die Wibelungen. Weltgeſchichte aus der Sage 151 (115)
Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama 201 (156)
Siegfrieds Tod 215 (167)
Trinkſpruch am Gedenktage des 300jährigen Beſtehens der königlichen muſikaliſchen Kapelle in Dresden 301 (229)
Entwurf zur Organiſation eines deutſchen Nationaltheaters für das Königreich Sachſen. (1849.) 307 (233)

Dritter Band.

Einleitung zum dritten und vierten Bande . . 1 (1)
Die Kunſt und die Revolution 9 (8)
Das Kunſtwerk der Zukunft 51 (42)
„Wieland der Schmied“, als Drama entworfen 211 (178)
Kunſt und Klima 251 (207)
Oper und Drama, erſter Teil:
  Die Oper und das Weſen der Muſik . . . 269 (222)

Vierter Band.

Oper und Drama, zweiter und dritter Teil: . 1 (1)
  Das Schauſpiel und das Weſen der dramatiſchen Dichtkunſt 3 (1)
  Dichtkunſt und Tonkunſt im Drama der Zukunft 129 (103)
Eine Mitteilung an meine Freunde . . . 285 (230)

Fünfter Band.

Seite

Einleitung zum fünften und ſechſten Bande . . 1 (1)
Über die „Goetheſtiftung“. Brief an Franz Liſzt 5 (5)
Ein Theater in Zürich 25 (20)
Über muſikaliſche Kritik. Brief an den Herausgeber der „Neuen Zeitſchrift für Muſik“ . . . 65 (53)
Das Judentum in der Muſik 83 (66)
Erinnerungen an Spontini 109 (86)
Nachruf an L. Spohr und Chordirektor W. Fiſcher 133 (105)
Gluck's Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis“ 143 (111)
Über die Aufführung des „Tannhäuſer“ 159 (123)
Bemerkungen zur Aufführung der Oper „Der fliegende Holländer“ 205 (160)
Programmatiſche Erläuterungen 217 (169)
1. Beethoven's „heroiſche Symphonie“ . . 219 (169)
2. Ouvertüre zu „Koriolan“ 224 (173)
3. Ouvertüre zum „fliegenden Holländer“ . 228 (176)
4. Ouvertüre zu „Tannhäuſer“ 230 (177)
5. Vorſpiel zu „Lohengrin“ 232 (179)
Über Franz Liſzt's ſymphoniſche Dichtungen. Brief an M. W. 235 (182)
Das Rheingold. Vorabend zu dem Bühnenfeſtſpiele: Der Ring des Nibelungen 257 (199)

Sechſter Band.

Der Ring des Nibelungen. Bühnenfeſtſpiel. 1 (1)
Erſter Tag: Die Walküre 3 (1)
Zweiter Tag: Siegfried 119 (85)
Dritter Tag: Götterdämmerung 249 (177)
Epilogiſcher Bericht über die Umſtände und Schickſale, welche die Ausführung des Bühnenfeſtſpieles „Der Ring des Nibelungen“ bis zur Veröffentlichung der Dichtung desſelben begleiteten 365 (257)

Siebenter Band.

Seite
Triſtan und Iſolde 1 (1)
Ein Brief an Hector Berlioz 113 (82)
Zukunftsmuſik. An einen franzöſiſchen Freund (Fr. Villot) als Vorwort zu einer Proſa-Überſetzung meiner Operndichtungen 121 (87)
Bericht über die Aufführung des „Tannhäuſer“ in Paris. (Brieflich.) 181 (138)
Die Meiſterſinger von Nürnberg . . . 197 (150)
Das Wiener Hofoperntheater 365 (272)

Achter Band.

Dem Königlichen Freunde. Gedicht . . 1 (1)
Über Staat und Religion 5 (3)
Deutſche Kunſt und deutſche Politik . . . 39 (30)
Bericht an Seine Majeſtät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutſche Muſikſchule. . . 159 (125)
Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld. 221 (177)
Zur Widmung der zweiten Auflage von „Oper und Drama“ 243 (195)
Cenſuren. Vorbericht 251 (200)
1. W. H. Riehl 260 (205)
2. Ferdinand Hiller 269 (213)
3. Eine Erinnerung an Roſſini 278 (220)
4. Eduard Devrient 284 (226)
5. Aufklärungen über „das Judentum in der Muſik“ 299 (238)
Über das Dirigieren 325 (261)
Drei Gedichte 411 (338)
1. Rheingold 413 (338)
2. Bei der Vollendung des „Siegfried“ . 414 (338)
3. Zum 25. Auguſt 1870 . . . . . . 415 (339)

Neunter Band.

An das deutſche Heer vor Paris (Januar 1871) 1 (1)
Eine Kapitulation. Luſtſpiel in antiker Manier 5 (3)
Erinnerungen an Auber 51 (42)

Seite
Beethoven 75 (61)
Über die Beſtimmung der Oper 153 (127)
Über Schauſpieler und Sänger 189 (157)
Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens 275 (231)
Sendſchreiben und kleinere Aufſätze: . . . 305 (258)
  1. Brief über das Schauſpielerweſen an einen Schauſpieler 307 (258)
  2. Ein Einblick in das heutige deutſche Opernweſen 314 (264)
  3. Brief an einen italieniſchen Freund über die Aufführung des „Lohengrin“ in Bologna 341 (287)
  4. Schreiben an den Bürgermeiſter von Bologna 346 (291)
  5. An Friedrich Nietzſche, ord. Prof. der klaſſ. Philologie in Baſel 350 (295)
  6. Über die Benennung „Muſikdrama“ . . 359 (302)
  7. Einleitung zu einer Vorleſung der „Götterdämmerung“ vor einem auserwählten Zuhörerkreiſe in Berlin 366 (308)
„Bayreuth“: 369 (311)
  1. Schlußbericht über die Umſtände und Schickſale, welche die Aufführung des Bühnenfeſtſpieles „der Ring des Nibelungen“ bis zur Gründung von Wagnervereinen begleiteten 371 (311)
  2. Das Bühnenfeſtſpielhaus zu Bayreuth. Nebſt einem Bericht über die Grundſteinlegung desſelben 384 (322)
Sechs architektoniſche Pläne zu dem Bühnenfeſtſpielhauſe.

Zehnter Band.

Vorbemerkung des Herausgebers III
Über eine Opernaufführung in Leipzig. Brief an den Herausgeber des „Muſikaliſchen Wochenblattes“ 1 (1)

Seite
Bayreuth. Bayreuther Blätter 15 (11)
  1. An die geehrten Vorſtände der Richard Wagnervereine 17 (11)
  2. Entwurf, veröffentlicht mit den Statuten des Patronatvereines 23 (16)
  3. Zur Einführung. (Bayreuther Blätter. Erſtes Stück.) 27 (19)
  4. Ein Wort zur Einführung der Arbeit Hans v. Wolzogens „Über Verrottung und Errettung der deutſchen Sprache“ . . 34 (24)
  5. Erklärung an die Mitglieder des Patronatvereines 36 (26)
  6. Zur Einführung in das Jahr 1880 . . 37 (27)
  7. Zur Mittheilung an die geehrten Patrone der Bühnenfeſtſpiele in Bayreuth . . 44 (32)
  8. Zur Einführung der Arbeit des Grafen Gobineau „Ein Urteil über die jetzige Weltlage“ 46 (33)
Was iſt deutſch? (1865—1878.) 51 (36)
Modern 75 (54)
Publikum und Popularität 85 (61)
Das Publikum in Zeit und Raum . . . 123 (91)
Ein Rückblick auf die Bühnenfeſtſpiele des Jahres 1876 . . . . 139 (103)
Wollen wir hoffen? (1879.) 157 (118)
Über das Dichten und Komponieren . . . 181 (137)
Über das Opern-Dichten und Komponieren im Beſonderen 201 (152)
Über die Anwendung der Muſik auf das Drama 229 (176)
Offenes Schreiben an Herrn Ernſt von Weber, Verfaſſer der Schrift: „Die Folterkammern der Wiſſenſchaft“ 251 (194)
Religion und Kunſt (1880.) 273 (211)
  „Was nützt dieſe Erkenntnis?“ Ein Nachtrag zu: Religion und Kunſt 325 (253)

Ausführungen zu „Religion und Kunſt“. (1881.)

  1. „Erkenne dich ſelbſt“ 338 (263)
  2. Heldentum und Chriſtentum 351 (275)

Seite
Brief an H. v. Wolzogen 363 (286)
Offenes Schreiben an Herrn Friedrich Schön in Worms 371 (291)
Das Bühnenweihfeſtſpiel in Bayreuth 1882 381 (297)
Bericht über die Wiederaufführung eines Jugendwerkes.
An den Herausgeber des „Muſikaliſchen Wochenblattes" 397 (309)
Brief an H. v. Stein 407 (316)
Parſifal. 417 (324)

Elfter Band.

Die Hochzeit. Ein Opernfragment 1 (1)
Die Feen 5 (5)
Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo. Große komiſche Oper in 3 Akten . 59 (59)
Die Bergwerke zu Falun. Oper in 3 Akten . 125 (125)
Die hohe Braut oder Bianca und Giuſeppe 136 (136)
Männerliſt größer als Frauenliſt oder Die glückliche Bärenfamilie. Komiſche Oper in 2 Akten 178 (178)
Die Sarazenin. Oper in 3 Akten 230 (230)
Das Liebesmahl der Apoſtel. Eine bibliſche Szene 264 (264)
Friedrich I. In 5 Akten 270 (270)
Jeſus von Nazareth. Ein dichteriſcher Entwurf 273 (273)
Die Sieger 325 (325)
Triſtan und Iſolde. Entwurf 326 (326)
Die Meiſterſinger von Nürnberg. Komiſche Oper in 3 Akten. I. Entwurf 344 (344)
Die Meiſterſinger von Nürnberg. Große komiſche Oper in 3 Aufzügen. II. Entwurf . . 356 (356)
Die Meiſterſinger von Nürnberg. Große komiſche Oper in 3 Aufzügen. III. Entwurf . 379 (379)
Parzival. Entwurf 395 (395)
Venusberg-Szene im „Tannhäuſer" (Pantomime) 414 (414)

Zwölfter Band.*)

Seite
I. Die erſten Schriften über die Oper . . 1 (1)
Die deutſche Oper. 1834 . . . . 1 (1)
Paſticcio. 1834 . . . . 5 (5)
Aus Magdeburg. 1836 . . . . 12 (12)
Der dramatiſche Geſang. 1837 . . . . . 15 (15)
Bellini. 1837 . . . . 19 (19)
Über Meyerbeers „Hugenotten“ . 22 u. 420 (22 u. 422)

II. Aus der Pariſer Zeit. 1841 . . . . . 29 (31)
Pariſer Amüſements 29 (31)
Pariſer Fatalitäten für Deutſche 44 (46)
Pariſer Berichte für die „Dresdener Abendzeitung“ 63 (65)
1. Pariſer Muſik. Oper. Konzerte (Vieuxtemps) 63 (65)
2. Theater. Die ſchwarzen Ritter. Conſervatoire. Schindler 72 (74)
3. Berlioz. Liſzt 85 (87)
4. Der Freiſchütz. Adam. Kaſtner. Heinrich Heine 94 (96)
5. Pariſer Sonntagseindrücke 102 (104)
6. Theater. Oper 105 (107)
7. „Die eiſerne Hand.“ Theater 110 (112)
8. Delaroches Wandgemälde 121 (123)
9. Scribes „Une chaine“ 125 (127)
„La Reine de Chypre“ von Halévy. 1842. 129 (131)
1. Halévy und die franzöſiſche Oper . . 129 (131)
2. Bericht über „La Reine de Chypre“ (franzöſiſch) 404 (406)

III. Aus der Dresdener Kapellmeiſterzeit. 147 (149)
Das Oratorium „Paulus“ von Mendelsſohn-Bartholdy. 1842 . . . . 147 (149)
Die Königliche Kapelle betr. Jmd. 1846 . . 149 (151)
Kapell-Konzerte 189 (191)
Berechnung der vorgeſchlagenen Mehrausgabe 199 (201)

---

*) Die offenen Zahlen beziehen ſich auf die große Ausgabe von 1911, die eingeklammerten Zahlen auf die Volksausgabe.

Seite
Zu Beethovens Neunter Symphonie. 1846 . 203 (205)
Künſtler und Kritiker, mit Bezug auf einen beſonderen Fall. 1846 . . . . 206 (208)
IV. Aus der Revolutionszeit 218 (220)
Wie verhalten ſich republikaniſche Beſtrebungen dem Königtum gegenüber. 1848 . . . . 218 (220)
Die Wibelungen (Schlußworte) 227 (229)
Über Ed. Devrients Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt. 1849 . . . . 228 (230)
Theater-Reform. 1849 . . . . 231 (233)
Nochmals Theater-Reform. 1849 . . . 235 (237)
Der Menſch und die beſtehende Geſellſchaft. 1849 . . . . 238 (240)
Die Revolution. 1849 . . . . 243 (245)
V. Entwürfe, Gedanken und Fragmente aus der Zeit der großen Kunſtſchriften 250 (252)
Zu „Die Kunſt und die Revolution“. 1849 . 250 (252)
Das Künſtlertum der Zukunft. 1849 . . 252 (254)
Das Genie der Gemeinſamkeit 264 (266)
Weitere Aphorismen. (Nebſt einigen aus ſpäterer Zeit) 270 (272)
Bruchſtücke eines Dramas „Achilleus“. 1849/50 281 (283)
Das Kunſtwerk der Zukunft. Widmung an L. Feuerbach. 1850 . . . . 282 (284)
Wilhelm Baumgartners Lieder 1852 . . . 284 (286)
Vorwort zu der Veröffentlichung der als Manuſkript gedruckten Dichtung des „Ringes des Nibelungen“. 1853 . . . . 287 (289)
Metaphyſik der Geſchlechtsliebe. 1858 . . 289 (291)
VI. Aus den Sechziger Jahren 290 (292)
Vom Wiener Hoftheater. 1861 . . . . 290 (292)
Zwei Erklärungen in der „Augsburger Allgem. Zeitung“ 295 (297)
1. Zur Erwiderung des Aufſatzes „R. Wagner und die öffentliche Meinung“. 1865 . 295 (297)
2. Das Münchener Hoftheater. (Zur Berichtigung.) 1869 . . . . 302 (304)
Perſönliches 307 (309)
Fragment eines Aufſatzes über Hector Berlioz 1869 . . . . 310 (312)

Seite
Bemerkung zu einer angeblichen Äußerung Roſſinis 311 (313)
Gedanken über die Bedeutung der deutſchen Kunſt für das Ausland 312 (314)
VII. Zur Geſchichte des Bayreuther Werkes 315 (317)
I. An die Patrone der Bühnenfeſtſpiele in Bayreuth. 1873 . . . . 315 (317)
II. Zwei Erklärungen. 1874 und 1875 . 321 (323)
III. An die geehrten Patrone der Bühnenfeſtſpiele von 1876 . . . . 322 (324)
IV. Anſprache an die Abgeſandten des Bayreuther Patronats. 1877 . . . . . . 324 (326)
V. Ankündigung der Aufführung des „Parſifal“. 1877 . . . . 332 (334)
VIII. Zu den letzten Schriften über Kunſt und Religion 335 (337)
Metaphyſik. Kunſt und Religion. Moral. Chriſtentum 335 (337)
Über das Weibliche im Menſchlichen. 1883. 341 (343)
XI. Progammatiſche Erläuterungen zu Muſikſtücken 344 (346)
Triſtan und Iſolde. (Vorſpiel; Vorſpiel und Schluß) 344 (346)
Die Meiſterſinger von Nürnberg. (Vorſpiel; Vorſpiel zum 3. Akt) 345 (347)
Parſifal (Vorſpiel) 347 (349)
Beethovens Cis moll-Quartett. 1854 . . . 348 (350)
X. Gedichte 349 (351)
Zur Überführung von Napoleons irdiſchen Überreſten. — Aus einem Tagebuch. — Die grünen Schuhe. — Gruß ſeiner Treuen an König Friedrich Auguſt. — Geſänge bei der Beſtattung der Überreſte C. M. v. Webers. — Lohengrin-Fragmente. — Gruß aus Sachſen an die Wiener. — Die Not. — An einen Staatsanwalt. — An die Fürſten. — Lola Montez. — Dem „Aargauer“. — An Mathilde Weſendonck. — Salz und Brot. — Des Deutſchen Vaterland. — An Tichatſcheck. — Epitaphium. — Die drei Jota. — An Peter Cornelius. — Sonette an David Strauß — Sonette an Heinrich Laube. — Telegramm an Hölzel. — Braunſchweiger Wurſt für Lohengrin. — An Marie Baſſenheim. — Sieg-

Seite

fried-Idyll. — Volksgeſang (Kaiſermarſch). — Seinem Wirt Herrn Louis Kraft. — Geburtstagskreim. — Variante. — An Georg Herwegh. — An Ernſt Frank. — An Emil Heckel. — An Friedrich Feuſtel. — An Hans Richter. — Beim Hebefeſte des Feſtſpielhauſes. — An Nietzſche. — An Anton Seidl. — An das Hiſtoriſch-Politiſche Kränzchen. — Modern. — An Dr. Standhartner. — An Bürgermeiſter Muncker. — An Marie Schleinitz. — An Franz Fiſcher. — An Auguſt Wilhelmj. — An den Herzog von Meiningen. — An J. Cmiaz. — An Helmholtz. — An den Grafen Gobineau. — An Hans v. Wolzogen. — An Heinrich v. Stein. — An Franz Liſzt. — An König Ludwig II. (I—XXI).

XI. Anhang 399 (401)

I. Stabat Mater de Pergolese par Lvoff . 399 (401)

II. La Reine de Chypre d'Halévy . . . 404 (406)

III. Deutſchland und ſeine Fürſten . . . 412 (414)

IV. An Seine Majeſtät den König . . . 418 (420)

XII. Anmerkungen und Nachträge 419 (421)

Dreizehnter Band.

Mein Leben I

Vorbemerkung III

Bibliographiſche Bemerkung zu der Ausgabe des Jahres 1914 IV

Mein Leben. I. Teil. 1813—1842. 1

Kinder- und Schuljahre 9

Studiosus Musicae 59

Wanderjahre durch Deutſchland (erſte Ehe) 100

Paris (1839—1842) 214

Vierzehnter Band.

Mein Leben. II. Teil. 1842—1850 (Dresden). 1

Rienzi 1

Fliegender Holländer 26

Liſzt, Spontini, Marſchner uſw. 66

Tannhäuſer 112

Franck, Schumann, Semper, Gutzkow, Auerbach 133

Lohengrin (Dichtung) 147

Neunte Symphonie 150

Seite
Spohr, Gluck, Hiller, Devrient 156
Amtliche Stellung, Hiſtoriſch-literariſche Studien 166
Rienzi in Berlin 171
Verhältnis zur Intendanz, Tod der Mutter uſw. 185
Wachſende Teilnahme an den politiſchen Zuſtänden, Bakunin 195
Der Maiaufſtand 230
Die Flucht: Weimar, Zürich, Paris, Bordeaux, Genf, Zürich 260

Fünfzehnter Band.

Mein Leben. III. Teil. 1850—1861 . . . 1
Zürich: Karl Ritter, Hans von Bülow, Herwegh, Uhlig, Weſendonck uſw. . . . 1
Nibelungenring, Liſzt in Zürich, Schopenhauer, Kompoſition von Rheingold und Walküre 54
London (philharmoniſche Konzerte) 86
Zürich, Seelisberg, Mornex, Brunnen (Triſtan) 105
Liſzt und Fürſtin Wittgenſtein (Zürich, St. Gallen) 119
Das „Aſyl“ (Triſtan) 123
Venedig (Triſtan) 165
Luzern (Triſtan) 182
Paris (Aufführung des Tannhäuſer) . . . 191
Mein Leben. IV. Teil. 1861—1864 275
Weimar, Reichenhall, Wien 277
Paris (Dichtung der Meiſterſinger) 298
Biebrich (Meiſterſinger) 304
Wien: Triſtan-Proben, Konzerte 340
Konzerte in Petersburg und Moskau . . . 347
Niederlaſſung in Penzing bei Wien . . . 362
Flucht: Zürich, Stuttgart 382
Des Königs Botſchaft 386

Sechzehnter Band.

Seite

Vorwort des Herausgebers III
I. Lebensgeſchichtliches 1
  Zwei Zeitungs-Anzeigen aus Riga . . 3
    I. Theater-Anzeige [„Norma“] . . . 3
    II. Konzert-Anzeige 4
  Ein Tagebuch aus Paris 4
  Zwei Schreiben an die Dresdener Liedertafel 6
    I. Aufruf 6
    II. Niederlegung der Leitung 8
  Zwei Erklärungen über die Verdeutſchung des Textes der Kompoſition «Les deux grenadiers» 10
    Verwahrung 10
    Erklärung 11
  Zwei Schreiben aus dem Jahre 1848 . . 11
    I. Ein Brief an Profeſſor Franz Wigard, Mitglied der deutſchen Nationalverſammlung in Frankfurt 11
    II. An den Intendanten v. Lüttichau über die Rede in der Verſammlung des Vaterlandsvereins 12
  Erklärungen und Anzeigen aus der Züricher Zeit in der „Eidgenöſſiſchen Zeitung“ 16
    I. Über die muſikaliſche Direktion der Züricher Oper 16
    II. Zur Empfehlung Gottfried Sempers . . 18
    III. Über die muſikaliſche Berichterſtattung in der „Eidgenöſſiſchen Zeitung“ 19
    IV. Vieuxtemps 20
    V. Über die Aufführung der „Tannhäuſer“-Ouvertüre 20
    VI. Vorleſung der Dichtung des „Ringes des Nibelungen“ (Einladung) 21
    VII. Ankündigung der im Mai 1853 zu veranſtaltenden Konzerte. (Muſikaufführung) 21

Seite

VIII. Über die programmatiſchen Erläuterungen zu den Konzerten im Mai 1853. (Vorbemerkung) 22
IX. Empfehlung einer Streichquartett-Vereinigung 23
X. Über die Leitung einer Mozart-Feier . 23

Entwurf eines Amneſtiegeſuches an den Sächſiſchen Juſtizminiſter Behr . . . 24

Vier Zeitungs-Erklärungen 27
I. Im „Dresdener Anzeiger“ am 20. 6. 1848 27
II. Im „Dresdener Anzeiger“ am 20. 6. 1848 27
III. Aus der «Europe artiste» 28
IV. Aus der „Oſtdeutſchen Poſt“ 28

Drei Schreiben an die Direktion der Philharmoniſchen Geſellſchaft in St. Petersburg 29
I. 12. Dezember 1862 29
II. 30. März 1863 30
III. 8. November 1866 31

Aus der Münchener Zeit 32
I. Einladung zur erſten Aufführung von „Triſtan und Iſolde“ (Brief an F. Uhl) 32
II. Anſprache an das Hoforcheſter in München vor der Hauptprobe zu „Triſtan und Iſolde“ am Vormittag des 11. Mai 1865 42
III. Dankſchreiben an das Münchener Hoforcheſter 43
IV. Ein Artikel der Münchener „Neueſten Nachrichten“ vom 29. November 1865 . 44

Zwei Erklärungen im Berner „Bund“ . 47
I. 10. Juni 1866 47
II. 16. September 1866 48

Vier Erklärungen in den „Signalen für die muſikaliſche Welt“ 49
I. 23. Januar 1869 (H. v. Bülow betreffend) 49
II. 19. März 1869 („Rienzi“ in Paris betreffend) 49
III. 20. Juni 1870. Zur Berichtigung (Beethovenfeier in Wien betreffend) 50

Seite

IV. 12. November 1871 (Brief W.s an Napoleon betreffend) 50

Zwei Erklärungen in der Augsburger „Allgemeinen Zeitung“ über die Oper „Theodor Körner“ von Wendelin Weißheimer 51

I. Berichtigung 51

II. 52

Zwei Berichtigungen im „Muſikaliſchen Wochenblatt“ 52

I. Berichtigung (Redaktionsbericht des „Akademiſchen Wagner-Vereins“ Berlin betr.) 52

II. Proteſt (Brockhaus' Konverſationslexikon betreffend) 54

II. Zur Kunſt 55

Eine Kritik aus Magdeburg 57

Ein Pariſer Bericht für Robert Schumanns „Neue Zeitſchrift für Muſik“. 58

Eine Rede auf Friedrich Schneider. . . 61

Szeniſche Vorſchriften für die Aufführung des „Lohengrin“ in Weimar 1850 (mit Originalzeichnungen von Wagner im Fakſim.) 63

Widmung der „Lohengrin“-Partitur an Franz Liſzt 73

Zum muſikaliſchen Vortrag 74

I. Über die „Tannhäuſer“-Ouvertüre . . . 74

II. Zum Vortrag Beethovens (Brief an Th. Uhlig) 77

III. Zum Andante der Es dur-Symphonie von Mozart 83

Drei Vorworte 84

I. Vorwort zu einer beabſichtigten Herausgabe von „Siegfrieds Tod“ 84

II. Vorwort zu der 1850 beabſichtigten Veröffentlichung des Entwurfs von 1848 „Zur Organiſation eines deutſchen Nationaltheaters für das Königreich Sachſen“. . 86

III. Vorwort zu der Buchausgabe der Aufſätze „Deutſche Kunſt und deutſche Politik“ . 92

Seite
Eine Skizze zu „Oper und Drama“. (Brief an Th. Uhlig) 93
Dante-Schopenhauer. (Brief an F. Liſzt) . 95
Zum „Judentum in der Muſik“. (Brief an K. Tauſig) 102
Offener Brief an Dr. phil. Friedrich Stade 103
Zwei Schlußabſchnitte 108
  I. Ein nicht veröffentlichter Schluß der Schrift „Beethoven“ 108
  II. Ein ſpäter fortgelaſſener Schluß des Berichtes an den Deutſchen Wagner-Verein 110
An den Vorſtand des Wagner-Vereins Berlin. 111
Fünf Schreiben über das Verhältnis der Kunſt Richard Wagners zum Auslande. 114
  I. An Frau Judith Gautier über die bevorſtehende Aufführung des „Rienzi“ in Paris 114
  II. An Champfleury 117
  III. An den Herausgeber der Amerikaniſchen Revue 118
  IV. An Profeſſor Gabriel Monod in Paris 120
  V. An den Herzog von Bagnara, Präſidenten des Konſervatorium der Muſik in Neapel 125
An König Ludwig II. über die Aufführung des „Parſifal“. 128
III. Zur Geſchichte des Bayreuther Werkes . 129
A. Begründung des Feſtſpiels, des Patronats und der Wagner-Vereine . 131
  I. Ankündigung der Feſtſpiele. 131
  II. Aufforderung zur Erwerbung von Patronatſcheinen 132
  III. An den Intendanten von Loën in Weimar über die Wagner-Vereine 133
  IV. Eine Mitteilung an die deutſchen Wagner-Vereine 134

Seite
B. Zur Grundſteinlegung 141
I. Ankündigung für den 22. Mai 1872 . . 141
II. Ankündigung der Aufführung der Neunten Symphonie für den 22. Mai 1872 . . 142
III. Zirkular an die Patrone über ihre Anweſenheit bei der Grundſteinlegung . . 143
IV. Dank an die Bürger von Bayreuth nach der Grundſteinlegung am 22. Mai 1872 144
V. Bruchſtück einer Dankſagung [Juni 1872] 145
C. Zum erſten Feſtſpiel von 1876 . . . 146
I. An die Patrone der Bühnenfeſtſpiele in Bayreuth 146
II. Einladungsſchreiben an die Sänger für Proben und Aufführungen des Bühnenfeſtſpiels „Der Ring des Nibelungen" . 147
III. An die Orcheſtermitglieder 150
IV. Revers (der Orcheſtermitglieder) . . . 152
V. Ankündigung der Feſtſpiele für 1876 . 153
VI. Über Bewerbungen zu den Feſtſpielen . 154
VII. An die Künſtler. 155
VIII. An die Orcheſtermitglieder [Einladung] . 156
IX. An die Sänger [Einladung] 157
Revers (der Sänger) 158
X. Für die Patrone [Beſuchsbeſtimmungen]. 159
XI. Über den Hervorruf 160
XII. Über den Gebrauch des Textbuches . . 160
XIII. Letzte Bitte an meine lieben Genoſſen. Letzter Wunſch 160
XIV. (Für das Orcheſter). 161
XV. Anſprache nach Schluß der „Götterdämmerung" 161
XVI. Abſchiedswort an die Künſtler 161
D. Zum zweiten Feſtſpiel von 1882 . . 162
I. An die geehrten Vorſtände der noch beſtehenden lokalen Wagner-Vereine . . . 162
II. Dankſagung an die Bayreuther Bürgerſchaft 164

Seite
IV. **Programmatiſche Erläuterungen** 165
  Zu Tannhäuſer 167
    I. Einzug der Gäſte auf Wartburg . . . 167
    II. Tannhäuſers Romfahrt 168
  Zu Lohengrin 170
    I. Männerſzene und Brautzug 170
    II. Hochzeitsmuſik und Brautlied 170
  Zur Walküre 171
    I. Siegmunds Liebesgeſang 171
    II. Der Ritt der Walküren 171
    III. Wotans Abſchied und Feuerzauber . . 172
  Zur Götterdämmerung 173
    I. Vorſpiel 173
    II. Hagens Wacht 173
    III. Siegfrieds Tod 174
    IV. Schluß des letzten Aktes 174
V. **Zu den dramatiſchen Dichtungen** 177
  Aus dem Trauerſpiel „Leubald" . . 179
  Text zum Allegro der Arie des Aubry (Einlage in Marſchners „Vampyr") . . 183
  Rienzi 184
    Auftritt der Geſandten im zweiten Akt . 184
    Schlußſzene des 3. Aktes in der gekürzten Faſſung 185
    Schlußworte des Rienzi 185
  Tannhäuſer 186
    I. Vorbemerkung 186
    II. Schlüſſe der Venusbergſzene des 1. Aktes 186
      1. [1. Faſſung] 186
      2. [Rückũberſetzung aus dem Franzöſiſchen der 2. Faſſung] 188
    III. Aus dem Sängerkampf des zweiten Aktes [2. Faſſung] 190
    IV. Faſſungen der Schlußſzene 191
      1. [Älteſte Textbuch-Faſſung 1845] . . 191
      2. [Faſſung der nach der Handſchrift des Komponiſten autographierten Partitur, datiert 13. April 1845] 194
      3. [Andere Textbuch-Faſſung von 1845] . 196
      4. [Geänderte Faſſung von 1847] . . . 197

Seite
Lohengrin 198
Erſter Akt 198
Zweiter Akt 199
Dritter Akt. 199
Siegfried 201
Aus dem erſten Akt 201
Götterdämmerung 210
Die Meiſterſinger von Nürnberg . . . 211
1. Akt 211
2. Akt. Aus der Prügelſzene 212
3. Akt 212
I. Aus dem Wahn-Monolog des Sachs 212
II. Walthers Traumlied 213
III. Beckmeſſer und Walther auf der Feſtwieſe 216
VI. Zu den Gelegenheitsgedichten 224
Fragment eines Jugendgedichts auf den Tod eines Mitſchülers. — Fragment eines verlorenen Gedichtes. — Wahlſpruch für die Luzerner Feuerwehr. — An Herrn von Werthern. — An Marie Schleinitz. — Triebſchener Kinderhymne. — An die Muſikdirektoren Ganzer und Laube in Hamburg. — In ein Stammbuch. — An Graf Krockow. Ballade. — Trinkſpruch auf Hauptmann Schönaich. — An den Dresdener Hoftheater-Chor. — An Fürſt Lichtenſtein. — An Gräfin Szechenyi. — Zur Widmung. (An Herrn Zahnarzt Jenkins.) — An Eduard Dannreuther. — An den Braunſchweiger Nibelungen-Kegelklub. — An Frau von Auſſeß. — An Hans Richter. — Einem Beſitzer des Klavierauszugs des „Ring des Nibelungen“. — An Profeſſor Schrön. — Herrn Direktor Neumann. Viktoria-Theater. Berlin. — An Arthur Gobineau. (Widmung vor einem Exemplar der erſten Geſamtausgabe des „Fauſt“). — Das Häschen. — An ...... — An Amalie Materna. — An Thereſe Malten.
Nachtrag 233
Wie ein armer Muſiker in Paris ſtarb. (Erſter Entwurf) 235
An den Wiener Hofkapellmeiſter Eſſer . 236
Anmerkungen 239

Seite
Allgemeine Inhaltsüberſicht über Richard Wagners Sämtliche Schriften und Dichtungen . . . 261
- A. Nach dem Inhalt der einzelnen Bände 263
- B. In alphabetiſcher Reihenfolge der Titel der einzelnen Schriften und Dichtungen, nebſt Schlagwörtern und Hinweiſen 282
- C. Namen- und Begriffsverzeichnis von 327

B.

In alphabetiſcher Reihenfolge der Titel der einzelnen Schriften und Dichtungen, nebſt Schlagwörtern und Hinweiſen.

Band Seite
„Aargauer", Dem. [Gedicht.] . . . . . . XII, 364 (367)
Abend, Ein glücklicher . . . . I, 169 (136)
Abſchied und Feuerzauber. Siehe: Wotans Abſchied und Feuerzauber.
Abſchiedswort an die Künſtler (zum erſten Feſtſpiel von 1876. XVI) . . . . . . XVI, 161
„Achilleus". Bruchſtück eines Dramas . . XII, 281 (283)
„Akademiſchen Wagner-Vereins"-Berlin, Redaktionsbericht des, betreffend Berichtigung. (Zwei Berichtigungen im „Muſikaliſchen Wochenblatt". I) . . . . XVI, 52
Allgemeine Inhaltsüberſicht über Richard Wagners Sämtliche Schriften und Dichtungen, Bd. I—XVI.
- A. Nach dem Inhalt der einzelnen Bände XVI, 263
- B. In alphabetiſcher Reihenfolge der Titel der einzelnen Schriften und Dichtungen, nebſt Schlagwörtern und Hinweiſen . . . . XVI, 282
- C. Namen- und Begriffsregiſter . . . XVI, 327

„Allgemeine Zeitung". Siehe: Augsburger „Allgemeine Zeitung".

	Band	Seite	
Alphabetiſche Reihenfolge der Titel der einzelnen Schriften und Dichtungen Wagners, nebſt Schlagwörtern und Hinweiſen	XVI,	282	
Amerikaniſchen Revue, An den Herausgeber der. (Fünf Schreiben über das Verhältnis der Kunſt R. Wagners zum Auslande. III.)	XVI,	118	
Amneſtiegeſuches, Entwurf eines, an den Sächſiſchen Juſtizminiſter Behr	XVI,	24	
Amüſements, Pariſer	XII,	29	(31)
An...... [1882]. (Zu den Gelegenheitsgedichten)	XVI,	232	
An Marie Baſſenheim. [Gedicht.]	XII,	372	(375)
An Bürgermeiſter Muncker. [Gedicht.]	XII,	382	(385)
An Champfleury. (Fünf Schreiben über das Verhältnis der Kunſt R. Wagners zum Auslande. II.)	XVI,	117	
An Peter Cornelius. [Gedicht.]	XII,	368	(371)
An J. Cyriax. [Gedicht.]	XII,	384	(387)
An Eduard Dannreuther. (Zu den Gelegenheitsgedichten.)	XVI,	230	
An das deutſche Heer vor Paris (Januar 1871)	IX,	1	(1)
An das Hiſtoriſch-Politiſche Kränzchen. [Gedicht.]	XII,	381	(384)
An das Pariſer Publikum. „Der Freiſchütz"	I,	259	(207)
An den Braunſchweiger Nibelungen-Kegelklub. (Zu den Gelegenheitsgedichten.)	XVI,	230	
An den Dresdener Hoftheater-Chor. (Zu den Gelegenheitsgedichten.)	XVI,	228	
An den Grafen Gobineau. [Gedicht.]	XII,	385	(387)
An den Herausgeber der Amerikaniſchen Revue. (Fünf Schreiben über das Verhältnis der Kunſt R. Wagners zum Auslande. III.)	XVI,	118	
An den Herzog von Bagnara, Präſidenten des Konſervatorium der Muſik in Neapel. (Fünf Schreiben über das Verhältnis der Kunſt R. Wagners zum Auslande. V.)	XVI,	125	
An den Herzog von Meiningen. [Gedicht.]	XII,	384	(386)

Band Seite
An den Intendanten von Loën in Weimar über die Wagner-Vereine. (Begründung des Feſtſpiels. I.) . . . . XVI, 133
An den Vorſtand des Wagner-Vereins, Berlin XVI, 111
An den Wiener Hofkapellmeiſter Heinrich Eſſer. [Brief.] (Nachtrag zu Bd. XVI.) XVI, 236
An die Fürſten. [Gedicht.] . . . . . . XII, 363 (366)
An die geehrten Patrone der Bühnenfeſtſpiele von 1876 . . . . XII, 322 (324)
An die geehrten Vorſtände der noch beſtehenden lokalen Wagner-Vereine. (Zum zweiten Feſtſpiel von 1882. I.) . . . . . XVI, 162
An die geehrten Vorſtände der Richard Wagner-Vereine . . . . X, 17 (11)
An die Künſtler. (Zum erſten Feſtſpiel von 1876. VII.) . . . . XVI, 155
An die Muſikdirektoren Ganzer und Laube in Hamburg. (Zu den Gelegenheitsgedichten.) XVI, 226
An die Nibelungen-Schmiede. (Zu den Gelegenheitsgedichten.) . . . . XVI, 228
An die Orcheſtermitglieder. (Zum erſten Feſtſpiel von 1876. III. und VIII.) . . . . XVI, 150 u. 156
An die Patrone der Bühnenfeſtſpiele in Bayreuth. (Zum erſten Feſtſpiel von 1876. I.) XVI, 146
An die Patrone der Bühnenfeſtſpiele in Bayreuth, 1873 . . . . XII, 315 (317)
An einen franz. Freund (Fr. Villot) uſw. („Zukunftsmuſik") . . . . VII, 121 (87)
An einen Staatsanwalt. [Gedicht.] . . . . XII, 362 (365)
An Friedrich Feuſtel. (I. Mit einer Gänſeleberpaſtete. II. Mit Überſendung einer Medaille). [Gedichte.] . . . . XII, 376 (378)
An Franz Fiſcher. [Gedicht.] . . . . . . XII, 383 (386)
An Ernſt Frank . . . . XII, 374 (377)
An Frau von Aufſeß. (Zu den Gelegenheitsgedichten) . . . . XVI, 230
An Frau Judith Gautier über die bevorſtehende Aufführung des „Rienzi" in Paris. (Fünf Schreiben über das Verhältnis der Kunſt R. Wagners zum Auslande. I.) . XVI, 114

	Band	Seite
An Fürſt Lichtenſtein. (Zu den Gelegenheitsgedichten.)	XVI,	229
An Arthur Gobineau. [Widmung.] (Zu den Gelegenheitsgedichten.)	XVI,	231
An Gräfin Szechenyi. (Zu den Gelegenheitsgedichten.)	XVI,	229
An Graf Krockow. Ballade. (Zu den Gelegenheitsgedichten.)	XVI,	227
An Emil Heckel. [Gedicht.]	XII,	375 (378)
An Helmholtz. [Gedicht.]	XII,	384 (387)
An Herrn von Werthern. (Zu den Gelegenheitsgedichten.)	XVI,	225
An Georg Herwegh. [Gedicht.]	XII,	374 (377)
An König Ludwig II. (I.—XXI.) [Gedichte.]	XII,	387 (389)
An König Ludwig II. über die Aufführung des „Parſifal"	XVI,	128
An Franz Liſzt, I.—IV. [Gedichte.]	XII,	386 (388)
An Thereſe Malten. (Zu den Gelegenheitsgedichten.)	XVI,	232
An Amalie Materna. (Zu den Gelegenheitsgedichten.)	XVI,	232
An Nietzſche. [Gedicht.]	XII,	380 (383)
An Friedrich Nietzſche, ord. Prof. der klaſſ. Philologie in Baſel	IX,	350 (295)
An Profeſſor Gabriel Monod in Paris. (Fünf Schreiben über das Verhältnis der Kunſt R. Wagners zum Auslande. IV.).	XVI,	120
An Hans Richter. [Gedicht.]	XII,	377 (380)
An Hans Richter. (Zu den Gelegenheitsgedichten.)	XVI,	230
An Marie Schleinitz. [Gedicht.]	XII,	383 (385)
An Marie Schleinitz. (Zu den Gelegenheitsgedichten.)	XVI,	226
An Profeſſor Schrön. (Zu den Gelegenheitsgedichten.)	XVI,	231
An Anton Seidl. [Gedicht.]	XII,	381 (383)
An Seine Majeſtät den König. [Anhang IV]	XII,	418 (420)
An Dr. Standhartner. [Gedicht.]	XII,	382 (385)

Band Seite
An Heinrich v. Stein. [Gedicht.] . . . XII, 385 (388)
An Tichatſcheck. [Gedicht.] . . . . XII, 367 (370)
An Mathilde Weſendonck. (I. Schwalbenlied. II. Widmung. III. Volkslied.) [Gedichte.] XII, 365 (368)
An Auguſt Wilhelmj. [Gedicht.] . . . . XII, 384 (386)
An Hans v. Wolzogen. [Gedicht.] . . . . XII, 385 (387)
Angriffen auf mich und meine Kunſtanſichten, Warum ich den zahlloſen, nichts erwidere. Siehe: Perſönliches . . . . XII, 307 (309)
Anhang. I.—IV zu Band XII . . . . XII, 399 (401)
Ankündigung der Aufführung des „Parſifal“, 1877 . . . . XII, 332 (334)
Ankündigung der Aufführung der 9. Symphonie für den 22. Mai 1872. (Zur Grundſteinlegung. II.) . . . . XVI, 142
Ankündigung der Feſtſpiele. (Begründung des Feſtſpiels ꝛc., I.) . . . . XVI, 131
Ankündigung der Feſtſpiele für 1876. (Zum erſten Feſtſpiel von 1876. V.) . . . . XVI, 153
Ankündigung der im Mai 1853 zu veranſtaltenden Konzerte [Muſikaufführung]. (Erklärungen und Anzeigen a. d. Züricher Zeit. VII.) . . . . XVI, 21
Ankündigung für den 22. Mai 1872. (Zur Grundſteinlegung. I.) . . . . XVI, 141
Anmerkungen zu Bd. XVI . . . . XVI, 239
Anmerkungen und Nachträge zu Band XII. XII, 419 (421)
Anſprache an die Abgeſandten des Bayreuther Patronats. 1877 . . . . XII, 324 (326)
Anſprache nach Schluß der „Götterdämmerung“. (Zum erſten Feſtſpiel von 1876. XV.) . . . . XVI, 161
Anſprache an das Hoforcheſter in München vor der Hauptprobe zu „Triſtan und Iſolde“ am 11. Mai 1865. (Aus der Münchener Zeit. II.) . . . . XVI, 42
Anwendung der Muſik auf das Drama, Über die . . . . X, 229 (176)
Anzeigen, Erklärungen und, aus der Züricher Zeit, in der „Eidgenöſſiſchen Zeitung“ (I—X.) XVI, 16

Band Seite
Aphoriſmen, Weitere . . . . XII, 270 (272)
Architektoniſche Pläne zu dem Bühnenfeſtſpielhauſe, Sechs . . . . IX, Anhang
Arie des Aubry Text zum Allegro der, [Einlage in Marſchner's „Vampyr".] (Zu den dramatiſchen Dichtungen) . . . . XVI, 183
Artikel, Ein, der Münchener „Neueſten Nachrichten" vom 29. November 1865. (Aus der Münchener Zeit. IV.) . . . . XVI, 44
Auber, Erinnerungen an . . . . IX, 51 (42)
Aufforderung zur Erwerbung von Patronatſcheinen. (Begründung der Feſtſpiele ꝛc. I.) XVI, 132
Aufführung der Oper „Der fliegende Holländer", Bemerkungen zur . . . . V, 205 (160)
Aufführung des „Lohengrin" in Bologna, Brief an einen italieniſchen Freund über die IX, 341 (287)
Aufführung des „Tannhäuſer", Über die . V, 159 (123)
Aufführung des „Tannhäuſer" in Paris, Bericht über die . . . . VII, 181 (138)
Aufklärungen über „das Judentum in der Muſik". („Cenſuren" 5.) . . . . VIII, 299 (238)
Auffeß, An Frau von. (Zu den Gelegenheitsgedichten.) . . . . XVI, 230
Augsburger „Allgemeinen Zeitung", Zwei Erklärungen in der, über die Oper „Theodor Körner" von Wendelin Weißheimer. (I. u. II.) . . . . XVI, 51
Aus der Dresdener Kapellmeiſterzeit . . . XII, 147 (149)
Aus dem Trauerſpiel „Leubald". (Zu den dramatiſchen Dichtungen.) . . . . . . XVI, 179
Aus den Sechziger Jahren . . . . . . XII, 290 (292)
Aus der Münchner Zeit. (I.—IV.) . . . XVI, 32
Aus der Pariſer Zeit. 1841 . . . . . . XII, 29 (31)
Aus der Revolutionszeit . . . . XII, 218 (220)
Aus einem Tagebuch. [Gedicht.] . . . . XII, 350 (352)
Aus Magdeburg (1836) . . . . XII, 12 (12)
Ausführungen zu „Religion und Kunſt". 1881 X, 338 (263)
Autobiographie. Siehe: Mein Leben. I.—IV. Teil.
Autobiographiſche Skizze (bis 1842) . . . I, 5 (4)

	Band	Seite
Bagnara, An den Herzog von. (Fünf Schreiben über das Verhältnis der Kunſt R. Wagners zum Auslande. V.)	XVI,	125
Bärenfamilie, Die glückliche (Männerliſt größer als Frauenliſt)	XI,	178 (178)
Baſſenheim, An Maria. [Gedicht.]	XII,	372 (375)
Baumgartners, Wilhelm, Lieder. 1852	XII,	284 (286)
„Bayreuth“	IX,	369 (311)
Bayreuth. Bayreuther Blätter	X,	15 (11)
Bayreuth, Das Bühnenfeſtſpielhaus	IX,	384 (322)
Bayreuth, Das Bühnenweihfeſtſpiel in	X,	381 (297)
Bayreuth, Dank an die Bürger von, nach der Grundſteinlegung am 22. Mai 1872. (Zur Grundſteinlegung. IV.)	XVI,	144
Bayreuther Blätter. Bayreuth	X,	15 (11)
Bayreuther Blätter. Erſtes Stück. Zur Einführung	X,	27 (19)
Bayreuther Bürgerſchaft, Dankſagung an die. (Zum zweiten Feſtſpiel von 1882. II.)	XVI,	164
Bayreuther Patronats, Anſprache an die Abgeſandten des. 1877	XII,	324 (326)
Bedeutung, Gedanken über die, der deutſchen Kunſt für das Ausland	XII,	312 (314)
Beethoven	IX,	75 (61)
„Beethoven“, Ein nicht veröffentlichter Schluß der Schrift. (Zwei Schlußabſchnitte. I.)	XVI,	108
Beethoven, Eine Pilgerfahrt zu. (Ein deutſcher Muſiker in Paris. 1.)	I,	115 (90)
Beethovens Cis moll-Quartett. 1854. [Programmatiſche Erläuterung]	XII,	348 (350)
Beethovens „heroiſche Symphonie“	V,	219 (169)
Beethovens Neunter Symphonie, Zu. 1846	XII,	203 (205)
Beethovens, Zum Vortrag. (Zum muſikaliſchen Vortrag. II.)	XVI,	77
Beethovenfeier in Wien betreffend. (Vier Erklärungen in den „Signalen f. d. muſikal. Welt“. III.)	XVI,	50

	Band	Seite	
Begründung des Feſtſpiels, des Patronats und der Wagner-Vereine. (I. Ankündigung der Feſtſpiele. II. Aufforderung zur Erwerbung von Patronatſcheinen. III. An den Intendanten von Loën in Weimar über die Wagner-Vereine. IV. Eine Mitteilung an die deutſchen Wagner-Vereine	XVI,	131	
Bei dem Empfange. [Gedicht.]	XII,	353	(355)
Bei der Vollendung des „Siegfried". Drei Gedichte. 2	VIII,	414	(338)
Beim Hebefeſte des Feſtſpielhauſes. [Gedicht.]	XII,	378	(381)
Bellini. Ein Wort zu ſeiner Zeit. 1837	XII,	19	(19)
Bemerkung zu einer angeblichen Äußerung Roſſinis	XII,	311	(313)
Bemerkungen zur Aufführung der Oper „Der fliegende Holländer"	V,	205	(160)
Berechnung der vorgeſchlagenen Mehrausgabe. Siehe: Die Königliche Kapelle betreffend	XII,	199	(201)
Bergwerke, Die, zu Falun	XI,	125	(125)
Bericht an Se. Maj. den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende Muſikſchule	VIII,	159	(125)
Bericht, Ein Pariſer, für Robert Schumanns „Neue Zeitſchrift für Muſik"	XVI,	58	
Bericht nach Deutſchland. „Le Freischutz"	I,	274	(220)
Bericht über die Aufführung der IX. Symphonie von Beethoven im Jahre 1846	II,	65	(50)
Bericht über die Aufführung des „Tannhäuſer" in Paris. (Brieflich.)	VII,	181	(138)
Bericht über die Grundſteinlegung. Das Bühnenfeſtſpielhaus zu Bayreuth	IX,	384	(322)
Bericht über die Heimbringung der ſterblichen Überreſte Carl Maria v. Webers aus London nach Dresden	II,	53	(41)
Bericht über die Wiederaufführung eines Jugendwerkes. An den Herausgeber des „Muſikaliſchen Wochenblattes"	X,	397	(309)

Band Seite
Bericht über eine erſte Opernaufführung . I, 25 (20)
Bericht über eine neue Pariſer Oper („La Reine de Chypre“ von Halévy) . . . I, 299 (241)
Bericht über „La Reine de Chypre“. Siehe: „La Reine de Chypre“. 2. . . . . . XII, 404 (406)
Berichterſtattung, Über die muſikaliſche, in der „Eidgenöſſiſchen Zeitung“. (Erklärungen und Anzeigen a. d. Züricher Zeit. III.) . XVI, 19
Berichtigungen, Zwei, im „Muſikaliſchen Wochenblatt“. (I. Berichtigung. Redaktionsbericht des „Akadem. Wagner-Vereins“-Berlin betreffend. II. Brockhaus' Konverſationslexikon betreffend.) . . . . . . XVI, 52
Berlioz, Ein Brief an . . . . VII, 113 (82)
Berlioz, Hector, Fragment eines Aufſatzes, über . . . . XII, 310 (312)
Berlioz. Liſzt. (Pariſer Berichte. 3.). . . XII, 85 (87)
Berner „Bund“, Zwei Erklärungen im. (I. u. II. 1866 u. 1869.) . . . . XVI, 47
Beſtimmung der Oper, Über die . . . . IX, 153 (127)
Bewerbungen, Über, zu den Feſtſpielen. (Zum erſten Feſtſpiel von 1876. VI.) . . . . XVI, 154
Bianca und Giuſeppe (Die hohe Braut) . XI, 136 (136)
Braunſchweiger Nibelungen-Kegelklub, An den. (Zu den Gelegenheitsgedichten.) . . XVI, 230
Braunſchweiger Wurſt für Lohengrin. (Gedicht.) . . . . XII, 372 (374)
Brautlied. Siehe: Hochzeitsmuſik u. Brautlied.
Brautzug. Siehe: Männerſzene und Brautzug.
Brief an Hector Berlioz, Ein . . . . . VII, 113 (82)
Brief an den Herausgeber der „Neuen Zeitſchrift für Muſik“. Über muſikaliſche Kritik V, 65 (53)
Brief an den Herausgeber des „Muſikaliſchen Wochenblattes“ . . . . X, 1 (1)
Brief an einen italieniſchen Freund über die Aufführung des „Lohengrin“ in Bologna IX, 341 (287)
Brief an Franz Liſzt. „Über die Goetheſtiftung“ . . . . V, 5 (5)
Brief an H. v. Stein . . . . X, 407 (316)

	Band	Seite	
Brief an M. W. Über F. Liſzt's ſymph. Dichtungen	V,	235	(182)
Brief an H. v. Wolzogen	X,	363	(286)
Brief, Offener, an Dr. phil. Friedrich Stade	XVI,	103	
Brief über das Schauſpielerweſen an einen Schauſpieler	IX,	307	(258)
Brockhaus' Konverſationslexikon betreffend. Proteſt. (Zwei Berichtigungen im „Muſikaliſchen Wochenblatt". II.)	XVI,	54	
Bruchſtück einer Dankſagung [Juni 1872]. (Zur Grundſteinlegung. V.)	XVI,	145	
Bruchſtücke eines Dramas „Achilleus". 1849/50	XII,	281	(283)
Bühnenfeſtſpiele des Jahres 1876, Ein Rückblick auf die	X,	139	(103)
Bühnenfeſtſpiele in Bayreuth. An die Patrone der. 1873	XII,	315	(317)
Bühnenfeſtſpiele in Bayreuth, Zur Mitteilung an die geehrten Patrone der	X,	44	(32)
Bühnenfeſtſpiele von 1876, An die geehrten Patrone der	XII,	322	(324)
Bühnenfeſtſpielhaus zu Bayreuth, Das	IX,	384	(322)
Bühnenweihfeſtſpiel in Bayreuth 1882, Das	X,	381	(297)
Bülow, H. v., betreffend. (Vier Erklärungen in den „Signalen f. d. muſikal. Welt". I.)	XVI,	49	
„Bund". Zwei Erklärungen im Berner. (I. u. II. 1866.)	XVI,	47	
Bürger von Bayreuth, Dank an die, nach der Grundſteinlegung am 22. Mai 1872. (Zur Grundſteinlegung. IV.)	XVI,	144	
Bürgermeiſter von Bologna, Schreiben an den	IX,	346	(291)
Cenſuren. (Vorbericht. I. W. H. Riehl. II. Ferdinand Hiller. III. Eine Erinnerung an Roſſini. IV. Eduard Devrient. V. Aufklärungen über das Judentum in der Muſik.)	VIII,	251	(200)
Champfleury, An. (Fünf Schreiben über das Verhältnis der Kunſt R. Wagners zum Auslande. II.)	XVI,	117	

	Band	Seite
Chriſtentum. Siehe: Metaphyſik, Kunſt und Religion, Moral, Chriſtentum	XII,	335 (337)
Coriolan. Siehe: Koriolan.		
Cornelius, An Peter. [Gedicht.]	XII,	368 (371)
Cyriax, An J. [Gedicht.]	XII,	384 (387)
Dank an die Bürger von Bayreuth nach der Grundſteinlegung am 22. Mai 1872. (Zur Grundſteinlegung. IV.)	XVI,	144
Dankſagung an die Bayreuther Bürgerſchaft. (Zum zweiten Feſtſpiel von 1882. II.)	XVI,	164
Dankſagung, Bruchſtück einer. (Zur Grundſteinlegung. V.)	XVI,	145
Dankſchreiben an das Münchener Hoforcheſter. (Aus der Münchener Zeit. III.)	XVI,	43
Dannreuther, An Eduard. (Zu den Gelegenheitsgedichten.)	XVI,	230
Dante — Schopenhauer. [Brief an F. Liſzt.]	XVI,	95
Das Bühnenfeſtſpielhaus zu Bayreuth. Nebſt einem Bericht über die Grundſteinlegung desſelben	IX,	384 (322)
Das Bühnenweihfeſtſpiel in Bayreuth 1882	X,	381 (297)
Das Genie der Gemeinſamkeit	XII,	264 (266)
Das Häschen. (Zu den Gelegenheitsgedichten.)	XVI,	232
Das Judentum in der Muſik	V,	83 (66)
Das Künſtlertum der Zukunft. 1849	XII,	252 (254)
Das Kunſtwerk der Zukunft	III,	51 (42)
Das Kunſtwerk der Zukunft. Widmung an L. Feuerbach. 1850	XII,	282 (284)
Das Liebesmahl der Apoſtel. Eine bibliſche Szene	XI,	264 (264)
Das Liebesverbot	I,	25 (20)
Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo. Große komiſche Oper in 3 Akten	XI,	59 (59)
Das Münchener Hoftheater. (Zur Berichtigung.) 1869. (Zwei Erklärungen in der „Augsburger Allgem. Zeitung." 2.)	XII,	302 (304)
Das Oratorium „Paulus" von Felix Mendelsſohn-Bartholdy. 1843	XII,	147 (149)
Das Publikum in Zeit und Raum	X,	123 (91)

	Band	Seite
Das Rheingold	V,	257 (199)
Das Schauſpiel und das Weſen der dramatiſchen Dichtkunſt	IV,	3 (1)
Das Wiener Hof-Operntheater	VII,	365 (272)
Delaroches Wandgemälde. (Pariſer Berichte. 8.)	XII,	121 (123)
Dem „Aargauer“. [Gedicht.]	XII,	364 (367)
Dem Königlichen Freunde. [Gedicht.]	VIII,	1 (1)
Der dramatiſche Geſang. 1837.	XII,	15 (15)
Der fliegende Holländer.	I,	321 (258)
„Der fliegende Holländer“, Bemerkungen zur Aufführung der Oper.	V,	205 (160)
„Der fliegende Holländer“, Ouvertüre zu.	V,	228 (176)
Der Freiſchütz. Adam. Kaſtner. Heinrich Heine. (Pariſer Berichte. 4.)	XII,	94 (96)
„Der Freiſchütz“. An das Pariſer Publikum	I,	259 (207)
Der Freiſchütz in Paris (1841).	I,	257 (207)
Der Künſtler und die Öffentlichkeit	I,	223 (180)
Der Menſch und die beſtehende Geſellſchaft. 1849	XII,	238 (240)
Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama.	II,	201 (156)
Der Ring des Nibelungen. V, 257 (199),	VI,	1 (1)
Der Ritt der Walküren. (Programmatiſche Erläuterungen zur „Walküre“. II.)	XVI,	171
Der Virtuos und der Künſtler	I,	207 (167)
Des Deutſchen Vaterland. [Gedicht.]	XII,	366 (369)
Deutſch? Was iſt	X,	51 (36)
Deutſche Heer vor Paris, An das	IX,	1 (1)
Deutſche Kunſt und deutſche Politik	VIII,	39 (30)
„Deutſche Kunſt und deutſche Politik“, Vorwort zur Buchausgabe der Aufſätze. (Drei Vorworte. III.)	XVI,	92
Deutſche Muſikſchule in München, Bericht über uſw.	VIII,	159 (125)
Deutſche Oper, Die. 1834	XII,	1 (1)
Deutſche Opernweſen, Ein Einblick in das heutige	IX,	314 (264)

	Band	Seite
Deutſchen Kunſt, Gedanken über die Bedeutung der, für das Ausland	XII,	312 (314)
Deutſchen Schauſpielkunſt, Über Ed. Devrients Geſchichte der	XII,	228 (230)
Deutſchen Wagner-Vereine, Eine Mitteilung an die. (Begründung des Feſtſpiels ꝛc. I.)	XVI,	134
Deutſchen Wagner-Verein, Ein ſpäter fortgelaſſener Schluß des Berichtes an den. (Zwei Schlußabſchnitte. II.)	XVI,	110
Deutſches Muſikweſen, Über. (Ein deutſcher Muſiker in Paris. 4.)	I,	185 (149)
Deutſchland und ſeine Fürſten. Siehe: Anhang III zu Band XII	XII,	412 (414)
Devrient, Eduard. („Cenſuren". 4.)	VIII,	284 (226)
Devrients, Über Ed., Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt	XII,	228 (230)
Dichten und Komponieren, Über das	X,	181 (137)
Dichtkunſt und Tonkunſt im Drama der Zukunft	IV,	129 (103)
Dichtungen, Zu den dramatiſchen. Siehe: Zu den dramatiſchen Dichtungen	XVI,	177
Die Bergwerke zu Falun. Oper in drei Akten	XII,	125
Die deutſche Oper. 1834	XII,	1 (1)
Die drei Jota. [Gedicht.]	XII,	368 (371)
„Die eiſerne Hand". Theater. (Pariſer Berichte. 7.)	XII,	110 (112)
Die erſten Schriften über die Oper	XII,	1 (1)
Die Feen	XI,	5 (5)
Die glückliche Bärenfamilie (Männerliſt größer als Frauenliſt)	XI,	178 (178)
Die grünen Schuhe. [Gedicht.]	XII,	351 (353)
Die Hochzeit. Ein Opernfragment	XI,	1 (1)
Die hohe Braut oder Bianca und Giuſeppe	XI,	136 (136)
Die Königliche Kapelle betreffend. 1846. (Kapell-Konzerte. — Berechnung der vorgeſchlagenen Mehrausgaben.)	XII,	149 (151)
Die Kunſt und die Revolution	III,	9 (8)
Die Meiſterſinger von Nürnberg	VII,	197 (150)
Die Meiſterſinger von Nürnberg. Komiſche Oper in 3 Akten. I. Entwurf.	XI,	344 (344)

	Band	Seite
Die Meiſterſinger von Nürnberg. Große komiſche Oper in 3 Aufzügen. II. Entwurf	XI,	356 (356)
— — III. Entwurf	XI,	379 (379)
Die Meiſterſinger von Nürnberg. (Vorſpiel; Vorſpiel zum 3. Akt.) [Programmatiſche Erläuterungen]	XII,	345 (347)
„Die Meiſterſinger von Nürnberg“. [Varianten: 1. Akt. — 2. Akt. — 3. Akt.] (V. Zu den dramatiſchen Dichtungen.)	XVI,	211
Die Not. [Gedicht.]	XII,	358 (361)
Die Novize von Palermo. (Das Liebesverbot)	XI,	59 (59)
Die Oper und das Weſen der Muſik	III,	269 (222)
Die Revolution. 1849	XII,	243 (245)
Die Sarazenin. Oper in 3 Akten	XI,	230 (230)
Die Sieger	XI,	325 (325)
Die Walküre	VI,	3 (1)
Die Wibelungen. Weltgeſchichte aus der Sage	II,	151 (115)
Die Wibelungen. (Schlußworte.)	XII,	227 (229)
Dirigieren, Über das	VIII,	325 (261)
Drama, Über die Anwendung der Muſik auf das	X,	229 (176)
Dramatiſche Geſang, Der. 1837	XII,	15 (15)
Dramatiſchen Dichtungen, Zu den. Siehe: Zu den dramatiſchen Dichtungen	XVI,	177
Drei Gedichte. I. Rheingold. II. Bei der Vollendung des „Siegfried“. III. Zum 25. Auguſt 1870	VIII,	411 (338)
Drei Schreiben an die Direktion der Philharmoniſchen Geſellſchaft in St. Petersburg. (I.—III. 1862—1866.)	XVI,	29
Drei Vorworte. (I. Vorwort zu einer beabſichtigten Herausgabe von „Siegfrieds Tod“. II. Vorwort zu der 1850 beabſichtigten Veröffentlichung des Entwurfs von 1848 „Zur Organiſation eines Nationaltheaters für das Königreich Sachſen“. III. Vorwort zur Buchausgabe der Aufſätze „Deutſche Kunſt und deutſche Politik“.)	XVI,	84
„Dresdener Anzeiger“. (Vier Zeitungs-Erklärungen. I. u. II.)	XVI,	27

	Band	Seite	
Dresdener Hoftheater-Chor. (Zu den Gelegenheitsgedichten.)	XVI,	228	
Dresdener Liedertafel, Zwei Schreiben an die. (I. Aufruf. II. Niederlegung der Leitung.)	XVI,	6	
„Eidgenöſſiſche Zeitung", Erklärungen und Anzeigen in der, aus der Züricher Zeit. (I.—X.)	XVI,	16	
„Eidgenöſſiſchen Zeitung". Über die muſikaliſche Berichterſtattung in der. (Erklärungen und Anzeigen a. d. Züricher Zeit. III.)	XVI,	19	
Ein Artikel der Münchener „Neueſten Nachrichten" vom 29. November 1865. (Aus der Münchener Zeit. IV.)	XVI,	44	
Einblick in das heutige deutſche Opernweſen, Ein	IX,	314	(264)
Ein Brief an Hector Berlioz	VII,	113	(82)
Ein deutſcher Muſiker in Paris	I,	113	(90)
Ein Einblick in das heutige deutſche Opernweſen	IX,	314	(264)
Ein Ende in Paris	I,	142	(114)
Ein glücklicher Abend. (Ein deutſcher Muſiker in Paris. 3.)	I,	169	(136)
Ein Pariſer Bericht für Robert Schumanns „Neue Zeitſchrift für Muſik."	XVI,	58	
Ein Rückblick auf die Bühnenfeſtſpiele des Jahres 1876	X,	139	(103)
Ein nicht veröffentlichter Schluß der Schrift „Beethoven". (Zwei Schlußabſchnitte. I.)	XVI,	108	
Ein ſpäter fortgelaſſener Schluß des Berichtes an den deutſchen Wagner-Verein. (Zwei Schlußabſchnitte. II.)	XVI,	110	
Ein Tagebuch aus Paris	XVI,	4	
Ein Theater in Zürich	V,	25	(20)
Eine Erinnerung an Roſſini. („Cenſuren". 3.)	VIII,	278	(220)
Eine Kapitulation. Luſtſpiel in antiker Manier	IX,	5	(3)
Eine Kritik aus Magdeburg	XVI,	57	
Eine Mitteilung an meine Freunde	IV,	285	(230)
Eine Mitteilung an die deutſchen Wagner-Vereine. (Begründung des Feſtſpiels ꝛc. I.)	XVI,	134	

Band Seite

Eine Pilgerfahrt zu Beethoven. (Ein deutſcher Muſiker in Paris. 1.) I, 115 (90)
Eine Rede auf Friedrich Schneider XVI, 60
Eine Skizze zu „Oper und Drama“. (Brief an Uhlig.) XVI, 93
Einem Beſitzer des Klavierauszugs des „Ring des Nibelungen“. (Zu den Gelegenheitsgedichten.) XVI, 231
Einladung zur erſten Aufführung von „Triſtan und Iſolde“. (Brief an F. Uhl.) (Aus der Münchener Zeit. I.) XVI, 32
Einladungsſchreiben an die Sänger für Proben und Aufführungen des Bühnenfeſtſpiels „Der Ring des Nibelungen“. (Zum erſten Feſtſpiel von 1876. II.) XVI, 147
Einleitung zu einer Vorleſung der „Götterdämmerung“ vor einem ausgewählten Zuhörerkreiſe in Berlin IX, 366 (308)
Ein Wort zu Einführung der Arbeit H. v. Wolzogens „Über Verrottung und Errettung der deutſchen Sprache“ X, 34 (24)
Einzug der Gäſte auf Wartburg. (Programmatiſche Erläuterungen zu „Tannhäuſer“. I.) XVI, 167
„Eiſerne Hand“, Die. Theater. (Pariſer Berichte. 7.) XII, 110 (112)
Empfehlung einer Streichquartett-Vereinigung. (Erklärungen und Anzeigen a. d. Züricher Zeit. IX.) XVI, 23
Ende in Paris, Ein I, 142 (114)
Entwurf eines Amneſtiegeſuches an den Sächſiſchen Juſtizminiſter Behr XVI, 24
Entwürfe, Gedanken und Fragmente aus der Zeit der großen Kunſtſchriften XII, 256 (252)
Entwurf, veröffentlicht mit den Statuten des Patronatvereins X, 23 (16)
Entwurf zur Organiſation eines deutſchen Nationaltheaters für das Königreich Sachſen (1849) II, 307 (233)

	Band	Seite
Entwurf zur (Pariſer) Venusberg-Szene im „Tannhäuſer". (Pantomime.)	XI,	414 (414)
Epilogiſcher Bericht über die Umſtände und Schickſale, welche die Ausführung des Bühnenfeſtſpieles „Der Ring des Nibelungen" bis zur Veröffentlichung der Dichtung begleiteten	VI,	365 (257)
Epitaphium. [Gedicht.]	XII,	368 (370)
Erinnerungen an Auber	IX,	51 (42)
Erinnerungen an L. Schnorr von Carolsfeld, Meine	VIII,	221 (177)
Erinnerungen an Spontini	V,	109 (86)
„Erkenne dich ſelbſt"	V,	358 (263)
Erklärung an die Mitglieder des Patronatvereins	X,	36 (26)
Erklärungen und Anzeigen aus der Züricher Zeit in der „Zeitgenöſſiſchen Zeitung". (I—X.)	XVI,	16
Erklärungen, Vier, in den „Signalen für die muſikaliſche Welt". (I. H. v. Bülow betreffend. II. „Rienzi" in Paris betreffend. III. Zur Berichtigung. Beethovenfeier in Wien betreffend. IV. Brief W.'s an Napoleon betreffend.)	XVI,	49
Erklärungen, Zwei. 1874 u. 1875	XII,	321 (323)
Erklärungen, Zwei, im Berner „Bund". (I. 10. Juni 1866. II. 16. Septbr. 1866)	XVI,	47
Erklärungen, Zwei, in der „Augsburger Allgem. Zeitung"	XII,	295 (297)
Erklärungen, Zwei, in der Augsburger „Allgemeinen Zeitung" über die Oper „Theodor Körner" von Wendelin Weißheimer. (I. u. II.)	XVI,	51
Erklärungen, Zwei, über die Verdeutſchung des Textes der Kompoſition „Les deux grenadiers". (Verwahrung, Erklärung.)	XVI,	10
Erläuterungen, Programmatiſche	V,	217 (169)
Erläuterungen, Programmatiſche, zu Muſikſtücken	XII,	344 (346)

Band Seite
Erſten Feſtſpiel, Zum, 1876. Siehe: Zum erſten Feſtſpiel von 1876. (I—XVI.) . XVI, 146
Esdur-Symphonie von Mozart, Zum Andante der. (Zum muſikaliſchen Vortrag. III.). XVI, 83
Eſſer, An den Wiener Hofkapellmeiſter. [Brief.] (Nachtrag zu Bd. XVI) . . . . XVI, 2
„Europe artiste", Aus der. (Vier Zeitungs-Erklärungen. III.). . . . . XVI, 28
Fatalitäten, Pariſer, für Deutſche . . . . XII, 44 (46)
Feen, Die . . . . XI, 5 (5)
Feſtſpiel, Zum erſten, von 1876. Siehe: Zum erſten Feſtſpiel von 1876. (I—XVI.) XVI, 146
Feſtſpiele, Ankündigung der. (Begründung der Feſtſpiele etc. I.) . . . . XVI, 131
Feſtſpiele für 1876, Ankündigung der. (Zum erſten Feſpiel von 1876. V.). . . . . . XVI, 153
Feuſtel, An Friedrich. [Gedicht.] . . . . XII, 376 (378)
Fiſcher, An Franz. [Gedicht.] . . . . . XII, 383 (386)
Fliegende Holländer, Der . . . . I, 321 (258)
Folterkammern der Wiſſenſchaft. Siehe: Offenes Schreiben . . . . X, 251 (194)
Fragment eines Aufſatzes über Hector Berlioz. 1869 . . . . XII, 310 (312)
Fragment eines Jugendgedichtes auf den Tod eines Mitſchülers. (Zu den Gelegenheitsgedichten.). . . . . XVI 225
Fragment eines verlorenen Gedichtes. (Zu den Gelegenheitsgedichten.) . . . . . . XVI 225
Frank, Verſe auf Ernſt. [Gedicht.] . . . XII, 374 (377)
„Freiſchütz", Der. An das Pariſer Publikum I, 259 (207)
„Freischutz", Le. Bericht nach Deutſchland I, 274 (220)
Freiſchütz in Paris, Der (1841) . . . . I, 257 (207)
Friedrich I. In 5 Akten . . . . XI, 270 (270)
Fünf Schreiben über das Verhältnis der Kunſt Richard Wagners zum Auslande. (I. An Frau Judith Gautier. II. An Champfleury. III. An den Herausgeber der Amerikaniſchen Revue. IV. An Profeſſor Gabriel Monod. V. An den Herzog von Bagnara.) . . . . XVI, 114

Band Seite
Für das Orcheſter. (Zum erſten Feſtſpiel von 1876. XIV.) . . . . XVI, 161
Für die Patrone [Beſuchsbeſtimmungen]. (Zum erſten Feſtſpiel von 1876. X.) . XVI, 159
Fürſten, An die. [Gedicht.] . . . . XII, 363 (366)
Ganzer und Laube, An die Muſikdirektoren in Hamburg. (Zu den Gelegenheitsgedichten.) . . . . XVI, 226
Gautier, An Frau Judith, über die bevorſtehende Aufführung des „Rienzi“ in Paris. (Fünf Schreiben über das Verhältnis der Kunſt R. Wagners zum Auslande. I.) . . . . XVI, 114
Geburtstagsreim. [Gedicht.] . . . . . . XII, 373 (377)
Gedanken über die Bedeutung der deutſchen Kunſt für das Ausland . . . . XII, 312 (314)
Gedichte . . . . XII, 349 (351). XVI, 224
Gedichte, Drei . . . . VIII, 411 (338)
Gelegenheitsgedichten, Zu den . . . . . . XVI, 224
Genie, Das, der Gemeinſamkeit . . . . . XII, 264 (266)
Geſang nach der Beſtattung . . . . II, 64 (49)
Geſänge bei der Beſtattung der Überreſte C. M. v. Webers. I. Bei dem Empfange. II. Vor der Beſtattung. [Gedichte.] . . . XII, 353 (355)
Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt, Über Ed. Devrients . . . . XII, 228 (230)
Geſchlechtsliebe, Metaphyſik der. 1858 . . XII, 289 (291)
Geſellſchaft, Der Menſch und die beſtehende. 1849 . . . . XII, 238 (240)
Glückliche Bärenfamilie, Die (Männerliſt größer als Frauenliſt) . . . . XI, 178 (178)
Glücklicher Abend, Ein . . . . I, 169 (136)
Glucks Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis“ V, 143 (111)
Gobineau, An Arthur. [Widmung.] (Zu den Gelegenheitsgedichten.) . . . . . XVI, 231
Gobineau, An den Grafen. [Gedicht.] . . XII, 385 (387)
Gobineau, Graf, ſiehe: Zur Einführung der Arbeit uſw. . . . . X, 46 (33)
„Goetheſtiftung“, Über die . . . . . . V, 5 (5)
Götterdämmerung . . . . VI, 249 (177)

Band Seite
„Götterdämmerung“, Einleitung zu einer Vorleſung der . . . . . . IX, 366 (308)
„Götterdämmerung“. [Varianten.] (Zu den dramatiſchen Dichtungen.) . . . . . XVI, 210
Götterdämmerung, Zur. [Programmatiſche Erläuterungen.] (I.—IV.) . . . . . XVI, 173
Grundſteinlegung, Zur. Siehe: Zur Grundſteinlegung (I.—V.) . . . . XVI, 141
Gruß aus Sachſen an die Wiener. [Gedicht.] XII, 356 u. 430 (358)
Gruß ſeiner Treuen an König Friedrich Auguſt. [Gedicht.] . . . . XII, 351 (353)
Hagens Wacht. (Programmatiſche Erläuterungen zur „Götterdämmerung“. II.) . XVI, 173
Halévy, La Reine de Chypre d'. Siehe: Anhang III zu Band XII . . . . . . XII, 404 (406)
Halévy und die franzöſiſche Oper. Siehe: „La Reine de Chypre“. 1 . . . . . XII, 129 (131)
Häschen, Das. (Zu den Gelegenheitsgedichten.) . . . . XVI, 232
Hauptprobe zu „Triſtan und Iſolde“, Anſprache an das Hoforcheſter in München vor der, am 11. Mai 1865. (Aus der Münchener Zeit. II.) . . . . XVI, 42
Hebefeſt, Beim, des Feſtſpielhauſes. [Gedicht] XII, 378 (381)
Heckel, An Emil. [Gedicht.] . . . . XII, 375 (378)
Heimbringung der ſterblichen Überreſte Carl Maria von Webers, Bericht über die. . II, 53 (41)
Heldentum und Chriſtentum . . . . . . X, 351 (275)
Helmholtz, An. [Gedicht.] . . . . XII, 384 (387)
„Heroiſche Symphonie“, Beethovens . . . V, 219 (169)
Herrn Direktor Neumann. Viktoria-Theater. Berlin. (Zu den Gelegenheitsgedichten.) XVI, 231
Hervorruf, Über den. (Zum erſten Feſtſpiel von 1876. XI.) . . . . XVI, 160
Herwegh, An Georg. [Gedicht.] . . . . XII, 374 (377)
Herzog von Meiningen, An den. [Gedicht] XII, 384 (386)
Hiller, Ferdinand, („Cenſuren“. 2) . . . VIII, 269 (213)
Hiſtoriſch-Politiſche Kränzchen, An das. [Gedicht.] . . . . XII, 381 (384)

	Band	Seite	
Hochzeit, Die	XI,	1	
Hochzeitsmuſik und Brautlied. (Programmatiſche Erläuterungen zu „Lohengrin". II.)	XVI,	170	
Hof-Operntheater, Das Wiener	VII,	365	(272)
Hoftheater, Vom Wiener. 1861	XII,	290	(292)
Hohe Braut, Die, oder Bianca und Giuſeppe	XI,	136	(136)
Holländer, Der fliegende	I,	321	(258)
„Holländer, Der fliegende". Bemerkungen zur Aufführung der Oper	V,	205	(160)
„Holländer, Der fliegende", Ouvertüre zu	V,	228	(176)
Hölzel, Telegramm an. [Gedicht.]	XII,	371	(374)
„Hugenotten", Über Meyerbeers	XII,	22 u. 420	(22 u. 422)
In ein Stammbuch. (Zu den Gelegenheitsgedichten.)	XVI,	227	
Inhalt der einzelnen Bände. [Allgemeine Überſicht]	XVI,		
Inhaltsüberſicht [Bd. I–XVI]. Siehe: Allgemeine Inhaltsüberſicht.			
„Iphigenia in Aulis", Glucks Ouvertüre zu	V,	143	(111)
Jenkins, Zahnarzt. Siehe: Zur Widmung			
Jeſus von Nazareth. Ein dichteriſcher Entwurf	XI,	273	(273)
Jota, Die drei. [Gedicht.]	XII,	368	(371)
Judentum in der Muſik, Das	V,	83	(66)
„Judentum in der Muſik", Aufklärungen über das. („Cenſuren". 5.)	VIII,	299	(238)
„Judentum in der Muſik", Zum. [Brief an K. Tauſig.]	XVI,	102	
Jugendgedichtes, Fragment eines, auf den Tod eines Mitſchülers. (Zu den Gelegenheitsgedichten.)	XVI,	225	
Jugendwerkes, Bericht über die Wiederaufführung eines	X,	397	(309)
Kaiſermarſch, Volksgeſang. [Gedicht.]	XII,	373	(376)
Kapelle, Die Königliche, betreffend. 1846.	XII,	149	(151)
Kapell-Konzerte. Siehe: Die Königliche Kapelle betreffend	XII,	189	(191)
Kapitulation, Eine	IX,	5	(3)

Band Seite

Kinderhymne, Triebſchener. (Zu den Gelegenheitsgedichten.) . . . . XVI, 226
Klavierauszugs des „Ring des Nibelungen“, Einem Beſitzer des. (Zu den Gelegenheitsgedichten.) . . . . XVI, 231
Kleinere Aufſätze, Sendſchreiben und . . IX, 305 (258)
Komponieren, Über das Dichten und . . X, 181 (137)
Komponieren im Beſonderen, Über das Opern-Dichten und . . . . X, 201 (152)
König Friedrich Auguſt, Gruß ſeiner Treuen an. [Gedicht.] . . . . XII, 351 (353)
König Ludwig II., An. (I.—XXI.) [Gedichte.] XII, 387 (389)
Königlichen Freunde, Dem. [Gedicht.] . . VIII, 1 (1)
Königl. muſikal. Kapelle in Dresden, Trinkſpruch am Gedenktage des 300jährigen Beſtehens . . . . II, 301 (229)
Konzerte, Ankündigung der im Mai 1853 zu veranſtaltenden. (Erklärungen und Anzeigen a. d. Züricher Zeit. VII.) . . XVI, 21
„Koriolan“, Ouvertüre zu . . . . V, 224 (173)
Kraft, Seinem Wirt Herrn Louis. [Gedicht.] XII, 373 (376)
Kritik, Eine, aus Magdeburg . . . . . XVI, 57
Kritik, Über muſikaliſche . . . . V, 65 (53)
Krockow, An Graf. Ballade. (Zu den Gelegenheitsgedichten.) . . . . XVI, 227
Kunſt, Religion und. 1880 . . . . . . X, 273 (211)
Kunſt und deutſche Politik, Deutſche . . . VIII, 39 (30)
Kunſt und die Revolution, Die . . . . III, 9 (8)
Kunſt und die Revolution“, Zu „Die. 1849 XII, 250 (252)
Kunſt und Klima . . . . III, 251 (207)
Kunſt und Religion. Siehe: Metaphyſik, Kunſt und Religion, Moral, Chriſtentum XII, 335 (337)
Künſtler, An die. (Zum erſten Feſtſpiel von 1876. VII.) . . . . XVI, 155
Künſtler, Der, und die Öffentlichkeit. (Ein deutſcher Muſiker in Paris. 6.) . . . I, 223 (180)
Künſtler, Der, und der Virtuos. (Ein deutſcher Muſiker in Paris. 5.) . . . I, 207 (167)
Künſtler und Kritiker, mit Bezug auf einen beſonderen Fall. 1846 . . . . XII, 206 (208)

Band Seite

Künſtlertum, Das, der Zukunft. 1849. . XII, 252 (254)

Kunſtwerk, Das, der Zukunft . . . . . III, 51 (42)

Kunſtwerk, Das, der Zukunft. Widmung an L. Feuerbach. 1850 . . . . . . XII, 282 (284)

„La Reine de Chypre" von Halévy . . I, 299 (241)

„La Reine de Chypre" von Halévy. [1. Halévy und die franzöſiſche Oper. 2. Bericht über „La Reine de Chypre". Franzöſiſch]. (Pariſer Berichte.) XII, 129 u. 404 (131 u. 406)

La Reine de Chypre d'Halévy. Siehe: Anhang II zu Band XII . . . . . . XII, 404 (406)

Laube, Sonette an Heinrich. [Gedichte.] XII, 370 (373)

Laube (Muſikdirektor). Siehe: Ganzer und Laube.

Lebensgeſchichtliches . . . . XVI, 1

„Le Freischutz". Bericht nach Deutſchland I, 274 (220)

„Les deux grenadiers", Zwei Erklärungen über die Verdeutſchung des Textes der Kompoſition. (Verwahrung. Erklärung.). XVI, 10

Letzte Bitte an meine lieben Genoſſen. Letzter Wunſch. (Zum erſten Feſtſpiel von 1876. XIII.) . . . . XVI, 160

Letzter Wunſch. Siehe: Letzte Bitte.

„Leubald", Aus dem Trauerſpiel. (Zu den dramatiſchen Dichtungen.) . . . . XVI, 179

Lichtenſtein, An Fürſt. (Zu den Gelegenheitsgedichten.) . . . . XVI, 229

Liebesmahl, Das, der Apoſtel . . . . XI, 264 (264)

Liebesverbot, Das . . . . I, 25 (20)

Liebesverbot, Das, oder die Novize von Palermo . . . . XI, 59 (59)

Liſzt, An Franz. (I.—IV.) [Gedichte.] . XII, 386 (388)

Liſzt's ſymphoniſche Dichtungen, Über . . V, 235 (182)

Liſzt, Franz, Widmung der „Lohengrin"-Partitur an . . . . XVI, 73

Loën. Siehe: An den Intendanten von Loën in Weimar.

Lohengrin . . . . II, 85 (65)

Lohengrin-Fragmente . . . . XII, 354 (356)

	Band	Seite	
„Lohengrin" in Bologna, Brief an einen italieniſchen Freund über die Aufführung des	IX,	341	(287)
„Lohengrin" in Weimar 1850, Szeniſche Vorſchriften für die Aufführung des. (Mit Originalzeichnungen von Wagner in Fakſimile.)	XVI,	63	
„Lohengrin"-Partitur, Widmung der, an Franz Liſzt	XVI,	73	
„Lohengrin". [Varianten: I. Erſter Akt. — II. Zweiter Akt. — III. Dritter Akt. —] (Zu den dramatiſchen Dichtungen.)	XVI,	198	
„Lohengrin", Vorſpiel zu	V,	232	(179)
Lohengrin, Zu. [Programmatiſche Erläuterungen.] (I. u. II.)	XVI,	170	
Lokalen Wagner-Vereine, An die geehrten Vorſtände der noch beſtehenden. (Zum zweiten Feſpiel von 1882. I.)	XVI,	162	
Lola Montez. [Gedicht.]	XII,	364	(367)
Ludwig II., An König. (I.—XXI.) [Gedichte.]	XII,	387	(389)
Ludwig II., An König, über die Aufführung des „Parſifal"	XVI,	128	
Luſtſpiel in antiker Manier. Eine Kapitulation	IX,	5	(3)
Lüttichau, An den Intendanten v., über die Rede im Vaterlandsverein. (Zwei Schreiben aus dem Jahre 1848. II.)	XVI,	12	
Luzerner Feuerwehr, Wahlſpruch der. (Zu den Gelegenheitsgedichten.)	XVI,	225	
Magdeburg, Aus. 1836	XII,	12	(12)
Magdeburg, Eine Kritik aus	XVI,	57	
Malten, An Thereſe. (Zu den Gelegenheitsgedichten.)	XVI,	232	
Männerliſt größer als Frauenliſt oder Die glückliche Bärenfamilie. Komiſche Oper in zwei Akten	XI,	178	(178)
Männerſzene und Brautzug. (Programmatiſche Erläuterungen zu „Lohengrin". I.)	XVI,	170	
Marſchner's „Vampyr", Einlage in (Text zum Allegro der Arie des Aubry.)	XVI,	183	

	Band	Seite
Materna, An Amalie. (Zu den Gelegenheitsgedichten.)	XVI,	232
Meine Erinnerungen an L. Schnorr v. Carolsfeld	VIII,	221 (177)
Mein Leben. [Autobiographie.]		
I. Teil [1813—1842]	XIII,	1
II. Teil [1842—1850]	XIV,	1
III. Teil [1851—1861]	XV,	1
IV. Teil [1861—1864]	XV,	277
Meiningen, An den Herzog von. [Gedicht.]	XII,	384 (386)
Meiſterſinger, Die, von Nürnberg	VII,	197 (150)
Meiſterſinger, Die, von Nürnberg. I. Entwurf	XI,	344 (344)
Meiſterſinger, Die, von Nürnberg. II. Entwurf	XI,	356 (356)
Meiſterſinger, Die, von Nürnberg. III. Entwurf	XI,	379 (379)
„Meiſterſinger, Die, von Nürnberg“. [Varianten.] (Zu den dramatiſchen Dichtungen.)	XVI,	211
Meiſterſinger, Die, von Nürnberg. (Vorſpiel; Vorſpiel zum 3. Akt.) [Programmatiſche Erläuterungen.]	XII,	345 (347)
Menſch, Der, und die beſtehende Geſellſchaft. 1849	XII,	238 (240)
Metaphyſik der Geſchlechtsliebe. 1858	XII,	289 (291)
Metaphyſik, Kunſt und Religion, Moral, Chriſtentum	XII,	335 (337)
Meyerbeer's „Hugenotten“, Über	XII,	22 u. 420 (22 u. 422)
Mit einer Gänſeleberpaſtete. Siehe: An Friedrich Feuſtel. I. [Gedichte.]	XII,	376 (378)
Mit einer Medaille. Siehe: An Friedrich Feuſtel II. [Gedichte.]	XII,	376 (379)
Mitteilung an die geehrten Patrone, Zur	X,	44 (32)
Mitteilung an meine Freunde, Eine	IV,	285 (230)
Mitteilung, Eine, an die Deutſchen Wagner-Vereine. (Begründung des Feſtſpiels uſw. I.)	XVI,	134
Modern	X,	75 (54)
Modern. [Gedicht.]	XII,	382 (384)
Monod, An Profeſſor Gabriel, in Paris. (Fünf Schreiben über das Verhältnis der Kunſt R. Wagners zum Auslande. IV.)	XVI,	120

	Band	Seite
Montez, Lola. [Gedicht.]	XII,	364 (367)
Moral. Siehe: Metaphyſik, Kunſt und Religion, Moral, Chriſtentum	XII,	335 (337)
Mozart-Feier, Über die Leitung einer. (Erklärungen und Anzeigen aus der Züricher Zeit. X.)	XVI,	23
Mozart, Zum Andante der Es dur-Symphonie von. (Zum muſikaliſchen Vortrag. III.)	XVI,	83
Münchener Hoforcheſter, Dankſchreiben an das. (Aus der Münchener Zeit. III.)	XVI,	43
Münchener „Neueſten Nachrichten", Ein Artikel der, vom 29. November 1865. (Aus der Münchener Zeit. IV.)	XVI,	44
Münchener Zeit, Aus der. (I—IV.)	XVI,	32
Munder, An Bürgermeiſter. [Gedicht.]	XII,	382 (385)
Muſikaliſchen Vortrag, Zum. (I. Über die „Tannhäuſer"-Ouvertüre. II. Zum Vortrag Beethovens. III. Zum Andante der Es dur-Symphonie von Mozart.)	XVI,	74
„Muſikaliſchen Wochenblattes", An den Herausgeber des	X,	397 (309)
„Muſikaliſchen Wochenblattes", Brief an den Herausgeber des	X,	1 (1)
„Muſikaliſchen Wochenblatt", Zwei Berichtigungen im. (I. u. II.)	XVI,	52
„Muſikdrama", Über die Benennung	IX,	359 (302)
Muſiker, Ein deutſcher in Paris. Novellen und Aufſätze (1—7). 1840 u. 1841	I,	113 (90)
Muſikſchule in München, Bericht über uſw.	VIII,	159 (125)
Nachruf an L. Spohr und Chordirektor W. Fiſcher	V,	133 (105)
Nachtrag [zu Bd. XVI]	XVI,	233
Namen- und Begriffsregiſter zu Bd. I—XVI der Sämtlichen Schriften und Dichtungen Wagners	XVI,	327
Napoleon, Brief W.'s an, betreffend. (Vier Erklärungen in den „Signalen für die muſikaliſche Welt". IV.)	XVI,	50
Napoleons irdiſchen Überreſten, Zur Überführung von. [Gedicht.]	XII,	349 (351

	Band	Seite	
Nationaltheaters für das Königreich Sachſen, Entwurf zur Organiſation eines deutſchen	II,	307	(233)
„Neue Zeitſchrift für Muſik.“ Ein Pariſer Bericht für Rob. Schummanns	XVI,	58	
Neumann, Herrn Direktor. (Zu den Gelegenheitsgedichten.)	XVI,	231	
Neunte Symphonie von Beethoven, Bericht über die Aufführung im Jahre 1846	II,	65	(50)
Neunten Symphonie, Ankündigung der Aufführung der, für den 22. Mai 1872. (Zur Grundſteinlegung. II.)	XVI,	142	
Neunten Symphonie Beethovens. Zum Vortrag der	IX,	275	(231)
Neunter Symphonie, Zu Beethovens. 1846.	XII,	203	(205)
Nibelungen, Der Ring des. Siehe: Ring des Nibelungen.			
Nibelungen-Klagelklub, An den Braunſchweiger. (Zu den Gelegenheitsgedichten.)	XVI,	228	
Nibelungen-Mythus, Der. Als Entwurf zu einem Drama	II,	201	(156)
Nibelungen-Schmiede, An die. (Zu den Gelegenheitsgedichten.)	XVI,	228	
Nietzſche, An Friedrich	IX,	350	(295)
Nietzſche, An. [Gedicht.]	XII,	380	(383)
Nochmals Theater-Reform. 1849	XII,	235	(237)
Not, Die. [Gedicht.]	XII,	358	(361)
Novellen und Aufſätze. 1840 u. 1841	I,	113	(90)
Novize, Die, von Palermo (Das Liebesverbot)	XI,	59	(59)
Offener Brief an Dr. phil. Friedrich Stade	XVI,	103	
Offenes Schreiben an Herrn Fr. Schön in Worms	X,	371	(291)
Offenes Schreiben an Herrn E. v. Weber, Verfaſſer der Schrift: „Die Folterkammern der Wiſſenſchaft“	X,	251	(194)
Opernaufführung, Bericht über eine erſte	I,	25	(20)
Opernaufführung in Leipzig, Über eine	X,	1	(1)
Opern-Dichten und Komponieren im Beſonderen, Über das	X,	201	(152)

	Band	Seite
Opernweſen, Ein Einblick in das heutige deutſche	IX,	314 (264)
Oper, Über die Beſtimmung der	IX,	153 (127)
Oper und das Weſen der Muſik, Die	III,	269 (222)
Oper und Drama, erſter Teil	III,	269 (222)
Oper und Drama, zweiter Teil	IV,	3 (1)
Oper und Drama, dritter Teil	IV,	129 (103)
„Oper und Drama.“ Eine Skizze zu. [Brief an Uhlig.]	XVI,	93
„Oper und Drama“, Zur Widmung der II. Aufl.	VIII,	243 (195)
Orcheſter, Für das. (Zum erſten Feſtſpiel von 1876. XIV.)	XVI,	161
Orcheſtermitglieder, An die. (Zum erſten Feſtſpiel von 1876. III. u. VIII.)	XVI,	150 u. 156
Organiſation eines deutſchen Nationaltheaters für das Königreich Sachſen, Entwurf zur	II,	307 (233)
„Oſtdeutſchen Poſt“, Aus der. (Vier Zeitungs-Erklärungen. IV.)	XVI,	28
Ouvertüre, Über die	I,	241 (194)
Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer“	V,	228 (176)
Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis“, Gluck's	V,	143 (111)
Ouvertüre zu „Koriolan“	V,	224 (173)
Ouvertüre zu „Tannhäuſer“	V,	230 (177)
Paris, Ein Ende in. (Ein deutſcher Muſiker in Paris. 2.)	I,	142 (114)
Pariſer Amüſements. 1841	XII,	29 (31)
Pariſer Bericht, Ein, Für Schumanns „Neue Zeitſchrift für Muſik“	XVI,	58
Pariſer Berichte für die „Dresdener Abendzeitung“. 1841. (1. Pariſer Muſik. Oper. Konzerte. — 2. Theater. Die ſchwarzen Ritter. Conſervatoire. Schindler. — 3. Berlioz. Liszt. — 4. Der Freiſchütz. Adam. Kaſtner. Heinrich Heine. — 5. Pariſer Sonntagseindrücke. — 6. Theater. Oper. — 7. „Die eiſerne Hand.“ Theater. — 8. Delaroches Wandgemälde. — 9. Scribes „Une chaine“. — „La Reine de Chypre“ von Halévy. 1842. [1. u. 2.])	XII,	63 (65)

	Band	Seite
Pariſer Fatalitäten für Deutſche. 1841	XII,	44 (46)
Pariſer Muſik. Oper. Konzerte [Vieuxtemps]. (Pariſer Berichte. 1.)	XII,	63 (65)
Pariſer Sonntagseindrücke. (Pariſer Berichte. 5.)	XII,	102 (104)
Parſifal	X,	417 (324)
„Parſifal", An König Ludwig II. über die Aufführung des	XVI,	128
„Parſifal", Ankündigung der Aufführung. 1877	XII,	332 (334)
Parſifal. (Vorſpiel.) [Programmatiſche Erläuterung.]	XII,	347 (349)
Parzival. [Entwurf.]	XI,	395 (395)
Paſticcio von Canto Spianato. 1834	XII,	4 (4)
Patronatſcheinen, Aufforderung zur Erwerbung von. (Begründung der Feſtſpiele uſw. I.)	XVI,	132
Patronatvereines, Entwurf, veröffentlicht mit den Statuten des	X,	23 (16)
Patronatvereines, Erklärung an die Mitglieder des	X,	36 (26)
Patrone, An die, der Bühnenfeſtſpiele in Bayreuth. (Zum erſten Feſtſpiel von 1876. I.)	XVI,	146
Patrone der Bühnenfeſtſpiele, Zur Mitteilung an die geehrten	X,	44 (32)
Patrone, Für die. [Beſuchsbeſtimmungen.]. (Zum erſten Feſtſpiel von 1876. X.)	XVI,	159
Patrone, Zirkular an die, über ihre Anweſenheit bei der Grundſteinlegung. (Zur Grundſteinlegung. III.)	XVI,	143
„Paulus", Das Oratorium, von Felix Mendelsſohn-Bartholdy. 1843	XII,	147 (149)
Pergolèse, Stabat mater de, par Lvoff. Siehe: Anhang I zu Band XII	XII,	399 (401)
Perſönliches. [Warum ich den zahlloſen Angriffen auf mich und meine Kunſtanſichten nichts erwidere.]	XII,	307 (309)

	Band	Seite
St. Petersburg, Drei Schreiben an die Direktion der Philharmoniſchen Geſellſchaft in. (I.—III.)	XVI,	29
Philharmoniſchen Geſellſchaft in St. Petersburg, Drei Schreiben an die Direktion der. (I.—III.)	XVI,	29
Pilgerfahrt zu Beethoven, Eine. (Ein deutſcher Muſiker in Paris. 1.)	I,	115 (90)
Pläne zu dem Bühnenfeſtſpielhauſe, Sechs architektoniſche	IX,	(Anhang)
Proben und Aufführungen des Bühnenfeſtſpiels „Der Ring des Nibelungen", Einladungsſchreiben an die Sänger für. (Zum erſten Feſtſpiel von 1876. II. u. IX.)	XVI,	147 u. 157
Programmatiſche Erläuterungen. (1. Beethovens „heroiſche Symphonie. — 2. Ouvertüre zu „Koriolan". — 3. Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer". — 4. Ouvertüre zu „Tannhäuſer". — 5. Vorſpiel zu „Lohengrin".)	V,	217 (169)
Programmatiſche Erläuterungen zu Muſikſtücken. (I. Triſtan und Iſolde [Vorſpiel, Vorſpiel und Schluß]. II. Die Meiſterſinger von Nürnberg [Vorſpiel, Vorſpiel zum dritten Akt]. III. Parſifal [Vorſpiel]. IV. Beethovens Cis moll-Quartett, op. 131.)	XII,	344 (346)
Programmatiſche Erläuterungen. (Zu Tannhäuſer. I. u. II. — Zu Lohengrin. I. u. II. — Zur Walküre. I.—III. — Zur Götterdämmerung. I.—IV.)	XVI,	167
Programmatiſchen Erläuterungen, Über die, zu den Konzerten im Mai 1853 [Vorbemerkung]. (Erklärungen und Anzeigen aus der Züricher Zeit. VIII.)	XVI,	22
Programm zur 9. Symphonie von Beethoven	II,	75 (56)
Publikum, An das Pariſer. „Der Freiſchütz"	I,	259 (207)
Publikum in Zeit und Raum, Das	X,	123 (91)
Publikum und Popularität	X,	85 (61)
Rede an Webers letzter Ruheſtätte	II,	61 (46)
Rede, Eine, auf Friedrich Schneider	XVI,	61

	Band	Seite
Redaktionsbericht des „Akademiſchen Wagner-Vereins"-Berlin betreffend. Berichtigung. (Zwei Berichtigungen im „Muſikaliſchen Wochenblatt". I.)	XVI,	52
„Reine, La, de Chypre" von Halévy.	XII,	129 u. 404 (131 u. 406)
Religion und Kunſt. 1880	X,	273 (211)
Religion und Kunſt, Ausführungen zu . .	X,	338 (263)
Religion und Kunſt, „Was nützt dieſe Erkenntnis?". Ein Nachtrag zu:	X,	325 (253)
Republikaniſche Beſtrebungen dem Königtume gegenüber, Wie verhalten ſich . .	XII,	218 (220)
Revers [der Orcheſtermitglieder]. (Zum erſten Feſtſpiel von 1876. IV.)	XVI,	152
Revers [der Sänger]. (Zum erſten Feſtſpiel von 1876. IX.)	XVI,	158
Revolution, Die. 1849	XII,	243 (245)
Revolutions-Gedichte. (I. Gruß aus Sachſen an die Wiener. II. Die Not. III. An einen Staatsanwalt)	XII,	356 u. 430 (358)
Rheingold, Das	V,	257 (199)
Rheingold. Drei Gedichte. 1	VIII,	413 (338)
Richter, An Hans. [Gedicht.]	XII,	377 (380)
Richter, An Hans. (Zu den Gelegenheitsgedichten.)	XVI,	230
Riehl, W. H. („Cenſuren". 1.)	VIII,	260 (205)
Rienzi, der letzte der Tribunen.	I,	41 (32)
„Rienzi" in Paris, An Frau Judith Gautier über die bevorſtehende Aufführung des. (Fünf Schreiben über das Verhältnis der Kunſt R. Wagners zum Ausland. I.) .	XVI,	114
„Rienzi" in Paris betreffend. (Vier Erklärungen in den „Signalen f. d. muſikal. Welt". II.)	XVI,	49
„Rienzi". [Varianten: Auftritt der Geſandten im 2. Akt. Schlußſzene des 3. Aktes. Schlußworte des Rienzi.] (Zu den dramatiſchen Dichtungen.)	XVI,	184
Ring des Nibelungen, Der V, 257 (199),	VI,	1 (1)

	Band	Seite
Ring des Nibelungen. Epilogiſcher Bericht über die Umſtände und Schickſale, welche die Ausführung des Bühnenfeſtſpieles „Der Ring des Nibelungen“ bis zur Veröffentlichung der Dichtung begleiteten	VI,	365 (257)
Ring des Nibelungen. Schlußbericht über die Umſtände und Schickſale, welche die Aufführung des Bühnenfeſtſpieles „Der Ring des Nibelungen“ bis zur Gründung von Wagner-Vereinen begleiteten	IX,	371 (311)
„Ring des Nibelungen“. Vorwort zum erſten Druck des. 1853	XII,	287 (289)
„Ringes des Nibelungen“, Vorleſung der Dichtung des, [Einladung]. (Erklärungen und Anzeigen a. d. Züricher Zeit. VI.)	XVI,	21
Ritt der Walküren, Der. (Programmatiſche Erläuterungen zur „Walküre“. II.)	XVI,	171
Roſſini, Eine Erinnerung an. („Cenſuren“. 3.)	VIII,	278 (220)
Roſſinis, Bemerkung zu einer angeblichen Äußerung	XII,	311 (313)
Roſſinis „Stabat mater“. (Ein deutſcher Muſiker in Paris. 7.)	I,	231 (186)
Rückblick auf die Bühnenfeſtſpiele des Jahres 1876, Ein	X,	139 (103)
Salz und Brot. [Gedicht.]	XII,	366 (369)
Sänger, Einladungsſchreiben an die, für Proben und Aufführungen des Bühnenfeſtſpiels „Der Ring des Nibelungen“. (Zum erſten Feſtſpiel von 1876. II. u. IX.)	XVI,	147 u. 157
Sängerkrieg auf Wartburg, Tannhäuſer und der	II,	5 (3)
Sarazenin, Die	XI,	230 (230)
Schauſpiel und das Weſen der dramatiſchen Dichtkunſt	IV,	3 (1)
Schauſpieler, Brief über das Schauſpielerweſen an einen	IX,	307 (258)
Schauſpieler und Sänger, Über	IX,	189 (157)
Schauſpielerweſen an einen Schauſpieler, Brief über das	IX,	307 (258)

Deutſche Bücherei

	Band	Seite	
Schleinitz, An Marie. [Gedicht.]	XII,	383	(385)
Schleinitz, An Marie. (Zu den Gelegenheitsgedichten.)	XVI,	226	
Schluß des letzten Aktes [Götterdämmerung]. (Programmatiſche Erläuterungen zur „Götterdämmerung". IV.)	XVI,	174	
Schluß, Ein nicht veröffentlichter, der Schrift „Beethoven". (Zwei Schlußabſchnitte. I.)	XVI,	108	
Schluß, Ein ſpäter fortgelaſſener, des Berichtes an den deutſchen Wagner-Verein. (Zwei Schlußabſchnitte. II.)	XVI,	110	
Schlußbericht über die Umſtände und Schickſale, welche die Aufführung des Bühnenfeſtſpieles „Der Ring des Nibelungen" bis zur Gründung von Wagner-Vereinen begleiteten	IX,	371	(311)
Schneider, Friedrich, Eine Rede auf. . .	XVI,	61	
Schönaich, Trinkſpruch auf Hauptmann. (Zu den Gelegenheitsgedichten.)	XVI,	228	
Schopenhauer. Siehe: Dante-Schopenhauer.			
Schreiben an den Bürgermeiſter von Bologna	IX,	346	(291)
Schreiben, Drei, an die Direktion der Philharmoniſchen Geſellſchaft in St. Petersburg. (I.—III. 1862—1866.)	XVI,	29	
Schreiben, Fünf, über das Verhältnis der Kunſt Richard Wagners zum Auslande. (I. An Frau Judith Gautier. II. An Champfleury. III. An den Herausgeber der Amerikaniſchen Revue. IV. An Profeſſor Gabriel Monod. V. An den Herzog von Bagnara.)	XVI,	114	
Schreiben, Zwei, an die Dresdener Liedertafel. (I. Aufruf. II. Niederlegung der Leitung.)	XVI,	6	
Schreiben, Zwei, aus dem Jahre 1848. (I. An Franz Wigard. II. An v. Lüttichau.)	XVI,	11	
Schrön, An Profeſſor. (Zu den Gelegenheitsgedichten.)	XVI,	231	
Schuhe, Die grünen. [Gedicht.]	XII,	351	(353)

	Band	Seite
Schumann's „Neue Zeitſchrift für Muſik“, Ein Pariſer Bericht für	XVI,	58
Schwalbenlied. Siehe: An Mathilde Weſendonck. [Gedicht. 1.]	XII,	365 (368)
Scribes, „Une chaine“. (Pariſer Berichte. 9.)	XII,	125 (127)
Seidl, An Anton. [Gedicht.]	XII,	381 (383)
Seinem Wirt Herrn Louis Kraft. [Gedicht.]	XII,	373 (376)
Semper's, Zur Empfehlung Gottfried. (Erklärungen und Anzeigen a. d. Züricher Zeit. II.)	XVI,	18
Sendſchreiben und kleinere Aufſätze	IX,	305 (258)
Sieger, Die	XI,	325 (325)
Siegfried	VI,	119 (85)
„Siegfried“. [Varianten: Aus dem erſten Akt.] (Zu den dramatiſchen Dichtungen.)	XVI.	201
„Siegfried“, Bei der Vollendung des. Drei Gedichte. 2	VIII,	414 (338)
Siegfried-Idyll. [Gedicht.]	XII,	372 u. 430 (375 u. 430)
Siegfrieds Tod	II,	215 (167)
Siegfrieds Tod. (Programmatiſche Erläuterungen zur „Götterdämmerung“. III.)	XVI,	174
„Siegfrieds Tod“, Vorwort zu einer beabſichtigten Herausgabe. (Drei Vorworte. I.)	XVI,	84
Siegmunds Liebesgeſang. (Programmatiſche Erläuterungen zur „Walküre“. I.)	XVI,	171
„Signalen für die muſikaliſche Welt“, Vier Erklärungen in den. (I.—IV.)	XVI,	49
Skizze, Autobiographiſche	I,	5 (4)
Skizze, Eine, zu „Oper und Drama“. [Brief an Uhlig.]	XVI,	93
(3) Sonette an Heinrich Laube. [Gedichte.]	XII,	370 (373)
(3) Sonette an David Strauß. [Gedichte.]	XII,	369 (371)
Sonntagseindrücke, Pariſer. (Pariſer Berichte. 5.)	XII,	102 (104)
Spontini, Erinnerungen an	V,	109 (86)
Staat und Religion, Über	VIII,	5 (3)
Staatsanwalt, An einen. [Gedicht.]	XII,	362 (365)
Stabat mater de Pergolèse par Lvoff. Siehe: Anhang I zu Band XII	XII,	399 (401)

	Band	Seite	
„Stabat mater", Roſſinis. (Ein deutſcher Muſiker in Paris. 7.)	I,	231	(186)
Stade, Offener Brief an Dr. phil. Friedrich	XVI,	103	
Stammbuch, In ein. (Zu den Gelegenheitsgedichten.)	XVI,	227	
Standhartner, An Dr. [Gedicht.]	XII,	382	(385)
Stein, An Heinrich v. [Gedicht.]	XII,	385	(388)
Stein, H. von, Brief an	X,	407	(316)
Strauß, Sonette an David. [Gedichte.]	XII,	369	(371)
Streichquartett-Vereinigung, Empfehlung einer. (Erklärungen und Anzeigen a. d. Züricher Zeit. IX.)	XVI,	23	
Szechenyi, An Gräfin. (Zu den Gelegenheitsgedichten.)	XVI,	229	
Szeniſche Vorſchriften für die Aufführung des „Lohengrin" in Weimar 1850 (mit Originalzeichnungen von Wagner im Fakſimile.)	XVI,	63	
Tagebuch, Aus einem. [Gedicht.]	XII,	350	(352)
Tagebuch, Ein, aus Paris	XVI,	4	
„Tannhäuſer", Entwurf zur (Pariſer) Venusberg-Szene im. (Pantomime.)	XI,	414	(414)
„Tannhäuſer", in Paris, Bericht über die Aufführung des	VII,	181	(138)
„Tannhäuſer", Ouvertüre zu	V,	230	(177)
„Tannhäuſer"-Ouvertüre, Über die Aufführung der. (Erklärungen und Anzeigen aus der Züricher Zeit. V.)	XVI,	20	
„Tannhäuſer"-Ouvertüre, Über die. (Zum muſikaliſchen Vortrag. I.)	XVI,	74	
Tannhäuſers Romfahrt. (Programmatiſche Erläuterungen zu „Tannhäuſer". II.)	XVI,	168	
„Tannhäuſer", Über die Aufführung des	V,	159	(123)
Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg	II,	5	(3)
„Tannhäuſer". [Varianten: I. Vorbemerkung. — II. Schluß der Venusbergſzene des 1. Aktes. — III. Aus dem Sängerkampf des 2. Akts — IV. Faſſungen der Schlußſzene.] (Zu den dramatiſchen Dichtungen.)	XVI,	186	

	Band	Seite	
Tannhäuſer, Zu. [Programmatiſche Erläuterungen.] (I. u. II.)	XVI,	167	
Telegramm an Hölzel. [Gedicht.]	XII,	371	(374)
Text zum Allegro der Arie des Aubry. [Einlage in Marſchners „Vampyr".] (Zu den dramatiſchen Dichtungen.)	XVI,	183	
Textbuchs, Über den Gebrauch des. (Zum erſten Feſtſpiel von 1876. XII.)	XVI,	160	
Theater. Die ſchwarzen Ritter. Conſervatoire. Schindler. (Pariſer Berichte. 2.)	XII,	72	(74)
Theater in Zürich, Ein	V,	25	(20)
Theater und Oper. (Pariſer Berichte. 6.)	XII,	105	(107)
Theater-Reform. 1849	XII,	231	(233)
Theater-Reform, Nochmals. 1849	XII,	235	(237)
„Theodor Körner", Oper. Siehe: Weißheimer, Wendelin.			
Tichatſcheck, An. [Gedicht.]	XII,	367	(370)
Trauerſpiel „Leubald", Aus dem. (Zu den dramatiſchen Dichtungen.)	XVI,	179	
Triebſchener Kinderhymne. (Zu den Gelegenheitsgedichten.)	XVI,	226	
Trinkſpruch am Gedenktage des 300jährigen Beſtehens der kgl. muſikaliſchen Kapelle in Dresden	II,	301	(229
Trinkſpruch auf Hauptmann Schönaich. (Zu den Gelegenheitsgedichten.)	XVI,	228	
Triſtan und Iſolde	VII,	1	(1)
„Triſtan und Iſolde", Anſprache an das Hoforcheſter in München vor der Hauptprobe zu, am 11. Mai 1865. (Aus der Münchener Zeit. II.)	XVI,	42	
„Triſtan und Iſolde", Einladung zur erſten Aufführung von. [Brief an F. Uhl.] (Aus der Münchener Zeit. I.)	XVI,	32	
Triſtan und Iſolde. Entwurf	XI,	326	(326)

	Band	Seite
Triſtan und Iſolde. (Vorſpiel; Vorſpiel und Schluß.) [Programmatiſche Erläuterung.]	XII,	344 (346)
Über Bewerbungen zu den Feſtſpielen. (Zum erſten Feſtſpiel von 1876. VI.)	XVI,	154
Über das Dichten und Komponieren	X,	181 (137)
Über das Dirigieren	VIII,	325 (261)
Über das Operndichten und Komponieren im Beſonderen	X,	201 (152)
Über das Weibliche im Menſchlichen. 1883	XII,	341 (343)
Über den Gebrauch des Textbuches. (Zum erſten Feſtſpiel von 1876. XII.)	XVI,	160
Über den Hervorruf. (Zum erſten Feſtſpiel von 1876. XI.)	XVI,	160
Über deutſches Muſikweſen	I,	185 (149)
Über Ed. Devrients Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt. 1849	XII,	228 (230)
Über die Anwendung der Muſik auf das Drama	X,	229 (176)
Über die Aufführung der „Tannhäuſer"-Ouvertüre. (Erklärungen und Anzeigen a. d. Züricher Zeit. V.)	XVI,	20
Über die Aufführung des „Tannhäuſer"	V,	159 (123)
Über die Benennung „Muſikdrama"	IX,	359 (302)
Über die Beſtimmung der Oper	IX,	153 (127)
Über die „Goetheſtiftung". Brief an Franz Liſzt	V,	5 (5)
Über die Leitung einer Mozart-Feier. (Erklärungen und Anzeigen a. d. Züricher Zeit. X.)	XVI,	23
Über die muſikaliſche Berichterſtattung in der „Eidgenöſſiſchen Zeitung". (Erklärungen u. Anzeigen a. d. Züricher Zeit. III.)	XVI,	19
Über die muſikaliſche Direktion der Züricher Oper. (Erklärungen und Anzeigen a. d. Züricher Zeit. I.)	XVI,	16
Über die Ouvertüre	I,	241 (194)
Über die programmatiſchen Erklärungen zu den Konzerten im Mai 1853 [Vorbemerkung]. (Erklärungen und Anzeigen a. d. Züricher Zeit. VIII.)	XVI,	22

Band Seite
Über die Umſtände und Schickſale, welche die Aufführung des Bühnenfeſtſpieles „Der Ring des Nibelungen“ bis zur Gründung von Wagner-Vereinen begleiteten. Schlußbericht . . . . IX, 371 (311)
Über die Umſtände und Schickſale, welche die Ausführung des Bühnenfeſtſpieles „Der Ring des Nibelungen“ bis zur Veröffentlichung der Dichtung begleiteten. Epilogiſcher Bericht . . . . VI, 365 (257)
Über eine Opernaufführung in Leipzig. Brief an den Herausgeber des „Muſikaliſchen Wochenblattes“ . . . . . . X, 1 (1)
Über Franz Liſzts ſymphoniſche Dichtungen. Brief an M. W. . . . . V, 235 (182)
Über Meyerbeers „Hugenotten“ XII, 22 u. 420 (22 u. 422)
Über muſikaliſche Kritik. Brief an den Herausgeber der „Neuen Zeitſchrift für Muſik“ V, 65 (53)
Über Schauſpieler und Sänger . . . . . IX, 189 (157)
Über Staat und Religion . . . . . . VIII, 5 (3)
„Une chaine“, Scribes. (Pariſer Berichte. 9.) XII, 125 (127)
„Vampyr“, Einlage (Text zum Allegro der Arie des Aubry) in Marſchners . . . XVI, 183
Variante. [Gedicht.] . . . . XII, 374 (377)
Vaterland, Des Deutſchen. [Gedicht.] . . XII, 366 (369)
Venusberg-Szene im „Tannhäuſer“. (Pantomime.) . . . . XI, 414
Verhältnis der Kunſt Richard Wagners zum Auslande, Fünf Schreiben über das. (I.–V.) XVI, 114–147
Verſe auf Ernſt Frank. [Gedicht.]. . . . XII, 374 (377)
Vier Erklärungen aus den „Signalen für die muſikaliſche Welt“. (I. H. v. Bülow betreffend. II. „Rienzi“ in Paris betr. III. Zur Berichtigung. Beethovenfeier in Wien betreffend. IV. Brief W.'s an Napoleon betreffend.) . . . . XVI, 49
Vier Zeitungs-Erklärungen. (I. u. II. Im „Dresdener Anzeiger“. III. Aus der „Europe artiste“. IV. Aus der „Oſtdeutſchen Poſt.“) . . . . XVI, 27

	Band	Seite	
Vieuxtemps. (Erklärungen und Anzeigen a. d. Züricher Zeit. IV.)	XVI,	20	
Villot, Fr. Siehe: An einen franzöſiſchen Freund. („Zukunftsmuſik")	VII,	121	(87)
Virtuos und der Künſtler, Der. (Ein deutſcher Muſiker in Paris. 5.)	I,	207	(167)
Volksgeſang (Kaiſermarſch). [Gedicht.]	XII,	373	(376)
Volkslied. Siehe: An Mathilde Weſendonck. [Gedichte. III.]	XII,	365	(368)
Vom Wiener Hoftheater. 1861	XII,	290	(292)
Vorbericht. Siehe: Cenſuren	VIII,	251	(200)
Vor der Beſtattung. [Gedicht.]	XII,	353	(355)
Vorleſung der Dichtung des „Ringes des Nibelungen" [Einladung]. (Erklärungen und Anzeigen a. d. Züricher Zeit. VI.)	XVI,	21	
Vorleſung der „Götterdämmerung", Einleitung zu einer	IX,	366	(308)
Vorſpiel [Götterdämmerung]. (Programmatiſche Erläuterungen zur „Götterdämmerung". I.)	XVI,	173	
Vorſpiel zu „Lohengrin"	V,	232	(179)
Vortrag Beethovens, Zum. (Zum muſikaliſchen Vortrag. II.)	XVI,	77	
Vortrag der 9. Symphonie Beethovens, Zum	IX,	275	(231)
Vortrag, Zum muſikaliſchen. (I. Über die „Tannhäuſer"-Ouvertüre. II. Zum Vortrag Beethovens. III. Zum Andante der Es dur-Symphonie von Mozart.)	XVI,	74	
Vorwort [zu Bd. XVI]	XVI,	III	
Vorworte, Drei. Siehe: Drei Vorworte. (I–III.)	XVI,	84	
Vorwort zu der 1850 beabſichtigten Veröffentlichung des Entwurfs von 1840 „Zur Organiſation eines Deutſchen Nationaltheaters für das Königreich Sachſen". (Drei Vorworte. II.)	XVI,	86	
Vorwort zu einer Proſa-Überſetzung meiner Operndichtungen uſw. „Zukunfsmuſik"	VII,	121	(87)

	Band	Seite	
Vorwort zu einer beabſichtigten Herausgabe von „Siegfrieds Tod“. (Drei Vorworte. I.)	XVI,	84	
Vorwort zum erſten Druck des „Ring des Nibelungen“. 1853	XII,	287	(289)
Vorwort zur Buchausgabe der Aufſätze „Deutſche Kunſt und deutſche Politik“. (Drei Vorworte. III.)	XVI,	92	
„Wagner, R., und die öffentliche Meinung“, Zur Erwiderung des Aufſatzes. 1865. (Zwei Erklärungen in der „Augsburger Allgem. Zeitung“. 1.)	XII,	295	(297)
Wagner-Vereine, An den Intendanten von Loën in Weimar über die. (Begründung des Feſtſpiels uſw. I.)	XVI,	133	
Wagner-Vereine, An die geehrten Vorſtände der	X,	17	(11)
Wagner-Vereine, An die geehrten Vorſtände der noch beſtehenden lokalen. (Zum zweiten Feſtſpiel von 1882. I.)	XVI,	162	
Wagner-Vereine, Eine Mitteilung an die deutſchen. (Begründung d. Feſtſpiels uſw. I.)	XVI,	134	
Wagner-Vereins Berlin, An den Vorſtand des	XVI,	111	
Wahlſpruch der Luzerner Feuerwehr. (Zu den Gelegenheitsgedichten.)	XVI,	225	
Walküre, Die	VI,	3	(1)
Walküre, Zur. [Programmatiſche Erläuterungen.] (I.—III.)	XVI,	171	
Was iſt deutſch? (1865—1878)	X,	51	(36)
„Was nützt dieſe Erkenntnis?“ Ein Nachtrag zu: Religion und Kunſt	X,	325	(253)
Weber, Ernſt von, Offenes Schreiben an	X,	251	(194)
Webers, Bericht über die Einbringung der ſterblichen Überreſte, aus London nach Dresden	II,	53	(41)
Webers, Geſänge bei der Beſtattung der Überreſte C. M. von. [Gedichte.]	XII,	353	(355)
Webers letzter Ruheſtätte, Rede an	II,	61	(46)
Weibliche, Über das, im Menſchlichen. 1883	XII,	341	(343

	Band	Seite
Weißheimer, Wendelin, Zwei Erklärungen in der Augsburger „Allgemeinen Zeitung“ über die Oper „Theodor Körner“ von. (I. u. II.)	XVI,	51
Weitere Aphorismen. (Nebſt einigen aus ſpäterer Zeit.)	XII,	270 (272)
Weltgeſchichte aus der Sage. Die Wibelungen.	II,	151 (115)
Werthern, An Herrn von. (Zu den Gelegenheitsgedichten.)	XVI,	225
Weſendonck, An Mathilde. [Gedicht]	XII,	365 (368)
Wibelungen, Die	II,	151 (115)
Wibelungen, Die. (Schlußworte.)	XII,	227 (229)
Widmung der „Lohengrin“-Partitur an Franz Liſzt	XVI,	73
Widmung. Siehe: An Mathilde Weſendonck. [Gedichte. II.]	XII,	365 (368)
Widmung der II. Auflage von „Oper und Drama“, Zur	VIII,	243 (195)
Widmung, Zur. [An Herrn Zahnarzt Jenkins.] (Zu den Gelegenheitsgedichten.)	XVI,	229
Wiederaufführung eines Jugendwerkes, Bericht über die	X,	397 (309)
Wie ein armer Muſiker in Paris ſtarb. [Erſter Entwurf.] (Nachtrag zu Bd. XVI.)	XVI,	235
„Wieland der Schmied“, als Drama entworfen	III,	211 (178)
Wiener, Gruß aus Sachſen an die. [Gedicht.]	XII,	356 u. 430 (358)
Wiener Hof-Operntheater, Das	VII,	365 (272)
Wie verhalten ſich republikaniſche Beſtrebungen dem Königtume gegenüber. 1848	XII,	218 (220)
Wigard, Ein Brief an Franz. (Zwei Schreiben aus dem Jahre 1848. I.)	XVI,	11
Wilhelm Baumgartners Lieder. 1852	XII,	284 (286)
Wilhelmj, An Auguſt. [Gedicht.]	XII,	384 (386)
Wollen wir hoffen? (1879)	X,	157 (118)
Wolzogen, An Hans v. [Gedicht.]	XII,	385 (387)
Wolzogen, Brief an	X,	363 (286)

Band Seite

Wolzogen, H. v. (Ein Wort zur Einführung.) X, 34 (24)

Wotans Abſchied und Feuerzauber. (Programmatiſche Erläuterungen zur „Walküre“. III.) . . . . XVI, 172

Zeitungs-Anzeigen, Zwei, aus Riga. (I. Theater-Anzeige. II. Konzert-Anzeige.) XVI, 3

Zeitungs-Erklärungen, Vier. (I. u. II. Im „Dresdener Anzeiger“. III. Aus d. „Europe artiste“. IV. Aus der „Oſtdeutſchen Poſt“.) XVI, 27

Zirkular an die Patrone über ihre Anweſenheit bei der Grundſteinlegung. (Zur Grundſteinlegung. III.) . . . . XVI, 143

Zu Beethovens Neunter Symphonie. 1846 XII, 203 (205)

Zu den dramatiſchen Dichtungen. (Fragmente, Varianten uſw.: Aus dem Trauerſpiel „Leubald“. — Schluß der Arie des Aubry [„Vampyr“]. — Rienzi. — Tannhäuſer. — Lohengrin. — Siegfried. — Götterdämmerung. — Die Meiſterſinger von Nürnberg.) . . . . XVI, 177

Zu den Gelegenheitsgedichten . . . . . XVI, 224

Zu den letzten Schriften über Kunſt und Religion . . . . XII, 335 (337)

Zu „Die Kunſt und die Revolution“. 1849 XII, 250 (252)

„Zukunftsmuſik“. An einen franz. Freund uſw. VII, 121 (87)

Zu Lohengrin. [Programmatiſche Erläuterungen.] (I. u. II.) . . . . XVI, 170

Zu Tannhäuſer. [Programmatiſche Erläuterungen.] (I. u. II.) . . . . XVI, 167

Zum Andante der Esdur-Symphonie von Mozart. (Zum muſikaliſchen Vortrag. III.) XVI, 83

Zum 25. Auguſt 1870. Drei Gedichte. 3. VIII, 415 (339)

Zum erſten Feſtſpiel von 1876. (I. An die Patrone. II. Einladungsſchreiben an die Sänger. III. An die Orcheſtermitglieder. IV. Revers. V. Ankündigung der Feſtſpiele. VI. Über Bewerbungen zu den Feſtſpielen. VII. An die Künſtler. VIII. An die Orcheſtermitglieder [Einladung].

Band Seite

IX. An die Sänger. Revers. X. Für die Patrone. XI. Über den Hervorruf. XII. Über den Gebrauch des Textbuches. XIII. Letzte Bitte. Letzter Wunſch. XIV. [Für das Orcheſter]. XV. Anſprache nach Schluß der „Götterdämmerung". XVI. Abſchiedsworte an die Künſtler.) . . . . XVI, 146

Zum „Judentum in der Muſik". [Brief an K. Tauſig] . . . . XVI, 102

Zum muſikaliſchen Vortrag. (I. Über die „Tannhäuſer"-Ouvertüre. II. Zum Vortrag Beethovens. III. Zum Andante der Esdur-Symphonie von Mozart.) . . . . . . XVI, 74

Zum Vortrag Beethovens [Brief an Uhlig]. (Zum muſikaliſchen Vortrag. II.) . . . XVI, 77

Zum Vortrag der 9. Symphonie Beethovens IX, 275 (231)

Zum zweiten Feſtſpiel von 1882. (I. An die geehrten Vorſtände der noch beſtehenden lokalen Wagner-Vereine. — Dankſagung an die Bayreuther Bürgerſchaft.) XVI, 162

Zur Einführung. (Bayreuther Blätter. Erſtes Stück.) . . . . X, 27 (19)

Zur Einführung der Arbeit des Grafen Gobineau „Ein Urteil über die jetzige Weltlage" . . . . X, 46 (33)

Zur Einführung der Arbeit H. v. Wolzogens „Über Verrottung und Errettung der deutſchen Sprache", Ein Wort . . . . X, 34 (24)

Zur Einführung in das Jahr 1880 . . . X, 37 (27)

Zur Empfehlung Gottfried Sempers. (Erklärungen und Anzeigen aus der Züricher Zeit. II.) . . . . XVI, 18

Zur Erwiderung des Aufſatzes „R. Wagner und die öffentliche Meinung". 1865. (Zwei Erklärungen in der „Augsburger Allgem. Zeitung". 1.) . . . . XII, 295 (297)

Zur Geſchichte des Bayreuther Werkes I.—V. XII, 315 (317)

Zur Geſchichte des Bayreuther Werkes. (A. Begründung des Feſtſpiels, des Patronats und der Wagner-Vereine. I.-IV. — B.

	Band	Seite	
Zur Grundſteinlegung. I.—V. — C. Zum erſten Feſtſpiel 1876. I.—XVI. — D. Zum zweiten Feſtſpiel von 1882. I.—II.)	XVI,	129	
Zur Götterdämmerung [Programmatiſche Erläuterungen]. (I.—IV.)	XVI,	173	
Zur Grundſteinlegung. (I. Ankündigung der Aufführung der 9. Symphonie f. d. 22. Mai 1872. III. Zirkular an die Patrone über ihre Anweſenheit. IV. Dank an die Bürger von Bayreuth nach der Grundſteinlegung am 22. Mai 1872. V. Bruchſtück einer Dankſagung [Juni 1872].)	XVI,	143	
Zur Kunſt	XVI,	55	
Zur Mitteilung an die geehrten Patrone der Bühnenfeſtſpiele in Bayreuth	X,	44	(32)
„Zur Organiſation eines Deutſchen Nationaltheaters für das Königreich Sachſen“, Vorwort zu der 1850 beabſichtigten Veröffentlichung des Entwurfs von 1848. (Drei Vorworte. II.)	XVI,	86	
Zur Überführung von Napoleons irdiſchen Überreſten. [Gedicht.]	XII,	349	(351)
Zur Walküre [Programmatiſche Erläuterungen]. (I.—III.)	XVI,	171	
Zur Widmung [An Herrn Zahnarzt Jenkins]. (Zu den Gelegenheitsgedichten.)	XVI,	229	
Zur Widmung der II. Auflage von „Oper und Drama“	VIII,	243	(195)
Züricher Oper, Über die muſikaliſche Direktion der. (Erklärungen und Anzeigen aus der Züricher Zeit. I.)	XVI,	16	
Züricher Zeit, Erklärungen und Anzeigen aus der, in der „Eidgenöſſiſchen Zeitung“. (I.—X.)	XVI,	16	
Zwei Berichtigungen im „Muſikaliſchen Wochenblatt“. (I. Berichtigung. Redaktionsbericht des „Akadem. Wagner-Vereins“-Berlin betreffend. II. Brockhaus' Konverſationslexikon betreffend.)	XVI,	52	

Band Seite

Zwei Erklärungen in der „Augsburger Allgem. Zeitung“. (1. Zur Erwiderung des Aufſatzes „R. Wagner und die öffentliche Meinung“. 1865. — 2. Das Münchener Hoftheater. [Zur Berichtigung.] 1869.) XII, 295 (297)

Zwei Erklärungen in der Augsburger „Allgemeinen Zeitung“ über die Oper „Theodor Körner“ von Wendelin Weißheimer. (I. u. II.) . . . . XVI, 51

Zwei Erklärungen im „Bund“. (I. 10. Juni 1866. II. 16. September 1866.) . . . XVI, 47

Zwei Erklärungen. (Notgedrungene Erklärung. 1874. — Die „Preſſe“ zu den „Proben“. 1875.) . . . . XII, 321 (323)

Zwei Erklärungen über die Verdeutſchung des Textes der Kompoſition „Les deux grenadiers“. (Verwahrung. Erklärung.) XVI, 10

Zwei Schlußabſchnitte. (I. Ein nicht veröffentlichter Schluß der Schrift „Beethoven“. II. Ein ſpäter fortgelaſſener Schluß des Berichtes an den deutſchen Wagner-Verein.) . . . . XVI, 108

Zwei Schreiben an die Dresdener Liedertafel. (I. Aufruf. II. Niederlegung der Leitung.) . . . . XVI, 6

Zwei Schreiben aus dem Jahre 1848. (I. An Franz Wigard. II. An v. Lüttichau.) . . . . XVI, 11

Zwei Zeitungs-Anzeigen aus Riga. (I. Theater-Anzeige. II. Konzert-Anzeige.) . . . . XVI, 3

Zweiten Feſtſpiel, Zum, von 1882. (I. u. II.) XVI, 162

C.

Namen- und Sachregiſter.

A.

Aachen. Muſikfeſt VIII, 274 (217).

Abaza, Mme. in Petersburg XV, 354f.

Abel X 310 (241).

Abraham. Schoßkinder A.s X, 328 (256). Der Kritik unterſtellt X, 340 (265). Samen A.s X, 343 (268).

Abſolutes Kunſtwerk. Charakteriſtik IV, 292ff. (235ff.).

Abſolutismus. Jeder A. ſchlecht, weil er Anarchie u. Willkür bedeutet XII, 235 (237).

Abt, Muſiker, in Zürich XV, 17.

Achilleus. Zeit des A. III, 150 (126). Xanthos' Warnung IV, 109 (88). Bruchſtück eines Dramas „Achilleus" XII, 281 (283).

Adam, Ad. Muſik à la A. I, 16 (12). Poſtillion v. Lonjumeau I, 267 (214), 279 (224). XII, 89, (91), 140 (142). Zuſammenhang mit Pariſer Tanzmuſik II, 353 (269) Plattitüde u. Groteske IX, 68 (55). Als Ballettkomponiſt XII, 97 (99). Inſtrumentiert Gretrys Richard Löwenherz XII, 109 (111), 113 (115). XVI, 58. La main de fer XII, 114 (116). Geiſterhafte Muſik XII, 116 (118). XIII, 195. XIII, 250. XVI, 59.

Adam und Eva. Kindliche Vorſtellung IV, 88 (71); Sündenfall X, 310 (241).

Addiſon. Cato XIII, 20.

Adel. Nicht vom Beſitz II, 198 (154). Adel. Publikum IV, 280 (226). Geldadel V, 93 (73). Adel und Orden VIII, 138ff. (109 ff.), 143ff. (113ff.). Adel und Idealismus VIII, 146 (114). Röm. Adel u. Literatur VIII, 146 (115). Brahmaniſcher Fluch X, 162 (120). Germ. Adelsſtolz X, 345 (269). Ariſcher Adel X, 354 (278). Wir wollen den Untergang des letzten Schimmers von Ariſtokratismus XII, 218 (220), 414 (416).

Aegypter III, 148 (124), 154 (130). Naturanbetung III, 148 (124). Naturſymboliſche Entſtellung III, 154 (130).

Aeneas II, 177 (137), 182 (141). Stammvater Roms II, 177/8 (137). Träger älteſten Prieſtertums II, 182/3 (141).

Afrika. Südafrika England überlaſſen X, 311 (242).

Agamemnon III, 149 (125).

Ageſilaos. Tapferkeit und Gerechtigkeit X, 166 (124).

d'Agoult, Gräfin bei R. W. in Zürich XV, 164. 194.

Aguado. Pariſer Bankier beſtellt Roſſinis Sabat mater I, 236 (190).

Ahasver. Ewiger Jude IV, 327 (265). Erlöſung A.s V, 108 (85).

Ahriman. X, 294 (228).

Aias (u. Philoktet). Selbſtvernichtende Wahrhaftigkeit IV, 81 (64).

Aiſchylos. A.s Vorſtellung v. Apollon III, 14 (10). Prometheus III, 15 (11). Oreſteia III, 35 (28). 30 000 Zuhörer VII, 118 (84). XIV, 109. Erinnyen zu Eumeniden VIII, 81 (61). Vorbild der Plaſtik VIII, 85 (64). Führer d. trag. Chores IX, 171 (142). „Tragödien" IX, 363 (305). Künſtleriſche Individualität XII, 268

(270). Geburt aus der Muſik XII, 278 (280). Aſchylos durch Droyſen kennen gelernt XIV, 169.

Aiſchylos u. Sophokles. Geiſter, vor denen A. u. S. ſich geneigt hätten III, 28 (22). Das Werk Athens III, 28 (22). A. gegenüber S. III, 35 (28). Verh. zu Shakeſpeare III, 130 (110). Tiefſinnigſte Dichtungen für das Volk VII, 136 (99). Reichen unſern Großen die Hand VIII, 86 (65). Im deutſchen Repertoire VIII, 196 (157). Wenig erhalten X, 375 (293).

Albert. „Prince Consort" XV, 92, 102.

Albisbrunn. Waſſerkur XV, 32ff.

Albrecht, Violiniſt in Moskau XV, 357.

Alemannen. Untergebene der Franken II, 158 (120). Gegen die Franken II, 160 (121).

Alexander d. Gr. Abkömmling des Achill II, 182 (140). Aſiatismus rächt ſich für A.s Eroberung III, 151 (127). Bukephalos vor A.s Bild IV, 109 (88). Unterredung mit den Nomaden XI, 271 (271). Politiſche Individualität XII, 268 (270).

Alexander III. Papſt. Gegner Friedrichs I. II, 190 (148).

Alexander I. von Rußland VIII, 106 (82), 113 (87).

Alexandriner. Zuſammengeſtoppelte Literaturgeſchichte III, 125 (105). Nachahmer der Tragiker III, 168 (142). Vorſtellung vom „abſoluten" Kunſtwerk IV, 292 (235). Dichtkunſt zur Literatur V, 75 (60).

Alizard. „Pariſer Amüſements" XII, 40 (42).

Altenburg XIV, 260.

Althaus in London XV, 212.

Alkibiades. Von Athen bejubelt IV, 76 (60).

Amalia, Prinzeſſin von Sachſen XIV, 23.

Amerika. Für den Schacher entdeckt III, 118 (98). A. trotz der Kirche entdeckt III, 172 (146). Am. Bildungsbeiſpiel VIII, 153 (121). Am. Kröſus X, 40 (30). Lob deutſcher Arbeit X, 173 (130). XV, 143.

Amphion. A.s Lyra IX, 407 (342).

Anacker. Muſikdirektor aus Freiberg II, 71 (54). XIV, 153f.

Anakreon XV, 37.

Anarchie XII, 273 (275).

Ander, Tenor in Wien XII, 292 (294). XV, 262, 263. Stimmkrank 284, 287, 288, 291, 296, 329, 348, 349, 365. XVI, 36f., 38.

Anders XII, 83 (85). Über Beethoven XII, 83 (85). Bekanntſchaft mit A. XIII, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 242, 246, 252, 263, 268, 292. XIV, 290f. XV, 75.

Anderſon von der philharm. Geſellſchaft in London XV, 86f., 90, 92, 95.

Anderſon, Miß. Erzieherin d. Marie v. Wittgenſtein XV, 277.

Andre in Würzburg XIII, 103.

Anſchütz, H. Schauſpieler geſunder Richtung IX, 225 (187).

Antäus. Orcheſter gleicht der Erde, die A. Kraft gab III, 186 (157).

Antigone. A. trotzt dem Staate IV, 73 (58). A.s Liebesfluch vernichtet den Staat IV, 78/79 (62/63). „Heilige Antigone!" IV, 80 (63). In Potsdam IV, 80 (64). Vom Politiker verurteilt IV, 364 (297).

Antonine. Friedensreich X, 296 (229).

Antonius und **Kleopatra** als Ballett in Mailand XV, 183.

Antonius d. Hl. v. van Dyck XV, 182.

Antwerpen XV, 220.

Apel, Aug. Tragödien I, 8 (5). XIII, 20, 112.

Apel, Th. „Glockentöne", komp. v. R. W. XIII, 91. Reiſe nach Böhmen 111ff. Verweigert Laube Unterkunſt XIII, 120, 123. Kolumbus 131, 142, 255. XIV, 7.

Apelles IV, 109 (88). XII, 121 (123).

Aphrodite III, 148 (124).

Apollon. Pythontöter II, 171 (131). War das gr. Volk III, 13 (10). Ewige Harmonie des Daſeins III, 14 (11). A. und Jeſus III, 50 (41). XII, 274 (276). XV, 184. Verdrängt Naturgötzen Aſiens III, 148 (124). Apolliniſches Element der Tragik IX, 167 (137).

Araber III, 326 (264). IV, 335 (271ff.).

Arago XII, 106 (108), 107 (109).

Arie. Vom Kunſtſänger vorgeführtes Volkslied III, 290 (235). Abſolut muſik. Weſen der A. III, 308ff. (249ff.). Form als Zwang für den Dichter III, 386 (313). X, 207 (155).

Arier. Halbgötter X, 354 (278). Ariſche Tugend: Stolz und Ehrfurcht X, 354/5 (278). Berührung d. reinen Germanen mit Rom X, 255 (278).

Arioſto, L. Meiſter ſeelenloſer Kunſt IV, 13 (8). Willkürl. Brechungen der Erſcheinung X, 190 (143).

Ariſtophanes. Auf den Trümmern der Tragödie III, 17 (12). **Ariſtophaniſch lachend** III, 125 (105). **Euripides verſpottet** IV, 181 (145). **Reaktion des Volkskunſtwerks gegen das Adelskunſtwerk** XII, 266 (268). In Dresden geleſen XIV, 169. Das Denkſopha XV, 49.

Ariſtoteles. „Allen A. zum Hohn" III, 172 (145). Mißverſtandene Regeln IV, 11 (6). Muſter franz. Dramas IV, 19 (14). Ariſtoteliſche Kritik X, 98 (70). XIII, 74.

Arneth, Dr. Leibarzt der Großfürſtin Helene in Petersburg XV, 353.

Arnim, Bettina v. Phantaſien über Beethoven IX, 115 (94).

Arnold. Verlag d. Dresdener Abendzeitung XIII, 268.

Artemis. Maria u. A. X, 282 (217). Geburt XV, 184.

Aſen, Asgard, Asciburg. Olympos-Asgard II, 179 (138). Etzelburg II, 181 (140).

Aſien. Urheimat II, 154ff. (116ff.). Heimat des Grals II, 194 (151). Natur als elementare Macht angebetet III, 148 (124). Deſpotismus III, 149 (125). Luxus III, 150 (126). Schönheit vernichtender Aſiatismus III, 151 (127). Eroberungsvölker Aſiens X, 293 (227).

Aſyl. Das A. R. W.s in Zürich XV, 130, 134f. „Faſners Ruh" abgelehnt XV, 134. Schlimme Tage im Aſyl 162ff.

Aſſyrer IX, 138 (114). X, 358 (280).

Athen (ſ. auch Griechen). Kampf gegen Perſer II, 191 (149) Apollinismus III, 14 (10). Verfall von Staat und Tragödie III, 17 (12). **Tragödie das Werk A.s** III, 28 (22). **Athener lehren Geburt der Tragödie** III, 134 (113). **Athen. Publikum** IV, 294 (236). **Athen. Theater typiſches Modell** VII, 136 (99). Oſtrakismus VIII, 137 (107) **Entartete Athener** X, 318 (248). **Gottfried Sempers Studien in A.** XVI, 18f.

Athene III, 153 (128).

Attiſche Komödie [Neuere] IX, 197 (163), 255 (213).

Attika. Unter den Ölbäumen A.s ſtand die Wiege der Kunſt III, 256 (209).

Auber, D. F. E. Einſtudieren A.ſcher Opern I, 16 (12). Grazie d. jungen A. I, 20 (16).

Dramatiſche Wahrheit XII, 2(2). Fra Diavolo I, 31 (23). IX, 61 (49). X, 38 (28). An deutſchen Hoftheatern I, 279 (224). Franzoſen lachen darüber I, 296 (239). Schwarzer Domino I, 279 (224). IX, 70 (58). Zuſammenhang mit Pariſer Tanzmuſik II, 353 (269). Jagd nach Volksmelodien III, 327 (265). XII, 135 (137). Von Meyerbeer verdrängt III, 364 (295). Einwirkung auf Rienzi VII, 160 (119). Erinnerungen an Auber IX, 53ff. (42ff.). Die Braut, Fra Diavolo IX, 61 (49). XVI, 58. A. bei Beethovens Symphonien IX, 67 (54). A. über Tannhäuſer IX, 67 (55). Circassienne IX, 67 (55). Lestocq IX, 68 (55). XII, 13 (13), 14 (14). XIII, 150 [in Magdeburg]. Eines der geiſtvollſten Werke XII, 136 (138). Schwarzer Domino I, 279 (224). Krondiamanten IX, 71 (58). XII, 78 (80.) Premier jour de bonheur IX, 71 (58). Maurer und Schloſſer IX, 323 (272), in Darmſtadt 325 (274). XVI, 59. Maskenball X, 223 (170). A. iſt Bankier geworden XII, 37 (39). Vor der Zeit alt XII, 65 (67). Brillante Epoche d. Op. comique XII, 68 (70). Seine Heimat die komiſche Oper XII, 77 (79), 78 (80). Der glückliche A. kannte Beethoven nicht XII, 86 (88). A. u. Berlioz 86 (88), 87 (89). Beherrſcht den Geſchmack der Opéra comique XII, 132 (134). Entſchieden national XII, 135 (137). Vorliebe für abgeſchloſſenen, rhythmiſchen Bau der Perioden XII, 136 (138). Nicht die tragiſche Melodie ihm eigen XII, 137 (139). XIII, 195. XV, 237. Mit A. im Cercle artistique in Paris XV, 255. Stumme von Portici. Beziehung zum Liebesverbot I, 28 (21). Unübertrefflich I, 205 (165). Rezitative I, 269 (216). Sprachlos gewordene Muſe des Dramas III, 327 (265). Gutes Theaterſtück III, 368 (298). Spezifiſch franz. Stil IX, 54 (43). Erfolge in Deutſchland IX, 55 (44). Unnachahmlich IX, 59 (47). Exzeß des Autors IX, 60 (48), 71 (58). Höhepunkt der franz. Op. XII, 25 (25), 132 (134), 135 (137), 141 (143). XIII, 114, 177ff., 280. XVI, 59.

Audry XII, 105 (107).

Auerbach, B. Unmöglich für R. W. einzutreten VIII, 321 (258/9). „A.s Keller" X, 188 (141). Mendelsſohn u. A. 322 (251). A. als Jude XIV, 145f., 195. Dorfgeſchichten XIV, 144f.

Auf-der-Mauer, Oberſt XV, 118.

Aufmordt, Kaufmann in Paris, bietet ſeine Hilfe an XV, 249.

Auſſeß, Frau von XVI, 230.

Augsburger Allg. Zeitung VI, 375 (264). VIII, 257 (204), 308 (247), 343 (275). IX, 356 (300).

Auguſt der Starke XIII, 10f.

Auguſta, ſpätere deutſche Kaiſerin XIV, 125, 182. XV, 52, 216, 230, 232, 233, 372f.

Auguſta, Prinzeſſin von Sachſen XIV, 23.

Auguſtus, Sterbender Komödiant IX, 198 (163).

Auſtralien II, 169 (129).

Avenarius, Ed., Schwager R. W.s XIII, 212, 229, 230, 243, 245, 248, 272, 273, 275, 291, 292. XIV, 278. XV, 302f.

B.

Bach, Joh. Seb. Größter prot. Kirchenkomponiſt I, 196 (158). Rückkehr zum fugierten Stil B.s IV, 234 (188). Vorbild für Mendelsſohn V, 101 (80). Tempel der Herrlichkeit VIII, 65 (49). Problem der Aufführungsweiſe VIII, 187 (148). An B. experimentiert VIII, 196 (157). Keine Tempobezeichnungen VIII, 342 (275). Kirchenchoral IX, 124 (102). Kirchenmuſik aus Geſangschor IX, 125 (103). Aufführungen unter B. IX, 174 (144). Geſchichte des innerlichſten Lebens des deutſchen Geiſtes X, 65 (47). „Ja, das iſt deutſch“ X, 73 (53). Neubelebung des deutſchen Geiſtes ſeit B. X, 374 (292). Als Geſangskomponiſt nichts weniger als klaſſiſch XII, 9 (9). Heruntergeleiertes Triplekonzert XIV, 164. Bach in der Kirche XII, 148 (150). Thomaskantor XIII, 75. XIII, 109. Sammlung B.ſcher Kantaten des Muſikdirektor Moſewius XIV, 201.

W e r k e. Motetten I, 197 (159). Fugen und Motetten I, 279 (224). „Singet dem Herrn“ V, 138 (107), VII, 147 (108). XIV, 190. Matthäuspaſſion unter Zelter VIII, 297 (238). Paſſionsmuſik I, 197 (159). IX, 123 (101). Es moll-Präludium VIII, 388 (317). Cis moll-Präludium VIII, 389 (318). Fugenthema Cis dur X, 196 (149).

Bach, Ph. Em. Sonatenform IX, 101 (82).

D. **Bach,** in Wien XV, 381.

Bach-Beethoven. „B. Mozart, Beethoven, Weber“ I, 227 (184). „Umgürtet Euch mit B. uſw.“ III, 121 (101). B. neben Beethoven IV, 303 (244). B. im Verh. zu Mozart u. Beethoven V, 101 (80). Deutſche Muſik von B. bis Beethoven VII, 129 (92). B. u. Beethoven erwarten ihren Stil VIII, 20[illegible] (165). Nur B. und Beethoven ohne Befruchtung durch Drama IX, 72 (59/60). B. Führer des reiſenden Beethoven IX, 116 (95). Durch B.s u. Beethovens Kunſt Erlöſung Dantes ermöglicht X, 135 (109). Bach ſprach in ſeinen tiefſinnigen „gelehrten“ Fugen ebenſo Gewaltiges aus als Beeth. in der freieſten Symphonie XII, 2 (2).

Bacciochi, Oberſtkämmerer Napoleons III. XV, 217f.

Baden-Baden XV, 195, 230, 232, 233, 372.

Baden, Großherzog von. VII, 183ff. (138ff.). VIII, 223 (177). XV, 132f., 138f., 145, 156, 177, 190, 191, 197, 202, 259, 261, 263f., 285, 304, 307, 318ff., 322, 369f., 372f. XVI, 33, 35.

Baden, Großherzogin von. XV, 132f., 136, 139, 259, 304, 308, 373.

Bagnara, Herzog von, Präſident des Konſervatoriums der Muſik in Neapel XVI, 125ff.

Bakunin, will aus Ekel vor der Ziviliſation Muſiker werden XII 270 (272). In der Probe zur IX. Symph. XIV, 224. Ruft zum Kampf gegen den Zarismus XIV, 225ff. R. W.s Arbeiten gegenüber 228ff., 237ff., 241f., 247, 250ff. Verhaftung 259, 289. Zum Tode verurteilt 296.

Ballett, B.-Statut der Gr. Oper I, 278 (223). In die dram. Kantate geſetzt III, 292 (236). Pantomime mit Tanzmelodie III, 351 (285). Stereotype Pantomimik IV, 222 (177). Ballett im Rienzi IV, 320 (259). XIV, 37. Ebenbürtiger Bruder der Oper VII, 170 (128). In Paris VII, 186 (141). Vorzüge der B.-Aufführungen VIII, 397 (325). „Vor Allem Ballett“ IX, 26, 45 (20, 30). „Ballett auf meinem Grabe“ X, 40 (30). Falſches Vorbild X, 390 (303).

Ballett am Wiener Hofoperntheater XII, 290 (292). Auch in Italien (Scala) bereits zur Hauptſache geworden XV, 183.

Balzac, H. de. „Comédie humaine" VIII, 118/9 (91/2).

Banck, C. Dresdener Kritiker IV, 7 (3). V, 150 (116). XIV, 25, 45. Künſtler und Kritiker mit bezug auf einen beſonderen Fall XII, 206ff. (208ff.).

Banffy, Gräfin in Wien XV, 288.

Banſemer, Rittmeiſter XIII, 82.

Bär, Horniſt in Zürich XV, 13.

Barbarei. Folge der Ziviliſation III, 152 (127). Barbarei der Zukunft X, 121 (89). „Barbariſch" bei Schiller und Luther X, 171 (128).

Baſel m. Liſzt XV, 69, 263.

Baſſenheim, Marie, Stammbuchvers XII, 373 (375).

Baudelaire, frz. Dichter ſchließt ſich an R. W. an XV, 211 f., 256, 265 f.

Bauernfeld, in Wien XIV, 204.

Baukunſt. Im Kunſtwerk der Zukunft III, 147ff. (123ff.). Verfällt mit der gr. Tragödie III, 154 (129). Stellung im verwirklichten Kunſtwerk V, 21 (17). Neue Bedeutung durch Muſik IV, 406/7 (342). Deutſcher Bauſtil IX, 408 (343). „Zur Empfehlung Gottfried Sempers" XVI, 18f.

Baumgarten-Cruſius, Konrektor in Dresden XIII, 28.

Baumgartner, Wilhelm. W. B.s Lieder XII, 284 (286). XIV, 266, 276f., 284. XV, 16, 17, 111, 190.

Baveno, am Lago Maggiore XV, 48, 160.

Bayern. „Mein ſchönes B." I, 316 (254). Untergebene der Franken II, 158 (120). Gegen die Franken II, 160 (121). An die Welfen II, 165 (126). Fürſtliches Beiſpiel in B. VIII, 72 (54). Beruf B.s für Kunſt VIII, 156 (123). Die rentenden B. IX, 395 (332). Konſolidierter Stamm X, 55 (37).

Bayreuth (ſ. auch: Bühnenfeſtſpiele). Markgraf von B. IX, 258 (216). „Aufforderung an die Freunde meiner Kunſt" IX, 374ff. (314ff.). Als Feſtort auserſehen IX, 387 (324). Der Begriff B. IX, 393 (330). Geſchichte B.s IX, 395 (332). Proteſtantiſch IX, 396 (332). Bürgermeiſter „affektiert" deutſch IX, 396 (333). Teilnahme am deutſchen Aufſchwung IX, 397 (333). Der Name B. als Wahlſpruch IX, 397 (334). „Da ſtehe es auf dem liebl. Hügel von B." IX, 408 (344). Abgelegen X, 5 (3). „B., Bayr. Bl." X, 15ff. (11ff.). B. dürfte kein Zentrum des modernen Kunſtluxus ſein XII, 330 (332). Erſter Beſuch in Bayreuth XIII, 141. Abſchiedswort an d. Künſtler 30. Aug. 1876 XVI, 161. Dankſagung an die Bürgerſchaft XVI, 164. Parſifal nur in B. XVI, 122, 124, 128, 131, 134. Gaſtliche Aufnahme in B. 140, 141ff. 146ff.

Bayreuther Blätter. „Zur Einführung" X, 27ff. (19ff.). Über den Patronatverein hinaus X, 46 (33). „Was iſt deutſch" für B. Bl. X, 53 (36). Über die „Schriften" X, 162 (121). Erweiterte Beſtimmung X, 369 (289), 378 (296). Anſtelle der Schule X, 373 (291). Plan einer Zeitſchrift XII, 333 (335).

Bazaine. In der Kapitulation IX, 33 (25), 48 (39).

Beaulieu, Kammerherr XIV, 262. XV, 156, 157.

Beaumarchais, Figaro als Botſchafter XV, 31f., 39.

Beaumont, de, Direktor der Opéra comique XV, 256.

Becher, Dr. in Wien XIV, 203.

Beck, Sänger in Wien XV, 262f.

Becker, Rheinlied XIV, 102.

Becker, Weltgeſchichte XIII, 52.

Beckmann, Albert, Preß-Agent in Paris XV, 233.

Beethoven, L. van, Erſte Bekanntſchaft I, 9 (6). VII, 133 (96). B.-Enthuſiaſt I, 29 (22). XIII, 41. Einfluß auf R. W. XIII, 78, 79, 113, 124. Pilgerfahrt zu B. I, 115ff. (90ff.). IV, 324 (262). XIII, 258, 268. Taubheit I, 134 (107). IX, 112ff. (91ff.). „Er hatte einmal B. geſehn" I, 142 (114). Der Bergmann vom Siebengebirge I, 208 (168). Auf gemiſchten Programmen I, 22 (171). B.s gewaltiger Hauch in der deutſchen Muſik II, 301 (230). B.s Einfluß auf Staatsbürger II, 353 (269). Männliche Dichterkraft III, 28 (22). Columbus III, 103 (85), 343 (278). Weltgeſchichte der Muſik III, 112 (93). Erwidert nicht Roſſinis Beſuch III, 315 (255). B.s Nachfolger III, 347 (281). Nach Menſchwerdung verlangend III, 384 (311). Der kühnſte Schwimmer IV, 187 (149). Auf B. Mendelsſohn u. Berlioz hören IV, 234 (187). Nur von vollkommenen Menſchen zu ſprechen V, 102 (80). Klarſter Ausdruck unſäglichen Inhalts V, 102 (81). Liſzt als B.-Schüler V, 241 (185). Franzoſen verſtehen deutſches Leben aus B. VIII, 59 (44). Sehnt ſich nach dem Theater VIII, 81 (61). Erlebte nur unvollkommene Aufführungen VIII, 186 (147). Beängſtigender Eindruck der letzten Werke VIII, 210 (167). Muſik zu wahrer Kunſtwürde erhoben VIII, 236 (188). Verwiſchung des großen Stiles B.s VIII, 312 (250). Überwältigender Eindruck VIII, 314 (252). Ganz neue Muſikerkenntnis VIII, 317 (255). Typus der ſentimentalen Gattung VIII, 365 (295). Verkehr mit Goethe VIII, 383 (312). B. und Schumann VIII, 391 (319). Hundertjähriger Geburtstag VIII, 406 (334). Monstrum per excessum VIII, 408 (335). Feſtſchrift IX, 77ff. (61ff.). Muſiker als Hellſeher IX, 98 (79). Entwicklungsgang des B.ſchen Genies IX, 100ff. (81ff.). B. u. Haydn IX, 102 (82). Verhältnis zur Nation IX, 104ff. (84ff.). Nicht ohne Verzückung von B. zu reden IX, 107 (87). B.s Natur 109 (89). Von „Fauſt" gefeſſelt IX, 115 (94). Religiöſe Moralität IX, 115 (95). B. wird Heiliger IX, 116 (96). Verhältnis zur Oper IX, 127 (105). B. u. Shakeſpeare IX, 133 (110). Weltbeglücker IX, 151 (126). Unveröffentlichter Schluß der Feſtſchrift XVI, 108ff. B.s Improviſation IX, 172 (142). B.s Humor IX, 178 (148). Verblaſſung des Gehörbildes IX, 281 (235). Beethovenſche „Geſtalt" X, 197 (149). „Für meine Weiſe" X, 219 (167), 235 (179). B. faſt ganz von dramatiſcher Muſik entfernt XII, 421 (28). Heimiſch in der Welt der Einſamkeit XII, 205 (207). Durch Röckels Vater manche Züge erhalten XIV, 49, 50. Uhlig über Themen- und Satzbildung bei B. XV, 24, 30, 41, 42. Zum Vortrag Beethovens XVI, 77ff. Wirkliche Dichtungen XVI, 78. B. und der „abſolute" Muſiker 78. Die Dirigenten bemühen ſich Muſikphraſen nachſprechen zu laſſen, die ſie ſelber nicht verſtehen XVI, 78f. Der dichteriſche Gegenſtand iſt zu erraten und mitzuteilen 79. Der

Nichtmuſiker hat die Bahn zum Verſtändnis der B.ſchen Tonwerke gebrochen 80. Hat die Muſik zum Gebären der Melodie geübt XVI, 94. Der Deutſche hat ſich B.s Vermächtnis noch gar nicht anzueignen gewußt XVI, 109. Von deutſcher Mutter geboren 109. 145.

Beethovens Muſik im beſonderen. Unbegrenzter Ausdruck harm. Melodie III, 110 (91). „Unverſtändlichkeit“ d. ſpäteren Werke III, 345 (279). Aus zerlegter Melodie neue Gebäude III, 352 (286). Gebärung der Melodie III, 387 (316). Gebärung des Wortes aus der Muſik IV, 147 (117). Strom der Muſik ins Drama VII, 135 (97). Form mit unerhörtem Inhalt erfüllt VII, 148 (109). Verſchwinden der Zwiſchenſätze VII, 168 (126). Der Tanz zu B.s Muſik iſt das Drama VII, 170 (128). Kein klaſſiſcher Vortrag VIII, 182 (144). Neue Vortragsweiſe VIII, 186 (147). Sonaten u. Symphonien VIII, 189 (150). Mangelnder Einfluß auf den Stil VIII, 208 (167). Techniſches Accidenz zum Erguß erhoben IX, 107 (87). Erweitertes ſentimentales Kantabile IX, 121 (99). B.s Inſtrumentation IX, 277 (231). B.s Crescendo IX, 279 (233). Durch Naturinſtrumente beſchränkt IX, 282 (235). Vortrag B.s in Bayreuther Schule X, 24 (17). Neuerungen auf rhetoriſchem Gebiet X, 233 (178). Intime Kammermuſik X, 238 (183). Jugendwerke X, 403 (313). Un-Beethoveniſche Muſik X, 238 (182).

Beethovens Symphonien. Nach erſtem Hören erkrankt I, 116 (91). Mutiges Bewußtſein der Kraft I, 174 (140). Klage über „Unklarheit“ I, 174 (141). Nicht für Philiſter I, 175 (141). Neues Genre auf Mozarts Baſis I, 179 (145). In Deutſchland auswendig geſpielt I, 191 (154). Reich der kühnſten Romantik I, 202 (163). Tiecks Urteil II, 80 (61). Kein Zuſammenhang mit d. Öffentlichkeit III, 119 (99). Mut der Selbſtaufopferung III, 143 (121). Strom der Muſik zum Meer angeſchwollen III, 307 (248). Höchſtes Sprachvermögen IV, 217 (173). Beſtimmen R. W. zur Muſik IV, 311/2 (252). Ausdruck nach der Form beſtimmt V, 245 (189). Keine Abweichung V, 248 (192). Vergleich mit **Fidelio** VII, 129 (93) Die B. S. im Herzen, mit d. Oper befaßt VII, 132 (95). Markſtein einer Periode VII, 148 (110). Erſter Satz der B. S. VII, 168 (127). Tanzmuſik d. Scherzi VII, 170 (128). Der deutſche Jüngling gewinnt Mut aus B. S. VIII, 49 (36). Tell-Ouvertüre neben B. S. VIII, 116 (90). Neue Religion IX, 151 (126). Immer zu kurz X, 194 (147). Veredlte Pauſe X, 206 (154). Männliches u, weibliches Thema X, 233 (178). Die vier letzten S. X, 320 (250). R. W. als Konſervator X, 375 (293). Die „übrig“ bleibenden S. X, 375 (293). Haben Berlioz begeiſtert XII, 86 (88). Wirken immerfort XII, 337 (339). Kein Fortſchritt mehr möglich XIII, 124. XV, 12, 96. Hauskonzert bei Weſendonks XV, 152f., 348. XVI, 59.

Einzelne Symphonien. Der junge R. W. auf dem Standpunkt der 2. Symph. X, 404 (314). D dur verglichen mit F dur IX, 106 (85). **Eroica** I, 180 (146), 228 (185), Einfluß auf R. W.s Symph. XIII, 79.

In Zürich XV, 13f. In London XV, 91. In St. Gallen XV, 126. XVI, 81, programmat. Erläuterung V, 219ff. (169ff.), Variationenform des letzten Satzes VIII, 361 (291), Urteile älterer Muſiker VIII, 365 (296), nicht für Bonaparte IX, 82 (34), Suchen nach der Melodie der Unſchuld IX, 120 (99), Orcheſtration IX, 278 (232), einheitl. Charakter des 1. Satzes X, 233 (178), XIV 190. C moll. Aus d. Ozean d. Sehnens in d. Hafen d. Erfüllung III, 112 (93), als „Hausmuſik“ VIII, 266 (211), Hoboenkadenz i. 1. Satz VIII, 335 (268). XV, 13, Fermate VIII, 350 (282), Variationenform des 2. Satzes VIII, 362 (293), Boden idealer Dramatik IX, 121 (69), „Der Menſch iſt doch gut!“ IX, 122 (100), Forte im Andante IX 283 (236), Hauptthema d. 1. Satzes X, 199 (150), Andante X, 405 (314). Von R. W. abgeſchrieben XIII, 48, 81. In Deſſau 138. In Dresden XIV 192. XV, 4. Blechakkorde im letzten Satz XV, 13. In Löwenberg XV, 376. Zürich XVI, 19. — Paſtorale. Erinnerungen an die Erſcheinung III, 112 (94), Anregung zu einem Schäferſpiel IV, 312 (252), „im Paradieſe“ IX, 113 (92), was ſagt ſie dem Publikum? X, 303 (235). In Dresden aufgeführt XIV, 75. 150. — A dur. Aufführung in Paris I, 171ff. (136ff.), „Bauernhochzeit“ I, 176 (142), Apotheoſe des Tanzes III, 113 (95), unter Reiſſiger VIII, 373 (303). XV. 29, Befreiung von aller Schuld IX, 113 (93), Finale. Tanz der ganzen Natur IX, 120 (99), Trompeten IX, 284 (237), das Heiterſte X, 195 (147), Allegretto X, 405 (314). In Zürich XIV, 282. XV, 78, 255. — F dur. Unter Mendelsſohn VIII, 343 (276), Menuett VIII, 346 (279), 388 (317). XIV, 164, „Erholung nach d. A dur“ VIII, 347 (279), verglichen mit d. D dur neue Welt IX, 105 (85), Anfangstakte IX, 292 (245). Von Reiſſiger dirigiert XII, 148 (150). XIV, 74f. XV, 4. In Petersburg XV, 354. — Neunte Symphonie. Vorbild I, 10/12 (7/8), Schlußſtein einer Epoche I, 14 (10), im Pariſer Conſervatoire I, 20 (16), 138 (111). II, 68 (51). VIII, 186 (148). VIII, 338 (271), XII, 82 (84). XIII, 236f. XIV, 161. XV, 73. W. über die S. I, 138 (111), Bericht über d. Aufführung 1846 II, 67ff. (50ff.). XIV, 150—156, das Wort als Hafen d. Muſikers III, 115 (96), die letzte Symphonie III, 117 (97), Bezieh. d. Melodie zu Schillers Gedicht III, 385ff. (312ff.). IX, 134 (111), Melodie taucht ans Licht IV, 183 (146), patriarchaliſche Melodie IV, 187 (149), Extaſe bei d. Aufführung VIII, 207 (166), D. Strauß über d. S. VIII, 314 (252), im Gewandhaus VIII, 337 (271), Adagio-Tempo VIII, 354 (285), Geneſis d. S. IX, 119ff. (98ff.), Zum Vortrag d. S. IX, 277ff. (230ff.), Inſtrumentation d. Scherzo IX, 284ff. (237ff.), XIV, 153, Fanfare d. letzten Satzes IX, 287 (241), Melodiſche Lücke IX, 296 (250), Einſatz des Solo IX, 304 (257). XIV 155, zur Bayreuther Grundſteinlegung IX, 387 (325), Ankündigung XVI 142ff., Wunderſymphonie IX, 390 (327), 397 (334), Chöre 1872 X, 142 (104). XIV 154, B.s und Naumanns Freudenhymne X 211 (160). Zu Beethovens 9. Symphonie XII, 203ff. (205ff.) Eindruck auf den jungen R. W. XIII, 48. Die Rezitative XIII, 78. Tempo d. 1. Satzes XIV, 75, 138. Stellt wieder die Gewiſſensfrage an R. W.s künſtleriſche Exiſtenz in Dresden XIV, 151f. Die Inſtrumentalrezitative XIV, 154, 160, 166. Letzte Aufführung in Dresden, Palmſonntag 1849 XIV 224, 246. Letzter Nachtrag Dresdener Tage 267, 283. XV, 91, 153. Direktion für Wien abgelehnt XVI, 50, 53. XVI, 81, 83. Der vierte Satz rein künſtleriſch der ſchwächſte, kunſtgeſchichtlich der wichtigſte Teil XVI, 95f.

Andere Einzelwerke. Adelaide I, 137 (110). XII, 92 (94). XIII, 35, 134. XV, 42. Koriolan-Ouvertüre I, 254/6 (204/5). XIII, 78. XV, 42. XVI, 77, 82. Fidelio Ouvt. u. Egmont, Eindruck auf den jungen R. W. XIII, 41. Quartett Es dur XIII, 46. Liederkreis XIII, 91. Schlacht von Vittoria 134. Fidelio XIII 193. Quartett E moll XV 114. Ouvertüre C dur XV 375. Erläuterung V, 224ff. (173ff.), Inhalt IX 129 (107). Egmont-Ouv., begeiſternd I, 9 (6), XIII, 79. Tragiſche Idee I, 256 (205), herrliche Muſik II, 345 (262), zu viel Muſik zu „Egmont“ IV, 88 (70), Vortrag VIII, 374 (304). XV, 42. Fidelio, in Wien I, 131 (105), groteske Aufführung im Londoner Covent Garden XV, 99. 253. XVI, 60, B. über die Oper I, 136 (109), Schröder-Devrient V, 124 (97), Singſpiel-Ausbildung IX, 248 (207), ungeſtrichen IX ‚315 (265), in Mainz IX, 336 (284), keine Stilerweiterung X, 232 (177). Leonoren-Ouv. I, 246ff. (197ff.), Vergleich mit Symphonie VII, 129 (93), Vortrag VIII, 371 (301), enthält das Drama IX, 127 (105), Theatereffekt i. d. O. X, 233 (180). Missa solemnis VII, 169 (127). IX, 125 (103). Quartette, die letzten VIII, 209 (167), Adagio d. Es dur u. Allegro d. Cis moll VIII, 362/3 (293), in Paris XV, 73. Cis moll Lebenstag B.s IX, 117/8 (96), programmatiſche Erläuterung XII, 348 (350). XV, 84, in Paris von Morin-Chevillard geſpielt XV, 73, in Zürich einſtudiert 85, Vortrag d. letzten IX, 280 (233). Sonaten, A dur VIII, 361 (292), C moll VIII, 362 (293), Manuſkript v. C moll XIV, 201, B dur v. Liſzt geſpielt VIII, 388/9 (317/8), XV, 127, von J. Lauſſot geſpielt XIV, 294.

Beethoven u. andre Meiſter (ſiehe auch: „Shakeſpeare und B.“). „Ich glaube an Gott, Mozart u. B.“ I, 22 (18), 166 (135). „Bach, Mozart, B., Weber“ I, 227 (184). Die Leitſterne Gluck, Mozart u. B. I, 256 (206). Mozart u. B. als Söhne Deutſchlands I, 297 (239). Haydn, Mozart, B. als Symphoniker III, 109 (90). Auf Haydn u. Mozart mußte B. kommen III, 120 (100). „Seht neben B. hinweg, tappt nach Mozart“ III, 121 (101). Gluck, Mozart, B. im gemiſchten Programm VIII, 180 (142/3). Kein klaſſ. Vortrag für Mozart und Beethoven VIII, 182 (144). Mozart u. B. für „Stümper“ erklärt VIII, 303 (242). Sentimentaler u. naiver Charakter des Allegro bei Mozart u. B. VIII, 355 (287). Mozart über B. IX, 102 (83). Wer lehrt den Vortrag Mozarts u. B.s? X, 29 (21). „Das Volk ſelbſt ſei M. u. B.“ X, 68 (49). Verwandtſchaft unſerer Komponiſten mit M. u. B.

X, 199 (151). B. nichts an Haydns Satz geändert X, 232 (177). M. u. B.s Jugendwerke X, 403 (313). M. u. B. Vorbilder des jungen R. W. X, 404 (313). Beethovenſcher Geiſt in Halevy XII, 142 (144).

Behr, Miniſter in Dresden XV, 338. Entwurf eines Amneſtiegeſuches an B. XVI, 24ff.

Belgien II, 168 (128). XV, 219.

Bellini, V. Romeo u. Julia I, 13 (9). VII, 97. IX, 140. X, 198 (150). XII, 73 (75). XIV, 16. Einſtudieren f. Opern I, 16 (12). Gefälliger Meiſter f. d. Sänger I, 233 (188). Norma I, 287 (231). VIII, 396 (324). XII, 14 (14), 21 (21). XIII, 150, 234. XIV, 220. R. W.s Anzeige der Rigaer Aufführung XVI, 3. Einfluß auf die Sitten II, 353 (269). Schwindſüchtige Variationen V, 113 (87). Schröder-Devrient als Romeo VII, 134 (97). IX, 169 (140). Spätes Kennenlernen Beethovenſcher Muſik IX, 343 (289). Eindruck Belliniſcher Oper auf den jungen R. W. XII, 1 (1). Bellini, ein Wort zu ſeiner Zeit XII, 19 (19). Klare Melodie, einfach, ſchöner Geſang 20 (20). Stabile Formen 20 (20). Die Puritaner XII, 72 (74). Gefühlsaffektierende Manier XII, 285 (287). La Straniera XIII, 101. Der ſanfte Sizilianer XIII, 114, 196.

Bellinzona XV, 49.

Belloni, Privatſekretär Liſzts XIV, 30, 267, 270f., 282, 286, 289. XV, 43, 199, 201f., 208, 217.

Bem, General XIII 82.

Bendemann, Maler XIV, 137f.

Benecke, Kaufmann in London XV, 99.

Berlin. Königſtädt. Theater I, 15 (11). Minna W. am K. Th. XIII, 151. Holländer angenommen I, 24 (19). Berliner Lokalaufführungen I, 190 (153). Philoſophiſcher Pietismus I, 232 (187). Benefiz des Hoftheaters zur Weberfeier II, 57 (43). Chriſtentum von Nicäa u. B. III, 259 (212). B.s Kunſtäſthetik IV, 266 (213). Sophokles, Shakeſpeare uſw. in B. IV, 300 (241). Holländer u. B. Publikum IV, 345/6 (281/2). XIV, 5, 29ff., 61ff. Tannhäuſer als zu epiſch abgewieſen IV, 360 (293). XIV, 171. Rienzi in B. IV, 371 (303). Pariſer Form der Lokalſtücke V, 35/6 (27). „C'est de la Berliner Singakademie" V, 129 (102). XIV, 97. Aufnahme des Lohengrin VI, 280 (269). Intendant verweigert Empfang VI, 283 (271). XV, 236. XVI, 37. Spontiniſche Oper in B. VII, 134 (97). Franzöſiſche Tendenz am B. Hofe VIII, 50 (37). Hoftheater gegen Meiſterſinger VIII, 311 (249). Hochſchule für Muſik VIII, 409 (336). In der Kapitulation IX, 39 (48). Kunſtminiſterium IX, 271 (227). Vorleſung der Götterdämmerung IX, 366 (308). B. Opernhaus als Bau IX, 405 (341). Filialen der B. Hochſchule X, 28 (19). Totenfeier 1871 X, 71 (52). Liſzt in B. X, 137 (101). „Man wird hier ſo ſchlecht" (M. Mallinger) X, 156 (116). Feſtſpielhaus in B. X, 167 (125). Hochſchulen Berlins X, 175 (132). Der Intendant der kgl. Schauſpiele gezwungen, gute klaſſ. Stücke zu geben XII, 228 (230). R. W. zum erſtenmal in B. XIII, 164. Berliner Kunſtkritik XIV, 65, 176f. Ort, an dem entſcheidend auf die deutſchen Theater gewirkt werden könnte XIV, 171.

Hoftheater weiſt Liſzts Mitwirkung ab XV, 53. Tannhäuſer bringt gute Einnahmen 130, 131, 142. Lohengrin erbeten 160, 175. Herr v. Hülſen gegen ein Tannhäuſerbenefiz für R. W. XV, 258, 302, 336. R. W. bei Bülow 350, 361, 377. R. W. habe Nachfolger Meyerbeers werden ſollen XVI, 54. An den Vorſtand des Wagner-Vereins Berlin XVI, 111, 136, 146.

Berlioz, H. Bekanntſchaft I, 19 (15). Was B. täte, wenn er reich wäre I, 228 (185). Die blutige Nonne I, 232 (187). Rezitative zu Freiſchütz I, 268ff. (215ff.), 279 (224). IX, 250 (209), irregeführte Beethoven-Begeiſterung III, 348 (282). B.s Orcheſter III, 349 (282). Verberliozter Beethoven III, 364 (295). Über Spontinis Tod V, 131 (103). XIV, 98. Romeo und Julia V, 250 (193). XII, 88 (90). XIII, 259. XV, 96. „Brief an B." VII, 115ff. (82ff.). Trojaner VII, 120 (86). XV, 150. Mendelsſohns Urteil X, 197 (149). Genialiſcher Dämon X, 236 (180). Ärger über inſtrumentale Auswüchſe X, 242 (186) B. in keinem Zuſammenhange mit der offiziellen Pariſer Kunſt XII, 85 (87). XVI, 59. Kannte und verſtand Beethoven XII, 86 (88). Symphonie phantastique XII, 86 (88). XIII, 259. XIV, 258. Der Konflikt in B. XII, 87 (89). Schreibt nicht für Geld XII, 88 (90). Juli-Symphonie XII, 89 (91). XIII, 259. XVI, 59. Als Dirigent XII, 90 (92). Benvenuto Cellini XII, 95 (97), 106 (108). XV, 74. Fragment eines Aufſatzes über H. B. XII, 310 (312). XIII, 258. Haraldſymphonie XIII, 259, 261. Kritik der B.ſchen Freiſchützrezitative XIII, 265. Über Schröder-Devrient XIV, 13. XV, 73f. In London XV, 95ff. Mit R. W. im Verkehr 96f. In Pariſer Zeitungen ohnmächtig gegen Meyerbeer XV, 97f. Les Soirées d'Orchestre XV, 107. Anfängliche Freundlichkeit gegen R. W. durch ſeine Frau umgeſtimmt 200f. Perfidie aus Neid 210. Bei der Triſtanaudition in Paris XV, 228.

Bern. Zwei Erklärungen im „Berner Bund" XVI, 47f.

Bernburg. R. W. in B. XIII, 126.

Bernsdorf, E. In den „Signalen" VIII, 372 (302).

Berthold, Lehrer in Dresden, philoſophiſche Geſpräche auf dem Kreuzturm 1849 XIV, 243.

Bertz. Mädchenname der Mutter R. W.s XIII, 14.

Beſitz (ſ. a. Kommunismus). Fluch des Beſitzes im Mythos II, 196 (153ff.). IV, 82 (65). Lehensweſen und erblicher B. II, 197/8 (154). „Heiligkeit" des Beſitzes X, 341/2 (167). Streben nach ideeller Rechtfertigung eines unregelmäßigen Beſitzes XII, 253 (255).

Bethlen-Gábor. Gräfin, mit R. W. beim Orkan auf der Donau XV, 367.

Bethmann. Theaterdirektor I, 29 (22). XIII, 117ff. Finanzkalamitäten 123ff, 136, 139f., 149. Perennierender Bankerott 153.

v. Bethmann-Hollweg. Preuß. Miniſter. Über Kunſt u. Staat XV, 269f.

Betz, Fr. Vortrag des Solo in d. IX. S. IX, 304 (257). Als Wotan 1876 X, 154 (114).

v. Beuſt. Sächſ. Miniſter XIV, 232, 336. Beſuch R. W.s bei B. XV, 339.

Bianchi. Sängerin in Petersburg XV, 356.

Bieberſtein, Marſchall von. In der Dresdener Kommunalgarde XIV, 239, 242, 252f. XV, 41.

Biebrich. Beſuch Schnorrs in B. VIII, 224 (178). XV, 232. XVI, 36. Auf der Wohnungsſuche XV, 305. In B. 306ff. Suche nach paſſendem Umgang in B. 308ff. Neueinrichtung der Wohnung 230. XV, 336, 339, 349. Hausbaupläne 359f., 362.

Bierey. Entzücken über die Feen XIII, 109.

Bingen. Wohnungsprojekte XV, 312f., 323.

Birch-Pfeiffer, Ch. Kgl. Pr. Oberhofdichterin V, 37 (28). XV, 21.

Biſchoff. Ärger über Genie IV, 310 (251). Zetergeſchrei V, 157 (122). Erfinder der „Zukunftsmuſik“ VIII, 117 (83). XV, 25. Ruhmesarbeiter für F. Hiller VIII, 272 (216). Geriert ſich als Chriſt VIII, 303 (242).

Bismarck. In der Kapitulation IX, 21 (15). Geheimnis politiſcher Kraft erkannt IX, 381 (320). B. und d. römiſchen Anmaßungen IX, 407 (342). Vergebliche Verſuche R. W.s bei B. X, 145/6 (107). Der ſich abmühende Gewaltige X, 327 (255). „Wegner hat genug gehabt“ XII, 328 (330).

Biſſing, Frau v. XV, 55, 376ff., 383.

Blahedka XIII, 229.

Blaſewitz XIII, 190ff.

Blaze, Caſtil XII, 113 (115).

Blinder. Sänger in Wien XIII, 86.

Blöde. Advokat XIV, 199.

Bloomfield, Frau. Gattin des engl. Geſandten in Wien XV, 346.

Blum, C. Marie, Max u. Michel XIII, 196.

Blum. Regiſſeur in Berlin XIV, 63.

Blum, Robert, XIV, 216f.

Blumauer, A. Traveſtierte Aeneis IX, 203 (168).

Bodenſtedt, Fr. Kein Komödiantenchef geworden IX, 210 (173).

Böhme, Rudolf. Reiſe nach Prag XIII 23,.

Böhmen XIII, 87. Wunderland XIII, 141. Ausflug nach B. XIV 11ff. Böhmiſche Muſikanten I, 118 (93). Böhmiſche Wälder I, 259 (207). Tannhäuſer-Entwurf in B. IV, 336 (273). Meiſterſinger-Entwurf in B. IV, 349 (284). Lohengrin-Entwurf in B. IV, 351 (286).

Boieldieu, A. Fr. Grazie B.s I, 20 (16). Jean de Paris I, 205 (165). IX, 64 (52). XII, 24 (25). XIII, 141. Weiße Dame IX, 57 (46). XVI, 59. Sinnige Romantik IX, 64 (52). Brillante Epoche der Opéra comique XII 68 (70). B.s Sohn: Welche drückende Mitgiſt iſt der berühmte Name eines Vaters XII, 108 (110). XV, 237.

Bolderaa XIII, 193.

Bologna. I, 235 (189). Aufführung des Lohengrin 1871 VI, 380 (269). IX, 341ff. (287ff.). An den Bürgermeiſter v. B. IX, 346ff. (291ff.).

Bonaparte. Nicht Beethovens Held I, 180ff. (146ff.). IX, 82 (64). Totenfeier in Paris I, 233/38 (187/92). „Politik modernes Fatum“ IV, 67 (53). Orientaliſche Liebeslieder für B. IV, 334 (271). Über Deutſchland VIII, 46 (35). „Depayſiert“ den deutſchen Geiſt VIII, 58 (43). Der Tigerbändiger VIII, 96 (74). B. u. d. germ. Staaten X, 173 (130). Einbringung der Aſche N.s XII, 54 (56), 64 (66). Politiſche Individualität XII, 268 (270). Gedicht zur Einbringung der Aſche N.s XII, 349 (351). XIV, 171.

Bordeaux. Reiſe nach B. XIV, 292, 301f.

Born, Stephan. In der Dresdner Revolution XIV, 256f.

Börne, L. Erlöſung ſuchend V, 107 (85). Über Kotzebues Ermordung VIII, 107 (82). Aufſtachler deutſcher Feigheit X, 68 (49). Pariſer Briefe XIII, 96.

Borromäiſche Inſeln XV, 49, 166.

Böſendorfer. Klavierbauer in Wien XV, 263.

Boucher. Über Cherubini XII, 114 (116).

Bouffé XII, 105 (107).

Boulanger. „Privattenoriſt" XII, 40 (42).

Boulogne sur mer. Bekanntſchaft R. W.s mit Meyerbeer I, 18 (14) XII, 46 (48). Erlebniſſe im Hotel von B. XII, 47 (49). XIII, 227f.

Brackel. „Hymne", von R. W. komp. XIII, 196.

Brahmanismus ſiehe: Indien.

Brahms, Joh. Vorſpielen VIII, 392 (320/1). Liebesliederwalzer VIII, 394 (322). „Rückkehr zu Schubert" VIII, 410 (337). Nachfolger Beethovens, die Br.ſche Symphonien komponieren X, 168 (126). Breslauer Diplom X, 198 (150). „Deutſches Requiem" X, 271 (210). Der Nachwelt erhaltene Symphonien X, 375 (293). Meldet ſich für die Wiener „Kopierkanzlei" R. W.s als Mitarbeiter XV, 344.

Brandenburg XIII, 208.

Brandenburg (Mark) III, 260 (213). IX, 396 (322).

Brandt, Fr. Szeniſche Dramaturgie X, 393 (306).

Brandt, K. Techniſcher Leiter 1876 IX, (325). X, 148 (110). Dankſagung an K. Br. X, 151 (112). Verrechnung X, 391 (305).

Brandus, Nachfolger Schleſingers XIII, 251. XIV, 268.

Braſilien. Auftrag des Kaiſers v. Br. für ein neues Werk (Triſtan) VI, 380 (268). XV, 136ff., 138, 143.

Braunſchweig XVI, 230.

Brebern, General v. In Petersburg XV, 353f..

Breitkopf und Härtel nehmen Sonate R. W.s in Druck XIII, 77. Wollen den Holländer ohne Honorar herausgeben XIV, 44, 60, 281. XV, 21. Lohengrin ohne Honorar in Verlag genommen XV, 23, 32, 57, 86, 117f., 132. Triſtanverhandlungen XV, 142, 156, 179, 185, 187, 188.

Bremen. Meiſterſinger in Br. IX, 329 (277). Gutes Orcheſter IX, 338 (286).

Brendel, Fr. Brief an Fr. Br. V, 67ff. (53ff.). XV, 43. Veröffentlichung des „Judentums i. d. Muſik" VIII, 301 (240). XV, 24f. Treue Ausdauer VIII, 319 (256). Wird auf Uhlig aufmerkſam XV, 24. Tritt für die „neue Richtung" ein XV, 24, 77, 132, 277, 333f. XVI, 82.

Breslau. Deutſches Ballett XII, 96 (98). XIV, 201. XV, 376.

Breſtenberg. Schweizer Kurort XV, 155, 158, 161.

Brix XIII, 249, 256, 262, 265, 272.

Brockhaus, Clara. Nichte R. W.s XIV, 240, 246. XV, 338.

Brockhaus, Friedrich. Verleger, Schwager R. W.s III, 279 (228). IX, 222 (184), 394 (331). XIII, 29, 47, 52, 57f., 72, 82, 141, 192, 241, 291. XIV, 4, 6, 21, 28, 134, 279. XV, 14, 338. XVI, 54.

Brockhaus, Heinrich, Schwager R. W.s XIII, 255, 256. XIV, 60, 281.

Brockhaus, Hermann, Orientaliſt, Schwager R. W.s XIII, 191. XIV, 6, 159, 190. XV, 332, 335.

Brockhaus, Ottilie, Nichte R. W.s XIV, 240, 246. XV, 239, 369.

Bronſart, Hans von XV, 221, 355, 370, 373.

Brougham, Lord XIII, 226. XV, 98.

Brückner, Gebr. Dekorationen für Bayreuth X, 149 (110).

Brückwald, O., Baumeiſter des Bayreuther Theaters IX, 387 (325). X, 149 (110). XII, 36 (38).

Brühl bei Wien XV, 287.

Brünn. Cholerafurcht in B. XIII, 84.

Brunnen i. d. Schweiz XV, 30, 114, 118f., 190.

Brunner, Dr. „Der Waſſerjude" XV, 33, 116.

Bruno, Giordano. Tötung durch die Kirche X, 126 (92).

Brüſſel IX, 386 (324). XV, 219f., 266.

Buch, Marie von ſiehe Schleinitz.

Budäus, Iduna, Gattin H. Laubes XIII, 243. XV, 290.

Buddhismus ſiehe: Indien.

Burnouf. Introduction à l'histoire du Bouddhisme XV, 108.

Bühnenfeſtſpiele (ſ. auch Bayreuth, Ring d. N., Parſifal). Erſter Plan IV, 417 (343), Ausgeführter Plan VI, 385ff. (272ff.). Das Außerordentliche als Stilbeiſpiel VIII, 154 (122). Eximiertes Lokal VIII, 168 (131). Originale Nationalinſtitution VIII, 214 (172). Gedanke der Feſtſpiele in Bayreuth IX, 226 (188). Weniger um Stimmen als um Vortrag beſorgt IX, 320 (260). Feſtſpiele wie Geſangsfeſte uſw. IX, 365 (307). Periodiſcher Vereinigungspunkt IX, 376 (316). „Kein Nationaltheater" IX, 390 (328). Lebendiges Beiſpiel X, 30 (21). Verzögerung und Wiederholungen X, 37 (17). Nicht das Reich angehen X, 39 (29). Aufführung der ſämtlichen Werke X, 44 (32). Boden für richtige Stellung der Kunſt X, 47 (34). Abgeſchreckter Patron X, 89 (63). Darbietung des Guten X, 89 (63). „Feuerzauber" in B. und anderswo X, 103 (74). Erlöſender Prozeß; dem Zufall entzogen X, 167 (77/8). Rückblick auf das Feſtſpiel 1876 X, 141ff. (103ff.). Aufführung bei der Grundſteinlegung X, 142 (104). „Dies waren die Feſtſpiele" X, 148 (109). Eindruck auf Einzelne X, 160 (119). Ermöglichung neuer B. X, 365 (286). Aufführungen der älteren Werke X, 368 (288). Keine muſik. Altersverſorgung X, 375 (293). Beſondere Weihe der B. durch Parſifal X, 383 (297). An die Patrone der Bühnenfeſtſpiele zu B. XII, 315 (317). Kein Aktienunternehmen XII, 318 (320). Einladung zur Patronatsverſammlung XII, 320 (322). Anſprache an die Abgeſandten des Bayreuther Patronats XII, 324 (326). Gezwungener Verkauf der Billetts XII, 324ff. (326ff.). Galten dem Publikum wohl als eine ungewöhnliche Vergnügungsſache XII, 326 (328). Mein Ideal war mit den Aufführungen nicht erreicht XII, 329 (331). An Dexter Smitte XVI, 118ff. An Profeſſor Gabriel Monod in Paris XVI, 120ff. Ankündigung XVI, 131. Den geehrten Patronen der Bühnenfeſtſpiele in Bayreuth XVI, 141f., 146f. Probenplan für den Ring XVI, 147ff. An die Orcheſtermitglieder 150ff. Ankündigung der Feſtſpiele für 1876 XVI, 153ff., 155ff. Keinem Hervorruf wird Folge geleiſtet XVI, 160.

Bühnenfeſtſpielhaus. Das B. zu Bayreuth IX, 384ff. (322ff.). Grundſteinlegung IX, 387ff. (325ff.). Rede bei der Grundſteinlegung IX, 388ff.

(326ff.). Proviſoriſcher Bau IX, 404 (339). Unnachahmlich X, 141 (104). Bauſchwierigkeiten XII, 316 (318). Spruch zum Hebefeſt XII, 378 (380). Die einzige Bühne für Parſifal XVI, 128, 131, 133. Einladung zur Grundſteinlegung XVI, 142, 143ff.

Bull, Ole. berühmter Geiger. Polacca guerriera XII, 81 (83).

Bülow, H. v. Triſtanſtudien mit Schnorr VIII, 225 (179). XV, 320ff. XVI, 36. Mit B. zu Schnorrs Begräbnis VIII, 241 (193). Vortrag d. Egmontouvertüre VIII, 375 (306). Liſzts berufenſter Nachfolger VIII, 389 (318). Vortrag der Klavierſonaten Beethovens IX, 280 (234). H. v. B. beſucht R. W. mit Lipinſki XIV, 161, 180. Als Stud. jur. in Leipzig XIV, 194. R. W. ſetzt ſich für den jungen B. ein. XV, 8ff. Zu Fuß nach Zürich XV, 10. Als Muſikdirektor 10, 11. XVI, 17. Zu Liſzt nach Weimar XV, 12, 13. Als Begleiter R. W.s XV, 14, 18, 26, 69, 71, 121. Mit Frau zum Beſuch im Aſyl 141f. Zeuge ſchlimmer Szenen 162, 164f. Arbeitet den Kl.-A. des Triſtan 179, 196. Als Helfer in Paris 206ff., 216, 231, 244f., 248, 250, 259f., 263, 277. Direktion der Fauſtſymphonie 278. Die Entſagende 278. „Hätte Coſima nicht zu heiraten gebraucht“ 280, 295, 302. Zu Biebrich XV, 320ff. Immer gequält XV, 327, 331. Im Konzert R. W.s zu Leipzig 333f., 336, 344, 350, 361, 364, 374f. Der Triſtandirigent, „das zweite Ich“ XVI, 39, 49, 83.

Bülow, Blandine von, Tochter H. v. B.s XVI, 361.

Bülow, Eduard von, Vater H. v. B.s XIV, 180, 196, 286. XV, 8f., 11.

Bulwer, L. Rienzi I, 16 (12), IV 317 (257). IV, 385 (316). R. W. lieſt B.s Romane XIII, 202, 226. XV, 347.

Bünau, Graf. Winckelmanns Beſchützer VIII, 146 (115).

Bürde, Schauſpieler in Frankfurt a/M. XV, 315.

Bürger. „Lenore“ von Sophie Schröder rezitiert XIV, 29.

Burgk, Thade von XIV, 244.

Büſching. Über das Ritterweſen XIII, 91.

Buſch, Dr. Verſailler „Tiſchreden“ X, 145 (106).

Byron, Lord. Vorſichtige Beachtung B.ſcher Poeſie VIII, 78 (59). Sucht Helden für ſein Epos XII, 271 (273). Kein Genuß an Don Juan XV, 49. 117.

Byzantinismus III, 172 (145), 316 (256). V, 74 (59). X, 57 (39).

C.

Çâkyamuni in den „Siegern“ XV, 108.

Calderon. Himmliſcher Regenbogen VIII, 81 (61). Konventionelle Figuren VIII, 102 (78). Im deutſchen Repertoire VIII, 196 (157). Das Menſchentum in C. VIII, 209 (168). Künſtlerwerke IX, 131 (108). Idealiſierende Tendenz IX, 165 (136). Den Franzoſen fremd IX, 198 (163). C. und der Jeſuitismus X, 128 (94). C. als Lektüre während der Arbeit am Triſtan XV, 142, 143. Das öffentliche Geheimnis 310. Don Guitierre 310. C. zitiert XV, 377.

Calzado, Direktor der ital. Oper in Paris XV, 199, 206.

Campo Reale, Fürſtin, ſingt die Schlußſzene d. Triſtan XV, 271.

Canto Spianato, Pſeudonym R. W.s XII, 5 (5).
Cannſtatt bei Stuttgart XV, 385.
Capet, Hugo. Vorbild modernen Fürſtentums II, 196 (152).
Caraffa, Freund Roſſinis XV, 215.
Carlyle, Th. Aus C.s „Friedrich d. Große" III, 1ff. (1ff.). Erwartet die heroiſchen Weiſen III, 7 (7). C.s Erfahrung X, 198 (150). Über Kolonien X, 415 (321).
Carus, Hofrat, Dresden XV, 31.
Carvalho, Direktor des Théâtre lyrique, in Paris, will den Tannhäuſer aufführen XV, 144, 194, 201.
Cäſar II, 176 (136), 177 (137).
Caſtell, Ernſt, bei R. W.s Hochzeit in Tragheim XIII, 178. Paris XIII, 276.
Catalani, A. Nur eine C. könnte Spohrs Paſſagen ſingen X, 10 (7).
Cavaignac, L. E. Kommt den Pariſer Theatern zu Hilfe III, 29 (23).
Cerf, Direktor des Königſtädter Theaters in Berlin XIII, 165. Üble Erfahrungen 166. XIV, 6.
Cerfbeer, Direktor der Opéra comique in Paris XII, 113 (115).
Cersky XIV, 129.
Cervantes. Verhungert, aber berühmt X, 130 (95). Traumhaft erlebte Geſtalten X, 190/1 (143/4).
Chabrol [= Lorbac] will ein „Théâtre Wagner" in Paris gründen XV, 257.
Challemel-Lacour. Proſaüberſetzungen der „Vier Operndichtungen" ins Franz. XV, 240f.
Chamiſſo, A. v. Meiſter in deutſchem Sprechen und Denken X, 79 (56).
Chamounix XV, 51.
Champfleury, J. Franzöſiſches Zartgefühl VI, 377 (266). Hinreißend liebenswürdige Broſchüre über R. W. XV, 211, 248, 271f.
Chandon, Paul, XV, 150f., 212, 250.
Charivari XII, 119 (121), 125 (127).
Charnacé, Gräfin, Tochter der Gräfin D'Agoult XV, 193.
Charnal, de, Rienzibearbeiter in Paris XV, 194, 195, 222.
Chateaubriand um ſeinen Segen gebeten XII, 119 (121). Geſchichte des Grafen Rancé XV, 381.
Chemnitz. Provinzialtheater II, 320 (242). Revolutionszeit XIV, 249.
Cherubini, L. Waſſerträger I, 232 (187). IX, 240 (200). XII, 91 (93), 113 (115). Ch.s Ouvertüren I, 246 (197), 254 (204). Ch., Mehul, Spontini erfüllen Glucks Beſtreben III, 296 (240). Ch. hätte Berlioz raten ſollen XII, 88 (90). Bei Lebzeiten vergeſſen XII, 90 (92). Verſchloſſenheit XII, 113 (115). Meſſe in Wien XIII, 87. An Ch. XVI, 117f.
Chezy, Helmine v. Text der Euryanthe III, 357 (289).
Chicago bietet R. W. den Bau eines eigenen Theaters an XVI, 114.
China. Urmode der Chineſen und Japaneſen III, 73 (60). Durch ſtaatliche Zucht vernichtete Produktion in Ch. IV, 308 (248). Fabrikation chineſiſchen Porzellans IX, 143 (119).
Chlodwig II, 158 (120).
Chlojo. Älteſter Frankenkönig II, 168 (128).
Chopin in Paris XII, 61 (63).
Chriſtentum. Bekehrung d. Germanen II, 186 (144). Ausdruck der Verfallszeit III, 19 (15). Im griechiſchen Sinn unkünſtleriſch III, 20 (15). Künſtleriſche Demütigung des Chr. III, 22 (17). Vernachläſſigung des Lebens III, 32 (25). Zurück-

drängen der Volkskunſt III, 96 (79). Fern den Ufern des Lebens III, 102 (84). Erlöſung des Weibes III, 160 (135). Aufgepfropftes Reis III, 258 (212). Chr. von Nicäa und von Berlin III, 259 (212). Lebenshauch leidenſchaftlicher Herzensſehnſucht III, 263 (216). Will die Seele des Menſchen III, 382 (310). Vernichtung des Mythos IV, 50 (39). Verſetzt die Völker in Phantaſiewelt IV, 52 (41). Einheit der menſchl. Gattung IV, 186 (148). Polyphonie der chriſtl. Lyrik IV, 202 (161). „Chriſtl. Prinzip“ in R. W.s älteren Werken IV, 303 (245). Schafft den Typus des „ewigen Juden“ IV, 327 (265). Der ſehnſüchtige Menſch anſtatt der Götter IV, 256 (291). R. W.s Chriſtentum IV, 372 (304). Harmonie Erfindung chriſtlichen Geiſtes VII, 144 (106). „Gehorſam iſt des Chriſten Pflicht“ IX, 3 (2). Geiſt des Chr.s beſeelt Muſik u. Malerei IX, 145 (121). Chriſtlicher Glaube gegenüber der Welttäuſchung IX, 380 (320). Gehört keiner Nation an X, 58 (40). „Liberales Chr.“ X, 81 (57). „Noch beſteht das Chr.“ X, 117 (86). Glaube der erſten Chriſten an Chriſti Wiederkehr X, 121 (89). Das vom Erlöſer gelehrte Chr. X, 264 (203). Führt der Kunſt neue Ideale zu X, 278 (214). Muſik Produkt des Chr.s X, 286 (221). Chr. und Buddhismus X, 289 (223). Chr. aus Judentum X, 298 (231). Umkehr des Urteils X, 329 (257). Äſthetiſche Religion (Schiller) X, 331 (258). Chriſtl. Theologaltugenden X, 332 (259). Den Weltmächten anbequemt X, 343/4 (268). Heldentum und Chriſtentum X, 351 ff. (275 ff.). Gelübde nur geſunder Individuen X, 356 (279). Überlegenheit über Raſſenreligionen X, 360 (383). Moraliſche Übereinſtimmung auf Grund des Chr.s X, 362 (284). Erfüllung der reinen Chriſtuslehre in der vollen Emanzipation des Menſchengeſchlechtes XII, 221 (223). Der große Volksirrtum XII, 259 (261). Unkünſtleriſch, weil ihm das volle Bewußtſein der Sinnlichkeit fehlt XII, 260 (262). Feuerbachs „Weſen des Chriſtentums“ XIV, 284. Der Heilige des Chriſtentums XVI, 100. Widerſpruchsvolle Erſcheinung, weil mit dem Judentum durchſetzt XVI, 101.

Chriſtus. Ähnlichkeit mit deutſchem Stammgott II, 186/8 (144/6). „Was ſeine wahre Anſicht“ III, 19 (15). „Sorget nicht“ III, 41 (33). Jeſus und Apollon Menſchheitslehrer III, 50 (41). Umgekehrte Lehre vom Nehmen und Geben III, 87 (71). Leidensgeſchichte in Paſſionsſpielen, Legende IV, 48 (37). Chr.-Stoff im Jeſus von Nazareth IV, 403 ff. (331 ff.). Das Heilandsleben in Goethes Erziehungsanſtalt VIII, 130/1 (101/2). Der Seufzer von Golgatha X, 48 (35). Der von Jeſus offenbarte Gott X, 118 (86). Jeſus der Einzige X, 120 (88). Widerſpruch gegen ſeine Zeit X, 125 (91). Anbetung des Leidens X, 165 (124). Gebot der Nächſtenliebe X, 256 (197). Nimmt die Daſeinsſchuld auf Sich X, 262 (202). Nicht weiſe, ſondern göttlich X, 277 (213). „Reich Gottes“ X, 278 (214). Größtes Wunder der Willensumkehr X, 279 (215). Jungfräulichkeit der Mutter Chriſti X, 280 (216), 283 (218). Stiftung des Abendmahls X, 297 (230). Erlöſer der Armen X, 299 (232). Feldprediger meinen Jahwe, nicht Jeſus X, 300 (233). „Gebet dem Kaiſer uſw." X, 312 (243). Feier beim täglichen Mahle X, 316 (247). Ein Blick auf den Erlöſer am Kreuz X, 317 (247). „Ich weiß, daß mein Erlöſer lebt" X, 321 (251). Für Goethe problematiſch X, 329 (256). In jüdiſcher Auffaſſung X, 340 (266). Frevlende Frage nach Jeſu Blut X, 357ff. (280), 282f. Kreuz auf den Straßen ſeit X, 374 (292). Die Jünger liebten ihn und gründeten eine neue Religion XII, 338 (340).

Chryſander in Wien XVI, 105.

Chur. Lieſt Goethe XV, 65.

Cinti Damoreau, Pariſer Sängerin XII, 68 (70).

Clapiſſon I, 189. XII, 68 (70). Komponiert überflüſſige Opern XII, 91 (93).. Wird an einem Scribeſchen Operntext krank XII, 108 (110). XVI, 59.

Cleopatra, Ballett in Mailand XV, 183.

v. Cohn, Geheimer Finanzrat in Deſſau XVI, 133.

Coindet, R. W.s Arzt in Genf XV, 115.

Columbus. Beethoven-C. III, 103 (85), 343 (278). Entdeckte Amerika für den Schacher unſerer Zeit III, 118 (96). Drama Th. Apels XIII, 131 f. R. W. Columbusouvertüre.

Como (Comer See) XV, 183.

Conſtant, Benj. Über das deutſche Theater VIII, 59 (44). Der Deutſche braucht franz. Regeln nicht VIII, 62 (46). Das Naturwahre des deutſchen Theaters VIII, 103 (80), 119 (92).

Corelli XVI, 127.

Cormon, Regiſſeur der Großen Oper in Paris XV, 238.

Cornaro ſ. Halevy: La reine de Chypre u. Fr. Lachner.

Corneille, P. (ſ. auch Racine). Freiheitsdramen als Herrendienſt III, 23 (18). Dichter der Faſſon IX, 171 (142). XII, 118 (120).

Cornelius Nepos I, 8 (5).

Cornelius, Peter. Ernſtgemeinte Kunſt des Malers C. VIII, 61 (46). Titelblatt zu den Nibelungen XIV, 60, 281.

Cornelius, Peter [Neffe des Malers], Dichter und Muſiker, XII, 369 (371). XV, 69. In Wien XV, 263, 277. Barbier von Bagdad in Weimar ausgepfiffen 279, 287. Partitur des Pariſer Bacchanale kopiert 288, 292, 294, 295, 297. Reiſt zur Vorleſung der Meiſterſinger nach Mainz 305, 312, 313, 315, 317, 363, 365, 369, 378, 379ff., 382, 384.

Cornet, Direktor in Hamburg XIV, 66f.

Coronini, Feldmarſchall in Peſth XV, 367f.

Coſta, Dirigent der ital. Oper in London XV, 89f. Intrigiert gegen R. W. XV, 93, 95.

Cotta, Haus. Verlagsſchwierigkeiten mit Goethe und Schiller X, 187 (141).

Coudenhove, Gräfin XV, 219.

Couqui, Tänzerin in Wien XII, 290 (292). Entzückt von Triſtan XV, 296.

Cromwell, Oliver. Gottesfürchtige Schwadronen X, 174 (131).

Creſpi. Martyrium des heil. Stephanus in Brera zu Mailand XV, 182.

Curſchmann, amerikaniſche Schauſpielerin, ſpielt den Romeo XV, 103.

Cyriax XII, 385 (387).

Czermak, Maler in Paris XV, 231, 299, 301, 304.

D.

Dalwigk, v., Miniſter in Darmſtadt XV, 307.

Damroſch, Muſiker XV, 278, 376.

Dänen, „Den wilden Dänen" II, 93 (71). Lehensträger Deutſchlands II, 189 (147). Krieg in Schleswig-Holſtein IV, 325 (263). Schweden, Dänen und Holländer beziehen ihren Bedarf aus Paris VIII, 63 (48). Verſäumnis, uns die Nachbarn zu verbinden X, 173 (130).

Dannreuther, Eduard, XVI, 230.

Dantan, J. P. Karikaturen VIII, 77 (58). XII, 64 (66).

Dante, „Höllenqualen des Dante" im Operntheater VII, 372 (276). Das Menſchentum in D. VIII, 209 (168). Muſik zur Bedeutung D.s erhoben VIII, 317 (255). D.s Einſamkeit X, 128 (93/94). „Inferno" X, 163 (122). In London geleſen XV, 105. Seherblick D.s X, 189/90 (142/3). Größte dichteriſche Kraft X, 284 (219). [Dante-Symphonie ſiehe „Liſzt".] Durch Adolf W. dem jungen R. W. vertraut gemacht XIII, 32. XV, 110. Illuſtriert von Guſtave Doré XV, 272. Ein Dante-Schopenhauerbrief an Liſzt XVI, 95ff. Paradies der ſchwächſte Teil XVI, 96. Hiſtoriſche Betrachtung XVI, 96f. Beatrice 96f.

Danzig XIII, 172.

Darmſtadt. Maurer u. Schloſſer in D. IX, 325 (274). Rienzi XV, 307, 369, 384.

Daru, Graf: Geſchichte Venedigs XV, 175.

Darwin, Ch. Der vorſichtige D. und die „hiſtoriſche Schule" X, 115 (84). Lehre verſchollener Weisheit X, 263 (203).

Daumer. Bearbeitung des Hafis XV, 65.

David. „D. im Bild" (Meiſterſinger) VII, 206 (155). Abkunft Chriſti von König D. X, 299 (232).

David, F. Konzertmeiſter in Leipzig X, 10 (7). XV, 321.

Daviſon. Feindlicher Kritiker in London VIII, 309 (248). XV, 90f. Erwartet „Aufmerkſamkeiten" für ſeine Kritiken XV, 91, 92.

Dawiſon, B. Berühmter jüd. Charakterſpieler V, 89 (70).

Degelow. Bundesbruder R. W.s XIII, 61, 63, 67.

Déjazet. XII, 105 (107).

Delanoue. Mathieu Luc XII, 117 (119).

Delaroche. Wandgemälde XII, 121 ff. (123 ff.). Lehrer Kietz' XIII, 242, 249.

Delbrück, R. v. Ganz Finanzmann X, 145 (107).

Delos. Geburtsſtätte Apollons XV, 184.

Delphoi. III, 13 (10).

Demetrios. Von Athen vergöttert IV, 76 (60).

Deſchamps. Überſetzt Teile des Fliegenden Holländers XIII, 273.

Deſplechin. Tannhäuſer-Dekorationen in Paris VII, 191 (145). XIV, 3, 114, 218, 269, 270, 289.

Deſſau. Glucks Orpheus in D. IX, 339 (286). Matte Beleuchtung des Proſzeniums IX, 402 (338). Deſſauer Marſch X, 197 (149). XVI, 133.

Deſſauer, J. Komponiſt in Textnot I, 304 (244). XIII, 288f. Schlägt es ab, zum Fidelio Rezitative zu ſchreiben XVI, 60.

Deſſoff, O. F. Nimmt Freiſchütz-Ouvertüre „Wagneriſch" VIII, 373 (303).

Dettmer ſingt im „Paulus" XII, 147 (149).

Deutſchland (ſ. auch: Sprache). Liebe zu D. I, 274 (220). Trennung vom Frankenreich II, 158 (120). Ein „ſinnender Barbar“ IV, 22 (16). Was nur einem D. in D. widerfahren konnte VIII, 315 (253). „Der Welt doch züchtet D. nur noch Männer“ IX, 3 (2). In D. nur der Winkel produktiv X, 31 (22). Die allgemeine Richtung erſetzt ihm den Mangel an Nationalität XII, 421 (23). Ein Deutſcher in Paris das Ennuyanteſte XII, 44 (46). D. und ſeine Fürſten XII, 412ff. (414ff.). In D. nicht 1000 Leute zu finden, die für die Feſtſpielidee dreihundert Taler gegeben hätten XVI, 119.

Deutſche Fürſten. Verhalten zu deutſchen Kunſt VIII, 45 (33ff.). Müßten ſo deutſch ſein wie die deutſch. Meiſter VIII, 125 (96). Pflicht gegen das d. Volk X, 67 (48).

Deutſcher Geiſt. Das Fremde aneignend und erhebend I, 198 (160). Glaube an den d. Geiſt III, 7 (6). Ernſt, Tiefe, Urſprünglichkeit nachgerühmt VI, 392 (279). National, weil original VI, 393 (280). Unverſiegbare Kraft VIII, 45 (34). „Esprit allemand“ und franz. Ziviliſation VIII, 47 (35). Wiedergeburt im 18. Jahrh. VIII, 48 (35). Verwechſelt mit dem Geiſt der franz. Revolution VIII, 52 (39). Schöpfer u. Erfinder VIII, 66 (49). Föderativer Geiſt d. Deutſchen VIII, 67 (50). „Das d. Tempo das Andante“ VIII, 99 (76). „Die Sache um ihrer ſelbſt willen treiben“ iſt deutſch VIII, 124 (96). Idealer Aufſchwung im 18. Jahrh. VIII, 157 (124). Univerſelle Anlage VIII, 205 (165). Glaube an die Beſtimmung des d. Geiſtes VIII, 247 (197). Individuelles Freiheitsgefühl VIII, 262 (207). Erhaben im Feuer VIII, 387 (316). Reformatoriſch, nicht revolutionär IX, 106 (85). Wahres Weſen des d. Geiſtes IX, 380 (319). Baut von innen IX, 392 (329). Die Frage „Was iſt deutſch“? IX, 398 (334). Der Aufſatz „Was iſt deutſch?“ X, 53ff. (36ff.). „Deutſche Tiefe“, „Treue“, „Ernſt“ X, 54 (37). Wiedergeburt des deutſchen Geiſtes X, 57 (40). Verſtändnis der Antike X, 58 (41). Deutſches Chriſtentum X, 58 (41). Neudichtungen fremder Stoffe X, 63 (44). „Der D. iſt konſervativ, X, 63 (45). Von innen neugeboren X, 64 (46). Das Schöne u. Edle nicht um Vorteils u. Ruhmes willen X, 67 (48). Deutſchtum u. Demokratie X, 69/70 (50/51). „R. W. habe den deutſchen Geiſt nicht gepachtet“ X, 72 (52). Erſehen des Unausgeſprochenen X, 93 (66). Manifeſtation des deutſchen G. X, 169 (127). Das Müſſen des deutſch. G. X, 131 (129). Vertrauen auf den deutſch. Geiſt X, 180 (136). Gelehrſamkeit Grundübel d. D. XII, 2 (2), 3 (3). Das deutſche Vertrauen baute das Bayreuther Haus XII, 380 (382). Der beſte Bauherr XII, 381 (383). Schmachvoller Abſtand der äußeren Erſcheinung des deutſchen Weſens von ſeinem inneren Anſich XVI, 110.

Deutſche Muſik. Deutſches Muſikweſen I, 186ff. (149ff.). In der Inſtrumentalmuſik original V, 15 (12). Schwierigkeit der Geſangsausbildung VIII, 171 (134). Mangel an Geſangskunſt bei d. Komponiſten VIII, 177 (139). D. Konzertweſen VIII, 180ff. (142ff.). D. Muſik mit dem Ernſt der Reformation erfaßt IX, 344 (280). Der lebendige Gott in unſerem Buſen X, 41 (30). „Nur wir kennen Muſik als Muſik“ X, 41 (30/31). Heilige Emanation des Menſchengeiſtes X, 374 (292). Deutſches Element in der guten Militär-Muſik in Venedig XV, 172.

Deutſche Oper. Von Mozart begründet I, 200 (161). Singſpiel als Vorbereitung I, 200 (162). Nicht vorhanden III, 392 (318). Ital., franz. und deutſche Oper VII, 126/7 (90/91). Unfertigkeit der Wiedergabe VII, 123 (91). Singſpiel als deutſch. Element IX, 243 (203). „Einblick in das heutige Opernweſen“ IX, 314ff. (264ff.).

Deutſches Theater. Organiſation eines deutſchen Nationaltheaters II, 307ff. (233ff.). D. Theaterzuſtände IV, 373ff. (305ff.). V, 12 (10), 31ff. (23ff.). Dem eigentümlichſten Gedanken des deutſchen Geiſtes entſprechend V, 20 (16). Kein Ernſt auf dem Felde des Th. VI, 369 (259). Eingehende Unterſuchungen VIII, 74ff. (63ff.).

Deutſches Volk. Begabteſtes Volk I, 297 (239). Liebe für Weber II, 62 (47). Älteſtes Volk II, 189 (146). Die „heroiſchen Weiſen“ aus dem d. V. III, 7 (7). Germanen bringen geſundes Blut III, 21 (16). Das V. dichtete die Wielandſage III, 208 (175). Durch pfäffiſche Pandekten-Ziviliſation verdorben III, 252 (215). „Was iſt deutſch?“ VI, 381 (269). Der deutſche Jüngling VIII, 49ff. (36ff.). Deutſche Philiſter VIII, 263 (208). „Die D. ſind ſelig, wieder in unſre Theater gehen zu können“ (Kapitulation) IX, 35 (27). „Der Deutſche iſt tapfer“ IX, 150 (125). Die erhabenſten Genies von deutſch. Müttern geboren IX, 345 (291). Unbeholfenheit des Benehmens IX, 380 (319). Keine „Elégance“ X, 9 (6). Der eigentliche Deutſche X, 32 (23). „Die Deutſchen haben unendlich viel zu tun“ X, 35 (25). Der Name „Deutſch“ X, 54ff. (37ff.). Das Volk gerettet, der Geiſt verſchwunden X, 67 (49). Der Deutſche „liebt das Strahlende zu ſchwärzen“ X, 83 (59). Kein Inſtinkt für das ihm Genehme X, 346 (271). Auswanderung X, 415/6 (322). Schmähgier des Deutſchen XII, 99/100 (101/2). Vielſeitigkeit ſein Charakter XII, 128 (130). Kein deutſches Luſtſpiel, borgt in Frankreich XII, 127 (129). Was iſt des Deutſchen Vaterland XII, 367 (369). Vorwort zu „Deutſche Kunſt und deutſche Politik“ XVI, 92f. Hat das Vermächtnis Beethovens ſich noch nicht anzueignen gewußt XVI, 109. Die großartigſte Erhebung in der Kunſt gefeiert, als würden ſie beim Stiftungsfeſt im Biergarten vorgeführt XVI, 109. Ausbildung einer idealen, rein menſchlichen Kunſt den D. zugewieſen XVI, 121f. Deutſche öffentliche Kultur ein konſequenter, aber ungeſchickt gehandhabter Galliziſmus XVI, 123.

Devrient, Eduard. Über Wandertruppen II, 321 (242). Inſzenierung der Veſtalin V, 119/23 (93/96). XIV, 87, 91. Geſchichte der Schauſpielkunſt VII, 370 (274). IX, 223 (185). XII, 228ff. (230ff.). XIV, 165f. Empfiehlt Schnorr VIII, 223 (177). XV, 138. Erinnerungen an F. Mendelsſohn VIII, 284ff. (226ff.). Kein Operntext für Mendelsſohn VIII, 296 (236). Talentloſer Schauſpieler VIII, 298 (238). Für die Würde des Schauſpielerſtandes IX, 207/8

(171/2). Fordert Selbſtverleugnung der Mimen IX, 259 (217). Vorſchläge zur Reform des Theaters XII, 231 (233), 237 (239). Vorzüglicher Gluckkenner XIV, 37. Über das Richtige d. mod. Theaters XIV, 165f. Im „deutſchen Verein" zu Dresden XIV, 196. Weiſt auf die künſtleriſche Unzulänglichkeit von Siegfrieds Tod hin 219f., 222. XV, 48. Hoftheaterdirektor in Karlsruhe XV, 133. Die Verhandlungen um Triſtan 136ff. Soll den Mime ſpielen XV, 138. Lieſt aus dem Julius Cäſar 138, 145, 177, 190, 196, 197. Ausflüchte wegen Triſtan in Karlsruhe XV, 259f., 265. Sonderbare Freundſchaft 285, 308, 318, 319. Fürchtet durch R. W. um ſein Amt gebracht zu werden 320, 372. XVI, 33.

Devrient, Emil. Über R. W.s Rede bei der Weberfeier II, 60 (45). XIV, 110. Gebrüder D. waren Schauſpieler und Sänger IX, 240 (200). Verdrängt ſeinen Bruder aus der Stellung XIV, 165.

Devrient, Ludwig. VIII, 230 (183). Als Lear IX, 194 (159). Aus dem eigentümlichen Boden der theatraliſchen Kunſt IX, 197 (162). Geſunde Richtung IX, 225 (187). Außerhalb der Bühne IX, 259 (217).

Dichter und Dichtung (ſiehe auch: Drama, gr. Tragödie). Mittelalterl. Ritterpoeſie III, 22 (17). Tanz-, Ton- und Dichtkunſt im urſprüngl. Verein III, 82ff. (67ff.). Dichtkunſt im beſonderen III, 122ff. (102ff.). Ein weiblicher „Fauſt" III, 126 (106). Dichter wird Menſch als Dramatiker III, 185 (156). Als Operndichter gibt er das Drama nur vor III, 300 (243). Erzählendes Gedicht im Mittelalter IV, 12 (7). Dichtung Verdichtung IV, 100 (80). Unterſchied von Wort- u. Tondichter IV, 176 (138). Zwei Wanderer IV, 199 (159). Wortdichter auf Tendenz u. Sentenz angewieſen IV, 247 (198). Verhältnis des Dichters zum Muſiker IV, 256ff. (205ff.). Dichter und Muſiker in einer Perſon? IV, 260ff. (208ff.). Keine Dichtkunſt, nur Literatur V, 8 (6). Dichter als Prophet V, 94 (74). Drang auf Sinnlichkeit VII, 142 (104). Zwei Entwicklungswege VII, 150 (111). Hand in Hand mit d. Muſiker VII, 171 (129). Der Dichter reifer als der Denker VIII, 10 (6). Mythenerfindung IX, 139 (115). Antiker Tragödiendichter faſt mehr Chorege IX, 255 (213). Dichter verliert ſich im Mimen IX, 269 (226). „Über das Dichten u. Komponieren" X, 183ff. (137ff.). Poietes, Trouvère, Seher, Künſtler X, 188/9 (142). **Ars poetica** X, 190/3 (143/6). Dichtung u. Dogma X, 284/5 (219/21). Künſtleriſcher Dichter der Welttragik X, 317 (247). Deckt die Notwendigkeit in der Fügung ſeines Stoffes auf XII, 257 (259).

Didot, Buchhändler in Paris XIII, 232, 278, 291.

Dieterle, Maler in Paris XIV, 218.

Dietrich, Kaufmann in Königsberg XIV, 186f., 189, 191, 197.

Dietſch, P. Komponiſt des Holländer-Textes I, 21 (17). Dirigent des Tannhäuſer in Paris VII, 189 (143). XV, 238, 251. Unfähiger Dirigent XV, 245.

Dietz, Kontrabaſſiſt in Dresden XV, 338.

Dingelſtedt, Franz. Über Lohengrin XV, 20. Lohengrin in München 107.

Dionyſos. Der von D. begeiſterte Tragiker III, 14 (10). Apolli-

ſches u. dionyſiſches Element in der Tragödie IX, 167 (137). Dionyſosfeier X, 192 (145). Dionyſosfeſt in der A dur-Symphonie X, 195 (147).
Disraeli, Engliſcher Staatsmann X, 173 (130), 340 (266).
Disziplin der Schauſpieler zu einheitlichem Spiel faſt unmöglich XII, 150 (152). Hat das Heldentum ohne Heroismus zur Schlächterei degeneriert XII, 339 (341).
Dodona III, 148 (124).
Dogma ſ.: Glaube, Religion.
Dolgorukow, Fürſt, in Venedig XV, 168, 169, 171, 182.
Domodoſſola XV, 48.
Dönhoff, Graf, Attaché der preußiſchen Geſandtſchaft in Paris XV, 270.
Donizetti, G. „Elisire d'amore“ I, 218 (176). Gefälliger Meiſter f. die Sänger I, 233 (188). „Favorite“ I, 235 (189), 287 (231). XII, 66 (68), 144 (146), 255 (257), 259f. (261f.). Seichtes unfranz. Machwerk 265 (267), 277 (279). XIV, 223. XV, 225. Einfluß auf die Sitten II, 353 (259). Schwindſüchtige Variationen V, 113 (87). Ungenierte ſchlaffe Manier IX, 54 (43). Neuere it. Oper D.s und Genoſſen IX, 59 (47). Regimentstochter IX, 301 (254). XII, 65 (67). Gefühlsaffektierende Manier XII, 285 (287). XIII, 195. XIV, 102. Lucretia Borgia XIV, 175. XV, 22. Lucia von Lammermoor XV, 292.
Doré, Guſtave, Zeichner. Dante-Illuſtrationen XV, 272.
Dorier III, 159 (134), 161 (136). IX, 145 (121).
Dorn, H. Nibelungentext VI, 372 (261). Rheinweinlied in ſ. Nibelungen X, 216 (164). Führt W.s B dur-Ouvertüre auf XIII, 71, 79. In Riga XIII, 196, 200. Der Schöffe von Paris 203, 209, 210. D.s Verräterei 206, 208, 209, 210. Hofkapellmeiſter in Berlin 210f., 211. XV, 53. Wirft R. W. Speichelleckerei gegen Ludwig II. vor XVI. 108.
Dorus-Gras, Pariſer Sängerin XII, 35 (37), 40 (42), 41 (43), 61 (63), 68 (70), 105 (107). XIII, 238.
Doucet. Un jeune homme XII, 117 (119). XV, 202.
Dotzauer, J. Weber-Veteran in Dresden VIII, 366 (297). XII, 201 (203).
Drachenfels XV, 323.
Drama (ſ. auch: gr. Tragödie, Oper). Gipfel griech. Kunſt III, 14 (11). Vollendetſte Geſtaltung der Lyrik III, 91 (75). Ausdruck gemeinſchaftlichen Verlangens III, 129 (108). Für die ſtumme Lektüre III, 132 (111). Gerechtfertigtes Kunſtſchaffen im Dr. III, 183 (154). Modernes Dr. im Gegenſatz zu Shakeſpeare u. Moliere IV, 22 (15). Literatur- u. antikiſierendes Dr. IV, 26 (19). „Im Dr. werden wir Wiſſende durch das Gefühl“ IV, 97 (78). Teilnahme am Werden im Drama IV, 240 (192). Suchen nach der Form des Dr. IV, 245 (157). In jedem Moment dem Leben angehörig IV, 296 (238). Wo findet der Dichter die Organe der Darſtellung? V, 11 (9). Drama als Tat der Kunſt IX, 362 (304). Spiegelbild der Welt X, 412 (319). Oper und Drama III, 271ff. (222ff.). XV, 14. Skizze dazu XVI, 93ff. Drama Ziel des Strebens, Beethovens Sprache zu deuten XVI, 82.
Muſikaliſches Drama. Mahnung an die Komponiſten I, 306ff. (245ff.). X, 226 (171). Allgemeinſames Dr. als Fortſchritt über Beethoven III, 116 (96). Vorgebliches Drama in

der Oper III, 300 (243). Drama der Zukunft IV, 203 (163). Ohne Inſtrumentalmuſik unausführbar IV, 236 (190). Das Problem der Einheiten gelöſt IV, 252 (203). Das Gedicht in das muſikaliſche Gewebe eindringend VII 151 (112). Muſik führt dem wahrhaftigen Drama zu IX, 73 (60). Drama und Muſik IX, 128 (105). Drama durch Muſik beſtimmt IX, 135 (111). „Über die Bezeichnung Muſikdrama“ IX, 359ff. (302ff.). Dramma per musica der Italiener IX, 363 (305). „Erſichtlich gewordene Taten der Muſik“ IX, 364 (306). Muſik das wahre Leben des Dramas IX, 367 (309). „Die Anwendung der Muſik auf das Drama“ X, 231ff. (176ff.). Dialog als Grundlage X, 389 (302).

Der dramatiſche Geſang XII, 13 (15).

Dräſecke, Felix XV, 189, 190, 277. „Deutſcher Marſch“ in Weimar 278.

Dreißig. Dreißigs Singakademie bei der 9. Symphonie in Dresden II, 72 (54).

Dreißigjähriger Krieg. Zertrümmerung der bürgerlichen Kultur VIII, 45 (33). Erlöſchen der deutſchen Nation X, 57 (39), 64 (45). „Zukunftsmuſikaliſcher Krieg“ X, 223 (170). Menſchenverwüſtung und Raſſenverderb X, 345 (270).

Dresden. Überſiedelung der Familie R. W.s nach Dr. I, 7 (4). XIII, 5. Kreuzſchule I, 7/8 (4/5). IX, 350 (295). XIII, 13. Aufenthalt R. W.s 1837 („Rienzi“) I, 16 (12). Rienzi für Dr. I, 21 (16). R. W. Kapellmeiſter II, 1 (1). Seminar- und Kreuzſchulchor II, 72 (55). Feier der kgl. Kapelle (Trinkſpruch) II, 303ff. (229ff.). Proteſtantiſcher Geiſt III, 303 (229). Hoftheater ſoll Nationaltheater werden II, 314ff. (237ff.). Orcheſter des Dr. Hoftheaters II, 331 (252). Dr. Theaterchor II, 332 (353). An d. Theaterchor XVI, 228. Ausgangspunkt künſtleriſcher Bildung II, 352/3 (268). Einſtudieren des Rienzi IV, 336/7 (273/4). Dr. Aufſtand 1849 IV, 408 (334). Praktiſches Wirken R. W.s in Dr. V, 68 (54). Reorganiſationsplan für das Hoftheater VIII, 218 (175), 255 (202). Sängerfeſt bei Schnorrs Begräbnis VIII, 241 (193). Bedingte Annahme der Meiſterſinger VIII, 312 (250). 9. Symphonie in Dr. VIII, 339 (272). Freiſchütz-Direktion R. W.s in Dr. VIII, 366 (297). Meiſterſinger in Dr. VIII, 403 (331). Weber und die deutſche Oper in Dr. IX, 239/40 (200). Hoftheater gibt R. W.s erſte Werke „umſonſt“ X, 221 (168). Die Königliche Kapelle betreffend XII, 149ff. (151ff.). XIV, 167f. Abendzeitung XII, 207 (209). Kritik des Carl Banck im Dresdener Tageblatt XII, 207 (209). XIII, 8, 12, 16. Aufenthalt XIII, 189ff. Reiſe nach D. von Paris XIV, 3. Peinliche Eindrücke der Dresdener Oper XIV, 13. Dresdener Liedertafel XIV, 54ff. Dresdener Anzeiger XIV, 129, 152. 1848: XIV, 193ff. „Deutſcher Verein“ und Vaterlandsverein XIV, 196. Die Revolution XIV, 232ff. Rienziaufführung nach dem Orſiniſchen Attentat verhindert XV, 151. Tichatſchek arbeitet für weitere Aufnahme d. W.ſchen Werke 161, 175, 177, 186, 190, 260, 262, 267, 273, 306, 314, 327, 330, 337, 370, 373 f. An die Dresdener Liedertafel XVI, 6 ff. Bauten Sempers XVI, 19, 33, 35. Vorwort zur Organiſation eines deutſchen Nationaltheaters für das Königreich Sachſen XVI, 86 ff. Text dazu II, 309 ff. (233 ff.).

Droyſen vermittelt R. W. den Aiſchylos XIV, 169. Geſchichte Alexanders und des Hellenismus XIV, 170.

Dumas, Al. „Was der Deutſche außer D. und Sue noch iſt?“ VIII, 61 (46). „Überdeutſcht“ VIII, 63 (47). d. J. Grabrede für Auber IX, 53 (42). Iſt Bankier geworden XII, 37 (39). Im Théâtre français XII, 118 (120).

Dumba XV, 291.

Dumerſan. Überſetzer des Liebesverbots I, 19 (14). XIII, 234, 238, 246. Verfaſſer der „Canaille“, des „Un tas de bêtises“ XII, 106 (108). Dramaturg d. Variétés XII, 117 (119). XIII, 233.

Duncker. Geſchichte des Altertums XV, 370.

Duponchel, Direktor der Großen Oper XIII, 229, 233, 246.

Dupont XII, 40 (42). XIII, 236, 238.

Duprez, G. Tenoriſt der Gr. Oper im Robert I, 221 (179), 308 (247). Abgott der Pariſer XII, 33 (35), 61 (63), 64 (66), 105 (107). Spielt eine Narrenrolle XVI, 60.

Dürer, Albr. Goethe-, nicht Dürer-Stiftung V, 14 (11). „Wie ihn uns Meiſter Dürer gemalt“ (Meiſterſinger) VII, 206 (156). Hier Dürer, dort Leibniz VIII, 48 (36). Das Geheimnis der vom Licht beſchienenen Welt IX, 116 (95).

Düſſeldorf. „Jehovachöre“ d. „reinen Muſik“ in D. IX, 335 (283).

Duſtmann, Frau, ſ. Luiſe Meyer.

Dyck, van. Der hl. Antonius vor dem Jeſuskinde in der Brera zu Mailand XV, 182, 286.

E.

Eberty, Frl. Nichte Meyerbeers. Teilnahme für R. W. XV, 266 f.

Eckert, K. Hofkapellmeiſter in Wien VII, 391 (293). XV, 160, 178, 371, 385, 386 f.

Eckhoff, A. Solid und ſtreng ſittlich IX, 208 (172).

Edda. Eddalieder chriſtlich gedeutet III, 259 (212). Eddagewand der Jordanſchen Nibelunge VI, 372 (262). „Altfränkiſches Zeug“ VI, 373 (263). Als Opernſtoff X, 224 (171).

Effekt. Wirkung ohne Urſache III, 371 ff. (331 ff.). Mendelsſohns Warnung vor E. VIII, 387 (316). Falſches Pathos IX, 159 (131). E. in Schauſpiel u. Oper IX, 161 (132). Stil ſtatt Effekt XVI, 125 ff.

Egoismus. Lebensbedürfnis = phyſ. E., Liebesbedürfnis = moral. Egoismus XII, 254 (256). Moderner E. 255 (257).

Ehe. Bedeutung für die Raſſe uſw. XII, 341 ff. (343 ff.). XIV, 210.

Ehmant, Chorleiter in Paris XV, 206.

Eichelberger, Prof. XV, 50.

Einſiedel, v., Liebhaber Minna Planers XIII, 173.

Eiſenach XIV, 262. XV, 332.

Eisleben XIII, 8 f., 11.

Eiſolt XIV, 199.

Ellerton, Londoner Muſikfreund XV, 98.

Elſaß. „Kunſtpflege“ im E. IX, 319 (269). Ausdauern des deutſchen Volkstums X, 56 (39).

Eßler, Fanny, XV, 167.

Enge bei Zürich XV, 3.

Engel XIV, 138.

Engländer, Sigismund, in Wien XIV, 203.

Engländer. Der E. in der Pilgerfahrt zu Beethoven I, 119 ff. (94 ff.). Im Ende in

Paris I, 142ff. (114ff.). Gerechtigkeit gegen Weber II, 62 (47). Der bigotte engliſche Bankier III, 24 (19). Engliſche Komödianten IV, 22 (16). IX, 158 (130). Der engliſche Krämer im Verkehr mit Gott VIII, 33 (26). Späße der Clowns VIII, 80 (60). Oratorien VIII, 181 (143). Drama aus dem Volksgeiſte IX, 165 (135). „Engliſche Tugenden“ X, 54 (37). Engliſche Staatskarriere X, 110 (79). Myſtiker für Dummköpfe gehalten X, 198 (150). Sicherer Inſtinkt des Wollens X, 170 (128). Altjüdiſcher Geiſt der Puritanerkirche X, 299/300 (232). Engliſche Eroberung X, 301 (233). E. u. Irland X, 342 (267). Miſchraſſe X, 344 (269). Dem Engländer die Welt ein Krämerkaſten XII, 222 (224). Engliſche Kritiker umſtändlich und gründlich, deutſche leichtfertig mit R. W. verfahrend XII, 308 (310). D. engliſche Komfort das höchſte Ideal für deutſche Kaufleute der nordiſchen Handelsſtädte XIII, 186. Engliſches Theater XV, 102ff. Der engliſche Oratorienproteſtantismus XV, 104. Engliſche Diät 104. Ein engliſcher Raritätenſammler XV, 324. Öffentliches und häusliches Leben am konſequenteſten aus den Bedürfniſſen entwickelt XVI, 18. Verſtehen die Feſtſpielidee oft beſſer als die deutſche Preſſe XVI, 123.

Enſe, v., Sonette an H. Laube XII, 371 (373).

Epernay. Bei Kietz in E. XV, 150.

Epigonentum. Künſtleriſches E. der Nachfolger Aubers XII, 139ff. (141ff.).

Erard, Klavierbauer in Paris V, 126 (99). XIV, 31, 93. XV, 74. Verſchafft R. W. einen Flügel XV, 150, 156, 167, 168, 182, 184, 269, 296, 362.

Erlanger, Emil, Pariſer Bankier, übernimmt W.s Geſchäfte in P. XV, 232f., 240, 247, 249, 257f.

Ernſt, Violiniſt XII, 82 (84).

Eſcher, Führer der liberalen Partei in Zürich XIV, 275.

Eſſer, H. Direktion des Lohengrin in Wien VIII, 328 (262). XV, 160. Vermittler zwiſchen Schott u. R. W. XV, 205. Lohengrinprobe 261f., 262. Ein ehrlicher Menſch vom Theater 292. Triſtanproben 340, 343, 365. XVI, 37. Brief an E. über ſeine Arbeit, beſ. d. „Ring“ XVI, 236f.

Eßlair, F. Geſunde Richtung der Schauſpielkunſt IX, 225 (187). Gefühlsfärbung des Vortrags IX, 228 (190).

Eteokles und Polyneikes. Der Politiker und das Reinmenſchliche IV, 74 (58).

Ettmüller, Germaniſt in Zürich XIV, 277.

Eulenſpiegel. Stoff für eine echt deutſche Komiſche Oper XIII, 193.

Euripides. Von Ariſtophanes verſpottet IV, 181 (145). Das Meiſte erhalten X, 375 (293). XII, 266 (268). Vorbild für R. W.s Bearbeitung der Gluckſchen Iphigenia in Aulis XIV, 162.

Euryſtheus X, 355 (278).

Evangelien. Wirkung auf das Volk X, 99 (71). Unſere ſo über alles teueren E. X, 118 (87). Wann die Theologie mit dem E. ins Reine kommen wird X, 121 (89). Wie das Evangelium verblaßte X, 374 (292). Nichts Eindringlicheres als die E. X, 375 (293).

F.

Falcon, Pariſer Sängerin XII, 35 (37).

Falk, A. Kultusminiſter, nur Juriſt X, 146 (107).

Falkenſtein, v. Mendelsſohn-Verehrer XIV, 135.

Farben und Töne XII, 278 (280).

Favre, Ferry, Simon. Die 3 Jules (in der Kapitulation) IX, 19ff. (13ff.).

Fehringer als Adriano in Hamburg XIV, 67.

Ferrero, braſilianiſcher Konſul XV, 134, 135.

Ferry, Jules IX, 20ff. (13ff.). XV, 202.

Fétis, F. J. Veranlaſſung Zeter zu ſchreien V, 157 (122). „Dem kann man alles zutrauen" V, 255 (198). Verbreitet Meyerbeers Anſichten über R. W. XV, 100.

Fétis, père, in Brüſſel, von Meyerbeer erkauft XV, 219.

Feuerbach, L. Anregende Lektüre III, 3 (3). Widmung des „Kunſtwerk der Zukunft" an F. XII, 284. XIV, 284. Erſter Hinweis auf F. XIV, 254. Nähere Studien XIV, 283, 284. „Tod und Unſterblichkeit" 284. Weſen des Chriſtentums XIV, 284, 285. [„Weſen der Religion" XII, 283 (285). XV, 29, 81.

Feuillet, Octave, franz. Schriftſteller XV, 193.

Feuſtel, Friedrich, XII, 376 (378), 377 (379). XVI, 134, 141ff.

Fiorentino, Pariſer Journaliſt XV, 201f.

Fiſcher, Franz. Widmung des Siegfried XII, 384 (386).

Fiſcher, W. Verzweiflung über Spontini V, 117 (91). „Nachruf an W. F." V, 135ff. (105ff.) Freundſchaft für R. W. ſeit Rienzi V, 137 (107). Bei der 9. Symphonie 138 (108). Das brüderliche Du 139 (109). Seine Laufbahn und Tätigkeit 140/1 (109/10). Arbeitet für d. Annahme d. Rienzi in Dresden XIII, 299. XIV, 8f., 19, 22f., 54, 86. XV, 57.

Fips. R. W.s Hund XV, 113, 114, 115, 118, 203, 231. Tod 267f.

Fiſchhof. Beethoven-Manuſkripte XIV, 201, 202, 203.

Flachs. Ein falſcher Kreisler XIII, 43f. 51.

Flaxland, Pariſer Muſikhändler XV, 187, 221, 226, 227, 267, 299, 301.

Fleck, F. Geſunde Richtung der Schauſpielkunſt IX, 225 (187).

Florenz XV, 182.

Flotow, Fr. v. Äußerſte Trivialität IX, 62 (50). Martha IX, 301 (254). XIV, 192, 223.

Fonton, v., über d. Deſpotismus XIV, 202.

Forkel, J. N. Schilderungen arabiſcher Muſik III, 326 (264).

Forkert in der Kgl. Kapelle zu Dresden XII, 202 (204).

Form. Die Form des Künſtlers und der „Begriff" der F. V, 242ff. (187ff.). Romaniſcher Formenſinn VII, 130 (93). Deutſches Publikum ohne Empfänglichkeit für F. X, 102/3 (73/4).

Formazza XV, 47.

Fouché, P. Franzöſiſcher Text des Fl. Holländer von F. I, 23 (18). [Foucher] XIII, 270.

Foucher de Careil, Graf, in Paris XIII, 270. XV, 211, 225.

Fould, frz. Hausminiſter XV, 199, 202, 215f, 229.

Franck, Dr. **Hermann.** Vornehmer Beurteiler von Kunſtfragen XIV, 133ff. Über die Tragik des Lohengrinſtoffes XIV, 147f., 176, 183. Hat R. W.s politiſches

Urteil geſchärft 195, 199, 278. XV, 43. Beſuch in London XV, 100. Über Schopenhauer 101. Tod 101.

Franck, Albert, Bruder d. Vor. XIV, 278.

Franc Marie, Berichterſtatter der „Patrie" in Paris XV, 210.

Frank, Ernſt, Nachfolger Vincenz Lachners XII, 375 (377).

Franken. Fr. = Wibelungen (Nibelungen) II, 156ff. (118ff.). Werwinger Geſchlecht II, 156 (118). Fränkiſche Stammſage II, 157 (119). Franken aus Troja II, 178 (137). Frankenwald IX, 395 (332). Frankenname auf Gallien übertragen X, 55 (37).

Frankl in Wien XIV, 203.

Frankfurt a. M. Lohengrin in Fr. VI, 383 (272). XV, 205, 229, 331. Prophet in Fr. IX, 318 (267), 332 (280). Frankfurter Friede X, 327 (255). R. W. beginnt ſeine Autobiographie XIII, 147. Das Frankfurter Parlamentieren XIV, 195. Im Todesjahre Schopenhauers in F. XV, 232, 273, 308, 310, 313f., 317, 322, 326, 327, 330. 340.

Frankfurt a. O. XIII, 116.

Frankreich. Autorenrechte R. W.s in F. XV, 144. R. W. will v. Fr. Gaſtfreundſchaft und gute Orcheſter für ſeine neuen Kompoſitionen XVI, 28.

Frantz, Conſtantin. III, 7 (6). Über die franzöſiſche Ziviliſation VIII, 41 (30). Widmung an C. Fr. VIII, 245 (195). Frage über die deutſche Art an C. Fr. X, 73 (53).

Franz, Kammermuſiker in Dresden XII, 164 (166).

Franz, Robert. Für Lohengrin 1850 VIII, 303 (242). XV, 20, 140, 141.

Franz Joſef I., Kaiſer, XV, 263, 326, 348.

Franziskus v. Aſſiſi. Der Anblick der Welt „nicht mehr wie ſonſt" X, 47 (34).

Franzoſen (ſ. auch: Oper, Paris). Leichtſinn der modernen Fr. I, 13 (10). Überſchreiten nicht die Grenzen der Tradition I, 295 (237). Überſetzen Goethe und ſpielen Beethoven I, 295 (237). Franzöſiſcher Akzent IV, 138 (109). Gaſtfreundſchaft Frankreichs VII, 116 (83). An der Spitze der modernen Ziviliſation VIII, 42 (31). Fr. Ziviliſation ohne Volk entſtanden VIII, 45 (34). „Affe und Tiger" (Voltaire) VIII, 94 (72). Fr. nach der Revolution VIII, 97 (75). Fr. nicht lächerlich gemacht (Kapitulation) IX, 8 (4). Hitziges Ehrgefühl IX, 70 (57). Herrſcher durch die Mode IX, 138 (115). X, 81 (57). XII, 316. Über alles Fremde wird gelacht IX, 357 (301). „Franzöſiſche Tugenden" X, 54 (37). Sicherer Inſtinkt des Wollens X, 170 (128). Fr. ſucht die Vervollkommnung ſeiner Kunſt in der Vergeiſtigung geſellſchaftlicher Unterhaltung XII, 87 (89). Nicht tot zu tanzen XII, 96 (98). Das ausländiſche Wunder iſt Mode 96 (98). Chauvinismus XII, 103 (105). Ohne Ehrgefühl bei der Beurteilung fremder Nationalitäten XII, 104 (106). Sollte Moral einſt ihre verzehrende Paſſion werden, wie heute die Logik? XII, 124 (126). Fleiß das Geheimnis des Bühnenerfolges im Théâtre français. Bemächtigen ſich durch Fleiß der Schätze der letzten Beethovenſchen Quartette XV, 73. Chasseurs de Vincennes u. Zuaven XV, 181. Wollen dramatiſche Vorführungen anſtelle muſterhafter Konzerte XV, 209. Höchſte Trockenheit bei außerordentlicher Genauigkeit im Studium XV, 237. Vorgebliche Invektiven R. W.s gegen die Fr. XVI, 121. Franzöſiſche Geiſtesart XVI, 121ff. Verſtehen die Feſtſpielidee beſſer als deutſche Preſſe 123.

Franzöſiſche Kunſt und fr. Kunſtſinn. Verſtändnis für Beethoven I, 187 (150). Bewunderung für Weber II, 62 (47). Vollſtändig ausgebildete Form VII, 131 (94). Studieren Goethe u. Schiller VIII, 59 (44). Spiel in Leben u. Kunſt IX, 65 (53). Kälte als Hauptzug fr. Kunſt IX, 69 (56). Durch Italien zur Antike X, 58 (40). Schätzung der „Wacht am Rhein“ X, 71 (52). Sprachvirtuoſen X, 92 (65). Fr. in den Meiſterſingern X, 161 (120).

Franzöſiſche Muſik und Oper. Muſik für die Geſellſchaft I, 187 (151). Opéra Comique I, 205 (165). Franzöſiſche Meiſter als Nachfolger Glucks III, 144 (122). Kouplet und Vaudeville III, 325 (263). Kontretanz als Operneſſenz III, 326 (264). Franzöſiſche komiſche Oper vom Dichter gut bedient III, 367 (298). Eindruck auf den jungen R. W. IV, 314 (253). „Kindiſche Freude“ an der fr. Modeoper IV, 316 (256). Franzöſiſche Oper in Wien VII, 388 (290). Guter Vortrag VIII, 123 (95). Fr. fragt nach der „pièce“ X, 204 (153). Sprachbehandlung in der Oper XV, 237.

Franzöſiſches Theater. Fr. Schauſpielkunſt III, 137 (115). Modernes Drama nach franzöſiſchem Rezept III, 137 (116). Goethe, Schiller, Shakeſpeare „goutable“ gemacht IX, 49 (40). Akademiſche Regeln IX, 195/6 (161). Sicherſte theatraliſche Künſtler der Welt IX, 198 (163). Staatsſubvention für das Theater IX, 390 (328). Für jedes Genre eignes Theater X, 101 (72).

Franzoſen und Italiener. Wenden ſich vom Volksſchauſpiel ab IV, 19 (13). Franzöſiſche und italieniſche Sprache und Oper IV, 263 (211). Franz. und ital. Sänger beachten Ausdruck der Rede IV, 264 (212). Spontini über Fr. u. It. V, 128 (101). Originalität vor dem Deutſchen voraus VI, 393 (280) Stellung der Opernautoren VII, 126/7 (89/90). Cancantanz, Alexandriner, Opernarie VIII, 80 (60). It. und Fr. konnten es der Stummen nicht nachmachen IX, 59 (47). Für gloire und denaro arbeiten X, 62 (44). Vorteil der it. und fr. Sprache für den Dichter (Goethe) X, 93 (66). Sprachakzent und Vers X, 209 (157). „Kreierung“ der Rollen bei Fr. und It. X, 376 (294). Eigentümlichkeit der franz. u. ital. Oper XII, 1f. (1f.). Franz. Oper borgte ohnmächtig von Italien XII, 144 (146). Franz. u. Italiener dem Slawentum in Öſterreich gegenüber XV, 181.

Frauenſtädt, Macht Propaganda für Schopenhauer XV, 81.

Freiberg XIV, 255.

Freimüller, Tenoriſt in Magdeburg XII, 13 (13). XIII, 147, 149, 154.

Frickhöfer, Architekt XV, 306. Hausbaupläne für R. W. 349f.

Friedel, Sängerin, ſingt die Arie der Ada a. d. Feen XIII, 107.

Friedrich der Große. Aus Carlyles Werke III, 1 (1). Eigentümlichſtes Herrſchergenie der neuen Zeit VIII, 44 (32). Bedeutung d. Finanz VIII, 112 (86). Gründer des realen Staa-

tes VIII, 133 (103). Schöpfer des Preußiſchen Staatsweſens VIII, 156 (123). Bei Collin, Roßbach, Leuthen VIII, 206 (165). Fr. und Devrients Lear IX, 210 (174). Schweſter Fr. d. Gr. in Bayreuth IX, 396 (333). Fr. im Bayreuther Opernhaus IX, 397 (334). Ignoriert deutſche Dichtung X, 61 (43). „Pour le roi de Prusse“ X, 62 (44). Von Fr. nicht zu erwartende Teilnahme X, 167 (125). Alter Feldherr Fr. d. Gr. (Deſſauer) X, 197 (149). Verwunderung über ſeine Soldaten X, 323 (252). Tagebuch XV, 383.
Friedrich der Rotbart. Plan eines Schauſpiels II, 152 (115). Verſöhnung mit Welſen II, 166 (127). Idealer Erbgedanke II, 187 ff. (145 ff.). Sein Verſchwinden in Aſien II, 193 (151). Im Kyffhäuſer II, 199 (155). Als dichteriſcher Stoff IV, 379 bis 382 (311/13). Dem muſikaliſchen Ausdruck entzogen IV, 389 (319). „Herrlicher Siegfried“ XII, 227 (229). XIV, 213.
Friedrich II. von Hohenſtaufen. XIII, 284, 285, 286. Der geiſtreichſte Kaiſer II, 195 (152). In der „Sarazenin“ IV, 334 (271).
Friedrich, Markgraf v. Bayreuth. Vom Hanswurſt geſchreckt IX, 258 (216). Der markgräfl. Hofſtaat im Bayreuther Opernhauſe IX, 397 (334).
Friedrich Wilhelm IV. v. Preußen. Wegen Dedikation des Tannhäuſer IV, 360 (294). XIV, 171 ff. Der wohlwollendſte Fürſt X, 167 (125). XIV, 95. Beſtellt ſich den Tannhäuſer in Dresden XIV, 188. XVI, 113.
Friedrich und Kaiſer. Die Herren Fr. u. K. die Brotbringer unſerer Theater V, 37 (28).
Fries, Hoboiſt in Zürich XV, 13.
Fritzſch, E. W. Verleger der Geſ. Schriften. Brief an Fr. X, 3 ff. (1 ff.). Bericht an Fr. über Jugendſymphonie X, 399 ff. (309 ff. Zwei Berichtigungen im „Muſikaliſchen Wochenblatt“ XVI, 52 ff., 104.
Fröbel, Jul. Denunziation in der „Südd. Preſſe“ VIII, 315 (253). Stellung zum Kunſtproblem X, 70 (51). XIV, 216. „Der Botſchafter“ bringt den 1. Akt der Meiſterſingerdichtung XV, 344. Über das kaiſerliche Hofoperntheater in Wien XV, 370.
Fröhlich in Würzburg XIII, 102.
Frommann, Alwine XIV, 72, 125, 144, 182, 194. XV, 52, 84, 133, 144, 233, 277, 290, 304, 321, 323, 375.
Fürſtenau, Kammermuſiker in Dresden XII, 201 (203).
Fürſtenau, Hoflithograph in Dresden XIV, 54.

G.

Gade, Niels. Über die 9. Symph. II, 73 (55) XIV, 155.
Gain IX, 402 (338).
Gaillard. Von der philharm. Geſellſchaft in London XIII, 249.
Gaillard, C. Günſtige Beſprechung des Flieg. Holländers XIV, 124, 179.
Galiläa. Arme galiläiſche Fiſcher X, 119 (87). Paſſendſte Örtlichkeit für Chriſti Erſcheinen X, 126 (92). Das verachtete G. X, 299 (232).
Gall, Baron v., Intendant in Stuttgart XV, 386, 387.
St. Gallen XV, 11, 125.
Gallier. Von Germanen verdrängt II, 176 (135). Der „galliſche Sprung“ VIII, 99 (76). Galliſches Land von Franken erobert X, 55 (37).

Gallitzin, Fürſtin XV, 170f.

Galvani, Fr., Sängerin in Würzburg XIII, 104, 147.

Gambetta, L. In der Kapitulation IX, 27ff. (20ff.).

Ganzer, Muſikdirektor in Hamburg XVI, 226.

Garibaldi, G. Frißt die preußiſche Armee auf IX, 25 (19). „Schon vor Paris." IX, 34 (27). XV, 240.

Garrick, D. Verwandlungsfähigkeit VIII, 93 (71). Wiedererwecker Shakeſpeares IX, 196 (162). Monologe IX, 201 (166). Geſunde Richtung IX, 225 (187) Das Garrickfieber XV, 103. Garrickſche Tradition XV, 103.

Garriques ſ. Schnorr von Carolsfeld.

Gartenlaube. Artikel abgewieſen X, 87 (61). Bayreuth als Schwindel X, 89 (63). 400000 Abonnenten X, 95 (68), 108 (78) Heitere Sommerabende in der gemütlichen G. X, 96 (69).

Gaſpérini, Auguſte de, Arzt in Paris XV, 195, 198f., 206f., 212, 222, 224, 239f., 248, 271, 299, 304.

Gautier, Judith. Über die Rienziaufführung in Paris XVI, 144ff.

Gazette musicale. Konzert der G. m. XII, 67 (69). XIII, 260f. XV, 100. XVI, 5.

Gebhardt in der „Saxonia" XIII, 61.

Genaſt, Fr. E., Schauſpieler u. Sänger IX, 240 (200). XIV, 260.

Genaſt, Emilie, Sängerin XV, 277, 308, 371.

Genelli, B., Maler. XIV, 279.

Genf XIV, 299, 303. XV, 51. R. W. zur Kur nach G. XV, 115, 165.

Genie. Sog. „Pflicht" des G.s I, 224 (181). Das einzelne G. III, 174 (147). Nicht die Glorie eines Genies IV, 307 (248). Als kommuniſtiſche Kraft IV, 308 (248). Durch ſtaatliche Zucht unmöglich gemacht IV, 308 (249). „Der nie zufriedne Geiſt" — „nicht erzogen" IV, 311 (251). Geburt des G.s nach unfaßbaren Geſetzen VIII, 56 (42). Von der Beſchränktheit angenommen VIII, 261 (207). G. und Handwerk VIII, 269 (213). „Génie de la France" (Kapitulation) IX, 47 (38). Das mimiſche G. IX, 208 (172). G. u. Talent bei den Deutſchen IX, 211 (175). Wahrhaftigkeit des höheren Pathos IX, 225 (187). Verſteht ſich nicht auf Vorteil X, 64 (46). Trifft unſichtbares Ziel X, 91 (65). Werke des G.s verhaßt X, 94 (67). Über Bord geworfen X, 114 (83). Sache des G.s, das Ideal zu erreichen X, 296 (229). Umgang mit dem G. kann der Welt nicht gelehrt werden XII, 309 (311). Der Intellekt iſt, was er ſein kann, und dem Willen gemäß ſein ſoll erſt im G. XII, 336 (338). Nicht in der Polygamie erzeugt XII, 343 (345). Eine Monſtroſität des Erkenntnisorgans XVI, 98f.

Genovefa (ſ. auch: Schumann). Sage v. d. Hirſchkuh X, 262 (202.) Im Puppentheater XIII, 25.

Genua. Dyſenterie XV, 67, 168.

Géraldy, Sänger in Paris XIII, 236.

Gerhart, Sängerin in Leipzig XIII, 137.

Germanen (ſ. auch: Deutſchland). Proteſtantiſche Tat der G. IV, 18 (12), 22 (16). Heroiſche Geſchlechter X, 162 (120). Geſchlechterſtolz X, 345 (269). Letzte rein erhaltene germ. Geſchlechter und Rom X, 355 (278).

Dürſtiges Los der Söhne Germaniens X, 378 (295).

Gern, Schauſpieler in Berlin XIV, 64.

Gervinus, G. Kommentar zu Shakeſpeare IX, 81 (63), 126 (106). Quelle zu den Meiſterſingern XIV, 115.

Geſangskomponiſt ſoll die Natur der Stimme ſtudieren XII, 7 (7); ſoll einfache und kunſtvolle Formen ſchreiben, aber keine ſtereotypen Floskeln XII, 10 (10).

Geſchichte. Geſch. als Handlungen der Herrſchenden IV, 61/2 (48f.). Der Herzſchlag der G. unter dem Schutt der Ziviliſation IV, 281 (227). „Hiſtoriſche Schule" X, 114 (83). Dichter und hiſtor. Kritik X, 119 (88). Anfang der Geſchichte X, 291 (225). Peſſimismus auf Grund der Beurteilung d. geſch. Menſchen X, 304/5 (236/7). „Verſtehen wir die G. mit dem Erlöſer im Herzen!" X, 316 (247). Die Werke der Leidenden u. die Taten der Handelnden X, 318 (248).

Geſellſchaft. Der Menſch und die beſtehende Geſellſchaft XII, 238 (240). Despotismus der G. XII, 275 (277).

Gettke, Regiſſeur IX, 307 (258).

Genſen. Liſzts Einfall VIII, 306 (245). „Bayreuth" und „Genſen" IX, 394 (331).

Geyer, L. „Bethlehemitiſcher Kindermord" I, 7 (4). XIII, 5. Malerbeiſpiel früh geſchwunden IV, 311 (251). XIII, 4f. Edelſter Wohltäter der Familie W. XIII, 4. Heiratet W.s Mutter XIII, 4. Tod G.s XIII, 8, 13ff., 95. XIV, 8.

Geyer, Cäcilie [Avenarius], Stiefſchweſter R. W.s XIII, 5, 29, 212, 230, 243, 257, 271. XV, 303.

Giacomelli, Helfer R. W.s in Paris XV, 199f., 208f., 219, 222, 249.

Gibbon, Vermittelt R. W. Kenntnis des klaſſ. Altertums XIV, 170.

Gideon, (Samuel, Joſua) haben uns nicht zu helfen X, 175 (132). G., (Moſes, Joſua) in der Schlacht angerufen X, 299 (232).

Gille, Juſtizrat in Weimar XV, 279, 334.

Girard, Komponiſt der „beiden Diebe" XII, 98 (100).

Glaſenapp, C. Fr. Über R. W.s Schriften X, 163 (121).

Gläſer, Kapellmeiſter in Berlin XIII, 165.

Glaube (ſ. auch: Religion). „Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven" I, 22 (18). „Euch fehlt der Gl." III, 120 (101). Die Glaubenstragik im Lohengrin IV, 362 (295). Höchſte Kraft der Religion VIII, 29 (22). Unglaube gegenüber Bayreuth X, 148 (109). Die Kunſt als ideale Darſtellung des allegoriſchen Bildes der geglaubten Wahrheit X, 275 (211).

Gleizès, A. „Thalyſia" X, 307 (238).

Gluck, Chr. W. v. Der Komponiſt empört ſich gegen den Sänger III, 293 (237). Gl.s Nachfolger erweitern die Formen III, 295 (239). Methodiſcher Revolutionär III, 314 (254). Nicht dramat. Abſicht, ſondern melodiſche Eſſenz wirkſam III, 318 (257). Treue Wiedergabe der im Text enthaltenen Empfindungen III, 355 (287). Aus der Rede komponierend III, 362 (294). Spricht den wahren Inhalt der franz. Tragödie aus IV, 21 (15). Rechtfertigung des melodiſchen Akzents durch den Sprachakzent IV, 143 (113). Deutſche Überſetzungen der Texte Gl.s IV, 266

(213). Spontini als letztes Glied der Reihe von Gl. an V, 111 (86). Gl. im Konzertſaal V, 146 (112). Lieber gar nicht als geiſtlos aufführen V, 157 (122). Franzöſiſche Opern VII, 129 (92). Gluckiſten u. Picciniſten VII, 140 (102). Hemmende Opernformen VII, 175 (133). Wien ſandte ſeinen Gl. nach Paris VII, 392 (294). Noch kenntliche Tradition in Paris VIII, 184 (146). Gl. und Piccini Ausländer in Paris IX, 57 (46). Von dramatiſcher Muſe inſpiriert IX, 72 (59). Antike Sujets von tragiſchem Werte IX, 169 (139). Ausgangspunkt in der franz. Tragödie IX, 243 (203). Schuf die dramatiſche Muſik als Eigentum d. Franzoſen XII, 2 (2). Klaſſiſche Richtung der franz. Tragödie XII, 421 (28), 378 (380). R. W. hört in Wien die Iphigenia in Tauris XIII, 85, 109. Bearbeitung d. Iphigenia in Aulis XIV, 42, 161 ff., 180, 188. Ouvertüre zu Paris u. Helena unter H. v. Bülow XV, 375. Die beiden Iphigenien als Studienobjekte des tragiſchen Stiles für junge Künſtler XVI, 126.

Werke. Ouvertüre zur Iphigenia in Aulis I, 245 (196), 252 (202). XIII, 258. XIV, 163. XV, 11, 77. Franz. Kavaliere der Achill-Arie applaudierend IV, 284 (226). Programm zur Ouvertüre V, 145 ff. (111 ff.). Ouvertüre als Muſter V, 246 (190). Vorſpiel zur Iphigenia in Tauris I, 245 (196). XIV, 175. Eindruck der „Iphigenia in Tauris“ auf Schiller IX, 165 (136). Orpheus in Deſſau IX, 339 (286). Armida XII, 163 (165), 212 (214). XIV, 72, 162.

Gluck u. Mozart (ſ. auch: Beethoven und andre Meiſter). Gl. u. M. als Leitſterne zum Erkennen der Möglichkeit des muſik. Dramas III, 144 (122). XII, 11 (11). Gl. u. M. inkorrekt angeeignet VIII, 164 (128). Gl. u. M. hatten italieniſche Stilmuſter VIII, 195 (155). Gl. mit M. verglichen IX, 177 (147).

Gobineau, A. Zum „Urteil über die heutige Weltlage“ X, 46 ff. (33 ff.). Das Raſſenwerk X, 47 (34). Raſſenlehre X, 352 ff. (275 ff.). Einfluß der ſemitiſchen Raſſe nach G. X, 357 (280). Schluß ſeines Werkes X, 361 (283). Prophezeiung der gelben Gefahr X, 373 (292). „Renaiſſance“ X, 410 (317). „Normann und Sachſe“ XII, 385 (387). Widmung mit einem Fauſt-Exemplar XVI, 231.

Goethe. Von Franzoſen überſetzt I, 295 (237). Mühe auf der Bühne Menſchen zu bilden III, 132 (111). G.ſcher Roman zu Beethovenſcher Muſik IV, 7 (3). Als dramatiſcher Dichter (Götz, Fauſt, Egmont, Iphigenie) IV, 27 ff. (20 ff.). G.s Romane IV, 30 (23). Aufgeben der vollendeten Kunſtform IV, 35 (27). G.s Verſe zu ſchön für den Muſiker IV, 145 (115). Über die Goetheſtiftung V, 7 ff. (5 ff.). XV, 43. Fand kein Organ zur Verwirklichung ſeiner Abſichten V, 12 (9). Schaffung eines Theaters unter Anrufung G.s V, 14 (11). G. und das Theater V, 19 (15). G. im jüdiſchen Jargon V, 99 (78). Trivialität ſeiner Operntexte VII, 140 (102). Entwicklung G.s von Götz bis Fauſts Ende VIII, 99 (76). Idealiſt im Vergleich zu Schiller VIII, 100 (77). Von der Bühne vertrieben VIII, 105 (81). Klage über Univerſitäten VIII, 114 (88). Hundertſter Geburtstag VIII, 117

(90). Aus klaſſiſcher Schule hervorgegangen VIII, 123 (96). Lob Hans Sachſens, Erwins von Straßburg VIII, 123/4 (96). Das Menſchentum G.s VIII, 209 (169). Mit Beethoven in Teplitz VIII, 383 (312). Vorgebliche Anlehnung an G. VIII, 385 (314). Neigung zur bildenden Kunſt IX, 83 (65). Bürgerliches Drama IX, 159 (130). Spricht Autorſchaft der Oper dem Muſiker zu IX, 170 (140). Unnatürlichkeit beim Vorleſen IX, 216 (179). Aus Italien zurück IX, 343 (289). Klage über die deutſche Sprache X, 93 (66). Beklagt die Gegenſtände der Maler X, 130 (95). Der Witz im Verſe X, 193 (146). Chriſtus problematiſch X, 329 (256). Unſer Vorbild X, 414 (321). Fortſetzung des Lebenswerkes G.s X, 416 (323). Künſtleriſche Individualität XII, 268 (270). Zum Dichter gewordener Phyſiker XII, 279 (281). Auf der Promenade in Lauchſtädt XIII, 3. Lobt Geyers Bethlehemitiſchen Kindermord XIII, 5. Beziehungen zu Adolf Wagner XIII, 12. Auf G.s Spuren in Lauchſtädt XIII, 117. Perſönliche Erinnerungen durch Alwine Frommann XIV, 125. In der Kanonade von Valmy XIV, 233. Le baruffe Chioggiose in Venedig XV, 172. Auf dem Bilde von Pecht im Karlsruher Schloß XV, 307 f.

Werke. Egmont. Dramat. Roman von innen geſteigert IV, 29 (21). Wunder und Muſik in E. IV, 88 (70). Typus deutſchen Adels VIII, 99 (76). Falſche Darſtellung der Margarete IX, 201 (166). „Banſen XIV, 235. Von Liſzt gering geſchätzt XV, 125. — Fauſt. Eine Ouvertüre zu F. I, 19 (15). XIII, 237. F. zur Erklärung der 9. Symph. verwendet II, 70 (52), 75ff. (56ff.). Dichtkunſt weiblicher F. III, 126 (106). Drängen des Gedankens in die Wirklichkeit IV, 29 (21). Helena u. Braut von Meſſina IV, 34 (26). Engel und Teufel in F. IV, 80 (64). Symboliſche Vermählung F.s mit Helena VIII, 49 (36). Wiſſen von der Schönheit der Religion in F. erhalten VIII, 100 (77). Mephiſtopheles dem Mantel Helenas nachblickend VIII, 101 (77). G. wollte F. nicht drucken laſſen VIII, 115 (89). Mater gloriosa VIII, 130 (101). F. im Kerker VIII, 206 (166). F. feſſelt Beethoven IX, 115 (94). Vollendung des F., Helena u. Gretchen IX, 149 (124/125). Nicht für die Bühne IX, 220 (183). Probeſtück für deutſche Schauſpielkunſt IX, 221 (183). F. im Burgtheater IX, 221 (184). Kein Theater f. den F. IX, 255 (214). Puppenſpiel IX, 258 (217). Rat des Direktors im Prolog X, 101 (72). F. und Mephiſtopheles X, 191 (144). Unmögliches Drama X, 191 (144). Roſſini ſollte die Helena komponieren X, 220 (168). Erfindung des Papiergeldes X, 343 (268). Der Fauſterklärer in Paris XII, 54ff. (56ff.), 56 (58). Wirkt immer fort XII 337 (339). XIII, 32, 46, 49. F. und IX. Symphonie XIV, 152. Franzöſiſche Überſetzung vom Prinzen Polignac XV, 255, 307. — Götz. Für die Bühne bearbeitet IV, 29 (10). Im Entwicklungsgang G.s VIII, 99 (76). Kein Anſtoß am Derben VIII, 106 (82). Individuelles Freiheitsgefühl VIII, 262 (207). „Das iſt deutſch!“ X, 67 (48). Pate des Leubald XIII, 34. — Gott und die Bajadere III, 392 (319). — Iphigenie. Vergleich mit Beethoven IV, 30 (22). Der Tempel ſeiner Iphigenie VIII, 81 (61). Vergleich mit Euripides X, 58 (41). — Laune des Verliebten. Anlaß zu einem Schäferſpiel IV, 312 (252). — Schweizer Reiſe XV, 111. — Taſſo i. Frankfurt a/M. XV, 326. — Wahlverwandtſchaften. G. als Seelenſeher X, 191 (144). In den Alpen geleſen XV, 66. — Wilhelm Meiſter. Verhüllendes Gewand IV, 65 (52). Probleme der „Wanderjahre“ VIII, 10 (6). Mignon VIII, 100 (76). Erziehungsanſtalt in den „Wanderjahren“ VIII, 130 (101). Probleme des Fauſt und W. M. IX, 148 (124). W. M. über Shakeſpeare IX, 170 (141). Befreiter Stil der Perſönlichkeit IX 217 (180). G. in W. M. als Künſtler X, 191 (144). Wanderjahre zum erſten Male mit vollem Verſtändniſſe dieſer wunderlichen Kompoſition geleſen (1861) XV, 264. Auswanderung X, 415 (321). „Weſtöſtlicher Diwan“ in den Alpen geleſen XV, 66.

Zitate. „Ihr ſprecht ſchon faſt wie ein Franzos“ I, 206 (166). „Alle Schuld rächt ſich auf Erden“ I, 229 (186). Erläuternde Zitate aus „Fauſt“ zur 9. Symphonie II, 76ff. (57ff.). „Durch zweier Zeugen Mund“ IV, 224 (179). „Am Anfang war die Tat“ VI, 390 (277). „Gab mir ein Gott zu ſagen, was ich leide“ VIII, 258 (205). „Fliegenſchnauz und Mückennas“ VIII, 325 (261). „Die Schönen im Plural“ VIII, 410 (337). „Welch Schauſpiel IX, 89 (71). „Alles Vergängliche iſt nur ein Gleichnis“ IX, 150 (125). „Das Ewigweibliche IV, 80 (64), IX, 150 (125). „Es irrt der Menſch, ſolang er ſtrebt“ IX, 168 (139). „Ein Komödiant könnt' einen Pfarrer lehren“ IX, 206 (176), 217 (180). „So menſchlich mit dem Teufel ſelbſt“ IX, 221 (183). „Im Deutſchen lügt man, wenn man höflich iſt“ IX, 223 (186). „Mit bedächt'ger Schnelle vom Himmel durch die Welt zur Hölle“ IX, 234 (195). „Die Damen ſpielen ohne Gage mit“ IX, 235 (196). „Das heißt eine Welt“ IX, 355 (299). „Der Teil, der anfangs Alles war“ IX, 362 (305). „In Ruh was Gutes ſchmauſen“ IX, 382 (321). „Geſtank und Tätigkeit“ X, 31 (22). „Eritis sicut Deus“ X, 98 (70). „Habe nun, ach —“ uſw. X, 116 (85). „Allein ich will“ X, 167 (125). „Teufel mit dem krummen und graden Horn“ IV, 80 (54). X, 167 (125). „Der ſtets das Böſe will“ uſw. X, 197 (149), 314 (245). „Verborgenes Gift“ X, 258 (199). „Als wie 500 Säuen“ X, 263 (203). „Tieriſcher als jedes Tier“ X, 266 (206). „Möchte kein Hund ſo länger leben“ X, 271 (210). „Liegt dir geſtern klar und offen“ XII, 396 (398). „Schwindet, ihr dunklen Wölbungen droben!“ XII, 80 (82). „Grau mein Freund, iſt alle Theorie“ XV, 26.

Goethe u. Schiller. Warum ſind unſere Dichter keine G. u. Sch.? V, 18 (15). Problem einer idealen Kunſtform VII, 131 (94). Erwartungen von der Oper VII, 140 (102). Ohne Weimar verkommen VIII, 50 (38). Kein Genie wie G. u. Sch. mehr geboren VIII, 58 (43). Den Erben G.s u. Sch.s nimmt man das Theater VIII, 58 (43). Der Franzoſe ſtudiert G. u. Sch. VIII, 59 (44). Auf deutſchen Theatern VIII, 62 (46). Wirken für das

Theater VIII, 102ff. (78ff.). Herzog von Weimar übergibt ihnen ſein Theater VIII, 109 (84). „Man hat nichts gegen G. u. Sch.“ VIII, 113 (87). Keine Tradition für den Versvortrag VIII, 195 (155). Inkorrektheit der Darſtellung wegen vorbehaltener Erfüllung VIII, 206 (165). Das eigentümlich Deutſche in G. u. Sch. IX, 80 (63). Nicht G.s und Sch.s Verſe beſtimmen die Muſik IX, 135 (111). Selbſterforſchung IX, 148 (123). Entwicklung der Schauſpielkunſt IX, 158 (129). Poetiſch-rhetoriſche Diktion IX, 160 (131). Für Oper verarbeitet IX, 162 (133). Durch Gluck und Mozart ihnen eröffnete Ausſichten IX, 165/8 (136/8 nete Ausſichten IX, 165/8 (136/8), 241 (201). In ſtetem Verſuchen IX, 166 (137). G. u. Sch. im „Propheten“ und „Troubadour“ IX, 241 (201). Aufſchwung des deutſchen Geiſtes durch G. u. Sch. IX, 397 (333). „Das Volk ſelbſt ſei G. u. Sch.“ X, 68 (49). Ergoſſen den deutſchen Geiſt über die Welt X, 70 (51). „Auf Abwege geführt!“ X, 94 (67). Popularität X, 183/4 (137/8). Schwieriger Verlag für Cotta X, 187 (141). Jugendwerke, Lebens-Themen X, 403 (313). Konnten keinen entſcheidend günſtigen Einfluß auf die Schauſpielkunſt gewinnen XII, 290 (232).

Goldoni im Theater Camploi in Venedig XV, 172. In Mailand 183.

Golmick, Verfertiger des Textbuches für Marſchners Adolf v. Naſſau XIV, 101.

Görres. Einleitung zum Lohengrin XIV, 115.

Görgey, Übergabe bei Világos XIV, 279.

Goten u. Vandalen. Gründen europäiſche Reiche X, 54 (37).

Gott, göttlich (ſiehe auch: Chriſtus, Jehova). Der abſolute G. im Chriſtentum III, 32 (25). Der G. über den Sternen und der deutſche G. X, 10 (30). Der Gott unſeres Heilandes X, 118/9 (86/7). Chriſtus nicht weiſe, ſondern göttlich X, 277 (213). Der griechiſche Götterglaube X, 279 (215). Das Göttliche in Perſon, der Gekreuzig e X, 280 (215). „Kraft und Stoff“ moderner Erſatz X, 329 (256). Das Göttliche in der Aufhebung des Willens X, 358 (281). In unſerer Vorſtellung das Weſen, welches dem Leiden des Daſeins nicht unterworfen iſt XII, 336 (338). Weltſchöpfer, nie wahrhaft geglaubt worden 336 (338). Affinität von Religion u. Kunſt XII, 337 (339). Durch Kopernikus nicht delogiert XII, 337 (339).

Gottfried von Straßburg X, 63 (45), 189 (142).

St. Gotthardt XV, 182, 183.

Gottſchalk befriedigt die Gläubiger R. W.s in Magdeburg XIII, 136, 161.

Götze, Sänger in Weimar XIV, 261.

Gouin. Meyerbeers Generalagent in Paris XIII, 238, 239. Soll M. ſeine Opern komponiert haben XVI, 53.

Gounod, Ch. Einladung zum „Fauſt“ nach Hamburg VI, 384 (272). G. und Goethe VIII, 117 (90). Deutſche Mädchen in G.s „Fauſt“ VIII, 206 (166). „G. macht den Fauſt erſt appetitlich“ IX, 49 (40). „Fauſt“-Arie ſtatt Monolog IX, 163 (134). „Tannhäuſer“ neben G.s „Fauſt“ X, 134 (99). Seicht X, 136 (100). Mit G. im Cercle artistique in Paris XV, 254f. R. W. durch keine freundſchaftliche Rückſicht zum Anhören des „Fauſt“ zu bewegen XV, 255, 265.

Gozzi, C. „Die Frau als Schlange“ I, 13 (9). IV, 312 (252). XIII, 98. IV, 316. Der geniale G. IX, 312 (263).

Gräf, Baſſiſt XIII, 141, 149.

Gral. Aufgehen des Grals in den Hort II, 193ff. (150ff.). Im Lohengrin-Vorſpiel V, 232(179). Idealer Gralstempel X, 391 (304). Gralskönig als Haupt des Geſchlechtes X, 391 (304). XV, 84. „The holy Grail“ in London nicht in weltlichen Konzerten geſtattet XV, 91.

Grant, Ul. Eine Weltſprache IX, 398 (335).

Graun. Arie geſungen XII, 92 (94).

Gravesend XIII, 223.

Greith, Muſiker in St. Gallen XV, 26.

Grétry. Dramatiſche Wahrheit XII, 2(2). Richard Löwenherz XII, 109 (111), 113 (115), 145 (147). XVI, 58f. Blaubart XIV, 12.

Griechen, Hellenen. Herkunft aus Aſien II, 181 (140). Der ſchöne ſtarke, freie Menſch als gr. Ideal III, 13 (10). Sklaventum bei d. Gr. III, 32/3 (26). Spiegelbild der ewigen Dinge war den Gr. die Harmonie III, 102 (84). Der Menſch an die Spitze der Natur geſtellt III, 148 (124). Monumentaliſierung der Menſchengeſtalt III, 155ff. (130ff.). Stellung zum Weibe III, 160 (135). Plaſtiſche Menſchengeſtalt die Mumie des Griechentums III, 162 (137). Natur der Hintergrund des Menſchen III, 170 (144). Im ſteinigen Hellas die Kunſt geboren III, 256 (209). Liebe der Gr. im Egoismus haftend III, 266 (219). Fatum der Gr. IV, 68 (53). Griech. Vorſtellung des tragiſchen Zwieſpalts IV, 69 (54). Gr. Demokratie IV, 76 (60). Gr. Bildung der leiblichen Erſcheinung zugewandt IV, 132 (104). Urſprung aller europäiſchen Kunſtformen VII, 131 (94). Gr. Muſik, Begleitung des Tanzes VII, 144 (106). Geburt der Kunſt bei den Gr. VIII, 85 (64). Vorgebliche reine Heiterkeit VIII, 385 (314). Gr. Kunſt durch Talente fortgepflegt IX, 200 (165). Williges Sprachelement X, 93 (66). Keine Epik des Erlebten X, 191 (144). Gott u. Götter der Griechen X, 279 (215). Den Gr. ward das Schöne leicht, das Gute ſchwer X, 294 (228). Gr. Kunſt ohne gr. Geiſt im römiſchen Reich X, 296 (229). Der Hellene zeigt das Herrliche und Schändliche was der Menſch ſein kann; kein „ſoll“ XII, 254 (256). Befreiungskämpfe d. Griechen XIII, 7. Griech. Mythologie intereſſiert den jungen R. W. XIII, 18.

Griechiſche Tragödie. Tragödientag ein Gottesfeſt III, 15 (11). XII, 263 (265). Höhepunkt gr. Geiſtes III, 25 (10). Blüte der Tr. aus dem Volksgeiſt III, 125 (105). Irrtümliches Verhältnis zur Natur III, 170/1 (144). Zuſammenfaſſung von Chor und Helden, Publikum u. Kunſtwerk III, 331 (268). Verwirklichung des Mythos IV, 41 (33). Form der Chorlyrik aus dem Inhalt allein unerklärlich IV, 180 (144). Teilnahme der Gr. an der dram. Kunſt VII, 118 (84). Gr. Tragödien und römiſche Gladiatoren VIII, 80 (60). Apolliniſches und dionyſiſches Element IX, 167 (137). Neuere attiſche Komödie IX, 199 (163), 255 (213). Verluſt der gr. Muſik IX, 254 (213). Tragiker durch Philologie verloren IX, 354 (299). Dialog beſchränkt durch Chorgeſänge IX, 367 (309). Wirkt anders in Athen wie in Syrakus X, 129 (95).

Griechiſche Kunſt und wir. Gr. Kunſt im Gegenſatz zu moderner Kunſt III, 30 (23). „Wir wollen nicht wieder Gr. werden!“ III, 37 (30). Was den Gr. Natur, iſt uns Wiſſen III, 41 (34). Demütige Empfindung vor gr. Kunſt III, 76 (62). Helleniſche Religion zur Religion der Zukunft zu erweitern III, 77 (63). Schönheit als Begriff von gr. Kunſt abgezogen III, 266 (218). Gr. Drama im modernen mißverſtanden IV, 11 (6). Moderne Aufführungen IV, 80 (64). Der nur geſprochene gr. Vers IV, 155 (123). Gr. Chor und modernes Orcheſter IV, 238 (190). VII, 172 (130). Gegenſatz z. Shakeſpeares Theater IX 232 (193). Antikes Theater noch im Opernhaus kenntlich IX, 235ff. (196ff.). Gr. Geiſt nicht in der Sphäre unſerer Sprachlehrer IX, 351 (296). Deutſcher Geiſt zeigt der Welt, was die Antike ſei X 67 (48). Formſinn, nicht idealer Gehalt aus gr. Kunſt gewonnen X, 285 (220).

Grillparzer. Sappho, parodiert im Hauſe v. R. W.s Eltern XIII, 16. In Beamten-Uniform XIV, 203.

Grimm, Jakob. Dem deutſchen Geiſt zu Ehre und Troſt erwachſen VIII, 261 (206). Er und ſein Bruder Wilhelm vom Theaterwitz lächerlich gemacht VIII, 261 (206). Edelſter Typus des deutſchen Gelehrten VIII, 264 (209). „Weiawaga“ aus Grimm IX, 356 (300). Über das Wort „Deutſch“ X, 54 (37). Sprachſtudium XIII, 19. Deutſche Mythologie XIV, 58. Deutſche Sagen 59. Die deutſchen Weiſtümer XIV, 149. Ein immer vertrauter gewordener Führer XIV, 170. Kindermärchen XIV, 294. Streitſchrift über den Geſang der Meiſterſinger XV, 294.

Grimma XIII, 26.

Grimminger, Tenor in Wien XII, 293 (295).

Griſi, G. Als Donna Anna in Paris I, 217/8 (175/6), 212/3 (179/80). XII, 93 (91).

Groß-Graupe. R. W. ſkizziert die Muſik zum Lohengrin XIV, 160ff.

Grütli, Das XV, 190.

Guaita, v., Theaterdirektor in Frankfurt a/M. XV, 313f., 317f., 326, 330, 340, 364f.

Gueymard, Sängerin in Paris XV 225.

Guhr, F. Von der alten Gattung d. Dirigenten (Freiſchütz) VIII, 328 (262). Zauberflöte XIII, 147.

Guizot, Pariſer Amüſements XII, 32 (34).

Günther, Baſſiſt in Riga XIII, 196.

Gura, E. Ergreifende Darſtellung des Triſtan d'Acunha in Leipzig X, 12 (9).

Guſtav Adolf. Der fromme Held X, 412 (318).

Gutzkow, K. Unanſtändiger Eindruck von der Muſik I, VI (VI). „Selbſt Gutzkow und Laube nicht“ IX, 11 (6). Studien über Pariſer Cancan IX, 63 (51). Nicht „Komödiantenchef“ geworden IX, 210 (173). Überarbeitungen ſeiner Romane X, 130 (96). Über Goethes und Schillers Popularität durch den Buchhandel X, 183 (137). Soll Dichterliebſchaften ſchildern X, 191 (144). Als Dramaturg in Dresden XIV, 141ff. Muſik im Uriel Acoſta XIV, 143.

H.

Haake, Gräfin, Hofdame der Prinzeſſin Auguſta von Preußen XV, 232f.

Haas, Schauſpielerin in Magdeburg XIII, 129.

Haas, Philipp, und Söhne, Wien XV, 363.

Haaſe, Kammermuſiker in Dresden XII, 175 (177).

Habeneck, Fr. A. Bekanntſchaft mit R. W. I, 19 (15). IX. Symphonie unter H. I, 20 (16), VIII, 338 (271). Fand das richtige Tempo im Melos VIII, 341 (273). Soll an Stelle Cherubinis ans Conservatoire XII, 90 (92). Columbus Ouv. und die IX. Symphonie XIII, 237, 260.

Hafis, perſiſcher Dichter XV, 65.

Häfner. Der „Bruder Demokrat“ im Rienzi XIV, 217.

Hagenbuch, Franz, Staatsſchreiber in Zürich XIV, 266, 277. XV 17, 61, 129.

Hahn-Hahn, Gräfin Ida XIV, 52. XV, 61, 129.

Hähnel, Bildhauer in Dresden XIV, 139, 166, 204, 246.

Haimberger, Violiniſt XIV, 251.

Halévy, J. Bekanntſchaft m. R. W. I, 19 (15). XIII, 281. Erſter Succès I, 19 (15). „Maltheſerritter“ I, 232 (187). XII, 78 (80), 109 (111), 119 (121), 125 (127). Jüdin I, 269 (216). XII, 36 (38), 69 (71), 107 (109), 131 ff. (133 ff.), 409 (411). La reine de Chypre I, 301 ff. (241 ff.). XII, 125 ff. (127 ff.), 131 (133), 277 (279), 404 ff. (406 ff.). XVI, 58 ff. Moderne Blasinſtrumente bei H. I, 317 (255). Klavierauszüge von H.s Opern IV, 331 (268). Einwirkung auf Rienzi VII, 160 (119). Geſangsdirigent der Gr. Oper VII, 379 (283). Bei Beſprechung einer neuen Oper H.s IX, 53 (43). Halévy iſt unproduktiv geworden XII, 65 (67). Als Vermittler XII, 67 (69). Der fähigſte Chef der neueſten frz. Schule 68 (70), „Drapier“ XII, 69 (71). Guitarrero 69 (71), 77 (79). Fand ſich nicht in der komiſchen Oper zurecht XII, 78 (80). Guido und Guinevra 78 (80), 127 (129). Stark genug für einen Scribeſchen Operntext 109 (111). Halévy und die franz. Oper XII, 129/46 (131/48). Die große Oper ſein Reich 131 (133). Pathetiſch 132 (134). Beſitzt die Würde des Muſikers 133 (135). Wahrhaft dramatiſcher Komponiſt 134 (136). Hiſtoriſche Stimmung 134 (136). Hat die bloß in der Wahrheit des Ausdruckes bedingte Bahn des ſchaffenden Dichters eingeſchlagen XII, 137 (139). Meiſter des Stiles ſeiner Epoche, Formenſinn 138 (140). Konzentrierte Energie 141 (143). Spur Beethovenſchen Geiſtes 141 ff. (143 ff.). Unverrückbares Vorbild 146 (148). XIII, 257. Trägheit H.s XIII, 281 f. Unglauben an den wahren Wert aller unſerer modernen Kunſtleiſtungen 283. Nimmt in Paris 1860 für R. W. Partei XV, 215. Kein abſichtlich ſchlauer Betrüger wie Meyerbeer XVI, 58.

Halle XIV, 10.

Hamburg. Rienzi in H. IV, 344 (280). Einladung z. 50. Aufführung des Tannhäuſer nach H. VI, 384 (272). Feſtbankette X, 198 (150). XIV, 66 f.

Hameln. „Der ehrwürdige Rattenfänger von H.“ (Offenbach in der Kapitulation) IX, 44 (35).

Hamm, Muſiker in Würzburg XIII, 102.

Händel, G. Fr. Ouvertüre z. Meſſias I, 244 (195). Neben Roſſini im Konzertprogramm VIII, 192 (153). Konſequenz aus H.s Schnellarbeit VIII, 271 (215). Salomon IX, 335 (282). Halleluja-Perücke X, 196 (148). Mixturen aus Bach und H. X, 220 (168). In Händel die kräftige Richtung des Proteſtantismus auf dem Höhepunkte XII, 421 (28). Meſſias XII, 400 (402). XV, 104. In der sacred-music-society in London XV, 89, 104.

Hanslick, Ed. Mit Riehl übereinſtimmend VIII, 267 (212). „Das Muſikaliſch-Schöne" VIII, 304/5 (243). XVI, 103ff. Für Fr. Viſchers Äſthetik VIII, 313 (251). In der Lohengrinprobe in Wien XV, 261f. Früheres Zuſammentreffen 262. In Wien bei Laube 290. Fühlt ſich als ein beſchränktes Individuum gegenüber R. W.s Kunſt 329. Empfindet ſich durch die Dichtung der Meiſterſinger beleidigt XV, 341ff. Giftig über die Publikation des erſten Meiſterſingeraktes XV, 344. Sophiſtiſch-flauſenhaft XVI, 106.

Harmonie. Als Meer III, 100 (83). Ringen nach Geſtaltung III, 104 (86). Horizontale Ausdehnung IV, 178 (142). Gebärendes Element IV, 195ff. (155ff.). In der Melodie des Dichters mitenthalten IV, 198 (158). Konnte nur der Muſiker erfinden IV, 199 (158). Dem Altertum unbekannt VII, 144 (105).

Härtel ſ. Breitkopf u. Härtel.

Haſcha in Pravonin XIII, 90.

Haſſelmans, Dirigent in Straßburg XV, 146f.

Hartwig, Schauſpielerin in Leipzig XIII, 4.

Hatzfeldt, Graf Paul, preuß. Geſandtſchaftsattaché in Paris XV, 216f., 227, 239, 247, 258, 268, 269, 270, 299, 302, 377.

Hauderer, Begleiter R. W.s nach Würzburg XIII, 100.

Haug, General XV, 44.

Hauptmann, M. Tempo lieber von Frau Lucca zu erfragen VIII, 409 (336). Witze über R. W.s „Richtung" X, 224 (171). XIV, 159.

Hauſer, Kaſpar, v. R. W. in Bamberg geſehen XIII, 100.

Hauſer, Sänger u. Kunſtfreund in Leipzig XIII, 108.

Hauſer, Baritoniſt in Karlsruhe XV, 372.

Haydn, J. Rhythmiſche Tanzmelodie in H.s Symphonie III, 109 (91). Genialer Meiſter der Symphonie VII, 148 (109). Intereſſante Zwiſchenſätze VII, 168 (126). Menuettform VIII, 346 (278). Feſſelt ſein Genie an den Roſenkranz IX, 103 (84). Sorgt für die Unterhaltung ſeines Herrn IX, 108 (88). Greift zur Volksweiſe IX, 120 (98). Die Schöpfung XIV, 150. Jahreszeiten XV, 149. Stabile Kadenz-Melismen 149.

Haydn und andere Meiſter. H., Mozart, Beethoven als Vollender der Symphonie III, 109 (90). Auf H. u. M. mußte B. kommen III, 120 (100). Mozart im Verhältnis zu H. VIII, 183/4 (145). „Alle komponieren wie H., M. u. B." VIII, 270 (214). H.s Chaos und Liſzt VIII, 281 (223). H., M. u. B. als „Vorläufer Mendelsſohns" VIII, 305 (244). Allgemeine Tempobezeichnungen bei H. und M. VIII, 342 (275). H.s u. B.s Variationen VIII, 360 (291). H.s u. M.s Sonatenform IX, 101 (82). B. ſcheut ſich vor H.s Lebenstendenz IX, 109 (89). H. Lehrer des jungen Beethoven IX, 116

(96). H.s u. M.s Plaſtik der Inſtrumentation IX, 277 (231). H.s u. M.s Behandlung des Orcheſters IX, 281 (235). H.s Satz durch W. nicht verändert X, 232 (177).

Haynau, General XV, 50.

Hebbel, Fr. Über Neſtroy VIII, 315 (253). Nibelungen IX, 203 (168). Genovefa XIV, 138. Bekanntſchaft mit H. in Wien XV, 289. „Chevalier des (!) plusieurs ordres" 289.

Heckel, E., Gründer des erſten W.-Vereins in Mannheim IX, 386 (324). XII, 376 (378). XVI, 133, 135.

Hegel, G. W. F. Macht zur Philoſophie unfähig VIII, 59 (45). Konfuſes Reflektieren VIII, 267 (212). Verwüſtungen durch H.s Äſthetik VIII, 313 (251). Schüler Hegelſcher Philoſophie in Paris XII, 52 (54). Die Not (4) XII, 360 (362). XIII, 74. Bakunin als Hegelianer XIV, 226. „Philoſophie der Geſchichte" XIV, 283. Abfall Feuerbachs XIV, 285. XV, 81.

Heilige. Beiſpiel der Heilsvermittelung VIII, 33 (26). Setzen den Glauben voraus VIII, 207 (167). Den Zuſtand des Muſikers übertreffend IX, 91 (73). Das Tier erſcheint als H. X, 261 (201). Freiwilliges Leiden des H. X, 262 (202). Umkehr des Helden zum Heiligen X, 356 (279). Wahrhafte Genies und wahrhafte Heilige XVI, 99. Die Heiligen des Chriſtentums durch jüdiſche Dogmen befangen XVI, 100. Der buddhiſtiſche Heilige XVI, 100f.

Heim, Frau, ſingt die Senta-Ballade XV, 60, 112, 113, 123.

Heine, Ferdinand, Schauſpieler in Dresden XIV, 8, 9, 13, 19, 20, 54, 64, 65, 96, 97, 114, 130, 132, 218, 234, 287. XV, 338.

Heine, H. Die beiden Grenadiere I, 19 (15). XII, 234 (236), 249 (251). Erzählung vom „Fliegenden Holländer" I, 21 (17). IV, 319 (258). Wirkung der Schriften H.s IV, 313 (253). Gewiſſen d. Judentums V, 107 (84/5). Vater der Spottliteratur VIII, 77 (58). „Für den Witz hat H. geſorgt" VIII, 78 (59). „Du biſt wie eine Blume" X, 186 (139). Bänkelſängerreime X, 194 (146). H. als Ballettdichter der „Willis" XII, 96 (98). Niederträchtige Behandlung durch die Deutſchen XII, 99f. (101f.). Erſte Bekanntſchaft mit H.s Dichtungen XIII, 62. H. kennen gelernt XIII, 244. Lobt R. W.s Pariſer Novellen XIII, 258. Manier des Journaliſtenſtils XIII, 268, 269. „Romancero" prophezeit doch nicht geleſen XV, 40. Scharfes Urteil Liſzts über H. XV, 123f. XVI, 10, 53.

Heine, Wilhelm, Sohn Ferdinand H.s. Lohengrindekorationen XIV, 218, 241, 270.

Heinefetter, K., Pariſer Sängerin XII, 35 (37). Hält ſich gegen die Intrigen des Direktors XII, 91 (93).

Heinrich I. Im Lohengrin II, 86/7 (65), 123 (94), 141 (107). Mit den Karlingen verwandt II, 159 (121).

Heinrich IV. u. V. Kampf der Kaiſer gegen die Kirche II, 187 (145).

Heinrich VII. Vollblütig patriotiſches Oberhaupt des Reiches X, 60 (42).

Heinrich der Löwe. Gegen Friedrich I. II, 192 (149). Abfall, Ächtung und Verbannung XI, 271 (271).

Heinſe, W. Ardinghello I, 13

(10), 27 (21). Anregung durch H. IV, 313 (253). XIII, 110, 113.

Heinze, Kommandant der Dresdener Kommunalgarde XIV, 239.

Held. Feier des Heldentodes III, 195 (164). Begeiſterter Darſteller des Helden als Mittelpunkt des Kunſtwerkes III, 196/7 (165). Der ganze volle Menſch V, 122 (169). Heldentum und Chriſtentum X, 351ff. (275ff.). Herakles als Heldentypus X, 354 (277). Der Held als Heiliger X, 356 (279).

Helene, Großfürſtin von Rußland, in Petersburg XV, 353f., 360.

Hell, Theodor ſ. Winckler.

Heller in Paris XVI, 60.

Hellmesberger, Konzertmeiſter in Wien XV, 345.

Helmholtz, H. v. XII, 385 (387).

Helſingör XIII, 218.

Henning, Kapellmeiſter in Berlin XIV, 62f.

Henry, Kommis bei Schleſinger XIV, 268.

Hera X 354 (277).

Herakles. Der leidende und kämpfende wahre Menſch III, 256 (209). Typus des Heldentums X, 354 (277).

Herder XIV, 307.

Hermann von Thüringen. Im Tannhäuſer II, 6 (3), 18 (13), 28 (20), 51 (39).

Hermes-Mercurius. Wird bei den Römern praktiſch III, 23/4 (18). Mercurs Dienerin die moderne Kunſt III, 24 (19).

Hérold, Frau XIV, 223. XV, 131, 149, 193, 203, 204.

Herold, L. J. Zampa in Wien I, 12 (8). XIII, 86. XVI, 58. Routine I, 31 (22). Ouvertüre zu Zampa I, 244 (199). Im Berliner und Wiener Hoftheater I, 296 (239). Dramatiſch ſich gebärdende Farce IX, 61 (50). Préaux clercs IX, 61 (50, 56).

Hervé, Dirigent eines franz. Volksgeſangvereins in Paris XV, 206.

Herwegh, Georg, „demokratiſcher Bänkelſänger“ XII, 375 (377). Über Bakunin XIV, 224, 285. In Zürich XV, 18, 19, 33, 36, 37, 42, 44, 45, 46, 49, 50. Teilnahme am „Ring“ XV, 55, 56, 58, 63, 64, 65, 66, 71. Macht R. W. auf Schopenhauer aufmerkſam XV, 81. Findet keinen Stoff zum Dichten 110f., 123, 125, 126, 138, 192, 264.

Herz in Paris XV, 207.

Heſſen, Großherzog v. XV, 307.

Heubner, Mitglied der proviſoriſchen Regierung in Dresden 1849 XIV, 242, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258. Verhaftung 259, 289. Zum Tode verurteilt XIV, 297.

Heyſe, P., Sprachkünſtler VIII, 297 (237).

Hiebendahl, Kammermuſiker d. kgl. Kapelle in Dresden XIV, 246, 247.

Hietzing XV, 288.

Hill, K. Als „Alberich“ 1876 X, 153 (113).

Hiller, F. Tadelt die Tempi der 9. Symphonie II, 73 (56). XIV, 155. Über das Tempo der Iphigenien-Ouvertüre V, 151 (117). XIV, 163. Freund Biſchoffs VII, 117 (83). VIII, 303 (242). XV, 25. Aus dem Tonleben unſrer Zeit VIII, 269ff. (213ff.). H. in Köln VIII, 272 (216). Kölner Falſtaff VIII, 274 (218). Belobte Perſönlichkeit VIII, 276 (219). Vortrag Bachſcher Muſik VIII, 387 (317). Ein glücklicher Griff verſagt VIII, 395 (323). Bei den großen Muſikfeſten VIII, 406 (334). Joachim H.s Schüler VIII, 409 (336). Romilda X, 204 (153). Urteil über R. W. X, 222 (169). Der „Advokat“ trotz Hillers Muſik durchgefallen XII, 311 (313). In Dresden XIV, 56, 93. Toaſt auf Marſchner XIV, 102, 103 bis 106. Traum in der Chriſtnacht XIV, 104, 105, 106. Zerſtörung Jeruſalems XIV, 104, 112. Lobt die Inſtrumentation d. Tannhäuſer XIV, 118. Einer der Haupt-„Liebenswürdigen" 136, 137, 138, 144, 147, 149, 152, 163, 164, 185, 186, 187. Freut ſich über R. W.s „Fiasko" in London XV, 93. Von R. W. als ſein Nachfolger in der Leitung der Dresdener Liedertafel empfohlen XVI, 9.

Hiller, J. A., Komponiſt des Dorfbarbiers I 200 (162).

Hinrichs, Schwager von Rob. Franz XV, 140.

Hirzel. Die Wirtin zum „Abendſtern", bei Zürich XV, 3.

Hitzſchold, Stadtrat in Dresden V 112.

Hoffmann, Amalie XIII, 21.

Hoffmann, E. T. A. Aufregende Lektüre im 16. Jahre I, 10 (6). Die geheimnisvoll. Beziehungen im Don Juan III, 356 (288). Sängerkrieg IV, 331 (269). Klein Zaches VIII, 298 (238). Märchen XII, 110 (112). Erſte Bekanntſchaft mit H. XIII, 23. Phantaſieſtücke XIII, 43, 73, 100. Ritter Gluck XIII, 86. Einfluß auf R. W.s „Hochzeit" 92. XIII, 113. Das Majorat 171. XIII, 258, 274, 276. Als Quelle zum Tannhäuſer XIII, 287f. Die Bergwerke von Falun XIII, 289. Ein Hoffmannſches Phantaſieſtück XIV, 66, 179. Der goldene Topf XV, 113.

Hoffmann, J. Dekorationsmaler für Bayreuth 1876 X, 149 (110). XII, 315 (317).

Hoffmann, J., Nachfolger Holteis in Riga XIII, 206, 211, 214. XVI, 4. Als Direktor des Joſefſtädter Theaters in Wien XV, 131.

Hoffmann von Fallersleben. Glückwunſchgedicht an Liſzt XV, 123.

Hohenlohe, Fürſt Chlodwig, über den Adel X, 162 (120).

Hohenlohe, Fürſt Conſtantin, Gemahl der Marie von Wittgenſtein XV, 277.

Hohenſtaufen (ſ. auch: Friedrich, Wibelungen). Mit Franken verwandt II, 161 (122). „Ghibellini" II, 162 (124). Erhebung durch Verſchwägerung mit fränkiſchen Kaiſern II, 165 (126). Redaktion der Nibelungenlieder III, 124 (104). Neubelebung der Sprache X, 345 (270).

Hohenzollern-Hechingen, Fürſt v. in Löwenberg lädt R. W. zum Konzert ein XV, 370.

Hölſel. Im Spruch zum Hebefeſt des Feſtſpielhauſes XII, 380 (382).

Holland. Älteſter Sitz der fränkiſchen Stämme II, 167 (128). Louis Bonaparte König von H. VIII, 46 (35). Schweden, Holländer, Dänen beziehen ihre Kunſt aus Paris VIII, 63 (48). „Geuſen" IX, 394 (331). Verſäumnis, uns die Nachbarn zu verbinden X, 173 (130).

Niederländiſche Kunſt. Rubens u. Rembrandt als Niederländer erkennbar IX, 80 (63). Wetteifert mit Italien X, 57 (39).

Hölzel. Beckmeſſer XII, 372 (374).

Holtei, K. v., Direktor in Riga I, 16 (12). Gegen den ſoliden Schauſpielerſtand IX, 207 (171). XIII, 202. Verkümmertes Ideal IX, 220 (182). XIII, 194ff., 201f., 206ff. Flucht aus Riga 208. Gegen die Zukunftsmuſik und für „einfache reine Empfindungen" 208ff. XVI, 4.

Homer. Als Volksepos kritiſch redigiert III, 123 (104). In ioniſcher Mundart III, 161 (136). Landſchaft in den Szenen H.s III, 170 (144). Durch Philologie verloren IX, 354 (299). Der eine Dichter des Altertums X, 188 (142). Nicht Künſtler X, 189 (143). Alles griech. Genie Nachdichtung H.s X, 190 (143). H. u. Dante nach dem Seherblick zu befragen X, 192 (144/5). Homer-Sänger X, 192 (145). Der blinde H. und der taube Beethoven X, 195 (148). Vereinigung von Göttermythos und Heroenmythos XII, 265 (267). Auf der Schule XIII, 19. 12 Geſänge überſetzt XIII, 29. Odyſſee XIV, 305. Ilias XV, 381.

Home. R. W.s Wirt in Montmorency XIV, 298.

Hoplit ſ. Rich. Pohl XV, 70.

Horaz X, 190 (143), 193 (146).

Hornſtein, Robert v. XV, 78ff., 107, 109, 281, 303.

Houwald, Chr. E. v. Zeit der kleinen Talente VIII, 57 (42). Richtiges Pathos IX, 159/60 (131).

Howard, Sekretär d. Londoner philh. Geſellſchaft XV, 99f.

Hübner, Maler in Dresden XIV, 136f.

Hübſch, Theaterdirektor in Königsberg XIII, 169, 184.

Hülſen, B. v., Intendant in Berlin VI, 271. X, 116. XV, 52, 84. Will den Lohengrin haben XV, 160. Gegen ein Tannhäuſerbenefiz R. W.s XV, 259. Weigert ſich, R. W. zu empfangen XV, 295. XVI, 37, 111f.

Hugo, V. Notre-Dame, bearbeitet von der Birch-Pfeiffer V, 37 (28). In der Kapitulation IX, 10ff. (5ff.). Die Burggrafen IX, 205 (169). XII, 74 (76). Im Theâtre français XII, 118 (120). „Attente“ XIII, 234, 269, 270. XV, 256.

Humann, Hauslehrer R. W.s XIII, 39.

Hummel, J. N. Dachte an ſeine 80 Dukaten X, 196 (148/9). XIII, 47. Onkel A. Röckels XIV, 49.

Hund, Aline XV, 221.

Hütteldorf XV, 284.

J.

Jadin, Hauswirt R. W.s in Meudon XIII, 273 [cf. XII, 61ff. (63ff.).]

Jakobiner. Mit Burſchenſchaft verwechſelt VIII, 52 (39). X, 69 (50).

Janin, J., Mitarbeiter vom „Journal des débats“ I, 293 (236). Sekundant Schleſingers XII, 67 (69). Trauung XII, 119 (121). Wird moraliſch XII, 124 (126). XV, 74. Feuilleton über den Tannhäuſer in Paris XV, 256.

Japaner. Urmode von China und Japan III, 73 (60). Fruchtnahrung und Tapferkeit X, 306 (238).

Idee. Melodie als J. I, 223 (180). Anſchauung der J. als Unterſcheidung zwiſchen Dichter u. Muſiker IX, 82 (65). J. der Welt als Einheit des Willens IX, 90 (72). Muſik eine J. der Welt IX, 128 (66), 184 (105).

Jeanne d'Arc. Bei Voltaire und Schiller X, 119/20 (87/8).

Jean, Paul. Heitere Selbſtironiſierung IX, 397 (333). R. W. lieſt den Siebenkäs in Mariafeld XV, 383.

Jehova. Ein moderniſierter J. III, 181 (152). Was unter J.s Fügung aus dem kunſtfähigen Menſchen wird III, 258 (211). Muſikaliſche Feier des J.-Dienſtes V, 97 (76). Jehova-Chöre IX, 335 (283). Dem Jehova immer ſtolzere Tempel erbaut X, 118 (86). Chriſtus für J. angeſehen X, 119 (87). Auslieferung des J. X, 120 (88), 280 (216). Jehoviſtiſche Subtilitäten X, 121 (89). „Gott Zebaoth im feurigen Buſch“ X, 175 (132). Verheißung J.s an ſein Volk X, 258 (231), 343 (268). J. meinen die Feldprediger X, 300 (233).

Jena I 206 (213). VIII 113 (87).

Jenkins, Zahnarzt XVI, 229.

Jeruſalem. Sehnſucht nach dem Gral führte nach J. II, 196 (150). Jeruſalemiſches Reich den Juden gegönnt V, 86 (67).

Jeſuiten. Verdienſte um Bildung VIII, 128 (99). Jeſuiterſtil verdeckt das edle Rom IX, 104 (84). Öſterreicher in der Jeſuitenſchule erzogen IX, 115 (94). Künſtliche Zucht der J. ſchafft ſeelenloſe Künſtelei IX, 146 (121). J. und Calderon X, 128 (94). Die Hölle als Schulpenſum X, 163 (122). Jeſuitiſche Kaſuiſtik X, 287 (222). Juriſt verſtändigt ſich mit J. X, 301 (234). Politiſches Intereſſe der J. X, 326 (254). Die 3 Jota XII, 369 (371). Liſzt über die J. XV, 121.

Jeſus ſ. Chriſtus.

Iffland, A. W. Bürgergemütlichkeit III, 137 (116). Leiter des Berliner Theaters VIII, 109(84). Solid, ſtreng ſittlich IX, 208 (172). Geſunde Richtung IX, 225 (187). Rettender Geldbeutel im I.ſchen Schauſpiel X, 159 (118).

Iktinus, Architekt, von Delaroche gemalt XII, 121 (123).

Ilion II 177/8 (137).

Illaire, Geh. Kabinettsrat XIV, 174, 175.

Indien (Brahmanismus, Buddhismus). Der Gralskönig im fernſten Indien II, 194 (151). Kunſt nicht in I. geboren III, 209 (153). Columbus ſuchte Indien III, 343 (278). Brahmanen nicht erhabener geſtellt als unſere Philologen IX, 353 (298). Verwandtſchaft mit dem alten Indiervolk X, 68 (49). Indiſcher Weisheitsſpruch X, 87 (61). Bruno u. Platon Heilige am Ganges X, 126/8 (92/3). Brahmaniſcher Fluch über Jäger X, 162 (120). Ehe des Tſchandala mit der Brahmanin (Euryanthe) X, 220 (167/8). Ind. Weisheit von der Einheit des Lebenden X, 261 (201). Die brahmaniſche Weisheit verloren X, 263 (203). Brahman. Lehre für den Erkennenden X, 276 (212). Buddhas Beiſpiel X, 276 (212). Abwendung von der Welt X, 289 (223). „Das biſt du!“ X, 290 (224), 338 (264). Sanftmut des Hinduvolkes X, 292 (226). Mahl des Thyeſtes bei den Indern unmöglich X, 294 (227). Fratzenhaftigkeit des Brahmanismus X, 316 (247). Fehlerloſe Korrektheit des Geiſtes X, 358 (281). Weitherzige Bewegung des Buddha X, 359 (282). Maſſenreligion X, 360 (283). Klimatiſche Unmöglichkeit d. Buddhismus für uns XII, 280 (282). Buddhas Stellung zum Weibe XII, 343 (345). Burnoufs: Introduction à l'histoire du Bouddhisme XV, 108. Die Sieger 108. Metempſychoſe XV, 108, 110. Brahmanismus die urälteſte Religion des menſchlichen Geſchlechts XVI, 100. Buddha XVI, 100.

Induſtrie. Die Kunſt der I. verkauft III, 23/5 (18/9). Sklaven der I. III, 31 (25). I. nicht mehr Herrin, ſondern Dienerin III, 42 (34). Die Seele der I. iſt der Luxus III. 61 (49).

Innozentius III. XI, 270 (270).

Inſtrumentalmuſik (ſ. auch: Muſik). Ideal der Kunſt, deutſch. Eigentum I, 193ff. (156ff.). Beethovens Bewußtſein vom Weſen der J. II, 80 (61). Inſtrumentalmelodie in die Oper verſetzt III, 342 (277). Tonmalerei, Ausgang der J. IV, 234 (187). Erweiterung der urſprünglich. Tanzmelodie VII, 147 (108). Pflege der J. VIII, 179 (141). Übungen in der Bayreuther Schule X, 24 (17). Vorgegebene „klaſſiſche" Inſtrumentalkompoſition X, 237 (181). Moderne Symphonien X, 238 (182). Richtung auf das Drama X, 239/40 (184).

Interlaken XV, 62.

Joachim, J. Abfall von Liſzt VIII, 306 (245). Leiter der Berliner Hochſchule VIII, 409 (336). Erwartet „neuen Meſſias" VIII, 410 (337). In Hillers Konzerten XIV, 164. XV, 69, 71.

Johannes, Prieſterkönig II 193 (150).

Jokaſte IV 127 (102).

Joly, Antenor, Pariſer Theaterdirektor XII, 116 (118). XIII, 238.

Ionier III 161 (136).

Jordan, W. Nibelungen-Rhapſodie VI, 372 (262).

Joſef II. Veredelung des Theaters II, 312 (235), 314 (237), 354 (269). Kaiſer J. und Mozart IV, 280 (226). Tradition für Hoftheater IV, 375 (307). Grundſatz J.s VII, 370/75 (274/9), 383/8 (286/91), 392 (293). Erſtes Hof- und Nationaltheater in Wien VIII, 109 (83).

Joſua X 175 (132), 299 (233).

Joukowsky, Paul v., Maler XII, 386 (388).

Journal des Débats. Berlioz zum Freiſchütz XII, 95 (97). 106 (108). Liſz' über R. XI. V, 269, 289. Berlioz' perfider Artikel über R. W.s Pariſer Konzerte 1860 XV, 210. R. W.s Erklärung über die Zurückziehung der Tannhäuſerpartitur 253. Janin über den Tannhäuſerſkandal XV, 256.

Iranier X 293f. (227f.).

Irland X 342 (267).

Islam X 298 (231).

Iſola Bella XV, 166.

Iſouard, N. Grazie J.s I, 20 (16).

Italiener (ſ. auch: Franzoſen u. Italiener). Charakterloſigkeit der mod. J. I, 13 (10). Italien. Sänger in Paris I, 20 (15). It. braucht Muſik zur Liebe, iſt Sänger I, 187 (151). Verfall der kirchl. Kunſt in Italien, Opernmelodie VII, 145 (107). It. und ſpaniſche Kunſtblüte VIII, 42 (31). Wechſelwirkung zwiſchen Genie und Volk VIII, 58 (43). It. erfanden die chriſtl. Muſik VIII, 85 (65). Muſikſchulen in It. VIII, 162 (126). Dem It. wird alles leicht von Natur VIII, 173 (136). Deutſche Muſiker nach Italien VIII, 178 (141). Kaſtratengeſang VIII, 235 (188). Kunſt der reinen Annehmlichkeit VIII, 317 (255). Pflege der Lehren der Antike IX, 141 (117). Rezitiertes Drama unentwickelt IX, 164 (135). Empfänglichkeit des it. Publikums IX, 343 (289). It. Geſangsvirtuoſen zur Verfallszeit IX, 347 (293). Noch ungeſchwächte Produktionskraft IX, 348 (294). Römerzüge bei Deutſchen, Deutſche als Bedrücker in It. verhaßt X, 56 (39). Nachbildung der Antike X, 58 (40). Arbeitet für denaro X, 62 (44). Keine Epik des Erlebten X, 191 (144). Geſangsſchönheit zweite Natur XII, 1(1). In Italien XV, 48ff., 64, 66ff. Anfall von Dysenterie, Rheingold 67. Plan einer neuen ital. Reiſe XV, 165. It. Sänger ſingen jahrelang vier Opern, kalt u. manieriert XIII, 267. Gärung gegen Öſterreich XV, 181. Liebenswürdig-naive Intelligenz des Volkes 181. Im kleinen ital. Luſtſpiel viel naive Virtuoſität, in der großen Oper große Demoraliſation des Kunſtgeſchmacks XV, 183. Krieg gegen Öſterreich XV, 189. Sind ſchuld am Sinken des franzöſiſchen Stiles in der Opéra comique XVI, 59.

Italieniſche Oper. Originalität der ital. Operntheater V, 34 (26). Ital., franz. u. deutſche Oper VII, 126/7 (90/1). Was in einer it. Oper ſein muß VII, 165 (124). Ital. Opernvorſtellungen in Wien VII, 386 (288). Oper führte den Verfall der it. Muſik mit ſich VIII, 86 (65). Italieniſche Herkunft unſerer Opernhäuſer IX, 235 (196). It. Oper aus akademiſcher Grille entſtanden IX, 242 (202). It. Oper u. deutſches Singſpiel IX, 247 (207). Texte it. Opern X, 204 (153).

Juden. Chriſtus an den Juden gerächt II, 186 (144). Jüd. Nützlichkeitsvorſtellung im Byzantinismus III, 172 (145). Von der Not durchs rote Meer getrieben III, 207 (175). „Ewiger J." IV, 327 (265). Judentum in der Muſik V, 85ff. (66ff.). XV, 24f., 71, 334. XVI, 102f. Kann nicht mehr wirklich geleſen werden 102. Das Abſtoßende V, 86 (67). Kunſtwarenwechſel V, 88 (68). J. auf der Bühne V, 89 (69). Sprache der J. V, 90ff. (70ff.). Der gebildete J. V, 93 (73). Synagoge als Quelle jüd. Kunſt V, 97 (76). Erlöſung Ahasvers iſt der Untergang V, 108 (86). Applaudierende J. VIII, 257 (203). Judendeutſch VIII, 290 (231). Aufklärungen über das Judentum in der Muſik VIII, 299ff. (238ff.). Organiſierte Clique VIII, 309 (247/8). Allermächtigſte Organiſation unſerer Zeit VIII, 319 (257). Große Begabungen VIII, 320 (258). Den J. unſer Gewerbweſen fremd VIII, 383 (313). Dem J. verpfändeter Bauer X, 39 (29). An den Juden Hopfen und Malz verloren X, 39 (29). Chriſtgeſchenk für kleine Juden X, 40 (29). Der Jude unter den Völkern X, 61 (43). Nehmen die deutſche Geiſtesarbeit in die Hand X, 62 (44). Jüdiſcher Miniſter X, 73 (53). „Bedeutende jüd. Stimme" (Modern) X, 77 (54). Unſere Welt für die J. das Neue X, 78 (55). Verſtehen in allen Ländern deutſch X, 79 (56). Bemühen das Deutſche zu verſtehen X, 82 (58). Chriſtliche Orthodoxie geht die J. nichts an X, 83 (59). Kritik des Chriſtentums mitten unter den J. X, 118 (87). Von J. ausgepfiffen X, 161 (120). Ein engliſcher Jude macht das Geſetz X, 173 (130). Jüd. Czardasaufſpieler X, 196 (148). „Das rechnende Raubtier" X, 263 (203). J. verſtändigt ſich mit dem Junker X, 301 (234). Jüd. Tradition des Sündenfalls X, 310 (241). Bewegung gegen die J. X, 330 (264). J. als „Konfeſſion" X, 340 (265). Die chriſtl. Geiſtlichen u. die J. 340 (265). Ziviliſation barbariſch-jüd. Gemiſch X, 343 (268). Beiſpiel der

Raſſenkonſiſtenz X, 346 (271). Plaſtiſcher Dämon des Verfalls X, 347 (272). „Neumodiſches Judenwerk" X, 405 (314). Semitiſierte lateiniſche Welt X, 415 (322). Die 3 Jota XII, 369 (371). Können alle deutſch ſprechen XIII, 292. Spontini über den J. in Deutſchland XIV, 96. Auerbach als Jude XIV, 145f. Der Jude Beſitzer der europäiſchen Preſſe XV, 25. Nur Juden im Breslauer Konzert R. W.s 1863 XV, 377. Die Pariſer deutſche Judenſchaft über R. W. XVI, 49. Judentum im Chriſtentum XVI, 100f.

Julier II 177 (137), 183 (141).

Julirevolution. Eindruck I, 11 (7). IV, 312 (252). XIII, 53. Aufrüttelung des deutſchen Geiſtes VIII, 115 (89). Der Gebildete auf der Barrikade IX, 70 (57). Julirevolution und Stumme v. Portici IX, 71 (58).

Julius Cäſar. Hemmt die Germanen II, 176 (135). Juliſches Geſchlecht aus Aſien II, 177 (137).

Junges Europa (Deutſchland). Eindruck I, 13 (10), 27 (20). IV, 313 (253). Gegen Orthodoxie X, 80 (56).

Junker. Die 3 Jota XII, 369 (371).

Jupiter leuchtet an R. W.s 47. Geburtstag XV, 226.

Juſtinian. Gottesausſpruch aus Juſtinians römiſchen Rechte erklärt II, 198 (155). Unſere Ziviliſation aus dem Corpus juris eingefüllt III, 258 (212).

K.

Käfferlein, Advokat in Bayreuth XVI, 141.

Kain X 310 (241).

Kaiſer, Literat V 37 (28).

Kaiſer, Münchener Verleger Wagners XII, 302 (304).

Kalergis, Frau M. (ſ. auch: Muchanoff = Gräfin Neſſelrode) XIV, 124. XV, 74. Mutter der Gräfin Coudenhove XV, 219. Geſchenk an R. W. 227f. Der zweite Triſtanakt vor ihr 228, 229, 230, 240, 345, 346, 347, 353, 359, 372.

Kalliwoda XV, 318f.

Kalypſo IV 355 (289).

Kanadiſche Seen X 306 (237).

Kant. Die Kantianer ſingen den „Jungfernkranz" I, 266 (213). Einfluß auf Schiller VIII, 59 (44). IX, 83 (65). Große Idee VIII, 313 (251). Kritik des Denkens IX, 211 (174). Schopenhauer Ausführer Kants X, 329 (257). XV, 82. Kritik des Erkenntnisvermögens X, 338 (263). Kritik der Urteilskraft X, 369 (289). Die Not (4). XII, 360 (362).

Kapellmeiſter. Beachten nicht die Szene V, 163 (124). Der deutſche K. VII, 378ff. (292ff.). Geteilte Funktionen VII, 382/3 (294/5). K. als Komponiſt VIII, 271 (215). Über das Dirigieren VIII, 327ff. (261 ff.). „Streichen" ultima ratio VIII, 405 (332). Ein Berliner K. der 9. Symphonie IX, 301 (254). Ohne Gefühl für dramatiſches Leben IX, 315 (264). „Ich bin der K." IX, 322 (271). Hinweiſung auf den melodiſchen Geſang Mozarts IX, 336 (283).

Karl der Große. Oberherr der deutſchen Stämme II, 158 (120). Erneuerer der römiſchen Kaiſerwürde II, 160 (122), 169 (130), 175 (134). Urkönigtum in K. erhalten VI, 170 (130). Vertreter des Urkönigtums II, 182 (141). Realſte Betätigung des

Mythos II, 183 (142). Teilung des Reiches X, 55 (38). Entartete Karolinger X, 55 (38).
Karl V. Deutſchlands Unglück, Vertreter des undeutſchen Gedankens X, 59 (41).
Karl von Anjou. Der Henker Konradins II, 195 (152).
Karlsruhe. Triſtan in K. geplant VII, 184 (139). VIII, 223 (177). XV, 136ff., 156. Tannhäuſer u. Lohengrin in K. IX, 316 (266). R. W. beginnt in K. Fuß zu faſſen XV, 133, 145, 190. Triſtan abgemeldet 196. R. W. von K. ferngehalten XV, 197, 259ff. 264, 298, 304, 307, 318, 364, 369ff. Konzert in K. 1863 XV, 372f., 385. XVI, 33.
Kaskel, Bankier in Dresden XIV, 163.
Kaſtner, Komponiſt XII, 97 (99).
Kaſſandra X 318 (248).
Kaſſel IV 345 (280).
Katharina von Siena. Bei H. v. Stein (Helden und Welt) X, 413 (329).
Katholizismus (Kirche) (ſ. auch: Jeſuiten). Dem Ausland entlehnener Pomp I, 196 (158). Im romaniſchen Volksbewußtſein fußend II, 190 (148). Kampf gegen die römiſche Kirche III, 21 (16). Gemeinſamkeit im K. III, 382 (310). Miſchung germaniſchen Heroentums mit K. in der Renaiſſance IV, 12 (7). Kirche und Staat IV, 54 (43). Entwicklung der chriſtlichen Religion zur Kirche VIII, 31 (24). Erwägung des Deutſchen liegt im katholiſchen Intereſſe VIII, 131 (102). Verderb der ſemitiſch-lateiniſchen Kirche X, 357 (279).
Kaufmann, Maler XIV, 233.
Kaukaſus II 154 (116).
Kean, engl. Schauſpieler VIII 183.
Kehl am Rhein XV 145.
Keil, Ernſt, X, 88 (61).
Keller, Gottfr. Grüner Heinrich („Auerbachs Keller") X, 188 (141). XV, 109f. K.s Lieder Baumgartner zur Kompoſition empfohlen XII, 286 (288). Über Auerbach XIV, 144, 192, 264. Über Triſtan XV, 143.
Kern, Dr., ſchweizeriſcher Geſandter in Paris XV, 202.
Keſſinger, Clara XV, 338. ſ. Brockhaus.
Kienlen, Muſikdirektor in Magdeburg XIII, 46, 126.
Kietz, Maler. Schüler Delaroches XII, 121 (123). XIII, 241f., 248, 251, 263, 276f., 282, XIV, 11, 43, 46, 290, 298. XV, 75, 88, 150f., 244, 247, 250, 267.
Kiew XV, 369, 379f.
Kimon VIII 410 (337).
Kind, Fr. Text d. Freiſchütz III 324 (262).
Kirche ſiehe Katholizismus, Proteſtantismus.
Kirchenmuſik (ſiehe auch: Paleſtrina, Bach). Kathol. Kirche nicht deutſch I, 195 (158). Choral I, 196 (158). VII, 144 (106). Verfall durch Einführung der Orcheſterinſtrumente II, 335 (254). Kathol. K. in Dresden II, 335 (254). Verſinken des Wortes in der Harmonie III, 105 (87). Das Wort in der proteſtant. K. III, 140 (118). In die Oper verſetzt III, 337 (273). Bedeutung ſchwindet mit Erlöſchen des chriſtlichen Geiſtes IV, 203 (161). Verweltlichung in Deutſchland VII, 146 (107). Edelſtes Erbe der Kirche X, 320 (250).
Kirchner, Theodor, als Begleiter bei R. W. XV, 112. Schumannianer XV, 123, 126f.
Kirke IV 355 (289).

Kiſſingen. Brunnenkur XV, 188, 328f.

Kittl, J. übernimmt den Text der Hohen Braut IV, 337 (273). XIV, 16. Bekanntſchaft mit R. in Prag XIII, 89. XIV, 59, 204.

Klavier. Kl. u. Violine unvermiſcht IV, 8 (4). Egoiſtiſcher Geiſt IV, 9 (7). Zur Ehre des Virtuoſen IV, 10 (5). Gedachte Kl.-Muſik IV, 213 (170). Bedeutung für die mod. Muſik VIII, 188 (149). Klavierunterricht VIII, 189 (156). Der Dirigent und das Kl. VIII, 190 (151). Fortſchreitende Abſtraktion XII, 273 (275). Klaviernot in Zürich XV, 129.

Kleiſt, H. v. Unerſchöpfliche Begabung des deutſchen Geiſtes VIII, 77 (58). Der herrliche Prinz v. Homburg, allervortrefflichſtes Theaterſtück IX, 224/6 (186/8).

Klepperbein, mütterliche Bekannte R. W.s in Dresden XIV, 208.

Klette im Dresdener Vaterlandsverein XIV, 199.

Klindworth, Staatsrat in Brüſſel XV, 219, 302.

Klindworth, Frau. Street-K. ſ. unter Street.

Klindworth, Karl. Von Liſzt an R. W. empfohlen XV, 93f. Der Klavierauszügler XV, 94, 112. Seine Auszüge konnte erſt H. v. Bülow ſpielen XV, 141, 162f., 228.

Klink. Klavierauszug d. Rienzi XIV, 113.

Klopſtock. War Beethoven ehrwürdig IX, 115 (94). Meſſias XIV, 145.

Kneiſel, Baſſiſt in Lauchſtädt XIII, 123, 131.

Koblenz XV, 232.

Koburg. Herzog v., will ſeine Oper von R. W. inſtrumentiert haben XV, 21.

Köhler, L. Eindruck der 9. Symphonie II, 73 (56). IX 215 (179). XIV, 155. Als Proklamator XIV, 238. XV, 123, 232f.

Kock, Paul de, franz. Schriftſteller XII, 29 (31), 106 (108).

Kolatſchek. Einladung an R. W. zur Mitarbeit an der Deutſchen Monatsſchrift XIV, 291. Kunſt und Klima XIV, 291. XV, 17. Taktvoller Redakteur XV, 17f., 23. In Wien 282ff.

Kolin VIII 165.

Köln. Hiller in der Köln. Zeitung VIII, 272 (216). Kölner Muſikſchule, „Kölner Falſtaff“ VIII, 274 (218). Zauberflöte in K. IX, 317 (267). Eau de Cologne IX, 335 (283).

König, H. Die hohe Braut IV, 317 (256). Kittl überlaſſen IV, 337 (273). Verhandlungen mit Scribe XIII, 193, 211. XIV, 16.

Königgrätz. Mit dem Reſte des deutſchen Geiſtes gewonnene Schlacht VIII, 54 (40). „Ein Wort des Siegers von K.“ VIII, 54 (41).

Königsberg. R. W. Muſikdirektor in K. 1836 I, 15ff. (11ff.). XIII, 168ff. XV, 250.

Königtum. Urkönigtum II, 154 (116). Ideal des Staats in der Perſon des K.s VIII, 14 (9). Der König ſichtbarer Repräſentant des Patriotismus VIII, 18 (13). Tragik der Könige VIII, 24 (18). Myſterium des kgl. Ideales VIII, 34 (27). Ideale Bedeutung des Königtums, Gnade VIII, 136 (105). Wie verhalten ſich republikaniſche Strömungen dem Königtum gegenüber XII, 218 (220). Der König ſollte der erſte und allerechteſte Republikaner ſein XII, 223 (225). Der erbliche König an der Spitze des Freiſtaates XII, 226 (228). Germaniſches Königtum und undeutſcher Monarchismus XII, 226 (228). Königtum und Republik XVI, 12ff.

Könneritz, Marie, v., erklärt ſich unbedingt für R. W. in Dresden XIV, 52f., 188. Ein Mitglied der Fam. K. intrigiert in Wien gegen R. W. XV, 346.

Konzeption. Über die künſtleriſche K. XV, 97. Das Rheingoldvorſpiel XV, 68. Siegfrieds Wutausbruch XV, 120. Karfreitagszauber XV, 134. Vorſpiel der Meiſterſinger XV, 311. Pogners Anrede 315f. Kundry-Schrei XV 315f.

Kommunismus. (Sozialismus). Gegenſatz zum Egoismus III, 5/6 (5). Aufgehen des Egoismus in den K. III, 63 (51). Gewohnheit Kommunismus des Egoismus III, 70 (57). Erlöſung in den K., Erklärung des Begriffes III, 159 (134). Pariſer Kommune III, 206 (174). In der Kapitulation IX, 40 (32). Untergang geſchichtlicher Ziviliſation IX, 144 (119). Sozialismus und humanitäre Vereinigungen X, 309 (240). Abgeſchmackteſte und ſinnloſeſte Lehre XII, 221 (223). Prinzip des Kommunismus XII, 252 (254). Folge des chriſtlichen Irrtums XII, 259 (261). Als Kunſtprinzip des Zukunftsdramas XII, 262 (264). Genie der Gemeinſamkeit XII, 264ff. (266ff.).

Kommunalgarde. „Die liegende K." XVI, 27.

Komödie. Der Held der K. als umgekehrter Held der Tragödie III, 197 (166). Moderne Komik: das gewöhnliche Leben abwechſelnd mit dem höheren des Kunſtwerkes IV, 126 (101).

Konrad I. König durch die Kirche II, 159 (121).

Konrad II. Salier, verwandt mit den Franken II, 160 (122).

Konradin. Enthauptung II, 161 (122), 195 (152).

Konſervativ. Die griech. Kunſt konſervativ III, 35 (28). Die Kunſt wird wieder k. ſein III, 43 (35). Der Deutſche iſt konſ. X, 63 (45).

Konſtantin. Der Kaiſer und die Sklaven III, 34 (27).

Kopernikus. „Habe den Kirchenglauben ruiniert" X, 40 (30). XII, 339.

Körner, Th. Leyer und Schwert (der deutſche Jüngling) VIII, 51 (38). Weber als Sänger der Körnerſchen Lieder X, 206(155).

Kotte. Auf der „Thetis" XIII, 218, 221, 232.

Koſſak XIV, 179.

Köſen, Bad XIII, 146.

Köſter, als Adriano in Berlin XIV, 176.

Kosziuszko. Operntext K. abgewieſen IV, 312 (252).

Kotzebue, A. von. Störenfried in Weimar VIII, 105 (81). K.s Ermordung VIII, 106 (82). Seinen Geiſteserben gehörte das deutſche Theater VIII, 107 (83). Man machte K.s Sache zur eignen VIII, 110 (84). Menſchenhaß u. Reue XIII, 6.

Kraft, Louis. „Kraftlied" XII, 374 (376).

Kramer, Theaterdirektor in Winterthur u. Zürich XV, 7f. XVI, 16ff.

Kraſſus X 40 (29).

Kreon. Vertreter des Staatsbegriffs IV, 73ff. (58ff.).

Kretſchmar, Kammermuſiker in Dresden XII, 176 (178), 201 (203).

Kreutzberger, Menageriebeſitzer XV, 166.

Kriete, Schauſpieler in Dresden XIV, 16. XV, 186.

Kritik. Hat das Opernrätſel nicht gelöſt III, 277 (226). Grauſamkeit gegenüber dem Neuen IV, 293 (235). Herzloſe monumental hiſtoriſche Kr. IV, 303 (244). Über muſikaliſche Kritik V, 65ff. (53ff.). Gegen die Kr. V, 68 (55). Leichtſinn der Kr. der Muſik und des Theaters VIII, 210 (168). Kr. durch den Künſtler VIII, 258 (205). Nachträgliche Zuſammenſtellung der Eigenſchaften X, 98 (70). „Hiſtoriſche" Kritik der Evangelien X, 118/19 (87). Künſtler und Kritiker mit bezug auf einen beſonderen Fall XII, 206 (208). XIV, 44ff. Beiſpielloſe Unverſchämtheit der wütendſten Ignoranz XIV, 65. Stürzt ſich wie Raben auf ein Aas XIV, 129. In London XV, 90ff. In Paris XV, 210f.

Kroaten VIII 51 (38). X, 345 (270).

Krockow, Gräfin XV, 342f., Graf XVI, 227.

Kröge, am Theater v. Lauchſtädt XIII, 118.

Krollſches Etabliſſement in Berlin XV, 295.

Kröſus X 40 (29).

Krug, Rektor des Paulinums in Leipzig XIII, 55. Fundamentalphiloſophie XIII, 74.

Krug, Sänger und Chorleiter in Magdeburg XII, 13 (13). XIII, 149.

Kühmſtedt, Muſiker in Eiſenach XIV, 262.

Kühne, Violiniſt in der Dresdener Kapelle XII, 163 (165).

Kühne, in Paris XIII, 292.

Kultur ſiehe Ziviliſation und Kultur.

Kummer, Kammermuſiker in Dresden XII, 201 (203). XIV, 60. XV, 44, 337f.

Kunſt, Frau K. in Petersburg XV, 351.

Kunſt. Kunſtinduſtrie, nicht Enthuſiasmus vermittelt heute zwiſchen Dichter und Muſiker XII, 130 (132). Kunſt und Revolution XII, 250 (252). XIV, 278. Vergewiſſerung des bewußt gewordenen Weſens XII, 255 (257). Beginnt, wo Wiſſenſchaft aufhört XII, 258 (260). Erkannte Notwendigkeit mit Bewußtſein dargeſtellt XII, 260 (262). Notwendig bewußtes Zeugnis des nicht willkürlichen Lebens XII, 260 (262). Leben die unbewußte, Kunſt die erkannte Notwendigkeit XII, 260 (262). Jedes will für ſich alles ſein = Moderne Kunſt XII, 261 (263). R. W. habe das Leben zu leicht und die Kunſt zu ernſt genommen XV, 143. Vergeſſen des Künſtlers vor deſſen Kunſtwerk iſt ſeine Erlöſung XVI, 42f.

Kuskelew XIII, 250.

Küſtner, Intendant in München XIII, 290. Weiſt den Holländer ab XIII, 290f. XIV, 5, 10, 29, 61, 63. XIV, 173, 184, 334.

Kutſchke-Lied X, 71 (52).

L.

Lablache, L. Als Leporello in Paris I, 217ff. (175ff.). XII, 69 (71). XIII, 234f. XV, 116.

Lachner, Fr. Komponiert franzöſiſche Texte I, 304 (244). Anregung zur Gründung einer muſikaliſchen Hochſchule in München VIII, 170 (133). „Die Hemden der Heidenbekehrung" VIII, 208 (167). G moll-Symph. von Mozart VIII, 376 (306). Tannhäuſer-Tempi VIII, 377/8 (307/8). Dirigent bei Muſikſeſten VIII, 406 (334). Generalmuſikdirektor in München XII, 300 (302), 370 (372). La Reine de Chypre XIII, 280f., 290. Katharina Cornaro und Tantiemen XIV, 172. XV, 107, 163. Schöpfer des Münchner Orcheſters XVI, 39.

Lachner, Ignaz. Schändliche Aufführung des Taſſo v. Liſzt XV, 326. Elender Dirigent u. Stümper 331.

Lachner, Vincenz. „Der Streicher„ XII, 375 (377).

Lafayette in der Julirevolution XIII, 53.

Laffite (London) XIII, 249.

Lagarde, P. de. Frage an L., „was iſt deutſch“? X, 73 (53). Über Univerſitäten X, 110 (80).

Lago Maggiore XV, 48f., 166.

Laios IV 76f. (60f.), 80 (65).

Lamartine. Histoire des Girondins XIV, 271, 300. XV, 286.

Lambert [Lamprecht] der Pfaffe L. als Vorbild für „Barbaroſſa“ XIV, 213f.

Lanckronski, Graf, Oberhofmeiſter in Wien XV, 263, 291.

Laokoon IV 1 (1). IX 143 (119).

Laſſen, Kapellmeiſter XV, 334.

Lateiner IX, 200 (166). X, 190 (143).

Laube, H. Aufforderung zum Schriftſtellern I, 1 (1). Bekanntſchaft I, 12 (9). „Selbſt Gutzkow und L. nicht“ IX, 11 (6). Franzöſierung des Theaters IX, 209 (173), 214 (177). „Fauſt“-Aufführung unter Laubes Direktion IX, 221 (184). Über R. W.s Jugendſymphonie X, 401 (311). Zwei Sonette an H. L. XII, 371 (373). Bekanntſchaft mit R. W. XIII, 96. Kosziusko als Operntext von R. W. abgelehnt XIII, 97. Das junge Europa XIII, 110, 113. Aus Leipzig ausgewieſen 120, 129, 140, 164, 167, 169. Wiederſehen in Paris XIII, 243ff., 249, 250. XIV, 6. Über Tannhäuſer XIV, 16. Empfiehlt R. W. an Liſzt XIV, 30. Biographiſches über R. W. in der Zeitſchrift für die eleg. Welt XIV, 46. Über „Elb-Florenz“ 104. Studiert Scribes Theatertechnik 141f., 190, 283. Am Burgtheater in Wien XV, 289f., 360. XVI, 5.

Laube, Muſikdirektor in Hamburg XVI, 226.

Lauchſtädt. R. W. als Kapellmeiſter in L. XIII, 117ff.

Lauermann, Der Meiſterſinger v. Nürnberg XIII, 143f.

Laurencin, Graf XV, 381.

Lauſanne XV, 118, 166.

Lauſſot, Jeſſie, XIV, 194, 287, 292ff., 297f., 301ff., XV, 35.

Lavater, das L.-Händchen XV, 129.

Ledru-Rollin XIV, 271.

Legnano II 192 (150). XIV, 214.

Lehrs, Philolog. Freund R. W.s in Paris XIII, 232, 234, 238, 242, 245, 263, 268, 272. Schwere Krankheit 277, 283. Geiſtige Einwirkung auf R. W. 284, 288, 291f. XIV, 52, 284. XV, 57, 81.

Leibniz, W. v. L. und Louis XIV. VIII, 43 (32). „Hier Dürer, dort L.“ VIII, 48 (36). XV, 211.

Leiden. Maßſtab für Menſchenwürde am Leiden des Tiers X, 264 (204). Jeſu Lehre die Tat freiwilligen Leidens X, 277 (213). Die Werke der Leidenden X, 318 (248). Fähigkeit zum bewußten Leiden X, 358 (281).

Leipzig. R. W.s Geburtsort I, 7 (4). XIII, 3ff. Nikolaiſchule I, 9 (5). IX, 351 (296). Theater I, 10 (7). Gewandhauskonzerte I, 12 (8). XIII, 77. Dem L.er Theater die Feen angeboten I, 13 (9). Holländer in L. abgelehnt I, 23 (18). Liebesverbot in L. abgelehnt I, 38 (30). L.er Konzert-Geſellſchaft II, 68 (51). Euterpe XIII, 79, 96. Staatsunterſtützung für das L.er Theater II, 319 (241). Legat für das Konſervatorium II, 352 (267). Mittelpunkt wiſſenſchaftl. Bildung II, 352 (268). Aufnahme des Lohengrin in L. VI, 380 (269). Erfolgloſigkeit der zuſammengeſtrichenen Partitur XV 318. Roſſini neben Händel im Gewandhaus VIII, 192 (153). „Judenmuſikweltſtadt" VIII, 301 (240). Das Publikum blieb bei W. aus VIII, 310 (248). Leipziger Konſervatorium auf negativer Maxime begründet VIII, 387 (316). Meiſterſinger-Vorſpiel zum erſten Mal unter R. W. in Leipzig VIII, 402 (330). XV, 330, 334. Warnung im Leipziger Konſervatorium vor wirkender Kraft VIII, 405/6 (333). „Eine Opernaufführung in Leipzig" Jeſſonda X, 1 ff. (1 ff.). „Klein-Paris" X, 5 (3). Feſtmahl in L. („Enthaltung!") X, 42 (31). Univerſität rivaliſiert mit Berlin X, 110 (80). Dante-Symphonie in L. X, 136 (100). Liſzt kommt in L. übel an X, 137 (101). Leipziger Studenten X, 185 (139). Chriſtliche Vorzeit L.s X, 400 (310). Proben verweigert X, 403 (312). XIII, 10, 25 f. Thomasſchule 59. Zeitung für die elegante Welt 96. XIII, 136. XV, 241, 330. Zum Konzert 1862 nach L. 332 ff. Konzert ohne Publikum 334.

Leoben I 181 (146).

Leonardo da Vinci, von Delaroche gemalt XII, 122 (124). Künſtleriſches Pflichtgefühl XIV, 239. Großer Eindruck von der „Cena" XV, 182 f.

Leopardi, G. Über Erkenntnis des Großen X, 165 (123).

Leplatz XIII, 249.

Leroy, Pariſer Muſiklehrer XV, 195.

Leſſing, G. E. Laokoon IV, 5 (1). XII, 271 (273). Grenzen der Künſte IV, 6 (2). An der Hand L.s VII, 138 (100). „Heil Euch, Winckelmann und L." VIII, 49 (36). Das Los L.s und ſo vieler Edlen VIII, 50 (38). Kampf für das Theater VIII, 57 (43). Tempel der Herrlichkeit unter der gepuderten Friſur eines L. VIII, 65 (49). Kämpfe für die Nation VIII, 101 (78). Aus der klaſſiſchen Schule hervorgegangen VIII, 123 (96). Wir feiern unſere L., Goethe und Schiller als Erretter X, 104 (84). Bürgerliches Drama IX, 159 (130). Aufſchwung deutſchen Geiſtes durch Winckelmann, L. uſw. IX, 397 (333). „Der nicht beſonders weiſe Nathan" X, 169 (127).

Leto, Mutter Apollons XV, 184.

Leuthen VIII 206 (165).

Leuven, La main de fer XII, 114 (116).

Levy gen. Lippert im Duell XIII, 65.

Lewald. Europa XIII, 234, 268. XVI, 5.

Lewi, Waldhorniſt der Dresdener Kapelle XII, 176 (178), 201 (203); als Zwiſchenträger XIV, 221.

Lewi, R., Wiener Hornvirtuos in der Freiſchütz-Ouverture VII, 367 (297).

Liberalismus. Nicht ſehr hellſehendes Geiſtesſpiel V, 86 (67). Liberales Chriſtentum X, 81 (57). Was unter L. zu verſtehen X, 94 (67). „Alle ſind liberal und laſſen das Ungemeine" X, 95 (68). Preßfreiheit X, 95 (68/9).

Lichtenberg (zitiert) XII, 252 (254).
Liebe. Das höchſte menſchliche Bedürfnis III, 84 (69). XII, 274 (276). Verneinende Liebe der drei Kunſtarten III, 139 (117). Durch höchſte Liebeskraft zur wahren Freiheit III, 265 (218). Liebloſigkeit des Staates IV, 94 (75). Verbindet das Männliche u. Weibliche zum Menſchen IV, 128 (102). Höchſte Kraftentwicklung des individuellen Vermögens IV, 257 (206). Liebe der Älteren für die Jüngeren IV, 282 (228). Liebe zu Künſtler und Menſchen untrennbar 288 (231). Geiſt der Muſik IV, 325 (264). Sehnſucht nach Verſtandenſein durch Liebe IV, 362 (296). „Die Liebe iſt Gott" (Beethoven) IX, 114 (94). Nächſtenliebe X, 256 (197). An der Liebloſigkeit geht unſere Ziviliſation zugrunde X, 332 (259). Die erlöſende chriſtliche Liebe X, 233 (260). Schwer, Liebe zum menſchlichen Geſchlechte zu bewahren X, 348 (272).
Lieblein, Lehrer der Math. in Prag XV, 349.
Liechtenſtein, Fürſt XV, 252f., 285f., 345, 370, 381. XVI, 229.
Lied. Wilhelm Baumgartners Lieder XII, 284 (286).
Limbach, Sängerin in Magdeburg XII, 13 (13). XIII, 147, 179.
Lind, Kammermuſikus in Dresden XII, 164 (166).
Lind, Jenny. Außer dem Rahmen des Theaters IV, 340 (277). XIV, 164, 173, 175. XV, 91, 335.
Lindau will den Tannhäuſer überſetzen XV, 222ff. Dilettantenhafte Frechheit als Sänger 223. Unfähig zur Überſetzung 224, 225, 235. Prozeß 254, 300.
Lindau, P. Über Laube IX, 209 (173). Will amüſiert ſein X, 194 (147).
Lindau XIV, 265.
Lindemann, Arzt in Paris XV, 75, 76, 88.
Lindhurſt, Lord XIII, 227.
Lindpaintner, P. J. v. Süddeutſche Mendelsſohn-Schule VIII, 382 (311). IX 47. XV, 96.
Lipinski, K. An der Spitze der Dresdener Kapelle IX, 280 (234). Zweideutiges Verhalten L.s XIV, 47—49, 124. Beſucht R. W. mit Hans von Bülow XIV, 161, 192f., 251. XV, 338.
Liſt, Fr. Unſere liberalen Vorkämpfer ließen L. zugrunde gehen X, 96 (68).
Liſzt, Fr. Als Klavierſpieler I, 211 (170). Der „Virtuos" wendet ſich an das Orcheſter IV, 10 (5). „L. hat mich zum Künſtler gemacht" IV, 410 (338). Erſte Begegnung in Paris IV, 411 (338). XIV, 30. In Dresden beim Rienzi IV, 412 (339). XIV, 71. Tannhäuſer in Weimar IV, 413 (340). XIV, 231. L. nimmt ſich des Lohengrin an IV, 414 (341). XIV, 307. Brief über die Goetheſtiftung an L. V, 7ff. (5ff.). IX, 213 (176). XV, 43. Über Fr. L.s Symphoniſche Dichtungen V, 237ff. (182ff.). XV, 63, 132. Für was die Welt L. anſieht V, 237 (184). L. als Schriftſteller V, 239 (184). Als Beethovenſpieler V, 240 (185). Die Form bei L. V, 247ff. (187ff.). Der muſikaliſcheſte aller Muſiker V, 147 (191). Die Probleme von „Fauſt" und „Dante" geklärt V, 249 (193). Unterſchied der Anſchauung des Objektes bei L. u. Berlioz V, 251 (195). Verhandlungen über das Siegfrieddrama VI, 372 (261). Schnorr ward Tenoriſt, wie L. Klavierſpieler VIII, 239 (191). L. und Hiller

VIII, 273 (217). Soll nicht dirigieren können VIII, 274 (217). „Tumultariſcher Korybant" VIII, 277 (220). Regt Beſuch R. W.s bei Roſſini an VIII, 280 (223). Angeblicher Witz Roſſinis über L. VIII, 281 (223). Agitation gegen L. VIII, 306 (245). Bach u. Beethoven von L. geſpielt VIII, 388 (317). L. und Schumann VIII, 390 (319). L. und Brahms VIII, 392 (321). Als Meiſter Joachims VIII, 409 (336). Macht Beethovens letzte Klavierwerke zugänglich IX, 280 (233). Klavierarrangement der 9. Symphonie IX, 292 (246). „Mundus vult schundus" X, 104 (75). L.s Dante-Symphonie X, 135 (99). L. u. das Publikum X, 135/6 (100/1). Dante- u. Fauſt-Symphonie X, 136 (101). XV, 63, 120. Schluß des Fauſt und des Dante XV, 120, 121. H. v. Bülow dirigiert die Fauſtſymphonie 278. Zu L.s Plan einer Danteſymphonie XVI, 95ff. Antwort an deutſche Fürſten X, 224/5 (172). Ausdruck unſäglicher Seelen- und Weltvorgänge X, 236 (180). „Zigarrenaſche und Sägeſpäne mit Scheidewaſſer" X, 242 (186). Direktion des Lohengrin X, 249 (192). „In die 70" voraufgegangen X, 375 (293). L. bei R. W.s Jugendſymphonie in Venedig X, 405 (314). L.s Künſte in Paris XII, 61 (63). Konzert in Paris XII, 80 (82). Konzert für das Bonner Beethovendenkmal in Paris XII, 89f. (91f.). Der Sklave des abgeſchmackteſten Publikums XII, 90 (92). L. über die tieferen Gründe des Tannhäuſermißerfolges in Paris XII, 312 (314). 4 Gedichte an L. XII, 386ff. (388ff.). Empfiehlt H. Dorn XII, 208 (210). Fauſtouverture XIII, 238. Fantaſie über „Lucia di Lammermoor" XIII, 262. Nähere Bekanntſchaft mit L. XIV, 30ff. Herzliche Einfachheit in L.s Weſen 32, 45, 68. L.s energiſche Teilnahme beginnt 71ff. XIV, 91, 104. Streit um den Lohengrinſchluß XIV, 148. Gegenſeitiger Beſuch 207. Flucht zu L. 260ff. Wut gegen die Umwelt XIV, 261f. L.s Hilfe für den verfolgten R. W. 263ff. Empfiehlt R. W. an Belloni 267. Über R. W. im Journal des Débats 269, 272, 280, 282, 286, 289, 291, 301. Berichte über Lohengrin XV, 6. H. v. Bülow kommt zu L. XV, 12. Tannhäuſerouvert. für Klav. XV, 137. Eifer für Lohengrin XV, 19f. Bericht über L. 20. Erbittet „Siegfrieds Tod" für Weimar 21, 23, 25, 35, 36. Widmung des Lohengrin XV, 44. Als Stellvertreter und alter ego XV, 53, 61. „Wagner-Woche" 62. Führt R. W. eigene Werke vor 63, 69, 70, 71, 72, 73, 74. Regt die Überarbeitung der Fauſtouvert. an 86. Empfiehlt Karl Klindworth an R. W. 93, 108f., 119. Durch die Fürſtin Wittgenſtein in ſeinen künſtleriſchen Arbeiten beeinflußt XV, 121, 123. Scharfes Urteil über Heine XV, 122f. L. phantaſiert auf ſchlechten Flügeln 125. Reizbarkeit 121, 125. Les Préludes XV, 126. Orpheus 126. Gegenſeitige belehrende Aufmerkſamkeit XV, 126. L. ſpielt Beethoven Op. 106 XV, 127. Ruheloſigkeit L.s 128, 131, 132, 137. L.s Tochter Coſima heiratet Hans von Bülow 141f. Sonderbares fürſtliches Freundſchaftsverhältnis XV, 157. Die

„Raupe des Virtuoſen" 157, 158. Aplomb der Perſönlichkeit 163, 166. In Venedig XV, 169ff., 170, 185, 186. Führt das Triſtanvorſpiel auf 189, 190, 199, 211, 219, 232. Begegnung mit L. ausgewichen 261, 263. In Paris wieder in alter Strömung 265. Phantaſie über BACH XV, 265, 266. Muſikfeſt in Weimar 1861 277ff. Prometheus XV, 278. Wut auf das Publikum 278f., 280, 282. Gibt Weimar auf 285, 286, 288, 302, 309. Taſſo XV, 326. Klavierkonzert von Bülow geſpielt 333, 334, 336, 348, 366, 375, 376, 380. Spielt in Paris die Rolle eines Narren XVI, 60. Widmung der Lohengrinpartitur an L. XVI, 73, 113.

Liſzts Mutter XV, 206.

Liſzt, Daniel, Sohn von Fr. L. XV, 73, 74.

Liſzt, Eduard, Onkel v. Fr. L., Juriſt in Wien XV, 277, 380, 381, 384.

Literat, Der, „ein traurig Neutrum" XII, 365 (367). Literaturpoeten teilen ſich nur an Literaten mit XVI, 78.

Literatur. Der Wuſt der L. ein Stammeln des ſprachunfähigen Gedankens III, 127 (107). Drama als Literaturzweig III, 133 (112). IV, 8 (4). Verlangen nach Leben III, 138 (116). Literaturlyrik IV, 36 (28). Nur noch poetiſche L. V, 8 (6). Theater und L. V, 12 (10). Deutſcher Geiſt in der L. aufzuſuchen V, 54 (44). L.-Zeitſchriften V, 72 (58). Moderne poetiſche L. VIII, 77 (58/9). Platons „Gaſtmahl" als Vorbild der L.-Poeſie IX, 166 (137). Muſik ſoll nicht L. werden X, 41 (30).

Lobe, J. Jubelgreis, über „falſchen Idealismus" VIII, 372 (302).

Löbell. Weltgeſchichte XIII, 52.

Löbmann XIII, 197. Erhält den Text der glücklichen Bärenfamilie 200.

Locarno XV, 49.

Lodi I 181 (146).

Loën, v., Intendant in Weimar XVI, 133, 135, 142.

Logier, J. B. Generalbaßmethode I, 9 (6). XIII, 42.

Lope de Vega. Übermütig produktiv realiſtiſch IX, 165 (136). In unmittelbarem Verkehr mit dem Theater IX, 171 (142). Schuf das moderne Drama IX, 195 (161).

London. Aufenthalt 1839 I, 18 (14). Webers Aſche in der Paulskirche II, 55 (41). XIV, 106. Zuſammentreffen mit Berlioz in L. VII, 115 (82). XV, 95ff. Jüdiſche Feindſchaft in L. VIII, 309 (248). XV, 90ff. 9. Symphonie in L. VIII, 339 (272). XV, 91. Wagnerverein in L. IX, 386 (324). Der Fafnerwurm aus L. X, 150/1 (111). Stadt der koſtſpieligen Erfahrungen XII, 46 (48). Londoner Konzerte bringen das Defizit der Feſtſpiele zum Stillſtand XII, 328 (330). Philharmoniſche Geſellſchaft XIII, 192, 225. XIV, 216, 223f. Parlament 226. Konzertreiſe 1855 XV, 86ff. Italieniſch geſchultes engliſches Phlegma XV, 91. Urteilsfähigkeit des Londoner Publikums XV, 96. Italieniſche Oper in Covent-Garden 99. Kenſington 102. Adelphi-Theatre 102. Dramatiſche Weihnachtsmärchen 102. Olympic Theatre XV, 103. Princess-Theatre 103. Sacred-music-society XV, 89, 104. Über den engliſchen Muſikkultus 104. Inferno-Atmoſphäre 105. Klima 104. XV, 108, 200, 212,

242. L. bietet R. W. ein eigenes Theater an XVI, 114.

Longobarden (Lombarden). Kaiſer als Richter über die Lombarden II, 190 (147). Die Freiheit der lombardiſchen Gemeinden II, 191ff (148ff.). Longobardiſches Reich X, 55 (37). Franken, Goten, Longobarden geſallen ſich in fremden Landen X, 56 (39).

Lorbac ſ. Chabrol.

Lortzing, A. Sein eigner Textdichter IV, 386 (316). „Zar und Zimmermann“ X, 187 (140). Schwager Auguſt Röckels XIV, 50.

Loſchwitz XIV, 81f.

Lothar von Sachſen. Zwiſchenherrſchaft II, 160 (122). Stärkung der Welfen II, 165 (126).

Lothringer II 159 (121).

Louis Philippe, König von Frankreich XII, 32 (34), 40 (42), 60 (62), 69 (71), 93 (95), 99 (101). XIV, 191, 192.

Löwe, Vorſtand der Dresdener Liedertafel II, 55 (41). XIV, 55ff., 106. XVI, 7.

Löwe, Karl. „Erlkönig“ XIV, 30.

Löwe, Sängerin in Paris XII, 67 (69), 72, 94. XV, 349.

Löwe, Theaterdirektor in Zürich XV, 42.

Löwenberg. Konzert in L. XV, 370, 374ff., 378.

Löwenthal, Gräfin. Tannhäuſermatinée in Paris XV, 256.

Lowoſitz. Reiſe nach Prag XIII, 23.

Lübke, W. Verdirbt Gutzkow die Phantaſie I, VI (VI). Gutzkow ohne L.s Anleitung IX, 63 (51).

Lucca, Pauline. Beſſerer Vortragsmeiſter VIII, 409 (336).

Lucy, Generalpächter in Marſeille XV, 198. Schläft in R. W.s Konzert 209f., 248f. XVI, 34.

Ludwig XIV. Von der Kunſt bedient III, 23 (18). Inhalt des Staates IV, 82 (65). Sprachakademie IV, 122 (98). Schönheitsgeſetz VIII, 43 (32). Reſtauration der Enkel L.s VIII, 51 (38). Vorbild der delikaten Haltung IX, 141 (117). Als Schauſpieler bewundert IX, 199 (164). Von allen Fürſten der Welt nachgeahmt XII, 219 (221). Seine Zeit als Opernſujet XII, 79 (81).

Ludwig I. von Bayern. Beiſpiel eines Mäcens VIII, 72 (54). Fonds für eine Geſangſchule VIII, 170 (133). Münchener Bauten XV, 281.

Ludwig II. Dem königlichen Freunde VIII, 1 (1). „Ein hochgeliebter junger Freund“ VIII, 7 (3). Bericht an König L. über eine in München zu errichtende Muſikſchule VIII 161ff. (125ff.). „Dieſem Fürſten zu dienen all' mein Streben“ VIII, 219 (176). K. L. und Schnorr VIII, 240 (192/3). Zum 25. Aug. 1870 VIII, 415 (339). „Vollende dein Werk!“ IX, 372/3 (312/3). Zur Ausführung des Bayreuther Gedankens berufen X, 144 (106). Zum „Parſifal“ begeiſternd X, 179 (136). Verzicht auf „Parſifal“ X, 379 (296). Der Beſchützer XII, 295 (297), 296 (298). „Am Abgrund“ XII, 387 (389). Gedichte an L. XII, 387—398 (389—400) [418 (420)?]. XV, 54. R. W. kurz nach deſſen Thronbeſteigung in München 1864 XV, 382. Des Königs Brief an R. W. 1864 XV, 387. XVI, 38. Kunſtfeſte nicht Theatervorſtellungen XVI, 40, 45, 54, 108, 117. R. W. an L. über die Aufführung des Parſifal XVI, 128, 137.

Lüders in der philh. Geſellſchaft zu London XV, 89ff., 94, 102.

Lugano XV, 49f., 183.

Luigia, R. W.s Pflegerin in Venedig XV, 294.

Lukas. Über den Wartburgkrieg XIII, 288.

Lukretia IV 320 (259).

Lully, J. B. Fürſtengunſt im Sinne Racines und L.s VIII, 51 (38).

Luſignan I, 308 (247), 311 (250).

Luther. Religiöſe Lyrik IV, 22 (15). L.s Choral rettet den Geiſt der Reformation IX, 140 (116). Beethovens und Luthers Zorn IX, 147 (123). „Ein' feſte Burg" X, 71 (52). XVI, 109. Bibelüberſetzung X, 93 (66). Überſetzung von „barbaros" X, 171/2 (128/9). Not mit der Buchdruckerei X, 176 (133). Gegen den Ablaß X, 328 (256). Bibel und Katechismus X, 331 (258). Zehn Gebote X, 331/2 (259). Bei H. v. Stein X, 413 (320). XIII, 9.

Lutter u. Wegener, Berliner Weinſtube XIV, 179.

Lüttichau, v. Gegen die Weberfeier II, 56 (42). XIV, 107. Umſtimmung II, 60 (46). XIV, 111. Gegen die 9. Symphonie II, 68 (51). Einladung Spontinis V, 114 (89). „Jetzt dürfte Tell nicht mehr geſchrieben werden" VIII, 110 (84). Beruft ſich auf Webers befriedigende Opernſchlüſſe IX, 55/6 (44). XIII, 255. XIV, 7, 23. Überrumpelt W. mit dem Anſtellungsdekret XIV, 41, 47, 49, 77ff. Herzlichkeit gegen R. W. 81, 83, 101, 105, 113f., 123, 130, 132, 135, 142. Soll die Aufführung der 9. Symphonie verhindern 150, 157. Zunehmende Spannung zwiſchen L. u. R. W. XIV, 168, 187, 189, 200, 205. Zweideutiges Verhalten 206, 208, 213, 215. Will Lohengrin aufführen 218, 220ff., 296. XV, 177, 338. XVI, 12, 87.

Lüttichau, Ida v., Gattin d. Vorigen XIV, 53. Ihr der Holländer gewidmet XIV, 54. Tritt für den tragiſchen Lohengrinſchluß ein XIV, 147f., 296.

v. Lutzau, Celliſt in Moskau XV, 357.

Luxus. Befriedigung eingebildeten Bedürfniſſes III, 60ff. (48ff.). L. Seele mod. Kunſt III 61 (49). Not endet die Hölle des L. III, 62 (50). Weſen der aſiatiſchen Baukunſt III, 150 (126). Rat zur Enthaltung X, 42 (31).

Luzern. Begegnung mit dem Großherzog von Weimar XV, 156f., 186ff. Hornbläſer auf dem L. See 189. Wahlſpruch für die Luzerner Feuerwehr XVI, 225.

Lwoff, Alexis arrangiert Pergoleſes Stabat mater XII, 399ff. (401ff.). XIII, 252. XV, 357.

Lykurgos von Sparta XII, 252 (254).

M.

Macchiavelli, N. Maxime des M. VIII, 19 (13). X, 301 (234). Florentiniſche Geſchichten XV, 179.

Macfarren. Ouvertüre Chevy Chace XV, 99.

Mac-Mahon. In der Kapitulation IX, 48 (39).

Magdala bei Weimar. Zufluchtsſtätte R. W.s 1849 XIV, 263.

Magdeburg. R. W. Muſikdirektor in M. 1834 I, 14 (10). XIII, 126, 148. Aufführungen in M. I, 28 (21). Liebesverbot I, 29ff. (22ff.). Unverkürzter Lohengrin in M. IX, 329 (277). X, 405 (314). Bei Clara in M. XIII,

46. Aus Magdeburg XII, 12ff. (12ff.). Indifferenz des Publikums „Politiſche" Konzerte XII, 12 (12). Eine Kritik aus Magdeburg XVI, 57f.

Magenta. Schlacht XV, 181.

Magnan, Marſchall, wohnte R. W.s drei Pariſer Konzerten bei XV, 210.

Mahomet. Das Wunder des Mitleids X, 259 (199). Grundgeſetz unſerer Ziviliſation X, 302 (235).

Maier, Mathilde XV, 310f., 314, 339, 349. Antrag R. W.s, ihm das Haus zu führen XV, 363f., 371, 373, 383.

Mailand. Friedrich der Rotbart grauſam gegen M. II, 190 (148). Konſervatorien in Neapel u. M. VIII, 162 (126). Dom XV, 166, 182. Reſidenz des öſterreichiſchen Vizekönigs XV, 180. Im Belagerungszuſtand 181. Brera, Ambroſianiſche Bibliothek, Cena des Lionardo 182, 183. Theatro Re 183. Scala, Demonſtration des italieniſchen Kunſtgeſchmacks XV, 183.

Mainz. „Zur Heeresfolg nach Mainz" (Lohengrin) II, 88 (66). Erzbiſchof von M. rettet die Reichseinheit II, 159 (121). Reichsverſammlung unter Friedrich I. II, 193 (150). In der Kapitulation IX, 48 (39). „Fidelio" in M. IX, 336 (284). Schott in M. XV, 205f., 295, 297, 303, 306, 309, 310. Das goldene M. 311.

Malerei (Bildende Kunſt). Im Kunſtwerk der Zukunft III, 167ff. (141ff.). XII, 262 (264). In der Landſchaftsmalerei bricht ſich der menſchliche Egoismus III, 169f. (143). M. im Rahmen der tragiſchen Bühne III, 181ff. (152ff.). „Schöne Gegend" = hübſchklingende Muſik III, 183 (154). Kunſtvereine als Lohngeber V, 9 (6). Den bildenden Künſten ſtehen die Mittel zur Verwirklichung zu Gebote V, 17 (14). Literariſche Vermittelung V, 73 (58). Grundverſchiedene Wirkung der Malerei und Muſik IX, 91 (72). „Alles Vergängliche iſt nur ein Gleichnis" IX, 150 (125). Das Reizende an Stelle des Schönen IX, 185 (154). M. der Reformationszeit IX, 212 (175). Widerwärtige Gegenſtände der Renaiſſance-M. X, 130 (95). Darſtellung der religiöſen Dogmen X, 282ff. (217ff.). Das Charakteriſtiſche, das Porträt X, 285 (220). R. W. durch den Gegenſtand vor der rein künſtleriſchen Bedeutung beſtimmt XV, 182/3. Die Cena des Leonardo 182/3.

Malibran XII, 17f. (17f.). Theater M. in Venedig XV, 172.

Malten, Thereſe XVI, 232.

Manfred. In der Sarazenin IV, 333 (270). XIII, 284f.

Mannheim. Mozart u. das Mannheimer Orcheſter VIII, 358 (289). Holländer in M. IX, 318 (268). Freiſchütz ohne Striche IX, 319 (269). Das beſtſtreichendſte Theater IX, 329 (277). Erſter W.-Verein IX, 386 (324). XVI, 135ff., 155. Iſolierung des ſzeniſchen Bildes IX, 402 (338). XVI, 146.

Marat. Der „Tiger" VIII, 96 (74). R. W. der „Marat der Muſik" XVI, 23.

Marbach, Prof. in Leipzig, Schwager R. W.s XIII, 193.

Marc Aurel. Erkenntnis der Nichtigkeit der Welt X, 325 (253).

Mariafeld XV, 56, 382, 383ff.

Marie, Advokat in Paris XV, 254.

Marie, Großfürſtin, in Petersburg XV, 354.

Marienbad. Erſter Entwurf der

Meiſterſinger XI, 355 (355). XIV, 114f.

Marienritter, Legende vom XI, 271 (271).

Mario, als Erſatz für die pp-Partien Rubinis XII, 112 (114).

Mars, Pariſer Schauſpielerin XII, 73 (75).

Marſano in Prag XIII, 23.

Marſchner, H. Von franzöſiſcher Oper verdrängt I, 204 (165). Eindruck auf R. W. (Feen) IV, 312 (252). Über Mangel an Verſtändnis bei den Muſikern VIII, 383 (312). Romantiſche Oper IX, 57/8 (46). In Konfuſion geraten (Adolf von Naſſau) IX, 58 (47). XIV, 101. Unbeholfene Nachahmung Donizettis XIV, 102. XV, 22. „Hat ſie“ im Adolf von Naſſau X, 208 (156). Deklamation in Templer und Jüdin X, 213 (162). Chor im Templer XI, 216 (164). XIII, 50. XIV, 100f. Der Bedeutendſte nach Weber X, 221 (169). Vampyr XIII, 50, 100. XIV, 100. Tenorarie v. R. W. XIII, 102. Text zum Allegro der Arie des Aubry (Einlage im Vampyr) XVI, 183f. R. W. über M. XIV, 99 bis 103. Des Falkners Braut XIV, 100. Hans Heiling XIV, 100. Das Schloß am Ätna 100. Der Bäbu 100. XIV, 216.

Marſeille XV, 198.

Martigny XV, 51.

Martin, Poſtſekr. in Dresden XIV, 253, 259.

Martini, Pater, Lehrer Weinligs XIII, 75.

Marx, B. Spricht den Muſikern Mut ab VIII, 274 (217). Sein Andenken durch Thereſe M. verteidigt VIII, 285 (227). Erfahrungen in Berlin XIV, 177, 178.

Materna, Amalie, X, 156 (116). XVI, 232.

Maſchine, das Mechaniſche. Die Maſchine an Stelle des Sklaven III, 41 (33). Gegenſatz zwiſchen mechaniſch und künſtleriſch, M. herzloſer Wohltäter luxusbedürftiger Menſchheit III, 71 (56). Mechaniſches Kunſtſchaffen im Roman IV, 60 (48). Berlioz unter dem Wuſt ſeiner Maſchinen III, 350 (283/4). Die Hochſchulen induſtrieller Mechanik VIII, 127 (98). Staat und Geſellſchaft nach Geſetzen der Mechanik X, 257 (197). Unzureichende Maſchinenziviliſation X, 316 (246). Mechaniſche Kriegskunſt X, 323 (252).

Maß. Rhythmus das M. der Bewegung III, 89 (73). Auf Gemeinſamkeit beruhend III, 95 (78). IV, 40 (32). Alles Unmäßige ringt nach M. III, 103 (85). Das griechiſche Maß aus der Natur III, 171 (145). Streben der Phantaſie nach dem M. der Erſcheinungen IV, 38 (30).

Maſſet, Sänger in Paris XII, 41 (43).

Matthäi, Konzertmeiſter im Leipziger Gewandhaus VIII, 337 (270). XIII, 77.

Maximilian, Erzherzog. Öſterreichiſcher Vizekönig in Mailand verſchafft R. W. Ruhe in Venedig vor ſächſiſchen Intriguen XV, 180f. XVI, 26.

Maximilian II. von Bayern. Förderung des deutſchen Geiſtes VIII, 73ff. (55ff.). XV, 382. Vereinigung der Konfeſſionen VIII, 132 (102).

Mayſeder, Variationen XIII, 40.

Mazzini XV, 44.

Meck, General v., heiratet Amalie Planer XIII, 199.

Mehul, E. Joſef und ſeine Söhne I, 17 (13). IX, 240

(200). Edler und einfacher Stil XIII, 201. Grazie M.s I, 20 (16). Erfüllt Glucks Beſtreben III, 296 (240). M.s herrlichen Joſef einſtudiert VII, 134 (97). Von dramat. Muſe inſpiriert IX, 72 (50). XVI, 118.

Meinhard XIV, 175.

Meiningen. Herzog von M. XII, 384 (386).

Meiſtertöne, Verzeichnis der, XI, 377 (377).

Melbourne, Lord. Premierminiſter XIII, 226.

Melodie. Rhythmus und M. verbinden Tanz- u. Dichtkunſt III, 99 (82). Die nackte (abſolute) M. ſchlechtweg III, 311 (251). Geſchichte der Opernmelodie ſeit Roſſini III, 318 (257). Zerlegung der M. bei Mozart u. Beethoven III, 352 (286). Gegenſatz von abſoluter M. und dramat. Ausdruck III, 361 (293). Weſen der Muſik im Begriff M. III, 381 ff. (309 ff.). Entſtehung der Sprache aus der M. IV, 116 (93). Chriſtliche M. unrhythmiſch IV, 136 (108). M. von Wortvers getrennt IV, 141 (112). Der dichteriſche Gedanke wird zum Gefühlsmoment IV, 178 (142). Abſolute M., Geſangsmelodie und Inſtrumentalmelodie IV, 211 (169). XII, 5 (5). Die gegenwärtige Empfindung in der muſik. M. IV, 229 (183). Versm. als Ahnung und Erinnerung IV. 237 (190). Entwickelung der M. bei R. W. IV, 395 (324). M. die einzige Form der Muſik VII, 166 (125). Unendliche M. VII, 172 ff. (130 ff.). Metapher der Waldmelodie VII, 173/4 (131). Richtiges Zeitmaß aus richtiger Erfaſſung des Melos VIII, 341 (274). M. des guten Menſchen in der 9. Symphonie IX, 119 (98). Form der Muſik bei Beethoven IX, 176/7 (147). Eſſenz aller Muſik IX, 280 (234). Weſen der dramatiſchen Melodie XII, 135 (137).

Memel XIII, 171.

Mendelsſohn, F. Neue Form erſtrebend I, 14 (10). Muſikaliſche Religion I, 232 (187). M.s früher Tod und das Opernrätſel III, 279 (228). M.s guter Engel beſiegelt den Tod der Oper III, 281 (230). Keine Naivetät III, 304 (246). Lieder ohne Worte IV, 146 (116). M. nach Beethoven gehört IV, 234 (187). Jude von reichſter Talentfülle V, 100 (79). Stellung zu Meyerbeer V, 105 (83). Unfähigkeit der Kunſtart in M. dargetan V, 106 (84). M. und Spontini V, 129 (102). X, 215 (164). XIV, 96. Kompoſitionsmodell VIII, 271 (214). M. in Devrients „Erinnerungen“ VIII, 284 ff. (226 ff.). M.s „Opernſchickſal“ VIII, 296/7 (236/7). M. in Leipzig VIII, 301 (240). Arrangiert die durch Beethoven erregte „Konfuſion“ VIII, 305 (244). In England verehrt VIII, 309 (248). Muſikbankiers aus der Schule M.s VIII, 332 (266). Orcheſterausbildung durch M. VIII, 333 (266). M. u. Meyerbeer in Berlin VIII, 333 (267). Direktion der F dur-Symphonie von Beethoven VIII, 343 (276). Londoner Tradition VIII, 344 (277). Bei der F dur-Symphonie in Dresden VIII, 348 (280). XIV, 74 f. 164. „Chi va presto, va sano“ VIII, 359 (290). „Ein Meiſter wie M.“ als Dirigent VIII, 380 (310). Gelangt nicht zur Freiheit VIII, 384 (313). „Darüberhinweggehen“ VIII, 386 (315). „Ja nicht an Effekt denken“

VIII, 387 (316). Die „edelheitere“ Oper ſchwebte M. vor VIII, 394 (323). Verſchleudert die „Tannhäuſer“-Ouvertüre VIII, 399 (327). Orgelbegleitung z. Händels „Salomo“ IX, 335 (282). Philologiſche Bildung IX, 351 (296). Muſik zu Sophokles IX, 351 (296). Antigone X, 117 (85). XIV, 96f. „Jeder komponiert, ſo gut er kann“ X, 197/8 (149/50). Hebriden-Ouvertüre X, 197 (149). Landſchaftliche Bilder X, 239 (183). „Haben Sie ſchon einmal einen Staat regiert?“ X, 322 (251). M.s Verhalten in betreff der Jugendſymphonie R. W.s X, 401 (311). Urteile über „Holländer“ und „Tannhäuſer“ X, 401/2 (311). Fehlt die tiefe und energiſche Leidenſchaft des Opernkomponiſten XII, 143 (145). Das Oratorium „Paulus“ von F. M.-B. XII, 147f. (149f.). XIV, 74. Sollte in der Kirche aufgeführt werden XII, 148 (150). Gutachten über engliſche Pauken XII, 181 (183). Bringt Wandel in das Leipziger Muſikweſen XIII, 137. Beſuch bei M. in Berlin XIV, 5. Ruy Blas XIV 27, 29. Nähere Berührung R. W.s mit M. 27ff. Kontrapunktiſches Kunſtſtück XIV, 56, 57. Im Fliegenden Holländer XIV, 64. Muſik zum Sommernachtstraum XIV, 64, 66, 77. Juif-errant (Spontini) XIV, 96, 97. XIV, 104, 105. M.s „Opferwilligkeit“ 135f. 138. 159. M.s Tod 183, 184. Symphonie A moll 192, 207. In der sacred music society in London XV, 89, 98. R. W. dirigiert M. „vorzüglich“ XV, 99, 318. Viel zu geiſtig und ohne Leidenſchaft XVI, 60. Seine Aufführungen Beethovenſcher Tonwerke bezogen ſich nur auf die rein muſikaliſche Eſſenz XVI, 82f.

Menſch, Menſchheit. Das höchſte Glück XII, 220 (222). Unterliegen dem Gebote der Zeit XII, 239 (241). Gegen die beſtehende Geſellſchaft XII, 239 (241). Beſtimmung und Recht XII, 239 (241). In der Geſellſchaft die Kraft, die der einzelne vergebens erſtrebt XII, 240 (242). Die beſtehende Geſellſchaft überläßt die Erreichung ihrer Beſtimmung dem Zufall XII, 241 (243). Iſt die beſtehende Geſellſchaft erkannt, dann iſt ſie gerichtet XII, 242 (244). Das Heilige iſt allein der freie Menſch XII, 247 (249). Höchſtes Glück beſteht im Genuß XII, 274 (276). Schmach des menſchlichen Geſchlechtes füllt alle Zeiten d. Geſchichte XII, 339 (341). Im Verfall der Menſchheit liegt der Fehler nicht in der Religion XII, 338 (340). Entartung XII, 339 (341). „Une intelligence servie par des organes“ (Liſzt) XVI, 97.

Mercadante, S. Für W.s Muſik bei Roſſini VIII, 278 (220).

Merwig. Urfränkiſches Königsgeſchlecht II, 156 (118). Veruntreuer des Hortes II, 168 (129). Die verdorbenen Merwinge X, 55 (38).

Meſer, Dresdner Verleger R. W.s XIV, 69, 112f., 130, 156. Grenzenloſe Verwahrloſung des Verlags XV, 29, 186f., 227. XVI, 75.

Metaſtaſio, P. Bereitete dem Muſiker eine Verlegenheit III, 283 (232). „Opera seria“ X, 235 (179).

Methfeſſel XV, 78.

Metternich, Fürſt, Roſſinis Protektor III, 315 (254). Staat nur als abſolute Monarchie begriffen III, 315 (255). M. und die Burſchenſchaft X, 69 (50). Gutachten des weiſen Regierungskünſtlers M. XII, 244 (246). XIV, 201. In Neſtroys Poſſe XIV, 204. XV, 219.

Metternich, Fürſt, Sohn d. Vorigen. Öſterreichiſcher Botſchafter in Paris XV, 215. Charakteriſtik 271, 296, 325f., 348.

Metternich, Fürſtin Pauline, VII, 185 (140). Für Tannhäuſer XV, 217f., 229, 238, 240f., 252, 257ff., 266, 268. Albumblatt 269. Charakteriſtik 270f. 285. In Wien 295f., 296, 298, 299, 301, 325f.

Metz. In der Kapitulation IX, 8 (14), 32 (25), 38 (30).

Metzdorf macht R. W. auf Feuerbach aufmerkſam XIV, 254, 284.

Meudon. Kompoſition des Fliegenden Holländer in M. I, 23 (18). Überſiedelung nach M. XIII, 265.

Mexiko. Emanzipation der Schwarzen X, 339 (265).

Meyer, Ludwig, in Magdeburg XIII, 132.

Meyer, Luiſe, Sängerin in Wien XV, 197 [= Frau Duſtmann] XV, 263. Die projektierte Iſolde 288, 291, 296, 308, 317, 321, 329, 340, 343, 349, 362, 365. XVI, 37.

Meyer, Friederike, Schweſter der Vorigen XV, 308, 309f., 313f., 317f., 321, 323, 326, 331, 340, 364.

Meyerbeer, J. Bekanntſchaft R. W.s mit M. I, 18 (14). M. in Paris I, 21/2 (16/17). Für den Holländer in Berlin I, 24 (19). „Gott, wenn ich M. wäre!" I, 228 (185). M. für die Weberfeier II, 57 (43). Vorwurf des Neides gegen M. III, 272 (223). Unnatur auf die Spitze getrieben III, 279 (228). Emanzipiert die Religion durch die Oper, moderner „Heiland" III, 337 (273). Als Jude ohne Mutterſprache III, 362ff. (293ff.). Opernmuſikkönig. Züge des Wahnſinns III, 365/6 (296). M. u. Scribe III, 368 (299). Text zu M.s Werken III, 369 (299). Inſzeneſetzung des Berliozſchen Orcheſters III, 370 (300). Das Geheimnis der M.ſchen Opernmuſik iſt der „Effekt" (Wirkung ohne Urſache) III, 371 (301). Ausbeutung der Geſchmacksverwirrung V, 103 (81). Täuſchung als Lebensaufgabe V, 104 (82). Stellung zu Mendelsſohn V, 105 (83). Richtigkeit unſerer Öffentlichkeit an M. dargetan V, 106 (84). M. u. Spontini V, 111/2 (86/7). Einwirkung der großen Oper M.s auf Rienzi VII, 160 (119). M.s Fortüne ließ nicht ruhig ſchlafen VIII, 272 (215). Delikat in bezug auf Orcheſtervortrag VIII, 333 (267). Semitiſche Akzentuation VIII, 386 (316). „Roſſini und M., das iſt etwas!" IX, 26 (19). Scribes gequälte Texte für M. IX, 56 (45). Goethe u. Schiller im „Propheten" und „Troubadour" IX, 241 (201). Albernes Sujet ſchön komponiert!" IX, 267 (224). Unfähigkeit der Dirigenten für Mozart und für M. IX, 315 (264). M.-Aufführungen IX, 321 (271). Künſtler aus M.s Schule IX, 322 (271). M.ſche Schlußfermate IX, 323 (272). M.s Opern noch langes Leben IX, 327 (276). M.ſche Erfolge für die Sänger IX, 327 (275). Von M.s Erfolgen alles ſtill X, 222 (169). Ein Deutſcher wie Mozart, Händel und Gluck XII, 22 (22). Naivität und Keuſchheit d. Empfindung XII, 26 (27). Der deutſche Meſſias in Paris XII, 65 (67). Erſte Verbindung mit M. XIII, 212, 228, 233, 235, 238, 246. Plan des „Holländers“ mitgeteilt XIII 248, 253, 270, 290. XIV, 5, 62, 64. Läßt ſich von Rellſtab die rechte Auffaſſung von Gluck beibringen XIV, 72. Juif errant (Spontini) XIV, 96, 106, 108. M.s Liebenswürdigkeit 135. „Auf der Abreiſe begriffen“ XIV, 180, 181, 188, 203, 207. Der verlegene M. 268f. Regiert die planmäßige Hetze gegen die „Zukunftsmuſik“ XV, 26. Premierendiners XV, 97. Begegnung in London XV, 99, 100, 102. Beſtechungspolitik gegen R. W. in Paris 201f., 219. Hat die Pariſer Preſſe in den Händen 241. Verſteht die Beſetzung des Hauſes beſſer zu dirigieren XV, 249, 255, 266. Stirbt, als R. W. zum König Ludwig II. nach München abreiſt XV, 387. XVI, 5. Soll R. W. materielle Unterſtützung gewährt haben XVI, 53. Seine Muſik ſoll von Gouin komp. ſein 53. XVI, 54. Abſichtlich ſchlauer Betrüger XVI, 58.

Werke. Hugenotten, Duett I, 270 (216). Emanzipation der Maſſen III, 334 (271). Ges dur-Melodie III, 377 (306). Mordbrenner im Prieſterjargon VIII, 130 (101). Unverſtändliche Handlung X, 203 (182). Über Meyerbeers Hugenotten XII, 22ff. (22ff.). Verſchwörerſzene des 4. Aktes XII, 27 (29), 65 (67), 107 (109). Auf der Bühne traveſtiert noch vor der Aufführung XII, 125 (127). Aufführung in Paris XIII, 266. Ein „proteſtantiſches“ Drama XIV, 129. Prophet, Sonnenaufgang III, 375 (303). Charakteriſtik III, 376ff. (304/5). „Prophet“ in Frankfurt IX, 318/21, 23/33, (267/70, 72/80). In Paris XIV, 292. Robert der Teufel, Mutterſtimme-Trompete I, 222 (180). R. W. muß die Chöre einſtudieren XIII, 100f. In Wiesbaden 147. XIV, 221. In Paris XV, 72f., 97. „Der Teufel R. holte ſie alle“ III, 364 (295). Abſchluß romant. Oper IV, 326 (264). Intrige im R. V, 42 (33). R. u. „Tannhäuſer“ V, 201 (157). „Ritter Bertram“ u. Wotan X, 155 (115). Unverſtändliche Handlung X, 203 (152). XII, 65 (67). Liſzt ſpielt ſeine Fantaſie über R. d. T. in Paris XII, 91 (93). XIV, 31. Feldlager in Schleſien XIV, 73, 103. Nordſtern in London XV, 99.

Meyſenbug, Malwida von, XV, 212ff., 231.

Michelangelo. Sixtin. Kapelle VIII, 129 (101). Muſik zur Bedeutung der Kunſt M.s erhoben VIII, 317 (255). M. hat noch nicht Dante verkörpert X, 135 (100). M.s Weltrichter X, 283 (219). Künſtleriſches Pflichtgefühl XIV, 239.

Mieksch, Geſanglehrer in Dresden XIII, 37.

Minkwitz ſtellt Kaution für Röckel XIV, 208.

Mirabeau. Als Marchand de drap XV, 131.

Mirate. Erſatz für Rubini XII, 112 (114).

Mitau XIII, 202ff.

Mitleid. M. als Grundlage der Sittlichkeit X, 255 (190). XVI, 99. Verwechſelt mit Bedauern 256 (197). M. und kirchl. Dogma X, 257 (198). Religion des M.s X, 260 (200/1). M. des Weiſen X, 261 (201). Mitleidsquell der Heiligen und Märtyrer X, 262 (202). XVI, 99. M. der Tiere X, 267 (206). M. als Maß der

Menſchenwürde X, 270 (209). Dem M. entkeimte chriſtl. Liebe X, 333 (260). Das moraliſche Mitleid ſchweigt in der Wonne der genialen Anſchauung XII, 336 (338). Der in Mitleid ſich ſelbſt vernichtende Starke die Entſühnung des Weltendaſeins XII, 340 (342).

Mitterwurzer, A. Rezitativ in der 9. Symphonie II, 73 (55). Als Kurwenal VIII, 234 (187). XVI, 39. XIV, 101. Wolfram XIV, 121ff., 132. Agamemnon XIV, 163. Holländer XIV, 223. Zuſage für ein Pariſer Triſtanunternehmen XV, 197.

Mocquard, Sekretär Napoleons III. XV, 199. XVI, 50.

Mode. Ausdruck heutiger Kultur III, 69ff. (56ff.). Hiſtoriſche Mode III, 339 (275). Reaktion gegen die M. IV, 296 (237). Abſurdität einer deutſchen M. IX, 138 (115). M. und Muſik IX, 144ff. (120ff.). „Was die Mode frech geteilt“ IX, 147 (122). Modern X, 75ff. (54ff.). XII, 384.

Mödling bei Wien XV, 287.

Modulation, verſchieden in Drama und Symphonie XII, 278 (280).

Moleſchott, Profeſſor in Zürich XV, 123.

Molière. Les Fourberies de Scapin XII, 117 (119). Jm Théâtre français XII, 118 (120). Jn M.s Geburtshaus XIII, 230.

Möller, Abraham. Theaterliebhaber in Königsberg XIII, 169, 171f., 177, 179f., 188ff., 191, 197, 213ff., 239f.

Moltke. Was M. gelehrt hat X, 31 (23). Der Schlachtendenker und der ewige Friede X, 308 (240).

Mone. „Unterſuchungen“ XIV, 170.

Monnaie, Ed. Läßt Roſſini nicht zum Vorteil Aubers kritiſieren IX, 54 (43). XIII, 280. Proviſoriſcher Direktor der Großen Oper XIII, 246, 278.

Monod, Profeſſor Gabriel, in Paris XVI, 120ff.

Monpou I, 234 (189). XII, 68 (70). Stirbt an einem Scribeſchen Operntext XII, 108 (110).

Montblanc XV, 51. Erhabene Öde 51, 117.

Montez, Lola, XII, 365 (367).

Monumental. Das lebendige Kunſtwerk ſtreift jede Spur des M. ab IV, 294 (237). M. und Mode IV, 295 (237). Das Ungegenwärtige IV, 296 (238).

Morelli. Baritoniſt für „Tannhäuſer“ in Paris engagiert VII, 188 (142). „Abendſtern“ VII, 191 (145). XV, 226, 251.

Morgenroth, Konzertmeiſter in Dresden XII, 164 (166). XIII, 40.

Morin-Chevillard, Pariſer Quartettvereinigung XV, 73.

Morini, Tenor in Wien XII, 293 (295). XV, 291f.

Moritz, Schauſpieler in Prag XIII, 89. XV, 52.

Moritz in Wien XV, 344.

St. Moritz XV, 64.

Morlacchi, Fr. Vorgänger R. W.s in Dresden II, 56 (42). XIV, 39, 76, 107.

Mornex XV, 115ff.

Moſcheles in Boulogne VIII, 235. XIII, 229.

Moſchke in der kgl. Kapelle in Dresden XII, 202 (204).

Moſen, Julius. Cola Rienzi, Bernhard v. Weimar XIV, 24.

Moſes. Chriſtl. Dogma auf 1. Buch M. fundiert X, 257 (198). M., Joſua, Gideon, von den Feldpredigern angerufen X, 299 (232). Moſaiſche Geſetzestafeln X, 331 (259). „Moſaiſche Konfeſſion" X, 340 (265).

Moſewius, Muſikdirektor in Breslau XIV, 201.

Moskau VIII, 310 (248). Konzertreiſe nach M. XV, 357ff., 369. XVI, 29, 38.

Mößner, Harfeniſtin. Will ein Solo von R. W. komponiert haben XV, 289.

Motive. Zu den Ouvertüren zur „Zauberflöte", „Leonore", „Oberon" I, 255 (204). Verſtärkung der Motive im Drama IV, 111 (89). Vergegenwärtigter Gefühlsinhalt des Gedankens IV, 229/30 (183/4). Ahnungsmotive IV, 232 (186). Erinnerungsmotive IV, 237 (190). Melodiſche Momente wichtigſter dramat. M. IV, 249 (201). Wiederkehr der M. als einheitliche Form IV, 251 (202). Motiviſche Arbeit infolge dichteriſchen Verfahrens IV, 392 (322). Umbildung des thematiſchen Stoffes, nicht nur Reminiſzenz IV, 394 (324). Gewebe der Grundthemen X, 241 (185). Bedingung für dramatiſche Modulation XII, 278 (280).

Mozart (ſ. auch: Beethoven u. andere Meiſter; Gluck und M.). Innige Liebe R. W.s zu M. I, 11 (8). „Ich glaube an Gott, M. und Beethoven" I, 22 (18), 166 (135). Vollgefühl der Empfindung in M.s Symphonien I, 174 (140). M.s Symphonien, aus rein muſikal. Quellen I, 179 (145). Das größte, göttlichſte Genie I, 199ff. (160ff.). Der Bergmann aus Salzburg I, 208 (168). Gibt der Ouvertüre die wahre Bedeutung I, 245 (196). Geſangsmelodie als Seele der M.ſchen Symphonie III, 109 (91). War M. geringerer Muſiker als Mendelsſohn? IV, 280 (229). M. kein experimentierender Muſiker III, 304 (245). M. ſchuf ſchöne Muſik nur in der Begeiſterung III, 306 (247), 310 (250). Die Form nichts, M.s Geiſt alles IV, 307 (248). Zerlegung der Melodie bei M. III, 352 (286). M. konnte nur richtig ſprechen III, 355 (287). Unendliche Anmut u. Feinheit der M.ſchen Tonbildungen IV, 280 (226). Sonne M.s beleuchtete Spohrs Jugend V, 136 (105). M. komponierte italieniſche Opern VII, 129 (92). Teilt der Orcheſtermelodie den ital. Geſangswohllaut mit VII, 148 (109). Stabile Halbſchlüſſe VII, 168 (126). Der „deutſche Jüngling" u. Mozarts Melodie VIII, 49 (36). Das Los Leſſings, M.s und ſo vieler Edlen VIII, 50 (38). M. goß Himmelsbalſam in die Wunden der Menſchheit VIII, 81 (61). Keine Schule f. Mozarts Vortrag in Deutſchland VIII, 183 (144). M. im Verhältnis zu Haydn VIII, 183/4 (145). Vereinzelte Aufführungen unter M. VIII, 184 (146). Matter Vortrag M.ſcher Kantilene VIII, 336 (270). Späteres Gefallen R. W.s an M.s Inſtrumentalwerken VIII, 337 (271). M.s Behandlung in Wien VIII, 383 (312). Begabung f. Arithmetik VIII, 408 (335). M.s dramatiſche Werke nicht wegzudenken IX, 72 (59). Kampf ums Leben, Sorge ums Publikum IX 108 (88). Bleibt ſeinem Kaiſer treu IX, 109 (89). Der zarte Licht- und Liebesgenius IX, 110 (90). M.s Tod u. Goethe IX, 166 (136). M.s Dialoge für Schauſpieler-Sänger IX, 240 (200). M.s Symphonie ſeinem

Orcheſter adäquat IX, 277 (232). Auffaſſung M.s in unſeren Konſervatorien IX, 318 (267). Vortrag des melodiſchen Geſanges bei M. IX, 336 (283). Fortleben der M.ſchen Opern außer ihrer Zeit X, 131 (96). Kadenzen X, 205 (154). Text und Melodie X, 212 (161). „Maskenſpiel“ X, 226 (173). Überraſchende Modulationen X, 234 (178). Vom Drama zur Symphonie X, 234 (179). Vermochte warme menſchliche Geſtalten zu ſchaffen XII, 1 (1). Das ſchwierigſte des Kontrapunktes iſt ihm zweite Natur XII, 3 (3). Der Sänger bei M. in ſeinem Recht XII, 9 (9). Lernte ſchon in den Kinderſchuhen die Technik XII, 16 (16). Erhob die italieniſche Schule zum Ideal XII, 420 (28). Wortführer der großen Oper XII, 77 (79). Modifikationen des Zeitmaßes XII, 210 (212). Zuſammenwirken von Wort und Ton XII, 311 (313). Le chef de l'école ideale 400 (402). Biographie M.s kennen gelernt XIII, 7. Leichte Behandlung der ſchwierigſten Probleme XIII, 78. Einfluß auf R. W. XIII, 79, 100. R. W. mache ſich nichts aus M. XIV, 73ff. Uhlig über Themen- und Satzbildung bei M. XV, 24. [Angeblicher] Schluß der Iphigenienouvertüre XV, 77. Von Berlioz dirigiert XV, 96. Direktion einer Mozartfeier in Zürich abgelehnt XVI, 22f.

Werke. Cosi fan tutte. Keine Muſik wie zu „Figaro“ III, 306 (247). Don Juan. Abneigung gegen den ital. Text I, 8 (5). XIII, 39, 45. Im Pariſer Polichinell-Theater I, 153 (123). In Paris I, 217ff. (175ff.). XII, 75 (77). Unſicherheit der Vortragszeichen im Don Juan XII, 208 (210). In Lauchſtädt XIII, 118, 121. Semper lobt den Spielcharakter der tragiſchen Typen XV, 143. Ouvertüre I, 246ff. (197ff.). Jedes Stück vollendet III, 280 (229). Ein D. J. Roſſinis III, 313 (254). Fülle des Ausdrucks III, 356 (288). Unendlich reiche Individualität III, 393 (320). Erſcheinung ſeiner Zeit IV, 301 (242). Alla breve der Ouvertüren zu D. J. u. Figaro VIII, 356 (288). Allegro der Ouvertüre VIII, 358 (289). Wirkung auf Goethe und Schiller IX, 165 (136), 168 (138). Dramatiſche Charakteriſtik IX, 177 (147). Für ein deutſches Repertoire IX, 240 (200). Verſchleppung der Leporello-Arie IX, 315 (265). D. J. in Würzburg IX, 315 (265). 326 (275). Unähnlichkeit der M.ſchen Werke mit D. J. IX, 365 (307). Stempel der Unſterblichkeit X, 131 (96). Zur Mißhandlung wiedererweckt X, 131 (96). Änderungen am D. J. X, 132 (97). Als D. J. verkleideter Miniſterialrat X, 196 (148). Unverſtändliche Handlung X, 203 (152). Der ſteinerne Gaſt X, 226 (173). Einzelne tragiſche Züge X, 234 (179). Erſter Auftritt der Donna Anna X, 243 (187). Entführung aus dem Serail. Ouvertüre I, 244 (195). Nationales Kolorit III, 333 (270). Für ein deutſches Repertoire IX, 240 (200). Figaros Hochzeit. Ouvertüre I, 246 (196). VIII, 356 (288). Nationales Kolorit III, 333 (270). M. vor den Sängern des F. zum Kaiſer flüchtend IV, 280 (226). Unbemerkte Fehler in der Partitur VIII, 407 (334). Stempel der Unſterblichkeit X, 131 (96). Undeutlichkeit der Handlung X, 203 (152). Sicherheit der opera buffa X, 205

(154). Zwiſchenphraſen dramatiſch belebt X, 205 (154). Schuljugend in den F. geſchickt X, 206 (154). Der Page Cherubin X, 226 (173). Vollendung des ununterbrochen fortfließenden melodiſchen Gewebes XII, 136 (138). R. W. dirigiert den F. XII, 207 (209). Mozart konnte das Zeitmaß der Ouvertüre nicht ſchnell genug bekommen XII, 208 (210). Tempo des ſog. Schreibduettes und des Duettes der Suſanne und Marzelline (I. Akt) XII, 211 (213). Beſtes Studienwerk für junge Künſtler XVI, 126. Titus. Ouvertüre I, 246 (196). Keine Muſik zum T. wie zum Don Juan III, 306 (247). Feſtoper X, 219 (167). Maſken der opera seria X, 235 (179). XIII, 147. XIV, 159. Zauberflöte. Früh geliebt I, 8 (5). Die erſte große deutſche Oper I, 201 (162). Heimat deutſcher Muſikdramas I, 202 (164). Ouvertüre I, 246 (196), 255 (204). Singſpiel-Ausbildung IX, 248 (207). Z. in Köln IX, 317 (267), 336 (283). Dialog des Sprechers mit Tamino X, 133 (98). Muſik von ewiger Schönheit X, 133 (98). Unverſtändlichkeit des Dialogs X, 203 (152). Mozart unſicher gegenüber der „Zauberoper“ X, 205 (154). Veränderung der Handlung X, 206 (155). Requiem I, 9 (6), 233 (188). XIII, 41. XVI, 22.
Symphoniſche Werke. C dur-Symphonie I, 12 (8). XIII 78. C dur- u. G moll-Symph. VIII, 346 (279). G moll-Symph. unter Lachner VIII, 375 (306). Es dur-Symph. I, 171 (138). VIII, 185 (146). XVI, 83f. Mendelsſohns Tradition 345 (277). Schluß zu Glucks Iphigenien-Ouvertüre V, 147 (113), 152 (117). Symphonie D dur XIV, 190.

Mrazek, Franz und Anna M. R. W.s Haushälter XV, 362, 382.

Muchanoff, M. v. Brief an M. v. M. über das Judentum in der Muſik VIII, 299 (238).

Müller, A. Muſiker in Würzburg XIII, 102. In Zürich XIV, 266, 271, 274, 281. XV, 17.

Müller, Franz, Regierungsrat in Weimar XV, 334, 336.

Müller, G., gibt R. W. Muſikunterricht XIII, 43, 47, 75.

Müller, H., Nachfolger Meſers in Dresden XV, 186, 227.

Müller, Hermann, Gardeoffizier, Freund der Schröder-Devrient XIV, 33, 70. Im Vaterlandsverein XIV, 197. In Zürich XV, 33, 36.

Müller, Dr. Lothar XV, 334f.

Müller, Dr. **Moritz,** Vater des vorigen, Arzt XV, 335.

Müller, Kontrabaſſiſt in Darmſtadt XIV, 48.

Müllner, Ad. Zeit der kleinen Talente VIII, 57 (42). Richtiges Pathos IX, 159 (131).

Münch-Bellinghauſen, Baron [Halm] in Wien XV, 294f.

München. Holländer abgelehnt I, 23 (18). Arrangement der Catarina Cornaro für M. I, 315 (254). Muſikſchule in M. VIII, 161ff. (125ff.). X, 374 (292). XVI, 46. Volkstheater in M. VIII, 213 (172). Schnorr in M. VII, 227ff. (180ff.). Berufung nach M. VIII, 254 (201). Korrekte Aufführung der Meiſterſinger VIII, 405 (333). Geiſtvolle Zeichnungen M.er Künſtler (Fliegende Blätter) X, 109 (79). Verſtändnis d. „deutſchen Kunſthauptſtadt“ M. X, 167 (125). Das Münchener Hoftheater XII, 302 (304). Unzeitige Aufführungen XII, 303

(305). Lohengrin in M. XV, 107, 264, 281 f. Auf der Flucht von Wien nach der Schweiz XV, 382. Bei König Ludwig II, 387. Triſtan in M. XVI, 38 ff. Über M.s Stellung in München XVI, 44 ff. Der Boden M.s in ſchroffſtem Gegenſatz zu W.s Kunſttendenzen XVI, 46.

Münchhauſen. Moderne Theaterhelden wie M. IX, 203 (168).

Münchhauſen, v., Freund der Schröder-Devrient XIV, 33, 35, 70.

Muncker, Bürgermeiſter von Bayreuth XII, 383 (385). XVI, 141.

Murat, Biographie im Zirkus XII, 118 (120).

Murillo, E. Kopierte Raphaele u. M.s IX, 143 (119).

Muſard, F. H. In Paris Mode I, 147 (119), 162 (131). Religiöſe Modemuſik I, 234 (189). Läßt täglich die Tannhäuſerouvertüre ſpielen XV, 256.

Muſchke in der Kgl. Kapelle zu Dresden XII, 202 (204).

Muſik (ſ. auch: Deutſche Muſik). „Dies Leben heißt die wahre Muſik“ I, VII (VII). Muſikaliſche Konzeption I, 223 (180). Die Tonkunſt empfängt den Rhythmus aus d. Tanzkunſt III, 90 (74). Die Tonkunſt verbindet Tanz- und Dichtkunſt III, 98 ff. (81 ff.). XII, 263 (265). M. der notwendigen dramat. Sprache untergeordnet III, 189 (160). Irrtum des Begriffs „dramatiſche M.“ III, 301 (243). Kunſt des Ausdrucks III, 343 (278). Weibliches Element III, 387 (314). Anfang und Ende der Wortſprache IV, 114 (91). Urſprüngl. Äußerungsorgan des inneren Menſchen IV, 115 (91). V, 74 (60). Durch die M. ſpricht der Dichter verſtändlich zum Gefühl IV, 125 (100). Atem der Sprache IV, 160 (127). M. gleicht dem lieben Gott der Legenden IV, 175 (139). Mod. M. aus der Harmonie entwickelt, „gelehrte M.“ IV, 197/8 (157). Geiſt der M. in der Liebe erfaßt IV, 325 (264). Mutterſprache IV, 387 (317). M. der lit. Vermittlung nicht bedürfend V, 73 (58). In jeder Verbindung die höchſte Kunſt V, 247 (191). „Abſolute Muſik“ V, 247/48 (191). Beziehungen der M. zur Poeſie VII, 118 (85). M. auf die Höhe der großen Kunſt erhoben VIII, 209 (168). M. zur Kunſt der reinen Annehmlichkeit geworden VIII, 317 (255). M. und Traum IX, 94 (75). Kategorie des Erhabenen IX, 97 (78). In die Täuſchung der Erſcheinung verwebt IX, 100 (81). Depotenzierung des Geſichtes IX, 133 (110). „Nicht von dieſer Welt“ IX, 144 (120). Antiker doriſcher Staat durch Geſetze der Muſik geleitet IX, 145 (121). „Das Ewigweibliche“ IX, 150 (125). M. ſagt: „Das iſt“ IX, 168 (139), X, 287 (222). Sphäre der reinſten Idealität zum Spielwerke geworden IX, 185 (154). M. als Mutterſchoß des Dramas IX, 362 (305). M. bringt die innerſten Motive der Handlung zur Mitempfindung IX, 367 (309). M. der „lebendige Gott in unſerm Buſen“ X, 41 (30). M. wird zu allem gemacht X, 41 (31). Macht der Veredelung X, 42 (31). Der Muſiker ſchuf die Kunſt X, 192 (145). M. das Witzloſeſte X, 194 (147). Anwendung der Muſik auf das Drama X, 231 ff. (176 ff.). Produkt des Chriſtentums X, 286 (221). M. der rettende Genius des deutſchen Volkes, heilige Emanation des Menſchengeiſtes X, 374 (292). Chriſtlicher Ausdruck

XII, 250 (252). Ein Dämonium XIII, 43. R. W. will einen „Vertilgungskrieg" gegen ſämtliche deutſche Muſiker unternehmen XV, 101. Das eigentliche Urabbild der Welt XVI, 101. Tritt jetzt in ein Stadium der Philoſophiſchen Betrachtung XVI, 106ff. Einzige und höchſte Kunſterrungenſchaft der neueren Zeit 107.

Muſil, Schriftſteller in Prag XVI, 349.

Myſtiker. Unſere großen M. waren ſich des Gottes im Innern bewußt X, 41 (30). Die Engländer halten alle Myſtiker für Dummköpfe X, 198 (150).

Mythos (Sage). Sage deutlicher als Geſchichte II, 157 (119). Religion u. Mythos Geſtaltungen der Volksanſchauung vom Weſen der Dinge II, 162 (123). Urſprung und Entwicklung des Nibelungenmythos II, 170ff. (130ff.). Römiſche Stammſage II, 177 (135/6). Gralsſage II, 193 (150). Wielandſage III, 208ff. (175ff.). Das Volk im Mythos Schöpfer der Kunſt IV, 42 (32). M. im griechiſchen Drama IV, 43/4 (33/4). Inhalt des chriſtl. M., Verklärung durch den Tod IV, 45/6 (35/6). Höchſtes Vermögen des Dichters IV, 109 (88). Der reine Menſch im urdeutſchen M. IV, 381 (312). Idealer Stoff des Dichters VII, 143 (104). Hinwendung zum Gebiet der Sage als dramatiſcher Stoff VII, 161 (120). M. und Sagen überſetzt und neugedichtet von den Deutſchen X, 62/3 (44/5). Unmittelbarer künſtleriſcher Lebensakt, dargeſtellt im lyriſchen Kunſtwerke XII, 264 (266). R. W.s Streben auf die Auffindung des Ideales des urgermaniſchen Mythos gerichtet XIV, 140. Verſtändnis des Nibelungenmythos XIV, 214f.

N.

Nadar, Luftſchiffer. In der Kapitulation IX, 26ff. (20ff.).

Naegeli, H. G. Schweizer Geſangvereine V, 58 (47).

Náko, Graf XV, 285. Zigeunermuſik der Gräfin N. 286.

Napoleon I. ſiehe Bonaparte.

Napoleon III. Befiehlt die Aufführung des Tannhäuſer in Paris VII, 185 (140). XV, 217f. XVI, 35. Gibt dem Tannhäuſer demonſtrativen Beifall VII, 192 (146). Bleibt der Sache R. W.s geneigt VII, 194 (148). Napoleoniſche Propaganda VIII, 41 (30). Unter N. gelten dieſelben äſthetiſchen Geſetze wie unter Louis XIV. VIII, 43 (32). N. kennt und fürchtet den „deutſchen Jüngling" VIII, 51 (38). Verſteht den Sinn des Krieges von 1866 VIII, 54 (41). In der Kapitulation IX, 48 (39). Von Auber begrüßt IX, 71 (58). Kämpft für ſeine Dynaſtie X, 326 (254). Idee des Weltfriedens X, 328 (255). Plan des internationalen Theaters XII, 313 (315). XV, 74, 94, 121. Attentat Orſinis XV, 147. Ollivier prophezeit den Sturz N.s 148. Aſſyriſcher Deſpotismus 192. Brief R. W.s an den Kaiſer um Freigabe der Großen Oper XV, 199, 202, 215, 216, 230, 240, 242, 246, 247, 250, 253, 257, 258, 266. Pariſer Bauten 281. XVI, 50.

Napoléon, Louis XV, 233.

Naſſau, Herzog v. Nachbar R. W.s in Biebrich XV, 311f.

Nathan, Pariſer Sängerin XII, 35 (37).

Nau, Pariſer Sängerin XII, 40 (42).

Naumann, J. G. N.s u. Beethovens Melodie zu Schillers Freudenhymne X, 211 (159/60).

Neapel. Roſſini ſoll für N. ſorgfältiger komponieren III, 313 (253). Deutſche ſuchen die Operntheater in Paris u. Neapel auf V, 31 (24). Die Konſervatorien von N., Mailand u. Paris VIII, 162 (126). Deutſche Muſiker nach Paris u. N. geſandt VIII, 178 (141). Neapolitaner aus ſ. Tarantella zu erkennen IX, 63 (51). XV, 240. XVI, 125ff. Aufenthalt 1880 XVI, 231.

Nero. N. u. die griechiſche Demokratie IV, 76 (60). Moderne Darſtellung X, 114 (83).

Neſſelrode, ruſſ. Staatskanzler (ſ. auch Kalergis) XIV, 124.

Neumann, Direktor d. Viktoriatheaters Berlin XVI, 231.

Neſtroy, J. N. „Die ſtinkende Roſe" (Hebbel) VIII, 315/6 (253). Politiſche Poſſe in Wien XIV, 204.

Ney (Frau Bürde), Sängerin XV, 314.

Nibelungen. Urſage religiös-mythiſch II, 157 (119). Hort der Nibelungen II, 157ff. (119ff.). Sage als Urkeim II, 164 (125). Nibelgau (Nivella) II, 168/9 (128/9). Urſprung des Mythos II, 170ff. (130ff.). Niflheim II, 172 (132). Der N.-hort in die Dichtung verflüchtigt II, 196 (153). Der Nibelungenmythos als Entwurf zu einem Drama II, 203ff. (156ff.). Der Ring des Nibelungen V, 257ff. (199ff.). VI, 1ff. Der Nibelungen-Mythos als dramatiſcher Stoff XIV, 214f.

Nibelungenlied. N.-Lieder im Volke II, 199 (155). Redaktion der N.-Lieder unter Karl d. Gr. III, 124 (104). Siegfrieds Geſtalt nicht im N.-Lied gefunden IV, 381/2 (312). N.-Lied von Raupach dramatiſiert VI, 371/2 (261). Hebbels Dramatiſierung IX, 203 (168).

Nibuhr XIV, 170.

Niemann, A. Zum Tannhäuſer nach Paris berufen VII, 188 (142). Erzählung der Pilgerfahrt VII, 191 (145). XV, 229. Enthuſiasmus treibendes Element X, 152 (112). 1. Beſuch bei R. W. XV, 161. Zuſage für ein Pariſer Opernunternehmen XV, 197. XV, 225, 226, 228. Für 10 000 Franken monatlich engagiert XV, 229. Annäherung Tannhäuſers an Venus 237. N. wird ſchwankend XV, 244. Als Rienzi in Darmſtadt 307.

Nietzſche, Fr. Brief an Fr. N. IX, 350ff. (295ff.). Widmung d. geſ. Schriften XII, 381 (383).

Nikolaus I., Kaiſer v. Rußland XIII, 196. XIV, 77, 262. XV, 354.

Niobe III 13 (10).

Nohl. Merkwürdige biographiſche Notizen über R. W. XVI, 52f.

Normann, A. v. Kunſtſinniger Intendant in Deſſau IX, 339/40 (286/7).

Normannen. Taufe der N. VIII, 207 (167). Eroberung Englands X, 342 (267).

Norwegen. Sturm an der norweg. Küſte (Fl. Holländer) I, 18 (13), IV, 321 (260). XIII, 219.

Noſtiz, Graf Albert XIV, 204.

Not. Das Volk als Inbegriff derer, die eine gemeinſchaftliche Not empfinden III, 59 (48). Wo kein-N., iſt kein wahres Bedürfnis III, 60 (48). N. als Erlöſerin III, 62 (49). Das Kunſtwerk der Zukunft aus heiliger Notwendigkeit III, 62 (50). Die Traumnot des Genies IX, 134 (110/11).

Eine große Not, dem Deutſchen heilſam IX, 407 (343). Das Bayreuther Theater als Notbau IX, 408 (343). Ideale Not IX, 408 (345). Schöpferiſche und unproduktive Not XII, 257 (259). Der Gott: Die Not XII, 369 (361).

Nuitter ſ. Truinet.

Nürnberg. In den Meiſterſingern von N. VII, 197ff. (150ff.) Die Meiſterſinger von N. bewahrten die alte Dichtungsweiſe VIII, 123 (96). „In Deutſchlands Mitten“ Bayreuth wie N. IX, 395 (332). Burggrafen von N. errichten Königsthron und Kaiſerſtuhl IX, 396 (332). Plan die Meiſterſinger zuerſt in N. aufzuführen X, 161 (119/20). 1. Beſuch N.s XIII, 107, 142. Meiſterſinger Lauermann und Prügelſzene in N. 143ff., 280. Germaniſches Muſeum 281. Chronik Wagenſeils XV, 294, 340, 371.

O.

Oberländer, M. Sächſiſcher Miniſter II, 310 (234). XIV, 212. XVI, 87f.

Obriſt, Dr., Arzt in Zürich XV, 106.

Odeſſa XV, 379f.

Odojewſky, Fürſt in Moskau XV, 359.

Odyſſeus (Odyſſee). Odyſſee-Überſetzung des jungen R. W. I, 8 (5). Od. als windkundiger Politiker IV, 81 (65). Od. und der Fl. Holländer IV, 327 (265), 330 (268). Od. und Tannhäuſer (Kalypſo) IV, 355 (289). Goethe und Schiller als mutige Odyſſeuſe VIII, 140 (80). Od. bei Plutarch X, 264 (204).

Öffentlichkeit (ſ. auch: Publikum). Öffentl. Kunſt der Griechen und das mod. Europa III, 29ff. (23ff.). Der griech. Geiſt lebte nur in der Ö. III, 32 (26). Kunſt in mod. Ö. nicht vorhanden III, 34 (28). Freie Ö. als Richter III, 48 (40). Ö. hält ſich immer an das Wirkliche III, 134 (113). Ö. als Äußerung allg. Egoismus III, 151 (127). Die öffentliche Meinung VIII, 20ff. (15ff.). Leidenſchaftliche Ungerechtigkeit der öffentl. M. VIII, 23 (17).

Öſterreich. Politik des öſterreichiſchen Kaiſerhofes VIII, 50 (37). Öſterreicher in der Jeſuitenſchule erzogen IX, 115 (94). Die fürſtlichen Rechte Öſterreichs und Preußens von Juden vertreten X, 60 (48). Dynaſtie das einzige Mittel des Beſtandes einer unnatürlich zuſammengeworfenen Ländermaſſe XII, 225 (227). Gute Militärmuſik XV, 172. In Venedig 180f. Slawentum in Ö. 181.

Offenbach, J. Seine Rheinnixen in Wien VI, 283 (271). In Schiller und Goethe gefügt VIII, 80 (60). Unmut Devrients über O.s Erfolge VIII, 285 (227). Nicht geſtattet, O. gebührend zu erwähnen VIII, 308 (247). Kalamität à la O. VIII, 314 (252). Scheu vor O.ſchem Skandal VIII, 386 (315). Genie O.s IX, 8 (4). O. in der Kapitulation IX, 43ff. (34ff.). Behaglich im Schmutz IX, 69 (56). Orpheus eine Scheußlichkeit XV, 309.

Ödipus. Der Mythos von Ö. IV, 70ff. (55ff.), 81 (65). Ö. und Jokaſte-Wort- u. Tonſprache IV, 127 (102).

Ollivier, Emile, Advokat und ſpäterer Miniſter XV, 144, 147. Übernimmt den Rechtsſchutz der Wagnerſchen Werke in Paris 147f. Politiſche Anſichten 148.

150, 193, 202, 212, 235, 239, 248, 254, 272, 277, 279ff., 300.

Olivier, Blandine, geb. Liſzt XV, 36. 73f., 144, 147. Charakteriſierung 148, 193, 212, 248, 265, 277, 279ff., 300. Tod 331, 333.

Olympos II, 179 (138). III, 23 (18), 148 (124). IV, 356 (291).

Oper (ſ. auch: Deutſche O., italien. O., Paris). Schwer zur Tendenz der Muſik zu gelangen I, 193 (155). Sinnlicher Charakter I, 198 (159). Ohne höchſte Abſicht des Dramas III, 26 (20). Künſtleriſche Verwendung der Volksweiſe zur Arie III, 107 (89). Sammelpunkt der eigenſüchtigſten Beſtrebungen der Künſte III, 142ff. (119ff.). Labyrinth u. Narrenhaus III, 276 (226). Artikel über die moderne O. in Brockhaus' „Gegenwart" III, 279ff. (228ff.). XV, 14. In der O. Zweck und Mittel verwechſelt III, 282 (239), 301 (244). Die Oper u. das Weſen der Muſik III, 289ff. (233ff.). Kundgebung des Wahnſinns III, 301 (244). Naive und reflektierte O. III, 303 (245). Opernchor die Maſſe der Masken III, 333 (269). Hiſtoriſche Oper III, 335ff. (271ff.). Ital., franz., deutſche O.-Dirne, Kokotte, Prüde III, 390/1 (317/8). Üppiger Gegenſatz zur Shakeſpearebühne IV, 23 (16). Das Individuum löſt ſich aus dem Vokalverein IV, 203 (162). Das Zuſammenhangloſe als Charakter der O. IV, 251 (20). R. W.s angeblicher Rückfall in die „romantiſche O." IV, 326 (264). Opernform aufgehoben durch das Drama IV, 391ff. (320ff.). „Ich ſchreibe keine Opern mehr" IV, 417 (343). Abſicht und Wirkung der O. V, 38ff. (30ff.). O. als Ausgangspunkt R. W.s VI, 376 (265). Oper beleidigt deutſchen Sinn für Muſik u. Drama VI, 394 (280). O. im Italien u. Frankreich VII, 126 (90). Fremdländiſches Produkt VII, 127 (91). Vorzüge der dram. Muſik in der O. zu einem Stile auszubilden VII, 176 (133). Operntheater ſoll Kunſtinſtitut zur Geſchmackveredelung ſein VII, 377 (281). Sehnſucht mod. Muſiker nach der Oper VIII, 394 (322). „Oper herbei!" (Kapitulation) IX, 35 (27). Konſtruktion der Opernarie und die franzöſiſche „klaſſiſche" Poeſie IX, 104 (84). Abwechſelndes Zuſehen u. Zuhören in der O. IX, 126/7 (104). Über die Beſtimmung der O. IX, 155ff. (127ff.). XVI, 108. Schuld an dem Verfall des Theaters IX, 157 (129). „Unſere Theater ſind Operntheater" IX, 235 (196)' Einblick in das heutige Opernweſen IX, 314ff. (264ff.). Man will „Oper" IX, 331 (279). Der Name „Oper" IX, 363 (305). Zur Würde des Dramas erhoben IX, 366 (308). Mangelndes Selbſtvertrauen mod. Opern-Komponiſten X, 9 (6). Stilloſe Leiſtungen des Operntheaters X, 102 (73). Über das Operndichten und Komponieren X, 203ff. (152ff.). Fremde Tragédie lyrique durch die Arie bei den Deutſchen eingeführt X, 207 (155). Am Entfernteſten von dem dramatiſchen Kunſtwerke X, 240 (184). Die deutſche Oper XII, 1ff. (1ff.). Wir haben keine deutſche Oper XII, 1 (1). Die moderne Oper hat keine Poeſie, nur Worte und Töne XII, 11 (11). Operntext vom Pariſer Theaterdirektor dem Komponiſten aufgezwungen XII, 97 (99). Die allerbeſte Oper kann nur entſtehen, wenn die Idee von dem Muſiker und dem Dichter zugleich ausging XII, 129 (131). Oper und Drama XV, 14. Skizze dazu XVI, 93ff.

Oppenheimer, M. Sängerin als „Fides“ in Frankfurt a./M. IX, 321 (270).

Oratorium. Naturwidrige Ausgeburt III, 141 (119). Edel vollendete Form VII, 129 (92). Kirchenmuſik im Konzertſaal VIII, 180/1 (143). Moderne Oratorien und Pſalmen VIII, 271 (214). „Jehovachöre“ IX, 335 (282/3). XII, 4 (4). Dem engliſchen Proteſtantismus entſprechend XV, 104.

Orcheſter. Unermeßlichſten Ausdrucks fähig III, 186 (156). Modernes O. III, 350 (284). Schiff auf der Flut der Harmonie IV, 201 (160). Charakteriſierung des mod. O.s IV, 206ff. (165ff.). Das Unausſprechliche IV, 218 (174). Mitteilung des Gedankens an das Gefühl IV, 226 (181). O. und tragiſcher Chor IV, 238 (190). IX, 367 (309). Einheit des Ausdrucks ergänzendes Sprachorgan III, 248 (199). Aus der Abſicht des Dichters zu beſtimmender Ausdruck des O.s IV, 248 (200). Dramatiſche Gebärde der Handlung IV, 270 (217). Gar nicht gehört, eins mit dem Drama IV, 277 (224). Werkzeug zur Geſtaltung der unendlichen Melodie VII, 172 (130). O. und Mime IX, 239 (199). Löſung höherer Aufgaben X, 394 (307). Die königliche Kapelle betreffend XII, 149ff. (151ff.). O. hat die Möglichkeit einheitlicher Disziplin vor dem Schauſpielerenſemble voraus XII, 150f. (152f.). Spontinis Aufſtellung des O. XIV, 89f. R. W.s Aufſtellung d. O. zur 9. Symph. XIV, 155. In Paris XV, 207. Unſichtbares Orcheſter I, 170 (137). VI, 388/9 (275/6). VIII, 168 (131). IX, 239 (199).

Orgel. Sinnreichſte Vereinigung des tonalen Ausdrucks II, 337 (256). Nachahmung des ſymphoniſchen Zuſammenklanges IV, 8 (4). Lebendige Individualitäten in Pfeifenregiſtern IV, 9 (5).

Ormuzd X 294 (228).

Orpheus. Die tönende Herzensſtimme zähmte die Tiere III, 123 (103). Die Orphiker als erſte Lyriker III, 148 (125). Das O.-Motiv (Liſzt) V, 248 (192). „Orpheus in der Unterwelt“ (Kapitulation) IX, 44 (35), 50 (40).

Orſini. Attentat auf Napoleon III. XV, 147. Dadurch Rienzi in Dresden nicht aufgeführt XV, 151f.

Oſenbrüggen, Prof. in Zürich XV, 41.

D'Osmond, Graf, im Cercle artistique in Paris XV, 255.

Oſſian-Motive in den Feen XIII, 98.

Oſthofen XV, 309, 324, 387.

Ott-Imhof, Züricher Kunſtfreund und Klarinettiſt XV, 13, 59, 112.

Ott-Uſteri, Präſident der Züricher Muſikgeſellſchaft XV, 61.

Otto der Große. Erobert Deutſchland völlig II, 160 (121). Herſteller des röm. Kaiſertums II, 184 (142).

Otto IV. Der Welfe II, 161 (122).

Otto, König v. Griechenland I 316 (254).

Otto von Freiſingen. Bezeugt die Bezeichnung Ghibellinen II, 162 (124).

Ouvertüre (ſ. auch: Gluck, Mozart, Beethoven, Weber). Über die Ouvertüre I, 243ff. (194ff.).

Erwartungsvolle Empſindung vor Erſcheinung des Kunſtwerkes IV, 242 (194). Was die Ouvertüre enthielt, ſollte das Drama geben IV, 251 (202). Tanz zum Beginn des Stückes V, 245 (189). Allegro in Mozarts Ouvertüren VIII, 356 (288).
Einzelne Ouvertüren. Spontinis Ouvertüre zur Veſtalin I, 248 (198). Glucks Ouvertüre zu Iphigenie in A. V, 145ff. (111ff.). Vortrag der Tannhäuſer-O. V, 183 (141). Beethovens Koriolan-O. V, 224 (173). Programm zu den Vorſpielen Fl. Holländer, Tannhäuſer, Lohengrin V, 228ff. (176ff.). Iphigenien-O. als Muſter V, 246 (190). Leonoren-O. V, 246 (190). VII, 129 (93). X, 236 (180). Vortrag der Freiſchütz-O. VIII, 366ff. (296ff.). Vorſpiele im Ring d. N. X, 243/4 (186/7).
Ovid. Ein jugendlicher O. X, 194 (146).

P.

Pacher als Agent Meyerbeers XIV, 203.
Pachta, Graf, und ſeine Töchter XIII, 22, 23, 87, 88, 89, 114ff., 127. XIV, 59.
Pacini, Frz., Überſetzer d. Freiſchütz I 277 (223).
Paër, Camilla XIII, 100.
Paganini, N. Beſchenkt Berlioz I, 228 (185). Begeiſtert durch die „Phantastique" XII, 86 (88).
Paläſtina (ſ. auch: Jeruſalem). Rettung des heiligen Grabes II, 193 (150).
Palazzeſi, ital. Sängerin in Leipzig XIII, 79.
Palleske. Rezenſion v. „Kunſtwerk d. Zukunft" XV, 17.
Paleſtrina. Rettet die Kirchenmuſik II, 335 (254). Aufführungen P.s II, 339 (257). Stabat mater VII, 126 (90). XII, 402 (404). XIV, 190. Durch Papſt Marcellus geſchützt VIII, 130 (101). P. gehört ſ. Zeit VIII, 283 (225). Durch Bach auf Paleſtrina VIII, 317 (255). Reingeiſtige Offenbarung IX, 98/9 (79/80). Mit P.s Muſik ſchwand die Religion aus der Kirche IX, 103 (84).
Pan. Der Gott der armen Leute XII, 267 (269).
Panofka, Violiniſt in Paris XIII, 235.
Papo. R. W.s Papagei XIV, 68, 280. XV, 3f., 15, 106, 113.
Paris. Pariſer Drang I, 1 (1) Fahrt nach P. 1839 I, 17 (13). Ankunft u. Aufenthalt I, 18ff. (14ff.). XIII, 229ff. Théâtre de la Renaissance I, 18 (14). XII, 116 (118). XIII, 244. Opéra Comique I, 20 (16). XII, 113 (115). Privatſchule d. Opéra Comique XII, 68 (70). Miſere ihres Repertoires XII, 139 (141). XIII, 267, XV, 210, 256. Einzig beachtenswerte Conſervatoire-Konzerte I, 20 (16). XII, 82 (84). XV, 13, 149. Ein Ende in P. I, 142ff. (114ff.). IV, 324 (262). Champs élysées I, 153 (123), 157 (127). Montmartre I, 157 (127). Koloſſale Dimenſionen der Theater II, 325 (246). Zuſammenhang von Kunſt und Sitten in P. II, 353 (269). „Kunſt und Revolution" in P. III, 6 (5). Théâtre français III, 300 (243). VII, 374 (278). XII, 116 (118), 118 (120). Wahrhaft anſtändiges Theater XII, 127 (129). Shakeſpeare dort eine Unmöglichkeit (Liſzt) XII, 312 (314). Heimſtätte der reflektierten Oper III, 303/4 (245). Lebensver-

längerung der Oper in P. III, 316 (256). Dramatiſche Deklamation in P. IV, 266 (213). In P. ſein Glück verſuchen IV, 317 (256). Troſtloſe Lage R. W.s in P. IV, 321 ff. (260ff.). Nach der Revolution 1849 IV, 407 (334). Originaltheater V, 32/3 (24/25). Théâtre de l'ambigu comique V, 37(28). XII,117(119). Broſamen vom ſchwelgeriſchen Mahl in P. V, 54 (43). Konzerte im ital. Theater VII, 184 (139). Empfängnisfähigkeit des Pariſer Publikums VII, 189 (144). XII, 146 (148). Ital. Oper in P. VII, 387 (289). Pariſer Winkeltheater VIII, 63 (47). 100 Wiederholungen neuer Stücke VIII, 111 (85). Pariſer Conſervatoire VIII, 162 (126). 184 (145), 338 (271). In P. wird der Deutſche zum Franzoſen VIII, 163 (127). Jüdiſche Oppoſition in P. allbekannt VIII, 309 (247). „Wo ſich's ſo hübſch verſchwört" IX, 2 (2). Belagerung von P. (Kapitulation) IX, 7ff. (3ff.). Aubers Tod während der Belagerung IX, 53 (42). Unverſtändnis für den Pariſer Tanz als Ausdruck des Pariſer Lebens IX, 62 (50). Der Pariſer, das merkwürdige Produkt unſerer Ziviliſation IX, 63 (51). Pariſer Geiſt als Ferment europäiſcher Bildung IX, 138 (114). Geiſtvolle Freunde in P. IX, 348 (293). Pariſer Dirne bringt die Deutſchen unter denſelben Hut IX, 407 (343). Tannhäuſer-Marſch im Pariſer Konzert X, 102 (73). Pariſer Schulen X, 410 (317).

Pariſer Amuſements XII, 28ff. (30ff.). XIII, 269. Pariſer Konzerte XII, 40ff. (42ff.). Pariſer Salonmuſik XII, 42(44).

Pariſer Fatalitäten für Deutſche XII, 44 (46). XIII, 269. Der Deutſche in Paris nur als Ehemann geſucht XII, 51 (53). Pariſer Intrigen- und Schwindelſyſtem XII, 57 (59). Deutſche Muſiker in P. XII, 58 (60). Bankier kann alles in P. XII, 58 (60), 62 (64). Der legitimiſtiſche Hauswirt und Inſtrumentenmacher XII, 61 (63).

Pariſer Berichte für die Dresdener Abendzeitung XII, 63—124 (65—126). W. will eine Geſchichte der Pariſer Muſik ſchreiben XII, 64 (66). Pariſer Publikum XII, 69 (71). Théâtre italien XII, 69 (71). XV, 199. Die Große tragiſche Oper nur eine Vergrößerung des Rahmens d. Opéra comique XII, 77 (79). Taufe des Grafen von Paris XII, 92 (94). Pariſer Publikum will in der Oper keine Lügen hören XII, 98 (100). Pariſer Sonntagseindrücke XII, 102ff. (104ff.). Pariſer Theater XII, 116 (118). Théâtre de la Gaité XII, 117 (119). École des beaux arts XII 121 (123). Paris der eigentliche Dichter des franz. Luſtſpiels XII, 127f. (129f.). Pariſer Luſtſpiel im Théâtre français den Deutſchen empfohlen. Februar-Revolution XIV, 191f. Von aller Peſt behaftete Hauptſtadt der Welt XIV, 269. Aufenthalt 287ff. Sozialdemokratiſche Partei XV, 38. Aufenthalt XV, 72ff., 88. Pariſer Blätter nehmen nichts gegen Meyerbeer auf XV, 97. Théâtre lyrique will den Tannhäuſer aufführen XV, 144, 198, 256. Rienzi XVI, 115. R. W. in Paris 1858 XV, 145ff. Attentat Orſinis 147. Wieder nach P. 1859 101ff. Champs Élysées 193. Ein Triſtanunternehmen geplant XV, 197f. 1. Konzert 25. I. 1860 208, 260f., 265. Pariſer Mordnacht XV, 271. Pariſer Bauten Napoleons III. 281, 285. Neue Einladung Metternichs nach P. 296, 298. Wieder in P. Dez. 1861 299ff. Gute kleine Theater in Paris 301, 303, 305, 306, 310, 327, 331. Tagebuchblätter XVI, 4ff. Die P[illegible] Konzerte von 1860 uſw. [illegible]VI, 34ff., 49. Grenzenloſe V[illegible]ankenheit des Pariſer Geſchmacks XVI, 59. Der Urſitz modernen Opernglücks XVI, 85. Über die bevorſtehende Aufführung des Rienzi in Paris (1869) XVI, 114ff. Ein internationales Theater für Paris XVI, 118.

Große Oper. Unbefriedigend I, 20 (15). Freiſchütz an der Gr. O. I, 267ff. (214ff.). Tannhäuſer an der Gr. O. VII, 123 (87). Bericht VII, 183ff. (138ff.). XVI, 121. Statuten der Gr. O. VII, 375 (179). Korrektheit VII, 380 (284). Verſeichtigung des Geſchmacks IX, 54 (43). Ihre Direktoren durch Miniſtergünſtlinge geſtellt XII, 74 (76). Sommerwirtſchaft XII, 107 (109). Das Ideal des deutſchen Genius erſcheint ihr als eine Monſtroſität XII, 312 (314). XIII, 267. R. W. ſucht für ſeine Unternehmen die Gr. O. zu gewinnen XV, 199, 202, 211, 217, 225, 235. Tannhäuſer nicht am rechten Platz 265.

Parlament. Gewaltiges Reden der allermachtloſeſten Menſchen in Frankfurt XIV, 195. Brief an Prof. Wigard XVI, 11.

Parnasso italiano, herausgegeben von Adolf Wagner XIII, 12.

Pasdeloup demonſtriert für Tannhäuſer XV, 256. Rienziaufführung XVI, 115.

Paſſionsſpiele IV, 48 (37).

Paſta, G. Keine P. kann Spohrſche Paſſagen ſingen X, 10 (7). XII, 17 (17).

Patti, Ad. „Man läßt die P. kommen“ X, 38 (28).

Paulus. „Seid klug wie die Schlangen“ III, 20 (15). 1. Korinther 14, 11 X, 171 (128).

Pauſanias. Schlacht am Parnaſſos XIII, 20.

Peabody, G. „Zukunftskunſtſinnige P.s“ X, 40 (29).

Pecht, Maler in München XII, 299 (301). XIII, 249 [Paris] 263. XIV, 139. XV, 307.

Peiſiſtratos. Politiſche Hofhaltung III, 124 (104). Die Söhne des P. verjagt III, 125 (105).

Pelasger III 149 (125).

Penzing. R. W. nimmt Wohnung in P. bei Wien XV, 362ff., 378.

Peps. R. W.s Hund XIV, 68, 161, 280. XV, 3f. P.s Tod XV, 105, 106, 113.

Perfall, v., Intendant in München XII, 303 (305).

Pergoleſe. Stabat mater XII, 399ff. (401ff.), XIII, 252.

Perikles. Aiſchylos gegenüber dem revolutionären P. III, 35 (28). Sokrates über P. VIII, 410 (337).

Perles, Schmelkes u. Spitz. „Organ für Hochſchulen“ X, 175 (132).

Perrin. Operndirektor in Paris („Kapitulation“) IX, 23ff. (16ff.). XV, 210f., 225. Will ſich mit Tannhäuſer nicht kompromittieren XV, 257f.

Perſer II, 191 (149). X, 294 (228).

Perſiani, Mme. Als Zerline in Paris I, 218 (176). „C'est ravissant.“ I, 233 (188). XII, 68 (70).

Peſchke, Kammermuſiker in Dresden XII, 168 (170).

Peſſimismus (ſ. auch: Schopenhauer). Auf Beurteilung des geſchichtlichen Menſchen begründet X, 304 (236). Deſpotiſche Staatsmänner laſſen ſich vom P. leiten X, 326 (253). XV, 212f.
Peſth IX 386 (324). Konzert in P. XV, 366. XVI, 146.
St. Petersburg VIII, 106 (82), 310 (248). XV, 190, 242. Einladung zu Konzerten XV, 347f. Reiſe nach P. 350ff. Enthuſiaſtiſche Aufnahme 356, 359, 368f., 379. Drei Schreiben an die Direktion der Philharmoniſchen Geſellſchaft XVI, 29ff.
Pfau, Hermann XIII, 269 [vgl. XII, 54ff. (56ff.)], 271.
Pfiſtermeiſter, v., Sekretär d. Königs v. Bayern XV, 386f.
Pfordten, v. d., Sächſ. Kultusminiſter XIV, 212, 216.
Pfund, Paukenſchläger in Leipzig XII, 179 (181).
Pharamund (Priamos). Pharamund-Priamos II, 178 (137). Priamos als Vorbild des Königtums II, 182 (141).
Phidias. Marmorne Schöpfungen des Ph. in Fleiſch und Blut III, 131 (110). Jüngerer Zeitgenoſſe des Aiſchylos VIII, 85 (64). XII, 121 (123).
Philiſter will ſich den Künſtler immer albern, nie denkend vorſtellen XII, 282 (284). Bakunin über den Ph. XIV, 227.
Philologie (ſ. auch: Schule). Klaſſiſche Schulſtudien XIII, 123 (96). Schule für Ph. vom Fach reſerviert VIII, 127 (98). Moderne Ph. im Zerſetzungsprozeß IX, 352ff. (297ff.). Archäologiſche Schatzgräber X, 113 (82). Eine dumpf vor ſich hinſtümpernde Ph. X, 303 (236).
Philoſophie. R. W.s Art, in die Probleme der Ph. einzudringen XIV, 283, 285. Schopenhauer XV, 81ff., 211ff.
Phyſik und Erfahrung XII, 337 (339). Unwiderſprechlich nichtsſagende Wahrheit XII, 337 (339).
Piccini, N. Gluckiſten und Picciniſten in Paris VII, 140 (102). Gluck und P. Ausländer in Paris IX, 57 (46).
Picard, Pariſer Advokat XV, 239.
Pilatus bei Luzern XV, 190.
Pillau XIII, 216f.
Pillet, Leon, Direktor der Pariſer Oper I 21ff. (16ff.). XII, 60 (62), 66 (68). XIII, 253, 269, 289.
Pirna XIV, 160.
Planer, Amalie, Schweſter Minna W.s XIII, 193, 197ff.
Planer, Minna, ſ. Minna Wagner.
Planer, Natalie, Tochter Minnas XIII, 173, 187. XIV, 280. XV, 4, 363.
Plaſtik. Im Kunſtwerk der Zukunft III, 154ff. (130ff.). Der egoiſtiſche, abſolute, einzelne Menſch III, 158 (133). Mumie des Griechentums III, 162 (137). Wird ſchönes Handwerk, Nachahmung des nachgeahmten Menſchen III, 163/4 (138). Löſt vom gr. Tragiker Kothurn und Maske III, 184 (155). Malerei und Bildhauerkunſt auf Verkauf des einzelnen Exemplars angewieſen V, 8 (6).
Platen, A. v., Hochbegabte Epigonen von Kleiſt bis Pl., Heine als „Beſieger“ Pl.s VIII, 77 (58). Satirenkunſt XV, 13, 48.
Platon. Ideen der Welt im Sinne Pl.s IX, 84 (66). Begriff des Staates durch Pl. philoſophiſch feſtgeſtellt IX, 145 (121). Das Gaſtmahl IX, 166 (137). XIV, 169. Syſtem des Staates X, 127 (93). Höhle des Pl. X, 180

(142). Die Metempſychoſe XV, 110.

Pleyel, Ign. Sonate I, 10 (7).

Plotényi XV, 368.

Plüddemann XII, 326 (328).

Plutarch. Über Aberglauben X, 165 (123). Über die Vernunſt der Tiere X, 262 (202). Geſpräch des Odyſſeus bei Kirke X, 264 (206).

Pohl, R. W.s Hund in Penzing XV, 365, 369, 382.

Pohl, Richard XV, 70. -Hoplit XV, 70, 334, 371. XVI, 133.

Pohlenz, Chr., Kapellmeiſter in Leipzig (9. Symph.) II, 72 (54). XIII, 77, 78, 137. XIV, 154.

Poißl, Frh. v., Intendant d. Münchener Hoftheat. XV, 11.

Polen ſiehe Slawen (Polen).

Polignac, Prinz. Fauſtüberſetzung ins Franz. XV, 255.

Politik. Der politiſche Staat IV, 82 (65). „Nie hatte ich mich mit P. beſchäftigt“ IV, 377 (308). „Befangenheit, mich für einen Politiker zu halten“ IV, 410 (337). „Nie auf das Gebiet der P. hinabgeſtiegen“ VIII, 8 (4). Deutſche Kunſt u. deutſche Politik VIII, 41ff. (30ff.). Heil der Völker durch deutſche Politik VIII, 65/6 (49). Aufgaben der politiſchen Mächte im deutſchen Sinne VIII, 124 (97). R. W.s „Politik“ in „Oper und Drama“ nachgeſpürt VIII, 246 (196). Ganz abſeits vom unfruchtbaren Gebiet der P. X, 336 (262).

Pollert, Sängerin in Magdeburg XII, 13 (13). XIII, 149, 161. XVI, 57f. Rheintöchterſtändchen in Zürich XV, 135f.

Poniatowsky, Prinz, in Paris XV, 238.

Porges, Heinrich, Bekanntſchaft mit R. W. XV, 348, 369, 370f., 375, 378.

Porges, Fritz, Bruder d. vorigen, Arzt XV, 365.

Poſeidon XV, 184.

Poſſendorf. R. W. in P. XIII, 7.

Potsdam IV 79 (64). XIV, 171ff.

Potter. Symphonie von P. in London aufgeführt VIII, 345 (277). XV, 98f.

Pouttier, von der Großen Oper XII, 142 (144).

Pourtalès, Graf, preuß. Geſandter in Paris XV, 216f., 230, 232, 258. Bietet R. W. Wohnung in der Geſandtſchaft an 269. Albumblatt für Frau v. P. 269, 271, 299, 302, 303.

Prag. Aufenthalt 1832 I, 12 (8). XIII, 114ff., 141. XIV, 59, 204. XV, 215. Aufführung der „Franzoſen in Nizza“ in Prag IV, 337 (273). Prager Kopiſt der Jugendſymphonie X, 402 (312). XIII, 21f., 88f. Konzert XV, 348f., 370f.

Präger, Ferdinand, in London XV, 88ff., 102. Eine Geduldsprobe 139f., 244, 247.

Pravonin ſ. Vachta.

Preſſe. Romandichtung wird Journalismus IV, 66 (53). Übergewicht des Journalismus V, 2 (2). Pr. als Vertreter der öffentl. Meinung VIII, 21/2 (16/7). Die Nation lebt geiſtig von der Pr. X, 176/7 (133). „Ich verachte die Preſſe“ X, 178 (134). Anonymität gehört zum Ehrenpunkt des Preßunfugs XII, 305 (307). Unſauberes Gewäſch muſikaliſcher Zeitungen XII, 307 (309). Erlogene Schmachberichte über Bayreuther Proben XII, 322 (324). Gehört in Hände, die wir fernhalten müſſen 325 (327). Londoner Preſſe gegen R. W. XV, 90f. Pariſer P. für Meyerbeer gegen R. W. 201f. Wut, weil nicht eingeladen 208. Ganz in Meyerbeers Händen 241. Lügennachrichten über Triſtan in Wien 297. Erwiderung darauf XVI, 28. Beweiſt die Unausführbarkeit des Triſtan XVI, 37. In der deutſchen Preſſe geht es heutzutage nicht immer ganz chriſtlich zu XVI, 38f. Unerhörte Unverſchämtheiten der Wiener Pr. gegen die Meiſterſinger XVI, 103. Trotz Hohngeſchrei der ganzen Preſſe haben die Werke R. W.s ſich durchgeſetzt XVI, 116.

Preußen (ſ. auch: Berlin, Friedrich der Große). Preußiſcher Major in der Oper I, 307 (246). Siegreiche Heeresorganiſation VIII, 54 (40), 69 (52). Deutſcher Beruf Pr.s VIII, 155 (123). König von Pr. und Mozart IX, 109 (89). Markgrafen von Brandenburg Könige und Kaiſer IX, 396 (332). Preußiſche Fürſtenrechte durch Juden vertreten X, 60 (43). „Pour le roi de Prusse" X, 62 (44). Pr. und Frankreich 1870 X, 327 (254). Erhaltung der Monarchie dem Begriff des Preußentums zu lieb XII, 225 (227). Preußiſcher Staat unter Friedrich Wilhelm IV. XIV, 183. Die preußiſche Okkupation Dresdens 1849 XIV, 236ff.

Prießnitz. Naturheilverfahren XV, 30, 116.

Prometheus. Aiſchylos' Pr. III, 15 (11). Beethoven fehlt der brüderliche Prometheus III, 114 (95). Shakeſpeare und Beethoven als Pr. III, 131 (110). Pr.-Motiv (Liſzt) V, 248 (192).

Proudhon XIII, 276. XIV, 209f., 227. De la Prospérité XIV, 270f. Im Urteil Olliviers XV, 148.

Proteſtantismus (Reformation) (ſ. auch; Kirchenmuſik). Einfachheit des Kultus I, 196 (158). Erſpart den Deutſchen die Revolution III, 8 (7). Proteſtantiſche Tat der Germanen IV, 18 (12). Germaniſcher Pr. innerliche Schlichtung des innerlichen Zwieſpalts, IV, 22 (15). Moderne Ehrfurchtsloſigkeit vor der Kirche VIII, 128 (100). Geiſt des deutſchen Pr. und Beethoven IX, 116 (95). Austilgung des pr. Geiſtes in Frankreich IX, 141 (117). Franz. Proteſtanten in Deutſchland X, 79 (56).

Pruckner, Dionys XV, 70.

Prutzer, Dr., homöopathiſcher Arzt R. W.s in Riga XIII, 206.

Publikum (ſ. auch: Öffentlichkeit). Der Künſtler und die Öffentlichkeit I, 223ff. (181ff.). Geſamtheit der Zuſchauer mit müheloſem Gefühlsverſtändnis IV, 276 (222). In wachſendem Verfall IV, 279 (225). Geſinnung Einzelner an Stelle des P.s IV, 347 (283). Stellung zum Theater V, 43 (34). Günſtige Anzeichen der Wirkungen auf das P. VII, 178 (135). „Öffentliche Meinung" VIII, 20 (15). Unſicherheit des muſikal. Geſchmacks im deutſchen P. VIII, 121/2 (94). Publikum und Popularität X, 87ff. (61ff.). Theaterpublikum X, 88/9 (62), 99 (80). Akademiſches P. X, 109 (79). Das P. in Zeit und Raum X, 125ff. (91ff.). Kritik des Publikums X, 369 (289). Gleichgültigkeit des Publikums XII, 12 (12). Gemeinheit des deutſchen Zeitungspublikums XII, 308 (310). Berliner Theaterpublikum XIV, 177. Dem deutſchen P. durch Schaden zu einer Freude zu verhelfen XV, 332.

Pückler, Fürſt. Südfranzöſiſche Schlöſſer XII, 47 (49). XIII, 244. XV, 45.

Puget. Romanzen der Demoiſelle P. XII, 40ff. (42ff.).

Puritaner. Die engl. Schauſpieler zur Zeit der P. IX, 196 (162). Altteſtamentliche Entwickelung der engl. Kirche X, 299 (232).

Puſinelli, Anton. Stammbuchvers für ſeine Tochter XII, 375 (377). Dresdener Freundſchaft XIV, 52. Verſchafft R. W. eine Lebensverſicherungspolice XIV, 158, 208. XV, 186, 226. XV, 315, 338.

Püttlingen, Vesque von, „Hoven" XIV, 201.

Pyramiden I, 181 (146).

Pythagoras. P.' Zahlen aus der Muſik zu verſtehen IX, 145 (121). Lehrer der Pflanzennahrung X, 297 (230).

Pythia. Durch das trag. Kunſtwerk ſprach ſich der Grieche das Orakel der P. III, 16 (12). „Myſtiſcher Abgrund" des Orcheſters und der Stuhl der P. IX, 402 (338). Orakelſprüche der P. auf Volksmelodien X, 193 (146).

Python II, 171 (131). III, 13 (10).

R.

Rachel. Die letzten Vorſtellungen XII, 74 (76). 105 (107). Beſtimmt den Spielplan im Théâtre français XII, 118 (120). XIII, 268.

Rachowin, Baron, vermietet R. W. ſeine Wohnung in Penzing XV, 362, 384.

Racine, J. B. Freiheitsdramen aus Herrendienſt III, 23 (18). Gegenſatz zu Shakeſpeare IV, 11 (6). Auf der Szene Rede, hinter der Szene Handlung IV, 20 (14). Fürſtengunſt im Sinne R.s und Lullys III, 51 (38). Höfiſche Marionetten VIII, 102 (78). Kälte Grundzug von R. bis Scribe IX, 69 (56). Dichter der Faſſon IX, 171 (142). R.s tragédie Glucks Ausgangspunkt IX, 243 (203). XII, 74 (76). Im Théâtre français XII, 118 (120).

Radnotfay, Intendant in Peſth XV, 366.

Raff, Joachim, Komponiſt XV, 308f., 311, 328, 371.

Rahl, Maler XV, 171.

Rahn-Eſcher, Dr., R. W.s Arzt in Zürich XV, 42, 58.

Raimund, F. Zauberdramen VII, 393 (295). Wahrhaft ſinnige theatraliſche Poeſie IX, 224 (186).

Raphael. Keine Ahnung von der Welt Beethovens IX, 106 (86). Das Kind der Sixtina X, 120 (88), 282 (218), 283 (219). Kopierte R.s u. Murillos IX, 143 (119). Sixtiniſche Madonna X, 281 (217). Muſik und Religion wie R.s Gottes-Knabe und Mutter X, 287 (222). Ideale Richtung in der Malerei XII, 122 (124). XV, 363.

Raphael, R. W.s Wirt in Rueil XIV, 270.

Raſſe und Ehe XII, 342 (344).

Raſtrelli, Muſikdirektor in Dresden, Vorgänger R. W.s XIV, 26, 38, 39, 46.

Raumer, Geſchichte der Hohenſtaufen XIII, 284.

Raupach, E. Nibelungen-Dramatiſierer VI, 372 (261). Der Müller und das Kind XIV, 104.

Rauſſe. Über das Waſſerheilverfahren XV, 29, 36.

Raymond, Hofrat v., in Wien XV, 291, 330.

Redern, Graf. Nimmt den Holländer für Berlin an XIII, 290f. XIV, 5, 171ff., 181, 183f.

Reformation ſiehe Proteſtantismus.

Reichenhall, Bad XV, 280ff., 315, 326.

Reim. Endreim: Künſtliches Band anſtatt des Tanzes IV, 121 (97), romaniſche Form des ſyllabiſchen Verſes IV, 136 (108), Nothilfe IV, 136 (110). Stabreim: Dichtendes Moment der Sprache IV, 118 (94), ſinnig-ſinnliches Mittel des Gefühlsausdrucks IV, 165 (132), Verbindung verwandter Begriffe IV, 190ff. (152ff.), natürliche Versſprache im Ring IV, 399 (328).

Reinecke, C. Meiſterſinger-Vorſpiel unter R. ausgeziſcht VIII, 403 (330).

Reinick, Rob., Dichter und Maler XIV, 137, 186.

Reinmenſchliche, Das. In gegenwärtiger Trübung IV, 90/1 (72). Weſen der menſchlichen Gattung IV, 127 (102). Von der Konvention losgelöſter Inhalt des Worttondramas IV, 388 (318). Das R. und das Ewignatürliche X, 416 (322).

Reiſſiger, G. Kollege R. W.s in Dresden II, 56 (43). XIV, 16ff. Dirigent der Palmſonntagskonzerte II, 67/8 (50/1). Gegen die 9. Symphonie II, 73 (55). XIV, 150, 155. Glucks Iphigenia-Ouvertüre unter R. II, 147 (112). F dur-Symph. in Dresden VIII, 348 (280). XIV, 164. Freiſchütz-Direktion VIII, 366 (297). Beethoven-Direktion VIII, 373 (303). Erklärt Beethovens letzte Quartette für Unſinn IX, 280 (234). „Adèle de Foix“ X, 198 (150). „Dido abandonnata“ X, 204 (153). „Schiffbruch der Meduſa“ X, 215 (163). XIII, 254. XIV, 7. Sucht Operntexte 15. Die hohe Braut 16. Adèle de Foix 16. Proben des Rienzi, der faule R. XIV, 40. Hilft die Rezenſenten anſiedeln XIV, 45. Dirigiert den Rienzi mit nachläſſigem Schlendrian XIV, 46. Eiferſucht R.s 47, 49. Schlendrian XIV, 74, 77/81, 100, 107, 152, 159, 187. Yelva 215, 222. Direktion der A dur-Symph. v. Beethoven XV, 29, 338. Hymne XVI, 7.

Reitzenſtein, v., Hofmarſchall in Dresden XIV, 79.

Religion. Eine allgemeine Religion und kein Staat IV, 91 (73). Über Staat und Religion VIII, 5ff. (3ff.). Weſen der R. Verneinung der Welt VIII, 26ff. (19ff.). Allegorien des Unausſprechlichen VIII, 29 (22). Muſik zu Künſten wie R. zur Kirche IX, 92 (75). „Religionsſpaltung ein großes Unglück“ X, 60 (42). Antike Welt hatte R. X, 165 (123). R. des Mitleidens X, 260 (200). Religion und Kunſt X, 275ff. (211ff.). Kunſt rettet den Kern der R. X, 275 (211). Regeneration nur aus R. X, 313 (243). Kunſt bedarf der Grundlage des religiöſen Symbols einer ſittlichen Weltordnung X, 335 (262). R. verborgen hinter prunkenden Dogmen XII, 221 (223). Nicht aus der realen Welt zu erläutern XII, 336 (338). Was von einer R. zu erwarten, die das Mitleid mit den Tieren ausſchließt XII, 338 (340).

Rellſtab, in Berlin beſucht XIV, 6. Führer der Kritik XIV, 65. R. u. Meyerbeer erleuchten einander XIV, 73, 180.

Remagen XV, 323.

Rembrandt u. Rubens. Als Niederländer zu erkennen IX, 80 (63).

Reményi, Geiger in Peſth XV, 366, 368.

Rémuſat, R. „Abélard" X, 410 (317).

Renaiſſance. Der innere Menſch ſtrebt ſich zu äußern IV, 12 (6). Das gebildete Publikum der R. IV, 280 (225). Die Fürſten der R. weichen den Geldfürſten V, 8 (6). Ideale Bedeutung der Malerei VII, 144 (105). Gegenſatz zur deutſchen Wiedergeburt VIII, 44 (33). An Werken der Antike auflebend VIII, 85 (64). Shakeſpeares Drama von R. frei IX, 232 (193). R.-Motive beim Theaterbau IX, 406 (342). Röm. R. in Deutſchland X, 172 (129).

Republik. Wie verhalten ſich republikaniſche Beſtrebungen dem Königtum gegenüber? XII, 218 (220). XIV, 198. XVI, 12ff.

Reuß, Prinz, in Paris XV, 270.

Revolution. Carlyle über die franz. R. III, 1 (1). Kunſt und Revolution III, 11ff. (8ff.). XII, 250 (252). Menſchheits-R. und ideales Kunſtwerk III, 36/7 (29/30). R. gibt dem Menſchen die Stärke, Kunſt die Schönheit III, 40 (32). Genußſüchtige Stimmung vor der franz. R. IV, 300/1 (242). R. gegen die künſtleriſche Öffentlichkeit IV, 323 (262). R. des Theaters IV, 378 (309). Dresdener Aufſtand IV, 405 (334). Verachtung der Kunſt durch die R. VII, 117 (84). Pariſer R. in Deutſchland nachgeahmt X, 69 (50). Lärmende Bewegung von 1848 X, 70 (51). Die Revolution XII, 243ff. (245ff.), 276 (278). Februar-Revolution XIV, 191f. März-Revolution 192ff. Die Rev. von 1849 in Dresden XIV, 232ff. Beginn der Straßenkämpfe in Dresden 241. Brief an Prof. Wigard XVI, 11f.

Rezitativ. Nicht aus dem Drang zum Drama III, 292 (236). Feld für freiere Bewegung III, 387 (314). Für Stimmproduktion des Sängers IV, 267 (214). Nirgends R. bei R. W. V, 167 (128). „Langweilige R." in der „Zukunftsmuſik" VII, 156 (116).

Rhaden, Fräulein v., in Petersburg XV, 353, 354, 360f., 379.

Rhein. Mit Tränen begrüßt 1842 I, 24 (19). „Ihr trocknet den Rhein aus" I, 303 (242). Niederrhein Frankenheimat II, 158 (120). Im Nibelungenmythos II, 210ff. (163ff.). Im Rheingold V, 259ff. (200ff.). In der Götterdämmerung VI, 264ff. (186ff.). Mit Schnorr und Bülow in Biebrich a. Rh. VIII, 225 (178/79). „Liedertafelwacht am Rh." IX, 1 (1). In der Kapitulation IX, 29 (22), 46/8 (37/9). Diesſeits des Rh.: Deutſche X, 54/5 (37/8). „Wacht am Rh." X, 71 (52).

Rheinberger, J. Lehrer an der Münchener Hochſchule X, 242 (186).

Rhythmus. Durch den Rh. wird der Tanz zur Kunſt III, 89 (73). Das Band der Tanz- u. Tonkunſt III, 90 (74). Rh. u. Melodie verbinden Tanz- u. Dichtkunſt III, 99 (82). Plaſtiſche Leibesbewegung im Rh. III, 108 (90). Tanzgebärde des Orcheſters IV, 220/1 (176). Durch die rhythm. Anordnung der Töne tritt der Muſiker in Berührung mit der plaſtiſchen Welt IX, 95 (76).

Richard. Sänger in Frankfurt a/M. IX, 320 (270).

Richelieu. Seit R. auf Hegemonie zielende franz. Politik VIII, 44/5

(32). Ital. Bildung dem ſranz. Geiſte eingeimpſt IX, 141 (117).
Richter, H. Der für alles einſtehende X, 155 (116). Zum 3. Aug. 1879 XVI, 230. Hochzeitsſpruch XII, 378 (380). XVI, 53.
Riehl, W. H. „Neues Novellenbuch“ VIII, 260ff. (206ff.). Apoſtel des Idylls VIII, 264 (209). Hillers Buch an R. empfohlen VIII, 277 (220). R. vergeht bei W. Hören und Sehen IX, 365 (306).
Ries. Notizen über Beethoven XII, 83 (85).
Rietſchel. Monument Friedrich Auguſts von Sachſen XIV, 56, 139, 140, 196, 238.
Rietz, J. Dirigent der Meiſterſinger in Dresden VIII, 404 (331). Dirigent bei Muſikfeſten VIII, 406 (334). Gegen R. W.s „Richtung“ X, 223 (171). Geſtrichene Lohengrinpartitur XV, 318.
Riga. R. W. Muſikdirektor 1837 I, 16 (12). Verlaſſen R.s 1839 I, 17 (13). Von R. nach Paris IV, 321 (260). XIII, 189ff. Reiſe nach R. 193ff. XV, 361. XVI, 3, 4.
Rigolboche, Mlle. Pariſer Tänzerin in Berlin VIII, 63 (48).
Rinderknecht XV, 44, 45.
Ringelhardt, Kapellmeiſter in Leipzig, ſoll die Feen aufführen XIII, 108, 160. Weiſt den Holländer zurück 290.
Ringelmann, Th. Choriſtin in Würzburg XIII, 103.
Riſſe, Sänger in Dresden XIV, 19, 35.
Ritter, die ſchwarzen R. XII, 76 (78).
Ritter, Frau Julie R. XIV, 287, 293, 298, 300, 303f. XV, 35, 38, 122, 133, 185, 337.
Ritter, Alexander, Sohn der vorigen XV, 334, 339.
Ritter, Julie, Tochter der vorigen XV, 44, 62.
Ritter, Emilie, Tochter d. vorigen XIV, 303. XV, 62.
Ritter, Karl, Sohn von Frau J. R. XIV, 194, 287, 293, 298, 300ff. XV, 4ff. „Die Walküre“ 6. Als Muſikdirektor XVI, 17. XV, 20, 23, 26, 27, 28, 34ff., 41, 78, 79, 83. Weiſt R. W. auf den Triſtanſtoff 84, 107, 109, 113, 118, 121, 122, 128, 133, 164, 165, 166ff. 170. Armida 178f., 182, 288.
Robber. R. W.s Hund XIII, 214ff., 240, 256.
Robert, J. „Die Macht der Verhältniſſe“ XIII, 96.
Robespierre. Der „heilige R.“ (in der Kapitulation) IX, 22 (16). Volksbeglückung durch Guillotinen X, 326 (254). Im Wohlfahrtsausſchuß X, 327 (255).
Robinſon, XIII, 7.
Robſon, Schauſpieler in London XV, 103.
Roche, Edmond, ſoll den Tannhäuſer überſetzen XV, 222, 223, 224, 225, 235, 254.
Rochefort, H. de. „En avant R.!“ (In der Kapitulation) IX, 19 (13).
Rochlitz, Fr. Über R. W.s Jugendſymphonie X, 400 (310), 404 (313). XIII, 80.
Rodenberg, J. „Berliner Siegesfeſtſpieldichter“ VIII, 257 (204).
Röckel, A. R. und Spontini IV, 370 (302). V, 130 (102). XIV, 97. Bekanntſchaft und Charakteriſtik XIV, 49ff. Farinelli 50, 105. Anſchluß an R. W. 51, 76. „R. W. hat Glück“ 79. Klav.-Auszug des „Holländer“ 113. „Ermunterungs-Feldzug“ für R. W. XIV, 130, 131, 132, 192. Im

Vaterlandsverein XIV, 196, 197, 199. Verhaftung u. Entlaſſung 208. Röckels Volksblätter XIV, 208ff., 219, 221, 224ff., 230, 232, 237, 245ff., 252, 260, 264, 273, 289. Todesurteil 296. Lebenslängliches Zuchthaus XV, 43, 52, 80, 81, 88. Rückkehr aus dem Kerker XV, 321f., 339.

Röckel, Eduard. Bruder d. vor. XIV, 209. XV, 80, 88.

Roger, G. H. Beſter Vertreter franzöſiſchen Vortrags IX, 321 (270). XII, 41 (43). R. W. bei R. XV, 195. Soll Tannhäuſer überſetzen 196, 222, 257.

Rohrſchach XIV, 265. XV, 127.

Rolandseck XV, 323. XV, 179, 182.

Rom (ſ. auch: Katholizismus, Jeſuiten). Im Rienzi I, 43ff. (33ff.). Im Tannhäuſer II, 38 (28), 40 (30), 46/7 (34/5). Zug der deutſchen Kaiſer nach R. II, 160 (122). Röm. Kaiſerwürde, Weltherrſchaftsanſpruch II, 175 (134). Röm. Stammſage II, 176 (135). Pontifikat II, 177 (136). Kapitolium II, 179 (138). Sieg über Griechenland II, 182 (141). Imperator wird Pontifex II, 182 (141). Papſt von R. eignet ſich Weltherrſchaft an II, 185 (143). Abendländiſche Welt ſtrebt über R. hinaus II, 195 (151). Rom von griech. Künſtlern bedient III, 17 (13). Nützlichkeit gewinnt bei den Römern großartige Form III, 152 (128). Vernichtete Produktionskraft am Ende der röm. Weltherrſchaft IV, 308 (248). Zertrümmerung des röm. Weltreichs VIII, 44 (33). Römiſche Gladiatoren VIII, 80 (60), 146 (115). Deutſche Fürſten ſandten ihre Begünſtigten nach R. u. Neapel VIII, 178 (141). Das ehrwürdig edle R. vom Jeſuiterſtil verdeckt IX, 104 (84). Römer nur bis zum herzyniſchen Wald IX, 395 (332). Beſtätigung der deutſchen Königsmacht aus Rom X, 56 (38). Röm. Reich erhält ſich ein halbes Jahrtauſend in der Auflöſung X, 121 (89). Griech. Kunſt durchlebt das röm. Reich, ohne eine Träne zu trocknen X, 296 (229). Berührung der Germanen mit der röm. Verfallswelt X, 355 (278).

Roman. Urſprung des mod. Dramas IV, 11 (6). Bürgerlicher Roman im 18. Jahrh. IV, 24 (18). Stellt unſer Lebenselement am verſtändlichſten dar IV, 36 (28). Chriſtlicher Roman — Legende IV, 48 (37). Chriſtlicher Ritterroman IV, 51 (40). Romandichter macht die Perſon aus der Umgebung begreiflich IV, 58 (46). Drama gibt den Menſchen, Roman den Staatsbürger IV, 60 (48). Neuer hiſtor. R. IV, 61ff. (48ff.). Geſchäft des Romanſchreibers X, 187 (141).

Romanen. Die rom. Nationen fliehen vor dem innern Zwieſpalt in die Außenwelt IV, 18 (12). Vorzug der Form VII, 130 (93). Bildner u. Ausbeuter VIII, 66 (49). Deutſche Sprache nicht zum Wohlklange der romaniſchen entwickelt VIII, 171 (134). Leben in der Gegenwart VIII, 173 (136). Wiſſen nichts von ihren Sagen X, 63 (44).

Ronge. Deutſch-katholiſche Agitation XIV, 129.

Ronſard, Romanze v. R. W. komp. XIII, 234, 269.

Rorſchach XV, 203.

Roſenhain in Paris XVI, 60.

Roſſi, Gräfin ſ. Henriette Sontag.

Roſſini, G. Pariſer Sehenswürdigkeit I, 141 (113). Anfang der neueren Periode I, 204 (165). Einfluß der Muſik auf die Sitten

II, 353 (269). Geſchickter Verfertiger künſtlicher Blumen III, 310 (250). Meiſter der nackten Melodie III, 311 (252). Macht das Publikum zum Faktor der Oper III, 314 (254). Reaktionär gegenüber dem Opernpublikum III, 314 (254). Ende der Geſchichte der Oper III, 315 (255). Irrte ſich über den Tod der Oper 316 (257). Hebt die Beziehung zwiſchen Dichter u. Komponiſt gänzlich auf III, 356 (288). Opfert das Drama der Melodie III, 362 (293). R., Spontini, Meyerbeer V, 111/12 (86/7). Hiller, Freund R.s VIII, 117 (83). Ob Kontrapunkt nötig VII 133 (96). „Sirenenklänge R.s“ VII, 155 (116). R. u. Spontini die Dioskuren Wiens und Berlins VIII, 58 (43). Hiller raucht Zigarren bei R. VIII, 277 (220). Erinnerungen an R. VIII, 278ff. (220ff.). XV, 215. XVI, 105. „R. und Meyerbeer, das iſt doch etwas!“ (In der Kapitulation) IX, 26 (19). R. u. Auber IX, 54 (43). Vater der mod. Opernmelodie IX, 58 (47). Beklagt die Verweichlichung des ital. Geſchmacks IX, 342 (289). Wertung R.s X, 105 (76). Durch die Umſtände Gegebenes X, 130 (96). R.s Felicità's X, 208 (157). Lauter Melodie X, 215 (163). Goethes Helena komponieren! X, 220 (168). „Wenn nur immer Roſſinis zu haben wären!“ X, 227 (174). Genialſter Leichtſinn XII, 26 (28). Donna del lago XII, 41 (43). Roſſinis Manier nie von deutſchen Muſikern aufgenommen XII, 141 (143). Ein Talent zum Genie erklärt XII, 145 (147). Schwan von Peſaro XII, 146 (148). Über Verbindung von Wort und Ton XII, 311 (313). XIII, 37. Überladene Solfeggien-Melodien XIII, 280. XIV, 104. Beethoven muß R.ſche Melodien vertreiben XIV, 160. XV, 116.

Werke. Barbier von Sevilla VIII, 397 (325). Belagerung von Korinth IX, 57 ([illegible]). Moses I, 287 (231). IX, 56 (45). X, 215 (163). Semiramis IX, 56 (45). X, 204 (153). XV, 225, 237. XVI, 60. Stabat mater I, 231ff. (186ff.). XII, 145 (147). XIV, 137. Tancredi III, 324 (262). Tell-Ouvertüre I, 248 (199). XII, 77 (79). XV, 355. Was alles im T. vorkommt I, 271 (218). Aus der Schweiz geholt III, 228 (265). R.s und Schillers Tell VIII, 116 (90). Tell-Ouvertüre neben Beethoven VIII, 192 (153). Dämoniſches beim Tell IX, 55/6 (44/5). XII, 112 (114). Walzer I, 239 (193).

Roſſitten XIII, 171.

Roſti, in Peſth XV, 366. Abenteuer auf d. Donau 367f.

Roſtopſchin, Brand v. Moskau XIV, 226.

Rota, Ballettmeiſter in Wien XII, 290ff. (292ff.).

Rothſchild. „Der Jude der Könige“ V, 86 (67). „Nr. 15, Rue Lafitte“, der Univerſaljude XII, 59 (61).

Rouſſeau, J. J. Anregung für Bakunin XIV, 225.

Rouſſeau, Redakteur XIV, 129.

Royer, Direktor d. großen Oper VII 186 (141). XV, 217ff., 222, 224ff., 228f., 234f., 249f., 257.

Ruolz XII, 65 (67).

Rubens. Mehr ſinnliche Richtung der Kunſt IX 80 (63). XII, 122 (124).

Rubinſtein, Anton. In Petersburg XV, 352ff. Perſiſche Lieder 355.

Rubinſtein, Nicolaus. Bruder d. vorigen XV, 357f.

Rubini, G. B. Degoutiert I, 20 (15). Triller von A nach H I, 219 (177). Jeder ſingt à la R. 221 (179). „C'est ravissant!“ I, 233 (188). Kann nicht Spohrſche Paſſagen ſingen X, 10 (7). Der Mann der negativen Spekulationen XII, 32 (34). Typus und Ideal Pariſer Kunſt XII, 33 (35). Trillerkünſte XII, 61 (63), 69 (71), 73 (75), 95 (97). Verläßt Paris 99 (101). Italiener ohne R. XII, 111 (113).

Rückert, Fr. Motto I, 231 (187).

Rüdesheim XV, 323.

Rudolſtadt XIII, 123ff. XIV, 265.

Rueil. Unterkommen 1849 XIV, 270.

Ruge, A. „Der Deutſche iſt niederträchtig“ IX, 398 (334).

Ruſſen. Ruſſiſche Polizei V, 72 (58). Umgeſtoßene ruſſ. Soldaten VI, 369 (259). Kaiſer läßt ſich Jenaer Studenten zeigen VIII, 113 (87). Petersburg u. Moskau ohne Judenpreſſe VIII, 310 (248). Der ruſſ. Bauer X, 306 (237). Ruſſiſche Fürſtinnen in Pariſer Konzerten XII, 41 (43). R. W.s Aufruf an die deutſchen Fürſten zum Kampf gegen Rußland XIV, 195. Bakunins Slawismus XIV, 226. Ruſſiſche Konzertreiſe XV, 349ff., 378f.

S.

Sachs, Hans. Letzte Erſcheinung des produktiven Volksgeiſtes IV, 349ff. (284ff.). In den Meiſterſingern VII, 198 (150), 223 (168), 258 (196), 279 (208), 309 (206), 349 (260). Loblied Goethes VIII, 123 (96). Vorbild für die Form des Fauſt IX, 256 (214). Bayreuth — „in Deutſchlands Mitten“ IX, 395 (332). Hans S.-Denkmal in Nürnberg X, 161 (120). Bei Gervinus XIV, 115. „Wach auf, es nahet gen den Tag“ XV, 302.

Sachſen. Bedenken des Königs v. S. gegen die Weberfeier II, 55 (42). Sachſen und Brabanter in Lohengrin II, 85 (65). Sachſen Untergebene der Franken II, 158 (120). Niederſachſen an die Welfen II, 165 (126). „Organiſation eines Nationaltheaters für das Königreich Sachſen“ II, 307ff. (233ff.). Vorwort XVI, 86ff. Franzöſiſche Ziviliſation an ſächſiſchen Fürſtenhöfen VIII, 50 (37). Sachſen konſolidierter innerdeutſcher Stamm X, 55 (37). Nachfolger der Karolinger X, 55 (38). Königs von S. Fürſorge für Univerſität Leipzig X, 110 (80). König ſoll Sachſen zu einem Freiſtaat erklären XII, 225 (227). Gruß ſeiner Treuen an Friedrich Auguſt von Sachſen XII, 351 (353). XIV, 76ff. XV, 28. Empfängt R. W. XIV, 41f. Johann v. Sachſen XIV, 41. König v. S. und die Märzrevolution XIV, 193. Sophie von S. Erzherzogin von Öſterreich XIV, 217. Die Muſikkritik der Königin von S. XIV, 220. Der ſächſiſche Geſandte ſucht R. W. aus Venedig auszutreiben XV, 177, 180. Amneſtie abgelehnt 191. Amneſtievermittlung bei König Johann XV, 230. Minna W. arbeitet für Amneſtierung in Sachſen 306. R. W. ſoll das Schloß des Königs v. S. abgebrannt haben XV, 346. XVI, 28.

Salvi, Hofoperndirektor in Wien XII, 291ff. (293ff.). XV, 291.

Salzburg. Zollabenteuer XV, 282f.

Sänger. Geſang ein teures Inſtrument I, 214 (173). Einfluß der Überſetzungen auf Opernſänger IV, 266 (214). Gebärdenſpiel der Opernſänger IV, 272 (219). X, 388 (301). Darſtelleriſche Aufgaben im Tannhäuſer V, 165ff. (126ff.). Vereinigung der Sänger zu einem beſtimmten Zweck VI, 386 (274). Von der Muſik über ſich ſelbſt erhoben VII, 176 (133). Heraustreten Einzelner aus dem Rahmen VII, 372 (277). Fehlende Vorbildung für dramatiſchen Stil VIII, 169 (133). Der S. muß guter Muſiker ſein VIII, 174 (137). „Über Schauſpieler und Sänger" IX, 191ff. (157ff.). Vom Opernſänger IX, 239ff. (199ff.). Koloraturſängerin u. lyriſcher Tenor IX, 240/1 (200/1). Bel canto der deutſchen Sprache unmöglich IX 244 (204). Deutlich ſprechen, melodiſche Linie IX, 245 (204/5). Merkbare Verbeſſerung der dramatiſchen Anlagen IX, 320 (269). Franzöſiſche Harangue IX, 321 (270). Durch die Wirkung des Ganzen zu R. W. gezogen IX, 327 (176). Unkenntlichkeit des dramatiſchen Dialogs IX, 328 (276). „Ich wußte es nicht" X, 368 (289). Durchbrechung der melodiſchen Linie X, 385 (298). Verwendung des Atems X, 387 (300). Deutlichkeit! die kleinen Noten ſind die Hauptſache XVI, 160. Forderung deutſcher Sängerbildungsanſtalten höheren Ranges XII, 5ff. (5ff.).

Saint Georges. Textverfertiger für Fr. Lachner I, 304 (244), 307 (247). Verſchweigt den wahren Titel ſeiner „Reine de Chypre" XII, 126 (128). XIII, 280f.

Sainton in der Londoner Geſellſchaft XV, 89ff., 94, 95.

Saint-Saëns, Camille XV, 221. Glänzender Partiturſpieler, aber nicht produktiv 222, 271.

Sand, George. La dernière Aldini XIII, 218. XV, 383. Le Freischutz XIII, 226.

Sand, K. Inſtinktive Tat der Ermordung Kotzebues VIII, 106 (82), 110 (84).

Sándor, Graf XV, 299.

Sándor, Gräfin, Mutter der Fürſtin Metternich XV, 298, 299.

Sandwyke I, 18 (13), 321 (259). IV, 321 (260). XIII, 219.

Sankt Gallen. Liſzt bei den St. Gallern V, 252 (196). Gemeinſchaftliches Konzert mit Liſzt XV, 125, 126.

San Marte. Bearbeitung von Wolfram v. Eſchenbach XIV,115.

Sansſouci. Windige Kiefern von S. III, 260 (213). Antigone in Potsdam IV, 294 (236). Beſuch in S. XIV, 173.

Saſſaroli, ital. Kaſtrat in Dresden XIII, 37, 50. XIV, 76.

Sauzet macht Calembourgs XII, 98 (100).

Sax, M. Gebet der Eliſabeth in der Gr. Oper VII, 191 (145). XIV, 123. XV, 226, 237, 251.

Sax, Pariſer Inſtrumentenmacher XV, 245.

Schack, Graf. Über das ſpaniſche Theater XV, 143.

Schäffer XV, 150.

Schaffhauſen, bedeutender Eindruck vom Rheinfall XV, 140.

Schandau, Ausflug XIII, 136.

Schauſpielkunſt (ſ. auch: Drama, Devrient, Franzoſen, Garrick, Schröder). Geiſtigſtes Ausdrucksvermögen der Tanzkunſt III, 91/2 (75). Bemächtigt ſich der Dichtkunſt III, 135ff. (114ff.).

Der Darſteller als Künſtler der Zukunft III, 192ff. (161ff.). Helfer des Darſtellers IV, 358 (292). Nerv der dramatiſchen Kunſt V, 38 (29). Vorausſetzung für muſikaliſche Dramatik V, 51 (41). Mime und Affe VIII, 91 (69). Durch die Aufgaben der Klaſſiker überraſcht, Verfall VIII 195 (156). Der Mime Herr des Theaters VIII, 270 (214). Falſches Pathos IX, 158 (130). Beſcheidene Begabung der Deutſchen IX, 159 (131). Improviſation IX, 172 (142). IX, 312 (262). In Shakeſpeare der Schauſpieler mit dem Dichter Eins IX, 176 (146). „Über Schauſpieler und Sänger“ IX, 191ff. (157ff.). Franz. Theatertalent IX, 200 (165). Das A parte IX, 203 (167). Anerkennung des Standes IX, 205 (170). Das franz. Pathos dem Deutſchen unmöglich IX, 215 (178). Nur im niedrigſten Genre wird bei uns gut geſpielt IX, 218 (181). Fauſt als Probeſtück IX, 221 (183). Engliſche Bühne IX, 230 (192), 311 (261). Schauſpieler und Sänger Eins IX, 239 (200). Römiſche Hiſtrionen IX, 255 (213). Unfähigkeit die Verſe des Fauſt zu ſprechen IX, 256 (215). Selbſtentäußerung IX, 259 (217). Bewußtſein des Spieles IX, 261 (219). Kunſt erhabener Täuſchung, Scheidepunkt zwiſchen Künſtler und Komödiant IX, 264 (221). „Brief über Schauſpielweſen“ IX, 307ff. (258ff.). Aus feſtlichen Anläſſen wird Standesaufgabe IX, 308 (259). Irrtum, als könnte man Sch. lehren IX, 311 (262). Über Eduard Devrients „Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt“ XII, 228ff. (230ff.). Der deutſchen Sch. entſtand noch kein Shakeſpeare und Molière XII, 230 (232). Theater-Reform XII, 231ff. (233ff.). Nochmals Theaterreform XII, 235 (237). Schauſpielkunſt und Dichtkunſt XII, 236 (238), 237 (239).

Scheffel, J. V. v. Menge der Auflagen des „Trompeters“ X, 108 (78). Trompeter in Muſik X, 186 (139). Ohne Verskunſt X, 194 (146).

Scheibler, Baſſiſt in Riga XIII, 196.

Schelling, Philoſoph. „Transzendentaler Idealismus“ XIV, 283. XV, 81.

Schelper, O. Als Hans Sachs in Bremen IX, 329 (278).

Schenk, J. Der Dorfbarbier I, 201 (162).

Scheuerlin. „Der Knabe und der Tannenbaum“ XIII, 268.

Schicht, Thomaskantor XIII, 75.

Schiffner, Mathilde. Freundin Minna W.s XV, 232, 272f.

Schikaneder, Em. Spekulierender Theaterdirektor liefert dem größten Muſiker den Text X, 133 (98).

Schiller (ſ. auch: Goethe und Schiller). In ſeinen Hexametern I, 297 (239). Als Dramatiker (Wallenſtein, Meſſina, Tell) IV, 30ff. (23ff.). Schwanken zwiſchen Hiſtorie und Roman IV, 35 (27). Schönheit im Reiche des Gedankens IV, 65 (52). Mißverſteht das Wunder im Egmont IV, 88 (70). Die Geſtalt des „Deutſchen Jünglings“ geſchaffen VIII, 49 (36). Sch.s Geiſt in der Burſchenſchaft VIII, 53 (40). Kampf für das Theater VIII, 57 (43). Sch.s Zuruf an den deutſchen Genius VIII, 99 (76). Was Sch. für das Theater tat VIII, 101 (77). Sch.s Entwicklungsgang von den Räubern bis zum Tell VIII, 101 ff. (77 ff.). Jedes Werk eine Eroberung auf dem Gebiete des Ideals VIII, 104 (80.) Unſer größter Dramatiker VIII, 120 (93). Naive u. ſentimentaliche Dichtung VIII, 267 (212), 356 (287). Geiſtvolle Benutzung Kantſcher Ideen VIII, 313 (251). Der heftige Schiller wird verächtlich behandelt VIII, 385 (314). Sch.s philoſophiſche Neigung IX, 83 (65). Unbefriedigt vom letzten Buch des W. Meiſter IX, 149 (124). Die Kunſt durch die Künſtler gefallen IX, 187 (155). Eindruck von Glucks Iphigenie IX, 165 (136). Von Franzoſen unmöglich aufzuführen IX, 198 (163). Übertriebenes Pathos im Vortrag IX, 216 (197). Didaktiſch-poetiſches Pathos IX, 227 (189). Sch.s ideale Tendenz mit deutlicher Traulichkeit verbunden IX, 232/3 (194). Über den Staat X, 163 (121). Streit um den Preis der Menſchheit zwiſchen Athenienſern und den Modernen X, 165 (123). Barbariſcher Staat X, 171 (128). An Goethe über die chriſtl. Religion X, 275 (211), 321 (258). Zum Dichter gewordener Metaphyſiker XII, 279 (281). Auf d. Promenade in Lauchſtädt XIII, 3. Von Adolf Wagner dem Knaben geſchildert XIII, 12. Erſte Eindrücke vom Theater XIII, 49. Von deutſcher Mutter geboren XVI, 109.

Einzelne Werke. Braut von Meſſina IV, 34 (26). VIII, 124 (96). XIII, 117. Don Carlos VIII, 102 (78). Jungfrau von Orleans X, 119 (88), 122 (90). Maria Stuart VIII, 115 (89), 130 (101). Räuber VIII, 106 (82). Tell VIII, 110 (84), 115 (89). Wallenſtein IV, 32/3 (24/5). Hymne an die Freude I, 138 (111). III, 388 (315). IX, 123 (101). X, 211 (159).

Zitate: „Ernſt iſt das Leben“ VIII, 7 (3). „Kein Auguſtiſch Alter blühte“ VIII, 45 (33). „Ringe, Deutſcher, nach römiſcher Kraft“ VIII, 99 (76). „Mut zeiget auch der Mameluck“ IX, 3 (2). „Das Leben iſt der Güter höchſtes nicht“ IX, 168 (139). „Überm Sternenzelt muß ein guter Vater wohnen“ X, 41 (30). „Ahneſt du den Schöpfer, Welt“ X, 321 (250).

Schilling XIII, 254, 261.

Schindelmeiſſer XV, 52.

Schindler, Sängerin in Magdeburg XII, 13 (13).

Schindler, „der Intime Beethovens“ XII, 82 (84).

Schladebach, Dresdener Kritiker XIV, 25, 45.

Schlangenbad XV, 323.

Schleinitz, M. v. Die lebendigſte Teilnehmerin an Bayreuth IX, 384 (322). Wirkſamkeit für Bayreuth X, 144 (105). Vers an ſie XVI, 226. Widmung in der Götterdämmerung XII, 383 (385). XV, 377. Albumblatt XV, 377.

Schleſier empfiehlt die Lektüre Schellings XIV, 283.

Schleſinger. Aufſätze R. W.s für die Gazette musicale von Schl. I, 22 (17). Arrangements für Schl. I, 23 (18). Prozeß Schl.-Troupenas I, 235 (189). Streit mit Leon Pillet XII, 67 (69). XIII, 231, 235, 251 ff., 260, 265, 279, 281. XIV, 223, 268 f. XVI, 10.

Schletter XII, 289 (291). XIV, 11.

Schletterer, Muſikdirektor in Augsburg XVI, 106.

Schloſſer, Anton XI 113 (113).

Schmal, Regiſſeur in Lauchſtädt XIII, 118, 127.
Schmerling, v. Sonnette an H. Laube XII, 271 (373). XV, 326, 344, 348.
Schmidt, Adolf, Anwalt in Dresden XV, 186f.
Schmidt, Alois, Kapellmeiſter in Schwerin XV, 321.
Schmidt, G. Kapellmeiſter in Leipzig X, 13 (10). In Frankfurt a. M. XV, 205f. Über die Tannhäuſer-Ouv. XVI, 74ff.
Schmidt, Julian. Nennt die Edda „altfränkiſches Zeug“ VI, 373 (263).
Schmiedel, Violiniſt XII, 165 (167), 167 (169), 201 (203).
Schmitt, Friedrich, Lauchſtädt XIII, 121. Königsberg 186.
Schneider, Schauſpieler XV, 326.
Schneider, Fr. Alte Gattung Dirigenten VIII, 328 (262). Fugen von lügenhafter Steifheit XII, 4 (4). XIII, 137. Abſalon 138. Rede auf Fr. Sch. XVI, 61f.
Schnorr (Julius), Galeriedirektor in Dresden XIV, 138f.
Schnorr, L., v. Carolsfeld. Keine Ahnung von der Tannhäuſer-Broſchüre V, 3 (3). Erinnerungen an Schn. VIII, 223ff. (177ff.). XV, 319. Mit Bülow in Biebrich VIII, 225 (178). XV, 320ff. Als „Tannhäuſer“ VIII, 227ff. (180ff.). Als „Triſtan“ 231ff. (184ff.), 321. Dem geiſtigen Gehalt gewachſen VIII, 236 (189). Muſiker und Dichter von Natur VIII, 238 (191). Als „Erik“ VIII, 239 (192). Tod u. Begräbnis VIII, 241 (193). Der „Granitblock“ VIII, 255 (202). Richtiges Tempo im „Tannhäuſer“ VIII, 378 (308). Devrient weiſt R. W. auf Schnorr hin XV, 138. Heiratet die Sängerin Garrigues 196. Verzweifelt am letzten Triſtan-Akt 197. Nach Dresden XV, 260. Sagt den Triſtan für Wien ab 293. Soll den Lohengrin in Karlsruhe ſingen 308. R. W. beobachtet Sch. als Lohengrin XV, 318f., 326, 338. XVI, 34, 35, 36, 39.
Schnorr v. C., Frau, geb. Garrigues XV, 196, 197, 318, 319, 321ff. XVI, 34, 35, 36, 39.
Schöll, Ad. Aufſatz über Goetheſtiftung im „deutſchen Muſeum“ V, 7 (5).
Schöller, Frau XV, 380.
Schönaich, Guſtav, in Wien XV, 378, 382. XVI, 223.
Schönau XIV, 58.
Schönborn, Graf XV, 313.
Schöneck, Kapellmeiſter in Zürich XV, 42.
Schönfeld, von, Bundesbruder R. W.s zu Leipzig XIII, 67.
Schön, Fr. Brief an Fr. Schön X, 373ff. (291ff.). Bildung eines Stipendienpatronats als vorzüglich Anteilnehmendem anheimgeſtellt 378 (295).
Schopenhauer, A. Unermeßliche Wohltat, Bedeutung des Willens III, 4 (4). Über den tieriſchen Inſtinkt VIII, 16 (11). Muſik als Weltidee IX, 84 (66). XV, 82. Beethoven ohne Sch.s Erkenntnis nicht zu beurteilen IX, 84 (67). Sch. über den Willen IX, 85 (67). Phänomen des Hellſehens und Traumtheorie IX, 86ff. (68ff.). Analogie zwiſchen Traum u. Muſik IX, 94 (75/6). Höchſte Weisheit in der Sprache des Muſikers IX, 103 (83). Geſangsſtimme als menſchliches Inſtrument IX, 125 (103). Geiſterſehen IX, 132 (109). Verwerflichkeit der Welt X, 48 (35). Talent und Genie X, 91 (65). Sch.s Lehre ſei „ſich totzuſchießen“ X, 96 (89). Aus-

ruf über Bruno X, 126 (92). Wert des Lebens im „Inferno" dargeſtellt X, 163 (122). Über den Mangel an Inſtinkt X, 175 (132). Mitleid als Fundament der Moral X, 255 (196). Über griechiſche Statuen X, 279 (214). Unter Anleitung Sch.s die Beſtimmung des Menſchengeſchlechts verdeutlicht X, 314 (245). Welt „für den Teufel erſchaffen" X, 324 (253). Wahrhaftige Ethik des weitherzigen Ausführers Kants X, 329 (257). Das klarſte aller philoſophiſchen Syſteme X, 329 (257). Grundlage aller ferneren Kultur X, 330 (257). Moraliſche Bedeutung der Welt X, 333 (260). „Scheinbare Abſichtlichkeit im Schickſale des Einzelnen" X, 333 (260). „Kein Wo und Wann" X, 334 (261). Das vollkommene Genügen im Kunſtwerk X, 335 (262). Uralte Weisheit wiedergefunden X, 338 (264). Entſtehung des Menſchen X, 259 (282). Metaphyſik der Geſchlechtsliebe, Brieffragment an Sch. XII, 289 (291). Die Welt als Wille und Vorſtellung geleſen XV, 81 ff. Große Klarheit und männliche Präziſion 81. Die Konkluſion des Syſtems XV, 82. Das Selbſtbewußtſein XV, 83. Die Welt Sch.s drängte nach einem ekſtatiſchen Ausdrucke ihrer Grundzüge [Triſtan und Iſolde] XV, 83. R. W.s Unterhaltungen mit H. Franck XV, 97. R. W.s Lieblingslektüre 107. Lobt W. Scott XV, 117, 132. Eine Ergänzung Sch.s 176. Erkenntnis der tiefen Tragik der Welt XV, 212. Streit mit Malwida v. Meyſenbug 212 f. Sch. nicht mehr ſelbſt geſehen 232. Im Kreiſe des Grafen Pourtalès 271. Tod 273, 311. Über Sch.s Lehre an Liſzt XVI, 97 ff.

Schott ſchenkt dem jungen R. W. eine Partitur der Missa solemnis XIII, 49, 251. Übernimmt das Rheingold XV, 205, 209. Klavierauszug der Walküre ſtatt Meiſterſinger 296. Beſuch bei Schott 297 f. 303, 304. Vorleſung der Meiſterſinger 306, 307, 310, 312, 321. Verweigert Subſidien XV, 327. Verlangt „Ware" für ſein Geld 327 f., 330, 336, 373, 384, 386. XVI, 10, 11.

Schott, Betty XV, 328, 371.

Schreckenſtein XIV, 11.

Schreiber, Sänger in Magdeburg XII, 13 (13). XIII, 161.

Schröder, Fr. L. Solid, ſtreng ſittlich IX, 208 (172). Geſunde Richtung der Schauſpielkunſt IX, 225 (187).

Schröder, Sophie. Seltenſte geniale Begabung IX, 158 (130). Aus dem eigentümlichſten Boden der theatraliſchen Kunſt IX, 196 (162). Muſikaliſcher Ton der Rede IX, 228 (190). Das Genie der großen S. Schröder und ihre Tochter IX, 273 (230). XIV, 27. Rezitiert Bürgers Leonore 29.

Schröder Devrient, Wilhelmine. Als Julia I, 13 (9). In Dresden I, 21 (16). Als Leonore I, 131 (106). Geſprochenes Wort im Fidelio IX, 183 (152). Bei der Weberfeier II, 58 (44). Gaſtſpiel in Leipzig ſtets nachwirkend IV, 314 (254). Senta und Sarazenin IV, 340/1 (276/7). Schr.-D. und Spontini V, 115 (89). Verfehlter Effekt in der Veſtalin V, 124 (97). XIV, 92. Gaſtmahl bei der Schr.-D. mit Spontini V, 126 (99). XIV, 93. Abſage der Veſtalin V, 130 (102). Von unübertroffenem Werte VII, 134 (97). Fürs ganze Leben beſtimmender Eindruck VIII, 225 (179). Vortrag Beethovens vom Geſang der Schr.-D. gelernt VIII, 335 (268). Was Bellinis Romeo durch ſie ward IX, 169 (140). XIII, 110. Beiſpiel edlen mimiſchen Weſens, Innewerden des Spieles IX, 261 (219). Als Desdemona IX, 262 (220). Als Agathe IX, 263 (220/1). Die „Stimme" der Schr.-D. IX, 263 (221). Anleitung zum Komponieren, nur von R. W. befolgt IX, 264 (221). Kein unwahres Effektmittel IX, 264 (222). In der Schweizerfamilie 1835 IX, 268 (225). Charakterbild IX, 272 (229). Widmung IX, 274 (230). Durch italieniſche Stimmſchulung der Bühne erhalten XII, 17 (17). Entſcheidender Eindruck auf den jungen R. W. XIII, 50, 86. In Magdeburg 133ff. In Nürnberg 142. XIII, 168. XIII, 237, 254, 267. XIV, 9, 12. Charakteriſtik der alternden Sch.-D. XIV, 14. Die Neugroſchenſtelle im Rienzi XIV, 17. Senta XIV, 26f., 28—36, 43, 50, 62, 63, 64, 66. Hilft zur Herausgabe der beiden erſten Opern XIV, 69f., 72, 73. XIV, 83—85, 88, 91—94, 108. Erkennt die Schwierigkeiten des Tannhäuſer XIV, 117. Venus 118, 120, 125, 127, 132. Feindſelige Stimmung gegen R. W. 157, 197. In der Revolution XIV, 234, 279. XV, 197.

Schrön, Prof. XVI, 230.

Schröter, Bundesbruder R. W.s XIII, 62, 63.

Schubert, Konzertmeiſter in Dresden XV, 338.

Schubert, Fr. Ruf der Lieder in Paris I, 148 (119). Rückkehr zu Sch.s Liedermelodie VIII, 410 (337). Erlkönig XIV, 30.

Schubert, Louis, Muſikdirektor in Königsberg XIII, 169f., 184.

Schuberth, Konzertmeiſter in St. Petersburg XV, 356.

Schule. Verhältnis zum Theater VIII, 123ff. (96ff.). Kirche u. Staat zur Schule VIII, 126ff. (97ff.). Polytechniſche Schulen VIII, 127 (98). Unterſtützung der Volksſchullehrer IX, 246 (206). Wie ſteht es um unſere deutſchen Bildungsanſtalten? IX, 357 (301). „Hiſtoriſche Schule" X, 114 (83). Mißleitung natürlicher Anlagen X, 199 (151).

Muſikſchulen. Deutſche Muſikſchule in München VIII, 161ff. (125ff.). Geſangsſchule VIII, 170 (133). Berliner Hochſchule VIII, 403 (336). Hochſchule für dramatiſch-muſikaliſche Darſtellung X, 19 (13). Programm der Bayreuther Schule X, 23ff. (16ff.). „Wo iſt die Schule für die Sänger?" X, 29 (20). „Übungen und Ausführungen" in Bayreuth X, 29 (21). Bayreuther Schule ohne Anmeldungen von Schülern X, 168 (126). Bayreuther Schule im Anſchluß an Parſifal X, 367 (287). Aufführungen beſterdenkliche Schule X, 378 (296). Bildungsanſtalten für höhere Geſangskultur [1834!] XII, 5 (5). Muſikſchulen leiſten nichts XII, 328 (330). Plan einer Bayreuther Schule XII, 331 (333). Nur ein paar junge Dirigenten melden ſich XII, 332 (334).

Schüler, Dr., in Wiesbaden XV, 312f., 339, 349f.

Schulz, Hofrat, Direktor des Antikenkabinetts in Dresden II, 56/8 (42/4). XIV, 107, 109.

Schumann, R. Über Roſſinis

„Stabat mater" I, 231 (186). XIV, 137. „Sch." Mendelsſohn an die Seite geſtellt VIII, 305 (244). Erſte und zweite Hälfte ſeines Schaffens VIII, 317 (255). Klage über Mendelsſohn VIII, 343 (276). Vorzüge und Schwächen VIII, 390 (319). Sch. neben Beethoven VIII, 391 (320/1). Des armen Sch.s Opernnot VIII, 395 (323). Joachim eigentlich Sch.s Schüler VIII, 409 (336). Mignon-Muſik IX, 149 (124). Schwulſtiger Fauſt X, 136 (100). „Letzter Gedanke" Sch.s X, 198 (150). Erklärt den Lohengrin für unkomponierbar X, 222 (170). Keine „Arien" uſw. XIV, 147. Genovefa (Effekt) X, 222/3 (170). XIV, 137, 138. Sch. wird R. W. entgegengeſetzt X, 223 (170). XIII, 42. Über Ruy Blas XIV, 29. 75. Näherer Umgang mit R. W. XIV, 137. Paradies und Peri XIV, 137. Kein Dirigent 137. Tiefſinniger energiſcher Muſiker 137. Streit mit R. W. und Liſzt über Mendelsſohn u. Meyerbeer XIV, 207. XV, 6, 123. Pariſer Bericht für Sch.s Neue Zeitſchrift für Muſik XVI, 58ff.

Schunke, Schauſpieler XIII, 100.

Schuppanzigh. Quartett zur Verfügung Beethovens VIII, 185 (147).

Schuré, Edouard, IX, 13 (8). XVI, 117.

Schwabe. Beziehungen zu Minna W. XII, 165 (167), 171 (173).

Schwabe, Frau. Darlehen an R. W. in Paris XV, 213f.

Schwaben. Stammland der Hohenſtaufen II, 165 (126). Konſolidierter innerdeutſcher Stamm X, 55 (37). Herrſchaft in Deutſchland X, 55 (38).

Schwarzenberg, Fürſt XV, 253.

Schweden. Schw., Dänen, Holländer beziehen ihren Bedarf aus Paris VIII, 63 (43). Keine Furcht vor Deutſchland X, 173 (130). Sage vom Röck X, 319/20 (249/50). „La délivrance de la Suède" und ſeine Traveſtie XII, 125f. (127f.).

Schweiz. Aſyl 1849 IV, 407 (334). Körperausbildung, dramatiſche Betätigung V, 58 (47). Ruf des Sennen IX, 93 (74). Alpenwelt als Heimſtatt des Nibelungenwerkes IX, 373/4 (314). Keine Furcht vor Deutſchland X, 173 (130). Der urverwandte Schweizer X, 346 (271). Zum erſtenmal auf ſchweizeriſchem Boden XIV, 265. Erſte Fußreiſe 280f. Zweite Fußreiſe mit K. Ritter 305f. Dritte Fußreiſe XV, 5f. Vierte Fußreiſe mit Uhlig XV, 26ff., 30ff. Fünfte größere Wanderung 45ff. Sechſte Wanderung über die Bernina 65f. Schweizer Philiſtertum XV, 111. Neue Flucht nach d. Schweiz geplant 1864 XV, 381.

Schwerin XV, 321.

Schwind, v., Wartburgbilder XV, 332.

Scott, Walter. Das zweite Geſicht eines Schotten X, 188 (143). Kurlektüre XV, 117. Lob Schopenhauers 117, 132. XV, 383.

Scribe, E. Opernſujet an S. I, 17 (13). Das Glas Waſſer I, 303 (243). XII, 128 (130). S. u. Auber III, 368 (298). Von Meyerbeer gequält III, 368/9 (299). Aneignung der S.ſchen Manier VIII, 120 (93). Text zur Stummen IX, 56 (45). Shakeſpeare und S. zugrunde geſpielt IX, 201 (166). Jungdeutſchland ſtudierte S. u. Sue X, 80 (57). Inbegriff aller Amüſierungskraft XII, 37 (39). Fabriziert „portugieſiſche“ Operntexte XII, 79 (81). Mörderiſche Operntexte XII, 108 (110). La main de fer XII, 114 (116). Im Théâtre français XII, 118 (120), 123 (125). Une chaine XII, 123 (125), 127 (129). Der Handlanger des großen millionenköpfigen Luſtſpieldichters Paris XII, 127 (129). Durch die Droits d'auteur zu Operntexten begeiſtert XII, 130 (132). XIII, 281. R. W. ſucht Verbindung mit S. XIII, 193, 211, 212, 233, 246, 247.

Scudo. Kritiker der Revue des deux Mondes XV, 149.

Sczadrowsky, Muſikdirektor in St. Gallen XV, 125.

Seebach, ſächſ. Geſandter in Paris XV, 230, 252, 271, 368.

Seebach, Marie, Braut Alb. Niemanns XV, 161.

Seelisberg XV, 80, 105.

Sedan. In der Kapitulation IX, 29 (22), 48 (39).

Segeſſer, Oberſt (Schweizerhof in Luzern) XII, 366 (368). XV, 184.

Seghers, Dirigent in Paris XIV, 286, 289, 291.

Seidl, A. Setzt die Partitur der Jugendſymphonie zuſammen X, 402 (312). XII, 381 (383), 384 (386).

Seifriz, Kapellmeiſter in Löwenberg XV, 375, 376.

Semper, G. Antike Einrichtung der Bühne für „Antigone“ V, 129 (101). XIV, 96. Erfahrener geiſtvoller Architekt VI 385 (273). Konſtruktion des inneren Theaterraumes VIII, 168 (131). „Myſtiſcher Abgrund“ IX, 401 (337). Begrenzte Benützung der S.ſchen Pläne für Bayreuth X, 148 (109). S. in München XII, 299 (301). Gutwilliger Antagoniſt R. W.s XIV, 130, 140. Beim Dresdener Aufſtand XIV, 238. Als Barrikadenkonſtrukteur XIV, 239, 245. Wiederſehen in Paris 269, 270, 289, 290. XV, 101. Verſucht in London Fuß zu faſſen 102. Nach Zürich 111. Der Stil 111, 123. Theaterplan für Rio de Janeiro XV, 135, 138. Findet W.s Kunſt zu ernſt XV, 143, 144, 151, 152. Politiſche Diskuſſionen XV, 102. 264. Bemerkungen über vielfarbige Architektur und Skulptur bei den Alten XVI, 18f. Bei König Ludwig II. XVI, 45.

Seneca. Dem S. nachgebildete theatraliſche Aktion bei der Erfindung der Oper IX, 242 (202).

Seroff, Alexander XV, 190, 351 f., 354, 355, 356, 361.

Seſto Calende XV, 166.

Setoff, Sänger in Petersburg XV, 356, 369.

Shakeſpeare. Engliſch gelernt, um S. zu verſtehen I, 8 (5). XIII, 224. „Wie es S. machte“ I, 137 (109). Zweiter Schöpfer III, 28 (22). Aus der Volksnatur heraus dichtend III, 130 (109). S. und die modernen Dichter III, 133 (111). Etwas S.ſche Verwegenheit als Zutat III, 137 (116). Antiker Chor in Individuen aufgelöſt III, 332 (268). Höchſte Blüte des Romanes IV, 11 (6). Tauſcht die Volksbühne gegen die Dichterrede an die Schauſpieler aus IV, 14/15 (9). Ausgangspunkt der Verwirrung in dramat. Kunſt IV, 17 (121). Shakeſpeare nach Deutſchland IV, 22 (18). Die angedeutete Szene ermöglichte S.s Drama IV, 23/4 (17). Shakeſpeare-Aufführungen IV, 25/6 (18/9). S. und Schiller, hiſtoriſche Dramen IV, 31 ff. (23 ff.). Darſtellung der

Menſchen, wie ſie ſind IV, 56 (45). Der S. der literariſchen Kritik IV, 294 (236). Jüdiſche Charakterſpieler als Darſteller S.s V, 89 (70). Neben S.s Dramen die Späße des Clowns VIII, 80 (60). S. beſchwört den Dämon des Theaters VIII, 81 (61). Erfüllt das Drama mit dem Inhalt aller Lebensformen VIII, 86 (65). S.-Aufführungen zu Zirkusevolutionen geworden VIII, 99 (76). S. kein ausreichendes Muſter für Don Carlos VIII, 102 (76). Proſaiſche Aneignung S.s VIII, 195 (156). Das Menſchentum bei S. VIII, 209 (168). Törichtes über S.s Entwicklungsgang IX, 81 (63). Wirkliche Menſchen und doch Geiſtergeſtalten IX, 131 (108). Geiſterſeher und Geiſterbanner IX, 132 (109). Groteske engliſche Auffaſſung S.s IX, 158 (130). Zur Oper verarbeitet IX, 162 (133). Die erhabenſten Geſtalten auf dem Boden des Volksſchauſpiels IX, 165 (136). Rätſelhaftigkeit S.s IX, 170ff. (140ff.). Fixierte mimiſche Improviſation IX, 172 (143). S.s Schauſpieler IX, 174/5 (144). Rücktritt vom Theater IX, 175 (145), 184 (153). Neue Shakeſpeare IX, 182 (152). S.s Drama aus der mimiſchen Kunſt IX, 191 (157). Größter Dichter aller Zeiten IX, 195 (161). Den Franzoſen unmöglich aufzuführen IX, 198 (163). Aus keiner Schule erklärbar IX, 229 (190). S.s und Schillers Pathos IX, 229/30 (191). Volksbühne S.s IX, 230 (192). Frei von Renaiſſance IX, 232 (193). S.s Bühne in der Orcheſtra IX, 236 (197). Als Literaturprodukt unbegreiflich IX, 255 (214). Der Deutſche zeigt der Welt, was S. ſei X, 67 (48). Spiegel der wunderbaren Improviſationen X, 318 (248). In der italieniſchen Oper XII, 72 (74). Das moderne Genie: Anfang mit dem Individuum XII, 278 (280). Unmöglichkeit S.s im Théâtre français XII, 312 (314). Liſzts Vorſchlag zu einem Shakeſpeare-Theater in Paris XII, 313 (315). Wirkt immer fort XII, 337 (339). R. W. vermittelt durch Adolf Wagner XIII, 32. Floß mit Beethovens Bild zuſammen XIII, 41, 113, 114, 285. Gute Aufführung in London XV, 103.

Werke. Cäſar. Der „Dichter“ als komiſche Figur IX, 129 (106). XIII, 49. Coriolan, Behandlung von S. und Beethoven IX, 129/30 (107). Hamlet, Trauerſpiel R. W.s aus H. und Lear I, 8 (5). Mendelsſohns „Hamlettragik“ VIII, 296 (236). Monolog eines berühmten Schauſpielers IX, 201 (166). Theater im Theater IX, 237 (198). „Was iſt ihm Hekuba?“ IX, 260 (218). Regiſter des Polonius IX, 363/4, (305/7). „Etwas faul im Staate Dänemark“ X, 39 (28). Pate des „Leubald“ XIII, 34, 49 Helſingör 218. XV, 103. Heinrich IV., Falſtaff (von Köln) VIII, 274 (218). „Aufgebläht und vor der Zeit dick“ (Bierſtudent) X, 112 (81). Lear, Trauerſpiel aus Hamlet und L. I, 8 (5). Schnorr als Tannhäuſer größer als Devrient als Lear VIII, 230 (183). Devrient als Lear IX, 194 (159). Großer Eindruck d. Lear in Riga XIII, 201. Maß für Maß, Stoff des „Liebesverbotes“ I, 14 (10), 27 (20). Verſchiedene Behandlung IV, 314 (254). XIII, 114

Othello, Jagos Wort vom „Senator" X, 231 (176). Romeo und Julia, metriſch überſetzt I, 8 (5). Berlioz u. S. V, 250 (194). „Fee Mab" VIII, 378 (308). Schröder-Devrient IX, 169 (140). In London XV, 103. Romeo von einer Frau geſpielt XV, 103. Sommernachtstraum, der Muſiker in der Geſtalt Zettels IX, 136 (112). Pyramus u. Thisbe IX, 204 (168). Auf Shakeſpeare-Bühne IX, 233 (194). Rüpelſpiel und neueſtes Pathos IX, 237 (198). Macbeth XIII, 34, 49. Merry Wives in London XV, 103. Julius Cäſar von Devrient geleſen XV, 138. Heinrich VIII. in London als pomphafte Spektakel-Pièce XV, 103.

Shakeſpeare und Beethoven. Die beiden Prometheuſe III, 131 (110). S. unbegreifliches Weſen, bis B. kam IX, 129 (106). S.s Geſtaltenwelt und B.s Motivenwelt IX, 129 (107). S. der im Wachen forträumende B. IX, 130 (108). Identität des S.ſchen und des B.ſchen Dramas IX, 134 (111). Urverwandtſchaft S.s und B.s IX, 178ff. (147ff.).

Sicilien I, 28 (21). IV, 333 (271). IX, 59 (47). X, 128 (93).

Siebert, Prof. in Weimar XIV, 263, 264.

Siegfried (ſ. auch: Wagner). Als Lichtgott II, 157 (119). S. von Morungen II, 168 (129). Drachenkampf II, 171 (131). Mythiſcher Heiland II, 188 (146). Im Nibelungendrama (Entwurf) II, 206 (159). Aus S. ward „Gottlieb" III, 262 (215). Weſen des Mythos in der S.-Sage IV, 49 (38). Als dichteriſcher Stoff IV, 379 (311). Siegfried-Triſtan VI, 379 (267). „Das Lied vom Siegefried" IX, 2/3 (1/2). Herakles und S. göttlicher Abkunſt X, 355 (278).

Siehr, G. Als Hagen 1876 X, 153 (114).

Sihltal bei Zürich XV, 129. Dort Waldweben und Vogelgeſang beobachtet XV, 139. Tägliche Spaziergänge XV, 158, 264.

Sillig, Dr., Lieblingslehrer R. W.s IX, 351 (295). XIII, 19, 20.

Simplon XV, 51, 166.

Simrock, K., Verdeutſcher der Edda VI, 373 (262). Gegen Verbindung von Tannhäuſer- und Sängerkrieghandlung XIV, 113. Ausgabe v. Wolfram v. Eſchenbach XIV, 115. Quelle für Wielandſage XIV, 286.

Sina, Baron XV, 282.

Sinnlichkeit. Gegenſatz zur „Gedanklichkeit; ſinnliches Anſchauungsvermögen III, 5 (1). Als ſinnig erkannte S. das Ende der Wiſſenſchaft. Befreiung des Gedankens in die Sinnlichkeit der Kunſt III, 57 (45/6). XII, 257 (259). Das wahre Kunſtwerk erzeugt ſich durch die S. IV, 6 (2). Verwechſelung mit Senſualismus IV, 7 (3).

Sion. Muſikfeſt XV, 78.

Sipp, Violinlehrer R. W.s XIII, 49.

Sittlichkeit. Einfluß der Kunſt auf die Sitten II, 353 (269). Bedeutung des Theaters für die nationale S. IX, 378 (318). Befreiung der Kunſt von unſittl. Anſprüchen X, 335 (261/2). Kunſtblüte auf dem Grunde wahrhaftiger S. X, 362 (284/5).

Skandinavien II, 171f. (131f.), 179 (138).

Slawen (Polen). Den Deutſchen nicht gleich geachtet II, 175 (134). Polen Lebensträger Deutſchlands II, 189 (147). Trauer um das gefallene Polen IV, 312

(252). Deutſche Sprache nicht zum Wohlklang der ſlawiſchen entwickelt VIII, 171 (134). Polen aus ihrer „Mazurka“ erkennbar IX, 63 (51). Der Pole im Kleide der franz. Kultur IX, 380 (320). Slawen in Franken zu Deutſchen geworden IX, 395 (332). Deutſche als Bedrücker verhaßt X, 56 (39). Pole und Jude X, 61 (43). Degenerierte Slawen X, 346 (270). Begeiſterung für den polniſchen Freiheitskampf XIII, 80. Die Polen in Leipzig XIII, 80—84. R. W.s Ouvertüre Polonia 84. Bakunins Slawismus XIV, 226. Stumpfer, unfreier, phyſiognomiſcher Charakter XV, 181.

Sloman, Hamburger Schiffsreeder XV, 50, 379.

Smart, Sir John, Vorſteher der Philh. Geſellſchaft in London XIII, 225.

Smitte, Dexter, Herausgeber der amerikaniſchen Revue XVI, 118ff.

Soden, Bad bei Frankfurt a. Main XV, 229, 232, 267, 269, 272.

Sokrates. Hält Themiſtokles u. Perikles nicht für gute Staatsleiter VIII, 410 (337). Den Huftritt des Eſels nicht erwidern IX, 355 (299).

Solferino. Schlacht XV, 181.

Solger, Reinhold, in Zürich XV, 18.

Solms, Graf, Bundesbruder R. W.s XIII, 64.

Solon. Unter Solon richtet man das Volksepos zur Lektüre ein III, 124 (104). Solon u. Kröſus (H. v. Stein) X, 414 (320).

Sontag, Henriette, am Königſtädt. Theater zu Berlin XIII, 194. XIV, 35 [Gräfin Roſſi] XIV, 53, 178. XV, 91.

Sophie, Erzherzogin von Öſterreich XV, 291, 346.

Sophokles (ſ. auch: „Aiſchylos u. Sophokles“). Der literariſche S. bei Leſſing IV, 5 (1). S.s Drama in unſerer Zeit eine Notlüge IV, 37 (29). Aias, Philoktet IV, 81 (64). Alle Klaſſiker bis S. werden geſpielt VIII, 113 (87). Mendelsſohns Muſik zu S. IX, 351 (296), griechiſch geleſen XIII 52.

Sorrent XVI, 120.

Soult, Marſchall von Frankreich XII, 65 (67).

Southwould XIII, 222.

Spanien (ſ. auch: Calderon). Hauptentwicklungswege des Dramas kreuzen ſich im Spaniſchen IV, 19 (13). Für Leben und Kunſt eigene Form VII, 130 (93). Inquiſition und Kunſtblüte VIII, 42 (31). Franzoſen nicht an ſpaniſche Literatur anreichend VIII, 43 (32). Italien und Spanien erleben Wechſelwirkung von Volk und Genius VIII, 58 (43). Stiergefecht neben Auto VIII, 86 (60). Spanier ſchaffen modernes Drama VIII, 86 (65). Die großen Spanier leben in den deutſchen Dichtern fort VIII, 99 (76). Die chriſtlichen Myſterien in den ſpan. Autos VIII, 130 (101). Spanien aus dem „Fandango“ zu erkennen IX, 63 (51). Drama aus dem Volksgeiſt IX, 164 (135). Deutſchland ſoll ſpan. Monarchie werden X, 64 (45). Keine Epik des Erlebten X, 191 (144). Dem Spanier die neue Welt ein pfäffiſches Schlächterhaus XII, 222 (224). Calderonlektüre XV, 142, 143. Graf Schacks Arbeiten über das ſpaniſche Theater 143.

Sparta. Gymnaſtik III, 14 (10). Liebe zu Schönheit als Erzieherin III, 159 (135). Tanzlyrik III, 161 (136). Urhelleniſches Weſen erhalten III, 162 (136). Antiker doriſcher Staat durch die Geſetze der Muſik geleitet IX, 145 (121).

Spatzer-Gentiluomo, Kol.-Sängerin XIV, 102. XV, 22.

Spezzia. Viſion des Rheingoldvorſpieles IX 344 (290). XV, 67, 76.

Spieß ſpielt dem jungen R. W. die Freiſchützouvertüre XIII, 38.

Spinoza, B. Gläſerſchleifer IX, 111 (90).

Spohr, L. Jeſſonda, mißglücktes Theaterſtück I, 3 (2). Mangel an dramatiſchem Leben I, 203 (164) Aufführung in Magdeburg XII, 14(14). XIII, 149. Intereſſe am Fl. Holländer IV, 345 (280). XIV, 158. Nachruf an Spohr V, 135ff. (105ff.). Jeſſonda in Leipzig X, 6ff. (4ff.). Violinvirtuos in der Oper X, 9 (7), 214 (162). Schwierige Violinpaſſagen im Geſang X, 10 (7). Meiſterliche dramatiſche Inſpirationen in den Chören X, 13 (10). Eleganz der Kantilene X, 215 (163). Rezitativ in Jeſſonda X, 218 (166). Verſtand faſt ebenſowenig wie Weber den Geſang zu behandeln XII, 1 (1). Elegiſches Talent XII, 2 (2). Wohnt bei Wagners Mutter XIII, 13. „Roſe, wie biſt du ſo ſchön“ XIV, 11. Die Kreuzfahrer XIV, 158f., 160.

Spontini, G. Ouvertüre zur Veſtalin I, 248 (198). Gipfel der dramat. Oper aus der Muſik allein III, 296 (240). Hohler Inhalt der Sp.ſchen Oper III, 301 (244). Irrte ſich über den Tod der Oper III, 316 (256). Ital.-franz. Melismus IV, 395 (324). Erinnerungen an Sp. V, 111ff. (86ff.). XIV, 83—101 [98]. Sp. u. Meyerbeer V, 111/2 (86/7). Veſtalin in Dresden V, 114ff. (88ff.). XIV, 83f. Cortez in Berlin V, 118 (92). XIII, 168. XIV, 86. Agnes von Hohenſtaufen V, 127 (99). XIV, 94, 95. Über ſeine Nachfolger V, 127/8 (100f.). XIV, 94. Über ſeine Werke V, 128 (101). XIV, 95, 96. Gegenſatz zu Meyerbeer und Roſſini V, 131 (103). XIV, 98. Sp.s Arrangements Gluckſcher Partituren V, 149 (115). Anhören einer Sp.ſchen Oper in Berlin VII, 134 (97). Einwirkung auf Rienzi VII, 160 (119). Roſſini und Sp. die Dioskuren Wiens und Berlins VIII, 58(43). Präziſionstradition VIII, 334 (267). Über den Schluß Veſtalin IX, 55 (44). Pathetiſcher Pomp der Veſtalin und des Cortez IX, 57 (46). Sp. in Mendelsſohns „Antigone“ X, 215 (163). XIV, 96f. Olympia Feſtoper X, 219 (167). XIV, 97. Ward Miniſter XII, 58 (60). Wortführer der Großen Oper XII, 77 (79). Zum Studium für junge Künſtler empfohlen XVI, 126. Les Athéniennes XIV, 95. Der Graf von San Andrea XIV, 97. Tod 98. Witwe Spontinis XV, 150.

Sprache. Das verdichtete Element der Stimme III, 79(64). Grenze der Wortſprache IV, 112 (90). Sprachwurzeln IV, 117 (93). Moderne Proſa vom Gefühl nicht verſtanden IV, 121 (97). Sprache und Vers IV, 133(105). Proſaiſcher Sprachakzent IV, 148 (117). Sprachverſtändnis aus dem Gefühl IV, 160 (127). Nur die Deutſchen beſitzen eine wurzelhaft natürliche Sprache IV, 262ff. (210ff.). Deutſche Sprache äſthetiſch unausgebildet VIII, 171 (134). Deutſche Sprache und Geſang VIII, 172 (195). Kritik des Schreibeſtils Devrients VIII, 286ff. (227ff.).

Moderne Sprache im Drama IX, 182 (151). In deutſcher Sprache iſt der bel canto unausführbar IX, 244 (204). Goethes Klage über die deutſche Sprache IX, 343 (289). Mangelnde Pflege der Mutterſprache IX, 352 (297). „Verrottung und Errettung der deutſchen Sprache“ X, 34 (24). An der Sprache haftet der Begriff „deutſch“ X, 55 (38). Deutſche Sprache kein Inſtrument für Virtuoſität X, 92 (66). Jeder deutſche Meiſter bildet ſich ſeine Sprache X, 93 (66). Eingebildeter Sprachvers und Muſik X, 208 (157). Degeneration der Sprache X, 313 (244). Verbindung mit dem Urmenſchentum durch die Mutterſprache X, 348 (273). Deutſche Sprache durch Gallicismen verdorben XVI, 123.

Springer, Robert X 307 (238).

Spyri, Red. der „Eidgenöſſiſchen Zeitung“ XV, 17.

Staat. Unſer Fatum der politiſche Staat IV, 68 (54). Im Ödipusmythos IV, 73ff. (58ff.). Als Abſtraktum und als Wirklichkeit IV, 81 (65). Staat und Kunſt IV, 84ff. (67ff.). Staat u. Religion VIII, 7ff. (3ff.). Notwendigkeit des Übereinkommens VIII, 13 (8). Staatsraiſon und königliche Tragik VIII, 24 (18). Die Kirche als Staat im Staate VIII, 127 (98). Staat und Kirche VIII, 128 (99). Staat nicht für die Kunſt zu beanſpruchen VIII, 133 (103). Abſolute Zweckmäßigkeit VIII, 133ff. (103ff.). „Barbariſche“ Staatsverfaſſungen (Schiller) X, 171 (128). Stets mißratende Schöpfungen der Staatenlenker, polit. Peſſimismus X, 325 (253). Ein irrtümlich geſchaffenes Kunſtwerk XII, 250 (252). Der abſolute große Egoiſt XII, 363 (365).

Stade, Dr. Friedrich. Offener Brief an XVI, 103ff.

Städel, Juriſt, in Mainz XV, 297, 312. Am Spieltiſch XV, 316, 349.

Staël, Mme. de. Buch über Deutſchland VIII, 59 (44).

Stahl, Frl. v., in Petersburg XV, 353f.

Stahr, Ad. Einmal für Lohengrin VIII, 303 (242). XIV, 148. Beſprechung d. Lohengrin XV, 20. Verteidiger des Tiberius X, 114 (83).

Standhartner, Joſef. Arzt in Wien. Widmung eines Bildes XII, 383 (385). Bekanntſchaft mit S. XV, 263. Unverhofftes Wiederſehen in Wien 284, 285, 292, 296, 341, 346, 353, 365, 379, 380, 381f., 384.

Stark, Ingeborg. Hinreißende Eleganz XV, 221, 355.

Starke, Mitſchüler R. W.s XIII, 19.

Staudigl, Sänger in Wien XIII, 85.

Stawinsky, Oberregiſſeur in Berlin X, 167 (125). XIV, 177.

Stegmayer, Kapellmeiſter in Leipzig XIII, 108. Empfiehlt R. W. als Kapellmeiſter 117.

Stein, Frhr. von. Erkennt den deutſchen Beruf VIII, 51 (38). XII, 386 (388).

Stein, Heinrich von. Brief an Stein (Helden u. Welt) X, 409ff. (316ff.). „Katharina von Siena — Luther“, „Solon und Kröſus“, „Heimatlos“ X, 413/4 (320/1). Über Goethes Wanderjahre X 415 (321).

Steinbach, Erwin von. Straßburger Münſter von Goethe erklärt VIII, 124 (96).

Stephanus d. heil., von Creſpi XV, 182.

Stighelli, Tenor in Wien XII, 292 (294).

Stil. Halévy beſaß Stil XII, 138 (140). Stilloſigkeit und Manier bei Nachahmern XII, 193 (141), 279 (281). Das Ziel d. Bayreuther Unternehmens XII, 334 (333). Auf unſeren Theatern unmöglich XVI, 119. Über Erziehung zum künſtleriſchen Stilgefühl XVI, 125ff.

Stockar XV, 129.

Stockar-Eſcher, Frau, R. W.s Wirtin in Zürich XV, 62, 106.

Stockhauſen, Frau, Gönnerin R. W.s in Wien XV, 346.

Stocks, Rendant in Schwerin XV, 52.

Stöhr, Muſikdirektor in Weimar XIV, 261, 262.

Stoltz, Pariſer Sängerin XII, 35 (37), 67 (69), 109 (111).

Stölzer, Bundesbruder R. W.s XIII, 61, 65.

Straßburg VIII, 125 (96). In der Kapitulation IX, 13 (7), 31 (24), 38 (30). Aufenthalt XIV, 267. XV, 71. Für Triſtan in Ausſicht genommen XV, 138, 145. Die Tannhäuſerouverture in S. 146. Ein Pogner in Str. 146f.

Straßburg, Gottfried von. Wiederdichter des Triſtan X, 63 (45). Über Wolfram X, 189 (142).

Strauß, David. Erläutert die 9. Symphonie VIII, 314 (252). Beſingt Lachner in 2 Sonetten. VIII, 378 (308). 3 Sonette gegen St. XII, 369 (371).

Strauß, Joh. Potpourris über Zampa I, 12 (8). XIII, 85, 86. Walzer VII, 393 (295).

Strauß, Joſ., Kapellmeiſter in Karlsruhe, dirigiert den Lohengrin VIII, 328 (262).

Strauß, Hofmuſiker in München beſtreitet R. W.s kontrapunktiſche Sicherheit VIII, 404 (314).

Sträußlein, in Wien XIII, 96.

Street-Klindworth, Frau XV, 219, 220, 266, 302.

Strichart, Kapellmeiſter in Dresden XVI, 228.

Stuart. Die St.s brachten franzöſ. Theater nach England IX, 196 (161).

Studententum. Nachahmung XIII, 25. Der Comment 27. Wüſtes Leben 65ff. Indolenz 80.

Stürmer, Kaufmann, Hilfeleiſtungen an R. W. in Paris XV, 260, 268.

Stuttgart. 600 Klavierlehrerinnen X, 42 (31). Tannhäuſer XV, 178, 371, 384f. Aufenthalt 1864: XV 385f.

Sue, E. Jungdeutſchland ſtudiert Scribe und Sue X, 80 (57).

Sully, M. de. Liebte den Tanz VIII, 94 (72).

Sulzer, Jakob, Staatsſchreiber in Zürich XIV, 206. Wirklicher Charakter XIV, 275, 276, 277, 281, 282, 284, 285, 307. XV, 7, 13, 14. Charakteriſtik 15, 16, 17, 34, 36, 37, 55, 77. Verſchafft Semper eine Profeſſur in Zürich XV, 102. Als Vermögensverwalter XV, 107. Macht auf G. Keller aufmerkſam XV, 109, 123, 131, 192, 264.

Suworow, Gouverneur von Petersburg XV, 360.

Szechenyi, Gräfin XVI, 229.

Szemere, Frau, v., in Paris XV, 253.

T.

Tabulatur XI, 371ff. (371ff.).

Tacitus. Das dem „deutſchen Jüngling“ geſpendete Lob VIII, 53 (40).

Talmud. Sprüche aus dem T. als Chriſtgabe X, 40 (29). Lehren der jüdiſchen Orthodoxie X, 83 (59).

Tamburini. Als „Don Giovanni" in Paris I, 217 (176), 222 (180).

Tanz (ſ. auch: „Ballett"). Tanzkunſt im „Kunſtwerk der Zukunft" III, 87ff. (71ff.). Durch den Rhythmus wird der Tanz zur Kunſt III, 89 (73). Volkstanz III, 95 (78). Sehnſucht nach dem Drama III, 98 (81). Der harmoniſierte Tanz Baſis der Symphonie III, 109 (90). Singender Tänzer eines Unvermögens ledig III, 185 (156). Kontretanz als muſikal. Eſſenz der franz. Oper III, 326 (264). Tanzgebärde im Verh. zur Orcheſtermelodie IV, 220 (175). Tanzſzene im „Venusberg" V, 190 (148). Tanzform der Melodie VII, 167 (125). Volkstanz eine Liebeswerbung VII, 170 (128). Volkstypen im Tanz erkennbar IX, 62/3 (51). Pariſer Tanz und Oper IX, 64 (52). Cancantanz IX, 65 (53). Beethoven ſpielt der ganzen Natur zum Tanze auf IX, 120 (99).

Tappert, W. Richtige Behandlung der muſikaliſchen Öffentlichkeit X, 5 (3).

Tarquinier. Etrusker II, 177 (136).

Taſſo. T.s Verſe im Munde der Gondolieri IX, 92 (74).

Taubert, W. Will Lohengrin noch einmal komponieren X, 222 (170). Hofkapellmeiſter in Berlin XIII, 211. XIV, 181, 187. XV, 52.

Tauler XV, 383.

Tauſig, K. Tätigkeit für Bayreuth IX, 385 (323). Grabſchrift IX, 386 (324). Zukunfts-Liſzt XV, 158f., 161f., 263, 265f., 277, 287. Sonderbares Benehmen gegen R. W. XV, 342ff. Tatkräftige Hilfe XV, 343f., 362f., 365, 369f., 378, 381, 384. XVI, 102.

Taylor, Mutter v. Jeſſie Lauſſot XIV, 213ff., 306.

Technik wachſendes, erlernbares Eigentum aller Künſtler XII, 275 (277).

Tedesco, Sängerin in Paris XV, 226, 237, 249.

Teireſias. Der blinde Seher IX, 112 (92).

Tempel, Senior d. Markomannen XIII, 65.

Teplitz. Liebesverbot in T. gedichtet I, 27 (20). XIII, 23, 113ff. XIV, 10f., 57ff. Goethe und Beethoven in T. VIII, 363 (312).

Teſſarin, Venetianiſcher Klavierlehrer XV, 171, 179, 181, 294.

Teſſin XV, 49.

Theater (ſ. auch: Deutſches Th., Schauſpielkunſt, Bühnenfeſtſpiele, Volksſpiele). Deutſches Nationaltheater II, 307ff. (233ff.). Ausdruck des öffentlichen Lebens III, 25 (19). Befreiung des Th.s von der Induſtrie III, 46 (38). Tragödientheater als erweiterter Göttertempel III, 150 (120). Theater für das Kunſtwerk III, 179 (151). Entſprechend dem eigentümlichen Gedanken des deutſchen Geiſtes V, 20 (16). Deutſche Theaterzuſtände V, 31ff. (23ff.). Keine Erziehungsanſtalt V, 45 (36). Seine Leiſtungen müſſen originale ſein V, 49 (39). Volkstheater V, 59 (50). Kein Ernſt auf dem Felde des Th.s VI, 369 (259). Die wilden Komödianten VI, 370 (260). Unabänderliche Beſchaffenheit des modernen Theaters VII, 136 (98). Unſubventionierte und ſubventionierte Th. VII, 368 (273). Tägliche Vorſtellungen VII, 374 (278). Kern aller nationalen Geiſtesbildung VIII, 79/80 (60). Dämoniſcher Abgrund der Möglichleiten VIII, 80ff. (60ff.). Nichtbeachtung des Th.s durch die Bildung VIII, 82 (62). Als Erholungsmittel VIII, 147 (116). Umbildung im Sinne des deutſchen Weſens VIII, 149ff. (119 ff.). Von königlicher Gnade erhalten VIII, 153 (120). Neue Stellung des Theaters zum Publikum VIII, 154 (121/2). Durch Künſtler gefallen und aufzurichten IX, 187 (155). „Unſere Theater ſind Operntheater“ IX, 235 (196). Wird nicht zur Kunſt gerechnet IX, 271 (227). Nichts vom Willen des Publikums zu hoffen IX, 373 (313). Fehler in der Organiſation IX, 375/6 (315). Th. die finanzielle „Schnellpreſſe“ der Direktoren XII, 75 (77). Theaterreform XII, 231 ff. (233ff.). Nochmals Theaterreform XII, 235 (237). Deutſche Th. an Korrektheit jedem ausländiſchen Th. nachſtehend XII, 303 (305). Tummelplatz für frivole Exzentrizität XIII, 194. Theaterperſonal ungebildet, gänzlich zuchtloſe Menſchenklaſſe XIII, 201. Das vornehme Hoftheater-Intendanz-Weſen XIV, 38. Theaterreformpläne XIV, 202. R. W. für die Erhaltung der Theater im radikalen Staatshaushalt XIV, 211. Geld und Gefallen das wunderliche moderne Theaterhazardſpiel XVI, 40f.

Themiſtokles. Sokrates über Th. VIII, 410 (337).

Theologie (ſ. auch: Chriſtentum, Chriſtus, Kritik). Religion iſt Th. geworden IV, 45 (35). Jeſus durch Th. unverſtändlich gemacht X, 118 (86). Unwürdige Tage der Th., Kompromiſſe X, 118 (87). Der große Schritt zur Auslieferung der altteſtamentariſchen Vorſtellungen X, 120 (88) Th. ſchwer für das Mitleid in Anſpruch zu nehmen X, 257/8 (198).

Thereſe, R. W.s Dienerin in Paris XV, 204, 205, 250.

Theſpis. Schildert nicht mehr, ſtellt dar III, 124 (104). Shakeſpeare als Theſpis der Tragödie der Zukunft III, 130 (110.)

Thiers, A., mit der Aſche Napoleons XII, 65 (67). XIII, 262.

Thomae, Jeanette, in Leipzig XIII, 10, 11, 32.

Thomas, Ambr., Religiöſe Modemuſik I, 234 (189). XII, 68 (70). Le Comte Carmagnola XII, 91 (93). XVI, 59. Hamlet geht vor Lohengrin XVI, 111, 114.

Thomas XVI, 119.

Thorwaldſen, B. Goethe-, nicht Th.-Stiftung beabſichtigt V, 14 (11).

Thukydides XV, 176.

Thüringen. „Thüringens Landgraf“ im Tannhäuſer II, 29 (21). Th. Untergebene der Franken II, 158 (120). R. W. erblickt im thüringiſchen Tal die Wartburg IV, 336 (273). Auf der Flucht 1849 in Thüringer Landen IV, 413 (340).

Thyeſtes. Das Mahl des Th. bei den Indern unmöglich X, 294 (227).

Tiberius. Moderne Darſtellung (Ad. Stahr) X, 114 (83).

Tichatſchek, J. In Dresden I, 21 (16). Als Rienzi IV, 336 (273). XIII, 254. XIV, 9. In der Veſtalin (Licinius) V, 120 (93). XIV, 88. Ein rhythmiſches Geſangsgenie V, 122 (96). XIV, 90. Enthuſiaſtiſche Teilnahme am Rienzi V, 137 (107). XIV, 17, 21—23, 36. Als Tannhäuſer V, 173 (133). XIV, 117, 120, 122, 126f. In Weimar XIV, 231. Macht auf Schnorr aufmerkſam VIII, 223 (177). Stimmſchönheit, Gralserzählung VIII, 236 (189). XV, 114. Dramat. Mangel im Tannhäuſer VIII, 236 (189). Singt im „Paulus" XII, 147 (149). Zum Lohengrin XII, 368 (370). „40 Jahre brav geſungen" XII, 368 (370). Charakteriſtik XIV, 15, 36. Keine Rolle für ihn im Holländer XIV, 26, 27, 54, 68, 71, 101, 128, 130, 132, 133, 190, 223, 233. Beſuch in Zürich XV, 114. Im Aſyl XV, 161, 162, 197. Sagt Triſtan für Wien ab XV, 293. XVI, 36.

Tieck, L. Über Beethovens Symphonien II, 80 (61). Wiederherſtellung der Shakeſpeare-Bühne IV, 25 (18). Griechiſche Bühne IV, 37 (29). Tannhäuſer-Erzählung IV, 331 (269). Einrichtung des Sommernachtstraums IX, 233 (195). Mit R. W.s Onkel befreundet XIII, 31. Als Hindernis für Jung-Europa XIII, 110. Phantaſus als Quelle des Tannhäuſer XIII 287. Genoveſa XIV, 138. Über Lohengrin XIV, 174, 175.

Tier (Vegetarismus, Viviſektion). Gott im Hunderückenmark geſucht X, 41 (30). Geheul gemarterter Hunde X, 42 (31). Offener Brief an E. v. Weber X, 253ff. (194ff.). Tier als Heiliger X, 261 (201). „Das Tier iſt nützlich" X, 263 (203). Maßſtab menſchlicher Würde am Leiden des Tieres X, 264 (204). XII, 338 (340). Lehrmeiſter in allen Künſten X, 266 (205). Erkennt in ſeinem Herrn etwas Göttliches X, 266 (206). Mutterliebe X, 267 (206). Tugenden des Tieres X, 267 (207). Wahrhaftigkeit X, 268 (207). Unbedingte Abſchaffung der Viviſektion X, 269 (209). Vom Tier das Mitleiden erlernen X, 270 (209). Tier gefoltert zur Linderung der Folgen menſchlicher Ausſchweifungen XII, 338 (340). Mitleid zum Tier XVI, 100. Vegetarismus. Geſchichte des Nahrungswechſels X, 291ff. (235ff.). Enthaltung von tieriſcher Nahrung X, 297/8 (230/1). Vegetarier mit Tierſchutz- und Mäßigkeitsvereinen X, 307 (239). Kein Behagen, ſelbſt bei V.-Koſt X, 370 (290).

Times VIII, 309 (248).

Tiſcher, Student aus R. W.s Leipziger Zeit XIII, 65, 66.

Tizian. Die mehr ſinnliche Richtung der Kunſt XII, 122 (124). Assunta in Venedig XV, 294.

Todt, Mitglied der proviſoriſchen Regierung in Dresden 1849 XIV, 242, 250.

Tolſtoi, Graf, in Paris XV, 211.

Toſa, Bergfluß in den Alpen XV, 47, 48.

Tragheim bei Königsberg XIII, 169. Beim Pfarrer v. Tr. 177, 179.

Tomaſchek, J. Bekanntſchaft in Prag I, 12 (8).

Traum. Traum-Allegorie-Dogma VIII, 30 (23). Tr.-Organ durch innere Vorgänge angeregt IX, 87 (69). Erwachen mit dem Schrei IX, 87/8 (69). Allegoriſcher Tr. IX, 94 (75). Das Traumbild des Muſikers IX, 95/6 (76/7). Muſik die Offenbarung des innerſten Traumbildes der Welt IX, 130 (108). Die Traumnot des Genies IX, 134 (110/11). Lebhafte Träume R. W.s während der Arbeit am Triſtan XV, 178.

Travemünde. R. W. lieſt den Eulenſpiegel XIII, 193.

Treviſo XV, 180.

Triebſchen, Kinderhymne 1872 XVI, 226.

Trochu, L. J. In der Kapitulation IX, 19ff. (13ff.).
Troja (Ilion). Berlioz träumt von der Eroica in Tr. I, 228 (185). Tr. Stammſitz der Franken II, 177/8 (137). Burgſage II, 179/80 (138). Zerſtörung Tr.s Ausgangspunkt neuen geſchichtlichen Lebens II, 181 (139).
Tromſond XIII, 220.
Troupenas. Pariſer Verleger, Prozeß mit Schleſinger I, 235ff. (189ff.).
Truhn, Berliner Kritiker XIV, 179.
Truinet [Nuitter], **Charles.** Tannhäuſerüberſetzung XV, 235f. Zartſinniger Freund 236, 242, 252, 253, 271, 299, 301. „Wach auf" Chor 302, 304, 383.
Trütſchler in der ſächſ. Kammer XIV, 213.
Turgenjew XV, 372.
Türken. Nur bis Wien I, 285 (229). Jagten die griechiſchen Kunſtprofeſſoren ins Ausland III, 259 (213). Machen dem byzantiniſchen Reich ein Ende III, 316 (256). Türke in Deutſchland findet ſich, aber nichts Deutſches X, 31 (22). Sultan und Khedive als Bayreuther Patrone X, 147 (109).
Tyszkiewicz, Graf Vinzenz XIII, 82. XV, 75.
Tzſchirner, Mitglied der proviſoriſchen Regierung in Dresden XIV, 242, 250.

U.

Uhl, Fr. Redakteur des „Botſchafter" (Wiener Hofoperntheater) VII, 367 (272). XIV, 202, 203, 217. XV, 344, 370. Einladung zur erſten Aufführung von Triſtan und Iſolde XVI, 32ff. Skizze zu Oper und Drama XVI, 93ff.
Uhlig, Theodor X 249 (192). Nähere Bekanntſchaft XIV, 220f. Klavierauszug zu Lohengrin XV, 23. Aufſätze 23f., 25, 26. Beſuch R. W.s 27, 28, 29, 30, 31, 39, 40. Tod 56, 57. XV, 58. Zum Vortrag Beethovens XVI, 77ff.
Uhlig, Siegfried, Sohn d. vorigen und Pate R. W.s XV, 57.
Ungarn. „Bewahr uns vor der Ungarn Wut" II, 88 (67). Lehnsträger Deutſchlands II, 189 (147). Ungarn und Juden X, 61 (43), 346 (270). Ungariſche Kavaliere XV, 286f.
University Club in London XV 98.
Unſtrut XIII, 10. XVI, 12ff.

V.

Vachette in Paris XV, 216, 231.
Vaez, Guſtave. Schriftſteller in Paris XIV, 267.
Vaillant, Dr., R. W.s Arzt in Mornex XV, 115ff., 118, 128.
Vandalen XI 37 (37).
Vaquerie, De la, Les funérailles de l'honneur XV, 256.
Vaterlandsverein in Dresden XII, 227 (229). XIV, 196ff., 232.
Vauthrot. Chef du chant an der Gr. Oper VII, 188 (142). Höchſte Trockenheit bei außerordentlicher Genauigkeit XV, 237.
Vegetarismus ſiehe Tier.
Venedig. Schauplatz der „Catarina Cornaro" I, 308 (277). Das ſchweigende Venedig als Nachttraum IX, 92/3 (74). Aufführung der Jugendſymphonie in V. X, 400ff. (310ff.). Reiſe nach V. 1858 XV, 166. Ankunft 166. Die ſchwarzen Gondeln 167. Dogenpalaſt 167. Im Palazzo Giuſtiniani 167ff. Unvergleichliche Schönheit XV, 168. Venetianiſche Tagesordnung 171. Theaterverhältniſſe 172.

Abendmuſiken auf dem Markusplatz XV, 173. Lido 173. Nächtlicher Geſang auf dem Kanal 174. Geſchichte Venedigs 175f. Austreibungsverſuche des ſächſiſchen Geſandten in Wien XV, 177. Lebhafte Träume 178, 179. Keine Gelegenheit zu Fußwanderungen XV, 180. Politiſche Gärung. Abreiſe 181f., 182, 184, 187. Beſuch V.s 1861 293ff. Erwachen neuen Schöpfertriebes durch Kunſtempfängnis 294, 303, 341. 364.

Venus. Aphrodite und Apollon III, 148 (124). Venus im Tannhäuſer V, 197 (154), 202 (158). Antike Statue und ital. Gemälde X, 285 (220).

Verdi, G. Schnorr vom Triſtan zum Troubadour zurück VIII, 240 (192). Goethe u. Schiller im Trovatore IX, 241 (201). XV, 225. XVI, 109.

Véron, Direktor d. Großen Oper und Diplomat XII, 75 (77).

Verſailles. Verſailler Hof nach Effektanforderungen konſtruiert VIII, 96 (73). Geiſt von Paris und V. Ferment europäiſcher Bildung IX, 138 (114). Verſailler Tiſchreden X, 145 (106).

Veuillot, L. Witze über die Kirche VIII, 130 (101).

Viardot-Garcia, Sängerin XII, 41 (43). XIII, 236. XV, 228, 256, 372. XVI, 37.

Victoria, Königin von England XV, 92, 95.

Vierwaldſtätter See mit Liſzt XV, 63, 182.

Vietinghoff, Baron in Petersburg XV, 355.

Vieuxtemps, Henry XII, 70 (72). Erſtes Auftreten in Paris und den Virtuoſen zur Nacheiferung empfohlen 71 (73). Muſikaliſche Kur XII, 80 (82). XIII, 263. XV, 43. Empfehlung eines Konzertes in Zürich XVI, 20.

Villemain, frz. Kultusminiſter XIII, 278, 291.

Villeneuve XIV, 300.

Villot, Fr. Brief über Zukunftsmuſik an V. VII, 123 (87). XV, 221, 240. XVI, 121.

Virgilius. Aeneis für die Lektüre geſchrieben IV, 5 (1). Laokoon in der Aeneis IV, 5 (1). IX, 168.

Virtuos. Der V. und der Künſtler I, 167ff. (167ff.). Die Würde des V. beruht auf der Würde, die er der Kunſt erhält I, 210 (170) Wahre Künſtler unter den V. I, 212 (171). Publikum beachtet die virtuoſen Leiſtungen der Einzelnen VII, 372 (277). Kapellmeiſter aſſoziiert ſich dem V. VIII, 334 (267/8). Virtuoſität gehört dem Talent an X, 91 (65). Der Virtuos der Pariſer Konzerte XII, 41f. (43f.). XII, 70 (72). In Paris gilt nur die Virtuoſität XVI, 60.

Viſcher, Fr. Blonder deutſcher Äſthetiker VIII, 313 (251). Witze über Fauſt (II) IX, 256 (214).

Viſconti von Mailand. Menſchenviviſektion, Geſetz gegen Staatsverbrecher X, 269 (208).

Viviſektion ſiehe Tier.

Volk. Religion und Sage Geſtaltungen der Volksanſchauung II, 161 (123). „Die eine gemeinſame Not empfinden“ III, 59 (48). XII, 257 (259). V. als Erfinder III, 65/6 (53). XII, 256 (258). V. als Künſtler der Zukunft III, 201 (169). XII, 258 (260). V., nicht Pöbel III, 204 (172). Das Volkstümliche der befruchtende Quell der Kunſt III, 329 (266). Volksheer VIII, 51 (38), 54 (40), 69 (52). Das V. erkennt nicht, es kennt X, 117 (86). Bedeutung der Kunſt für das Volk X, 335 (261). Allgemeine Volkswehr nicht ſtehendes Heer XII, 219 (221). Volk handelt aus Naturtrieb in der Revolution, daher mit Notwendigkeit XII, 254 (256). Weiß was es nicht will, darum handelt es richtig XII, 256 (258).

Volkslied. Kein deutſches Nationallied I, 190 (153). In der Einſamkeit entſtand das V. III, 382/3 (309/10). Volksmelodie und Opernarie III, 385 (312). Volksweiſe bei Beethoven IX, 120 (58).

Volksſpiel (Volkstheater). In der Schweiz V, 58 (47). An Stelle des induſtriellen Theaters V, 59ff. (48ff.). Verderbnis des Volkstheaters IX, 218 (181). „Kasperletheater" IX, 219 (181). Volkstheater in die Hände experimentierender Schöngeiſter IX, 223 (185).

Voltaire. Operntext „zu albern, um geſprochen zu werden" IV, 259 (208). VII, 140 (102). Franzoſe als Affe und Tiger charakteriſiert VIII, 94 (72). Abgott der freien Geiſter („Pucelle") X, 119 (87). Tragédie XII, 337 (339).

W.

Wächter, Baritoniſt in Dresden, ſingt den Holländer XIV, 27, 35, 36.

Wagner, Adolf, Onkel R. W.s Studiert Theologie XIII, 3. R. W. bei A. W. in Leipzig XIII, 10ff. Philologiſche Studien, Herausgabe des „Parnasso italiano" 12, 26, 30ff. Erſchrickt über ſeinen Einfluß auf R. W. XIII, 33, 52, 74, 131. XV, 335.

Wagner, Albert, Bruder R. W.s. Bei der Weberfeier in Dresden II, 59 (45). XIV, 110, 123. Auf den Rat C. M. v. Webers zum Theater gegangen XIII, 13. Über R. W.s Briefſtil XIII, 74. In Würzburg 100. In Halle XIV, 10, 287.

Wagner, Clara. Schweſter R. W.s XIII, 13, 15f., 36, 46, 107, 142, 148, 151. XIV, 18, 20, 23, 58, 128, 184, 249. XV, 118. Die eigentlich muſikaliſche Seele in der Familie 119, 123, 315, 337.

Wagner, Coſima. Widmung des Siegfried-Idylls XII, 373 (375), 386 (388), 428 (430). XV, 73f. Frau von Bülow XV, 141. Tiefer Eindruck von Triſtan und Siegfried 141. Zeuge ſchlimmer Szenen im Aſyl XV, 162, 164, 280. „timidité d'un sauvage" 282, 302, 315. In Biebrich 321ff. Am Spieltiſch in Wiesbaden 324f. Glaube an Zugehörigkeit zu R. W. 327, 331. Im Konzert R. W.s in Leipzig 333f., 342, 344, 350, 361f., 364, 374f.

Wagner, Friedrich, Vater R. W.s XIII, 3f., 10, 14.

Wagner, Friederike, Tante R. W.s XIII, 10f., 31f.

Wagner, Johanna Jachmann-W., Stiefnichte R. W.s, Sängerin, Glückliche Begabung für theatraliſchen Akzent V, 124 (97). Als Eliſabeth in Dresden V, 178 (138). XIV, 10, 117, 122. In der Veſtalin XIV, 91, 157, 185f. Primadonnaſüchtig 190. Ihr die Senta zu unbequem XIV, 223, 287. XV, 22.

Wagner, Julius, Bruder R. W.s (Goldſchmied) XIII, 8, 13, 107. XIV, 5, 37.

Wagner, Luiſe, Schweſter R. W.s XIII, 13, 28. Heiratet Friedrich Brockhaus XIII, 29. R. W.

findet bei ihr den Egmont Beethovens XIII, 41, 83, 241, 291. XIV, 7, 24, 240. XV, 238, 322, 383.

Wagner, Luiſe, Freundin von Mathilde Maier in Mainz XV, 311, 349, 363.

Wagner, Minna, geb. Planer. Tagebuchgedicht XII, 350 (352). Erſte Begegnung in Lauchſtädt XIII, 119. Als Fee Amoroſa 121f. XIII, 124ff. Entſcheidendes Verhältnis 130, 132, 136, 138ff., 150. In Berlin 151. Verleumdung und Aufklärung 151f., 162ff. Königsberg 166f., 169, 171f. Herkunft, Lebensſchickſale und Charakter 172—177. Hochzeit 177—180. Zerwürfniſſe 185f. Entweichung M.s 187ff. Wiederſehen 189. Neue Flucht 191, 193. Scheidungsantrag 197. Verzweifelter Brief M.s 197f. Riga 198ff. Zerwürfnis mit d. Schweſter Amalie P. 200, 204. Holteis Werbungen 207f., 212, 214, 216f., 221, 223, 225, 226, 228, 241, 245, 247, 255f., 262, 271ff., 291f. XIV, 4, 7, 10ff., 17, 20, 23, 39ff., 61, 68, 114, 118, 166, 184f., 218, 228, 243, 245, 248ff., 262ff., 271. Fortſchreitende Entfremdung 272. Weitere Charakteriſtik der Ehe 273f., 279. Wiedervereinigung in Zürich 280, 282f., 291, 295ff., 299, 306. XV, 3ff., 15, 18, 28, 32f., 36f., 49, 51, 58, 62, 68f., 75f., 80, 84, 86f., 105f., 113f., 118f., 123, 125, 127, 129. Verhalten gegen Frau Weſendonck 153ff., 156, 158. Wirkliche Erſchütterung M.s XV, 159, 161ff. Taktloſes Benehmen bei der Abreiſe von Zürich 164f., 176f., 185, 191, 202. Wiedervereinigung in Paris 203ff., 212, 223, 229, 232f., 240f., 250f., 265, 267ff., 272f., 293, 303, 306f., 314f., 322, 327, 330, 336f., 339, 359, 361, 363, 366, 370, 378, 383f. XVI, 5, 6, 26.

Wagner, Ottilie, Schweſter R. W.s XIII, 22, 24, 28f., 32, 72, 191. XIV, 44. XV, 332, 334f.

Wagner, Roſalie XIII, 13, 16, 21, 36, 47. Am Leipziger Theater 49, 68, 70, 79, 94. „Geiſtchen" 95, 97, 106, 108, 136f., 163, 177, 193. Tod und Nachruf des Bruders 204f., XIV, 4, 5, 53, 100.

Wagner, Siegfried XII, 373 (375).

Wagner, R. W.s Mutter XIII, 3ff., 13. Charakteriſtik 14f., 28f., 33, 38f., 42, 49, 67, 69f. Freude über die Vollendung der Feen 107, 108f., 136f., 163, 177, 204f. Wiederſehen in Dresden XIV, 4. Große Regſamkeit und Anteilnahme XIV, 11, 58. Tod 190f.

Wagner, Wilhelm Richard [22. Mai 1813 — 13. Febr. 1883]. Mein Leben XIII—XV. Geburt I, 7 (4). XIII, 3. Richard Geyer 5. Malverſuche 5. Schwere Kinderkrankheit 6. Erſte Theaterbekanntſchaft 6. „Sollte er Talent zur Muſik haben?" 7. Akrobatenkunſtſtücke 9. Ypſilanti-Walzer 10. Im Thomäſchen Hauſe 11. Dresden 12. Soll nicht zum Theater 13. Kreuzſchule in Dresden 13 [vgl. IX, 350 (295)]. Puppenſpiel 16. Wirkung d. Freiſchütz 16f. Geſpenſterfurcht 17. Weibl. Umgang 18. Schule 18, 19. Dichtergefühl 20. Familie nach Prag 21. Flegeljahre 21ff. Studentenweſen 25. Abendmahl 27. Verſemachen 28 [vgl. I, 8 (5)]. Wieder in Leipzig 29. Nicolaiſchule 29, 47. Leubald und Adelaide 33ff., 93, 192 [vgl. I, 8 (5)]. Fragment davon XVI, 179ff. Deutſchtümlichkeit XIII, 31. Erwachen d. Muſikers 36ff.

Deutſche u. italien. Muſik 37. Liebe zu C. M. v. Weber 38. Klavierunterricht 39. Muſikaliſcher Myſtizismus 40, 92. Beethoven 41. Will komponieren lernen 42. Schuldenmachen 42. Zum 1. Mal aufgeführt 44. Sonate D moll 45. Schäferſpiel 45. Weitere Kompoſitionsverſuche 45, 48. 9. Symphonie 48. Klavierauszug 49. Violinunterricht 49. Neue Theaterleidenſchaft 49ff. Frau Schröder-Devrient 50, 101ff. Liederliche Periode 51ff. Geſchichte 53. Julirevolution 54. Der Student in Leipzig 56f. studiosus musicae 59. Saxonia 66ff. Spielleidenſchaft 67ff. XV, 316. Heilung davon XIII, 69. Ouvertüre C dur 70 [vgl. I, 10 (7)]. Vierhändige Sonate B dur 70. Ouvertüre B dur in 3 Farben 70ff. Ouv. z. Braut v. Meſſina 73. Komp. zu Fauſt 74. Kollegs 74. Weinlich 75, 77 [vgl. I, 11 (8)]. Fantaſie Fis moll 77. 3 Ouvertüren. Dirigiert ſeine Ouv. C dur 79. König Enzio 79. Symphonie C dur 79, 89, 96f., 107. Polenbegeiſterung 80f. Ouv. Polonia 84, 180 [vgl. I, 11 (8)]. Wien 84. Ouv. D moll 87. Böhmen 87. „Zu Dionys, dem Direktor, ſchlich"... 89. Verliebtheit 90. Die Hochzeit 91 [vgl. I, 12 (8), Text XI, 1ff. (1 f.)]. Schweſter Roſalie 95, 106. H. Laube 96. Eigene Operntexte 96. Würzburg 100ff. Äſthetiſche Demoraliſation im Umgang mit d. „Robert" 101. Tenorarie z. Vampyr 102 (vgl. XVI, 183). Liebesverhältniſſe 103ff. Jung-Europa, künſtleriſche Flegeljahre 110ff. Italien. Oper 110f. Journaliſt 111. Böhmen 111ff. Liebesverbot 1. Entwurf 113. Prag 114ff. Kapellmeiſter in Lauchſtädt 117. Minna Planer 119ff. Geſichtsroſe 122. Theatermiſere 121ff. Magdeburg 126. Selbſtkritik XII, 14 (14). Sicherheit als Dirigent XIII, 126. Neujahrsmuſik 127. Entſcheidendes Verhältnis zu Minna. Die Sieger Entwurf XI, 325 (325). Konzeption XV, 108. Erſte Mitteilung XV, 123. Die Bergwerke von Falun Entwurf XI, 125ff. (125ff.). XIII, 289. Pasticcio von Canto Spianato XII, 5(5). Ouvertüre Columbus XIII, 131f., 134, 137, 203, 233, 236, 260. Verunglücktes Konzert mit der Schröder-Devrient 134. Wandlung des Kunſtgeſchmacks in Leipzig 137. Mit Minna in d. Sächſ. Schweiz 139. Reiſe für das Magdeburger Theater 141ff. Als „Lablache" in Nürnberg 144. Beginn der Autobiographie XIII, 147. Die 2. Magdeburger Saiſon 149—162. Berlin (1836) 164. Beunruhigendes Verhältnis zu Minna 167. Eindruck von Spontinis Cortez 168. Königsberg 168ff. Schwierige Stellung 170ff. Minna 172ff. Hochzeit I, 15. XIII, 177ff. XIV, 306. Hellſeheriſche Viſion XIII, 180. Plan einer Ouvertüre „Napoleon" 181. Ouvertüre „Rule Britannia" I, 16 (12). XIII, 181, 192, 203, 226, 288. Die glückliche Bärenfamilie I, 16 (12). XIII, 183ff. Aus Ekel an dieſem Stil fortgegeben 196. Text XI, 178ff. (178ff.). Zerwürfniſſe mit Minna XIII, 185. Minnas Flucht 187ff. Wiederſehen in Dresden 189. Neues Entweichen Minnas 191. R. W. bei Brockhaus 192. Reiſe nach Riga 193. Lektüre des Eulenſpiegels 193. Riga 194ff. Sehnſucht, aus dem Theaterbetrieb herauszukommen 196, 201ff. Künſtleriſche Arbeit Operneinlagen I, 16 (12). XIII, 196f. Verzweifelter Brief Minnas 197. W. wieder aufgenommen 198. Ernſthaftere Bühneneindrücke 201. Holtei 201f., 206. Rienzi als Gegengewicht 203. Moraliſche Ruhe 205. Entlaſſung 206. Plan, nach Paris zu gehen 211. Abenteuerliche Flucht 214ff. Hund Robber 214ff. 218, 223f., 229, 232, 240, 256. Auf See 217ff. Norwegen 219, 220. London 223f. Parlament 226. Boulogne und Meyerbeer 228f. Paris 229ff. Chor zu „La Descente de la Courtille" 238. Lieder I, 19 (15). XIII, 234, 268f. Die beiden Grenadiere 236, 251, 259. XVI, 10. Die künſtleriſche Bekehrung in Paris zur deutſchen Muſik durch Beethovens Neunte XIII, 237. Fauſtouvertüre I, 19 (15). XIII, 237, 258, 260. XV, 86. Geldnot XIII, 239. Porträt von Kietz 243. Laube, Heine 244. Bankerott d. Théâtre de la Renaissance 246. Mitarbeiter an d. Gazette musicale 252ff. Muſikaliſche Frondienſte 253ff., 257. Pariſer Novellen I, 114ff. (90). XIII, 258, 268. Eine Pilgerfahrt zu Beethoven Text I, 114ff. (90ff.). XIII, 258. Ein Ende in Paris Text I, 142ff. (114ff.). Entwurf XVI, 235. Bericht XIII, 258. Ein glücklicher Abend I, 142ff (114ff.). XIII, 271. Aufſätze über deutſche Muſik I, 22 (17). IV, 324 (264). Konzert R. W.s XIII, 260ff. Silveſterabend 1840: 263. Meudon 265. Gratis-Korreſpondenz f. d. Dresdener Abendzeitung 266ff. Text XII, 63ff. (65ff.). Umſtimmung gegen Paris XIII 267. Lewalds Europa 268f. Freude am Schaffen 273ff. Halévy: Reine de Chypre 279. Sehnſucht nach Deutſchland 283. Plan zur Sarazenin 284. Studien zu Tannhäuſer und Lohengrin 287f. Hilfe d. Familie 291. Fortgang v. Paris April 1842: 292. Reiſe nach Dresden XIV, 3. Vorbereitung zum Rienzi 7ff. Ausflug nach Teplitz 10ff. Dresdener Operneindrücke 13. Rienziaufführungen 19ff. Neid 24ff. Der Fliegende Holländer 34ff. Kapellmeiſterlaufbahn 38ff. Alte Gläubiger XIV, 43. Rezenſenten 45ff. Dresdener Freundſchaften 49ff. Geſangskompoſition zur Enthüllung des Denkmals Friedrich Auguſts v. Sachſen XIV, 56. Lieſt Grimms Deutſche Mythologie 58ff. Das neue Heim 60f. Niederträchtige Kritik d. Holländers in Berlin 65. Tierliebe 68. Herausgabe der Werke 69. Liſzts Teilnahme 71f. Gluck 72ff., 161ff. Beethovens 74ff. Gruß ſeiner Treuen an Friedr. Aug. v. Sachſen Text XII, 351 (353). Bericht XIV, 76ff. Spontini 83—101. Marſchner 99—103. Hiller 103—106. Webers Beſtattung XIV, 108ff. Text d. Geſänge XII, 353 (355). Rede am Grabe II, 61ff. (46ff.). Zeitungskrieg um d. Tannhäuſer XIV, 124ff. Semper als gutwilliger Gegner 130f. Dr. Franck 133f., 176ff. Feinere Geſelligkeit 137ff. R. Schumann 137f. B. Auerbach 144ff. Ernſte Studien 149f. Aufführung v. Beethovens Neunter 150ff. Programm dazu 152ff. Text II, 67ff. (50ff.). IX, 277ff. (231ff.). Starke Geldverſchuldung XIV, 156ff. Iphigenie in Aulis 164ff. Als Regiſſeur für Belebung der Handlung 162f. Griech. Literatur u. Geſchichte 164f. Entwurf z. Drama Achilleus XII, 281 (283). XIV, 240. Zurückhaltung vom Theater 167f. Künſtler u. Kritiker XII, 206ff. (208ff.). Antike Dichtung 169f. Mit Lohengrin nach rückwärts abgeſchloſſen, um nach vorwärts eine neue Welt zu bauen XIV, 170. Berlin 185. Kapellkonzerte in Dresden und Programmreform 180f. Tod d. Mutter 191f. Märzrevolution 192ff. Aufruf an d. Fürſten 195. Text XII, 364 (366). Vaterlandsverein XIV, 196ff. XVI, 12ff. Rede dort 199. Reiſe nach Wien XIV, 201ff. Röckel XIV, 208. Die Wibelungen 214. Text II, 152ff. (115ff.). Die ideale Bühne XIV, 219. Entwurf zur Organiſation eines deutſchen Nationaltheaters II, 309ff. (233ff.). Ungnade XIV, 220, 222ff. Bakunin 224ff. Die Revolution 232ff. Revolutionsſchriften XII, 218ff. (220ff.). Die Sturmglocke XIV, 233. Exzentriſche Stimmung 234ff. R. W. aktiver Teilnehmer 237. Auf d. Kreuzturm 241ff. Brand d. Opernhauſes 244f. Plötzliche Erkenntnis, Flucht nach Weimar 260ff. Steckbrief 263ff. Flucht aus Weimar 265. In d. Schweiz 265ff. Nach Paris 267f. Zurück nach Zürich 274ff. Geſelliger Kreis 276f. Ausbildung der Kunſt- und Lebenstheorien 277. Kunſt und Revolution 278, 291. XV, 28. Text dazu III, 11ff. (8ff.). Kunſtwerk der Zukunft Text II. 53ff. (42ff.). XIV, 279, 283, 286, 291. XV, 17, 25, 28, 82, 168, 221. Gedanken und Fragmente aus d. Zeit d. großen Kunſtſchriften XII, 250ff. (252ff.). Beſchäftigung m. Philoſophie XIV, 283f. Paris 288ff. Kunſt und Klima 291. XV, 17. Text dazu III, 253ff. (207ff.). Wieder in d. Schweiz XIV, 305. XV, 1ff. Als Dirigent 10ff., 42ff. Oper und Drama XV, 14f., 17, 19, 21, 25f., 37, 90, 133. XVI, 93. Text dazu III, 271ff. (222ff.). IV, 5ff. (1ff.). Das Judentum in d. Muſik XV, 24f., 71, 90, 334. XV, 102. Text dazu V, 83ff. (66ff.). Bergwanderungen XV, 27ff., 45ff., 64ff. Mitteilung an meine Freunde 32. Text IV, 287ff. (230ff.). Über d. Goetheſtiftung XV, 43. Text V, 5ff. (5ff.). Nach Italien XV, 48ff. Ring d. Nibelungen gedichtet 54ff. Ein Theater in Zürich XV, 59. Text dazu V, 25ff. (20ff.). Muſiktage in Z. XV, 60ff. Anregung zur muſikaliſchen Produktion durch Liſzts Werke 63. Wieder nach Paris 1853: 73. Schopenhauer XV, 81ff. Triſtan konzipiert 84ff. Londoner Konzertreiſe 86ff. Geſichtsroſe XV, 108, 113f., 116. Die Sieger Plan XV, 108, 123. Text XI, 325 (325). In Genf zur Kur XV, 115. Mornex 115ff. Hausbaupläne 117. Beſuch Liſzts 120ff. Das Aſyl 130ff. Überſiedelung Oſtern 1857: 134. Parſifalkonzeption 134. Triſtan XV, 136ff. Schwierige Lage in Zürich, Reiſe nach Paris Jan. 1858: 144f. Höhepunkt einer Lebensbeziehung zu M. Weſendonck 153, 162. Schlimme Tage im Aſyl 162ff. Abreiſe v. Zürich 165. Wieder nach Italien 166ff. Venedig 166ff. Pariſer Unternehmen 197ff. Gewinnung d. Orcheſtermuſiker 207f. 1. Konzert 1860: 208. Erfolg 209ff. Wertvolle Bekanntſchaften 212ff. Der Kaiſer befiehlt Aufführung d. Tannhäuſer 217ff. Großes Haus in Paris 217, 221. Tannhäuſer in Paris XV, 217ff. Zum 1. Mal wieder nach Deutſchland XV, 232ff. Kein Zutrauen zu Paris 234f. Krankheit 239f. Fieberphantaſie 240. Zukunftsmuſik XV, 221, 240f. XVI, 121. Text dazu VII, 121ff. (87ff.). Tannhäuſer unluſtig betrieben XV, 241, 243. Reſignation 247. Aufführungen 248ff. Nachträgliche Berühmtheit 255ff. Triſtanpläne 259ff. Reiſe nach Wien 261ff. In d. preuß. Geſandtſchaft zu Paris 269f. Albumblätter 269. Muſikfeſt in Weimar 277ff. Beſuch bei Coſima v. Bülow 280ff. In Wien 283ff. Wiener Bekanntſchaften 283ff. Mit Weſendoncks in Venedig 293ff. Meiſterſinger 294ff. Verhandlungen m. Schott 295ff., 298, 301, 305. Heimatlos 302f. In Biebrich 306ff. Ruheloſigkeit 307. Volle Amneſtie 314. Merkwürdige dämoniſche Erlebniſſe 315ff. Gefühl d. Zugehörigkeit Coſima v. Bülows XV, 327. Die 5 Lieder (Triſtanſtudien) an Schott verkauft 328f. Bei Minna in Dresden 336ff. Triſtan gut in Wien 340ff. Vorleſung d. Meiſterſinger vor Hanslick 341. Konzertreiſe in Rußland 351ff. In Penzing bei Wien 362. Vom Wiener Hofoperntheater XV, 370ff. Text dazu VII, 365ff. (272ff.). Karlsruher Konzerte XV, 371ff. Löwenberg 374ff. Wortloſes Bekenntnis zwiſchen R. W. und Coſima v. B. 374f. In Verſchuldung 379ff. Todesgedanken 381. In Mariafeld 382ff. Stuttgart 385ff. Brief des Königs v. Bayern 386. In München 387. XVI, 1ff. Triſtan in M. XVI, 32ff. Perſönliche Stellung in M. 44ff. „Ich bin kein Mann d. Kompromiſſe“ XVI, 117. Bayreuther Feſtſpiele 131ff. Perſönliches aus den 60er Jahren XII, 307ff. (309ff.). R. W. u. d. öffentl. Meinung XII, 295 (297). Siegfried-Idyll 1869. Widmung dazu XII, 373 (375), 428 (430). Kaiſermarſch 1871. Chorvers dazu XII, 374 (376). Beethoven (1870) IX, 77ff. (61ff.) Über d. Oper IX, 155ff. (127ff.). X, 181ff. (137ff.). Über Schauſpieler und Sänger IX, 191ff. (157ff.). Was iſt deutſch X, 51ff. (36ff.). Über das Publikum X, 85ff. (54ff.), 123ff. (61ff.). Religion und Kunſt X, 273ff. (211ff.). Aufſätze dazu XII, 335ff. (337ff.). Gelegenheits- und andere Gedichte XII, 348ff. (350ff.). XVI, 225ff.

Werke. Achilleus: Bruchſtücke d. Dramas XII, 281 (283).

Die Feen, Kompoſition I, 13 (9). Ouvertüre in Magdeburg I, 14 (11). XIII, 130. In der [1. und 2.] Geſamtausgabe nicht mitgeteilt I, 27 (20). Bedeutſamer Zug der Erlöſung IV, 313 (253). Text der Dichtung XI, 5ff. (5ff.). Plan der Dichtung XIII, 98. Läſſige Ausführung 99. Im deutſchen Stile 102, 107. Aufführung in Leipzig verſchoben XIII, 109, 117. Frau Schröder-Devrient bemüht ſich um die Feen XIII, 254.

Der fliegende Holländer. Umwandlung gegen Rienzi I, 3 (3. Sage von Matroſen erzählt I, 18 (14). Heines Erzählung im „Salon“ I, 21 (17). Kompoſition 1841 I, 23 (18). „Eignet ſich nicht für Deutſchland“ I, 23 (19). XIII, 290. Text der Dichtung I, 321ff. (258ff.). Erſtes Auftauchen der Geſtalt IV, 319 (258), 321 (260). Entſtehung aus wohllüſtig ſchmerzlicher Stimmung IV, 324 (263). Holländer-Odyſſeus IV, 327 (265). Ausführung IV, 330ff. (267ff.). In Dresden IV, 339 (276). In Caſſel (Spohr) IV, 345 (280). XIV, 158. In Berlin IV, 345/6 (281). XIV, 61ff. 2. Aufführung in Berlin, Prof. Werder 64ff., 82. Neue Bahn als Dichter IV, 386 (316). In vagen Umriſſen, was ſpäter deutlich ward IV, 389 (319). Von Sentas Ballade ausgegangen IV, 393 (323). Volksmelodien im Fl. H. IV, 395 (325). Zur Aufführung des Fl. H. V, 207ff. (160ff.). Darſtellung des Holländers V, 208 (161). Senta V, 215 (167). Erik v. Daland V, 215/6 (168). Programm der Ouvertüre V, 228 (176). H. Tannh. u. Lohengrin vor den theoretiſchen Schriften VII, 158 (118). Unterſchied der Texte von Rienzi u. H. VII, 160 (120). Handlung in ihren einfachſten Zügen VII, 162 (122). Schnorr als Erik VIII, 239 (192). In Mannheim IX, 318 (268). In Bayreuth für 1880 geplant X, 25 (18). In Dresden als Kapellmeiſteroper angerechnet X, 221 (168). Mendelsſohn über den Fl. H. X, 401 (311). Der König wohnt der Aufführung in München nicht bei XII, 298 (300). Sinnbild der Erlöſung XII, 365 (367). Nachklänge von Erlebniſſen der Seefahrt XIII, 219f. Entwurf für Paris als „lever de rideau“ XIII, 248. Le vaisseau fantôme 269ff., 289. Ausführung 272f., 275, 277, 279. Annahme für Berlin 290. XIV, 5, 7, 10, 26, 27, 29, 33—36. 1. Aufführung 2. Jan. 1843 XIV, 34ff. Das erſtaunte Publikum 36, 43f., 46. Frau von Lüttichau gewidmet XIV, 54 Berlin u. Hamburg 61ff., 82, 112. Klavierauszug von Auguſt Röckel 113, 120, 124, 129, 156, 173, 177, 180, 194, 222f. Eindruck auf Bakunin XIV, 228. XV, 32, 42, 44, 60, 135, 220. Franz. Proſaüberſetzung XV, 240. In Wien 262. Überſetzung 269. Bei Flaxland in Paris ediert 301.

Friedrich I. in 5 Akten. Entwurf XI, 270ff. (270ff.). Plan XIV, 213.

Die glückliche Bärenfamilie. Text XI, 178ff. (178ff.). Bericht XIII, 183ff., 196.

Die Hochzeit, ein Opernfragment. Text XI, 1ff. (1ff.). Bericht XIII, 91f.

Die hohe Braut. Text XI, 136ff. (136ff.). Erwähnung XIII, 193, 211. J. Reiſſiger XIV, 16, 204.

Jeſus von Nazareth. Text XI, 273ff. (273ff.). Erwähnung XIV, 228, 230, 261. IV, 404 (332).

Eine Kapitulation IX, 5ff. (3ff.). XVI, 122.

Das Liebesmahl der Apoſtel, eine bibliſche Szene. Text der Dichtung XI, 266ff. (266ff.). 1. Skizze XI, 264 (264). Entwurf zum Texte: Das Gaſtmahl der Apoſtel XI, 264ff. (264ff.). XIV, 55.

Liebesverbot. Korrekter Operntext I, 2 (2). Plan I, 14 (10). Kompoſition I, 15 (11). Überſetzer Dumerſan I, 19 (14). XIII, 234. Aufgegeben in Paris I, 21 (16). Aufführung in Magdeburg I, 27ff. (20ff.). XII, 14 (14). Handlung des Stückes I, 31 (24). „Novize von Palermo" I, 38 (30). Iſabella als Mittelpunkt IV, 314 (254). Italieniſche Kantilene IV, 395 (324). Text der Dichtung XI, 59ff. (59ff.). „Ich irrte einſt" uſw. XI, 59 (59). XII, 391 (393) [Widmung der Partitur des L.]. Perſönliche Beziehungen zum Stoff XIII, 113. Zwei Leidenſchaften. Minna u. L. 124. Sorgfältiger Text XIII, 124. Verſchärfung der Situationen dem Leben gegenüber 125. Beginn der Komp. 131. Lob Laubes 140. XIII, 150. Vollendung 152. Einſtudierung und verunglückte Aufführung 153f., 161. Analyſe der Dichtung 155ff. Zenſur 160, 165. An Scribe geſandt. Annahme XIII, 238. Die Audition 246. Karnevalslied 269, 290. XIV, 25. XV, 136.

Lohengrin. Text der Dichtung II, 85ff. (65ff.). Varianten zum Text XVI, 198ff. Ortruds Drohung IV, 274 (220). Stoff mit Tannhäuſer zugleich gefunden VI, 332 (269). Entwurf IV, 351 (286). Lohengrinmythos: Zeus und Semele IV, 355 (289). Sehnſucht aus der Höhe IV, 364 (295). L. ſucht das Weib, das an ihn glaubt IV, 362 (255). Zweifel am Werke IV, 363 (296). Tragik der Gegenwart IV, 363 (297). Mißverſtehen der tragiſchen Bedeutung IV, 366 (299). L. und Elſa IV, 368ff. (300ff.). Dem formalen Einfluß entzogen IV, 392 (322). Umbildung des thematiſchen Stoffes IV, 394 (324). Inſtrumentalorcheſter u. dramatiſche Melodie IV, 399 (327). Programm des Vorſpiels V, 232 (179). Programm z. Brautzug XVI, 170. L. noch nicht gehört VI, 377 (266). VII, 116 (82). In Bologna VI, 380 (269). IX, 341ff. (287ff.), 346ff. (291ff.). In Wien VI, 382/3 (271). In Frankfurt a./M. VI, 384 (372). Umſchwung des Geſchmacks durch eine Aufführung des L. VI, 390 (277). Noch nicht ſelbſt aufgeführt VII, 154 (114). Das Intereſſe beruht auf einem innern Vorgange VII, 163 (122). Mit Schnorr in Karlsruhe VIII, 224 (178). Gralserzählung Tichatſcheks VIII, 236 (189). Wirkung in Weimar VIII, 303 (242). In Karlsruhe unter Strauß VIII, 328 (262). Gralserzählung als Scherzando („Königin Mab") VIII, 378 (308). Vortrag des Vorſpiels IX, 291 (245). Zug der Frauen in Karlsruhe IX, 317 (266). Unverkürzt in Magdeburg IX, 329 (277). Falſche Tempi im 1. Finale IX, 333 (281). Als Brautwerber in Italien IX, 345 (291). In Bayreuth für 1880 geplant X, 15 (18). Aufführung in Berlin kritiſiert X, 72 (53). In Dresden als Kapellmeiſteroper angerechnet X, 221 (168). Schumann und Taubert über L. X, 222 (170). Elſas Auftritt, dramatiſch motivierte Harmoniſierung X, 248/9 (191/2). Geſtrichene Verſe L.s XII, 354ff. (356ff.). Hinweis auf den Lohengrinſtoff XIII, 288. XIV, 68. Das Epos XIV, 115. Der ſzeniſche Plan 116. Nach dem Tannhäuſerwahne eine Rückkehr in ſich ſelbſt XIV, 147. Schwanken über den tragiſchen Ausgang d. Dichtung XIV, 147ff. Die Phyſiognomie der Dichtung XIV, 149. Eindruck der Dichtung auf Spohr XIV, 159. Die Skizzierung der Muſik in Groß-Graupe

XIV, 160ff. Vom dritten Akt ausgegangen 161. Unterbrechung durch die Umarbeitung der Iphigenia in Aulis 161, 162, 166, 169. Kompoſ. mit wahrhaft verklärter Freude vollendet XIV, 170, 171, 173, 174, 178f., 182, 190, 191. Inſtrumentation in den Märztagen 1848 vollendet 193, 195, 201, 207, 215. Aufführung des 1. Lohengrinfinales zum Jubiläumskonzert in Dresden XIV, 215. Lüttichau will den L. aufführen XIV, 218. L. abgeſetzt 218f., 241, 270, 298. Bitte an Liſzt um Aufführung 299. Annahme 307. 1. Aufführung 28. VIII. 1850. XV, 5. Gute Folgen XV, 19f. Liſzts Aufſatz XV, 20, 29, 32. Franz Liſzt gewidmet XV, 44. 60. Zum erſtenmal das Vorſpiel gehört XV, 61. Die Königstrompete als Jungweimars Signal XV, 69, 72, 107, 114, 127, 134, 135, 137, 140. Berlin u. Wien 160, 161, 168, 171, 178, 190, 198. Vorſpiel in Paris 208. Liſzt über L. 211. Enttäuſchung bei der wirklichen Lohengrinſzenerie in Antwerpen XV, 220, 226. Franz. Proſaüberſetzung XV, 240. Zum erſtenmal auf der Bühne gehört in Wien 1861: 261ff. XVI, 35, 266, 279, 286, 304, 308, 318, 321, 326, 330. In Fankfurt a/M. 331, 340, 365, 387. XVI, 28, 38. Szeniſche Vorſchriften für die Aufführung des Lohengrin in Weimar 1850 XVI, 63ff. Widmung der Lohengrinpartitur an Liſzt XVI, 73f., 102f., 111. Lohengrin ſoll nicht ungekürzt in Berlin aufgeführt werden 111ff., 115. Von deutſchen Kapellmeiſtern verſtümmelt XVI, 117.

Meiſterſinger von Nürnberg. Plan zur Dichtung IV, 349ff. (284ff.). Ironie beim Entwurfe der M. IV, 350 (287). Text der Dichtung VII, 297ff. (150ff.). Varianten 1. Akt XVI, 211f. Prügelſzene XVI, 212. Wahnmonolog XVI, 212. Walthers Traumlied XVI, 213ff. Feſtwieſe XVI, 216ff. Schnorrs Waltherlieder VIII, 240 (193). Gegnerſchaft der Hoftheater in Berlin und Wien VIII, 311 (249). Bedingte Annahme in Dresden VIII, 312 (250). Vortrag des Vorſpiels VIII, 399ff. (327ff.). In München VIII, 405 (333). XII, 304 (306). Beſeitigung alles Opernhaften IX, 252 (211). „Zur Oper gewordene Fuge“ IX, 252 (211). In Bremen IX, 329ff. (277ff.). Konzeption der M. IX, 372 (312). „In Deutſchlands Mitten“ (Bayreuth) IX, 295 (332). In Bayreuth für 1881 geplant X, 25 (18). „Wenn das Volk ſpricht, halt' ich das Maul“ X, 109 (79). Abbild der deutſchen Natur X, 161 (119/20). Franzoſen in München über die M. X, 161 (120). Programm des Vorſpiels XII, 345 (347). Vorſpiel zum 3. Akt XII, 346 (348). Gervinus als Quelle zu den M. XIV, 115. 1. Konzeption des Stoffes 115f. XV, 134, 232. In Venedig Erwachen neuen Schöpfertriebes durch Kunſtempfängnis, die Ausführung der Meiſterſinger beſchloſſen. Muſikaliſche Konzeptionen und Stoffſtudien XV, 294f. Schott lehnt den Verlag ab XV, 295, 297. „Dem Vogel, der heut ſang“ uſw. 297. In Paris gedichtet XV, 300ff. Heitere Behaglichkeit der Schaffensfreude 301. In dreißig

Tagen die Dichtung vollendet 302. Wach auf-Chor 302. Erſte Verleſung bei Gräfin Pourtalès 304, 307. Das Vorſpiel aufgezeichnet 311. Unterbrechung in der Kompoſ. v. Wagners Anrede XV, 315f., 321, 325, 327. Durch einen Hundebiß an der Arbeit verhindert 328. Schott verweigert die Mittel zur weiteren Arbeitsruhe 329. Vorſpiel in Leipzig 330, 334, 335. Inſtrumentieren einzelner Konzertſtücke begonnen 331, 334, 335, 339. Hanslick bei der Vorleſung der Meiſterſinger in Wien XV, 341f., 343. Der erſte Akt der Dichtung in Fröbels „Botſchafter“ veröffentlicht 344, 346. Vorleſung in Petersburg 354. Wiederaufnahme der Kompoſ. 366, 372, 386. XVI, 103, 115.

Parſifal. In Bayreuth für 1883 geplant X, 26 (18). 1880 „unter uns“ X, 33 (24). Noch nicht 1880 X, 36 (26). Klavierauszug zu Weihnachten X, 40 (29). Nur in Bayreuth X, 44/5 (32/3). Vollendung der Muſik X, 179 (136). Dem Publikum dargeboten X, 366 (286). Unmöglich gemachte Auslieferung an die Theater X, 366 (287). Wiederholungen als Schule X, 367 (288). Befeſtigung des Stiles X, 376 (293). Nicht für München X, 379 (296). „Das Bühnenweihfeſtſpiel in Bayreuth 1882“ X, 383ff. (297ff.). Blumenmädchen-Szene X, 384/5 (298), 390 (303). Charakter der Weihe X, 385 (399). Maß der Gebärden X, 387/8 (300/1). Kundry- u. Gurnemanz-Erzählungen, Charfreitagszauber X, 387 (300). Gralstempel X, 391 (304). Wandeldekoration X, 392 (305). Flucht vor der Welt X, 394/5. Text der Dichtung X, 417ff. (324ff.). „Parzival“, Entwurf [27.—30. Auguſt 1865] XI, 395ff. (395ff.). 3 Entwürfe XI, 344ff. (344ff.). Ankündigung der Aufführung des Parſifal XII, 332ff. (334ff.). Vorſpiel XII, 347 (349). Bei Vollendung d. Dichtung an König Ludwig XII, 396 (398). Verbindung mit dem Triſtanſtoff XV, 84. Das Doppelleben durch die Muſik darſtellbar [die Sieger] XV, 108. Der Karfreitagszauber als Kern der Konzeption XV, 134. Anregung zu den Chören in Venedig XV, 174. Ein Kundrygelächter XV, 315f. Über die Aufführung des Parſifal an König Ludwig II. XVI, 128.

Rienzi. Ein Opernbuch I, 2 (2). Bulwers Roman I, 16 (12). XIII, 192. Entwurf und Beginn der Kompoſition I, 17 (13). Zwei Akte Meyerbeer gezeigt I, 18 (14). Pariſer Aufführung aufgegeben I, 19 (15). Kompoſition fortgeſetzt I, 21 (16). Partitur vollendet 1840 I, 22 (17). In Dresden angenommen I, 24 (19). Text der Dichtung I, 41ff. (32ff.). Varianten dazu XVI, 184f. Lyriſches Element in der Atmoſphäre des Helden IV, 318 (257). „Große Oper“ IV, 319 (258). Abſchluß einer Periode IV, 323 (262). Tichatſcheks Begeiſterung IV, 336 (273). In Hamburg IV, 344 (280). „Künſtleriſche Jugendſünde“ IV, 371 (303). Durch die Opernbrille geſehen IV, 386 (316). Spontini über R. V, 120 (94), 127 (99). Unter Fiſchers Schutz V, 137 (106). Jugendliches Feuer VII, 159 (119). In Dresden als Kapellmeiſteroper angerechnet X, 221 (168). Debut in Dresden XIII, 50. Durch

Spontini beeinflußt XIII, 168. Sollte aus den kleinen Theaterverhältniſſen herausführen 197, 202. Soll alle Zwiſchenſtufen überſpringen helfen 211. Franzöſiſche Studien am Rienzi XIII 213, 228, 248, 251, 253. Vollendung am 19. Nov. 1840, 254, 266, 268, 279, 280, 289, 290. XIV, 4, 7, 8. Kampf um die Striche XIV, 9, 12, 13. Adriano 14. Proben 16. Die Neugroſchenſtelle 17. Großer Eindruck bei den Mitſpielenden 18. Erſte Aufführung 20. Okt. 1842 XIV, 19ff., 26, 27, 31. Ballett 37, 42, 44, 45, 46. Hamburg 66f., 68, 71, 104, 105. Klavierauszug d. König v. Sachſen überreicht XIV, 112. Kl.-Auszug von Klink 113, 118, 129. Erfolg d. R im eigentlichen Kreiſe der Theaterwelt XIV, 146, 149, 156, 168, 172, 175, 176, 179, 180, 181, 182, 184, 187, 188, 199, 200, 217, 223, 235. XV, 4, 151, 172, 194. Bei Flaxland in Paris ediert XV, 301, 307. XVI, 49, 53, 114ff. Am erſten in Frankreich einzubürgern 115f.

Ring des Nibelungen. Nibelungenmythos als Entwurf II, 203ff. (157ff.). Erſter Feſtſpielplan IV, 417 (343). „Nur mit meinem Werke ſeht ihr mich wieder" IV, 418 (344). Epilogiſcher Bericht VI, 367ff. (257ff.). Druck für wenige Freunde 1853 VI, 371 (260). Kompoſition einzelner Stücke VI, 377 (266). Vorwort zur Dichtung VI, 385ff. (272ff.). Nach Verjagung theoretiſcher Grillen geſchaffen VII, 153 (114). Theorie, abſtrakter Ausdruck des produktiven Prozeſſes VII, 158 (118). Im R. d. N. die Wahrheit über die Welt eingeſtanden VIII, 10/11 (6). Not um eine Schule des Stils VIII, 167 (131). Plan und Frage im Vorwort VIII, 218 (175/6). Auerbachs Verſtändnis VIII, 321 (259). Schlußbericht über die Aufführung IX, 371ff. (311ff.). Konzertſtücke IX, 371 (312). In Bayreuth für 1882 geplant X, 26 (18). Eindruck auf einen Abgeſchreckten X, 89 (63). An die Theater überlaſſen X, 103 (74). „Gegen bar ausgewechſelt" X, 107 (78). Rückblick auf die Bühnenfeſtſpiele 1876 X, 141ff. (103ff.). „Bequemer zu Haus als in Bayreuth" X, 164 (122). Dem Feſtſpielhauſe entführt X, 366 (287). Kleinen Noten den Vorzug vor den großen geben! X, 386 (299). Vorwort zur Veröffentlichung der als Manuſkript gedruckten Dichtung XII, 287 (289). Kühnſter meiner künſtleriſchen Pläne von König Ludwig verſtanden XII, 296 (298). Aufführungsrecht für München XII, 329 (331). Rückkehr zur vollſtändigen Ausführung des geſamten Stoffes XV, 35. Sehnſucht nach Vollendung XV, 42f. Rückwärtige Ausführung XV, 44. Vollſtändige Rückſichtsloſigkeit auf unſere Theater XV, 54ff., 57. Arbeitsluſt als Lebenstrieb 68f., 71. In Paris geleſen 72. Erſt durch Schopenhauer begrifflich in der Idee verſtanden XV, 82. Dichtung an Schopenhauer geſandt XV, 83, 88, 108, 113. Verlagsverhandlungen mit Härtels XV, 117, 118, 132. Die „Intrigue" 124, 134. Widerwillen gegen Fortſetzung XV, 136. Durch das ideale Theater des Ringes zurück zu einer Hoffnung auf die Reform der beſtehenden Bühne XV, 137 (Triſtan), 140, 141, 142. Für Weimar XV, 156f., 185, 191. Weſendonck erwirbt den Ring 192, 206. Doré will die „Nibelungen“ illuſtrieren 272, 353, 354. Einladung zur Vorleſung in Zürich XVI, 21, 33. Feſtſpielidee XVI, 119. Feſtſpielankündigung XVI, 131, 132, 134f. Einladung zu den Proben XVI, 147ff., 152, 153f. Beſuchsbeſtimmungen für die Patrone XVI, 159. An die Nibelungen-Schmiede XVI, 228.

Rheingold. Text der Dichtung V, 257ff. (199ff.). Unbegreifliche Inſzenierung VI, 387 (275). Schnorrs „Loge“ VIII, 240 (193). Dauer des Rh. VIII, 343 (275). Gedicht Rheingold VIII, 413 (338). Eingebung des Vorſpiels in La Spezzia IX, 344 (290). „Weia Waga“ IX, 356 (300). Die Rheintöchter in Bayreuth X, 156 (116). Inſtrumentaleinleitung X, 243 (186). Rheingoldmotive X, 245/6 (188/9). In München XII, 306 (307). XV, 41. Nov. 1852 Dichtung vollendet XV, 54, 56. Viſionäre Konzeption des Rheingoldvorſpieles XV, 68. Sofortige Ausführung d. Vorſpieles in Partitur XV, 76. Kompoſitionsentwurf vollendet XV, 76, 77. Inſtrumentation vollendet XV, 77 Reinſchrift 81. Klavierauszug von Karl Klindworth XV, 94, 112. Liſzt vorgelegt 124. Rheintöchterſtändchen XV, 135f. Devrient vorgeführt 138. An Schott verkauft 205f., 214. XV, 272, 343, 344. Bühnenproben XVI, 148, 149, 153.

Walküre. Text der Dichtung VI, 1ff. (1ff.). Schnorrs Siegmundlied VIII, 241 (193). Verſchiedene Wirkung X, 100 (72). Wotan-Erzählung X, 154 (114). Die Walküre in Bayreuth X, 156 (116). Vorſpiel X, 243 (187). Motivverbindung im II. Akt X, 243/4 (187). W. verweigert die Partitur für Konzertaufführungen XII, 321 (323). Widmung der Partitur an König Ludwig II. 390 (392). XV, 44, 56. Kompoſ. begonnen XV, 77, 78. 1. Akt komp. 80, 83. Komp.-Skizze beendigt XV, 86. Langſames Fortſchreiten in London XV, 104f. Reinſchrift 107. Klindworth macht den Klavierauszug XV, 111. Reinſchrift vollendet XV, 113 (März 1856). 123. Liſzt vorgelegt XV, 124. „Wotans Abſchied“ als Albumblatt für die Großherzogin von Baden XV, 132, 136, 228, 296, 297, 327, 343, 344. „Doch einer kam“ XV, 358, 372. Bühnenproben XVI, 148, 149, 153. Programmatiſches z. Siegmunds Liebeslied, Walkürenritt u. Wotans Abſchied XVI, 171f.

Siegfried (Jung-Siegfried). Versform für S. IV, 399/400 (328/9), 416 (342). „In der Schmiede meines jungen Siegfried“ V, 243 (187). Text der Dichtung VI, 119ff. (86ff.). Varianten zum 1. Akt XVI, 201ff. Schnorrs „Schmiedelieder“ VIII, 240 (193), 344. Gedicht bei Vollendung des Siegfried VIII, 414 (338). Die Linde im S. X, 151 (112). Nicht zwei Darſteller X, 152 (113). Nachtſzenen des „Wanderers“ in Bayreuth X, 153 (114). Vorſpiel X, 243 (187). Erinnerungen an Till Eulenſpiegel XIII, 193. Konzeption d. jungen Siegfried XV, 22. K. Ritter als erſter Zuhörer XV, 26. Zweifel an der Arbeit 32, 35. XV, 44. Umarbeitung zum Teil des Ganzen XV, 54, 56, 71.

Kompoſition begonnen 22. Sept. 1856 XV, 119. Der Wutausbruch Siegfrieds gegen den Stümperſchmied XV, 120. 1. Akt entworfen 128. Inſtrumentation des 1. Aktes XV, 132. Kompoſ. des 2. Aktes begonnen 134. Nach dem zweiten Akt abgebrochen aus Sehnſucht nach Triſtan 138. Der zweite Akt in der guten Laune der Hoffnung auf Triſtan komponiert XV, 139. Waldweben nach Studien im Sihltale geſchrieben XV, 139. Die Erweckung Brünnhilds für ſpätere Zeit aufgeſpart XV, 139, 141. Albert Niemann zugedacht XV, 161. Schmiedelieder im Wiener Konzert 1862 344, 356, 358. Bühnenproben XVI, 148f., 153.

Siegfrieds Tod. Text der Dichtung II, 217ff. (167ff.). Entwurf der Dichtung IV, 402 (329). Entſchluß, muſikaliſch auszuführen IV, 410 (337). XV, 22. Plan XIV, 219. Vorleſung vor aufmerkſamſten Männern XIV, 267, 276, 295, 300. Unluſt zur Kompoſition XV, 14. Für Weimar 21. XV, 44. Umarbeitung zur Götterdämmerung XV, 54, 55. Manuſkript an Sulzer geſchenkt XV, 55. Vorwort für eine Herausgabe [1850] XVI, 84f.

Götterdämmerung. Text der Dichtung VI, 249 (177). Varianten zum Schluß XVI, 210f. Siegfried-Triſtan VI, 379 (267/8). Vorleſung der Dichtung in Berlin IX, 366ff. (308ff.). Schlußſzene unausgeführt X, 151 (112). Hagen und Alberich in Bayreuth X, 153 (114). Brünnhilde-Materna X, 156 (116). Nornenſzene X, 243 (187). Hagens Wacht X, 246 (190). Bei Überſendung d. 3. Aktes an König Ludwig XII, 394 (396). XIV, 219. XV, 54, 56, 73. Vorleſung in Wien 347. Bühnenproben XVI, 148, 149, 153. Anſprache nach der Aufführung 7. Aug. 1876 XVI, 161. Programmatiſches zum Vorſpiel, Hagens Wacht, Siegfrieds Tod und Schlußſzene XVI, 173f.

Die Sarazenin. Text der Dichtung XI, 230ff. (230ff.).

Die Sieger. Entwurf XI, 325 (325).

Tannhäuſer. In Paris als Feerie aufgefaßt I, 290 (233). Text der Dichtung II, 5ff. (3ff.). Schlüſſe der Venusbergſzene d. 1. Aktes, 1. Faſſung XVI, 186f. Rücküberſetzung aus d. Franz. d. 2. Faſſung XVI, 188ff. Sängerwettkampf, 2. Faſſung XVI, 190f. Schlußſzene, älteſte Textbuchfaſſung 1845 XVI, 191f. 2. Faſſung nach d. autographierten Partitur vom 13. April 1845 XVI, 194f. Nach einem 2. Textbuch von 1845 XVI, 196f. Geänderte Faſſung von 1847 XVI, 197f. Beendigung der Kompoſition II, 55 (4). XIV, 111, 112. Eliſabeth nach Tannhäuſers Abgang im 2. Akt IV, 273 (220). Volksbuch in Verbindung mit Sängerkrieg IV, 331 (269). Reinmenſchliche Geſtalt des T. IV, 335 (272). Chriſtliche Tendenz IV, 343 (279). „Mit dem T. ſchrieb ich mir mein Todesurteil“ IV, 344 (279). Aufführung in Dresden IV, 357 (291). Das Publikum und das Werk IV, 358/9 (292/3). XIV, 129, 133. „Zu epiſch“ IV, 360 (293). XIV, 171. Sehnſucht aus Sinnlichkeit nach Reinheit IV, 361 (294). Tannhäuſer-Probe unter Liſzt in Weimar IV, 413 (340). XIV, 231, 261. Schickſal der

Anleitung zur Aufführung V, 3 (3). Über die Aufführung des Tannhäuſer V, 161ff. (123ff.). XIV, 125ff. XV, 53. Venusſzene in Dresden V, 169 (130). XIV, 126. Venusſzene in Weimar V, 170 (131). Strich im 2. Finale V, 171/2 (131/2). XIV, 126. Gebet der Eliſabeth maßgebend für die Rolle V, 177ff. (138ff.). Veränderter Schluß V, 180 (139). XIV, 127. Vortrag der Ouvertüre V, 183ff. (141ff.). Regie im T. (Venusberg) V, 187ff. (145ff.). Einzug der Gäſte und Sängerkrieg V, 190/1 (147). Charakter u. Darſtellung des Tannh. V, 195ff. (151ff.). Eliſabeth in jugendlichſter Unbefangenheit V, 202 (158). Wolfram V, 202 (158). Programm der Ouvertüre V, 230ff. (177ff.). Programm z. Einzug d. Gäſte und zu Tannhäuſers Romfahrt XVI, 167f. T. in Frankreich nicht möglich VI, 381 (270). T. und Gounods Fauſt in Hamburg VI, 384 (272). Überſetzung in franz. Verſe VII, 157 (117). Handlung aus inneren Motiven VII, 163 (122). Schritt von T. zum „Triſtan“ VII, 175 (132). Keine Zugeſtändniſſe an das Opernpublikum VII, 178 (135). Das dramatiſche Gedicht des T. VII, 179 (136). Bericht über die Aufführung in Paris VII, 183ff. (138ff.). XVI, 121. Kaiſerlicher Befehl VII, 185 (140). XV, 217f. XVI, 35. Ballett im Tannh. VII, 186 (140/1). XV, 218, 222, 242. Niemann als T. in Paris VII, 188 (142), 191 (145). XV, 229. Pariſer Jockeyklub im Tannh. VII, 192 (146/7). XV, 242, 249, 252. Von der Polizei geſchützt 253, 254. Zurückziehung der Partitur VII, 193 (147). XV, 247, 252. Schnorr als T. in München VIII, 227ff. (180ff.). „Kein Recht, T. anders darzuſtellen“ VIII, 230 (183/4). Metronomiſche Tempi VIII, 342 (275). „Einzug der Gäſte“, Tempo VIII, 377 (307/8). Venusberg-Bacchanal und Pariſer Ballett VIII, 386 (315). Neue Szene XV, 236, 241, 242. Das franzöſiſche Original ins Deutſche überſetzt 288. Dresdener Generaldirektion gegen traurigen Schluß IX, 56 (44). Auber über T. IX, 67 (55). Das Drama als überflüſſig beiſeite gelaſſen IX, 263 (212). Verhetzung des Venusliedes IX, 315 (265). In Karlsruhe IX, 316 (266). In Bayreuth für 1880 geplant X, 25 (18). Marſch im Pariſer Konzert X, 102 (73). Pariſer Schickſal X, 134 (99). In Dresden als Kapellmeiſteroper angerechnet X, 221 (168). Liſzt über die Poſaunen im T. X, 225 (172). Mendelsſohn über T. X, 402 (311). Entwürfe zur [Pariſer] Venusberg-Szene XI, 414ff. Erſte Erwähnung des Intereſſes am Tannhäuſerſtoff als „Operntext“ XII, 145 (147). T. in München XII, 298 (300). Mißwollen in Paris XII, 312 (314). XIII, 9. Das „Volksbuch“ vom Venusberg XIII, 287f. Die Szenerie in eigener Anſchauung XIV, 3. „Der Venusberg“, dreiaktige Oper XIV, 11, 12. Hirtengeſang u. Pilgerchor XIV, 12. Laube über T. XIV, 16. Dichtung des „Venusberges“[Tannhäuſer] vollendet 22. Mai 1843 XIV, 57. Verſuche der Kompoſition XIV, 59, 61, 70. Vorklang des Tannhäuſermarſches im Gruß der Getreuen XIV,

78. Muſik d. 2. Aktes komp. 82, 100, 103, 105, 106. R. W. macht einen Klavierauszug des T. 113. „Tannhäuſer“ ſtatt „Venusberg“ 113. Die Dekorationen uſw. 114, 123. Studium mit den Sängern XIV, 116. Venus 117, 118, 125. Maßvolle Inſtrumentation XIV, 118. Bedeutungsvolles Dilemma 119. Sängerwettſtreit 119f., 124, 125. Lehre der Aufführungen 125f. Als katholiſches Agitationsdrama XIV, 129. Mutloſigkeit des Intendanten 130. Röckels Begeiſterung 131. 2. Aufführung XIV, 131f. Dr. Hermann Franck 133ff., 137. Durch den T. in eine Sphäre der lit. u. künſtleriſchen Gegenwart gebracht 146, 149, 156, 160. Anzeichen der Populariſierung XIV, 160, 168, 171. Als Militärmuſik zu arrangieren XIV, 172, 186, 188, 194, 217, 260, 266, 269, 273, 286, 289, 291, 295. Ouvert. in Liſzts Bearbeitung v. Bülow geſpielt XV, 13f. Liſzts Aufſatz XV, 20, 32, 42, 52, 53, 54, 55, 60, 74, 84, 85, 87, 92. Eliſabeth in Glacéhandſchuhen 88, 92. Breitet ſich auf deutſchen Theatern aus 107. Gute Einnahmen aus Berlin 130. In Wien 131, 135, 137. Soll ins Franzöſiſche überſetzt werden XV, 144. Ouvertüre in Straßburg XV, 146f. Vor den Pariſer Advokaten 148, 149, 160, 171, 172, 178. Geſtochene Partitur 187. Umarbeitung der zwei erſten Szenen XV, 188. Tannhäuſer in Paris identiſch mit Wagner 194. Roger ſoll den T. überſetzen 195f., 198, 201. Marſch 208. Liſzt über T. 211. Ouvertüre 12 Minuten 215. Kein Papſt auf der Bühne 218, 222. Neue Überſetzungsnote XV, 222ff., 225, 226, 230, 231, 234f., 236. Beginn der Klavierproben 236, 237. Franz. Proſaüberſetzung 240, 241ff. Die 12 Waldhörner nicht aufzutreiben 245. Der Dirigent unfähig 245f., 247. 1. Aufführung 13. März 1861 248ff. 2. Aufführung 249. T. als „lever de rideau“ vor einem Ballett geplant 250. 3. Aufführung 251f., 254, 255. Symphonie chantée 256. Nachträgliche Berühmtheit 256f., 257. Allerlei Spekulationen 257f., 258, 262, 266, 267, 279, 293, 300, 308, 330. In ganz Thüringen populär 332, 335, 349. XVI, 20, 38. Zm Vortrag der T.-Ouvertüre XVI, 74ff., 115. Von deutſchen Kapellmeiſtern verſtümmelt 117.

Triſtan u. Iſolde. Nicht aus dem Nibelungenkreiſe entfernt VI 378 (267). Siegfried-Triſtan VI, 379 (267/8). Für Italiener VI, 380 (269). XV, 143. In Wien vereitelt VI, 383 (271). Text der Dichtung VII, 1ff. (1ff.). „Leichter ausführbar“ VII, 159 (118). XV, 136f. Verſenken in die innerſten Seelenvorgänge VII, 163 (122). Gar keine Wiederholungen VII, 184 (123). Schritt vom Tannhäuſer zum Tr. VII, 175 (132). In Karlsruhe geplant VII, 184 (139). VIII, 223 (177). XV, 136ff. Vortrag des Fluches VIII, 226 (179). Schnorr als Tr. VIII, 231ff. (184ff.). XVI, 39. Auerbachs Verſtändnis VIII 321 (259). Vermißtes Ballfeſt im II. Akt IX, 364 (307). In Bayreuth für 1881 geplant X, 25 (18). Verſchiedene Wirkung X, 100 (72). Entwurf XI, 326ff. (326ff.). „Wagners neueſte Oper zu deutſch, um ſie gelten zu laſſen“ XII, 293 (295). Idee des

Vorſpiels XII, 344 (346). Vorſpiel und Schluß XII, 345 (347). Zwei Gedichte an Math. Weſendonck XII, 366 (368). Eindruck der Generalprobe XIV, 19. Die Schopenhauerſche Welt drängte nach einem ekſtatiſchen Ausdrucke ihrer Grundzüge XV, 83. Durch K. Ritter auf den Stoff gewieſen 84. Beſeitigung des Romanhaften 84. Parſival an Triſtans Siechbette XV, 84. Triſtan und Amfortas 84, 108, 113, 123. Die braſilianiſche Oper XV, 135. Der Ring aus Sehnſucht nach Triſtan abgebrochen 136. Hoffnung auf äußere Vorteile 136ff. Beginn der Arbeit 139. Das nähere Befaſſen mit der Dichtung gleichzeitig mit der Annäherung an Weſendoncks 140. Dichtung vollendet 141. Kompoſition begonnen Okt. 1857 XV, 142. In träumeriſch banger Zurückgezogenheit 142. Verhandlungen mit Härtels 142. Partitur heftweiſe zum Drucker 142, 143. Das Leben zu leicht, die Kunſt zu ernſt genommen XV, 143, 144. Ins Hoffnungsloſe hineingearbeitet 152. 1. Akt abgeſandt 153. Die Nachtakkorde XV, 156. Der 2. Akt in üppiger Sommerwitterung gearbeitet XV, 159. Anfang Juli 1858 Skizzen zum 2. Triſtanakt beendet 160f. In Venedig 168ff. Venetianiſche Eindrücke 174, 175, (Hirtenhorn) 177. Lebhafte Träume 178. Fortarbeit am Triſtan 179. Bülow arrangiert den Kl.-A. 179. 2. Akt vollendet 180. 3. Akt in Luzern XV, 184ff. Unerhört trüber Gegenſtand 185, 188. Mildere Partien 189. Vorſpiel von Liſzt aufgeführt 189, 190, 191. In Karlsruhe abgemeldet 196. Plan eines Pariſer Triſtanunternehmens 197, 198, 200, 208, 214, 221, 222. 2. Akt für Frau Kalergis 228. Franz. Proſaüberſetzung 240. Partitur an Gounod geſchenkt 255. Karlsruher Bedenklichkeiten 259f. Wiener Reiſe zur Auswahl von Sängern für die Karlsruher Muſteraufführung 261ff. Plan der Wiener Aufführung 263. Bülows Auszug erſchienen 263, 267. Proben in Wien auf unbeſtimmte Zeit vertagt 284f. Studien mit Ander 287. Iſolde für Luiſe Meyer-Duſtmann beſtimmt 288. Wiener Preſſe gegen die Aufführung des T. 291. Ein chroniſches Leiden 292, 293. Audition vor d. Fürſtin Metternich 296. Ausgeburt idealiſtiſcher Extravaganzen (Raff) XV, 309, 319, 321. Die fünf Gedichte u. Triſtan 328. Erneute Aufnahme in Wien XV, 329. Hanslick iſt mit der Aufführung einverſtanden 329f. Zu den Proben in Wien 340ff., 343. Wieder aufgeſchoben 348. Günſtiger Eindruck von einer Klavierprobe 349. Vorſpiel in Petersburg 354. Wieder zurückgeſetzt in Wien 362, 365. Gegen Wiener Preßlügen XVI, 28. Einladung an Uhl zur erſten Aufführung von Tr. u. J. XVI, 32ff. Überblick über die Geſchichte des Werkes 33ff., 35. Von der Preſſe für unaufführbar erklärt XVI, 37. Zur Fabel geworden XVI, 38. Die Aufführung in München XVI, 39ff. An das Orcheſter in der Hauptprobe 42f. Liebestrank u. Todestrank als ein Symbol XVI, 43.

Wieland der Schmied. Die Sage als Gleichnis III, 206ff. (175ff.). IV, 309 (250). Entwurf zum Drama III, 213ff. (178ff.). Für Paris beſtimmt

IV, 409 (336). Die 3 Nornen an der Wiege d. Wikingſohnes XII, 272 (274). XIV, 286, 295.
Andere Werke ſiehe Wagner, Richard, Leben., auch die Artikel: Bayreuth, Bühnen-Feſtſpiele, Oper, Deutſchland, Kunſt uſw.
Wagner-Vereine (ſ. auch: Mannheim, London, Wien). An die Vorſtände X, 17 (11). Statutenentwurf X, 23ff. (16ff.). Patronatverein X, 20 (14). Erklärung an die Mitglieder X, 36 (26), 45 (32). Armer P. V. X, 73 (53). Freiplätze von Reichswegen X, 21 (14). „Kein Entree zu einer neuen Oper" X, 34 (25). Nichts vom Reich X, 39 (29). Gründung der W.-V. X, 146 (108). Neues Patronat (Stipendien-Verein) X, 377/8 (295/6). Brief vom Januar 1878 XVI, 162f. Anſprache an die Abgeſandten d. Bayreuther Patronats XII, 326 (328). W.-V. hat für W.s Kunſttendenzen zu werben XII, 327 (329). Biographiſches in dem Bericht des Berliner Akad. R. W.-V. XVI, 52ff. Über die Art ihrer Werbearbeit XVI, 53f. Schluß eines Berichtes an die W.-V. XVI, 110f. An den Vorſtand des W.-V. Berlin XVI, 111, 133ff. „An die deutſchen W.-V." 134ff., 154f., 159.
Wahn. Begriff des Wahns VIII, 15ff. (10ff.). Politiſcher W. (Patriotismus) VIII, 17 (12). Religiöſer W. VIII, 28 (22). Künſtleriſcher W. VIII, 36 (29).
Waldheim. Zuchthaus, Aufenthaltsort Auguſt Röckels XV, 322.
Walewsky, Graf, frz. Staatsminiſter XV, 242, 247.
Wallenſtein IV, 32 (24). Der Ränkeſchmied X, 412 (318). Erinnerungen an W. in Eger XIV, 116.
Wallis XV, 51.
Walter, Tenoriſt in Wien XV, 291, 292, 365.
Walther v. d. Vogelweide. Im Tannhäuſer II, 18ff. (13f.), 32 (23). In den Meiſterſingern VII, 238 (178), 253 (189).
Wartburg. Erſter Anblick der W. auf R. W.s Fahrt von Paris nach Dresden IV, 336 (273). XIV, 3, 262. Beſuch der W. auf der Flucht von Dresden XIV, 262. Der Zurückkehrende fährt an der W. vorbei XV, 277. Kalter Eindruck des Schwindſchen Bildes XV, 332.
Waſſerheilmethode XV, 29ff., 116f.
Wate IV, 310 (250).
Watzdorf, v., Weimariſcher Miniſter XIV, 263.
Weber, Dionys. Bekanntſchaft in Prag I, 12 (8). XIII, 89. Behandelt die Eroica als Unding VIII, 365 (296). XIII, 89. Über Mozarts Figarodirektion XII, 210 (212). Führt R. W.s Symph. in C dur auf XIII, 89.
Weber, Ernſt v. Verfaſſer der „Folterkammern der Wiſſenſchaft" (Offenes Schreiben an E. v. Weber) X, 253 (194).
Weber, J. J. in Leipzig, Verleger der „Zukunftsmuſik" XV, 241; des „Rings" XV, 353.
Weber, K. M. v. Vom Knaben R. W. in Dresden geſehen I, 8 (4). Der junge R. W. Weber-Enthuſiaſt I, 29 (20). XIII, 39. W. hauchte der Bühnenmuſik Leben ein I, 202 (164). Der Innige, Zarte I, 212 (172). „Bach, Mozart, Beethoven, W." I, 227 (184). „Aufforderung zum Tanz" I, 278 (223). Bericht über W.s Beſtattung II, 55ff. (41ff.). XIV, 106. Nicht tröſtlich, nach W.s Nachfolgern auszuſehen II, 60 (46).

XIV, 111. Rede an W.s Grabe II, 61 (46/7). XIV, 109f., 216. Was W. den Deutſchen iſt II, 62 (47). Geſang nach W.s Beſtattung II, 64 (49). XIV, 110. W. reiſt zur Zeit der nationalen Befreiung III, 320 (259). W.s Melodie, die Waldblume III, 322 (260). W.ſche Volksoper III, 323 (260/1). W. zeigt, daß Muſik nicht Drama werden kann III, 324 (263). Herzbewegender Einfluß der Melodie W.s III, 326 (264). Veredlung der Melodie, den Dichter zurückdrängend III, 356 (288). Weber und Meyerbeer III, 364 (295). Rückſichtslos gegen die Sprache IV, 268 (215). **Feen** Nachahmung W.s IV, 312 (252). Eindruck auf den jungen R. W. VII, 132 (95). W. gab ſeiner Frau das Recht der Gallerie VII, 177 (135). Seit W. ſoll „reflektierte Muſik“ geſchrieben werden VIII, 267 (211). Neu betretener Weg der Orcheſterleitung VIII, 333 (266). „Befriedigende“ Opernſchlüſſe IX, 56 (44). W. ohne ſeine Opern kaum für uns vorhanden IX, 72 (59). Sein Sänger zugleich Schauſpieler IX, 239 (200). Einem Fluche alles Deutſchen nicht entgangen X, 9 (8). Keine Tradition X, 29 (21). W.s „Letzter Gedanke“ X, 198 (150). Körnerlieder X, 206 (155). Vers und Melodie bei W. X, 209 (157). Strahlen des Genies im Opernnebel X, 219 (166). Ungelöſtes Problem X, 220 (168). Schrieb ſeine Opern für auswärtige Theater X, 221 (169). Geſänge bei Webers Beſtattung XII, 353 (355). Rät R. W.s Bruder zur Bühnenlaufbahn XIII, 13. Als Koch XIII, 16. Kommt ins Haus XIII, 37. Eindruck auf d. jungen R. W. 38. XIV, 8. Der ſeelenvolle W. XIV, 40. Beſtattung in Dresden XIV, 55ff. Durch Morlacchi zurückgedrängt XIV, 76. Beruft Marſchner 100, 107f., 216.

Werke. Aufforderung zum Tanz I, 278 (223). **Euryanthe.** Hat nie den Geſang zu behandeln verſtanden XII, 1 (1). Kein lyriſches Talent XII, 2 (2). Individualität des Sängers XII, 8 (8). Ringt mit der Technik XII, 16 (16). Wortführer d. großen Oper XII, 77 (79). Frivole Rezenſion R. W.s XIII, 111. In Königsberg 171. R. W.s Probeſtück in Dresden XIV, 47. Verſtümmelte Aufführung in Paris XV, 144. Mißglücktes Theaterſtück I, 3 (2). Zu ſcharfes Urteil I, 203 (164). Rezitative I, 278 (223). Benefizvorſtellung in Berlin II, 57 (43). XIV, 106. Motive aus E. als Trauermuſik II, 57 (43). XIV, 108f. W. und ſeine E.-Dichterin III, 357 (289). Müde von der qualvollen Mühe ſ. E. III, 362 (293). Drama für ſeine Melodie VII, 369 (300). Dialog fallen gelaſſen, pathetiſches Enſemble IX, 57 (46). Befremdender Eindruck durch den rezitativiſchen Dialog IX, 248 (208). Charakteriſtik der Motive, Schlußſzenen IX, 251 (210). XII, 2 (2). Verſchiedene Deklamation X, 208 (156). Zwiſchenſingen des Chors X, 216 (164). Meiſterlichſte Muſik verloren X, 219 (167). Tſchandala und Brahmanin, der dichteriſche Vater ein Frauenzimmer X, 220 (1678). Kleinliche Deklamation, gelehrte Muſik XII, 2 (2). **Freiſchütz.** Erſtes Wohlgefallen am „Jungfernkranz“ I, 8 (4). Ouvertüre einſtudiert I, 8 (5). XIII, 38. Das einfache Lied als Grundlage I, 203 (164). XII, 2 (2). Der Freiſchütz in Paris I, 260ff (207ff.) Nicht totzumachen XII, 94 (96). XVI, 60. Deutſchlands Begeiſterung I, 266 (213). Le Freischutz I, 274ff. (220ff.). XII, 96 (98). XIII, 265, 268. XV, 75. Freiſchütz-Walzer I, 271 (220). Fr. als Drama III, 324 (262). W. und ſ. Freiſchützdichter III, 357 (289). Der franzöſiſch aufgegriffene W. III, 367 (295). Frühe Einwirkung auf R. W. IV, 312 (252). Genre à la Fr. V, 128 (101). XIV, 96. „Jubelnd empfing das deutſche Volk ſ. Fr.“ VIII, 58 (44). Singſpielausbildung IX, 248 (207). Dialog zwiſchen Max u. Caspar IX, 249 (209). Erweiterung der Caspar-Arie IX, 250 (210). Fr. „ohne Striche“ IX, 319 (269). Unverſtändliche Handlung X, 203 (152). Dem Leben weniger Völker zugeteilt X, 206 (155). Mißverhältnis zwiſchen Vers und Melodie in Max' Arie X, 209/10 (158/9). Reim in der Caspar-Arie X, 212 (160). Was wir am F. lieben, kann d. Pariſer nicht erfaſſen XII, 95 (97). Freiſchützmuſik in Eisleben XIII, 10. XIV, 20. Als Debut Karl Ritters XV, 7f. XVI, 57. Freiſchütz-Ouvertüre. Entſcheidung eiens Kampfes I, 254 (204). Vortrag der Fr.-O. VIII 366ff. (296ff.). „Wagneriſch nehmen.“ VIII, 373 (303). Konziſer Bau der O. X, 326 (181). In Wien 1863 XV, 378. Oberon. Rückkehr zur Muſe der Unſchuld I, 203 (164). Ouvertüre I, 247 (198). XV, 355. Arabiſche Muſik III, 326 (264). W. haucht ſeinen Atem durch das Wunderhorn O.s aus III, 362 (293). Allegro der Ouvertüre VIII, 368 (298). Elfenchor im II. Akt IX, 338 (285). XIII, 39. XIV, 114, 123. „Der Weinberg an der Elbe“ XIII, 6.

Weber, Frau K. v. Zur Weberfeier II, 56 (43), 60 (46). Erkennt W.s Muſik unter R. W. wieder VIII, 367 (297). Berichtigt durch ihre Erinnerungen X 29 (21). Bittet R. W., die Kapellmeiſterſtelle anzunehmen XIV, 40, 47, 76, 107, 109, 111.

Wegeler. Notizen über Beethoven XII, 83 (85).

Weib. Die Erlöſung des W.s chriſtlich-germaniſch III, 160 (135). Natur des W.s die Liebe III, 389 (316). Kampf des W.s gegen den Zwang der Liebe III, 390 (317). Buhlerin—Kokette—Prüde III, 391/2 (317/8). Das Suchen nach dem W. der Zukunft IV, 328 (266). Elſa das wahrhafte W. als Geiſt des Volkes IV, 368/9 (300/1). Das Ewigweibliche als Geiſt der Muſik IV, 150 (125). Über das Weibliche im Menſchlichen XII, 341 (343). Heiligwerdung des Weibes XII, 343 (345). W. und die Revolution XIV, 210.

Weigl, J., Nachahmer Mozarts (Schweizerfamilie) I, 202 (163). Schröder-Devrient in der Schweizerfamilie IX, 268 (225). XIII, 142, 148. Einlage von R. W. komp. XIII, 196.

Weiland, Richard. Ehrengeſchenk an R. W. in Paris XV, 214.

Weimar. Fürſtenfamilie u. Dichter IV, 280 (226). Liſzt in W. (Tannhäuſer-Probe) IV, 413 (340). Feſtſpielort IV, 415 (341). Theater in W. unter Liſzt V, 22 (18). Weimarer Darſtellerin der „Venus“ V, 170 (131). Karl Auguſt, das weimariſche Wunder VIII, 50 (38). „Goetheſtif-

tung“ VIII, 218 (175). Ende der Liſztſchen Bemühungen in W. VIII, 307 (245). R. W. zum erſtenmal in W. XIII, 123. R. W. bei Liſzt XIV, 207, 231. Auf d. Flucht 260. 1. Aufführung des Lohengrin 28. 8. 1850 XV, 5, 273, 277ff. Von Liſzt aufgegeben 285, 332. XVI, 113, 133.
Weimar, Großherzog von XIV, 231. XV, 132, 134, 137, 156, 157, 185, 186, 279, 332, 336.
Weimar, Großherzogin von XIV, 262. XV, 157.
Weinlig, Th. XIII, 75, 76. Unterricht im Kontrapunkt I, 11 (8). „Fuge ſchreiben können“ VII, 133 (96). Lobt die „Hochzeit“ XIII, 94. Selbſtändigkeit und Bewußtſein XV, 83.
Weiſe, Lehrer R. W.s in Eisleben XIII, 9.
Weiß, Zimmermeiſter in Bayreuth XII, 380 (382).
Weiß. Vorleſungen über Äſthetik XIII, 74. XV, 335.
Weißenfels. Geburtsort der Mutter R. W.s XIII, 14.
Weißheimer, Wendelin XV, 277. Das Grab im Buſento XV, 278, 297, 309, 312, 316, 324, 329, 330, 331. Ritter Toggenburg XV, 333f., 335, 343f., 387. ‚Theodor Körner XVI, 51f.
Weitzmann XV, 374f.
Welfen. „Wenn wir dem grimmen Welfen widerſtanden“ II, 29 (21). Gegenſatz zu den Wibelungen II, 161ff. (122ff.). Name „Welf“ II, 164 (125). Welfiſches Prinzip II, 167 (127/8). Manfred beſiegt die W. IV, 333 (271).
Wellington, Herzog v. XIII, 227.
Wendt, Äſthetiker in Leipzig XIII, 31.
Werder, Prof. in Berlin XIV, 65f., 72, 82, 173, 177, 182, 194. R. W. als „Prof. Werder“ XIV, 263.
Werther, Baron von XVI, 225.
Wetzel, Pfarrer in Poſſendorf, Erzieher R. W.s XIII, 7, 8.
Weſendonck, Otto XV, 41f., 64, 99, 113, 129. Das Aſyl 130f., 140, 143. Schwierige Lage R. W.s zu Weſendoncks XV, 144, 145, 152, 154ff., 162, 164, 165, 176, 185, 192, 244, 247, 249, 264, 293, 322, 372. Lehnt die Aufnahme R. W.s ab 381f., 383, 385.
Weſendonck, Mathilde. R. W.s Gedichte an M. W. XII, 366ff. (368ff.). XV, 41, 113, 124, 129, 140, 141. Hauskonzert 152f. Höhepunkt einer Lebensbeziehung XV, 153. Eiferſucht von Minna W. 153f., 156, 159, 162, 164, 165, 185, 293, 303. Die fünf Gedichte XV, 328f., 372, 378, 383, 385.
Wibelungen. Die Wibelungen II, 151ff. (115ff.). Fränkiſches Königsgeſchlecht II, 157 (118). Wibelung-Nibelung II, 162ff. (124/5). Tannhäuſer als Geiſt des gibelliniſchen Geſchlechts IV, 335 (272). Schlußworte XII, 227 (229). XIV, 204, 278, 291.
Widmann, Sängerin in Paris XIII, 236, 238.
Widmann, Prof. XIV, 264. Verſchafft R. W. einen Paß zur Flucht 265.
Wieck, Friedrich, in Dresden XIII, 42.
Wieland, Chr. M. Aus der deutſchen Schule hervorgegangen VIII, 123 (96).
Wielohorsky, Graf, in Petersburg XV, 354.
Wien. R. W.s Reiſe nach Wien 1832 I, 12 (8). XIII, 84. Der „deutſche Muſiker“ in W. (Pilgerfahrt zu Beethoven) I, 117 (92), 131/2 (104). Wiener hören zu viel Schlechtes I, 136 (108). Heimat des komiſchen Genres I, 200 (162). W. Kon-

greß II, 312 (235). Lohengrin in W., Triſtan unmöglich VI, 382/3 (271). Das Wiener Hofoperntheater VII, 367ff. (272ff.). VIII, 218 (175). Die originellſten Erſcheinungen der Wiener Kunſt VII, 393 (295). Wiener Hof im ſpaniſch-römiſchen Geleiſe VIII, 50 (37). Erſtes Hof- und Nationaltheater in W. VIII, 109 (83). Hoftheater gegen die Meiſterſinger VIII, 311 (249). Freiſchütz-Ouvertüre in W. VIII, 366 (296). Wiener Ballettaufführungen VIII, 397 (325). W. und Beethoven IX, 115 (94). Altes Burgtheater IX, 209 (173). Wiener Wagnerverein IX, 386 (324). Wiener Preſſe X, 6 (4). XV, 291. XVI, 28. Erklärt den Triſtan für unausführbar XVI, 37. Sinn für melodiſche Phraſe X, 102 (74). Wiener Vorſtadttheater u. Zauberflöte X, 133 (98). Defizits des W. Hofoperntheaters X, 160 (119). Geſunde Bürgerſchaft W.s X, 175 (132). Erklärung an das Sängerperſonal der Oper X, 178 (134). Tenorklage über Einſtudierung der W.ſchen Werke in W. X, 199 (151). Vom Wiener Hofoperntheater XII, 290 (292). XV, 370f. Gruß aus Sachſen an die Wiener XII, 356ff. (368ff.). XIV, 196, 197. Theater an der Wien XIII, 85. Reiſe nach Wien 1848 XIV, 201ff. Die hochverräteriſchen Opern R. W.s vom Hoftheater ausgeſchloſſen XV, 130f. Tannhäuſer in Lerchenfeld XV, 131, 158, 168, 170, 171, 177, 180, 187, 197, 252, 260f. Reiſe nach Wien 261ff. [1861]. Heißblütiges Theaterpublikum 262, 265, 267, 277, 280, 283ff., 294. Abreiſe 297, 305, 325f., 327. Erneute Aufnahme des Triſtan 329. Mit Friederike Meyer nach Wien XV, 340. Wiener Konzert 343ff. Große Begabung des Wiener Publikums für Muſik 346. Triſtan wieder aufgeſchoben 348, 349, 362, 377ff. Flucht aus Wien 382, 384. XVI, 35, 50. Unerhörte Unverſchämtheit der Wiener Preſſe bei den „Meiſterſingern“ XVI, 103. Wagner-Verein XVI, 136, 146.

Wiesbaden. Lohengrin in W. VIII, 378 (308). XV, 305, 308, 312, 325. Sucht Sänger zu werben XIII, 147. Merkwürdige Beobachtungen an der Spielbank zu W. XV, 316f. Coſima W. am Spieltiſch XV, 324f., 326, 350.

Wigand, Verleger von „Kunſt u. Revolution“ XIV, 278, 285, 291, 300.

Wigard. Brief an Prof. W. XVI, 11.

Wilamowitz-Möllendorf, Dr. U. v. Erwiderung auf Nietzſche IX, 350 (295).

Wild, Sänger in Wien XIII, 85.

Wilhelm I. „Ein Wort des Siegers v. Königgrätz“ VIII, 54 (41). Heeresorganiſation VIII, 69 (52). Für Bayreuth IX, 386 (324). X, 145 (107). „Ich habe nicht geglaubt“ X, 148 (109). Begegnung mit R. W. in Berlin XIV, 181f. XV, 258. Kunſt gehört in das Gebiet der Beluſtigung XV, 270. XVI, 111, 133.

Wilhelmj, Auguſt. „Volker der Fiedler“ XII, 384 (386). Bei R. W. eingeführt XV, 321.

Wille, Dr. F., aus Zürich XV, 50, 55, 56. Beſucht Schopenhauer XV, 83, 111, 123, 126, 135, 141, 382, 385.

Wille, Eliza (Frau d. vorigen) XV, 55, 141, 153, 155, 176, 376, 380, 382ff.

Willich, Cäſar, Maler XV, 322.

Williſen, W. v. Pr. General, Kriegführung gegen Dänemark IV, 325 (263).

Willkür vermag nichts zu produzieren XII, 259 (261). Gegenſatz zum Notwendigen XII, 259 (261).

Winckelmann, J. J. Erkennt den urverwandten göttlichen Hellenen VIII, 48 (36). Erkennt die deutſche Anlage zur Schönheit VIII, 100 (76). Aus der deutſchen Schule hervorgegangen VIII, 123 (96). Durch Graf Bünau beſchützt VIII, 146 (115). Aufſchwung des deutſchen Geiſtes durch W., Leſſing uſw. IX, 397 (333). Begriff der Antike beſteht ſeit W. und Leſſing X, 59 (41).

Winkler (Theodor Hell), Theaterſekretär in Dresden XIII, 254, 266, 279, 280. XIV, 8, 41.

Windiſchgrätz, Fürſt XIV, 204, 216.

Windthorſt, L. Keine Vorſtellung von R. W.s Wollen X, 38 (27).

Winter, P. v., Nachahmer Mozarts (Das unterbrochene Opferfeſt) I, 202 (163). Textſprache wie Überſetzungen behandelt IV, 268 (215). Deklamation im Opferfeſt X, 207 (156).

Winterberger, Alexander, Muſiker XV, 122. In Venedig XV, 169ff., 179, 182.

Winterſtein, Violiniſt d. Dresdener Kapelle XII, 163 (165).

Winterthur XV, 192, 264.

Wirballen XV, 361.

Wiſſenſchaft (ſ. auch: Philologie). Der Weg der W. vom Irrtum zur Erkenntnis III, 56 (45). Ende der W. das gerechtfertigte Unbewußte III, 57 (45). Das Kunſtwerk verſöhnt W. und Leben III, 58 (46). Anatomiſche W. IV, 44 (34). Pflege der W. als Krönung beſtehender Volksbildung VIII, 76/7 (58). Abgott der mod. Welt X, 166 (124). Geſpenſt der W. X, 253 (194). Staat auf „wiſſenſchaftl. Standpunkt“ X, 302 (235).

Wittgenſtein, Caroline, Fürſtin XIV, 260. Gegen „Jeſus von Nazareth“ 261, 271. XV, 70, 71, 72, 80. Einfluß auf Liſzt XV, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 277, 280.

Wittgenſtein, Marie v., Tochter d. vorigen. Über Franz Liſzts ſymphoniſche Dichtungen XV, 63, 70, 71, 72, 74, 121, 124f., 125, 126, 132. An Fürſt Conſtantin Hohenlohe verheiratet 277.

Wittgenſtein-Sayn, Fürſt, Macht ein Medaillon von R. W. XV, 75.

Wohlfart, Menſur in Leipzig XIII, 65.

Wölfel, Maurermeiſter in Bayreuth XII, 380 (382).

Wolff, Prof. in Jena XIV, 264.

Wolffſohn, jüdiſch-ruſſiſcher Romanſchreiber XV, 359.

Wolfram v. Eſchenbach. Im „Tannhäuſer“ II, 19 (13), 21 (15), 27 (20), 30 (22), 34 (25), 41 (30), 44 (33ff.). Die innere Tiefe eines W. bildete aus fremdem Stoff ewige Typen der Poeſie IX, 106 (86). Parzival wieder gedichtet X, 60 (45). „Finder wilder Mären“ X, 189 (142). Im 1. Entwurf d. Meiſterſinger XI, 344 (344). R. W. lieſt W. in Marienbad XIV, 115. Konzeption d. Lohengrin XV, 134. Karfreitagszauber im Parſifal XV, 134.

Wolfram, Schwager R. W.s XIII, 46, 142, 143, 148, 151, 173. XIV, 258f.

Wolzogen, H. v. Zur Einführung in H. v. W.s „Verrottung und Errettung der deutſchen Sprache“ X, 34 (24). Bitte um „Was iſt deutſch?“ für die Bayr. Bl.

X, 53 (36). Dramatiſche Bedeutung der „Leitmotive" X, 241/2 (185). Brief an H. v. W. X, 365ff. (286ff.), 373 (291). XII, 385 (387).

Worms XV, 324.

Woſtral. Hirt im Tannhäuſer XIV, 11.

Wunder (ſ. auch: Glaube) XII, 277 (279). Zuſammengedrängtes Bild der Erſcheinungen IV, 101 (81). Poetiſches und religiöſes W. IV, 102ff. (82ff.). Vom Beſchauer des Kunſtwerkes nicht als W. aufgefaßt IV, 105 (84). Das Wundervolle des Dogmas VIII, 29 (22). Der Wunder größtes, Umkehr des Willens X, 278 (214). Das Wunder der Geburt des Heilands X, 280 (216/7).

Wuotan (Wodan). „Wodan u. Freia", Anruf im Lohengrin II, 114 (87). W.-Zeus II, 172 (133). Mit dem Chriſtengott identifiziert II, 186 (144). Im Entwurf zum Nibelungendrama II, 204ff. (157ff.). „Wotanskind" II, 212 (164). „Von Wotan bangend ausgeſandt" VIII, 415 (340). Durch Schopenhauer erſt verſtanden XV, 82.

Wurda als Rienzi in Hamburg XIV, 67.

Würzburg. R. W.s Aufenthalt 1833 I, 12 (9). XIII, 100ff., 146. Mehrere gute Orcheſter I, 191 (154). Don Juan in W. IX, 315 (265), 326 (275).

Wüſt ſingt im „Paulus" XII, 147 (149).

Wylde, Dr., in London XV, 96.

Z.

Zamoiska, Gräfin, Palaſtdame am Kaiſerl. Hof zu Wien XV, 345f.

Zelter, K. Fr. Mendelsſohn ſetzt bei Z. die Bachſche Paſſion durch VIII, 297 (238).

Zeus. Z.s Willen von Apollon vollſtreckt III, 13 (10). Vater des Lebens III, 23 (18). Verdrängte die Naturgötzen Aſiens III, 148 (124). Zeus und Semele IV, 355/6 (289/90). Schwingt ſich vom Himmel, um Menſch zu werden IV, 356 (291).

Zichlinski, Offizier, im Vaterlandsverein XIV, 197. In den Barrikadenkämpfen 242, 252.

Zichy, Graf Edmund, in Venedig XV, 168, 169, 286.

Ziegeſar, v., Intendant v. Weimar XV, 21.

Zigeuner VIII, 269 (213).

Zillmann. Stadtmuſikorps in Dresden XIII, 39.

Ziviliſation u. Kultur. Unſere K. und Z. iſt nicht von unten gewachſen III, 258 (212). Z. hat den Menſchen kunſtunfähig gemacht III, 261 (214). Pandekten-Z. III, 262 (216). Nicht als Z., ſondern aus K. wird das Kunſtwerk erblühen III, 262 (215). Der Philiſter die feigſte Geburt unſerer Z. IV, 281 (226). Quell unter dem Schutt der hiſtor. Z. IV, 282 (227). Franz. Z. VIII, 43ff. (32ff.). Erlöſung von der fr. Z. durch deutſchen Geiſt VIII, 44 (33). Franz. Z. ohne Volk entſtanden VIII, 45 (34). Kampf zwiſchen fr. Z. und d. Geiſt VIII, 47 (35). Einwirkung des Geiſtes des alten Reiches auf die Z. Europas VIII, 48 (36). Die deutſchen Fürſten ſetzen die fr. Z. wieder auf den Thron VIII, 51 (38). Die fr. Z. erbleicht vor einem Wort des Siegers von Königgrätz VIII, 54 (41). Der Jude als Erbe der europäiſchen Z. VIII 68 (51). Der Franzoſe durch die Mode Herrſcher der Z. IX, 138 (111).

Untergang der Z. IX, 144 (119). Eine neue ſeelenvollere Z. IX, 147 (123). Unſere barbariſche Z. haßt das Große X, 165 (123). Fortſchreitende Z. macht gegen „Gott" gleichgiltig X, 262 (202). Z. beſteht aus Verhüllung der Selbſtſucht X, 263 (203). Das menſchl. Raubtier gründete Z. X, 292 (225). Ausgangspunkt der Z. in kirchl. Kompromiſſen X, 300 (233). Verhüllung chriſtl. Herkunft X, 301 (234). Z. u. K. als Gegenſätze X, 302 (234). Muhammed, Grundgeſetz der Z. X, 402 (235). Z. verachtet humanitäre Beſtrebungen X, 308 (239). Paria der Z. X, 310 (241). Der geſchichtl. Menſch benutzt die Werke der K. zu Ziviliſationszwecken X, 313 (244). Unſere ſtumpfſinnige Z. mit ihren mechaniſchen und chemiſchen Hilfsmitteln X, 316 (246). Z. geht am Mangel der Liebe zugrunde X, 332 (260). Barbariſch-jüdiſche Z. 343 (268). Die der Zivil. entwachſene Kultur zu ſchlecht XII, 270 (272). Zerſtörung aller Z. als Ideal Bakunins XIV, 226.

Zoroaſter. Parſiſche Religion des Z. X, 294 (228).

Zſchocke. Die Gründung von Maryland XIII, 247.

Zürich. Ein Theater in Zürich V, 27ff. (20ff.). XV, 59. Ungekannte künſtleriſche Kräfte in Z. und der Schweiz V, 55 (45). Aufführung der Iphigenien-Ouvertüre in Z. V, 155 (120). Zur Organiſation des Theaters VIII, 218 (175). IX, 213 (176). Ankunft in Z. auf der Flucht von Weimar XIV, 265, 274f., 308. Aufenthalt 1850 XV, 3ff. 168, 185, 192, 194, 203, 223, 247, 260. Geburtstag 1861 in Zürich 264. 277, 327, 372, 377. In Z. 1864 XV, 383ff. XVI, 81 (Beethovenaufführungen). Über die muſikaliſche Direktion der Züricher Oper XVI, 16. Über die muſikaliſche Berichterſtattung uſw. XVI, 19f. Züricher Kunſtfreunde zur Unterſtützung der Konzerte eingeladen XVI, 21f.

Zukunftsmuſik u. Kunſtwerk der Zukunft. Das Kunſtwerk der Zukunft III, 51 (42). Grundzüge III, 176ff (148ff.). Genoſſenſchaft aller Künſtler III, 192 (162). Der Erzeuger des K. d. Z. iſt der Künſtler der Gegenwart IV, 284 (229). Nur aus dem Leben der Zukunft V 80 (64). Jedes Tiefſte des Menſchengeiſtes dem einfachſten Rezeptionsvermögen mitgeteilt VII, 118 (85). Zukunftsmuſik VII, 121ff. (87ff.). Der Begriff „Zukunftsmuſik" VIII, 246 (196), 303 (242), 306 (245). Soviel wie „Muſik für eine Zukunft, wo man ſie ohne Verhunzung zur Aufführung bringen würde" IX, 360 (302). Zum „Schlachtruf" durch Liſzt erhoben XV, 25 . An Fr. Villot XV, 221, 240f. XVI, 121. Künſtlertum der Zukunft XII, 252 (254). Dem Kunſtwerk der Zukunft werden die egoiſtiſchen, aber wahrhaft aufgeklärten Menſchen Stoff ſein XII, 263 (265). „Ich arbeite für die Erwachenden" XII, 309 (311). XIV, 279, 283, 286, 291, 300. XV, 17, 25, 28. Die Heiterkeit durch die Schopenhauerſche Tragik überwunden XV, 82, 133, 212.

Zweibrücken. Ausgaben klaſſiſcher Schriftſteller XII, 25 (26).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
BERLIN

K 915. 2267

Drei Bruchstücke aus

„Götterdämmerung“,

dritter Abend des Bühnenfestspieles:

Der Ring des Nibelungen.

I.

Vorspiel.

Nächtliche Scene auf felsiger Höhe. Die drei Nornen weben und werfen das Seil des Schicksales: — es reisst; — die Nornen umschlingen sich mit den Enden desselben und versinken. — Morgengrauen. Tagesanbruch. — Mit dem Sonnenaufgange treten Siegfried und Brünnhilde auf: Siegfried ist in vollen Waffen, Brünnhilde führt ihr Ross am Zaume.

Brünnhilde.

Zu neuen Thaten,
theurer Helde,
wie liebt' ich dich —
liess' ich dich nicht?

a

Ein einzig Sorgen
macht mich säumen:
dass dir zu wenig
mein Werth gewann!

Was Götter mich wiesen,
gab ich dir:
heiliger Runen
reichen Hort;
doch meiner Stärke
magdlichen Stamm
nahm mir der Held,
dem ich nun mich neige.

Des Wissens bar —
doch des Wunsches voll;
an Liebe reich —
doch ledig der Kraft:
mög'st du die arme
nicht verachten,
die dir nur gönnen —
nicht geben mehr kann!

Siegfried.

Mehr gabst du, Wunderfrau,
als ich zu wahren weiss:
nicht zürne, wenn dein Lehren
mich unbelehret liess!
Ein Wissen doch wahr' ich wohl:
dass mir Brünnhilde lebt;
eine Lehre lernt' ich leicht:
Brünnhilde's zu gedenken!

Brünnhilde.

Willst du mir Minne schenken,
gedenke deiner nur,
gedenke deiner Thaten!
Gedenke des wilden Feuers,
das furchtlos du durchschrittest,
da den Fels es rings umbrann —

Siegfried.

Brünnhilde zu gewinnen!

Brünnhilde.

Gedenk' der beschildeten Frau,
die in tiefem Schlaf du fandest,
der den festen Helm du erbrach'st —

Siegfried.

Brünnhilde zu erwecken!

Brünnhilde.

Gedenk' der Eide
die uns einen;
gedenk' der Treue
die wir tragen;
gedenk' der Liebe
der wir leben:
Brünnhilde brennt dann ewig
heilig dir in der Brust! —

Siegfried.

Lass' ich, Liebste, dich hier
in der Lohe heiliger Hut,
zum Tausche deiner Runen
reich' ich dir diesen Ring.
Was der Thaten je ich schuf,
dess' Tugend schliesst er ein;
ich erschlug einen wilden Wurm,
der grimmig lang' ihn bewacht.
Nun wahre du seine Kraft
als Weihe-Gruss meiner Treu'!

Brünnhilde.

Ihn geiz' ich als einzig Gut;
für den Ring nun nimm auch mein Ross!
Ging sein Lauf mit mir
einst kühn durch die Lüfte —
mit mir
verlor es die mächt'ge Art;
über Wolken hin

auf blitzenden Wettern
nicht mehr
schwingt es sich muthig des Weg's.
Doch wohin du ihn führ'st
— sei es durch's Feuer —
grauenlos folgt dir Grane;
denn dir, o Helde,
soll er gehorchen!
Du hüt' ihn wohl;
er hört dein Wort: —
o bringe Grane
oft Brünnhilde's Gruss!

Siegfried.

Durch deine Tugend allein
soll so ich Thaten noch wirken?
Meine Kämpfe kiesest du,
meine Siege kehren zu dir?
Auf deines Rosses Rücken,
in deines Schildes Schirm,
nicht Siegfried acht' ich mich mehr:
ich bin nur Brünnhilde's Arm!

Brünnhilde.

O wär' Brünnhild' deine Seele!

Siegfried.

Durch sie entbrennt mir der Muth.

Brünnhilde.

So wär'st du Siegfried und Brünnhilde.

Siegfried.

Wo ich bin, bergen sich beide.

Brünnhilde.

So verödet mein Felsensaal?

Siegfried.

Vereint fasst er uns zwei.

Brünnhilde.

O heilige Götter,
hehre Geschlechter!

weidet eu'r Aug'
an dem weihvollen Paar!
Getrennt — wer mag es scheiden?
Geschieden — trennt es sich nie!

Siegfried.

Heil dir, Brünnhild'!
prangender Stern!
Heil, strahlende Liebe!

Brünnhilde.

Heil dir, Siegfried!
siegender Stern!
Heil, strahlendes Leben!

Beide.

Heil! Heil!

Siegfried leitet das Ross den Felsen hinab; Brünnhilde blickt ihm vom Höhensaume lange entzückt nach, bis jener ihrem Auge plötzlich, wie hinter einem Felsenvorsprung, entschwindet, und sie nur noch seinen Hornruf aus der Tiefe vernimmt: dann erblickt sie ihn aber wieder, wie er in weiterer Ferne rüstig von dannen zieht; überwältigt winkt sie ihm noch einmal zu. — Das, bei geschlossenem Vorhange, zum ersten Akte überleitende Zwischenspiel des Orchesters begleitet folgenden Vorgang: Durch das den Felsen umgebende Feuer, dessen Flammen mit hellem Getöne ihn lustig zu umtanzen scheinen, zieht Siegfried nun, rüstig sein Horn blasend, weiter davon, bis er an den Rhein gelangt, wo die Rheintöchter ihn, als ihren Helden und Erlöser, zur ferneren Fahrt in Willkommen nehmen. Sie geleiten ihn dorthin, wo nun, am Hofe der Gibichungen, durch Hagen, den Erben des Nibelungenringes, sich sein Schicksal erfüllen soll. —

II.

Siegfried's Tod.

(Dieses Bruchstück des dritten Aktes beginnt bei dem Auffliegen der Raben Wotan's, am Schlusse der Erzählung Siegfried's von seinem ersten Abenteuer mit Brünnhilde. Das Orchester begleitet zunächst den, hier nur als pantomimisch dargestellt zu denkenden Vorgang, welchen der scenische Text mit Folgendem giebt.)

Zwei Raben fliegen aus einem Busche auf, kreisen über Siegfried und fliegen davon. Siegfried fährt auf, und blickt, Hagen den Rücken wendend, den Raben nach. Hagen stösst seinen Speer in Siegfried's Rücken. Siegfried schwingt mit beiden Händen seinen Schild hoch empor, Hagen damit zu zerschmettern: die Kraft verlässt ihn, der Schild entsinkt seiner Hand; er selbst stürzt krachend über ihm zusammen. Hagen, auf den zu Boden Gestreckten weisend, bedeutet, dass er nur einen Meineid gerächt habe; worauf er sich ruhig zur Seite abwendet, und langsam über die Höhe davon schreitet. Gunther beugt sich, schmerzlich ergriffen, zu Siegfried's Seite nieder. Die Mannen umstehen theilnahmvoll den Sterbenden. Da schlägt Siegfried noch einmal die Augen glanzvoll auf, und beginnt mit feierlicher Stimme:

„Brünnhilde —
heilige Braut —
wach' auf! öff'ne dein Auge!
Wer verschloss dich
wieder in Schlaf?
Wer band dich in Schlummer so bang? —
Der Wecker kam;
er küsst dich wach,
und aber der Braut
bricht er die Bande: —
da lacht ihm Brünnhilde's Lust! —
Ach, dieses Auge,
ewig nun offen! —
Ach, dieses Athem's
wonniges Wehen! —
Süsses Vergehen —
seliges Grauen — :
Brünnhild bietet mir — Gruss!“

Er stirbt. — Lange Stille der tiefsten Erschütterung. — Die Mannen erheben dann die Leiche auf den Schild, und geleiten sie in feierlichem Trauerzuge über die Felshöhe langsam von dannen. Diesen letzteren scenischen Vorgang begleitet das Orchester in der Weise eines Trauerchores, welcher zugleich die Herkunft, die Herrlichkeit, sowie das Schicksal des als göttlich gepriesenen Helden feiert und beklagt.

III.

Schluss-Scene des letzten Aktes.

(Auch dieses Bruchstück beginnt mitten in einer heftigen Handlung. Hagen hat, im Streit um den Nibelungenring, soeben Gunther erschlagen, und greift nun, mit dem Rufe: „her den Ring!", nach des todten Siegfried's Hand, welche sich ballt und drohend emporrichtet. Allgemeines Entsetzen und lauter Aufschrei, während dessen Brünnhilde, vom Hintergrunde her, fest und feierlich dem Vordergrunde zuschreitet.)

Brünnhilde.

Schweigt eures Jammers
jauchzenden Schwall!
Das ihr alle verriethet,
zur Rache schreitet sein Weib. —

(Sie wendet sich mit feierlicher Erhebung an die umstehenden Männer und Frauen.)

Starke Scheite
schichtet mir dort
am Rande des Rhein's zu Hauf':
hoch und hell
lod're die Gluth,
die den edlen Leib
des hehrsten Helden verzehrt! —
Sein Ross führet daher,
dass mit mir dem Recken es folge:
denn des Helden heiligste
Ehre zu theilen,
verlangt mein eig'ner Leib. —
Vollbringt Brünnhilde's Wunsch!

(Die jungen Männer errichten während des Folgenden vor der Halle, nahe am Rheinufer, einen mächtigen Scheithaufen: Frauen schmücken ihn mit Decken, auf die sie Kräuter und Blumen streuen.)

Brünnhilde

(in den Anblick der Leiche versunken, während ihre Mienen sich zu immer sanfterer Rührung verklären.)

Wie Sonne lauter
strahlt mir sein Licht:
der Reinste war er,
der mich verrieth!
Die Gattin trügend
— treu dem Freunde —
von der eig'nen Trauten
— einzig ihm theuer —
schied er sich durch sein Schwert. —
Aechter als er
schwur keiner Eide;
treuer als er
hielt keiner Verträge;
laut'rer als er
liebte kein and'rer:
und doch alle Eide,
alle Verträge,
die treueste Liebe —
trog keiner wie er! —

Wisst ihr wie das ward? —

O ihr, der Eide
heilige Hüter!
Lenkt euren Blick
auf mein blühendes Leid:
erschau't eure ewige Schuld!
Meine Klage hör',
du hehrster Gott!
Durch seine tapferste That,
dir so tauglich erwünscht,
weihtest du den,
der sie gewirkt,
des Verderbens dunkler Gewalt: —
mich — musste
der Reinste verrathen,
dass wissend würde ein Weib! —

Weiss ich nun was dir frommt? —

Alles! Alles!
Alles weiss ich:
Alles ward mir nun frei.
Auch deine Raben
hör' ich rauschen:
mit bang ersehnter Botschaft
send' ich die beiden nun heim.
Ruhe, ruhe, du Gott! —

(Sie winkt den Mannen, Siegfried's Leiche aufzuheben und auf das Scheitgerüste zu tragen: zugleich zieht sie von Siegfried's Finger den Ring ab, betrachtet ihn während des Folgenden, und steckt ihn endlich an ihre Hand.)

Mein Erbe nun
nehm' ich zu eigen. —
Verfluchter Reif!
Furchtbarer Ring!
Dein Gold fass' ich,
und geb' es nun fort.
Der Wassertiefe
weise Schwestern,
des Rheines schwimmende Töchter,
euch dank' ich redlichen Rath:
was ihr begehrt,
geb' ich euch:
aus meiner Asche
nehmt es zu eigen!
Das Feuer, das mich verbrennt,
rein'ge den Ring vom Fluch:
ihr in der Fluth
löset ihn auf,
und lauter bewahrt
das lichte Gold,
den strahlenden Stern des Rhein's,
der zum Unheil euch geraubt. —

(Sie wendet sich nach hinten, wo Siegfried's Leiche bereits auf dem Gerüste ausgestreckt liegt, und entreisst einem Manne den mächtigen Feuerbrand.)

Fliegt heim, ihr Raben!
Raunt es eurem Herrn,
was hier am Rhein ihr gehört!
An Brünnhild's Felsen
fahret vorbei:
der dort noch lodert,
weiset Loge nach Walhall!
Denn der Götter Ende
dämmert nun auf:
so — werf' ich den Brand
in Walhall's prangende Burg.

(Sie schleudert den Brand in den Holzstoss, der sich sofort hell entzündet. Zwei Raben sind vom Ufer aufgeflogen, und verschwinden nach dem Hintergrunde zu. — Zwei junge Männer haben das Ross hereingeführt; Brünnhilde fasst es, und entzäumt es schnell.)

Grane, mein Ross,
sei mir gegrüsst! —
Weisst du auch, Freund,
wohin ich dich führe?
Im Feuer leuchtend
liegt dort dein Herr,
Siegfried, mein seliger Held.
Dem Freunde zu folgen
wieherst du freudig?
Lockt dich zu ihm
die lachende Lohe? —
Fühl' meine Brust auch,
wie sie entbrennt;
helles Feuer
fasst mir das Herz:
ihn zu umschlingen,
umschlossen von ihm,
in mächtigster Minne
vermählt ihm zu sein! —
Heiaho! Grane!
Grüsse den Freund!
Siegfried! Siegfried!
Selig gilt dir mein Gruss!

(Sie hat sich stürmisch auf das Ross geschwungen, und sprengt es in den brennenden Scheithaufen. Sogleich steigt der Brand hoch auf, so dass das Feuer den ganzen Raum vor der Halle erfüllt, und diese selbst schon zu ergreifen scheint. Plötzlich bricht das Feuer zusammen, so dass nur noch eine düstere Gluthwolke über der Stätte schwebt; diese steigt auf und zertheilt sich ganz, während dem der Rhein vom Ufer her mächtig angeschwollen ist und seine Fluth über die Brandstätte bis an die Schwelle der Halle wälzt. Auf den Wogen sind die drei Rheintöchter herbei geschwommen: Hagen geräth bei ihrem Anblicke in höchsten Schreck, und stürzt, mit dem Rufe: „zurück vom Ringe!“, wie wahnsinnig sich in die Fluth. Woglinde und Wellgunde umschlingen mit ihren Armen seinen Nacken, und ziehen, so zurückschwimmend, ihn in die Tiefe, während Flosshilde, ihnen voran, jubelnd den Ring in die Höhe hält. — Am Himmel bricht zugleich von fern her ein dem Nordlicht ähnlicher Gluthschein aus: in ihm gewahrt man, mit wachsender Deutlichkeit, den Saal von Walhall, mit den Göttern wie zur Gerichtssitzung darin: als eine gewaltige Flamme das Bild plötzlich ganz verhüllt, fällt der Vorhang.)

Druck von Carl Giessel in Bayreuth.

Offener Brief an Ernst von Weber

Verfasser der „Folterkammern der Wissenschaft“.

Ueber die

VIVISECTION.

Von

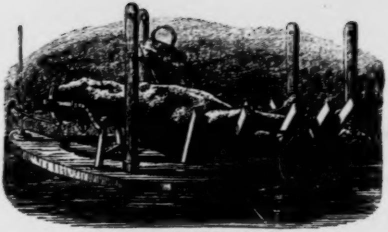
Richard Wagner

(Bayreuth).

. H 1915. 2304

a

Berlin und Leipzig 1880.
Verlag von Hugo Voigt.
Hofbuchhandlung Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Friedrich Carl von Preussen.



Ein zum Lebendigzerschnittenwerden vorbereiteter Hund.

(Dieses Bild ist dem Buche des französischen Vivisectors Professor Bert: „La pression barométrique", Paris 1878, S. 582, entnommen.)

☞ Alljährlich werden in den physiologischen Laboratorien Deutschland's wie ganz Europa's viele Tausende von hochempfindsamen Thieren (namentlich Hunden) für mancherlei utopische Zwecke in der grausamsten Weise zu Tode gemartert. Und dies ohne den behaupteten Nutzen für die Wissenschaft und Menschenheilkunde, wofür uns zahlreiche Zeugnisse ärztlicher Fachmänner zu Gebote stehen. In England ist das Gewissen der Nation schon seit 2 Jahren erwacht, und hat die über die Greuel der Vivisection empörte öffentliche Meinung dem Parlament ein Gesetz zum Schutze der unglücklichen Opfer dieser „wissenschaftlichen Untersuchungsmethode" abgerungen. Soll die deutsche Nation, die so oft als die gebildetste und humanste Nation der Erde bezeichnet wird, hinter der englischen zurückbleiben? — Allen deutschen Männern und Frauen, denen Humanität und Religion keine leeren Worte sind, wird die Unterstützung der Bestrebungen des „Internationalen Vereins zur Bekämpfung der wissenschaftlichen Thierfolter" (Central-Comité: Dresden, Augustusstrasse 4) auf das Dringendste anempfohlen.

KÖNIGLICHE UNIVERSITÄTS BIBLIOTHEK BERLIN

Lieber, hochgeehrter Herr!

Sie trauen mir zu, auch durch mein Wort der neuerdings durch Sie so energisch angeregten Unternehmung gegen die Vivisektion behilflich werden zu können und ziehen hierbei wohl die vielleicht nicht allzugeringe Anzahl von Freunden in Betracht, welche das Gefallen an meiner Kunst mir zuführte. Lasse ich mich durch Ihr kräftiges Beispiel zu einem Versuche, Ihrem Wunsche zu entsprechen, unbedingt hinreissen, so dürfte weniger mein Vertrauen in meine Kraft mich bestimmen, Ihnen nachzueifern, als vielmehr ein dunkles Gefühl von der Nothwendigkeit mich antreiben, auch auf diesem, dem ästhetischen Interesse scheinbar abliegenden Gebiete den Charakter der künstlerischen Einwirkung zu erforschen, welche von vielen Seiten her bisjetzt mir zugesprochen worden ist. —

Da wir in dem vorliegenden Falle zunächst wiederum demselben Gespenste der „Wissenschaft“ begegnen, welches in unserer entgeisteten Zeit vom Sezirtische bis zur Schiessgewehr-Fabrik sich als Dämon des einzig für staatsfreundlich geltenden Nützlichkeits-Kultus aufgeschwungen hat, muss ich es für meine Einmischung in die heutige Frage von grossem Vortheil erachten, dass bereits so bedeutende und vollberechtigte Stimmen Ihnen zur Seite sich vernehmen liessen und dem gesunden Menschen-Verstande die Behauptungen unserer Gegner als irrig, wenn nicht trügerisch offen legten. Andererseits ist allerdings von dem blossen „Gefühle“ in unserer Angelegenheit ein so grosser Aeusserungs-Antheil in Anspruch genommen worden, dass wir dadurch den Spöttern und Witzlingen, welche ja fast einzig unsere öffentliche Unterhaltung besorgen, günstige Veranlassung boten, die Interessen der „Wissenschaft“ wahrzunehmen. Dennoch ist, meiner Einsicht gemäss, die ernstlichste Angelegenheit der Menschheit hier in der Weise zur Frage erhoben, dass die tiefsten Erkenntnisse nur auf dem Wege der genauesten Erforschung jenes verspotteten „Gefühles“ zu gewinnen sein dürften. Gern versuche ich es, mit meinen schwachen Kräften diesen Weg zu beschreiten.

Was mich bis jetzt vom Beitritte zu einem der bestehenden Thierschutz-Vereine abhielt, war, dass ich alle Aufforderungen und Belehrungen, welche ich von denselben ausgehen sah, fast einzig auf das Nützlichkeits-prinzip begründet erkannte. Wohl mag es den Menschenfreunden, welche sich bisher den Schutz der Thiere angelegen sein lassen, vor allen Dingen darauf ankommen müssen, dem Volke, um von ihm eine schonende Behandlung der Thiere zu erreichen, den Nutzen hiervon nachzuweisen, weil der Erfolg unserer heutigen Civilisation uns nicht ermächtigt, andere Triebfedern als die Aufsuchung des Nutzens für die Handlungen der staatsbürgerlichen Menschheit in Anspruch zu nehmen. Wie weit wir hierbei von dem einzig veredelnden Beweggrunde einer freundlichen Behandlung der Thiere entfernt blieben, und wie wenig auf dem eingeschlagenen Wege wirklich erreicht werden konnte, zeigt sich in diesen Tagen recht augenfällig, da die Vertreter der bisher festgehaltenen Tendenz der Thierschutz-Vereine gegen die allerunmenschlichste Thierquälerei, wie sie in unseren staatlich autorisirten Vivisektions-Sälen ausgeübt wird, kein giltiges Argument hervorzubringen wissen, sobald die Nützlichkeit derselben zu ihrer Vertheidigung in Geltung gebracht wird. Fast sind wir darauf beschränkt, nur diese Nützlichkeit in Frage zu stellen, und würde diese bis zur absoluten Zweifellosigkeit erwiesen, so wäre es gerade der Thierschutz-Verein, welcher durch seine bisher befolgte Tendenz der menschenunwürdigsten Grausamkeit gegen seine Schützlinge Vorschub geleistet hätte. Hiernach könnte zur Aufrechterhaltung unserer thierfreundlichen Absichten nur ein staatlich anerkannter Nachweis der Unnützlichkeit jener wissenschaftlichen Thierfolter verhelfen: wir wollen hoffen, dass es hierzu kommt. Selbst aber, wenn unsere Bemühungen nach dieser Seite hin den vollständigsten Erfolg haben, ist, sobald einzig auf Grund der Unnützlichkeit derselben die Thierfolter durchaus abgeschafft wird, nichts Dauerndes und Aechtes für die Menschheit gewonnen, und der Gedanke, der unsere Vereinigungen zum Schutze der Thiere hervorrief, bleibt entstellt und aus Feigheit unausgesprochen. —

Wer zur Abwendung willkürlich verlängerter Leiden von einem Thiere eines andern Antriebes bedarf, als den des reinen Mitleidens, der kann sich nie wahrhaft berechtigt gefühlt haben, der Thierquälerei von Seiten eines Nebenmenschen Einhalt zu thun. Jeder, der bei dem Anblicke der Qual eines Thieres sich empörte, ward hierzu einzig vom Mitleiden angetrieben, und wer sich zum Schutze der Thiere mit Anderen verbindet, wird hierzu nur vom Mitleiden bestimmt, und zwar von einem seiner Natur nach gegen alle Berechnungen der Nützlichkeit oder Unnützlichkeit durchaus gleichgiltigen und rücksichtslosen Mitleiden. Dass wir aber dieses einzig uns bestimmende Motiv des unabweisbaren Mitleidens nicht an die Spitze aller unserer Aufforderungen und Belehrungen für das Volk zu stellen uns getrauen, darin liegt der Fluch unserer Civilisation, die Dokumentirung der Entgöttlichung unserer staatskirchlichen Religionen. In unseren Zeiten bedurfte es der Belehrung durch einen, alles Unächte und Vorgebliche mit schroffester Schonungslosigkeit bekämpfenden Philosophen, um das in der tiefsten Natur des menschlichen Willens begründete Mitleid als die einzige wahre Grundlage aller Sittlichkeit nachzuweisen. Hierüber wurde gespottet, von dem Senate einer wissenschaftlichen Akademie sogar mit Entrüstung remonstrirt; denn die Tugend, wo sie nicht durch Offenbarung anbefohlen war, durfte nur als aus Vernunft-Erwägung hervorgehend, begründet werden. Vernunftgemäss betrachtet wurde dagegen das Mitleid sogar als ein potenzirter Egoismus erklärt: dass der Anblick eines fremden Leidens uns selber Schmerz verursachte, sollte das Motiv der Aktion des Mitleid's sein, nicht aber das fremde Leiden selbst, welches wir eben nur aus dem Grunde zu entfernen suchten, weil damit einzig die schmerzliche Wirkung auf uns selbst aufzuheben war. Wie sinnreich wir geworden waren, um uns im Schlamme der gemeinsten Selbstsucht gegen die Störung durch gemeinmenschliche Empfindungen zu behaupten! Andererseits wurde aber das Mitleid auch deshalb verachtet, weil es am allerhäufigsten, selbst bei den gemeinsten Menschen als ein sehr niedriger Grad von Lebensäusserung angetroffen werde: hierbei befliss man sich, das Mitleid mit dem Bedauern zu verwechseln, welches in allen Fällen des bürgerlichen und häuslichen Missgeschickes bei den Umstehenden so leicht zum Ausspruche kommt und, bei der ungeheuren Häufigkeit solcher Fälle, seinen Ausdruck im Kopfschütteln der achselzuckend endlich sich Abwendenden findet, — bis etwa aus der Menge der Eine hervortritt, der vom wirklichen Mitleide zur thätigen Hilfe angetrieben wird. Wem es nicht anders eingepflanzt war, als im Mitleid es nur bis zu jenem feigen Bedauern zu bringen, mag sich billig mit einiger Befriedigung hiervor zu wahren suchen, und eine reich ausgebildete, für den Wohlgeschmack hergerichtete Menschenverachtung wird ihm dabei behülflich sein. In der That wird es schwer fallen, einen Solchen für die Erlernung und Ausübung des Mitleids gerade auf seine Nebenmenschen zu verweisen; wie es denn überhaupt im Betracht unserer gesetzlich geregelten staatsbürgerlichen Gesellschaft mit der Erfüllung des Gebotes unseres Erlösers *„Liebe deinen Nächsten als dich selbst"* eine recht peinliche Bewandtniss hat. Unsere Nächsten sind gewöhnlich nicht sehr liebenswerth, und in den meisten Fällen werden wir durch die Klugheit angewiesen, den Beweis der Liebe des Nächsten erst abzuwarten, da wir seiner blossen Liebeserklärung nicht viel zuzutrauen berechtigt sind. Genau betrachtet ist unser Staat und unsere

Gesellschaft nach den Gesetzen der Mechanik so berechnet, dass es darin ohne Mitleid und Nächstenliebe ganz erträglich abgehen solle. Wir meinen, dem Apostel des Mitleid's wird es grosse Mühseligkeiten bereiten, wenn er seine Lehre zunächst von Mensch zu Mensch in Anwendung gebracht wissen will, da ihm selbst unser heutiges, unter dem Drucke der Noth und dem Drange nach Betäubung so sehr entartetes Familienleben keinen rechten Anhalt bieten dürfte. Wohl steht auch zu bezweifeln, dass seine Lehren bei der Armee-Verwaltung, welche doch mit Ausnahme der Börse, so ziemlich unser ganzes Staatsleben in Ordnung erhält, eine feurige Aufnahme finden werde, da man gerade hier ihm beweisen dürfte, dass das Mitleiden ganz anders zu verstehen sei, als er es im Sinne habe, nämlich *en gros*, summarisch, als Abkürzung der unnützen Leiden des Daseins durch immer sicherer treffende Geschosse.

Dagegen scheint nun die „Wissenschaft", durch Anwendung ihrer Ergebnisse auf berufsmässige Ausübung, die Mühewaltung des Mitleid's in der bürgerlichen Gesellschaft mit offizieller Sanktion übernommen zu haben. Wir wollen hier die Erfolge der theologischen Wissenschaft, welche die Seelsorger unserer Gemeinden mit der Kenntniss göttlicher Geheimnisse ausstattet, unberührt lassen und für jetzt vertrauensvoll annehmen, die Ausübung des unvergleichlich schönen Berufes ihrer Zöglinge werde diese gegen Bemühungen, wie die unsrigen, nicht geringschätzig gestimmt haben. Leider muss allerdings dem streng kirchlichen Dogma, welches für sein Fundament noch immer nur auf das erste Buch Mosis angewiesen bleibt, eine harte Zumuthung gestellt werden, wenn das Mitleid Gottes auch für die zum Nutzen der Menschen erschaffenen Thiere in Anspruch genommen werden soll. Doch ist heut' zu Tage über manche Schwierigkeit hinweg zu kommen, und das gute Herz eines menschenfreundlichen Pfarrers hat bei der Seelsorge gewiss manche weitere Anregung gewonnen, welche seine dogmatische Vernunft für unser Anliegen günstig gestimmt haben könnte. So schwierig es aber immerhin bleiben dürfte, die Theologie rein nur für die Zwecke des Mitleides unmittelbar in Anspruch zu nehmen, um so hoffnungsvoller dürften wir sofort ausblicken, wenn wir uns nach der medizinischen Wissenschaft umsehen, welche ihre Schüler zu einem einzig auf Abhilfe menschlicher Leiden berechneten Beruf ausrüstet. Der Arzt darf uns wirklich als der bürgerliche Lebensheiland erscheinen, dessen Berufsausübung im Betreff ihrer unmittelbar wahrnehmbaren Wohlthätigkeit mit keiner anderen sich vergleichen lässt. Was ihm die Mittel an die Hand gibt, uns von schweren Leiden genesen zu machen, haben wir vertrauensvoll zu verehren, und es ist deshalb die medizinische Wissenschaft von uns als die nützlichste und allerschätzenswertheste angesehen, deren Ausübung und Anforderungen hierfür wir jedes Opfer zu bringen bereit sind; denn aus ihr geht der eigentliche patentirte Ausüber des, sonst so selten unter uns anzutreffenden, persönlich thätigen Mitleides hervor.

Wenn Mephistopheles vor dem *„verborgenen Gifte“* der Theologie warnt, so wollen wir diese Warnung für eben so boshaft ansehen, als seine verdächtige Anpreisung der Medizin, deren praktische Erfolge er, zum Troste der Aerzte, dem *„Gefallen Gottes“* überlassen wissen will. Doch eben dieses hämische Behagen an der medizinischen Wissenschaft lässt uns befürchten, dass gerade in ihr nicht *„verborgenes“*, sondern ganz offen liegendes *„Gift“* enthalten sein möge, welches uns der böse Schalk durch sein aufreizendes Lob nur zu verdecken suche. Allerdings ist es erstaunlich, dass diese als aller nützlichst erachtete „Wissenschaft“, je mehr sie sich der praktischen Erfahrung zu entziehen sucht, um sich durch immer positivere Erkenntnisse auf dem Wege der spekulativen Operation zur Unfehlbarkeit auszubilden, mit wachsender Genauigkeit erkennen lässt, dass sie eigentlich gar keine Wissenschaft sei. Es sind praktische Aerzte selbst, welche uns hierüber Aufschluss geben. Diese können von den dozirenden Operatoren der spekulativen Physiologie für eitel ausgegeben werden, indem sie etwa sich einbildeten, es käme bei Ausübung der Heilkunde mehr auf, nur den praktischen Aerzten offenstehende, Erfahrung an, sowie etwa auf den richtigen Blick des besonders begabten ärztlichen Individuums, und schliesslich auf dessen tief angelegenen Eifer, dem ihm vertrauenden Kranken nach aller Möglichkeit zu helfen. Mahomet, als er alle Wunder der Schöpfung durchlaufen, erkennt schliesslich als das Wunderbarste, dass die Menschen Mitleid mit einander hätten; wir setzen dieses, solange wir uns ihm anvertrauen, bei unserem Arzte unbedingt voraus, und glauben ihm daher eher als dem spekulirenden, auf abstrakte Ergebnisse für seinen Ruhm hin operirenden Physiologen im Sezirsaale. Allein auch dieses Vertrauen soll uns benommen werden, wenn wir, wie neuerdings, erfahren, dass eine Versammlung praktischer Aerzte von der Furcht vor der „Wissenschaft“ und der Angst für scheinheilig oder abergläubisch gehalten zu werden, sich bestimmen liessen, die von den Kranken bei ihnen vorausgesetzten einzig Vertrauen gebenden Eigenschaften zu verläugnen und sich zu unterwürfigen Dienern der spekulativen Thierquälerei zu machen, indem sie erklären, ohne die fortgesetzten Sezirübungen der Herren Studenten an lebenden

Thieren würde der praktische Arzt nächstens seinen Kranken nicht mehr helfen können.

Glücklicherweise sind die wenigen Belehrungen, welche wir über das Wahre und Richtige in dieser Angelegenheit bereits erhalten haben, so vollständig überzeugend, dass die Feigheit jener andern Herren uns nicht mehr zur Begeisterung für die menschenfreundlich von ihnen befürwortete Thierquälerei hinreissen kann, sondern im Gegentheile wir uns bestimmt fühlen werden, einem Arzte, der seine Belehrung von dorther gewinnt, als einem überhaupt mitleidsunfähigen Menschen, ja als einem Pfuscher in seinem Metier, unsere Gesundheit und unser Leben nicht mehr anzuvertrauen.

Da wir eben über die grauenhafte Stümperei jener, dem „grossen Publikum", namentlich auch unsern Ministern und Prinzen-Räthen zu ungemeiner Hochachtung und unverletzlicher Obhut empfohlenen „Wissenschaft" so lehrreich aufgeklärt worden sind, wie diess kürzlich durch die, zugleich in edelstem deutschen Style abgefassten und schon hierdurch sich auszeichnenden, Schriften mehrer praktischer Aerzte geschehen ist, so dürfen wir uns wohl zu der hoffnungsvollen Annahme berechtigt halten, dass uns das Gespenst der „Nützlichkeit" der Vivisektion in unseren ferneren Bemühungen nicht mehr beängstigen werde; wogegen es uns fortan einzig noch daran gelegen sein sollte, der Religion des Mitleidens, den Bekennern des Nützlichkeits-Dogma's zum Trotz, einen kräftigen Boden zu neuer Pflege bei uns gewinnen zu lassen. Leider mussten wir auf dem soeben beschrittenen Wege der Betrachtung menschlicher Dinge so weit gelangen, das Mitleiden aus der Gesetzgebung unserer Gesellschaft verwiesen zu sehen, da wir selbst unsere ärztlichen Institute, unter dem Vorgeben der Sorge für den Menschen, zu Lehranstalten der Mitleidslosigkeit, wie sie von den Thieren ab — um der „Wissenschaft" willen — ganz natürlich auch gegen den vor ihrem Experimentiren etwa unbeschützten Menschen sich wenden wird, umgeschaffen fanden. —

Sollte uns dagegen vielleicht gerade unsere Empörung gegen die willkürlich ihnen zugefügten, entsetzlichen Leiden der Thiere, indem wir von diesem unwiderstehlichen Gefühle vertrauensvoll uns leiten lassen, den Weg zeigen, auf dem wir in das einzig erlösende Reich des Mitleid's gegen alles Lebende überhaupt, wie in ein verlorenes und nun mit Bewusstsein wieder gewonnenes Paradies, eintreten dürfen? —

Als es menschlicher Weisheit dereinst aufging, dass in dem Thiere das Gleiche athme was im Menschen, dünkte es bereits zu spät, den Fluch von uns abzuwenden, den wir, den reissenden Thieren selbst uns gleichstellend, durch den Genuss animalischer Nahrung auf uns geladen zu haben schienen: Krankheit und Elend aller Art, denen wir von bloss vegetabilischer Frucht sich nährende Menschen nicht ausgesetzt sahen. Auch die hierdurch gewonnene Einsicht führte zu dem Innewerden einer tiefen Verschuldung unseres weltlichen Daseins: sie bestimmte die ganz von ihr Durchdrungenen zur Abwendung von allem die Leidenschaften Aufreizenden durch freiwillige Armuth und vollständige Enthaltung von animalischer Nahrung. Diesen Weisen enthüllte sich das Geheimniss der Welt als eine ruhelose Bewegung der Zerrissenheit, welche nur durch das Mitleid zur ruhenden Einheit geheilt werden könne. Das einzig ihn bestimmende Mitleid mit jedem athmenden Wesen erlöste den Weisen von dem rastlosen Wechsel aller leidenden Existenzen, die er selbst bis zu seiner letzten Befreiung leidend zu durchleben hatte. So ward der Mitleidslose um seines Leidens willen von ihm beklagt, am Innigsten aber das Thier, das er nur leiden sah, ohne es der Erlösung durch Mitleid fähig zu wissen. Dieser Weise musste erkennen, dass seine höchste Beglückung das vernunftbegabte Wesen durch freiwilliges Leiden gewinnt, welches er daher mit erhabenem Eifer aufsucht und brünstig erfasst, wogegen das Thier nur mit schrecklichster Angst und furchtbarem Widerstreben dem ihm so nutzlosen, absoluten Leiden entgegensieht. Noch bejammernswerther aber dünkte jenem Weisen der Mensch, der mit Bewusstsein ein Thier quälen und für seine Leiden theilnahmlos sein konnte, denn er wusste, dass dieser noch unendlich ferner von der Erlösung sei als selbst das Thier, welches im Vergleich zu ihm schuldlos wie ein Heiliger erscheinen durfte.

Rauheren Klimaten zugetriebene Völker, da sie für ihre Lebenserhaltung sich auf animalische Nahrung angewiesen sahen, haben bis in späte Zeiten das Bewusstsein davon bewahrt, dass das Thier nicht ihnen, sondern einer Gottheit angehöre; sie wussten mit der Erlegung oder Schlachtung eines Thieres sich eines Frevels schuldig, für welchen sie den Gott um Sühnung anzugehen hatten: sie opferten ihm das Thier und dankten ihm durch Darbringung der edelsten Theile der Beute. Was hier religiöse Empfindung war, lebte, nach dem Verderbniss der Religionen, noch in späteren Philosophien als menschenwürdige Ueberlegung fort: man lese Plutarch's schöne Abhandlung „über die Vernunft der Land- und Seethiere“, um sich, zartsinnig belehrt, zu den Ansichten unserer Gelehrten u. s. w. voll Beschämung zurückzuwenden.

Bis hierher, leider aber nicht weiter, können wir die Spuren eines religiös begründeten Mitleidens unserer menschlichen Vorfahren gegen die Thiere verfolgen, und es scheint, dass die fortschreitende Civilisation den Menschen, indem sie ihn gegen „den Gott" gleichgiltig machte, selbst zum reissenden Raubthiere umschuf; wie wir denn einen römischen Cäsaren wirklich in das Fell eines solchen gehüllt öffentlich mit den Aktionen eines reissenden Thieres sich produziren gesehen haben. Die ungeheure Schuld alles dieses Daseins nahm ein sündenloses göttliches Wesen selbst auf sich und sühnte sie mit seinem eigenen qualvollen Tode. Durch diesen Sühnungstod durfte sich Alles was athmet und lebt erlöst wissen, sobald er als Beispiel und Vorbild zur Nachahmung begriffen wurde. Es geschah diess von allen den Märtyrern und Heiligen, die es unwiderstehlich zu freiwilligem Leiden hinriss, um im Quelle des Mitleidens bis zur Vernichtung jedes Weltenwahnes zu schwelgen. Legenden berichten uns, wie diesen Heiligen vertrauensvoll sich Thiere zugesellten, — vielleicht nicht nur um des Schutzes willen, dessen sie hier versichert waren, sondern auch durch einen tiefen Antrieb des als möglich entkeimenden Mitleids gedrängt: hier waren Wunden, endlich wohl auch die freundlich schützenden Hände zu lecken. In diesen Sagen, wie von der Rehkuh der Genovefa und so vielen ähnlichen, liegt wohl ein Sinn, der über das alte Testament hinausreicht. —

Diese Sagen sind nun verschollen; das alte Testament hat heut' zu Tage gesiegt, und aus dem reissenden ist das „rechnende" Raubthier geworden. Unser Glaube heisst: das Thier ist nützlich, namentlich wenn es, unserm Schutze vertrauend, sich uns ergibt; machen wir daher mit ihm, was uns für den menschlichen Nutzen gut dünkt; wir haben ein Recht dazu, tausend treue Hunde tagelang zu martern, wenn wir hierdurch einem Menschen zu dem *„kannibalischen"* Wohlsein von *„fünfhundert Säuen"* verhelfen.

Das Entsetzen über die Ergebnisse dieser Maxime durfte allerdings erst seinen wahren Ausdruck erhalten, als wir von dem Unwesen der wissenschaftlichen Thierfolter genauer unterrichtet wurden, und nun endlich zu der Frage gedrängt sind, wie denn überhaupt, da wir in unseren kirchlichen Dogmen keinen wesentlichen Anhalt hierfür finden, unser Verhältniss zu den Thieren als ein sittliches und das Gewissen beruhigendes zu bestimmen sei. Die Weisheit der Brahmanen, ja aller gebildeten Heidenvölker, ist uns verloren gegangen: mit der Verkennung unseres Verhältnisses zu den Thieren sehen wir eine, im schlimmen Sinne selbst verthierte, ja mehr als verthierte, eine verteufelte Welt vor uns. Es gibt nicht eine Wahrheit, die wir, selbst wenn wir sie zu erkennen fähig sind, aus Selbstsucht und Eigennutz uns zu verdecken nicht bereit sind: denn hierin eben besteht unsere Civilisation. Doch scheint es diessmal, dass das zu stark gefüllte Maass überlaufe, worin denn ein guter Erfolg des aktiven Pessimismus, im Sinne des „Gutes schaffenden“ Mephistopheles, sich zeigen möchte. Abseits, aber fast gleichzeitig mit dem Aufblühen jener, im vorgeblichen Dienste einer unmöglichen Wissenschaft vollzogenen Thierquälereien, legte uns ein redlich forschender, sorgfältig züchtender und wahrhaftig vergleichender, wissenschaftlicher Thierfreund die Lehren verschollener Urweisheit wieder offen, nach welchen in den Thieren das Gleiche athmet was uns das Leben gibt, ja dass wir unzweifelhaft von ihnen selbst abstammen. Diese Erkenntniss dürfte uns, im Geiste unseres glaubenslosen Jahrhundert's, am sichersten dazu anleiten, unser Verhältniss zu den Thieren in einem unfehlbar richtigen Sinne zu würdigen, da wir vielleicht nur auf diesem Wege wieder zu einer wahrhaften Religion, zu der, vom Erlöser uns gelehrten und durch sein Beispiel bekräftigten, der Menschenliebe gelangen möchten. Wir berührten bereits, was die Befolgung dieser Lehre uns Sklaven der Civilisation so übermässig erschwere. Da wir die Thiere bereits dazu verwendeten, uns nicht nur zu ernähren und zu dienen, sondern an ihren künstlich herbeigeführten Leiden auch zu erkennen, was uns selbst etwa fehle, wenn unser, durch unnatürliches Leben, Ausschweifungen und Laster aller Art zerrütteter Leib mit Krankheiten behaftet wird, so dürften wir sie jetzt dagegen in förderlicher Weise zum Zwecke der Veredelung unserer Sittlichkeit, ja, in vieler Beziehung, als untrügliches Zeugniss für die Wahrhaftigkeit der Natur zu unserer Selbsterziehung benützen. —

Einen Wegweiser hierfür gibt uns schon unser Freund Plutarch. Dieser hatte die Kühnheit, ein Gespräch des Odysseus mit seinen, von Kirke in Thiere verwandelten Genossen zu erfinden, in welchem die Zurückverwandlung in Menschen von diesen mit Gründen von äusserster Triftigkeit abgelehnt wird. Wer diesem wunderlichen Dialoge genau gefolgt ist, wird sich schwer damit zurecht finden, wenn er heut' zu Tage die durch unsere Civilisation in Unthiere verwandelte Menschheit zu einer Rückkehr zu wahrer menschlicher Würde ermahnen will. Ein wirklicher Erfolg dürfte wohl nur davon zu erwarten sein, dass der Mensch zu allernächst an dem Thiere sich seiner selbst in einem adeligen Sinne bewusst werde. An dem Leiden und Sterben des Thieres gewännen wir immer einen Maasstab für die höhere Würde des Menschen, welcher das Leiden als seine erfolgreichste Belehrung, den Tod als eine verklärende Sühne zu erfahren fähig ist, während das Thier durchaus zwecklos für sich leidet und stirbt. Wir verachten den Menschen, der das ihm verhängte Leiden nicht standhaft erträgt und vor dem Tode in wahn-

Berlin

sinniger Furcht erbebt: gerade für diesen aber viviseciren unsere Physiologen Thiere, impfen ihnen Gifte ein, welche jener durch Laster sich bereitet, und unterhalten künstlich ihre Qualen, um zu erfahren, wie lange sie etwa auch jenem Elenden die letzte Noth fernhalten könnten! Wer wollte in jenem Siechthume, wie in dieser Abhilfe, ein sittliches Moment erblicken? Würde dagegen mit Anwendung solcher wissenschaftlicher Kunstmittel etwa dem durch Hunger, Entbehrung und Uebernehmung seiner Kräfte leidenden armen Arbeiter geholfen werden? Man erfährt, dass gerade an diesem, welcher — glücklicher Weise! — nicht am Leben hängt und willig aus ihm scheidet, oft die interessantesten Versuche zu objektiver Kenntnissnahme physiologischer Probleme angestellt werden, so dass der Arme noch im Sterben dem Reichen sich verdienstlich macht, wie bereits im Leben z. B. durch das sogenannte „Auswohnen" gesundheitschädlicher neuer glänzender Wohnräume. Doch geschieht diess von Seiten des Armen in stumpfsinnigem Unbewusstsein. Dagegen könnte man annehmen, dass das Thier selbst vollbewusst willig für seinen Herrn sich quälen und martern liesse, wenn es seinem Intellekte deutlich gemacht werden könnte, dass es sich hierbei um das Wohl seines menschlichen Freundes handele. Dass hiermit nicht zu viel gesagt sei, dürfte sich aus der Wahrnehmung ergeben können, dass Hunde, Pferde, sowie fast alle Haus- und gezähmten Thiere, nur dadurch abgerichtet werden, dass ihrem Verstande es deutlich gemacht wird, welche Leistungen wir von ihnen verlangen; sobald sie diess verstehen, sind sie stets und freudig willig, das Verlangte auszuführen; wogegen rohe und dumme Menschen dem von ihnen unaufgeklärten Thiere ihre Wünsche durch Züchtigungen beibringen zu müssen glauben, deren Zweck das Thier nicht versteht und sie deshalb falsch deutet, was dann wiederum zu Misshandlungen führt, welche auf den Herren, welcher den Sinn der Bestrafung kennt, angewendet füglich von Nutzen sein könnten, dem wahnsinnig behandelten Thiere dennoch aber die Liebe und Treue für seinen Peiniger nicht beeinträchtigen. Dass in seinen schmerzlichsten Qualen ein Hund seinen Herrn noch zu liebkosen vermag, haben wir durch die Studien unserer Vivisektoren erfahren: welche Ansichten vom Thiere wir aber solchen Belehrungen zu entnehmen haben, sollten wir, im Interesse der Menschenwürde besser, als bisher es geschah, in ernstliche Erwägung ziehen, wofür uns zunächst die Betrachtung dessen, was wir von den Thieren bereits zuerst erlernt hatten, dann der Belehrungen, die wir noch von ihnen gewinnen könnten, dienlich sein dürfte. —

Den Thieren, welche unsere Lehrmeister in allen den Künsten waren, durch die wir sie selbst fingen und uns unterwürfig machten, war der Mensch hierbei in nichts überlegen, als in der Verstellung, der List, keineswegs im Muthe, in der Tapferkeit; denn das Thier kämpft bis zu seinem letzten Erliegen, gleichgiltig gegen Wunden und Tod: „es kennt kein Bitten, kein Flehen um Gnade, kein Bekenntniss des Besiegtseins." Die menschliche Würde auf den menschlichen Stolz, gegenüber dem der Thiere, begründen zu wollen, würde verfehlt sein, und wir können den Sieg über sie, ihre Unterjochung, nur von unserer grösseren Verstellungskunst herleiten. Diese Kunst rühmen wir an uns hoch; wir nennen sie „Vernunft", und glauben uns durch sie vom Thiere stolz unterscheiden zu dürfen, da sie, unter Anderem, uns ja auch Gott ähnlich zu machen fähig sei, — worüber Mephistopheles allerdings wiederum seiner eigenen Meinung ist, wenn er findet, der Mensch brauche seine Vernunft allein „nur thierischer als jedes Thier zu sein." In seiner grossen Wahrhaftigkeit und Unbefangenheit versteht das Thier nicht das moralisch Verächtliche der Kunst abzuschätzen, durch welche wir es uns unterworfen haben; jedenfalls erkennt es etwas Dämonisches darin, dem es scheu gehorcht: übt jedoch der herrschende Mensch Milde und freundliche Güte gegen das nun furchtsam gewordene Thier, so dürfen wir annehmen, dass es in seinem Herren etwas Göttliches erkennt, und dieses so stark verehrt und liebt, dass es seine natürlichen Tugenden der Tapferkeit ganz einzig im Dienste der Treue bis zum qualvollsten Tode verwendet. Gleich wie der Heilige unwiderstehlich dazu gedrängt ist, seine Gottestreue durch Martern und Tod zu bezeugen, ebenso das Thier seine Liebe zu seinem gleich göttlich verehrten Herren. Ein einziges Band, welches der Heilige bereits zu zerreissen vermochte, fesselt das Thier, da es nicht anders als wahrhaftig sein kann, noch an die Natur: das Mitleiden für seine Jungen. In hieraus entstehenden Bedrängnissen weiss es sich aber zu entscheiden. Ein Reisender liess seine ihn begleitende Hündin, da sie soeben Junge zur Welt brachte, im Stalle eines Wirthshauses zurück, und begab sich allein auf dem drei Stunden langen Wege nach seiner Heimath; des andern Morgens findet er auf der Streu seines Hofes die vier Säuglinge und neben ihnen die todte Mutter: diese hatte, jedesmal eines der Jungen nach heim tragend, viermal den Weg in Hast und Angst durchlaufen; erst als sie das letzte bei ihrem Herren, den sie nun nicht mehr zu verlassen nöthig hatte, niedergelegt, gab sie sich dem qualvoll aufgehaltenen Sterben hin. — Diess nennt der „freie" Mitbürger unserer Civilisation „hündische Treue", nämlich das „hundisch" mit Verachtung betonend. Sollten wir hiergegen in einer Welt, aus welcher die *Verehrung* gänzlich geschwunden, oder, wo sie anzutreffen ein heuchlerisches Vorgeben ist, an den von uns beherrschten Thieren nicht ein, durch Rührung belehrendes, Beispiel uns nehmen? Wo unter Menschen hingebende Treue bis zum Tode angetroffen wird, hätten wir schon jetzt ein edles Band der Verwandtschaft mit der Thierwelt keineswegs zu unserer Erniedrigung zu erkennen, da manche Gründe sogar dafür sprechen, dass jene Tugend von den Thieren reiner, ja göttlicher als von den Menschen ausgeübt wird; denn der Mensch ist befähigt in Leiden und Tod, ganz abgesehen von dem der Anerkennung der Welt übergebenen Werthe derselben, eine beseligende Sühnung zu erkennen, während das Thier, ohne jede Vernunfterwägung eines etwaigen sittlichen Vortheiles, ganz und rein nur der Liebe und Treue sich opfert, — was allerdings von unseren Physiologen auch als ein einfacher chemischer Prozess gewisser Grundsubstanzen erklärt zu werden pflegt.

Diesen in der Angst ihrer Verlogenheit auf dem Baume der Erkenntniss herumkletternden Affen dürfte aber jedenfalls zu empfehlen sein, nicht sowohl in das aufgeschlitzte Innere eines lebenden Thieres, als vielmehr mit einiger Ruhe und Besonnenheit in das Auge desselben zu blicken; vielleicht fände der wissenschaftliche Forscher hier zum ersten Male das Allermenschenwürdigste ausgedrückt, nämlich: *Wahrhaftigkeit*, die Unmöglichkeit der Lüge, worin, wenn er noch tiefer hineinschaute, die erhabene Wehmuth der Natur über seinen eigenen jammervoll sündhaften Daseinsdünkel zu ihm sprechen würde; denn da, wo er wissenschaftlichen Scherz treibt, nimmt es das Thier ernst. Von hier aus blicke er dann zunächst auf seinen wahrhaft leidenden Nebenmenschen, den in nackter Dürftigkeit geborenen, vom zartesten Kindesalter an zu Gesundheit zerrüttender übermässiger Arbeit gemissbrauchten, durch schlechte Nahrung und herzlose Behandlung aller Art frühzeitig dahin siechenden, wie er aus dumpfer Ergebenheit fragend zu ihm aufschaut: vielleicht sagt er sich dann, dass dieser nun doch jedenfalls wenigstens ein Mensch, wie er, sei. Das wäre ein Erfolg. Könnt ihr dann dem mitleidigen Thiere, welches willig mit seinem Herren hungert, nicht nachahmen, so suchet es nun darin zu übertreffen, dass ihr dem hungernden Nebenmenschen zur nöthigen Nahrung verhelft, was euch ganz leicht fallen dürfte, wenn ihr ihn mit dem Reichen auf gleiche Diät setztet, indem ihr von der übermässigen Kost, von welcher dieser erkrankt, jenem soviel zumässet, dass er davon gesunde, wobei von Leckerbissen, wie Lerchen, welche sich in der Luft besser ausnehmen als in euren Mägen, überhaupt nicht die Rede zu sein brauchte.

Allerdings wäre dann zu wünschen, dass eure Kunst hierfür ausreiche. Ihr habt aber nur unnütze Künste gelernt. Von dem bis auf einen gewissen fernen Tag zu verzögernden Tode eines sterbenden ungarischen Magnaten hing die Erlangung gewisser enormer Erbschaftsansprüche ab: die Interessirten setzten ungeheure Salaire an Aerzte daran jenen Tag von dem Sterbenden erleben zu lassen; diese kamen herbei: da war etwas für die „Wissenschaft los“; Gott weiss was Alles verblutet und vergiftet ward: man triumphirte, die Erbschaft gehörte uns und die „Wissenschaft“ ward glänzend remunerirt. Es ist nun nicht wohl anzunehmen, dass auf unsere armen Arbeiter so viel Wissenschaft verwendet werden dürfte. Vielleicht aber etwas Anderes: die Erfolge einer tiefen Umkehr in unserem Inneren.

Sollte das gewiss von Jedem empfundene Entsetzen über die Verwendung der undenklichsten Thierquälerei zum vorgeblichen Nutzen für unsere Gesundheit — das Schlechteste was wir in einer solchen herzlosen Welt besitzen könnten! — nicht ganz von selbst eine solche Umkehr herbeigeführt haben, oder hatten wir erst nöthig, damit bekannt gemacht zu werden, dass diese Nützlichkeit irrthümlich, wenn nicht gar trügerisch war, da es sich hierbei in Wahrheit nur um Virtuosen-Eitelkeit und etwa Befriedigung einer stupiden Neugier handelte? Wollten wir abwarten, dass die Opfer der „Nützlichkeit“ sich auch auf Menschen-Vivisektion erstrecken? Mehr als der Nutzen des Individuum's soll uns ja der des Staates gelten? Gegen Staatsverbrecher erliess ein Visconti, Herzog von Mailand, ein Strafedikt, wonach die Todesqualen des Delinquenten auf die Dauer von vierzig Tagen berechnet waren. Dieser Mann scheint die Studien unserer Physiologen im Voraus normirt zu haben; diese wissen die Marter eines hierzu tüchtig befähigten Thieres in glücklichen Fällen ebenfalls auf gerade vierzig Tage auszudehnen, jedoch weniger wie dort aus Grausamkeit, sondern aus rechnender Sparsamkeit. Das Edikt Visconti's wurde von Staat und Kirche gut geheissen, denn Niemand empörte sich dagegen; nur solche, welche die angedrohten furchtbaren Qualen zu erdulden nicht für das Schlimmste erachteten, fanden sich angetrieben den Staat in der Person des Herrn Herzog's bei der Gurgel zu fassen. Möge nun der neuere Staat selbst an die Stelle jener „Staatsverbrecher“ treten und die Menschheit schändenden Herren Vivisektoren aus ihren Laboratorien kurzweg hinauswerfen. Oder sollten wir diess wiederum „Staatsfeinden“ überlassen, als welche ja nach den neuesten Gesetzgebungen die sogenannten „Sozialisten“ gelten? — In der That erfahren wir, dass — während Staat und Kirche sich den Kopf darüber zerbrechen, ob auf unsere Vorstellungen einzugehen und nicht dagegen der Zorn der etwa beleidigten „Wissenschaft" zu fürchten sei — der gewaltsame Einbruch in solch ein Vivisektions-Operatorium zu Leipzig, sowie die hierbei vollführten schnellen Tödtungen der für wochenlange Martern aufbewahrten und ausgespannten zerschnittenen Thiere, wohl auch eine tüchtige Tracht Prügel an den sorgsamen Abwärter der scheusslichen Marterräume, einem rohen Ausbruche subversiver sozialistischer Umtriebe gegen das Eigenthumsrecht zugeschrieben worden ist. Wer möchte nun aber nicht Sozialist werden, wenn er erleben sollte, dass wir von Staat und Reich mit unserem Vorgehen gegen die Fortdauer der Vivisektion, und mit der Forderung der unbedingten Abschaffung derselben, abgewiesen würden? Aber nur von der *unbedingten Abschaffung*, nicht von „thunlichstem Beschränken" derselben unter „Staatsaufsicht" dürfte die Rede sein können, und es dürfte hierfür unter Staatsaufsicht nur die Assistenz eines gehörig instruirten Gensdarmes bei jeder physiologischen Konferenz der betreffenden Herren Professoren mit ihren „Zuschauern" verstanden werden.

Denn unser Schluss im Betreff der Menschenwürde sei dahin gefasst, dass diese genau erst auf dem Punkte sich dokumentire, wo der Mensch vom Thiere sich durch das Mitleid auch mit dem Thiere zu unterscheiden vermag, da wir vom Thiere andrerseits selbst das Mitleiden mit dem Menschen erlernen können, sobald dieses vernünftig und menschenwürdig von uns behandelt wird.

Sollten wir hierüber verspottet, von unserer National-Intelligenz zurückgewiesen werden, und die Vivisektion in ihrer öffentlichen und privaten Blüthe fortbestehen bleiben, so hätten wir den Vertheidigern derselben wenigstens das eine Gute zu verdanken, dass wir aus einer Welt, in welcher „kein Hund länger mehr leben möchte", auch als Menschen gern und willig scheiden, selbst wenn uns kein „deutsches Requiem" nachgespielt werden dürfte!

Bayreuth, Oktober 1879.

Richard Wagner.

Druck von Th. Burger, Bayreuth

Hugo Voigt in Leipzig

Buchhandlung für Landwirthschaft, Gartenbau und Forstwesen

Hofbuchhandlung Sr. Königl. Hoh. des Prinzen Friedrich Karl von Preussen.

Die Unkenntniss des grossen Publikums über das Wesen und Treiben der Vivisektion ist zum grössten Theile mit Schuld daran, dass letztere so ungestört in ihrer entsetzlichen Thätigkeit fortbestehen — ja überhaupt bestehen kann; wüsste das Publikum nur annähernd, welche Gräuel tagtäglich in physiologischen Laboratorien, öffentlichen wie privaten, im Namen der Wissenschaft und der „leidenden Menschheit“ verübt werden, so könnte das öffentliche Bewusstsein unmöglich in der Regungslosigkeit verharren, die man, wenigstens in einigen Ländern, bisher wahrgenommen hat. So abschreckend und widerwärtig daher auch der Gegenstand sein mag, so ist es doch an der Zeit, von ihm Kenntniss zu nehmen und den Vivisektionstisch mit Allem, was darum und daran hängt, der Oeffentlichkeit preiszugeben.

Die Folterkammern der Wissenschaft. Eine Sammlung von Thatsachen für das Laienpublikum von Ernst von Weber. 5.—8. Aufl. mit 10 Illustrationen, 6 Bogen. Preis **60 Pf.** Leipzig, 1879.

Diese Schrift von gegnerischer Seite auf das Heftigste und Gehässigste angegriffen, hat durch ihre Enthüllungen unwiderleglicher Thatsachen überall das ausserordentlichste Aufsehen erregt und ist bereits in 7 fremde Sprachen übersetzt worden.

Stimmen der Presse über die „wissenschaftliche Thätigkeit in den physiologischen Instituten“. Recensionen von den „Folterkammern der Wissenschaft“ von Ernst von Weber. Preis 20 Pf. Leipzig 1879.

Die Vertheidiger der Vivisection und das Laienpublikum von Dr. med. E. Hammer. 2 Bg. Preis 50 Pf. Leipzig 1879. Eine entschiedene wissenschaftliche Abfertigung der Schriften von Carl Vogt, Herrmann und Berthold.

Die Ansprüche der Physiologen. Eine Erwiderung auf Prof. Heidenhain's Schrift: „Die Vivisektion im Dienste der Heilkunde“. Von Dr. med. Gryzanovski. 3¼ Bogen. Preis 50 Pf. Eine glänzende und schlagende Widerlegung der Heidenhain'schen Schrift. Leipzig 1879.

Für oder wider die Vivisection? von Dr. med. G. Voigt. 6 Bg. Preis 60 Pf. Leipzig 1879. Eine fleissige und leicht fassliche Zusammenstellung der wissenschaftlichen und humanen Argumente gegen die vivisektionelle Untersuchungsmethode. Namentlich zur Orientirung des grösseren Laienpublikums geeignet.

Die dunkelste Seite der Wissenschaft, von Wilibald Wulff. Hamburg 1878. Preis 50 Pf. Eine Schrift voll Wärme und Begeisterung.

Glossen zur modernen Vivisektion von Dr. jur. von Hönigsberg. Preis 30 Pf. Treffendes Urtheil eines scharfsinnigen Juristen über die ethischen Verirrungen der modernen Physiologenschule. Leipzig 1879.

Die Vivisektion. Ist sie nothwendig oder zu entschuldigen? Preisschrift von G. Fleming. Berlin 1870. Preis 75 Pf. 5 Bg.

Gemma. Novelle von Elpis Melena, München 1877. Preis 2 Mark. (Namentlich Frauen zu empfehlen.)

Wissenschaftliche Abhandlungen III. Band von Friedrich Zöllner, Prof. der Astrophysik an der Universität Leipzig. Leipzig 1879. Die Vorrede dieses Werkes des berühmten Astronomen enthält eine vernichtende Kritik des jetzt üblichen Vivisektionsunfugs.

Die Vivisektion, ihr wissenschaftlicher Werth und ihre ethische Berechtigung von *Ιατρος* (Doctor der Medicin). 6 Bg. Preis 2 Mk. Leipzig, 1877.

Eine klare und präcise, streng wissenschaftliche Darlegung der wissenschaftlichen Werthlosigkeit und der praktischen Nutzlosigkeit der Vivisektion.

Vom Verfasser der „Folterkammern der Wissenschaft“ sind ferner erschienen:

Vier Jahre in Afrika. Von Ernst von Weber. 2 Bände mit Illustrationen, Plan und Karte. 66½ Bg. Preis 20 M. Von der gesammten deutschen Zeitungspresse in der sympathischsten und anerkennendsten Weise besprochen, Leipzig 1878.

Neues Wiener Tageblatt vom 4/6. 1878: „Eines der amüsantesten Bücher der neuesten Reiseliteratur.“ Ausland vom 21/10. 1878: „W.'s Buch gehört zu den unterhaltensten und belehrendsten die wir besitzen“ Gegenwart vom 22/3 1879: „Ein vorzügliches, ungemein lehrreiches Buch.“ Kölnische Zeitung vom 13/6. 1878: „W.'s Berichte gehören zu dem Eingehendsten und Anziehendsten, was über Südafrika geschrieben wurde.“ Leipziger Zeitung vom 20/3. 1879: „Von den Sitten und Gebräuchen, den staatlichen und gesellschaftlichen Einrichtungen der Zulus giebt uns W.'s Werk ein überaus erschöpfendes, hochinteressantes Bild, das jedenfalls als weitaus das Beste bezeichnet werden kann, das uns bisher zur Orientirung über diesen Volksstamm geboten worden ist Globus No. 16. 1879: Wir kennen kein zweites Werk, das in so vorurtheilsloser, klarer und überlegter Weise die südafrikanischen Verhältnisse erörtert, so eingehend dieselben bespricht und so verständig und leidenschaftslos auf die wunden Stellen hinweist.

Die Erweiterung des deutschen Wirthschaftsgebiets und die Grundlegung zu überseeischen deutschen Staaten. Ein dringendes Gebot unserer wirthschaftlichen Nothlage, von Ernst v. Weber. 5 Bg. Preis 1 M. 80 Pf. Leipzig, 1879.

Kreuzzeitung v. 7/8. 1879: „Diese Schrift W.'s ist eine sehr bemerkenswerthe und wird neben der Fabri's und dem lehrreichen Buche von Dr. Hübbe-Schleiden über Aequatorial-Afrika's gewiss dazu beitragen, die Aufmerksamkeit auf eine Frage zu lenken, welche von der höchsten Bedeutung für die Zukunft Deutschlands ist.“

Die Vierteljahrsschrift des unter dem Protektorat Seiner Majestät des Königs Albert stehenden Dresdner Thierschutzvereins

„Androclus“

wird fortfahren, den Standpunkt des Thierschutzes gegenüber der privilegirten Thierfolter mit Entschiedenheit zu vertreten. Preis jährlich 75 Pf., eine einzelne Nummer 25 Pf.

Internationaler Verein zur Bekämpfung der wissenschftl. Thierfolter.

Gegründet den 19. August 1879. Beitrittsanmeldungen direct an den Präsidenten: Ernst von Weber (Dresden, Amalienstrasse 8) oder an die Herren Unterzeichner des beiliegenden Aufrufs zu richten. Jahresbeitrag beliebig.

Viele der höchstgestellten Persönlichkeiten des deutschen Reichs haben bereits ihren Beitritt zum Verein erklärt. Statuten vom Central-Comité (Augustus-Strasse 4) zu beziehen.

Umschlagdruck von Bär & Hermann in Leipzig.

Katalog
einer
Richard Wagner-Bibliothek.

◆

Feſtgabe
zu den
Bayreuther Bühnenfeſtſpielen
im Jahre
1882.

I/5
69

Katalog

einer

Richard Wagner-Bibliothek

Nach den vorliegenden Originalien
ſyſtematiſch-chronologiſch geordnetes und mit Citaten und
Anmerkungen verſehenes
authentiſches Nachſchlagebuch
durch die
geſammte Wagner-Litteratur
von
Nikolaus Oeſterlein,
Ehrenmitglied des Wiener akademiſchen Wagner-Vereines.

Erſter Band.

Abgeſchloſſen: November 1881.

Leipzig 1882
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
(1886).

Alle Urheberrechte, einſchließlich des Ueberſetzungsrechtes,
werden ſowohl für das Ganze als für die einzelnen Theile des Werkes
vorbehalten.

Sächsische
Landesbibliothek
Dresden

1948 I D 141

Dem Meiſter

Richard Wagner

verehrungsvoll

zugeeignet.

Vorrede.

Richard Wagner's Schriften und Dichtungen, ſowie alle übrigen von dem Meiſter ſelbſt herrührenden, bisher nur zerſtreut in die Oeffentlichkeit gelangten Kundgebungen in ſtreng ſyſtematiſch-chronologiſcher Reihenfolge correct aufgezeichnet zu wiſſen: dürfte nicht allein vom culturgeſchichtlichen Standpunkte als intereſſant und werthvoll erſcheinen, ſondern auch für die künftigen Bearbeiter von Biographien und Charakteriſtiken dieſes größten Künſtlers unſeres Jahrhunderts ſich geradezu als eine Nothwendigkeit erweiſen.

Aber auch die, Wagner's weite Laufbahn, ſein Epoche machendes Wirken und Schaffen begleitenden Momente und Umſtände, wie ſie uns in unzähligen Belegen („Für“- und „Gegen“-Schriften, Kritiken und Antikritiken, Apologien und Pamphleten u. ſ. w.) ſeit vielen Jahren vorliegen, ſchienen dem Herausgeber zum vollſtändigen Ueberblick dieſer ganzen großartigen Kunſtbewegung bedeutungsvoll genug, um ſie einem ſehr leicht möglichen Vergeſſenwerden zu entziehen — das heißt: dieſelben den eben genannten perſönlichen Kundgebungen des Meiſters in zweckmäßiger Anordnung anzureihen.

Der in unſerer ausgebreiteten Litteratur, obenan im Journalismus, tagtäglich mehr ſich anhäufende enorme Stoff verſchwindet nur zu bald vom Schauplatz unſeres heute mehr als je ſich ſchnell abnützenden Lebens.

Berückſichtigen wir alſo nicht blos alles aus liebevoller Verehrung für den Meiſter Entſtandene und Hervorgebrachte, ſondern auch das durch das erſte Erſcheinen eines jeden ſeiner Werke, ſei es im Buchhandel, ſei es auf der Bühne, hervorgerufene außerordentliche Aufſehen, — die geradezu ungeheuere Senſation, welche jede ſelbſt kleinſte perſönliche Offenbarung dieſes einzigen Mannes verurſacht, und wie ſich dieſelbe als höchſter Ausdruck in der erwähnten, ſpecifiſch unſerer Zeit anhaftenden, großen litterariſchen Thätigkeit äußert, ſo erhält man ein Material, welches, mit Sorgfalt geſammelt und archivirt, als weſentlich ergänzender Beitrag zur Wagner-Litteratur zu betrachten iſt.*)

Das vorliegende Werk nun, ein auf Grundlage der im Beſitze des Herausgebers befindlichen Richard Wagner-Bibliothek mit größtmöglichſter Genauigkeit für das allgemeine Intereſſe ausgearbeitetes Nachſchlagebuch, welchem in der Detailausführung vielfach S. Hirzel's berühmter Goethe-Katalog als Vorbild diente, giebt zugleich einen Commentar zur Bibliothek ſelbſt. — Die Anlage dieſer Wagner-Bibliothek (nebſt den dazu gehörigen Sammelſtücken) geſchah von dem Beſitzer — um dies hier ſogleich zu bemerken — keineswegs im Sinne einer alltäglichen egoiſtiſchen Liebhaberei, es leitete ihn vielmehr die Idee, das Fundament einer einſtigen großen, umfaſſenden Richard Wagner-Bibliothek zu legen, welche früher oder ſpäter von berufenerer Hand und mit reicheren Mitteln, als ſie einem einfachen Privatmanne zu Gebote ſtehen, vollendet werden könnte.**) In einem ſolchen künftigen Wagner-Muſeum werden dann ſämmtliche hervorragende in Kunſt und Leben dem Meiſter naheſtehenden Perſonen und allerhöchſten Gönner eine

---

*) E. Kaſtner's ſcheinbar hieher gehöriger 1878 erſchienener „Richard Wagner-Katalog" hat in Tendenz und Durchführung mit dieſem Buche nichts gemein.

**) Sollte ſich indeſſen irgend eine entſprechende Gelegenheit finden, die Wagner-Bibliothek, in ihrem jetzigen Umfange, für das Intereſſe der Sache nutzbar zu machen, ſo wird ſie immer ſolchem edlen Zwecke zugänglich ſein.

Galerie zu bilden haben, und die Originale der unter dem begeiſternden Einfluſſe von Richard Wagner's Schöpfungen entſtandenen Werke bildender Kunſt nicht fehlen dürfen.

Von einer Vollſtändigkeit kann hier alſo nur inſoferne die Rede ſein, als alle auf Richard Wagner bezüglichen, perſönlichen oder künſtleriſchen, Ereigniſſe mit wenigſtens einem litterariſchen Belegſtück vertreten ſind.*) Der Hauptzweck bei Veröffentlichung dieſes Buches wäre ſomit einerſeits im Nachweis der in der Bibliothek enthaltenen, bereits ſelten gewordenen, zum Theil völlig vergriffenen, mit einem Worte ſchwer zu erlangenden Stücke, welche, wie angedeutet, noch immer in numeriſcher Zunahme begriffen ſind, zu ſuchen, im Weiteren aber darin, jene Ziffern und Daten zu bringen, welche ein raſcheres Nachſchlagen und Aufſuchen dieſes oder jenes Schriftſtückes aus Werken, Zeitſchriften oder Lokalblättern, in den ſtändigen Hof-, Univerſitäts- und ſonſtigen Bibliotheken ermöglichen.

Zur Completirung von eigentlichen Sammelſtücken, beſonders aber für werthvolle, ja unſchätzbare Beiträge zu einigen in der Erſten Abtheilung: „Richard Wagner“ aufgeſtellten Rubriken, iſt allerdings noch Raum gelaſſen. Z. B. für die: „Kürzere gelegentliche Ausſprüche und Citate aus Briefen“ überſchriebene Rubrik würde ſich ſelbſt in meinen Büchern, Schriften und Zeitungsausſchnitten bei gelegentlich genauer Durchſicht noch ſo manches Nacherzählte und Aufgeſchriebene finden, welches als Kundgebung des großen Meiſters bei künſtleriſch oder ſonſt wichtigen Anläſſen von Bedeutung iſt. — In gleicher Weiſe wäre in der Dritten Abtheilung meiner Sammlung hinſichtlich der Porträts von mit Richard Wagner in näherer intimer oder ſonſt bedeutſamer Beziehung geweſenen Perſonen (Künſtler, Litteraten ꝛc.) eine Lücke auszufüllen u. dergl. m.

---

*) Dahin erklärt ſich auch der auf dem Titelblatt erſichtliche Paſſus: „durch die geſammte Wagner-Litteratur“.

Bei Durchſicht des Kataloges wird man ſofort wahrnehmen, daß weitaus die meiſten Nummern der Litteratur angehören. Da es mir aber wieder zunächſt um die deutſche Litteratur mit Rückſicht auf alles im Buchhandel Erſchienene zu thun war, ſo glaube ich die dießfalls angeſtrebte Vollſtändigkeit namentlich in Bezug auf Original-Ausgaben von R. Wagner's Schriften und Dichtungen, ſowie auf die „ſelbſtändigen Werke" (worunter alle auf die Sache direkt ſich beziehenden Bücher und Broſchüren zu verſtehen ſind) auch nahezu erreicht zu haben.

Von „anderen Werken" und den mir bisher zu Gebote ſtehenden „Zeitſchriften" erſcheinen faſt überwiegend nur größere Aufſätze und Abhandlungen ausgezogen. Die kleineren Mittheilungen, ſowie das Meiſte in das Bereich der Notiz gehörige, wurden in Zeitſchriften, (mit Ausnahme ſolcher früherer Jahre, oder einiger beſonders bemerkenswerther kürzerer Artikel) unberückſichtigt gelaſſen, dagegen aus Tagesblättern, welche dieſelben dem Datum nach in der Regel ſchon früher gebracht, entnommen.*)

Was im Weiteren das aus verſchiedenen Werken, Zeitſchriften ꝛc. Ausgezogene betrifft, ſo iſt einleuchtend, daß alles überhaupt Exiſtirende, welches die Sache nur „erwähnend und bemerkend" in ſich ſchließt, wie z. B. Geſchichts- und Litteratur-Werke, Lexica, moderne Romane, Erzählungen und Theaterſtücke u. ſ. w.

---

*) Es wäre indeſſen immerhin ergötzlich und der Mühe werth, ſo manches Kürzere aus Zeitſchriften gelegentlich auch zu katalogiſiren. Z. B. die beſonders in den erſten Jahrgängen des „Muſikaliſchen Wochenblattes" (E. W. Fritzſch, Leipzig) durchgeführte „Kannegießerei" — ferner Herrn Tappert's höchſt gelungene Briefkaſten-Bemerkungen in der „Allgemeinen Deutſchen Muſik-Zeitung" (Berlin) während ſeiner Redaktion (1878—1880), u. A. Auch würde allerdings bei den größeren Aufſätzen und Artikeln (worunter man ebenfalls jene aus Büchern und Zeitungen zu verſtehen hat), welche häufig nur mit ganz einfachen Titeln überſchrieben ſind (z. B. — Richard Wagner — Wagner in Wien — Aus Bayreuth ꝛc.), eine genauere Angabe des oft ſehr intereſſanten Inhaltes den Reiz für manchen Leſer erhöht haben. Zu einer derartigen Gliederung konnte ſich aber der Herausgeber umſoweniger entſchließen, als er bei Abfaſſung dieſes Werkes lediglich einen wiſſenſchaftlich-thematiſchen Charakter im Auge hatte.

zu verzeichnen — die Grenzen eines Spezialkataloges nicht nur weit überſchreiten würde, ſondern einfach ein Ding der Unmöglichkeit wäre.

Die von mir geſammelte Zeitungslitteratur, obſchon quantitativ im Verhältniß zu dem ſeit Beginn der Wagner-Aera überhaupt Geſchriebenen einem Tropfen im Meere zu vergleichen, umfaßt dagegen qualitativ d. h. hinſichtlich Vorführung wirklich verſchiedener Daten immerhin einen reichhaltigen Stoff, wenn man in Betracht zieht, daß von den Blättern ein und daſſelbe Vorkommniß oder Ereigniß doch nur als ſolches gebracht werden kann, und daher hier nicht ſelten ein Journal dem anderen einfach nachdruckt. Aus dieſem Grunde mag ſich auch das Vorherrſchen von in Wien erſchienenen Blättern, welche von dem Herausgeber, als in dieſer Stadt anſäſſig, am leichteſten erlangbar waren, rechtfertigen laſſen. Eine Ausnahme bilden nach beiden Richtungen natürlich die Berichte über Aufführungen, ſowie die ſelbſtändigen Aufſätze und Feuilletons.*) Alle ſonſt mir zugekommenen Zeitungsausſchnitte, welche nur Muthmaßliches, Wahrſcheinliches, in Ausſicht Stehendes u. ſ. w. alſo nichts Beſtimmtes ausdrücken (und es iſt deren eine ſehr beträchtliche Menge) habe ich vorderhand zur Aufnahme nicht geeignet befunden.**)

Indem ich nun zu den Tondichtungen des Meiſters übergehe, könnte ich mir — und wahrſcheinlich auch jeder Andere — in einer Richard Wagner-Bibliothek von Wagner's Hauptwerken:

---

*) Die im Katalog aus Tagesblättern gebrachten möglicherweiſe lückenhaft erſcheinenden Berichte über Aufführungen werden durch die in muſikaliſchen Fachjournalen enthaltenen Recenſionen, von welchen ich die wichtigſten ſeparat durchgeführt habe, vielfach ergänzt; die übrigen ſind in den beigegebenen Regiſtern der ganzen Jahrgänge dieſer Zeitſchriften leicht auffindbar.

**) Nebſt dem [illegible] aus Fachblättern (in erſter Linie aus der von dem verdienſtvollen Franz Brendel redigirten „Neuen Zeitſchrift für Muſik“), ferner aus der unüberſehbaren Litteratur fremder Sprachen zu Ergänzenden, würde beſonders in Betreff der ſogenannten Zeitungsausſchnitte aus deutſchen Blättern eine einſtige Vereinigung mit dem an einem anderen Orte Geſammelten zur Herſtellung einer großen Wagner-Bibliothek anzuſtreben ſein.

den Partituren, und zwar vom „Rienzi" bis zur „Götterdämmerung" und dem verheißenen „Parſifal" (die großen Einzelcompoſitionen mit eingeſchloſſen), keine einzige als fehlend denken. — Wenn man dieſelben dennoch in dieſer Sammlung vermiſſen ſollte, möge man folgendes erwägen: Die Partituren Richard Wagner's werden immer und ewig beſtehen, und nach wie vor Jedermann leicht zugänglich ſein; wogegen die von dem Herausgeber eingeſchlagene litterariſche Richtung von vornherein darauf abzielte, vor Allem immer das ſchwerer Zugängliche d. h. alle zerſtreuten, werthvollen Schriftſtücke des Meiſters ſowie die ſeine Veröffentlichungen begleitenden, das Verhalten der Zeitgenoſſen ihm gegenüber dokumentirenden Beweisſtücke, in möglichſter Vollſtändigkeit zu bringen. Ich ſah mich demgemäß veranlaßt, auch bezüglich der muſikaliſchen Compoſitionen nur die bereits ſeltener gewordenen Ausgaben zu berückſichtigen, und aus obigen Gründen nicht einmal die in der Bibliothek vorhandenen einzelnen Partitur-Theile aufzunehmen.*)

In der bereits vorgedachten künftigen großen Wagner-Bibliothek werden die Partituren ſicherlich die erſte Stelle einnehmen.

Uebrigens findet man nebſt den in der Erſten Abtheilung eingereihten älteren und immerhin einen hiſtoriſchen Werth repräſentirenden intereſſanten Erſtlingswerken (Chöre, Lieder, Klaviercompoſitionen) in der Zweiten Abtheilung als Bearbeitungen (Klavierauszüge mit Text, Klavierarrangements u. ſ. w.) ſämmtliche Tonwerke Richard Wagner's.**)

Nachdem alles Litterariſche ſchon als ſolches dem täglichen Verſchwinden und Verlorengehen viel mehr ausgeſetzt iſt, als das was man zu den Muſikalien rechnet, ſo erſcheint bei Letzteren auch eine ſo genaue bibliographiſche Ausarbeitung in wiſſenſchaftlicher Hinſicht nicht ſo wichtig. Es genügen daher zur bloßen Einſichtnahme für dieſes oder jenes Stück die in den Nummern: 2059—2067 dieſes Buches aufgeführten Verlags-Kataloge der Firmen: Meſer, — Breitkopf & Härtel, — Schott, welche für alle Länder das ausſchließliche Verlagsrecht der Tondichtungen des Meiſters erworben haben.*) Dieſe Verzeichniſſe, welche auf Verlangen nicht nur in zuvorkommendſter Weiſe von den genannten Firmen Jedermann gratis zugeſandt werden, ſondern auch in den meiſten Muſikhandlungen vorräthig aufliegen, enthalten nahezu erſchöpfend faſt ſämmtliche Bearbeitungen der in Rede ſtehenden Tonwerke für Geſang und Inſtrumentalmuſik.

---

*) Die Partitur des „Kaiſermarſches" wurde wegen des in derſelben enthaltenen Volksgeſanges im betreffenden Anhang der Erſten Abtheilung eingereiht.

**) Von der Aufnahme der übrigen Bearbeitungen und Arrangements einzelner Muſikſtücke für Orcheſter oder Solo-Inſtrumente, ſowie der Unzahl von ſogenannten freien Bearbeitungen für Klavier (Potpourris, Fantaſien, Transcriptionen, Paraphraſen ꝛc.) habe ich — inſofern ſie nicht als Curioſa beweis-merkwürdig — bei der principiell litterariſchen Tendenz meines Werkes abſichtlich Umgang genommen.

Die Aufnahme einzelner Briefe und Poſtkarten aus meiner nicht unbedeutenden Privat-Korreſpondenz habe ich aus begreiflichen Rückſichten nur bei ſolchen ſtatthaft gefunden, deren Inhalt einem allgemeineren Intereſſe entſpricht.**) Daſſelbe wolle man auch für die übrigen einen mehr privaten Charakter tragenden Stücke berückſichtigen, bei denen eben nicht die Perſon, an welche ſie gerichtet, ſondern die äußere Form als ſolche betrachtet werden ſoll.

Das abſeits des eigentlichen litterariſchen Theiles gelegene verſchiedenartige Materiale, welches dem Verfaſſer eines ſolchen Werkes bei Ausarbeitung desſelben in die Hände kommt, ſpricht nach ſeinen

---

*) Außer dem von C. F. Peters (Leipzig) verlegten Kaiſermarſch, und dem bei E. W. Fritzſch erſchienenen Albumblatt (1861) ſind noch einige kleinere Lieder und Arrangements der franzöſiſchen und deutſchen Verlagsfirmen herausgekommen, welche größtentheils in meinem Kataloge enthalten ſind.

**) So werden z. B. die in der fünften Abtheilung aufgenommenen Briefe meines Freundes Felix Mottl, muſikaliſchen Aſſiſtenten bei den Feſtſpielproben (nunmehrigen Hofkapellmeiſter in Karlsruhe), ausgezeichnet intereſſante Belege zu Bayreuth's bedeutungsvollen Gedenktagen von 1876 bilden. — Vielleicht gebe ich mit dieſem Verſuch den Anſtoß zu einer nicht unbeachtenswerthen Erweiterung der Wagner-Litteratur. Ein ſachgemäß veröffentlichter „Briefwechſel zwiſchen Wagnerianern“ würde, (vorausgeſetzt daß beide Theile Schreiber und Empfänger damit einverſtanden wären) über vieles Wagner und ſeine Sache betreffende, Licht und Aufſchluß verbreiten.

Gegenſtänden von ſelbſt; eine nähere Erörterung jeder einzelnen Kategorie iſt hier wohl kaum erforderlich; ich beſchränke mich deßhalb blos auf die Berührung einiger größerer, möglicherweiſe Bedenken erregender Gruppen.

Die Zurücklegung von Theaterzetteln, Konzertprogrammen und ſonſtigen ſcheinbaren Kleinigkeiten erachtete ich für nicht ganz nebenſächlich; ſie dienen oft zur Beſtimmung von Werth und Bedeutung habenden Thatſachen. Beklagen doch unſere erſten Konzert- und Opern-Chroniſten den Abgang ſolcher Belegſtücke namentlich aus früherer Zeit.*) Speciell Theaterzettel gewinnen nach Ablauf eines längeren Zeitraumes entſchieden an Sammelwerth.**) Ein Gleiches gilt auch für manche unter die Curioſa aufgenommenen Spielereien und a. dgl. Sammelſtücke, ſie ſollen einen thatſächlichen Beweis geben, welche Popularität die Sache ſelbſt in Volkskreiſen gewonnen hat.

Daß bei einer reformatoriſchen Kunſtbewegung wie der Wagner'ſchen, welche von ihrem Anfange an, in ihrer Entwicklung, bis zu ihrer heute erreichten Höhe, einem fortwährenden Kampfe der Parteien ausgeſetzt war, außer den im Sinne intereſſanter Merkwürdigkeiten zu nehmenden ernſthaften Curioſen ſich noch ein rieſiger Ballaſt von in das Bereich des Witzes, der Satyre, Parodie u. ſ. w. fallenden aufſpeichern ließe; darf denjenigen nicht Wunder nehmen, welcher den Gang dieſer Periode mit all' ihren bunten Abſonderlichkeiten und Extravaganzen theilnehmend verfolgte. Wo fänden ſich nicht immer wieder Einzelne, denen es in Anſchauung des Großen, Edlen und Erhabenen ſogleich nach dem einen Schritt zum — Lächerlichen gelüſtete? So iſt es auch hier. Freilich tragen alle dieſe Dinge den Stempel unſerer Zeit ſo zu ſagen auf der Stirne. Ich habe Einiges davon der Vollſtändigkeit wegen gebracht, da ich dergleichen auch in andern ähnlichen Werken vorgefunden habe.*)

---

*) Vergleiche Katalog Nr. 565, S. XIV, Vorwort.

**) Ein für 1881 verbreitetes Verzeichniß eines Antiquariats aus Hamburg bewerthet u. a. 21 Stück Wiener Theaterzettel aus den Jahren 1817 und 1818 mit 10 Mark. — Eine Leipziger Firma offerirt in einem Verzeichniß von antiquariſchen Muſikalien etc. (ebenfalls 1881) Konzert-Zettel der Gewandhauskonzerte aus früheren Jahren um den Preis von 12 Mark.

Endlich wird unter dem in einem „Anhang“ Zuſammengeſtellten nicht blos Derjenige, welchem es ernſtlich um das Studium und das wirkliche Erkennen der Sache zu thun iſt, die meiſten — von Richard Wagner ſelbſt zum Theil benützten — Quellenwerke, welche die ſtoffliche, ethiſche und philoſophiſche Grundlage zu ſeinen Schriften und Dichtungen bildeten, vorfinden, ſondern es wird auch allen eine „auf die Sache bezügliche“ Lectüre Suchenden, das reichhaltige Repertorium von Bearbeitungen, freien Dichtungen, Hilfsbüchern ꝛc. gewiß willkommen ſein.

Warum ich zwei innigſt miteinander verbundene, und für alle Zeiten groß daſtehende Inſtitutionen in eigene Hauptabtheilungen brachte, wird ſofort begreiflich erſcheinen, wenn ich die Titel derſelben nenne. Es ſind dies nämlich: die beinahe ſchon um den ganzen Erdkreis ſich ausbreitenden „Wagner-Vereine“ und Alles was ſich an den Namen und die That „Bayreuth“ knüpft.

Der Forſcher der Zukunft mag, wie Eingangs erwähnt, aus den bisher geſammelten (im Jahre 1882 und durch die weiteren zu erhoffenden Feſtaufführungen ſich mehrenden) Daten wahrnehmen, wie die Mitwelt, insbeſondere die deutſche Nation, ſich über die Beſtimmung und Bedeutung der von ihrem großen Genius geſchafſeiner Kunſtſtätte klar wurde, und ſich überhaupt den erhabenen und idealen — allerdings weit über unſere Zeit hinausragenden — Schöpfungen Richard Wagner's gegenüber verhielt.

---

*) Wie harmlos aber erſcheinen die früheren Parodien, Traveſtien, etc., gegenüber unſeren heutigen Zerrbildern! So ſind z. B. folgende, Mozart betreffende Schriftchen ſeiner Zeit erſchienen: Mozart und Schikaneder. Ein theatral. Geſpräch über die Aufführung der „Zauberflöte“ im Stadttheater. In Knittelverſen. 3. Aufl. Wien, 1801. — Jupiter, Mozart und Schikaneder nach der erſten Vorſtellung der „Zauberflöte“ im neuen Theater a. d. Wien, 1802. — Don [illegible] oder der ſteinerne Gaſtmahl. Große Oper ohne Geſ. in 12 Akten, unter Mitwirkung d. H. Mozart. Von M. L. v. [illegible]. Erfurt o. J. — Ich nenne ferner die in Fried. Wilh. Jähns' trefflichem Werke (Vergl. Katalogs Nr. 546) aufgezählten Parodien zu Weber's „Freiſchütz“, erinnere an die zahlreichen Fauſt- und Hamlet-Parodien, die Traveſtien der Schiller'ſchen Gedichte und ſo vieles Andere.

Wenn es ſchließlich einer Rechtfertigung bedarf, weßhalb ich dieſem Werke einige Worte als Einleitung voranſetzte, ſo geſchah dies einestheils, um einigen, gerade in dieſem Falle naheliegenden, Einwürfen zu ſteuern und andererſeits rückhaltslos meine Geſinnung für eine Sache auszuſprechen, deren Größe mir den Impuls verlieh, mich trotz anſtrengender Berufsgeſchäfte an eine derartige ſchwierige und mühevolle Arbeit zu wagen.

Wien, im November 1881.

Nikolaus Oeſterlein.

Zur Orientirung.

Es kann mir nicht beifallen, die von mir bei Verfaſſung dieſes Kataloges gewählte Eintheilung als die allein richtige hinſtellen zu wollen; dennoch glaube ich jene Form getroffen zu haben, welche die Ein- und Unterordnung eines derartig vielſeitigen, mitunter ſogar etwas heikligen Materiales ermöglichte, ohne damit die dem Meiſter ſelbſt oder ſeiner Sache ſchuldige Achtung und Würde zu verletzen.

Nachdem zur ſchnelleren Ueberſicht die auf größere Gruppen bezüglichen Anmerkungen ſogleich an Ort und Stelle des Kataloges angebracht ſind, ſo brauche ich mich nachſtehend blos auf einige ſonſt noch einer Erklärung bedürfenden Punkte zu beſchränken.

1. Das geſammte Material zerfällt in ſechs Abtheilungen (Erſte Abtheilung: Richard Wagner. — Zweite Abtheilung: Ueberſetzungen, Bearbeitungen von Tondichtungen, Bildniſſe Richard Wagner's. Anſichten. Vermiſchtes. — Dritte Abtheilung: Ueber Richard Wagner, ſeine Kunſt und Sache im Allgemeinen. — Vierte Abtheilung: Wagner-Vereine. — Fünfte Abtheilung: Bayreuth. — Sechſte Abtheilung: Curioſa) und einen Anhang. Jede der genannten Haupt-Abtheilungen ergiebt eine Anzahl mit römiſchen Ziffern bezeichnete Rubriken und dieſen entſprechende Unterabtheilungen; die hier eingereihten Gegenſtände (Stücke) ſind vorherrſchend chronologiſch und nur in einigen Fällen alphabetiſch geordnet.

2. Jeder für ſich einzeln beſtehende Gegenſtand, ſowie jede Vereinigung mehrerer zuſammengehöriger einzelner Theile zu einem Werke oder einer Collection iſt mit einer Nummer (von 1 angefangen fortlaufend) bezeichnet.

3. Die aus den nach dem im Kataloge bedingten Syſteme bereits mit laufenden Nummern verſehenen Stücken entnommenen Artikel haben die auf den gewiſſermaßen Hauptgegenſtand ſich beziehende Verweiſungsnummer — gleichviel ob der erſtere früher oder ſpäter im Kataloge vorkommt — am Ende des angeführten Stückes eingeklammert. Nummerirt iſt der belangte Haupt-Gegenſtand in jener Abtheilung oder Rubrik, wohin derſelbe ſeiner Beſchaffenheit nach eigentlich gehört. Wenn bei Verweiſungen die Nummer, auf welche hingewieſen werden ſoll, zufällig eine eingeklammerte iſt, ſo wird zur Auffindung derſelben neben der eingeklammerten Verweiſungsnummer noch die betreffende Haupt- und Unterabtheilung (letztere in Ziffern ausgedrückt) beigefügt.

Nachdem ſich die „Selbſtändigen Werke", ferner die „Bayreuther Blätter" und die Jahresberichte des „Wiener akademiſchen Wagner-Vereines" ausſchließlich mit der Sache beſchäftigen, wurde aus dieſen Objecten nur — und zwar für die Erſte und Fünfte Abtheilung von Richard Wagner Geſchriebenes (in den Geſ. Schriften und Dichtungen nicht Enthaltenes) oder den Meiſter perſönlich Angehendes, für andere Abtheilungen aber, zu „Bildlichen Darſtellungen" Gehöriges entlehnt.

4. Stücke, welche als ſolche ihrer beſonderen Bedeutung wegen im Katalog wiederholt angeführt ſind, erhalten ebenfalls die laufende Nummer in jener Abtheilung, in welcher ſie obligat zu ſtehen kommen; bei weiteren Vorkommen erſcheint die Nummer, mit Berufung auf ihre erſte Aufzählung, am Ende des das Stück erklärenden Satzes, mit dem Berufungszeichen „Siehe". Auch hier iſt das Stück dort ausführlicher beſchrieben, wo es die laufende Nummer hat.

5. Einige von den in der Vorrede bereits erwähnten, einen ausgeſprochenen privaten Charakter tragenden Stücken, (worunter auch Photographien mit eigenhändig geſchriebener Widmung zu zählen ſind,) wurden zwar als intereſſantes die Sache ergänzendes Material ebenfalls aufgenommen, jedoch, als nicht zur eigentlichen Bibliothek gehörig, ohne Nummer belaſſen.

6. Alle Gegenſtände, welche nicht ohnehin durch einen eigenen Titel wörtlich anzuführen waren, oder einer längeren vom Herausgeber ſelbſt ſtyliſirten Erklärung bedurften, ſind (beſonders bei den Zeitungsauszügen) mit möglichſter Beibehaltung des im Original enthaltenen Satzbaues und Wortlautes, wiedergegeben. Sogar die in deutſcher Sprache mit abweichender Orthographie geſchriebenen Fremdwörter und Eigennamen, (z. B. Concert und Konzert, Bayreuth und Baireuth ꝛc.) ſowie Druckfehler wurden faſt durchaus getreu übertragen.

7. Von R. Wagner unmittelbar herrührende, mit beſonderer Genauigkeit zu bringende Kundgebungen als: Briefe, Telegramme, Ausſprüche, Reden ꝛc. habe ich, wenn ſie mir in verſchiedenen Werken, Schriften und Zeitungen nachgedruckt zur Verfügung geſtanden, aus demjenigen Stücke ausgewählt und katalogiſirt, welches mir den Wortlaut am richtigſten wiederzugeben ſchien. Deſſen ungeachtet muß auch hier noch der Vorbehalt einer allfälligen authentiſchen Richtigſtellung des Satz- und Wortlautes gewahrt bleiben. Bei den Anſprachen und Ausſprüchen wird der buchſtäbliche Wortlaut wohl überhaupt nicht leicht zu ermitteln ſein, da dieſelben einerſeits von Richard Wagner aller Wahrſcheinlichkeit nach improviſatoriſch gehalten wurden, andererſeits aber nur in den ſeltenſten Fällen ſtenographiſch aufgezeichnet worden ſein dürften. (Vgl. [391] S. 24.)

8. Die Gegenſtände, welche die Nummern der Dritten und Fünften Abtheilung ausmachen, (mit Ausnahme der Recenſionen und Berichte aus Zeitungen) wurden nach ihren formellen Unterſchieden, wie ſie in der Wagner-Bibliothek enthalten ſind, in die betreffenden Unterabtheilungen gebracht. Die

Eintheilung der Zeitſchriften in „Ganze Jahrgänge oder Bände“ — „Einzelne Nummern und Hefte“ — „Ausſchnitte“, — bezieht ſich lediglich auf die Art des Vorhandenſeins der Stücke in der Bibliothek. — Die fortlaufenden Jahreszahlen machen wohl ein ſeparates Sachregiſter darüber entbehrlich.

9. Die Zeitungs-Litteratur bildet in der Dritten, Fünften und Sechsten Abtheilung eigene Gruppen; in der Vierten Abtheilung ſind die Zeitungen am Schluſſe jeder Unterabtheilung zuſammengeſtellt, in der Erſten Abtheilung kommen ſie zerſtreut vor. In der Dritten Abtheilung ſind die auf die Perſon Richard Wagner's bezüglichen Zeitungsbeiträge an die Spitze geſtellt. Recenſionen und Berichte wurden, wie bereits bemerkt, ſachgemäß eingereiht; das „Vermiſchte“ dagegen nach den Blättern ſelbſt, mit jedesmal neu beginnender chronologiſcher Folge aneinandergereiht. Die letztgenannte Anordnung bezieht ſich auch zum Theil auf die in der „Fünften“, und durchwegs auf die in der Sechsten Abtheilung aufgenommenen Zeitungen.

Die Zeitungen, worunter außer den Tagesblättern auch jene wöchentlich erſcheinenden Journale zu verſtehen ſind, die überhaupt zu dem Begriffe „Zeitung“ gehören (z. B. Sonn- und Feiertags-Courier, Montags-Revue u. a. m.) liegen faſt durchgehends in größeren „Ausſchnitten“ vor. Wie ſchon in der Vorrede erwähnt, beſteht die Sammlung vorherrſchend aus Wiener Blättern; dieſelben ſind zuerſt, nach ihnen die öſterreichiſchen Provinz-Journale, und am Schluſſe die ausländiſchen Zeitungen aufgezählt. Der chronologiſchen Ueberſichtlichkeit wegen habe ich ſtatt der Angabe der Zeitungsnummern das Datum der Blätter gewählt, welches indeß, da mir die meiſten Journale nur als Ausſchnitte zukamen, oft nachträglich erſt ermittelt werden mußte. — In jenen ſeltenen Fällen, bei welchen ich Ausſchnitte mit fehlenden Angaben in Bezug auf Datum, Nummer, Jahreszahl oder ſelbſt Titel der Zeitung dennoch ihres berückſichtigungswerthen Inhaltes wegen aufgenommen habe, ſind dieſelben an paſſender Stelle oder am Schluſſe jeder chronologiſchen Reihe angefügt. — Aus obigen Gründen konnte ich auch auf die Morgen- oder Abend-Ausgabe der Blätter, ſowie auf die jeweilige Journalrubrik (Leitartikel, Tages-Neuigkeiten, Perſonalnachrichten, Theater und Kunſt ꝛc.) welcher dieſelben entnommen, mit Ausnahme des „Feuilletons“ im Allgemeinen keine Rückſicht nehmen. — (Bei den Zeitungen der Fünften Abtheilung „Bayreuth“ ſind übrigens größtentheils auch die Morgen- und Abendblätter als ſolche beſonders angegeben.) Die weitaus überwiegende Mehrzahl all' dieſer Zeitungsausſchnitte ſtammt, wie es ſich von ſelbſt verſteht, aus den „Feuilletonſpalten“ oder einer dieſer ähnlich benannten Rubrik.

10. Es mag immerhin der Fall ſein, daß dieſes oder jenes Stück nicht in die Katalogs-Rubrik oder Unterabtheilung, wo daſſelbe ſteht, gehörig, ſondern an anderer Stelle paſſender eingeſchaltet befunden würde (z. B. einige in der Dritten Abtheilung unter Rubrik 1 „In ſelbſtändigen Werken“ vorkommende Schriften, wie: „Von Bach bis Wagner“, die Müllerdorf'ſchen Broſchüren u. A. ſollten eigentlich in der Rubrik 2 „In anderen Werken“ aufgezählt

erſchienen, wurden aber entweder ihres auf die Sache direkt hinweiſenden Titels, oder eines innigen Zuſammenhanges mit einer der Schriften über R. Wagner wegen, dort eingeſtellt.) Den durch die Einreihung ſolcher Poſten hervorgerufenen Bedenken wäre allerdings durch eine größere Anzahl von Unterabtheilungen abzuhelfen geweſen, befürchtete nicht der Herausgeber, ſchon an und für ſich durch die vermöge der Fülle und Reichhaltigkeit des Materiales abſolut nothwendig gewordene Detailgliederung die Grenzen der leichten und gefälligen Lesbarkeit eines Buches überſchritten zu haben.

11. Neben den laufenden Nummern ſind vorzüglich im literariſchen Theil zur ſchnelleren chronologiſchen Ueberſicht die Jahreszahlen der Gegenſtände angegeben; dieſelben ſind mit Klammern verſehen, wenn das betreffende Stück keine Jahreszahl hatte, ſondern dieſelbe erſt von mir muthmaßlich, in den meiſten Fällen aber unzweifelhaft richtig beſtimmt worden iſt.

12. Die zu den einzelnen Stücken gehörigen Anmerkungen findet man ſeparat am Schluſſe einer jeden Haupt-Abtheilung.

13. Von Abkürzungen wurde faſt gänzlich Umgang genommen; die dennoch vorkommenden ſind allgemein verſtändlich.

14. Die im Anhange enthaltenen Bücher und Schriften ſind, ſo viel wie möglich, nach der chronologiſchen Reihenfolge der auf ſie bezüglichen Richard Wagner'ſchen Werke eingereiht.

Ueber einige Zeichen und Abkürzungen.

A. Das in der Erſten Abtheilung „Richard Wagner" unter I. Schriften und Dichtungen (1—4) vorkommende Trennungszeichen ◆———◆ bedeutet, daß die unterhalb deſſelben angeführten Werke in der Geſammtausgabe nicht enthalten ſind.

B. In der Dritten und Fünften Abtheilung ſind zur beſſeren Orientirung für den in der Wagner-Litteratur minder Eingeweihten, alle unter den Rubriken: „In ſelbſtändigen Werken" aufgezählten Bücher und Broſchüren, welche hervorragend und unumwunden für die Sache eintreten, mit dem Zeichen (*) verſehen, wogegen diejenigen, welche entſchieden den Stempel der Oppoſition gegen die Kunſtrichtung oder die Perſon des Meiſters an ſich tragen mit einem (†) erſcheinen. Unbezeichnet blieben alle die Nummern, deren Tendenz weder als eine ausgeſprochen „für" noch „gegen" die Sache gerichtete zu erkennen iſt, oder die überhaupt keinen beſonders polemiſchen Charakter verrathen.

C. Um die Ueberſicht der Recenſionen und Berichte in der dritten Abtheilung nicht durch zu viele Unterabtheilungen zu erſchweren, wurden die größeren Beſprechungen mit den kleineren Artikeln und Notizen gemeinſam aufgeführt. Bei den Stücken, welche nicht entweder ſchon durch den Titel: „Feuilleton", als ausführliche erſcheinen, wurden zur Orientirung in Bezug auf den Umfang des Abſchnittes, oder wenn es ſich um „Kritik" — Berichte handelte, folgende Abkürzungen beigefügt: /K. B./ = Kürzerer (meiſt zugleich erſter) Bericht oder Beſprechung. — /A. B./ = Ausführlicher Bericht oder Beſprechung. — /N./ = Notiz. — /E./ = Excerpt, (unter anderweitigen Kunſtbeſprechungen (in Feuilletons ꝛc.) vorkommender Bericht.

D. Abkürzungen, bezeichnend den Umfang der in der Vierten Abtheilung vorkommenden Zeitungs-Artikel: /G. A./ = Größerer Aufſatz oder Artikel. — /K. A./ = Kürzerer Artikel. — /N./ = Notiz. — /E./ = Excerpt.

E. Die unmittelbar unter den Titeln der in der Sechſten Abtheilung aufgeſtellten Unterabtheilungen (Muſikalien, Bücher, Zeitſchriften, Bilder ꝛc.) folgenden Stücke beziehen ſich auf die im eigentlichen Sinne zu verſtehenden Curioſa; — die unterhalb der Trennungszeichen (Linien) ſtehenden (ſomit eine zweite Rubrik bildenden) ſind etwa unter Parodiſtiſche, Humoriſtiſche, Satyren u. dgl. einzureihen. Es bleibt übrigens in dieſem Falle dem Leſer überlaſſen, für das eine oder andere Exemplar die dahin gehörige Litteratur ſelbſt zu beſtimmen.

Nachſchrift.

Seit dem Abſchluß des Werkes (Mitte November 1881) hat ſich die vorliegende Bibliothek in allen Zweigen der Wagner-Litteratur (Bücher, Zeitſchriften, Zeitungen) um ein Bedeutendes, des früher nicht Erlangbaren, vervollſtändigt. Der Herausgeber hofft im Laufe des Jahres 1883 dieſes neu geſammelte Materiale nebſt der Wagner-Litteratur von 1882 — insbeſondere der Parſifal-Litteratur — in einem Ergänzungshefte nachtragen zu können.

Syſtematiſche Ueberſicht.

Seite
Vorrede VII
Zur Orientirung XVII
Ueber einige Zeichen und Abkürzungen XXI
Syſtematiſche Ueberſicht XXIII

Erſte Abtheilung.

Richard Wagner.

I. Schriften und Dichtungen 3
- 1. Geſammt-Ausgabe 3
- 2. Einzel-Ausgaben 5
  - A. Original-Ausgaben 5
  - B. Separat-Abdrücke 7
  - C. Dichtungen in Textbuch-Ausgaben 7
  - D. Programme zu Konzertaufführungen 10
- 3. In Zeitſchriften erſchienen 11
- 4. Vermiſchte kleinere Dichtungen, Gelegenheits-Verſe und -Sprüche. — Artikel 12

II. Handſchriften 15
- 1. Original-Autographe 15
- 2. Facſimile 16

III. Telegramme 17

IV. Briefe 18
- 1. Abſchriften nach dem Original 18
- 2. Gedruckte Briefe 18

Seite
V. Reden und Anſprachen 23
VI. Kürzere gelegentliche Ausſprüche, und Citate aus Briefen 25
VII. Gedruckte Manifeſte, Anordnungen, Erläſſe, Entwürfe und verſchiedene Schriftſtücke 27
1. Das Bühnenfeſtſpiel zu Bayreuth 1876 betreffend 27
2. Auf die Schule, den Patronat-Verein und die künftigen Feſtaufführungen bezüglich 28
3. Zu verſchiedenen beſonderen Anläſſen 28
VIII. Werke, welche nebſt verſchiedenem Anderen auch von R. Wagner ſelbſt Herrührendes enthalten 29
IX. Muſikaliſche Kompoſitionen 31
1. Männer-Chöre 31
2. Klavier-Auszüge mit Text 31
3. Werke für Klavier allein 31
A. Zu zwei Händen 31
B. Zu vier Händen 32
4. Lieder und Geſänge mit Begleitung des Pianoforte 32
5. Bearbeitungen 33
Anmerkungen 34

Zweite Abtheilung.

Ueberſetzungen. Bearbeitungen von Tondichtungen, Bildniſſe Richard Wagners. Anſichten. Vermiſchtes.

I. Ueberſetzungen 39
1. Italieniſch 39
2. Franzöſiſch 39
3. Schwediſch 40
4. Däniſch 40
5. Engliſch 41
6. Ungariſch 41
7. Polniſch 42
8. Böhmiſch 42
9. Ruſſiſch 42
10. Spaniſch 42
II. Bearbeitungen von Tondichtungen 43
1. Klavierauszüge mit Text aus Opern und Muſikdramen . . . 43
2. Einzelne Muſikſtücke für das Pianoforte eingerichtet 44

Seite
III. Bildniſſe Richard Wagner's 45
  1. Photographien 45
    A. Original-Aufnahmen 45
    B. Copien 47
  2. Zeichnungen, Radirungen, Stiche, Lithographien und Holzſchnitte 48
    A. In einzelnen Blättern 48
    B. In Büchern und Zeitſchriften 48
  3. Büſten, Reliefs und ſonſtige Bildniſſe 50
IV. Anſichten 51
V. Vermiſchtes 52
  Anmerkungen 54

Dritte Abtheilung.

Ueber Richard Wagner, ſeine Kunſt und Sache im Allgemeinen.

I. Litteratur 57
  1. In ſelbſtändigen Werken 57
    A. In deutſcher Sprache 57
    B. In fremden Sprachen 69
  2. In anderen Werken 70
    A. Aufſätze und größere Artikel. — Gedichte. 70
    B. Kürzeres. Gelegentliche Erwähnungen und Bemerkungen 76
  3. In Zeitſchriften 82
    (Ganze Jahrgänge oder Bände. S. 82. — Einzelne Nummern und Hefte. Aufſätze und größere Artikel. S. 92. Kürzeres. Gelegentliche Erwähnungen und Bemerkungen. S. 101. — Ausſchnitte. Aufſätze und größere Artikel. S. 102. — Kürzere Artikel und Notizen. S. 105.)
  4. In Zeitungen 106
    A. Den Meiſter perſönlich angehend 106
    (Aufſätze und größere Artikel. S. 106. — Kürzere Artikel und Notizen. S. 107. — Italieniſche Reiſe. Herbſt 1876. S. 109. — Italieniſche Reiſe. 1879—1880. Aufenthalt in München. S. 110. — Zweimaliger Aufenthalt in Berlin. Mai 1881. S. 111.)
    B. Beſprechungen von Richard Wagner's Schriften und Dichtungen 112

Seite

C. Rezenſionen und Berichte 113
  a. Ueber Konzerte 113
    α. Unter Richard Wagner's perſönlicher Leitung . . 113
    β. Andere Wagner-Konzerte 114
    γ. Vermiſchte Konzerte 115
  b. Ueber Aufführungen von Opern und Muſikdramen . 117
  (1. Berlin. S. 117. (Der Ring des Nibelungen im Victoriatheater. S. 118.) 2. Bologna. S. 121. — 3. Brüſſel. S. 121. — 4. Budapeſt. S. 121. — 5. Dresden. S. 121. — 6. Frankfurt am Main. S. 122. — 7. Gent. S. 122. — 8. Genua. S. 122. — 9. Graz. S. 122. — 10. Hamburg. S. 122. — 11. Karlsruhe. S. 122. — 12. Köln. S. 122. — 13. Leipzig. S. 123. — 14. London. S. 123. — 15. Madrid. S. 123. — 16. Magdeburg. S. 124. — 17. Mannheim. S. 124. — 18. Moskau. S. 124. — 19. München. S. 124. — 20. Neapel. S. 126. — 21. New-York. S. 126. — 22. Nizza. S. 126. — 23. Paris. S. 127. — 24. Rom. S. 127. — 25. Salzburg. S. 127. — 26. Stockholm. S. 127. — 27. Trieſt. S. 127. — 28. Wien. S. 127. (Unter Richard Wagner's perſönlicher Leitung S. 127. — Erſte Aufführungen. S. 127. — Andere Aufführungen. S. 133. — Vorſtellungen mit Gaſtſpielen. S. 136.) 29. Wiesbaden. S. 139.)
D. Vermiſchtes 139
  a. Aufſätze und größere Artikel 139
  b. Kürzere Artikel und Notizen 144
  c. Excerpte 154

II. Bildliche Darſtellungen 156
  1. Porträts 156
    A. Photographien 156
    B. Stiche, Lithographien und Holzſchnitte 162
      a. In Zeitſchriften enthalten 162
      b. In einzelnen Blättern 163
      c. Plaſtiſche Darſtellungen 164
  2. Verſchiedene Anſichten 164
    A. Original-Bilder 164
    B. Photographien 164
    C. Illuſtrationen und einzelne mit Vignetten ausgeſtattete Muſikſtücke in Werken und Zeitſchriften 166
    D. Plaſtiſche Darſtellungen 168

III. Vermiſchtes 169
  1. Privat-Korreſpondenz 169
  2. Theater-Zettel 170

Seite
3. Konzert-Programme und Texte 175
    A. Zu Konzerten unter R. Wagner's perſönlicher Leitung . 175
    B. Zu anderen Wagner-Konzerten 176
    C. Zu vermiſchten Konzerten 178
4. Richard Wagner gewidmete Muſikſtücke 180
5. Verſchiedenes 181
Anmerkungen 184

Vierte Abtheilung.

Wagner-Vereine.

I. Local-Vereine 191
1. Wagner-Verein in Mannheim 191
2. Leipziger Wagner-Verein. 191
3. Richard Wagner-Verein in München 192
4. Wagner-Verein zu Wien 192
5. Akademiſcher Wagner-Verein zu Berlin 193
6. Orden vom heiligen Graal (München) 194
7. Wiener akademiſcher Wagner-Verein 195
    A. Statuten und Jahresberichte 195
    B. Einladungen und Mittheilungen 197
        a. Allgemeine 197
        b. Beſondere. 203
    C. Konzertprogramme — Texte — Eintrittskarten ꝛc. . . . 204
8. Leipziger akademiſcher Wagner-Verein 206
9. Neuer Berliner Wagnerverein 206
II. Bayreuther Patronatverein 207
Anmerkungen 212

Fünfte Abtheilung.

Bayreuth.

I. Einleitendes. — Vor Eröffnung der Bühnenfeſtſpiele 1876 215
1. Perſönliche Kundgebungen des Meiſters 215
2. Mittheilungen des Verwaltungsrathes und der Vereinsdelegirten. 217
3. Anſichten und Pläne des Wagnertheaters. 218

Seite
4. Illuſtrationen in Zeitſchriften 219
5. Verſchiedenes 220
6. Litteratur 220
A. In ſelbſtändigen Werken 220
B. In Zeitſchriften 221
(Ganze Jahrgänge oder Bände. S. 221. — Einzelne Nummern und Hefte. S. 222.)
C. In Zeitungen 223
a. Aufſätze und größere Artikel 223
b. Kürzere Artikel und Notizen 226
7. Telegramme 229
II. Aus den Feſttagen. — Nach Eröffnung der Bühnenfeſtſpiele 1876 230
1. Perſönliche Kundgebungen des Meiſters 230
2. Feſtgaben 231
A. Litterariſche 231
B. Bildliche 231
3. (Andere) Bildliche Darſtellungen 232
A. Künſtler-Porträts 232
B. Sonſtige Illuſtrationen in Zeitſchriften 233
4. Verſchiedenes 235
5. Telegramme 235
6. Litteratur 237
A. In ſelbſtändigen Werken 237
B. In anderen Werken 238
C. In Zeitſchriften 239
(Ganze Jahrgänge oder Bände. S. 239. — Einzelne Nummern und Hefte. S. 240.)
D. In Zeitungen 242
a. Aufſätze 242
α. Recenſionen und Berichte 242
β. Vermiſchtes 244
b. Kürzere Artikel und Notizen 245
α. Berichte 245
β. Vermiſchtes 245
7. Nachträgliches 247
III. Vorbereitendes zum zweiten Bühnenfeſtſpiel. (1882.) . . . 248
Anmerkungen 252

Sechſte Abtheilung.

Curioſa.

Seite
I. Die Sache betreffend 255
  1. Allgemeine 255
    A. Muſikalien 255
    B. Litterariſches 256
      a. Bücher und Broſchüren 256
      b. Zeitſchriften 259
      (Humoriſtiſche Zeitſchriften. S. 261.)
      c. Zeitungen 263
    C. Bilder 268
      a. Photographien 268
      b. Stiche, Lithographien, Holzſchnitte 269
    D. Theater-Zettel ꝛc. 270
    E. Kinder-Theater 271
    F. Vermiſchtes 272
  2. Auf Bayreuth bezügliche 274
    A. Das Bühnenfeſtſpiel 1876 angehend 274
      a. Zeitſchriften 274
      (Humoriſtiſche Zeitſchriften. S. 274.)
      b. Zeitungen 275
      c. Vermiſchtes 277
    B. Hiſtoriſche und topographiſche Erinnerungen an die Stadt Bayreuth 278
      a. Litteratur 278
      b. Anſichten ꝛc. 280
II. Außerhalb der Sache ſtehend 281
  1. Muſikalien 281
  2. Litterariſches 281
    A. Bücher und Broſchüren 281
    B. Zeitſchriften 282
    C. Zeitungen 283
  3. Theater-Zettel und Anzeigen 284
  4. Bilder ꝛc. 284
  Anmerkungen 285

Anhang.

Seite
I. Quellenwerke zur Stoffwahl 289
II. Bearbeitungen der von Richard Wagner — im engeren oder weiteren Sinne — benützten Stoffe 292
1. Dramatiſche 292
A. Als Operntext 292
B. Als recitirtes Drama 293
2. Epiſche 295
3. In Proſa 296
III. Hilfsbücher und Verwandtes 299
IV. Auf die Sache bezügliche Litteratur 302
Sammlungen 306

Geſchenk-Verzeichniß 307
Namen-Regiſter 309

Erſte Abtheilung.

Richard Wagner.

I. Schriften und Dichtungen.

1. Geſammt-Ausgabe.

1. Geſammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. Neun Bände. Leipzig. Verlag von E. W. Fritzſch. 1871—1873. gr. 8°.

Inhalt der neun Bände.

Mit ſtärkeren Lettern ſind jene Schriften und Dichtungen gedruckt, welche — ſo viel mir bekannt — nur in dieſer Geſammt-Ausgabe enthalten ſind, d. h. weder früher als Einzelausgaben, noch in Zeitſchriften gedruckt waren.

Erſter Band. (1871.) 363 S. Vorwort zur Geſammtherausgabe. — **Einleitung.** — Autobiographiſche Skizze (bis 1842). — **„Das Liebesverbot". Bericht über eine erſte Opernaufführung.** — Rienzi, der letzte der Tribunen. — Ein deutſcher Muſiker in Paris. Novellen und Aufſätze (1840 und 1841). 1. Eine Pilgerfahrt zu Beethoven. 2. Ein Ende in Paris. 3. Ein glücklicher Abend. 4. Über deutſches Muſikweſen. 5. Der Virtuos und der Künſtler. 6. Der Künſtler und die Öffentlichkeit. 7. Roſſini's »Stabat mater«. — Über die Ouvertüre. — Der Freiſchütz in Paris (1841). 1. „Der Freiſchütz". An das Pariſer Publikum. 2. »Le Freischutz«. Bericht nach Deutſchland. — Bericht über eine neue Pariſer Oper (»La Reine de Chypre« von Halévy). — Der fliegende Holländer.

Zweiter Band. (1871.) 359 S. **Einleitung.** — Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg. — Bericht über die Heimbringung der ſterblichen Überreſte Karl Maria von Weber's aus London nach Dresden. Rede an Weber's letzter Ruheſtätte. Geſang nach der Beſtattung. — Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846, nebſt Programm dazu. — Lohengrin. — Die Wibelungen. Weltgeſchichte aus der Sage. — **Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama.** — **Siegfried's Tod.** — Trinkſpruch am Gedenktage des 300jährigen Beſtehens der königlichen muſikaliſchen Capelle in Dresden. — Entwurf zur Organiſation eines deutſchen Nationaltheaters für das Königreich Sachſen (1849).

Dritter Band. (1872.) 394 S. **Einleitung zum dritten und vierten Bande.** — Die Kunſt und die Revolution. — Das Kunſtwerk der Zukunft. — **„Wieland der Schmiedt", als Drama entworfen.** — Kunſt und Klima. — Oper und Drama, erſter Theil: Die Oper und das Weſen der Muſik.

Vierter Band. (1872.) 418 S. Oper und Drama, zweiter und dritter Theil: Das Schauſpiel und das Weſen der dramatiſchen Dichtkunſt. Dichtkunſt und Tonkunſt im Drama der Zukunft. — Eine Mittheilung an meine Freunde.

Fünfter Band. (1872.) 352 S. **Einleitung zum fünften und ſechſten Bande.** — Über die „Goetheſtiftung". Brief an Franz Liſzt. — Ein Theater in Zürich. — Über muſikaliſche Kritik. Brief an den Herausgeber der „Neuen Zeitſchrift für Muſik". — Das Judenthum in der Muſik. — Erinnerungen an Spontini. — Nachruf an L. Spohr und Chordirektor W. Fiſcher. — Gluck's Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis". — Über die Aufführung des „Tannhäuſer". — Bemerkungen zur Aufführung der Oper: „Der fliegende Holländer". — Programmatiſche Erläuterungen: 1. Beethoven's „heroiſche Symphonie". 2. Ouvertüre zu „Koriolan". 3. Ouvertüre zum „fliegenden Holländer". 4. Ouvertüre zu „Tannhäuſer". 5. Vorſpiel zu „Lohengrin". — Über Franz Liſzt's ſymphoniſche Dichtungen. Brief an M. W. — Das Rheingold. Vorabend zu dem Bühnenfeſtſpiele: Der Ring des Nibelungen.

Sechster Band. (1872.) 396 S. Der Ring des Nibelungen. Bühnenfeſtſpiel: Erſter Tag: Die Walküre. Zweiter Tag: Siegfried. Dritter Tag: Götterdämmerung. — Epilogiſcher Bericht über die Umſtände und Schickſale, welche die Ausführung des Bühnenfeſtſpieles „Der Ring des Nibelungen" bis zur Veröffentlichung der Dichtung deſſelben begleiteten.

Siebenter Band. (1873.) 394 S. Triſtan und Iſolde. — Ein Brief an Hector Berlioz. — „Zukunftsmuſik". An einen franzöſiſchen Freund (Fr. Villot) als Vorwort zu einer Proſa-Überſetzung meiner Operndichtungen. — Bericht über die Aufführung des „Tannhäuſer" in Paris. (Brieflich.) — Die Meiſterſinger von Nürnberg. — Das Wiener Hof-Operntheater.

Achter Band. (1873.) 415 S. Dem königlichen Freunde. Gedicht. — **Über Staat und Religion.** — Deutſche Kunſt und deutſche Politik. — Bericht an Seine Majeſtät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutſche Muſikſchule. — Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld. — Zur Widmung der zweiten Auflage von „Oper und Drama". — Cenſuren. Vorbericht. 1. W. H. Riehl. 2. Ferdinand Hiller. 3. Eine Erinnerung an Roſſini. 4. Eduard Devrient. 5. **Aufklärungen über „das Judenthum in der Muſik".** — Über das Dirigiren. — **Drei Gedichte:** 1. **Rheingold.** 2. **Bei der Vollendung des „Siegfried".** 3. **Zum 25. Auguſt 1870.**

Neunter Band. (1873.) 412 S. **An das deutſche Heer vor Paris (Januar 1871).** — **Eine Kapitulation. Luſtſpiel in antiker Manier.** — Erinnerungen an Auber. — Beethoven. — Über die Beſtimmung der Oper. — Über Schauſpieler und Sänger. — Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's. — Sendſchreiben und kleinere Aufſätze: 1. Brief über das Schauſpielerweſen an einen Schauſpieler. 2. Ein Einblick in das heutige deutſche Opernweſen. 3. Brief an einen italieniſchen Freund über die Aufführung des „Lohengrin" in Bologna. 4. Schreiben an den Bürgermeiſter von Bologna. 5. **An Friedrich Nietzſche, ord. Prof. der klaſſ. Philologie in Baſel.** 6. Über die Benennung „Muſikdrama". 7. Einleitung zu einer Vorleſung der „Götterdämmerung" vor einem auserwählten Zuhörerkreiſe in Berlin. — „Bayreuth". 1. Schlußbericht über die Umſtände und Schickſale, welche die Ausführung des Bühnenfeſtſpieles „Der Ring des Nibelungen" bis zur Gründung von Wagner-Vereinen begleiteten. 2. Das Bühnenfeſtſpielhaus zu Bayreuth, nebſt einem Bericht über die Grundſteinlegung deſſelben. — Inhaltsüberſicht der „Geſammelten Schriften und Dichtungen". — Sechs architektoniſche Pläne zu dem Bühnenfeſtſpielhauſe.

2. Einzel-Ausgaben.

A. Original-Ausgaben.

1849 2. Die Kunſt und die Revolution. Von **Richard Wagner**. Leipzig. Verlag von Otto Wigand. 1849. 60 S. kl. 8°.

1850 3. Die Wibelungen. Weltgeſchichte aus der Sage. Von **Richard Wagner**. Leipzig. Verlag von Otto Wigand. 1850. 75 S. kl. 8°.

4. Das Kunſtwerk der Zukunft. Von **Richard Wagner**. Leipzig. Verlag von Otto Wigand. 1850. 233 S. kl. 8°.

1851 5. Ein Theater in Zürich. Von **Richard Wagner**. (Letzte Seite des Umſchlages: Zürich, Druck der Schultheß'ſchen Offizin. 1851.) 40 S. 8°.

1852 6. Oper und Drama. Von **Richard Wagner**. Erſter Theil. Die Oper und das Weſen der Muſik. 194 S. Zweiter Theil. Das Schauſpiel und das Weſen der dramatiſchen Dichtkunſt. 200 S. Dritter Theil. Dichtkunſt und Tonkunſt im Drama der Zukunft. 217 S. Leipzig. Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber. 1852. kl. 8°.

7. —— —— Zweite, durchgeſehene Auflage. Leipzig. Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber. 1869. 350 S. 8°.

8. Drei Operndichtungen nebſt einer Mittheilung an ſeine Freunde als Vorwort von **Richard Wagner**. Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. 1852. 352 S. 8°. [1]

(1852) 9. Ueber die Aufführung des Tannhäuser. Eine Mittheilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper vom Dichter und Tonsetzer derselben. Schulthess'sche Offizin in Zürich. 44 S. 8°.

1859 10. Triſtan und Iſolde. Von **Richard Wagner**. Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. 1859. 110 S. 8°.

1861 11. „Zukunftsmuſik." Brief an einen franzöſiſchen Freund, als Vorwort zu einer Proſa-Ueberſetzung ſeiner Operndichtungen von **Richard Wagner**. Leipzig. Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber. 1861. 53 S. 8°.

1862 12. Die Meiſterſinger von Nürnberg. Von **Richard Wagner**. Als Manuſcript gedruckt. Mainz. Verlag von B. Schott's Söhnen. 1862. 140 S. 8°.

13. —— —— Zweite Ausgabe. Mainz. Verlag von B. Schott's Söhnen. 1868. 125 S. 8°.

1863 14. Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfeſtſpiel für drei Tage und einen Vorabend. Von Richard Wagner. Leipzig. Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber. 1863. 443 S. kl. 8°.

15. —— —— Zweite Auflage. Leipzig. J. J. Weber. 1873. 443 S. kl. 8°.

1865 16. Bericht an Seine Majeſtät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutſche Muſikſchule von Richard Wagner. München. Chriſtian Kaiſer. 1865. 50 S. 8°.

1869 17. Das Judenthum in der Muſik. Von Richard Wagner. Leipzig. Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber 1869. 57 S. 8°. 7)

18. Herr Eduard Devrient und ſein Styl. Eine Studie über deſſen „Erinnerungen an Felix Mendelsſohn-Bartholdy“ von Wilhelm Drach. München. 1869. Verlag von Cäſar Fritzſch. 18 S. 8°.

1870 19. Beethoven von Richard Wagner. Leipzig. Verlag von E. W. Fritzſch. 1870. 73 S. 8°.

1871 20. Ueber die Bestimmung der Oper. Ein akademischer Vortrag von Richard Wagner. Das Uebersetzungsrecht ist vorbehalten. Leipzig, Verlag von E. W. Fritzsch. 1871. 44 S. 8°.

Ueber die Aufführung des Bühnenfestspieles. Der Ring des Nibelungen. Eine Mittheilung und Aufforderung an die Freunde seiner Kunst von Richard Wagner. Leipzig, Verlag von E. W. Fritzsch. 1871. 19 S. 8°. (Siehe 2284.)

1872 21. Über Schauſpieler und Sänger. Von Richard Wagner. Leipzig. Verlag von E. W. Fritzſch. 1872. 86 S. 8°.

Bericht an den Deutschen Wagner-Verein über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspieles »Der Ring des Nibelungen« begleiteten. Von Richard Wagner. Leipzig, Commissions-Verlag von E. W. Fritzsch. 1872. 38 S. 8°. (Siehe 2285.)

1873 Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Nebst einem Berichte über die Grundsteinlegung desselben von Richard Wagner. Mit sechs architektonischen Plänen. Leipzig, Verlag von E. W. Fritzsch. 1873. 30 S. gr. 4°. (Siehe 2290.)

1877 22. Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel von Richard Wagner. Mainz. Verlag von B. Schott's Söhne. 1877. 81 S. gr. 8°.

B. Separat-Abdrücke.

1852 23. Zwei Briefe von Richard Wagner. I. Brief an den Redacteur d. Neuen Zeitſchr. f. Muſik. II. Brief an Franz Liszt (über die Goethe-Stiftung). Leipzig 1852. Verlag von Bruno Hinze. 48 S. gr. 8°. 3)

1857 24. Ein Brief von Richard Wagner über Franz Liszt's Symphoniſche Dichtungen. (Abdruck aus Nr. 15 des 16. Bandes der „Neuen Zeitſchrift für Muſik.“) Leipzig, Verlag von C. F. Kahnt 1857. 32 S. kl. 8°.

1863 25. Das Wiener Hof-Operntheater. Von Richard Wagner. (Separat-Abdruck aus dem „Botſchafter“.) Wien, 1863. Verlag von C. Gerold & Sohn. 16 S. 8°.

1868 26. Deutſche Kunſt und Deutſche Politik. Von Richard Wagner. Leipzig. Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber 1868. 112 S. 8°. 4)

(1869) 27. Ueber das Dirigiren von Richard Wagner. Leipzig, Verlag von C. F. Kahnt. 68 S. 8°. 5)

1871 28. Richard Wagner's Lehr- und Wanderjahre. Autobiographisches. Leipzig, Franz Wagner. 1871. 30 S. 8°. 6)

29. Richard Wagner's Programm zur Neunten Symphonie von Beethoven. 15 S. 8°. Druck von G. Kreyſel in Berlin. (o. J.)

◆

1880 30. Offener Brief an Ernst von Weber. Verfasser der »Folterkammern der Wissenschaft«. Ueber die Vivisection. Von Richard Wagner. (Bayreuth.) Berlin und Leipzig 1880. Verlag von Hugo Voigt. 16 S. gr. 8°. (Vgl. Bayreuther Blätter 1879. S. 299.)

C. Dichtungen in Textbuch-Ausgaben.

Die Einbeziehung der für einige Bühnen ſpeciell bearbeiteten Textbücher geſchieht hier mit Rückſicht auf den, denſelben zu Grunde liegenden Hauptinhalt der Dichtung. In den neueren Ausgaben von „Rienzi“, „Holländer“, „Tannhäuſer“, und „Lohengrin“, und den Separat-Ausgaben der zwei letztgenannten Opern ſind die Bemerkungen über Scenerie und Darſtellung im Vergleiche zu den früheren entweder kürzer zuſammengefaßt, oder für die betreffende Bühne (Berlin-Hannover) mit kleinen Veränderungen abweichend eingerichtet. Die ſonſt beobachtete chronologiſche Ordnung, wurde hier inſofern geändert, als die einzelnen Nibelungen-Dramen als abgeſchloſſenes Kunſtwerk (Der Ring des Nibelungen) aufeinanderfolgend zuſammengeſtellt ſind. „Das Rheingold“, „Die Walküre“ und die erſten zwei Aufzüge „Siegfried“ fallen bekanntlich ihrem Entſtehen nach, zwiſchen „Lohengrin“ und „Triſtan und Iſolde“.

(Format: Klein-Octav.)

31. Rienzi, der Letzte der Tribunen. Grosse tragische Oper in 5 Akten von Richard Wagner. Dresden, Königl. Hof-Musikalienhandlung. C. F. Meser. (Hermann Müller.) 46 S.

32. Rienzi, der Letzte der Tribunen. Große tragiſche Oper in 5 Akten von Richard Wagner. C. F. Meſer. (Adolph Fürſtner.) Berlin und Dresden. 48 S.

33. Der fliegende Holländer. Romantische Oper in 3 Aufzügen von Richard Wagner. Dresden, C. F. Meser. (Hermann Müller.) 36 S.

34. Der fliegende Holländer. Romantiſche Oper in 3 Aufzügen von Richard Wagner. C. F. Meſer. (Adolph Fürſtner.) Berlin und Dresden. 39 S.

35. Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg. Große romantiſche Oper in drei Akten von Richard Wagner. Dresden. C. F. Meſer 1845. 48 S.

36. —— Dresden, C. F. Meſer. (Hermann Müller.) 48 S.

37. —— C. F. Meſer. (Adolph Fürſtner.) Berlin und Dresden. 42 S.

38. —— —— Neue Ausgabe. 46 S. *)

39. —— Text der Oper. Leipzig. Druck von Sturm und Koppe. (A. Dennhardt.) 31 S.

40. —— Wien. Aus der kaiſerlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei. 1868. 44 S.

41. Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf der Wartburg. Große romantiſche Oper in drei Aufzügen von Richard Wagner. Text der Geſänge. — Hannover. Schlüter'ſche Hofbuchdruckerei. 28 S.

42. Lohengrin. Romantiſche Oper in drei Akten von Richard Wagner. Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. 70 S. *)

43. Lohengrin. Romantiſche Oper in drei Akten von Richard Wagner. Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. 56 S.

44. Dieſelbe Ausgabe. (Breitkopf & Härtel's Textbibliothek. Nr. 98.) 56 S.

45. Lohengrin. Romantiſche Oper in drei Akten von Richard Wagner. Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. 48 S.

46. Dieſelbe Ausgabe. (Breitkopf & Härtel's Textbibliothek. Nr. 98^{a}.) 48 S. *)

47. Königliche Schauſpiele. Geſänge aus: Lohengrin. Romantiſche Oper in drei Aufzügen von Richard Wagner. Nach Anordnung der Königlichen General-Intendantur. Berlin.

Eigenthum von Breitkopf & Härtel in Leipzig. (Gedruckt in der Königl. Geheimen Ober-Hofbuchdruckerei (R. Decker). 61 S.

48. Königliche Schauſpiele. Geſänge aus: Lohengrin. Romantiſche Oper in drei Aufzügen von Richard Wagner. Nach Anordnung der Königlichen General-Intendantur. Berlin. Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. (Breitkopf & Härtel's Textbibliothek Nr. 98 b.) 51 S.

49. —— Lohengrin. Romantiſche Oper in drei Aufzügen. Dichtung und Muſik von Richard Wagner. Nach Anordnung der Königlichen Intendantur. Text der Geſänge. Hannover. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig. (Breitkopf & Härtel's Textbibliothek Nr. 98 c.) 56 S.

50. Triſtan und Iſolde von Richard Wagner. Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel. 94 S.

51. Dieſelbe Ausgabe. (Breitkopf & Härtel's Textbibliothek. Nr. 151.) 94 S.

52. Die Meiſterſinger von Nürnberg. Von Richard Wagner. Mainz. Verlag von B. Schott's Söhnen. 1868. 125 S.

53. —— —— (Ohne Jahreszahl.) 125 S.

54. —— —— Zweite, für die Aufführungen beſtimmte Ausgabe. 1868. 125 S. (Auf ſtarkem Papier gedruckt.)

55. Dieſelbe Ausgabe. (Mit neuem Titelblatte.) Die Meiſterſinger von Nürnberg. Oper in 3 Acten von Richard Wagner. 1877. 125 S.

56. Die Meistersinger von Nürnberg. Oper in drei Acten von Richard Wagner. Mainz. B. Schott's Söhne. 1880. 135 S.

57. Das Rheingold. Vorſpiel zu der Trilogie: Der Ring des Nibelungen. Von Richard Wagner. Mainz. Verlag von B. Schott's Söhnen. 1869. 75 S.

58. Die Walküre. Erſter Tag aus der Trilogie: Der Ring des Nibelungen. Von Richard Wagner. Mainz. Verlag von B. Schott's Söhnen. 1870. 84 S.

59. Siegfried. Zweiter Tag aus der Trilogie: Der Ring des Nibelungen. Von Richard Wagner. Mainz. Verlag von B. Schott's Söhnen. 1871. 98 S.

60. Götterdämmerung. Dritter Tag aus der Trilogie: Der Ring des Nibelungen. Von Richard Wagner. Mainz. Verlag von B. Schott's Söhnen. 1874. 96 S.

61. Das Rheingold. Vorspiel zu der Trilogie: Der Ring des Nibelungen. Von Richard Wagner. Mainz, Verlag von B. Schott's Söhne. 1876. 75 S.

62. Die Walküre. Erster Tag aus der Trilogie: Der Ring des Nibelungen. Von Richard Wagner. Mainz, Verlag von B. Schott's Söhne. 1876. 84 S.

63. Siegfried. Zweiter Tag aus der Trilogie: Der Ring des Nibelungen. Von Richard Wagner. Mainz, Verlag von B. Schott's Söhne. 1876. 98 S.

64. Götterdämmerung. Dritter Tag aus der Trilogie: Der Ring des Nibelungen. Von Richard Wagner. Mainz, Verlag von B. Schott's Söhne. 1876. 86 S.

Dieſelben vier Textbücher. (Ausgaben eingerichtet zu den Aufführungen in Bayreuth.) (Siehe 2264—2267.)

65. Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend von Richard Wagner. London. Schott & Co. 1876. 10)

66. Das Liebesmahl der Apoſtel. Eine bibliſche Scene für Männerſtimmen und großes Orcheſter von Richard Wagner. Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. (Breitkopf & Härtel's Textbibliothek Nr. 45.) 6 S. kl. 8°.

67. Bianca und Giuſeppe oder: Die Franzoſen vor Nizza. Oper in vier Akten. (Nach einem König'ſchen Roman.) Muſik von J. F. Kittl. Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. 48 S. kl. 8°. 11)

68. Iphigenia in Aulis. Große Oper in 3 Acten von Gluck. (Zur Bearbeitung von Richard Wagner.) Leipzig. Breitkopf u. Härtel. 47 S. kl. 8°.

69. Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel von Richard Wagner. Mainz, Verlag von B. Schott's Söhne. 1879. 62 S. kl. 8°.

D. Programme zu Konzertaufführungen.

70. Erläuterndes Programm zu der Musik-Aufführung von Richard Wagner. 10 S. 8°. (Buchdruckerei v. C. Gerold's Sohn in Wien.)

71. Drei Bruchstücke aus »Götterdämmerung«, dritter Abend des Bühnenfestspieles: Der Ring des Nibelungen. 11 S. 8°. (Druck von Carl Giessel in Bayreuth.)

72. Vier Bruchstücke aus »Götterdämmerung«, dritter Abend des Bühnenfestspieles: Der Ring des Nibelungen. 12 S. 8°. (Druck v. C. Giessel in Bayreuth.) 12)

3. In Zeitſchriften erſchienen.

Zeitung für die elegante Welt. 1843. Erſter Band. (Nr. 1—26.) Leipzig, Leopold Voß. gr. 8°. (Nr. 5. 1. Februar 1843. S. 111—119 und Nr. 6. 8. Febr. d. J. S. 135—139: **Richard Wagner.**) 13) (532)

Musikalisches Wochenblatt. Organ für Tonkünstler und Musikfreunde. Herausgegeben von E. W. Fritzsch. Zweiter Jahrgang. Leipzig. Verlag von E. W. Fritzsch. 1871. 4°. (S. 721. 737. 753. **Erinnerungen an Auber.** Von **Richard Wagner.**) (547)

73. **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Nr. 39. Leipzig, den 22. September 1871. (S. 363. **Richard Wagner's Vorwort zur Geſammtausgabe ſeiner Schriften und Dichtungen.**)

Musikalisches Wochenblatt. Dritter Jahrgang. 1872. (S. 193. **Censuren. I. W. H. Riehl.** [»Neues Novellenbuch«.] S. 257. **Censuren. Vorbericht.** S. 289. **Censuren. II. Ferdinand Hiller.** [»Aus dem Tonleben unserer Zeit«.] Aus dem noch ungedruckten 8. Bande seiner Gesammelten Schriften mitgetheilt von **Richard Wagner.** — S. 658. **Dankschreiben an den Bürgermeister von Bologna.** — S. 719. **Ueber die Benennung »Musikdrama«.**) (550)

—— —— Vierter Jahrgang 1873. (S. 1. 17. 33. **Ein Einblick in das heutige deutsche Opernwesen.** — S. 115. **Einleitung zu einer Vorlesung der »Götterdämmerung« vor einem ausgewählten Zuhörerkreise in Berlin.** — S. 209. 225. **Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's.**) (552)

Europa. Chronik der gebildeten Welt. In Verbindung mit mehren Gelehrten und Künſtlern herausgegeben von Auguſt Lewald. 1841. Zweiter Band. (S. 577—591. **Pariſer Amüſements. Von W. Freudenfeuer.**) (145)

—— —— Dritter Band. (S. 433—450. **Pariſer Fatalitäten für Deutſche. Von W. Freudenfeuer.**) (146)

Bayreuther Blätter. Monatsschrift des Bayreuther Patronatvereines. Unter Mitwirkung Richard Wagner's, redigirt von Hans von Wolzogen. Erster Jahrgang 1878. (S. 1. **Zur Einführung.** — S. 29. **Was ist Deutsch?** — S. 59. **Modern.** — S. 85. I. S. 171. II. S. 213. III. **Publikum und Popularität.** — S. 277. **Das Publikum in Zeit und Raum.** — S. 311. **Ein Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876.**) (2256)

—— —— Zweiter Jahrgang. 1879. (S. 33. **Ein Wort zur Einführung.** — (Ueber Verrottung und Errettung der deutschen

Sprache. Von Hans von Wolzogen.) S. 121. Wollen wir hoffen. — S. 185. Ueber das Dichten und Komponiren. — S. 249. Ueber das Opern-Dichten und Komponiren im Besonderen. — S. 299. Offenes Schreiben an Herrn Ernst von Weber, Verfasser der Schrift: »Die Folterkammern der Wissenschaft«. — S. 313. Ueber die Anwendung der Musik auf das Drama.) (2260)

Bayreuther Blätter. Monatschrift des Bayreuther Patronatvereines. Unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von Hans Wolzogen. Dritter Jahrgang. 1880. (S. 1. Zur Einführung in das Jahr 1880. — S. 269. Religion und Kunst. — S. 333. »Was nützt diese Erkenntniss?« Ein Nachtrag zu: Religion und Kunst.) (2269)

—— —— Vierter Jahrgang. 1881. (S. 33. Ausführungen zu »Religion und Kunst«. »Erkenne dich selbst«. — S. 121. Zur Einführung. [Ein Urtheil über die jetzige Weltlage. Als ethnologisches Resumé vom Grafen Gobineau.] S. 249. Ausführungen zu »Religion und Kunst«. — Heldenthum und Christenthum.) (2290)

4. Vermiſchte kleinere Dichtungen, Gelegenheitsverſe und -Sprüche. — Artikel.

74. **Dem Königlichen Freunde.** Starnberg im Sommer 1864. **Richard Wagner.** (Signale für die muſikaliſche Welt. 23. Jahrgang. Nr. 35. Leipzig, 24. Auguſt 1865.)

— (New-Yorker Belletriſtiſches Journal. New-York, 18. Auguſt 1876. S. 389.) (2329)

Vers. Eingeſchloſſen im Grundſteine des Feſtſpielhauſes zu Bayreuth. (Musikalisches Wochenblatt. 1872. S. 363.) (550)

Grabſchrift für Karl Tauſig. (Musikalisches Wochenblatt. 1873. S. 404.) (552)

---

75. **Aphoriſtiſches.** (Schilderung muſikaliſcher Eindrücke.) (Brief über F. Liszt.) (Zwiſchen-Akt. Organ für Theater, Kunſt und Muſik. Nr. 104. XI. J. Wien, 24. April 1868.)

Eine Erinnerung an Roſſini. (Almanach des Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins. Dritter Jahrgang. Leipzig, C. F. Kahnt. S. 97.) (447)

Carnevals-Lied aus der Oper: Das Liebesverbot, oder Die Novize von Palermo. (Enthalten in der Ausgabe mit Begleitung des Pianoforte.) (168)

Gruß Seiner Treuen an Friedrich Auguſt den Geliebten bei Seiner Zurückkunft aus England den 9ten Auguſt 1844. (Enthalten in der Partitur.) (158)

76. Gruß aus Sachſen an die Wiener. Dresden, 1. Juni 1848. **Richard Wagner.** (Abſchrift nach dem, in der allgemeinen öſterreichiſchen Zeitung vom 3. 1848 als 2te Beilage erſchienenen Original-Gedichte.) (Die Zeitungsnummer bisher unbekannten Datums.) 11)

Erzählung Lohengrin's aus dem dritten Akte. (Zweiter Theil derſelben.) (Abgedruckte Textworte aus der ungeſtochenen Partitur.) (Die Wagnerfrage v. J. Raff. 1854. S. 206.) (293)

—— (Richard Wagner. Eine Biographie. Caſſel, 1855. S. 169.) (296)

—— (Musikalisches Wochenblatt. 1873. S. 240.) (552)

77. Widmung an den Dresdener Kammermuſikus Th. Uhlig in dem Manuſcripte von „Oper und Drama". Zürich, 21. Dezember 1851. (Fremden-Blatt. Wien, 19. Februar 1879.)

Fünf Gedichte. (Nr. 1. Der Engel. Nr. 2. Stehe Still! Nr. 3. Im Treibhaus. Nr. 4. Schmerzen. Nr. 5. Träume.) (Enthalten in: 5 Gedichte für eine Frauenſtimme mit Pianoforte-Begleitung in Muſik geſetzt von Richard Wagner.) (175)

78. Volksgeſang. (Kaiſer-Marſch für Großes Feſt-Orcheſter von **Richard Wagner.** Partitur. Leipzig & Berlin. C. F. Peters. 35 S. 4°.) (S. 31.)

Widmungs-Gedicht zum „Siegfried-Idyll". 16 Zeilen. (Enthalten im Klavier-Auszug.) (223)

»Seinem freundlichen Wirth Herrn Louis Kraft«. Leipzig 22. April 1871. (Allgemeines Reichs-Commersbuch für deutſche Studenten. Von Müller v. d. Werra. Leipzig 1878. S. 605.) (157)

—— (Neue Illuſtrirte Zeitung. 6. Jahrg. Nr. 3. Wien u. Leipzig. 14. October 1877.) (95)

Inſchrift der Façade von Wagner's Wohnhaus in Bayreuth. 1874. (Bayreuth. Ein Wegweiſer durch die Stadt ꝛc. ꝛc. S. 84.) (2513)

79. Widmung an Franz Liſzt zu dem Prachtexemplare der „Nibelungen-Partitur". (Fremden-Blatt. Wien. „Liſzt und Wagner".)

—— (Musikalisches Wochenblatt. 1876. S. 661.) (556)

80. Widmung an Wilhelmj unter Richard Wagner's lebensgroßem Bilde. (Süddeutſche Preſſe. München, 5. September 1876.)

—— (Musikalisches Wochenblatt. 1876. S. 507.) (556)

Inſchrift auf einem Bierhumpen für Emil Heckl in Mannheim. (Die Tonkunſt. 1876. II. Bd. S. 271.) (558)

Verſe auf dem Titelblatte der noch ungedruckten Autobiographie. (Wagner-Catalog v. E. Kastner. S. 190.) (371)

81. Verſe an den Kegelklub, genannt „Nibelungen Klub“, in Braunſchweig unter Wagner's Bild geſchrieben. (Fremden-Blatt. Wien.)

82. Verſe an den Herzog von Meiningen. (Auf einem Blatt Briefpapier aufgeſchrieben v. Felix Mottl.)

Humoriſtiſche Widmung: geſchrieben in ein Textbuch des „Parſifal“ für Hofballetmeiſter R. Fricke aus Deſſau. (Die Tonkunſt. 1879. VIII. Bd. S. 31.) (573)

83. Verſe, geſchrieben in ein dem erſten Kapellmeiſter des Leipziger Stadttheaters Herrn Anton Seidl als Weihnachtsgeſchenk überſendetes Prachtexemplar der Nibelungenpartitur. (Deutſche Zeitung. Wien, 21. Januar 1880.)

84. Humoriſtiſche Verſe, geſchrieben unter ein, dem Dresdener Opernſänger Degele von ſeiner Gattin zum Weihnachtsgeſchenk beſtimmtes Porträt R. Wagner's. (Fremden-Blatt. Wien, 31. Dezember 1880.)

85. Verſe an Direktor Angelo Neumann als Rückantwort auf ein, zu R. Wagner's 68. Geburtstag nach Bayreuth geſandtes, von der Künſtlerſchaar der Berliner Nibelungenaufführungen unterzeichnetes poetiſches Beglückwünſchungs-Telegramm. (Berliner Börſen-Courier, 28. Mai 1881.)

Ein Manifeſt R. Wagner's vom Jahre 1848. (Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung. Nr. 22. VII. Jahrg. S. 169. Berlin, 28. Mai 1880. Ludwig Nohl.) 15) (578)

Feuilleton. Hofoperntheater. P. C. (Wagner-Catalog v. E. Kastner. Beilage C.) 16) (374)

(An J. Marſillach.) „Wenn es ſich beſtätigt, daß die Aufmerkſamkeit und die Hoffnung fremder Nationen“ . . . . ꝛc. (Nach S. 142 ff.: Ricardo Wagner v. J. Marsillach. Barcelona 1878.) 1 Blatt in kl. 4°. 14 Zeilen. (Vgl. Nr. 418, S. 8 und Bayreuther Blätter 1878. S. 245.) (418)

⁂

II. Handſchriften.

Sämmtliche unter den Rubriken II bis incl. VII aufgeführten Stücke ſind in der Geſammt-Ausgabe: R. Wagner's „Geſammelte Schriften und Dichtungen“ nicht enthalten.

I. Original-Autographe.

86. Brief an den Kammermuſikus Pauli (Mitglied des k. k. Hofopernorcheſters) in Wien. Penzing. 17. Dez. 63. Sechzehn Zeilen mit Unterſchrift. Ein Bogen Briefpapier. 8°.

87. Couvert zu dieſem Briefe. Dreizehn Worte. kl. 4°. (Marke fehlt. Poſtſtempel 9—11 Fr. Wien. Datum unleſerlich. XII.)

88. Brief an Herrn Pauli, Mitglied des k. k. Hofopernorcheſters! Vierzehn Zeilen; mit Unterſchrift, Wochen-Tages und Stundenangabe. Ein Bogen Briefpapier. 8°.

89. Couvert zu dieſem Briefe. Sechs Worte. kl. 4°. (Defect — die Schriftſeite aufgeklebt.)

90. Entwurf des Titelblattes (für den Verleger) zur Partitur: „Die Meiſterſinger von Nürnberg“. Auf einem Blatte 4°. Briefpapier. Neun Zeilen.

91. Entwurf des Titelblattes (für den Verleger) zu dem Klavierauszug: „Die Meiſterſinger von Nürnberg“. Auf einem Blatte 4°. Briefpapier. Sieben Zeilen.

92. Fragment eines Briefes an die Regie des Münchener Hoftheaters, geſchrieben am Tage der erſten Aufführung der „Meiſterſinger von Nürnberg“. Mit Unterſchrift und Datum (21. Juni 68) Doppelblatt kl. 8° Briefpapier. Siebenzehn Zeilen.

Widmung an Guſtav Hölzel. Geſchrieben auf der Rückſeite einer demſelben zugeſendeten Photographie. Mit Unterſchrift und Datum. (Luzern 1. Juli 1868.) Fünfzehn Worte. (227)

Randbemerkungen auf ſieben Cartons zu den vom königl. techn. Hoftheater-Director Franz Seitz zur erſten Rheingold-Aufführung in München 1869 entworfenen zehn Blättern colorirter Coſtümbilder in Folio. Im Ganzen dreißig Zeilen. (1803–1812)

Unterſchrift „Richard Wagner“ auf dem Patronatſcheine No. 89. Ausgeſtellt vom Verwaltungsrathe in Bayreuth 1. Februar 1872. (2286)

Unterſchrift „Richard Wagner“ am Schluſſe der Mittheilungen „An die Patrone der Bühnenfeſtſpiele zu Bayreuth 30. Auguſt 1873. (2290),

93. Brief an den Opernſänger Herrn Glatz (Bayreuth) 2. 2. 75. Fünf Zeilen. 1 Blatt Briefpapier 8°.

Original-Notenautograph von Richard Wagner. Die für die Zwiſchenakte der Bayreuther Feſtſpiele componirten Fanfaren. Mit einer Zueignung an Herrn Kühnert, eigenhändiger Unterſchrift und Datum. (Bayreuth 31. Juli 1876.) Drei Zeilen auf Pariſer Notenpapier; auf deſſen Rückſeite die Holzblas-Inſtrumentation für den „Feſtmarſch“ angefangen erſcheint. Ein halbes Blatt. (Siehe 2468.)

2. Facſimile.

94. Phototypie eines Briefes an den Muſikverleger B. Schott in Mainz. Leipzig, den 6ten October (1830.) 1 Blatt 4°. (17 Textzeilen.) 13)

Facſimile. Aus der Partitur der „Meiſterſinger“ von R. Wagner. (Musikalisches Wochenblatt 1873. S. 185.) (552)

Schrift- und Notenautograph: „Seinem freundlichen Wirth Herrn Louis Kraft“; mit Datum: Leipzig, 22. April 1871, und der Unterſchrift: „Richard Wagner“. — (Neue Illuſtrirte Zeitung. Redacteur: Johannes Nordmann. Eigenth. u. Herausg.: L. C. Zamarski. VI. Jahrg. Nr. 3. Wien u. Leipzig, 14. October 1877. (1878. I. Band. S. 46.) Folio. (670)

Facſimile ſammt Unterſchrift. Vierzehn Zeilen. (J. Marsillach. Ricardo Wagner. Nach S. 142. (Beilage: kl. 4°.)) (418)

Notenfacſimile. Aus der erſten Scene des „Tannhäuſer“ (J. Marsillach. Ricardo Wagner. Nach S. 142. (Beilage. kl. Quer-Folio.)) (418)

III. Telegramme.

95. Telegramm an Hölzel. Nach der 2. Aufführung der „Meiſterſinger“ in München. (1868.) (Auf 1 Blatt Briefpapier. 8°. aufgeſchrieben von Felix Mottl.)

Depeſche an: „Capellmeiſter Herbeck, Wien.“ (Neue Freie Preſſe. Wien, 29. Juni 1881. Feuilleton. Briefwechſel zwiſchen Richard Wagner und Johann Herbeck.) (1395)

Depeſche an: „Hofcapellmeiſter Herbeck, Wien“. (Neue Freie Preſſe. Wien, 29. Juni 1881.) (1395)

96. An Franz Liszt zu ſeinem fünfzigjährigen Jubiläum. Bayreuth 9. November 1873. (Fremden-Blatt. Wien 1873.)

An weiland Carl Wolf, Obmann des Wiener akad. Wagner-Vereines 1875. (Dritter Jahres-Bericht des Wiener akad. Wagner-Vereines für das Jahr 1875. S. 17.) (2115)

97. Depeſche an Herrn v. Hülſen, General-Intendanten in Berlin anläßlich ſeiner Jubiläumsfeier. (Fremden-Blatt. Wien, 6. Juni 1876.)

98. Telegramm an die Direction des Stadttheaters in Leipzig (1878). (Illuſtrirtes Wiener Extrablatt. Wien. 1878.)

99. An »A. Vianesi, maestro al teatro communale in Trieste.« Bayreuth, 20. November 1878. (Fremden-Blatt. Wien, 23. Nov. 1878.)

100. An Frau Friedrich-Materna, Hofopernſängerin in Wien. Bayreuth, 21. Mai 1879. (Die Preſſe. Wien, 27. Mai 1879.)

101. Daſſelbe in Abſchrift nach dem Originaltelegramm. 18)

102. Telegramm an Kapellmeiſter Jahn nach der erſten „Meiſterſinger“-Aufführung in Wiesbaden. (Fremden-Blatt. Wien 2. October 1879.)

103. Telegramm aus Venedig an den Herrn General-Intendanten (v. Hofmann) als Antwort auf des Letzteren telegraphiſche Mittheilung, „über den Erfolg der neu ſtudirten „Meiſterſinger"". (Fremden-Blatt. Wien, 15. Oktober 1880.)

IV. Briefe.

1. Abſchriften nach dem Original.

1857 104. Brief an Johann Hofmann, Director des k. k. priv. Joſefſtädter-Theaters in Wien. Zürich, 21. Mai 57. 3 Seiten in Octav.

1858 105. An denſelben. Paris, 2. Februar 58. 3 Seiten in Octav. [19])

1868 106. Brief an Julius Rietz, Hofkapellmeiſter in Dresden. Luzern (Hof Tribſchen) 17. Juli 1868. 2½ Seiten in Quart. [20])

2. Gedruckte Briefe.

1830 Brief an den Muſikverleger B. Schott in Mainz. Leipzig, den 6ten October (1830.) (Siehe 94)

1836 Brief an Heinrich Dorn. Königsberg i. Pr., 7. Auguſt 1836. (Ergebnisse aus Erlebnissen. Fünfte Folge der Erinnerungen von H. Dorn. Berlin 1877. S. 159.) (463)

1840 An Seine Majeſtät den König von Sachſen. (Geschichte des Hoftheaters zu Dresden v. R. Prölss. S. 532.) (467)

An den General-Director des Dresdener Hoftheaters von Lüttichau. Paris, 4. Dec. 1840. (Beiträge zur Geschichte des Hoftheaters zu Dresden v. R. Prölss. S. 118.) (468)

1842 Bruchſtück aus einem in der Dresdner Conſtitutionellen Zeitung (25. Mai 1859.) veröffentlichten Briefe. (1842.) (Beiträge zur Geschichte des Hoftheaters zu Dresden. S. 122.) (468)

1843 An den General-Director v. Lüttichau. Dresden, den 5. Juni 1843. (Beiträge zur Geschichte des Hoftheaters zu Dresden. S. 124.) (468)

1845 Brief an Carl Gaillard. Dresden. 5. Juni 1845. (Musikalisches Wochenblatt 1877. S. 411.) (560)

1846 An den General-Director v. Lüttichau. 4. März 1846. (Beiträge zur Geschichte des Hoftheaters zu Dresden. S. 141.) (468)

1847 107. Brief an Eduard Hanslick. Dresden 1. Jänner 1847. (Die Gegenwart Nr. 40, Berlin 1876.) (Vgl. Musikalisches Wochenblatt 1876. S. 611.)

1848 An den General-Director v. Lüttichau. 18. Juni 1848. (Beiträge zur Geschichte des Hoftheaters zu Dresden. S. 130.) (468)

An denſelben. (1848.) (Geschichte des Hoftheaters zu Dresden. S. 546.) (467)

An denſelben. Bruchſtück eines Briefes. 2. Juli 1848. (Geschichte des Hoftheaters zu Dresden.) S. 547. (467)

1852 Schreiben an Franz Liszt: Widmung der „Lohengrin-Partitur“ an Denſelben. Zürich, im Mai 1852. (Voſſiſche Zeitung, Berlin, 28. Auguſt 1880.) (1469)

—— (Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung. Nr. 36. VII. J. S. 285. Berlin, 3. September 1880.) (578)

1857 Brief an Director Hofmann. Zürich, 21. Mai 1857. (Neue Illuſtrirte Zeitung. Nr. 49. II. Band. IX. J. Wien, 28. Auguſt 1881.) (708)

1858 108. An Kapellmeiſter Stolz in Wien. Paris, 21. Jänner 1858. (Harmonie. Zeitschrift für die musikalische Welt und Organ für den Verband der deutschen Tonkünstler-Vereine. Nr. 11. 1877.)

Brief an Director Hofmann ddo. Paris, 2. Februar 1858. (Neue Illuſtrirte Zeitung. Nr. 49. II. Bd. IX. J. Wien, 28. Auguſt 1881.) (708)

1865 109. Ein Brief von Richard Wagner. (An den Herausgeber des Botſchafter „Ludwig Uhl“.) Die bevorſtehende erſte Aufführung der Oper „Triſtan und Iſolde“ in München betreffend. München, 18. April 1865. („Botſchafter.“) (Signale für die Muſikaliſche Welt. 23. Jahrg. Nr. 22. Leipzig, 27. April 1865.)

1867 110. Brief an Joſeph Tichatſchek. Luzern, 18. Juni 1867. (Neue Freie Preſſe. Wien, 27. Juni 1867.)

—— (Joſef Tichatſchek. Eine biographiſche Skizze. Leipzig, 1868. S. 32.) (440)

—— (Musikalisches Wochenblatt 1870. S. 680.) (546)

1869 Fragment eines Brieſes an Gottfried Semper. — Hof-Triebſchen, 21. Februar 1869. (Neues Wiener Tagblatt. Wien, 13. Auguſt. 1879. (1405)

111. Auszug aus einem Brieſe an Frau v. Kalergis (ſpätere Frau Muchanoff) aus dem Jahre der Berufung R. Wagner's nach München. (Neue Freie Preſſe. Wien, 22. März 1869. — „Zur Charakteriſtik Richard Wagner's“.)

112. Auszug aus einem von der „Augsburger Allgemeinen Zeitung“ gebrachten Schreiben über die Münchener Rheingold-Affaire; insbeſondere über die Beziehungen des Meiſters zur Münchener Hoftheater-Intendanz. Luzern, 14. Septbr. 1869. (Neue Freie Preſſe. Wien, 18. September 1869.)

1869 Brief an Johann Herbeck in Wien. 12. October 1869. (Ohne Titel und Unterſchrift.) (Neue Freie Preſſe. Wien, 29. Juni 1881. Feuilleton. Briefwechſel zwiſchen Richard Wagner und Johann Herbeck.) (1395)

Brief an Carl Tauſig, als Antwort auf ein von demſelben nach einer Lohengrin-Aufführung an Wagner geſendetes Telegramm. (Zur Verſöhnung des Judenthums mit Richard Wagner. Mit Benützung zweier noch nicht veröffentlichter auf dieſe Angelegenheit Bezug habenden Brieſe R. Wagner's. Von Julius Lang. Berlin 1869. S. 3.) (329)

Fragment eines Brieſes v. 17. Februar (1869) an Julius Lang. (Zur Verſöhnung des Judenthums mit Richard Wagner von J. Lang. Berlin 1869. S. 9.) (329)

1870 Brief an J. Herbeck. Luzern, 19. März 1870. (Ohne Titel.) (Neue Freie Preſſe. Wien, 29. Juni 1881.) (1395)

—— (22. März 1870.) (Ohne Unterſchrift.) (Neue Freie Preſſe. Wien, 6. Juli 1881.) (1396)

—— Luzern, 1. April 1870. (Neue Freie Preſſe. Wien, 6. Juli 1881.) (1396)

113. Brief an Hans Richter gelegentlich der Aufführung des „Lohengrin“ in Brüſſel. Luzern, 25. März 1870. — (Neue Freie Preſſe. Wien, 1. April 1870. „Ein Brief Richard Wagner's.“)

Brief an Heinrich Eſſer in Salzburg. Triebſchen bei Luzern 16. Mai 1870. (Musikalisches Wochenblatt 1870. S. 364.) (546)

Fragment eines Brieſes an J. Herbeck. (10. October 1870.) (Ohne Unterſchrift.) (Neue Freie Preſſe. Wien, 13. Juli 1881.) (1397)

An Herrn F. Stade Dr. phil. Luzern am Sylveſterabend 1870. (Musikalisches Wochenblatt 1871. S. 33.) (547)

1871 Fragment eines Brieſes an J. Herbeck. (10. Juni 1871.) (Ohne Titel und Unterſchrift.) (Neue Freie Preſſe. Wien, 13. Juli 1881.) (1397)

1872 Kurzer Brief an J. Herbeck. Bayreuth, 1. Juni 1872. Neue Freie Preſſe. Wien, 13. Juli 1881.) (1397)

Berichtigung. Brief an E. W. Fritzſch. Bayreuth, 29. Juli 1872. (Musikalisches Wochenblatt 1872. S. 519.) (550)

Fragment eines Briefes an den Vorſitzenden des Münchener Wagner-Vereins. [Reinhard Schaefer.] Auguſt 1872. (Musikalisches Wochenblatt 1872. S. 586.) (550)

Brief an Ernſt Gettke, königl. Schauſpieler in Caſſel; Herausgeber des Almanach der Genoſſenſchaft deutſcher Bühnen-Angehöriger. Bayreuth, 9. November 1872. (Literariſcher Theil des Almanach der Genoſſenſchaft deutſcher Bühnen-Angehöriger. S. 73.) (154.)

1873 An den „Wiener akademiſchen Wagner-Verein". Bayreuth, 3. April 1873. (Erster Jahresbericht des Wiener akad. Wagner-Vereins für das Jahr 1873. S. 32.) (2113)

1874 114. Schreiben an Herrn Dexter Smitte, Herausgeber der „Amerikaniſchen Revue" in Amerika. Bayreuth, im Juni 1874. (Zeitungsausſchnitt.)

115. Fragment eines Briefes an den Sänger Herrn Scaria. Bayreuth, 7. December 1874. (Neue Freie Preſſe. Wien, 11. Dezember 1874.)

An E. W. Fritzſch. Bayreuth, 28. December 1874. (Musikalisches Wochenblatt 1875. S. 11.) (556)

1875 Brief an J. Herbeck. (Bayreuth, 14. Januar 1875.) (Ohne Titel und Unterſchrift.) (Neue Freie Preſſe. Wien, 13. Juli 1881.) (1397)

An Director Jauner. Wien, 18. November 1875. (Musikalisches Wochenblatt 1875. S. 626.) (555)

1876 An Hermann Ritter. Bayreuth, 28. März 1876. (Musikalisches Wochenblatt 1876. S. 234.) (556)

Offener Brief an Herrn Bürgermeiſter Th. Muncker. Bayreuth, 1. Juni 1876. — (Bayreuther Tagblatt 6. Juni 1876.) (2366)

1877 116. Zuſchrift an den Hofſchauſpieler Herrn Dettmer in Meiningen. Bayreuth, 14. März 1877. — (Die Tonkunſt 1877. Band III. Nr. 13. S. 208.)

Brief an Auguſt Wilhelmj. Bayreuth, 15. März 1877. (Musikalisches Wochenblatt 1877. S. 220.) (560)

117. An denſelben in London. Bayreuth, 22. December 1877. (Neues Wiener Tagblatt. Wien, 2. Jänner 1878.)

1878 118. Brief an Director Neumann in Leipzig. Bayreuth, 23. September 1878. (Illuſtrirtes Wiener Extrablatt. Wien, 28. September 1878.)

—— (Musikalisches Wochenblatt 1878. S. 495.) (560)

119. Fragment eines Brieſes an Director Jauner über die Wiener „Siegfried“-Aufführung. (Neues Wiener Tagblatt. Wien, 26. November 1878. Aus dem Feuilleton: „Junger Enthuſiasmus“ [über die „Sicilianiſche Vesper“] von W. Frey.)

1879 120. Schreiben an den Director des Kölner Stadttheaters Herrn Ernſt. Bayreuth, 3. März 1879. (Neue Freie Preſſe. Wien, 12. März 1879. Abendblatt.)

1879 121. Brief an Kapellmeiſter Jahn nach Aufführung der „Meiſterſinger“ in Wiesbaden. Bayreuth, 10. October 1879. (Fremden-Blatt, Wien, 16. October 1879.)

1880 Schreiben an den Klavierfabrikanten Rudolf Ibach in Barmen. 27. April 1880. Villa d'Angri, Poſilipo — Neapel. (Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung. Nr. 50. VII. J. Berlin, am 10. Dezember 1880.) (576)

1881 122. Schreiben an Direktor Angelo Neumann. Berlin, den 10. Mai 1881. (Deutſches Tageblatt. Berlin, 11. Mai 1881.)

123. —— (Fremden-Blatt. Wien, 12. Mai 1881. Abend-Blatt.)

—— (Musikalisches Wochenblatt 1881. S. 247.) (579)

An denſelben. Berlin, 30. Mai 1881. (Berliner Börſen-Courier. 1. Juni 1881.) (567)

124. —— (Fremden-Blatt. Wien, 2. Juni 1881. Abend-Blatt.)

◆

V. Reden und Anſprachen.

Bruchſtücke aus der am 14. Juni 1848 im Vaterlandsvereine gehaltenen, und durch ein Extrablatt des Dresdner Anzeigers veröffentlichten Rede: „Wie verhalten ſich republikaniſche Beſtrebungen dem Königthume gegenüber“. (Geschichte des Hoftheaters zu Dresden v. R. Prölss. S. 546.) (467)

Bruchſtücke aus verſchiedenen Reden, Anſprachen und Aeußerungen. (Geschichte des Hoftheaters zu Dresden.) (467)

125. Bruchſtücke aus der, vor Beginn der Generalprobe zu „Triſtan und Iſolde“ am 11. Mai 1865 in München an das geladene Auditorium gehaltenen Anſprache. (Allgemeine Zeitung. Augsburg, 13. Mai 1865.)

Rede, gehalten bei dem Feſtmahl im Hôtel de Rome in Berlin am 29. April 1871. (796)

126. Beiläufige Anſprache an das Orcheſter in dem Begrüßungsconcerte in der Singakademie. (Neue Zeitſchrift für Muſik Nr. 20. Leipzig, 12. Mai 1871. S. 195. Richard Wagner in Berlin.)

Worte, geſprochen bei dem Feſtmahl im „Europäiſchen Hof“ zu Mannheim, nach dem unter des Meiſters Leitung ſtattgehabten Konzerte am 20. Dezember 1871. (Musikalisches Wochenblatt 1872. S. 55. — Das Wagner-Concert in Mannheim. (Aus dem »Mannheimer Journal« abgedruckt.) Richard Pohl. S. 38. 52.) (550)

Improviſirte Anſprache, gehalten nach dem Konzerte unter R. Wagner's perſönlicher Leitung in Wien am 12. Mai 1872. (Konſtitutionelle Vorſtadt-Zeitung. Wien, 13. Mai 1872.) (907)

Worte, geſprochen am Schluſſe der General-Probe der IX. Symphonie im alten Opernhauſe zu Bayreuth. 21. Mai 1872. (Musikalisches Wochenblatt 1872. S. 391.) (550)

Toaſte, geſprochen im Hôtel zur Sonne in Bayreuth am 22. Mai 1872. (Musikalisches Wochenblatt 1872. S. 391.) (550)

Rede und „letzte Anſprache“ gehalten bei dem Banket in Dresden am 14. Januar 1873. (Musikalisches Wochenblatt 1873. S. 54.) (552)

„Gereimte Anſprache“ bei der Hebefeier des Wagner-Theaters. (Musikalisches Wochenblatt 1873. S. 483.) (Nach der „Deutſchen Zeitung“, Wien.) (552)

Anſprache, gehalten nach dem dritten „Wagner-Konzert“ am 6. Mai 1875 im großen Muſikvereinsſaale in Wien. (Fremden-Blatt. Wien, 8. Mai 1875. Excerpt.) (919)

Worte, geſprochen bei der erſten Bühnenprobe zum neu ſcenirten „Tannhäuſer“ in Wien. (Fremden-Blatt. Wien, 10. November 1875.) (909)

Anſprache an das Publikum nach der erſten Aufführung des neu ſcenirten und unter Richard Wagner's perſönlicher Leitung einſtudirten „Tannhäuſer“ im Hofopertheater in Wien, am 22. November 1875. (Musikalisches Wochenblatt 1875. S. 654.) (555)

127. Erklärung im Regiezimmer des Hofoperntheaters in Wien, an die darſtellenden Künſtler und Künſtlerinnen am Tage nach der erſten Aufführung des neu ſcenirten „Tannhäuſer“. (Neue Freie Preſſe. Wien, 26. November 1875.) 29)

Anſprache an das Publikum, nach der unter R. Wagner's perſönlicher Leitung zum Beſten des Chorperſonales ſtattgefundenen „Lohengrin“-Vorſtellung am 2. März 1876, im Hof-Operntheater in Wien. (Fremden-Blatt. Wien, 3. März 1876.) (1162)

Anſprache, gehalten nach dem erſten Cyclus des Bühnenfeſtſpieles „Der Ring des Nibelungen“ im Feſthauſe zu Bayreuth am 17. Auguſt 1876. (Telegramm: Fremden-Blatt. Wien, 19. Auguſt 1876.) (Siehe 2409)

Rede, gehalten bei dem Banket in der Wagner-Theater-Reſtauration in Bayreuth am 18. Auguſt 1876. (Die Preſſe. Wien, 23. Auguſt 1876.) (Siehe 2470)

Schluß-Rede, gehalten nach dem dritten Cyclus der Bayreuther Bühnenfeſtſpiele im Wagnertheater zu Bayreuth am 30. Auguſt 1876. (Musikalisches Wochenblatt 1876. S. 505.) (556)

Anſprache, gehalten nach der erſten Aufführung des „Rheingold“ im Victoria-Theater in Berlin am 5. Mai 1881. (Berliner Börſen-Courier, 6. Mai 1881.) (979)

128. —— (Neue Freie Preſſe. Wien, 7. Mai 1881. Abendblatt. — „Wagner in Berlin“.)

Rede, gehalten nach Aufführung der „Götterdämmerung“ am 9. Mai im Victoria-Theater in Berlin. (Deutſches Tageblatt, Berlin, 11. Mai 1881.) (1004)

—— (Stenographischer Bericht der »Musik-Welt«. Berlin, den 14. Mai 1881. Jahrg. I. Nr. 20.) (581)

—◆—

VI. Kürzere gelegentliche Ausſprüche, und Citate aus Briefen.

Angebliches Bonmot Wagner's als Capellmeiſter in Riga über den ihm unterſtehenden Chordirector Eduard Tauwitz, gegenwärtig in Prag. (Ergebnisse aus Erlebnissen. Fünfte Folge der Erinnerungen von H. Dorn. Berlin 1877. S. 163.) (163)

129. Auszugsweiſe wiedergegebener Ideengang, eines an die Schriftſtellerin Judith Mendès gerichteten Briefes (veröffentlicht in der Liberté). Motivirung der Ablehnung R. Wagner's, der bevorſtehenden Pariſer „Rienzi“-Aufführung beizuwohnen. (Neue Freie Preſſe. Wien, 12. März 1869.)

130. An Komiker Lang bei der erſten Münchener „Meiſterſinger“-Aufführung gerichtet. (Neues Fremden-Blatt. Wien, 1. März 1870.)

Ausſprüche, bei der Einführung Wagner's als neu erwähltes Mitglied der königl. Akademie der Künſte in Berlin in dieſelbe am Abend des 28. April 1871. (Ergebnisse aus Erlebnissen. Fünfte Folge der Erinnerungen von H. Dorn. Berlin 1877. S. 171.) (163)

131. Aus einem Brief an Napoleon III. auf die bevorſtehende Pariſer „Tannhäuſer“-Aufführung bezüglich. (Neue Freie Preſſe. Wien, 4. November 1871.)

132. Ein Witzwort — gelegentlich einer vom Hofkapellmeiſter Schuch dirigirten „Rienzi“-Vorſtellung in Dresden. (Fremden-Blatt. Wien, 31. Jänner 1873.)

133. Aus einem von Bayreuth an Herrn J. Hellmesberger gerichteten, von einer Medaille mit dem Bilde des Meiſters begleiteten Schreiben. (Fremden-Blatt. Wien, 23. Mai 1875. 72)

134. Ein Witzwort, beim Beſuche einer Aufführung von „Arria und Meſſalina“ im Hofburgtheater geäußert. (Die Preſſe. Wien, 5. Dezember 1875.)

135. Textworte, während der Aufführung von R. Wagner's erſter Oper: „Das Liebesverbot" in Magdeburg am 29. April 1836 dem mit ſeiner Rolle nicht völlig vertrauten erſten Tenor vom Dirigentenpulte aus ſoufflirt. (Beilage zu Nr. 34. III. J. C. M. Ziehrer's Deutſche Muſik-Zeitung. Wien, 19. Auguſt 1876. Citirt nach dem „N. W.")

136. Aus einer kleinen Unterredung mit dem in dem letzten Londoner Wagner-Konzerte mitwirkenden Harfeniſten Tombo aus München. (Illuſtrirtes Wiener Extrablatt. Wien 29. Auguſt 1877.)

Fragment eines Briefes an J. N. Dunkl über eine Sendung „Strauß'ſcher Tänze". („Aus den Erinnerungen eines Muſikers". Von J. N. Dunkl. S. 67.) (155)

137. Angebliche Schlußworte aus einer längeren Unterredung des Meiſters mit einem, bei ihm in Bayreuth zu Beſuch erſchienenen Mitarbeiter des »Gaulois«, Herrn Fourcaud. (Fremden-Blatt: Abend-Blatt. Wien, 7. Jänner 1880.)

138. Worte, an das verſammelte Künſtlerperſonal bei der General-Probe zur „Walküre" gerichtet am 2. Mai 1881 im Victoria-Theater in Berlin. (Berliner Börſen-Courier, 4. Mai 1881.)

139. Bruchſtück einer von Richard Wagner an Frau Materna gerichteten Zuſchrift, geſchrieben auf dem Reſpektblatt der lithographirten Einladung zur Uebernahme der Kundry-Rolle im Parſifal. (Wiener Allgemeine Zeitung, 2. September 1881.)

Bemerkung des Meiſters an den Obermaſchinenmeiſter Witte in Dresden über die techniſchen Schwierigkeiten einer „Holländer"-Aufführung. (Beilage zur Allgemeinen Zeitung. Augsburg, 11. September 1881.) (1457)

◆

VII. Gedruckte Manifeſte, Anordnungen, Erläſſe, Entwürfe und verſchiedene Schriftſtücke.

1. Das Bühnenfeſtſpiel zu Bayreuth 1876 betreffend.

Eine Mittheilung an die deutschen Wagner-Vereine. Luzern, 25. Dezember 1871. ([550] ſiehe Fünfte Abth. I. 1.)

»Den geehrten Patronen der Bühnenfestspiele in Bayreuth«. Bayreuth, 1. Februar 1872. ([550] ſiehe Fünfte Abth. I. 1.)

Einladung an die Patrone zu der am Tage der Grundſteinlegung des proviſoriſchen Feſttheaters am 22. Mai 1872 in Bayreuth ſtattfindenden Aufführung der IX. Symphonie. ([550] ſiehe Fünfte Abth. I. 1.)

Patronatschein (Formular). (Siehe 2286)

Privatmittheilung. ([550] ſiehe Fünfte Abth. I. 1.)

Programm zur Grundsteinlegung des Wagner-Theaters (Siehe 2287)

An die Patrone der Bühnenfestspiele zu Bayreuth. Bayreuth, 30. August 1873. (Siehe 2290)

Zuschrift an die Künstler. Bayreuth, 20. Januar 1875. (Siehe 2291)

Erklärung. (Rechenschafts-Bericht des Verwaltungs-Rathes des Richard Wagner-Theaters über die Zeit vom 1. Januar bis 30. Juni 1875.) ([2299] ſiehe Fünfte Abth. I. 1.)

Feststellung der Aufführungs-Tage des Bühnenfestspieles für das Jahr 1876 und Dankschreiben an die Künstler und Künstlerinnen, welche bei den Vorproben 1875 mitgewirkt haben. Bayreuth, 28. August 1875. (Siehe 2292)

Bühnenfestspiele in Bayreuth. 4. Oktober 1875. ([555] ſiehe Fünfte Abth. I. 1.)

Begleitſchreiben; enthalten in dem vom Verwaltungsrathe in Bayreuth für das zweite Semeſter 1875 verſendeten Berichte. (2293)

Schreiben mit Entwurf des Reverses der Mitwirkenden und Darstellenden bei den Festspielen 1876. Bayreuth, 9. April 1876. (Siehe 2294)

Bekanntmachung. Bayreuth, 18. April 1876. ([556] ſiehe Fünfte Abth. I. 1.)

Anordnung der Proben zu den Aufführungen des Bühnenfestspieles »Der Ring des Nibelungen« in Bayreuth. (Siehe 2295)

Drei Anſchläge im Wagner-Theater zu Bayreuth während der Aufführungen. Auguſt 1876. ([556] ſiehe Fünfte Abth. II. 1.)

»Den Gebrauch des Textbuches betreffend«. (2464—2467)

2. Auf die Schule, den Patronat-Verein und die künftigen Feſtaufführungen bezüglich.

An die geehrten Vorstände der Richard Wagner-Vereine. Bayreuth, 1. Januar 1877. ([560] ſiehe Vierte Abth. II.)

»Grundzüge der Schule«. (Enthalten in den vom Verwaltungsrathe in Bayreuth versendeten Mittheilungen über die Beschlüsse des bei der Delegirten-Versammlung deutscher Wagner-Vereine am 15. und 16. September 1877 gegründeten Bayreuther Patronatvereines.) (2253)

»An die geehrten Vertreter des Bayreuther Patronatvereines«. Bayreuth, am 8. Dezember 1877. (2254)

»An die geehrten Vorstände der noch bestehenden lokalen Wagner-Vereine«. Bayreuth, 15. Januar 1878. ([2258] ſiehe Vierte Abth. II. [1878.])

Erklärung an die Mitglieder des Patronatvereines. Bayreuth, 15. Juli 1879. ([2260] ſiehe Vierte Abth. II. [1879.])

Zur Mittheilung an die geehrten Patrone der Bühnenfestspiele in Bayreuth. Bayreuth, 1. Dezember 1880. ([2260] ſiehe Vierte Abth. II. [1880.])

3. In verſchiedenen beſonderen Anläſſen.

140. Berichtigung gewiſſer in der Augsburger „Allgemeinen Zeitung“ (vom 11. Februar 1865) über Richard Wagner und ſeine Freunde gemachten Mittheilungen. („Allgemeine Zeitung“. Augsburg, 15. Februar 1865.)

141. Zur Erwiderung des Aufſatzes „Richard Wagner und die öffentliche Meinung“ in No. 50 der Allgemeinen Zeitung. München, 20. Februar 1865. („Allgemeine Zeitung“. Augsburg, 22. Februar 1865.) (Vgl. 1454.)

142. —— (Signale für die Muſikaliſche Welt. 23. Jahrg. Nr. 14. Leipzig, 3. März 1865.)

143. Aus dem „Wanderer“ abgedruckte Berichtigung, gez. Luzern, 20. Juni 1870 (Die Ablehnung, bei der Beethovenfeier in Wien zu dirigiren, betreffend.) (Neue Freie Preſſe. Wien, 23. Juni 1870.)

Protest. (Gegen eine in dem Supplement (zur 11. Auflage) des Brockhaus'ſchen Konverſations-Lexikons enthaltene Bemerkung.) Bayreuth 25. März 1873. (Musikalisches Wochenblatt 1873, S. 197.) (552)

144. Nothgedrungene Erklärung. (Geſammtantwort auf die zahlreichen Anfragen wegen Ueberlaſſung von Bruchſtücken aus der „Walküre“ zu Konzertaufführungen. Bayreuth 16. Februar 1874. (Fremden-Blatt. Wien, 25. Februar 1874.)

—— (Musikalisches Wochenblatt 1874, S. 97.) (553)

* * *

VIII. Werke, welche nebſt verſchiedenem Anderen auch von R. Wagner ſelbſt Herrührendes enthalten.

Unter dem „verſchiedenen Anderen“ iſt hier ausſchließlich nicht auf die Sache bezügliches zu verſtehen. Alle Werke, welche ſowohl von R. Wagner ſelbſt Geſchriebenes, als Anderes, auf die Sache bezügliches enthalten, ſind in der Dritten, Vierten und Fünften Abtheilung aufgezählt.

145. Europa, Chronik der gebildeten Welt. In Verbindung mit mehren Gelehrten und Künſtlern herausgegeben von Auguſt Lewald. 1841. Zweiter Band. Karlsruhe, Druck u. Verlag des Artiſtiſchen Inſtituts F. Gutſch & Rupp. 624 S. gr. 8°. (Frankreich. Skizzen und Genrebilder. S. 577. Pariſer Amüſements. Von W. Freudenfeuer.)

146. —— —— Dritter Band. 624 S. (Muſikbeilagen. Nach S. 144. *Dors, mon enfant!* Von Richard Wagner. — S. 433. Pariſer Fatalitäten für Deutſche. Von W. Freudenfeuer.)

147. —— 1842. Erſter Band. 608 S. (Muſikbeilagen. Nach S. 368. *Attente*, von V. Hugo, komponirt von R. Wagner.)

148. —— —— Zweiter Band. 576 S. (Muſikbeilagen. Nach 304. »*Mignonne*«, von R. Wagner.)

149. Aphorismen, betreffend die politiſchen und religiöſen Intereſſen der Zeit. Von Dr. Salomo Königsberger. Hamburg. Hoffmann und Campe. 1850. 91 S. 8°. (S. 3. 44. 78. 89. Richard Wagner.)

150. Poetiſcher Hausſchatz des deutſchen Volkes. Ein Buch für Schule und Haus. Von Dr. O. L. B. Wolff. Siebzehnte Auflage. Leipzig. Verlag von Otto Wigand 1856. 1157 S. Lex.-Octav. (S. 1006. Aus Lohengrin, Oper von Richard Wagner. Erſter Akt.) [23]

151. Pantheon deutſcher Dichter. Sechſte vermehrte Auflage. Herausgegeben von Peter Lohmann. Leipzig. Verlag von Heinrich Matthes 1864. 400 S. kl. 8°. (S. 227. Der fliegende Holländer. (Ballade.) Richard Wagner. — Regiſter: S. 400. Wagner, Richard. (Biographiſche Skizze.))

152. Erstes poetisches Beethoven-Album. Zur Erinnerung an den grossen Tondichter und an dessen Säcularfeier, begangen den 17. Dezember 1870. Von Herrmann Josef Landau. Prag 1872. Selbstverlag des Verfassers. 450 S. 8°. (S. 75. Beethoven's Neunte Symphonie mit Chor. Von R. Wagner.)

153. Pantheon deutſcher Dichter. Achte, ſehr vermehrte Auflage. Herausgegeben v. P. Lohmann. Mit Titelbild von Prof. G. Jaeger. Leipzig. H. Matthes. 1873. 400 S. kl. 8°. (S. 7. Lenzesnahen. Richard Wagner. — Regiſter: S. 399. Wagner, Richard. (Biographiſche Skizze.))

154. Literariſcher Theil des Almanach der Genoſſenſchaft deutſcher Bühnen-Angehöriger herausgegeben von Ernſt Gettke, Königlicher Schauſpieler in Caſſel. Erſter Jahrgang. 1873. Leipzig und Caſſel. Comm.-Verlag der Lukhardt'ſchen Verlagshandlung. 134 S. 8°. (S. 73. Brief Richard Wagner's an den Herausgeber.)

155. Aus den Erinnerungen eines Muſikers. Von J. N. Dunkl. Wien 1876. Verlag v. L. Rosner. 68 S. kl. 8°. (S. 67. Fragment eines Briefes von R. Wagner an J. N. Dunkl.)

156. Fünfzig Jahre Deutſcher Dichtung. Mit biographiſch-kritiſchen Einleitungen herausgegeben von Adolf Stern. Zweite Auflage. Leipzig. Verlag von Ed. Wartig. 1877. — 1014 S. Lex.-Octav. (S. 689. Richard Wagner. (Biographie.) S. 690. Dem königlichen Freunde. — S. 691. Aus „Der Ring des Nibelungen".) [24]

157. Allgemeines Reichs-Commersbuch für Deutſche Studenten. Herausgegeben von Müller von der Werra. Dritte Auf-

lage. Mit einem Titelbild von Anton v. Werner. Leipzig. Druck u. Verlag v. Breitkopf und Härtel. 1878. 656 S. 8°. (S. 605. No. 228. Kraft-Liedchen. Richard Wagner. 1871.) 25)

* * *

IX. Muſikaliſche Kompoſitionen.

1. Männer-Chöre.

158. Gruß Seiner Treuen an Friedrich Auguſt den Geliebten bei Seiner Zurückkunſt aus England den 9ten Auguſt 1844, von Richard Wagner. Für 4ſtimmigen Männergeſang. Partitur und Stimmen. Dresden, C. F. Meſer. Partitur 2 S. 4°. Stimmen. 8 S. 8°.

159. An Weber's Grabe. (am 16. December 1844.) Für Männerchor von Richard Wagner. Partitur und Stimmen. Leipzig. E. W. Fritzsch 1872. 7 S. 8°.

2. Klavier-Auszüge mit Text.

160. Das Liebesmahl der Apoſtel, eine bibliſche Scene für Männerſtimmen und großes Orcheſter geſchrieben und Frau Charlotte Emilie Weinlig, der Wittwe ſeines unvergeßlichen Lehrers gewidmet von Richard Wagner. Klavierauszug. Neue Ausgabe. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. 38 S. Querquart.

3. Werke für Klavier allein.

A. Zu zwei Händen.

161. Fantaſie für das Pianoforte von R. Wagner. (Geſchrieben.) 25 S. kl. Folio. 26)

162. Sonate für das Pianoforte componirt und Herrn Theodor Weinlig Cantor und Muſikdirector an der Thomasſchule zu Leipzig hochachtungsvoll gewidmet von Richard Wagner. Neue Ausgabe. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. 23 S. 4°.

163. Eine Sonate für das Album von Frau M. W. componirt im Jahre 1853 von Richard Wagner. Mainz, B. Schott's Söhne. 17 S. 4°.

164. In das Album der Fürſtin M. (1861.) Richard Wagner. (Beilage zum 4. Quartal von Jahrgang II des »Musikalischen Wochenblattes«. Eigenthum und Verlag von E. W. Fritzsch in Leipzig.) 4 S. kl. 4°.

165. Ein Albumblatt für das Klavier von Richard Wagner. In das Album der Fürſtin M. (1861.) Leipzig, E. W. Fritzſch 1871. 5 S. 4°.

166. Albumblatt für das Pianoforte. Frau Betty Schott gewidmet von Richard Wagner. Mainz bei B. Schott's Söhnen. 17 S. 4°.

B. In vier Händen.

167. Polonaise pour le Piano à quatre mains composée par Richard Wagner. Nouvelle Edition. Leipzig, chez Breitkopf & Härtel. 7 S. 4°.

4. Lieder und Geſänge mit Begleitung des Pianoforte.

168. Carnevals-Lied aus der Oper: Das Liebesverbot, oder Die Novize von Palermo; mit Begleitung des Pianoforte von R. Wagner. Braunschweig im Musikalischen Magazine von J. B. Spehr. 5 S. 4°.

Dors, mon enfant! Von Richard Wagner. (Europa, Chronik der gebildeten Welt. Herausgegeben von Auguſt Lewald. 1841. Dritter Band. Muſikbeilagen. Nach S. 144.) (146)

Attente, von V. Hugo; komponirt von R. Wagner. (Europa 1842. Erſter Band. Muſikbeilagen. Nach S. 368.) (147)

»Mignonne« von R. Wagner. (Europa 1842. Zweiter Band. Muſikbeilagen. Nach S. 304.) (148)

169. A Madame la Baronne de Caters. 3 Mélodies. No. 1, Dors, mon enfant, (***) Musique de: Richard Wagner. Maison G. Flaxland. Durand, Schoenewerk et Cie. Paris. 5 S. 4°.

170. A Madame la Baronne de Caters. 3 Mélodies. No. 2. Mignonne, (Ronsard, XVIe Siècle.) Musique de: **Richard Wagner.** Maison G. Flaxland. Durand, Schoenewerk et Cie. Paris. 5 S. 4°.

171. —— —— No. 3. Attente, (Victor Hugo.) Musique de: **Richard Wagner.** Maison G. Flaxland. Durand, Schoenewerk et Cie. Paris. 5. S 4°.

172. à Mr Henri Heine. Les Deux Grénadiers. (Die beiden Grenadiere.) Mélodie de **Richard Wagner.** L'Aurore No. 22. Collection de morceaux de chant moderne avec acc: de Piano. Mayence chez les fils de B. Schott. 7 S. 4°.

173. Der Tannenbaum. Ballade von Scheuerlin. Muſik von **Richard Wagner.** Berlin, Adolph Fürſtner. 7 S. 4°.

174. Gruß Seiner Treuen an Friedrich Auguſt den Geliebten bei Seiner Zurückkunft aus England den 9ten Auguſt 1844 von **Richard Wagner.** Lied. — Dresden, C. F. Meſer. 3 S. 4°.

175. 5 Gedichte für eine Frauenſtimme mit Pianoforte-Begleitung in Muſik geſetzt von **Richard Wagner.** (No. 1. Der Engel. No. 2. Stehe ſtill. No. 3. Im Treibhaus. No. 4. Schmerzen. No. 5. Träume.) Mainz, bei B. Schott's Söhnen. 2te Folge. No. 930 à. 934. 17 S. 4°.

3. Bearbeitungen.

176. La Favorite, Opéra en 4 actes par G. Donizetti. Die Favoritin, Oper in 4 Acten von Scribe, deutſch von R. Wagner. Muſik von G. **Donizetti.** Vollſtändiger Clavierauszug mit deutſchem und franzöſiſchem Text von **Richard Wagner.** Berlin, Schleſinger. 234 S. 8°.

177. La Favorite (Die Favoritin) Opéra en 4 Actes arrangé pour Piano seul par **Richard Wagner.** Musique de G. **Donizetti.** Berlin, chez A^{d}. M^{t}. Schlesinger. 95 S. 4°.

* * *

Anmerkungen.

1) (S. 5) Mit dem auf dem hineingehefteten Umſchlagblatte ſtehenden Autograph: „Fr. Hebbel". († 13. Dec. 1863.)

2) (S. 6) Dieſe Schrift würde allerdings, weil ſchon im Jahre 1850 in der „Neuen Zeitſchrift für Muſik" (Bd. 33. S. 101. 109) unter dem Pſeudonym: K. Freigedank erſchienen, eigentlich unter die Separat-Abdrücke gehören, mußte aber in ihrer vorliegenden Geſtalt mit den beigefügten ſehr weſentlichen Ergänzungen unbedingt als Original-Ausgabe angeführt werden.

3) (S. 7) Vgl. „Neue Zeitſchrift für Muſik". Band 36. S. 57. 105.

4) (S. 7) Zuerſt in der Münchener „Süddeutſchen Preſſe" Juni 1868 erſchienen.

5) (S. 7) Zuerſt in der „Neuen Zeitſchrift für Muſik" 1869 erſchienen.

6) (S. 7) Dieſer Abdruck aus der „Zeitung für die elegante Welt" (Vergl. Nr. 129), deſſen Herausgabe ein Mißverſtändniß zu Grunde lag, wurde vom Verleger nach wenigen Tagen wieder zurückgezogen.

7) (S. 9) Textbuch zur neuen Bearbeitung.

8) (S. 9) Ohne Jahreszahl. Nach den darin enthaltenen vollſtändigen ſceniſchen und mimiſchen Bemerkungen aber zu ſchließen, ſtammt dasſelbe aus der Zeit der erſten „Lohengrin"-Aufführungen.

9) (S. 9) Neue Ausgabe mit neuem Druck und mit theils aus der Originalausgabe, theils aus der Partitur ergänzten ſceniſchen Bemerkungen. Nach dem Titelblatt iſt das Perſonenverzeichniß der erſten Aufführung des „Lohengrin" in Weimar vom 28. Aug. 1850 abgedruckt.

10) (S. 10) Dieſe Ausgabe, in einem Bande gebunden erſchienen, enthält die gleichen deutſchen Textbücher in Antiqua mit Hinweglaſſung der einzelnen Titelblätter, dagegen mit einem Haupttitelblatt, auf welchem als Verlagsort: „London" bezeichnet iſt.

11) (S. 10) Man vergl. R. Wagner Geſ. Schriften und Dichtungen. Bd. IV. S. 337.

12) (S. 10) Die auf das erſte Programm bezüglichen Aufführungen fanden in Wien im k. k. priv. Theater an der Wien am 26. December 1862 u. 1. Jänner 1863; die das zweite angehenden am 1. und 14. März 1875; die Aufführung im Bezug auf das dritte Programm am 6. Mai 1875 und zwar die drei letztgenannten in Wien im großen Muſikvereinsſaale ſtatt. — Die Vorgänge der Schlußſcene der „Götterdämmerung" ſind in dieſen Programmen nicht mit der Dichtung und den Textbuchausgaben übereinſtimmend, ſondern nach den im Klavierauszuge mit Text enthaltenen Angaben entſprechend geſchildert.

13) (S. 11) Im I. Bande v. R. Wagner's „Geſ. Schriften u. Dichtungen" unter dem Titel: „Autobiographiſche Skizze". (Bis 1842.)

14) (S. 13) Das Original iſt ein bei L. Sommer (vormals Strauß) gedrucktes Doppelblatt, von 4 pagg. Seiten in Klein-Octav. Ein Exemplar dieſes bereits ſelten gewordenen Gedichtes (Flugblatt) befindet ſich in einer Privatſammlung von Journalen des Jahres 1848, dem Herrn Baron Helfert gehörig, deſſen Güte ich die Anſicht des Originals, ſowie vorſtehende Abſchrift verdanke.*)

---

*) Neuerdings abgedruckt in: „Der Wiener Parnaß im Jahre 1848 von Frhr. v. Helfert Wien, 1882" S. 206.

15) (S. 14) Abdruck einer, an ein größeres politiſches Blatt gerichteten von dieſem aber nicht aufgenommenen, kritiſchen Skizze über Eduard Devrient's „Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt" mit einſchlägigen Bemerkungen über die politiſchen und Kunſtverhältniſſe der damaligen Zeit. Die Skizze lt. Angabe des Herrn L. Nohl als Autograph erhalten.

16) (S. 15) Angeblich von R. Wagner herrührend.

17) (S. 16) Das Original-Autograph iſt im Beſitze des Muſikverlegers Herrn B. Schott in Mainz. Daſſelbe wurde Herrn C. Friedrich (Gemahl von Frau Amalie Materna) in Wien zur Anſicht zugeſchickt. Durch des letzteren Güte erhielt ich nun nicht blos einen Einblick in das Original, ſondern auch — als Geſchenk — die vorſtehende Phototypie. Der Brief enthält einen Antrag des 18jährigen Wagner an den genannten Herrn Verleger bezüglich der Herausgabe eines von Richard Wagner verfaßten Arrangements der Beethoven'ſchen IX. Symphonie zu 2 Händen „für den Flügel"; im Original fehlt die Jahreszahl, dieſelbe iſt indeſſen auf der Rückſeite des Briefes, aus der geſchäftlich üblichen Anmerkung (Namen und Datum des Abſenders): („1830") — [Datum der Beantwortung]: [6. Octbr.]) erſichtlich gemacht.

18) (S. 17) Das Telegramm wurde mir durch beſondere Güte der Frau Friedrich-Materna behufs Richtigſtellung zur Einſicht überlaſſen.

19) (S. 18) Die Originale der zwei Briefe an J. Hofmann, ſind im Beſitze des Sohnes des Verſtorbenen, Herrn Fritz Hofmann in Wien.

20) (S. 19) Das Original iſt im Beſitze des Compoſiteurs Herrn Richard Heuberger in Wien, welcher mir freundlichſt eine Abſchriftnahme deſſelben geſtattete.

21) (S. 21) Richtigſtellung dieſer Worte ſiehe: „Bayreuther-Blätter": (Fünftes Stück) Mai 1879. S. 133.

22) (S. 25) Bezieht ſich auf das energiſche Eingreifen J. Hellmesberger's gelegentlich einer Schwankung des Orcheſters bei der Schlußſcene der „Götterdämmerung" im Tempo.

23) (S. 29) Der 1. Akt vollſtändig abgedruckt.

24) (S. 30) Der 1. Aufzug vollſtändig abgedruckt.

25) (S. 31) Worte und Melodie.

26) (S. 31) Das Original-Manuſcript iſt im Beſitze von Frau Coſima Wagner.

* * *

Zweite Abtheilung.

Ueberſetzungen. Bearbeitungen von Tondichtungen. Bildniſſe
Richard Wagners. Anſichten. — Vermiſchtes.

I. Ueberſetzungen.

1. Italieniſch.

178. **Rienzi** *l'ultimo dei Tribuni. Grande opera tragica in cinque atti Poesia e Musica di* **Riccardo Wagner**. *Traduzione italiana dal testo originale tedesco di* **Arrigo Boito**. *Milano coi tipi di Francesco Lucca.* 46 S. kl. 8°.

179. **Tannhäuser** *ovvero* **la lotta di Bardi al castello di Varteburgo.** *Opera romantica in tre atti Parole e Musica di* **Riccardo Wagner**. *Tradotta in italiano da* **Salvatore de C. Marchesi**. *Da rappresentarsi per la prima volta in Italia nel teatro Comunale di Bologna. Concertata e diretta dal M^{o}. Cav^{r}. Angelo Mariani L'Autunno 1872. Milano stabilimento musicale di F. Lucca.* 38 S. kl. 8°.

180. **Lohengrin.** *Grande opera romantica in tre atti Parole e Musica di* **Riccardo Wagner**. *Traduzione italiana dal testo originale tedesco di* **Salvatore de C. Marchesi**. *Milano stabilimento musicale di Francesco Lucca.* 51 S. kl. 8°.

Tristano e Isotta. *Opera in tre Atti di* **Riccardo Wagner**. *Versione italiana dal testo originale tedesco di* **Arrigo Boito**. (217)

2. Franzöſiſch.

181. *Quatre Poèmes d'opéras traduits en prose française précédés d'une Lettre sur la Musique par* **Richard Wagner**. — **Le vaisseau fantome — Tannhaeuser — Lohengrin — Tristan et Iseult.** *Paris, A. Bourdilliat et Cie, Editeurs. 1861.* 316 S. 8°.

182. *Art et Politique par* **Richard Wagner**. *(1re Partie.) Bruxelles, Imprimerie de J. Sannes. 1868.* 73 S. kl. 8°.

183. Le Vaisseau Fantome *opéra en Trois Actes de* Richard Wagner. *Traduction française de* Charles Nuitter. *Paris. E. Dentu, Editeur. 1872.* 36 S. kl. 8°.

184. *Essai de traduction analytique sur le* Parsifal. *Pièce d'Inauguration-Théâtrale de* Richard Wagner *par* Jules de Brayer. *Paris au Bureau du Progrès artistique 24, Rue Pétrelle 1879.* (63 S.) kl. 8°. *A Madame Cosima Wagner.*

Lohengrin. *Opéra en 3 Actes de* Richard Wagner. *Traduction Française de* Charles Nuitter. (215)

3. Schwediſch.

185. *Opera-Repertoire. Nr. 27.* Rienzi, *den siste Folktribunen. Tragisk Opera i fem Akter af* Richard Wagner. *(Uppförd på Kongl. Theatern.) Stockholm. Albert Bonniers Förlag.* 52 S. kl. 8°.

186. —— *Nr. 66.* Lohengrin. *Romantisk Opera i tre Akter af* Richard Wagner. *Öfversättning af* Frans Hedberg. *Andra Upplagan. Stockholm. Albert Bonniers Förlag.* 52 S. kl. 8.

187. —— *Nr. 79.* Tannhäuser och Sängarstriden på Wartburg. *Romantisk Opera i tre Akter af* Richard Wagner. *Öfversättning af* Frans Hedberg. *Stockholm. Albert Bonniers Förlag.* 40 S. kl. 8°.

4. Däniſch.

188. *Det kongelige Theaters Repertoire: Nr. 197.* Lohengrin. *Romantisk Opera i tre Akter af* Richard Wagner. *Oversat af* Adolph Hertz. *Kjøbenhavn. Forlagt af J. H. Schubothes Boghandel. 1870.* 14 S. gr. 8°.

189. —— *Nr. 200.* Mestersangerne i Nürnberg. *Opera i 3 Akter af* Richard Wagner. *Oversat af* Adolph Hertz. *Kjøbenhavn. Forlagt af J. H. Schubothes Boghandel. 1872.* 34 S. gr. 8°.

190. —— *Nr. 205.* Tannhäuser og Sangerkrigen paa Wartburg. *Romantisk Opera in 3 Akter af* Richard Wagner. *Oversat af* Adolph Hertz. *Kjøbenhavn. Forlagt af J. H. Schubothes Boghandel. 1875.* 13 S. gr. 8°.

5. Engliſch.

191. **»The Music of the Future«**. *A letter to M. Frédéric Villot, by* **Richard Wagner**. *Translated from the original German by* **Edward Dannreuther**. *London: Schott & Co, 159, Regent Street. 1873.* 54 S. 8°.

192. **Tannhäuser and the Tournament of Song on the Wartburg.** *Romantic Opera in three Acts. By* **Richard Wagner**. *Translated by* **John P. Jackson**. *London: New York: 1873.* 51 S. kl. 8°.

193. **The flying Dutchman.** *Romantic Opera in three Acts. By* **Richard Wagner**. *Translated by* **John P. Jackson**. *London: Carl Rosa Opera Company. 1876.* 12 S. kl. 8°.

194. **The Nibelung's Ring.** *A Festival play for three days and a fore-evening. English words to* **Richard Wagner's** »**Der Ring des Nibelungen**« *in the alliterative verse of the original by* **Alfred Forman**. *Mayence, B. Schott's Söhne. 1877.* 351 S. kl. 8°.

195. **Parsifal.** *A Festival-Drama by* **Richard Wagner**. *Translated into English in exact accordance with the original by* **H. L.** *and* **F. Corder**. *Mayence. B. Schott's Söhne 1879.* 62 S. kl. 8°.

Lohengrin. *Opera in three acts, by* **Richard Wagner**. *With italian, german, and english words. The Letter by John Oxenford.* (216)

6. Ungariſch.

196. **Lohengrin.** *Regényes dalmű 3 felvonásban. Szövegét és zenéjét irta* **Wagner Richárd**. *Fordították* **Böhm Gusztav** és **Ormai Ferencz**. *Jelen Szindarab a szinházakra nézve kéziratnak tekintendő. Pest. Kiadja Pfeifer Ferdinánd. 1871.* 28 S. kl. 8°.

197. **A Bolygó Hollandi.** *Dalmű 3 felvonásban. Szövegét és zenéjet irta:* **Wagner Richárd**. *Magyarra fordította: ifj* **Ábrányi Kornél**. *Jelen szindarab a szinházakra nézve kéziratnak tekintendő. Pest. Kiadja Pfeifer Ferdinánd, 1873.* 23 S. kl. 8°.

198. **Tannhäuser és a Wartburgi dalnok-verseny.** *Regényes dalmű 3 felvonásban. Szövegét és zenéjét irta* **Wagner**

Richárd. *Magyarra fordította* **Ábrányi Kornél.** *Jelen színdarab a színházakra nézve kéziratnak tekintendő. Pest. Kiadja Pfeifer Ferdinánd.* 20 S. kl. 8°.

7. Polniſch.

199. **Lohengrin.** *Opera romantyczna w 3 aktach* **Ryszarda Wagnera.** *Przekład* **Aurelego Urbańskiego.** *Wydanie dyrekcyi teatru lwowskiego. Lwów. 1877. Z drukarni »Gaz. narod.« J. Dobrzańskiego i K. Gromana.* 108 S. 16°.

8. Böhmiſch.

200. **Tannhäuser a Zápas pěvců na Wartburge.** *Velká romantická opera ve třech dějstvích. Přeložil* **V. J. Novotný.** *Hudbu složil* **Richard Wagner.** *v. Praze. Nakladatel Fr. A. Urbánek, Knihkupec. 1880. (Bibliotéka Operních a Operetních Textův. Svazek LXXXIX.)* 48 S. 16°.

9. Ruſſiſch.

201. **Rienzi, der Letzte der Tribunen.** Große tragiſche Oper in 5 Acten von **Richard Wagner.** C. F. Meſer (Adolph Fürſtner). Berlin. Depot in St. Petersburg: Eduard Hoppe. 103 S. kl. 8°. (Mit gegenüberſtehendem Texte in ruſſiſcher Sprache und Schrift.)

10. Spaniſch.

202. **Lohengrin** *grande ópera romántica en tres Actos letra y Música de* **Ricardo Wagner.** *Traducida directamente del original aleman por* **T. Gorchs** *1881. Barcelona Librería de Gorchs. — Madrid Viuda é Hijos de Cuesta.* 40 S. kl. 8°.

---

203. **Mehr Licht!** Eine deutſche Wochenſchrift für Literatur und Kunſt. Nr. 47, 48, 49. I. Jahrg. Berlin, 23. 30. Auguſt, 6. September 1879. (Das Werk und die Aufgabe meines Lebens. Von **Richard Wagner.** Aus der Auguſtnummer der North American Review für „Mehr Licht" überſetzt. I. S. 749. — II. S. 764 — III. S. 782.) 1)

204. **Montags-Revue aus Böhmen.** Nr. 22. 1. September 1879 (Fragment deſſelben.)

Die Tonkunſt. Wochenſchrift für den Fortſchritt in der Muſik. Herausgeber **Albert Hahn** in Königsberg. IX. Band. (1880.) (S. 21. **R. Wagner's** „Das Werk und die Aufgabe meines Lebens".) (Skizze nach der »North American Review«.) (576)

◆

II. Bearbeitungen von Tondichtungen.

---

1. Klavierauszüge mit Text aus Opern und Muſikdramen.

205. Rienzi der letzte der Tribunen. Große tragiſche Oper in 5 Akten von Richard Wagner. Vollſtändiger Clavier-Auszug mit deutſchem und italieniſchem Text. Neue nach der Partitur revidirte Ausgabe von F. Brißler. Berlin und Dresden, C. F. Meſer. Adolph Fürſtner. 382 S. 8°.

206. Der fliegende Holländer. Romantiſche Oper in 3 Aufzügen von Richard Wagner. Vollſtändiger Clavier-Auszug mit deutſchem und italieniſchem Texte. Berlin und Dresden. C. F. Meſer. Adolph Fürſtner. 227 S. 8°. 2)

207. Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg. Handlung in drei Aufzügen von Richard Wagner. Vollſtändiger Clavier-Auszug mit Text. Neue nach der Partitur revidirte Ausgabe von Brißler. Berlin & Dresden, C. F. Meſer. (Adolph Fürſtner.) 273 S. 8°.

208. Lohengrin. Romantiſche Oper in drei Akten von Richard Wagner. Vollſtändiger Klavierauszug von Theodor Uhlig. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 262. S. 8°.

209. Triſtan und Iſolde von Richard Wagner. Vollſtändiger Klavierauszug von Hans von Bülow. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 250 S. 4°.

210. Die Meiſterſinger von Nürnberg von Richard Wagner. Vollſtändiger Klavierauszug von Karl Tauſig. 402 S. 4°. Mainz bei B. Schott's Söhnen. 3)

211. Das Rheingold von Richard Wagner. Vollſtändiger Klavierauszug von Karl Klindworth. 216 S. 4°. Mainz bei B. Schott's Söhnen. 4)

212. **Die Walküre von Richard Wagner.** Vollſtändiger Klavierauszug von Karl Klindworth. 274 S. 4°. Mainz bei B. Schott's Söhnen. [5]

213. **Siegfried von Richard Wagner.** Vollſtändiger Klavierauszug von Karl Klindworth. 299 S. 4°. Mainz bei B. Schott's Söhnen. [6]

214. **Götterdämmerung von Richard Wagner.** Vollſtändiger Klavierauszug von Karl Klindworth. 357 S. 4°. Mainz bei B. Schott's Söhnen. [7]

215. **Lohengrin.** *Opéra en 3 Actes de* **Richard Wagner.** *Traduction Française de Charles Nuitter. Paris G. Flaxland. (Maison G. Flaxland. Durand Schoenewerk & Co.)* 339 S. Lex.-8°.

216. **Lohengrin.** *Opéra in three acts, by* **Richard Wagner.** *With italian, german, and english words. The latter by John Oxenford. Edited by Arthur Sullivan and J. Pittmann. Boosey and Co., London and New York.* 383 S. Lex.-8°.

217. **Tristano e Isotta.** *Opera in tre atti di* **Riccardo Wagner.** *Versione italiana dal testo originale tedesco di Arrigo Boito. Canto in chiave di Sol con accomp*^{to} *di Pianoforte. Milano F. Lucca.* 382 S. Lex.-8°.

2. Einzelne Muſikſtücke für das Pianoforte eingerichtet.

(Zu zwei Händen.)

218. **Eine Fauſt-Ouverture** für großes Orcheſter componirt von **Richard Wagner.** Für das Pianoforte zu zwei Händen übertragen von Hans von Bülow. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. 17 S. 4°.

219. **Trauerſinfonie** zur feierlichen Beiſetzung der Aſche Carl Maria von Weber's ausgeführt während des Zuges vom Ausſchiffungsplatz bis an den Kath. Friedhof zu Friedrichſtadt. Dresden am 14. Dezember 1844 nach Melodien der Euryanthe arrangirt von **Richard Wagner.** Clavierarrangement von Ad. Blaßmann. Dresden, C. F. Meſer. Hermann Müller. 5 S. 4°.

220. **Der Venusberg von Richard Wagner.** Neu componirte Scene zur Oper Tannhäuſer der Sängerkrieg auf Wart-

burg. Klavier-Auszug von Joſeph Rubinſtein. Berlin und Dresden, Adolph Fürſtner. (C. F. Meſer.) 23 S. 1°.

221. Huldigungs-Marſch von **Richard Wagner**. (Seiner Majeſtät Ludwig II. König von Bayern.) Für das Pianoforte eingerichtet. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. 9 S. 4°.

222. Kaiſer-Marſch von **R. Wagner**. Klavier-Auszug zu 2 Händen von Carl Tauſig. Leipzig & Berlin C. F. Peters. 11 S. 4°.

223. Siegfried-Idyll von **Richard Wagner**. Klavier-Auszug zu 2 Händen von Joſ. Rubinſtein. Mainz, B. Schott's Söhne. 23 S. 4°.

224. Großer Feſtmarſch zur Eröffnung der hundertjährigen Gedenkfeier der Unabhängigkeits-Erklärung der vereinigten Staaten von Nordamerika. Dem Feſtfeier-Frauenverein gewidmet von **Richard Wagner**. Für das Pianoforte übertragen von Joſeph Rubinſtein. Mainz, bei B. Schott's Söhne. 21 S. 4°.

* * *

III. Bildniſſe Richard Wagners.

1. Photographien.

A. Original-Aufnahmen.

(Folio-Format.)

225. Knieſtück. Stehend. Höhe 22 Cm. **Lud. Angerer**, k. k. Hof-Fotograf in Wien. (Album der Zeitgenoſſen.) (1862).

226. Bruſtbild. Sitzend. Höhe 17.5 Cm. **Fr. Hanfſtaengl**, München. (1871—72.)

(Cabinet-Format.)

227. Ganze Figur. Sitzend, im Sammtrock und Barett. (Am Rande beſchnitten.) (Vgl. Nr. 240.)

228. Bruſtbild. J. Albert. München.

229. Knieſtück. Stehend mit Oberrock und unbedecktem Haupte. Franz Hanfſtaengl. München.

230. Halbe Figur. Sitzend, im Sammtrock und Barett. Fr. Hanfſtaengl. München.

231. Halbe Figur. Sitzend, mit Pelzmantel. Fr. Hanfſtaengl. München.

232. Bruſtbild. Fritz Luckhardt. Wien. (1872.)

233. Bruſtbild. Mit Sammtrock und Barett. Elliott & Fry. Copyright. 55, Backer St. London. W. (1877.)

234. Knieſtück. Sitzend mit Pelz, Hausrock u. Barett. Fr. Hanfſtaengl's Kunſtverlag in München. (1879.)

(Viſit-Format.)

235. Ganze Figur. Stehend. L. Angerer. Wien. (1862.)

236. Bruſtbild. L. Angerer. Wien. (1862.)

237. Halbe Figur im Mantel. Pierre Petit. 31 Place Cadet Paris. (Mit Goldſchnitt.)

238. Bruſtbild in Profil. Sitzend im Sammtrock u. Barett. L. Pierſon. Phot. Paris.

239. Daſſelbe. En face. L. Pierſon. Paris.

240. Knieſtück. Sitzend mit Sammtrock u. Barett, in der Hand einen Brief haltend. Jules Bonnet. Luzern.

241. Bruſtbild. Fr. Hanfſtaengl. München.

242. Bruſtbild. Mit Sammtrock u. Barett. Fr. Hanfſtaengl. München.

243. Bruſtbild. Profil. Fritz Luckhardt. Wien. (1872.)

244. Wagner. Bruſtbild. En face. Elliott & Fry. Copyright. 55, Backer St. London. (1877.)

245. Wagner. Bruſtbild. Profil. Elliott & Fry. Copyright. 55, Backer St. London. (1877.)

246. Wagner. Bruſtbild. Halbes Profil. Elliott & Fry. Copyright. 55, Backer St. London. (1877.)

247. Wagner. Bruſtbild. Dreiviertel Profil. Elliott & Fry. Copyright. 55, Backer St. London. (1877.)

B. Copien.

218. Bruſtbild. Oval auf verziertem Carton. 1 Blatt 4° im Umſchlag. (Photographische Gallerie. Die Portraits der berühmtesten Künstler. Lieferung I. Enthaltend: Robert Schumann. Franz Liszt. Richard Wagner. Hector Berlioz. Leipzig. Verlag von Gustav Heinze.)

(Cabinet-Format.)

219. Richard Wagner. Bruſtbild. (Collection von Portraits: „Muſiker, Dichter, Gelehrte“. Serie I.) Edition H. Kunhmann & Comp. Berlin.

250. Bruſtbild mit Facſimile. E. Haber pinxit. 1877. Photographie & Verlag von Sophus Williams, Berlin.

251. Richard Wagner. Bruſtbild nach Rohrbach's Lith. Eigenthum: Verlag v. E. H. Schroeder in Berlin. Typ. G. Lange. (P. Lange.)

252. R. Wagner. Bruſtbild. Carl Krauſe. Kunſt-Verlag. Frankfurt a. M.

253. Richard Wagner im Arbeitszimmer. G. Partſch gemalt. W. Berndt phot. W. Berndt's Kunſtverlag. Dresden.

254. Wagner. Bruſtbild. (Portrait-Collection 12.) Friedr. Bruckmann's Verlag. München. (1879.)

255. R. Wagner. (Nach der Statuette von Alexander Maißer in Wien.) Carl Herberth. Wien.

256. Richard Wagner. Portrait-Galerie. (21.) Römmler & Jonas, phot. Verlag v. Guſtav Lohſe in Dresden.

(Viſit-Format.)

257. Ganze Figur. Nach der Lith. v. W. Jab. (Vgl. Nr. 261.)

258. Wagner. Bruſtbild. Fr. Bruckmann's Verlag. München, Berlin & London.

259. Bruſtbild. Auguſt Braſch, Leipzig. (Eigenth. E. W. Fritzſch, Leipzig.)

260. Bruſtbild. Nach Hanfſtaengl's Original-Photographie. (Vgl. Nr. 242.)

261. Ruhmeshalle der Deutschen Musik. 1740—1867. — W. Lindenschmit inv. — Friedr. Bruckmann's Verlag in München, Berlin & London. Querfolioblatt. (Im Vordergrunde: R. Wagner. — Liszt. — Tauſig — Schnorr von Carolsfeld — Niemann — Johanna Wagner.)

262. Das Reich der Töne. Componisten und Virtuosen aller Zeiten und Länder. II. Auflage. Druck & Verlag von Streit & Neidhardt in Dresden. Gr. Querfolioblatt. (Lichtdruck.) (Die neue Deutsche Oper. Richard Wagner 1813.)

2. Zeichnungen, Radirungen, Stiche, Lithographien und Holzſchnitte.

A. In einzelnen Blättern.

263. Bruſtbild. Original-Kreidezeichnung. (Nach der [illegible]'ſchen Photographie.) Oval. Höhe 54 Cm. in gr. Royal.

264. Rich. Wagner. Ganze Figur. Höhe 30 Cm. Lith. v. W. Jab. Verlag v. W. Zawitz in Berlin. gr. Fol.

265. Rich^{d}. Wagner. (In jüngeren Jahren.) Kl. Bruſtbild. Oval. Stahlſtich v. Carl Mayer's Kunſt-Anſtalt Nbg. Verlag. von Robert Schäfer in Dresden. 8°. *)

266. Bruſtbild mit Facſimile „Richard Wagner“. N. e. Photogr. v. Trinquart. Stich u. Druck v. Weger. Leipzig. Verlag v. Baumgärtner's Buchhdlng. 8°.

B. In Büchern und Zeitſchriften.

1843 Illuſtrirte Zeitung. No. 7. Leipzig, Sonnabend den 12. Auguſt 1843. (S. 108. Capellmeiſter Richard Wagner.) (583)

1853 —— —— No. 510. XX. Band. Leipzig, 9. April 1853. (S 232. Richard Wagner.) (584)

1853 Ueber Richard Wagner's Tannhäuſer und Sängerkrieg auf Wartburg von Franz Müller. Weimar 1853. (Richard Wagner. Halbe Figur. Sitzend im Hausrock. Stich.) (291)

1854 Illuſtrirter Kalender für 1854. IX. J. Leipzig. J. J. Weber. gr. 8°. (S. 192. Richard Wagner.) (430)

1855 Richard Wagner. Eine Biographie. Mit Portrait. Caſſel, C. Balde. 1855. 12°. (R. Wagner. — Merkel sc.) (296)

1860 The illustrated London News. No. 1031. Saturday, May 19, 1860. (S. 468. Richard Wagner, The german Composer. — See supplement. Page 482.) (603)

1860 Pracht-Album für Theater und Musik. Zweiter Band. Leipzig u. Dresden. Engl. Kunst-Anstalt von A. H. Payne. (S. 64. Richard Wagner.) (432)

1861 L'Illustration, Journal Universel. Paris 1861. (S. 165. M. Richard Wagner. — D'après une photographie de MM Pierre Petit et Trinquart.) (540)

1862 Waldheim's Illuſtrirte Zeitung. No. 51. Wien, den 20. December 1862. Folio. (S. 608. **Richard Wagner.** — Nach einer Photographie.) (607)

1865 Waldheim's Illuſtrirte Monathefte. 1865. Wien. (No. 21. S. 161. **Richard Wagner.**) (545)

Über Land und Meer. No. 15. Stuttgart, Januar 1865. (S. 229. **Richard Wagner.** Nach einer Photographie von Angerer, von E. Hartmann.) (611)

1868 Die Tonhalle. Organ für Muſikfreunde. Mit Illuſtrationen. Redacteur Dr. Oscar Paul. No. 11. 1868. Leipzig, 8 Juni. (**Richard Wagner. Geboren am 22. Mai 1813 in Leipzig.**) (624)

(1868) Deutſche Männer. Von M. Raſchke. Leipzig u. Teſchen. K. Prochaska. (1868.) (S. 144. **Wagner.** Nach einem Lichtbilde.) (439)

1871 Musikalisches Wochenblatt. Herausg. E. W. Fritzsch. Zweiter Jahrg. Leipzig 1871. 4°. (S. 7. **„Richard Wagner".** Facſimile.) (547)

Zeitgenoſſen. Biographiſche Skizzen v. C. v. Wurzbach. X. Heft. Richard Wagner. Mit Portrait. Wien, Peſt, Leipzig. Hartleben 1871. 12°. (Holzſchnitt mit Facſimile **„Richard Wagner".**) (337)

1874 Deutſche Muſik-Zeitung. Organ für Theater u. Kunſt. Herausg. v. C. M. Ziehrer. No. 4. Wien, 24. Jänner 1874. I. Jahrg. (**Richard Wagner.** Holzſchnitt v. A. Stubnitzka 874.) (649)

Illuſtrirte Welt. Deutſches Familienbuch. 1874. 22 J. XII. Heft. Stuttgart. Ed. Hallberger. Fol. (S. 329. **Richard Wagner.**) (653)

Das Neue Blatt. Ein illuſtrirtes Familien-Journal. 1874. kl. Folio. (S. 197. Componiſten der Gegenwart.) (554)

1876 Illuſtrirte Zeitung. No. 1713. Leipzig, 29. April 1876. LXVI. Bd. (S. 325. **Richard Wagner.** Nach der lebensgroßen Büſte von Guſtav Kietz.) (2350).

Weſtermann's illuſtrirte deutſche Monats-Hefte. Braunſchweig. No. 40 d. dritten Folge. Januar 1876. (S. 425. **Richard Wagner.**) (657)

Illuſtrirtes Wiener Extrablatt. No. 63. Wien, Sonntag, 4. März 1876. (**Richard Wagner. — W.**) (819)

1877 Das muſikaliſche Drama. Von E. Schuré. Verdeutſcht v. H. von Wolzogen. Leipzig, E. Schloemp. 1877. 8°. Zweiter Theil. (**Richard Wagner.** (Juni 1877.)) (372)

Das Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth im Hinblick auf die bildende Kunſt von Oskar Berggruen. Leipzig, 1877. **Richard Wagner.** Nach einer Skizze, gemalt von Lenbach, radirt von Unger.) (2364).

1878 Namenloſe Blätter. Illuſtrirte Zeitung für die elegante Welt. No. 1. 2. Jahrg. Berlin, 5. Januar 1878. Fol. (**Richard Wagner.**) (Holzſchnitt in verziertem Oval.) (762)

(1878) **Ricardo Wagner.** Ensayo Biográfico-critico por J. Marsillach Lleonart. Barcelona (1878). (Ricardo Wagner. Titelbild im Oval.) (418)

1878 **Nord und Süd.** Eine deutſche Monatſchrift. Herausg. P. Lindau. VII. Bd. — Dezember 1878. — 21. Heft. Mit einem Portrait in Radirung: Richard Wagner von J. L. Raab in München. (Mit Facſimile.) (675)

Wagner-Catalog von E. Kastner 1878. (Bruſtbild im Oval mit Facſimile: „Richard Wagner". Druck und Verlag von Joh. André in Offenbach a/M. Gez. v. D. Gerhäuser.) (374)

(1879) **Otto Spamer's Illuſtrirtes Converſations-Lexikon für das Volk.** 243. Heft. Lex.-Format. (S. 835. No. 5450. Richard Wagner.) (475)

1879 **La Publicidad Diario Ilustrado, Politico, de Anuncios.** Avisos y Noticias. (Barcelona) 21 de Setiembre de 1879. Ricardo Wagner. (1463)

1880 **Figaro.** Wochenſchrift für Theater, Muſik, Kunſt, Literatur und Unterhaltung. Jahr II. New-York, 21. September 1880. No. 38. 12 S. Folio. Richard Wagner. (S. 1.) (686)

Die Gartenlaube No. 46. 1880. (Richard Wagner. Nach einer Photographie auf Holz gezeichnet von Adolf Neumann.) (691)

1881 **The illustrated Opera Series.** Wagner's grand romantic Opera Lohengrin musically and pictorially illustrated by John P. Jackson. London 1881. gr. 4°. (Portrait of Richard Wagner.) (432)

Musikalisches Wochenblatt 1881. (S. 229. Richard Wagner's Kolossalbüste im Foyer des neuen Stadttheaters zu Leipzig, modellirt von Prof. zur Strassen.) (579)

Tristano e Isotta. Opera in tre Atti di Riccardo Wagner Milano F. Lucca. (Halbe Figur. Stehend im Gewande mit Barett. Profil. 4°. Torino Lit. F^lli Doyen.) (Ohne Jahreszahl.) (217)

3. Büſten, Reliefe und ſonſtige Bildniſſe.

267. Büſte. Modellirt von **Kaspar Zumbuſch**. Höhe 62 Cm. Gypsabguß. München. *)

268. R. Wagner. Büſte aus Gyps. Höhe 40 Cm. (Rep. nach Zumbuſch.) Wien.

269. R. Wagner. Miniatur-Büſte aus Porzellan. Höhe 12 Cm. S. & S.

270. R. Wagner. Miniatur-Büſte aus Terra-cotta. Höhe 13 Cm.

271. Statuette. (Entwurf zu einem Richard Wagner-Monument.) Modellirt von **Pauli** in Wien. Höhe 20 Cm. Gypsabguß von Pietro Coccia, Wien. 1880.

Relief: R. Wagner's Kopf. Auf der Bronze-Medaille von A. Scharff u. G. Semper. (2471)

—— —— von Anton Scharff in Wien. (2476)

—— —— von Ch. Wiener in Brüſſel. (2475)

—— —— Auf der Denkmünze aus Britannia-Metall (nach Scharff.) (2477)

—— (R. Wagner's Bruſtbild.) Auf der Denkmünze aus Britannia-Metall. Erſchienen bei Wilh. Mayer, Stuttgart. (2474)

272. Chromophotographie auf ſchwarzem Glas. Oval. Büſte. Höhe 16 Cm. A. Sala, Berlin.

273. —— —— Bruſtbild in gleicher Größe. A. Sala, Berlin.

NB. Außer dieſen hier einzeln angeführten Bildniſſen, kommt das Portrait Richard Wagner's in der Sammlung noch auf den großen Bayreuther Erinnerungs-Blättern, den Original-Einbanddecken mehrerer Klavier-Auszüge in Gold gepreßt, den Umſchlägen verſchiedener Broſchüren, ſowie auf Verlags-Katalogen, Konzertprogrammen u. A. vor.

* * *

IV. Anſichten.

274. Richard Wagners Geburtshaus in Leipzig. Photographie nach der Natur von H. Waller in Leipzig. Höhe 13 Cm. Breite 9 Cm. 8°.

—— —— Musikalisches Wochenblatt. 1870. (S. 457. Richard Wagner's Geburtshaus in Leipzig. (Brühl 88.)) (546)

275. Richard Wagners Wohnhaus (Villa) in Penzing bei Wien im Jahre 1863. — Gezeichnet nach der Natur von Georg Schönreither. 1881. gr. Querquart.

Richard Wagner's Wohnhaus in Triebſchen bei Luzern. Aquarell auf einer Viſitkarte von Carl Fr. Glaſenapp; gemalt von demſelben.

276. Richard Wagner's Wohnhaus in Bayreuth. Hôtel auf Fantaiſie bei Bayreuth. (R. Wagner's Wohnhaus im Jahre 1872.) Fr. Singer. Phot. in Bayreuth. Viſitformat.

277. Richard Wagner's Wohnhaus in Bayreuth. „Wahnfried." Photographie von Greiner & Brand in Bayreuth. Cabinetformat.

278. —— —— R. Wagner-Haus. L. Sauter, Photograph in Bayreuth. Cabinetformat.

279. —— —— Richard Wagner's Arbeitszimmer auf Wahnfried in Bayreuth. Louis Sauter. Bayreuth. Viſitformat.

280. —— —— Sgrafitto-Bild an R. Wagner's Wohnhaus in Bayreuth. Robert Krauſſe inv. — Lichtdruck von J. Albert, Muenchen. Debit für den Buchhandel bei Ed. Schloemp, Leipzig. Cabinetformat.

—— —— Illuſtrirte Zeitung. Nr. 1729. Leipzig. 19. Auguſt 1876. LXVII. Bd. (S. 158. Sgraffitobild an Richard Wagner's Wohnhaus in Bayreuth. Nach der Originalcompoſition von R. Krauſſe.) (2591)

281. —— —— Illuſtrirtes Wiener Extrablatt. Wien, 17. Auguſt 1876. Abendausgabe. (Wagner's „Wahnfried".)

---

282. Hôtel zur Kaiſerin Eliſabeth. (Wien.) Holzſchnitt kl. Querfolio. (R. Wagner's Abſteigequartier: 1862—63.)

283. Hôtel Imperial. Wien. Photographie n. d. Natur. Viſitformat. (R. Wagner's Abſteigequartier: Anfang November, bis Mitte December 1875.)

* * *

V. Vermiſchtes.

284. Einladung zum Beitritt in den Internationalen Verein zur Bekämpfung der wiſſenſchaftlichen Thierfolter. 1 gedr. Blatt. 4°. (Unter Anderem ein Verzeichniß der hervorragendſten Mitglieder enthaltend; darunter: „Richard Wagner, Bayreuth".)

285. I. Mitglieder-Verzeichniß des Internationalen Vereins zur Bekämpfung der wiſſenſchaftlichen Thierfolter. Dresden, 1. März 1880. 22 S. 8°. (II. Mitglieder aus dem Civilſtande S. 12: Wagner, Richard, Componiſt und Dichter, Bayreuth.)

Aufruf. (Zur Unterſtützung der im Transvaal-Kriege verwundeten Boeren.) Berlin, den 1. März 1881. Das Comité zur Unterstützung der Verwundeten in Transvaal. (Darin: Richard Wagner, Bayreuth.) (Bayreuther Blätter 1881, S. 87.) (2280)

---

286. **Taktir-Stab.** Gebraucht von **Richard Wagner** bei den Proben von Bruchſtücken aus der „Götterdämmerung" am 28. Februar 1875 im großen Muſikvereinsſaale zu Wien.

287. **Viſitkarte: „Richard Wagner".**

◆

Anmerkungen.

1) (S. 43) Auf Veranlassung Richard Wagner's wurde eine weitere Veröffentlichung bisher ins Deutsche übertragener Aufsätze eingestellt.

2) (S. 43) Mit dem neuen Schluß der Ouverture und Oper.

3) (S. 43) Der Klavierauszug mit Text erschien im März 1867. Die Partitur im Juli 1868.

4) (S. 44) Der Klavierauszug mit Text erschien 1861.(?) Die Partitur im März 1873.

5) (S. 44) Der Klavierauszug mit Text erschien im Juli 1865. Die Partitur im September 1874.

6) (S. 44) Der Klavierauszug mit Text erschien im Juli 1871. Die Partitur im Dezember 1875.

7) (S. 44) Der Klavierauszug mit Text erschien im April 1875; demselben ist ein auf die ganze Trilogie bezugnehmendes Hauptthemenblatt vorangestellt. Die Partitur erschien im Juni 1876.

8) (S. 50) Wahrscheinlich Kunstbeilage zur Zeitung für die elegante Welt v. 1843.

9) (S. 50) Büsten und Statuen von künstlerischem Werthe haben noch verfertigt: Schwanthaler in München; Kietz in Dresden (ausgestellt in Bayreuth 1873.). Pilz in Wien, und neuerdings Prof. zur Strassen: eine in Marmor ausgeführte Colossalbüste für das Leipziger Stadttheater.

10) (S. 51) Die an diesem Hause befindliche Gedenktafel wurde zu Wagner's 60. Geburtstage am 22. Mai 1873 angebracht.

Dritte Abtheilung.

Ueber Richard Wagner,

ſeine Kunſt und Sache im Allgemeinen.

I. Litteratur.

I. In ſelbſtändigen Werken.

A. In deutſcher Sprache.

1846 288. Die Sage vom Ritter Tannhäuſer, aus dem Munde des Volkes erzählt, mit verwandten Sagen verglichen und kritiſch erläutert von Dr. J. G. Th. Gräſſe. Nebſt einem Anhang von alten, die Sage betreffenden Volksliedern. Dresden und Leipzig. Arnoldiſche Buchhandlung. 1846. 65 S. 8°. (Seinem theuern Freunde, dem Königl. Sächſ. Hofkapellmeiſter Richard Wagner der Verfaſſer.)

289. *Richard Wagner's Lohengrin und Tannhäuſer. Von Franz Liſzt. (Aus dem Franzöſiſchen.) Mit Muſik-Beilagen. Köln, 1852. Verlag von Franz Carl Eiſen. 158 S. 8°.

1852 290. *Franz Liſzt. Richard Wagner. Aphoriſtiſche Memoiren und biographiſche Rhapſodien. Ein Erinnerungsblatt für die Theilnehmer des dritten Anhalt-Bernburgiſchen Muſikfeſtes, ein Beitrag zur Kunſtgeſchichte für alle Freunde der Tonkunſt, der klaſſiſchen und romantiſchen, von Friedrich Kempe. Eisleben. Verlag von F. Kuhnt. 1852. 43 S. 8°.

1853 291. *Ueber Richard Wagner's Tannhäuſer und Sängerkrieg auf Wartburg. Eine Mittheilung, unter Rückblick auf Sage und Geſchichte, von Franz Müller. Mit Richard Wagner's Portrait. Weimar, Verlag von Ferd. Janſen und Comp. 1853. 133 S. 8°. [1]

1854 292. *Die Musik der Gegenwart und die Gesammtkunst der Zukunft. Von Franz Brendel. Leipzig, 1854. Verlag von Bruno Hinze. 278 S. 8°. [2]

293. Die Wagnerfrage. Kritiſch beleuchtet von Joachim Raff. Erſter Theil. Wagner's letzte künſtleriſche Kundgebung im „Lohengrin". Braunſchweig. Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn. 1854. 286 S. 8°.

1854 294. *Richard Wagner und die neuere Muſik. Eine kritiſche Skizze aus der muſikaliſchen Gegenwart. (Friedrich Hinrichs). Halle. Schrödel & Simon (Knapp's Sortimentsbuchhandlung). 1854. 108 S. kl. 8°.

295. †Ueber Richard Wagner's Tannhäuſer und ſeine erſte Aufführung in Königsberg. Von Dr. F. A. Gotthold. Königsberg, 1854. Bei Gräfe und Unzer. 19 S. 8°.

1855 296. *Richard Wagner. Eine Biographie. Mit Portrait. Caſſel, Ernſt Balde. 1855. 229 S. 12°. 2)

297. †Richard Wagner und ſeine Stellung in der Geſchichte der dramatiſchen Muſik. Ein Vortrag, gehalten zum Beſten der Guſtav-Adolph-Stiftung am 8. November 1855, von C. E. R. Alberti. Stettin, 1856. Verlag der Müller'ſchen Buchhandlung Th. von der Nahmer. 34 S. kl. 8°.

1857 298. †Oper, nicht Drama. Von Eduard Sobolewski. Bremen. 1857. Druck und Verlag von Heinrich Strack. 29 S. 8°.

1858 299. *Muſikaliſche Pflichten. Von Hans von Bronſart. Zweite unveränderte Auflage. Leipzig, Verlag von Heinrich Matthes. 1858. 46 S. kl. 8°.

1859 300. *Ein Breslauer Augenarzt und die Neue Muſikrichtung. Von Heinrich Gottwald. Leipzig, Verlag von Heinrich Matthes. 1859. 31 S. 8°.

301. *Wagner's Lohengrin und die Kritik der Tagespreſſe. Von einem Gegenwartsmuſiker. Berlin, 1859. Druck und Verlag von Carl Röhring. 20 S. kl. 8°.

302. Richard Wagner und ſeine Stellung zur Vergangenheit und „Zukunft". Eine literär- und muſik-hiſtoriſche Studie. Von Dr. Friedrich Mayer. Thorn, 1859. Druck und Verlag von Ernſt Lambeck. 76 S. 8°.

1860 303. *Ueber Richard Wagner's Fauſt-Ouvertüre. Eine erläuternde Mittheilung an die Dirigenten, Spieler und Hörer dieſes Werkes von Hans von Bülow. Leipzig, Verlag von C. F. Kahnt. 1860. 31 S. kl. 8°.

304. Tichatſcheck als Lohengrin. Aus dem Frankfurter Converſationsblatt im Mai 1860 von Dr. Sattler. 1 Doppelblatt in 8°.

305. Tichatſcheck als Tannhäuſer. Aus dem Frankfurter Converſationsblatt im Mai 1860 von Dr. Sattler. 1 Doppelblatt in 8°.

1861 306. †Von Bach bis Wagner. Zur Geſchichte der Muſik. Von A. Reißmann. Berlin, 1861. Verlag von J. Guttentag. 180 S. 8°.

1861 307. *Der Tannhäuſer in Paris und der dritte muſikaliſche Krieg. Eine hiſtoriſche Parallele von Eduard Schelle. Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. 1861. 62 S. kl. 8°.

308. *Richard Wagner und Das Muſik-Drama. Ein Charakterbild. Von Franz Müller, Regierungsrath in Weimar. Leipzig. Verlag von Heinrich Matthes. 1861. 202 S. 8°.

1862 309. *Der Ring des Nibelungen. Eine Studie zur Einführung in die gleichnamige Dichtung Richard Wagner's von Franz Müller. Leipzig. Verlag von Guſtav Heinze. 1862. 119 S. 8°.

310. Daſſelbe. *)

1864 311. *Die Zukunft der Tonkunſt. (Namentlich mit Bezug auf die Symphonie, die Kirchenmuſik, das Oratorium und die Oper.) Vortrag an der dritten Verſammlung deutſcher Tonkünſtler zu Carlsruhe 1864 von Ludwig Eckardt. Leipzig. Verlag von C. F. Kahnt. 32 S. kl. 8°.

1865 312. *Triſtan und Iſolde nach Sage und Dichtung. Ein Skizzenbild. Zur Einführung in das Drama Richard Wagner's. Von Franz Carl Friedrich Müller. München, Chriſtian Kaiſer. 1865. 274 S. gr. 8°.

313. *Triſtan und Iſolde von Richard Wagner. Kritiſch beleuchtet mit einleitenden Bemerkungen über Melodie und Muſik von J. B. Allfeld. München 1865. Verlag von Caeſar Fritſch. 40 S. 8°.

1867 314. *Lohengrin und die Gral- und Schwan-Sage. Ein Skizzenbild auf Grund der Wort- und Tondichtung Richard Wagner's. Von Franz Müller. München, Chriſtian Kaiſer 1867. 621 S. gr. 8°.

1868 315. *Ueber die erſte Aufführung von Richard Wagner's „Meiſterſinger von Nürnberg“ (in München). Mittheilungen von Dr. Julius Lang. 16 S. 8°. Buchdruckerei der Staatsbürger-Zeitung (A. Neuendorff). Berlin.

316. Zu Richard Wagner's „Die Meiſterſinger von Nürnberg“. Eine geſchichtliche Erläuterung. (Separat-Abdruck des Feuilletons der „Neueſten Depeſchen“, im Selbſtverlage des Süddeutſchen Correſpondenz-Bureaus.) München 1868. 8 S. 12°.

1869 317. †Wilhelm Lübke und Eduard Hanslick über Richard Wagner. Berlin, Louis Gerſchel Verlagsbuchhandlung 1869. 24 S. 8°.

1869 318. *Die Meiſterſinger von Nürnberg. Ein Verſuch zur Einführung in die gleichnamige Dichtung Richard Wagner's. Von Franz Müller. München, Chriſtian Kaiſer 1869. 526 S., 8°.

319. †Richard Wagner und das Judenthum. Ein Beitrag zur Culturgeſchichte unſerer Zeit von einem Unparteiiſchen. Elberfeld 1869. Druck und Verlag Sam. Lucas. 16 S. 8°.

320. †Richard Wagner's „Das Judenthum in der Muſik“. Eine Abwehr von Joſeph Engel. Leipzig, Oskar Leiner. 1869. 32 S. 8°.

321. †Das Judenthum und Richard Wagner von Edmund Friedemann. Zweiter unveränderter Abdruck. Berlin. Verlag von W. Adolf & Comp. (H. Hengſt.) 1869. 15 S. 8°.

322. †Richard Wagner der Judenfreſſer. Entgegnung auf Wagner's Schrift: „Das Judenthum in der Muſik“ von M. Gutmann. Dresden, Verlag von Conrad Weiske. 1869. 17 S. 8°.

323. †Offenes Billet-doux an den berühmten Hepp-Hepp-Schreier und Juden-Freſſer Herrn Wilhelm Richard Wagner von E. M. Oettinger. Dresden, Verlag von L. Wolf's Buchhandlung. 1869. 22 S. 8°.

324. †Der zukünftige Muſik-Heiland Richard Wagner vor der öffentlichen Meinung. Antwort auf deſſen frivole Brochüre: „Das Judenthum in der Muſik“. Von einem Chriſten, den die allgütige Mutter Natur mit geſunder Vernunft und natürlicher Logik verſehen hat. (Alſo: Von keinem Juden.) Leipzig, Commiſſions-Verlag v. Arndt's Verlag-Anſtalt. 1869. 16 S. 8°.

325. †Offener Brief an Herrn Richard Wagner, den Verfaſſer der Brochüre „das Judenthum in der Muſik“. Von Arthur von Truhart in St. Petersburg. — St. Petersburg. Commiſſions-Verlag von Alex. Wilcken. (Leipzig bei Otto Klemm.) 15 S. kl. 8°.

326. †Unmuſikaliſche Noten zu Richard Wagner's „Judenthum in der Muſik“. Von Dr. C...... München. Verlag v. Neuburger & Kolb. 1869. 15 S. 8°.

327. †Herr Richard Wagner und ſeine neueſte Schrift: „Das Judenthum in der Muſik“. Von Dr. B. Breslau 1869. Verlag von Bruno Heidenfeld. 13 S. 8°.

328. *Noch ein Wort über Richard Wagner's Judenthum in der Muſik. Von Max Fuchs. München im Selbſtverlage des Verfaſſers, 1869. 32 S. 8°.

1869 329. Zur Verſöhnung des Judenthums mit Richard Wagner. Mit Benutzung zweier noch nicht veröffentlichter auf dieſe Angelegenheit Bezug habenden Briefe Richard Wagner's. Ein unpartheiiſches Votum von **Julius Lang**. Berlin. Stilke und van Muyden. 1869. 47 S. 8°.

330. Richard Wagner. Sein Leben und ſein Schaffen. Ein populärer Vortrag von **Ludwig Nohl**. München, 1869. Verlag von Louis Finſterlin. 66 S. 8°.

1870 331. *Gluck und Wagner. Ueber die Entwicklung des Muſikdramas. Von **Ludwig Nohl**. München 1870. Verlag von Louis Finſterlin. 368 S. 8°.

332. Rheingold und Walküre. Inhalt und Erläuterungen. 8 S. 8°. Kgl. Hofbuchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn. *)

333. *Der Ring des Nibelungen von R. Wagner. Sachliche und ſprachliche Erläuterungen mit einer kurzen Charakteriſtik der Dichtung von **Karl Dollhopf**, kgl. Profeſſor. München, 1870. Kgl. Hofbuchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn. 36 S. gr. 8°.

334. Erläuterungen zu Richard Wagner's muſikaliſchem Drama: „Die Walküre". Erſter Theil der Trilogie „Der Ring des Nibelungen". Von **Maximilian Gramming**. München, 1870. C. A. Tempwolff. 14 S. kl. 8.

1871 335. †Richard Wagner und Jacob Offenbach. Ein Wort im Harniſch von einem Freunde der Tonkunſt. Altona 1871. Verlagsbureau. (A. Prinz.) 48 S. kl. 8°.

336. *Das Heidenthum in der Musik. »Auch« eine Broschüre von **Hugo Bussmeyer** in New-York. Leipzig und New-York. Verlag von J. Schuberth & Comp. 1871. 40 S. 8°.

337. †Zeitgenoſſen. Biographiſche Skizzen von **Alfred von Wurzbach**. X. Heft. Richard Wagner. Mit Portrait. Wien, Peſt, Leipzig. A. Hartleben's Verlag 1871. 94 S. kl. 8°.

338. Richard Wagner's Oper Die Meiſterſinger von Nürnberg. Für das Publikum erläutert von **Th. Gaßmann**. Zweite Auflage. Hamburg. Verlag von J. F. Richter. 1871. 18 S. 8°.

1872 339. †Richard Wagner. Ein Wort der Aufklärung über deſſen Nibelungen-Trilogie. Von **Guſtav Dullo**. Königsberg. Braun & Weber. 1872. 69 S. 8°.

340. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, von **Friedrich Nitzsche**. Leipzig. Verlag von E. W. Fritzsch 1872. 143 S. 8°. (Vorwort an Richard Wagner.)

1872 341. †Zukunftsphilologie! eine erwiderung auf Friedrich Nietzsches »geburt der tragödie« von Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff Dr. phil. Berlin, 1872. Gebrüder Borntraeger. Ed. Eggers. 32 S. 8°.

342. *Afterphilologie. Zur Beleuchtung des von dem Dr. phil. Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff herausgegebenen Pamphlets: »Zukunftsphilologie!« Sendschreiben eines Philologen an Richard Wagner. Leipzig. Verlag von E. W. Fritzsch. 1872. 48 S. 8°.

(1872) 343. Richard Wagner. Eine biographiſche Skizze von Carl Hauer. Berlin. Druck von A. Horack. 27 S. 8°.

1873 344. †Zukunftsphilologie. Zweites Stück. eine erwiderung auf die Rettungsversuche für Fr. Nietzsches »geburt der tragödie« von Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff Dr. phil. Berlin, 1873. Gebrüder Borntraeger. Ed. Eggers. 24 S. 8°.

345. †Richard Wagner und ſein Bühnenfeſtſpiel: „Der Ring des Nibelungen“. Eine kritiſche Studie von Otto Gumprecht. Leipzig. Verlag von F. E. C. Leuckart (Conſtantin Sander.) 1873. 70 S. kl. 8.

346. †Ueber Richard Wagner. Drei Abhandlungen von C. Roßmaly. Leipzig. Verlag von F. E. C. Leuckart (C. Sander.) 1873. 35 S. kl. 8°.

347. †Freundesworte an den berühmten Tondichter Richard Wagner gerichtet von Dr. Carl Gotthelf Haebler. Leipzig. Verlag von Herrmann Vogel. 1873. 63 S. kl. 8.

348. *Richard Wagner und ſein neueſter Freund. Eine Erwiderung auf Herrn Dr. Gotthelf Haebler's „Freundesworte“ von Dr. Alfred Pringsheim. Leipzig. Verlag von E. W. Fritzſch. 1873. 56 S. kl. 8°.

349. †Kann Richard Wagner's Muſik Zukunftsmuſik werden? Eine muſikaliſche Studie von Berthold Settenhofer. Wien, 1873. Im Selbſtverlage. 16 S. kl. 8°.

350. Dasſelbe. Zweite Auflage. Wien, 1873. Verlag von Leopold Fidi. 16 S. 8°.

351. *Meiſterſingermotive. Eine Studie über Richard Wagner's „Meiſterſinger“ von Dr. Julius Stinde. Hamburg. J. F. Richter. 1873. 71 S. 12°.

352. †Richard Wagner's Meiſterſinger von Nürnberg. Eine kritiſche Studie von Otto Reinsdorf. Leipzig. Verlag von A. H. Payne. 1873. 62 S. kl. 8.

1873 353. Die Meiſterſinger von Nürnberg als Drama betrachtet von **B. Dieren.** Leipzig, Commiſſions-Verlag von J. B. Klein's Kunſt- und Buchhandlung 1873. 21 S. 8°.

354. *Richard Wagner und das muſikaliſche Drama. Von **Edouard Schuré.** Aus dem Franzöſiſchen überſetzt. Hamburg, Otto Meißner. 1873. 72 S. 8°.

355. *Richard Wagner und das Deutschthum von **Franz Merloff.** Zweite Auflage. München 1873. Verlag von Joseph Wurm. 16 S. 8°.

Richard Wagner's Tannhäuser und Lohengrin. Nach Sage, Dichtung und Musik. Von **Hans v. Wolzogen, Rudolf Nolte** und **E. v. Hagen.** Juli 1873. Gedruckt als III. Redaction des Akademischen Wagner-Vereins zu Berlin. Berlin. In Commission bei Th. Barth Verlagshandlung. 31 S. gr. 4°. (Tannhäuser. Die Dichtung Richard Wagner's, besprochen von **Hans von Wolzogen.** — Ueber die musikalische Anlage des »Tannhäuser« von **R. Nolte.** — Richard Wagner's »Lohengrin«, zur Sage, Dichtung und Musik. Von **E. von Hagen,** Vorsitzendem des Akademischen Wagner-Vereins zu Göttingen.)

(Siehe 2091)

1874 356. *Richard Wagner und die nationale Idee von **Adalbert Horawitz.** Zweite Auflage. Wien, Verlag von J. Gutmann. 1874. 47 S. gr. 8°. 6)

357. *Beethoven, Liſzt, Wagner. Ein Bild der Kunſtbewegung unſeres Jahrhunderts von Prof. Dr. **Ludwig Nohl.** Mit dem Bildniß des Verfaſſers. Wien, 1874. Wilhelm Braumüller. 277 S. gr. 8°.

358. †Richard Wagner und die Zukunfts-Muſik. Vortrag gehalten im Frauen-Verein zu Neuſtadt a. d. Doſſe am 7. Januar 1874 von **Otto Frieſe.** Berlin 1874. Julius Bohne. 24 S. 8°.

359. †Richard Wagner's „Ring des Nibelungen" von **Felix Calm** (Aus den Grenzboten). Leipzig. Fr. Wilh. Grunow. 1874. 60 S. 8°.

1875 360. *Richard Wagner und die deutsche Kunst. Ein Vortrag von **Camillo Sitte.** Wien 1875, Verlag von J. Gutmann. 41 S. 8°.

361. *Richard Wagner's Bühnenfeſtſpiel Der Ring des Nibelungen in ſeinem Verhältniß zur alten Sage wie zur modernen Nibelungendichtung betrachtet von Dr. **Ernſt Koch.** Gekrönte Preisſchrift. 7) Leipzig. Verlag von C. F. Kahnt. 93 S. 8°.

1876 362. ÷ Triſtan und Iſolde von R. Wagner. (Erſte Vorſtellung in Berlin am 20. März.) Beurtheilt von Heinrich Dorn. Separatabdruck aus der Berliner Bürger-Zeitung. (D. Collin.) 16 S. 8°.

363. * Ueber die Dichtung der erſten Scene des „Rheingold“ von Richard Wagner. Ein Beitrag zur Beurtheilung des Dichters von Edmund von Hagen. München, Chriſtian Kaiſer 1876. 170 S. gr. 8°.

364. * Filippo Dr. Filippi. Richard Wagner. Eine muſikaliſche Reiſe in das Reich der Zukunft. Aus dem Italieniſchen von F. Furchheim. Autoriſirte Ueberſetzung. Leipzig. H. Hartung & Sohn 1876. 113 S. 8°.

365. Das Reinmenſchliche bei Richard Wagner. Von Philokalos. Berlin. Verlag von Alfred Weile. 1876. 32 S. 8°.

366. * Der Nibelungenmythos in Sage und Literatur. Von Hans von Wolzogen. Berlin. Verlag von W. Weber. 1876. 143 S. 8°.

367. * Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Rich. Wagner's Festspiel »Der Ring des Nibelungen« von Hans v. Wolzogen. Leipzig. Verlag von Edwin Schloemp. 1876. 124 S. 8°.

368. * Poetische Lautsymbolik. Psychische Wirkungen der Sprachlaute im Stabreime aus R. Wagner's »Ring des Nibelungen« versuchsweise bestimmt von Hans von Wolzogen. Zweiter Abdruck. Leipzig. Verlag von Edwin Schloemp. 1876. 52 S. 8°.

369. * Richard Wagner's Leben und Wirken. In sechs Büchern dargestellt von Carl Fr. Glasenapp. (2 Bände.) Cassel und Leipzig. Carl Maurer's Verlags-Buchhandlung. 1876 und 1877. (Erster Band 1876. 395 S. Zweiter Band 1877. 456 S.) gr. 8°. (Festgabe zur Eröffnung der Bayreuther Bühnen-Festspiele.)

1877 370. Richard Wagner's Tondrama: Der Ring des Nibelungen. Seine Idee, Handlung und muſikaliſche Kompoſition dargeſtellt von Dr. Karl Köſtlin. Tübingen, 1877. Verlag der H. Laupp'ſchen Buchhandlung. 105 S. 8°.

371. ÷ Zukunftsmuſik und die Muſik der Zukunft. Ein Vortrag gehalten am 6. Januar 1877 im wiſſenſchaftlichen Verein zu Berlin von Dr. Emil Naumann. Berlin S. W. 1877. Verlag von Carl Habel. 36 S. 8°. (Deutſche Zeit- und Streit-Fragen. Flugſchriften zur Kenntniß der Gegenwart,

1877 herausgegeben von Franz von Holtzendorff. Jahrgang VI. Heft 82.)

372. *Das muſikaliſche Drama. Von Edouard Schuré. Verdeutſcht von Hans von Wolzogen. Autoriſirte Ausgabe. 2 Theile in einem Bande. Erſter Theil 211 S. mit der Anſicht des alten griechiſchen Theaters. Zweiter Theil 172 S. mit Richard Wagner's Bildniß. Zweite Auflage. Leipzig. Verlag von Edwin Schloemp. 1877. 8°.

Grundlage und Aufgabe des allgemeinen Patronatvereines zur Pflege und Erhaltung der Bühnenfestspiele zu Bayreuth von Hans von Wolzogen. Chemnitz. Verlag von Ernst Schmeitzner. 1877. 56 S. 8°.

(Siehe 2255)

1878 373. *Richard Wagner in ſeinen künſtleriſchen Beſtrebungen und ſeiner Bedeutung für eine nationale Kultur. Ein Vortrag gehalten zu Goslar am 21. Dezember 1877 von Dr. Ludwig Schemann. Wolfenbüttel. Druck von Julius Zwißler. 1878. 70 S. kl. 8°. *)

374. Wagner-Catalog. Chronologisches Verzeichniss der von und über Richard Wagner erschienenen Schriften, Musikwerke etc. etc., nebst biographischen Notizen. Zusammengestellt von Emerich Kastner. 1878. Joh. André, Musikalien-Verlagshandlung. Offenbach a. M. 131 S. gr. 8°.

375. *Richard Wagner und Schopenhauer. Eine Darlegung der philosophischen Anschauungen R. Wagner's an der Hand seiner Werke von Dr. Friedrich v. Hausegger. Leipzig, Verlag von Edwin Schloemp. 1878. 39 S. 8°.

376. *Die Sprache in R. Wagner's Dichtungen. Von Hans von Wolzogen. Leipzig, Verlag von Edwin Schloemp. 1878. 115 S. 8°.

377. *Führer durch die Musik zu Rich. Wagner's Der Ring des Nibelungen. Erster Abend: Das Rheingold. Leipzig. Verlag von Edwin Schloemp. 1878. 32 S. kl. 8°.

378. —— —— Zweiter Abend: Die Walküre. 22 S. kl. 8°.

379. —— —— Dritter Abend: Siegfried. 25 S. kl. 8°.

380. —— —— Vierter Abend: Götterdämmerung. 21 S. kl. 8°.

381. *Die Muſik und ihre Claſſiker in Ausſprüchen Richard Wagner's. Leipzig. Verlag von Edwin Schloemp. 1878. 94 S. kl. 8°. *)

382. *Andeutungen über Wagner's Beziehungen zu Schopenhauer und zur Grundidee des Christenthums. Als Einlei-

1878 tung zur Lesung des Wagner'schen Parsifal vorgetragen am 5. Vereins-Abend des Richard-Wagner-Vereins zu Frankfurt a. M. den 29. April 1878. von Dr. Otto Eiser. Separatabdruck aus den Bayreuther Blättern. In Kommission bei Ernst Schmeitzner in Chemnitz. 1878. 8 S. gr. 8°.

383. *»Wotan«. Eine Studie zum »Ring des Nibelungen«. Vortrag von Alois Höfler. Separat-Abdruck aus dem Jahresberichte des Wiener akademischen Wagner-Vereines für das Jahr 1877. Wien, 1878. Verlag des Wiener akad. Wagner-Vereines. 39 S. 8°.

384. *Die Walküre und das Rheingold in Wien mit Hinblick auf das Bühnenfestspiel zu Bayreuth 1876. Eine kritische Parallele von Nicolaus Oesterlein. Als Manuscript gedruckt. Wien. Im Selbstverlage des Verfassers. 1878. In Commission bei Carl Konegen (Franz Leo & Comp.), Wien, Heinrichshof. 32 S. 8°. 10)

1879 385. *Richard Wagner's »Der Ring des Nibelungen«. Ein exegetischer Versuch von Dr. Otto Eiser. Separatabdruck aus den Bayreuther Blättern. In Kommission bei Ernst Schmeitzner in Chemnitz. 1879. 23 S. gr. 8°.

386. *Sammlung muſikaliſcher Vorträge. No. 2. Wagner's „Siegfried“ von Hans von Wolzogen. Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. 1879. Herausgeber: Paul Graf Walderſee. 80 S. gr. 8°.

387. *Richard Wagner's Bühnenfestspiel Der Ring des Nibelungen. Ein Versuch den Inhalt des Werkes und die Intentionen des Dichter-Componisten klarzulegen. München. Literarisch-artistische Anstalt (Th. Riedel). Vormals der Cotta'schen Buchhandlung. 1879. 44 S. 8°.

388. *Das Rheingold. Vorſpiel zu der Trilogie: Der Ring des Nibelungen von Richard Wagner. In Proſa erzählt zur Einführung in das Textbuch und mit einer den Inhalt des Stückes überſichtlich darſtellenden (dramaturgiſchen) Tafel von F. E. Haeußer. Mannheim & Straßburg. Verlag von J. Bensheimer 1879. 17 S. 8°.

389. *Die Walküre. Erſter Tag aus der Trilogie: Der Ring des Nibelungen von Richard Wagner. In Proſa erzählt zur Einführung in das Textbuch und mit einer den Inhalt des Stückes überſichtlich darſtellenden (dramaturgiſchen) Tafel von F. E. Haeußer. Mannheim & Straßburg. Verlag von J. Bensheimer. 1879. 23 S. 8°.

390. *Meiſter der Tonkunſt in Biographien geſchildert. Richard

1879 Wagner. Leipzig. Verlag von Heinrich Pfeil. 1879. 131 S. 12°. 11)

391. **Erläuterungen zu Wagner's Ring des Nibelungen.** Von Dr. Aug. Guckeiſen. Erſtes Heft: Inhalt der Tetralogie. Köln, Druck und Verlag von Albert Ahn. 1879. 16 S. kl. 8°.

392. —— —— Zweites Heft: Rheingold. (S. 17—60.)

393. —— —— Drittes Heft: Walküre. (S. 61—117.)

394. ****Rossini und Wagner.** Aus dem Italienischen übersetzt, eingeleitet und glossirt von Dr. M. G. Conrad. Wien. Verlag von L. Rosner. 1879. 109 S. kl. 8°.

395. ****Richard Wagner als Dichter in der zweiten Scene des „Rheingold"** von Edmund von Hagen. München, Chriſtian Kaiſer. 1879. 266 S. gr. 8°.

1880 396. ‡**Richard Wagner und das Kunſtwerk der Zukunft.** Von Karl Bohſen. Heidelberg. Carl Winter's Univerſitätsbuchhandlung 1880. 80 S. 8°.

397. ‡**Richard Wagner's Meiſterſinger in dramatiſcher, ſprachlicher und muſikaliſcher Hinſicht kritiſch beleuchtet** von Dr. F. Burkart. Wiesbaden. Verlag von Edmund Rodrian's Hof-Buchhandlung. 1880. 31 S. kl. 8°.

398. ****Was ist Styl?** Betrachtungen und Beispiele zur Kritik der Idee einer »Stylbildungsschule« in Bayreuth. Leipzig. Verlag von Louis Senf. 1880. 50 S. gr. 8°.

399. ****Richard Wagner's Tristan und Isolde.** Ein Leitfaden durch Sage, Dichtung und Musik für das deutsche Theaterpublikum. Von Hans von Wolzogen. Leipzig. Verlag von Edwin Schloemp. 1880. 47 S. kl. 8°.

400. **Selbstanzeige und Urtheile der Presse über Edmund von Hagen's Schriften.** Hannover, Ende Juni 1880. 1 Doppelblatt 4°.

401. ****Richard Wagner als Begründer eines deutschen Nationalstils mit vergleichenden Blicken auf die Kulturen anderer indogermanischer Nationen.** Ein Vortrag von Bernhard Förster. (Separat-Abdruck aus den »Bayreuther Blättern«, III. 4.) Chemnitz, 1880. Verlag von Ernst Schmeitzner. 22 S. gr. Lex. 8°.

402. ‡**Die Berechtigung der R. Wagner'ſchen Muſik.** Eine kritiſche Studie von H. Weimar. (Separat-Abdruck aus der „Kleinen Chronik".) Frankfurt am Main. F. Boſelli'ſche Buchhandlung (Oskar Wilde). 1880. 32 S. 8°.

1880 403. *Das Weſen der Senta in Richard Wagner's Dichtung: „Der fliegende Holländer“. Von Edmund von Hagen. Hannover, Carl Schüßler, 1880. 194 S. gr. 8°.

404. †Ton und Wort mit Bezugnahme auf das Muſik-Drama Richard Wagner's. Von Dr. Eugen Dreher. Halle, C. E. M. Pfeffer, 1880. 35 S. kl. 8°.

(1880) 405. *Eva Pogner. Ein deutſches Charakter-Frauenbild. Ein kleiner Beitrag zur Einſicht in das Weſen Wagner'ſcher Dichtkunſt von Max Joſef Beer. (Separat-Abdruck aus der „Zeitſchrift für die muſikaliſche Welt“.) Wien. Verlag von J. Gutmann. 18 S. 12°.

1881 406. †Ueber die Viviſektion, ihre Gegner und Herrn Richard Wagner. Von Wilhelm Jenſen. Zweite Auflage. Stuttgart. Verlag von Levy & Müller. 1881. 48 S. 8°.

407. †Der Messias von Bayreuth. Feuilletonistische Briefe an einen Freund in der Provinz. Von Theodor Goering. Stuttgart, Verlag von Richter & Kappler. 1881. 175 S. 8°.

408. *Leitfaden für die Beſucher des Richard Wagner'ſchen Bühnenfeſtſpiels: „Der Ring des Nibelungen“. Geſchichtliche und erläuternde Mittheilungen von Wilhelm Tappert. Berlin, 1881. Verlag von Hermann Weinholtz. (P. Heyder), Hof- und Muſikalienhandlung. 58 S. kl. 8°.

409. *Unsere Zeit und unsere Kunst. Zwei Bücher im Anschlusse an ein Buch von Hans von Wolzogen. Leipzig. Verlag von Gebrüder Senf. 1881. 234 S. 8°.

410. †Der Judengott und Richard Wagner. Eine Antwort an die Bayreuther Blätter von D. Paulus Cassel. Zum 28. Mai 1881. Berlin, 1881. J. A. Wohlgemuth's Verlagsbuchhandlung. (Max Herbig.) 44 S. kl. 8°.

---

411. Richard Wagner. 15 Abhandlungen üb. Richard Wagner u. ſeine Opern-Compoſitionen. Manuſcript v. 354 pagg. i. Quarto. (Ungedruckt.) (Inhalt: 1) S. 1. Richard Wagner's Opernmuſik. — 2) S. 17. Die erſte Aufführ. der „Meiſterſinger“ von R. Wagner. München den 25. Juni 1868. — 3) S. 41. Rich. Wagner. „Deutſche Kunſt u. deutſche Politik“. — t. 4) S. 53. Zur Erwiderung des Aufſatzes „R. Wagner und die öffentliche Meinung“ in No. 50 d. „Allg. Ztg.“ von Richard Wagner. München 20. Febr. 1865. — 5) S. 71. Rienzi. Erſte Aufführ. in Wien. (Hofoperntheater) 30. Mai 1871. (E. H.) — 6) S. 89. Hans Makart u. Rich. Wagner. — 7) S. 99. Erinnerungen

1884 an Auber v. Rich. Wagner. — 8) S. 147. Wagner's „Meiſterſinger" in Berlin. — 9) S. 159. Richard Wagner. — 10) S. 233. Riccardo Wagner ed i Wagneristi. (Dr. W. G. Conrad. Neapel.) — 11) S. 235. Die Wagner-Ausſtellung in Wien. (Dezbr. 1877.) — 12) S. 241. „Zur Wagner-Frage." — 13) S. 307. Zur Kritik der „Meiſterſinger". — H. v. Wolzogen. — 14) S. 323. Die Grundidee des „Ring des Nibelungen", des „Triſtan" u. der „Meiſterſinger" v. H. Berges. — 15) S. 343. Gegen W. Lübke's „Hans Makart u. Rich. Wagner". — Carl Stevogt.) 12)

B. In fremden Sprachen.

(Franzöſiſch.)

1851 112. * *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner par Franz Liszt. Leipzig: F. A. Brockhaus. 1851.* 185 S. 8°.

1860 113. * *Richard Wagner par Champfleury. Paris. Librairie Nouvelle. A. Bourdilliat et Cie, Éditeurs. 1860.* 16 S. 8°.

1861 114. * *Richard Wagner et Tannhauser à Paris par Charles Baudelaire et Paris E. Dentu, Éditeur 1861.* 70 S. 8°.

1877 115. * *Charles Grandmougin. Esquisse sur Richard Wagner. Paris, Maison C. Flaxland, Durand, Schoenewerk & Cie.* 77 S. 8°.

1879 116. * *Lohengrin — Instrumentation et Philosophie par Edmond Vander Straeten. Paris J. Baur. MDCCCLXXIX.* 37 S. kl. 8°.

(Italieniſch.)

1876 117. ‡ *Riccardo Wagner ed i Wagneristi. Napoli Cav. G. de Angelis e Figlio tipografi di S. M. il Re d'Italia. 1876.* 20 S. 8°.

(Spaniſch.)

(1878) 118. * *Ricardo Wagner, ensayo biográfico-crítico por Joaquin Marsillach Lleonart, con un prólogo epistolar del Dr. D. José de Letamendi. (Adornado con láminas y dos autógrafos.) Administracion: Texidó y Parera. Barcelona.* 116 S. 8°.

(1879) 119. * *Contraréplica á las «Observaciones» de D. Antonio Fargas y Soler en vindicacion de la ópera italiana por Joaquin Marsillach y Lleonart representante de la Patronatverein de Bayreuth. Madrid & Barcelona.* 47 S. 8°.

(1884) 120. *La ópera Lohengrin en Madrid. Cuatro Palabras antes de la Representacion.* 16 S. 8°. *(Felipe Pedrell, compositeur espagnol.)* 13)

(Engliſch.)

1873 121. *Richard Wagner: His Tendencies and Theories. By Edward Dannreuther. London: Augener & Co., 86, Newgate Street. 1873.* 108 S. 8°.

1881 422. * *The Legend, The Poem, The Musical Gems of Richard Wagner's grand legendary opera of Lohengrin, Translated and arranged by John P. Jackson, The Musical Gems for Voice and Piano arranged by Frances Manette Jackson. — London: David Bogue. 1881.* 62 S. gr. 4°. *(The illustrated Opera Series. Wagner's Lohengrin musically and pictorially illustrated.)*

423. * *The Great Musicians Edited by Francis Hueffer. Richard Wagner. By the editor London Sampson Low, Marston, Searle & Rivington. 1881.* 112 S. 8°. (Im Original-Prachtband).

(Böhmiſch.)

1871 424. * *Richard Wagner Nástin Životopisný podává Dr. Otokar Hostinský (Vyňato z II. ročníku »Hudebních listů.«) v Praze Tiskem J. S. Skrejšovského. — Nákladem majit. »Hud. listů«. 1871.* 77 S. kl. 8°.

1881 425. * *O hudbě Wagnerově. Sepsal Frant. Pivoda. Nakladatel J. Otto v Praze. 1881.* 46 S. kl. 8°.

(Holländiſch.)

1871 426. * *Muzikale Feesten van Weimar. Wagner. Verslag aan den Heer Minister van Binnenlandsche Zaken Gedaan door M. Edmund Vander Straeten Afgevaardigde van het Staatsbestuur. Brussel Drukkerij d. de Ries, Mechelschestraat, 45. 1871.* 35 S. 16°.

2. In anderen Werken.

A. Aufſätze und größere Artikel. — Gedichte.

1846 427. Muſikaliſche Reiſe-Momente auf einer Wanderung durch Norddeutſchland von Dr. Auguſt Schmidt. Hamburg u. Leipzig. Schuberth & Comp. 324 S. kl. 8°. (VI. Hamburg. (Theater.) S. 130. Richard Wagner's „Cola Rienzi".)

428. Dresden und die Dresdener oder Spiegelreflexe aus Dresdens Gegenwart. Von Treumund Wanderer. Frescogemälde und Federzeichnungen in niederländiſcher Manier. Leipzig, Druck und Verlag von Otto Wigand. 1846. 548 S. 8°. (S. 260. Fünftes Spiegelbild. Theater — Concerte — Muſik.) (S. 310, 372, 378, 382. Richard Wagner betreffendes.)

1851 429. Nacht und Morgen. Neue Zeit-Gedichte von Franz Dingelſtedt. Stuttgart u. Tübingen. J. G. Cotta'ſcher Verlag. 1851. 221 S. 8°. (S. 81. Theater-Rede vor Richard Wagner's „Lohengrin", nach dem Herderfeſt am Goethetage (28. Auguſt 1850) aufgeführt auf der Hofbühne zu Weimar.) [14]

1854 430. Illuſtrirter Kalender für 1854. IX. Jahrg. Leipzig. J. J. Weber. 1854. 218 S. Lexiconformat. (S. 192. Muſikkalender. — Die Wagner'ſche Muſik.)

1860 431. Ueber Theater und Muſik. Hiſtoriſch-kritiſche Studien von Alfred Freiherrn von Wolzogen. Breslau. Verlag von Eduard Trewendt. 1860. 330 S. 8°. (S. 222. VI. Muſikaliſche Leiden der Gegenwart. — S. 242. VII. Zur Muſikfrage. — S. 252. VIII. Die Zukunftsmuſik.)

(1860) 432. Pracht-Album für Theater und Musik. Zweiter Band. Mit 12 brillanten Stahlstichen und 10 Holzschnitt-Illustrationen. Leipzig und Dresden. Englische Kunst-Anstalt von A. H. Payne. 96 S. 4°. (S. 4—6. Tristan und Isolde. Romantische Oper von Richard Wagner. — S. 7. Die öffentlichen Verwandlungen der Scenerie. — S. 15. Die erste Composition. — S. 28. Die Faustsage in der Oper. — S. 64. Richard Wagner. — S. 71. Ein Gegenstück zu der Oper »Tannhäuser«.)

433. Muſikaliſche Briefe. Wahrheit über Tonkunſt und Tonkünſtler. Von einem Wohlbekannten. Zweite verbeſſerte Auflage. Leipzig. Baumgärtner's Buchhandlung. 1860. 283 S. 8°. (S. 273. Einundvierzigſter Brief. Richard Wagner.)

1863 434. Charakterbilder aus der neueren Geſchichte der Tonkunſt. Von Ferdinand Gleich. Zweites Bändchen. Leipzig. Verlag von Carl Merſeburger. 1863. (S. 115—141. Richard Wagner.)

1865 435. Culturhiſtoriſche Bilder aus dem Muſikleben der Gegenwart. Von Auguſt Wilhelm Ambros. Zweite Auflage. Leipzig. Heinrich Matthes. 1865. 260 S. gr. 8°. (S. 129. Der Streit um die ſogenannte „Zukunftsmuſik". — S. 144. Richard Wagner.) [15]

436. Vorschule der Aesthetik. Zwanzig Vorträge von Ludwig Eckardt. Mit 176 Holzschnitten, Titelbildern und Musikalischen Beispielen. (2 Bände.) Karlsruhe, A. Bielefeld. 1865. gr. 8°. (Zweiter Band, Sechzehnter Vortrag. S. 177. Richard Wagner.)

1866 437. Geſammelte Aufſätze über Muſik von Otto Jahn. Leipzig. Breitkopf und Härtel. 1866. 337 S. 8°. (S. 64. Tann-

1866 häuſer, Oper von Richard Wagner. — S. 112. Lohengrin, Oper von Richard Wagner.) 16)

1867 438. Das Ideal und die Gegenwart. Von Adolf Bernhard Marx. Jena, Hermann Coſtenoble. 1867. 259 S. 8°. (Hinausſchreiten des Ideals auf dem Gebiete der Kunſt. S. 245. Richard Wagner.)

(1868) 439. Deutſche Männer. Bilder aus der Geſchichte des deutſchen Volkes von Hermann dem Cherusker bis auf unſere Tage — von Manuel Raſchke. Mit 317 Original-Holzſchnitten aus J. J. Weber's xyl. Anſtalt in Leipzig. Leipzig und Teſchen, Karl Prohaska. (1868.) 164 S. gr. 8°. (S. 144. Wagner.)

1868 440. Joſeph Tichatſcheck. Eine biographiſche Skizze nach handſchriftlichen und gedruckten Quellen. Leipzig, Verlag v. Guſtav Heinze. 1868. 47 S. 8°.

1869 441. Neues Skizzenbuch. Zur Kenntniß der deutſchen, namentlich der Münchener Muſik- und Opernzuſtände der Gegenwart, von Ludwig Nohl. München, Carl Merhoff's Verlag. 1869. 464 S. 8°. (Briefe und Berichte. — Der Münchener Frühling von 1868. — Richard Wagner's Meiſterſinger von Nürnberg.)

442. Conſonanzen und Diſſonanzen. Geſammelte Schriften aus älterer und neuerer Zeit von J. C. Lobe. Leipzig, Baumgärtner's Buchhandlung. 1869. 463 S. 8°. — (S. 1. Das Judenthum in der Muſik. — S. 161. Richard Wagner als Dichter.) 17)

443. Vor und hinter den Couliſſen. Skizzen und Erinnerungen von C. A. Dempwolff. Zweiter Band. Wien. Peſt. Leipzig. A. Hartleben's Verlag. 1869. 95 S. kl. 8°. Mit einem col. Titelbild. (S. 1—22. Richard Wagner's „Meiſterſinger von Nürnberg".)

1870 444. Die Verbindung der Künste auf der dramatischen Bühne. Eine Reihe akademischer Vorträge von Dr. Karl Robert Pabst. Bern, 1870. Haller'sche Verlagsbuchhandlung. 231 S. 8°. (S. 183—189. R. Wagner's Grundirrthum und dessen Folgen.)

445. Berliner Proſpecte und Phyſiognomien. Ernſte und heitere Culturbilder von Robert Springer. Berlin, 1870. Druck u. Verlag von Dr. Langmann & Co. 242 S. kl. 8°. (S. 94. Zehntes Capitel. Die Zukunftsmuſik in Berlin und die muſikaliſchen Juden.)

1871 446. Weimar und Jena. Von Adolf Stahr. Zweite Auflage. Berlin, J. Guttentag. (D. Collin.) 1871. Erſter Band S. 61—80. Wagner's Oper Lohengrin und was daran hangt. S. 120—135. R. Wagner's Tannhäuſer. S. 136—142. Wagner und die Oper.) 18)

(1874)* 447. Almanach des Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins. Dritter Jahrgang. Leipzig. Verlag von C. F. Kahnt. (S. 88. Richard Wagner's „Meiſterſinger“, „Rheingold“ und die deutſche Preſſe. S. 103. Chronik der Ereigniſſe.)

1872 448. Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freunde der Muſik und der bildenden Kunſt von A. W. Ambros. Mit dem Portrait des Verfaſſers, geſtochen von Adolf Neumann. Leipzig. 1872. F. E. C. Leuckart. — 336 S. 8°. (S. 155. Wagneriana. Die Aufführung von Richard Wagner's „Nibelungen“.)

449. Eſſays und Studien von Dr. Hermann Ethé. Berlin. Fr. Nicolaiſche Verlagsbuchhandlung. 1872. 456 S. 8°. (S. 174. Richard Wagner als Dramatiker.)

450. Meyers Deutſches Jahrbuch. Herausgegeben von Otto Dammer. Erſter Jahrg. Hildburghauſen. Verlag des Bibliographiſchen Inſtituts. 1872. 1020 S. 8°. (S. 324. Wagner Richard in Berlin; S. 325, in Leipzig. S. 327. Beſtimmung der Oper. S. 343. Geſammelte Schriften. S. 326. Kaiſermarſch. S. 328. Theater zu Bayreuth. S. 331. Wagneraufführungen.)

1873 451. —— —— Zweiter Jahrg. 1873. Herausgegeben von Max Wirth. 901 S. 8°. (S. 17. 262. Wagner, Rich. in Baireuth S. 229. f. 231. Koncertaufführungen. S. 235. 253. Tannhäuſer in Bologna. S. 751. Schriften.)

(1874) 452. Die Poeſie in der Muſik von Franz Hüffer. Aus dem Engliſchen von E. G. Autoriſirte deutſche Ausgabe. Mit einer Vorrede des Verfaſſers. Leipzig. F. E. C. Leuckart. (Conſtantin Sander). (1874). 240 S. 8°. (S. 1—87. Das Drama. — Richard Wagner.)

1876 453. Triſtan und Iſolt in deutſchen Dichtungen der Neuzeit von Reinhold Bechſtein. Leipzig. B. G. Teubner. 1876 235 S. 8°. (S. 121—151. Richard Wagner.)

454. Memoiren einer Idealiſtin. Stuttgart. Aug. Berth. Auerbach. 1876. (1. Bd. S. 376. 2. Bd. S. 334. 3. Bd. S. 303. Siebentes Kapitel. Paris und ein Deutſcher.)

1877 455. Das Musikalisch-Schöne und das Gesammtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik. Eine Stu-

1877 die von Phil. Dr. Ottokar Hostinsky. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1877. 160 S. gr. 8°. (S. 148. Richard Wagner.)

456. Zum Principienſtreite über Muſik und Oper. Mit Beziehung auf die Schriſt: „Das Muſikaliſch-Schöne und das Geſammt-Kunſtwerk vom Standpunkte der formalen Aeſthetik. Eine Studie von Phil. Dr. Ottokar Hoſtinsky“. Von Dr. J. G. Woerz. (Separatabdruck aus der „Wiener Sonn- und Montags-Zeitung“.) 1877. 59 S. kl. 8°. (S. 36. Das Muſikdrama Rich. Wagner's.)

457. Geſammelte Schriſten von Hector Berlioz. Ueberſetzt und herausgegeben von Richard Pohl. Leipzig. F. E. C. Leuckart. (C. Sander) 1877. (Erſter Band: A travers chants. S. 346. Richard Wagner's Concerte in Paris. — Zukunftsmuſik.)

458. Aus der Tonwelt. Eſſays von Louis Ehlert. Berlin B. Behr's Buchhandlung. (E. Bock.) 1877. 309 S. 8°. (S. 53 u. 76. Triſtan und Iſolde von Richard Wagner. I. II. — S. 101. Eine Scene der Meiſterſinger. — S. 107. Wagner, Makart, Hamerling. Eine Parallele. — S. 145. Gounod contra Wagner.)

459. Die deutſche Sage von den Nibelungen in der deutſchen Poeſie von Karl Rehorn. Frankfurt a. M. Moritz Dieſterweg. 1877. 229 S. 8°. (S. 214. R. Wagner.)

460. Neue Gedichte von Georg Herwegh. Herausgegeben nach ſeinem Tode. Zürich, Verlags-Magazin. 1877. 291 S. 8°. (S. 138. An Richard Wagner. Januar 1866. I. S. 140. II.)

461. Dramaturgische Blätter. Beiträge zur Kenntniss des modernen Theaters in Deutschland und Frankreich von Paul Lindau. 2 Bände. 1. Bd. 1874. 286 S. 2. Bd. (Zweite Auflage) 1877. 247 S. Stuttgart, C. F. Simon. 8°. (Zweiter Band. S. 221. Die Geschichte von Richard Wagner's »Tannhäuser« in Paris. — Ein Brief. — [April 1861].)

462. Julius Schuberth's Musikalisches Conversations-Lexicon. Zehnte Auflage bearbeitet von Robert Musiol. J. Schuberth & Co. Leipzig. 544 S. 8°. (S. 506—511. Wagner, Wilhelm Richard.)

463. Ergebnisse aus Erlebnissen. Fünfte Folge der Erinnerungen von Heinrich Dorn. Berlin. Verlag der Liebel'schen Buchhandlung. 1877. 178 S. 8°. (S. 156. Letzter Rückblick. Erinnerungen an Richard Wagner.)

1878 464. Ueberflüſſige Briefe an eine Freundin. Geſammelte Feuilletons von Paul Lindau. Dritte Auflage. Breslau, S. Schottlaender. 1878. 313 S. 8°. (S. 91. Eine Poſſe von Richard Wagner. S. 201. Wie Hagen den Siegfried erſchlug. S. 258. Chronometriſcher Bericht über die erſte Aufführung von „Triſtan und Iſolde" in Berlin.)

465. Die Nibelungen-Dramen ſeit 1850 und deren Verhältniß zu Lied und Sage. Von Joſef Stammhammer. Leipzig. Ed. Wartig's Verlag 1878. 168 S. 8°. (III. Nibelungen-Dramen. S. 114. Richard Wagner.)

466. Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Fünfundzwanzig Vorlesungen von Franz Brendel. Sechste Auflage. Leipzig, Heinrich Matthes (F. C. Schilde). 1878. 634 S. gr. 8°. (Dreiundzwanzigste Vorlesung. Die Zeit des Ueberganges und der neueste Aufschwung. S. 548. R. Wagner. — Vierundzwanzigste Vorlesung. S. 564. Die Theorie R. Wagner's. — Die Musik als Sonderkunst dem Wagner'schen musikalischen Drama gegenüber.)

467. Geschichte des Hoftheaters zu Dresden. Von seinen Anfängen bis zum Jahre 1862. Von Robert Prölss. Dresden, 1878. Wilhelm Baensch Verlagshandlung. 672 S. gr. 8°. (S. 531. Die Oper unter Richard Wagner. — S. 593. Die Oper unter dem Einflusse gegensätzlicher Principien in der Periode von 1850—62.)

1879 468. Beiträge zur Geschichte des Hoftheaters zu Dresden in actenmässiger Darstellung von R. Prölss. Erfurt. Fr. Bartholomäus. (1879.) 230 S. gr. 8°. (S. 118. Richard Wagner am Hoftheater zu Dresden. — S. 122. Empfehlungsſchreiben der Oper Rienzi und des Componiſten Richard Wagner von Meyerbeer an den General-Director v. Lüttichau. Baden, den 18. 3. 41.)

469. Allgemeiner Deutscher Musiker-Kalender für 1879. Herausgegeben von Oscar Eichberg. Berlin. Luckhardt'sche Verlagshandlung. kl. 8°. (S. 55. Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel von R. Wagner. O. E.)

470. Jahrbuch für das deutſche Theater. Von Joſeph Kürſchner. Erſter Jahrgang. (Vom 1. Oktober 1877 bis 30. Septbr. 1878.) Leipzig, Hermann Foltz. 1879. 310 S. gr. 8°. (S. 141. Bayreuther Patronatverein. Von Hans von Wolzogen. — S. 246. Richard Wagner's Parſifaldichtung. Von Wilhelm Henzen.) (Vgl. Bayreuther Blätter 1878 S. 339.)

1879 471. Briefe über Muſik an eine Freundin. Von Louis Ehlert. Dritte Auflage. Berlin. B. Behr's Buchhandlung. 1879. 189 S. kl. 8°. (S. 152 u. 162. XVII. XVIII.)

472. Die Musikgeschichte in zwölf Vorträgen von Wilhelm Langhans. Zweite Auflage. Leipzig. Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander.) 1879. 207 S. gr. 8°. (XII. Richard Wagner. S. 180—197.)

1880 473. Aus der Zeit — für die Zeit, Aphorismen zur Charakteriſtik moderner Kunſt. Leipzig. Edwin Schloemp 1880. 144 S. kl. 8°. (Richard Wagner. S. 66. a. Das Kunſtwerk der Zukunft. S. 76. b. „Bayreuth“ und die Bayreuther-Schule. S. 79. c. Mannigfaltiges über den „Ring des Nibelungen“. S. 85. d. Wagner und ſeine Zeitgenoſſen. S. 95. Preſſe und Kritik.)

474. Aufsätze über musikalische Tagesfragen in zwangloser Folge. 1. Ueber das musikalische Urtheil. Von Cyrill Kistler. — Eichstätt & München. Verlag der Krüll'schen Buchhandlung. 1880. 24 S. 4°. (S. 16. 1. Urtheile von Komponisten über R. Wagner. — S. 17. 2. Urtheile von Musikschriftstellern. — S. 18. »Wagner und Hanslick.«)

(1880) 475. Otto Spamer's Illuſtrirtes Konverſations-Lexicon für das Volk. Zugleich ein Orbis pictus für die Jugend. 213. Heft. Leipzig. Verlag von Otto Spamer. (1880.) gr. Lexikonformat. (S. 834—840. Wagner, Richard.)

476. Miniatur-Bibliothek des Nützlichen und Angenehmen. 29. Bändchen: Der Kleine Opernfreund. Ein Rathgeber für Theaterbeſucher. Leipzig, Verlag von Heinrich Matthes. 58 S. M. A. (S. 47. VIII. Richard Wagner. Ausblicke.)

1880 477. Der moderne muſikaliſche Zopf. Eine Studie von Emil Naumann. Berlin, Verlag von Robert Oppenheim. 1880. 176 S. 8°. (S. 135—176. Richard Wagner der Führer und das Haupt der Talente des muſikaliſchen Jungdeutſchlands.)

1881 478. Autobiographisches von Richard Pohl. (Mit Portrait und Facsimile.) Leipzig. Verlag von E. W. Fritzsch 1881. 32 S. 8°.

B. Kürzeres. Gelegentliche Erwähnungen und Bemerkungen.

1854 479. Vermiſchte Schriften von Heinrich Heine. Dritter Band. Hamburg. Hoffmann und Campe. 1854. 310 S. 8°.

1854 * Lutezia. Berichte über Politik, Kunſt und Volksleben. Zweiter Theil. (LVI. Paris, 26. März 1843. S. 99.)

1862 480. Arthur Schopenhauer aus persönlichem Umgange dargestellt. Ein Blick auf sein Leben, seinen Charakter und seine Lehre. Von Wilhelm Gwinner. Mit dem Portrait Schopenhauer's und einer vergleichenden Seitenansicht seines Schädels. Leipzig, F. A. Brockhaus. 1862. 239 S. 8°. (S. 96.)

481. Erinnerungen an Wilhelmine Schröder-Devrient. Von Claire von Glümer. Mit Portrait in Stahlſtich und Facſimile. Leipzig, 1862. Verlag von Joh. Ambr. Barth. 277 S. 8°. (S. 97, 115, 118, 121, 276.)

1863 482. Der Schwan in Sage und Leben. Eine Abhandlung von Paulus Caſſel. Zweite vermehrte Auflage. Berlin, 1863. Eduard Beck. 58 S. und LVI S. Anmerkungen. 8°. (S. 30.)

483. Drei Bücher vom Geiſte. Roman von A. von Stifft. Wien u. Leipzig. Druck u. Verlag v. L. C. Zamarski & C. Dittmarſch. 1863. 358 S. 8°. (S. 12.)

1864 484. Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild von Max Maria von Weber. Zweiter Band. Leipzig. Ernſt Keil. 1864. 8°. (S. 715. Richard Wagner. S. 715—719. Weber in Dresden. Leichenkondukt in Dresden. Carl Maria von Weber bei den Seinen.)

1874 485. Hans Sachs. Sein Leben und ſeine Dichtung. Eine Feſtgabe zur Errichtung des Denkmals in Nürnberg am 21. Juni 1874 von Ernſt Karl Julius Lützelberger. Mit dem Bildniß des Hans Sachs nach einem alten Holzſchnitte. Nebſt einem Anhange: Geſchichte des Denkmals mit einer Abbildung desſelben und der Beſchreibung der Enthüllungsfeierlichkeiten. Nürnberg. Verlag von Herrmann Ballhorn. 1874. 8°. (Anhang: S. 14 u. 15 Feſtbeſchreibung. Aufführungen von Stücken aus R. Wagner's „Meiſterſinger". S. 39. Erwähnung von R. Wagner's „Meiſterſinger" in dem von Schuhmachermeiſter Kornichle gedichtetem Feſtgruß.)

1876 486. Eine Fauſt-Trilogie. Dramaturgiſche Studie von Franz Dingelſtedt. Berlin, Gebrüder Paetel. 1876. 162 S. 8°. (S. 156. 159.) (Vgl. Nr. 1412 u. 1705.)

487. Die deutsche Literatur 1770—1870. Beiträge zu ihrer Geschichte mit Benützung Handschriftlicher Quellen von Eduard Grisebach. Wien, L. Rosner. 1876. 284 S. kl. 8°. (S. 213.)

1877 488. Unsere geistige Bildung von Dr. Ludwig Nohl. Leipzig. Verlag von Edwin Schloemp. 1877. 71 S. gr. 8°.

1877 489. Im Nibelungenlande. Mythologische Wanderungen von Dr. C. Mehlis. Mit Zeichnungen und einer Tafel. Stuttgart. Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, 1877. 131 S. 8°. (S. 10. Quellen u. Hülfsmittel. — S. 130. Anmerkungen.)

1878 490. Die Sage vom heiligen Gral und Parceval. Vortrag im polytechn. Verein zu Bayreuth am 30. Januar 1878 gehalten v. L. Kraußold. Erlangen. Verlag von Andr. Deichert, 1878. 32 S. 8°.

491. Chronik des königlichen Hof- und National-Theaters in München. Zur Feier seines hundertjährigen Bestehens. Von Franz Grandaur, k. Regisseur. München, Theodor Ackermann. 1878. 246 S. (3 Tabellen.) 8°. (XXII. Wagner, Richard, 159, 168, 176, 178, 186, 189, 190, 192, 193, 204, 206.)

1879 492. Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister. Von Friedrich Nietzsche. Anhang: Vermischte Meinungen und Sprüche. Chemnitz, 1879. Ernst Schmeitzner. 163 S. gr. 8°. (S. 77.)

1880 493. Ueber Verrottung und Errettung der Deutschen Sprache. Von Hans von Wolzogen. Leipzig, Verlag von Edwin Schloemp, 1880. 98 S. Lex. 8°.

494. Drei Dramen. Zur Compoſition geeignet. Mit einer Einführung und einer äſthetiſchen Studie über das muſikaliſche Drama. Von Oscar Schlemm. Hannover. Carl Schüßler. 1880. 188 S. 8°. (S. 1—29. Einführung und äſthetiſche Studie über das muſikaliſche Drama. — S. 1—72. Wieland der Schmiedt. Nach Richard Wagner's Entwurf [in deſſen geſammelten Schriften und Dichtungen Band III.] ausgearbeitet.)

495. Der Fremdling. Operndichtung in vier Aufzügen von Felix Dahn. Leipzig. Druck u. Verlag von Breitkopf und Härtel. 1880. 87 S. kl. 8°. (Richard Wagner verehrungsvoll zugeeignet.)

496. Die Schopenhauer-Literatur. Verſuch einer chronologiſchen Ueberſicht derſelben von Ferdinand Laban. Leipzig. F. A. Brockhaus, 1880. 123 S. 8°.

1881 497. Das Geiſterſchiff oder Die Sage vom „Fliegenden Holländer“ nach deutſcher, ſkandinaviſcher und orientaliſcher Auffaſſung. Leipzig u. Berlin. Verlag von Otto Spamer. 1881. 118 S. 8°. (S. 69. Der Schwarze Kapitän oder der „Fliegende Holländer“. Unter theilweiſer Bezugnahme auf den Text zu R. Wagner's Oper neu erzählt von Dorothea Waldner und Franz Otto.)

1881 498. **Europäische Wanderbilder No. 16. Luzern und seine Umgebung.** Mit 13 Illustrationen von **J. Weber**, nebst 1 Karte. Verlag von Orell, Füssli & Co. Zürich. 32 S. 8°. (S. 22.)

499. **Drei Operndichtungen von Hans Herrig.** Berlin 1881. Verlag von Friedrich Luckhardt. 192 S. 8°. (Vorwort.)

1856 500. **Muſikaliſche Effectmittel und Tonmalerei.** Von **F. J. Wiedemann.** (Sonder-Abdruck aus dem „**Inland**".) Dorpat 1856. Gedruckt bei Heinrich Laakmann. 32 S. kl. 8°. (S. 32.)

501. **Die Muſik von Vormals und Jetzt, vom Dieſſeits und Jenſeits.** Von **C. Trummer**, Dr. Frankfurt a. M. Druck und Verlag von H. L. Brönner, 1856. 141 S. kl. 8°. (S. 6, 125, 130.)

1860 502. **Inhaltsverzeichniß zur Neuen Zeitſchrift für Muſik.** Erſter bis fünfzigſter Band, Jahrgang 1834—1859 nebſt einer hiſtoriſch-kritiſchen Einleitung von **Paul Fiſcher.** Leipzig. Verlag von C. F. Kahnt. 1860. 48 S. 4°. 19)

1864 503. **Die Neue Richtung in der Muſik.** Von **Louis Köhler.** Leipzig. J. J. Weber, 1864. 72 S. 8°.

1868 504. **Grundzüge einer Theorie der Oper.** Ein theoretiſch-praktiſches Handbuch für Künſtler und Kunſtfreunde, Dichter und Componiſten, Sänger, Capellmeiſter, Regiſſeure und Directoren, baſirt auf die Anforderungen der Gegenwart und auf zahlreiche in den Text verwebte Ausſprüche hervorragender Geiſter von Dr. **Hermann Zopff.** Erſter Theil: Die Production. Leipzig. Arnoldiſche Buchhandlung. 1868. 339 S. 8°.

1869 505. **Geſchichte des Concertweſens in Wien.** Von **Eduard Hanslick.** Wien, 1869. W. Braumüller. 438 S. gr. 8°. (S. 408, 430.)

1871 506. **Carl Maria von Weber in seinen Werken.** Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämmtlichen Compositionen etc. von **Friedr. Wilh. Jähns.** Berlin 1871. Verlag der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung (Rob. Lienau). 480 S. gr. 8°. (Einleitung S. 5 u. a. O.)

1876 507. **Vom Muſikaliſch-Schönen.** Ein Beitrag zur Reviſion der Aeſthetik der Tonkunſt. Von Dr. **Ed. Hanslick.** Fünfte verbeſſerte Auflage. Leipzig. 1876. J. A. Barth. 138 S. 8°. (Vorrede S. X, S. 40, 42, 69, 71.)

1877 508. **La Musique et le Drame,** *étude d'esthétique par Charles Beauquier. Paris, Librairie Sandoz et Fischbacher. 1877.* 316 S. 8°.

1878 509. Robert Schaab's Zwei Tafeln der deutſchen, engliſchen, franzöſiſchen und italieniſchen Muſikgeſchichte. Leipzig 1878. Verlag von W. Violet. 40 u. 32 S. (I. Tafel der deutſchen Muſikgeſchichte. S. 30. Wagner.)

1880 510. Das Passionsspiel zu Oberammergau in musikalisch-dramatischer Hinsicht beleuchtet von Cyrill Kistler. Mit 40 in den Text gedruckten Notenbeispielen aus der Oberammergauer Passionsmusik. 2. Auflage. München. Verlag von Jean Schwarz. 1880. 33 S. 8°. (S. 12, 33.)

---

511. Biographie von J. F. Kittl. Leipzig. Verlag von Heinrich Pfeil. 52 S. kl. 12°. (S. 12, 20, 26, 31.) (Vgl. Nr. 67 u. 3190. [Anmerkung 11. „Erſte Abtheilung".])

512. Grundriss der Musikgeschichte von August Reissmann. Leipzig. A. Danz. 143 S. 8°. (S. 131. §. 218. Richard Wagner.)

513. Muſiker-Biographien. Erſter Band. Mozart. Von Ludwig Nohl. Leipzig. Ph. Reclam jun. 135 S. kl. 8. (Univerſal-Bibliothek 1121.)

514. —— —— Zweiter Band. Beethoven. 117 S. (U.-B. 1181.)

515. —— —— Dritter Band. Haydn. 123 S. (U.-B. 1270.)

---

516. Illuſtrirter Kalender für 1870. XXV. Jahrg. Leipzig. J. J. Weber. 1870. (S. 130. Muſik-Kalender. — Bücher.)

517. Almanach der Königlichen Theater und des Volkstheaters zu München für das Jahr 1872. Mit amtlicher Autoriſation herausgegeben von Anton Hagen. IV. Jahrg. München. 1873. Gg. Franz'ſche Buchdruckerei (A. Bolſter). 103 S. 8°.

518. Jahr-Buch des k. k. Hofoperntheaters in Wien. Herausgegeben für Neujahr 1866. 84 S. kl. 8°. (S. 67. Verzeichniß ſämmtlicher in 7 Jahren gegebener Vorſtellungen des k. k. Hofoperntheaters nebſt Zahl-Angabe der Aufführungen. [Vom 1. November 1858 bis 31. Oktober 1865.])

519. —— —— Herausgegeben für Neujahr 1871 von den Souffleuren des k. k. Hof-Operntheaters. Wien, 1871. Im Selbſtverlage.

520. —— —— für Neujahr 1872.

521. —— —— für Neujahr 1873.

Herausgegeben von Ignaz Roſa, Souffleur.

522. —— —— für Neujahr 1881 von J. Ferdinand Hirt, Souffleur an der k. k. Hofoper.

523. **Fromme's Musikalische Welt.** Notiz-Kalender für 1876. Erster Jahrgang. Redigirt von Dr. Theodor Helm. Wien, Carl Fromme. kl. 8°.

524. —— —— 1878. Dritter Jahrgang. (Mit dem Porträt Johann Herbeck's.)

525. —— —— 1880. Fünfter Jahrgang. (S. 150. Erwähnung der dieſem Katalog zu Grunde liegenden Bibliothek (R. Wagner-Bibliothek), im Anſchluſſe an die ſtatiſtiſchen Daten über den Wiener akad. Wagner-Verein.)

1879 526. **Der Sieg des Judenthums über das Germanenthum.** Vom nicht confessionellen Standpunkt aus betrachtet. Von W. Marr. Zehnte unveränderte Auflage. Bern, Rudolph Costenoble, 1879. 48 S. gr. 8°. (S. 25.)

527. **Das Judenthum und die Tagespreſſe.** Ein Mahnwort in ernſter Stunde. Von Junius. Leipzig. H. Junge. 1879. 32 S. 8°. (S. 19.)

528. **Wählet keinen Juden!** Der Weg zum Siege des Germanenthums über das Judenthum. Ein Mahnwort an die Wähler nichtjüdiſchen Stammes aller Confeſſionen. Mit einem Schlußwort: „An die Juden in Preußen". Von Wilhelm Marr. Dritte Auflage. Berlin N., 1879. Otto Hentze's Verlag. 48 S. gr. 8°. (S. 11. Der Reformjude.)

1880 529. **Wo steckt der Mauschel?** oder Jüdischer Liberalismus und wissenschaftlicher Pessimismus. Ein offener Brief an W. Marr. Von M. Reymond. Zweite Auflage. Bern & Leipzig, Georg Frobeen & Cie. 1880. 62 S. gr. 8°. (S. 25.)

1881 530. **Die Judenfrage als Racen-, Sitten- und Culturfrage.** Mit einer weltgeschichtlichen Antwort. Von Dr. E. Dühring. Karlsruhe u. Leipzig. Verlag von H. Reuthner. 1881. 160 S. 8°. (S. 73—75.)

531. **Das Verhältniss des modernen Judenthums zur deutschen Kunst.** Vortrag gehalten im Berliner Zweigverein des Bayreuther Patronats-Vereins von Dr. Bernhard Förster. Berlin 1881. Verlag von M. Schulze. 59 S. gr. 8°.

3. In Zeitſchriften.

(Ganze Jahrgänge oder Bände.)

Mit Ausnahme der aus älteren Zeitſchriften, namentlich der „Neuen Berliner Muſikzeitung" vom Jahre 1854 entnommenen Berichte, faſt durchaus Aufſätze und größere Artikel.

1843 532. **Zeitung für die elegante Welt.** 1843. Erſter Band. (No. 1—26.) Mit 60 Kupfern und Lithographien. Leipzig, Leopold Voß. (Red.: Dr. Heinrich Laube.) (S. 16. Nachrichten. Dresden. Verſchiedene Mittheilungen über „Rienzi" und den „fliegenden Holländer", in Beziehung zur großen Oper in Paris. — S. 46. Dresden, d. 2. Januar. Bericht über die 1. Aufführung des „Fliegenden Holländer" in Dresden. — S. 114. Kurze Einführung zu dem Aufſatz: „Richard Wagner". (Von dem Herausgeber Heinrich Laube.) (Vergl. I. Abtheil. Nr. (532) S. 6.) S. 119 u. 614. R. Wagner betreffende Notizen. — S. 463. Über eine Aufführung des Don Juan auf dem Dresdner Hoftheater am 26. April. Unter R. Wagner's Leitung.)

1845 533. **Allgemeine Wiener Muſik-Zeitung.** Herausgegeben von **Auguſt Schmidt.** Fünfter Jahrgang. Wien, 1845. Gedruckt bei den P. P. Mechitariſten. (S. 523. Correſpondenz (Dresden im October). (Ueber die erſte Aufführung des „Tannhäuſer" am 19. October 1845 in Dresden.))

1846 534. —— —— Sechſter Jahrgang. Wien, 1846. (S. 561. 565. 569. 601. 605. 613. 617. 621. 625. 629. 637. Richard Wagner und ſeine neueſte Oper „Tannhäuſer". Eine Beurtheilung von Eduard Hanslick.)

535. **Signale für die muſikaliſche Welt.** Vierter Jahrgang. Leipzig. Expedition der Signale. 1846. (S. 50. Concert zum Beſten des Orcheſter-Penſions-Inſtituts-Fonds im Saale des Gewandhauſes in Leipzig (den 12. Februar 1846). — S. 154. Vertraute Mittheilung des Cantor emer. von Kuhſchnappel an ſeinen Amtsbruder in Schlumpersdorf über das Dresdner Palmſonntag-Concert. Spätlein, Cantor emer. — S. 265. Dur und Moll. (Kritiker Band über Rich. Wagner. Aus einer Beſprechung von Mozart's „Figaro", dirigirt von R. Wagner.) (Auszug aus dem „Dresdner Tageblatt"); anſchließend Entgegnung Wagner's. (Auszug aus dem Dresdner Anzeiger.) S. 297. Offener Brief. Dem ſingenden und componirenden Deutſchland zur Beherzigung. — S. 5. 145. 296. Vermiſchte Notizen.)

536. **Novellen-Zeitung.** Zweiter Band. Leipzig, Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber. 1846. (Muſikaliſche Mittheilungen aus Dresden. II. S. 160. (Ueber die dritte Aufführung des „Tannhäuſer".))

1854 537. **Neue Berliner Musikzeitung**, herausgegeben von **Gustav Bock** unter Mitwirkung theoretischer und praktischer Musiker. Achter Jahrgang 1854. Berlin. Verlag von Ed. Bote & G. Bock. 416 S. 4°. (Nachrichten. S. 14. Leipzig. Ungeſchwächte Theilnahme des Publikums an dem über 20 Male wiederholten „Tannhäuſer". (Notiz.) — S. 22. Leipzig. Ueber die 1. Aufführung des „Lohengrin". Th. H. (Bericht.) — S. 29. Schwerin. (P. M.) Ueber die 1. Aufführung des „Lohengrin". (Bericht.) — S. 35. Roſtock. 1. Aufführung des „Tannhäuſer". (Notiz.) — S. 40. Bresl. Neu: „Tannhäuſer". — S. 45.

1854 Königsberg. Am 12. Januar, 1. Aufführung des „Tannhäuſer“. (Notiz.) — S. 53. Stettin. Am 8. Jan. Neu: „Tannhäuſer“. — S. 54. Darmſtadt. „Tannhäuſer“ und „Lohengrin“ in einer Saiſon als Novitäten gebracht. — S. 60. Magdeburg. Ueber die 1. Aufführung des „Tannhäuſer“ als „Ereigniß in der Kunſtgeſchichte unſerer Stadt“. (Notiz.) — S. 62. Zürich. Ueber drei von R. Wagner zum Beſten dortiger, brodlos gewordener Schauſpieler projectirte Monſtre-Concerte, mit der 9. Symphonie Beethoven's als Glanznummer. — S. 109. Augsburg. 6. März. 1. Aufführung des „Tannhäuſer“, die Wiederholung bei überfülltem Hauſe u. ſteigendem Beifall. (Notiz.) — S. 118. Wiesbaden. Repertoire d. Oper. Darunter: „Tannhäuſer“ mit 10, „Lohengrin“ mit 9 Aufführungen: die öfterſt gegebenen Opern. — S. 132. Königsberg i. Pr. Opern-Repertoire vom Auguſt 1853 bis Oſtern 1854. Wagner: „Tannhäuſer“ 15 mal aufgeführt. — Frankfurt a. M. 1. Aufführung des „Lohengrin“. — S. 140. Darmſtadt. Ueber die 1. Aufführung des „Lohengrin“. (Bericht.) — S. 181. Liegnitz. Aufführung des „Tannhäuſer“. — S. 190. Sitten. Ueber das zweite Muſikfeſt der Schweiz. Leitung der großen Muſikaufführungen durch Rich. Wagner. — S. 235. Literatur. Fz. Müller: R. Wagner's „Tannhäuſer“. — (Guſtav Engel.) — S. 262. Gumbinnen. Aufführung des „Tannhäuſer“ am 31. Juli. — S. 325. Aachen. 1. Aufführung des „Tannhäuſer“ unter R. Genée's Leitung. (Bericht.) — S. 365. Breslau. Ueber die 1. Aufführung des „Lohengrin“ am 31. October u. die Popularität des „Tannhäuſer“. — S. 399. Prag. Aufführungen, u. Caſſenerfolg der 1. Aufführung des „Tannhäuſer“. — S. 413. Frankfurt a. M. 1. Aufführung des „fliegenden Holländer“ am 2. Dezember. — Weiteres enthalten: S. 6, 7, 13, 30, 36, 46, 48, 87, 91, 95, 110, 111, 121, 124, 125, 156, 159, 173, 213, 216, 240, 269, 294, 346, 382, 395, 397.)

1855 538. **Fliegende Blätter für Muſik.** Wahrheit über Tonkunſt und Tonkünſtler. Von dem Verfaſſer der „Muſikaliſchen Briefe“. Erſter Band. Leipzig, Baumgärtner's Buchhandlung, 1855. (S. 54. Ein Vertheidiger Richard Wagner's. — S. 76. Zwei Programme. — S. 411 u. 444. Briefe über Richard Wagner an einen jungen Komponiſten.)

1859 539. **Erinnerungen.** Illuſtrirte Blätter für Ernſt und Humor. Neun und dreißigſter Jahrgang. Erſtes Halbjahr. Band 77. Prag. Carl Bellmann's Verlag 1859. (384 S.) gr. 8°. (S. 249. Einiges über „Zukunftsmuſik“. M. — S. 287. Biografieen von Zeitgenoſſen: Richard Wagner.)

1861 540. **L'illustration, Journal Universel.** *Tome XXXVII orné de 800 Vignettes. Janvier, Février, Mars, Avril, Mai, Juin, 1861. Paris.* 424 S. Folio. (*M. Richard Wagner.* S. 98. *Son refus d'admettre les claqueurs aux représentations du Tannhaeuser. X. Feyrnet.* — S. 139. *Introduction à ses quatre poëmes d'opéra.* — S. 315. *Lettre qu'il écrit d'Allemagne.* — S. 341. *Succès du Tannhaeuser à Vienne. G. Héquet.*) (*Le Tannhaeuser. Représentation de cette oeuvre à l'Opéra.* S. 138. — 164. — 183. — *G. Héquet.* — S. 179. — 195. — *X. Feyrnet.*)

1863 541. **Die Reform.** Wochenſchrift, redigirt von Franz Schuſelka. Zweiter Jahrgang. Erſtes Quartal. Wien, 1863. (S. 17. Richard Wagner's „große Muſikaufführung“ im Theater an der Wien, am 26. Dezember 1862. — H. W.)

1863 **542.** **Die Reform.** Wochenſchrift, redigirt von **Franz Schuſelka.** Zweiter Jahrgang. Drittes Quartal. Wien, 1863. (S. 924. Muſikaliſches und Theatraliſches. [. . . . . Beethovenfeier und R. Wagner's „Nibelungen" . . . . . .])

1865 **543.** **Frankfurter Familienblätter.** Belletriſtiſche Beilage zum Frankfurter Anzeiger. Zehnter Jahrgang. Januar bis Juni 1865. No. 1—151. Frankfurt am Main. Druck und Verlag von C. Krebs-Schmitt. (S. 554. Triſtan und Iſolde. Ueber die Aufführung in München. (Aus der „Nat.-Ztg.") S. 588. Ein anderes Urtheil über die Oper „Triſtan und Iſolde" aus dem „N. C.")

544. —— —— Juni bis Dezember 1865. No. 152 bis 306 (S. 612. Auszug aus einem Berichte über „Triſtan und Iſolde" aus der „W. Preſſe" von C. Schelle. — S. 990. Notiz über den erſchienenen Clavierauszug der „Walküre".)

545. **Waldheim's Illuſtrirte Monatshefte.** Chronik der Gegenwart. Familienblatt zur Unterhaltung und Belehrung. 1865. Wien, Verlag von R. v. Waldheim's xylographiſcher Anſtalt. 416 S. Fol. (No. 21. S. 166. Richard Wagner. — ch —.)

1870 **546.** **Musikalisches Wochenblatt.** Organ für Tonkünstler und Musikfreunde. Erster Jahrgang, herausgegeben von Dr. **Oscar Paul** (No. 1—13) und **E. W. Fritzsch** (No. 14—52). Leipzig, Verlag von E. W. Fritzsch 1870. (S. 166. 184. Die Meistersinger von Nürnberg von Richard Wagner. Zum ersten Mal aufgeführt im Hofoperntheater zu Wien am 27. Februar 1870. Besprochen von Theodor Helm. — S. 249. 262. Musikbrief aus Berlin. Von W. Tappert. Richard Wagner's »Meistersinger von Nürnberg«. — S. 428. 445. Weimar. Muſtervorſtellungen Wagner'ſcher Opern. — S. 433. 453. Die Walküre von Richard Wagner. Nach der Münchener Aufführung am 26. Juni 1870. Besprochen von Dr. Theodor Helm. — S. 529, 546, 561, 580, 593. Zur Wagner-Frage. Mit Bezug auf Dr. K. A. Pabst's Schrift: »Die Verbindung der Künste auf der dramatischen Bühne« von Dr. F. Stade. — Biographien: S. 342, 357, 375, 550, 596, 612. Franz Liszt. — S. 419. Carl Tausig. — S. 472. Emil Scaria. — S. 662. Hans von Bülow. — S. 679. Josef Tichatschek. — S. 728. Franz Nachbaur. — S. 742. Ludwig Schnorr von Carolsfeld.)

1871 **547.** —— —— Zweiter Jahrg. Herausgegeben von E. W. Fritzsch. Leipzig 1871. (S. 81. Zur Kritik der Meistersinger v. H. von Wolzogen. — S. 145. Richard Wagner über Beethoven v. H. von Wolzogen. — S. 201, 241, 277, 307, 323, 356, 370, 387. Das Rheingold von Richard Wagner. Versuch einer musikalischen Interpretation des Vorspiels zum »Ring des Nibelungen« von Gottlieb Federlein. — S. 392. Wien. (Wagner's Rienzi im Neuen Hofoperntheater — Der sogenannte Wiener »Wagner-Cultus« — Hr. Beck und die »Meistersinger«.) Dr. Th. Helm. — S. 401. Ueber die Bestimmung der Oper. Im Anschluss an Wagner's Brochüre von Hans von Wolzogen. — S. 433. Beiträge zur Erkenntniss v. R. Wagner's Kunstschaffen von H. Porges. I. Die Grundidee des »Ringes des Nibelungen«, des »Tristan« und der »Meistersinger«. II. S. 468. 481. Das Vorspiel der »Meistersinger«. — S. 488. † Carl Tausig. — S. 568. 569. Ein Brief von H. Berlioz an R. Wagner, 10. September 1855. (Facſi-

1871 mic in franzöſiſcher Sprache.) — S. 612. Gegen W. Lübke's »Hans Makart und Rich. Wagner« in der Zeitschrift »Im neuen Reich« No. 27 von Carl Slevogt. — S. 633, 649, 679. Wien. (Eröffnung der neuen Opernsaison. — Gastspiel des Hrn. Betz. — Betz und Beck. — Wiederaufführung der »Meistersinger«. — —) Dr. Th. Helm. — Biographien und Charakteristiken: S. 5, 20, 53, 69, 85, 101, 116. Richard Wagner. — S. 249. August Wilhelmj. — S. 344. Eugen Gura. — S. 486. Albert Niemann. — S. 599. Luise Dustmann-Mayer. — S. 797. Mathilde Mallinger.)

548. **Das Neue Blatt.** Ein illuſtrirtes Familien-Journal. Redigirt von Paul Lindau. Dritter Band. Verlag von A. H. Payne in Leipzig. (1871.) gr. Folio. (S. 292. 312. 331. 347. Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfeſtſpiel von Richard Wagner. Von O. Drönewolf.)

549. **Wiener Salonblatt.** Eigenthümer und Herausgeber M. Engel. 1871. II. J. 614 S. 4°. (S. 47. Von der Oper „Der fliegende Holländer". (Erſte Aufführung im neuen Hauſe.) Dr. Bed. — S. 229. Aus Berlin. (— Richard Wagner. ...) — S. 262. „Rienzi". (Erſte Aufführung in Wien.) – er. — S. 392. [Gaſtſpiel d. Herrn Betz: als Telramund, Wolfram und Hans Sachs. — der.])

1872 550. **Musikalisches Wochenblatt.** Dritter Jahrg. 1872. (S. 37. Prolog. Zum ersten Concerte des Wagner-Vereins in München am 5. Jänner 1872 von Peter Cornelius. Gesprochen von Fräulein Elisabeth Müller aus Oldenburg. Nach der »Lohengrin«-Einleitung. — S. 81. Achtzehn Takte aus Richard Wagner's »Meistersinger von Nürnberg« v. E. v. Hagen. — S. 97, 113. Ueber angebliche Missklänge in der Musik R. Wagner's v. Otto Tiersch. — S. 183, 196. Das Philisterthum in der Musik. Ein Capitel über Anti-Wagnerianer. Von Wahrmund. — S. 211, 241, 259, 277, 292, 300, 321, 369, 385, 401, 433, 453, 467, 497. Die Walküre von Richard Wagner. Versuch einer musikalischen Interpretation des gleichnamigen Musikdramas von Gottlieb Federlein. — S. 233. Ein englisches Urtheil über Richard Wagner. — S. 564. Wagnerianer in Wien. Von Wahrmund. — S. 617. Richard Wagner's Diplom als Ehrenbürger der Stadt Bologna. (In italieniſcher und deutſcher Sprache.) — S. 625, 673, 735, 767, 799. Das Wesen des Tragischen und Richard Wagner's »Tristan und Isolde« v. H. Porges. — S. 641. Ein Vademecum für Wagner-Freunde v. Hans von Wolzogen. — S. 678. Die Gegner Richard Wagner's v. H. Herrig. Separat-Abdruck aus dem »Berliner Börsen-Courier« vom 29. September 1872. — S. 785. Nach der Darstellung des »Lohengrin« in Florenz. (Aus der »Strenna della Rivista Europea«.) — Biographien und Charakteristiken: S. 324. Franz Betz. — 631. Heinrich und Therese Vogl. — S. [illegible]. Carl Hill.)

551. **Wiener Salonblatt.** 1872. III. J. 640 S. 4°. (S. 234. Von der Woche. [„Wagner-Concert" und „Schubertfeier" ....] S. 248. M. W. Wochenplaudereien. [... Richard Wagner in Wien. Seine Popularität. Sein Charakter. Das Feſt in Bayreuth. Die Wagnerianer. Wagner und die Börſe. ... Das Wagner-Concert. ...] S. 250. Muſik. Das Wagner-Concert. —der—. S. 576. Wochenplaudereien. M. W. [Richard Wagner's ſämmtliche Werke, Schriften und Dichtungen. ....])

1873 552. **Musikalisches Wochenblatt.** Vierter Jahrg. 1873. (Als Beilage: **Litteraturblatt**, herausgegeben von Dr. **Adolf Stern** in Dresden. Neun Monatsnummern. 72 S.) (S. 38. Eine Granate unter Berliner Litteraten. Beitrag zur Kenntniss und Würdigung von Freund und Feind der Wagnerschen Kunst. Von Theodor Soma. — S. 38. Ein Neujahrswort an den Herausgeber der Wochenschrift »Im neuen Reich« von Prof. Dr. Friedrich Nietzsche. — S. 328. Richard Wagner's 60. Geburtstags-Feier zu Bayreuth. K. K. — S. 377. Richard Wagner's Werke im Auslande. Eine Betrachtung von Carl Probst. — S. 412. Nachträgliches zu dem Artikel »R. Wagner's Werke im Auslande« von C. Probst, von W. Fritze. — S. 438, 453, 470. Zur Wagner-Frage, von Johannes Dräseke. — S. 580. Nietzsche und Schletterer. Von Richard Falkenberg. — S. 602. Freundesworte an Gotthelf Haebler v. W. Tappert.)

1874 553. ——— ——— Fünfter Jahrg. 1874. (S. 1. Richard Wagner's »Deutsche Kunst und deutsche Politik« und die Gegenwart, von Josef Engel. — S. 120, 135, 150, 166. Der fliegende Holländer. Bericht über eine Aufführung v. H. von Wolzogen. — S. 176. Wagner. (Artikel aus dem neapolitaniſchen Journal »Piccolo«.) — S. 188. **Musikbrief.** Nürnberg. »Die Meistersinger von Nürnberg«. — (Bericht nach der 2. Aufführ. C. W.) — S. 403, 419, 438. Beiträge zur Wagner-Frage v. Dr. J. Dräseke. — S. 425. Die Wirkung des Liebestrankes in Tristan und Isolde v. J. H. Löffler. — S. 561. Einige Worte über das Preislied in den »Meistersingern von Nürnberg« v. F. v. Wickede. — S. 585. Tristan und Isolde. (Interpretation des gleichnamigen Textbuches für das Wagner-Concert in London. Verfaßt von Dr. Hüffer, in wortgetreuer Ueberſetzung des engliſchen Textes.) — S. 599. Albert Niemann's hervorragende Leistung als Wagner-Sänger von Fr. v. Wickede.)

554. **Das Neue Blatt.** Ein illuſtrirtes Familien-Journal. 1874. Druck von A. H. Payne in Reudnitz bei Leipzig. kl. Folio. (S. 52. Eine Matinée bei Franz Liszt. — S. 196. Die Componiſten der Gegenwart. — S. 132. Eugen Degele. (Mit dem Portrait des Künſtlers als „fliegender Holländer".) — S. 260. Die Tannhäuſer-Aufführung der Großen Oper zu Paris. Von Wilhelm Seeburg. — S. 340. Triſtan und Iſolde. Von Juſtus von der Ilm.)

1875 555. **Musikalisches Wochenblatt.** Sechster Jahrg. 1875. (S. 5, 44, 79, 104. Wagner im Auslande. Von Hans von Wolzogen. — S. 45. Der »Lohengrin« in Boston. — S. 65, 77, 101, 113. Die Nibelungen in der Musik v. W. Tappert. — S. 68. Das Wagner-Concert unter Hans Richter's Leitung in Wien. Dr. Th. Helm. — S. 131. Tristan und Isolde im alten und neuen Liede. Von H. v. Wolzogen. — S. 132. Richard Wagner's grosse Musikaufführung in Wien am 1. März 1875 v. Dr. Th. Helm. — S. 211, 335. Laube und Hanslick als Musikrecensenten. — S. 225, 336, 272, 299, 313, 323. Die »Meistersinger von Nürnberg«. Betrachtungen in Folge einer Aufführung v. H. v. Wolzogen. — S. 263. Die Wagner-Woche (»Meistersinger«-Vorstellung, dirigirt von Hans Richter am 1. Mai; dritte Aufführung von Fragmenten aus der »Götterdämmerung« durch

1875 Richard Wagner am 6. Mai 1875) von Dr. Th. Helm. — (S. 296. Zur Geschichte des Meistergesanges. Von Wilhelm Tappert.) — S. 329, 345, 369, 377. Das Vorspiel zu Wagner's »Siegfried« von H. v. Wolzogen. — S. 464. Musikbrief. Oberflächlichkeit bei Wiedergabe der Inschrift an Wagner's Haus in Bayreuth, etc. v. Wilhelm Tappert. — S. 565. Das »Rheingold« in Bezug auf die »Götterdämmerung« von H. Löffler. — S. 592, 608. »Tannhäuser«. Bericht über eine Aufführung von H. v. Wolzogen. — S. 635, 653. Richard Wagner in Wien. — Die Neubearbeitung des »Tannhäuser« von Dr. Th. Helm.)

1876 556. **Musikalisches Wochenblatt.** Siebenter Jahrg. 1876. (S. 9, 21. Die Musteraufführung des »Lohengrin« in Wien, von Dr. Th. Helm. — S. 56, 69. Der neue »Tannhäuser« und »Lohengrin« in Wien. — S. 81, 93. Der Vergessenheitstrank und Siegfried in R. Wagner's Bühnenfestspiel »Der Ring des Nibelungen« v. J. H. Löffler. — S. 105, 121, 133, 145, 157, 201, 257, 269, 281, 293, 305, 317, 333, 345, 361, 377, 393, 409. Die musikalischen Motive in Wagner's »Siegfried« von Hans von Wolzogen. — S. 123. George Lewes über Richard Wagner. Aus dem Englischen von Sophie Verena. C. K. — S. 261, 271. Ein Poet über Tristan und Isolde. — S. 412. Zur Beurtheilung Wagner feindlicher Kritiken v. O. Tiersch. — S. 453. Noch einige Worte über den Vergessenheitstrank, von H. von Wolzogen. — S. 461, 469, 477, 589, 501. Der Ring des Nibelungen im Lichte der Weltanschauung Schopenhauer's und der antiken Tragödie. — S. 521. Glückwunſchadreſſe an den Tondichter Richard Wagner. Von Seite des „freien deutſchen Hochſtiftes für Wiſſenſchaften, Künſte und allg. Bildung in Goethe's Vaterhauſe“ zu Frankfurt am Main. — S. 611. Ein Brief von Richard Wagner. (Bemerkungen und Aufklärungen über R. Wagner's Brief an Ed. Hanslick und deſſen Abdruck in der Zeitſchrift: „Die Gegenwart“.) Wilhelm Tappert. — S. 641. Zur Charakteristik gewisser Kritiker. [Ludwig Speidel schreibt 1876: — schrieb 1872.]

557. **Die Tonkunſt.** Wochenſchrift für den Fortſchritt in der Muſik. Herausgeber Albert Hahn in Berlin. I. Band. Berlin. Verlag von Georg Stilke. (1876.) gr. 8°. (No. 10 fehlt.) (S. 81. I. S. 99, 233, 251. II. Wagner's Triſtan und Iſolde. Von W. Weſterhauſen. — S. 134, 148. Wagner in Berlin. — Triſtan und Iſolde. Von R. Wagner. S. 193. I. Schickſal der drei erſten Aufführungen in Berlin. S. 204, 219, 313. II. Das Buch. S. 341, 357. Die Muſik.)

558. —— —— II. Band. (1876.) (S. 1, 18. Triſtan und Iſolde. Von Richard Wagner. II. Die Muſik. — Wagner's Feſtſpiel Der Ring des Nibelungen. S. 34. I. Unſer Mythos. — S. 55. II. Das Rheingold. — S. 68. III. Die Walküre. — S. 81. IV. Siegfried. — S. 100. V. Götterdämmerung und Schluß. — S. 93. Ueber Wagner aus Wien. J. S—n. — S. 301. Wagner in Frankreich. (Ernſt Reyer und Louis Gallet verſuchen die Stoffe: „Sigur“ (Siegfried) und „Triſtan“ im Sinne Wagner's zu bearbeiten, — bezüglich zu überbieten.) — S. 362, 378, 395. Offener Brief an Herrn Paul Lindau. Von Martin Plüddemann. Colberg, 28. October 1876.)

559. **Harmonie.** Zeitschrift für die musikalische Welt und Organ für den Verband der deutschen Tonkünstler-Vereine. Ver-

1876 antwortlicher Redacteur: Prof. Dr. **Alsleben** in Berlin; Verleger: Joh. André in Offenbach a. M. II. Jahrg. 1876. 4°. (S. 71, 87, 96, 103. Tristan und Isolde in Berlin. Von Oscar Eichberg. I—IV.)

New-Yorker Belletriſtiſches Journal. 1876. S. 304. Centennialfeier in New-York. (Programme.) S. 363. Eduard Hanslick über den Wagner'ſchen Centennial-Marſch. — S. 393. † Carl Bergmann †. — S. 403. Ein muſikaliſcher Pfadfinder. — S. 585. Das erſte Philharmoniſche Konzert. (Beethoven und Wagner.) — S. 605. Zum Andenken an Karl Bergmann.) (2329.)

1877 560. **Musikalisches Wochenblatt.** Achter Jahrg. 1877. (S. 63. »Merker am Ort!« Ein Wort zur Abwehr von Hans von Wolzogen. — S. 109, 125, 141, 157, 169, 193, 241, 253, 265, 281, 297, 325, 337, 349, 361, 385, 397, 409, 433, 445. Die Motive in Wagner's »Götterdämmerung«. Von Hans von Wolzogen. — S. 173. Die erste Aufführung der »Walküre« in Wien. Von Th. Helm. — S. 197, 213, 225. Richard Wagner's Frauengestalten von A. G. — S. 245. Richard Wagner's »Siegfried-Idyll« von Richard Pohl. — S. 256. Die Richard Wagner-Concerte in London. 17. April. (Dem »Neuen Wiener Abendblatt« entnommen.) — S. 314. Die Wiener Aufführungen der »Walküre« von H. Raff. — S. 388. Wagner und Hanslick' von Wilh. Tappert. — S. 437. Richard Wagner in Salzburg. — S. 357. Zum ersten Jahrestage der Aufführung v. R. Wagner's »Ring des Nibelungen«. H. Porges.)

561. **Die Tonkunſt.** III. Band. Berlin (1877.) Verlag der Expedition der Tonkunſt. (Nrn 6, 11, 19 u. 20 fehlen.) S. 42. 62. Paul Lindau's „Ueberflüſſige Briefe an eine Freundin" v. Martin Plüddemann. — S. 111. Die Richard Wagner-Ausſtellung in Wien. (Fortſetzung.) — S. 141. Tappert, Wagner-Lexikon (M. Plüddemann). — S. 250. Wagner's „Meiſterſinger von Nürnberg" in Berlin.)

562. —— —— IV. Band. (1877.) Königsberg. (Nr. 50 fehlt.) (S. 72. Richard Wagner's Bedeutung und ſeine Stellung zur Gegenwart. I. Die Parteiung. — S. 91. II. Wagner als Parteimann. — S. 118. III. Entwicklung der autonomiſchen Selbſtſtändigkeit. — S. 189. IV. Wagner's Bühnen-Angehörigkeit. — S. 218, 251. V. Die äußeren Beziehungen. — VI. Fortſetzung. — S. 262. VII. Die maleriſche Szene. — S. 295. VIII. IX. Dramatiſche Handlung. — X. Der Stabreim. — S. 309. 310. XI. Ethiſcher Standpunkt. — XII. Idealgeſtalten. — S. 345, 346. XIII. Regie. — S. 392, 404. XIV. Muſik. — S. 405. XV. Schluß. — S. 347. Dr. Wagner, Vortrag über R. Wagner.)

563. **Harmonie.** III. Jahrg. 1877. (S. 50. Die Walküre, aufgeführt im k. k. Hofoperntheater in Wien am 5. März 1877. (Originalbericht.) E. Kastner. — S. 103. London. R. Wagner's 64. Geburtstagfeier. — Wagner Festival, Mai 1877. — S. 134. Wagnerlitteratur.)

564. **Allgemeine Litterariſche Correſpondenz** für das gebildete Deutſchland. Erſter Band. Jahrgang 1877—78. 1. Halbjahr.

1877 Oktober 1877—März 1878. Leipzig 1878. Verlag von Hermann Foltz. 286 S. gr. 8°. (S. 249. Eine neue Dichtung Richard Wagner's. Von Karl Bohſen.)

565. —— —— Zweiter Band. Jahrg. 1877—78. 2. Halbjahr. April—Sept. 1878. (S. 71. Zeitgeſchichtliche Mittheilungen. Zuſammengeſtellt von J. Kürſchner. — Literatur. Vom deutſchen Büchermarkt. Erſchienenes.)

1878 566. Musikalisches Wochenblatt. Neunter Jahrg. 1878. — (S. 57, 69, 81, 93. Richard Wagner's »Parsifal« v. Josef Engel. — S. 83. »Rheingold« in Wien, erste Aufführung v. Dr. Th. Helm. — S. 105, 121. Der Mimir-Mythus, insbesondere in Wagner's »Ring des Nibelungen« v. J. H. Löffler. — S. 430, 451, 541. Die Motive in Wagner's »Götterdämmerung«. Von Hans von Wolzogen. (Fortsetzung.) — Biographisches: S. 323. Otto Schelper.)

567. Die Tonkunſt. V. Band. (1878.) (No. 3 u. 4 fehlen.) (S. 130. Wagner's Parſifal. — S. 355. „Rheingold“ und „die Walküre“ in Leipzig. — Stettin, 18. Mai 1878. Martin Plüddemann.)

568. —— —— VI. Band. (1878.) (S. 261. „Geſangmethode und die bayreuther Schule“. Offener Brief an Herrn Martin Plüddemann. Von H. Ruff. Wien, 8. Oktober 1878. — S. 119. Reiſe-Notizen von Martin Plüddemann. I. 20. — 23. Juli — Leipzig. 24. — 28. Juli — Bayreuth. — S. 262. II. 29. Juli—8. Auguſt — München. — S. 373. Wagner's konfeſſioneller Standpunkt. — S. 373. Das bayreuther Feſtſpiel in Leipzig. Gelegentliches. — S. 393. Schluß. — S. 405. Aufführung von Wagner's 1847 für die dresdener Hofbühne gefertigten Bearbeitung von Gluck's „Iphigenie in Aulis“ in Königsberg.)

569. Allgemeine Deutſche Muſik-Zeitung. Wochenſchrift für das geſammte muſikaliſche Leben der Gegenwart. Redakteur: Wilhelm Tappert. Fünfter Jahrgang. Berlin 1878. Luckhardt'ſche Verlagshandlung. (S. 37, 45, 53, 60. Richard Wagner's „Parſifal“ von Wilhelm Tappert. — S. 81, 89, 97, 105, 113. Die Entſtehung der „Zauberflöte“ und ihre innere Verbindung mit dem „Ring des Nibelungen“ v. L. Nohl. — S. 158. Wagner und die Literatur von Hans Herrig. — S. 207. Das „Rheingold“ von Richard Wagner. Klavierauszug zu 4 Händen (von A. Heintz) von Karl Kipke. — S. 317. Zur Wagner-, Opern- und Operettenfrage von Robert Muſiol. — S. 392. „Siegfried“ von R. Wagner, erſte Aufführung in Wien. C. K. — S. 397, 409. Gedanken über den Vergeſſenheitstrank in Wagner's „Götterdämmerung“ von A. Spanuth.)

570. Harmonie. IV. Jahrg. 1878. (S. 35. Die Aufführung von Wagner's Rheingold und Walküre am 4. und 5. Mai im Stadttheater zu Leipzig. Nüchterne Betrachtungen von * * *, nach vorhergegangenen Studien des »von Wagner« bearbeiteten »mythologischen« Stoffes und der Leitmotive. — S. 55. Ueber die Leipziger Aufführungen von Wagner's »Siegfried« und »Götterdämmerung« mit Rückblick auf die gesammte Nibelungentetralogie.)

1879 571. Musikalisches Wochenblatt. Zehnter Jahrgang. 1879. (S. 1. Richard Wagner und die Reformbewegung auf dem

1879 Gebiete der katholischen Kirchenmusik von Wilhelm Bäumker. — S. 249, 261, 399, 409, 417, 505, 517, 529. Die Motive in Wagner's »Götterdämmerung«. Von Hans von Wolzogen. (Fortsetzung.) — Biographisches: S. 9. Josef und Rosa Sucher.)

572. Die Tonkunſt. VII. Band. (1879.) (No. 1—9, 11 u. 12 fehlen.) (S. 212, 246, 263, 277, 291, 309, 326, 341, 372. Analyſe der Muſik zu Triſtan und Iſolde von R. Wagner als Beiſpiel zur Theorie des Stils der neudeutſchen Muſik. — S. 305. R. Wagner's ethiſcher Standpunkt.)

573. —— VIII. Band. (1879.) (No. 32, 48, 49, 50 fehlen.) (S. 4, 20, 60, 100, 117, 324. Analyſe der Muſik zu Triſtan und Iſolde. (Fortſetzung.) (S. 30. Ueber eine „Vorſpiel"-Beſprechung Wagner's mit Hofkapellmeiſter A. Thiele aus Deſſau, — und eine von Letzterem im Vereine mit Frau Coſima Wagner veranſtaltete Geburtstagsfeier des Meiſters in Bayreuth am 22. Mai 1879.) — S. 218. Zur Einſicht in das Weſen der Wagner'ſchen Kunſt. Beiträge von Edmund von Hagen. I. Ueber die Vorbereitung der Anſprache David's in den „Meiſterſingern zu Nürnberg". — S. 294, 306. II. Ueber das Vorſpiel zum dritten Aufzuge des „Siegfried". — S. 285. An die Herren Orcheſterdirigenten! Brief von A. Heintz über eine, von Letzterem vorgeſchlagene, auch von Meiſter Wagner angenommene Aenderung in der Partitur des Trauermarſches bei Siegfried's Tod zum Concertvortrage. Berlin, 21. Oktober 1879.)

574. Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung. Redakteur: W. Tappert. Sechster Jahrg. Berlin 1879. (S. 299. Ueber Beurtheilungen Wagnerischer Opern. Von L. Schlösser.)

1880 575. Musikalisches Wochenblatt. Elfter Jahrg. 1880. (S. 265. J. H. Löffler. Zum 22. Mai. Allegorie. — S. 321, 333, 345, 357, 369, 381, 393, 401, 413, 425, 437, 445. H. v. Wolzogen: Die Motive in Wagner's »Götterdämmerung«. IV. Dritter Aufzug. (Schluss.) — S. 311. Ein Programm zum Siegfried-Idyll von Richard Wagner. Von Alb. Heintz. — Biographisches: S. 304. Amalie Friedrich-Materna.)

576. Die Tonkunſt. IX. Band. (1880.) (S. 113. Prozeß Richard Wagner's. — S. 114. Schläger und Wagner. — S. 217. Wagner und Bach. — S. 312. Beiträge zur Einſicht in das Weſen der Wagner'ſchen Kunſt. Von Edmund von Hagen. I. Zwei „Kleinigkeiten". — S. 355. II. Unbeſprochenes. — S. 368. III. Vorſpiel zu Meiſterſinger von Nürnberg. — S. 10, 52, 162, 196. Analyſe der Muſik zu Triſtan und Iſolde von R. Wagner als Beiſpiel zur Theorie des neudeutſchen Stils. (Fortſetzungen.) — S. 73. Geſchichte und Geſetze der Deutſchen Rechtſchreibung von H. v. Wolzogen. [Leipzig, Schloemp, 1880.])

577. —— X. Band. (1880.) Leipzig-Reudnitz. *) (S. 421. Fortſetzung der Interpretation des Vorſpiels zu Wagner's „Die Meiſterſinger von Nürnberg". I. Haupttheil. [Die Theile im bisherigen Geſagt.] S. 453. [Takt 39—58.] S. 483. [Takt 58—88.])

578. Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung. Redakteur: Wilhelm Tappert. Siebenter Jahrgang. Berlin 1880.

Raabe und Plothow, vormals Luckhardt'sche Musikverlagshandlung. (S. 89. Ein Jugendplan R. Wagner's. — S. 169. Ein Manifest R. Wagner's vom Jahre 1848. — S. 305. R. Wagner's Jugend und Bildung. — S. 337. Ein alter Bericht über R. Wagner. Von L. Nohl. — S. 107. Allerlei Novitäten. S. 249. Bedenklichen. Von Wilh. Tappert. — S. 203. Die Wagnergemeinde in Paris. Germanicus. — S. 172. Ein programmatischer Brief. A. Heintz. — S. 261. Kritik. Bernhard Förster: Richard Wagner. Von W. Tappert.)

579. **Musikalisches Wochenblatt.** Zwölfter Jahrgang. 1881. (S. 65, 77, 89. Der Wagnerianer als Schriftsteller. Von Hans von Wolzogen. — S. 40. Zur »Nibelungen«-Frage. Von Richard Pohl. — (Musikbriefe und Berichte. S. 210. Die erste Aufführung der Richard Wagner'schen »Nibelungen«-Tetralogie im Victoriatheater. — S. 255. 2. Cyklus der Nibelungen-Aufführungen, 2. Hälfte. — S. 269. »Walküre«-Aufführung im 3. Cyklus. — S. 325. »Lohengrin«-Vorstellung im k. Opernhause. — S. 509. Wiederaufführung von »Tristan und Isolde«.) (Biographisches. S. 3, 15, 26, 39, 56, 67. Autobiographisches von Richard Pohl. — S. 471. Reicher-Kindermann.) S. 444. Wie man Kritiken schreiben lässt. Zur Abwehr. Hans Herrig. — S. 457. [Bezug auf einen Artikel der „Dresdn. Nachrichten" von Ludwig Hartmann über die Anwesenheit Richard Wagner's in Dresden.] *)

580. **Die Tonkunst.** XI. Band. (1881.) Folio. (S. 25, 33. Fortsetzung der Interpretation zu »Die Meistersinger von Nürnberg« (Takt 89—98). Von Edmund von Hagen. S. 128, 136. Musikalische Mittheilungen. [Ueber den 1. Cyklus der Berliner Nibelungen-Aufführungen. — t.])

581. *»**Musik-Welt**«. Musikalische Wochenschrift für die Familie und den Musiker. Herausgegeben von **Max Goldstein**. I. Jahrgang. Berlin. 1880/81. 4°. (Aus dem Königreich des Gral. (S. 3. I. Einleitung. S. 17, 32. II. Tannhäuser. S. 41. III. Parcival. [Die Mütter.] S. 56, 68. Parcival. [Der Gral.] S. 80. Parcival. [Der König.] S. 96. Parcival. [Die heilige Einfalt.] S. 104. Parcival und R. Wagner's Bühnenweihfestspiel »Parsifal«. S. 144. Parcival. [Die Erlösung.]) Von Dr. Paulus Cassel. — S. 116. Zu Parcival-Parsifal. [Berichtigungen.] S. 128. Noch einmal über R. Wagner's Bühnenweihfestspiel »Parsifal« von Dr. Paulus Cassel. S. 35. Wagner gegen die Menschheit in seiner Schrift »Religion und Kunst«. M. G. — S. 53. Wagneriana. [über Messias von Bayreuth.] Von Louis Ehlert. — S. 54. Drei Operndichtungen von Felix Dahn. Besprochen von Hans Herrig. I. Der Fremdling. (Richard Wagner verehrungsvoll zugeeignet.) S. 60. Die erste Aufführung des Parsifal-Vorspiels. München, 14. November 1880. zu S. 118. Neue Kleinigkeiten zu alten Hauptsachen. Von Martin Roeder. I. Die erste Lohengrin-Aufführung in Italien. — S. 210. Herr von Hülsen und Wagner's »Nibelungenring«. — S. 304. Zopf gegen Zopf. Von G. Dorempke. — S. 311. Richard Wagner

---

*) Die Nummern 579, 580, 582 wurden während des Druckes zu ganzen Jahrgängen ergänzt. [illegible] November 1881 abgeschlossenen [illegible]

1881 an die Ahnungsvollen. W. F. — S. 335. »Der Ring des Nibelungen«. Sein Einzug in die Hauptstadt. Max Goldstein. — S. 345. »Der Ring des Nibelungen« in der Reichshauptstadt. (Wagner's Schluss-Rede, stenographischer Bericht; Referat über die Aufführungen. Von Max Goldstein.) — S. 355. »Der Ring des Nibelungen« von Richard Wagner. Von Max Goldstein. — S. 363. An Herrn von Wolzogen. Dr. Paulus Cassel. — S. 378. Paralipomena aus der Berliner Nibelungenzeit. 1881. Von Heinrich Dorn. — S. 384. Aufführungen in der Hauptstadt. Schluss der Berliner Ring-Wochen und ihre Resultate. Von Theodor Krause. — S. 448. Der Briefwechsel zwischen Richard Wagner und Herbeck. — S. 487, 497. Neue Operndichtungen. Besprochen von G. Doempke. »Achmed«, oder: »Der Pilger der Liebe«. Ein neues Musikdrama. F. Löwe. — S. 522. Ein erzürnter Operndichter. Max Goldstein. — S. 559. »Nie sollst du mich befragen.« Ein Beitrag zur Kritik des Wagner'schen Lohengrin-Textes. Von G. Doempke. — S. 582. Die Wanderungen der Wagner-Missionäre. Von Hans Aufrecht. — S. 599. Der Clavierauszug von Wagner's »Parsifal«. Erster Act. Mainz, 1. November 1881. — S. 619. Zweiter Act. Mainz, 12. November 1881. Paul Schumacher. — S. 644. Berliner Aufführungen. Wagner's »Tristan und Isolde« in der Königl. Oper. Max Goldstein. — S. 650. Der Liebestrank in »Tristan und Isolde«. G. Doempke. — S. 675. »Lohengrin« vor Paris. F. Löwe.)

562. **Neue Muſik-Zeitung.** Verlag von P. J. Tonger in Köln a. Rh. 1881. Folio. (1 Beilage zu Nr. 9. Zur Kenntniß der Dichtung von Richard Wagner's Feſtſpiel: Der Ring des Nibelungen. Hans von Wolzogen. — 1 Beilage zu Nr. 10. Berlin, den 10. Mai 1881. Die Aufführung von Richard Wagner's Tetralogie im Victoriatheater. Marc Michtner. — 1 Beilage zu Nr. 19. Ein hübſcher Brief von Liſzt. W. T. — 1 Beilage zu Nr. 23. Auch eine Parſifal-Vorſtellung.)

(Einzelne Nummern und Folio.)

(Aufſätze und größere Artikel.)

1843 563. **Illuſtrirte Zeitung.** Nr. 7. Leipzig, den 12. Auguſt 1843. Folio. (S. 107. Rienzi, der Letzte der Tribunen. Große tragiſche Oper in fünf Acten von Richard Wagner.)

564. —— —— Nr. 15. Leipzig, den 7. October 1843. (S. 233. Der fliegende Holländer. Romantiſche Oper in drei Aufzügen von Richard Wagner.)

1845 565. **Der Spiegel für Kunſt, Eleganz und Mode.** Achtzehnter Jahrg. Redakteur: Sam. Roſenthal. Verleger: Fr. Wieden's Witwe und S. Roſenthal. 1845. 4°. — Nr. 88. Peſth u. Ofen, Sonnabend, 1. November. (S. 1403. Dresden (21. Okt.). Kurzer Bericht über die 1. Aufführung der Oper: „Der Tannhäuſer" vom Kapellmeiſter Wagner.)

1849 566. **Illuſtrirte Zeitung** Nr. 299. Leipzig, d. 17. März 1849. XII. Band. (S. 171. Theater. Tannhäuſer oder der Sängerkrieg auf Wartburg. Große Romantiſche Oper in drei Acten von Richard Wagner.)

1850 587. **Morgenblatt für gebildete Leſer.** Nr. 209. Sonnabend, den 31. Auguſt 1850. Prolog zu Richard Wagner's Lohengrin, nach dem Herderfeſt am Goethetage (28. Auguſt 1850) aufgeführt auf der Hofbühne zu Weimar: Franz Dingelſtedt.

588. **Europa.** Chronik der gebildeten Welt. Herausgegeben von F. Guſtav Kühne. 4°. 1850. 11. September. Nr. 73. (S. 581. 8. Die Feſttage in Weimar. Ueber die 1. Aufführung: „Lohengrin" gelegentlich der Enthüllung des Herder-Denkmals.)

589. —— 1850. 18. October. Nr. 83. Richard Wagner's Lohengrin: Frhr. von Biedenfeld.

1851 590. **Illuſtrirte Zeitung.** Nr. 406. XVI. Band. Leipzig, d. 12. April 1851. (Neue Folge VI. Band.) (S. 233 u. 236. Richard Wagner's Lohengrin. Mitgetheilt von Dr. Fr. Liszt.)

591. **Die Grenzboten.** Zeitſchrift für Politik und Literatur. X. Jahrg. I. Semeſter Nr. 24. Ausgegeben am 13. Juni 1851. 8°. Leipzig 1851. Friedrich Ludwig Herbig. (S. 401—420. Richard Wagner.)

1852 592. —— XI. J. Nr. 6. Ausgeg. am 30. Januar 1852. (S. 236. Neue Bücher. Drei Operndichtungen nebſt einer Mittheilung an ſeine Freunde, von Richard Wagner.)

1853 593. —— XII. J. I. Semeſter Nr. 9. Ausgeg. am 18. Februar 1853. (S. 327. Tannhäuſer, Oper von R. Wagner.)

594. **Illuſtrirte Zeitung.** Nr. 510. XX. Band. Leipzig, 9. April 1853. (Neue Folge VIII. Band.) (S. 232. Richard Wagner's Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf der Wartburg. A. S.)

1854 595. **Die Grenzboten.** XIII. J. Nr. 3. Ausgeg. am 13. Januar 1854. (Lohengrin, Oper von Richard Wagner. 1. Das Textbuch.)

596. —— Nr. 4. Ausgeg. am 20. Januar 1854. (Lohengrin. 2. Die Muſik.)

1856 597. —— XV. J. Nr. 5. Ausgeg. am 25. Januar 1856. (S. 181. Der Tannhäuſer in Berlin.)

1857 598. **Urania** oder Das unentbehrliche Buch der Orgel für Deutſchlands Organiſten, Volksſchullehrer und alle Freunde der religiöſen Muſik. Herausgegeben von **G. W. Körner.** Vierzehnter Jahrgang. 1857. Nr. 9. u. 8°. (S. 130. Brennende Fragen der Gegenwart über muſikaliſche Gegenſtände, beleuchtet von H. Sattler. 2. Wagnerfrage.)

599. **Morgenblatt für gebildete Leſer.** 51. Jahrg. (Nr. 39. 40.) — 27. Sept., 4. Oct. Stuttgart und München. Verlag der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung 1857. gr. 4°. Richard Wagner's Muſikreform. Zum populären Verſtändniß derſelben. I. II.

1859 600. **Europa.** Nr. 25. 1859. Leipzig, 18. Juni. (S. 909. Chronik. Ein Feſt der Zukunftsmuſiker in Leipzig. E.)

601. **Morgenblatt für gebildete Leſer.** 53. Jahrg. Nr. 17. 18. 20. den 24. April, 1. u. 15. Mai 1859. Literatur. Triſtan und Iſolde. Von Richard Wagner. Leipzig, 1859. B——t.

602. —— Nr. 42. 43, den 16. u. 23. October 1859. Bemerkungen über Rich. Wagner's Opernmuſik. Bei Gelegenheit ſeines „Lohengrin".

1860 603. **The illustrated London News.** Nr. 1013. Saturday May 19. 1860. Folio. (S. 482. Richard Wagner.)

1861 604. **Europa.** 1861. Nr. 14. Leipzig. Carl B. Lorck. (S. 550. Pariſer Stimmen über den Tannhäuſer.)

605. **Urania.** Muſik-Zeitſchrift für Alle, welche das Wohl der Kirche beſonders zu fördern haben. Redigirt und herausgegeben von **Gotth. Wilh. Körner.** Nr. 7. 1861. Achtzehnter Jahrgang. 8°. (S. 102. Ueber Zukunftsmuſik. (Neu-deutſche Schule.) Ein Wort zu gegenſeitiger Verſtändigung. Von H. Sattler.)

606. **Morgenblatt für gebildete Leſer.** 55. Jahrg. Nr. 15. 9 April 1861. (S. 355. Correſpondenz. Nachrichten. Paris, März. Aufführung des Tannhäuſer.)

1862 607. **Waldheim's Illuſtrirte Zeitung.** Nr. 51. Wien, den 20. Dezember 1862. Folio. (S. 603. Richard Wagner.)

1863 608. **Europa.** 1863. Nr. 21. Ein Drama von Richard Wagner. (Die Meiſterſinger von Nürnberg. Als Manuſcript gedruckt. Mainz, Schott's Söhne.)

609. —— 1863. Nr. 22. (Richard Wagner's „Ring des Nibelungen".)

610. **Morgenblatt für gebildete Leſer.** Nr. 51. 17. December 1863. Neu-Weimars Gruß. Franz Dingelſtedt. (Gedicht.)

1865 611. **Über Land und Meer. Allgemeine Illuſtrirte Zeitung,** herausgegeben v. F. W. Hackländer. 13. Bd. Siebenter Jahrg. Nr. 15. Stuttgart, Januar 1865. Folio. (S. 229. Deutſche Komponiſten der Gegenwart. III. Richard Wagner von E. Kneſchke.)

612. **Signale für die Muſikaliſche Welt.** 23. Jahrg. Nr. 15. Leipzig, 10 März 1865. Verantwortlicher Redacteur Bartholf Senff. (S. 232. Wien.) (Beſprechung einer „Tannhäuſer"-Aufführung. Eliſabeth: Frl. Sachſe als Gaſt.)

613. —— 23. Jahrg. Nr. 29. Leipzig, 15. Juni 1865. „Triſtan und Iſolde" von **Richard Wagner.** Zum erſten Male aufgeführt im k. Hof- und National-Theater zu München am 10. Juni 1865. — München, 11. Juni 1865. (Bericht.) (S. 470. Ein dieſelbe betreffender Artikel.)

614. —— Nr. 30. Leipzig, 22. Juni 1865. „Triſtan und Iſolde" von **Richard Wagner.** I. Bericht des „Nürnberger Correſpondenten". — Dur und Moll (S. 488. Ueber die zweite Aufführung von „Triſtan und Iſolde" in München. S. 492. Ueber Abſchriften von R. Wagner's literariſchen Manuſcripten für den König v. Baiern; [darunter: Wagner's eigene Lebensbeſchreibung, eine Geſchichte der Ghibellinen, eine Geſchichte der Muſik, des Judenthums rc. rc.] S. 494. Stockholm, 14. Juni. Ueber die erſten drei Aufführungen von „Rienzi". — Herr Tichatſchek als Gaſt.)

615. —— Nr. 31. Leipzig, 29. Juni 1865. „Triſtan und Iſolde" von **Richard Wagner.** II. Bericht der „Augsburger Allgemeinen Zeitung". (S. 502. Wiener muſikaliſche Skizzen. Wien, 19. Juni 1865. S. 505. Artikel über die dritte Aufführung von „Triſtan und Iſolde". Dur und Moll. S. 507. Wagner-Contract.)

616. —— Nr. 32. Leipzig, 6. Juli 1865. „Triſtan und Iſolde" von Richard Wagner. III. Aus dem Bericht von **E. Schelle** in der Wiener

1865 „Preſſe". Dur und Moll. (S. 519. Ueber die am 1. Juli ſtattgefundene vierte Aufführung von „Triſtan u. Iſolde" in München.)

617. Illuſtrirte Zeitung. Nr. 1150. Leipzig, d. 15. Juli 1865. XLV. Band. (S. 46. Richard Wagner's „Triſtan und Iſolde". M. H.)

618. Morgenblatt für gebildete Leſer. Nr. 2. Stuttgart, 8. Januar 1865. (S. 45. München, December. Wagner's fliegender Holländer.)

619. —— Nr. 3. Stuttgart, 15. Januar 1865. (S. 68. München, December. (Schluß.) Wagner's Tannhäuſer. — Seine Muſikaufführung.)

620. Europa. 1865. Nr. 32. Richard Wagner als Dichter.

621. —— Nr. 36. Richard Wagner als Componiſt.

622. Signale für die Muſikaliſche Welt. 23. Jahrgang. Nr. 51. Leipzig, 8. December 1865. (S. 936. Aus Hohenſchwangau. Ueber, in Gegenwart S. M. des Königs Ludwig II. ausgeführte Productionen von Muſikſtücken aus „Lohengrin" durch eine Regiments-Kapelle; Darſtellung von Scenen aus Lohengrin vor Höchſtdemſelben auf dem herrlich gelegenen Alpſee u. ſ. w. am 11. 12. 21. u. (wiederholt) 23. November.)

1866 623. —— Nr. 6. Leipzig, Januar 1866. (S. 93. Feuer. Abdruck eines Gedichtes von Georg Herwegh an Richard Wagner.) (Vgl. Nr. 660.)

1868 624. Die Tonhalle. Organ für Muſikfreunde. Mit Illuſtrationen. Verantwortlicher Redacteur: Dr. Oscar Paul. Nr. 11. 1868. Leipzig, 8. Juni. (S. 163. Richard Wagner. — L. Hartmann.)

625. Die Grenzboten. XXVII. Jahrg. Nr. 27. Ausgeg. am 3. Juli 1868. (S. 23. Richard Wagner's „Meiſterſinger in Nürnberg".)

626. Illuſtrirte Zeitung. Nr. 1309. Leipzig, 1. Auguſt 1868. LI. Band. (S. 79. Richard Wagner's „Meiſterſinger von Nürnberg". A. T.)

627. Urania. Muſik-Zeitſchrift für Alle, welche das Wohl der Kirche beſonders zu fördern haben. Begründet von Gotth. Wilh. Körner, fortgeſetzt von A. W. Gottſchalg. 25. Jahrg. 1868. 8°. — Nr. 3, 4, 6. (Recenſionen. Lohengrin und die Gral- und Schwan-Sage. Ein Skizzenbild von Franz Müller. Beſprochen von Robert Muſiol in Kleinitz. (Kreis Grünberg in Schleſien.)) (Vergl. Nr. 314.)

1869 628. Europa-Chronik. 1869. — Nr. 5. Literatur. (Oper und Drama von Rich. Wagner. Zweite durchgeſehene Auflage. Leipzig, J. J. Weber.)

629. —— Nr. 13. (Literatur. Das Judenthum in der Muſik. Von Richard Wagner.)

630. Der Salon für Literatur, Kunſt und Geſellſchaft. Herausgegeben von E. Dohm & J. Rodenberg. Verlag von A. H. Payne, Leipzig. Bd. III. Heft VI. 8°. (S. 755. Richard Wagner's Faſtenpredigt. Brief an den Herausgeber. Von A. H. Ehrlich.)

631. Europa. 1869. Nr. 25. Redigirt von Dr. Friedrich Steger. Die Meiſterſinger von Nürnberg.

1869 632. Europa-Chronik. Red. Ernſt Keil in Leipzig. 1869. Nr. 24. Literatur. (Zur Wagner-Literatur. [Julius Lang: „Zur Verſöhnung des Judenthums mit R. Wagner."])

633. —— Nr. 25. (S. 304. Dresden. Ueber eine „Meiſterſinger"-Aufführung.)

634. Die Grenzboten. Nr. 22. XXVIII. Jahrgang. I. Semeſter. Ausgegeben am 28. Mai 1869. (S. 333. Der Streit über das Judenthum in der Muſik. G. F.)

635. —— III. 1869. (Der Umſchlag des Heftes fehlt.) (S. 413—432. Richard Wagner's „Rheingold".)

1870 636. Europa. 1870. Nr. 11. (S. 330. Wagneriana.)

637. Europa-Chronik. 1870. Nr. 51. Muſik. Leipzig. (Ueber die am 6. December ſtattgefundene erſte Meiſterſinger-Vorſtellung.)

1871 638. Illuſtrirte Zeitung. Nr. 1436. Leipzig, Sonnabend, den 7. Januar 1871. XLI. Band. (S. 11. Richard Wagner's „Walküre". Karl Peſſe.)

639. Neue Zeitſchrift für Muſik. Nr. 8. Leipzig, den 17. Februar 1871. (S. 71. Beethovenliteratur. Richard Wagner, Beethoven.)

640. —— —— Nr. 19. Leipzig, den 5. Mai 1871. (S. 182. Die „Meiſterſinger" in Hamburg. — Hermann Uhde. — S. 184. „Tannhäuſer" in Peſt. A. Sp.)

641. —— —— Nr. 20. 21. 22. Leipzig, den 12., 19. u. 26. Mai 1871. (S. 200 und 212. Richard Wagner in Berlin. Fortſetzung und Schluß. Franz Brendel.)

642. —— —— Nr. 36. Leipzig, den 1. September 1871. (S. 337. Hans Makart und Richard Wagner. Eine Entgegnung auf den gleichnamigen Artikel vom 25. Heft in „Im neuen Reich".)

643. —— —— Nr. 37. Leipzig, den 8. Sept. 1871. (S. 346. Carlsruhe. Ueber die Aufführung des „Tannhäuſer". A. P.)

644. —— —— Nr. 40. Leipzig, den 29. Sept. 1871. (S. 372. Leipzig. Eröffnung der Michaelismeſſe durch die „Meiſterſinger".)

645. Europa-Chronik. 1871. Nr. 16. (S. 280. Ueber R. Wagner's Aufenthalt in Leipzig.)

1872 646. Illuſtrirte Zeitung. Nr. 1504. Leipzig, 27. April 1872. LVIII. Band. (S. 303. Scene aus Richard Wagner's „Tannhäuſer". Carton von Theodor Pixis. R.)

647. Europa. 1872. Nr. 31. Das Paſſionsſpiel und die Walküre. I.

648. —— Nr. 32. Das Paſſionsſpiel und die Walküre. II. Mainz, December 1871. Dr. Reinz.)

1874 649. Deutſche Muſik-Zeitung. Organ für Theater und Kunſt. Herausgegeben v. C. M. Ziehrer. I. Jahrgang. Nr. 4. Wien, 24. Jänner 1874. P. (Richard Wagner.)

1874 650. **Die Grenzboten.** Zeitſchrift für Politik, Literatur und Kunſt. XXXIII. Jahrg. Nr. 6. Ausgeg. am 6. Februar 1874. (S. 214. Richard Wagner als Textdichter. — Waldemar Stein.)

651. **Europa-Chronik.** 1874. — Nr. 7. Literatur. Eine Apologie.

652. —— Nr. 9. Eine Apologie. II.

653. **Illuſtrirte Welt.** Deutſches Familienbuch. 1874. 22. Jahrgang. XII. Heft. Stuttgart, Eduard Hallberger. Folio. (S. 335. Richard Wagner. Skizze von S. St.)

654. **Die Gegenwart.** Wochenſchrift für Literatur, Kunſt und öffentliches Leben. Redacteur: **Paul Lindau.** Nr. 45. Berlin, den 7. November 1874. Eine Poſſe von Richard Wagner. Paul Lindau.

1875 655. —— Nr. 18. Berlin, den 1. Mai 1875. (S. 285. Muſikaliſche Aufführungen. Fragmente aus der „Götterdämmerung" von Richard Wagner, aufgeführt im Concerthauſe am 24. April, unter perſönlicher Leitung des Componiſten. A. H. **Ehrlich.**)

656. **Die Grenzboten.** XXXIV. Jahrg. Nr. 19. Ausgeg. am 7. Mai 1875. (S. 238. Briefe aus der Kaiſerſtadt. — Berlin, 2. Mai. (Ueber das Wagner-Concert.))

1876 657. **Weſtermann's illuſtrirte deutſche Monats-Hefte** für das geſammte geiſtige Leben der Gegenwart. Braunſchweig, George Weſtermann. Nr. 10 der dritten Folge. Januar 1876. Lex.-8°. (S. 337—408. Richard Wagner. Von **Karl Elfan.** Mit dem Porträt R. Wagner's.)

658. **Hallberger's Illustrated Magazine** Nr. 15. — 1876. Founded by Ferdinand Freiligrath. Stuttgart-Leipzig. Eduard Hallberger. Lex.-8°. (S. 677. Richard Wagner, as seen with english eyes. The Composer, past and present. — Concordia.)

659. **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Verantwortlicher Redacteur u. Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig. Nr. 29. — 72. Band. Leipzig, den 14. Juli 1876. 4°. (Richard Wagner in England. Brook-Houſe bei Brentwood. (Skizz.) Sophie Richter.)

660. **Die Gegenwart.** Nr. 27. Berlin, den 1. Juli 1876. Band X. (S. 13. „Das Rheingold" von Richard Wagner. Vorſtudie. H. Ehrlich.)

661. —— Nr. 30. Berlin, den 22. Juli 1876. Bd. X. (S. 57. Richard Wagner's „Walküre". Vorſtudie. H. Ehrlich.)

662. —— Nr. 31. Berlin, den 29. Juli 1876. Bd. X. (S. 72. Sommerliche Briefe. Wie Hagen den Siegfried erſchlug. Paul Lindau.) (Vgl. Nr. 363.)

663. —— Nr. 32. Berlin, den 5. Auguſt 1876. Bd. X. (S. 93. Richard Wagner's „Siegfried" und „Götterdämmerung". (2. und 3. Theil des Feſtſpieles.) Vorſtudie. H. Ehrlich.)

664. **Europa-Chronik.** 1876. — Nr. 32. Literatur. Wagnerliches aus Italien.

665. —— Nr. 50. (Wiener Briefe. — Richard Wagner-Ausſtellung.)

1876 666. **Die Grenzboten.** XXXV. Jahrg. Nr. 39. Ausgeg. am 22. Sept. 1876. (S. 515. Ein italieniſcher Wagnerapoſtel.)

1877 667. **Europa-Chronik.** 1877. Nr. 9. (S. 165. Zukunftsmuſik. Vortrag gehalten am 6. Jänner in Berlin v. **Emil Naumann.**) (Vgl. Nr. 371.)

668. **Signale für die Muſikaliſche Welt.** Nr. 21. 1877. Leipzig, März. 8°. („Die Walküre“ von Richard Wagner. Aufgeführt im Hofoperntheater zu Wien am 5. März 1877.)

669. —— Nr. 36. Leipzig, Juni 1877. (Das „Wagner-Feſtival“ in London. — Eine engliſche Stimme. (Aus »The daily Telegraph« überſetzt.))

670. **Neue Illuſtrirte Zeitung.** Redacteur: **Johannes Nordmann.** Eigenth. u. Herausg. L. C. Zamarski. VI. Jahrg. Nr. 3. Wien und Leipzig, 14. October 1877. (1878. I. Band.) (S. 45. Die Hausfreunde Richard Wagner's. Biographiſches und Autographiſches. V. L. Schembera.)

671. **Illuſtrirte Chronik der Zeit.** Jahrbuch der Ereigniſſe. Blätter zur Unterhaltung. 1877. Heft 24. Stuttgart, Verlag von Hermann Schönlein. 8. Folio. (S. 475. Der Tannhäuſer. Kulturhiſtoriſche Skizze von **Otto Moſer.**)

1878 672. **Signale für die Muſikaliſche Welt.** Nr. 28. Leipzig, Mai 1878. Gelegentliche Bemerkungen zu zwei Opernabenden. („Rheingold“ und „Walküre“.) **H. Hirſchbach.**

673. —— Nr. 47. 36. Jahrg. 1878. („Siegfried“ und „Götterdämmerung“ von Richard Wagner. Auf dem Leipziger Stadttheater zum erſten Male aufgeführt am 21. u. 22. Sept. 1878. A. H.)

674. —— Nr. 66. 36. Jahrg. 1878. (S. 1044. „Siegfried“. Zweiter Theil der Trilogie „Der Ring des Nibelungen“ von Richard Wagner. 1. Aufführung im Wiener Hof-Operntheater am 9. November 1878. P.)

675. **Nord und Süd.** Eine deutſche Monatsſchrift. Herausgegeben von Paul Lindau. VII. Band. — Dezember 1878. — 21. Heft. gr. 8°. (Mit einem Portrait in Radirung: Richard Wagner.) Berlin, Verlag von Georg Stilke. (S. 261—283. Richard Wagner. Von **Eduard Schelle.** — Wien.)

676. **Im neuen Reich.** Wochenſchrift für das Leben des deutſchen Volkes in Staat, Wiſſenſchaft und Kunſt. Herausgegeben von Dr. Konrad Reichard. Leipzig, Verlag von S. Hirzel. 1878. Nr. 44. 8°. (S. 631. Der fliegende Holländer. Von L. **Nohl.**)

1879 677. **Über Land und Meer.** 1. Heft. No. 1. 41. Band 1879. (S. 16. Gutrune reicht Siegfried den Zaubertrank. Aus der Wagnergalerie von **Theodor Pixis.**)

678. **C. M. Ziehrer's Deutſche Kunſt- & Muſik-Zeitung.** Nr. 2. VI. Jahrg. Wien, 14. Jänner 1879. (Die erſte Aufführung einer Oper von Richard Wagner in Wien. Aus der Manuſcript-Autobiographie: „Reflexe“ von Dr. **Auguſt Schmidt.**)

679. —— Nr. 4. VI. Jahrg. Wien, 30. Jänner 1879. (Richard Wagner's unſichtbares Orcheſter und Goethes Wilhelm Meiſter von **Victor Léon.**)

1879 680. **Illuſtrirte Zeitung.** Nr. 1890. Leipzig, 20. September 1879. 73. Band. (S. 229. Der Walkürenritt.)

681. **Wiener Blätter für kath. Kirchenmuſik.** Organ des Wiener Cäcilien-Vereines. Unter verantwortlicher Redaction von Joſef Böhm & Dr. Carl Hauſleithner. Wien, 10. October 1879. Nr. 1. II. Jahrgang. (S. 7. Paleſtrina, »Stabat mater«, zweichörig (8 Stimmen) mit Vortragsbezeichnungen für Kirchen- und Concert-Aufführungen eingerichtet von Richard Wagner. Leipzig bei C. F. Kahnt. — Beſprochen von Dr. Fr. Witt.)

1880 682. **Wiener Novelliſtiſche Blätter** für Unterhaltung, Kunſt und Literatur. Nr. 7. II. Jahrg. Wien, am 10. März 1880. (S. 71. Theater und Kunſt. Bemerkungen über die Anwendung des Chores in Wagner's „Götterdämmerung". — Eugen W.)

683. **Sport & Salon.** Illuſtrirte Sport-Zeitung. Nr. 15. III. Jahrgang. Wien, 1880. 11. April. (S. 233. Voltaire und Wagner. (Eine Parallele.) Düſſeldorf. J. Alexander. — S. 238. Pariſer Briefe. Fünftes Wagner-Concert. — S. 239. Ludmilla Kupfer-Berger.)

684. **Muſiker-Courier.** Zeitſchrift für die Muſikaliſche Welt mit der Beilage: „Die Sängerhalle". Redigirt von **Carl W. Klézar** und **Ed. Moulka.** Herausgegeben von Carl Burkert. Nr. 30. III. Jahrg. Wien, am 11. Mai 1880. (Zur Wagner-Frage. C. M.) (Vergl. Nr. 1445.)

685. **Über Land und Meer.** 3. Heft. Nr. 5. 43. Band. 1879—1880. (S. 95. Brünnhildens Erweckung.)

686. **Die graphischen Künste.** Redigirt von Dr. **Oskar Berggruen.** Jahrg. II. Heft III & IV. Wien 1880. Gr. Folio. (Die vervielfältigenden Künste auf der Pariser Weltausstellung 1878. Von O. Berggruen. S. 66. Erklärende Bemerkungen zu Henry Fantin-La-Tour's Original-Lithographie: Schlussscene von »Rheingold«.)

687. **Signale für die Muſikaliſche Welt.** 38. Jahrg. Nr. 45. Leipzig, September 1880. (S. 707. Hermann Winkelmann. Sein Gaſtſpiel auf dem Hoftheater zu Braunſchweig Mitte Auguſt 1880.)

688. **Figaro.** Wochenſchrift für Theater, Muſik, Kunſt, Literatur und Unterhaltung. Jahr. II. New-York, 21. September 1880. Nr. 38. 12 S. Folio. (S. 6. Kurzer Text zu R. Wagner's Bild.)

689. **Zeitſchrift für die Muſikaliſche Welt** mit den Beilagen: „Die Sängerhalle" und „Dramaturgiſche Blätter". Redigirt v. **C. Klézar** u. **Ed. Moulka.** Nr. 3. IV. Jahrg. Wien, am 18. October 1880. (Die Meiſterſinger von Nürnberg. (Am k. k. Hofoperntheater neu einſtudirt und am 12. October 1880 zur Aufführung gebracht.) Walther S.)

690. —— Nr. 7. IV. Jahrg. Wien, am 19. Nov. 1880. (Der Ueberflüſſige. — Eduard Moulka.) (Vgl. Nr. 1303.)

691. **Die Gartenlaube.** Nr. 46. 1880. (S. 748. Der Dichter-Componiſt des Jahrhunderts. — Hermann Kretzſchmar.)

692. **Neue Muſik-Zeitung.** Nr. 14. Erſter Jahrgang. Leipzig, den 31. October 1880. Richard Wagner. — Philipp Scharwenka

1881 693. **Das Neue Blatt.** Ein illuſtrirtes Familien-Journal. Red.: Dr. Franz Hirſch in Leipzig. Druck und Verlag von A. H. Payne in Reudnitz bei Leipzig. 4. Heft. 1881. Nr. 7. (S. 111. Allerlei. König Ludwig II. und Richard Wagner.)

694. **Der Kulturkämpfer.** Zeitſchrift für öffentliche Angelegenheiten. Herausgegeben von Otto Glagau. Zweiter Jahrgang. Heft 25. Berlin 1881. Expedition des Kulturkämpfer. (Friedrich Luckhardt.) 8°. (S. 31 Herr Max Goldſtein und die „Muſik-Welt“.)

695. **Namenloſe Blätter.** Illuſtrirte Zeitung für die elegante Welt. Nr. 19. 3. Jahrgang. Berlin, den 12. Mai 1881. (S. 147. Amalie Materna. [Mit Portrait.])

696. **Der Klavier-Lehrer.** Musik-paedagogische Zeitschrift von Professor Emil Breslaur. Nr. 10. Berlin, 15. Mai 1881. IV. Jahrg. 4°. (Richard Wagner's Nibelungen in Berlin. Von W. Langhans.)

697. **Namenloſe Blätter.** Nr. 20. Berlin, den 19. Mai 1881. (S. 155. Angelo Neumann. (Mit Portrait.) Die Nibelungen-Aufführungen im Victoria-Theater. S. 159. Kunſt und Denkmale. [Ehrengeſchenk R. Wagner's von Director A. Neumann.])

698. **Die Gegenwart.** Nr. 21. Band XIX. Berlin, den 21. Mai 1881. (S. 331. Der Ring des Nibelungen in Berlin. H. Ehrlich.)

699. **La Renaissance musicale.** *Revue hebdomadaire de critique, d'esthétique et d'histoire. Directeur-Gérant: Edmond Hippeau. Première Année. No. 12. 22. Mai 1881. (La Tétralogie à Berlin. — Th. Lindenlaub.)*

700. **Deutſche Kunſt- & Muſik-Zeitung.** Central-Organ für Muſik, Theater, bildende Künſte & Literatur. Eigenthümer u. Herausgeber: Joh. Kiebeck. Nr. 18. 19. VIII. Jahrg. Wien, 19. 27. Mai 1881. (S. 128. 136. Der Ring des Nibelungen von Richard Wagner und ſeine Aufführungen im Victoria-Theater in Berlin im Mai 1881. (Original-Correſpondenz der „Deutſchen Kunſt- und Muſik-Zeitung“.) Zur Dichtung. P. B. Die Aufführung. Dr. L. F.)

701. **Wiener Signale.** Wochenſchrift für Theater und Muſik. Eigenthümer und Herausgeber: Ignaz Kugel. 4°. Nr. 20. Vierter Jahrgang. 14. Mai 1881. (S. 157. Correſpondenzen. Berlin, Anfang Mai. — Berlin, am 11. Mai. (Von einem zweiten Berichterſtatter.) (Ueber die Nibelungen-Aufführungen im Victoriatheater.)

702. **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Nr. 21. Leipzig, den 20. Mai 1881. (Wagner's Nibelungen-Trilogie in Berlin. Von W. Langhans.)

703. —— Nr. 23. Leipzig, 3. Juni 1881. („Parſifal“, Richard Wagner's jüngſte Operndichtung in ihrem Verhältniß zum Parzival-Epos Wolfram's von Eſchenbach. Von Prof. Dr. Reinhold Bechſtein.)

704. **Über Land und Meer.** 19. Heft 1881. (Nr. 37. 38.) (S. 740. Aus dem Muſikleben der Gegenwart. Von H. Ehrlich. VI. S. 750. Schluß.) (Der Ring des Nibelungen. Aufführungen in Berlin.)

705. **Nord und Süd.** Eine deutſche Monatsſchrift. Herausgegeben von Paul Lindau. XVII. Bd. — Juni 1881. — 51. Heft. (Mit

1881 einem Porträt in Radirung: Felix Dahn.) Breslau. Druck und Verlag von S. Schottlaender. Lex.-8°. (S. 365—395. Richard Wagner's „Ring des Nibelungen“ in Berlin. Von Paul Lindau. — Berlin.)

706. Der Bazar. Illuſtrirte Damen-Zeitung. Nr. 12. Berlin, 15. Juni 1881. 27. Jahrg. Beilage. (S. 191. Moſaik. Wagner's Tetralogie.)

707. Der Klavier-Lehrer. Nr. 15. Berlin, 1. August 1881. Harmonisch-rhythmische Analyse von R. Wagner's Vorspiel, As-dur (richtiger in A-dur), zu Lohengrin (nach dem Klavier-Auszuge). Von C. Witting.

708. Neue Illuſtrirte Zeitung. Nr. 49. II. Band. IX. Jahrgang. Wien, 28. Auguſt 1881. (S. 782. „Tannhäuſer“ in Wien. Von Albert Weltner.)

(Bayern. Geſchichtliche Erwähnungen und Bemerkungen.)

1872 709. Über Land und Meer. Allgemeine Illuſtrirte Zeitung. Herausgegeben von F. W. Hackländer. Nr. 43. 28. Band. 14. Jahrgang. (Zweiter Band.) Stuttgart, 1872. (S. 17. König Ludwig II. von Bayern.)

1879 710. Neue Illuſtrirte Zeitung. Nr. 2. I. Band. VIII. Jahrgang. Wien, 5. October 1879. (S. 22. König Ludwig von Bayern. — Schloß Linderhof.)

1880 711. Deutſche Kunſt- & Muſik-Zeitung. Eigenthümer und Herausgeber: Joh. Kiebeck. Nr. 30. Wien, 20. Auguſt 1880. VII. Jahrg. (S. 177. König Ludwig II. von Bayern.)

712. Über Land und Meer. Nr. 49. 44. Band. 22. Jahrg. October 1879—1880. (S. 983. Das Wittelsbacher Jubiläum.)

1881 713. Das Neue Blatt. Ein illuſtrirtes Familien-Journal. 1. Heft. 1881. Nr. 2. 4°. (S. 28. Ein königlicher Idealiſt. Nachwort zum 700jährigen Jubiläum des Hauſes Wittelsbach. [Mit Porträt.])

714. —— —— 2. Heft. Nr. 3. (Schluß. — K. Reichner.)

1852 715. Die Grenzboten. XI. Jahrg. Nr. 18. Ausgegeben am 23. April 1852. (Charakterbilder aus der deutſchen Reſtaurationsliteratur. Friedrich Baron de la Motte Fouqué. S. 171.)

1859 716. Illuſtrirte Zeitung. Nr. 857. Leipzig, 3. Dezember 1859. XXXIII. Band. (S. 365. Karl Gottlieb Reiſſiger.)

1862 717. Morgenblatt für gebildete Leſer. Nr. 31. 32. Stuttgart u. München. Cotta. 30. Juli, 6. Auguſt 1862. (S. 738. 760. Literatur. Die Nibelungen auf der Bühne.)

1874 718. Deutſche Muſik-Zeitung von C. M. Ziehrer. 3. Jänner 1874. Nr. 1. (Abbé Liszt.)

1876 719. C. M. Ziehrer's Deutſche Muſik-Zeitung. Nr. 44. III. J. Wien, 28. October 1876. (Amalie Friedrich-Materna, k. k. Kammer- und Hofopernſängerin.)

1877 720. **Der Bazar.** Illuſtrirte Damen-Zeitung. Nr. 5. Beilage. Berlin, 1. März 1877. 23. Jahrg. (S. 61. Ein Brief von Amalie Materna. (Selbſtbiographie.) Wien im Januar 1877.)

721. **Signale für die Muſikaliſche Welt.** 1877. Nr. 4, 6, 7, 8, 9, 11 und 12. (Rückblick auf das Muſikjahr 1876.)

1879 722. —— —— 37. Jahrg. Nr. 66. 1879. (Ein Reiſe-Brief von Hans von Bülow.) Aus der „Neuen Hannover'ſchen Landeszeitung" vom 21. u. 22. November.

1880 723. **Die Deutſche Wacht.** Zeitſchrift für nationale Entwicklung. 2. Jahrgang. Heft 5. Berlin N.O. 1880. Otto Hentze's Verlag. (S. 189. Die Juden in der Muſik.)

724. **Bilder für Schule und Haus.** (Herausgegeben von A. Richter und E. Lange.) Zweite Lieferung. Leipzig. Verlag der Expedition der Illuſtrirten Zeitung. J. J. Weber. Folio. (1880.) Aus dem Deutſchen Frauenleben.

725. —— —— 15. Lieferung. (2. Band.) Leipzig, März (1881). Deutſche Sagen und Märchen.

726. **Meiſterwerke der Holzſchneidekunſt.** 15. Lieferung. (2. Bd. 3. Lieferung.) gr. Folio. Leipzig. J. J. Weber. (S. 10. Tafel XVII. Scene aus R. Wagner's „Lohengrin": Lohengrin's Sieg über Telramund: Nach dem Carton von Prof. Ferd. Keller.)

1878 727. **Wiener Salonblatt.** Nr. 16. 21. April 1878. IX. Jahrgang. (S. 9. Kunſtbericht. — Stimme eines Wagnerianers über das Hofoperntheater.) (Vgl. Anmerkung 10.)

728. **Literaturblatt.** Unter Mitwirkung hervorragender Schriftſteller und Fachmänner herausgeg. v. Anton Edlinger. Zweiter Jahrg. Heft X. (Ausgegeben am 15. Mai.) Wien und Leipzig. Verlag von Julius Klinkhardt. 1878. (S. 220. Bibliographie.) (Vgl. Anmerkung 10.)

729. **C. M. Ziehrer's Kunſt- & Muſik-Zeitung.** Central-Organ für Muſik, Theater, bildende Künſte & Literatur. Nr. 20. Wien, 4. Juni 1878. V. Jahrgang. (S. 4. Zur Beſprechung eingegangener Bücher.) (Vgl. Anmerkung 10.)

730. —— —— Nr. 36. Wien, 10. October 1878. V. Jahrgang. (S. 3. Novitäten der Muſik-Literatur. Die Walküre und das Rheingold in Wien mit Hinblick auf das Bühnenfeſtſpiel zu Bayreuth 1876. Eine kritiſche Parallele von Nicolaus Oeſterlein. Wien. 1878. Selbſtverlag.) (Vgl. Anmerkung 10.)

(Ausſchnitte.)

(Aufſätze und größere Artikel.)

1852 731. **Die Grenzboten.** I. 1852. (Das Verhältniß der Oper zum Drama. Ueber R. Wagner's: Oper und Drama. 3 Bde. Leipzig, Weber.)

1860 732. **Illuſtrirte Zeitung.** Nr. 870. (Leipzig.) 3. März 1860. Richard Wagner und ſeine Konzerte in Paris. — Ein alter Thomaner.

733. **Morgenblatt für gebildete Leſer.** 1860. (S. 372. Die Marſeillaiſen des Jahrhunderts. F. v. B.)

1865 734. **Signale für die Muſikaliſche Welt.** 23. Jahrg. Mai 1865. Ueber die am 11. Mai in München ſtattgefundene Hauptprobe zu „Triſtan und Iſolde“.

735. —— Mai 1865. Eine aus den „Münchener Nachrichten“ abgedruckte Erklärung d. Herrn von Bülow.

736. —— Juni 1865. Richard Wagner über Reform der Conſervatorien für Muſik.

737. —— December 1865. London, 8. Dec. (S. 973. Ueber ein, unter Arditi's Leitung ſtattgehabtes großes Concert. Fragmente aus „Tannhäuſer“. S. 979. Ueber ein in Berlin „außerordentliches Aufſehen“ machendes Bild von Profeſſor Gonne, darſtellend: den verſtorbenen Sänger Schnorr von Carolsfeld als Lohengrin.)

738. **Morgenblatt für gebildete Leſer.** 1865. S. 710. Triſtan und Iſolde von R. Wagner. Aufgeführt im Hoftheater zu München im Juni 1865. H. M. Schletterer.

1869 739. **Über Land und Meer.** Nr. 2. October 1869. Münchener Rheingold-Tage. Eine Chronik von Auguſt Silberſtein.

740. —— —— Nr. 3. Noch einmal „Rheingold“.

1870 741. **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Nr. 48. Leipzig, den 25. November 1870. Richard Wagner's Muſikdramen und die Sittlichkeit. M.

1871 742. **Im neuen Reich.** 1871. II. (S. 17—25. Hans Makart und Richard Wagner. — W. Lübke.)

1872 743. **Die Gegenwart.** Nr. 26. 1872. „Das Gründerthum in der Muſik.“ P. L.

1874 744. **Deutſche Muſik-Zeitung von C. M. Ziehrer.** Wien, 21. Februar 1874. Paul Heyſe über Richard Wagner.

745. —— —— 18. 25. Juli, 1. 8. Auguſt 1874. Triſtan und Iſolde in Weimar. Von Hans von Wolzogen. I. II. III. IV.

746. —— —— Nr. 48. I. J. Wien, 28. November 1874. Iphigenia in Aulis. — Recenſion über die am 21. Nov. ſtattgefundene erſte Aufführung im neuen Opernhauſe. Dr. A. Frank.

1875 747. **C. M. Ziehrer's Deutſche Muſik-Zeitung.** Nr. 19. Wien, 16. Mai 1875. Richard Wagner's erſte Werke.

748. **Wiener Salonblatt.** 27. November 1875. Muſikbriefe. W. Frey. (Ueber den neu ſcenirten „Tannhäuſer“.) — Wiener Wochen-Reflexe. (Tannhäuſer.) Eduard Mautner.

749. **Die Gegenwart.** Nr. 29. 1875. (S. 43.) Richard Wagner und die Zukunft des deutſchen Dramas. Von Ernſt Lehmann.

1875 750. Die Gegenwart. Nr. 51. 1875. Richard Wagner's Theorien und die engliſche Kritik. London, December. Leopold Katſcher.

1876 751. Wiener Salonblatt. Nr. 1. VII. J. 1. Jänner 1876. (Der Abſchied von Frau Duſtmann vom Wiener Hofoperntheater als Elſa im Lohengrin. — Muſikbriefe. F. — Wiener Wochen-Reflexe. Ed. Mautner.)

752. Illuſtrirtes Muſik- und Theater-Journal. 5., 12., 19. Jänner 1876. Zur „brennenden Frage“. Von Wilhelm Marr.

753. —— —— 8. März 1876. Ein Brief von Eugen Gura. (Selbſtbiographie.) Correſpondenz. Wiener muſikaliſche Rundſchau XXI. („Lohengrin“ unter Leitung R. Wagner's.) Otto Reinsdorf.

754. Im neuen Reich. Ausgegeben: 24. März 1876. (Ueber die erſte Aufführung von Triſtan und Iſolde in Berlin. J.)

755. C. M. Ziehrer's Deutſche Muſik-Zeitung. Wien, 10. Juni 1876. Centennial-Marſch von Richard Wagner. (Nach der New-Y. M.-Z.)

756. —— —— 29. Juli, 5., 12., 19. Auguſt 1876. Die Nibelungen-Dramen und Wagner's „Ring des Nibelungen“. Dr. A. Frank.

757. Illuſtrirtes Muſik-, Theater- und Literatur-Journal. Wien, 8., 22. November 1876. Concert von Pasdeloup. «Marche funèbre» aus der Götterdämmerung. M. L. Meyer. — Drei Wagner-Briefchen. (v. Wolzogen — Ehrlich — Philaleten.) — 18., 25. October, 22., 30. November. Feuilleton. Eiſenach und die Wartburg. B. Rn.

758. Der Salon. (Berlin.) 1876. (S. 949—953. Triſtan und Iſolde in Berlin. Von Ernſt Lehmann.)

759. Neue Monatshefte für Dichtkunſt und Kritik. (1876.) S. 523. Die Nibelungendichtung der Neuzeit. Von Reinhold Bechſtein.

1877 760. Illuſtrirtes Muſik-, Theater- und Literatur-Journal. Wien, 4. April 1877. „Die Walküre“ von R. Wagner. Verſuch einer muſikaliſchen Analyſe. (Erſter Artikel.)

761. Oeſterreichiſche Muſik-Zeitung. Nr. 10. Wien, 6. Juni 1877. Gounod gegen Wagner.

1878 762. Namenloſe Blätter. (Berlin.) Nr. 1. 1878. Richard Wagner. (Zum Titelbilde.) Hans von Wolzogen.

763. Das Wochenblatt. Eine Chronik fürs Haus. 1. Jahrg. Nr. 1. Berlin, 5. Oktober 1878. Im Grote'ſchen Verlage. (Redakteur: Fritz Mauthner.) (S. 16. Leipzig. Ueber die Aufführungen von „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ im Neuen Theater zu Leipzig am 21. u. 22. September.)

764. Die Gegenwart. (Berlin.) 19. Januar 1878. Nr. 3. Parſifal von Richard Wagner. — Paul Lindau.

1878 765. C. M. Ziehrer's Deutſche Kunſt- & Muſik-Zeitung. Wien, 19. Mai 1878. „Triſtan und Iſolde" in Amerika. („New-Yorker Muſik-Zeitung".)

766. —— —— Wien, 19. Nov. 1878. Hof-Operntheater. „Siegfried" von Richard Wagner.

1879 767. Wiener Signale. Nr. 9. Zweiter Jahrgang. 2. Februar 1879. Hof-Operntheater. „Götterdämmerung" von R. Wagner. Zum 1. Male aufgeführt am 14. Febr. 1879. Dr. Th. Helm.

768. Wiener Salonblatt. 23. Februar 1879. Götterdämmerung. W.

769. Die Gegenwart. Nr. 40. Berlin, 4. October 1879. Herbſtliche Briefe. Hagen's zweiter Streich. — Paul Lindau.

770. —— Nr. 50. Berlin, 13. December 1879. Herr Richard Wagner und die Viviſectionsfrage. Von A. Eulenburg.

(Kürzere Artikel und Notizen.)

1854 771. Illuſtrirte Zeitung. (Leipzig.) 7. Januar 1854. (Ueber die in kurzer Zeit ſtattgefundenen 25 Aufführungen des „Tannhäuſer" in Hamburg.)

772. —— —— 14. Januar 1854. (Ueber die am 7. Januar zum 1. Male ſtattgehabte Aufführung von Rich. Wagner's „Lohengrin" in Leipzig.)

773. —— —— 4. Februar 1854. (Richard Wagner in Californien. Ueber die 1. Aufführung der Tannhäuſer-Ouverture in San Francisco.)

1860 774. —— —— 11. Febr. 1860. (Angebliche Aeußerung Roſſini's über Richard Wagner, nach franzöſiſchen Blättern.) Vgl. R. Wagner's Geſam. Schriften und Dichtgn. Bd. VIII. S. 278.

1865 775. Signale für die Muſikaliſche Welt. 23. Jahrg. 1865. (Ueber die Verſchiebung der 1. Auff. von „Triſtan und Iſolde", und über eine im Münchener Kunſtverein von Hautmann ausgeſtellte Büſte des Tenor's: Schnorr von Carolsfeld.)

1869 776. Europa. 1868—69? Wagner über Roſſini.

1874 777. Deutſche Muſik-Zeitung. Herausgeg. von C. M. Ziehrer. Nr. 5. I. J. Wien, 31. Jänner 1874. (München. Auszeichnung Richard Wagner's durch König Ludwig II. mit dem Maximiliansorden für Kunſt und Wiſſenſchaft. — Augsburg. Ueber die erſte Aufführung des „Fliegenden Holländer".)

1875 778. —— —— Nr. 6. II. J. Wien, 9. Februar 1875. (Das muſikaliſche Hannover. (Schluß.) Albert Niemann's erſtes Auftreten als Wagner-Tenor; über die 1. Aufführung des „Tannhäuſer" in Hannover im J. 1855.)

779. C. M. Ziehrer's Deutſche Muſik-Zeitung. Nr. 19. Wien, 16. Mai 1875. Hans Richter. (Zum Bilde.)

780. —— —— 1. Beilage zu Nr. 26. II. J. 1875. Kunſt-Notizen. (Ueber ein von Jules de Rosincourt aufgenommenes Porträt Richard Wagner's.)

1875 781. Oeſterreichiſches Kunſt- u. Induſtrieblatt. 1. November 1875. Orcheſter-Muſik. Richard Wagner. „Ein Albumblatt", inſtrumentirt von E. Reichel. Leipzig. E. W. Fritzſch. (Recenſion.)

782. Wochenchronik der Europa. 1875. (S. 257. Wagner-Concert in Wien.) (N. Fr. Preſſe.) Ueber das am 14. März unter R. Wagner's perſönlicher Leitung ſtattgefundene zweite Concert.

1876 783. C. M. Ziehrer's Deutſche Muſik-Zeitung. Wien, 13. Mai 1876. Wagneriana. — Richard Wagner's Feſtmarſch zur Weltausſtellung in Philadelphia. — Neue Biographie R. Wagner's.

784. —— —— 10. Juni 1876. (Liſte der bedeutenderen Opern, welche innerhalb der 25jährigen Leitung Herrn v. Hülſen's im Berliner K. Opernhaus zur erſten Aufführung gelangten. [Vier Opern Wagner's chronologiſch eingereiht.])

785. Illuſtrirtes Muſik-, Theater- und Literatur-Journal. Wien, 19. October 1876. (Referat über die erſte Aufführung des „Fliegenden Holländer" in Weimar. [Aus dem Schweriner Journal „Mecklenburgiſcher Anzeiger".] — Notiz über die in Trieſt am 4. October zum 1. Male ſtattgefundene „Lohengrin"-Aufführung. — Ueber die Aufführungen des „Fliegenden Holländer" unter C. Roſa's Leitung in London, und die Ueberſetzung dieſer Oper von J. P. Jackſon.)

786. —— —— 25. October 1876. Londoner Brief v. Ferd. Praeger. (Wagner-Abende im Convent-Garten. „Der Trauermarſch Siegfried.")

787. —— —— 29. Nov. 1876. C. Wagner in Rom. — C. Florimo contra Wagner.

1877 788. Neue Illuſtrirte Zeitung. II. Bd. 1877. (S. 430. Beſprechung der erſten Aufführung der „Walküre" in Wien.)

1878 789. Namenloſe Blätter. (Berlin.) Nr. 1. 1878. Bücherſchau. Notiz über die „Parſifal"-Dichtung. B. B.

1879 790. C. M. Ziehrer's Deutſche Kunſt- & Muſik-Zeitung. Wien, 23. Februar 1879. Theaterſchau. II. (Hof-Operntheater.) (Ueber die 1. Aufführung der „Götterdämmerung".)

1880 791. Neue Muſik-Zeitung. Nr. 18. Erſter Jahrg. Leipzig-Köln a. R. den 15. December 1880. (S. 138. Von R. Wagner's Aufenthalt in München. Aufführung des „Parſifal"-Vorſpiels. — Einladung einiger künſtleriſcher Freunde zu einem „ſtillen Kneipabend" im Bierhauſe zum „Orlando di Laſſo".)

4. In Zeitungen.

A. Den Meiſter perſönlich angehend.

(Beiträge zur Biographie.)

(Aufſätze und größere Artikel.)

1865 792. Die Preſſe. Wien. . . . . 1865. Feuilleton. Richard Wagner in München.

1868 793. Neue Freie Preſſe. Wien. 21. Juni 1868. (Vom Münchener Hoftheater.) Größere eingehende Mittheilungen aus den „Meiſterſinger"-Proben unter R. Wagner's perſönlicher Leitung.

1871 794. Neue Freie Preſſe. Wien, 24. April 1871. Richard Wagner in ſeiner Geburtsſtadt. — Paul Lindau. — Leipzig, 21. April.

795. Norddeutſche Allgemeine Zeitung. Berlin, 7. Mai 1871. (Sonntags-Beilage.) Richard Wagner in Berlin. R. Z.

1875 796. Neues Fremden-Blatt. Wien, 24. Jänner 1875. Aus Wagner's Tusculum.

797. Die Preſſe. Wien, 9. Jänner 1875. Richard Wagner in Peſt.

798. —— Wien, 7. November 1875. Richard Wagner in Wien.

799. Fremden-Blatt. Wien, 20. November 1875. Richard Wagner in Wien.

1878 800. Neue Freie Preſſe. Wien, 16. November 1878. Eine Soirée bei Richard Wagner.

1879 801. —— Wien, 2. Januar 1879. Ein Feſt auf Wahnfried.

1880 802. Tagespoſt. Graz, 10. u. 11. Jänner 1880. Reiſen in Musicis. Von Dr. Wilhelm Kienzl. „Wahnfried" und ſeine Bewohner. I. II.

(Kürzere Artikel und Notizen.)

1872 803. Fremden-Blatt. Wien, 23. November 1872. Ueber Anweſenheit Richard Wagner's am 17. d. in Mannheim bei einer Aufführung des „Fliegenden Holländer".

804. —— 29. November 1872. Ueber Anweſenheit R. Wagner's mit ſeiner Gattin, in einer zum Vortheil der Localkaſſe der deutſchen Bühnengenoſſenſchaft bewilligten Vorſtellung des „Tannhäuſer" am Karlsruher Hoftheater.

1873 805. —— 6. Februar 1873. Ueber einen Beſuch Wagner's in Schwerin, und eine gelegentlich desſelben ſich abſpielende Epiſode.

1875 Die Preſſe. Wien, 2. März 1875. Ueber die Wiederholung des von R. Wagner am 1. März 1875 perſönlich dirigirten Concertes, zu den gewöhnlichen Eintrittspreiſen für minderbemittelte Wagnerfreunde. — Aufzählung der Inſchriften auf den Bändern und Schleifen der dem Meiſter überreichten Lorbeerkränze. (915)

806. Fremden-Blatt. Wien, 26. Mai 1875. Ueber die Geburtsfeier Richard Wagner's in Baireuth. d. J.

807. —— Wien, 3. November 1875. (Beilage.) Angekommene: Grand Hôtel. Stadt. R. Wagner, Rent., Baireuth. 30)

808. —— Wien, 3. November 1875. Ueber die Anweſenheit Richard Wagner's und ſeiner Gattin bei der Aufführung des Verdi'ſchen Requiems im Hofoperntheater.

809. —— Wien, 10. November 1875. Ueber die erſte Bühnenprobe des „Tannhäuſer" unter Leitung Richard Wagner's.

810. —— Wien, 11. November 1875. Ueber den Fortgang der Proben des neu ſcenirten „Tannhäuſer".

811. —— Wien, 14. November 1875. Vom Theater. (Epiſoden aus den „Tannhäuſer"-Proben.)

1875 812. **Fremden-Blatt.** Wien, 16. November 1875. Ueber die allgemeine Theilnahme auch auswärtiger Kunſtfreunde, an den in Vorbereitung ſtehenden Wagner-Vorſtellungen (Tannhäuſer, Lohengrin.) im Hofoperntheater, insbeſondere über die Ankunft des Sängerveteranen Tichatſchek in Wien und deſſen Begrüßung während einer Probe durch den Meiſter.

813. —— Wien. 22. November 1875. Ueber die Generalprobe des neu ſcenirten „Tannhäuſer".

—— Wien, 24. November 1875. Schreiben des Fürſten Hohenlohe an Director Jauner anläßlich der Aufführung des neu ſcenirten „Tannhäuſer". — Wien, 23. November 1875. — Ueber einen dem Meiſter überreichten von ihm an Frau Ehn überſchickten Lorbeerkranz. (1176)

1876 814. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** Wien, 1. 2. März 1876. Ueber die Abreiſe R. Wagner's von Bayreuth und ſein Eintreffen in Wien zu der von ihm perſönlich zu leitenden „Lohengrin"-Aufführung.

815. **Fremden-Blatt.** Wien, 2. März 1876. Ueber die Ankunft R. Wagner's mit dem Egerer Eilzuge der Franz Joſef-Bahn und deſſen Empfang am Bahnhofe in Wien.

816. —— Wien, 3. März 1876. Angekommene. — Frohner's Hôtel Imperial, Stadt. Hr. R. Wagner, Baireuth. — Fr. C. Wagner, Baireuth.

817. —— Wien, 4. März 1876. Nachträgliches zur „Lohengrin"-Vorſtellung unter R. Wagner's perſönlicher Leitung. — Der auf die einzelnen Mitglieder des Chores entfallende Betrag ꝛc.

818. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** Wien, 4. März 1876. Weitere Details über den vorgenannten „Lohengrin"-Abend.

819. —— Wien, 4. März 1876. Richard Wagner. (Vgl. d. Portrait.)

820. **Fremden-Blatt.** Wien, 23. März 1876. Namensverzeichniß der hohen Beſchützer, Meiſter und Theilnehmer des freien deutſchen Hochſtiftes in Goethe's Vaterhaus in Frankfurt. (Unter den Meiſtern: Richard Wagner.)

1878 821. —— Wien, 4. November 1878. Eingeſendet. Berichtigung in der „Morgen-Poſt" entſtellter Worte aus einem Schreiben R. Wagner's an Director Jauner über „Siegfried" in Wien. — 4. November 1878; gez. Director Jauner.

822—824. —— Wien, 23., 27., 31. December 1878. Drei Notizen über das am Weihnachtsabend dem Meiſter R. Wagner von der Meininger Hof-Kapelle in Baireuth gebrachte Ständchen.

825. **Deutſche Zeitung.** Wien, 29. December 1878. Die von Rich. Wagner im Laufe des Jahres 1878 vom Wiener Hofoperntheater bezogenen Tantièmen.

826. —— Wien, 30. December 1878. Aufklärung über das Ständchen bei R. Wagner.

1879 827. **Fremden-Blatt.** Wien, 11. Februar 1879. R. Wagner und Theodor Uhlig. Notiz über das Manuſcript von: „Demonſtration über die Zukunft der Muſik" von R. Wagner.

828. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** Wien, 16. Februar 1879. Telegramm von Director Jauner an den Meiſter nach der erſten Aufführung der

1879 „Götterdämmerung" in Wien. — 14. Februar 1879, 15 Min. nach 11 Uhr Nachts.

829. **Fremden-Blatt.** Wien, 24. Februar 1879. Ueber eine von Wagner im Hauſe Wahnfried zu veranſtaltende Sammlung ſeiner Manuſcripte.

830—832. —— Wien, 23., 24., 29. Mai 1879. Drei Notizen über die Feier von R. Wagner's 66. Geburtstag in Baireuth.

833. —— Wien, 30. Dezember 1879. Notiz über einen, für den Sommer 1880 projectirten Aufenthalt R. Wagner's in einem franzöſiſchen Seebade.

1881 834. **Berliner Börſen-Courier.** 12. Juni 1881. Nach der Athener „Ora" verzeichnetes Gerücht, über einen in Athen beabſichtigten Beſuch R. Wagner's und ſeiner Familie.

835. **Fremden-Blatt.** Wien, 7. September 1881. Eintreffen Richard Wagner's in Dresden.

836. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 12. September 1881. Weiteres über den Aufenthalt R. Wagner's und ſeiner Familie in Dresden; Anweſenheit bei einer Aufführung des „Fliegenden Holländer".

837. **Fremden-Blatt.** Wien, 13. September 1881. Beſuch des Grabes Karl Maria v. Weber's in Dresden durch Richard Wagner und ſeine Kinder.

838. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 30. September 1881. (Hof- und Perſonal-Nachrichten.) Ueber den von Richard Wagner für den kommenden Winter in der Villa Loredan in S. Vio (Venedig) beſchloſſenen Aufenthalt.

(Italieniſche Reiſe. Herbſt 1876.)

1876 839. **Fremden-Blatt.** Wien, 17. September 1876. Ankunft R. Wagner's in München im Hôtel „zu den vier Jahreszeiten" am 14. Sept. auf der Reiſe nach Italien.

840. —— Wien, 21. September 1876. Excerpt aus der „Adige" v. 15. Sept. über Wagner's Aufenthalt in Verona und eine ihm vom Publikum dargebrachte Ovation.

841. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 22. September 1876. Eintreffen Richard Wagner's in Verona am 15. September.

842. **Fremden-Blatt.** Wien, 29. November 1876. Ueberreichung des Diploms an R. Wagner von Seite der Präſidentſchaft der 300 Jahre alten Akademie Santa Cecilia am 26. November in Rom.

843. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 7. December 1876. Erſcheinen R. Wagner's in der internationalen Künſtlergeſellſchaft in Rom am 1. Dezember.

844. **Fremden-Blatt.** Wien, 12. Dezember 1876. Bologna. Aufführung des „Rienzi" am 4. Dezember unter Anweſenheit R. Wagner's.

845. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 13. December 1876. Anweſenheit R. Wagner's im Teatro Comunale zu Bologna. — Vorſtellung des „Rienzi" am 4. Dezember 1876.

846. **Fremden-Blatt.** Wien, ... Dezember 1876. Auszeichnung Richard Wagner's durch eine zweite Ehrenmitgliedſchaft, von Seite des internationalen Künſtlervereines in Rom.

1876 847. **Fremden-Blatt.** Wien, 23. Dezember 1876. Aus Baireuth, 21. Dezember. Ankunft Wagner's aus Italien. — Bahnhof-Ovationen.

(Italieniſche Reiſe 1879—1880. — Aufenthalt in München.)

1879 848. **Fremden-Blatt.** Wien, 19. Dezember 1879. (Abend-Blatt.) Nachrichten aus Baireuth über Erkrankung R. Wagner's an einer Geſichtsroſe und bereits eingetretener Beſſerung; Reiſedispoſitionen nach Italien, projectirter mehrtägiger Aufenthalt in München.

1880 849. **Deutſche Zeitung.** Wien, 3. Januar 1880. (Abend-Ausgabe.) Ankunft R. Wagner's in München im „Hôtel Marienbad". — Abermalige Erkrankung.

850. **Fremden-Blatt.** Wien, 12. Januar 1880. (Abend-Blatt.) Ankunft R. Wagner's mit ſeiner Familie in Neapel; erfreuliche Beſſerung des Geſundheitszuſtandes; Wohnung in der Villa „d'Angri".

851. —— Wien, 23. März 1880. Feuilleton. Von der Saiſon in Neapel, Mitte März. W. — (Excerpt.)

852. —— Wien, 6. April 1880. Perſönliche Einladung des Meiſters zu der in Rom ſtattfindenden 1. „Lohengrin"-Aufführung durch den preisgekrönten römiſchen Theaterdichter Pietro Coſſa; Wagner's Ablehnung mit Hinblick auf ſeine angegriffene Geſundheit motivirt.

853. **Frankfurter Zeitung und Handelsblatt.** 30. April 1880. Empfang Richard Wagner's (begleitet von ſeiner Gattin und Tochter) im Conſervatorium in Neapel am 21. April. Beſuch des Archiv's, der Kirche und des Theaters.

854. **Deutſche Zeitung.** Wien, 13. Juli 1880. (Richard Wagner in Neapel.) Beſchreibung von R. Wagner's Heim in Neapel nach der „Neuen Züricher Zeitung".

855. **Fremden-Blatt.** Wien, 21. Auguſt 1880. (Perſonalnachrichten.) Eintreffen Richard Wagner's und ſeiner Frau in Perugia.

856. —— Wien, 18. September 1880. Neuerliche Erkrankung R. Wagner's an der Kopfroſe. Project einer Badekur in der Waſſerheilanſtalt Gräfenberg auf Anrathen des den Meiſter in Neapel behandelnden Arztes. Abkommen davon wegen inzwiſchen eingetretener Geneſung.

857. **Deutſche Zeitung.** Wien, 10. October 1880. Richard Wagner in Venedig. Wohnung im Palaſte Contarini delle Figure.

858. **Fremden-Blatt.** Wien, 12. October 1880. (Abend-Blatt.) Weiteres über den Aufenthalt R. Wagner's mit ſeiner Familie in Venedig. (Dieſer Mittheilung zu Folge nunmehr im Palaſte Guiccioli wohnhaft.)

859. —— Wien, 16. October 1880. (Abend-Blatt.) Bevorſtehende Ankunft R. Wagner's in München; ihm zu Ehren in Ausſicht genommene Vorſtellungen.

860. **Bote für Tirol und Vorarlberg.** Innsbruck, 2. November 1880. Am 31. Oct. Ankunft des Meiſters auf ſeiner Durchreiſe aus Italien.

Der Sammler. Belletriſtiſche Beilage zur „Augsburger Abendzeitung". No. 131. 6. November 1880. p. München, 5. Nov. Richard Wagner in München. Anweſenheit des Meiſters bei einer Aufführung des „Fliegenden Holländer". (1140.)

1880 861. **Augsburger Abendzeitung.** 8. November 1880. Nichtpolitiſche Zeitung. München, 7. Nov. — Anweſenheit des Meiſters bei der Aufführung von „Triſtan und Iſolde“. — Dargebrachte Ovationen.

862. **Fremden-Blatt.** Wien, 8. November 1880. (Abend-Blatt.) Weiteres über das, in Nr. 1149 erwähnte Erſcheinen Wagner's bei der Aufführung des „fliegenden Holländer“. — Anweſenheit der Familie Wagner's. — Zufriedenheit des Meiſters mit der Darſtellung.

863. **Neueſte Nachrichten.** München, 9. November 1880. Weiteres, über die dem Meiſter bei der Aufführung von „Triſtan und Iſolde“ dargebrachten Ovationen.

864. **Deutſche Zeitung.** Wien, 9. November 1880. Denſelben Abend betreffend. — Ein zu Ehren Richard Wagner's (Samſtag d. 6.) von dem Porträtmaler Franz Lenbach in deſſen prachtvoll decorirten Atelierräumen veranſtaltetes „Zauberfeſt“.

865. **Fremden-Blatt.** Wien, 10. November 1880. Dasſelbe betreffend.

866. —— Wien, 13. November 1880. Beſuch einer Vorſtellung im Gärtnerplatz-Theater durch den Meiſter.

867. **Bayreuther Tagblatt.** 15. November 1880. Ueber das bevorſtehende Eintreffen des Meiſters in Bayreuth.

868. —— 16. November 1880. München, 14. Nov. Auf beſonderen Wunſch S. M. des Königs erfolgte Aufführung des Vorſpieles zu „Parſifal“ und „Lohengrin“ unter perſönlicher Direction Richard Wagner's, nächtliches Zuſammenſein des Königs und des Meiſters im Wintergarten.

869. **Fremdenblatt.** Wien, 16. November 1880. Separatvorſtellung des „Lohengrin“ vor S. M. dem König, auf Einladung Seiner Majeſtät bei dieſer Aufführung Richard Wagner und Gemalin anweſend.

870. **Bayreuther Tagblatt.** 17. November 1880. München, 15. Nov. Weiteres über den Beſuch Richard Wagner's mit ſeiner Familie im Gärtnertheater.

871. —— 18. November 1880. Ankunft Richard Wagner's in Bayreuth.

872. **Neues Wiener Tagblatt.** 18. November 1880. (Richard Wagner in München.) Nachträgliches über den Aufenthalt des Dichterkomponiſten in München.

873. **Tagespoſt.** Graz, 27. November 1880. Noch eine bemerkenswerte Epiſode aus der in Nr. 863 erwähnten Aufführung von „Triſtan und Iſolde“.

(Zweimaliger Aufenthalt in Berlin. Mai 1881.)

1881 874—876. **Berliner Börſen-Courier.** 5., 7., 17. April 1881. Drei kürzere Artikel, über das bevorſtehende Eintreffen R. Wagner's in Berlin.

877. —— 30. April 1881. Ankunft des Meiſters und ſeiner Gattin in Begleitung des Fräuleins Fraſſel in Berlin um ½1 Uhr Nachts am Anhaltiſchen Bahnhof. — Empfang und nähere Umſtände desſelben.

878. **Neue Preußiſche (Kreuz-) Zeitung.** Berlin, 1. Mai 1881. Ankunft Wagner's in Berlin. — Wohnung: Hôtel Royal.

1881 879. **Berliner Börſen-Courier.** 3. Mai 1881. Erſcheinen R. Wagner's bei der Generalprobe der „Walküre".

880. **Norddeutſche Allgemeine Zeitung.** Berlin, 4. Mai 1881. Des Meiſters und ſeiner Gattin erſter Beſuch nach dem Eintreffen in Berlin: Fräulein Lilli Lehmann abgeſtattet.

—— Berlin, 6. Mai 1881. Feierlicher Empfang des Meiſters durch Orcheſter-Tuſch und Ovationen von Seiten des Auditoriums bei der erſten Aufführung des „Rheingold". (990) *)

881. **National-Zeitung.** Berlin, 10. Mai 1881. (Abend-Ausgabe.) — gr. Ueber die großartige Ovation für Richard Wagner am Schluß der 1. Aufführung der „Götterdämmerung" in Berlin. (Enthält auch die Rede Wagner's. Vgl. 128.)

882. **Neue Preußiſche (Kreuz-) Zeitung.** Berlin, 11. Mai 1881. Abreiſe R. Wagner's nach Bayreuth.

883. **Norddeutſche Allgemeine Zeitung.** Berlin, 13. Mai 1881. Anweſenheit bei einem von Hrn. Adolph Mühling, dem Beſitzer des Hôtels de Rome, zu Ehren der Künſtler der Nibelungen-Aufführungen veranſtalteten Feſteſſen (am 10. Mai). (Humoriſtiſches Menu.)

884. —— Berlin, 22. Mai 1881. Bemerkung über die, dem 68. Geburtstag des Meiſters durch die gleichzeitig ſtattfindende Aufführung der „Götterdämmerung" gewordene feſtliche Weihe.

885. —— Berlin, 25. Mai 1881. Ankunft Richard Wagner's ſammt Familie zum IV. Cyklus „heute Nacht".

886. **Neue Preußiſche (Kreuz-) Zeitung.** Berlin, 28. Mai 1881. Berliner Zuſchauer. Berlin, 27. Mai. Angekommene Fremde. Hôtel du Nord: Richard Wagner aus Bayreuth.

Berliner Börſen-Courier. 31. Mai 1881. Plötzliches Unwohlſein des Meiſters während der Schlußrede des Direktors Neumann nach dem 4. Cyklus. (1050.)

887. —— Berlin, 1. Juni 1881. Weitere Aufklärungen über vorgenanntes Unwohlſein Wagner's.

888. —— Berlin, 1. Juni 1881. Erſcheinen Richard Wagner's im letzten Zwiſchenakt der „Götterdämmerung" im Orcheſter, behufs Ausdruck des beſondern Dankes an die Muſiker.

B. Beſprechungen von Richard Wagner's Schriften und Dichtungen.

1861 889. **Der Sammler.** 1861. Dreißigſter Jahrgang. 576 S. 4°. (S. 6. Richard Wagner und die Zukunftsmuſik.)

1868 890. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 19. Juni 1868. (Richard Wagner über deutſche Kunſt und Politik.) Beſprechung der Schrift: „Deutſche Kunſt und deutſche Politik". (L. B.)

1869 891. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 9. März 1869. Feuilleton. Richard Wagner's „Judenthum in der Muſik". — Eduard Hanslick.

892. —— Wien, 21. September 1869. Feuilleton. Neue Schriften über Muſik. Von A. W. Ambros. (Ueber R. Wagner's „Herr Eduard Devrient und ſein Styl.") /C./

1870 893. —— Wien, 25. Juni 1870. Feuilleton. Hofoperntheater. (... Richard Wagner über das Dirigiren. ...) /C./

894. —— Wien, 13. Dezember 1870. Feuilleton. Zum Beethoven-Jubiläum. (... Richard Wagner's „Beethoven".) Ed. H. /C./

1872 895. —— Wien, 10. November 1872. Feuilleton. Neueſte Richard Wagner-Literatur. Ed. H. /C./

1874 896. —— Wien, 16. October 1874. (Abendblatt.) Literatur-Blatt. — Richard Wagner's literariſche Thätigkeit. — (Geſammelte Schriften und Dichtungen. Neun Bände. Leipzig, E. W. Fritzſch.) B. /R. B./

1879 897. —— Wien, 2. Jänner 1879. (Aus den „Bayreuther Blättern".) Ueber den im Jänner-Heft der „B. Bl." enthaltenen „Rückblick auf die Bühnenfeſtſpiele des Jahres 1876".

1877 898. **Deutſche Zeitung.** Wien, 22. Dezember 1877. Richard Wagner's „Parſifal". F. G. /R. B./

899. —— Wien, 24. Dezember 1877. Feuilleton. Richard Wagner's „Parſifal". Franz Gehring.

1879 900. —— Wien, 27. September 1879. (Abend-Ausgabe.) Ueber das Opern-Dichten und Componiren im Beſonderen. Von R. Wagner. (Excerpt des gleichnamigen Aufſatzes.)

1877 901. **Neues Wiener Abendblatt.** 20) 23. Dezember 1877. Ueber den neu erſchienenen „Parſifal". /R./

1878 902. **Fremden-Blatt.** Wien, 11. Februar 1878. (Abendblatt.) Ueber den, das Erſte Stück der Bayreuther Blätter 1878 einleitenden Artikel: „Zur Einführung".

1879 903. **Neues Wiener Tagblatt.** 4. November 1879. (Richard Wagner und die Viviſection.) /R. B./

1880 904. —— Wien, 12. October 1880. Richard Wagner's neueſte Schrift. (Religion und Kunſt.) /R. B./

20) In dieſer Rubrik ſind nur ſolche Beſprechungen aufgenommen, welche ſich auf das erſte Erſcheinen der Schriften und Dichtungen beziehen; — weitere Recenſionen der Dichtungen ſind u. a. zumeiſt in den Berichten über erſte Aufführungen R. Wagner'ſcher Werke aufzuſuchen.

C. Recenſionen und Berichte.

a. Ueber Konzerte.

α. Unter Richard Wagner's perſönlicher Leitung.

(Wien.)

(Wagner-Konzert, Sonntag den 12. Mai 1872.)

1872 905. **Die Preſſe.** Wien, 13. Mai 1872. Das Wagner-Concert. E. S. /R. B./

1872 906. Die Preſſe. Wien, 15. Mai 1872. Feuilleton. Richard Wagner. Ed. Schelle.

907. Konſtitutionelle Vorſtadt-Zeitung. Wien, 13. Mai 1872. Theater-Nachrichten. — Wagner-Konzert. /A. B./

908. —— Wien, 20. Mai 1872. Das „Wagner-Konzert". L. B. Hahn. /A. B./

909. Deutſche Zeitung. Wien, 14. Mai 1872. Feuilleton. Concert unter Leitung von Richard Wagner. Franz Gehring.

910. Die Tages-Preſſe. Wien, 14. Mai 1872. Feuilleton. Das Wagner-Concert. ahm.

911. Illuſtrirtes Wiener Extrablatt. Wien, 14. Mai 1872. Das Wagner-Konzert. ar. /A. B./

912. Morgen-Poſt. Wien, 14. Mai 1872. Das Wagner-Konzert. — Iſidor Geiger. 39) /A. B./

913. Neue Freie Preſſe. Wien, 14. Mai 1872. Feuilleton. Das Wagner-Concert im großen Muſikvereinsſaale. Ed. H.

914. Wiener Sonn- und Montags-Zeitung. Wien, 20. Mai 1872. Feuilleton. Zwei Feſttage. (Richard Wagner und Franz Schubert.) Floreſtan.

(Wagner-Konzerte, Montag den 1. März u. Donnerſtag den 6. Mai 1875.)

1875 915. Die Preſſe. Wien, 2. März 1875. (Wagner-Concert.) E. S. — /A. B./

916. —— Wien, 3. März 1875. Feuilleton. Das Wagner-Concert. E. Schelle.

917. Wiener Abendpoſt. 2. März 1875. Richard Wagner. A. W. Ambros. /A. B./

918. Konſtitutionelle Vorſtadt-Zeitung. Wien, 3. März 1875. Das Wagner-Konzert. L. B. Hahn. /A. B./

919. Fremden-Blatt. Wien, 8. Mai 1875. (Konzert.) (Ueber das dritte „Wagner-Concert" am 6. Mai.) /A. B./

920. Neue Freie Preſſe. Wien, 9. Mai 1875. Ueber das „dritte Wagner-Concert". — m. /A. B./

---

921. Die Preſſe. Wien, 12. März 1875. (Ueber das am 9. d. in Peſt ſtattgefundene „Wagner-Liſzt-Concert".) Aus dem „N. P.-Journal". /A. B./

922. Berliner Tageblatt. ... 1875. Muſikaliſche Wochenſchau. I. II. H. Truhn. (Wagner-Konzert in Berlin.)

1877 923. Neue Freie Preſſe. Wien, 5. Juli 1877. Feuilleton. Londoner Chronik. Von Max Schleſinger. 40) (Die Wagner-Concerte.)

β. Andere Wagner-Konzerte.
(Wien.)

1874 924. Die Preſſe. Wien, 10. Februar 1874. Der Wagner-Abend bei Ollendorfer. E. S. /A. B./

1874 925. **Fremden-Blatt.** Wien, 10. Februar 1874. Ueber die von Herrn Labatt im Böſendorfer'ſchen Saale veranſtaltete Muſikaufführung. /A. B./

926. —— Wien, 11. Februar 1874. Wagner's „Walküre" im Konzertſaal ep. /A. B./

927. **Neues Wiener Tagblatt.** 10. Februar 1874. Der Walküren-Abend Fr. /A. B./

928. **Neue Freie Preſſe.** 11. Februar 1874. Feuilleton. Muſik. (. . — Der erſte Act von Wagner's „Walküre".) Ed. H. /E./

929. **Neues Fremden-Blatt.** Wien, . . . Februar 1874. Feuilleton. R. Wagner's Walküre (1. Akt) im Saale Böſendorfer. — h.

930. **Wiener Sonn- u. Montags-Zeitung.** Wien, . . . Februar 1874. Feuilleton. Sigmund von Außen. Thomas Grimm.

931. **Neue Freie Preſſe.** Wien 6. Dezember 1874. Feuilleton. Concerte. Ed. H. (Ueber die Wiederholung des 1. Actes der Walküre am 4. Dezember.) /E./

1880 932. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** Wien, 3. November 1880. (Abend-Ausgabe.) Concerte. k. st. (Ueber Wallnöfer's Wagner-Concert am 29. Oct.) /E./

933. **Peſter Lloyd.** 18. November 1880. Feuilleton. Wiener Muſikbrief. Von Dr. Th. Helm. (Wagner-Abend Wallnöfer.) /E./

1878 934. **Tagespoſt.** Graz, 10. März 1878. Erſtes Wagnerconcert. C. M. Savenau. /A. B./

935. —— Graz, 27. März 1878. Zweites Wagnerconcert. C. M. Savenau. /A. B./

936. **Wiener Neuſtädter Wochenblatt.** 5. Dezember 1878. Das Wagner-Concert. /A. B./

1880 937. **Fremden-Blatt.** Wien, 8. März 1880. Ueber den Verlauf der erſten von den ſechs angekündigten Wagner-Soiréen in der Galerie Nadar zu Paris. /A. B./

938. **Laibacher Tagblatt.** 23. April 1880. (Wagner-Abend.) Ueber die Aufführung des 1. Actes der „Walküre" am 22. April in Laibach. /A. B./

939. **Laibacher Zeitung.** 24. April 1880. Feuilleton. Wagner-Abend.

940. **Politik.** Prag, 15. November 1880. Concerte. (Ueber das Wagner-Concert des Herrn Wallnöfer in Prag.) — la. /E./

7. Vermiſchte Konzerte.
(Wien.)

1864 941. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 14. Dezember 1864. Feuilleton. Concerte. Ed. H. („Liebesmahl der Apoſtel". Erſte Aufführung in Wien durch den Wiener Männergeſang-Verein unter Herbeck's Leitung.) /E./

1871 942. **Neues Wiener Tagblatt.** 16. November 1871. Erſtes diesjähriges Philharmoniſches Concert. Dritte Nummer: „Huldigungsmarſch“ von R. Wagner. [Sm.] Fr. /A./

1875 943. **Fremden-Blatt.** Wien, 9. November 1875. (Konzerte.) sp. (Hanns Richter. — R. Wagner's „Fauſt“-Ouverture.) /A./

1876 944. —— Wien, 8. Juli 1876. (Hof-Operntheater.) sp. (1. Aufführung des Philadelphia-Feſtmarſches von R. Wagner.) /A./

1877 945. —— Wien, 12. November 1877. (Konzert der Philharmoniker.) sp. (Hanns Richter. — Vorſpiel und Liebeslied aus „Triſtan und Iſolde“.) /A./

1878 946. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 12. März 1878. Feuilleton. Concerte. Ed. H. („Siegfried-Idyll“.) /A./

947. **Deutſche Zeitung.** Wien, 13. März 1878. Feuilleton. Das Siegfried-Idyll. Franz Gehring.

948. **Fremden-Blatt.** Wien, 9. April 1878. (Konzerte.) sp. (R. Wagner's „Siegfried-Idyll“.) /A./

1879 949. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 13. März 1879. Feuilleton. Concerte. Ed. H. (Paleſtrina: »Stabat mater«, eingerichtet von R. Wagner. Erſte Aufführung in Wien.) /A./

950. **Fremden-Blatt.** Wien, 24. Dezember 1879. (Konzerte.) sp. („Fauſt“-Ouverture im dritten philharmoniſchen Konzerte.) /A./

1880 951. **Konſtitutionelle Vorſtadt-Zeitung.** Wien, 21. Juni 1880. Bei den Akademikern. (Ueber die am 19. Juni bei der Sommer-Liedertafel des akad. Geſangvereines in d. neuen Welt in Hietzing ſtattgefundene 1. Aufführung des Chores: „Gruß ſeiner Treuen an Friedrich Auguſt den Geliebten bei ſeiner Zurückkunft aus England den 9. Auguſt 1844“ von Richard Wagner. Für dieſe Aufführung kopirt von Grohſect, inſtrumentirt von Weinwurm.) R. /A./

952. **Wiener Allgemeine Zeitung.** Wien, 21. Juni 1880. (Akademiſcher Geſangverein.) (Dasſelbe betreffend.) /A./

953. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 29. December 1880. (Concert.) h. (Viertes philharmoniſches Concert. Vorſpiel und Iſolde's Liebestod aus Wagner's „Triſtan und Iſolde“.) /A./

954. **Peſter Lloyd.** 28. December 1880. Wiener Muſikbrief. Von Dr. Theodor Helm. (— Aus den Konzertſälen. —) (Dasſelbe Concert.) /A./

955. **Wiener Abendpoſt.** 29. December 1880. Feuilleton. Muſik. E. (Dasſelbe Concert.) /A./

1881 956. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 15. April 1881. Feuilleton. Concerte. Ed. H. (Wagner's „Triſtan“-Vorſpiel. — Außerordentliches Concert der Philharmoniker 10. April 1881.) /A./

1871 957. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 21. April 1871. (Richard Wagner's Kaiſermarſch.) (Ueber die 1. Aufführung in München.) /R. B./

958. —— Wien, 10. November 1871. (Muſikaliſches aus Graz.) Concert des ſteiermärkiſchen Muſikvereins. („Kaiſermarſch" von Richard Wagner.) /E./

1873 959. **Fremden-Blatt.** Wien, 11. Jänner 1873. Ueber die Aufführung des erſten Lohengrin-Finales im Konzerte des Laibacher philharmoniſchen Vereines. /R./

1876 960. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** Wien, 31. October 1876. Ueber die Aufführung des Trauermarſches aus der „Götterdämmerung" im letzten Concert populaire Pasdeloup's in Paris.) /R. B./

1877 961. **Fremden-Blatt.** Wien, 21. Juli 1877. Vom Salzburger Muſikfeſt III. Salzburg, 19. Juli ap. (Wagner: Eine „Fauſt"-Ouverture.) /E./

1879 962. —— Wien, 23. April 1879. (Pasdeloup's Concerts Populaires in Paris. Aufführung des 1. Actes von „Lohengrin".) /R./

963. —— Wien, 13. Mai 1879. (Ueber die 2. Aufführung des erſten Actes „Lohengrin" im Cirque d'Hiver unter Pasdeloup's Leitung.) /R./

964. **Tagespoſt.** Graz. .... Viertes Concert des ſteier. Muſikvereines. („Träume" von R. Wagner.) F. H. /E./

1880 965. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 16. November 1880. (Wagner in Paris.) (Ueber die Aufführung des „Siegfried-Idyll" von R. Wagner in einem Châtelet-Concert in Paris. /R./

966. **Fremden-Blatt.** Wien, 17. November 1880. (Dasſelbe betreffend.) /R./

967. —— Wien, 22. Dezember 1880. (Abend-Blatt.) (Ueber die enthuſiaſtiſche Aufnahme des im Pasdeloup-Concerte zu Paris (Sonntag d. 19.) zur 1. Aufführung gebrachten „Finales" aus der „Walküre": Wotan's Abſchied und Feuerzauber.)

1881 968. —— Wien, 27. Jänner 1881. Aufführung des „Walkürenritt" im letzten Châtelet-Konzert zu Paris; Wiederholung desſelben trotz heftiger Oppoſition. /R./

969. **Neues Wiener Tagblatt.** 15. April 1881. Ueber die einſtimmig beifällige Aufnahme von zum 1. Male aufgeführten Theilen aus „die Meiſterſinger von Nürnberg" im letzten Pasdeloup-Konzerte.

b. Ueber Aufführungen von Opern und Muſikdramen.

1. Berlin.

1870 970. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 5. April 1870. Ueber die 1. Aufführung der „Meiſterſinger von Nürnberg". /R. B./

971. —— Wien, 10. April 1870. Ueber die 2. Aufführung der „Meiſterſinger". /R./

1876 972. **Berliner Börſen-Courier.** 21. März 1876. Triſtan und Iſolde. /R. B./

1876 973. **National-Zeitung.** Berlin, 21., 22., 23. März 1876. Richard Wagner's „Triſtan und Iſolde". — t. I. II. III. /A. W./

974. **Voſſiſche Zeitung.** 21., 22. März 1876. Triſtan und Iſolde. O. G. I. II. /A. W./

975. **Berliner Figaro.** 22. März 1876. Königl. Opernhaus. I. „Triſtan und Iſolde". /A. W./

976. **Berliner Fremden-Blatt.** 22. März 1876. „Richard Wagner's „Triſtan und Iſolde". — R. Würſt. /A. W./ *)

977. **Berliner Tageblatt.** 22. März 1876. Triſtan und Iſolde. H. Truhn. I. II. /A. W./

978. **Die Tribüne.** Berlin, 22. März 1876. Richard Wagner's „Triſtan und Iſolde". H. Ehrlich. /A. W./

979. **Fremden-Blatt.** Wien, 22. März 1876. (Abend-Blatt.) Die 1. Aufführung von „Triſtan und Iſolde" in Berlin. /A. W./

(Der Ring des Nibelungen im Victoriatheater.)
(1. Cyklus: 5., 6., 8., 9. Mai 1881.)

1881 980. **Voſſiſche Zeitung.** 6. Mai 1881. (Rheingold.) /A. W./

981—984. —— 7., 8., 10., 11. Mai 1881. Der Ring des Nibelungen. II. III. IV. V. O. G. /A. W./ (1. Vgl. Nr. 1470.)

985. **National-Zeitung.** Berlin, 6. Mai 1881. —t. (Rheingold.) /A. W./

986—989. —— Berlin 6., 8., 10., 11. Mai 1881. Richard Wagner's Bühnenfeſtſpiel: Der Ring des Nibelungen im Victoriatheater. —t. /A. W./

990. **Norddeutſche Allgemeine Zeitung.** Berlin, 6. Mai 1881. (Morgen-Ausgabe.) R. F. (Rheingold.) /A. W./

991. —— Berlin, 6. Mai 1881. (Abend-Ausgabe.) R. F. (Rheingold.) /A. W./

992—994. —— Berlin, 7., 9., 10. Mai 1881. Victoria-Theater. R. F. /A. W./

995—998. **Neue Preußiſche (Kreuz-) Zeitung.** Berlin, 7., 8., 11., 13. Mai 1881. „Der Ring des Nibelungen." *ſ* I. II. III. IV. /A. W./

999—1000. **Berliner Börſen-Courier.** 6., 8. Mai 1881. Der Reporter. /A. W./

1001. **Deutſches Tageblatt.** Berlin, 7. Mai 1881. Das „Rheingold" im Victoria-Theater. Wilhelm Henzen. A. W.

1002. —— Berlin, 8. Mai 1881. Die „Walküre" im Victoria-Theater. W. Henzen. /A. W./

1003. —— Berlin, 10. Mai 1881. Wagner's „Siegfried" im Victoria-Theater. W. Henzen. /A. W./

1881 1004. **Deutſches Tageblatt.** Berlin, 11. Mai 1881. Wagner's „Götterdämmerung“ im Viktoria-Theater. W. Henzen. /A. B./

1005—1009. **Berliner Fremdenblatt.** 6., 7., 8., 10., 11. Mai 1881. Der Ring des Nibelungen von Rich. Wagner. Erſtmalige Aufführung in Berlin im Victoria-Theater. I. Zur Situation. II. Vorabend: Das Rheingold. III. 1. Abend. Die Walküre. IV. 2. Abend. Siegfried. V. 3. Tag. Götterdämmerung. (Schluß.) Ft. /A. B./

1010. **Berliner Tageblatt.** Berlin, 6. Mai 1881. ff. (Rheingold.) /A. B./

1011—1013. —— Berlin, 6., 7., 9. Mai 1881. Der Ring des Nibelungen. I. II. III. H. Ehrlich. /A. B./

1014. **Berliner Börſen-Zeitung.** 10. Mai 1881. (Siegfried.) /A. B./

1015—1016. **Die Tribüne.** (Berlin.) 10. 11. Mai 1881. Oper im Victoria-Theater. (Siegfried.) (Götterdämmerung.) L— —r. /A. B./

1017—1020. **Fremden-Blatt.** Wien, 6. 7. 8. u. 11. Mai 1881. /A. B./

1021. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 6. Mai 1881. (Wagner's „Nibelungen“ in Berlin.)

1022. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** Wien, 7. Mai 1881. Berlin, 6. Mai. (Privatdepeſche.) /N./

1023. —— Wien, 10. Mai 1881. Berlin, 9. Mai. (Privat-Depeſche.) /N./

1024. **Thüringer Zeitung.** 13. Mai 1881. (Beilage zu Nro. 113.) Die Aufführung des Richard Wagner'ſchen Feſtſpieles: „Der Ring des Nibelungen“ im Viktoria-Theater zu Berlin von Donnerstag den 5. Mai bis Sonntag den 8. Mai. M.

(II. Cyklus: 12., 13., 15., 16. Mai 1881.)

1025. **Norddeutſche Allgemeine Zeitung.** Berlin, 13. Mai 1881. v. H. (Victoria-Theater.) (Rheingold.) /A. B./

1026—1028. **Berliner Börſen-Courier.** 13. 14. 17. Mai 1881. Der Repeater. /A. B./

1029—1031. **Norddeutſche Allgemeine Zeitung.** Berlin, 14. 16. 17. Mai 1881. K. F. Victoria-Theater. /A. B./

1032—1035. **National-Zeitung.** Berlin, 14. 15. 17. 18. Mai 1881. Der Ring des Nibelungen. K. Fr. /A. B./

1036—1038. **Berliner Tageblatt.** 14. 15. 17. Mai 1881. H. E. /A. B./

1039—1041. **Voſſiſche Zeitung.** 15. 17. 18. Mai 1881. Der Ring des Nibelungen. —n. /A. B./

1042—1043. **Neue Preußiſche (Kreuz-) Zeitung.** Berlin, 15. 18. Mai 1881. —mm. /A. B./

1881 1044. **Berliner Börſen-Zeitung.** 15. Mai 1881. („Rheingold" und „Walküre".) /R. B./

1045. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 24. Mai 1881. /R. B./

(III. Cyklus: 18., 19., 21., 22. Mai 1881.)

1046. **Berliner Börſen-Courier.** 22. Mai 1881. Der Reporter. (Siegfried.) /R. B./

1047. **Kölniſche Zeitung.** 23. Mai 1881. Wagner's Nibelungen. Berlin, 22. Mai.

1048. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 25. Mai 1881. /R. B./

(IV. Cyklus: 25., 26., 28., 29. Mai 1881.)

1049—1050. **Berliner Börſen-Courier.** 26. 31. Mai 1881. Der Reporter. („Rheingold" und „Götterdämmerung".) /R. B./

1051—1052. **Berliner Börſen-Zeitung.** 26. 31. Mai 1881. /R. B./

1053. **Norddeutſche Allgemeine Zeitung.** Berlin, 27. Mai 1881. R. F. Victoria-Theater. /R. B./

1054. —— Berlin, 31. Mai 1881. R. F. Victoria-Theater. (Götterdämmerung.) /R. B./

1055. **Berliner Tageblatt.** 31. Mai 1881. Theater und Kunſt. /R. B./

1056. **Kölniſche Zeitung.** 30. Mai 1881. Der Abſchied der Nibelungen. Von Paul Lindau. Berlin, 30. Mai.

1057. **Neues Wiener Tagblatt.** 3. Juni 1881. Richard Wagner in Berlin. — Ludwig Pietſch. /R. B./

Berliner Börſen-Courier. 1. Juni 1881. Der Reporter. (Abſchieds-Vorſtellung der „Walküre".) /R. B./ (657.)

1058. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 4. Juni 1881. (Dieſelbe Vorſtellung.) /R. B./

1059. **Neue Preußiſche (Kreuz-) Zeitung.** Berlin, 14. Mai 1881. Königliches Theater. (Lohengrin.) *ſ* /R. B./

1060. **Norddeutſche Allgemeine Zeitung.** Berlin, 27. Mai 1881. v. H. Königliches Opernhaus. (Die Meiſterſinger von Nürnberg. — Frl. Beidl: „Eva" a. G.) /R. B./

1061. **Voſſiſche Zeitung.** 29. Mai 1881. Königliche Oper. (Meiſterſinger.) O. E. /R. B./

1062. **Neue Preußiſche (Kreuz-) Zeitung.** Berlin, 28. Mai 1881. Königliches Theater. (Meiſterſinger.) *ſ* /R. B./

1063. **Berliner Börſen-Courier.** 3. Juni 1881. Der Reporter. („Lohengrin"-Aufführung im K. Opernhaus. Ehepaar Vogl, Fr. Materna u. Hr. Scaria a. G.) /R. B./

1881 1064. **National-Zeitung.** Berlin, 3. Juni 1881. Königliches Opernhaus. (Dieſelbe Vorſtellung.) J. Gr. /R. W./

1065. **Berliner Börſen-Zeitung.** 4. Juni 1881. (1. Beilage.) (Dieſelbe Vorſtellung.) /R. W./

1066. **Fremden-Blatt.** Wien, 4. Juni 1881. (Dieſelbe Vorſtellung.) /R./

1067. **Berliner Börſen-Courier.** 29. November 1881. Ausführliches über die Wiederaufführung von Richard Wagner's „Triſtan und Iſolde".

2. Bologna.

1871 1068. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 7. November 1871. („Lohengrin" in Bologna.) /R. W./

1069. **Neues Wiener Tagblatt.** 9. November 1871. Lohengrin in Bologna. /R. W./

1872 1070. **Fremden-Blatt.** Wien, 13. November 1872. Die 1. Aufführung des „Tannhäuſer" in Bologna. /R. W./

1071. —— Wien, 14. November 1872. Ueber die 2. Aufführung des „Tannhäuſer". /R./

3. Brüſſel.

1870 1072. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 30. März 1870. Ueber die 1. Aufführung des „Lohengrin" im Théâtre de la Monnaie am 22. März. /R./

1873 1073. **Fremden-Blatt.** Wien, 26. Februar 1873. Ueber die 1. Aufführung des „Tannhäuſer" im Théâtre de la Monnaie. /R. W./

4. Budapeſt.

1879 1074. **Peſter Lloyd.** 3. November 1879. Ueber eine „Lohengrin"-Aufführung im Nationaltheater. (Lohengrin: Hr. Goſſi.) /R. W./

1075. **Fremden-Blatt.** Wien, 6. November 1879. Ueber dieſelbe Vorſtellung. /R./

1880 1076. **Peſter Lloyd.** 4. Juni 1880. Ueber eine „Tannhäuſer"-Aufführung im Nationaltheater mit Frl. Auguſte Kraus als „Eliſabeth" u. Hrn. Goſſi als „Tannhäuſer". m. a. /R. W./

1077. **Peſter Journal.** 4. Juni 1880. Ueber dieſelbe Vorſtellung. /R. W./

1078. **Peſter Lloyd.** 13. October 1880. Nationaltheater. Ueber eine „Lohengrin"-Aufführung mit Frau Wilt als „Elſa". m. a. /R. W./

5. Dresden.

1845 1079. **Illuſtrirte Theaterzeitung.** Wien, 29. October 1845. (Herausgeber u. Redacteur: **Adolf Bäuerle.**) Ueber die erſte „Tannhäuſer"-Vorſtellung am 19. October in Dresden. (Briefl. Mittheilung.) /R./

1080. —— Wien, 6. November 1845. (Theater-Beobachter.) (Aus Dresden.) Weiteres über dieſe Aufführung. /R./

6. Frankfurt am Main.

1881 1081. Neue Freie Preſſe. Wien, 4. Juni 1881. Ueber die 1. Aufführung: „Rienzi". Benefice des Hrn. Capellmeiſters Deſſoff. /A. B./

7. Gent.

1880 1082. Fremden-Blatt. Wien, 14. Dezember 1880. Ueber den großen Erfolg des „Lohengrin" in der deutſchen Oper. /R./

8. Genua.

1083. Fremden-Blatt. Wien, 23. Juni 1880. Ueber die 1. Aufführung des „Lohengrin" im Politeama. /R./

9. Graz.

1878 1084. Tagespoſt. Graz, 4. März 1878. Stadttheater. Ueber eine „Tannhäuſer"-Aufführung. Frau Materna als „Eliſabeth". /A. B./

1085. —— Graz, 8. März 1878. Landestheater. Ueber die Aufführung der „Meiſterſinger". /A. B./

1086. —— Graz, 9. März 1878. Die Meiſterſinger von Nürnberg. F. H. /A. B./

1087. —— Graz, 13. April 1878. Landestheater. Ueber eine zur Wiederholung gebrachte Aufführung der „Meiſterſinger". F. H. /A. B./

1088. —— Graz. . . . . Ueber eine „Tannhäuſer"-Aufführung. Frl. Wilt als „Eliſabeth". F. H. /A. B./

1881 1089. —— Graz, 11. April 1881. (Landestheater.) F. H. Ueber eine Lohengrin-Aufführung mit Herrn Labatt als Gaſt. /A. B./

10. Hamburg.

1880 1090. Elberfelder Zeitung. 29. April 1880. Hamburg, Ende April. (Der Cyclus Wagner'ſcher Opern.) Eröffnungsvorſtellung: „Rienzi". /A. B./

11. Karlsruhe.

1869 1091. Neue freie Preſſe. Wien, 4. März 1869. Feuilleton. Richard Wagner's „Meiſterſinger" in Karlsruhe. — Karlsruhe, Ende Februar. — Profeſſor Dr. W. Lübke.

12. Köln.

1879 1092. Kölniſche Zeitung. 17. Februar 1879. Stadttheater in Köln. Ueber die 1. Aufführung: „Rheingold". /A. B./

1093. —— 18. März 1879. Stadttheater in Köln. Ueber die 1. Aufführung der „Walküre". /A. B./

1880 1094. —— 19. April 1880. Stadttheater in Köln. Ueber die 1. Aufführung des „Siegfried". /A. B./

1880 1095. **Elberfelder Zeitung.** 20. April 1880. Die Aufführung des „Siegfried" von Richard Wagner in Köln. Elberfeld, 19. April. /A. B./

13. Leipzig.

1878 1096. **Neues Wiener Tagblatt.** 12. Juni 1878. Die Leipziger Nibelungen. (Leipzig, 11. Juni.) V. K. Schembera. /A. B./

1097. **Leipziger Tageblatt.** 24. September 1878. Musik. Neues Theater. (Siegfried u. Götterdämmerung.) Leipzig, 22. u. 23. Sept. Carl Kipke. /A. B./

14. London.

1875 1098. **Fremden-Blatt.** Wien, 14. Mai 1875. „Lohengrin" in England. (Original-Korrespondenz des „Fr. Bl.") London, 9. Mai. — v. H. /A. B./

1099. —— Wien, 20. Mai 1875. Ueber die 2. Aufführung von Wagner's „Lohengrin" in der „Royal Italian Opera". /M./

1100. **Die Presse.** Wien, 17. Juni 1875. Ueber die Aufführung des „Lohengrin" im Drurylane-Theater. /M./

1880 1101. **Neues Wiener Tagblatt.** 3. Juni 1880. Ueber eine von Hans Richter dirigirte „Lohengrin"-Aufführung in Her Majesty's Theater. /M./

1881 1102. **Fremden-Blatt.** Wien, 23. Mai 1881. Urtheil der „Times" über Herrn Labatt als Lohengrin. /M./

15. Madrid.

1876 1103. **Illustrirtes Wiener Extrablatt.** Wien, 10. Februar 1876. Ueber die 1. Aufführung des „Rienzi" am 5. Februar. /M./

1881 1104. **Neue Freie Presse.** Wien, 31. März 1881. Ueber die 1. Lohengrin-Aufführung. /A. B./

1876 1105—1108. **El Globo Diario Ilustrado.** Madrid 13. 17. 21. 22. de Febrero de 1876. El Rienzi, de Ricardo Wagner, y la Música del Porvenir. (Conclusion.) V—XIV. Antonio Peña y Goñi. /A. B./

1881 1109. **El Diario Español Politico y Literario.** (Madrid.) 25 de Marzo de 1881. Teatros. Real. (Ueber die erste Aufführung des »Lohengrin« am 24. März.) /A. B./

1110. **El Imparcial Diario Liberal.** (Madrid) 25 de Marzo de 1881. Seccion de Espectaculos. Teatro Real. — Lohengrin, Opera romántica de Ricardo Wagner. /A. B./

1111. **El Globo.** (Madrid) 25 de Marzo de 1881. Novedades Teatrales. Opera. A. D. /A. B./

1112. **La Europa.** 25. Marz 1881. Teatros. Real. — Lohengrin. A. Peña y Goñi. /A. B./

1113. **De El Cronista.** 25. Marz 1881. Teatro Real. Primera representacion de »Lohengrin«. /A. B./

1881 1114. **El Liberal.** 25. Marz 1881. Desde la butaca. Teatro Real. — Lohengrin. /A. B./

1115. —— (Madrid) 27 de Marzo de 1881. Lohengrin. Los Tragos. — Fernanflor. /A. B./

1116. **Cronica de la Musica.** Revista Semanal y Biblioteca Musical se Publica los Miércoles. Madrid 30 de Marzo de 1881. Num. 132. Lohengrin Drama Musical de Ricardo Wagner. La primera representacion en Madrid. 25 de Marzo de 1881. J. Muñiz Carro. /A. B./

16. Magdeburg.

1881 1117. **Die Preſſe.** Wien, 8. December 1880. Ueber die 1. Aufführung der „Meiſterſinger“ (am 22. Nov.). /N./

17. Mannheim.

1879 1118. **Die Preſſe.** Wien, 20. April 1879. Ueber die 1. Aufführung des „Rheingold“ u. der „Walküre“ (am 13. u. 14. April). /N./

1119. **Fremden-Blatt.** Wien, 20. April 1879. (Ueber dieſelbe Vorſtellung.) /N./

18. Moskau.

1877 1120. **Fremden-Blatt.** Wien, 16. Februar 1877. Ueber die 1. Aufführung des „Tannhäuſer“ im kaiſerlichen Theater am 8. Februar d. J. /N./

19. München.

1858 1121. **Der Sammler.** Ein Blatt zur Belehrung und Unterhaltung. Siebenundzwanzigſter Jahrgang. 1858. Verantwortlicher Redakteur: C. Wirth. (Beilage zur **Augsburger Abendzeitung.**) 612 S. 4°. (S. 111. Lohengrin, große romantiſche Oper von Rich. Wagner. Zum erſtenmale aufgeführt in München den 28. Februar 1858.)

1865 1122. **Allgemeine Zeitung.** Augsburg, 11. Juni 1865. München, 10. Juni. Ueber die 1. Aufführung von: „Triſtan und Iſolde“. /A. B./

1123. —— Augsburg, 14. Juni 1865. Augsburg, 14. Juni. Ueber die 2. Aufführung von Triſtan und Iſolde. /A. B./

1124. —— Augsburg, 16. Juni 1865. „Triſtan und Iſolde“ von Richard Wagner. — München. /A. B./

1125. —— Augsburg, 21. Juni 1865. München, 20. Juni. Ueber die 3. Aufführung von Triſtan und Iſolde. /N./

1126. —— Augsburg, 25. Juni 1865. — g. — München, 23. Juni. (Kritiſche Nachklänge zu den drei Triſtan-Vorſtellungen.) /A. B./

1127. —— Augsburg, 25. Juni 1865. Triſtan und Iſolde noch einmal . . o . . Würzburg. /A. B./

1128. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 12. Juni 1865. (Wagner's neue Oper.) Ueber die 1. Aufführung von „Triſtan und Iſolde“. /N./

1865 1129. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 13. Juni 1865. Feuilleton. „Triſtan und Iſolde" in München. (Münchener Orig.-Corr. d. „N. Fr. Pr.")

1868 1130. **Zwiſchen-Akt.** Wien, 22. Juni 1868. Aus München. (Ueber die 1. Aufführung der „Meiſterſinger".) Abgedruckte Privatdepeſche aus dem „Tagblatt". München, 21. Juni, halb 9 Uhr Abends. — Weiteres über die Generalprobe. /R. W./

1131. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 23. Juni 1868. Telegramm. Ueber die 1. „Meiſterſinger"-Aufführung. /R./

1132. —— Wien, 24. 25. 26. Juni 1868. Feuilleton. Richard Wagner's „Meiſterſinger von Nürnberg". (I. II. München, 22. Juni. III. Schluß. München, 23. Juni.) Ed. H.

1133. **Der Sammler.** 1868. Siebenunddreißigſter Jahrgang. Augsburg. 588 S. 4°. (S. 271. Richard Wagner's „Meiſterſinger von Nürnberg". München, 22. Juni. — Graudaur. S. 295. Wagner's neue Oper: Die Meiſterſinger in Nürnberg. — H. M. Schletterer.)

1869 1134. —— 1869. Achtunddreißigſter Jahrgang. Augsburg. 608 S. 4°. (S. 51. Münchener Briefe . . . . . Gluck und Wagner. S. 295 . . . . „Lohengrin", „Triſtan und Iſolde" und „Meiſterſinger" von Richard Wagner. — . . . . S. 450. „Rheingold" von Richard Wagner . . . . .)

1135. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 23. September 1869. Kleine Chronik. („Rheingold".) Telegramm über die 1. Aufführung. /R./

1136. —— Wien, 25. September 1869. Ueber die 1. „Rheingold"-Aufführung. (Mittheilungen von zwei Correſpondenten.) /R. W./

1137. —— Wien, 29. September 1869. Ueber die 3. Aufführung von „Rheingold". /R. W./

1870 1138. **Die Tages-Preſſe.** Wien, 28. Juni 1870. Walküre. (Orig.-„Ber. der Tages-Preſſe".) München, 26. Juni. E. A. Dempwolff. /R. W./

1139. **Neues Fremden-Blatt.** Wien, 29. Juni. 1. 3. Juli 1870. Die Walküre von R. Wagner. h— I. II. III. /R. W./

1140. **Die Preſſe.** Wien, . . Juli 1870. Feuilleton. R. Wagner's „Walküre". (Orig.-Corr. der „Preſſe".) II. München, Anfangs Juli. Adolf Bayersdorfer.

1874 1141. **Fremden-Blatt.** Wien, 25. Februar 1874. Aus München. (Orig.-Korr. des „Fr.-Bl.") — 22. Febr. (Ueber die letztmalige Darſtellung der Brünnhilde in der „Walküre" durch Fräulein Stehle.) /R. W./

1876 **Der Sammler.** 1876. (Beſprechungen über ſämmtliche 1876 im kgl. Hof- und Nationaltheater zu München ſtattgefundene Aufführungen Wagner'ſcher Opern und Muſikdramen.) (2367)

1878 1142. **Fremden-Blatt.** Wien, 13. Juni 1878. Ueber die 1. Aufführung des „Siegfried". /R./

1878 1143. **Fremden-Blatt.** Wien, 21. Auguſt 1878. Feuilleton. „Siegfried" in München. Original-Bericht des „Fr.-Bl." — 19. Auguſt. /R. W./

1144. **Neues Wiener Abendblatt.** 17. September 1878. Ueber die 1. Aufführung der „Götterdämmerung". /R. W./

1145. **Die Preſſe.** Wien, 19. September 1878. Ueber die 1. Aufführung der „Götterdämmerung". /R. W./

1146. **Allgemeine Zeitung.** Augsburg, 20. September 1878. Verſchiedenes. München. (Ueber die 1. Aufführung der Götterdämmerung am 15. Sept.) /R. W./

1880 1147. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 23. Juli 1880. Ueber die einhundertſte Aufführung des „Tannhäuſer". /M./

1148. **Berliner Börſen-Courier.** 16. September 1880. Bericht aus München v. 14. Sept., über eine „Meiſterſinger"-Aufführung mit Mathilde Mallinger („Eva") als Gaſt. Rückblick auf die 1. Aufführung vom J. 1868. /R. W./

1149. **Der Sammler.** Belletriſtiſche Beilage zur „Augsburger Abendzeitung". 6. November 1880. Theater und Muſik. b. München, 5. Novbr. Ueber die Aufführung des „Fliegenden Holländer". /R. W./

1881 1150. **Berliner Börſen-Courier.** 17. Februar 1881. Bericht über ein Gaſtſpiel des Herrn Jäger als „Siegfried" in München. — Vergleichende Bemerkungen über die Hrn. Jäger und Vogl in dieſer Partie. /R. W./

1151. —— 12. Juni 1881. — ph. Ueber das erſte Auftreten des Ehepaars Vogl nach ſeinem Berliner Gaſtſpiele im „Lohengrin". Bericht aus München. /R. W./

1152. **Fremden-Blatt.** Wien, 14. September 1881. Ueber die Aufführung von „Triſtan und Iſolde". — Angabe einiger, durch eigene Berichterſtatter vertretener [illegible] Blätter. /M./

1153. **Süddeutſche Preſſe.** München, 14. September 1881. (K. Hoftheater.) Ueber den Abſchluß des erſten Cyklus der Wagnervorſtellungen mit den „Meiſterſingern". X. /R. W./

1154. **Fremden-Blatt.** Wien, 16. September 1881. Ueber dieſelbe Vorſtellung. /M./

20. Neapel.

1155. **Deutſche Zeitung.** Wien, 3. März 1881. Ueber die 1. Aufführung des „Lohengrin" in San Carlo am 26. v. M. /R. W./

21. New-York.

1870 1156. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 31. December 1870. Ueber die 1. Aufführung des „Tannhäuſer" im Stadttheater. /M./

22. Riga.

1881 **Neue Freie Preſſe.** Wien, 31. März 1881. Ueber die 1. „Lohengrin"-Aufführung im Concerte [illegible]. — [illegible]. /R. W./ (1306)

23. Paris.

1861 * Der Sammler. 1861. (S. 126. Tannhäuser in Paris. — S. 144. Pot-Pourri: Tannhäuser in Paris. — S. 215. Zur Tannhäuser-Geschichte in Paris.) (Wien.)

1869 1157. Neue Freie Presse. Wien, 9. April 1869. (Wagner's „Rienzi" in Paris.) [A. W.]

24. Rom.

1880 1158. Fremden-Blatt. Wien, 9. April 1880. Ueber die 1. Aufführung des „Lohengrin" im Apollo-Theater am 5. April. [A.]

25. Salzburg.

1876 1159. Fremden-Blatt. Wien, 24. März 1876. Ueber die 1. Aufführung einer Wagner'schen Oper in Salzburg: „Der fliegende Holländer." [A.]

26. Stockholm.

1874 1160. Fremden-Blatt. Wien, 28. Februar 1874. Ueber die 1. Aufführung des „Lohengrin". [A.]

27. Triest.

1878 1161. Neues Wiener Abendblatt. 20. November 1878. Ueber die 1. „Tannhäuser"-Vorstellung (16. Nov.). [A. W.]

28. Wien.

(Unter Richard Wagner's persönlicher Leitung.)

Lohengrin.

(2. März 1876.)

1876 1162. Fremden-Blatt. Wien, 3. März 1876. (Hof-Operntheater.) sp. (Eine Ergänzung dieses Referats von einem zweiten Berichterstatter.) [A. W.]

1163. Illustrirtes Wiener Extrablatt. Wien, 3. März 1876. (Hofoperntheater.) [A. W.]

1164. Neue Freie Presse. Wien, 3. März 1876. (Hofoperntheater.) [A. W.]

(Erste Aufführungen.)

(Im alten Hause.)

Die unter den Nrn. 1165, 1167–1169, 1170 verzeichneten Aufführungen („Holländer" — „Meistersinger" — „Rienzi") betreffen erste Aufführungen für Wien. — Es wurde hier die Reihenfolge der ersten Aufführungen der einzelnen Bühnenwerke in Wien beibehalten.

Der fliegende Holländer.

(2. November 1860.)

1860 1165. Die Presse. Wien, 6. November 1860. Feuilleton. „Der fliegende Holländer", von Richard Wagner. Ed. H.

(Im neuen Hauſe.)

Die Meiſterſinger von Nürnberg.

(27. Februar 1870.)

1870 1166. Neue Freie Preſſe. Wien, 1. März 1870. (Hofoperntheater.) h. /R. W./

1167. —— Wien, 1. 2. März 1870. Feuilleton. „Die Meiſterſinger von Nürnberg“ von Richard Wagner. Ed. H. I. II.

1168. Neues Fremden-Blatt. Wien, 1. März 1870. Die Meiſterſinger von Nürnberg von R. Wagner. —h. /R. W./

Tannhäuſer.

(22. Juni 1870.)

1169. Neue Freie Preſſe. Wien, 23. Juni 1870. (Hofoperntheater.) /R. W./

1170. —— Wien, 25. Juni 1870. Feuilleton. Hofoperntheater. („Tannhäuſer“ . . .) Ed. H. /R./

Lohengrin.

(6. October 1870.)

1171. Neue Freie Preſſe. Wien, 8. October 1870. (Hofoperntheater.) /R. W./

1172. —— Wien, 7. October 1870. Feuilleton. Muſik. („Lohengrin“ im neuen Hauſe . . .) Ed. H. /R./

Der fliegende Holländer.

(27. Jänner 1871.)

1871 1173. Neues Fremden-Blatt. Wien, 29. Jänner 1871. (Neues Operntheater.) h— /R. W./

Rienzi, der letzte der Tribunen.

(30. Mai 1871.)

1174. Neues Fremden-Blatt. Wien, 1. Juni 1871. „Rienzi, der letzte der Tribunen.“ Große tragiſche Oper in fünf Akten von Richard Wagner. h— /R. W./

Tannhäuſer, zum erſten Male in der neuen Bearbeitung. Neu in Scene geſetzt.

(22. November 1875.)

1875 1175. Fremden-Blatt. Wien, 23. November 1875. (Hofoperntheater.) sp. /R. W./

1176. —— Wien, 24. November 1875. Hof-Operntheater. („Tannhäuſer“, neubearbeitet und ſcenirt.) sp. /R. W./

1875 1177. Die Preſſe. Wien, 24. November 1875. Feuilleton. Oper „Tannhäuſer". E. Schelle.

Lohengrin. Neu in Scene geſetzt.
(15. Dezember 1875.)

1178. Die Preſſe. Wien, 17. Dezember 1875. Feuilleton. Oper „Lohengrin". E. Schelle.

1179. Neue Freie Preſſe. Wien, 17. Dezember 1875. Feuilleton. Hofoperntheater. („Lohengrin" neu in Scene geſetzt.) Ed. H.

1180. ? Wien, ? Dezember 1875. Feuilleton. Der neue „Lohengrin" im Opernhauſe, 17. Dezember 1875.

Die Walküre.
(5. März 1877.)

1877 1181. Die Preſſe. Wien, 7. März 1877. Feuilleton. „Die Walküre" von R. Wagner. E. Schelle.

1182. Neue Freie Preſſe. Wien, 7. März 1877. Feuilleton. „Die Walküre" von R. Wagner. Ed. H.

1183. Neues Wiener Tagblatt. 7. März 1877. „Die Walküre." Wilhelm Frey. [R. B.]

1184. —— 8. März 1877. Wien und Bayreuth. V. K. Schembera. [R. B.]

1185. Deutſche Zeitung. Wien, 9. März 1877. Feuilleton. „Die Walküre" von R. Wagner. Franz Gehring.

Das Rheingold.
(24. Jänner 1878.)

1878 1186. Die Tages-Preſſe. Wien, 25. Jänner 1878. Feuilleton. Hofoperntheater. Po.

1187. Wiener Abendpoſt. 25. Jänner 1878. K. K. Hofoperntheater. H. [R. B.]

1188. Deutſche Zeitung. Wien, 26. Jänner 1878. Feuilleton. „Rheingold". Franz Gehring.

1189. Die Preſſe. Wien, 26. Jänner 1878. Feuilleton. Oper „Das Rheingold". E. Schelle.

1190. Illuſtrirtes Wiener Extrablatt. Wien, 26. Jänner 1878. „Das Rheingold." Dr. K. St. [R. B.]

1191. Konſtitutionelle Vorſtadt-Zeitung. Wien, 26. Jänner 1878. „Das Rheingold." F. St. [R. B.]

1192. Morgen-Poſt. Wien, 26. Jänner 1878. „Das Rheingold." S. W—n. [R. B.]

1193. Neues Wiener Tagblatt. 26. Jänner 1878. „Das Rheingold." Wilhelm Frey. [R. B.]

1878 1194. Neues Wiener Tagblatt. 29. Jänner 1878. Wie der grabende Bau ausfiel. Vom Standpunkte des Consumenten. V. K. Schembera. /A. W./

1195. Fremden-Blatt. Wien, 27. Jänner 1878. Feuilleton. Hofoperntheater. Zum erſten Mal „Das Rheingold" von R. Wagner. sp.

1196. Neue Freie Preſſe. Wien, 27. Jänner 1878. Feuilleton. „Das Rheingold" von Richard Wagner. Ed. H.

1197. Publiciſtiſche Blätter. Wien, 27. Jänner 1878. Bühnenwelt. W—n. /A. W./

1198. Sonn- und Feiertags-Courier. Wien, 27. Jänner 1878. Vom „Rheingold". F. H. /A. W./

1199. Wiener Pikante Blätter. 27. Jänner 1878. „Rheingold" von Richard Wagner. /A. W./

1200. Wiener Sonn- und Montags-Zeitung. Wien, 27. Jänner 1878. Feuilleton. R. Wagner's „Rheingold". Floreſtan.

1201. Figaro. Wien. Nr. 5. Jänner 1878. Theater-Figaro. /A. W./

1202. Die Couliſſe. Wien, .. Februar 1878. Opernkritiken von Friedrich Schmitt. XXVII. Rheingold von R. Wagner. /A. W./

Siegfried.

(9. November 1878.)

1203. Fremden-Blatt. Wien, 10. November 1878. (Hof-Operntheater.) sp. /A. W./

1204. —— Wien, 12. November 1878. Theater und Kunſt. Hof-Operntheater. „Siegfried" von Richard Wagner. sp. /A. W./

1205. Morgen-Poſt. Wien, 10. November 1878. (Operntheater.) W—n. /A. W./

1206. —— Wien, 11. November 1878. „Siegfried", Oper von Richard Wagner. E. Wollerſtein. *) /A. W./

1207. Neue Freie Preſſe. Wien, 10. November 1878. (Hofoperntheater.) Wien, 9. November. /A. W./

1208. —— Wien, 12. November 1878. Feuilleton. Hofoperntheater. („Siegfried", von Richard Wagner.) Ed. H.

1209. Publiciſtiſche Blätter. Wien, 10. November 1878. Hofoperntheater. Lc. /A. W./

1210. Sonn- und Feiertags-Courier. Wien, 10. November 1878. Fünf Stunden „Siegfried". Franz Hille. /A. W./

1211. Beilage zur Wiener Abendpoſt. 11. November 1878. K. K. Hofoperntheater. L. W. Hahn. /A. W./

1212. Wiener Sonn- und Montags-Zeitung. Wien, 11. 10. November 1878. Feuilleton. Richard Wagner. „Siegfried" I. II. Floreſtan.

1878 1213. **Deutſche Zeitung.** Wien, 12. November 1878. Feuilleton. „Siegfried", Muſik-Drama von Richard Wagner. **Franz Gehring.**

1214. **Die Preſſe.** Wien, 12. November 1878. Feuilleton. „Siegfried" von Richard Wagner in drei Aufzügen. **E. Schelle.**

1215. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** Wien, 12. November 1878. „Siegfried". Dr. K. St. (A. W.)

1216. **Konſtitutionelle Vorſtadt-Zeitung.** Wien, 12. November 1878. „Siegfried" von Richard Wagner. B. (A. W.)

1217. **Neues Wiener Tagblatt.** 12. November 1878. „Siegfried". Von Richard Wagner. **Wilhelm Frey.** (A. W.)

1218. —— 13. November 1878. „Siegfried." Bayreuth-München-Wien. **V. K. Schembera.** (A. W.)

1219. **Neuigkeits-Weltblatt.** Wien, 23. November 1878. K. K. Hof-Operntheater. (A. W.) W.

1220. **Schreil's Geſchäfts-Zeitung.** Wien, 15. November 1878. Theater und Kunſt. (A. W.)

1221. **Wiener Pikante Blätter.** No. 47. 1878. Muſik. Siegfried. Von Richard Wagner. — (A. W.)

1222. **Die Couliſſe.** Wien, 1. Dezember 1878. Opernkritiken von **Friedrich Schmitt.** XXXI. Siegfried. Dritter Nibelungen-Tag von Richard Wagner. (A. W.)

1223. **Peſter Lloyd.** 11. November 1878. Feuilleton. Richard Wagner's „Siegfried" in Wien. Dr. **Theodor Helm.**

1224. **Tagespoſt.** Graz, 11. November 1878. Muſikaliſche Briefe aus Wien. Wien, 10. November. **A. Jäger.** (A. W.)

Götterdämmerung.

(14. Februar 1879.)

1879 1225. **Deutſche Zeitung.** Wien, 15. Februar 1879. „Hofoperntheater." F. G. (A. W.)

1226. —— Wien, 16. Februar 1879. Feuilleton. „Die Götterdämmerung." Von Richard Wagner. **Franz Gehring.**

1227. **Die Preſſe.** Wien, 15. Februar 1879. (Hofoperntheater.) (A. W.)

1228. —— Wien, 16. Februar 1879. Feuilleton. „Götterdämmerung" von Richard Wagner. **E. Schelle.**

1229. **Fremden-Blatt.** Wien, 15. Februar 1879. (Hof-Operntheater.) sp. (A. W.)

1230. —— Wien, 16. Februar 1879. (Hof-Operntheater.) „Götterdämmerung" von Richard Wagner. sp. (A. W.)

1231. **Konſtitutionelle Vorſtadt-Zeitung.** Wien, 15. Februar 1879. „Hofoperntheater." B. (A. W.)

1232. —— Wien, 16. Februar 1879. „Götterdämmerung." B. (A. W.)

1879 1233. Neue Freie Preſſe. Wien, 15. Februar 1879. (Hofoperntheater.) Wien, 14. Februar. /R. W./

1234. —— Wien, 16. Februar 1879. Feuilleton. Hofoperntheater. („Götterdämmerung." Von Richard Wagner.) Ed. H.

1235. Neues Wiener Tagblatt. 15. Februar 1879. („Hofoperntheater.") Sp. /R. W./

1236. —— 16. Februar 1879. Götterdämmerung. Wilhelm Frey. /R. W./

1237. —— 17. Februar 1879. „Götterdämmerung." Vom Standpunkte des Kunſtwerkes. V. K. Schembera. /R. W./

1238. Wiener Abendpoſt. 15. Februar 1879. „K. k. Hofoperntheater." L. W. Hahn. /R. W./

1239. Wiener 6 Uhr-Abendblatt. Wien, 15. Februar 1879. Hofoperntheater. Harold. /R. W./

1240. Illuſtrirtes Fremden-Blatt. Wien, 16. Februar 1879. Hofopern-Theater. II. /R. W./

1241. Publiciſtiſche Blätter. Wien, 16. Februar 1879. Bühnenwelt. „Götterdämmerung" von Richard Wagner. Lr. /R. W./

1242. Sonn- und Feiertags-Courier. Wien, 16. Februar 1879. O Götter, welche Dämmerung! Franz Hille. /R. W./

1243. Wiener Pikante Blätter. 16. Februar 1879. „Götterdämmerung". Von Richard Wagner. /R. W./

1244. Illuſtrirtes Wiener Extrablatt. Wien, 17. Februar 1879. Theaterzeitung. „Götterdämmerung". k. st. /R. W./

1245. Morgen-Poſt. Wien, 17. Februar 1879. „Götterdämmerung", Oper in drei Acten und einem Vorſpiele von Richard Wagner. C. Wallerſtein. /R. W./

1246. Wiener Sonn- und Montags-Zeitung. Wien, 17. 24. Februar 1879. Feuilleton. Richard Wagner's „Götterdämmerung". I. II. Floreſtan.

1247. Das Vaterland. 18. Februar 1879. „Götterdämmerung". Aus der Nibelungen-Tetralogie von Richard Wagner. I. Der Siegfriedsheldentod. Ed. K. /R. W./

1248. —— 21. Februar 1879. „Götterdämmerung". II. Götter und Helden. Ed. K. /R. W./

1249. Montags-Revue. Wien, 24. Februar 1879. Feuilleton. „Götterdämmerung" von Richard Wagner. Ludwig Speidel.

1250. Wiener Theater-Zeitung. Wien, 25. Februar 1879. Wiener Berichte. K. K. Hofoperntheater. „Die Götterdämmerung". V. /R. W./

1251. Peſter Lloyd. 17. Februar 1879. Feuilleton. Die erſte Aufführung der „Götterdämmerung", von Richard Wagner. Beſprochen von Dr. Theodor Helm.

1879 1252. **Tagespoſt.** Graz, 17. Februar 1879. Muſikaliſche Briefe aus Wien. Von W. Jäger. Wien, 15. Februar. /A. B./

1253. **National-Zeitung.** Berlin, 22. Februar 1879. Wiener Skizzen. Wilh. Singer. /A. B./

Der Ring des Nibelungen.

(26., 27., 29. u. 30. Mai 1879.)

1254. **Die Preſſe.** Wien, 27. Mai 1879. (Hofoperntheater.) /A. B./

1255. —— Wien, 1. Juni 1879. Oper. E. Schelle. /A. B./

1256—1258. **Fremden-Blatt.** Wien, 27. 29. 31. Mai 1879. Ueber die Aufführung von „Rheingold“, „Walküre“ und „Götterdämmerung“. /A./

1259. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 27. Mai 1879. Wien, 26. Mai. (Hofoperntheater.) /A. B./

1260. **Neues Wiener Tagblatt.** 27. Mai 1879. Hofoperntheater. Sr. /A. B./

1261. —— 31. Mai 1879. Die Wagnerwoche. **Wilhelm Frey.** /A. B./

1262. **Morgen-Poſt.** Wien, 31. Mai 1879. Hofoperntheater. W—n. /A. B./

1263. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** Wien, 31. Mai 1879. Hofoperntheater. h. st. /A. B./

1264. **Wiener Pikante Blätter.** 8. Juni 1879. Skizzen aus der Wiener Tonwelt. XXX. /A. B./

1265. **Das Vaterland.** 15. 26. Juni 1879. Der Nibelungen-Cyklus im Wiener Operntheater. I. II. Ed. K. /A. B./

1266. **Peſter Lloyd.** 1. Juni 1879. Wiener Muſikbriefe von Dr. **Theodor Helm.** (Von der Hofoper: Erſte Geſammt-Aufführung der Wagner'ſchen „Nibelungen“-Trilogie. — — —) /A. B./

1867 1267. **Zwiſchen-Akt.** Wien, 13. October 1867. „Iphigenia in Aulis“. Muſik von Gluck. (Text und Muſik nach Richard Wagner's Bearbeitung vom Jahre 1847.) H. /A. B./

1268. —— Wien, 15. October 1867. Noch einmal: „Iphigenia in Aulis“. (Nach der „Preſſe“ von Ed. Schelle.)

(Weitere Aufführungen.)

1870 1269. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 6. März 1870. Ueber die 2. Aufführung der „Meiſterſinger“. /A./

1875 1270. **Fremden-Blatt.** Wien, 2. Mai 1875. (Hof-Operntheater.) Ueber den neuen Kapellmeiſter Herrn Hans Richter als Dirigent in den „Meiſterſingern“. — sp. /A. B./

1271. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 2. Mai 1875. (Hofoperntheater.) (Be- [illegible].) /A. B./

1875 1272. Die Presse. Wien, 28. September 1875. (Hofoperntheater.) Herr Schmitt zum ersten Male als David in den „Meistersingern". /R. W./

1273. Fremden-Blatt. Wien, 28. November 1875. (Ueber die zweite Aufführung bei den [illegible] „Tannhäuser". — [illegible]. —) /R./

1876 1274. —— Wien, 13. September 1876. (Erstes Auftreten von Frau Friedrich-Materna nach ihrer bayreuther Rückkehr und Triumph als „Elisabeth" im „Tannhäuser".) h. /R. W./

1275. Neue Freie Presse. Wien, 13. September 1876. (Hofoperntheater.) (Dieselbe Vorstellung.) /R. W./

1879 1276. Fremden-Blatt. Wien, 25. April 1879. Die Jubelvorstellung im Hof-Operntheater. Die Fest-Scene aus den „Meistersingern". /R./ *)

1881 1277. Illustrirtes Wiener Extrablatt. Wien, 29. März 1881. Ueber eine Lohengrin-Aufführung mit Hindernissen. /R. W./

1278. Deutsche Zeitung. Wien, 24. August 1881. (Hofoperntheater.) J. G. („Tannhäuser". Einhundertste Aufführung im neuen Opernhause. — Dirigent: Herr Director Jahn.) /R. W./

1279. Fremden-Blatt. Wien, 24. August 1881. (Dieselbe Vorstellung.) /R. W./

1280. Illustrirtes Wiener Extrablatt. Wien, 24. August 1881. Hof-Operntheater. k. el. (Dieselbe Vorstellung.)

1281. Morgen-Post. Wien, 24. August 1881. Hofoperntheater. Dr. (Dieselbe Vorstellung.) /R. W./

1282. Neue Freie Presse. Wien, 24. August 1881. (Hofoperntheater.) (Dieselbe Vorstellung.) /R. W./

1283. Neues Wiener Tagblatt. 24. August 1881. (Dieselbe Vorstellung.) Tannhäuser in Wien. — k. /R. W./

1284. Wiener Allgemeine Zeitung. Wien, 24. August 1881. L. (Hofoperntheater.) (Dieselbe Vorstellung.) /R. W./

Der Ring des Nibelungen.

(Zweiter Cyklus: 15., 16., 17. u. 19. September 1879.)

1879 1285. Deutsche Zeitung. Wien, 16. September 1879. (Beginn der Wagner-Woche. Ueber den neuen, nicht zu Verwendung gekommenen Regenbogenbrücke bei der „Rheingold"-Aufführung etc.) /R. W./

1286. —— Wien, 21. September 1879. Ueber den großen Erfolg des Nibelungen-Cyklus etc. /R./

1287. Illustrirtes Wiener Extrablatt. Wien, 16. September 1879. (Abend-Ausgabe.) (Ueber die Rheingold-Aufführung.) /R./

1288. Fremden-Blatt. Wien, 16. September 1879. Ueber die ausländische Theilnahme an der Aufführung des Cyklus etc. /R./

1289. Zwischenakt. Wien, 16. September 1879. (Referat über das „Rheingold".) /R. W./

1879 1290. **Zwiſchenakt.** Wien, 18. September 1879. (Referat über die „Walküre" u. „Siegfried".) [R. W.]

1291. —— Wien, 16. September 1879. Der Ring des Nibelungen. (Beſprochen von Ed. Moukla.) [R. W.]

1292. —— Wien, 17. September 1879. Fortſetzung. [R. W.]

1293. —— Wien, 19. September 1879. Fortſetzung. [R. W.]

Die Meiſterſinger von Nürnberg.

(Neu einſtudiert, 12. October 1880.)

1880 1294. **Deutſche Zeitung.** Wien, 13. October 1880. (Hofoperntheater.) [R. W.]

1295. **Die Preſſe.** Wien, 13. October 1880. (Hofoperntheater.) [R. W.]

1296. **Fremden-Blatt.** Wien, 13. October 1880. (Hof-Operntheater.) ep. [R. W.]

1297. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** Wien, 13. October 1880. Hof-Operntheater. k. et. [R. W.]

1298. **Konſtitutionelle Vorſtadt-Zeitung.** Wien, 13. October 1880. Hofoperntheater. P. [R. W.]

1299. **Morgen-Poſt.** Wien, 13. October 1880. (Hofoperntheater.) [R. W.]

1300. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 13. October 1880. Wien, 12. Oct. (Hofoperntheater.) [R. W.]

1301. **Wiener Abendpoſt.** 13. October 1880. Feuilleton. K. K. Hofoperntheater. Neu einſtudiert: „Die Meiſterſinger von Nürnberg". Oper in drei Acten von Richard Wagner. E.

1302. **Wiener Allgemeine Zeitung.** Wien, 13. October 1880. Wien, 12. Oct. K. (Hofoperntheater.) [R. W.]

1303. —— Wien, 20. October 1880. Oper. — **Max Kalbeck.** [R. W.]

1304. **Wiener Sonn- und Montags-Zeitung.** Wien, 17. October 1880. Theater. (Hofoperntheater.) **Floreſtan.** [W.]

(Vorſtellungen mit Gaſtſpielen.)

1865 1305. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 4. März 1865. (Hofoperntheater.) („Tannhäuſer" — Eliſabeth: Frl. Gehle.) [R. W.]

1306. **Allgemeine Zeitung.** Augsburg, 6. März 1865. (Zweite Beilage.) [R. W.]

1868 1307. **Die Preſſe.** Wien, 20. December 1868. Feuilleton. Albert Niemann. **E. Schelle.**

1869 1308. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 29. Jänner 1869. h. (Hofoperntheater.) („Lohengrin" — Lohengrin: Hr. A. Niemann.) [R. W.]

1871 1309. —— Wien, 22. Auguſt 1871. (Hofoperntheater.) („Tannhäuſer" — Wolfram: Hr. Beck.) m. [R. W.]

1871 1310. **Neue Freie Preſſe.** Wien, . . September 1871. Feuilleton. Hofoperntheater. („Die Meiſterſinger". Herr Beck . . .) Ed. H. /R./

1872 1311. —— Wien, . . October 1872. Feuilleton. Hofoperntheater. Ed. H. („Rienzi" — Rienzi: Hr. Niemann.) /R./

1312. **Fremden-Blatt.** Wien, 19. November 1872. (Hof-Operntheater.) („Lohengrin" — König Heinrich: Hr. Scaria.) /R. B./

1873 1313. —— Wien, 5. Jänner 1873. („Der fliegende Holländer" — Holländer: Hr. Scaria.) ap. /R. B./

1875 1314. —— Wien, 30. Mai 1875. (Hof-Operntheater.) („Lohengrin" — Elſa: Frau Mathilde Mallinger.) ap. /R. B./

1315. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 30. Mai 1875. (Hofoperntheater.) (Dieſelbe Vorſtellung.) /R. B./

1316. —— Wien, 6. Juni 1875. (Hofoperntheater.) („Der fliegende Holländer" — Senta: Frl. Minnie Hauk; „Tannhäuſer" — Eliſabeth: Fr. M. Mallinger.) /R. B./

1877 1317. **Fremden-Blatt.** Wien, 24. Februar 1877. (Oper.) („Lohengrin" — Elſa: Frau Chriſtine Nilſſon.) /R. B./

1878 1318. —— Wien, 27. Februar 1878. (Hof-Operntheater.) („Lohengrin" — Elſa: Frl. Marie Wilt.) ap. /R. B./

1319. **Wiener Abendpoſt.** 28. October 1878. Wiener Theater. h. („Rienzi" — Rienzi: Hr. Schott.) /R. B./

1880 1320. **Fremden-Blatt.** Wien, 5. März 1880. (Hof-Operntheater.) („Lohengrin" — Lohengrin: Hr. Nachbaur.) ap. /R. B./

1321. **Neues Wiener Tagblatt.** 5. März 1880. Hofoperntheater. Fr. (Dieſelbe Vorſtellung.) /R. B./

1322. **Wiener Allgemeine Zeitung.** Wien, 5. März 1880. K. (Hofoperntheater.) (Dieſelbe Vorſtellung.) /R. B./

1323. **Deutſche Zeitung.** Wien, 21. April 1880. (Hofoperntheater.) („Die Walküre" — Siegmund: Hr. Jäger.) F. G. /R. B./ *)

1324. **Die Preſſe.** Wien, 21. April 1880. (Hofoperntheater.) (Dieſelbe Vorſtellung.) /R. B./

1325. **Fremden-Blatt.** Wien, 21. April 1880. (Dieſelbe Vorſtellung.) /R./

1326. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 21. April 1880. (Hofoperntheater.) (Dieſelbe Vorſtellung.) /R. B./

1327. **Peſter Lloyd.** 25. April 1880. Feuilleton. Wiener Muſikbrief. Von Dr. Th. Helm. (Aus der Oper: Herr Jäger als Siegmund in der „Walküre" . . . .) /R./

1328. **Fremden-Blatt.** Wien, 20. Auguſt 1880. (Hof-Operntheater.) („Tannhäuſer" — Tannhäuſer: Hr. Schrötter; Wolfram: H. Emil Kraus.) ap. /R. B./

1329. —— Wien, 24. Auguſt 1880. (Hof-Operntheater.) („Lohengrin" — Lohengrin: Hr. Schrötter; Telramund: Hr. Kraus.) ap. /R. B./

1330. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 24. Auguſt 1880. (Hofoperntheater.) (Dieſelbe Vorſtellung.) /R. B./

1880 1331. **Fremden-Blatt.** Wien, 29. August 1880. (Ueber die wiederholte „Lohengrin"-Aufführung mit Hr. Schröder a. G.) /M./

1332. —— Wien, 29. September 1880. („Lohengrin" — Telramund: Hr. Krükl.) /M./

1333. —— Wien, 29. September 1880. („Der fliegende Holländer" — Holländer: Hr. Krükl.) /M./

1334. **Die Presse.** Wien, 6. December 1880. (Hofoperntheater.) („Lohengrin" — Lohengrin: Hr. Winkelmann.) /K. B./

1335. **Fremden-Blatt.** Wien, 6. December 1880. (Hof-Operntheater.) (Dieselbe Vorstellung.) /K. B./

1336. **Illustrirtes Wiener Extrablatt.** Wien, 8. December 1880. (Hof-Operntheater.) k. ot. (Dieselbe Vorstellung.) /K. B./

1337. **Morgen-Post.** Wien, 8. December 1880. (Dieselbe Vorstellung.) Bn. /K. B./

1338. **Neue Freie Presse.** Wien, 8. December 1880. (Hofoperntheater.) (Dieselbe Vorstellung.) /K. B./

1339. **Wiener Allgemeine Zeitung.** Wien, 8. December 1880. K. (Hofoperntheater.) (Dieselbe Vorstellung.) /K. B./

1340. **Deutsche Zeitung.** Wien, 17. December 1880. (Hofoperntheater.) F. G. („Siegfried" — Siegfried: Herr Winkelmann.) /K. B./

1341. **Die Presse.** Wien, 17. December 1880. (Hofoperntheater.) (Dieselbe Vorstellung.) /K. B./

1342. **Fremden-Blatt.** Wien, 17. December 1880. (Dieselbe Vorstellung.) /M./

1343. **Illustrirtes Wiener Extrablatt.** Wien, 17. December 1880. (Hof-Operntheater.) k. ot. (Dieselbe Vorstellung.) /K. B./

1344. **Morgen-Post.** Wien, 17. December 1880. (Dieselbe Vorstellung.) /K. B./

1345. **Neue Freie Presse.** Wien, 17. December 1880. (Hofoperntheater.) (Dieselbe Vorstellung.) /K. B./

1346. **Wiener Allgemeine Zeitung.** Wien, 17. December 1880. K. (Hofoperntheater.) (Dieselbe Vorstellung.) /K. B./

1347. **Wiener Abendpost.** 17. December 1880. (Dieselbe Vorstellung.) /K. B./

1348. **Illustrirtes Wiener Extrablatt.** Wien, 20. December 1880. (Hof-Operntheater.) k. ot. („Götterdämmerung" — Siegfried: Herr Winkelmann.) /K. B./

1349. **Morgen-Post.** Wien, 20. December 1880. (Dieselbe Vorstellung.) Bn. /K. B./

1350. **Wiener Abendpost.** 20. December 1880. (Dieselbe Vorstellung.) /K. B./

1351. **Deutsche Zeitung.** Wien, 21. December 1880. (Hofoperntheater.) F. G. (Dieselbe Vorstellung.) /K. B./

1880 1352. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 21. December 1880. (Oper und Concert.) (Dieſelbe Vorſtellung.) /K./

1353. **Wiener Allgemeine Zeitung.** Wien, 21. December 1880. K. (Hofoperntheater.) (Dieſelbe Vorſtellung.) /K. B./

1354. **Fremden-Blatt.** Wien, 22. December 1880. (Hof-Operntheater.) sp. („Tannhäuſer" — Tannhäuſer: Herr Winkelmann.) /K. B./

1355. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** Wien, 22. December 1880. (Dieſelbe Vorſtellung.) /K. B./

1356. **Die Preſſe.** Wien, 23. December 1880. (Hofoperntheater.) (— „Lohengrin". Zweiter Akt. Elſa von Brabant: Frau Pauline Lucca. —) /K. B./

1357. **Fremden-Blatt.** Wien, 23. December 1880. (Hof-Operntheater.) sp. (Dieſelbe Vorſtellung.) /K. B./

1358. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** Wien, 23. December 1880. Hof-Operntheater. k. st. (Dieſelbe Vorſtellung.) /K. B./

1359. **Morgen-Poſt.** Wien, 23. December 1880. Da. (Dieſelbe Vorſtellung.) /K. B./

1360. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 23. December 1880. (Hofoperntheater.) (Dieſelbe Vorſtellung.) /K. B./

1361. **Wiener Allgemeine Zeitung.** Wien, 23. December 1880. K. (Hofoperntheater.) (Dieſelbe Vorſtellung.) /K. B./

Wiener Abendpoſt. 29. December 1880. Feuilleton. Muſik. K. (Dieſelbe Vorſtellung.) /K./ (966)

Peſter Lloyd. 28. December 1880. Wiener Muſikbrief. Von Dr. Theodor Helm. (Von der Oper: Tenoriſt Winkelmann als Siegfried. — — Tannhäuſer. — Frau Lucca als — — Elſa.) /K./ (954)

1881 1362. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** Wien, 17. Jänner 1881. Hof-Operntheater. k. st. („Lohengrin" — Ortrud: Frau Moran-Olden.) /K. B./

1363. **Fremden-Blatt.** Wien, 18. Jänner 1881. (Hof-Operntheater.) sp. (Dieſelbe Vorſtellung.) /K. B./

1364. —— Wien, 9. Februar 1881. (Hof-Operntheater.) („Lohengrin" — Telramund: Herr Sommer.) /K. B./

1365. —— Wien, 19. Februar 1881. (Hof-Operntheater.) sp. („Tannhäuſer" — Wolfram: Herr Karl Mayer v. k. Theater in Caſſel.) /K. B./

1366. **Die Preſſe.** Wien, 22. April 1881. (Hofoperntheater.) („Der fliegende Holländer" — Holländer: Herr Reichmann.) /K. B./

1367. **Fremden-Blatt.** Wien, 23. April 1881. (Hof-Operntheater.) (Dieſelbe Vorſtellung.) /K. B./

1368. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** Wien, 22. April 1881. Hof-Operntheater. k. st. (Dieſelbe Vorſtellung.) /K. B./

1369. **Morgen-Poſt.** Wien, 23. April 1881. Hofoperntheater. Da. (Dieſelbe Vorſtellung.) /K. B./

1881 1370. **Neue Freie Presse.** Wien, 22. April 1881. (Hofoperntheater.) (Dieselbe Vorstellung.) /K. B./

1371. **Wiener Abendpoſt.** 22. April 1881. (Dieſelbe Vorſtellung.) /K. B./

1372. **Fremden-Blatt.** Wien, 29. April 1881. (Hof-Operntheater.) („Tannhäuſer" — Venus: Frau Kupfer, Wolfram: Herr Reichmann.) /K. B./

1373. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** Wien, 29. April 1881. Hof-Operntheater. k. st. (Dieſelbe Vorſtellung.) /K. B./

1374. **Morgen-Poſt.** Wien, 29. April 1881. Hofoperntheater. Bn. (Dieſelbe Vorſtellung.) /K. B./

1375. **Die Preſſe.** Wien, 1. Mai 1881. (Hofoperntheater.) („Die Meiſterſinger von Nürnberg" — Hans Sachs: Herr Reichmann.) /K. B./

1376. **Fremden-Blatt.** Wien, 1. Mai 1881. (Hof-Operntheater.) (Dieſelbe Vorſtellung.) /K. B./

1377. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** Wien, 1. Mai 1881. Hof-Operntheater. k. st. (Dieſelbe Vorſtellung.) /K. B./

1378. **Morgen-Poſt.** Wien, 1. Mai 1881. Hofoperntheater. Bn. (Dieſelbe Vorſtellung.) /K. B./

1379. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 1. Mai 1881. (Hofoperntheater.) (Dieſelbe Vorſtellung.) /K. B./

1380. **Fremden-Blatt.** Wien, 12. Mai 1881. (Hof-Operntheater.) („Lohengrin" — Ortrud: Fräulein Marianne Brandt. — Dirigent: Director Jahn.) /K. B./

1381. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** Wien, 12. Mai 1881. Hof-Operntheater. k. st. (Dieſelbe Vorſtellung.) /K. B./

D. Wiesbaden.

1880 **Naſſauiſche Volkszeitung.** Wiesbaden, 21. Februar 1880. Kunſtnotizen. (Theater: „Die Meiſterſinger" von Richard Wagner. —) /E./ (1468.)

D. Vermiſchtes.

a. Aufſätze und größere Artikel.

1868 1382. **Zwiſchen-Akt.** Organ für Theater und Muſik. Wien, 27. 29. 30. Juni 1868. Wagner's „Meiſterſinger". I. II. III.

1869 1383. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 9. April 1869. (Generalprobe des „Rienzi" von Richard Wagner. [Paris.])

1384. —— Wien, 31. Auguſt 1869. Feuilleton. Muſikaliſches aus München. (Orig.-Corr. der „N. Fr. Pr.") München, 29. Auguſt. Ed. H. (Ueber die bevorſtehende Rheingold-Aufführung, beſonders über die Generalprobe, und deren auserleſenes Publikum.)

1385. —— Wien, 2. September 1869. („Rheingold.") (Ueber die Siſtirung der „Rheingold"-Aufführung in München.)

1869 1386. Neue Freie Preſſe. Wien, 3. September 1869. Richard Wagner. (Orig.-Corr. der „Neuen Freien Preſſe.“) München, 2. Sept.

1387. —— Wien, 5. September 1869. Feuilleton. Das „Rheingold“ von Richard Wagner. Ed. H.

1388. —— Wien, 6. October 1869. (Ein italieniſches Urtheil über Wagner's „Rheingold“.)

1870 1389. —— Wien, 13. Februar 1870. Vorbemerkungen über die bevorſtehende erſte „Meiſterſinger“-Aufführung in Wien.

1390. —— Wien, 10. März 1870. Feuilleton. Wagner und ſein Ende. Von A. W. Ambros.

—— Wien, 7. October 1870. Feuilleton. Muſik. (. . „Gluck und Wagner“, von Nohl . . .) Ed. H. (1172.)

1875 1391. —— Wien, 20. November 1875. Feuilleton. Tannhäuſer in Paris. B.

1392. —— Wien, 10. December 1875. Wagner in Wien. J. O.

1876 1393. —— Wien, 19. December 1876. Kunſtblatt. Oeſterreichiſcher Kunſtverein. E. Ranzoni. (Richard Wagner-Ausſtellung.)

1880 1394. —— Wien, 6. Juli 1880. Feuilleton. Reiſe-Lectüre. II. Wnn. (Vgl. Nr. 403.)

1881 1395—1397. —— Wien, 29. Juni, 6. 13. Juli 1881. Feuilleton. Briefwechſel zwiſchen Richard Wagner und Johann Herbeck. ⁂

1398. —— Wien, 16. Juli 1881. Nachtrag zum Briefwechſel Richard Wagner's mit Johann Herbeck. — Ein alter Abonnent.

1870 1399. Neues Wiener Tagblatt. Nr. 47. . . Februar 1870. Die Meiſterſinger von Nürnberg. (Ein Vorwort zur erſten Aufführung.) V. K. S.

1875 1400. —— 26. Februar 1875. Richard Wagner in Wien. Friedrich Pez.

1876 1401. —— . . Februar 1876. Richard Wagner in London und Paris. Ry

1402. —— 8. Auguſt 1876. Die Sprache Richard Wagner's. V. K. Schembera.

1877 1403. —— . . März 1877. Ein Wort eines Unmuſikaliſchen. Sigm. Schleſinger.

1404. —— 16. Juni 1877. Das Erbe Siegfried Wagner's. V. K. Schembera.

1879 1405—1406. —— 13. 14. Auguſt 1879. Gottfried Semper und Richard Wagner. I. II. x. y. z.

1407. —— 26. September 1879. Auch ein Wagner-Experiment. Sigm. Schleſinger.

1408. —— 23. October 1879. Wagner und Bismarck. V. K. Schembera.

1871 1409. Die Tages-Preſſe. Wien, 21. Jänner 1871. Beſprechung eines Vortrages von Profeſſor Nohl über Richard Wagner. ohne

1871 1410. **Fremden-Blatt.** Wien, 4. October 1871. Ein Brief von H. Berlioz an R. Wagner. (Vgl. Nr. 547.)

1873 1411. —— Wien, 23. Jänner 1873. Wagner-Konzert in Berlin. (Original-Corr. des „Fr. Bl.") Berlin, 21. Jän.

1876 1412. —— Wien, 19. März 1876. Vom Theater. (Ausführliche Motivirung der von Dingelſtedt geplanten Weimarer Fauſtaufführungen.) Vgl. Nr. 1705.

1413. —— Wien, 21. März 1876. Liszt und die Gräfin d'Agoult.

1414. —— Wien, 12. September 1876. Biographiſches über Frau Amalie Friedrich-Materna.

1415. —— Wien, 12. December 1876. Feuilleton. Oeſterreichiſcher Kunſtverein. (Wagner-Ausſtellung.)

1877 1416. —— Wien, 23. November 1877. Feuilleton. Richard Wagner in Dresden.

1871 1417. **Deutſche Zeitung.** Wien, 29. December 1871. Feuilleton. Deutſche Kunſt und Richard Wagner. Von **Peter Cornelius.** I.

1872 1418. —— Wien, ... 1872. Feuilleton. „Das Wagner-Sängerthum und Albert Niemann." H.

1419. —— Wien, 18. Mai 1872. Feuilleton. Richard Wagner und die deutſche Sache. **Ludwig Speidel.** *)

1877 1420. —— Wien, 9. Auguſt 1877. Feuilleton. [illegible] als Vorläufer Richard Wagner's. (Ein Beitrag zur Kunſtgeſchichte.) [illegible]

1879 1421. —— Wien, 21. Auguſt 1879. Feuilleton. Internationaler Muſik-Wettſtreit. **Franz Gehring.**

1422. —— Wien, 13. September 1879. Feuilleton. Wagner gegen Schumann. **Franz Gehring.**

1880 1423. —— Wien, 21. October 1880. (Abend-Ausgabe.) Literatur-Zeitung. Moderne Bilderſprache. (Beſprechung der Schrift von H. v. Wolzogen „Ueber Verrottung und Errettung der deutſchen Sprache.")

1872 1424. **Die Preſſe.** Wien, 1. Juni 1872. Victor Hugo an Richard Wagner. *)

1875 1425. —— Wien, 28. Februar 1875. Wagner-Concert. a.

1426. —— Wien, 2. December 1875. (Der Streit um den „Tannhäuſer".) (Verlagsrechtsangelegenheiten.)

1876 1427. —— Wien, 9. Auguſt 1876. Feuilleton. Die Franzoſen und R. Wagner. — Paul d'Abreſt.

1428. —— Wien, 17. Auguſt 1876. Henri Rochefort über Richard Wagner.

1429. —— Wien, 10. December 1876. Feuilleton. Die Richard Wagner-Ausſtellung. Im Schönbrunnerhaus. H. Gr.

1877 1430. —— Wien, 28. Jänner 1877. Feuilleton. Zwei Mittheilungen über R. Wagner. Von Dr. **Ludwig Nohl.** I. Eine Beethoven-Biographie.

1877 1431. Die Preſſe. Wien, 6. März 1877. Die erſte Aufführung der „Walküre“ (Bemerkungen eines Profanen). a.

1432. —— Wien, 1. November 1877. (Eine türkiſche Wagner-Enthuſiaſtin.)

1879 1433. —— Wien, 14. Februar 1879. „Götterdämmerung.“ x.

1434. —— Wien, 17. Juli 1879. Feuilleton. Roſſini und Wagner. E. Schelle.

1435. —— Wien, 31. Auguſt 1879. Richard Wagner in Dreſden. —u—a.

1880 1436. —— Wien, 18. Jänner 1880. Aus der Mappe eines alten Muſikers. K. T.

1881 1437. —— Wien, 19. Februar 1881. Feuilleton. Aus alten Zeiten. E. Schelle.

1875 1438. Neues Fremden-Blatt. Wien, 30. December 1875. Luiſe Duſtmann's Abſchied vom Hofoperntheater. (Als „Elſa“ im Lohengrin.)

1439. Illuſtrirtes Wiener Extrablatt. Wien, 30. November 1875. Des „Meiſters“ erſte Apoſtel in Wien. — um —

1879 1440. —— Wien, 17. Juni 1879. „Roſſini und Wagner.“

1441. —— Wien, 22. Juni 1879. Richard Wagner, die Preſſe und die Juden.

1442. Das Vaterland. 1. Jänner 1879. Die Wagner-Secte. Ed. K.

1443. —— 25. Mai 1879. Bayreuth und Olympia. Ed. K.

1881 1444. —— 18. 25. September, 16. October 1881. Von „Rienzi“ bis „Parſifal“. Ed. K. I. II. III. (Bei Abſchluß des Kataloges nur bis zu III. fortgeſetzt.)

1880 1445. Wiener Allgemeine Zeitung. Wien, 29. April 1880. Zur Wagner-Frage. Max Kalbeck.

1446—1447. —— Wien, 20. u. 24. Juli 1880. Triſtan und Iſolde. Max Kalbeck.

1871 1448. Neue Zeit. Olmütz. .. April 1871. Feuilleton. Ortrud. (Eine dramatiſche Studie.) II. Dr. W. Olmütz, 8. April.

1878 1449—1450. Tagespoſt. Graz, 1. 2. März 1878. Das muſikaliſche Drama. Von Eduard Schuré. — E. W. v. Gavenon. I. II.

1451. —— Graz, 5. März 1878. „Die Meiſterſinger“ von Richard Wagner. F. H.

1452. —— Graz, 7. März 1878. Zu den Wagnerconcerten. F. H.

1453. Wiener Neuſtädter Wochenblatt. Wiener Neuſtadt. 5. December 1876. Lohengrin. — Oper von Richard Wagner. I. (Otto Jahn.)

1865 1454. Allgemeine Zeitung. Augsburg, 19. Februar 1865. Richard Wagner und die öffentliche Meinung.

1455. —— Augsburg, 25. Februar 1865. Schlußantwort auf Richard Wagner's Erklärung. Vgl. Nr. 141.

1864 1456. Allgemeine Zeitung. Augsburg, 11. September 1864. (Beilage.) Dresden, 8. Sept. (Richard Wagner.) Statiſtiſche Daten über die Aufführungen der Werke R. Wagner's in Dresden.

1865 1457—1458. Der Bayeriſche Landbote. München, 30. April, 1. Mai 1865. Richard Wagner's Opernmuſik.

1459. Didaskalia. Blätter für Geiſt, Gemüth und Publicität. (Frankfurt a. M.) 19. Mai 1865. Richard Wagner in München. — Correſpondenzen. München, 15. Mai (Triſtan und Iſolde).

1867 1460. Der Sammler. 1867. Sechsunddreißigſter Jahrgang. Augsburg. 580 S. 4°. (S. 150. Kunſthiſtoriſche Vorträge, gehalten von Profeſſor L. Eckardt im Liebig'ſchen Hörſaal. III. Richard Wagner und die Muſik der Gegenwart. München, 2. April.)

1869 Der Sammler. 1869. (S. 357. Richard Wagner's Rheingold. Eine Einführung in dieſe muſikaliſche Dichtung von Maximilian Stamming. S. 361. (Schluß.)) (1131.)

1876 Bayreuther Tagblatt. 6. Juni 1876. (Urtheil über den Centennial-Feſtmarſch zur Weltausſtellung in Philadelphia von Richard Wagner, von E. L. Bernays, einer muſikaliſchen Autorität in den vereinigten Staaten Amerikas. Aus dem „Anzeiger des Weſtens".) 20) (2366.)

1878 1461. Frankfurter Zeitung und Handelsblatt. 30. Juni 1878. Feuilleton. Molière und Richard Wagner. Von Dr. Alfred Friedmann.

1881 1462. —— 17. Mai 1881. Feuilleton. Der Ring des Nibelungen. Ein Nachwort zur erſten Berliner Aufführung. Euſebius.

1879 1463. Kölniſche Zeitung. 14. Februar 1879. Stadttheater in Köln, — Generalprobe von „Rheingold".

1464. —— 14. März 1879. Stadt-Theater in Köln. — Generalprobe der „Walküre".

1465. Illuſtrirtes Münchener Tagblatt. München, 9. Auguſt 1879. Richard Wagner's „Nibelungenring". 3. Siegfried.

1466. —— München, 10. Auguſt 1879. Richard Wagner's „Nibelungenring". 4. Die Götterdämmerung.

1467. Magdeburgiſche Zeitung. Magdeburg, 12. September 1879. Feuilleton. Zur R. Wagner-Literatur. Edmund v. Hagen: „Richard Wagner als Dichter" in der zweiten Scene des „Rheingold". W. Jenſch.

1880 1468. Naſſauiſche Volkszeitung. Wiesbaden, 21. Februar 1880. (— Eine Antikritik.) (Vgl. Nr. 397.)

1469. Voſſiſche Zeitung. 28. Auguſt 1880. Ein Jubiläum. Erinnerungsblatt an den 28. Auguſt 1850 von F. Löwe.

1881 1470. —— 5. Mai 1881. Der Ring des Nibelungen. O. E.

1471. Berliner Börſen-Courier. 27. Februar 1881. Abgedruckte Kritik über die 1. Aufführung des „Tannhäuſer" in Mainz, (12. Mai 1854.) aus der Mainzer Zeitung v. 15. Mai 1854. Mit begleitenden Gloſſen d. Redaktion.

1881 1472. **Die Tribüne.** (Berlin.) 27. Februar 1881. Eine Epiſode aus dem Kampf um den Ring des Nibelungen. T——r.

1473. —— 4. 5. Mai 1881. Zur Einführung in Richard Wagner's „Ring des Nibelungen“. I—VIII. **Theodor Krauſe.**

1474. —— 4. Juni 1881. Feuilleton. Wagneriana. (Epilog zum „Ring“. — „Parſifal“. — Lohengrin in Gala.)

1475. **National-Zeitung.** Berlin, 5. Mai 1881. Richard Wagner's Feſtſpiel der Ring des Nibelungen im Victoriatheater. —ß.

1476—1477. **Deutſches Tageblatt.** Berlin, 8. 9. Mai 1881. Richard Wagner's „Ring des Nibelungen“. 3. Siegfried. 4. Götterdämmerung. **Wilhelm Henzen.**

1478. —— Berlin, 8. Mai 1881. Die Berliner muſikaliſche Kritik.

1479. —— Berlin, 10. Auguſt 1881. Feuilleton. Die Briefe Richard Wagner's an Joh. Herbeck. Von **Wilhelm Tappert.**

1480. **Berliner Tageblatt.** 20. Mai 1881. Die Wagner-Frage. H. Ehrlich.

Nibelungen-Herold. Nr. 5. Berlin, 12. Mai 1881. („Das Rheingold.“) (1963.)

1880 1481. **Pokrok v. Praze**, ve čtvrtek dně 22. 23. července. Rok 1880. Feuilleton. Richard Wagner na českém jevišti. o. II.

1881 1482. **Plzeňské Listy** dříve «Plzeňské Noviny» v. Plzni, 5, 9, 12, 16, 19, června 1881. Vilém Richard Wagner, jeho hudební díla a spisy. (Výňatek z přednášky pan Jos. Severy v. literárním spolku plzeňském dně 23. května 1881.)

1879 1483. **La Publicidad Diario Ilustrado, Politico, de Anuncios.** Avisos y Noticias: (Barcelona) 21 de Setiembre de 1879. Ricardo Wagner.

1881 1484. **La Mañana Periodico Politico Literario:** (Madrid) 30 de Enero de 1881. Lohengrin. Ópera de Ricardo Wagner. (Conclusion.)

1485. **El Demócrata Diario de la Tarde.** (Madrid) 23. de Marzo de 1881. Wagner. A. G.

b. Kürzere Artikel und Notizen.

1866 1486. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 10. Januar 1866. (Richard Wagner in Paris.) Aufführung der „Tannhäuſer“-Ouverture auf beſonderen Wunſch des Königs von Portugal, anläßlich einer, dieſem von der großen Oper veranſtalteten Galavorſtellung.

1487. —— Wien, 15. Januar 1866. Aus den „Dresdner Nachrichten“ abgedruckte Erklärung der erſten Gattin R. Wagner's: Minna Wagner, geb. Planer. — Dresden, 9. Januar 1866. (Berichtigung gewiſſer in Münchener und Wiener Blättern erſchienener verläumderiſcher Berichte.)

1866 1488. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 30 Jänner 1866. Ueber das Ableben der erſten Gattin Richard Wagner's in Dreſden.

1489. —— Wien, 10. Mai 1866. Bei der im Juni 1866 ſtattfindenden Münchener Muſtervorſtellung von „Tannhäuſer“ und „Lohengrin“ mitwirkende auswärtige Kunſtkräfte. — Der im Münchener Kunſtverein ausgeſtellte für R. Wagner beſtimmte ſilberne Lorbeerkranz.

1869 1490. —— Wien, 17. März 1869. Ueber die Beſetzung der bevorſtehenden „Rienzi“-Aufführung in Paris.

1491. —— Wien, 6. April 1869. Ueber die decorative Ausſtattung des „Rienzi“ in Paris.

1492. —— Wien, 8. April 1869. Ueber die Generalprobe von „Rienzi“ im Théâtre Lyrique in Paris.

1493. —— Wien, 15. April 1869. Abgedruckte Depeſche des Theater-Directors Lobe in Breslau an Herrn Nachbaur. (Enthaltend eine Beſchönigung des Sängers, daß „Wagner gegenwärtig wegen ſeiner Broſchüre nicht zu ſtellen iſt“.)

1494. —— Wien, 26. Auguſt 1869. Ueber die Abreiſe mehrerer bei der bevorſtehenden Münchener „Rheingold“-Aufführung beſchäftigten Sänger nach Luzern behufs Einſtudirung ihrer Partien durch den Meiſter.

1495. —— Wien, 3. September 1869. (Die „Rheingold“-Frage.) Aus der „Südd. Pr.“ abgedruckte Rechtfertigung Hans Richter's rückſichtlich ſeines Verhaltens zur „Rheingold“-Aufführung.

1496. —— Wien, 11. September 1869. Weitere Notiz über die Münchener „Rheingold“-Affaire.

1497. —— Wien, 20. September 1869. (An Richard Wagner.) Aus der „A. Allg. Zeitung“ abgedruckter Brief von Dr. Julius Groſſe, München, 17. September 1869 als Replik auf das Schreiben R. Wagner's.

1498. —— Wien, 21. September 1869. (Wieder eine Erklärung in Sachen Richard Wagner's.) Abgedrucktes Schreiben vom Freiherrn v. Perfall, königl. Hofmuſik-Intendanten. München, 18. September 1869.

1871 1499. —— Wien, 31. Auguſt 1871. Ueber die erſtmalige Darſtellung der Eva in den „Meiſterſingern“ durch Frau Duſtmann.

1874 1500. —— Wien, 14. Jänner 1874. Ueber eine angeblich von R. Wagner auf Einladung des Vice-Königs von Egypten für Kairo zu componirende Oper altteſtamentariſchen Stoffes.

1875 1501. —— Wien, 9. März 1875. Berichtigung in Bezug auf das „zweite Wagner-Concert“. — Ueber den Zudrang zu demſelben.

1502. —— Wien, 2. Mai 1875. Wagner-Concert. (3.) Anzeige. — Programm. — Preiſe der Plätze.

1876 1503. —— Wien, 2. December 1876. Ueber die fortgeſetzten Aufführungen und den Erfolg des „Rienzi“ in Bologna.

1878 1504. —— Wien, 17. Februar 1878. Ausfall gegen die Wagnerianer gelegentlich einer Notiz über Frau Materna als „Armida“.

1505. —— Wien, 21. September 1878. Kleine Chronik. (Hof- und Perſonal-Nachrichten.) Ueber eine Vorſtellung der „Meiſterſinger“, welche bei Gelegenheit der Anweſenheit des Profeſſors Hanslick in Berlin beabſichtigt wurde.

1879 1506. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 5. Mai 1879. Ueber die Vollendung und Aufführung des „Parſifal“.

1507. —— Wien, 10. Auguſt 1879. Ueber die Aufführung des Weiheſeſtſpieles „Parſifal“.

1880 1508. —— Wien, 14. Juli 1880. Ueber die projectirte Tieferlegung des Orcheſters in dem im Herbſte d. J. zu eröffnenden Teatro Nazionale des Herrn Catlongo in Rom.

1509. —— Wien, 23. Juli 1880. Ueber das Project, im neuen czechiſchen National-Theater zu Prag den „Ring des Nibelungen“ aufzuführen.

1510. —— Wien, 24. Juli 1880. Ueberſetztes Excerpt aus dem «Pokrok». (Vgl. Nr. 1491.)

1511. —— Wien, 29. Juli 1880. (Beſchädigung des Wagner-Theaters in Bayreuth.)

1512. —— Wien, 27. Auguſt 1880. (Richard Wagner's neueſte Oper.)

1513. —— Wien, 12. November 1880. (Der Wagner-Scandal in Paris.) (Rochefort darüber in ſeinem Blatte: «Intransigeant».)

1514. —— Wien, 25. December 1880. Abſchluß der 20jähr. Wirkſamkeit Jahn's in Wiesbaden durch eine von ihm dirigirte „Lohengrin“-Aufführung.

1881 1515. —— Wien, 7. März 1881. (Saint-Saëns und Richard Wagner.)

1516. —— Wien, 27. März 1881. Ankündigung der im Mai im Victoria-Theater in Berlin ſtattfindenden Nibelungen-Cyklen. — Preiſe der Plätze. *)

1517. —— Wien, 19. April 1881. (Wagner-Cultus.) Ueber die Ausſtellungsfeier von R. Wagner's Coloſſalbüſte im Foyer des Leipziger Theaters. — Inſchrift.

1518. —— Wien, 4. Juni 1881. Abendblatt. (Wagner in Berlin.)

1868 1519. **Zwiſchen-Akt.** Wien, 4. Juli 1868. Biographiſches über Herrn Schloſſer (als Lehrbub David) gelegentlich der erſten Meiſterſinger-Aufführungen in München.

1871 1520. **Die Preſſe.** Wien, 26. Mai 1871. München, 23. Mai. (Orig.-Corr.) Der 400jährige Geburtstag Albrecht Dürer's. (Anläßlich der Feier desſelben: Aufführung der letzten Scene der „Meiſterſinger“.)

1875 1521. —— Wien, 25. Februar 1875. Ueber die, für das Wiener Wagner-Concert in Bayreuth gedruckten, zur unentgeltlichen Vertheilung kommenden erläuternden Programme und über die erſte Probe des Concertes unter Wagner's perſönlicher Leitung.

1522. —— Wien, 3. März 1875. (Eingeſendet.) Richtigſtellung einer zum Abdruck gelangten Aeußerung betreffend die Inſchrift auf einem Wagner überreichten Lorbeerkranz.

1876 1523. —— Wien, 2. November 1876. (Aeußerung Albert Wolff's, Redacteur des «Figaro» über den in Nr. 1513 erwähnten Scandal.)

1878 1524. —— Wien, 19. September 1878. Brief **Franz Liszt's** aus Rom an den Secretär der Peſter Muſik-Akademie.

1879 1525. —— Wien, 3. März 1879. Ein abermaliger Unfall des Herrn Jäger bei der 6. Aufführung von „Götterdämmerung“ in der Scene des 1. Aktes: Siegfried erſcheint in Gunthers Geſtalt. (Vgl. Nr. 1630.)

1879 1526. **Die Preſſe.** Wien, 16. October 1879. (Abendblatt.) Richard Wagner's Tantièmen in Wien.

1880 1527. —— Wien, 14. October 1880. (Abendblatt.) Anerkennungsſchreiben des General-Intendanten Baron **Hofmann** an Hans Richter nach der 1. Aufführung der neu einſtudirten „Meiſterſinger".

1881 1528. —— Wien, 29. März 1881. Depeſche von dem geſammten Orcheſter des S. Carlotheaters nach der 1. Lohengrin-Aufführung in Neapel an Altmeiſter Wagner in Bayreuth gerichtet. — Aus dieſem Anlaſſe gleichzeitige Depeſche an: „Giuſeppe Verdi — Mailand".

1872 1529. **Fremden-Blatt.** Wien, 19. November 1872. Ueber die projectirte Aufführung von „Triſtan und Iſolde" in Berlin.

1873 1530. —— Wien, 26. Jänner 1873. Berlin, 24. Jänner. (Orig.-Ber.) Ueber die Verweigerung des k. Opernhauſes als Aufführungslocal zum Wagner-Concert durch Hrn. v. Hülſen. — Weiteres über dieſes Konzert nebſt Programm. — Preiſe der Plätze.

1874 1531. —— Wien, 24. März 1874. Ueber einen in Köln gegründeten „Frauen-Wagnerverein" und die Einladung der Frau von Moſer aus Prag zum Beitritt.

1875 1532. —— Wien, 26. Mai 1875. Ueber eine auf Wunſch des Königs von Schweden in Berlin veranſtaltete „Tannhäuſer"-Aufführung als Galavorſtellung.

1876 1533. —— Wien, 12. März 1876. Ueber den außerordentlichen Andrang und die Agiotage bei der erſten „Triſtan"-Aufführung in Berlin.

1534. —— Wien, 17. März 1876. Ueber „Triſtan"-Proben in Berlin in Gegenwart des deutſchen Kaiſers und des Kronprinzen. — Ueber den von Wagner auf Anſuchen der amerikaniſchen Centennialkommiſſion zur Eröffnung der Weltausſtellung in Philadelphia componirten Feſtmarſch und das von der genannten Commiſſion zugeſtandene Honorar.

1535. —— Wien, 20. März 1876. Preiſe der Plätze zur erſten Aufführung von „Triſtan und Iſolde" in Berlin. — Epiſode aus einer der erſten Proben. — Motto des Philadelphiamarſches.

1536. —— Wien, 19. Juni 1876. Ueber die projectirte erſte Aufführung des für die Eröffnung der Weltausſtellung in Philadelphia componirten Feſtmarſches von R. Wagner in Deutſchland (Kurhaus-Orcheſter in Wiesbaden), und das dem Komponiſten von der Verlagsfirma Schott bezahlte Honorar.

1537—1538. —— Wien, 7. Juli 1876. Zwei Artikel über die erſte Aufführung des Philadelphia-Feſtmarſches (an einem und demſelben Tage) gelegentlich der Sommerliedertafeln des Akademiſchen Geſangvereines im k. k. Volksgarten zu Wien (Morgen-Blatt), und des Wiener Männergeſang-Vereines in der „Neuen Welt" zu Hietzing (Abend-Blatt).

1539. —— Wien, 19. Juli 1876. Ueber den finanziellen Erfolg der „Lohengrin"-Vorſtellungen im Her Majesty's Theater in London. — Ueber die Vollendung der von dem König v. Bayern bei dem Bildhauer Profeſſor Kaſp. v. Zumbuſch beſtellten Heldengeſtalten aus Wagner's Opern.

1540. —— Wien, 21. Auguſt 1876. Ueber die projectirte Beſetzung der „Walküre" in Berlin.

1541. —— Wien, 22. Auguſt 1876. Ueber die Nibelungen-Bilder v. Profeſſor Echter. (Vgl. Nr. 1921.)

1876 1542. **Fremden-Blatt.** Wien, 3. September 1876. Ueber die Zurücklegung der „Walküre" in Berlin wegen ſceniſcher Schwierigkeiten.

1877 1543—1544. —— Wien, 12. 15. Februar 1877. Zwei Notizen über ein, unter Betheiligung Wagner's von dem Berliner Opernchor geplantes Wagner-Konzert und deſſen Unterbleiben in Folge Einſprache des Intendanten v. Hülſen.

1545—1546. —— Wien, 27. Febr. 1. März 1877. Zwei Mittheilungen über die von Richard Wagner in London im Mai und Juni zu gebenden Konzerte.

1547. —— Wien, 1. März 1877. Ueber ein in Brüſſel veranſtaltetes Wagner-Konzert.

1548—1549. —— Wien, 3. 15. Dezember 1877. Zwei Notizen über das bevorſtehende Erſcheinen der Dichtung „Parſifal".

1878 1550. —— Wien, 7. Februar 1878. Ueber den Andrang zu den „Walküre"-Aufführungen im Schweriner Hoftheater und die zu ſelben veranſtalteten Extrazüge, beſonders aus Lübeck.

1551. —— Wien, 16. Februar 1878. Ueber eine zu erwartende Demonſtration von Seite der Wagnerianer gegen den Muſikkritiker des Fremden-Blatt.

1552. —— Wien, 10. Juli 1878. Antrag einer Anzahl Berliner Wagnervereinsmitglieder zum Austritt aus dem Baireuther Patronat-Verein wegen in den „Baireuther Blättern" kundgegebener politiſcher Anſchauungen.

1553. —— Wien, 20. September 1878. Brief Franz Liszt's aus Rom an das Comité der Peſter Muſik-Akademie. (Veränderte Wiedergabe. Vgl. Nr. 1524.)

1554. —— Wien, 25. September 1878. Verſchiedene Nachrichten aus Leipzig. Ueber Sänger Jäger und deſſen Mitwirkung im „Parſifal" 1880. — ꝛc.

1555. —— Wien, 25. September 1878. Ueber Sänger Glatz, den urſprünglich beſtimmten Wiener „Siegfried"-Darſteller.

1879 1556. —— Wien, 12. Februar 1879. Ueber die Generalprobe der „Götterdämmerung".

1557. —— Wien, 14. Februar 1879. Autographen-Auktion.

1558. —— Wien, 13. März 1879. Ueber den Ausfall der bereits angezeigten zweiten Aufführung der (neu ſcenirten) „Meiſterſinger" in Mainz.

1559. —— Wien, 12. Juli 1879. Auszeichnung des Sängers Vogel in München für deſſen Leiſtung als Siegfried durch Se. Majeſtät König Ludwig II. von Bayern.

1560. —— Wien, 21. Juli 1879. Feierliche Eröffnung der internationalen Kunſtausſtellung in München. Feſtmuſik mit Sätzen aus Wagner's „Götterdämmerung" u. ſ. w.

1561. —— Wien, 26. August 1879. Ueber einen Feuerlärm während der Aufführung des „Rheingold" in München.

1562. —— Wien, 6. October 1879. Ueber die hundertjährige Jubiläums-Feier des Mannheimer Hof- und National-Theaters. — Einleitung und Schluß der Feſtvorſtellungen: Beethoven's „Fidelio" und Wagner's „Rheingold" und „Walküre".

1879 1563. **Fremden-Blatt.** Wien, 4. December 1879. Einige Details über die Separatvorſtellungen des „Nibelungen-Ringes“ vor Sr. Majeſtät König Ludwig II.

1880 1564. —— Wien, 11. Februar 1880. Ueber die, von dem Muſikſchriftſteller Marcaß und der Pianiſtin L. Benedictus im Salon Nadar in Paris zu veranſtaltenden ſechs Wagner-Soiréen nebſt Angabe des Programms.

1565. —— Wien, 24. Februar 1880. Weitere Details über die ſechs Pariſer Wagner-Soiréen.

1566. —— Wien, 13. April 1880. Ueber die Abänderung einer im Hofoperntheater angekündigt geweſenen „Tannhäuſer“-Vorſtellung; Angabe der beſonderen Gründe.

1567—1568. —— Wien, 25. u. 29. Juni 1880. Zwei Notizen über die Vollendung der Partitur des „Parſifal“.

1569. —— Wien, 27. Auguſt 1880. Ueber die Vollendung der Inſtrumentirung des „Percival“.

1570. —— Wien, 27. September 1880. Ueber die Anweſenheit des Königs von Griechenland bei der „Lohengrin“-Aufführung am 26. Nov. im Wiener Hofoperntheater, und die von ihm den Darſtellern ausgedrückte beſondere Anerkennung.

1571. —— Wien, 8. October 1880. Ueber die projectirten Aufführungen der „Meiſterſinger“ und ſämmtlicher in London noch unbekannter Werke Wagner’s daſelbſt durch Hans Richter.

1572. —— Wien, 13. October 1880. („Ueber die Viviſectionen, ihre Gegner und Herrn Richard Wagner. Von W. Jenſen.“) Recenſion.

1573. —— Wien, 10. November 1880. Ueber Demonſtrationen gelegentlich einer Aufführung der „Lohengrin“-Introduction im Konzert Pasdeloup in Paris.

1574. —— Wien, 17. November 1880. Ueber einen Zwiſchenfall in der Schlußſcene der „Meiſterſinger“ zu München in Folge plötzlichen Unwohlſeins der Sängerin Weckerlin („Eva“).

1575—1580. Wien, 27. Oct., 8. Nov., 10. 12. 13. u. 18. Decbr. 1880. Sechs Artikel über die projectirte Aufführung des „Ring des Nibelungen“ in Berlin.

1581. —— Wien, 30. Dezember 1880. Ueber die Aufführung des „Nibelungenringes“ in der nächſten Saiſon zu London.

1881 1582. —— Wien, 7. Jänner 1881. (Perſonalnachrichten.) Ueber d. Eintreffen des Fräulein v. Bülow, der älteſten Stieftochter R. Wagner’s, in Berlin zum Beſuche im Hauſe des Grafen und der Gräfin Schleinitz.

1583. —— Wien, 7. März 1881. Zuſchrift von C. Saint-Saëns an das neue Organ der jung-muſikaliſchen Schule in Frankreich: «Renaissance Musicale». Auslaſſungen über die Zurückſetzung eines franzöſiſchen Componiſten (Gounod) gegen einen deutſchen (Wagner).

1584. —— Wien, 28. März 1881. Schreiben von Edouard Schuré an den Redacteur der „Bayreuther Blätter“ Herrn von Wolzogen. Des Letzteren Einladung zu einer bevorſtehenden Wagner-Feier betreffend. „Paris, 22. März 1881.“

1881 1585. **Fremden-Blatt.** Wien, 31. März 1881. Ueber die für d. J. 1882 projectirten Aufführungen der neueſten Werke R. Wagner's im Original in London.

1586—1600. —— 7. Jänner, 2. 3. 4. 5. 10. 11. 14. 15. 16. 20. Mai, 1. 2. 4. 10. Juni 1881. 15 verſchiedene kürzere Mittheilungen u. Notizen über die Berliner Nibelungen-Aufführungen. *)

1601. —— Wien, 14. Mai 1881. Aufführungsfolge der im September d. J. zu München in Reihenfolge zur Darſtellung gelangenden Opern und Muſikdramen R. Wagner's.

1602. —— Wien, 23. Auguſt 1881. Verſchiedene ſtatiſtiſche Daten über „Tannhäuſer“.

1603. —— Wien, 27. Auguſt 1881. Ueber die Anweſenheit der Frau Sachſe-Hofmeiſter in Baireuth behufs Einſtudirung der Partien „Elſa“ und „Senta“ mit dem Meiſter.

1604. —— Wien, 12. September 1881. Ueber den Ausfall einer zu Ehren Wagner's in Dresden projectirten „Meiſterſinger“-Aufführung wegen Unpäßlichkeit einiger Künſtler.

1605. —— Wien, 14. September 1881. (Abend-Blatt.) Ueber die bei den Wagner-Vorſtellungen in München anweſenden Wagner-Freunde aus Italien. Namen derſelben.

1606. —— Wien, 15. September 1881. Ueber eine verunglückte Wagner-Ovation in Dresden. (Aus dem „Berl. Tg.“)

1607. —— Wien, 22. September 1881. Längerer Auszug aus einem Briefe eines zu den Aufführungen Wagner'ſcher Opern nach München geſandten Mitarbeiters des Pariſer «Figaro».

1608. —— Wien, 8. Oktober 1881. Aufführung des „Kaiſermarſches“ durch Felix Mottl aus Wien gelegentlich eines zu Ehren des anweſenden deutſchen Kaiſers im Kurſaale in Baden-Baden veranſtalteten Feſtconcertes.

1609. —— Wien, 9. Oktober 1881. (Abend-Blatt.) Längerer Auszug aus einem Berichte der Schriftſtellerin Judith Gautier an den Pariſer «Voltaire» über einen Beſuch derſelben bei dem Meiſter in Baireuth.

1610. —— Wien, 9. Oktober 1881. Ueber die Anweſenheit Franz Liſzt's „als Gaſt im Hauſe R. Wagner's“. (Bericht v. 6. Okt. aus Baireuth.)

1876 1611. **Neues Wiener Abendblatt.** 7. Auguſt 1876. Ein Brief von Frau Koſima Wagner. (An den Schriftſteller C. L. Bernays in St. Louis, Amerika.)

1879 1612. —— 11. Juni 1879. (Telegramm aus Berlin, 11. Juni 1879.) Aufführung von Wagner's Kaiſermarſch bei der Sängerfeier am Dönhofsplatz zu Ehren der goldenen Hochzeit Ihrer Majeſtäten des Deutſchen Kaiſerpaares.

1873 1613. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** Wien, .. Auguſt 1873. Herr Lobet.

1876 1614. —— Wien, 2. November 1876. Abgedruckter Brief von Pasdeloup an den «Figaro», dt. 30. Octobre 76; auf die bei Aufführung des Trauermarſches aus der „Götterdämmerung“ ſtattgehabten Demonſtrationen bezüglich.

1877 1615. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** Wien, 28 Februar 1877. (Abend-Ausgabe.) Ueber das Aufführungsrecht der „Nibelungen“ für die deutſchen Bühnen.

1878 1616. —— Wien, 8. Mai 1878. Ueber eine, Wagner gelegentlich der Leipziger Nibelungenaufführungen von dem Dichter J. Mindwitz gewidmete Ode. — Citat aus derſelben.

1617. —— Wien, 4. Dezember 1878. Ueber einen vom Ehepaar Dr. an Frau Materna überreichten Lorbeerkranz nach der „Siegfried“-Aufführung am 1. Dezember 1878.

1879 1618. —— Wien, 9. Februar 1879. Ueber die Generalprobe der „Götterdämmerung“.

1880 1619. —— Wien, 27. März 1880. (Abend-Ausgabe.) Angeblicher Beſchluß des römiſchen Gemeinderathes, aus Anlaß der 1. Aufführung des „Lohengrin“ im Apollotheater eine Erinnerungs-Medaille prägen zu laſſen.

1881 1620. —— Wien, 12. Jänner 1881. Ueber einen Vertrag R. Wagner's mit A. Neumann in Leipzig bezüglich der Aufführungen der Tetralogie in London, St. Petersburg u. Amerika durch die Leipziger Truppe.

1621. —— Wien, 27. Jänner 1881. Ueber einen dereinſt von Richard Wagner als ſächſiſchem Hofkapellmeiſter, beſeſſenen von der gegenwärtigen Eigenthümerin zum Verkauf angebotenen Concertflügel.

1622. —— Wien, 15. April 1881. Ueber die Enthüllungsfeier von Richard Wagner's Koloſſalbüſte im Foyer des neuen Theaters in Leipzig am 17. April d. J.

1623—1626. —— 11. 21. Mai, 4. 10. Juni 1881. Vier verſchiedene längere Artikel die Berliner Nibelungen-Aufführungen betreffend.

1627. —— Wien, 17. Auguſt 1881. Aus den „Dr. N.“ abgedruckter Brief von Franz Liszt, welchen derſelbe nach Paris im Jahre 1849 über R. Wagner geſchrieben hat. „Weimar, 14. Mai 1849.“

1628. —— Wien, 5. September 1881. Abgedrucktes Beglückwünſchungstelegramm des Wiener Chorperſonales an den Meiſter gelegentlich der hundertſten Lohengrin-Aufführung. (Nachträglich als die 99te richtig geſtellt.)

1879 1629. **Deutſche Zeitung.** Wien, . . Februar 1879. Ueber die Anzahl der Proben zur „Götterdämmerung“ u. ſ. w.

1630. —— Wien, 16. Februar 1879. Erſte Aufführungs-Tage der einzelnen Nibelungendramen in Wien. Ausdruck d. a. h. Anerkennung über die glänzende Aufführung der „Götterdämmerung“.

1631. —— Wien, 30. Auguſt 1879. Auszug aus der Wochenſchrift »La vie moderne« vom 23. Auguſt. Selbſtanklage über die Mißhandlung des „Tannhäuſer“ in Paris 1861.

1632. —— Wien, 23. September 1879. Das Urtheil der Münchener Kunſtausſtellungs-Jury. München, 22. September. II. Medaille — Maler: Herkommer, England. (Porträt von Richard Wagner.)

1633. —— Wien, 25. September 1879. Ueber Vorbereitungen zur erſten „Meiſterſinger“-Vorſtellung in Wiesbaden.

1881 1634. **Deutſche Zeitung.** Wien, 9. Mai 1881. Größerer Auszug aus einem von **Albert Weltner** ausgearbeiteten ſtatiſtiſchen Verzeichniß der Thätigkeit des Hofoperntheaters ſeit der Eröffnung des neuen Hauſes (d. i. vom 25. Mai 1869 bis incl. 30. April 1881.) Unter 42 Componiſten mit 109 Opern und 2929 Aufführungen: Richard Wagner obenan mit 418 Abenden. — Angabe der Aufführungen jedes einzelnen Werkes.

1635. —— Wien, 21. Auguſt 1881. Mittheilung der wichtigſten Daten aus der Geſchichte der Oper „Tannhäuſer“ gelegentlich der hundertſten Vorſtellung im neuen Wiener Operntheater.

1879 1636. **Morgen-Poſt.** Wien, 13. Februar 1879. Ueber die Generalprobe der „Götterdämmerung“.

1637. —— Wien, 13. Februar 1879. Ausführlicheres über dieſelbe Generalprobe.

1638. **Konſtitutionelle Vorſtadt-Zeitung.** Wien, 14. Februar 1879. Ein Unfall im Operntheater (des Herrn Jäger als Siegfried bei der 2. Aufführung der „Götterdämmerung“ im erſten Akte bei Ankunft in der Halle der Gibichungen).

1880 1639. **Wiener Abendpoſt.** 21. December 1880. Vergleichende Ueberſichtstabelle und ſtatiſtiſche Daten über die Einnahmen und Beſetzungen bei den innerhalb acht Jahren im Wiener Hofoperntheater ſtattgefundenen „Tannhäuſer“-Aufführungen.

1875 1640. ? 3. October 1875. 50. Aufführung des Lohengrin im neuen Opernhauſe. Angabe der Aufführungen und Beſetzungen im alten Opernhauſe nächſt dem Kärnthnerthor.

1878 1641. **Tagespoſt.** Graz, 24. März 1878. Ankündigung und Beſprechung von **Wilh. Kienzl's** Wagner-Vorträgen.

1642. —— Graz, ... 1878. (Literariſches.) R. Wagner und Schopenhauer v. Dr. **Friedrich v. Hausegger.**

1865 1643—1644. **Allgemeine Zeitung.** Augsburg, 11. 22. April 1865. Notizen vor der erſten Aufführung von „Triſtan und Iſolde“ in München.

1645—1650. —— Augsburg, 1. 4. 14. 15. 16. 25. Mai 1865. Notizen vor der erſten Aufführung von „Triſtan und Iſolde“ in München.

1651—1652. —— Augsburg, 6. 11. Juni 1865. Notizen vor der erſten Aufführung von „Triſtan und Iſolde“ in München.

1653. —— Augsburg, 14. Juni 1865. Notiz nach der erſten Aufführung von „Triſtan und Iſolde“.

1654. —— Augsburg, 20. Juni 1865. Paris, 17. Juni. — Aus München ſchreibt ein Franzoſe an den Progrès de Lyon: . . .

1878 1655. —— Augsburg, .. September 1878. Anzeige des Neuen Leipziger Stadttheaters über die Aufführungen von „Siegfried“ und „Götterdämmerung“. — Preiſe der Plätze zu jeder einzelnen Vorſtellung.

1865 1656. **Didaskalia.** (Frankfurt a. M.) 14. Mai 1865. Correſpondenzen. München, 10. Mai.

1865 1657. **National-Zeitung.** Berlin, .. Dezember 1865. Berlin. Anzeige Königliche Schauſpiele. Mittwoch den 11. Dezember 1878 im Opernhauſe. Auf Höchſtes Verlangen: „Die Meiſterſinger von Nürnberg“.

1879 1658. **Kölniſche Zeitung.** 11. März 1879. Anzeige zur 2. und 3. Aufführung der „Walküre“ in Köln. — Preiſe der Plätze.

1659. **Leipziger Theater- und Intelligenzblatt.** Leipzig, 3. Auguſt 1879. (1. Beilage.) Eingeſandt. Ueber die mangelhaften Vorſtellungen in Leipzig. (Rheingold. — 3 Mitglieder 6 Rollen.)

1881 1660. **Journal des Débats Politiques et Littéraires.** (Paris) 25. Avril 1881. (Ankündigung der Berliner Nibelungen-Cyclen in franzöſiſcher Sprache.)

Berliner Börſen-Courier. 5. April 1881. Ueber zu ermäßigten Preiſen reſervirte Plätze für Mitglieder der akademiſchen Leſehalle zu den Berliner Nibelungen-Aufführungen. (874)

—— 30. April 1881. Techniſche Schwierigkeiten bei der Inſcenirung obiger Aufführungen. (877)

1661. —— 1. Mai 1881. Vollſtändig abgedruckter Theaterzettel zum 1. Cyklus.

1662. —— 1. Mai 1881. Ueber den Beginn und bisherigen Verlauf der Nibelungen-Proben in Berlin.

1663. —— 14. Mai 1881. Ueber den materiellen Erfolg der Nibelungen-Aufführungen. — Mit Director Neumann vereinbartes Project der Aufführungen des Lohengrin und Tannhäuſer in Paris.

1664. —— 14. Mai 1881. Ueber eine hübſche Wagner-Anekdote, mitgetheilt von **Karl Helmerding** aus Baden.

1665. —— 17. Mai 1881. Ueber das außerordentliche Intereſſe der Bevölkerung in der Gegend der Münzſtraße in Berlin an den Aufführungen der „Nibelungen“.

1666. —— 19. Mai 1881. Ueber eine zu Ehren Richard Wagner's nach Schluß des IV. Cyklus der Berliner Nibelungen-Aufführungen geplante beſondere künſtleriſche Feier.

1667. —— 24. Mai 1881. Anweſenheit S. M. des Kaiſers in der Aufführung der „Götterdämmerung“ vom Anfang bis zu Ende. 87)

1668. —— 31. Mai 1881. Verhandlungen Wagner's mit Herrn Hofrath Pabſt als Abgeſandten der Intendantur des Dresdener Hoftheaters bezüglich der Aufführungen der Nibelungen-Tetralogie in der ſächſiſchen Hauptſtadt.

—— 31. Mai 1881. Anſprache des Herrn **Angelo Neumann** an das Publikum am Schluſſe des IV. Cyklus in Berlin. (Ueber die weiteren Vorfälle dieſes Abends. Vgl. [1050 S. 112].) Verſe auf einem Bouquet, dem Leiter der Nibelungen-Aufführungen von Frau Friedrich-Materna auf der Bühne überreicht. (1050)

1669. —— 3. Juni 1881. Ueber das dem Director Neumann von der Muſikalien-Firma: Bote u. Bock zum Andenken an die Nibelungen-Aufführungen überreichte Feſtgeſchenk. (Sinnig verziertes Ebenholzkäſtchen mit dem Inhalt von 84,000 Markſcheinen, dem letzten Reſt der für Nibelungen-Billets bei der Firma eingegangenen Beträge.)

1881 1670. **Berliner Börſen-Courier.** 3. Juni 1881. Aufklärungen über die angebliche Ablehnung einer Einladung des deutſchen Kronprinzen an den Meiſter zu einer Unterredung in deſſen Loge während der 1. Aufführung der „Götterdämmerung“ am 9. Mai in Berlin. 20)

1671. —— 9. Juni 1881. Weitere genaue Aufklärung über dieſe Angelegenheit.

1672. **Voſſiſche Zeitung.** 5. Mai 1881. Anzeigen. Königliche Schauſpiele. „Tannhäuſer.“ — Victoria-Theater. Der Ring des Nibelungen. I. Cyklus. (Vorabend.) Das Rheingold.

1673. —— Berlin, 25. Mai 1881. Anzeigen. Königliche Schauſpiele. Die Meiſterſinger von Nürnberg. — Victoria-Theater. IV. u. letzter Cyklus: Das Rheingold.

1674. **Neue Preußiſche (Kreuz-) Zeitung.** Berlin, 5. Mai 1881. Ueber ein zu den Berliner Nibelungen-Aufführungen beſonders erſchienenes Theater-Blatt: **Nibelungen-Herold.**

1675. —— Berlin, 18. Mai 1881. Zuſchrift aus Bayreuth, die Gründe der auffallenden Indispoſition des Herrn Jäger als „Siegfried“ im 1. Nibelungen-Cyklus angebend.

National-Zeitung. Berlin, 10. Mai 1881. (Abend-Ausgabe.) —gr. Berufung des Directors Hrn. Angelo Neumann in die Loge des deutſchen Kronprinzen nach dem erſten Akte der Götterdämmerung im 1. Cyklus; zu demſelben geäußertes Urtheil S. K. Hoheit. (881)

1676. —— Berlin, 22. Mai 1881. Einiges über die Anweſenheit S. M. des Kaiſers in der 3. Aufführung des „Siegfried“ (2. u. 3. Akt) zu Berlin.

1677. —— Berlin, 25. Mai 1881. Beglückwünſchungstelegramm in Verſen von Hrn. Director A. Neumann und ſeiner Künſtlerſchaar an Richard Wagner zu ſeinem 68. Geburtstag nach Bayreuth geſendet.

1678. —— Berlin, 26. Mai 1881. Auszeichnung des Herrn Lieban durch den Tragöden Cav. Roſſi und deſſen Geſellſchaft für ſeine vortreffliche Darſtellung des Mime bei der jüngſten Aufführung des „Siegfried“ in Berlin.

1679. —— Berlin, 4. Juni 1881. Schreiben des Dr. Aug. Förſter, Directors des Leipziger Stadttheaters an Hrn. A. Neumann, ſeinen und des Leipziger Theaters Dank für die ſo rühmlich zu Ende gebrachten Nibelungen-Aufführungen in Berlin ausſprechend.

1680. **Berliner Tageblatt.** 25. Mai 1881. Mittheilung des Directors A. Neumann an R. Wagner über die von dem Meiſter von nun an für Aufführungen ſeiner älteren Werke auf dem Leipziger Stadttheater zu beziehenden Tantièmen.

c. Excerpte.

1854 1681. **Der Wanderer.** Wien, 15. April 1854. B. Paris, Ende März. (Meyerbeer's »Etoile du Nord«.)—(Ausfälle auf Wagner in Deutſchland.)

1869 1682. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 15. Januar 1869. Feuilleton. Oper und Singſpiel. Ed. H. (Seitenhiebe über Richard Wagner.)

1869 1683. Neue Freie Preſſe. Wien, 17. März 1869. Feuilleton. Chronik der Woche. (Orig.-Corr. der „N. Fr. Pr.") Berlin, 14. März. — Hans Wachenhuſen. (Gloſſen zum „Judenthum in der Muſik".)

1684. —— Wien, 25. März 1869. Feuilleton. Chronik der Woche. (Orig.-Corr. der „N. Fr. Pr.") Berlin, 22. März. — Hans Wachenhuſen. (Gloſſen zum „Judenthum in der Muſik" und über die bevorſtehende Berliner „Meiſterſinger"-Aufführung.)

1685. —— Wien, 16. April 1869. Feuilleton. Chronik der Woche. (Orig.-Corr. der „N. Fr. Pr.") Vom Rhein, 13. April. — Hans Wachenhuſen. (Weitere Gloſſen zum „Judenthum in der Muſik" und über die Wagner'ſche Kunſtrichtung.)

1686. —— Wien, 3. September 1869. Ausland. München, 1. September. (Orig.-Corr.) (— Richard Wagner.) Ueber das mit der Siſtirung der „Rheingold"-Aufführung zuſammenhängende Eintreffen R. Wagner's in München.

1687. —— Wien, 4. September 1869. Feuilleton. Nach Interlaken. (... Richard Wagner und ſein Muſikſchloß ...) Michael Klapp.

1688. —— Wien, 17. September 1869. Ausland. München, 15. September. (Tragikomiſches Ende der Wagner-Periode .....) (Citat aus der „Demokratiſchen Correſpondenz".)

1689. —— Wien, 30. September 1869. Feuilleton. Chronik der Woche. (Orig.-Corr. der „N. Fr. Pr.") Vom Rhein, 27. September. — Hans Wachenhuſen.

1870 —— Wien, 25. Juni 1870. Feuilleton. Hofoperntheater. Ed. H. (... — Beethoven-Feſt.) (892.)

1690. —— Wien, 22. Dezember 1870. Feuilleton. Die Beethoven-Feier in Wien. Ed. H.

1875 1691. —— Wien, 19. Mai 1875. Feuilleton. Muſikaliſche Briefe aus Paris. IV. — Ed. H. (Gounod über Wagner.)

1692. —— Wien, 25. Mai 1875. Feuilleton. Muſikaliſche Briefe aus Paris. V. — Ed. H. (... „L'amour africain" von Paladilhe.)

1876 1693. —— Wien, 9. März 1876. Feuilleton. „Memoiren einer Idealiſtin". — Johannes Nordmann.

1877 1694. —— Wien, 20 Februar 1877. Feuilleton. Erinnerungen von Bauernfeld. Der Genius und der Dämon.

1695. —— Wien, 21. Juli 1877. Feuilleton. Vom Salzburger Muſikfeſt. III. Salzburg, 19. Juli. Ed. H. (Ausfälle auf Bayreuth.)

1878 1696. —— Wien, 15. November 1878. Vom alten Bauernfeld. Von Julius von der Traun. (Aus der Mappe des alten Fabuliſten. —) (Verſe.)

1697. —— Wien, 10. Dezember 1878. Feuilleton. Muſik. Ed. H. — (Peter Cornelius. — Ausfall auf die „Bayreuther Blätter".)

1879 1698. —— Wien, 4. April 1879. Feuilleton. Concerte. Ed. H. („Muſikaliſche Pflichten" von H. v. Bronſart. — Ausfall auf die „Bayreuther Blätter".)

1879 1699. Neue Freie Preſſe. Wien, 6. Mai 1879. Feuilleton. Briefe von Hector Berlioz. Ed. H.

1700. —— Wien, 30. September 1879. Feuilleton. Muſikaliſches aus Nah und Fern. II. (Liszt über Chopin. — Die „Bayreuther Blätter" gegen Robert Schumann.) Ed. H.

1880 1701. —— Wien, 22. Januar 1880. Feuilleton. Die Mozart-Woche im Hofoperntheater. I. Ed. H. (— — „Streng genommen iſt Richard Wagner der einzige Opern-Componiſt, deſſen Werke eine ſtetige Entwicklung aufweiſen," u. ſ. w. — —)

1702. —— Wien, 17. März 1880. Feuilleton. Muſik. (Concerte. — Neueſtes über Brahms.) Ed. H. (Ausfälle auf die „Bayreuther Blätter".)

1703. —— Wien, 25. Juni 1880. Litteratur-Blatt. Einiges von der Elbe. Berlin. Otto Brahm.

1873 1704. Fremden-Blatt. Wien, 4. Jänner 1873. Revue des Hof-Operntheaters (1872.) (Unter den, die höchſte durchſchnittliche Einnahme bezeichnenden Opern: „Lohengrin" — „Meiſterſinger".)

1876 1705. —— Wien, 16. März 1876. (Leſeabend der Concordia. Dritte Vorleſung von Fr. Dingelſtedt über die Fauſt-Trilogie; Hinweis auf Baireuth als paſſendſter Schauplatz der Aufführung.) (Vgl. Nr. 1412.)

1878 1706. —— Wien, 20. Juni 1878. Feuilleton. Briefwechſel zwiſchen Joh. Herbeck und Herm. Götz. — Mitgetheilt von Ludwig Herbeck. (Götz über die in den Kritiken enthaltenen Vergleiche ſeiner Oper: „Der Widerſpänſtigen Zähmung" mit den „Meiſterſingern".)

1707. —— Wien, 22. Dezember 1878. Vom Theater. (Einfluß des Frl. Bianchi auf das Repertoire der Hofoper. Gegengewicht gegen die ewige Wagnerei. — „Nordſtern" in Ausſicht u. ſ. w.)

1879 1708. —— Wien, 5. März 1879. (Konzerte.) sp. (Saint-Saëns' Oratorium: „Die Sündfluth". — [Ausfall auf Wagner.])

1881 1709. —— Wien, 31. Mai 1881. Feuilleton. Eine Liszt-Woche in Belgien. (Orig.-Ber. des „Fremden-Blatt".) Antwerpen, 28. Mai.

1875 1710. Die Preſſe. Wien, 21. März 1875. Muſik. (Wagner. — Strauß' „Caglioſtro". — Das deutſche Requiem. — Die letzte Production der Philharmoniker. — Rubinſtein.)

1876 1711. —— Wien, 19. Auguſt 1876. Feuilleton. Eine Sommerfahrt. (Erinnerung an Franz Grillparzer.) Otto Prechtler. (Verſe: 6. Richard Wagner. 18. Richard Wagner's Tendenz.)

1879 1712. —— Wien, 26. Juli 1879. Die Oper und ihre Bedeutung für die Muſik. E. Schelle.

1881 1713. —— Wien, 29. April 1881. Feuilleton. Berliner Brief. Otto Brahm.

1714. —— Wien, 14. Juli 1881. Feuilleton. Die letzte Miſſion des berühmten Theaters Ventadour in Paris. E. Schelle.

1715. Wiener Allgemeine Zeitung. Wien, 16. April 1881. (Morgenblatt.) Feuilleton. Gounodiana. Dr. M. G. Conrad.

1879 1716. Neues Wiener Tagblatt. 12. Auguſt 1879. Gottfried Semper. Als Menſch und Künſtler. Rom im Auguſt. x. y. z.

1717. —— 19. Auguſt 1879. Semper als Politiker. I. x. y. z.

1880 1718. —— 19. November 1880. Stimmen aus dem Publikum. (Abgedruckter Brief von J. Schantl, erſtem Horniſten der Philharmoniſchen Konzert-Geſellſchaft, ꝛc. ꝛc.; — — darin eine Erwähnung . . . . was die Horniſten und Blechbläſer von Richard Wagner gelernt haben . . . . . .)

1719. —— 13. Dezember 1880. Telegramme. Privattelegramme des „N. Wr. Tagblatt". Berlin, 12. Dezember. (Proteſt der Mitglieder der königl. Oper gegen die von einem Impreſario (Angelo Neumann) durch auswärtige Kräfte im Opernhauſe beabſichtigte Aufführung des „Ring des Nibelungen".)

1881 1720. Wiener Abendpoſt. 20. Jänner 1881. Feuilleton. Das k. k. Hofoperntheater im Jahre 1880. Von H. Ehrenberger.

1721. —— 2. April 1881. Feuilleton. Briefe aus Italien. Neapel, 24. März 1881.

1880 1722. Deutſche Zeitung. Wien, 23. October 1880. Feuilleton. Eröffnung des neuen Opernhauſes in Frankfurt a. M. Franz Gehring. (Während der Aufführung des Feſtſpiels von W. Jordan, Intonation des Wotan-Motivs durch das Orcheſter.)

1723. —— Wien, 4. December 1880. Feuilleton. Die neuen Tannhäuſer. — Johannes Meißner.

1881 1724. —— Wien, 14. Jannar 1881. Feuilleton. Die neuen Tannhäuſer. II. — Johannes Meißner. (Beſprechung von Julius Wolff's „Tannhäuſer" mit vergleichenden Bemerkungen über Wagner.)

1880 1725. Allgemeine Zeitung. Augsburg, 24. März 1880. L. B. Augsburg, 22. März. (Theater.) („Lohengrin"-Aufführung mit Herrn Nachbaur als Gaſt. — Polemiſche Bemerkungen gegen die Wiener Recenſenten des Sängers gelegentlich des letzten Wiener Gaſtſpieles.)

1881 1726. —— Augsburg, 13. April 1881. L. R. Heidelberg, 9. April. (Muſikaliſches.)

1880 1727. Beilage zur „Allgemeinen Zeitung". (Augsburg.) 5. Juni 1880. Die Enthüllung des Paleſtrina-Denkmals zu Rom. (Richard Wagner's treffliche Ablehnung des an ihn geſtellten Anſinnens zu dieſer Feier eine Compoſition zu liefern und zu dirigiren.)

1728. —— Augsburg, 27. Juni 1880. Das Oberammergauer Paſſionsſpiel. Von Rudolf Kleinpaul. (Vergleich des religiöſen Mythus mit Wagner's „Ring des Nibelungen".)

1729. —— Augsburg, 17. November 1880. O. A. Ein neuer Tannhäuſer. (Beſprechung des Buches: Tannhäuſer. Ein Minnegeſang von Julius Wolff. 1881. Mit vergleichenden Bemerkungen über Wagner.)

1873 1730. Konſtitutionelle Vorſtadt-Zeitung. Wien, 11. Dezember 1873. Ein königlicher Schwärmer. (Original-Korreſpondenz der Vorſtadt-Zeitung.) München, 9. Dezember.

1878 1731. Neues Wiener Tagblatt. 17. September 1878. Königliche Ferien. C. v. L.

1732. —— ... Hohenſchwangau, die Idylle Ludwig II. (Orig.-Corr. des „N. Wr. Tagblatt".) München, 30. Dezember.

1733. Die Preſſe. Wien, .. Feuilleton. Das Daheim Ludwig II. H. L.

1880 1734—1735. Dresdner Nachrichten. Dresden, 29. 30. Auguſt 1880. — C. B. Reiſebriefe. (Aus Hohenſchwangau.)

1881 1736. Frankfurter Preſſe. 6. März 1881. Geheimnißvolle Bauten ... et. ... München, 4. März 1881.

* * *

II. Bildliche Darſtellungen.

I. Porträts.

A. Photographien.

Mit Ausnahme der Nummern: 1740, 1743, 1782 durchwegs Originalaufnahmen.

1737. Se. Majeſtät König Ludwig II. von Bayern. Nach einer Photographie in Aquarell ausgeführt. Bruſtbild H. 7, Br. 6 Cent. Auf Carton in ovaler Umrahmung

1738. Se. Majeſtät König Ludwig II. von Bayern. Halbe Figur; ſitzend. Albert, München. Viſitformat.

1739. Se. Majeſtät König Ludwig II. von Bayern. Bruſtbild. Albert, München. Viſitformat.

1740. Se. Majeſtät König Ludwig II. von Bayern. Bruſtbild in Uniform. Viſitformat.

* * *

1741. Franz Liszt, ſtehend am Dirigentenpult im Abbékleide. Ganze Figur. Klösz Gy. Budapeſt. Cabinetformat. (Unter dem Bildniß: Wagner-Liszt-Concert. Am 10. März 1875 zu Budapeſt.)

1742. Franz Liszt, ſitzend, componirend. Knieſtück. Kozmata Ferenz. Budapeſten. (1878.) Cabinetformat.

1743. Franz Liszt, Ganze Figur. Aus W. v. Kaulbach's Nachlaß. Bruckmann's Verlag, München. Cabinetformat.

1744. Franz Liszt, ſitzend im Abbékleide. Ganze Figur. Schrecker J. Peſt. Viſitformat.

1745. **Franz Liszt**; Bruſtbild in Civil. L. T. Neumann, Kunſthandlung, Wien. Viſitformat.

1746. **Franz Liszt**. Bruſtbild. Fritz Luckhardt, Wien. Viſitformat.

1747. **Hans von Bülow**. Bruſtbild. Fr. Luckhardt, Wien. Viſitformat.

1748. **Hans Richter**. Bruſtbild. Kozmata Ferenz. Peſten. Viſitformat.

1749. **Karl Tauſig**. Bruſtbild. Hugo Danz, Berlin. 29) Viſitformat.

1750. **Dr. Friedrich Nietzſche**. F. Hartmann. Baſel. Viſitformat.

1751. **Edmund von Hagen**. Bruſtbild. Photographiſches Atelier Friedr. Wehde, Hannover. Cabinetformat. (Mit eigenhändiger Unterſchrift.)

Ludwig Nohl. Lichtdruck von J. Albert. München. 8°. (357)

Carl Fr. Glaſenapp. Bruſtbild. Robert Borchardt. Riga. Viſitformat.

Martin Plüddemann. Bruſtbild. O. Reitmayer. München. Viſitformat.

Wilhelm Tappert. Bruſtbild. Philipp Graff. Berlin C. Viſitformat.

(Darſtellende Künſtler und Künſtlerinnen.)
(Cabinetformat.)

1752. **Alexander Alexi**, als Telramund. Ganze Figur. Dr. Szekely, Wien.

1753. **Amalie Friedrich-Materna** im Saloncoſtüm. Knieſtück. Dr. Székely, Wien.

Amalie Friedrich-Materna, als Ortrud in „Lohengrin“. (II. Akt.) Fritz Luckhardt, Wien.

Amalie Friedrich-Materna, als Walküre. F. Luckhardt, Wien.

1754. **Amalie Friedrich-Materna**, als Brünnhilde. Ganze Figur. Hanns Hanfſtaengl. Hof-Photogr. Berlin. (1881.)

1755. **Ferdinand Jäger**, als Siegfried. (II. Akt.) Ganze Figur ſtehend. J. Löwy. Wien.

1756. **Ferdinand Jäger**, als Siegfried. Ganze Figur liegend. J. Löwy, Wien.

1757. **Mila Kupfer-Berger**, als Elſa in „Lohengrin“. Ganze Figur. J. Löwy, Wien.

Eduard Nawiasky, als Heerrufer in „Lohengrin“. Ganze Figur. Dr. Székely, Wien.

1758. Julius Price. (Waffentanz, Rienzi.) Ganze Figur. J. Löwy, Wien.

1759. Karl Schloſſer, als Mime in „Siegfried“. Fz. Hanfſtaengl, München 1879.

1760. Heinrich Vogel, als Lohengrin. J. Albert. München.

1761. Thereſe Vogel, als Brünnhilde in der „Götterdämmerung“. Frz. Hanfſtaengl. München. 1879.

(Boudoirformat.)

1762. Amalie Friedrich-Materna. Bruſtbild im altdeutſchen Coſtüm. J. Löwy, k. k. Hofphotograph, Wien.

1763. Franz Gaſſi-Glatz, als Lohengrin. Ettinger. Erzſébetter Budapeſt.

(Viſitformat.)

1764. Alois Ander, als Lohengrin. Ganze Figur. C. Mahlknecht, Wien. 40)

1765. Alois Ander, als Tannhäuſer. Ganze Figur. Mahlknecht, Wien.

1766. Anna Boſſe, als Eva in den „Meiſterſingern“. Fritz Luckhardt. Wien.

1767. Degele, als „Beckmeſſer“. Teich Hanfſtaengl. Hof-Photograph, Dresden.

1768. Louiſe Duſtmann, als Elſa in „Lohengrin“. Ganze Figur. Emil Rabending, Wien.

1769. Louiſe Duſtmann, als Eliſabeth in „Tannhäuſer“. Ganze Figur. Emil Rabending, Wien.

1770. Amalie Friedrich-Materna. Halbe Figur. A. F. Czihak, Wien.

1771. Amalie Friedrich-Materna, als Ortrud. Bruſtbild ſitzend. J. Gertinger, Wien.

1772. Amalie Friedrich-Materna, als Ortrud. (Eine andere Aufnahme.) Bruſtbild. J. Gertinger, Wien.

1773. Guſtav Hölzel. Bruſtbild. Wehnert-Beckmann, Leipzig. 41)

1774. Leonhard Labatt, als Tannhäuſer. Ganze Figur. F. Luckhardt, Wien.

1775. Lederer, als Lohengrin. Knieſtück. E. Bieber, Hamburg.

1776. **Georg Müller**, als Lohengrin. Ganze Figur. Emil Rabending, Wien.

1777. **Karl Mayerhofer**, als Daland im „Fliegenden Holländer“. Ganze Figur. C. Mahlknecht, Wien.

1778. **Franz Nachbaur**, als Lohengrin. Knieſtück. E. Bieber, Hamburg.

1779. **Angelo Neumann**, als Nachtwächter in den „Meiſterſingern“. Ganze Figur. F. Luckhardt, Wien.

1780. **Albert Niemann**, als Lohengrin. Bruſtbild. E. Bieber, Hamburg.

1781. **Albert Niemann**, als Tannhäuſer. Ganze Figur. J. Albert, München.

1782. **Niemann**. (Als Lohengrin. Ganze Figur.) Fotografie u. Verlag von H. Hirſch. Berlin N.

1783. **Engelbert Pirk**, als David in den „Meiſterſingern“. Ganze Figur. F. Luckhardt, Wien.

1784. **Dr. Carl Schmid**, als König Heinrich in „Lohengrin“. Ganze Figur. F. Luckhardt, Wien. 42)

1785. **Victor Schmitt**, als David in den „Meiſterſingern“. Victor Angerer, Wien.

1786. **Ehepaar Schnorr von Carolsfeld**. Ganze Figur. Sophus Williams. (E. Linde & Co.) Berlin. 43)

1787. **Amalie Stahl**, als Waltraute in „Götterdämmerung“. J. Löwy. Wien.

1788. **Joſeph Tichatſcheck**. Bruſtbild. Hans Hanfſtaengl, Dresden.

1789. **Ehepaar Vogel**, als Siegmund und Sieglinde in der „Walküre“. Ganze Figur. H. Mathaus, München.

1790. **Ehepaar Vogel**, als Triſtan und Iſolde. Ganze Figur. H. Mathaus, München.

1791. **Thereſe Vogel**, als Iſolde. (I. Akt, 1. Scene.) Ganze Figur. H. Mathaus, München.

1792. **Thereſe Vogel** im Saloncoſtüm. Knieſtück, ſitzend. H. Mathaus, München.

1793. **Guſtav Walter**, als Lohengrin. Ganze Figur. Mahlknecht, Wien.

1794. **Guſtav Walter**, als Walther von Stolzing in den „Meiſterſingern“. Ganze Figur. F. Luckhardt, Wien.

1795. Guſtav Walter, als Lohengrin. Ganze Figur. F. Luckhardt. Wien.

B. Stiche, Lithographien und Holzſchnitte

a. In Zeitſchriften enthalten.

1872 Über Land und Meer. Allgemeine Illuſtrirte Zeitung, herausg. v. F. W. Hackländer. Nr. 43. 28. Bd. 14. Jahrg. Stuttgart 1872. (S. 4. **König Ludwig II. von Bayern.** Nach einer Photographie von Hofphotograph Albert in München.) In mit Allegorien verzierten Oval. (709)

1879 Neue Illuſtrirte Zeitung. Nr. 2. 1. Bd. VIII. Jahrg. Wien, 5. October 1879. (**König Ludwig von Bayern.**) (710)

1880 Deutſche Kunſt- & Muſik-Zeitung. Nr. 30. Wien, 20. Auguſt 1880. VII. J. (**König Ludwig II. von Bayern.**) (711)

Über Land und Meer. Nr. 49. 44. Bd. 22. Jahrg. October 1879—1880. (S. 973. **Ludwig II.** Mit Facſimile.) (712)

1881 Das Neue Blatt. Ein illuſtrirtes Familien-Journal. 1. Heft. 1881. Nr. 2. (S. 29. **Ludwig II. König von Bayern.**) (713)

◆

1843 Illuſtrirte Zeitung. Nr. 7. Leipzig, 12. Auguſt 1843. (S. 109. Cola Rienzi — Hr. Tichatſcheck. — Irene — Frl. Wüſt. — Orſini — Hr. Wächter. — Adriano — Mad. Schröder-Devrient. — Colonna — Hr. Dettmer.) (563)

—— —— Nr. 15. Leipzig, 7. October 1843. (S. 236. Hr. Wächter als fliegender Holländer. — Hr. Dettmer als Daland. — Mad. Schröder-Devrient als Senta. — Mad. Wächter als Mary.) (564)

1870 Illuſtrirter Kalender für 1870. XXV. J. Leipzig. J. J. Weber. (S. 136. Hans v. Bülow.) (516)

Musikalisches Wochenblatt. Herausg. E. W. Fritzsch, Leipzig. Erster Jahrg. 1870. (S. 345. **Franz Liszt.** — S. 425. **Carl Tausig.** — S. 473. **Emil Scaria.** — S. 665. **Hans von Bülow.** — S. 681. **Joseph Tichatscheck.** — S. 729. **Franz Nachbaur.** — S. 745. **Ludwig Schnorr von Carolsfeld.**) (546)

1871 —— —— Zweiter Jahrg. 1871. (S. 249. **August Wilhelmj.** — S. 345. **Eugen Gura.** — S. 487. **Albert Niemann.** (Als »Lohengrin«.) — S. 601. **Luise Dustmann-Meyer.** (Als »Elisabeth«.) — S. 801. **Mathilde Mallinger.**) (547)

1872 —— —— Dritter Jahrg. 1872. (S. 329. **Franz Betz.** — S. 633. **Heinrich und Therese Vogl.** — S. 807. **Carl Hill.**) (550)

1873 Illuſtrirtes Wiener Extrablatt. Auguſt 1873. Herr Labatt. (Als Walther von Stolzing.) (1612.)

1874 Deutſche Muſik-Zeitung. Organ für Theater und Kunſt. Herausg. v. C. M. Ziehrer. Nr. 1. Wien, 3. Jänner 1874. I. Jahrg. (Abbé Liszt.) (718)

Das Neue Blatt. Ein illuſtrirtes Familien-Journal. 1874. II. Folio. (S. 133. Eugen Degele als „Fliegender Holländer“.) (554)

1875 1796. C. M. Ziehrer's Deutſche Muſik-Zeitung. Wien, 15. Mai 1875. Nr. 20. II. Jahrg. (Hans Richter.) Ausſchnitt.

1876 —— —— Wien, 28. October 1876. Nr. 44. III. Jahrg. (Amalie Friedrich-Materna, k. k. Kammer- und Hofopernſängerin. — Gez. v. Jg. Eigner.) (719)

1877 Der Bazar. Illuſtrirte Damen-Zeitung. Nr. 9. Berlin, 1. März 1877. 23. Jahrg. Beilage. (S. 81. Amalie Materna als Walküre.) (720)

1878 Musikalisches Wochenblatt. Neunter Jahrg. 1878. (S. 325. Otto Schelper.) (566)

1879 —— —— Zehnter Jahrg. 1879. (S. 9. Josef und Rosa Sucher.) (571)

1880 —— —— Elfter Jahrg. 1880. (S. 297. Amalia Friedrich-Materna.) (575)

1881 —— —— Zwölfter Jahrg. 1881. (S. 5. Dr. Richard Pohl. S. 473. Hedwig Reicher-Kindermann.) (579)

1880 Sport und Salon. Nr. 15. 11. April 1880. (S. 233. Ludmilla Kupfer-Berger.) (683)

1881 Namenloſe Blätter. Illuſtrirte Zeitung für die elegante Welt. Nr. 19. 5. Jahrg. Berlin, den 12. Mai 1881. (Amalie Materna.) (695)

—— —— Nr. 20. Berlin, den 19. Mai 1881. (Angele Neumann.) (697)

1862 Erinnerungen an Wilhelmine Schröder-Devrient. Von Claire von Glümer. Leipzig, 1862. (Wilhelmine Schroeder-Devrient. Relief nach E. Rietschel. Gest. von L. Sichling. Verlag von Joh. Ambr. Barth in Leipzig.) (481)

b. In einzelnen Blättern.

1797. Königliches Opernhaus zu Berlin. Johanna Jachmann-Wagner als Ortrud in: Lohengrin. (Color. Lithogr.) 1 Blatt. 4°. Berlin, Verlag v. Ed. Bloch. Lith. Atel. v. L. Beit.

1798. —— Theodor Formes als Lohengrin in: Lohengrin. (Color. Lithogr.) 1 Blatt. 4°. Berlin, Verlag v. Ed. Bloch. Lith. Atel. v. L. Beit.

1799. Königliches Hoftheater zu Dresden. Joſef Tichatſcheck als Cola Rienzi in: Rienzi. (Color. Lithogr.) 1 Blatt. 4°. Berlin, Verlag v. Ed. Bloch. Lith. Atel. v. L. Beit.

1800. Tichatſcheck als: Tannhäuſer. II^ter Act: „Der Sängerkrieg". Facſimile „Tichatſcheck". (Pracht-Album für Theater & Muſik. Stich, Druck u. Verlag A. H. Payne, Leipzig & Dresden.) 1 Blatt 4°.

Franz Gaſſi-Glatz. Gez. v. Eliſcher. Lith. Anſt. v. Ernſt Kellner, Budapeſt. 1 Blatt Folio.

C. Plaſtiſche Darſtellungen.

1801. Medaille in Bronze. 48 Millimeter Durchmeſſer. Avers: Kopf von der linken Seite. Umſchrift: FRANC·LISZT·NOSTRI·SAECVLI·CLAVICHORDII·ORPHEVS. Unten: C. Lange. Revers: Mittelfeld: PERITVRIS SONIS NON·PERITVRA GLORIA. Unten eingeſchrieben: VINDOBONAE·MDCCCXLVI.

1802. Franz Liszt. Relief. Modellirt von E. Rietſchel. J. 1854. Durchmeſſer: 0·5 Meter. Gypsabguß.

2. Verſchiedene Anſichten.

A. Original-Bilder.

1803—1812. Zehn Blätter colorirte Coſtümbilder, zur erſten Rheingold-Aufführung 1869 entworfen vom Königl. techn. Hoftheater-Director Franz Seitz in München. Mit Randbemerkungen von Richard Wagner's eigener Hand. Auf Cartons. Höhe 28·5 Cm. Breite 21·5 Cm. Folio. (Vgl. Erſte Abtheil.: Original-Autographe.)

B. Photographien.

1813. Eliſabeth. (Tannhäuſer.) Gem. v. Gab. Max. Nach dem Original-Gemaelde phot. Fr. Hanfſtaengl. München. Querfolio.

1814. Abſchied Tannhäuſer's von der Venus. (Photographie nach dem Oelbilde von Frau Cornelie Spanyik in Preßburg.) kl. Folio.

(Cabinet-Format.)

1815—1820. K. Zumbuſch. (Tannhäuſer. — Lohengrin. — Walter von Stolzing. — Fliegender Holländer. — Triſtan. — Siegfried.) 1876. Gallerie moderner Meiſter. F. Hanfſtängl's Kunſtverlag, München. (6 Blätter, nach den von K. Zumbuſch in Marmor ausgeführten Original-Statuen.) 44)

1821. Der Ring des Nibelungen. Photographien nach den im Allerhöchſten Auftrage Seiner Majeſtät König Ludwig II. von Bayern in der Reſidenz zu München ausgeführten Fresco-Gemälden von Profeſſor M. Echter. 45) Mit erläuterndem Text von Dr. H. Holland. München, Verlag von J. Albert 1876. (30 Blätter in Enveloppe.)

1822. Richard Wagner-Gallerie. I. Theil. Nach den Original-Cartons von W. von Kaulbach und Th. Pixis photographirt von J. Albert in München. Hanfſtaengl's Nachfolgen in Berlin. (16 Blätter in Enveloppe.) (Th. Pixis.) 1. Elſa und Lohengrin. 46) 2. Eliſabeth. 3. Hans Sachs und Evchen. 47) 4. Senta am Spinnrocken. 5. Iſolde. 6. Senta's Tod. 7. Triſtan's Tod. 8. Wotan's Abſchied von Brünnhilde. 9. Siegmund und Sieglinde. 48) (W. von Kaulbach.) 49) 10. Eliſabeth's Tod. 11. Lohengrin's Abſchied. 12. Iſolde an Triſtan's Leiche. (Th. Pixis.) 13. Raub des Rheingoldes. 14. Lohengrin's Ankunft. 15. Rienzi wird verflucht. (C. Haeberlin.) 16. Hans Sachs in ſeiner Werkſtätte. 50)

1823—1830. Richard Wagner-Gallerie. II. Theil. (18 Blätter bisher erſchienen.) Daraus einzeln: (Th. Pixis.) 1. Siegfried und Mime. 51) — 4. Gutrune reicht Siegfried den Zaubertrank. — 5. Siegfried bezwingt Brünnhilde. — 9. Siegfried's Leiche. — 12. „Eliſabeth, dürft ich dich nicht geleiten?" — 14. Ortrud vor Elſa auf den Knieen. — 15. Rienzi's Siegeseinzug in Rom. — 18. Krönung Walther's durch Evchen. 52)

1831. Richard Wagner's Opern in Bildern v. Joſ. Flüggen. I. Die Meiſterſinger. Friedr. Bruckmann phot. Verlag v. Joſ. Flüggen, München. In Leipzig bei Hermann Vogel. I.—IV. (Daraus: IV. Walther von Stolzing wird auf der Feſtwieſe von Eva bekränzt.)

1832—1834. Richard Wagner-Opern. Prof. M. Echter pinx. J. Albert phot. 1881. (30 Blätter.) Daraus einzeln: 6. Der fliegende Holländer. „Preiſ' deinen Engel und ſein Gebot!" (III. 6.) — 7. Tannhäuſer. „Geliebter, ſag wo weilt dein Sinn?" (I. 1.) — 25. Triſtan und Iſolde. „Frägſt du nach Triſtan, theuere Frau?" (I. 1.)

1835. Hohenſchwangau. Baldi & Würthle, Salzburg. (Nr. 155.)

1836. Hohenſchwangau. Baldi & Würthle, Salzburg. (Nr. 157.)

(Viſit-Format.)

1837. Opern-Gallerie nach den Original-Cartons von Prof. F. Keller u. A. — Carl Krauſe & Co. Berlin. (12 Blätter in cart. Enveloppe.) (9. Tannhäuſer. — 12. Lohengrin.)

1838. Königl. Hoftheater in Dresden. Friedrich, Prag.

1839. Königl. Hof- und Nationaltheater in München. Max Ravizza, München.

1840. Lucerne et le Mont Pilate. F. Charnaux. Genève.

C. Illuſtrationen und einzelne mit Vignetten ausgeſtattete Muſikſtücke in Werken und Zeitſchriften.

1840 Das Königliche neue Hof- und Nationaltheater-Gebäude zu München von F. Meiſer. München. Druck und Verlag von Georg Franz. 1840. gr. 8°. (Das K. Hof- und Nationaltheater zu München. Zeichnung & Stahlſtich v. J. Poppel. (2759)

1843 1841. Illuſtrirte Zeitung. Nr. 3. Leipzig. Sonnabend den 15. Juli 1843. (S. 41. Matroſenlied. Aus dem fliegenden Holländer von Richard Wagner.) (Geſang u. Piano.)

—— —— Nr. 7. Leipzig, Sonnabend den 12. Auguſt 1843. (S. 108. Königl. Hoftheater in Dresden. — Cola Rienzi, große tragiſche Oper von Richard Wagner. — Act IV, letzte Scene.) (583)

—— —— Nr. 15. Leipzig, Sonnabend den 7. October 1843. (S. 236. Die Schlußſcene aus dem fliegenden Holländer.) (584)

1849 —— —— Nr. 298. Leipzig, den 17. März 1849. (S. 172. Scene aus der Oper „Der Tannhäuſer" von Richard Wagner, aufgeführt auf dem Hoftheater zu Gotha.) (596)

1851 —— —— Nr. 406. Leipzig, 12. April 1851. (S. 232. Graf Telramund — Ortrud. S. 227. Elſa — Heinrich der Finkler — Lohengrin. S. 240. Scene aus Richard Wagner's „Lohengrin". I. Act. — S. 241. Beilagen. Notenbeiſpiele.) (590)

1853 —— —— Nr. 510. Leipzig, 9. April 1853. (S. 232. Wolfram's Liebespreis. R. Wagner. F. Singſtimme u. Pianoforte. — S. 233. Schlußſcene des dritten Actes aus „Tannhäuſer", große romantiſche Oper von Richard Wagner.) (594)

1854 Illuſtrirter Kalender für 1854. Leipzig. J. J. Weber. (S. 193. Schlußſcene aus „Der fliegende Holländer" von Richard Wagner. — S. 195. Scene aus R. Wagner's „Lohengrin" I. Act.) (430)

1861 L'illustration. Journal Universel. Paris 1861. (S. 165. Théâtre de l'Académie impériale de musique: Tannhaeuser, 1er acte, scène II. décor. de M. Desplechin.) (540)

1865 Illuſtrirte Zeitung. Nr. 1150. Leipzig, 15. Juli 1865. (S. 44. Triſtan und Iſolde. Oper von Richard Wagner: Siebente Scene, erſter Act. Nach einer Zeichnung von J. Neerr.) (617.)

1868 —— —— Nr. 1309. Leipzig, 1. Auguſt 1868. (S. 81. Scene aus dem zweiten Act der „Meiſterſinger von Nürnberg". Oper von Richard Wagner. Originalzeichnung von Th. Pixis. S. 95. Wach auf, es nahet gen den Tag! Chor aus dem dritten Act der „Meiſterſinger von Nürnberg" v. R. Wagner.) (626)

1842. Beilage zum Bazar. Nr. 19. 1. October 1868. XIV. Jahrg. (S. 306. Walter vor der Meiſterzunft. Aus der Oper „Die Meiſterſinger" von Richard Wagner. [Geſang u. Piano.])

1869 5842. **Über Land und Meer.** Nr. 3. October 1869. (S. 56. Schlußſcene aus Rheingold: Die Götter wandeln auf der Regenbogenbrücke nach der Walhalla. Originalzeichnung v. E. Bechſtein.) Ausſchnitt.

1870 **Illuſtrirter Kalender für 1870.** XXV. J. Leipzig, J. J. Weber. (S. 131. Scene aus dem dritten Act von R. Wagner's „Meiſterſinger von Nürnberg".) (546)

1871 **Illuſtrirte Zeitung.** Nr. 1436. Leipzig, 7. Januar 1871. (S. 17. Walkürenritt, Scene aus der zweiten Abtheilung von R. Wagner's „Ring des Nibelungen". Nach der Aufführung auf dem münchener Hoftheater gezeichnet von Th. Pixis.) (638)

Das Neue Blatt. Redigirt v. Paul Lindau. Dritter Band. Verlag v. A. H. Payne in Leipzig. (1871.) kl. Folio. (S. 293. Rheingold. Originalzeichnung von Bechſtein.) (548)

—— —— (S. 313. Walküre. Originalzeichnung von Bechſtein.) (548)

1872 **Illuſtrirte Zeitung.** Nr. 1504. Leipzig, 27. April 1872. (S. 305. Scene aus R. Wagner's „Tannhäuſer". Nach dem eigenen Carton auf Holz gezeichnet v. Th. Pixis.) (646)

1874 **Das Neue Blatt.** Ein illuſtrirtes Familien-Journal. 1874. kl. Folio. (S. 53. Eine Matinée bei Franz Liſzt in Weimar. S. 341. Schlußſcene aus Triſtan und Iſolde. — S. 500. Hohenſchwangau.) (551)

1879 **Über Land und Meer.** 1. Heft. Nr. 1. 41. Band. 1879. (S. 9. Gutrune reicht Siegfried den Zaubertrank. Aus Richard Wagner's Götterdämmerung, von Th. Pixis.) (677)

Illuſtrirte Zeitung. Nr. 1890. Leipzig, 20. September 1879. (S. 234. Der Walkürenritt. Scene aus Richard Wagner's Operntrilogie: „Der Ring des Nibelungen". Originalzeichnung von C. Doepler jun.) (690)

Illuſtrirtes Münchener Tageblatt. München, 9. Auguſt 1879. (Richard Wagner's „Nibelungenring". 3. Siegfried.) (1465)

—— —— München, 10. Auguſt 1879. (Richard Wagner's Nibelungenring. 4. Die Götterdämmerung.) (1466)

1880 **Über Land und Meer.** 3. Heft, Nr. 5. 43. Band. 1880. (S. 89. Brünnhildens Erweckung. (Aus Siegfried.) Gemälde von Theodor Pixis. Aus der Richard-Wagner-Galerie.) (685)

Die Graphischen Künste. Redigirt von Dr. Oskar Berggruen. Jahrgang II. Heft III & IV. Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Wien 1880. gr. Folio. Inhalt des II. Bandes. Kunstbeilagen ausser Text. (S. 66. Schlussscene aus Richard Wagner's »Rheingold«. Heliogravüre des k. k. militärgeographischen Instituts, nach der Original-Lithographie von H. Fantin-La-Tour.) (686)

Bilder für Schule und Haus. (Herausgegeben von A. Richter und E. Lange.) Zweite Lieferung. Leipzig. J. J. Weber. Folio. (1880.) VII. Elſa und Lohengrin. Gemälde von Th. Pixis. (724)

1881 —— —— 15. Lieferung. (2. Band. Leipzig, März 1881.) I. Wieland der Schmied. Nach dem Gemälde von M. Grönveld. III. Aus der Nibelungenſage: Siegfried, der Stimme des Waldvogels lauſchend.

1881 Originalzeichnung von Ludwig Burger. VIII. Das Schiff vom heiligen Gral. Nach dem Gemälde von Graf Stanislaus von Kalckreuth. IX. Lohengrin's Sieg über Telramund. Carton von F. Keller. (725)

Meiſterwerke der Holzſchneidekunſt. 15. Lieferung. (3. Bd. 3. Lfg.) gr. Folio. Leipzig, J. J. Weber. Scene aus Richard Wagner's „Lohengrin": Lohengrin's Sieg über Telramund. Nach dem Carton von Prof. F. Keller. (726)

Der Bazar. Illuſtrirte Damen-Zeitung. Nr. 12. Berlin, 15. Juni 1881. 27. Jahrgang. Folio. Beilage. S. 169. Die Hauptdarſteller des „Ring des Nibelungen" in Berlin. (706)

The illustrated Opera Series. Wagner's grand romantic Opera Lohengrin musically and pictorially illustrated by John P. Jackson. London 1881. gr. 4°. (S. 1. The Swan Knight: Badge of the House of Cleves. — S. 2. Hohenschwangau, a Home of the Swan Legend. — S. 3. The Arrival of Lohengrin. — S. 9. Monsalvat: The Castle of the Holy Grail. From the picture by Graf Kalckreuth, in the possession of the Grand Duke of Saxe-Weimar. — S. 21. The procession to the Minster. — Act II. (As given at Munich in 1872.)) (3 Vignetten, und 6 andere Illuſtrationen nach Kaulbach, Piglè, Prof. Keller u. A. übereinſtimmend mit den in dieſer Abtheilung bereits genannten Photographien u. Holzſchnitten.) (422)

1876 1844. Illuſtrirtes Muſik-Theater- und Literatur-Journal. II. J. Wien, 19. October 1876. Die Wartburg in Eiſenach. (Ausſchnitt.)

1879 Neue Illuſtrirte Zeitung. Nr. 2. VIII. J. Wien, 5. October 1879. (S. 20. Königliches Luſtſchloß Linderhof. — S. 21. Capelle ſammt Cascade im königl. Luſtſchloß Linderhof. Nach der Natur gezeichnet.) (710)

D. Plaſtiſche Darſtellungen.

1845. Triſtan-Statue. Von Prof. Kaſpar Zumbuſch. In der Größe des Originals modellirt in Gyps. Höhe 75 Cm. (Vgl. Nr. 1819—1820.)

⁂

III. Vermiſchtes.

1. Privat-Korreſpondenz.

(An den Herausgeber.)

Brief von Frau Coſima Wagner geb. Liszt. Bayreuth (Poſtſtempel 29. 8. 1877.) Ueber Einſendung zweier Exemplare der Broſchüre: „Bayreuth" an den Meiſter Richard Wagner und Frau Coſima Wagner. Vierzehn Zeilen auf Octav-Briefpapier mit Wappen.

Fünf verſchiedene Zuſchriften über die Broſchüre: „Bayreuth". (Vgl. Nr. 1568.)

Zehn verſchiedene Zuſchriften über die Broſchüre: „Die Walküre und das Rheingold in Wien ꝛc." (Vgl. Nr. 384.)

Brief von Herrn Eduard Strauß, k. k. Hofball-Muſikdirector, über einen von ihm zu veranſtaltenden Wagner-Abend. (6. Dezember 1874.) Mit Unterſchrift und Datum. Wien 30. November 1874. 3 Seiten. 8°.

Brief von Herrn Peter Kottlechner. Penzing 8. 10. 1877, über die „Wagner-Schule" zu Bayreuth.

—— von demſelben. Offenbach (pr. Wr. Neuſtadt) 31. 12. 1877, über den neu erſchienenen „Parſifal".

Poſtkarte von Herrn M. Plüddemann. Leipzig 23. 9. 1878, über die Aufführungen von „Siegfried" und „Götterdämmerung" in Leipzig.

1846. **Beglaubigungsſchreiben des königl. techn. Hoftheater-Direktors Herrn Franz Seitz in München, dto. 12. März 1879, zu den Coſtümbildern zu „Rheingold".** (Vgl. Nr. 1803–1812.)

1847. **Poſtkarte. Würzburg 19. Mai 1879. Beantwortung eines Kaufanbotes in Folge einer im „Muſikaliſchen Wochenblatt" 16. Mai 1879 enthaltenen Ankündigung.** [53]

Brief von Herrn Franz Gaſſi-Glatz, über ſein am 1. November 1879 in Budapeſt ſtattgehabtes „Lohengrin"-Debut. Budapeſt 2. 11. 79.

—— von demſelben, über ſein am 3. Juni 1880 in Budapeſt ſtattgehabtes „Tannhäuſer"-Debut. — Budapeſt 4. 6. 880.

Tarjeta Postal. (Poſtkarte) vom Herrn J. Marſillach. Madrid 11. Nov. 1879.

Brief von Herrn Joaq. Marſillach. Madrid 22. Nov. 79. [illegible] gr. 8°.

Brief von Herrn Carl Fr. Glaſenapp. Riga. [illegible] 1880. 4 S. 8°.

—— von demſelben. Riga 30. Mai 80. 4 S. gr. 8°.

—— von demſelben. [illegible] bei Riga 29. Juni 80. 4 S. 8°.

Brief v. Herrn Edmund von Hagen. Hannover den 12. Februar 1881. (Begleitſchreiben zu dem Stücke: Nr. 400.)

2. Theater-Zettel.

(Wien.)

(Vorſtadt-Bühnen.)

1857 1848. K. k. privil. Thalia-Theater. Unter der Direktion des J. Hoffmann. Heute Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg. Große romantiſche Oper in 3 Akten. Text und Muſik von Richard Wagner. [25] (1857)

(K. k. Hofoperntheater.)

(Im alten Hauſe.)

(Anſchlagzettel.)

1869 1849. Lohengrin. Samſtag, 31. Jänner 1869. (13. Gaſtvorſtellung des Herrn Albert Niemann.)

(Im Theater ausgegeben.)

1866 1850. Tannhäuſer. Donnerſtag 23. September 1866.

1868 1851. Lohengrin. Mittwoch 7. Oktober 1868.

1852. Tannhäuſer. Donnerſtag 10. Dezember 1868. (Erſte Gaſtvorſtellung des Herrn Albert Niemann.)

(Aus Zeitungen.)

1862 1853. Fremden-Blatt. Wien, 1. September 1862. Der fliegende Holländer.

1867 1854. Zwiſchen-Akt. [26] Wien, 6. Jänner 1867. Tannhäuſer.

1855. —— Wien, 17. Mai 1867. Der fliegende Holländer.

1856. —— Wien, 28. Dezember 1867. Der fliegende Holländer.

1868 1857. —— Wien, 28. Auguſt 1868. Der fliegende Holländer.

1858. —— Wien, 15. September 1868. Der fliegende Holländer.

1859. —— Wien, 18. September 1868. Lohengrin.

(Im neuen Hause.)

(Anschlagzettel.)

1871 1860. Der fliegende Holländer. Freitag 27. Januar 1871. Erste Aufführung im neuen Hause. (Gast: Hr. Gunz v. Hannover.)

1861. Rienzi. Dienstag 30. Mai 1871. Zum ersten Male.

1862. Lohengrin. Donnerstag 17. August 1871. (Elsa: Frl. Anna Weiss, Telramund: Hr. Beck, als Gäste.)

1863. Tannhäuser. Sonntag 20. August 1871. (Wolfram von Eschinbach: Hr. Betz a. G.)

1864. Die Meistersinger von Nürnberg. Montag 28. August 1871. (Hans Sachs: Hr. Beck, Eva: Frl. Bosse als Gäste.)

1873 1865. Tannhäuser. Samstag 22. Februar 1873. (Wegen Unpäßlichkeit des Herrn Walter statt „Iphigenia auf Tauris".) Landgraf: Hr. Emil Scaria a. G. (Gedruckt auf rothem Papiere.)

1866. Lohengrin. Donnerstag 1. Mai 1873. (König Heinrich: Hr. Scaria, Elsa: Frl. Löwe, Telramund: Hr. Degele als Gäste.)

1874 1867. Der fliegende Holländer. Samstag 18. April 1874. (Wegen Unpäßlichkeit der Frau Koch und des Hrn. Müller, statt „Der Nordstern".) (Gedruckt auf rothem Papiere.)

1868. Lohengrin. Samstag 6. Juni 1874. (Ortrud: Frau Louise Jaide a. G.)

1876 1869. —— Donnerstag 2. März 1876. (Zum Besten des Chorpersonales. **Unter Richard Wagners persönlicher Leitung.**)

1877 1870. Die Walküre. Donnerstag 6. Dezember 1877.

1878 1871. Rienzi. Samstag 26. Oktober 1878. (Rienzi: Hr. Schott a. G.)

1872. Siegfried. Samstag 9. November 1878. Zum ersten Male. (Siegfried: Hr. Jäger a. G.)

1879 1873. Götterdämmerung. Sonntag, 2. März 1879. (Siegfried: Hr. Jäger a. G.)

1874. Der Ring des Nibelungen. (Die Walküre.) Dienstag 27. Mai 1879.

1881 1875. Tannhäuser. Dienstag, 23. August 1881. (100. Aufführung im neuen Hause.)

(Im Theater ausgegeben.)

1870 1876. Die Meistersinger von Nürnberg. Sonntag 27. Februar 1870. Zum ersten Male.

1877. Tannhäuser. Mittwoch 22. Juni 1870. Erste Aufführung im neuen Hause.

1878. —— Sonntag 11. September 1870.

1879. Lohengrin. Dienstag 4. Oktober 1870. Erste Aufführung im neuen Hause.

1871 1880. Rienzi. Dienstag 30. Mai 1871. Zum ersten Male.

1881. —— Montag 4. September 1871.

1872 1882. Rienzi. Mittwoch 18. September 1872. (Rienzi: Hr. Albert Niemann a. G.)

1883. Tannhäuſer. Samſtag 28. September 1872. (Tannhäuſer: Hr. A. Niemann a. G.)

1884. Lohengrin. Samſtag 5. Oktober 1872. (Lohengrin: Hr. A. Niemann a. G.)

1885. Tannhäuſer. Samſtag 21. Dezember 1872. (Landgraf: Hr. Scaria a. G.)

1873 1886. Lohengrin. Samſtag 15. Februar 1873. (König Heinrich: Hr. Emil Scaria a. G.)

1887. —— Donnerſtag 22. Mai 1873. (Elſa: Frau Zimmermann-Schmidt a. G.)

1888. Die Meiſterſinger von Nürnberg. Dienſtag 19. Auguſt 1873. (Hans Sachs: Herr Betz a. G.)

1889. Tannhäuſer. Samſtag 1. November 1873.

1874 1890. Lohengrin. Samſtag 17. Jänner 1874.

1891. Die Meiſterſinger von Nürnberg. Samſtag 7. Februar 1874.

1892. Lohengrin. Freitag 13. Februar 1874.

1893. —— Montag 16. März 1874.

1894. Tannhäuſer. Samſtag 15. Auguſt 1874.

1895. Lohengrin. Mittwoch 19. Auguſt 1874. (Elſa: Frl. Breitfeld a. G.)

1896. Die Meiſterſinger von Nürnberg. Samſtag 4. Oktober 1874.

1877 1897. Lohengrin. Freitag 23. Februar 1877. (Elſa: Frau Chriſtine Nilsſon.)

1898. Die Walküre. Montag 5. März 1877. Zum erſten Male.

1899. Die Meiſterſinger von Nürnberg. Mittwoch 6. Juni 1877.

1900. Tannhäuſer. Freitag 14. Dezember 1877. (Tannhäuſer: Hr. Schott a. G.)

1878 1901. Das Rheingold. Donnerſtag 24. Jänner 1878. Zum erſten Male.

1902. Siegfried. Samſtag 9. November 1878. Zum erſten Male.

1879 1903. Götterdämmerung. Freitag 14. Februar 1879. Erſte Aufführung. (Siegfried: Hr. Jäger a. G.)

1904. —— Dienſtag 1. April 1879. (Letzte Gaſtdarſtellung des Hr. Jäger.)

(Der Ring des Nibelungen.)

1905. Das Rheingold. Montag 26. Mai 1879.

1906. Die Walküre. Dienſtag 27. Mai 1879.

1907. Siegfried. Mittwoch 28. Mai 1879. (Siegfried: Hr. Jäger a. G.)

1908. Götterdämmerung. Freitag 30. Mai 1879. (Siegfried: Hr. Jäger a. G.)

1880 1909. Lohengrin. Donnerſtag 4. März 1880. Hr. Nachbaur, kgl. bayr. Kammerſänger a. G.)

1880 1910. Die Walküre. Dienſtag 20. April 1880. (Siegmund: Hr. Jäger a. G.)

1911. Tannhäuſer. Freitag 23. April 1880. (Tannhäuſer: Hr. Jäger a. G.)

1912. Die Meiſterſinger von Nürnberg. Dienſtag 12. October 1880. (Neu einſtudirt.)

1913. Lohengrin. Dienſtag 7. Dezember 1880. (Lohengrin: Hr. Winkelmann a. G.)

1914. Siegfried. Donnerſtag 16. Dezember 1880. (Siegfried: Hr. Winkelmann a. G.)

1915. Götterdämmerung. Sonntag 19. Dezember 1880. (Siegfried: Hr. Winkelmann a. G.)

1881 1916. Tannhäuſer. Samſtag 22. Jänner 1881.

1917. Der fliegende Holländer. Donnerſtag 21. April 1881. (Der Holländer: Hr. Reichmann a. G.)

1918. Die Meiſterſinger von Nürnberg. Samſtag 30. April 1881. (Hans Sachs: Hr. Reichmann a. G.)

1919. Lohengrin. Dienſtag, 18. October 1881. (100. Aufführung.)

(Aus Zeitungen.)

1870 1920. Zwiſchenact. Wien, Mittwoch 23. November 1870. Tannhäuſer.

1871 1921. Neue Freie Preſſe. Wien, Freitag 28. April 1871. Der fliegende Holländer. (Frl. Zimmermann und Hr. Hill als Gäſte.)

1873 1922. Fremden-Blatt. Wien, Sonntag 31. Auguſt 1873. Auf Allerhöchſten Befehl. Rienzi. (Frl. Brandt vom kgl. Hoftheater in Berlin a. G.)

1875 1923. —— Wien, Montag 22. November 1875. Tannhäuſer. (Zum erſten Male in der neuen Bearbeitung. Neu in Scene geſetzt.)

1876 1924. —— Wien, Donnerſtag 2. März 1876. Lohengrin. (Zum Beſten des Chorperſonales. **Unter Richard Wagners perſönlicher Leitung.**)

1878 1925. —— Wien, Dienſtag 1. Jänner 1878. Die Walküre.

(Der Ring des Nibelungen.)

1879 1926. Zwiſchen-Akt. 57. Wien, Montag 15. September 1879. Das Rheingold.

1927. —— Wien, Dienſtag 16. September 1879. Die Walküre.

1928. —— Wien, Mittwoch 17. September 1879. Siegfried.

1929. —— Wien, Freitag 19. September 1879. Götterdämmerung.

1869 1930. **Deſſau.** Herzogliches Hof-Theater. Montag, den 1. Februar 1869. Zum zweiten Male: Die Meiſterſinger von Nürnberg.

1931. —— —— Freitag, den 30. April 1869. Schluß der Saiſon: Lohengrin.

1870 1932. **Hannover.** Königliche Schauſpiele. Sonntag, den 27. Februar 1870. Die Meiſterſinger von Nürnberg.

1870 **1933. München.** Königl. Hof- und Nationaltheater. Donnerſtag, den 7. Juli 1870. Das Rheingold. [illegible])

1934. —— —— Sonntag, den 10. Juli 1870: Die Walküre.

1871 **1935. [Hamburg.]** Stadt-Theater. Dienſtag, den 11. April 1871. Zum 2. Male. Die Meiſterſinger von Nürnberg. (Walther von Stolzing: Herr Nachbaur.)

1872 **1936. Mainzer Stadt-Theater.** Montag, den 15. Januar 1872. Lohengrin. (Lohengrin: Herr Diener.) [illegible])

1937. Bremer Stadt-Theater. Sonntag, 8. Dezember 1872. Die Meiſterſinger von Nürnberg. [illegible])

1874 **1938.** —— —— Dienſtag, 14. April 1874. Die Meiſterſinger von Nürnberg. (Herr Franz Nachbaur als Gaſt.)

1939. München. Anzeiger für die königlichen Theater. Königl. Hof- und Nationaltheater. Sonntag, den 6. September 1874. Triſtan und Iſolde.

1875 **1940. Breslauer Theater-Zwiſchenact-Zeitung.** Nr. 131. Stadt-Theater. Donnerſtag, den 13. Mai 1875. Die Meiſterſinger von Nürnberg. (Hans Sachs: Herr Franz Betz.)

1878 **1941. Graz.** Landestheater. Donnerſtag, den 7. März 1878. Zum erſten Male. Die Meiſterſinger von Nürnberg.

1942. —— —— Mittwoch, den 7. Auguſt 1878. Der fliegende Holländer. (Joſef Beck jun. von Berlin als Gaſt.)

1943. Stettin. Stadt-Theater. Sonnabend, 23. November 1878. Lohengrin. (Franz Nachbaur, als Gaſt.)

1879 **1944.** —— —— Mittwoch, 9. April 1879. Tannhäuſer.

1945. Breslau. Stadt-Theater. Dienſtag, 13. Mai 1879. Lohengrin. (Ortrud: Frau Friedrich-Materna, Elſa: Frl. Eliſabeth Richter, Lohengrin: Hr. Coloman Schmidt als Gäſte.)

1946. —— —— Sonnabend, 17. Mai 1879. Tannhäuſer. (Eliſabeth: Frau Friedrich-Materna, Tannhäuſer: Hr. Schmidt als Gäſte.)

1947. München. Königl. Hof- und Nationaltheater. Sonntag, 10. Auguſt 1879. Götterdämmerung.

1948. Budapest. Nemzeti szinház, szombaton november 1. 1879. Lohengrin. (Lohengrin — Gassi Ferencz.)

1949. Mannheim. Großherzoglich Badiſches Hof- und Nationaltheater. Samſtag, 6. Dezember. Das Rheingold. Sonntag 7. Dezember 1879. Die Walküre. (Brünnhilde: Frau Amalie Friedrich-Materna.) [illegible])

1880 **1950. Budapest,** csütörtökön, junius 3 1880 án: Tannhäuser. (Erzsébet [illegible] Krauss A. Tannhäuser Gassi F. —)

1951. München. K. Hof- und National-Theater. Sonntag, den 11. Juli 1880. Triſtan und Iſolde. [illegible])

1952. —— —— Sonntag, den 18. Juli 1880. Die Meiſterſinger von Nürnberg.

1953. —— —— Dienſtag, den 20. Juli 1880. Zum 100. Male: Tannhäuſer.

1884 1954. Neues Leipziger Stadt-Theater. Sonntag, 13. April 1884. Zur Feier der Enthüllung von Richard Wagner's Reliefbildniſs. Feſtgedicht von Julius Riffert, geſprochen von Günther Bellam. — Lohengrin.

(Aus Zeitungen.)

1876 1955. Süddeutſche Preſſe. München. Sonntag, 10. September 1876. Königliches Hof- und Nationaltheater. Lohengrin.

1878 1956. Tagespoſt. Graz. ... März u. ... April 1878. Landes-Theater. Die Meiſterſinger von Nürnberg. (4 Ausſchnitte auf 1 Bl.)

1957. —— Graz. (März? April?) 1878. Stadt-Theater. Tannhäuſer. (Frau Friedrich Materna a. G.)

1958. —— Graz. (März? April?) 1878. Landes-Theater. Der fliegende Holländer. (Hr. J. N. Beck a. G.)

1959. Leipziger Tageblatt. Leipzig, 25. September 1878. Neues Theater. Siegfried. Zum erſten Male wiederholt.

1879 1960. Kölniſche Zeitung. 14. Februar 1879. Stadt-Theater. Das Rheingold. Zum 1. Male. (15. Februar 1879.)

1961. —— 14. März 1879. Stadt-Theater. Die Walküre. Zum 1. Male. (15. März 1879.)

1962. „Südd. Pr." u. Münchener Nachrichten. Sonntag, 10. Auguſt 1879. Königliches Reſidenz-Theater. Götterdämmerung.

1881 1963. Nibelungen-Herold. Nr. 5. Berlin, Donnerſtag, den 12. Mai 1881. Zweiter Cyclus: 12., 13., 15. und 16. Mai 1881. Der Ring des Nibelungen von Richard Wagner. Vorabend: Das Rheingold. (1 Doppelblatt Folio. Mit R. Wagner's Porträt und Facſimile.)

1964. —— —— Nr. 9. Berlin, Donnerſtag, den 19. Mai 1881. Dritter Cyclus: 18., 19., 21., und 22. Mai 1881. Erſter Tag: Die Walküre. 1 Blatt. Folio.

3. Konzert-Programme und Texte.

A. In Konzerten unter R. Wagner's perſönlicher Leitung.

1965. Wagner-Festival, Royal Albert Hall, London. 1 Bogen 4°. [63]

1966. Wagner-Festival, Royal Albert Hall. Kaisermarsch — Rienzi — Tannhäuser — Das Rheingold. The german texts, with english versions by Dr. Hueffer, J. P. Jackson, Esq. and Alfred Forman, Esq. First Concert, Monday Evening, May 7. London: Hodge and Essex, Directors. 30 S. 4°. [64]

1967. **Wagner-Festival.** Royal Albert Hall, May 1877. Selections from the german texts of Der Ring des Nibelungen, Rienzi, Tannhäuser, Der fliegende Holländer, Lohengrin, Die Meistersinger, etc. With english versions by Dr. Hueffer, Alfred Forman, Esq., J. P. Jackson, Esq. and John Oxenford, Esq. London: Hodge and Essex, Directors. 8°. 65)

B. In andern Wagner-Konzerten.

Programme und Texte der von Wagner-Vereinen veranſtalteten Konzerte ſind in der Vierten Abtheilung „Wagner-Vereine" eingereiht.

1968. **Wien.** 14. Dezember 1873. Wagner-Abend. Promenade-Concert v. Eduard Strauß im großen Muſikvereinsſaale.

1969. —— 9. Februar 1874. Wagner-Concert im Saal Böſendorfer. (Erſter Aufzug der Walküre.) Textbuch 23 S. kl. 12°. 66)

1970. —— 4. Dezember 1874. Wagner-Concert im Saal Böſendorfer. (Erſter Aufzug der Walküre. Wotan's Abſchied und Feuerzauber.) Textbuch 31 S. kl. 12°. 67)

1971. —— 3. Dezember 1876. Wagner-Abend. Promenade-Concert v. Eduard Strauß im großen Muſikvereinsſaale.

1972—1974. **Graz.** 8. 24. März. 28. April 1878. Drei Wagner-Concerte. Ankündigungen nebſt Programmen. — (Ausſchnitte aus der „Tagespoſt".)

1975. **Wien.** 1. Dezember 1878. Wagner-Abend. Promenade-Concert v. Eduard Strauß im großen Muſikvereinsſaale.

1976. **Wr. Neuſtadt.** 1. Dezember 1878. Außerordentliches Concert des Wiener Neuſtädter Muſikvereines. Wagner-Concert. Programm. (Beilage zu No. 94 der Wr. Neuſtädter Zeitung. 21. November 1878.)

1977. —— 1. Dezember 1878. Text-Buch. 18 S. 8°. (mit R. Wagner's Porträt.)

1978. **Wien.** 7. März 1880. Wagner-Abend. Concert von Eduard Strauß. Muſikvereinsſaal.

1979. —— 29. October 1880. Saal Böſendorfer. Wagner-Concert, gegeben von Adolf Wallnöfer unter gefälliger Mitwirkung des Fräulein Fanny Mahler u. des Herrn Dr. Paumgartner. Programm.

C. In vermiſchten Konzerten.

Von dieſen Concerten ſind nur ſolche aufgenommen worden, welchen beſondere Umſtände ein hervorragendes Intereſſe verleihen.

1980. **Wien.** 12. November 1871. Großer Muſikvereinsſaal. Philharmoniſche Concerte. Unter Leitung des Herrn Otto Deſſoff. 1. Abonnement-Concert. (Wagner. Huldigungs-Marſch. [Neu.])

1981. —— 15. Dezember 1872. —— —— 3tes Abonnement-Concert. (Wagner. „Eine Fauſt-Ouverture".)

1982. **Wien.** 20. Dezember 1874. Großer Musikvereinssaal. Philharmonische Concerte. Unter Leitung des Herrn Otto Dessoff. 3tes Abonnement-Concert. (Wagner. Eine Faust-Ouverture.)

1983. —— 7. November 1875. —— —— Unter Leitung des Herrn Hans Richter. 1. Abonnement-Concert. (Wagner. Eine Faust-Ouverture.)

1984. —— 23. Jänner 1876. —— —— 6tes Abonnement-Concert. (Gluck. Ouverture zu „Iphigenia in Aulis" (mit dem Schluß von R. Wagner.)

1985. —— 18. November 1877. —— —— 1tes Abonnement-Concert. (R. Wagner. Vorspiel und Liebestod aus „Tristan und Isolde".)

1986. —— 10. März 1878. —— —— 7tes Abonnement-Concert. (R. Wagner. „Siegfried", Idyll. (Erste Aufführung.))

1987. —— 14. Dezember 1879. —— —— 3tes Abonnement-Concert. (Richard Wagner. Eine „Fauſt"-Ouverture.)

1988. —— 4. April 1880. —— —— 8tes und letztes Abonnement-Concert. (Richard Wagner. Vorſpiel zu „Die Meiſterſinger von Nürnberg".)

1989. —— 26. Dezember 1880. —— —— 6tes Abonnement-Concert. (R. Wagner. Vorſpiel und Iſolde's Liebestod aus „Triſtan und Iſolde".)

1990. **Budapeſt.** 21. November 1880. Zweites Philharmoniſches Concert. Veranſtaltet durch d. Mitglieder des Nationaltheater-Orcheſters unter Leitung d. Hrn. Alex. Erkel. (Programm: 4. Wotan's Abſchied und der „Feuerzauber" aus der „Walküre". R. Wagner.)

1991. **Wien.** 19. März 1871. Großer Muſikvereinsſaal. Wiener akad. Geſangverein. Leitung Hr. Ernſt Frank. (No. 6. Richard Wagner. „Das Liebesmahl der Apoſtel".)

1992. —— 14. Februar 1872. Conſervatorium der Geſellſchaft der Muſikfreunde im kleinen Saale. Zöglings-Production. (Concert.) (5. R. Wagner. Vorſpiel zu „Triſtan und Iſolde" für Orcheſter.)

1993. —— 21. November 1872. Großer Muſikvereinsſaal. Wiener Muſiker-Bund. Monſtre-Concert. (Wagner. „Kaiſermarſch". [Neu.])

1994. —— 8. Jänner 1873. —— Akademie zum Beſten des Schillerdenkmalfondes. (I. Abtheilung. 1. „Wach auf", Chor aus: „Die Meiſterſinger" von R. Wagner.)

1995. —— 14. Februar 1875. —— Wiener Muſiker-Verein. Maſſen-Concert. (Wagner: Ouverture zu „Tannhäuſer".)

1996. —— 21. November 1875. —— —— Jahres-Concert. (Wagner. „Der Ritt der Walküren".)

1997. —— 4. April 1876. Saal Böſendorfer. Concert Frau Toni Raab unter Mitwirkung d. Frl. Roſa Streitmann. (Programm: 1a) Wiegenlied. R. Wagner. Frl. R. Streitmann.)

1998. —— 17. Jänner 1878. Concert-Saal Ehrbar. C. Kaſtner's erſter Kammermuſik-Abend. (Programm: 5. Wagner Richard . . . Loge's Erzählung aus dem „Rheingold". Hr. Emil Schindler. — 6a. Liſzt: Walhall, b) Braſſin Louis: Feuerzauber. Frl. Auguſte Heinzl.)

1999. **Wien.** 9. März 1879. Viertes Geſellſchafts-Concert. Unter Leitung des Herrn E. Kremſer. (Paleſtrina: »Stabat mater«, zum Concertvortrage eingerichtet von Richard Wagner. (1. Aufführung.))

2000. —— 26. Jänner 1880. Saal Böſendorfer. Concert Hanns Baumgartner und Felix Mottl. (5. Richard Wagner: Muſikaliſches Bild [arrang. für 2 Claviere] aus „Siegfried".)

2001. —— 27. Februar 1880. Großer Muſikvereins-Saal. Große muſikaliſche Akademie zum Vortheile des Penſions-Inſtitutes des k. k. Hof-Operntheaters. (Zweite Abtheilung. 5. Richard Wagner. „Der Engel". „Träume". [illegible] Fräulein Hermine Braga.)

2002. **Wien.** 21. Jänner 1871. Künſtlerabend der Geſellſchaft der Muſikfreunde. Programm. (2. R. Wagner: Walter's Preislied aus „die Meiſterſinger". — Herr Labatt, Clavier: Hr. Frank.)

2003. —— 16. Dezember 1871. —— —— (1. Rich. Wagner: Kaiſermarſch für 4 Claviere. — Die Fräulein: Hatle, Haasfeld, Riedl, Schreil; — die Herren: Lamberg, Landskron, Preuß, Sturm.)

2004. —— 6. März 1875. —— —— (3a. Rich. Wagner: „Der Engel". Frl. Eliſe Wiedermann.)

2005. —— 19. Februar 1876. —— —— (I. Abtheilung. 2. Richard Wagner: Scene aus dem 1. Act der „Walküre". — Frau Amalie Friedrich-Materna. — Herr Leonard Labatt. — Begl. auf 2 Clavieren: Die Herren Dr. Baumgartner u. Felix Mottl.)

2006. —— 30. November 1878. —— —— (2a. Richard Wagner: „Träume". — Hr. Franz Gaiß — Clav.)

2007. —— 19. April 1879. —— —— (4. R. Wagner: Preislied aus d. Oper „die Meiſterſinger". Herr Guſtav Walter.)

2008. —— 13. März 1880. —— —— (3. R. Wagner; Walthers Preislied aus der Oper „die Meiſterſinger von Nürnberg". Hr. F. Nachbaur, königl. baier'ſcher Kammerſänger.)

2009. —— 11. Dezember 1880. —— —— (4. R. Wagner: Liebeslied aus „Walküre". — Herr Winkelmann, Opernſänger aus Hamburg.)

2010. **Wien.** 6. Auguſt 1865. Zweites Volks-Concert des Wiener Männer-Geſangvereines unter Mitwirkung des großen Concert-Orcheſters der Geſellſchaft der Muſikfreunde unter Leitung von Joh. Herbeck, um halb 5 Uhr Nachmittag im k. k. Prater. (6. Schlachthymne aus Rienzi. Chor mit Orcheſterbegleitung von Richard Wagner.)

2011. —— 22. Juni 1868. Wiener Männergeſangverein. Liedertafel in der „Neuen Welt" in Hietzing am 22. Juni 1868 unter Leitung von J. Herbeck u. R. Weinwurm u. unter Mitwirkung von Joh. Strauß, u. der k. k. Inf.-Regimentsmuſik „König von Hannover". (Vorträge des Strauß'ſchen Orcheſters. Rich. Wagner. a) Lied vom heil. Johannes. b) Tanz der Lehrbuben. c) Aufzug der Meiſterſinger aus der Oper: „Die Meiſterſinger von Nürnberg". [Neu.] Vorträge der Militärkapelle. Rich. Wagner: Pilger-Chor aus der Oper: „Tannhäuſer".)

2012. **München.** 8. Juli 1870. Engliſcher Caffé. Concert vom vollſtänd. Muſikcorps des k. Infant.-Leibregim. Direction des Muſikmeiſters M. Schmittrath.

(No. 7. Introduction und Terzett der Rheintöchter aus dem Vorſpiele „Das Rheingold" von R. Wagner.)

2013. **Wien.** 14. Mai 1874. Rotunde des Weltausſtellungs-Palaſtes. Monſtre-Concert. (I. Abtheil. No. 6. Finale des 1. Actes aus „Lohengrin".)

2014. —— 3. Juli 1876. K. k. Volksgarten. Sommerliedertafel des Wiener akad. Geſangvereines. Leitung R. Heuberger. Mitwirkung der k. k. Regimentskapelle Hoch- und Deutſchmeiſter. (Zwiſchen der I. und II. Abtheilung „Großer Feſtmarſch für die Eröffnung der Weltausſtellung in Philadelphia", componirt von Richard Wagner. [Erſte Aufführung in Wien.]) *)

2015. —— 6. Juli 1876. Neue Welt in Hietzing. Sommer-Liedertafel des Wiener Männergeſangvereines. Vorträge der Capelle Strauß. (Zwiſchen der I. u. II. Abtheilung „Großer Feſtmarſch für die Eröffnungsfeier der Weltausſtellung in Philadelphia" componirt von Richard Wagner. [Erſte Aufführung in Wien.])

2016. —— 21. Juni 1877. (Zwiſchen der I. u. II. Abtheilung der Geſangvorträge: 1. Einzugsmarſch der römiſchen Völker aus „Rienzi" von Richard Wagner.)

2017. —— 19. Mai 1878. Fürſtl. Schwarzenberg'ſcher Garten. Mai-Feſt. (Vorträge des Hornquartettes des k. k. Hofopern-Orcheſters: 2. Pilgerchor aus der Oper „Tannhäuſer" von Rich. Wagner. — Vorträge der Kapelle d. k. k. Inft.-Regiments Hoch- u. Deutſchmeiſter: Reminiſcenzen aus R. Wagner's Opern: a) „Rienzi", b) „Lohengrin", c) „Meiſterſinger", d) „Tannhäuſer", eingerichtet von J. Dubez. — Vorträge der Kapelle des k. k. Inft.-Regiments Großfürſt Michael: 1. Ouverture zur Oper „Rienzi" von Richard Wagner.)

2018. —— 22. Auguſt 1879. Kaiſerl. Königl. Volks-Garten. Großes Jubel-Feſt. (Kapelle Strauß: 5. „Albumblatt" von Rich. Wagner. — Kapelle Großherzog von Heſſen: 1) „Rienzi-Ouverture" von R. Wagner.)

2019. —— 9. November 1879. Cur-Salon im Stadt-Park. Promenade-Concert der Regiments-Muſik des 20. Inft.-Regiments Friedrich Wilhelm, Kronprinz des deutſchen Reiches und Kronprinz von Preußen. (No. 5. „Zum 1. Male": „Waldweben" aus dem Muſik-Drama: „Siegfried" von Rich. Wagner.)

2020. —— 19. Juni 1880. Neue Welt in Hietzing. Sommer-Liedertafel des Wiener akademiſchen Geſang-Vereines unter der Leitung des Univerſitäts-Muſik-Directors Herrn Rudolf Weinwurm. Orcheſter-Begleitung: Capelle des Herrn Carl Kratzl. (Liedertexte. I. Abtheilung. 1. An die Kunſt. Chor mit Orcheſter-Begleitung von Richard Wagner. [Neu, erſte Aufführung.] Orcheſtrirt von R. Weinwurm. — [Unterlegter Text von R. E.])

2021. —— 9. Juli 1880. Kaiſerl. Königl. Volks-Garten. Großes Gartenfeſt. Programm der Kapelle Strauß. (4. Trauermarſch bei Siegfrieds Tode a. d. Muſikdrama „Götterdämmerung" von R. Wagner.)

2022. Theater-Zettel. K. K. Hof-Operntheater. Sonntag den 1. Dezember 1867. Neu einſtudiert: Iphigenia in Aulis. (Text und Muſik nach Richard Wagner's Bearbeitung vom Jahre 1847.)

2023. Conſervatorium der Geſellſchaft der Muſikfreunde. Unter Leitung des Herrn J. Hellmesberger. Dritte und letzte Zöglings-Production. (Theatraliſche Darſtellung von Opernſcenen begleitet vom Zöglings-Orcheſter. Dienſtag d. 29. April 1873. Im kleinen Saale. (Programm: Ouverture zu „Tannländer" von Wagner. — Der fliegende Holländer von Wagner. — 2. Act. Scene mit Chor. — Duett.) 1 Blatt. 4°.

2024. Conſervatorium der Geſellſchaft der Muſikfreunde. Unter Leitung des Herrn J. Hellmesberger. Theatraliſche Production der Opernſchule und des Zöglings-Orcheſters. Donnerſtag d. 4. Dezember 1873. Im großen Saale. (Programm. 2. Der fliegende Holländer von Wagner. — Ballade und Chor.) 1 Bl. 4°.

2025. —— —— —— Vorſtellung der Opernſchule unter Mitwirkung des Conſervatoriums-Orcheſters. Freitag den 12. April 1876. (Vorſpiel zu „Die Meiſterſinger von Nürnberg" von Richard Wagner. — 1. Der fliegende Holländer. [2. Act. Spinnchor, Ballade, Scene und Duett.]) 1 Bl. 4°.

2026. Theater-Zettel. K. K. Hof-Operntheater. Freitag den 7. Juli 1876. Der Liebestrank. Komiſche Oper in 2 Akten, Muſik von G. Donizetti. Hierauf zum erſten Male: „Großer Feſtmarſch" von Richard Wagner. Zum Schluſſe zum erſten Male: Die Tänzerin auf Reiſen. Komiſches Divertiſſement in 1 Aufzuge von M. Hoguet. Muſik von verſchiedenen Componiſten.

2027. Einladung und Programm zu der aus Anlaß der bevorſtehenden Vermählung der Comteſſe Eliſabeth Wilczek mit Herrn Rudolf Graf Kinsky auf dem Schloſſe Seebarn am 8. November 1877 zu veranſtaltenden dramatiſchen Vorſtellung. 1 Doppelblatt gr. 4°. (S. 3. Die Walküre von R. Wagner. Nach K. Klindworth's Klavierauszug gekürzt.)

2028. Théâtre paré im K. K. Hofoperntheater. Donnerſtag den 24. April 1879. Um $^{1}/_{2}8$ Uhr. 1 Doppelbl. 8°. (S. 4. Schluß-Scene aus: „Die Meiſterſinger von Nürnberg", von Richard Wagner.)

2029. Feſt-Vorſtellung im k. k. Hofoperntheater. Donnerſtag den 24. April 1879. 1 Doppelbl. 8°. (Mit verziertem Rande.) (S. 4. Schluß-Scene aus: Die Meiſterſinger von Nürnberg von Richard Wagner.)

2030. Theater-Zettel. München. K. Hof- & National-Theater. Donnerſtag den 8. Juli 1880. Iphigenia in Aulis. (Nach Richard Wagner's Bearbeitung.)

2031. —— K. k. Hof-Operntheater. Mittwoch den 22. Dezember 1880. Zum Vortheile des Penſions-Inſtitutes dieſes Hoftheaters. Unter gefälliger Mitwirkung der Frau Pauline Lucca, k. k. öſterr. und kgl. preuß. Kammerſängerin. Margarethe (Fauſt.) (Erſter Akt.) — Lohengrin. (Zweiter Akt.) „Elſa von Brabant": Fr. Pauline Lucca. — Die Hugenotten. (Vierter Akt.)

2032. (Grüner Anſchlagzettel.) Außerordentliches Philharmoniſches Concert. Sonntag 10. April 1881. Wien. (Verſtändigung über den Erſatz der wegen plötzlicher Unpäßlichkeit des Fräulein Roſa Papier ausfallenden Geſangsnummern, hiefür:) R. Wagner's Vorſpiel zu „Triſtan und Iſolde" und „Iſolden's Liebestod".

4. Richard Wagner gewidmete Muſikſtücke.

Die Richard Wagner gewidmeten Bücher ſind als ſolche an betreffender Stelle des Kataloges hervorgehoben.

2033. Sechs Geſänge für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von **Robert Franz**. op. 20. Eigenthum der Verlegers. Leipzig. C. F. W. Siegel. 17 S. 4°. **Dem Dichter und Componiſten des Lohengrin Richard Wagner gewidmet.**

2034. **Ein Gruß an Richard Wagner.** Paraphraſe für das Pianoforte von Friedr. Damm. op. 82. Mainz bei Schott's Söhnen. 7 S. 4°.

2035. **Richard Wagner verehrungsvoll zugeeignet.** Zwei Lieder. (Gedichte von Friedrich Hebbel) für eine Singſtimme mit Pianoforte-Begleitung componirt von Julius von Beliczay. 17. Werk. 1. Das Grab. 2. Das Bettelmädchen. Wien, J. Gutmann. 7 S. 4°.

2036. **Die Meiſterſinger im blauen Glöcklein** (zu Nürnberg im Jahre 1500. (Gedicht von dem 11jährigen A. von Winterfeld) in Muſik geſetzt für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte und Richard Wagner gewidmet von Sixtus Beckmeſſer. op. 176. Eigenthum des Componiſten für alle Länder. Wien. 7 S. 4°.

2037. **Dem Meiſter Richard Wagner in Liebe und Verehrung gewidmet.** Acht Lieder deutſcher Minneſinger in Muſik geſetzt für eine Singſtimme und Clavier von Felix Mottl. Daraus einzeln: No. 1. Unter der Linden (Die verſchwiegene Nachtigall) von Walter von der Vogelweide. Wien, J. Gutmann. 7 S. 4°.

2038. **Dem Meiſter Richard Wagner verehrungsvollſt gewidmet.** 4 Geſänge für eine höhere Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von Adolf Wallnöfer. op. 1. Heft 1. Nr. 1. Lieb' ohne Ende, v. W. Oſterwald. Nr. 2. O ſüßes Nichtsthun, v. Th. Storm. Mainz, bei B. Schott's Söhne. 9 S. 4°.

2039. — — Heft 2. Nr. 3. Einſam, v. H. Nr. 4. Leid und Luſt, v. R. Hamerling. 9 S. 4°.

2040. Muſikaliſche Skizzen & Studien für das Pianoforte von Emil Kirſchbaum. Zu zwei Händen. op. 14. **Ein Albumblatt** (an R. W.). Wien, Schrottenbach & Co. 5 S. 4°.

2041. Sechs Märſche für das Pianoforte zu vier Händen von Hermann Zopff. op. 11. (No. 5. **Richard Wagner-Marſch.**) Leipzig, Fr. Kiſtner. 11 S. 4°.

5. Verſchiedenes.

2042. Brief von Frau **Coſima Wagner** an **Julius von Beliczay** in Budapeſt über zwei Richard Wagner gewidmete Lieder. Bayreuth 25. Februar 1876. (Auf einem Blatte autographirt fl. 4°.) (Vgl. Nr. 2035.)

2043. **Brief von Herrn Guſtav Gaul, Maler aus Wien an Herrn J. Kilins ebendaſelbſt. Bologna 1. November 1871; ½1 Uhr Nachts im Café Cacciatori.** (Unmittelbar nach der erſten „Lohengrin"-Aufführung in Bologna, mit Bleiſtift geſchrieben.) 4 S. in 8°.

2044. Ueberſicht aller Aufführungen von: „Meiſterſinger", „Walküre", „Rheingold", „Siegfried" und „Götterdämmerung" im k. k. Hofoperntheater zu Wien, in der Zeit vom 27. Februar 1870 bis 19. November 1881. Chronologiſch geordnet von Nikolaus Oeſterlein. 1 Blatt Quer-Folio. [70]

2045. Zur Orientirung. Bemerkung der Stellen, welche bei Aufführung der „Meiſterſinger" in Wien wegbleiben. 1 Bl. kl. 8°. [71]

2046. Preis-Ankündigung der Plätze zu den Rheingold-Aufführungen und Anzeige der erſten Vorſtellung. [72]

2047. Anweiſung für die Einrichtungen und Hinweglaſſungen zu „Siegfried" bei den Aufführungen im Wiener k. k. Hofoperntheater. 1 Bl. kl. 8°.

2048. Abonnements-Ankündigung auf den am 26. 27. 28. u. 30. Mai zum erſten Male in unmittelbarer Reihenfolge im k. k. Hofoperntheater zur Aufführung gelangenden Cyklus: „Der Ring des Nibelungen". „Muſik-Drama für drei Tage und einen Abend" von Richard Wagner. Wien, 12. Mai 1879. 1 Bl. 8°.

2049. Gedrucktes Begleitſchreiben zu demſelben. Direction des k. k. Hofoperntheaters. 1 Bl. 8°.

2050. Abonnements-Ankündigung auf den am 15. 16. 17. u. 19. September 1879 im k. k. Hofoperntheater zur Aufführung gelangenden Cyklus: „Der Ring des Nibelungen" von R. Wagner. Wien, 1. September 1879. 1 Bl. 8°.

2051. Gedrucktes Begleitſchreiben zu demſelben. Wien, 1. September 1879. 1 B. 8°.

2052. Neues Leipziger Stadt-Theater. Theater-Anzeige. Einmalige Geſammt-Aufführung von Richard Wagner's Der Ring des Nibelungen. (Am 13. 14. 16. und 17. Juni 1880.) (Loge und Siegmund: Herr Vogl. — Brünnhilde: Frau Amalie Friedrich-Materna. — Sieglinde: Frau Thereſe Vogl. — Siegfried: Herr Ferdinand Jäger.) Plakat-Format.

2053. Wagner-Festival. Royal Albert Hall Southkensington W. [73]

2054. Abonnements-Karte mit Coupons zu den Aufführungen von Wagner's „Ring des Nibelungen" in Wien am 26. 27. 28. u. 30. Mai 1879.

2055. Der Ring des Nibelungen von Richard Wagner. II. Cyklus. Fremden-Loge rechts Nr. 5. (Eintrittskarte zu den Berliner Nibelungen-Aufführungen. — Die Coupons in farbigem mit Vignetten ausgeſtatteten Umſchlag.)

2056. Oesterreichischer Kunst-Verein in Wien. 27. Vereinsjahr. 272. Ausstellung. Monat Dezember 1876. Richard Wagner-Ausstellung. (Katalog.) 11 S. 8°.

2057. Einladung zur Subſcription auf die von E. W. Fritzſch im September 1880 veranſtaltete „Lieferungsausgabe der Geſammelten Schriften und Dichtungen von Richard Wagner". Probeheft derſelben. Doppelblatt. 8°.

2058. Catalogue d'une précieuse Collection de Musique. Manuscrits originaux et lettres Autographes etc. Paris. Maison Gabriel Charavay

1881. 21 S. gr. 8°. (Ankündigung einer für den 11. Mai beſtimmten Verſteigerung verſchiedener Original-Manuſcripte und Briefe aus der Privatſammlung des Herrn W. Johann Kafka, Compoſiteur aus Wien, deren Verſteigerung am 11. Mai 1881 ſtattfinden ſollte.) Darunter Nummer 89: Wagner (Richard) l'auteur du Tannhauser. Lettre Autographe Signée. Biebrich, 12 octobre 1862. 2 p. in-8°. (Die Ernennung des Meiſters zum Ehrenmitgliede des Muſikvereins — »Société lyrique« — in Frankfurt betreffend.)

(Verlags-Kataloge und Verzeichniſſe.)

2059. Catalog des Muſikalien-Verlages von Adolph Fürſtner (C. F. Meser). Königl. Sächſ. Hof-Muſikalienhandlung in Berlin. Januar 1868 bis Januar 1879. 102 S. 8°.

2060. Muſikwerke von Richard Wagner im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig. 1 Doppelblatt. 8°.

2061. Richard Wagner's Werke in gleichmäßigen ſtilvollen Einbänden. Leipzig. Breitkopf & Härtel 1878. 1 Doppelblatt. 8°. (Mit R. Wagner's Portrait.)

2062. —— —— 1880. 2 Doppelblätter. 8°.

2063. Richard Wagner's Werke. Verlag von B. Schotts Söhne in Mainz 1877. 12 S. kl. 8°.

2064. —— —— 1878. 12 S. 8°.

2065. —— —— 1879. 12 S. 8°.

2066. Verzeichniß der Werke von Richard Wagner. Verlag von B. Schotts Söhne in Mainz 1880. 13 S. 8.

2067. —— —— 1881. 14 S. 8°.

2068. Erſter Verlags-Bericht von Ernſt Schmeitzner, Verlagsbuchhandlung in Chemnitz. 19 S. kl. 8°.

2069. Verlag von Edwin Schloemp in Leipzig. 1 Doppelblatt. 8°.

* * *

Anmerkungen.

1) (S. 57) Franz Müller. † 2. September 1876. (Eine biographiſche Skizze über denſelben Vgl. Nr. 862 auf S. 309.)

2) (S. 57) Franz Brendel † 25. November 1868.

3) (S. 58) Anonym. — Peter Cornelius († 26. Oct. 1874.) Aus der von W. Neumann herausgegebenen Sammlung: „Die Componiſten der neueren Zeit in Biographien mit Portraits".

4) (S. 59) Aus der von Dr. Ernſt Otto Lindner in Berlin hinterlaſſenen muſikaliſchen Bibliothek. Das Exemplar hat zahlreiche Striche und Randnoten von Lindner's Hand.

5) (S. 61) Wurde an der Caſſe des Königl. Hof- und Nationaltheaters zu München 1870 ausgegeben.

6) (S. 63) Die erſte Auflage im erſten Jahresbericht des Wiener akademiſchen Wagner-Vereines enthalten.

7) (S. 63) Von dem Direktorium des allgemeinen deutſchen Muſikvereines. Preisrichter waren die Germaniſten: Profeſſor Karl Simrock in Bonn und die Profeſſoren Moriz Heyne und Fr. Nietzſche in Baſel.

8) (S. 65) Auf dem Umſchlagblatt geſchrieben: „Als Manuſcript gedruckt". „Sch."

9) (S. 65) Dieſes Werk gehört ſeines Inhaltes wegen ſtreng genommen in die I. Abtheilung, wurde aber als nicht vom Meiſter ſelbſt herausgegeben und überdies mit einer längeren Einleitung (Schemann) verſehen, hier eingereiht.

10) (S. 66) Bibliographiſche Anzeigen dieſer Schrift: „Allg. Deutſche Muſik-Ztg." V. J. Nr. 16. S. 147. (Vergl. Nr. 569.) Allgemeine Literariſche Correſpondenz für das gebildete Deutſchland. Bd. II. Nr. 4. Leipzig, 15. Mai 1878. S. 71. (Vergl. Nr. 565.) Literaturblatt. 2. J. Heft X. S. 320. (Vergl. Nr. 728.) C. M. Ziehrer's Deutſche Kunſt- & Muſik-Zeitung. V. J. Nr. 29. S. 4. (Vergl. Nr. 729.) Muſikaliſches Wochenblatt IX. J. Nr. 33. S. 400. (Vergl. Nr. 566.) Beſprechungen derſelben: Bayreuther Blätter. Viertes Stück. April 1879. S. 115. (Vergl. Nr. 2258.) Wiener Salonblatt IX. J. Nr. 16. S. 9. (Vergl. Nr. 727.) C. M. Ziehrer's Deutſche Kunſt- & Muſik-Zeitung. V. J. Nr. 30. S. 3. (Vergl. Nr. 730.) Jahrbuch für das deutſche Theater. Von J. Kürſchner 1879. S. 271. (Vergl. Nr. 470.)

11) (S. 67) Dieſelbe Biographie wie die in der Nr. 298 angeführte nur mit verändertem Titelblatt und neuem Verlag. Dieſer Ausgabe iſt außerdem ein Nachtrag von 2 Seiten beigefügt.

12) (S. 69) Unter vorſtehendem Titel in einem Antiquariatscatalog enthalten geweſen. Die Aufſätze: 4, 6, 7, 12, 13, 14 u. 15 ſind den Zeitſchriften: „Signale", „Im neuen Reich" und „Muſikaliſches Wochenblatt" entnommen. (Vgl. die Nrn. 102, 547, 552 u. 712.) Die übrigen (muthmaßlich ebenfalls aus Zeitſchriften oder Tagesjournalen) ſind durch ſtärkeren Druck hervorgehoben.

13) (S. 69) Ausgegeben unmittelbar vor der erſten Lohengrin-Aufführung in Madrid am 21. März 1881.

14) (S. 71) Franz Dingelſtedt † 15. Mai 1881.

15) (S. 71) Dr. Aug. Wilh. Ambros † 28. Juni 1876 in Wien.

16) (S. 72) Otto Jahn † 9. Sept. 1869.

(17) (S. 72) J. C. Lobe † 27. Juli 1881.

(18) (S. 73) Adolf Stahr † 3. October 1876.

(19) (S. 73) Das vorstehende Verzeichniß zur „N. Zeitschrift f. Musik" weist folgende, theils vom Meister selbst herrührende, theils sonst für die Wagner'sche bedeutsame Aufsätze und Artikel nach:

Band 20. Theodor Hagen. „Cola Rienzi" v. Rich. Wagner. S. 125.

Band 23. Franz Brendel. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Oper. S. 33. 37. 41. 105. 109. 121. 149. — W. J. W. Richard Wagner's „Tannhäuser". Erste Aufführung in Dresden. S. 145. 149.

Band 24. Franz Brendel. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Oper. S. 57. 61.

Band 25. Der Sängerkrieg auf der Bühne. Aus einem Schreiben des Dorfschulzen Ambrosius Trude. S. 13.

Band 28. A. Müller. Die Oper „Tannhäuser" von C. F. Mangold. S. 21.

Band 33. Theodor Uhlig. Richard Wagner's Schriften über Kunst. I. Die Kunst und die Revolution. S. 77. — K. Freigedank. Das Judenthum in der Musik. S. 101. 109. — Theodor Uhlig. Drei Tage in Weimar. Das Herderfest. Richard Wagner's „Lohengrin". Liszt's Musik zu Herder's Prometheus. S. 107. 113. 118. 136. 151. 162. — Ed. Krüger. Judenthümliches. Gegen Freigedank. S. 145. — Theodor Uhlig. Richard Wagner's Schriften über Kunst. II. III. Das Kunstwerk der Zukunft. S. 241. 261.

Band 34. Richard Wagner. Mittheilungen aus dem „Entwurf zur Organisation eines deutschen National-Theaters für das Königreich Sachsen". I. Schauspielmusik. S. 2. — Theodor Uhlig. Richard Wagner's Schriften über Kunst. II. III. Das Kunstwerk der Zukunft. S. 21. 33. — Richard Wagner. Mittheilungen aus dem „Entwurf zur Organisation eines deutschen National-Theaters für das Königreich Sachsen". II. Sittliche Stellung der Musik zum Staate. S. 50. — III. Zahl der Theatervorstellungen. S. 51. — IV. Die katholische Kirchenmusik. S. 97. — Theodor Uhlig. Die Ouverture zu Wagner's „Tannhäuser". S. 153. 165. — Franz Liszt. Ueber die Goethe-Stiftung in Weimar. S. 261. — Franz Brendel. Einige Worte über Richard Wagner. S. 261. — Theodor Uhlig. Richard Wagner's Schriften über Kunst. IV. Ein Theater in Zürich. S. 272. — Richard Wagner. Aus „Ein Theater in Zürich". S. 275.

Band 35. Richard Wagner. Aus „Ein Theater in Zürich". S. 1. 13. — Franz Brendel. Das Judenthum in der Musik. S. 1. — Theodor Uhlig. Einige wenige Worte über die Aufführung Wagner'scher Opern. S. 149. — Franz Brendel. Polemisches, zur Erwiderung auf einen Artikel der Grenzboten (Nr. 17, 1851). S. 151. — H. v. Bülow. Entgegnung auf die in Nr. 21 des Jahrganges 1851 der Grenzboten erschienene Beurtheilung Richard Wagner's. S. 153. 165. — Franz Brendel. Zur Beurtheilung der Schriften Richard Wagner's. S. 209. 220. — Richard Wagner. Mittheilungen aus dem „Entwurf zur Organisation eines deutschen National-Theaters für das Königreich Sachsen". V. Die musikalische Capelle zu Dresden. S. 212. 229.

Band 36. Theodor Uhlig. Richard Wagner's Schriften über Kunst. V. VI. Oper und Drama. S. 1. 13. 25. 181. VII. Drei Operndichtungen nebst einer Mittheilung an seine Freunde als Vorwort. S. 53. — Franz Brendel. Drei Ausflüge nach Weimar. I. Lohengrin. Liszt. S. 37. — Richard Wagner. Ein Brief an den Redacteur der Neuen Zeitschrift f. M. S. 57. — Ein Brief an Franz Liszt über die „Goethe-Stiftung". S. 105. — Franz Brendel. Drei Ausflüge nach Weimar. II. Erste Aufführung des „Tannhäuser". S. 129. — Robert Franz. Ein Brief über Richard Wagner. S. 112. — Theodor Uhlig. Ein kleiner Protest in Sachen Wagner's. S. 277.

Band 37. Richard Wagner. Programme zu Kunstwerken. I. Beethoven's neunte Symphonie. S. 141. — II. Beethoven's „heroische" Symphonie. S. 161. — III. Beethoven's Coriolan-Ouverture. S. 196. — Theodor Uhlig. Ueber den dichterischen Gehalt Beethoven'scher Tonwerke. I. Allgemeines. S. 131. — II. Richard Wagner's Programm zur neunten Symphonie. S. 143. — III. Richard Wagner's Programm zur „heroischen" Symphonie. S. 163. — IV. R. Wagner's Programm zur Coriolan-Ouverture. S. 196. — H. Gottwald. Wagner's „Tannhäuser" in Breslau. S. 262. — Richard Wagner. Ueber die Aufführung des „Tannhäuser". S. 210. 276.

Band 38. Richard Wagner. Ueber die Aufführung d. „Tannhäuſer“. S. 4. 11. Franz Brendel. Die bisherige Sonderkunſt und das Kunſtwerk der Zukunft. S. 77. 89. 101. 109. 121. 133. — Hoplit. Einige Bemerkungen über den „[illegible]“ bei Gelegenheit ſeiner „Fliegenden Blätter für Muſik“. S. 79. 114. 126. — Joachim Raff. Vertrauliche Briefe an den Verfaſſer des Aufſatzes „Tannhäuſer“, Oper von R. Wagner, in den „Grenzboten“. (Nr. 9 1853.) S. 113. 136. 148. 150. 172. 180. 192. 217. — J. Hinrichs. Zur Würdigung Richard Wagner's. S. 205. 213. 225. — Richard Wagner. Programme zu Kunſtwerken. IV. Die Tannhäuſer-Ouverture. Ueber Inhalt und Wirkung. S. 233. — V. Die Inſtrumental-Einleitung zu „Lohengrin“. S. 273.

Band 39. Richard Wagner. Programme zu Kunſtwerken. VI. Die Ouverture zum „Fliegenden Holländer“. S. 59. — J. Hinrichs. Zur Würdigung Richard Wagner's. S. 85. 97. 109. 121. 129. 197. 209. — Hoplit. Praktiſche Bemerkungen über die Aufführungen von Wagner's „Tannhäuſer“ in Leipzig. S. 131. 141. — J. Kühlmann. Symphonie und Ouverture im beſonderen Hinblick auf Beethoven's Tonwerke und Wagner's Programme. (Nach Theodor Uhlig.) S. 217. — Joachim Raff. J. Hinrichs und ſeine Angriffe auf „notoriſche Anhänger“ R. Wagners. S. 239.

Band 40. Franz Brendel. Zur Erwiderung auf die „Würdigung Wagner's“ von Fr. Hinrichs. S. 13. 21. 31. — Hoplit. Die erſte Aufführung des „Lohengrin“ in Leipzig. S. 27.

Band 41. Richard Wagner. Gluck's Ouverture zu „Iphigenia in Aulis“ mit einem neuen Schluß. S. 1. — Franz Liſzt. Wagner's „Fliegender Holländer“. S. 121. 133. 145. 157. 169. — Hoplit. Die Arrangements des Lohengrin. S. 237. — Ed. Sobolewski. Nach Wagner's „Tannhäuſer“. S. 279.

Band 42. Franz Liſzt. Richard Wagner's „Rheingold“. S. 1. — Ed. Sobolewski. Wagner's Schluß zur Iphigenien-Ouverture. S. 65.

Band 43. Louis Köhler. Harmoniſches u. Modulatoriſches. (Aus Wagner's „Tannhäuſer“.) S. 153.

Band 44. Albert Hahn. Wagner's „Tannhäuſer“ in Berlin. I. S. 61. 73. II. Das Libretto. S. 104. 116. — Felix Draeſeke. Richard Wagner, der Componiſt. Eine Betrachtung desſelben vom rein muſikaliſchen Standpunkte aus. S. 133. 145. 157. 169. 177. — Zur Erwiderung auf die Kritik des „Tannhäuſer“ von A. Hahn. S. 230.

Band 45. Hans von Bülow. Eine „Fauſt-Ouverture“ von Richard Wagner. S. 53. 61.

Band 46. Richard Wagner. Ein Brief über Franz Liſzt. S. 157.

Band 47. Franz Gerſtenkorn. Dr. Hanslick und der „Tannhäuſer“. S. 192.

Band 48. Heinrich Emil. Muſikaliſche Aphorismen aus Berlin. I. Die Zukunftsmuſik und ihre Gegner. S. 34. — Die Allg. Augsb. Zeitung. S. 18. 119. 122.

Band 49. Alexander Ritter. Der „Tannhäuſer“ in Dresden. S. 9.

20) (S. 90) Albert Hahn, Herausgeber der „Tonkunſt“, welche Ende Juni 1880 von Königsberg in Pr. nach Leipzig überſiedelte, † 11. Juli 1880 daſelbſt. Vgl. die nekrologiſche Skizze in den Bayreuther Blättern 1880, S. 267. Nach ſeinem Ableben wurde dieſe Muſik-Zeitſchrift von ſeiner Gattin Martha Hahn bis Ende September des l. J. fortgeführt und ging dann in die jetzige Redaction der HH. Otto Wagemann u. Muskat im Verlage v. A. Franz Demmin über, welche dieſelbe als Band XI. fortſetzten. (Der Band X. umfaßt ſomit nur 11 Nummern (Nr. 27—37), darunter 2 Doppelnummern.)

21) (S. 107) Wagner zog nach einigen Tagen ins Hôtel Imperial.

22) (S. 112) Dieſe Ovationen wiederholten ſich in gleicher Weiſe bei jedesmaligem Erſcheinen des Meiſters in jeder ſpäteren Vorſtellung. Man vergleiche hierüber die Berichte über die Aufführungen. —

23) (S. 113) Abend-Ausgabe des „Neuen Wiener Tagblatt“.

24) (S. 114) Iſidor Geiger † 25. Nov. 1880 im Irrenhauſe in Budapeſt.

25) (S. 114) Max Schleſinger † Februar 1881.

26) (S. 119) R. Würſt † 9. October 1881.

27) (S. 130) E. Wallerſtein † 30. Auguſt 1880.

28) (S. 130) Im Auszuge wörtlich aus dem Referate der „N. Fr. Preſſe" v. 10 Nov. d. J. [illegible]

29) (S. 130) Zur ſilbernen Hochzeitsfeier des öſterr. Kaiſerpaares.

30) (S. 136) Das Epoche machende Gaſtſpiel des Herrn Jäger aus Bayreuth als Siegfried iſt ſchon in den Berichten über die erſten Aufführungen von „Siegfried" und „Götterdämmerung" mitbeſprochen.

31) (S. 140) Aus den „Memoiren einer Idealiſtin". Vgl. Nr. [illegible]

32) (S. 141) Intereſſanter Aufſatz mit Hinblick auf das ſonſt von dieſem Herausgeber über Wagner Geſchriebene.

33) (S. 141) Spottgedicht.

34) (S. 143) C. F. [illegible] † in St. Louis am 22. Juni 1878.

35) (S. 148) Die urſprünglich feſtgeſetzte Aufführungsfolge der 4 Nibelungen-Abende konnte wegen eintretender Aufführungshinderniſſe nicht genau eingehalten werden.

36) (S. 150) Auch durchwegs aus Berliner Journalen im Kataloge ohnehin gebrachte Artikel. Es ſei hier bemerkt, daß ſowohl das von dem Meiſter ſelbſt Herrührende als auch alles übrige, gelegentlich der Berliner Nibelungenaufführungen Geſchriebene (in dieſe Rubrik gehörige) ſich in den meiſten Berliner, ſonſtigen deutſchen und den ausländiſchen Zeitungen dem Wortlaute mehr oder minder gleich, nur mit verſchiedenen Gloſſen, Zuſätzen rc. abgedruckt findet. Es wurden hier unter den mir zugänglich geweſenen Ausſchnitten diejenigen ausgewählt, deren Form mir am paſſendſten, deren Faſſung mir den Inhalt am richtigſten wieder zu geben ſchien.

37) (S. 153) Die Anweſenheit und beſondere Theilnahme des deutſchen Kronprinzenpaares, ſowie der übrigen hohen und höchſten Herrſchaften in einer Reihe von Vorſtellungen iſt ſowohl in ſämmtlichen Berichten über die Nibelungen-Aufführungen, als auch in den Hof-Nachrichten der Berliner Blätter jedesmal ausdrücklich hervorgehoben.

38) (S. 154) Man vergleiche hierüber: (Nr. 1599 u. 1600) Fremden-Blatt, Wien, 1. 10. Juni; (Nr. 1518) Neue Freie Preſſe, Wien, 6. Juni; (Nr. 1621) Illuſtrirtes Wiener Extrablatt, 10. Juni 1881.

39) (S. 159) Carl Tauſig † 17. Juli 1871.

40) (S. 160) Alois Ander † 11. Dec. 1864.

41) (S. 160) Mit einem Autograph.

42) (S. 161) Dr. E. Schmid † 28. April 1873.

43) (S. 161) Ludwig Schnorr von Carolsfeld † 21. Juli 1865.

44) (S. 161) Die Statuen befinden ſich im Beſitze Sr. Majeſtät des Königs Ludwig II. von Bayern, und Richard Wagner's.

45) (S. 163) M. Echter † 4. Februar 1879 in München.

46) (S. 165) Die Originalien von 1, 2, 5, 7, 8, 9 ſind Eigenthum S. M. des Königs Ludwig II. von Bayern. Dieſelben waren in der Richard Wagner-Ausſtellung, welche der öſterr. Kunſt-Verein im December 1876 veranſtaltete, eingereiht.

47) (S. 165) Das Original iſt Eigenthum Richard Wagner's. (Wahnfried, Bayreuth.)

48) (S. 165) Das Original-Oelbild Eigenthum des königl. bayer. Hof-Opernſängers Heinrich Vogl.

49) (S. 165) W. v. Kaulbach † 7. April 1874.

50) (S. 165) Dieſes Bild iſt bereits im „Deutſchen Künſtler-Album" (1867 Düſſeldorf) als Stich enthalten geweſen, mit begleitendem Gedicht v. Goethe.

51) (S. 165) Lichtdruck von J. W. Obernetter.

52) (S. 165) Die phot. Bilder der Richard Wagner-Gallerie ſind auch in Folio und Royal-Format, einige auch in der Größe des Originales, erſchienen.

53) (S. 169) Dieſelbe lautet: „Im Beſitze einer unzweifelhaft echten Handſchrift von Richard Wagner vom 1. März 1833, nämlich der 36 Seiten umfaſſenden Partitur zu einem Fragmente der unvollendeten Oper: „Die Hochzeit" (Introduction, Chor und Septett) offerire dieſelbe zum Verkaufe und ſehe directen Angeboten entgegen. C. [illegible], Muſikalienhandlung in Würzburg.

54) (S. 170) Geſchrieben in franzöſiſcher Sprache.

55) (S. 170) Nachdem die erſte Aufführung des „Tannhäuſer" (und hiemit einer Wagner'ſchen Oper überhaupt) in Wien im obigen Theater am 28. Auguſt 1857 ſtattfand, ſo ſtammt dieſer Zettel, wenn nicht von der erſten, doch jedenfalls von einer

der erſten Vorſtellungen aus dieſer Zeit her, weil dieſe Oper ſpäter nicht mehr im hieſigen Sommertheater, ſondern im k. k. priv. Theater in der Joſefſtadt gegeben wurde.

56) (S. 170) Dieſe ehemals beſtandene, bereits unter I. „Fidelio" vorkommende Zeitung enthielt nebſt ſonſtigen Theater- und Kunſtnachrichten die vollſtändigen Theaterzettel aller Bühnen Wiens.

57) (S. 172) Erſchien 1870 neuerdings unter einer neuen Adminiſtration, ging aber nach kurzer Zeit wieder ein.

58) (S. 173) Die in den Nrn. 1933, 1934, 1939 angeführten Werke hatte ich ſelbſt.

59) (S. 173) Leopold Tramer † 15. Mai 1870.

60) (S. 173) Bei dieſer Aufführung war der Meiſter perſönlich anweſend.

61) (S. 173) Die beiden ausführlichen Zettel ſammt Angabe der Eintrittspreiſe auf einem Blatt.

62) (S. 173) Die in den Nrn. 1951—1953 genannten Vorſtellungen fanden in der Zeit des Münchener Geſammtgaſtſpieles (Muſteraufführungen) ſtatt.

63) (S. 175) Enthaltend die Programme der ſechs am 7., 9., 12., 14., 16. und 19. Mai 1877 abgehaltenen Wagner-Konzerte.

64) (S. 175) Textbuch in deutſcher und engliſcher Sprache mit den Hauptmotiven der betreffenden Tonſtücke zum erſten Konzerte am 7. Mai 1877.

65) (S. 176) Textbücher in deutſcher und engliſcher Sprache mit den Hauptmotiven der betreffenden Tonſtücke zu den acht, am 7., 9., 12., 14., 16., 19., 28. und 29. Mai abgehaltenen Konzerten; in reich verziertem engl. Original-Prachtband mit Goldſchnitt in Quarto, enthaltend 270 Seiten Text.

66) (S. 176) Aufgeführt von den Künſtlern: Frau Friedrich-Materna, Herrn Lobatt und Herrn Scaria. (Klavierpart: Hr. J. Sucher und Herr Dr. J. N. Baumgartner.)

67) (S. 176) Aufgeführt von denſelben Künſtlern.

68) (S. 177) Dieſem Konzerte hatte der Meiſter in der Directionsloge perſönlich beigewohnt.

69) (S. 180) Das Programm lautet auf den 3. Juli. Das Konzert wurde aber wegen ungünſtigen Wetters am 6. Juli abgehalten, ſomit fielen die erſten Aufführungen des „Großen Feſtmarſch" in Wien auf einen und denſelben Abend.

70) (S. 182) Die Anzahl der Aufführungen war bei „Meiſterſinger": 15. — „Walküre": 37. — „Rheingold": 12. — „Siegfried": 14. — „Götterdämmerung": 14.

71) (S. 182) Den Textbüchern bei den erſten „Meiſterſinger"-Vorſtellungen beigegebener gedruckter Zettel.

72) (S. 182) Auf einem Theaterzettel (Ballet: „Satanella") des k. k. Hofoperntheaters 21. Jänner 1878.

73) (S. 182) Announce-Karte, ausgegeben bei Gelegenheit der Wagner-Konzerte. „May 1877" in London.

Vierte Abtheilung.

Wagner-Verein.

I. Local-Vereine.

---

1. Wagner-Verein in Mannheim.

2070. **Statuten des Wagner-Vereins in Mannheim.** Gegründet am 1. Juni 1871. Zur Förderung der Aufführung des Richard Wagner'schen Bühnen-Festspieles: »Der Ring des Nibelungen«. Doppelblatt. gr. 4°. [1]

2071. Neues Wiener Tagblatt. 1. April 1876. Ueber die Verloſung von $^1/_3$ Patronatſcheinen des Mannheimer Richard Wagner-Vereines am 31. März 1876, nebſt Aufzählung der gezogenen Nummern. (M. A.)

2. Leipziger Wagner-Verein.

2072. **Statuten des Leipziger Wagner-Vereins.** (August 1871.) 1 Doppelblatt. kl. 8°. (Eine „Privatmittheilung“ auf dem erſten Blatt.)

2073. Autographirter Brief über die Verloſung von Patronatſcheinen. Leipzig, 22. April 1876. 1 Doppelblatt. 4°.

2074. Brief von G. W. Fritzſch an N. Oeſterlein über Vertheilung von Freibilleten durch den Leipziger Wagner-Verein zu den Feſtſpielen in Bayreuth August 1876. Leipzig, 28. Juli 1876. 8°.

Mittheilung über eine auf Einladung von 6 Mitgliedern des Leipziger Wagner-Vereines am 2. April abgehaltene Berathung behufs Bildung des von Richard Wagner gewünſchten Patronatvereines zur Pflege und Erhaltung der Bayreuther Bühnenfeſtſpiele. (Musikalisches Wochenblatt 1877, S. 220.) (560)

Bericht, denſelben Gegenſtand behandelnd; enthält im Verlaufe den Plan eines in Leipzig zu erbauenden Wagner-Theaters. (Die Tonkunſt. III. Bd. 1877. S. 215.) (561)

Berichtigung einiger von verſchiedenen Blättern gebrachter irrthümlicher Daten über die in den zwei vorigen Stücken genannte Verſammlung. Gründung eines geſchäftsführenden Ausſchuſſes des allgemeinen Patronatvereines mit dem Sitz in Leipzig. (Musikalisches Wochenblatt. 1879. S. 249.) (571)

2075. Einladung zu der am 15. u. 16. September 1877 zu Bayreuth abzuhaltenden Versammlung. Gezeichnet von dem aus 8 Mitgliedern bestehenden geschäftsführenden Ausschuss des allg. Patronatvereines. Leipzig 4. September 1877. Ein Doppelblatt. 8°.

Abdruck der vorigen Einladung. (Musikalisches Wochenblatt. 1877. S. 500. Anzeigen.) (560)

3. Richard Wagner-Verein in München.

2076. Statuten. Richard Wagner-Verein in München. Angenommen in der Generalversammlung am 8. Nov. 1871.

2077. Programm. Concert von Dr. Hans von Bülow im königl. Odeon zu München am 2. April 1872. (Der volle Ertrag wird dem Gründungs-Fonds zur Errichtung einer deutſchen Nationalbühne in Bayreuth zugewendet.) Auf 2 Velinblättern in gr. 4°. (Mit allegoriſchem Titelbilde.)

2078. Berliner Börſen-Courier. 26. Mai 1881. Ueber eine glänzende Geburtstagsfeier des Meiſters, veranſtaltet vom Münchener Wagner-Verein im Café Roth zu München.

4. Wagner-Verein zu Wien.

2079. Aufruf! (Verfaßt von Dr. Oskar Berggruen.) (1871.) Bürſtenabzug. 1 Doppelblatt. 4°.

2080. Statuten für den „Wagner-Verein" zu Wien. (26. Nov. 1871.) 1 Doppelblatt. 4 S. 8°.

2081. Gedrucktes unausgefülltes Schreiben vom Comité des Wagner-Vereines über das Vorkaufsrecht auf Sitze zu dem am 12. Mai 1872 unter R. Wagner's perſönlicher Leitung im großen Muſikvereinsſaale ſtattfindenden Wagner-Concerte. Wien, 14. April 1872. 8°.

2082. Eintrittskarte zu den Proben. 2)

2083. Eintrittskarten zu den Proben und der Aufführung des Wagner-Concertes, nur giltig für das Orcheſter-Mitglied Herrn . . . . . (Unausgefüllte Karte.)

2084. Sitzkarte zu dieſem Wagner-Concert.

2085. Programm 3) zu demſelben. (Nicht ausgegeben wegen Ausfall einer Nummer.) 1 Blatt. 4°.

2086. Programm zu demſelben. (Ausgegeben am Tage des Concertes.) 1 Blatt. 8°.

2087. **Fremden-Blatt.** Wien, 25. Februar 1873. (Ueber die Anweſenheit des Hrn. Bankier Feuſtel aus Bayreuth in Wien behufs Schlußverabredungen im Intereſſe der Feſtſpiele mit dem hieſigen Wagner-Verein. — Nachweis der Sicherung des Unternehmens durch denſelben.) /R. W./

2088. **Die Preſſe.** Wien, 27. Juni 1876. (Geſammtſumme, welche durch die Wagner-Vereine und Frau Gräfin Dönhoff von Wien dem Bayreuther Unternehmen zugeführt wurde.) /R./ ⁴)

NB. Dieſer Wiener Wagner-Verein hat ſich nach Vollendung der Bayreuther Feſtſpiele 1876 aufgelöſt.

5. Academiſcher Wagner-Verein zu Berlin.

2089. **Aufruf und Statuten des Academischen Wagner-Vereins zu Berlin.** Beilage zu Nr. 18 des Musikal. Wochenblattes. I. Redaction: April 1872. Deutsche Festspiele in Baireuth. 2 Doppelblätter. 8 S. 4°.

2090. **Aufruf und verschiedene Mittheilungen des Akademischen Wagner-Vereins Vorort Berlin.** II. Redaction: Juli 1872. 4 Doppelblätter. 15 S. 4°. (Im Anſchluſſe Litterariſches und Erläuterndes.)

2091. **Richard Wagner's Tannhäuser und Lohengrin.** Nach Sage, Dichtung und Musik von **Hans von Wolzogen, Rudolf Nolte** und **E. v. Hagen.** Juli 1873. Gedruckt als III. Redaction des Akad. Wagner-Vereins zu Berlin. Berlin in Commission bei Th. Barth. Verlagshandlung. 31 S. gr. 4°.

Die Tonkunſt. 1877. III. Bd. (S. 97. Die Fuſion der Berliner Wagner-Vereine. S. 189. Ueber den erſten Abend des Berliner Patronatvereins.) (561)

—— 1878. V. Bd. (S. 131. Stiftungsfeſt des Berliner Wagnervereines. **M. Plüddemann.** S. 155, 170, 183, 326. — Der berliner Wagnerverein.) (567)

—— 1879. VI. Bd. (S. 31, 305, 318. Berliner Wagnerverein.) (568)

2092. **Berliner Börſen-Courier.** 27. November 1879. „Richard Wagner als Begründer eines Deutſchen Stils mit vergleichendem Blicke auf die Culturen anderer indogermaniſcher Nationen." Vortrag von Dr. Bernhard Förſter, gehalten im Berliner Wagnervereine; auszugsweiſe wiedergegeben.) /G. A./

2093. —— 10. Februar 1880. (Mittheilungen über die General-Verſammlung des Berliner Wagner-Vereins.) /R. A./

2094. —— 28. Februar 1880. Der Reporter. (Bericht über das Stiftungsfeſt des Berliner Wagner-Vereines, abgehalten unter Anweſenheit des deutſchen Kaiſers im Kroll'ſchen Theater. — Meiſterſinger-Vorſpiel. — Vollſtändig abgedruckter Vortrag. [Geſprochen vom Hofſchauſpieler Drach.] — 1. Aufzug der „Walküre". — Feſtmahl u.) /O. A./

Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung. Berlin 1880. (S. 91. Das Stiftungsfest des Berliner Wagner-Vereins. — Von **Wilhelm Tappert.**) (579)

2095. **Berliner Börſen-Courier.** 26. Februar 1881. Bericht über die Aufführung des 3. Aktes „Siegfried" im Saale des Hôtels Imperial zu Berlin durch den Berliner Wagner-Verein. — Frl. Brandt: „Brünnhilde". /O. A./

2096. —— 12. März 1881. Ausführlicher Bericht über das Stiftungsfeſt des Vereines im Hôtel Imperial. — Tiſchſprüche des ſtellvertretenden Vorſitzenden, Herrn G. Davidſohn und des Vorſitzenden, Herrn Ernſt Dohm wörtlich abgedruckt. /O. A./

2097. —— 22. Mai 1881. Ueberſendung einer Adreſſe an den Meiſter nach Bayreuth zu ſeinem 68. Geburtstag.

Musik-Welt. Berlin 1881. (S. 250. Das vierte Stiftungsfest des Berliner Wagner-Vereins. X.) (581)

2098. **Stiftungsfeſt des Wagner-Vereines zu Berlin.** 3. u. 4. Februar 1878. (Programm, umgeben von reicher allegoriſcher Illuſtrirung. Gez. v. A. Doepler d. j.) 1 Blatt Velinpapier. Gr. Royal.

2099. —— —— am 27. Februar 1880. (Programm mit reicher allegoriſcher Ausſtattung. Gez. v. A. Doepler d. j. 80.) 1 Blatt Velinpapier Folio.

6. Orden vom heiligen Gral. (München.)

2100. **Ordens-Geſetze.** Revidirt durch die Hauptverſammlung vom 1. Dezember 1877. München, 1877. Königl. Hof- und Univerſitätsbuchhandlung von Dr. C. Wolf & Sohn. 8 S. 8º.

2101. **Orden vom heiligen Gral.** Ordens-Gesetze. Revidirt durch die Hauptversammlungen am 11. 18. 25. und 30. Juli 1881. München, 1881. Kgl. Hof- u. Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn. 8 S. 8º.

2102. Verzeichniß der Mitglieder. (November 1878.) 1 ungedrucktes Blatt.

Aufnahmsurkunde für Nikolaus Oeſterlein. München 17. November 1878. (Mit Unterfertigung der Vorſtandſchaft und Siegel.) 1 Bogen ungedrucktes Documentpapier. 5)

Brief von Herrn Eugen Wöhrle, Schriftführer des Ordens vom heil. Gral im Namen der Vorſtandſchaft an den Herausgeber. München, 30. October 1878. (Beitrittsangelegenheiten.)

—— 10. November 1878. (Ueber dieſelben.)

—— 23. November 1878. (Begleitſchreiben zur Aufnahmsurkunde.)

Brief von Herrn Eugen Möbele, Schriftführer des Ordens vom heil. Gral im Namen der Vorſtandſchaft an den Herausgeber. München, 2. Dezember 1878. (Ueber zwei von N. Oeſterlein verfaßte und an den Orden eingeſandte Broſchüren.)

—— 26. März 1879. (Mittheilung über eine vom Orden zu ſtiftende Ritterſchaft.)

—— 15. Juli 1879. (Beſtimmungen über die Ritterſchaft. — Die 7 Thaten.) 13 S. in 8°.

—— 19. November 1879. (Weitere Mittheilungen über die Ritterſchaft.) 6 S. 8°.

—— 18. April 1880. (Ordensangelegenheiten.)

—— 9. Juni 1880. (Ordensnachrichten. — Kaſſagebarung. — ꝛc.)

—— 21. Auguſt 1881. (Mittheilungen zu den gleichzeitig eingeſendeten neu revidirten Ordens-Geſetzen. — Ueber das Verhältniß des Ordens zu dem Zweigverein des Bayreuther Patronatvereines in München. — Weitere Ordensnachrichten.)

2103. **Die Vorſtandſchaft des Ordens v. heil. Gral an das außerordentliche Mitglied Herrn N. Oeſterlein.** (Mittheilung über die Löſung der Beziehungen des Ordens zum Münchener Zweigverein und Anerkennung des Erſteren als ſelbſtändige Vertretung des Bayreuther Patronatvereines.) München, 1. Juni 1880. Unterfertigt von der Vorſtandſchaft. — 1 ungedrucktes Doppelblatt. 3 S. 8°.

2104. „Elyſium." Freitag 27. Dezember 1872. Hans Sachs-Abend. 1 Blatt kl. Folio.

2105. „Im nördlichen Saale des Engliſchen Café." Dienſtag 3. Januar 1875. Chriſtbaum-Feier. 1 Fol.-Blatt.

2106. „Im großen Saale des Muſeums." Samſtag 21. November 1877. Fünfjährige Stiftungs-Feier. 1 Fol.-Blatt.

2107. „Im Wagner-Saale." (Barerſtraße.) Mittwoch 2. Januar 1878. Chriſtbaum-Feier. 1 Blatt. 8°.

2108. Zur Geburtstagsfeier des Meiſters. Orden vom heil. Gral. 22. Mai 1880, Abends 5 Uhr unter gütiger Mitwirkung des k. Kammerſängers Herrn Franz Nachbaur. 1 Blatt. Velinpapier. kl. 8°.

2109. **Gral-Motiv aus: „Parſifal".** (Copie nach dem „Für die Ritterſchaft" des Ordens vom heil. Gral in München im Nov. 1877 vom Meiſter zugeſandten, mit den Worten: „So heißt der Gral!" begleiteten Original.) 1 Notenblatt in der Größe des Originales. kl. quer-8°. *)

7. Wiener akademiſcher Wagner-Verein.

A. Statuten und Jahresberichte.

2110. **Statuten des Wiener akademischen Wagner-Vereines. (2. Februar 1873.)** 1 Doppelblatt. 4°.

2111. **Entwurf der geänderten Statuten.** (Mai 1879.) 1 Doppelblatt. 4°.

2112. **Statuten des Wiener akademischen »Wagner-Vereines«.** Wien, den 31. Juli 1879. 1 Doppelblatt. gr. 8°.

2113. **Erster Jahres-Bericht** des Wiener akademischen Wagner-Vereines für das Jahr 1873. — Wien 1874. Selbstverlag des Vereines. 41 S. 8°. (Inhalt: I. Richard Wagner und die nationale Idee. Ein Versuch von **Adalbert Horawitz.** II. Geschäfts-Bericht. III. Cassa-Bericht. IV. Verzeichniss der Mitglieder.)

2114. **Zweiter Jahres-Bericht** des Wiener akademischen Wagner-Vereines für das Jahr 1874. — Wien 1875. Selbstverlag des Vereines. 56 S. 8°. (Inhalt: I. »Richard Wagner und die deutsche Kunst« ein Vortrag von **Camillo Sitte.** II. »An Richard Wagner« von **August Nechansky.** III. Geschäfts-Bericht. IV. Cassa-Bericht. V. Verzeichniss der Mitglieder.)

2115. **Dritter Jahres-Bericht** des Wiener akademischen Wagner-Vereines für das Jahr 1875. — Wien 1876. Selbstverlag des Vereines. 27 S. 8°. (Inhalt: I. Germanische Volksgrundgedichte als Nationalfeststoff. Von **Hans von Wolzogen.** II. Geschäfts-Bericht. III. Cassa-Bericht. IV. Verzeichniss der Mitglieder.)

2116. **Vierter Jahres-Bericht** des Wiener akademischen Wagner-Vereines für das Jahr 1876. — Wien 1877. Selbstverlag des Vereines. 27 S. 8°. (Inhalt: I. Nekrolog für Carl Wolf, von Dr. A. **Horawitz.** II. Geschäfts-Bericht. III. Cassa-Bericht. IV. Mitglieder-Verzeichniss. V. Archiv.)

2117. **Fünfter Jahres-Bericht** des Wiener akademischen Wagner-Vereines für das Jahr 1877. — Wien, 1878. Aus J. B. Wallishausser's k. k. Hoftheater-Druckerei. Verlag des Wiener akademischen Wagner-Vereines. 60 S. 8°. (Inhalt: I. »Wotan«. Eine Studie zum »Ring des Nibelungen«. Vortrag von A. **Höfler.** II. Geschäfts-Bericht. III. Cassa-Bericht. IV. Mitglieder-Verzeichniss. V. Archiv.)

2118. **Sechster Jahres-Bericht** des Wiener akademischen Wagner-Vereines für das Jahr 1878. — Wien, 1879. Verlag des Wiener akademischen Wagner-Vereines. Druck von J. B. Wallishausser. 24 S. 8°. (Inhalt: I. Geschäfts-

Bericht. II. Cassa-Bericht. III. Mitglieder-Verzeichniss. IV. Archiv.)

2119. **Siebenter Jahres-Bericht** des Wiener akademischen Wagner-Vereines für das Jahr 1879. — Wien, 1880. Verlag des Wiener akademischen Wagner-Vereines. Druck von J. B. Wallishausser. 28 S. 8°. (Inhalt: I. Geschäfts-Bericht. II. Cassa-Bericht. III. Mitglieder-Verzeichniss. IV. Archiv.)

2120. **Achter Jahres-Bericht** des Wiener akademischen Wagner-Vereines für das Jahr 1880. — Wien, 1881. Verlag des Wiener akademischen Wagner-Vereines. Druck von J. B. Wallishausser. 25 S. 8°. (Inhalt: I. Geschäfts-Bericht. II. Cassa-Bericht. III. Mitglieder-Verzeichniss. IV. Archiv.)

II. Einladungen und Mittheilungen.

a. Allgemeine.

(Gedruckte Schreiben — jeweils in ausführlicherer Faſſung.)

(Format 4°.)

2121. Begleitſchreiben zu den vom Wiener akad. „Wagner-Vereine“ verſendeten Statuten des Bayreuther Patronatvereines. Wien, 11. November 1877.

2122. Einladungsſchreiben für „außerordentliche (unterſtützende) Mitglieder“ nebſt einem Auszug aus den, dieſelben betreffenden Statuten. Wien, 1. October 1879.

(Format II. 8°.)

2123. Einladung an die Mitglieder zur Subſcription wegen Deckung des Deficites aus dem projectirt geweſenen, und nicht zu Stande gekommenen Concerte für den „Beethoven-Denkmalfond“. Wien, 12. Dezember 1877.

2124. —— zur General-Verſammlung am 29. Jänner 1878. (?) — Vorkaufsrecht und Vormerkung auf Sitze zur 1. Aufführung des „Rheingold“ — u. Wien, 14. Jänner 1878.

2125. Mittheilung der Begünſtigungen bei Eintritt zum Bayreuther Patronatverein durch Vermittlung des Wiener akad. Wagner-Vereines und Einladung zum Beitritt in den Letzteren. Wien, 15. Februar 1878.

2126. Einladung zur Generalverſammlung am 21. Februar 1878. (Vortrag von Dr. Schönaich.)

2127. Bekanntmachung über das Reſultat der General-Verſammlung vom 21. Februar 78. — Modus für Einzahlung des Patronatbeitrages. — Einladung zum erſten muſikal. Abend im internen Kreiſe — ꝛc. Wien, 8. (nachträglich 18.) März 1878.

2128. Einladung zum II. muſikaliſchen Abend im internen Kreiſe für den 1. Mai 1878.

2129. Zur Geburtsfeier Richard Wagner's. Einladung zu einem muſikal. Abend im internen Kreiſe (III.) für den 27. Mai 1878. (Eingetretener Hinderniſſe wegen vom 22. auf den 27. Mai verlegt.)

2130. Circulare über den Beitritt zum Bayreuther Patronat- und Wiener akad. Wagner-Verein. Wien, 1. October 1878.

2131. Einladung zum internen Abend am 7. Dezember 1878. (Saal Böſendorfer.)

2132. —— —— Neuer Modus der Zulaſſung von Gäſten.

2133. Einladung zur General-Verſammlung am 31. Jänner 1879; — und zum erſten muſikal. Abend im internen Kreiſe unter Mitwirkung des Ehrenmitgliedes Frau Amalie Friedrich-Materna. — Archiv-Nachrichten. Wien, 23. Jänner 1879.

2134. —— zum Orcheſter-Concert am 21. März und Ergebniß der Vorſtandswahl bei der General-Verſammlung vom 21. Februar 1879.

2135. Einladungs-Formular zur Muſikaufführung am 21. März 1879.

2136. Mittheilung über das perſönliche Erſcheinen „Franz Liszt's“ bei dem, ihm zu Ehren zu veranſtaltenden Feſtabende am 4. April 1879 um $9^{1}/_{2}$ Uhr Abends im Saale Böſendorfer.

2137. Benachrichtigung an die Mitglieder über die am 23. Mai 1879 ſtattfindende Geburtsfeier Richard Wagner's. — Einladung zur General-Verſammlung für den 4. Juni 1879. (Abgehalten wegen: Aenderung der Statuten. Tagesordnung II.)

2138. Einladung zur Geburtsfeier Richard Wagner's am 23. Mai 1879.

2139. Begleitſchreiben zu dem, an die Mitglieder verſandten neuen Statuten-Entwurfe. — (Die praktiſch wichtigſte Neuerung: Schaffung des Inſtituts „unterſtützender Mitglieder“.) Einladung zur General-Verſammlung am 4. Juni. (Mai 1879.)

2140. —— zu den an die Mitglieder verſendeten neuen Statuten. Anfangs September 1879.

2141. Weitere Mittheilungen an die Freunde und Förderer der künſtleriſchen Beſtrebungen Richard Wagner's über die Beitritts-Beſtimmungen zum Bayreuther Patronat-Verein durch Vermittlung des Wr. akad. Wagner-Vereines. Wien, 1. October 1879.

2142. Einladung zur Plenarverſammlung für den 16. October 1879; Bekanntgabe eines in Ausſicht ſtehenden muſikaliſchen Abendes, Aufforderung an die Mitglieder zur Agitation betreffs der „Gewinnung von unterſtützenden Mitgliedern“ ꝛc. (Poſtſtempel 13. 10. 1879.)

2143. —— zum IV. (letzten) diesjährigen „muſikaliſchen Abend im internen Kreiſe“ am 11. Dezember 1879. Die mitwirkenden Künſtler. Programm. (Poſtſtempel 10. 12. 79.)

2144. —— zur General-Verſammlung für den 29. Jänner 1880. — Tagesordnung. — Weitere Vereinsmittheilungen. (Poſtſtempel: 21. 1. 80.)

2145. —— zum „muſikaliſchen Abend im internen Kreiſe“ für den 4. Februar. Auszug aus dem Programm. (Poſtſtempel: 1. 2. 80.)

2146. —— zur Plenarverſammlung am 17. März. (Tagesordnung III: Vortrag des Ehrenmitgliedes Herrn N. Oeſterlein: „Einige Mittheilungen über das Stiftungsfeſt des Berliner Wagner-Vereines“.) — Bekanntmachung des Wahlergebniſſes der letzten General-Verſammlung. — Rechnungsangelegenheiten. (Poſtſtempel: 13. März 1880.)

2147. Bekanntmachung einer am 25. März abzuhaltenden Beſprechung der in Wien weilenden Mitglieder des Patronat-Vereines durch den Wr. akad. Wagner-Verein als Vertreter des Patronat-Vereines. Gegenſtand: die in den Oſtertagen in Wiesbaden ſtattfindende Verſammlung der Bayreuther Patrone. (Poſtſtempel: 18. März 1880.)

2148. —— des am 24. März um 9 Uhr von dem Vereine zu veranſtaltenden „Feſtabendes zu Ehren Franz Liſzt's". — Einladung zu einer Verſammlung der in Wien weilenden Mitglieder des Patronat-Vereines in Angelegenheit der zu den Oſtertagen in Wiesbaden ſtattfindenden Verſammlung von Bayreuther Patronen. (Poſtſtempel: 19. 3. 80.)

2149. Begleitſchreiben zu dem an die Mitglieder des akad. Wagner-Vereines verſandten Programm zur dramatiſchen Recitation des Vereinsmitgliedes F. Schwerdtmann. (Unterfertigt v. Obmann u. Schriftführer.) (Poſtſtempel: 19. 3. 80.)

2150. Separate Einladung zu dem am 24. März d. J. zu Ehren Franz Liſzt's veranſtalteten „Muſikaliſchen Feſt-Abend". (Poſtſtempel: 22. 3. 80.)

2151. Einladung für die unterſtützenden Mitglieder zu der im Anſchluſſe an die Plenar-Verſammlung am 16. April ſtattfindenden „Triſtan"-Interpretation. (Poſtſtempel: 14. 4. 80.)

2152. —— zur Plenar-Verſammlung für den 28. Mai. Tagesordnung: III. Vortrag von Prof. Dr. Carl Rieger: Über das Verhältniß von Wagner's „Parſifal" zu Wolfram's „Parzival". (Poſtſtempel 24. 5. 80.)

2153. —— zum Beſuche des, zur Geburtstagsfeier des Meiſters am 5. Juni ſtattfindenden 11. diesjährigen „muſikaliſchen Abendes im internen Kreiſe". Zum Vortrage gelangt: Erſter Act von „Triſtan und Iſolde". (Poſtſtempel 1. 6. 80.)

2154. Motivirung des Ausfalles der letzten Plenarverſammlung dieſer Saiſon. — Abdruck eines Schreibens von Frau C. Wagner an den Verein. Neapel, 9. Juni 1880. — Bekanntmachung der Vereinsferien. — Einladung zu einem gemeinſchaftlichen Ausfluge auf die Sophienalpe bei Wien. — Wien, 14. Juni 1880.

2155. Verſtändigung über die mit 1. October wieder aufgenommene Vereinsthätigkeit. — Gewährtes Vorkaufsrecht zur Aufführung der „Meiſterſinger". — Einladung der ordentlichen und außerordentlichen Mitglieder zu einem Abſchiedsmale zu Ehren des als Hofkapellmeiſter nach Carlsruhe berufenen Herrn Felix Mottl. — Ankündigung einer außerordentlichen Generalverſammlung für den 15. Oct. Tagesordnung: 1. Antrag auf Statutenänderung, d. h. Vermehrung der Vorſtandsmitglieder von fünf auf ſieben. (Datum des Poſtſtempels 5. Oct. 1880.)

2156. Dasſelbe an die außerordentlichen (unterſtützenden) Mitglieder, ohne die für die ordentl. Mitglieder beſtimmten Daten. (Poſtſtempel: 5. 10. 80.)

2157. Einladung an die unterſtützenden Mitglieder zum Beſuche des von dem Ehrenmitgliede des Vereines Herrn Prof. Adolf Wallnöfer am 23. d. M. veranſtalteten Wagner-Concertes. — (Poſtſtempel: 20. 10. 80.)

2158. —— an die ordentl. Mitglieder, zu obigem Concerte, denſelben Cercle- u. Parterreſitze zum halben Preiſe überlaſſen. (Poſtſtempel: 25. Oct. 1880.)

2159. —— zu der am 27. October ſtattfindenden „Außerordentlichen Generalverſammlung". — Tagesordnung wie für den 15. beſtimmt. (Poſtſtempel 25. Oct. 1880.)

2160. Verſtändigung über die Ergebniſſe der am 27. Okt. abgehaltenen Generalverſammlung. — Ernanntes Ehrenmitglied: Hr. Felix Mottl. — Beſchluß der Einführung regelmäßiger „Discuſſionsabende“. — Ankündigung eines internen muſikaliſchen Abendes für den 10. November nebſt Angabe der Mitwirkenden und des Programmes. — (Poſtſtempel: 7. Nov. 1880.)

2161. Einladung an die unterſtützenden Mitglieder zu dem am 10. November ſtattfindenden „muſikaliſchen Abend im internen Kreiſe“. — (Poſtſtempel: 7. 11. 80.)

2162. Circular an die Mitglieder, dem vom Vorſtande zur Einkaſſierung der Jahresbeiträge betrauten Abgeſandten mitgegeben. (Wien, 3. December 1880.)

2163. Einladung zu der am 15. Dezember ſtattfindenden Plenarverſammlung und zu dem an ſelbe anſchließenden III. Vortrags- und Discuſſionsabend. (Muſikvereinsgebäude.) Vortrag des Chriſtian Freiherrn von Ehrenfels: „Ueber die Miſſion der Kunſt in unſerer Zeit.“ — Vereinsmatrikelangelegenheiten. (Ohne Datum.)

2164. —— an die unterſtützenden Mitglieder zu dem am 22. Dezember ſtattfindenden IV. (letzten) diesjährigen „muſikaliſchen Abend im internen Kreiſe“ mit dem Programm: I. Akt von „Triſtan und Iſolde“. (Poſtſtempel: 18. Dez. 1880.)

2165. Aufforderung „an die Freunde und Förderer der künſtleriſchen Beſtrebungen Richard Wagner's zur thatkräftigen Unterſtützung der von dem Meiſter vertretenen Sache“ überhaupt, insbeſondere Mittheilung der „vom 1. Jänner 1881 an geltenden Beſtimmungen über die Aufnahme von Mitgliedern in dem Bayreuther Patronat-Verein, ſowie die von ordentlichen und außerordentlichen (unterſtützenden) Mitgliedern in den Wiener akademiſchen Wagner-Verein“. (Wien, den 1. Jänner 1881.) Für den Vorſtand d. „Wr. akad. Wagner-Vereines“. L. Koch, Obmann. A. Höfler, Schriftführer.

2166. Einladung zur General-Verſammlung für den 28. Jänner 1881. Anzeige zum I. „internen Abend“. (Poſtſtempel: 23. 1. 81.)

2167. Beſondere Einladung zum I. internen Abend f. d. 26. Jänner 1881. — Mitwirkende. — Vereinsangelegenheiten. (Poſtſtempel: 23. 1. 81.)

2168. Einladung z. I. internen Abend für die außerordentlichen Mitglieder. Mitwirkende. Auszug aus dem Programm. (Poſtſtempel: 24. 1. 81.)

2169. —— zu einem, aus Anlaß der Anweſenheit des Meiſters Franz Liſzt am 11. April Abends $^1/_2$9 Uhr im Saale Böſendorfer zu veranſtaltenden „Muſikaliſchen Feſt-Abend“, „an welchem auch der Meiſter im Vereine mit ſeiner Schülerin Frau Toni Raab ſeine „Dante-Symphonie“ vorzuführen gedenkt“. Wien, im April 1881.

2170. —— an die außerordentlichen Mitglieder — zu dieſem Feſt-Abend. — Mitwirkende. (Poſtſtempel: 7. 4. 81.)

2171. —— zum II. diesjährigen „internen Muſik-Abend“ zur Geburtsfeier R. Wagner's, für den 21. Mai 1881. — Programm. — Anzeige über die am 24. Mai ſtattfindende Plenar-Verſammlung. (Poſtſtempel: 18. 5. 81.)

2172. —— an die außerordentlichen Mitglieder für dieſen Abend. (Poſtſtempel: 19. 5. 81.)

2173. Mittheilung des Vorſtandes über eine am 30. d. M. projectirte „Maifahrt auf den Kahlenberg“. Nähere Beſtimmungen darüber. (Poſtſtempel: 26. 5. 81.)

2174. Bekanntmachung der im October wieder aufgenommenen „Arbeiten des Vereines“. — Mittheilung bezüglich einer zur Feier des 70. Geburtsfeſtes Franz Liſzt's von ſämmtlichen Mitgliedern zu unterfertigenden und nach Rom abzuſendenden Adreſſe an den Meiſter. — Einladung an die ordentlichen Mitglieder zur Plenarverſammlung am 22. October 1881 und zur internen Feier des Geburtsfeſtes Liſzt's in der Reſtauration des Muſikvereinsgebäudes. — Verſtändigung über ein neues Vereinslokale (Gaſthof zur Ente, I. Schulerſtraße.) Weitere Vereinsangelegenheiten. (Poſtſtempel: 11. 10. 81.)

2175. Weitere Mittheilungen über das „neue Vereinslokale“, insbeſondere über die daſelbſt an jedem Donnerſtage ſtattfindende geſellige Zuſammenkünfte der Mitglieder. — Einladung zur Plenar-Verſammlung für den 3. November, worauf Vortrag des Herrn Dr. Ludwig von Gnatling. — Vereinsſachen. (Poſtſtempel: 8. 11. 81.)

2176. Einladung für Ehrengäſte zum III. diesjährigen „internen Muſik-Abend“ am 17. November d. J. im Saale Böſendorfer. — Mitwirkende. — Zum Vortrage gelangt u. A. A. Bruckner's Streich-Quintett in F-dur etc. (Poſtſtempel: 15. 11. 81.)

2177. **Todes-Kunde: Carl Wolf, Obmann † 22. Dezember 1876.**

2178. **Karl Wolf. Ein Blatt der Erinnerung von Professor Dr. Adalbert Horawitz. Wien 1877. Selbstverlag des Vereines. 12 S. 8°.**

(Gedruckte Correſpondenz-Karten.)

2179. Einladung zu einem muſikal. Abende unter Mitwirkung des Hr. A. Schott, königl. Hannoverſcher Hof-Opernſänger, — ferner zur Plenar-Verſammlung am 29. Dezember. (Poſtſtempel: 26. 12. 77.)

2180. —— zur Plenar-Verſammlung am 29. März. — Concertanzeige für den 31. März. (Wien, 26. März 1878.)

2181. —— —— 30. April. Vortrag des Hr. Dr. Benlow „Ueber die Aufgabe der jungdeutſchen Dichtung“ — u. (Poſtſtempel: 27. April 1878.)

2182. Bekanntmachung des zur Geburtsfeier des Meiſters am 22. Mai ſtattfindenden III. muſikal. Abendes. — Einladung zur Plenar-Verſammlung am 28. Mai u. (Poſtſtempel: 20. Mai 1878.)

2183. Einladung zur Plenar-Verſammlung am 29. November. Tagesordnung III: Dr. Victor Boller: Ueber die „Wanderer“-Scenen im „Siegfried“. (Poſtſtempel: 27. Novbr. 1878.)

2184. —— —— 27. Dezember 1878. Tagesordnung III: Beſprechung der Frage: „Wie ſoll und kann das Princip ‚Unten auf‘ bei künſtigen Bühnenverhältniſſen in Praxis durchgeführt werden?“ Referent: Hr. A. Heffler. — u. (Poſtſtempel: 27. 12. 78.)

2185. Anzeige über das Vorkaufsrecht auf Sitze zur 1. Aufführung der „Götterdämmerung“. (Poſtſtempel: 10. Febr. 79.)

2186. Einladung zur Plenar-Verſammlung am 31. März 1879. Tagesordnung III: Mittheilungen des Ehrenmitgliedes Hrn. N. Oeſterlein über den „Orden vom heiligen Gral“ in München. (Poſtſtempel: 29. 3. 79.)

2187. Einladung zur Plenar-Verſammlung am 2. Mai. (Poſtſtempel: 29. 4. 79.)

2188. Anzeige über das Vorkaufsrecht der Mitglieder zur Aufführung des Cyklus „Der Ring des Nibelungen". (Poſtſtempel 15. 5. 79.)

2189. Feſtſtellung des muſikal. Abends für den 5. November. Anzeige der nächſten Plenar-Verſammlung für Freitag den 14. November. Tagesordnung III: Vortrag des Herrn A. Höfler: Die Zaubertränke in „Fauſt", „Triſtan" und „Götterdämmerung". — ꝛc. (Poſtſtempel: 3. 11. 79.)

2190. Einladung zur Plenar-Verſammlung am 6. Dezember 1879. Tagesordnung III: Vortrag des Herrn Felix Mottl: Ueber die ſtilgemäße Wiedergabe Wagner'ſcher Schöpfungen. — IV: Triſtan, II. Akt, geſpielt und geſungen von Herrn Felix Mottl. — ꝛc. (Poſtſtempel 4. 12. 79.)

2191. —— zum letzten diesjährigen „muſikaliſchen Abend". Archiv-Nachricht. — ꝛc. Den 11. Dezember 1879. (Poſtſtempel: 10. 12. 79.)

2192. Bekanntmachung der vom 16. auf den 20. Februar verlegten General-Verſammlung, nebſt Angabe der Gründe der Verſchiebung. (Poſtſtempel: 14. 2. 80.)

2193. Einladung zur Plenarverſammlung am 16. April. (Tagesordnung 3: Interpretation des III. Actes „Triſtan" durch Hrn. Felix Mottl. — Ferner Bekanntmachung der Anweſenheit des Herrn Profeſſor Bernays als Gaſt.) (Poſtſtempel: 14. 4. 80.)

2194. Verſtändigung über die nothwendig gewordene Verſchiebung des II. diesjährigen „muſikaliſchen Abendes". Wien, 5. Juni 1880.

2195. Einladung zum 1. Vortrags- und Discuſſionsabende des Wagner-Vereines für den 18. November. (Grand-Hôtel.) Verſtändigung über die am 24. Nov. ſtattfindende Plenarverſammlung. Hinweis auf die von dem Ehrenmitgliede Frau Louiſe Duſtmann zu Gunſten ihrer unbemittelten Schülerinnen veranſtalteten zwei Concerte. (Poſtſtempel: 16. 11. 80.)

2196. Verſtändigung über das Datum des erſten, der in voriger Karte erwähnten Concerte von Fr. L. Duſtmann und die demſelben entſprechende Verſchiebung der Plenarverſammlung auf den 25. d. M. — Abhaltung des II. Vortrags- und Discuſſionsabendes am 1. December. (Muſikvereins-Reſtauration.) Programm: Charakterſtudien zu den „Meiſterſingern" von Prof. Dr. Carl Rieger. (Poſtſtempel: 22. 11. 80.)

2197. —— über die, am IV. u. letzten „internen muſikaliſchen Abend" in dieſem Vereinsjahre den 22. Dezember 8 Uhr ſtattfindende Aufführung: I. Akt von „Triſtan und Iſolde". (Poſtſtempel: 19. Dez. 1880.)

2198. Einladung zum IV. Vortrags- und Discuſſionsabend des Wagner-Vereines für den 12. Jänner. — Vortrag des Herrn Dr. Victor Boller: „Richard Wagner's Gedanken über die Kunſt und das Leben". (Poſtſtempel: 8. 1. 81.)

2199. —— zu der bei jeder Anzahl von Theilnehmern beſchlußfähigen „Generalverſammlung für das Jahr 1881" am 24. Februar. Ferner zum V. Vortrags- und Discuſſionsabend am 16. Februar d. J. Gegenſtand: Freie Beſprechung über Fragen zum „Ring des Nibelungen". (Poſtſtempel: 11. 2. 81.)

2200. —— zur Plenar-Verſammlung für den 29. März 1881. Tagesordnung III. Muſik: Dante-Symphonie von Liſzt, geſpielt von den Herren Schalk und Spiegel. (Als Vorbereitung zu den bevorſtehenden Aufführungen.) Hierauf: VI. Vortrags- und Discuſſionsabend im Grand-Hôtel. Gegenſtand: Fortſetzung der Beſprechungen über Fragen zum „Ring des Nibelungen". Ergebniſſe der

General-Verſammlung vom 21. Februar. Ernannte Ehrenmitglieder: die Freiherren Hans Paul von Wolzogen und Hofmann. (Poſtſtempel: 27. 3. 81.)

2201. Einladung zur Plenarverſammlung für den 29. April 1881. Nach Schluß der Sitzung geſellige Zuſammenkunft im Grand-Hôtel. (Poſtſtempel: 27. 4. 81.)

2202. Anzeige eines am Donnerſtag den 10. November im Vereinslokale abzuhaltenden Vortrages des Herrn Dr. L. v. Ganting über „Programm-Muſik". (Wegen Unwohlſein vertagt.) (Poſtſtempel: 8. 11. 81.)

2203. Einladung an die ordentlichen Mitglieder zum III. internen Muſikaliſchen Abend. — Hierauf: Geſellige Zuſammenkunft im Vereinslokale. (Poſtſtempel: 11. 11. 81.)

*) Ich habe abſichtlich alle einzelnen, ſelbſt für ein allgemeines Intereſſe weniger bedeutenden Verſtändigungen und Zuſchriften an die Mitglieder aus der letzten Zeit (nachdem die Jahresberichte die Wirkſamkeit des Vereines nur im Zuſammenhange bringen) umſtändlicher aufgeführt, um anderen Wagner-(Zweig-)Vereinen gleichſam eine Richtſchnur zur Durchführung einer geregelten Agitation in unſerer Sache an die Hand zu geben.

b. Beſondere.

Brief vom „Wiener akademiſchen Wagner-Verein" an Nikolaus Oeſterlein. Wien, 20. Februar 1874. Ernennung zum Ehrenmitgliede.

Ehren-Diplom des „Wiener akademiſchen Wagner-Vereines" für Nikolaus Oeſterlein. Wien, im Februar 1874. 1 Bl. Gr. Folio. In reicher ornamentaler Ausſtattung.

C. Konzertprogramme — Texte — Eintrittskarten ꝛc.

Konzertprogramme der muſikaliſchen Abende im „internen Kreiſe" wurden bisher keine ausgegeben; dieſelben ſind in den Jahresberichten enthalten.

2204. Böſendorfer-Saal. 9. Dezember 1873. Zweiter muſikaliſcher Abend. Programm. 1 Bl. 8°.

2205. Großer Muſikvereinsſaal. Sonntag, 8. März 1874. Programm und Texte zum Concerte des Wiener akademiſchen Geſangvereines unter Leitung von Joſef Sucher. 1 Doppelbl. 4°. *)

2206. —— Sonntag, 24. Jänner 1875. Wagner-Concert unter Leitung Hans Richter's, Director's der königl. ung. National-Oper. Programm. 1 Bl. 4°.

2207. Böſendorfer-Saal. 1876. „Das Rheingold". (Vollſtändige Concert-Aufführung.) 1 Bl. 8°.

2208. —— am 8. Februar 1877. Wiederholung, genannt: Interpretation „Rheingold". 1 Bl. 8°. **)

2209. —— Freitag, 25. Mai 1877. Concert-Aufführung des dritten Aktes aus „Siegfried". 1 Bl. 8°.

2210. —— Dienſtag, 4. Dezember 1877. Concert-Aufführung des dritten Aktes von „Triſtan und Iſolde". Unter Mitwirkung von Heinrich Vogel, königl. bair. Kammer- und Hofopernſänger. 1 Bl. 8°.

2211. Erläuterung zur Aufführung des III. Aktes von „Triſtan und Iſolde". 1 Doppelbl. kl. 8°.

2212. Kleiner Muſikvereinsſaal. Sonntag, 31. März 1878. Muſik-Aufführung. Programm u. Texte. 1 Doppelbl. gr. 4°.

2213. —— 21. März 1879. Muſik-Aufführung mit Orcheſter. — Programm. 1 Bl. 8°.

2214. Dieſelbe Aufführung. Erläuternde Texte. 1 Doppelbl. gr. 4°.

2215. Zur ſelben Aufführung eine Berichtigung der mitwirkenden Künſtler. (Rother Zettel. 8°.)

2216. Böſendorfer-Saal. 4. April 1879. Programm zu dem Franz Liſzt zu Ehren veranſtalteten muſikaliſchen Feſtabend. 1 Bl. 8°.

2217. Die beſte Zeit. Gedicht verfaßt und geſprochen von Ludwig Zeglar an dieſem Feſt-Abende. 1 Fol.-Bl.

2218. „Die Ideale". Erläuternder Text zu der durch die Herren F. Mottl und Dr. J. Paumgartner im „muſikaliſchen Abend" den 12. November 1879 vorgetragenen ſymphoniſchen Dichtung von Franz Liſzt. 1 Bl. 4°.

2219. Cantate „O Ewigkeit, du Donnerwort" von J. S. Bach. Erläuternder Text. Ausgegeben bei der Aufführung derſelben im „muſikaliſchen Abend im internen Kreiſe". 11. Dezember 1879. 1 Bl. 4°.

2220. An Franz Liſzt. Feſtgruß geſprochen von der k. k. Hofopern-Sängerin Frau Mila Kupfer bei der vom Wiener akademiſchen Wagner-Vereine am 21. März 1880 zu Ehren Franz Liſzt's veranſtalteten Feier. (Siegfried Lipiner.) 1 Bl. Fol.

2221. Saal Böſendorfer. Zum Beſten der Bayreuther Bühnen-Feſtſpiele 1881. — Dramatiſche Recitation von Siegfried Schwerdtmann, den 2. April 1880. „Kain". Ein Myſterium v. Lord Byron. Programm.

2222. Saal Böſendorfer am 22. Dezember 1880: „Triſtan und Iſolde". 1. Akt. (Mitwirkende: Iſolde: Frau Kupfer. — Brangäne: Frl. Wagner. — Triſtan: Herr Winkelmann. — Kurwenal: Hr. Borkowski. — Steuermann: Hr. Kraemer. — Chor.)

2223. Einführung zu Franz Liſzt's Dante-Symphonie nach Richard Pohl. Selbſtverlag des Wiener akad. Wagner-Vereins. 1 Folioblatt.

2224. Texte der Chöre. Altdeutſche Weihnachtslieder für gemiſchten Chor. Ausgegeben bei der Aufführung derſelben im III. internen muſikaliſchen Abend am 17. November 1881. 1 Blatt 8°.

2225. Legitimations-Karte zu den muſikaliſchen Abenden im internen Kreiſe des Vereines. 1878—1879.

2226. Einladungs-Karte zu dem Franz Liſzt zu Ehren veranſtalteten muſikal. Feſt-Abende. 4. April 1879.

2227. —— zur Kneipe in Leber's Reſtauration als Feier der Anweſenheit der Herren Hans von Wolzogen und Jäger in Wien, für Freitag den 30. Mai 1879. (?)

2228. Ehren-Karte zum Beſuche der „internen muſikaliſchen Abende" des W. akad. Wagner-Vereines. 1879—1880.

2229. Einladungs-Karte zum Beſuche des am 21. März 1880 im Saale Böſendorfer zu Ehren F. Liſzt's veranſtalteten „Muſikaliſchen Feſt-Abends". Beginn 9 Uhr. (Gedruckt auf Roſa-Carton.)

2230. Eintrittskarte zum III. „internen Muſik-Abend“. 10. November 1880. Saal Böſendorfer.

2231. Ehren-Karte zum Beſuche der „internen muſikaliſchen Abende“ des Wiener Akademiſchen Wagner-Vereines. 1881.

2232. Einladungs-Karte zum Beſuche des am 11. April 1881 Abends halb 9 Uhr im Saale Böſendorfer zu Ehren Franz Liszt's veranſtalteten „Feſt-Abendes“.

2233. **Deutſche Muſik-Zeitung.** Nr. 11. I. Jahrg. Wien, 14 März 1874. Muſik. Beſprechung des vom akad. Geſangverein veranſtalteten Concertes unter Sucher's Leitung. —s. (A.)

2234. **Neues Wiener Abendblatt.** 1. März 1878. Notiz über den eben erſchienenen fünften Jahresbericht des Wr. akad. Wagner-Vereines. (A.)

2235. **Deutſche Zeitung.** Wien, 5. April 1879. Die Feier zu Ehren Franz Liszt's. F. G. (A. B.)

2236. **Zeitſchrift für die Muſikaliſche Welt.** Redacteur: Ed. Monika. Nr. 3. IV. J. Wien, am 18. October 1880. (S. 26. Mottl's Abſchied vom Wiener Akademiſchen Wagner-Verein. — Ed. M.) (Enthält u. a. die Hrn. F. Mottl an dieſem Abende überreichte Adreſſe.) (G. B.)

2237. **Muſiker-Courier.** Zeitſchrift für die muſikaliſche Welt. Redigirt von **Carl F. Klezor** und **Ed. Monika.** Nr. 25. III. Jahrg. Wien, am 1. April 1880. (S. 125. Concert-Bericht. — Akademiſcher Wagner-Verein. — Ed. M.) (G. B.)

2238. **Neues Wiener Tagblatt.** 24. Dezember 1880. Beſprechung der im letzten d. i. „internen muſikal. Abend“ ſtattgefundenen Concertaufführung des 1. Aufzuges von „Triſtan und Iſolde“ am 22. d. M. (A. B.)

Peſter Lloyd. 28. December 1880. Wiener Muſikbrief. Von Dr. **Th. Helm.** (— Aus den Konzertſälen: . . . „Triſtan und Iſolde“ mit Herren Winkelmann im Akademiſchen Wagner-Verein.) (E.) (951)

2239. **Fremden-Blatt.** Wien, 1 Jänner 1881. Ueber eine der Soloſängerin Frau Kupfer vom akadem. Wagner-Verein als Dank für ihre Mitwirkung an dem letzten Vereinsabend zum Geſchenk gemachte Büſte Richard Wagner's. (A.)

2240. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** Wien, 16. Jänner 1881. (Wagnerverein.) (A.)

2241. **Morgen-Poſt.** Wien, 27. Jänner 1881. Bericht über den erſten „internen muſikaliſchen Abend“. Hn. (A. B.)

2242. **Die Preſſe.** Wien, 12. April 1881. Bericht über den Feſt-Abend zu Ehren Franz Liszt's. (G. B.)

2243. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** Wien, 12. April 1881. (Denſelben Abend betreffend.) (A. B.)

2244. **Neues Wiener Tagblatt.** 13. April 1881. (Denſelben Abend betreffend.) (A. B.)

2245. **Morgen-Poſt.** Wien, 14. April 1881. (Denſelben Abend betreffend.) (G. B.)

2246. Peſter Lloyd. 15. April 1881. Feuilleton. Wiener Muſikbrief von Dr. Th. Helm. — — Feſtabend des Wagner-Vereins. — — /E./

2247. Neues Wiener Abendblatt. 25. Mai 1881. Ueber den (2.) internen Muſikabend zu Ehren des Geburtsfeſtes Richard Wagner's. /R. A./

2248. Die Preſſe. Wien, 25. October 1881. Ueber die interne Feier des ſiebzigſten Geburtstages Liſzt's, im Reſtaurationsſaale des Muſikvereinsgebäudes am 22. October d. J. /R. A./

2249. Morgen-Poſt. Wien, 18. November 1881. Bericht über den dritten diesjährigen internen Muſikabend. Bn. /G. A./

8. Leipziger akademiſcher Wagner-Verein.

2250. Statuten des Leipziger Akademischen Wagner-Vereins. Leipzig 1881. Druck von Oswald Mutze. 8 S. kl. 8°.

2251. Erster Jahresbericht des Leipziger akademischen Wagner-Vereines für das Sommersemester 1880 und das Wintersemester 1880/81. Leipzig. Druck von Oswald Mutze 1881. 12 S. 8°.

9. Neuer Berliner Wagnerverein.

2252. Statuten des Neuen Berliner Wagnervereins. Zweigverein des Bayreuther Patronatvereins. Berlin 1881. (Berlin, im Februar 1881. Der Vorſtand Dr. Bernhard Förſter, Vorſitzender, Carl Schäffer, Liebermann von Sonnenberg.) 1 Doppelblatt. 8°.

* * *

11. Bayreuther Patronatverein.

An die geehrten Vorstände der Richard Wagner-Vereine. (Ueber die Gründung eines Patronat-Vereines zur Pflege und Erhaltung der Bühnenfeſtſpiele in Bayreuth.) Bayreuth, 1. Januar 1877. Richard Wagner. (Musikalisches Wochenblatt. Leipzig, 26. Januar 1877. VIII. J. No. 5. S. 61–63.) (560)

(Conſtituirung des Patronatvereines vgl. dieſelbe Abtheil. 2. „Leipzig.")

(1877.)

2253. **An die Freunde Richard Wagner's und seiner künstlerischen Bestrebungen.** Bayreuth, den 16. September 1877. Namens der Delegirten: Der Verwaltungsrath. (Verständigung über die am 15. und 16. Sept. erfolgte Gründung des »Bayreuther Patronatvereines«. Einführung zu Nachfolgendem.) — Statuten des Vereines. Bayreuth, 15. September 1877. (Bestehend aus 8 Paragraphen.) — **Grundzüge der Schule.** Richard Wagner. — Formular der Beitrittserklärung zum Patronatverein in Bayreuth. — Verzeichniß der Vertreter des Patronatvereins in Bayreuth in den verſchiedenen Städten. — 2 unpag. Doppelblätter in gr. 4°.

Patronat-Verein Bayreuth. — (Verſtändigung über die Art der Anmeldung zur Theilnahme an den Uebungen der Bayreuther Schule.) Bayreuth, 8. October 1877. Der Verwaltungsrath. (Musikalisches Wochenblatt. 1877. S. 636. Anzeigen.) (560)

2254. **»An die geehrten Vertreter des Bayreuther Patronatvereines«.** (Ueber die Vertagung der Eröffnung der Schule, — über eine vom Patronat-Vereine herauszugebende Zeitschrift, — und über die für 1880 in Aussicht genommene Darstellung des »Parsifal«.) Bayreuth, am 8. December 1877. Richard Wagner. — (Nachſchrift des Verwaltungsrathes.) 1 Doppelblatt gr. 4°.

2255. **Grundlage und Aufgabe des allgemeinen Patronatvereines zur Pflege und Erhaltung der Bühnenfestspiele zu Bayreuth von Hans von Wolzogen.** Chemnitz, Verlag von Ernst Schmeitzner. 1877. London, E. C. F. Wohlauer. 56 S. 8°.

Die Tonkunſt. 1877. IV. Bd. (S. 193. 221. 256. 327. Richard Wagner's Bayreuther Hochſchule von Martin Plüddemann.) (562)

Musikalisches Wochenblatt. 1877. (S. 637. Die Schule für Musik und dramatische Kunst in Bayreuth. Von Heinrich Porges.) (560)

2256. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 18. Januar 1877. (Ein Manifeſt Wagner's.) /R. A./

2257. **Fremden-Blatt** (Abendblatt.) Wien, 18. Jänner 1877. Daſſelbe betreffend. /R. A./

(1878.)

2258. **Bayreuther Blätter.** Monatschrift des Bayreuther Patronatvereines unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von Hans von Wolzogen. Erster Jahrgang 1878. 376 S. gr. 8°. (Verlag von Ernst Schmeitzner in Chemnitz.)

»**An die geehrten Vorstände der noch bestehenden lokalen Wagner-Vereine**«. (Ueber den engeren Anſchluß der ſelbſtändigen Wagner-Vereine an den Bayreuther Patronat-Verein.) Bayreuth, 15. Januar 1878. Richard Wagner. (Bayreuther Blätter. 1878. S. 23.) (2258)

2259. **Zur Benachrichtigung!** (Statuten des Vereines und Verzeichniss der Vertretungen.) (Beilage der Bayreuther Blätter, October 1878.) 1 Folio-Blatt.

Die Tonkunſt. 1878. V. Bd. (S. 20. R. Wagner's bayreuther Hochſchule.) (567)

(1879.)

2260. **Bayreuther Blätter.** Monatschrift des Bayreuther Patronatvereines. Unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von Hans von Wolzogen. Zweiter Jahrgang 1879. 372 S. 8°. (Im Verlage des Patronat-Vereins. — Druck von Th. Burger, Bayreuth.)

Erklärung an die Mitglieder des Patronatvereines. (Betreffend die Verſchiebung der Aufführung des „Parſifal".) Bayreuth, 15. Juli 1879. Richard Wagner. (Bayreuther Blätter 1879. S. 216.) (2260)

2261. **Autographirtes Zirkular von Hans Paul Freiherrn von Wolzogen an die Mitglieder des Patronatvereines bezüglich der Abhaltung von Konzerten im Juli 1879, in Bayreuth.** (Bayreuth, 1. Mai 1879.) 1 Doppelblatt. 4°. ([illegible])

2262—2265. **Aufruf.** (Gezeichnet von 8 Vertretern des Bayreuther Patronatvereines. October 1879.) 1 Doppelblatt. 8°. — **Erklärung des Vereinsvorstandes an die Vertreter und Mitglieder des Bayreuther Patronatvereines.** Bayreuth, im October 1879. 1 Blatt. 8°. — **Bayreuther Patronatverein. Allgemeine Bestimmungen. Besondere Bestimmungen. Verzeichniss der Vertretungen des Bayreuther Patronatvereines.** Bayreuth, Oktober 1879. 1 Doppelblatt. 4 S. 8°. — **Anhang. A. Verzeichniss der Vergünstigungen für die Mitglieder des Bayreuther Patronatvereines. B. Vergünstigungen für den Fonds des Bayreuther Patronatvereines. C. Separatabdrücke aus den »Bayreuther Blättern«.** 1 Doppelblatt. 8°. ([illegible])

Jahrbuch für das deutſche Theater. Von J. Kürſchner. 1879. (S. 141—146. Bayreuther Patronatverein. Von H. v. Wolzogen.) (470)

Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung. 1879. (S. 377. Der Patronat-Verein in Bayreuth. — Wilhelm Tappert.) (574)

2266. **Fremden-Blatt.** Wien, 7. Juni 1879. (Ueber die Zuwendung zweier Beiträge von zwei Gönnern für den Bayreuther Fond. (N.))

2267. —— Wien, 5. Auguſt 1879. (Erklärung Richard Wagner's an die Mitglieder des Patronatvereins. (N. A.))

2268. **Deutſche Zeitung.** Wien, 30. Auguſt 1879. (Mittheilungen des Hofkapellmeiſters Alois Schmitt von Schwerin, auf die Bayreuther Unternehmung, insbeſondere auf „Parſifal" und die „Schule" bezüglich. (N. A.))

(1880.)

2269. **Bayreuther Blätter.** Monatschrift des Bayreuther Patronatvereines. Unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von Hans von Wolzogen. Dritter Jahrgang 1880. 360 S. 8°. (Im Verlage des Patronatvereines. Druck von Th. Burger in Bayreuth.)

Zur Mittheilung an die geehrten Patrone der Bühnenfestspiele in Bayreuth. (Grundlage der künftigen Organisation.) Bayreuth, 1. December 1880. Richard Wagner. (Bayreuther Blätter. 1880. S. 355.) (2269)

2270. **Bayreuther Patronatverein.** (Auszug aus den »Bestimmungen«.) 1 Blatt. 2 S. 8°. (Beilage zum 1. Stücke der Bayreuther Blätter 1880.)

2271. **Einladung** für eine zu Ostern 1880 in München abzuhaltende Versammlung von Mitgliedern des Patronatvereines. Januar 1880. (Gezeichnet von den oben erwähnten 6 Vertretern des Bayreuther Patronatvereines.) 1 Bl. 8°. (Beilage zum I. Stücke der »B. Bl.« 1880.)

2272. **Einladung.** Begründung der Einberufung obiger Versammlung nach Wiesbaden für den 29. u. 30. März. 1 Bl. 8°. (Beilage zum III. Stücke der »B. Bl.« 1880.)

2273. **Bericht** über die am 29. und 30. März 1880 von Mitgliedern des Bayreuther Patronatvereines in Wiesbaden abgehaltene Versammlung. (Beilage des Special-Ausschusses zum V. Stücke der »B. Bl.«) 2 Doppelblätter. 7 S. 4°.

2274. Abonnements-Concerte der herzogl. Hofkapelle in Meiningen. 1 Blatt. 8°. (Beilage zum IX. Stücke der „B. Bl.“)

Musikalisches Wochenblatt. 1880. (S. 126, 214, 271, 408. Bayreuther Patronatverein.) (575)

Die Tonkunſt. Band IX. (1880) (S. 203. 392. Bayreuther Patronatverein.) (576)

2275. **Deutſche Zeitung.** Wien, 2. April 1880. (Abend-Ausgabe.) Ueber das Ergebniß der auf Anregung des Hrn. Schön aus Worms in Wiesbaden am Oſtermontag und dem darauf folgenden Tage abgehaltenen Verſammlung von Mitgliedern des Baireuther Patronat-Vereines. /R. A./

2276. **Fremden-Blatt.** Wien, 3. April 1880. Ueber die von dreißig Vertretern des Baireuther Patronatvereines in Wiesbaden abgehaltene Verſammlung. /R./

2277. **Deutſche Zeitung.** Wien, 2. Juni 1880. Ueber die Bewilligung von Tauſend Mark von Seite des großen Allgemeinen deutſchen Muſik-Vereins für die Zwecke des Baireuther Patronatvereines. /R./

2278. **Elberfelder Zeitung.** 7. u. 8. Juni 1880. Richard Wagner's Project einer Stilbildungsſchule in Bayreuth. I. II. —nn. /G. A./

(1881.)

2279. **Bayreuther Blätter.** (Separat-Stück.) IV. Jahrg. 1881. Programm. (Bericht und Aufforderung.) Bayreuth, 31. December 1880. Die Redaction der »Bayreuther Blätter«. 6 S. 8°.

2280. **Bayreuther Blätter.** Monatsschrift des Bayreuther Patronatvereines. Unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von Hans von Wolzogen. Vierter Jahrgang 1881. 372 S. 8°. (Im Verlage des Patronatvereines. Im Buchhandel zu beziehen durch Carl Giessel.) *)

2281. **Aufgabe der Vertreter des Bayreuther Patronatvereines.** 1 Autographirtes Doppelblatt. kl. 4°.

---

*) Vgl. Anmerkung auf S. 91.

2282. Beilage zum VIII. Stücke der »Bayreuther Blätter«. Nachträge zur Geschichte der Wagner-Vereine bis Juni 1881. 1 Blatt. 8°.

2283. Festgruss der Bayreuther Blätter zum 22. Oktober 1881. An Franz Liszt. — Heinrich von Stein. 1 Doppelblatt. 8°.

NB. Die weiteren vom Patronatverein für dieſes Jahr erlaſſenen Schriftſtücke ꝛc. wurden als bereits auf das zweite Feſtſpiel bezügliches enthaltend, in der fünften Abtheilung „Bayreuth“ aufgeführt.

⁂

Anmerkungen.

1) (S. 191) Folgende Wagner-Vereine wurden nach dem Vorgange des Richard Wagner-Vereins in Mannheim gegründet. [Aus einem Originalberichte von Herrn Emil Heckel an den Herausgeber.] 1871: (1. Juni: Mannheim. — Auguſt: Wien, Leipzig, München. — November: Berlin.) 1872: (Jänner: Dresden, Mainz. — Februar: Bayreuth. — April: Darmſtadt, Akad. Wagner-Verein Berlin. — Mai: Cöln. — September: New-York. — November: Berlin, Richard Wagner-Verein für die Aufführungen des Ring der Nibelungen in Bayreuth & Berlin; ferner entſtanden 1872 noch Wagner-Vereine in Brüſſel, London, Nürnberg, Peſt, Prag, Regensburg, Graz und Braunſchweig. — Zweigvereine vom Mannheimer Richard Wagner-Verein). 1873: (Februar: Wiener Akad. Wagner-Verein. — November: Haarlem.) — 1874: (April: Mainz, Frauen-Wagner-Verein.)

2) (S. 192) Wurde nach Wagner's Anordnung nur für Patrone ausgegeben.

3) (S. 192) Die beiden Programme (2085 u. 2086) wurden von Richard Wagner ſelbſt zuſammengeſtellt.

4) (S. 193) Bezieht ſich auch auf den Wiener akademiſchen Wagner-Verein.

5) (S. 194) Das kreisrunde Siegel hat einen Durchmeſſer von 4 Cm., und ſtellt dar: Ein kelchartiges Gefäß (den Gral), darüber ſchwebend eine Taube, über welcher das Gral-Motiv aus „Lohengrin", auf einem Bande geſchrieben, erſichtlich iſt; unter dem Kelche die Umſchrift: „Orden vom heil. Gral". (Vergleiche das vom Meiſter dem Orden zugeſandte „Gral-Motiv", Nr. 2109.)

6) (S. 195) Aufgeſchrieben von Herrn Eugen Wöhrle, Schriftführer des Ordens bei meiner Anweſenheit in München am 10. Auguſt 1890.

7) (S. 197) Die General- und Plenarverſammlungen des Vereines fanden bisher in verſchiedenen Localen des Muſikvereinsgebäudes (Lothringerſtraße), die „muſikaliſchen Abende im internen Kreiſe" im „Saale Böſendorfer" (Herrengaſſe) ſtatt.

8) (S. 200) Schluß der Saiſon 1890—91.

9) (S. 203) Das Reinerträgniß wurde durch den Wr. akad. Wagner-Verein dem Fonde der Bayreuther Feſtſpiele zugewendet.

10) (S. 203) Den Clavierpart in den beiden „Rheingold"-Abenden ſpielte Herr Felix Mottl allein ohne Unterbrechung.

11) (S. 204) Nach Aufführung der „Götterdämmerung".

12) (S. 209) Wurde nicht ausgeſendet.

13) (S. 209) Unter Einem an die Mitglieder verſendet aus Worms. (Poſtſtempel: Wien, 19. 11. 70.)

Fünfte Abtheilung.

Bayreuth.

I. Einleitendes. — Vor Eröffnung der Bühnenfeſtſpiele 1876.

1. Perſönliche Kundgebungen des Meiſters.

1871 2284. Ueber die Aufführung des Bühnenfestspieles Der Ring des Nibelungen. Eine Mittheilung und Aufforderung an die Freunde seiner Kunst von **Richard Wagner**. Leipzig. Verlag von E. W. Fritzsch. 1871. 19 S. 8°.

Eine Mittheilung an die deutschen Wagner-Vereine. Luzern, 25. Dezember 1871. **Richard Wagner**. (**Musikalisches Wochenblatt** 1872. S. 17.) (550)

1872 2285. Bericht an den deutschen Wagner-Verein über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspieles »Der Ring des Nibelungen« begleiteten. Von **Richard Wagner**. Leipzig, Commissions-Verlag von E. W. Fritzsch. 1872. 38 S. 8°.

»Den geehrten Patronen der Bühnenfestspiele in Bayreuth.« (Proclamation über die Errichtung des proviſoriſchen Feſttheaters.) Bayreuth, 1. Februar 1872. (**Musikalisches Wochenblatt** 1872. S. 110.) (550)

2286. Patronat-Schein No. 89. (300 Thaler.) Bayreuth, 1. Februar 1872. (Mit Richard Wagner's eigenhändiger Fertigung.) 1 Doppelblatt. 4°. C. Giessel's Offizin in Bayreuth. [1]

Einladung R. Wagner's an die Patrone zu der am Tage der Grundſteinlegung des proviſoriſchen Feſttheaters am 22. Mai 1872 in Bayreuth ſtattfindenden Aufführung der neunten Symphonie Beethoven's mit Chören „an die Freude". (**Musikalisches Wochenblatt** 1872. S. 267.) (550)

Privatmittheilung an die Patrone über die Vergebung der Freiplätze zur Feſtaufführung am 22. Mai 1872. (**Musikalisches Wochenblatt** 1872. S. 286.) (550)

2287. Programm zur Feier der Grundsteinlegung am 22. Mai 1872. 1 Blatt. kl. 8°. (Auf Lackpapier gedruckt.) Carl Giessel's Offizin in Bayreuth.

Worte geſprochen von Richard Wagner am Schluſſe der Probe zur neunten Symphonie im alten Opernhauſe zu Bayreuth.

1872 21. Mai 1872. (Musikalisches Wochenblatt 1872. S. 394.) (550)

Handſchriftliche Urkunde von Richard Wagner. (Verſe, eingeſchloſſen im Grundſteine des Bühnenfeſtſpielhauſes.) Bayreuth, 22. Mai 1872. (Musikalisches Wochenblatt 1872. S. 363.) (550)

2288. Rede bei der Grundsteinlegung des provisorischen Festtheaters in Bayreuth. Gehalten von Richard Wagner. 1 Doppelblatt. 4⁰. (Mit verziertem Rande.) Carl Giessel, Bayreuth.

Toaſte geſprochen von Richard Wagner im Hôtel zur Sonne in Bayreuth nach Aufführung der neunten Symphonie. (Musikalisches Wochenblatt 1872. S. 408.) (550)

1873 2289. Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Nebst einem Berichte über die Grundsteinlegung desselben von Richard Wagner. Mit sechs architektonischen Plänen. Leipzig, Verlag von E. W. Fritzsch 1873. 30 S. gr. 4⁰.

„Gereimte Anſprache“ bei der Hebefeier des Wagner-Theaters. (Musikalisches Wochenblatt 1873. S. 483.) (Nach der »Deutschen Zeitung«.) (552)

2290. An die Patrone der Bühnenfestspiele zu Bayreuth. (Ueber den Stand und Fortgang der Unternehmung.) Bayreuth, 30. August 1873. (Mit R. Wagner's eigenhändiger Fertigung.) 1 Bogen. Folio. C. Giessel's Officin, Bayreuth.

1875 2291. Zuschrift an die Künstler von Richard Wagner. (Ueber die Art der Einſtudirung des Werkes.) Bayreuth, 20. Januar 1875. 1 unpag. Doppelblatt. 4⁰.

Erklärung (über die bei den Feſtſpielproben angeblich vorgekommenen Zerwürfniſſe, im Anſchluſſe an den Rechenſchaftsbericht des Verwaltungsrathes). (2299)

2292. Feststellung der Aufführungstage des Bühnenfestspieles für das Jahr 1876, und Dankschreiben an die Künstler und Künstlerinnen, welche bei den Vorproben 1875 mitgewirkt haben. Richard Wagner. Bayreuth, 28. August 1875. 1 Doppelblatt. 4⁰. C. Giessel's Officin. Bayreuth.

Bühnenfestspiele in Bayreuth. 4. October 1875. Richard Wagner. (Erklärung, den freien Eintritt zu denſelben betreffend.) (Musikalisches Wochenblatt 1875. S. 511.) (555)

1876 2293. Begleitſchreiben zu dem an die, bei den Feſtſpielen mitwirkenden Künſtler geſendeten Probeplan; (enthalten in dem vom Verwaltungsrathe in Bayreuth für das zweite Semeſter 1875 verſendeten Berichte). Neues Fremden-Blatt. Wien, 20. Februar 1876.

2294. Schreiben von R. Wagner mit Entwurf des Reverses der Mitwirkenden und Darstellenden bei den Festspielen 1876. Bayreuth, 9. April 1876. 1 unpag. Doppelblatt. 4⁰.

1876 **Bekanntmachung von Richard Wagner.** (Ueber die nothwendige Beſchränkung der Freiplätze und nähere Beſtimmung derſelben.) Bayreuth, 18. April 1876. (Musikalisches Wochenblatt 1876. S. 252.) (556)

2295. Anordnung der Proben zu den Aufführungen des Bühnenfestspieles »Der Ring des Nibelungen« in Bayreuth. Plakat-Format. C. Giessel's Officin, Bayreuth.

2296. Dasselbe. 9 S. (Taſchenformat.) C. Giessel, Bayreuth.

Offener Brief von Richard Wagner an Herrn Bürgermeiſter Th. Muncker. Bayreuth, 4. Juni 1876. (Bayreuther Tagblatt. Nr. 156. S. 1.) (2368)

2. Mittheilungen des Verwaltungsrathes und der Vereinsdelegirten.

1872 2297. Aufruf. (Von den Vereins-Delegirten.) Bayreuth, 23. Mai 1872. 1 Doppelblatt. 4°. Gedruckt bei Th. Burger in Bayreuth.

2298. Protokoll über die gemeinſchaftliche Berathung der Patrone und Vereinsdelegirten mit dem Verwaltungsrathe im Rathhausſaale zu Bayreuth 23. Mai 1872 abgehalten. Beilage: Bayreuth, 22. Mai 1872: Rechnungsausweis. 2 Doppelblätter. 8 S. 4°. Gedr. bei Th. Burger in Bayreuth.

1873 Bericht und Aufruf. (Betreffend die auf einer Delegirten-Verſammlung am 31. October 1873 in Bayreuth „empfangenen Eindrücke“.) Gezeichnet: Die Richard Wagner-Vereine zu: Bayreuth, Berlin, Cöln, Darmstadt, Dresden, Graz, Leipzig, Mainz, Mannheim, München, Nürnberg, Prag, Regensburg, Weimar, Wien. Der Allgemeine deutsche Musik-Verein. Der Akademische Wagner-Verein. Die deutschen Wagner-Vereine zu Brüssel, London, New-York, Pest und Petersburg. (Musikalisches Wochenblatt 1873. S. 668.) (552)

1875 2299. Rechenschafts-Bericht des Verwaltungs-Rathes des Richard Wagner-Theaters auf die Zeit vom 1. Januar bis 30. Juni 1875. Bayreuth, im Juli 1875. (Rechnungs-Ausweis pro 30. Juni 1875.) 1 Doppelblatt. 4°. C. Giessel's Officin, Bayreuth.

Nachschrift des Verwaltungsrathes betreffend die Patronat-Antheil-Scheine zu 100 Thaler. (Bayreuth, 28. August 1875.) (2292)

1876 **Nachſchrift des Verwaltungsrathes** (zu [556] Fünfte Abth. I. 1.) (Ueber den Umtauſch der Patronatſcheine gegen definitive Eintrittskarten und rechtzeitige Wohnungsanmeldung.) (Musikalisches Wochenblatt 1876. S. 252.) (556)

1876 Protokoll über die gemeinschaftliche Berathung der Patrone und Vereinsdelegirten mit dem Verwaltungrathe des Wagner-Theaters; abgehalten am 15. Mai 1876 im Rathhaussaale zu Bayreuth. (Musikalisches Wochenblatt 1876. S. 272.) (556)

2300. Separatabdruck aus No. 138 des Bayreuther Tagblattes vom 18. Mai 1876: „Die Bühnenfeſtſpiele in Bayreuth". Bekanntmachungen von Beſchlüſſen der Vereins-Delegirten. Bayreuth, 16. Mai 1876. 1 Blatt. Folio. Druck von C. Gießel in Bayreuth.

Anzeige. Bühnenfestspiele in Bayreuth. Bayreuth im Mai 1876. Der Verwaltungsrath. (Musikalisches Wochenblatt 1876. S. 314.) (556)

2301. Kundmachung des Verwaltungsrathes, den Besuch der Proben und das Betreten des Bühnen-Raumes betreffend. Bayreuth im Juni 1876. 1 Blatt. Folio. C. Giessel, Bayreuth.

3. Anſichten und Pläne des Wagnertheaters.

(Holzſchnitte und Drucke.)

(In Zeitſchriften und verſchiedenen Werken enthalten.)

Musikalisches Wochenblatt. 1872. (S. 710. Das R. Wagner-Theater in Bayreuth. Vordere Ansicht. — S. 711. Seiten-Ansicht.) (550)

Sechs architektoniſche Pläne. 1873. (2289) (Vgl. auch Nr. 1 Geſ. Schr. u. Dichtgn. Bd. IX.)

Musikalisches Wochenblatt. 1873. (S. 401. Der Zuschauerraum im Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. [Der soeben erschienenen Schrift Rich. Wagner's »Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth« etc., entnommen.]) (552)

Die Gartenlaube. Nr. 32. 1873. (Das Wagnertheater in Bayreuth nach ſeiner Vollendung. Nach dem Gemälde von Louis Sauter auf Holz übertragen.) (2332)

Das Neue Blatt. Ein illuſtrirtes Familien-Journal. 1874. ll. Folio. (S. 73. Das Wagnertheater zu Baireuth in ſeinem gegenwärtigen Zuſtande.) (554)

Illuſtrirtes Wiener Extrablatt. No. 313. Wien, 14. November 1873. (Das Wagner-Theater in Bayreuth. [Im Bau begriffen.]) (2400)

—— No. 184. Wien, 7. Juli 1874. (Das Wagner-Theater in Bayreuth. [Nach ſeiner Vollendung.]) (2401)

Illuſtrirte Zeitung. No. 1713. Leipzig, 29. April 1876. (S. 328. Richard Wagner's Bühnenfeſtſpielhaus zu Baireuth. Nach den Plänen der Architekten G. Semper und O. Brückwald.) (2351)

Neue Illuſtrirte Zeitung. Wien, 1876. No. 48. IV. J. II. Bd. (S. 760. Das Bühnenfeſtſpielhaus zu Baireuth.) (2353)

(In einzelnen Blättern.)

2302. Eintheilung der Sitzplätze im R. Wagner Bühnenfeſtſpielhauſe zu Bairenth. Plakat-Format. Länge 74 Cm. Breite 71 Cm. (Auf Leinwand aufgezogen in Schieber.)

2303. Richard Wagner'ſches Bühnenfeſtſpielhaus. Amphitheater-Eintheilung. — Druck v. Ludw. Groh. Bayreuth. 1 Blatt 4°.

(Photographien.)

(Nach der Natur.)

2304. Das Wagner-Theater von dem Bahnhofe aus geſehen. Querfolie.

2305. R. Wagner-Theater (von Außen). L. Sauter, Photograph in Bayreuth. Cabinetformat.

2306. Bühnenfeſtſpielhaus. (Vordere Anſicht.) Photogr. Anſtalt Greiner & Brand, Bayreuth. Cabinetformat.

2307. Dasſelbe. (Seiten-Anſicht.) Phot. Greiner & Brand. Cabinetformat.

2308. Dasſelbe. (In Perſpective.) H. Greiner, Bayreuth. Cabinetformat.

2309. Bühnenfeſtſpielhaus. (Vordere Anſicht.) Phot. Greiner & Brand. Viſitformat.

2310. Dasſelbe. (Seiten-Anſicht.) Phot. Greiner & Brand. Viſitformat.

(Nach Bildern und Zeichnungen.)

2311. Wagner-Theater in Bayreuth. Louis Sauter. (Photographie nach einem im Beſitze Wagner's befindlichen Oelgemälde.) Querquart.

2312. R. Wagner-Theater. (Von Innen.) Querquart.

2313. Das Innere des Wagner-Theaters in Bayreuth. L. Sauter in Bayreuth. Viſitformat.

NB. Später erſchienene Anſichten des Wagner-Theaters auf S. [illegible]

4. Illuſtrationen in Zeitſchriften.

Illuſtrirte Zeitung. Nr. 1511. Leipzig, 15. Juni 1872. LVIII. Bd. (Zur Grundſteinlegung des Wagner-Theaters in Bairenth: Die Feſtaufführung im k. Opernhaus am 22. Mai. Nach einer Zeichnung von Louis Sauter.) (2330)

2314. Illuſtrirtes Muſik- und Theater-Journal. Wien, September 1875. Wien, Ad. Böſendorfer. (Bayreuth. Feder- & Kreide-Zeichnung v. Hugo G. Ströbl.) *)

Über Land und Meer. Nr. 47. 1876. (S. 932. Ein Abend bei Richard Wagner. Originalzeichnung von L. Bechſtein.) (2354)

——— ——— Nr. 48. 1876. (S. 956. Skizzen aus Bayreuth. Originalzeichnung von L. Bechſtein.) (2355)

5. Verſchiedenes.

2315. Patronat-Schein. (Einhundert Thaler. Für eine vollſtändige Aufführung [4 Abende].) Formular. 1 Doppelblatt. 4°.

2316—2318. Richard Wagner's Bühnenfeſtſpiel. Bayreuther autographiſche Correſpondenz; herausgegeben von J. Zimmermann. No. 1. 2. 4. Bayreuth 17. 25. April. 18. Mai 1876. Auf ſieben Folio-Blättern.

2319. „Zum Eintritt in das Wagner-Theater". (Eintrittskarte zur Beſichtigung.

2320. Karte der Wagner-Theater-Reſtauration zu Bayreuth 1876.

2321. Brief vom Wohnungs-Comité an Nicolaus Oeſterlein. Bayreuth, Mai 1876. (Poſtſtempel: 23. 5.—6 Nm.) 4°. 1)

(Privat-Correſpondenz.)

Brief von Herrn Felix Mottl an den Herausgeber. Bayreuth, 11. Juli 1875.

Neun Briefe desſelben an denſelben. Bayreuth, 24. 29. Mai 19. 22. (Poſtſtempel.) 29. Juni; 6. (Poſtſtempel) 15. Juli; 1. u. 9. Auguſt 1876.

Brief desſelben an denſelben. Bayreuth, 7. Juni 1876. (Geſchrieben auf das Stück Nr. 2301.)

6. Litteratur.

A. In ſelbſtändigen Werken.

1872 2322. Feſtbericht über die Grundſteinlegung zum Rich. Wagner-Theater am 22. Mai 1872 in Bayreuth. Enthält: einen ausführlichen Feſtbericht, die bei der Grundſteinlegung und beim Feſtbankette gehaltenen Reden und Toaſte, dann ein Verzeichniß der Orcheſter- und Chor-Mitglieder, welche bei der Feſt-Aufführung der IX. Beethoven'ſchen Symphonie mitgewirkt haben, ſowie der dabei anweſenden Patrone, Wagner-Vereins-Delegirten &c. Bayreuth, 1872. Druck und Verlag der Max Poeßl'ſchen Buchdruckerei. 56 S. kl. 8°.

2323. *Die Aufführung von Beethoven's neunter Symphonie unter Richard Wagner in Bayreuth (22. Mai 1872) von Heinrich Porges. Leipzig, Verlag von C. F. Kahnt. 1872. 38 S. 8°.

2324. †Das Gründerthum in der Muſik. Ein Epilog zur Bayreuther Grundſteinlegung von Dr. Wilh. Mohr. Köln, 1872. Verlag der M. Du Mont-Schauberg'ſchen Buchhandlung. 32 S. 8°.

(1873) 2325. *Mahnruf an die Deutschen. (Fr. Nietzſche.) 1 Doppelblatt. 4 S. gr. 4°. (Ohne Namen und Jahreszahl.)

1873 2326. *Le Théâtre de Bayreuth et la Réforme Musicale de Richard Wagner par Marguerite Albana Mignaty. Florence Imprimerie Galiléienne de M. Cellini et C. 1873. 16 S. gr. 8°.

1876 2327. *Unzeitgemässe Betrachtungen von Dr. Friedrich Nietzsche. — Viertes Stück: Richard Wagner in Bayreuth. Schloss-Chemnitz. Verlag von Ernst Schmeitzner. 1876. 98 S. 8°.

2328. *Das Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth. Eine Studie über Richard Wagner's „Ring des Nibelungen" von Heinrich Porges. München, Carl Merhoff's Verlag. 1876. 8 S. 8°.

Die Poeſie in der Muſik von Franz Hüffer. Aus dem Engliſchen übertragen von E. G. Leipzig. F. E. C. Leuckart. (Anhang I. Bericht über die Feſtlichkeiten zu Bayreuth bei Gelegenheit der Grundſteinlegung des Wagner-Theaters. 1872.) (452)

B. In Zeitſchriften.

(Ganze Jahrgänge oder Bände.)

1872 Musikalisches Wochenblatt. Dritter Jahrg. 1872. (S. 358, 375, 391, 407. Die Festtage in Bayreuth. Musikbriefe von Wilhelm Tappert. — S. 362. Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Reden bei der Grundsteinlegung des Wagner-Theaters. — Die im Grundstein aufbewahrten 7 Gegenstände; darunter: ein Telegramm Sr. Maj. des Königs Ludwig II. »An den Dichtercomponisten Hrn. Richard Wagner in Bayreuth«. Kochel, 2. Mai 1872.) (550)

1873. ——— ——— Vierter Jahrg. 1873. (Das erste deutsche Bühnenfestspiel. Sein ethischer Gehalt und seine poetische Form. — Ein apologetisch kritischer Versuch von Hans von Wolzogen. S. 233, 249, 265. I. Das Bayreuther Theater und das Nibelungen-Drama. — S. 281, 289, 321. II. Ueber die Bedeutung des Epischen im Drama. — S. 353, 361. III. Das Drama vom Nibelungenringe zumal in den formell epischen Theilen seiner Dichtung. a. »Das Rheingold«. — S. 409, 433. b. »Die Walküre«. — S. 465, 489, 521. c. »Siegfried«. — S. 593, 609, 633, 661, 681, 714. d. »Götterdämmerung«.) (S. 483. Ueber die Hebefeier des Wagner-Theaters.) (552)

1874 ——— ——— Fünfter Jahrg. 1874. (S. 563. Das Wagner-Theater zu Bayreuth. Raumverhältnisse etc.) (553)

Das Neue Blatt. Ein illuſtrirtes Familien-Journal. 1874. II. Jahrg. (S. 73. 91. Richard Wagner's neueſte Kunſtſtätte und ihre hiſtoriſche Erinnerung. Von H. Kaſtner.) (554)

1875 Musikalisches Wochenblatt. Sechster Jahrg. 1875. (S. 479. Ein belgisches Urtheil über das Sängerpersonal des Wagner-Theaters. (Aus der »Indépendance Belge«.)) (555)

1876 **Musikalisches Wochenblatt.** Siebenter Jahrg. 1876. (S. 368. Die Rheingold-Proben. Bayreuth, 20 Juni. — [aus der »B. aut. Corr.«] S. 384. Ueber »Siegfried«. Bayreuth, 9. Juli. **Heinrich Porges.** — [aus der »B. aut. Corr.«] — S. 429. Die Proben zur »Götterdämmerung«. Bayreuth, 21. Juli. **Heinrich Porges.** — S. 443. Bayreuther Briefe. I. Physiognomie der Stadt und Umgegend; die zu Ehren des Königs geschmückte Stadt; Ankunft und Incognito des Königs; schweres Amt des Comité; das Theater, sein Inneres und Aeusseres; die Musik. Bayreuth, 7. August 1876. Bayreuther Briefe. II. — S. 457. Briefe an eine Wagnerianerin. Von **Richard Falkenberg.** Bayreuth, 7. August 1876. I.) (556)

Die Tonkunſt. I. Band 1876. (S. 32. Wagner's Bayreuther Unternehmen.) (557)

2329. **New-Yorker Belletriſtiſches Journal.** Eine Wochenſchrift für Literatur, Kunſt, Wiſſenſchaft, Politik und Tagesgeſchichte. Redaktion: Rudolph Lexow, Udo Brachvogel. Eigenthümer: R. Lexow & Co. Gr. Folio. (Vom 16. Juni — 29. Dezember 1876. Laufende No. 1264—1292. Vollſtändig.) (S. 376. Bayreuth. — [S. 379. Das Bayreuther Feſtſpiel. Von **H. Ehrlich.** I. Einleitende Bemerkungen. — S. 399. II. Die Dichtung. — S. 415. III. Die Muſik.] — S. 400. Richard Wagner. — S. 436. Das Bayreuther Feſtſpiel. Von **Leopold Damroſch.** I. Bayreuth, den 13. Auguſt 1876.)

(Einzelne Nummern und Hefte.)

1872 2330. **Illuſtrirte Zeitung.** Nr. 1511. Leipzig, 15. Juni 1872. LVIII. Bd. (S. 439. Die Grundſteinlegung des Wagner-Theaters in Baireuth. B. S.)

1873 2331. **Die Gartenlaube.** Illuſtrirtes Familienblatt. Herausgeber Ernſt Keil. No. 4. 1873. (S. 59. Das Wagnertheater in Bayreuth. — **Otto Gumprecht.**)

2332. —— No. 32. 1873. (S. 514. Ein Tempel der Zukunftsmuſik. **Peter Käſtner.**)

2333. **Europa-Chronik.** 1873. Nr. 37. (S. 583. Ueber das R. Wagner'ſche Unternehmen in Bayreuth.)

1875 2334. **Im neuen Reich.** 1875. II. Ausgegeben: 13. Auguſt. (S. 270. Aus Bayreuth. Vom Wagnertheater.) (Ausſchnitt.)

2335. **Deutſche Rundſchau.** Herausgegeben von Julius Rodenberg. 2. Jahrg. Heft 1. — October 1875. Berlin, Gebrüder Paetel. 170 S. 8°. (XIII. S. 153. **H. Krigar.** Die Feſtſpielproben in Bayreuth.)

2336. **Oeſt. Kunſt- und Induſtrie-Blatt.** No. 1. Wien, 1. November 1875. (Das Wagner-Theater in Bayreuth: Ausnützung der Dampfkraft. — Keſſelhaus. — Beleuchtung und Akuſtik.)

2337. **Europa-Chronik.** 1875. = Nr. 34. (S. 677. Muſik. Ueber die am 1. Auguſt begonnenen Orcheſterproben in Bayreuth.)

1876 2338—2340. **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Verantwortlicher Redacteur und Herausgeber: C. F. Kahnt in Leipzig. 72. Band 1876. No. 19. 22. 25. Leipzig, 5. u. 26. Mai. 16 Juni. (Rückblick auf die Feſtſpielproben in Bayreuth. Von Heinrich Porges. 3 Extrabeilagen: Richard Wagner's Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth. I.—VI. H. Porges.)

1876 2344—2345. Neue Zeitſchrift für Muſik. No. 26. 27. 28. 29. 31. Leipzig, den 23. 30. Juni, 7. 14. 28. Juli 1876. (5 Extra-Beilagen: R. Wagner's Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth. (Berichte.) VII.—XI. H. Porges. — Anzeigen.)

2346. —— No. 33. Leipzig, den 11. Auguſt 1876. (Feſtgruß.) (Extra-Beilage: R. Wagner's Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth. XII. XIII. J. Zimmermann. — Anzeigen.)

2347. —— No. 34. Leipzig, den 18. Aug. 1876. (Extra-Beilage. R. Wagner's Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth. XIV. XV. J. Zimmermann. — Am Vorabende der erſten Aufführung des „Ring des Nibelungen". H. Porges.)

Die Gegenwart. No. 27. Berlin, den 1. Juli 1876. Bd. X. (Inſerate. Bühnen-Feſtſpielhaus in Bayreuth. Größere Ankündigung der Aufführungen, mit vollſtändigem Verzeichniß des darſtellenden Künſtler-Perſonales u. ſ. w. Unterfertigt: Kölner Richard Wagner Verein.) (660)

2348. Echo. Berliner Musik-Zeitung. Herausgegeben von einem Verein theoretischer und praktischer Musiker. Verlag u. Redaction der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung. XXVI. Jahrg. No. 26. — 22. Juni 1876. (Das Bayreuther Ereigniss. Ein musikalisches Stimmungsbild aus Wien. J. O.) (N. Fr. Pr.)

2349. Die Gartenlaube. No. 34. 1876. (S. 568. Bayreuther Feſttagebuch No. 1. Vom 10.—13. Auguſt. — Bayreuth, 10. 11. 12. Auguſt. Wilhelm Marr.)

2350. Die Heimat. Illuſtrirtes Familienblatt. Wien. Heft 7. No. 21. — 1876. (S. 366. Briefe an die „Heimat". Die Bühnen-Feſtſpiele in Bayreuth. I. — 11. Auguſt. Dr. Theodor Helm.)

2351. Illuſtrirte Zeitung. No. 1713. Leipzig, 29. April 1876. LXVI. Band. (Richard Wagner's Bühnenfeſtſpiele in Baireuth.)

2352. —— No. 1728. Leipzig, 12. Auguſt 1876. LXVII. Band. (S. 137. Richard Wagner's „Ring des Nibelungen". I. Das Rheingold. — II. Die Walküre.)

2353. Neue Illuſtrirte Zeitung. IV. J. II. Bd. Wien, 1876. No. 48. (S. 767. Richard Wagner's Bühnenfeſtſpielhaus zu Baireuth.)

2354. Über Land und Meer. No. 47. 36. Band. Achtzehnter Jahrg. Stuttgart 1876. (S. 934. Ein Abend auf Wahnfried. M. B.)

2355. —— No. 48. (S. 963. Von den Bayreuther Feſtſpielen. C. B.)

C. In Zeitungen.

a. Aufſätze und größere Artikel.

(1872—1875.)

1872 2356. Deutſche Zeitung. Wien, 22. Mai 1872. Der Wiener Nibelungen-Fahrt. (Von unſerem Spezial-Chroniſten.) O. B. (Im Anſchluß: Bayreuth, 21. Mai. [Tel. d. „D. Ztg."])

1872 2357. Deutſche Zeitung. Wien, 23. Mai 1872. Der Wiener Nibelungen-Fahrt. (Von unſerem eigenen Berichterſtatter.) O. B. (Im Anſchluß: 2 Tel. d. „D. Ztg.“ Bayreuth, 22. Mai.)

2358. Deutſche Zeitung. Wien, 25. Mai 1872. Der Wiener Nibelungen-Fahrt. Bayreuth, 21. Mai. O. B.

2359. —— Wien, 1. Juni 1872. Die Bayreuther Feſttage. (Schluß.) Bayreuth, 23. Mai. O. B.

2360. Die Preſſe. Wien, 24. Mai 1872. Feuilleton. Bayreuther Plaudereien. Die Kunſthütte. — Indigena.

2361. —— Wien, 24. Mai 1872. (Abendblatt.) Das Wagner-Concert in Bayreuth. (Orig.-Corr. d. „Preſſe“.) — 21. 22. Mai.

2362. —— Wien, 25. Mai 1872. Das Wagner-Concert in Bayreuth. (Orig.-Ber. d. „Preſſe“.) H. K.

2363. Neue Freie Preſſe. Wien, 25. Mai 1872. Die Grundſteinlegung des Wagner-Theaters. (Special-Bericht der „N. Fr. Pr.“) Bayreuth, 22. Mai. — C. —

1875 2364. Neue Freie Preſſe. Wien, 21. Juli 1875. Ein Beſuch bei Richard Wagner. Bayreuth, 19. Juli. Franz Janner.

2365. Die Preſſe. Wien, 15. Auguſt 1875. Die Proben zu R. Wagner's Bühnenfeſtſpiel. (Orig.-Corr. der „Preſſe“.) Bayreuth, 12. Auguſt. M. P.

2366. „ Wien, 16. Auguſt 1875. Vom Wagner-Theater in Bayreuth. Bayreuth, 13. Auguſt.

(1876.)

1876 2367. Der Sammler. Belletriſtiſche Beilage zur „Augsburger Abendzeitung“. Fünfundvierzigſter Jahrgang. 1876. kl. Folio. (Vollſtändig mit 152 Nummern.) (Nro. 47. Bayreuth, die Feſtſtadt der Nibelungen. Bayreuth, den 17. April. C. Z. — Nro. 49. Das Richard Wagner-Theater. Bayreuth, den 25. April. C. Z. — Nro. 69. Richard Wagner's Bühnenfeſtſpiel. C. Z. Bayreuth, 15. Juni. — Nro. 71. Richard Wagner's Bühnenfeſtſpiel. Die Rheingold-Proben. C. Z. Bayreuth, 20. Juni. — Nro. 75. Der Theaterzettel für die Bayreuther Nibelungen-Aufführungen. — Nro. 91. Bayreuther Feſtbericht. Von Friedrich Lampert. I. Von der Feſtſtadt. — Nro. 92. (Fortſetzung.) — Nro. 95. II. Auf dem Feſtweg. — Nro. 97. III. Rheingoldtag.)

2368. Bayreuther Tagblatt. Oberfränkiſche Volkszeitung. 1876. XXII. Jahrgang. Vom 1.—30. Juni. (Nr. 152—180.) Eigenthum, Druck und Verlag von Carl Gieſſel in Bayreuth. ([Nr. 152. Donnerſtag den 1. Juni. Willkommen in Bayreuth!] — [Nebſt vielen anderen auf die Sache bezüglichen kürzeren Artikeln u. Notizen.])

1876 2369. **Fremden-Blatt**. Wien, 21. Juni 1876. (Abend-Blatt.) Vom Wagner-Theater in Baireuth.

2370. —— Wien, 8. Auguſt 1876. Von der Baireuther Künſtlerkolonie.

2371. —— Wien, 9. Auguſt 1876. (Abend-Blatt.) Aus Baireuth. („Eintreffen König Ludwig II. zu den Generalproben." 12 Uhr 15 Min. Nachts. — Wächterbude 61. — Näheres über die General-Proben. — Ueber die letzte Probe der „Götterdämmerung". — Directe Telegraphenverbindung Baireuth-Wien-Berlin.)

2372. —— Wien, 10. Auguſt 1876. (Abend-Blatt.) Aus Baireuth. — Vermiſchte Nachrichten.

2373. —— Wien, 12. Auguſt 1876. Feuilleton. Aus der jüngſten Feſtſtadt.

2374. —— Wien, 12. Auguſt 1876. Ein Empfangsabend bei Richard Wagner.

2375. —— Wien, 12. Auguſt 1876. (Abend-Blatt.) Eine Probe im Baireuther Feſtſpieltheater.

2376. **Die Preſſe**. Wien, 2. Auguſt 1876. Feuilleton. Nibelungen-Landſchaften. (J. Hoffmann's ſceniſche Original-Entwürfe zu R. Wagner's Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth.) C.

2377. —— Wien, 10. Auguſt 1876. Feuilleton. Bayreuther Bummelbrief. Bayreuth, 8. Auguſt. W. Singer.

2378. —— Wien, 10. Auguſt 1876. (Abendblatt.) Die Bühne des Bayreuther Theaters. — Nachrichten aus Bayreuth.

2379. —— Wien, 11. 13. Auguſt 1876. Aus Bayreuth. — 9. Auguſt. W. Singer. (Ueber die rege Theilnahme Englands u. Amerikas an den Feſtſpielen.) Aus Bayreuth, 10. Auguſt. W. Singer.

2380. —— Wien, 14. Auguſt 1876. (Abendblatt.) Aus Bayreuth. (Von unſerem Special-Berichterſtatter.) — Die Ankunft des deutſchen Kaiſers. — Der Kaiſer von Braſilien. — Wiener in Bayreuth. — Allerlei. — 13. Auguſt. W. S.

2381. **Neues Wiener Abendblatt** *) 9. Auguſt 1876. (Aus Bayreuth.) (— Nächtliche Ankunft des Königs von Bayern. — Zuſammenkunft mit Wagner auf der Eremitage.)

2382. —— 14. Auguſt 1876. Im Palmenwald zu Bayreuth. Sonntag Mittag. V. K. S.

2383. **Neue Freie Preſſe**. Wien, 10. 14. Auguſt 1876. (Abendblatt.) Aus Bayreuth. (Orig.-Corr. der „N. Fr. Preſſe".) — 9. Auguſt. J. Aus Bayreuth. — 12. u. 13. Auguſt.

2384. **Wiener Abendpoſt**. 11. Auguſt 1876. Das Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth. I. In der Vorwoche. — 9. Auguſt 1876. E. v. Vincenti.

2385. —— 14. Auguſt 1876. Das Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth. II. Erfolg der Generalproben. — Wagner's Nibelungen-Dichtung. E. v. Vincenti.

1876 2386. **Neues Wiener Tagblatt.** 13. Auguſt 1876. Einheitsnoten mit Zwangskurs. (Leitartikel.)

2387. —— 16. Auguſt 1876. Bayreuth im Gemüthlichen. — (Am Tage vor der erſten Vorſtellung.) V. K. Schembera.

2388. **Peſter Lloyd.** Nr. 172, 176, 181 u. 188. — 1876. Feuilleton. Vorſtudien zu R. Wagner's Bühnenfeſtſpiel „Der Ring des Nibelungen". I. II. III. IV. Dr. Theodor Helm.

2389. —— 16. Auguſt 1876. Feuilleton. Briefe aus Bayreuth. Von Dr. Theodor Helm. Bayreuth, 13. Auguſt.

2390. **Der ſchwäbiſche Poſtbote.** Feuilleton zur „Neuen Augsburger Zeitung". 1876. 8°. Nr. 123. — 12. Auguſt. Das Bayreuther Bühnenfeſtſpiel.

2391. **Allgemeine Zeitung.** Augsburg, 13. 15. Auguſt 1876. Die ſchönen Tage von Bayreuth. von B. I. II. — Bayreuth, 11. u. 12. Auguſt.

2392. **Voſſiſche Zeitung.** (Berlin.) 16. Auguſt 1876. Von den Bayreuther Feſttagen. Unmuſikaliſche Briefe von L. P. I.

b. Kürzere Artikel und Notizen.

(1871—1875.)

1871 2393. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 30. April 1871. (Richard Wagner in Bayreuth.) (Ueber das erſte Eintreffen R. Wagner's in Bayreuth.)

1874 —— Wien, 14. Januar 1874. Die vom Vicekönig in Egypten für den Bau des Wagner-Theaters zu Bayreuth gezeichnete Summe. (1500)

1875 2394. —— Wien, 15. Juli 1875. (Aus der Nürnberger Correſpondenz.) Ueber Vorproben und Eintreffen der Künſtler in Bayreuth.

2395. —— Wien, 5. Auguſt 1875. Ueber das Eintreffen der auserleſenen Muſiker und die feierliche Begrüßung des Meiſters bei der erſten Rheingold-Probe im Feſtſpielhauſe.

1873 2396. **Fremden-Blatt.** Wien, 24. Jänner 1873. Ueber das Fortſchreiten der baulichen Arbeiten des Wagnertheaters in Folge der außergewöhnlich milden Witterung. — Näheres über den Bau.

2397. —— Wien, 5. Auguſt 1873. Nachrichten über das Theater in Baireuth durch Jean von Moſer aus Prag.

2398. —— Wien, 7. Auguſt 1873. Ueber die Hebefeier des Baireuther Theaters am 2. Auguſt.

1875 2399. —— Wien, 7. November 1875. Ueber ein von R. Wagner an die künſtleriſchen Genoſſen ſeines Werkes verſendetes Zirkular, begleitet von einem Tableau der in Ausſicht genommenen Proben.

1873 2400. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** Wien, 14. November 1873. Das Wagner-Theater in Bayreuth. (Im Bau begriffen.)

1874 2401. —— Wien, 7. Juli 1874. Das Wagner-Theater in Bayreuth. (Nach ſeiner Vollendung.)

1873 2102. **Deutſche Zeitung.** Wien, 27. November 1873. Citat aus einem Briefe von Frau Coſima Wagner an Frau Moſer-Steinitz in Prag über den Stand des Bayreuther Unternehmens.

1875 2103. **Die Preſſe.** Wien, 23. März 1875. Notiz über einen im Prager induſtriellen Vereine vom Architekten Ohlen gehaltenen Vortrag, die Bauanlage und innere Einrichtung des Wagner-Theaters betreffend.

(1876.)

1876 2104. **Neues Fremden-Blatt.** Wien, 7. Februar 1876. Aus dem Maler-Atelier Prof. Doepler's in Berlin. Die Gewandungen der nordiſchen Götter- und Halbgötterwelt.

2105. —— Wien, 17. Februar 1876. Paſſus aus dem vom Verwaltungsrathe in Bayreuth Ende 1875 verſendeten Berichte.

2106. —— Wien, 18. Februar 1876. Daten aus dem Rechnungsausweis des Verwaltungsrathes des Wagner-Theaters Ende Dezember 1875.

2107. **Neues Wiener Abendblatt.** 18. Mai 1876. Verſammlung der deutſchen Wagner-Vereine. — Anmeldung von ſechzehn Zuſätzen für die Fürſtengalerie. — Herrichtung des alten Schloſſes der Bayreuther Markgrafen u. ſ. w.

2108. —— 21. Juli 1876. (Aus Bayreuth.) Ueber Sitzvertheilung. — Wohnungsfrage. — Feſtgewand.

2109. —— 7. Auguſt 1876. (Aus Bayreuth.) Ankunft König Ludwig II. — Feſtnachrichten.

2110. —— 10. Auguſt 1876. (Aus Bayreuth.) Ueber Abſchluß der Generalproben und Anzeige eines directen Verkehres mittelſt Weſtbahn und der bairiſchen Staatsbahn zu den Feſtſpielen am 12. 19. und 21. Auguſt.

2111. —— 11. Auguſt 1876. (Nach Bayreuth.) Anzeige der Abfahrt von Wien und Ankunft in Bayreuth mittelſt Courierzug der Kaiſer Franz Joſef-Bahn.

2112. **Fremden-Blatt.** Wien, 21. März 1876. Anzahl der vom deutſchen Kaiſer gezeichneten Patronatſcheine.

2113. —— Wien, 1. Juni 1876. Reges Leben und erhöhter Fremdenverkehr in Baireuth. — Verzeichniß aller Mitwirkenden unter Beifügung der übernommenen Rollen.

2114. —— Wien, 23. Juni 1876. Ueber die koſtenfreie Ueberlaſſung dreier prachtvoller Klaviere durch Herrn L. Böſendorfer für die Feſtſpielproben. — Name und Tag der Abreiſe der vom Wiener Operntheater in Baireuth mitwirkenden Chorſänger.

2115. —— Wien, 1. Juli 1876. Mittheilung der General-Direction der k. bairiſchen Verkehrsanſtalten über die Vermehrung von Bahnzügen und die Einführung von Rundreiſebillets ſammt Preisangabe.

2116—2118. —— Wien, 13. 14. 21. Juli 1876. Drei Notizen über die Betheiligung des Wiener Hofopernſängers Herrn Scaria an den Baireuther Aufführungen.

2119. —— Wien, 17. Juli 1876. (Abend-Blatt.) Bericht aus der „Gr. Tagesp." über die Frau Friedrich-Materna anläßlich ihres Namensfeſtes von Richard Wagner und der Künſtlerſchaft bereiteten Ovationen.

1876 2420. **Fremden-Blatt.** Wien, 20. Juli 1876. Controverſe über die an den Feſtſpielabenden zu wählende Toilette.

2421. —— Wien, 21. Juli 1876. Ueber den Rücktritt des Baſſiſten Kögel von der Betheiligung an den Baireuther Aufführungen.

2422. —— Wien, 22. Juli 1876. Notiz aus einem Berichte an die „Nordd. Allg. Ztg.“ (Baireuth, 19. Juli) über eine Probe des zweiten Aktes der „Walküre“.

2423. —— Wien, 22. Juli 1876. (Abend-Blatt.) Auszug aus einem langen Artikel des Pariſer »Figaro« von **Albert Wolff** über die bevorſtehenden „Nibelungen“-Aufführungen.

2424. —— Wien, 23. Juli 1876. Notiz über eine Probe des dritten Aufzuges der „Walküre“.

2425. —— Wien, 25. Juli 1876. Notiz über eine Probe des erſten Aktes „Siegfried“ und über die Mitwirkung der Frau Jachmann-Wagner bei den Aufführungen.

2426. —— Wien, 26. Juli 1876. Notiz aus einem Berichte an die „N. Allg. Ztg.“ über Proben der zwei letzten Akte von „Siegfried“.

2427. —— Wien, 27. Juli 1876. Ueber die Prüfung der Akuſtik des Baireuther Bühnenfeſtſpiel-Hauſes gelegentlich einer vor zahlendem Publikum veranſtalteten „Götterdämmerung“-Probe.

2428. —— Wien, 28. Juli 1876. Ueber eine Probe des erſten Aktes der „Götterdämmerung“ am 24. Juli.

2429. —— Wien, 30. Juli 1876. Ueber eine Probe des dritten Aktes der „Götterdämmerung“. (Letzte Scenenprobe mit Requiſiten vor den Haupt- und Generalproben.)

2430. —— Wien, 3. Auguſt 1876. Aufzählung der engliſchen Berichterſtatter, Ankunft der zwei hervorragendſten New-Yorker Muſikkritiker.

2431. —— Wien, 4. Auguſt 1876. („Der Ring der Nibelungen.“) Beſprechung der im Verlage von V. Angerer in Wien erſchienenen Photographien nach den Hoffmann'ſchen Decorationsentwürfen.

2432. —— Wien, 4. Auguſt 1876. (Abend-Blatt.) Zuſage des deutſchen Kaiſers auf die Einladung des Königs Ludwig in einem von General v. d. Tann zu überreichenden Handſchreiben. 5)

2433. —— Wien, 7. Auguſt 1876. (Abend-Blatt.) Vermiſchte Mittheilungen über die bevorſtehenden Nibelungenaufführungen.

2434. —— Wien, 8. Auguſt 1876. (Baireuth.) Beſprechung des bei C. Gieſſel erſchienenen Baireuther Wegweiſers.

2435. —— Wien, 6. Auguſt 1876. Ueber die Generalprobe der Walküre.

2436. —— Wien, 10. Auguſt 1876. Die nach Baireuth ſich begebenden leitenden und techn. Vorſtände des Wiener Hofoperntheaters.

2437. —— Wien, 11. Auguſt 1876. (Abend-Blatt.) (Verkehrs-Notiz.)

2438. —— Wien, 13. Auguſt 1876. Daten über die Orcheſter-Anlage im Baireuther Wagner-Theater.

1876 2439. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** Wien, 22. Juli 1876. Die zu den Feſtſpielen entſendeten Berichterſtatter des Pariſer „Figaro“.

2440. **Die Preſſe.** Wien, 16. Juni 1876. (?) Aus Bayreuth, 15. Juni. Probe-Nachrichten. — Ueber Beleuchtung und Gasflammenanzahl des Wagner-Theaters.

2441. —— Wien, 1. Auguſt 1876. (Kaiſer Wilhelm und das Bayreuther Bühnenfeſtſpiel.)

2442. —— Wien, 12. Auguſt 1876. (Bayreuther Feſtſpiele.) (Nachrichten über die Ankunft hoher Perſonen. — Abgedrucktes Schreiben aus dem königl. Cabinete: Ausdruck allerhöchſter Befriedigung Sr. Majeſtät König Ludwig II. an den Bürgermeiſter von Bayreuth. — Spende von 2000 Mark an die Stadtarmen.)

2443—2447. **Allgemeine Zeitung.** Augsburg. 3. 11. 11. 12. 13. Auguſt 1876. Neueſte Poſten. München, 2. 10. 10. 11. 12. Auguſt. (Die Reiſe Seiner Majeſtät König Ludwig II., des Kaiſers Wilhelm und anderer hoher fürſtlicher Perſonen nach Bayreuth betreffend.)

2448. —— Augsburg, 10. Auguſt 1876. Verſchiedenes. Bayreuth, 7. Aug. (Ankunft S. M. König Ludwig's von Bayern. — Die Generalprobe zu „Rheingold“.) (B. Bl.)

2449. —— Augsburg, 11. Auguſt 1876. Verſchiedenes. Bayreuth, 8. Aug. (Die Generalprobe der „Walküre“.) (B. Bl.)

7. Telegramme.

2450. **Fremden-Blatt.** Wien, 6. Auguſt 1876. München, 5. Aug. (Nach Schluß des Blattes eingetroffen.)

2451. —— Wien, 7. Auguſt 1876. (3 Telegramme:) Baireuth, 6. Auguſt. — (Telegr. des „Fr.-Bl.“.)

2452. —— Wien, 8. Auguſt 1876. Berlin, 7. Auguſt.

2453. —— Wien, 9. Auguſt 1876. (Abend-Blatt.) Baireuth, 9. Auguſt. (Telegr. des „Fr.-Bl.“)

2454. —— Wien, 10. Auguſt 1876. Baireuth, 9. Auguſt. (Telegr. des „Fr.-Bl.“)

2455. —— Wien, 13. Auguſt 1876. (4 Telegramme:) Baireuth, 12. Auguſt. (3 Telegr. des „Fr.-Bl.“)

2456. —— Wien, 14. Auguſt 1876. Baireuth, 13. Auguſt. (Telegr. des „Fr.-Bl.“)

2457. **Die Preſſe.** Wien, 10. Auguſt 1876. Bayreuth, 9. Aug.

2458. —— Wien, 13. Auguſt 1876. (2 Telegramme:) Bayreuth, 12. Auguſt. (Telegr. der „Preſſe“.) Bayreuth, 12. Aug. (Telegr. des Correſp.-Bureau.)

2459. **Neues Wiener Abendblatt.** 12. Auguſt 1876. (2 Telegramme:) Bad-Gaſtein, 12. Aug. Bayreuth, 12. Aug. — (Privattelegr. des „N. Wr. Abendblatt“.)

2460. **Neues Wiener Tagblatt.** 13. Auguſt 1876. Das Bühnenfeſtſpiel zu Bayreuth. (Original-Telegr. des „N. Wr. Tagblatt".) 2 Telegr. Bayreuth, 12. Aug.

2461. —— 14. Auguſt 1876. Bayreuth, 13. Auguſt. (Orig.-Telegr. des „N. Wr. Tagblatt".)

2462—2463. **Allgemeine Zeitung.** Augsburg, 11. 13. Auguſt 1876. 2 Telegraphiſche Berichte. Bayreuth, 10. 12. Auguſt.

* * *

II. Aus den Feſttagen. — Nach Eröffnung der Bühnenfeſtſpiele 1876.

1. Perſönliche Kundgebungen des Meiſters.

Drei Anſchläge im Wagner-Theater zu Bayreuth während der Aufführungen. 1) Auf der Bühne. 2) Im Orcheſterraum. 3) Bei den Eingängen zum „Zuſchauerraum". (**Musikalisches Wochenblatt** 1876. S. 484.) (556)

2464—2467. Das Rheingold. Die Walküre. Siegfried. Götterdämmerung. Textbuch-Ausgaben für die Feſtſpiele 1876. *)

2468. Original-Notenautograph von **Richard Wagner.** Die für die Zwiſchenakte der Bayreuther Feſtſpiele componirten Fanfaren. Mit eigenhändiger Unterſchrift und Datum. Bayreuth, 31. Juli 1876. 1 halbes Blatt, Notenpapier.

2469. Anſprache, gehalten von Richard Wagner nach dem erſten Cyklus im Feſthauſe zu Bayreuth am 17. Auguſt 1876. (Telegramm: **Fremden-Blatt.** Wien, 18. Auguſt 1876.)

2470. Rede, gehalten von Richard Wagner bei dem Banket in der Wagner-Theater-Reſtauration am 18. Auguſt 1876. (**Die Preſſe.** Wien, 23. Auguſt 1876.)

Schluß-Rede, gehalten von Richard Wagner nach dem dritten Cyklus des Bühnenfeſtſpieles „Der Ring des Nibelungen" im Feſthauſe zu Bayreuth am 30. Auguſt 1876. (**Musikalisches Wochenblatt** 1876. S. 505.) (556)

2471. Medaille in Bronze. 35 Millimeter Durchmeſſer. Avers: Kopf von der rechten Seite. Unten: A. SCHARFF, WIEN. Revers: Speer und Schwert verbunden durch einen Ring. Auf einem Bande umſchrieben: RHEINGOLD. WALKÜRE. SIEGFRIED. GÖTTERDÄMMERUNG. Umſchrift am Rande: „RICHARD WAGNER DANKT SEINEN FESTSPIELGENOSSEN“. MDCCCLXXVI. Unten: G. SEMPER f. (Erinnerungsgabe des Meiſters an die Künſtler.)

2. Feſtgaben.

A. Litterariſche.

Richard Wagner's Leben und Wirken. Festgabe zur Eröffnung der Bayreuther Bühnen-Festspiele. In sechs Büchern dargestellt von Carl Fr. Glasenapp. Erster Band. Cassel und Leipzig. Carl Maurer's Verlags-Buchhandlung. 1876. — 398 S. gr. 8°. (Sr. Majestät Ludwig II., König von Bayern zugeeignet.) (Siehe 369)

2472. Götterglaube und Nibelungenring. Festgabe zu Richard Wagner's Festspiel von Dr. C. Mehlis. Dürkheim und Leipzig. Verlag von G. L. Lang's Buchhandlung. 1876. 23 S. 8°. »Dem Meister der Musen Richard Wagner widmet die Rede der Melder der Märe«.

2473. Die Muſik in ihrer kulturhiſtoriſchen Entwicklung und Bedeutung von den älteſten Zeiten bis auf Richard Wagner. Mit 4 lith. Beilagen. Drei Vorträge von Lorenz Kranzold. [7]) Bayreuth. 1876. Verlag der Grau'ſchen Buchhandlung. 106 S. 8°.

B. Bildliche.

2474. Denkmünze aus Britannia-Metall. 39 Millimeter Durchmeſſer. Avers: Wagner's Bruſtbild. Umſchrift: RICHARD WAGNER. Unten: WILH. MEYER, STUTTGART. Revers: Im Mittelfeld: Das Bühnenfeſtſpielhaus zu Bayreuth. Umſchrift: DAS BÜHNENFESTSPIELHAUS ZU BAYREUTH.

2475. Wagner-Medaille in Bronze. 70 Millimeter Durchmeſſer. Avers: Kopf von der rechten Seite. Umſchrift: RICHARD WAGNER. Unten: CH. WIENER. VERLAG C. G. THIEME. LEIPZIG. Revers: Gruppe von neun Hauptgeſtalten aus Wagner's Opern und Muſikdramen.

2476. Wagner-Medaille in Bronze. 54 Millimeter Durchmeſſer. Avers: Kopf von der rechten Seite. Umſchrift: RICHARD WAGNER. Unten: A. SCHARFF, WIEN. Revers: Allegoriſche Gruppe darſtellend: Das Kunſtwerk der Zukunft.

2477. Denkmünze aus Britannia-Metall. 54 Millimeter Durchmeſſer. Avers: Kopf von der rechten Seite (nach Scharff). Umſchrift: RICHARD WAGNER. Revers: Mittelfeld: ZUR ERINNERUNG AN DIE FESTSPIELE IN BAYREUTH 1876. Umſchrift: Aufzählung der Opern und Muſikdramen R. Wagner's.

2478. Der Ring des Nibelungen. Photographien nach den ſceniſchen Original-Entwürfen zu R. Wagner's Bühnenfeſtſpiel von Joſef Hoffmann. Photographirt von V. Angerer in Wien. Eine Feſtgabe. Verlag von V. Angerer in Wien. 24 Blätter in kl. quer 4°, und 1 Blatt mit erklärendem Text. (Seiner Majeſtät König Ludwig dem II. von Bayern gewidmet.)

2479. Erinnerung an R. Wagner's Bühnenfeſtſpiel. Bayreuth, Auguſt 1876. Photographie von Georg Brokeſch. — Verlag von Hermann Hucke, Leipzig 1876. Folio.

2480. Zur Erinnerung an die Nibelungenaufführung in Bayreuth 1876. Componirt und herausgegeben von L. Sauter. (Bayreuth.) Gr. Folio.

2481. Erinnerung an Bayreuth. Aus der Kunſtanſtalt von Ph. Frey & Com. (Bayreuth.) (19 Anſichten lith. kl. Albumformat gebunden in einem Schieber.)

2482. Baireuth. Feder- & Kreide-Zeichnung von Hugo G. Ströhl. gr. Querquart. (Separat-Abdruck. Vergl. Nr. 2314.)

3. (Andere) Bildliche Darſtellungen.

A. Künſtler-Portraits.

(Photographien.)

(Cabinetformat.)

2483. Coſtüm-Portraits ſämmtlicher das Bayreuther Bühnenfeſtſpiel „Der Ring des Nibelungen" darſtellenden Künſtler & Künſtlerinnen. Unter Leitung des Prof. C. E. Döpler aus Berlin im Theater zu Bayreuth aufgenommen von J. Albert. München. Verlag von J. Albert in München. Leipzig. Edw. Schloemp. 24 Blätter. (In elegantem Album mit Namensverzeichniß.)

2484. Fr. Betz. Wanderer. (Im Mantel.) Nr. 25.
2485. Amalie Materna mit Pferd Grane. Nr. 30.
2486. Frauengruppe. Nr. 36. *)

2487. Albert Niemann als Siegmund in der „Walküre". Ganze Figur ſtehend. Richard & Lindner, Berlin.
2488. Derſelbe. Ganze Figur liegend. Richard & Lindner, Berlin.

(Viſitformat.)

2489. Franz Betz. Bruſtbild. Fr. Luckhardt, Wien.
2490. Louiſe Jaide. Knieſtück. Wilh. Pöllot, Darmſtadt.
2491. Lilli Lehmann. Bruſtbild. Carl Borntraeger, Wiesbaden.
Amalie Friedrich-Materna. (Siehe 1770)
2492. Joſephine Scheffzky. Bruſtbild. J. Albert. München.
2493. Karl Schloſſer. Bruſtbild. Fr. Hanfſtaengl. München.
2494. Georg Unger. Bruſtbild. J. Albert. München.
2495. Heinrich Vogl. Bruſtbild. F. Hanfſtaengl. München.
2496. Joſef Hoffmann. Knieſtück im Mantel. Emil Rabending, Wien.
Hans Richter. (Siehe 1748)
2497. Auguſt Wilhelmj. Bruſtbild. F. Luckhardt, Wien.
2498. Felix Mottl. Ganze Figur. Louis Sauter. Bayreuth.

2499. Mannen und Frauen der Götterdämmerung. Zum Andenken an die Nibelungentage in Bayreuth 1876. — Louis Sauter, Maler. 1 Blatt gr. Folio.
2500. Nibelungenorcheſter. Bayreuth, 1876. — Louis Sauter. 1 Blatt gr. Folio.

Illuſtrirte Zeitung. Nr. 1736. Leipzig, 7. Oktober 1876. (S. 291. Die baireuther Feſtſpielſänger. Nach Photographien gezeichnet von H. Scherenberg.) (2596)

B. Sonſtige Illuſtrationen in Zeitſchriften.

Illuſtrirte Zeitung. Nr. 1728. Leipzig, 12. Auguſt 1876. (S. 138. Scenen aus Richard Wagner's Bühnenfeſtſpiel „Der Ring des Nibelungen": Das Rheingold. — S. 139. Die Walküre. Originalzeichnung von Ludwig Burger.) (2352)

—— —— Nr. 1729. Leipzig, 19. Auguſt 1876. (S. 159. Scenen aus Richard Wagner's Bühnenfeſtſpiel „Der Ring des Nibelungen": Götterdämmerung. Originalzeichnung von Ludwig Burger. — S. 163. Medaille auf Richard Wagner und die Bühnenfeſtſpiele in Baireuth. Gravirt von Prof. Ch. Wiener in Brüſſel.) (2591)

Illuſtrirte Zeitung. Nr. 1732. Leipzig, 9. September 1876. (S. 219. Scenen aus Richard Wagner's Bühnenfeſtſpiel „Der Ring des Nibelungen": Siegfried, der Stimme des Waldvogels lauſchend. Originalzeichnung von Ludwig Burger.) (2592)

—— —— Nr. 1733. Leipzig, 16. September 1876. (S. 234. Aus R. Wagner's Bühnenfeſtſpiel „Der Ring des Nibelungen". Das Rheingold: Alberich und die Rheintöchter. S. 235. Die Walküre: Der Kampf zwiſchen Siegmund und Hunding. Nach der baireuther Aufführung gezeichnet von Knut Ekwall.) (2593)

—— —— Nr. 1735. Leipzig, 30. September 1876. (S. 278. Aus Richard Wagner's Bühnenfeſtſpiel „Der Ring des Nibelungen": Siegfried: Brünnhilde's Erwachen. S. 279. Götterdämmerung: Ueberführung der Leiche Siegfried's zur Halle der Gibichungen. Nach der baireuther Aufführung gezeichnet von Knut Ekwall.) (2594)

Neue Illuſtrirte Zeitung. Nr. 52. IV. J. Wien 1876. (Rheingold. Entwurf von Joſef Hoffmann. Nach einer Photographie von F. Angerer.) (2600)

Die Heimat. 1876. Heft 7. Nr. 22. (S. 361. Wagner-Medaille von Anton Scharff. —) (2601)

Illuſtrirtes Wiener Extrablatt. Wien, 4. September 1876. (Wotan und Brünnhilde.) (2603)

Der Bazar. Nr. 12. Berlin, 20. März 1877. — 23. J. (S. 95. Der Ring der Nibelungen: Die drei Rheintöchter.) Original-Compoſitionen von Profeſſor Doepler. (2607)

2501. —— Nr. 14. Berlin, 3. April 1877. — (S. 113. Der Ring der Nibelungen: Rheingold.) Original-Compoſitionen von Profeſſor Doepler.

2502. —— Nr. 18. Berlin, 7. Mai 1877. (S. 145. Der Ring der Nibelungen: Die Walküre.) Original-Compoſitionen von Profeſſor Doepler.

2503. —— Nr. 20. Berlin, 21. Mai 1877. (S. 161. Der Ring der Nibelungen: Götterdämmerung.) Original-Compoſitionen von Profeſſor Doepler.

2504. —— Nr. 32. Berlin, 20. Auguſt 1877. (S. 259. Der Ring der Nibelungen: Götterdämmerung.) Original-Compoſitionen von Profeſſor Doepler.

Meiſterwerke der Holzſchneidekunſt. 15. Lieferung. (2. Bd. 3. Lfg.) Leipzig, J. J. Weber. gr. Folio. (S. 11. Tafel XIX. Aus Richard Wagner's „Rheingold": Alberich und die Rheintöchter. Nach der Bayreuther Aufführung gezeichnet von Knut Ekwall.) (736)

Das Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth im Hinblick auf die bildende Kunſt von O. Berggruen. (S. 9. Wotan als Wanderer. — S. 16. Walküre. Gez. v. C. E. Doepler & A. v. Schröter.) (Als Beilage in 4°: Vor der Halle der Gibichungen. Wagner, Götterdämmerung II. A. Joſ. Hoffmann pinx. H. L. Fiſcher ſculp. — Verlag v. F. A. Seemann. Druck v. A. Brockhaus in Leipzig.) (2564)

4. Vermiſchtes.

2505. Verzeichniß ſämmtlicher bei den Bayreuther Bühnen-Feſtſpielen mitwirkenden Perſonen. (Separat-Abdruck aus dem Bayreuther Plakat-Anzeiger.) 1 Blatt. Folio.

2506. 8 Stück Contremarken der Patronatsſitze No. 214 u. 215 vom erſten Cyklus der Bühnenfeſtſpiele.

2507. Einladung zum Abendeſſen in der Wagner-Theater-Reſtauration für den 18. Auguſt 1876. Von den Reſtaurateuren am Theater. Bayreuth, 14. Auguſt 1876. (1 Bl. 4°.)

2508. 14 Fremdenlisten. No. 1.—14. (14.—30. August 1876.) Bayreuth, herausgegeben u. gedruckt von Max Poessel. geh. 8°.

2509—2512. Bayreuther Tagblatt. Oberfränkiſche Volkszeitung. 1876. XXII. Jahrg. Nr. 225, 226, 227 u. 228, den 14., 15., 16. u. 17. Auguſt. (Nr. 225. Mit vergrößertem [illegible].)

2513. Bayreuth. Ein Wegweiser durch die Stadt und Umgebung unter besonderer Berücksichtigung des Bühnenfestspieles 1876. Mit 8 Illustrationen, einem Stadtplan, der Amphitheatereintheilung des Bühnenfestspielhauses nebst Sitznummern und einem Anhange, das vollständige Personenverzeichniss, wie den Proben- und Aufführungsplan für das Bühnenfestspiel enthaltend. Bayreuth. Verlag von Carl Giessel's Buchhandlung. 1876. 86 S. kl. 8°.

5. Telegramme.

2514. Die Preſſe. Wien, 14. Auguſt 1876. Bayreuth, 13. Auguſt. (Telegr. unſeres Special-Correſpondenten.)

2515. —— Wien, 15. Auguſt 1876. Das Bühnen-Feſtſpiel in Bayreuth. (2 Telegr.) Bayreuth, 14. Auguſt. (Das 2. Telegr.: „unſeres Special-Correſpondenten“.)

2516. —— Wien, 16. Auguſt 1876. (3 Telegramme.) 2 Bayreuth, 15. Auguſt. 1 Bayreuth, 14. Aug.)

2517. —— Wien, 16. Auguſt 1876. (Abendblatt.) Bayreuth, 16. Auguſt.

2518. —— Wien, 17. Auguſt 1876. Bayreuth, 16. Auguſt. (Von unſerem Special-Correſpondenten.)

2519. —— Wien, 18. Auguſt 1876. (2 Telegramme.) Bayreuth, 17. Aug. (1. Von einem Special-Berichterſtatter der „Preſſe“. — 2. Von einem Special-Correſpondenten d. „Preſſe“.)

2520. —— Wien, 19. Auguſt 1876. Bayreuth, 18. Aug. (Von unſerem Special-Correſpondenten.)

2521. **Die Preſſe.** Wien, 21. Auguſt 1876. Bayreuth, 20. Auguſt. (Von einem Special-Correſp. der „Preſſe".)

2522. —— Wien, 22. Auguſt 1876. Bayreuth, 21. Auguſt.

2523. —— Wien, 29. Auguſt 1876. Bayreuth, 28. Auguſt.

2524. —— Wien, 30. Auguſt 1876. Bayreuth, 29. Auguſt.

2525. —— Wien, 31. Auguſt 1876. Bayreuth, 30. Auguſt.

2526. **Fremden-Blatt.** Wien, 14. Auguſt 1876. (2 Telegramme:) Baireuth, 13. Auguſt. (Telegr. des „Fr.-Bl.")

2527. —— Wien, 14. Auguſt 1876. (Abend-Blatt.) Baireuth, 14. Auguſt. (Telegr. des „Fr.-Bl.")

2528. —— Wien, 15. Auguſt 1876. (2 Telegramme:) Baireuth, 14. Aug. (Telegr. des „Fr.-Bl.")

2529. —— Wien, 16. Auguſt 1876. (3 Telegramme:) Baireuth, 15. Aug. (1. u. 2. Telegr. des „Fr.-Bl.")

2530. —— Wien, 16. Auguſt 1876. (Abend-Blatt.) Baireuth, 16. Auguſt. (Telegr. des „Fr.-Bl.")

2531. —— Wien, 17. Auguſt 1876. (2 Telegramme:) Baireuth, 16. Auguſt. (Telegr. des „Fr.-Bl.")

2532. —— Wien, 18. Auguſt 1876. (2 Telegramme:) Baireuth, 17. Auguſt. (Telegr. d. „Fr.-Bl.")

2533. —— Wien, 30. Auguſt 1876. Baireuth, 29. Auguſt.

2534. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 14. Auguſt 1876. Bayreuth, 13. Auguſt.

2535. —— Wien, 15. Auguſt 1876. (Abendblatt.) (2 Telegramme:) Bayreuth, 14. u. 15. Aug.

2536. —— Wien, 16. Auguſt 1876. (2 Telegramme:) Bayreuth, 15. Auguſt.

2537. **Neues Wiener Tagblatt.** 14. Auguſt 1876. Bayreuth, 13. Auguſt, [redacted]

2538. —— 15. Auguſt 1876. (2 Telegramme:) Bayreuth, 14. Aug. (Privat-Telegr. des „N. Wr. Tgbl.")

2539. —— 15. Auguſt 1876. Das Bühnenfeſtſpiel zu Bayreuth. (Telegr. Bericht des „N. Wr. Tgbl.") (2075 Worte.) — Bayreuth, 14. Aug. Erſter Tag: Rheingold. — W. K. Schembera.

2540. —— 16. Auguſt 1876. (5 Telegramme:) Bayreuth, 15. Auguſt. (Original-Telegr. des „N. Wr. Tagbl.")

2541. —— 17. Auguſt 1876. Bayreuth, 16. Aug. (Original-Telegr. des „N. Wr. Tgbl.")

2542. —— 18. Auguſt 1876. (2 Telegramme:) Bayreuth, 17. Aug. (Original-Telegr. d. „N. Wr. Tgbl.")

2543. —— 19. Auguſt 1876. (2 Telegramme:) Bayreuth, 18. Aug. (Privattelegr. des „N. Wr. Tgbl.")

—— 30. Auguſt 1876. Bayreuth, 29. Auguſt. (2632.)

2544. **Deutſche Zeitung.** Wien, 17. Auguſt 1876. Bayreuth, 16. Aug. (Telegr. d. „Deutſchen Ztg.")

2545. **Konſtitutionelle Vorſtadt-Zeitung.** Wien, 22. Auguſt 1876. Bayreuth, 21. Aug. (Von einem Special-Korreſpondenten.)

2546. —— Wien, 23. Auguſt 1876. Bayreuth, 22. Aug. (Telegr. des Spezial-Korreſp.)

2547. —— Wien, 24. Auguſt 1876. Bayreuth, 23. Aug. (Telegr. des Spezial-Korreſp.)

2548. **Allgemeine Zeitung.** Augsburg, 15. Auguſt 1876. (2 Telegramme.) Bayreuth, 14. Aug.

2549. —— Augsburg, 16. Auguſt 1876. (2 Telegramme.) Bayreuth, 14. u. 15. Aug.

2550. —— Augsburg, 17. Auguſt 1876. Bayreuth, 16. Aug.

2551. —— Augsburg, 18. Auguſt 1876. Bayreuth, 17. Aug.

2552. —— Augsburg, 19. Auguſt 1876. Bayreuth, 18. Aug.

2553. —— Augsburg, 30. Auguſt 1876. (2 Telegramme.) Bayreuth, 29. Auguſt.

2554. —— Augsburg, 31. Auguſt 1876. Bayreuth, 30. Aug.

2555. —— Augsburg, 1. September 1876. Bayreuth, 31. Aug.

2556. **Süddeutſche Preſſe.** München, 1. September 1876. Letzte Poſten. Bayreuth, 31. Aug. (Privattelegr. d. „Südd. Pr.")

Voſſiſche Zeitung. (Berlin.) 16. Auguſt 1876. (Bayreuth, 15. Auguſt. G. E. — Wolff'ſches Telegraphen-Büreau: Bayreuth, 14. u. 15. Auguſt.) — 18. Auguſt. (Bayreuth, 17. Auguſt. G. E. — „Wolff'ſches T. B." Bayreuth, 18. Auguſt.) — 19. Auguſt. (G. E. Telegraphiſcher Originalbericht von „B. Fr." an die „Nat.-Ztg.") (2392)

6. Litteratur.

A. In ſelbſtändigen Werken.

1876 2557. Für den „Ring des Nibelungen" gegen das „Feſtſpiel zu Bayreuth" von H. Ehrlich. Berlin, Louis Gerſchel, Verlagsbuchhandlung. 1876. 72 S. 8°.

2558. Das Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth. Kritiſche Studie von Guſtav Engel. (Separat-Abdruck aus der Voſſiſchen Zeitung.) Berlin. Verlag von C. A. Challier & Co. 1876. 93 S. 8°.

2559. Nüchterne Briefe aus Bayreuth von Paul Lindau. Separat-Abdruck aus der „Schleſiſchen Preſſe". Fünfte Auflage. Breslau. Verlag von S. Schottlaender. 1876. 53 S. 8°.

1876 2560. ÷ Richard Wagner und das Kunſtwerk der Zukunft im Lichte der Baireuther Aufführung betrachtet von Dr. Wilh. Mohr. Mit Zugrundelegung der „Briefe eines Baireuther Patronatsherrn" in der Kölniſchen Zeitung. Köln 1876. Verlag der M. Du Mont-Schauberg'ſchen Buchhandlung. 74 S. 8°.

2561. ÷ Muſikdrama oder Oper? Eine Beleuchtung der Bayreuther Bühnenfeſtſpiele von Emil Naumann. Berlin, Verlag von Robert Oppenheim 1876. 59 S. 8°.

2562. ÷ Richard Wagner's Bühnenfeſtſpiel. Nachklänge an die Aufführungen des Jahres 1876 von H. M. Schletterer. Nördlingen. C. H. Beck'ſche Buchhandlung. 1876. 144 S. 8°.

2563. ÷ An Dramatische Tonsetzer. Von Peter Lohmann. Leipzig. Verlag von Heinrich Matthes. 1876. 18 S. 8°.

1877 2564. * Das Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth im Hinblick auf die bildende Kunſt von Oskar Berggruen. Mit dem Bildniſſe Richard Wagner's und mit Illuſtrationen. Zweiter unveränderter Abdruck aus der „Zeitſchrift für bildende Kunſt". Leipzig. Verlag von E. A. Seemann. 1877. 16 S. gr. 4°.

2565. ÷ Das Bühnenfestspiel zu Bayreuth. Eine kritische Studie von Max Kalbeck. Zweite Auflage. Breslau. Schletter'sche Buchhandlung (E. Franck). 1877. 104 S. 8°.

2566. * Das Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth. Von La Mara. Leipzig 1877. Schmidt & Günther. 47 S. 8°.

2567. * Richard Wagner à Bayreuth par Frédéric Nietzsche. Traduit par Marie Baumgartner avec l'autorisation de l'auteur. Schloss-Chemnitz. Ernest Schmeitzner, Libraire-Editeur 1877. 197 S. 8°.

2568. * Bayreuth. Eine Erinnerungsſkizze von Nicolaus Oeſterlein. Wien 1877. Privateigenthum. 34 S. gr. 8°.

2569. * Daſſelbe. Zweite (durchgeſehene) Ausgabe. Wien 1877. 46 S. kl. 8°.

2570. * Die Bühnenfestspiele in Bayreuth, ihre Gegner und ihre Zukunft von Martin Plüddemann. Colberg. Verlag der C. F. Post'schen Buchhandlung. (C. Jancke.) 1877. 61 S. 8°.

2571. * Bayreuther Erinnerungen. Freundſchaftliche Briefe von Richard Pohl. Leipzig. C. F. Kahnt. 83 S. 8°.

2572. * Die Tragoedie in Bayreuth und ihr Satyrspiel von Hans von Wolzogen. Leipzig. Verlag von Edwin Schloemp. 1877. 82 S. 8°.

1881 2573. **Die Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen des Jahres 1876. Von Heinrich Porges. I. Das Rheingold.** Chemnitz 1881. Verlag von Ernst Schmeitzner. 12 S. Lex.-8°.

B. In anderen Werken.

1877 2574. **Fromme's Musikalische Welt.** Notiz-Kalender für 1877. Zweiter Jahrg. Redigirt von Dr. Th. Helm. Wien, C. Fromme. 130 S. kl. 8°. (S. 66. Das Bühnenfestspiel in Bayreuth im Sommer 1876. — Statiſtiſche Details.)

Aus der Tonwelt. Eſſays von Louis Ehlert. Berlin, 1877. (S. 189. Das Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth.) (458)

2575. **Ergebnisse aus Erlebnissen.** Fünfte Folge der Erinnerungen von Heinrich Dorn. Berlin. Verlag der Liebel'schen Buchhandlung 1877. 178 S. 8°. (S. 88. Post festum! aber immer noch nicht zu spät, um die Wahrheit zu sagen.)

1878 **Ueberflüſſige Briefe an eine Freundin.** Von Paul Lindau. Breslau, 1878. (S. 277. Bayreuth.) (461)

2576. **Deutſche Haus- und Reiſe-Bibliothek.** III. Band. Bilder und Skizzen von Dr. Adolph Stern. Zweites Bändchen. Inhalt: 1. Venezianiſche Bilder. 2. Bayreuther Nibelungentage. (S. 193.—230.) Leipzig. Verlag von Edwin Schloemp. (Uebergegangen an Ernſt Senf.) 1878. 8°.

C. In Zeitſchriften.

(Ganze Jahrgänge oder Bände.)

1876 **Musikalisches Wochenblatt.** Siebenter Jahrg. 1876. (S. 463. Bayreuther Briefe III. Bayreuth, 15. August 1876. — S. 471. Bayreuther Briefe IV. Bayreuth, 18. August 1876. Dr. H. Kretzschmar. — S. 490, 491. Einiges über den zweiten Cyklus der Bayreuther Festspiel-Aufführungen. Bayreuth, 21., Leipzig, 26. August. Carl Kipke. — S. 493. Briefe an eine Wagnerianerin. Von Richard Falckenberg. II. Bayreuth, 18. August 1876. — S. 503. Briefe an eine Wagnerianerin. III. Daheim den 29. August 1876. — S. 504. Der dritte Cyklus der Festspiele. Dr. Carl Fuchs. — S. 505. Die dritte Aufführung der Bühnenfestspiele. Bayreuth, 31. August. (Bayr. nat. Corr.) — S. 474, 508, 522, 553. Verzeichniss von Musikern und mit der Musik in Bezug stehenden Personen, welche den Aufführungen des Bühnenfestspieles zu Bayreuth beiwohnten. — S. 518, 532, 548, 566, 581, 596, 670, 686. (Nibelungen-Referate. — S. 677. Briefwechsel zwischen F. Stade und dem Redacteur der Gartenlaube Ernst Keil, betreffend eine kritische Aeusserung des Herrn Paul Lindau über die Schlussscene des I. Aktes der Götterdämmerung.) (556)

1876 **Die Tonkunſt.** II. Band. 1876. (S. 124, 131, 140, 164, 196, 214. Das Bayreuther Feſtſpiel. — S. 140. Vorträge in Bayreuth. — S. 145. Die Bayreuther Duell-Affaire. Albert Hahn. — S. 177. Eingeſandt. — „National-Subſcription." — S. 187. Zur Bayreuther Kritik. — S. 423. Werke und Schriften über Wagner von: Glaſenapp, Plüddemann, Naumann, Engel, von Hagen und Schletterer, auch Lindau.) (558)

Harmonie. II. Jahrg. 1876. 4°. (S. 127, 135, 143, 151, 159, 185, 193. Die Bayreuther Festtage. Von **Oscar Eichberg.**) (559)

New-Yorker Belletriſtiſches Journal. 1876. (S. 409. Richard Wagner's Triumph. — S. 416. New-York. (. . . . . Die Feſtſonne von Bayreuth. — Kabel-Delirium. — Was der „Herald" gethan und was er nicht gethan . . . . . .) — S. 436. Das Bayreuther Feſtſpiel. Von Dr. **Leopold Damroſch.** II. Bayreuth, 17. Auguſt 1876. — S. 452. Das Bayreuther Feſtſpiel. Von **H. Ehrlich.** (Original-Correſpondenz des „Belletr. Journals".) IV. Das Feſtſpiel ſelbſt. — S. 463. Der Pariſer „Figaro" in Bayreuth. — S. 547. Aus Berlin. Neukanzlismus und Bayreuthismus. Dr. —.) (2329)

1877 **Musikalisches Wochenblatt.** Achter Jahrgang. 1877. (S. 1, 17, 33, 45. Der Gesang bei den Bayreuther Festspielen. Aus dem Notizbuch eines Gesanglehrers von **H. Ruff.** — S. 37. Statistisches aus den Bayreuther Festtagen. Ein Abonnent. — S. 97, 111. »Nibelungen«-Referate. V. — S. 470. Medaillen und Denkmünzen auf Richard Wagner. Von **Wilh. Tappert.**) (560)

Die Tonkunſt. III. Band. 1877. (S. 169. Bayreuth. **M. Plüddemann.**) (561)

Harmonie. III. Jahrg. 1877. (S. 2. Die Bayreuther Festtage. Von **Oscar Eichberg.** [Schluss.]) (562)

(Einzelne Nummern und Hefte.)

1876 **Neue Zeitſchrift für Muſik.** 1876. 72. Band. Nr. 34. Leipzig, den 18. Auguſt. (Extra-Beilage. R. Wagner's Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth. XVI. XVII. **J. Zimmermann.**) (2346)

2577—2578. —— Nr. 35. 36. Leipzig, den 25. Auguſt u. 1. September 1876. (2 Extra-Beilagen. R. Wagner's Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth. XVIII—XXII. **J. Zimmermann.**)

2579. —— Nr. 41. Leipzig, den 6. October 1876. (Bayreuther Erinnerungen. Freundſchaftliche Briefe von **Richard Pohl.** II. Feuilletoniſtiſche Schriften. Paul Lindau. „Nüchterne Briefe aus Bayreuth." V. B.) (Extra-Beilage. R. Wagner's Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth. [Schluß.] XXIII.)

2580. **C. M. Ziehrer's Deutſche Muſik-Zeitung.** Nr. 34. III. J. Wien, 19. Auguſt 1876. Kunſt-Notizen. Die erſte Geſammt-Aufführung des Bühnenfeſtſpieles „Der Ring des Nibelungen". (Ausſchnitt.)

2581—2582. —— —— Nr. 35 und 36. III. J. Wien, 26. Auguſt und 2. September 1876. (Das Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth.)

1876 2583. Echo. Berliner Musik-Zeitung. XXVI. Jahrg. No. 34. — 21. August 1876. (Abschluss des ersten Cyklus der Nibelungentetralogie und Stimmen aus Bayreuth.)

2584. —— No. 38. — 21. September 1876. (Die Bayreuther Festspiele.)

2585. Neue Berliner Musikzeitung. Gegründet von Gustav Bock unter Mitwirkung theoretischer und praktischer Musiker. XXX. Jahrgang. No. 35. — 31. August 1876. (Das Festspiel in Bayreuth. Von H. Ehrlich.)

2586. Deutſche Studienblätter. Organ für die Studirenden höherer Lehranſtalten. Monat November. Leipzig, 1876. Verlag von J. H. Webel. 8°. (S. 145. Bayreuther Tagebuchblätter. Von Joſeph Kürſchner. I. 27. Auguſt. II. 28. Auguſt.)

2587. —— Monat Dezember. Leipzig, 1876. (S. 161. Bayreuther Tagebuchblätter. Von Joſeph Kürſchner. III. 29. Auguſt. IV. 30. Auguſt. — S. 175. Das darſtellende Perſonal des Bayreuther Bühnen-Feſtſpieles.)

Die Gartenlaube. 1876. Nr. 34. (Bayreuther Feſttagebuch. S. 570. 13. Auguſt. W. Marr.) (2309)

2588. —— Nr. 35. (S. 584. Bayreuther Feſttagebuch. Nr. 2. Vom 14.— 17. Auguſt. Wilhelm Marr. — S. 592. Eine Kritik über Wagner's Muſik. (E. Hanslick.))

2589. —— Nr. 37. (S. 619. Bayreuther Feſttagebuch. Nr. 3. Vom 18.— 23. Auguſt. W. Marr.)

2590. —— Nr. 41. (S. 685. Götter, Helden und Wagner. Ein Brief post feſtum. — Paul Lindau.)

2591. Die Heimat. Illuſtrirtes Familienblatt. Wien, Heft 7. Nr. 22. — 1876. (S. 383. Briefe an die „Heimat". Die Bühnen-Feſtſpiele in Bayreuth. II. Dr. Theodor Helm.)

2592. Illuſtrirte Zeitung. Nr. 1729. Leipzig, 19. Auguſt 1876. LXVII. Band. (S. 157. Das Sgraffittobild am Richard Wagner's Wohnhauſe in Baireuth. — Richard Wagner's „Ring des Nibelungen". III. Siegfried. IV. Götterdämmerung. — S. 161. Theater u. Muſik. Ueber die Generalprobe des Feſtſpieles und die erſte Aufführung von „Rheingold". — S. 163. Wiener's Wagner-Medaille.)

2593. —— Nr. 1732. Leipzig, 9. September 1876. (S. 216. Richard Wagner's „Ring des Nibelungen". Szene aus „Siegfried", gezeichnet von Ludwig Burger. — S. 221. Theater und Muſik. — Ueber die dritte Aufführung der Nibelungentrilogie.)

2594. —— Nr. 1733. Leipzig, den 16. September 1876. (S. 233. Die baireuther Feſtaufführungen. I. II. III. St. —)

2595. —— Nr. 1735. Leipzig, den 30. September 1876. (S. 273. St. Die baireuther Feſtaufführungen. IV. V. — S. 276. VI.)

2596. —— Nr. 1736. Leipzig, den 7. October 1876. (S. 289. Die baireuther Feſtaufführungen. — Die Sänger des Feſtſpieles. Dr. Emil Kneſchke.)

1876 2597. Im neuen Reich. Wochenſchrift für das Leben des deutſchen Volkes in Staat, Wiſſenſchaft und Kunſt. Herausgegeben von Dr. Konrad Reichard. Leipzig, Verlag von S. Hirzel. 1876. Nr. 35. (S. 345. Das Bayreuther Bühnenfeſtſpiel. Von Franz Gehring. — S. 356. Berichte aus dem Reich und dem Auslande. Aus Berlin. Ueber Bayreuth.)

2598. —— 1876. Nr. 36—40. (Das Feſtſpiel in Bayreuth. I—V. Von Franz Gehring.)

2599. Europa-Chronik. 1876. — Nr. 34. (S. 676. Die Wagner'ſchen Feſtſpiele in Bayreuth.)

2600. Neue Illuſtrirte Zeitung. IV. J. II. Bd. Wien. 1876. Nr. 50. (S. 803. Theater und Muſik. Die Aufführungen in Baireuth.)[9]

2601. —— Nr. 52. (S. 831. „Der Ring des Nibelungen.")

2602. Über Land und Meer. 36. Heft. Nr. 51 u. 52. Stuttgart 1876. (S. 1021. Das Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth. S. 1042. Schluß. — Dr. Theodor Helm.)

2603. Die Gegenwart. Nr. 43. X. Band. Berlin, den 21. October 1876. Bayreuther Literatur. P. L.

1877 2604—2607. Euterpe. Eine Muſik-Zeitſchrift für Lehrer, Cantoren, Organiſten und Freunde der Tonkunſt überhaupt. Herausgegeben von Friedrich Wilhelm Sering. Verlag von C. Merſeburger in Leipzig. 1877. 36. Jahrgang. Nr. 1—4. (S. 9, 37, 51 und 75. R. Wagner's Aufführungen in Bayreuth. Von G. Flügel.)

2608. Der Bazar. Illuſtrirte Damen-Zeitung. Nr. 12. Berlin, 20. März 1877. 23. Jahrg. (S. 94. Die Frauengeſtalten in Wagner's Nibelungen. Fünf von Prof. Doepler entworfene Originalcompoſitionen. F. M.)

2609—2611. Blätter für literariſche Unterhaltung. Herausgegeben von Rudolf Gottſchall. Nr. 28. 29. 30 — 12. 19. 26. Juli 1877. (Das Feſtſpiel in Baireuth und ſeine Recenſenten. Von Hermann Uhde.)[10]

Meiſterwerke der Holzſchneidekunſt. 15. Lieferung. (2. Bd. 3. Lieferung.) Leipzig, J. J. Weber. gr. Folio. (Aus Richard Wagner's „Rheingold": Alberich und die Rheintöchter. Nach der Bayreuther Aufführung gezeichnet von Knut Ekwall.) (726)

D. In Zeitungen.

a. Aufſätze.

α. Beſprechungen und Berichte.

1876 2612. Deutſche Zeitung. Wien, 16. Auguſt 1876. Das Baireuther Bühnenfeſtſpiel. Bayreuth, 14. Auguſt. — Franz Gehring.

2613. —— Wien, 17. Auguſt 1876. Die Bedeutung des Baireuther Feſtſpiels. Wien, 16. Auguſt.

1876 2614. **Deutſche Zeitung.** Wien, 19. Auguſt 1876. Feuilleton. Das Baireuther Feſtſpiel. II. Baireuth, 17. Auguſt. — F. Gehring.

2615. —— Wien, 24. Auguſt 1876. Richard Wagner's „Nibelungen Ring“. I. Die Dichtung. — Franz Gehring.

2616. —— Wien, 6. September 1876. Richard Wagner's „Ring des Nibelungen“. II. Die Muſik. — Franz Gehring.

2617. **Die Preſſe.** Wien, 13. Auguſt 1876. Feuilleton. Bayreuther Feſtſpiele. E. Schelle.

2618. —— Wien, 17. Auguſt 1876. Feuilleton. Das Bayreuther Bühnenfeſtſpiel. Bayreuth, 15. Auguſt. E. Schelle.

2619. —— Wien, 20. Auguſt 1876. Feuilleton. Bayreuther Bühnenfeſtſpiele. „Siegfried“. (Bayreuth, 17. Auguſt.) — (Götterdämmerung.) Bayreuth, 18. Auguſt. E. Schelle.

2620. —— Wien, 25. Auguſt 1876. Feuilleton. „Der Ring des Nibelungen“. Bühnenfeſtſpiel von Richard Wagner. E. Schelle.

2621. —— Wien, 14. 15. 18. Auguſt 1876. Wagner's „Ring des Nibelungen“ in Bayreuth. Wien, 13., 14., 17. Auguſt. I. II. IV.

—— Wien, 17. Auguſt 1876. Dasſelbe. Wien, 16. Auguſt. III. (2618.)

2622. **Fremden-Blatt.** Wien, 15. 16. 17. 20. Auguſt 1876. Briefe aus Baireuth. I.—IV. sp.

2623. —— Wien, 15. October 1876. Feuilleton. — Das Baireuther Bühnenfeſtſpiel. Ein Schlußwort. sp.

2624—2627. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 13. 17. 20. 27. Auguſt 1876. Feuilleton. R. Wagner's Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth. 1. Die Dichtung. 2. Das Theater. (Bayreuth, 11. Auguſt.) 3. Die Muſik. (Bayreuth, 18. Auguſt.) 4. Die Aufführung und ihr Total-Eindruck. (Bayreuth, 19. Auguſt.) Ed. H.

2628. —— Wien, 25. October 1876. Feuilleton. Nach dem Bayreuther Feſtſpiel. Ed. H.

2629—2631. **Neues Wiener Tagblatt.** 17. 19. 20. Auguſt 1876. Das Bühnenfeſtſpiel zu Bayreuth. — (Original-Berichte des „N. Wr. Tagblattes“.) Zweiter Tag: Bayreuth, 15. Auguſt. Walküre. — Dritter Tag: Siegfried. — Vierter und letzter Tag: Götterdämmerung.

2632. —— Wien, 30. Auguſt 1876. Die Schlußbilanz von Bayreuth. V. K. Schembera.

2633—2635. **Wiener Abendpoſt.** 16. 18. 19. Auguſt 1876. Das Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth. (III. „Das Rheingold“. IV. „Die Walküre“.) 14. Auguſt. (V. „Siegfried“.) 17. Auguſt. (VI. „Götterdämmerung“.) 18. Auguſt. E. v. Vicenti.

2636. —— 4.—26. September 1876. (Beilage.) R. Wagner's Bühnenfeſtſpiel: Der Ring des Nibelungen. Von H. M. Schletterer. (VIII Artikel in 10 Nummern.)

1876 2637—2639. **Conſtitutionelle Vorſtadt-Zeitung.** Wien. [illegible] Auguſt 1876. Vom Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth. (Vom Special-Correſpondenten der „Vorſtadt-Ztg.“) I. — 20. Auguſt. Zweite Aufführung. Vorſpiel: „Das Rheingold“. — 21. Auguſt. — Zweite Aufführung. „Die Walküre“. — 22. Auguſt. B.

2640. **Gemeinde-Zeitung.** Wien, 17. Auguſt 1876. Die Feſtſpiele in Bayreuth.

2641. **Trieſter Zeitung.** 23. Auguſt 1876. Feuilleton. Das Nibelungen-Feſtſpiel in Bayreuth beſprochen von Dr. **Theodor Helm.** (Original-Bericht der „Trieſter Zeitung“. II.)

Der Sammler. 1876. Nro. 97. Zeitungsſtimmen über die Bayreuther Feſtſpiele. (2367)

—— 1876. Nro. 98. Bayreuther Feſtbericht. Von **Friedrich Lampert.** III. Rheingoldtag. (Schluß.) — Nro. 99. IV. Walkürentag. — Nro. 100. V. Siegfriedstag. — Nro. 101. (Schluß.) — Nro. 102. VI. Götterdämmerung. — Nro. 103. (Fortſetzung.) — Nro. 104. (Fortſetzung.) — Nro. 105. (Schluß.) (2367)

—— 1876. Nro. 125. 126. 127. 128. R. Wagner's Bühnenfeſtſpiel. **H. M. Schletterer.** (2367)

2642—2643. **Allgemeine Zeitung.** Augsburg, 1. 2. September 1876. Bayreuth, 15. Aug. Wagner's Bühnenfeſtſpiel. — **H. M. Schletterer.**

Voſſiſche Zeitung. (Berlin.) 16., 17., 19., 20., 22., 25., 29. Auguſt, 6. September 1876. Aus Bayreuth. Das Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth. I.—VIII. G. E. (2392)

f. Vermiſchtes.

2644. **Die Preſſe.** Wien, 16., 20. Auguſt 1876. Aus Bayreuth, 14., 15. Auguſt. W. S. 18. Auguſt. W. **Singer.**

2645. —— Wien, 29. Auguſt 1876. Ein „Tralala“ bei Richard Wagner. 11)

2646. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 16. Auguſt 1876. Aus Bayreuth. 14., 15. Auguſt. .*.

2647. —— Wien, 19. Auguſt 1876. Aus Bayreuth. 17., 18. Auguſt.

2648. **Neues Wiener Abendblatt.** 16. Auguſt 1876. Kleine Geſchichten aus Bayreuth. V. K. S.

2649. —— 17. Auguſt 1876. Ein ſtürmiſcher Ruhetag. Bayreuth, Mittwoch, Mittag. V. K. **Schembera.**

Neues Wiener Tagblatt. 20. Auguſt 1876. Loco Wien. **Sigm. Schleſinger.** (2631)

2650. —— 29. Auguſt 1876. Mit der Tarnkappe in Bayreuth. V. K. S.

2651. **Allgemeine Zeitung.** Augsburg. 18. 23. Auguſt 1876. Die ſchönen Tage von Bayreuth. v. B. III. IV. Bayreuth, 14., 18. Aug.

Voſſiſche Zeitung. (Berlin.) 17., 18., 20., 22. Auguſt 1876. Von den Bayreuther Feſttagen. Unmuſikaliſche Briefe von L. P. II.—V. (2392)

b. Kürzere Artikel und Notizen.

α. Berichte.

1876 2652. Die Preſſe. Wien, 31. Auguſt 1876. Ueber den dritten Cyclus der Bühnenfeſtſpiele.

2653. Fremden-Blatt. Wien, 31. Auguſt 1876. (Abend-Blatt.) Notiz über den Abſchluß der Feſtſpiele. — Dem Meiſter dargebrachte Huldigungen. — Demonſtrationen in der letzten Siegfried-Vorſtellung. — Worte an Se. Majeſtät den König von Baiern gerichtet vom Bankier Feuſtel im Feſthauſe.

2654. Neue Freie Preſſe. Wien, 2. September 1876. Kleine Chronik. (Abſchluß der Bayreuther Feſtſpiele.)

2655. —— Wien, 5. September 1876. Notizen über die dritte Serie der Feſtſpiele. [illegible] des Wetters u. ſ. w.

2656. Allgemeine Zeitung. Augsburg, 30. Auguſt 1876. Verſchiedenes. Bayreuth, 28. Aug. (Der letzte Cyclus der Feſtaufführungen.)

2657. —— Augsburg, 31. Auguſt 1876. Verſchiedenes. Bayreuth, 29. Aug.

2658. —— Augsburg, 1. September 1876. Verſchiedenes. (2.) Bayreuth, 30. Aug.

2659. Süddeutſche Preſſe. München, 31. Auguſt 1876. Bayreuth, 28., 29. Auguſt. (A. S.)

2660. —— München, 3. September 1876. (Beſchreibung des feierlichen Schluſſes der Bühnenfeſtſpiele. — Worte des Dankes und Abſchiedes geſprochen von Richard Wagner. — n.)

β. Vermiſchtes.

2661. Die Preſſe. Wien, 18. Auguſt 1876. Frau Materna in Lebensgefahr.

2662. —— Wien, 21. Auguſt 1876. (Wagner-Bankett in Bayreuth.)

2663. —— Wien, 22. Auguſt 1876. Die Theilnehmer am Feſtſpiele in Bayreuth.

2664. —— Wien, 29. Auguſt 1876. Ueber den Beginn der Beurtheilungen der Feſtſpiele durch die engliſche Kunſtpreſſe.

2665. —— Wien, 2. September 1876. Vertheilung von Decorationen nach der Schlußvorſtellung, durch S. M. König Ludwig II.

2666. Fremden-Blatt. Wien, 18. Auguſt 1876. (Abend-Blatt.) Ueber das Treiben während einer Pauſe der Bayreuther Vorſtellungen nach einem Berichte der »G. A.«

2667. —— Wien, 19. Auguſt 1876. (Abend-Blatt.) Notiz über das Feſtbankett in Bayreuth. — Ordensverleihungen durch den deutſchen Kaiſer.

2668. —— Wien, 19. Auguſt 1876. (Abend-Blatt.) (Franz Joſef Bahn.) Ueber directen Perſonen-Wagen-Verkehr auf der Linie Eger-Bayreuth.

2669. —— Wien, 21. Auguſt 1876. Ordensverleihung des Großherzogs von Mecklenburg an Hans Richter.

2670. —— Wien, 23. Auguſt 1876. (Abend-Blatt.) Reiſe-Projecte Wagner's nach Italien. — Ordensverleihungen durch den Großherzog von Sachſen-Weimar.

1876 2671. Fremden Blatt. Wien, 25. Auguſt 1876. Verleihung des Herzoglich Meiningen'ſchen Verdienſtordens an Frau Friedrich-Materna.

2672. —— Wien, 28. Auguſt 1876. Angebliches Citat aus einem Briefe des Meiſters an König Ludwig II., den Beſuch des 3. Cyklus durch Se. Majeſtät betreffend. — Details aus dem 2. Cyklus.

2673. —— Wien, 29. Auguſt 1876. (Abend-Blatt.) Notiz über die Ankunft Sr. Majeſtät des Königs von Baiern zum 3. Cyklus.

2674. —— Wien, 30. Auguſt 1876. (Abend-Blatt.) Ueber die Anweſenheit Sr. M. König Ludwig II. und Richard Wagner's bei der dritten Aufführung der „Walküre“ in der Hofloge.

2675. —— Wien, 1. September 1876. Ueberreichung der goldenen Medaille für Kunſt nach der letzten Aufführung der „Götterdämmerung“ durch Se. M. den König von Baiern, und eines ſilbernen Lorbeerkranzes durch R. Wagner an Frau Amalie Friedrich-Materna.

2676. —— Wien, 1. September 1876. Ueber eine Matinée, am 26. Auguſt in Baireuth gegeben von Hofkapellmeiſter Eckert aus Berlin. (?)

2677. —— Wien, 4. September 1876. Ernennung von Frau Friedrich-Materna zur k. k. Kammerſängerin.

2678. —— Wien, 13. September 1876. Notiz über einen Brief R. Wagner's an Frau Friedrich-Materna der „Treueſten unter den Treuen“ dankend.

2679. —— Wien, 14. September 1876. Ueber die Tieferlegung des Orcheſterraumes im Deſſauer Hoftheater, „um die in Baireuth gemachten Erfahrungen zu erproben“.

2680. —— Wien, (?) 1876. Veranlaſſung zur photographiſchen Aufnahme von Albert Niemann als Siegmund in der Walküre.

2681. —— Wien, 9. November 1876. (Baireuth und ſeine Folgen.) Ueber das zwiſchen Dr. v. Laſſen und Dr. Pringsheim in Berlin am 9. October ſtattgefundene Duell.

2682. Neue Freie Preſſe. Wien, 1. September 1876. Ueber den Beſuch des Wagnerſängers Tichatſcheck bei der zweiten Serie der Feſtſpiele.

2683. Illuſtrirtes Wiener Extrablatt. 4. September 1876. Wotan und Brünnhilde.

2684. Allgemeine Zeitung. Augsburg, 17. Auguſt 1876. Verſchiedenes. Bayreuth, 15. Aug. (Erkrankung eines Sängers.)

2685. —— Augsburg, 27. Auguſt 1876. Neueſte Poſten. München, 26. Aug. Ueber die Reiſe S. M. König Ludwig II. von Schloß Berg nach Bayreuth.

2686. —— Augsburg, 29. Auguſt 1876. Neueſte Poſten. Bayreuth, 27. Aug. Ankunft S. M. des Königs zum dritten Cyklus.

2687. Süddeutſche Preſſe. München, 1. September 1876. Ueber Verleihung von Auszeichnungen an Hr. Bürgermeiſter Muncker in Bayreuth und Frau Friedrich-Materna durch den Großherzog von Sachſen-Weimar.

2688. —— München, 1. September 1876. Verſchiedenes. Eingeſendet der „Frankfurter Ztg.“ vom 29. Auguſt. (Ueber die Einrichtungen des Wagnertheaters und deren zweckmäßige Anwendung für das neue Opernhaus zu Frankfurt.)

1876 2689. Süddeutſche Preſſe. München, 2. September 1876. Bayreuth, 31. Aug. Ueber die Ovationen bei der Abreiſe Sr. Majeſtät des König Ludwig II.

2690. —— München, 5. September 1876. Schreiben aus dem königl. Kabinete an den Herrn Bürgermeiſter Muncker in Bayreuth. — (v. Ziegler. — Schloß Berg, den 31. Auguſt 1876.)

2691. —— München, 6. September 1876. Andenken an die Künſtler bei dem Abſchiedsbankette in der Villa Richard Wagner's.

2692. —— München, 10. September 1876. Motivirung der Antwort Richard Wagner's auf das Anſuchen des Directors Jauner um Ueberlaſſung des „Rheingold".

2693. —— München, 12. September 1876. Allerhöchſte Anerkennung und Geſchenk des Königs für die freiwillige Turner-Feuerwehr in Bayreuth.

7. Nachträgliches.

1876 2694. Vortrag gehalten am 25. October 1876 8 Uhr Abends im Saale des Hôtels Müller im Vereine der Literaturfreunde zu Wien. „Bayreuther Bühnenfeſtſpiele". W. Schier: „Darſtellung". In Abſchrift. geb. 36 S. 4°.

1877 2695. Staatshülfe für »Bayreuth«. (Zur Verbreitung unter Wagner-Freunden.) Colberg, April 1877. Martin Plüddemann. 2 Doppelblätter. 6 S. gr. 4°.

2696. An die Patrone des Bayreuther Bühnenfestspieles »der Ring des Nibelungen«. (Vorschlag zur Deckung des Deficites.) Aus der Rheinprovinz, im Monat August 1877. Der Besitzer des Patronatscheines No. 388. 1 Doppelbl. 4°. Druck von J. P. Meyer in Vierſen.

2697. National-Subſcription für Wagner-Bayreuth. Eingeſandt. H. G. Lauterbach. — Namens der „Tonkunſt" Albert Hahn, Redakteur. Separat-Abdruck aus der „Tonkunſt". Band II, No. 34. 1 Blatt. 4°.

2698. Fremden-Blatt. Wien, 24. Februar 1877. Ueber die „Hinausſchiebung" der für den Sommer 1877 projectirt geweſenen Wiederholung der Feſtſpiele in Bayreuth.

1878 2699. —— Wien, 10. Juli 1878. Deckung des Deficites von Bayreuth vom Jahre 1876.

1880 2700. El Globo. Diario Ilustrado Politico, Cientifico y Literario. (Madrid.) Sábado 31 de Enero de 1880. Nuestro Grabado. II.

(Anſichten des Wagner-Theaters.)

Das Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth im Hinblick auf die bildende Kunſt von O. Berggruen. (S. 3. Zuſchauerraum des Bayreuther Bühnenfeſtſpielhauſes. — S. 5. Grundriß desſelben.) 1877. (2564)

Interior del teatro de Bayreuth. (J. Marsillach: Ricardo Wagner. Nach S. 98.) 1878. (416)

El Globo. Diario Ilustrado Politico, Cientifico y Literario. (Madrid.) Sábado 31 de Enero de 1880. Vista interior del teatro de Bayreuth. 1880. (2700)

Otto Spamer's Illuſtrirtes Converſations-Lexikon für das Volk. 243. Heft. (S. 838. No. 5451. Das Wagnertheater in Bayreuth.) (1880.) (175)

2701. Wagner-Theater in Bayreuth. (In Perſpective.) H. Greiner, Bayreuth. Photographie. Cabinetformat. 1880.

»Ein Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876« von Richard Wagner. (Bayreuther Blätter. 1878. S. 341.) (2238)

* * *

III. Vorbereitendes zum zweiten Bühnenfeſtſpiel. (1882.)

2702. Zur Mittheilung an die geehrten Patrone der Bühnenfestspiele in Bayreuth. Bayreuth, 1. Dezember 1880. Richard Wagner. (Separat-Abdruck aus den »Bayreuther Blättern«: Dezember-Stück 1880.) 1 Doppelblatt. 4°. Im Anschlusse ausführliche erläuternde Bemerkungen darüber. Gezeichnet von dem neu constituirten Verwaltungsrathe der Bühnenfestspiele. Bayreuth, 9. Januar 1881.

2703. Aufführung des Bühnenweihfeſtſpieles „Parſifal" in Bayreuth und künftige Feſtſpiele daſelbſt unter dem Protektorate Seiner Majeſtät König Ludwigs II. von Bayern. (Auszug aus officiellen Akten des Vereines, enthaltend eingehende Mittheilungen, die Aufführungen des „Parſifal" betreffend. — Im Anſchluſſe: Auszug aus den Beſtimmungen des Bayreuther Patronatvereines.) 1 Autographirtes Doppelblatt in Folio.

2704. Begleitſchreiben zu dem vorgenannten Schriftſtück. 1 Autographirtes Folioblatt. Gezeichnet von dem Executivcomité: Friedrich Schön, Worms; Vorſitzender Emil Heckel, Mannheim; Richard Pohl, Baden-Baden. (Datum des Poſtſtempels: Worms 15. 2. 81.)

(Litteratur.)

(Aufſätze und größere Artikel.)

1881 2705. Neue Zeitſchrift für Muſik. Nr. 5. 77. Band. Leipzig, den 28. Januar 1881. Von Bayreuth. — Baden-Baden, 16. Jan. 1881. Richard Pohl. (579)

2706. Zeitſchrift für die Muſikaliſche Welt. Nr. 17. IV. Jahrg. Wien, am 7. Februar 1881. Von Bayreuth. — R. Pohl. (N. Zeitſchrift f. Muſ.)

Musik-Welt. Herausgegeben von Max Goldstein. Berlin. 17. September 1881. (S. 531. Einiges aus Bayreuth. Bayreuth im September 1881. Y. — S. 546. Ueber Decorationen und Costüme im »Parsifal«. (Aus der Wiener »Presse«.)) (581)

Neue Muſik-Zeitung. Nr. 19. Zweiter Jahrgang. Köln a. Rh., den 1. October 1881. (1. Beilage. Parſifal. (Aus der Wiener „Preſſe“.) — Aus Bayreuth. („Bemerkenswerthe Stelle“ aus einem von Dr. Andräas an die „Tägl. Rundſch.“ geſchriebenen „Kulturpolitiſchen Brief“.)) (582)

2707. Deutſche Zeitung. Wien, 11. Januar 1881. Die Bühnen-Feſtſpiele in Baireuth.

2708. Berliner Börſen-Courier. 18. Januar 1881. Auszug aus der in Nr. 2705 mitgetheilten Veröffentlichung des Vorſtandes des Patronatvereines.

2709. Die Preſſe. Wien, 21. Jänner 1881. Aus München. (Orig.-Corr. d. „Preſſe“.) — 19. Jänner. F. M. (580)

2710. —— Wien, 29. Jänner 1881. Bayreuth und Wahnfried. F. M.

2711. Thüringer Poſt. Erfurt, den 6. März 1881. In Bezug auf die Aufführung des Bühnenweihfeſtſpieles „Parſifal“ in Bayreuth.

2712. Die Preſſe. Wien, 11. Mai 1881. Feuilleton. Richard Wagner's „Parſifal“. Von Franz Muncker. Bayreuth, im April.

2713. —— Wien, 18. September 1881. Aus Bayreuth. (Orig.-Corr. d. „Preſſe“.) — 11. September. ſm.

(Kürzere Artikel und Notizen.)

1880 2714. Wiener Allgemeine Zeitung. 27. Dec. 1880. (Aufführung des „Parcifal“.)

2715. Tagespoſt. Graz, 27. Dec. 1880. Abendblatt. Ueber die Aufführung des „Parcival“. (Aus der „Frankf. Ztg.“)

1881 2716. **Fremden-Blatt.** Wien, 3. Jänner 1881. Ueber die für das Jahr 1882 in Ausſicht genommene Aufführung des „Parſifal“, und die Beziehungen des Patronatvereines zu ſelben.

2717. —— Wien, 11. Jänner 1881. Weiteres über dieſe Aufführungen.

2718. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 11. Januar 1881. (Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth.)

2719. **Fremden-Blatt.** Wien, 13. Jänner 1881. Ueber die in Baireuth ſtattgefundene Zuſammenkunft des Verwaltungsrathes der Bühnenfeſtſpiele und ihr Ergebniß.

2720. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 15. Januar 1881. (Wagner in Bayreuth.)

2721. —— Wien, 16. Januar 1881. (Wagner in Bayreuth.)

2722. **Tagespoſt.** Graz, 17. 18. Jänner 1881. Zwei Artikel über Wagner's Beſchluß, den „Parſifal“ nur in Bayreuth aufzuführen.

2723. **Fremden-Blatt.** Wien, 12. Februar 1881. (Abend-Blatt.) Telegraphiſche Depeſchen. Augsburg, 12. Februar. (Ueber das lt. Mittheilung der „Allgemeinen Zeitung“ vom König von Bayern übernommene Protektorat der Aufführungen der R. Wagner'ſchen Werke in Baireuth, zunächſt des „Parſifal“.)

2724. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** 28. März 1881. Auszug aus der mehrfach erwähnten Mittheilung R. Wagner's, über die „Parſifal“-Aufführungen.

2725. **Fremden-Blatt.** Wien, 30. März 1881. Weiteres über die „Parſifal“-Aufführung und über die von 1882 an durch allerhöchſte Entſchließung S. M. des Königs Ludwig von Bayern dem Baireuther Patronatvereine zugeſicherte Mitwirkung des Orcheſters und Chores des Münchener Hof- und National-Theaters.

2726. **Berliner Börſen-Courier.** 29. Juni 1881. Ueber die Inſtandſetzung der Bühne und Maſchinerien im Wagner-Theater zu Bayreuth zur Aufführung des „Parſifal“ durch den techn. Direktor des großherzoglichen Hoftheaters in Darmſtadt, Herrn Karl Brandt.

2727. **Fremden-Blatt.** Wien, 16. Juli 1881. Ueber die Parcival-Vorbereitungen in Baireuth, insbeſondere über die auserſehene Rollenbeſetzung.

2728. **Berliner Börſen-Courier.** 20. Juli 1881. Weiteres über die Vorbereitungen zu den Parſifal-Aufführungen. — Berichtigungen der bereits in verſchiedenen Blättern veröffentlichten Rollenbeſetzung. — Einiges über die Löſung der Koſtümfrage.

2729. **Fremden-Blatt.** Wien, 23. Juli 1881. Ueber die projectirte Anzahl von „Parſifal“-Aufführungen. — Die Modalitäten des Eintrittes zu denſelben.

2730. —— Wien, 26. Juli 1881. Citat aus einer der „N. Fr. Ztg.“ aus Baireuth zugekommenen Zuſchrift, die Dekorationen und Koſtüme betreffend.

2731. **Deutſche Zeitung.** Wien, 16. Auguſt 1881. Ueber die im Jahre 1882 in Baireuth feſtgeſetzten Aufführungstage des „Parſifal“.

2732. —— Wien, 21. Auguſt 1881. Aus der „Oberfränkiſchen Zeitung“ mitgetheiltes Programm über Proben, Generalproben und Aufführungen des „Parſifal“.

Sächs. Landes-Bibl.

1881 2733. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 24. Auguſt 1881. Ueber die erſten Aufführungstage von „Parſifal“ für Patrone.

2734. **Fremden-Blatt.** Wien, 25. Auguſt 1881. Ueber die Beſetzung der „ſchwierigſten Partie“ im Parſifal, der „Kundry“ durch Marianne Brandt von der Berliner Hofoper.

2735. **Deutſche Zeitung.** Wien, 31. Auguſt 1881. Ueber die beendeten Vorbereitungen des „Parſifal“ und einen in der Mitte der Fürſten-Gallerie im Wagnertheater für S. M. König Ludwig II. beſtimmten Neubau.

2736. **Fremden-Blatt.** Wien, 6. September 1881. Weiteres über die Rollenvertheilung des „Parſifal“, insbeſondere über die zwei- und dreifachen Beſetzungen jeder Partie.

2737. **Die Preſſe.** Wien, 7. September 1881. Daſſelbe betreffend. — Ueber Koſtüme und Dekorationen.

2738. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** Wien, 7. September 1881. Daſſelbe betreffend.

2739. **Die Preſſe.** Wien, 29. September 1881. Ueber die von ſämmtlichen durch Richard Wagner aufgeforderten Künſtler bereitwillig übernommene Mitwirkung an den „Parſifal“-Vorſtellungen — faſt ausnahmslos ohne Entſchädigung. — Vertrag R. Wagner's mit dem Verleger Schott bezüglich der Herausgabe der Partitur und des Klavier-Auszuges.

2740. **Fremden-Blatt.** Wien, 12. Oktober 1881. Weiteres über die Vorbereitungen zu der Aufführung des „Parſifal“. — Ueber den Bau einer beſonderen Königsloge. — Ueber die vom Maler Herrn Paul v. Joukowsky entworfenen Skizzen zu den Dekorationen und Koſtümen. — Eintreffen (am 7. d. M.) der Dekorationsmaler Herren Gebrüder Brückner und des Theatermaſchinenmeiſters Herrn Brandt. — Nachträgliches über Rollenbeſetzung.

2741. **Die Preſſe.** Wien, 21. October 1881. Nachrichten aus Bayreuth von dorther unterm 19. d. geſchrieben, insbeſondere über ein eigens zu erbauendes Inſtrument aus der Clavierfabrik von Ed. Steingräber für die Erzeugung der Glockentöne im 1. Aufzug des „Parſifal“.

2742. **National-Zeitung** (Berlin.) 25. Oktober 1881. Bühnenfeſtſpiele in Bayreuth. Vom 30. Juli bis 29. Auguſt 1882. (Ankündigung der 16 Aufführungen des Bühnenweihfeſtſpieles: Parſifal.) Bayreuth, Oktober 1881. Verwaltungsrath der Bühnenfeſtſpiele.

Anmerkungen.

1) (S. 215) Erworben aus dem Erlöſe des von dem Wiener Wagner-Vereine im Jahre 1872 veranſtalteten Wagner-Concertes.

2) (S. 219) Enthaltend Richard Wagner's Arbeitszimmer auf Wahnfried umgeben von 6 Anſichten.

3) (S. 220) Zuſicherung der Wohnung, Ziegelgaſſe 230, bei Herrn Poſtconducteur Vetter.

4) (S. 225) Abend-Ausgabe des „Neuen Wiener Tagblatt“.

5) (S. 228) Freiherr v. d. Tann † 26. April 1881.

6) (S. 230) Enthaltend die Angabe der Tage und Anfangsſtunden aller drei Aufführungen des Cyklus, des darſtellenden Perſonales und eine Vorbemerkung: „Den Gebrauch des Textbuches betreffend“.

7) (S. 231) Dr. Lorenz Kraußold, † . . . . 1881. (Man vergl. den Nekrolog in der „Augsburger Allg.-Ztg. vom 7. Nov. 1881.)

8) (S. 233) Dieſe drei Einzelnummern gehören den aus demſelben Verlage nachträglich erſchienenen 16 Nummern von Coſtüm-Porträts Nr. 25—40 an.

9) (S. 235) Aufgelegen auf den Sitzen im Feſthauſe vor Aufführung der „Götterdämmerung“ im erſten Cyklus.

10) (S. 242) H. Uhde † 27. Mai 1879.

11) (S. 244) Intereſſanter Auszug aus einem Briefe des Correſpondenten der »Indépendance belge«, vom 20. Auguſt 1876 datirt.

12) (S. 246) K. Eckert † 14. Oct. 1879.

13) (S. 248) Sehr intereſſanter Aufſatz über die künftigen Feſtaufführungen, die Stylbildungsſchule und die in Bayreuth ſeit 1876 vorgekommenen bedeutenden localen Veränderungen.

14) (S. 249) Bemerkenswerth durch die, neben intereſſanten Mittheilungen über Decorationsentwürfe und Inſtrumentation des „Parſifal“ erwähnte, vom Meiſter zum Geburtstage ſeiner Gattin (25. Dezember) geſchaffene neue dreiſtimmige Compoſition.

Sechſte Abtheilung.

Curioſa.

I. Die Sache betreffend.

1. Allgemeine.

A. Muſikalien.

2743. Marſch nach Motiven aus Wagner's Oper „Der Tannhäuſer“ für das Piano-Forte von G. Schmeer. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. (1853.)

2744. Beliebte Tänze für das Pianoforte componirt von Auguſt Conradi. Op. 38. Polonaiſe über Motive aus der Oper: Tannhäuſer von R. Wagner. — Berlin u. Poſen, bei Ed. Bote & G. Bock. 5 S. Querquart.

2745. Sammlung beliebter Balltänze im neueſten Geſchmack; für das Piano-Forte. No. 13. Françaiſe nach beliebten Motiven der Oper „Der fliegende Holländer“ von Richard Wagner für Piano-Forte von C. Rohm, Muſik-Director beim Königl. Sächſ. Leib-Inf.-Regiment. Dresden, C. F. Meſer. 7 S. Querquart.

2746. Quadrille nach Motiven aus Richard Wagner's Opern für das Pianoforte von J. M. Ubl. Op. 1. Im Commiſſions-Verlag von Adolph Thiel, Wien. 7 S. 4°.

2747. Fackeltanz zur Höchſten Vermählungsfeier. „Ihrer Königl. Hoheit der Prinzeſſin Charlotte von Preußen und Seiner Hoheit dem Erb-Prinzen von Sachſen-Meiningen. Ihrer Königl. Hoheit der Prinzeſſin Eliſabeth von Preußen und Seiner Königlichen Hoheit, dem Erb-Großherzog von Oldenburg.“ Componirt von Carl Eckert. Mit Benützung einiger Motive aus den Meiſterſingern von Nürnberg. Berlin & Poſen, Bote & Bock. 11 S. 4°.

2748. Marſch über Motive aus der Oper: Die Meiſterſinger von Nürnberg von R. Wagner für das Pianoforte componirt von Heinrich Cramer. (4 händig.) Mainz, B. Schott's Söhne. 13 S. 4°.

2749. Nibelungen-Quadrille nach Motiven aus Rich. Wagner's „Ring des Nibelungen“ von Hans Sperling. op. 68. Stuttgart & [illegible]. [illegible] Verlag. 6 S. 4°.

2750. Deutſche Muſik-Zeitung von C. M. Ziehrer. No. 10. Wien 1874. (Beilage.) Souvenir de Wagner. Quadrille nach R. Wagner's Opernmotiven. P. Godefroid.

2751—2752. ——— ——— No. 13 u. 14. Wien, 1874. (Beilage.) Memoiren einer Sängerin. Opern-Potpourri von C. M. Ziehrer. (Darin: Motive aus Meiſterſinger. — Der fliegende Holländer. — Tannhäuſer, von R. Wagner.)

2753. C. M. Ziehrer's Deutſche Muſik-Zeitung. Nr. 20. Wien, 1876. Zither-Muſik. Muſikaliſche Blumenleſe. Potpourri von Hermann J. Krahl. op. 7. (Andantino: Tannhäuſer von Rich. Wagner.)

2754. Original-Notenautograph von Hans Richter. „Siegfried's Hornmotiv." (Waldhornruf.) Fünf Zeilen auf 1 Bl. franz. Notenpapier. 1)

2755. Ouverturen für das Pianoforte zu 4 Händen. Wien, C. A. Spina. — Ouverture zur Parodie: „Tannhäuſer". Muſik von Kapellmeiſter Carl Binder. Für das Pianoforte zu 4 H. arrangirt von J. C. Metzger. 19 S. 4°.

2756. Tannhäuſer-Walzer für das Pianoforte componirt von Carl Binder. — Wien, J. Glöggl & Sohn. (Mit einem Titelbilde.)

2757. Tannhäuſer oder der Sängerkrieg auf der Wartburg. Komiſches Intermezzo von D. Kaliſch. Muſik arrangirt von A. Conradi. Berlin. A. Hofmann & Comp. 11 S. 4°. (Mit einem colorirten Titelbilde.)

2758. Das Nibelungenringerl. Traveſtie. Dichtung von v. Miris mit einleitendem Dialog von A. Stuckenbrock, muſikaliſch bearbeitet von Oscar Mörike. Op. 21. (Dem Dichter Herrn von Miris hochachtend gewidmet.) A. Weitzenborn, Düſſeldorf. 63 S. 8°.

B. Litterariſches.

a. Bücher und Broſchüren.

2759. Das Königliche neue Hof- und Nationaltheater-Gebäude zu München, ſeine innere Einrichtung, Maſchinerie und die angeordneten Feuer-Sicherheitsmaßregeln, von F. Meiſer. München. Druck und Verlag von Georg Franz. 1840. 42 S. gr. 8°. (Mit einem Stahlſtich: Das k. Hof- und Nationaltheater zu München und 3 Plänen.)

2760. Die Zuschauer im Victoria-Theater. Kurzgefasster Führer durch alle Räume dieses Theaters, nebst den prächtig ausgeführten Uebersichts-Planen der Plätze des Winter- und Sommer-Theaters. Eduard Bloch. Berlin. 27 S. 12°.

2761. Richard Wagner als König. Schonungsloſe Enthüllung der geheimen Verſchwörung zur Ausführung ſeines unglaublich verwegenen Planes aufgedeckt von *** emeritirter Prieſter. III. Auflage. (Preis 12 Kr.) Augsburg 1866. Im Commiſſions-Verlag der von Jeniſch & Stage'ſchen Buchhandlung. 32 S. 8°.

2762. Der Fürſt von Hochland. Roman aus der Gegenwart von Dr. E. Werder. Nürnberg & Leipzig. Verlag von Richter & Kappler. 1872. 347 S. 8°.

2763. Der Tannhäuſer. Eine Erzählung von E. F. Leuh. Leipzig. Ernſt Julius Günther. 1874. 265 S. 8°.

2764. Lohengrin. Novelle von F. W. Hackländer. Wien, 1874. Verlag der lit.-art. Anſtalt von C. Dittmarſch. 206 S. kl. 8°. 2)

2765. Illuſtrirter Kalender und Novellen-Almanach für 1875. Herausgegeben v. F. Menk-Dittmarſch. Wien u. Leipzig. Verlag der lit.-

art. Anſtalt v. C. Tittmarſch. 234 S. kl. 8⁰. (S. 1—138 Lohengrin Novelle von F. W. Hackländer.)

2766. Die Couliſſenwelt ohne Lampenlicht. Theater-Plaudereien. (2 Bdchn. in 1 Bd.) 196 u. 188 S. Berlin, A. Schlingmann. (2. Bd. S. 99. „Moderne Opern-Componiſten.“ S. 102. Wagner.)

2767. Dionyſius Longinus oder Ueber den äſthetiſchen Schwulſt in der neuern deutſchen Literatur, von Karl Gutzkow. Zweite Auflage. Stuttgart. Verlag von Emil Gutzkow. 1878. 106 S. 8⁰. (?)

2768. Gesetzgebung und Operntext. (Eine Schrift für Männer.) Zeitgemässe Betrachtungen von Heinrich Dorn. Berlin 1869. Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung. (Rob. Lienau.) 8 S. 8⁰.

2769. Richard Wagner. Eine psychiatrische Studie von Dr. Th. Puschmann. Zweite Auflage. Berlin. B. Behr's Buchhandlung. 1873. 67 S. 8⁰.

2770. Richard Wagner. Streiflichter auf Dr. Puschmann's psychiatrische Studie von Dr. Franz Herrmann. Zweite Auflage. München, Carl Merhoff's Verlag. 1873. 113 S. 8⁰.

2771. Richard Wagner und der „Specialiſt der Pſychiatrie“. Eine Beleuchtung der Puſchmann'ſchen Studie von G. P. Berlin, 1873. F. Schneider & Comp. 32 S. kl. 8⁰.

2772. Ein Wagner-Lexicon. Wörterbuch der Unhöflichkeit, enthaltend grobe, höhnende, gehässige und verläumderische Ausdrücke, welche gegen den Meister Richard Wagner, seine Werke und seine Anhänger von den Feinden und Spöttern gebraucht worden sind. Zur Gemüths-Ergötzung in müssigen Stunden gesammelt von Wilhelm Tappert. Leipzig, Verlag von E. W. Fritzsch. 1877. 48 S. 8⁰.

2773. Tannhäuſer oder Die Keilerei auf der Wartburg. Große ſittlich germaniſche Oper mit Geſang u. Muſik in vier Aufzügen. Text, Compoſition, Decorationen u. Beleuchtung von Demſelben. Spremberg, W. Erbe. 31 S. kl. 8⁰.

2774. Humoriſtiſche Albumblätter. Zweites Heft. Lohengrin. Humoreske in 3 Geſängen. (Nach Richard Wagner's Oper.) Von Julius Stettenheim. Mit 15 Illuſtrationen von W. Scholz. Berlin, 1859. A. Hofmann & Comp. 46 S. kl. 8⁰.

2775. Hepp, Hepp! oder Die Meiſterſinger von Nürnberg. Große confeſſionell-ſocialdemokratiſche Zukunftsoper in 3 gegenwärtigen Akten für die Vergangenheit componirt von Richard. Text auch von Richard, aber von einem anderen. Spremberg. W. Erbe. Gedruckt in dieſem Jahre. 80 S. kl. 8⁰.

2776. Wiener Theater-Repertoire. 250. Lieferung. Die Prinzeſſin von Tragant. Komiſche Operette in drei Akten nach Neſtroy's Lohengrin-Parodie von M. A. Grandjean. Wien, 1871. Verlag der Wallishauſſer'ſchen Buchhandlung. (J. Klemm.) 32 S. 8⁰.

2777. Herr Richard Wagner, der muſikal'ſche Struwelpeter, ſaane naiſe Oper: „Triſchan Iſeſolldich“ ſaane grauße Cacophonie ſzu Bayreuth un ſaane ſerchbarer Tod. Weih geſchriggen ibber das grauſe Schlemaſſel (Unglück)! Vertrauliches Schreibebriefle an Rebbe Schmul in Schermeiſel von Iſaac Moſes Hersch. Alsleben a/S. 1876. Selbſtverlag und Eigenthum des Verfaſſers. Zu beziehen durch A. Schlegels Filiale. 55 S. kl. 8°.

2778. **Richard Trommelfell.** Ein Bayreuther Zukunft-Schnadahüpfl von Rudolf Wellnau. Mit Original-Illuſtrationen von O. Guthknecht. Berlin, Lewit'ſche Buchhandlung. 1876. 31 S. kl. 8°.

2779. **Der Ring der nie gelungen.** Cricrilogie äusserst frei nach R. Wagner's Der Ring des Nibelungen von P. Gisbert. (Pniower.) Berlin. Wedekind & Schwieger. (C. Kempke.) 23 S. kl. 8°.

2780. **Induſtrielle muſikaliſche Compoſitionslehre für Jedermann, insbeſondere für Töchter höherer Stände, ſparſame Kunſtmäcene und erfindungsarme Muſikdirectoren,** leicht faßlich dargeſtellt von Theophilius Plümpler, durchgefallenen Conſervatoriſten. Nebſt einem Anobelcomment zur Erfindung neuer Melodien, einem Triſtancotillon und einer Anleitung, Sphärenmuſik zu hören. Berlin 1878. Verlag von J. Guttentag. (D. Collin.) 21 S. 8°.

2781. **'s Nibelungenringerl.** Harmloſe Schnadahüpfeln für drei Tage und einen Vorabend. Von v. Miris. München. Braun & Schneider. 1878. 32 S. kl. 8°.

2782. **Verliebte Wagnerianer.** Novelle von D. Spitzer. Zweite Auflage. Wien 1880. Julius Klinkhardt. 189 S. 8°.

2783. **Schultze und Müller im Ring des Nibelungen.** Humoriſtiſche Skizzen von Alexander Moszkowski. Berlin. A. Hofmann & Comp. Verlag des Kladderadatſch. 96 S. 8°. (Illuſtrirt.)

2784. **Nibelungen-Feſt-Spicierei.** Eine Humoreske in Makamenform von Carl Wittkowsky. Mit Illuſtrationen von A. O. **. Leipzig. Verlag von Edwin Schloemp. 1881. 36 S. 8.

2785. **Große und kleine Struwwelpeter.** Von Karl Wendelin. Halberſtadt. Verlag von Robert Frantz. 1854. 90 S. 8°.

2786. **Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Muſik.** Aus der Vogelſchau. Ein Nachtſtück. Regensburg 1865. J. G. Boßenecker. 16 S. 8°.

2787. **Almanach du Charivari 1866.** 7me Année. Paris, Pagnerre, Editeur. (S. 57. 61.)

2788. **Irrlichter.** Gloſſen zu Tagestexten von Hans Wachenhuſen. Berlin. Hausfreund-Expedition. (G. Groth.) 119 S. 8°. (Mit col. Titelbilde.) (Excerpte S. 6. 56.)

2789. **Pilgerfahrt.** Ein Spottgedicht in 18 Kapiteln von Tannhäuſer dem ältern. Zürich. Verlags-Magazin. 1876. 116 S. 8°. (S. 1. Zum Eingang.)

2790. **Nach berühmten Muſtern.** Parodiſtiſche Studien von Fritz Mauthner. Vierte Auflage. Stuttgart. Verlag von W. Spemann. 93 S. 8°. (S. 85. Richard Wagner.)

2791. **133 Operntitel zu einem harmlosen Scherz.** Zusammengefasst von A. L. 6. Auflage. Hamburg 1877. Verlag von G. A. Leopoldt. (1 Doppelblatt im Umschlag. 16°.)

2792. 1879er Champagnerſchaum. Bunte Papierſchnitzeln deutſcher und öſterreichiſcher Humoriſten. Herausgegeben v. Siegmey. Mit 140 Illuſtrationen. Leipzig, Hoffmann & Ohnſtein. 100 S. 8°. (S. 35. Drahtantwort bezahlt! — S. 57—67. Das Zukunfts-Drama. Ein „Meiſter“-Sang von Loewenich und Siegmey.)

2793. Theater-Plaudereien. Von E. M. Vacano. (Neue Folge.) G. Bloch, Theater-Buchhändler, Berlin. 282 S. 8°. (S. 59. Niemann's Tannhäuſer.)

2794. Geſammelte heitere Vorträge von J. Weyl. Heft 12. Wallishauſſer'ſche Buchhandlung (J. Klemm.) Wien. 64 S. 8°. (S. 60. Richard Wagner'iſcher Stil. S. 63. Recept zu einer Zukunftsmuſik.)

2795. Onkel Tannhäuſer. Luſtſpiel in einem Aufzuge, nach einer franzöſiſchen Idee, von Th. Gaßmann. Berlin, 1861. 38 S. 8°.

2796. Tannhäuſer junior. Schwank in 3 Aufzügen von Adolf Maranickert. (Bühnenmanuſcript.) Deutſche Schaubühne. 3. Heft. 1866. 28 S. 8°.

2797. Der Herr von Lohengrin. Dramatiſcher Scherz in einem Act von A. Günther. Gedrucktes Bühnenmanuſcript. Wiesbaden. Druck v. Mayer & Zimmer. 1876. 32 S. 8°.

b. Zeitſchriften.

2798. Literaturblatt. Unter Mitwirkung hervorragender Schriftſteller und Fachmänner herausgegeben von Anton Edlinger. Zweiter Jahrgang. Heft XIX—XXII. Wien u. Leipzig. Verlag von Julius Klinkhardt. 1878. (Profeſſor Friedrich Nietzſche und David Friedrich Strauß. Eine kritiſche Studie. Von Emil Kuh. I.—V.) 4°.

2799. Illuſtrirte Zeitung. No. 1592. Leipzig, 3. Januar 1874. (S. 9. Heinrich Natter's Büſten. Karl Albert Regnet.)

Der Bazar. Nr. 5. 23. J. Berlin, 1. März 1877. (S. 90. Briefe an Veronika. II. 2.) Excerpt. (730)

2800. Mödlinger Bezirks-Bote. Politiſches Wochen-Journal. Nr. 16, 17. Sonntag, den 30. September u. 7. October 1877. Eigenthümer, Herausgeber und verantwortlicher Redacteur: Hans Wallnöfer. (Die Beethoven-Pilger in Baden. Nach den Mittheilungen eines berühmten Tonmeiſters. Von Moriz Bermann.) (Fortſetzung u. Schluß.) (Vgl. Nr. 3069.)

2801. Fliegende Blätter. München, No. 1741. Beilage: Aug. Vorſter's Rich. Wagner-Feder. Stuttgart. Anzeige. (Ausſchnitt.)

2802. Paris-Murcie. Journal publié au profit des victimes des inondations d'Espagne. Par le Comité de la Presse Française. Numéro unique. Décembre 1879. E. Plon et Cie, Imprimeurs-Éditeurs. (24 S.) Gr. Folio. (S. 10. Wagner. (Jacq. Offenbach. Facsimile.) S. 16. Dessin de M. Fantin Latour. Facsimile.)

2803. „Vindobona“, Feſt-Blatt des Journaliſten- und Schriftſteller-Vereins „Concordia“. April 1880. Haupt-Debit bei L. C. Zamarski, Wien. 24 S. Gr. Folio. (S. 13. Trompeter-Rufe zum Beginne der Bayreuther Feſtſpiele 1876.) (Facſimile von Hans Richter.)

2804. Illuſtrirte Zeitung. Nr. 1965. Leipzig, 26. Februar 1881. 76. Band. (S. 63. Triſtan's Tod. Gemälde von Guſtav Goldberg. — Hans Friedemann.)

2805. Unſere Zeit. Deutſche Revue der Gegenwart. Herausgegeben von Rudolf von Gottſchall. Jahrgang 1881. Drittes Heft. Leipzig: F. A. Brockhaus. 1881. (S. 321. Tannhäuſer. Novelle von Eufemia Gräfin Balleſtrem.)

2806. Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung. No. 32. VIII. J. Berlin, den 12. August 1881. (Die dramatischen Werke Richard Wagner's vom Zahlen-Standpunkte betrachtet. — Emerich Kastner.)

Neue Muſik-Zeitung. 1 Beilage zu Nr. 19. 1881. (Gegenſeitige Anſprache Wagner's und Lachner's in München, gelegentlich einer Vorſtellung beider Künſtler durch einen muſikaliſchen Freund.) (582)

Neue Berliner Musikzeitung. 8. Jahrg. 1854. Berlin. (S. 285. Notiz über die im Wollwerk'schen Theater zu Cöln am 25. Aug. zur Aufführung gebrachte komische Oper: »Richmondis von der Aducht und der Sängerkrieg auf dem Neumarkt«, schauderhafte Oper der Zukunft in 4 Acten, vom Componisten der den Text erdacht, und vom Dichter, der die Musik gemacht. Sig.) (537)

Signale für die muſikaliſche Welt. 23. J. Nr. 15. Leipzig, 10. März 1865. (S. 237. Feuer. Morgenſtündchen eines neudeutſchen Componiſten.) (Nach einer Münchener Volksſage.) (Münchener Punſch.) (Vgl. Nr. 2816.) (612)

Frankfurter Familienblätter. 1865. (S. 496. Theater-Anzeige. Montag, 29. Mai. . . . . . Zum erſten Male: Tannhäuſer, oder der Sängerkrieg auf der Wartburg. Komiſches Intermezzo von D. Kaliſch. Muſik v. A. Conradi. — S. 520. [Eine Parodie vor dem Originale.] — S. 528. [Münchener Zwiegeſpräch. —] [Excerpt aus d. Wiener Fremden-Blatt.] S. 561. Parodirende Verſe über „Triſtan und Iſolde“ aus dem Münchener Wochenblatt „Die Raketen“.) (543)

2807. Europa-Chronik. 1865. Nr. 26. Theater. Eine Parodie auf „Triſtan und Iſolde“.

2808. Über Land und Meer. Nr. 14. Fünfzehnter Band. Stuttgart, Janua 1866. (S. 212. Gallerie der Zeitgenoſſen. Von Herbert König. — S. 214. Namen der Zeitgenoſſen.)

2809. Europa-Chronik. 1873. — Nr. 8. (S. 120. Noch einmal das Wagner-Concert in Berlin! Aus der „Tribüne“.)

2810. Illuſtrirtes Muſik- und Theater-Journal. Wien, 12. Jänner 1876. Wiener dramaturgiſche Rundſchau. X. H. W. (Recenſion über Bauernfeld's „Die reiche Erbin“.) Excerpt.

2811. Neue Monatshefte für Dichtkunſt und Kritik. 1876. (S. 10—38. Die reiche Erbin. Luſtſpiel in zwei Acten von Bauernfeld.) gr. 8°. (Ausſchnitt.)

2812. Deutſche Reichslaterne. Herausgegeben von Karl Böttcher. 5. Heft. Leipzig. Herm. Wölfert's Buchhandlung. 1877. 68 S. 12°. (S. 47. Richard Wagner. Von Carl P—er.) (Vergl. Nr. 82.)

2813. **Alma mater.** Organ für Hochschulen. (Erscheint in Wien und Leipzig.) Nr. 12 u. 14. — 20. März u. 3. April 1879. (Fidelitas.) Kneipzeitung. II. Theil. Aus dem Gerichtsaal.

2814. **Über Land und Meer.** Nr. 26. 43. Bd. October 1879—1880. (S. 523. Blätter aus dem Tagebuche des Amru Ben Alijah. Geſammelt u. herausgegeben von G. Wittkowsky. Sechſtes Blatt. Obeidah's Anſchauungen über Richard Wagner.)

2815. —— —— Nr. 29. 43. Bd. Oct. 1879—1880. (S. 575. Daſſelbe. Siebentes Blatt. Der Kampfplatz meiner Kollegen.)

(Humoriſtiſche Zeitſchriften.)

Die Unterbrechung der chronologiſchen Reihenfolge erklärt ſich hier aus der Verſchiedenheit der in meiner Bibliothek vorliegenden Stücke als: Ganze Jahrgänge. — Einzelne Nummern. — Ausſchnitte.

(Nichtilluſtrirtes.)

2816. **Münchener Punſch.** humoriſtiſches Originalblatt von M. E. Schleich. Achtzehnter Band. München, 1865. 420 S. 8°. (S. 66, 172, 174, 388, 389, 391, 394, 398, 403 u. A.)

2817. **Berliner Weſpen.** Illuſtrirtes humoriſtiſches Wochenblatt. (Redacteur: Julius Stettenheim.) — Illuſtrirt von G. Heil. 9. Jahrgang. 1876. (52 Nummern in 1 Bd.) kl. Folio. (Nr. 12, u. A.)

2818. **Figaro.** Humoriſtiſches Wochenblatt. (Eigenthümer u. Redacteur: K. v. Waldheim.) Nr. 46. Wien, 21. Auguſt 1858. kl. Folio.

2819—2825. **Kikeriki!** Humoriſtiſches Volksblatt. (Eigenthümer, Verleger u. Redacteur: O. F. Berg.) (Folio.) (Nr. 3, 6, 10; [Wien] 17. Jänner, 7. Februar, 7. März 1870.) (Nr. 23. — 5. Juni 1871.) (Nr. 4, 6. — 13. 20. Jänner 1881.) (Nr. 77. — 25. September 1881.)

2826. **Der Floh.** (Redacteur: Carl Floh. Herausgeber u. Verleger: Joſ. Fritſch u. Moriz Deutſch jun.) II. Jahrg. Nr. 10. (Wien) 6. März 1870. gr. Folio.

—— 11. Dez. 1870. (2855)

2827. —— (Redacteur: Friedrich Fuchs. — Herausgeber u. Verleger J. Fritſch u. Karl Klič.) III. J. Nr. 17. — 23. April 1871.

2828. Anton Langer's **Hans Jörgel von Gumpoldskirchen.** 48. Jahrg. 7. Heft. 15. Febr. 1879. 4°.

2829. **Wiener Caricaturen.** Nr. 10. I. J. Wien, 3. Februar 1881. Folio.

2830. Saphir's **Stux.** Nr. 10. — VII. Jahrg. Budapeſt, 6. März 1881. Folio.

2831—2832. **Berliner Weſpen.** (Nr. 18, 20. — Berlin, 11., 25. Mai 1881.)

2833—2834. **Ulk.** Illuſtrirtes Wochenblatt für Humor und Satire. (Nr. 19, 20. — Berlin, 12., 19. Mai 1881.) kl. Folio.

2835. Neue Fliegende Blätter. Beilage zu Nr. 21 der „Humoriſtiſchen Blätter". IX. Jahrgang. 1881. Verlag von B. Spitzer. Wien und Leipzig.

Kikeriki! 4. März 1875. (2868)

2836—2838. —— (17. Februar; 14. November 1878.) (9. November 1879.)

2839—2840. Der Floh. (Nr. 45. 1878.) (17. November 1878.)

Die Bombe. Nr. 10. 1877. (2879)

2841—2842. —— (8. April 1877.) (Nr. 46. 1878.)

2843—2845. Fliegende Blätter. LXIX. Bd. (München 1878.) Nr. 1723. 1731. 1732.

2846. Humoriſtiſche Blätter. Nr. 46. 1878.

Wiener Luſt. Beiblatt zum „Figaro" Nr. 46. 1878. (2883)

—— Nr. 47. 1878. (2884)

2847—2848. Wiener Pikante Blätter. (17. November 1878.) (1. Juni 1879.)

2849. Wiener Punſch. 15. November 1878.

(Illuſtrirtes)

Münchener Punſch. 1865. (S. 61, 141, 167, 393, 401.) (2816)

Berliner Weſpen. 1876. (Nr. 16.) (2817)

2850—2853. Kikeriki! (Nr. 4. VI. J. 25. Jänner 1866.) (Nr. 27. X. J. 4. Juli 1870.) (Nr. 20. 21. XII. J. 12., 19. Mai 1872.)

2854—2857. Der Floh. (Nr. 45. 50. II. J. 6. Nov., 11. Dec. 1870.) (Nr. 3. III. J. 15. Januar 1871.) (Nr. 49. VII. J. Wien, 5. December 1875.)

2858. Die Bombe. (Eigenthümer u. Herausgeber Joſef Braun. Redakteur: Karl Floh.) II. Jahrg. Nr. 38; 22. September 1872.

2859—2860. Humoriſtiſche Blätter von Karl Klič. Nr. 14. Wien, 18. Mai 1873. (S. 97. Richard Wagner.)) (Nr. 3. Wien, 16. Jänner 1881. — 9. J.)

2861. Wiener Luſt. Beiblatt zum „Figaro". Nr. 51. 1878.

2862. Figaro. (Redakteur: Karl Sitter.) Nr. 1. Wien, 3. Jänner 1880. XXIV. Jahrg.

2863—2865. Fliegende Blätter. (München. 1880.) (Nr. 1817. 1818. LXXII. Bd.) (Nr. 1846. LXXIII. Bd.)

2866. Neue Fliegende. Beilage zu Nr. 4 der „Humoriſtiſchen Blätter". VIII. Jahrg. 1880.

2867. J. J. Kraßnigg's Wochenblatt. „Der Kaktus". Nr. 9. (1873?)

2868—2871. Kikeriki! (4. März 1875.) (14., 17. November 1873.) (9. November 1879.)

2872—2877. Der Floh. (20. Februar 1870. (Titelbild: Richard Wagner.)) (Nr. 45. 1873.) (7. März. (Titelbild: R. Wagner.)) (9. Mai 1875. (Titelbild: Hans Richter.)) (Nr. 45. 1878.) (7. September 1879.)

2878—2881. Die Bombe. (Nr. 19. 12. Mai 1872. (Titelbild: Richard Wagner.)) (Nr. 10. 14. 1877.) (Nr. 7. 16. Februar 1879.)

2882. Humoriſtiſche Blätter von Karl Klič. Nr. 46. 1878.

2883—2885. Wiener Luft. Beiblatt zum „Figaro". (Nr. 46. 47. 1878.) (Nr. 9. 1879.)

2886. Le Journal Amusant. 19. Juin 1880.

c. Zeitungen

(Feuilletons und größere Artikel.)

2887. Neue Freie Preſſe. Wien, 1873. Feuilleton Affaire Puſchmann-Wagner V.

2888. Berliner Börſen-Courier. 22. Februar 1880. Die Baßklarinette. G.-g.

2889. Fanfulla. Roma, Domenica 15. Agosto 1880. Wagner e il suo Barbiere: — Jolobetto.

2890. Wiener Allgemeine Zeitung. Wien, 20. November 1880. Feuilleton. Wagner unter Waſſer. — München, im November. Walt.

2891. Wiener Pikante Blätter. 13. März 1881. Aus den Tuilerien.

2892. —— 8. Mai 1881. Skizzen aus der Tonwelt. (Ueber eine Tannhäuſer-Vorſtellung.)

2893. Berliner Tageblatt. 22. Mai 1881. Von der Brutalität der Wagnerianer . . . O. Bl.

2894. —— 25. Mai 1881. Kleine Chronik. Aus unſerem Nibelungen-Buchmann.

(Notizen und kürzere Artikel.)

2895. Neue Freie Preſſe. Wien, 25. Februar 1870. (Ueber die Vollendung des 3. Theiles von R. Wagner's Nibelungen — hier als „Götterdämmerung" bezeichnet.)

2896. —— Wien, 18. Juni 1877. (Steckbrief gegen Richard Wagner.) (Aus dem Jahre 1849.)

2897. —— Wien, 8. October 1880. Anekdotiſches aus Offenbach's Leben. Paris, 6. Oct. W. S—r. (Offenbach über Wagner.) Excerpt.

2898. Die Preſſe. Wien, 3. März 1875. (Eingeſendet.) „Minderbemittelte" Anhänger Richard Wagner's. — Pauper.

2899. —— Wien, 4. März 1875. (Eingeſendet.) Das Wagner-Concert für „Minderbemittelte". — O. B. minderbemittelter National-Oekonom.

2900. —— Wien, 5. März 1875. (Eingeſendet.) Die „minderbemittelten" Anhänger Richard Wagner's. — Miser, sed non contribuens.

2901. —— Wien, 7. März 1875. (Eingeſendet.) Pauper sed tamen contribuens. — Zum Wagner-Concert für „Minderbemittelte". O. B.

2902. **Die Preſſe.** Wien, 10. März 1875. (Eingeſendet.) Zum Wagner-Concert für „Minderbemittelte". — Ein eifriger Wagnerianer. Mit berichtigender Gloſſe der Redaction.

2903. —— Wien, 11. März 1875. (Eingeſendet.) Zum Wagner-Concert für „Minderbemittelte". — Ein Leidensgefährte.

2904. —— Wien, 21. Dezember 1879. Offenbach's Artikel über R. **Wagner** im »Journal Paris-Murcie«. Deutſche Ueberſetzung im Auszuge.

2905. —— Wien, 25. Dezember 1879. „Wolfram von Eſchenbach beginne", in ungariſcher Sprache.

2906. **Fremden-Blatt.** Wien, 25. November 1875. (Vergangene „Zukunftsmuſik".)

2907. —— Wien, 26. Juni 1876. Ein Theoſoph.

2908. —— Wien, 11. October 1878. Das kommt davon.

2909. —— Wien, 26. Februar 1879. Polizeiliches Verbot gegen die Aufführung in München von „Der Ring der nie gelungen", v. **P. Gisbert.**

2910. —— Wien, 9. Juli 1879. Ein Opfer des „Nibelungen-Rings".

—— Wien, 24. Dezember 1879. Offenbach's Artikel über R. Wagner im »Journal Paris-Murcie«. Ein anders gefaßter Auszug. (Vergl. Nr. 2902.) (950)

2911. —— Wien, 21. Juli 1880. Aus dem Gerichtsſaale. — (Orig.-Ber.) (Lohengrin, der Ohrabſchneider.) (Citat aus Wagner's Lohengrin gebraucht vom Vertheidiger in ſeinem Plaidoyer.)

2912. —— Wien, 21. October 1880. (Abend-Blatt.) (Ein Nachkomme Cola di Rienzi's.)

2913. —— Wien, 29. Dezember 1880. (Ein intereſſantes Geſchenk.)

2914. —— Wien, ? ? ? **Ferdinand Hiller** über **Richard Wagner** in ſeinen „Briefen an eine Unbekannte". (Citat.)

2915. —— Wien, 21. Jänner 1881. Allerlei. (Zarte Aufmerkſamkeit.) /C./

2916. —— Wien, 18. Februar 1881. Ueber eine Epiſode aus einer Vorſtellung des „Lohengrin" in Peſt.

2917. **Morgen-Poſt.** Wien, 26. Februar 1878. Die Rache der Wagnerianer. (Durchfall von **Bauernfeld's** „Die Verlaſſenen" in Berlin.)

2918. —— Wien, 18. Auguſt 1879. Eine Anekdote über **Pauline Lucca** in Peſt.

2919. —— Wien, 23. April 1881. Beſprechung von **Paul Hoffmann's** „Nibelungen"-Tableaux im Joſefſtädter Theater zu Wien.

2920. **Neues Wiener Tagblatt.** 5. Februar 1879. Gerichtsſaal. (Ein Gegner der Zukunftsmuſik.)

2921. —— 25. Dezember 1880. (Tannhäuſer im Salon.)

2922. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** Wien, 10. Dezember 1872. (Ein Knabe, dem die Aufführung des „Tannhäuſer" nicht gefiel.) *)

2923. —— Wien, 26. September 1879. Ueber einen Bekehrungsverſuch der Frau Gräfin **Dönhof** an dem Dichter **Bauernfeld.**

2924. —— Wien, 19. October 1880. Der ſtützige Walkürenhengſt.

2925. Illuſtrirtes Wiener Extrablatt. Wien, ? ? ? (Ein Opfer des Wagner-Enthuſiasmus.)

2926. —— Wien, 23. April 1881. Beſprechung von Paul Hoffmann's „Nibelungen"-Tableaux im Joſefſtädter Theater zu Wien.

2927. Deutſche Zeitung. Wien, 24. Juni 1877. Richtigſtellung des obigen Steckbriefes durch den Muſik-Schriftſteller Wilhelm Tappert. (Aus dem „Berliner Börſen-Cour.")

2928. —— Wien, 18. Januar 1880. (Der Baireuther Lindwurm als Gaſt.)

2929. —— Wien, 1. Juni 1880. („Tannhäuſer" in Tirol.)

2930. Wiener Abendpoſt. 19. October 1880. (Ueber die in einer Aufführung der „Walküre" durch den neuen Grane verurſachten Störungen.)

2931. „ „ 1878. Adolf Keil's Reſtaurant, Petersſtraße 30. „Rheingold-Bier" aus der Actien-Bierbrauerei zu Bayreuth.

2932. Wiener Hausfrauen-Zeitung. Wien, 11. April 1880. u. (Ueber das letzte philharmoniſche Concert der Saiſon 1879–80. — Auslaſſung über die Zuſammenſtellung des „nach ranzigen Theater-Archiv-Oel" duftenden Vorſpiel zu den „Meiſterſingern" und der Schumann'ſchen (sic!) „Egmont"-Muſik.)

2933. Wiener Allgemeine Zeitung. 23. April 1881. Beſprechung von Paul Hoffmann's „Nibelungen"-Tableaux im Joſefſtädter Theater zu Wien.

2934. Berliner Börſen-Courier. 11. Januar 1881. Aus einem Geſpräch Anton Rubinſteins mit Frl. v. B. im Salon einer bekannten kunſtſinnigen Berliner Ariſtokratin.

2935. Berliner Börſen-Zeitung. Mai 1881. — Ein übermäßig begeiſterter Wagnerianer . . . . . .

2936. Berliner Börſen-Courier. 1. Juni 1881. Das Ehepaar Vogel in ſeiner Häuslichkeit.

Der Sammler. 1869. (S. 187. Ueber ein zwiſchen einem erſten Tenoriſten und einem Miniſter gelegentlich eines Hofkonzertes in Berlin ſtattgefundenes Geſpräch, den Ausgang des Wagner'ſchen Helden „Cola Rienzi" betreffend. Intereſſante Zwiſchenbemerkung Bismarck's.) (1434)

(Feuilletons und größere Artikel.)

2937. Deutſche Zeitung. Wien, 19. Mai 1872. Feuilleton. Wiener Spaziergänge. Sp—r. (Wagner-Concert v. 12. Mai d. J.)

2938. Fremden-Blatt. Wien, 24. November 1875. Feuilleton. In Wagner's Bann. I. II. — l.

2939. —— Wien, 29. Dezember 1876. Der tiefe Trunk zu Schweigelsheim oder die Walküren. Große Oper in einem Akte aufgeführt im Künſtlerhauſe.

2940. Neues Wiener Tagblatt. No. 339. 1875. Der Wagnerianer. (Selbſtgeſpräch.)

2941. Neue Freie Preſſe. Wien, 31. Dezember 1876. Wiener Spaziergänge. Sp—r. (Ueber Bayreuth u. die Wagner-Ausſtellung im öſterr. Kunſtverein. (Excerpt.))

2942. —— Wien, 6. Januar 1877. Wiener Spaziergänge. Sp—r. (Ueber Tappert's Wagner-Lexicon.) (Excerpt.)

2943. —— Wien, 7. Februar 1878. Feuilleton. „Parcifal", ein Bühnenweihfeſtſpiel von Richard Wagner. (Vortrag, gehalten im Wagner-Verein zu Tumbenheim bei Bayreuth.) *,*

2944. Neue Freie Preſſe. Wien, 17. Februar 1878. Feuilleton. Wiener Spaziergänge. Sp—r. (Das Rheingold.)

2945. —— Wien, 25. Februar 1879. Feuilleton. Wiener Spaziergänge. Sp—r. (Götterdämmerung.)

2946. —— Wien, 30. März 1879. Feuilleton. Wiener Spaziergänge. Sp—r. (Gedichte von W. Tappert.) (Excerpt.)

2947. —— Wien, 22. Juni 1879. Textabdruck der bei der Sommerliedertafel des Wr. Männergeſangvereines in der Neuen Welt am 23. Juni 1879 aufgeführten Novität: „Zukunftslied" für Tenor-Solo und Chor, gedichtet und vertont von Joſef Koch von Langentreu.

2948. —— Wien, 24. October 1880. Feuilleton. Wiener Spaziergänge. Sp—r. („Religion und Kunſt".)

2949. Montags-Revue. Wien, 24. Februar 1879. Variationen über die Jauner-Dämmerung. Ambroſius Schlager.

2950. Illuſtrirtes Wiener Extrablatt. 9. Juli 1879. Richard Wagner als Lieutenant.

2951. —— 20. April 1880. Hojotoho! h . . . r.

2952. Tagespoſt. Graz, 10. Mai 1879. Aus den „Berliner Weſpen". Die Verrottung und Errettung der deutſchen Sprache. Drama mit theilweiſer Benutzung der vorhandenen Schiller'ſchen Räuber.

2953. Berliner Börſen-Courier. 25. October 1879. Der Reporter. Beſprechung von D. Spitzer's Novelle: „Verliebte Wagnerianer".

2954. Berliner Tageblatt. 11. Mai 1881. Allerlei Nibelungen-Gloſſen. Von Oscar Blumenthal.

(Notizen und kürzere Artikel.)

2955. Neue Freie Preſſe. Wien, 15. September 1869. „Rheingold — kein Gold", im Münchener Marionetten-Theater.

2956. —— Wien, 6. April 1870. Berliner Witze gelegentlich der erſten „Meiſterſinger"-Aufführungen.

2957. —— Wien, 1. December 1870. (Carltheater.) Kurzer Bericht über die erſte Vorſtellung der „Lohengrin"-Traveſtie: „Die Jungfrau v. Dragant". (Text v. Grandjean. Muſik von Suppé.) 7)

2958. —— Wien, 7. December 1870. Feuilleton. Muſik. (. . . . . Die „Lohengrin"-Parodie im Carltheater.) Ed. H.

2959. —— Wien, 13. Februar 1873. Ueber einen Wagner-Abend in Berlin. (Aus einem Feuilleton der „Tribüne".)

2960. —— Wien, 20. Februar 1876. (Theater im Künſtlerhauſe.) Ueber die Aufführung der Walkürenparodie: „Der tiefe Trunk zu Schweigelsheim".

2961. —— Wien, 8. Juli 1878. (Zur Geſchichte der Wagner-Vereine.) Eine in Bayreuth ſpielende Scene jüdiſcher Wagnerianer. (Aus den „Berliner Weſpen".)

2962. —— Wien, ? ? 1878. Correſpondenz.

2963. —— Wien, 12. Juli 1880. (Stabreim-Orgie.)

2964. —— Wien, 22. Mai 1881. (Schulze und Müller im „Ring des Nibelungen".)

2965. Zwiſchen-Akt. Wien, 4. Juni 1867. Allerlei. (Franzöſiſche und deutſche Muſiker-Bonmots.) Auber über Wagner's „unendliche Melodie".

2966. Illuſtrirtes Wiener Extrablatt. Wien, 14. Mai 1872. Die gezähmte Gallmeyer.

2967. —— Wien, 9. Jänner 1876. „Die reiche Erbin" von Bauernfeld. (Kritik.)

2968. —— Wien, 11. Jänner 1879. Wagner's „Parſifal" in Wien.

2969. —— Wien, 15. Juni 1879. Beſprechung von Bauernfeld's „Die reiche Erbin", (zum erſten Male im Carltheater) und der dazu gegebenen „Tannhäuſer-Parodie" von Neſtroy, am 14. Juni 1879.)

2970. —— Wien, 26. Juni 1879. (Abend-Ausgabe.) Gefährliche Drohung.

2971. —— Wien, 27. Mai 1880. Sprachenzwang.

2972. —— Wien, 29. Juni 1880. Ein neuer Wagner-Verein.

2973. —— Wien, 7. September 1881. Ueber die in Nr. 2988 erwähnte Nibelungen-Parodie und deren Verbot durch die Cenſurbehörde.

2974. Die Preſſe. Wien, 26. Februar 1875. (Eingeſendet.) Vorſicht vor einem Wagner-Concert.

2975. —— Wien, 27. November 1877. Statt „Rheingold" — „Rheingift".

2976. —— Wien, 15. Juni 1879. (S.) (Vgl. Nr. 2969.)

2977. —— Wien, 12. Jänner 1881. Ueber die Caſſa-Einnahmen der Neſtroy'ſchen Tannhäuſer-Parodie ſeit der 1. Aufführung am 31. Oktober 1857.

2978. Fremden-Blatt. Wien, 7. November 1875. Feuilleton. Wiener Plaudereien. [. . . . . . . Wagner und Verdi . . . . . . Wagner und die Theuerung in Wien. —]

2979. —— Wien, 22. November 1875. (Aus Wagner-Kreiſen.)

2980. —— Wien, 22. März 1876. (Ein Walküren-Jodler.)

2981. —— Wien, 30. März 1876. Allerlei. (Bündige Kritik.)

2982. —— Wien, 4. Juni 1876. Feuilleton. Wiener Plaudereien. — (Ein Wagner-Enthuſiaſt wider Willen.)

2983. —— Wien, 31. Auguſt 1876. Allerlei. (Tannhäuſer in Amerika.)

2984. —— Wien, 8. November 1877. Ein preußiſcher Staatsanwalt über R. Wagner.

2985. —— Wien, 30. Mai 1879. Die Walküren vom Naſchmarkt.

2986. —— Wien, 15. Juni 1879. (Vgl. Nr. 2969.)

2987. —— Wien, 17. Juli 1879. Fagott und Faſner bei dem Salzburger Muſikfeſte.

2988. —— Wien, 6. Auguſt 1881. Ueber eine im Carl-Theater zur Aufführung kommende Nibelungen-Parodie.

2989. —— Wien, ? ? (Aus einem Epos in Stabreimen.) Mitgetheilt in einem humoriſtiſchen Wochenblatt die „Tiſſet".

2990. Morgen-Poſt. 10. November 1878. Wiener Plaudereien. Feuilleton. (Siegfried-Proben.) (Excerpt.)

2991. —— Wien, 27. Jänner 1881. Narren-Chronik. (Von unſerem Special-Narren.) /G./

2992. Illuſtrirtes Fremdenblatt. Wien, 16. Februar 1879. Allerlei. Nach Wagner's Götterdämmerung.

2993. Deutſche Zeitung. Wien, 15. Juni 1879. (Vgl. Nr. 2969).

2994. Conſtitutionelle Vorſtadt-Zeitung. Wien, 15. Juni 1879. (Vgl. Nr. 2969.)

2995. Neues Wiener Tagblatt. 15. Juni 1879. (i. h.) (Vgl. Nr. 2969.)

2996. Le Danube. 26. October 1879. Ueber das hohe Bruſt-C des Siegfried-Sängers Hrn. Jäger.

2997. Tagespoſt. Graz, 4. Dezember 1878. Das Lob des baieriſchen Bieres. Im Nibelungen-Sprachſtyl.

2998. Berliner Börſen-Courier. 28. October 1879. Der Reporter.* Intereſſante aus Wien zugegangene Auslaſſungen über Daniel Spitzer's Novellette „Verliebte Wagnerianer".

2999. —— 17. Mai 1881. „Schultze und Müller im Ring des Nibelungen".

Berliner Börſen-Zeitung. 31. Mai 1881. Beſprechung der im Centraltheater in Berlin aufgeführten Poſſe: „Der Nibelungenring" von Leon Treptow, Verfaſſer des Stückes „Menſch ärgere dich nicht". (1052)

3000. Voſſiſche Zeitung. 24. Mai 1881. (Sechſte Beilage.) Scene aus: Die Nibelungen! Siegfrieds Brautwerbung. (16 humoriſtiſche gereimte Zeilen als Einleitung zu einer Reclame des erſten deutſchen Vereins-Magazin.)

3001. —— Berlin, 29. Mai 1881. Beſprechung von Carl Wittkowsky's „Nibelungen-Feſt-Spielerei".

3002. —— Berlin, 31. Mai 1881. (Vgl. [Nr. 1052.] S. 268.)

3003. Berliner Tageblatt. 29. Mai 1881. 2 Anzeigen. Central-Theater. Der Nibelungen-Ring. Geſ.-Poſſe. 1 Act. v. Treptow. — Quarg's Vaudeville-Theater. Großartiger Lach-Erfolg. Der Ring der Nibelungen.

C. Bilder.

a. Photographien.

3004. Deutſche Componiſten. (12 phot. Bilder. Viſitformat im Umſchlag, auf der Rückſeite der Porträts eine biographiſche Skizze.) — (Darunter: Wagner.)

3005. Porte-Monnaie-Kalender für die elegante Welt. 1881. Wien. Moritz Perles. (Auf den cartonnirten Umſchlagblättern die Porträts von Liszt und Wagner.) Miniatur.

3006. Briefpapier mit R. Wagner's Bruſtbild in Lichtdruck. Doppelblatt 8°.

(Cabinetformat.)

3007. A. von Heyden. Walküren. Phot. nach dem Original. *) Photographiſche Geſellſchaft, Berlin.

3008. O. Knille. Tannhäuſer und Venus. National-Gallerie. Photographiſche Geſellſchaft, Berlin.

3009. H. Makart. Die Walküre. 1876. Gallerie moderner Meiſter. F. Hanfſtängl's Kunſtverlag, München.

3010. G. Hanfſtängl. Der fliegende Holländer. 1877. Gallerie moderner Meiſter. F. Hanfſtängl's Kunſtverlag, München.

3011. G. Max. Tannhäuſer. 1878. Gallerie moderner Meiſter. F. Hanfſtängl's Kunſtverlag, München.

3012. Richard Wagner als Dirigent. Gez. von Guſtav Gaul 1863. Photographie. Folio-Format. Miethke & Wawra, Wien.

(Viſitformat.)

3013. Photographie. Motto aus den Meiſterſingern: „Halt' die Schnauze. Sonſt giebt's Plauſche!“

3014. Die Muſik im Judenthum. Der Nachdr. geſch. Verl. v. Ottomar Mitſp., Berlin.

3015. Neſtroy als Landgraf. (Tannhäuſer.) Photogr. von Hermann Klee. Verlag v. L. T. Neumann, Wien.[9]

3016. Kaiſ. Königl. Hof-Opern-Theater. Heitere Künſtler-Gallerie oder die „Pegaſus-Halle“. Fragment in 25 Bildern. (Darunter: Eliſabeth, Fr. Duſtmann — Venus, Frl. Siegſtädt — Hans Sachs, Hr. Beck — Rienzi, Hr. Labatt — Lohengrin, Hr. Adams.)

3017. Horniſt Roth. Nach einer Zeichnung von J. Price, mit dem „Rheinmotiv“ Facſimile von Hans Richter. Photographie. — C. Lichtenſtern, Wien.[10]

3018. Herr Tewele als Richard Fauſt (aus der „reichen Erbin“). Photographie v. Dr. Székely, Wien. Cabinetformat.

b. Stiche, Lithographien, Holzſchnitte.

3019. Briefpapiere mit 12 verſchiedenen Vignetten und hiezu gehörigen Citaten aus „Lohengrin“. (Sammt entſprechenden Couverts. Schwan und Taube als Vignetten.) M. F. Eyre's Nachfolger, Wien.[11]

3020. Billets de Correspondance et Couverts. Mit Richard Wagner's Kopf in Medaillon gepreßt. Wien.

3021. Scenen aus Richard Wagner's Opern. Sieben kleine ausgeſchnittene Relief-Farbendruck-Bilder.

3022. Die Walküre von Richard Wagner. (Vexirbild.) Druck u. Verlag von C. Artelt, Wien. 1 Bl. kl. 8°.

3023. Über Land und Meer. 1873. Nr. 20. — Bilderräthſel 20. (Ausſchnitt.)[12]

Illuſtrirte Zeitung. Nr. 1592. Leipzig, 3. Januar 1874. (S. 11. Wotan. Koloſſalſtatue für eine Gartenanlage, von Heinrich Natter.)[13] (2799)

——— Nr. 1965. Leipzig, 26. Februar 1881. 76. Band. (Triſtan's Tod. Nach einem im Beſitze des Herzogs von Altenburg befindlichen Gemälde von Guſtav Goldberg.) (2801)

3024. Don Richard Juan Lebentriſt. — Sinnige Bilderbogen für große Kinder. N. 1. — Holzſchnitt. kl. Folioblatt.

Über Land und Meer. Nr. 11. Januar 1866. (S. 216, 217. Gallerie der Zeitgenoſſen. Humoreske von Herbert König. — [60. Richard Wagner. 63. Hans von Bülow. 65. Tichatſchek. 66. Niemann.]) (2808)

D. Theater-Zettel ꝛc.

(Wien.)

3025. K. k. priv. Theater in der Josefstadt. Wien, 5. Juni 1871. „Die Jungfer Tant." Volkskomödie mit Gesang in 3 Akten und 9 Bildern von Alois Berla. Musik von Kapellmeister A. Storch jun. u. Kapellmeister Fr. Roth. Nach dem Stücke: Auf allgemeines Verlangen: „Kaiser-Marsch" von Richard Wagner. 34)

3026. —— —— Direction: Louis Jube. Programm Paul Hoffmann's große Vorstellung: „Die Nibelungen". Der Vortrag (nach der Wagner'schen Trilogie, eigens für diese Vorstellung bearbeitet) gehalten von Frau Minna Hoffmann. (23. April 1881.)

(K. k. Hof-Operntheater.)

Theater-Zettel. Freitag den 7. Juli 1876. Der Liebestrank. Komische Oper in 2 Akten. Musik von G. Donizetti. Hierauf zum ersten Male: „Großer Festmarsch" von Richard Wagner. Zum Schlusse zum ersten Male: Die Tänzerin auf Reisen. (Ballet.) (Siehe 3030.)

3027. Rother Anschlag-Theaterzettel. Sonntag den 9. März 1879. Wegen plötzlicher Unpäßlichkeit der Frau Dillner statt der angekündigten Vorstellung „Götterdämmerung": Die Jüdin. Große Oper ꝛc.

3028. —— —— Sonntag den 9. November 1879. Wegen plötzlicher Unpäßlichkeit der Frau Friedrich-Materna statt der angekündigten Vorstellung „Die Walküre": Die Jüdin. Große Oper ꝛc.

3029. —— —— Sonntag den 3. Oktober 1880. Wegen plötzlicher Heiserkeit des Herrn Rokitansky statt der angekündigten Vorstellung „Die Meistersinger von Nürnberg": Margarethe. (Faust.)

Theater-Zettel. Mittwoch den 22. Dezember 1880. Zum Vortheile des Pensions-Institutes dieses Hoftheaters. Margarethe (Faust.) (Erster Akt.) — Lohengrin. (Zweiter Akt.) „Elsa von Brabant": Fr. Pauline Lucca. — Die Hugenotten. (Vierter Akt.) (Siehe [illegible])

3030. Fremden-Blatt. Wien, 12. Juli 1876. Robert und Bertrand. Komisches Ballet in 3 Akten. Hierauf: „Großer Festmarsch" von Richard Wagner. — Zum Schlusse zum 2. Male: Die Tänzerin auf Reisen. (Ballet.)

3031. Die Presse. Wien, 30. August 1876. „Der fliegende Holländer". — Hierauf der 2. Akt von „Fantasca". (Ballet.) 35)

3032. Fremden-Blatt. Wien, 25. Jänner 1879. „Der fliegende Holländer". — Fantasca. Romantisches Ballet ꝛc. (Erster Akt.) Textbuch im Verlag.

3033. —— Wien, 7. März 1879. „Der fliegende Holländer". — Das Maskenfest aus dem 5. Akte der Oper: „Der Maskenball" von Auber. 36)

3034. Fremden-Blatt. Wien, 2. Juli 1876. (Repertoire des Hof-Operntheaters.) (Vom 3. bis 15. Juli 1876.) ...... Montag den 10. Großer Festmarsch von Richard Wagner. (Neu.) 1. Akt von Fantasca (Ballet.) [illegible] (Oper.) „[illegible]" (Ballet.) „Die Meistersinger von Nürnberg" (3. Akt.) (Frl. [illegible].) Anfang halb 8 Uhr ...... Sonntag, den 15. [illegible]. 37)

3035. [illegible] Fortsetzung der Vorstellungen vom 3.—10. November 1878. Freitag, den 8. [illegible] — Sonnabend den 9. „Siegfried". (Erste Aufführung.) Sonntag den 10. [illegible]. 1 Blatt. gr. 8°.

3036. [illegible], verfaßt von Martin Weinberger und Leopold [illegible], vorgetragen [illegible] im neuen k. k. Hof-Opern-Theater. [illegible]. Wien 1871. — 16°. [illegible]

3037. [illegible] Concert der Regiments-Musik Kaiser von [illegible] Nr. 11. Kapellmeister Franz Lehár. Programm. Montag den 18. Juli 1881. (Nr. 1. [illegible] aus R. Wagner's Walküre u. [illegible].)

3038. K. k. priv. Volkstheater am [illegible] „Die Meistersinger". Komisches Singspiel in 1 Akt von C. A. Görg. Musik vom Kapellmeister Carl Kleiber. (1870.)

3039. Wiener Stadt-Theater. Samstag 8. Jänner 1876. Zum 1. Male: Die [illegible]. [illegible] Lustspiel in 3 Akten von Bauernfeld.

3040. K. k. priv. Theater in der Josefstadt. Montag 3. Februar 1879. Zum 1. Male: „Lohengrin und meine Tochter". Zeitbild-Posse mit Gesang u. Tanz in 3 Bildern v. [illegible]. Musik von Gothov-Grüneke. 1. Bild: „Im Ring der Nibelungen oder Das Judenthum in der Musik".

3041. K. k. priv. Carl-Theater. Sonntag 16. Juni 1879 zum 1. Male: „Die erste [illegible]". Schwank in einem Akt von Bauernfeld. — [illegible] Tannhäuser. Zukunftsposse v. J. N.

3042. Theater in [illegible]. Donnerstag den 23. September 1880. „Tannhäuser und die Keilerei auf der Wartburg". Zukunftsposse v. [illegible] Johann Nestroy.

3043. Carltheater in Wien. Samstag den 5. Februar 1881. 77. Vorstellung im neuen [illegible]. „Tannhäuser". Zukunftsposse mit vergangener Musik u. gegenwärtigen Gruppirungen in 3 [illegible]. Musik von Carl Binder. (Zum ersten Male aufgeführt am 31. October 1857.) 4°.

3044. [illegible] Vaudeville-Theater. Berlin 17. [illegible]. Programm. [illegible] Zum 10. Male: „Der Ring des Nibelungen".

3045. Zwischen-Akt. Wien, 21 Jänner 1857. K. k. p. Carl-Theater. „Tannhäuser".

3046. Neue Freie Presse. Wien, 5. Dezember 1870. Carl-Theater. „Der [illegible]".

3047. Tagespost. Graz, 1 Mai 1879. „Tannhäuser". (Parodie.)

E. Puppen-Theater.

3048. Der Freischütz, oder [illegible]. Dramatische Volkssage in 3 Aufzügen. Für das Puppentheater bearbeitet von [illegible]. Druck u. Verlag v. [illegible]. 30 S. 12°.

3049. Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. Romantisches Drama in 3 Akten. 22 S. 8. 12⁰. Für das Kindertheater bearbeitet. Neu Ruppin. Druck u. Verlag von Gustav Kühn.

3050. Die Meistersinger von Nürnberg. Romantische Komödie in 3 Akten. 24 S. 8. 12⁰. Für das Kindertheater bearbeitet. Neu Ruppin. Druck u. Verlag von Gustav Kühn.

3051. Tannhäuser. (16 Figuren colorirt.) Nr. 5369. G. Schwager in Dresden.

3052. Die Meistersinger. (16 Figuren colorirt.) Nr. 5464. G. Schwager in Dresden.

3053. Tannhäuser. (10 Figuren colorirt.) Nr. 217. Carl Hellriegel in Berlin. Mainz, Druck & Verlag von Jos. Scholz.

3054. Die Meistersinger von Nürnberg. Musikalisches Drama von Richard Wagner. (12 Figuren colorirt.) Nr. 272. Mainz, Druck & Verlag von Jos. Scholz.

3055. Lohengrin. (12 Figuren.) Nr. 283. Mainz, Druck & Verlag von Jos. Scholz.

3056. Der fliegende Holländer. Oper von Richard Wagner. (12 Figuren.) Nr. 294. Mainz, Druck & Verlag von Jos. Scholz.

3057. Das Rheingold. Vorspiel zu „Der Ring des Nibelungen" von Richard Wagner. (12 Figuren.) Nr. 297. Mainz, Druck & Verlag von Jos. Scholz.

3058. Die Walküre. 1. Theil zu „Der Ring des Nibelungen" von Richard Wagner. (10 Figuren.) Nr. 298. Mainz, Druck & Verlag von Jos. Scholz.

3059. Siegfried. 2ter Theil zu „Der Ring des Nibelungen" von Richard Wagner. (9 Figuren.) Nr. 299. Mainz, Druck & Verlag von Jos. Scholz.

3060. Die Götterdämmerung. 3ter Theil zu „Der Ring des Nibelungen" von Richard Wagner. (12 Figuren.) Nr. 300. Mainz, Druck & Verlag von Jos. Scholz.

3061. Lohengrin. (Blätter 220–224 (25 Figuren).) Druck von B. Singer. Verlag v. M. Trentsensky, Wien.

3062. —— Großes Theater. Landschaft am Rhein. Decoration Nr. 91. Herausgegeben v. M. Trentsensky in Wien. Bl. 191. Groß Quer-Folio.

3063. —— —— Prachtgemach (Alt Deutsch.) Decorat. Nr. 92. Herausgegeben von M. Trentsensky in Wien. Bl. 192. Groß Quer-Folio.

3064. Theatralische Zusammenstellung. Aus den Nibelungen. Nr. 1. Das Rheingold. (Mit erläuterndem gereimtem Text in drei Spalten, einem Blatte mit 6 Landschaften, die Decorationen aus „Rheingold" darstellend, 16 ausgeschnittenen color. Figuren, 2 Decorationen und verschiedenen Versatzstücken. In einem Kasten unter Glasdeckel in 4to. Carton, zum Zusammenstellen eingerichtet.)

3065. Münchener Bilderbogen Nr. 632. [illegible] [illegible]. (Lohengrin. — Wolfram von Eschenbach.) Braun & Schneider, München.

F. Vermischtes.

3066. Dem allverehrten Meister der edlen Sangeskunst unserem Ehrenmitgliede Herrn J. Tichatscheck, Königl. Hofopern- & Kammersänger zu Dresden am Tage seines 25jährigen Jubiläums den 17. Januar 1863. — (Widmungsblatt vom Männergesang-Verein „Orpheus" zu Dresden. — Enthält 4 Wagner betreffende Verse.) gr. Folio.

3067. Eintritts-Karte für den Perron des Westbahnhofes in Wien. 6616. R. Wagner's Ankunftstag in Wien. 6. Mai 1872. (Wagner-Concert 12. Mai 1872.) 8°.

3068. Wagner in London. Reclame-Karte bei St. James Magazine. 1 Blatt. [illegible]

3069. Die Beethoven-Pilger in Baden. Nach den Mittheilungen eines berühmten Tonmeisters. Von Moriz Bermann. (Abdruck nach den in d. Zeitschrift: „Währinger Bezirks-Bote" am 16. 23. 30. Sept. und 7. Oct. 1877 erschienenen Aufsätzen.) 17 S. 4°. (Vgl. Nr. [illegible]) [illegible]

3070. Großes Fest in der Rotunde am Weltausstellungsplatze. Wien, 28. Mai 1878. Programm. Verkaufsbuden und Städtebilder. Punkt XII. Zum „Richard Wagner". Punkt XIV. Zur „Götterdämmerung". — Folio Doppelblatt.

3071. Humoristisch-geselliger Verein „Erster Wiener Zither-Club". VI. [illegible] VII. [illegible] Sonntag, 7. März 1880. Wiener Musikvereins-Saal. Programm der Vorträge. (2a) Richard Wagner: Fantasie über „Lohengrin". b) [illegible] „[illegible]", Polka française. [illegible] 1 gr. Blatt. [illegible]

3072. Die Walküre. (Doppelblatt 17 Takte.) — Schwanenlied aus Lohengrin (27 Takte). Für Gesang und Piano in Diamantdruck auf einer Visitkarte, mit Wagner's Porträt. — Photogr. Lithogr. C. M. Engel, Wien.

3073. Vier Stück Richard Wagner-Stahl-Federn. Nr. 1—4 von R. [illegible], Stuttgart 1876.

Cigarrenspitze aus Meerschaum und Bernstein. R. Wagner's Kopf und Brust, kunstvoll geschnitzt. Franz Hiess & Söhne, Wien.

Cigarrenspitze aus Meerschaum und Bernstein. „Elsa und Lohengrin" kunstvoll und [illegible] ausgeführt. Franz Hiess & Söhne, Wien.

Cigarrenspitze aus Meerschaum und Bernstein. Darauf R. Wagner's Kopf in kunstvoller schwarzer Ausführung. Franz Hiess & Söhne, Wien.

3074. Heitere Liedertafel des Wiener Männergesangvereins im Sophienbad-Saale. 11. Februar 1877. (Programm Nr. 3 der Liste.) Götterdämmerung. [illegible] für Männerchor und Damenchor. Text u. Musik von [illegible]. 1 Folioblatt.

3075. Illustrirte Wiener [illegible] Gemeinde-Zeitung. 19. Jahrg. Erscheint täglich am 23. Februar 1878. Seite 3. Das Rheingold. [illegible] E. Weil.

3076. Einladung zu einem „Götterdämmerungs-Tanz-Kränzchen" im Hôtel „zum weißen Roß". Wien, Februar 1879. 1 Blatt. [illegible]

3077. Einladung zum Frühstück am 19. September 1879. Abends halb zwölf Uhr. — 1 Karte. [illegible]

3078. Cigarren-Etui aus Holz.

2. Auf Bayreuth bezügliche.

A. Das Bühnenfestspiel 1876 angehend.

a. Zeitschriften.

3079. Reporter. Belletristische Zeitschrift für Theater, Musik und Literatur. Herausgegeben von Martin Böhm. 7. Jahrg. Berlin, 1. Sept. 1876. (Aus Bayreuth. — S. 13. Wagnerianeria. — (Siehe die Fortsetzung dieser Nummer.))

3080. Neue Monatshefte für Dichtkunst und Kritik. Herausgegeben von Oscar Blumenthal. IV. Band. Heft 2. Leipzig, Ernst Julius Günther. 1876. August 1876. 8°. (S. 154. Bayreuther Tagebuchblätter. Von Oscar Blumenthal.)

Reporter. 7. Jahrg. Berlin, 1. Sept. 1876. (S. 7. Berliner Theater-Wandervögel. (Kurze Notiz über den Schwank „In Bayreuth".)) (3079)

Die Tonkunst. 1876. II. Band. (S. 209. Korrespondenz aus Bayreuth. Von C. Witt.) (550)

3081. Die Gegenwart. Nr. 38. Berlin, den 16. September 1876. Wimmerle und Wuzerle oder der Ring des Satans. Ein Ferienabenteuer von Johannes Scherr.

3082. Illustrirtes Musik-, Theater- und Literatur-Journal. Wien, 4. October 1876. (Costume des während der Bühnenfestspiele in Bayreuth weilenden Stand des Tagesmenschen.) Notiz. (Holzschnitt.)

3083. Neue Illustrirte Zeitung. I. Bd. 1877. Nr. 13, 14, 15, 16. (S. 199, 214, 230, 247.) Trilogie der Liebe von Hugo Wittmann. (Mit Vignetten, Bildern und Noten.) (Holzschnitte.)

3084. Deutsche Reichslaterne. Herausgegeben von Karl Böttcher. 1. Heft. Leipzig, Expedition des Allgem. Literarischen Wochenberichts. 1877. 67 S. 12°. (S. 16. Eine Erinnerung an Bayreuth von Wilh. Marr.) (Vergl. die Nrn. 3066 u. 3065.)

(Humoristische Zeitschriften.)

Die Zusammenstellung der chronologischen Reihenfolge erklärt sich hier aus der Verschiedenheit der in meinem Besitze vorliegenden Stücke als: Ganze Jahrgänge. — Einzelne Nummern. — Ausschnitte.

(Nichtillustrirte.)

Berliner Wespen. 1876. (Nr. 19, 20 u. 21.) (2917)

Humoristische Blätter von Karl Klič. Nr. 33. Wien, 13. August 1876. 4. Jahrg. (3083)

3085. Figaro. Wien, den 19. August 1876. W)

3086. Der Floh. Wien, 13. August 1876.

3087—3089. Die Bombe. 13., 20. August, 3. September 1876.

Humoristische Blätter v. Karl Klič. 3. September 1876. (3104)

3090—3092. Kikeriki! 13. 27. August, 3. September 1876.

(Illustrirtes.)

Berliner Wespen. 1876. (Nr. 32. 33 u. [illegible]) ([illegible])

3093—3094. Humoristische Blätter von Karl Klič. Nr. 33. Wien, 13. August. (Titelbild: [illegible].) Nr. 34. 20. August 1876.

3095. Le Journal Amusant. 9. September 1876.

3096. Der Floh. 13. August 1876.

3097—3099. Die Bombe. (Eigenth. u. Herausgeber [illegible]. Redacteur [illegible].) Wien, 13., 20. August, 3. Sept. 1876.

3100. Figaro. Wien, 19. August 1876.

3101—3103. Kikeriki! 20., 27. August, 3. Sept. 1876.

3104. Humoristische Blätter von Karl Klič. 3. September. (Titelbild: [illegible].) 10. Sept. 1876. (2 Exemplare.)

b. Zeitungen.

3105. Die Presse. Wien, 27. März 1875. Das Bayreuther Wagner-Theater in englischer Beleuchtung.

3106. —— Wien, 9. August 1876. R. Wagner und die Studenten. ([illegible] der Preise von [illegible] und Künstlern, welche bei den Festspielen in Bayreuth betheiligt waren.)

3107. —— Wien, 22. August 1876. Bayreuther [illegible].

3108. Fremden-Blatt. Wien, 19. Dezember 1875. Wiener Plaudereien. (. . . . . Die Reise nach Bayreuth. . . . .)

3109. —— Wien, 2. Juni 1876. Auszug aus dem Verzeichniß der Patrone und hervorragenden Gäste, welche zu den Aufführungen nach Bayreuth kommen werden, darunter [illegible] (Ausschn.) [illegible]

3110. —— Wien, 16. August 1876. (Bayreuther Abenteuer.)

3111. —— Wien, 16. August 1876. (Abend-Blatt.) Eine Anekdote aus der Stadt des deutschen Zukunftstheaters.

3112. —— Wien, 24. August 1876. (Abend-Blatt.) Kaiser Wilhelm und der Küster der Bayreuther Stadtkirche.

3113. —— Wien, 17. September 1876. Feuilleton. Wiener Plaudereien. (. . . . . Makart und Wagner. . . . .)

3114. —— Wien, [illegible] 1877. Wiener Automaten-Theater. „Der Ring des Nibelungen". Bayreuther Festspiele en miniature. (Anzeige.)

3115. Illustrirtes Wiener Extrablatt. Wien, 17. Juli 1876. Ueber die [illegible] eines [illegible] mit einer [illegible] durch den Meister in Folge seiner [illegible].

3116. —— Wien, 20. Juni 1879. Notiz über das [illegible] eines [illegible] an den Bayreuther Gemeinderath von dem „[illegible]" eine [illegible] zu bleiben.

3117. Neues Wiener Tagblatt. 26. August 1876. [illegible] Bayreuther [illegible].

3118. Gemeinde-Zeitung. Wien, 24. August 1876. Aus Nah und Fern. („Die Wagnerkomödie.") (Vgl. Nr. 3167.)

3119. Neue Freie Preſſe. Wien, 24. September 1876. Anzeige und Programm über den, im Wr. [illegible]-Theater aufzuführenden „Ring des Nibelungen".

3120. Tagespoſt. Graz, 12. Mai 1879. Stadt-Theater in Graz. Paul Hoffmann's Vorſtellung „Die Nibelungen". (Genau nach dem Bayreuther Feſtſpiel.)

(Satiriſche.)

3121. Neues Wiener Tagblatt. 1875. [illegible] und Reiſeſkizzen. x—x.

3122. Neue Freie Preſſe. Wien, 11. Auguſt 1876. Feuilleton. Fragmente aus Olympia.

3123. —— Wien, 3. September 1876. Feuilleton. Reiſebriefe eines Wiener Spaziergängers. Ein Tag während der Bayreuther Schreckenszeit. Sp—r.

3124. —— Wien, 17. September 1876. Tagebuch aus Bayreuth. J. O.

3125. Die Preſſe. Wien, 20. Auguſt 1876. (Local-Anzeiger.) Bayreuther Feſtſpielhumor. (Vom Special-Correſpondenten der „Preſſe".) — 19. Auguſt. W. S.

3126. —— Wien, 31. Auguſt 1876. Feuilleton. Eine Nacht in Bayreuth. Roderich.

3127. —— Wien, 2. September 1876. Das Bayreuther Bühnenfeſtſpiel vom Standpunkte der Statiſtik. W. St.

3128. —— Wien, 12. September 1876. Das Wagnerthum im Wurſchtl-Prater. u.

Der Sammler. 1876. (Nro. 94. 95. 96. 99. 100. 102. „Vier Tage in Bayreuth". Zwölf Bühnenfeſtſpiel-Briefe des Kunſtfreundes, Privatmannes und [illegible] Polykarp Quintler an ſeinen Herrn Vetter.) (2367)

(Gedichte.)

3129. Fremden-Blatt. Wien, 6. Auguſt 1876. Feuilleton. — Wiener Plaudereien. (Von einem großen Schneider. — Das [illegible]. — Erfahrungen im Bayreuther Orcheſter. — Der erſte Leitm . . . . . .) L. H — l. ([illegible])

—— Wien, 13. Auguſt 1876. Feuilleton. Wiener Plaudereien. (. . . . . . Vom Schlachtfeld bei Bayreuth . . . . . .) L. H — l. ([illegible]) (2420)

3130. —— Wien, 21. Auguſt 1876. Ein Scherz Niemann's.

3131. —— Wien, 22. Auguſt 1876. Bayreuther Jubel-Hymnus v. [illegible]. (Aus der Berliner „Montags-Ztg.")

3132. —— Wien, 24. Auguſt 1876. (Ein Berliner Witz.)

3133. —— Wien, 29. Auguſt 1876. Allerlei. (Die Nibelungen vom kaufmänniſchen Standpunkt.)

3134. —— Wien, 3. September 1876. Feuilleton. Wiener Plaudereien. (Heimgekehrte Künſtler und ihre Anbeter . . . . . . [redacted] . . . . . .) L. H — l. ([illegible])

3135. **Fremden-Blatt.** Wien, 10. September 1876. Feuilleton: Wiener Plaudereien. (I. [illegible] Wiener Sonntage in Bayreuth. [illegible] Wiener Appetit ebenda. [illegible] Wiener Gesang ebenda.) (L. H — t. [illegible])

3136. —— Wien, 16. September 1876. (Die Nibelungen und ihre Folgen.)

3137. —— Wien, 27. September 1876. Ueber das in Paris zum Benefiz der „[illegible]" im Variété-Theater am 28. zur Aufführung bestimmte Scherzspiel „Drei Tage in Bayreuth".

3138. —— Wien, 16. Jänner 1877. Ueber eine im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater in Berlin aufgeführte Posse „Berliner Schwindler", enthaltend eine Parodie der Bayreuther Festspiele.)

3139. **Die Presse.** Wien, 15. August 1876. Telegramm vom [illegible]. (Aus der „Berliner Montags-Ztg.")

3140. —— Wien, 23. August 1876. Notiz über einen im Wallnertheater (Berlin) aufgeführten Schwank „In Bayreuth".

3141. —— Wien, 27. August 1876. (Ein Kalauer Brief v. Wippchen.) (Aus der Berliner „Montags-Revue".) 4°.

3142. **Neue Freie Presse.** Wien, 26. September 1876. „Die Nibelungen" in Paris.

3143. —— Wien, 30. September 1876. (Theater an der Wien.) Ueber ein in [illegible] Posse „Die Hölle im Hause" eingelegtes auf Bayreuth bezügliches parodistisches Intermezzo.

e. Vermischtes.

Telegramm von Felix Mottl an N. Oe. Bayreuth, 3. Juli 1876.

3144. „Zum unsterblichen Ruhm des Nibelungentheaters von Richard Wagner in Bayreuth. Das gedichtet zu Nürnberg am 24. Mai 1876 [illegible], als verfaßte ich meine Gedichte [illegible] selbst. G. W. Sauter von Nürnberg, Dichter im deutschen Kaiserreich etc. 1 gr. Blatt. 4°. (Selbstverlag.) 4°.

3145. Auf Richard Wagner's Schnappsack-Schnappsackriane" hier von mir gedichtet zu Bayreuth im August 1876. Carl Wilhelm Sauter von Nürnberg etc. 1 gr. Blatt. 4°. (Selbstverlag.)

3146. Eine [illegible] der Wagner-Theater-[illegible]. [illegible] 1876.

3147. Eine Wagner-Sonate.

3148. [illegible] über C. J. [illegible] [illegible]. [illegible] bei den Bayreuther Festspielen mitwirkenden Künstler und Künstlerinnen an den [illegible]. 1 gr. Blatt. gr. 4°.

3149. Künstler-Autographen-Verzeichniß. Erste Abtheilung. Zu Ehren des Wagner'schen Bühnenfestspieles in Bayreuth am 13.—30. August. Zu den beigefügten Preisen zu beziehen von Otto Aug. Schulz in Leipzig. 12 S. 4°.

3150. Vom königlich Bayerischen [illegible] Bamberg, 2. September 1876. (Amtliche Erwiderung auf die Beschwerde wegen Verspätung des Schnellzuges Nr. 2 und Zurückbleiben desselben in Neumarkt am 12. August 1876.) 4°.

3151. Briefpapier mit Vignette: „Andenken an die Nibelungen-Aufführung 1876 in Bayreuth". 4°.

3152. Briefpapier mit Vignetten von Bayreuther Anſichten. Stahlſtich von C. Mayer's K.-A. Nürnberg, Verlag Ernſt Schmitt in Bayreuth. 8°.

3153. Nibelungen-Marſch mit Benutzung R. Wagner's Motiven zu den Bayreuther-Bühnen-Feſt-Spielen. Für Infanterie-Muſik componirt von G. Sonntag. (Für das Pianoforte.) Mainz, B. Schott's Söhne. 3 S. 4°. Herrn Maximilian von Parſeval, Oberſt und Commandeur des k. B. 7ten Inf.-Regiments u. ſ. w. hochachtungsvoll gewidmet.

3154. Bayreuth. Interimsſchein zum künftigen Bezuge einer Aktie der wagnerischen Muſikhalle zu Bayreuth, lautend auf Einen Gulden der Nominalbetrag in Ungariſcher Melodie ewiger Währung. (Gratisbeilage des Wiener-[illegible]-Ge-[illegible] 1. Februar 1872.) 1 Blatt Quer-Folio mit Illuſtrationen.

3155. Der kleine Nibelungen-Knigge oder: Genau-regulirte Anweiſung, wie man ſich als Bayreuther Patron zu benehmen habe. Von Richard Schmidt-Cabanis. Separat-Abdruck aus der „Berliner Montags-Zeitung". Berlin, [illegible] Verlag. Georg Reinke. 8 S. kl. 8°.

Neue Illuſtrirte Zeitung. IV. J. II. Bd. Nr. 50. Wien 1876. (S. 800. Zum Bühnen-Feſtſpiel in Bayreuth. Original-Zeichnung von L. v. [illegible].) (Bild)

3156. Bayreuth-Reiſe-Schein für die im Jahre des Heils 1882 in Bayreuth ſtattfindende Vorſtellung des Bühnenweihfeſtſpieles Parſifal. (Gratisbeilage des Wiener-[illegible] 22. Januar 1882.) 1 Quartblatt.

B. Hiſtoriſche und topographiſche Erinnerungen an die Stadt Bayreuth.

a. Literatur.

Die Aufnahme dieſer verſchiedenartigen Bücher ꝛc. motivirt ſich aus in denſelben vorkommenden beſonders intereſſanten Stellen, wovon einige geradezu prophetiſch auf die heutige kunſtgeſchichtliche Bedeutung der Stadt Bayreuth hinweiſen.

3157. Philipp Wilhelm Gercken Reiſen durch Schwaben, Baiern, die angränzende Schweiz, Franken, die Rheiniſchen Provinzen und an der Moſel ꝛc. in den Jahren 1779—1782, nebſt Nachrichten von Bibliotheken, Handſchriften, Archiven, Röm. Alterthümer, Polit. Verfaſſung, Landwirthſchaft und Landesproducten, Fabriken, Manufacturen, Sitten, Kleidertrachten, Sprache ꝛc. m. K. (3 Theile.) II. Theil von Salzburg, dem an Schwaben gränzenden Theil der Schweiz, Niederbaiern und Franken. Auf Koſten des Verfaſſers. Stendal, gedruckt bey D. C. Franzen. 1784. (S. 394. Bayreuth.)

3158. Ueber den Werth der Tonkunſt von C. L. Junker. Bayreuth u. Leipzig bey Joh. Andreas Lübeck's ſel. Erben 1786. 174 S. kl. 8°.

3159. Schubart's Leben und Geſinnungen. Von ihm ſelbſt, im Kerker aufgeſetzt. (2 Theile.) Erſter Theil. Mit einem Portrait, ganzen Kupfern und einer Vignette. Stuttgart, bei den Gebrüdern Mäntler. 1791. kl. 8°.

3160. Gemeinnütziges Leſebuch für die Bayreuthiſche Vaterlandsgeſchichte. Zweites Bändchen. Geſchichte neuerer Zeiten. Von Johann Heinrich Scherber. Hof. 1797, gedruckt bei J. G. A. Bergmann. 320 S. kl. 8°.

3161. **Verſuch einer Geſchichte der k. B. Kreis-Haupt-Stadt Baireuth,** aus Urkunden, eigenem Forſchen und langjähriger Erfahrung von J. G. Heinritz. Baireuth, 1823. 98 S. 8°.

3162. **Jean Pauls Briefwechſel mit ſeinem Freunde Chriſtian Otto.** Drei Bände. (Von 1790—1800.) Berlin, bei G. Reimer. 1829. 8°.

3163. **Jean Paul Friedrich Richter.** Ein biographiſcher Commentar zu deſſen Werken von Richard Otto Spazier. Zweite Auflage. Leipzig, Verlag von Otto Wigand. 1840. 8°.

3164. **Das Königreich Bayern** in ſeinen alterthümlichen, geſchichtlichen, artiſtiſchen und maleriſchen Schönheiten, enthaltend in einer Reihe von Stahlſtichen die intereſſanteſten Gegenden, Städte, Kirchen, Klöſter, Burgen, Bäder und ſonſtige Baudenkmale mit begleitendem Texte von M. v. [illegible] zu [illegible] und letztes Heft. gr. 8°. München. Druck und Verlag von Georg Franz. 1840. (S. 107. Bayreuth, Kreis-Hauptſtadt von Oberfranken.)

3165. **Memoiren von Friederike Sophie Wilhelmine Markgräfin von Baireuth, Schweſter Friedrichs des Großen, vom Jahre 1706—1742.** Von ihr ſelbſt niedergeſchrieben. Nach dem franzöſiſchen Original überſetzt von Th. Hell. Zwei Bände. Braunſchweig, Verlag von F. Vieweg u. Sohn. 1845. 8°.

3166. **Voltaire und die Markgräfin von Baireuth.** Von Georg Horn. Berlin, 1865. Verlag der Kgl. Geheimen Ober-Hofbuchdruckerei (R. v. Decker). 197 S. 8°.

3167. **Geſchichte der Vorſtadt St. Georgen bei Bayreuth.** Ein hiſtoriſcher Verſuch von J. W. Holle. (Mit einer Steinzeichnung.) Bayreuth 1851. Druck der Th. Burger'ſchen Offizin. 72 S. 8°.

3168. **Wanderungen durch Franken.** Von Gustav von Heeringen. Mit 30 Stahlstichen. Leipzig, Georg Wigand's Verlag. 183 S. gr. 8°. (S. 63. **Baireuth.**)

3169. **Führer auf den kgl. Bayer. Staats- und Oſtbahnen.** Ein Handbuch für Reiſende, wie für das Publikum überhaupt. Zweite Auflage. Von J. Lang. Augsburg 1864. Im Verlage der Kranzfelder'ſchen Buchhandlung. 326 S. 8°. (S. 233. Zweig-Bahnen. Neuenmarkt-Bayreuth.)

3170. Grieben's Reise-Bibliothek No. 35. **Das Fichtelgebirge und die Fränkische Schweiz.** Mit besonderer Berücksichtigung von Bamberg und Bayreuth. 5. Auflage, neu bearbeitet von Horn. Mit einer Karte vom Fichtelgebirge und Karte der Fränkischen Schweiz. Berlin, 1876. Verlag von Albert Goldschmidt. 126 S. kl. 8°. (S. 52. **Bayreuth und Umgegend.**)

3171. **Hausnummern- und Kataſter-Plan-Nummern-Büchlein des Stadtbezirks Bayreuth** mit einem Stadtplan nebſt erläuternder Ueberſicht. Dritte verbeſſerte und vermehrte Auflage. Bayreuth. Verlag von Carl Gieſſel's Buchhandlung 1876. 24 S. 8°.

3172. **Morgenblatt für gebildete Leſer.** Nr. 219. 220. 221 vom 11. 12. 13. September 1860. 4°. Auf der Eremitage bei Bayreuth.

3173. **Ueber Land und Meer.** 1872. Nr. 36. (S. 12. Das Theater in der Eremitage bei Bayreuth v. Georg Horn.)

b. Anſichten ꝛc.
(Photographien.)
(Kabinetformat.)

3174. Anſicht der Stadt „Bayreuth". L. Sauter, Phot. in Bayreuth.

3175. Anſicht eines Stadttheiles von Bayreuth durch den Bahnviaduct. L. Sauter, Phot. in Bayreuth.

3176. Anſicht des alten Opernhauſes in der Opernſtraße. L. Sauter, Phot. in Bayreuth.

3177. Anſicht des Jean-Paul-Denkmales. L. Sauter, Phot. in Bayreuth.

3178. (Jean Paul auf das Rollwenzelhäuschen zuſchreitend.) Photogr. Anſtalt von F. Wolfram. Bayreuth.

3179. Gallerie weiblicher Original-Coſtume. 9. Oberfranken-Bayreuth. (Bayr.) Hanfſtaengl's Kunſtverlag. München.

(Viſitformat.)

3180. Anſicht der Stadt „Bayreuth". L. Sauter, Phot. in Bayreuth.

3181. Der Schloßthurm in Bayreuth. Greiner und Brand. Phot. in Bayreuth.

3182. Inneres des alten Opernhauſes in Bayreuth.

(Stahlſtiche, Lithographien, Holzſchnitte.)

3183. Bayreuth. Aufgenommen ſeitwärts der Allee nach Schloß Fantaiſie. Nach der Natur gez. u. lith. von H. Stelzner. Druck von W. Engelhardt. Carl Gießel's Verlag in Bayreuth. gr. Quer-Folio.

Das Königreich Bayern ꝛc. ꝛc. München 1840. gr. 8⁰. (Bayreuth. Gez. u. geſt. von J. Poppel.) (3164)

—— —— (Sonnentempel in der Eremitage bei Bayreuth.) (3164)

Wanderungen durch Franken von G. Heeringen mit 30 Stahlſtichen. (S. S. 64. Baireuth. Gez. v. L. Richter. Geſt. v. L. Bayer.) (3168)

3184. Denkmal Jean Pauls auf dem Gymnaſiums-Platz in Bayreuth. Stich. kl. 4⁰.

3185. Fantaiſie bei Bayreuth. Lith. coloriert. kl. 16⁰.

3186. Eremitage bei Bayreuth. Lith. coloriert. kl. 16⁰.

Über Land und Meer. 1872. Nr. 34. (S. 12. Eine Theatervorſtellung in der Eremitage bei Bayreuth. Nach einer Skizze von J. Boſchin.) (3173)

3187. Plan von Bayreuth. Carl Gießel in Bayreuth. 1 Blatt. gr. 8⁰.

3188. Eine große Silbermünze. Avers: Bruſtbild. Umſchrift: FRIDERICUS D. G. M. B. D. P. E. T. B. R. N. Revers: Wappen. 1760. BAYREUTH. C. L. B. Umſchrift: ZEHEN EINE FEINE MARCK.

3189. Eine kleinere Silbermünze. Avers: Bruſtbild von einem Kranz eingeſchloſſen. Umſchrift: FRID. CHRIST. M. B. DUX BORUS. ETHIL. Revers: Wappen mit der Zahl 20. Unten: BAYREUTH C. L. B. Umſchrift: SECHZIG EINE FEINE MARK. 1764.

◆

II. Außerhalb der Sache stehend.

1. Muſikalien.

3190. **Bianca und Giuſeppe oder Die Franzoſen vor Nizza.** Oper in vier Akten von Joh. Friedr. Kittl. Ouverture zu 2 Händen. Leipzig bei Breitkopf & Härtel. 11 S. 4°.

3191. **Hans Sachs.** Komiſche Oper in drei Acten. Für das Pianoforte zu zwei Händen eingerichtet. Muſik von G. A. Lortzing. Leipzig bei Breitkopf & Härtel. 107 S. 4°.

3192. **Potpourri über Themen aus der Oper: Die Nibelungen** von H. Dorn, arrang. von A. Conradi. Répertoire de l'opéra à Berlin. Ed. Bote & G. Bock. 15 S. 4°.

3193. Walhalla. 17. Heft. Dorn, Heinr. Ludw. **Nibelungen.** Druck u. Verlag Carl Haslinger qm Tobias in Wien. 4 S. 4°.

3194. **Johanna Wagner-Schottiſch** für das Pianoforte componirt von G. A. Pezoldt. Hamburg bei Wilh. Jowien. 3 S. 4° (1852.)

3195. **Ouverturen für das Pianoforte zu 2 Händen.** Wien, Friedrich Schreiber, vormals C. A. Spina. (Fr. v. Suppé. Zum komiſch. Gedicht v. [illegible] **Der Tannhäuſer.**)

3196. **Sechs Geſänge** für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte componirt und ſeinem Freunde Ludwig Eckert gewidmet von Carl Michels. op. 5. Leipzig bei Breitkopf & Härtel. 23 S. 4°. (Darunter: S. 11. Aus „Triſtan und Iſolde". J. Roeber.)

3197. **Drei Lieder** (Gedichte von Felix Dahn) für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte von Hans Schläger. 42. Werk. Nr. 1. Lied der Walküre. 7 S. 4°. Wien, V. Kratochwill.

3198. —— —— Nr. 2. **Ella's Klage.** 7 S. 4°.

3199. **Feuerzauber.** Schnell-Polka für das Pianoforte von Wilhelm [illegible] op. 9. (zum Univerſitäts-Balle in Graz 1878). Graz, Carl [illegible]. 5 S. 4°.

2. Litterariſches.

a. Bücher und Broſchüren.

3200. **Der bethlehemitiſche Kindermord.** Dramatiſch-komiſche Situationen aus dem Künſtlerleben, in zwei Aufzügen von L. Geyer. Vormals Königl. Sächſ. Hofſchauſpieler. Weimar, in der Hofbuchhandlung der Gebrüder Hoffmann. 1823. 130 S. kl. 8°. [illegible]

3201. **Beſchreibung des Schloſſes Hohenſchwangau und ſeiner Umgebungen** mit hiſtoriſcher Erklärung der dortigen Gemälde von Karl Wilhelm Vogt. Zweite, vermehrte Auflage. Mit den Anſichten von Hohenſchwangau und Füſſen. München 1841. Joſeph Lindauer'ſche Buchhandlung. (Gr. 16 Kr. Conv.) 110 S. 8°.

3202. Kritiſche Gänge. Von Friedrich Theod. Viſcher. Zweiter Band. Tübingen, bei Ludwig Friedrich Fues. 1844. (V. Vorſchlag zu einer Oper.) 8^0

3203. Der Tannhäuſer. Ein Roman von A. Widmann. Berlin. Verlag von Franz Duncker. (W. Beſſer's Verlagsbuchhandlung.) 1850. 422 S. 8^0.

3204. Der Tannhäuſer. Eine Künſtlergeſchichte von F. W. Hackländer. (2 Bde.) Stuttgart. Adolph Krabbe. 1860. (303 u. 220 S.) 8^0.

Drei Bücher vom Geiſte. Roman von A. v. Stifft. Wien u. Leipzig. Druck u. Verlag v. L. C. Zamarski & C. Dittmarſch. 1863. 358 S. 8^0. (S. 279. Zitate.) (482)

3205. Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild von Max Maria von Weber. Erſter Band. Mit Portrait. Leipzig. Ernſt Keil. 1864. 8^0. (S. 457. Tannhäuſer von Brentano für Weber als Operntext bearbeitet.)

3206. Die neuen Nibelungen. Zeitroman von Graf Mevert. (4 Bände.) Hamburg. Hoffmann und Campe. 1864.

Die Nibelungen-Dramen ſeit 1850 und deren Verhältniß zu Lied und Sage. Von J. Stammhammer. 1878. (S. 9. Ein Schreiben König Friedrich II. von Preußen an Prof. Müller; dato: Potsdam 22. Febr. 1784. Nach Ueberreichung des erſten Bandes ſeiner erſten Nibelungen-Ueberſetzung.) (165)

3207. Sieba la Spada di Wodan azione coreografica in 7 atti e 9 quadri di Luigi Manzotti musica di Romualdo Marenco da rappresentarsi al Teatro comunale di Trieste nella Quaresima 1880. Trieste Stabilimento Artistico Tip. G. Caprin. 1880. 10 S. 8^0.

B. Zeitſchriften.

3208. Allgemeine Literatur-Zeitung vom Jahre 1797. Dritter Band. Julius, August, September. Jena in der Expedition dieser Zeitung und Leipzig in der churfürstl. sächs. Zeitungs-Expedition. 1797. 4^0. (S. 647. 648. Kleine Schriften. Schöne Künste. Frankfurt a. M. b. Zessler. [Hunding ein Schauspiel in fünf Aufzügen. 1795. 110 S. 8^0.]) (Kurze Beſprechung desſelben.)

3209. Europa. Chronik der gebildeten Welt. Herausgegeben von Auguſt Lewald. 1841. Erſter Band. Karlsruhe. Druck u. Verlag des Artiſtiſchen Inſtituts F. Gutſch & Rupp. (S. 28. Die Leiche Karl Maria's von Weber in London. Von Dr. Gambihler.)

—— —— Dritter Band. (S. 422. Theater-Miscellen. Recenſion über Lortzing's neueſte Oper: „Hans Sachs". [Nach der Berliner Zeitung.]) (166)

3210. Zeitung für die elegante Welt. 1843. Zweiter Band. (S. 979. Abbildungen im Text. — Nach S. 1020. [Die Mode. Nr. 4. S. 30.] Ueber die Schauſpiele der „Meiſterſänger".)

Allgemeine Wiener Muſik-Zeitung. 1845. (S. 527. K. K. priv. Theater in der Joſefſtadt. Samſtag den 1. Nov. 1845. Zum erſten Male: „Der fliegende Holländer", romantiſch-komiſches Mährchen mit Geſang, Gruppirungen und Tänzen in 2 Akten von J. G. Gulden. Muſik von Carl Binder. — Hr. Kunſt als Capitän von der Decken. — Dr. A. —O.) (Ein Bericht über dieſe Vorſtellung.) (523)

3211. Europa. Chronik der gebildeten Welt. Herausgegeben von F. Guſtav Kühne. 1847. 11. Septbr. Nr. 37. (S. 600. Hans Sachſens poetiſche Sendung.) 4^0.

Neue Berliner Musikzeitung. Herausg. v. Gustav Bock. 8. Jahrg. 1854. Berlin. (S. 166. Berlin. Musikalische Revue. »Die Nibelungen« von H. Dorn. [Bericht.]) (537)

3212. Europa. 1861. Nr. 4. (S. 145. Die Sage vom Tannhäuser.)

3213. —— 1872. Nr. 6. Frau Jachmann-Wagner.

Die Tonkunst. 1876. I. Bd. (S. 276. Der letzte Meistersinger.) (557)

—— 1876. VI. Bd. Goethe — Studien. (Nibelungen S. 107.) (558)

3214. Deutsches Heim. Gratisbeilage zur „Berliner Zeitung" Nr. 15. — 1879. Sonntag, 13. April. (Das [illegible]. Eine Erzählung frei nach dem Dänischen von Dr. Adolph Kohut und H. Ber.)

3215. Illustrirte Zeitung. (Leipzig.) 8. November 1879. (Schloß Johannisberger Schaumwein: „Rheingold". Anzeige. (Holzschnitt.))

3216. Das Neue Blatt. Nr. 39. 1879. Zwei Perlen deutscher Sage.

3217. Das Buch für Alle. Illustrirte Familien-Zeitung. Stuttgart. Verlag von H. Schönlein. Heft 2. 1880. (S. 47. Mannigfaltiges. Bernard Fokke der fliegende Holländer. — H. Wm.)

3218. —— —— Heft 1. 1881. (S. 7. Die Meistersinger.)

Neue Musik-Zeitung. Verlag von P. J. Tonger in Köln a. Rh. 1881. (Nr. 10. S. 94. Meistersinger. II. Bd. Nr. 17. Ueber die Verschiebung der Grundsteinlegung des Lohengrin-Denkmales in Cleve wegen ungünstiger Witterung.) (582)

Musik-Welt. Herausgeber: Max Goldstein. Jahrgang I. Berlin 1880—81. (S. 515. Weiteres über die Grundsteinlegung des Lohengrin-Denkmales in Cleve.) (581)

C. Zeitungen.

3219. Illustrirte Theaterzeitung. Herausgeber und Redakteur: Adolf Bäuerle. Nr. 233. Wien, Montag d. 29. September 1845. (Vorschlag von Louise Otto (und der Neuen Zeitschrift für Musik) einer Bearbeitung des „Nibelungen"-Liedes als deutsche Nationaloper.)

3220. —— —— Nr. 259. Wien, Montag den 3. November 1845. (Theater in der Josefstadt. Ausführl. Bericht über die 1. Aufführung „Der fliegende Holländer". Romantisch-komisches Märchen u. s. w. bearbeitet von J. E. [illegible] — Wiest.)

3221. Neue Freie Presse. Wien, 9. März 1866. Feuilleton. Vom alten Tannhäuser. Karl v. Thaler.

3222. Zwischen-Akt. Wien, 4. 6. August 1868. Die Meistersinger des Mittelalters. I. II. ([illegible] Blätter.)

3223. Die Presse. Wien, 5. Juni 1875. Feuilleton. Meistersinger in Madrid. — Hans Grasberger.

3224. Illustrirtes Wiener Extrablatt. Wien, 18. Mai 1877. Bild: (Rheingold.) (Ueber einen am 9. November in der Tiefe des Rheines gefundenen und später der deutschen Kaiserin überreichten [illegible] goldenen Armreif.)

3225. —— Wien, 11. August 1881. Ueber eine am 23. August in Cleve am Rhein stattfindende Grundsteinlegung eines Lohengrin-Denkmales — den [illegible] Ritter und h. Gral betreffend.

3226. —— Wien, 3. Oktober 1881. Der Tannhäuser in Wien. Dr. F. L. K.

3. Theater-Zettel und Anzeigen.

3227. Königl. Schauspiele. (Berlin.) Sonntag den 1. März. Im Opernhause. (30. Vorstellung.) Die Nibelungen. Große Oper in 5 Akten von E. Gerber. Musik von H. Dorn. Ballets vom königl. Balletmeister P. Taglioni ꝛc. (Jahreszahl u. Zeitung dieses Ausschnittes unbekannt.)

3228. Die Presse. Wien, 28. Februar 1875. Theater in der Josefstadt. (Nachmittags 4 Uhr letzte Kindervorstellung.) Der gehörnte Siegfried, oder: Der Goldschatz der Nibelungen.

3229. Münchener Fremdenblatt. 10. 11. August 1879. Circus Herzog. Sonntag 10. August. Abends halb 8 Uhr. Die Nibelungen oder Der gehörnte Siegfried.

3230. Circus Renz. Wien, 13. April 1880. Zum 1. Male: Die Nibelungen. Großes Ausstattungsstück in 3 Abtheilungen und 3 lebenden Bildern nebst Apotheose, nach der deutschen Sage gleichen Namens arrangirt von Director E. Renz. (Rother Zettel.)

3231. Königl. Niederländ. Circus O. Carré. Wien, 17. Juli 1881. Die Nibelungen. (Schlagzettel.)

4. Bilder ꝛc.

3232. Johanna Wagner, als „Brunhilde" in der Oper „Die Nibelungen". (Von Gerber u. Dorn.) Gez. u. lith. von G. Bartsch. Druck von Hesse, Berlin. Mit Unterschrift (Facsimile) „Johanna Wagner". Ganze Figur. gr. Folio.

3233. Hans Sachs-Denkmal in Nürnberg. Photographie. (Cabinetformat.) v. Ferd. Schmidt, Nürnberg.

Illustrirte Zeitung. Nr. 857. Leipzig, 3. Dez. 1859. XXXIII. Bd. (S. 366. Karl Gottlieb Reissiger, † am 7. November. Nach einer Photographie von Alexander Oppenheim.) *). (716)

Das Neue Blatt. Nr. 39. 1879. Lohengrins Landung in Brabant. (3216)

Das Buch für Alle. Heft I. 1881. Fol. (S. 9. Das Schulsingen der Meistersinger in der Vorhalle der St. Katharinenkirche zu Nürnberg. Originalzeichnung von H. Merté.) (3218)

3234. Zehn Männer aus dem Zeitalter der Reformation. In Portraits nach Originalen von Lucas Cranach, Holbein und Albrecht Dürer. Gera 1874. C. B. Griesbach's Verlag. Folio. (Hans Sachs. Stich nach C. B.)

3235. Album von Thüringen. 20 Stahlstiche. 4°. In einer Mappe. (Die Wartburg bei Eisenach. — L. Rohbock delt. G. Heisinger sculpt. — Darmstadt. G. G. Lange.)

3236. Goldmünze. Avers: Kopf. Umschrift: FRIEDRICH PRINZ UND REGENT VON BADEN. Revers: Wappen. Umschrift: EIN DUCAT AUS RHEINGOLD ZU 22 K. 6 G. 1854. *)

Anmerkungen.

1) (S. 256) Aufgeschrieben im Sommer 1864 in Penzing bei Wien.

2) (S. 256) F. W. Hackländer † 6. Juli 1877.

3) (S. 257) Karl Gutzkow † 16. Dez. 1878.

4) (S. 258) Emil Kuh † 30. Dez. 1876.

5) (S. 259) J. Offenbach † 5. October 1880 in Paris.

6) (S. 264) Der Knabe, „Felix Mottl", hat mit seiner Mißbilligung begreiflich eben nur die Aufführung nicht die Oper gemeint.

7) (S. 266) Vergl. Mus. Wochenblatt 1871, S. 616 (Nr. 54). [illegible]

8) (S. 268) Das Original-Oelgemälde befand sich 1873 in der Wiener Weltausstellung, Kunsthalle – Deutsches Reich.

9) (S. 268) Joh. Nestroy † 25. Mai 1862.

10) (S. 269) Dieses Bild, eines durch seine Zuverlässigkeit berühmt gewordenen ehemaligen Orchester-Mitgliedes des k. k. Hofoperntheaters in Wien, wurde gelegentlich der „Rheingold-Proben" von 1877 auf 78 den F. T. Mitgliedern des Hofoperntheaters von Hrn. Hans Richter gespendet, und zwar zur Rückerinnerung behufs des schweren Einsatzes in der großen Instrumental-Einleitung zu „Rheingold".

11) (S. 269) Souvenir. Gezeichnet und gestochen von einem der ersten Künstler Wiens.

12) (S. 269) Auflösung: Die Meistersinger.

13) (S. 269) Die Original-Statue befand sich in der Wiener Weltausstellung, im Hofe der Kunsthalle.

14) (S. 270) Der „Kaiser-Marsch" wurde durch eine Reihe von Vorstellungen nach diesem Stück aufgeführt. (Erste Aufführung dieses Werkes für Wien überhaupt.)

15) (S. 270) „Da ist Wagner ... am bewußten Tage sind bekanntlich die Nibelungenaufführungen in Bayreuth doch verschoben worden!" – Die Vorstellung wurde indessen (gleichsam durch höhere Fügung) wegen Unpäßlichkeit eines mitwirkenden Künstlers abgeändert, und fand die Aufführung am 8. Sept. statt.

16) (S. 270) Derartige Zettel konnte ich hier in größerer Anzahl vorfinden. „Der fliegende Holländer" wurde in Ungarn noch mit darauffolgendem „Ballet" gegeben.

17) (S. 270) Diese originell combinirte Vorstellung kam glücklicherweise nicht zu Stande.

18) (S. 271) Auf Seidenpapier gedruckter Zettel. Format und Vignetten wie an alten Leopoldstädter Theater üblich gewesen.

19) (S. 271) Aufgenommen als Beleg des Datums des denkwürdigen Aufenthaltes Richard Wagner's in Wien, nach vierjähriger Abwesenheit von dieser Stadt.

20) (S. 273) Dieser Aufsatz ist nichts anderes als eine freie Bearbeitung der im 1. Bande der „Ges. Schriften und Dichtungen" von R. Wagner enthaltenen Novelle: Eine Pilgerfahrt zu Beethoven.

21) (S. 276) Das Motto im Nibelungenversmaß.

22) (S. 277) Karte in Berlin, ausgegeben vom Vorstand der Philharmonie, bezweckend eine gesellige Zusammenkunft nach Aufführung der „Götterdämmerung".

23) (S. 274) Dieſe Nummer enthält ein von acht nationaler Begeiſterung durchglühtes Gedicht. (Erfurt und Darmſtadt.) welches ſeiner Tendenz nach und des Specimen eines humoriſtiſchen Blattes ſinnig, in eine ernſte Chronik der Zeit aufgenommen zu werden verdiente.

24) (S. 275) Ich konnte mir die Aufnahme dieſes Ausſchnittes, welcher den ſpäter ſo traurig berühmt gewordenen engliſchen Patron enthält, nicht verſagen, umſoweniger, als derſelbe gar nicht den Schiffbruch beigewohnt haben konnte, indem die erſten Nachrichten über den ſenſationellen Vorfall von [illegible] ſchon vom 15. Juli l. J. datirten.

25) (S. 277) A. Glaßbrenner † 25. Sept. 1876 in Berlin.

26) (S. 277) C. W. Sauter † 27. März 1882. Vergl. Augsburger „Allg. Ztg." v. 30. März 1882. S. 1312. Verſchiedenes.

27) (S. 277) In Folge der Beſchwerde wegen Verſpätung des Schnellzuges Nr. 2 und Zurückbleiben deſſelben in Neumarkt am 12. Auguſt 1878. (Berichtet an Rudolf [illegible], Wien.) Während des vierſtündigen Aufenthaltes, hatten ſich mehrere der Paſſagiere, in das amtliche Beſchwerdebuch der Station Neumarkt eingetragen. (Siehe meine Broſchüre: „Neumarkt". Nr. 2400 S. 28.)

28) (S. 280) Angekauft aus dem Conſortium von Ö. W. fl. 2. 33 kr.

29) (S. 281) Dieſes von dem Stiefvater Richard Wagner's: L. Geyer († 1821) verfaßte Gedicht wurde im Jahre 1873 zu Wagner's 60. Geburtstage im alten Opernhauſe zu Bayreuth aufgeführt. (Man vergl. hierüber Nr. 152.) Das Buch iſt mit einem Bühnenzeichen: „Carl" in rother Bezeichnung verſehen, und ſtammt offenbar aus der Bibliothek des geweſenen Theater-Directors gleichen Namens am Carl-Theater in Wien.

30) (S. 282) Als Stoff wird hier die Nibelungenſage angeſehen, und davon ein vollſtändiger ſceniſcher Entwurf der zu ſchaffenden Oper angezeigt.

31) (S. 284) Einſtige Loge R. Wagner's am Dresdener Hoftheater.

32) (S. 284) Angekauft aus dem Conſortium von Ö. W. fl. 1.50 kr. (durch gütige Vermittlung des Herrn G. Scher.)

Anhang.

I. Quellenwerke zur Stoffwahl.

3237. **Shakſpeare's dramatiſche Werke**, überſetzt von **Auguſt Wilhelm von Schlegel** und **Ludwig Tieck**. Berlin. Druck und Verlag von G. Reimer. 1851. (Miniatur-Ausgabe.) Zehnter Band. (S. 157—270. Maaß für Maaß.) [1]

3238. **Die hohe Braut.** Ein Roman von H. Koenig. 2 Theile. (363 u. 410 S.) 8°. Leipzig: F. A. Brockhaus. 1833. [2]

3239. **Rienzi, der Letzte der Tribunen.** Aus dem Engliſchen von Dr. **Georg Nicolaus Bärmann**. 2 Bde. (4 Theile.) Taſchenformat. Zwickau, im Verlage der Gebrüder Schumann. 1836.

3240. **Novelliſtiſche Fragmente** von **Heinrich Heine**. Hamburg. Hoffmann und Campe. 1861. 292 S. 8°. (Memoiren des Herrn von Schnabelewopski. Kapitel VII. S. 130 (Die Fabel von dem fliegenden Holländer.))

3241. **Der Wartburgkrieg**, herausgegeben, geordnet, überſetzt und erläutert von **Karl Simrock**. Stuttgart und Augsburg. J. G. Cotta'ſcher Verlag. 1858. 364 S. 8°.

3242. **Lohengrin**, ein altteutſches Gedicht, nach der Abſchrift des Vaticaniſchen Manuſcriptes von **Ferdinand Gloekle**. Herausgegeben von **J. Görres**. Heidelberg, bei Mohr und Zimmer. 1813. 192 S. gr. 8°.

3243. **Bibliothek der gesammten deutschen National-Literatur von der ältesten bis auf die neuere Zeit.** Sechsunddreissigster Band: Lohengrin. Zum erstenmale kritisch herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Dr. **Heinr. Rückert**. Quedlinburg und Leipzig. Druck und Verlag von Gottfr. Basse. MDCCCLVIII. 292 S. 8°.

3244. **Lohengrin, der Ritter mit dem Schwane.** Ein mittelhochdeutſches Heldengedicht. Erneut von H. A. **Junghans**. Leipzig. Druck und Verlag von Philipp Reclam jun. 219 S. kl. 8°. (Univerſal-Bibliothek 1199. 1200.)

3245. **Wieland der Schmied.** Heldengedicht von **Karl Simrock.** Dritte Auflage. Stuttgart und Tübingen. J. G. Cotta'ſcher Verlag. 1851. 204 S. M. A. (Mit einem Stahlſtich.)

3246. **Iphigenia in Aulis.** Eine groſse Oper in drey Aufzügen. Die Muſik iſt vom Ritter **Gluck.** Wien, 1808. Im Verlag bey Johann Baptiſt Wallishauſſer. 35 S. 8°.

3247. **Handbuch der deutſchen Mythologie mit Einſchluß der nordiſchen.** Von **Karl Simrock.** Dritte ſehr vermehrte Auflage. Bonn, bei Adolf Marcus. 1869. 625 S. 8°.

3248. **Die Edda,** die ältere und die jüngere nebſt den mythiſchen Erzählungen der Skalda überſetzt und mit Erläuterungen begleitet von **Karl Simrock.** Vierte vermehrte und verbeſſerte Auflage. Stuttgart. Verlag der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung. 1871. 526 S. 8°.

3249. **Die Edda.** Götterlieder und Heldenlieder. Aus dem Altnordiſchen von **Hans von Wolzogen.** Leipzig. Druck und Verlag von Ph. Reclam jun. 408 S. kl. 8°. (Univerſal-Bibliothek 781—784.)

3250. **Die deutsche Heldensage und ihre Heimat** von **August Raszmann.** Zweiter Band. Die Sagen von den Wölsungen und Niflungen, den Wilcinen und König Thidrek von Bern in der Thidrekssaga von August Raszmann. Hannover. Carl Rümpler. 1858. 704 S. gr. 8°.

3251. **Der Nibelungen Lied in der Urſprache** mit den Lesarten aller Handſchriften und Erläuterungen der Sprache, Sage und Geſchichte herausgegeben durch **Friedrich Heinrich von der Hagen.** Erſter Band. Der Nibelungen Noth zum erſtenmal in der älteſten Geſtalt aus der St. Galler Urſchrift mit den Lesarten aller übrigen Handſchriften herausgegeben durch **F. H. von der Hagen.** Dritte berichtigte, mit Einleitung und Wörterbuch vermehrte Auflage. 1820. Verlag von Joſef Max in Breslau. 640 S. gr. 8°.

3252. **Triſtan und Iſolde.** Gedicht von **Gottfried von Straßburg.** Uebertragen und beſchloſſen von **Hermann Kurtz.** Neue Ausgabe. Mit einer Einleitung. Stuttgart. Ad. Becher's Verlag. 1847. 595 S. gr. 8°.

5253. **Triſtan und Iſolde.** Von **Gottfried von Straßburg.** Ueberſetzt von **Karl Simrock.** Zweite mit Fortſetzung und Schluß vermehrte Auflage. Zwei Theile (312 u. 273 S.) Leipzig: F. A. Brockhaus 1875. 8°.

3254. Das fünfft und letzt Buch. Sehr Herzliche Schöne newe ſtück artlicher | gebundener | künſtlicher Reimen | in drey vnterſchiedliche Bücher verfaſt. Contrafactur vnd eigendliche geſtalt Hanſen Sachſens | fürnemſten teutſchen Poetens | ſeines alters ein vnd achtzig Jar. M.D.LXXIX Gedruckt zu Nürnberg | durch Leonhardum Heußler | In verlegung Joachim Lochners. CCCCXIIII pag. gr. Fol.

3255. Joh. Christophori Wagenseilii De Sacri Rom. Imperii Libera civitate Noribergensi commentatio. Accedit De Germaniæ phonascorvm, Von Der Meister-Singer, origine, præstantia, vtilitate, et institvtis, sermone vernacvlo liber. Altdorfi Noricorvm. Typis Impensisqve Jodoci Wilhelmi Kohlesii cIↄIↄcLxxxvii. 576 pag. Quarto. (Pag 133. Von der Meiſter-Singer Holdſeligen Kunſt Anfang | Fortübung | Nutzbarkeiten | und Lehr-Sätzen.)

3256. Leben und Dichten Wolfram's von Eſchenbach. Herausgegeben von San-Marte. 1. Bd. Parcival, Rittergedicht. Aus dem Mittelhochdeutſchen zum erſten Male überſetzt von San-Marte; 2. Bd. Lieder, Wilhelm von Orange und Titurel von Wolfram von Eſchenbach und der jüngere Titurel von Albrecht in Ueberſetzung und im Auszuge, nebſt Abhandlungen über das Leben und Wirken Wolfram's von Eſchenbach und die Sage vom heiligen Gral. Mit drei Abbildungen. Magdeburg. Verlag der Creutz'ſchen Buchhandlung. 1836 u. 1841. gr. 8°.

3257. Parzival und Titurel. Rittergedichte von Wolfram von Eſchenbach. Ueberſetzt und erläutert von Dr. K. Simrock. Erſter Band. 1861. 668 S. Zweiter Band. 1862. 606 S. 12°. Stuttgart. J. G. Cotta'ſcher Verlag.

3258. Die Folterkammern der Wiſſenſchaft. Eine Sammlung von Thatſachen für das Laienpublikum von Ernſt von Weber. 7. vermehrte Auflage. Berlin und Leipzig. 1879. Verlag von Hugo Voigt, Hofbuchhandlung Sr. Kgl. Hoheit des Prinzen Friedrich Carl von Preußen. 80 S. 8°.

* * *

II. Bearbeitungen der von Richard Wagner — im engeren oder weiteren Sinne — benützten Stoffe.

1. Dramatiſche.

A. Als Operntext.

3259. **Wieland der Schmied.** Romantiſche Oper in vier Aufzügen. Nach Simrock's gleichnamigem Heldengedicht bearbeitet von **Philipp Allfeld.** Muſik von **Max Zenger.** Text der Geſänge. München, 1880. Kgl. Hof- und Univerſitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn. 60 S. kl. 8°.

Drei Dramen. Zur Compoſition geeignet. Mit einer Einführung und einer äſthetiſchen Studie über das muſikaliſche Drama. Von **Oscar Schlemm.** Hannover, Carl Schüßler. 1880. 188 S. 8°. (2.) Wieland der Schmiedt. (Nach Richard Wagner's Entwurf in deſſen geſammelten Schriften und Dichtungen Band III. ausgearbeitet.) (Siehe 494.)

3260. **Königliche Schauſpiele.** Arien und Geſänge aus: Die Nibelungen. Große Oper in 5 Akten von E. **Gerber** und H. **Dorn.** Nach Anordnung der Königlichen General-Intendantur. Berlin. 63 S. kl. 8°.

3261. **Die Nibelungen.** Große Oper in fünf Akten von E. **Gerber.** Muſik von **Heinrich Dorn.** Für das k. k. Hoftheater nächſt dem Kärnthnerthor. Februar 1857. Wien. Gedruckt bei A. Pichler's Witwe & Sohn. 1857. 36 S. kl. 8°.

3262. **Hans Sachs.** Komiſche Oper in drei Akten. Nach J. L. Frz. Deinhardſtein's dramatiſcher Dichtung gleichen Namens frei bearbeitet von **Philipp Reger.** Muſik von **Albert Lortzing.** Neu revidirte vollſtändige Ausgabe des Muſiktextes und Dialogs, mit Angabe des Inhaltes der Oper und einer Einführung in dieſelbe von **Hermann Mendel.**

Einzig rechtmäßige Ausgabe. Berlin S., Mode's Verlag (Guſtav Mode). 64 S. 16°. (Guſtav Mode's Opern-Text-Bibliothek No. 89.)

B. Als recitirtes Drama.

3263. Sämmtliche Werke von Julius Moſen. Oldenburg. Verlag von Ferd. Schmidt. Lieferung 11. Cola Rienzi, der letzte Volkstribun der Römer. Ein Trauerſpiel. (S. 285—414.) 12°.

3264. Cola Rienzi. Tragödie in fünf Aufzügen von Carl Gaillard. Leipzig, Verlag von Carl B. Lorck. 1846. 180 S. 8°.

3265. Cola di Rienzi. Trauerſpiel in fünf Aufzügen und einem Nachſpiel. Von Julius Große. Leipzig. Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber. 1851. 313 S. kl. 8°.

3266. Cola Rienzi, dramatiſches Gemälde in fünf Aufzügen von Albert Hamann. Potsdam, 1873. 85 S. 8°.

3267. Rienzi der Tribun. Trauerſpiel in fünf Aufzügen von Emil Pirazzi. Zweite Ausgabe. Ohne literariſch dramaturgiſche Einleitung. Leipzig, Verlag von E. Bidder. 1871. 167 S. 8°.

3268. Rienzi. Hiſtoriſches Trauerſpiel in fünf Aufzügen von Auguſt Otto-Walſter. Leipzig 1875. Druck und Verlag der Genoſſenſchaftsbuchdruckerei. 74 S. kl. 8°.

3269. Sämmtliche dramatiſche Werke von Chr. Kuffner. Zweiter Band. Die Minneſänger auf der Wartburg. Romantiſches Schauſpiel in fünf Acten. Original-Ausgabe. Wien, 1825. Bey Kaulfuß und Krammer, Buchhändlern. 356 S. 8°.

3270. Der Sängerkrieg auf der Wartburg. Ein Dichterſpiel, von Friedrich Baron de la Motte-Fouqué. Berlin, 1828. Verlag von Friedrich Auguſt Herbig. 303 S. 8°.

Novellen-Zeitung. Ausgewählte Romane, Novellen, Erzählungen, dramatiſche und poetiſche Werke. Literatur-, Kunſt-, Muſik- und Theater-Berichte. Zweiter Band. Leipzig, Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber. 1846. (S. 36—43. Tannhäuſer. Dramatiſches Gedicht in vier Abtheilungen.) (536)

3271. Hans Sachs ernſtliche Trauerſpiele, liebliche Schauſpiele, ſeltſame Faſtnachtsſpiele, kurzweilige Geſpräch', ſehnliche Klagreden, wunderbarliche Fabeln, ſammt andern lächerlichen Schwänken und Poſſen. Herausgegeben von Dr. Johann Guſtav Büſching. Zweites Buch. Nürnberg, bei Johann Leonhard Schrag. 1819. 347 S. 8°. (S. 84. Trauerſpiel. Der hörnen Seifried, ein Sohn Königs Siegmund im Niederland. Hat 7 Akte.)

3272. Sigurd, der Schlangentödter. Ein Heldenſpiel in ſechs Abentheuren von Friedrich Baron de la Motte-Fouqué. Berlin 1808. Bei Julius Eduard Hitzig. 166 S. 4°.

3273. Der Held des Nordens. Von Friedrich Baron de la Motte-Fouqué. (Erſter Band. Sigurd der Schlangentödter. 172 S. — Zweiter Band. Sigurds Rache. 151 S. — Dritter Band. Aslauga. 112 S.) kl. 8°. Wien, 1816. In der Haas'ſchen Buchhandlung.

3274. Die Nibelungen von Franz Rudolf Hermann. In drei Theilen: 1. Der Nibelungen Hort. 2. Siegfried. 3. Chriemhildens Rache. Leipzig: F. A. Brockhaus. 1819. 372 S. 8°.

3275. Der Nibelungen-Hort. Tragödie in fünf Aufzügen, mit einem Vorſpiel von Dr. Ernſt Raupach. Hamburg, bei Hoffmann und Campe. 1834. 184 S. 8°.

3276. Brunhild. Eine Tragödie aus der Nibelungenſage von Emanuel Geibel. Dritte Auflage. Stuttgart. Verlag der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung. 1872. 178 S. Miniatur-Ausgabe.

3277. Friedrich Hebbel's ſämmtliche Werke. Fünfter Band. Die Nibelungen. Ein deutſches Trauerſpiel in drei Abtheilungen. Hamburg. Hoffmann und Campe. 1866. 372 S. 8°. [3]

3278. Brunhild. Trauerſpiel in fünf Aufzügen von Robert Waldmüller (Ed. Duboc). Leipzig. Druck u. Verlag von Ph. Reclam jun. kl. 8°. (Univerſal-Bibliothek 511.)

3279. Die Walkyren. Dramatiſches Gedicht in drei Acten von Hermann Lingg. München. 1864. J. J. Lentner'ſche Buchhandlung. (E. Stahl.) 155 S. 16°.

3280. —— —— Zweite Ausgabe. Mit einer Photographie nach einer Zeichnung von Profeſſor C. Piloty. München, 1865. J. J. Lentner'ſche Buchhandlung. (E. Stahl.) 155 S. 16°.

3281. Brunhilde. Tragödie in fünf Aufzügen von Reinhold Sigismund. Den Bühnen gegenüber als Manuſcript gedruckt. (Druck der F. priv. Hofbuchdruckerei in Rudolſtadt.) 72 S. 8°.

3282. Chrimhilde. Tragödie in fünf Aufzügen von Reinhold Sigismund. Den Bühnen gegenüber als Manuſcript gedruckt. (Druck der F. priv. Hofbuchdruckerei in Rudolſtadt.) 91 S. 8°.

3283. Kriemhild. Trauerſpiel in drei Aufzügen von Adolf Wilbrandt. Wien 1877. Verlag von L. Rosner. 118 S. 8°.

3284. Eine verſinkende Welt. Dramatiſche Dichtung von Peter Philipp. Wien, 1877. Verlag von L. Rosner. 135 S. 8°. (V. Die Götterdämmerung.)

Hans Sachs ꝛc. ꝛc. Herausgeg. v. Dr. Johann Guſtav Büſching. Zweites Buch. Nürnberg, 1819. (S. 278. Tragödia. Von der ſtrengen Lieb' Herrn Triſtrant mit der ſchönen Königin Iſalden und hat 7 Akte.) (3272)

3285. Triſtan. Romantiſche Tragödie in fünf Aufzügen von Joſef Weilen. (Den Bühnen gegenüber Manuſcript.) Wien, 1858. Druck von Carl Ueberreuter. 29 S. 4°. 4)

3286. —— —— Zweite Auflage. Breslau, Joſef Max und Komp. 1872. 135 S. 8°. 5)

3287. Triſtan. Trauerſpiel in fünf Aufzügen, mit einem Vorſpiel. Von Ludwig Schneegans. Leipzig, Verlag von Otto Wigand. 1865. 206 S. 8°.

3288. Iſolde. Tragödie in drei Akten von Albert Gehrke. Berlin. Verlag von L. Heimann. 1869. 96 S. kl. 8°.

3289. Dramatiſche Dichtungen von Carl Robert. Triſtan und Iſolde. David und Bathſeba. Berlin. Verlag von Wilh. Müller. 1871. (126 u. 111 S.) 12°.

3290. Triſtan und Iſolde. Eine Tragödie in Arabesken von Friedrich Roeber. Elberfeld. Julius Bädeker. 171 S. 16°.

3291. Hans Sachs. Dramatiſches Gedicht in vier Acten von Deinhardſtein. Wien, 1829. In Carl Armbruſter's Verlagsbuchhandlung. 123 S. 8°. 6)

2. Epiſche.

3292. Tannhäuſer. Eine Sage in vier Geſängen von A. Paul. Brüſſel & Leipzig. Verlag von Auguſt Schnee. 1851. 113 S. kl. 12°.

3293. Der Tannhäuſer von Adolf Frankel. Weimar, Hermann Böhlau. 1854. 311 S. gr. 8°.

3294. Das Lied der Nibelungen. Metriſch überſetzt von D. Johann Guſtav Büſching. Altenburg u. Leipzig: F. A. Brockhaus. 1815. 217 S. 8°.

3295. Der Nibelunge Lied. Abdruck der Handſchrift des Freiherrn Joſeph von Laßberg. Mit Holzſchnitten nach Originalzeichnungen von Eduard Bendemann und Julius Hübner. Leipzig. Verlegt durch die Brüder Otto und Georg Wigand. 1840. gr. 4°.

3296. Deutsche Classiker des Mittelalters. Mit Wort- und Sacherklärungen. Begründet von Franz Pfeiffer. Dritter Band. Das Nibelungenlied. Herausgegeben von Karl Bartsch. Zweite Auflage. Leipzig: F. A. Brockhaus. 1869. 120 S. 8°.

3297. Das Heldenbuch. Von Karl Simrock. Zweiter Band: Das Nibelungenlied überſetzt von K. Simrock. 35. verbeſſerte Auflage. Stuttgart. Verlag der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung. 1877. 384 S. gr. 8°.

3298. Das Nibelungenlied. Aus dem Mittelhochdeutſchen übertragen von M. Ant. Niendorf. Mit zehn Illuſtrationen von Holbein. Berlin. Verlag von A. Hofmann & Comp. 1854. (2 Bde. in 1 Bd.) 182 S. u. 193 S. 12°.

3299. Das Nibelungenlied, aus dem Mittelhochdeutſchen neu überſetzt von Eduard Bürger. Leipzig: F. A. Brockhaus. 1861. 361 S. 8°.

3300. W. Jordan's Nibelunge. Erſtes Lied Sigfridſage. Neunte Auflage. (2 Theile in 1 Bd.) 291 u. 296 S. 8°. Frankfurt a. M. W. Jordan's Selbſtverlag. 1877. Leipzig: F. Volckmar.

3301. Das Nibelungenlied. Aus dem Mittelhochdeutſchen übertragen von H. A. Junghans. Leipzig. Druck und Verlag von Ph. Reclam jun. 370 S. kl. 8°. (Univerſal-Bibliothek 642—645.)

3302. Triſtan und Iſolde. Ein Gedicht in Romanzen von Karl Immermann. Leipzig. Druck und Verlag von Ph. Reclam jun. 250 S. kl. 8°. (Univerſal-Bibliothek 911—913.)

3. In Proſa.

3303. Rienzi, Despot zu Rom. Eine tragikomiſche Geſchichte aus dem vierzehnten Jahrhundert. Quedlinburg bei Friedrich Joſeph Ernſt 1795. 161 S. 8°. (Verfaſſer ungenannt.)

3304. E. L. Bulwer's ſämmtliche Werke. 17.–19. Band. Rienzi, der letzte Tribun. Aus dem Engliſchen überſetzt von O. v. Czarnowski. Drei Theile. 8°. Aachen und Leipzig. Verlag von Jacob Anton Mayer. 1836.

3305. Cola di Rienzi. Povidka od Prokopa Chocholouška. (I. II. III.) V Praze. 1856. Tisk a sklad Kat. Jeřábkové. 16°.

3306. Rienzi, der letzte Tribun. Ein Roman von Eduard Bulwer Lytton. Aus dem Engliſchen von Guſtav Pfizer. 5 Theile. (1 Bd.) 12°. Stuttgart, J. B. Metzler'ſche Verlagshandlung. 1859.

3307. Kapitän Marryat's ſämmtliche Werke, in ſorgfältigen und vollſtändigen Uebertragungen. Eilfter Band. Der fliegende Holländer. Neu aus dem Engliſchen von Dr. Carl Kolb. Stuttgart, Verlag von Adolph Krabbe. 1841. 492 S. 12°.

3308. Seemanns-Sagen und Schiffer-Märchen. Geſammelt von Heinrich Smidt. Zweite, vollſtändige Ausgabe. Berlin, 1849. Vereinsbuchhandlung. (S. 3. Der fliegende Holländer.)

3309. Auserleſene Feen- und Geiſter-Märchen. 3 Hefte. Erfurt, T. Weingart (Körner'ſche Buchhandlung). 18 S. 12°. (S. 2. Das Geſpenſterſchiff. Ein Märchen aus dem Morgenlande. — S. 36. Tannhäuſer.)

Das Geiſterſchiff oder Die Sage vom „Fliegenden Holländer“ nach deutſcher, ſkandinaviſcher und orientaliſcher Auffaſſung. In drei Erzählungen. Nach C. Michael, D. Waldner, W. Hauff mitgetheilt von Franz Otto. Mit 16 Text-Abbildungen u. einem bunten Titelbilde. Leipzig und Berlin. Verlag und Druck von Otto Spamer. 1881. 118 S. 8°. (Otto Spamer's Neue Volksbücher. Abtheilung: Jugend- u. Volksſchriften. No. 18.) (Siehe 197.)

3310. Romantiſche Dichtungen von Ludwig Tieck. Erſter Theil. Jena bei Friedrich Frommann. 1799. 192 S. 8°. (S. 423. Der getreue Eckart und der Tannhäuſer. In zwei Abſchnitten.)

3311. Bibliothek des Romantiſch-Wunderbaren. Erſter Band. 8°. (Leipzig, 1809.) IV. Volks-Sagen und Volks-Lieder. S. 231. Ritter Tannhäuſer und der treue Eckart.

3312. E. T. A. Hoffmann's ausgewählte Novellen. Erſter Theil. Berlin. Verlag von A. Hofmann & Comp. 1853.

237 S. 12°. (S. 64. Die Meiſterſänger auf der Wartburg.)

3313. **Der Schwanenritter von Cleve.** Eine niederrheiniſche Volksſage. Wiedererzählt von **Paul Fiſcher.** Zweite Auflage. Mühlheim a. d. Ruhr, Verlag von Julius Bagel. 61 S. kl. 8°. (Mit einem col. Titelbilde.)

3314. **Deutſche Sagen.** Erzählt und erläutert von **Albert Richter.** Mit einem in Kupfer radirten Titelbilde (die Wartburg) von Wilh. Georgy. Leipzig. Friedrich Brandſtetter. 1871. 348 S. 8°.

3315. **Edda-Sagen.** Erzählt von Dr. **Gustav Schoene.** Göttingen, Verlag der Dieterich'schen Buchhandlung. 1858. 206 S. 8°.

3316. **Die Nibelungen.** In Proſa überſetzt, eingeleitet und erläutert von Dr. **Johannes Scherr.** Volksausgabe. Zweite Auflage. Leipzig. Verlag von Otto Wigand. 1865. 244 S. 12°.

3317. **Die Niflungen- und Nibelungen-Sagen.** Von **Wilhelm Wägner.** Die Nibelungen. Nach nordiſcher und deutſcher Dichtung erzählt von Dr. **W. Wägner.** Illuſtrirt von H. Vogel, F. W. Heine u. A. Erweiterter Abdruck aus: Wilhelm Wägner's „Deutſche Heldenſagen". Verlag und Druck von Otto Spamer. Leipzig. 186 S. 8°.

3318. **Die Deutſchen Volksbücher für Jung und Alt** wieder erzählt von **Guſtav Schwab.** Erſtes Heft. Der gehörnte Siegfried. (Univerſal-Bibliothek. 1424.)

3319. **Der gehörnte Siegfried.** Nach der Ueberlieferung erzählt von **Ernſt Lindau.** Oberhauſen u. Leipzig. Verlag von Ad. Spaarmann. 48 S. kl. 8°. (Mit einem Titelbilde.)

3320. **Die Sage von dem gehörnten Siegfried.** Wiedererzählt von **Adolf Braunau.** Elberfeld & Leipzig. Verlag von Julius Püttmann. 64 S. kl. 8°. (Mit einem Titelbilde.)

3321. **Jugend-Bibliothek von Ferdinand Schmidt.** Bdchn. 5. Die Nibelungen. Eine Heldendichtung. Für Jung und Alt erzählt. Berlin, Verlag von Hugo Kaſtner. 208 S. 12°. Cart.

3322. **Triſtan u. Iſolde.** Nach einer Ueberlieferung erzählt von **Ernſt Lindau.** Oberhauſen u. Leipzig. Verlag von Ad. Spaarmann. 48 S. 8°. (Mit einem Titelbilde.)

3323. **Iwein und Parzival.** Zwei Ritterſagen des Mittelalters. Erzählt und erläutert von **Albert Richter**. Mit einem Titelſtahlſtich (Porträt) nach einer Originalzeichnung von **J. Fuellhaas**. Leipzig. Friedrich Brandſtetter. 1876. 284 S. 8°.

3324. **Die Juden in der Muſik.** Separat-Abdruck aus „Die Deutſche Wacht". Berlin, 1881. Otto Henze's Verlagsbuchhandlung. 19 S. 8°.

III. Hilfsbücher und Verwandtes.

3325. **Cola di Rienzo und ſeine Zeit.** Beſonders nach ungedruckten Quellen dargeſtellt von Dr. **Felix Papencordt**. Mit einer Kupfertafel. Hamburg und Gotha, bei Friedrich und Andreas Perthes. 1841. 354 S. gr. 8°.

Die Sage von Ritter Tannhäuſer, aus dem Munde des Volkes erzählt, mit verwandten Sagen verglichen und kritiſch erläutert von Dr. **J. G. Th. Gräſſe**. Nebſt einem Anhang von alten, die Sage betreffenden Volksliedern. Dresden und Leipzig. Arnoldiſche Buchhandlung. 1846. 65 S. 8°. (Siehe 288.)

Hierozoicon. Die Thierwelt in heiliger Schrift, Legende und Sage. Abhandlungen von **Paulus Caſſel**. I. Der Schwan in Sage und Leben. Zweite vermehrte Ausgabe. Berlin, 1863. Verlag von Eduard Beck. 58 S. 8°. (Siehe 482.)

3326. **Der zweite Theil des Wartburgkrieges und dessen Verhältniss zum Lohengrin.** Inauguraldissertation zur Erlangung der philosophischen Doctorwürde bei der Universität Leipzig. Von **Rudolf Schneider**. Aus Mühlberg a/Elbe. Mühlberg, Druck von Heinrich Schneider. 1875. 48 S. 8°.

3327. **Ueber deutſche Runen.** Von **Wilhelm Carl Grimm**. Mit eilf Kupfertafeln. Göttingen. In der Dieterichſchen Buchhandlung. 1821. 326 S. kl. 8°.

3328. Die Walkyrien der ſkandinaviſch-germaniſchen Götter- und Heldenſage. Aus den nordiſchen Quellen dargeſtellt von Dr. Ludwig Frauer in Tübingen. Weimar. Druck und Verlag des Bundes-Induſtrie-Comptoirs. 1846. 88 S. 8°.

3329. Walhalla. Mythologie der alten Deutſchen. Von A. Winter. Zweite Auflage. Langenſalza. Schulbuchhandlung v. Th. L. B. 1859. 22 S. kl. 8°. (Mit col. Abbildungen.)

3330. Die moderne Nibelungendichtung. Mit beſonderer Rückſicht auf Geibel, Hebbel und Jordan. Von Dr. Georg Reinhard Röpe. Hamburg. Otto Meißner. 1869. 224 S. 8°.

Der Nibelungenmythos in Sage und Literatur von Hans von Wolzogen. Berlin. Verlag von W. Weber. 1876. 143 S. 8°. (Siehe 366.)

Die deutſche Sage von den Nibelungen in der deutſchen Poeſie von Karl Rehorn. Frankfurt am Main. Moritz Dieſterweg. 1877. 229 S. 8°. (Siehe 459)

3331. Sammlung gemeinverſtändlicher wiſſenſchaftlicher Vorträge, herausgegeben von Rud. Virchow und Fr. von Holtzendorff. XII. Serie. Heft 282. Die Nibelungenſage. Vortrag von Wilhelm Hertz. Berlin SW., 1877. Verlag von Carl Habel. 39 S. 8°.

Die Nibelungen-Dramen ſeit 1850 und deren Verhältniß zu Lied und Sage. Von Joſef Stammhammer. Leipzig. Ed. Wartig's Verlag. 1878. 168 S. 8°. (Siehe 465.)

3332. Die Götterdämmerung in der nordiſchen Mythologie. Von Dr. E. Lehmann, Pfarrer zu Labiau. Königsberg i. Oſtpr. Verlag von Bon's Buchhandlung. Br. Gutzeit. 1881. 28 S. 8°.

Triſtan und Iſolt in deutſchen Dichtungen der Neuzeit von Reinhold Bechſtein. Leipzig. Druck und Verlag von B. G. Teubner. 1876. 235 S. 8°. (Siehe 153.)

3333. Altdeutſche Wälder durch die Brüder Grimm. Erſtes Heft. Caſſel, bei Thurneiſſen. 1813. 34 S. 8°. (Commentar zu einer Stelle in Eſchenbachs Parciſal. — Ueber Agges und Elegaſt.)

3334. Ueber die Darſtellung des Heiligen auf der Bühne. Eine Vorleſung am 1ten September im Muſeum zu Bremen, gehalten von J. H. **Bernhard Dröſeke.** Bremen, 1815 bei J. G. Heyſe. 46 S. kl. 8°.

3335. **Die Sage vom heiligen Gral.** Erzählt und erläutert von Dr. **Ludwig Lang.** München, 1862. Verlag des Münchener Sonntagsblattes. 392 S. 8°.

3336. **Ueber die Beschreibung des Tempels des heiligen Grales in dem Heldengedicht Titurel.** Kap. III von **Sulpiz Boisserée.** (S. 310—392.) Hierbei drei Abbildungen. (Der Tempel des H. Grales, nach der Beschreibung im Titurel.) gr. 4°. 7)

3337. **Der Graltempel.** Vorstudie zu einer Ausgabe des jüngeren Titurel von **Friedrich Zarncke.** Des VII. Bandes der Abhandlungen der philologisch-historischen Classe der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften No. V. Leipzig bei S. Hirzel. 1876. gr. Lex. 8°.

Die Sage vom heiligen Gral und Parceval. Vortrag im polytechniſchen Verein zu Bayreuth am 30. Januar 1878 gehalten von L. **Kraußold.** Erlangen. Verlag von Andreas Deichert. 1878. 32 S. 8°. (Siehe 490.)

3338. **Scherz und Humor in Wolframs von Eschenbach Dichtungen.** Abhandlung von Dr. **Karl Kant.** Heilbronn, Verlag von Gebr. Henninger. 1878. 132 S. 8°.

3339. **Das Theater zu Athen,** hinsichtlich auf Architectur, Scenerie und Darstellungskunst überhaupt erläutert durch **Hans Christian Genelli.** Mit vier grossen Kupfertafeln. Berlin und Leipzig, in G. C. Nauck's Buchhandlung. 1818. 301 S. 4°.

3340. **Die Welt als Wille und Vorſtellung.** Von **Arthur Schopenhauer.** Fünfte Auflage. 2 Bände. 633 u. 713 S. gr. 8°. Leipzig: F. A. Brockhaus. 1879.

3341. **Thalyſia oder Das Heil der Menſchheit.** Von J. A. **Gleizès.** Mit dem Bildniſſe des Verfaſſers. Aus dem Franzöſiſchen überſetzt und bearbeitet von **Robert Springer.** Berlin, 1872. Verlag von Otto Janke. 590 S. gr. 8°. 9)

3342. **Geſchichte Deutſcher Cultur und Sitte.** In drei Büchern dargeſtellt von Dr. **Johannes Scherr.** Leipzig. Verlag von Otto Wigand. 1852. 626 S. 8°.

3343. **Altdeutsches Handwörterbuch** von **Wilhelm Wackernagel.** Basel. Druck und Verlag der Schweighauserischen Verlagsbuchhandlung. MDCCCLXI. 402 S. gr. 8°.

3344. Geſchichte der deutſchen National-Literatur. Von A. F. C. Vilmar. 13. vermehrte Auflage. Marburg und Leipzig. N. G. Elwert'ſche Univerſitäts-Buchhandlung. 1870. 626 S. gr. 8°.

* * *

IV. Auf die Sache bezügliche Litteratur.

3345. Beovulf (Bärwelf). Das älteſte deutſche Heldengedicht. Aus dem Angelſächſiſchen von Hans von Wolzogen. Leipzig. Druck und Verlag von Ph. Reclam jun. 104 S. kl. 8°. (Univerſal-Bibliothek 430.)

3346. Die Wartburg. Altes und Neues aus der Geſchichte und aus dem Leben. Leipzig, bei C. H. F. Hartmann. 1826. 148 S. 8°.

3347. Deutſcher Volksglaube in Sang und Sage, herausgegeben von N. Hocker. Göttingen, Verlag der Dietrich'ſchen Buchhandlung. 1853. 237 S. gr. 8°.

3348. Von der Wartburg. Eine Taubenpoſt in Liedern von Anton Baron von Klesheim. Berlin, Verlag von Heinrich Schindler. 1855. 136 S. 12°. (S. 28. Der Sängerkrieg auf der Wartburg.)

3349. Lieder der Minneſinger. Von Karl Simrock. Elberfeld. R. L. Friedrichs. 1857. 351 S. Miniatur-Ausgabe.

3350. Der Brautwillkomm auf Wartburg. Lyriſches Feſtſpiel von Victor Scheffel. Weimar, Hermann Böhlau. 1873. gr. 8°.

3351. Der neue Tanhäuser. Siebente Auflage. Mit einem Anhang Das alte Lied vom Tanhäuser. Wien, Verlag von L. Rosner. 1874. 134 S. kl. 8°.

3352. Tanhäuser in Rom. Vom Verfasser des »Neuen Tanhäuser«. Wien, Verlag von L. Rosner. 1875. 115 S. kl. 8°.

3353. Thüringer Mähr und Sage. Den lieben Badegäſten auf dem Walde, dargereicht von Silvanus. Zweite Auflage. Verlag von Otto & Kadler. Leipzig. 75 S. 16° (7. Der grünende Pilgerſtab. — 9. Der Wartburg Bau. 17. Der Sängerkrieg. — 21. Die heilige Eliſabeth.)

3354. Der Nibelungen Klage. Aus dem Urtexte übertragen von Franz Oſtfeller. Gratz, 1851. Verlag von Joſ. A. Kienreich. 107 S. 12°.

3355. Zwölf Schmiede. Hiſtoriſch-novelliſtiſche Bilder der bemerkenswertheſten Zunftgenoſſen von Schmidt-Weißenfels. 2. Auflage. Stuttgart. Abenheim'ſche Verlagsbuchhandlung. 186 S. 12°. (S. 1. Wieland und Amilias. Sage und Geſchichte des Handwerks.)

3356. Die Götter Nordens. Epiſches Gedicht in drei Büchern. Aus dem Däniſchen des A. Oehlenſchläger übertragen und mit einem mythologiſchen Wörterbuche verſehen von Guſtav Thormod Legis. Leipzig, 1829. Verlag von Johann Ambroſius Barth. 361 S. 8°.

3357. Heinrich von Oſterdingen und das Nibelungenlied. Ein Verſuch, den Dichter und das Epos für Oeſterreich zu vindiciren. Von Anton Ritter v. Spaun. Mit einem Anhange: Proben öſterreichiſcher Volksweiſen im Rhythmus des Nibelungenliedes. Linz, bei Quirin Haslinger. 1840. 131 S. 8°.

3358. Das Nibelungenlied. In Romanzen. Von Ferdinand Naumann. Leipzig. F. A. Brockhaus. 1866. 315 S. kl. 8°.

3359. Nibelungen im Frack. Ein Capriccio von Anaſtaſius Grün. Zweite Auflage. Neue Ausgabe. Wien, 1875. Wilhelm Braumüller. 107 S. Miniatur-Ausgabe

3360. Nibelungenkranz. Balladen und Dichtungen von F. A. Fedderſen. Hamburg. Verlag von Eugen Richter. 1876. 96 S. 8°.

Im Nibelungenlande. Mythologische Wanderungen von Dr. C. Mehlis. Mit Zeichnungen und einer Tafel. Stuttgart. Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung. 1877. 131 S. 8°. (Siehe 489.)

3361. Gretry's Verſuche über die Muſik. Im Auszuge und mit kritiſchen und hiſtoriſchen Zuſätzen herausgegeben von D. Karl Spazier. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. 1800. 146 S. gr. 8°. (S. 360. Vorſchlag zu einem neuen Theater. S. 361. Einrichtung des Theaters.)

3362. Hans Sachs von Friedrich Furchau. In zwei Abtheilungen: Erſte Abtheilung: Die Wanderſchaft. (251 S.) Zweite Abtheilung: Der Eheſtand. (532 S.) 8°. Leipzig: F. A. Brockhaus. 1820.

3363. Hans Sachs. Eine Auswahl aus deſſen Werken, herausgegeben von Dr. Georg Wilhelm Hopf. 2 Bdchn. (242 u. 341 S.) kl. 8°. Nürnberg, J. Ludw. Schmid's Verlag. 1856. (Mit einem Bildniß von Hans Sachs.)

Hans Sachs. Sein Leben und ſeine Dichtung. Eine Feſtgabe zur Errichtung des Denkmals in Nürnberg am 24. Juni 1874 von Ernſt Karl Julius Lützelberger. Mit dem Bildniß des Hans Sachs nach einem alten Holzſchnitte. Nebſt einem Anhange: Geſchichte des Denkmals mit einer Abbildung deſſelben und der Beſchreibung der Enthüllungsfeierlichkeiten. Nürnberg, Verlag von Hermann Ballhorn. 1874. kl. 8°. (Siehe 488.)

3364. Der Volksdichter Hans Sachs und ſeine Dichtungen. Eine Bibliographie von Emil Weller. Mit des Dichters Portrait. Nürnberg, Verlag von Jacob Sichling. 1868. 136 S. 8°. 9)

3365. Illuſtrirte Gallerie berühmter Männer und Frauen aller Völker und Zeiten. VII. Heft. Hans Sachs aus Nürnberg, unſer beſter Meiſterſänger. Von H. Leupold. Mit 4 Illuſtrationen nach Originalzeichnungen. Dresden und Leipzig. Verlag von Theodor Meinhold. 48 S. 8°.

3366. Hans Sachs' ausgewählte poetiſche Werke. Sprachlich erneuert, mit Einleitung und Anmerkungen verſehen von Karl Pannier. Leipzig, Verlag von Ph. Reclam. jun. 258 S. kl. 8°. (Mit Porträt u. Facſimile.) (Univerſal-Bibliothek 1283, 1284.)

3367. National-Bibliothek ſämmtlicher deutſchen Claſſiker. Goethe's Werke. 1. 33. Verlag von Guſtav Hempel in Berlin. (Goethe's Gedichte. Erſter Theil. S. 113. Erklärung eines alten Holzſchnittes, vorſtellend Hans Sachſens poetiſche Sendung.) 10)

3368. Altdeutſche Gedichte aus den Zeiten der Tafelrunde. Aus Handſchriften der k. k. Hofbibliothek in die heutige Sprache übertragen. Von Felix Franz Hofſtäter. Wien, bey Carl Schaumburg und Comp. 1811. (Zweyter Theil. 1. Die Abenteuer des fronen Grals.)

3369. Sagen und Erzählungen aus Ungarn von Thereſe Pulſzky. Erſtes Bändchen. 261 S. Sagen. Berlin. Verlag von Franz Duncker. 1851. 8°. (S. 231. Klingſor aus dem Ungarlande.)

3370. Lanzelt und Ginevra. Ein epiſches Gedicht in zehn Geſängen von Wilhelm Hertz. Hamburg. Hoffmann und Campe. 1860. 179 S. kl. 8°.

3371. Merlin. Orpheus. Zwei Gesänge von Alfred Friedmann. Wien, Verlag von L. Rosner. 1874. 100 S. 12°.

3372. Merlin. Eine Mythe von Karl Immermann. Leipzig. Druck und Verlag von Ph. Reclam jun. 103 S. kl. 8°. (Univerſal-Bibliothek: 599.)

3373. Bilder aus Parcival, ein Cyklus von Vorträgen, gehalten vor einem befreundeten Kreiſe von Dr. K. W. Piderit. Nach deſſen Tode herausgegeben von Anna Piderit. Mit einer Radirung von Otto Piderit. Gütersloh. Druck und Verlag von C. Bertelsmann. 1875. 286 S. 8°.

* * *

Anmerkungen.

1) [illegible]

2) [illegible]

3) [illegible]

4) [illegible]

5) [illegible] 27. Juni 1872.

6) [illegible] zu Berlin.

7) [illegible]

8) [illegible] „Religion und Kunst“ [illegible]

9) [illegible]

10) [illegible]

◆

Geſchenk-Verzeichniß.

[illegible]

Herr Max Joſef Beer 465 2058
" Julius von Bellegarde 196 197 198 2042
" Dr. Oskar Berggruen 446 2078 2322
" F. Carl von Bernuth 112 270
" Dr. Victor Boller 2264
" Joſef Cah. 2059 2081
" Fritz Fleiſch 225
" Carl Friedrich ([illegible]) 94 1967
" C. W. Fritzſch 1740 2065
" Guſtav Glotz 93 297
" Carl Fr. Glaſenapp ([illegible])
" Adalbert Gottſchewski 192 193 422
" J. Grünmann 236
" Edmund von Hagen 488
" Dr. Theodor Helm 646 2058 2078
" Ludwig von Holſtein 1964
" Prof. Alois Höfler 2428
" Ferdinand Jäger 2187
" E. Kehrer 370 2071
" Emil [illegible] 2050 2088
" Peter [illegible] 1945 2109 2474 2080
" A. [illegible] 216
" J. [illegible] 424 [illegible]
Frau Amalie Friedrich Materna 1760
Herr Felix Mottl 2046 2233 2267
" J. [illegible]
Die Offizin ([illegible]) [illegible]
" [illegible] 2164
" Reinhard [illegible] 284 2077
" Victor Schmidt [illegible]
" Guſtav [illegible] 845
" Camillo [illegible] 2246
" Hermann [illegible] 2070
" Rudolf [illegible] 97 2050
" Prof. Wilh. Tappert 588 2088 2089
" Eugen [illegible] 2080
" Hans Paul Freiherr von Wolzogen 684 2390 2392

◆

Schluß-Bemerkung.

Sämmtliche Stücke der Richard Wagner-Bibliothek liegen in neuen oder doch ſehr gut erhaltenen Exemplaren vor; alle Bücher und Klavierauszüge faſt ausſchließlich in eleganten und originellen Einbänden, die übrigen Sammelſtücke in entſprechenden Umſchlägen, Mappen, Etuis ꝛc. Die Bibliothek iſt mit den dazugehörigen Sammelgegenſtänden in zwei gleichen im altdeutſchen Style angefertigten Schränken aufgeſtellt.

Namen-Regiſter.

Mit Ausſchluß der Namen von Orten, Verlagsfirmen als ſolchen und ſachlichen Gegenſtänden.

[illegible]

[illegible]

Blumenthal, O. 266. 274 (2).
Bock, Gustav 42. 201. 203.
Böhm, G. 41.
Böhm, J. 99.
Bösendorfer, W. 219.
Bösendorfer, L. 227.
Bötticher, Karl 260. 274.
Botte, George 39 (2). 44.
Boller, Victor, Dr. 201. 202.
Bovet, J. 86.
Borchardt, H. 159.
Borkowski 204.
Bornträger, O. 231.
Boße, Anna 100. 173 (2).
Bote & Bock 253.
Brachvogel, Otto 222.
Braga, Gaetano 176.
Brahm, O. 156 (2).
Brahms 156.
Brandt, Karl 250. 254.
Brandt, Marianne 139. 173. 194. 234.
Brasch, A. 87.
Brasilien (Kaiser von) 225.
Breslau, Ernst 177.
Brenn, J. 262. 275.
Brenner, Jul. v. 69.
Breitkopf & Härtel 193 (2).
Brendel, Franz 57. 75. 164. 165 (2). 166 (2).
Brockhaus 247.
[illegible], H. 100.
Brückwald, Ed. 122. 230.
Brühler, J. 48 (2).
Bruckhaus 79.
Brückner, Georg 222.
Bronsart, Hans v. 58. 135.
Buchmann, Fr. 165.
Buchner, W. 201.
Bücher, Gebrüder 251.
Burkhardt, C. 258.
Bülow, Ed. v. 185.
Bülow, Hans v. 43. 44. 47. 58. 63. 102. 103. 120. 162 (2). 185. 186. 192. 269.
Bürger, E. 108. 233 (2). 234. 241.
Burkert, G. 99.
Burkhard, L., Dr. 47.
Busch, J. W. 279.
Bußmeyer, H. 64.
[illegible], Karl 205.

Calm, H. 63.
Carl, C. 294.
Carrière, Moriz, Dr. 68. 77. 91 (2). 93.
Caspari, Hermann v. 72. 74.
Chamberlain 69.
Chrysander, F. 165.
Chopin 156.
Cherubini 214.
Conrad, M. G., Dr. 47. 69. 156.
Cornelius, P. 255. 256. 269. 291.
Cotta, J. 44.
Cornelius, Peter v. 85. 111. 155. 194.
Corvin 56.
Coßmann 106.
Cossa, Pietro 118.
Coste 277.
Cramer, H. 255.
Cranach, Lucas 294.
Czibulka, A. J. 160.

Dahn, Felix 74. 98. 101. 294.
Damm, Friedrich 181.
Dammer, Otto 73.
Damrosch, L., Dr. 222. 226.
Dannreuther, E. 11. 69.
Danz, Hugo 159.
Darmstädter 194.
Degele, E. 14. 96. 160. 162. 174.
Dempwolff, H. H. 72. 125.
[illegible], W. v. 166.
Dessoff, Otto 122. 136. 177.
Dettmer 21. 162 (2).
Deutsch, M. 268.
Deutscher Kaiser 142. 150 (2). 153. 154. 193. 225. 227. 228. 229 (2). 265. 275.
Deutsche Kaiserin 156. 263.
Deutscher Kronprinz 132. 154 (2). 167.
Deutsche Kronprinzessin 187.
Devrient, Ed. 3. 6. 25. 133.
Diener 172. 198.
Diez, P. 63.
Diener, Franz 278.
Dingelstedt 74. 77. 93. 94. 141. 156. 164.
[illegible], G. 91. 92 (2).
Dönhoff, Gräfin 193. 264. 275.
Doepler, C. E., Prof. 227. 232. 234 (3). 242.
Doepler, jun. 162. 194 (2).
Dohm 95. 198.
Dollmann, R. 64.
Donizetti 83 (2). 160. 278.
Dorn, Heinrich 58 (2). 59 (2). 64. 74. 92. 239. 257. 261. 263. 294 (2).
Dorn, W. 278.
Dresch (Schauspieler) 194.
Droste, Wilhelm 6.
Dräseke, F. 186.
Dulcken, J. 46 (2).
Dorfer, A., Dr. 46.
Dustmann, L. 40.
Dürig, J. 119.

Döring, G., Dr. 61
Dorn, Albrecht [illegible]
Dolle, G. 62
[illegible], J. A. 26 (2). 30 (2)
[illegible]-Mayer, Louis [illegible]

Eber, W., Prof. [illegible]
[illegible], Ludwig [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] 227
[illegible], Louis [illegible]
[illegible], Franz [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible], J. [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible], Friedrich [illegible]
[illegible]
[illegible], Joseph [illegible]
[illegible], W. [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

Falkenberg, W. [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
Friedrich August (König von Sachsen) [illegible] 33. 38. 156.
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible], Julius [illegible]
[illegible], Karl [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible], Franz [illegible]

Gade, N. 63.
Gerber, E. 294 (2).
[illegible], Philipp Wilh. 279.
Gerhäuser, E. 50.
Gernsheim, Fr. 196.
Gerstinger, J. 160 (2).
Gettke, Ernst 23. 30.
Geyer, L. 287. 266.
[illegible], K. 290.
Gilbert, A. 258. 254.
Glagau 109.
Glasenapp, Carl Fr. 56. 64. 150. 170. 231. 200.
Glaßbrenner 276. 277. 296.
Glug (siehe Gluck-Glug).
[illegible], Ferd. 71.
Gluck 4. 16. 63. 89. 125. 133. 186. 177. 188.
Glümer, Klaus v. 77. 163.
Gobineau, Graf 12.
Goldschmidt, A. 255.
Goering, Th. 68.
Goethe 47. 109. 197. 263.
Götz, Hermann 156 (2).
Goldberg, G. 280. 290.
[illegible], Max 96. 97 (3). 100. 229. 263.
Gomez 182.
[illegible], T. 62.
[illegible] 271.
[illegible], J. A. Dr. 56.
Gottschalg, A. W. 90.
Gottschall, Rudolf v. 247. 266.
Gottwald, H. 56. 195.
Gounod 74. 104. 109. 155.
[illegible], J. G. Th., Dr., 57.
Graf, Dr. 159.
[illegible], W. 61. 163.
Grandaur, Franz 78. 125.
[illegible], W. A. 257. 266.
Grenzboten 49. 69.
[illegible], Paul 263.
[illegible] & [illegible] 52. 219 (2). 234. 256.
[illegible] 279.
[illegible] (König v.) 149.
[illegible] 156.
[illegible], Thomas 115.
[illegible], Gr. 22.
[illegible], W. 162.
Groß, Adolf Dr. 145.
[illegible], Aug. Dr. 67.
[illegible], A. 256.
[illegible], J. G. 242. 243.
[illegible], E. 62. 222.
[illegible], Dr. 171.
Gura, Eugen 45. 104. 193.
[illegible], G. 256.
Gutmann, A. 60.
Gutzkow 257. 265.
[illegible], Wilh. 73.

[illegible], Ed. 174.
[illegible], J. W. 94. 101. 162. 258. 296. 262. 265.
[illegible], F. 47.
[illegible], C. 165.
[illegible], C. G., Dr. 62 (2). 68.
[illegible], J. H. 64 (2).
Hagen, Anton 89.
Hagen, Th. v. 63 (2). 64. 67 (2). 68. 85. 90 (2). 91. 143. 150. 170. 193. 200.
Hagen, Theodor 195.
Hahn, Albert 42. 47. 196 (3). 240. 267.
Hahn, L. P. 114 (2). 130. 132.
Hahn, [illegible] 196.
[illegible], Auguste 177.
[illegible] 3.
[illegible], Jul. 178.
Hallberger, Gr. 97.
Hamerling 74. 144.
[illegible], C. 266.
[illegible], Fr. 65. 66 (4). 67. 160 (2). 164. 233 (2). 266 (2). 269.
[illegible], Hans 159. 164.
Hanslick, Ed. 19. 25. 26. 79 (2). 62. 96. 97. 98 (2). 113. 105. 196. 261.
[illegible] 132.
Hartmann, K. 29.
Hartmann, J. 134.
Hartmann, Ludwig 91. 95.
Hauck, Minnie 130.
[illegible], C. 62.
Hausegger, Fr. v., Dr. 65. 152.
[illegible], C., Dr. 99.
[illegible] 195.
Haydn 50.
Hebbel, Fr. 30. 161.
Heckel, Emil 13. 212. 289.
[illegible], Ernst 29 (2).
[illegible], G. v. 276. 294.
[illegible], G. 261.
Heine, H. 33. 76.
[illegible], J. G. 279.
[illegible], A. 93. 90 (2). 94.
[illegible], G. 294.
[illegible], Paul 33 (2).
[illegible], Th. 278.
Hellmesberger, J. 25. 26. 179. 264.
[illegible], G. 212.
[illegible], Th., Dr. 44. 64 (3). 65. 66 (2). 67 (2). 98. 88. 105. 105. 116. 124.

[illegible]

[illegible], J. F. 50. 88. 291.
[illegible], Michael 155.
[illegible], L. 269.
[illegible], R. 279.
[illegible], A. 152.
[illegible], C. A. 99 (2). 295.
[illegible], G. 261. 262. 263. 274 (2). 275 (2).
Klindworth, Karl 63. 64 (2). 240.
[illegible], Ge. 138.
[illegible], O., Dr. 94. 241.
[illegible], C. 268.
Koch, Ernst, Dr. 63.
Koch, Carl 290.
Koch v. Langentreu, Jul. 266. 273.
Kögel 228.
Köhler, Louis 79. 186.
König, Heinrich 88.
König, [illegible] 260. 268.
[illegible], [illegible], Dr. 30.
Körner, G. W. 93. 94. 95.
Köstlin, Karl, Dr. 63.
Kohut, A., Dr. 283.
[illegible] 77.
Koßmaly, C. 62.
[illegible] ([illegible]) 289.
[illegible], W. 169.
[illegible], [illegible] 138. 159.
[illegible] 292.
[illegible], Ernst 13. 86.
[illegible], H. C. 296.
[illegible], J. J. 292.
[illegible], C. 178.
[illegible], [illegible] 121. 174.
[illegible], [illegible] 120 (2).
[illegible], 28. 92. 144.
[illegible], [illegible] 52 (2).
[illegible], F. 78. 231. 292.
[illegible], C. 178.
Kretzschmar, Hermann, Dr. 99. 229.
[illegible], R. 222.
[illegible], Th. 245.
[illegible] 137 (2).
[illegible], L. W. 83. 292.
[illegible] 86.
[illegible], [illegible] 75. 80. 184. 209. 210 (2).
[illegible], J. 109.
[illegible], [illegible] 250. 291.
[illegible] & Co. 87.
[illegible]-[illegible], [illegible] 95. 129. 140. 163. 294 (2). 295.
[illegible] ([illegible]) 292.

[illegible], [illegible] 78.
[illegible], F. 105. 122. 123. 156. 160. 163. 178 (2). 246. 268.
[illegible] 288.
La Mara 238.
[illegible] 178.
[illegible], H. 224. 284.
[illegible], H. J. 30.
[illegible] 178.
Lang, Julius 29 (3). 58. 62. 93.
Lang ([illegible]) 25.
Lange, C. 104.
Lange, C. 102. 142.
Lange, W. 67.
[illegible], [illegible] 261.
[illegible], W. 76. 100 (2).
[illegible], H., Dr. 82 (2). 93.
[illegible], H. C. 247.
[illegible] 150.
[illegible], [illegible] 273.
Lehmann, C. 103. 104.
Lehmann, [illegible] 112. 233.
[illegible] 69. 131.
[illegible], W. 98.
[illegible], F. [illegible], Dr. [illegible] 69.
[illegible] 291.
[illegible], [illegible] 19. 29. 32. 292.
[illegible], [illegible] 87.
[illegible], [illegible] 222.
[illegible], C. J. 296.
[illegible] 134.
[illegible] v. [illegible] 296.
[illegible] 142.
[illegible], [illegible] 58. 74. 75. 85. 87. 96. 97 (3). 98. 100. 104. 106. 105. 107. 130. 167. 221. 239 (2). 240 (2). 243.
[illegible], [illegible] 199.
[illegible] 67.
[illegible], [illegible] [illegible] 104 (2).
[illegible], E. 206.
Liszt 6 (2). 7 (3). 12. 13 (2). 17. 18. 37 (2). 57 (2). 63. 69. 84. 86. 92. 97. 102. 103. 146. 149. 150. 152. 156 (2). 159 (4). 160 (2). 162 (2). 164 (2). 167. 177. 185 (4). 186 (3). 194. 199 (2). 200. 204 (2). 205. 206 (2). 207 (3). 208. 211. 228.
[illegible] ([illegible]) 145.
[illegible], J. C. 72. 105.
[illegible], J. H. 95. 97 (2). 99. 98.
[illegible], A. 92 (2). 143.
[illegible], [illegible] 173.
[illegible] 288.
[illegible], J. 170 (2). 180 (2). 181.
[illegible], [illegible] 58 (2). 229.
[illegible], W. R. 291. 292.
[illegible], [illegible] 128 (2). 178 (2). 264. 270.
[illegible], Dr. 86 (2). 88. 150 (4). 160 (2). 181 (4). 182. 233 (2).

Ludwig II., König von Bayern 4. 6. 65. 94. 95. 100. 101 (3). 105. 111 (4). 117. 118. 119. 154 (6). 162 (5). 164. 187 (2). 220. 222 (2). 225 (2). 227. 228. 229 (3). 230. 232. 245 (2). 246 (6). 247 (2). 249. 250 (2). 254
Lucca, [illegible] 58. 60. 65. 98. 103. 122
Lüttichau, v. 18. 19 (3). 75
[illegible], Ernst Karl Julius 77

[illegible], Hans 176
[illegible] 160 (2). 200 (2)
[illegible], Alexander 87
Makart, Hans 68. 69. 70. 95. 98. 100. 268. 275
Mallinger, Mathilde 95. 125. 126 (2). 162
Mangold, C. A. 185
Mancinelli, Luigi 282
[illegible], E. R. de 30 (2)
[illegible], Rosa 282
Mariani, Angelo 39
[illegible] 270
Marx, [illegible] 81 (3). 104. 223. 266 (3). 274
[illegible] 148
[illegible] 11 (2). 96 (2). 110. 120 (2). 209
[illegible] 77
Materna (siehe Friedrich-Materna)
[illegible] 104 (4)
[illegible] 106. 250
[illegible] 103. 104
May, [illegible] 164. 269
Mayer, [illegible] 86. 120. 270
Mayer, [illegible], Dr. 96
Mayerhofer, Karl 167
Mecklenburg (Großherzog von) 245
[illegible], Dr. 78. 231
Meiningen (Herzog v. Sachsen) 14
Meiningen (Erbprinz v. Sachsen) 255
[illegible] 186. 256
Meißner, Johannes 174 (2)
Mendelssohn-Bartholdy 6
Mendès, Judith 25
[illegible] 256. 257
[illegible] 86
[illegible] 61
[illegible] 282
Metzger, J. G. 256
[illegible] 282
Meyer (Deutsches Jahrbuch) 73
Meyer, [illegible] 182
Meyer, [illegible] 58. 231
Meyerbeer 75. 154
[illegible] 282
[illegible], Marie 92
[illegible] 271
[illegible] 154
[illegible] 256 (2). 270
[illegible] 256
Mohr, Wilh., Dr. 230. 239
[illegible] 183
Moran-Olden 198
[illegible] 187. 226. 227
[illegible] 98
[illegible] 258
Motte-Fouqué, Fried., Baron de la 104
Mottl, Felix 44. 47. 120. 170 (2). 183. 199. 200. 202 (3). 204. 205 (2). 212. 229. 232. 233. 265
Mozart 99 (2). 125. 205 (2)
[illegible] 98
Muchanoff, Marie 29
[illegible] 282
Müller, [illegible] 185
Müller, Elisabeth 95
Müller, Franz 64. 52. 10 (2). 90. 91. 95. 144
Müller, Georg 104
Müller v. d. Werra 13. 20
Muncker, [illegible] 81. 207. 208. 263. 270
[illegible] 170
[illegible] 12. 88. 95. 108
[illegible] 283

Nachbaur, Franz 44. 136. 168. 161. 164. 165. 172. 173 (2). 180. 195
Napoleon III. 25
[illegible], Heinrich 257. 269
Naumann, Emil, Dr. 43. 76. 99. 230. 239
[illegible] 99. 108
[illegible] 195
[illegible] 257. 267 (2). 269. 270 (2). 286
Neumann, [illegible] 58. 73
Neumann, Angelo 14. 22 (2). 180 (2). 182. 150. 153 (3). 154 (2). 157. 164. 163
Neumann, [illegible] 150
Neumann, [illegible] 164
Niemann, Albert 47. 66. 68. 105. 135 (2). 126. 131. 164 (3). 162. 170 (2). 173 (3). 231. 246. 250. 260. 275
Nietzsche, Fr. 4. 63. 69 (2). 78. 93 (2). 155. 164. 275 (2). 278. 280
[illegible] 182
Nilsson, Christine 136. 157
[illegible] 186
Nohl, Ludwig 14. 25. 60 (2). 66. 71. 72. 86. 89. 93. 98. 100 (2). 101. 159

Noël, Dr. 96.
Nohl, Rudolf 63 (2). 192.
Nottebohm, J. 16. 98. 155.
Novotny, V. J. 82.
Nuitter, Charles 60 (2). 64.

Oberhof 261 (2).
Obermüller, J. W. 187.
Oesterlein, N. 66. 102. 182. 191. 193. 195 (2). 198. 201. 203 (2). 220. 238.
Oesterreich (Kaiserpaar von) 187.
Oettinger, E. M. 60.
Offenbach, Jacob 61. 259. 263 (2). 264 (2). 265.
Oldenburg (Erb-Großherzog von) 256.
Oppenheim, Max 204.
Orsini, D. 61.
Osterwald, W. 181.
Otto, Christian 279.
Otto, Franz 76.
Otto, Louise 263.
Owe, W. 274.

Pabst, A. W. (A.) Dr. 72. 84.
Pabst (Gebrüder) 153.
Palestrina 156.
Palleske 116. 157. 176.
Parsival, W. 279.
Pasdeloup 106. 117 (5). 149. 150.
Paul, O., Dr. 89. 94. 95.
Pauli 15 (2). 50.
Pauli (Kaufmann) 50.
Paumgartner, Hanns, Dr. 156. 178 (2). 188. 204.
Payne, A. H. 48. 71. 162.
Pecht, J. 69.
Penz, A. v. Stein 123 (2).
Perfall, Karl v. 145.
Petit, Pierre 56. 86.
Peters, Günther 175.
Petz, Friedrich 140.
Pezzotti, G. A. 264.
Philidor 63. 104.
Pierson, E. 86 (2).
Pietsch, Ludwig 120.
Pilz 54.
Pinelli, Ch. 70.
Pirk, Engelbert 161.
Plank, Th. 96. 98. 164. 165 (3). 166. 167 (3). 168.
Plan, G. 259.
Plüddemann, M. 87. 90 (2). 99 (2). 150. 189. 193. 205. 224. 240 (2). 247.
Pöhler, Alex 233.
Pohl, Richard 23. 74. 76. 88. 91 (3). 163. 204. 226. 240. 249 (3).
Polle, A. 96.
Poppel, J. 106. 240.
Porges, H. 89. 94. 95. 96. 200. 220. 221. 222 (2). 223 (4). 230.
Portugal (König von) 144.
Prager, Bert 106.
Prechtler, Otto 156.
Preuß 178.
Preußen, Charlotte, Prinzessin v. 256.
Preußen, Elisabeth, Prinzessin v. 256.
Preußen, Friedrich II., König v. 202.
Price, Julius 160. 260.
Pringsheim, Alfred, Dr. 62. 266.
Probst, Carl 86 (2).
Prölß, R. 18 (2). 23. 75 (2).
Pulschke, J. 250.
Puschmann 257 (3). 263.

Raab, J. v. 50.
Raab, Toni 177. 209.
Rabenstung, G. 160 (2). 161. 233.
Raff, J. 13. 57. 106 (2).
Rangoni, G. 180.
Raiche, W. 49. 72.
Ravencourt, Julie de 105.
Rewiga, W. 105.
Regnet, K. 80. 259.
Rehorn, G. 74.
Reichert, A., Dr. 96. 242.
Reichel, E. 106.
Reicher-Kindermann, Hedwig 91. 163.
Reichmann, Theodor 120. 130 (2). 173 (2).
Reichner, S. 101.
Reinthaler, C. 62. 104.
Reissiger, C. Gottlieb 101. 204.
Reißmann, A. 56. 90.
Reitmayer, C. 150.
Reuß, G. 294 (2).
Reuter, O. 67.
Rhamsault, M. 61.
Richard & Umbner 233 (2).
Richter, A. 192. 167.
Richter, Elisabeth 174.
Richter, Hans 20. 66 (2). 105. 116 (2). 122. 133. 145. 167. 169. 170. 171. 177. 203. 223. 205. 236. 240. 263. 269. 293.
Richter, E. 266.
Richter, Sophie 97.
Riedl, Jos. 176.
Riegel, G., Dr. 199. 202.
Riehl, W. H. 3. 11.
Rietschel, E. 163. 164.
Ring, Julius 16.

Richert, J. 175.
Ritter, A. 196.
Ritter, H. 21.
Rochefort, Henri 161, 165.
Rodenberg, J. 95, 222.
Roderich 276.
Roeder, A. 201.
Roeder, W. 91.
Römmler & Jonas 67.
Rosler, G. 207.
[illegible], L. 204.
Rohm, C. 235.
Rohrbach 67.
[illegible] 276.
[illegible] 23.
Rose, G. 186.
Rosenthal, E. 92.
Roth (Tragöde) 154.
Rossini 3, 4, 12, 67, 105 (2), 107 (3).
Roth, Fr. 276.
Rubinstein, Anton 265.
Rubinstein, Joseph 65 (2), 154.
Rühlmann, J. 186.
Ruß, H. 88, 89, 200.

Sachs, Hans 77 (2), 200, 202 (2), 204.
Sachse-Hofmeister, Frau 260.
Sachsen, (König von) 10.
Saint-Saëns 104, 189, 226.
Sala, A. 54 (2).
Sappho 261.
Saro 271.
Sattler, Dr. 54 (2).
Sattler, H. 93, 94.
Sauer, E. W. 227 (2), 236.
Sauter, L. 52 (2), 210, 213 (6), 232, 233 (3), 250 (5).
Savernau, E. W. 145 (2), 162.
Scaria, E. 21, 64, 120, 136 (2), 168, 174 (2), 172 (2), 190, 227.
Schack, A. 90.
Schaefer, Reinhard 21.
Schäfer, Carl 200.
Schaff 262.
Schanzl, J. 157.
Scharf, A. 51 (3), 231, 232 (2), 236.
Scharwenka, Ph. 99.
Schefsky, Josefine 233.
Schelle, Ed. 59, 94, 96, 98, 104 (3), 129 (4), 131 (2), 133 (2), 135, 140 (2), 156 (2), 243 (6).
Schelper, Otto 99, 163.
Schemann, Ludwig, Dr. 65, 200.
[illegible], A. E. 90, 127, 129, 130, 131, 132, 140 (3), 226, 266, 268, 269.
Scherber, Joh. Heinrich 276.
Schernberg, H. 233.
Scherr, Johannes 271.
Schertel, Dr. 176.
Scheurlin 23.
Schier, B. 267.
Schindler, A. 177.
Schläger, E. 90.
Schläger, Hans 261.
Schläger, Antonie 266.
Schleich, M. E. 261.
Schleinitz, Graf 149.
Schleinitz, Gräfin 149.
Schlemm, Oscar 79.
Schlesinger, M. 114, 165.
Schlesinger, S. 140 (2), 244.
Schletterer, H. M. 66, 103, 125, 236, 240, 243, 244 (2).
Schlingmann, R. 257.
[illegible], Armin 263.
Schlösser, L. 90.
Schlosser, Carl 136, 160, 233.
Schmerz, M. 255.
Schmeißer, E. 263.
Schmid, Karl 161, 187.
Schmidt, August, Dr. 76, 82, 86.
Schmidt, Hermann 174 (2).
Schmidt, Josef 264.
Schmidt-[illegible], B. 276.
Schmidt, B. 209.
Schmitt, Fr. 130, 131.
Schmitt, Victor 131, 161.
Schmittbach, W. 178.
Schnorr v. Carolsfeld 1, 87, 64, 183, 185, 161, 162, 197.
Schön, Friedrich 210, 209.
Schönaich, Dr. 197.
[illegible], Georg 54.
Scholz, W. 257.
Schopenhauer 65 (2), 72 (2), 78, 82, 152.
Schott, A. (Sänger) 136, 171, 172, 201.
Schott, F. (Verleger) 16, 18, 21.
Schott, Betty 32.
Schott's Söhne 142 (2), 254.
Schreiber, J. 156.
Schröder-Devrient, Wilhelmine 77, 167 (2), 183 (2).
Schröter, A. v. 234.
Schnitzler 136 (2), 137.
Schubert 279.
Schubert, Franz 154.
Schuberth, J. 74.
Schuch (Kapellmeister) 25.
Schumacher, Paul 91.
Schumann, Robert 67, 141, 154, 265.
Schur, G. 266.

Schaaf, Gr. 60. 62. 65. 142. 149.
Schwelle, Ig. 53. 84.
Schwanthaler 54.
Schweden, (König von) 167.
Schwertmann, E. 199. 204.
Seidhaus 271.
Seerle 33.
Seeburg, Wilh. 86.
Seidl, Anton 14.
Seitz, Franz 15. 164. 169.
Semper, Gottfried 20. 54. 140. 157 (2). 218. 234.
Senf, Louis 239.
Senff, Bartholf 91.
Sering, Fr. W. 242.
Settenbeler, P. 62.
Seuffert 118.
Seuren, J. 144.
Sichling, L. 163.
Siegmund 250 (2).
Sieghöfer, Jul. 269.
Silberstein, August 103.
Simrock, Karl 184.
Singer, Fr. 54.
Singer, W. 133. 220 (3). 244.
Sitte, Camillo 63. 198.
Sitter, E. 202.
Skraup, C. 69. 85.
Smith, Taylor 21.
Sobolewski, Ed. 58. 186 (2).
Sonne, Th. 86.
Sommer 128.
Sonntag, O. 278.
Sophied, Wilhelm 161.
Spamer, C. 58. 76. 246.
Spanuth, A. 88.
Spanikl, Cornelia 164.
Spazier, Rich. Otto 279.
Speidel, L. 87. 122. 144.
Sperling, H. 255.
Spiegel 292.
Spitzer, D. 258. 266. 290.
Spohr 4.
Spontini 4.
Springer, A. 72.
Stade, F., Dr. 39. 64. 209.
Stahl, Rosalie 161.
Stahr, Adolf 73. 185.
Stammhammer, J. 75. 296.
Steger, Fr., Dr. 95.
Stehle, Jul. 94. 125. 128.
Stein, H. v. 211.
Stein, M. 97.
Steingräber, Gg. 254.
Steigner, H. 290.
Stern, Adolf, Dr. 30. 46. 239.
Stettenheim, J. 257. 261.
Stifft, A. v. 77. 292.
Stinde, J., Dr. 62.
Stitz, G. F. 271.
Stolz (Kapellmeister) 19.
Storck, A. 270.
Storm, Th. 184.
Straßen, zur (Prof.) 50. 54.
Strauß, David Friedr. 259.
Strauß, Ed. 169. 176 (4).
Strauß, Joh. 158. 176 (3).
Streitmann, Rosa 177.
Strobach, A. 266.
Strigl, H. G. 219. 232.
Studrajewski, A. 250.
Stuhwigle, A. 19.
Sturm 176.
Sucher, Josef 90. 163. 186. 203. 205.
Sucher, Rosa 90. 163.
Suppé 266. 281.
Sylvia, Dr. 159 (2). 160. 269.

Taglioni, P. 184.
Tann, v. d. 228. 252.
Tappert, W. 68. 84. 86 (2). 87 (3). 88 (2). 89 (2). 90 (2). 91 (2). 144. 150. 194. 200. 221. 240. 251. 265 (2). 266.
Tausig, Karl 12. 20. 33. 35. 96 (3). 150. 162. 247.
Terwig, H. 25.
Teich-Hanfstängl 166.
Tesche 277.
Tewele 289.
Thaler, Karl v. 283.
Tichatscheck, Josef 19 (2). 79. 86. 90. 108. 161. 162 (2). 163 (3). 205. 209. 272.
Tietsch, O. 85. 87.
Tombo 26.
Tourville, Henri de 275.
Traun, v. d., J. 155.
Trautmuth, W. 272 (2).
Treptow, Frau 258 (2).
Triangent 88 (2).
Trabert, A. v. 60.
Truhn, H. 111. 116.
Tummer, G. 79.

Uhl, J. W. 255.
Uhde, H. 96. 212. 258.
Uhl 19.
Uhlig, Th. 12. 43. 148. 200 (2). 208.
Unger (Architekt) 89.
Unger, Georg 233.
Unbescheid 42.

Varena, C. M. 259.
Vander Straeten, Edmund 69. 70.
Veit, L. 163 (2).
Verdi 107. 117. 282.
Verena, Sophie 87.
Vianesi, A. 17.
Vickel, Fr. 4. 41.
Vincenti, G. v. 225 (2). 243.
Viſcher, Friedr. Th. 282.
Vogl, Heinrich 85. 128. 126 (2). 148. 160. 161 (2). 162. 182. 187. 203. 233. 265.
Vogl, Thereſe 85. 128. 126. 160. 161 (2). 162. 182. 265.
Vogt, A. W. 281.
Vollert, A. 62. 88.
Voltaire 99. 279.

Wachenhuſen, Hans 155 (2). 258.
Wächter 162 (2).
Wächter (Mad.) 162.
Wagemann, C. 186.
Wagner, A. 33.
Wagner, Coſima 35. 50. 98. 108. 150. 159 (2). 161. 199. 227. 252.
Wagner, Dr. 66.
Wagner, Otto 204.
Wagner, Johanna 87. 284 (2).
Wagner, Minna 144.
Wahrmund 85 (2).
Wald 283.
Walderſee, Paul, Graf 66.
Waltheim, A. v. 39 (2). 84 (2). 264 (2).
Waltner, Dorothea 78.
Wallerſtein, E. 138. 132. 186.
Wallnöfer, Adolf 115 (2). 176. 181. 199.
Wallnöfer, Hans 259.
Walter, Guſtav 161 (2). 162. 178.
Walter, H. 54.
Walther von der Vogelweide 181.
Wachtmann, Immanuel 78.
Weber, Ernſt v. 7. 12. 31.
Weber, J. 79.
Weber, J. J. 72.
Weber, C. M. v. 3 (2). 31. 44. 77 (3). 79. 109. 282 (3).
Weber, Max Maria v. 77. 282.
Weckerlin 149.
Wehle, Fr. 159.
Weinert-Wollmann 160.
Weil, E. 273.
Weimar (Großherzog v. Sachſen-) 205. 206.
Weimar, H. 67.
Weinberger, M. 274.
Weinlig, Charlotte Emilie 31.
Weinlig, Theodor 32.
Weißheimer, W. 116. 176. 179 (2).
Wellmann, A. 256.
Weltner, A. 101. 152.
Wendelin, J. 258.
Werner, A. v. 31.
Werther, O., Dr. 256.
Weſterhauſen, W. 87.
Weſtermann 69. 97.
Wetzel, J. 259.
Wickede, F. v. 66 (2).
Wild, Fel. 122. 136.
Wilmann, A. 282.
Wiedemann, F. J. 79.
Wintermann, Otto 178.
Wiener, Gg. 54. 231. 233. 244.
Wieſt 283.
Wilamowitz-Moellendorf, U. v., Dr. 62 (3).
Wingel, Eliſabeth, Comteſſe 180.
Wilhelmj, Auguſt 13. 71. 85. 162. 233.
Wille, Eliza 121.
Winkelmann, Hermann 99. 137 (3). 138 (2). 173 (3). 178. 201. 205.
Winterfeld, A. v. 187.
Wirth, G. 121.
Wirth, Max 73.
Witt, G. 224.
Witt, Fr., Dr. 99.
Witte 26.
Witting, C. 101.
Wittkowsky, C. 256. 264. 268.
Wittmann, H. 274.
Wöhrle, Eugen 191. 195. 212.
Wörz, J. G. 71.
Wolf, Carl 17. 196. 201 (2).
Wolff, Albert 166. 228.
Wolff, Julius 157 (2).
Wolff, O. L. B. 30.
Wolfram, L. 258.
Wolfram von Eſchenbach 188. 199. 261.
Wolzogen, Alfred Fr. v. 71.
Wolzogen, H. v. 11. 12 (2). 19. 63 (2). 64 (3). 65 (2). 66. 67. 68. 69. 73. 79. 84 (3). 85. 86 (3). 87 (6). 88 (2). 89. 90 (3). 91. 92 (2). 103. 104 (2). 144. 149. 193. 196. 203. 204. 208 (2). 209 (3). 210. 221. 238.
Würſt, R. 116. 186.
Wolf, Fel. 162.
Wurzbach, C. v. 69. 63.

Zarncke, F. G. 16.
Ziegler, v. 217.
Zöllner, C. W. 26. 96. 255. 256 ff.
Zimmermann-Schwarz, Anna 172. 173. 220. 223 (2). 240 (2).
Zopff, H., Dr. 79. 162.
Zumbuſch, Kaspar 50 (2). 107. 161 (2). 184.

(Anhang.)

Albrecht 291.
Anſelm, Ph. 292.

Bürmann, G. A., Dr. 299.
Bartſch, Karl 296.
Bechſtein, Reinhold 300.
Bodemann, Ed. 296.
Boiſſerée, S. 301.
Bormann, W. 298.
Bürger, Gt. 296.
Büſching, J. G., Dr. 294. 295. 296.
Büttner, E. L. 297 (2).

Coſel, Daniel 298.
Chodzieſnalla, Hedwig 297.
Czarnowski, O. v. 297.

D. ebertſtein, J. L. Th. 292. 295.
Dorn, H. 292 (2).
Dörcke, J. H. Bernhard 301.
Duboc, Ed. (ſiehe Waldmüller).

Fetterſen, A. A. 302.
Fiſcher, Paul 298.
Frankel, Wd. 295.
Frauer, L., Dr. 300.
Friedmann, Alfred 305.
Fuchshaus, J. 299.
Fuchſen, Fr. 304.

Gerhard, G. 293.
Gehrke, A. 295.
Geibel, E. 294. 300.
Gerſtl, H. Chr. 301.
George, Wilh. 298.
Gerok, K. 292 (2).
Gleiche 301.
Glaſer, A. 299.
Glück 290.
Görres, J. 298.
Goethe 304 (2). 306.
Gottfried v. Straßburg 299 (2).
Gräße, J. G. Th., Dr. 299.
Gruber 303.
Grimm, Brüder 300.
Grimm, Wilh. Carl 299.
Groſſe, Jul. 293.

Grün, Anaſtaſius 297.
Grün, Karl, Dr. 306.

Hagen, F. H. v. d. 290 (2).
Hamann, A. 293.
Hauff, W. 297.
Hebbel, Fr. 294. 300.
Heine, J. W. 298.
Heine, H. 299.
Hermann, Fr. A. 294.
Hertz, W. 300. 305.
Hoefer, A. 302.
Hoffmann, E. T. A. 297.
Hoffäter, Fritz Th. 304.
Holbein 296.
Holtzendorff, Fr. v. 300.
Hopf, G. W., Dr. 301.
Hübner, Julius 296.

Immermann, Karl 296. 305.

Jordan, W. 296. 300.
Junghans, H. A. 293. 294.

Kant, Karl, Dr. 301.
Klettheim, Anton Ph. v. 302.
Koenig, H. 299.
Kolb, G., Dr. 297.
Kranholt, L. 301.
Kufner, Chr. 293.
Kurz, H. 290.

Lang, Eug., Dr. 301.
Laßberg, Joſ., Freih. v. 298.
Legel, Guſtav Th. 303.
Lehmann, O., Dr. 300.
Leopold, H. 301.
Lieben, E. 299 (2).
Lingg, H. 294.
Lorſing, A. 300.
Löwenberger, C. A. J. 304.

Marcus 297.
Mohnike, G., Dr. 303.
Mendel, H. 302.
Michael, E. 297.
Mohr, G. 293.

Mohr, J. 293.
Motte-Fouqué, Fr. Fr. de la 293. 294 (2).

Naumann, Ferdinand 303.
Neubeck, W. A. 298.

Ochsenschläger, A. 303.
Oettingen, Heinrich v. 303.
Oehler, Fr. 303.
Otto, Fr. 297.
Otto-Walster, A. 293.

Pannier, Karl 301.
Papencordt, F., Dr. 299.
Paul, W. 295.
Pfeiffer, Fr. 296.
Pfizer, Gustav 297.
Philipp, Peter 295.
Piderit, Anna 305.
Piderit, A. W., Dr. 305.
Piderit, Otto 305.
Pilatz, G. 294.
Prange, G. 293.
Pohlke, Therese 305.

Rehmann, A. 299 (2).
Raupach, Ernst, Dr. 293.
Reger, Ph. 292.
Rehorn, F. 300.
Richter, Albert 298. 299.
Robert, G. 295.
Roder, Fr. 295.
Röse, G. A., Dr. 300.
Rückert, F., Dr. 299.

Sachs, Hans 291. 292. 293. 295 (2). 301 (9). 306.
San-Marte 291 (2).
Scheffel, Victor 302.
Scherr, Johannes, Dr. 298. 301.
Schlegel, A. W. v. 298.
Schirmer, C. 292.
Schmitt, F. 299.
Schmidt, H. 297.
Schmitt-Weißenfels 303.
Schaumgard, C. 296.
Schneider, W. 299.
Scherer, Gustav, Dr. 296.
Schopenhauer, Arthur 301.
Schwab, Gustav 296.
Shakespeare 299.
Siegismund, Reinhold 294. 295.
Sillmann 303.
Simrock, Karl 289. 290 (8). 291. 292. 296 (2). 302.
Spamer, Otto 297.
Spaun, Ant., Ritter v. 303.
Spazier, Karl, Dr. 303.
Springer, Robert 301.
Stammhammer, J. 300.

Tieck 289. 297.

Vilmar, A. F. C. 302.
Virchow, Rudolf 300.
Vogel, H. 298.

Wackernagel, W. 301.
Wägner, Wilh. 298 (3).
Wagenseil, Joh. Chr. 291.
Wagner, J. W. 300.
Waldmüller, Robert 294.
Walther, F. 297.
Weber, Ernst v. 291.
Weilen, Josef 295.
Weller, E. 304.
Wilbrandt, Ad. 295.
Winter, A. 300.
Wolfram v. Eschenbach 291 (5). 300. 301.
Wolzogen, H. v. 290. 300. 302.

Zarncke, Fr. 301.
Zenger, Max 297.

◆

Berichtigungen.

Es iſt zu leſen und zu berichtigen:

S. 13 Zeile 6 v. unten: Heckel ſtatt: Heckl.
S. 14 Z. 2 v. unten: (Vgl. Nr. 418, ferner S. 16 Facſimile u. ſ. w.) ſtatt: (Vgl. 418, S. 9 u. ſ. w.)
S. 31 Nr. 196: [illegible] ſtatt: [illegible] — [illegible] ſtatt: [illegible].
S. 31 Nr. 197: [illegible] ſtatt: [illegible].
S. 31 Nr. 198: muß das Wort [illegible] wegfallen.
S. 48 Nr. 266: [illegible] ſtatt [illegible]
S. 61 u. 62 Nr. 330, 331 u. 334: Nietzſche ſtatt: Nitzſche.
S. 69 Nr. 414: muß das Wort et wegfallen.
S. 70 Nr. 428: iſt „[illegible]“ in Klammern zu ſetzen, nachdem der Autor nur auf dem äußeren Umſchlagblatt genannt erſchien.
S. 77 Nr. 492: Ausgabe ſtatt: Auflage.
S. 90 Nr. 531: müſſen die Worte „Herausgegeben von Ignaz [illegible]“ wegfallen.
S. 92 Nr. 532: (Vergl. Erſte Abth. Nr. (532) S. 11) ſtatt: (Vergl. I. Abtheil. Nr. (532) S. 6).
S. 93 Z. 11 v. oben: öfters ſtatt: [illegible].
S. 90 Nr. 575: Siegfried-Idyll ſtatt: Siegfried-Jdyll.
S. 90 Nr. 576: Schläger über Wagner ſtatt: Schläger und Wagner.
S. 92 Nr. 582: P. J. Tonger ſtatt: P. G. Tonger.
S. 143 Z. 19 v. oben: (2368) ſtatt: (2366).
S. 158 u. 159 Nr. 1742 u. 1748: [illegible] ſtatt: [illegible].
S. 160 Nr. 1763: [illegible] ſtatt: [illegible].
S. 211 Nr. 2595: iſt wie in voriger Nummer nach VI. 84. zu ſetzen.
S. 243 Nr. 2633—2635: Vincenti ſtatt: [illegible].
S. 265 Nr. 2927: iſt am Schluſſe (Vgl. Nr. 2936) zu ſetzen.

◆

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Nachträgliche Berichtigungen,

Ergänzungen und Druckfehler-Verbeſſerungen zum erſten Bande.

Mit ſtärkeren Lettern ſollte gedruckt ſein: S. 3: Zweiter Band: Rede an Weber's letzter Ruheſtätte. — Trinkſpruch am Gedenktage des 300jährigen Beſtehens der königlichen muſikaliſchen Capelle in Dresden. — S. 4. Fünfter Band: Erinnerungen an Spontini.

Mit ſtärkeren Lettern ſollte nicht gedruckt ſein: S. 4: Achter Band: Aufklärungen über „Das Judenthum in der Muſik". — Neunter Band: An Friedrich Nietzſche, ord. Prof. der klaſſ. Philologie zu Baſel.

S. 13: Der Text der von R. Wagner componirten „Fünf Gedichte" rührt von Mathilde Weſendonk her.
„ 13 (letzte Zeile): Die Worte auf dem Titelblatte der noch ungedruckten Autobiographie ſind zu [illegible] [illegible].
„ 19 Nr. 109: Friedrich Abl ſtatt: Ludwig Abl.
„ 20 Nr. 114: Auszug aus einem Briefe an Frau v. [illegible], gehört in das Jahr 1864 ſtatt: 1869.
„ 28: Die beiden Mittheilungen: »An die geehrten Vertreter des Bayreuther Patronatvereines. Bayreuth, am 8. December 1877«, und »An die geehrten Vorstände der noch bestehenden lokalen Wagner-Vereine. Bayreuth, 15. Januar 1878«, ſind von Hans von Wolzogen verfaßt.
„ 29 Zeile VIII. ſoll lauten: „Schriftſtücke und Briefe, welche nebſt verſchiedenen Aufſätzen u. ſ. w." ſtatt: „Briefe, welche nebſt verſchiedenen Aufſätzen u. ſ. w."
„ 162 Zeile [illegible] ſoll lauten: „In Schriftſtücken und Briefen enthalten" ſtatt: „In Schriftſtücken enthalten."
„ 168 Anmerkung 1: [illegible] — Richard Pohl ſtatt: Peter Cornelius. (Beitrag gehört zur „Autobiographiſchen" von Rich. Pohl S. 23. Vergl. Nr. [illegible].)
„ 185—186 Anmerkung 1: [illegible]. Die ſämmtlichen Bände, aus welchen hier alle auf Wagner bezüglichen größeren Aufſätze angeführt wurden, [illegible] in dem [illegible] erwähnten zweiten Bande enthalten ſind.
„ 225 Zeile 4: Verſchiedenes ſtatt: [illegible].
„ 297 Nr. 2228 gehört auf S. [illegible] unter die Rubrik: „A. [illegible] per [illegible]".

„ XIII Anmerkung 1: verlegten ſtatt: [illegible].
„ XVIII [illegible] ſtatt: [illegible].
„ 20 Zeile 9 v. unten: [illegible] ſtatt: [illegible].
„ 23 Zeile 7 v. unten: [illegible] [illegible] ſtatt: [illegible].

S. 35 Anmerkung 24): Sollte (obſchon im Original nicht ſtehend) „Wallner“ in Klammern beigefügt ſein.
„ 62 Nr. 199: opera romantyczna ſtatt: *opera romantyczna.*
„ 65 Oberhalb d. Striches: Bildniſſe ſtatt: Bildniſſe.
„ 49 (1868): Prochaska ſtatt: Prochaska.
„ 54 Anmerkung 4): (S. 43) ſtatt: (S. 44).
„ 57 Nr. 258 u. Seite 299: Tanhäuſer ſtatt: Tannhäuſer; Wolfe ſtatt: Wolfe; Größe ſtatt: Größe; Anhang ſtatt: Anhange.
„ 70 Nr. 423: (Im Original-Prachtband) iſt kein Fractur zu drucken.
„ 72 Nr. 439: Prochaska ſtatt: Prochaska.
„ 79 Nr. 508: *Beauquier* ſtatt: Beauquier.
„ 81 Oben: 2. In anderen Werken ſtatt: 3. In anderen Werken.
„ 92 Nr. 532 Zeile 2 v. oben iſt einzuſchalten: (Das Porträt R. Wagner's ist Nr. 13 auf S. 128 [illegible])
„ 94 Nr. 612 u. S. 318: Berthold ſtatt: Berthold.
„ 94 Nr. 614 Zeile 4 v. oben: S. 192 ſtatt: S. 102.
„ 106 unten vor der Nummer 792: 1868: ſtatt: 1869.
„ 107 Nr. 804 u. 805: iſt Wien zu ſetzen.
„ 131 Nr. 1219: 13. November ſtatt: 23. November.
„ 150 Nr. 1613: Lobatt ſtatt: Lobat.
„ 160 Nr. 1769: Bruſtbild ſtatt: Ganze Figur.
„ 161 Nr. 1776 u. 1777: alphabetiſch zu ordnen.
„ 180 Nr. 2032: Eigenthum des Verlegers ſtatt: Eigenthum der Verleger.
„ 181 Nr. 2035: fehlt bei Bettelmädchen das Abkürzungszeichen ‹.
„ 210 Nr. 2280: Monatschrift ſtatt: Monatsſchrift.
„ 233 Letzte Zeile unten: (2592) ſtatt: (2591).
„ 234 Oben: Am Schluſſe von Illuſtrirte Zeitung Nr. 1732, 1733, 1735: (2593) (2594) (2595) ſtatt: (2592) (2593) (2594).
„ 234 Der Bogen Nr. 12 am Schluſſe: (2608) ſtatt: (2607).
„ 235 Nr. 2598: geb. [illegible] wegzuſtreichen.
„ 280 Nr. 3101: Brandt ſtatt: Brand.
„ 283 Zeile 7 v. oben: Goethe-Studien ſtatt: Goethe. — Studien.
„ 295 Nach 3250: Hans Sachs u. ſ. w. am Schluſſe (3251) ſtatt: (3272).
„ 297 Nr. 3310: Tannenhäuſer ſtatt: Tannhäuſer.
„ 304 Nr. 3334: Tröſtele ſtatt: Tröſtle.
„ 306 Anmerkungen 1) u. 2): Sujet ſtatt Sujets.
„ 309 (Namen-Regiſter): Beauquier ſtatt: Beauquier.
„ 309 „ „ hat bei G. L. Bernard 292 wegzufallen.
„ 309 „ „ Profeſſor Bernard 292 neben G. L. Bernard einzuſchalten.
„ 309 „ „ Bianchi, Nr. 156 ſtatt: 165.
„ 311 „ „ Eckardt ſtatt: Eckhardt.
„ 311 „ „ Eulenburg A. ſtatt: C.
„ 313 „ „ Hueffer Francis ſtatt: Francis.
„ 320 „ „ Tröſtele ſtatt: Tröſtle.

◆

Inſeraten-Anhang

zum

Katalog einer

R. Wagner-Bibliothek

von

N. Oesterlein.

Durch jede Buch- und Kunsthandlung zu beziehen:

Opern-Cyclus.

Darstellungen beliebter Opern-Scenen

in Photographien
und
Original-Gemälden
von
Hermann Kaulbach.

Verlag von **Carl Brack**, Berlin SW.

Nr.		Nr.	
1.	**Freischütz.** Agathe.	7.	**Die weiße Dame.** Versteigerungsscene.
2.	**Figaro's Hochzeit.** Gräfin, Susanna und Page.	8.	**Rothkäppchen.** Hier ruhe sanft, von grüner Nacht umlaubt.
3.	**Hugenotten.** Bartholomäusnacht.	9.	**Rigoletto.** Gilda und Rigoletto.
4.	**Don Juan.** Der steinerne Gast.	10.	**Götterdämmerung.** Brunhilde u. Siegfried.
5.	**Barbier von Sevilla.** Graf mit Rosine am Clavier.	11.	**Stradella.** Wär's wohl erlaubt, den Kuß zu theilen?
6.	**Fidelio.** Leonore auf dem Wege zu ihrem Gatten.	12.	**Fliegender Holländer.** Senta am Spinnrocken.

Der Preis für das complete Werk beträgt:	ℳ	Einzelne Blätter:	ℳ
Groß Royalformat. Compl. in eleg. Mappe	100	**Groß Royalformat**	6
Folioformat. Compl. in eleg. Originalmappe	36	**Folioformat**	3
Cabinetformat. Complet in eleg. Mappe	12	**Cabinetformat**	1

Verlag von **Gebrüder Senf** in Leipzig.

Das musikalische Drama

von
Edouard Schuré
Deutsch von Hans von Wolzogen.

II. Aufl. 2 Theile in einem Bande. 26 Bogen gr. 8. Preis geh. 3.60 ℳ, geb. 4.80 ℳ.

Dieses hervorragende Werk bietet um so größeres Interesse, als es seine Entstehung einem Franzosen verdankt, von dem eine unparteiische Beurtheilung des Stoffes eher zu erwarten ist, [illegible]

Das Werk ist in zwei Theile getheilt, von denen der erste die Musik und die Poesie in ihrer historischen Entwickelung, der zweite aber Richard Wagner, seine Werke und Ideen behandelt. [illegible]

[illegible]

Die Sprache in R. Wagner's Dichtungen.

Von
Hans von Wolzogen,

II. Aufl. 9 Bogen gr. 8. Preis brosch. 1.20 M.

Inhalt: I. Zur stilistischen Technik. II. Zur grammatischen Technik. III. Zur Wortbildung und Wortgebrauch.

Die „Sprache" bildet gewissermaßen eine Ergänzung des „Thematischen Leitfadens" durch die Musik zu R. Wagner's Festspiel „Der Ring des Nibelungen". [illegible]

Im Laufe des Juni erſcheint:

Richard Wagner's
Leben und Wirken.

In ſechs Bänden dargeſtellt

von

Carl Fr. Glaſenapp.

Neue vermehrte Ausgabe.

2 Bände. Preis ℳ 12. Geb. ℳ 15.

Dieſe neue Ausgabe des biographiſchen Hauptwerkes über R. Wagner iſt bis auf die Gegenwart fortgeführt worden; ein Regiſter erhöht die Brauchbarkeit. Der Preis hat trotz des um mehr als 3—4 Bogen erweiterten Umfanges eine Erhöhung nicht erfahren.

Leipzig, 1. Juni 1882.

Breitkopf & Härtel.

Breitkopf & Härtel's Lager gebundener Muſikwerke.

Zu beziehen durch alle Buch- und Muſikalienhandlungen:

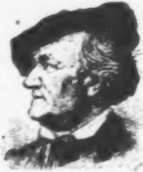
Richard Wagner's
muſikaliſch-dramatiſche Werke.

Klavierauszüge in Folio und Oktav in gleichmäßigen Einbänden.

		Klav.-Ausz. in Folio.						Octav.	
		m. Text		2hdg.		4hdg.		m. Text	
		ℳ	₰	ℳ	₰	ℳ	₰	ℳ	₰
Parſifal. (Soeben erſchienen.)		32	—	—	—	—	—	—	—
Rienzi		34	—	19	—	22	—	17	—
Der fliegende Holländer		19	—	17	—	20	—	13	—
Tannhäuſer		24	—	17	—	22	—	14	—
Lohengrin		26	—	17	—	23	—	7	50
Triſtan und Iſolde		32	—	23	—	32	—	11	50
Meiſterſinger		33	50	19	75	27	25	17	—
Das Rheingold	Der Ring des Nibelungen	18	75	12	50	20	—	—	—
Walküre		24	—	16	75	22	—	—	—
Siegfried		27	25	19	75	20	—	—	—
Götterdämmerung		32	—	27	—	22	—	—	—

Aus dem Verlag von **E. W. Fritzſch in Leipzig** direct, ſowie durch jede Buch-, Kunſt- und Muſikalienhandlung zu beziehen:

Geſammelte
Schriften und Dichtungen
von
Richard Wagner.



Neun Bände
à ℳ 4,50 broſch., ℳ 6,— gebunden.
Inhaltsverzeichniß gratis.

Muſikaliſches Wochenblatt.

Wöchentlich
eine Nummer von
8—16 Seiten
in Quart.

Organ für Muſiker und Muſikfreunde.
Redacteur: E. W. Fritzſch.

Abonnement-
preis:
jährlich ℳ 8,—,
vierteljährlich
ℳ 2,—.

Daſſelbe empfiehlt ſich dadurch:

Freiſinnige und fortſchrittliche Tendenz bei vollſtändiger Unabhängigkeit,
tüchtigſte Mitarbeiter,
wiſſenſchaftliche Gediegenheit ſeiner zahlreichen leitenden und beſchreibenden Aufſätze, Kritiken und biographiſchen Charakteriſtiken,
gut gewähltes Feuilleton,
Neuheit und größte Reichhaltigkeit des tagesgeſchichtlichen Stoffes (Berichte, kürzere Mittheilungen und Notizen, Concertumſchau, ſtehende Rubriken für Engagements und Gaſtſpiele, für Kirchenmuſik-, Opern- und Novitätenaufführungen, ſowie für Neuigkeiten des Bücher- und Muſikalienmarktes, zahlreiche Inſertionen künſtleriſchen und geſchäftlichen Inhaltes),
künſtleriſch ausgeführte Portraits zu den Biographien,
Facſimiles intereſſanter Handſchriften, Abbildungen monumentaler Gegenſtände von allgemein muſikaliſchem Intereſſe ꝛc.,
ſplendide techniſche Herſtellung und
billige Abonnementsberechnung.

☞ jährlich ℳ 8,—, vierteljährlich ℳ 2,—, bei wöchentlich einer Nummer von 8—16 Seiten in Quart. ☜

═ **Probenummern gratis und franco!** ═

Allgemeine Deutſche Muſik-Zeitung.

Wochenſchrift für die Reform des Muſiklebens der Gegenwart.

IX. Jahrgang.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: **Otto Leßmann.**

Die Zeitung iſt in ihrer durchaus unabhängigen Haltung beſtrebt mit Wahrhaftigkeit und Gerechtigkeit nach allen Seiten hin ebenſo energiſch für das Echte in Kunſt und Kunſtpflege einzutreten, wie rückſichtslos gegen Unechtes und Unwahres vorzugehen. Wir glauben damit dem rechten Fortſchritt in der Kunſt aufrichtig zu dienen.

Herr **Dr. Hans v. Bülow** hat der „Allgemeinen Deutſchen Muſik-Zeitung" die Ehre erwieſen dem Kreiſe ihrer Mitarbeiter beizutreten, eine große Anzahl geiſtvoller Aufſätze aus der Feder des berühmten Künſtlers haben das Aufſehen der muſikaliſchen Welt erregt.

Der Redaction gehören außerdem als Mitarbeiter an: die Herren **Dr. M. G. Conrad** in Paris, **Alb. Heintz** in Berlin, **Prof. Louis Köhler** in Königsberg i. Pr., **Dr. W. Langhans** in Berlin, Dozent der Muſikgeſchichte **J. Meyer** in Innsbruck, **Profeſſor Dr. Ludwig Nohl** in Heidelberg, **Philipp und Xaver Scharwenka** in Berlin, Hofkapellmeiſter **Louis Schlöſſer** in Darmſtadt, **E. Schweitzer** in Hamburg, **Profeſſor Dr. Ludwig Stark** in Stuttgart, **Profeſſor Adolf Stern** in Dresden.

Die „Allgemeine Deutſche Muſik-Zeitung" erſcheint an jedem Freitag und iſt durch alle Buch- und Muſikalienhandlungen Deutſchlands und des Auslandes, durch jedes Poſtamt, ſowie auch durch die Expedition, **Charlottenburg** (-Berlin), 27 **Spreeſtraße**, zu beziehen.

Abonnements-Preis: Jährlich 8 ℳ, vierteljährlich 2 ℳ. Bei directer frankirter Zuſendung unter Kreuzband 2 ℳ 50 ₰ für Deutſchland und Oeſterreich-Ungarn; 2 ℳ 80 ₰ für alle übrigen Länder des Weltpoſtvereins.

Preis der einzelnen Nummer: 25 ₰. Inſertionspreis für die 3geſpaltene Petitzeile 25 ₰.

Redaction und Expedition:
Charlottenburg (-Berlin), **27 Spreeſtraße.**

Ferner erſchien in unſerem Verlage:

Richard Wagner's Bühnenweihfeſtſpiel

Parſifal,

nach Sagenſtoff und muſikaliſcher Entwickelung in den Motiven dargeſtellt von

Alb. Heintz.

Mit 66 ausführlichen Notenbeiſpielen, in 8°. Preis 1,50 ℳ.

Die mit ſo großem Beifall aufgenommene Heintz'ſche Analyſe der Parſifal-Muſik, welche in der „Allgemeinen Deutſchen Muſik-Zeitung" vor Kurzem erſchien, iſt in vorgenannter, in 8°-Format elegant ausgeſtatteter Broſchüre um eine treffliche Abhandlung über den Sagenſtoff vermehrt worden.

Skandinaviſche Concert-Reiſeſkizzen

von

Dr. Hans von Bülow.

(Separat-Abdruck aus der „Allgemeinen Deutſchen Muſik-Zeitung".)

Preis 1 Mark.

Zu beziehen durch alle Buch- und Muſikalienhandlungen, ſowie von unſerer Expedition.

Verlag der „Allgemeinen Deutſchen Muſik-Zeitung".
Charlottenburg (-Berlin).

ERSTER PREIS

SILBERNE MEDAILLE

ALLGEMEINE AUSSTELLUNG VON ERZEUGNISSEN DER KUNST, WISSENSCHAFT UND INDUSTRIE FÜR DIE JUGEND DRESDEN 1879.

ROBERT SEITZ in LEIPZIG

Weststrasse 32/33

Hof-Pianoforte-Fabrik

Sr. Hoheit des Herzogs von Sachsen-Altenburg

empfiehlt ihre als vorzüglich anerkannten

Flügel und Pianinos.

Dieselben haben ganzen Eisenrahmen, solide, präcise Mechanik, vollen, gesangreichen Ton, angenehme, leichte Spielart und elegante Ausstattung.

Silberne Medaille: Dresden 1879.

◄ Garantie 5 Jahre. ►

Silberne Medaille: Halle a/S. 1881.

Zum Abonnement bestens empfohlen!

Musikalisches Centralblatt.

Redacteur und Verleger

Robert Seitz in Leipzig.

Preis des Quartales von 13 Nummern 2 ℳ. (Jahrgang 8 ℳ.) — Bei directer frankirter Zusendung unter Kreuzband: Quartal 2 ℳ 50 ₰ für Deutschland und Oesterreich, und 2 ℳ 80 ₰ für die übrigen Länder des Weltpostvereines. Man abonnirt direct bei der Verlagshandlung oder in jeder Buch- und Musikhandlung des In- und Auslandes, sowie bei jeder Postanstalt.

Das „**Musikalische Centralblatt**", dessen Bestreben dahin geht, jeder musikalischen Richtung Rechnung zu tragen und allem Guten, gleichviel wo es steht, seine Kräfte zu weihen, erscheint in jeder Woche einmal und hat bisher **Originalberichte** und **grössere Artikel musikwissenschaftlichen Inhaltes** von namhaften Musikschriftstellern wie **Ed. Schelle, Heinr. Ehrlich, Emil Naumann, Ludwig Meinardus, La Mara, H. M. Schletterer, Julius Alsleben, Robert Musiol, Emil Krause, Heinr. Bulthaupt, C. M. von Savenau, A. Niggli (Fürsprech), Ad. Blassmann, O. Lessmann, Ludwig Nohl, C. Polko, Louis Köhler, W. J. von Wasielewski** u. a. m. gebracht.

Dasselbe bietet ausser **eingehenden Berichten** über alle grösseren Musikaufführungen und neuere Opern in Leipzig Concert- und Opernberichte aus allen Städten von musikalischer Bedeutung des In- und Auslandes, ebenso Mittheilungen über interessante Ereignisse aus der musikalischen Welt.

Concertprogramme aus allen wichtigen Orten gewähren einen Ueberblick über sämmtliche bemerkenswerthe Concerte, und werden die Repertoire der Leipziger Gewandhausconcerte, Opern, Motetten und Kirchenmusiken **stets schon im Voraus** gebracht. Eine reiche Anzahl von **Notizen**, die jeder Nummer beigegeben werden, machen den Leser mit den bemerkenswerthesten musikalischen Neuigkeiten: Ernennungen, Beförderungen, Engagements, Todesfällen, Neubesetzungen vacanter Stellen, neu aufgeführten oder aufzuführenden Werken u. s. w. in gedrängtester Form bekannt.

Ferner werden dem Blatte fast regelmässig **kritische Besprechungen** der interessantesten Neuerscheinungen auf musikalischem und musiklitterarischem Gebiete aus den bewährtesten Federn beigegeben.

Der Inhalt des Blattes, der seit dessen Gründung ein stets reicherer geworden ist, wird auch in Zukunft, alles Untergeordnete ausschliessend, ein gewählter und gediegener bleiben und sein Programm der Unparteilichkeit und Gerechtigkeit aufrecht erhalten.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Katalog

einer

Richard Wagner-Bibliothek

Zweiter Band.

Bibliographiſche Feſtgabe

zur

Zehnten Jahresfeier der Bayreuther Bühnenfeſtſpiele

1886.

Katalog

einer

Richard Wagner-Bibliothek

Nach den vorliegenden Originalien
ſyſtematiſch-chronologiſch geordnetes und mit Citaten und
Anmerkungen verſehenes
authentiſches Nachſchlagebuch
durch die
geſammte Wagner-Litteratur

von

Nikolaus Oesterlein,
Ehrenmitglied des Wiener akademiſchen Wagner-Vereines.

Zweiter Band.

Abgeſchloſſen: November 1885.
Nummer 3373 bis 5567.

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1886.

Alle Urheberrechte, einſchließlich des Ueberſetzungsrechtes,
werden ſowohl für das Ganze als für die einzelnen Theile des Werkes
vorbehalten.

Sächsische
Landesbibliothek
Dresden

1948 I D 141

Dem Andenken

Richard Wagners.

Syſtematiſche Ueberſicht.

Seite
Syſtematiſche Ueberſicht . . . VII
Vorrede . . . XVII
Zur Orientirung . . . XXV
Zeichen und Abkürzungen . . . XXIX

NB. Um dem Leſer einen Ueberblick über das geſammte Werk zu verſchaffen, wurden auch jene Rubriken, welche im zweiten Bande nicht vertreten ſind, wenigſtens dem Titel nach aus dem erſten Bande wiederholt. Dieſelben erſcheinen im nachſtehenden Regiſter mit kleinen Lettern gedruckt. Die neu eröffneten Abtheilungen, inſofern ſie neues Materiale in ſich ſchließen, ſind durch das vorgeſetzte Zeichen ‡ kenntlich gemacht.

Erſte Abtheilung.

Richard Wagner.

I. Schriften und Dichtungen . . . 3
‡ 1. Geſammt-Ausgabe . . . 3
2. Einzel-Ausgaben . . . 3
A. Original-Ausgaben . . . 3
B. Separat-Abdrücke. Abſchriften. . . . 3
C. Dichtungen in Textbuch-Ausgaben . . . 4
D. Programme zu Konzertaufführungen . . . 7
3. In Zeitſchriften und Zeitungen erſchienen . . . 8
4. Vermiſchte kleinere Dichtungen, Gelegenheitsverſe und Sprüche. — Artikel . . . 13
II. Handſchriften . . . 15
1. Original-Autographe . . . 15
‡ A. Noten-Manuſcripte . . . 15
B. Andere Manuſcripte . . . 15
2. Facſimile . . . 19
III. Telegramme . . . 20

Seite
IV. Briefe 21
  1. Abſchriften 21
    A. Nach dem Original 21
    B. Nach ſchon gedruckten oder copirten Briefen 22
  2. Gedruckte Briefe 22
V. Reden und Anſprachen 26
VI. Kürzere gelegentliche Ausſprüche, und Citate aus Briefen 27
VII. Gedruckte Manifeſte, Anordnungen, Erläſſe, Entwürfe und verſchiedene Schriftſtücke 27
  1. Das Bühnenfeſtſpiel zu Bayreuth 1876 betreffend 27
  2. Auf die Schule, den Patronat-Verein und die künftigen Feſtaufführungen bezüglich
  3. Zu verſchiedenen beſonderen Anläſſen 28
VIII. Zeitſchriften und Werke, welche nebſt verſchiedenem Anderen auch von R. Wagner ſelbſt Herrührendes enthalten 29
IX. Muſikaliſche Compoſitionen 31
  1. Männer-Chöre 31
  2. Clavier-Auszüge mit Text
  3. Werke für Clavier allein
  4. Lieder und Geſänge mit Begleitung des Pianoforte 31
  5. Bearbeitungen 32
  6. Partituren 32
  Anmerkungen 33

Zweite Abtheilung.

Ueberſetzungen. Bearbeitungen von Tondichtungen. Bildniſſe Richard Wagner's. Anſichten. — Vermiſchtes.

I. Ueberſetzungen 39
  1. Italieniſch 39
  2. Franzöſiſch 39
  3. Schwediſch
  4. Däniſch
  5. Engliſch 40
  6. Ungariſch
  7. Polniſch
  8. Böhmiſch
  9. Ruſſiſch 42
  10. Spaniſch 42

Seite
II. Bearbeitungen von Tondichtungen 43
1. Klavierauszüge mit Text aus Opern und Muſikdramen . . 43
2. Einzelne Muſikſtücke für das Pianoforte eingerichtet . . 44
3. Lieder und Geſänge mit Begleitung des Pianoforte . . 44
4. Partituren 44
III. Bildniſſe Richard Wagners 45
1. Photographien 45
A. Original-Aufnahmen 45
B. Copien 46
2. Zeichnungen, Radirungen, Stiche, Lithographien und Holzſchnitte 46
A. In einzelnen Blättern 46
B. In Werken und Zeitſchriften ꝛc. 48
3. Büſten und Reliefs 50
IV. Anſichten 51
V. Vermiſchtes 52
Memorabilien 52
Anmerkungen 53

Dritte Abtheilung.

Ueber Richard Wagner, ſeine Kunſt und Sache im Allgemeinen.

I. Litteratur 57
1. Handſchriften 57
2. Druckſchriften 59
1. In ſelbſtändigen Werken 59
A. In deutſcher Sprache 59
B. In fremden Sprachen 60
(Franzöſiſch S. 60. — Italieniſch S. 61. — Spaniſch. Engliſch S. 62. — Schwediſch. Holländiſch S. 62.)
2. In anderen Werken 62
A. Muſik 62
a. In deutſcher Sprache 62
α. Aufſätze und größere Artikel. — Gedichte 62
β. Kürzeres. Gelegentliche Erwähnungen u. Bemerkungen 69
b. In fremden Sprachen 76
α. Aufſätze und größere Artikel 76
(Franzöſiſch S. 76. — Engliſch S. 78.)
β. Kürzeres. Gelegentliche Erwähnungen u. Bemerkungen 79
(Franzöſiſch S. 79. — Engliſch S. 79.)

Seite
§ B. Dramaturgie. Geſchichte des Theaters ꝛc. 79
  a. In deutſcher Sprache 79
    α. Aufſätze und größere Artikel 79
    β. Kürzeres. Gelegentliche Erwähnungen u. Bemerkungen 81
  b. In fremden Sprachen. (Franzöſiſch.) 84
§ C. Vermiſchtes 84
  a. In deutſcher Sprache 84
    α. Aufſätze und größere Artikel. — Gedichte 84
    (Aus der Weimarer Zeit.) 89
    β. Kürzeres. Gelegentliche Erwähnungen u. Bemerkungen 90
  b. In fremden Sprachen. (Aufſätze und größere Artikel. — Gedichte.) (Engliſch.) (Franzöſiſch.) 96
§ D. Almanache, Jahrbücher, Kalender ꝛc.. 97
  a. In deutſcher Sprache 97
    α. Aufſätze und größere Artikel. — Gedichte 97
    β. Kürzeres. Gelegentliche Erwähnungen u. Bemerkungen 99
  b. In fremden Sprachen. (Franzöſiſch.) (Engliſch.) . . . 102
3. In Zeitſchriften 103
(Ganze Jahrgänge oder Bände. S. 103. — (In deutſcher Sprache.) S. 103. — (Nachträge und Ergänzungen zu den in Bd. 1 verkommenden Jahrgängen: 1—12 des „Muſikaliſchen Wochenblattes“.) S. 151. — (In fremden Sprachen.) (Franzöſiſch.) S. 153. — (Engliſch.) S. 155. — Einzelne Nummern und Hefte. (Aufſätze und größere Artikel. In deutſcher Sprache.) S. 157. — In fremden Sprachen. (Franzöſiſch.) S. 164. — (Italieniſch.) S. 165. — (Engliſch.) S. 165. — (Spaniſch.) S. 166. — Kürzeres. Gelegentliche Erwähnungen und Bemerkungen. (In deutſcher Sprache.) S. 167. — (In fremden Sprachen.) (Franzöſiſch.) S. 170. — (Engliſch.) S. 171. — (Spaniſch.) S. 172. — Ausſchnitte. (Zumeiſt größere Aufſätze.) S. 172.)
4. In Zeitungen 174
  § (Selbſtändige Bände.) 174
  A. Den Meiſter perſönlich angehend 175
  B. Beſprechungen von Richard Wagner's Schriften und Dichtungen 177
  C. Recenſionen und Berichte 177
    a. Ueber Konzerte 177
      α. Unter Richard Wagners perſönlicher Leitung . . . 177
      β. Andere Wagner-Konzerte
      γ. Vermiſchte Konzerte 178
    b. Ueber Aufführungen von Opern und Muſikdramen . . 178
    (1. Berlin. S. 178. (Der Ring des Nibelungen im Victoriatheater S. 179.) — 2. Bologna. — 3. Brüſſel. —

Seite

4. Bukareſt. — 5. Dresden. S. 179. — 6. Frankfurt am Main. S. 179. — 7. Gent. — 8. Genua. — 9. Graz. — 10. Hamburg. — 11. Karlsruhe. — 12. Köln. — 13. Leipzig. S. 179. — 14. London. — 15. Madrid. — 16. Magdeburg. — 17. Mannheim. S. 180. — 18. Mailand. — 19. München. S. 180. — 20. Neapel. — 21. New-York. — 22. Riga. — 23. Paris. — 24. Rom. — 25. Salzburg. — 26. Stockholm. — 27. Trieſt. — 28. Wien. S. 181. (Unter Richard Wagner's perſönlicher Leitung. — Erſte Aufführungen überhaupt. S. 181. — Andere Aufführungen. — Vorſtellungen mit Gaſtſpielen. S. 181.) — 29. Wiesbaden. — * 30. Bremen. S. 181. — * 31. Kaſſel. S. 181. — * 32. Prag. S. 181. — * 33. Schwerin. S. 181. — * 34. Weimar. S. 182.)

D. Vermiſchtes 182
a. Aufſätze und größere Artikel 182
b. Kürzere Artikel und Notizen 186
c. Excerpte 190

II. Bildliche Darſtellungen 192
1. Porträts 192
A. Photographien 192
B. Stiche, Lithographien und Holzſchnitte 198
a. In Werken und Zeitſchriften 198
b. In einzelnen Blättern 198
C. Plaſtiſche Darſtellungen 200
2. Verſchiedene Anſichten 200
A. Original-Bilder 200
* A. 1. Andere Bilder (Stiche, Lithographien ꝛc.) 200
* In Bezug auf Richard Wagner denkwürdige Orte 201
B. Photographien 203
* Einige deutſche Theater, in welchen Wagner's Werke aufgeführt wurden 205
C. Illuſtrationen und einzelne mit Vignetten ausgeſtattete Muſikſtücke in Werken und Zeitſchriften 206
D. Plaſtiſche Darſtellungen

III. Vermiſchtes 208
1. Privat-Korreſpondenz
2. Theater-Zettel 208
A. Erſte Aufführungen überhaupt 208
B. Erſte Aufführungen in den verſchiedenen Orten 208
C. Sonſtige Aufführungen 209
D. Anzeigen 210

Seite
3. Konzert-Programme und Texte 211
A. Zu Konzerten unter R. Wagner's perſönlicher Leitung . . 211
B. Zu anderen Wagner-Konzerten.
C. Zu vermiſchten Konzerten 211
4. Richard Wagner gewidmete Muſikſtücke 212
5. Verſchiedenes 212
Anmerkungen 214

Vierte Abtheilung.

Wagner-Vereine.

I. Local-Vereine 221
1. Wagner-Verein in Mannheim 221
2. Leipziger Wagner-Verein.
3. Richard Wagner-Verein in München 223
4. Wagner-Verein zu Wien 223
5. Academiſcher Wagner-Verein zu Berlin 223
6. Orden vom heiligen Gral. (München.)
7. Wiener akademiſcher Wagner-Verein 224
8. Leipziger akademiſcher Wagner-Verein.
9. Neuer Berliner Wagnerverein 224
‡ 10. Wagner-Verein zu Berlin 224
‡ 11. Elſaß-Lothringiſcher Richard-Wagner-Verein. (Straßburg.) . 224
‡ Artikel und Notizen über die Thätigkeit weiterer Vereine . . 225
II. Bayreuther Patronatverein 226
Anmerkungen 228

Fünfte Abtheilung.

Bayreuth.

I. Einleitendes. — Vor Eröffnung der Bühnenfeſtſpiele 1876 . 231
1. Perſönliche Kundgebungen des Meiſters 231
2. Mittheilungen des Verwaltungsrathes und der Vereinsdelegirten 231
3. Anſichten und Pläne des Wagnertheaters ‡ nebſt anderen Bildern 232
Photographien, Stiche und Holzſchnitte 232
‡ Porträts 232
4. Illuſtrationen in Zeitſchriften.
5. Verſchiedenes 233
6. Litteratur 233
A. In ſelbſtändigen Werken.
‡ A/1. In anderen Werken 233

Seite
- B. In Zeitſchriften . . . 234
  - (Ganze Jahrgänge oder Bände. S. 234. — Einzelne Nummern und Hefte. S. 235.)
- C. In Zeitungen . . . 237
  - a. Aufſätze und größere Artikel . . . 237
  - b. Kürzere Artikel und Notizen . . . 240
- 7. Telegramme . . . 240

II. Aus den Feſttagen. — Nach Eröffnung der Bühnenfeſtſpiele 1876 . . . 241

- 1. Perſönliche Kundgebungen des Meiſters.
- 2. Feſtgaben.
  - A. Litterariſche.
  - B. Bildliche . . . 241
- 3. Andere bildliche Darſtellungen . . . 242
  - A. Künſtler-Porträts . . . 242
  - B. Sonſtige Illuſtrationen in Zeitſchriften . . . 242
- 4. Verſchiedenes.
- 5. Telegramme.
- 6. Litteratur . . . 243
  - A. In ſelbſtändigen Werken . . . 243
  - B. In anderen Werken . . . 243
  - C. In Zeitſchriften . . . 244
    - Ganze Jahrgänge oder Bände. S. 244. — Einzelne Nummern und Hefte. S. 244. — Kürzeres. S. 245.
  - D. In Zeitungen . . . 246
    - a. Aufſätze . . . 246
      - α. Recenſionen und Berichte . . . 246
      - β. Vermiſchtes . . . 248
    - b. Kürzere Artikel und Notizen . . . 249
      - α. Berichte.
      - β. Vermiſchtes . . . 249
- 7. Nachträgliches . . . 249

III. Vorbereitendes zum zweiten Bühnenfeſtſpiel. (1882.) . . . 250

Anmerkungen . . . 251

Sechſte Abtheilung.

Curioſa.

I. Die Sache betreffend . . . 255
- 1. Allgemeines . . . 255
  - A. Muſikalien . . . 255
  - B. Litterariſches . . . 255

Seite
- a. Bücher und Broſchüren 255
- § (Wagner in Romanen, Novellen, Erzählungen u. ſ. w. vorkommend S. 256.)
- b. Zeitſchriften 259
  (Humoriſtiſche Zeitſchriften S. 260.)
- c. Zeitungen 261
- C. Bilder 264
- D. Theater-Zettel ꝛc. 264
- E. Kinder-Theater 264
- F. Vermiſchtes 264
- 2. Auf Bayreuth bezügliche 265
  - A. Das Bühnenfeſtſpiel 1876 angehend 265
    - § a 1. Bücher, Broſchüren ꝛc. 265
    - a. Zeitſchriften 265
      (Humoriſtiſche Zeitſchriften S. 265.)
    - b. Zeitungen 266
    - c. Vermiſchtes 266
  - B. Hiſtoriſche und topographiſche Erinnerungen an die Stadt Bayreuth 268
    - a. Litteratur 268
    - b. Anſichten ꝛc. 270
    - § (Jean Paul in Bayreuth S. 273.)

II. Außerhalb der Sache ſtehend 277
- 1. Muſikalien 277
- 2. Litterariſches 277
  - A. Bücher und Broſchüren 277
  - B. Zeitſchriften 280
  - C. Zeitungen 281
- 3. Theater-Zettel und Anzeigen 282
- 4. Bilder 282
- Anmerkungen 283

Anhang.

I. Quellenſtudien 287

II. Bearbeitungen der von Richard Wagner — im engeren oder weiteren Sinne — benützten Stoffe 291
- 1. Dramatiſche 291
  - A. Als Operntext 291
  - B. Als recitirtes Drama 291
- 2. Epiſche 294
- 3. In Proſa 296
- § (Von R. Wagner erſtrebte Themen betreffend S. 298.)

Seite
III. Hilfsbücher und Verwandtes 309
IV. Auf die Sache bezügliche Litteratur 310
‡ **V. Vermiſchtes** 311
‡ 1. Von Richard Wagner in ſeiner Jugendzeit benützte Studienwerke 312
‡ 2. Zur Dresdener Revolution 1849 313
‡ 3. Zur Regenerationsidee 314
‡ A. Viviſection 314
‡ a. Internationaler Verein zur Bekämpfung der wiſſenſchaftlichen Thierfolter 314
‡ b. Litteratur 315
‡ B. Vegetarismus 316
Anmerkungen 317

‡ II. Anhang.

I. Handſchriften, Werke und Bildniſſe mit Richard Wagner verwandter und befreundeter Perſonen 321
1. Handſchriften 321
2. Werke 322
3. Bildniſſe 325
II. Aus der Liſzt-Litteratur 328
1. Biographiſches 328
2. Programme zu den ſymphoniſchen Dichtungen 329
3. Feſtſchriften, Erläuterungen, Kritiſches, Polemiſches ꝛc. . . 329
4. Zu den Bildniſſen F. Liſzt's gehörige Artikel aus Zeitſchriften 331
Anmerkungen 332

Geſchenk-Verzeichniß 333
Namen-Regiſter 335

Vorrede

zum zweiten Bande.

Das vorliegende Werk iſt durchweg als eine Fortſetzung und Vervollſtändigung des im Jahre 1882 erſchienenen „Kataloges einer Richard Wagner-Bibliothek“ anzuſehen, denn der geſammte Inhalt erſtreckt ſich abermals nur bis zum Monat Dezember 1881. — Durch reiche und vielſeitige Ergebniſſe eifriger Forſchungen begünſtigt, von Freundesſeite unterſtützt, iſt es der Ausdauer und dem feſten Willen des Verfaſſers möglich geworden, ſtatt des zu Anfang des erſten Bandes in einer kurzen Nachſchrift zur Vorrede verheißenen „Ergänzungsheftes“ wieder einen ſtattlichen Band ſeinen geehrten Leſern übergeben zu können. Der ganze inhaltreiche Stoff fällt alſo in eine Zeit, in welcher der große Meiſter noch am Leben war und durch den Zauber ſeiner unvergleichlichen Perſönlichkeit inmitten der epochalen Kunſtbewegung ſtehend, dieſelbe beherrſchte. Die Ereigniſſe und Vorkommniſſe ſeit 1882 (Parſifal — Richard Wagner's Tod und alles ſonſt in dieſen ſpäteren Tagen die Sache Berührende) werden auf Grund eines enormen, dem Verfaſſer vorliegenden Materiales für ſich allein einen voluminöſen dritten Band zu bilden haben.

Nachdem der Herausgeber ſich über die Abſicht und den Zweck ſeiner Unternehmungen in einer längeren Vorrede zum erſten Bande ausführlich verbreitete, er ferner auch in ſeinen, im Jahre 1884 erſchienenen Wagner-Muſeums-Schriften mehrfach

Gelegenheit hatte, auf ſeine ſelbſtändigen bibliographiſchen Arbeiten hinzuweiſen, ſo glaubt derſelbe ſich im Allgemeinen auf dieſe Kundgebungen berufen zu dürfen und hierorts nur einige ſpeciell in dem vorliegenden zweiten Bande vorgenommenen Neuerungen, ſofern ſie nicht als „formell“ in die Orientirung fallen, erklären zu müſſen.

Hieher gehört vor Allem die Aenderung eines Haupttitels und zwar der erſten Rubrik des Anhanges aus „Quellenwerke zur Stoffwahl“ in „Quellenſtudien“. Man wird nicht umhin können, in dieſer neuen Bezeichnung eine weſentliche Verbeſſerung zu erblicken, da dieſelbe nur geſtützt auf Mittheilungen von authentiſcher Seite vorgenommen wurde. Wie wir nämlich erfahren, ſind die mittelalterlichen Dichtungen, welche Wagner noch in ſeiner Dresdener Zeit geleſen hatte, nicht als feſte Grundlage zu ſeinen Schöpfungen aufzufaſſen, ſondern das Band, welches jene mit dieſen verbindet, iſt nur ein äußerliches und lockeres. So kommt es, daß z. B. der Conception der „Meiſterſinger“ kein eigentliches Quellenſtudium voranging, und Wagenſeil erſt viel ſpäter für Aeußerlichkeiten, wie Namen u. dgl. befragt wurde. Man hat daher die meiſten in der betreffenden Rubrik aufgezählten Werke ſowie jene im erſten Bande dahin aufzufaſſen, daß ſie — wie mit einiger Sicherheit anzunehmen iſt — Richard Wagner zu Studienzwecken in die Hände fielen. Wir nennen hier ſowohl die ſogenannten Volksbücher, als auch jene Gedichte, welche die Urtexte des vom Meiſter benützten germaniſchen Sagenkreiſes enthalten.

Im Weiteren ſei beſonders eine Gruppe von Schriften unter den in dieſem Bande neu eingeſchalteten Unterabtheilungen hervorgehoben, welche auf S. 314 ebenfalls im Anhang unter dem Titel „Zur Regenerations-Idee“ erſcheinen. Führt es denn doch nicht zu weit, derartiges in eine Richard Wagner-Bibliothek einzureihen? — Obſchon vorausgeſetzt wird, daß die meiſten Leſer auch von Wagner's letzter Schaffensperiode in ihrem geſammten Umfange Kenntniß beſitzen (wenn ſie auch mit ſeinen Schriften weniger vertraut ſind und das von ihm begründete Organ: „Bayreuther Blätter“ wenig oder gar nicht beachten), ſo könnte die Aufnahme ſolcher Stücke doch hie und da Bedenken erregen. Wir für unſeren Theil hegen dieſe Bedenken nicht. In Wagner nicht blos den gewaltigen Dichter-Komponiſten verehrend, ſondern in ihm auch den tiefen Denker, Philoſophen und ſocialen Reformator bewundernd, wie er namentlich in ſeiner letzten großen, noch am Abende ſeines Lebens verfaßten Schrift: „Religion und Kunſt“ ſich uns offenbarte, zögern wir keinen Augenblick, die mit jenem philoſophiſchen Werke in Verbindung ſtehenden Schriften den muſikaliſchen, polemiſchen, commentirenden oder ſonſt irgendwie in die Wagner-Litteratur fallenden anzuſchließen.*)

Die Motivirung der Einordnung einiger anderer, zumeiſt in der ſechſten und ſiebenten Abtheilung (Curioſa und Anhang) vorkommenden, dem Leſer vielleicht zweifelhaft erſcheinenden Stücke entnimmt man wohl in der Mehrzahl der Fälle den beigefügten Anmerkungen. Es war freilich ſchwer überall die rechte Mitte einzuhalten, wenn man die Größe der Aufgabe berückſichtigt: ein Geſammtbild der unleugbar hervorragendſten künſtleriſch-reformatoriſchen Bewegung aller Zeiten zu geben, wobei alle darauf bezüglichen Thatſachen in ihrem ganzen Umfange bis an ihre äußerſten Grenzen zu verzeichnen waren. Der Verfaſſer hielt es daher für nicht zu weit gegangen, wenn er bei einer ſo außerordentlich populär gewordenen Sache (wie ſie durch das angehäufte Materiale der nun vorliegenden zwei Bände unwiderlegbar dargeſtellt erſcheint) z. B. die Geſchichte einer ganzen, durch Richard Wagner zu neuem Leben erweckten Stadt nach Möglichkeit in die Bibliothek einbezog.

---

*) Daß übrigens ſchon ein großer Theil unſerer Zeitgenoſſen jenen Regenerations-Ideen huldigt, bezeugt einerſeits das zunehmende Aufblühen des Vegetarismus, andererſeits die aus den Jahresberichten und Mitgliederverzeichniſſen des „Vereines gegen die wiſſenſchaftliche Thierfolter“ ſich ergebenden, von Jahr zu Jahr günſtiger geſtalteten Reſultate.

Ein Aehnliches gilt auch von ſo manchen, eingeſtreuten Kleinigkeiten, wie ſie tauſendfach, immer und überall in Begleitung des Großen und Bedeutenden zu ſehen ſind. In dieſem zweiten Theile wurde übrigens das Maß derartiger, am Ende doch unwichtigerer Beiträge ſehr beſchränkt, was gewiſſe Stimmen, welche diesfalls gegen den erſten Band Einwand erhoben, beruhigen möge. Anders verhält es ſich mit ſolchen litterariſchen Erzeugniſſen, die mit irgend einer Kundgebung Richard Wagner's blos verwandt zu ſein ſcheinen und allgemeine Themata behandeln. Hier hieße es allerdings die Grenze überſchreiten, wollte man dergleichen in die Wagner-Bibliothek aufnehmen.*)

Was nun die Ausarbeitung dieſes zweiten Bandes betrifft, ſo wurde zunächſt eine wo möglich noch größere Genauigkeit und Gewiſſenhaftigkeit in Bezug auf Gliederung und Details angeſtrebt, als im erſten Theile. Um indes die einförmige und trockene Lesbarkeit, welche einmal vom Weſen eines wiſſenſchaftlichen Kataloges nicht zu trennen iſt, gefälliger und anziehender zu geſtalten, erlaubte ſich der Verfaſſer die Neuerung, viele kürzere Artikel und Notizen, ſowie beſonders markante Stellen aus größeren Abhandlungen und Aufſätzen wortgetreu als Citat zu bringen. Wenn eine ſolche Freiheit auch vom ſtreng bibliographiſchen Standpunkt angreifbar wäre, ſo entſchuldigt des Verfaſſers Vorgehen doch gewiß der für ein Nachſchlagebuch damit erzielte praktiſche Nutzen.

---

*) Es wird z. B. Niemanden einfallen, alles über Roſſini Geſchriebene in die Wagner-Bibliothek einzureihen, weil Wagner einige Abhandlungen über dieſen Komponiſten geſchrieben hat, oder es müſſe, da Wagner eine Schrift „Ueber Schauſpieler und Sänger" verfaßte, auch die nach Legionen zählende dramaturgiſche Litteratur mit der Bibliothek in Verbindung gebracht werden.

Eine beſondere Sorgfalt wurde dem geſammten Inhalt der „Neuen Zeitſchrift für Muſik“ (welche dieſer Ergänzungsband in ihrer für unſere Zwecke wichtigſten Periode vollſtändig enthält), ſowie den 1856—61 erſchienenen „Anregungen für Kunſt und Leben“ zugewendet. Die „Neue Zeitſchrift für Muſik“ von dem hochverdienſtvollen Franz Brendel durch volle 23 Jahre redigirt, die „Anregungen“ von Franz Brendel und Richard Pohl (Hoplit) geleitet, werden durch die ausgeſprochene Tendenz ihrer Herausgeber, welche in Verbindung mit bedeutenden Geſinnungsgenoſſen wie: Franz Liſzt, H. v. Bülow, Theod. Uhlig, Franz Müller, J. Rühlmann, die Ritter's, L. Eckhardt, L. Nohl, H. Porges, P. Cornelius u. A. ſchon von Anbeginn für die Wagner'ſche Kunſtrichtung rückhaltlos und unerſchrocken mit felſenfeſter Energie eintraten, für alle Zeiten zwei der wichtigſten und werthvollſten Stücke einer Richard Wagner-Bibliothek ausmachen. Demgemäß ſind aus den früheren Jahren faſt alle ſelbſt kleinſten Artikel und Notizen namentlich aus der „Neuen Zeitſchrift für Muſik“ katalogiſch berückſichtigt worden. Eine Nachleſe, wie ſie in Fritzſch' „Muſikaliſchem Wochenblatt“ (S. 151) vorgenommen wurde, wäre nicht nur für die übrigen bereits im erſten Theile enthaltenen, ſondern auch für die erſt in dieſem Bande erſcheinenden zahlreichen ganzen Jahrgänge (bezüglich Bände von Zeitſchriften ſehr erſprießlich geweſen. Leider mußte der Herausgeber vorderhand auf eine ſolche Recapitulation verzichten, da dieſelbe in den, zumeiſt auf dem Antiquariats-Wege erlangten Zeitſchriften (wo häufig Regiſter und Inhaltsverzeichniſſe fehlen) allzu mühevoll und zeitraubend geweſen wäre. Allerdings wäre hier noch ſo manches der Ergänzung Bedürftige zu Tage zu fördern.

Zu den eigentlichen Materialien übergehend, muß in erſter Reihe der unſchätzbaren Original-Autographe gedacht werden, unter dieſen aber ganz beſonders einer großmüthigen Spende des Freiherrn Hans von Bülow. Dieſelbe umfaßt ein Notenblatt von Richard Wagner aus der Zeit ſeines Pariſer Aufenthaltes in den Jahren 1839—40, ferner das vollſtändige Noten-Manuſcript der Tannhäuſer-Ouverture von der Hand Franz Liſzt's, endlich das Vorſpiel zu „Triſtan und Iſolde" in gedruckter Partitur, aber mit dem eigenhändig geſchriebenen neuen Schluſſe Hans von Bülow's nebſt den dazu gehörigen Stimmen, welche zur Zeit der überhaupt erſten Aufführung dieſer Tonſchöpfung verwendet wurden. (Siehe die Nummern 3416, 3511, 3532 und Anmerkung 13 S. 33 Erſte Abth.) Von den übrigen erworbenen Autographen lenkt wohl vor Allem ein mit Bleiſtift geſchriebenes Telegramm Richard Wagner's an Sr. Majeſtät den König von Bayern gerichtet, die vollſte Aufmerkſamkeit auf ſich. Weiters ſei eine Anzahl von intereſſanten Briefen des Meiſters an Freunde, Theater-Direktoren und Förderer ſeiner Kunſt (Herwegh, Schaefer, Hoffmann, Salvi, Lang, Hey) genannt. Beſondere Hervorhebung verdienen noch eine größere Anzahl von Briefen und Zettel Wagner's an Perſonen, die zu ihm im Dienſtesverhältniß ſtanden. Enthalten dieſe letzteren Stücke auch Nichts von künſtleriſcher Bedeutung, ſo ſind ſie doch als werthvolle Belege zur Charakteriſtik des Menſchen Wagner anzuſehen; gar viele Stellen dieſer handſchriftlichen Documente legen ein unantaſtbares Zeugniß ab für die unbegrenzte Herzensgüte des großen Genius.

Auch der Zuwachs an litterariſchen und bildlichen Gegenſtänden iſt bedeutend.[*]) Neben der (ebenfalls als Original-Autograph) vorliegenden Recenſion über die: „Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt von Eduard Devrient" mit einem Begleitſchreiben an die Augsburger Allgemeine Zeitung (die Nummern: 3418, 3419) ſind die bisher größtentheils verſchollen geweſenen, und faſt durchweg noch unbekannten Aufſätze Richard

---

[*]) Bei Aufnahme mancher in einer Wagner-Bibliothek möglicherweiſe ſeltſam erſcheinender Gegenſtände namentlich in Bezug bildlicher Darſtellung, wurden bereits die von demſelben Verfaſſer angeregten Muſeumspläne im Auge behalten.

Wagner's aus der »Revue et Gazette Musicale de Paris«, die „Correspondenzen an die Dresdener Abendzeitung“ aus den Jahren 1840—42, ferner die zum erſten Male abgedruckten Artikel in Adolph Kolatſchek's Monatsſchrift, als auch beſonders jene in der „Neuen Zeitſchrift für Muſik“ erſchienenen, für eine Richard Wagner-Bibliothek von höchſtem Werthe. Außer vielen in der Erſten Abtheilung dieſes Bandes vorkommenden, von R. Wagner herrührenden Schriften, Dichtungen, Verſen, Sprüchen, Reden u. ſ. w., erſcheint noch die ſehr vervollſtändigte Textbuchſammlung — für eine dereinſt zu verfaſſende Reviſionsarbeit äußerſt wichtig. Unter anderen findet ſich das erſte Lohengrin-Textbuch in Quartformat und Antiqua gedruckt hier vor. — Die Litteratur über Wagner hat nicht blos an Büchern und Zeitſchriften in deutſcher Sprache, ſondern auch in fremden Sprachen außerordentliche Bereicherung erfahren, und Seltenheiten in allen Abtheilungen aufzuweiſen. Es ſeien z. B. nur die franzöſiſchen Werke: »Richard Wagner par Charles de Lorbac«; »Edmond Roche: Poésies«; »Le Vaisseau fantome par M. Paul Foucher« genannt.

Zu weit würde es wohl führen, alle Einzelheiten, denen ein ungewöhnliches Intereſſe beizumeſſen iſt, hier nochmals namhaft zu machen, der geneigte Leſer wird dieſelben beim Durchblättern des Werkes ſelbſt herausfinden. — Es ſeien nur noch R. Wagners Erſtlings-Kompoſitionen, einige auf ihn bezügliche Memorabilien, ferner die zahlreichen zum Theil ſehr ſeltenen Porträts des Meiſters, (darunter das ſchöne Gruppenbild Nr. 3535, ein Geſchenk des Freiherrn Hans von Wolzogen), hervorgehoben; endlich die Porträts der Zeitgenoſſen, Künſtler, Muſiker und Schriftſteller (unter dieſen wieder jene aus der Weimarer Zeit), ſowie die in dem neu hinzugekommenen II. Anhang vorhandenen Werke und Bildniſſe: Richard Wagner verwandter und befreundeter Perſonen (in hervorragender Berückſichtigung Franz Liſzt's) eigens erwähnt.

Am Schluſſe meiner einleitenden Worte angelangt, ſei es mir vergönnt, noch einen Blick auf den mit meinen bibliographiſchen Arbeiten in enger Beziehung ſtehenden Plan: die Gründung eines Richard Wagner-Muſeums — zu werfen. War es mir bisher nicht beſchieden, daß dieſe meine Unternehmungen eine „feſte Geſtalt“ angenommen haben, ſo mußte es mir doch zur freudigen Genugthuung gereichen, daß mein „Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek“ — ein Werk ernſten Strebens und redlichen Fleißes — ſchon bei ſeinem erſten Erſcheinen von Fachmännern als eine gediegene Arbeit erkannt wurde und als ein brauchbares Nachſchlagebuch ſich allenthalben bewährt hat. —

Richard Wagner erwähnte einmal in den Bayreuther Blättern die Entſtehung der Kompoſition ſeines Kaiſermarſches. Wagner dachte Anfangs daran, dieſes Tonſtück im populären Style zu halten, wo ſonach die 1871 von den glorreichen Siegen heimkehrenden, in Berlin einziehenden Truppen am Schluſſe mit einem volksthümlichen Geſange einzuſtimmen gehabt hätten. Als dieſes Projekt nicht zu Stande kam, fand ſich der Meiſter zu den bedeutſamen Worten veranlaßt: „Meinen Kaiſermarſch richtete ich für den Konzertſaal ein: dahin möge er nun paſſen, ſo gut er kann“! — Dieſe reſignirten Worte kamen mir zum öfteren in den Sinn, wenn ich das Endziel meiner Arbeiten überdachte. Ja ich wage ſogar in ähnlicher Weiſe zu ſchließen: Iſt mir vorderhand jede Ausſicht genommen, mein Buch auf dem Pulte eines öffentlichen Wagner-Muſeums als deſſen Katalog vorlegen zu können, ſo ſei es einſtweilen für den Bibliotheksſaal beſtimmt: dahin möge es paſſen, ſo gut es kann!

Wien, im März 1886.

Nikolaus Oesterlein.

Zur Orientirung.

Der abermals auf dem Titel dieſes zweiten Bandes angegebene Abſchluß: November 1881 bezieht ſich zunächſt auf ſämmtliche im Druck erſchienenen Veröffentlichungen, ferner auf jene Materialien, welche entweder durch eine Jahreszahl oder ein Datum gekennzeichnet ſind, oder deren Erſcheinen innerhalb der hier zum Abſchluß gebrachten Periode, ſich in anderer Weiſe mit Sicherheit feſtſtellen ließ; endlich wurden als hierhergehörig noch ſolche litterariſche Gegenſtände und bildliche Darſtellungen angenommen, deren Entſtehen ebenfalls in die Zeit vor November 1881 fällt, wenn auch dieſelben durch Abſchriften oder Reproduktionen erſt vom Dezember 1881 an, in den Beſitz der Wagner-Bibliothek kamen. (Man vergl. z. B. die Abſchriften von Briefen Richard Wagner's, S. 21 die Wagnerbüſte Nr. 3563, die Photographie Nr. 3571 u. ſ. w.) Bei Photographien von Anſichten, wo häufig das Jahr ihrer Aufnahme und Herausgabe fehlt und überhaupt ein ſolches Datum ſchwer zu ermitteln iſt, hat man deßhalb die ſonſt überall eingehaltene ſtrenge Sonderung nicht für nöthig erachtet. (Man vergl. d. Anmerkung 82 auf S. 217.)

Die Vertheilung und Anordnung des nachſtehenden abermals ſehr umfangreichen und komplizirten Materiales, iſt der Hauptſache nach ganz der im erſten Bande aufgeſtellten entſprechend. Nachdem nun, ſchon um die Auffindbarkeit eines Gegenſtandes nicht zu erſchweren, in der Aufeinanderfolge der mit Ziffern bezeichneten Abtheilungen keine Störung des Syſtems eintreten durfte, ſo wurden die durch ein vermehrtes oder ganz neu hinzugekommenes Materiale nöthig gewordenen neuen Rubriken, entweder an paſſender Stelle durch Klammertitel eingefügt, oder wenn eine ſolche Einſchaltung zu Anfang der jeweiligen Abtheilung vorgenommen werden mußte, durch eine Einſchaltungsziffer bezeichnet, oder am Schluſſe einer Abtheilung angereiht. Aus dieſem Grunde war es daher auch geboten, manche ſeither erlangten werthvollen Beiträge in einer eigenen Rubrik, (II. Anhang) erſt am Schluſſe des Werkes erſichtlich zu machen.

Was die Aufeinanderfolge des Materiales innerhalb der einzelnen Rubriken betrifft, ſo erſchien es bei einigen Abtheilungen der Zeitungen, ſowie für die Theaterzettel, — bei erſteren vom Standpunkte einer ſchnelleren Ueberſicht, bei letzteren durch die gleichmäßige Vertheilung der Stücke bedingt — eine förmliche Neuaufſtellung hier eintreten zu laſſen. Alle dieſe Neuerungen ſind an Ort und Stelle jedesmal durch Anmerkungen erklärt.

Die im zweiten Bande mehrfach angebrachten Verbeſſerungen, Zuſätze, ſoweit ſie keine Störung des Syſtems verurſachen, u. dgl. bedürfen wohl keiner weiteren Rechtfertigung; hingegen ſei über die Hinweiſung auf andere Nummern des Kataloges (in der üblichen Form von Vergl. oder Vgl.) bemerkt, daß, wo ſich eine ſolche auf den erſten Band bezieht, zur ſofortigen Orientirung auch dieſer Band (Bd. I.) im Druck beigeſetzt wurde, während eine alleinſtehende Nummer das ausſchließliche Vorkommen des Gegenſtandes für den zweiten Band bedeutet. (Z. B. Vergl. Nr. 550 (Bd. I.) = im erſten Band zu finden; Vergl. Nr. 5123 = im zweiten Band vorkommend.)

Dem erſten Bande iſt eine längere aus 14 Punkten beſtehende Orientirung über das Werk vorangeſtellt. Da anzunehmen iſt, daß die Leſer mit derſelben bereits vertraut geworden ſind, ſo glaubt der Verfaſſer nur die wichtigſten Punkte mit einigen kleinen für dieſen Band nöthig gewordenen Abänderungen nochmals zum Abdruck bringen zu müſſen.

1. Das geſammte Material zerfällt in ſechs Abtheilungen (Erſte Abtheilung: Richard Wagner. — Zweite Abtheilung: Ueberſetzungen. Bearbeitungen von Tondichtungen. Bildniſſe Richard Wagner's. Anſichten. Vermiſchtes. — Dritte Abtheilung: Ueber Richard Wagner, ſeine Kunſt und Sache im Allgemeinen. — Vierte Abtheilung: Wagner-Vereine. — Fünfte Abtheilung: Bayreuth. — Sechſte Abtheilung: Curioſa) nebſt Anhang und einem II. Anhang. Jede der genannten (Haupt-)Abtheilungen ergiebt eine Anzahl mit römiſchen Ziffern bezeichnete Rubriken und dieſen entſprechende Unterabtheilungen; die hier eingereihten Gegenſtände (Stücke) ſind vorherrſchend chronologiſch und nur in einigen Fällen alphabetiſch geordnet.

2. Jeder für ſich einzeln beſtehende Gegenſtand, ſowie jede Vereinigung mehrerer zuſammengehöriger einzelner Theile zu einem Werke oder einer Collektion iſt mit einer Nummer (von 3374 angefangen fortlaufend) bezeichnet.

3. Die aus den (nach dem im Kataloge bedingten Syſtem) bereits mit laufenden Nummern verſehenen Stücken entnommenen Artikel haben die auf den gewiſſermaßen Hauptgegenſtand ſich beziehende Berufungsnummer — gleichviel ob der erſtere früher oder ſpäter im Kataloge vorkomme — am Ende des angeführten Stückes eingeklammert. Nummerirt iſt der beſagte Haupt-Gegenſtand in jener Abtheilung oder Rubrik, wohin derſelbe ſeiner Beſchaffenheit nach eigentlich gehört. Wenn bei Berufungen die Nummer, auf welche hingewieſen werden ſoll, zufällig eine eingeklammerte iſt, ſo wird zur Auffindung derſelben neben der eingeklammerten Berufungsnummer die betreffende Abtheilung nebſt Seite beigeſetzt.

4. Stücke, welche als ſolche ihrer beſonderen Bedeutung wegen im Katalog wiederholt angeführt ſind, erhalten ebenfalls die laufende Nummer in jener Abtheilung, in welcher ſie obligat zu ſtehen kommen; bei weiterem Vorkommen

erſcheint die Nummer, mit Berufung auf ihre erſte Aufzählung, am Ende des das Stück erklärenden Satzes, mit dem Berufungswörtchen „Siehe“. Auch hier iſt das Stück dort ausführlicher beſchrieben, wo es die laufende Nummer hat.

5. (6.)*) Alle Gegenſtände, welche nicht ohnehin durch einen eigenen Titel wörtlich anzuführen waren, oder einer längeren vom Herausgeber ſelbſt ſtyliſirten Erklärung bedurften, ſind (beſonders bei den Zeitungsnotizen) mit möglichſter Beibehaltung des im Original enthaltenen Satzbaues und Wortlautes, wiedergegeben. Sogar die in deutſcher Sprache mit abweichender Orthographie geſchriebenen Fremdwörter und Eigennamen (z. B. Concert und Konzert, Bayreuth und Baireuth ꝛc.) ſowie Druckfehler wurden faſt durchaus getreu übertragen.

6. (7.) Von R. Wagner unmittelbar herrührende, mit beſonderer Genauigkeit zu bringende Kundgebungen als: Briefe, Telegramme, Ausſprüche, Reden ꝛc., wurden, wenn ſie in verſchiedenen Werken, Schriften und Zeitungen nachgedruckt zur Verfügung ſtanden, aus demjenigen Stücke ausgewählt und katalogiſirt, welches den Wortlaut am richtigſten wiederzugeben ſchien. Deſſen ungeachtet muß auch hier noch der Vorbehalt einer allfälligen authentiſchen Richtigſtellung des Sach- und Wortlautes gewahrt bleiben. Bei den Anſprachen und Ausſprüchen wird der buchſtäbliche Wortlaut wohl überhaupt nicht leicht zu ermitteln ſein, da dieſelben einerſeits von Richard Wagner aller Wahrſcheinlichkeit nach improviſatoriſch gehalten wurden, andererſeits erſtere nur in den ſeltenſten Fällen ſtenographiſch aufgezeichnet worden ſein dürften.

7. (8.) Die Gegenſtände, welche die Litteratur der Dritten und Fünften Abtheilung ausmachen, (mit Ausnahme der Recenſionen und Berichte aus Zeitungen), wurden nach ihren formellen Unterſchieden, wie ſie in der Wagner-Bibliothek enthalten ſind, in die betreffenden Unterabtheilungen gebracht. Die Eintheilung der Zeitſchriften in „Ganze Jahrgänge oder Bände“ — „Einzelne Nummern und Hefte“ — „Ausſchnitte“ — bezieht ſich lediglich auf die Art des Vorhandenſeins der Stücke in der Bibliothek. — Die fortlaufenden Jahreszahlen machen wohl ein ſeparates Sachregiſter vorderhand darüber entbehrlich.

8. (9.) Die Zeitungen, worunter außer den Tagesblättern auch jene wöchentlich erſcheinenden Journale zu verſtehen ſind, die überhaupt zu dem Begriffe „Zeitung“ gehören, liegen theilweiſe in vollſtändigen Bänden vor, überwiegend ſind ſie aber in größeren „Ausſchnitten“ vorhanden. Gegenüber dem erſten Theile des Kataloges, wo die ganzen Bände in den verſchiedenen Unterabtheilungen zerſtreut vorkommen, wurden ſie hier, der bei den Zeitſchriften befolgten formellen Eintheilung gemäß, an die Spitze geſtellt (wie z. B. die Berliner Montags-Zeitung). Der chronologiſchen Ueberſichtlichkeit wegen, wurde häufig ſtatt der Angabe der Zeitungsnummern das Datum der Blätter gewählt, welches indeß, da der Bibliothek viele Journal-Artikel nur als Aus-

---

*) NB. Die eingeklammerten Ziffern beziehen ſich auf die Nummerirung der Paragraphe im erſten Bande.

ſchnitte zuſammen, oft nachträglich erſt ermittelt werden mußte. — In jenen ſeltenen Fällen, bei welchen Ausſchnitte mit fehlenden Angaben in Bezug auf Datum, Nummer, Jahreszahl oder ſelbſt Titel der Zeitung dennoch ihres berückſichtigungswerthen Inhaltes wegen aufzunehmen waren, ſind dieſelben an paſſender Stelle oder am Schluſſe jeder chronologiſchen Reihe angeſetzt. — Aus obigen Gründen konnte auch die Morgen- oder Abend-Ausgabe der Blätter, ſowie die jeweilige Journalrubrik, (Leitartikel, Tages-Neuigkeiten, Perſonalnachrichten, Theater und Kunſt ꝛc.), welcher dieſelben entnommen, mit Ausnahme des Feuilletons, im Allgemeinen nicht berückſichtigt werden. — Die weitaus überwiegende Mehrzahl all' dieſer Zeitungsausſchnitte ſtammt, wie es ſich von ſelbſt verſteht, aus den „Kunſtnachrichten“ oder einer dieſer ähnlich benannten Rubrik.

9. (11.) Neben den laufenden Nummern ſind vorzüglich im litterariſchen Theil zur ſchnelleren chronologiſchen Ueberſicht die Jahreszahlen der Gegenſtände ausgeſetzt; dieſelben ſind mit Klammern verſehen, wenn das betreffende Stück keine Jahreszahl hatte, ſondern dieſelbe anderwärts entweder muthmaßlich, in den meiſten Fällen aber unzweifelhaft richtig beſtimmt worden iſt.

10. (12.) Die zu den einzelnen Stücken gehörigen Anmerkungen findet man ſeparat am Schluſſe einer jeden (Haupt-)Abtheilung.

11. (13.) Von Abkürzungen wurde faſt gänzlich Umgang genommen; die dennoch vorkommenden ſind allgemein verſtändlich.

12. (14.) Die im Anhange enthaltenen Bücher und Schriften ſind, ſo viel wie möglich, nach der chronologiſchen Reihenfolge der auf ſie bezüglichen Richard Wagner'ſchen Werke eingeordnet.

Zeichen und Abkürzungen.

Sämmtliche in dieſem zweiten Bande neu hinzugekommenen oder eingeſchalteten Haupt- und Unterabtheilungen ſind durch ein eigenes dem Titel vorangeſetztes Zeichen ‡ hervorgehoben.

Um die Ueberſicht der Recenſionen und Berichte in der dritten Abtheilung nicht durch zu viele Unterabtheilungen zu erſchweren, wurden die größeren Beſprechungen mit den kleineren Artikeln und Notizen gemeinſam aufgeführt. Bei den Stücken, welche nicht entweder ſchon durch den Titel: „Feuilleton“, als ausführliche erſcheinen, wurden zur Orientirung in Bezug auf den Umfang des Ausſchnittes, oder wenn es ſich um „Erſte“ Berichte handelte, folgende Abkürzungen beigeſetzt: /K. B./ = Kürzerer (meiſt zugleich erſter) Bericht oder Beſprechung. — /A. B./ = Ausführlicher Bericht oder Beſprechung. — /N./ = Notiz. — /E./ = Excerpt; (unter anderweitigen Kunſtbeſprechungen (in Feuilletons ꝛc.) vorkommender Bericht).

Abkürzungen, bezeichnend den Umfang der in der Vierten Abtheilung vorkommenden Zeitungs-Artikel: /G. A./ = Größerer Aufſatz oder Artikel. — /K. A./ = Kürzerer Artikel. — /N./ = Notiz. — /E./ = Excerpt.

Die unmittelbar unter den Titeln der in der Sechſten Abtheilung aufgeſtellten Unterabtheilungen (Muſikalien, Bücher, Zeitſchriften, Bilder ꝛc.) folgenden Stücke beziehen ſich auf die im eigentlichen Sinne zu verſtehenden Curioſa.

Die unterhalb dieſer Trennungslinien ſtehenden (ſomit eine zweite Rubrik bildenden) ſind etwa unter Parodiſtika, Humoriſtika, Satiren u. dgl. einzureihen. Es bleibt übrigens in dieſem Falle dem Leſer überlaſſen, für das eine oder andere Stück die hiehergehörige Titulatur ſelbſt zu beſtimmen.

Nachſchrift.

Aus einer größeren Anzahl noch während des Druckes für die Bibliothek erworbener Gegenſtände, wurden 58 Stück in den Katalog aufgenommen, und durch Beiſetzung eines kleinen a-b-c u. ſ. w. an gehöriger Stelle eingeſchaltet. — Unter Hinzurechnung der neu eingeſchalteten 58 Nummern (Erſte Abtheilung 3; Dritte Abtheilung 32; Sechste Abtheilung 11; Anhang 4; II. Anhang 8) erſcheint die wirkliche Nummernzahl mit 5625 richtig geſtellt.

Erſte Abtheilung.

Richard Wagner.

I. Schriften und Dichtungen.

1. Geſammt-Ausgabe.

3374. Geſammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. Lieferungs-Ausgabe. (In 45 Lieferungen.) Leipzig. Verlag von E. W. Fritzſch. 1880/81. VIII. u. 64 S. gr. 8⁰. (Erſte Lieferung.)[1])

2. Einzel-Ausgaben.

A. Original-Ausgaben.

1869 3375. Herr Eduard Devrient und ſein Styl. Eine Studie über deſſen „Erinnerungen an Felix-Mendelsſohn-Bartholdy“ von Richard Wagner. Zweite Auflage. Berlin. Stilke & van Muyden. 1869. 18 S. 8⁰. (Vergl. Nr. 18 (Bd. 1.))

1870 3376. Beethoven von Richard Wagner. Zweite Auflage. Leipzig. Verlag von E. W. Fritzſch. 1870. 73 S. gr. 8⁰.

1881 3377. Religion und Kunst nebst einem Nachtrage »Was nützt diese Erkenntniss?« Von Richard Wagner. Beigabe für die Abonnenten des Jahrganges 1881 der »Bayreuther Blätter«. Im Verlage des Bayreuther Patronatvereines. Druck bei Th. Burger, Bayreuth. 44 S. Lex.-8.

B. Separat-Abdrücke. (Abſchriften.)

Bianca und Giuſeppe, oder: Die Franzoſen vor Nizza. Oper in vier Akten. (Nach einem König'ſchen Roman.) Muſik von J. F. Kittl. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. (Abgedruckt zu Anfang des Klavierauszuges. 8 S. gr. 4⁰.)[2]) (5222)

1881 3378. **Was iſt deutſch? Von Richard Wagner.** 11 S. 8°. Druck von J. F. Starcke in Berlin. (Auf dem letzten Blatte, unten: „Mit gütiger Erlaubniß des Meiſters herausgegeben vom Vorſtande des deutſchen Volksvereins in Berlin. Berlin, August 1881“.)

Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 50. Jänner bis Juni 1859. (S. 4. Aus R. Wagner's „Triſtan und Iſolde“.) (3927)

3379. **Das Rheingold von Richard Wagner.** o. O. u. J. Geſchrieben auf Velin-Papier. 36 unpaginirte Blätter in 4°.

C. Dichtungen in Textbuch-Ausgaben.

(Format: Klein-Octav.)

NB. Die Angabe der Seitenzahl dürfte über die Verſchiedenartigkeit der einzelnen Ausgaben am ſchnellſten Orientirung verſchaffen.

3380. **Rienzi, der Letzte der Tribunen.** Große tragiſche Oper in 5 Akten vom Königlich Sächſiſchen Kapellmeiſter Richard Wagner. 67 S. (Ohne Angabe von Druck u. Verlag.)

3381. **Rienzi, der Letzte der Tribunen.** Große tragiſche Oper in fünf Akten von Richard Wagner. Preis: 3 Sgr. (Dresden, Druck der Königl. Hofbuchdruckerei von C. C. Meinhold und Söhne.) 58 S.

3382. **Rienzi, der Letzte der Tribunen.** Grosse tragische Oper in 5 Akten von Richard Wagner. NB. Jeder Nachdruck dieses Textbuches, selbst von Seiten der Theater-Directionen für ihre Aufführungen, ist verboten. Dresden, königl. Hof-Musikalienhandlung C. F. Meser. (Hermann Müller.) 48 S. 3)

3383. **Rienzi, der letzte der Tribunen.** Große tragiſche Oper in fünf Aufzügen. Dichtung und Muſik von Richard Wagner. München, kgl. Hofbuchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn. 59 S.

3384. **Rienzi, der letzte der Tribunen.** Große tragiſche Oper in 5 Akten, nach Bulwer's gleichnamigen Roman von Richard Wagner. Riga, 4) gedruckt bei Wilhelm Ferdinand Häcker. 1877. 28 S.

3385. **Rienzi, der Letzte der Tribunen.** Große tragiſche Oper in fünf Akten von Richard Wagner. 72 S. (Ohne Angabe von Druck u. Verlag.)

3386. **Arien und Geſänge aus: Der fliegende Holländer.** Romantiſche Oper in drei Akten von Richard Wagner. Berlin, 1843. (Preis: 5 Sgr.) 54 S. (Erſtes Berliner Textbuch.)

3387. Der fliegende Holländer. Romantiſche Oper in 3 Aufzügen von Richard Wagner. Ausſchließliches Eigenthum der Königlich Sächſiſchen Hof-Muſikhandlung C. F. Meſer. (Adolph Fürſtner.) Berlin. 40 S. Über dem Titel: „Den Bühnen gegenüber als Manuſcript gedruckt. Das Recht der Aufführung iſt nach dem Geſetz vom 11. Juni 1870 vorbehalten". Richard Wagner.

3388. Der fliegende Holländer. Romantiſche Oper in drei Aufzügen von Richard Wagner. Text zu den Geſangſtücken. München 1868. Kgl. Hofbuchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn. 45 S.¹)

3389. Der fliegende Holländer. Romantiſche Oper in drei Aufzügen von Richard Wagner. 46 S. (Ohne Angabe von Druck u. Verlag.)

3390. Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg. Große romantiſche Oper in drei Akten von Richard Wagner. Dreſden, C. F. Meſer. o. J. 48 S.

3391. Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg. Große romantiſche Oper in drei Akten von Richard Wagner. Ausſchließliches Eigenthum der königlich ſächſiſchen Hof-Muſikhandlung C. F. Meſer. (Adolph Fürſtner.) Berlin. Dreſdner Ausgabe. 42 S. Über dem Titel: „Den Bühnen gegenüber als Manuſcript gedruckt. Das Recht der Aufführung iſt nach dem Geſetze vom 11. Juni 1870 vorbehalten". Richard Wagner.

3392. Königliche Schauſpiele. Arien und Geſänge aus: Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg. Große romantiſche Oper in 3 Akten von Richard Wagner. Nach Anordnung der Königlichen General-Intendantur. Den Bühnen gegenüber als Manuſcript gedruckt. Ausſchließliches Eigenthum von C. F. Meſer. (Adolph Fürſtner.) Königlich Sächſiſche Hof-Muſikhandlung. Berlin. 42 S.

3393. Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg. Große romantiſche Oper in drei Akten. Dichtung und Muſik von Richard Wagner. Nach Anordnung der Intendantur der königl. Schauſpiele in Hannover. Ausſchließliches Eigenthum der königlich Sächſiſchen Hof-Muſikhandlung C. F. Meſer. (Adolph Fürſtner.) Berlin. 40 S. Über dem Titel: „Den Bühnen gegenüber als Manuſcript gedruckt. Das Recht der Aufführung iſt nach dem Geſetze vom 11. Juni 1870 vorbehalten". Richard Wagner.

3394. Tanhäuſer und Der Sängerkrieg auf der Wartburg. Große romantiſche Oper in drei Aufzügen. Text und Muſik von Richard Wagner. München. Druck von C. R. Schurich. 38 S.

3395. Tannhäuſer, und der Sängerkrieg auf Wartburg. Große romantiſche Oper in 3 Akten von Richard Wagner. Köln. Langen'ſche Buchdruckerei. 26 S.

3396. Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf der Wartburg. Große romantiſche Oper in 3 Akten von Richard Wagner. Köln. Langen'ſche Buchdruckerei. 24 S.

3397. Theater von Strassburg. Direktion von Hrn. Rœder. Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg, Grosse romantische Oper in drei Akten, von Richard Wagner. Strassburg, Druck von G. Silbermann, Thomasplatz, 3. 1855. 31 S. 8°. (Das Textbuch wird durch drei Seiten Erläuterungen (»Analyse«) nebſt Abdruck des Theaterzettels als Titel — ſämmtlich in franzöſiſcher Sprache — eingeleitet.)

3398. Lohengrin. Romantische Oper in drei Acten, (letzter Act in zwei Abtheilungen) von Richard Wagner. Als Manuscript gedruckt. (Mit einer Vignette: Lohengrin im Nachen vom Schwan gezogen.) Auf dem zweiten Blatt: Zum Erstenmale aufgeführt auf dem Grossherzoglichen Hof-Theater Weimar den 28. August 1850 unter der Direction des Herrn Hof-Capellmeister Dr. Franz Liszt. 19 S. In zwei Columnen gedruckt. 4°.)

3399. Lohengrin. Große romantiſche Oper in drei Akten von Richard Wagner. Karlsruhe. Druck und Verlag von C. Macklot. 1856. 31 S. 8°.

3400. Lohengrin. Romantiſche Oper in drei Akten von Richard Wagner. Für das k. k. Hoftheater a. d. Kärntnerthore. Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. 56 S. (Vgl. daſſelbe Textbuch Nr. 43 (Bd. 1.))

3401. Königliche Schauſpiele. Die Meiſterſinger von Nürnberg. Große Oper in 3 Akten von Richard Wagner. Nach Anordnung der Königlichen General-Intendantur. Den Bühnen gegenüber als Manuſcript gedruckt. Ausſchließliches Eigenthum von B. Schott's Söhne in Mainz. Berlin 1870. Mit 2 Vorbemerkungen und einer Einführung „Zum beſſern Verſtändniß des Textes von R. Wagner's „Die Meiſterſinger". 8 u. 141 S.

3402. Daſſelbe. Berlin 1871.

3403. Die Meiſterſinger von Nürnberg. Von Richard Wagner. Den Bühnen gegenüber als Manuſcript gedruckt. Das Recht der Aufführung iſt nach dem Geſetz vom 12. März 1857 vorbehalten. Mainz, Verlag von B. Schott's Söhnen. 1868.

125 S. (Ausgabe „für Mannheim". Unter den „Perſonen der Handlung" iſt die Notiz gedruckt: Bei der auf dem Hoftheater in Mannheim stattfindenden Aufführung fallen die von beiden Seiten eingeklammerten Stellen aus.) (Vergl. daſſelbe Textbuch Nr. 52. (Bd. I.))*)

3104. **Die Meiſterſinger von Nürnberg.** Von **Richard Wagner**, nebſt einer geſchichtlichen Erläuterung der Oper von **Franz Müller**. Für die Aufführungen am Stadttheater in Leipzig beſtimmte Ausgabe. Mainz, Verlag von B. Schott's Söhnen. 1869. Als Einleitung: **Zu Richard Wagner's „Die Meiſterſinger von Nürnberg". Eine geſchichtliche Erläuterung** (Separat-Abdruck des Feuilletons der „Neueſten Depeſchen", im Selbſtverlage des Süddeutſchen Correſpondenz-Bureaus.) 8 S. Die Dichtung: 101 S.

3105. **Siegfried.** Zweiter Tag aus der Trilogie: Der Ring des Nibelungen von **Richard Wagner**. Mainz. Verlag von B. Schott's Söhne. London. Schott & Co. Paris. Maison Schott. Brüssel. Schott Frères. 1876. 98 S. (Bei den erſten Aufführungen in Wien im k. k. Hof-Operntheater ausgegebenes, mit blauen Strichen verſehenes Textbuch, die hinweggelaſſenen Stellen bezeichnend.)

(In den 10 Bänden: Geſammelte Schriften u. Dichtungen nicht enthalten.)*

3106. **Iphigenia in Aulis.** Große Oper in drei Akten. Von **Gluck**. (In der Wagner'ſchen Bearbeitung.) 39 S. kl. 8°. (1847.)*

3107. **Iphigenia in Aulis.** Große Oper in drei Akten von **Gluck**. (Zur Bearbeitung von R. Wagner.) Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. (Breitkopf & Härtel's Textbibliothek. Nr. 85.^{A}) 27 S.

3108. **Iphigenia in Aulis.** Große Oper in 3 Acten von **Gluck**. (Zur Bearbeitung von Richard Wagner.) Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. (Breitkopf & Härtel's Textbibliothek. Nr. 85.^{B} Ausgabe mit Scenerie.) 47 S.

D. Programme zu Konzertaufführungen.

3109. **Grosses Orchester-Concert von Carl Tausig unter der Leitung von Richard Wagner** und der Mitwirkung des Herrn **Mayerhofer**, k. k. Hofopernsängers, und des k. k. Hofoperntheater-Orchesters, im kaiserl. königl. grossen Redouten-Saale, Sonntag, den 27. December 1863, Mittags halb 1 Uhr. 1 Doppelblatt. 8°. (Mit erklärenden Bemerkungen zu den aufgeführten Orcheſterſtücken: »Tristan und Isolde« a) Vorspiel (Liebestod), b) Schlusssatz (Verklärung) und Vorspiel zu den Meistersingern.)

---

*) Im erſten Bande des Kataloges wurden die Stücke, welche in der Geſammtausgabe (damals zu 9 Bänden) nicht enthalten ſind, durch beſondere Zeichen getrennt. Der ſeither 1883 erſchienene 10. Band hat folgende Nummern u. Aufſätze aufgenommen: die Nrn. 22, 30, 68, ferner die Aufſätze S. 11—12 aus den „Bayreuther Blättern", S. 21 das Schreiben an E. W. Fritzſch, endlich die S. 28 „Auf die Schule, den Patronat-Verein und die künftigen Feſtaufführungen" bezüglichen Schriftſtücke. (Letztere, mit Ausnahme der zwei von H. v. Wolzogen herrührenden. Siehe nachträgliche Berichtigungen zum erſten Bande.)

3410. Erläuterndes Programm zu der Musik-Aufführung von Richard Wagner. München, 1864. Druck von Dr. C. Wolf & Sohn. 15 S. kl. 8°. (Mit längeren erklärenden Bemerkungen zu den einzelnen Muſikſtücken, zum Theil wie in der vorhergehenden Nummer.)[9]

Das Karlsruher Musikfest im October 1853. Von Hoplit.[10] Leipzig, Verlag von Bruno Hinze. 1853. (Anhang. Drei Programme von Richard Wagner. S. 107. I. Programm zur Tannhäuser-Ouverture von R. Wagner. — S. 110. II. Programm zur neunten Symphonie von Beethoven. — S. 121. III. Aus Lohengrin von R. Wagner. 1. »Der heilige Gral«. (Orchestervorspiel.) 2. Männerscene und Brautzug. S. 127. 3. Hochzeitmusik und Brautlied.) (Mit längeren erklärenden Bemerkungen zu den, in den drei Programmen enthaltenen Textſtellen.) (3021)

3. In Zeitſchriften und Zeitungen erſchienen.

1840 Revue et Gazette Musicale de Paris. Rédigée par M. M..........; Richard Wagner. Septième année 1840. Paris, Au Bureau d'abonnement, 97, Rue Richelieu. Folio. (S. 375, 395. De la Musique allemande. R. Wagner. — S. 495. Du métier de Virtuose et de L'indépendance des Compositeurs. Fantaisie esthétique d'un Musicien. R. Wagner. — S. 551, 561, 578, 583. Une Visite à Beethoven. Episode de la Vie d'un Musicien allemand. R. Wagner.) (4005)

1841 —— Huitième année 1841. (S. 17, 28, 33. De L'Ouverture. Richard Wagner. — S. 277, 285. Le Freischutz. Richard Wagner. — S. 203. Caprices Esthétiques. Extraits du Journal d'un Musicien défunt. Le Musicien et la Publicité. Werner. (Im Regiſter unter »Variétés« art. de M. R. Wagner (signé par erreur Werner.)) S. 65, 83, 91. Un Musicien Étranger A. Paris. Richard Wagner. — S. 463, 487. Une Soirée heureuse. Fantaisie sur la musique pittoresque. Richard Wagner.) (4006)

Neue Zeitſchrift für Muſik. Fünfzehnter Band. (Juli bis December 1841.) Leipzig, bei Robert Frieſe. (Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann.) (S. 205. **Roſſini's Stabat Mater. Paris, 15. December 1841. H. Valentino.**) (3851)

1842 Revue et Gazette Musicale de Paris. Rédigée par M. M . . . . Richard Wagner. Neuvième année 1842. (S. 75, 100, 179, 187. **Halévy et La Reine de Chypre. Richard Wagner.**) (1007)

1850 Neue Zeitſchrift für Muſik. Redigirt von Franz Brendel unter Mitwirkung von Künſtlern und Kunſtfreunden. Begründet von Robert Schumann. Dreiunddreißigſter Band. (Juli bis December 1850.) Leipzig, bei Robert Frieſe. (S. 101, 109. No. 19 u. 20. Den 3. u. 6. September 1850. **Das Judenthum in der Muſik. Von K. Freigedank.**) (3888)

Deutſche Monatsſchrift für Politik, Wiſſenſchaft, Kunſt und Leben. Herausgegeben von Adolph Kolatſchek. II. April, Mai, Juni. Stuttgart. Hoffmann'ſche Verlags-Buchhandlung. 1850. (S. 1. **Kunſt und Klima. Von Richard Wagner.**) (3891)

1851 Neue Zeitſchrift für Muſik. Vierunddreißigſter Band. (Januar bis Juni 1851.) (**Aus Richard Wagner's „Entwurf zur Organiſation eines deutſchen Nationaltheaters für das Königreich Sachſen". Mitgetheilt von T. U.**[1]) S. 2. **I. Schauſpielmuſik.** S. 50. **II. Sittliche Stellung der Muſik zum Staate.** S. 51. **III. Zahl der Theatervorſtellungen.** S. 97. **IV. Die katholiſche Kirchenmuſik.** S. 275. **Aus Richard Wagner's „Ein Theater in Zürich". I.**) (3893)

—— Fünfunddreißigſter Band. (Juli bis December 1851.) Leipzig, bei Bruno Hinze. (**Aus Richard Wagner's „Ein Theater in Zürich".** S. 1. **II. Die große Oper.** S. 13. **III. Originaltheater.** — **Aus Richard Wagner's „Entwurf zur Organiſation eines deutſchen Nationaltheaters für das Königreich Sachſen". Mitgetheilt von T. U.** S. 242, 259. **V. Die muſikaliſche Kapelle zu Dresden.**) (3894)

Deutſche Monatsſchrift für Politik, Wiſſenſchaft, Kunſt und Leben. Zweiter Jahrgang. Erſter Band. (Januar, Februar, März.) Bremen. C. Schünemann's Buchhandlung. (J. Kühtmann & Comp.) 1851. gr. 8°. (S. 414. **Ueber moderne dramatiſche Dichtkunſt. Von Richard Wagner. I.**) (In „Oper und Drama" weiter ausgeführt. Vergl. (Bd. 1.) Nr. 1. Geſ. Schr. u. Dichtgn. Vierter Band und (Bd. 1.) Nr. 6. Zweiter Theil u. (Bd. 1.) Nr. 7.) (3195)

—— Zweiter Band. (April, Mai, Juni.) 1851. (S. 199. **Ueber moderne dramatiſche Dichtkunſt. Von Richard Wagner. II. u. III.**) (3196)

1852 Neue Zeitſchrift für Muſik. Sechsunddreißigſter Band. (Januar bis Juni 1852.) (S. 57. Ein Brief an den Redacteur der neuen Zeitſchrift für Muſik. Von Richard Wagner. Zürich, 25ſten Januar 1852. — S. 105. Ein Brief an Franz Liſzt über die „Göthe-Stiftung". Von Richard Wagner. Zürich, 8ten Mai 1851.) (3897)

—— Siebenunddreißigſter Band. (Juli bis December 1852.) (S. 143. Richard Wagner's Programm zur neunten Symphonie von Beethoven. — S. 163. Wagner's Programm zur „heroiſchen Symphonie". — S. 196. Richard Wagner's Programm zur Coriolan-Ouvertüre. Mitgetheilt in den Aufſätzen: „Ueber den dichteriſchen Gehalt Beethoven'ſcher Tonwerke" von Theodor Uhlig. Vergl. dritte Abth.) S. 240, 276. Ueber die Aufführung des Tannhäuſer. Eine Mittheilung an die Dirigenten und Darſteller dieſer Oper vom Dichter und Tonſetzer derſelben. I. II.) (3898)

1853 —— Achtunddreißigſter Band. (Januar bis Juni 1853.) (S. 4, 11. Ueber die Aufführung des Tannhäuſer. III. IV. Zürich, im Auguſt 1852. Richard Wagner. — S. 23. Ueber Inhalt und Vortrag der Ouverture zu Wagner's Tannhäuſer. Vom Componiſten. 1) Programm zu der Tannhäuſer-Ouverture. — S. 24. 2) Ueber den Vortrag der Tannhäuſer-Ouvertüre. — S. 273. Die Inſtrumental-Einleitung zu Lohengrin. Von R. Wagner.) (3900)

—— Neununddreißigſter Band. (Juli bis December 1853.) (S. 59. Die Ouverture zum „fliegenden Holländer". Von Richard Wagner.) (3901)

1854 —— Einundvierzigſter Band. (Juli bis December 1854.) (S. 1. Gluck's Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis". Eine Mittheilung an den Redacteur der „Neuen Zeitſchrift für Muſik" von Richard Wagner. Zürich, 17. Juni 1854. Mit einer Notenbeilage. (Dieſelbe fehlt in dieſem Bande.)) (3903)

1857 —— Band 46. Januar bis Juni 1857. (S. 157—163. Ein Brief von Richard Wagner über Franz Liſzt. Zürich, 15. Februar.) (3914)

Blätter für Muſik, Theater und Kunſt. III. Jahrg. 1857. (S. 117. Ueber muſikaliſche Form. Von Richard Wagner. I. S. 121. II. (Schluß.) R. M. Z.) (In dem Brief „Ueber Franz Liſzt's Symphoniſche Dichtungen" weiter ausgeführt. Vergl. obigen Aufſatz u. Nr. 1. Geſ. Schr. u. Dichtgn. Fünfter Band. S. 235 u. Nr. 24. (Bd. 1.)) (3917)

1859 Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 51. Juli bis December 1859. (S. 194. Dem Andenken meines Freundes Fiſcher. Von

Richard Wagner. Paris, im November 1859.) (In etwas veränderter Faſſung. Vergl. Nr. 1. Geſ. Schr. u. Dichtgn. Fünfter Band. S. 133. (Bd. 1.)) (3928)

1860 **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Band 52. Januar bis Juni 1860. (S. 87, 94. Wagner's Antwort auf die Kritik von H. Berlioz.) (In mehrfach veränderter Uebertragung. Vergl. Geſ. Schr. u. Dichtgn. Siebenter Band. S. 113. (Bd. 1.)) (3932)

1861 —— Band 54. Januar bis Juni 1861. (S. 137. Richard Wagner über die Aufführung ſeines „Tannhäuſer“ in Paris. — Paris, 27. März 1861. (Aus der Beilage zu Nr. 80 der „Deutſchen Allgemeinen Zeitung“ v. 7. April nachgedruckt.)) (3942)

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler. Köln. IX. J. 1861. (S. 129. Richard Wagner über die Aufführung seines Tannhäuser in Paris. (Längerer Auszug aus dem vorigen Artikel.)) (3946)

1868 **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Band 64. Januar bis December 1868. (S. 201, 209. **Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld. Von Richard Wagner.**) (3972)

1869 —— Band 65. Januar bis December 1869. (S. 71. **Eine Erinnerung an Roſſini. Tribſchen bei Luzern, 7. Dec. Richard Wagner.** (Zum erſten Male abgedruckt ſiehe Nr. 3112a.) — S. 105, 117, 125, 137, 145. **Ueber das Dirigiren. Von Richard Wagner.**) (3978)

1870 —— Band 66. Januar bis December 1870. (S. 1, 13, 25, 33. **Ueber das Dirigiren. Von Richard Wagner.** (Fortſetzung u. Schluß.)) (3983)

Musikalisches Wochenblatt. Erster Jahrgang. 1870. (S. 781. R. Wagner's Vorwort zur Schrift: »Beethoven«.) (546 (Bd. 1.))

1871 —— Zweiter Jahrgang. 1871. (S. 771. Ein Brief Richard Wagner's an einen italienischen Freund über die Aufführung des »Lohengrin« in Bologna. Luzern, 7. November 1871. (Aus der Norddeutschen Allgemeinen Zeitung.)) (547 (Bd. 1.))

(In den „Geſammelten Schriften u. Dichtungen“ nicht enthalten.)

1834 **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Erſter Band. (April bis December 1834.) Leipzig. (S. 250, 255. **Paſticcio, von Canto Spianato. Rg.**) (3846)

1840 **Revue et Gazette Musicale de Paris.** Rédigée par M. M........ Richard Wagner. Septième année 1840. (S. 192. **Revue critique. Stabat mater de Pergolèse, arrangé pour grand orchestre avec choeurs par Alexis Lvoff, membre des Académies de Bologne et de Saint-Petersbourg. R. Wagner.**) (1005)

1842 Neue Zeitſchrift für Muſik. Sechzehnter Band. (Januar bis Juni 1842.) (S. 63. Extrablatt aus Paris. — Paris, 5. Februar 1842. H. V.) (3852)

1879 3411. The North American Review. August 1879. No. 273. New York: D. Appleton and Company. gr. 8°. (S. 107—124. The Work and Mission of my Life. Part. I. Richard Wagner.)

3412. —— September, 1879. No. 274. (S. 238—258. The Work and Mission of my Life. Part. II. Richard Wagner.)

1841 Abend-Zeitung auf das Jahr 1841. Herausgegeben von Theodor Hell. Fünfundzwanzigſter Jahrgang. Zweiter Band. Dresden und Leipzig, in der Arnoldiſchen Buchhandlung. Lex.-8°. (S. 1345, 1357, 1361, 1371, 1377. Le Freischutz. Von Richard Wagner. — S. 1441, 1450, 1457, 1466, 1473, 1483, 1489. Zwei Epochen aus dem Leben eines deutſchen Muſikers. (16 Zeilen Einleitung unterfertigt: Richard Wagner.) I. Eine Pilgerfahrt zu Beethoven. (Aus den Papieren eines wirklich verſtorbenen Muſikers.) S. 1498, 1505, 1511, 1524. (Fortſetzung.) II. Das Ende zu Paris. (Aus der Feder eines in Wahrheit noch lebenden Notenſtechers.) (3493)

1842 —— —— 1842. (S. 169, 178, 185, 194. „Die Königin von Cypern". Von Richard Wagner.) (3494)

1868 3412a. Beilage zur Allgemeinen Zeitung. Nr. 352. Donnerstag, 17. December 1868. (S. 5375. Eine Erinnerung an Roſſini. Tribſchen bei Luzern, 7. Dec. Richard Wagner.)

(In den „Geſammelten Schriften u. Dichtungen" nicht enthalten.)

1841 Abend-Zeitung auf das Jahr 1841. Herausgegeben von Theodor Hell. Fünfundzwanzigſter Jahrgang. Erſter Band. (Nachrichten aus dem Gebiete der Künſte und Wiſſenſchaften. Korreſpondenz-Nachrichten. S. 535. Paris, den 23. Februar 1841. (Von Richard Wagner.) S. 543, 551. Aus Paris. (Fortſetzung und Beſchluß.) Am Schluſſe der Aufſätze: Richard Wagner. — S. 983. Aus Paris. Am 6. April 1841. S. 991, 999, 1007, 1016. Aus Paris. (Fortſetzung u. Beſchluß.) Am Schluſſe der Aufſätze: Richard Wagner. — S. 1127. Aus Paris. Am 5. Mai 1841. S. 1135, 1143, 1152. Aus Paris. (Fortſetzung u. Beſchluß.) Am Schluſſe der Aufſätze: Richard Wagner.) (3492)

—— —— 1841. Zweiter Band. (Nachrichten aus dem Gebiete der Künſte und Wiſſenſchaften. Korreſpondenz-Nachrichten. S. 1463. Aus Paris. Am 6. Juli 1841.

S. 1471, 1479. (Fortſetzung und Beſchluß.) Am Schluſſe der Aufſätze: Richard Wagner. — Korreſpondenz-Nachrichten. S. 1879. Aus Paris. Den 8. September 1841. S. 1887. Aus Paris. (Beſchluß.) Am Schluſſe: Richard Wagner. — Korreſpondenz-Nachrichten. S. 2319. Aus Paris. Den 5. November 1841. S. 2327, 2335, 2343. Aus Paris. (Fortſetzung und Beſchluß.) Am Schluſſe der Aufſätze: Richard Wagner. — Korreſpondenz-Nachrichten. S. 2463. Aus Paris. Am 1. Dezember 1841. Am Schluſſe: Richard Wagner.) (3493)

1842 —— —— 1842. Erſter Band. (Nachrichten aus dem Gebiete der Künſte und Wiſſenſchaften. Korreſpondenz-Nachrichten. S. 64. Aus Paris. Am 23. Dezember 1841. S. 71. Aus Paris. (Beſchluß.) Am Schluſſe: Richard Wagner.) (3494)

4. Vermiſchte kleinere Dichtungen, Gelegenheitsverſe und Sprüche. — Artikel.

Aphoriſtiſches. Schilderung muſikaliſcher Eindrücke. Richard Wagner. (Brief über F. Liszt.) Blätter für Theater und Muſik. III. Jahrg. 1857. S. 266. Feuilleton.) (3917)

—— Echo. Achter Jahrg. 1858. S. 121.) (3926)

Richard Wagner's Urtheil über Louis Spohr. (Symphonia. Dritter Jahrg. 1865. S. 67.) (3964)

(In den „Geſammelten Schriften u. Dichtungen“ nicht enthalten.)

1837 Carnevals-Lied aus der Oper. Das Liebesverbot, oder die Novize von Palermo, von Richard Wagner. (Europa. 1837. Nach S. 240. Hier zum erſten Male erſchienen.) (3491)

1839 Der Tannenbaum. Umarbeitung des Gedichtes: „Der Fichtenbaum“ von Scheurlin. (Europa 1839. Hier zum erſten Male erſchienen.) (3500a)

1869 Textworte des Wahlſpruches für die deutſche Feuerwehr. (3498)

1872 3443. Widmung an Emil Heckel auf einem Exemplar der Schrift: „Ueber Schauſpieler und Sänger“. Mannheim 19. November 1872. (Handſchrift.)

1876 3444. Worte, geſchrieben unter einem Porträt (Große Photographie) Wagner's, welches Emil Heckel nach den Bühnenfeſtſpielen 1876 vom Meiſter erhielt. (6. September 1876.) (Handſchrift.)

1878 **Widmung in Verſen, geſchrieben in ein, an Prof. Helmholtz in Berlin überſandtes Exemplar des „Parſifal".** (Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 74. 1878. S. 499.) (4001)

1880 3415. **Worte, welche Richard Wagner in das Fremdenbuch von Ravello bei Amalfi am „26. Mai 1880" geſchrieben hat.** (Auf eine Poſtkarte von Fr. Schön nach einer Original-Abſchrift mit Bleiſtift übertragen.)

Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt von Eduard Devrient. (Leipzig. J. J. Weber.) Vergl. das Manuſcript Nr. 3418.

—— (Die Preſſe. Wien, 9. Februar 1877. Feuilleton. Zwei Mittheilungen über R. Wagner. Von Dr. Ludwig Nohl. II. Ed. Devrient's Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt.) (4344)

* * *

II. Handſchriften.

I. Original-Autographe.

A. Noten-Manuſcripte.

3416. Ein Notenblatt auf beiden Seiten beſchrieben. Auf der einen Seite Entwurf zu: „Eine Fauſt-Ouverture" für Klavier. Von R. Wagner ſelbſt mit Rothſtift überſchrieben »Famoses Blatt«. (Aus der Zeit 1839—40 des Pariſer Aufenthaltes.) 9 Doppelzeilen. — Auf der anderen Seite: Bruchſtück einer franzöſiſchen Chanſonnette. 16 Zeilen. 4°. 13)

B. Andere-Manuſcripte.

(1869) 3417. Telegramm an »Seine Majestät des Königs — Schloss Berg«. Unterzeichnet: R. W. 6½ neue Pferdestrasse München. 14 Zeilen mit Bleiſtift geſchrieben. (München 1. September 1869.) 1 Bogen Briefpapier 8°.

3418. Manuſcript des Aufſatzes: »Geschichte der deutschen schauspielkunst von Eduard Devrient«. (Leipzig J. J. Weber.) 2¼ volle Quartſeiten, enge geſchrieben. (Vergl. das Begleitſchreiben hiezu in nachfolgender Nummer.)

(Ungedruckt.)

3419. Brief mit der Adreſſe: An die redaction der augsburger allgemeinen Zeitung. Augsburg. Dat. Dresden, 8. Jan. 1849. »Die geehrte redaction der allgemeinen Zeitung ersuche ich ganz ergebenst es ermöglichen zu wollen, dass beiliegender von mir verfasster Aufsatz« etc. Unterzeichnet: Richard Wagner königl. Kapellmeister. 10 Zeilen 4°. Mit 3 Poſtſtempeln: Dresden 8. Jan. 49. Nürnberg 10. Jan. 1849. Augsburg 11. Jan. 1849.

1851 3420. Brief an ..... (angeblich an den Dichter G. Herwegh.)[14] Albisbrunn 30. Oct. 51. »Vergebens habe ich Sie nun lange genug zu dem besprochenen Besuche erwartet.« etc. Unterzeichnet: Richard Wagner. 1 volle Seite 8°.

1857 3421. An denſelben. Enge, (bei Zürich) 29. Juni 57. »Devrient (Eduard) ist Mittwoch bei mir.« etc. Unterzeichnet: Rich. Wagner. ½ Seite 16°.

1857 3422. Brief an Johann Hoffmann,[15] Director des k. k. priv. Joſefſtädter- und Thalia-Theater's in Wien. Zürich, 2. Febr. (von fremder Hand „Febr" in „März" corrigirt) 1857. »Sie denken sich wohl leicht, dass sie mich durch Ihre Anfrage wegen des Tannhäuser für das Josephstädter Theater in Verlegenheit gesetzt haben.« etc. Unterzeichnet: Richard Wagner. 3 Seiten. 8°.

3423. An denſelben. Zürich. 14. März. (? 1857.) »Machen wir die Sache kurz! Sie zahlen mir für jede Aufführung des Tannhäuser« etc. Unterzeichnet: Richard Wagner. 3½ Seiten. 8°.

3424. An denſelben. Zürich. 23. März. 57. »Ich beziehe zu Ostern ein Landgütchen bei Zürich«, etc. Unterzeichnet: Rich. Wagner. 3 Seiten. 8°.

3425. An denſelben. Zürich, 25. Aug. 57. »Ich benachrichtige Sie — als redlicher Geschäftsfreund — davon —« etc. Unterzeichnet: Rich. Wagner. 3 Seiten. 8°.

3426. An denſelben. Zürich. 24. Nov. 57. »Seien Sie nur nicht gar zu bös auf mich!« etc. Unterzeichnet: Richard Wagner. 2½ Seiten. 8°.

3427. An denſelben. Zürich. 12. Dez. 1857. »Es wird Ihnen nicht unangenehm sein, wenn ich Ihnen mittheile, dass ich mit Herrn Hofmusikhändler Haslinger in Geschäftsverbindungen getreten bin«, etc. Unterzeichnet: Richard Wagner. 2½ Seiten. 16°.

1858 3428. An denſelben. Zürich. 8. Jan. 1858. »Es thut mir wahrlich doch sehr leid, wenn Ihre Unpünktlichkeit im Zahlen uns von einander entfernen sollte.« etc. Unterzeichnet: Richard Wagner. 3½ Seiten. 8°.

3429. An denſelben. Paris. 22. Jan. 58. »Glauben Sie nur um Alles nicht, dass es mir daran liegt, Sie zu chikaniren! —« etc. Unterzeichnet: Rich. Wagner. (Die Adreſſe auf dem Brief ſelbſt angebracht: »Herrn Director J. Hoffmann in Wien.« d. G.) 1½ Seite. 8°.

1863 3430. Brief an Director ..... (vermuthlich Salvi) Penzing 14. August 1863. »Betrachten Sie mich als eben erst von Reisen zurückgekehrt«, etc. Unterzeichnet: Richard Wagner. 1 Seite. 8°.

1866 3431. Brief an Franz Mrazeck[16] in München. Genf, 5. März 1866. »Mit der beiliegenden Vollmacht und dem Briefe an den Cabinetskassier Grünwald« etc. Unterzeichnet: **Richard Wagner.** 2 Zeilen 8°. Auf der vierten Zeile: Nachſchrift: »Wollen Sie Herrn Kassier Grünwald sagen« etc. 6 Zeilen quer geſtrichen. Unterzeichnet: **Wagner.**

3432. **An denſelben.** Luzern, Ostersonntag. c. 3. (1866.) »Auf dem beiliegenden Blatte habe ich noch recht genau Alles aufgeschrieben«, etc. Unterzeichnet: **R. W.** 1 Zeile 8°.

3433. **An denſelben.** Luzern, 1. Mai 1866. »mir thut es herzlich leid zu hören, dass Sie gefallen sind und sich beschädigt haben« etc. Unterzeichnet: **R. Wagner.** 1 Zeile 8°.

3434. **An denſelben.** Luzern, 21. Aug. 1866. »Hoffentlich seid Ihr in voller Arbeit und bald sehen wir uns wieder« — etc. Unterzeichnet: **Rich. Wagner.** 1 Zeile 8°.

1868 3435. **An denſelben.** . . . . . 28. Juni c. 3. (1868.) »Hier habe ich aus Versehen auch die kleine Schneiderrechnung mitgenommen.« Am Schluſs: »In die Meistersinger sollt Ihr noch einmal kommen. Schönen Gruss!« etc. Unterzeichnet: **R. Wagner.** 1 Zeile 16°.

1868 **An denſelben.** Nachſchrift zu einem Brief von Frau C. von Bülow: Mittwoch 19. August 1868. »Das Packet folgt erst mit der Fahrpost besonders nach«, etc. 6 Zeilen. 3583.

1871 3436. **An denſelben.** Luzern 6. Januar 1871. »Ich werde den Schnupftabak, wenn er ankommt, wieder an Sie zurückschicken« etc. Unterzeichnet: **Rich. Wagner.** 1 Zeile. 8°. Auf der zweiten Zeile: Nachſchrift: »Jetzt fällt mir ein, dass kürzlich aus der Gegend von Genf« etc. Unterzeichnet: **R. W.** 11 Zeilen quer geſtrichen.

3437. **An denſelben.** Luzern 4. Aug. c. 3. »Schönen Gruss für Sie und Anna! —« etc. Unterzeichnet: **R. Wagner.** 1 Zeile 16°.

1866 3438. **Brief an Franz und Anna Mrazeck.** 17) Luzern 18. April 1866. »Ich brauche noch mehr von meinen Sachen, also« etc. Unterzeichnet: **Richard Wagner.** 2 Zeilen 8°.

3439. **An dieſelben.** Luzern 28. April 1866. »Schönen Gruss, Ihr guten Leute! Auch vielen Dank für Anna's herzliches und gefühlvolles Schreiben!« — etc. Unterzeichnet: **R. Wagner.** 3 Zeilen 8°.

3440. **Ein Couvert zu dieſem Brief.** Adreſſe: Herrn Franz Mrazéck 21 Briennerstrasse München. (Marke mit Poſtſtempel: Luzern 28. April 66.)

1870 3441. **An dieſelben.** Tribschen 30. Juli 1870. »Machen Sie es mit dem Wechsel nur wie sonst immer« etc. Unterzeichnet: **R. Wagner.** 1 Zeile 8°.

1869 3442. **Brief an Anna Mrazeck.** Tribschen 1. Mai 1869. »Schönen Dank für Ihren Brief mit der zerschlagenen schönen Schüssel Ei! Ei! Die böse Susanne«, etc. Unterzeichnet: **R. W.** 2½ Zeilen 8°.

1869 3443. Brief an Dr. Julius Lang. Luzern, 13. März 1869. »Da die Broschüre jetzt zur Versendung wohl so ziemlich fertig sein wird«, etc. Unterzeichnet: Richard Wagner. 1 Seite. kl. 8°.

3444. Ein Couvert zu dieſem Brief. Adreſſe: Herrn Dr. Julius Lang Pionnierstrasse 22 in Berlin. kl. 4°. Briefmarke mit Poſtſtempel Luzern. 13. III. 69. III.

1869 3445. Brief an Reinhard Schaefer[19] in München. Luzern, 14. Sept. 1869. »Nur 2 Zeilen füge ich der soeben expedirten Depesche bei.« etc. Unterzeichnet: R. W. 1 Seite. 8°.

3446. An denſelben. Luzern, 4. Oct. 1869. »Verzeihen Sie dass ich Sie zunächst wieder nur mit einer Bitte belästige!« etc. Unterzeichnet: R. Wagner. 2 Seiten. 8°.

3447. Ein Couvert zu dieſem Brief. Adreſſe: Herrn R. Schäfer alte Pferdestrasse[19] 4. in München. Recommandirt. fr. Poſtſtempel: Luzern 4. X. 69.

1872 3448. An denſelben. Bayreuth 31. Aug. 1872. »Sie haben mich neuerdings wieder durch Ihre Nachricht über das kürzlich zum Vortheil meines Bayreuther Unternehmens von ausgezeichneten Kunstkräften in München veranstaltete Konzert sehr erfreut.« etc. Unterzeichnet: Richard Wagner. 3 Seiten. 8°. (Vergl. das Fragment dieſes Briefes auf S. 21 in Bd. 1.)

3449. Ein Couvert zu dieſem Brief. Adreſſe: Herrn Reinhard Schaefer Herrengasse 12. München. Mit 2 Marken, Poſtſtempel: Bayreuth 1. 9. kl. 4°.

1875 3450. Brief an .... (angeblich an Profeſſor Julius Hey.) Bayreuth 15. Oct. 1875. »Nun weiss ich doch einmal wieder Unger's Adresse i. d (?) Privatwohnung nicht!« etc. Unterzeichnet: Rich. Wagner. 1 volle Seite. 8°.

1869 3451. Telegramm an Frau Stocker.[20] Tribschen. Luzern. 10 Zeilen mit Bleiſtift quer geſchrieben. (München, 1. September 1869.) 1 Blatt Briefpapier. 8°.

3452. Ein größeres Couvert in Octav adreſſirt an: Herrn Dr. Julius Lang in Berlin. Recommandirt. Als Abſender genannt: G. Stocker. Tribschen bei Luzern. Mit 3 Briefmarken; Poſtſtempel: Luzern 16. II. 69. 3 Siegel; das Petſchaft einen Adler vorſtellend. (Muthmaßlich zur Einſendung des Manuſcriptes der vorgenannten Broſchüre benützt worden.)

(Undatirt.)

3453. Brief an ...... (angeblich an den Dichter G. Herwegh.) »Es ist mir wirklich ein recht grosses Bedürfniss, heute ruhig zu Haus zu bleiben.« etc. Unterzeichnet: R. W. 1 Seite. 8°.

3454. An denſelben. »Frau Wille[21] meldet mir heute früh, dass wir sie draussen nicht treffen — würden«; etc. Unterzeichnet: R. W. ½ Seite. 8°.

3455. **An denſelben.** »Da sind noch ein paar Zeilen an Ihren Herrn F. —ra« etc. Unterzeichnet: R. W. ½ Seite. Auf roſafarbigem Papier mit Hochdruck: R. W. 16°.

1863 3456. **Brief an Ferdinand Schweickhart.**[22]) (1863.) »Ich bitte Sie, den Ofen der überhaupt zu spät fertig geworden ist ......« etc. Unterzeichnet: Richard Wagner. 1 Seite. 8°.

3457. **Brief an Franz Mrazeck in München.** »Geben Sie nun mit diesem Brief zu Herrn Staatsrath v. Neumeier« etc. Unterzeichnet: R. W. ½ Seite. 8°.

3458. **Brief an Franz und Anna Mrazeck.** »Kinder! Mit dem Bier macht mir Franz jetzt doch immer Dummheiten.« etc. Unterzeichnet: R. W. 1 Seite. 8°.

3459. **Brief an Vreneli**[23]) ...... »Ich schreibe Ihnen nur in Geschäften, weil diess am dringendsten ist. —« etc. Unterzeichnet: R. W. 4 volle Seiten. 16°.

3460. **Ein Quartblatt, enthaltend ein Verzeichniß von denjenigen Möbeln und Gegenſtänden, welche von München nach der Schweiz übergeführt worden ſind, nebſt Anordnung der Verpackung** ꝛc. 28 Zeilen. Unterzeichnet: R. W.

3461. **Ein Folioblatt mit der Aufſchrift:** »Bitte mich nicht zu wecken!« **Enthält einen Auftrag für Anna.** Donnerstag Früh. Unterzeichnet: Wagner. 7 Zeilen mit großen Buchſtaben quer geſchrieben.

3461a. **Ein Beſtellzettel mit Bleiſtift geſchrieben, an den Buchbinder** ...... **in Luzern.** (1870.)[24])

3462. **Ein kleiner Zettel,** (auf der Rückſeite: »Für Franz«.) **enthält einen Auftrag den Gehalt Wagner's zu beheben.** Unterzeichnet: R. W. 9 Zeilen.

3463. **Titelblatt des Manuſcriptes der Broſchüre (reſp. Feuilleton-Artikels):** »Herr Eduard Devrient und sein Styl«. Eine Studie über dessen »Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy« von Wilhelm Drach. 1 Blatt. 4°. 6 Zeilen.

3464. **Ein Briefcouvert adreſſirt an:** Herrn Dr. J. Lang Schwanthalerstrasse 92. München. Mit Hochdruckmonogramm: R. W. u. 4°. Von anderer Hand auf der Breitſeite geſchrieben: 21. April 1867.

Unterſchrift: »Richard Wagner«, unter einem im Beſitze der Schauſpielerin Joſephine Gallmeyer geweſenen Bildniß des Meiſters. 3531

2. Facſimile.

„Geſang der Walküren". Zürich, 12. Nov. 52. Richard Wagner. Deutsches Stammbuch. Autographisches

Album der Gegenwart. Herausgegeben von Franz Schlodtmann. Bremen. Verlag von Franz Schlodtmann. 1855. (Quer-Folio.)[24] (3497)

Facſimile ſammt Unterſchrift. Lettre adressée à Mr Giacomelli. (Richard Wagner par Charles de Lorbac avec Portrait et autographe. Paris 1861. Nach S. 64. (Beilage: kl. 4°.) ([illegible])

Lettre adressée à Mr A. de Gasperini,[25] le 4 Juni 1860, quelques mois avant la 1ère réprésentation du Tannhauser à l'Opéra. (Richard Wagner par A. de Gasperini. Paris 1866. Beilage 1 S. Gr.-8.) ([illegible])

Notenfacſimile: Dernières Pages de la Partition d'Orchestre du Tannhauser. Unterſchrift: Richard Wagner. Dresden, 13. April 1845. (Richard Wagner par A. de Gasperini. Paris 1866. Beilage 1 Blatt 2 S. kl. Fol.) ([illegible])

Facſimile ſammt Unterſchrift. (Riccardo Wagner Saggio biografico critico di G. Marsillach[26]) Eleonardt .... Secondo viaggio nelle regione del avenire ... del Dott. Filippo Filippi. Milano 1881.) Quartblatt (Vergl. S. 16 Nr. 1.) (3613)

3465. **Manuscript- und Portrait-Gallerie musikalischer Heroen.** (No. 47. Rich. Wagner, Volksgesang zum Kaisermarsch.) Carl Simon, Musik-Verlag Berlin W. Querfolioblatt auf Karton. Lichtdruck.

III. Telegramme.

1869 3466. **Original-Telegramm an Dr. Julius Lang,** „Redacteur des Kunſtblatt", Berlin. Telegraphie des Norddeutſchen Bundes. Monat Februar 1869. Luzern, den 20ten um 10 Uhr 15 Min. M. aufgegeben. Quartblatt.

3467. **Original-Telegramm an denſelben.** Telegraphie des Norddeutſchen Bundes. Monat Februar 1869. Luzern, den 21ten um 7 Uhr 20 Min. V. aufgegeben. Quartblatt.

3468. **Original-Telegramm an denſelben.** Telegraphie des Norddeutſchen Bundes. Monat März 1869. Luzern, den 8ten um 1 Uhr 55 Min. N. aufgegeben. Quartblatt.

Telegramm in Verſen an Tichatſchek zu deſſen 40jährigem Jubiläum. (Signale für die Muſikaliſche Welt 1870. S. 75.) (3984)

—— —— (Kleines Tonkünſtlerlexikon von Paul Frank. Leipzig 1881. S. 210.) (3656)

Telegraphiſcher Gruß in Verſen aus Luzern, an den Sänger G. Hölzel in München. (Signale für die Muſikaliſche Welt 1870. S. 77.) (3984)

3469. Telegramm an Wagner's einſtigen Diener Franz Mrazeck-München. (Kurz vor deſſen Tode abgeſendet.) Bayreuth, 16. Januar 1874. Fremden-Blatt. Wien, 5. Februar 1874. (Siehe Anmerkung 16. S. 31.)

—— —— New-Yorker Muſik-Zeitung. Jahrg. XVII. 1874. Nr. 9. S. 3. (3997)

3470. Telegramm an den Baſſiſten Herrn Kögel in Hamburg. Baireuth, 12. Mai 1876. (Ausſchnitt, aus einer unbekannten Zeitung, 17. Mai 1876.)

IV. Briefe.

1. Abſchriften.

A. Nach dem Original.

1846 3471. Brief an Muſikdirector Theodor Krütner, in Einſiedl bei Marienbad. Dresden, 19. Febr. 46. 1 S. Quartblatt. Auf der Rückſeite die Adreſſe eines gleichzeitig an Krütner geſandten Poſtpakets: „Die corrigirte Abſchrift der „Rienzi"-Partitur" enthaltend.) 27)

1853 3472. Brief an Fräulein Louiſe Otto in Meißen. Zürich, 26. Sept. 1853. 2 S. 8°. 28)

(1854 3473. An dieſelbe. Undatirt. (Zürich 1854.) 2 S. 8°. 28)

1868 3474. Brief an Matthieu.29) München, 23. Jän. 1868. 1½ S. 8°.

1872 3475. Brief an Franz Mrazeck. Bayreuth, 26. April 1872. 1½ S. 8°.

1875 3476. Brief an Hans Makart.30) Bayreuth, 31. März 1875. 1 S. 8°.

1879 3477. Brief an Emil Heckel in Mannheim. Bayreuth, 28. April 1879. 1 S. 8°.

‡ B. Nach ſchon gedruckten oder copirten Briefen.

1858 3478. **Brief an Joſeph Tichatſcheck.**[31]) Venedig, 3. Sept. 58. 1½ S. Conceptpapier.

1859 3479. **An denſelben.** Paris 16 rue Newton 21. Nov. 59. 2 S. Nachſchrift 2 S. Conceptpapier.

1860 3480. **An denſelben.** Paris 15. Mai 1860. 2¼ S. Conceptpapier.

1866 3481. **Zuſchrift an den „Bund".** Copie aus „Bund" 1866. No. 160. vom 12. Juni. 1¾ S. auf 2 Quartblätter.

1876 3482. **Schreiben an den Berliner Hof-Capellmeiſter Eckert.** Baireuth, 3. April 1876. 1 S. Conceptpapier.

2. Gedruckte Briefe.

1841 **Brief an Hofrath Th. Winkler (Hell.) in Dresden, Redacteur der „Abendzeitung". 25, rue du Helder, Paris, 7. Mai 1841.** (Das Muſeum. Literariſch-belletriſtiſches Unterhaltungsblatt der Neuen Frankfurter Preſſe. Nr. 206. Dienſtag den 4. September 1877. Ein alter Brief R. Wagner's.)[32] (3045)

1843 **Brief an einen Berliner Muſikfreund und Kunſtreferenten. Dresden, 9. Januar 1843.** (Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 66. 1870. S. 478: Ungedruckte Muſikerbriefe. Herausgegeben von Dr. Ludwig Nohl. 15. Wagner. Aus der Autographenſammlung des Herrn Senator Culmann in Hannover. Adreſſat unbekannt.) (2983)

Größeres Fragment aus einem Briefe „über die Entſtehung und ſpätere Ausführung" des „fliegenden Holländer", „was Wagner ſelbſt einem ſeiner Freunde von Teplitz aus ſchrieb, als er dort den Erfolg ſeiner Oper in Riga erfuhr". (Illuſtrirte Zeitung. Nr. 15. Leipzig, 7. October 1843.) (584 Nr. 1.)

Längerer Auszug aus einem Briefe an Louis Spohr. (1843.) (Louis Spohr's Selbſtbiographie. Zweiter Band. Caſſel u. Göttingen. G. H. Wigand. 1861. S. 272.) (3625.)

1846 **Brief an den Geh. R. u. G. D. von Lüttichau.**[33]) **4. März 1846.** (Dramaturgiſche Blätter. 1878. S. 77. Richard Wagner am Hoftheater zu Dresden. S. 80. Wagner an Lüttichau.) (4002)

1850 **Brief an Eduard Genaſt**[34]) **in Weimar, die bevorſtehende erſte Aufführung des „Lohengrin" betreffend. Auguſt 1850.** (Aus dem Tagebuche eines alten Schauſpielers. Von Ed. Genaſt. Vierter Theil. Leipzig, Günther. 1866. S. 128.) (3725)

An denſelben. Nach der erſten Aufführung des „Lohengrin" in Weimar. September 1850. (Aus dem Tagebuche eines alten Schauſpielers. Von E. Genaſt. Vierter Theil. S. 132.) (3725)

Brief an Eduard Genaſt in Weimar. Ueber einige von Seite Genaſt's in Vorſchlag gebrachte Kürzungen im „Lohengrin". Zürich den 23. September 1850. (Aus dem Tagebuche eines alten Schauſpielers. Von Ed. Genaſt. Vierter Theil. S. 137—143.) (3725)

1854 3183. Brief an den Dirigenten der Wiesbadener Oper, Capellmeiſter Jean Baptiſt Hagen. Zürich 26. Mai 1854. (Beilage zu No. 12 der Neuen Musiker-Zeitung. 25. März 1881. S. 72.) Ausſchnitt.

1855 Größeres Bruchſtück eines Briefes an einen Freund in Dresden. (Die unwahren Nachrichten in den deutſchen Zeitungen, über Wagner's angebliche Entfernung von London betreffend.) London, den 16.ten Juni. Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 43. 1855. Nr. 1. S. 8. Ein Brief R. Wagner's. (3865)

1856 Bruchſtücke aus einem Briefe. Zürich 27. März (1856) an Herrn Capellmeiſter Skraup in Prag, den Dank für deſſen außerordentliche Bemühungen um das Gelingen der Aufführung von „Lohengrin" ausſprechend. (Blätter für Muſik, Theater und Kunſt. II. Jahrg. 1856. S. 119.) (3912)

1860 Zuſchrift R. Wagner's (Proteſt) an Hector Berlioz aus der »Presse théâtrale et musicale von Giacomelli«. (Berliner Muſik-Zeitung Echo. Zehnter Jahrg. Nr. 12. 25. März 1860. S. 90. Richard Wagner und Hector Berlioz in Paris.) (3938)

Brief an A. de Gasperini 4. Juni 1860. (Vergl. d. Facſimile S. 90 u. Nr. 3605.)

1861 Brief (in franzöſiſcher Sprache) an den Director der großen Oper in Paris, mit welchem R. Wagner die Partitur des Tannhäuſer nach der dritten Vorſtellung (Sonntag, den 24. März) zurückzog. Paris, le 25 mars 1861. Richard Wagner. (Niederrheinische Musik-Zeitung. IX. Jahrgang 1861. Nr. 14. Köln, 6. April 1861. S. 112.) (3916)

Derſelbe (in deutſcher Sprache). (Neue Zeitſchrift für Muſik. Bd. 54. Januar bis Juni 1861. S. 145.) (3912)

Citat aus einem 2. Briefe. (Echo. Eilfter Jahrgang. Nr. 15. 14. April 1861. S. 118. Kunſt-Nachrichten.) (3917)

Bruchſtücke aus einem Schreiben an den (Wiener) akademiſchen Geſangverein, die Ablehnung eines von dem genannten Verein R. Wagner zugedachten Ständchens betreffend. (Echo. Eilfter Jahrgang. Nr. 22. 2. Juni 1861. S. 175. Kunſt-Nachrichten.) (3917)

Brief an Mr Giacomelli (1861). (Vergl. das Facſimile auf S. 90 u. Nr. 3604.)

Schreiben von Richard Wagner aus Wien an ſeinen franzöſiſchen Biographen, Ch. de Lorbac auf die bevorſtehende Aufführung von „Triſtan und Iſolde“ in Wien bezüglich. (Echo. Eilfter Jahrg. No. 47. 24. November 1861. S. 374. Kunſt-Nachrichten.) (3947)

1863 3454. Brief an Herrn Cornel Abrányi, Redacteur der „Zeneszeti Lapok“ in Peſth. Penzing bei Wien, 8. Auguſt 1863. Richard Wagner. (Niederrheinische Musik-Zeitung. XI. Jahrgang. Nr. 35. Köln, 29. August 1863. S. 279. Richard Wagner über ungarische Musik (Pesther Lloyd, Nr. 188.))

1865 3455. Antwortſchreiben an Dr. J. Lang in Bremen; hauptſächlich den Erfolg der „Rienzi“-Aufführungen daſelbſt betreffend. München, 28. Nov. 1865. (Bremer Courier, 2. December 1865. Ein Brief von Richard Wagner.) (Ausſchnitt.)

1869 An den Herausgeber der „Signale“ zur Veröffentlichung zugeſendetes Schreiben. Luzern, 23. Jan. 1869. (Signale für die Muſikaliſche Welt. Leipzig, 1869. S. 179. Zu Hans von Bülow's Biographie.) (3979)

Brief an die Redaktion der „Signale“. Luzern, 19. März 1869. (Signale für die Muſikaliſche Welt. Leipzig, 1869. S. 438.) (3979)

—— —— (Münchener Propyläen I. J. 1869. S. 331.) (3982)

3456. Antwortſchreiben, aus Luzern auf eine telegraphiſche Gratulation von einer Anzahl Freunde aus Peſt zu Wagner's Geburtstag. (Die „Preſſe“, 1. Juni 1869.)

1870 Brief an Eberle in Berlin, „welcher bei Einſtudirung der „Meiſterſinger“ eine Zeit lang thätig war ......“ Luzern, 1. März 1870. (Signale für die Muſikaliſche Welt. 1870. S. 435. Ein Brief von Richard Wagner.) (3984)

An die Redaction der „Signale“. Zur Berichtigung. Luzern, 20. Juni 1870. Richard Wagner. (Eine Notiz aus der „Illuſtrirten Zeitung“ vom 18. Juni, die Ablehnung Wagner's bei der Beethovenfeier in Wien die neunte Symphonie zu dirigiren, betreffend.) (Signale für die Muſikaliſche Welt. 1870. S. 531.) (3984)

Schreiben an Herrn Nikolaus Dumba in Wien (Präſes-Stellvertreter des Beethoven-Comités). Die Ablehnung der Betheiligung an der Beethoven-Feier betreffend. (Juli 1870.) (Die Preſſe. Feuilleton. Das Muſikantenthum in der Muſik. Wien, 18. Juli. E. Schelle.) (4320)

1871 Brief an die Redaction der „Signale für die Muſikaliſche Welt“. Luzern, 12. November 1871. (Signale, 1871. S. 788.) Vergl. (131 (Nr. 1.)) (Brief an den Privatſecretär Napoleons III.) (3969)

1872 **Dankſchreiben an Cpm. Richter für die Zuſendung eines größeren Betrages als Erlös eines für das Baireuther Unternehmen in Peſt veranſtalteten großen Concertes.** Luzern. 12. März 1872. (Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 68. 1872. S. 155.) 3994

Brief an den Hofrath Puſinelli in Dreſden. Bayreuth. 22. Juni 1872. (Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 68. 1872. S. 281. C. F. K. — Man vergl. N. Z. f. M. 1872. S. 275.) [illegible]

Auszug aus demſelben. (Mus. Wochenblatt. 1872. S. 129. 550. Nr. 1.)

1873 **Brief an den Vorſitzenden des Berliner Wagner-Vereins.** Bayreuth. 18. März 1873. (Neue Zeit. Zweiter Jahrg. 1872—1873.) 3995

(1874) **Bruchſtück aus einem Briefe an Theodor Thomas in New-York.** (New-Yorker Muſik-Zeitung. Jahrg. XVII. 1874. No. 35. S. 8.) 3997

(1877) **Fragment eines Briefes an Ludwig Nohl,**[35] **die Widmung der „Briefe Beethovens" betreffend.** (Beethoven. Nach den Schilderungen ſeiner Zeitgenoſſen. Von L. Nohl. Stuttgart. Cotta. 1877. Vorrede. S. V.) 3646

(1878) **Bruchſtück aus einem Schreiben an Erdmann-Jung.** (Musikalisches Wochenblatt 1878. S. 47. Beitrag zur Gesangsaussprache. 566. Nr. 1.)

(1881) **Brief an Steinway in New-York** (1881). (Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung. 1881. S. 231. Richard Wagner über die Vollkommenheit des modernen Klaviers.) 4001

16 kürzere Briefe; private Aufträge enthaltend. (1864—1868.) (Neue Freie Presse. Wien, 16. u. 17. Juni 1877. [illegible] 5018—5019.

(Bereits im 1. Bande aus anderen Quellen gebracht.)

1847 **Brief an Eduard Hanslick.** Dreſden am 1. Januar 1847. (Muſikaliſche Stationen. Von Eduard Hanslick. Berlin 1880. S. 272—276.) 3650

1865 3187. **Größerer Auszug aus dem Schreiben an den Herausgeber des Wiener „Botſchafter".** (Allgemeine Zeitung. Augsburg. 25. April 1865.)

—— —— Der Sammler 1865. S. 191, 198. Die Oper „Triſtan und Iſolde". 5249

1867 **Brief an Tichatſcheck.** Luzern, 15. Juni 1867. (Zellner's Blätter für Theater, Muſik und bildende Kunſt. 1867. Nr. 52 vom 28. Juni. S. 205. Feuilleton. Ein Brief Richard Wagner's an Tichatſcheck. (Authentiſch.) 3970

1870 **Brief an Hans Richter in Brüſſel.** Luzern, 25. März 1870. (Signale für die Muſikaliſche Welt. 1870. S. 361.) 3981

Brief an Hans Richter in Brüſſel. Luzern, 25. März 1870. (Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 66. 1870. S. 158.) (3983)

Brief an Heinrich Eſſer[27]) **in Salzburg.** Tribſchen bei Luzern, 16. Mai 1870. (Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 66. 1870. S. 230. Ein Brief von Richard Wagner an Hrn. H. Eſſer in Salzburg.) (3983)

—— —— (Die Tonhalle 1870. S. 358. Eine Erklärung Richard Wagner's.) (3986)

—— —— (Signale für die Muſikaliſche Welt. 1870. S. 181. Richard Wagner und ſeine „Walküre“.) (3984)

1872 **Brief an Ernſt Gettke.** Bayreuth, 9. November 1872. (Almanach der Genoſſenſchaft deutſcher Bühnen-Angehöriger. 1873. Leipzig. (II. Theil. Zur Bühnen-Literatur. S. 73–77. Brief Richard Wagner's an den Herausgeber.) (3818)

3188. **Auszug aus demſelben.** (Zeitungs-Ausſchnitt ohne Titel. 2. Juli 1873. Richard Wagner über den Schauſpielerſtand.)

1881 **Brief an Angelo Neumann in Berlin.** Berlin, 30. Mai 1881. (Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung. 1881. S. 193.) (4001)

* * *

V. Reden und Anſprachen.

1861 **Worte, geſprochen von Richard Wagner am Schluſſe einer Vorſtellung des von ihm damals (15. Mai 1861) zum erſten Male gehörten „Lohengrin“ in Wien.** (Echo. Eilfter Jahrg. Nr. 21. 26. Mai 1861. S. 165.) (3947)

1868 **Anſprache am Schluſſe der Probe der „Meiſterſinger von Nürnberg“ (der letzten vor der Generalprobe), an die in dieſem Werke mitwirkenden Künſtler, am 17. Juni 1868 in München.** (Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 64. 1868. S. 232.) (3972)

Bruchſtück aus dieſer Anſprache. (Die Tonhalle. 1868. S. 219.) (3977)

1872 **Kurze Anſprache an die Muſiker, nach der erſten Probe (zum Wagner-Konzert am 12. Mai) am 8. Mai 1872 im kleinen Muſikvereinsſaal zu Wien.** (Illuſtrirtes Wiener Extrablatt. Wien, 9. Mai 1872.) (1323)

* * *

VI. Kürzere gelegentliche Ausſprüche, und Citate aus Briefen.

Citat aus einem „nach Wien gelangten Briefe". Erklärung die Partitur des Lohengrin dem Direktor Hoffmann nicht überlaſſen zu können, unter Angabe der Gründe. (Blätter für Muſik Theater und Kunſt. III. Jahrg. 1857. Wien. S. 308.) 3917

Ein Bonmot von Richard Wagner. (Signale für die Muſikaliſche Welt. Leipzig 1871. S. 413.) 3969

Bruchſtück aus einem Briefe „an den Privatſecretär Napoleons III., Herrn Mocquard." (Signale für die Muſikaliſche Welt. 1871. S. 776. Vergl. Nr. 131. Bd. 1.) 3989

3189. Excerpt aus einem in der Liberté abgedruckten Briefe R. Wagner's an Mme Catulle Mendez: der Schluß des Briefes (13 Druckzeilen) wörtlich gebracht. „Richard Wagner" (La France musicale No. 11. 33e Année. 14. Mars 1869.) (Vergl. Nr. 129. Bd. 1.) 28

◆

VII. Gedruckte Manifeſte, Anordnungen, Erläſſe, Entwürfe und verſchiedene Schriftſtücke.

1. Das Bühnenfeſtſpiel zu Bayreuth 1876 betreffend.

1872 Danksagung. An ſämmtliche „Theilnehmer und Förderer der von mir veranſtalteten Kunſt-Feſtlichkeit" gerichtet. Bayreuth, 21. Mai 1872. Richard Wagner. (Betrifft die Feſtlichkeiten gelegentlich der Grundſteinlegung des Bühnenfeſtſpielhauſes zu Bayreuth am 22. Mai 1872.) Bayreuther Tagblatt. Sonnabend, den 25. Mai 1872.) 1826

2. Auf die Schule, den Patronat-Verein und die künftigen Feſtaufführungen bezüglich.

(Siehe Band I. S. 28.)

3. In verſchiedenen beſonderen Anläſſen.

1837 3490. „Theater-Anzeige.“ Sonnabend, den 11. Dezember 1837. wird zum Vortheile des Unterzeichneten zum Erſtenmale aufgeführt: „Norma“ ...... Riga, den 8. Dezember 1837. Richard Wagner. Kapellmeiſter. (Fremden-Blatt (Abendblatt). Wien, 23. Auguſt 1877. „Eine intereſſante Theater-Anzeige, welche von „Richard Wagner“ herrührt, wird vom „Frkf. Journ.“ veröffentlicht .....“) Die Anzeige hat 14 gedruckte Zeilen.

1843 Verwahrung — gegen den, bei Schott in Mainz erſchienenen Nachdruck einer urſprünglich in Paris bei M. Schleſinger von Wagner herausgegebenen Compoſition »les deux grenadiers« wegen Entſtellung des beigegebenen deutſchen Textes von H. Heine. Dresden, 12ten Mai 1843. Richard Wagner. (Neue Zeitſchrift für Muſik. Achtzehnter Band. 1843. No. 39. S. 158.) (Vergl. Nr. 172 (Bd. 1.) u. Nr. 3507.) (3854)

Erklärung — daß es nicht in Wagner's Abſicht gelegen habe, mit voriger Verwahrung der genannten Firma den Vorwurf eines widerrechtlichen Nachdruckes zu machen. Dresden, d. 13. Juni 1843. Richard Wagner. (Neue Zeitſchrift für Muſik. Achtzehnter Band. 1843. No. 49. S. 198.) (3854)

1852 An die Dirigenten, welche eine Aufführung der Ouvertüre zu Tannhäuſer im Concert beabſichtigen. Zürich, 30ten October 1852. Richard Wagner. (Neue Zeitſchrift für Muſik. Siebenunddreißigſter Band. 1852. No. 19. S. 200. Vermiſchtes.) (3898)

1856 Aus Zürich erlaſſene Erklärung, die von Wagner abgelehnte Direction der Wiener „Mozartfeier“ betreffend. Zürich, 14. Febr. 1856. Richard Wagner. (Deutſche Theater-Zeitung. 1856. S. 62.) (3913)

Dieſelbe Erklärung (mit Hinweglaſſung des erſten Satzes). (Blätter für Muſik, Theater und Kunſt. II. 3. 1856. S. 92.) (3912)

Auszug aus einer Erklärung in der „Eidgenöſſiſchen Zeitung“ vom 11. Februar 1856, als Antwort auf verſchiedene „Invectiven“ die Ablehnung der Direction der Mozart-Feier in Zürich betreffend. (Neue Zeitſchrift für Muſik. Bd. 44. 1856. No. 10. S. 110. Vermiſchtes.) (3909)

* * *

VIII. Zeitſchriften und Werke, welche nebſt verſchiedenem Anderen auch von R. Wagner ſelbſt Herrührendes enthalten.

Unter dem „verſchiedenen Anderen“ iſt hier ausſchließlich nicht auf die Sache bezügliches zu verſtehen. Alle Werke, welche ſowohl von R. Wagner ſelbſt Geſchriebenes, als Anderes, auf die Sache bezügliches enthalten, ſind in der dritten Abtheilung aufgezählt.

1837 3491. **Europa.** Chronik der gebildeten Welt. In Verbindung mit mehren Gelehrten und Künſtlern herausgegeben von Auguſt Lewald. 1837. Zweiter Band. Leipzig und Stuttgart. J. Scheible's Verlags-Expedition. 620 S. Lex. 8°. (Muſikbeilagen. Nach S. 240: **Carnevals-Lied aus der Oper Das Liebesverbot, oder die Novize von Palermo, von Richard Wagner.**)

1841 3492. **Abend-Zeitung auf das Jahr 1841.** Herausgegeben von Theodor Hell. Fünfundzwanzigſter Jahrgang. Erſter Band. Dresden und Leipzig, in der Arnoldiſchen Buchhandlung. Nr. 1 bis 155. (1—1240 getheilte Seiten.) Lex. 8°. (Siehe: „In Zeitſchriften und Zeitungen erſchienen“ S. 12.)

3493. —— —— Zweiter Band. Nr. 156 bis 313. (1243—2504 getheilte Seiten.) (Siehe: „In Zeitſchriften und Zeitungen erſchienen“. S. 12.)

1842 3494. —— —— 1842. (Titel fehlt.) Dresden und Leipzig, in Kommiſſion der Arnoldiſchen Buchhandlung. Verantw. Redakteur: K. G. Th. Winkler (Th. Hell). Erſter Band. Nr. 1 bis 155. (1—1270 getheilte Seiten.) Lex. 8°. (Siehe: „In Zeitſchriften und Zeitungen erſchienen“ S. 12.)

1851 3495. **Deutſche Monatsſchrift für Politik, Wiſſenſchaft, Kunſt und Leben.** Herausgegeben von Adolph Kolatſchek. Zweiter Jahrgang. Erſter Band. Januar, Februar, März. Bremen. C. Schünemann's Buchhandlung (J. Kühtmann & Comp.) 1851. 180 S. gr. 8°. (Siehe: „In Zeitſchriften und Zeitungen erſchienen“. S. 9.)

3496. —— —— Zweiter Band. (April, Mai, Juni.) 1851. 179 S. gr. 8°. (Siehe: „In Zeitſchriften und Zeitungen erſchienen“. S. 9.)

1855 3497. **Deutsches Stammbuch. Autographisches Album der Gegenwart.** Herausgegeben von Franz Schlodtmann. Bremen. Verlag von Franz Schlodtmann. London. Williams & Norgate. Paris. Albert Franck. 1855. (Mit einem Alphabetiſchen Inhalts-Verzeichniß.) 120 unpag. Blätter in Quer-Folio. (Darinnen enthalten: **»Gesang der Walküren«. Zürich. 12. Nov. 52. Richard Wagner.**)

1870 3498. **Allgemeines Commersbuch für die Deutſche Feuerwehr,** unter gütiger Mithilfe der hervorragendſten Dichter und Componiſten der Gegenwart und vieler Feuerwehrmänner aus allen deutſchen Gauen, bearbeitet und herausgegeben von Franz Gilardone. Mit einem Titelbild in Farbendruck, entworfen von Maler J. Scheuren, k. Prof. an der Akademie zu Düſſeldorf. Speier. Im Selbſtverlage des Herausgebers. 1870. XII. u. 220 S. 12°. (S. 1. Wahlſpruch für die Deutſche Feuerwehr. (Original-Compoſition von Richard Wagner.) Luzern, 8. November 1869.)

1871 3499. Fünfzig Jahre Deutſcher Dichtung. 1820 bis 1870. Mit biographiſch-kritiſchen Einleitungen herausgegeben von Adolf Stern. Leipzig. Verlag von Ed. Wartig. 1871. — X. u. 928 S. Lex.-8°. Drittes Buch. Die Rückkehr zur Kunſt. (S. 676. Richard Wagner. (Biographiſche Skizze.) Aus „der fliegende Holländer". Zweiter Aufzug. — S. 682. Aus „Der Ring des Nibelungen". Erſter Aufzug.)

3500. Arthur Schopenhauer. Neues von ihm und über ihn. Von Dr. David Aſher. Berlin. Carl Duncker's Verlag. C. Heymons. 1871. 112 S. gr. 8°. (S. 100. III. Neuere deutſche Stimmen. S. 108. Richard Wagner. Fragment aus Wagner's Schrift: „Beethoven".)

1873 3501. Deutsche Lehr- und Wanderjahre. Selbstschilderungen berühmter Männer und Frauen. I. Dichter und Künstler. Berlin 1873. Franz Vahlen. VI. u. 322 S. 8°. (S. 300 —322. Richard Wagner (Zeitung für die elegante Welt. 1843.) (Vergl. S. 11 u. Nr. 332. (Nr. 1.))

(1873 3502. Gedanken berühmter Muſiker über ihre Kunſt. Geſammelt von La Mara. Heinrich Schmidt & Carl Günther. Leipzig. XII. u. 290 S. 8°. 1873. (Wagner Richard 1813. Seite 17—20, 32, 33, 47, 54, 59, 73, 74, 81, 100—102, 116—119, 126, 131, 142, 148, 155, 156, 169, 189—191, 208, 223, 224, 229—231, 234—236, 255, 264, 281.)

1876 3503. Die Symphonien Beethovens und anderer berühmter Meiſter. Mit Hinzuziehung der Urtheile geiſtreicher Männer analyſirt und zum Verſtändniſſe erläutert von F. L. S. von Dürenberg. Zweite Auflage. Leipzig. Verlag von Heinrich Matthes (F. C. Schilde). 1876. 181 S. kl. 8°. (S. 30, 67, 103—112, 142. Citate aus den Schriften Wagner's.)

1877 3504. Ludwig van Beethoven als Menſch und Künſtler. Ein Lebensbild entworfen und dem deutſchen Volke gewidmet von C. F. Jahn. Mit dem Portrait des Meiſters, 3 Illuſtrationen und 2 Beilagen. Zweite Auflage. Elbing 1877. Verlag von Neumann-Hartmann, Th. Mohr. 95 S. gr. 8°. (S. 61. Beilagen. 1. Programm Richard Wagner's zur neunten Sinfonie von Beethoven.)

1878 3505. Über die Elemente einer Erneuerung religiöser Ideen in der Gegenwart. Vortrag gehalten im Lesevereine der Deutschen Studenten Wiens am 19. Januar 1878 von **Siegfried Lipiner**. Wien, 1878. Im Selbstverlage des Vorstandes des Lesevereines der Deutschen Studenten Wiens. In Commission bei Carl Gerold's Sohn. 18 S. gr. 8°. (S. 12. 13. Stelle aus „Parſifal".)

1879 3506. Sammlung von Aphorismen und Ausſprüchen berühmter Perſönlichkeiten über Muſik und Muſiker. Herausgegeben von **Joſ. Seiling**. Berlin, 1879. Luckhardt'ſche Verlagshandlung. 119 S. kl. 8°. (S. 9, 10, 11, 20, 23, 24, 25, 31, 48, 58, 61, 64, 66, 67, 72, 87, 88, 91. R. Wagner.)

IX. Muſikaliſche Kompoſitionen.

1. Männer-Chöre.

Wahlſpruch für die Deutſche Feuerwehr. (Original-Compoſition von Richard Wagner.) Luzern, 8. November 1869. (Mscr. 9 Zeil.) 4°. (3498)

2. Clavier-Auszüge mit Text.

(Siehe Band 1. S. 31.)

3. Werke für Clavier allein.

(Siehe Band 1. S. 31.)

4. Lieder und Geſänge mit Begleitung des Pianoforte.

Carnevals-Lied aus der Oper: Das Liebesverbot, oder die Novize von Palermo, von **Richard Wagner**. (Europa. Chronik der gebildeten Welt. 1837. Zweiter Band. Muſikbeilagen. Nach S. 240. Zwei kleine Folioblätter.) 4°. (3491)

3506a Der Tannenbaum. Gedicht von **Scheuerlin**. Musik von **R. Wagner**. (Ausſchnitt aus A. Lewald's Europa. 1839. Vierter Band.) Folioblatt.

3507. **Les deux Grenadiers.** 42) Traduit de l'Allemand de Henri Heine (de Richard Wagner). Collection de Romances, Mélodies, Ballades, Tyroliennes, Chansonettes, etc. Paris, Brandus et Cie éditeurs de musique 103, Rue de Richelieu. 7 S. gr. 4°. 43)

5. Bearbeitungen.

3508. **Grande Fantasie sur la Romanesca fameux air danse du XVI. Siècle par Henri Herz op. 111 arrangée a quatre mains par Richard Wagner.** Paris chez E. Troupenas & Cie. 25 S. 4°.

3509. **Stabat mater. Motette für zwei Chöre a capella componirt von Palestrina. Mit Vortrags-Bezeichnungen für Kirchen- und Concert-Aufführungen eingerichtet von Richard Wagner.** Leipzig, C. F. Kahnt. 19 S. 4°.

‡ 6. Partituren.*)

3510. **Partitur zu Lohengrin. Dritte Scene, im 3. Aufzug.** (In der gedruckten Partitur nicht aufgenommener zweiter Theil der ſogenannten Gral-Erzählung.) Geſchrieben. 13 S. 4°. (Vergl. Bd. 1. S. 12.)

3511. **Inſtrumentaleinleitung zu „Triſtan und Iſolde" von Richard Wagner. Mit Schluß von Bülow.** 44) 15 S. 4°.

3512. —— —— **42 Orcheſterſtimmen.** Geſchrieben. 4°.

---

*) Bezüglich der Aufnahme von Partituren und Partitur-Theilen vergleiche man die einſchlägige Stelle S. XII der Vorrede zum 1. Band.

Anmerkungen.

1) (S. 3) Man vergl. den Proſpekt Nr. 2057 (Bd. I).

2) (S. 3) Die kleine Biographie von J. F. Kittl (Vergl. Nr. 541 (Bd. II) enthält auf S. 26 ein Geſpräch zwiſchen Richard Wagner und Kittl, welches ſich auf die Ueberlaſſung dieſes Operntextes an Kittl bezieht. S. 32 giebt Aufklärung, weshalb der Name Richard Wagner nicht als Autor des Librettos auf dem Titelblatte genannt iſt. Joh. Friedrich Kittl geb. 8. Mai 1809, † 20. Juli 1868.

3) (S. 4) Für eine einſtige Reviſionsarbeit der Wagner'ſchen Texte mag von Belang erſcheinen, wenn auf das ebenfalls in Antiqua gedruckte Rienzi-Textbuch Nr. 31 (Bd. I) hingewieſen wird. Daſſelbe, offenbar auch aus bedeutend älterer Zeit ſtammend, enthält nur 46 Seiten, da am Schluſſe einige Stellen weggelaſſen erſcheinen.

4) (S. 4) Rienzi wurde in Riga zum 1. Male am 9. Februar (28. Jan. alten Styles) 1878 aufgeführt. Alſo 40 Jahre nach den allererſten Entwürfen, welche der Meiſter für dieſes Werk eben in dieſer Stadt machte.

5) (S. 5) Auf dem Titelblatte ein Stempel der königl. baier. Polizei-Direktion, München.

6) (S. 6) Bereits ſehr ſelten gewordenes Stück.

7) (S. 7) Man vergl. darüber Richard Pohl's betreffende Bemerkungen im „Muſikaliſchen Wochenblatt". 1884 Nr. 28 v. 3. Juli S. 349 „Siegfried" in Mannheim.

8) (S. 7) Textbuch, nach von unbekannter Hand gemachten Direktionsnotizen, zur 2. Aufführung dieſes von R. Wagner neu bearbeiteten Werkes am 28. Februar 1847 gehörig.

9) (S. 8) Dieſes Konzert fand am 11. Dezember 1866 ſtatt. (Beiliegendes Programm.)

10) (S. 8) Hoplit. Pſeudonym für Richard Pohl.

11) (S. 9) D. U. (Theodor Uhlig.) Vergl. Anmerkung 43 Dritte Abth.

12) (S. 13) Louis Spohr geb. 5. April 1784, † 22. October 1859.

13) (S. 15) Vorſtehendes „launige Blatt" hatte Freiherr von Bülow, dem Verfaſſer bei ſeiner Anweſenheit in Wien Ende 1884 für ſeine R. Wagner-Bibliothek (gelegentlich einer Vorſtellung durch Muſikalienhändler Herrn J. Albert Gutmann) zum Geſchenk gemacht. Als Freiherr v. Bülow nach Meiningen zurückkehrte, ſandte er mehrere Gegenſtände an Herrn Gutmann, zur Uebermittelung an Nicolaus Oeſterlein, über welche er ſich mit nachſtehenden Worten näher ausdrückte: „Ich laſſe nun einige erklärende Worte bezüglich der drei überſandten Reliquien in chronologiſcher und zugleich axiologiſcher Folge ſich anſchließen. Nr. 1. „Launiges Blatt" vom Meiſter ſelbſt ſo mit Rothſtift überſchrieben, als er es mir in München 1864 zum Geſchenk machte. Stammt aus dem Winterhalbjahre 1839—40 ſeines Pariſer Aufenthaltes. Dieſe Illuſtration ſeines damaligen Exiſtenzkampfes iſt durch den Contraſt der beiden Seiten des Blattes beredt genug, als daß es einer Gloſſe bedürfte. Doch ſei auf S. 19. Theil I. der geſammelten Schriften (autobiographiſche Skizze) zum Ueberfluſſe hier noch hingewieſen. Nr. 2. Franz Liſzt's Manuſcript ſeiner Bearbeitung der Tannhäuſer-Ouvertüre ſtammt aus dem Jahre 1850 und wurde mir im Herbſte dieſes Jahres vom Autor, meinem nachmaligen hochverehrten Meiſter und Gönner, nach der erſten Aufführung des Lohengrin (überhaupt) in Weimar 28. Aug. 1850 zum Präſent gemacht. Nr. 3. Last and least: Partitur und Stimmen des Vorſpiels zu „Triſtan und Iſolde".

und denen zum erſten Male dieſes Stück am 18. März 1869 in einem Prager Wohlthätigkeitsconcerte zur Aufführung gekommen iſt unter der Leitung . . . . Hans v. Bülow's.

14) (S. 16) Georg Herwegh geb. 31. Mai 1817, † 7. April 1875.

15) (S. 16) Johann Hoffmann geb. 22. Mai 1802 (nach Andern 1805). † 13. September 1865. Vgl. Allg. Deutſche Biographie XII. S. 606.

16) (S. 16) Franz Mrazéck (geb. 25. Febr. 1828) und deſſen Frau Anna Mrazéck traten im Frühjahr des Jahres 1863, als Richard Wagner ſeinen Sommeraufenthalt in Penzing bei Wien genommen hatte, in deſſen Dienſte; als während dieſer Zeit Wagner's alleinige Bedienſtete beſorgten ſie ſein Hausweſen. Franz M. war Richard Wagner's Diener, Frau M. Köchin bei Wagner, beide hatten auch die Hausmeiſterſtelle inne. — Vom Jahre 1861—63 bei Baron Rackowitz im ſelben Hauſe bedienſtet. — Während Wagner im Herbſt deſſelben Jahres nach der Schweiz reiſte, blieben beide M. in Penzing zurück. Mitte Mai 1864 kamen die Genannten abermals in Wagner's Dienſt, und zwar über den Sommer in Starnberg, vom October an in München. Nachdem Wagner Ende Dezember 1865 München verlaſſen hatte, durfte ihm Franz M. nach der Schweiz folgen, während Frau M. das Wohnhaus des Meiſters in München in der Briennerſtraße verwaltete. Dieſes Dienſtverhältniß dauerte bis 1867, in welchem Jahre Franz M. durch Vermittelung Wagner's eine Stellung als Diener an der königl. Muſikſchule in München erhielt, „ohne deshalb mit ſeinem alten Herrn den Zuſammenhang zu verlieren.“ „Er betrachtete uns überhaupt nicht als ſeine Diener, ſondern mehr als gute Freunde.“ (Brief v. Frau Mrazéck an den Verfaſſer v. 23. Sept. 1886.) In der That war Franz M. auch weiter Wagner treu ergeben, und beſorgte dem Meiſter, als dieſer ſchon in Bayreuth war, noch vielfache geſchäftliche und private Angelegenheiten. Franz Mrazéck † 16. Januar 1874. (Man vergl. das Telegramm Richard Wagner's an denſelben kurz vor deſſen Tode Nr. 2409.) Frau Mrazéck lebt gegenwärtig in München.

17) (S. 17) Anna Mrazéck geb. Großwald aus Blumenburg in Mähren; ſiehe Anmerkung 16 derſelben Abtheilung.

18) (S. 18) Reinhard Schaefer, (geb. 1827) früher als Ingenieur bei den Waſſerleitungsbauten in Beirut in Syrien thätig, kehrte Ende der Sechziger Jahre nach München zurück, wo er durch mehrere Jahre Aufenthalt nahm. In ſeiner Wohnung: damals alte Pferdeſtraße, nahm R. Wagner im Jahre 1869 durch einige Tage Abſteigequartier. Bei Gründung der Wagner-Vereine 1871—72 ſtand R. Schaefer in München an der Spitze und war durch längere Zeit Vorſitzender des dortigen Wagner-Vereins. Mitte der 1870er Jahre überſiedelte Schaefer nach Wien, wo er, bis zu ſeinem am 22. März 1884 plötzlich durch einen Schlaganfall erfolgten Tode, ein eifriger Verfechter für die Wagnerſache blieb, viele treue Freunde ſich zu erwerben wußte und unter zahlreicher Betheiligung aus den Wiener Wagner-Kreiſen endlich zur ewigen Ruhe geleitet wurde.

19) (S. 18) Vergl. Nr. 3117 wo die Adreſſe neue Pferdeſtraße lautet. Hier ſcheint ein Irrthum zu obwalten.

20) (S. 18) Siehe Anmerkung 23 derſelben Abtheilung.

21) (S. 18) Frau Eliſa Wille geb. Sloman (geb. 9. März 1809 zu Itzehoe in Holſtein), die Gattin eines früher in Hamburg thätigen Schriftſtellers. Das Ehepaar überſiedelte zu Anfang der fünfziger Jahre nach Zürich, und gehörten daſelbſt nebſt den Weſendonk's, Georg Herwegh, dem Schriftſteller Dr. Kolatſchek u. A. dem näheren Freundeskreiſe Wagner's an. (Perſönliche Mittheilungen des Herrn Dr. Kolatſchek an den Verfaſſer.) (Vergl. auch Anmerkung 7 II. Anhang.) Frau Wille ſind auch die „Natur-Mythen“ von M. Weſendonk gewidmet. Vergl. Nr. 6066.

22) (S. 19) Ferdinand Schmeickhart war Tapezierer von R. Wagner, während ſeines Penzinger Sommer-Aufenthaltes 1863. Schmeickhart übt heute noch in Wien ſein Gewerbe aus.

23) (S. 19) Vreneli Weidmann, jetzige verheirathete Stocker (Stocker, der ſpätere Diener Wagner's) war Nachfolgerin der genannten Anna Mrazéck als Köchin bei Wagner.

23a) (S. 19) Enthält Angaben, wie Wagner den in Partitur vollendeten dritten Akt „Siegfried“ eingebunden wünſchte. Hierzu ein Brief des Buchbinders Ch. Bürninger (dto. Luzern, 29. März 1886) — welcher 1870 noch Gehilfe war, und zu Wagner nach Triebſchen von ſeinem Herrn entſendet wurde — den Hergang der Sache ſchildernd.

24) (S. 19) Vergl. Wilh. Tappert: Richard Wagner, ſein Leben und ſeine Werke. 1883, S. 77.

25) (S. 20) A. de Gasperini † 20. April 1868. (Nach Riemann † 21. April.)

26) (S. 20) Joachim Marſillach et Lleonart geb. 3. März 1859. † 11. Auguſt 1883. (Schreiben deſſen Vaters Jean Marſillach an den Verfaſſer ddo. Barcelona 20. Sept. 1884.)

27) (S. 21) Das Original dieſes Briefes ziert die Außenſeite einer, im Muſeum zu Eger befindlichen, mit eigenhändigen Verbeſſerungen des Meiſters verſehenen Rienzi-Partitur.

28) (S. 21) Die Abſchriften der Nrn. 3173, 3174 von Frau Luiſe Otto Peters eigenhändig beſorgt.

29) (S. 21) Matthieu, Tapezirer in München, welcher alle einſchlägigen Arbeiten für R. Wagner ausgeführt hat.

30) (S. 21) Hans Makart, geb. 28. Mai 1840. † 3. October 1884.

31) (S. 22) Joſeph Tichatſcheck, geb. 11. Juli 1807. † 18. Januar 1886.

32) (S. 22) Dieſer Brief wurde von der Redaction des „Muſeum“ mit folgender Anmerkung eingeleitet: . . . . „im Beſitze des Herrn Concertſängers J. Otto in Halle a. S. ... ſehr eng geſchrieben aber ſehr ſorgfältig und ſchön, nur mit einigen Verbeſſerungen.“

33) (S. 22) Auguſt von Lüttichau † 16. Februar 1863.

34) (S. 22) Eduard Genaſt, geb. 15. Juli 1797. † 3. Auguſt 1866.

35) (S. 25) Ludwig Nohl, geb. 5. Dezember 1831. † 16. Dezember 1885.

36) (S. 25) Angeblich ſind die vorſtehenden Briefe von Hrn. Joh. Kafka in Wien, (bekannt als Componiſt der Idyllen: „Erinnerung an Steinbach; Abſchied von Iſchl u. ſ. w., nebenbei auch Autographenhändler,) an die »Neue Freie Preſſe« im Jahre 1877 um den Preis von 100 Gulden Ö.W. verkauft worden. Hr. Kafka ſoll die Manuſcripte von dem verſtorbenen Muſikalienhändler A. O. Witzendorf ſeiner Zeit erworben haben.

37) (S. 26) Heinrich Eſſer, geb. 15. Juli 1818. † 3. Juni 1872 in Salzburg.

38) (S. 27) Die Nummer mit Trauerrande auf der erſten Seite. Hector Berlioz geb. 11. Dezember 1803. † 8. März 1869.

39) (S. 29) Adolph Kozatſchek, geb. 7. Mai 1821 in Berlin.

40) (S. 31) Auch als „Wahlſpruch“ beim Linzer Geſangverein „Frohſinn“, ſeit neuerer Zeit auch bei dem Männergeſangverein in Wels eingeführt.

41) (S. 31) Muthmaßlich die erſten gedruckten Noten von Richard Wagner.

42) (S. 31) Das Gedicht „die beiden Grenadiere“ von H. Heine, wurde auch von Robert Schumann und C. G. Reißiger in Muſik geſetzt.

43) (S. 31) Les deux Grenadiers ſind zuerſt bei Maurice Schlesinger im Jahre 1840 in Paris erſchienen. Brandus et Cie, Nachfolger von Schleſinger, haben die »Melodie« nach den Originalplatten ſpäter nochmals zum Abdruck gebracht, und in vorſtehende Collection aufgenommen.

44) (S. 32) Vergl. Anmerkung 11 derſelben Abtheilung.

Zweite Abtheilung.

Ueberſetzungen. Bearbeitungen von Tondichtungen. Bildniſſe
Richard Wagners. Anſichten. — Vermiſchtes.

I. Ueberſetzungen.

1. Italieniſch.

3513. **Lohengrin.** *Grande opera romantica in tre atti Parole e Musica di* Riccardo Wagner. *Traduzione italiana dal testo tedesco di* Salvatore de C. Marchesi. *Milano. Stabilimento musicale ditta F. Lucca.* Mit einem Vorworte: Notizie istoriche sul soggetto del Lohengrin. 51 S. kl. 8°.

3514. **Tristano e Isotta.** *Opera in tre atti. Versione italiana dal testo originale tedesco di* Arrigo Boito *musica del maestro* Riccardo Wagner. *Milano. Stabilimento musicale F. Lucca.* 64 S. kl. 8°.

2. Franzöſiſch.

1855 *Théâtre de Strasbourg. Représentation de la troupe allemande, Dirigée par* M. Roeder. **Tannhaeuser.** *Grand-opéra romantique en 3 actes, paroles et musique de* Richard Wagner. (Quatrie 3 Zeilen.) Zweites Titelblatt: Theater von Strassburg. Direktion von Hrn. Roeder. Tannhaeuser und der Saengerkrieg auf der Wartburg. Grosse romantische Oper in drei Akten von Richard Wagner. Strassburg, Druck von G. Silbermann, Thomasplatz 3. 1855. 31 S. 8°. (3397.)

1861 3515. **Tannhauser.** *Opera en trois actes de* Richard Wagner. *Représenté pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre de l'Académie impériale de Musique, le 13 mars 1861. Paris à la Librairie Théâtrale Mme Ve Jonas Éditeur, Libraire de l'Opéra. 1861.* 55 S. kl. 8°.

1869 3516. **Rienzi.** *Opéra en cinq actes. Paroles et Musique de* Richard Wagner. *Traduction Française de M. M.* Ch. Nuitter *et* Jules Guillaume. *Représenté pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre Lyrique Impérial le 6 avril 1869. Paris*

Librairie Dramatique 1869. 60 S. kl. 8°. (Bibliothèque spéciale de la Société des Auteurs et compositeurs dramatiques. Agent général: Louis Lacour.)

1870 3517. **Lohengrin** *opéra en trois actes de* Richard Wagner, *traduction de* Charles Nuitter. *Paris E. Dentu, éditeur. Libraire de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques et de la Société des Gens de Lettres. 1870.* 60 S. 8°.

1869 3518. *Le Judaïsme dans la musique par* Richard Wagner. *(Extrait du Guide Musical.) Bruxelles, Imprimerie de J. Sannes 1869.* 31 S. 8°.

1873 3519. *Richard Wagner et la Neuvième Symphonie de Beethoven. Commentaire-Programme pour cette Symphonie et observations au sujet de son exécution par* Richard Wagner. *Traduit de l'allemand par* M(aurice) K(ufferath). *Extrait du Guide Musical. Paris. Maison Schott. Bruxelles. Schott Frères. Londres. Schott et Cie. Mayence, les fils de B. Schott. 1873.* 46 S. 8°. Mit einer Notenbeilage.

1878 *L'art du Chef d'Orchestre par* E. — M. — E. Deldevez. *Paris. Librairie de Firmin-Didot et Cie. 1878.* IX u. 236 S. gr. 8°. (S. 175. Appendice Réflexions sur certaines observations de R. Wagner. — S. VII. 100. 168. Stellen aus R. Wagner's Schrift: „Ueber das Dirigiren“.) (3712)

1869 3520. La France musicale. No 18. 2 Mai 1869. (S. 133. Le Judaisme dans la musique (3e article), par M. Richard Wagner.)

3. Schwediſch.

(Siehe Band 1. S. 40.)

4. Däniſch.

(Siehe Band 1. S. 40.)

5. Engliſch.

1876 3521. **The flying Dutchman.** *Romantic Opera in three Acts. By* Richard Wagner. *Translated by* John P. Jackson. *London: Carl Rosa opera Company. 1876.* XXI u. 48 S. (Mit Illustrationen.) (Vergl. Nr. 193. (Bd. 1.))

Lohengrin. *a romantic opera in three acts, composed by* **Richard Wagner**. *Edited by* **Berthold Tours**, *and translated, into English by Natalia Macfarren*. (3531)

1853 **Dwight's Journal of Music.** A Paper of Art and Literature. 1853. (Vol. II. S. 137. **Richard Wagner's** Programme to the Ninth Symphony of Beethoven. — S. 155. The Modern opera. From **Richard Wagner's** Essay. — S. 193. Translations from **Richard Wagner**. I. The Melodies of Rossini and of Weber. S. 201. II. The Popular Melody Hunters. — "Masaniello" and "William Tell." Bruchstücke aus „Oper und Drama".) (4014)

1854 —— —— Vols III. and IV. 1854. (Vol. IV. S. 17. **Richard Wagner's** Programme to his Overture to Tannhäuser.) (4015)

1856 —— —— 1856. (Vol. VII. S. 108, 113. New Views of opera. (Extracts from Richard Wagner's "Opera and Drama", as transladet by the London Musical World.) I. II. S. 130. III. Naive Direction — Mozart. — S. 131. IV. The Aria — Artificial Flowers — Rossini. — S. 138. "Emancipation of the Masses" — the Chorus. — S. 147, 154. VI. VII. Meyerbeer.) (4016)

1859 —— —— 1859. (S. 409. **Richard Wagner's** Programme to the Ninth Symphony of Beethoven.) (4018)

1860 —— —— 1860. (S. 57. Richard Wagner in Paris. Wagner's Answer to the Criticism of Berlioz. **Richard Wagner.**) (4019)

1862 —— —— 1862. (S. 66. Audi Alteram Partem. Richard Wagner, in Re himself and "Tannhaeuser". "To the Editor of ——." Paris, 27th March, 1861. "**Richard Wagner.**") (4021)

1875 —— —— Vol. XXXIV. No. 25. Boston, Saturday, March 20, 1875. (S. 401. **Richard Wagner's** Reminiscences of Spontini III.) (I. u. II. fehlt?) (4141)

3522. —— —— Vol. XXXV. No. 2. Boston, Saturday, May 1, 1875. (S. 11. **Richard Wagner's** Reminiscences of Spontini.)

3523. —— —— Vol. XXXV. No. 6. Boston, Saturday, June 26, 1875. (S. 43. A Pilgrimage to Beethoven. (From Art. Life and Theories of Richard Wagner. Translated by E. L. Burlingame.)

—— —— Vol. XXXV. No. 7. Boston, Saturday, July 10, 1875. (S. 49. **Wagner's** Imaginary Pilgrimage to Beethoven.) (4144)

1877 3524. **The Monthly Musical Record.** Vol. VII. No. 74. February 1, 1877. (S. 23. The Wagner Performances at Bayreuth. Bayreuth, Jan. 1st, 1877. "To Ye Directors of the Wagner Societies. **Richard Wagner.**")

1860 3525. —— —— June 1, 1860. (S. 76. A Letter from Wagner to Berlioz. Paris, February, 1860. **R. Wagner.**)

6. Ungariſch.

(Siehe Band 1. S. 41.)

7. Polniſch.

(Siehe Band 1. S. 42.)

8. Böhmiſch.

(Siehe Band 1. S. 42.)

9. Ruſſiſch.

3526. Лоэнгринъ. Музыкальная драма въ трехъ дѣйствіяхъ. Слова и музыка **Рихарда Вагнера.** Переводъ Константина Званцова. Изданіе второе. Санктпетербургъ. Въ типографіи А. А. Краевскаго (Литейная. No. 38.) 1874. 53 S. 8°.

10. Spaniſch.

1875 3527. Rienzi. *Grande ópera trágica en cinco actos. Poesiá y música de* **Ricardo Wagner.** *Version Castellana. Precedida de la biografia del célebre Maestro, por* **Antonio Peña y Goñi.** *Madrid: 1875. Andrés Vidal (Hijo). Editor,* 58 S. kl. 8°.

* * *

II. Bearbeitungen von Tondichtungen.

1. Klavierauszüge mit Text aus Opern und Muſikdramen.

3528. **Iphigenia in Aulis.** Oper in drei Akten von J. C. von Gluck. Nach **Richard Wagner's** Bearbeitung vom Jahre 1847. Klavierauszug von Hans von Bülow. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Zu Anfang die Dichtung: deutſch gedruckt 7 S. Der Text im Klavierauszug iſt in Antiqua gedruckt. 143 S. gr. 1°.

3529. **Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg.** Handlung in 3 Aufzügen von **Richard Wagner**. Vollständiger Klavier-Auszug mit Text. Neue nach der vom Componisten vervollständigten Partitur revidirte Ausgabe von Joseph Rubinstein.[1]) Berlin, C. F. Meser (Adolph Fürstner), Königl. Sächs. Hof-Musikalien-Handlung. St. Petersburg, A. Büttner. (Mit Richard Wagner's Bildnis.) 293 S. 1°.

3530. **Le Vaisseau Fantôme** *Opéra en 3 actes de* **Richard Wagner**. *Traduction française de* **Charles Nuitter**. *Paris chez Flaxland Edit. Pl. de la Madeleine, 4.* 271 S. gr. 8°.

3531. **Lohengrin**, *a romantic opera in three acts, composed by* **Richard Wagner**. *Edited by Berthold Tours, and translated into English by* **Natalia Macfarren**. *London: Novello, Ewer and Co. (Novello's Original octavo Edition.)* 266 S. Gr. 8.

2. Einzelne Muſikſtücke für das Pianoforte eingerichtet.

3532. „Ouverture zum Tannhäuſer“ von **Richard Wagner** für das Pianoforte von Franz Liſzt. Manuſcript von Liſzt. Auf dem innern Umſchlagblatt mit Rothſtift geſchrieben: „für Hans von Bülow geſetzt F. L.“ (1850.) 34 Seiten Querquart. (Im Originaleinband von rother Leinwand mit Goldſchrift u. Preſſung. In der rechten unteren Ecke: Hans Guido v. Bülow.)[2]) (Siehe Handſchriften Dritte Abth. S. 57.)

‡ 3. Lieder und Geſänge mit Begleitung des Pianoforte.

3533. 5 Canti *di* R. **Wagner** *per voce di Soprano in Chiave di Sol con accomp^{to}. di Pianoforte. Traduzione dal testo originale tedesco di* **Arrigo Boito.** *Milano, F. Lucca. 17941—17944.* (Mit dem Bildniß Richard Wagner's u. Facſimile.) gr. 4°.[3])

‡ 4. Partituren.*)

Schluß zur Partitur der Inſtrumentaleinleitung zu „Triſtan und Iſolde“ von **Richard Wagner.** Eigenhändig geſchrieben nebſt Titel, und Bleiſtiftbemerkungen in der geſtochenen Partitur, von Hans von Bülow. $1\frac{1}{2}$ Seiten Quart.[4]) (Siehe Handſchriften Dritte Abth. S. 57.) (3511)

---

*) Bezüglich der Aufnahme von Partituren und Partitur-Theilen vergleiche man die einſchlägige Stelle S. XII der Vorrede zum 1. Band.

* * *

III. Bildniſſe Richard Wagners.

1. Photographien.

A. Original-Aufnahmen.

(Royal-Format.)

3534. Knieſtück. Stehend in dunklem Gehrock; das Haupt nach links gewendet; die Hand auf einem Buche ruhend. 32 Cm Höhe. Mit eigenhändiger Unterſchrift: „Richard Wagner“. München, J. Albert, Hof-Photograph.[5] (1861.) In ovaler Umrahmung. (Aus dem Nachlaſſe der Schauſpielerin Joſephine Gallmeyer.)[6]

3535 Richard Wagner im Freundeskreiſe. Photographie nach dem Leben. Gruppenbild. An einem Tiſche ſitzend: Richard Wagner, Röckel,[7] Gille und Franz Müller;[8] rückwärts und zu beiden Seiten gruppiren ſich ſtehend: F. Uhl, R. Pohl, H. v. Roſti,[9] Gasperini,[10] Bülow, Jenſen,[11] Dräſeke, A. Ritter, Damroſch,[12] H. Porges u. Moſzonyi.[13] (Im Vordergrund zu Füßen Richard Wagners, ſein Hund.) — München (1861—65.) J. Albert, Hof-Photograph. Bildgröße: 38 Cm. Breite, 20 Cm. Höhe.

(Cabinet-Format.)

3536. Bruſtbild in ovaler Umrahmung. Profil. Fritz Luckhardt, k. k. Hofphothograph. Wien. (In beſonders feiner Retouchirung. Im Handel nicht erſchienen.) (1872.)[14]

(Viſit-Format.)

3537. Ganze Figur. Stehend nach rechts gewendet. Mit gekreuzten Armen an einer Säule lehnend. L. Angerer. Wien. (1862—63.)

3538. Ganze Figur. Stehend nach links gewendet, den linken Arm auf eine Säule geſtützt. L. Angerer. Wien. (1862—63.)

3539 Ganze Figur, an einem Tiſche lehnend. L. Angerer. Wien. (1862—63.)

3540. Knieſtück, im Oberrock, mit der rechten Hand eine Rolle haltend. (J. Albert, München.) (Defect.) (1864.)

3541. Ganze Figur, bei Tiſch ſitzend, und in einem Werke leſend. (J. Albert, München 1868.)

3542. Wagner. Bruſtbild nach rechts gewendet. Elliott & Fry. Copyright. 55 & 56, Baker St. London. (1877.)

3543. Wagner. Bruſtbild. Dreiviertel Profil nach rechts. Elliott & Fry. Copyright. 55 & 56, Baker St. London. (1877.)

3544. Wagner. Bruſtbild. Profil nach rechts. Elliott & Fry. Copyright. 55 & 56, Baker St. London. (1877.)

B. Copien.

(Folio-Format.)

3545. Bruſtbild. Sitzend im Pelzrock. Unterſchrift: Richard Wagner. (Facſimilirt.) Gem. v. C. Willich. Phot. v. J. Albert. (1863.) Folio.

3546. Bruſtbild, im Sammtrock und Barett. Nach rechts gewendet. Darunter gedruckt: „Richard Wagner. Das Original iſt im Beſitze des Herrn Richard Wagner.“ Fr. v. Lenbach pinxit. Photographie nach dem Original. — Photographiſche Geſellſchaft Berlin, London, New-York. Bildhöhe: 42,5 Cm. Breite 32,5 Cm. Imperial-Folio. (F. Liſzt's Portrait erſchien als Gegenſtück dazu im gleichen Verlage.)

(Cabinet-Format.)

3547. Bruſtbild in Oval nach der franzöſiſchen Original-Aufnahme von Pierre Petit. Darunter: Hommes Célèbres. (Ohne Angabe des Verlages.) (1867—68.)

(Viſit-Format.)

3548. Büſte im Profil nach links. Nach dem Original von K. Zumbuſch. 1865. (Vergl. Nr. 267 (Bd. 1.))

3549. Bruſtbild, nach links gewendet. Ohne Angabe des Verlages.

2. Zeichnungen, Radirungen, Stiche, Lithographien und Holzſchnitte.

A. In einzelnen Blättern.

3550. Knieſtück, ſitzend im Mantel. Unterſchrift: „Richard Wagner“. (Facſimilirt.) Gem. v. Clementine Stocker-Eſcher. (1853.) Lith. u. gedr. Fr. Hanfſtaengl in Dresden. Verlag v. Breitkopf u. Härtel in Leipzig. gr. Fol.

3551. Bruſtbild. Nach links gewendet. Darunter gedruckt: »Wagner« N. e. Photographie lith. v. P. Rohrbach. 1869. Eigenthum u. Verlag von E. H. Schroeder in Berlin. gr. Folio.

3552. Bruſtbild. Nach links gewendet. Darunter gedruckt: »Richard Wagner«. Gez. u. geſt. von Joh. Lindner. 1871. Druck v. L. Angerer, Berlin. Eigenthum und Verlag von E. H. Schroeder in Berlin. Royal.

3553. Bruſtbild. Nach links gewendet. Darunter gedruckt: Richard Wagner u. Facſimile: »Richard Wagner«. Painted & Etched Ex. Hubert Herkomer. (Radirung.) Published September 1878 by Goupil & Co. London, Paris, Berlin, The Hayne, New-York. Chin. Papier. Imperial. (Verzl. Nr. 1632 (Bd. 1.))

3554. Bruſtbild, mit Barett, nach rechts gewendet. Unterſchrift: „Richard Wagner“. (Facſimilirt.) Stahlſtich von R. Reyher. Eigenthum und Verlag von E. H. Schroeder in Berlin. Chin. Papier. gr. Folio.

3555. Bruſtbild. Nach links gewendet. Darunter gedruckt: »Richard Wagner«. Lith. v. G. Engelbach. Druck v. W. Korn & Co. in Berlin. Eigenthum u. Verlag v. Karl Krauſe & Co. in Berlin. gr. Folio.

3556. Kleines Bruſtbild. Mit Unterſchrift: „Richard Wagner“. (Facſimilirt.) Stahlſtich von A. Pickel. Ohne Verlagsort. kl. Folio.

(Die Nachſtehenden auch in Werken enthalten.)

3557. Bruſtbild, jugendlich. Nach rechts gewendet. In ovaler verzierter Umrahmung. Darunter: »Richd Wagner«. Stahlſtich v. Carl Mayer's Kunſt-Anſtalt Nbg. Folio. (Enthalten in Nr. 3626.)

3558. Halbe Figur. Sitzend im Sammtrock und Barett. Profil nach links. Torino Lit. F^{lli} Doyen. kl. Folio. (Enthalten in Nr. 217. (Bd. 1.))

3559. Halbe Figur. Sitzend im Hausrock, nach rechts gewendet. Stich aus jüngeren Jahren herrührend. Darunter: Richard Wagner. 4°. (Enthalten in Nr. 291. (Bd. 1.))

3560. Bruſtbild, mit Pelz. Nach links gewendet. Oval. Darunter: Richard Wagner. (Facſimilirt.) Gez. v. D. Gerhauſer. Folio. (Enthalten in Nr. 374. (Bd. 1.))

3561. Bruſtbild en face mit Barett. Darunter: Richard Wagner nach einer Skizze. Gemalt von Lenbach. Radirt von Unger. Druck v. P. Kaeſer in Wien. Folio. (Enthalten in Nr. 2561 (Bd. 1.) u. 1902.)

B. In Werken und Zeitſchriften etc.

1843 Zeitung für die elegante Welt. 1843. Erſter Band. (Nach S. 128. Richard Wagner, Componist der Opern: Rienzi und der fliegende Holländer. Lithographie von Brandt.) Gr.-8°. (532. (Bd. 1.))[15]

1845 Illuſtrirtes Volksblatt. 1845. (S. 401. Richard Wagner. Bruſtbild. Holzſchnitt.) (3865)

1846 Allgemeine Moden-Zeitung ...... Herausgegeben von Dr. A. Diezmann. 1846. (Tagesbericht für die Modenwelt. Nr. 30. Nach S. 62. Doppelſtahlſtich. Nr. 30. Richard Wagner. [Nach einem Oelgemälde.])[16] (3871)

1854 Die Gartenlaube. No. 21. 1854. (S. 241. Richard Wagner. Halbe Figur mit Mantel. Holzſchnitt.) (4026)

1861 Neues Univerſal-Lexikon der Tonkunſt .... bearbeitet und herausgegeben von Eduard Bernsdorf. Mit Stahlſtichen. Dritter Band. Offenbach, Verlag von Johann André. 1861. (Nach S. 834. Richd Wagner. Bruſtbild in verzierter ovaler Umrahmung. Verlag von Robert Schäfer in Dresden. Vgl. Nr. 265. (Bd. 1.) u. Nr. 3557.)[17] (3626)

Richard Wagner par Charles de Lorbac avec Portrait et Autographe. Paris. 1861. kl. 8°. (Richard Wagner. Holzſchnitt von Am. Rousseau.) (3604)

1866 Richard Wagner par A. de Gasperini. Paris. Heugel et Cie 1866. (Richard Wagner. Aug. Lemoine d'après la phot^{ie} de Pierre Petit. — Imp. Bertauts, Paris, Bruſtbild. Unterſchrift: Richard Wagner. (Facſimilirt.)) (3605)

1867 Die Illuſtrirte Welt. Sechszehnter Jahrg. Nr. 13. Stuttgart, 1867. (S. 145. Richard Wagner. Nach einer Photographie von Angerer, von E. Hartmann. E. H. X. A. Müller.) (4056)

1868 Les Musiciens célèbres depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours par Felix Clément. Ouvrage illustré de 44 portraits gravés à l'eau-forte par Masson, Deblois et Massard. Paris 1868. Lex.-8°. (Nach S. 602. Richard Wagner.) (3708)

1872 Illuſtrirtes Wiener Extrablatt. Wien, 8. Mai 1872. Bruſtbild v. R. Wagner. Holzſchnitt nach der Photographie von L. Angerer. Vergl. Nr. 225. (Bd. 1.) (4322)

Daheim. VIII. Jahrg. Nr. 39. Ausgegeben am 22. Juni 1872. (S. 621. Richard Wagner. Bruſtbild. Holzſchnitt gez. von G. Schweiger. 4°.) (4071)

1873 Illuſtrirtes Wiener Extrablatt. Wien, 12. September 1873. (Wilhelm Richard Wagner. Holzſchnitt gez. v. W.) (4330)

1875 Neue Illuſtrirte Zeitung. Nummer 15. III. Jahrgang. I. Band. Wien, 1875. (S. 8. **Richard Wagner.** Bruſtbild nach Hanfſtaengl. gr. Folio.) (1085)

(1876) Illuſtrirtes Sonntagsblatt. Beilage zu „Die Volkszeitung“. (Berlin, 21. Mai 1876.) (S. 246. **Richard Wagner.** Nach der lebensgroſſen Büſte von Guſtav Kietz.) (1237)

1876 The Illustrad London News. No. 1935 — Vol. LXIX. Saturday, August 26, 1876. (S. 196. **Herr R. Wagner. German Musical Composer.** Bruſtbild. Mit Umrahmung in Oval.) (1118)

1877 Zeitſchrift für Bildende Kunſt. Herausgegeben von Prof. Dr. Carl von Lützow. Leipzig, E. A. Seemann. 1877. Heft 2. Fol. (**Richard Wagner.** Nach einer Skizze gemalt von Lenbach. Radirt von Unger. Druck v. Fr. Felsing, München.) Vergl. 3561. (1902)

Daheim-Kalender. Für das deutſche Reich auf das gemeine Jahr 1877. Herausgegeben von der Redaktion des Daheim. Bielefeld und Leipzig. Verlag von Velhagen & Klaſing. CII. u. 238 S. 8°. (S. LXXIII. **Richard Wagner.** Miniatur-Bruſtbild. Holzſchnitt.) (1889)

(1881) Abriss der Musikgeschichte von Bernhard Kothe. Dritte Auflage. Leipzig. F. E. C. Leuckart (Constantin Sander). 1881.) S. 119. **»Richard Wagner.«** Holzſchnitt. Unterſchrift: **Richard Wagner.** (Facſimilirt.) (3655)

1881 Zweite Daheim-Beilage zu No. 36. 1881. (**Richard Wagner bei der Aufführung der Walküre in Berlin.**) (1127)

Riccardo Wagner. Saggio biografico critico di G. Marsillach Lleonardt ......, Secondo viaggio nelle regione dell' avvenire ...... del Dott. Filippo Filippi. Milano 1881. (**Richard Wagner.** Photographie. Bruſtbild. Vergl. Nr. 234. (Nr. 1.)) (3613)

3562. **Richard Wagner. Bruſtbild.** (Holzſchnitt aus einer unbekannten Zeitſchrift.) Ausſchnitt.

---

5 Canti di R. Wagner. Traduzione dal testo Originale tedesco di Arrigo Boito. Milano, F. Lucca. (**»Richard Wagner.«** Unterſchrift: facſimilirt. E. Perrin Litog^{o} Torino lit. F^{lli} Doyen. Knieſtück ſitzend.) Folio. (3533)

Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. Handlung in 3 Aufzügen von **Richard Wagner.** Vollständiger Klavier-Auszug mit Text. Neue nach der vom Componisten vervollständigten Partitur revidirte Ausgabe von Joseph Rubinstein. Berlin. C. F. Meser (Adolph Fürstner). (Vor dem Titelblatt: Richard Wagner's Bildniß. Halbe Figur ſitzend nach rechts gewendet. Photographie v. Fr. Hanfſtaengl^{17}) München. 4°. Vergl. daſſelbe Portrait Nr. 226. (Nr. 1.)) (3529)

3. Büſten und Reliefe.

3563. **Richard Wagner's Büſte, mit Barett. Modellirt und gemalt von Ernſt Juch in Wien.** Gipsabguß. Höhe 25 Cm.

3564. **Richard Wagner's Büſte, mit Barett, modellirt in München.** (Der Bildhauer nicht bekannt.) Gipsabguß mit verbronzirtem Anſtrich. Höhe 20 Cm.

3565. **Relief: Wagner's Kopf, im Profil nach rechts. Umſchrieben: Richard Wagner. Von A. Scharff in Wien.** Gipsabguß mit vergoldeter Umrahmung. Durchmeſſer 14 Cm. Kopfhöhe 10 Cm.

3566. **Relief: Wagner's Kopf, im Profil nach links.** Abguß in Elfenbeinmaſſe. (Der Bildhauer nicht bekannt.) Durchmeſſer 15 Cm. Kopfhöhe 12 Cm. Leipzig, Julius Schirmer.

* * *

IV. Anſichten.

3567. **Richard Wagner's erſtes Wohnhaus in Riga in der Schmiedeſtraße im Thau'ſchen Hauſe mit Umgebung (1837).** Photographiſche Aufnahme aus neuerer Zeit. Kl. Folio.[26]

3568. **Richard Wagner's zweites Wohnhaus (Rienzi-Haus) in Riga vom Frühjahre 1838 an in der Petersburger Vorſtadt. (Gegenwärtig Alexanderſtraße Nr. 9.)** Photographiſche Aufnahme aus neuerer Zeit. Kl. Qu.-F°.[27]

3569. **Richard Wagner's Wohnzimmer in Riga 1838—1839. Federſkizze von Carl Fr. Glaſenapp.**[28] Miniaturbildchen.

3570. **Palazzo Giuſtiniani**[29]) **(Canal Grande, Campiello Squillini No. 3228) in Venedig. Richard Wagner's Wohnhaus, bezogen im Herbſte 1858.** Photographie nach der Natur. gr. Folio.

3571. **Tribſchen mit dem Pilatus. Aufgenommen von Seeburg bei Luzern.** Photographie. Cabinetformat. (Jules Bonnet, Luzern.)

3572. **Richard Wagner's Wohnhaus von 1871—73 in der Dammallee zu Bayreuth. Aquarellſkizze von Georg Käneth.** Querfolio.

3573. **Hôtel Fantaiſie bei Bayreuth.** Ohne Angabe des Photographen. **(Richard Wagner's Wohnhaus im Jahre 1872.)** Sommeraufenthalt. Vergl. die Anſicht Nr. 276, Bd. I. Viſitformat.

3574. **Richard Wagner's Wohnhaus in Bayreuth. „Wahnfried."** Nach einer Zeichnung. **Photographie von Louis Sauter.**[30] **Bayreuth. (1874.)** Viſitformat.

3575. **Richard Wagner's Arbeitszimmer zu Bayreuth. R. Stieche pinx. Römmler & Jonas phot. Verlag von George Gilbers, Dresden.** Vergl. die Anſicht Nr. 279, Bd. I. Cabinetformat.

Le Lac des IV Cantons et ses rives classiques. Souvenir de la Navigation à vapeur sur le lac des IV Cantons. Avec carte lith. et 36 Vues. — Lucerne, chez Frères Eglin. 1857. 76 S. 8°. (Vor S. 71: **Tribſchen, Kt. Luzern ✱ Tribschen, Ct. de Lucerne.** Lithographie.) 1872

Anmerkung. In Bezug auf Richard Wagner denkwürdige Orte, ſiehe dessen [illegible]

⁂

V. Vermiſchtes.

Erster und Zweiter Jahresbericht des Internationalen Vereins zur Bekämpfung der wissenschaftlichen Thierfolter. Dresden 1879/80 u. 1881. (Unter den größeren dem Vereine im Jahre 1880 u. 1881 zugefloſſenen Geldſpenden und Mitgliederbeiträgen, S. 17 u. 12: **Richard Wagner mit je 100 ℳ.**) (5464 u. 5465)

II. u. III. Mitglieder-Verzeichniss des Internationalen Vereins zur Bekämpfung der wissenschaftlichen Thierfolter. Dresden, 1. November 1880 u. 1. Juli 1881. (Unter den Mitgliedern aus dem Civilſtande, S. 1 u. 24: **Wagner, Richard, Componist und Dichter, Bayreuth.**) (5466 u. 5467)

(Memorabilien.)

3576. **Zwei Conſolen aus Paliſſander-Holz. Höhe: 20 Cm.** (Aus Wagner's Aufenthalt in Dresden ſtammend, und bis 1863 im Beſitze deſſelben geweſen.) [illegible]

3577. **Ein Federhälter Richard Wagners, aus vergoldetem Metall und ſchwarzem Holz. 12 Cm.** (Durch lange Zeit bis zum Jahre 1873 von Wagner benützt.) [illegible]

3578. **Siegelabdruck mit dem Monogramm: R. W.**

Anmerkungen.

1) (S. 13) Joſeph Rubinſtein, † 15. September(?) 1884, in Luzern.

2) (S. 41) Man vergl. Anmerkung 1) Erſte Abth.

3) (S. 41) Die italieniſche Ausgabe der 5 Gedichte von R. Wagner erſchien im Jahre [illegible]

4) (S. 44) Man vergl. Anmerkung 13 Erſte Abth.

5) (S. 45) Aufgenommen am 11. November 1866. (Zuſchrift von J. Albert dto. München 6. Juli 1883.)

6) (S. 45) Joſephine Gallmeyer. † 3. Februar 1884 in Wien.

7) (S. 45) Auguſt Rödel, geb. 1815. † November 1876 in Budapeſt.

8) (S. 45) Franz Carl Friedrich Müller, Großherzoglich Weimar'ſcher Regierungsrath, geb. 30. November 1806 zu Weimar. † daſelbſt am 2. September 1876.

9) (S. 45) W. v. Roth. (†?) in Budapeſt(?).

10) (S. 45) A. de Gaſperini. († vergl. Anmerkung 26 S. 74 Erſte Abth.

11) (S. 45) Adolf Jenſen, geb. 12. Januar 1837. † 23. Januar 1879.

12) (S. 45) Dr. Leopold Damroſch, geb. 1832. † 15. Februar 1885 in New-York.

13) (S. 45) Michael (Brandt) Moſonyi, geb. 4. Sept. 1814. † 31. October 1870 zu Peſt.

14) (S. 45) Aufgenommen am 7. Mai 1872 Vormittags. Wagner ſchrieb bei dieſer Gelegenheit ſeinen Namen nebſt Datum mittelſt eines Diamanten in ein Glas des Herrn Luckhardt ein; die koſtbare Reliquie befindet ſich heute noch im Beſitze des Letzteren.

15) (S. 46) Im erſten Bande hat dieſes Bild in dem Stück Nr. 532 gefehlt. Mittlerweile wurde ein vollſtändiges Exemplar der „Zeitung für die elegante Welt“ erworben und durch Austauſch der Wagner-Bibliothek einverleibt. Das in Bd. 1 (ſiehe Anmerkung 9 auf S. 24 und Nr. 265 in Bd. 1) als muthmaßlich der genannten Zeitſchrift angehörig bezeichnete Portrait iſt aus Bernsdorf: „Univerſal-Lexikon der Tonkunſt“. Siehe Nr. 3636 dieſes 2. Bandes, ferner als Bild aufgeführt S. 18 und als ſeparat erſchienener Stahlſtich Nr. 3551.

16) (S. 46) Derſelbe Stahlſtich iſt in: „Ueber Richard Wagner's Tannhäuſer und Sängerkrieg auf Wartburg“ von Franz Müller, Weimar 1853 enthalten. Siehe Nr. 796 (Bd. 1) und die in Separatabdruck aus Werken erſchienenen Bilder auf S. 17 (Bd. 2) Nr. 3550.

17) (S. 49) Sämmtliche Bilder aus dem Atelier von Fr. Hanfſtaengl wurden an einem Tage aufgenommen, und zwar im Dezember 1871. Der Tag konnte bisher nicht ermittelt werden. (Zuſchrift von Fr. Hanfſtaengl dto. München 7. Juli 1883.)

18) (S. 51) Das Haus iſt ſeitdem umgebaut und um ein Stockwerk erhöht. (Briefliche Mittheilungen von C. Fr. Glaſenapp an den Verfaſſer. Riga, 18. Jan. 1886.)

19) (S. 51) Dieſes Haus gehörte dem ruſſiſchen Kaufmann Petrow und jetzt deſſen Erben. Es iſt ſeit jener Zeit unverändert geblieben, bis darauf, daß der früher im Parterre wohnende Beſitzer ſpäter das obere damals vom Meiſter bewohnte Stockwerk, die erſte resp. einzige Etage bezog, und im Parterre nun Läden eingerichtet hat, welche früher nicht exiſtirten. (Briefliche Mittheilungen von C. Fr. Glaſenapp an den Verfaſſer. Riga, 18. Jan. 1886.)

20) (S. 56) In dieſem Zimmer entſtanden die beiden erſten Acte des „Rienzi“.

21) (S. 57) In dieſem Palaſte entſtand der zweite Act von „Triſtan und Iſolde“. (Mittheilung von C. Fr. Glaſenapp.)

23) (S. 51) Louis Sauter, Photograph in Bayreuth, † 28. November 1880. L. Sauter hat die erſten im Handel erſchienenen Bilder des Wagner-Theaters, ſowie Anſichten der Stadt Bayreuth u. ſ. w. angefertigt.

24) (S. 52) Ueber dieſe Reliquien erzählt Hr. J. Schmeidhart (vergl. Anmerkung 22 der erſten Abtheilung) dem Verfaſſer Folgendes: „Als Wagner einmal einige Neuanſchaffungen vornahm, machte er die beiden Conſolen, welche oberhalb ſeines Schreibtiſches die kleinen Büſten von Mozart und Beethoven trugen, mir mit den Worten zum Geſchenk: „Ich ſchenke Ihnen nun dieſe beiden Stücke, da ſie mir nicht mehr gefallen; ſie ſtammen noch aus meinen jüngeren Jahren, und ich habe ſie ſchon in Dresden gehabt‟“. Hierzu ein Beglaubigungsſchreiben des Herrn Schmeidhart ddo. Wien, 29. Dez. 1881.

25) (S. 52) Die Echtheit dieſer Reliquie, welche Herr Heinrich Heuſchmann, Schreibmaterialienhändler in Bayreuth dem Herausgeber mit der ausdrücklichen Bemerkung „Für das künftige Wagner-Muſeum“ zum Geſchenk machte, erſcheint durch ein eigenes Beglaubigungsſchreiben des Spenders ddo. Bayreuth, 29. Oktober 1886 förmlich nachgewieſen. Es ſeien aus dieſer Beglaubigung des werthvollen Stückes folgende Zeilen wörtlich mitgetheilt: .... „Der Hergang, wie ich zu dieſem Geſchenke gekommen bin, iſt folgender: Eines Tages im Jahre 1873 kam Herr Wagner in mein Geſchäft, wo ich und meine Frau anweſend waren, mit den Worten: „Ich ſuche einen Federhälter“. Nachdem ich mehrere vorlegte, wählte Herr Wagner Einen und bemerkte: „Es iſt eigentlich nicht derſelbe, den ich ſuche“. Auf meine Frage: „Wie ſoll er ſein?“ griff Herr Wagner in die andere Rocktaſche, holte ein Muſter hervor und zeigte es mir. Ich ſagte: „Ich will Ihnen denſelben beſorgen“. Herr Wagner erwiderte: „Nicht nöthig, ich muß mich halt an dieſen gewöhnen“ — (der bisher Gebrauchte war nämlich ſchadhaft geworden). Nachdem Herr Wagner den neuen Federhälter angekauft hatte, wollte er mir den alten ſchenken, welchen er hinzufügend, einſt in Luzern von einem Amerikaner bekommen hatte. Im Verlaufe des Geſpräches ſagte Herr Wagner „Nun gut, ich will Ihnen den Federhalter ſchenken, daß Sie auch ein Andenken von mir haben. Eigentlich hat dieſer Federhälter einen großen Werth, denn ich habe den größten Theil meiner „Nibelungen-Partitur“ damit geſchrieben“ .... „Ach Meiſter“, bat ich, „geben Sie mir das ſchriftlich“. Worauf er antwortete: „Ja, ja, ſo ſeid ihr Leute, ihr wollt Alles ſchriftlich haben, der Meiſter giebt nichts ſchriftlich“, und ſich entfernte.“

◆

Dritte Abtheilung.

Ueber Richard Wagner,

ſeine Kunſt und Sache im Allgemeinen.

I. Litteratur.

---

§ I/1. Handſchriften.

„Ouverture zum Tannhäuſer“ von Richard Wagner für das Pianoforte von Franz Liſzt. 34 Seiten Querquart. (Siehe Große Abth. S. 23 Anmerkung 13.) (3532)

Schluß zur Partitur der Inſtrumentaleinleitung zu „Triſtan und Iſolde“ von Richard Wagner von Hans von Bülow. 1½ Seite Quart. (Siehe Große Abth. S. 33 Anmerkung 13 u. Zweite Abth. S. 10 Partituren.) (3541)

* * *

1853 3579. **Coſtümbeſchreibung zur Oper: Tannhäuſer.** Manuſcript. Auf dem erſten Blatte: „**Mit Vorbehalt des Veröffentlichungsrechtes**“. **Dresden 8/7 1853. Ferdinand Heine.**[1] Hierzu 16 colorirte Coſtümbilder. (Vergl. Vierte Abth. Bildliche Darſtellungen.) 8 unpaginirte gebrochene Doppelblätter. Folio.

3580. **Scenirung der Oper: Tannhäuſer.** Manuſcript. 5 unpaginirte gebrochene Doppelblätter. Folio. (Die dazu gehörigen 3 Blatt Decorationserläuterungen fehlen.) (1853.)

1866 3581. **Brief von Coſima v. Bülow geb. Liſzt an Dr. Julius Lang. München, 28. Februar 1866.** 2 Seiten. 8°.

3582. **Brief derſelben an denſelben. 30ten Juni 1866.** 2 Seiten. 8°.

1868 3583. **Brief von Coſima v. Bülow an Franz Mrazek. Mittwoch 19ten Auguſt 1868.** 1 Seite. 8°. (Mit einer Nachſchrift von Richard Wagner. Siehe Original-Autographe. Briefe an Franz Mrazek.)

(1867) 3584. **Brief von Albert Wagner**[2] **an . . . . .** Undatirt (1867.) 2 Seiten. 8°.

1866 3585. **Brief von Franz Müller an Dr. Julius Lang . . . . . Weimar, 26. April 1866.** 2¼ Seiten. 8°.

1868 3586. Zuſchrift „An die Redaktion der Blätter für bildende Kunſt in Berlin". Unterfertigt: Moritz v. Schwind.³) Profeſſor an der k. Akademie der bildenden Künſte. München 25ᵗ Nov. 1868. 1 Seite. 4°.

3587. Brief von M. v. Schwind an Herrn Redakteur Lang. München, 25. Nov. 1868 2 Seiten. 8°.

1869 3588. Brief deſſelben an denſelben. M.[ünchen.] 12. Merz 1869. 5 Seiten. 8° mit Monogramm: M. S.

3589. Commentare zu den Briefen des Prof. Moritz v. Schwind. [Von Dr. Julius Lang.] 4 geſchriebene Seiten. 1 Bogen Folio.

1870 3590. Briefſkizze von Johann Herbeck⁴) an Richard Wagner. Undatirt. (1870.) „Verehrter Meiſter und Freund! Empfangen Sie vor Allem meine beſten Glückwünſche zu Ihrer kürzlich vollzogenen Vermählung. Was die „Rienzi"-Angelegenheit betrifft", ꝛc. 1 Seite. 8°.

1877 3591. Brief von Anton Scharff an Dr. Heinrich Kábdebo. Wien, am 4. Sept. 1877. »In Erwiederung Ihrer freundlichen Zuschrift, theile ich Euer Wolgeboren mit, dass die beigeschlossene Wagner-Medaille das Neueste ist, was ich habe. Das Porträt ist von mir nach der Natur modellirt, der Revers, Ring des Nibelungen, Speer des Wotan, Schwert des Siegfried, ist nach Zeichnung des Oberbaurath Semper«. etc. 2 Seiten. 8°.

3592. Brief deſſelben an denſelben. Wien, am 13. Nov. 1877. 1½ Seite. 8°.

[Siehe die Handſchriften in den Nummern: 3472, 3473, 5444, — ſowie Nr. 2043 u. 2754 im Bd. 1.]

◆

I 2. Druckſchriften.

1. In ſelbſtändigen Werken.

A. In deutſcher Sprache.

3593. Decoration und costümliche Scenirung der Oper: Lohengrin von Richard Wagner. In Auftrag des Dichters entworfen von Ferdinand Heine. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. (Erklärung der Costümfigurinen zur Oper Lohengrin. F. H.) 4 S. gr. 4°. Mit 6 illum. Kupfer und 3 Plänen. Vergl. 1571—1576.

1857 3594. Ueber Richard Wagner's Entwicklung und Richtung. Von Dr. Ludwig Eckardt.[5] Hamburg. Gedruckt bei A. F. M. Kümpel 1857. 23 S. kl. 8°. (Separatabdruck in 50 Exemplaren aus der Zeitſchrift: Hamburger Literariſche und Kritiſche Blätter. Redigirt von Dr. F. L. Hoffmann. 33. Jahrgang. 1857. Nr. 61—64.)[6]

1859 3595. Das Geheimniß der neueſten Schule der Muſik von E. Sobolewski.[7] Leipzig. Verlag von L. Wiedemann. 1859. 70 S. kl. 8°.

1869 3596. Die modernen Judenhaſſer und der Verſuch von Julius Lang, das Judenthum mit Richard Wagner zu verſöhnen. Beleuchtet von E. Lieſer. (Zum Beſten der »Alliance israélite universelle«.) Kaſſel, L. A. Kallmann 1869. 16 S. 8°.

1873 3597. Entgegnung auf die Kritik unterzeichnet „von Dommer" in Nro. 21 des „Hamburgiſchen Correſpondenten", betreffend das am 21. Januar von Richard Wagner in Hamburg dirigirte Concert, von M. A. Souchay. Lübeck 1873. Druck von Georg Schmidt. Wwe. 25 S. gr. 8°.

1877 3598. Erläuterungen und Text der in der Mannheimer Liedertafel zur Aufführung gelangenden Bruchstücke aus »Der Ring des Nibelungen« von Richard Wagner. Mannheim 1877. Druck von J. Ph. Walther. 60 S. 8°.

3599. **Richard Wagner und die Muſik der Zukunft.** Von Franz Häffer. Leipzig 1877. Verlag von F. E. C. Leuckart (Conſtantin Sander). 240 S. 8°. (Mit verändertem Titelblatte. Siehe Nr. 452. [Bd. 1.])

1878 **Erläuterungen zu Richard Wagner's Nibelungen-Drama** von Hans von Wolzogen. I. Das Bayreuther Nationaltheater. II. Das Nibelungendrama. Vierte umgearbeitete Auflage. Leipzig. Verlag von Edwin Schloemp. 1878. 82 S. 8°. (Mit verändertem Titelblatte. Siehe Nr. 2572. [Bd. 1.] (1884))

1880 3600. **Ueber das Geſammtkunſtwerk als Kunſtideal.** Von Prof. Dr. J. Durdik. (Separat-Abdruck aus der „Politik" 1880.) Prag. In Commiſſion bei Dr. Gregr & Ferd. Dattel. 26 S. 8°.

3601. **Erläuterungen zu Wagner's Ring des Nibelungen.** Von Dr. Aug. Gukeiſen. Viertes Heft: Siegfried. Köln, Druck und Verlag von Albert Ahn. 1880. 34 S. kl. 8°.

3602. Selbſtanzeige und Urtheile der Preſſe über Edmund von Hagen's Schriften. 16 S. kl. 8°. (Hannover, Ende Juni 1880 und Februar 1881. — Beilage zu: „Kritiſche Betrachtung der wichtigſten Grundlehren des Chriſtenthums" Nr. 3609.) (Vergl. Nr. 600. [Bd. 1.])

1881 **Geſammelte Schriften von Franz Liſzt.** Dritter Band. Dramaturgiſche Blätter. II. Abtheilung. Richard Wagner. 1. Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg. 2. Lohengrin. 3. Der fliegende Holländer. 4. Das Rheingold. von Franz Liſzt. Mit Notenbeiſpielen. In das Deutſche übertragen von L. Ramann. Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel 1881. VIII. u. 258 S. gr. 8°. (5515)

Denkschrift über die Ziele des Bayreuther Patronatvereines von (Hans von Wolzogen, Bayreuth, &) Friedrich Schön. Worms. Mai 1881. Berlin SW. Druck: Wilhelm Baensch. 29 S. gr. 8°. (4774)

3603. **Was ist Styl? — Was will Wagner? Was soll Bayreuth?** Betrachtungen und Beispiele zur Kritik der Idee einer »Stylbildungsschule« in Bayreuth. Von Hans von Wolzogen. Zweite Ausgabe. Leipzig. Verlag von Gebrüder Senf. 50 S. gr. 8°. 1881. (Mit verändertem Titelblatte. Siehe Nr. 395. [Bd. 1.])

B. In fremden Sprachen.

(Französiſch.)

1861 3604. *Richard Wagner par Charles de Lorbac avec portrait et autographe. Paris, Librairie Moderne. Gustave Havard, Éditeur. 1861.* 64 S. 16°.

1866 3605. *Etude publiée par Le Ménestrel. La Nouvelle Allemagne Musicale, Richard Wagner par A. de Gasperini. Paris, au Ménestrel 2 bis, Rue Vivienne. Heugel et Cie., Éditeurs pour la France et L'etranger. 1866.* 173 S. Lex.-8°. (Mit einem Portrait und Facsimile: Richard Wagner. Beilage: Notenautograph: Dernières Pages de la Partition d'Orchestre du Tannhauser. Querblatt.)

1875 3606. *Le Drame Musical. Tome I. La Musique et la Poésie dans leur développement historique par Édouard Schuré. Paris, Sandoz et Fischbacher, Éditeurs. 1875.* XIII. u. 368 S. gr. 8°. (Mit 2 Bildern: **Vue du Théâtre Grec Antique d'après une restauration du Théâtre d'Egesta, en Sicile.** H. Scott d'après Strack. F. Meaulle sc. Imp. F. Martinet. — **Plan du Théâtre Grec.**)

3607. —— *Tome II. Richard Wagner. Son oeuvre et son idée par Édouard Schuré. Paris, Sandoz et Fischbacher, Éditeurs. 1875.* 126 S. gr. 8°. (Mit 2 Bildern: **Intérieur du Théâtre de Richard Wagner à Bayreuth.** H. Scott d'après Wagner. F. Meaulle sc. Imp. E. Martinet. — Plan du Théâtre de Bayreuth.)

1881 3608. *Mozart et Richard Wagner à l'égard des Français par Adolphe Jullien. Bruxelles, Schott frères, Éditeurs de Musique. Paris, Maison Schott. J. Baur, Libraire-éditeur. Durand Schoenewerk & Cie. 1881.* 21 S. 8°.

3609. *Léonie Bernardini. Richard Wagner. Sa vie, — Ses poèmes d'opéra, Son système dramatique et musical. Paris, C. Marpon & E. Flammarion, Éditeurs.* 216 S. 8°.

3610. *Richard Wagner. Opéra et drame. Jules Guilliaume.* (Enthält nur einen Theil von S. 187—226.) 8°.

Italieniſch.

1877 3611. *Carlo Magnico. Rossini e Wagner o la musica italiana e la musica tedesca. Torino, Tipografia-Editrice G. Candeletti. 1877.* 61 S. kl. 8°.

1881 3612. *Wagner e il Lohengrin per Enrico Cardona. Napoli Nuova Tipografia del Commercio. 1881.* 37 S. 8°.

3613. *Riccardo Wagner. Saggio biografico critico di Gioachino Marsillach Lleonardt. Versione dallo Spagnuolo e prefazione di Daniele Rubbi. Secondo viaggio nelle regione dell' avvenire. Note e appendici del Dott. Filippo Filippi. Coi disegni del Teatro di Bayreuth, ritratto ed autografi di Wagner. Milano, Fratelli Dumolard, Editori della biblioteca scientifica internazionale. 1881.* 304 S. 8°.

(Spaniſch.)

(Siehe Band I. S. 69.)

(Engliſch.)

1874 3614. *Richard Wagner and the Music of the Future. History and Aesthetics. By Franz Hueffer. London: Mapmann and Hall, 193, Piccadilly. 1874.* V u. 333 S. gr. 8°. (Vergl. Nr. 3599 u. Nr. 452. (Bd. I.)

(Böhmiſch.)

(Siehe Band I. S. 70.)

(Holländiſch.)

1858 3615. *Tannhaeuser.* (Von J. J. Viotta.)*) (Overgedrukt uit de Amsterdamsche Courant van Zaturday 20. Maart 1858.) 1 Doppelblatt. gr. 8°.

3616. *Toonkunst. Tannhäuser. — Richard Wagner.* (Von J. J. Viotta.) (Overgedrukt uit de Amsterdamsche Courant van Vrijdag 2. April 1858.) 2 zusamm. Doppelblätter. gr. 8°.

1878 3617. *Richard Wagner. Zijn Leven, Richting en Streven. Beknopte schets, uitgegeven bij gelegenheit van het Wagner-Concert van Rotte'* Mannenkoor, Directeur: Ludwig Felix Brandts. Buys op 21. Maart 1878, Te Rotterdam J. P. Bladergroen.* 23 S. 8°.

2. In anderen Werken.

§ A. Buch.

a. In deutſcher Sprache.

α. Aufſätze und größere Artikel. — Gedichte.

1843 3618. **Muſikaliſche Reiſe in Deutſchland.** In Briefen an ſeine Freunde in Paris von Hector Berlioz. Aus dem Franzöſiſchen Leipzig: Friedlein und Hirſch 1843. 162 S. kl. 8°. (Fünfter Brief. An Ernſt. Dresden. S. 78—82: Ueber Richard Wagner's „Rienzi" und „Holländer" und über ſeine Begabung als Dirigent.)

1850 3619. Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Zweiundzwanzig Vorlesungen gehalten zu Leipzig im Jahre 1850 von Franz Brendel. Leipzig 1852. Verlag von Bruno Hinze. X. u. 546 S. gr. 8°. (Erſte Auflage?) (Zweiundzwanzigste Vorlesung. S. 542. R. Wagner's Schriften über die Kunst.) (Vgl. die ſechste Auflage Nr. 466 (Bd. I.)

1852 3620. **Muſikaliſche Briefe.** Wahrheit über Tonkunſt und Tonkünſtler. Von einem Wohlbekannten. Leipzig, Baumgärtners Buchhandlung. 1852. (Erſter Theil IV. u. 224 S. Zweiter

Theil IV. u. 167 S.) kl. 8°. (Zweiter Theil. S. 155. Einundvierzigſter Brief. Richard Wagner.) (Man vergl. Nr. 433. Zweite Auflage. (Nr. 1.))

1853 3621. Das Karlsruher Musikfest im October 1853. Von Hoplit. Leipzig, Verlag von Bruno Hinze 1853. 128 S. 8°.

3622. Die Melodie der Sprache in ihrer Anwendung beſonders auf das Lied und die Oper. Mit Berührung verwandter Kunſtfragen dargelegt von Louis Köhler. Leipzig. Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber. 1853. 100 S. gr. 8°. (An vielen Stellen Wagner erwähnt und in Betracht gezogen. Insbeſondere von Seite 89 an.)

1855 Franz Liſzt. Eine Biographie. Mit Portrait. Caſſel. Ernſt Balde. 1855. 196 S. 12°. (S. 105—118: über Liſzt's künſtleriſches Verhältniß zu Richard Wagner.) (5537)

1857 3623. Muſikaliſches Laienthum. Von Julius Merling. Leipzig. Verlag von Carl Merſeburger. 1857. VIII. u. 119 S. kl. 8°. (S. 90. VIII. Ueber Wagners Tannhäuſer.)

1859 3624. Beethoven, ſeine Kritiker und ſeine Ausleger. Von Alexander Ulibiſcheff. Aus dem Franzöſiſchen überſetzt von Ludwig Biſchoff. Leipzig: F. A. Brockhaus. 1859. XX. u. 373 S. 8°. (S. 333—353. Die Ausleger. S. 342—353: über Richard Wagner.)

1861 3625. Louis Spohr's Selbſtbiographie. Zweiter Band. Caſſel und Göttingen: Georg H. Wigand. 1861. (Erſter Band XV. u. 350 S.) 412 S. gr. 8°. (S. 271—273. (1843.) Ueber die Einſtudierung und Aufführung des „fliegenden Holländer". Brief an Lüder. — S. 303—306. (1846.) Aufſchlüſſe über das Verhältniß Spohr's zu Wagner. Erſte perſönliche Begegnung bei einem «Rendezvous» in Leipzig. Ueber ein bei Wagners Schwager Brockhaus zu Ehren Spohr's ſtattgefundenes Diner; Anweſenheit Heinrich Laube's „mit ſeiner ſehr gebildeten Frau ...." Im weiteren heißt es: „Am beſten gefiel uns Wagner, der mir jedesmal liebenswürdiger erſcheint, und deſſen vielſeitige Bildung nach allen Richtungen hin wir immer mehr bewundern müſſen ......")

3626. Neues Univerſal-Lexikon der Tonkunſt. Für Künſtler, Kunſtfreunde und alle Gebildeten. Unter Mitwirkung mehrerer Muſikgelehrten, Tonkünſtler u. ſ. w. bearbeitet und herausgegeben von Eduard Bernsdorf. Mit Stahlſtichen. Dritter Band. Offenbach, Verlag von Johann André. 1861. 912 S. u. 2 S. Nachwort. Lex.-8°. (S. 831—842. Wagner Richard. Mit Portrait.)

3627. Grundzüge der Geschichte der Musik von Franz Brendel. Fünfte vermehrte Auflage. Eingeführt bei den Conservatorien der Musik zu Leipzig und Prag. Leipzig, Verlag von Heinrich Matthes (E. O. Schurmann). 1861. 72 S. gr. 8°. (S. 59—69: über Wagner und die neue Schule.)

1862 3628. **Abriss der Geschichte der Musik für Musiker und Dilettanten. Zwölf Vorlesungen über die Entwickelung der Geschichte der heutigen Musik von ihren ersten Spuren bis auf Wagner und Liszt. Im Winter $18\frac{61}{62}$ gehalten von Dr. Julius Alsleben. Berlin 1862. Verlag der T. Trautwein'schen Hof- Buch- & Musikalien-Handlung. (M. Bahn.) 160 S. 8°. (Zwölfte Vorlesung: S. 155. Neueste Entwickelung der Oper durch Richard Wagner.)**

1864 3629. **Das Musikalische Autorrecht. Eine juristisch-musicalische Abhandlung von Dr. Johann Vesque von Püttlingen. Wien, 1864. Wilhelm Braumüller. X. u. 205 S. (Aus dem Regiſter angeführte Stellen: Wagner Richard, S. 31. System über Accordenfolge. — S. 381, 404, über die Stellung der Musik zum Gedichte. — S. 32. Tonfiguren in der Ouverture zum »Tannhäuser«. S. 34. Instrumentation. — Form seiner Opern (»Lohengrin, Tristan, Meistersinger«). — S. 40. Programme zu seinen Compositionen. — S. 95. Parodie des »Tannhäuser«.)** [19]

1868 3630. **Aus der Gegenwart. Aufſätze über Muſik. Für Muſikfreunde. Von L. Ramann. Nürnberg u. München. Verlag von Wilhelm Schmid. 1868. 149 S. 8°. (S. 1. Allgemeines über Richard Wagners Schaffen, und ſeine „Elſa“ im „Lohengrin“. — S. 62. Der Ring des Nibelungen. Eine Studie zur Einführung in die gleichnamige Dichtung Wagner's, von Franz Müller. — S. 93. Von Bach bis Wagner. Zur Geſchichte der Muſik, von A. Reißmann. — Kürzere Erwähnungen: S. 60, 61, 91, 113, 149.)**

3631. **Muſikaliſche Studienköpfe von La Mara. Leipzig, 1868. Verlag von Herm. Weißbach. VI. u. 326 S. 8°. (S. 277—326. Richard Wagner.)**

3632. **Die Aufgabe und die Mittel der Muſik. Aeſthetiſch-kritiſche Studie von Dr. Hans von Südenhorſt. Graz, 1868. Druck und Verlag von Joſ. A. Kienreich. (Dr. Franz Brendel gewidmet.) 15 S. 8°.**

1869 3633. **Meyerbeer's Leben und Bildungsgang, ſeine Stellung als Operncomponiſt im Vergleich zu den Tondichtern der Neuzeit. Nebſt noch ungedruckten Briefen Meyerbeer's. Von Dr. J. Schucht. Leipzig. Verlag von Heinrich Matthes. 1869. XIV. u. 404 S. gr. 8°. (S. 333: Meyerbeer's Stellung als Operncomponiſt zu den Tondichtern der Neuzeit und ganz beſonders zu Richard Wagner.)**

1870 3634. **Geſchichte des Concertweſens in Wien. Zweiter Theil. Aus dem Concertſaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20. Jahren des Wiener Muſiklebens nebſt einem Anhang:**

Muſikaliſche Reiſebriefe aus England, Frankreich und der Schweiz von Eduard Hanslick. Wien, 1870. Wilhelm Braumüller. X. u. 531 S. gr. 8°. (1856. S. 97, 229. Richard Wagner's „Fauſt-Ouvertüre". — 1857. S. 126. Gluck's Ouvertüre zu Iphigenie in Aulis. — 1859. S. 183. Duett aus dem „fliegenden Holländer" von R. Wagner. — 1861. S. 227. Einleitung zu „Triſtan und Iſolde" v. R. Wagner. — 1862. S. 250. Richard Wagner's große Muſikaufführung. — 1863. S. 292. Orcheſter-Compoſitionen v. Liſzt u. Wagner. Das Tauſig-Wagner-Concert. — 1864. S. 312. „Das Liebesmahl der Apoſtel" von Richard Wagner.)

3635. Beethoven's Symphonien nach ihrem idealen Gehalt mit beſonderer Rückſicht auf Haydn, Mozart und die neueren Symphoniker. Für Freunde der Tonkunſt von Ernſt von Elterlein. Dritte, zum Theil umgearbeitete Auflage. Dresden, Verlag von Adolph Brauer. 1870. VIII u. 143 S. 8°. (S. 40. Auslaſſungen über das in der zweiten Auflage dieſes Buches abgedruckt geweſene Programm Richard Wagner's zur betreffenden Symphonie. — S. 70—75. Zur Darlegung des Gehaltes der einzelnen Sätze der IX. Symphonie: das Programm R. Wagner's in ſeinen Hauptmomenten zu Grunde gelegt. — S. 82. Ueber den von R. Wagner in „Oper und Drama" gegenüber den Symphonien Beethoven's eingenommenen Standpunkt.)

1870 3636. Vom Muſikaliſch-Schönen. Mit Bezug auf Dr. E. Hanslick's gleichnamige Schrift. Von F. Stade, Dr. phil. Leipzig. Verlag von C. F. Kahnt. 54 S. 8°. (1870.) Vgl. Nr. 507, Nr. 1.)

1871 3637. Die Beethoven-Feier und die Kunſt der Gegenwart. Eine Erinnerungsgabe von Ludwig Nohl. Mit Beethoven's Porträt und Autograph. Wien, 1871. Wilhelm Braumüller. VIII. u. 162 S. gr. 8°. (S. 96. VIII. Beethoven und die Kunſt der Gegenwart.)

3638. Gedanken über Tonkunſt und Tonkünſtler. Von Friedrich Ritter von Hentl. Zweite Ausgabe. Eichſtädt und Stuttgart. Verlag der Krüll'ſchen Buchhandlung. 1871. VII. u. 149 S. gr. 8°. (S. 39—67. Dramatiſche Muſik ſeit Gluck. S. 64: Ueber Richard Wagner. — S. 135—149. Die Lehre vom Fortſchritte in der Kunſt. S. 148: über Wagner.)

3639. Kleines musikalisches Conversations-Lexicon. Ein encyklopaedisches Handbuch enthaltend das Wichtigste aus der Musikwissenschaft, die Biographien aller berühmten Componisten, Virtuosen, Dilettanten, musikal. Schriftsteller, Instrumentenmacher etc. . . . . . . Für Tonkünstler und Musikfreunde verfasst von Julius Schuberth. Achte verbesserte und stark vermehrte Auflage. Verlag von J. Schuberth & Co. Leipzig, Philadelphia, New-York. 1871. XXI. u. 452 S. kl. 8°. (S. 427—433. Wagner, Wilh. Richard.)

1872 3640. Schlaglichter und Schlagſchatten aus der Muſikwelt von H. Ehrlich. Berlin. Verlag von J. Guttentag. (D. Collin.) 1872. X. u. 202 S. 8°. (Culturhiſtoriſches. S. 92. Richard Wagner's Meiſterſinger von Nürnberg. (Zum erſten Male in Berlin aufgeführt am 1. April 1870.) (Aus dem „Salon".) — Biographiſche Studien. S. 141. Karl Tauſig.)

1875 3641. Die moderne Oper. Kritiken und Studien von Eduard Hanslick. Berlin. 1875. A. Hoffmann & Co. VIII. u. 341 S. 8°. (Allgemeiner Verein für deutſche Litteratur. Serie I.) (S. 274. „Rienzi" von Richard Wagner. — (Anhang: Niemann, der Wagnerſänger. — S. 292. Die Meiſterſinger von Richard Wagner. — S. 306. Wagner's Rheingold und ſein Bayreuther Theater.)

3642. Geſchichte der Muſik im Umriß für die Gebildeten aller Stände dargeſtellt von Heinrich Adolf Köſtlin. Tübingen, 1875. Verlag der H. Laupp'ſchen Buchhandlung. XIII. u. 367 S. gr. 8°. (Die nationale Oper. 2. Realiſtiſche Richtung. Die hiſtoriſche Situationsoper. S. 338—341. b. In Deutſchland: Das nationale Muſikdrama. (Richard Wagner.) S. 342.)

1876 3643. Neue Muſikaliſche Charakterbilder von Otto Gumprecht. Leipzig. Verlag von H. Haeſſel. 1876. 326 S. 8°. Richard Wagner. (S. 151. I. Triſtan und Iſolde. — S. 176. II. Die Meiſterſinger. — S. 203. III. Das beſtehende Opernweſen und das Geſammtkunſtwerk.)

3644. Gedanken über Tonkunſt und Tonkünſtler. Von Friedrich Ritter von Hentl. Zweite, verbeſſerte und vermehrte Auflage. Leipzig. 1876. Verlag von Johann Ambroſius Barth. 154 S. 8°. (S. 134—154. Die Muſik der Gegenwart und die Zukunft der Muſik.)

1877 3645. Beethoven's letzte Jahre von Ludwig Nohl. (Beethoven's Leben. Dritter Band. Die letzten zwölf Jahre. 1815—27.) Leipzig. Ernst Julius Günther. 1877. XII. S. Vorrede u. S. 149—975. 8°. (Wagner. III. S. 280, 550, 655, 683, 688, 804, 861, 862, 863, 873, 895, 913, 915, 935, 939, [illegible])

3646. Beethoven. Nach den Schilderungen ſeiner Zeitgenoſſen. Von Ludwig Nohl. Stuttgart. Verlag der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung. 1877. XVI. u. 291 S. gr. 8°. Dem Meiſter der Meiſter Richard Wagner in Bayreuth. (S. V—XIV. Vorrede an Richard Wagner gerichtet. — S. 74, 86, 107, 162, 165, 277.)

3647. Katechismus der Muſikgeſchichte. Von Robert Muſiol. Mit 14 in den Text gedruckten Abbildungen und 34 Notenbeiſpielen. Leipzig. Verlag von J. J. Weber. 1877. VIII. u. 244 S. kl. 8°. (S. 227. Zwanzigſtes Kapitel. Neueſte Beſtrebungen. Welches ſind die neueſten muſikaliſchen Beſtrebungen? — S. 229. Welches ſind die Lebensſchickſale und Werke Wagner's? — S. 231. Welche Lebensſchickſale und Verdienſte hat Liſzt? — S. 232. Iſt das Wagner'ſche Muſikdrama alleinſtehend geblieben? — S. 197, 220, 221. Wagner erwähnt.)

1878 3648. Geſchichte der Tonkunſt. Ein Handbüchlein für Muſiker und Muſikfreunde. In überſichtlicher, leichtfaßlicher Darſtellung herausgegeben von Paul Frank. Dritte, vermehrte Auflage. Leipzig. Verlag von Carl Merſeburger 1878. VI. und 219 S. 8°. (S. 43, 44. Wagner, Rich. — S. 198. Achtundzwanzigſtes Kapitel. Die neudeutſche Schule. Richard Wagner. Franz Liſzt. — S. 199—204. Richard Wagner.)

1879 3649. Die Muſik im heutigen Italien. Von M. G. Conrad. Breslau. Druck und Verlag von S. Schottlaender. 1879. 75 S. 8°. (Inhalts-Ueberſicht. — — — Das Communaltheater in Bologna. — Richard Wagner. — Lohengrin in Turin. — Naumann und die Zukunftsloſen. — — —)

1880 3650. Muſikaliſche Stationen. Von Eduard Hanslick. Neue Folge der „Modernen Oper". Berlin 1880. A. Hofmann & Comp. VI. u. 361 S. 8°. (Allgemeiner Verein für deutſche Literatur. Serie V.) (S. 268. Ein Brief von Richard Wagner. — S. 277. Richard Wagner's Nibelungen-Ring im Wiener Hofoperntheater.)

3651. Harmonielehre für Lehrer und Lernende von Cyrill Kistler. opus 44. Chemnitz 1880. Verlag von Ernst Schmeitzner. 78 S. 8. Folio. (Motto am Titelblatt: Stelle aus Wagner's Meiſterſingern. — Vorwort. Hinweis, daß dieſe Schrift nach Wagner's Theorien gehalten iſt. Von dem Verfaſſer benützte Werke Richard Wagner's.)

3652. Die musikalische Declamation, dargestellt an der Hand der Entwicklungsgeschichte des deutschen Gesanges. Musikalisch-Philologische Studie von Wilhelm Kienzl.

Leipzig, Verlag von Heinrich Matthes. 1880. 172 S. 8°. (Dem Meister Richard Wagner in höchster Verehrung gewidmet vom Verfasser.) (S. 7, 18, 28, 32, 41, 72, 80, 82, 84, 85, 90, 91, 92, 109, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 131, 133, 134, 135, 138, 139, 145, 146, 148, 157, R. Wagner.)

3653. Kurz gefasste Geschichte der Musikkunst und Standpunkt derselben gegenüber der modernen Zeit von Wilhelm Schreckenberger in München. In Commission: G. Franz'sche Buch- und Kunsthandlung (J. Roth) München. 1880. VII. u. 84. S. Nebst 4 Tafeln. gr. 8°. (S. 51, 67, 68, 70—78: über R. Wagner.)

1881 3654. Illustrirte Geschichte der Deutschen Musik von Dr. Aug. Reissmann. Mit authentischen Abbildungen und facsimilirten Beilagen. Leipzig, Fues's Verlag (R. Reisland.) 1881. Lieferung VIII und IX. 2. Abtheilung. gr. 8°. (S. 464—470. Richard Wagner.)

(1881) 3655. Abriss der Musikgeschichte von Bernhard Kothe. Dritte verbesserte und vermehrte Auflage. Mit Notenbeilagen und zahlreichen Portraits in Holzschnitt nach Zeichnungen von Adolf Neumann u. A. Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander). (1881.) (S. 117—120. Richard Wagner.)

1881 3656. Kleines Tonkünſtlerlexikon. Enthaltend: kurze Biographien der hauptſächlichſten Tonkünſtler früherer und neuerer Zeit. Für Muſiker und Freunde der Tonkunſt herausgegeben von Paul Frank. Siebente vermehrte Auflage. Leipzig, 1881. Verlag von Carl Merſeburger. 276 S. kl. 8°. (S. 218—221. Wagner, Richard. — S. 236. Überblick über die Geſchichte der deutſchen Muſik. (S. 240.) — S. 243. Bemerkungen über Tonkunſt und Tonkünſtler. (Aus Büchern und Zeitſchriften.) S. 255. 32. Ein Ausſpruch des General Moltke gelegentlich der erſten Aufführung der „Meiſterſinger von Nürnberg“ in Berlin.)

(Ohne Jahr.)

3657. Aus der Componiſtenwelt. Dieſes Büchlein hier enthält Namen, Orte, Werke, lies darin und merke! Dresden. Verlagsbuchhandlung von Rudolf Kuntze. 8°. 24 ungez. Blätter. (24. Richard Wagner.)

3658. Verzeichniß der Compoſitionen ꝛc. von Carl Maria v. Weber, Franz Schubert, Felix Mendelsſohn, Robert Schumann, Frederic Chopin, Franz Liszt und Richard Wagner. Zuſammengeſtellt von La Mara. Separatabdruck aus La Mara, Muſikaliſche Studienköpfe. 5. Auflage. Leipzig. Heinrich Schmidt & Carl Günther. 86 S. 8°. (S. 81—86. Verzeichniß der Werke Richard Wagner's.)

β. Kürzere. Gelegentliche Erwähnungen und Bemerkungen.

1842 3659. **Beethoven in Paris.** Nebst anderen den unsterblichen Tondichter betreffenden Mittheilungen und einem Facsimile von Beethoven's Handschrift. Ein Nachtrag zur Biographie Beethoven's von A. **Schindler**, Musikdirektor, Professor der Tonkunst etc. in den Niederlanden. Münster 1842. In der Aschendorff'schen Buchhandlung. XII. u. 178 S. 8°. (S. 87, 88. Musikalische Literatur in Paris. Unter den Mitarbeitern der «Gazette musicale» Richard Wagner hervorgehoben; man vergl. auch die Bemerkung daselbst. — S. 123. Bemerkung über Richard Wagner's neueste Novelle «Zwei Epochen aus dem Leben eines deutschen Musikers».)

1849 3660. **Die Tonkünstler des neunzehnten Jahrhunderts.** Ein Kalendarisches Handbuch zur Kunstgeschichte von C. F. **Becker**. Leipzig. Kössling'sche Buchhandlung. 1849. VIII. u. 177 S. 8°. (S. 4, 7, 17, 42, 59, 89, 117. Wagner, Richard.)

1852 3661. **Muſikaliſches Handbüchlein für Künſtler und Kunſtfreunde.** Eine Miniatur-Encyclopädie. ...... Herausgegeben von **Julius Schuberth**. Vierte verbeſſerte und ſtark vermehrte Auflage. Hamburg, Leipzig und New-York. Verlag von Schuberth und Comp. 1852. XVI. u. 248 S. Taſchenformat. (S. 241, Wagner, Richard.... Kurze biographiſche Skizze.)

(1853) 3662. **Handbuch der modernen Instrumentirung für Orchester und Militärmusikcorps** mit besonderer Berücksichtigung der kleineren Orchester sowie der Arrangements von Bruchstücken grösserer Werke für dieselben, und der Tanzmusik. Von **Ferdinand Gleich**. Leipzig. Verlag von C. F. Kahnt. IV. u. 84 S. 8°. (1853.) (S. 3, 5, 11, 20, 25, 27, 33, 41.)

1855 3663. **Grundzüge der Geschichte der Musik** von **Franz Brendel**. Vierte vermehrte Auflage. Eingeführt bei den Conservatorien der Musik zu Leipzig und Prag. Leipzig. Verlag von Heinrich Matthes (E. O. Schurmann). 1855. 63 S. 8°. (S. 58. Wagner erwähnt. S. 62—63 über: Wagner.)

1857 3664. **35. Niederrheinisches Musik-Fest zu Aachen.** Pfingsten, 31. Mai, 1. und 2. Juni 1857. Druck von J. J. Beaufort in Aachen. 56 S. (Am dritten Tage, Dienstag, den 2. Juni: Künstler-Concert. ..... Ouvertüre zu „Tannhäuser“ von Richard Wagner.) S. 47. Verzeichniss der Mitwirkenden.

1859 Franz Liſzt als Symphoniker. Von Franz Brendel. Leipzig. Verlag von C. Merſeburger 1859. 55 S. gr. 8°. (Wagner an vielen Stellen erwähnt.) (5554.)

3665. Dr. Eduard Hanslick's Lehre vom Muſikaliſch-Schönen. Eine Abwehr von Dr. F. P. Graf Laurencin. Leipzig. Verlag von Heinrich Matthes. 1859. XII. u. 227 S. 12°. (Vergl. Nr. 307 (Bd. 1.))

1860 3666. Gedanken und Anſichten über Muſik und Muſikzuſtände in einer Reihe geſammelter Aufſätze von Selmar Bagge. Wien, 1860. Verlag von Weſſely und Büſing. 165 S. gr. 8°. (S. 42, 78.)

1861 3667. Die Harmonik der Neuzeit erläutert von Dr. F. P. Graf Laurencin. (Gekrönte Preisſchrift). Leipzig, Verlag von C. F. Kahnt. 1861. 67 S. kl. 8°. (S. 6, 28, 32—45, 47, 48, 51, 55, 62, 63. Wagner erwähnt.)

1862 3668. Statuten des Allgemeinen Deutſchen Muſik-Vereins. Leipzig. 1862. Zu beziehen durch die Muſikalienhandlung von C. F. Kahnt in Leipzig. 47 S. kl. 8°. (S. 29. Verzeichniß der Mitglieder des Geſammt-Vorſtandes. Darunter: Richard Wagner, Hofkapellmeiſter z. Z. in Bieberich. — S. 43. Nachwort. Unterfertigt: Franz Brendel, Richard Pohl.)

1864 Beleuchtung des durch Franz Liszt's „Fauſt-Sinfonie" in Breslau hervorgerufenen Zeitungsſtreites. Von Eugen von Blum. Breslau, 1864. Commiſſions-Verlag von W. Jakobſohn und Comp. 30 S. gr. 8°. (S. 17—21 über: R. Wagner.) (5557.)

1865 3669. Briefe Beethovens. Herausgegeben von Dr. Ludwig Nohl. Mit einem Facſimile. Stuttgart. Verlag der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung. 1865. XXIV. u. 371 S. gr. 8°. (Widmung: Dem Meiſter Richard Wagner.)

(1865) 3670. Univerſal-Lexicon der Tonkunſt. Unter Mitwirkung von mehreren Muſikgelehrten, Tonkünſtlern u. ſ. w. Herausgegeben von Eduard Bernsdorf. Lieferung 4 des Nachtrags, oder Lieferung 40 des ganzen Werkes. Lex. 8°. (1865.) (S. 348 (Z.) Wagner, Richard.)

1866 3671. Allgemeiner Deutscher Musikverein. Mitgliederverzeichniss und Bibliothekskatalog, veröffentlicht im März des Jahres 1866. Zu beziehen durch die Musikalien-Handlung von C. F. Kahnt in Leipzig. VIII. u. 28 S. 8°. (A. Verzeichniss der Mitglieder des Vereins. I. Active Mitglieder. S. 11. Herr Wagner, Richard, Kapellmeister in München. — B. Verzeichniss der Mitglieder des Gesammtvorstandes, des engeren Ausschusses und der Sectionen. I. Gesammtvorstand. S. 18. Richard Wagner, Kapellmeister in München.)

1867 3672. **Der Einfluss des Zeitgeistes auf die Entwickelung der Tonkunst.** Von **Yourij von Arnold.** (Aus: »Neue Allgemeine Zeitschrift für Theater u. Musik«. NNr. 1, 2 und 4.) Leipzig. Verlag von Paul Rhode. 1867. 43 S. kl. 8°. (S. 10, 12.)

3673. **Einige Betrachtungen über Sonst und Jetzt.** Von **L. Köhler.** Aus: „Neue allgemeine Zeitschrift für Theater u. Musik" Nr. 5. Leipzig. Verlag von Paul Rhode. 1867. 14 S. kl. 8°. (S. 10—11.: Wagner und ſeine Werke in Betracht gezogen.)

1868 **Franz Liszt's Oratorium: »Die Legende von der heiligen Elisabeth« und die neue Musikrichtung im Allgemeinen.** Ein offener Brief an die Herren: Dr. Oskar Paul und Eduard Bernsdorf. Von **Yourij von Arnold.** Leipzig. Verlag von Paul Rhode. 1868. 75 S. 8°. (S. 4, 9, 10, 12, 25, 30. R. Wagner erwähnt.) (5558.)

3674. **Musikalische Studien.** Von **Wilhelm Tappert.** Berlin. 1868. J. Guttentag. 252 S. gr. 8°. (S. 5, 20, 134, 150, 163, 166, 170, 176, 211, 212. Beiſpiele aus R. Wagner's Werken angeführt.)

3675. **Gedanken über Tonkunſt und Tonkünſtler.** Von **Friedrich Ritter von Hentl.** Wien. Arnold Hilberg's Verlag. 1868. VII. u. 149 S. gr. 8°. (S. 135. Die Lehre vom Fortſchritte in der Kunſt. S. 148. Richard Wagner erwähnt.)

3676. **Der Wiener Männergeſang-Verein.** Geſchichtliche Darſtellung ſeines Entſtehens und Wirkens zur Feier ſeines fünfundzwanzigjährigen Jubiläums von Dr. **Auguſt Schmidt.** Wien. Im Selbſtverlage des Wiener Männergeſang-Vereines. 1868. 180 S. gr. 8°. (S. 73. Ueber die 1. Aufſ. eines Tonſtückes von Wagner [Pilgerchor] im Vereinsconcert am 15. März 1857. — S. 110. 1. Aufſ. von Wagner's „Liebesmahl der Apoſtel" im Vereinsconcert vom 11. December 1864. — S. 116. Ueber die Betheiligung des Vereins beim Begräbniſſe Schnorr's v. Carolsfeld in Dresden. — S. 141. Unter den Tondichtern, deren Werke durch den Wiener Männergeſang-Verein ſeit ſeinem Beſtehen öffentlich zur Aufführung gebracht worden ſind, iſt Rich. Wagner mit 5 Chören in 16 Aufführungen angeführt. — S. 165. In dem Verzeichniſſe der Ehrenmitglieder angeführt: Wagner Richard, Tonkünſtler in Zürich.)

3677. **Jahresbericht des Wiener Männer-Geſang-Vereines über das 25. Vereinsjahr vom 4. October 1867 bis 8. October 1868.** Zuſammengeſtellt von Dr. **Eduard Kral.** Wien, 1868. Verlag des Wiener Männer-Geſang-Vereines. 132 S. gr. 8°. (S. 29, 31, 32. (S. 66. Am 2. October 1868 Richard Wagner zum Ehrenmitgliede ernannt.) 100, 118, 122.)

3678. **Musikalische Statistik des Grossherzoglichen Hoftheaters zu Darmstadt von 1810—1868 und der Krebs'schen**

Epoche von 1807—1810 von Ernst Pasqué. Darmstadt 1868. Fr. Herbert. 40 S. 8°. (Dritte Epoche: Grossherzogliches Hoftheater unter Ludwig III. Opern-Repertoir der zwanzig abgelaufenen Jahre, vom 26. November 1848 bis 19. Mai (Schluss der Saison) 1868. S. 18. Wagner, Richard. 1853, 23 Oct. E. M. Tannhäuser (1. M. in Mainz) 26 Mal — 1854, 17. April E. M. Lohengrin (2 Mal N. E.) 14 Mal — 1860, 1. Jan. E. M. Rienzi (1. M. Mainz) 14 Mal. — S. 19. 20. Repertoir-Opern: Wagner R. 3 Opern mit 54 Aufführungen. — S. 39. Uebersicht der Concerte. S. 40. 1867, 21. April. z. B. des Pensionsfonds. Scenen aus Wagner's fl. Holländer, Grützmacher, Cellist etc.)

1869 3679. **Robert Schumann. Eine Biographie von Joſ. Wilh. v. Waſielewski. Mit den Medaillons von Robert und Clara Schumann. Zweite verbeſſerte Auflage. Dresden. Verlagsbuchhandlung von Rudolf Kuntze. 1869. XIV. u. 403 S. 8°.** (S. 205........ „Lange war Schumann mit ſich über die Wahl des Sujets (zu einer Oper) uneinig. In ſeinem Projektenbuch hatte er nach und nach folgende Stoffe verzeichnet: .... „Nibelungenlied, Wartburgkrieg...... Die hohe Braut (König)......" — Unter: **Briefe vom Jahre 1833—1854.** Seite 354: **An Heinrich Dorn. Dresden d. 7t. Januar 1846......** „Tannhäuſer von Wagner wünſchte ich, daß Sie ſähen. Er enthält tiefes, originelles, überhaupt 100mal Beſſeres als ſeine früheren Opern — freilich auch manches muſikaliſch-Triviale. In Summa, er kann der Bühne von großer Bedeutung werden, und wie ich ihn kenne, hat er den Muth dazu. Das Techniſche, die Inſtrumentirung finde ich ausgezeichnet, ohne Vergleich meiſterhafter gegen früher. Er hat ſchon wieder einen neuen Text fertig „Lohengrin"....."[11])

3680. **Musikertag zu Leipzig, veranstaltet vom Allgemeinen deutschen Musikverein. Fest-Programm für die Tage vom 10.—13. Juli incl. 1869. 7, 10, 7, 3, u. 2 S. 8°.** (S. 5. Dienstag, den 13. Juli Abends 6 Uhr: im Hoftheater zu Dresden: Die Meistersinger von Nürnberg, von Richard Wagner mit Herrn Nachbaur aus München als Gast.)

1870 3681. **Muſikaliſche Briefe aus der neueſten Zeit. Herausgegeben von Dr. Eduard Krüger. Münſter. Verlag von Ad. Ruſſell. 1870. 69 S. 8°.** (S. 5, 35. Wagner erwähnt.)

1871 3682. **Briefe von Moritz Hauptmann, Kantor und Muſikdirektor an der Thomasſchule zu Leipzig an Franz Hauſer. Herausgegeben von Prof. Dr. Alfred Schöne. Zweiter Band. Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. 1871. 310 S. 8°.** (S. 61, 80, 94, 117, 119, 143, 178, 193, 247, 254, 276: Ueber Richard Wagner — S. 80: **Rienzi.** — S. 80, 95, 247: **fliegender Holländer.** — S. 62, 117, 193: **Tannhäuſer.** — S. 120, 178, 197: **Lohengrin.** — S. 179, 193: **Triſtan.** — S. 120, 178: **Nibelungen.**)[12]

3683. **Geſammelte Schriften über Muſik und Muſiker von Robert Schumann. Zweiter Band. Zweite Auflage. Leipzig.**

Georg Wigand's Verlag. 1871. 375 S. 8°. (S. 362. Theaterbüchlein (1847—50. S. 363. Iphigenia in Aulis von Gluck. (Den 15. Mai 1847.) .... „Richard Wagner hat die Oper in Scene geſetzt; Coſtümirung und Decorationen ſehr angemeſſen. Auch an der Muſik hat er hinzugethan; ich glaubt' es hie und da zu hören. Auch den Schluß „nach Troja" hinzugemacht. Dies iſt eigentlich unerlaubt. Gluck würde an R. Wagner's Oper vielleicht den umgekehrten Proceß vornehmen — wegnehmen, herausſchneiden......." Tannhäuſer von Richard Wagner. (Den 7. Auguſt 1847.) „Eine Oper, über die ſich nicht ſo in Kürze ſprechen läßt. Gewiß, daß ſie einen genialen Anſtrich hat. Wär' er ein melodiöſer Muſiker, wie er ein geiſtreicher, er wäre der Mann der Zeit. Viel ließe ſich über die Oper ſagen, und ſie verdiente es, ich hebe es mir auf ſpäter auf." — S. 365. Fidelio von Beethoven. (Den 11. Auguſt 1848.) „Schlechte Aufführung und unbegreifliche Temponahme von R. Wagner.")

1872 3684. Die Grenzen der Muſik und Poeſie. Eine Studie zur Aeſthetik der Tonkunſt von Wilhelm Auguſt Ambros. Zweite Auflage. Leipzig. Verlag von Heinrich Matthes. 1872. XII. u. 193 S. 8°. (S. 76, 77, 79, 82, 83, 85, 95, 100, 101, 102, 158, 159, 160 über Wagner.)

3685. Bericht des Gesammtvorstandes des Tonkünstler-Vereins zu Dresden. April 1872 bis April 1873. Dresden, Buchdruckerei von F. Lommatzsch (A. Schröer). 24 S. kl. 8°. (S. 6. Die Bibliothek. S. 10—11. Die von R. Wagner vorhandenen Werke.)

3686. Gesammelte Aufsätze über Kunst, vorzugsweise Musik von Carl G. P. Grädener. Hamburg. Verlag von Hugo Pohle. 1872. 162 S. gr. 8°. (S. 1. I. Anregungen durch »Anregungen.« S. 10 u. 12.)

1873 3687. Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben von seiner Frau. Zweiter Band. Mit einem Verzeichniss seiner Compositionen. Leipzig. Verlag von Duncker & Humblot 1873. (Erster Band 320 S.) 364 S. gr. 8°. (S. 132. (1845.) »Interessante Besuche gemacht und empfangen, u. A. Mme. Schröder-Devrient, Wagner, R. Schumann. ..... S. 191 (1847.) »Am Sonntag Vormittag in der katholischen Kirche (Dresden) lernte ich auf dem Chor Wagner, den republikanischen Componisten und wirklichen Republikaner, kennen; .....« — S. 204 (1849.) Und erst der Wonnemond — mit seiner Blüthenpracht, seinen sonnigen Tagen und mondhellen Nächten — welche Aufregung, welches Elend bringt er uns in nächster Nähe! Eine Schröder-Devrient, ein Richard Wagner, die das Dresdner Volk haranguiren...... S. 216—218. (1850.) Ueber den, in der N. Z. f. Muſik enthaltenen Artikel „Das Judenthum in der Muſik". — S. 261. (1855.) Ueber die Aufführung der Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer" im Gewandhauſe. — S. 261. ..... »Wagner's Ouverture zum »Faust« stelle ich höher als seine anderen Werke.....«

3688. Carl Maria von Weber. Eine Lebensskizze nach authentischen Quellen von F. W. Jähns. Mit einem bisher unbekannten Bildniss Weber's in Photolithographie. Leipzig, Fr. Wilh. Grunow. 1873. 52 S. gr. 8°. (S. 35.)

3689. Deutſchlands muſikaliſche Heroen in ihrer Rückwirkung auf die Nation. Vortrag, gehalten am 15. Februar 1873 im wiſſenſchaftlichen Verein zu Berlin von Emil Naumann. Berlin, 1873. C. G. Lüderitz'ſche Verlagsbuchhandlung. Carl Habel. (Sammlung gemeinverſtändlicher wiſſenſchaftlicher Vorträge, herausgegeben von Rud. Virchow und Fr. v. Holtzendorf. VIII. Serie. Heft 170.) 34 S. 8°. (S. 15.)

1874 Franz Liszt's Oratorium Christus. Eine Studie als Beitrag zur Zeit- und musikgeschichtlichen Stellung desselben. Mit Notenbeispielen und dem Text des Werkes. Von L. Ramann. Weimar 1874. J. F. A. Kühn, Grossh. S. Hof-Musikalienhandlung. 137 S. gr. 8°. (Zum fünfzigjährigen Künstler-Jubiläum Franz Liszt's.) (Wagner an mehreren Stellen erwähnt.) (3560.)

3690. Robert Franz. Von Dr. Heinrich M. Schuſter. Leipzig. Verlag von F. E. C. Leuckart (Conſtantin Sander). 1874. (S. 12. Ein Ausſpruch R. Franz's über Richard Wagner.)

3691. Der Musikverein Euterpe zu Leipzig 1824—1874. Ein Gedenkblatt auf Grund der Acten. Herausgegeben bei der Jubelfeier des fünfzigjährigen Bestehens der Euterpe. Leipzig. C. F. Kahnt. 1874. 52 S. 8°. (S. 14. »Concerte des Winters 1831/32......« »Man spielte Ouverturen von...... Richard Wagner (Concertouverture, Nr. 2. neu)...... S. 32. IX. Die Euterpe unter Verhulst's Direction in der Buchhändlerbörse 1838—42. ......»Im zweiten Concerte singt der Philharmonische Verein unter des Componisten Leitung Scene und Chor aus Conrads Oper »Rienzi«......« S. 39. Die »Euterpe« als Directorialconsortium 1860—74. ......»Musikdirector war zuerst v. Bronsart, ein erklärter Freund und Verfechter der »Zukunftsmusik«. Er führte Berlioz, Wagner, Liszt...... öfters vor.«)

1875 3692. Tonkünstler-Merkbüchlein. Kleines Lexikon für Musiker und Musikfreunde. Herausgegeben von Heinrich Pfeil. Leipzig. Ferdinand Hirt & Sohn. 1875. IV. u. 138 S. 8°. (S. 130. Wagner, Richard.)

1876 3693. Muſik und Muſikgeſchichte. Anſprache zur Eröffnung ſeiner Lehrthätigkeit an der Großherzoglichen Polytechniſchen Schule zu Karlsruhe am 17. November 1875, gehalten von Prof.

Dr. Ludwig Nohl, Privatdozent. Karlsruhe. Chr. Fr. Müller'ſche Hofbuchhandlung. 1876. 15 S. 8°. (S. 12. über: Richard Wagner.)

3694. Die Staats-Muſik der Zukunft. Separatabdruck aus der „Tonkunſt". Berlin, Verlag von Georg Stilke. 1876. 51 S. Lex.-8°. (S. 27, 40. Wagner erwähnt.)

3695. Die Theorie des Schalls in Beziehung zur Musik. Zehn Vorlesungen von Pietro Blaserna, Professor an der K. Universität zu Rom. Mit 36 Abbildungen in Holzschnitt. Autorisirte Ausgabe. Leipzig. F. A. Brockhaus. 1876. IX. u. 236 S. 8°. (S. 226—228 über: Wagner.)

3696. Die Grundzüge der Muſikaliſchen Richtungen in ihrer geſchichtlichen Entwicklung, dargeſtellt von Ludwig von Ganting. Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. 1876. 39 S. gr. 8°. (S. 18, 19, 20, 25, 32, 33, 38, 39.)

1877 3697. Die Pflege der Musik im Stifte Kremsmünster. Culturhistorischer Beitrag zur eilften Säcular-Feier von Georg Huemer, Capitular des Stiftes und Musik-Direktor. Wels. Druck und Verlag von Joh. Haas. 1877. IV. u. 140 S. gr. 8°. (S. 129. Wagner's Werke erwähnt.)

3698. Ueber den Fortschritt der Musik. Gegründet auf das Wesen dieser Kunst und auf die Bestrebungen der Gegenwart. Zum Vortrage vor einem Kreise von Freunden bestimmt.) Wien. Druck und Verlag von L. W. Seidel & Sohn. 1877. 20 S. gr. 8°. (S. 4, 18: über: Wagner.)

3699. Das erste Salzburger Musikfest. Aus Anlass dieses Festes verfasst und der internationalen Mozartstiftung zugeeignet von Rudolf von Freisauff. Salzburg, im Juli 1877. Im Selbstverlage des Verfassers. 71 S. kl. 8°. Mit einer Photographie: Das Mozartdenkmal am Kapuzinerberge. (I. Die internationale Mozartstiftung. II. Das Erste Salzburger Musikfest. (S. 31. Programm für die Concerte während des Ersten Salzburger Musik-Festes. S. 32. Zweiter Tag. II. Theil. Eine Faust-Ouverture...... Wagner.)

1878 3700. Zur Organiſazion der Muſik im ganzen Lande. (Titel des auf Befehl Friedrich Wilhelm IV. von W. v. Humboldt ausgearbeiteten Entwurfs.) Referat im Auftrage des Muſikertages zu Erfurt 1878 ausgearbeitet von Albert Hahn. Königsberg. Expedizion der „Tonkunſt". Leipzig, bei L. A. Kittler. 64 S. 4°. (S. 12, 34, 35, 36, 41, 52.)

3701. **Mittheilungen betreffend:** Die Königin von Saba. Oper in 4 Acten (nach einem Texte von Mosenthal) von Carl Goldmark. Op. 27. (Verlag von Hugo Pohle in Hamburg). 1878. 50 S. 8°. (S. 3, 4, 5, 6, 10, 15, 17, 24, 28, 29, 33, 35, 39, 41, 42, 50 Wagner erwähnt.)

1879 3702. **Das muſikaliſche Element in der deutſchen Poeſie.** Ein Beitrag zur rechten Würdigung des geſprochenen Dichtwortes. Von H. Hirt. Leipzig. J. F. Hartknoch. 1879. 15 S. 8°. (S. 14. Ueber „R. Wagner's Idee von der unendlichen Melodie".)

1881 **Geſammelte Schriften von Franz Liſzt.** Dritter Band. Dramaturgiſche Blätter. I. Abtheilung. Eſſays über muſikaliſche Bühnenwerke und Bühnenfragen, Komponiſten und Darſteller von Franz Liſzt. In das Deutſche übertragen von L. Ramann. Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. 1881. VIII. u. 168 S. gr. 8°. (S. 8, 14, 20, 33, 34, 61, 64, 66, Wagner, Richard.) (5514.)

(Ohne Jahr.)

3703. **Die Oper im Salon.** Ein reichhaltiges Repertoir von ein- und mehrstimmigen Opern-Gesängen, welche ohne oder mit Scenerie und Kostüm von Dilettanten leicht besetzt und ausgeführt werden können. Für alle Freunde des dramatischenGesanges, namentlich für Dilettantenbühnen, Gesanglehrer und Gesangvereine. Herausgegeben von Edmund Wallner. Zweite vermehrte Auflage. Erfurt. Druck und Verlag von Fr. Bartholomäus. VI. u. 146 S. 8°. (S. 20, 21, 25, 42, 51, 83, 84, 91, 117, 118, 145, Wagner's Werke erwähnt.)

Praktische Anleitung zum Dirigiren nebst beachtenswerthen Rathschlägen für Orchester- und Gesangvereins-Dirigenten aus der Praxis hervorgegangen und bearbeitet von Professor H. Kling. Hannover. Verlag von Louis Oertel. 8 S. gr. 8°. (S. 5. 6. Notenbeiſpiele aus: R. Wagner's (Tannhäuser-Ouv.) S. 7. R. Wagner's Schrift: Ueber das Dirigiren erwähnt.) (5370.)

b. In fremden Sprachen.

α. Aufſätze und größere Artikel.

(Franzöſiſch.)

1883 *Théâtre de Strasbourg. Représentation de la Troupe Allemande, dirigée par M. Roeder.* **Tannhaeuser.** *Grand-opéra romantique en 3 actes, paroles et musique de Richard*

Wagner. (Abgedruckter Theaterzettel mit Beſetzung der Partien als Titel, nebſt „Analyſe". 2 Blätter 8°. Strasbourg, Imprimerie de G. Silbermann. (1855).) Im Anſchluſſe die Dichtung zu „Tannhäuſer". (Vergl. Nr. 3397.) (3397)

1861 3704. **L'année Musicale** *ou Revue annuelle des théâtres lyriques et des concerts, des publications littéraires relatives à la musique et des événements remarquables appartenant à l'histoire de l'art musical par P. Scudo, deuxième année. Paris, Librairie de L. Hachette et Cie. 1861.* 405 S. 8°. (S. 128. *V. Les concerts.* S. 128—153. *M. Richard Wagner.* — — — —)

1862 3705. —— —— *Troisième année. Paris. . . . . . 1862.* 361 S. 8°. (S. 1. *I. Théâtre de l'opéra.* S. 1—30. *Le Tannhäuser, drame lyrique en trois actes, paroles et musique de M. Richard Wagner.* — — — —)

3706. **A travers chants. Études musicales, adorations boutades et critiques** *par Hector Berlioz. Paris, Michel Lévy Frères, Libraires éditeurs. 1862.* 336 S. 12°. (S. 291—303. *Concerts de Richard Wagner. La musique de l'avenir.*)

1868 3707. **L'Art Romantique** *par Charles Baudelaire. Paris, Michel Lévy frères, Libraires éditeurs. 1868.* 442 S. 8°. (*X. Richard Wagner et Tannhäuser à Paris.* S. 254. *Encore quelques mots.*)

3708. **Les musiciens célèbres depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours** *par Félix Clément. Ouvrage illustré de 44 portraits gravés à l'eau-forte par Masson, Deblois et Massard et de 3 reproductions héliographiques d'anciennes gravures par A. Durand. Paris, Librairie de L. Hachette et Cie. 1868.* VIII. u. 680 S. Lex.-8°. (S. 602. *Wagner (Richard). Né en 1813.*)

1874 3709. *Guy de Charnacé.* **Musique et Musiciens.** *Premier volume. Paris, P. Lethielleux, Imprimeur-Éditeur, 1874.* 264 S. 8°. (S. 19—32. *Rienzi opéra en 5 actes, de M. Richard Wagner.*)

3710. —— *Deuxième volume, fragments critiques de M. Richard Wagner. Traduits et annotés. Paris, P. Lethielleux, Imprimeur-Éditeur. 1874.* 347 S. 8°.

1875 3711. *Ernest Reyer.* **Notes de Musique.** *Paris, Charpentier et Cie, Libraires-Éditeurs. 1875.* 438 S. 8°. (S. 228—256. *Lohengrin* 20 septembre 1868.) 10)

1878 3712. **L'art du Chef d'Orchestre** *par E. — M. — E. Deldevez. Paris, Librairie de Firmin-Didot et Cie. 1878.* IX. u.

236 S. gr. 8°. (S. 175. *Appendice Reflexions sur certaines observations de R. Wagner.* — S. VII. 100, 168 u. a. Orten Richard Wagner erwähnt, und Stellen aus deſſen Schrift: „Ueber das Dirigiren", angeführt.)

3713. **Voltaire musicien.** Concerts, Intermèdes (Mozart à Ferney). — Lullisme, Ramisme, Gluckisme. — Prophétie pour 1886. — L'Opéra, l'Opéra-Comique. — Organographie, Acoustique. — Biographies. — Locutions, Anecdotes. *Par Edmond Vander Straeten. Paris, J. Baur, Libraire-éditeur. 1878.* 299 S. gr. 8°. (S. 91—107. *V. Wagnérisme. 1885.* S. 137. Liſzt über Wagner.)

1879 3714. **L'opéra et la Symphonie ou Idée générale de la Musique** *par J. — B. Sabattier. Paris, C. Marpon et E. Flammarion, Libraires-éditeurs. 1879.* 101 S. 8°. (S. 82. *Richard Wagner.*)

3715. **Correspondance inédite** *de Hector Berlioz 1819—1868 avec une notice biographique par Daniel Bernard. Deuxième édition revue et considérablement augmentée. Paris, Calmann Lévy, Éditeur ancienne maison Michel Lévy frères 1879.* 385 S. 8°. (S. 225. *LXXIV. A. Richard Wagner. Paris, 10. septembre 1855.*)

1880 3716. **Musiciens du passé, du présent et de l'avenir** *par H. Blaze de Bury. Paris, Calmann Lévy, Éditeur Ancienne maison Michel Lévy frères. 1880.* 438 S. 8°. (S. 369—397. *Richard Wagner.*)

1881 3717. **Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la musique** *par F. — J. Fétis. Supplément et complément publiés sous la direction de M. Arthur Pougin. Tome second. Paris, Librairie de Firmin-Didot et Cie. 1881.* 691 S. Lex.-8°. (S. 641—657. *Wagner (Guillaume-Richard)*.

(Engliſch.)

3718. **The Opera-Glass:** *Or, a clear view of 100 popular operas. With an introductory essay; history of her Majesty's Theatre; singers' first appearance in London; list of operas, dates, composers; and numerous portraits. By Louis Alexander. David Bogue, 1881.* Auf dem Umſchlag: *The Opera-Glass: Containing the plots of one hundred popular operas. Also a list of operas and composers; the dates of first appearance of singers, etc. etc. etc. London.* 101 S. 8°. Mit 4 Tafeln: Bildniſſe von Komponiſten (darunter Wagner) und Sängern. — (S. 37. *flying Dutchman (the).* — *Wagner.* — S. 49. *Lohengrin.* — *Wagner.* — S. 74. *Rheingold (das).* — *Wagner.* — S. 75. *Rienzi.* — *Wagner.* — S. 87. *Tannhäuser.* — *Wagner.*)

β. Kürzere. Gelegentliche Erwähnungen und Bemerkungen.

(Franzöſiſch.)

1864 3719. **Notice publiée** *par Le Ménestrel. D. F. E. Auber sa vie et ses oeuvres par B. Jouvin. Paris au Ménestrel Heugel et Cie. 1864.* 123 S. Lex.-8°. Mit einem Bildniß, Noten und Briefautograph Auber's. (S. 113. XVI. — — — Richard Wagner et Berlioz. — Jugement sur le Tannhauser. — S. 116. In einem Schreiben an Heugel lehnt B. Jouvin im Auftrage Auber's die Autorſchaft des dem Letzteren zugeſchriebenen Ausſpruches: »Wagner, c'est Berlioz, moins la mélodie«, ab.)

(Engliſch.)

3720. **A Dictionary of Musicians.** *London: Robert Cocks & Co., New Burlington Street.* 52 S. 8°. (S. 50. *Wagner, Wilhelm Richard.* — S. 40. *Richter, Hans.*)

‡ B. Dramaturgie. Geſchichte des Theaters etc.

a. In deutſcher Sprache.

α. Aufſätze und größere Artikel.

1852 3721. **Das moderne Drama.** Aeſthetiſche Unterſuchungen von Hermann Hettner. Braunſchweig. Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn. 1852. VI. u. 194 S. 8°. (S. 182—194. Die muſikaliſche Komödie und das muſikaliſche Drama überhaupt. Faſt durchweg Wagner betreffend.)

1857 3722. **Wegweiſer für Opernfreunde.** Erläuternde Beſprechung der wichtigſten auf dem Repertoire befindlichen Opern nebſt Biographien der Componiſten. Zugleich mit einem nach den Stimmgattungen geordneten Verzeichniſſe dankbarer für den Vortrag ſowohl als das Studium geeigneter Opernſtücke zum Gebrauch für Dilettanten. Von Ferdinand Gleich. Leipzig. Verlag von Heinrich Matthes. 1857. VIII. u. 221 S. 8°. (S. 6, 14, 136, 199—209 Richard Wagner. 210. Verzeichniß einiger für Dilettanten und häusliche Aufführungen geeigneter Stücke aus Opern. (S. 213, 214, 219, 223.))

1863 3723. **Wilhelmine Schröder-Devrient.** Ein Beitrag zur Geſchichte des muſikaliſchen Dramas. Von Alfred Freiherrn von Wolzogen. Leipzig: F. A. Brockhaus. 1863. XII. u. 351 S. 8°. (S. 286. Elftes Kapitel. Der Schmerzensroman und der Abſchied von der Bühne. (1842—1848.) — — — „Rienzi", „Fliegender Holländer" und „Tannhäuſer". Verhältniß der Künſtlerin zu Richard Wagner. — — Gluck's „Iphigenie in Aulis" — — —)[10])

1864 3724. Zur Geſchichte des Theaters und der Muſik in Leipzig. Von Dr. Emil Kneſchke. Leipzig. Verlag von Friedrich Fleiſcher. 1864. VI. u. 330 S. 8°. (S. 282. IX. Kapitel. Julius Rietz und Carl Reinecke als Gewandhaus-Dirigenten. Eine Epiſode: R. Wagner wieder einmal in Leipzig.)

1866 3725. Aus dem Tagebuche eines alten Schauſpielers. Von Eduard Genaſt. Vierter Theil. Leipzig. Ernſt Julius Günther. 1866. 298 S. 8°. (Drittes Kapitel. S. 93—111. ——— Tannhäuſer. — Tichatſcheck. — Viertes Kapitel. S. 112—148. Franz Liſzt. — Richard Wagner. Ueber die erſten Aufführungen von „Tannhäuſer" und „Lohengrin" in Weimar. Briefwechſel zwiſchen Wagner und Genaſt. Briefe R. Wagner's an Genaſt vergl. Erſte Abth.: Briefe.)

1868 3726. Die Oper und der Literaturgeist. Ein Wort zur Operntextreform von Franz Hirsch. Leipzig, Verlag von Paul Rhode. 1868. 64 S. kl. 8°. (Wagner faſt durchweg in Betracht gezogen.)

1872 3727. Die Theater-Kriſis im neuen deutſchen Reiche. Von Georg Köberle. Stuttgart. Verlag von Paul Neff. 1872. 258 S. gr. 8°. (S. 154—165. V. Heinrich Laube und Richard Wagner.)

1875 3728. Theatergeschichtliche Feuilletons von Gotthard Hübner. Leipzig. Verlag von Herm. Wölfert's Buchhandlung. 1875. 256 S. 8°. (S. 143—183. Richard Wagner's »Deutsche Kunst und deutsche Politik«.)

1879 3729. Das Stadttheater in Hamburg 1827—1877. Ein Beitrag zur deutſchen Culturgeſchichte. Von Dr. Hermann Uhde. Stuttgart. Verlag der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung. 1879. XXII. u. 690 S. gr. 8°. (S. 170. Richard Wagner dirigirt die 1. Aufführung des „Rienzi" am 21. März 1844 in Hamburg. — S. 172. Begeiſterte Aufnahme des „Rienzi" in Hamburg. — S. 328, 331. Wagner erwähnt. — S. 352—353. Ueber die Aufführung des „Tannhäuſer" in Hamburg am 11. November 1853. — S. 401—405. Ueber die 1. Aufführung des „Lohengrin" in Hamburg am 19. Januar 1855. — „Lohengrin", ſeine Darſtellung und ſein Caſſenerfolg. — Stimmen der Preſſe über „Lohengrin". — Richard Wagner und ſeine Recenſenten. — S. 515, 516. Würdiger Nationalſtolz Richard Wagner's. — S. 549. Aufführung des Vorſpieles zu: „Die Meiſterſinger von Nürnberg" vor „Don Juan" am 19. März 1869 zum Beneſiz des Capellmeiſters Reinhold Preumayr. — S. 565. Lohengrin. Neu einſtudirt am 19 Januar 1870 mit Niemann. — S. 566—567. Ueber die 1. Aufführung des „Fliegenden Holländer" am 22. März 1870. „Zur Geburtstagsfeier Sr. Majeſtät des Königs Wilhelm, Schirmherrn des Norddeutſchen Bundes". — S. 574. Ueber die 1. Aufführung der „Meiſterſinger von Nürnberg" am 9. April 1871. — S. 590. „Lohengrin" und ſeine nationale Bedeutung. — S. 591. Ueber die Anweſenheit Richard Wagner's in Hamburg. Concerte unter Wagner's perſönlicher Leitung am 21. u. 23. Januar 1873. — S. 595. „Lohengrin" als letzte Vorſtellung unter P. A. Herrmann. — S. 647. „Lohengrin" als Eröffnungsvorſtellung des umgebauten Schauſpielhauſes am 16. Septbr. 1874. — S. 583, 587, 593, 659. Wagner erwähnt.)

3730. **Kurze Geſchichte der Oper.** Von **Carl Schulze.** Berlin 1879. Schleſinger'ſche Buch- und Muſikhandlung. (Rob. Lienau.) 22 S. kl. 4°. (S. 20—22: über R. Wagner.)

1880 3731. **Schauspiel und Bühne.**[16] Beiträge zur Erkenntniss der dramatischen Kunst, herausgegeben von **Johannes Lepsius** und **Ludwig Traube.** (In zwanglosen Heften.) Zweites Heft. München 1880. Adolf Ackermann, Hofbuchhandlung. 93 S. gr. 8°. (S. 34. Das classische Drama und das Gesammtgastspiel zu München 1880. Von Johannes Lepsius. III. Goethe und Schiller. 1. Poesie und dramatische Kunst. S. 35. Anmerkung. Stelle aus R. Wagner's: „Oper und Drama". — S. 47—54. Das Poesie-Drama und das Kunstwerk der Zukunft. Auf Seite 48 heißt es u. A. ...... »Die Braut von Messina und der zweite Theil des Faust sind die unmittelbaren Vorläufer des Kunstwerkes der Zukunft. Die Einleitung zur Braut von Messina enthält im Keime die Theorie des Dramas, welche Richard Wagner in seinem Buche: »Oper und Drama« aufgestellt hat. Das Musikdrama ist die Erfüllung von Schillers Hoffnungen auf die Oper.« .... Ferner auf S. 50. »Lessing war nur ein Dramatiker; er schuf Dramen. — Goethe und Schiller waren Dramatiker und Poeten; sie schufen Poesie-Dramen. — Richard Wagner ist Dramatiker, Poet, Musiker u. s. w. in einer Person; er schafft das Gesammtkunstwerk. — Lessing fordert die Sonderung aller Künste; Richard Wagner die Aufhebung aller Sonderkünste.« ....

3. Kürzere. Gelegentliche Erwähnungen und Bemerkungen.

1848 3732. **Die Komiſche Oper der Italiener, der Franzoſen und der Deutſchen.** Ein flüchtiger Blick in die Welt, wie ſie war und iſt. Vom Freiherrn **von Biedenfeld.** Leipzig, T. O. Weigel. 1848. 217 S. 8°. (S. 156. In der Ueberſicht der Tonſetzer auf dem Gebiet der Oper ſeit 1830. Wagner genannt.)[17]

1852 3733. **Das Dresdner Hoftheater und ſeine gegenwärtigen Mitglieder.** Hiſtoriſch-kritiſche Aphorismen für Kunſtfreunde und Künſtler, von Al. **Sincerus.** Zerbſt, Verlag von J. Wallerſtein. 1852. X. u. 309 S. 12°. (S. 198. Herr Joſef Tichatſcheck. — S. 222. Herr Anton Mitterwurzer. — S. 242. Herr Wilhelm Fiſcher. (Chordirektor.) — S. 247, 248. Id. flüchtig erwähnt — S. 249. Herr Karl Gottlieb Meiſſiger. S. 219, 272, 286. Richard Wagner erwähnt.)

1853 3734. **Geſchichte des Würzburger Theaters von ſeiner Entſtehung im Jahre 1803—4 bis zum 31. Mai 1853, nebſt einem chronologiſchen Tagebuch und einem Anhang. Ein Beitrag zur Geſchichte des deutſchen Theaters. Herausgegeben von J. G. Wenzel Deuerlein, Senior des Würzburger Stadttheaters. Würzburg. Im Selbſtverlage des Verfaſſers. 1853. XVIII. u. 438 S. 8°.** (Auf dem Umſchlagtitel iſt eine Anſicht des Theaters.) (**Chronologiſches Tagebuch. Darſtellendes Perſonale nach alphabetiſcher Ordnung: S. 232—299. October 1830 bis October 1840:** Herr und Madame Eliſe Wagner vorkommend. (1834 fehlen dieſelben im Perſonal-Verzeichniß.) Kinderrollen. S. 233, 236, 240: — — Johanna Wagner. S. 253, 265. Johanna und Franziska Wagner. S. 271, 281, 285, 288, 293, 300. Johanna, Franziska u. Maria Wagner. — S. 249. Januar 1833 (17ten) A. s. Zum Vorth. des Sängers Albert Wagner: Oberon, O. von C. M. v. Weber. — S. 251. März (14ten) A. s. Zum Vorth. der Schauſp. Eliſe Wagner. Zum 1. M.: Der Kaufmann von Venedig. — S. 255. December (5ten) A. s. Zum Vorth. des Sängers Albert Wagner. Zum 1. M.: Die Unbekannte, gr. rom. O. in 2 A. nach Romani, von Vinzenzo Bellini.)

1856 3735. **Theatraliſches. In vier Abſchnitten von Arthur Woltersdorff...... Berlin, 1856. Verlag von Otto Janke. XI. u. 172 S. 8°. (I. Geſchichte des Königsberger Theaters in dem Zeitraum von 1744 bis 1855. S. 83. ....** „Das recitirende Schauſpiel ſtand in dieſem Winter (1837) noch mehr als im vorigen gegen die Oper zurück. Nur Demoiſelle Planer, welche ſich in dieſem Winter mit dem hier angeſtellten zweiten Muſikdirector, dem ſpäter berühmt gewordenen Kapellmeiſter Richard Wagner, verheirathet hatte, und Madame Schmidt gelang es zuweilen, das ſehr erkaltete Intereſſe auch für das recitirende Schauſpiel flüchtig anzufachen ......" — S. 85. ....
„Herr und Madame Wagner gingen am 1. Juni ab ......" — S. 122. Ueber die 1. Aufführung von „Tannhäuſer" am 18. November 1853. — S. 123. Auf Befehl Sr. Majeſtät d. Königs „Tannhäuſer" am 15. Juni, Frl. Johanna Wagner als Eliſabeth. — III. Auch eine Meinung wie die deutſche Bühne beſſeren Verhältniſſen entgegen zu führen ſei. — S. 147. Wagner erwähnt. — S. 157. Die „Anhänger Richard Wagner" betreffend.)

1864 3736. **Ueber die dramatische Dichtung mit Musik. Von Peter Lohmann. Zweite Auflage. Leipzig. Verlag von Heinrich Matthes. 1864. 60 S. kl. 8°. (S. 38, 39.** Ausfälle gegen Wagner's Werke.)

1869 3737. **Zur Reform der Bühne. Von Albert Jässing. Leipzig. Verlag von Heinrich Matthes. 1869. 10 S. gr. 8°. (S. 8.** Ueber Wagner's Theorien.)

1877 3738. Deutſche Vorbühne zu Leipzig. Ein Vorſchlag von Peter Lohmann. Leipzig, Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber. 1877. 16 S. gr. 8°. (S. 9, 11, 12. Ausfälle auf das „Bayreuther Gebäude“ und auf Wagner's Schöpfungen.)

1879 3739. Geſchichte des Theaters und der Muſik zu Mainz. Ein Beitrag zur deutſchen Theatergeſchichte, allen Freunden der deutſchen Bühne gewidmet von Jakob Peth. Mainz, Druck und Verlag von H. Prickarts. 1879. XIV. u. 352 S. 8°. (S. 272. Erſte Direktion Ernſt. — — S. 273. Ueber die am 20. Dezember 1854 ſtattgefundene 1. Aufführ. des „Tannhäuſer“. Erwähnung eines Briefes R. Wagner's an Dir. Ernſt. Beſetzung der Partien. — S. 277. Ueber die 1. Aufführ. „Lohengrin“ am 2. April 1856. Beſetzung d. Partien. — S. 289. Direktion Hallwachs. Ueber die 1. Aufführ. des „Fliegenden Holländer“ „am zweiten“ Weinachtstage 1860. Beſetzung d. Partien.)

3740. Die Meininger, ihre Gaſtſpiele und deren Bedeutung für das deutſche Theater. Von Hans Herrig. Dresden, R. von Grumbkow, Hof-Verlagsbuchhandlung. 1879. 57 S. 8°. (S. 10, 15.)

1881 3741. Hamburger Theater-Dekamerone. Herausgegeben von Adolf Philipp. Zweite Auflage, erweitert durch eine Geſchichte des Thalia-Theaters. Druck und Verlag von F. W. Rademacher. Hamburg 1881. XXXII u. 342 S. 8°. (S. 27. Eugen Gura. — S. 97. Hermann Winkelmann. — S. 159. Joſef Sucher. — S. 171. Roſa Sucher. — S. 205. Franz Nachbaur. Selbſtſchilderungen mit den Facſimiles der Künſtler.)

(Ohne Jahr.)

3741a. Architektonische und bildnerische Ueberreste des alten. 1838 bis 1841 von Gottfried Semper erbauten, 1869 zerstörten Königlichen Hoftheaters zu Dresden. Aufgenommen und mit begleitendem Texte herausgegeben von Ernst Fleischer, Architekt in Dresden. Verlag von George Gilbers, in Dresden. Text-Beilage 8 S. Folie. (S. 16 ..... »Es ist unendlich zu bedauern, dass sein (Sempers) eigentliches Ideal, welches er in Gemeinschaft mit seinem Freunde dem grossen Reformator auf musikalischem Gebiet, Richard Wagner, im Auftrage des Königs von Bayern für München entwarf, unausgeführt bleiben musste! Ohne Zweifel wäre hier eine epochemachende Reform im modernen Theaterbau, wie sie im neuen Dresdner Theater nur zum Theil möglich war, im Sinne der antiken Amphitheater, zu Stande gekommen« .... Im weiteren „das Bühnenfeſtſpielhaus zu Bayreuth“ und R. Wagner's darauf bezügliche Schrift mit Plänen (Siehe 2289 (Bd. I.)) erwähnt.)

b. In fremden Sprachen.

(Franzöſiſch.)

1875 **3742.** L'année théâtrale. *Nouvelles, bruits de coulisses, indiscrétions, comptes rendus, racontars, etc. par Georges Duval. Première année. Paris. Tresse, Éditeur. MDCCCLXXV.* 423 S. 8°. (S. 33. Citat einer Briefſtelle, von Richard Wagner angeblich an Frl. Wilhelmine Söderlund vom ſchwediſchen Damenquartett gerichtet.)

‡ C. Vermiſchtes.

a. In deutſcher Sprache.

α. Aufſätze und größere Artikel. — Gedichte.

1853 **3743.** Ergänzungs-Converſationslexikon. Jeder Band in zweiundfünfzig Nummern der Ergänzungsblätter zu allen Converſationslexiken. Herausgegeben von einem Verein von Gelehrten, Künſtlern und Fachmännern unter der Redaktion von Dr. Fr. Steger. Achter Band. Leipzig und Meißen. Ergänzungsblätter-Verlag 1853. III. u. 832 S. Lex.-8°. (Ergänzungsblätter. 8. Bd. 3. Heft. Bogen 398 des ganzen Werkes. Inhalt: Richard Wagner. S. 529—544.)

1858 Die Tanhäuser-Sage und der Minnesinger Tanhäuser von Dr. Friedrich Zander. Königsberg, Schultz'sche Hofbuchdruckerei 1858. 31 S. gr. 8°. (Uebersicht des Inhalts. Einleitung. I. Richard Wagner. Doppelter Tanhäuser.) (5376.)

1859 **3744.** Hans von Bülow und die Berliner Kritik. Ein Beitrag zur Zeitgeſchichte. Berlin, 1859. Druck und Verlag von Carl Röhring. 16 S. 8°. (S. 4. 5. 6. 7. 9. 11. 12. 13.)

1861 **3745.** Die Miſſion der Kunſt mit beſonderer Rückſicht auf die Gegenwart. Von Louiſe Otto. Leipzig. Verlag von Heinrich Matthes. 1861. VIII. u. 271 S. 8°. (S. VI. 12—16, 23, 45, 101, 102, 119, (123—136. Die Oper und das Muſikdrama.) 156, 157, 158, 159, 191, 192, 213, 228, 231, 237—241, 243, 244, 260, 267—270: über Wagner.)

1865 **3746.** Aus Paris. Beiträge zur Charakteriſtik des gegenwärtigen Frankreichs von Paul Lindau. Stuttgart, 1865. Verlag von A. Kröner. 229 S. 8°. (S. 207—229. VI. Deutſches Element in Frankreich. Die Geſchichte von Richard

Wagner's „Tannhäuſer" in Paris. (Ein Brief an den Herausgeber des „Deutſchen Muſeums", Robert Prutz, im April 1861.) (Vgl. Nr. 161 (Bd. 1.))

1866 Pulsſchläge. Dichtungen von **Karl Landſteiner.** Mit einem Anhange: Tannhäuſer. Fragment einer Tragödie. Leipzig. 1866. Ernſt Julius Günther. VII. u. 203 S. 12°. (Anhang. S. 175. Tannhäuſer. Am Schluſſe der Einleitung R. Wagner's Oper beſprochen.) (5312.)

1868 3747. Gedichte von **Louiſe Otto.** Leipzig. Verlag von E. F. A. T. Rötſchke. 1868. IV. u. 264 S. 8°. (S. 121. An Richard Wagner. 1855. — S. 124. II. (Bei ſeiner Rückkehr nach Sachſen. 1862.))

1869 3748. Berichte und Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien. Band X. Wien, in Commission der Buchhandlung August Prandel. MDCCCLXIX. XXVI. u. 352 S. gr. 4°. (Mit Kunſtbeilagen.) (S. 315. Die Sage vom Venusberg und dem Tannhäuser. Von **Joseph Haupt.** Vortrag, gehalten im Altherthums-Vereine am 4. December 1868. (Einleitung u. Schluß über R. Wagner's Tannhäuſer.)

3749. Gedichte von **Albert Möſer.** Zweite, vermehrte Auflage. Leipzig. Verlag von Heinrich Matthes. 1869. XII. u. 282 S. kl. 8°. (S. 237. Lohengrin.)

1870 3750. Die Stellung Bayerns zur deutſchen Frage. Sendſchreiben an die norddeutſchen Geſinnungsgenoſſen von **Rudolf Benſey.** München, 1870. Verlag von Cäſar Fritſch. 36 S. 8°. (S. 21—27.)

3751. Harmloſe Briefe eines deutſchen Kleinſtädters. (**Paul Lindau.**) Erſter Band. Leipzig. Verlag von A. H. Payne. 1870. 151 S. 8°. (S. 62. — Richard Wagner's Zukunftsdichtung. — · —. — S. 102. Das Nibelungenlied des neunzehnten Jahrhunderts von Johannes Minkwitz.)

3752. Im Foyer. Kleine Bühnen-Briefe. Von **Franz Müller.** München. Carl Merhoff's Verlag. 1870. Seiner Majeſtät Ludwig II. König von Bayern in allertiefſter Ehrfurcht gewidmet vom Verfaſſer. VIII. u. 286 S. 8°. (S. 62, 128, 129, 145, 239, 262: Wagner erwähnt. — 277: Neununddreißigſter Brief. Zukunftsmuſik. Das Muſik-Drama. Richard Wagner. — 282: Vierzigſter Brief. Schluß. Zuſammenfaſſung.)

3753. Tabellen zur Geſchichte der deutſchen Litteratur und Kunſt. Nach der Anſchauungsmethode. Von Dr. **Wilhelm Fricke.**

Leipzig. Verlag von Julius Klinkhardt. 1870. X. u. 54 S. 8°. (S. 42. II. Neueſte Zeit: Programmmuſik 1850—68. Allgemeiner Karakter — Abneigung gegen alles Sentimentale und Melodiſche...... a. Neudeutſche (revolutionäre) Schule. Grundſätze derſelben. — Weſen der Muſik: „ſie drückt keine Gefühle aus, wohl aber lehnt ſie ſich an Gedanken und Begebenheiten und um den Gang derſelben nicht zu unterbrechen, darf ſie keine Form für ſich haben." Urſprung: „ſie iſt ſubjektiv und darf ſich daher nicht an Regel und Maß binden." — Objekt: „ſie ſtellt vorzugsweiſe das Überirdiſche und Ungewöhnliche (Geiſterhafte, Schaurige) (ſic!) dar." — Abſicht: „die neudeutſche Muſik ſucht alles Beſtehende (in der Muſik) zu zerſtören." — „Die Oper wird zum Muſikdrama (keine Arien ꝛc., ſondern nur Rezitativ und Arioſo)." — 1813. Richard Wagner. Leipzig; Dresden, Zürich: Rienzi (39.) Der fliegende Holländer. Tannhäuſer (45). Lohengrin (50). Triſtan und Iſolde. Die Nibelungen. Die Meiſterſinger.)

1872 3754. Die lyriſchen Dichtungen des deutſchen Mittelalters. Vorträge von Dr. J. W. Otto Richter. Leipzig, 1872. Verlag von Siegismund & Volkening. 301 S. 12°. (S. 131. Der Sängerkrieg auf Wartburg und die Wartburglieder. — S. 189. Der Dichter Tanhäuſer, die Tanhäuſerſage und die Wagner'ſche Tanhäuſerdichtung.) vergl. Neue Zeitſchr. f. Muſik. Bd. 68. 1872. S. 331. (Nr. 3991.)

1872 3755. Supplement zur elften Auflage des Converſations-Lexikon. Encyklopädiſche Darſtellung der neueſten Zeit nebſt Ergänzungen früherer Artikel. Zweiter Band. Nachtrag und Univerſalregiſter. Leipzig: F. A. Brockhaus. 1873. VIII. u. 792 S. Lex.-8°. (S. 685. Wagner (Richard.) S. 782. (Nachtrag.) Wagner (Richard.) (Vgl. (Nr. 1.) S. 29 Porträt.))

1874 3756. H. Heine's Leben und Werke. Von Adolf Strodtmann. Zweite, verbeſſerte Auflage. Zweiter Band. Berlin. Verlag von Franz Duncker. 1874. 460 S. kl. 8°. (S. 225—226. Schilderung der Zuſammenkunft R. Wagner's mit H. Laube und H. Heine im Sommer 1839.)[16]

3757. Lichtbilder hervorragender Perſönlichkeiten der Dicht-, Ton-, Maler-, Schauſpiel- und Staatskunſt. Ein Sonettenkranz von Friedrich Ritter von Hentl. Wien, 1874. Verlag von C. Dittmarſch. 119 S. kl. 8°. (S. 57, 58. II. Wagner.)

1875 3758. Oſtracismus. Ein Gericht Scherben aufgetragen von Heinrich Dorn. Berlin. B. Behr's Buchhandlung (E. Bock). 1875. 119. S. 8°. (S. 1. Die Meiſterſinger von Nürnberg. (Erſter, Zweiter, Dritter Artikel. —)

1876 3759. Einladungsschrift zu der am 3., 4., 5. und 6. April 1876 stattfindenden öffentlichen Prüfung der Musterschule in Frankfurt am Main. 102 S. 4°. (Inhalt: I. S. 3—53. Die Nibelungen in der deutschen Poesie. Abhandlung vom ordentlichen Lehrer Carl Rehorn. S. 51—52 über: R. Wagner's Bühnenfestspiel oder Ring des Nibelungen.)

3760. Streitſragen und Erinnerungen von Hans Hopfen. Stuttgart. Verlag der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung. 1876. 406 S. 8°. (S. 386—406. Ein muſikaliſches Buchdrama. [Nach der 1. Aufführung von „Triſtan und Iſolde" in Berlin.])

3761. Randglossen zum Buche des Lebens von Gerhard von Amyntor, Verfasser der Hypochondrischen Plaudereien. Elberfeld, 1876. Druck und Verlag von Sam. Lucas. VIII. u. 255 S. gr. 8°. (S. 154. Tannhäuser.)

1877 Einleitung in das Nibelungenlied von Richard von Muth. Paderborn. Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh. 1877. X. u. 425 S. gr. 8°. (§ 22. Würdigung. S. 417—422: über Wagner.) (5442.)

3762. Briefe an eine Ungenannte. Von Ferdinand Hiller. Köln, 1877. Verlag der M. Du Mont-Schauberg'ſchen Buchhandlung. 196 S. 8°. (S. 156. XI. Anſchauungen über den Ring des Nibelungen.) 17)

3763. Poetik. Die Dichtkunſt und ihre Technik. Vom Standpunkte der Neuzeit von Rudolf Gottſchall. Erſter Band. Vierte durchgeſehene und verbeſſerte Auflage. Breslau. Verlag von Eduard Trewendt. 1877. XX. u. 303 S. 8°. (S. 56—66. Die Dichtkunſt und die Muſik.)

3764. Programm der Deutschen Hauptschule St. Petri, womit zum feierlichen Schlussact am 4. Juni ehrerbietigst einladet der Director Mag. Hermann Graff. Inhalt: 1) Der Stabreim in der deutschen Poesie, von Fr. Ackermann. 2) Schulnachrichten. St. Petersburg. Buchdruckerei der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. 1877. 70 S. gr. 8°. (1 Blatt als Beilage.) (S. 2, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 16, 42—54. Der Stabreim Richard Wagner's.) 57.)

1878 3765. Erinnerungen an Friedrich Hebbel von Eduard Kulke. Wien. Verlag von Carl Konegen. 1878. XIV. u. 103 S. kl. 8°. (Hebbel's Liebe zu den Thieren und Pflanzen. S. 28. Abneigung gegen den Schwan. — S. 29. Der Schwan in „Lohengrin". — Hebbel's Verhältniß zur Muſik und zu

Muſikern. S. 95—98. Eine Vorleſung der „Nibelungen“ für Franz Liszt. — Hebbel und Richard Wagner. — Beſuch in Paris und Abweiſung. — Stumme Begegnung im Augarten. — Wagner's Entſchuldigung. — Wagner bei Hebbel. — Zweiſtündige Unterhaltung. — Hebbel über Wagner als Dichter, als Kunſtphiloſoph und als Muſiker. — Hebbel's 49. Geburtsfeſt. — Disput über die Zukunftsmuſik.)

1879 3766. Religion und Kunſt in ihrem gegenſeitigen Verhältniß. Dargeſtellt von Lic. Dr. Guſtav Portig. Erſter Theil. Iſerlohn. Verlag von J. Bädeker. 1879. VII. u. 478 S. gr. 8°. (VI. Religion und Kunſt im Chriſtenthum. E. Die neuere und neueſte Zeit. S. 459—462 u. 463: über Richard Wagner.)

3767. Gedichte von Wilhelm Tappert. Berlin, 1879. Verlag von R. Damköhler. VII. u. 130 S. 12°. (III. Sprüche und Räthſel. S. 122. An Richard Wagner. 22. Mai 1876.)

3768. Erinnerungen einer alten Dresdnerin. Von Marie Börner-Sandrini. Neue Folge. Dresden. Verlag der Kgl. S. Hofbuchhandlung von Hermann Burdach. — Warnatz & Lehmann. — 1879. 180 S. 8°. (S. 114—118. Aus meinen Wagner-Erinnerungen.)

1880 3769. Charitas. Ein Almanach in Wort und Bild zuſammengeſtellt und herausgegeben von Eufemia Gräfin Balleſtrem. Breslau. Druck und Verlag von S. Schottlaender. 1880. 194 S. kl. 8°. (S. 124. Amalie Friedrich-Materna. Biographie mit Portrait (als Walküre) und Facſimile.)

1881 3770. Vor den Couliſſen. Originalblätter von Celebritäten des deutſchen Theaters. Mit einer Einleitung von Heinrich Laube, einer Originalcompoſition von Wilhelm Taubert, und 44 Portraits und Facſimiles. Herausgegeben von Joſef Lewinsky (Berlin.) Berlin, 1881. A. Hofmann & Comp. XII. u. 318 S. 8°. (S. 187. Franz Abt. Eine Tannhäuſer-Aufführung in New-York.)

3771. Aus der Zeit — für die Zeit. Aphorismen zur Charakteriſtik moderner Kunſt von Martin Plüddemann. Zweite Auflage. Leipzig. Verlag von Gebrüder Senf. 1881. 144 S. kl. 8°. (Nachleſe des Inhalts: (vgl. Nr. 473 (Bd. 1.)) S. 7, 19, 26, 31, 40, 53—58, 63, 113, 118, 119, 125—127, 140—143.)

3772. Neueſtes Univerſal-Converſations-Lexikon. Sechste, vollſtändig umgearbeitete Auflage von Pierers Univerſal-Lexikon. Berlin u. Leipzig. Literariſches Inſtitut. XVIII. Band. Lieferung 174, 175. S. 241—400. Lex.-8°. (S. 261—263. Wagner, Richard.)

(Aus der Weimarer Zeit.)

1855 Des Meisters Walten. Festspiel zu Franz Liszt's Geburtsfeier. Aufgeführt auf der Altenburg am 22. October 1855. Von Gustav Steinacker. Weimar. 29 S. kl. 8°. (Drei Fragmente daraus: S. 21. Melodrama. Duett aus »Lohengrin« von Richard Wagner. (3. Act.) Transscribirt von Franz Liszt. — S. 22. Aus der Ouverture zum »fliegenden Holländer« von Richard Wagner. — S. 23. Lebendes Bild mit Gesang. Scene aus dem Sängerkrieg im »Tannhäuser« von Richard Wagner. Wolfram von Eschenbach Herr v. Milde.) 29) (5551.)

Jahrbuch des Großherzoglich Weimariſchen Hof-Theaters und der Hof-Kapelle. Herausgegeben von Richard Pohl. Erſter Jahrgang. Saiſon 1854 bis 1855. Weimar, Hermann Böhlau 1855. 147 S. kl. 8°. (Enthält: Ausführliches über die Wirkſamkeit Fr. Liſzt's in Weimar 1854—55, Statiſtiſche Daten die Aufführungen R. Wagner'ſcher Werke betreffend u. ſ. w.) (5552.)

1857 3773. Weimars Genius. Eine Feſtgabe in Lebensbildern von G. Treumund. Zu der am 3. September 1857 ſtattfindenden hundertjährigen Geburtstagsfeier von Carl Auguſt, Großherzog von Sachſen-Weimar-Eiſenach. Mit einer kurzen Lebensbeſchreibung Carl Auguſt's, Seinem Bildniß, und anderweitigen hiſtoriſch-biographiſchen Anmerkungen. Weimar. T. F. A. Kühn. 1857. LXXXIV. u. 244 S. 8°. (S. 167. Oper. Fedor und Roſalie v. Milde. Der fliegende Holländer von Richard Wagner. (In Verſen.) S. 76. „Zukunftsmuſik.“ Franz Liſzt. (Ausſprüche von Liſzt u. Wagner.))

1859 3774. Ein Sonettenkranz für Frau Roſa von Milde. Von Peter Cornelius. Weimar. Verlag von T. F. A. Kühn. 1859. (Auf ſtarkem Papier gedruckt, 8 unpag. Bl. mit Goldſchnitt. 8°.) [Eliſabeth (Tannhäuſer.) — Senta (Der fliegende Holländer). — Elſa (Lohengrin.)]

Aus Weimar's Theater-Leben. Ein Bild der Erinnerung. Weimar. T. F. A. Kühn. 1859. 24 S. kl. 8°. (S. 11—12. Die Oper ...... „hat aber der Kapellmeiſter Herr Dr. Liszt auf eine noch nicht dageweſene Höhe gebracht durch Aufführung der herrlichen Tonſchöpfungen Richard Wagner's.....“) (3555.)

1872 3775. **Kleine Indiscretionen über grosse Leute.** Miniatur-Memoiren von L. K. von **Kohlenegg** (Poly Henrion). 1872. München. Max Gradinger. 173 S. gr. 8°. (S. 150. XII. Franz Liszt auf der Altenburg in Weimar. S. 166—169: über R. Wagner.)[21]

β. Kürzere. Gelegentliche Erwähnungen und Bemerkungen.

1851 3776. **Die Gegenwart.** (F. A. Brockhaus Leipzig. 1848—56. 8°. IV. 33—36 Bogen.) (S. 555. **Die moderne Oper.** S. 574. Anknüpfend an Meyerbeer auf R. Wagner's Bedeutung und die große Zukunft der Oper hingewieſen.)

Über den Sängerkrieg auf Wartburg nebſt einem Beitrage zur Literatur des Räthſels von **Hermann von Plötz**. Weimar, Hoffmanniſche Hofbuchhandlung 1851. VI. u. 98 S. gr. 8°. (S. 46.) (3375.)

1852 3777. **Schwarzblatt auf Wanderſchaft.** Ergebniſſe und Erlebniſſe auf einer Reiſe durch Deutſchland ꝛc. ꝛc. In Liedern und Proſa. Erzählt von **Anton Freiherrn von Klesheim**. Mit Illuſtrationen von Hermann Soltau. Hamburg. B. S. Berendſohn. 1852. 375 S. 8°. (Unter den Schilderungen aus Weimar. S. 112. „Am 21. Juny habe ich einer Aufführung der Oper „Tannhäuſer“ von Richard Wagner beigewohnt, ein Tonwerk voll Geiſt und Poeſie, reich an erhabenen Melodien; und welch wunderbare Inſtrumentirung, welch ein Recitativ! Ich war entzückt bey Anhörung dieſes herrlichen Werkes, und folgte jeder Note mit wahrer Aufmerkſamkeit und inniger Begeiſterung.....“)[22]

3778. **Die Kunſt und unſere Zeit.** Von **Louiſe Otto**. Großenhain. Verlagsbuchhandlung von **Th. Haffner**. 1852. IX. u. 108 S. 8°. (S. 19, 23, 99: Wagner erwähnt.)

3779. **Univerſal-Lexikon der Gegenwart und Vergangenheit** oder neueſtes encyklopädiſches Wörterbuch der Wiſſenſchaften, Künſte und Gewerbe, bearbeitet von mehr als 300 Gelehrten, herausgegeben von H. A. Pierer. Dritte Auflage. (Vierte Ausgabe.) Siebzehnter Band. „Vergründen“ — „Zzubin“ und Nachtrag. Altenburg. H. A. Pierer. 1852. (S. 243. Wagner...... 14) (Wilhelm Richard.) Biographiſche Skizze.)

1856 3780. **Zweiter Nachtrag zu dem Wegweiſer durch die Literatur der Deutſchen.** Ein Handbuch für Laien. Herausgegeben von Dr. **Karl Klüpfel**. Leipzig. Verlag von Guſtav Mayer.

1856. IV. u. 188 S. 8°. (Muſik. S. 28, 29. Aufzählung der von 1850—1852 von R. Wagner erſchienenen Schriften. S. 29. Eine kritiſche Erläuterung über dieſe Schriften.)

1857 3781. **Aeſthetik oder Wiſſenſchaft des Schönen.** Zum Gebrauche für Vorleſungen von Dr. Friedrich Theodor Viſcher. Dritter Theil. Die Kunſtlehre. Zweiter Abſchnitt. Die Künſte. Viertes Heft: Die Muſik. Stuttgart. Verlagsexpedition der Verlagsbuchhandlung von Carl Mäcken in Reutlingen. 1857. VI. u. 384 S. gr. 8°. (S. 775—1158) (S. 1113, 1117, 1150.)

1859 3782. **Aus Weimar's goldenen Tagen.** Bibliographiſche Jubelfeſtgabe zur hundertjährigen Geburtstagsfeier Friedrich von Schiller's. Dargebracht von Carl Guſtav Wenzel. Dresden. Arnoldiſche Buchhandlung. 1859. VIII. u. 352 S. gr. 8°. (Die aus Goethe's hundertjähriger Geburtstagsfeier hervorgegangene Goethe-Stiftung betreffend. S. 173. „Wagner, Richard, zwei Briefe. 8, 48 S. Leipzig, Hinze. 1852. Zweiter Brief von S. 24 an über die Goethe-Stiftung an Fr. Liszt.") [23])

3783. **Erinnerungen an Ernſt Theodor Moſevius.** Breslau. Verlag von Joh. Urban Kern. 1859. 47 S. gr. 8°. (S. 11. Ueber Albert Wagner „der ältere Bruder des Componiſten......")

1860 **Beſchreibung der Feſtlichkeiten bei der Feier des 50jährigen Jubiläums der erfolgten Uebernahme der Stadt und des ehmaligen Fürſtenthums Bayreuth von der Krone Bayern am 30. Juni 1860 und die folgenden Tage.** Zuſammengeſtellt von Friedrich Stillkrauth und Georg Baumgärtner. 1860. Druck von Heinrich Höreth. 44 S. 8°. (S. 27...... „Abends wurde im königlichen Opernhauſe die Oper „Tannhäuſer" aufgeführt......"). (5098.)

1861 **Der Tannhäuſer und Ewige Jude.** Zwei deutſche Sagen in ihrer Entſtehung und Entwickelung hiſtoriſch, mythologiſch und bibliographiſch verfolgt und erklärt von Dr. J. G. Th. Gräße. Zweite vielfach verbeſſerte Auflage. Dresden. G. Schönfeld's Buchhandlung. (C. A. Werner.) 1861. VI. u. 130 S. 8°. (S. 23.) (5377.)

1863 3784. **Von Nord und Süd.** Kunſt- und Reiſebriefe von A. Stifft. Leipzig. Friedr. Wilhelm Grunow. 1863. 323 S. 8°. (S. 25: über Wagner's „Rienzi".)

1864 3785. **Berichte über die Verhandlungen des Freien Deutſchen Hochſtiftes für Wiſſenſchaften, Künſte und allgemeine Bildung in Goethe's Vaterhauſe zu Frankfurt a. M.** Fünfter Jahrgang. Enthaltend die Flugblätter 1—31 nebſt ihren Beilagen. Frankfurt a. M., Verlag des Freien Deutſchen Hochſtiftes. 1864. 160 S. 4°. (S. 4. Verzeichniß der Mitglieder des Freien Deutſchen Hochſtiftes. C. Meiſter. S. 8. Wagner, Richard, Kapellmeiſter in München.)

1865 3786. Sachſens Erhebung und das Zuchthaus zu Waldheim. Von Auguſt Röckel. Frankfurt a. M. Commiſſion der Jaeger'ſchen Buch-, Papier- u. Landkarten-Handlung. 1865. 403 S. 8°. (S. 146, 147, 200. Richard Wagner genannt. Beiträge über Wagner's Verhalten zum Dresdener Mai-Aufſtand von 1849.)

1869 3787. Mozart-Buch. Von Dr. Conſtantin v. Wurzbach. Wien, 1869. Verlag der Wallishauſſer'ſchen Buchhandlung (Joſef Klemm.) 295 S. 8°. (S. 155..... „Der Aufführung des „Don Juan" in Paris im Jahre 1805 erging es wie dem „Tannhäuſer" Wagner's. Es fehlte nicht an Witzeleien und Spötteleien......" — S. 231. Parallelen zwiſchen Mozart und anderen Künſtlern. — — — „Schleſiſche Zeitung (Breslau.) 1860. Nr. 575: „Urtheile über Mozart und Beethoven" [inſofern beſonders intereſſant, weil ſie ähnlichen Auslaſſungen über Richard Wagner ſo auffallend gleichen, daß man dieſe von jenen abgeſchrieben glauben möchte; und warum ſoll man es nicht glauben"?])

1870 3788. Meiner theuren Gattin Frau Jeanne Pohl geb. Eyth zum Gedächtniß. (Von Richard Pohl.) Ihren Freunden gewidmet. Baden-Baden. 1870. 61 S. 8°. (Wagner und Liſzt an vielen Stellen erwähnt.)

1872 3789. Grillparzer's Sämmtliche Werke. Neunter Band. Stuttgart. Verlag der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung. 1872. V. u. 276 S. gr. 8°. (S. 146: über die Tannhäuſer-Ouverture.)

1873 3790. Ludwig II. König von Bayern. Von A. E. Brachvogel. Separat-Abdruck aus „Die Männer der neuen deutſchen Zeit", von A. E. Brachvogel. Hannover. Carl Rümpler. 1873. (409—477 S.) 8°. (S. 442—443: über Richard Wagner.)

3791. Die leitenden Ideen und der Fortſchritt in Deutſchland von 1860—1870. Von Hermann Michael Richter. Nördlingen. Druck und Verlag der C. H. Beck'ſchen Buchhandlung. 1873. XIV. u. 318 S. gr. 8°. (S. 30, 31, 142, 268, 269, 276: über Wagner.)

1874 Hans Sachs und die Meiſterſänger in Nürnberg. Eine Feſtgabe zur Enthüllung des Denkmals des Altmeiſters von Friedrich Schultheiß. Mit einigen von Hans Sachs componirten und anderen originellen Meiſtergeſängen. Nürnberg. 1874. Aug. Reckmangel's Buchhandlung. (Franz Schmid.) 52 S. kl. 8°. (S. 18. Anmerkung.) (5407.)

1875 3792. Ueber Künstlerkrankheiten. Von Dr. Wilhelm Gollmann. Wien, 1875. Im Selbstverlage des Verfassers.

62 S. 8°. (III. Die musikalische Kunstwelt. S. 21. »Die Krankheiten des Ehrgeizes, darunter die Leber- und Gallenleiden, kommen auch bei Musikern sehr oft vor, und in dieser Beziehung hat vielleicht der Streit zwischen den Bewunderern und den Gegnern des grossen Richard Wagner viel verlorene Gesundheit auf dem Gewissen. Man thut offenbar diesem Genius gegenüber besser, ihn zu bewundern, als über ihn zu hadern ......«.)

1875 3793. Erinnerungen 1810—1840 von Heinrich Laube. Wien. 1875. Wilhelm Braumüller. 407 S. 8°. (S. 386. Ueber R. Wagner's „Rienzi" in Bezug auf die franzöſiſche große Oper; Wagner und Meyerbeer künſtleriſch und in äußeren Lebensverhältniſſen als Contraſte geſchildert.)

3794. Proben modernen ästhetischen Stiles. Von Hans von Wolzogen. (Ausschnitt aus: Archiv f. n. Sprachen. LIII. S. 149—170. 1875.) 8°.

1876 3795. Erinnerungen einer alten Dresdnerin. Von Marie Börner-Sandrini. Dresden. Verlag der Kgl. S. Hofbuchhandlung von Hermann Burdach. — Warnatz & Lehmann. — 1876. 244 S. 8°. (S. 147. Kleine Plaudereien aus Italien. S. 150. II. Ueber eine hübſche Epiſode in Venedig, auf R. Wagner bezüglich.) 20)

1877 3796. Deutſche Künſtler des neunzehnten Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen von Friedrich Pecht. Erſte Reihe. Nördlingen. Druck und Verlag der C. H. Beck'ſchen Buchhandlung. 1877. VI. u. 298 S. 8. (S. 149. V. Gottfried Semper. S. 153, 182. Wagner erwähnt. S. 189. Ueber das für München projektirt geweſene Feſttheater für Wagner's Nibelungen.)

3797. Phosphorismen. Gedanken über das Leben vom Standpunkte einer neuen Weltanſchauung. Von Ernſt Schall. Berlin. Verlag von Theobald Grieben. 1877. VIII. u. 75 S. 8°. (S. 55. V. Kunſt und Künſtler. Leben und Bühne.)

1878 3798. Notizen zu Schriften von Paul Lindau von Wilhelm Goldschmidt. Berlin. E. Bichteler & Co., Hofbuchhandlung. 1878. 62 S. 8°. (S. 16—18, 50.)

1879 3799. Die Gartenlaube. Eine Kritik von Ludwig Deibel. München. Louis Finſterlin. 1879. XVI. u. 372 S. kl. 8°. (S. 244—246: über Wagner und „Siegfried".) 21)

3800. Geflügelte Worte. Der Citatenschatz des Deutschen Volks. Von Georg Büchmann. Elfte umgearbeitete und vermehrte Auflage. Berlin 1879. Haude- und Spener'sche Buchhandlung. (F. Weidling.) 467 S. 8°. (S. 75. Citat aus den „Meiſterſingern" — S. 178. Zukunftsmuſik — S. 119. Worte aus der Rede R. Wagner's nach der Aufführung der „Götterdämmerung" am 18. Auguſt 1876 in Bayreuth.)

1879 3801. Charles Baudelaire. Ein Essay von Dr. Th. Ziesing. Zürich, Druck von Orell, Füssli & Co. 1879. 98 S. 8°. (S. 15, 48, 59, 79. Richard Wagner erwähnt.)

Sammlung hiſtoriſcher Bildniſſe. Vierte Serie. V. Cola di Rienzi, Rom's Tribun. Von Herm. Joſ. Schmitz. Freiburg im Breisgau. Herder'ſche Verlagshandlung. 1879. VIII u. 60 S. 12°. (S. VIII: über Wagner's Bearbeitung der Geſchichte Cola's di Rienzi.) (5346)

1880 3802. Die gesammte Literatur Walther's von der Vogelweide. Eine kritisch-vergleichende Studie zur Geschichte der Walther-Forschung von Willibald Leo. Wien, 1880. M. Gottlieb's Buchhandlung. X. u. 99 S. 8°. (S. 91. R. Wagner's „Tannhäuser" erwähnt.)

3803. Herr Doctor Paul Lindau der umgekehrte Leſſing. Eine ſowohl harm- als rückſichtsloſe, aber durchaus nicht überflüſſige Dank- und Lob-Satyre von Dr. Johannes Pierr de l'academie internationale. Zweite Auflage. Breslau 1880. Verlag der Leuckart'ſchen Sort.-Buch- u. Muſ.-Handlung. (Albert Clar.) 47 S. 12°. (S. 32. Vierter Geſang: der „Meiſter von Bayreuth" erwähnt.)

3804. Laſſalle's Tod. Im Anſchluß an die Memoiren der Helene von Racowitza: Meine Beziehungen zu Ferdinand Laſſalle zur Ergänzung derſelben. Von A. Kutſchbach. Zweite Auflage. Chemnitz 1880. Verlag von Ernſt Schmeitzner. 205 S. 8°. (S. 185. Tel. Depeſche an Richard Wagner. Unterz. Laſſalle.)[26]

Franz Liſzt. Als Künſtler und Menſch. Von L. Ramann. Erſter Band. Die Jahre 1811—1840. Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel. 1880. XII. u. 570 S. gr. 8°. (S. 191, 199, 343 u. ſ. 345, 347. Wagner, Richard.) (5538)

3805. Vorurtheil oder Berechtigter Hass? Eine vorurtheilslose Besprechung der Judenfrage von R. A. C. v. Wedell. Berlin 1880. Otto Hentze's Verlag. 44 S. gr. 8°. (S. 16 über Richard Wagner.)

3806. Brockhaus' Kleines Converſations-Lexikon. Encyklopädiſches Handwörterbuch. Dritte vollſtändig umgearbeitete Auflage. Mit zahlreichen Karten und Abbildungen. In vierzig Heften. Vierzigſtes Heft. (Schluß des Werkes.) — Varennes bis Zz. — Verlag von F. A. Brockhaus in Leipzig, Berlin und Wien. 1880. 92 S. (S. 929—1020.) Lex.-8°. (S. 954. Wagner (Richard.))

1880 3807. Schopenhauer's Philosophie der Tragödie. Von **August Siebenlist**. Pressburg & Leipzig. Verlag von Carl Stampfel. 1880. XIV. u. 417 S. gr. 8°. (S. 5, 62, 215, 225, 285, 341. Wagner erwähnt.)

Über den Wissenschaftlichen Missbrauch der Vivisection mit historischen Documenten über die Vivisection von Menschen von **Friedrich Zöllner**, Professor der Astrophysik an der Universität zu Leipzig. Leipzig. Commissionsverlag von L. Staackmann. 1880. 394 S. gr. 8°. (S. 37, 91, 92, 344, 384: Richard Wagner erwähnt.) (5480)

Die Viviſection vor dem Forum der Logik und Moral. Von **Emil Knodt**. Leipzig. Verlag von Hugo Voigt. (Thierſchutz-Verlag. In Commiſſion bei Friedrich Schneider in Leipzig.) 1880. 40 S. gr. 8°. („Den edelen Vorkämpfern für die Rechte der ſeufzenden Creatur Herrn Ernſt von Weber in Dresden und Herrn Richard Wagner in Bayreuth widmet dieſe Schrift mit dem Ausdrucke vorzüglicher Hochachtung der Verfaſſer". — S. 5. Vorwort: Wagner genannt.) (5481)

Wegweiser in der vegetarianischen Literatur für Vegetarianer und die es werden wollen. Von **Robert Springer**. Herausgegeben vom Vorstande des deutschen Vereines für naturgemässe Lebensweise (Vegetarianer). Zweite vermehrte Auflage. Nordhausen. Otto Huschke's Buchdruckerei. 1880. 67 S. 8°. (S. 43. Wagner, Richard.) (5490)

1881 3808. Erinnerungen an Heinrich Heine von ſeiner Nichte **Maria Embden-Heine**, Principessa della Rocca. Hamburg. Hoffmann & Campe. 1881. 156 S. 8°. (S. 86—88: über „die Grenadiere", den „fliegenden Holländer" und die „Bayreuther Blätter".)

Franz Liszt. Eine Characterstudie von **Otto Lessmann**. Berlin. B. Behr's Verlag. (E. Bock.) 1881. 39 S. 8°. (S. 21, 28—30. Wagner vorkommend.) (5539)

3809. Kritiſche Betrachtung der wichtigſten Grundlehren des Chriſtenthums. Von **Edmund von Hagen**. Hannover. Carl Schüßler. 1881. LVI. u. 120 S. 8°. (Wagner betreffende Stellen: Vorwort, S. XI., Anmerkung. — S. XL. Anmerkung 1. — S. XLIX. — S. L u. LI. — S. LVI, Einleitung, S. 9. Abſchnitt I. S. 19 (Citat aus der Schrift: „Die Kunſt und die Revolution".) Abſchnitt II. S. 36. — S. 38, Anmerkung 3. — S. 42, Anmerkung 1. Abſchnitt VI. S. 101. Anmerkung 2.)

(Ohne Jahr.)

3810. **Aus meinem Leben.** Erinnerungen von Heinrich Dorn. Berlin. Hausfreund-Expedition. (E. Graetz.) 154 S. 8°. (S. 35, 40—55, 62, 63, 66, 68—79, 94, 129, 134. Wagner erwähnt.)

3811. **Ein Mann unſerer Zeit Paul Lindau** von Albert Hahn, Redacteur der Tonkunſt. Berlin. Verlag von Eugen Mahlo. 20 S. gr. 8°. (S. 9, 11, 15. Wagner erwähnt.)

(1881) **Franz Liszt über die Juden.** Von Sagittarius. (Mor Zöhp.) (Pester Buchdruckerei-Actien-Gesellschaft.) 38 S. 8°. (S. 10, 11, 34, 35, 36, 37, 38. Wagner erwähnt.) (5561)

b. In fremden Sprachen.

(Aufſätze und größere Artikel. — Gedichte.)

(Engliſch.)

1856 3811a. **Men of the time.** *Biographical Sketches of Eminent living characters . . . . also Biographical sketches of celebrated Women of the Time. London: David Bogue, fleet Street. 1856.* XV. u. 926 S. kl. 8°. (S. 762—763: *Wagner, Richard . . . . . .*)

(Franzöſiſch.)

1863 3812. **Edmond Roche.** *Poésies posthumes avec une notice par M. Victorien Sardou. Eaux-Fortes par M. M. Corot, de Bar, Herst, Michelin, Grenaud. Paris, Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs. 1863.* XIX. u. 247 S. kl. 8°. Mit dem Bildniß: Edmond-Roche, einer Titelvignette u. 4 Radirungen. (S. VII—XIX. *Notice sur Edmond Roche. Victorien Sardou.* (V. Sardou über den „Tannhäuser".) — S. 26. *La Folie du maitre Chanteur, légende, à A . . . . .* — S. 117. *Le Chêne et le Roseau, fable, à Richard Wagner.*) 27)

1870 3813. **Nouveaux Samedis** *par A. de Pontmartin. Septième Série. Paris, Michel Lévy Frères, Éditeurs. 1870.* 346 S. 12°. (S. 62—73. *V. Richard Wagner.*)

1872 3814. **Gustave Bertrand.** *Les Nationalités Musicales étudiées dans le Drame lyrique. Paris, Librairie académique Didier et Cᵉ, 1872.* XXXI. u. 364 S. 8°. (S. 338—362. *Epilogue. Verdisme et Wagnérisme. L'école française militante.*)

1880 3815. **Les Prussiens en Allemagne** *suite du Voyage au pays des Milliards par Victor Tissot. Trente quatrième édition. Paris, E. Dentu, éditeur Libraire de la Société des Gens de lettres. 1880.* 461 S. 8°. *Première partie de Paris à Munich.* (S. 138—145. *XIV. Bayreuth. — La cour galante des margraves. — M. Richard Wagner à Bayreuth. — Son théâtre. — La mission de M. Wagner. — Une répétition de Siegfried. — Trucs et merveilles des Nibelungenring.* — S. 146—152. *XV. L'or du Rhin. — La Walküre. — Siegfried. — Le crépuscule des dieux. — Les chants mystérieux de M. Wagner et de M. Schuré.* — S. 153—166. *XVI. M. Richard Wagner à Munich et à Bayreuth. — Son caractère. — Sa vie intime. — Sa villa. — Comment on peut ramener des convives aux premiers graves. — Un jugement de Philarète Chasles sur Wagner. — Sa comédie. Une Capitulation. Deuxième Partie. Types, moeurs et caractères.* S. 254. *VI. Les théâtres.* — — — *La famille Royale.* S. 335. *II.* — — — *Louis II. et Richard Wagner. — Richard Wagner au palais du roi. — Richard Wagner en exil. — Véritable origine du théâtre de Bayreuth.* S. 346. *IV. Les six châteaux du roi de Bavière.* S. 350. 354.)

‡ D. Almanache, Jahrbücher, Kalender etc.

a. In deutſcher Sprache.

α. Aufſätze und größere Artikel. — Gedichte.

1869 3816. **Concordia-Kalender für das Jahr 1869.** Herausgegeben vom Journaliſten- und Schriftſtellervereine „Concordia". Zweiter Jahrgang. Wien. Verlag von Carl Fromme. 213 S. u. 8°. (S. 196—208. Wagner in Paris. E. Schelle.)

1872 3817. **Illuſtrirter Kalender für 1873.** Jahrbuch der Ereigniſſe, Beſtrebungen und Fortſchritte im Völkerleben und im Gebiete der Wiſſenſchaften, Künſte und Gewerbe. XXVIII. Jahrgang. Leipzig. Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber. 1872. XLIV. u. 140 S. Statiſtiſcher Kalender. 107 S. gr. Lex.-8°. (S. 123. Muſik-Kalender. Leitende Geſichtspunkte. — Das muſikaliſche Drama. — — —)

1873 3818. **Almanach der Genoſſenſchaft deutſcher Bühnen-Angehöriger** herausgegeben von Ernſt Gettke, Königl. Schauſpieler in Caſſel. Erſter Jahrgang. 1873. Leipzig. Commiſſions-Verlag der Luckhardt'ſchen Verlagshandlung. (Fr. Luckhardt.) 134 S. (CXXI. u. 36 S. Nachträge.) 8°. Mit einer Photographie: 13 Porträts der Genoſſenſchaft deutſcher Bühnen-Angehöriger. (Biographien. S. 16. Dr. Franz Krückl. — S. 36. Guſtav Siehr.)

1876 3819. Almanach der Genoſſenſchaft deutſcher Bühnen-Angehöriger. Herausgegeben von Ernſt Gettke und dem Central-Bureau der Genoſſenſchaft deutſcher Bühnen-Angehöriger. Vierter Jahrgang. 1876. Berlin. Selbſtverlag der „Genoſſenſchaft deutſcher Bühnen-Angehöriger". 435 S. u. 110 S. Nachtrag. gr. 8°. (Nekrologie. S. 84. Cornelius, Peter, Dichter und Componiſt.[28]) — S. 87. Formes Theodor, Tenoriſt. — S. 105. Wagner, Albert, Sänger . . . . Bruder Richard Wagner's.)

1878 3820. —— —— Sechſter Jahrgang. 1878. Berlin. VIII. u. 551 S. gr. 8°. (I. Literariſcher Theil. A. Belehrendes und Unterhaltendes. Der Töne Meiſter. Sceniſcher Prolog von Wilhelm Bennecke. 6. Wagner. V. Tableau. (Lohengrin.) — Dramaturgiſche Literatur der Neuzeit. S. 40. Richard Wagners Leben und Wirken. Von Carl Fr. Glaſenapp. — Chronologie des Theaters. (1. October 1876 bis 30. September 1877.) Von Joſef Kürſchner. Regiſter. S. 168. Wagneriana. S. 99; 7. Ausſtellung in Wien. — S. 159; 5—6. Bayreuther Delegirten-Verſammlung. — S. 91; 26, 97; 1. Empfang in Rom. — S. 97; 2. Zimmer, Hermann, einer der thätigſten Agitatoren für Wagner's große Sache in Wien, ... † zu Kairo, 24 Jahre alt. Schüler Bülow's — S. 135; 7. Londoner Feſtival. — S. 115; 12. New-Yorker Opernfeſt. — S. 88; 28. Pasdeloup-Concerte. — 104; 1. Patronatsverein.)

3821. Illuſtrirter Kalender für 1879. XXXIV. Jahrgang. Leipzig. Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber. 1878. XLII. u. 124 S. Statiſtiſcher Kalender 112 S. gr. Lex.-8°. (S. 103. Muſik-Kalender. Inhaltsüberſicht. Wagneriana. Aufführungen des „Rheingold" und der „Walküre." — — —)

1880 3822. Almanach der Genoſſenſchaft Deutſcher Bühnen-Angehöriger. Herausgegeben von Ernſt Gettke und dem Central-Bureau der Genoſſenſchaft Deutſcher Bühnen-Angehöriger. Achter Jahrgang. 1880. Caſſel & Leipzig. Paul Voigt's Muſikalien-Verlag. (In Commiſſion.) VIII. u. 323 S. gr. 8°. (II. Literariſcher Theil. S. 3. Der „Nibelungen" Stoff und Stätte. Von Hans von Wolzogen. — S. 125. Neuaufführungen. S. 136. Götterdämmerung. S. 143. Lohengrin. S. 145. Meiſterſinger. S. 149. Rheingold. S. 151. Siegfried. S. 156. Walküre. — S. 260. Franz Diener †. Ein Gedenkblatt. Adalbert Reinold. — Zur Literatur der Bühne. S. 270. Das Rheingold. Von Friedr. Emil Haeuſſer. —

S. 273. Paul Lindau's Nüchterne Briefe aus Bayreuth. — S. 274. Richard Wagner als Dichter in der zweiten Scene des „Rheingold“ v. Ed. v. Hagen. (Beſprechungen dieſer Schriften.)

β. Kürzere, Gelegentliche Erwähnungen und Bemerkungen.

1837 3823. **Almanach des Rigaiſchen Stadt-Theaters.** Herausgegeben von Leopold Salzmann. 1837. Gedruckt bei W. F. Häcker. 64 S. Taſchenformat. Cart. (Verzeichniß des Vorſtandes, ſämmtlicher Mitglieder und Beamten des Rigaiſchen Stadt-Theaters, vom 1. September 1837 bis 31. December 1837, nach alphabetiſcher Ordnung. S. 13. Damen. Darunter: Dem. Planer. — S. 14. Kapellmeiſter: Herr Wagner. — S. 17. Verzeichniß der vom 1. September bis zum 31. December 1837 auf der Rigaiſchen Bühne gegebenen Vorſtellungen. S. 20. October. 25. Z. E. Romeo und Julie, Op. in 4 A., von Bellini. 1tes Debüt der Dem. Planer. (Romeo.[29]) („Das ganze Finale des zweiten Akts mußte auf Verlangen wiederholt werden.“) — S. 22. November. 21. Zum Allerhöchſten Thronbeſteigungsfeſte Sr. Majeſtät des Herrn und Kaiſers Nikolai Pawlowitſch. Volkslied von H. v. Brackel, komp. vom Kapellmeiſter Richard Wagner. — Die Jäger, Sittengemälde in 5 A., von Iffland. — S. 24. December. 11. Zum Benefiz für Herrn Kapellmeiſter Wagner. Z. E. Norma, gr. Op. in 2 A., von Bellini.)

1847 3824. **Tage-Buch des Königl. Sächſ. Hof-Theaters vom Jahre 1846.** Schauſpielfreunden gewidmet von C. Stein und H. Schmiedt, Diener des Königl. Hoftheaters. 30. Jahrgang. Dresden, den 1. Januar 1847. Gedruckt bei C. Gärtner. 64 S. kl. 8°. Mit einem Stahlſtich: Marie Bayer königl. ſächſiſche Hofſchauſpielerin. S. 13. Königliche Kapelle. Kapellmeiſter. Herr C. G. Reiſſiger[30]) . . . . . Herr Richard Wagner, Oſtra-Allee Nr. 6.[31]) Muſikdirector Herr Auguſt Röckel . . . . . . S. 19. Verzeichniß der am 1. December 1845 bis mit 30. November 1846 auf hieſigem Königl. Hoftheater und am Linke'ſchen Bade gegebenen Schauſpiel-Vorſtellungen. December 1845. S. 20. (19.) Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg. Op. in 3 A. — Januar 1846. S. 21. (25.) Tannhäuſer. — S. 30. September. (4. u. 6.) Tannhäuſer. — S. 31. October. (7.) Tannhäuſer. S. 32. November. S. 33. (21.) Tannhäuſer. — S. 71. Das Jubelfeſt der fünfzigjährigen Mitgliedſchaft der Königl. Sächſ. Hofſchauſpielerin Wilhelmine Hartwig am 26. Januar 1846 . . . . . . S. 56. An die Gäſte. Geſprochen vom Herrn Oberdirector [illegible]

1848 3825. Tage-Buch des Königl. Sächſ. Hof-Theaters vom Jahre 1847. Schauſpielfreunden gewidmet von C. Stein und H. Schmiedt, Diener des Königl. Hoftheaters. 31. Jahrgang. Dresden, den 1. Januar 1848. Gedruckt bei C. Gärtner. 56 S. kl. 8°. (S. 14. Königliche Kapelle. Kapellmeiſter. Herr C. G. Reiſſiger . . . Herr Richard Wagner, Friedrichſtraße Nr. 20. — Muſikdirector. Herr Auguſt Röckel...... S. 20. Verzeichniß der vom 1. December 1846 bis mit 30. November 1847 auf hieſigem Königl. Hoftheater und am Linke'ſchen Bade gegebenen Schauſpiel-Vorſtellungen. S. 22. Februar. S. 23. (7.) Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg, Op. in 3 A. (24.) Z. E. Iphigenia in Aulis, Op. in 3 A. (26.) Iphigenia in Aulis. — S. 24. April. S. 25. (20.) Iphigenia in Aulis. — S. 26. Mai. (16.) Iphigenia in Aulis. — S. 28. Juli. S. 29. (24.) Iphigenia in Aulis. — S. 29. Auguſt. (1.) Tannhäuſer. — S. 30. (7.) Tannhäuſer. — S. 31. September. S. 32. (26.) Iphigenia in Aulis. — S. 34. November. (5.) Iphigenia in Aulis. (22.) Tannhäuſer.)

1849 3826. —— vom Jahre 1848. Schauſpielfreunden gewidmet von C. Stein, Diener des Königl. Hoftheaters. 32. Jahrgang. Dresden, den 1. Januar 1849. Gedruckt bei C. Gärtner. 59 S. kl. 8°. (S. 14. Königliche muſikaliſche Kapelle. Kapellmeiſter Herr C. G. Reiſſiger . . . . . Herr Richard Wagner, Friedrichſtraße Nr. 20. — S. 21. Verzeichniß der vom 1. December 1847 bis mit 30. November 1848 auf hieſigem königl. Hoftheater und am Linke'ſchen Bade gegebenen Schauſpiel-Vorſtellungen. — S. 22. Januar 1848. S. 23. (16.) Iphigenia in Aulis, Op. in 3 A. — S. 30. Auguſt. S. 31. (24.) Tannhäuſer oder der Sängerkrieg auf Wartburg, Op. in 3 A. — S. 33. Oktober (1.) Rienzi, der Letzte der Tribunen, Op. in 5 A. — (14.) Rienzi. — (17.) Iphigenia in Aulis. — S. 34. November. (1.) Iphigenia in Aulis. — (9.) Tannhäuſer. — (19.) Rienzi. — S. 51. Zur 300jähr. Jubelfeier der K. muſikaliſchen Kapelle wurde Freitag den 22. September 1848 mit Allerhöchſter Genehmigung im Königl. Hoftheater eine hiſtoriſch-muſikaliſche Feſtfeier von der Königl. muſikal. Kapelle gegeben. Prolog von Dr. Carl Gutzkow, geſprochen von Fräul. Berg. (Abgedruckt.) S. 54. „Dann folgte ein chronologiſches Concert“...... Zweite Abtheilung. S. 55 . . . . . 11) Schluß des erſten Actes der Oper: „Lohengrin“ von Richard Wagner (ſeit 1843), ausgeführt von Fräul. Wagner, Marpurg, Herrn Tichatſchek, Mitterwurzer, Lindemann und dem Chorperſonale.)

1850* 3827. Tage-Buch des Königl. Sächſ. Hof-Theaters vom Jahre 1849. Schauſpielfreunden gewidmet von C. Stein und R. Schmiedt, Diener des königl. Hoftheaters. 33. Jahrgang. Dresden, den 1. Januar 1850. Gedruckt bei C. Gärtner. 50 S. kl. 8.[32] (S. 21. Verzeichniß der vom 1. December 1848 bis mit 30. November 1849 auf hieſigem königl. Hoftheater und am Linke'ſchen Bade gegebenen Schauſpiel-Vorſtellungen. — S. 21. December 1848. (1.) Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg. Op. in 3 A. — S. 22. (26.) Rienzi, der Letzte der Tribunen. Op. in 5 A.)[33]

1857 3828. Königsberger Theater-Almanach. Den Gönnern und Freunden der Kunſt hochachtungsvoll gewidmet von Keſſler & Hertz, Souffleure. 6. Jahrgang. Königsberg 1857. Im Selbſtverlage der Verfaſſer. 40 S. kl. 8°. (Repertoir vom 1. Januar bis 31. December 1856. S. 13. Januar 23. Tannhäuſer. (Gaſtſpiel des Frln. Winkler-Pollack u. des Hrn. Beyer.) — S. 19. April 15. Tannhäuſer. (Gaſtſpiel des Frln. Schmidt und Pollack. Des Hrn. Beyer und Formes. Benefiz für Hrn. Formes.))

1872 3829. Rigaſcher Almanach für 1872. Mit 3 Original-Stahlſtichen. Fünfzehnter Jahrgang. Riga, Druck und Verlag von W. F. Häcker. Kalendarium. VIII. u. 124 S. 8°. (Das Rigaer Muſikleben ſonſt und jetzt. S. 19—20. Richard Wagner's Wirkſamkeit als Leiter der Oper in Riga 1838—40 erwähnt. — Anfänge des „Rienzi".)

1874 3830. Hiſtoriſches Taſchenbuch. Begründet von Friedrich von Raumer. Herausgegeben von W. H. Riehl. Fünfte Folge. Vierter Jahrgang. Leipzig: F. A. Brockhaus. 1874. VII. u. 373 S. 8°. (S. 271. Die Kriegsgeſchichte der deutſchen Oper. Von W. H. Riehl.)

1865 3831. Jahr-Buch des k. k. Hofoperntheaters in Wien. Herausgegeben für Neujahr 1865. 92 S. 8°.[34]

1869 3832. —— —— für Neujahr 1869 von den Souffleuren des k. k. Hofoperntheaters. Wien 1869. 52 S. 8°.

1874 3833. —— —— für Neujahr 1874 von den Souffleuren des k. k. Hof-Operntheaters. Wien 1874. Im Selbſtverlage der Herausgeber. 56 S. 8°.

1875 3834. —— —— für Neujahr 1875 von den Souffleuren des k. k. Hof-Operntheaters. Wien 1875. Im Selbſtverlage der Herausgeber. 63 S. 8°.

1876 3835. —— —— für Neujahr 1876 von Ignaz Roſa, Souffleur des k. k. Hof-Operntheaters. Wien 1876. Im Selbſtverlage des Herausgebers. 60 S. 8°.

1877 3836. **Jahr-Buch des k. k. Hofoperntheaters in Wien.** Herausgegeben für Neujahr 1877 von Ignaz Roſa. Wien 1877. Im Selbſtverlage des Herausgebers. 54 S. 8°. (S. 34. Beſondere Vorſtellungen an Theater-Abenden. Den 2. März 1876: „Lohengrin" zum Beſten des Chorperſonales unter Richard Wagner's perſönlicher Leitung.)[35]

1878 3837. —— —— für Neujahr 1878 von Ignaz Roſa. Wien 1878. Im Selbſtverlage des Herausgebers. 49 S. 8°.

1879 3838. —— —— für Neujahr 1879 von Ignaz Roſa. Wien 1879. Im Selbſtverlage des Herausgebers. 64 S. kl. 8°.

1880 3839. —— —— für Neujahr 1880 von Ignaz Roſa. Wien 1880. Im Selbſtverlage des Herausgebers. 64 S. kl. 8°.

NB. Die vorſtehenden Jahrbücher des k. k. Hof-Operntheaters in Wien enthalten die Aufführungstage der in dieſem Theater gegebenen Opern u. Muſikdramen Richard Wagner's.

1881 3840. **Krippen-Kalender für 1881.** XXIX. Jahrgang. Jahrbuch für Frauen und Mütter. (Wien.) Verlag des Central-Krippenvereines. LVIII. u. 416 S. (S. 11, 13, 15, 25, 31. Erſte Aufführungen Wagner'ſcher Opern in Wien.)

b. In fremden Sprachen.

(Franzöſiſch.)

1862 3841. **Almanach** *de la littérature du Théâtre et des beaux-arts, contenant des articles littéraires, — la nécrologie des écrivains et artistes morts dans le cours de l'année, — Académie, — des anecdotes dramatiques, littéraires et artistiques, etc., etc., précédé d'une histoire littéraire et dramatique de l'année, par M. Jules Janin. Illustré de vignettes et portraits. Paris. Pagnerre, Libraire-Éditeur. (10e année. 1862.)* 95 S. kl. 4°. (S. 88. *L'éventail.* Ueber die Tannhäuſer-Aufführung in Paris.)

3842. **Almanach** *de L'illustration 19e année. 1862. Paris, Aug. Marc et Cie. MDCCCLXII.* 64 S. 4°. (S. 43. *Année Theatrale.* Ueber die Pariſer Tannhäuſer-Aufführung.)

(Engliſch.)

3843. **Musical Directory,** *Register and Almanack. 1862. London. Rudall, Rose, Carte, & Co.* 176 S. 8°. (132, 161, 170.)

3. In Zeitſchriften.

Zur beſſeren Orientirung wurden in der Regel die in den Regiſtern der betreffenden Zeitſchriften gebrauchten Rubrik-Bezeichnungen (wie: „Leit-Artikel, Kritik, Polemiſches, Correſpondenzen, Tagesgeſchichte", u. dgl.) angewendet.

Bei Zeitſchriften, welche öfter als einmal vorkommen, iſt der Titel nur das erſte Mal vollſtändig gebracht, im Weiteren wurde derſelbe gekürzt. Tritt indeſſen eine Veränderung des Titels ein, ſo iſt dieſer jedesmal aufs Neue ganz genau wiedergegeben.*)

(Ganze Jahrgänge oder Bände.)

Aus den älteren Jahrgängen und Bänden der muſikaliſchen Fachblätter und belletriſtiſchen Zeitſchriften wurden nebſt den größeren Aufſätzen und Artikeln auch ſämmtliche kürzere, ſowie auch alle kleinen Notizen angeführt; letztere und markante Stellen überhaupt ſind wörtlich zum Abdruck gebracht und als Citate durch Anführungszeichen jedesmal hervorgehoben. — Aus ſpäteren Jahren, in denen die Werke Wagner's immer größere Verbreitung fanden, wurden begreiflicherweiſe nur hervorragende Aufführungen berückſichtigt, dagegen alles Uebrige, vornehmlich alles die Perſon Wagner's Betreffende ſelbſt in kürzeren Artikeln und Notizen gebracht.

In deutſcher Sprache.

1832 3844. **Allgemeine Musikalische Zeitung. Vierunddreissigster Jahrgang. Leipzig bei Breitkopf und Härtel.** 1832. 4°. (Mit dem Porträt von **Louis Spohr.**) (**S. 296. Nachrichten. Leipzig, am 18ten April** .... **S. 297** «Eine grosse Freude hatten wir durch eine neue Ouverture eines noch sehr jungen Componisten, Hrn. Richard Wagners. Das Stück erhielt volle erwünschte Würdigung, und in der That, der junge Mann verspricht viel: Die Arbeit ist nicht blos klingend, sie hat Sinn und ist mit Fleiss und Geschick, mit sichtbarem und glücklichem Streben nach dem Würdigsten gefertigt. Wir sahen die Partitur.»)

1833 3845. —— **Fünfunddreissigster Jahrgang.** 1833. (Mit Cherubini's Porträt und Facsimile.) (**Inhalt. S. XXVI. Miscellen. Symphonieen u. Orchesterwerke, in Nachrichten besprochen. — S. 110. Richard Wagner, neue Symphonie (die erste.)** (An die 24 Zeilen umfaſſende Beſprechung (von Dorn?) iſt die Notiz geknüpft: »Der junge Künstler ist vor einigen Wochen aus seiner Vaterstadt nach Würzburg zu einem seiner Brüder gereist, der dort als Gesanglehrer wirkt.«)

1834 3846. **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Herausgegeben durch einen Verein von Künſtlern und Kunſtfreunden.**) (Erſter Band April bis December 1834.) Leipzig, bei Joh. Ambr. Barth. 4°. (S. 291. **Vermiſchtes.** — — „Abends (Leipzig) kommen nächſtens Norma von Bellini und eine neue Oper „Die Feen" von Richard Wagner zur Aufführung." ——)

1836 3847. —— **Vierter Band.** (Januar bis Juli 1836. Mit Beiträgen von ... R. Wagner, ... u. A. (S. 2 ...... „Es gereicht uns zum Vergnügen, von den H. H. Mitarbeitern, welche entweder ſchon thätig mitgewirkt haben, oder künftig mitwirken wollen, folgende nennen zu dürfen: .... Muſikdir. R. Wagner in Magdeburg ......" S. 132. „In Magdeburg wurde eine neue komiſche Oper, „die Novize von Palermo", von

---

*) Jene, welche ſich für Anfang und Lebensdauer der einzelnen Zeitſchriften beſonders intereſſiren, ſeien auf das 1861 von Wilhelm Freyſtätter in München herausgegebene „Chronologiſche Verzeichniß der periodiſchen Schriften über Muſik" hingewieſen.

**) Die „Neue Zeitſchrift für Muſik" wurde 1834 in Leipzig von Robert Schumann begründet; von 1835 bis Mitte 1843 war R. Schumann auch ausdrücklich als Redacteur der Zeitung genannt, aber nicht auf dem Haupttitel der ganzen Jahrgänge, ſondern nur an der Spitze jeder einzelnen Nummer.

Richard Wagner, M. D. am Theater daſelbſt, am 29. März mit Beifall gegeben. — S. 151—152. Aus Magdeburg. (Die Verſchwörungen. — Die Oper. —) Ausführliches über die Aufführung des „Liebesverbotes“, und die Wirkſamkeit Wagner's als Dirigent im Theater u. in Concerten. — S. 206. Vermiſchtes. „Die neue Oper von Richard Wagner ſoll am Königſtädter Theater in Berlin zur Aufführung kommen.“)

1837 3848. Neue Zeitſchrift für Muſik. Sechster Band. (Januar bis Juli 1837.) (S. 2...... Es gereicht uns zum Vergnügen von den H. H. Mitarbeitern, welche entweder ſchon thätig mitgewirkt haben, oder künftig mitwirken wollen, folgende nennen zu dürfen.... Muſikdir. R. Wagner in Magdeburg... S. 120. Aus Königsberg. d. 23. März 1837. (Oper———) ....„H. M. D. Wagner dirigirte das Ganze mit imponirendem Anſtande, und ſuchte ſich vor dem Fehler mit zwei Armen zu dirigiren, welcher Hrn. Theatermuſikdirector Schuberth vorgeworfen wird, dadurch zu ſchützen, daß er einen beſtändig in die Seite ſetzt...“ J. Feski.)

1838 3849. —— Neunter Band. (Juli bis December 1838.) (S. 21. Muſikaliſcher Bericht aus Riga, Oſtern 1837 bis Oſtern 1838. Fortſetzung.) [Theaterzuſtände.] ....„Das Opernperſonal beſteht aus folgenden Mitgliedern: .... Capellmeiſter: Hr. Richard Wagner aus Königsberg. — S. 28 (Fortſetzung.) [Concerte. — R. Wagner. — Wohlbrück's Operntexte.] Beſprechung über die Aufführung zweier Ouverturen von Richard Wagner: «Rule Britannia» und „Columbus“, worin Wagner ein „Hegelianer im Heine'ſchen Styl“ genannt wird. — Im weitern reihen ſich an dieſe Beſprechung Erinnerungen an Wagners Thätigkeit in Leipzig an; ......„ich zweifle, daß es zu irgend welcher Zeit einen jungen Tonkünſtler gegeben, der mit Beethoven's Werken vertrauter, als der damals 18 jährige Wagner.“ — Am Schluſſe wieder auf Wagner's Compoſitionen zurückkommend heißt es: ... ...„und wenn ich nicht überzeugt wäre, daß es ein großes Talent iſt, welches dieſen unſeligen Pfad betreten, ſo würde ich wahrlich nicht in einer vielgeleſenen Zeitſchrift über den Capellmeiſter des Rigaer Theater's eine ſo lange Diſſertation geſchrieben haben ....“ Heinrich Dorn.)

1841 3850. —— Vierzehnter Band. (Januar bis Juni 1841.) Leipzig, bei Robert Frieſe. 4°. (S. 58. Vermiſchtes *.* „In dem 9ten Concert, das Hr. Schleſinger in Paris den Abonnenten ſeiner Zeitung am 4ten gab, kam u. A. eine Ouverture v. Richard Wagner zur Aufführung, einem Sachſen, wenn wir nicht irren, der ſeit längerer Zeit verſchollen ſchien und zu unſerer Freude ſich wieder thätig zeigt.“ — S. 109. Mittheilungen aus Paris. Berlioz beſpricht daſſelbe Concert der «Gazette Musicale», jedoch mit Verſchweigung der Wagner'ſchen Ouverture.)

3851. —— Fünfzehnter Band. (Juli bis December 1841.) S. 8. Muſikaliſche Reiſeblätter. H. T. ....„Die Oper dirigirt in Riga ſeit Richard Wagner's Abgang Heinrich Dorn ...... —“ (S. 52. Notiz aus einem Pariſer Journal über eine neue Oper „Rienzi“ von Richard Wagner, und deren bevorſtehende Aufführung in Dresden.)

1842 3852. —— Sechzehnter Band. (Januar bis Juni 1842.) Mit Beiträgen von ....R. Wagner in Paris u. A. m. (Mit Mendelsſohn's Porträt und Facſimile.) Vermiſchtes. S. 4. „Die neue Oper von Richard Wagner „Rienzi“ ſoll bis Ende Februar auf der Dresdner Hofbühne zur Aufführung kommen.“ — S. 104. Nekrolog für Chriſtian Theodor Weinlig, geweſenen Lehrer Richard Wagner's.)[37] — S. 156. „Richard Wagner's „Cola Rienzi“ kommt im Herbſte zur Aufführung in Dresden; auch das Berliner Hoftheater hat einer kleineren Oper deſſelben Componiſten, „der fliegende Holländer“, baldige Aufführung zugeſagt.“)

3853. **Neue Zeitſchrift für Muſik. Siebzehnter Band.** (Juli bis December 1842.) (S. 122. **Vermiſchtes.** „Die erſte Aufführung des „Cola Rienzi" von Richard Wagner auf dem Dresdner Theater iſt jetzt beſtimmt auf den 19ten dieſes Monats feſtgeſetzt." — S. 138. „Ueber den glänzenden Succeß des „Rienzi" von R. Wagner erhalten wir ſoeben Bericht aus Dresden ......" — S. 148. Erſte Aufführung der Oper: Cola Rienzi von R. Wagner. Dresden am 21ten Oct. 1842 † ‡. — S. 162. Notiz, „Rienzi" u. „fliegenden Holländer" betreffend. — S. 168. **Aus Dresden.** (Noch ein Artikel über Wagner's „Rienzi".) A. S. — S. 178. Notiz aus Dresden über R. Wagner und ſeinen „Rienzi". — S. 180. Berichte aus Paris von H. Berlioz. Le vaisseau fantôme (Der fliegende Holländer.) Oper in 2 Acten von Paul Foucher, componirt von Dietſch.) (Anmerkung der Redaction: „Wie wir hören iſt das Sujet daſſelbe, das Richard Wagner unter dem Titel: „Der fliegende Holländer" componirt und das er an die Direction der großen Oper in Paris vor einiger Zeit ſchon verkauft hat." — S. 196. Concert von Mad. Sophie Schröder, K. Hofſchauſpielerin aus München, d. 26. Novbr. — Arie aus der Oper „Rienzi" von Richard Wagner, vorgetr. von Mad. Schröder-Devrient. — — — Arie aus „Rienzi" von R. Wagner, vorgetr. von Hrn. Tichatſchek. — — (Urtheil zurückhaltend.)

1843 3854. —— **Achtzehnter Band.** (Januar bis Juni 1843.) (**Feuilleton.** S. 16. „Aus einem Briefe aus Dresden vom 3ten Januar: — Richard Wagner's zweite Oper: „Der fliegende Holländer", wurde geſtern zum erſtenmal gegeben und hat gleichfalls einen günſtigen Erfolg für den Componiſten gehabt; er wurde nach dem 2ten und 3ten Act mit den Sängern ſtürmiſch gerufen. Die Devrient leiſtet in ihrer Partie (Tochter eines norwegiſchen Seefahrers) vielleicht das Originellſte, was ſie je producirt; die Wirkung war außerordentlich, die Leute wurden bald warm bald kalt vor Schauern der Ergriffenheit. — Mittwoch und Sonntag wird die Oper wiederholt. — S. 40. „Aus einer Correſpondenz aus Dresden vom 18ten Jan.: — Immer dringender erſcheint die Nothwendigkeit, Raſtrelli's erledigten Obercapellmeiſterpoſten würdig zu erfüllen, und bei dem ſo gehäuften Kirchendienſte der letzten Zeit mußte man Hrn. C. G. Reiſſiger's Ausdauer unter einer Amtslaſt, die gegen frühere Gewohnheit als eine dreifache erſchien, wohl bewundern. Jetzt heißt es aber, der vielverdiente Concertmeiſter Morgenroth werde in der Kirche Antheil an der Direction erhalten, während man einem zweiten Capellmeiſter (oder aber Muſikdirector) hauptſächlich das Theater empfehlen wolle; hier ſolle daher dieſer Probe ablegen, was Hr. Wagner am 10. Jan. durch Aufführung der Euryanthe gethan .... Wagner's „Holländer" konnte ich leider noch nicht ſehen; wohl aber hörte ich vielfältig über dieſelbe Kargheit in behaltbaren und befriedigenden Melodieen, ſowie über dieſelbe Ueberinſtrumentirung klagen, die das übrigens ſo hohe Verdienſt des „Rienzi" (dieſen wird man fortan, wie ſonſt den „Tell", auf zwei Abende vertheilen) ſchmälern. Man findet die Muſik zu andauernd düſter, mehr gelehrt als anſprechend, aber den aufmerkſamen Hörer feſſelnd und zu wiederholtem Genuſſe ladend. Wie genau trifft dies — ſonderbarerweiſe — mit den Nachrichten überein, die vor einiger Zeit von Paris aus über Dietſch'ens Geſpenſterſchiff zu uns drangen!" — S. 44. „Aus einem Briefe aus Dresden vom 27ten Januar: — „Es iſt jetzt entſchieden, daß die durch Raſtrelli's Tod erledigte Stelle Hr. Richard Wagner und zugleich den Titel und Gehalt als Capellmeiſter erhalten wird. Die erſte Oper unter ſeiner Direction ſoll Gluck's „Armida" ſein, die mit außerordentlicher Pracht in Scene geſetzt werden ſoll." — S. 150. „In Dresden wird ein großes Männergeſangfeſt wieder vorbereitet. Die H. H. Capellm. Reiſſiger, Wagner und M. D. Müller werden die Aufführung leiten". — S. 158. „Wagner's „Rienzi" wird zunächſt in Hamburg gegeben. Der Componiſt iſt jetzt mit Verkürzung der Oper beſchäftigt, ſo daß ſie nur einen Abend ausfüllen ſoll. Sein „Fliegender Holländer" kommt zunächſt in Berlin, Kaſſel und Riga zur Aufführung." —)

1843 3855. **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Neunzehnter Band. (Juli bis December 1843.) **Correſpondenzen.** S. 5—8. **Muſikaliſche Zuſtände in Riga.** (Schluß.) Längere Beſprechung über die 1. Aufführung des „fliegenden Holländers" in Riga. Am Schluſſe heißt es: „Hat auch Meyerbeer's Weiſe unleugbar auf die conceptive und conſtructive Thätigkeit Wagners einen Einfluß geäußert, ſo ſchimmert doch durch jeden Tact eine ſo geſunde deutſche Originalität hindurch, daß wir jenen Einfluß nur als das geliehene Capital betrachten, mit dem ein fleißiger Kaufmann bald ſo viel gewinnt, um nicht nur ſchuldenfrei, ſondern auch reich zu werden. Und ſo ſei denn der „fliegende Holländer" uns ein Hoffnungsſignal, daß wir bald ganz von den wüſten Irrfahrten auf den fremden Meeren ausländiſcher Muſik erlöſt ſein und die ſelige deutſche Heimath finden werden". — tz. — S. 23. **Aus Dresden.** Das zweite Männergeſangfeſt am 6ten und 7ten Juli ...... „Das Abendmahl der Apoſtel" von Rich. Wagner machte den Schluß der Concertnummern. Capellmeiſter Wagner hatte dieſe Compoſition eigens für dieſes Concert geſchrieben und ſie, obgleich in mehrfacher Hinſicht höchſt genial, doch für die Singſtimmen zu ſchwer und unpaſſend geſetzt, weshalb ſie, zumal in Verbindung mit dem ſchon angegebenen Grunde der zu wenigen Proben, wenigſtens von den Chören nicht mit der Accurateſſe ausgeführt werden konnte, als ſonſt wohl zu erwarten war ....." — **Feuilleton.** S. 8. „R. Wagner's „fliegender Holländer" ging ziemlich gleichzeitig in Caſſel unter Spohr's und in Riga unter Dorn's Leitung über die Bühne. Aus beiden Orten liegen uns Berichte über die Senſation vor, die die Oper in beiden Städten gemacht. R. Wagner arbeitet jetzt an einer neuen; das Sujet iſt der Wartburgkrieg. Vor Kurzem bekam er auch aus Wien die Einladung, eine Oper für das Kärnthnerthortheater zu ſchreiben." — S. 132. R. Wagner's „Rienzi" geht den 29ten, jetzt zur Darſtellung an einem Abend zuſammengeſchmolzen, wieder in Dresden über die Bühne. Mad. Schröder-Devrient tritt darin wieder auf; ſpäter wird ſie zu Gaſtrollen in Leipzig erwartet." — S. 172. „Rienzi" von R. Wagner wird eine der erſten Opern ſein, die unter dem neuen Directorat des Leipziger Theaters zur Aufführung kommen wird. Dieſelbe Oper geht eheſtens in Hamburg über die Bühne." — S. 196. „In Dresden ſoll die „Hekuba des Sophokles" mit Muſik vom Capellmeiſter R. Wagner zur Aufführung gebracht werden." —)*)

3856. **Allgemeine Wiener Muſik-Zeitung.** Herausgegeben von **Auguſt Schmidt.** Dritter Jahrgang. Wien, 1843, gedruckt bei A. Strauß's ſel. Witwe & Sommer. 4°. (Erſtes Semeſter № 1—77; vom 3. Jänner bis 29. Juni.) **Theoretiſche und kritiſche Aufſätze.** S. 65. 69. Rienzi der letzte der Tribunen. Große tragiſche Oper in 5 Acten. Text und Muſik von Richard Wagner. — S. 144. 151. 157. Polemik. (Auf die vorigen Aufſätze bezüglich.) — **Notizen.** S. 4. Über Richard Wagner's große Oper: „Rienzi, der letzte der Tribunen", aufgeführt in Dresden, heißt es: „Luſt, Hoffnung und Beifall nahmen mit jedem Acte einen höheren Aufflug. Der Verfaſſer und die Darſteller der Hauptrollen wurden während des ganzen Stückes gerufen." — S. 97. Deutſche Opernbücher. Caroline Leonhard-Lyſer. — **Miscellen.** S. 104. (**Richard Wagner**). Biographiſche Skizze. — S. 105. Notizen. (Hr. Wagner, der ältere Bruder des Componiſten des „Rienzi"), iſt Opernſänger in Halle und einer der bedeutendſten Characterdarſteller, obgleich ſeine Stimme die Glanzperiode überſchritten hat. Sein Eleazar in der „Jüdin" und Peter in den „beiden Schützen" ſind in dieſer Beziehung Leiſtungen von wahrhaft künſtleriſchem Werthe." — **Correſpondenz.** (**Dresden.**) S. 214. Wagner zweimal genannt. J. P. Lyſer. — S. 243. **Das Muſikleben in Dresden.** Gegen Schluß des längeren Berichtes heißt es: „Wagner's Opern haben Glück gemacht, doch dürften ſie ſich vielleicht nicht ſehr lange halten ...."

1844 3857. Neue Zeitſchrift für Muſik. Zwanzigſter Band. (Januar bis Juni 1844.) Größere Aufſätze. S. 125. Cola Rienzi, von Richard Wagner. Hamburg. Theodor Hagen (Joachim Fels.) — Correſpondenzen. S. 55. Aus Dresden. (Stiftungsfeſt der Liedertafel.) .... „Das Concert wurde von dem zweiten Liedermeiſter des Vereins, Hrn Naumann, geleitet, da der erſte Liedermeiſter, Hr. Capellmeiſter Richard Wagner, durch ſeine, an dieſem Abende erforderte amtliche Thätigkeit als Dirigent der K. Kapelle abgehalten worden war, und erſt nach dem Concert erſcheinen konnte ......" S. 159. Aus Dresden. Hr. Capellmeiſter Wagner und Mozart. W. J. S. C. — Feuilleton. S. 12. „Berlin. 9. Jan. R. Wagner's Oper: der fliegende Holländer, wurde zweimal unter des Comp. Leitung gegeben." — S. 18. „Richard Wagner hat eine neue Oper, zu der er wiederum ſich ſelbſt das Buch geſchrieben, bald vollendet. Sie heißt: Der Tannhäuſer, und war ſchon früher unter dem Titel: Der Venusberg oder der Sängerkrieg auf Wartburg angekündigt. —)

3858. —— Einundzwanzigſter Band. 1844. (Ohne Titelblatt und Inhaltsverzeichniß.) (Verantwortlicher Redakteur: O. Lorenz. Verleger: R. Frieſe in Leipzig.) S. 12. Aus Dresden. Die Oper. (Charakteriſtik der Kapellmeiſter Reiſſiger und Wagner und des Muſikdirectors Röckel.) — S. 119. Don Juan unter Capellmeiſter Wagner's Leitung. W. J. S. C. Schladebach. — S. 201. Karl Maria von Weber. Beſchreibung der Leichenfeier Webers, mit Angabe, daß der Chor „an Webers Grabe" von Prof. D. Loewe gedichtet ſei (?).)

3859. Berliner Musikalische Zeitung. Unter Redaktion von C. Gaillard *) herausgegeben von einem Vereine von Künstlern und Musikfreunden. Erster Jahrgang. Berlin. Verlag von C. A. Challier & Comp. 1844. (Biographisches und Historisches. Nr. 5. 7. Richard Wagner. C. Gaillard. — Nr. 37. Bericht eines Reisenden der sich nur einen Tag in Dresden aufhielt, über die dortigen musikalischen Zustände und hervorragende musikalische Persönlichkeiten. Carl Gaillard. — Beurtheilungen von Compositionen. Nr. 47. 48. Rienzi, der letzte der Tribunen. Clavierauszug. Dresden bei C. F. Meser. Jul. Weiss. — Beurtheilungen der Berl. Opern. Nr. 6. Sängers Referat über die am 23. u. 25. Februar ſtattgefundenen Aufführungen des „fliegenden Holländer." C. G. — Allerlei Nr. 4. 5. 8. 10. 32. 49. Auf Wagner bezügliche Notizen. (Cola Rienzi hat am 21. (März) in Hamburg glänzenden Erfolg gehabt .....) Nr. 31. Dresden. 12. Aug. „Unter Reissigers und Rich. Wagners Anführung fuhren 106 Instrumentalisten und über 200 Sänger nach Pillnitz, um dem Könige ein von Rich. Wagner componirtes Vaterlandslied vorzutragen. Der König sprach sich sehr anerkennend über das treffliche Musikstück aus."

1845 3860. Neue Zeitſchrift für Muſik. Zweiundzwanzigſter Band. (Januar bis Juni 1845.) (Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.) (S. 20. Aus Coburg .... „Die Partitur zu Wagner's Rienzi iſt zurückgeſendet worden, weil die Kräfte unſerer Hofbühne zur Beſetzung dieſer monſtröſen Oper nicht ausreichen ......" W—n. — Correſpondenzen. Dresden. S. 99. Bericht über das am 16. März ſtattgefundene geiſtliche Concert. Die Schöpfung v. Haydn, unter K. M. Wagner's Leitung. Kritiſche Bemerkungen über das Dirigiren. F. K. M. — S. 198. Deutſche Original-Opern neuerer Zeit. Mitgetheilt von Carl Gollmick ...... Cola Rienzi, der fliegende Holländer, Bücher und Muſik v. Richard Wagner, geg. an mehr. Bühnen .... S. 208. Der Tannhäuſer, Buch u. Muſ. v. R. Wagner.)

1845 3861. **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Dreiundzwanzigſter Band. (Juli bis December 1845.) (**Vermiſchte Artikel.** S. 145. 159. Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf der Wartburg. Oper von R. Wagner. Erſte Aufführung derſelben zu Dreſden (am 19. October.) Von F. W. M. — Intelligenzblatt zur neuen Z. f. M. December. № 6. 1845. Anzeige, daß das Textbuch zu Tannhäuſer für 3 Ngr. erſchienen iſt.)

3862. **Berliner Musikalische Zeitung.** Unter Redaction von C. Gaillard . . . . . Zweiter Jahrgang. 1845. (Ohne Titel und Regiſter.) (**Nachrichten** № 43. Dresden. Erſtes Referat über die 1. Aufführung des „Tannhäuſer". C. G. — № 44. II. Reise-Brief. Dresden. Wagner's »Tannhäuser«. C. Gaillard. — № 45. Dresden. »Das Publikum ist jetzt zum Verständniss der Schönheiten des Tannhäuser gelangt. Mit jeder Vorstellung steigert sich der Enthusiasmus für das Werk und seinen Schöpfer, Richard Wagners. — № 50. Berlin. »Richard Wagner, der Componist des fliegenden Holländers, des Rienzi und des Tannhäusers ist hier eingetroffen«. — № 51. Berlin. »Richard Wagner ist nach zweitägigem Aufenthalt wieder abgereist . . . . . .«)

3862a. **Zeitschrift für Deutschlands Musik-Vereine und Dilettanten.** Unter Mitwirkung von Kunstgelehrten, Künstlern und Dilettanten herausgegeben von Dr. F. S. Gassner. Vierter Band. Carlsruhe. Chr. Fr. Müller'sche Hofbuchhandlung. 1845. gr. 8°. (S. 240—245. Artistische Lichtbilder von J. P. Lyser. Richard Wagner I.)

3863. **Signale für die muſikaliſche Welt.** Dritter Jahrgang. Leipzig. Expedition der Signale 1845. 8°. (S. 369. Auch ein Wort über den Tannhäuſer. J. B. — S. 341. Dur und Moll. Dreſden. Ueber die erſte Aufführung von Rich. Wagner's Oper „der Tannhäuſer" am 19. October.)

3864. **Das neue Europa.** Chronik der gebildeten Welt. Herausgegeben von Auguſt Lewald. 1845. Zweiter Band. (27te bis 52te Lieferung, mit Stahlſtichen, Lithographien und kolorirten Modebildern.) Karlsruhe, Druck u. Verlag von F. Gutſch & Rupp. Artiſtiſches Inſtitut. kl. Folio. (S. 348 „Randgloſſen und Anderes. Man ſchreibt uns aus Paris: „Tannheuſer (Tannhäuſer), die neue Oper von Wagner, hat zu Dreſden am 23. Oktober allgemeinen Beifall erlangt. Der Komponiſt iſt einer der Lieblingsſchüler Meyerbeer's und will, wie ſein Meiſter, für die franzöſiſche Bühne ſchreiben . . . .")

3865. **Illuſtrirtes Volksblatt 1845.** (52 Nummern; Nr. 30 fehlt. — Unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung von C. Dittmarſch.) kl. Fol. (S. 401 Deutſche Muſiker. 9. Richard Wagner.)

1846 3866. **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Vierundzwanzigſter Band. (Januar bis Juni 1846.) (**Größere Aufſätze.** S. 57, 61. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Oper, von Franz Brendel. Dritter Artikel. Zukunft. — **Correſpondenzen.** S. 19, 20. Aus Dreſden. Oper . . . . . . „die einzige Neuigkeit, Tannhäuſer, iſt ſchon ausführlich beſprochen worden, daher nur noch anzuführen iſt, daß trotz mehrfacher Abkürzungen der Erfolg ein durchaus zweifelhafter bleibt, mit andern Worten, daß nur eine kleine Schaar Auserwählter befähigt iſt, alle die geprieſenen Schönheiten aufzufaſſen und zu genießen . . . . . ." Mit lebhaften Bedauern bemerkten wir, daß die herrliche Stimme unſeres Tichatſcheck bedeutend an Wohlklang und

Kraft verloren hat, was zunächſt den ſchädlichen Einwirkungen der zu ſehr angreifenden, ſtimmermüdenden Partien des Rienzi und Tannhäuſer zuzuſchreiben ſein dürfte ...... S. 54. Aus Caſſel. Eine Aufführung des „fliegenden Holländer“ wird erwähnt. — S. 71. Leipziger Muſikleben. Höchſt charakteriſtiſches Urtheil über die von Mendelsſohn im Gewandhauſe dirigirte Tannhäuſer-Ouvertüre. — S. 110. Tannhäuſer erwähnt. — S. 159. Concerte. Aufführung der IX. Symphonie, wobei Wagners Leitung ganz unzutreffend beurtheilt wird, die Chöre aber gelobt werden, als angeblich vom Hoforganiſten Schneider einſtudiert.)

1846 3867. **Berliner Musikalische Zeitung.** Unter Redaction von C. Gaillard...... Dritter Jahrgang. 1846. (Ohne Titel und Regiſter.) (Nachrichten. № 1. Dresden. — Wagner's »Tannhäuser« erfreut sich fortwährend der Gunst der Dresdner, nur nicht der des Herrn J. S. — № 15. Dresden. Notizen über Fr. Schröder-Devrient und Johanna Wagner. — № 34. Dresden. R. M. Wagner ist nun wieder in Dienst getreten...... »R. M. Wagner arbeitet bereits wieder an einer neuen Oper......«)

3868. **Kleine Muſikzeitung.** Blätter für Muſik und Literatur. Siebenter Jahrgang. 1846. Herausgegeben von Julius Schuberth. Hamburg. Verlag von Schuberth & Comp. 8°. (Correſpondenz aus Dresden. — S. 3. Ueber die erſte Aufführung: „Tannhäuſer“ am 19. Oct. — S. 26. Notiz über den Verlauf der weiteren Aufführungen.)

3869. **Illuſtrirte Theaterzeitung.** Dramatiſche Werke und dramaturgiſche Abhandlungen, Biographieen und Charakteriſtiken, Bühnengeſchichte und Theaterchronik. Erſter (einziger) Band. (April bis December 1846.) Mit 55 in den Text gedruckten Abbildungen. Leipzig. Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber 1846. gr. Folio. (S. 2. Einige Andeutungen über den gegenwärtigen Stand der deutſchen Oper. Julian Werner. Repertoir. Dresden. September 4. u. 6. Tannhäuſer. — October. 7. Tannhäuſer. — November. 21. Tannhäuſer.)

3870. **Der Sammler.** Ein Unterhaltungsblatt für alle Stände. 38. Jahrgang. (Wien. Verantwortlicher Redakteur: Leopold Braun. 1846. kl. Folio. Zweiter Semeſter. № 102—209.) (ohne Titel und Regiſter.) (Telegraf alles Neuen, Intereſſanten und Pikanten. Artiſtiſches Muſeum für Theater, Muſik, Kunſt und Literatur. — S. 170. „Richard Wagner, jetzt Kapellmeiſter am königlichen Hoftheater in Dresden, hat ſich zu ſeinen Opern „Cola Rienzi“, „Fliegender Holländer“, „Tannhäuſer“, ſelbſt den Text gedichtet, man ſagt, daß er, wenn er ſich nicht ganz der Muſik gewidmet hätte, ein ausgezeichneter Schriftſteller geworden wäre; und doch hat außer Hamburg noch kein anderes deutſches Theater eines dieſer geiſtvollen Werke dem Publikum vorgeführt, nicht Berlin, nicht Wien oder München. Ja, ja, die deutſchen Theater und die deutſchen Künſtler! Wagner möge nur warten, er wird ſchon einen ausgezeichneten Nekrolog erhalten.“ — S. 590. In einem Artikel über die damaligen Wiener muſikaliſchen Zuſtände Wagner erwähnt.)

3871. **Allgemeine Moden-Zeitung.** Eine Zeitſchrift für die gebildete Welt, begleitet von dem Bildermagazin für die elegante Welt. Herausgegeben von Dr. A. Diezmann. Mit vielen Stahlſtichen und Holzſchnitten. 48. Jahrgang. 1846. Baumgärtner's Buchhandlung in Leipzig. gr. 4°. (Tages-Bericht für die Modenwelt. № 30. S. 62. Richard Wagner. Biographiſche Skizze.)

1847 **3872. Neue Zeitſchrift für Muſik.** Sechsundzwanzigſter Band. (Januar bis Juni 1847.) **Correſpondenzen.** S. 62. **Aus Dreſden.** Oper. Einzige Erwähnung von Wagner's Tannhäuſer in dieſem Bande, wo im Vorbeigehen Eliſabeth zu den „angenehmſten Partien" gezählt wird.)

3873. —— Redigirt von **Franz Brendel** unter Mitwirkung von Künſtlern und Kunſtfreunden. Begründet von **Robert Schumann.** Siebenundzwanzigſter Band. (Juli bis December 1847.) Leipzig, bei Robert Frieſe. (**Aus Dreſden.** S. 69. Bericht über Iphigenia in Aulis. S. 82. IX. Symphonie unter Wagner's Leitung. F. W. M. — S. 120. Vermiſchtes. Wagner hat den Schluß ſeines Tannhäuſers geändert...... S. 180. Notiz über Rienzi in Berlin. — S. 216. Verſchiebung des Rienzi in Berlin. Erwähnung, daß Wagner bei der Generalprobe „in einer an die Orcheſtermitglieder gehaltenen Anrede ſeine Compoſition für eine Jugendarbeit erklärte" u. ſ. w. — S. 249. **Aus Dreſden.** Oper. Iphigenia in Aulis, und einige Worte über den neuen Tannhäuſer-Schluß, derſelbe ſei „eben ſo unerfreulich als der frühere"..... — S. 285. **Aus Berlin.** Guter Bericht über Rienzi in Berlin. (zum 1. Male am 26. Oct.) Am Schluſſe heißt es u. A. „Gleichwohl wird ſich die Oper ſchwerlich lange auf unſerem Repertoire halten; denn die Kritiker ſind mit aller Macht dagegen zu Felde gezogen, die Intendantur iſt dem Componiſten nicht beſonders freundlich geſinnt, der König, auf deſſen Befehl die Oper aufgeführt iſt, hat ſie noch nicht geſehen, **Meyerbeer** reiſte höchſt eilig ab u. ſ. w." G. S. — S. 311. **Tagesgeſchichte.** „Kapellmeiſter Richard Wagner's neue Oper heißt: „Lohengrin" und iſt nach einer Gralſage bearbeitet". — **Vermiſchtes.** Erwähnung der Abonnementsconcerte, die Kapellmeiſter Wagner durchgeſetzt habe.)

3874. Berliner Musikalische Zeitung. Unter Redaction von **K. Gaillard**...... **Vierter Jahrgang.** Berlin. Verlag von C. A. Challier & Comp. 1847. (Ohne Regiſter.) (**Nachrichten.** № 13. **Dresden.** Glucks »Iphigenia in Aulis«, an deren Wirkung auf der Bühne man vielfach zweifelte, hat einen grossen Eindruck hervorgerufen. Rich. Wagner hatte sich sehr lebhaft für die Aufführung interessirt und die Instrumentirung im Geiste des Werkes verstärkt. Klytemnestra (Frau Schröder-Devrient), Iphigenia (Fräul. Johanna Wagner), Achilles (Hr. Tichatschek). — № 14, 32, 38. Drei Notizen über die bevorſtehende Aufführung des „Rienzi" in Berlin. — № 24. **Nachrichten. — Berlin. Berlioz,** ...... »Schafft sich Herr Berlioz ein eigenes Orchester an, so mag er dirigiren, so viel es ihm beliebt, und seinen musikalischen Hokuspokus, genannt »die neue Musik« oder »die Musik der Zukunft«, treiben......«)

3875. Kleine Muſikzeitung. Achter Jahrgang. 1847. (Mit F. Mendelsſohn's Portrait.) (**Correſpondenz aus Dreſden.** Im Auguſt. — S. 153. Ueber eine am 1. ſtattgefundene „Tannhäuſer"-Aufführung. — S. 206. **Berliner Monatsberichte.** Ueber die 1. Aufführung des „Rienzi" am 28. October.)

3876. Neue Berliner Musikzeitung, herausgegeben von **Gustav Bock** im Vereine theoretischer und praktischer Musiker. Erster Jahrgang. 1847. 4°. (**Leitende Artikel.** S. 86, 93. Richard Wagner's Tannhäuser von Ernst Kossak. — **Opern und Concerte.** S. 362—365. Berlin. Aufführung des Rienzi von Richard Wagner. Dr. Lange.)

1848. 3877. **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Acht und zwanzigſter Band. (Januar bis Juni 1848.) (S. 31. Aus Magdeburg. ......„noch in dieſem Winter haben wir .....wieder R. Wagner'ſche Ouvertüren .....zu gewärtigen." — S. 131. Tagesgeſchichte. Notiz über die „Franzoſen vor Nizza" in Prag. Kittl 14 Mal gerufen.)

3878. —— Neun und zwanzigſter Band. (Juli bis December 1848.) (Correſpondenzen. S. 157. — — Aus Dresden. Concert der Kapelle am 22sten Septemb. zur Feier ihres 300jährigen Beſtehens. — S. 159. ....„Unter Kapellmſtr. Wagner's Leitung begann die zweite Abtheilung .... 11) Schluß des erſten Actes der Oper „Lohengrin" von Richard Wagner (1848.)" Nach einmaligem Anhören eines mir ganz fremden Tonſtückes von größerem Umfange, mag ich mir kein Urtheil über daſſelbe erlauben. Auch iſt mir der Zuſammenhang, in welchem dieſer Schluß mit dem ganzen Acte ſteht, durchaus unbekannt. Jedoch Ehre und Dank den ruhmwürdigen Beſtrebungen dieſes Mannes, das Repertoir der deutſchen Oper mit einer neuen Production ſeines ſchaffenden raſtloſen Geiſtes bereichern zu wollen. Wir freuen uns ſchon im Stillen darauf. Uebrigens erhielt heute ſchon dieſe Nummer rauſchenden Beifall"...... gelegentlich des Feſtmahles heißt es: „Großen Beifall erhielt Richard Wagner's Trinkſpruch,......" J. G. Müller, Director des Orpheus. — **Vermiſchtes.** — S. 32. „Die Dresdner Muſiker werden ganz politiſch, Kapellmeiſter Wagner hat einen Vortrag im Vaterlands-Vereine gehalten, welchen er als öffentliche Erklärung auch gedruckt gab; Muſikdirector Röckel hat über Volksbewaffnung geſchrieben, und wird im Vereine als gewichtige Stimme darüber betrachtet.")

3879. **Wiener allgemeine Muſik-Zeitung.** Eigenthümer und Redacteur **Ferdinand Luib.** Achter Jahrgang. 1848. 4°. (79 Nummern ohne Titelblatt u. Regiſter.) — (S. 16. (Prag.) Notiz über die beginnenden Proben zur Oper: „Bianca und Giuſeppe" v. Kittl. „Das Buch iſt von Richard Wagner". — S. 20. Notiz über die neue, vom Kapellmeiſter Richard Wagner componirte Oper: „Lohengrin", „deren Text nach der Graalſage bearbeitet iſt." — S. 21. **Aphorismen aus dem Muſikgebiete.** Von F. Gernerth. 5. R. Wagner genannt. — S. 158, 171. **Correſpondenz.** Aus Prag. Die Franzoſen vor Nizza. Obolus. — Beſprechung des Libretto von Rich. Wagner.)

3880. **Kleine Muſikzeitung.** Neunter Jahrgang. 1848. Redigirt von einem Vereine von Tonkünſtlern und Schriftſtellern. Hamburg. In Commiſſion von Schuberth & Comp. 8°. (S. 36. **Opern-Neuigkeiten in Deutſchland.** Ueber den „mit vielem Beifalle in Berlin fünf Mal bei ziemlich ſtark beſetztem Hauſe" gegebenen „Rienzi" „des ſächſiſchen Hof-Kapellmeiſter Wagner's". — S. 126. **Correſpondenz aus Dresden.** Ende April. Ueber die Aufführung (für den Unterſtützungsfond der Wittwen und Waiſen) durch die königliche Capelle, von Mendelssohn-Bartholdy's „Elias" (Kapellmeiſter Reiſſiger als Dirigent) und der Symphonie Beethoven's in F (Kapellmeiſter Wagner als Dirigent). — S. 207, 222. Artikel in denen Wagner erwähnt.)

3881. **Neue Berliner Musikzeitung.** Zweiter Jahrgang. 1848. Berlin. Verlag von Ed. Bote & G. Bock. (G. Bock, königl. Hof-Musikhändler.) (**Nachrichten.** S. 294. **Dresden.** Ueber eine „Rienzi"-Aufführung d. 1. Oct. mit Tichatſchek in der Titelrolle; ferner über die Zurückberufung R. Wagner's nach längerer Abweſenheit in Folge politiſcher Umtriebe. — S. 309. **Dresden.** Programm der am 22. Sept. hier stattgefundenen 300jährigen Jubelfeier der Königl. Kapelle. 11) Schluss des ersten Aktes der Oper: »Lohengrin« von Richard Wagner (seit 1849), ausgeführt von Frls. Wagner, Marpurg, Hrn. Tichatschek, Mitterwurzer, Lindemann und dem Chorpersonale. (Unter R. Wagner's Leitung.) — S. 316. Schreiben an die Redaction (auf vorſtehende Artikel bezüglich,) unterfertigt: Einer Ihrer Abonnenten.)

1848 3882. Wiener Zeitſchrift für Kunſt, Literatur, Theater und Mode. 1848. Dreiunddreißigſter Jahrgang. Herausgeber und Redacteur: J. Auguſt Bachmann. Nr. 1—152. Vom 3. Jänner bis 29. Juli 1848.) Folio. (S. 21, 103, 168, 280. Briefe aus Dresden. Enthaltend kürzere Beſprechungen der unter Leitung des Kapellmeiſters Wagner ſtattgefundenen Abonnementsconcerte. — S. 526. Angriffe auf den „Kapellmeiſter Wagner" als Dichter, Komponiſt und Politiker.)

3883. Wiener Sonntagsblätter. Mit Beilagen: Abendzeitung. Kunſtblatt. Literaturblatt. VII. Jahrgang. Redigirt von Dr. Ludwig Auguſt Frankl. Wien 1848. Verlag von Mörſchner's Witwe & J. Greß. Lex.-8°. (Ohne Titelblatt u. Regiſter. — Sonntagsblätter № 27—30. I. Semeſter; № 31—36, 38—40, u. 42. II. Semeſter. Abendzeitung Nro. 92—157, 159—170, 172 u. 173.) (Lud. Aug. Frankl's Abendzeitung. Tägliches Ergänzungsblatt der „Sonntagsblätter". Donnerstag den 20. Juli. S. 389. „Richard Wagner, der intereſſante Componiſt des „Rienzi", des „fliegenden Holländers", des „Sängerkrieges auf der Wartburg" befindet ſich ſeit einigen Tagen, von Dresden kommend, in unſerer Mitte. Er hat ein geiſtreiches Programm zur Reorganiſirung der Wiener Theater ausgearbeitet, vom Standpunkte des Theaters als Nationalinſtitut und gedenkt dasſelbe dem Miniſter des Unterrichtes vorzulegen, welcher dann, nach ſeiner Anſicht, es einem Comité von Schriftſtellern und Muſikern zur Begutachtung und Vorberathung zu übergeben hätte.")

1849 3884. Neue Zeitſchrift für Muſik. Dreißigſter Band. (Januar bis Juni 1849.) (Größere Aufſätze, Erzählungen. — S. 221. Fragen der Zeit. Von Fr. Brendel. V. Die Stellung der Tonkunſt in der Gegenwart. — Correſpondenzen. — S. 201. Aus Dresden. Oper……„Außerdem wurden mit theilweiſe neuer Beſetzung gegeben: ——— Rienzi —.— S. 274. Aus Dresden. In einer einleitenden Schilderung der politiſchen Ereigniſſe, mit Bezug auf das Theater heißt es u. A.……„Nur Hr. K.M. Wagner iſt entflohen, weil er bei dem Aufſtande thätig geweſen ſein ſoll, und zwar ſeiner höheren Stellung als Kapellmeiſter eingedenk, auf dem Kreuzthurme, als Anordner des Sturmläutens und Signaliſirens, wobei ſeine perſönliche Sicherheit weniger gefährdet war als auf den Barrikaden……" ….Im weiteren über die letzten Concerte der Saiſon berichtend, wird über das am Palmſonntag ſtattgefundene geiſtliche Concert erwähnt.….„Die Ausführung war im Ganzen gut bis auf das Scherzo und den Anfang des Finale der (neunten) Symphonie, bei denen Hr. K.M. Wagner das Tempo bis zur Undeutlichkeit übertrieb, und dadurch eine gewiſſe Unbehaglichkeit erzeugte! — …." F. W. M. — Tagesgeſchichte. S. 132. „In Weimar gaſtirte Hr. Tichatſchek aus Dresden zwei Mal im Tannhäuſer von Richard Wagner mit großem Beifall; er wurde an jedem Abend drei und vier Mal hervorgerufen." — Auszeichnungen. S. 168. „Kapellmſtr. R. Wagner in Dresden hat in dieſen Tagen eine goldene Doſe als beſondere Anerkennung mit dem Honorar für die Partitur des „Tannhäuſer" aus Weimar erhalten.")

3885. —— Einunddreißigſter Band. (Juli bis December 1849.) (Größere Aufſätze, Erzählungen. S. 145. Briefe über Kunſt und Leben. I. S. 233. II. Theodor Hagen. (S. 234. Ueber R. Wagner's „Die Kunſt und die Revolution.") — Vermiſchte Artikel. S. 75. Deutſche Original-Opern neuerer Zeit. Mitgetheilt von Carl Gollmick. ——— Lebensgrün, von Richard Wagner. (Nach der Graalſage.) Die Franzoſen vor Nizza, von Kittl. Gegeben in Prag...... — S. 141. Kritiſcher Anzeiger. Bücher. R. Wagner, die Kunſt und die Revolution. Otto Wigand, 1849. Wird beſprochen. — (Enthalten in № 27 v. 30. September 1849.))

1849 3886. Kleine Muſikzeitung. Zehnter Jahrgang. 1849. (S. 71. Dreſden. Ueber die Abſicht Wagner's, ſich in Hamburg niederzulaſſen, und die Opern, in denen ſeine Nichte, Frl. Wagner, als Gaſt auftritt, ſelbſt zu dirigiren. — S. 77. Dreſden, im Mai 1849.*) — S. 7, 107, 111, 160. (S. 160, Anmerkung.) Auf Wagner bezügliche Notizen, Erwähnungen und Bemerkungen.)

1850. 3887. Neue Zeitſchrift für Muſik. Zweiunddreißigſter Band. (Januar bis Juni 1850.) (S. 81. Noch einmal der Prophet von Meyerbeer u. ſ. f. (Wagner vergleichsweiſe erwähnt.) — S. 174. Aus Paris. Aug. Gathy. (Wagner und Semper „als Flüchtlinge" erwähnt.) — S. 217. Zeitgemäße Betrachtungen von T. U. III. Schön. — S. 233. Aus Dreſden. Die Oper im Jahre 1849. L. — l.)

3888. —— Dreiunddreißigſter Band. (Juli bis December 1850.) (Größere Aufſätze, Erzählungen. S. 77, 241, 261. T. Uhlig. Richard Wagner's Schriften über Kunſt. I. II. Zeitgemäße Betrachtungen von T. U. VI. S. 29. Außerordentliches. — S. 145. Judenthümliches. Von Dr. Eduard Krüger. — S. 165. K. Freigedank und das Judenthum in der Muſik. Von E. Bernsdorf. — Correſpondenzen. S. 107, 115, 118, 136, 151, 162. Drei Tage in Weimar. Das Herderfeſt. Richard Wagner's Oper „Lohengrin". Dreſden, September 1850. T. U.)

3889. Kleine Muſikzeitung. Elfter Jahrgang. 1850. Hamburg. Verlag von Schuberth & Comp. (S. 11. Paris. Notiz über Wagner's Aufenthalt in Paris. — S. 117. Correſpondenz aus Weimar. Ueber die bevorſtehende Aufführung von Richard Wagner's neueſter Oper: „Lohengrin" durch Liſzt, zu Göthes Geburtstage. S. 128. Beſprechung der „Lohengrin"-Aufführung in Weimar.)

3890. Deutſche Monatsſchrift für Politik, Wiſſenſchaft, Kunſt und Leben. Herausgegeben von Adolph Kolatſchek, Mitglied der Nationalverſammlung. I. Januar, Februar, März. Stuttgart. Hoffmann'ſche Verlags-Buchhandlung. 1850. gr. 8°. (Kritiken. S. 147. Die Kunſt und die Revolution, von Richard Wagner.)

3891. —— II. April, Mai, Juni. (Kritiken. Ueber: „Die Kunſt und ihre Zukunft" und über: „Das Kunſtwerk der Zukunft" von Richard Wagner. Leipzig. Otto Wigand. 1850.)

3892. —— I. October, November, December. (S. 292, 367. Richard Wagner's Opern. Von Theodor Uhlig.)

1851 3893. Neue Zeitſchrift für Muſik. Vierunddreißigſter Band. (Januar bis Juni. 1851.) (Größere Aufſätze, Erzählungen. S. 21 u. 33. Richard Wagner's Schriften über Kunſt. T. U. (Theodor Uhlig.) III. S. 273. IV. Ein Theater in Zürich. — S. 153, 165. Die Ouvertüre zu Wagner's Tannhäuſer. Von T. U. — Vermiſchte Artikel. S. 78, 92. Zeitgemäße Betrachtungen. Von T. U. VII. Wollen. — S. 241, 253. Gedanken über die Oper. Von T. U. II. Bunterlei — S. 264. Einige Worte über Richard Wagner. Von Fr. Brendel. — Beurtheilungen. S. 129. Muſik für das Theater. Robert Schumann. Op. 81. Genoveva. Große Oper in vier Acten nach Tieck und Hebbel.

Clavierauszug von Clara Schumann. (In dieſem Referate heißt es auf S. 130 ...... „Der Vorgang Richard Wagner's erweckt kein günſtiges Vorurtheil für unſere Zeit: denn ſeine ſelbſtgedichteten Opern ſind tolles Zeug mit vielem Geraſſel und wenig Witz, faſt ſo ſchlimm wie Jacob Meyer-Beers erlogenes Zeug ......" —) — Correſpondenzen. S. 35, 197. Aus Dresden. — Bücher, Zeitſchriften. S. 201. Franz Liſzt, De la Fondation-Goethe à Weimar. T. U. Vermiſchtes. S. 239. „R. Wagner hielt kürzlich in Zürich Vorleſungen über dramatiſche Muſik; u. A. theilte er darin ſeinen Operntext „Siegfried" mit, an deſſen Compoſition er jetzt arbeitet.")

1851 3894. Neue Zeitſchrift für Muſik. Fünfunddreißigſter Band. (Juli bis December 1851.) Leipzig, bei Bruno Hinze. (Größere Aufſätze, Erzählungen. S. 4. Das Judenthum in der Muſik. Von Fr. Brendel. — S. 29, 41. Zeitſinniges. Von Dr. Eduard Krüger. — S. 153, 165. Entgegnung auf die in Nr. 24 der Grenzboten erſchienene Beurtheilung Richard Wagner's u. ſ. w. — S. 209, 230. Zur Beurtheilung der Schriften Richard Wagner's. Von Fr. Brendel. I. II. — S. 253. Polemiſches. Erwiderung auf einen Artikel in Nr. 47 der Grenzboten. Von F. Brendel. — Vermiſchte Artikel. S. 130. Einige wenige Worte über die Aufführung Wagner'ſcher Opern. T. U. — S. 161, 172. Bekenntniſſe. Von T. U. — S. 273. Eine Belehrung. Von T. U. — C. T. S. — Correſpondenzen. S. 45. Das Muſikfeſt in Bern. C. T. S. — S. 246. Aus Dresden. ......„Bemerkenswerth iſt noch der Umſtand, daß in der Schlußnummer des Concertes zum erſten Male wieder Muſik von Wagner im Theater ertönte ......" S. 285. Aus Weimar. Tagesgeſchichte. Literariſche Notizen. — Bücher, Zeitſchriften. Franz Liſzt, Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner. — Vermiſchtes. S. 132. Notiz über das Erſcheinen der drei Operndichtungen R. Wagner's in einem Bande mit einer Vorrede Wagner's. Adolf Stahr über den „Tannhäuſer". (Auszug aus der „National-Zeitung".) S. 291. H. G. v. Bülow. — S. 219. Kammer- und Hausmuſik. Robert Schumann, Op. 98. T. U. (Auf S. 220 u. 221 Schumann mit Wagner verglichen.))

3895. Echo. Berliner Muſik-Zeitung redigirt von Dr. E. Koſſak. 1ter Jahrgang. Berlin, Verlag der Schleſinger'ſchen Buch- u. Muſikhandlung. 8°. (ohne Regiſter) 1851. (S. 113, 121. Franz Liſzt über die Göthe-Stiftung. — S. 143. Weimar. „Des K.-M. Franz Liſzt's Rückkehr hat das Signal zum Wiederbeginn jener Regſamkeit gegeben, die ſeit dem Eintritte deſſelben als Leiter der Oper und des Concertes den bemerkenswertheſten Umſchwung der hieſigen Muſikzuſtände hervorgerufen. Alsbald trat Richard Wagner's „Lohengrin" wieder an uns heran mit der ſiegreichen Kraft, die dieſem Werke die Unvergänglichkeit ſichert ...... Die Zeit, wo Weimar nicht mehr iſolirt daſteht in dem wirkſamen Beſitze dieſer mächtigen Tonſchöpfung, wird kommen, ſo gewiß es deutſche Kunſt, deutſche Bildung giebt ......" — Kunſtnachrichten. S. 301, 335. Anzeige und Kritik von Fr. Liſzt's Schrift: Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner. — S. 381. Berlin. Ueber ein Concert der fünf Gebr. Tſchirch,41) geb. Schleſier, in welchem ein jeder mit einer Comp. auftreten wird. „Wilh. Tſchirch mit einem größeren Werk: Der Sängerkampf ......" „Die Brüder" halten den Ernſt für den begabteſten. Eine frühere Oper „der fliegende Holländer" erfreut ſich der günſtigſten Empfehlungen und wurde nur um des von Wagner bearbeiteten Stoffes willen von der Bühne zurückgewieſen ......" — S. 381. Zürich. Vom Comp. Wagner, Verf. eines Werkes über die „Zukunft der Muſik" iſt ein neues Werk in drei Bänden „Oper und Drama" erſchienen ......" — S. 398. Aus einer Correſpondenz aus Weimar. — — n. Es heißt in dem längern Artikel u. A. „Liſzt's „Lohengrin und Tannhäuſer" verdient ſchon ſeiner Einleitung halber mit dem regſten Intereſſe geleſen zu werden; …… Ich empfehle das Buch Jedem, der geiſtreiche Lectüre gewöhnt iſt und mehr ſucht als Phraſen und ausgemergelte Stoffe, der Verf. iſt ein ebenſo geiſtreicher Schriftſteller als Muſiker ……")

1851 3896. Deutſches Muſeum. Zeitſchrift für Literatur, Kunſt und öffentliches Leben. Herausgegeben von Robert Prutz. Verantwortlicher Redacteur: Hermann Roſt. Erſter Jahrgang. 1851. October — December. Leipzig, Verlag der J. C. Hinrichs'ſchen Buchhandlung A. u. H. Roſt. 900 S. Lex.-8°. (S. 767. Die moderne Romantik. Von Adolf Stahr. S. 769 II. …… S. 772. Richard Wagner ……)

1852 3897. Neue Zeitſchrift für Muſik. Sechsunddreißigſter Band. (Januar bis Juni 1852.) Mit Beiträgen von …… R. Wagner in Zürich … u. A. m. (Größere Aufſätze, Erzählungen. S. 1, 13, 25. Richard Wagner's Schriften über Kunſt. Von Theodor Uhlig. V. Oper und Drama. S. 181. VI. — S. 17. Endabfertigung des muſikaliſchen Grenzboten. B. w. — S. 30, 40. Magna Polemica. Von Dr. Eduard Krüger. — S. 37. Ein Ausflug nach Weimar. Von F. Brendel. — S. 85. Replica. Von T. U. — S. 120. Ein zweiter Ausflug nach Weimar. Von F. Brendel. (Ueber die erſte Aufführung des „Tannhäuſer" am 29ſten Februar, unter Liſzt's Direction in Weimar.) — S. 142. Ein Brief über Richard Wagner. Robert Franz. — S. 153, 165. Ueber die muſikaliſchen Briefe eines Wohlbekannten. Von T. U. — S. 245. Ueber die Schlußſcene in Richard Wagner's Tannhäuſer. Von Th. Uhlig. Vermiſchte Artikel. S. 20. Kleinigkeiten. Von T. U. I. Zum „Dramatiſchen" in der modernen Oper. S. 219. II. Zur „Ariſtokratie und Demokratie" in der Kunſt. — S. 77, 148, 172, 201. Leſefrüchte auf dem Felde der muſikaliſchen Literatur, gepflückt und zubereitet von T. U. I. II. III. IV. — S. 277. Ein kleiner Proteſt in Sachen Wagner's. T. U. Kleine Zeitung. S. 78. Aus Schwerin: Tannhäuſer. — S. 219. Aus Zürich: Ueber Richard Wagner. — Tagesgeſchichte. S. 186. „Am 16ten März iſt in einem Concerte der Muſikgeſellſchaft zu Zürich die Ouvertüre zu Wagner's Tannhäuſer unter Leitung des Componiſten zur Aufführung gekommen ……" — S. 231. „In Zürich iſt Wagner's „fliegender Holländer" mit großem Beifall vier Mal nach einander zur Aufführung gekommen." — S. 267. Schindelmeiſter. Montag'ſcher Singverein in Weimar. — Correſpondenzen. S. 87. Aus Weimar. Tannhäuſer. Lohengrin. S. 159. Aus Prag. Stimmung vor der erſten Aufführung des „Lohengrin". — S. 257. Aus Königsberg. Louis Köhler. — Vermiſchtes. S. 115. Aus einem Privatbriefe über die Tannhäuſer-Aufführungen in Schwerin: „…… Aus allen Gegenden wallfahren die Leute hierher, um dieſes coloſſale Werk zu hören. Samſtag den 14ten. Februar, fuhr ein wegen der Aufführung des Tannhäuſer eigens dazu veranſtalteter Separat-Train von Weimar hierher mit angekündigten 250 Perſonen ……" — S. 174. Für praktiſche Muſiker. Ueber Ventilinſtrumente. Von Jul. Rühlmann.)

3898. —— Siebenunddreißigſter Band. (Juli bis December 1852.) Mit Beiträgen von …… R. Wagner in Zürich …. u. A. m. (Größere Aufſätze, Erzählungen. S. 4. Das Muſikfeſt zu Ballenſtedt. Von F. Brendel. — S. 53. Richard Wagner's Schriften über Kunſt. VII. Drei Operndichtungen nebſt einer Mittheilung an ſeine Freunde als Vorwort. T. U. Ueber den dichteriſchen Gehalt Beethoven'ſcher Tonwerke. Von Theodor Uhlig. — S. 225, 237, 251. Ein dritter Ausflug nach Weimar. Von F. Brendel. Migemeines. S. 131. I. (II. u. III. a) S. 164. III. b) Hiſtoriſche Notizen zu den drei Programmen Wagner's. (IV. a) S. 198. IV. c) Schlußbetrachtung. — S. 193. Muſikaliſche Briefe. Fünfter Brief. Naturſtimmen. (Fortſetzung.) Vermiſchte Artikel. Leſefrüchte auf dem Felde der muſikaliſchen Litteratur, gepflückt und zubereitet von T. U. S. 109. V. S. 149, 177, 189. VI, VII, VIII. — Beſchreibungen. Bücher, Zeitſchriften. S. 26. Louiſe Otto, die Kunſt und unſere Zeit. (Vgl. Nr. 3778.) — Correſpondenzen. S. 123. Schweizer Briefe. II. — — — — Kunſtwerk der Vergangenheit. dito der Zukunft. — S. 207. Wagner's Tannhäuſer in Breslau. Heinrich Gottwald. — Dresdner Muſik. S. 76, 187. Die Oper und ihr Verfall. I. II. S. 210, 220. III. Richard Wagner's Tannhäuſer. Hoplit.[87]) S. 264. IV. Correſpondenz. S. 146. Aus Königsberg. Vermiſchtes. S. 137. Eine Leſefrucht en miniature. — S. 187. Die Nationalzeitung über Wagner's Oper und Drama. — S. 213. Ueber 7 Artikel von Fétis über R. Wagner in der Gazette musicale. — S. 214. Notiz über Aufführungen des Tannhäuſer in Riga, Breslau, Leipzig und Dresden. — S. 223. Friedrich Wieck über R. Wagner. — S. 246. Ueber die großen Abonnements-Concerte im Odeon-Saal zu München ....„von Wagner wurde noch kein Ton in München gehört! Inſofern iſt die diesjährige Concertſaiſon für München epochemachend. Das erſte Concert wurde mit Richard Wagner's Ouverture zum Tannhäuſer eröffnet ....“ S. 250. Notiz über die Anweſenheit Liſzt's bei der 5ten Aufführung des Tannhäuſer in Dresden, und des Chordirektors Fiſcher aus Dresden bei den „Lohengrin“-Aufführungen in Weimar. — S. 270. „....... Richard Wagner verſpricht vor dem deutſchen Publikum nicht eher wieder als mit einer drei Abende hinter einander aufzuführenden muſikaliſchen Trilogie jener altdeutſchen Sage zu erſcheinen ....“ Kleine Zeitung. S. 68, 81, 82, 138, 247. R. Wagner. Kurzer Bericht über die erſte „Tannhäuſer“-Aufführung in Breslau. Tagesgeſchichte. S. 50. Deutſche Oper in Genf.)

1852 3989. **Helvetia.** Zeitſchrift für Unterhaltung und Belehrung. Begründet von Dr. Wilhelm Zimmermann, fortgeſetzt von Auguſt Hitzſchold. Erſter Jahrgang. Zürich, Druck von E. Kiesling. 1852. 4°. (Konzerte in Zürich. S. 58, 69, 90. Ueber das vierte, fünfte und ſechſte (letzte) Abonnementskonzert unter Richard Wagner's Leitung. — Theater-Revue. S. 123. Kürzerer Artikel, die bevorſtehende Aufführung des „fliegenden Holländer“ betreffend. — S. 179. Wagners „Fliegender Holländer“.)

1853 3990. **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Achtunddreißigſter Band. (Januar bis Juni 1853.) Mit Beiträgen von ...... R. Wagner in Zürich ... u. A. m. (Größere Aufſätze, Erzählungen. S. 1. Zum neuen Jahr. Von F. Brendel. — S. 33. Theodor Uhlig. Von J. Kühlmann.[68]) — S. 65. An die Redaction der Neuen Zeitſchrift für Muſik. Von Joachim Raff. — S. 77, 89, 101, 109, 121, 133. Die bisherige Sonderkunſt und das Kunſtwerk der Zukunft. Von F. Brendel. — S. 79. Einige Bemerkungen über den Wohlbekannten bei Gelegenheit ſeiner fliegenden Blätter über Muſik. Hoplit. Art. I. S. 114, 126. Art. II. — S. 113, 136, 148, 159, 172, 180, 192, 247. Vertrauliche Briefe an den Verfaſſer des Aufſatzes „Tannhäuſer, Oper von Richard Wagner“ in den „Grenzboten“ Nr. 9. Von Joachim Raff. — S. 201, 213. Zur Würdigung Richard Wagner's. I. S. 233. II. — S. 269. Ein Blick nach dem fernen Weſten. Offenes Sendſchreiben an Mr. J. S. Dwight. Hoplit. Vermiſchte Artikel. S. 48. Wagner's Lohengrin in Leipzig. S. 257. Noch einmal der Wohlbekannte. Von Julius Schäffer. Correſpondeutzen. S. 25, 237. Dresdner Muſik. Von Hoplit. — S. 261. R. Wagner's Tannhäuſer in Poſen. T. Tyszkiewicz. Kleine Zeitung. S. 61. Leipzig. Ueber die erſte Aufführung des „Tannhäuſer" am 31ten Jan. — S. 186. Aus Wien. Auftreten des Pianiſten Hans Guido v. Bülow. — Tagesgeſchichte. S. 52. Tannhäuſer in Frankfurt u. Leipzig. — S. 63. Ueber die Aufführung des „fliegenden Holländer" in Breslau. „Der Referent der Breslauer Zeitung beklagt, daß die dramatiſche Steigerung des „düſteren Nachtſtücks" vom zweiten Act an abfalle" .... S. 72. „Richard Wagner hat die Partitur des „Tannhäuſer" in Berlin zurückgenommen, da ſich wider ſeinen Wunſch die Aufführung ſehr verzögert." — S. 73. Wagner's Tannhäuſer iſt mit glänzendem Erfolg in Düſſeldorf zum erſten Male aufgeführt worden; Tannhäuſer in Riga am 10ten (22ten) Januar zum erſten Male, „bei überfülltem Hauſe, und mit einem Succeß wie noch nie dageweſen." — S. 97. Wagner's fliegender Holländer zum erſtenmale am 16ten Febr. in Weimar. — S. 106. Die Tannhäuſer-Ouverture im philharmoniſchen Concert in Hamburg. — S. 165. „Tannhäuſer" hat in Riga bereits zehn Wiederholungen erlebt. — S. 210. Kittl's Oper „Die Franzoſen vor Nizza" iſt in Frankfurt aufgeführt worden. — S. 232. Der fliegende Holländer in Schwerin. — S. 243. Detaillirter Bericht über Wagner's erſte Muſikaufführung in Zürich am 18. Mai, mit einem dort „unerhörten Erfolg". Bücher, Zeitſchriften. S. 58. Franz Liſzt, Richard Wagner's Lohengrin und Tannhäuſer. Aus dem Franzöſiſchen. Mit Muſikbeilagen. Köln. F. A. Eiſen. 1852. Hoplit. (Vergl. 289. (Bd. I.)) Vermiſchtes. S. 120. Wagner-Woche in Weimar ermöglicht durch Fz. Liſzt. — S. 143. „Aus Freiburg im Breisgau ſchreibt man: „Tannhäuſer", welcher hier bei der dritten Aufführung noch ein überfülltes Haus erweckte, iſt von der Theater-Commiſſion verboten worden ....." — S. 198. „Einem Gerücht zu Folge wird Wagner's Tannhäuſer demnächſt im Kroll'ſchen Theater in Berlin zur Aufführung kommen ......" Angabe der Gründe, welche Wagner veranlaßten, ſeine Zuſtimmung zu dieſem eigenthümlichen Beginnen zu geben ...." (Kapellmeiſter Schöneck.) — S. 253. „Bei der „Wagner-Woche" in Zürich am 18ten, 20ten und 22ten Mai kamen zur Aufführung" .... (folgen vollſtändige Programme und näherer Bericht) .... „An drei Abenden vorher hatte Wagner in Zürich Vorleſungen gehalten ......" — S. 253. „In einer Wiener Correſpondenz leſen wir Folgendes über Richard Wagner. — Der junge Strauß führt einige Stücke aus Wagner's Tannhäuſer und Lohengrin mit ſeinem Orcheſter auf, und macht damit bedeutenden Effekt!" .... Größerer Artikel darüber unter Hinweis auf das Opern-Theater, Geſchmack der Wiener u. ſ. w. — S. 251. In Frankfurt a. M. „Tannhäuſer" ohne Erfolg gegeben, dagegen Flotow's Indra Kaſſenſtück geworden; Gloſſen darüber. — S. 287. R. Wagner's Tannhäuſer in Poſen. Franz Wallner.)

1853 3901. Neue Zeitſchrift für Muſik. Neununddreißigſter Band. (Juli bis December 1853.) Mit Beiträgen von ...... R. Wagner in Zürich . . . u. A. m. (Größere Aufſätze, Erzählungen. S. 85. Zur Würdigung Richard Wagner's. III. S. 97. IV. S. 109. V. S. 121. VI. S. 129. VII. S. 197, 209. VIII. — S. 134, 144. Praktiſche Bemerkungen über die Aufführungen R. Wagner's Tannhäuſer in Leipzig. Hoplit. — S. 217. Symphonie und Ouvertüre im beſonderen Hinblick auf Beethoven's Tonwerke und Wagner's Programme. Nach Theodor Uhlig von Julius Rühlmann. — S. 229, 240, 252, 265, 276. Die Oppoſition in Süddeutſchland. Peltaſt. — Vermiſchte Artikel. S. 88. Eine neue Aenderung der Schlußſcene in Richard Wagner's Tannhäuſer. Mitgetheilt von J. Rühlmann. — S. 221. Ein Schwager. Familienſkizze aus der neueſten Muſikgeſchichte geträumt von einem „notoriſchen Anhänger Richard Wagner's". Peltaſt. — S. 230. An die Redaction der Neuen Zeitſchrift für Muſik von Joachim Raff. — S. 256. Ein offener Brief an Franz Brendel. A. Schlönbach. — Schilderung eines Sonntag-Nachmittag, in dem „für Kunſt und Intelligenz offenen Salon" bei Fr. Brendel. — Beurtheilungen. S. 266. Hoplit, das Carlsruher Muſikfeſt im October 1853. Fr. Br. — Correſpondenzen. S. 29. Aus Wiesbaden. Aufführung des „Lohengrin". C. — S. 91. Aus Prag. Wagner'ſche Muſik in Prag. Auguſt 1853. Ez. — S. 157. Dresdner Muſik. VII. Franz Liſzt und H. v. Bülow. Hoplit. — S. 160. Briefe aus Carlsruhe. I. S. 166. II. S. 178, 187. III. S. 211. IV. Hoplit. — Kleine Zeitung. S. 71. Aus Caſſel vom 6.: Tannhäuſer in Caſſel. — S. 191. Aus Elbing von A. Schröder: Aufführung des Tannhäuſer. — S. 206. Aus Darmſtadt von L. Schlöſſer: Aufführung des Tannhäuſer. — S. 270. Aus Detmold: Berlioz' und Wagner's Muſik. — S. 281. Frau Lidy Steche's Aufführung des Lohengrin im Saale der Loge Minerva vor einem eingeladenen Publikum. Erſte Aufführung des ganzen Werkes in Leipzig. — Tagesgeſchichte. S. 22, 41, 51, 171, 192, 216, 236, 282. R. Wagner. Notizen über Aufführungen. — Vermiſchtes. S. 22. Letztes Wort über die Aufführungen des Tannhäuſer in Poſen. Thaddaeus Tyszkiewicz. — S. 81. „Die „Sächſiſche Conſtitutionelle Zeitung" bringt den Anfang einer größeren Abhandlung ihres interimiſtiſchen Feuilletoniſten Guſtav Liebert, überſchrieben „Der Dichter Richard Wagner" ......" — S. 106. „Zu den Aufführungen des Lohengrin" ſollen zwei Amerikaner nach Wiesbaden gekommen ſein ......" Weiteres über den vorhin erwähnten Artikel „über den Dichter R. Wagner". — S. 216. „Richard Wagner hat Paris nach einem Aufenthalte von 14 Tagen verlaſſen. Er hat ſeinen Freunden mehrere Soiréen gegeben, in denen er Bruchſtücke neueſter Werke zu Gehör gab ......" — S. 226. Ueber den Tannhäuſer in Breslau. — S. 241. Wagner's Tannhäuſer in Cöln und Königsberg.)

1854 3902. Neue Zeitſchrift für Muſik. Vierzigſter Band. (Januar bis Juni 1854.) Mit Beiträgen von ...... R. Wagner in Zürich .... u. A. m. (Größere Aufſätze, Erzählungen. S. 13, 21, 33. Einiges zur Erwiderung auf die im vor. Jahrg. dieſ. Bl. mitgetheilten Artikel: „Zur Würdigung R. Wagner's". Von F. Brendel. — S. 85. Die Grenzboten als neueſte Zeitſchrift f. Muſik. — S. 145. Die Oper in Frankreich und Deutſchland. Eine Zeitbetrachtung. Hoplit. — Vermiſchte Artikel. S. 27. Erſte Aufführung des Lohengrin in Leipzig, am 7ten Januar 1854. — Beurtheilungen. S. 221. Theatermuſik. Clavierauszüge. J. F. Kittl, Op. 31. Bianca und Giuseppe oder die Franzoſen vor Nizza. Oper in vier Acten. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Emanuel Klitzſch. — Correſpondenzen. S. 59. Aus Königsberg. Von Louis Köhler. Tannhäuſer ...... — S. 67. Dresdner Muſik. VIII. Hoplit. — S. 77. Aus Reval. Aufführung des Tannhäuſer. — S. 112. Aus Weimar. Ueber Liſzt. — Kleine Zeitung. S. 128. Aus Augsburg: Frau Henriette Moritz in Wagner's Opern. — S. 217. Leipzig: Lohengrin. Von F. G. — Tagesgeſchichte. S. 71. Tannhäuſer mit großem Erfolg in Magdeburg und in Roſtock gegeben. — S. 81. „Im Concert spirituel zu Wien wurden zum erſten Male Ouvertüre und Chöre aus Wagner's „Tannhäuſer" vorgeführt und zwar unter ſelten erlebtem Erfolge." — „In einer Matinée musicale, in der Loge zu den drei Weltkugeln in Berlin, führte der treffliche Muſikdirector Zopf Chöre und Soli aus Wagner's Opern vor, die einen mächtigen Eindruck hervorriefen." — „Tannhäuſer hat in Gratz eine glänzende Aufnahme gefunden." — Notizen: S. 105, 163, 172. — Vermiſchtes. S. 44. „Mit „Tannhäuſer" wurde in Hamburg das neue Jahr eröffnet. Es war dies die ſechzehnte Vorſtellung bei überfülltem Hauſe ......" — S. 64. „R. Wagner iſt nun auch in Californien gehört!" Aufführung der Tannhäuſer-Ouvertüre im franzöſiſchen Theater zu St. Francisco; veranſtaltet durch den kunſtſinnigen Gouverneur Woodworth. — S. 195. „Das Theater in Zürich wurde plötzlich, aus noch unbekannten Gründen aufgelöſt, wodurch viele Mitglieder deſſelben in traurigſte Verhältniſſe kamen. R. Wagner arrangirte nun ſofort zu deren Beſten drei große Concerte, deren Ertrag ſie aus ihren ſtrengſten Verlegenheiten glücklich herausriß.“ — S. 200. „Tannhäuſer hat in Augsburg bereits acht Vorſtellungen bei gedrängtvollem Hauſe erlebt. Die ſüddeutſchen Journaliſten liegen am Wagerfieber darnieder.“)

1854 3903. **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Einundvierzigſter Band. Juli bis December 1854. Mit Beiträgen von …… R. Wagner in Zürich …. u. A. m. (Leit-Artikel. Betrachtungen über die Muſik der Gegenwart und die Geſammtkunſt der Zukunft von Franz Brendel. I. Artikel. S. 25, 37, 45. II. Art. S. 233, 252. Hoplit. — S. 121. Wagner's Fliegender Holländer. Von Franz Liszt. I. S. 133. II. S. 145. III. S. 157. IV. S. 169. V. — Kritiſches und Polemiſches. S. 181. Skizzen von Sobolewski. I. S. 279. II. Nach Aufführung des Tannhäuſer. — S. 277. Die Arrangements des Lohengrin. Hoplit. — Correſpondenzen. S. 7. Reiſebriefe aus Thüringen. III. Weimar …. Tannhäuſer und Lohengrin …. Der muſikaliſche Geiſt in Weimar …. Hoplit. — S. 65. Aus Königsberg. V. Wagnerbezügliches …. — S. 106. Darmſtadt …. Tannhäuſer und Lohengrin. — S. 120, 140. Baden-Baden. Von Hoplit: …. Gluck und Wagner …. — S. 192. Frankfurt a. M. …. Tannhäuſer eine Muſtervorſtellung …. — Kleine Zeitung. Aus Halle. S. 186. Tannhäuſer und Lohengrin. — Aus Frankfurt a. M. S. 273. Wagner's fliegender Holländer. — S. 281. Lohengrin. — Aufgeführte Inſtrumentalwerke, Opern und Oratorien. — S. 12, 21, 22, 31, 55, 67, 68, 81, 85, 118, 119, 131, 167, 180, 187, 209, 220, 230, 231, 255, 256, 265, 266, 274, 275, 285. Wagner Richard. — Auszeichnungen und Beförderungen. „Die Niederländiſche Geſellſchaft zur Beförderung der Tonkunſt“ hat folgende Künſtler neuerdings zu ihren Ehrenmitgliedern ernannt: …… Richard Wagner. …… Muſikaliſche Novitäten. S. 22, 68, 84, 210. Wagner. — Vermiſchtes. S. 22, 131. Tannhäuſer in Berlin. — S. 22. In Paris iſt ein vortreffliches Medaillon von Wagner modellirt worden. — S. 31. Wagner's Tannhäuſer-Ouverture in der neuen Philharmoniſchen Geſellſchaft in London — durchgefallen. — S. 68. „Allen Freunden Wagner's können wir die wichtige Mittheilung machen, daß der erſte Abend aus dem großen „Nibelungenring“ — das Rheingold — bereits vollendet iſt.“)

1855 3904. —— Begründet von Robert Schumann. Redigirt von Franz Brendel unter Mitwirkung von Künſtlern und Kunſtfreunden. Band 42. Januar bis Juni 1855. Mit Beiträgen von …… R. Wagner in Zürich …. u. A. m. Leipzig, bei C. F. Kahnt. (Leit-Artikel. — S. 1. Richard Wagner's Rheingold. Von Franz Liszt. — S. 13, 21. Betrachtungen über F. Brendel's Schrift: „Die Muſik der Gegenwart und die Geſammtkunſt der Zukunft“. III. Hoplit. — Kritiſches und Polemiſches. — S. 44. Skizzen von Sobolewski. III. Symphonie und Ouverture. — S. 45. Wagner's Schluß zur Iphigenien-Ouverture. IV. — Recenſionen. S. 77, 89, 97. Dr. Eduard Hanslick, Vom Muſikaliſch-Schönen. (Angezeigt von F. Brendel.) — Correſpondenzen. Frankfurt a. M. S. 47. Wagner's fliegender Holländer. Erasmus. — Hannover. S. 113. Neue Oper „Tannhäuſer“. — Danzig. S. 172. Tichatſchek im „Tannhäuſer“ und „Lohengrin“. — Prag. S. 267. Wagner's „Tannhäuſer“. — Kleine Zeitung. S. 37. Anregungen. Unſere Aufgabe. F. Brendel. — S. 281. Berichtigung über Wagner's Aufenthalt in London. — Correſpondenz. S. 27. Graz. Tannhäuſer im Frack. — S. 48. Köln. Wagner's „Lohengrin". — S. 60, 84. Hannover. Aufführung des „Tannhäuſer". — S. 84. Darmſtadt. Tannhäuſer. — S. 115. Zürich. Der „Tannhäuſer". Concert der Muſikgeſellſchaft unter Wagner's Direction; S. 141. Tannhäuſer, Tenoriſt Meſſler. — S. 141. London. Erſtes Philharmoniſches Concert unter R. Wagner's Direction. — S. 185. Leipzig. Tannhäuſer-Aufführung. — S. 212. Carlsruhe. Wagner's Tannhäuſer. — Tagesgeſchichte. S. 39, 49. Ueber die Direction Wagner's der Philharmoniſchen Concerte in London. — S. 62. „In einem Concert in Zürich hat Richard Wagner ſeine Fauſt-Ouvertüre in einer neuen Bearbeitung zur Aufführung gebracht". — S. 165. Ueber das zweite philharmoniſche Concert in London am 26. März unter Wagner's Leitung. — Aufgeführte Inſtrumentalwerke, Opern und Oratorien. S. 10, 18, 19, 27, 29, 39, 48, 50, 60, 62, 63, 74, 84, 85, 107, 115, 116, 117, 128, 129, 130, 131, 139, 141, 143, 144, 165, 167, 184, 185, 190, 197, 198, 210, 223, 230, 240, 242, 251, 260, 271, 281, 282. Richard Wagner. — Vermiſchtes. S. 12. Tannhäuſer in Oeſterreich. — S. 143. Tannhäuſer in Berlin. — S. 198, 210, 251, 271. Verzeichniß der Bühnen, welche „Wagner's Opern" bis jetzt gegeben haben.)

1855 3905. Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 43. Juli bis December 1855. Mit Beiträgen von …… R. Wagner in Zürich …… und vielen Andern. (Kritiſches und Polemiſches. S. 153. Harmoniſches und Melodiſches. Von Louis Köhler. — Correſpondenzen. Hannover. S. 55. Lohengrin. Tannhäuſer. — München. S. 147. Die „Allgemeine" contra Wagner. — Kleine Zeitung. Nachrichten vom Ausland. S. 8. Ein Brief von Richard Wagner aus London. — S. 20. Muſikaliſcher Tartaren-Schwindel, von Hoplit. — S. 46. Wagner's Abreiſe von London. — Correſpondenz. Berlin. S. 187. Tannhäuſer. — Tagesgeſchichte. S. 58. „Richard Wagner iſt am 30ſten Juni in Zürich wieder eingetroffen." — Aufgeführte Inſtrumentalwerke, Opern und Oratorien. S. 8, 23, 34, 57, 58, 75, 86, 119, 142, 171, 186, 187, 216, 237, 238, 259, 270, 283. R. Wagner. — Vermiſchtes. S. 271. Die fliegenden Blätter eines Wohlbekannten über Richard Wagner.)

3906. Blätter für Muſik, Theater und Kunſt. I. Jahrgang 1855. Herausgegeben und redigirt von L. A. Zellner. Wien. Druck und Verlag von Keck & Pierer. Folio. (Leitende und größere kritiſche Aufſätze. S. 65, 70, 73, 97. Umblick und Rückblick. Von Franz Müller aus Weimar. — S. 185, 193, 201, 214, 226. Ueber muſikaliſche Kritik. Von Franz Liſzt. — S. 239, 247, 255, 269, 277, 281, 285, 293, 297, 301, 329. Die Zukunft der Muſik. Von A. B. Marx. — Correſpondenzen. Aus London. 31. März. — S. 79. (— — Richard Wagner und ſeine Erfolge — —) G—l. — 26. Mai. S. 139. (— — Wagner und der Punch — —) —r. — 12. Juni. S. 163. (— — Wagner und das 6. und 7. philharmoniſche Concert — —) — Charles. — 12. Juli. S. 191. (— — Mr. Punch und Wagner — —) Charles Wain. — S. 326. Aus Weimar. 3. November. B. — S. 351. Aus Leipzig. Ueber die erſte Aufführung der „Fauſtouvertüre" im Penſionsfonds-Concert.)

3907. Deutſche Theater-Zeitung. Organ für dramatiſche Kunſt, Literatur, Muſik und Theater-Verkehr. Herausgeber und Redakteur: C. Schilvian. Commiſſions-Verlag von Leopold Laſſar. Berlin. Achter Jahrgang 1855. (№ 27—101; 39 u. 40 fehlen. Vom 4. April bis 23. Dezember.) Folio. (Allgemeine Theater-Rundſchau. S. 235. London. „Richard Wagner wurde beim ſiebenten Konzert in der philharmoniſchen Geſellſchaft, welchem Königin Victoria und Prinz Albert beiwohnten, während der Pauſe vom Lordkammerherrn vorgeſtellt. Auf Verlangen Prinz Albert's iſt die Ouvertüre zum „Tannhäuſer" aufgeführt worden. Die Königin ſprach den Wunſch gegen Wagner aus, daß ſeine Kompoſitionen in italieniſcher Ueberſetzung von der Londoner italieniſchen Operngeſellſchaft möchten zur Darſtellung gebracht werden. Wagner äußerte kein Bedenken dagegen, wobei ihm Prinz Albert beiſtimmte." — S. 127. Karlsruhe. „Der Wagner'ſche „Tannhäuſer" bewährt ſich als eine der brillanteſten Bereicherungen des Repertoires der Hofbühne." — S. 147. Danzig. „Tannhäuſer" mit Tichatſchek („ . . . eine Reiſe, die der Freund dem Freunde dargebracht hat.") — S. 204. Wiesbaden. „Tannhäuſer" mit Tichatſchek. — S. 275. München. „Tannhäuſer" (1. Auff.) „Es war gleich einem großen Feſte." — S. 281. „Richard Wagner beabſichtigt eine Ouvertüre zu Göthes „Fauſt" zu ſchreiben." — S. 283, 308. München. Nachträgliches über die 1. Auff. — S. 317, 425. Aachen. „Lohengrin." (1. Auff.) — S. 119. Richard Wagner's neue Opern-Kompoſition führt den Titel: „Die Walküre".) — Literatur. S. 274. Die Wagnerfrage. Kritiſch beleuchtet von Joachim Raff. (Beſprechung dieſes Werkes.) (Vgl. Nr. 293. (Bd. 1.)

1855 3908. **Die Jetztzeit.** (Wochenſchrift für Politik, Belehrung und Unterhaltung in gebildeten Kreiſen.) Immerwährendes Converſations-Lexikon der Gegenwart. Herausgegeben von Dr. Hermann Meynert. Jahrgang 1855. 1. Band. Wien. Druck und Verlag von Anton Schweiger. In Commiſſion bei Carl Gerold & Sohn. Nr. 1—52. 822 S. Lex.-8°. (S. 249—253. (f. d.) Richard Wagner.)

1856 3909. **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Band 44. Januar bis Juni 1856. Mit Beiträgen von . . . . R. Wagner in Zürich . . . . und vielen Andern. (Leit-Artikel. S. 69. Franz Liſzt. Von F. Brendel. — S. 133, 145, 157, 169, 177. Richard Wagner, der Componiſt. Eine Betrachtung deſſelben vom rein muſikaliſchen Standpuncte aus. Felix Dräſeke. — Kritiſches und Polemiſches. S. 33, 45. Gegneriſche Anſichten auf dem Gebiete der Theorie. Von Louis Köhler. — S. 41. Anregungen für Kunſt, Leben und Wiſſenſchaft. Fr. Br. (Anzeige dieſer Zeitſchrift.) S. 61, 73. Der Tannhäuſer in Berlin. — S. 104, 116. Der Tannhäuſer in Berlin. Das Libretto. Albert Hahn. — S. 230. Einiges zur Erwiderung auf die Kritik des Tannhäuſer von A. Hahn. Felix Dräſeke. — Correſpondenzen. Prag. S. 5. Aufführung „jener Fragmente von R. Wagner's Opern, die der Tondichter ſelbſt für die Muſikfeſte in Zürich und Karlsruhe gewählt hat", durch den Cäcilienverein unter Apt's Leitung. — Aufführung des „Tannhäuſer" z. 20. Mal „bei übervollem Hauſe" zum Benefiz des Jul. Meyer. — London. S. 19. 28. November 1855. Ueber die Concerte unter R. Wagner's perſönlicher Leitung. Ferdinand Präger. — Lübeck. S. 22. 5. Dezember 1855. Wagner's Tannhäuſer. — Berlin. Von Albert Hahn: S. 36. Vorläufiger Bericht über das Schickſal des Tannhäuſer. — S. 181. Aus Prag. Kittl's Oper „Die Franzoſen vor Nizza", und Wagner's Textbuch. — Weimar. S. 199. Von Hoplit: Vertrauliche Briefe. I. „Zur Lage" im Allgemeinen und Beſonderen. Nebſt einigen „Reflexionen" und „Raiſonnements". Liſzt's Stellung. Kunſtverhältniſſe. — Kleine Zeitung. Correſpondenz. S. 9. Königsberg . . . . . . „Tannhäuſer wurde zu Hrn. Capellmeiſter Marpurgs Benefiz zum 21. Mai gegeben" . . . . . . — S. 174. Ueber die 1. Aufführung des „Lohengrin" in Würzburg am 29. März 1856. — S. 203. Ueber „Tannhäuſer" mit Tichatſchek in Magdeburg. — S. 280. Lohengrin in Bremen. — Tagesgeſchichte. S. 31. Aufführungen des „Tannhäuſer" in Rudolſtadt u. Sondershauſen. — S. 41. Ueber die erſte Aufführung des „Tannhäuſer" in Meiningen, und des „Lohengrin“ in Hannover (am 16. Dec.) — S. 78. Ueber die Ausſtattung des „Lohengrin“ in Prag. — S. 97. Aeußerung Verdi's über die Erfolge Wagner's in Deutſchland: „— — — Das iſt ſehr gut. Dieſer Wagner bricht für mich Bahn und präparirt das Terrain der deutſchen Bühnen für meine Opern!“ . . . . — S. 109. „Im letzten münchner Odeonsconcert iſt Richard Wagner's „Fauſt-Ouverture“ zur Aufführung gekommen. Die „A. A. Z.“ (Nr. 51, Beilage) enthält darüber einen großen Artikel, den erſten anerkennenden, den wir in dieſem Blatte gefunden haben. Er nimmt mit hiſtoriſchem Sinn und richtigem äſthetiſchen Verſtändniß das bedeutende Werk ſowie Wagner ſelbſt gegen die Wuth der münchner Philiſter in Schutz, welche die Ouvertüre auszziſchen.“ — Wiederaufführung des Lohengrin in Weimar am 24. Februar mit neuer Beſetzung; unter den Fremden, Berlioz anweſend. — S. 129. Münchner Briefe. Fauſt-Ouverture. — S. 131. Ueber die 1. Aufführung des „Lohengrin“ in Prag am 23. Februar. Über „Tannhäuſer“ in Kaſſel. — S. 149. Riehl über Wagner. — S. 153. Profeſſor Griepenkerl gegen die Zukunftsmuſik. — S. 217. Lohengrin auf beſonderen Wunſch des Herzog Max von Baiern in Würzburg aufgeführt. — S. 259. Ueber Aufführungen des „Tannhäuſer“ u. „Lohengrin“ in Nürnberg, Erlangen, Bamberg u. ſ. w. durch das Würzburger Opernperſonal. — **Aufgeführte Inſtrumentalwerke, Opern und Oratorien.** S. 23, 31, 40, 41, 52, 78, 97, 109, 131, 187, 195, 201, 283. Wagner. **Auszeichnungen, Beförderungen.** S. 65. „Capell-M. Dorn in Berlin hat vom Großherzog von Weimar das Ritterkreuz des Falkenordens für die Dedication ſeiner Oper „die Nibelungen“ erhalten. Liſzt überbrachte den Orden im Auftrage des Großherzogs, und überreichte ihm denſelben nach der erſten Aufführung des „Tannhäuſer“ in Berlin mit einem eigenhändigen Schreiben des Großherzogs.“ — **Vermiſchtes.** S. 52. . . . . Ueberſicht der im 1. Hof- und Nationaltheater vom 1. Januar bis 31. December 1855 gegebenen Vorſtellungen . . . . „Unter ſämmtlichen Opern erlebte die meiſten Aufführungen, nämlich 10, der Tannhäuſer, und zwar ſämmtlich bei ausverkauften Hauſe und oftmal bei erhöhten Preiſen. Dieſes Factum iſt um ſo intereſſanter, als der Tannhäuſer erſt am 12. Auguſt auf das Repertoire gebracht wurde . . . . . .“ — S. 96. Der Tannhäuſer und die Berliner Kritik. — S. 110. Wagner's Fauſt-Ouverture in Berlin.)

1856 3910. **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Band 45. Juli bis December 1856. Mit Beiträgen von . . . . R. Wagner in Zürich . . . . und vielen Andern. **Leit-Artikel.** S. 97, 109, 117, 129. Theien über Concertreform. Von F. Brendel. — **Kritiſches und Polemiſches.** S. 53, 61. Richard Wagner's „Eine Fauſtouvertüre“. Von Hans v. Bülow. I. II. — S. 225. Symphoniſche Dichtungen von Liſzt. (Zwei Recenſionen jedes einzelnen Werkes „die eine vom Rheine die andere von der Spree“ nebeneinandergeſetzt.) — **Correſpondenz.** Sondershauſen. S. 99. Ein Lohconcert der fürſtlichen Capelle in Sondershauſen. Hans v. Bülow. — Berlin. S. 268. Ein Blick auf den muſikaliſchen Fortſchritt in Berlin. R. W. — **Kleine Zeitung. Correſpondenz.** S. 175. Aus Weimar. 11. October 1856. Ueber einen kurzen Beſuch Franz Liſzt's auf der Durchreiſe nach der Schweiz bei R. Wagner. — Berlin. S. 176. Lohengrin. — S. 239. Zuſammenwirken Liſzt's und Wagner's in St. Gallen am 23. Nov. — **Tagesgeſchichte.** S. 10. Tannhäuſer-Ouverture in St. Petersburg. — S. 27. „Richard Wagner weilt augenblicklich am Genfer See. Geſundheitsverhältniſſe haben ihn zu dieſer Ueberſiedelung bewogen.“ — S. 166. Ueber die Eröffnung der „Wagnerwoche“ in Prag mit der 1. Aufführung des „fliegenden Holländer.“ — **Aufgeführte Inſtrumentalwerke, Opern und Oratorien.** S. 10, 37, 80, 135, 166, 187, 198, 240, 275. Wagner. — **Muſikaliſche Novitäten.** S. 38, 81. Wagner. — **Vermiſchtes.** S. 92. Wagnerwoche in Prag.)

1856 3911. **Anregungen für Kunſt, Leben und Wiſſenſchaft.** Unter Mitwirkung von Schriftſtellern und Künſtlern herausgegeben von Dr. Franz Brendel. Erſter Band. Jahrgang 1856. Leipzig, Verlag von C. Merſeburger. 1856. 8°. (S. 5. Grundzüge zum neuen Operntext. Ein Vermittelungsverſuch, von Arnold Schloenbach. — S. 10. Die Melodie der Sprache. F. B. — S. 32. Das Kunſtwerk der Zukunft. F. B. — S. 36. Gluck und Wagner. F. B. — S. 51. Der Dichter und der Componiſt in ihrem zukünftigen künſtleriſchen Zuſammenwirken. Betrachtet von einem Muſiker. — S. 59. Der geſprochene Dialog in der Oper und das Recitativ. Fr. Br. — S. 68. Richard Wagner's Operntexte vom Standpunkte des Dramas aus betrachtet. Ein zweiter Vermittelungsverſuch, von Arn. Schloenbach. — S. 82. Das epiſche Gedicht und die Muſik. Ein Beitrag zur Frage über die „Sonderkünſte“ und deren Einigung, von • •. — S. 82. Programmmuſik. Fr. Br. — S. 121. Richard Wagner's Operndichtungen von **. — S. 129. Hector Berlioz und ſeine künſtleriſche Stellung zur Gegenwart, von Rich. Pohl. I. Artikel: Berlioz Verhältniß zu Rich. Wagner. — S. 251. II. Artikel: Berlioz als dramatiſcher Tondichter. — S. 140. Friedliche Controverſe. Zur Wagnerliteratur, von Louis Köhler. — S. 170. Ueber gebundene Rede und deren Werth für die dramatiſche Muſik, v. Dr. Franz. — S. 181. Zur Berichtigung von Mißverſtändniſſen, R. Wagner betreffend. Fr. Br. — S. 216. Das Ewig Weibliche in dem neuen Kunſtſtreben, von Louiſe Otto. — S. 263. Gebundene oder ungebundene Rede? Eine Erwiderung.)

3912. **Blätter für Muſik, Theater und Kunſt.** II. Jahrg. 1856. Wien. Druck und Verlag von Keck & Comp. (Leitende und größere kritiſche Aufſätze. S. 161. Zukunftsbeſtrebungen. Von L. A. Zellner. — Aufgeführte und beſprochene Novitäten. S. 370. Wagner, R., Eine Fauſtouverture für gr. Orcheſter. Concerte. Akademie zum Vortheile der barmherzigen Schweſtern, im k. k. Hofoperntheater. L. A. Zellner. — Kunſtnotizen. S. 15. Wagner's „Tannhäuſer“ in Prag bereits 25 Mal, in Königsberg 27 Mal und in Caſſel 18 Mal gegeben. — S. 120. Aus Amſterdam d. 1. April. Mittheilungen. Der Correſpondent ſchreibt, „daß Richard Wagner dort in Folge mehrerer Aufführungen von Fragmenten ſeiner Werke in Concertſälen populär geworden iſt.“ — S. 143. Angebliche Bewerbung R. Wagner's um einen Paß nach Wien. — S. 160. Lohengrin in Graz.)

3913. **Deutſche Theater-Zeitung.** Herausgeber und Redakteur: C. Schlivian. Commiſſions-Verlag von Leopold Laſſar. Berlin. Neunter Jahrgang. 1856. № 1—21; 17 fehlt. Vom 3. Januar bis 13. März. Folio. (S. 16. „S. K. H. der Großherzog von Weimar hat dem Komponiſten am Tage der erſten Aufführung des „Tannhäuſer“ in Berlin durch den Großherzoglichen Hof-Kapellmeiſter Franz Liſzt die Inſignien Seines Hausordens vom Weißen Falken überreichen laſſen.“ — S. 79. „Bei Gelegenheit der Wagner'ſchen Muſik bemerkt ein Korreſpondent der „A. Allg. Ztg.“ (Notiz über die Anhänger des ſtrengen Styls und ihre feindliche Stellung zu Mozart und Beethoven — als Analogon zur Wagnerfrage.) — Längere Berichte über Aufführungen: S. 2. Hannover. „. . . ſo hat die erſte Aufführung von Wagner's „Lohengrin“ den glänzendſten und jubelndſten [illegible] errungen.“ — S. 10. Berlin. „Auch hier in Berlin hat der „Tannhäuſer“ . . . die Feuerprobe glänzend beſtanden.“ — S. 15, 27. Berlin. Königliches Theater. Ausführlicher Bericht über die 1. Auff. des „Tannhäuſer“. — S. 51. Riga. „Tannhäuſer“. — S. 58. Bremen. „Tannhäuſer“ mit Niemann. — S. 77. Prag. Lohengrin. (1. Auff.).)

1857 **3914.** Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 46. Januar bis Juni 1857. Mit Beiträgen von ...... R. Wagner in Zürich .... und vielen Andern. (Correſpondenzen. Berlin. S. 58. Aufführung des Tannhäuſer. Biterolf. S. 83, 95. Muſikaliſche Briefe aus der Schweiz. Franz Liſzt und Richard Wagner im 3. Abonnement-Concert am 23. Nov. 1856 in St. Gallen. I. II. S. 276. Muſikaliſche Briefe aus der Schweiz. III. D. Kleine Zeitung. Correſpondenz. S. 10. Weimar, 27. Dec. 1856. Liſzt's Rückkehr. Aufführung des „Tannhäuſer". — S. 21. St. Gallen. Abonnementconcerte. Liſzt und Wagner. — S. 118. Aufführung des „Tannhäuſer" unter Liſzt's Direction. — Aufgeführte Inſtrumentalwerke, Opern und Oratorien. S. 11, 22, 35, 44, 52, 74, 111, 130, 140, 155, 183, 270. Wagner. — Vermiſchtes. S. 164. Richard Wagner's „Nibelungen".)

3915. —— —— Band 47. Juli bis December 1857. Mit Beiträgen von ...... R. Wagner in Zürich .... und vielen Andern. (Leitartikel. I. S. 121. II. S. 129, 141, 153. Franz Liſzt's neueſte Werke und die gegenwärtige Parteiſtellung. — Kritiſches und Polemiſches. S. 192. Dr. Hanslick und der „Tannhäuſer". Franz Gerſtenkorn. S. 235, 243. Das Literatenthum „mit Gewalt" in der Muſik. Erſte Abtheilung. Hans v. Bülow. — Correſpondenzen. S. 159. Wien. Die erſte Aufführung des Tannhäuſer im Thalia-Theater in Wien. Cs. — Aufgeführte Inſtrumentalwerke, Opern und Oratorien. S. 138, 162, 205, 227, 261, 282. R. Wagner. — Vermiſchtes. S. 68. Hans v. Bülow hat ſich in dieſen Tagen (Auguſt) mit Liſzt's Tochter Coſima vermählt. — S. 85. Ueber den Beſuch H. v. Bülow's ſammt Gattin bei Wagner in Zürich. — S. 138. Muſik-Dir. Apt's aus Prag, Beſuch bei Wagner in Zürich. — S. 162. Reiſen, Concerte, Engagements. (Herr Wagner, der Vater von Johanna Wagner, hat vom 1. October an die Regie der großen Oper in Berlin übernommen.)

3916. Anregungen für Kunſt, Leben und Wiſſenſchaft. Herausgegeben von Franz Brendel und Richard Pohl. Zweiter Band. (Jahrgang 1857.) (S. 16. Die Tonkunſt in ihrer Stellung zur Gegenwart, von Fr. Brendel. — S. 68. Polemiſches Intermezzo, von Dr. Franz. — S. 217. R. Wagner's Opern und die Poeten. Fr. Br.)

3917. Blätter für Muſik, Theater und Kunſt. III. Jahrg. 1857. Leitende und größere kritiſche Aufſätze. S. 53, 57, 73, 91, 99, 109. Die Tonkunſt und ihre Stellung zur Gegenwart. Von Dr. Fr. Brendel. — S. 61, 65. Die Nibelungen. Oper von H. Dorn. Beſprochen von L. A. Zellner. — S. 217, 225, 229, 237, 241, 245. Melodie der Sprache. Von Fr. Brendel. — S. 254, 261. R. Wagners „Tannhäuſer" im Thalia-Theater (Betrachtungen vor der Aufführung.) S. 277. (Nach der Aufführung.) Von L. A. Zellner. S. 281, 285, 289, 357, 361, 365. Ueber muſikaliſche Effectmittel und Tonmalerei. Von Dr. J. F. Wiedemann. — Kritiſche Beſprechungen. Theater in der Joſefſtadt. S. 277, 318. Tannhäuſer. Oper. — Correſpondenzen. S. 362. Weimarer Briefe. II (— — Zwei Kaiſer im Tannhäuſer — —) und S. 370. III. Kunſtnotizen. S. 55. Ueber die Abſicht Richard Wagner's nach Vollendung ſeiner großen Opern-Tetralogie „Die Nibelungen" (1859) in Zürich ein proviſoriſches Theater zu deren Aufführung zu errichten. — S. 94. Ueber eine „Tannhäuſer"-Aufführung in Leipzig (am 11. März 1857) unter Liſzt's Direction. — S. 120. Ueber die Beendigung des 1. Actes des 3. Theiles der „Nibelungen" von R. Wagner. — S. 364. Ueber die Vollendung von „6 Acten" der aus zehn Acten beſtehenden R. Wagner'ſchen Nibelungen-Compoſitionen.)

1857 3918. **Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler.** Herausgegeben von Professor **Ludwig Bischoff.**[**] Fünfter Jahrgang. Köln, 1857. Verlag der M. du Mont-Schauberg'schen Buchhandlung. 4°. (**Leitende Artikel und abhandelnde Aufsätze.** S. 301. Zur Würdigung der sogenannten Zukunfts-Musik. Louise Nitzsche. — S. 313. 321. Wiener Federstriche zur Charakterisirung des gegenwärtigen Standes der Tonkunst in einigen ihrer renommirtesten Vertreter. S. 332. Ein französischer Bericht über die Aufführung des Tannhäuser in Wiesbaden. L. Bischoff. — **Musikleben der Zeit.** S. 120. Leipzig. Ueber eine am 1. März unter Dr. Franz Liſzt's Direction ſtattgefundene Tannhäuſer-Aufführung zum Benefiz des Opern-Regiſſeurs Behr. — S. 311. Stimmen aus Wien über den Tannhäuser von Rich. Wagner. Ueber die erſte Aufführung im Thalia-Theater in Lerchenfeld. — S. 381. Das Jubelfest der Aachener Liedertafel. Aufführung des „Liebesmahl" v. R. Wagner. — **Vermischtes.** S. 16. Ein Privatschreiben Liszt's aus Zürich an Franz Erkel in Pesth .... »Mit Wagner verlebte ich herrliche Tage. Seine »Nibelungen« (die er zur Hälfte beendet) sind eine gänzlich ungeahnte sublime Welt. In zwei Jahren sollen die vier Opern zur Aufführung bereit sein .....«. — S. 108. Entstehung der sogenannten Zukunftsmusik.)

3919. **Berliner Muſik-Zeitung Echo,** herausgegeben von einem Verein theoretiſcher und praktiſcher Muſiker. Siebenter Jahrgang. 1857. (Nr. 7 u. 8 fehlen.) (S. 2. Ein ausländiſches Urtheil über unſere neue Operndichtung. (Fétis). — S. 17, 25. Berlin. Muſikaliſches Reiſebild. „Tannhäuſer". Ein Geſpräch im Elyſium. Von Wilhelm Lang. — S. 213. F. Hiller über das Niederrheiniſche Muſikfeſt zu Aachen. Impromptu Hans von Bronſart. — S. 301. Ueber R. Wagner's Fauſtouvertüre. — Debatten von E. Sobolewski.)

3920. **Fliegende Blätter für Muſik.** Wahrheit über Tonkunſt und Tonkünſtler. Von dem Verfaſſer der „Muſikaliſchen Briefe". Zweiter Band. Leipzig. Baumgärtner's Buchhandlung. 1857. gr. 8°. (S. 20, 178, 213, 315, 458. Revue der Zeitphraſen auf dem Gebiete der Muſik. — S. 27. Briefe über Richard Wagner an einen jungen Componiſten. Zwölfter bis vierzehnter Brief. (Schluß.) — S. 162. Für den Fortſchritt. — S. 340. Die Fauſtouvertüre in München. — S. 380. Ueber R. Wagner's „Tannhäuſer" nach der Aufführung in Berlin.)

1858 3921. **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Band 48. Januar bis Juni 1858. Mit Beiträgen von ...... R. Wagner in Zürich ... und vielen Andern. **Kritiſches und Polemiſches.** S. 18. Die Allgemeine Zeitung. — S. 51. Muſikaliſche Aphorismen aus Berlin. I. Die ſogenannte Zukunftsmuſik und ihre Gegner. Heinrich Emil. — S. 119. Die allgemeine Zeitung auf unſere Entgegnung. — S. 122. Die Allgemeine Zeitung noch einmal. Franz Brendel. — S. 161, 171, 186, 266, 274. Zeitgemäße Betrachtungen. Franz Brendel. — **Zeitgemäße Betrachtungen. Correſpondenzen.** S. 111, 128. München. — S. 124. Ueber die 1. Aufführung des „Lohengrin" am 28. Februar. — S. 244. Aufführung und Erfolg des „Lohengrin". — Sondershauſen. S. 199. Aufführung des „Lohengrin". Von Fr. Laue. — **Kleine Zeitung. Tagesgeſchichte. Reiſen ꝛc.** S. 59. „Richard Wagner befindet ſich gegenwärtig in Paris" .... — **Aufgeführte Inſtrumentalwerke, Opern und Oratorien.** — S. 59, 68

87, 203, 222, 231. R. Wagner. — Vermiſchtes. S. 47. Richard Wagner's Brautmuſik aus „Lohengrin". — R. Wagner und die Aufführung des „Lohengrin". — S. 135. Wagner's „Triſtan und Iſolde". — Wagner's „Lohengrin" in engliſcher Ueberſetzung.)

1858 **3922.** Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 49. Juli bis December 1858. Mit Beiträgen von ...... R. Wagner in Zürich ... und vielen Andern. (Kritiſches und Polemiſches. — S. 19, 154, 188. Zeitgemäße Betrachtungen. Franz Brendel. — Correſpondenzen. Dresden. S. 6. „Tannhäuſer" in Dresden. Alexander Ritter. — Wien. S. 92, 128. Lohengrin. (Erſte Aufführung am 19. Auguſt.) — S. 146. Riga. — Weimar. S. 240, 248, 256, 284. Weimarer Briefe von Hoplit. Kleine Zeitung. Tagesgeſchichte. S. 105, 118, 129. Drei Notizen über Wagner's Aufenthalt in Venedig. Aufgeführte Inſtrumentalwerke, Opern und Oratorien. S. 10, 55, 71, 93, 119, 130, 170, 182, 207, 218, 255, 267, 275, 287. R. Wagner.)

3923. Anregungen für Kunſt, Leben und Wiſſenſchaft. Dritter Band. (Jahrgang 1858.) (Franz Liſzt's ſymphoniſche Dichtungen. Von Felix Dräſeke. S. 10, 51. I. Les Préludes. S. 140. II. Orpheus. S. 178. III. Héroïde Funèbre. S. 253. IV. Feſtklänge. S. 398. V. Prometheus. S. 404. VI. Taſſo. S. 439. VII. Mazeppa. — S. 118. Die „Nibelungen" auf der Bühne. — S. 145. Die „Muſikaliſchen Pflichten" von H. v. Bronſart. Philotechnus. — S. 159. Der geiſtige Aufſchwung in Karlsruhe (— — — — — Wagner.) — Zur Tanzkunſt. Ueber das Ballet. — S. 340. Schreiben einer Dame an die Redaction. — S. 409. 2. Antwort des Redacteurs. Fr. Br.)

3924. Blätter für Muſik Theater und Kunſt. IV. Jahrg. 1858. (Vom 1. Jänner bis 29. Mai. 43 Nummern.) (S. 25. Die muſikaliſche Bewegung in Deutſchland. — S. 33, 37, 41, 45. Die Muſik im Drama. Von Richard Pohl. I—IV. — S. 58. Correſpondenz. Aus Paris. 8. Februar. (— Richard Wagner — —). S. 67. Schweizer Briefe. Mitte Februar. (— — Zürich — —) S. 129, 137, 141, 145, 149, 153. Richard Wagner's Charaktere. I. Der „Tannhäuſer". Fr. Müller. — S. 157. Urtheile über Oper und Opernreform. — Kunſtnotizen. S. 32. Ueber die nahe bevorſtehende Amneſtirung Richard Wagner's. — S. 44. Anweſenheit R. Wagner's in Paris. — S. 48. Weiteres über die Anweſenheit R. Wagner's in Paris. Aufführung der „Tannhäuſer"-Ouverture am 1. Februar. — S. 88. Ueber die Ueberſetzung des „Lohengrin" in's Engliſche. — S. 164. Ueber die in neueſter Zeit erfolgte Erlaubniß, die ſeit 1849 am Hoftheater zu Dresden „ſtreng verbotenen" Opern Richard Wagner's wieder aufzuführen und über die Mitwirkung des Frl. Johanna Wagner, der Nichte des Tondichters, in der erſten dießjährigen Vorſtellung „Tannhäuſer".)

3925. Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler. — Köln. 1858. VI. Jahrgang. (Ohne Titel und Regiſter Nr. 1—52.) 4°. (S. 112. Eine neue Oper Richard Wagner's. S. 126. Johanna Wagner. — S. 240. Wiederaufnahme des »Tannhäuser« in Dresden. — S. 247. Dresden. »Richard Wagner bildet in diesen Tagen den Gegenstand des Gespräches fast in allen dresdener Kreisen. Man erzählt, dass nicht allein zwei thüringische Fürsten sich für die Begnadigung des begabten Mannes verwandt hätten, sondern dass selbst von höchster Stelle in Wien aus derartige Schritte geschehen seien, dass aber, in Uebereinstimmung mit den im Mai-Prozess festgehaltenen Prinzipien, bisher eine andere Erklärung Seitens der sächsischen Regierung nicht zu erlangen gewesen sei, als: Wagner solle sich dem zuständigen Untersuchungsgerichte stellen und den Rechtsweg über sich ergehen lassen, wonach erst von einer Begnadigung die Rede sein könne.» — (Frankf. Journal.) S. 270. **Entgegnung.** (Polemiſches, Brendel betreffend.) — S. 285. **Wagner's Lohengrin in Wien.** (Aus der neuen Wiener Muſik-Zeitung. II—I.) S. 297—301. **Richard Wagner's Lohengrin.** Wien, den 30. August 1858. C. D. — S. 304. Wiederaufnahme von R. Wagner's «Rienzi» in Dresden. — S. 313—317. **Noch eine Stimme über «Lohengrin» in Wien.** (W. M.—S.) — S. 361—374. **Die Oper «Lohengrin».** Von Ed. Hanslick. — S. 403. **Die Oper in Wien.** — S. 407. **Weimar.** «Richard Wagner hat kürzlich von dem Grossherzog von Weimar die schmeichelhafte Einladung erhalten, seinen Opern-Cyklus «Der Ring des Nibelungen», zur Aufführung zu bringen, und es ist ihm diesfalls die Erbauung eines eigenen Theaters, sowie die Aufbringung der eminentesten Gesangskräfte zugesichert worden.» (Münch. Theater-Album.)

1858 3926. **Echo.** Achter Jahrg. 1858. (Nr. 1 u. 52 fehlen.) (S. 361, 369. Die Oper „Lohengrin“ von R. Wagner. Von Dr. Ed. Hanslick. Kunſtnachrichten. S. 111. München. Ueber die 1. Aufführung des „Lohengrin“ unter Lachner's Leitung. — S. 272. Wien. Ueber die 1. Aufführung des „Lohengrin“ am 20. Aug. im k. k. Hofoperntheater.)

1859 3927. **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Band 50. Januar bis Juni 1859. Mit Beiträgen von ...... R. Wagner in Luzern ... und vielen Ungenannten. (Leit-Artikel. S. 89, 109. Einige Worte über Lohengrin zum beſſeren Verſtändniß deſſelben. Franz Brendel. — Correſpondenzen. Prag. S. 18. Wagner's „Fauſtouverture“ im Concerte zum Beſten der Leſehalle deutſcher Studenten. Heinrich Porges. — Wien. S. 19. Oper Lohengrin. — Berlin. S. 34. Das Concert des Hrn. Hans von Bülow im Saale der Singakademie am 14. Januar. Fidelitas Stabilitas. — Weimar. S. 69. Liſzt's Rücktritt von der Weimarer Bühne. Berlin. S. 72. Erſte Aufführung des „Lohengrin.“ Heinrich Emil. — Prag. S. 146. Das Medicinerconcert unter Bülow's Leitung; u. A. Aufführung der „Fauſtouverture“ und des Vorſpieles zum erſten Acte von „Triſtan und Iſolde“, „das durch die bekannte Güte des Tondichters unter allen Orten zu allererſt in Prag aufgeführt ward“ ..... — Kleine Zeitung. Tagesgeſchichte. S. 130. Beſuche Alexander Winterberger's und Karl Ritter's bei R. Wagner in Venedig. — S. 171. Ueberſiedlung R. Wagner's von Venedig nach der Schweiz; Veranlaſſung hiezu. — Aufgeführte Inſtrumentalwerke, Opern und Oratorien. S. 11, 23, 34, 47, 118, 131, 163, 172, 203, 204, 225, 226, 249, 262, 277, 287, 298. Rich. Wagner. — Literariſche Notizen. S. 118. Wagners Lohengrin in Berlin, von einem Gegenwartsmuſiker. — Vermiſchtes. S. 35. Lohengrin in München. — S. 105. Riehl's Büſten von Humboldt und Rich. Wagner.)

3928. —— —— Band 51. Juli bis December 1859. Mit Beiträgen von ...... R. Wagner in Paris ... und vielen Ungenannten. (Theoretiſches und Geſchichtliches. S. 55, 61. Die erſte Aufführung des „Lohengrin“ in Dresden am 6. Auguſt 1859. Richard Pohl. — S. 81, 91. Einige Worte über Lohengrin, zum beſſeren Verſtändniſſe deſſelben. Von F. Brendel. (Fortſetzung aus Nr. 10 des 50. Bandes. S. 69 fehlt.) — S. 197. Wagner's „Tannhäuſer“ im Wiener Hofoperntheater. I. Die erſte Aufführung. S. 203. II. Stimmen der Wiener Preſſe. — S. 225. Publicum und Kritik in Wien. — Correſpondenzen. Stuttgart. S. 7. Erſte Aufführung des „Tannhäuſer“. — Leipzig. S. 91. Triſtan und Iſolde, Clavierauszug. — Prag. S. 163.

„Rienzi" zum erſtenmal aufgeführt. — S. 198. Leipzig. Tannhäuſer-Aufführung. Tagesgeſchichte. Reiſen ꝛc. S. 59. 102. 120. Richard Wagner. — Neue und neueinſtudirte Opern. S. 7, 23, 31, 59, (3) 95, 120, 131, 139, 147, (2) 155, (2) 183, (2) 191, (2) 199, 208. Wagner. — Muſikaliſche Neuigkeiten. S. 111. R. Wagner: „Tannhäuſer", Partitur in Zinnſtich. — Neue Kunſtſachen. S. 155. Wagner-Porträt. — S. 220. Wagner-Büſte von Gd. Raßmann.)

1859 3929. Anregungen für Kunſt, Leben und Wiſſenſchaft. Vierter Band. (Jahrgang 1859.) (S. 123. Textbuch zu Gluck's „Iphigenie in Aulis". Bearbeitung von Richard Wagner. — S. 265. Lohengrin als dramatiſcher Charakter. — S. 276. Literaturblatt. Richard Wagner und ſeine Stellung zur Vergangenheit und Zukunft, von Dr. Fr. Meyer, beſprochen von R. P. — S. 408. Eine Analogie zwiſchen der Oper und dem Drama der Gegenwart. Von Franz Brendel.)

3930. Neue Berliner Musikzeitung. Herausgegeben von Gustav Bock. Dreizehnter Jahrgang. 1859. Berlin. (Opern. Besprechung über die Aufführung derselben. S. 19, 107, 114, 142, 147, 356. Wagner. Lohengrin. — S. 308. Wagner. Tannhäuser. — Feuilleton. S. 115. W. H. Riehl über Richard Wagner. (Aus den «Culturstudien aus drei Jahrhunderten».))

3931. Unſere Tage. Ergänzungsblätter zu allen Converſationslexiken. Braunſchweig, Druck und Verlag von George Weſtermann. 1859. Lex.-8°. (S. 239—249. Die Zukunftsmuſik.)

1860 3932. Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 52. Januar bis Juni 1860. Mit Beiträgen von . . . . R. Wagner in Paris . . . und vielen Ungenannten. Theoretiſches und Geſchichtliches. (S. 55. Das Urtheil eines Franzoſen über R. Wagner. — S. 158. Die belgiſche Preſſe über R. Wagner. — Correſpondenzen. Paris. S. 14. R. Wagner betr. — S. 50. Wagners erſtes Concert. — S. 77. Aus Paris. Richard Wagner's drei Concerte in der italieniſchen Oper am 25. Januar, 1. und 8. Februar. — S. 90. Wagner's Tannhäuſer betr. — Wien. S. 208. Aufführung des „Lohengrin." — Neue und neu einſtudirte Opern. S. 24, 71, (2) 100, (2) 136, 163, 199, 207, 216, 227. Wagner. — Tagesgeſchichte. Literariſche Notizen. S. 60. Champfleury über Wagner. Vermiſchtes. S. 71, 91, 100. Bonmot von Roſſini über Wagner.)

3933. —— —— Band 53. Juli bis December 1860. Mit Beiträgen von . . . . . . R. Wagner in Paris . . . und vielen Ungenannten. (Theoretiſches und Geſchichtliches. S. 69. Albert Niemann. Von F. Lohmann. — Correſpondenzen. Leipzig. S. 59. Wagner's Rückkehr nach Deutſchland betr. — Paris. S. 83, 110. Ueber R. Wagner. — Prag. S. 119. „Rienzi". — Wien. S. 171. „Fliegender Holländer". Recenſionen. S. 97, 113, 121, 129, 149, 165. „Triſtan und Iſolde". Handlung in drei Aufzügen von Richard Wagner. (Leipzig, Breitkopf & Härtel. Vollſtändige Partitur.) Beſpr. von Wendelin Weißheimer. — (zu S. 113. ein autographirtes Blatt in 4°. mit Notenbeiſpielen als Beilage zur „N. Z. f. M." „Band 53. № 14") — S. 187. R. Wagner's „Zukunftsmuſik". F. L. — Tagesgeſchichte. Perſonalnachrichten. S. 75. Aufenthalt R. Wagner's in Darmſtadt, und bei ſeiner Frau in Soden. S. 183. Der Pariſer Zeitung v. 10. November zu Folge R. Wagner ſeit einigen Wochen ernſtlich erkrankt. — Neue und neu einſtudirte Opern. S. 15, 23, 50, 95, 103, 119, 136. Wagner. — Neue Kunſtſachen. S. 136. Wagner-Porträt. Vermiſchtes. S. 23. „Jahreszeiten“ über Wagner. — S. 44. Ueberſetzung von Wagner's „Tannhäuſer“. — S. 68. Wagner in Deutſchland.)

1860 3934. Anregungen für Kunſt, Leben und Wiſſenſchaft. Fünfter Band. (Jahrgang 1860.) (S. 136. R. Wagner's Concerte in Paris. — S. 337, 377, 413. R. Wagner's Textbuch zu Triſtan und Iſolde. Von F. F. Weber.)

3935. Neue Berliner Musikzeitung. Vierzehnter Jahrgang. 1860. (Nº 15 fehlt.) (Opern. Besprechung über die Aufführung derselben. S. 164, 331. Wagner. Lohengrin. — S. 252, 259. Wagner. Tannhäuser. — S. 38. Nekrologische Notiz. Wilhelmine Schröder-Devrient. H. T.)

3936. Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler. Achter Jahrgang. Köln 1860. (S. 16. Stimmen aus Paris über Richard Wagner's ersten Concert. — S. 18. Richard Wagner's Tannhäuser in Wien. — S. 65. Hector Berlioz über seine Stellung zur Zukunftsmusik. H. Berlioz. — S. 89. P. Scudo über R. Wagner. — S. 100. 108. Die Zukunftsmusik. — S. 124. Aus Brüssel. (Richard Wagner's Concerte.) Den 6. April 1860. — S. 319. Richard Wagner in Paris. — S. 369. »Der fliegende Holländer« von Richard Wagner. Wien, den 6. November 1860. Ed. H.)

3937. Deutſche Muſik-Zeitung. Verantwortlicher Redakteur: Selmar Bagge. Jahrgang I. 1860. (Erſtes Halbjahr. 1 Probenummer u. 27 Nummern vom 1. Januar bis 30. Juni 1860.) 216 S. 4°. Probenummer Nr. 1. Aus dem Hofoperntheater. v. Br. Bericht über die 4. Aufführung des „Tannhäuſer“ in Wien. (19. November 1860.) — S. 11. Muſik und Oper. S. B. — S. 49, 57, 65. Richard Wagner. I. II. III. S. B. — S. 66. IV. Der Tannhäuſer. — S. 74. Richard Wagner. — S. 81. V. Lohengrin. — S. 61. Berlioz über R. Wagner. v. Br. — Zeitungsſchau. S. 72. „Ziemlich vollſtändige Ueberſetzungen des intereſſanten Berlioz'ſchen Artikels über R. Wagner im Journal des Debats bringen die „Allgemeine Zeitung“, die Signale (Nr. 12.), und die „Niederrheiniſche Muſikzeitung“ (Nr. 8.). Vergl. Nr. 3936. — S. 73. Das alte Wien und die „neudeutſche“ Muſik. S. B. — S. 84. Richard Wagner an Berlioz. v. Br. — S. 119. Wagner's Muſik und die Geſangskunſt. Von einem Sänger. — S. 161, 169, 177, 185, 193. Ueber den gegenwärtigen allgem. Stand der Tonkunſt. Von S. Bagge. — S. 187, 195. R. Wagner's Fauſt-Ouverture und H. v. Bülow's Broſchüre. v. Br.

3938. Echo. Zehnter Jahrgang. 1860. (S. 89. Richard Wagner und Hector Berlioz in Paris. — Kunſt-Nachrichten. S. 47. Paris. Ueber das 1. Concert R. Wagner's. S. 48. Abgedrucktes deutſches Bulletin in franzöſiſcher Sprache aus dem „Meneſtrel“ v. 5. d. (Februar.) — S. 385, 393. La ragione della musica moderna (die Berechtigung der modernen Muſik) da Nic. Marselli. Neapoli, 1859. presso Alb. Detken. Eduard Krüger. (Kritik aus den götting'ſchen gelehrten Anzeigen.) S. 401, 409. Zukunfts-Muſik. Brief an einen franzöſiſchen Freund als Vorwort zu einer franz. Proſa-Ueberſetzung ſeiner Opern-Dichtungen, von Richard Wagner. Leipzig. 1860. Ferdinand Hiller. K. Z.

3939. Unſere Tage. Blicke aus der Zeit. Erſter Band. 1859. 1860. Braunſchweig. Druck und Verlag von George Weſtermann. 1860. gr. 8°. (S. 230. Die Zukunftsmuſik.)

1860 **3940.** Jahreszeiten. Zeitſchrift für Literatur, Kunſt und geſellſchaftliche Unterhaltung. 1860. Neunzehnter Jahrgang. Erſter Band. (Januar-Juni.) Mit Pariſer Original-Modebildern. Hamburg. Verlag von Robert Kittler. Lex.-8°. (S. 361, 377. Richard Wagner's Schaffen und ſeine „Elſa" im Lohengrin. Von Larin. I. II. — Kleine Chronik der Zeit. S. 29. Notiz über Wagner's „Tannhäuſer" in Paris. — S. 95. Concertſaiſon in Hamburg. — S. 199. Richard Wagner in Paris. — S. 285. Aus Leipzig. Längerer Bericht über „das Wiedererſcheinen R. Wagner's „Lohengrin" auf dem Repertoir unſeres Theaters. — S. 186. Wiener Skizzen. Zukunftsmuſik.....o. — S. 367. Künſtler-Aufmunterung.)

3941. —— —— Zweiter Band. (Juli-December.) 1860. (Kleine Chronik der Zeit. S. 431. Albert Niemann. — S. 559. (R. R.) Wagner's „Tannhäuſer" im Hamburger Stadttheater. — S. 623. Ein „ruſſiſcher Wagner". — S. 638. Aus Warſchau (vom 10. und 13. September). (Beſprechung einer vom Muſikdirector Bilſe gegebenen muſikaliſchen Soirée. (12. Septbr.) Aufführung von Wagner's: „Eine Fauſtouvertüre".) — S. 659. Anſichten über die Stellung und Erziehung der Frauen. I. S. 664. Hinweis in vorſtehendem Aufſatz auf R. Wagner's großgedachtes „Kunſtwerk der Zukunft.") (Excerpt.)

1861 **3942.** Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 54. Januar bis Juni 1861. Mit Beiträgen von ......R. Wagner in Paris... und vielen Ungenannten. (Theoretiſches und Geſchichtliches. S. 4, 9, 21, 29, 41, 53, 61. Gekrönte Preisſchrift. Erklärende Erläuterung und muſikaliſch-theoretiſche Begründung der durch die neueſten Kunſtſchöpfungen bewirkten Umgeſtaltung und Weiterbildung der Harmonik. Von Dr. F. P. Graf Laurencin. — S. 115. Die erſte Aufführung des „Tannhäuſer" in Paris. — S. 214. R. Wagner und die Wiener Kritik. Eduard Kulke. — Nach S. 212. Beilage zu Nr. 24. Zeitgemäße Betrachtungen. 1. Ein Brief aus Paris. — Einige nachträgliche Randgloſſen zu einem Bericht über R. Wagner's „Tannhäuſer" in Paris. M. M. — Correſpondenzen. S. 34. Aus Weimar. December 1860. „Rienzi." S. 126. Paris. „Tannhäuſer". Recenſionen. S. 77, 87, 95, 103, 121, 129, 149, 158, 165. Triſtan und Iſolde. Beſprochen von W. Weißheimer. — S. 189. Franz Müller. „Richard Wagner und das Muſik-Drama." — Tagesgeſchichte. Perſonalnachrichten. S. 127, 163. R. Wagner. — Neue und neueinſtudirte Opern. S. 19, 75, 83, 135, 171, 219, 228. Wagner. — Literariſche Notizen. S. 187. Schelle, der Tannhäuſer in Paris. — Vermiſchtes. S. 92, 145, 163. „Tannhäuſer" in Paris. — S. 153. Preſſe théâtrale über Wagner.)

3943. —— —— Band 55. Juli bis December 1861. Mit Beiträgen von .....R. Wagner in Paris... und vielen Ungenannten. Theoretiſches und Geſchichtliches. Nach S. 68. Beilage zu Nr. 9. Ein Wiener Kritiker. Eduard Kulke. — S. 69, 77. Die ſogenannte Zukunftsmuſik und ihre Gegner. Ein Vortrag, gehalten am 8. Auguſt zu Weimar von Felix Dräſeke. — S. 117, 125. Luiſe Duſtmann-Meyer als Darſtellerin Wagner'ſcher Frauen-Charaktere. Von Eduard Kulke. — S. 175. Ein Blatt der Erinnerung aus Weimar von Franz Müller. Correſpondenzen. S. 27. Mannheim. „Lohengrin". 1. Aufführung; Gaſtſpiel des Hrn. Alois Ander. — S. 80. Dresden, 18. Auguſt. Lohengrin. Vergleiche der Aufführung: Wien und Dresden; Tichatſcheck und Ander. Eduard Kulke. — S. 130. Königsberg. Der fliegende Holländer. K. — Tagesgeſchichte. Perſonalnachrichten. S. 6, 82, 111, 231. R. Wagner. — Neue und neueinſtudirte Opern. S. 74, 102, 171, 190, 203. R. Wagner. — Muſikaliſche

Novitäten. S. 15. R. Wagner. Clavierauszug des „Tannhäuſer“ in franzöſiſcher Ausgabe. — **Vermiſchtes.** S. 131. R. Wagner's angebliche Rückkehr nach Carlsruhe widerrufen. — S. 139, 203. R. Wagner's „Triſtan und Iſolde“ betr. — S. 203. R. Wagner's angebliche Reiſe nach Venedig widerrufen. — S. 203. R. Wagner's Operndichtungen ins Ungariſche übertragen.)

3914. **Anregungen für Kunſt, Leben und Wiſſenſchaft.** Sechſter Band. (Jahrgang 1861.) Leipzig. Verlag von Heinrich Matthes. 1861. (September u. October Hefte: S. 285—348 fehlen.) (S. 4. Ueber „Den fliegenden Holländer“ von Richard Wagner. Von Eduard Kulke in Wien. — S. 21. Unſere muſikaliſchen Claſſiker und die Kritik ihrer Zeitgenoſſen. — S. 41, 77. „Semele“ und „Lohengrin“. Eine Parallele. Von Eduard Kulke. — S. 69. Ueber Wagner's „fliegenden Holländer“. — S. 112. Ueber den „fliegenden Holländer“ von Richard Wagner. C. R. — S. 119. Der „Tannhäuſer“ in Paris. — S. 176. Wagner's „Fliegender Holländer“. III. R. P. — S. 217. Muſikaliſche Novitäten. — S. 319. R. Wagner's „Ring des Nibelungen“. (Die Trilogie.) Von Franz Müller.)

3915. **Neue Berliner Musikzeitung.** Fünfzehnter Jahrgang. 1861. (**Opern. Besprechungen über die Aufführung derselben.** S. 58, 291. **Wagner, Tannhäuser.** — **Diverse.** S. 96. **Fiasco von Wagner's Tannhäuser in Paris.** — S. 396. **In Sachen von Wagner's »Tristan und Isolde« von H. v. Bülow.** (Berichtigung an die Redaction der „Allgem. Pr. Zeitung“ in Folge eines in derſelben veröffentlichten Muſikbriefes aus Wien; unterfertigt: Hans v. Bülow, kgl. Preuß. Hofpianiſt. Berlin, den 21. November 1861.))

3916. **Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler.** Köln 1861. IX. Jahrgang. (Ohne Titel und Regiſter Nr. 1—52.) (S. 1, 9. **»Zukunftsmusik«** — (Beſprechung mit ausgezogenen Stellen der Schrift R. Wagner's: „Brief an einen franzöſiſchen Freund als Vorwort zu einer Proſa-Ueberſetzung ſeiner Operndichtungen.“ — S. 59. **Aus Wien.** (Tausig's Liszt-Concert.) Ed. H. — S. 88. **Paris.** (Correspondenz Havas), 14. März. Kurzer Bericht über die erſte Aufführung des Tannhäuſer in Paris. — S. 96. »Ueber die am 18. März in der grossen Oper zu Paris erfolgte zweite Vorstellung des Tannhäuser wird uns geschrieben.....« S. 97, 105. **Pariser Briefe.** (Richard Wagner's Tannhäuser.) B. P. — S. 110. **Aus Rotterdam.** Ueber die Aufführung des „Tannhäuſer“. — S. 112. **Paris, 2. April.** Original-Brief R. Wagner's an den Director der großen Oper, mit welchem er die Partitur des Tannhäuſer nach der dritten Vorſtellung zurückzog mit Nachſchrift von B. P. — S. 113. **Noch einmal Tannhäuser in Paris.** — S. 129. **Richard Wagner über die Aufführung seines Tannhäuser in Paris.** — S. 159. **Wien, 11. Mai.** »R. Wagner ist hier angekommen, um seinen Lohengrin zu hören.....« — S. 160. »Auf den Brief R. Wagner's (s. Nr. 17 d. Bl.) erwidert der Constitutionnel folgendes:.....« S. 172. **Richard Wagner in Wien.** (Von Ed. Hanslick.) Längere Nachſchrift zu dieſem Aufſatze. »In der Wiener Zeitung« schreibt der musikalische Referent derselben, C. D. unter Anderem: »die jüngste Vorstellung des Lohengrin nun erhielt ihr Interesse durch die persönliche Anwesenheit Richard Wagner's......« S. 216. (R. Wagner ein katholischer Dichter.) — S. 281, 289. **Richard Wagner. Von F. Müller. E. Krüger.** — S. 301. **Wien.** 6. **September.** »Wahrscheinlich in nächster Woche schon werden Rubinstein und Wagner Wien wieder verlassen..... — S. 364. **Die Harmonie-**

lehre der neuen Schule. — **Tages- und Unterhaltungs-Blatt.** S. 383. Aus Wien wird vom 10. November geschrieben: »Richard Wagner ist vorgestern nach Venedig abgereist, wo er einige Zeit zu bleiben gedenkt....«)

1861 3947. Echo. Eilfter Jahrgang. 1861. (S. 9. Triſtan und Iſolde, Oper von Richard Wagner. L—.— S. 82. Von Bach bis Wagner. Zur Geſchichte der Muſik von A. Reißmann. (Kritik.) D. M. v. Br. — S. 99. Tannhäuſer von Richard Wagner in Paris. Pariſer Ztg. — S. 330, 339, 345. Die Repräſentanten der modernen Muſikrichtungen. Rec. — **Kunſt-Nachrichten.** S. 48. Paris. Notiz über die Neuerungen in der bevorſtehenden „Tannhäuſer"-Aufführung. — S. 94. Paris. Längerer Artikel über die am 13. März erfolgte 1. Aufführung des „Tannhäuſer". — S. 168. Ueber die unter Anweſenheit Rich. Wagner's am 15. (Mai) ſtattgefundene Vorſtellung des „Lohengrin" in Wien.)

1862 3948. **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Band 56. Januar bis Juni 1862. Mit Beiträgen von ..... R. Wagner in Bieberich ... und vielen Ungenannten. (**Theoretiſches und Geſchichtliches.** S. 133, 189, 201. Pariſer Muſikzuſtände während der Saiſon von 1861—62. Von Eduard Schelle. — S. 194. Zeitgemäße Betrachtungen. Die Reſultate der verfloſſenen Saiſon. Von F. Brendel. — **Recenſionen.** S. 149. Fr. Liſzt. Aus R. Wagner's „Lohengrin". Nr. 1. Feſtſpiel und Brautlied für das Pianoforte. (Neue umgearbeitete Ausgabe.) Julius Tſchirch. **Tagesgeſchichte.** S. 23. „Wie verſchiedene ſüddeutſche Blätter berichten, beabſichtigte Richard Wagner ſich demnächſt in Mainz niederzulaſſen." — S. 67. „Richard Wagner befindet ſich ſeit Kurzem in Bieberich am Rhein." — S. 75. „Niemann begann am 20. Februar ein Gaſtſpiel zu Darmſtadt als Rienzi. Richard Wagner wohnte der Vorſtellung bei, wurde mit lautem Beifall vom Publicum empfangen und am Schluſſe der Vorſtellung ſtürmiſch hervorgerufen. So berichten die „Didaskalia". — S. 187. „Die Nachricht unſerer Blätter, daß Richard Wagner im nächſten Herbſt nach Sachſen zurückkehren und ſeinen Aufenthalt in Dresden nehmen würde, ſcheint ſich zu beſtätigen." — **Neue u. neueinſtudirte Opern von:** S. 15, 23, 31, 32, 47, 67, 100, 107. R. Wagner. — **Muſikaliſche Novitäten.** S. 67. A. Jaell. Drei Stücke aus R. Wagner's „Triſtan und Iſolde". — S. 172. F. Liſzt. Spinnerlied aus R. Wagner's „Fliegenden Holländer". **Vermiſchtes.** S. 15. Wagner's „Rienzi" iſt vom 23. Auguſt 1858 bis zum 25. November 1861 bei ſtets vollem Hauſe 31 Male im Dresdner Hoftheater gegeben worden." — S. 115. „Das „Dresdner Journal" meldet unterm 29. März, daß Richard Wagner die ungehinderte Rückkehr ins Königreich Sachſen geſtattet worden." — S. 140. „Der Vorſtand des Muſikvereins in Chemnitz hat Richard Wagner mittelſt Diploms die Ehrenmitgliedſchaft angetragen und erhielt von ihm dieſer Tage die Annahmeerklärung." — **Geſchäfts-Bericht des Allgemeinen Deutſchen Muſik-Vereins.** Unter den 25 Mitgliedern des Geſammt-Vorſtandes: Richard Wagner, Hof-Capellmeiſter, z. Z. in Bieberich.)

3949. —— Band 57. Juni bis December 1862. Mit Beiträgen von ...... R. Wagner in Wien ... und vielen Ungenannten. (**Theoretiſches und Geſchichtliches.** S. 9. Liſzt's Fauſt-Symphonie. Beſprochen von Richard Pohl. II. Die Fauſt-Poeſie und die Fauſt-Muſiken. S. 12—13. Ueber Wagner's Fauſt-Ouvertüre. — S. 73, 85, 93, 101, 109. Capelle und Muſikleben in Sondershauſen. Von Fr. Brendel. — **Correſpondenzen.** S. 165. Leipzig. — Concert von Wendelin Weißheimer (am 1. November) Aufführung des Vorſpieles zu „Die Meiſterſinger von Nürnberg" (zum 1. Male) und der Tannhäuſer-Ouvertüre unter R. Wagner's perſönlicher Leitung. — **Recenſionen.** (Literariſch-Muſikaliſches.) S. 161. Franz

Müller. Der Ring des Nibelungen. **Tagesgeſchichte.** S. 23. Schnorr-Carolsfeld. — S. 98. „R. Wagner wird nächſte Tage in Wien eintreffen, um die neu aufgenommenen Proben zu „Triſtan und Iſolde" zu leiten." — S. 158. Ueber Wagner's Eintreffen in Leipzig. — S. 190. „Am 9. d. Mts. reiſte Richard Wagner von Leipzig nach ſeinem bisherigen Aufenthaltsorte Biebrich, von wo er ſich direct nach Wien begeben wird. Er hatte ſich zuletzt kurze Zeit in Dresden aufgehalten." — **Neue und neueinſtudirte Opern:** S. 7, 21, 63, 71, 92, 107, 115, 126, 134, 229, R. Wagner. V. **Vermiſchtes.** S. 115. „Nach Berichten aus Frankfurt a. M. wäre R. Wagner Willens, in einiger Zeit auch noch ſeinen „Tannhäuſer" mit dem dortigen Opernperſonal einzuſtudiren, wie er dies eben mit „Lohengrin" gethan." — S. 135. „Der „Frankfurter Poſtzeitung" wird aus Wiesbaden geſchrieben, daß ſich daſelbſt unter Leitung Joachim Raff's, des Capell-M. Hagen und Anderer ein Comité gebildet, um Deutſchland zu einem nationalen Ehrengeſchenk für Rich. Wagner aufzufordern und dieſem damit eine ſorgenfreie Zukunft zu ſichern. R. Wagner ſoll jedoch vor der Hand eine Annahme abgelehnt haben.")

1862 3950. **Neue Berliner Musikzeitung.** Sechzehnter Jahrgang. 1862. (Opern. **Besprechungen über die Aufführung derselben.** — S. 12, 165, 258, 380, **Wagner, Tannhäuser.** — S. 346, 380, **Wagner, Lohengrin.**)

3951. **Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler. Köln. 1862. X. Jahrgang.** (Ohne Titel und Regiſter. Nr. 1—52.) (S. 127. **Dresden.** »Nach neunzehnjähriger Ruhe kam am 14. März Richard Wagner's Oper: »Der fliegende Holländer« unter Leitung des Capellmeisters Jul. Rietz neu einstudirt zur Aufführung .....« — S. 183. **Ueber Wagner's »Lohengrin« in Wien.** — S. 246. **Lully und Richard Wagner.** — S. 375. **Aus Dresden.** Ueber eine Soirée, gegeben von Ludwig Hartmann im Hôtel de Saxe, unter Mitwirkung der Sängerin Frau Bürde-Ney. »Ein ganz besonderes Interesse erhielt die Soirée aber noch dadurch, dass die grosse Künstlerin zwei Lieder (neu, wie das Programm besagt,) von Richard Wagner gedichtet und componirt, vortrug: Der Engel. Schmerzen. Beide Gedichte wörtlich abgedruckt. — S. 392. »Richard Wagner ist in Wien eingetroffen.« — S. 398. **Aus Amsterdam**, den 3. December 1862. Ueber die Aufführung der Fauſt-Ouverture von Richard Wagner im erſten Concert des Cäcilien-Vereins am 13. November.)

3952. Echo. Zwölfter Jahrgang. 1862. (S. 73. Lohengrin. Vortrag gehalten im wiſſenſchaftlichen Verein in Berlin am 1. Februar 1862 von Prof. Dr. Goſche. — S. 161. **W. H. Riehl über Richard Wagner.** (Culturſtudien aus 3 Jahrhunderten.) — **Kunſt-Nachrichten.** — S. 111. Dresden. „S. M. der König hat dem Kapellmeiſter a. D. Hrn. Richard Wagner die ſtraffreie Rückkehr nach Sachſen bewilligt." (Dr. J.) — S. 303. Frankfurt a. M. Ueber die Aufführung des „Lohengrin" unter R. Wagner's perſönlicher Leitung, „ganz ohne Kürzung in ſeiner urſprünglichen Form." — S. 375. Leipzig. „Im Weißheimer'ſchen Concerte wurde die Ouverture zu den „Meiſterſingern in Nürnberg", einer 3actigen komiſchen Oper Richard Wagner's, unter des Componiſten Leitung aufgeführt, fand ſo lebhaften Beifall, daß die Compoſition wiederholt werden mußte.")

1863 3953. Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 58. Januar bis Juni 1863. Mit Beiträgen von ..... R. Wagner in Wien ... und vielen Ungenannten. **Leitartikel.** S. 191. Richard Wagner's „Ring des Nibelungen". Von Heinrich Porges. I. S. 203. II. S. 211. III. S. 221. IV. — **Kritiſches und Hiſtoriſches.** S. 15. Rückblick auf R. Wagner's

Concerte in Wien. Von F. P. Laurencin. — S. 61. Wilhelmine Schröder-Devrient und ihre Biographie.** — S. 110. Richard Wagner's „Meiſterſinger von Nürnberg". ** — Correſpondenzen. Prag. S. 7. Rienzi. S. 74. R. Wagner's Concert. — Wien. S. 13, 31. R. Wagner's Concerte. 8. — Petersburg. S. 108, 124. R. Wagner's Concerte. — Dresden. S. 125. Tannhäuſer. — Tagesgeſchichte. Perſonalnachrichten. S. 32, 51, 67, 83, 162. Notizen über R. Wagner's Concert-Reiſen in Prag und Petersburg. — S. 136. Ueber R. Wagner's drittes großes Concert in Petersburg am 21. März (2. April). Programm. — S. 178. „R. Wagner lebt gegenwärtig in Wien. Derſelbe ſoll von der Großfürſtin Helene von Rußland eine reizende Villa in der Schweiz zum Geſchenk erhalten haben." — Aufführungen. S. 117. Petersburg. — Neue und neueinſtudirte Opern: S. 43, 75, 101, 169, 229. Wagner. — Literariſche Notizen. „Bei B. Schott's Söhne in Mainz iſt dieſer Tage das Textbuch von R. Wagner's komiſcher Oper „Die Meiſterſinger zu Nürnberg" erſchienen." (Die Nummer d. N. Z. f. M. datirt vom 6. Februar 1863.) Vermiſchtes. S. 7. Unter den Medaillenportraits, welche den Kronleuchter des neu aufgebauten Stadttheaters zu Zittau umgeben ..... R. Wagner. — S. 209. „Zur Nachfeier des fünfzigſten Geburtstages von Wagner, welcher am 22. v. M. ſtattgefunden, brachte der kaufmänniſche Geſangverein, dann die Studenten der Univerſität und Technik in Wien, in Verbindung mit dem Hietzinger Geſangvereine dem Meiſter einen großen Fackelzug. In lautloſer Stille zog derſelbe (die Studentenverbindungen mit ihren Abzeichen) nach der Villa Wagner's in Penzing. Sodann wurde von den vereinigten Sängerchören der Matroſenchor aus dem „Holländer", der Pilgerchor ſowie noch mehreres Andere unter der Leitung des tüchtigen Chormeiſters Gottdank vorgetragen. Eine Deputation der Geſangvereine begab ſich zu Wagner, um ihn zu begrüßen, wobei Hr. Baier als Sprecher derſelben mit warmen Worten die Anſprache hielt. Eine zweite Deputation der Burſchenſchaften brachte nun Wagner ihre Glückwünſche dar, und begrüßte ihn im Namen der Studenten. Aus dem Siegfriedshorn (einem Petersburger Geſchenk) wurde nun in die Runde getrunken, während unten die Klänge des „Deutſchen Liedes" ertönten. Als Wagner auf den Balcon heraustrat, wurde er mit donnernden Hochs empfangen, und richtete herzliche Worte des Dankes an die Verſammelten, welche die gleiche Begeiſterung zu einer ſo ſchönen, erhebenden Feier vereinigt hatte.")

1863 3954. Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 59. Juli bis December 1863. Mit Beiträgen von ..... R. Wagner in Wien ... und vielen Ungenannten. (Leitartikel. S. 101. Zum Gedächtniſſe eines Freundes. Ein Stück muſikaliſcher Zeitgeſchichte. Von Hans v. Bülow.**) — S. 205, 213. Aphoriſtiſches über ſeltſame Harmonien, v. L. Köhler. — Kritiſches und Hiſtoriſches. S. 216. Richard Wagner in Löwenberg. Eugen von Blum. — Recenſionen. Carl Tauſig, der Ritt der Walküren; Siegmunds Liebesgeſang aus der Walküre von R. Wagner für das Pianoforte frei übertragen. 8. — Correſpondenzen. Peſt. S. 38. Wagner's Concert. — Prag. S. 189. R. Wagner's Concert. Franz Gerſtenkorn. — Tagesgeſchichte. S. 47. Ueber R. Wagner's zweites Concert im Peſther Nationaltheater am 28. Juli. — S. 173. Kürzeres über das am 5. November in Prag ſtattgefundene Concert unter R. Wagner's Leitung. (Siehe oben S. 189. Prag.) — S. 190. Notiz über die am 14. und 19. in Karlsruhe ſtattgefundenen Wagner-Concerte. — S. 201. „Richard Wagner verweilte in dieſen Tagen auf kurze Zeit in Berlin und begab ſich dann nach Löwenberg in Schleſien." — S. 219. „Richard Wagner dirigirte am 7. December das fünfte Concert des Orcheſtervereins in Breslau ....." — Neue und neueinſtudirte Opern. S. 15, 88, 107, 163, 228. R. Wagner. — Zeitgemäße Betrachtungen. S. 63, 200.)

1863 3955. **Süddeutſche Zeitſchrift für Theater und Muſik.** Herausgeber: **Dr. Wilhelm Koſſka.** 1863. № 1—13 (vom 4. Oktober bis 27. December.) (Ohne Titel und Regiſter.) 4°. (S. 32. Beſprechung der Schrift: „Das Wiener-Hofoperntheater." — S. 52. **Karlsruhe.** Programm zu der am 14. November ſtattfindenden „großen Muſikaufführung" unter perſönlicher Leitung Richard Wagner's. — „K." **Die große Muſikaufführung von Richard Wagner im Hoftheater zu Karlsruhe.** — S. 70. **Zukunftsmuſik.** — S. 73. **Karlsruhe, 23. November.** Ueber die wiederholte Muſikaufführung von Richard Wagner „am letzten Donnerstag" — S. 75. Karlsruhe, 16. Nov. „Man ſchreibt der „Nat. Ztg." über das Richard Wagner'ſche Concert von hier: ......" längerer Artikel. — S. 104. **Fünftes Konzert des Breslauer Orcheſter-Vereins unter Leitung des Herrn Richard Wagner am 7. Dezember.** (Schl. Z.) (Von Julius Schäffer, Director der Breslauer Sing-Akademie.))

3956. **Recenſionen und Mittheilungen über Theater und Muſik.** (IX. Jahrgang.) 1863. Erſtes Halbjahr. (Jänner—Juni.) Wien. Druck und Verlag von J. Löwenthal. 8 Folio. (**Aufſätze lokaler Gattung.** S. 209. Die Wiener Konzertſaiſon 1862—1863. — S. 337. Wiener Operntheater 1862—1863. Ueberſicht. — S. 341. Statiſtiſches Verzeichniß. Wagner: „Der fliegende Holländer" 9 Mal; „Lohengrin" 7 Mal; „Tannhäuſer", nachſtudiert, 3 Mal. — **Biographien und Nekrologe.** S. 143. „Der vormalige ſächſiſche Generalintendant, von Lüttichau, iſt am 16. Februar im 77. Jahre in Dresden geſtorben ......" — **Größere Theater- und Muſikberichte.** S. 67. Dresdner Theaterbericht. P. 25jähr. Tichatſcheck-Jubiläum am 27. Januar „...... „Rienzi" 64 Mal, „Tannhäuſer" 50 Mal, „Lohengrin" 19 Mal aufgetreten ......" — **Wiener Konzertbericht.** S. 11. Richard Wagner's „große Muſik-Aufführung" am 26. Dezember im Theater an der Wien. **Korreſpondenz-Nachrichten.** S. 30, pp. — Olmütz. „Tannhäuſer". — S. 127. F. — Prag. (— — Richard Wagner-Feier.) — **Kleine Chronik.** S. 111. R. Wagner in Prag. — S. 176. „Triſtan und Iſolde" in Prag. — S. 231. R. Wagner in Rußland. — **Lokales.** S. 18, 239, 288. Wagner's „Triſtan." — **Verſchiedenes.** S. 32. Programm zur dritten und letzten großen Muſik-Aufführung von R. Wagner im Theater an d. Wien d. 11. Jänner. — S. 368. „Friedrich Hebbel und Richard Wagner ſind in letzter Zeit und ſpeziell noch in den letzten Tagen Gegenſtand mancher Ovationen geworden ......Wagner erhielt in Penzing, wo er über Sommer wohnt, von zweien unſerer ſchon nicht mehr zu zählenden Geſangvereine zu ſeinem fünfzigſten Geburtstag einen Fackelzug ſammt obligater Anrede und Lorbeerkranz.")

3957. —— Zweites Halbjahr. (Juli—December.) Wien. (**Dramatiſche Literatur.** S. 630, 649. „Der Ring des Nibelungen". Ein Bühnenfeſtſpiel für drei Tage und einem Vorabend von Richard Wagner. Leipzig. J. J. Weber. 1863. C. L. — **Wiener Theaterbericht.** Operntheater. — S. 541. „Lohengrin". — S. 576. „Der fliegende Holländer". — **Journalſchau.** S. 684. Richard Wagner über das Wiener Operntheater. — **Kleine Chronik.** S. 832. „R. Wagner's für Dresden angekündigtes Konzert findet nicht ſtatt, da ihm die Mitwirkung der königl. Kapelle nicht geſtattet wurde.")

3958. **Recenſionen und Mittheilungen über bildende Kunſt.** Unter beſonderer Mitwirkung von **R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.** Wien, 1863. Zweiter Jahrgang. 8 Folio. (Die Nrn. 3, 6, 7—11, 13—18, 20—22 vom März bis

26. Decbr. geb. in einem Bande.) (S. 48. Ueber ein von Cäſar Willich in München gemaltes Porträt Richard Wagner's. Vergl. Nr. 3545.)

1863 **3959.** Orion. Monatsſchrift für Literatur und Kunſt, herausgegeben von Adolf Strodtmann. Hamburg. Verlag von Hoffmann & Campe 1863. Erſter Band. Lex.-8º. (S. 224. Richard Wagner und ſeine Muſikaufführungen in Wien. Von Eduard Kulke. — S. 222. Aus Wien und Öſterreich. 2. (Ueber den von R. Wagner in ſeinen Wienerconcerten dirigirten „Walküren-Ritt".)[66])

1864 **3960.** Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 60.[67]) Januar bis December 1864. Mit Beiträgen von ......R. Wagner in München ... und vielen Ungenannten. (Leitartikel. S. 341, 349, 357. Die Zukunft der Tonkunſt. (Namentlich mit Bezug auf die Symphonie, die Kirchenmuſik, das Oratorium und die Oper.) Vortrag in der dritten Verſammlung der deutſchen Tonkünſtler in Carlsruhe 1864 von Ludwig Eckardt. — Kritiſches und Hiſtoriſches. S. 61, 70, 80, 85, 95, 114. Ueber einige Operntexte der neueſten Zeit. F. v. A. — S. 185. Zur Operntext-Frage. Von Hermann Zopff.[68]) — Correſpondenzen. Breslau. S. 23. Richard Wagner's Concert. Eugen v. Blum. — S. 42. Wien. Richard Wagner's Mitwirkung im Carl Tauſig'ſchen Concerte. Dr. L. — Tagesgeſchichte. S. 191. „Richard Wagner wird demnächſt ſeinen dauernden Aufenthalt in München nehmen, da er an dem König Ludwig II. von Baiern einen hohen Verehrer ſeiner Tondichtungen gefunden, welcher, um ihn bleibend zu gewinnen, ihm ein Jahresgehalt von 1200 Gulden (?) verwilligt hat." — S. 335. „Dem Vernehmen nach ſoll Richard Wagner in Anerkennung ſeiner Verdienſte vom König von Baiern ein Geſchenk von 12000 fl. erhalten haben." — Neue und neueinſtudirte Opern: S. 34, 51, 59, 143, 163, 219, 247, 275, 299, 314, 325, 347, 355, 363, 371, 390, 399, 407, 419, 435, 445, 456, R. Wagner. — Vermiſchtes. S. 34. Zukunftsmuſik.)

3961. Süddeutſche Zeitſchrift für Theater und Muſik. 1864. (№ 1 bis 39. vom 3. Januar bis 25. September; ohne Titel und Regiſter.) (S. 25. Die Weimarer Hofbühne im Jahre 1863..... In der Oper erſchienen ..... Wagner (5 mal) ..... S. 159. München, 8. Mai. „Richard Wagner iſt vor einigen Tagen von Wien hieher angekommen. Seine Anweſenheit in der bairiſchen Hauptſtadt hat zu vielerlei Gerüchten Veranlaſſung gegeben ....." S. 160. (Neueſte Beiträge zur deutſchen Poeſie von Richard Wagner.) — S. 168. München, 13. Mai. „Die Bayr. Ztg. gibt jetzt officiell zu, daß Richard Wagner vom König eine ſorgenfreie Exiſtenz erhalten habe; ....." — S. 213. — l. — Breslau, 22. Juni. Längerer Bericht aus d. Schleſiſchen Zeitung über die Aufführung des „Tannhäuſer" mit Niemann. — S. 279. München. „Der Bildhauer Zumbuſch hat von Sr. Majeſtät dem regierenden König den Auftrag erhalten, die Büſte des ſich gegenwärtig in Starnberg aufhaltenden Componiſten Richard Wagner in Marmor auszuführen; ....." Vergl. Nr. 3549.)

1865 **3962.** Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 61. Januar bis December 1865. Mit Beiträgen von ......R. Wagner in München ... und vielen Ungenannten. (Leitartikel. S. 317, 325. Die erſte Aufführung von Fr. Liſzt's Oratorium „Die heilige Eliſabeth" auf dem erſten ungariſchen Muſikfeſte. Von H. v. Bülow. — S. 365, 373. Die erſte Aufführung von R. Wagner's „Triſtan und Iſolde" und ihre Bedeutung für das Kunſtleben der Gegenwart. Von Heinrich Porges. — Recenſionen. S. 303, 347, 357. J. G. Alfeld. „Triſtan und Iſolde" kritiſch beleuchtet. — Correſpondenzen. Dresden. S. 281. Schnorr's Leichenbegängniß. — München. S. 163, 217. „Triſtan und Iſolde". — S. 224, 253, 261.

Richard Wagner's „Triſtan und Iſolde" Von Prof. Nohl. — Tagesgeſchichte. S. 106. Ueber eine Tannhäuſer-Aufführung in München am 5. März. — S. 228. „Richard Wagner erhielt vom Könige von Baiern zu ſeinem Geburtstage eine ſchöne Vaſe mit Scenen aus dem „Lohengrin" von Wuſtlich künſtleriſch ausgeführt." — S. 407. „Richard Wagner iſt in Wien angekommen, um daſelbſt mehrere Aerzte wegen ſeiner Geſundheit zu conſultiren." — Neue und neueinſtudirte Opern: S. 7, 23, 31, 59, 115, 176, 194, 204, 211, 237, 263, 407, 425, 446, 463. Wagner. — Todesfälle. S. 273. Schnorr. — Vermiſchtes. S. 263, 291. Triſtan-Honorar.)

1865 3963. **Allgemeine Musikalische Zeitung.** Neue Folge, redigirt von **Selmar Bagge.** III. Jahrgang. Mit dem Bildniss von Carl Reinecke. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. 1865. 4°. (2. Semester. № 27–52.) **Leitartikel, historische, ästhetische und andere Aufsätze.** S. 633. Ludwig Schnorr von Carolsfeld, gestorben am 21. Juli 1865. A. S. — **Neue oder wichtigere Werke in Berichten besprochen.** S. 436, 456. »Tristan und Isolde«. München. — **Mittheilungen aus anderen Journalen, Zeitungsschau.** S. 448, 472. Ueber Triſtan und Iſolde in München. — S. 552, 600. Die Wiener „Recenſionen" und R. Wagner's Triſtan und Iſolde.)

3964. **Symphonia.** Fliegende Blätter für Muſiker und Muſikfreunde. Dritter Jahrgang. Leipzig. Verlag von C. F. Kahnt. 1865. gr. 8°. (S. 49. Die Tonkünſtler-Verſammlung zu Deſſau. S. 53. Aufführung der Ouvertüre zu „Die Meiſterſinger von Nürnberg" am 28. Mai. S. 67. Richard Wagners Urtheil über Louis Spohr. — S. 97. Die Entſtehung des Muſikdrama und der Oper. — **Feuilleton.** S. 35. München. Ueber die am 5. Febr. zum 2. Male ſtattgefundene Aufführung des „fliegenden Holländer" unter Fr. Lachner's Leitung.)

3965. **Feſt-Zeitung für das Erſte deutſche Sängerbundfeſt in Dresden.** 1865. Herausgegeben vom Feſtausſchuß. (16 Nummern. Vom 1. Mai — 8. Auguſt.) Folio. (S. 9. Zur Richard Wagner-Frage. Der engere Ausſchuß. — S. 39. Eingeſandt. Zur Richard Wagnerfrage. Görlitz, den 19. Juni 1865. Otto Rehringer, Kaufmann.)

3966. **Deutſche Blaetter.** Literariſch-politiſches Sonntags-Blatt 1865. (Verleger und Herausgeber: Ernſt Keil.) (52 Nummern; Nr. 1 fehlt.) (Umſchau. S. 36. Richard Wagner. — S. 66. Ein junger König. — S. 113. Ein Abend bei Julius Moſen. Anna Löhn. (S. 114. Moſen über Wagner'ſche Compoſitionen.)

1866 3967. **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Band 62. Januar bis December 1866. Mit Beiträgen von ...... R. Wagner in Luzern, ... und vielen Ungenannten. (Nr. 7 fehlt!) (**Leitartikel.** S. 1. Zur Lage. Fr. B. — S. 246. Theſen und Gloſſen zur Geſchichte der Oper. Von Rudolf Benfey. — S. 309. Telramund und Herr Otto Jahn. S. 333, 369. Lohengrin und Herr Otto Jahn. **Bertram.** — S. 77, 85, 129, 137, 145, 157. Die erſte Aufführung von R. Wagner's „Triſtan und Iſolde" und ihre Bedeutung für das Kunſtleben der Gegenwart. Von Heinrich Porges. — **Recenſionen.** S. 260. Arrangements. Richard Wagner, Friedensmarſch aus der Oper: „Rienzi" für d. Pianoforte zu 4 Händen. — Großes Ballet aus der Oper: „Rienzi" für 2 Pianoforte zu 8 Händen. D......g. — **Correſpondenzen.** München. S. 62. Oper („Lohengrin"). — Bremen. S. 91, 140. Lohengrin. W. Kreßmann. — Königsberg. S. 118. Oper, Rienzi. — **Tagesgeſchichte.** S. 7. „Wagner hat in Vevey ſeinen Aufenthalt genommen." — S. 14. „Richard Wagner hat ſich von Vevey auf eine Villa in der Nähe von Genf begeben." — S. 143. „Der König von Italien hat Richard Wagner das Offizierskreuz des Ordens vom hl. Mauritius und Lazarus überſenden laſſen. Der Landesherr Giuſeppe Verdi's iſt der erſte Fürſt, welcher den größten lebenden deutſchen Meiſter zu decoriren gewußt!" — Neue und neueinſtudirte Opern: S. 14, 23, 30, 47, 83, 93, 111, 142, 152, 171, 179, 186, 196, 215, 299, 314, 322, 355, 403, 418, 427, 434. Wagner. — Vermiſchtes. S. 23. Eckardt's Wagner-Vorträge. — S. 187. Triſtan-Teppich. — S. 187. „Im Münchener Kunſtverein wurde ein für Wagner ſeitens ſeiner Verehrer beſtimmter ſilberner Lorbeerkranz, von Quellhorſt gearbeitet, längere Zeit ausgeſtellt und hierauf dem Autor überſandt." — S. 323. Lohengrinorden. — S. 383. Wagner-Enten.)

1867 3968. **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Band 63. Januar bis December 1867. Mit Beiträgen von ...... R. Wagner in Luzern ... und vielen Ungenannten. Leitartikel. S. 17, 29, 39. Ueber das Verhältniß der Muſik zu den anderen Künſten. Von O. Drönewolf. — S. 53, 73, 109. R. Wagner und der deutſche Styl. Von Heinrich Porges. — S. 129, 137, 149. Ein Verſuch, zu wecken und zu mahnen. Vortrag, gehalten am 41. Stiftungsfeſte des „Allgemeinen Geſangvereines" zu Quedlinburg von O. Drönewolf. — S. 249, 261, 277, 285. Der Lohengrin in München. Peter Cornelius. — S. 325, 337. Der Tannhäuſer in München. Peter Cornelius. — S. 406. Lohengrin noch einmal. Franz Müller. — Schriften kritiſch-hiſtoriſchen Inhalts. S. 309, 320. Franz Müller, Lohengrin und die Gral- und Schwan-Sage. O. Drönewolf. — Correſpondenzen. München. S. 205. Concert zu Wagner's Geburtstag. Tagesgeſchichte. S. 229. „Richard Wagner iſt in die Schweiz abgereiſt ohne in München die Aufführung ſeines mit ſo ungewöhnlicher Sorgfalt und Ausſtattung vorbereiteten „Lohengrin" abzuwarten. ...." — S. 247. Auszeichnungen durch den König von Bayern nach der Lohengrin-Aufführung; Abſendung eines huldvollen Telegramms an R. Wagner; Zuweiſung der ganzen Einnahme von ungefähr 3000 fl. an den Theater-Penſionsfond. — Neue und neueinſtudirte Opern: S. 43, 98, 127, 146, 162, 214, 230, 238, 258, 282, 306, 314, 323, 360, 371, 427, 435, 464. Wagner. — Literariſche Novitäten: S. 91. Herz: Däniſche Ueberſetzung von Wagner's „Oper und Drama". — S. 215. Wagner: Oper und Drama, 2. Aufl. — Muſikaliſche Novitäten: S. 51. Wagner: Octavausgabe der 3. Scene aus „Lohengrin". — Vermiſchtes. S. 455. Ueber Rohl's Wagner-Artikel im „Braunſchweiger Tageblatt".)

3969. **Neue Allgemeine Zeitschrift für Theater und Musik.** 1867. Leipzig. Yourÿ v. Arnold, Verantwortl. Redacteur. gr. 8°. Original-Aufsätze. (S. 3, 29, 60. Der Einfluss des Zeitgeistes auf die Entwickelung der Tonkunst, von Y. v. Arnold. — S. 317, 369, 384, 414, 445. Die Oper und der Literaturgeist. Ein Wort zur Operntextreform, von Franz Hirsch. — S. 428, 443, 457, 491, 510, 522, 537, 555, 569, 593, 627, 639, 652. Betrachtungen über die Kunst der Darstellung im Musikdrama, von Y. v. Arnold. — Wissenschaftliche Analysen. S. 126, 144, 158, 174, 191, 208. Lohengrin und die Gral- und Schwan-Sage. Ein Skizzenbild u. s. w. von Franz Müller. — S. 644, 656, 704, 723, 754, 769. Iphigenia in Aulis, Oper in drei Akten von J. C. von Gluck. Nach Richard Wagner's Bearbeitung. Klavierauszug von Hans von Bülow. — Correspondenzen und Notizen. S. 659, 671. München, den 1. October. Längere

Beſprechung über eine am 29. v. M. unter Leitung des Hofcapellmeiſters Hrn. H. v. Bülow ſtattgehabte ungekürzte „Lohengrin"-Aufführung. (Auf Wunsch mitgetheilt aus der neu erschienenen Zeitschrift: »Süddeutsche Presse« Nr. 1 u. 2.)

1867 3970. **Zellner's Blätter für Theater, Muſik und bildende Kunſt.** XIII. Jahrgang. Wien. 1867. gr. Folio. Erſcheinen jeden Dienſtag und Freitag. (Ohne Titel u. Regiſter. Nr. 3 bis 104. — Die Nrn. 1, 2, 36 fehlen.) — (S. 26. „Richard Wagner gedenkt nach Paris zu überſiedeln. Er will daſelbſt eine Oper unter dem ſeltſamen Namen: „Der Ouragan" zur Aufführung bringen". — S. 60. „Gasperini der begeiſterte Anhänger Wagner's ...... hat einen Almanach der Zukunftsmuſiker herausgegeben". — S. 84. „Gasperini in Paris hat einen Almanach der Fortſchrittsmuſiker herausgegeben". — S. 87. München, 11. d. M. (März) „Richard Wagner iſt hier angekommen ......" — S. 106. In Olmütz kam Wagner's „Der fliegende Holländer" zur erſten Aufführung. — S. 121. „Richard Wagner iſt wieder in München und leitet mit Bülow die Coſtüm- und Decorationsproben für „Lohengrin" ......" — S. 180. München. Ueber ein in der Weſtendhalle vom Capellm. J. Gungl aus Anlaß des 54. Geburtstages Richard Wagner's veranſtaltetes Feſtconcert. — S. 190. Literariſches. „Lohengrin und die Gral- und Schwan-Sage". Von Franz Müller. Kritik von J. A. — S. 199. München. „Nach langen Kämpfen und Intriguen fand am 16. Juni die erſte Aufführung von R. Wagner's „Lohengrin" vor übervollem Hauſe und bei erhöhten Eintrittspreiſen im Hoftheater ſtatt ......" Ausführlicher Bericht. — S. 206. Correſpondenzen. Aus München. 21. Juni — Neue Vorbereitung zu Wagner'ſchen Opern. F. — S. 347. Graz. „Die am 23. d. M. erfolgte Wiederaufführung von Richard Wagner's „Lohengrin" muß als ein muſikaliſches Ereigniß bezeichnet werden ......" Weiterer Bericht darüber. — S. 381. „Wir ſind erſucht worden, die Direction des Hofoperntheaters zu interpelliren, warum ſeit längerer Zeit auf dem Repertoire keine Wagner'ſche Oper erſcheint." — S. 387. Antwort und Begründung auf vorige Notiz.)

3971. **Aeſthetiſche Rundſchau.** Wochenſchrift. Verantwortlicher Redacteur und Herausgeber: A. Czeke. Zweiter Jahrgang. Wien. 1867. (Ohne Titel und Regiſter. Vom 30. Jänner bis 31. Mai; es fehlen die Nrn.: 1, 2, 3, 11, 12.) 8°. (S. 102, 148. Die Miſſion der Kunſt mit beſonderer Rückſicht auf die Gegenwart. Von Louiſe Otto. Leipzig — Matthes. Franz Kubiczek. (Vergl. Nr. 3745.) S. 140. Das Muſikdrama der Zukunft. W. R—nbeſſer. Eine Beſprechung und Erzählung der Dichtung des „Ring des Nibelungen". — S. 159. Ueber eine Aufführung des „fliegenden Holländer" im Wiener Hofoperntheater.)

1868 3972. **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Band 64. Januar bis December 1868. Mit Beiträgen von ...... R. Wagner in Luzern ..... und vielen Ungenannten. (Nr. 30 fehlt.) (Leitartikel. S. 1. Beim Jahreswechſel. Peter Cornelius. S. 162. Lohengrin in München. Ludwig Nohl. — S. 245. Aus Paris über die „Meiſterſinger". W. Langhans. — S. 273, 313, 321. Richard Wagner's „Meiſterſinger von Nürnberg". Von Heinrich Porges. — S. 283. Die Tonkünſtlerverſammlung in Altenburg. Concertbericht über den vierten Tag. Hermann Zopff. (Aufführung von R. Wagner's „Liebesmahl der Apoſtel".) — S. 285. Richard Wagner's neueſte Schrift. Deutſche Kunſt und deutſche Politik. Leipzig. J. J. Weber 1868. 8. 112. I. S. 300. II. S. 308. III. — S. 449. Dr. Franz Brendel. (Nekrolog.) — Correſpondenzen. Caſſel. S. 156. Wagner's „Lohengrin". — München. S. 238. Wagner's Meiſterſinger. — Paris. S. 286. Wagner's „Meiſterſinger". — Neue und neueinſtubirte Opern: S. 7, 43, 103, 131, 151, 159, 206, 235, 243, 251, 279, 293, 330, 339, 346, 355, 371, 387, 407, 415. Wagner. — Literariſche Novitäten: S. 167, 183, 311. Wagner: Oper und Drama. Deutſche Kunſt und deutſche Politik. — Vermiſchtes. S. 167. Wagner's „Meiſterſinger", im Clavierauszug. — S. 339. Erwerb von Wagner's Werken. S. 363, 458. Ueberſetzung derſelben. — S. 347. Die „Couliſſe" über Wagner. — S. 417. Dr. Franz Brendel. Todtenanzeige. — S. 435. Brendel's Todtenfeier und Begräbniß. — Journalſchau. S. 265. Richard Wagner's „Meiſterſinger" und die gegneriſche Kritik. — Correſpondenz. St. Petersburg. S. 423, 432. Ein Brief an R. Wagner von Alexander Séroff. (Aus dem Franzöſiſchen überſetzt.) St. Petersburg, 16. (20.) October 1868.)

1868 3973. **Monatshefte für Theater und Muſik.** Herausgegeben von Dr. Leop. Ritter von Sacher-Maſoch. Redigirt von Dr. Hans v. Zwiedineck-Südenhorſt. Jahrgang I. 1868. (Ohne Titel und Regiſter.) 8°. (Graz.) Vor der erſten Nummer: Programm der „Monatshefte für Theater und Muſik" ...... »Vor Allem aber wird es die Aufgabe dieses Unternehmens sein, die neue Richtung in der Musik, welche durch Richard Wagner und Franz Liszt begründet wurde, auf das kräftigste zu unterstützen ......« (S. 8. „Viel Feind viel Ehr'!" Dr. Hans v. Südenhorſt. — S. 108. Ludwig Eckardt über Richard Wagner. Hans v. Südenhorſt. — S. 138. Lohengrin in München. Ludwig Nohl. — S. 179. Hebbels Verhältniß zu einigen Muſikern. (Schumann, Rubinſtein, Cornelius, Bülow, Liſzt und Wagner.) Eduard Kulke. — S. 187. Richard Wagner's „Meiſterſinger". — S. 225. Ueber die erſte Aufführung von R. Wagner's „Meiſterſinger von Nürnberg". Mitgetheilt von Dr. Julius Lang. — S. 262. Aus Paris über die „Meiſterſinger". — S. 314, 373. Die deutſche Kunſt unter der Herrſchaft der Reaction. (Aus Richard Wagner's „Deutſche Kunſt und deutſche Politik".) — S. 461. Franz Brendel †. Hans von Südenhorſt.)

3974. **Signale für die muſikaliſche Welt.** Herausgegeben von Bartholf Senff. Sechsundzwanzigſter Jahrgang. Leipzig. Verlag von Bartholf Senff. 1868. 8°. (S. 665. Die Meiſterſinger von Nürnberg von Richard Wagner. Zum erſten Mal aufgeführt in München am 21. Juni 1868. München, 22. Juni 1868. Richard Pohl. — Dur und Moll. S. 385. Notiz, den jetzigen Eigenthümer von R. Wagner's Haus in München (Beſitzer der „Neueſten Nachrichten", Hrn. Knorr) betreffend. — S. 654. Ueber ein Geſchenk R. Wagner's an Sänger Nachbaur nach einer Probe der Meiſterſinger. ;— „Das neue Buch von R. Wagner „Deutſche Kunſt und deutſche Politik" iſt ſoeben (Juni) im Verlage von J. J. Weber in Leipzig erſchienen. S. 909. Notiz über „Lohengrin" in St. Petersburg. Erwähnung eines Briefes v. R. Wagner an Seroff. — S. 875. Ueber den Aufenthalt Wagner's in Streſa am Lago maggiore (October). — S. 1038. Ueber die Anweſenheit der Kaiſerin v. Rußland in der 8. Vorſtellung der „Meiſterſinger" in München.)

3975. **Zellner's Blätter für Theater, Muſik und bildende Kunſt.** XIV. J. 1868. (Wien.) (Ohne Titel und Regiſter — 23 Nummern und Monat December fehlen.) (S. 115. „Salvatore Marcheſi hat ſoeben die italieniſche Ueberſetzung von Wagner's „Lohengrin" beendet ......" — S. 161, 168. Ueber den Geſchmack des Publicums. Von Heinrich Ehrlich. — S. 179. München. Ueber die Vorbereitungen und Studien zu Wagner's „Meiſterſinger von Nürnberg". — S. 201. Aus München. 23. Juni (Richard Wagner's „Meiſterſinger von Nürnberg".) A. B. — München. 29. Juli. Ueber die am 16. Juli zum ſechſten Male gegebenen „Meiſterſinger". — S. 287. „Die Forderungen R. Wagner's für „Die Meiſterſinger von Nürnberg“, die er an das Dresdener Hoftheater ſtellte, waren folgende: . . . .“ — S. 306. (K. k. Hofoperntheater.) „Wagner's „Lohengrin“, nach nahezu dreijähriger Pauſe wieder ins Repertoire eingereiht . . . . . .“ Ausführlicher Bericht. Z. — S. 308. Ueber die Erwerbung des Eigenthumsrechtes aller Wagner'ſchen Opern für ganz Italien durch den Mailänder Muſikverleger Lucca.)

1868 3976. **Deutſche Blaetter.** Literar.-polit. Feuilleton-Beilage zur Gartenlaube. 1868. (Herausgeber Dr. **Albert Fränkel.**) (52 Nummern; Nr. 41 fehlt.) (**Umſchau.** S. 107. „Die Meiſterſinger in Nürnberg.“ (Ueber die am 21. Juni in München erfolgte erſte Aufführung.) — S. 112. Ein moderner Meiſterſinger. — S. 175. Künſtleriſches Glaubensbekenntniß Roſſini's. — S. 180. Deutſche Kunſt und Politik. — S. 207. Wagner über Roſſini. — Vom Büchermarkt. S. 103. Richard Wagner's neu erſchienene Schrift „Deutſche Kunſt und deutſche Politik“. — S. 191. „Oper und Drama“. Zweite Auflage. (Beſprechungen.))

3977. **Die Tonhalle.** Organ für Muſikfreunde. Mit Illuſtrationen. Verantwortlicher Redacteur Dr. **Oscar Paul.** Leipzig 1868. (Angefangen mit № 1 am 23. März.) gr. 8°. (Ohne Titel u. Regiſter.) S. 157. „Richard Wagner hat Herrn Emil Siebert in München zum Generalbevollmächtigten betreffs der Erlangung des Aufführungsrechtes ſeiner neueſten Oper „die Meiſterſinger“, ſowie überhaupt ſeiner ſämmtlichen Bühnenwerke beſtätigt . . . . .“ — S. 163. Richard Wagner. (Mit Porträt.) (Siehe: S. 49 u. Nr. 624 (Bd. I.).) — S. 219. München. Aus den Proben von Wagner's „Meiſterſingern“ . . . . . . — S. 220. München. Bericht über die erſte Aufführung der „Meiſterſinger“. — Blumenleſe aus den kritiſchen Stimmen der Preſſe. — S. 232. München. Aufzählung der bei der erſten Meiſterſinger-Aufführung anweſenden Theaterdirectoren, Regiſſeure, Kapellmeiſter, Muſikdirectoren, Tonkünſtler, Opernſänger, Kunſtfreunde und Journaliſten. — S. 234. München. Zwei Artikel über die „Meiſterſinger“. — Paris. Urtheil eines franzöſiſchen Kritikers im Temps über die erſte Aufführung von R. Wagner's „Meiſterſinger“. — S. 373, 404, 420. Richard Wagner's „Meiſterſinger“ in München. Von Peter Cornelius. — S. 380. Heinrich Laube über Richard Wagner.

1869 3978. **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Begründet von **Robert Schumann.** Fortgeſetzt bis zum vierundſechzigſten Bande von Franz Brendel unter Mitwirkung von Künſtlern und Kunſtfreunden. Band 65. Januar bis December 1869. Mit Beiträgen von . . . . . . Wagner in Luzern . . . . und vielen Ungenannten. Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig. (**Leitartikel.** S. 29, 31. Die Neubeſetzung der „Meiſterſinger“ in München. Von Ludwig Nohl. — S. 54, 61. Wagner's Meiſterſinger auf der Dresdener Hofbühne. F. Stade. — S. 89. Franz Liſzt in Weimar. Ein Gedenkblatt. Franz Müller. — S. 97, 105. Franz Müller: Die Meiſterſinger von Nürnberg. (München, Chr. Kaiſer.) I. S. 201. II. — S. 137. Zur Verſöhnung. L. R. (Wagner's „Judenthum in der Muſik“ betreffend.) — S. 148. Die Darſtellung des „Rienzi“ in Berlin. Von Ludwig Nohl. — S. 165. Wandernde Melodien. Von Wilhelm Tappert. — S. 180. Richard Wagner's „Judenthum in der Muſik“ und Dr. Hanslick's Kritik deſſelben. Von J. C. Benzeni. — S. 283. Ein Beſuch in der königlichen Muſikſchule zu München. — S. 315, 321. Richard Wagner's „Rheingold“ in München. Von Rd. St. (Am Schluſſe gezeichnet Dr. J.) — S. 357, 370, 379. Richard Wagner. Sein Leben und ſein Schaffen. Ein populärer Vortrag von Ludwig Nohl. — **Correſpondenzen.** Mainz. S. 102. Lohengrin. — Dresden. S. 200. Meiſterſinger. —

S. 249. München. Oper —e. — Neue und neueinſtudirte Opern: S. 26, 43, 59, 67, 95, 127, 134, 171, 178, 202, 211, 217, 235, 259, 319, 339, 367, 394, 423. Wagner. — Muſikaliſche Novitäten. S. 95. Depreſſe: Meiſterſingerouvertüre zu acht Händen. — Journalſchau. S. 51. Hans Wachenhuſen gegen Richard Wagner, in dem von erſterem redigirten illuſtrirten Volksblatte: „Der Hausfreund". № 14. Jahrg. 1869. — Vermiſchtes. S. 7. Wagner, Augsb. Allgem. Zeitung. — S. 267. Beſetzung der Meiſterſinger in Wien. — S. 287. Meiſterſingerproben in Berlin. — S. 328. Hans Richter's Erklärung. (Vergl. Nr. 1495—1498. (Bd. I.)) — S. 347. Bülow's Abſchiedsſchreiben, bei dem Ausſcheiden aus ſeiner Stellung als Direktor der Münchener K. Muſikſchule an die Eleven. ddo. 6. Auguſt.)

1869 3979. **Signale für die muſikaliſche Welt.** Siebenundzwanzigſter Jahrgang. Leipzig. 1869. (S. 129. Tonkünſtler der Gegenwart. Hans von Bülow. F. R. — S. 241. Die „Meiſterſinger" in Carlsruhe. Richard Pohl. — S. 369. Jenſeits und dieſſeits Wagner. Hiſtoriſche Skizze von L. Köhler. — S. 371. Lohengrin in Stuttgart. M. B. — S. 721. Der Krakehl um das „Rheingold" in München. (Nach den „Münchener Nachrichten".) 29. Auguſt. — S. 769, 785, 801, 817, 833. „Das „Rheingold." Vorſpiel zu der Trilogie „Der Ring des Nibelungen". Von Richard Wagner. Erſte Aufführung zu München am 22. Sept. 1869. I.—V. — Dur und Moll. S. 10. Bericht aus dem „Wiener Fremdenblatt" über das erſte Auftreten Niemann's als „Tannhäuſer". — S. 61. Ueber „Eine Erinnerung an Roſſini" von Richard Wagner; enthalten in der Beilage zu Nr. 352 der Augsburger „Allgemeinen Zeitung". — S. 231. Deſſau, 2. Februar. Bericht über die ſeit dem 29. Januar im Herzogl. Hof-Theater wiederholt in ſo „abgerundeten Darſtellungen" zur Aufführung gebrachten „Meiſterſinger von Nürnberg". — S. 393. Angebliches Citat aus einem in der «Chronique illustrée» veröffentlichten Briefe R. Wagner's. [Widerlegt. Siehe S. 24, Erſte Abth. Gedruckte Briefe 1869.] — S. 659. Ueber das Entlaſſungsgeſuch des Hofkapellmeiſters Hans v. Bülow in München. — S. 695. Ueber die Decorationen zu Wagner's „Rheingold". — S. 711. Ueber die Aufführung von „Rheingold" in München. — S. 756. Leipzig. Rienzi-Aufführung. — S. 775. „Eines der größeren Theater in Bologna ſoll die Abſicht haben, Wagner's „Lohengrin" in Scene zu bringen" (??). — S. 1044. Weimar, 30. Nov. Bericht über die erſte Aufführung der „Meiſterſinger" am 28. Nov.)

3980. **Die Tonhalle.** Leipzig 1869. (Ohne Titel u. Regiſter.) (S. 7. Muſikbrief aus Berlin. Von O. Gumprecht. „Der fliegende Holländer" ...... — S. 30. Richard Wagner hat bereits den dritten Theil ſeiner „Nibelungen" vollendet und iſt die Partitur an den Muſikdirector Richter in München geſendet. Sobald der vierte Theil vollendet iſt, wird im Glaspalaſte auf einem eigens erbauten Theater, das ganz den Intentionen Wagner's und dem Projecte zu einem großen Opernhauſe auf den Anlagen, das noch nicht aufgegeben iſt, und zu dem eine großartige Straße führen ſoll, entſpricht, das Werk aufgeführt" (??). — S. 76, 149. München. Ueber Gluck's Oper „Iphigenie" nach R. Wagner's Bearbeitung. — S. 90. „Die Meiſterſinger von Nürnberg." Von R. Wagner. Nach der Dresdner Aufführung beſprochen von Ludwig Hartmann. — S. 107. Paris. R. Wagner wird hier erwartet, um die Neueinſtudirung des „Rienzi" zu überwachen, ..." — S. 109. Wien. Niemann als „Lohengrin". — S. 142. „Der Lohengrin" macht in Amſterdam und Rotterdam volle Häuſer; die Titelrolle ſingt Grimminger ......" — S. 174. Ueber R. Wagner's Judenthum in der Muſik. — S. 236. Eduard Hanslick über R. Wagner's Schrift „Das Judenthum in der Muſik". (Aus der

»N. Fr. Presse«.) — S. 241. 257. Die Melodik in den „Meiſterſingern von Nürnberg" von Richard Wagner. Beſprochen von Ludwig Hartmann. — S. 270. Richard Wagner's Oper „Rienzi" in Paris, von M. von K. — S. 302. Wieder eine Flugſchrift. Kritik über die Schrift: „Herr Eduard Devrient und ſein Styl" von Wilhelm Drach, Pſeudonym für Richard Wagner. K. J. — S. 398. Rienzi. „R. Wagner's Rienzi iſt im Théâtre lyrique zu Paris fünfundzwanzigmal aufgeführt worden und hat im Ganzen 61,570 Francs ergeben, es kommen ſomit auf die einzelne Vorſtellung 2462 Francs. — S. 401, 418, 433. Das Judenthum in der Muſik. Von Albert Hahn. Beſprechung von 4 Gegenſchriften. — S. 411. Der Wagner-Cultus in München. — Joachim und Wagner. — S. 428. München. Ueber die Aufführung von „Triſtan und Iſolde" mit Hrn. u. Frau Vogl z. erſten Male. Ueber die bevorſtehende „Rheingold"-Aufführung am 27. Aug. — S. 449, 465, 481, 497. Das Juden- und das Heidenthum in der altchriſtlichen Muſik. Von Dr. Albert Thierfelder. — S. 483. Das Judenthum in der Muſik. Von Albert Hahn. (Nachtrag.) — S. 509. Anti-Wagnerianer. — S. 518. Albert Niemann. (Mit Portrait als Lohengrin.) — S. 571. Rheingold-Decorationen. — S. 588. Theaterzettel zu „Rheingold". Anweſende Fremde. — S. 597. Muſikbrief aus München. Dr. S. Ueber die Abſage von „Rheingold". — S. 602, 603. „Rheingold" betreffende Notizen. — S. 636. München. Ueber die erſte Aufführung von „Rheingold" am 22. Sept. — London. Mr. Walter Bache aus Birmingham, gegen Henry F. Chorley im Athenäum für Wagner. — S. 645. Der Dresdner Theaterbrand. Von Ludwig Hartmann. Vergl. die Abbildung: „Ruinen des Dresdener Hoftheaters" unter bildliche Darſtellungen. — S. 660, 677. Muſikbrief aus München. Von Dr. S. Kritik über „Rheingold". — S. 669. Ueber die dritte Aufführung von „Rheingold". — S. 685. Porzellanfiguren aus Wagner's Werken.

1869 3981. Deutſche Blaetter. 1869. (52 Nummern; Nr. 11 fehlt.) (Umſchau.) S. 20. Eine neue Schrift Richard Wagner's. — S. 32. Ueber die Aufführung der „Meiſterſinger" in Dresden, Karlsruhe und Deſſau. — S. 56. Offene Antworten. (Julius Lang betreffend.) — S. 80. Neue Bühnenwerke. Ueber R. Wagner's „Rheingold". — S. 84. Empfindlicher Hieb. — Verſchiedenes. S. 101. Ueber eine für S. M. den König allein gegebene Aufführung des „Lohengrin" am 12. d. M. (Juni 1869.) — S. 117. Eine Kunſtwoche in München. — S. 151. Ein junger König. S. 152. Honorare für Wagner'ſche Opern. — Unſichtbares Orcheſter. — S. 160. Zum Wagner-Zank.

3982. Münchener Propyläen. Wochenſchrift für Literatur, Theater, Muſik und bildende Kunſt. I. Jahrgang 1869. gr. 8°. (Ohne Titelblatt und Regiſter.) (S. 259. Brief v. Dr. Hans v. Bülow, k. Hofkapellmeiſter (München, 6. März 1869), an den Redacteur der Propyläen, eine Tannhäuſer-Kritik des Muſikreferenten „F. Pl." betreffend. — Vom Büchertiſch. S. 276. Längere Beſprechung von R. Wagner's Broſchüre: „Das Judenthum in der Muſik." — S. 399. Franz Müller's Buch: „Die Meiſterſinger von Nürnberg." — Vermiſchtes. S. 116. Ueber die 1. Aufführung der „Meiſterſinger von Nürnberg" in Dresden. — S. 617. Anzahl der Aufführungen von Wagner's „Rienzi" in Paris und Erträgniß der Oper im Ganzen und durchſchnittlich für eine Vorſtellung. — S. 696. Notiz über den Eintritt R. Wagners in die Geſellſchaft der franzöſiſchen Dramatiker und Componiſten. — S. 982. „R. Wagner ließ ſich durch Auber als Mitglied des Pariſer Opern- und Schauſpieldichter-Vereins vorſchlagen." — Wochenbericht über die Münchener Theater. (Ausführlichere Beſprechungen.) S. 11. Fliegender Holländer. — S. 91. Iphigenia in Aulis. — S. 235, 1211. Tannhäuſer

S. 547. Lohengrin. — S. 619. Triſtan und Iſolde. — S. 642. Die Meiſterſinger von Nürnberg. — S. 857. Notiz. S. 952. Ausführliche Beſprechung über die 1. Aufführung des „Rheingold" am 22. Sept.)

1870 3983. **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Band 66. Januar bis December. 1870. Mit Beiträgen von .... R. Wagner in Luzern .... und vielen Ungenannten. (Leitartikel. S. 45. Joſeph Tichatſcheck und ſein Jubiläum. — Z. — S. 141, 149. Ueber die Verbindung der Künſte auf der Bühne. Dr. Hm. Zopff. — S. 235. Ludwig II. von Baiern, und die Kunſt. — S. 333. Der „Fliegende Holländer" in London. Ferdinand Ludwig. — S. 433. Richard Wagner's Muſikdramen und die Sittlichkeit. M. — Correſpondenzen. S. 133. „Lohengrin" in Brüſſel. — S. 255. Die „Walküre" von R. Wagner auf der Hofbühne in München. — Tagesgeſchichte. Neue und neueinſtudirte Opern. S. 11, 22, 99, 119, 127, 137, 146, 175, 185, 195, 206, 237, 250, 267, 329, 362, 393, 421, 477, 489. Wagner. — Literariſche und muſikaliſche Novitäten. — S. 289. Tellkopf: Ring der Nibelungen. — S. 383. Wagner: Beethoven. — Vermiſchtes. S. 99. Götterdämmerung. — S. 158. Zwei Briefe Richters. Aus der Brüſſeler »La Chronique« überſetzt. (Brüſſel, 23. März 1870.))

3984. **Signale für die muſikaliſche Welt.** Achtundzwanzigſter Jahrgang. Leipzig. 1870. (S. 177, 193. Das muſikaliſche Jahr 1869. Ein Rückblick. — S. 481. Richard Wagner und ſeine „Walküre". Begleitſchreiben an die Redaction der »N. Fr. Preſſe« von H. Eſſer ddo. Salzburg, 19. Mai 1870, zu einem von R. Wagner an Eſſer gerichteten Briefe. [Siehe S. 26. Erſte Abth. Gedruckte Briefe.] — S. 545, 561. Die Walküre. Erſter Tag aus der Trilogie „der Ring des Nibelungen" in drei Aufzügen, von Richard Wagner. Erſte Aufführung zu München am 26. Juni 1870. Richard Pohl. — Dur und Moll. S. 232, 244. Berichte über die 1. „Meiſterſinger"-Aufführung in Wien. — S. 342. Bericht über die 1. „Meiſterſinger"-Aufführung in Hannover. — S. 344. Bericht über die 1. „Lohengrin"-Aufführung in Brüſſel. — S. 360, 405. Berichte über die erſten „Meiſterſinger"-Aufführungen in Berlin am 1. April u. in Königsberg am 29. März. — S. 491. Ueber das Erſcheinen dreier von R. Wagner componirter Lieder, ſowie verſchiedener Clavierauszüge zu „Lohengrin": ſämmtlich bei Flaxland in Paris; Angabe der Preiſe des Clavierauszuges mit Text, ſowie ohne Text zu zwei u. vier Händen. — S. 550. Bericht über die erſte „Tannhäuſer"-Aufführung im neuen Opernhauſe in Wien am 22. Juni. — S. 582. Dresden. Juli. Bericht über „die auf's Neue in Scene gegangene Oper" „Die Meiſterſinger"; „Walter von Stolzingen Herr Jäger." — S. 650. Notiz über die Vermählung Richard Wagners mit Frau Coſima von Bülow, geb. Liſzt, am 25. Aug. in der proteſtantiſchen Kirche zu Luzern. — S. 727. „Ein beachtenswerthes Werk" von G. Engel in der Voſſiſchen Zeitung geſchrieben über Wagners „Meiſterſinger" nach ihrer Wiederaufführung im Opernhauſe zu Berlin. — S. 887. Ueber die erſte Aufführung des „Lohengrin" im Haag am 30. Nov. — S. 900. Ueber die erſte Aufführung der „Meiſterſinger" in Leipzig am 6. Dec.)

3985. **Deutſche Blaetter.** 1870. (52 Nummern; Nr. 10 fehlt.) (Umſchau. S. 7. Richard Wagner's Oper Walküre. — S. 60. Die Meiſterſinger in Berlin. — S. 64. Weitere Schickſale der „Meiſterſinger". — S. 107. Richard Wagner und die deutſchen Capellmeiſter. — S. 111. „Die Walküre". — S. 148. Hinter dem Vorhang. — S. 208. Richard Wagner über Beethoven.)

1870 3986. **Die Tonhalle.** Leipzig 1870. (Ohne Titel und Regiſter.) (S. 1. Joſef Tichatſchek. (Mit Portrait.) Von Ludwig Hartmann. — S. 168. Magdeburg. Ueber die erſte Aufführung des „Lohengrin“ am 18. Febr. — S. 172. Wagner'ſche Scenerie. — S. 180. Die Meiſterſinger in Wien. — S. 189. Hans Sachs. Hiſtoriſches aus Oeſterreich und Wien. — S. 194, 209, 227. Ein Wort über Richard Wagner. Von einem Engländer aus Gentlemans Magazine. — S. 206. Zum Wagner-Kampfe. — S. 213. Aus Leipzig. Lohengrin neu einſtudirt. Ausführlicher Bericht, mit einem Auszuge aus dem für die Pariſer Aufführung im Jahre 1860 von Wagner ausgearbeiteten Programme zum Vorſpiel. Uebel. — S. 257. Deutſche Kunſtſtätten (Mit Anſichten.) — S. 273. Frau von Voggenhuber. (Mit Portrait.) — S. 305. Deutſche Theater. (Mit Anſichten.) — S. 317. Die Muſtervorſtellungen Wagner'ſcher Opern. — S. 331. Mehr als naiv! Ein Urtheil Franz Wallner's über die berliner Aufführungen der „Meiſterſinger“. — S. 434. Anti-Wagneriana. — S. 444. München. Erſter Bericht über die erſte Aufführung der „Walküre“. — S. 472. Richard Wagner's Walkyre. Zweiter Artikel. — S. 495. München. Aufführungen von „Rheingold“ u. „Walkyre“. — S. 728. Auguſt Kindermann. (Mit Portrait.) — S. 759. Franz Conrad Joſef Maria Bey. (Mit Portrait.) — S. 774. Aus Tichatſchek's Knospenzeit. — S. 805, 821. Richard Wagner's Meiſterſinger in Leipzig.)

3987. **Der Hausfreund.** Illuſtrirtes Familienbuch. Herausgeber Hans Wachenhuſen. XIII. Jahrgang 1870. Berlin. Verlag der Hausfreund-Expedition C. Grantz. Folio. (S. 528. Hans Sachs und Evchen. (Zur Illuſtration.) — S. 632, 652. Richard Wagner's „Walküre“. Eine Skizze von Maximilian Gramming. — Wochen-Chronik. S. 382, 415. IX. X. Die Meiſterſinger in Wien — —. S. 478. XV. Wagner überall. — — Hans Wachenhuſen.)

1871 3988. **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Band 67. Januar bis December 1871. Mit Beiträgen von ...... R. Wagner in Luzern ... und vielen Ungenannten. (Seite 345—48 fehlt!) (Correſpondenzen. S. 64. Wien. Ueber die erſte Aufführung des „fliegenden Holländer“ im neuen Opernhauſe. Eduard Kulke. — S. 182. Ueber die erſte Aufführung der „Meiſterſinger“ in Hamburg. Hermann Uhde. — S. 195, 200, 212. Berlin. Richard Wagner in Berlin. Franz Brendel. — Neue und neueinſtudirte Opern. S. 20, 38, 59, 67, 76, 107, 127, 138, 155, 186, 226, 234, 360, 399, 409, 461. Wagner. — Literariſche und muſikaliſche Novitäten: S. 127. R. Wagner: Kaiſermarſch. S. 391. 1. Band der geſammelten Schriften. — Nekrologe. S. 118. Ludwig Eckardt. — S. 302. Dem Andenken Carl Tauſig's. — Vermiſchtes. S. 78. Ueber die Caſſa-Einnahme bei der erſten Aufführung des „fliegenden Holländer“ im neuen Opernhauſe in Wien. — S. 175. Richard Wagner in Leipzig. (Abgedrucktes Gedicht, welches den Meiſter „in ſeinem Zimmer empfing.“) S. 293. Ueber das ſoeben v. J. Lindner in München gezeichnete und geſtochene „Kupferſtich-Portrait des Dichtercomponiſten.“ — S. 337. Hans Makart und Richard Wagner. Eine Entgegnung auf den gleichnamigen Artikel von W. Lübke in „Im neuen Reich.“ W. Otto. — S. 419. Walkürenritt. — S. 442. „Die böhmiſche Muſikzeitung Hudebni listi enthält eine warm geſchriebene Abhandlung über Richard Wagner.“ — Perſonalnachrichten. Ueber das Eintreffen Richard Wagner's am 25. April in Berlin. Weiteres über dieſen Aufenthalt. — S. 191. R. Wagner verweilt ſeit dem 9. d. M. (Mai.) wieder in Leipzig.)

3989. **Signale für die muſikaliſche Welt.** Neunundzwanzigſter Jahrgang. Leipzig, 1871. (S. 345. Karl Tauſig. Ponte a Serraglio bei

Lucca, im Auguſt 1871. Hans von Bülow. — **Dur und Moll.** S. 344. Ueber den „glänzenden Empfang" R. Wagner's in Berlin. — S. 361. Ueber Richard Wagner's Anweſenheit in Berlin, nach einem Berichte von Gumprecht in der Nationalzeitung. Kurzer Bericht über das am 5. Mai im Opernhauſe zu Berlin vom Meiſter dirigirte Concert. — Wagner's „Kaiſermarſch", beſprochen von Gumprecht. — S. 776. 791. Ueber die erſten Aufführungen des „Lohengrin" in Bologna.)

1871 3990. **Die Tonhalle.** Organ für Muſikfreunde. Mit Illuſtrationen. Verantwortlicher Redakteur: **A. H. Payne.** — Verlag von A. H. Payne in Leipzig. Lex.-8°. 1871. (S. 337. Richard Wagner's Rheingold. (Mit Abbildung.) — S. 353. Richard Wagner's „Walküre." (Mit Abbildung.) — S. 659. Eine Wagnerſche Hypotheſe. — S. 897. Franz Joſeph Fétis. (Mit Portrait.) — S. 898. Ueber einen angeblichen Beſuch R. Wagner's bei Fétis. — **Feuilleton.** S. 61. Grillparzer und Hebbel. (Ein in jüngeren Jahren von Grillparzer geſchriebenes Epigramm: „Auf Wagner und Hebbel.") S. 380. Labatt's Erklärung über den Unglücksfall des Fräulein Radatinsky am Schluß der erſten Rienzivorſtellung. S. 798. In Folge eines Wagnerſchen Briefes. — **Theater und Muſikberichte.** München. S. 261. Ueber die erſte Aufführung des „Kaiſermarſches" im Café „National" durch das Koch'ſche Orcheſter. — S. 291. Berlin. Ueber die Anweſenheit R. Wagners in Berlin, und das „am 29. April Abends ihm zu Ehren im Hotel de Rome veranſtaltete" Feſtmahl. Programm des zum Beſten des König Wilhelm-Vereins von Richard Wagner veranſtalteten Concertes am 5. Mai im königl. Opernhauſe. — S. 296. Prag. Ueber die erſte Meiſterſinger-Aufführung. — S. 308. Weiteres über das Wagner-Concert. — S. 373. Ueber eine Feier zu Richard Wagner's Geburtstag. Sechszehnte Wiederholung des Kaiſermarſches; Bekränzung der Büſte Wagner's durch Profeſſor Zumbuſch. — S. 389. Aus der „Nordd. Allg. Ztg." abgedruckter Dank an Richard Wagner vom König Wilhelmverein. Berlin den 3. Juni 1871. — S. 440. Ueber die erſte Aufführung des „Rienzi" am 27. Juni. — S. 636. Ueber eine Aufführung des „Rheingold" am 20. Sept.)

3991. **Deutſche Blaetter.** 1871. (52 Nummern; Nr. 7 fehlt.) (S. 60. Deutſche Componiſten. — S. 80. Die Berliner Wagner-Ovation.)

3992. **Deutſche Warte.** Umſchau über das Leben und Schaffen der Gegenwart. Herausgegeben von **H. J. Meyer.** Redaktion von **Dr. Bruno Meyer.** Erſter Jahrgang. Mit 5 Karten-Beilagen und 3 Text-Illuſtrationen. Hildburghauſen. Verlag des Bibliographiſchen Inſtituts 1871. 768 S. gr. 8°. (S. 14. Richard Wagner in Berlin. Von Otto Gumprecht.)

3993. **Neue Zeit.** Wochenſchrift für Theater, Kunſt und Literatur. Officielles Organ der deutſchen Genoſſenſchaft dramatiſcher Autoren und Componiſten. Erſter Jahrgang. Vom 12. October 1871 bis 27. September 1872. Leipzig. Druck und Verlag von Oswald Mutze. 4°. (S. 36, 52. Über die moderne Oper. Rede des Stadtpfarrers Stein. I. II. (Düſſeldorfer Anzeiger.))

1872 3994. **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Band 68. Januar bis December 1872. (Nr. 46 fehlt.) **Leitartikel.** S. 13, 25. Das Wagner-Concert in Mannheim. Von Richard Pohl. — S. 181, 189, 201, 209, 225, 249. Richard Wagner und das Muſikdrama. Von Dr. F. Seelmann. — **Correſpondenzen.** Riga. S. 42. Meiſterſinger. — Wien. S. 252. Wagner-Concert in Wien. G. W. — **Vermiſchtes.** S. 275. Brief von Victor Hugo an Richard Wagner in deutſcher Ueberſetzung. — (Man vgl. Abth. I. Briefe S. 25). S. 511. Richard Wagner in Cöln. — Neue und neueinſtudirte Opern: S. 21, 74, 155, 177, 187, 369, 375, 387, 407, 428, 449, 472, 492, 505. **Wagner.** — **Perſonalnachrichten.** S. 65. „Richard Wagner weilt ſeit einigen Tagen in Berlin." S. 227. „Richard Wagner hat bei ſeiner Anweſenheit in Wien von den Schülern des Conſervatoriums einen mit Lorbeern umwundenen Silberpocal erhalten, als ein kleines Dankbarkeitszeichen dafür, daß er ihnen den Zutritt zu zwei Proben des Wagnerconcertes geſtattet hatte". — S. 331. „Richard Wagner gedenkt nächſtens einen Ausflug nach Eisleben zu unternehmen, um dem dort lebenden Verfaſſer des Werkes: „Die lyriſchen Dichtungen des Mittelalters" Dr. O. Richter perſönlich ſeinen Dank für Ueberſendung der „Tannhäuſerſage" abzuſtatten. Man rüſtet ſich daſelbſt bereits zu feſtlichem Empfang des Dichtercomponiſten." — S. 367. „Richard Wagner und Gemahlin verweilen ſeit dem 2. d. M. (September) in Weimar bei Dr. Franz Liſzt." — S. 375. Richard Wagner hat Weimar wieder verlaſſen und ſich nach Berlin begeben." S. 395. Richard Wagner hat bereits ſeine Winterwohnung in Bayreuth bezogen." — Rich. Wagner zum Ehrenbürger der Stadt Bologna ernannt. — S. 472. R. Wagner hat von der Stadt Bayreuth das Bürgerrecht verliehen erhalten." — S. 490. „R. Wagner hat ſich nebſt Gemahlin nach Bologna begeben . . . . ." — S. 505. „R. Wagner hat die Aufführung des „Triſtan" für Berlin nicht genehmigt, weil es daſelbſt an einem Capellmeiſter fehle, dem er das Werk anvertrauen könne." — S. 516. „Richard Wagner weilt ſoeben in Leipzigs Mauern".)

1872 3995. **Neue Zeit.** Zweiter Jahrgang. Vom 4. October 1872 bis 27. September 1873. (S. 234. **Das muſikaliſche Drama der Zukunft. Von F. C. Schubert.** — **Mittheilungen.** S. 6. Ueber eine an Richard Wagner aus Amerika ergangene Einladung „zur Feier der Wiederaufbauung der abgebrannten Stadt Chicago, in einem eigenen nach ſeinen Intentionen zu bauenden Theater ſeine ſämmtlichen Compoſitionen unter eigener Direction und Inſcenirung zur Aufführung zu bringen." Motivirte Ablehnung des Meiſters. — S. 87. **„Bekanntmachung. In einer Unterſuchungsſache wegen unbefugter Aufführung Richard Wagner'ſcher Opern . . . . Wiesbaden, 9. Dezember, 1872. Carl Voltz."** — S. 270. Leipzig, 22. Mai (1873) „Ueber die an Wagner's Geburtshaus, genannt der „rothe und weiße Löwe" — Brühl Nr. 88 —, von ſeinen Verehrern angebrachte Gedenktafel ſammt Inſchrift.)

1873 3996. **Stimmen aus Maria-Laach.** Katholiſche Monatsſchrift. Vierter Band. Freiburg im Breisgau. Herder'ſche Verlagsbuchhandlung. 1873. gr. 8°. (S. 136. **Kirchenmuſikaliſche Briefe II.** S. 115. Inſtrumentmuſik u. Richard Wagner erwähnt. — **Theodor Schmid. S. J.**)

(1874) 3997. **New Yorker Muſik Zeitung.** Wochenſchrift für Muſik, Theater, Kunſt und Unterhaltung. Jahrgang XVII. (1874) (No. 8—36.) gr. Folio. (No. 8. S. 1. **Die Muſik des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts im Zuſammenhang der Culturentwickelung.** (In drei Abtheilungen) von **Moritz Carriere. III. Die zeitgenöſſiſche Muſik.** (Schluß.) — No. 9. S. 3. Telegramm von Cornelius (Wagner-Verein) d. d. München, 15. Jan. 74 (Morgens) an Richard Wagner-Bayreuth: dem Meiſter das „langſam nahende Ende" ſeines einſtigen Dieners (Mrazek) mittheilend. („Aus der Berl. Gerichtsztg." ſammt begleitenden Artikel.) (Siehe Nr. 3469. S. 21 u. Anmerkung 16 S. 34.) No. 10. S. 10. **Transatlantiſche Rundſchau.** Ueber die von Herrn Labatt veranſtaltete Concertaufführung des 1. Aktes der „Walküre" im Böſendorfer'ſchen Saale zu Wien. — No. 12. S. 8. **Feuilleton.** Ueber die Fortſchritte der „Muſik der Zukunft" in Amerika, durch die beſonderen Verdienſte der Hrn. Karl Bergmann und Theo. Thomas; über die 1. Aufführung des „Tannhäuſer" im Winter 1858 ꝛc. — No. 13

S. 8. Ueber die erſten „Lohengrin“-Aufführungen in der Academy of Music. — Nr. 18. S. 6. **Wagneriana.** Geharniſchte Erklärung des Berliner Muſikdirectors u. Schriftſtellers H. Dorn, auf einen gegen ihn gerichteten Angriff. — Nr. 22. S. 8. **Cincinnati.** Ueber die Aufführung von Wagner's „Eine Fauſtouverture“ im letzten Orcheſter-Konzerte. — Nr. 25. S. 6. Ueber die 61. Geburtstagsfeier Richard Wagner's in Baireuth. — Nr. 30. S. 10. **Die neue Dreieinigkeit in der Muſik. C. Schelle.** (Beſprechung von Dr. L. Nohl's Buch: „Beethoven, Liszt, Wagner“.) — Nr. 35. S. 8. Bericht über ein von Theodor Thomas im Central-Park-Garten veranſtaltetes Wagner-Concert.)

1874 **3998. Blätter für deutsche Kunst.** **Wochenbeigabe zur Zeitschrift »der Kunstfreund«. I. Jahrg. Berlin 1874. gr. 8°.** (Nr. 1—13. vom 6. October bis 22. December.) (S. 72. **Theaterschau.** Ausführlicher Bericht über die am 20. Oct. zum erſten Mal in der Saiſon gegebenen „Meiſterſinger von Nürnberg“. — S. 194. **Der Wagner-Bazar.**)

3999. Deutſche Roman-Zeitung. 1874. № 25—36. III. Quartal. (Titelblatt fehlt!) 4°. (S. 77. R. Wagner's Unternehmen in Bayreuth. — S. 394. Ein Sänger des „Siegfried.“)

1877 **4000. Echo. Berliner Musik-Zeitung. XXVII. Jahrg. 1877. gr. 8°. Herausgegeben von einem Vereine theoretischer und praktischer Musiker. Verlag u. Redaction der Schlesinger'schen Buch- und Musikalienhandlung.** (Rob. Lienau.) **Wien. Carl Haslinger.** (Titel und Regiſter.) (S. 11. Notiz über die erfolgte, für S. M. d. König von Bayern beſtimmte photographiſche Aufnahme Niemann's als Siegmund. — S. 25. Brünn. Ueber einen am 20. December von Frau Materna und Herrn Labatt veranſtalteten „Walküren-Abend“. — S. 48. **Der Schmetterling entpuppt sich.** — S. 78. Eine Aeußerung der Fr. Nilſſon in Wien auf einer Probe über Wagner, und eine Erwiderung der Frau Ehnn. — S. 93. **Erinnerungen von Bauernfeld. Der Genius und der Dämon.** — S. 113. **Ein Carnevalsbrief aus Cöln.** — S. 123. **Die erste Aufführung der Walküre von Richard Wagner im Hofoperntheater zu Wien am 5. März.** — S. 163. Auszug aus einem Vortrag des Hrn. Albert Hahn im Patronat-Verein in Berlin über „Wagners Bedeutung und ſeine Stellung zur Gegenwart“. — S. 173. **Die Walküre.** — S. 197. **Die Walküre in New-York.** — S. 210. **Richard Wagner-Album.** — S. 223. **Aus London.** Ueber die Wagner-Concerte unter des Meiſters perſönlicher Leitung. — S. 245. **Kritik. H. M. Schletterer. R. Wagner's Bühnenfestspiel.** — S. 254. Richard Wagner wurde während ſeiner Anweſenheit in London von der Königin empfangen. — S. 267. London. Ueber Richard Wagner's 64. Geburtstagsfeier. — S. 269. »Richard Wagner wird sich in Ems einer vierwöchentlichen Brunnenkur unterziehen .....« S. 279. Ueber den finanziellen Erfolg der Londoner Concerte. — S. 315. London. Ueber ein Ehrengeſchenk für Wagner, von Seite ſeiner Freunde Lord Lindſay, Hrn. Dannreuther, Dr. Hueffer u. A. — S. 328. **Einige Berichterstatter und das zweite Schlesische Musikfest. W.** — S. 337. „Richard Wagner wird ſich nach dem Kurort Seelisberg in der Schweiz begeben. .....“ — S. 352. Ueber eine Unterredung Wagner's mit dem Harfenſpieler Tombo aus München, während des Vortrages einer Nummer aus Triſtan u. Iſolde, bei dem letzten Londoner Concerte. (Vgl. Nr. 136. (Bd. 1.)) — **Kritik.** S. 363. **Dr. H. Koestlin. Richard Wagner's Tondichtung der Ring des Nibelungen.** — S. 412. Größerer Aufſatz, die in Bayreuth von R. Wagner geplante Muſikſchule betreffend. — S. 470. **Lorenz Kraussold. Die**

Musik in ihrer kulturhistorischen Entwicklung und Bedeutung von den ältesten Zeiten bis auf Richard Wagner. — S. 7, 12, 21, 29, 39, 53, 58, 61, 66, 77, 86, 90, 115, 129, 131, 142, 143, 153, 165, 179, 181, 182, 206, 212, 215 (2), 225, 265, 269, 292, 319, 345, 347, 365, 382, 396, 398, 401 (5), 431, 439, 455, 489, 521, 525. Artikel u. Notizen über die Wagnerſache im Allgemeinen, ferner über Bayreuth 1876, u. den Bayreuther Patronatverein, ſowie Berichte über Aufführungen und Concerte Wagner'ſcher Werke, in faſt durchweg gegneriſcher Tendenz gehalten.)

1878 4001. Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 74. Januar bis December 1878. (Leitartikel. S. 101, 113, 125. **„Das Rheingold".** Bei Gelegenheit der Aufführung im Wiener Hofoperntheater beſprochen von Eduard Kulke. — S. 209, 109. Die Leipziger Nibelungen-Abende. Z. — S. 262. Die Bedeutung des Ringes in Wagner's „Ring des Nibelungen". F. Stade. — S. 307. Zur Frage über die Bedeutung des Ringes in Wagner's Nibelungen. Eduard Kulke. — S. 321. Zur Frage über die Bedeutung des Ringes in Wagner's „Nibelungen". F. Stade. — S. 347. Zur Frage über die Bedeutung des Ringes in Wagner's „Nibelungen". Eduard Kulke. Nachſchrift: F. Stade. — S. 501. Eine Erinnerung an Dr. Franz Brendel. — Beſprechungen und Recenſionen. S. 21. **Eduard Schuré, Das muſikaliſche Drama. 2 Theile in einem Bande. Verdeutſcht von Hans v. Wolzogen.** B. B. — S. 272. **Richard Wagner. „Das Rheingold". Vollſtändiger Clavierauszug zu vier Händen von A. Heintz.** Z. — Correſpondenzen. München. S. 291. Siegfried. S. 360. Nibelungenconcert. S. 415. Götterdämmerung. — Vermiſchtes. S. 9. Kurze Beſprechung der ſoeben erſchienenen Dichtung des „Parſifal". — S. 85, 121, 146, 224, 267, 286, 319, 351, 362, 477, 499, 519. **Wagneriana.** — S. 308. **„Liſztiana's" oder Plaudereien aus der Hofgärtnerei in Weimar.** A. W. G. Aufzählung und Programme der „vielbeſuchten Sonntagsmatinéen" bei Franz Liſzt. Das Programm der zwölften (privatiſſime für wenige beſonders Begünſtigte) lautete: Tannhäuſerouverture von Wagner-Liſzt (Jaremdeſk). Vorleſung von Wagner's „Parſifal" (durch Frau Coſima Wagner) . . . . . . — S. 333. Abgedruckter Brief von F. Liſzt an den Redakteur der „Neuen Zeitſchrift für Muſik": C. F. Kahnt in Leipzig, die Herausgabe von Paleſtrina's „Stabat mater" in der Richard Wagner'ſchen Bearbeitung betreffend. Weimar, 30. Juli 1878.)

4002. Dramaturgiſche Blätter. **Eine Zeitſchrift für die Intereſſen der deutſchen Bühne. Herausgegeben von Otto Hammann und Wilhelm Henzen. Jahrgang 1878. Leipzig, Verlag von A. Mentzel.** Lex.-8⁰. (Allgemeine Aufſätze. S. 1. **Richard Wagner's Parſifaldichtung. Von Wilhelm Henzen.** — S. 77. **Richard Wagner am Hoftheater zu Dresden. (In actenmäßiger Darſtellung.) Von Rob. Prölß.** — Theaterbriefe. **Wien.** S. 66. **Rheingold.** — **Hamburg.** S. 182. **Walküre. L. Meinardus.** — **Leipzig.** S. 208. **Bayreuth in Leipzig.** — S. 231. **Nibelungen.** — **München.** S. 275. **Wagners Siegfried.** — S. 303. **Darſtellung von Siegfried.** — S. 423. **Siegfried und Götterdämmerung. Wilhelm Henzen.** — S. 426. **Götterdämmerung.** — S. 521. **Siegfried. E. Kulke.** — S. 566. **Rheingold und Walküre. J. Hey.**)

1880 4003. Neue Zeitſchrift für Muſik. **Band 76. Januar bis December 1880.** (Leitartikel. S. 165, 177, 186, 199, 210, 217. **Muſikaliſch-dramatiſche Briefe. Alfred Heit.** — S. 333. **Ueber den Plan einer Stylbildungsſchule in Bayreuth. Ein Vortrag von Hans von Wolzogen.** —

S. 384, 396, 415, 433, 447, 458. Auszüge aus den Memoiren von H. Berlioz. Reiſe durch Deutſchland in Briefen. Deutſch von A. Cornelius. (S. 384, 396, 415. An Ernſt. Dresden. (Vergl. Nr. 3618 in anderer Ueberſetzung.) — Beſprechungen und Recenſionen. Kunſtphiloſophiſche Werke. S. 281, 294, 302. Carlo Magnico. „Roſſini und Wagner". Aus dem Italieniſchen überſetzt, eingeleitet und gloſſirt von Dr. M. G. Conrad. Wien, Roſner 1879. Eduard Kulke. — S. 313. Edmund von Hagen. Das Weſen der Senta in Richard Wagners Dichtung: „Der fliegende Holländer". Bernhard Vogel. — S. 336. Wilhelm Kienzl: Die muſikaliſche Declamation. Bernhard Vogel. — Dramatiſche Schriften. S. 353. Oscar Schlemm, drei Dramen zur Compoſition geeignet. Mit einer Einführung und einer äſthetiſchen Studie über das muſikaliſche Drama. Bernhard Vogel. — Tagesgeſchichte. Bayreuth. Ueber ein am 25. Sept. in der Stadtkirche vom Organiſten Georg Zahn aus Leipzig veranſtaltetes Concert. — Neue und neu einſtudirte Opern. S. 8, 42, 84, 97, 107, 129, 152, 183, 193, 237, 259, 350, 358, 378, 388, 398, 431, 451, 473, 484. Wagner. — Perſonalnachrichten. S. 41, 73, 171, 193, 419, 430, 483, 495, 516. Ueber Richard Wagner's italieniſche Reiſe, und Aufenthalt in München. (Notizen u. kürzere Artikel.) (Vergl. S. 110 u. 111 in Bd. 1.))

1881 4004. **Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung.** Wochenschrift für das gesammte musikalische Leben der Gegenwart. Redacteur und Herausgeber: Otto Lessmann. Achter Jahrgang. Charlottenburg(-Berlin) 1881. Verlag der Allgemeinen Deutschen Musik-Zeitung. Fol. (Grössere Aufsätze, Feuilletons u. drgl. S. 2, 13, 21, 31, 41, 49, 57, 67, 75. Richard Wagner und sein »Kunstwerk der Zukunft«. Von Otto Lessmann. — S. 23. Eine französische Lektion für Herrn H. Wittmann in Wien. M. G. Conrad. — S. 94. Jungfrankreichs Zukünftler. Von Dr. M. G. Conrad. — S. 173, 181. Die nordische Mythologie und deutsche Sage im Operndrama. Von Louis Schlösser. I. II. — S. 211. Französische Wagner-Literatur. Von Dr. M. G. Conrad. — S. 259. Tannhäuser in Gratz. 70) Von Adolf Schwarz. — S. 299, 307. Schon vierzig Jahre! Ludwig Nohl. — S. 357. Zum 22. October 1881. Otto Lessmann. — S. 365, 373. Die scenische Aufführung der »Heiligen Elisabeth« von Franz Liszt in Weimar. Von Otto Lessmann. — Neue und neu einstudirte Opern. S. 163—171. Die erste Aufführung von Richard Wagner's Musikdrama: »Der Ring des Nibelungen« in Berlin am 5., 6., 8. und 9. Mai. Von Otto Lessmann. — S. 176. Richard Wagner's »Ring des Nibelungen«. Zweiter Cyclus. Otto Lessmann. — S. 192. Richard Wagner's »Ring des Nibelungen«. Vierter Cyclus. Von Otto Lessmann. — S. 201, 212, 221. Richard Wagner's »Ring des Nibelungen«. Rückblicke auf die Aufführungen im Victoria-Theater. Von Otto Lessmann. — S. 411. »Tristan und Isolde«. (Neu einstud.) 1. Aufführ. in der Berliner Hofoper. (28. Nov.) O. L. — Literarisches. S. 133. W. Tappert: Leitfaden für die Besucher des Richard Wagner'schen Bühnenfestspiels: »Der Ring des Nibelungen«. Von Otto Lessmann. — Kritik. S. 183. Die Walküre von Rich. Wagner. Klavierauszug zu vier Händen, eingerichtet von A. Heintz. Carl Kipke. — S. 238. Albert Heintz: Klavierauszüge d. Nibelungen-Ringes von Rich. Wagner. Otto Lessmann.)

(Nachträge und Ergänzungen zu den in Bd. I vorkommenden Jahrgängen: 1—12 des „Muſikaliſchen Wochenblattes".)

1870 **Musikalisches Wochenblatt.** Erster Jahrgang. Leipzig. Verlag von E. W. Fritzsch. 1870. (S. 342. **Musikbrief aus Berlin.** Von W. Tappert. (— — — **Noch einmal die »Meistersinger«.**) — S. 792. **Die erste Aufführung von R. Wagner's »Meistersinger« in Leipzig am 6. December 1870, Bericht von Dr. F. Stade.** — **Feuilleton.** S. 62. Richard Wagner'sche Operntexte liefern die Sujets zu den Fresken des Opernsaales in Monaco, welcher neu gemalt wird. — **Recensionen.** S. 517. **Ludwig Nohl. Gluck und Wagner. Joseph Engel.**) (546. (Bd. I.))

1871 —— —— 1871. **Mit Beiträgen von ..... Richard Wagner in Luzern....** (**Musikbriefe.** S. 311. **Berlin.** Ueber R. Wagner's Empfang durch den Verein der Berliner Muſiker im Saal der Singakademie am 30. April. **Hans v. Wolzogen.** — S. 318. Ueber das Feſteſſen zu Ehren Wagner's am 29. April nach einem Berichte der „N. Allgem. Z.". Anführung der hierbei gehaltenen Reden, und des von E. Dohm gedichteten und von Wagner's Nichte, Johanna Wagner, geſprochenen Prologes. — S. 350. Aus der „National-Ztg." abgedrucktes, anläßlich des von R. Wagner am 8. Mai in Berlin veranſtalteten Konzertes veröffentlichtes Urtheil Gumprechts über dieſen Meiſter „in ſeiner Eigenſchaft als Dirigent." — **Kritik.** S. 229. **Festgaben zur Beethoven-Säcularfeier. II. Richard Wagner. Beethoven. Joseph Engel.** — S. 260. **Richard Wagner. Kaiser-Marsch für grosses Fest-Orchester. F. Stade.** — S. 594. **Eine neue Schmähschrift. (Richard Wagner und Jacob Offenbach.) Beleuchtet von Wilhelm Tappert.**) — S. 734. **Warnung vor Ankauf.** (Die von Wagners Hand geſchriebene Partitur der beiden erſten Akte von „Triſtan und Iſolde" betreffend, welche aus C. Tauſig's Nachlaß verloren gegangen.) **Berlin, 27. October 1871. Im Namen und Auftrag Richard Wagner's v. Gersdorf, Referendarius.**) (547. (Bd. I.))

1872 —— —— 1872. **Mit Beiträgen von ...... Richard Wagner in Bayreuth ...** (S. 9, 23. **Die »Lohengrin«-Aufführung in Bologna am 1. November 1871. Bologna, Mitte November. Ernst Frank. (Aus der Wiener »Allgemeinen Kunst-Zeitung«.)** — S. 38, 52. **Das Wagner-Concert in Mannheim. Richard Pohl.** — S. 288. **Schmerzensschrei eines Wagner-Verehrers.** — S. 422. **Auch ein Artikel »Ueber das Dirigiren«. Beleuchtet von einem Musikdirector.** — S. 691, 707. **Musikbrief. Berlin. W. Tappert.** (Längerer gegen die Anti-Wagner-Partei gerichteter Aufſatz.) S. 778. Mittheilungen über den Erfolg des „Tannhäuſer" in Bologna von Dr. phil. Hans Dütschke. — S. 826. Ueber eine geſellige Zuſammenkunft in Form eines Feſteſſens gelegentlich der Anweſenheit R. Wagner's in Leipzig.) (550. (Bd. I.))

1873 —— —— 1873. **Mit Beiträgen von ...... Richard Wagner in Bayreuth, ...** (S. 6. **Reclame. Ein Wort zur Aufklärung von Wahrmund.** — S. 54. **Musikbrief aus Dresden. Richard Wagner-Bankett. Ludwig Hartmann.** — S. 87. **Musikbrief. Richard Wagner in Hamburg. —d—.** S. 109. Preisausſchreibung des Directoriums des „Allg. Deutſchen Muſikvereins" für die beſte, das volle Verſtändniß des Nibelungen-Dramas R. Wagner's fördernde Schrift. Nähere Modalitäten der Preisbewerbung. (Vergl. darüber Nr 361, nebſt Anmerkung. (Bd. I.)) — S. 118. **Musikbriefe. Berlin. Wagner-Verein.**

Wagner-Concert. Was ist Wahrheit? W. Tappert. — S. 216, 240, 270. Berichte. Die Aufführung des »Lohengrin« in Mannheim am 9. März 1873. (Aus dem »Mannheimer Journal«.) Richard Pohl. — S. 306, 337. Ueber das Dirigiren. Bemerkungen vom Standpunkte des Orchesterspielers. Von Carl Courvoisier. — S. 308. Angriff und Abwehr. Von W. Tappert. — Kritik. S. 84. Hugo Bussmeyer. Das Heidenthum in der Musik. — S. 86. Heinrich Porges. Die Aufführung von Beethoven's neunter Symphonie unter Richard Wagner in Bayreuth. H. K. — S. 723. C. Kossmaly. Ueber Richard Wagner. 3 Abtheilungen. — Otto Gumprecht. R. Wagner und sein Bühnenfestspiel »Der Ring des Nibelungen«. Joseph Engel.) (552.) (Bd. 1.)

1874 Musikalisches Wochenblatt. 1874. (S. 341, 356, 369. »Tristan und Isolde« in Weimar. Wilhelm Tappert. — Kritik. Dr. Ludwig Nohl. Beethoven, Liszt, Wagner. Ein Bild der Kunstbewegung unseres Jahrhunderts. (Joseph Engel.) (553. (Bd. 1.))

1875 —— —— 1875. Mit Beiträgen von …… Richard Wagner in Bayreuth, … (S. 145. Tagesgeſchichte. Muſikbrief. Richard Wagner's große Muſikaufführung in Wien am 1. März 1875. Beſprochen von Dr. Th. Helm. (Schluß.) S. 215. Ueber eine zu Ehren der Anweſenheit Richard Wagner's in Hannover am 11. April veranſtaltete „Lohengrin"-Aufführung. — Kritik. Franz Hüffer. Die Poesie in der Musik. Joseph Engel. (555. (Bd. 1.))

1876 —— —— 1876. (S. 173. Musikbrief. Berlin, 27. März. Beſprechung über die 1. Aufführung von „Triſtan und Iſolde". — r. — — Kritik. S. 82 Dr. Ernst Koch. Richard Wagner's Bühnenfestspiel »der Ring des Nibelungen« in seinem Verhältniss zur alten Sage wie zur modernen Nibelungen-Dichtung betrachtet. Gekrönte Preisschrift. — S. 83. Camillo Sitte. Richard Wagner und die deutsche Kunst. Ein Vortrag. Dr. H. Kretzschmar. — S. 442. Hans von Wolzogen. Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagner's Festspiel »Der Ring des Nibelungen«. Carl Kipke. — S. 454. Edouard Schuré. Le Drame Musical. Ferd. Schürmann. — S. 639, 655. Dr. Friedrich Nietzsche. Unzeitgemässe Betrachtungen. Viertes Stück: Richard Wagner in Bayreuth. Richard Falckenberg. — S. 151. Musikalische Kannegiesserei. Bruchſtück aus d. 8. Bande von J. L. Klein's Geſchichte des Dramas. Urtheil über R. Wagner gelegentlich der Erwähnung des Judenthums in der franzöſiſchen Poeſie. (Aus dem Echo № 5.) (556. (Bd. 1.))

1877 —— —— 1877. (S. 207. Notiz über das bei Anweſenheit R. Wagner's in Meiningen vom Meiſter perſönlich dirigirte „Siegfried-Idyll". — S. 300. Musikbrief. London. Das Wagnerfestival in der Royal Albert Hall I. — S. 333. Weiteres über die Londoner-Concerte und über die 64. Geburtstagsfeier des Meiſters. — S. 509. Ueber das am 26. Auguſt überreichte Ehrengeſchenk für Richard Wagner durch Dr. Harrer aus London. — Kritik. S. 95. Wilhelm Tappert. Ein Wagner-Lexikon. Dr. H. Kretzschmar. — S. 519. C. E. Döpler. Walküren-Cyklus. H. v. Wolzogen. — S. 509. Musikalische Kannegiesserei (beſonders bemerkenswerth). (560. (Bd. 1.))

1878 —— —— 1878. (S. 232. Berichte. »Rheingold« und »Walküre« auf der Leipziger Bühne. 1. Aufführung am 28. und 29.

April. F. — S. 505. Die »Götterdämmerung« in München. h. — S. 577. Richard Wagner's »Siegfried« in Wien. Dr. Th. Helm. S. 619, 631. Die Aufführung des »Ring des Nibelungen« in München. ? — Kritik. S. 3, 20. Dr. Emil Naumann. Zukunftsmusik und die Musik der Zukunft. Dr. Friedrich v. Hausegger. (566. (Nr. 1.))

1879 **Musikalisches Wochenblatt.** 1879. (S. 104. Musikbrief. Erste Aufführung des »Rheingold« in Cöln. — S. 116. Die erste Aufführung der »Götterdämmerung« im Hofoperntheater zu Wien am 14. Februar 1879. Dr. Th. Helm. — S. 151. Musikbrief. Cöln, 16. März. Erste Aufführung der »Walküre«. — S. 218, 230, 242. Die »Rheingold«- und »Walküre«-Aufführung in Mannheim am 13. und 14. April. — S. 306. Die erste Wiener Gesammtaufführung des »Ring des Nibelungen«. Dr. Th. Helm. — Kritik. S. 141. Die Musik und ihre Classiker in Aussprüchen Richard Wagner's. Joseph Engel. — S. 383. Richard Wagner. Palestrina's »Stabat mater« mit Vortragsbezeichnungen für Kirchen- und Concert-Aufführungen eingerichtet. Wilhelm Bäumker. — S. 593. Naumann, Emil. »Zukunftsmusik und die Musik der Zukunft.« Dr. H. Kretzschmar.) (571. (Nr. 1.))

1880 —— —— 1880. (S. 232. Musikbriefe. Cöln a. Rh., 23. April. Erste Aufführung des »Siegfried«. — S. 383. Kritik. Eduard Hanslick. »Musikalische Stationen«. Joseph Engel. — S. 472. Sammlung musikalischer Vorträge, herausgegeben von Paul Graf Waldersee. Besprochen von Ernst. № 2. Wagner's Siegfried. Von Hans v. Wolzogen.) (575. (Nr. 1.))

1881 —— —— 1881. (S. 556, 567. »Die heilige Elisabeth« von Franz Liszt, zum ersten Male scenisch dargestellt am 23. October zu Weimar. Dr. Richard Falckenberg.) — S. 601. Berichte. Schwerin, 21. November. Ueber die erſte Meiſterſinger-Aufführung am 9. November. H. K. (579. (Nr. 1.))

In fremden Sprachen.

(Franzöſiſch.)

(In Paris erſchienen.)

1840 4005. **Revue et Gazette Musicale de Paris.** Rédigée Par M. M. ...... Richard Wagner. Septième Année. 1840. Paris, au Bureau d'abonnement, 97, Rue Richelieu. 1840. Folio. (S. 194. Nouvelles. Une ouverture d'un jeune compositeur allemand d'un talent très remarquable, M. Wagner, vient d'être répétée par l'orchestre du Conservatoire et a obtenu des applaudissement unanimes. Nous espérons entendre incessament cet ouvrage, et nous en rendrons compte. — S. 374. Musique nouvelle publiée par Maurice Schlesinger. ...... Les deux Grenadiers. Mélodie de Richard Wagner. — Prix: 5 fr.)

1841 4006. —— —— Rédigée par M. M. ...... Richard Wagner. Huitième année. 1841. (S. 73. Le 9e Concert de la Gazette musicale a lieu aujourd'hui jeudi, 4 février, à 8 heures du soir, salle des Concerts St.-Honoré. Voici le Programme: 1. Christophe Colomb,

ouverture à grand orchestre, par Richard Wagner...... — S. 81. Neuvième Concert de la Gazette musicale. Ueber die Aufführung von Richard Wagners Ouvertüre: Christophe Colomb. Henri Blanchard. — S. 347. Chronique étrangère Dresde. »Un grand-opéra en cinq actes, intitulé Rienzi, paroles et musique de M. Richard Wagner, vient d'être reçu au Théâtre de la Cour,........ (Kürzerer Artikel.) — S. 253. Supplément à la revue et gazette musicale de Paris. № 31. Du 2 mai, 1841. Musique nouvelle, publiée par Maurice Schlesinger, Éditeur de musique,..... Allgemeine Ueberſchrift einer Reihe von M. Schleſinger in Paris neu herausgegebener Muſikalien, worunter folgende von Richard Wagner bearbeitete erſcheinen: S. 257. Violon. Opéras et ouvertures arrangés en quatuor pour deux violons alto et basse. G. Donizetti. La favorite, airs arrangés en quatuor par Richard Wagner, deux suites;...... F. Halevy. Le guitarrero, airs arrangés par Richard Wagner, deux suites...... Opéras et ouvertures arrangés pour deux violons. G. Donizetti. Airs de l'opéra la Favorite, arrangés pour deux violons par Richard Wagner, trois suites;...... F. Halevy. Airs de l'opéra le guitarrero, arrangés pour deux violons par Richard Wagner, deux suites;...... S. 258. Flûte. Opéras et ouvertures arrangés en quatuor pour flûte, violon, alto et basse. G. Donizetti. La favorite, airs arrangés en quatuor par Richard Wagner, deux suites;...... F. Halevy. Le guitarrero, arrangé par Richard Wagner, deux suites;...... — S. 300. Musique nouvelle publiée par Maurice Schlesinger. Arrangements et Ouvrages sur les motifs de la favorite, de G. Donizetti. Violon. Opéras et ouvertures arrangés en quatuor pour deux violons, alto et basse. G. Donizetti. La favorite, arrangée par R. Wagner; trois suites....... Flûte. Opéras et ouvertures arrangés en quatuor pour flûte, violon, alto et basse. G. Donizetti. La favorite, arrangée par R. Wagner, trois suites. — S. 360, 432, 522. En quatuor pour deux violons, alto et basse, ou flûte, violon, alto et basse. G. Donizetti. La favorite, arrangée par R. Wagner, trois suites. Pour deux violons. La favorite, arrangée par R. Wagner, trois suites.......)

1842 1007. Revue et Gazette Musicale de Paris. Rédigée par M. M........ Richard Wagner. Neuvième année. 1842. (Nouvelles. S. 144. »Un opéra nouveau, composé par M. Richard Wagner, vient d'être reçu au Théâtre royal de Berlin, ...« — Chronique étrangère. Dresde, 21 octobre. — »La première représentation de Rienzi,......« — S. 482. Correspondance particulière. Dresde, 18 novembre. Ausführlicher Bericht über die 1. Aufführung des Rienzi. — Nouvelles. S. 443. Académie Royale de Musique. Le vaisseau-Fantome. Opéra en 2 Actes; Paroles de M. Paul Foucher; musique de M. Dietsch. (Première représentation.) A. Z. — S. 510. »Suivant la Nouvelle Gazette musicale de Leipzig, M. Richard Wagner serait appellé au poste laissé vacant par la mort de Rastrelli.«)

1843 1008. —— —— 1843. (Ohne Titel u. Regiſter.) (Chronique étrangère. S. 26. Dresde; 5 janvier. Kurzer Bericht über die erſte Aufführung des „fliegenden Holländer". — S. 73. Dresde. Weiteres über die Holländer-Aufführung in Dresden. — Auf derſelben Seite: »M. Wagner vient d'être nommé maitre de chapelle, en place de Morlachi, décédé

l'année dernière. Tout le monde a appris avec un vif plaisir cette nomination, qui est une prompte justice rendue au mérite distingué de ce jeune compositeur». — S. 107. Notiz aus Dresden. Wagner erwähnt.)

1841 1009. **Revue et Gazette Musicale de Paris.** Onzième année. 1841. (No. 34 u. 35 fehlt!) (**Nouvelles.** S. 38. Notiz über den „fliegenden Holländer" in Berlin. — S. 46. Ueber „Rienzi" in Hamburg mit Tichatſchek. — **Chronique étrangère.** S. 234. Hambourg. »M. Richard Wagner, maître de chapelle à Dresde, est venu ici pour diriger l'exécution de son opéra: Carlo Rienzi . . . . . .« — S. 306. Dresde, 28 août. — Ueber die Ernennung Richard Wagner's zum Hofkapellmeiſter. — S. 321. Hambourg. . . . . Tichatschek fait fureur dans Cola Rienzi de M. R. Wagner que l'on vient de donner pour la septième fois. . . . .)

1876 1010. **Le Ménestrel.** Musique et Théâtres. J. — L. **Heugel.** Directeur. 1876—1877. gr. Folio. (Ohne Titel u. Regiſter.) (S. 121, 129. Un Révolutionnaire malgré Lui. Auber jugé par Wagner. Victor Wilder. — S. 137. Une confession artistique. Rossini et Wagner. Victor Wilder. — S. 153. Robert Schumann et son carnet théatral. — S. 154. Iphigénie en Aulide, de Gluck. 15. Mai 1847. Tannhaeuser, de Richard Wagner. 7 août 1847. Fidelio, de Beethoven. 11 août 1848. — S. 195. Salson de Londres. Wagner in London. De Retz.)

(In Wien erſchienen.)

1863 1011. **Le Nouvelliste.** Revue littéraire artistique et industrielle. Rédacteur en chef: **Ch. Noël.** IIe année 1863. (Vienne.) Folio. (Ohne Titel u. Regiſter. № 1—44. 1. janvier — 29. octobre 1863.) (S. 6. Chronique de Vienne. Le 31 décembre. Wagner-Concert im Theater a. d. Wien erwähnt. Friquet. — S. 93. **Musique et théâtre.** L'Opéra Impérial. Ueber die Triſtan-Proben. — S. 105. Portraits Contemporains. Richard Wagner. — S. 118. **Musique et théâtre.** »Richard Wagner fait entendre ses compositions dans la capitale de la Russie, où il touche 1000 roubles par concert. Son orchestre est composé de 130 membres de l'opéra impériale.)

1012. **L'Interprète Politique, Littéraire, Philologique, Scientifique et Artistique.** (Ancien Journal: »Le Nouvelliste«.) Propriétaire: Charles Noël. 1863. (Novembre—décembre.) Vienne en Autriche. 8°. (S. 65, 132. **Musique et théâtre.** S. 66, 133. Wagner in Concertbeſprechungen erwähnt.)

1864 1013. —— —— IIIème année. 1864. (No. 1—6. 1 janvier — 15 mars 1864. (S. 30. **Musique.** Beſprechung des Tauſig-Concertes unter Mitwirkung Richard Wagner's am 27. Dec. 1863.)

(Engliſch.)

1853 1014. **Dwight's Journal Of Musik.** A Paper of Art and Literature. **John S. Dwight,** Editor. Vols. I. and II. Boston: Printed By Edward L. Balch, No. 21 School Street. 1853. gr. Folio.[30] (Vol. I. S. 43. Mademoiselle Johanna Wagner.) (Vol. II.

S. 69, 76, 165, 173. Richard Wagner. Sein Leben und ſeine Theorien. — S. 169. A Letter about Richard Wagner. Robert Franz.)

1854 4015. Dwight's Journal Of Musik. Vols. III. and IV. Boston 1854. (Vol. IV. S. 49, 57, 65, 73, 81. Wagner's "Tannhäuser". By Franz Liszt. — S. 61. Third Germania Concert. Rienzi-Ouverture erwähnt. — S. 109. Of Music Wedded to Mortal Verse. Ueber Wagner's Eliſabeth. — S. 125. "Our Wagnerism". Ueber die Muſikbewegung in Deutſchland.)

1856 4016. —— —— Vols. VII. and VIII. Boston 1856. (Vol. VII. S. 14. Richard Wagner in London. — S. 67. Herr Wagner — Another Opinion. (From the London Morning Post.) — S. 84, 106. The "Tannhauser" Overture — A London Criticism. — S. 125. Musical Chit-Chat. — S. 178. Letter from Wagner. — Vol. VIII. S. 149. Music Abroad. Berlin — »Tannhäuser . . . . . .« — S. 159. Musical Chit-Chat. Der „Kladderadatſch" über „Tannhäuſer". — Vol. VII. S. 117. Impressions. — S. 170. Letters about Richard Wagner, to a young Composer (von Prof. Lobe).)

1857 4017. —— —— Vols. IX. and X. Boston 1857. (Vol. X. S. 21. Fetis versus Wagner. — S. 118, 159. Wagner's "Faust" Overture. — S. 123. Mozart and Wagner.)

1859 4018. —— —— Vols. XIII. and XIV. Boston. Published By Oliver Ditson And Co., 277 Washington. St. 1859. (S. 275. Richard Wagner's Lohengrin. (From the Niederrheinische Musik-Zeitung — translated for the London Musical World.) — S. 283, 291. Another Opinion on "Lohengrin" in Vienna. (From the Niederrheinische Musik-Zeitung.) W. M. S. * "Patentirter Bösewicht".)

1860 4019. —— —— Vols. XV. and XVI. Boston: 1860. (S. 27. Wagner's Tannhauser at the Stadt Theatre. From the New York Evening Post. — S. 214, 222, 246, 262. Richard Wagner. — S. 250, 258, 268. Wagner's Tristan and Isolde. L. B. — S. 252. Wagner and Liszt. Fanny Malone Raymond. — S. 329. Wagner and the School of Liszt. (From the Neue Wiener Musik-Zeitung.) — S. 412. Wagner's Tannhaeuser in Vienna.)

1861 4020. —— —— Vols. XVII. and XVIII. Boston: 1861. (S. 52. Richard Wagner in Paris. (Translated from French and German papers for this Journal.) I. A Criticism By Berlioz. II. Berlioz Defines His Own Position. — S. 57. III. Wagner's Answer To The Criticism Of Berlioz. — S. 62. Wagner and his Critics. — S. 81. Wagner's Music and the Art of Singing. By a Singer. (Translated for this Journal from the Deutsche Musikzeitung of Vienna.) — S. 154. Richard Wagner. (Translated from the French of Louis Lacombe by Anna M. H. Brewster.) — S. 184. Amnesty to Wagner. — S. 201. Scudo on Wagner. Carolus. — S. 220. Scudo on Wagner. II.)

1862 4021. —— —— Vols. XIX. and XX. Boston: 1862. (S. 18. "The Music of the Future". Richard Wagner. Paris, March 29. — S. 72. Wagner's Flying Dutchman. — S. 242. Richard Wagner. Felix. (Translated for Dwight's Journal of Music.) — S. 265. Berlioz and Wagner. (Translated from Louis Ehlert's "Briefe über Musik", &c. By Fanny Malone Raymond.) Letter 17.)

1865 1022. **Dwight's Journal Of Music.** Vols. XXIII. and XXIV. Boston: 1865. (S. 46. Wagner's "Tristan". — S. 47. Wagner in Zurich. — S. 338. Richard Wagner's Programme to his Overture to "Tannhaeuser". — S. 339. Wagner's "Tannhaeuser". From The Description By Franz Liszt. — S. 342. German Opera. Ueber Tannhäuſer.)

1876 1023. **The Monthly Musical Record.** Volume VI. — 1876. London: Augener & Co. gr. 8⁰. (Ohne Titelblatt u. Regiſter.) (No. 61—72. January — December.) (S. 19, 34, 51, 70. Wagner's "Lohengrin". Translated from the french of F. Liszt. — S. 58. Music in Vienna. (From our special Correspondent.) Vienna, March 12th 1876. Kürzeres über die am 2. März unter Wagner's perſönlicher Leitung ſtattgefundene „Lohengrin"-Aufführung. — S. 73. "Tristan und Isolde" in Berlin. Berlin, March 31, 1876. C. P. S. — S. 101. "Tannhäuser" at Convent Garden. — S. 119. Wagner's "Götterdämmerung". C. P. S. — S. 166. "The Flying Dutchman" at the Lyceum.)

(Einzelne Nummern und Hefte.)

(Aufſätze und größere Artikel.)

(In deutſcher Sprache.)

1853 1024. **Novellen-Zeitung.** Romane, Novellen, Schilderungen, Feuilleton für ſchöne Wiſſenſchaften, Kunſt und Geſellſchaft. Neueſte Folge. Nr. 5. Zweiter Jahrgang. 1853. Leipzig, am 2. Februar. (Ganze Reihe Nr. 173. S. 69. Zur Geſchichte der ſchönen Künſte. Richard Wagner.)

1025. **Europa.** Chronik der gebildeten Welt. Verantwortlicher Herausgeber F. **Guſtav Kühne.** 1853. 3. Februar. № 12. (S. 95. Eine kleine Rhapſodie über Lohengrin. L.)

1854 1026. **Die Gartenlaube.** Illuſtrirtes Familienblatt. — Verantwortl. Redakteur **Ferdinand Stolle.** № 21. 1854. (S. 210 Richard Wagner.)

1855 1027—1028. **Riga'ſche Stadtblätter.** Nr. 3. 4 — 20 u. 27. Januar 1855. (Richard Wagner und die neuere Muſik. Eine kritiſche Skizze aus der muſikaliſchen Gegenwart. Halle, Schrödel und Simon. 1854. 109 S.) (Vergl. Nr. 294. 296. 1.)

1857 1029. **Debatten über dramatiſche-, lyriſche-, Kirchen-, Concert- und Kammermuſik.** In einem Kreiſe von Künſtlern und Kunſtfreunden herausgegeben von **E. Sobolewski.** № 1. Monat Juli. Bremen. Druck von F. C. Dubbers. 1857. 8⁰. (S. 21. Hinweis auf das Programm der nächſten Verſammlung: Fauſt-Ouverture von Wagner.)

1030. —— —— № 2. Monat Auguſt. 1857. (Probe-Heft.) (Bericht der Commiſſion. S. 15—36. Ueber die Ouverture: „Fauſt" von Wagner.)

1858 1031. **Monatſchrift für Theater und Muſik.** Nr. 8. 1858. Vierter Jahrgang. Auguſtheft. Verantwortlicher Herausgeber: **Joſef Klemm.** Wien, Wallishauſſer. 4. Fol. (S. 429. Die neue Zeitſchrift für Muſik. Selmar Bagge. Polemiſches.)

1032. —— Nr. 9. 1858. Septemberheft. (S. 435—439. „Lohengrin" in Wien. — S. 441. Die Rechte der dramatiſchen Autoren gegenüber der Dresdner Directorenconferenz. (Aus Gutzkow's „Unterhaltungen am häuslichen Herd" Nr. 47 und 48.) — S. 470. Operntheater. — Die „Lohengrin"-Aufführung. (Bericht über die erſte Aufführung in Wien am 19. Auguſt.) — S. 478. Statiſtiſches Verzeichniß. Joſefſtädter- und Thalia-Theater. Vom 14. Auguſt 1857 bis 13. Auguſt 1858. Neue Stücke. Opern. „Tannhäuſer" (24. Mai.)

1858 4033. Monatsſchrift für Theater und Muſik. Nr. 11. 1858. Novemberheft. (S. 568. Schluß der Polemik mit der Leipziger „Neuen Zeitſchrift für Muſik". Selmar Bagge.)

4034—4040. Neue Berliner Musikzeitung, herausgegeben von Gustav Bock. Zwölfter Jahrgang № 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39. — 11., 18., 25. August; 1., 8., 15., 22. September 1858. (Vorlesung über die Wendung der Musik in's Dramatische. Von F. F. Weber.)

1859 4041. Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler. VII. J. Nr. 6. Köln, 5. Februar 1859. (S. 47. „Ueber die Zukunftsmusik bringt der Oesterreichische Schulbote vom 8. Januar einen für den Leserkreis dieses Blattes berechneten erklärenden Aufsatz . . . . .„.)[30]

4042. —— VII. J. Nr. 7. Köln, 12. Februar 1859. (S. 52. Aus Breslau. (Die Partei der Zukünftler.)

4043. —— VII. J. Nr. 9. Köln, 26. Februar 1859. (S. 65. Das Geheimniss der neuesten Schule der Musik von E. Sobolewsky. Bernhard Scholz.)

4044. —— VII. J. Nr. 25. Köln, 18. Juni 1859. (S. 193. Wagner und Liszt, Gegensätze.)

1860 4044a. Magazin für die Literatur des Auslandes. Herausgegeben von Joſeph Lehmann. № 43. Mittwoch, den 24. October 1860. 29. Jahrgang. (Leipzig.) Folio. (S. 512. Frankreich. Literariſches Echo aus Paris. Edmond About's Anſichten von Preßfreiheit und Parlament. Richard Wagner und Tannhäuſer in Paris. Mitte October 1860. F. P. E.)

1861 4044b. —— № 21. Mittwoch, den 22. Mai 1861. 30. Jahrgang. (S. 247. Frankreich. Der Tannhäuſer und die franzöſiſche Kritik.)

4044c. Morgenblatt für gebildete Leſer. Nr. 16. 16. April 1861. (S. 381. Correſpondenz-Nachrichten. Paris, in der Charwoche. — — Der Tannhäuſer. —)

1862 4045—4046. Iris. Original Pariſer und Wiener Damen-Moden-Zeitung. XIV. Jahrg. I. Bd. 9. u. 10. Lf. Graz, 1., 8. März 1862. (S. 35, 39. Die Lohengrin-Sage.)

4046a. Blätter für literariſche Unterhaltung. Nr. 41. 9. October 1862. (Verantwortlicher Redacteur: Dr. Eduard Brockhaus.) (S. 761. Die Zukunftsmuſiker.)

1863 4047. Berliner Muſik-Zeitung Echo, herausgegeben von einem Verein theoretiſcher und praktiſcher Muſiker. Dreizehnter Jahrgang. № 23. Sonntag, den 7. Juni 1863. (S. 177. Triſtan und Iſolde, Oper von Richard Wagner.)

1863 4048. Berliner Muſik-Zeitung Echo. № 24. Sonntag den 14. Juni 1863. (S. 185. Triſtan und Iſolde. Oper von Richard Wagner. Schluß.) — S. 192. Kunſt-Nachrichten. Wien. „Der Ring des Nibelungen“ von R. Wagner iſt als Text der künftigen vier Opern erſchienen ……“ Auszug aus dem Vorwort und „der erſten Oper“ „Das Rheingold“.)

1864 4049. Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler. XII. J. Nr. 4. Köln, 23. Januar 1864. (S. 29. Richard Wagner's Concerte.)

4050. —— XII. J. Nr. 7. Köln, 13. Februar 1864. (S. 54. Concert in Breslau unter R. Wagner's Leitung.)

4051. —— XII. J. Nr. 12. Köln, 19. März 1864. (S. 88. Die heutige dramatische Musik.)

4051a. Blätter für literariſche Unterhaltung. Nr. 15. 7. April 1864. (S. 265. Das neueſte deutſche Drama. Zweiter Artikel — — 3. Die Meiſterſinger von Nürnberg. Von Richard Wagner. Mainz, Schott's Söhne. 1862. 8. 15 Ngr. — 4. Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfeſtſpiel für drei Tage und einen Vorabend von Richard Wagner. Leipzig, Weber. 1863. gr. 16. 2 Thlr. — — — Beſprochen von Auguſt Henneberger.)

1865 4052. Freya. Illuſtrirte Blätter für die gebildete Welt. Fünfter Jahrgang. 9. Heft. 1865. Lex.-8°. (S. 284. Ein Opfer Richard Wagner's.)

1866 4053. Die Gartenlaube. № 4. 1866. Herausgeber Ernſt Keil. (S. 64. Die Ueberſetzung von Richard Wagner's Tannhäuſer in's Franzöſiſche.)

4054. —— № 10. 1866. (S. 152. Künſtler-Wandelungen. Vgl.

1867 4055. Deutſche Schaubühne. 1. Heft. 1867. Eigenthümer und verantwortlicher Redakteur: Martin Perels. Leipzig. 160 S. gr. 8°. (Titel fehlt.) (S. 65. Ueber den Text zu Richard Wagner's „Tannhäuſer“.)

4056. Die Illuſtrirte Welt. Sechzehnter Jahrgang. № 13. Stuttgart, 1867. 4°. (S. 150. Richard Wagner.)

1868 4057. Der Bazar. Illuſtrirte Damen-Zeitung. № 36. XIV. Jahrgang. Berlin, 23. September 1868. (S. 288. Die Meiſterſinger. Muſikaliſch-dramatiſches Gedicht von Richard Wagner. Fr. v. Ziegler.)

4058. Blätter für bildende Kunſt. Herausgegeben von C. Schönau, Director des Preußiſchen Kunſtvereins. 1. Jahrgang. № 10. Berlin, den 9. December 1868. Folio. (S. 82. In Redactions-Angelegenheiten. Schreiben „An die Redaction der „Blätter für bildende Kunſt“ in Berlin“, gezeichnet: Moritz v. Schwind, Profeſſor an der k. Akademie der bildenden Künſte. München, 25. November 1868. Berichtigung eines in Nr. 4 dieſes Blattes gebrachten feuilletoniſtiſchen Artikels: „In Kaulbach's Atelier in München“, eine Wechſelangelegenheit Richard Wagner's betreffend.) Vgl. Nr. 3589.

4059. —— № 11. Berlin, den 16. Dec. 1868. (S. 90. In Redactions-Angelegenheiten. Replik auf eine in der Kreuz-Zeitung enthaltene längere Vertheidigung des Herrn v. Hülſen, rückſichtlich ſeines Verhaltens gegen Richard Wagner als Künſtler und Privatperſon.)

1869 4060. Die Gartenlaube. № 20. 1869. (S. 310. Literariſche Briefe. An eine deutſche Frau in Paris. Von Karl Gutzkow IV.)

(1869) 4061. Das Neue Blatt. Ein illuſtrirtes Familien-Journal. Bd. I. Nr. 23. (1869.) Redacteur: Paul Lindau. (S. 360 Richard Wagner von einem deutſchen Standpuncte. Von Richard Alexander.)

1869 4062. Dr. Antonelli's »Laterna magica«. Monatsblätter für Theater, Musik, Literatur, Kunst und Wissenschaft. Dresden. In Commission von Löser Wolf. Redacteur und Herausgeber Dr. Wolff...... № 2. Mai 1869. Jahrg. I. 12°. (S. 28. III. »Das Judenthum in der Musik.« Von Richard Wagner. Julius von Sprott.)

4063. Die deutſche Bühne. Organ des Central-Bureau für Theater von Robert Schröter in Hamburg, Leipzig und New York. № 2. 14. Januar 1869. XIX. Jahrg. (S. 7. Ueber Niemann als „ſpecifiſcher großer Wagner-Sänger“ nach einer Wiener Correſpondenz des „Münch. Theat.-Journals“.)

4063a. Magazin für die Literatur des Auslandes. 38. Jahrg. Berlin, den 20. Februar 1869. № 8. 4°. (S. 106—108. Richard Wagner: Oper und Drama. Dr. Zapp.)

1870 4064. W. Bloch's Charivari für Theater, Muſik und dramatiſche Literatur. Einundzwanzigſter Jahrgang. № 15. Berlin, den 9. April 1870. (Berliner Rundſchau. Königliches Opernhaus. Längerer Bericht über die erſte Aufführung der „Meiſterſinger von Nürnberg“ in Berlin.)

4064a. Magazin für die Literatur des Auslandes. 39. Jahrg. Berlin, den 9. April 1870. № 15. (S. 223. Literariſcher Sprechſaal. „Ueber die erſte Aufführung der „Meiſterſinger“ in Berlin.“ L. L.)

(1870) 4065. Das neue Blatt. Nr. 30. Bd. II. (1870.) Redacteur: Paul Lindau. (S. 55. Erſte Aufführung der „Walküre“ von Richard Wagner am Hoftheater zu München.)

1871 4066. Die deutſche Wacht an der Donau. Mai 1871. Nummer 5. Herausgegeben von Dr. Julius Lang. Erſcheint am 15. jeden Monats in Preßburg. Lex.-8°. (Mit ſchwarzrothem Rande.) (S. 21. Theater und Kunſt. Bericht über die 1. „Lohengrin“-Aufführung in Preßburg, unter der Direction: Czernitz-Bauer.)

4067. Die Gartenlaube. № 23. 1871. (S. 386. Das Erſtlingswerk eines Componiſten. H.)

1872 4068. Signale für die Muſikaliſche Welt. Dreißigſter Jahrgang. № 2. Leipzig, Januar 1872. (S. 17. Lohengrin in Bologna. Kein Leitartikel, ſondern ein vertrauliches Geſpräch im auſtraliſchen Style durch diplomatiſche Indiscretion in die Oeffentlichkeit gebracht. Florenz, December 1871. Hans von Bülow.)

4069. Neue Berliner Musikzeitung. XXVI. Jahrgang. № 1—7. 1872. (S. 2, 11, 17, 25, 33, 41, 49. Kritischer Dialog über Richard Wagner's »gesammelte Schriften und Dichtungen«. (I. Band.) Von Alfred Kalischer.)

4070. —— —— № 40—44. 1872. (S. 314, 321, 329, 337, 345. Zweiter Dialog über Richard Wagner's Schriften und Dichtungen von Alfred Kalischer. Im Olymp.)

1872 4071. **Daheim.** Ein deutſches Familienblatt mit Illuſtrationen. VIII. Jahrgang. № 39. Ausgegeben am 22. Juni 1872. Leipzig. (S. 620. Zur Charakteriſtik Richard Wagners.)

1873 4072. **Die Gartenlaube.** № 50. 1873. (S. 806. Der Meiſterſinger von München. B.)

1874 4073. **Der Kunstfreund.** Popular-ästhetische Zeitschrift zur Vorbereitung deutscher Kunst. Herausgegeben von W. Mannstaedt unter Mitwirkung einer Vereinigung von hervorragenden Gelehrten und Künstlern. Erster Jahrgang. 3. Heft. (Monat März 1874.) Commissions-Verlag von F. A. Günther. Berlin, SW. gr. 8°. (S. 102. Wagneriana.)

4074. —— 8. Heft. (Monat August 1874.) (S. 289. Ursprung der Siegfriedsage und die verschiedenen Bearbeitungen derselben in der alten, mittleren und neuen Literatur. III.)

4075. —— 9. Heft. (Monat September 1874.) (S. 329. Ursprung der Siegfriedsage IV. — S. 342. Die Fortschritte der »Zukunftsmusik«.)

4076. —— 10. Monatsheft. (October 1874.) (S. 369. Ein Wagner'sches Kunstwerk und die Kritik.)

4077. —— 11. Monatsheft. (November 1874.) (S. 411. Schluss.)

4078. **Echo.** Berliner Musik-Zeitung. Herausgegeben von einem Vereine theoretischer und praktischer Musiker. Redacteur: Dr. W. Langhans. XXIV. Jahrgang. № 44. 29. October 1874. (S. 345. Glossen zur Wagner-Kritik. Von Dr. Alfred Pringsheim.)

4079. —— № 45. u. 46. 5. November 1874. (S. 353. Glossen zur Wagner-Kritik. Schluss.)

4080. **Harmonie.** 1874. № 6. Offenbach a. M. 15. December. (S. 44. Eine französische Ansicht über Richard Wagner und seine Theorie. Aus dem Französischen von Charles Baudelaire.)

4081. **Deutſche Warte.** Umſchau über das Leben und Schaffen der Gegenwart. Redaction: Dr. Bruno Meyer. Band VI. Heft 7. Karlsruhe. Druck und Verlag der G. Braun'ſchen Hofbuchhandlung. 1874. 8°. (S. 418. Ueber die Benennungen „muſikaliſches“ und „recitirendes“ Drama. Von Hans von Wolzogen. — S. 427. Bemerkungen und Betrachtungen zu dem vorſtehenden Aufſatze. Von Bruno Meyer.)

1875 4082. —— Band IX. Heft 5. 1875. (S. 277. Richard Wagner's geſammelte Schriften. Von Bruno Meyer.)

4083. —— Heft 12. 1875. (S. 705. Ueber die poetiſche Verwerthung des Nibelungenſtoffes. Von Hans von Wolzogen.)

4084. **Die Gartenlaube.** № 1. 1875. (S. 4. Triſtan und Iſolde im alten und neuen Liede. E. Z.)

4085. **Neue Illuſtrirte Zeitung.** Heft 8. Nummer 15. III. Jahrgang. I. Band. Wien, 1875. Redacteur: Johannes Nordmann. (S. 2. Richard Wagner. Hiezu Porträt Seite 8.)

1875 4085a. **Blätter für literariſche Unterhaltung.** Herausgegeben von **Rudolf Gottſchall.** Nr. 22. 27. Mai 1875. (S. 337. Richard Wagner aus ſeinen Schriften betrachtet.) Beſprechung der „Neun Bände: Geſammelte Schriften und Dichtungen" von Richard Wagner.

4085b. —— —— Nr. 23. 3. Juni 1875. (S. 353. Richard Wagner aus ſeinen Schriften betrachtet. (Schluß aus Nr. 22.))

4085c. **Magazin für die Literatur des Auslandes.** Begründet von **Joſeph Lehmann.** 44. Jahrg. № 40. Berlin, den 2. October 1875. 4°. (S. 561. Einführung Richard Wagners in Frankreich. I.)

4085d. —— —— № 41. Berlin, den 9. October 1875. (S. 594. Einführung Richard Wagners in Frankreich. II. Gottfried Böhm.)

1876 4086. **Reporter.** Belletriſtiſche Zeitſchrift für Theater, Muſik u. Literatur. Herausgegeben von **Martin Böhm.** Siebenter Jahrgang. 1. Januar 1876. Berlin. kl. Fol. (**Briefe auswärtiger Bühnen.** S. 11. Wien. — „Vom „Opernhaus" bleibt mir als das Wichtigſte der Bericht über den neuen „Tannhäuſer" v. Wagner übrig ......" Wilhelm Cappilleri.)

4087. **Die Gegenwart.** Wochenſchrift für Literatur, Kunſt und öffentliches Leben. Herausgeber: **Paul Lindau** in Berlin. Verleger: Georg Stilke in Berlin. 4°. № 11. Band IX. Berlin, 11. März 1876. (S. 171. **Aus der Hauptſtadt.** Richard Wagner's Triſtan und Iſolde. Vorſtudien. H. Ehrlich.)

4088. —— № 13. Berlin, 25. März 1876. (S. 201. Ueber die erſte Aufführung von Richard Wagner's „Triſtan und Iſolde". P. L.)

4089. —— № 14. Berlin, 1. April 1876. (S. 220. Wagner's Triſtan und Iſolde. Nach der erſten Aufführung. H. Ehrlich.)

4090. **Unſere Zeit.** Deutſche Revue der Gegenwart. Herausgegeben von **Rudolf Gottſchall.** Neue Folge. ~~Zwölfter Jahrgang.~~ Zwölftes Heft. (15. Juni 1876.) Leipzig: F. A. Brockhaus. 1876. 8°. (S. 922. Dramaturgiſche Parallelen. Von Rudolf Gottſchall. I. Die Nibelungen.)

4090a. **Die Gegenwart.** № 25. Band IX. Berlin, den 17. Juni 1876. (S. 396. Die muſikaliſchen Verhältniſſe in London. Von Hugo Roſenthal. II. Ueber die erſten Aufführungen von „Lohengrin" und „Tannhäuſer" in London, in der Seaſon 1875.)

4090b. **Magazin für die Literatur des Auslandes.** 45. Jahrg. Berlin, den 2. September 1876. № 36. (S. 505. Deutſchland und das Ausland. Ed. Schuré's Buch über Richard Wagner und die franzöſiſche Kritik. G. B.)

4091. **Preußiſche Jahrbücher.** Herausgegeben von **H. v. Treitſchke** und **W. Wehrenpfennig.** Achtunddreißigſter Band. Viertes Heft. October 1876. Berlin 1876. Druck und Verlag von G. Reimer. 8°. (S. 414—435. Richard Wagner. Julian Schmidt.)

1877 4092. **Alte und Neue Welt.** Illuſtrirtes katholiſches Familienblatt zur Unterhaltung und Belehrung. Ausgabe für Europa. XI. Jahrgang. — Ausgabe für Amerika. XII. J. Heft 13. 1877. Verlag von Gebr. Carl u. Nicolaus Benziger in Einſiedeln, New-York, Cincinnati u. St. Louis. Lex.-8°. (S. 608. Allerlei. Lohengrin's Abſchied.)

1877 4093. Neue Zeitſchrift für Muſik. № 50 u. 51. Leipzig, 7., 14. December 1877. (S. 527. Nibelungen-Drama und Chriſtenthum. Von Hans von Wolzogen. Fortſetzung u. Schluß.)

1878 4094—4103. Der Chriſtliche Schulbote. Wochenblatt für das deutſche Schulweſen und chriſtliche Erziehung überhaupt. XVI. Jahrg. 8°. Nr. 1 u. 2, 3, 4, 5, 8, 9, 10, 11 u. 12. Wolfenbüttel, 3., 10., 17., 24. Januar; 14., 21., 28. Februar; 7. März 1878. (Richard Wagner in ſeinen künſtleriſchen Beſtrebungen und ſeiner Bedeutung für eine nationale Kultur. Ein Vortrag von Dr. E. in G.)

4104. Der Salon für Literatur, Kunſt und Geſellſchaft. 1878. Heft VI. Verlag von A. H. Payne in Leipzig. (S. 669. Richard Wagner's „Parzival". Von Richard Müller-Gonge.)

4105. Allgemeine Zeitung des Judenthums. Ein unparteiiſches Organ für alles Intereſſe. Herausgegeben von Rabbiner Dr. Ludwig Philippſon in Bonn. Verlag von Baumgärtners Buchhandlung in Leipzig. 42. Jahrgang. № 18. Leipzig, den 30. April 1878. (S. 277. Bayreuth, im April. (Privatmitth.) Beſprechung der erſten 3 Hefte der Bayreuther Blätter. Ausfälle gegen Wagner; Beſprechung der Aufſätze: „Was iſt Deutſch?" u. „Modern".)

4106. **Die Antwort. Wissenschaftliche Blätter. Eine apologetische und historische Zeitschrift, herausgegeben von D. Paulus Cassel, Professor und Prediger an der Christuskirche.** № 9. **Berlin, den 2. September 1878.** II. 8°. (S. 206. **Parzifal. Ein Bühnenweihefestspiel von Richard Wagner. Mainz 1877.**)

4107. Wiener Signale. Wochenſchrift für Theater und Muſik. Eigenthümer und Herausgeber: Ignaz Kugel. Erſter Jahrgang. № 8. 16. November 1878. (S. 62. Richard Wagner's „Siegfried" in Wien. Von Dr. Th. Helm.)

4108. **Deutsche Monatshefte für dramatische Kunst und Literatur. ......Herausgegeben von Siegfried Fleischer. Heft II. December 1878. Band I. Wien. Commissions-Verlag der Wallishausser'schen Buchhandlung. (Josef Klemm.)** Gr. 8°. (S. 55. **Die Siegfried-Aufführung der Wiener Hof-Oper. Von Dr. Theodor Helm.**)

1879 4109. Die Gartenlaube. № 35. 1879. — Begründet von Ernſt Keil 1853. (S. 586. Die Lohengrinſage und die Schwanenburg zu Cleve. Fr. Helbig.)

4110. **New Yorker Musik-Zeitung. Nummer 9. Jahrgang 22. New-York, 1. März 1879. Eigenthümer und Herausgeber Max Goldstein.** (S. 8. **Musik-Aufführungen in New-York. Bühne. Die "Lohengrin"-Aufführung der Mapleson-Oper. M. G.**)

4111. **—— Nr. 10. J. 22. New-York, 8. März 1879.** (S. 1. **"Lohengrin" unter der "Presse". M. G. — S. 5. Das Wagner-Concert in Frankfurt a. M. — S. 8.** Ein Brief von Luigi Arditi an Max Goldſtein gelegentlich der Ueberſendung einer Lohengrin-Partitur an den Letzteren. — **S. 10. Die zweite "Lohengrin"-Aufführung der italienischen Opern-Gesellschaft. M. G.**)

1879 **4112.** **New Yorker Musik-Zeitung.** Nr. 11. J. 22. New-York, 15. März 1879. (S. 1. Wagner's "Götterdämmerung" in Wien. Bericht der "N. Y. Musik-Zeitung". S. 7. — S. 10. Sammlung von Wagner's Manuscripten.)

1880 **4113.** **Die Grenzboten.** Zeitſchrift für Politik, Literatur und Kunſt. Nr. 1. Ausgegeben am 1. Januar 1880. 39. Jahrgang. Leipzig, 1880. Friedrich Ludwig Herbig. (Friedr. Wilh. Grunow.) (S. 35. Hie Wagner! hie Schumann!)

4114. **Europa.** 1880. Nr. 22. Redigirt von Dr. Hermann Kleinſteuber. (S. 850. Tannhäuſer. Skizze von E. Grohne.)

4115. **Muſiker-Courier.** Zeitſchrift für die Muſikaliſche Welt mit der Beilage: „Die Sängerhalle". Redigirt von Carl V. Klézar und Ed. Mencka. Herausgegeben von Carl Burkert. Nr. 34. III. Jahrgang. Wien, am 12. Juni 1880. (S. 178. Innsbruck. Ueber die erſte Aufführung des „Tannhäuſer" am 23. Mai.)

4116. —— Nr. 35. III. J. Wien, am 20. Juni 1880. (S. 192. Makart's „Diana" und die Muſik der Gegenwart. Ed. M.)

4117. **Die Gegenwart.** № 39. Band XVIII. Berlin, 25. September 1880. (S. 200. Zum „Tannhäuſer in Paris." Adolf Mützelburg.)

1881 **4118—4125.** **Strassburger Kritische Revue.** Blätter für freie Besprechungen über Kunst (Theater, Musik etc.), Literatur und Gesellschaftliches Leben. II. Jahrgang. Nr. 2 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9. Strassburg, Samstag, den 8., 15., 22., 29. Januar; 5., 12., 19., 26. Februar 1881. (Richard Wagner's gesammelte Schriften. Von Dr. O. M.)

4126. **Vereins-Blatt für Freunde der natürlichen Lebensweise** (Vegetarianer). Jahrg. XIV. № 137. Nordhausen, Juli 1881. 8º. (Richard Wagner als socialer Reformator. Von Alfred Lill v. Lilienbach.)

4127. **Zweite Daheim-Beilage** zu Nr. 36. 1881. Richard Wagner in Berlin. O. de Grandſon.

(In fremden Sprachen.)

(Franzöſiſch.)

1867 **4128.** **Revue Populaire de Paris.** Art, sciences et lettres 2e année. — Tome 1er. 1er Avril 1867. Paris on s'abonne au siége de l'Administration de la Revue Populaire de Paris 25, rue Saint-Benoit, Bureau Central de Vente Chez J. Defaux, 8. Rue du Croissant. 8º. (S. 255. A. Munich. L'ouverture de Tristan et Iseult, de Wagner. Victor Tissot.)

1869 **4129.** **La France musicale.** Directeur: M. Marie Escudier. 33e année. № 15. 11. Avril 1869. 4º. (S. 109. Rienzi, Opéra en cinq actes de Richard Wagner. Représenté au Théâtre-Lyrique, le 6. avril 1869. Léon Leroy.)

4130. —— № 37. 12 Septembre 1869. S. 286. La Vérité sur le Rheingold de R. Wagner. Vienne, 8 septembre 1869. M. Escudier.)

1869 4131. La France musicale. № 39. 26 Septembre 1869. (S. 301. Richard Wagner à Lucerne. Pol Dax.)

4132. Revue des deux mondes XXXIXe année. — Seconde période. Tome quatre-vingt. 15 Avril 1869. 4e Livraison. Paris, Bureau de la Revue des deux mondes. 8°. (S. 948—991. Le drame musical et l'Oeuvre de M. Richard Wagner. Édouard Schuré.)

1875 4133. L'Art. Revue Hebdomadaire illustrée. Première année. № 1. 3 janvier 1875. gr. Folio. (S. 19. La Neuvième Symphonie de Beethoven. Charles Vincent.) Progr. S.

1879 4134. Le Progrès artistique, Journal musical et littéraire. Rédacteur en Chef: Al-Marquant. 2me année. № 50. 18 Avril 1879. (Les oeuvres de Richard Wagner devant l'opinion. Jules de Brayer.)

4135. —— № 53. 9 Mai 1879. (Richard Wagner. Lohengrin. Jules de Brayer.)

4136. —— № 70. 5 Septembre 1879. (Feuilleton. La Tétralogie. (Der Ring des Nibelungen) de Richard Wagner. Munich, 29 août 1879. Jules de Brayer.)

1881 4137. La Renaissance Musicale. Revue hebdomadaire de critique, d'esthétique et d'histoire. Directeur-Gérant: Edmond Hippeau. Première Année. — № 36. 6 Novembre 1881. (Shakespeare et Wagner. Georges Noufflard.)

4138. Le Guide Musical. Revue Hebdomadaire des Nouvelles Musicales de la Belgique et de l'Étranger. 27e Année. № 7. (Bruxelles.) 17 fevrier 1881. 8°. (Mozart et Richard Wagner. A. L'Égard des Français. Adolphe Jullien.)

4139. —— 27e Année № 8. (Bruxelles.) 24. Février 1881. (Mozart et Richard Wagner. Adolphe Jullien.)

(Italienisch.)

1872 4140. Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed arti. anno settimo. Volume Decimonono. Fascicolo I. — Gennaio 1872. Firenze, 252 S. gr. 8°. (S. 5—30. Di Riccardo Wagner e dell opera Lohengrin. G. A. Biaggi.)

(Englisch.)

1875 4141. Dwight's Journal of Music, a Paper of Art and Literature. Vol. XXXIV. No. 25. Boston, Mar. 20, 1875. — S. 402. Wagner's Place in Musical History.)

4142. —— Vol. XXXV. No. 1. Boston, April 17, 1875. (S. 2. The Faust Legend in Opera. (From the «Albany Sunday-Press.) By Prof. John Kautz. — (S. 4. Pure Music vs. Wagnerism. George L. Osgood.)

4143. —— Vol. XXXV. No. 5. Boston, June 12, 1875. (S. 34. Lohengrin in London. (From the "Daily Telegraph".) S. 35. (From the

Pall Mall Gazette.) S. 26. (From the Musical Standard, May 25.) — S. 28. Translations from Writers about Music. "Art Life and Theories of Richard Wagner".)

1875 4144. **Dwight's Journal of Music.** Vol. XXXV. No. 7. Boston, July 10, 1875. (S. 53. The Mammoth Wagner College in New-York». ("There's millions in it" — Col.-Sellers.)

4145. —— Vol. XXXV. No. 9. Boston. August 7, 1875. (S. 70. Dr. Hans von Buelow.)

4146. —— Vol. XXXV. No. 10. Boston. August 21, 1875. (S. 73. "Lohengrin" in London, 1875. — Henry Hersee. From the "Illustrated Sporting and Dramatic News.") (Betrifft.) — S. 79. Music at the Central Park Garden.)

4147. —— Vol. XXXV. No. 13. Boston, Oct. 2, 1875. (S. 98. Tristan and Isolde. From a Correspondent of the London "Mus. World".)

1876 4148. **The Illustrated London News.** No. 1935. Vol. LXIX. August 26, 1876. (S. 196. Herr Wagner (Mit Portrait. Vgl. Zweite Abtheilung. S. 49.))

1877 4149. **The Monthly Musical Record.** Vol. VII, No. 75. March 1, 1877. (S. 40. A Wagner-Lexicon. H. T. Finck. (Beſprechung von W. Tappert's „Wörterbuch der Unhöflichkeit".))

1879 4150. —— Vol. IX, No. 99, 100, 101, March 1, April 1, May 1, 1879. (S. 34, 51, 66. Richard Wagner's "Tristan and Isolde". Analysed by F. Corder.)

1880 4151. —— Vol. X. No. 115. July 1, 1880 (S. 98. Richter Concerts.)

4152. **The Athaeneum.** No. 2747. June 19, 1880. (S. 808. Music. St. James's Hall. — The Richter Concerts.)

1881 4153. —— No. 2794. May 14, 1881. (S. 663. Music. St. James's Hall. — First Richter Concert.)

4154. **The Saturday Review of Politics, Literature, Science, and Art.** No. 1, 350, Vol. 52. November 5, 1881. (S. 573. Recent Music. (zwei Richter-Concerte.))

(Spaniſch.)

1876 4155. **La Opera Española.** Periódico Semanal de Literatura y Teatros, con Agencia. Administracion: Claudio Coello, 8, 2°. Dcha. Año II. 15. Madrid 29 de Enero de 1876. gr. Folio. (Rienzi. El Ultimo Tribuno Romano. Tragedia lirica de grande espectaculo en cinco actos. Poesia y Música de Ricardo Wagner. (Continuacion.)[10])

1881 4156. **Cronica de la Musica.** Revista Semanal y Biblioteca Musical. Director, D. Andrés Vidal y Llimona. Año IV. Num. 135. Madrid 20 de Abril de 1881. kl. Fol. (Lohengrin. Drama Musical de Ricardo Wagner. La Música. José Muñiz Carro. 2. Abril 1881.)

(Kürzere, gelegentliche Erwähnungen und Bemerkungen.)

(In deutſcher Sprache.)

1858 4157. **Neue Berliner Musikzeitung. Zwölfter Jahrgang. № 27, 32.—30. Juni, 4. August 1858.** (S. 215, 254. **Wien.** Zwei Notizen auf die bevorſtehende Lohengrin-Aufführung in Wien bezüglich.)

—— **№ 38. 15. September 1858.** (S. 303. **Zürich.** »Richard Wagner hat sich zu längerem Aufenthalt nach Italien gewandt und ist bereits in Venedig eingetroffen«.) (**4039.**)

4158. —— **№ 45. 3. November 1858.** (S. 354. **Das Ethische in der Musik. Von C. D. v. B.** (Excerpt.))

4159. —— **№ 49. 1. December 1858.** (S. 388. **Weimar.** „Schmeichelhafte Einladung" an R. Wagner durch den Großherzog v. Weimar den „Operncyclus" „der Ring des Nibelungen" in Weimar in einem eigens hiefür zu erbauenden Theater aufzuführen.)

4160. —— **№ 52. 22. December 1858.** (S. 414. **Wien.** Ueber ein von R. Wagner an Hrn. Ander, den Sänger des „Lohengrin", gerichtetes Dankſchreiben.)

4161. **Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler. VII. J. Nr. 23. Köln, 4. Juni 1859.** (S. 181. **Musikalische Institute in Breslau.**)

1860 4162. **Über Land und Meer. № 41. IV. Band. II. Jahrg. Stuttgart, 25. Juli 1860.** (S. 640. **Die Jubiläumsfeier der Stadt Bayreuth am 30. Juni 1860. — S. 641.** „......Abends wurde von der für die Dauer der Jubiläumsfeierlichkeiten engagirten Koburger Oper bei feſtlich beleuchtetem Hauſe „Tannhäuſer" gegeben. Der Empfang des in der Mittelloge eintretenden Königspaares war wieder enthuſiaſtiſch ...... Tief bewegt dankten die Majeſtäten, die erſt nach dem zweiten Akte die Oper verließen......")

4163. **Illuſtrirte Zeitung. № 892. Leipzig, 4. Auguſt 1860. XXXV. Band.** (S. 82. **Das Jubiläum zu Bayreuth am 30 Juni.** „......Bekanntlich beſitzt Bayreuth ein ſehr ſchönes, großartiges Theatergebäude, welches im Jahre 1747 von dem prachtliebenden Markgrafen Friedrich von Bayreuth erbaut wurde, und bei ſeiner großen Ausdehnung und reichen Architektur ſich vorzugsweiſe zu Feſtvorſtellungen eignet. Um nun in dieſer Hinſicht etwas wirklich Gutes zu bieten, war der Stadtmagiſtrat mit Koburg in Unterhandlung getreten, in Folge deren das geſammte Koburger Hoftheaterperſonal nebſt Ballet und vollſtändigem Orcheſter am Vorabende des Feſtes, ſowie an den Feſttagen ſelbſt große Opernvorſtellungen gab (Stumme von Portici, Tannhäuſer, Barbier von Sevilla und Don Juan). Das Königspaar fand ſich am erſten und zweiten Feſttage in der mit prachtvollem architektoniſchem Schmuck verſehenen Fürſtenloge ein, begrüßt von dem überfüllten Hauſe mit ſtürmiſchen Hochrufen und Abſingen der Nationalhymne unter Orcheſterbegleitung ......")

1863 4164. **Neue Berliner Musikzeitung. Siebenzehnter Jahrgang. № 42. 14. October 1863.** (S. 329. **Die Erzählung im musikalischen Drama. Von Flodoard Geyer.** (Schluss.) (Excerpt.))

4165. —— **№ 46. 11. November 1863.** (S. 366. **Wien.** »Richard Wagner hat seine jüngst im »Botschafter« erschienenen Aufsätze, »Das Wiener Hofoperntheater« betitelt, in einer Broschüre bei Gerold (Preis 20 kr.) erscheinen lassen.«)

1863 4166. **Neue Berliner Musikzeitung.** № 48. 25. November 1863. (S. 386. Prag. „Kürzerer Bericht über das von R. Wagner am 5. November in Prag gegebene Concert. — Notiz über die Anweſenheit des Meiſters bei der Vorſtellung des „Holländer“.)

4167. —— № 50. 9. December 1863. (S. 400. **Breslau.** »Am 1. December dirigirte R. Wagner das Concert des »Orchester-Vereins« und brachte in demselben mehrere eigene Compositionen zur Aufführung.«)

4168. —— № 51. 16. December 1863. (S. 406. Dresden. Ueber die Verſchiebung des dritten Abonnementsconcerts des Hrn. v. Bronſart, in Folge der Abweſenheit Richard Wagner's. („Krankheitshalber in Carlsruhe zurückgehalten.“) Angabe des Programm's. — S. 410. Wien. Hervorhebung des von dem Pianiſten Tauſig gegebenen Concertes, in welchem „Richard Wagner die Direction übernommen und mehrere ſeiner Compoſitionen zur Aufführung bringen wird.“ Programm.) Vgl. Nr. 3409.

1864 4169. —— XVIII. Jahrg. № 12. 23. März 1864. (S. 90. **Gesammelte Schriften von Hector Berlioz. Autorisirte deutsche Ausgabe von Richard Pohl. 1. u. 2. Band. Schluss. (H. Ehrlich.)**) (Excerpt.)

4170. —— № 18. 4. Mai 1864.[30]) (S. 141. **Weimar, Ende April.** Beſchreibung des fünfzigjährigen Künſtler-Jubiläums (17. April) des Hrn. Eduard Genaſt, Ehrenmitglied der Weimarer Hofbühne . . . . . „Als später seine gesanglichen Leistungen selbstverständlich in den Hintergrund traten, kam ihm seine tüchtige musikalische Bildung in vorzüglicher Weise zu statten, als er, durch das Amt eines Regisseurs der Oper mit Liszt Wagner's neue Opern in meisterhafter Weise in Scene setzte . . . . .“)

4171. —— № 19. 11. Mai 1864. (S. 149. **Frankfurt a. M.** »Richard Wagner ist vom freien deutschen Hochstifte für Wissenschaften, Künste und allgemeine Bildung in die Classe der Wissenschaft aufgenommen und zum Ehrenmitgliede ernannt worden . . . . .«) (Man vergl. d. Nrn. 556 u. 920. (Bd. 1.))

4172. —— № 21. 25. Mai 1864. (S. 163. **Berlin. Revue. (Königl. Opernhaus.)** Ueber Herrn Albert Niemann's, kgl. Hannover'ſchen Kammerſängers, erſtes Auftreten als Tannhäuſer am 17. Mai, „mit einem ſeit Mayer's Erſcheinen nicht erlebten Erfolge.“)

4173. —— № 42. 19. October 1864. (S. 333. **München.** Ueber eine unter den Fenſtern der Gemächer des Königs von Wagner veranſtaltete Serenade. „. . . Von den vereinten Muſikcorps der drei hieſigen Infanterieregimenter wurden die von Wagner eigens hierzu componirte Serenade, dann einige Piecen aus „Tannhäuſer“ und „Lohengrin“ mit größter Präciſion ausgeführt.“ — S. 334. **Brünn.** Ueber die erſte Aufführung des „Lohengrin“ am 4. d. M. (October.)

4174. —— № 44. 2. November 1864. (S. 345. **Meyerbeer und die »Afrikanerin«. Von Henry Blaze de Bury.** (Nach der Revue des deux Mondes.) **(Fortsetzung.)** (Intereſſante Auslaſſungen Meyerbeer's über Wagner.))

4175. —— № 50. 14. December 1864. (S. 396. **München.** Ueber die erſte Aufführung des „Fliegenden Holländer“ am 4. Dec. — Wien. Ueber das am 11. d. M. (Dec.) ſtattfindende Concert des Wiener Männergeſangvereins im k. k. Redoutenſaale; erſte Aufführung von „Das Liebesmahl der Apoſtel“.)

1865 4176. **Neue Berliner Musikzeitung.** XIX. Jahrg. № 21. 24. Mai 1865. S. 163. Berlin. (Königl. Opernhaus. Ueber den „nach langer Pauſe" aus Anlaß des Niemann'ſchen Gaſtſpiels am 20. Mai gegebenen „Rienzi".)

1869 4177. **Zellner's Blätter für Theater, Muſik und bildende Kunſt.** XV. J. Wien, 5. Jänner 1869. № 2. („Der Maler Th. Pixis hat 12 Federzeichnungen, Scenerien aus Wagner's Opern, die er im Auftrage des Königs von Baiern ausführte, vollendet.")

4178. —— XIV. J. Wien, 15. Jänner 1869. Nr. 5. („In neuer Auflage iſt ſoeben Richard Wagner's bekanntes Buch „Oper und Drama" erſchienen . . . ." Kurze Beſprechung von Druck und Text.)

1870 4179. **W. Bloch's Charivari für Theater, Muſik und dramatiſche Literatur.** № 23. Berlin, den 4. Juni 1870. (S. 119. Luzern, 22. Mai. „Geſtern Vormittag 8 Uhr hat die Zeltmuſik dem Hrn. Rich. Wagner auf Tribſchen zu ſeinem 57. Geburtstag ein Ständchen gebracht und dabei einen von Herrn Wagner ſelbſt componirten und der Zeltmuſik gewidmeten Marſch geſpielt.")

1873 4180. **Europa-Chronik** 1873. — Nr. 8. (Verantwortl. Redaction u. Verlag v. Ernſt Keil in Leipzig.) (S. 119. **Kürzere Notizen.** „Noch einmal das Wagner-Concert in Berlin" . . . .)

1875 4181. **Deutſche Blaetter.** Literar-polit. Feuilleton-Beilage zur Gartenlaube. Nr. 19. 1875. (S. 75. Die Wagner-Concerte.)

4182. —— Nr. 35. 1875. (S. 139. Die Melodie in der Oper.)

1876 4183. —— Nr. 2. 1876. (S. 7. Wagner in Wien.)

4184. —— Nr. 14. 1876. (S. 56. Triſtan und Iſolde.)

4185. —— Nr. 17. 1876. (S. 67. Von unſerem Büchertiſch. V. Beſprechung der: „Memoiren einer Idealiſtin".)

4186. —— Nr. 44. 1876. (S. 175. Die Wagnerianerin.)

4187. **Europa-Chronik** 1876. — Nr. 15. (S. 294. **Muſik.** Richard Wagner's „Triſtan und Iſolde" im k. Opernhauſe zu Berlin am 20. März.)

1877 4188. **Reporter.** Berlin, den 1. Mai 1877. 8. Jahrg. (**Berliner Theater-Plaudereien.** S. 2. Ueber eine, „anläßlich der Anweſenheit des Kaiſers von Braſilien ſtattgehabte" Aufführung der „Meiſterſinger".)

1878 4189. **Münchener Gemeindezeitung.** Feſtnummer. Gedenkblatt auf die Säcular-Feier des königl. Hof- und National-Theaters zu München von Ernſt von Deſtouches. 12. Oktober 1878. 16 S. 4°. (S. 9, 13, 14. Hinweis auf Wagner und ſeine Werke.)

1880 4190. **Signale für die Muſikaliſche Welt.** Achtunddreißigſter Jahrgang. № 19. Leipzig, März 1880. (Dur und Moll. S. 296. Ein Ausſpruch H. v. Bülow's über das bald erreichte finanzielle Ziel, ſeiner für den Bayreuther Fond gegebenen Concerte, anknüpfend an eine in der „Frankfurter Zeitung" enthaltene Notiz über Bülow's letztes dortiges Concert.)

4191—4192. **Die Grenzboten.** Nr. 40, 41. (30. September u. 7. October 1880.) (S. 28 u. 71. Die Verjudung des deutſchen Theaters.) (Excerpt.)

1881 4193. **Deutſches Familienblatt.** Eine illuſtrirte Wochenſchrift. Nr. 1. Berlin, den 2. Januar 1881. II. Band. (S. 15. **Plauderecke.** Muſik in Hoſpitälern. „Die ſchöne Idee unſeres großen Meiſters Richard Wagner, die Muſik auch zur Krankenpflege zu verwenden, verwirklicht ſich in England.....")

4194. **Deutſche Kunſt- & Muſik-Zeitung.** Nr. 11. Wien, 24. März 1881. VIII. Jahrg. (S. 75. Zukunftsmuſik in Frankreich. Die erſte That des „neuen Akademikers" C. Saint-Saëns. R.)

4195. **Zeitschrift für Mathematik und Physik**, herausgegeben unter der verantwortlichen Redaction von Dr. O. Schlömilch, Dr. E. Kahl und Dr. M. Cantor. 26. Jahrgang. 1. Heft. Mit einer lithographirten Tafel. Ausgegeben am 28. December 1880. Leipzig, Verlag von B. G. Teubner. 1881. 8°. (Historisch-literarische Abtheilung. S. 26. Recensionen. S. 27. La philosophie scientifique. Science, art et philosophie. Mathématiques, sciences physiques et naturelles, sciences sociales, art de la guerre par H. Girard, capitaine en premier du génie, ancien professeur de mathématiques supérieures, professeur d'art militaire et de fortification. Paris et Bruxelles 1880. IX. 498. »Der Titel des Werkes, über welches wir wenige Worte zu sagen wünschen, ist ein ziemlich umfassender, und dennoch giebt er nicht über alle Dinge Aufschluss, welche der Verfasser in das Bereich seiner Betrachtungen hineinzieht, ein Bereich so weiten Umfanges, dass sogar Erörterungen über den Werth Richard Wagner's und seiner Musik, Hahnemann's und der Homöopathie darin Platz finden«.....)

4196. **Literarischer Merkur.** Mittheilungen aus dem geistigen Leben der Gegenwart und Nachrichten für Bücherfreunde über empfehlenswerthe Neuigkeiten des In- und Auslandes. No. 19. Berlin, den 15. Juli 1881. I. Jahrgang. (Kritische Rundschau. S. 9. Der Messias von Bayreuth. Th. Souchay.) (Vergl. Nr. 407. (Bd. 1.))

4197. **Im neuen Reich.** Wochenſchrift für das Leben des deutſchen Volkes in Staat, Wiſſenſchaft und Kunſt. Herausgegeben von Dr. Wilhelm Lang. 1881. № 12. Lex.-8°. Leipzig, Verlag von S. Hirzel. (S. 442. Zwei muſikaliſche Feuilletoniſten. [Ed. Hanslick und Ferd. Hiller.] O. Tecmpfe.)

(In fremden Sprachen.)

(Franzöſiſch.)

1867 4198. **La France musicale.** Directeur: M. Marie Escudier. 31e année № 2. 13 janvier 1867. (S. 11. Arthur Pougin über den Tonbänkelmarkt in »A. M. Alexis Azevedo, critique musical assermenté près l'Opinion Nationale.« — S. 12. Littérature musicale. Revue bibliographique de l'année 1866. Almanach des Musiciens de l'avenir, avec les deux Grenadiers de Richard Wagner et les Regrets de Beethoven. Paris librairie du Petit Journal. Sans date, in — 32 (90 pages.) — S. 13. Gasperini (A. De.) — La Novelle Allemagne musicale. Richard Wagner. Paris. Heugel et Cie. 1866, grand in — 8°. (Portrait et facsimile d'autographes, 172 p.) Kurze Beſprechung ſiehe Bücher.)

1867 4199. **La France musicale.** № 5. 3 Février 1867. (S. 35. **Actualités.** Eine neue Oper Wagner's »l'Océan«.)

4200. —— № 7. 17. Février 1867. (S. 51. **Actualités.** Wagner-Anekdote.)

4201. —— № 13. 31 Mars 1867. (S. 97. **Correspondances.** Toulouse, 7 mars 1867. Ueber die Aufführung der Tannhäuſer-Ouverture.)

4202. —— № 26. 30 Juin 1867. (S. 203. **Étranger.** Lohengrin in München.)

4203. —— № 38. 22 Septembre 1867. (S. 299. **Étranger.** Ueber eine „Muſteraufführung" des „Tannhäuſer" in München unter Bülow.)

4204. —— № 40. 6. Octobre 1867. (S. 315. **Actualités.** Angebliche Aufſchlüſſe über die Entſtehung der „Meiſterſinger".)

4205. —— № 50. 15 Décembre 1867. (S. 392. **Concerts Populaires.** Albert L'Hote über die Tannhäuſer-Ouverture.)

1869 4206. —— 33e anné № 2. 10 Janvier 1869. (S. 8. **Société des Concerts du Conservatoire.** Albert L'Hote über den Pilgerchor.)

4207. —— № 9. 28 Février 1869. (S. 68. **Étranger.** Ueber die Aufführung der „Meiſterſinger" in Carlsruhe.)

4208. —— № 13. 28 Mars 1869. (S. 98. **Actualités.** Rienzi in Paris.)

4209. —— № 14. 4 Avril 1869. (S. 107. **Actualités.** Ueber die Beſetzung des Rienzi im Théâtre-Lyrique.)

4210. —— № 36. 5 Septembre 1869. (S. 283. **Actualités.** Ueber die Aufführung des Rienzi im Théâtre-Lyrique. — Ueber die angeblich beabſichtigte Aufführung des „Rheingold" (l'or du Rhin) in Paris.)

4211. —— № 40. 3 Octobre 1869. (S. 316. Ueber die erſte Aufführung des „Rheingold" in München.)

4212. —— № 42. 17 Octobre 1869. (S. 331. **Actualités.** Ueber die Inſtrumentation des „Rheingold".)

4213. —— № 52. 26. Décembre 1869. (S. 407. **Concerts populaires.** Albert L'Hote über das „Meiſterſinger-Vorſpiel".)

1879 4214. **Le Progrès artistique.** Journal musical et littéraire. 2me anné № 46, 47. — 7. 28. Mars 1879. (2 Notizen über die franzöſiſche Parſifal-Ueberſetzung von Jules de Brayer.)

(Engliſch.)

1877 4215. **The Monthly Musical Record.** Vol. VII. No. 73.] January 1, 1877. (The Year 1876.) (Excerpt.)

4216. —— Vol. VII. No. 77.] May 1, 1877. (S. III—VII. Ausführliches Verzeichniß der im Muſikalienhandel bis Mai 1877 erſchienenen Werke R. Wagner's in ihren verſchiedenen Ausgaben und Arrangements, nebſt Preisangabe. In engliſcher Sprache.)

(Spaniſch.)

1879 4217. **Cronica de la Musica.** Núm. 35. Año II. — 1879. Madrid: Jueves 22 de Mayo. (Critica Mecánica. — Gran noticia. Un mecánico de Boston acaba......)

4218. —— Núm. 62. Año II — 1879. Madrid, juéves 27 de Noviembre (**Noticias Varias.** Zwei Artikel: Wagner über die Viviſection, und Joſef Rubinſtein gegen Schumann betreffend.)

(Ausſchnitte.)

(Deutſch größere Aufſätze.)

1855 4219. **Illuſtrirte Zeitung.** № 604. 27. Januar 1855. Ein Beſuch im Hörſelberg bei Eiſenach. Mit einem Rückblick auf den Tannhäuſer und den Wartburgkrieg. Dr. C. P.

1857 4220. **Monatſchrift für Theater und Muſik.** Wien, September 1857. (S. 465. Richard Wagner's „Tannhäuſer“. Bericht über die erſte Aufführung am 28. Auguſt im Thaliatheater in Lerchenfeld.)

4221. **Iris.** Pariſer und Wiener Damen-Modenzeitung. IX. Jahrgang. II. Bd. 4. Lief. 1. October 1857. „Richard Wagner hat vom Director des Thaliatheaters in Wien, Herrn Hoffmann, für das Aufführungsrecht des „Tannhäuſer“ ein Honorar von 2000 Gulden C. M. erhalten.“

1858 4222. —— —— X. J. III. Bd. 8. Lief. 23. Auguſt 1858. „Richard Wagner erhält von der Direction des k. k. Hofoperntheaters für das Aufführungsrecht des „Lohengrin“ für zwanzig Vorſtellungen ein Honorar von 2000 fl. ſogleich, dann nach jeder zehnten Vorſtellung 500 fl.“

4223. —— —— —— 9. Lief. 1. September 1858. Kurzer Bericht über die 1. Aufführung des „Lohengrin“ in Wien am 19. Aug.

4224. —— —— —— 11. Lief. 15. September 1858. „Richard Wagner iſt zu einem längeren Aufenthalt in Venedig eingetroffen und im „Palazzo Giuſtiniani“ abgeſtiegen......“ — R. Wagner's „Rienzi“ hat bei der neulichen Wiederaufführung in Dresden Senſation erregt......“

1850 4225. **Jahreszeiten.** I. (№ 10.) März 1850. (S. 153. Feodor und Roſa v. Milde, Opernmitglieder des großherzoglich Weimariſchen Hoftheaters. **Kleine Chronik der Zeit.** S. 158. Notiz über eine in Neapel aufgeführte Tragödie: „Brunechilde“ (Brunhild) von Curti.)

4226. **Iris.** XI. J. IV. Bd. 10. Lief. 8. Dezember 1859. Kurzer Bericht über die 1. Aufführung des „Tannhäuſer“ in Wien, am 19. Nov.

1860 4227. **Illuſtrirte Zeitung.** (Leipzig.) № 882. 26. Mai 1860. (S. 379. Muſik. — „Die Zukunftsmuſik hat unter der vornehmen Damenwelt in Paris Verehrerinnen gefunden und ein Kreis derſelben iſt entſchloſſen, Richard Wagner für die Verluſte, welche er bei den dort von ihm veranſtalteten Konzerten erlitten hat, durch ein Weihgeſchenk von 10000 Frcs. zu entſchädigen.“)

4228. **Iris.** XII. J. II. Bd. 3. Lief. 15. April 1860. (Roſſini über Richard Wagner.)

1861 4229. —— XIII. J. II. Bd. 3. Lief. 15. April 1861. „Der „Tannhäuſer“ wird conſequent in der großen Oper zu Paris ausgepfiffen. Wagner hat in einem der

Oper neben Kaffeehauſe einen Brief an den Director Royer geſchrieben, worin er ihm anzeigt, daß er ſeine Oper zurücknehme. Wie der „Kreuzzug" geſchrieben wird, hat der Tannhäuſer" der großen Oper über 230,000 Franken geleiſtet und Herrn Wagner 750 Franken eingebracht……"

1864 4230. Jahreszeiten 1864. Nr. 2. (Januar.) (S. 25. Richard Wagner in Prag.)

4231. —— Nr. 52. 1864. (December.) Muſikaliſche Briefe. X. (Schluß.) (Wagner's neue Muſikrichtung auf Grundlage ſeiner Werke beſprochen. S. 418. Ein Urtheil Hans v. Bülow's über „Triſtan und Iſolde.")

1865 4232. Recenſionen und Mittheilungen über Theater und Muſik. (Wien, 4. März 1865.) (Richard Wagner am bayeriſchen Hof. — Der bekannte „Wagner-Schriftſteller" Franz Müller hat vom König von Bayern das Ritterkreuz vom Verdienſtorden des heil. Michael erhalten, gleichzeitig mit der Aufforderung, ein Werk über Wagner's „Triſtan und Iſolde" zu ſchreiben.)

1873 4233. Die Grenzboten. Zeitſchrift für Politik, Literatur und Kunſt. XXXII. J. 1873. (III. S. 391. Richard Wagner's „Ring des Nibelungen". 1. Einleitendes. — S. 408. 2. Der Stoff. — S. 454. 3. Die Tetralogie. — S. 495. 4. Die Möglichkeit der ſceniſchen Geſtaltung. — IV. S. 51. 5. Die Möglichkeit der muſikaliſchen Geſtaltung. Felix Calm.) 5. Ausſchnitte in einem Band.

4234. —— —— IV. 1873. (S. 226. Otto Gumprecht: Richard Wagner und ſein Bühnenfeſtſpiel „Der Ring des Nibelungen." Felix Calm.)

1875 4235. Der „Kaktus"? Mai 1875. Wien. (Redacteur: J. J. Kraſoniag.) Recenſion über das dritte „Wagner-Concert" unter Wagner's perſönlicher Leitung in Wien. ahm.

1876 4236. Das Inland. Wien, 12. Februar 1876. Auch ein Senſations-Urtheil über Richard Wagner.

4237. Illuſtrirtes Sonntagsblatt. Beilage zu „Die Volkszeitung." (Berlin, 21. Mai 1876.) (S. 246. Richard Wagner. Von Dr. Auguſt Guckeiſen.)

1881 4238. Die Grenzboten. 1881. (S. 419. Richard Wagner und die „nationale Bewegung" in Berlin.)

4239. Deutſche Warte. Bd. IX. Heft 5. (S. 277—298. Richard Wagner's geſammelte Schriften. Von Bruno Meyer.)

4240. Der Salon. IX. 8°. (S. 557. Franz Joſeph Fétis und Richard Wagner. Brüſſel, 23. Mai 1870. Max Sulzberger.)[55]

4241. Die moderne Muſik, ihre Gründer und Förderer. Gr. 8°. Zweiter Artikel. (S. 195—202. Richard Wagner. (Fragment aus einer unbekannten Zeitſchrift, S. 171—202 umfaſſend.)

8. In Zeitungen.

a. (Vollſtändige Bände.)

NB. In Bd. 1 ſind die vollſtändigen Bände in den verſchiedenen Rubriken eingeſtreut, aber jedesmal durch Striche geſondert.

1843 4242. **Leipziger Allgemeine Zeitung.** (Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung. Druck und Verlag von F. A. Brockhaus in Leipzig.) 1843. Nr. 1—90. Vom 1. Januar bis 31. März 1843. Folio.

4243. **Abend-Zeitung.** Siebenundzwanzigſter Jahrgang. (Ohne Titel und Regiſter. Nummer 1 bis 78. Vom 4. Juli—30. December 1843.) Verantwortl. Redact.: **Robert Schmieder** in Dreſden. 520 S. kl. 4°.

1844 4244. —— Achtundzwanzigſter Jahrgang. (Ohne Titel und Regiſter. Nummer 79 bis 157. Vom 2. Juli—31. December 1844. S. 521—1048.) kl. 4°.

4245. **Beiblätter zu den Correſpondenz-Nachrichten der Abend-Zeitung.** Dreſden. (Ohne Titel und Regiſter. Nummer 1 bis 52; (Nr. 38 u. 43 fehlt?) Vom 4. Januar—26. December 1844.) Verantwortl. Redact.: **Robert Schmieder** in Dreſden. 208 S. kl. 4°.

1845 4246. **Allgemeine Zeitung.** Mit allerhöchſten Privilegien. 1845. (Augsburg.) IV. Quartal. Nr. 274 bis 365. Vom 1. October—31. Dezember 1845.

1848 4247. **Bohemia.** Redigirt von **Franz Klutſchak.** Einundzwanzigſter Jahrgang. Erſtes Semeſter. Prag. 1848. Druck und Papier von Gottlieb Haaſe Söhne, Verlag von Gottlieb Haaſe. No. 1 bis 102. Vom 2. Jänner—30. Juni. 4°.

1857 4248. **Telegraf.** IX. Jahrgang. 1857. (Verantwortlicher Redakteur: **Adolf Bäuerle.**) (Vollſtändig in 299 Nummern. Vom 1. Jänner bis 31. Dezember.) Wien. gr. Folio.

1865 4249. **Der Sammler.** Beilage zur Augsburger Abend-Zeitung. Ein Blatt zur Unterhaltung und Belehrung. Vierunddreißigſter Jahrgang. 1865. Nummer 2 bis 151. Vom 5. Januar—30. Dezember. (Verantwortlicher Redakteur: C. Wirth.) 608 S. 4°.

1868 4250. **Wochenausgabe der Augsburger Allgemeinen Zeitung.** II. Jahrgang. Stuttgart 1868. (Nr. 1—52. — Die Nummern 27, 34 und 47 fehlen.)

1872 4251. **Berliner Montags-Zeitung.** Herausgeber: **Adolf Glaßbrenner.** Zwölfter Jahrgang. 1872. Nr. 1—53. Vom 1. Januar bis 30. Dezember. gr. Folio.[30]

1873 4252. —— —— Dreizehnter Jahrgang. 1873. Nr. 1—52. Vom 6. Januar bis 29. Dezember. gr. Folio.

1874 4253. **Das Muſeum.** Belletriſtiſches Beiblatt zur Neuen Frankfurter Preſſe. Nummer 1 bis 305. Vom 1. Januar—31. Dezember 1874. Frankfurt a. M. Druck und Verlag der neuen Frankfurter Preſſe (Engelmann & Co.) kl. Folio

1875 1254. **Berliner Montags-Zeitung.** Herausgeber: Adolf Glaßbrenner. Fünfzehnter Jahrgang. 1875. Nr. 1—52. Vom 4. Januar bis 27. Dezember. gr. Folio.

1876 1255. **Didaskalia.** Belletriſtiſches Beiblatt des Frankfurter Journals. Vierundfünfzigſter Jahrgang. Januar bis Ende Juni 1876. Frankfurt a. M. Druck und Verlag von Heller & Rohm. 4°.

1256. —— —— Juli bis Ende Dezember 1876. Frankfurt am Main. Druck und Verlag von Heller & Rohm. 4°.

NB. Der in den vorſtehenden Bänden enthaltene Stoff iſt durch die entſprechenden Rubriken geordnet.

A. Den Meiſter perſönlich angehend.

(Beiträge zur Biographie.)

1844 **Beiblätter zu den Correſpondenz-Nachrichten der Abend-Zeitung.** 1844. Dresden. (S. 9, 13, 18, 21, 33, 39. Theater. Statiſtiſch-kritiſcher Rückblick. Ausführliche Schilderung der damaligen Dresdener Schauſpiel- und Opernverhältniſſe. S. 21. Wagner's Thätigkeit als Kapellmeiſter beſprochen. — Theater(-Kritiken.) S. 2. Mittwoch, d. 20. Decbr. 1843. „Norma". — S. 30. Freitag den 9. (Februar.) Zum erſten Male: „Ein Sommernachtstraum". I. S. 32. II. — S. 63. Sonntag 14. (April): Armide. — S. 75. Freitag, 3. (Mai): Neu einſtudirt: Titus. — S. 80. Sonntag, 12. (Mai): Titus. — S. 87. Donnerstag, 23. Mai: „Der Vampyr". — S. 95. Sonntag, 9. (Juni): Don Juan. — S. 100. Freitag, 14. Juni): Die Entführung aus dem Serail. In ſämmtlichen hier angeführten Opernbeſprechungen iſt R. Wagner mit Name erwähnt. — S. 201. Karl Maria von Weber. W. J. S. E. Ankunft und Beiſetzung der irdiſchen Ueberreſte Weber's in Dresden, am 14. Dec. Betheiligung R. Wagner's an dieſer Feier.) (1244.)

1858 1257. **Telegraf** vom 7. September 1858. (Richard Wagner in Venedig.) „Man ſchreibt der „W. Z." aus Venedig: „Richard Wagner, der Vorkämpfer der Zukunftsmuſik, iſt zur Stärkung ſeiner ſehr angegriffenen Geſundheit zu einem längeren Aufenthalte hier eingetroffen. Der Tonmeiſter, der dem Beſuch ſeines Freundes und Kunſtgenoſſen Liszt entgegenſieht, wünſcht Geiſt und Körper die größte Ruhe zu gönnen. Möge er in der heilkräftigen Luft der Lagunen Erholung und friſche Kräfte finden!"

1864 1258. **Die Preſſe.** Abendblatt. № 239. Wien, 30. Aug. 1864. (Theater-Nachrichten.) Ueber das Verweilen Richard Wagner's bei S. M. des Königs von Baiern in Hohenſchwangau ꝛc.

1867 1259. **Neue Freie Presse.** Wien, 30. Januar 1867. „Ueber die Rückkehr Herrn Richard Wagner's nach München. ...."

1260. —— Wien, 22. 23. Juni 1867. Zwei Notizen über die plötzliche Abreiſe Richard Wagner's von München nach Luzern.

1261. —— Wien, 19. September 1867. „Richard Wagner ſoll, den „Signalen" zu Folge, zum Chef-Redacteur des Feuilletons des zu Anfang October in München erſcheinenden Blattes „Süddeutſche Preſſe" auserſehen ſein. ....."

1869 1262. **Die Preſſe.** Wien, 18. Juni 1869. „Der Componiſt Richard Wagner, der zum auswärtigen Mitgliede der Berliner königl. Akademie der Künſte erwählt worden iſt, hat, wie es heißt, die Abſicht, aus Anlaß dieſer Auszeichnung ein neues Tonwerk zu componiren.“

1872 **4263. Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** Wien, 27. Mai 1872. Eine humoriſtiſche Anekdote über Richard Wagner. Auf Lohengrin bezügliche, angeblich von Wagner ſelbſt geſprochene parodiſtiſche Verſe.

4264. ? 1872. Ueber eine Verſammlung im Speiſeſaale des Hôtel Diſch der Mitglieder des Kölner Wagner-Vereins und anderer Freunde der Kunſt, zu Ehren des anweſenden „Meiſters“; „dem Souper ging ein Vortrag voraus, in welchem ſich Herr Wagner über die Zwecke ſeiner Rundreiſe, die ihn auch nach Köln geführt, und über die deutſchen Theaterverhältniſſe ausſprach, die einer ziemlich ſcharfen Kritik unterzogen wurden ......“ (Nach der „Köln. Ztg.“ vom 4. d. M. ?)

1873 **4265. Fremden-Blatt.** Wien, 29. Jänner 1873. Ueber die von Richard Wagner gehaltene Vorleſung eines neuen Operntextes im Salon der Frau des Miniſters Baron von Schleinitz in Berlin.

1873 **Berliner Montags-Zeitung** 1873. (Nr. 5. Ueber die Anweſenheit Richard Wagner's in Berlin, und das unter ſeiner Leitung bevorſtehende Wagnerconcert.) [4252.]

1875 **4266.** ? 23. Februar 1875. Ueber den Empfang Richard Wagner's und ſeiner Gattin am Bahnhof, gelegentlich ſeiner Ankunft in Wien, zur Leitung von Konzerten.

1876 **4267. Fremden-Blatt.** Wien, 28. September 1876. „Richard Wagner hält ſich gegenwärtig in Venedig auf. Er wird ſich von da nach Bologna begeben, um von da nach kürzerem Aufenthalte nach Sorrent zu reiſen, wo er den größten Theil des Winters zuzubringen gedenkt.“

1877 **4268. Neue Freie Presse.** Wien, 9. Juli 1877. (Hof- und Perſonal-Nachrichten.) .... „Wie man mittheilt, wird ſich Richard Wagner von Ems aus, wo ſich ſeine Brunnencur ihrem Ende nähert, nach dem ſtillen Curort Seeligsberg in der Nähe des Vierwaldſtätterſees begeben, wo er einige Zeit zur Nachcur mit ſeiner Gattin zubringen wird. Dort gedenkt er an begonnenen Werken weiterzuarbeiten.“

1880 **4269. Wiener Allgemeine Zeitung.** Wien, 6. November 1880. (Vom „Meiſter“.)

1881 **4270. Die Preſſe.** Wien, 15. September 1881. Ueber den Beſuch Richard Wagner's in Dresden. — Ueber die „angeknüpften Verhandlungen wegen Aufführung der Tetralogie“ „Der Ring des Nibelungen“. — Einfluß des neuen Theaters auf Wagner.

4271. Illuſtrirtes Wiener Extrablatt. Wien, 18. September 1881. Ueber Wagner's Leben in Bayreuth .....

4272. Fremden-Blatt. Wien, 29. October 1881. „Wie das „Bayr. Tagbl.“ zu ſeinem großen Bedauern vernimmt, machen die Geſundheitsverhältniſſe Richard Wagner's einen Aufenthalt im Süden während der rauhen Jahreszeit nothwendig. Die ganze Familie wird im Laufe der nächſten Woche nach Palermo abreiſen. — Dem „Nürnb. Korreſp.“ wird geſchrieben: Für den erſten längeren Aufenthalt iſt die Inſel Sizilien und ſpeziell Palermo gewählt, von dort wird Wagner nach Griechenland überſiedeln. Eine urſprünglich geplante Ausdehnung der Reiſe nach Egypten wurde für heuer fallen gelaſſen. Außer dem Zweck der Erholung verfolgt der ſchaffensfreudige Mann auch den, Studien auf dem klaſſiſchen Boden des alten Hellas für ein größeres Werk zu machen, das in ſeinen Grundzügen bereits fertig geſtellt iſt, von dem aber ſoviel bisher verlautete, daß es der griechiſchen Geſchichte entnommen ſei.“

B. Beſprechungen von Richard Wagner's Schriften und Dichtungen.

1865 **Der Sammler.** 1865. (S. 219. Richard Wagner über Muſikſchulen. (Ueber den „Bericht an Seine Majeſtät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutſche Muſikſchule“)) (1249)

(1870) 1273. ***Feuilleton.** Beethoven von Richard Wagner. 5. December 1870. Dr. Zerich.

1871 1274. **Neues Wiener Tagblatt.** 9. October 1871. Kleine literariſche Revue. Richard Wagner's geſammelte Schriften und Dichtungen. Voranzeige auf Grund des Proſpectes.

1275. **Morgen-Poſt.** Wien, 5. December 1871. Artikel über den Aufſatz: „Erinnerungen an Auber“ im Muſikaliſchen Wochenblatt. (Vgl. S. 11. (Bd. I.))

1872 1276. —— Wien, 21. Jänner 1872. Theater, Kunſt und Literatur. Ueber den „Bericht an den deutſchen Wagner-Verein“. (Vergl. Nr. 2285. (Bd. I.))

1277. **Deutſche Zeitung.** Nr. 312. Wien, 12. November 1872. („Ueber die Benennung Muſikdrama.“) F. G. (Vergl. Muſikaliſches Wochenblatt S. 11. (Bd. I.))

1873 1278. **Die Preſſe.** Wien, 5. Juli 1873. **Das Bühnenfeſtſpielhaus zu Bayreuth.** (Orig.-Bericht der „Preſſe“.) — 2. Juli. H. K. Beſprechung von R. Wagner's Broſchüre: Das Bühnenfeſtſpielhaus zu Bayreuth. Nebſt einem Berichte über die Grundſteinlegung deſſelben. Mit ſechs architektoniſchen Plänen. Leipzig, Fritzſch, 1873. (Vgl. Nr. 2289. (Bd. I.))

C. Recenſionen und Berichte.

a. Ueber Konzerte.

α. Unter Richard Wagner's perſönlicher Leitung.

1844 **Beiblätter zu den Correſpondenz-Nachrichten der Abend-Zeitung.** Dresden 1844. (S. 119. Concert. Beſprechung des alljährlich zum Beſten der Armen im Palais des „großen Gartens“ veranſtalteten Concertes der königl. Kapelle am 22. Juli 1844. Erſte Aufführung der „Ouvertüre zum erſten Theil des Göthe'ſchen Fauſt, von R. Wagner“. W. J. S. C. (R. W.) (1245)

1863 1279. **Die Preſſe.** Wien, 8. Jänner 1863. Feuilleton. Concerte. Ed. H. Ueber die zweite „Muſikaufführung“ mit unverändertem Programm unter Richard Wagner's Leitung im Theater an der Wien.

1280. —— Wien, 15. Jänner 1863. (Concerte.) Ueber Richard Wagner's „dritte und letzte Muſikaufführung“ im Theater an der Wien. (R.)

(1871) 1281. **Mannheimer Journal.** (Ende Dezember 1871?) Das Wagner-Concert in Mannheim. Richard Pohl. (5 Ausſchnitte in Umſchlag.) (R. W.)

1873 **Berliner Montags-Zeitung** 1873. (Beilage vom 10. Februar 1873. Nr. 6. Theater. Muſik. Kurze Beſprechung des am 4. Februar in Berlin ſtattgefundenen Wagner-Concertes. (R. W.) (1252)

1875 1282. **Neue Freie Presse.** Wien, 4. März 1875. Feuilleton. Concerte. (Concert von Richard Wagner. — — —) Ed. H.

β. Andere Wagner-Konzerte.

(Siehe Band I. S. 111.)

γ. Vermiſchte Konzerte.

1867 **4283.** **Augsburger Abend-Zeitung.** 23. Mai 1867. (Bericht über das zur 54. Geburtstagsfeier R. Wagner's in der „Weſtendhalle" in München ſtattgefundene „großartige Konzert".) Vgl. Nr. 4735. /A. B./

4284. **Münchener Tages-Anzeiger.** 24. Mai 1867. Dasſelbe betreffend. /A. B./

1876 **Didaskalia.** Beiblatt des Frankfurter Journals. Januar bis Juni 1876. (13. Januar. Sechſtes Concert der Frankfurter Muſeums-Geſellſchaft. Beſprechung der zum 1. Male aufgeführten: „Fauſt-Ouvertüre". G. B.) /A. B./ (4255)

—— Juli bis Ende Dezember 1876. (4. Juli. „Die Muſikal. Geſellſchaft in Köln brachte am 1. d. M. unter Prof. Iſidor Seiß's energiſcher Leitung Richard Wagner's Feſtmarſch für Philadelphia zur Aufführung." Notiz über den großen Erfolg. /M./ (4256)

1881 **4285.** **Fremden-Blatt.** Wien, 2. November 1881. Aus Paris, 29. Oktober, wird berichtet: „Colonne hat in ſeinem letzten Sonntagskonzert durch die meiſterhafte Aufführung des erſten Aktes aus „Tannhäuſer" einen großen Erfolg errungen." — Weiteres über dieſes Konzert. /A. B./

4286. —— Wien, 9. November 1881. (Konzerte.) Bericht über das erſte philharmoniſche Konzert. Eröffnungsſtück: Vorſpiel zu Wagner's „Meiſterſinger". sp. /E./

4287. —— Wien, 11. November 1881. „Aus Paris wird geſchrieben": ...... „Am Sonntag ſind in drei Matinéen gleichzeitig Wagner'ſche Muſikſtücke zu Gehör gebracht worden." „Im Châtelet, Cirque d'Hiver, und im Château d'Eau." /A. B./

4288. —— Wien, 23. November 1881. Herr Leon Kerſt, ein Wagnermane berichtet in dem Pariſer Journal „Voltaire": „Zum erſtenmale hat Richard Wagner in Paris ohne jeden Widerſpruch triumphirt ...... Geſtern iſt R. Wagner im Châtelet von dreitauſend Zuhörern enthuſiaſtiſch gefeiert worden". Zur Aufführung gelangten Stücke aus dem „Tannhäuſer" mit dem Orcheſter des Herrn Colonne. /A. B./

b. Ueber Aufführungen von Opern und Muſikdramen.

1. Berlin.

1868 **4289.** **Börſe des Lebens.** Feuilleton und Localblatt der „Berliner Börſen-Zeitung". Berlin, 28. Juni 1868. „Die Meiſterſinger" von Richard Wagner. /A. B./

1872 **Berliner Montags-Zeitung.** 1872. Theater. Muſik. Siehe Anmerkung 36 derſelben Abth. (4251)

1873 —— 1873. Theater. Muſik. (Nr. 46. Beſprechung einer am 15. November ſtattgefundenen Vorſtellung der neueinſtudirten „Meiſterſinger von Nürnberg" in der kgl. Oper.) Siehe Anmerkung 36 derſelben Abth. (4252)

1875 **Berliner Montags-Zeitung.** 1875. Theater. Muſik. Siehe Anmerkung 56 derſelben Abth. (4254)

1876 **Didaskalia.** Beiblatt des Frankfurter Journals. Januar bis Ende Juni 1876. (23. März. Telegramm aus Berlin vom 21. März an die „Köln. Ztg." über die erſte Aufführung von Triſtan und Iſolde. — 24. März. **Wagner's „Triſtan und Iſolde".** — 30. März. Eine Berichtigung zu vorigem dem „Berl. Tageblatt" entlehnten Berichte. — 16. April. **Berliner Briefe. Von Wilhelm Koffka.** (Enthalten ausführlich auf „Triſtan u. Iſolde" Bezügliches.) /A. W./ (4255)

(Der Ring des Nibelungen im Victoriatheater.)

(1. Berlin.)

1881 4290. **Der Reichsbote.** Berlin, 7. Mai 1881. **Der Ring des Nibelungen. I. Das Rheingold.** Lgn. /A. W./

4291. —— Berlin, 8. Mai 1881. **Der Ring des Nibelungen. II. Die Walküre.** Lgn. /A. W./

4292. —— Berlin, 11. Mai 1881. (Beilage.) **Der Ring des Nibelungen. III. Siegfried.** Lgn. /A. W./

4293. —— Berlin, 11. Mai 1881. **Der Ring des Nibelungen. IV. Götterdämmerung.** Lgn. /A. W./

(**2. Bologna. — 3. Brüſſel. — 4. Budapeſt:** Siehe Band I. S. 121.)

5. Dreſden.

1843 **Abend-Zeitung.** Dreſden 1843. (S. 392. Auszug aus der Wiener Muſik-Zeitung über Richard Wagner's „Rienzi". — S. 452. Notiz über „Rienzi".) /R./ (4243)

4294. **Beilage zur Leipziger Allgemeinen Zeitung.** Nr. 6. (6. Januar 1843.) (S. 56. **Dreſden, 2. Jan. „Heute kam Richard Wagner's „Fliegender Holländer" zur Aufführung auf unſerer Bühne. Die Aufnahme war ungetheilt günſtig. Ueber die echt künſtleriſche Compoſition hörte man nur eine Stimme ......"** (L. Z.) 15 Zeilen langer erſter Bericht.)

6. Frankfurt am Main.

1876 **Didaskalia.** Beiblatt des Frankfurter Journals. Januar bis Ende Juni 1876. (Vollſtändig.) (8. Februar. **„Lohengrin" und das Ehepaar Vogl.** G. B. /A. W./ — **12. April.** Ueber die Wiederaufführung des „fliegenden Holländer" am 9. April. G. B. /A. W./ — 18. Mai. **Letzte Gaſtrolle des Frl. Marianne Brandt.** (Ortrud.) G. B.) /A. W./ (4255)

(7. **Gent. — 8. Genua. — 9. Graz. — 10. Hamburg. — 11. Karlsruhe. 12. Köln:** Siehe Band I. S. 122.)

13. Leipzig.

1880 4295. **Berliner Börſen-Courier.** 19. Juni 1880. Leipzig, den 18. Juni. Bericht über eine „erneute Aufführung" des Wagnerſchen Bühnenfeſtſpieles „Der Ring des Nibelungen". /A. W./

(**14. London. — 15. Madrid:** Siehe Band 1. S. 123.)

(**16. Magdeburg:** Siehe Band 1. S. 124.)

17. Mannheim.

1879 4296. Neue Badiſche Landeszeitung & Mannheimer Anzeiger. 16. April 1879. № 89. Mannheimer Hoftheater. Bericht über die erſte Aufführung von „Rheingold“ und „Walküre“ in Mannheim. K. (J. Richard, Oberamtsrichter a. D.) Nach dem Original geſchrieben; 12 Seiten Octav, nebſt einer Anmerkung des Copiſten. (E. Bandiſchu.)*) /R. W./

(**18. Moskau:** Siehe Band 1. S. 124.)

19. München.

1865 4297. Die Preſſe. Wien, 14. Juni 1865. Feuilleton. „Triſtan und Iſolde“ von R. Wagner. E. Schelle.[57])

4298. Didaskalia. 17. Juni 1865. München, 14. Juni. Bericht über die erſte Wiederholung von „Triſtan und Iſolde“. — Abdruck einer größeren Münchener Correſpondenz aus der »N. F. Preſſe«. /R. W./

1868 4299. Die Preſſe. Wien, 24. Juni 1868. Feuilleton. Wagner's „Meiſterſinger von Nürnberg“. I. München, 22. Juni. E. Schelle.

Wochenausgabe der Augsburger Allgemeinen Zeitung. Nr. 26. Stuttgart, 26. Juni 1868. (S. 411. — München, 21. Juni Die erſte Aufführung der „Meiſterſinger von Nürnberg“.) /R. W./ (4250)

—— —— Nr. 28. Stuttgart, 10. Juli 1868. (S. 441. Richard Wagner's „Meiſterſinger von Nürnberg“. (Schluß.) /R. W./ (4250)

1869 4300. Die Preſſe. Wien, 15. September 1869. Feuilleton: Das „Rheingold“ von Richard Wagner. E. Schelle. /R. W./

4301. —— Wien, (?) September 1869. Die erſte öffentliche Aufführung des „Rheingold“. (Orig.-Corr. d. „Preſſe“) München, 23. September. D. V. /R. W./

1870 4302. —— Wien, 28. Juni 1870. Feuilleton. Die „Walküre“ von Richard Wagner. (Orig.-Corr. d. „Preſſe“.) München, 24. Juni. Adolph Bauersdorfer. (Vgl. Nr. 1140. (Bd. 1.))

1872 4303. Peſter Lloyd. 7. Juli 1872. Zwei Aufführungen von Wagner's „Triſtan und Iſolde“ in München. (28. und 30. Juni 1872.) Beſprochen von Dr. Theodor Helm. /R. W./

(**20. Neapel. — 21. New-York. — 22. Nizza:** Siehe Band 1. S. 126.)

(**23. Paris. — 24. Rom. — 25. Salzburg. — 26. Stockholm. — 27. Trieſt:** Siehe Band 1. S. 127.)

---

*) Obwohl Artikel, als Recenſion hierher gehörig, wurde ausnahmsweiſe unter die Tonſchriften aufgenommen.

28. Wien.

(Erſte Aufführungen überhaupt.)

1857 Telegraf. Wien, 30. Auguſt u. 5. September 1857. Figaro bei einem Theaterfreund. Dialog des Figaro und des Baron (lebende Figuren der Blätter), über die erſte (Freitag d. 28. Auguſt) und zweite (29. Aug.) Aufführung des „Tannhäuſer" im Thalia-Theater zu Wien. /A. B./ (1218)

1859 4304. Der Wanderer. Wien, 26. November 1859. Feuilleton. „Tannhäuſer" Romantiſche Oper in drei Acten von Richard Wagner, aufgeführt im k. k. Hofoperntheater. A. S.

1871 4305. Neues Wiener Tagblatt. 11. September 1871. Vom Hofoperntheater. — Die Wagner-Aufführungen in Wien. — — — Fr. (E.)

(Vorſtellungen mit Gaſtſpielen.)

1871 4306. Die Preſſe. Wien ...... 1871. Feuilleton. Oper. E. Schelle. Beſprechung der Gaſtſpiele des Hrn. Hill und Frl. Zimmermann im „Holländer, Tannhäuſer u. Lohengrin".

(29. Wiesbaden: Siehe Band I. S. 139.)

§ 30. Bremen.

1865 4307. Bremer Courier. 21., 22., 23. October 1865. Rienzi, der letzte Volkstribun. Große tragiſche Oper in fünf Acten. Dichtung und Muſik von Rich. Wagner. L—g. (Ausführliche Berichte über die 1. Aufführung des „Rienzi" in Bremen am 22. Oct. 1865.) /A. B./

1866 4308. —— 21., 22. Februar 1866. Stadttheater. (Ausführlicher Bericht über die 1. Aufführung des „Lohengrin" in Bremen.) /A. B./

4309. —— 22. Februar 1866. Theater. (Bericht über die 2. Aufführung des „Lohengrin" in Bremen.) L—g. /A. B./

§ 31. Kaſſel.

1880 4310. Heſſiſche Morgenzeitung. Kaſſel, 8. Juni 1880. Erſte Ausgabe. Königliche Schauſpiele. Ueber eine Aufführung des „Fliegenden Holländer" am 5. Juni. H. W. /A. B./

§ 32. Prag.

1881 4311. Beilage zur Bohemia. Nr. 261. 21. October 1881. Deutſches Landestheater. (Die Meiſterſinger.) Oscar Teuber. /A. B./

4312. Politik. Prag, 23. October 1881. Deutſche Oper. Wiederaufnahme der „Meiſterſinger". Längere Beſprechung. —ls. /A. B./

§ 33. Schwerin.

1878 4313. Mecklenburger Tagesblatt. 10. October 1878. Feuilleton. Die „Siegfried"-Aufführung in Schwerin. 6. October. Fritz Fincke.

§ 34. Weimar.

1874 **Das Muſeum.** 1874. (№ 139. 17. Juni. Ueber die erſten 3 Aufführungen von „Triſtan u. Iſolde“ am Großherzl. Hoftheater zu Weimar. /R. P./ — № 147. 26. Juni. Weimar, 24. Juni. Ueber die letzte Aufführung von „Triſtan u. Iſolde“.) /R. P./) (4253)

D. Vermiſchtes.

a. Aufſätze und größere Artikel.

(In chronologiſcher Reihenfolge.)*)

1844 **Beiblätter zu den Correſpondenz-Nachrichten der Abend-Zeitung.** 1844. Dresden. (S. 190. Längerer Artikel über eine Theatervorſtellung (Thomas Thyrnau) im Königl. Hoftheater am Abend des proteſtantiſchen Todtenfeſtes, anknüpfend an eine im Vorjahre an demſelben Abend ſtattgefundene „Aufführung des „Rienzi“ ohne Ballet“.) (4245)

1845 **Beilage zur Allgemeinen Zeitung** Nro. 311. (Augsburg.) 7. November 1845. Bemerkungen über dramatiſche Muſik, veranlaßt durch Richard Wagner's neueſte Oper „der Tannhäuſer“. Dresden. (3½ Spalten langer Aufſatz.)[38]) (4246)

1848 **Bohemia.** Prag, 1848. (Nro. 30, 31, vom 22. u. 24. Februar. Kunſt und Leben in Böhmen. Theater. Bericht über Dir. Kittl's neue Oper „Bianca und Giuſeppe, oder: Die Franzoſen vor Nizza“ . . . . „Das Buch iſt vom Kapellmeiſter R. Wagner, der faſt mehr Talent für Operndichtung als Compoſition zu haben ſcheint“ . . . . . . anſchließend ausführliche Erzählung dieſes Textes.)[39]) (4247)

1861 4314. **Beilage zu Nr. 258 der Allg. Zeitung.** (Augsburg.) 15. September 1861. Richard Wagner und Wolfgang Amadeus Mozart. Vom Rhein.

1863 4314a. **Fremden-Blatt.** Wien, 23. Auguſt 1863. —l. (Wie Richard Wagner die ungariſche Zukunftsmuſik entdeckt.) Vergl. Nr. 3454.

1865 4315. **Neue Freie Presse.** Abendblatt. Wien, 25. Februar 1865. Theater-Zeitung. Das Wagner-Ereigniß. Junius tertius.

Der Sammler. Beilage zur Augsburger Abendzeitung. 1865. (S. 240. Triſtan und Iſolde. Auszug aus dem „Libretto“ nebſt kritiſchen Bemerkungen.) (4249)

1866 4316. **Bremer Courier.** 16., 17. Februar 1866. Zum Verſtändniß und zur Geſchichte der Oper „Lohengrin“. I. II. J. L—g.

1868 4317. **Neue Freie Presse.** Wien, 25. Auguſt 1868. Feuilleton. Eine Sommerreiſe. IV. Heinrich Laube.

Wochenausgabe der Augsburger Allgemeinen Zeitung. Nr. 7. Stuttgart, 14. Februar 1868. (S. 103. Nohl's Vortrag über Richard Wagner. Gehalten zum Beſten der Nothleidenden in Oſtpreußen, im Liebig'ſchen Hörſaal in München.) (4250)

1869 4318. **Die Preſſe.** Wien, 15. September 1869. Das „Rheingold“ von Richard Wagner. E. Schelle.

4319. **Neue Freie Presse.** Wien, 15. October 1869. Feuilleton. Wagner-Batrachomyomachie. Von A. W. Ambros.

---

*) Anmerkung. In Nr. 1 wurde dieſe Rubrik wegen der überwiegenden Zahl der in Wien erſchienenen Zeitungen, ſyſtematiſch chronologiſch geordnet.

1870 4320. **Die Preſſe.** Wien, 18. Juli 1870. Feuilleton. Das Muſikantenthum in der Muſik. Wien, 18. Juli. E. Schelle.

1871 4321. **Schleſiſche Zeitung.** Breslau, 23. März 1871. Die Muſik — eine Idee der Welt. Heinrich Heinemann. (Ueber Wagner's Schrift „Beethoven".)

1872 4322. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** Wien, 8. Mai 1872. Er iſt da! (Vergl. das Bildniß S. 48. Zweite Abth.)

4323. —— Wien, Donnerſtag 9. Mai 1872. Die geſtrige Probe des Wagner-Konzertes.

4324. **Wiener Abendpoſt.** 14., 15. Mai 1872. Feuilleton. Richard Wagner. Von A. W. Ambros. II. III.

4325. **Neues Fremden-Blatt.** 11. Oktober 1872. Ein neuer Beitrag zur Wagner-Literatur. („Richard Wagner. Ein Wort der Aufklärung über deſſen „Nibelungen-Trilogie". Von Guſtav Dulle.)

1873 4326. **Aus der Geſellſchaft.** № 4. Herausgeber: Emerich Engel. 1873. Beilage zu № 8 des Sonn- und Feiertags-Courier. (Wien.) 9. Februar 1873. Die Helden Wagner's und ihre Interpreten. Von E. B. 1.

4327. **Morgen-Poſt.** Wien, 15. April 1873. Wie Wagner den Lohengrin zum erſtenmal hörte. Von Eduard Kulke.

4328. **Oberfränkiſche Zeitung und Bayreuther Anzeiger.** Bayreuth, Freitag, 23. Mai 1873. Richard Wagner's Geburtstag. Bayreuth, 22. Mai. Der von Peter Cornelius gedichtete, und von Hans Richter geſprochene „Weiheſegen" wörtlich abgedruckt.

4329. **Morgen-Poſt.** Wien, 22. Auguſt 1873. Richard der Venaſte. (Original-Correſpondenz der „Morgen-Poſt".) München, 20. Auguſt. D.

4330. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** Wien, 12. September 1873. Text zum Bilde: Wilhelm Richard Wagner. Vergl. S. 48.

1874 4331. **Die Preſſe.** Wien, 3. Jänner 1874. Feuilleton. Der Mann von Bayreuth. E. Schelle.

4332. **Beilage des Neuen Fremden-Blattes.** Dienſtag, 17. Februar 1874. Der Götzendienſt für Richard Wagner.

Das Muſeum. 1874. (№ 110. Dienſtag, den 12. Mai. Gounod über die neunte Symphonie von Beethoven. Abgedruckter Brief von Charles Gounod dto. Taviſtock-Houſe, London, 6. Mai an den Muſikreferenten des „Siecle", Herrn Oscar Comettant, aus Anlaß einer von Richard Wagner unternommenen neuen Orcheſtrirung der neunten Symphonie.) (4253)

—— 1874. (№ 222. Dienſtag, den 22. September. Richard Wagner's Rheinfahrt.) (4253)

4333. **Kikeriki.** Unterhaltungsblatt zum „Mannheimer Tagblatt" (Neuer Mannheimer Anzeiger). № 29. 19. Juli 1874. R. Wagner's „Triſtan und Iſolde".

4334. **Neues Wiener Tagblatt.** 19. Auguſt 1874. Wagner-Geſchichten. A. v. Lurch.

1875 4335. **Tagespoſt.** Graz, 17. April (Abendblatt) u. 20. April (Morgenblatt) 1875. Richard Wagner und die Wiener Kritik. Von Dr. Friedrich v. Hausegger.

1875 4336. **Neues Fremden-Blatt.** Wien, 14. März 1875. Feuilleton. Richard Wagner's „Ring des Nibelungen“ in England. Oskar Berggruen.

4337. **Fremden-Blatt.** Wien, 20. November 1875. Richard Wagner in Wien.

1876 4338. **Feuilleton der Norddeutſchen Allgem. Zeitung.** Berlin. 13., 15., 18. April 1876. Richard Wagner und ſeine Beziehungen zur italieniſchen Muſik. (Geſchrieben nach der erſten Aufführung von Triſtan und Iſolde. Von E. Penniſi de Calanna.) I. II. III.

4339. **Schleſiſche Zeitung.** Breslau, 18. Auguſt 1876. Richard Wagner und die franzöſiſche Preſſe.

4340. —— Breslau, 22. Auguſt 1876. Frankreich. (Richard Wagner und die franzöſiſche Preſſe.)

4341. **Deutſche Zeitung.** Wien, 1. September 1876. Literatur-Zeitung. Richard Wagner's Leben und Wirken. Von C. F. Glaſenapp, Kaſſel und Leipzig. Maurer's Verlag. Franz Gehring.

4342. **Berliner Fremdenblatt.** 23. September 1876. Ein italieniſches Urtheil über Richard Wagner. André Giovanelly.

1877 4343. **Die Preſſe.** Wien, 18. Januar 1877. Richard Wagner's neueſter Plan.

4344. —— Wien, 9. Februar 1877. Feuilleton. Zwei Mittheilungen über R. Wagner. Von Dr. Ludwig Nohl. II. Ed. Devrient's Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt. (Vergl. Nr. 3418 Bd. 2. u. 1430. (Bd. 1.)

4345. **Neues Wiener Abendblatt.** 20. April 1877. Die Richard Wagner-Konzerte in London. (Original-Korreſpondenz des „N. Wr. Abendblatt“.) — 17. April. S. L.

4346. **Neue Freie Presse.** Wien, 18. September 1877. (Wagner als Lehrer.)

4347. **Beilage zur Wiener Abendpoſt.** Mittwoch, 26. September 1877. Ueber Richard Wagner's Sprechmelodie. Von H. Stadberger.

1879 4348. **Kölniſche Zeitung.** Drittes Blatt. 11. April 1879. Ueber den Text zu Richard Wagner's Walküre. (Dr. Kieſer.)

4349. —— Drittes Blatt. 3. December 1879. Richard Wagner (Bayreuth) über die Viviſection. (Dr. Kieſer.)

1880 4350. **Allgemeiner Anzeiger für Rheinland-Weſtfalen.** (Kölniſche Handels-Zeitung.) Köln, 4. Januar 1880. Muſikaliſches. Stadttheater. Die Kritik der „Kölniſchen Zeitung“ — die Verſion. (Eine Gegenüberſtellung von Kritik und Antikritik.)

4351—4354. **Hagener Zeitung.** 9., 10., 11., 12. Juni 1880. Richard Wagners Projekt einer Stylbildungsſchule in Bayreuth.

1881 4355. **Mannheimer Journal.** 14. Januar 1881. ** Zur Nibelungen-Frage.

4356—4358. **Bayriſcher Landbote.** Aelteſtes Blatt Münchens. Deutſch-konſervative Bürgerzeitung. Nr. 36, 37, 38. München, 15. 16. 17. Februar 1881. O'ſches Referat der Südd. Pr. und der neue Strich in der Götterdämmerung. Zu „Bühnenfeſtſpiel und Hof-Theater.“

1881 4359. **Leipziger Nachrichten.** Amtsblatt des Königlichen Land- und des königlichen Amtsgerichtes Leipzig, des Rathes und Polizei-Amtes der Stadt Leipzig. 21. Februar 1881. (Herr von Hülſen und Wagner's „Nibelungenring.“)

4360. **Beilage zur „Deutſchen Landes-Zeitung“.** Berlin, 25. Februar 1881. Herr von Hülſen und die Nibelungen-Tetralogie.

4361. **Leipziger Nachrichten.** 18. April 1881. Feſtgedicht zur Feier der Enthüllung von Richard Wagner's Coloſſalbüſte im Neuen Theater zu Leipzig, am 17. April 1881. Von Julius Riffert. Beſprochen von Günther Pettera.

4362. **Allgemeine Zeitung.** Augsburg, 7. November 1881. Dr. Lorenz Kraußold. (Nekrolog.) (Vgl. Nr. 490 u. 2473 (Bd. I.))

(1871) 4363. **Konſtitutionelle Vorſtadt-Zeitung.** Wien (16. Jänner 1871 ?) Richard Wagner baroniſirt. (Original-Korreſpondenz der „Vorſtadt-Zeitung“.) München, 14. Jänner.

1872 4364. ? 4. März 1872. Dies und das. i. g.

(1872) 4365. **Die Preſſe.** Wien, 25. Juni (1872?) Feuilleton. „Richard Wagner und die Kritik.“ E. Schelle.

(1875) 4366. **Der Sammler.** (? (1875.) Nro. 10. S. 7. R. Wagner und Victor Tiſſot.

1876 4367. **Neues Wiener Tagblatt.** (?) 1876. Der junge Richard Wagner. V. K. Schembera.

4368. (?) 1. Juli 1876. Internationale Autorenbeziehungen. Richard Wagner in London. (Theater-Chronik.)

(1879) 4369. **Kölniſche Zeitung.** (17. Februar (1879?)) Rheingold-Plaudereien.

4370. ? Leipzig. Vorleſung im Saale des Kaufmänniſchen Vereines. Friedrich Rüffer.

1879 4371. **Il Risorgimento.** Giornale Politico quotidiano. Torino, 21 Settembre 1879. Appendice del Risorgimento. Divagazioni Bavaresi. I. A Monaco di Baviera-Esposizione internazionale di Belle Arti e Tetralogia Wagneriana — L'Esposizione — L'arte tedesca ha la parte del leone — Fra quadri e statue — Le mie impressione — Wagner e la coscienza dei critici — I Wagnerofobi — Il problema Wagneriano — Una dichiarazione — Incontro fortunato — Un terzo pellegrino — La tetralogia al Regio di Torino? — Il confort delle esposizioni. Monaco, 18. settembre. Ippolito Valetta.

4372. —— Torino, 22. Settembre 1879. Appendice del Risorgimento. Divagazione Bavarese. II. Una corsa ritardata — Il teatro di corte — Il pubblico — Wagner all' ordine del giorno — Il Rheingold — L'opera — L'esecuzione. Ippolito Valetta.

4373. —— Torino, 23. Settembre 1879. Appendice del Risorgimento. Divagazioni Bavaresi. III. Walküre! Walküre! Walküre! Monaco, 20. settembre. Ippolito Valetta.

b. Kürzere Artikel und Notizen.

(In chronologiſcher Reihenfolge.)*)

1843 **Leipziger Allgemeine Zeitung.** 1843. (Repertoire des königl. Hoftheaters zu Dresden. S. 28. Mittwoch den 3. Jan. und Sonntag den 8. Jan. Der fliegende Holländer. — S. 84. Freitag, den 13. Jan. Rienzi, erſte Abtheilung. Sonntag, den 15. Jan. Rienzi, zweite Abtheilung. — S. 152. Freitag, den 20. Jan. Rienzi, 1ter Theil. Sonntag, den 22. Jan. Rienzi, 2ter Theil.) (4242)

—— (S. 436. Notiz über die Ernennung Richard Wagner's zum zweiten Kapellmeiſter in Dresden.) (4242)

4374. **Der Humoriſt.** Von M. G. Saphir. Nr. 141. (Wien) Montag, den 17. Juli 1843. Siebenter Jahrgang. (Muſikaliſches. — „Das am 7. d. M. Nachmittags in der Dresdener Frauenkirche gegebene große Concert (zweites allgemeines Männergeſangsfeſt) war eines der großartigſten, welche das deutſche Vaterland aufzuweiſen haben dürfte ...... dem auf 1000 Sänger gebrachten Chor hatte ſich die ganze königliche Kapelle mit ihren tüchtigen Kapellmeiſtern Reiſſiger und Wagner und dem Concertmeiſter Lipinski angeſchloſſen; ......")

1844 **Abend-Zeitung.** Dresden. 1844. (S. 780. Feuilleton. Spontini in Dresden. „Wir ſahen ihn in dieſen Tagen mit Meyerbeer und dem General Lvoff einer Vorſtellung des Rienzi beiwohnen ......" — S. 898. Neue deutſche Opern. ...... J. Hoven (der k. k. Staatsrath Veſque von Püttlingen in Wien) arbeitet an einer großen Oper: Schloß Jaya, ebenſo R. Wagner an der Oper: der Tannhäuſer, Buch von ihm ſelbſt; Gumbert, der durch ziemlich fade Modecompoſitionen bekannte, wird ſeine erſte Oper: die ſchöne Schuſterin, in Strelitz auf die Bühne bringen. Ferd. Hiller's: „Der Müller und ſein Kind", harrt der Aufführung .....") (4244)

Beiblätter zu den Correſpondenz-Nachrichten der Abend-Zeitung. 1844. Dresden. Theater-Repertoire. S. 11. Freitag, d. 5. Januar: „Rienzi". Oper von R. Wagner. — (1. Theil.) — S. 44. Donnerſtag, den 29. Febr.: „Rienzi." Oper. — S. 84. Dienſtag, 21. Mai — Rienzi. Oper. — S. 156. Freitag, 20. September — Rienzi, Oper in 5 Acten v. R. Wagner. — S. 175. Sonntag, 27. — Rienzi, Oper von Richard Wagner. — S. 52. Bekanntmachung der Hofmuſikalienhandlung C. F. Meſer, daß demnächſt „Rienzi" und der „fliegende Holländer" von Richard Wagner im Clavierauszuge und den üblichen Arrangements erſcheinen werden.) (4245)

1857 **Telegraf.** Wien, 28. Auguſt 1857. Theater. (Anzeigen.) Thalia-Theater. Zum 1ten Male: „Tannhäuſer", oder „der Sängerkrieg auf der Wartburg." Große romantiſche Oper in 3 Akten. Text und Muſik von Richard Wagner.". (4246)

1858 4375. —— Wien, 27. Juni 1858. Kunſt und Theater. (Kleine Nachrichten.) Ueber die im Auguſt bevorſtehende erſte Aufführung von „Lohengrin" am k. k. Hofoperntheater. Rollenbeſetzung ...... „Der Kapellmeiſter Herr Eſſer traf mit Wagner in Mainz zuſammen, um ſich mit ihm zu beſprechen." —

1859 4376. —— (Wien) 14. Jänner 1859. (Ein Wagner-Theater und ein Wagner-Feſt.) „In der „Th.-Ztg." lieſt man: der kunſtſinnige Großherzog von Weimar hat ſeinen beiden Theater- und Muſik-Intendanten Dr. Dingelſtedt und Dr.

---

*) Vergl. Anmerkung auf S. 182.

Licht anbefohlen, daß im Frühjahr 1866 auf einem eigens zu dieſem Zweck erbauten proviſoriſchen Theater Richard Wagner's „Nibelungen" beſtehend aus den 4 Opern „Rheingold", „Die Walküre", „Siegfried" und „Siegfried's Tod") an vier auf einander folgenden Abenden zur Aufführung kommen, daß für die Aufführung dieſer Opern die erſten Geſangskünſtler Deutſchlands gewonnen, daß jede Parthie zwei Mal — um jedes Hinderniß zu beſeitigen — beſetzt, daß der Chor auf die Höhe von 100 männlichen und 100 weiblichen Sängern gebracht, für die entſprechende Ausſtattung und Inſceneſetzung alle nur mögliche Sorgfalt angewendet, und keine Geldopfer geſcheut werden ſollen, um dieſes Werk in großartiger Weiſe zur Darſtellung zu bringen. Der hochherzige Landesfürſt beabſichtiget zu dieſem deutſchen „Geſangsfeſte" alle deutſchen Souveraine und die erſten Capacitäten der Kunſt- und Wiſſenſchaft einzuladen. Dieſes Feſt dürfte in der Geſchichte der deutſchen Oper epochemachend ſein."

1862 4377. **Die Preſſe. Wien, 26. März 1862.** „Die vielfach bezweifelte Nachricht, Richard Wagner habe eine komiſche Oper der Vollendung nahe gebracht, beſtätigt ſich doch. Der Komponiſt ſelbſt hat den von ihm verfaßten Text zu einer ſolchen, die „Hanns Sachs" heißen ſoll, in Mainz vorgeleſen."

1863 4378. —— **Wien, 9. Jänner 1863.** Ueber die Proben von Wagner's „Triſtan und Iſolde". „Sachverſtändige halten die wirkliche Aufführung der Oper für noch in Frage geſtellt, weil ſie eben unmöglich ſein ſoll . . . . ."

4379. —— **Wien, 7. April 1863.** Längere Notiz über die Verſchiebung der „Inſceneſetzung der Oper „Triſtan und Iſolde".

4380. —— **Wien, 5. Mai 1863.** „Wagner's „Triſtan und Iſolde" ſoll nunmehr definitiv zurückgelegt ſein . . . . . ."

4381. —— **Wien, 11. Mai 1863.** „Richard Wagner hat ein Haus in Penzing gemiethet, wo er im Laufe dieſes Sommers die „Meiſterſinger" zu vollenden gedenkt."

1865 4382. **Didaskalia. Blätter für Geiſt, Gemüth und Publicität.** (Frankfurt a. M.) **14. Mai 1865. München, 11. Mai.** Ueber die Generalprobe von „Triſtan und Iſolde".

4383. —— **16. Mai 1865. München, 10. Mai.** Ueber eine „Aeußerung des Clavierſpielers Hans v. Bülow", das Publikum der erſten Triſtan-Aufführung betreffend, und die dadurch hervorgerufene Erbitterung. — Ueber die den, bei der erſten Triſtan-Aufführung mitwirkenden Künſtlern zugeſicherten Honorare.

1867 4384. **Neue Freie Presse. Wien, 7. Januar 1867.** (**Theater und Kunſtnachrichten.**) „Das projectirte Richard Wagner-Opernhaus auf dem Gaſteig iſt, nach dem Plane des Architekten Semper in Zürich, auf fünf Millionen Gulden veranſchlagt!"

4385. **Zwiſchen-Akt. Wien, 11. Juni 1867. Allerlei.** Die vom Lehrjungen David in den „Meiſterſingern" dem Junker Walther v. Stolzing vorgeſungenen Weiſen. (Wörtlich abgedruckt nebſt Gloſſen.)

1869 4386. **Neue Freie Presse. Wien, 4. April 1869.** „Bei Cäſar Fritſch in München iſt ſoeben eine Broſchüre erſchienen, betitelt: „Herr Eduard Devrient und ſein Styl" von Wilhelm Drach, hinter welchem Pſeudonym, einer Mittheilung zu Folge, Richard Wagner ſtecken ſoll."

4387. **Die Preſſe. Wien, 15. Juni 1869.** Ueber eine in München am 12. Juni, 10 Uhr Vormittags ſtattgefundene „Lohengrin"-Vorſtellung, welche für Se. Majeſtät den König allein gegeben wurde.

1869 4388. **Die Preſſe.** Wien, 24. Juni 1869. Aus München, 22. Juni, wird gemeldet: „Heute Vormittags hat die Privatvorſtellung von „Triſtan und Iſolde" ſtattgefunden. In der Loge war S. Majeſtät der König, aber auch Parquet und Parterre waren gefüllt ...... Die Leiſtung der Frau Vogl als Iſolde wird jener der Frau v. Schnorr vollſtändig gleichgeſtellt."

1870 4389. **Fremden-Blatt.** 8. (?) April 1870. Ueber die Ernennung R. Wagner's zum königl. General-Muſikdirektor in Berlin. (Man vergl. darüber den Proteſt R. Wagner's S. 29. (Bd. 1)). — Ein Ausſpruch des General Moltke über die „Meiſterſinger", gelegentlich der erſten Aufführung in Berlin, welcher derſelbe beiwohnte.

1871 4390. **Neues Wiener Tagblatt.** 6. Juni 1871. (Nichts deutſch!) Die Aufführung des „Kaiſermarſches" durch eine öſterreichiſche Militärkapelle verboten.

1872 4391. **Neues Fremden-Blatt.** Wien, 2. Mai (?) 1872. Ueber den Abſchied der Frau Mallinger im Berliner Opernhauſe als „Elſa" im „Lohengrin".

1873 4392. **Fremden-Blatt.** Wien, 14. Jänner 1873. Rückblick über die Leiſtungen der Hoftheater in München, von 1872. „In der Oper geſtaltet ſich das Verhältniß zwiſchen den einzelnen Autoren in folgender Weiſe: allen voran geht „Richard Wagner", der 21 Abende in Anſpruch nahm ..... — Ueber einen von Richard Wagner durch ſeinen Agenten in Wiesbaden bei dem Stadtgerichte v. Frankfurt a. M. anhängig gemachten Tantiemen-Prozeß.

4393. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** Wien (?) 1873. Eine Feſtvorſtellung im Opernhauſe.

1874 —— Wien, 5. Februar 1874. Gloſſen zu dem Telegramme R. Wagner's an ſeinen einſtigen Diener Mrazek. Nach der „Berl. Gerichtsztg." (3469)

4394. —— Wien 16. Februar 1874. Richard Wagner hat den Wunſch, den erſten Akt der „Walküre" im Hofoperntheater zur Aufführung zu bringen, kurzweg verweigert."

4395. —— Wien, 19. Februar 1874. Ueber den durch die Rechtsanwaltſchaft Richard Wagner's gegen den Prager Theaterdirektor Wirſing angeſtrengten Civilprozeß, und die intereſſante juridiſche Wechſelbeziehung des Letzteren, zu dem noch nicht entſchiedenen, dieſelbe Angelegenheit betreffenden Leipziger Prozeſſe.

Das Muſeum 1874. (№ 71. Mittwoch, 25. März. Ueber die erſte Aufführung von Emil Pirazzi's Trauerſpiel: „Rienzi der Tribun" am 12. d. M. Hinweis auf Wagner's Oper: „Rienzi". — № 146. Donnerſtag, den 25. Juni. Ueber die Aufſchrift „in goldenen Lettern" auf Wagner's Haus zu Bayreuth.) (4253.)

1875 4396. **Neues Wiener Tagblatt.** 24. Februar 1875. Anfang der Proben zum „Wagner-Konzert"; ferner über die von Wagner aus Bayreuth mitgebrachten vier Bläſer, und die nach Wagner's Angaben in München neu conſtruirten Tuben, für den Trauermarſch in der „Götterdämmerung."

4397. **Neues Fremdenblatt.** Wien, 11. November 1875. Ueber die erſte Bühnenprobe von „Tannhäuſer" unter Richard Wagner's Leitung.

4398. (?) Wien, 21. November 1875. (Hof-Operntheater.) Ueber die Generalprobe zum „Tannhäuſer" „vor geſchloſſenen Thüren". K.

4399. (?) 26. November 1875. Ueber die beſondere Anerkennung, welche Richard Wagner den Mitwirkenden für ihre Leiſtungen im „Tannhäuſer" ausgeſprochen hat.

1875 1100. **Neues Wiener Tagblatt.** 12. December 1875. Ueber die bevorſtehende Aufführung des „neuſcenirten Lohengrin". Statiſtiſches über die Lohengrin-Aufführungen im alten und neuen Hauſe.

1100a. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** Wien, 19. Dezember 1875. Von Bühne zu Bühne ...... Hofoperntheater. Ueber den „Lohengrin"-Erfolg, „welcher ſogar den „Meiſter" begeiſtert hat" ...... Ueber die Abreiſe Wagners und Entgegennahme einer von Seite des Soli-, Chor- und Orcheſterperſonals unterzeichneten Adreſſe, in einer prachtvoll ausgeſtatteten Couverte ...... Abgedruckte Worte, welche Wagner nach dem erſten Akte zu einigen Herren vom Chore geſprochen hat ...... (Vergl. Nr. 1178—1180 [Bd. I.])

1876 1101. —— Wien, 4. Jänner 1876. Ueber die Rechnung des Hotels Imperial bei Wagner's ſechswöchentlichem Aufenthalte in Wien. Ende 1875.

1102. —— Wien, 5. Jänner 1876. Eine Berichtigung der vorigen Notiz.

Didaskalia. Beiblatt des Frankfurter Journals. 1876. (Januar bis Ende Juni 1876.) (5. Januar. Sechſtes Muſeums-Concert 7. Januar 1876. Programm...... 8) Eine Fauſt-Ouverture von Richard Wagner. (Zum erſten Male.) (4255)

1103. **Fremden-Blatt.** Wien, 28. März 1876. Ueber die von Richard Wagner während ſeines Aufenthaltes in Berlin im Atelier Döpler beſichtigten Koſtüme für die Nibelungen-Vorſtellungen.

1104. **Deutſche Zeitung.** Wien, 12. Juni 1876. „Ueber den Einweihungsmarſch von Richard Wagner zur Weltausſtellung in Philadelphia äußert ſich ein dortiges Blatt folgendermaßen....."

1105. **Neues Wiener Abendblatt.** 26. Juli 1876. Beſprechung der über Richard Wagner ſoeben erſchienenen Schrift von Dr. Filippo Filippi.

1106. **Neue Freie Presse.** Wien, 25. Auguſt 1876. Ein Kunſtſtück Richard Wagner's. E. H.

1877 1107. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** Abend-Ausgabe. Nr. 174. Wien, 27. Juni 1877. Ueber eine Ehrengabe für R. Wagner von Seite engliſcher Freunde.

1108. **Beilage zur Rigaſchen Zeitung.** № 244 vom 21. October (2. Nov.) 1877. (Eine Geſellſchaft von Wagnerfreunden.)

1109. **Neue Freie Presse.** Wien, 21. December 1877. (Eine Operette von Richard Wagner.)

1879 1110. —— Wien, 9. Auguſt 1879. Ausfälle auf Wagner's „letztes Manifeſt" in den Bayreuther Blättern. (Vergl. B. Bl. 1879. S. 215. [Bd. I.] S. 208.)

1111—1112. **Fremden-Blatt.** Wien, 28. November u. 10. Dezember 1879. Zwei nach dem „Petersburgskj Liſtok" gebrachte Artikel über eine Klage, welche Richard Wagner gegen das Petersburger Theater wegen unbefugter Aufführung des „Lohengrin" einbrachte.

1880 1113. —— Wien, 8. Februar 1880. (Richard Wagner und der Würzburger Muſikverein.)

1114. —— Wien, 26. Februar 1880. Ueber das Reſultat der Verhandlung des von Richard Wagner gegen eine Würzburger Muſikalienhandlung anhängig gemachten Proceſſes.

1880 4415. **Fremden-Blatt.** Wien, 11. November 1880. Weiteres über den Würzburger Prozeß.

1881 4416. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** Wien, 24. Februar 1881. „Bayreuther Freunde Richard Wagner's beabſichtigen in einem Saale des Feſtſpielhauſes in Bayreuth am 22. Mai, dem Geburtstage des Dichter-Componiſten, die Wappen derjenigen Städte anzubringen, in denen „Patrone" der Feſtſpiele wohnen."

4417. **Beilage zur Frankfurter Zeitung.** 26. März 1881. Kleine Mittheilungen. [Paris und Richard Wagner.]

4418. **Heſſiſche Morgenzeitung.** 27. März 1881. Kaſſel, 26. März. Ueber einen von Herrn Dr. Ludwig Schemann aus Göttingen im Saale des Hotels „Prinz Friedrich Wilhelm" gehaltenen Vortrag über Richard Wagner.

4419. **Fremden-Blatt.** Wien 18. Mai 1881. „Wie aus Stuttgart berichtet wird, iſt der langjährige Streit, der zwiſchen Richard Wagner und der Stuttgarter Hof-Intendanz wegen der Nachzahlung von Tantiemen für die bisher aufgeführten Wagner'ſchen Opern „Lohengrin", „Tannhäuſer" und „fliegender Holländer" beſtand, geſchlichtet werden....."

4420. —— Wien, 26. Oktober 1881. Ueber die Geſangs-Partitur von Richard Wagner's neuer Oper „Parcifal", welche „dem Athenäum zufolge in den Händen des Lithographen iſt, und kurz nach Weihnachten fertig ſein wird."

4421. —— Wien, 7. November 1881. Ueber die Anweſenheit des Dir. Angelo Neumann in London behufs Vorbereitungen zur Aufführung der Wagner'ſchen Oper „Der Ring des Nibelungen", über die mitwirkenden Künſtler und Verwendung der bei den Bayreuther Feſtaufführungen benutzten geſammten Szenerie, der Koſtüme, Waffen-Rüſtungen u. ſ. w. durch beſondere Erlaubniß des Königs von Baiern.

4422—4423. —— Wien, 10. 15. November 1881. Zwei Artikel über das Pariſer Opernunternehmen des Direktors Angelo Neumann aus Leipzig. Differenzen bezüglich des Aufführungsrechtes des „Lohengrin" mit der Firma Durand, Schoenewerk und Comp.

1879 4224. **Le Progrès artistique.** 2me année. — No. 81. 21. Novembre 1879. **Nouvelles diverses. Paris.** Ueber R. Wagner's Schrift: Offener Brief an Ernſt von Weber. Ueber die Viviſektion.

c. Excerpte.

(In chronologiſcher Reihenfolge.)*)

1843 **Leipziger Allgemeine Zeitung.** 1843. (S. 503. Literatur und Kunſt. Dresden, 19. Febr. Berlioz's Concert. In dieſer Beſprechung R. Wagner und deſſen Rienzi und fliegender Holländer in Betracht gezogen. (4242.)

Abend-Zeitung. Dresden, 1843. (S. 473—478. Berlioz in Deutſchland. Von W. J. S. C. S. 477. Wagner erwähnt.) (4243.)

---

*) Vergl. Anmerkung auf S. 182.

1848 **Bohemia.** Nro. 101 u. 102. 30. Juni 1848. (Redakteure: Franz Klutſchak, Bernhard Gutt.) (Dresdner Briefe von einem Prager. In denſelben nebſt Anderem eingeſtreut: Die Bethätigung von R. Wagner's republikaniſcher Geſinnung, und die hierdurch hervorgerufene Oppoſition der Dresdner, nicht nur gegen den Menſchen, ſondern auch gegen den Künſtler Wagner.) (4247.)

1855 4125. **Die Preſſe.** Wien, 5. Juni 1855. »Cristina di Svezia«, lyriſche Tragödie von Romani, Muſik von S. Thalberg. Lohengrin in Vergleich gezogen.

1863 4126. —— Wien, 28. Mai 1863. Feuilleton. Nach der Grundſteinlegung. Ed. H.

1865 4127. **Neue Freie Presse.** Wien, 3. December 1865. Feuilleton. „Des Sängers Fluch". Oper in 3 Acten von Auguſt Langert. (Erſte Aufführung im k. k. Hofoperntheater am 1. December d. J.) Ed. H. (Ausführlich auf den vom Componiſten nachgeahmten Styl Wagner's hingewieſen.)

1872 4128. **Feuilleton des Neuen Fremden-Blattes.** Mittwoch, den 6. März 1872. Münchner Feuilleton I. (Ausführliches über das Verhältniß König Ludwig II. zu Richard Wagner.)

1873 4129. **Neue Freie Presse.** Wien, 24. October 1873. Feuilleton. Gounod über Componiſten und Dirigenten. Ed. H.

1874 4130. **Kikeriki.** Unterhaltungsblatt zum „Mannheimer Tageblatt". (Neuer Mannheimer Anzeiger.) № 10. 11 vom 8. und 15. März 1874. Der Jude im Drama. Dramaturgiſche Skizze von Karl v. Brehmer. (Aus den „Elſäſſiſchen Blättern für Stadt und Land".)

1875 4131. **Beilage zur Allgemeinen Zeitung.** 11. September 1875. Die neueſte muſikaliſch-dramatiſche Literatur. G. H.

1878 4132. **Deutſche Landes-Zeitung.** Organ der Steuer- und Wirthſchafts-Reformer. Berlin, 6. Juli 1878. Der deutſche und der jüdiſche Geiſt. (Leitartikel.)

1879 4133. **Deutſche Volkszeitung.** Neue Hannov. Landeszeitung. Hannover, 2. November 1879. Concerthaus und Maskenball. Herr v. Bülow. (Schluß.)

1881 4134. **Neue Freie Presse.** Wien, 22. November 1881. Feuilleton. Muſik. (Concerte. Liſzt über die Juden.) Ed. H.

* * *

II. Bildliche Darſtellungen.

I. Porträts.*)

A. Photographien.

Mit Ausnahme der Nummern: 4444, 4449, 4471, 4509, 4533 durchweg Original-aufnahmen.

(Cabinet- u. Viſitformat.)

4135. **König Ludwig II. von Bayern.** In jüngeren Jahren. **Ganze Figur in Chevauleger-Oberſten-Uniform. Albert. Phot. München.** Viſitformat.

* * *

4136. **Carl Alexander, Großherzog von Sachſen-Weimar.** (Seit 1853) **Bruſtbild. Friedrich Hertel, Photograph, Weimar.** Viſitformat

4137. **Carl Alexander, Großherzog von Sachſen-Weimar. Ganze Figur in Civilkleidung. F. Weisbrod. Photograph, Frankfurt a. M.** Viſitformat

4138. **Marie Sophie, Großherzogin von Sachſen-Weimar.** (Seit 1853) **Bruſtbild. Friedrich Hertel. Photograph, Weimar.** Viſitformat.

◆

4139. **Franz Liſzt. Ganze Figur, am Pianino. Franz Hanfſtaengl's Kunſtverlag in München.** Cabinet-Format.

4140. **Franz Liſzt. Halbe Figur, ſitzend im Abbékleide. Albert. Phot. München.** Viſitformat.

4141. **Franz Liſzt. Bruſtbild mit Orden geſchmückt. Kozmata Ferencz, Budapeſten.** Viſitformat.

4142. **Franz Liſzt. Bruſtbild. Klöſz Gy. Budapeſten.** Viſitformat

---

*) Von den in dieſem Bande und im Bd. I. bereits angeführten, Wagner in Kunſt und Leben nahegeſtandenen Perſonen. Können die bisher aufgezählten begreiflicherweiſe nur als ein Anfang für eine einſtige große Zeitgenoſſen-Gallerie angeſehen werden.

1143. Franz Liſzt. (Die vorige Aufnahme vergrößert.) Von Klöſz übernommener Verlag: Oscar Kramer. Wien. Viſitformat

1144. F. Liſzt. Büſte von Silbernagel. J. Löwy. k. k. Hofphotograph. Wien. Cabinetformat

1145. Hans von Bülow. Knieſtück, ſtehend. Fr. Hanfſtaengl. München. Viſitformat.

1146. Hans von Bülow. Knieſtück, ſitzend mit Hut und Mantel. Albert. Phot. München. Viſitformat.

1147. Hector Berlioz. Bruſtbild. Ch. Reutlinger. Photographe Boulevard Montmartre 21, Paris.

(Viſitformat.)

1148. Franz von Dingelſtedt. Bruſtbild. Dr. Székely. Wien.61)

1149. Ludwig Feuerbach. Bruſtbild. J. C. Schubert. Nürnberg.62)

1150. Eduard Genaſt. Ganze Figur. Friſch & Cie. Artiſt. Photograph-Atelier, Weimar.

1151. Chriſtian, Bernhard von Watzdorf. Bruſtbild. F. Jamrath & Sohn, Berlin.63)

1152. B. Bilſe. Bruſtbild. Hof-Photogr. Hermann Bock, Berlin.

1153. Karl Klindworth. Bruſtbild. Albert. Phot. München.

1154. Eduard Laſſen. Bruſtbild. Friedrich Hertel, Weimar.

1155. Karl Wilh. Müller-Hartung. Bruſtbild. Friedrich Hertel, Weimar.

1156. Heinrich Porges. Bruſtbild. Albert. Phot. München.

1157. Anton Seidl. Bruſtbild. W. Höffert, Leipzig.

1158. Theodor Thomas. Bruſtbild. Van Loo, Cincinnati. Cabinetformat.

(V[illegible]rmat.)

1159. Max Joſef Beer. Bruſtbild. Carl Schuſter, Wien.

1159a. Franz Brendel. Bruſtbild. Fr. Maneckes photographiſche Lehranſtalt Leipzig.

1160. Ludwig Eckhardt. Hüftbild, ſitzend. L. & V. Angerer, k. k. Hof-Photograph, Wien.

4461. **Gottlieb Federlein.** Bruſtbild. Otto Reitmayr. München.[66])

4462. **C. W. Fritzſch.** Bruſtbild. Carl Bellach. Photographiſche Anſtalt, Leipzig.

4463. **Dr. Friedrich von Hauſegger.** Bruſtbild. Leopold Bude. Graz.

4464. **Dr. Theodor Helm.** Bruſtbild. Carl von Jagemann, k. k. Hof-Photograph, Wien.

4465. **Dr. Wilhelm Kienzl.** Bruſtbild. Ferd. Mayer, Graz.

4466. **Otto Leßmann.** Bruſtbild. Léon Alfred Vassel. Berlin.[67])

4467. **Joachim Marſillach.** Bruſtbild. A. F. dit Napoleon e Hijo Fotografos Barcelona.[68])

4468. **Dr. Ludwig Nohl.** Bruſtbild. Fr. Hanfſtaengl. München.

4469. **Otto v. Schorn.** Schriftſteller. Hüftbild. A. Schenk, Weimar.[69])

4470. **Freiherr Hans von Wolzogen.** Bruſtbild. (Hans Brand. Königl. Bayer. Hof-Photograph. Bayreuth.)

4471. **W. von Kaulbach.** Knieſtück, ſitzend. (Der Photograph unbekannt.)

4472. **Friedrich Pecht.** Knieſtück, ſtehend. (Der Photograph unbekannt.)[70])

4473. **Theodor Pixis.** Knieſtück. J. Albert. Phot. München.

4474. **Kaspar Zumbuſch.** Bruſtbild. Dr. Székely, Wien.

4474a. **Franz Mrazek.** Ganze Figur. Photographie artistique Genève. (Vergl. Erſte Abth. Handſchriften. S. 16 u. 17 u. Anmerkung 16 S. 34.)[70a])

4474b. **Verena Weidmann.** Ganze Figur. Photographie artistique Genève. (Vergl. Erſte Abth. Handſchriften. S. 19 u. Anmerkung 23 S. 34.)[70b])

(Darſtellende Künſtler aus Lohengrin.)

(Telramund.)

4475. **Franz Betz und Theodor Formes**[71]) als Telramund und Lohengrin. (Scene aus dem 1. Aufzug. Dritte Scene: „Durch Gottes Sieg iſt jetzt dein Leben mein: —") Ganze Figuren. Photographie nach d. Leben von Heinrich Graf. gr. Folio.

4476. **Hans Feodor v. Milde.** Mit eigenhändiger Unterſchrift: „Hans Feodor v. Milde der erſte Telramund in R. Wagner's „Lohengrin". Weimar (28. Auguſt 1850)." Halbe Figur, ſtehend. Folio.

4177. **Roſa von Milde.** Darunter geſchrieben: „Roſa von Milde (geb. Agthe.) Die erſte Elſa in R. Wagner's „Lohengrin“. Weimar (28. Auguſt 1850).“ Halbe Figur, ſitzend. [illegible]

(Cabinetformat.)

4178. **Amalie Friedrich-Materna** im Saloncoſtüm. Julius Gertinger. Wien. 1873.

4179. **Karl Köſzeghi,** als Landgraf Hermann im Tannhäuſer. Ganze Figur. Kozmata Ferencz, Budapeſt.

4180. **Auguſte Kraus,** als Elſa in „Lohengrin“. Ganze Figur. J. Löwy, k. k. Hof-Photograph, Wien.

4181. **Julius Perotti,** als Lohengrin. Ganze Figur. W. Höffert, k. Sächſ. & k. Preuß. Hof-Photograph, Dresden u. Leipzig.

4182. **Hedwig Reicher-Kindermann,** als Iſolde. W. Höffert, Hof-Photograph, Leipzig.[39])

4183. **Hedwig Reicher-Kindermann** im Saloncoſtüm. Ganze Figur. Georg Brokeſch, Leipzig, 1881. Verlag von Hermann Hucke.

4184. **Anna Sachſe-Hofmeiſter,** als Senta. W. Höffert, Hof-Photograph, Leipzig.

4185. **Anna Sachſe-Hofmeiſter,** als Sieglinde. W. Höffert, Hof-Photograph, Leipzig.

4186. **Dr. Carl Schmid.** Ganze Figur. Xaver Maſſak, Wien. (Vgl. Nr. 1784 und Anmerkung 42 S. 187. (Bd. 1.))

4187. **Anton Udvardi** als Lohengrin. Ganze Figur. Simonyi. Peſt.

4188. **Marie Wibl,** als Brünnhilde. W. Höffert, Königl. Sächſ. & königl. Preuß. Hof-Photograph, Dresden u. Leipzig.

(Viſitformat.)

4189. **Franz Betz,** mit Perrücke. Herrmann Levinthal. Berlin. (1866.)

4190. **Marianne Brandt.** Bruſtbild. J. C. Schaarwächter. Berlin.

4191. **E. Bulß,** als Wolfram von Eſchenbach in „Tannhäuſer“. Knieſtück. Aug. Claſſens, Photograph, Aachen.

4192. **Frau Sophie Diez,** k. b. Hofſängerin. Halbe Figur. Joſ. Aibl, Muſikalienhandlung, München.

4193. **Louiſe Duſtmann,** als Elſa in „Lohengrin“. Ganze Figur. Emil Rabending, Wien. (Vergl. dieſelbe Aufnahme in anderer Stellung Nr. 1700. (Bd. 1.))

4494. **Joſef Ellinger**, als Tannhäuſer im 1. Aufzug. Ganze Figur, liegend. Klöſz Gy. Peſt.

4495. **Joſef Ellinger**, als Lohengrin im 1. Aufzug. Ganze Figur. Klöſz G. Peſten.

4496. **Joſef Ellinger**, als Lohengrin im 2. Aufzug. Ganze Figur. Klöſz G. Peſten.

4497. **Joſef Ellinger**, als Lohengrin im 3. Aufzug. Ganze Figur. Klöſz G. Peſten.

4498. **Heinrich Gudehus**, als Rienzi. Ganze Figur. Teich-Hanfſtaengl. Dresden.

4499. **Heinrich Gudehus**, als Lohengrin. Ganze Figur. Teich-Hanfſtaengl. Dresden.

4500. **Eugen Gura**, als „Fliegender Holländer". Bruſtbild. (Nach einem Gemälde?) Leipzig.

4500a. **Eugen Gura**, als „Hans Sachs". Ganze Figur. Eulenſtein Photograph. Leipzig. 70)

4501. **Minnie Hauck**, als Elſa in „Lohengrin". Ganze Figur. J. Schreder. Peſt.

4502. **Guſtav Hölzel**, als Beckmeſſer mit der Laute in den „Meiſterſingern". Ganze Figur. (Der Name des Photographen fehlt.) 71)

4503. **Alexa Humann**, als Friedensbote in „Rienzi". Ganze Figur. Kozmata Ferencz. Peſten.

4504. **Auguſt Kindermann**. Knieſtück. Fr. Hanfſtaengl. München.

4505. **Auguſte Kraus**. Bruſtbild. J. Löwy. Wien.

4506. **Dr. Emil Kraus**. Bruſtbild. Emil Rabending. Wien.

4507. **Ilka Kühnel-Toperczer**, als Elſa. Ganze Figur. Klöſz G. Peſt.

4508. **Philipp Láng**, als „Wolfram" in „Tannhäuſer". Knieſtück. Kozmata Ferencz. Peſten.

4509. **Theodor Lay**. Bruſtbild. L. Wittmann. Wien.

4510. **Mathilde Mallinger**, als Elſa in „Lohengrin". Ganze Figur. Fritz Luckhardt. Wien.

4511. **Mathilde Mallinger**. Ganze Figur, an einem Tiſche ſitzend. (Der Name des Photographen fehlt.)

4512. **Thereſe Malten**, als Senta im „Fliegenden Holländer". Ganze Figur, ſitzend im Lehnſtuhl. Teich-Hanfſtaengl. Dresden.

4513. Fedor v. Milde. Ganze Figur, ſtehend. Nach d. Natur phot. v. L. Friſch & Co., Weimar. Verlag von Mart. Bauer & Sohn, Weimar.

4514. Fedor v. Milde. Bruſtbild. Friedrich Hertel, Weimar.

4515. Roſalie v. Milde. [Roſa Agthe.] Knieſtück. (Der Name des Photographen fehlt.)

4516. Roſalie v. Milde. Bruſtbild, mit Hut und Schleier. Friedrich Hertel, Weimar.

4517. Franz Nachbaur, als Walther von Stolzing. Ganze Figur. Albert. Phot. München.

4518. Franz Nachbaur. Knieſtück. (Der Name des Photographen fehlt.)

4519. Albert Niemann. Bruſtbild. Fritz Luckhardt, Wien.

4520. Lebel von Ödry, als „Fliegender Holländer“. Knieſtück, mit Hut und Mantel. Kozmata F. Budapeſten.

4521. Lebel von Ödry, als „Fliegender Holländer“. Kozmata F. Budapeſten.

4522. Engelbert Pirk, als Walther von der Vogelweide in „Tannhäuſer“ (Sängerkrieg). Bruſtbild. Julius Gertinger, Wien.

4523. Fritz Plank, als Wotan. Ganze Figur. Emil Bühler, Hof-Photograph, Mannheim.72)

4524. Theodor Reichmann, als Wotan. Knieſtück. Albert. Phot. München.

4525. Anna Sachſe-Hofmeiſter. Bruſtbild. J. C. Schaarwächter, Berlin.

4526. Emil Scaria, mit Vollbart. Bruſtbild. Hanns Hanfſtaengl, Dresden.

4527. Emil Scaria. Bruſtbild. Fritz Luckhardt, Wien.

4528. Otto Schelper, als Wanderer in „Siegfried“. Bruſtbild. W. Höffert, Dresden-Leipzig.

4529. Karl Schloſſer. Bruſtbild. Guſtav Söch, München.

4530. Ludwig Schnorr v. Carolsfeld, als Lohengrin. Halbe Figur. Photographiſches Atelier von Ferdinand Hecker unter Leitung von Freimund Edlich, Dresden.

4531. Ludwig Schnorr v. Carolsfeld, als Triſtan. Ganze Figur. Albert. Phot. München.73)

4532. Malwine Schnorr v. Carolsfeld, als Iſolde. Ganze Figur. Albert. Phot. München.

4533. **Wilhelmine Schröder-Devrient.** Bruſtbild nach einem Gemälde. Fr. Hanfſtaengl, München. 74)

4534. **Joſeph Tichatſcheck**, als Rienzi. Ganze Figur. Hanfſtaengl, Dresden.

4535. **Joſeph Tichatſcheck**, als Lohengrin. Ganze Figur. (Der Name des Photographen fehlt.)

4536. **Joſeph Tichatſcheck.** Ganze Figur, ſitzend mit ſeinem Pudel. [illegible], Dresden.

4537. **Wilma v. Voggenhuber.** Bruſtbild. J. C. Schaarwächter, Berlin.

4538. **Hermann Winkelmann**, als Triſtan. Halbe Figur. E. Bieber, Hamburg.

B. Stiche, Lithographien und Holzſchnitte.

a. In Werken und Zeitſchriften.

4539. **Allgemeine Moden-Zeitung.** Eine Zeitſchrift für die gebildete Welt, begleitet von dem Bildermagazin für die elegante Welt. Herausgegeben von Dr. A. Diezmann. Mit vielen Stahlſtichen und Holzſchnitten. 47. Jahrgang. 1845. Baumgärtner's Buchhandlung in Leipzig. 4°. (Doppelſtahlſtich. № 3. Karl Winkler. (Theod. Hell) [Nach einem Originale.] — № 34. Hector Berlioz. Auguſte Hüſſener sc. [Nach einer Originalzeichnung.])

—— —— 48. Jahrgang. 1846. (Doppelſtahlſtich. № 24. Heinrich Laube. 75) [Nach einem Orgemälde von Fr. Pecht.]) (2871)

Freya. 9. Heft. 1865. (S. 285. Edmund Roche. Holzſchnitt.) 4°. (3052)

Die Tonhalle. Leipzig 1869. (S. 521. Albert Niemann. Geb. am 15. Jannar 1831 zu Erxleben.) (3869)

—— 1870. (S. 9. Tichatſchek. Facſimile. — S. 280. Frau von Voggenhuber. — S. 733. Auguſt Kindermann. — S. 765. Franz Eduard Joſef Maria Betz.) (3896)

Die Gartenlaube. № 50. 1873. (S. 807. Franz Nachbaur. Als Walter von Stolzing in der Oper „Die Meiſterſinger von Nürnberg".) (3872)

Edmond Roche. Poésies posthumes avec une notice par M. Victorien Sardou. (Edmond Roche. Bruſtbild. Radirung von [illegible]. 1863.) 8°. (2812)

---

b. In einzelnen Blättern.

4540. **König Ludwig II. von Bayern.** In jüngeren Jahren. [illegible] München. (1865.) 4°.

1541. **König Ludwig II. von Bayern.** In jüngeren Jahren. Nach einer Photographie. Stich u. Druck v. Weger in Leipzig. Verlag v. Baumgärtner's Buchh. gr. 8°.

1542. **König Ludwig II. von Bayern.** Bruſtbild. Lithographie. Der Zeichner unbekannt. Folio.

* * *

1543. **Carl Friedrich, Großherzog von Sachſen-Weimar**, geb. 1783, † 8. Juli 1853. (Stahlſtich. Ohne Angabe des Zeichners u. Stechers.) kl. 12°.

1544. **Maria Paulowna, Großherzogin von Sachſen-Weimar**, geb. 1786, † 23. Juni 1859. Stahlſtich. (Ohne Angabe des Zeichners u. Stechers.) kl. 12°.

* * *

1545. **Eduard Genaſt.** (1797—1866.) Bruſtbild. Mit Unterſchrift. Facſimile. (Ohne Angabe des Zeichners u. Stechers.) gr. 8°.

1546. **Carl von Holtei.** Knieſtück, ſitzend. Nach e. Photogr. lith. v. Tilch. 1859. Druck v. W. Korn in Berlin. Chin. Pap. Folio [illegible])

1547. **Franz Brendel.** Otto Merſeburger fecit. Leipzig 1856. Verlag von C. F. Kahnt in Leipzig. Druck von J. G. Fritzſche in Leipzig. 1 Blatt gr. Folio auf chin. Papier.

1548. **Rienzi.** III. Act. „Nº X. Finale. Chor: „Auf, Römer, auf, für Freiheit und Geſetze.“ (Schlußbild als Rienzi zu Pferd.) Componirt vom **Baron v. Leyſer.** Lith. u. gedr. bei Fr. Hanfſtaengl in Dresden. 1 Blatt gr. Folio.

1549. **J. M. Wächter.** Königl. Sächſ. Hof-Opern und Kammerſänger. Nach der Natur gez. und lithographirt v. [illegible]. Steindruck von Carl [illegible] in Dresden. Verlag der [illegible]'ſchen Buchhandlung in Dresden. Folio [illegible])

1550. **Joſef Tichatſcheck.** (Stahlſtich von Weber.) Mit facſimilirter Unterſchrift. Verlag v. Baumgärtner's Buchhandlung in Lpzg. 1 Bl. 8°.

1551. **Roſa von Milde.** Knieſtück. Mit Unterſchrift. Facſimile. Geſt. v. A. Weger in Leipzig. 8°.

1552. **Ludwig Schnorr von Carolsfeld.** Knieſtück, ſtehend. Nach einer Photographie. Stich u. Druck v. Weger in Leipzig. Unterſchrift: Ludwig Schnorr v. Carolsfeld. (Facſimilirt.) Verlag von Baumgärtner's Buchh. 8. 8°.

1553. **Aloys Ander.** (1821—1864.) Bruſtbild. Mit Unterſchrift. Facſimile. Geſt. v. A. Weger in Leipzig. gr. 8°.

4554. **Albert Niemann.** Hüftbild, ſtehend. Mit Unterſchrift. Facſimile. Nach einer Photographie. Stich u. Druck v. Weger in Leipzig. 4°.

4555. **Franz Betz**, als Wolfram von Eſchenbach in: Tannhäuſer. (Königliches Opernhaus zu Berlin.) (Color. Lithogr.) 1 Blatt 4° Berlin, Verlag v. Ed. Bloch. Lith. Anſt. v. L. Veit.

C. Plaſtiſche Darſtellungen.

4556. **Heinrich Porges.** Lebensgroße Büſte nach dem Leben modellirt in München von **Heinrich Natter.** (1865.) Gipsabguß.

4557. **Amalie Friedrich-Materna.** Lebensgroße Büſte, als Walküre, mit Panzer und Helm, modellirt in Wien von **Heinrich Natter.** (1879.) Gipsabguß. (Vergl. Nr. 100 u. 101 (W. 1.))

2. Verſchiedene Anſichten.

A. Original-Bilder.

4558—4570. Dreizehn Coſtümbilder zu Tannhäuſer. Gezeichnet von **Flinzer.** In Aquarellfarben ausgeführt von **Ferdinand Heine.** (Dresden, 9. Juli 1853.) Folio. (14—16 fehlen?) (Man vergl. das hierzu gehörige Original-Manuſcript: „Coſtümbeſchreibung zur Oper Tannhäuſer" Nr. 3579.)

A/1. Andere Bilder.

(Stiche, Lithographien ꝛc.)

4571—4576. 12 Illuminirte Coſtümbilder zur Oper: Lohengrin. A. Stein gezeichnet im Kön. lith. Inſt. zu Berlin v. **Bardtenſchlager.** 6 Blatt Querfolio. Als Beilage zu: Decorative und coſtümliche Scenirung der Oper: Lohengrin von Richard Wagner. Im Auftrag des Dichters entworfen von **Ferdinand Heine.** Leipzig. Breitkopf u. Härtel. Vergl. Nr. 3593.

Architektonische und Bildnerische Ueberreste des alten, von Gottfr. Semper erbauten Königl. Hoftheaters zu Dresden. Verlag von George Gilbers in Dresden. — Dr. v. Paul Herrmann. Dresden. Gez. u. autogr. v. E. Fleischer. Blatt I—IX. Folio. (3741a)

[In Bezug auf Richard Wagner denkwürdige Orte.]

NB. Die nachfolgenden Bilder ſtammen zum Theil gleichzeitig, zum Theil annähernd aus jener Zeit, welche die betreffenden Orte denkwürdig mit Richard Wagner in Verbindung brachte.

1577. **Leipzig.** Stahlſtich von Kleuer. Published for the Proprietors by A. H. Payne. Dresden & Leipzig. Kl. Qu.-Folio.

1577a. **Leipzig von der Süd-Oſtſeite.** G. L. Hofmann del. G. M. Kurz ſculpt. Darmſtadt G. G. Lange. Kl. Qu.-Folio.

1577b. **Leipzig.** L. Rohbock del. Joh. Poppel ſculpt. Darmſtadt G. G. Lange. Kl. Qu.-Folio.

1577c. **Leipzig von Lindenau aus geſehen.** Stahlſtich. Kl. Qu.-Folio.

1577d. **Der Concertſaal im Gewandhauſe zu Leipzig.** (Maleriſches Allerlei ..... Zweiter Band. Leipzig. S. 61.)

1578. **Dresden.** Gez. v. Otto Wagner. Gest. v. A. H. Payne. Kl. Qu.-8°.

1579. **Dresden.** Umgeben von Detailanſichten. Steindr. u. Verlag von C. C. Meinhold u. Söhnen. Lithogr. von [illegible]. gr. Qu.-8°.

1580. **Das neue Theater zu Dresden.** Stahlſtich. (Maleriſches Allerlei ..... Erſter Band. Mit 36 Stahlſtichen und erklärendem Texte. Leipzig. Baumgärtner's Buchhandlung. 1843. S. 6.) Kl. Qu.-Folio [illegible] (Vgl. Nr. [illegible])

1580a. **Die Elbbrücke zu Dresden am 31. März 1845. 9½ Uhr Vormittag.** (Nach einer Originalzeichnung.) G. Müller del. (Maleriſches Allerlei ..... Leipzig. S. 30.) Kl. Qu.-Folio.

1581—1586. **Dresdener Anſichten.** 1. Die katholiſche Kirche. — 2. Der Zwinger. — 3. Die Elbbrücke. — 4. Die Brühl'ſche Terraſſe. — 5. Die Gemäldegallerie und Frauenkirche. — 6. Das Japaniſche Palais. Colorirte Lithographien in feiner Ausführung auf Carton. gr. Qu.-4°.

1587. **Dresden.** 16 maler. Anſichten der Reſidenz in Stahlſtich. A. H. Payne del & sculp. Kl. 4°.

1588. **Würzburg vom Steinberge aus. — Die Domstrasse in Würzburg.** Ludwig Lange gez. Stahlst. v. Carl Rauch. Gedruckt von [illegible] in Carlsruhe. Kl. Qu.-4°. [illegible]

1589. **Magdeburg.** Stahlſtich. Verlag d. Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne. Leipzig & Dresden. Qu.-4°.

Koenigsberg. Allgemeine Moden-Zeitung ..... 47. Jahrgang 1845. Doppelſtahlſtich. № 17.) Qu.-4. ([illegible])

Königsberg. Stahlſtich. Aus d. Kunstanst. d. Bibl. Inst. in Hildbh. Eigenthum d. Verleger. (Meyer's Univerſum, ... Vierzehnter Band. 1850. S. 103.) Kl. Qu.-Folio. ([illegible])

1590. **Riga.** (Rußland Land und Leute. Herausgegeben von Hermann Roskoſchny. Leipzig. Greßner & Schramm. 31. Lieferung. 2. Band. S. 192.)

4591. **Das Gebäude der alten „Muſſen-Geſellſchaft" in der großen Königsſtraße in Riga.** [In demſelben ſpielte ſich zur Zeit als Rich. Wagner Capellmeiſter in Riga war (1837—39) das Theater.] Photographiſche Aufnahme v. 1879. kl. Folio.[79]

4592. **Teplitz.** Gez. v. E. Gurk. Ausgeführt v. Black & Armstrong. Gest., v. J. Sands. Hartleben's Verlag. kl. Qu.-4°.[80]

4593. **Souvenir de Teplitz.** Die Stadt umgeben von Detailanſichten. Stahlſtich. Qu.-4°.

4594. **Zürich; im Hintergrunde die Alpen.** Farbendruck. Höhe 20 Cm., Breite 29 Cm. gr. 4°.

4595. **Zürich.** C. Reiss del. Aus der Kunstanstalt d. Bibl. Inst. in Hildbh. Eigenthum d. Verleger. gr. Qu.-4°.

4596. **Zurich vers la chaine des Alpes et le Mont Righi.** Dessiné par Bard. à Zurich chez l'Éditeur H. F. Leuthold. kl. Qu.-4°.

4597. **Vue de Zuric prise de l'hôtel de l'Epée.** dessiné par Corrodi, 1837. Gravé par Weber. à Zurich chez l'Éditeur H. F. Leuthold. kl. Qu.-4°.

4598. **Ansicht vom Albis gegen Zürich.** Keller F. Aquarell. Qu.-Folio.

4599. **Biberich. Die Residenz des Fürsten von Nassau.** Tombleson delᵗ. J. Jackson. sculpᵗ. kl. Qu.-4°.[81]

4600. **Ansicht von Biebrich.** [Aus Lange's Touriſtenatlas 1837.] Gez. v. H. Schönfeld. — Stahlst. v. Joh. Poppel. Druck und Verlag von G. G. Lange in Darmstadt. 4°.

4601. **München.** Zeichnung u. Stahlstich v. Poppel u. Kurz. Verlag von Rey & Widmayer. Qu.-4°.

4601a. **Königl. Hof- und Nationaltheater in München.** Stich colorirt kl. Fol. (Vergl. Nr. 1530 [Bd. I.])

4602. **Genf.** C. Frommel & H. Winkles sculp. kl. Qu.-Folio.

Genf. (Allgemeine Moden-Zeitung...... 48. Jahrgang 1846. Doppelbeiblatt. № 49.) Qu.-4°. (3971)

4603. **Luzern gegen den Pilatus.** Stahlſtich. kl. Qu.-Folio.

4604. **Lucerne. Vue de Allen Winden.** Dessiné et lith. par J. Arnout Animaux par Dauzy. Paris. Demarq et Cⁱᵉ. Édit. Qu.-Folio.

4605. **Ansicht von Luzern.** Göttingen bey Wiederhold. Kupferſtich. kl. Qu.-4°.

Luzern. (Allgemeine Moden-Zeitung...... 47. Jahrgang 1845. Doppelbeiblatt. № 24.) Qu.-4°. (3969)

4606. **Luzern mit ſeinen inneren Theilen und merkwürdigen Umgebungen.** Album mit 13 Anſichten in Kupferſtich. kl. 4°.

1607. Bologna. Die Stadt umgeben von [illegible]. Stabilt. Artist. del Lloyd austr. in Trieste. [illegible] Qu.-4°

Anmerkung. Anſichten der Stadt Bayreuth, ſiehe Sechſte Abth. (Hiſtoriſche und topographiſche Erinnerungen an die Stadt Bayreuth. S. 240 Nr. 1.)

Richard Wagner's Wohnhäuſer, ſiehe Zweite Abth. S. 14 u. S. 31—32 Nr. 1.

B. Photographien.

1608—1613. Theodor Pixis. Sceniſche Bilder aus R. Wagner's Opern und Muſikdramen. (Tannhäuſer: Der Venusberg. (1867.) — Lohengrin: Lohengrin's Ankunft. (1867.) — Der fliegende Holländer: Schlußſcene des I. Aufzuges. (1868.) — Die Meiſterſinger von Nürnberg: Schlußſcene des III. Aufzugs. (1868.) — Triſtan und Iſolde: Schlußſcene des I. Aufzuges. (1869.) — Das Rheingold: Schlußſcene mit der Regenbogenbrücke. (1869.) — Bildhöhe 36 Cm. Breite 21,5 Cm.) München. J. Albert, Hof-Photograph. (Im Handel nicht erſchienen.) 6 Blatt Querfolio.

1614. Brautgemach aus Lohengrin. (Aus: Dir. Mor. Lehmann's Theater-Decorationen. Nach den Original-Farbenſkizzen photogr. v. Guſt. Jägermayer. Wien 1863. Jägermayer.) 1 Bl. Querfolio.

(Kabinetformat.)

1615—1624. Richard Wagner-Galerie. II. Theil. Theodor Pixis pinx. A. Lorenz phot. Verlag von Hanfſtängl's Nachfolger, Berlin. (18 Blätter. Mit den in Nr. 1 (Seite 162) vorkommenden 8 Nummern: 1, 4, 5, 9, 12, 14, 15 u. 18 vollſtändig.) Nr. 2. Brünnhilden's Erweckung. (Aus „Siegfried".) — Nr. 3. Brünnhildens Lebewohl. (Aus „Götterdämmerung".) — Nr. 6. Siegfried von den Rheintöchtern gewarnt. (Aus „Götterdämmerung".) — Nr. 7. Brünnhilde. (Aus der Walküre.) — Nr. 8. Brünnhilde erſcheint Siegmund und Sieglinde. (Aus der Walküre.) — Nr. 10. Evchen und Walter von Stolzing bei Hans Sachs. (Aus den „Meiſterſingern".) — Nr. 11. Abſchied des Fliegenden Holländers von Daland. (Aus „Fliegender Holländer".) — Nr. 13. Irenens Raub durch die Barone. (Aus „Rienzi".) — Nr. 16. „Mein Fräulein, ſagt, ſeid ihr ſchon Braut?" (Aus den „Meiſterſingern".) — Nr. 17. Tannhäuſer. (Schluß des II. Aufzuges.)

1625—1651. Richard Wagner's Opern. Prof. M. Echter pinx. J. Albert phot. Verlag von J. Albert, München.

1881. (30 Blätter in Enveloppe. Mit den in Nr. 1 (Seite 195) vorkommenden 3 Nummern: 6, 7 u. 25, vollſtändig.) 1. Der fliegende Holländer. „Was frommt der Schatz? Ich habe weder Weib noch Kind.“ (I. 4.) — 2. Der fliegende Holländer. „Darf ich dich bitten, ſo ſegelſt du voran!“ (I. 4.) — 3. Der fliegende Holländer. „Helft, Erik, uns! Sie iſt von Sinnen!“ (II. 2.) — 4. Der fliegende Holländer. „Bis in den Tod gelob' ich Treu!“ (II. 6.) — 5. Der fliegende Holländer. „Hier ſteh' ich, treu dir bis zum Tod!“ (III. 6.) — 8. Tannhäuſer. „Zu Dir wall' ich, mein Herr und Gott!“ (I. 3.) — 9. Tannhäuſer. „Zieht hin, zieht in den Berg der Venus ein!“ (II. 3.) — 10. Tannhäuſer. „Zurück von ihm! Nicht ihr ſeid ſeine Richter!“ (II. 3.) — 11. Tannhäuſer. „Er kehret nicht zurück!“ (III. 1.) — 12. Tannhäuſer. „Heilige Eliſabeth! bitte für mich!“ (III. 3.) — 13. Lohengrin. „Ein Schwan zieht einen Nachen dort heran!“ (I. 2.) — 14. Lohengrin. „Nie ſollſt du mich befragen!“ (I. 3.) — 15. Lohengrin. „Euch Lüften muß ich ſagen, wie ſich mein Glück enthüllt.“ (II. 2.) — 16. Lohengrin. „In deiner Treu' liegt alles Glückes Pfand!“ (II. 4.) — 17. Lohengrin. „Woher du kamſt, ſag' ohne Reue!“ (III. 2.) — 18. Lohengrin. „Jetzt muß ich, ach' von dir geſchieden ſein!“ (III. 3.) 19. Meiſterſinger. „Mein Fräulein, ſagt, ſeid ihr ſchon Braut?“ (I. Act.) — 20. Meiſterſinger. „Verſungen und verthan.“ (I. Act.) — 21. Meiſterſinger. „Hilf Gott! was bleibſt du aus ſo ſpat?“ (II. Act.) — 22. Meiſterſinger. „O weh! der Schuſter! wenn der uns ſäh'!“ (II. Act.) — 23. Meiſterſinger. „Lauſch, Kind! das iſt ein Meiſterlied!“ (III. Act.) — 24. Meiſterſinger. „Heil Nürnberg's theurem Sachs!“ (III. Act.) — 26. Triſtan und Iſolde. „Helft der Herrin!“ (I. 7.) — 27. Triſtan und Iſolde. „Habet Acht! Schon weicht dem Tag die Nacht.“ (II. 2.) — 28. Triſtan und Iſolde. „Zur Rache, König! Duldeſt du dieſe Schmach?“ (II. 3.) — 29. Triſtan und Iſolde. „Ha! das Schiff! Von Norden ſeh' ich's nah'n.“ (III. 1.) — 30. Triſtan und Iſolde. „Die Aernte mehrt' ich dem Tod!“ (III. 4.)

4652. Opern-Cyclus. Der fliegende Holländer. (Senta am Spinnrocken.) Herm. Kaulbach inv. Fr. Bruckmann phot. Verlag von Carl Brack (früher Carl Krauſe & Co.) in Berlin.

4653. —— Götterdämmerung. (Brünnhilde und Siegfried.) Herm. Kaulbach inv. Fr. Bruckmann phot. Verlag v. C. Brack. Berlin.

1654—1656. **Richard Wagner's Opern in Bildern von Joſ. Flüggen.** I. Die Meiſterſinger. Verlag von Joſ. Ed. Flüggen, München. In Leipzig bei Hermann Vogel. 4 Blatt in Couverte. 1879. (I. Eva in der Werkſtätte bei Hans Sachs. — II. Walther von Stolzing in der Katharinenkirche. — III. Eva bei Hans Sachs am Fenſter. — IV. Siehe Bd. I, Nr. 1821.)

1657—1660. —— —— II. Tannhäuſer. 4 Blatt in Couverte. 1880. (V. Venusberg. — VI. Sängerkrieg auf der Wartburg. — VII. Gebet der Eliſabeth. — VIII. Tannhäuſer an der Leiche von Eliſabeth.)

1661. Die Wartburg. Oſtſeite. . . . . .
1662. Die Wartburg. Südſeite. . . . . .
1663. Die Wartburg. Oſtſeite m. d. Burgberg.

Photographie und Verlag von Sophus Williams, Berlin.[82]

3. (Einige deutſche Theater, in welchen Wagner's Werke aufgeführt wurden.)*)

1663a. Dresden. Königl. Hoftheater. Photographie. Hermann Krone, Dresden. Größe 18 : 22 Cm. Quart. (Vergl. Nr. 1580 u. 1838 Bd. I.)

([illegible])

1663b. Königl. Hoftheater in Dresden. Lichtdruck.[92]

1664. Das Königliche Opernhaus in Berlin. Fec. Zentek, Berlin.
1665. Daſſelbe. . . . .
1666. Das Victoria-Theater in Berlin.[93] . .
1667. Neues Theater in Leipzig. Vorderanſicht.
1668. Daſſelbe. Hintere Front mit Fontaine. .

Photographie und Verlag v. Sophus Williams, Berlin.

1669. Großherzogl. Hof- und National-Theater in Mannheim. Gebr. Matter. Mannheim 1877.

([illegible])

1670. Stadt-Theater in Aachen. Phot. u. Verl. v. Sophus Williams, Berlin.

1671. Großherzogliches Hof-Theater in Darmſtadt. E. Linde, Berlin.

---

*) Die in dieſe Gruppe fallenden Nummern machen natürlich keinen Anſpruch auf Vollſtändigkeit. Es wurden eben jene Bilder zur Erwähnung dieſer ſicherlich nicht uninteressanten Rubrik eingereiht, welche dem Verfaſſer bisher leicht erlangbar waren.

4671a. Dresden. Das neue Königliche Hoftheater von Prof. Semper. Verlag von F. & O. Brockmann's Nachfolger. Dresden. (Vergl. Nr. 4669b.)

4672. Das alte Theater in Frankfurt a. M. .
4673. Das neue Theater in Frankfurt a. M. .
4674. Schauſpielhaus in Gotha. . . . . .
4675. Stadt-Theater in Hamburg. . . . .
4676. Herzogliches Hoftheater in Koburg. . .
4677. Das alte Theater in Leipzig. . . . .
4678. Stadt-Theater in Mainz. . . . . .
4679. Stadt-Theater in Straßburg. . . . .
4680. Großherzogliches Hoftheater in Weimar.

Photographie und Verlag v. Sophus Williams, Berlin.

4681. Das alte K. k. Hofoperntheater nächſt dem Kärnthnerthore in Wien. Oscar Kramer in Wien.

4682. Das neue K. k. Hofoperntheater in Wien. Oscar Kramer in Wien.

4683. Daſſelbe. Hauptanſicht. M. Frankenſtein & Co. Wien.

4684. Königliches Theater in Wiesbaden. Phot. u. Verl. v. Sophus Williams, Berlin.

4685. Königliches Conſervatorium der Muſik. Leipzig. Phot. u. Verl. v. Sophus Williams, Berlin.

4686. Muſikvereins-Gebäude in Wien. Photographie von Frankenſtein. Kunſthandlung von A. & B. Angerer. Wien.

4687. Daſſelbe, andere Anſicht. M. Frankenſtein & Co. Wien.

C. Illuſtrationen und einzelne mit Vignetten ausgeſtattete Muſikſtücke in Werken und Zeitſchriften.

Almanach de L'Illustration 19e année 1862. (S. 45. Théâtre de l'Académie impériale de musique: Tannhaeuser. 1er acte.) (3842)

4688. Die Meiſterſinger von Nürnberg von Richard Wagner. Fantaſie für Pianoforte von Ed. Abeſſer. Leipzig, Verlag v. F. E. C. Leuckart (Conſtantin Sander). 11 S. Fol. (Colorirter Titel-Holzſchnitt. Scene aus dem 2. Aufzuge der „Meiſterſinger“ „Das [illegible]“ [illegible].)

1689—1691. 6 Pläne mit eingeſtreuten Erläuterungen. 3 Blatt gr. Querfol. Als Beilage zu: Decorative und coſtümliche Scenirung der Oper: Lohengrin von Richard Wagner. Im Auftrage des Dichters entworfen von Ferdinand Heine. Leipzig. Breitkopf u. Härtel. Vergl. Nr. 3503.

Illuſtrirte Theater-Zeitung. (April-December 1846.) Leipzig. J. J. Weber. (S. 4 u. 5. Lied aus der Oper: „Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg“ von Richard Wagner. (Mit großen Randzeichnungen: neun Scenen aus dem „Tannhäuſer“ darſtellend.)) (3969)

Illuſtrirte Zeitung. Leipzig. № 606. 27. Januar 1855. Ein Beſuch im Hörſelberg bei Eiſenach. — Mit einem Rückblick auf den Tannhäuſer und den Wartburgkrieg. Dr. C. P. (S. 68. Das Innere der „Venusgrotte“ im Hörſelberg bei Eiſenach. — Plan der Venusgrotte. — Der Hörſelberg bei Eiſenach. — S. 69. Eingang in die „Venusgrotte“ im Hörſelberge bei Eiſenach. — Der Sängerkrieg-Saal auf der Wartburg.) (4219)

Der Bazar. Nr. 36. XIV. Jahrg. Berlin, 23. September 1868. (S. 289. Die Meiſterſinger. (Schlußſcene des letzten Actes.) Zeichnung von Gräßner.) (4057)

Die Tonhalle. Leipzig 1869. (S. 649. Die Ruinen des Dresdner Theaters.) (3980)

—— Leipzig. 1870. (S. 265. Hoftheater zu Darmſtadt. Stadttheater zu Leipzig. Hoftheater zu München. — S. 313. Hoftheater zu Karlsruhe. Hoftheater zu Hannover. Hoftheater zu Braunſchweig.) (3986)

Der Hausfreund. XIII. J. 1870. (Die Meiſterſinger. Von Richard Wagner. — Hans Sachs und Evchen. (Nach dem Carton von Pixis.) (3987)

Die Tonhalle. 1871. (S. 344 u. 345. „Rheingold“ von Richard Wagner. 1. Scene. — S. 360 u. 361. „Walküre“ von Richard Wagner. Zweiter Act: „Zurück vor dem Speer! in Stücken das Schwert!“) (3990)

Die Gartenlaube. № 1. 1875. (S. 5. Zieſche auf der Schloßtreppe. Nach dem Oelgemälde von Theodor Pixis in München.) (4084)

Alte und Neue Welt. Heft 13. 1877. (S. 601. Lohengrins Abſchied. Originalzeichnung von Profeſſor A. Baur.) (4072)

D. Plaſtiſche Darſtellungen.

(Siehe Band I. S. 168.)

* * *

III. Vermiſchtes.

---

1. Privat-Korreſpondenz.

(Siehe Band I. S. 169.)

2. Theater-Zettel.

NB. Gegenüber dem 1. Band in geänderter Folge.

A. Erſte Aufführungen überhaupt.

1868 1692. München. Königl. Hof- und National-Theater. Sonntag den 21. Juni 1868. Mit aufgehobenem Abonnement. Zum erſten Male: Die Meiſterſinger von Nürnberg. Oper in drei Aufzügen von Richard Wagner.

1869 1693. —— —— Mittwoch den 22. September 1869. 119te Vorſtellung im Jahres-Abonnement. Zum erſten Male: Das Rheingold. Vorſpiel zu der Trilogie: „Der Ring des Nibelungen“, von Richard Wagner.[64]

B. Erſte Aufführungen in den verſchiedenen Orten.

1858 1694. Wien.[65] K. k. Hoftheater nächſt — dem Kärnthnerthore...... 19. Auguſt 1858. (Zweite Vorſtellung im deutſchen Abonnement) zum erſten Male: Lohengrin. Romantiſche Oper in drei Akten, von Richard Wagner.[66]

1859 1695. —— K. k. Hof-Operntheater ...... 19. November 1859. (122te Vorſtellung im deutſchen Abonnement.) Zum erſten Male: Tannhäuſer, und der Sängerkrieg auf Wartburg. Romantiſche Oper in drei Akten von Richard Wagner. (Tannhäuſer: Hr. Grimminger vom königl. Hoftheater in Hannover, als Gaſt.)

1860 1696. —— —— Freitag den 2. November 1860. (160. Vorſtellung im Abonnement.) Zum erſten Male: Der fliegende Holländer. Romantiſche Oper in drei Akten von Richard Wagner.[67]

(Vergl. die Nrn. [illegible] Bd. I.)

1872 1697. **Mannheim.** Großherzogliches Hof- und National-Theater in Mannheim. Freitag, den 20. Dezember 1872. (Bei aufgehobenem Abonnement.) Zum erſten Male: Rienzi, der letzte der Tribunen. Oper in 5 Acten von Richard Wagner.

1879 1698. —— —— Oſter-Sonntag, den 13. April 1879. (Bei aufgehobenem Abonnement.) Zum erſten Male: Das Rheingold. — Oſter-Montag, den 14. April 1879. Zum erſten Male: Die Walküre. (Auf der Rückſeite: eine Erläuterung zu den beiden Muſik-Dramen.)

(Vergl. die Nrn. [illegible] in Th. I.)

1875 1699. **Wien.** K. k. Hof-Operntheater. Montag den 22. November 1875. Zum erſten Male in der neuen Bearbeitung. Neu in Scene geſetzt. (Mit aufgehobenem Abonnement.) Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf der Wartburg.**)

1700. —— —— Samstag den 18. Dezember 1875. 185. Vorſtellung im Jahres-Abonnement. Neu in Scene geſetzt. Lohengrin.

(Vergl. die Nrn. [illegible] in Th. I.)

C. Sonſtige Aufführungen.

1858 1701. (**Dresden.**) Königliches Hoftheater. Sonntag, den 24. October 1858. Rienzi, der Letzte der Tribunen. (Cola Rienzi: Hr. Tichatſcheck.)

1861 1702. [——] —— Sonntag, den 5. Mai 1861. Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg. (Tannhäuſer: Hr. Schnorr v. Carolsfeld. — Eliſabeth: Frau Jachmann-Wagner, königl. preußiſche Kammerſängerin, als Gaſt.)

1703. (**Hamburg.**) Stadt-Theater. Sonntag den 10. März 1861. Zweite Gaſtvorſtellung des Herrn Tichatſcheck, vom königl. Hoftheater in Dresden, und Gaſtvorſtellung der Fräul. Louiſe Lichtmay. Cola Rienzi, der Letzte der Tribunen.

1863 1704. **Wien.** K. k. Hof-Operntheater. (Im alten Hauſe.) Montag den 5. October 1863. Der fliegende Holländer.**)

1705. —— —— [——] Sonntag den 18. October 1863 für die [illegible] des hieſigen k. k. Invalidenhauſes, mit aufgehobenem Abonnement: Lohengrin.

1706. —— —— [——] Sonntag den 25. October 1863. Lohengrin.

1871 1707. —— —— (Im neuen Hauſe.) Samstag den 3. Juni 1871. Zum zweiten Male: Rienzi, der Letzte der Tribunen.

1875 1708. —— —— [——] Sonntag den 6. Juni 1875. Der fliegende Holländer.

1709. —— —— [——] Dinstag den 21. Dezember 1875. Neu in Scene geſetzt. Lohengrin. (Zweite Aufführung.)

1876 4710. **Wien.** K. k. Hof-Operntheater. Donnerstag den 2. März 1876. Anfang halb 7 Uhr. Zum Beſten des Chorperſonales. Mit aufgehobenem Abonnement. **Unter Richard Wagner's perſönlicher Leitung.** Lohengrin.

1879 4711. —— —— Mittwoch den 17. Dezember 1879. Lohengrin.

1881 4712. —— —— Samſtag den 19. November 1881. Die Meiſterſinger von Nürnberg. (Anſchlagzettel.)

1867 4713. **München.** Königl. Hof- und National-Theater. Sonntag den 22. September 1867. Tannhäuser, romantische Oper in drei Aufzügen. Dichtung und Musik von Richard Wagner.

1872 4714. —— —— Freitag, den 13. September 1872. Tannhäuſer.

1870 4715. **Leipzig.** Neues Leipziger Stadt-Theater. Montag, 18. Juli 1870. Erſte Gaſtvorſtellung des Herrn Max Stägemann, vom königl. Hoftheater zu Hannover. Der fliegende Holländer.

4716. —— —— Donnerstag, 11. Auguſt 1870. Lohengrin.

1880 4717. **Karlsruhe.** Großherzogliches Hoftheater zu Karlsruhe. Donnerstag, den 16. December 1880. Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf der Wartburg.

(Aus Zeitungen.)

1858 4718. **München.** Königl. Hof- u. National-Theater. (Samſtag, 25. September 1858. Zum Vortheile des Hoftheater-Penſions-Vereines. Tannhäuſer. (Ausſchnitt aus einer Annoncen-Zeitung mit Vergnügungs-Anzeiger. Vollſtändiger Theaterzettel.) Kl. 4°.

1863 4719. **Wien.** Die Preſſe. Wien, Dienstag den 5. Mai 1863. Hofoperntheater. Lohengrin.

1864 4720. —— —— Wien, Montag den 8. Auguſt 1864. Hofoperntheater. Tannhäuſer. (Tannhäuſer: Herr Ferenczy als Gaſt.)

1868 4721. —— Zwiſchen-Akt. Wien, Mittwoch 7. October 1868. K. k. Hof-Operntheater. Lohengrin.

1880 4722. —— Fremden-Blatt. Wien, 22. u. 25. April 1880. Hofoperntheater. Siegfried. Götterdämmerung. (Siegfried: Herr Jäger als Gaſt.) Man vergl. die Theaterzettel d. Nm. 1910 u. 1911 (Nr. 1.) über Hrn. Jäger's damaliges Gaſtſpiel.

Kaſſel. Heſſiſche Morgenzeitung. Kaſſel, Sonnabend den 5. Juni 1880. Königliche Schauſpiele. Der fliegende Holländer. (4709.)

1881 4723. **Prag.** Bohemia. Prag, Mittwoch 19. October 1881. Deutſches Landestheater. Neu einſtudiert: Die Meiſterſinger von Nürnberg, in drei Abtheilungen von Richard Wagner.

D. Anzeigen.

1880 4724. **Leipzig.** Neues Leipziger Stadt-Theater. Theater-Anzeige. Einmalige Gesammt-Aufführung von Richard Wagner's der Ring des Nibelungen. 13., 14., 16., 17. Juni 1880. — Beſetzung der Hauptpartien. — Preiſe der Plätze. (Plakatformat.)

(1881) 1725. **Berlin.** Victoria-Theater. Der Ring des Nibelungen. ..... Im Mai dieses Jahres (1881) gelangt dieses Tondrama in vier vollständigen Cyclen am Victoria-Theater **unter persönlicher Anwesenheit des Dichter-Componisten** zur Darstellung ..... die Vertreter der hervorragendsten Partien ..... Orchester-Dirigent: Anton Seidl ..... Artistische Direction: Angelo Neumann ..... Preise der Plätze. (Proſpekt. — Plakatformat.)

3. Konzert-Programme und Texte.

A. In Konzerten unter R. Wagner's persönlicher Leitung.

1862 1726. Kaiſerl. königl. privilegirtes Theater an der Wien. Unter der Direktion des Friedrich Strampfer. Freitag den 26. Dezember 1862. Mittags halb 1 Uhr: Große Musik-Aufführung unter persönlicher Leitung von Richard Wagner. Mitwirkende Künstler. — Programm. — Preise der Plätze. (Großer Anschlagzettel.)

1863 **Grosses Orchester-Concert von Carl Tausig unter der Leitung von Richard Wagner** .... **im k. k. grossen Redouten-Saale, Sonntag, den 27. December 1863.** (3109)

B. In anderen Wagner-Konzerten.

(Siehe Band 1. S. 176.)

C. In vermischten Konzerten.

1727. (Dresden.) Zum Besten d. Pensions- u. Unterstützungs-Anstalt f. hiesige Musiker a. d. Civilstande u. deren Wittwen u. Waisen Concert der vereinigten concessionirten Civil-Musikchöre in der grossen Wirthschaft des K. grossen Gartens. (Programm. III. Theil. Unter Leitung des Herrn Stadtmusikdirector Puffholdt.) 8. »Das Liebesmahl der Apostel«, von Richard Wagner. 1 Bl. 8°. Undatirt.

1728. (——) Königl. Belvedère der Brühl'schen Terrasse. Concert von Herrn Musikdirektor Friedrich Laade. (Erster Theil. 4. Chor der Friedensboten aus Rienzi von Rich. Wagner.) Programm mit der Anſicht der Brühl'ſchen Terraſſe. 1 Bl. 8° Undatirt.

1859 1729. (——) Texte und Programm zum Concert bei der 25jährigen Stiftungsfeier der Dresdner Orpheus am 10. September 1859 in den Räumen des Linke'ſchen Bades. 15 S. 8°. (S. 6. Zweiter Theil. 2. Zug der Frauen aus Lohengrin von Wagner. — S. 10. Vierter Theil. 1. Ouverture zu der Oper Rienzi, von R. Wagner.)

1870 1730. **Rotterdamsche Schouwburg.** Directeur Louis Saar. Vrijdag 1. April 1870: Buitengewoon Groot Vocaal en Instrumentaal Concert, waarop zich zullen doen hooren: ..... den Heer J. Tichatscheck, Kammersänger und Ehrenmitglied des königl. Hoftheater in Dresden den Heer E. Wirth, Viool, en den Heer O. Eberle, cello. (Programma. Tweede Afdeeling. No. 11. Ouverture zur Oper Die Meister-singer von Nurnberg von Richard Wagner.) 1 Bl. 8°.

1877 4731. (Salzburg.) Programm für die Concerte während des Ersten Salzburger Musikfestes am 17. u. 18. Juli 1877. Zweiter Tag. Concert. Abends 7 Uhr. II. Theil. Eine Faust-Ouverture ...... Wagner — — 1 Doppelblatt. 8°.

1881 4732. (Wien.) Philharmonische Concerte. Sonntag den 6. November 1881 Mittags präcise halb 1 Uhr im grossen Saale der Gesellschaft der Musikfreunde: 1stes Abonnement-Concert veranstaltet von den Mitgliedern des k. k. Hofopern-Orchesters unter der Leitung des k. k. Hofopern-Kapellmeisters Herrn Hans Richter. (Programm: R. Wagner Vorspiel zu »die Meistersinger von Nürnberg«. — —) 1 Bl. 8°.

4733. (——) —— Sonntag den 20. November 1881 ...... 2tes Abonnement-Concert ...... (Programm: Ch. W. v. Gluck. Ouverture zu »Iphigenie in Aulis« mit dem Schlusse von R. Wagner. — —) 1 Bl. 8°.

4734. (——) Königliche Gesellschaft der Vereinigten Handwerker von Brüssel unter der Führung des H. Franz — Josef Lintermans Schöpfer des Ingesammtgesanges in Belgien. Concert-Programm. 1. Pilgerchor (Tannhäuser ...... Wagner ...... (Mit gegenüberſtehendem franzöſiſchem Texte.) (1881.) (Gedruckt: Bruxelles. — Imp. Vve Ch. Vanderauwera.) 1 Doppelblatt. 4°.

(Aus Zeitungen.)

1855 Die Preſſe. Wien, Dienſtag 5. Juni 1855. K. k. Volksgarten. Heute Dienſtag den 5. Juni: Großes Feſt-Concert, wobei Johann Strauß ...... eine neue Piece, Arie des „Wolfram", im 1. u. 3. Acte aus der Oper: „Tannhäuſer" von R. Wagner, zur Aufführung bringen wird. (4425)

1867 4735. (Münchener Tages-Anzeiger v. 22. Mai 1867.) Weſtendhalle. Zur Feier des 54. Geburtsfeſtes des größten Tondichters der Gegenwart Meiſter Rich. Wagner findet heute großes außergewöhnliches Concert von Joſef Gungl mit bedeutend verſtärktem Orcheſter ſtatt. Programm. Erſte Abtheilung. 1) Vorſpiel aus der Oper „die Meiſterſinger von Nürnberg" (neu) von R. Wagner. — 2) Gebet u. Brautchor aus der Oper „Lohengrin" v. R. Wagner. — ...... Zweite Abtheilung. 5) „Das Liebesmahl der Apoſtel", bibliſche Scene von R. Wagner. — 7) Scene und Chor aus der Oper „Tannhäuſer" von R. Wagner. — Dritte Abtheilung. 8) Ouverture „Tannhäuſer" von R. Wagner ......

4. Richard Wagner gewidmete Muſikſtücke.

1877 4736. Dem erhabenen Schöpfer der Bayreuther Feſtſpiele, Meiſter Richard Wagner. Feſtmarſch für großes Orcheſter componirt von Cyrill Kiſtler. Pianoforte zu vier Händen. München. Joſ. Aibl. New York. G. Schirmer. Copyright 1877. 9 S. 4°.

5. Verſchiedenes.

4737. Längere Erläuterung zum Trauermarſch beim Tode Siegfried's. Berlin, November 1876. H. Ehrlich. (Umſchlagbogen zu: Siegfried's Tod und Trauermarſch aus dem Muſik-Drama „Götterdämmerung" von R. Wagner, für zwei Pianoforte bearbeitet von H. Ehrlich.) 2 S. 4°.

4737a. **Künstler-Autographen-Verzeichniss. No. XIII.** 1877 ...... Otto Aug. Schulz in Leipzig. 69 S. 8º. (**Erste Abtheilung**: a. Autographen berühmter Tonkünstler. S. 16. **Richard Wagner** ...... 169. Eigenh. Brief m. U. Paris 1841. 2 volle S. 4. An seinen Freund Winkler gen. Th. Hell ...... 25 M. — 170. Ein desgl. Zürich 1852 2 S. 8. m. Adr. an Capellmeister Schmidt ...... 15 M.)

4738. **Aegypten.** Dargestellt in etwa 700 Bildern von unseren ersten Künstlern, beschrieben von Georg Ebers. Stuttgart, im März 1878. Ed. Hallberger, Verlagshandlung. Proſpect mit illuſtrirtem Texte. 8 unpag. Blätter. (S. 2 des Textes: Richard Wagner erwähnt.)

4739. **Pegaſus.** Journal für deutſche Lyrik, Theater und Muſik. Nr. 1 Probenummer. 1878. gr. 4º. (Auf S. 1 ein Portrait [illegible] Unter den, im erſten und zweiten Quartal zum Abdruck gelangenden Aufſätzen: V. Richard Wagner.)

4739a. **Verzeichniss einer ausgewählten und werthvollen Autographen-Sammlung, welche durch die Herren List & Francke in Leipzig am 10. Mai 1880 u. den folgenden Tagen versteigert werden soll. Leipzig: List & Francke 1880.** (Nr. 672. Wagner, Johanna, Sängerin. L. a. s. 1 p. 8. 1857. — Interessanter Brief über ihren Onkel Richard Wagner. — **Nr. 673. Wagner, Rich.,** Componist. L. a. s. 1 p. gr. 4. Adr. 1845. — **Nr. 674. Derselbe.** L. a. s. 1 p. gr. 4. Adr. 1849. — **Nr. 675. Derselbe.** L. a. s. 3 p. 8. 1852. — Interessant.)

4740. **Walhalla.** Album für Pianoforte. Hiſtoriſches Repertorium deutſcher, franzöſiſcher u. italieniſcher Opernmuſik, enthaltend Motive aus 118 Opern, geſammelt aus den hervorragendſten Schöpfungen von 60 Koryphäen dramatiſcher Tonmuſik u. nach verläßlichen Quellen mit biografiſch-ſtatiſtiſchen Notizen verſehen. Wien, Carl Haslinger qm Tobias. 4 S. 4º. (54. Heft. S. 4. Wagner, Richard. Biographiſche Skizze.)

* * *

Anmerkungen.

1) (S. 57) Ferdinand Heine pensionirt am 1. Sept. 1849.

2) (S. 57) Albert Wagner geb. 1799, † 31. October 1874 in Berlin.

3) (S. 59) Moritz Ludwig v. Schwind † 8. Februar 1871 zu München.

4) (S. 59) Johann Herbeck geb. 25. December 1831, † 28. October 1877.

5) (S. 60) Dr. Ludwig Eckardt † 1. Februar 1871.

6) (S. 60) Mit dieser bereits sehr selten gewordenen Broschüre, sind die bis 1861 erschienenen, in deutscher Sprache geschriebenen, selbständigen Werke über Wagner in der Richard Wagner-Bibliothek zur Vollständigkeit gebracht.

7) (S. 60) Eduard Sobolewski geb. 1. October 1808, † 17. Mai 1872 zu St. Louis (Amerika).

8) (S. 63) J. J. Viotta, Med. Doct. † 5. Februar 1859 in Amsterdam.

9) (S. 63) Louis Köhler † 16. Februar 1886.

10) (S. 64) J. Vesque v. Püttlingen † 30. October 1883 in Wien.

11) (S. 72) Robert Schumann † 29. Juli 1856.

12) (S. 72) Dr. Moritz Hauptmann † 3. Januar 1868.

13) (S. 73) Ignaz Moscheles † 10. März 1870.

14) (S. 77) E. Reyer, Componist der am 12. Juni 1885 in Paris zum 1. Male aufgeführten Oper „Sigurd".

15) (S. 79) Karl August Alfred Freiherr von Wolzogen † 13. Januar 1883.

16) (S. 80) Mit diesem 2. Heft soll leider dieses schöne schriftstellerische Unternehmen wieder aufgehört haben.

17) (S. 84) Mit einem interessanten Vorworte an Franz Liszt. Ferd. Freiherr v. Biedenfeld † 9. März 1862.

18) (S. 86) Adolf Strodtmann † 17. März 1879.

19) (S. 87) Ferdinand Hiller † 11. Mai 1885.

20) (S. 89) Besonders schön findet sich dieses Fest geschildert auf Seite 45 der Erinnerungsschrift Richard Pohl's zum Gedächtniß seiner ersten Gattin. Vergl. Nr. 1760.

21) (S. 90) L. K. von Kohlenegg (Poly Henrion). † 1. Mai 1875.

22) (S. 90) Baron Anton Klesheim † 6. Juli 1884 in Baden bei Wien.

23) (S. 91) Unter den „Musikalischen Bearbeitungen" des „Faust" auf S. 76 dieses Werkes fehlt R. Wagner's „Eine Faustouvertüre"!

24) (S. 92) Einstige Schulgenossin Richard Wagner's, wie sich die Verfasserin auf S. 130 selbst nennt.

25) (S. 93) Interessante Auslassungen eines ultramontanen Schriftstellers über Richard Wagner.

26) (S. 94) Ferd. Lassalle geb. 11. April 1825, fiel 31. August 1864 bei Genf im Duell.

27) (S. 96) Dieses bereits selten gewordene Buch, ist schon durch seine von V. Sardou geschriebene Einleitung interessant, in welcher das Bekanntwerden Wagner's mit Roche, und die Art wie die von Letzterem verfaßte Tannhäuser-Uebersetzung zu Stande kam, in origineller Weise geschildert wird. Edmond Roche geb. 20. Februar 1828, † 16. December 1861 in Paris.

28) (S. 96) **P. Cornelius** † 26. October 1874. **(Nach Anderen d. 26. Oct. Vergl. J. Schuberth's Muſik. Converſations-Lexikon 1877. S. 91. Nr. 662. Bd. 1.)**

29) (S. 98) **Amalie Planer, Schwägerin von Richard Wagner.**

30) (S. 98) **Carl Gottlieb Reiſſiger geb. 31. Januar 1798, † 7. November 1859 in Dresden.**

31) (S. 99) **Richard Wagner wohnte in Dresden in den Jahren 1843–1847 Oſtra-Allee Nr. 6, 2te Etage, 1847 u. 1849: Friedrichſtraße Nr. 20.**

32) (S. 101) **Wagner als Capellmeiſter nicht mehr eingetragen, welcher doch bis zu den verhängnißvollen Maitagen dieſes Jahres als ſolcher im Dresdener Hoftheater thätig war.**

33) (S. 101) **Letzte Aufführung einer Wagner'ſchen Oper, vor deſſen Ausſcheiden aus dem Verbande des Dresdener Hoftheaters.**

34) (S. 101) **Für 1864 erſchien kein Opernjahrbuch. Das Vorliegende für 1865 iſt daher entſprechend umfangreicher.**

35) (S. 102) **An dieſem Abende war Richard Wagner zum letzten Male in Wien anweſend.**

36) (S. 103) **In den hier nicht aufgezählten Bänden der „Neuen Zeitſchrift für Muſik" erſcheint Richard Wagner nicht erwähnt. Die Bände 7, 10 (Nr. 1–35 davon vorhanden — von Wagner nichts enthaltend), 60–73, 75 u. 77 fehlen der Wagner-Bibliothek noch.**

37) (S. 104) **Theodor Weinlig † 7. März 1842.**

38) (S. 106) **Es iſt geradezu unglaublich, daß R. Schumann, der damals noch Redacteur dieſer Zeitſchrift war, obigen Satz paſſiren ließ, da es doch gar keine [illegible] giebt.**

39) (S. 107) **Carl Gaillard geb. 13. Januar 1813, † 10. Januar 1851.**

40) (S. 113) **Intereſſanter und für die Anſchauungen der Zeitgenoſſen charakteriſtiſcher Beitrag über Richard Wagner's Betheiligung an den politiſchen Ereigniſſen.**

41) (S. 114) **Ernſt Leberecht Tſchirch geb. 3. Juli 1819, † 26. Dec. 1854 in Berlin. Vergl. J. Schuberth's Muſikaliſches Converſations-Lexikon. 10. Auflage. S. 487.**

42) (S. 116) **Ueber dieſen Artikel äußert ſich Richard Pohl auf S. 27 ſeiner Erinnerungsſchrift Nr. 3788 wörtlich ſo: . . . . „Noch voll des überwältigenden Eindrucks ſchrieb ich, recht aus dem Herzen heraus, einen Bericht über dieſe Aufführung, den Brendel auch ſofort in der „Neuen Zeitſchrift für Muſik" erſcheinen ließ. Die Wirkung dieſes Artikels war über Erwarten groß. Ich hatte damit plötzlich eine entſchiedene Parteiſtellung eingenommen, und nun die fernere Aufgabe, auch die Conſequenzen, welche mein rückhaltlos ausgeſprochenes künſtleriſches Glaubensbekenntniß mit ſich brachte, gründlich durchzuführen."**

43) (S. 118) **Längerer Artikel mit einer Nachſchrift d. Redaction. Theodor Uhlig, geb. 15. Febr. 1822, † 3. Jan. 1853.**

44) (S. 124) **Ludwig Biſchoff † 24. Februar 1867.**

45) (S. 130) **Dieſer Aufſatz bezieht ſich auf Dr. jur. Eduard Fiſchel. († in der erſten Juliwoche 1863 in Paris.) Verfaſſer von: „Wagner's Lohengrin und die Kritik der Tagespreſſe". Vergl. Nr. 301. (Bd. 1.)**

46) (S. 135) **Anonym. (Dr. Hebbel, vergl. Bd. 12 ſeiner Werke.)**

47) (S. 136) **Vom 60. Bande (1864) an beſteht der Jahrgang der „N. Z. f. M." nur mehr aus einem Bande.**

48) (S. 136) **Hermann Zopff † 11. Juli 1883 in Leipzig.**

49) (S. 140) **Intereſſanter Rückblick auf die erſte Tannhäuſeraufführung in Graz (30. Januar 1854); am Schluſſe iſt ein „bisher nicht veröffentlichtes Gedicht von Holtei" an Frau Paula-Mittermayer bei Beendigung ihres Gaſtſpieles auf dem ſt. ſt. Theater in Graz, abgedruckt.**

50) (S. 155) **Jeder Band umfaßt Vols. I. (vom April — October) und Vols. II. (vom October — Ende März) und hat nur einen Index.**

51) (S. 156) **Man vergl. „Der öſterreichiſche Schulbote" herausgegeben v. Kronbichler u. W. A. Becker. 8. Jahrg. Wien. L. W. Seidel 1858. 8°. S. 11. Die Zukunftsmuſik.**

52) (S. 166) **Die erſte Aufführung des „Rienzi" fand in Madrid am 5. Februar 1876 ſtatt, die des „Lohengrin" am 24. März 1881.**

53) (S. 167) **Zur 50jährigen Gedenkfeier der im Jahre 1810 erfolgten Einverleibung des Fürſtenthums Baireuth in die Krone Bayerns wurde das Denkmal des Königs Maximilian II. feierlich enthüllt.**

54) (S. 168) Die Nummer mit Trauerrand auf der ersten Seite. Giacomo Meyerbeer (Nachruf) geb. 5. Sept. 1791. † 2. Mai 1864.

55) (S. 172) Franz Joseph Fétis, geb. 25. März 1784. † 26. März 1871.

56) (S. 174) Diese Zeitung enthält in vielen Nummern Artikel, Notizen und Berichte über Konzert- und Opernaufführungen Wagner'scher Werke in Berlin. Der bekannte eigenthümliche Ton, welcher das hier Gebrachte fast durchgängig beherrscht, läßt leider eine ernsthafte Auffassung kaum annehmen, und verweist das enthaltene Material eigentlich in die 6. Abth. „Curiosa". Es wurde daher von einer detaillirten Aufzählung und Einreihung der einzelnen Artikel in die verschiedenen Rubriken mit wenigen Ausnahmen Abstand genommen. (Man vergl. W. Tappert's bekanntes Wagner-Lexikon (Nr. 2772. Bd. 1), welches eine große Anzahl Citate und Aussprüche dieser Zeitung enthält.)

57) (S. 180) Eduard Schelle † 16. November 1882.

58) (S. 182) In den „Bayreuther Blättern". Achter Jahrgang 1885. S. 322 nebst einem Vorwort von C. Fr. Glasenapp abgedruckt.

59) (S. 182) Neuerdings wieder aufgeführt im Stadttheater zu Hamburg am 2. Januar 1886 mit dem veränderten Titel: „Die hohe Braut, oder die [illegible] von Riga". Der Name „[illegible]" ist in „[illegible]" verwandelt.

60) (S. 186) Weitere Aufführungen des „Tannhäuser" in diesem Theater haben stattgefunden: am 30. Aug. (zum 2ten Male), 1. September (zum 3ten Male), ferner 10., 12., 18., 20., 23., 27. u. 30. September. Im K. k. priv. Theater in der Josefstadt: am 30. Sept., 2., 4., 6., 15., 21., 25. October, 8., 11., 13., 17., 19., 22. u. 24. November 1857. — Der vorliegende Band dieser illustr. Zeitung führt auch den 29. August als Tag der 2ten Aufführung des „Tannhäuser" an; vermuthlich wurde an diesem Tage die Vorstellung abgeändert.

61) (S. 190) Franz v. Dingelstedt war Intendant des Weimarer Hoftheaters zur Zeit der 1. Aufführung des „Lohengrin".

62) (S. 190) Ludwig Feuerbach geb. 28. Juli 1804. † 13. September 1872 in Nürnberg.

63) (S. 190) Minister Christ. Bernh. von Watzdorf (geb. 12. Dec. 1804) hielt den Steckbrief gegen Rich. Wagner auf, und ließ diesen ungehindert zwei Tage (zu den Lohengrin-Proben ?) im Gebiete des Großherzogthums Weimar-Eisenach Aufenthalt nehmen. † 15. September 1870 in Weimar.

64) (S. 194) Man vergl. Federlein's interpretatorische Aufsätze über R. Wagner's „Rheingold" und „Walküre" im Mus. Wochenblatte 1871 u. 1872. Nr. 547 u. 550 (Bd. 1). Federlein soll seit mehreren Jahren in Amerika thätig sein.

65) (S. 194) Das vorstehende Porträt enthält zwar gleich den in den Nrn. 1467, 1790 vorkommenden Photographien, auf der Rückseite des Bildes den eigenhändig geschriebenen Namen oder eine Dedication an den Verfasser — nach 1881 datirt. Diese Bilder wurden aber, da die Thätigkeit der betreffenden Personen schon unbedingt, auch in die, dem vorliegenden Bande des Werkes entsprechende frühere Zeitperiode fällt, bereits hier eingereiht und somit von der streng chronologischen Ordnung ausnahmsweise Abstand genommen.

66) (S. 194) Auf der Rückseite des Bildes eine von J. [illegible] geschriebene Dedication an den Verfasser.

67) (S. 194) O. v. Schorn schrieb über die ersten Aufführungen von „Tannhäuser" u. „Lohengrin" begeisterte Aufsätze in Dresdener Zeitungen.

68) (S. 194) Friedrich Pecht kam mit Wagner 1840 in Paris, 1845 in Dresden und 1865 in München in Berührung.

68a) (S. 196) Auf der Rückseite des Bildes ein Autograph: „Franz Mrazek den 29 Jan. 1866."

68b) (S. 196) Auf der Rückseite des Bildes ein Autograph: „Anna Mrazek den 29. Januar 1866."

69) (S. 196) Theodor Formes geb. 24. Juni 1826, † 15. October 1874.

70) (S. 196) Hedwig Reicher-Kindermann † 2. Juni 1883 in Triest.

70a) (S. 196) Auf der Rückseite des Bildes ein Autograph: Stelle aus den „Meistersingern".

71) (S. 196) Gustav Hölzel † 3. December 1883 in Wien.

72) (S. 197) Auf der Rückſeite des Bildes, ein Autograph des Künſtlers.

73) (S. 197) Beſonders ſchönes und ſeltenes Bild des berühmten erſten Triſtan-Darſtellers.

74) (S. 198) Wilhelmine Schröder-Devrient geb. 6. Dezember 1804, † 26. Januar 1860 zu Coburg.

75) (S. 198) Heinrich Laube geb. 18. September 1806, † 1. Auguſt 1884. Man vergl. über die Beziehungen Laube's zu Wagner die Nrn. 4117, 8407, 8409 u. 532, 533 (Bd. I.)

76) (S. 199) Karl Holtei geb. 24. Januar 1798, † 12. Februar 1880 in Breslau. Holtei war Theaterdirektor in Riga zur Zeit der Thätigkeit Richard Wagner's als Kapellmeiſter.

77) (S. 199) Johann Michael Wächter geb. 2. März 1794 zu Rappersdorf in Oeſterreich, † 26. Mai 1853 in Dresden. (Wächter ſang bei den erſten Aufführungen Wagner'ſcher Werke, in Dresden folgende Partien: Paolo Orſini („Rienzi" 19. Oct. 1842). — Der Holländer („Der fliegende Holländer" 2. Jan. 1843). — Biterolf („Tannhäuſer" 19. Oct. 1845).)

77a) (S. 201) Am 12. April 1841 eröffnet — abgebrannt den 21. September 1869.

78) (S. 201) Ueber den Aufenthalt R. Wagner's in Würzburg vergl. Nr. 381.

79) (S. 202) Die Veränderungen, die das Haus ſeitdem erfahren, ſind unweſentlich. Im erſten Stock lag die erſte Wohnung Wagner's. (Vergl. Nr. 2467.) Später zog der Meiſter möglichſt weit vom Theater weg. (Briefliche Mittheilungen v. C. Fr. Glasenapp an den Verfaſſer. Riga 18. Jan. 86.)

80) (S. 202) In Teplitz, wo Wagner einſt den Plan des „Liebesverbot" entworfen, entſtand auch der vollſtändige ſceniſche Entwurf, und ein Theil der muſikaliſchen Compoſition des „Tannhäuſer".

81) (S. 202) In Biebrich verweilte Wagner vom Februar bis zum Spätſommer 1862 an ſeinen „Meiſterſingern" arbeitend. Im Juli deſſelben Jahres verweilte auch das Schnorr'ſche Ehepaar zwei volle Wochen daſelbſt bei Wagner.

82) (S. 205) Wenn es Jemanden auffallen ſollte, daß den in dieſem Nachtragsband eingereihten Photographien namentlich in Bezug auf Gebäude ꝛc. hie und da eine über das Jahr 1881 hinaus fallende Jahreszahl beigefügt iſt, ſo möge hierauf erinnert werden, daß in vielen Fällen, ſo auch in den hier in Betracht gezogenen, nach Gepflogenheit der Photographen auf eine genaue Uebereinſtimmung des Aufnahmsjahres mit der dem Bilde beigeſetzten keine Rückſicht genommen wird. Es werden im Gegentheile zum Aufziehen der Bilder gewöhnlich die nächſt beſten Cartons verwendet, welche dem Photographen eben zur Hand liegen.

82a) (S. 205) Der Bau des neuen dresdener königl. Hoftheaters wurde 1870 begonnen, die Eröffnung fand am 2. Februar 1878 ſtatt.

83) (S. 205) In dieſem Theater fanden die denkwürdigen erſten Nibelungen-Aufführungen in Berlin, Mai 1881, ſtatt. Man vergl. das einſchlägige umfangreiche Materiale in Bd. I über dieſen Gegenſtand.

84) (S. 209) Erſte Aufführungen von Richard Wagner's Opern u. Muſikdramen in München: „Tannhäuſer": 12. Auguſt 1855. — Lohengrin: 28. Februar 1858. — Der fliegende Holländer: 4. Dez. 1864. — Triſtan und Iſolde: 10. Juni 1865. — Tannhäuſer in der neuen Bearbeitung: 1. Auguſt 1867. — Die Meiſterſinger v. Nürnberg: 21. Juni 1868. — Das Rheingold: 22. September 1869. — Die Walküre: 26. Juni 1870. — Rienzi: 27. Juni 1871. — Siegfried: 10. Juni 1878. — Götterdämmerung: 15. Sept. 1878. — Parſifal: 3. Mai 1884. (Separat-Vorſtellung vor Sr. M. d. König Ludwig II.)

85) (S. 209) Die Wiener Theaterzettel haben mit Ausnahme von Nr. 1712 das Format der im Theater ausgegebenen kleinen Zettel. Die Theaterzettel von anderen Orten, wo überhaupt nur eine Ausgabe erſcheint, ſind z. Theil in größerem, z. Theil in kleinerem Folioformate gebracht.

86) (S. 209) Als eine Art von Jubiläums-Vorſtellungen des „Lohengrin" können gelten: 1. Sept. 1861: 50. V. überhaupt; 16. März 1871: 100. V.; 22. Auguſt 1880: 150. V.; 7. Dez. 1884: 200. V. — 5. Dez. 1875: 50. V. im neuen Hauſe. 18. Okt. 1881: 100. V. im neuen Hauſe. (Mittheilungen des Offizial der General-Intendanz d. k. k. Hoftheater Wilh. Jof. Weltner an den Verfaſſer.)

87) (S. 208) Die erſten Wiener Aufführungen von „Lohengrin", „Tannhäuſer" und „Fliegender Holländer" fanden im alten Hauſe ſtatt. Das neue Opernhaus wurde am 25. Mai 1869 eröffnet. Das alte Opernhaus, in welchem eine Zeit hindurch noch abwechſelnd mit dem neuen Hauſe Vorſtellungen ſtattfanden, und wo nach Eröffnung des Letzteren keine Wagner'ſche Oper mehr gegeben wurde, ſchloß ſeine Pforten Sonntag d. 17. April 1870 für immer. Als letztes Werk v. Rich. Wagner wurde der „Lohengrin" am 18. Februar 1869 (zugleich 63te Aufführung) gegeben. Es ſei bei dieſer Gelegenheit erwähnt, daß die letzte Vorſtellung ohne jedwede Feierlichkeit, — wie es doch die Pietät für ein bewährtes Inſtitut erfordert hätte, — ſtattgefunden hat.

88) (S. 209) R. Wagner hat perſönlich die Proben zu den „neu in Scene geſetzten" Aufführungen geleitet. Vergl. Nr. 4699 u. 4700.

89) (S. 209) Bekanntlich verweilte zu dieſer Zeit Richard Wagner in Wien.

90) (S. 211) Die Nrn. 4727 u. 4728 offenbar aus der zweiten Hälfte der 1860er Jahre ſtammend.

Vierte Abtheilung.

Wagner-Vereine.

I. Local-Vereine.

1. Wagner-Verein in Mannheim.

1871 4741. Bericht und Aufruf. (Siehe S. 217 (Nr. 1.)) Im Anſchluſſe: Beitritts-Erklärung zum Richard Wagner-Verein in Mannheim. Gegründet 1. Juni 1871. — Subscriptions-Liste. Beiträge zur Förderung der Bayreuther Aufführungen des Richard Wagner'schen Bühnenfestspieles: »Der Ring des Nibelungen«. Unausgefüllte Formulare. 1 Doppelblatt. 4°.

4742. Ein Begleitſchreiben hierzu; gezeichnet: Emil Heckel in Firma: K. Ferd. Heckel. Rother Zettel.

4743. Nachtrag zu dem Aufruf und den Statuten des Mannheimer Wagnervereins, gegründet am 1. Juni 1871. Mannheim, November 1871. Unterzeichnet: Der Vorstand des Mannheimer Wagner-Vereins. Im Anſchluſſe: Entwurf der Kreisvereine. 1 Blatt 4°. Druck v. J. Ph. Walther in Mannheim.

4744. Richard Wagner-Verein in Mannheim. Gegründet 1. Juni 1871. Mitgliedschein. Unausgefülltes Formular. Kl. Qu.-8°.

4745. Kleines Plakat, zu Zeichnungen von Beiträgen zum Bayreuther Bühnenfeſtſpiel auffordernd. Querfolioblatt. Druck von J. Ph. Walther in Mannheim.

4746. Deutſcher Wagnerverein. Aufforderung zur Vereinigung ſämmtlicher Wagnervereine zu einem großen deutſchen Wagner-Verein. Mannheim im November 1871. Gezeichnet: Der Vorſtand des Mannheimer Wagner-Vereins. 1 Blatt 8°. Bürſtenabzug.

1872 4747. An die verehrlichen Mitglieder des Wagnervereins in Mannheim. Mittheilung über das den „Patronen und Gönnern“ der beabſichtigten Bühnenfeſtſpiele gewährte Beſuchsrecht der Aufführung der neunten Symphonie Beethoven's unter R. Wagner's Leitung im Opernhauſe zu Bayreuth, gelegentlich der Grundſteinlegung des Feſtſpielhauſes. (Enthält:

Die Einladung R. Wagner's an die Patrone. Vergl. (Bd. 1) S. 215.) Im Anſchluſſe: Finanzielle Nachrichten. Gezeichnet: Der Vorstand des Wagnervereins. Mannheim, 22. April 1872. 1 Blatt in 4°.

1873 4748. Reviſionsbeſcheid des Richard Wagner-Verein in Mannheim auf den ihm eingeſandten Rechnungsabſchluß über die ganze Unternehmung pro ulto. December v. J. Mannheim, 15. Februar 1873. — Die Revisoren: Emil Heckel, Friedrich Koch. 1 Doppelblatt 4°.

4749. Der Richard Wagner-Verein in Mannheim an die deutschen Buch-, Kunst- und Musikalienhändler. (Ausführliches Schreiben die finanzielle Agitation für das Bayreuther Unternehmen betreffend.) Mannheim, November 1873. S. 4. Kassen-Ausweis des Verwaltungsrathes für die Bayreuther Feſtſpiele. Status pro 31. October 1873; gezeichnet von denſelben. 1 Doppelblatt 4°. Druck v. J. Ph. Walther. Mannheim.

1871 4750. Wagner-Verein Mannheim. Mittwoch. 20. Dezember 1871. Concert im grossen Saale des Hoftheaters, ausgeführt von den vereinigten Orchestern der Karlsruher und Mannheimer Hofbühnen, unter der persönlichen Leitung von Richard Wagner. Programm. Nebſt Coupon als Eintrittskarte dienend. 1 Cartonblatt kl. 8°.

4751. Kaiſermarſch von Rich. Wagner. Anmerkung des Componiſten (über die Vortragsweiſe des Schlußgeſanges). Nebenſtehend ein Singſtimme dieſes Geſanges in Noten: Volksgeſang. 1 autographirtes Doppelblatt gr. 8°. (Zu der Aufführung des Kaiſermarſches in dem vorgenannten Concerte gehöriges Stück.)

1871 Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 67. 1871. (S. 293. Ueber die Conſtituirung des erſten Wagner-Vereins zu Mannheim.) (3988)

4752. Wiener Abendpoſt. 22. November 1871. Deutſcher Wagner-Verein. Aufruf des Mannheimer Wagner-Vereins. /G. A./

Neue Zeit. 1871. (Kleine Mittheilungen. S. 61. (Deutſcher Wagnerverein). S. 102. Mannheim, 23. Dec. Brutto-Einnahme des Wagner-Concerts, und daran knüpfende Bemerkungen.) (3993)

1872 Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 68. 1872. (Leitartikel. S. 13, 25. Das Wagner-Concert in Mannheim. Von Richard Pohl). (3994)

1876 4753. Richard Wagner-Verein. Ankündigung der Verloſung, der vom Richard Wagner-Verein Mannheim erworbenen 65 Drittels-Patronatſcheine. Rechnungs-Ausweis. Mannheim, den 28. März 1876. (Zeitungsausſchnitt.)

4754. Emil Heckel. Bruſtbild. Photographie von Gebr. Matter, Mannheim. Viſitformat.

2. Leipziger Wagner-Verein.

(Siehe Band 1. S. 191.)

3. Richard Wagner-Verein in München.

1871 **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Band 67. 1871. (S. 331, 451. Ueber den Münchner „Wagner-Verein". 2. Artikel über deſſen Conſtituirung, Namen des Ausſchuſſes, Mitgliederbeitrag u. ſ. w.) (3988)

4755. **Reinhard Schäfer, Gründer und einſtiger Vorſitzender des Münchener Richard Wagner-Vereins.** Bruſtbild. Photographie. Atelier R. Wolſchek, Wien. Viſitformat.[1])

---

4. Wagner-Verein zu Wien.

1871 4756. **Morgen-Poſt.** Wien, 29. September 1871. Ueber eine ſtattgefundene Konferenz des Wagner-Vereins in Wien behufs Statuten-Entwurf. (N. A.)

4757. **Neues Wiener Tagblatt.** 22. Dezember 1871. Wagner-Verein. Aufruf. (O. A.)

5. Akademiſcher Wagner-Verein zu Berlin.

1872 **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Band 68. 1872. (S. 172, 192. Ueber die Quartals-General-Verſammlung des akademiſchen Wagnervereines in Berlin.) (3994)

1873 **Muſikaliſches Centralblatt.** 1. Jahrgang. 1873. (S. 90. Correſpondenz. Berlin. Ueber eine vom „Verein zur Aufführung des Bühnenfeſtſpieles „Der Ring des Nibelungen von R. Wagner" am 6. December im Feſtſaal der „Geſellſchaft für Freunde" veranſtaltete Soirée.) (1790)

Berliner Montags-Zeitung. 1873. (Beilage vom 22. September 1873. Nr. 38. Berlin. Ueber eine, vom Akademiſchen Wagner-Verein zu Berlin als „III. Redaction" erſchienene Broſchüre von den Herren Hans v. Wolzogen und G. v. Hagen. Ein Theil der Vorrede, verfaßt vom Vorſitzenden des Vorſtandes Herrn Architecten Carl Goerper, abgedruckt.) (N. A.) (4252)

4758. **Berliner Fremdenblatt.** № 226. Sonntag den 28. September 1873. Der akademiſche Wagnerverein zu Berlin in ſeinen literariſchen Beſtrebungen. Max Freyheldt. (O. A.)

6. Orden vom heiligen Gral. (München.)

(Siehe Band 1. S. 191.)

7. Wiener akademiſcher Wagner-Verein.

1880 4759. »Der Wiener akadem. Wagner-Verein«. Bekanntgabe ſeines achtjährigen Beſtandes u. Einladung zum Beitritte; im Weiteren Darlegung der vom Vereine angeſtrebten Aufgabe, und Anführung der wichtigſten Punkte aus den neuen Statuten über die Mitgliedſchaft. Wien, den 1. Jänner 1880. Für die Hochſchulen Wiens beſtimmtes Plakat.

4760. Ludwig Koch. Obmann des Wiener akademiſchen Wagner-Vereines vom Jahre 1877 angefangen. Bruſtbild. Photographie. Atelier »Fernando«. Wien. Cabinetformat.[3]

1877 4761. Peſter Lloyd. 17. Februar 1877. Wiener Muſikbriefe von Dr. Theodor Helm. — — — Das „Rheingold“ im Konzertſaal. (C.)

1881 4762. Morgen-Poſt. Wien, 23. October 1881. Ueber eine, vom akademiſchen Wagner-Verein veranſtaltete Liſzt-Feier im Reſtaurationsſaale des Muſikvereinsgebäudes. Anweſenheit von Herrn Dr. Joaquin Marſillach aus Madrid. /R. A./

8. Leipziger akademiſcher Wagner-Verein.

(Siehe Band 1. S. 206.)

9. Neuer Berliner Wagner-Verein.

1881 4763. Berliner Börſen-Courier. 13. October 1881. Ueber den erſten diesjährigen Vereins-Abend des Wagner-Vereins im Architektenhauſe. /R. A./

‡ 10. Wagner-Verein zu Berlin.

1877 4764. Statuten des Wagner-Vereins zu Berlin. Beschlossen in der General-Versammlung vom 14. October 1877. 1 Doppelblatt. 4°.

‡ 11. Elſaß-Lothringiſcher Richard-Wagner-Verein.
(Straßburg.)

1879 4765. Statuten des Elsass-Lothringischen Richard Wagner-Vereins in Strassburg. 7 S. Lex.-8°.[3]

‡ Artikel und Notizen über die Thätigkeit weiterer Vereine.

1872 **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Band 68. 1872. (S. 107. Ueber eine Conſtituirung des Wagner-Vereines in Bayreuth am 23. Febr. Namen der Vorſtandſchaft u. ſ. w. — S. 375. Ueber die Conſtituirung des Wagner-Vereines in Cöln. — S. 511. **Richard Wagner in Cöln.** K. N.....n. — S. 439. Ueber die Conſtituirung eines Wagner-Vereines in New-York.) (3994)

4766. **Local-Anzeiger der „Preſſe".** Wien, 19. Juli 1872. Prag, 17. Juli (Orig.-Corr.) Ueber die Conſtituirung des Prager Wagner-Vereines. Aufzählung der Namen des proviſoriſchen Comités. (O. A.)

1878 **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Band 74. 1878. (S. 161. Bericht über ein Concert des Richard Wagner-Vereines in Frankfurt a. M. am 17. October.) (4001)

1879 **Geſchichte des Theaters und der Muſik zu Mainz. Von Jacob Peth.** Mainz 1879. (S. 322. Notiz über die Gründung eines Mainzer Wagnervereines im Jahre 1872.) (3739)

1880 **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Band 76. 1880. (Correſpondenzen. Frankfurt a. M. S. 39, 408. Wagnerverein.) (4003)

◆

II. Bayreuther Patronatverein.

(1880.)

4767. Aufklärung in Briefform über die Gründe der Verſchiebung der für 1880 geplanten Parſifal-Aufführung, ſowie Mittheilung über die in Bayreuth unter R. Wagner's Leitung projectirte Stylbildungsſchule. Bayreuth, im Juli 1879. Der Vorſtand des Patronatvereines. 1 Hektographirtes Doppelblatt. 4°. 1)

4768. An den verehrlichen Vorſtand des Bayreuther Patronatvereines Bayreuth. Mittheilung über den, von vereinigten Vertretern einſtimmig gefaßten Beſchluß, ſämmtlichen, der Sache geneigten Fürſten das Ehrenprotektorat des Bayreuther Patronatvereines anzutragen. Motivirung dieſes Beſchluſſes. 17. Januar 1880. Für die Vertreter-Vereinigung: Friedrich Schön, Worms. Prof. Dr. Aug. Oncken, Bern. 1 Autographirtes Doppelblatt. Folio.

4769—4770. Heſſiſche Morgenzeitung. 22. Jahrgang. Kaſſel, 5, 8. (Erſte Ausgabe.) 8. (Zweite Ausgabe.) 9. Juni 1880. nn. (Schermann.) Richard Wagner's Projekt einer Stylbildungsſchule in Bayreuth. (G. A.)

Almanach der Genoſſenſchaft Deutſcher Bühnen-Angehöriger. Herausgegeben von Ernſt Gettke. 1880. (S. 82. Der Bayreuther Patronat-Verein.) (3822)

Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 76. 1880. (S. 117, 141, 183, 238, 259, 350, 464. Bayreuther Patronatverein.) (4063)

(1881.)

4771. Bayreuther Blätter. Vierter Jahrgang. 1881. , I. Stück. Januar. (Prachtausgabe für Se. M. König Ludwig II. und Richard Wagner. Gedruckt auf ſtarkem ſatinirtem Druckpapier.)

4772. Bayreuther Blätter. Vierter Jahrgang. 1881. IX. Stück September. (Prachtausgabe wie die vorige Nummer.)

4773. Der wissenschaftliche Unwerth der Vivisektion in allen ihren Arten. Von Dr. med. Rich. Nagel. Ausgabe als Beilage zum Februar-Stücke 1881 der »Bayreuther Blätter«. Im Verlage des Bayreuther Patronatvereines. Druck von Th. Burger, Bayreuth. 20 S. Lex.-8°.

4774. Denkschrift über die Ziele des Bayreuther Patronatvereines von (Hans von Wolzogen, Bayreuth &) Friedrich Schön, Worms. Mai 1881. Berlin S.W. Druck: Wilhelm Baensch. 29 S. gr. 8°.

◆

Anmerkungen.

1) (S. 222) Man vergl. Anmerkung in Erſte Abth. S. 34.

2) (S. 224) Blieb Obmann des Vereins bis incl. 1883, von 1884 ab: Artiſt. Obmann. Auf der Rückſeite des Bildes eine von L. Koch geſchriebene Dedikation an den Verfaſſer.

3) (S. 224) Auf dem Titel geſchrieben: Dieſer Verein beſtand von December 1879 bis Januar 1882.

4) (S. 226) Wurde nur an einige Vertreter geſendet, da der Meiſter inzwiſchen die Luſt an der Sache verlor, und ſeine ganze Kraft auf die Vollendung des „Parſifal" konzentrirte. Zuſtimmend antworteten u. a. A. Schmitt aus Schwerin, und Dr. Kliebert aus Würzburg.

◆

Fünfte Abtheilung.

Bayreuth.

I. Einleitendes. — Vor Eröffnung der Bühnenfeſtſpiele 1876.

1. Perſönliche Kundgebungen des Meiſters.

1872 Danksagung. An ſämmtliche „Theilnehmer und Förderer der von mir veranſtalteten Kunſt-Feſtlichkeit“ gerichtet. Bayreuth, 24. Mai 1872. Richard Wagner. (Betrifft die Feſtlichkeiten gelegentlich der Grundſteinlegung des Bühnenfeſtſpielhauſes zu Bayreuth am 22. Mai 1872.) Bayreuther Tagblatt, Sonnabend den 25. Mai 1872. (1820)

1876 1775. Bekanntmachung. (Ueber die nothwendige Beſchränkung der Freiplätze und nähere Beſtimmung derſelben.) Bayreuth, 18. April 1876. gez. Richard Wagner. 1 autographirtes Quartblatt. (An die Redaktionen und Wagner-Vereine ausgeſendet.) (Vergl. S. 217. (Nr. 1.))

2. Mittheilungen des Verwaltungsrathes und der Vereinsdelegirten.

1872 1776. Erster Bericht des Verwaltungs-Rathes für die Aufführung des Rich. Wagner'schen Bühnenfestspiels »der Ring des Nibelungen«. Bayreuth, 1. Oktober 1872. 8. 4. Kassen-Ausweis. Status pro Oktober 1872. der Cassier: Feustel. 1 Doppelblatt. 4°. Druck von Carl Giessel in Bayreuth.

1873 Anknüpfend an den Reviſionsbeſcheid des Richard Wagner-Vereins in Mannheim u. a. Die beſondere Anempfehlung des von Rich. Wagner perſönlich Bevollmächtigten Herrn Carl W. Batz aus Leipzig z. z. Wiesbaden. Der Verwaltungsrath. Bayreuth, 6. März 1873. Druck v. C. Giessel in Bayreuth. (1718)

Bericht und Aufruf. (Muſikaliſches Centralblatt. 1. 3. 1873. S. 70.) Vgl. S. 217. (Nr. 1.) (1790)

1875 Begleitſchreiben zu dem an die, bei den Feſtſpielen mitwirkenden Künſtler geſendeten Probeplan. Bayreuth, 1. November 1875. Richard Wagner. (Im Anſchluſſe an den Bericht des Verwaltungs-Rathes für das zweite Semeſter 1875.) (4777)

1876 4777. Bericht des Verwaltungs-Rathes des Richard Wagner-Theaters für das zweite Semester 1875. Bayreuth, im Januar 1876. S. 4. Rechnungs-Ausweis per 31. December 1875. 1 Doppelblatt. 4⁰. (Giessel's Offizin, Bayreuth.)

3. Anſichten und Pläne des Wagnertheaters ‡ nebſt anderen Bildern.

(Photographien, Stiche u. Holzſchnitte.)

(In einzelnen Blättern.)

4778. Feſtaufführung der IX. Beethoven-Symphonie im kgl. Opernhauſe zu Bayreuth am Mittwoch 22. Mai 1872, zur Feier der Grundſteinlegung des Richard Wagner-Theaters. Photographie von Louis Sauter, Bayreuth. Gr. Querquart auf gelbem Carton.

4779. Bühnenfeſtſpielhaus. Plan der Hauptfaçade. Photographie von Friedrich Singer in Bayreuth. Viſitformat. (Erſtes im Handel erſchienenes Bild. 1872.)

4780. Gedenktafel. Ausgeführt in ſchwarzem Marmor auf der Vorderſeite des Bühnenfeſtſpielhauſes in Bayreuth angebracht. Enthaltend: Sämmtliche Künſtler, welche bei den Aufführungen des „Ring des Nibelungen“ 1876 mitgewirkt haben. H. Greiner. Bayreuth. Photographie. Viſitformat.

4781. Wagner-Theater mit Umgegend; im Hintergrund die Bürgerreuth u. der Siegesthurm. Photogr. Kunſtverlag von G. Böttger, Hofphotograph in München. Cabinetformat.

(In Zeitſchriften enthalten.)

Allgemeine Familien-Zeitung. № 23. Jahrgang 1873. (S. 316. Vorder-Anſicht des Wagner-Theaters zu Bayreuth.) (4795)

Illuſtrirtes Wiener Extrablatt. 8. Juni 1876. Richard Wagner's Bühnenfeſtſpielhaus in Baireuth.) (4834)

‡ (Porträts.)

4782. Gottfried Semper. Bruſtbild. Dr. Szekely Wien. Photographie. Viſitformat. 1)

1783. **Gottfried Semper.** Knieſtück. J. Keller. Phot. à Zurich. Photographie. Viſitformat.

1784. **Carl Brandt.** Halbe Figur. In jüngeren Jahren. Mit Unterſchrift. (Facſimilirt.) Nach einer Photographie. Stich u. Druck v. Weger in Leipzig. Verlag v. Baumgärtner's Buchh. 2)

1785. **Carl Brandt.** Bruſtbild. Die Bruſt mit Orden decorirt. Photograph. Kunſt-Anſtalt. W. Weis, vormals Kraus. Darmſtadt. Cabinetformat.

1786. Prof. **C. E. Doepler.** Maler. Knieſtück. L. Friſch. Weimar. Erfurt. Photographie. Viſitformat.

4. Illuſtrationen in Zeitſchriften.

(Siehe Band 1. S. 219.)

5. Verſchiedenes.

1787. **Extra-Beilage** zu Nro. 139 des „**Bayreuther Tagblattes**", Sonntag, 19. Mai 1872. (Programm zu Beethoven's neunter Symphonie.) Gr. Fol. Doppelblatt.

1788. Eine kleine Knopfloch-Schleiſe beſtehend aus drei ca. 15 Cm. langen Bändern: ſchwarz, roth, gelb. Auf dem gelben Bande gedruckt: „Richard Wagner-Verein Bayreuth". Getragen bei der Grundſteinlegung des Wagner-Theaters in Bayreuth 1)

6. Litteratur.

A. In ſelbſtändigen Werken.

(Siehe Band 1. S. 220.)

‡ A/1. In anderen Werken.

1789. Aeſthetiſche Excurſionen. Von Dr. **Franz Sauter.** Leipzig Ernſt Julius Günther. 1874. 255 S. 8°. (S. 1—12: Der Nibelungen Not und Klage. Ein Abſtecher zum Bayreuther Feſtbanquet.)

Oſtracismus. Ein Gericht Scherben aufgetragen von **Heinrich Dorn.** Berlin. B. Behr's Buchhandlung (E. Bock). 1875. 119 S. 8°. (S. 41. Bayreuth. 1. Das Vorſpiel. — S. 46. Neuer Wagnerſchwindel. — S. 51. Das Feſtſpiel.) (3758)

B. In Zeitſchriften.

(Ganze Jahrgänge oder Bände.)

1871 Die Tonhalle. 1871. (S. 411. Ueber den erſten Plan Richard Wagner's, in Baireuth ein eigenes Theatergebäude von Holz ganz nach ſeinen Intentionen herzuſtellen. (Nach der Wiener „Preſſe".) S. 460. R. Wagner's Projekt.) (3990)

Signale für die muſikaliſche Welt. Leipzig 1871. (S. 343. Notiz über den Beſuch Richard Wagner's in Bayreuth (17. April 1871) „auf der Durchreiſe", behufs Beſichtigung des königlichen Opernhauſes. (Erſtes Erſcheinen des Meiſters in Bayreuth überhaupt.) S. 360. Ueber die Reiſe Wagner's von Berlin über Leipzig nach Baireuth, um „die erſten Vorbereitungen für das von ihm zu begründende Nationaltheater zu treffen." — S. 410, 679, 809, 824. Weiteres über die Anfänge von Wagner's Unternehmen.) (3989)

Neue Zeit. (1871—1872.) (Kleine Mittheilungen. S. 177, 230, 245. Ueber die Grundſteinlegung und den Bau des Wagnertheaters in Bayreuth. — S. 363. Aufruf des Akademiſchen Wagner-Vereins (Vorort Berlin) aus der „D. Allg. Z.") (3993.)

Deutſche Blaetter. 1871. (Umſchau S. 111. Bevorſtehendes Kunſtereigniß.) (3991)

1872 Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 68. Januar bis Dezember 1872. (Leitartikel. S. 257, 178, 295, 308, 316. Die Aufführung der Neunten Symphonie unter Richard Wagner in Bayreuth. Von Heinrich Porges. — S. 345, 355. Gedanken über das Bayreuther Feſt. Von Dr. Ludwig Nohl. — Correſpondenz. S. 223. Bayreuth. Grundſteinlegung. S. 231, 243. Die Feſttage in Bayreuth. — Vermiſchtes. S. 10. „Zu Richard Wagner's Theater in Bayreuth iſt als Bauplatz der zu maleriſcher Anlage des großartigen Baues treffliche Gelegenheit bietende Stuckberg beſtimmt worden." — S. 22. Nähere Beſchreibung des Stuckberges. — S. 65. „Einer der Beſitzer des Stuckberges in Bayreuth hat unvermutheter Weiſe ſein Terrain verweigert, und wird das Wagnertheater deshalb auf einer andern, der „Oberfr. Ztg." nach noch viel paſſenderen Anhöhe unfern der Stadt erbaut werden....." Ausführliche Beſchreibung des neuen (jetzigen) Bauplatzes „auf dem Wege nach der Bürgerreuth." — S. 225. Feſtrede Richard Wagner's bei der Grundſteinlegung des proviſoriſchen Feſttheaters in Bayreuth. (Vergl. Nr. 2288 (Bd. I.)) — S. 99, 116, 139, 167, 187, 218. Kurze Artikel u. Notizen, die Grundſteinlegung des Wagner-Theaters betreffend.) (3994)

Neue Zeit. (1872—1873.) Mittheilungen. (S. 44, 52, 175, 230, 315, 371, 400. Verſchiedene Nachrichten und Notizen über den Bau des Wagnertheaters in Bayreuth.) (3975)

1873 4790. Muſikaliſches Centralblatt. Organ für die Intereſſen der geſammten muſikaliſchen Welt insbeſondere der Muſiklehrer und Muſikdirectoren. Otto Reinsdorf, Herausgeber und verantwortlicher Redacteur. 1. Jahrgang. Nr. 1—13. 1874. (I. Quartal vom 22. September 1873 bis 9. Januar 1874.) 108 S. 4°. (S. 53. Ein Rückblick auf das Muſikjahr 1872. Ueber das Bayreuther Wagnerunternehmen. Längerer Aufſatz aus dem „Illuſtrirten Kalender" von J. J. Weber in Leipzig. — S. 61. (Zwei Wagner-Bauten.) E.)

1871 **New-Yorker Muſik-Zeitung.** Jahrgang XVII. 1871. (Nr. 11 S. 5. Bayreuth, Febr. Einiges über das „Wagner-Theater-Unternehmen. — Nr. 18 S. 13. Ueber den Bau des „Wagner-Theaters". — Nr. 26 S. 5. Weitere Nachrichten über das baireuther Unternehmen. — Nr. 32 S. 11. Ueber Gage-Angelegenheiten der Künſtler ꝛc.) (3997)

1875 **Musikalisches Wochenblatt.** 1875. (S. 350, 441. Ueber die Vollendung des Bayreuther Feſttheaters; Proben, Koſtümfrage, Wohnungs- und Verpflegungsangelegenheiten. — S. 374, 386, 399, 407, 422. Weiteres über Proben in Bayreuth. — S. 626. Ueber R. Wagner's Wohnhaus in der Dammallee in Bayreuth, welches dem Meiſter vor Vollendung ſeines: „Wahnfried" zum Aufenthalte diente.) (555 (Bd. I.)) Vergl. Nr. 3572.

1876 —— 1876. (S. 313. Die bei den bevorſtehenden Feſtſpielaufführungen in Bayreuth mitwirkenden Künſtler nach Angabe des „Bayr. Tagbl." A. Sängerpersonal. B. Orchesterpersonal.) (556 (Bd. I.))

1875 1791. **Le Ménestrel Musique et Théâtres.** J.— L. Heuzel, Directeur. 1875. gr. Folio. (Ohne Titel u. Regiſter.) (Nrn. 1—4, 14, 31, 32, fehlen!) S. 294, 302, 310. Drei Artikel über Bayreuth. (Einrichtung des Wagner-Theaters, Vorproben u. ſ. w.)

1876 **The Monthly Musical Record.** Volume VI. — 1876. (S. 85. **Wagner's Theatre at Bayreuth.** (Being the Introduction to a course of Lectures on the Poem of "Der Ring des Nibelungen" delivered at the Royal Institution by Edward Dannreuther.) — S. 133. **The Bayreuth Festival.** C. P. S.) (4023)

(Einzelne Nummern und Hefte.)

1871 1792. **Reporter.** Monatsſchrift für Theater, Muſik und dramatiſche Litteratur. Herausgegeben von **Martin Böhm.** Zweiter Jahrgang. Nr. 8. 1. Auguſt 1871. 8⁰. Berlin. (S. 29. Der Ring der Nibelungen. Einige Mittheilungen über die Anfänge des Bayreuther Unternehmens unter Hinweis auf Briefe R. Wagner's.)

1872 1793. **Illuſtrirte Zeitung.** Nr. 1494. Leipzig, 17. Februar 1872. LVIII. Band. (S. 116. Der Feſtort der Nibelungenſpiele.)

1873 1794. **Zeitſchrift des Architekten- und Ingenieur-Vereins zu Hannover.** Herausgegeben von dem Vorſtande des Vereins. Redigirt von Launhardt. Band XIX. Heft 2. (Jahrgang 1873.) Hannover, Schmorl & von Seefeld. 1873. gr. Fol. Mit Tafeln. (S. 295. IV. Kleinere Mittheilungen. Richard Wagner's Nationaltheater in Bayreuth. A. Schr. Mit einer Skizze der Orcheſteranordnung eines in New-Orleans erbauten und bereits im Jahre 1871 eröffneten Theaters.)

1795. **Allgemeine Familien-Zeitung.** Chronik der Gegenwart. Nr. 23. Jahrgang 1873. Folio. (S. 315. Das Wagner-Theater in Bayreuth. O. M.)

1875 1796. **Deutſche Blaetter.** Literar.-polit. Feuilleton-Beilage zur Gartenlaube. Verantwortlicher Redacteur Dr. **Albert Fränkel.** Nr. 5. 1875. (S. 20. Das große Kunſtfeſt in Bayreuth.)

1875 4797. Deutſche Blaetter. Nr. 29. 1875. (S. 116. Das Wagnertheater.)

4798. —— Nr. 34. 1875. (S. 136. Wagner's Leiden.)

1876 4799. Die Gartenlaube. № 31. 1876., (S. 528. Kleiner Briefkaſten. A. M. in N. „Dank für die Sendung"! Gegen Ihre Bezeichnung der Richard Wagner'ſchen Muſikaufführungen in Bayreuth als eines „nationalen Unternehmens" müſſen wir indeſſen entſchieden Verwahrung einlegen. Wenn auch Sie und Andere der Welt weiß machen möchten, daß ein ſolches Prädicat hier an ſeinem Platze ſei, ſo wird doch jeder unbefangen Urtheilende ſich der Erkenntniß nicht verſchließen können, daß bei allem künſtleriſchen Werthe, den man der Wagner'ſchen Muſik beimeſſen mag, die „Nation" den Bayreuther Aufführungen abſolut fern ſteht, und daß es nur das in Deutſchland noch immer florirende Coterie- und Reclameweſen iſt, welches dem Wagner-Feſte einen Nimbus leihen möchte, den es in Wirklichkeit nicht hat, noch haben kann.")*)

4800. Deutſche Blaetter. Nr. 31. 1876. (S. 123. Zukunftsmuſik mit Balltoilette.)

4801. —— Nr. 32. 1876. (S. 127. Neue Opernpoeſie.)

4802. —— Nr. 33. 1876. (S. 132. Noch einmal die Bayreuther Toilettenfrage.)

4803. Die Gegenwart. Wochenſchrift für Literatur, Kunſt und öffentliches Leben. Herausgeber Paul Lindau in Berlin. № 31. Band X. Berlin, den 29. Juli 1876. (S. 72. Sommerliche Briefe. Wie Hagen den Siegfried erſchlug. Paul Lindau). Vergl. Nr. 464. (Bd. 1.))

1875 Dwight's Journal of Music, A Paper of Art and Literature. Vol. XXXV. No. 9. Boston, Saturday, August 7, 1875. (S. 71. "The Tri-logical Tetralogy at Bayreuth".) (4145

4804. —— Vol. XXXV. No. 12. Boston, Saturday. Sept. 18. 1875. (S. 90. Bayreuth. Wagner's New Opera-House and Residence-Tro Beautiful chateaux-Bayreuth in the Eighteenth centuri. (Correspondence of the Cincinnati gazette. L. A. B.)

—— Vol. XXXV. No. 13. Boston Saturday, Oct. 2. 1875. (S. 101. The Rehearsals at Bayreuth.) (4147)

1876 4805. —— Vol. XXXVI. No. 7. Boston, Saturday, July 8, 1876. (S. 257. Wagner's Theatre at Bayreuth. (Being the Introduction to a course of Lectures on the Poem of "Der Ring des Nibelungen", delivered at the Royal Institution by Edward Dannreuther.) — S. 264. Wagnerian Flotsam and Jetsam.)

4806. Fraser's Magazine. New Series. July 1876. Vol. XIV. — No. LXXIX. London: Longmans, Green, and Co. MDCCCLXXVI. 134 S. 8°. (S. 25. The Fable of Wagner's Nibelungen Trilogy. I—IV. R. T.)

C. In Zeitungen.

a. Aufſätze und größere Artikel.

(1871—1875.)

Sämmtliche Zeitungen der fünften Abtheilung „Bayreuth“ ſind in chronologiſcher Reihenfolge aufgezählt, analog den Rubriken S. 193 u. 198 der Dritten Abtheilung.[1]

1871 **4807—4808.** **Bayreuther Tagblatt.** 15. u. 16. September 1871. **Feuilleton. Heinrich Laube über Bayreuth und Jean Paul.**

4809. **Konſtitutionelle Vorſtadt-Zeitung.** Wien, 22. October 1871. **Ein Zukunfts-Aktien-Theater. L. Priſtl.**

4810. **Bayreuther Tagblatt. Sonntag den 17. December 1871. Lokal- und nichtpolitiſche Zeitung. Bayreuth, 16. Dez.** Ueber die Wahl des Stuckberges als Theaterbauplatz; über die Dimenſionen des künftigen Gebäudes, über an Herrn Wagner von einigen Dutzend Städten Deutſchlands eingeſandte günſtige Offerte für ſein Feſtſpielunternehmen u. ſ. w. Der Aufſatz ſchließt mit den Worten: „Möge über dem großartigen, in der Kunſtwelt Epoche machenden Unternehmen, dem ſich ſogar eine nationale Bedeutung nicht abſprechen läßt, ein guter Stern walten!“[2]

1872 **4811.** **Die Preſſe.** Wien, 13. Jänner 1872. **Richard Wagner's Theater.** (Orig.-Corr. d. „Preſſe“.) **Bayreuth, 10. Jänner.**

4812. **Norddeutſche Allgemeine Zeitung.** (Beilage.) Berlin. Nr. 13. 1872. **Richard Wagner und ſein Theater zu Baireuth.** (Aus der Florentiner „Rivista Europea“ vom 1. März 1872.) — Längerer Brief von Eduard Schuré an die Direktion der vorſtehend genannten Zeitung über die Kunſtbeſtrebungen R. Wagner's im Allgemeinen und die Bedeutung Bayreuths im Beſonderen. Im Anſchluſſe eine Aufforderung der genannten Zeitung zu einer Wagner-Subſkription in Italien: „Die Direktion eröffnet dieſe Subſkription mit der Zeichnung von hundert Francs.“)

4813. **Bayreuther Tagblatt.** 16. April 1872. **Feuilleton. Die deutſchen Feſtſpiele in Bayreuth.** Enthalten: **Aufruf des akademiſchen Wagner-Vereins zu Berlin.**

4814. —— Sonntag den 19. Mai 1872. **Feuilleton.** Das kgl. Opernhaus in Bayreuth.

4815. **Feuilleton des Neuen Fremden-Blattes.** 22., 23., 25., 26. Mai 1872. **Briefe aus Bayreuth. I.** — 20. Mai. — **II.** — 21. Mai. — **III.** — 22. Mai. — **IV. Die Muſteraufführung** der neunten Symphonie. 23. Mai. —) **V.** — 23. Mai. h —[3]

4816. —— 23. Mai 1872. **Die Wagner-Feier in Bayreuth.**

4817. **Allgemeine Zeitung. Augsburg, Donnerſtag,** 23. Mai 1872. **Verſchiedenes. Bayreuth, 21. Mai** (Wagner-Feſt.)

4818. —— —— **Freitag, 24. Mai 1872. Bayreuth, 22. Mai.** Verſchiedenes. Ueber die Feier der Grundſteinlegung zum Wagner-Theater.

---

[1] Anmerkung. In Nr. 1 ſind die Rubriken wegen der überwiegenden Zahl der in Wien erſcheinenden Zeitungen ſyſtematiſch chronologiſch geordnet.

1872 4819—4820. **Bayreuther Tagblatt.** 21., 25. Mai 1872. Vermiſchte Nachrichten. Bayreuth 24. u. 25. Mai. Ausführliche Berichte aus den Tagen der Grundſteinlegung des Wagner-Theaters.

4821. **Die Preſſe.** Wien, 25. Mai 1872. Das Wagner-Concert in Bayreuth. (Orig.-Ber. d. „Preſſe“.) — 22. Mai. H. K.

4822. **Bayreuther Tagblatt.** № 148. 1872. Eingeſendet vom „Vorſtand des Kirchengeſangvereins“ in Magdeburg, womit derſelbe für die ſeinen Mitgliedern in Bayreuth zu Theil gewordene Gaſtfreundſchaft ſeinen Dank ausſpricht. Magdeburg, den 26. Mai 1872. (Man vergl. das Verzeichniß der bei der Grundſteinlegung mitgewirkt habenden Chor-Mitglieder S. 35 des „Feſtberichtes“ u. Nr. 2322 (Bd. I.).)

Berliner Montags-Zeitung. 1872., 1873., 1875. Siehe Anmerkung 56. S. 216. (4251)

4823. **Die Preſſe.** Wien, 25. October 1872. Feuilleton. Vom Wagner-Theater. Bayreuth, 19. Oktober. H. K.

1873 4824. —— Wien, 26. Jänner 1873. Wagner-Theater. K.

4825. —— Wien, 13. Mai 1873. Vom Wagner-Theater. (Orig.-Corr. der „Preſſe“.) Wien, 12. Mai. H. K.

4826. —— Wien, 5. Juli 1873. Das Bühnenfeſtſpielhaus zu Bayreuth. (Orig.-Bericht der „Preſſe“.) — 2. Juli. H. K.

4827. —— Wien, 14. September 1873. Richard Wagner's Theater-Miſèren. (Orig.-Bericht d. „Preſſe“.) Bayreuth, 11. September. H. K.

1874 4828. **Neue Freie Presse.** Wien, 26. Februar 1874. Feuilleton. Richard Wagner in Bayreuth. Martin Greif.

Das Muſeum. Belletriſtiſches Beiblatt zur Neuen frankfurter Preſſe. 1874. (№ 50, 11. März; № 110, 12. Mai; № 159, 10. Juli 1874. Drei Artikel, den Fortgang des Bayreuther Unternehmens betreffend. Im dritten Artikel v. 10. Juli heißt es u. a. .... „Der lange geſuchte Siegfried iſt in der Perſon eines 19 Jahre alten ungariſchen Studenten (?) gefunden worden (Gaſſi-Glaß) der bereits in Bayreuth ſich in ſeine Studien vertieft hat! ....“ „Die Partituren und Stimmen füllen bereits mehrere Kiſten ....“ u. ſ. w.) (4253)

4829. **Neue Freie Presse.** Wien, 14. Juli 1874. Aus Bayreuth. — 10. Juli. S. B—e.

1875 4830. **Neues Fremden-Blatt.** Wien, 4. Auguſt 1875. Vom Wagner-Theater in Bayreuth. Bayreuth, 2. Auguſt.

4831. —— Wien, 9. Auguſt 1875. Vom Wagner-Theater in Bayreuth. *)

(1876.)

1876 4832. **Die Preſſe.** Wien, 14. Jänner 1876. Die Coſtüme für die Bayreuther Feſtſpiele.

4833. **Berliner Fremdenblatt.** 14. Mai 1876. C. Z. Bayreuth 12. Mai (Richard Wagner's Bühnenfeſtſpiele.)

1876 4834. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** 8. Juni 1876. Richard Wagner's Bühnenfeſtſpielhaus in Baireuth. (Zur Illuſtration: Vergl. S. 232.)

4835. **Neue Freie Presse.** Wien 11. Juni 1876. Das Bayreuther Ereigniß. J. G.

Didaskalia. Beiblatt des Frankfurter Journals. Januar bis Juni 1876. (30. Juni. Vom Wagner-Theater in Bayreuth.) (1255)

4836. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** Wien, 3. Juli 1876. Die Rheingold-Probe in Bayreuth.

4837. **Neue Freie Presse.** Wien, 7. Juli 1876. „Einzelheiten" eines von Bayreuth zurückgekehrten Wieners, über das Wagner'ſche Bühnenfeſtſpiel.

4838. —— Wien, 22. Juli 1876. Ueber die Feſtgewandfrage.

4839. **Bayreuther Tagblatt.** Nr. 205. 25. Juli 1876. Die Proben des „Ring des Nibelungen". (Götterdämmerung) Heinrich Porges. — Locales und Vermiſchtes. Ueber die Feſtgewandangelegenheit.

4840—4843. **Berliner Börſen-Courier.** 6., 9., 10., 11. Auguſt 1876. Der Reporter. Schlendertage in Bayreuth. I. II. III. IV. R. D.

4844. **Beilage zur Bohemia.** Nr. 214. 4. Auguſt 1876. Die Decorationen für das Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth. Wien, 1. Auguſt. K.

4845. **Berliner Börſen-Courier,** 8. Auguſt 1876. Der Reporter. Ueber die Ankunft des Königs Ludwig von Baiern in Bayreuth. — Ueber die erſte der Generalproben im Bayreuther Feſtſpielhaus unter Anweſenheit S. M. des Königs Ludwig II. Nachrichten von einem zweiten Correſpondenten.

4846. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** 9. Auguſt 1876. Aus Wagner's Hauptquartier. Bayreuth, 7. Auguſt.

4847. **Kölniſche Zeitung.** № 220. 9. Auguſt 1876. Briefe eines bayreuther Patronatsherrn. II. (Fortſ. — I. Siehe Nr. 218, Erſtes Blatt ſehlt.) Wolkenkukuksheim, 3. Auguſt.

4848. **Berliner Fremdenblatt.** 11. Auguſt 1876. Zweites Blatt. C. Z. Bayreuth, 8. Aug. (Richard Wagner Bühnen-Feſtſpiele.) J. Zimmermann.

Didaskalia. Juli bis Ende Dezember 1876. (25. Juli. Vom Bayreuther Theater. A. K. — 12. Auguſt. Bei Richard Wagner in Bayreuth. (Längerer Aufſatz aus dem Berliner „Börſen-Courier".)) (1256)

4849. **Kölniſche Zeitung.** Drittes Blatt. 12. Auguſt 1876. Briefe eines bayreuther Patronatsherrn III. (Fortſ. — II Siehe Nr. 220, Erſtes Blatt.) Bayreuth, 11. Auguſt.

4850. **National-Zeitung.** Berlin, 13. Auguſt 1876. Die Bayreuther Feſtſpiele. I. K. Fr.

4851. —— Berlin, 14. Auguſt 1876. Die Bayreuther Feſtſpiele. (Original-Bericht der „Nationalzeitung".) Bayreuth, 12. Auguſt.

Berliner Börſen-Courier. 15. Auguſt 1876. Der Reporter. Der Empfang des Kaiſers in Bayreuth. Bayreuth, 13. Auguſt. (1908)

4852. **Schleſiſche Zeitung.** Breslau, 15. Auguſt 1876. Richard Wagner's Bühnenfeſtſpiel zu Bayreuth. Bayreuth, den 13. Auguſt 1876. —s. h.

1876 4853. **Die Tribüne.** (Berlin.) 16. Auguſt 1876. Aus Bayreuth. I. Vorabend des Vorabends. Bayreuth, Sonnabend, 12. Auguſt. H. Ehrlich.

4854. **Berliner Fremdenblatt.** 16. Auguſt 1876. Erſtes Blatt. Aus Bayreuth. C. Z. Bayreuth, 13. Auguſt.

b. Kürzere Artikel und Notizen.

(1872—1876.)

1872 4855. **Morgen-Poſt.** Wien, 15. Jänner 1872. Bericht aus Bayreuth, die Wahl des Bauplatzes für das künftige Wagner-Theater betreffend.

4856. ? 1872. „Der Sultan hat durch die kaiſerlich ottomaniſche Geſandtſchaft in Berlin 10 Stück Patronatsſcheine für die Aufführung des Richard Wagner'ſchen Bühnenfeſtſpieles „Der Ring des Nibelungen" in Bayreuth beſtellt und erhalten."*)

1875 4857. **Fremden-Blatt.** ? 1875. Ueber die Betheiligung von 14 Mitgliedern aus der herzogl. Kapelle, und des Balletmeiſters Fricke aus Deſſau an den Bayreuther Feſtſpielen, durch beſondere Veranlaſſung R. Wagner's.

1876 **Didaskalia.** Juni bis Ende Dezember 1876. (4. Auguſt. „Wie aus Bayreuth mitgetheilt wird, haben ſich dort nahezu eintauſend Kapellmeiſter eingefunden." ...... — 9. Auguſt. Ueber die am 1. Auguſt ſtattgehabte Eröffnung der großen Reſtauration am Theater. — 12. Auguſt. Anzahl der Plätze, welche der deutſche Kaiſer im Theater „belegen" ließ.) (4256)

7. Telegramme.

1872 4858. **Neues Fremden-Blatt.** Donnerſtag, den 23. Mai 1872. Telegramm. S. 6. Die Grundſteinlegung des Richard Wagner-Theaters. (Original-Telegramm des »Neuen Fremden-Blatt«.) Bayreuth, 22. Mai. — S. 7. 2 Telegramme. Bayreuth, 22. Mai.

1876 **National-Zeitung.** Berlin, 14. Auguſt 1876. Bayreuth, 14. Auguſt, Nachts halb ein Uhr. (Telegraphiſcher Original-Bericht der „National-zeitung".) (4851)

4859. —— Berlin, 15. Auguſt 1876. Die Bayreuther Feſtſpiele. Zweiter Feſtabend. (Telegraphiſcher Original-Bericht der „Nationalzeitung".) K. Fr.

4860. —— Berlin, 17. Auguſt 1876. Die Bayreuther Feſtſpiele. Dritter Feſtabend. (Telegraphiſcher Original-Bericht der „National-Zeitung.") K. Fr.

4861. —— Berlin, 18. Auguſt 1876. Die Bayreuther Feſtſpiele. Vierter Abend (Telegraphiſcher Original-Bericht der „National-Zeitung".) K. Fr.

Kölniſche Zeitung. Zweites Blatt. 18. Auguſt 1876. Die Feſtſpiele in Baireuth. 2 Telegramme über die Aufführung der „Götterdämmerung". 1) Das allgemeine Preßtelegramm. 2) Des Berichterſtatters der „Köln. Ztg." (4936)

4862. **The Times.** Thursday, August 17, 1876. The Wagner Festival. (By Telegraph.) (From our special Correspondent.) Bayreuth, Aug. 16, 11, 15. P. M. — Bayreuth, Aug. 16. (Telegramme nach der Aufführung des Siegfried.)

* * *

II. Aus den Feſttagen. — Nach Eröffnung der Bühnenfeſtſpiele. 1876.

1. Perſönliche Kundgebungen des Meiſters.

(Siehe Band 1. S. 230.)

2. Feſtgaben.

A. Litterariſche.

(Siehe Band 1. S. 231.)

B. Bildliche.

4863. Denkmünze aus Bronze. 54 Millimeter Durchmeſſer. Avers: Kopf von der rechten Seite (nach Schaeff). Umſchrift: RICHARD WAGNER. Revers: Mittelfeld: ZUR ERINNERUNG AN DIE FESTSPIELE IN BAYREUTH 1876. Umſchrift: Aufzählung der Opern und Muſikdramen R. Wagner's. (Man vergl. dieſelbe Denkmünze aus Britannia-Metall Nr 2177. (Bd I.))

4864. Zum Andenken an die Nibelungen-Aufführung 1876. (Richard Wagner's Bruſtbild umgeben von 11 Anſichten aus Bayreuth.) Photographie v. Louis Sauter, Bayreuth. 1 Blatt Folio.

4865. C. E. Doepler. Walküren Cyclus. C. E. Doepler pinx. Lichtdruck v. Römmler & Jonas, Dresden. Verlag von Edwin Schlömp. Leipzig. Deponirt 1877. № 1—10. 10 Blatt Cabinet-Photographien in Leinwandmappe.

4866. Bayreuth, geſehen v. Rich. Wagner's National-Theater. Bayreuth, C. Gießel's Verlag. Cabinetformat.

4867. Bayreuth, umgeben von: Schloß Fantaiſie. — Wagner-Theater. — Eremitage. — Königsmonument. — Jean Paul's Monument. Stahlſtich v. C. Rorich & Sohn. Nbg. Verlag von H. Heuſchmann jun. in Bayreuth. Cabinetformat.

3. (Andere) Bildliche Darſtellungen.

A. Künſtler-Portraits.

Photographien.

(Cabinetformat.)

4868. Coſtüm-Portraits der Bayreuther Bühnenfeſtſpiele. Nornengruppe. (Nr. 35. Jachmann, Sabler-Grün, Scheffzky.) Verlag von J. Albert, München 1876.

4869. —— —— Lilli Lehmann, als Rheintochter. Nr. 26. (Von J. Albert übernommene) Verlag: Edwin Schloemp in Leipzig. Deponirt 1877.

4870. —— —— Marie Lehmann, als Rheintochter. Nr. 27. Verlag von Edwin Schloemp in Leipzig. Deponirt 1877.

4871. —— —— Minna Lammert, als Rheintochter. Nr. 28. Verlag von Edwin Schloemp in Leipzig. Deponirt 1877.

(Viſitformat.)

4872. Albert Eilers. Bruſtbild. Wilhelm Zink, Gotha.*)

4873. Friederike Grün. Bruſtbild. Heinr. Graf, Berlin.

4874. Eugen Gura. Halbe Figur. G. Brokeſch, Leipzig.

4875. Carl Hill. Bruſtbild. E. Bieber. Hof-Photographie, Hamburg.

4876. Louiſe Jaide. Knieſtück. Carl Backofen, Darmſtadt.

4877. Joſeph Riering. Bruſtbild. Carl Backofen, Darmſtadt.

4878. Karl Schloſſer. Bruſtbild. Franz Hanfſtaengl, München.

4879. Guſtav Siehr. Bruſtbild. Mondel & Jakob, Wiesbaden.

4880. Heinrich Vogl. Bruſtbild. Fr. Hanfſtaengl, München.

4881. Heinrich Vogl. Knieſtück. Fr. Hanfſtaengl, München.

4882. Mathilde Weckerlin. Bruſtbild. F. Wunder Sohn, Hannover.

B. Sonſtige Illuſtrationen in Zeitſchriften.

Zeitſchrift für bildende Kunſt. Herausgegeben von Prof. Dr. Carl von Lützow. 1877. Heft 2. (S. 33. Zuſchauerraum des Bayreuther Bühnenfeſtſpielhauſes. — S. 36. Grundriß des Bühnenfeſtſpielhauſes.) (4902)

—— —— Heft 3. (S. 71. Wotan als Wanderer. — S. 77. Walküre. C. E. D. und L. A. v. E. Schröter. (Beilage: Vor der Halle der Gibichungen. Wagner. Götterdämmerung. II. A. — Joſ. Hoffmann pinx. H. L. Fiſcher ſculp. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.) (4903)

Illuſtrirter Kalender für 1878. Leipzig. J. J. Weber. S. 103. Medaille auf Richard Wagner, bei Gelegenheit des Bayreuther Bühnenfeſtſpiels. Gravirt von Profeſſor Ch. Wiener in Brüſſel.) (1888)

4. Verſchiedenes.

(Siehe Band 1. S. 235.)

5. Telegramme.

(Siehe Band 1. S. 235.)

6. Litteratur.

A. In ſelbſtändigen Werken.

(1877) 4883. Nüchterne Briefe aus Bayreuth von Paul Lindau. Zehnte Auflage. Breslau. Verlag von S. Schottlaender. (1877.) (Neue Vorrede zur: Achten Auflage. Herrn Verlagsbuchhändler S. Schottlaender in Breslau. (Berlin, Anfang Juni 1877.) XI S.) 89 S. 8°.

1878 4884. Erläuterungen zu Richard Wagner's Nibelungendrama von Hans von Wolzogen. I. Das Bayreuther Nationaltheater. II. Das Nibelungendrama. Vierte umgearbeitete Auflage. Leipzig. Verlag von Edwin Schloemp. 1878. 82 S. 8°. (Mit verändertem Titelblatte. Siehe Nr. 2572. (Bd. 1.))

4885. Der Ring des Nibelungen. Erſtes Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth. Von La Mara. Leipzig. Heinrich Schmidt & Carl Günther. 1878. 47 S. 8°. (Mit verändertem Titelblatte. Siehe Nr. 2566. (Bd. 1.))

1881 4886. Die Tragödie in Bayreuth und ihr Satyrspiel. Erläuterungen zu Richard Wagner's Nibelungendrama für alle Leser und Hörer des Werkes von Hans von Wolzogen. Fünfte Auflage. Leipzig. Verlag von Gebrüder Senf. 82 S. gr. 8°. (1881.) (Mit einem neuen »Vorwort zur fünften Auflage«. V S.) (Siehe Nr. 2572. (Bd. 1.))

B. In anderen Werken.

1879 Gedichte von Wilhelm Tappert. Berlin 1879. Verlag von R. Damköhler. VII u. 130 S. 12°. (S. 123. Bayreuth. Auguſt 1876. (3767)

1880 Muſikaliſche Stationen. Von Eduard Hanslick. Berlin 1880. A. Hofmann & Comp. 361 S. 8°. (S. 213. I. Richard Wagner's Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth. — 1. Die Dichtung. — S. 224. 2. Das Theater. — S. 229. 3. Die

Muſik. — S. 238. 4. Die Aufführung und ihr Totaleindruck. — S. 253. II. Kritiſche Nachfeier von Bayreuth.) (3650)

4887. **Deutſches Land und Volk**, herausgegeben von Prof. Dr. von Klöden, Fedor von Köppen. (Leipzig. Verlag v. Otto Spamer.) Dreizehntes Heft. 48 S. (S. 193—240.) gr. 8°. (S. 215. Das Nationaltheater und die Wagner'ſchen Bühnen-Feſtſpiele.)

1877 4888. Illuſtrirter Kalender für 1878. Jahrbuch der Ereigniſſe, Beſtrebungen und Fortſchritte im Völkerleben, und im Gebiete der Wiſſenſchaften, Künſte und Gewerbe. XXXIII. Jahrgang. Leipzig. Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber. 1877. XLIV u. 120 S. Statiſtiſcher Kalender 125 S. Lex.-8°. (S. 101. Muſik-Kalender. Inhaltsüberſicht. Das Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth und ſeine Stellung zum dramatiſch-muſikaliſchen Schaffen. — — — — —)

4889. Daheim-Kalender für das Deutſche Reich auf das gemeine Jahr 1877. Herausgegeben von der Redaktion des Daheim. Bielefeld und Leipzig. Verlag von Velhagen & Klaſing. CII u. 238 S. 8°. (S. LXXIII. Das neu-europäiſche Theater in Bairenth.)

1878 4890. —— —— 1879. XCII u. 156 S. 8°. (S. LXIX. Wagnertheater in Baireuth.)

C. In Zeitſchriften.

(Ganze Jahrgänge oder Bände.)

1876 4891. Signale für die Muſikaliſche Welt. Herausgegeben von Bartholf Senff. Vierunddreißigſter Jahrgang. Leipzig. Verlag von B. Senff. 1876. (S. 721, 737. Aus Bayreuth von Ludwig Hartmann. I. II.)

Musikalisches Wochenblatt. 1876. (S. 482. Ueber das am 15. Auguſt ſtattgefundene Feſtbankett. — Ueber die Beſetzung der Partien der Bühnenfeſtſpiele in ihrer Vollſtändigkeit. — Authentiſches über die Affaire wegen Meinungsverſchiedenheiten eines Wagnerianers P. und des Profeſſors L. — S. 662. Eingeſendet von Edw. Schloemp über die Angriffe gegen H. v. Wolzogen's Broſchüre: „Die Tragödie in Bayreuth und ihr Satyrſpiel".) (536 (Bd. 1.))

Le Ménestrel Musique et Théâtres. J. — L. Heugel, Directeur. 1876. gr. Folio. (Ohne Titel und Regiſter. № 19 fehlt!) S. 300, 307. L'anneau du Nibelung de Richard Wagner. Notes d'un musicien. X***. — S. 316. L'orchestre invisible de Richard Wagner. — S. 325. Le théâtre de Bayreuth.) (4010)

(Einzelne Nummern und Hefte.)

1876 4892. Die Gegenwart. № 35. Band X. Berlin, den 26. Auguſt 1876. (S. 131. Das Bayreuther Feſtſpiel. Von H. Ehrlich.)

1876 1893. **Die Gegenwart.** № 36. Berlin, den 2. September 1876. (S. 153. Sommerliche Briefe. Bayreuth. Paul Lindau.) (Vergl. S. 239 (Nr. 1.)

1894. **Illuſtrirtes Muſik- und Theater-Journal.** Eigenthum und Verlag der k. k. Hof-Muſikalienhandlung von Adolf Böſendorfer, Wien. 6. September 1876. I. Jahrgang. Nr. 49. (S. 1263. Bayreuther Briefe. Von Wilhelm Marr. III.)

1895. **Heimgarten.** Eine Monatsſchrift, herausgegeben von P. K. Roſegger. Nr. 1. Oktober 1876. I. Jahrgang. gr. 8°. Druck und Verlag von Leykam-Joſefsthal in Graz. (S. 67. Bayreuther Feſtſpiele.)

1896. **Echo.** Berliner Musik-Zeitung. XXVI. Jahrg. № 43. 26. October 1876. (**Kritik.** Wagner und kein Ende! Beſprechung von 4 Broſchüren.)

1877 1897—1899. **Blätter für literariſche Unterhaltung.** Herausgegeben von Rudolf Gottſchall. Nr. 28, 29, 30. — 12. 19. 26. Juli 1877. (S. 433, 451, 469. Das Feſtſpiel in Bayreuth und ſeine Recenſenten. Hermann Uhde. Beſprechung von 14 Schriften.)

1876 1900. **Deutsche Bauzeitung.** Kommissionsverlag von Carl Beelitz in Berlin. Für die Redaktion verantwortlich K. E. O. Fritsch. No. 97. 2. Dezember 1876. Fol. (S. 490. Architekten-Verein zu Berlin. Versammlung am 25. November 1876. Vortrag des Hrn. Schwatlo über das Wagner'sche Bühnenfestspiel-Haus zu Bayreuth. — F. —)

1877 1901. **Zeitschrift des Architekten- und Ingenieur-Vereines zu Hannover.** Herausgegeben von dem Vorstande des Vereins. Redigirt von Keck. Band XXIII. Heft 1. (Jahrgang 1877.) Hannover. Schmorl & von Seefeld. 1877. gr. Fol. Mit Tafeln. (S. 545. I. Angelegenheiten des Vereins. Wochen-Versammlung am Mittwoch, den 14. März 1877. Mittheilung des Herrn Architekt Unger über die Restauration des Kaiserhauses zu Goslar und über das Wagner-Theater zu Bayreuth. — S. 620. Notiz.)

1902. **Zeitſchrift für bildende Kunſt.** Mit dem Beiblatt: Kunſt-Chronik. Herausgegeben von Prof. Dr. Carl von Lützow. Leipzig. Verlag von E. A. Seemann. Heft 2. Ausgegeben 17. November 1877. Fol. (S. 33. Das Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth. Von Oſkar Berggruen. Mit Illuſtrationen. I.)

1903. —— Heft 3. Ausgegeben 14. December 1877. (S. 71. Das Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth. Von Oſkar Berggruen. Mit Illuſtrationen. II.)

(Kurzeres.)

1876 1904. **Deutſche Blaetter.** Nr. 34. 1876. (S. 136. Parteiwuth und Kunſtliebe.)

1905. —— Nr. 35. 1876. (S. 140. Das unſichtbare Orcheſter.)

1906. —— Nr. 36. 1876. (S. 144. Ein ernſtes Wort.)

1907. —— Nr. 38. 1876. (S. 151. Die Nachäffer des „Meiſters“.)

1876 **The Illustrated London News.** No. 1935. — Vol. LXIX. Saturday, August 26. 1876. (S. 203. The Wagner Festival at Bayreuth.) (4148)

D. In Zeitungen.

a. Auſſätze.

α. Recenſionen und Berichte.

Sämmtliche Zeitungen der Fünften Abtheilung „Bayreuth" ſind in chronologiſcher Reihenfolge aufgezählt, analog den Rubriken S. 182 u. 186 der Dritten Abtheilung.*)

1876 4908—4911. **Berliner Börſen-Courier.** 15. 16. 18. 19. Auguſt 1876. Der Reporter. Die Aufführungen in Bayreuth. I. II. III. IV. Bayreuth, 13. 14. 16. 17. Auguſt. R. D.

4912. —— 22. Auguſt. 1876. Der Reporter. Epilog zu den Bayreuther Tagen. Berlin, 21. Auguſt 1876. R. D.

4913. **Die Poſt.** Berlin, 15. 16. 18. 19. Auguſt 1876. Feuilleton. Das Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth. Bayreuth, den 13. 14. 16. 17. Auguſt. (Vom Spezialberichterſtatter der „Poſt".) Erſter Tag: Rheingold. — Zweiter Tag: Walküre. — Dritter Tag: Siegfried. — Vierter Tag: Götterdämmerung. Wilhelm Tappert.

4914. **Feuilleton der Norddeutſchen Allgem. Zeitung.** Berlin, 16. Auguſt 1876. Der Ring des Nibelungen. Zweiter Abend: Die Walküre. Bayreuth, den 16. Auguſt.

4915. **Schleſiſche Zeitung.** Breslau, 16. 17. 19. 20. 24. 25. Auguſt 1876. Richard Wagner's Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth. II. Bayreuth, 14. Auguſt. (Schluß zu dem Berichte in Nr. 379 d. Ztg.) Bayreuth, 15. Auguſt 1876. — III. Bayreuth, 16. Auguſt 1876. — IV. Bayreuth, 18. Auguſt 1876. (Schluß zu Nr. 387 d. Ztg.) München, 21. Auguſt. — München, 22. Auguſt. — z-. K.

4916. **Beilage zu Nr. 190 der Neuen Preußiſchen (Kreuz-)Zeitung.** Berlin (?) 1876. Der Ring des Nibelungen. I.

4917. —— Nr. 191. Berlin, 17. Auguſt 1876. Der Ring des Nibelungen. II.

4918. **Berliner Fremdenblatt.** 17. Auguſt 1876. Erſtes Blatt. Aus Bayreuth. C. Z. Bayreuth, 14. Auguſt.

4919. —— 18. Auguſt 1876. Aus Bayreuth. C. Z. Bayreuth, 15. Auguſt.

4920. —— 19. Auguſt 1876. Erſtes Blatt. Aus Bayreuth. (Auszüge aus der „Nat.-Ztg." u. „Börſen-Ztg.")

4921. —— 31. Auguſt 1876. C. Z. Bayreuth, 29. Auguſt.

Didaskalia. Juli bis Ende Dezember 1876. (17. Auguſt. Das Feſtſpiel in Bayreuth. Von H. Ehrlich. I. Die Einrichtung des Theaters und ihre künſtleriſche Bedeutung. — 18. Auguſt. Das Feſtſpiel in Bayreuth. Von H. Ehrlich. (Specialbericht der „Didaskalia".) II. „Rheingold" und „Walkyre". — 19. Auguſt. (Fortſetzung.) — 20. Auguſt. (Schluß.) III. „Siegfried". — 24. Auguſt. IV. „Die Götterdämmerung". — Wagner's Rede. — Das Wagner-Bankett. — Schlußbetrachtungen. — 25. Auguſt. (Schluß.)) (1256)

---

*) Anmerkung. In No. 1 ſind die Rubriken, wegen der überwiegenden Zahl der in Wien erſcheinenden Zeitungen, ſyſtematiſch chronologiſch geordnet.

1876 1922. Neue Preußiſche (Kreuz-)Zeitung. (?) Berlin, (17. Auguſt?) 1876. („Die Walküre".) Bayreuth, 15. Auguſt.

1923. —— Berlin (19. Auguſt?) Der Ring des Nibelungen. (Siegfried.) Bayreuth, 17. Auguſt.

1924. —— Berlin, 20. Auguſt?) Der Ring des Nibelungen. (Götterdämmerung.) Bayreuth, 18. Auguſt.

1925. Bayreuther Tagblatt. Nr. 229, 230. 18. u. 19. Auguſt 1876. Die Nibelungen von Richard Wagner. (Götterdämmerung.) (2 Ausſchnitte.)

1926. Die Tribüne. 18. Auguſt 1876. Aus Bayreuth. II. „Rheingold" und „Walkyre". H. Ehrlich.

1927. —— 20. Auguſt 1876. Aus Bayreuth. III. „Siegfried" und „Götterdämmerung". H. Ehrlich.

1928. —— 27. Auguſt 1876. Aus Bayreuth. Epilog. H. Ehrlich.

1929. Coburger Zeitung nebſt Regierungs-Blatt für das Herzogthum Coburg. Sonnabend, den 19. Auguſt 1876. Die Bayreuther Feſtſpiele. (Magd. Ztg.)

1930. —— 21. Auguſt 1876. Die Bayreuther Feſtſpiele.

1931. —— 22. Auguſt 1876. Ausland. Paris, 17. Auguſt. Auszüge aus franzöſiſchen Blättern über das Feſtſpiel.

1932. —— 23. Auguſt 1876. Ueber die Feſtſpiele in Bayreuth.

1933. —— 24. Auguſt 1876. Die Muſik in Richard Wagner's „Ring des Nibelungen". (Auszug aus einem Referate Eduard Hanslick's in der „N. F. Pr." aus Bayreuth, 18. Auguſt.)

1934. Berliner Börſen-Zeitung. Berlin, 22. Auguſt 1876. Feuilleton. Die Rückſeite der Medaille. O. von Leixner.

1935. Das Vaterland. Wien, 22. Auguſt 1876. Der Ring des Nibelungen. II. Ed. K.

1936. Kölniſche Zeitung. № 229. Zweites Blatt. 18. Auguſt 1876. Briefe eines baireuther Patronatsherrn. V. (Fortſ. — S. 227. Zweites Blatt.) Baireuth, 15. Auguſt.

1937. —— № 233. 1876. Briefe eines baireuther Patronatsherrn. VI. Baireuth, 18. Auguſt.

1938. —— № 234, 23. Auguſt 1876. Briefe eines baireuther Patronatsherrn. VII. Baireuth, 19. Auguſt.

1939. —— 2. September 1876. Bruchſtück aus dem Schlußbericht von Alb. Wolff im Figaro über die „Aufführungen des Nibelungenringes."

1876 4940. Berliner Tageblatt. Erſtes Beiblatt, 24. Auguſt 1876. Das Facit der Bayreuther Feſtſpiele. (Original-Bericht des „Berliner Tageblattes".) (Schluß.) Euſebius.

4941. Tagespoſt. Graz, 25. 26. 31. Auguſt; 1. September 1876. Aus Bayreuth. (Original-Berichte der „Tagespoſt".) I. II. IV. V. Dr. Friedrich v. Hausegger. (III. fehlt.)

4942. National-Zeitung. Berlin, 25. Auguſt 1876. Die Bayreuther Feſtſpiele. III. K. Fr.

4943. —— Berlin, 27. Auguſt 1876. Die Bayreuther Feſtſpiele. IV. K. Fr.

4944. Magdeburger Zeitung, 30. Auguſt 1876. Aus Baireuth. „Der Baireuther Patronatsherr" ..... ſchließt in der „N. Z." ſeine „Briefe" mit folgenden Ergänzungen" ..... Größerer Aufſatz.

4945—4946. Beilage zur Allgemeinen Zeitung (Augsburg). Nr 256. 257. 12. u. 13. September 1876. Wagner's Bühnenfeſtſpiel. II. Von H. M. Schletterer. (Vergl. Nr. 2642—2643. (Bd. 1.))

4947. Schleſiſche Preſſe. Breslau, 12. October 1876. (Morgen-Ausgabe.) Feuilleton. Bayreuth und kein Ende. M. K.

β. Vermiſchtes.

1876 4948. Berliner Börſen-Courier, 17. Auguſt 1876. Der Reporter. Ein unfreiwilliger Schlendertag in Bayreuth. Bayreuth, 15. Auguſt. R. D.

4949. —— 20. Auguſt 1876. Der Reporter. Ueber das Bankett zu Ehren Richard Wagner's.

4950. Die Poſt. Berlin, 18. Auguſt 1876. Theater und Muſik. Bayreuth, 15. Auguſt. (Der Kaiſer und Wagner. — Feſt-Bankett.) — Paris. Rich. Wagner in Frankreich.

4951. National-Zeitung. Berlin, 19. Auguſt 1876. Die Bayreuther Feſtſpiele.

4952. —— Berlin, 22. Auguſt 1876. Die Bayreuther Feſtſpiele II. K. Fr.

4953. Neues Wiener Abendblatt. 22. Auguſt 1876. Bayreuther Nachklänge. Frankfurt, 19. Auguſt (Fragment).

4954. Berliner Fremdenblatt. 22. Auguſt 1876. Aus Bayreuth. C. Z. Bayreuth, 18. Auguſt.

4955. —— 23. Auguſt 1876. Aus Bayreuth. (Zeitungsſtimmen.)

4956. —— 17. September 1876. Regie-Briefe über Wagner's Ring der Nibelungen. I.

4957. —— 21. September 1876. Von der Mündung zur Quelle des Mains. Von R. L. Stab. IV. Bayreuth und die Feſtſpiele.

4958. Schleſiſche Zeitung. Breslau, 23. Auguſt 1876. Richard Wagner's Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth. Intermezzo. Bayreuth, 19. Auguſt 1876. Max Kalbeck.

Didaskalia. Juli bis Ende Dezember 1876. (8., 9., 10. September. Unmuſikaliſche Aufzeichnungen aus Bayreuth. Von Emil Pirazzi.) (4256)

b. Kürzere Artikel und Notizen.

α. Berichte.

(Siehe Band I. S. 215.)

β. Vermiſchtes.

1876 **Didaskalia.** Juli bis Dezember 1876. (17. Auguſt. Einige Stellen aus einem telegraphiſchen Bericht der „National-Ztg“, „den zweiten Feſtabend“ betreffend. — Verſchiedene Notizen über Bayreuth. — 19. Auguſt. „Aus Anlaß des Ausfallens der Siegfried-Vorſtellung am Dienſtag ſchreibt man der „Nat.-Ztg.“ aus Bayreuth, vom 16. . . . . — Ueber den dritten Abend der Bayreuther Feſtſpiele berichtet die Nat.-Ztg. . . . . — 26. Auguſt. Ueber den Beginn des zweiten Cyclus der Bühnenfeſtſpiele. — 30. Auguſt. (Aus Bayreuth.) (Die Schlauheit der Bayreuther Polizei.) — 1., 5. Sept. Ueber die von S. M. dem König von Bayern nach Beendigung der Bühnenfeſtſpiele verliehenen Auszeichnungen. — 6. Sept. Ein Ausſpruch des deutſchen Kaiſers, gelegentlich einer anderthalbſtündigen Beſichtigung des Wagner-Theaters, unter Führung des „Oberhofmaſchinenmeiſters Carl Brandt aus Darmſtadt; nähere Angaben der Einrichtung des Theaters u. ſ. w. E. P. 13. October. Wagner und kein Ende!) (4256)

Berliner Fremdenblatt. 18. Auguſt 1876. (Ein Dementi aus Bayreuth.) (4919)

4959. **Berliner Börſen-Courier.** 21. Auguſt 1876. Der Reporter. Ueber die zweite Aufführung der „Walküre“. — Nachträgliches vom Wagner-Bankett.

4960. **Dresdner Nachrichten.** 6. October 1876. Feuilleton. „Die Tragödie in Bayreuth und ihr Satyrſpiel“, von Hans von Wolzogen. Beſprechung.

4961. **National-Zeitung.** 17. Oktober 1876. Literariſches. Kürzere Beſprechung einer Anzahl Schriften über das Bayreuther Feſtſpiel.

4962. **Hamburger Nachrichten.** Hamburg, 7. November 1876. „Die Literatur über Wagner, beziehentlich über die Bayreuther Feſtſpiele . . . . .“ Beſonders beſprochen: H. v. Wolzogen, „Die Tragödie in Bayreuth und ihr Satyrſpiel“ u. „Das reinmenſchliche in Richard Wagner“, von Philokalen. (Vergl. Nr. 365 (Bd. I.))

1877 4963. **Konſtitutionelle Vorſtadt-Zeitung.** Wien, 29. Auguſt 1877. Die Bayreuth-Medaille.

4964. **Deutſche Zeitung.** Wien, 31. Auguſt 1877. Bayreuthiana. Beſprechung der Broſchüren von: „La Mara“, „Richard Pohl“ u. „Karl Koeſtlin“. F. G.

7. Nachträgliches.

Deutſches Land und Volk, herausgegeben von Prof. Dr. von Klöden, Fedor von Köppen. Leipzig. Verlag v. Otto Spamer. Dreizehntes Heft. S. 215. Das Wagnertheater in Bayreuth. (Holzſchnitt.) (4887)

* * *

III. Vorbereitendes zum zweiten Bühnenfeſtſpiel.
(1882.)

(Litteratur.)

(Aufſätze und größere Artikel.)

1881 4965. Neue Zeit. Wochenſchrift für deutſches Theater und Urheberrecht. Offizielles Organ der deutſchen Genoſſenſchaft dramatiſcher Autoren und Componiſten. Redakteur: Joſeph Kürſchner in Lichterfelde bei Berlin. X. Jahrgang. № 18. Leipzig, den 28. Januar 1881. (S. 200. Ein Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth.)

4966. Tribüne. Berlin, 20. Januar 1881. Erſtes und zweites Blatt. Ueber ein die Parſifal-Aufführungen betreffendes „Communiqué des Bayreuther Vorſtandes", wonach die Aufführungen auch gegen Eintrittsgeld ſtattfinden ſollen.

4967. Oberfränkiſche Zeitung und Bayreuther Anzeiger. 26. Januar 1881. Ueber einen Artikel der Wiener Preſſe, die Vorbereitungen zum Parſifal betreffend. (Vgl. Nr. 2709 (Bd. 1.))

4968. Kölniſche Zeitung. 22. Februar 1881. Aufführung des Bühnenweihfeſtſpieles „Parſifal" in Bayreuth. Ausführliche Anzeige mit wörtlich zum Abdruck gebrachter Erklärung Richard Wagner's an die Mitglieder des Patronatvereines; Mittheilungen des Verwaltungsrathes. Auszug aus den Beſtimmungen des Bayreuther Patronatvereins. (Ein Drittheil der letzten Seite dieſer Zeitung umfaſſend.)

* * *

Anmerkungen.

1) (S. 232) Gottfried Semper geb. 29. Nov. 1803, † 15. Mai 1879 zu Rom.

2) (S. 233) Carl Brandt † 27. Dezember 1881.

3) (S. 233) Vorstehendes Abzeichen verräth die Spuren des bei der Feier der Grundsteinlegung des Wagnertheaters bekanntlich herrschenden Gußregens.

4) (S. 236) „Merkwürdiger Fall!" müßte man über eine solche Auslassung eines ersten deutschen Familienblattes mit Freund Nachtigall aus den „Meistersingern" ausrufen.

5) (S. 237) Er hat gewaltet!

6) (S. 237) „h" — Chiffre für Dr. Theodor Helm.

7) (S. 238) Das „Neue Fremden-Blatt" hat am 28. Februar 1876 zu erscheinen aufgehört.

8) (S. 240) Es wurde nachträglich behauptet, der Sultan hätte nur in der irrthümlichen Meinung, die Festspiele fänden nicht in Bayreuth, sondern in Beirut (!) statt, die genannten 10 Patronatscheine gezeichnet.

9) (S. 242) Die vorstehenden Künstlerporträts Nr. 1872 — 1882 stammen thatsächlich noch aus dem Jahre 1876, und wurden aus diesem Grunde vom Verfasser als eine werthvolle Erinnerung an die erste Festspielzeit zur Ergänzung der bereits in Bd. I, S. 231 vorkommenden Bilder nachmals (1881) in Bayreuth erworben.

Sechſte Abtheilung.

Curioſa.

I. Die Sache betreffend.

1. Allgemeine.

A. Muſikalien.

4969. **Summ-Brumm!** Polka für das Pianoforte componirt von Dr. Scherzfried Wagnerfreund. Wien, V. Kratochwill. 5 S. 4°.

4970. **Berliner Leierkaſten.** Launige Lieder und Couplets mit leichter Clavier-Begleitung. № 37. Berlin, Verlag und Eigenthum von Wilhelm Horn. 9 S. 4°. (Der Ring des Nibelungen. Parodirende Trilogie mit einem Vorſpiele: „Das Rheingold" nach Rich. Wagner. Text von C. Quidde. Muſik nach Nibelungen-Motiven von Richard Thiele.)

4971. **Tanz-Album.** Berliner Lieblings-Tänze. № 11. Verlag u. Eigenthum v. Wilhelm Horn, Berlin. 5 S. 4°. (Nibelungen-Walzer. Nach Nibelungen-Motiven componirt von Richard Thiele.)

B. Litterariſches.

a. Bücher und Broſchüren.

1837 4972. **Le Lac des IV Cantons et ses rives classiques.** Souvenir de la Navigation à vapeur sur de lac des IV Cantons. Avec carte lith. et 36 Vues. — Lucerne, chez Frères Eglin. 1837. 378 S. 8°. (S. 71. Ueber Triebſchen.)

1838 4973. **Das Königl. Hoftheater zu Dresden, in künſtleriſcher und adminiſtrativer Hinſicht**; beleuchtet von einem Kenner der Kunſt und Freunde der Wahrheit. Ein kleines Taſchenbuch für Schauſpieler und Schauſpielfreunde. Leipzig, 1838. Verlag von Otto Wigand. VIII u. 134 S. 16°. (S. 57. Madame Schröder-Devrient. — S. 83. Herr Wächter. — S. 84. Madame Thereſe Wächter. — S. 88. Herr Wilhelm Fiſcher.) [1]

1843 **Maleriſches Allerlei.** Eine Stahlſtich-Sammlung von Portraits, Landſchaften, Städte-Anſichten, Abbildungen von Statuen und Bauwerken, von Kunſtblättern, beſonders nach modernen Malern, und ſolchen Gegenſtänden, die für die gegenwärtige Zeit von lebhafterem Intereſſe ſind. Erſter Band. Mit 36 Stahlſtichen und erklärendem Texte. Leipzig, Baumgärtner's Buchhandlung. 1843. 82 S. Qu.-Fol. (S. 6. Das neue Theater in Dresden.) 1580

(1844) —— —— (Zweiter Band. 1844. ohne Titelblatt.) 77 S. Qu.-Fol. (S. 61. Der Concertſaal im Gewandhauſe zu Leipzig.) (1577a)

4974. **Festgabe den alten Crucianern zur Einweihung des neuen Schulgebäudes gewidmet von dem Patron und dem Lehrer-Collegium der Kreuzschule.** Dresden, Druck von E. Blochmann & Sohn. 67 S. 8°. o. J. (Enthält ein Verzeichniß ſämmtlicher Lehrer der Kreuzſchule, zur Zeit [1822 und die folgenden Jahre] als Richard Wagner dieſelbe beſuchte. S. 3—5. Kleine Chronik der Kreuzschule von Dr. Karl Gustav Helbig.)

2 (Wagner in Romanen, Novellen, Erzählungen u. ſ. w. vorkommend.)

1868 4974a. **Philipp Galen's Geſammelte Schriften.** Taſchen-Ausgabe. Dritte Reihe. I. Theil. Die Inſulaner. Roman von Philipp Galen. Zweite Auflage. Erſter Band. Leipzig, Verlag von Chriſtian Kollmann. 1868. 271 S. (S. 45: über Richard Wagner.)

1873 4975. **Kinder der Welt.** Roman in ſechs Büchern von Paul Heyſe. 3 Bde. 1. Bd. 332 S. 2. Bd. 371 S. 3. Bd. 336 S. Berlin 1873. Verlag von Wilhelm Hertz. Beſſer'ſche Buchhandlung. 8°.

1874 **Fritz Ellrodt.** Roman von Karl Gutzkow. Zweite Auflage. Jena. Hermann Coſtenoble. 1874. Zweiter Band. (S. 250. 265. Ausfälle auf die Wagneriſche Muſik.) (5100)

1875 4976. **Im Paradieſe.** Roman in ſieben Büchern von Paul Heyſe. 3 Bde. 1. Bd. 264 S. 2. Bd. 373 S. 3. Bd. 260 S. Berlin 1875. Verlag von Wilhelm Hertz. (Beſſerſche Buchhandlung.) 8°.

1877 4976a. **Die neuen Serapionsbrüder.** Roman in drei Bänden von Karl Gutzkow. Zweiter Band. Breslau. Verlag von S. Schottlaender. 1877. 297 S. 8°. (S. 49. 71. 86. 87. 137. 201—210. 211. 219. 226. 271.)

(1861) 4977. **Novellenkleeblatt** von Ernſt Rethwiſch. Die Mozartprieſterin. Junge Kämpfe. Das Mädchen von St. Goarshauſen. Zweite Ausgabe. Leipzig, Verlag von Gebrüder Senf. (1861.) 147 S. kl. 8°. (Die Mozartprieſterin: S. 5, 11, 12, 19, 21, 26, 28, 33, 37, 48, 53, 59. Wagner und ſeine Werke genannt.)

4978. **Geſchichten und Geſtalten** von Albert Lindner. Leipzig. Druck und Verlag von Philipp Reclam jun. (Univerſal-Bibliothek 861—863.) 308 S. kl. 8°. (S. 211. Der Componiſt.)

(Siehe die Nrn.: 5005, 5009, 5068. Ferner 483, 2762, 2763, 2764 u. 2765 (Bd. I.))

1879 4979. **Meine Beziehungen zu Ferdinand Laſſalle.** Von Helene von Racowitza, geb. v. Dönniges. Vierte, unveränderte Auflage. Breslau, 1879. Druck und Verlag von S. Schottlaender. 188 S. 8°. (S. 28 — S. 40 61, 92. Das Verhältniß Siegfrieds und Brunhildens, von Laſſalle auf ſeine perſönlichen Beziehungen zur Verfaſſerin angewendet.)

4980. **Hänschen und Gretchen in der Menagerie.** Bilder und Geſchichten aus der Thierwelt für Knaben und Mädchen von Fedor Flinzer. In Holzſchnitt ausgeführt von Profeſſor H. Bürkner. Chemnitz, Verlag von Eduard Focke. kl. Folio. (Papagei. Ein gelehriger Vogel. Ueber Rich. Wagner's Papagei.)

1873 4981. **Das Judenthum in der Schule.** Ein pädagogiſcher Bericht für Eltern, Lehrer und Alle, denen die moderne Erziehung nicht gleichgiltig iſt. Von Richard Wägner jr., Verfaſſer mehrerer zukunftsfreiheitlicher Schriften. Zürich, Verlags-Magazin. 1873. 24 S. kl. 8°. (Nur dem Titel nach die Sache betreffend.)

1880 1982. **Skizzenbuch der „Wahrheit".** Jahrgang 1880. Fünfte Auflage. Berlin, M. Schulze's Verlagsbuchhandlung 1881. 32 S. kl. quer Folio. (Deutſche antiſemitiſche Geiſtesheroen. S. 6. Richard Wagner mit Porträt. Stelle aus dem „Judenthum in der Muſik" und „Was iſt Deutſch?")

1983. **Der Talmud** oder **die Sittenlehre des Judenthums.** Nebſt einem Anhang, enthaltend Ausſprüche deutſcher Geiſtesheroen mit Portraits, Urtheilen über den zerſtörenden Einfluß des Judenthums, Statiſtiſches u. ſ. w. Volksausgabe. Berlin. Verlag von M. Schulze. 64 S. gr. 8°. (S. 25. Deutſche antiſemitiſche Geiſtesheroen. S. 29. Richard Wagner mit Porträt. Stelle aus dem „Judenthum in der Muſik" und „Was iſt Deutſch?")

1873 1984. **Kupleju wehſtneſis** no Adolf Allunan. Rigâ 1873. Drukkâ apgahdahts no brahleem Buſch. 24 S. 8°. (S. 6—19. № 2. Wezmihſcha Tannheiſers. [Jehle ar Wehrdaſchanu]). Mit Noten. (Lettiſch.)

1854 1985. **Tannhäuſer.** Opern-Poſſe (Parodie) in vier Aufzügen. Die zugehörige Muſik iſt gleichfalls durch das Theater-Commiſſionsgeſchäft des Herrn H. Michaelſon in Berlin zu beziehen. Breslau, 1854. Druck von Graß, Barth u. Comp. (W. Friedrich.) 40 S. gr. 8°.

1858 1986. **Friedrich-Wilhelmsſtädtiſches Theater.** Text-Buch zu der Poſſe Tannhäuſer. Im Selbſtverlage. Berlin, 1858. Schnellpreſſendruck von Ernſt Litfaß. 8 S. gr. 8°.

1987. **Die Meiſterſinger,** oder: **Das Judenthum in der Muſik.** Parodiſtiſcher Scherz in 1 Akt von Franz Bittong. Muſik nach den verſchiedenen im Stück mitwirkenden Componiſten arrangirt von Guſtav Michaelis. Berlin. Druck von Ernſt Kühn. 23 S. gr. 8°.

1988. **Lehmann in die Meiſterſinger.** Soloſcherz mit Geſang. A. Kübling, Theater-Buchhandlung, Berlin, 12 S. 8°.

1865 1989. **Der Narren-Congreß in Putzewinkel.** Ein muſikaliſch-culturhiſtoriſches Bildchen ohne Schmeichelei von Dr. Guſtav Satter. (z. Z. in Dresden.) 1865. Algier. Eigenthum des Verfaſſers. 178 S. kl. 8°.

1866 1990. **Die Stiftung der Moos-Gau-Sänger-Genoſſenſchaft Moosgrillia.** Eine Feſtſchrift von Konrad Max Kunz. München, 1866. In Commiſſion bei Hermann Manz. 32 S. kl. 8°.

1868 1991. **Rheinſchwäbiſch.** Humoriſtiſche Gedichte vom Verfaſſer „des weiland Gottlieb Biedermaier". Karlsruhe. Verlag der A. Bielefeld'ſchen Hofbuchhandlung. 1868. 196 S. kl. 8°. (S. 136—145. Der Dannhaiſer. (Erſte Aufführung in Rheinſchwaben.) Parodiſtiſches Gedicht über die 1. Aufführung des „Tannhäuſer" in Carlsruhe.) (?)

1874 1992. **Mixed-Pickles.** Feuilletoniſtiſche Stichelein von Siegmey. Berlin 1874. Verlag der Stuhr'ſchen Buch- und Kunſthandlung S. Gerſtmann. XVI u. 112 S. gr. 8°. (S. 93. Andere Inſchriften auf Wagner's Tuskulum. — S. 97. New-York, 7. Juli. Tel. Dep. — S. 98. Die Nibelungen-Trilogie in Bayreuth. — S. 99. Zukunftsmuſik auf dem Bahnhof in München.)

1993. **Thüringer Barden-Humor.** Von Meiſter Singer. Berlin 1874. Verlag der Stuhr'ſchen Buch- und Kunſthandlung (S. Gerſtmann.) VIII u. 108 S.

gr. 8°. Mit Illuſtrationen. (S. 6. Wie die Wartburg entſtand. — S. 9. Der Hörſelberg. — S. 15. Der Sängerkrieg auf der Wartburg. — S. 25. Tannhäuſer in Rom. — S. 32. Im Venusberg.)

(1875) 4994. **Ritterſchnurren vom Rhein.** Von Singmey, Verfaſſer von „Thüringer Barden-Humor". Illuſtrirt von Guſt. Gutbknecht. Berlin. Denicke's Verlag Link & Reinke. 112 S. Lex.-8°. (1875.) (S. 108. Der fliegende Holländer.)

1876 4995. **Ein Ritt durch Wien auf dramatiſchem Felde,** gedichtet von Conimer. Illuſtrirt von Laci v. F. Zweite Auflage. Leipzig. Verlag von Ernſt Julius Günther. 1876. 109 S. gr. 8°. (S. 96. Wagner.)

1878 4996. **Auf der Menſur.** Federkrieg von Oscar Blumenthal. Leipzig. Verlag von Ernſt Julius Günther. 1879. IV u. 220 S. gr. 8°. (S. 134—140. Ein Lexikon der Grobheit. — S. 141—145. Wagneriana.)

1879 4997. **Wiener Spaziergänge.** Von D. Spitzer. Zweite Sammlung. Dritte Auflage. Leipzig und Wien. Verlag von Julius Klinkhardt. 1879. VI. u. 336 S. 8°. (S. 105. Die erſte Aufführung der Meiſterſinger.)

4998. **Mephiſto.** Der Teufel in München. Ernſt, Scherz und Satire von A. von Roſenroth. Verlag von G. D. Auer, München. 1879. 53 S. 8°. (S. 31. Drittes Kapitel. Geſpräch über die Münchener Theaterverhältniſſe. Im Ring des Nibelungen. Sonderbare Anſicht des Teufels über Richard Wagner, deſſen Werke und den Wagnerkultus.)

1880 4999. **Aus heiterm Himmel.** Geſammelte Epigramme von Oscar Blumenthal. Bern & Leipzig. Georg Frobeen & Cie. 1880. 128 S. kl. 8°. (S. 26. Wagner und Beethoven. Wagners Triſtantext. — S. 27. Aus Bayreuth. — S. 61. Richard Wagner als Stilrichter. — S. 89. An den Maler Richard Wagner's.)

1881 5000. **Lieder eines fahrenden Gesellen** von Rudolf Baumbach. Dritte Auflage. Leipzig. Verlag von A. G. Liebeskind. 1881. VI u. 205 S. kl. 8°. (S. 39. Der Schwanenritter, ein Heldenlied in vier Aventiuren. — S. 42. Traurige Folgen des Wassertrinkens. Die ſechſte Strophe beginnt: »Gedichtet hätte Wagner nicht Den Ring des Nibelungen,......«)

5001. **Vom Zürichberg.** Skizzenbuch von Johannes Scherr. Leipzig. Verlag von Otto Wigand. 1881. 374 S. 8°. (S. 337. Noten zur Zukunftsmuſik.)

5002. **Anton Notenquetſcher.** Ein ſatiriſches Gedicht in vier Geſängen von Alexander Moszkowski. Mit Illuſtrationen von Philipp Scharwenka. Dritte vermehrte Auflage. Berlin W. Verlag von Carl Simon. 1881. VII u. 144 S. 8°.

5003. **Pfälziſche Gedichte** von Karl Auguſt Woll. Dritte Auflage. Heidelberg. Buchhandlung von Karl Groos. 1881. X u. 156 S. kl. 8°. (S. 49. Die Sunndagsoper. (Schildert in heiterſter Komik die Aufregung und den Zudrang, den eine Mannheimer Lohengrinaufführung ſelbſt in der weitern Umgegend bei Hoch und Nieder hervorzubringen pflegt.)*)

5004. **Muſikaliſche Witze und Anekdoten.** Zur Unterhaltung für lachluſtige Leute. Viertes Heft. Erfurt, C. Weingart. (Körner'ſche Buchhandlung.) 16 S. kl. 8°. (S. 2, 3, 14.)

5005. **Der fidele Reiſe-Onkel.** Humoriſtiſche Abhandlungen, Theater- und andere Scandal-Geſchichten, Witze, Couplets und Curioſen. Magdeburg. Verlag von A. Jacobs Buchhandlung. (o. J.) (S. 103. Im Opernhaus bei Aufführung von Wagner's „Rienzi" ....)

5006. **Albert de Lasalle.** Histoire des Bouffes-Parisiens. Paris Librairie Nouvelle. A. Bourdilliat et Cie Editeurs. 1860. 124 S. 16°. (S. 101. Erwähnt eine Parodie der Muſik Wagner's in dem Vaudeville »Le Carnaval des Revues« von Gilles et Grangé. Muſik von Offenbach.)

5007. **Visages sans masques** par Pierre Véron. Paris. E. Dentu, éditeur Libraire de la Société des Gens de lettres 1879. VII u. 276 S. 8°. (S. 160—161. Monsieur Richard Wagner.)

b. Zeitſchriften.

1842 Neue Zeitſchrift für Muſik. Siebenzehnter Band. (Juli bis December 1842.) (S. 180. Berichte aus Paris von H. Berlioz. 32. Le vaisseau fantôme (Der fliegende Holländer), Oper in 2 Acten von Paul Foucher, componirt von Dietsch.) Längerer Aufſatz. Vergl. Nr. 5305. (3853)

1848 Kleine Muſikzeitung. Neunter Jahrgang. 1848. (S. 67. Prag. Ueber die am 19. Febr. zum Erſtenmale gegebene Oper von J. F. Kittl: „Bianca Giuſeppe, oder die Franzoſen vor Nizza.") (3880)

Wiener Zeitſchrift für Kunſt, Literatur, Theater und Mode. 1848. (S. 220. Briefe aus Prag. II. (— — Die Franzoſen vor Nizza. — —) (3882)

1868 5008. Deutſche Roman-Zeitung. Fünfter Jahrgang. 1868. Dritter Band. Berlin, 1868. Druck und Verlag von Otto Janke. New-York: L. W. Schmidt, Barclay-Str. 24. Folio. (S. 241—270; 321—342; 401—426; 481—506; 561—586; 641—666; 721—758; 801—838; 881—914. Fürſt und Muſiker. Zeitroman von Max Ring.)

5009. —— —— Vierter Band. 1868. (S. 1—31; 81—106; 161—186. Fürſt und Muſiker. (Schluß.))

1860 5010. Iris. XII. J. IV. Bd. 10. Lief. 8. Dezember 1860. (Ein Urtheil über die Zukunftsmuſik.)

1845 Signale für die muſikaliſche Welt. 1845. (S. 366. Was der „Dorfbarbier" über den „Tannhäuſer" ſchreibt.) (3863)

1854 Neue Zeitſchrift für Muſik. Einundvierzigſter Band. Juli bis December 1854. (S. 85. Ueber „eine Parodie zu Tannhäuſer", welche in Dresden auf dem Sommertheater in Reiſewitz gegeben wird.) (3903)

1855 —— Band 42. 1855. (S. 74. Ueber die Aufführung einer neuen (dritten) Parodie zu „Tannhäuſer" im neuen Königſtädtiſchen Vaudeville-Theater in Berlin. Der Titel iſt: „Ritter Tannhäuſer, oder das Märchen vom Venusberg". Von Ritter von Levitſchnigg. Muſik von Suppé. (Die erſte Parodie erſchien in Breslau, die zweite in Köln.)[*]) (3904)

1857 Blätter für Muſik, Theater und Kunſt. III. Jahrg. 1857. (II. Kritiſche Beſprechungen. S. 350. Die Tannhäuſer-Parodie im Carltheater. L. A. Zellner.) (3917)

1858 Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler. Köln, 1858. (S. 328. Wien. Ueber die Parodie »Der falsche Lohengrin« von Böhm.) (3925)

1873 Muſikaliſches Centralblatt. I. Jahrg. 1873. (S. 100. Preisrebus.) (4790)

1874 New-Yorker Muſik-Zeitung. Jahrg. XVII. 1874. (No. 15. S. 9. Feuilleton. Ueber die Parodie „Lohengelb" im „Germania-Theater". — No. 18. S. 4. Philadelphia. Ueber die beim ſechſten Stiftungsfeſte des „Tiſchler-Sängerchor" am 14. April in der Concordia-Halle zur Aufführung gebrachte komiſche Operette: „Tannhäuſer oder die Keilerei der Sänger auf der Silberburg" von Muſikdirector J. G. Brenner, Dirigenten des Vereines.) (3997)

1877 Echo. Berliner Musik-Zeitung. 1877. S. 231. Aus der „Breslauer Zeitung" abgedruckter Vers, welcher Joſefine Gallmeyer gelegentlich ihres Gaſtſpieles im Lobetheater frei nach Richard Wagner gewidmet wurde. — S. 285, 297. Richard Wagner's Haustoilette.) (4000)

1857 5011. Iris. Pariſer u. Wiener Damen-Modenzeitung. IX. Jahrg. 23. September 1857. Ueber die „Tannhäuſer-Parodie" im Karl-Theater zu Wien. Am Schluſſe der Beſprechung heißt es: „Mag das Ganze ſinnreich erdacht ſein und große Heiterkeit erregen, ſo muß man doch vom äſthetiſchen Standpunkte ſolche Parodien künſtleriſcher Werke, die dem Urtheile des Publikums eine triviale Grundlage geben, durchaus verwerfen."

1870 Unterhaltungs-Punſch. Ein humoriſtiſches Original-Blättchen von Franck und Frei. (Das letzte Blatt des Charivari v. 9. April 1870.) (Die Meiſterſinger. Große Oper in 3 Akten von J. Eduard Meidinger.) (4064)

1876 5012. Reporter. Berlin, den 1. Mai 1876. 7. Jahrg. (Ueber das große Fiasco der „Bauernfeld-Tewele'ſchen Farce" die reiche Erbin am Stadttheater in Berlin, in welchem Stücke der Verſuch gemacht wird, Richard Wagner unter dem Namen „Richard Kauſt" (Tewele) zu perſifliren...... Am Schluſſe der Kritik heißt es: „Das Publikum ziſchte unaufhörlich.")

5013. Theater-Signale. Organ für Theater, Kunſt, Muſik und Literatur. (Eigenthümer und Herausgeber: G. v. Drathſchmidt. Wien. Nr. 4. Dienſtag, den 7. November 1876. (S. 7. Humoresken: Richard Wagner in Italien.)

(Humoriſtiſche Zeitſchriften.)

(Nichtilluſtrirtes.)

1865 5014. Kikeriki! Humoriſtiſches Volksblatt. (Eigenthümer, Verleger und verantwortlicher Redakteur: O. F. Berg)[b]; Fünfter Jahrgang. № 1—52. Vom 5. Jänner bis 28. Dezember 1865. (No. 22. Triſtan u. Iſolde.)

1869 5015. —— IX. Jahrgang. № 1—52. Vom 7. Jänner bis 27. Dezember 1869. (Nro. 35. Ueber Rheingold.)

1876 5016. Kladderadatſch. Humoriſtiſch-ſatiriſches Wochenblatt. XXIX. Jahrgang. 1876. (Verantwortlicher Redakteur: E. Dohm in Berlin.) 210 S. kl. Fol. Mit allen Beilagen. (Beiblatt zum Kladderadatſch Nr. 14 u. 15. Berlin, den 26. März 1876. Vor der Caſſe des berliner Opernhauſes in der Nacht vom 19. zum 20. März 1876.)

1865 5017. Figaro. Humoriſtiſches Wochenblatt. (Verantwortlicher Redakteur: Karl Sitter. Neunter Jahrgang. Nr. 10. Wien, den 4. März 1865. (S. 39. Richard Wagner G'ſanz'ln.)

5018—5019. —— Nr. 22 u. 23. Wien, den 20. Mai 1865 (S. 85. Triſtan und Iſolde. — S. 88. Unverbürgte Nachrichten. — S. 91. Neueſte Münchener Telegramme über Wagner's „Triſtan und Iſolde".)

5020. **Figaro.** Nr. 21. Wien, den 27. Mai 1865. (S. 95. Wagner-G'ſtanzeln. (Zweite Folge.) — Neueſte Figarographiſche Depeſchen. München, den 21. Mai.)

1870 5021. —— XIV. Jahrgang. Nr. 10. Wien, den 26. Februar 1870. (S. 38. Epiſche Weiſ'. (frei nach Richard Wagner's „Meiſterſinger".)

5022. **Der Floh** ..... Wien 1870. Geſpräche bei der erſten Aufführung der Meiſterſinger von Nürnberg.

1880 5023. **Schalk.** Blätter für deutſchen Humor. Herausgegeben von **Ernſt Eckſtein.** II. J. Nr. 50. Leipzig, 12. September 1880. (S. 398. Ein muſikaliſches Feuilleton von 1890 (auf ſpiritiſtiſchem Wege erhalten.) **Bernhard Wellag.**)

(Illuſtrirte.)

1865 **Kikeriki!** Fünfter Jahrgang 1865. (Nrn. 23, 44, 51.) (5014)

1869 —— IX. Jahrgang. 1869. (Nrn. 37. Richard Wagner's „Rheingold".) (5015)

1870 **Figaro.** XIV. Jahrgang. Nr. 10. Wien, den 26. Februar 1870. (S. 40. Richard Wagner und Nachtwächter Dingelſtedt.) (5021)

5024. —— Nr. 11. Wien, den 5. März 1870. (Am Faſchingſonntag in München. — S. 42. Capellmeiſter Herbeck in: „Die Meiſterſinger von Nürnberg". Erſter Akt. — Zweiter Akt. — Dritter Akt.)

1879 5025. **Schalk.** Blätter für deutſchen Humor. Herausgegeben von **Julius Lohmeyer.** Verlag von W. Spemann, Stuttgart. Nr. 14. 5. Januar 1879. (S. 5. Siegfried-Wagner hebt den „Schatz" der „Nibelungen".)

1881 5026. **Die Bombe.** XI. J. Nr. 48. Wien, 27. November 1881. (Titelbild: Wagner, der Judenfreſſer, und Liſzt, ſein neueſter Prophet.)

5027. **Der Floh.** XIII. J. Nr. 48. Wien, 27. November 1881. (Titelbild: Der allerneueſte Meſſias der Juden.)

1881 5028. La Vie Parisienne. 2 Avril 1881. (S. 202. La Saison a Nice. Représentation du Lohengrin au cercle de la méditerrannée. X. Mit Illuſtrationen.) (Ausſchnitt.)

5029. **Die Bombe.** (?) Nr. 11. (Illuſtrirtes Wochenfeuilleton. **Darunter:** Eine Karikatur Wagners.) (Ausſchnitt.)

c. Zeitungen.

(Feuilletons und größere Artikel.)

1872 5030. **Die Preſſe.** Nr. 177. Wien, 29. Juni 1872. Feuilleton. Richard Wagner's Sommerfriſche. (Von einem Feſtgaſte.) Charlottenburg. **Fritz Helm.**

5031. —— Wien, 27. Juli 1872. Feuilleton. Richard Wagner's Sommerfriſche. Charlottenburg. **Fritz Helm.**

5032. **Deutſche Zeitung.** Wien, 5. November 1872. Feuilleton. Richard Wagner ein Verräther. Nürnberg, 2. November. H—n.

5033. ? 16. November 1872. Richard Wagner. (Längerer Aufſatz über das Dr. Th. Puſchmann'ſche Pamphlet.)

1873 **5034.** Neues Wiener Blatt. Wien, 20. Mai 1873. Richard Wagner nicht geiſteskrank. l. g. (Behandelt die, gegen das Dr. Puſchmann'ſche Pamphlet erſchienene Schrift von Dr. Herrmann.)

(Notizen und kürzere Artikel.)

1865 **5035.** Neue Freie Presse. Wien, 3. Juni 1865. Theater-Zeitung. Theater-Epiſtel. Junius novus.

1867 **5036.** —— Wien, 29. Januar 1867. Ueber eine neue in Paris aufgeführte Oper „Der Ocean“ von Richard Wagner.

1873 **5037.** Neues Fremden-Blatt. Wien, 16. Dezember 1873. — Aus Brünn wird geſchrieben: „Der Opernregiſſeur Herr Simon bethätigte vor einigen Tagen bei einem Konzerte im Redoutenſaale als Sänger und Dichter, indem er eine von ihm ſelbſt gedichtete und in Muſik geſetzte Ballade: „Der fliegende Holländer“, das gleiche Thema wie Wagner's Oper doch in ganz verſchiedener Weiſe behandelnd, vortrug......“)

1875 **5038.** Neues Wiener Tagblatt. 16. Dezember 1875. Gerichtsſaal. Vom Landesgerichte. (Das Judenthum im Weibe.) (In den letzten Zeilen Anſpielung auf das „Judenthum in der Muſik.“)

1876 Didaskalia. Beiblatt des Frankfurter Journals. Januar bis Ende Juni 1876. (Die erſte Aufführung von Wagner's „Triſtan und Iſolde“ in Berlin hat Paul Lindau mit der Uhr in der Hand überwacht;.....) (4255)

1878 **5039.** Illuſtrirtes Wiener Extrablatt. Wien, 30. April 1878. Ein Weltſtar wird geſucht.

1880 **5040.** —— Wien, 8. April 1880. Dorf- und Stadt-Geſchichten. (Ueber eine Meiſterſingerprobe.)

1881 **5041.** —— Wien, 18. Juli 1881. Ueber eine Wagner-Reliquie im Victoria-Theater.

5042. ? 21. November 1875. (Das Herzblättchen Richard Wagner's.)

5043. ? 1876. (Wagner-Schwindel.) Den Verkauf von Wagner-Reliquien betreffend.

5044. ? (Die famoſe Puſchmann'ſche Broſchüre.)

(Feuilletons und größere Artikel.)

1877 **5045.** Das Muſeum. 1877. Nummer 71 bis 304. Vom 25. März — 30. December. Frankfurt a. M. Druck u. Verlag der Commandit-Geſellſchaft auf Actien. Engelmann & Comp. kl. Fol.

1872 Berliner Montags-Zeitung. Herausgeber: Adolf Glaßbrenner. Zwölfter Jahrgang 1872. (Erſte Beilage. 8. Januar 1872. Nr. 2. Preußen und Bayern in ihren Beziehungen zu Richard Wagner's Nibelungen. Aus dem Franzöſiſchen. — Beilage. 27. Mai 1872. Nr. 22. Zukünftige Zukunftsmuſik. Zum Gedächtniß des am 26. April 1872 von dem Königlichen Kapellmeiſter Herrn Bilſe veranſtalteten Wagner-Abends. Dr. Dreher.) (4251)

5046. Die Preſſe. Wien, 1. September 1872. Hans Sachs und Hans Wachs oder: Richard Wagner's Meiſterſinger und Richard Meiſter's Wagnerſinger. (Confeſſionelle ſocial-demokratiſche Zukunftsoper.) O. W.

1875 **Berliner Montags-Zeitung.** Fünfzehnter Jahrgang. 1875. (Beilage. 3. Mai 1875. Nr. 18. Theater. Muſik. Concerte. Die Philoſophin Hermana von Irrenlohe an ihre Freundin Iſolde von Katzenfeld in Miſtheim. Brief an der Knotter, 30. April.) (4254)

5017. **Neue Freie Presse.** Wien, 28. November 1875. Wiener Spaziergänge. Sp—r. (Ueber die neu ſcenirte und „verlängerte" Tannhäuſer-Vorſtellung unter Wagner's Leitung.)

1877 5018—5019. —— Wien, 16. u. 17. Juni 1877. Feuilleton. Briefe Richard Wagner's an eine Putzmacherin. Veröffentlicht von dem Verfaßer der „Wiener Spaziergänge". Sp—r.

Das Muſeum. Belletriſtiſches Beiblatt zur Neuen Frankfurter Preſſe. 1877. (№ 142, 143. 21. u. 22. Juni. Briefe Richard Wagner's an eine Putzmacherin. Fortſetzung u. Schluß.) (5045)

5050. **Neue Freie Presse.** Wien, 1. Juli 1877. Feuilleton. Wiener Spaziergänge. Sp—r. (Ueber die Erwiderungen, welche die Veröffentlichung der Briefe R. Wagner's an eine Putzmacherin hervorgerufen.)

1878 5051. —— 17. Februar 1878. Feuilleton. Wiener Spaziergänge. Sp—r. (Ueber die erſte Aufführung von „Rheingold" in Wien.")

1879 5052. **Berliner Montags-Zeitung.** Begründet durch: **Adolf Glaßbrenner.** 3. November 1879. Druckdrängender Dankbrief des heil. Baireuthiſchen Meiſters Richard des Einzigen, an den reichwerthen Wigala-Windbeck.

(Notizen und kürzere Artikel.)

1856 5053. **Telegraf.** VIII. Jahrgang. (November u. Dezember 1856.) Wien, 6. November 1856. Fortſchritt in der Kunſt. (Mit Illuſtration.)

1854 5054. **Feuilletoniſtiſche Beilage der Preſſe.** (Wien.) 2. Februar 1854. Ueber eine Carricatur R. Wagner's als „Imperator Richard" in Kühne's Europa.

1857 **Telegraf** vom 16. April 1857. Wichtige muſikaliſche Nachricht. (4248)

—— Wien, 1. September 1857. Tannhäuſer. — Bei der Vorſtellung. — 6. Sept. Ein Lerchenfelder Tenoriſt. — 10. Sept. Das iſt wahr! — 13. Sept. An die Herren Pilger im „Tannhäuſer". (4248)

—— Wien, Samstag den 31. Oktober 1857. (Theater. K. k. priv. Carltheater. Zum Vortheile der Witwe Scholz. Zum erſten Mal: „Tannhäuſer". Zukunftsposſe mit vergangener Muſik und gegenwärtigen Gruppirungen in 3 Akten. — **Telegraf** vom 4. November 1857. — (Carltheater.) Kritik der „Tannhäuſer"-Parodie.) (4248)

1865 **Der Sammler.** Beilage zur Augsburger Abendzeitung. 1865. (S. 260. Pot-Pourri. Ueber die im Schweiger-Theater in München aufgeführte Parodie zu „Triſtan und Iſolde". Auszug aus dem Theaterzettel.) (4249)

1866 5055. **Neue Freie Presse.** Wien, 11. April 1866. Ueber ein gelegentlich einer Aufführung der Einleitung zu „Triſtan & Iſolde" in Berlin „von Jemanden gemachtes Impromptu auf die Zukunftsmuſik" — nach der Berliner Montags-Zeitung. Mit Randgloſſen dieſes Blattes.

1876 5056. **Fremden-Blatt.** Wien, 7. September 1876. Notiz über eine Novität im Wiener Fürſt-Theater: „Moderne Mode-Damen", von **Carl Bayer.** ... 4. Bild: „Ein Wagner-Abend". ....

1877 5057. Neue Freie Presse. Wien, 24. April 1877. (Sinnſpruch.) Aus der „Deutſchen Reichslaterne" abgedrucktes kleines Gedicht: „In das Mozart-Album" von Emanuel Geibel „das offenbar indirect gegen die Fanatiker der ſogenannten Zukunftsmuſik gerichtet iſt".

5058. Deutſche Zeitung. Wien, 11. Juli 1877. — „In Betreff der „berüchtigten" Briefe Wagner's an eine Putzmacherin wird uns mitgetheilt, daß dieſelben Wagner ſelbſt zum Ankaufe angeboten, jedoch von dieſem zurückgewieſen wurden; es würde daraus hervorgehen, daß Wagner die Publication derſelben ſehr gleichgiltig iſt. Auch unſerer Redaction bot man dieſelben für fünfzig Gulden an. Es kaufte ſie dann ein hieſiger Componiſt, Namens Kafka, der ſie dann nochmals unſerem Muſik-Referenten anbot, welcher abermals ablehnte."

5059. —— Wien, 12. Juli 1877. — „Herr Heinrich Kafka erſucht uns, mitzutheilen, daß er nicht jener Compoſiteur Kafka ſei, der unſerem Muſik-Referenten die „berüchtigten" Wagner-Briefe zum Kaufe angeboten habe."

C. Bilder.

5060. **Die Muſikaliſche Welt.** (64 Componiſten in kleinen Medaillons, darunter: Richard Wagner.) Album mit Cart. Umſchlag. Lichtdruck. gr. 4°.

5061. Der Wurm in „Siegfried" aus deſſen Drachenkopf das Portrait eines Mannes hervorſchauend. W. Höffert. Photograph. Dresden u. Leipzig. Cabinetformat.

D. Theater-Zettel etc.

5062. **Berliner Theater-Welt und Concert-Zeitung.** Berlin, 10. Juni 1881. Central-Theater. Zum 13. Male: Der Nibelungen-Ring. Geſangspoſſe in 4 Akten v. Leon Treptow.

E. Kinder-Theater.

5063. Tannhäuſer. (18 Figuren colorirt.) № 5369. Neu-Ruppin, zu haben bei Guſtav Kühn. Folioblatt.

F. Vermiſchtes.

5064. Central-Theater. Der Nibelungen-Ring. Colorirter Anſchlagzettel. (Eine Illuſtration: ein Kapellmeiſter in Wagner's Maske einen Chor dirigirend. In der Randeinfaſſung die Hauptgeſtalten des Nibelungenringes.)

5065. Rheingold. Tetralogiſches Digeſtionsblatt. (Köln, den 11. Februar 1879.) (Auf die bevorſtehende 1. Rheingold-Aufführung in Köln bezüglich.) 1 Doppelblatt. Folio. Auf ſtarkem Papier gedruckt mit Vignetten.

5066. Wiener-Ringſtraßen-Bilder! Liedertext v. O. Schöpl, Muſik v. H. Röderer. Druck u. Verlag v. M. Moßbeck, Wien. (In einer Coupletſtrophe, Wagner's Opern erwähnt.) Doppelblatt mit Holzſchnitt. gr. 2°.

5067. **Photographie-Album.** Auf dem Deckel eine gepreßte Metallplatte: Lohengrin's Abſchied, in galvano-plaſtiſcher Ausführung. Quartformat.

2. Auf Bayreuth bezügliche.

A. Das Bühnenfeſtſpiel 1876 angehend.

I a/1. Bücher, Broſchüren etc.

1878 5068. **Gräfin Sibylla.** Roman von Alexander Römer. (2 Bde.) Erſter Band 203 S. Zweiter Band. 235 S. Stuttgart und Leipzig. Druck u. Verlag von Eduard Hallberger. 1878. (Im 2. Bande von S. 172 an, iſt das Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth 1876 in den Roman mit einbezogen.)

5069. **In Bayreuth.** Schwank in 1 Akt mit Benützung einer franzöſiſchen Idee von Hermann Hirſchel. Verlag der Theater-Buchhandlung v. A. Kühling. Berlin W. 22 S. gr. 8°. (Theater-Mappe 37.)

1876 5070. **Caecilien-Kalender für das Schaltjahr 1876.** Redigirt zum Beſten der kirchlichen Muſikſchule von Fr. X. Haberl, Domkapellmeiſter in Regensburg. Druck von Friedrich Puſtet in Regensburg, New York und Cincinnati. VIII u. 101 S. Lex.-8°. (S. 50. Der große „Zukunfts-Muſiker". Von Dr. Franz [illegible]mann.)

5071. **Querfeldein.** Lebens- und Reiſebilder von Julius Walter, Verfaſſer von „Sprudelſteine" (?) Karlsbader Bilderbuch. Berlin, Otto Janke. 231 u. [illegible] (S. 28. Das Judenthum in der Muſik und die muſikaliſche [illegible] in Beireuth.)

5072. **Die neue Odyſſee.** Tragikomiſche Irrfahrt durch moderne Culturgebiete von Siegmey, illuſtrirt von Duyffke. Berlin, Deubler's Verlag. Georg Reinke. 159 S. 8°. (1876.) (S. 70—74. Scylla und Charybdis. Perſiflage der Bayreuther Feſtſpiele.)

1879 5073. **Der Federich.** Eine ſeltſame Hiſtorie erzählt vom Pater Profundus. Zweiter Theil. Leipzig, Theodor Thomas. 1879. 121 S. 12°. (S. 16. (I) Schattenſpiel. — S. 41. VI. Bayreutherei. (In Verſen.) S. 121. Eine Nachrede. P. P. (In Proſa.))

a. Zeitſchriften.

1876 Signale für die muſikaliſche Welt. 34. Jahrgang 1876. (S. 776. Bayreuther Blumenleſe.) (4991)

(Humoriſtiſche Zeitſchriften.)

(Nichtilluſtrirtes.)

Kladderadatſch. 1876. Berlin, den 13. Auguſt 1876. — (S. 145. Der Nibelungen Freud' und Sieg. Zum 13. Auguſt 1876. — S. 146. Offener Schreibebrief an Herrn Saint Geneſt, Mitarbeiter des Pariſer »Figaro«. — S. 147. Rand-Epiſteln. II. — S. 154. Der Sirius. Internationales Löſchblatt für brennende Hundstagsfragen. 3. Neueſtes aus Bayreuth.) (5016)

(Illuſtrirtes.)

Kladderadatſch. 1876. (S. 161. Götter, Helden und Publikum. Erinnerung an Bayreuth. 13.—17. Auguſt. — S. 240. Illuſtrirte Rückblicke.) (5016)

b. Zeitungen.

1876 Didaskalia. Juli bis December 1876. (3. Oktober. Frankfurter Stadttheater. Zum erſten Male: ...... Der Herr von Lohengrin, dramatiſcher Scherz in 1 Act von A. Günther. (Vergl. Nr. 2797. (Bd. I.)) Zum Schluß: In Bayreuth, Schwank in 1 Act mit Benützung einer franzöſiſchen Idee von H. Hirſchel. (Vergl. Nr. 5069.) — 5. Oct. Beſprechung dieſer „Einacter". Th. W. — 13. Oct. (Wirkung der Bayreuther Bühnenfeſtſpiele.) — 15. December. Zum Kampf der Wagner'ſchen Geſänge. —) (4236)

c. Vermiſchtes.

1876 5074. Zur glorreich erhabenſten Erinnerung des Bühnenfeſtſpiels von Richard Wagner's Tetralogie: Rheingold — Walküre — Siegfried — Götterdämmerung. Begeiſterndes Einleitungsgedicht, den hohen claſſiſchen Patronatsherrngäſten des Nibelungen-Theaters gewidmet. Frei von mir gedichtet zu Nürnberg, meiner Vaterſtadt, im Juli 1876. C. W. Sauter von Nürnberg, Bavarias Dichter im deutſchen Kaiſerreiche, berühmt als Sänger von der Pegnitz. 1 Bl. 8°. Druck von W. Gärtner in Bamberg. (Selbſtverlag.)

5075. Die Rheingoldſage im Feſtſpiel des Nibelungenringes. Nach einer eigenen Idee in Poeſie dargeſtellt. Des klaſſiſchen Drama erſte Abtheilungs-Erſcheinung. Frei von mir gedichtet, trotz den verläumderiſchen Gerüchten, als verfaßte ich meine Gedichte nicht ſelbſt, zu Nürnberg, meiner Vaterſtadt, im Juli 1876, Carl Wilhelm Sauter von Nürnberg, deutſcher Dichter im deutſchen Kaiſerreiche ꝛc. Druck der W. Gärtner'ſchen Officin in Bamberg. 1. Bl. 8°.

5076. Auf den Ring des Nibelungen. Nach der Eddaſage, die auch Karl Simrock bearbeitete, von mir in Poeſie dargeſtellt. Eine Tetralogie und Bühnenfeſtſpiel von Richard Wagner, dramatiſch muſikaliſch originell geſchaffen für das Bayreuther Nibelungentheater 1876. Rheingold. — Walküre. — Siegfried. — Götterdämmerung. Verfaßt von Carl Wilhelm Sauter von Nürnberg, deutſcher Dichter ꝛc. Druck von W. Gärtner in Bamberg. 1 Bl. 8°. (Auf der zweiten Seite: Das Rheingold. Frei von mir im Gedicht geſchaffen zu Nürnberg im Juli und neu verfaßt zu Bamberg im Auguſt 1876 ꝛc.) (Selbſtverlag.)

5077. Zur glorreich erhabenen Erſcheinung Sr. k. k. Majeſtät des deutſchen Kaiſers Wilhelm in Bayreuth zu Richard Wagner's Bühnenfeſtſpiel. Frei gedichtet, ... zu Nürnberg, meiner Vaterſtadt, am 28. Juli 1876. Carl Wilhelm Sauter von Nürnberg, Dichter ꝛc. 1 Bl. 8°. Druck von J. L. Stich in Nürnberg. (Selbſtverlag.)

5078. Zur glorreichen Erinnerung der Anweſenheit Sr. Königl. Majeſtät König Ludwig II. von Bayern in Bayreuth im Auguſt 1876. Frei gedichtet zu Bayreuth am 5. Auguſt 1876. ...... Carl Wilhelm Sauter von Nürnberg, Dichter ꝛc. ...... 1 Bl. 8°. Druck von Max Poeßl in Bayreuth. (Selbſtverlag.)

5079. Auf den Kaiſer von Braſilien während ſeiner Anweſenheit in Bayreuth zu den Richard Wagner'ſchen Bühnen-Feſtſpielen. Frei von mir gedichtet zu Bayreuth am 10. Auguſt 1876. Carl Wilhelm Sauter von Nürnberg, Dichter ꝛc..... 1 Bl. 8°. Druck von Max Poeßl in Bayreuth. (Selbſtverlag.)

5080. Aus dem Ring des Nibelungen. Die Walküre. Frei von mir gedichtet zu Bayreuth am 24. Auguſt 1876. Carl Wilhelm Sauter von Nürnberg, Dichter ꝛc. . . . . . 1 Bl. 8°. (Auf der zweiten Seite: (In meinem Selbſtverlag frei gedichtet.) Gegen einen, nun beſtens belehrten Gegner Richard Wagner's! Im Auguſt 1876. Carl Wilhelm Sauter von Nürnberg, Dichter ꝛc. . . . . 1 Bl. 8°. Druck von Max Poeſſl in Bayreuth.

1876 5081. **Aus dem Ring des Nibelungen. Die Götterdämmerung.** Dieſes muſikaliſche Drama, originelle Geiſtesſchöpfung von Richard Wagner, wurde von mir wie die anderen Gedichte wieder frei in Poeſie gereimt und niedergeſchrieben am 25. Auguſt zu Bayreuth 1876 beim dritten Serienzyklus, der Schlußperiode des Bühnenfeſtſpieles vom Ring des Nibelungen. Welches Drama, die Götterdämmerung, ich ſelbſt geſehen habe. Carl Wilhelm Sauter von Nürnberg, Dichter ꝛc. . . . . . 1 Doppelblatt 8°. Druck von Max Poeſſl in Bayreuth. (Selbſtverlag.)

5082. **Carl Wilhelm Sauter.** Bruſtbild. Photographie 55 Cm. Höhe, 13 Cm. Breite. (Der Photograph unbekannt.)

5083. **Cigarrenkiſtchen aus Cedernholz.** Auf dem Deckel außerhalb: Richard Wagner's Bruſtbild mit Barett, eingebrannt; Verſchluß-Vignette mit demſelben Bildniß. — Innerhalb des Deckels ein Holzſchnitt des Wagnertheaters in ovaler Umrahmung aufgeklebt.

5084. Über Land und Meer. № 5. 31. Bd. 1873. (S. 93: Was für die Weltausſtellung vergeſſen wurde. Originalzeichnung von Herbert König.) 15. Wagnertheater in Bayreuth . . . .

◆

B. Hiſtoriſche und topographiſche Erinnerungen an die Stadt Bayreuth.

a. Litteratur.

1754 **5085.** **MUSICO-THEOLOGIA**, Oder Erbauliche Anwendung Muſicaliſcher Wahrheiten, entworfen von M. Johann Michael Schmidt, d. Z. H. Bayreuth und Hof, bey Johann Gottlieb Vierling, privilegirter Buchhändler, 1754. Widmung. Vorrede u. 312 S. Text. Drei Regiſter. 8°.

1779 **5086.** Verſuche im muſikaliſchen Drama nebſt einigen Anmerkungen über die Geſchichte und Regeln deſſelben wie auch über die Moralität und Vortheile des Theaters von C. G. Rößig. Bayreuth, bey Johann Andreas Lübeck. 1779. 120 S. 8°. *)

1782 **5087.** Biographiſche und litterariſche Nachrichten von den Schriftſtellern die gegenwärtig in den Fürſtenthümern Anſpach und Bayreuth leben in alphabetiſcher Ordnung mitgetheilt von Andreas Meyer. Erlangen bey Johann Jacob Palm 1782. 424 S. u. Zuſätz. gr. 8°.

1787 **5088.** Muſeum für Künſtler und für Kunſtliebhaber oder Fortſetzung der Miſcellaneen artiſtiſchen Inhalts. Herausgegeben von Johann Georg Meuſel. (Erſtes bis zwölftes Stück in 2 Bänden.) Mannheim, bey C. F. Schwan und G. C. Götz. 1787—1790. (Drittes Stück. (1. Band.) S. 52. Einige Kunſtnachrichten von Bayreuth, von einem Reiſenden geſammelt und mitgetheilet.)

1788 **5089.** Verſuch über die ältere Geſchichte des fränkiſchen Kraiſes, insbeſondere des Fürſtenthums Bayreuth, von Johann Gottlieb Hentze. Erſtes Stück. Bayreuth bey Johann Andreas Lübecks ſel. Erben, 1788. 120 S. kl. 8°. (Mit einer Titelvignette: der hole Berg bey Muggendorf.)

1791 **5090.** Die ländliche Feyer des Fürſtentages. Ein Dorfgemählde in einer Handlung von J. G. Krauſeneck. Aufgeführt von der Fallerſchen Schauſpielergeſellſchaft am 24. Febr. 1791. Bayreuth, auf Koſten des Verfaſſers. 36 S. kl. 8°.

1794 **5091.** Vertraute Briefe über das Fürſtenthum Baireuth vor und nach dem Preuſſiſchen Regierungs-Antritt an einen Freund in Schleſien. Berlin und Baireuth 1794. Erſtes Bändchen (ohne Titelblatt) IV u. 172 S. Zweites Bändchen 148 S. kl. 8°.

1795 **5091a.** Bayreuth geſchildert von J. C. C. von Reiche. Mit Kupfern. Bayreuth, 1795. In Commiſſion, bey Johann Andreas Lübeck's Erben. XII u. 92 S. 4°. (Mit einem kleinen Titelkupfer: Ansicht von der Eremitage auf das Dorf St. Johannis und die umliegende Gegend. E. v. Reiche del. 1792. A. Gabler fc. 1795.)

1810 **5092.** Denkwürdigkeiten aus dem Leben der Kgl. Preußiſchen Prinzeſſinn Friederike Sophie Wilhelmine (Schweſter Friedrichs des Großen) Markgräfinn von Bayreuth vom Jahr 1709 bis 1733. Von ihr ſelbſt in franzöſiſcher

Sprache geſchrieben. Tübingen in der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung 1810. 260 S. 8°.

1813 5093. **Geſchichte des Fürſtenthums Bayreuth.** (Von M. G. W. A. Fikenſcher, ordentlichem Profeſſor am Gymnaſium zu Bayreuth x. x. München, bey Jacob Giel 1813. VI u. 276 S. 8°.

1816 5094. **Maleriſche Reiſe durch die beiden fränkiſchen Fürſtenthümer Baireuth und Anſpach.** In antiquariſch-naturhiſtoriſch-ſtatiſtiſcher Hinſicht. In Briefen von Gottfried Köppel. Erſter Band. Mit 13 Kupfertafeln. 110 S. Zweiter Band. Mit 6 Kupfertafeln. 116 S. (In einem Bande.) Zweite unveränderte Auflage. Erlangen, bei Carl Heyder. 1816. gr. 8°.

1833 5095. **Alte Geſchichte der Stadt Bayreuth, von den älteſten Zeiten bis zur Abtretung derſelben an die Krone Preußen im Jahre 1792.** Von Joh. Wilh. Holle, königl. Studienlehrer zu Bayreuth. Mit 4 Steinzeichnungen. Bayreuth, 1833. Bei Joh. Lor. Buchner. V u. 232 S. gr. 8°.

1850 5096. **Meyer's Univerſum, oder Abbildung und Beſchreibung des Sehenswertheſten und Merkwürdigſten der Natur und Kunſt auf der ganzen Erde.** Vierzehnter Band. Hildburghauſen und Amſterdam. Druck und Verlag vom Bibliographiſchen Inſtitut. 1850. 170 S. kl. Quer-Folio. (S. 166—168. Baireuth.)

1852 5097. **Dichtungen von Ithamar Koch.** Herausgegeben von deſſen Vater Johann Friedrich Koch, Kantor und Schullehrer zu St. Johannis. In zwei Abtheilungen. Bayreuth 1852. Im Verlage des Herausgebers. Druck von Heinr. Höreth. 72 S. kl. 8°. (S. 5. Lob der Fantaſie. Eine Anſpielung auf Schiller's Fantaſie. 1852.)

1860 5098. **Beſchreibung der Feſtlichkeiten bei der Feier des 50jährigen Jubiläums der erfolgten Uebernahme der Stadt und des ehemaligen Fürſtenthums Bayreuth von der Krone Bayern am 30. Juni 1860 und die folgenden Tage.** Zuſammengeſtellt von Friedrich Stillkrauth und Georg Baumgärtner. 1860. Druck von Heinrich Höreth. 44 S. 8°.

1864 5099. **Geſchichte der Studien-Anſtalt in Bayreuth.** Feſt-Schrift zur 200jährigen Stiftungsfeier des kgl. Gymnaſiums im Auftrage des hiſtoriſchen Vereins für Oberfranken verfaßt von Carl Fries, königl. Studienlehrer, z. Z. Bibliothekar des Vereins. Bayreuth 1864. Gedruckt bei Heinrich Höreth. IV u. 76 S. gr. 8°.

1874 5100. **Fritz Ellrodt.** Roman von Karl Gutzkow. Zweite Auflage. (3 Bände.) Jena, Hermann Coſtenoble 1874. Erſter Band 356 S. Zweiter Band 390 S. Dritter Band 306 S. 8°. (Spielt durchweg auf dem Gebiete von Bayreuth unter der Regierung des Markgrafen Friedrich Chriſtian 1763 bis 1769.)

1876 **Almanach der Genoſſenſchaft deutſcher Bühnen-Angehöriger.** Herausgegeben von Ernſt Gettke. 1876. Berlin. (S. 184. Verzeichniß der deutſchen Bühnen und deren Mitglieder. S. 195. Bayreuth. Hoftheater-Enſemble. Geſammt-Gaſtſpiel. Saiſon: Bayreuth — Paſſau — Bayreuth.)) (3819)

1878 —— —— 1878. (Verzeichniß der deutſchen Bühnen und deren Mitglieder. S. 192. Bayreuth. Königliches Opernhaus.) (3820)

Deutſches Land und Volk herausgegeben von Prof. Dr. von Klöden, Fedor von Köppen. Leipzig, Verlag v. Otto Spamer. Dreizehntes Heft. (S. 202 Das Bayreuther Land. Die Markgrafen von Brandenburg-Kulmbach und Bayreuth. — Die Stadt Bayreuth und ihre nächſten Umgebungen. — S. 217 Land und Leute, der Mittelgau.) 1867.

1881 5101. **Adreß-Buch der königlichen Kreis-Hauptſtadt Bayreuth.** Nach amtlichen Quellen bearbeitet. Herausgegeben von Mar [illegible]'ſchen Buchdruckerei. 1881. 126 S. u. 15 S. Nachtrag. gr. 8°. (Verzeichniß der Hauseigenthümer S. 7. V. Diſtrikt. Rennweg mit den Häuſern vor dem Eremitager Thor. Türſchnitz. Hs.-Nr. 283½ Wagner, Richard. — S. 18. XV. Diſtrikt. 4 Grüne Baum. Hs.-Nr. 126. 127. Richard Wagner's Nationaltheater. — Alphabetiſches Namen-Regiſter. S. 66. Wagner, Richard, Wort- und Tondichter.)

1853 5102. **Illustrirtes Reisebuch.** Ein Führer durch Deutschland ...... Herausgegeben von C. F. John. Mit einer Reisekarte von Deutschland, vielen Städteplänen und über 300 Ansichten. Leipzig. H. Simion's Verlag 1853. IV u. 758 S. kl. 8°. (S. 214—215.) **Baireuth.** Mit einer Anſicht der »Eremitage«.)

1861 5103. **In das Fichtelgebirg.** Historisch-topographischer Führer von Ch. F. Portsch. Wunsiedel 1861. Verlag von Ch. F. Portsch. 104 S. kl. 12°. (S. 14. Bayreuth S. 15. Richard Wagner erwähnt.)

5104. **Abſchrift eines Gedichtes in Bayreuther Mundart** verfaßt ...... von Fritz Hofmann. Bayreuth am 25. Auguſt 1859. Folioblatt.

1856 5105. Die Gartenlaube. № 28. 1856. Verantwortl. Redaktion F. Stolle u. A. Diezmann. (S. 368. Drei Frauenbilder in Bayreuth. 1. Die Lieblingsſchweſter Friedrich des Großen.)

1860 Über Land und Meer. № 41. IV. Bd. II. J. Stuttgart. 25. Juli 1860. (S. 648. Die Jubiläumsfeier der Stadt Bayreuth am 30. Juni 1860. B.) (4162)

Illuſtrirte Zeitung. No. 892. Leipzig. 4. Auguſt 1860. XXXV. Band. (S. 82. Das Jubiläum zu Bayreuth am 30. Juni D.) (4163)

1873 5106. Über Land und Meer. № 49. Stuttgart 1873. (S. 971. Bayreuth. Friedrich Lampert.)

b. Anſichten etc.

(Photographien.)

5107. **Dekoration der Bühne bei Eröffnung des königl. Opernhauſes zu Bayreuth im Jahre 1748. Photographie, nach dem von Bibiena*) mit Blei gezeichneten, im National-Muſeum zu München befindlichen Original.** Höhe 25 Cm. Breite 36 Cm. gr. Querfolio.

5108. **Bayreuth.** Südſeite. G. Böttger, Hof-Photograph, München. Höhe 13 Cm. Breite 21 Cm.

5109. Der alte Schloßthurm mit dem Standbild Maximilians II. Photographie nach d. Natur. 1 Bl. qu.-4°.

5110. Ansichten von Bayreuth mit Umgebung. Kgl. Opernhaus. Louis Sauter, Photograph. 1 Bl. qu.-4°.

5111. —— —— Marktplatz. Louis Sauter, Photograph. 1 Bl. qu.-4°.

(Viſitformat.)

5112. Brunnen mit dem Reiterſtandbild des Markgrafen Chriſtian Ernſt. H. Greiner, Bayreuth.

5113. Partie aus dem Hofgarten in Bayreuth. G. Böttger in München.

5114. Maximilianſtraße (Markt) in Bayreuth. Louis Zander, Bayreuth. (1876.)

5115. Bürgerreuth (oberhalb des Wagnertheaters) bei Bayreuth
5116. Der Siegesthurm auf der hohen Warte (oberhalb der Bürgerreuth).
5117. Molkerei in Geigenreuth in der Nähe von Schloß Fantaiſie
5118. Zuckerfabrik in St. Georgen bei Bayreuth
Greiner & Prandl, Bayreuth.

5119. Schloß Eremitage bei Bayreuth. Seitenanſicht mit Parkanlagen
5120. Sonnentempel in der Eremitage
5121. Baſſin beim Sonnentempel in der Eremitage
5122. Großes Baſſin mit den Waſſerwerken in der Eremitage
5123. Terraſſe im Schloßpark der Eremitage
5124. Partie aus dem Schloßpark der Eremitage
5125. Laubengang bei der Eremitage
G. Böttger in München.

5126. Schloß Fantaiſie bei Bayreuth. Vorder-Anſicht. H. Greiner, Bayreuth.
Hôtel Fantaiſie bei Bayreuth. Ohne Angabe des Photographen. (1573.)

5127. Fiſcherhäuschen am Teiche in Schloß Fantaiſie. H. Greiner, Bayreuth.

5128. Schloß Fantaiſie. Eine weibliche Statue im Laubengang. Louis Zander, Bayreuth.

* * *

5129. Ein fränkiſcher Bauer in ſeiner Nationaltracht, bei Tiſch ſitzend. L. Zander, Photograph, Bayreuth. Cabinetformat.

(Stahlſtiche, Lithographien, Holzſchnitte.)

5129a. Markgraf Chriſtian † zu Bayreuth 30. Mai 1655. Ganze Figur in fürſtl. Tracht auf dem Paradebette. P. Troschel fc. gr. Qu.-Folio.

* * *

5130. Die Hochfürſtl. Brandenburg. Reſidenz Stadt Bayreuth. Gabriel Bodenehr fec. et exc. Aug. Vind. ca. 1720. Kupferſtich. Höhe 15 Cm. Breite 60 Cm.

5131. Die Hochfürst. Brandenburg Residentz-Stadt Bayreuth gegen Mitternacht. J. F. O. delineavit. (Joh. Fr. Volckart.) ca. 1780. Kupferſtich. Höhe 14 Cm. Breite 27 Cm.

* * *

5132. Bayreuth. Anſicht aus dem Anfange dieſes Jahrhunderts. Color. Kupferſtich. Nürnberg bei Fr. Campe. Höhe 6 Cm. Breite 11 Cm. qu.-8°.

5132a. Bayreuth. Anſicht. Color. Holzſchnitt ca. 1820. 8. qu.-8.

5132b. **Bayreuth.** Anſicht. Stich ca. 1840. Aus d. Kunstanst. d. Bibl. Inst. in Hildburgh. Eigenthum d. Verleger. Größe 11 : 16 Cm. kl. qu.-Fol.

5132c. **Baireuth.** Gezeichnet v. Fritz Bamberger. Stahlstich v. Carl Meyer's Kunst-Anstalt in Nürnberg. Verlag v. C. Ettinger in Würzburg. Größe 25 : 33 Cm. 4°.

5133. **Baireuth in Bayern.** Getönte Lithographie. Höhe 7 Cm. Breite 18 Cm. kl. qu.-4°.

5134. **Bayreuth mit Umgebungen.** Nach d. Natur u. a. Stein gez. v. G. Könitzer. Engelhardt gedr. Verlag von Carl Giessel in Bayreuth. Qu.-Imp.-Folio.

5135—5154. **Bayreuth.** Ein Jubiläums-Album in XX Blättern von Bayreuth und Umgebung. Zeichnungen und Lithographie von H. Stelzner. Verlag und Eigenthum von Carl Gießel in Bayreuth. Druck von W. Engelhard. 20 Blatt in einer Mappe. (1860.) qu.-4°.

5155. Anſichten von Bayreuth. Col. Lithogr. Aus: Album von Bayreuth. (Prachtausgabe.) Carl Giessels Verlag in Bayreuth. Col. 1 Bl. gr. qu.-4°.

5156. Die vorige Anſicht auf Velinpapier gedruckt u. col. Ohne Bezeichnungen. 1 Bl. qu.-Folio.

5157. Der Markt in Bayreuth. Col. Lit. 1 Bl. quer-4°.

5158. Die Harmonie mit d. Schloßthurm. Col. Lithogr. Aus: „Album von Bayreuth." Carl Giessel's Verlag in Bayreuth. 1 Bl. kl. qu.-4°.

5159. Das neue Schulhaus in Bayreuth. »Zum Andenken an die Eröffnung des neuen Schulhauses am 1. November 1875.« Lithogr. Anſtalt von Th. Burger, Bayreuth. 1 Bl. qu.-4°.

5159a. Rollwenzels Traiteurhaus bei Bayreuth. Anſicht. Stich ca. 1840. kl. 4°.

5160. Grotte der Eremitage. Nach d. Nat. u. a. Stein gez. v. G. Könitzer — Engelhard gedr. — Carl Giessel's Verlag in Bayreuth. Col. 1 Bl. gr. qu.-4°.

5161. Aussicht von der Kapelle der Fantaisie. Nach d. Nat. u. a. Stein gez. v. G. Könitzer. — Engelhard gedr. — Carl Giessel's Verlag in Bayreuth. 1 Bl. gr. qu.-4°.

5162. Asyl St. Gilgenberg, Heilanstalt für Nerven- und Gemüthskranke zu Donndorf (Phantasie.) bei Bayreuth. Lith. Anst. v. J. G. Bach, Leipzig. 1 Col. Bl. qu.-4°.

Alte Geſchichte der Stadt Bayreuth ...... Von Joh. Wilh. Holle. Mit 4 Steinzeichnungen. Bayreuth, 1833. (Bayreuth vor zweihundert Jahren.) qu.-4°. 5095)

Meyers Univerſum. Vierzehnter Band. 1850. (Nach S. 166. Bayreuth. Aus d. Kunstanst. d. Bibl. Instit. in Hildbh.) Stahlſtich. kl. qu.-folio. (5096)

5163—5171. **Neun Blatt Slaviſche Trachten im Bayreuther Lande.** Sieben Blatt nach der Natur von dem Königl. Preuß. Hofmaler Sixtus Jarwart, einer Gruppe und einem Titelbilde (Landkarte etc.) von Eduard Heinel. Bayreuth, Verlag von Carl Giessel. (1866.) gr. 4°.

5172. **Erinnerung an Bayreuth.** 12 Ansichten in cart. Umschlag. Zu haben bei Ernst Schmidt Bayreuth. Viſitformat.

1856 Die Gartenlaube. № 28. 1856. (S. 369. Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth.) (5105.)

1860 Über Land und Meer. № 41. IV. Bd. II. J. Stuttgart 25. Juli 1860. (S. 641. Denkmal des Königs Maximilian in Bayreuth. — Enthüllung des Denkmals des Königs Maximilian in Bayreuth. Nach Originalzeichnungen von Kiesmann.) (4162.)

Illuſtrirte Zeitung. № 892. Leipzig. 4. Auguſt 1860. (S. 81. Die Jubiläumsfeier in Bayreuth am 30. Juni: Das Volksfeſt auf der Bürgerreuth. Nach einer Zeichnung von H. Zeitgner.) (4163.)

1872 —— № 1494. Leipzig 17. Februar 1872. (S. 116. Der Marktplatz in Baireuth. Nach einer Lithographie aus dem Jubiläumsalbum von Baireuth und Umgebung.) (4793.)

1873 Über Land und Meer. № 49. 1873. (S. 960. Anſichten von Bayreuth. Originalzeichnung von A. G. Winkler.) (5106.)

Deutſches Land und Volk herausgegeben von Prof. Dr. von Klöden, Jakob von Koppen. Leipzig. Verlag v. Otto Spamer. Dreizehntes Heft. (S. 211. Bayreuth. — S. 217. Bauern aus dem Fichtelgeb.) 1867.

5173. **Charte von den Fürstenthümern Bamberg und Bayreuth Oberhalb Gebürgs** nach verschiedenen Hülfsmitteln neu entworfen von C. F. Hammer, Major. 1807. Höhe 56 Cm. Breite 47 Cm. Auf Leinwand aufgezogen.

5174. **Das Wappen der Stadt Bayreuth.** Stampiglien-Abdruck in blauer Farbe.

3. (Jean Paul in Bayreuth.)

(1804—1825.)

1818 5175. **Eigenhändiger Brief Jean Paul's Fr. Richter an den Buchhändler Reimer. Baireut, d. 17. Jul. 1818.** „Endlich bin ich von meiner Reiſe zurück; und ich wünſche, daß Sie, hochgeſchätzter Herr Reimer, auf der Übrigen zu mir ſind, wie Sie einmal beſſen lieben" ꝛc. 4 Seiten. 8°. (Original-Manuſkript.)

1821 5176. Facſimile eines Briefes von Jean Paul Fr. Richter an Joſef Max in Breslau. Baireut d. 17ten Apr. 1821. 2 Seiten. 8°.

(Von Jean Paul in Bayreuth verfaßte Werke.)

1805 5177. Jean Paul's Freiheitsbüchlein, oder **deſſen** verbotene Zueignung an den regierenden Herzog Auguſt von **Sachſen-Gotha**, deſſen Briefwechſel mit ihm; — **und die Abhandlung über die Preßfreiheit.** Tübingen in der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung. 1805. 128 S. 8°. (Erſte Auflage.)

1807 5178. Levana oder Erziehungslehre von Jean Paul. In zwei Bändchen. Braunſchweig, 1807 gedruckt und verlegt bei Friedrich Vieweg. 329 u. 484 S. Kl. 8°. (Erſte Auflage.)

1808 5179—5180. **Erſte Urkunden der Geſchichte oder allgemeine Mythologie** von Johann Arnold Kanne. Zwei Bände. Mit einer Vorrede von Jean Paul. Baireuth, 1808 bei Johann Andreas Lübeck's Erben. Dedikazion für Paul Thieriot in Offenbach. XVI. S. Vorrede VIII S. 764 S. gr. 8°.

5181. **Friedens-Predigt an Deutſchland**, gehalten von Jean Paul. Heidelberg, bei Mohr und Zimmer. 1808. 80 S. kl. 8°. (Erſte Auflage.)

1809 5182. **Dämmerungen für Deutſchland.** Von Jean Paul. Tübingen in der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung. 1809. VIII u. 248 S. 8°. (Erſte Auflage.)

5183—5184. **D. Katzenbergers Badereiſe; nebſt einer Auswahl verbeſſerter Werkchen**; von Jean Paul. Heidelberg, bey Mohr und Zimmer. 1809. (Erſtes Bändchen. VIII und 262 S. Zweites Bändchen. 287 S.) 8°. (Erſte Auflage.)

5185. **Des Feldpredigers Schmelzle Reiſe nach Flätz mit fortgehenden Noten; nebſt der Beichte des Teufels bey einem Staatsmanne**; von Jean Paul. Tübingen, in der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung. 1809. XII. u. 132 S. kl. 8°. (Erſte Auflage.)

1810-15 5186. **Herbſt-Blumine, oder geſammelte Werkchen aus Zeitſchriften.** Von Jean Paul. Tübingen in der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung. (Erſtes Bändchen. 1810. XV u. 192 S. — Zweites Bändchen. 1815. VIII u. 282 S.) kl. 8°. (Erſte Auflage.)

1812 5187. **Leben Fibel's, des Verfaſſers der Bienrodiſchen Fibel.** Von Jean Paul. Nürnberg, bei Johann Leonhard Schrag. 1812. VIII u. 356 S. kl. 8°. (Erſte Auflage.)

1813 5188—5190. **Vorſchule der Aeſthetik nebſt einigen Vorleſungen in Leipzig über die Parteien der Zeit**, von Jean Paul. Zweite, verbeſſerte und vermehrte Auflage. Stuttgart und Tübingen in der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung. 1813. (Erſte Abtheilung XXXVI u. 336 S. Zweite Abtheilung VI u. 337—736 S. Dritte Abtheilung 737—1035 S.) 3 Bände. kl. 8°.

1814 5191. **Muſeum** von Jean Paul. Stuttgart und Tübingen in der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung. 1814. XX u. 379 S. kl. 8°. (Erſte Auflage.)

1817 5192. **Politiſche Faſtenpredigten während Deutſchlands Marterwoche.** Von Jean Paul. Stuttgart und Tübingen, in der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung. 1817. XVI u. 264 S. kl. 8°. (Erſte Auflage.)

1818 5193—5194. **Blumen-, Frucht- und Dornenſtücke; oder Eheſtand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs** von Jean Paul. (Vier Bändchen, in zwei Bänden.) Zweite, verbeſſerte und vermehrte Auflage. Berlin, in der Realſchulbuchhandlung. 1818. (Erſtes Bändchen. XVI u. 232 S. Zweites Bändchen. XX u. 235 S. Drittes Bändchen. 292 S. Viertes Bändchen. 278 S.) 8°. 1)

1820 5195. **Ueber die deutſchen Doppelwörter**; eine grammatiſche Unterſuchung in zwölf alten Briefen und zwölf neuen Poſtſkripten, von Jean Paul. Stuttgart und Tübingen, in der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung. 1820. XVI u. 230 S. 8°. (Erſte Auflage.)

5196—5198. **Der Komet, oder Nikolaus Marggraf.** Eine komiſche Geſchichte. Von Jean Paul. 3 Bändchen. 1820—22. Berlin, bei Georg Reimer. (Erſtes Bändchen: XXV und 228 S. 1820. Zweites Bändchen. LIII u. 262 S. 1820. Drittes Bändchen: VIII u. 307 S. 1822.) kl. 8°. (Erſte Auflage.)

1825 5199. **Kleine Bücherſchau.** Geſammelte Vorreden und Recenſionen, nebſt einer kleinen Nachſchule zur äſthetiſchen Vorſchule von Jean Paul. Breslau, Verlag von Joſef Max und Komp. 1825. (Erſtes Bändchen. X u. 214 S. Zweites Bändchen. VI u. 218 S.) kl. 8°. (Erſte Auflage.)

1827 5200—5201. **Selina oder über die Unſterblichkeit.** Von Jean Paul. Stuttgart und Tübingen, in der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung. 1827. (Erſter Theil. XIV u. 186 S. Zweiter Theil. IV u. 210 S.) 8°. (Erſte Auflage.)

(Bilder.)

5202—5206. **Erinnerungs-Blätter an Jean Paul, deſſen Leben und Heimgang in Bayreuth.** Jean Paul's Wohn- und Sterbehaus. Rollwenzelhaus. Dichterſtübchen bei Frau Rollwenzel. Jean Paul's und ſeines einzigen Sohnes Grab. Jean Pauls-Platz mit Jean Paul's Standbild von Schwanthaler. (Herrn Dr. Ernſt Förſter in München, dem Schwiegerſohne Jean Paul Friedrich Richter's als Zeichen ſeiner Verehrung und Hochachtung gewidmet vom Verleger. Karl Gießel's Verlag. Bayreuth. n. d. Natur gez. u. lith. v. [illegible] Stelzner. Druck v. Wilh. Engelhardt. 5 Blatt mit einem Umſchlagbogen. quer 4°.

5207. —— —— Daraus einzeln coloriert: Jean Paul's Wohn- und Sterbehaus. 1 Bl. quer 4°.

5208. —— —— Jean Paul's Arbeitsſtübchen bei Frau Rollwenzel. 1 Bl. quer 4°.

5209. **Lieblings-Aufenthalt Jean Paul's.** Felsstück im Wasser, genannt Helgoland im Gesteig bei Wunsiedel in Bayern. Nach der Natur von Leopold Weber. H. Krabbes lith. — Lith. Inst. A. Weel. 1 Bl. Folio.

5210. **Anſicht d. Felsſtück bei Wunſiedel.** Jac. (G. H. 1819.) 1 Bl. kl. quer 8°.

(Aus der Jean Paul Litteratur.)

1826 5211. **Jean Paul Friedrich Richter in ſeinen letzten Tagen und im Tode** von Dr. Richard Otto Spazier. Breslau, im Verlage von Joſef Max und Komp. 1826. VIII u. 172 S. kl. 8°.

5212. **Denkrede auf Jean Paul Friedr. Richter,** von Dr. Börne. Eine Neujahrsgabe für die Freunde und Verehrer des unsterblichen Jean Pauls. (Aus Nro. 294 und 295 des Morgenblatts für 1825 besonders abgedruckt.) Erlangen, 1826. 16 S. kl. 8°.

1837 5213—5214. **Jean Paul's (Friedrich Richter) Blumengarten.** Eine Auswahl der vorzüglichſten, kräftigſten und gelungenſten Stellen aus deſſen ſämmtlichen Schriften. Wien, 1837. Bei Mich. Lechner, Univerſitäts-Buchhändler. (Erſter Theil. 172 S. Zweiter Theil. 148 S.) kl. 8°.

1839 5215. **Jean Paul Friedrich Richter.** Von Z. Funck. Schleuſingen. Verlag von Conrad Glaſer. 1839. XXVIII u. 284 S. 8°.

1843 **Maleriſches Allerlei.** Eine Stahlſtich-Sammlung. Erſter Band. Leipzig 1843. (S. 76. Denkmal Jean Paul's.) [illegible]

1853 5216. **Jean Paul Friedrich Richter.** Eine Biographie, herausgegeben von W. Neumann. Mit Portrait. Caſſel, Ernſt Balde. 1853. (S. 322. Vierzehntes Kapitel. — — Rückkehr in's Fichtelgebirge. Bayreuth ——— S. 361. Fünfzehntes Kapitel. Bayreuth während der franzöſiſchen Herrſchaft von 1806 bis Ende 1811 ———.) 444 S. 16°.

1863 5217. Ueber Jean Paul's Aufenthalt in Bayreuth und ſeine Lieblings-Plätze. Mit ſieben Beilagen von C. G. von Hagen. Zweite, vermehrte und verbeſſerte Auflage. Bayreuth 1863. In Commiſſion der Grau'ſchen Buchhandlung. 37 S. gr. 8°.

5218. An Jean Paul's Monument zu Bayreuth. (Ausſchnitt aus einer Sammlung von Gedichten. [Zander?]) kl. 8°.

(Jean Paul's Bildniſſe.)

5219. Jean Paul Fr. Richter. Bruſtbild. Photographie nach einem unbekannten Gemälde. kl. 4°.

5220. Jean Paul Fr. Richter. Bruſtbild. Photographie nach Fr. Meyer. 1811. Viſitformat.

5221. Jean Paul nach einem Bilde. Geriner & Brand vorm. Fr. Zinger. Bayreuth. Viſitformat.

Jean Paul Friedr. Richter. Eine Biographie, herausgegeben von W. Neumann. Caſſel. Ernſt Balde. 1853. (Jean Paul. W. Lämmel. ec.) 16°. 5218)

Denkmal Jean Pauls auf dem Gymnasiums Platz in Bayreuth. (Maleriſches Album ...... Erſter Band. Leipzig 1843.) Qu.-Folio. (Vergl. 3184. Bd. I.) (1580)

◆

II. Außerhalb der Sache ſtehend.

1. Muſikalien.

5222. **Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza.** Oper in vier Akten (nach einem König'schen Roman). Musik von J. F. Kittl. op. 31. Vollständiger Klavierauszug. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. 211 S. gr. 4°. (Siehe Anmerkung 2 S. 33 Erſte Abth.)

5223. **Das Geiſterſchiff.** Symphoniſche Ballade nach einem Gedichte von Strachwitz für das Piano-Forte componirt von C. Tauſig. Op. 1. 2te Auflage. Leipzig. J. Schuberth & Co. 15 S. 4°.

5224. **Die Nibelungen.** Grosse Oper in 5 Acten von E. Gerber. Musik von H. Dorn. Zum erstenmale dargestellt auf dem Hoftheater in Weimar den 22sten Januar 1854. Vollst. Klavierauszug mit Text. Berlin, bei Ed. Bote & G. Bock. 170 S. 4°.

5225. **Etudes Mélodiques pour le Piano sur des Airs populaires composées par Ferd. Beyer.** Op. 98. № 2. Der Nibelungenhort. Mayence, Anvers et Bruxelles chez les Fils de B. Schott. 9 S. 4°.

5226. **Tanz-Album.** № 603. Berlin, Eigenthum von Wilhelm Horn. 5 S. 4°. (Die Walküre. Polka. Richard Thiele.)

5227. **Daſſelbe.** Erleichterte Ausgabe von Oscar Gſchelmann. 5 S. 4°.

5228. **Die Meiſterſinger von Währing.** Original Wiener Tänze für die Zither componirt von J. Dienbacher. Wien, B. Kratochwill. 7 S. 4°.

2. Litterariſches.

a. Bücher und Broſchüren.

1817 5229. **Kurze und wahrhaftige Beſchreibung des großen Burſchenfeſtes auf der Wartburg bei Eiſenach am 18ten und 19ten des Siegesmonds 1817.** (Nebſt Reden und Liedern.) Gedruckt in dieſem Jahr. 64 S. kl. 8°.

1818 5230. **Die Minne- und Meiſterſänger aus Franken** als Entwurf zu einem vaterländiſchen Geiſter-Drama, mit Geſang und Inſtrumental-Muſik, in drei Aufzügen. Von Dr. Franz Oberthür. Würzburg gedruckt bey Johann Stephan Richter 1818. 103 S. 8°.

1819 5231. **Neues Taſchenbuch von Nürnberg.** Nürnberg, 1819, bei Riegel und Wießner. LXVIII. u. 206 S. kl. 8°. (XIX. Einleitung. Kurzer Umriß der Geſchichte Nürnbergs. LII. Ueber den Meiſtergeſang. Aufzählung der vorzüglichſten Meiſterſänger u. ſ. w.

1827 5232. **Theater von Deinhardſtein.** Erſter Theil. Wien, 1827. In Carl Armbruſter's Verlag. 277 S. 8°. (S. 213. Das Bild der Danae. Luſtſpiel in zwei Acten.[13])

1854 5232a. **Die Componiſten der neueren Zeit** ..... in Biographien geſchildert von W. Neumann. Mit Portraits. Zwölfter Theil. Karl Gottlieb Reiſſiger. Caſſel, Ernſt Balde 1854. 36 S. kl. 8°. (Vergl. Nr. 3924; ferner Nr. 716 u. S. 384 ſowie Anmerkung 31. S. 256. [Nr. 1.])

1861 5233. **Meine Selbſtbiographie von 1810 bis 1860.** Mit Vorwort und einer Anthologie meiner auserwählteſten Geiſtesprodukte in Poeſie und Proſa von C. W. Sauter. Nürnberg, 1861. Im Selbſtverlage des Verfaſſers. 240 S. kl. 8°. (Mit Sauter's Portrait u. Facſimile.)

1871 5234—5237. **Der fliegende Holländer.** Roman von A. E. Brachvogel. Berlin, 1871. Druck und Verlag von Otto Janke. 4 Bände. 334, 304, 276 u. 250 S. 8°.

1878 5238. **Künstlerfestspiele** von Julius Lohmeyer. Albrecht Dürer. Dreitausend Jahre Kunstgeschichte oder die Malerhölle. Tiziano Vecellio. Mit einer Titelzeichnung von Ludwig Burger und Kopfleisten und Untertiteln von F. Luthmer. Berlin, Verlag von Georg Stilke. 1878. XI. u. 99 S. gr. 8°.[10])

1880 5239. **Ein Neuer Sängerkrieg auf der Wartburg.** Feſtſpiel zu dem vom Burgherrn der Wartburg den zu Weimar tagenden deutſchen Schriftſtellern am 27. September 1880 gegebenen Feſte dargeſtellt im alten Sängerſaal der Burg. Unter Mitwirkung von Victor Blüthgen, Wilhelm Henzen und Ernſt von Wolzogen verfaßt von Johannes Proelß. Mit einem Geleitwort des Verfaſſers und einem Trinkſpruch von Emil Rittershaus. Leipzig, 1880. Verlag von C. Reißner. 30 S. 8°.

1881 5240. **Im Hörſelberge.** Novelle von Gerhard von Amyntor. Leipzig. Verlag von Carl Reißner 1881. 218 S. 8°.

5241. **Ausgewählte Gedichte von E. M. Arndt, Louis von Arentsſchildt, Joh. Aug. Apel, Alexander Grafen von Würtemberg und mehreren Andern.** Nebſt deren Biographien und dem Bildniſſe Ernſt Moritz Arndt's in Stahlſtich. Berlin. Verlag v. Th. Grieben. XVI. u. 356 S. Miniatur-Ausgabe. [Johann Auguſt Apel. S. 215. Das Gottesgericht. Ballade. (1804.) In der Diktion und Durchführung an den Schluß des erſten Aktes „Lohengrin“ erinnernd.]

5242. **Gedächtnißfeier auf Hans Sachſen's Tod in der Nacht vom 19. auf den 20. Januar 1576,** feierlichſt gehalten zu Nürnberg, am Donnerſtag den 20. Januar 1876 in der Kunſthalle vom germaniſchen Muſeum. Frei gedichtet zu Nürnberg, meiner Vaterſtadt, am 19. Januar 1876. Carl Wilhelm Sauter von Nürnberg, Dichter im Deutſchen Kaiſerreiche, berühmt als Sauter von der Pegnitz, ... 1 Bl. 8°. (Selbſtverlag.)

1845 5243. **Der Nebelungen Lied.** Von S. Brunner. Regensburg, 1845. Verlag von Georg Joſeph Manz. Luzern, bei Gebr. Räber. 212 S. kl. 8°.[15])

1854 5244. **Die neuen Nibelungen, oder der auferſtandene Sigfried.** Von Martin Ackerlob. (Friedr. Bodenſtedt.) Erſtes Heft (nicht mehr erſchienen). Bremen, Verlag von Franz Schlodtmann. 1854. 16 S. kl. 8°.[16])

5245. **Das Nibelungenlied in ſeiner urſprünglichen Form.** Nach einer alten Runenhandſchrift ins Neuhochdeutſche übertragen und mit einem gelehrten Vorwort verſehen v. L. Hözelin. Leipzig, Verlag von P. Ebelich. 32 S. kl. 8°.

5246. **Humoriſtiſcher Theater-Hausfreund.** Komiſche Scenen, Poſſen und Schwänke, kleinere Luſtſpiele, lebende Bilder und Vorträge für Familien- und Vereinskreiſe, ſowie für Liebhaber-Theater. Herausgegeben von G. Neuſe. (Zweite Auflage.) Verlag von Jul. Bagel in Mülheim a. der Ruhr. 196 S. 8°. Mit col. Umſchlag. (S. 174. Die Nibelungen. Parodiſtiſches Trauerſpiel in 5 Aktenſtößen.)

3 (Nur dem Titel nach mit der Sache Verwandtes.)

1841 5247. **Der fliegende Holländer.** Zauberpoſſe mit Geſang in drei Aufzügen. Auf dem zweiten Theater in Hamburg 40 Mal nach einander mit immer ſteigendem Beifall aufgeführt. Hamburg, 1841. B. S. Berendsohn. 18 S. kl. 8°.)

1842 5248. **Meßfitzeler.** Revue der deutſchen Gegenwart in Skizzen und Umriſſen. Erſtes Heft. Leipzig, 1842. Verlag von Friedrich Fleiſcher. 244 S. 8°. (S. 171. Wagneriana über Goethe. Mittheilungen über Goethe. Aus mündlichen und ſchriftlichen, gedruckten und ungedruckten Quellen. Von Dr. Friedrich Wilhelm Riemer. Berlin: Duncker und Humblot. 1841. 2 Bände.)

1846 5249. **König Sigurds Brautfahrt.** Eine nordiſche Sage. Von Emanuel Geibel. Zweite Auflage. Berlin. Verlag von Wilhelm Beſſer. 1846. 31 S. kl. 8°.

1848 5250. **Der Königin Sieglinde Rhein-Fahrt.** Eine nordiſche Sage nach der jüngeren Edda. Brüſſel. C. G. Vogler. 1848. 47 S. 8°. Mit Illuſtrationen.

1850 5251. **Iſelde.** Roman von George Sand. Deutſch von Dr. Scherr. Erſtes bis viertes Bändchen. Stuttgart. Verlag der Franckh'ſchen Buchhandlung. 1850. Taſchenformat. (Am erſten Titelblatt: Das belletriſtiſche Ausland. Kabinetsbibliothek der claſſiſchen Romane aller Nationen. 1331ſtes bis 1334ſtes Bändchen. Am zweiten Titelblatt: Sämmtliche Werke von George Sand.)

1851 5252. **Religion, Wiſſenſchaft, Kunſt und Staat in ihren gegenſeitigen Verhältniſſen** betrachtet von Johann Jakob Wagner. Neue wohlfeile Ausgabe. Ulm. P. L. Adam's Verlags-Buchhandlung. 1851. 301 S. 8°.

1854 5253. **Sieglinde.** Eine Tragödie von Oscar v. Redwitz. Mainz. Verlag von Franz Kirchheim 1854. 170 S. (Miniatur-Ausgabe.)

5254. **Sieglind.** Ein Normalluſtſpiel von Wilhelm v. Merckel. Berlin. Verlag von Heinrich Schindler. 1854. 116 S. kl. 8°.

1869 5255. **Brunechilde.** Tragedia di Napoleone Giotti. Fasc. 161. Firenze Tipografia e Libreria Galletti, Romei e C. 1869. 81 S. 16°.

1870 5255a. **Iſelde, das Frankenmädchen.** Erzählung aus den Zeiten der Kreuzzüge. Von Julius Glaubrecht. Mit vier Stahlſtichen. Regensburg. Druck und Verlag von Georg Joſeph Manz. 1870. IV. u. 161 S. 8°.

1872 5256. **Sigurd.** Schauſpiel in fünf Akten, von Dr. Ernſt Schottke. Breslau, 1872. Verlag von A. Goſohorsky's Buchhandlung. (L. F. Maske.) 116 S. 8°.

1878 5257. **Otto Marbach, Monologe. I.** Köln, 1878. Verlag der M. Du Mont-Schauberg'ſchen Buchhandlung. 102 S. gr. 8°. (S. 19. Lohengrin, ein Seelendrama.)

5258. **Elſe's Traum oder: Der erſte Zwiſt.** Luſtſpiel in 1 Akt von Edmund Braunen & Kläger. Verlag von A. Kühling. Theater-Buchhandlung. Berlin W. 24 S. gr. 8°. (Theater-Mappe 61.)

5259. **Sieglinde, die verzauberte Königstochter.** Eine Erzählung von H. Wilhelmi. Mülheim a. d. Ruhr. Verlag von Julius Bagel. 64 S. kl. 8°. (Mit einem col. Titelbilde.)

5260. Im Venusberg und andere Geſchichten von den Meſſalinen Wiens von Sacher-Maſoch. Bern & Leipzig, L. Frobeen's Verlag. 95 S. 8°. (Neue Unterhaltungs-Bibliothek von Sacher-Maſoch. M. Neremont u. A. № 7.) (Mit einem col. Titelbilde.)

1881 5261. Neues Wiener Tagblatt. 5. Februar 1881. Rheingold. (Leitartikel.)

B. Zeitſchriften.

1840 5262. Neue Zeitſchrift für Muſik. Dreizehnter Band. (Juli bis December 1840.) Leipzig, bei Robert Frieſe. (S. 24. Hans Sachs. Oper in 3 Acten v. A. Lortzing. Text nach Deinhardſtein von Reger. 11. Recenſion.)

1846 5263. —— —— Fünfundzwanzigſter Band. (Juli bis December 1846.) (S. 8. Kleine Zeitung. Ueber die Aufführung von Mangold's „Tannhäuſer" in Darmſtadt. — Correſpondenzen. Vom Harz. S. 43. Der Sängerkrieg auf der Aſſe.)

1866 5264. Freya. Illuſtrirte Blätter für die gebildete Welt. Sechster Jahrgang 1866. Stuttgart. Verlag von Krais und Hoffmann. 464 S. kl. Folio. (S. 113. Montsalwatsch in Böhmen. Von Siegfried Kapper.)

1841 Neue Zeitſchrift für Muſik. Vierzehnter Band. (Januar bis Juni 1841.) (S. 183. Deutſche Oper. A. Lortzing: Hans Sachs, vollſtänd. Clavierauszug. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. L.) (3850)

1845 —— —— Dreiundzwanzigſter Band. 1845. (S. 49, 129, 171. Die Nibelungen als Oper. Von Louiſe Otto.) (3861)

1846 Illuſtrirte Theater-Zeitung. (April-December 1846.) Leipzig. J. J. Weber. (S. 80. Darmſtadt. Ueber die Aufführung von Karl Mangold's „Tannhäuſer". — S. 282. Weiteres über dieſe Oper.) (3869)

1848 Neue Zeitſchrift für Muſik. Achtundzwanzigſter Band. (Januar bis Juni 1848.) (S. 21. Die Oper „Tannhäuſer" von C. A. Mangold. Dichtung von Ed. Duller. Darmſtadt. A. Müller. R. Wagner in dem ganzen Aufſatze gar nicht erwähnt.(!)) (3877)

1850 Kleine Muſikzeitung. Elfter Jahrgang 1850. (S. 70. Lieder zur Compoſition. An den Abendſtern.) (3889)

1851 Deutſche Monatsſchrift für Politik, Wiſſenſchaft, Kunſt und Leben. Zweiter Band. (April, Mai, Juni.) 1851. (Kritiken. S. 136. Der Tannhäuſer, ein Roman von A. Widmann.) Vergl. 3203. (Bd. 1.) (3496)

1854 Neue Zeitſchrift für Muſik. Vierzigſter Band. (Januar bis Juni 1854.) (Correſpondenzen. S. 170. Aus Berlin. Die Nibelungen. Oper in fünf Acten von E. Gerber. Muſik von H. Dorn. E. F. W.) (3902)

1861 —— —— Band 54. Januar bis Juni 1861. (S. 202. „Tannhäuſer". Ein Myſterium in zwei Abtheilungen und acht Scenen mit Muſik von A. Reißmann. Beſprechung über die Aufführung im Saale der Berliner Singakademie am 17. Mai. Th. Rode.) (3942)

Echo. Elfter Jahrgang 1861. (Kunſt-Nachrichten. S. 141. Ein neuer Tannhäuſer. Ueber einen von A. Reißmann componirten Tannhäuſer; insbeſondere über das bereits vorliegende gedruckte Textbuch. — S. 164. Ueber die Aufführung in einem eigenen Concerte das von Hrn. Reißmann comp. Myſterium

„Tannhäuſer". —e. — S. 141. Stockheim. Notiz über die vom hieſigen „Muſik-Verein" ausgeſchriebenen und vertheilten Preiſe; u. A. an A. Zenkermann für eine Ballade für Bariton mit Orcheſter: „Tannhäuſer".) [3917]

1875 5265. Blätter für litterariſche Unterhaltung. Herausgegeben von Rudolf Gottſchall. 1875. Nr. 1. (S. 5. Ein Poet der Laſter. — Tannhäuſer in Rom. Vom Verfaſſer des „Neuen Tannhäuſer". Rudolf Gottſchall. Recenſion.) Vergl. Nr. 3352. [Bd. 1.]

1881 Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung. 1881. (S. 253. Feuilleton. Tannhäuser-Lieder in Tirol. Innsbruck. Philipp Mayer.) [4004]

5266. Musikalisches Wochenblatt. 1881. (S. 171. Kritik. Eduard Lassen. Musik zu Hebbel's »Nibelungen«, Op. 17. — e-r.) [579 (Bd. 1.)]

1880 5267. The Monthly Musical Record. Vol. X. No. 116. August 1. 1880. (S. 106. Luigi Ricci's opera, Cola di Rienzi. C. P. S.)

1857 Blätter für Muſik, Theater und Kunſt. III. Jahrg. 1857. (Feuilleton. S. 154. 162. Die Meiſterſänger des Mittelalters. (P. L.)) [3917]

1861 Neue Berliner Muſikzeitung. Fünfzehnter Jahrgang. 1861. (Leitende Artikel. S. 81, 89. Ueber den deutſchen Meiſtergeſang. Vorgetragen im Berliner Tonkünſtlerverein von Carl Schulze.) [3945]

1862 Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler. Köln 1862. X. Jahrg. (S. 112. Der Meistergesang in musikalischer Beziehung. (J. Baader. Archiv-Conservator.)) [3951]

Neue Berliner Muſikzeitung. Sechzehnter Jahrgang. 1862. (Feuilleton. S. 228. Zur Geſchichte der deutſchen Meiſterſänger in Nürnberg von J. Baader.) [3950]

1868 Zellner's Blätter für Theater, Muſik und bildende Kunſt. XIV. J. 1868. (S. 88. Donnerſtag d. 19. März 1868, im Saale der Geſellſchaft der Muſikfreunde: Hiſtoriſches Concert ...... gegeben von L. A. Zellner. Programm: Das Meiſterſingerthum. Erſte Abth. Vorſtufen. Zweite Abth. Das zünftige Meiſterſingerthum im 16. Jahrhundert. — S. 112, 120. Journalſtimmen über dieſes Concert.) [3975]

1870 Die Tonhalle. Leipzig. 1870. (S. 349. Der letzte deutſche Meiſterſänger.) [3986]

C. Zeitungen.

1844 5268. Abend-Zeitung. Literatur- und Kunſt-Blatt. (Ohne Titel u. Regiſter. Vom 1. Januar — 26. December 1844. Nummer 1—52. Nr. 38, 43, 50 fehlt.) Verantwortl. Redact.: Robert Schmieder in Dresden. 4⁰. (S. 107. Novelliſtik. Die hohe Braut. Roman von H. König. Zweite verb. Aufl. 3 Bde. Leipzig, Brockhaus. 1844. Beſprechung dieſes Romanes.) [Vergl. Nr. 3238. (Bd. 1.)]

1866 5269—5270. Morgenblatt zur Bayeriſchen Zeitung. (München 10. u. 12. März 1866. (Münchener Kunſtbericht. S. 237. Eingehende Betrachtung über eine in Aquarellfarben ausgeführte und 5 Hauptbildern beſtehende Compoſition von Eduard Ille: „Lohengrin". — S. 241. Ueber eine „Statuette Lohengrin's" von H. Ruf. Beide im Vereinslocal des Münchener Kunſtvereines ausgeſtellt.) Abend-Zeitung.)

1866 5271. Morgenblatt zur Bayeriſchen Zeitung. 28. 30. April. 1. 3. 4. 5. u. 7. Mai 1866. (Die Walküren. Ein Vortrag von Dr. Wilhelm Hertz.)

5272. —— 4. Juni 1866. (Zur dramatiſchen Litteratur. Beſprechung von H. Fero's dramatiſchem Gedicht: „Hans Sachs“.) Vergl. 5325.

1876 Didaskalia. Belletriſtiſches Beiblatt des Frankfurter Journals. Jänner bis Ende Juni 1876. (16. Jänner. Der fliegende Holländer. H. S. — 14. April. Der letzte deutſche Meiſterſänger.) (4255)

1877 Das Muſeum. 1877. (№ 111. Dienſtag den 15. Mai. Literatur. Im Nibelungenlande. Mythologiſche Wanderungen von Dr. C. Mehlis. (Vgl. Nr. 489. (Bd. 1.)) — № 293. Freitag den 14. December. Herr Profeſſor Paulus Caſſel über die Tannhäuſerſage. (5045)

1881 5273. Beilage zur Frankfurter Zeitung. 19. Octbr. 1881. Feuilleton. Aus Kunſt und Leben. (Der fliegende Holländer.) „Der „K. Z.“ wird aus Blumenau (Braſilien), 15. Auguſt geſchrieben .....“

3. Theater-Zettel und Anzeigen.

1852 5274. Abend-Poſt. Wien, 9. März 1852. (Theater. Nationaltheater a. d. Wien. Der Tannenhäuſer. Dramatiſches Gedicht in 3 Akten, nach einer deutſchen Volksſage von Heinrich Ritter v. Levitſchnigg. Muſik vom Kapellmeiſter Franz v. Suppe.....)[18]

1880 5275. Circus Salamonsky. (Riga), 23. Auguſt 1880. „Zum erſten Mal: Die Nibelungen oder der gehörnte Siegfried. (Anſchlagzettel.)

4. Bilder.

5275a. **Johann Spreng,** kaiſ. Notar in Augsburg, berühmter deutſcher Dichter und Meiſterſaenger, 1524-1601. Dominic Custos excud. A. 1. 8°. (Holzſchnitt.)

5275b. **Georg Hager,** Schuhmacher in Nürnberg, Meiſterſänger, Schüler des Hans Sachs, 1564—1648. **Gedruckt im Jahr Chriſti, MDCCXX.** kl. 8°. Anonymer Holzſchnitt.

5276. Hans Sachs. Photographie nach einer Radierung. Darunter Hans Sachs geb. d. 5. Nov. 1494. Viſitformat.

5277. Hans Sachs. Photographie nach einem alten Holzſchnitt. Darunter Verſe gedruckt. Am Schluſſe: Anno Domini MDLXXVI. Viſitformat.

Neues Taſchenbuch von Nürnberg. Nürnberg 1819. (Vor dem Titelblatte: Hans Sachs. Gemalt von Hans Hoffmann. Geſtochen von Fr. Fleiſchmann.) (5231)

5277a. **Contrafehtung der Stadt Nürnberg. Cap. cccLxxxiiij.** (Anſicht der Stadt Nürnberg aus Münſter's Kosmographey. (1550.) Holzſchnitt. Gr. 13:16 Cm.)[19]

5278. Scalinata et Compimento del Teatro Olimpico. (Inneres eines antiken Theaters.) Holzſchnitt. 66 Cm. Breite, 47 Cm. Höhe.

Anmerkungen.

1) (S. 255) Wilhelm Fiſcher, Chordirektor des Dresdener Hoftheaters, geb. 17. Sept 1789, † 3. Nov. 1859.

2) (S. 257) Man vergl. L. Nohl: „Neues Skizzenbuch". München 1869. (Nr. 111. (Bd. I.)) S. 363.

3) (S. 258) Man vergl. L. Nohl: „Neues Skizzenbuch". München 1869. (Nr. 111 (Bd. I.)) S. 341.

4) (S. 260) Wohl ein Irrthum. Der „Tannenhäuſer" von Lewitſchnigg iſt ein ernſt gemeintes dramatiſches Gedicht, keine Parodie.

5) (S. 260) C. F. Berg † 16. Januar 1886.

6) (S. 260) C. W. Sauter (von der Pegnitz), wie er ſich ſelbſt vermuthlich im Gegenſatze zu jenem von dem berühmten Kulturhiſtoriker Friedrich Schlögl neuerdings zu Ehren gebrachten Wiener Namensvetter Ferdinand Sauter nennt, war thatſächlich eine originelle Erſcheinung. Es wird wenig Feſte und ſonſtige Ereigniſſe im weiten deutſchen Reiche gegeben haben, welche dieſer wandernde Poet nicht aufſuchte. Bei ſolchen Gelegenheiten verkaufte er ſelbſt ſeine freilich barocken, in komiſchem Pathos gehaltenen Gedichte, als Flugblätter gedruckt in Wirthshäuſern und auf der Straße. Mitunter verherrlichte er einen derartigen feierlichen Anlaß durch mehrere „Oden" und „Hymnen auf einmal", wie die vorſtehenden Nummern des Kataloges bezeugen. Der Verfaſſer erinnert ſich, Sauter ſelbſt im Jahre 1876 in Bayreuth geſehen zu haben, wie er im „Hôtel Sonne" bei der Table d'hôte von Gaſt zu Gaſt ging, ſeine Gedichte zum Kaufe anbietend. Leider wurde damals nur ein Stück dieſer immerhin der Aufbewahrung werthen Curioſa für die Bibliothek erworben und die hier nun faſt vollſtändig vorliegende Collection mußte erſt ſpäter mühſam ergänzt werden. Sauter ſtarb wie der Wiener Dichter gleichen Namens arm und elend, er verſchied am 25. März 1882 im Verſorgungshauſe zu Nürnberg. (Man vergl. Anmerkung 26 S. 266 (Bd. I.)) — Der im Kataloge oft genannte Photograph Louis Sauter, welcher durch ſeine erſten Aufnahmen des Wagner-Theaters und ſonſtigen Bayreuther Anſichten für die Geſchichte der Feſtſpiele von ungleich größerer Bedeutung iſt, ſcheint mit dem Dichter „von der Pegnitz" in keinem Verwandtſchaftsverhältniſſe geſtanden zu haben.

7) (S. 266) Dieſes Werkchen enthält viele intereſſante Stellen, welche gleichſam als eine Vorahnung des heutigen Muſik-Dramas, wie wir es durch Rich. Wagner in ſeiner höchſten Vervollkommnung beſitzen, aufgefaßt werden könnte. Man betrachte z. B. die Stelle auf S. 7 . . . . „Aus der Verbindung dieſes Drama mit der Muſik, entſteht zum Theil die Nothwendigkeit, den Dialog oder das Sprechen mehrerer Perſonen mit einander, ſoviel möglich zu vermeiden . . . . . ." oder S. 8 . . . . . . „Aus der nöthigen Vermeidung des Dialogs fließt, daß der Regel nach nur eine Perſon auf einmal redend und handelnd erſcheinen könne . . . . . ." ferner auf S. 10 . . . . . „Noch muß ich einen Vorwurf abzulehnen ſuchen, welche viele dieſen dramatiſchen Gedichten machen. „Sie ſind zu einförmig, zu langweilig, ſagen ſie, ſie ſind unnatürlich, denn wo ſpricht eine einzelne Perſon ſo lange allein?"

8) (S. 270) Fernando Bibiena geb. 1657 in Bologna, Schüler von Carlo Cignani, war Anfangs am herzogl. Hofe in Parma, kam dann nach Wien, wo er in Dienſten Karl's VI. bis 1720 blieb. F. Bibiena, ſpäter erblindet, † 1743 in ſeiner Vaterſtadt.

9) (S. 271) Der Siegesthurm iſt ein Denkmal für die im Kriege 1870/71 gebliebenen Bayreuther Söhne errichtet. Der Grundſtein im ſelben Jahre und Monat wie der des Wagnertheaters gelegt (Mai 1872); die Einweihung des vollendeten Siegesthurmes fand am 2. September 1874 ſtatt.

10) (S. 273) Außer den vorſtehenden Werken, ſchrieb Jean Paul in Bayreuth noch folgendes Bedeutendere: „Flegeljahre" 1804—05; u. „Mars und Phöbus" 1811.

11) (S. 274) Die vorliegende 2. Auflage wurde von Jean Paul in Bayreuth im Jahre 1818 beſorgt; die 1. Auflage 1796—97 — ſomit vor Beginn von J. Paul's Bayreuther Periode erſchienen — beſitzt der Verfaſſer in ſeiner Privatbibliothek. Es ſei noch bemerkt, daß einige Kapitel dieſes Romans in Bayreuth, und zwar in dem während der Feſtſpieltage ſo oft genannten Hôtel Sonne ſpielen.

12) (S. 275) Jean Paul recenſirt in dieſem Buche u. A. „Sigurd der Schlangentödter. Ein Heldenſpiel in ſechs Abenteuern von Friedrich Baron de la Motte Fouqué". (1808.) Der Schluß dieſer herrlichen Abhandlung lautet auf S. 221 wörtlich ſo: .... „Schon an und für ſich iſt die nordiſche Götter- und Heldengeſchichte des näheren Intereſſes und Vorbildes ſo würdig, dieſes Nachbild des nordiſchen Nordſcheins ein ganzer ſchimmernder Himmel, voll blutigen Glanzes, mit bitteren gegen einander ſchlagenden Tannen, wenn indeß vielleicht die griechiſche Mythologie mehr Morgendämmerung, ſtille Morgenglut und aufſteigende Sonne iſt. Vollends in unſern Tagen, wo die deutſche Psyche ihre Flügel eng zuſammenfaltet, ſchwieriger aus den Flügelſcheiden zieht, da ſind alle poetiſchen Wärmflaſche willkommen, welche entwickeln und zuſpornen. Die alten Götter und Helden müſſen herauf, und aus Urwelt ſcharf anſchauen, damit wir bewegt werden, und unſer Dichter führe Helden nach Helden vor uns!" — Hat hier nicht der in Bayreuth lebende edle Dichter die Wiedererweckung unſerer nationalen Mythologie durch einen größeren Meiſter in eben dieſem Bayreuth förmlich vorausgeahnt?

13) (S. 276) Vergl. Bayreuther Blätter J. 3. 1880. (Nr. 2200 (Bd. I.)) C. Fr. Glaſenapp: „Aus dem deutſchen Dichterwalde" II. S. 102.

14) (S. 278) Vergl. Bayreuther Blätter J. 3. 1880. (Nr. 2200 (Bd. I.)) C. Fr. Glaſenapp: „Aus dem deutſchen Dichterwalde". II. S. 101.

15) (S. 278) Recenſirt u. a. im Tagebuch v. K. Roſenkranz. Königsberg 1833—46. Leipzig 1854.

16) (S. 278) Recenſirt im deutſchen Muſeum v. Robert Prutz. 1852. Januar—Juni. S. 148.

17) (S. 279) Hieher gehörig: „Der fliegende Holländer" von Joh. Neſtroy. 1846.

18) (S. 282) Hieher gehörig: „Tannhäuſer" u. „Venus". Volksmärchen in 3 A. v. W. Freiſel. Aufgeführt in Nürnberg am 28. Juli 1879. Vergl. Almanach der Genoſſenſchaft Deutſcher Bühnen-Angehöriger von Ernſt Gettke. 1880. S. 152. (Nr. 3822)

19) (S. 282) Intereſſant, da Richard Wagners Meiſterſinger bekanntlich in der Zeit „Um die Mitte des 16. Jahrhunderts" ſpielen.

Anhang.

I. Quellenſtudien.

(Im erſten Bande: Quellenwerke zur Stoffwahl.*)

NB. Es bedarf wohl kaum der Bemerkung, daß die in dieſer Rubrik angeführten Werke bloß dem Inhalte nach, und nicht in Bezug auf die Art ihrer Ausgabe in Betracht gezogen wurden.¹)

NB. Die in dieſem Anhang enthaltenen Bücher und Schriften ſind ſo wie im I. Bande möglichſt nach der chronologiſchen Reihenfolge der auf ſie bezüglichen Richard Wagner'ſchen Werke eingeordnet.

1777 5279. **Theatraliſche Werke von Carlo Gozzi.** Aus dem Italiäniſchen überſetzt. Zweyter Theil. Bern, bey der typographiſchen Geſellſchaft 1777. 514 S. 8°. (Mit einer Titelvignette.) (S. 5. Die Frau eine Schlange. Ein tragikomiſches Mährchen in drey Akten.²)

1853 5280. **Rienzi, the last of the roman Tribunes.** By sir Edward Bulwer Lytton, Bart. With a frontispiece, from a design by H. K. Browne. London: Chapman and Hall, 1853. XII. u. 308 S. 8°.

5281. —— —— By the right Hon. Lord Lytton. London. George Routledge and Sons, New-York: 9 Lafayette place. 160 S. gr. 8°. (Mit einem col. Bild am Umſchlag.)

1816 5282. **Deutſche Sagen.** Herausgegeben von den Brüdern Grimm. Berlin, in der Nicolaiſchen Buchhandlung 1816. XXXVI. u. 164 S. 8°.

1818 —— —— Zweiter Theil. Berlin, in der Nicolaiſchen Buchhandlung 1818. XX. u. 380 S. 8°. (5282) (Beigebunden zu vorſtehender Nummer.)

1838 5283. **Hiſtoriſche und literäriſche Abhandlungen der königlichen deutſchen Geſellſchaft zu Königsberg.** Herausgegeben von dem Präſidenten der Geſellſchaft Dr. F. W. Schubert. Vierte Sammlung. Zweite Abtheilung. Ueber den Krieg von Wartburg. Von C. T. L. Lucas, Dr. Königsberg. In Commiſſion bei den Gebrüdern Bornträger. 1838. VI. u. 278 S. 8°.

---

*) Ueber die Abänderung des Titels dieſer Rubrik vergl. man die betreffende Stelle der Vorrede S. XXIII.

1840 5284. Hiſtoriſche Volkslieder aus dem ſechzehnten und ſiebenzehnten Jahrhundert nach den in der K. Hof- und Staatsbibliothek zu München vorhandenen fliegenden Blättern geſammelt und herausgegeben von Ph. Max Körner. Mit einem Vorworte von J. A. Schmeller. Stuttgart. Verlag von Ebner & Seubert. 1840. XVI. u. 342 S. 8°. (S. 122, 13a. Das Lied von dem Danhuſer:)

5285. Des Knaben Wunderhorn. Alte deutſche Lieder, geſammelt von L. Achim v. Arnim und Clemens Brentano. Nach der Original-Ausgabe: Heidelberg 1806—8 neu herausgegeben. Leipzig. Druck und Verlag von Philipp Reclam jun. (Univerſal-Bibliothek 1251—1256.) 846 S. 16°. (S. 60. Der Tannhäuſer.)

1861 5286. Der Schwanritter. Eine Erzählung von Konrad von Würzburg. Herausgegeben von Dr. Franz Roth. Frankfurt am Main. Gedruckt in C. Naumann's Druckerei. 1861. 51 S. 8°.

5287. Der Ritter mit dem Schwane. Getreue Erzählung von der abenteuerlichen Jugend, den kühnen Heldenthaten und dem ſeligen Tode des braven Ritter Helias. Volksbücher. 1. Druck und Verlag von H. Ehlers in Einbeck. 48 S. kl. 8°. (Mit einer Titelvignette: Lohengrin im Nachen von einem Schwan gezogen.)

5288. Der Schwanenritter. Volksbücher 36. Leipzig bei Otto Wigand. 43 S. kl. 8°. (Mit einem Titelholzſchnitt.)

1835 5289. Wieland der Schmied. Deutſche Heldenſage von Karl Simrock. Nebſt Romanzen und Balladen. Bonn, bei Eduard Weber. 1835. VIII. u. 260 S. 8°.

1829 5290. Fundgruben des alten Nordens. Zweiter Band. Edda, die Stammmutter der Poësie und der Weisheit des Nordens. Lyrisch-epische Dichtungen, Mythen und Sagen der Gotho-Germanischen Vorzeit. Zum erstenmal aus der isländischen Urschrift übertragen, mit ästhetisch-kritischen Bemerkungen, mythologischen Erläuterungen, einem fortlaufenden Commentar und Register versehen von Dr. Gustav Thormod Legis. Erste Abtheilung. Mit einer kosmologischen Charte. Leipzig, 1829. Verlag von Wilhelm Nauck. XXIV. u. 266 S. gr. 8°.

1837 5291. Die Lieder der Edda von den Nibelungen. Stabreimende Verdeutſchung nebſt Erläuterungen von Ludwig Ettmüller. Zürich, bei Orell, Füßli und Compagnie. 1837. XLIII. u. 119 S. 8°.

1823 5292. **Gottfrieds von Straßburg Werke aus den beſten Handſchriften** mit Einleitung und Wörterbuch herausgegeben durch **Friedr. Heinr. von der Hagen.** Erſter Band. Triſtan und Iſolde mit Ulrichs von Turheim Fortſetzung. Mit 1 Kupfer. (Iſolde Triſtan) Breslau, im Verlage von Joſef Max und Komp. 1823. XIV. u. 321 S. gr. 8°.

5293. —— —— Zweiter Band. **Heinrichs von Friberg** Fortſetzung von Gottfrieds Triſtan. Gottfrieds Minnelieder. Die alten franzöſiſchen, engliſchen, walliſchen und ſpaniſchen Gedichte von Triſtan und Iſolde. Breslau, im Verlage von Joſef Max und Komp. 1823. 461 S. gr. 8°.

5294. **Gottfried von Straßburg.** (Bibliothek der deutſchen Klaſſiker I. 4. Von S. 465—600.) 136 S. kl. 8°. (S. 467. Gottfried von Straßburg. — S. 473. Triſtan und Iſolde. (Nach **Watterich.**)

1841 5295. **La Reine de Chypre,** Opéra en cinq actes, Paroles de M. de **Saint-Georges,** Musique de F. **Halévy,** Membre de l'Institut, Représenté pour la première fois Sur le Théâtre de l'Académie Royale de Musique, Le 22 décembre 1841. Paris, Maurice Schlesinger. Editeur de Musique, 1841. 31 S. Lex.-8°. 3)

5296. **Die Königin von Cypern.** Große Oper in 5 Akten, nach dem Franzöſiſchen des St. Georges, von J. C. **Grünbaum.** Muſik von F. Halevy. Leipzig, gedruckt bei J. F. Fiſcher. 64 S. kl. 8°.

(1798) 5297. Iphigénie en Aulide, Tragédie-Opéra en trois actes, représentée sur le théâtre des arts. Le Poëme est de * * *. La Musique du C. **Gluck.** A Paris, chez Roullet Libraire du Théâtre des Arts, Rue des Poitevins. № 6. An VI. de la République françoise. (1798.) 47 S. kl. 8°. 4)

1799 5298. —— —— Musique de Mr. le Chevalier **Gluck.** . . . . Chez Frédéric Hermann Nestler. 1799. 32 S. kl. 8°.

(1850) **Die Gegenwart.** Eine encyklopädiſche Darſtellung der neueſten Zeitgeſchichte für alle Stände. (Ein Supplement zu allen Ausgaben des Converſations-Lexikon.) 12 Bände. 8°. 1848—56. F. A. Brockhaus, Leipzig. (IV. 33—36. Bogen.) (S. 555. Die moderne Oper.) 6) (3776)

1851 5299. **De la Fondation — Goethe à Weimar par Franz Liszt.** Leipzig: F. A. Brockhaus. 1851. 162 S. gr. 8°.

1872 5300. **Dramatiſche und dramaturgiſche Schriften von Eduard Devrient.** Zehnter Band. Meine Erinnerungen an Felix Mendelsſohn-Bartholdy und Seine Briefe an mich. Von **Eduard Devrient.** Zweite Auflage. Mit der Portrait-Büſte Mendelsſohns in Stahlſtich. Leipzig, Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber. 1872. 291 S. 8°.

‡ (Zur Compoſition verwendete Dichtungen.)

1837 **Almanach des Rigaiſchen Stadt-Theaters.** Herausgegeben von **Leopold Salzmann.** 1837. (S. 32—31. Volkslied zum Allerhöchſten Thronbeſteigungsfeſte Sr. Majeſtät des Herrn und Kaiſers Nicolai Pawlowitſch, am 21. November 1837, ged. von H. v. **Brackel,** Komp. von Kapellmeiſter **Wagner.**) (3823)

1831 5301. **Les Orientales, par Victor Hugo.**6) Suivi de onze pièces nouvelles. Stuttgart, à la rédaction de la collection d'oeuvres choisies de la littérature française. 1831. 250 S. 8°. (S. 103. Attente. Juin 1828.)

1832 5302. —— —— Bruxelles. E. Laurent, Imprimeur-éditeur, 1832. 230 S. Miniatur-Ausgabe. (S. 98. Orientale. XX. Attente. Juin 1828.)

1857 5303. **Buch der Lieder von Heinrich Heine.** Fünfzehnte Auflage. Hamburg. Hoffmann und Campe. 1857. Paris, chez J. J. Dubochet et Cie. XVI. u. 362 S. (Romanzen VI. S. 56. Die Grenadiere.)

1852 5304. **Gedichte von Georg Scheurlin.** Zweite mit der Widmung an „Ihre Majeſtät die Königin von Bayern“ vermehrte Ausgabe. Ansbach, 1852. Verlag von C. H. Gummi. IX. u. 221 S. 16°. (S. 117. Der Fichtenbaum.) 7)

* * *

II. Bearbeitungen der von Richard Wagner — im engeren oder weiteren Sinne — benützten Stoffe.

1. Dramatiſche.

A. Als Operntext.

1842 5305. **Le Vaisseau fantome**, opéra en deux actes, par M. **Paul Foucher**, musique de M. **Dietch**,*) décorations de M. M. **Philastre** et **Cambon**. Représenté pour la première fois, à Paris, sur le théâtre de l'academie royale de musique, le 9 novembre 1842. Paris. Marchand, Éditeur du Magasin theatral. 1842. 13 S. Zu zwei Columnen gedruckt. gr. 8°.

1852 5306. **Die Nibelungen.** Text zu einer großen heroiſchen Oper in 5 Acten. Von **Louiſe Otto.** Manuſcript. Gera, Verlag der Hofmeiſter'ſchen Zeitungs-Expedition. 1852. 48 S. kl. 8°. (Mit einem Vorwort. Meißen, 1851.)

1845 **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Dreiundzwanzigſter Band 1845. (S. 175, 181. Die Nibelungen, Oper in fünf Acten. Von Louiſe Otto Erſter Act, Scene I. II. III.) (3861)

B. Als recitirtes Drama.

1845 5307. **Cola di Rienzi.** Trauerſpiel von **Rudolph Kirner.** Leipzig: F. A. Brockhaus 1845. 160 S. 8°.

1848 5308. **Rienzi Cola.** Ein Trauerſpiel in fünf Akten von **C. Eſſelen.** Arnsberg. Verlag von H. F. Grote. 1848. 148 S. 8°.

1866 5309. **Cola di Rienzo.** L'ultimo dei Tribuni. Tragedia in 5 Atti di **Paolo Giacometti.** Milano, Libreria Sanvito 1866. 64 S. 16°. (Florilegio Drammatico Fasc. 167.)

1872 5310. **Cola di Renzi der letzte römiſche Tribun.** Dramatiſches Gedicht in 5 Acten von **J. E. Kühn.** Leipzig. Commiſſion von Ed. Wartig. 1872. 138 S. 12°.

1822 5311. **Der treue Eckart.** Romantiſches Trauerſpiel in vier Akten von Dr. **Georg Döring.** Mit einem Kupfer. (Frau Venus.) Frankfurt am Main. Verlag der Hermannſchen Buchhandlung. 1822. XX. u. 168 S. kl. 8°.

1866 5312. **Pulsſchläge.** Dichtungen von **Karl Landſteiner.** Zweite verbeſſerte und ſtark vermehrte Ausgabe. Mit einem Anhange: Tannhäuſer. Fragment einer Tragödie. Leipzig. 1866. Ernſt Julius Günther. VII. u. 203 S. 12°. (Anhang. S. 177—203. Tannhäuſer. Mit einer Einleitung.)

1821 5313. **Brunhild.** Ein Trauerſpiel in fünf Aufzügen von **Ferdinand Wachter.**[9]) Jena, in der Bran'ſchen Buchhandlung. 1821. 190 S. 8°.

1822 5314. **Chriemhilds Rache.** Trauerſpiel in drey Abtheilungen, mit dem Chor, von **Johann Wilhelm Müller.** I. Der Schwur. II. Rüdiger. III. Chriemhilds Ende. Heidelberg, in der neuen akademiſchen Buchhandlung von Karl Groos. 1822. VI. u. 254 S. 8°.[10])

1853 5315. **Kriemhildens Rache.** Trauerſpiel von **Reinald Reimer.** Hamburg. Meißner & Schirges. 1853. 129 S. 12°.

1857 5316. **Brunhild.** Eine Tragödie aus der Nibelungenſage von **Emanuel Geibel.** Stuttgart und Augsburg. J. G. Cotta'ſcher Verlag. 1857. 166 S. 8°. (Erſte Auflage.)

1866 5317. **Kriemhild.** Trauerſpiel in fünf Aufzügen von **Wilhelm Hoſäus.** (Bühnen-Manuſcript.) Zum erſten Male aufgeführt auf der Herzogl. Hofbühne zu Deſſau, 17. April 1866. Deſſau, 1866. Druck der H. Heybruch'ſchen Hofbuchdruckerei. 54 S. gr. 8°.

1869 5318. **Dietrich von Bern.** Schauſpiel in fünf Acten aus der Sagenzeit des deutſchen Heldenbuches von **Adolf Wechßler.** Ulm, 1869. Druck der Wagner'ſchen Buchdruckerei. 76 S. 8°. (Mit einer Notenbeilage: „Dietrich's Lied".)

1870 5319. **Sigufried.** Schauſpiel in fünf Handlungen von **Ludwig Ettmüller.**. Zürich. Druck von David Bürkli. 1870. 75 S. gr. 8°.

1873 5320. Geſammelte Werke von Auguſt Kopiſch. Geordnet und herausgegeben von Freundes Hand. Vierter Band. Berlin, 1856. Uebergegangen in den Verlag der G. Grote'ſchen Verlagsbuchhandlung. 1873. 400 S. kl. 8°. (S. 73. Chrimhild. Tragödie in fünf Akten.)

1875 5321. Markgraf Rüdeger von Bechelaren. Ein Trauerſpiel in fünf Aufzügen von Felix Dahn. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. 1875. 160 S. 8°.

1876 5322. Nordiſche Heerfahrt. Trauerſpiel in vier Akten. Unter Mitwirkung von Emma Klingenfeld veranſtaltete deutſche Originalausgabe der Haermaendene paa Helgeland von Henrik Ibſen. München. Theodor Ackermann. 1876. 128 S. kl. 8°.

1880 5323. Der hürnen Seufried. Tragoedie in sieben Acten von Hans Sachs. Zum ersten Male nach der Handschrift des Dichters herausgegeben. Halle a/S. Max Niemeyer. 1880. VIII u. 42 S. kl. 8°. (S. 1. Ein Tragedj mit 17 perſonen: Der hüernen Sewfrid, vnd hat 7 actus.)

1826 5324. Almanach dramatiſcher Spiele zur geſelligen Unterhaltung auf dem Lande. Angefangen von Aug. von Kotzebue. Fortgeſetzt von Mehrern. Vier u. zwanzigſter Jahrgang. Leipzig, bey P. G. Kummer. 1826. 304 S. 16°. (Mit Kupfern.) (S. 141. Hanns Sachs. Schauſpiel in Einem Act von Ludwig Halirſch.)

1866 5325. Hans Sachs. Dramatiſches Gedicht in fünf Aufzügen von Fr. Hermann Frey. Den Bühnen gegenüber Manuſcript. Augsburg. J. A. Schloſſer's Buch- und Kunſthandlung. 1866. 128 S. kl. 16°.

1877 5326. Hans Sachs. Ein Luſtſpiel von Jovialis[1]). Tübingen. In Commiſſion bei Franz Fues. 1877. IV u. 212 S. gr. 8.

5327. Hans Sachs oder Dürers Feſt-Abend. Dramatiſches Gemälde von F. W. Gubitz. (Zuerſt aufgeführt am Dürers Feſt, auf dem Königſtädtiſchen Theater in Berlin. kl. 8°. S. 83—128.) (Vollſtändig.)

1869 5328. Die deutſche Bühne. Organ des Central-Bureau für Theater von Robert Schröter in Hamburg, Leipzig und New-York. No. 4. Dienſtag, den 2. Februar 1869. XIX. Jahrg. (S. 15. Hans Sachs, Dramatiſche Scene. Jul. Eberwein.)

2. Epiſche.

1845 5329. Deutſches Sagenbuch für die reifere Jugend. Von A. Rodnagel. Darmſtadt 1845. Verlag der Hofbuchhandlung von G. Jonghaus. XVI u. 400 S. gr. 8°. (S. 104. Der fliegende Holländer. O. L. B. Wolff.)

1857 5330. Die ethiſchen deutſchen Sagen. Aus dem Munde des Volks und der Dichter herausgegeben von Nikolaus Hocker. Trier 1857. Verlag von F. A. Gall. XII u. 236 S. kl. 8°. (S. 179. Der fliegende Holländer. O. L. B. Wolff.)

1794 5331. Bibliothek der Romane. Einundzwanzigſter Band. Riga, im Hartknochſchen Verlage 1794. (Mit einer Titelvignette und einem Kupfer.) 274 S. kl. 8°. (IV. Volks-Romane. S. 243. Tannhäußer und der treue Eckart. B—4.)

1812 5332. Odina und Teutona. Ein Neues literariſches Magazin der Teutſchen und Nordiſchen Vorzeit. Von F. D. Gräter. Erſter Band. Breslau 1812. Bei Carl Friedrich Barth. (Mit einer Titelvignette: „Thor".) XXXII u. 418 S. kl. 8°. (S. 186. III. Sammlung und genauer Wiederabdruck ſeltener hiſtoriſcher und epiſcher altteutſcher fliegender Blätter und Volkslieder. I. Das Lied von dem edlen Tannhauser im Venusberge.)

1836 5333. Neue Gedichte von Ida Gräfin Hahn-Hahn. Leipzig: F. A. Brockhaus. 1836 X u. 236 S. 8°. (S. 57—178. Der Kampf auf der Wartburg. Liederkranz. S. 179. Anmerkungen.)

1844 5334. Leben und Wirken Friedrich von Sallet's nebſt Mittheilungen aus dem literariſchen Nachlaſſe deſſelben. Herausgegeben von einigen Freunden des Dichters. Mit Sallets Bildniß. Breslau, 1844. Verlag von Auguſt Schulz. 384 S. 8°. (S. 361. Der Tannhäuſer.)

1845 Deutſches Sagenbuch für die reifere Jugend. Von A. Rodnagel. Darmſtadt, 1845. (S. 88. Der Tannhäuſer. — S. 89. Das Lied von dem Tanheüſer. — S. 111. Vom Hörſelberg. Bechſtein.) (5329)

5335. Gedichte von Eduard Duller. Berlin, 1845. Verlag von Carl J. Klemann. 366 S. kl. 8°. (S. 96—106. Tanhäuſer-Lieder. (1—6.))

1854 5336. Der treue Eckart. Epos in zwölf Geſängen von Joſeph Pape. 1854. Druck und Verlag von Friedrich Cazin in Münſter. 382 S. 8°.

5337. Gedichte von Hermann Lingg herausgegeben durch Emanuel Geibel. Stuttgart und Tübingen. J. G. Cotta'ſcher Verlag. 1851. X u. 154 S. 8°. (S. 61. Tannhäuſer.)

1858 5338. Tannhäuſer. Zweite verbeſſerte Auflage. Ein Sohn der Zeit. Aphorismen aus der Gegenwart. Dichtungen von Carl Siebel. Iſerlohn. Julius Bädeker. 1858. 132 S. kl. 8°.

1861 5339. Tannhäuser; or, The Battle of the Bards. A Poem. by Neville Temple and Edward Trevor. Third Edition. London: Chapman and Hall, 193, Piccadilly 1861. 117 S. kl. 8°.

1881 5340. Tannhäuſer. Ein Minneſang von Julius Wolff. Mit Porträtradirung nach einer Handzeichnung von Ludwig Knaus. Fünfte unveränderte Auflage. Berlin. G. Grote'ſche Verlagsbuchhandlung. 1881. Erſter Band VII u. 260 S. Zweiter Band. 280 S. 8°. (Grote'ſche Sammlung von Werken zeitgenöſſiſcher Schriftſteller.)

1815 5341. Idunna und Hermode. Eine Alterthumszeitung für 1814 und 1815. Herausgegeben von F. D. Gräter. Dritter und vierter Jahrgang. Schillingsfürſt und Dinkelsbühl, in der Friedrich Walthr'ſchen Buchdruckerey und Verlagshandlung. 4°. (Vollſtändig mit 52 Nummern.) (S. 2, 6, 37. Freya die Göttin teutſcher Liebe und Treue. Ein mythologiſcher Verſuch von F. D. Gräter. Die Göttin teutſcher Liebe und Treue. (Mit einem Holzſchnitte: Freya, S. 162. (Nr. 42.) 167. (Nr. 43.) 174. Die Götterdämmerung. Ein Gedicht aus der Edda in 4 Geſängen von Fr. M.)

1871 5342. W. Jordan's Nibelunge. Zweites Lied Hildebrants Heimkehr. Frankfurt a. M. W. Jordan's Selbſtverlag. 1871. Leipzig: F. Volckmar. (Zwei Theile. 1 Th. 367 S. 2 Th. 103 S.) gr. 8°.

1881 5343. Das Nibelungen-Lied. Ein Helden-Epos. Umgedichtet von Christian Stecher. S. Graz. Verlags-Buchhandlung Styria. 1881. X u. 396 S. 8°.

5344. Das Nibelungenlied. (Bibliothek der deutſchen Klaſſiker I. 1. Von S. 1—159) 159 S. kl. 8°. (S. 2. Einleitung. — S. 13. Das Nibelungenlied. (Braunfels) mit einem Holzſchnitte nach S. 128.)

1828 5345. Gedichte eines fahrenden Schülers. Herausgegeben von Wilhelm Wackernagel. Berlin, Verlag von Fr. Laue. 1828. 125 S. kl. 8°. S. 33—38. Triſtan und Iſolde. Bruchſtücke. — S. 39—45. Triſtans und Iſolden Tod.)

3. In Proſa.

1879 5346. **Sammlung hiſtoriſcher Bildniſſe.** Vierte Serie. V. Cola di Rienzi, Roms Tribun. Von **Herm. Joſ. Schmitz.** Freiburg im Breisgau. Herder'ſche Verlagshandlung. 1879. 60 S. 8°. (Siehe S. 94.)

1847 5347. **Romantiſche Dichtungen** von **Auguſt Bürck.** Leipzig. Otto Klemm. 1847. (2 Bde.) 1. Bd. 193 S. 2. Bd. VIII u. 164 S. kl. 8°. Erſter Band. S. 1. 1. Heinrich von Oſterdingen. (1.) Der Sängerkrieg auf Wartburg.)

5348. **Die Sage vom Freiſchützen.** Das Mährlein vom Treuen Eckart und vom Ritter Tannhäuſer. Aufs Neue erzählt durch **A. Zimmermann.** Leipzig. Verlag von C. F. Schmidt. 76. S. kl. 8°.

1854 5349. **Wieland, der wackere Schmied.** Nach einer alten Volksſage bearbeitet von **G. Heerbrandt.** Schwäb. Hall. Verlag der F. F. Haſpel'ſchen Buchhandlung. 1854. 113 S. kl. 8°.

1878 5350. **Die Sage von Wieland dem Schmied.** Nach der echten Ueberlieferung erzählt von **Karl Heinrich Keck.** Leipzig. Druck und Verlag von B. G. Teubner. 1878. 116 S. 8° (Iduna. Deutſche Heldenſagen. Dritter Theil.)

1814 5351. **Das Nibelungenlied ins Neudeutſche übertragen.** Von **Auguſt Zeune.** Nebſt einem Kupfer. Berlin, 1814. In der Maurer'ſchen Buchhandlung. 254 S. gr. 8°.

1809 5352. **Buch der Liebe.** Herausgegeben durch Dr. **Johann Guſtav Büſching** und Dr. **Friedrich Heinrich von der Hagen.** Erſter Band. Berlin bei Julius Eduard Hitzig. 1809. LII u. 144 S. gr. 8°. (S. 1. Triſtan und Iſalde.)

1839 5353. **Triſtan und Isolde.** Nach Gottfried von Straßburg und deſſen Fortſetzern erzählt von **Ferdinand Falkon.** Eingeleitet von Profeſſor **Karl Roſenkranz.** Königsberg, gedruckt in der Schultzſchen Buchdruckerei. 1839. XVI u. 132 S. 8°.

1847 **Romantiſche Dichtungen** von **Auguſt Bürck.** Leipzig. 1847. (Erſter Band. S. 119. II. König Arthur. S. 135. (3.) Iſolde und Brangene.) (5347)

5354. **Eine wunderbarliche und ſehr ergetzliche Hiſtorie von Herrn Triſtan und der ſchönen Iſalde, eines Königs aus Irland Tochter.** Welche große Freude ſie mit einander gehabt haben, und wie dieſe Freude ein gar trauriges Ende nahm. Sehr lieblich zu leſen. Frankfurt am Main. Druck und Verlag von H. L. Brönner. Gedruckt in dieſem Jahr. 191 S. kl. 8°.

(Volksbücher und Jugendſchriften.)

5355. **Der fliegende Holländer.** Eine Matroſen-Sage. Nach Kapitän Marryat für die reifere Jugend frei bearbeitet von **Otto Hoffmann.** Mit 4 Farbendruckbildern. Stuttgart. Julius Hoffmann. (K. Thienemann's Verlag.) 140 S. gr. 8.

5356. **Der fliegende Holländer oder das Geſpenſter-Schiff.** Eine Seegeſchichte von **Carl Binder.** Elberfeld und Leipzig. Verlag von Julius Püttmann. 61 S. kl. 8°. (Mit einem col. Titelbild.)

5357. **Neue Volksbücher.** Mit Holzſchnitten. 25. Der Sängerkrieg auf der Wartburg. Von **Ludwig Bechſtein.** Leipzig. Verlag von Bernhard Schlicke. 32 S. kl. 8°. (Mit einem Titelholzſchnitt: Die Wartburg.)

5358. **Neue Volksbücher** mit Holzſchnitten. 32 Heft. Der treue Eckhart. Von **Ludwig Bechſtein.** Leipzig. Verlag von Bernhard Schlicke. 32 S. kl. 8°. (Mit einem Titelholzſchnitt: der getreue Eckhart.)

5359. **Eine wunderſchöne Hiſtorie von dem gehörnten Siegfried, was wunderliche Abentheuer dieſer theure Ritter beſtanden, ſehr denkwürdig und mit Luſt zu leſen.** Aus dem Franzöſiſchen ins Teutſche überſetzt, und von neuem mit ſchöneren Figuren geziert! Frankfurt und Leipzig. (ca. 1820) 50 S. kl. 8°.

1838 5360. **Geſchichte von den vier Heymonskindern.** — Geſchichte von dem gehörnten Siegfried. Volksbücher. 9. 10. Herausgegeben von **G. O. Marbach.** Leipzig. 1838. Bei Otto Wigand. 187 S. 8°. (Mit Holzſchnitten.) (S. 147.)

5361. **Siegfried und Chriemhild.** Eine äußerſt unterhaltende und abenteuerliche altdeutſche Geſchichte. Mit ſchönen Figuren. Nach dem Nibelungenliede für das Volk bearbeitet von H. Scherr. Reutlingen. Druck und Verlag von Fleiſchhauer und Spohn. 168 S. kl. 8°.

5362. Der gehörnte Siegfried. Eine unterhaltende und abenteuerliche Hiſtorie aus der Vorzeit. Stereotyp-Ausgabe. Reutlingen. Druck und Verlag von Enßlin und Laiblin. 44 S. kl. 8°. Reutlinger Volksbücher. (Mit einem col. Bilde, Cart. Umſchlag u. Titelvignette.)

5363. Der gehörnte Siegfried. Von G. Schwab. Lahr. Druck und Verlag von Moritz Schauenburg. 39 S. kl 8. (Volksbibliothek des Lahrer Hinkenden Boten. Nr. 294—298.) (Mit einem col. Titelbilde.)

5364. Jugend-Bibliothek für Schule u. Haus. Siegfried. Text von Fr. Hertrich. Bilder von R. Schulmeiſter. J. F. Schreiber in Eßlingen a. N. Sechſtes Heft. 32 S. 4°. cart. (Mit einem col. Titelbilde und vier Farbendruckbildern.)

5365. Triſtan und Iſalde. Volksbücher 13. 14. Herausgegeben von G. O. Marbach. Leipzig. Bei Otto Wigand. 180 S. 8°. (Mit Holzſchnitten.)

---

4. (Von R. Wagner erörterte Themen betreffend.)

1849 5366. Religion und Kunſt. Oder: „Welche Erhebung gewann durch die chriſtliche Religion die Idee der Schönheit und damit die moderne Kunſt?“ Gekrönte philoſophiſche Preisſchrift. Von Dr. J. M. Katzenberger. Würzburg. Stachel'ſche Buchhandlung. 1849. 212 S. 8°.

1861 5367. Der Geiſt der Tonkunſt. Von Dr. Ludwig Nohl. Frankfurt a. M. J. D. Sauerländer's Verlag. 1861. VII u. 246 S. kl. 8°. (S. 1—23. I. Kunſt und Religion.)

1866 5368. Dramatiſche Schriften von Peter Lohmann. Dritter Theil. Muſikdramen. Leipzig. Verlag von Heinrich Matthes. 1866. XIII u. 344 S. kl. 8°.

1870 5369. Ein Programm zu Beethovens Neunter Symphonie von L. Hoffmann, Dr. phil. Berlin 1870. — Verlag Eugen Grosser. 23. S. gr. 8°.

1878 L'art du Chef d'orchestre par E.-M.-E. Deldevez, Paris. Librairie de Firmin-Didot et Cie. 1878. IX u. 236 S. gr. 8°. (3712)

1879 **Religion und Kunſt in ihrem gegenſeitigen Verhältniß.** Dargeſtellt von Lic. Dr. Guſtav Portig, evangel.-luth. Prediger zu Zwickau in S. Erſter Theil. Iſerlohn. Verlag von J. Bädeker. 1879. VII u. 178 S. gr. 8°. (3766)

5370. **Praktische Anleitung zum Dirigiren** .... von Professor H. Kling. Hannover. Verlag von Louis Oertel. 8 S. gr. 8°.

1861 Echo. Eilfter Jahrgang. 1861. (S. 11, 49, 57. Kunſt und Religion. L. Nohl's Geiſt der Tonkunſt.) (3947)

1870 Die Tonhalle, Leipzig. 1870. (S. 401. Ueber das Dirigiren. (3986)

⁂

III. Hilfsbücher und Verwandtes.

1824 5371. **Das Kloſter.** Weltlich und geiſtlich. Meiſt aus der ältern deutſchen Volks-, Wunder-, Curioſitäten-, und vorzugsweiſe komiſchen Literatur. Zur Kultur- und Sittengeſchichte in Wort und Bild. Von J. **Scheible.** Neunter Band: 33 bis 36 Zelle. Mythologie der Volksſagen und Volksmärchen; eine Darſtellung ihrer genetiſchen Entwicklung, mit vorzugsweiſer Berückſichtigung jener durch Deutungs-Verſuche von Naturerſcheinungen, Lokaleigenthümlichkeiten, Orts- und Perſonennamen, Wahrzeichen von Städten, Wappenbildern ꝛc. erzeugten Sagenbildungen. Von F. **Nork.** Stuttgart, 1848. Verlag des Herausgebers. Leipzig: Expedition des Kloſters. XVI. u. 1078 S. 12°. (S. 939. III. Van Evert oder Urſprung der Matroſenſage vom „fliegenden Holländer". (Nach einer alten Handſchrift, mitgetheilt im „Mrgbl." 1824. Nr. 15.))

1818 5372. **Der Krieg auf Wartburg nach Geſchichten und Gedichten des Mittelalters** herausgegeben von **Auguſt Zeune.** Nebſt einem Kupfer. Berlin, in der Blindenanſtalt. 1818. XVI. u. 80 S. kl. 8.

1830 5373. **Der Singerkriec uf Wartburc.** Gedicht aus dem XIII. Jahrhunderte; Zum ersten Male genau nach der Jenaer Urkunde nebst den Abweichungen der Manesse und des Lohengrins herausgegeben, und mit den alten zu Jena aufbewahrten Sangweisen, wie mit einer Einleitung, Uebersetzung, sprachlichen und geschichtlichen Erläuterungen begleitet von **Ludwig Ettmüller.** Beigegeben ist **Rotes** Gedicht über den Wartburgskrieg. Ilmenau 1830. Druck, Verlag und Lithographie von Bernh. Fr. Voigt. LII. u. 204 S. 8°.

1841 5374. **Jahresbericht über das Schuljahr von Oſtern 1841 bis Dahin 1842,** ...... des Stiftsgymnaſiums zu Zeitz von M. G. **Kießling.** Zeitz, 1842. Gedruckt bei Immanuel Webel. 34 S. gr. 4°. (Inhalt: 1) Es hat keinen

Sängerkrieg zu Wartburg gegeben. Eine äſthetiſch-kritiſche Einleitung zur Erklärung und Beurtheilung der unter dieſer Ueberſchrift vorhandenen Gedichte. Vom Oberlehrer Dr. **Johann Carl Friedrich Rinne.** (Von S. 1—26.)

1851 5375. **Über den Sängerkrieg auf Wartburg nebſt einem Beitrage zur Literatur des Räthſels von Hermann von Plötz.** Weimar. Hoffmanniſche Hofbuchhandlung. 1851. VI. u. 98 S. gr. 8°.

1858 5376. **Die Tanhäuser-Sage und der Minnesinger Tanhäuser von Dr. Friedrich Zander.** Königsberg. Schultzsche Hofbuchdruckerei. 1858. 31 S. gr. 4°.

1861 5377. **Der Tannhäuſer und Ewige Jude.** Zwei deutſche Sagen in ihrer Entſtehung und Entwicklung hiſtoriſch, mythologiſch und bibliographiſch verfolgt und erklärt von Dr. J. G. Th. Gräße. Zweite vielfach verbeſſerte Auflage. Dresden. G. Schönfeld's Buchhandlung (C. A. Werner). 1861. VI. u. 130 S. 8°.

1865 5378. **Die Landgrafen von Thüringen zur Geſchichte der Wartburg.** Von Dr. C. Polack. Mit zwei Abbildungen und einem Facſimile. Gotha. Friedrich Andreas Perthes 1865. X. u. 459 S. 8°.

1809 Muſeum für Altdeutſche Literatur und Kunſt. ..... Erſter Band. 1809. (S. 191. IX. Der heilige Graal und ſeine Hüter.) (5102)

1813 5379. **Niederländiſche Sagen.** Geſammelt und mit Anmerkungen begleitet herausgegeben von **Johann Wilhelm Wolf.** Mit einem Kupfer. Leipzig: F. A. Brockhaus. 1813. XXXVIII. u. 708 S. gr. 8°. (S. 83. Lohengrin und Elſa. — Lohengrin und Belaye. — S. 88. Der Schwanritter. — S. 173. Der Ritter mit dem Schwan.)

1789 5380. **Nordiſche Blumen von Friedrich David Gräter.** Leipzig, in der Gräffiſchen Buchhandlung. 1789. XIV. u. 372 S. kl. 8°. (S. 41. II. Ueber die Nornen. Eine mythologiſche Abhandlung. — S. 252. IV. Ueber die Walkyren. — S. 322. VI. Ueber Walhalla und ihre Helden.)

1812 5381. **Literariſcher Grundriß zur Geſchichte der deutſchen Poeſie von der älteſten Zeit bis in das ſechszehnte Jahrhundert durch Friedrich Heinrich von der Hagen und Johann Guſtav Büſching.** Berlin, bei Duncker und Humblot. 1812. XXXII. und 576 S. gr. 8°.

1816 5382. **Nibelungen und Gibelinen.** Von Dr. **Karl Wilhelm Göttling.** Rudolſtadt 1816. Im Verlage der Hof-Buch- und Kunſthandlung. 101 S. kl. 8°.

1818 5363. Verſuch einer kritiſchen Entwicklung der Geſchichte des hörnenen Siegfrieds, oder Sigurds des Schlangentödters, und der Beſtimmung der Epoche ſeines thatenreichen Lebens und ſchmählichen Todes, und des Unterganges der Giukungen. Von Franz, Freyherrn von Reden. Karlsruhe und Baden, in der D. R. Marxſchen Buchhandlung. 1818. IX. u. 156 S. kl. 8°.

1819 5364. Die Nibelungen: ihre Bedeutung für die Gegenwart und für immer. Von Friedrich Heinrich von der Hagen. 1819. Verlag von Joſef Max in Breslau. 224 S. kl. 8°.

1823 5365. Romantiſche Denkſteine; oder Schauſtücke, Glanzmomente und Curioſa aus der Welt des Lebens und Wirkens, der Minne und Dichtung, der Sitten, Künſte und Erfindungen, des Heldenthums und Schriftweſens, ſowie anderer Eigenthümlichkeiten inſonderheit des Mittelalters und Ritterweſens, des Legenden- und Mährchenkreiſes. — Zu Luſt und Lehr, für Jung und Alt, Vornehm und Gering, Gelehrt und Ungelehrt dargebracht von A. F. Rittgräff. Mit einem Titelbilde. Wien, 1823. Bey Tendler und v. Manſtein. (Zwei Theile. 1. Th. 215 S. 2. Th. 237 S.) kl. 8°. (Erſter Theil. S. 51. Meiſtergeſang und andere Denkmale vom Hörnen Siegfried.)

1831 5366. De Nibelungorum Fabula ex antiquae religionis decretis illustranda. Dissertatio quam ...... In Academia Jenensi Pro Venia Docendi rite adipiscenda A. D. XIX. Martii MDCCCXXXI. publice defendet auctor Ludovicus Ettmuellerus, Philosophiae Doctor. Jenae Typis Schreiberi. 42 S. 8.

1842 5367. Die Nibelungen-Sage und das Nibelungen-Lied. Eine hiſtoriſch-kritiſche Unterſuchung, herausgegeben von O. F. H. Schönhuth. Tübingen, Verlag von C. F. Oſiander. 1842. 160 S. kl. 8°.

1848 Das Kloſter. Mythologie der Volksſagen und Volksmärchen. Von F. Nork. Stuttgart, 1848. (S. 3. Sagenſtoffe, welche aus der Naturanſchauung unſerer heidniſchen Vorfahren ſich gebildet haben. I. Sagenkreis des Odin oder Wuotan.) (5371)

1856 5368. Zur Nibelungenfrage. Ein Vortrag gehalten in der Aula der Univerſität Leipzig am 28. Juli von Friedrich

Zarncke. Nebst zwei Anhängen und einer Tabelle. Leipzig. Verlag von S. Hirzel. 1854. 42 S. 8°.

1862 5389. Nibelungen. Gudrun. Parcival. Drei populäre Vorleſungen von Karl Regel. Gotha. Verlag von J. G. Müller. 1862. 142 S. kl. 8°.

1864 5390. Oeſterreichiſche Wochenſchrift für Wiſſenſchaft, Kunſt und öffentliches Leben. Beilage zur k. Wiener Zeitung. (Jahrgang 1864. Dritter Band.) Nr. 2, 3, 4, 5. (S. 39, 73, 107, 134. Nibelungen-Studien. Von M. Thauſing.)

1866 5391. Der altdeutſche Heldenſang in drei Proben Nibelungen — Gudrun — Parzival für Schule und Haus von Julius Saupe. Gera und Leipzig. Verlag von Herman Kanitz. 1866. VIII. u. 136 S. 12°.

1867 5392. Jahresbericht über die Königliche Landesschule zu Grimma vom September 1867 — September 1868, womit zur Feier des Stiftungsfestes den 14. Sept. 1868 im Namen des Schulcollegiums einladet Prof. Dr. Heinrich Rudolf Dietsch, Rector. Voraus geht eine Abhandlung des Oberlehrer Dr. E. Koch: Ueber die Sage von den Nibelungen. Grimma, Druck von C. Roessler. 35 u. XXI S. 4°.

1872 5393—5394. Altdeutſche und altnordiſche Helden-Sagen. Wilkina- und Niflunga-Saga oder Dietrich von Bern und die Nibelungen. Ueberſetzt von Friedrich Heinrich von der Hagen. (Dritte wohlfeile Ausgabe.) Breslau. Verlag von Joſef Max & Komp. 1872. (2 Bde.) Erſter Band. XXXVI. u. 351 S. Zweiter Band. 504 S. kl. 8°.

5395. Die Nibelungensage nach ihren ältesten Ueberlieferungen erzählt und kritisch untersucht von Dr. Ernst Koch. Zweite Auflage. Grimma. Verlag von Gustav Gensel. 1872. 78 S. gr. 8°.

5396. A. Encykl. d. W. u. K. Erſte Section. XLI. S. 105—112. Ausſchnitt in gr. 4°. (S. 105—107. FAFNIR (Fafner). . . . . (Richter.))

5397. Das Nibelungenlied nach Darſtellung und Sprache ein Urbild deutſcher Poeſie. Von Dr. H. Timm. Zweite Auflage. Leipzig. Verlag von Siegismund & Volkening. (o. J.) 217 S. 8°.

1855 5398. Auszwal ausz Gottfrids von Straszburg Tristan als Manuscript für Vorlesungen herausgegeben von K. A. Hahn. Wien 1855. Wilhelm Braumüller. IV. u. 246 S. Anmerkungen XXI S. 8°.

1868 5399. **On The Legend of Tristan**: Its origin in myth and its development in romance by Edward Tyrrell Leith. LL. B. Read before the Bombay Branch of the Royal Asiatic Society, April 9th. Bombay: Printed at the education society's press, Byculla. 1868. 35 S. 8°.

1733 5400. **Deliciae Topo-Geographicae Noribergenses**; **Oder Geographiſche Beſchreibung Der Reichs-Stadt Nürnberg** Und derſelben In dem Marggräflich-Brandenburgiſchen Territorio Situirten Gegend / Accurat und mit beſondern Fleiß, nach allen in dieſem Landes-Bezirk gelegen / und größtentheils Jure Superficiei nach Nürnberg gehörigen Schlöſſern / Städten / Märckten / Dörffern / Weylern / Höfen / Gütern / Mühlen und Unterthanen beſchrieben / Und zu beſſerer Einſicht und Erläuterung Mit Land-Charten verſehen. Gedruckt im Jahre. 1733. 114 S. Folio Titelvignette. (S. 8. Erſter Theil / I. Capitel. § IX. Von dem Catharinen Kloſter. („. . . . In der Cloſter-Kirche iſt heutiges Tages denen Meiſter-Sängern alle hohe Feſttage zu ſingen vergönnet.“))

5401. **Nürnbergiſches Zion** / das iſt: Wahrhaffte Beſchreibung Aller Kirchen und Schulen in- und auſſerhalb der Reichs-Stadt Nürnberg. Worinnen die Herrren Kirchen-Pflegern, Prediger, Cäpläne, Rectores, und Collegae, Sowohl vor- als inſonderheit Nach der Reformation ordentlich aufgezeichnet und zu finden ſind; Nebſt beygefügter Hiſtoriſchen Nachricht Von dem Urſprung und Fatis derer Kirchen, Klöſter, Spitäler, Capellen und Siechkobel, Wieſelbe inwendig nach denen ſich darinnen befindlichen Monumentis ausſehen / Mit einem kurtzen Anhang oder Supplement, denen Hiſtoriſchen Liebhabern zu gefälligen Belieben dargeſtellet Von **Perisesyymeno**. Gedruckt im Jahre 1733. 128 S. Folio (S. 66. St. Catharina Kloſter. . . . . „Es haben auch die Meiſter Singer an den hohen Feſten und andern gewiſſen Zeiten ihre Sing-Schul in dieſer Kirch . . . . .“) (Beigebunden zu vorſtehender Nummer.)

1792 **Bragur.** Ein Litterariſches Magazin der Deutſchen und Nordiſchen Vorzeit. Herausgegeben von — und **Gräter.** Zweyter Band. Leipzig. 1792, in der Gräffiſchen Buchhandlung. 476 S. kl. 8°. Mit einem Portrait: **Chriſt. Gottfried Böckh.** geſt. von J. G. Schmidt. Dresden 1792. (**Aufſätze.** S. 43. Kurzer Begriff von den Druiden, Barden, Skalden, Minſtrels, Minneſingern und Meiſterſängern. — **Sprache.** S. 429. Neue Proben aus Colmar von dem auf der Schuſterzunft daſelbſt gefundenen Minne- und

Meiſterſänger-Codex. Mitgetheilt von Herrn Profeſſor Seybold in Buchsweiler.) (5422)

1809 5402. Muſeum für Altdeutſche Literatur und Kunſt herausgegeben von Dr. F. H. v. d. Hagen, B. J. Docen und Dr. J. G. Büſching. Erſter Band. Mit Kupfern. Berlin 1809 bei Johann Friedrich Unger. VIII. u. 648 S. 8°. (S. 73. IV. Ueber den Unterſchied und die gegenſeitigen Verhältniſſe der Minne- und Meiſterſänger. Ein Beitrag zur Karakteriſtik der früheren Zeitalter der deutſchen Poeſie. S. 115. VIII. Fortſetzung.)

1846 5403. Die Wittenbergiſche Nachtigall, die man jetzt höret überall, ſamt der Klagred ob der Leich Doctor Martin Luthers, durch Hans Sachs zu Nürnberg. Zur Erinnerung an den vor 300 Jahren aus der Welt geſchiedenen theuren Glaubenshelden von Neuem ans Licht geſtellt durch Ottmar F. H. Schönhuth. Stuttgart. Gedruckt in der Guttenberg'ſchen Buchdruckerei. 1846. 32 S. kl. 8°.

1854 5404. Beiträge zur Geſchichte des Meiſtergeſanges in Mähren. Von Adolf R. von Wolfskron. (Mit einer Kunſtbeilage.) (Schriften der hiſtoriſch-ſtatiſtiſchen Sektion der k. k. mähr. ſchleſ. Geſellſchaft des Ackerbaues, der Natur- und Landeskunde, redigirt vom k. k. Finanzrathe Chriſtian d'Elvert. (VII. Heft.) Brünn, 1854. In Commiſſion der Buchhandlung von Nitſche & Groſſe. 54 S. Lex. 8°.)

1858 5405. Der Johannistag in ſeiner alten Feier und Bedeutung als Feſt der Sommerſonnenwende. Eine Skizze von Dr. Auguſt Witzſchel. (Abgedruckt aus dem Programm des Großherzoglichen Karl Friedrichs-Gymnaſium.) Eiſenach 1858. Druck der priv. Buchdruckerei daſelbſt. 16 S. 4°.

1872 5406. Zur Geschichte des deutschen Meistergesangs. Notizen und Litteraturproben aus den Dresdner Handschriften des Hans Sachs und anderer Meistersänger. Von Dr. Franz Schnorr von Carolsfeld, Secr. der K. ö. Bibl. zu Dresden. Berlin, Fr. Lobeck's Verlag. (Anders & Zum Felde.) 1872. 63 S. 8°.

1874 5407. Hans Sachs und die Meiſterſänger in Nürnberg. Eine Feſtgabe zur Enthüllung des Denkmals des Altmeiſters von Friedrich Schultheiß. Mit einigen von Hans Sachs componirten und anderen originellen Meiſtergeſängen. Nürnberg. 1874. Aug. Recknagel's Buchhandlung. (Franz Schmid.) 52 S. kl. 8°.

1817 5407a. Die alte komische Bühne in Athen dargestellt von D. Peter Friedrich Kanngiesser. Nebst zwei Kupfern. Breslau bey Johann Friedrich Korn dem älteren 1817. 518 u. VIII S. 8°.

◆

IV. Auf die Sache bezügliche Litteratur.

5408. **Die Geſchichte von dem Geſpenſterſchiff.** Erzählung von W. Hauff. Lahr. Druck und Verlag von Moritz Schauenburg. o. J. (Volksbibliothek des Lahrer Hinkenden Boten. Nr. 164.) Mit einem col. Titelbilde. 15 S. kl. 8.

1772 5409. **Thüringiſche Geſchichte.** Aus den Handſchriften D. Caſpar Sagittarius gezogen. Chemnitz, bey Johann Chriſtoph Stößel, 1772. (Mit einer Titelvignette: „Die Wartburg".) XXXII. u. 736 S. 8°. (S. 417. Vierter Abſchnitt. Geſchichte der Landgrafen in Thüringen, von Ludewigen, dem erſten, bis auf die Trennung dieſes Landes von Heſſen.)

1820 5410. **Novalis Schriften.** Herausgegeben von Ludwig Tieck und Fr. Schlegel. Erſter Theil. Wien, bei Carl Armbruſter. 1820. Gedruckt bei Anton Strauß. XXXVI. u. 284 S. 12°. (S. 1. Heinrich von Ofterdingen. Erſter Theil. Die Erwartung. — S. 231. Heinrich von Ofterdingen. Zweiter Theil. Die Erfüllung.)

1834 5411. **Heinrich von Ofterdingen.** Ein Cyclus von drei romantiſchen Erzählungen von **Auguſt Bürck**. Erſte Abtheilung. Der Sängerkrieg auf Wartburg. Leipzig, bei C. H. F. Hartmann. 1834. IV. u. 226 S. 8°.

1838 5412. **Der Fahrende Poet.** Dichtungen von **Karl Beck**. Leipzig. Verlag von Wilh. Engelmann. 1838. 250 S. kl. 8°. (S. 202—250. Vierter Geſang. Die Wartburg.)

1839 5413. **Oeſterreichiſches Morgenblatt.** Zeitſchrift für Vaterland, Natur und Leben. Herausgeber und Redacteur: **Nicolaus Oeſterlein.** (Wien.) № 1 bis 156. Vom 2. Jänner — 30. Dezember 1839. 4°. (Ohne Titelblatt u. Regiſter.) (S. 598. Schilderung der Sänger auf Wartburg. Aus Aug. Bürck's Sängerkriege auf der Wartburg.) Vgl. Nr. 5411.

1847 5414. **Auf der Wartburg von A. Böttiger.** Leipzig. Verlag von **Carl B. Lorck.** 1847. 76 S. kl. 16°. (Mit einer Titelvignette von A. Meyer geſt. in Leipzig.)

(1856) 5415. Der tugendhafte Schreiber im Sängerkrieg auf Wartburg. Von Dr. Funkhänel in Eiſenach. (1856.) S. 193—208. 8°. (Ausſchnitt aus einem unbekannten Werke.)

1857 5416. Sagen und Klänge aus Thüringen. Rudolſtadt. Verlagsbuchhandlung der Fürſtl. priv. Hofbuchdruckerei. 1857. VIII. u. 114 S. kl. 8°. (Mit Vignetten am Umſchlagbogen.)

1859 5417. Schloß Wartburg. In Liedern und Romanzen gefeiert von Ludwig Bechſtein. Leipzig. Voigt & Günther. 1859. 120 S. kl. 8°. Mit einer Titelvignette. (S. 53. Das Lied von dem Tannhäuſer. (Nach alter Weiſe.) — S. 57. Die Mär vom Tannhäuſer. (Nach neuer Weiſe.))

1872 Die lyriſchen Dichtungen des deutſchen Mittelalters. Vorträge von Dr. J. W. Otto Richter. Leipzig. 1872. Verlag von Siegismund & Volkening. 301 S. 12°. (S. 131. Der Sängerkrieg auf Wartburg und die Wartburglieder. — S. 189. Der Dichter Tanhäuſer, die Tanhäuſerſage und die Wagnersche Tanhäuſerdichtung.) (3754)

1881 5418. Die Wartburg und Eiſenach in Sage und Geſchichte von Mathias Warnatz in Koburg. Mit einer Anſicht der Wartburg. Wien, 1881. Wilhelm Braumüller. VI. u. 143 S. gr. 8°.

5419. Kurz doch gründliche Nachricht von dem Feſtungs-Schloß Wartburg, bey Eiſenach, wie deſſen Lage, Proſpecte, Gebäute und darinnen befindliche Antiquitaeten würklich zu erſehen ſind. EISENACH, gedruckt bey Georg Andreas Meyern, Fürſtl. S. privil. Hof-Buchdrucker. 15 S. 4°. (Mit einem alten Titelholzſchnitt: Die Wartburg.)

5420. Schloß Wartburg. Ein Beitrag zur Kunde der Vorzeit. Vierte vermehrte und verbeſſerte Auflage. Eiſenach, bey Joh. Fr. Baerecke. XXIII. u. 207 S. 8°. Mit einer Titelvignette: „Wartburg und Umgebung", einem Kupfer: „Wartburg aus der mittlern Vorzeit" und einem „Grundriß der Wartburg".

1757 5421. CHRIMHILDEN RACHE, UND DIE KLAGE; ZWEY HELDENGEDICHTE Aus dem schwæbischen Zeitpuncte. SAMT FRAGMENTEN aus dem Gedichte von den NIBELUNGEN und aus dem JOSAPHAT. (Herausgegeben von J. J. Bodmer.) Darzu koemmt ein GLOSSARIUM. ZYRICH, Verlegens ORELL und Comp. 1757. XVI. u. 286 S. kl. 4°.

1792 5422. Bragur. Ein Litterariſches Magazin der Teutſchen und Nordiſchen Vorzeit. Herausgegeben von — und Gräter.

1792. Zweyter Band. Leipzig in der Gräff'ſchen Buchhandlung. (Aufſätze. S. 78. Ueber den Geiſt der Nordiſchen Dichtkunſt und Mythologie. — S. 354. Chronologie der Ausgaben aller Nordiſchen Sagen und Gedichte nebſt ihren Ueberſetzungen. Von einem däniſchen Gelehrten Herrn Sekretär Raſmus Nyerup in Kopenhagen.)

1796 5423. Braga und Hermode[12]) oder Neues Magazin für die vaterländiſchen Alterthümer der Sprache, Kunſt und Sitten. Erſter Band. Erſte Abtheilung. Mit einem Titelkupfer von Daniel Chodowiecki (Iduna) und einem Notenblatte. Leipzig, bey Heinrich Gräff. 1796. XXXII. u. 192 S. 8°. (S. 3. Braga und Hermode. Eine mythologiſche Abhandlung von D. Gräter in Schwäbiſch Halle. — S. 18. Der Raub der Göttin Idunna, nach der jüngeren Edda erzählt.)

5424. —— —— Zweyte Abtheilung. Mit einem Kupfer von D. Chodowiecki (Braga und Iduna mit den goldenen Aepfeln). Leipzig, bey Heinrich Gräff. 1796. VIII. u. 200 S. 8°. (S. 46. Die Verſuchungen des Gottes Thor.)

1797 5425. —— —— Herausgegeben von F. D. Gräter. Zweyter Band. Erſte Abtheilung. Mit Kupfern u. Muſik. Leipzig, bey Heinrich Gräff. 1797. X. u. 188 S. 8°. (S. 156. X. Neue Schriften. I. Iduna, oder der Apfel der Verjüngung. (In den Horen, 1796. Erſtes Stück. S. 1—28.) — S. 165. 2. Feſten i Valhal. En Prolog til Kongens Födselsdag. (Das Feſt in Walhalla. Ein Vorſpiel zum Geburts-Tag des Königs. In der Minerva, 96. Jan. S. 73—94.))

1803 5426. Unterhaltungen für Freunde altdeutscher und altnordischer Geschichte und Literatur. Von Friedrich Rühs. Berlin, in der Vossischen Buchhandlung. 1803. X. u. 162 S. kl. 8°.

1809 5427. Lyriſche Gedichte nebſt einigen vermiſchten von F. D. Gräter. Mit dem Bildniß des Verfaſſers. Heidelberg, bey Mohr und Zimmer. 1809. 372 S. 8°. Zweyte Abtheilung. Nordiſche Gedichte. Sechſtes Buch. (Götterlieder. S. 217. Der Walkurengeſang. — S. 259. Die Götterverſammlung. — S. 337. Die Niederfahrt der Göttin Freya. Ein muſikaliſches Drama. Aus dem Engliſchen des D. Sayers.)

1812 5428. Idunna und Hermode[14]). Eine Alterthumszeitung. Herausgegeben von F. D. Gräter. Erſter Jahrgang. Breslau, gedruckt und im Verlage der Stadt- und Univerſitäts-Buchdruckerey bei Graß und Barth. 1812. 210 S. 4°. (Vollſtändig mit 52 Nummern.) S. 21. Actenſtücke, das Prachtwerk über die nordiſche Götterlehre betreffend. Aufruf an die

Meiſter der bildenden Kunſt. D. Gräter. S. 33. Fortſetzung. S. 41. Beſchluß 65. — S. 133. Ueber den Verfaſſer des Nibelungenliedes. v. d. Hagen.) Beygegeben: Anzeiger zu Idunna und Hermode. (Vollſtändig mit 23 Nummern.) (Nr. 3. Nachricht aus Stuttgart: Walhalla, ein Gedicht in 4 Geſängen. — Nr. 13. Anzeige neuer, ſeit dem Anfange dieſes Jahres erſchienener teutſch-alterthümlicher Schriften. 17. Der Nibelungen erſte 5 Abentheuer, von F. H. Bothe; in deſſen antikgemeſſenen Gedichten, Berlin und Stettin, bei Fr. Nicolai, 1812. 8 S. — Nr. 17. Nachrichten: „Von der Leſung des Nibelungenliedes auf Schulen“. — Nr. 20. Das Lied der Nibelungen beim Schulunterrichte angewendet. — Anzeigen. Nr. 21. 1. Etwas über das Nibelungenlied. Zeune. 2. Vorleſungen über das Nibelungenlied. — Nr. 22. Eine ſiebente Stimme für die Leſung des Nibelungenliedes auf Schulen. Ir. Sch.)

1816 5129. Idunna und Hermode. Eine Alterthumszeitung für 1816. Herausgegeben von F. D. Gräter. Hall in Königreich Würtemberg, gedruckt und mitunternommen von David Ludwig Schwend. (Vollſtändig mit 48 Nummern. 4°.) (S. 41. Odin am Brunnen der Weisheit. Oberwald. — S. 57. Die Götterverſammlung in Asgard. Ein characteriſtiſcher Maskenball in Leipzig, gehalten am 16. Februar 1816. Gr. — S. 78. Der heilige Gral. M. — S. 90, 93, 97, 101. Proben von den Zuſätzen zu der neuen Ausgabe der Nordiſchen Blumen. 2. Die Schickſalsgöttin Urd, und das Zauberlied Urdarlokur. Gr. — S. 173. Alvis-Mal oder die Sprachweisheit des Zwergen Alwiß. Ein Edd'iſches Lied, zum erſten Mal ins Deutſche übertragen von F. D. G. — S. 176. Der älteſte Codex von dem Liede der Nibelungen.)

1819 5130. Die Religion der alten Deutſchen. In einer kurzen Darſtellung beſonders für höhere Schulen bearbeitet von Georg Chriſtian Braun. Mainz, 1819. Bey Florian Kupferberg. 100 S. 8°.

1821 5131. Ueber den Werth und die Bedeutung des Nibelungen-Liedes vorzüglich in Hinſicht auf Homer und die neuere allegoriſche Erklärung von J. A. Wendel. Coburg, gedruckt mit Ahl'ſchen Schriften 1821. 18 S. gr. 8°.

1829 5132. Das Heldenbuch und die Nibelungen. Grundriß zu Vorleſungen von Karl Roſenkranz. Halle, bei Eduard Anton. 1829. 95 S. gr. 8°.

1835 5133. Neues Jahrbuch der Berliniſchen Geſellſchaft für Deutſche Sprache und Alterthumskunde. Enthaltend ſprachwiſſenſchaftliche u. geſchichtliche Abhandlungen, Abdrücke und Erläuterungen kleiner Stücke Altdeutſcher Sprache und Poeſie, Nachrichten von Altdeutſchen Handſchriften, Mittheilungen aus lebenden deutſchen Mundarten, einzelne Sprachbemerkungen, kleinere Beiträge zur deutſchen Litteraturgeſchichte und Ueberſichten der deutſchen Sprachlitteratur ſeit 1834. Herausgegeben durch Friedrich Heinrich von der Hagen. Berlin, 1835. Verlagsbuchhandlung von Karl Friedrich Plahn. 377 S. 8°. (S. 99.

309. Ueber Erdkundliches im Nibelungenliede. Zeune. — S. 178. Nibelungen. Ueberſicht der ſeit 1820 bekannt gewordenen Nibelungen-Handſchriften und Bruchſtücke und Abdruck der letzten. v. d. Hagen. — S. 248. Nibelungen. Goethe und die Nibelungen, die Nibelungenhandſchrift der Königlichen Bibliothek in Berlin, und Kaiſer Maximilians Urkunde über die Wiener Handſchrift. — S. 339. Der Nibelungen Lied Altniederländiſch, Sächſiſch und Franzöſiſch. v. d. Hagen.)

1839 Oeſterreichiſches Morgenblatt. 1839. (S. 169, 278, 286, 302, 417, 421, 425, 430, 433. Nordiſche Sagen. A. G. Polz.) (5413)

1862 5434. Der Dichter des Nibelungenliedes. Ein Vortrag, gehalten in der feierlichen Sitzung der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften am XXX. Mai MDCCCLXII von Franz Pfeiffer. S. 89—136. 8°.

1855 5435. Zur deutſchen Mythologie. Von Wolfgang Menzel. I. Odin. Stuttgart. Buchhandlung von Paul Neff. 1855. XIV. u. 352 S. gr. 8°.

1859 5435a. Mythen und Bräuche des Volkes in Oeſterreich. Als Beitrag zur deutſchen Mythologie, Volksdichtung und Sittenkunde. Von Theodor Vernaleken. Wien, 1859. Wilhelm Braumüller. VIII. u. 386 S. 8°. (Aus dem Mythenkreiſe Wuotans. I. Das Siveringer Brünnlein. II. Mythen über Wuotan. III. Wuotan und der Tod. IV. Die Entrückung.)

1864 5436. Oeſterreichiſche Wochenſchrift .... 1864. Band IV. (S. 1026, 1062. Tirol als Schauplatz der deutſchen Heldenſage. Von Ig. Zingerle.) Nachtrag.

1865 Natur Mythen. Mai 1865. (Mathilde Weſendonck.) 110 S. 8°. (S. 99. Die Nornen. — S. 101. Die Walküren.) (5507)

1867 5437. Die deutſche Treue in Sage und Poeſie. Vortrag, gehalten am Geburtstage Seiner Königlichen Hoheit des Großherzogs von Mecklenburg-Schwerin Friedrich Franz am 28. Februar 1867 von Dr. Karl Bartſch. Leipzig. F. C. W. Vogel. 1867. 28 S. 8°.

1868 5438. Shakspere-Forschungen von Benno Tschischwitz. II. Nachklänge germanischer Mythe in den Werken Shakspere's. Zweite vermehrte Ausgabe. Halle, Verlag von G. Emil Barthel. 1868. VIII. u. 146 S. 8°.

1874 5439. Götterwanderungen und Götterdämmerung. I. Abth.: Nomora, die Prieſterin der Ciſa. Culturgeſchichtlicher

Roman. Von Dr. E. A. Quitzmann.[17] (2 Bde. in 1 Bd.) Erſter Band. VII. u. 210 S. Zweiter Band 207 S. Leipzig. Bernhard Schlicke. 1874. 8°.

5140. Götterwanderungen und Götterdämmerung. II. Abth.: Das Opfer der Velate. Culturgeſchichtlicher Roman. Von Dr. E. A. Quitzmann. (2 Bde. in 1 Bd.) Erſter Band 213 S. Zweiter Band 192 S. Leipzig. Bernhard Schlicke. 1874. 8°.

5141. —— —— III. Abth.: Der Hain der Nornen. Culturgeſchichtliche Erzählung aus dem achten Jahrhundert. Von Dr. E. A. Quitzmann. (2 Bde. in 1 Bd.) Erſter Band 188 S. Zweiter Band 188 S. Leipzig. Bernhard Schlicke. 1875. 8°.

1876 Einladungsschrift zu der am 3., 4., 5. und 6. April 1876 stattfindenden öffentlichen Prüfung der Musterschule in Frankfurt am Main. 102 S. 4°. (Inhalt: 1. S. 3—53. Die Nibelungen in der Deutschen Poesie. Abhandlung vom ordentlichen Lehrer Carl Reborn.) (3759)

1877 5142. Einleitung in das Nibelungenlied von Richard von Muth. Paderborn. Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh. 1877. X. u. 425 S. 8°.

5143. Altnordische Sagen und Lieder, welche zum Fabelkreis des Heldenbuchs und der Nibelungen gehören. Herausgegeben durch Friedrich Heinrich von der Hagen. Breslau, gedruckt in der Stadt- u. Universitäts-Buchdruckerei bei Grass und Barth. VI. u. 186. 26 u. 45 S. 8°.

5144. Nachwort zum Vorwort zu dem Text einer großen heroiſchen Oper Die Nibelungen von Louiſe Otto. (Von der Verfaſſerin eigenhändig geſchrieben auf einem Bogen Briefpapier in kl. 8°. 3½ Seiten.)

1857 5145. Triſtans Eltern. Von Reimar dem Alten. (Nachgelaſſenes Gedicht von A. A. L. Follen.) Gießen, J. Ricker'ſche Buchhandlung. 1857. 139 S. 8°.

1865 5146. Tristan et Iseult Poème de Gotfrit de Strasbourg comparé a d'autres poèmes sur le même sujet. Thèse présentée à la Faculté des lettres de Paris par A. Bossert Paris Librairie A. Franck. 67. 1865. 175 S. gr. 8°.

1867 5147. Mongolische Märchen. Erzählung aus der Sammlung Ardschi Bordschi. Ein Seitenstück zum Gottesgericht in Tristan und Isolde. Mongolisch und Deutsch nebst dem Bruchstück aus Tristan und Isolde. Herausgegeben von

B. Jülg. Innsbruck. Druck und Verlag der Wagnerschen Universitäts-Buchhandlung. 1867. 37 S. gr. 8°.

1768 5447a. **Ueber das Publicum.** Briefe an einige Glieder deſſelben von **Friedrich Juſt. Riedel.** Jena bey Chriſtian Henrich Cuno. 1768. 227 S. 8°. (S. 145. Minneſinger. S. 147. Meiſterſinger.)

1811 5448. **Muſeum für Altdeutſche Literatur und Kunſt** herausgegeben von Dr. **F. H. v. d. Hagen, B. J. Docen,** Dr. **J. G. Büſching** und **B. Hundeshagen.** Zweiter Band. Mit Kupfern. Berlin 1811. Bei Johann Friedrich Unger. 309 S. 8°. (S. 146. V. Die Kolmariſche Sammlung von Minne- und Meiſterliedern.)

1840 5449. **Hans Sachs in München 1840.** In Commiſſion bei G. Franz in München. 30 S. 8°.

1847 5450. **Hans Sachs.** Sein Leben und Wirken aus ſeinen Dichtungen nachgewieſen von **J. L. Hoffmann,** k. Studienlehrer am Gymnaſium zu Nürnberg. Nürnberg. Bauer und Raspe. (Julius Merz) 1847. VI. u. 152 S. kl. 8°.

1855 5451. **Norika, das ſind Nürnbergiſche Novellen aus alter Zeit.** Nach einer Handſchrift des ſechzehnten Jahrhunderts herausgegeben von **Auguſt Hagen.** Zweite, durchgeſehene Auflage. Leipzig. Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber 1855. X. u. 278 S. 8°. (S. 135. 1. Der ſtörriſche Schuſter. Der Herrenkeller. S. 210. 6. Die Singſchule der Meiſterſinger. Hans Sachs in der Schenke.)

1865 5452. **Hans Sachs.** Einer Familienſage nacherzählt von Dr. **Auguſt Wildenhahn.** Leipzig. Gebhardt & Reisland. 1865. 292 S. 8°.

1881 5453. **Hans Sachs,** ein Lebensbild aus dem Handwerkerſtande gezeichnet von **Hugo Oertel.** Mit vier Abbildungen. Wiesbaden, Julius Niedner, Verlagshandlung. 1881. 155 S. 12°.

Des Knaben Wunderhorn. Alte deutſche Lieder geſammelt von **L. Achim v. Arnim** und **Clemens Brentano.** Leipzig. Druck und Verlag von Philipp Reclam jun. (Univerſal-Bibliothek 1251—1256) 546 S. 16° (S. 769. Hans Sachſens Tod. Eine Traumweiſe nach **Adam Puſchmann,** in Hans Sachſens Lebensbeſchreibung von **Raniſch.** S. 326.) (5286)

1872 5454. **Im neuen Reich.** Wochenſchrift für das Leben des deutſchen Volkes in Staat, Wiſſenſchaft und Kunſt. Herausgegeben von Dr. **Alfred Dove.** 1872. № 32. Leipzig, Verlag von S. Hirzel. (S. 209—224. Hans Sachs. **J. O. Opel.**)

1861 5455. **Die Goetheſtiftung und die Goethe'ſchen Preisaufgaben.** Mit einem Blick auf die neueſte Kunſtrichtung. Von **Chriſtian Schuchardt.** Weimar, Hermann Böhlau. 1861. 39 S. 8°.

‡ V. Vermiſchtes.

‡ 1. Von Richard Wagner in ſeiner Jugendzeit benützte Studienwerke.

1805 5156. **Polyidos.** Tragödie. (3 A. Akt.) Leipzig, bey Johann Friedrich Hartknoch. 1805. 73 S. gr. 8°. (Mit einem Bildniß v. H. Schnorr v. K. inv. Wagner à Paris del.)

1806 5157. **Die Aitolier.** Tragoedie (3 A. Akt.) Leipzig bei C. G. Weigel. 1806. 1888. gr. 8°. (Mit einem Bildniß. Hartmann del. Seiffert sc.)

5158. **Kalliroe.** Tragödie (3 A. Akt.) Bey Breitkopf & Härtel in Leipzig. 1806. 83 S. gr. 8°. (Mit einem Bildniß und Vignetten.)

1827 5159. **Lehrbuch der muſikaliſchen Compoſition.** Auszug aus J. B. Logiers Syſtem der Muſikwiſſenſchaft, herausgegeben auf Veranſtaltung des Verfaſſers. Zum Gebrauch für Schulen. Berlin, bei Heinrich Adolph Wilhelm Logier. 1827. IV. u. 212 S. 4°.

‡ 2. Zur Dresdener Revolution 1849.

1849 5160. **Die Ereigniſſe in Dresden vom 2. bis 9. Mai 1849,** nach eigenen Erlebniſſen, actenkundigen und ſonſtigen zuverläſſigen Nachrichten, dargeſtellt von Stadtrath **Meiſel.** Dresden, Druck von C. Heinrich. 1849. 41 S. 8°.

5461. **Der Aufruhr in Dresden am 3., 4., 5., 6., 7., 8. und 9. Mai 1849.** Nach amtlichen Quellen geſchildert von Dr. **Carl Krauſe.** Vierte, mit einem Nachtrage vermehrte Auflage. Mit 5 Abbildungen. Dresden, Verlag von Adler und Dietze 1849. 64 u. 8 S. gr. 8°.

1850 5162. **Der Mai-Aufſtand in Dresden.** Auszugsweiſe bearbeitet nach officiellen Quellen von A. **von Montbé.** Mit einem Plane. Dresden, Verlag von Carl Höckner. 1850. 321 u. II. S. 8°.

1863 Sachſens Erhebung und das Zuchthaus zu Waldheim. Von August Röckel. Frankfurt a. M. Commiſſion der Jaeger'ſchen Buch-, Papier- u. Landkarten-Handlung. 1865. 403 S. 8°. **) (3786)

‡ 3. Zur Regenerationsidee.

‡ A. Viviſection.

a. Internationaler Verein zur Bekämpfung der wiſſenſchaftlichen Thierfolter.

5463. Statuten der Genossenschaft Internationaler Verein zur Bekämpfung der wissenschaftlichen Thierfolter. Dresden. (den 1. October 1879.) 7 S. 8°.

5464. Erster Jahres-Bericht des Internationalen Vereins zur Bekämpfung der wissenschaftlichen Thierfolter. Dresden 1879/80. 26 S. 8°.

5465. Zweiter Jahres-Bericht....... Dresden 1881. 21 S. 8°.

I. Mitglieder-Verzeichniß .... vergl. Nr. 285 (Bd. 1.)

5466. II. Mitglieder-Verzeichniss ..... Dresden, 1. November 1880. Großfolioblatt.

5467. III. Mitglieder-Verzeichniss ..... Dresden, 1. Juli 1881. 36 S. 8°.

5468. Flugblatt des Internationalen Vereins zur Bekämpfung der wiſſenſchaftlichen Thierfolter. Dresden, im April 1880. 16 S. Folio.

5469. Wortlaut der Petition an den deutſchen Reichstag betr.: Abſchaffung event. Beſchränkung der Viviſection. Dresden, im April 1880. Doppelblatt. Fol.

5470. Petition des Internationalen Vereins zur Bekämpfung der wiſſenſchaftlichen Thierfolter um Erlaß eines Geſetzes zur Verhütung der unter dem Namen „Viviſection“ bekannten Grauſamkeiten gegen Thiere. Dresden, den 29. November 1881. Doppelblatt. 8°.

5471—5474. 4 Stück verſchiedene hieher gehörige, gedruckte Schriftſtücke. (1880—81.)

5475. Androclus. Eine Zeitſchrift herausgegeben von dem unter dem Protectorate Sr. Maj. des Königs Albert in Dresden beſtehenden Vereine zum Schutze der Thiere. 36. Jahrgang. Nr. 2. 1880. Probe-Nummer. 16 S. Folio.

5476. Der Thier- u. Menſchenfreund. Probe-Nummer. (1880.) 12 S. Folio.

(Man vergl. Nr. 284 (Bd. 1.))

b. Litteratur.

1878 5477. Die dunkelſte Seite der Wiſſenſchaft und ihre Enthüllung. Von W. Wilibald Wulff. Hamburg. Commiſſions-Verlag von W. Peuſer's Buch- und Kunſthandlung. 1878. 16 S. 8°.

1879 5478. Schopenhauer Ueber die Thiere und den Thierschutz. Ein Beitrag zur ethischen Seite der Vivisectionsfrage von Dr. V. Gützlaff. Berlin. Verlag von A. Nauck & Co. 1879. 96 S. gr. 8°.

1880 5479. Erbarmet euch der Thiere! Predigt auf den 16. Sonntag nach Pfingſten, im Jahre 1879 in der St. Clemens-Kirche zu Hannover gehalten von Richard Knoche, Diviſionspfarrer. Dritte Auflage. Hannover. Schmorl & von Seefeld. 1880. 8 S. 8°.

5480. Über den wissenschaftlichen Missbrauch der Vivisection mit historischen Documenten über die Vivisection von Menschen von Friedrich Zöllner.[19]) Mit 2 Tafeln in Lichtdruck. (Die Verklärung (Transfiguration) Christi von Raphael — Eine zoologische Travestie der Verklärung Christi von Carl Vogt.) Leipzig. Commissionsverlag von L. Staackmann. 1880. 394 S. gr. 8°.

5481. Die Viviſection vor dem Forum der Logik und Moral. Mit beſonderer Berückſichtigung der Schrift von Dr. R. Heidenhain, Prof. in Breslau: „Die Viviſection im Dienſte der Heilkunde“ (2. Auflage. Leipzig 1879) und der Erklärung von 18 deutſchen und auswärtigen mediciniſchen Facultäten vom März 1879. Von Emil Knodt. Leipzig. Verlag von Hugo Voigt. 1880. 40 S. gr. 8°.

5482. Die Viviſektion vom Standpunkte des ſittlichen Gefühls. Vortrag gehalten an der Delegirtenverſammlung der ſchweiz. Thierſchutzvereine in Olten am 1. Februar 1880 von Anton v. Steiger-Jeandrevin. (Gedruckt auf Wunſch von mehreren Delegirten.) Zweite Auflage. Bern. Buchdruckerei B. F. Haller. 1880. 20 S. kl. 8°.

5483. Die Viviſection oder wiſſenſchaftliche Thierfolter, ein Irrthum der modernen Wiſſenſchaft. Thatſachen für das Volk, zuſammengeſtellt und beſprochen von F. W. Kubiczek. Mit einer Illuſtration. Wien 1880. Buchhandlung von Huber & Lahme. Berlin, bei Theobald Grieben. 72 S. 8°.

5484. **Ein Vivisector auf dem Sectionstisch.** Kritik der Schrift des Herrn Dr. Med. et Phil. Kotelmann: »Die Vivisektionsfrage«. Von **Christoph Schultz.** Berlin, 1880. Verlag von Theodor Barth. 48 S. gr. 8°.

5485. **Schach den Thürmen!** Oder: die von dem Lic. theol. Henri Tollin, Pfarrer in Magdeburg, und von einem Anonymus in's Treffen geführten Sturmböcke der Viviſection Matteo Realdo Colombo und Chriſtlob Mylius. Von **Richard Knoche.** Zweite Auflage. Hannover. Schrift und Druck von Fr. Culemann. 1880. 16 S. 8°.

1881 5485a. **Die Metakritiker der Vivisection im Jahre 1880.** Von **E. Gryzanowski.** Dresden, Verlag des Internationalen Vereins zur Bekämpfung der wissenschaftlichen Thierfolter. 1881. 54 S. 8°.

(1881) 5486. **Das ärztliche Concil zu London.** (August 1881.) Von **E. Gryzanowski.** Hannover. Schmorl und von Seefeld. 55 S. kl. 8°.

5487. **Die wiſſenſchaftliche Thierfolter.** Eine Reihe von Thatſachen quellenmäßig zuſammengeſtellt von **Richard Knoche.** 16 S. 8°. (Mit Illuſtrationen.)

5488. **Das Bittgesuch der Thiere an die Kinderwelt.** Druck von J. Muhr in Villach. — Im Verlage des Verfassers. (Armin Franke.) 11 S. kl. 8°.

Man vergl. d. Nrn. 20, 406, 3256 u. ff. (Bd. 1.) u. Nr. 4773 (Bd. 2.)

B. Vegetarismus.

1872 5489. **Die natürliche Lebensweiſe, der Weg zu Geſundheit und ſozialem Heil.** Vierter Theil: Vegetarismus in der Bibel. Von **Eduard Baltzer.** Nordhauſen, 1872. Ferd. Förſtemann's Verlag. XI. u. 117 S. 12°.

1880 5490. **Wegweiser in der vegetarianischen Literatur für Vegetarianer und die es werden wollen.** Von **Robert Springer.** Herausgegeben vom Vorstande des deutschen Vereines für naturgemässe Lebensweise (Vegetarianer). Zweite vermehrte Auflage. Nordhausen. Otto Huschke's Buchdruckerei. 1880. 67 S. 8°.

Anmerkung. Die in dieſe Hauptabtheilung gehörigen, auf die Literatur der Gnoſtiker und des Taoismus bezüglichen Werke werden erſt im dritten Bande des Kataloges angeführt.

Anmerkungen.

1) (S. 287) Zu vorſtehender Anmerkung ſah ſich der Verfaſſer genöthigt, da demſelben von einer Seite der ſonderbare Einwurf gemacht wurde, „Wagner hätte doch ſicher nicht Reclams Univerſal-Bibliothek, welche zur Zeit des Entſtehens dieſer oder jener Dichtung noch gar nicht exiſtirte, als Quellenwerk benutzt!"

2) (S. 287) Sujet zu Wagner's erſter Oper: „Die Feen".

3) (S. 288) Die Oper „Die Königin von Cypern" wurde in Wien am 1. Februar 1850 gegeben, und erlebte bis zum 18. Jänner 1859 neun Aufführungen.

4) (S. 289) Richard Wagner bearbeitete die Oper „Iphigenia in Aulis" nach der franzöſiſchen Partitur vom Jahre 1774.

5) (S. 289) Von R. Wagner in der Einleitung zu „Oper und Drama" citirt, und kritiſch beſprochen. Man vergl. Oper und Drama. Leipzig 1852. Erſter Theil. S. 15. — Zweite Auflage. Leipzig 1869. S. 6. — Geſ. Schriften und Dichtgn. Bd. III. S. 279. (Die Nrn. 1, 6 u. 7. (Bd. I.))

6) (S. 290) Victor Hugo, geb. 26. Februar 1802, † 22. Mai 1885.

7) (S. 290) Der von Richard Wagner in Muſik geſetzte „Tannenbaum" iſt eine Umarbeitung dieſes Gedichtes. (Vergl. Nr. 3306a.)

8) (S. 291) Pierre Louis Philippe Dietſch, geb. 17. März 1808, † 20. Februar 1865.

9) (S. 292) Ferdinand Wachter, geb. 19. Juni 1794, wurde in der Nacht vom 19. zum 20. Juli 1861 auf dem Wege von Jena nach Lobeda ermordet. Dieſes Trauerſpiel gehört jedenfalls zu den Seltenheiten, da es von Dr. A. Stein in ſeiner Schrift „Die Nibelungſage im deutſchen Trauerſpiel", I. Theil (Wiſſenſchaftliche Beilage zum Programm der Gewerbeſchule in Mülhauſen für das Schuljahr 1881—1882), als nicht auffindbar bezeichnet iſt.

10) (S. 292) Wie Nr. 3313 ein ſeltenes Stück. Von Dr. Ernſt Koch in ſeiner gekrönten Preisſchrift „Richard Wagner's Bühnenfeſtſpiel „Der Ring des Nibelungen" (Vergl. Nr. 361 (Bd. I.)) bisher, weder in Bibliotheken noch auf buchhändleriſchem Wege, als unerlangbar bezeichnet.

11) (S. 293) Iſenolde (Prof. Kopp in Tübingen)

12) (S. 304) Nicolaus Oeſterlein (Oheim des Verfaſſers des vorliegenden Werkes), Schriftſteller und Redacteur, geb. zu Wien am 1. November 1801, † am 1. Jänner 1839. Man vergl. hierüber die Todes-Nachricht in № 2 v. 5. Jänner der vorſtehenden Zeitſchrift „Oeſterreichiſches Morgenblatt". Begründet von Nicolaus Oeſterlein im Jahre 1836. Neben den in № 13 enthaltenen Nekrolog, von Max Schmidt, findet ſich eine ausführliche Biographie in: „Dr. C. v. Wurzbach's Biographiſchem Lexikon des Kaiſerthums Oeſterreich im 21. Theil, auf Seite 21 bis 25. Wien 1870." (Nach Wurzbach fällt der Todestag auf den 31. Dez. 1838.) In № 1 iſt noch Nicolaus Oeſterlein als Herausgeber und Redacteur angegeben. № 3—12: Aus dem Nachlaſſe des Nicolaus Oeſterlein, redigirt von G. Täuber. № 13—156: Herausgegeben von Nic. Oeſterlein's Witwe. Redigirt von G. Tuvora. Später von L. A. Frankl, dann von Joh. Nep. Vogl redigirt, endete dieſe Zeitſchrift mit ihrem zehnten Jahrgange im Jahre 1848.

13) (S. 308) Aus dem reichen durchweg intereſſanten Inhaltsverzeichniß dieſes Buches wurden begreiflicherweiſe nur ſolche Aufſätze und Artikel hier angezogen, welche zum Studium für unſere Zwecke von beſonderem Werthe erſcheinen dürften.

14) (S. 300) Diese Zeitschrift enthält viele, den Wagner'schen Dramen sächlich verwandte Aufsätze, Artikel, Gedichte, Notizen u. ſ. w. Es wurden hier nur einige herausgegriffen, welche durch ihren Titel oder ihren Inhalt für eine Wagner-Bibliothek von Intereſſe ſind.

15) (S. 300) Es heißt hier u. a. .... „Der Königl. Hofbaumeiſter und Ritter von Thouret in Stuttgart wird die Darſtellung Walhalla's, des himmliſchen Ideals geſchilderter Tempel und Anlagen übernehmen; ......" Eine Vergleichung mit der von Joſef Hoffmann in Wien für Bayreuth 1876 entworfenen Skizze Walhalls mit der in dem erwähnten Prachtwerk vorkommenden Darſtellung wäre ſehr intereſſant; das genannte Werk dürfte in einer Hof- und Staatsbibliothek noch aufzufinden ſein.

16) (S. 300) Folgende höchſt merkwürdige Stelle weiſt ſchon anno 1812 auf eine zukünftige Nibelungentrilogie hin: „Es giebt eine dreifache Art, das alte Lied, das ich meine, in das heutige Leben wieder friſch und lebend einzuführen: ...... 2. durch Einführung auf die Bühne; ſo wie der homeriſche Stoff in Darſtellung überging. (Die alten Trilogien.) Auch dazu iſt in der Stille ſchon alles bereit geſtellt. ......"

17) (S. 301) Dr. C. F. Dietzmann † 21. Januar 1879.

18) (S. 314) Für Jene, welche dieſe ſtürmiſch bewegte Epoche, die Wagner's Verbannung mit ſich brachte, genauer ſtudieren wollen, ſeien noch folgende hierher gehörige Werke empfohlen: „Enthüllungen über die Mai-Revolution in Dresden" von einem Dresdner. — Graf v. Walderſee: „Der Kampf in Dresden im Mai 1849. Mit beſonderer Rückſicht auf d. Mitwirkung d. preußiſchen Truppen. M. Plan. Berlin 1849." — J. Schladebach: Dresdens Barrikadenkampf. Dresden 1849.

19) (S. 315) J. K. Friedrich Zöllner, geb. 8. Nov. 1834, † 25. April 1882.

◆

II. Anhang.

I. Handſchriften, Werke und Bildniſſe mit Richard Wagner verwandter und befreundeter Perſonen.*)

I. Handſchriften.

(Original-Autographe.)

1824 5491. **Brief Adolf Wagner's an .... Lpz. 25. Nov. 1824.** „Der höchſten Unart müßte ich mich gegen Sie anklagen, wenn ich nicht ſoviel Entſchuldigungsgründe meiner Säumnis hätte, als Heidelbeeren“ ꝛc. Unterzeichnet: **Alf. Wagner.** 4 volle Seiten 8°.[1])

1851 5491a. **Brief von Franz Liſzt an die „Löbliche Expedition der Augsburger Allgemeinen Zeitung“ in Augsburg. Weimar 8. April 51.** Mit eigenhändiger Unterſchrift: **F. Liszt.** 1 Seite. 8°. Hierzu ein Couvert mit ſchwarzem Siegel: ein Wappen darſtellend.

1852 5491b. **Kirchliche Feſt-Ouverture über den Choral „Eine feſte Burg iſt unſer Gott“ von Otto Nicolai, op. 31, für Orgel oder Pedalflügel geſetzt von Franz Liſzt. Leipzig, bei Friedrich Hofmeiſter. 11 S. 4°. Mit Liſzt's eigenhändiger Dedication an C. Ritter. Weymar, July 52.**

1853 5492. **Brief von Franz Liſzt an Ludwig Remy.[2]) Weimar 12ten Nov 1853.** »Indem ich Ihnen bestens danke für die Mittheilung der Briefe meines Vaters«, etc. 2 Seiten 8°.

5492a. **Viſitkarte von F. Liszt mit eigenhändiger Empfehlung für P. Cornelius an Herrn D'Orges.** Hierzu ein Couvert mit d. Adreſſe: **Herrn Herrn D. H. Orges Augsburg.**

1851 5493. **Brief von Joſeph Tichatſcheck an ..... Dresden 7/3 851.** „Schon ſeit langer Zeit über meinen diesjährigen Urlaub disponirt, muß ich ſehr bedauern Ihrer Einladung zu Gaſtrollen nicht folgen zu können“ ꝛc. 2 Seiten 8°.

---

*) Inſofern ſie nicht ſchon, als mit der Wagner-Sache in Verbindung ſtehend, in den früheren Abtheilungen des Katalogs vorkommen. Siehe insbeſondere Dritte Abth. Handſchriften S. 57 und Porträts S. 192.

1853 5493a. Brief von Johanna Wagner an . . . . . Montag d. 10/1 53. „Bei der delikaten Art mit der dieſe Muſikſtücke geſungen werden müſſen" ꝛc. 1½ Seite 8°.

1855 5493b. Brief von Otto Weſendonck an den Schriftſteller A. Kolatſchek. Zürich 5. Feb. 1855. 2 Seiten, u. 1 Seite: enthaltend eine Abrechnung für verkaufte Monatshefte. (Vergl. Nr. 3890.) 8°. [2a])

1868 5494. Brief von Hans von Bülow an Ludwig Remy. München, 28. Okt. 68. »Ew. Hochwohlgeboren verehrliche Zeilen und beigefügte Papiere habe ich empfangen« etc. 1 Seite 8°.

1. Werke.

Ludwig Geyer. (Richard Wagner's Stiefvater.)[2]

(1780—1821.)

1823 5495. **Weimariſches dramatiſches Taſchenbuch für größere und kleinere Bühnen** unter der Theilnahme von Caſtelli, H. Clauren, Conteſſa, Gehe, Geyer, Holbein, v. Houwald, Kind, Lebrün, v. d. Velde Weiſſenthurn, Ziegler u. a. Herausgegeben von **Theodor Hell**. Erſter Jahrgang 1823. Mit Claurens Portrait und 3 kolorirten Kupfern. Weimar, in der Hofbuchhandlung der Gebrüder Hoffmann. 16°. (S. 1. Der Bethlehemitiſche Kindermord. Dramatiſch-komiſche Situationen aus dem Künſtlerleben, in zwei Aufzügen von L. Geyer, Vormals Königl. Sächſ. Hofſchauſpieler.) (Man vergl. die Separatausgabe Nr. 3200 u. Anmerkung 29 auf S. 286 (Nr. 1.))

Adolf Wagner. (Richard Wagner's Oheim.)

(1774—1835.)

1806 5496. **Zwei Epochen der modernen Poeſie in Dante, Petrarka, Boccaccio, Goethe, Schiller und Wieland**, dargeſtellt von **Adolf Wagner**. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. 1806. 111 S. 8°.

1810 5496a. Comoedia humana oder Blepſidemus Hochzeit und Kindtaufe in zwey Akten von **Johann Arnold Kanne**. Bayreuth, 1810 bey Johann Andreas Lübecks Erben. XVI. u. 88 S. 8°. (Adolph Wagner in Leipzig gewidmet. Mit dem Autograph: „A. Wagner".)[3a])

1843 5497. **Johann Arnold Kanne's Syſtem der indiſchen Mythe**, oder Chronus und die Geſchichte des Gottmenſchen in der Periode des Vorrückens der Nachtgleichen. Nebſt einer Ueberſicht des mythiſchen Syſtems, als Beilage zu den Verfaſſer von **Adolph Wagner**. Leipzig, in der Weygandſchen Buchhandlung. 1813. 611 S. gr. 8°. (Seinem Freunde Adolph Wagner zugeeignet.)

1815 5498. **Julius Cäsars Jahrbücher** von Adolph Wagner. Zwei Bände. Neue Ausgabe. Baireuth und Hof in der Grauischen Buchhandlung. 1815. XXXIV. u. 784 S. 8°.[4]

1818 5499. **Zeitgenoſſen.** Biographien und Charakteriſtiken. Dritter Band. (IX—XII.) Leipzig: F. A. Brockhaus. 1818. 182 S. gr. 8°. (S. 171. Auguſt Apel. Von A. W.)

1819 5500. **Manfred.** Trauerſpiel von **Lord Byron**. Teutſch von **Adolf Wagner**. Leipzig: F. A. Brockhaus. 1819. 239 S. 8°. Cart. (Mit gegenübergedrucktem Originaltext.)

1822 5501. **John Maſon Der Weg zur Selbſterkenntniß.** Nach der dreizehnten Auflage überſetzt von **Adolf Wagner**. Leipzig und Sorau bei Friedrich Fleiſcher. 1822. Vorwort des Ueberſetzers ſammt Inhalt XII S. u. 228 S. kl. 8°. Cart. Mit einem Titelkupfer.

1823 5502. **Das Reich des Scherzes.** Von **Adolph Wagner**. Nebst einem Anhange von **Johann Arnold Kanne**. Leipzig. C. H. Reclam. 1823. VI. u. 58 S. 8°.

1826 5503. **Theater und Publicum.** Eine Didaskalie von **Adolf Wagner**. Leipzig: Weygand'ſche Buchhandlung. 1826. 132 S. kl. 8°.

1837 5504. **J. G. Seume's ſämmtliche Werke.** Herausgegeben und mit einem Vorworte begleitet von Dr. **Adolf Wagner**. Zweite, rechtmäßige Geſammt-Ausgabe in Einem Bande. Mit dem Bildniß des Verfaſſers und einem Fac-Simile. Leipzig, Verlag von Johann Friedrich Hartknoch. 1837. VIII. u. 728 S. 4°. (Vorwort zur erſten Ausgabe. Adolf Wagner. Im Julius 1835. — Vorwort zur zweiten Ausgabe. Der Herausgeber. Leipzig, im Juli 1837.)

Daniel Stern. (Gräfin d'Agoult, Mutter der Frau Coſima Wagner.)[5]

(1805—1876.)

1862 5505. **Daniel Stern's Moraliſche Skizzen und Reflexionen.** Nach der dritten Auflage des franzöſiſchen Originals bearbeitet und herausgegeben von **Auguſt Carl Müller**. Berlin. Reichardt & Zander. 1862. VIII. u. 270 S. kl. 8°. Mit Porträt.

1877 5506. **Mes Souvenirs** 1806—1833 par **Daniel Stern**. (Madame d'Agoult.) Paris. Calmann Lévy, Editeur Ancienne maison Michel Lévy Frères. 1877. X u. 406 S. gr. 8°.[6]

Mathilde Weſendonck.[1]

1865 5507. **Natur Mythen.** Mai 1865. (Der lieben Spinnerin auf Mariafeld Frau Eliza Wille geb. Sloman in Liebe und Freundſchaft gewidmet. Mathilde Weſendonck.) 110 S. gr. 8°.

1868 5508. **Gudrun.** Schauſpiel in 5 Akten von Mathilde Weſendonck. Zürich, 1868. Schabelitz'ſche Buchhandlung. (Cäſar Schmidt.) 212 S. 8°.[2]

1874 5509. **Gedichte, Volksweiſen und Sagen** von Mathilde Weſendonck. Leipzig, Verlag der Dürr'ſchen Buchhandlung. 1874. X. u. 262 S. Miniatur-Ausgabe.

Malwida v. Meyſenbug.

1850 5510. **Deutſche Monatsſchrift für Politik, Wiſſenſchaft, Kunſt und Leben.** Herausgegeben von Adolph Kolatſchek. October, November, December. Stuttgart 1850. (S. 241. Feuilleton. Eine Kunſt-Trilogie. Malw. v. Meyſenbug.)

1879 5511. **Stimmungsbilder aus dem Vermächtniß einer alten Frau.** Von der Verfaſſerin der „Memoiren einer Idealiſtin“. Leipzig & Cöln. Verlag von C. Reißner & Ganz. 1879. 218 S. 8°.

„Memoiren einer Idealiſtin.“ Vergl. Nr. 451 (Bd. 1.)

Franz Liſzt.

1880 5512. **Geſammelte Schriften von Franz Liſzt.** Erſter Band. Friedrich Chopin. Frei in's Deutſche übertragen von La Mara. Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. 1880. 215 S. gr. 8°.

1881 5513. —— —— Herausgegeben von L. Ramann. Zweiter Band. Eſſays und Reiſebriefe eines Baccalaureus der Tonkunſt. In das Deutſche übertragen von L. Ramann. Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. 1881. VIII. u. 261 S. gr. 8°.

5514. —— —— Dritter Band. Dramaturgiſche Blätter. I. Abtheilung. Eſſays über muſikaliſche Bühnenwerke und Bühnenfragen, Komponiſten und Darſteller. In das Deutſche übertragen von L. Ramann. Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. 1881. VIII. u. 168 S. gr. 8°.

5515. —— ——Dritter Band. Dramaturgiſche Blätter. II. Abtheilung. Richard Wagner. 1. Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf der Wartburg. 2. Lohengrin. 3. Der fliegende Holländer. 4. Das Rheingold. Mit Notenbeiſpielen. In das Deutſche übertragen von L. Ramann. Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. 1881. VIII. u. 258 S. gr. 8°.

1861 5516. **Die Zigeuner und ihre Muſik in Ungarn.** Von **Franz Liſzt.** Deutſch bearbeitet von **Peter Cornelius.** Peſth. Verlag von Guſtav Heckenaſt. 1861. 259 S. 8°.

1872 5517. **Robert Franz.** Von **Franz Liſzt.** Leipzig. Verlag von F. E. C. Leuckart. (Conſtantin Sander.) 1872. 56 S. kl. 8°.

1879 5518. **Keine Zwischenaktsmusik mehr!** Ein Votum von **Franz Liszt.** (Abdruck aus der Berliner Musik-Zeitung »Echo«.) Berlin, 1879. Verlag der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung. (Rob. Lienau.) 15 S. gr. 8°.

5519. **Christus. Oratorium nach Texten aus der heiligen Schrift und der katholischen Liturgie für Soli, Chor, Orgel und grosses Orchester.** Componirt von **Franz Liszt.** Verlag von J. Schuberth & Co. Leipzig (Textbuch.) 13 S. gr. 8°.

3. Bildniſſe.

Daniel Stern (Gräfin d. Agoult). Bruſtbild, das Haupt mit einem Kranz geſchmückt. Claire-Chriſtine del. Fritz Gibſon lith. (Daniel Stern's Moraliſche Skizzen und Reflexionen. Berlin 1862.) (5505)

5520. **Johanna Jachmann-Wagner.** Halbe Figur. Photographie von **Heinr. Graf,** Berlin. Viſitformat

5521. **Johanna Jachmann-Wagner.** Bruſtbild. Photographie. Loeſcher & Petſch, Berlin. Viſitformat

---

5522. **Georg Herwegh.** Halbe Figur liegend. Mit einem Gedicht ſammt Unterſchrift in Facſimile. Gemalt von C. Hitz. Geſtochen von C. **Gonzenbach.** Verlag d. Literar. Comptoirs in Zürich und Winterthur. (Gr. Roy. gr. Fol.)

5523. **Gottfried Kinkel.** Halbe Figur. In jüngeren Jahren. Nach dem Leben. Geſt. v. **Kühner.** Zeitgenoſſen. Neue Folge. № LXX. Verlag d. Bibl. Inſtit. 8°.)

5524. **Dr. Adolph Kolatſchek.** Bruſtbild. Photographiſches Atelier und Kunſtverlag von Victor Angerer, Wien.

5525. **Gottfried Keller.** Bruſtbild. Photographie J. Ganz, Zürich. Viſitformat.

C. G. Reiſſiger. Stahlſtich. kl. 8°. (Die Componiſten der neueren Zeit . . . . in Biographien geſchildert von W. Neumann. Zwölfter Theil. Caſſel 1854.) (Vergl. Nr. 3821; ferner Nr. 716 u. S. 284 ſowie Anmerkung 31. S. 286. (Bd. I.)) (5232).

5526. **Franz Liſzt.***) Jugendlich. Bruſtbild nach rechts gewendet. Stahlſtich von **Richter** in Lpz. gr. 8°.

5527. **Franz Liſzt.** Knieſtück, ſitzend, nach rechts gewendet. Gezeichnet v. **Kriehuber.** 838. Gedr. bei Joh. Höfelich. Unterſchrift: F. Liſzt. (Facſimilirt.) Eigenthum u. Verlag der k. k. Hof- und priv. Kunſt- und Muſikalien-Handlung des Tobias Haslinger in Wien. kl. Folio.

5528. **Franz Liſzt.** Halbe Figur ſitzend, nach rechts gewendet. Gez. v. **Kriehuber.** 838. Gedr. bei Joh. Höfelich. Unterſchrift: F. Liſzt. (Facſimilirt.) Darunter gedruckte Verſe v. M. G. Saphir: An Liſzt's Bild. Eigenthum der k. k. Hof- und priv. Kunſt- und Muſikalien-Handlung des Tobias Haslinger in Wien. Folio.

5529. **Franz Liſzt.** Bruſtbild nach links gewendet. Gezeichnet **Kriehuber.** 838. Gedr. bei Joh. Höfelich. Unterſchrift: F. Liſzt. (Facſimilirt.) Eigenthum und Verlag der k. k. Hof- und priv. Kunſt- und Muſikalien-Handlung des Tobias Haslinger in Wien. kl. Folio.

5530. **Franz Liſzt.** Halbe Figur in ungariſcher Tracht. Gez. von **Kriehuber.** 839. Gedr. bei Joh. Höfelich. Unterſchrift: Liſzt Ferencz (Facſimilirt.) Verſchen, Haslinger Tobias. gr. Folio.

5531. **Franz Liſzt.** Knieſtück, ſtehend mit Mantel. Gez. v. **Kriehuber.** 846. Ged. bei J. Höfelich. Unterſchrift: F. Liſzt. (Facſimilirt.) Eigenthum und Verlag von Pietro Mechetti q^{m}. Carlo. Kaiſ. Königl. Hof-, Kunſt- und Muſikalienhandlung. in Wien. gr. Folio.

5532. **Franz Liſzt.** Halbe Figur ſitzend, nach links gewendet; das Haupt auf die linke Hand geſtützt, Componirend. Gez. v. **Kriehuber.** 846. Gedr. bei Joh. Höfelich. Unterſchrift:

---

*) Es ſei erwähnt, daß die hier angeführten Bildniſſe Franz Liſzt's aus dem Grunde nicht unter den der Dritten Abth. angehörigen aufgezählt wurden, weil ſie entweder nicht in die eigentliche Berührungszeit Liſzt's und Wagner's fallen, oder ſpeciell die Perſon Liſzt's betreffenden Feſt- und Gelegenheitsſchriften etc. entnommen ſind.

F. Liſzt. (Facſimilirt.) Eigenthum der Verleger. Wien, bei Ant. Diabelli & Comp. gr. Folio.

5533. Fr. Liſzt. Ganze Figur, am Klavier. Anon. Lithogr. Verlag und Eigenthum v. F. Meyer, Berlin. gr. 8°.

5534. F. Liſzt. Büſte mit Umrahmung. Nach der Medaille von Bovy. Rad. v. F. Schauer in Berlin. Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. 4°. (Allgemeine Muſikaliſche Zeitung 1843. Titelblatt.)

Franz Liſzt. Nach ſeinem Leben und Wirken aus authentiſchen Berichten dargeſtellt von Chriſtern. (Franz Liszt. Himmelheber & Meyer, lith. Hambg.) (5535a)

Franz Liszt. Sein Leben und Wirken, aus nächſter Beſchauung dargeſtellt von Guſtav Schilling. Mit Liszt's Portrait, einem Facſimile ſeiner Handſchrift und mehreren documentariſchen Beilagen. Stuttgart 1844. (5536)

Franz Liſzt. Eine Biographie. Mit Portrait. Caſſel, Ernſt Balde. 1855. (Franz Liszt. Merkel sc.) (5537)

Maleriſches Allerlei. Eine Stahlſtich-Sammlung … Erſter Band. Leipzig 1843. (S. 15. Franz Liſzt. Stahlſtich v. Richter in Lpz.; Vergl. daſſelbe Portrait N. 5526.) (1580)

Die Gartenlaube № 10. 1866. (S. 149. Abbé Liſzt mit Pius dem Neunten und Cardinal Antonelli im Kreuzgang der Lateranskirche zu Rom. Originalzeichnung von Paul Thumann.) (5563)

Nord und Süd. Eine deutſche Monatsſchrift. September 1877. II. Band. 6. Heft. (Porträt in Kupferſtich: Franz Liſzt. Facſimile.) (5564)

Deutſche Kunſt- & Muſik-Zeitung. Nr. 37. Wien, 18. October 1881. VIII. Jahrgang. (Franz Liſzt. Zu ſeinem 70. Geburtstage. Joh. Bauer. 1881.) (5566)

Illuſtrirte Zeitung Nr. 1998. 77. Band. Leipzig, 15. October 1881. (S. 317. Franz Liſzt. Nach einem Stahlſtich von L. A. Krauſe.) (5565)

Über Land und Meer. 47. Band. № 4. October. 1881—1882. (S. 61. Franz Liſzt. Nach einer Photographie von W. Kunpemüller in Baden-Baden.) (5567)

5535. Franz Liszt. Im Redoutensaale zu Budapest am 18. März 1872. Gem.: v. Schams & Lafite. Verlag von V. Angerer, Wien. Photographie. Cabinetformat.[11]

II. Aus der Liſzt-Litteratur.

1. Biographiſches.

(Nur in ſelbſtändigen litterariſchen Erſcheinungen.)*)

(1840) 5535a. Franz Liſzt. Nach ſeinem Leben und Wirken aus authentiſchen Berichten dargeſtellt von Chriſtern. Mit Portrait. Ham- und Leipzig. (1840.) Verlag von Schuberth & Comp. 43 S. kl. 8°. Geh.

1842 5535b. Franz Liszt von L. Rellſtab. / Beurtheilungen. — Berichte. — Lebensſkizze / Berlin. Verlag von Trautwein u. Comp. 1842. IV. u. 76 S. 8°.

1844 5536. Franz Liszt. Sein Leben und Wirken, aus nächſter Beſchauung dargeſtellt von Guſtav Schilling. Mit Liszt's Portrait, einem Facſimile ſeiner Handſchrift und mehreren documentariſchen Beilagen. Stuttgart. 1844. Verlag von A. Stoppani. XVI. u. 267 S. 8°.

1855 5537. Franz Liſzt. Eine Biographie. Mit Portrait. Caſſel, Ernſt Balde. 1855. 196 S. 12°. (Aus: Die Componiſten der neueren Zeit . . . . . . in Biographien geſchildert von W. Neumann. Mit Portraits. Sechzehnter Theil.)

1880 5538. Franz Liſzt. Als Künſtler und Menſch. Von L. Ramann. Erſter Band. Die Jahre 1811—1840. Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel. 1880. XII. u. 570 S. gr. 8°.

1881 5539. Franz Liszt. Eine Charakterstudie von Otto Lessmann. Berlin. B. Behr's Verlag. (E. Bock.) 1881. 39 S. 8°.

5540. Briefe über Liszt's Aufenthalt in Ungarn. (Ohne Angabe des Verfaſſers, des Verlages und der Jahreszahl.) Druck von F. A. Brockhaus. 62 S. gr. 8°.

---

*) Die Aufzählung und Katalogiſirung des hierher gehörigen, enormen Zeitſchriften- und Zeitungsmaterials, hätte natürlich eine Arbeit, ähnlich der vorliegenden Wagner-Bibliographie, über Franz Liſzt allein zu bilden.

2. Programme zu den ſymphoniſchen Dichtungen.

5541. **Was man auf dem Berge hört.** (Verſe in deutſcher und franzöſiſcher Sprache.) 1 Blatt. gr. 8°.

5542. **Daſſelbe.** Frei in's Deutſche übertragen von Fr. Spigl. 2 Doppelblätter. kl. 4°. Geſchrieben.

5543. **Tasso. Lamento e Trionfo.** Symphonische Dichtung von F. Liszt. Vorwort. (Uebers. v. P. Cornelius.) (In deutſcher und franzöſiſcher Sprache.) 1 Doppelblatt. gr. 8°.

5544. **Vorwort zu »Tasso«.** (Aus: Das Leben Torquato Tasso's vom Abate Pierantonio Serassi. Buch 3, Seite 325.) In deutscher u. italienischer Sprache. 1 Blatt. gr. 4°.

5545. **Präludien.** Nach Lamartine. Symphonische Dichtung von F. Liszt. Vorwort. (Uebers. v. P. Cornelius.) (In deutſcher u. franzöſiſcher Sprache.) 1 Blatt. gr. 4°.

5546. **Orpheus.** Symphonische Dichtung von F. Liszt. Vorwort. (Uebers. v. P. Cornelius.) (In deutſcher und franzöſiſcher Sprache.) 1 Blatt. gr. 4°.

5547. **Prometheus.** Symphonische Dichtung von F. Liszt. Vorwort. (Uebers. v. P. Cornelius.) (In deutſcher u. franzöſiſcher Sprache.) 1 Blatt. gr. 4°.

5548. **Mazeppa.** V. Hugo. (Uebers. v. P. Cornelius.) (In deutſcher u. franzöſiſcher Sprache.) 1 Blatt. gr. 4°.

5549. **Heldenklage.** Symphoniſche Dichtung von F. Liſzt. (In deutſcher u. franzöſiſcher Sprache.) 1 Bl. gr. 4°.

5550. **Einleitung zu Liszt's Dante-Symphonie** von **Richard Pohl.** Doppelblatt gr. 4°.

3. Feſtſchriften, Erläuterungen, Kritiſches, Polemiſches etc.

1855 5551. **Des Meisters Walten.** Festspiel zu Franz Liszt's Geburtsfeier. Aufgeführt auf der Altenburg am 22. October 1855. Von **Gustav Steinacker.** Weimar. 29 S. kl. 8°.

5552. **Jahrbuch des Großherzoglich Weimariſchen Hof-Theaters und der Hof-Kapelle.** Herausgegeben von Richard Pohl. Erſter Jahrgang. Saiſon 1854 bis 1855. Weimar, Hermann Böhlau 1855. 147 S. kl. 8°.

1858 5553. **Ueber Franz Liſzt's Graner Feſtmeſſe und ihre Stellung zur geſchichtlichen Entwicklung der Kirchenmuſik.** Ein Beitrag zum weſenhaften Verſtändniſſe dieſes Werkes von **L. A. Zellner.** Wien. F. Manz & Comp. 1858. 81 S. gr. 8°.

1859 5554. **Franz Liſzt als Symphoniker.** Von **Franz Brendel.** Leipzig. Verlag von **C. Merſeburger** 1859. 55 S. gr. 8°.

5555. **Aus Weimar's Theater-Leben.** Ein Bild der Erinnerung. Weimar, T. F. A. Kühn. 1859. 24 S. kl. 8°.

5556. **Entgegnung** auf die von Dr. Franz Liſzt in ſeinem Werke: »Des Bohémiens et de leur Musique en Hongrie« (Die Zigeuner und ihre Muſik in Ungarn) aufgeſtellte Behauptung: daß es keine ungariſche Nationalmuſik, ſondern blos eine Muſik der Zigeuner gibt. Von **Auguſt Ritter von Adelburg.** Mit einem Vorworte von **Alexander von Czeke.** Peſt. Verlag von Robert Lampel. 1859. X. u. 12—30 S. kl. 8°.

1864 5557. **Beleuchtung des durch Franz Liſzt's „Fauſt-Sinfonie“ in Breslau hervorgeruſenen Zeitungsſtreites.** Von **Eugen von Blum.** Breslau, 1864. Commiſſions-Verlag von W. Jakobſohn und Comp. 30 S. gr. 8°.

1868 5558. **Franz Liszt's Oratorium: »Die Legende von der heiligen Elisabeth« und die neue Musikrichtung im Allgemeinen.** Ein offener Brief an die Herren: Dr. Oscar Paul und Eduard Bernsdorf. Von **Yourij von Arnold.** Leipzig. Verlag von Paul Rhode. 1868. 75 S. 8°.

1870 5559. **Liszt jako Symfonik** skréślił **Dr. Brendel,** profesor kons. Lipskiego z dodatkiem artykułu krytyczno-muzykalnego przez **Ludwika Leona Gozlana.** Spolszczył W. T. Lwów. Nakładem Księgarni Gubrynowicza i Schmidta. 1870. 85 S. 8°. (Polniſch.)

1874 5560. **Franz Liszt's Oratorium Christus.** Eine Studie als Beitrag zur zeit- und musikgeschichtlichen Stellung desselben. Mit Notenbeispielen und dem Text des Werkes. Von L. Ramann. Weimar 1874. J. F. A. Kühn, Grossh. S. Hof-Musikalienhandlung. 137 S. gr. 8° (Zum fünfzigjährigen Künstler-Jubiläum Franz Liszt's.)

(1881) 5561. **Franz Liszt über die Juden.** Von **Sagittarius.** (Pester Buchdruckerei-Actien-Gesellschaft.) (1881.) 35 S. 8°.

1842 5562. **Franz Liſzt in Berlin.** Von **Ad. Brennglas.** Eine Komödie in 3 Acten. Mit einem colorirten Titelkupfer. Leipzig. 1842. Verlag von Ignaz Jackowitz. 46 S. kl. 8°. (Aus: Berlin wie es iſt und — trinkt. Vierzehntes Heft.)

4. Zu den Bildniſſen F. Liſzt's gehörige Artikel aus Zeitſchriften.

Maleriſches Allerlei. Eine Stahlſtich-Sammlung ...... Erſter Band. Leipzig 1843. (S. 15. Franz Liſzt.) (1580)

1866 5563. Die Gartenlaube. 1866. № 10. (S. 152. Künſtler-Wandelungen. Mit Abbildungen.)

1877 5564. Nord und Süd. Eine deutſche Monatsſchrift. September 1877. Band 2. — Heft 6. (Mit einem Porträt in Kupferſtich: Franz Liſzt.) Berlin. Verlag von Georg Stilke. (S. 315. An Franz Liſzt. Köln, im Auguſt 1877. Ferdinand Hiller.)

1881 5565. Illuſtrirte Zeitung. No. 1998. 77. Band. Leipzig, 15. October 1881. (S. 317. Zum 70. Geburtstage Franz Liſzt's. B. V.)

5566. Deutſche Kunſt- & Muſik-Zeitung. № 37. Wien, 18. October 1881. VIII. Jahrgang. (S. 287. Franz Liſzt als Schriftſteller. (Ein Wort zum 70. Geburtstag des Meiſters, am 22. October d. J.) Von Max Joſef Beer. — S. 290. Liſzt's erſte Oper.)

5567. Über Land und Meer. 47. Band. № 4. October 1881—1882. (S. 75. Ein ſiebenzigſter Geburtstag. Franz Liſzt, Ludwig Nohl.)

* * *

Anmerkungen.

1) (S. 321) Gottlieb. Heinrich Adolf Wagner (Richard Wagner's Oheim) berühmter Schriftſteller in Leipzig. Geb. 15. Nov. 1774 † 1. Auguſt 1835. (Man vergl. Deutſches Dichter-Lexikon v. F. Brümmer 1877. Zweiter Band. S. 466. (Neue Auflage: Reclam's Univerſal-Bibliothek Nr. 1941—45. S. 505.) Beſonders ſei aber auf die bedeutende Monographie: C. Fr. Glaſenapp's hingewieſen, welche im VII. u. VIII. Stück der „Bayreuther Blätter" 1885 erſchienen iſt.)

2) (S. 321) Ludwig Rémy, geb. in Eiſenſtadt war in den 1860er Jahren Heldentenor in Peſt; lebt gegenwärtig in Wien.

2a) (S. 322) Intereſſant durch den Hinweis auf Arthur Schopenhauer's Werke, zu deren Studium der Briefſchreiber offenbar durch Richard Wagner angeregt wurde. (Siehe Anmerkung 21.) S. 36. Erſte Abth. Wagner und ſeine Züricher Freunde.)

3) (S. 322) Ludwig Heinrich Chriſtian Geyer, Schauſpieler, Porträtmaler u. Schriftſteller, geb. 1780 zu Eisleben, † 30. September 1821. (Nach Andern unrichtig 1820). Eine kurze Biographie findet ſich im: „Neuen allg. Künſtler-Lexikon" von Dr. G. K. Nagler. Fünfter Band. 1837. S. 121. (Geyer hatte am Dresdener Hof-[illegible] im Jahre 1817 eine Beſoldung von 1000 Thalern.)

3a) (S. 322) Joh. Arnold Kanne geb. im Mai 1773, † 17. Dez. 1824 zu Detmold. Ueber ſein „romanhaft-abenteuerliches" Leben, ſowie über ſeine nahen Beziehungen zu Adolf Wagner, Jean Paul, und zu ſeinem Verleger, Buchh. Lübeck in Bayreuth, ſiehe: Grundriss zur Geschichte der Deutschen Dichtung v. K. Goedeke. Dritter Band. Dresden 1881. S. 55.

4) (S. 323) Intereſſant, daß ein Buch von Richard Wagners Oheim bereits anno 1835 in Bayreuth erſchien. Siehe auch 3a).

5) (S. 323) Frau Gräfin Marie Catharine Sophie d'Agoult, née de Flavigny geb. 15. Auguſt (?) 1805 † 5. Februar 1876.

6) (S. 323) An ſonſtigen von Daniel Stern (Gräfin d'Agoult) verfaßten und im Buchhandel erſchienenen Werken ſind noch zu nennen: »Histoire des commencements de la République aux Pays-Bas, 1581—1625;« »Essai sur la liberté;« »Florence et Turin« (art et politique); »Histoire de la Revolution de 1848« 1er Tome; »Nelida«.

7) (S. 324) Mathilde Weſendonck bewohnte in Zürich mit ihrem Gemahl (ſiehe Anmerkung 2a) eine von Gottfried Semper erbaute herrliche Villa, in welcher R. Wagner nebſt den unter Anmerkung 21 S. 34 genannten Perſonen häufig auf das freundſchaftlichſte verkehrte. 1856 überſiedelte Wagner förmlich von ſeiner früheren Wohnung in Zürich („Hôtel Baur au lac") nach dem Weſendonck'ſchen Grundſtück. Frau Weſendonck iſt auch die Verfaſſerin der von Rich. Wagner in Muſik geſetzten „5 Gedichte". Eine Sonate (ſiehe Nr. 163 (Bd. I.)) wurde von R. Wagner „für das Album von Frau M. W." im Jahre 1853 componirt.

8) (S. 324) Dieſe Dichtung iſt beſonders auffallend durch ihre Anklänge an Wagner's „Triſtan" und „Walküre".

9) (S. 325) Im Jahre 1868 fand die letzte Begegnung Rich. Wagner's mit Herwegh in Zürich ſtatt.

10) (S. 325) Joh. Gottfried Kinkel, geb. 11. Auguſt 1815 † 13. November 1882 in Zürich.

11) (S. 327) Das Original-Oelgemälde befindet ſich im Hauſe Bösendorfer in Wien.

Geſchenk-Verzeichniß.

Von den nachſtehend genannten Perſonen erhielt die Bibliothek die unter den daneben angeführten Nummern erſcheinenden Stücke zum Geſchenke.

Max Joſef Beer 1159.
Rudolf B. Berger 4788.
Alois Berla 5071.
Ludwig v. Bernuth 5096.
J. Carl v. Bernuth 5536.
Joſef Böck. 4702, 4727, 4728, 4729.
Fritz Brandt 4785.
Hans Freiherr von Bülow. 3415, 3541, 3512, 3532.
Carl Bundſchu in Mannheim. 3478, 4281, 4296, 4697, 4698.
Friedrich Eckſtein. 3415.
C. A. Eſſer in Bayreuth 5107.
C. W. Fritſch. 4462.
Carl Fr. Glaſenapp. 3567, 3568, 3569, 3713, 3752, 3764, 3794, 3829, 3846, 3847, 3848, 3858, 3860, 3861, 3866, 3872, 3873, 3877, 4091, 4094, 4103, 4118, 4125, 4737, 5275, 5302.
Auguſt Göllerich. 3508.
Dr. Friedrich von Hausegger. 4463.
Emil Heckel in Mannheim. 4741—4751, 4754.
Karl Heckel. 3598.
Dr. Theodor Helm. 3570, 4461, 4972.
Heinrich Hengſter. 4997.
Ludwig v. Herbeck. 3589, 3677.
Heinrich Heuſchmann in Bayreuth. 5577.
Malwine von Höfler-Bachofen. 3476.
Ernſt Juch. 3563.
Dr. Wilhelm Kienzl. 4465.
Cyrill Kiſtler. 4736.
Dr. Adolf Kolatſchek 5524.
Dr. Eduard Kulke 3944.
Georg Küneth. 3572, 4593, 4787, 4779, 4807, 4808, 4810, 4822, 5098, 5133.
Otto Leßmann. 4004.
Frau J. Lucca in Mailand. 3533.
Fedor von Milde. 4476.
Roſa von Milde. 4477.
Julius Riſius. 4548, 5275b.
Louiſe Otto-Peters, Dichterin u. Schriftſtellerin. 3472, 3473, 5306, 5444.
Dr. Emil Pernitza. 4693.
Fritz Plank. 4523.
Sophie Schaefer. 3417, 3445, 3446, 3447, 3448, 3449, 3451, 3541, 3548, 4461, 4531, 4532, 4692.
Eduard Seis. 3409, 5275a.
Dr. Robert Steinhauſer. 3506a.
Henri Viotta in Amſterdam. 3615, 3616.
Carl Wehle. 4994.
H. Paul Freiherr von Wolzogen. 3378, 3535.

Eine größere Anzahl von Zeitungs-Ausſchnitten wurden der Bibliothek geſendet von den Herren: C. Bundſchu, C. Fr. Glaſenapp, Dr. Th. Helm, G. Küneth, Fr. Schlögl, E. Seis, A. J. Welters, u. H. v. Wolzogen.

Schluß-Bemerkung.

Die äußere Form der in dieſem zweiten Band nahmhaft gemachten Stücke, ſowie die Art deren Aufbewahrung, entſpricht — nur in viel größerer Ausdehnung — der in der Schluß-Bemerkung zum erſten Bande angeführten Weiſe.

Namen-Regiſter.

Mit Ausſchluß der Namen von Orten, Verlagsfirmen (als ſolchen) und ſachlichen Gegenſtänden.

NB. Die neben den Zahlen in Klammern ſtehenden Ziffern bedeuten das wiederholte Vorkommen eines Namens auf einer und derſelben Seite.

Abeßer, Ch. 206.
Abert, Edmund 158.
Abrányi, Cornel 24.
Abt, Franz 88.
Ackermann, Fr. 87.
Adl, Joſ. 195.
Albert (Prinz v. England) 121 (3).
Albert, J. 15 (2), 46 (3), 53, 192 (2), 193 (3), 194, 197 (4), 203 (2).
Alexander, Louis 78.
Alexander, Richard 160.
Allfeld, J. P. 136.
Allmann, Adolf 257.
Al-Marquant 165.
Alsleben, Julius, Dr. 64.
Ambros, A. W. 73, 182, 183.
Amyntor, Gerhard v. 87, 278.
André, Alois 150, 167, 199.
Angerer, L. 15 (3), 18 (2).
Angerer, L. & P. 153.
Antonelli, Dr. 160.
Apel, Joh. Aug. 278 (2).
Art 121, 124.
Arditi, Luigi 163.
Arentſchildt, Louis v. 278.
Arndt, E. M. 278 (2).
Aſher, David, Dr. 30.
Auber, D. F. E. 79 (3), 113, 155, 177.
August (Herzog v. Sachſen-Gotha) 273.
Averde, A. W. Alexis 170.

Baader, J. 281 (2).
Bach 61, 132.
Bach, J. G. 272.
Bade, Walter 113.
Bachmann, Auguſt 112.
Backofen, Carl 212 (2).
Bänninger, Ch. 34.
Bäuerle, Adolf 174.
Bäumker, Wilhelm 153.
Bagge, Selmar 70, 129 (2), 137, 157, 158.
Batſch, R. J. 201.
Balde, Ernſt 63.
Balleſtrem, Eufemia, Gräfin 88.
Bamberger, Fritz 272.
Band, Wilhelm 125.
Barblenſchlager 200.
Barfus, P. 198.
Bay, Carl W. 231.
Baudelaire, Charles 77, 94, 161.
Bauernfeld 118, 260.
Baumbach, Rudolf 258.
Baumgärtner, Georg 91, 269.
Baur, A. 207.
Bayer, Carl 263.
Bayer, Marie 99.
Bayersdorfer, Adolph 180.
Beaulieu, G. de, 161.
Becker, A. 215.
Becker, C. F. 69.
Beer, Max Joſef 193.
Beethoven 8 (2), 10 (2), 11, 12, 25, 30 (3), 40, 41 (4), 51, 63, 65 (5), 66 (2), 67, 69 (3), 70, 73, 92, 104, 111, 115, 117, 123, 144 (2), 148, 150, 152 (2), 155, 165, 170, 177, 183 (2), 221, 232, 233, 258.
Behr 125.
Beil, W. (vormals Kranz) 233.
Bellack, Carl 191.
Bellini, Vincenzo 82, 99 (2), 103.
Bendel, Franz 115.
Benfey, Rudolf 85, 137.
Bennecke, Wilhelm 98.
Berg (Ad.) 100.
Berg, C. F. 260, 283.
Berggruen, Oscar 184, 215 (2).
Bergmann, Carl 147.

Berlioz, Hector 11. 23 (2). 35. 41. 42. 62. 74. 77. 78. 79 (2). 104. 105. 110 (2). 118. 122. 123 (3). 129 (5). 150. 156 (4). 168. 190 (2). 193. 198. 280.
Bernard, Daniel 78.
Bernardini, Léonie 61.
Bernsdorf, Eduard 48. 53. 63. 70. 71. 113.
Bertram 137.
Bertrand, Gustave 96.
Betz, Franz 145. 194. 195. 198. 200.
Beyer (Sänger) 101 (2).
Beyer, Ferdinand 277.
Biaggi, G. A. 165.
Bibiena, Fernando 270. 283 (2).
Bieber, G. 198. 242.
Biedenfeld, Ferd., Freih. v. 81. 214.
Bilse, B. 130. 193. 262.
Bischoff, Ludwig 63. 125 (2). 215.
Bittong, Franz 257.
Black & Armstrong 202.
Blanchard, Henri 154.
Blaserna, Pietro 75.
Blaze de Bury, H. 78. 168.
Block, W. 160. 169.
Blüthgen, Victor 278.
Blum, Eugen v. 70. 134. 136.
Blumenthal, Oscar 258 (2).
Bock, Gustav 110. 128. 156.
Bock, Hermann 193.
Bodenehr, Gabriel 271.
Bobrow 53.
Böhm 259.
Böhm, Gottfried 162.
Böhm, Martin 162. 235.
Börne, Dr. 275.
Börner-Sandrini, Marie 60. 93.
Böttger, A. 232. 270. 271 (3).
Bogue, David 78.
Boito, Arrigo 39. 44. 49.
Bonnet, Jules 51.
Brachvogel, A. E. 92 (2). 278.
Brackel, H. v. 99.
Brand, Hanns 191.
Brandt, Carl 233 (2). 249. 251.
Brandt, Marianne 179. 195.
Brandt, Michael 18.
Brandts-Buys, Ludw. Felix 62.
Brandus 35.
Brasilien (Kaiser von) 169. 266.
Braun, Leopold 109.
Braune, Edmund 279.
Brayer, Jules de 165 (3). 171.
Brehmer, Karl v. 191.
Brendel, Franz 9. 62. 63. 64. 69. 70 (2). 107. 108. 110. 112. 113. 114 (3). 115 (4). 116 (2). 118 (3). 119 (5). 121. 122. 123. 124 (4). 125 (2). 126. 127 (3). 128. 132 (2). 139. 140 (3). 141. 149. 193. 199. 215.
Bremner, J. G. 260.
Brewster, Anna M. H. 156.
Brockhaus, Eduard, Dr. 158.
Brockhaus, F. A. 94.
Brockhaus (R. Wagner's Schwager) 63.
Brokesch, Georg 195. 242.
Bronsart, Hans v. 74. 125. 126. 168.
Browne, H. A. 287.
Bruckmann, Fr. 204 (2).
Brunner, S. 278.
Bude, Leopold 194.
Büchmann, Georg 93.
Bühler, Emil 197.
Bülow, Cosima v. 17. 57 (3). 124. 141.
Bülow, Hans, Freih. v. 21. 32. 33 (2). 34. 43. 44 (3). 45. 57. 84. 98. 114. 117. 118. 122 (2). 124 (3). 127 (2). 129. 131 (2). 134. 136. 138. 139 (2). 140. 142 (3). 143. 146. 160. 166. 169 (2). 171. 173. 187. 191. 193 (2).
Bürde-Ney 133.
Bürkner, H. Prof. 256.
Bulß, C. 195.
Bulwer 4.
Bundschu, C. 180.
Burger, Ludwig 278.
Burger, Th. 272.
Burkert, Carl 164.
Bußmeyer, Hugo 152.

Calm, Felix 173 (2).
Campe, Fr. 271.
Cantor, M., Dr. 170.
Cappilleri, Wilhelm 162.
Cardena, Enrico 61.
Carl Alexander (Großherzog v. Sachsen-Weimar) 192 (2).
Carl August (Großherzog v. Sachsen-Weimar-Eisenach) 89 (2).
Carl Friedrich (Großherzog v. Sachsen-Weimar) 199.
Carriere, Moriz 147.
Cassel, Paulus, Prof. 282.
Champfleury 128.
Cherubini 103.
Chopin, Frédéric 68.
Chorley, Henry F. 143.
Christian Ernst (Markgraf) 271 (2).
Cignani, Carlo 283.
Claßens, August 195.
Clément, Felix 48. 77.
Cocks, Robert, & C. 79.
Coerper, Carl 223.

Colonne 178.
Comettant, Oscar 193.
Commer 258.
Conrad, M. G. 67. 74. 150 (4).
Cornelius, Peter 89. 98. 138 (2). 139. 140. 141. 147. 150. 183. 215.
Coſtenoble, Hermann 250.
Courvoiſier, Carl 152.
Culmann 22.
Czeke, A. 139.
Czernitz-Bauer 160.

Damroſch, Leopold, Dr. 48. 53.
Dannreuther 148. 235. 236.
Debrois 48. 77.
Deibel, Ludwig 93.
Deinhardſtein 278. 280.
Deldevez 40. 77.
Dennerlein, J. G. Wenzel 62.
Deſtouches, Ernſt v. 169.
Detten, Alb. 129.
Devrient, Eduard 3. 14 (2). 15. 16. 19. 143. 184. 187.
Diener, Franz 98.
Dietſch 105 (2). 154. 239.
Dietz, Sophie 195.
Diezmann, A. 48. 100. 198. 276.
Dingelſtedt 186. 193. 216. 261.
Dirnbacher, J. 277.
Dittmarſch, C. 108.
Dömpke, G. 170.
Döpler, C. E. 182. 189. 233. 241 (2).
Dohm, E. 151. 260.
Dolldorf 144.
Dommer 56.
Donizetti, G. 154 (7).
Dorn, Heinrich 72. 86. 96. 103. 104 (2). 106. 122. 124. 148. 233. 277. 280.
Doven 47. 49.
Drach, Wilhelm 19. 143. 187.
Dräſeke, Felix 15. 121 (2). 126. 130.
Drathſchmidt, A. v. 260.
Dreher, Dr. 262.
Drönewolf, O. 138 (3).
Dürenberg, J. L. S. v. 30.
Dürer, Albrecht 278.
Dütſchke, Hans 151.
Dullo, Guſtav 183.
Duller, Ed. 280.
Dumba, Nikolaus 24.
Durand, A. 77.
Durand, Schoenewerk & Comp. 190.
Durdik, J., Dr. 60.
Duſtmann (Meyer, Luiſe) 130. 195.
Duval, Georges 84.
Duverke 265.
Dwight, J. S. 116. 155.

Eberle 24.
Eberle, O. 211.
Ebers, Georg 213.
Echter, M. 203.
Eckardt, Ludwig, Dr. 89. 130. 138. 140. 145. 193. 214.
Eckert 22.
Eckſtein, Fr. 14.
Eckſtein, Ernſt 261.
Edlich, Freimund 197.
Ehlert, Louis 156.
Ehnn (Frau) 148.
Ehrlich, H. 66. 140. 162 (2). 168. 212 (2). 240. 244. 246. 247 (4).
Eilers, Albert 242.
Eiſer, J. A. 117.
Eitelberger, R. v. 135.
Ellinger, Joſef 196 (4).
Elliott & Fry 46 (3).
Elsner 201.
Elterlein, Ernſt v. 65.
Embden-Heine, Maria 95.
Emil, Heinrich 125. 127.
Engel, Emerich 183.
Engel, G. 144.
Engel, Joſeph 181 (2). 182 (3). 183 (2).
Engelbach, G. 47.
Erdmann-Jung 25.
Erkel, Franz 125.
Ernſt 153.
Ernſt (Violinvirtuoſe) 62. 150.
Ernſt (Theaterdirektor) 83 (2).
Eſchelmann, Oscar 277.
Escudier, M. Marie 164 (2). 170.
Eſſer 26 (2). 35. 144 (2). 166.
Eulenſtein 196.
Euchler 119.

Falkenberg, Richard 133. 183.
Falke, Jak. 135.
Federlein, Gottlieb 194. 216 (2).
Felix 156.
Ferenczy 210.
Ferency 78.
Feſtl, J. 104.
Fétis 78. 116. 123. 146 (2). 173. 210.
Feuerbach, Ludwig 193. 216.
Feuillet 231.
Filenſcher 269.
Filippi, Filippo, Dr. 20. 49. 61. 189.
Finck, H. T. 166.
Finke, Fritz 181.
Fiſchel, Eduard 215.
Fiſcher (Oberkellner) 10. 90. 116.

Fiſcher, H. L. 282.
Fiſcher, Wilhelm 61. 255. 263.
Fleiſcher, Ernſt 63. 200.
Fleiſcher, Siegfried 163.
Flügelmann, Fr. 282.
Flinzer 200.
Flinzer, Fedor 256.
Flotow 187.
Flüggen, Joſ. 205.
Förſter, Ernſt 275.
Fränkel, Theodor 96. 101 (2). 194. 216.
Fraucher, Paul 105. 154. 259.
Fränkel, Albert, Dr. 141. 235.
Frank, Ernſt 156.
Frank, Paul 21. 67. 68.
Frankenſtein, M. 208 (2).
Frankl, Ludwig Auguſt, Dr. 113 (3).
Franz, Dr. 123. 127.
Franz, Robert 71 (2). 115. 156.
Freigedank, K. 9. 183.
Freimann, Rudolf v. 75.
Frey, H. 282.
Freyhold, Max 223.
Freyſtätter, Wilhelm 193.
Frick 240.
Frick, Wilhelm, Dr. 60.
Friederike Sophie Wilhelmine (Preuß. Prinzeſſin, Markgräfin v. Bayreuth) 266.
Friedrich Chriſtian (Markgraf v. Bayreuth) 269.
Friedrich d. Große (König von Preußen) 266. 270.
Friedrich (Markgraf v. Bayreuth) 167.
Friedrich Wilhelm IV (König v. Preußen) 75.
Friedrich-Materna, Amalie 99. 149. 195. 200.
Fries, Carl 269.
Frimont 155.
Fritſch & Co., E. 193. 197. 233.
Fritſch, F. E. C. 245.
Fritzſch, E. W. 7. 151. 196.
Fritzſche, J. G. 199.
Funk, J. 275.

Gabler, A. 268.
Gaillard, Carl 107 (3). 108 (2). 109. 110. 215.
Gaius, William 236 (2).
Gallmeyer, Joſephine 19. 65. 53. 266.
Ganting, Ludwig v. 75.
Gaſperini, A. de 20 (3). 22. 35. 45. 49. 53. 61. 129 (2). 170.
Gaul-Olag 226.
Gaßner, L. E., Dr. 106.
Gathy, Aug. 113.
Gehring, Franz 194.
Geibel, Emanuel 264. 279.
Genaſt, Eduard 22 (4). 23 (3). 35. 60 (3). 169. 193. 199.
Gerber, E. 277. 280.
Gerhäuſer, E. 67.
Gerolt, A. 111.
Gerſtenkorn, Franz 124. 134.
Gerlinger, Julius 195. 197.
Gettke, Ernſt 26. 97. 98 (2). 226. 269. 284.
Geyer, Richard 167.
Giacomelli 20. 23 (2).
Gilardone, Franz 20.
Gille 65.
Gillet et Grangé 259.
Giotti, Napoleone 172. 279.
Giovanelli, Rafael 194.
Girndt, H. 170.
Glaſenapp, Carl Fr. 51. 53 (3). 95. 98. 196. 207. 284 (2).
Glaßbrenner, Adolf 174. 175. 262. 263.
Glaubrecht, Julius 279.
Gleich, Ferdinand 69. 79.
Gluck 7 (3). 10. 43. 65 (2). 73 (2). 79. 105. 110. 123. 128. 139. 142. 151. 186. 212.
Goethe 10. 81 (2). 91 (2). 113. 114 (2). 121. 177. 279 (2).
Goldmark, Carl 76.
Goldſchmidt, Wilhelm 93.
Goldſtein, Max 163 (2).
Gollmann, Wilhelm, Dr. 92.
Gollmick, Carl 107. 112.
Göhle, Dr. 133.
Gottſchall, Rudolf 87. 162 (3). 205. 281 (2).
Gottwalt, Heinrich 116.
Gounod, Charles 183 (2). 191.
Grädener, Carl G. P. 73.
Gräße, J. G. Th., Dr. 94.
Graf, Heinrich 194. 202.
Graß, Hermann 87.
Gramming, Maximilian 165.
Grasberger, H. 188.
Greif, Martin 239.
Greiner, H. 232. 271 (3).
Greiner & Pfeiffer 271 (4). 276.
Grunert, H. 198.
Griepenkerl 122.
Grillparzer 92. 146 (2).
Grimminger 142. 208.
Gruber, G. 164.
Grunwald 34.
Grunow, Friedr. Wilhelm 164.
Grün, Friederike, ſiehe Sadler-Grün
Grünewald 17 (2).
Guigmader 72.

Grüner 297.
Gudeisen, Aug., Dr. 69. 173.
Guhrauer, Heinrich 196 (2).
Guillaume, Jules 39. 61.
Gumbert 186.
Gumprecht, Otto 66. 142. 146 (3). 151. 152. 173.
Günther, B. 266.
Gungl, J. 139. 212.
Gura, Eugen 83. 196 (2). 212.
Gurk, G. 282.
Gutknecht, Gust. 258.
Gutmann, Albert J. 23 (2).
Gutt, Bernhard 191.
Gutzkow, Carl, Dr. 109. 158. 159. 256 (2). 269.

Haberl, Fr. X. 265.
Haenler, Friedr. Emil 98.
Hagen, (Kapellm.) 133.
Hagen, Edmund v. 69. 95. 99. 150. 223.
Hagen, F. H. v. 276.
Hagen, Jean Baptist 23.
Hagen, Theodor (Joachim Fels) 107. 112.
Hager, Georg 282.
Hahn, Albert 75. 96. 121 (3). 143 (2). 148.
Hahnemann 179.
Halévy, J. F. 154 (3).
Hallwachs 83.
Hammann, Otto 149.
Hammer, G. J. 273.
Hanfstaengl, Franz 46. 49 (2). 53 (2). 192. 193. 194. 196. 198. 199. 202 (3).
Hanfstaengl, Hanns 197. 198.
Hanslick, Eduard, Dr. 25 (2). 46 (2). 66. 67. 70. 119. 126. 127 (2). 131. 141. 142. 153. 179. 203. 267.
Harris, Dr. 152.
Hartmann, G. 48.
Hartmann, Ludwig 133. 142. 143 (2). 147. 151. 244.
Hartwig, Wilhelmine 99.
Haslinger (Haßlinger) 16.
Hauk, Minnie 196.
Haupt, Joseph 85.
Hauptmann, Moritz, Dr. 72. 214.
Hausegger, Friedrich v., Dr. 153. 163. 194. 218.
Havlin, Franz 72.
Haydn 65. 107.
Hebbel, Friedrich 97 (2). 98 (6). 113. 126. 160. 166 (2). 215. 281.
Heckel, Emil 13 (2). 21. 221. 222 (2).
Hefler, Ferdinand 197.
Hei,
Heine, Ferdinand 57. 59. 200 (2). 207. 214.
Heine, H. 28. 32. 35. 46 (2). 95. 104.
Heinel, Eduard 272.
Heinemann, Heinrich 182.
Heintz, A. 109. 150 (2).
Helbig, Fr. 163.
Helbig, Karl Gustav, Dr. 256.
Helene (Großfürstin v. Rußland) 131.
Hell, Theodor 12 (2). 29 (2). 198.
Helm, Fritz 261 (2).
Helm, Theodor, Dr. 152. 153 (3). 163 (2). 169. 194. 224. 251.
Helmberg (Bert) 14.
Henneberger, August 159.
Hentl, Friedrich Ritter v. 65. 66. 71. 86.
Heppe, Johann Gottlieb 268.
Heppen, Wilhelm 149 (3). 278.
Herbeck, Johann 58. 211. 261.
Herbig, siehe Genare
Herkomer, Hubert 67.
Herrig, Hans, Dr. 83.
Herrmann, F. A. 81.
Herrmann, Dr. 262.
Herrmann, Paul 288.
Herter, Henry 166.
Hertel, Friedrich 192 (2). 193 (2). 195 (2).
Herz 138.
Herz, Wilhelm, Dr. 282.
Herwegh, G. 16. 18 (2). 19. 34 (2).
Herz, Henri 32.
Hettner, Hermann 79.
Heugel, L. 79. 155. 235. 244.
Heuchemann, Heinrich 54.
Hey, Julius (Prof.) 18. 179.
Heyse, Paul 256 (2).
Hill, Karl 161. 262.
Hiller, Ferdinand 87. 125. 129. 179. 186. 214.
Hintz, Bruno 114.
Hippeau, Edmond 165.
Hirsch, Franz 90. 138.
Hirschel, H. 265. 266.
Hirt, H. 76.
Hochheld, August 116.
Hoffer, W. 193. 195 (3). 197. 264.
Hölzel, Gustav 71. 198. 216.
Hölzlin, F. 276.
Hoffmann, J. E., Dr. 59.
Hoffmann, Hans 282.
Hoffmann, Johann 16 (9). 27. 31. 172.
Hoffmann, Jos. 282.
Hoffmann, Fritz 276.
Hoffmann, W. E. 293.
Hohe, Joh. Wilh. 209. 212.
Holtei, Karl v. 199. 215. 217 (2).

Heigendorf, Fr. v. 74.
Heyden, Hans 87.
Herlit 9. 23. 63. 116 (3). 117 (3). 118 (5). 119 (5). 120. 121. 126.
Hey, Wilhelm 255 (2). 277.
Hoven (Helene von Vöttlingen) J. 186.
Hübner, Gotthard 60.
Hueffer, Franz, Dr. 60. 62. 146. 152.
Hülſen, v. 150. 165 (2).
Hummer, Georg 75.
Hüttner, Auguſt 188.
Hugo, Victor 146.
Homann, Moya 198.
Humblot 195.
Humboldt, W. v. 75. 127.

Iffland 99.
Ilt, Eduard 251.
Italien (König von) 139.

Jachmann-Wagner, Frau 209. 242.
Jaffen, J. 202.
Jaffen, Joh. P. 60.
Jäger, Ferd. 146. 210 (2).
Jägermeyer 203 (2).
Jähns, F. W. 74.
Jaell, A. 122.
Jüffing, Albert 62.
Jagemann, Carl v. 194.
Jahn, C. A. 30. 270.
Jahn, Otto 137 (2).
Jaide, Louiſe 242.
Jamrath & Sohn 193.
Janin, Jules 192.
Janowerl, Sixtus 272.
Jean Paul (Friedrich Richter) 237. 241. 273 (4). 274 (13). 275 (10). 276 (7). 294 (4).
Jenſen, Adolf 45. 53.
Joachim 143.
Jouvin, P. 79 (2).
Juch, Ernſt 50.
Jullien, Adolphe 61. 165 (2).

Kaddeke, Heinrich, Dr. 50 (2).
Kahl, O., Dr. 170.
Kahnt, C. F. 74. 141. 169.
Kalla, Heinrich 264 (3).
Kalla, Joh. 35 (2).
Kaiſer, Chr. 141.
Kalbeck, Max 248.
Kaliſcher, Alfred 160 (2).
Kanne, Johann Arnold 274.
Kanz, Joh. Pet. 165.
Kauer, Siegfried 290.
Kaulbach, Herm. 294 (2).

Kaulbach, W. v. 159. 194.
Kef 265.
Keil, Ernſt 137. 159. 183. 199.
Keß, Leon 176 (2).
Keller, F. 202.
Keller, J. 233.
Keller & Herz 101.
Kienzl, Wilhelm, Dr. 67. 150. 194.
Kiez, Guſtav 49.
Kindermann, Auguſt 165. 190. 196.
Kipke, Carl 150. 152.
Kiſtler, Cyrill 67. 212.
Kittl, J. F. 3. 33 (4). 111 (2). 112. 117. 118. 121. 192. 230. 277.
Kläger, H. 279.
Kleemann 273.
Klemm, Joſef 157.
Klein, Dr. 196 (2).
Klenheim, Anton Ferd. v. 90. 214.
Kliſer, Carl 164.
Klein, J. L. 152.
Kleinſteuber, Hermann, Dr. 164.
Klinkert, Dr. 228.
Klindworth, Karl 193.
Kling, H. 76.
Klitzſch, Emanuel 119.
Klöden, v., Dr. 244. 209. 269. 273.
Klöß Gg. 192. 193. 196 (2).
Klüpfel, Karl Dr. 90.
Klutſchak, Franz 174. 191.
Kneiſel, R. 284.
Kneſchke, Emil, Dr. 90.
Knoch, Emil 89.
Knorr 140.
Koch (Kapellm.) 146.
Koch, Ernſt 152.
Koch, Friedrich 222.
Koch, Johann Friedrich 280.
Koch, Ithamar 269.
Koch, Ludwig 224. 229.
Köberle, Georg 60.
Kögel 21.
Köhler, Louis 62. 71. 118. 119. 120. 121. 123. 134. 142. 214.
König 277.
König, Herbert 267. 291.
Königer, G. 272 (2).
Köpfel, Gottfried 290.
Köppen, Fedor v. 244. 262. 290. 273.
Köſtlin, H., Dr. 65. 140.
Köſtlin, Karl 269.
Köppel, Karl 195.
Kohle, Wilhelm, Dr. 136. 179.
Kolbenegg, L. F. v. (Pelz-Sommer) 90. 214.
Kolatſchek, Adolph, Dr. 9. 29. 34 (2). 35. 112.

Koſſak, Ernſt 110. 114.
Koßmaly, C. 152.
Kothe, Bernhard 49. 68.
Kozmata, Ferenc 192. 195. 196. (2). 197 (2).
Krabbel, H. 275.
Kral, Eduard, Dr. 71.
Kramer, Oscar 206 (2).
Kranewigg, J. J. 173.
Kranz, Auguſte 195. 196.
Kranz, Emil, Dr. 196.
Krausford, J. C. 266.
Kraußfeldt, Georg, Dr. 149. 165.
Kretſchmer, H., Dr. 152 (2). 153.
Krellmann, P. 137.
Kremberts 215.
Krenn, Hermann 205.
Krückl, Franz, Dr. 98.
Krüger, Eduard, Dr. 72. 113. 114. 115. 129. 131.
Krützner, Theodor 21 (2).
Kuberl, Franz 139.
Kübling, W. 257.
Kühne, F. Guſtav 137. 263.
Kühnert-Lenneger, Julie 196.
Künroth, Georg 51.
Kürſchner, Joſef 98. 250.
Kufferath, Maurice 68.
Kugel, Ignaz 163.
Kulke, Eduard 87. 130 (4). 131 (2). 136. 140. 145. 149 (4). 150. 183.
Kunz, Konrad Max 257.
Kurz, G. M. 201. 202.
Kutſchbach, A. 94.

Laade, Friedrich 211.
Labatt 146. 147. 148.
Lachner, Fr. 127. 137.
Lad v. J. 258.
Lacombe (Louis) 156.
Lämmel, W. 276.
La Mara 30. 64. 66 (2). 243. 205.
Lammert, Minna 242.
Lampert, Friedrich 250.
Landſteiner, Karl 85.
Lang, Julius, Dr. 16 (3). 19. 20 (3). 26. 57 (2). 58 (3).
Lang, Philipp 196.
Lang, Wilhelm 170.
Lange, Dr. 110.
Lange, G. G. 201 (2).
Lange, Ludwig 201.
Langert, Auguſt 191.
Langhans, W. 139. 161.
Lanne 130.
Laſſalle, Ferdinand 96 (3). 214. 256 (2).
Laſſen, Eduard 193. 201.
Laube, Heinrich 63. 80. 86. 88. 93. 141. 182. 198. 217 (2). 237.
Laur, Fr. 125.
Laurhardt 235.
Laurencin, F. P. Graf, Dr. 70 (2). 130. 134.
Lea, Theodor 196.
Lehmann, Friedrich 158. 162.
Lehmann, Lilli 242.
Lehmann, Marie 242.
Lehmann, Mor. 203.
Leixner, O. v. 247.
Lemaire 48.
Lenbach, Fr. v. 46. 47. 49.
Leo, Wilhelm 94.
Lephart, Johannes 81 (2).
Lerch, Lina 161.
Leſſing 81 (2). 94.
Leßmann, Otto 95. 150 (3).
Levinthal, Hermann 195.
Levitſchnigg, Rud. v. 259. 282. 283.
Lewald, Auguſt 29. 31. 168.
Lewinsky, Joſef 88.
Levier, Baron v. 177.
L'Hote, Albert 171 (2).
Lichtman 209.
Liebert, Guſtav 118.
Lieber, G. 59.
Lil v. Lilienbach, Alfred 161.
Lindau, Paul 84. 85. 93. 94. 96. 99. 160 (2). 162. 236 (2). 243. 245. 262.
Linde, G. 205.
Lindemann 100. 112.
Lindner, Albert 256.
Lindner, Joh. 47. 145.
Lindlar, Karl 148.
Lintermans, Franz Joſef 212.
Lipiner, Siegfried 31.
Lipinski 166.
Liſt & Francke 213.
Liſzt, Coſima 124.
Liſzt, Franz, Dr. 6. 10 (3). 13. 33. 44 (2). 46. 57 (2). 60 (2). 63 (2). 64. 65. 67 (2). 68. 70 (2). 71. 74 (3). 76 (2). 78. 80. 88. 89 (6). 90. 91. 92. 94. 95. 96. 113. 114 (6). 115. 116. 117 (2). 118 (2). 119 (2). 120. 121 (2). 122 (4). 123. 124 (7). 125 (2). 126. 127. 132 (3). 136. 140 (2). 141. 147. 148. 149 (3). 150. 152. 153. 156 (2). 157 (2). 158. 166. 175. 187. 191. 192 (4). 193 (2). 214. 261.
Lobe (Prof.) 156.
Löhn, Anna 137.

Lowe (Prof.) Dr. 107.
Löwe, J. 193. 195. 196.
Lehmann, Peter 82. 83. 128.
Lehmeyer, Julius 261. 278.
Lee, van 193.
Lorbac, Charles de 20. 21. 48. 60.
Lorenz, A. 203.
Lorenz, O. 107.
Lortzing, A. 280 (2).
Lucca 141.
Luckhardt, Fritz 45. 53. 196. 197 (2).
Ludwig II. (König v. Bayern) 15. 83. 85. 92. 97. 126 (4). 137. 138. 143. 144. 148. 168. 169. 173. 175. 177. 187. 188. 190. 191. 192. 198. 199 (2). 217. 226. 239 (2). 249. 266.
Ludwig III. (Großherzog von Hessen-Darmstadt) 72.
Ludwig, Ferdinand 144.
Lübke, W. 135. 145.
Lüder 63.
Lüttichau, v. 22 (2). 35. 125.
Lützow, Carl v., Prof. Dr. 49. 132. 242. 285.
Lund, Ferdinand 111.
Lutz, 133.
Lurk, A. v. 192.
Luthmer 199.
Luthmer, Fr. 278.
Lwoff, Alexis 11. 166.
Lyser, J. P. 106. 108.

Macleron, Natalia 61. 63.
Magnino, Carlo 61. 150.
Makart, Hans 21. 35. 165. 164.
Mallinger, Mathilde 188. 196 (2).
Malerme, Raymond (Tenor) 156 (2).
Malten, Therese 196.
Manecke, Fr. 193.
Mangold, Karl 280 (2).
Mannstaedt, W. 161.
Marchesi, G. Salvatore de 39. 100.
Marie Sophie (Großherzogin v. Sachsen-Weimar) 192.
Marpurg (Capellm.) 121.
Marpurg (Jos.) 100. 112.
Marr, Wilhelm 245.
Marschall, Otto 279.
Marschik, Dr. 129.
Marschland, Jacquino 20. 35. 61. 63. 183. 216. 224.
Marschland, Jean (Vater des Vorigen) 35.
Marx, A. B. 129.
Massol, Laure 195.
Massard 68. 77.
Massow 68. 77.
Materna (siehe Friedrich-Materna).
Maurer, Sebastian 205. 222.
Matthieu 21. 35.
Max (Herzog v. Bayern) 122.
Max, Joseph 273.
Maximilian II. (König v. Bayern) 215. 270. 273 (2).
Mayer, Carl 47.
Mayer, Fritz 184.
Mayer, Philipp 281.
Mayrhofer (Sänger) 7.
Meaulle 61 (2).
Mehlis, G., Dr. 282.
Meitinger, Eduard J. 260.
Meinardus, L. 149.
Meinhold, C. G., & Söhne 201.
Meißner, G. 92.
Mendelssohn-Bartholdy, Felix 3. 10. 64. 104. 109. 110. 111.
Menter, Natalie 27.
Merckel, Wilhelm v. 279.
Merling, Julius 63.
Merseburger, Otto 199.
Metz, C. F. 196.
Meusel, Johann Georg 260.
Meyer 269. 272.
Meyer, Andreas 266.
Meyer, Bruno, Dr. 161 (3). 173.
Meyer, Carl 272.
Meyer, Fr. 276.
Meyer, Fr., Dr. 128.
Meyer, Jul. 121.
Meyer, H. J. 106.
Meyerbeer, Giacomo 61. 64 (3). 90. 93. 106. 108. 110. 113. 114. 150 (2). 186. 216.
Meynert, Hermann, Dr. 121.
Michaelis, Gustav 257.
Milde, Feodor v. 69 (2). 172. 196 (2). 197 (2).
Milde, Rosalie v. (Rosa Agthe) 69 (2). 172. 195 (2). 197 (2). 199.
Minkwitz, Johannes 65.
Mitterwurzer, Anton 61. 100. 112.
Mocquard 27.
Möser, Albert 65.
Mohr 127.
Moltke 68. 188.
Mondel & Jakob 203.
Morgenroth 105.
Moritz, Henriette 119.
Morlacchi 154.
Moscheles (Frau) 73.
Moscheles, Ignaz 73. 214.
Mosen, Julius 137 (2).
Mosenthal 76.

Meixner, Ernst Theodor 91.
Michalowski, Alexander 258.
Mildner (geb. Pranke) 45. 53.
Motte Armand, Jacq. Dr. de la 261.
Monda, M. 164.
Mozart 41. 54. 61. 65. 78. 92 (2). 107. 123. 156. 165 (2). 182. 264.
Mrazeck, Anna 17 (6). 19 (2). 34 (8).
Mrazeck, Franz 16. 17 (8). 19 (3). 21 (2). 34 (6). 57 (2). 147. 188. 191. 216.
Müller, C. 201.
Müller, Franz 7. 45. 53. 57. 64. 85. 120. 126. 130 (2). 131 (2). 133. 138 (3). 139. 141 (2). 143. 173.
Müller, J. G. 111.
Müller, W. T. 105.
Müller-Grunge, Richard 163.
Müller-Hartung, Karl Wilh. 193.
Muyselburg, Adolf 164.
Muzio, Comte Zeta 166.
Musiol, Robert 67.
Muth, Richard v. 87.

Nachbaur, Franz 72. 83. 140. 197 (2). 198.
Nagel, Wilib., Dr. 227.
Napoleon III. 24. 27.
Napoleon y Hijo (A. J.) (span. Photograph) 194.
Natter, Heinrich 200 (2).
Naumann, Emil, Dr. 67. 74. 153 (2).
Naumann (Obermeister) 107.
Neßler, Joh. 281.
Neumann, Adolf 68.
Neumann, Angelo 26. 190 (2). 211.
Neumann, W. 275. 276. 278.
Neumeier, v. 89.
Neuß, G. 279.
Niemann, Albert 66. 98. 123. 128. 130. 132. 142 (2). 143. 148. 160. 168. 169. 197. 198. 200.
Niering, Joseph 212.
Nietzsche, Friedrich, Dr. 152.
Nikolaus (Kaiser von Rußland) 99.
Nilsson, Ch. 109.
Nißle, Louise 125.
Noll, Gg. 155 (2).
Nohl, Ludwig, Dr. 11. 22. 25 (2). 35. 46. 66. 67. 70. 75. 137. 138. 139. 140. 141 (3). 148. 150. 151. 152. 163. 181. 191. 231. 283 (2).
Norkmann, Johannes 161.
Noufflard, Georges 165.
Nestler, Gg. 39. 40. 43.

Oberthür, Franz, Dr. 277.
Ohlad 111.
Oven, Adel v. 197 (2).
Offenbach, Jacob 151. 259.
Onken, Aug., Prof. Dr. 226.
Osgood, L. 165.
Otto, J. 35.
Otto, Louis 21 (2). 35. 81. 85. 99. 116. 123. 139. 280.
Otto, W. 145.

Paier 134.
Palestrina 32. 148. 153.
Pasdeloup 98.
Pasqué, Ernst 72.
Paul, Oscar, Dr. 71. 111.
Pavlowna, Maria (Großherzogin v. Sachsen-Weimar) 189.
Pawlat, T. 163.
Payne, A. H. 146 (2). 201 (4).
Pecht, Friedrich 93. 135. 191. 216.
Pellaß 117 (2).
Peña y Goni, Antonio 12.
Penaud de Galonne, E. 184.
Perale, Martin 159.
Pergolese 11.
Perotti, Julius 195.
Perrin, E. 49.
Pertsch, Gg. J. 270.
Peth, Jakob 83. 225.
Petit, Pierre 66. 68.
Pettera, Günther 185.
Pfeil, Heinrich 74.
Philipp, Adolf 83.
Philippson, Ludwig, Dr. 163.
Philokalos 219.
Philotechnos 126.
Pichl, A. 47.
Pierret, H. A. 99 (2).
Pirazzi, Emil 168. 218.
Pirk, Engelbert 197.
Pisko, Th. 169. 194. 203 (2). 207 (2).
Planer, Natalie 62 (2). 99 (2). 215.
Plank, Jos. 197.
Plarr, Johannes, Dr. 91.
Plüß, Hermann v. 90.
Plüddemann, Martin 88.
Pohl, Max 276.
Pohl, Carl 199.
Pohl, Jeanne (geb. Eyth) 92.
Pohl, Richard 33 (2). 45. 78. 89. 92. 123. 124. 126. 127. 132. 138. 142. 144. 146. 151. 152. 168. 177. 214. 215. 222. 249.
Pontmartin, A. de 86.
Porges, Joh. 201. 202 (3).

Porges, Heinrich 65. 127. 133. 136. 137. 138. 139. 152. 193. 200. 234. 239.
Portig, Gustav, Dr. 66.
Pougin, Arthur 78. 170.
Präger, Ferdinand 121.
Pr. amour, Reinhold 90.
Pringsheim, Alfred, Dr. 161.
Pröll, K. 237.
Proelß, Johannes 278.
Prölß, Rob. 149.
Prutz, Robert 55. 115. 204.
Puſholdt 211.
Puſchmann, Th., Dr. 261. 262(2).
Puſinelli 25.

Quaſthoff 126.
Quidde, L. 255.

Rabolinsky, Jul. 160.
Rabenburg, Emil 195. 198.
Rachowin, Dr. 34.
Racowitza, Helene v. 94. 253.
Raff, Joachim 116(2). 119. 121. 123.
Ramann, L. 60. 64. 74. 76. 94.
Raſmann, Gr. 129.
Raſtrelli 105(2). 154.
Rauch, Carl 201.
Raumer, Fr. v. 101.
Rebentroſt, Martin, (Pſeudo. Sobenfels) 278.
Redwitz, Oskar v. 279.
Reger 280.
Rehorn, Carl 97.
Reiche, J. C. C. v. 184(2).
Reicher-Kindermann, Hedwig 190(2). 216.
Reichmann, Theodor 197.
Reimer 273(2).
Reinecke, Carl 60. 137.
Reinelt, Albert 98.
Reinsdorf, Otto 234.
Reiß, C. 202.
Reißiger, C. G. 20. 41. 99. 100(2). 105(2). 107(2). 111. 196. 215. 279.
Reißmann, A., Dr. 64. 69. 132. 290(3).
Reitmayer, Otto 196.
Reßler 120.
Rethwiſch, Ernſt 236.
Retz, de 155.
Reutlinger, Ch. 193.
Reyer, Erneſt 77. 214.
Rhoden, A. 47.
Rhumont, W. 290.
Ricci, Luigi 291.
Richard, J. 150.
Richter, (Frau) 193.
Richter, Hans 25(2). 26. 79. 143(2). 144.
Richter, Hermann Michael 27.
Richter, J. W. Otto, Dr. 66. 167.
Rieber, (Cantor) 199.
Riehl, W. H. 101(2). 122. 129. 133.
Riemer, Friedrich Wilhelm, Dr. 279.
Rietz, Julius 90. 133.
Riffert, Julius 193.
Ring, Max 259.
Ritter, A. 45. 126.
Ritter, Karl 127.
Rittershaus, Emil 278.
Rode, Edmund 96(3). 198(3). 210(2).
Röckel, Auguſt 45. 53. 92. 99. 100. 107. 111.
Roeder, W. C. 20(2). 76.
Römer, H. 264.
Römer, Max 256.
Römmler & Jonas 51. 201.
Röhlig, C. G. 266.
Roger 166. 173.
Rohrbach, P. 47.
Rohlfs, L. 291.
Rohringer, Otto 137.
Rollwenzel, (Frau) 275(2).
Romani 62.
Roeder & Sohn, C. G. 241.
Roſe, Ignaz 101. 102(4).
Roſegger, P. K. 205.
Roſenberg, A. 281.
Roſenroth, K. v. 250.
Roſenthal, Hugo 192.
[illegible], Hermann 291.
Roſſini 9. 11. 12. 41(2). 61. 129. 141(2). 142. 150. 155. 172.
Roſt, Hermann 115.
Roth, H. v. 45. 53.
Rotte 62.
Rouſſeau, Jean 48.
Rubbi, Daniele 61.
Rubinſtein, Anton 131. 140.
Rubinſtein, Joſeph 43. 49. 53. 172.
Rückert, Friedrich 165.
Rühlmann, Jul. 115. 116. 117(3).
Ruf, H. 291.
Rußland (Kaiſerin v.) 140.

Saar, Ferd. 211.
Sabattier, P. 79.
Sacher-Maſoch, Leop. Rit. v. 160. 200(2).
Sachs, Hans 92(2). 279. 292(4).
Sachs-Hofmeiſter, Anna 196(2). 197.
Sachſen (König v.) 107(2). 133.
Sadler-Grün 212(2).
Sagittarius, (Mag. Schütz) 96.
Saint-Georges 265.
Saint-Saëns, C. 170.
Saitz, Iſidor 179.

Salomonsohn 292.
Salvi 18.
Salzmann, Leopold 99.
Sand, George 279 (2).
Sandt, J. 282.
Saphir, M. G. 166.
Sachsen, Viktoria 96 (2). 198. 211.
Sattler, Gustav, Dr. 257.
Sauter, Karl Wilhelm 266 (8). 267 (3). 276. 278 (4). 283.
Sauter, Ferdinand 283.
Sauter, Franz, Dr. 220.
Sauter, Louis 51. 53 (2). 232. 241. 270 (2). 271 (3). 283.
Scaria, Emil 197 (2).
Schaarwächter, J. G. 195. 197. 198.
Schaefer, Reinhard 18 (5). 31 (2). 223.
Schäffer, Julius 116. 135.
Schall, Ernst 93.
Schanzl, A. 56. 58.
Scharwenka, Philipp 258.
Schefsky 242.
Schelle, Ed. 24. 97. 130. 132. 148. 160 (3). 161. 162. 163 (2). 165. 216.
Schelper, Otto 197.
Schemann, Ludwig, Dr. 190. 226.
Schenderlein, P. A. 185.
Scherl, A. 194.
Scherr, Johannes, Dr. 250. 279.
Scheuren, J. 30.
Scheurlin 13. 31.
Schiller 83 (3). 94.
Schindelmeißer 115.
Schindler, A. 69.
Schirmer, Julius 58.
Schladebach 107.
Schleinitz, Dr. v. 176.
Schlemm, Oskar 130.
Schlesinger, M. 28. 35 (2). 104. 153. 154 (3).
Schletterer, H. M. 148. 248.
Schlesier, G. 120. 123.
Schlottmann, Franz 28. 29.
Schlögl, Friedrich 283.
Schlömilch, O., Dr. 170.
Schlömer, Otto 244.
Schlönbach, A. 118. 123 (2).
Schlosser, L. 118. 150.
Schlösser, Karl 197. 242.
Schmid, Karl, Dr. 195.
Schmid, Theodor 147.
Schmidt, August, Dr. 71. 106.
Schmidt (Kapellm.) 213.
Schmidt, Ernst 273.
Schmidt (Jul.) 101.
Schmidt, Julius 162.
Schmidt (Madame) 82.
Schmidt, M. Johann Michael 268.
Schmieder, Robert 174 (2). 281.
Schmiedt, H. 99. 100.
Schmiedt, A. 101.
Schmitt, A. 228.
Schmitz, Herm. Jos. 94.
Schneider (Hofregisseur) 109.
Schnorr v. Carolsfeld, Ludwig 11. 71. 133. 136. 137 (2). 197 (2). 199 (2). 209. 217.
Schnorr v. Carolsfeld, Malwine 188. 197. 217.
Schön, Friedrich 68. 226. 227.
Schönau, G. 159.
Schöne, Alfred, Dr. 72.
Schöneck 117.
Schöpf, G. 261.
Scholz, Bernhard 158.
Scholz (Wittwe des Kanzlisten) 263.
Schopenhauer, Arthur 30. 95.
Schorn, Otto v. 194. 216.
Schott 28.
Schricke, Ernst, Dr. 279.
Schrattenholz, L. 213.
Schuckenberger, Wilhelm 68.
Schröder, J. 198.
Schröder, A. 118.
Schröder, Sophie 105.
Schröder-Devrient, Wilhelmine 73 (2). 79. 105 (2). 106. 109. 110. 129. 134. 198. 217. 255.
Schröter, C. G. v., Dr. 202.
Schröter, L. A. G. v. 202.
Schröter, Robert 160.
Schubert, F. G. 147.
Schubert, Franz 68.
Schubert, J. G. 193.
Schuberth (Musik-Direktor) 101.
Schuberth, Julius 66. 69. 100. 215 (2).
Schucht, J., Dr. 64.
Schürmann, Ferdinand 152.
Schultheiß, Friedrich 92.
Schulz, Otto Aug. 213.
Schulze, Karl 81. 281.
Schumann, Clara 72. 114.
Schumann, Robert, Dr. 9 (2). 35. 68. 72 (3). 73. 103 (2). 110. 113. 114 (2). 119. 130. 131. 150. 161. 172. 214. 215.
Schuré, Edouard 61 (2). 109. 152. 162. 165. 237.
Schuster, Karl 193.
Schuster, Heinrich M., Dr. 74.
Schwanthaler 275.
Schwarz, M—r 150.

Schwatle 245.
Schwarzschild, Ferdinand 19. 34 (2). 54 (2).
Schweiger, C. 69.
Schwind, Moritz v. 56 (4). 150. 211.
Scott, W. 61 (2).
Seebe, P. 77. 129. 156 (2).
Seidemann, J., Dr. 146.
Seidl, Anton 193. 211.
Seiling, Jos. 31.
Semper, Gottfried 50. 63 (2). 93. 113. 147. 200. 206. 222. 233. 253.
Senff, Bartholf 146. 244.
Seroff 295.
Shakespeare 165.
Siebenlist, August 95.
Siebert, Emil 141.
Siegmund 257. 258. 265.
Siehr, Gustav 98. 202.
Silbernagel 193.
Simon 292.
Simson 195.
Simrock, Karl 266.
Sincerus, M. 64.
Singer, Friedrich 232. 276.
Sitte, Camillo 152.
Sitter, Karl 250.
Sleny (Kapellm.) 23.
Sobolewski, Eduard 59. 119 (2). 125. 157. 158. 214.
Söderlund, Wilhelmine 64.
Sölch, Gustav 197.
Sohlen, Hermann 97.
Sondermann, A. 291.
Sonden, W. A. 50.
Sonden, Th. 170.
Sonnin, Richard Otto, Dr. 275.
Sorger, D. 258.
Spohr, Louis 13. 22 (3). 33. 63 (3). 102. 106. 127.
Spontini 31 (2). 165.
Spang, Johann 282.
Springer, Robert 95.
Spruth, Julius v. 160.
Stürl, Alexander 140 (2).
Stab, W. L. 208.
Stade, F., Dr. 66. 141. 149 (3). 151 (2).
Stägemann, Max 219.
Stahr, Adolf 114. 115.
Stahr, Fanny (Frau) 119.
Stahr, A. 52.
Steger, Fr., Dr. 66.
Stein, A. 200.
Stein, C. 99. 100 (2). 101.
Stein (Pfarrer) 146.
Steinacker, Gustav 99.
Steinbach 25.
Steinmann 25.
Steiger, H. 272. 273. 275.
Stockar (Frau) 18. 34.
Stern, Adolf 30.
Stockar, G. 18.
Stockar-Escher, Clementine 66.
Stolle, Ferdinand 157. 270.
Straßburg 277.
Strauß 61.
Straeten, Edmund van der 79.
Strampfer, Friedrich 211.
Strauß, Johann 117. 212.
Stritt, A. 91.
Stöckhardt, Friedrich 51. 189.
Stodtmann, Adolf 56. 126. 214.
Sucher, Josef 53.
Sucher, Rosa 53.
Sulzberger, Max 173.
Suppé 259. 282.
Swanson, Constantin 42.
Sylvius, Dr. 193. 194. 232.

Tappert, Wilhelm 35. 71. 99. 111. 150. 151 (3). 152 (4). 166. 206. 243. 266.
Taubert, Wilhelm 58.
Tausig, Carl 7. 65. 66. 131. 134. 136. 145 (2). 151. 164. 211. 277.
Teich-Hanselmann 196 (3).
Teich, Dr. 177.
Tender, Oscar 191.
Tamele 250.
Thalberg, S. 191.
Thiele, Richard 255 (2). 277.
Thierfelder, Albert, Dr. 143.
Thiriot, Paul 274.
Thomas, Theodor 25. 147. 165. 193.
Tichatschek, Joseph 21. 22 (3). 25 (2). 35. 90. 91. 100. 105. 108. 110. 111. 112 (2). 119. 121 (3). 130. 135. 144. 145 (2). 155 (3). 185 (4). 190 (2). 209 (2). 211.
Tieck 113.
Tisch 199.
Tissot, Victor 97. 164. 165.
Tombo 148.
Tomsche, Ludwig 81.
Trautmann, Franz, Dr. 265.
Treitschke, H. v. 162.
Trepton, Leon 254.
Trommund, G. 99.
Treichel, P. 271.
Tschirch, Ernst 114. 215.
Tschirch, Julius 132.
Tschirch, Wilhelm 114.
Türke (Sultan Abdul-Aziz) 200. 251.
Tzschimmer, Theobald 117. 119.

Urbandt, Anton 195.
Uhde, Hermann, Dr. 60. 145. 265.
Uhl, A. 65.
Uhlig, Theodor 10. 33. 91. 113 (3). 115 (2). 116. 117. 215.
Ulybyſcheff, Alexander 63.
Unger (Architekt) 265.
Unger (Radierkünſtler) 67. 89.
Unger (Sänger) 19.
Udel 145.

Vallen, Franz 39.
Valentine, H. 9.
Valetta, Ippolito 155 (3).
Veit, L. 209.
Verani, J. G. 181.
Verdi 122. 138.
Verhulſt 74.
Véron, Pierre 259.
Vesque v. Püttlingen, Johann, Dr. 64. 186. 214.
Viola Mittermayer (Frau) 215.
Victoria (Königin v. England) 121 (2). 148.
Vidal v. Limerus 166.
Vincent, Charles 165.
Viotta, J. J. 62 (2). 214.
Virchow, Rud. 74.
Viſcher, Friedrich Theodor, Dr. 91.
Vogel, Bernhard 150 (3).
Voggenhuber, Vilma v. 145. 198 (2).
Vogl (Frau) 143. 179. 188.
Vogl, Heinrich 143. 179. 212 (2).
Volkland, Joh. Fr. 271.
Voltz, Carl 147.

Wachenhuſen, Hans 112. 115 (2).
Wächter, J. M. 199. 217 (2). 255.
Wächter, Thereſe 255.
Wagner, Albert 87. 92 (2). 93. 99. 124. 214.
Wagner, Coſima 119.
Wagner, Eliſe 82 (2).
Wagner, Franziska 82 (2).
Wagner, Johann Jakob 279.
Wagner, Johanna 82 (1). 108. 109. 110. 112. 113. 121. 126 (2). 151. 156. 213.
Wagner, Maria 82.
Wagner, Otto 201.
Wahrmund 151.
Wain, Charles 129 (2).
Walderſee, Paul Graf 153.
Wallner, Edmund 76.
Walter, Franz 117. 145.
Walter, Julius 265.
Walther v. d. Vogelweide 94 (2).
Waſielewski, Joſ. Wilh. v. 72.
Wegdorf, Chriſtian Bernhard v. 193. 216.
Weber, Carl Maria v. 41. 66. 71 (2). 92. 107 (3). 175 (2).
Weber, Ernſt von 95. 190.
Weber, F. A. 129. 158.
Weber, J. J. 207. 231.
Weber, (Sänger) 202.
Weber, Leopold 275.
Weckerlin, Mathilde 212.
Wedell, K. A. G. v. 94.
Weger, A. 199 (4). 200. 233.
Wehrenpfennig, W. 162.
Weißmann, Franz 19. 31. 193. 216.
Weimar (Großherzog v.) 122 (3). 123. 127. 167. 186.
Weinlig, Theodor 101. 215.
Weißbrot, J. 192.
Weißheimer, Wendelin 128. 130. 132.
Weitner, Alb. Joſ. 217.
Wengel, Carl Guſtav 91.
Werl, A. 275.
Werner 8.
Werner, Julius 108.
Weſendonk 31 (2).
Wieck, Marie 195.
Widmann, A. 280.
Wieck, Friedrich 116.
Wiedemann, J. F., Dr. 124.
Wiener, Ch. 243.
Wilder, Victor 155 (2).
Wilhelm (Deutſcher Kaiſer) 238. 240. 246. 249. 266.
Wilhelm (König v. Preußen) 60. 82. 110.
Wilhelmj, A. 279.
Wilhelmine (Markgräfin v. Bayreuth) 273.
Wille, geb. Sloman, Frau 18. 31 (2).
Williams (Sophie) 205 (8). 206 (11).
Willich, C. 46. 136.
Winckelmann, Hermann 63. 198.
Winkler (Th. Hell) 22. 29. 198. 213. 273.
Winkler-Pollack (Frau) 101 (2).
Winterberger, Alexander 127.
Wirſing 188.
Wirth, G. 171. 211.
Wittmann, H. 150.
Wittmann, L. 196.
Witzendorf, A. O. 35.
Wohlbrück 104.
Wolff, Alb. 217.
Wolff, Dr. 160.
Woll, Karl Auguſt 258.
Woltersdorf, Arthur 82.
Wolſchel, R. 223.
Wolzog, Bernhard 261.

Wolzogen, Ernst v. 278.
Wolzogen, Hans Freih. v. 7. 60 (2). 93. 98. 149 (2). 151. 152(2). 153. 161(2). 163. 196. 223. 227. 243 (2). 244. 249 (2).
Wolzogen, Karl August Alfred Freih. v. 70. 214.
Wordsworth 119.
Württemberg, Alexander Graf v. 279.
Wunder, [illegible] 212.
Wurzbach, Constantin v., Dr. 92.
[illegible] 137.

Yorck v. [illegible] 71 (2). 139 (2).

Zahn, Georg 150.
Zander, Friedrich L. 64.
Zapp, Dr. 160.
[illegible] 119.
Zeising, Adolf 261.
Zeller, E. A. 25. 120. 123(2). 124(2). 259. 261.
Ziegler, Fr. v. 159.
Ziesing, Th., Dr. 94.
Zimmer, Hermann 96.
Zimmermann, Ed. 181.
Zimmermann, J. 239.
Zimmermann, Wilhelm, Dr. 116.
Zopf, Wilhelm 212.
Zöllner, Friedrich 95.
Zopff, Hermann, Dr. 119. 130. 131. 133. 215.
Zumbusch 66. 126. 166. 194.
Zwiedinek-Südenhorst, Hans v., Dr. 66. 160 (3).

(Anhang.)

Achim v. Arnim L. 288. 312.
Albert (König v. Sachſen) 314.
Apel, J. A. 313 (3).
Arabiſche Gedichte 311.

Balzer, Eduard 316.
Bartſch, Karl, Dr. 310.
Bechſtein, Ludwig 294. 297 (2). 307.
Beck, Karl 306.
Beethoven 298.
Binder, Karl 297.
Bodmer, J. J. 307.
Bode, Chriſt. Gottfried 304.
Böttger, A. 306.
Boſſert, A. 311.
Bothe, F. H. 309.
Brackel, H. v. 290.
Braun, Georg Chriſtian 309.
[illegible] 295.
Brentano, Clemens 294. 312.
Bürck, Auguſt 296 (2). 306 (2).
Büſching, Johann Guſtav, Dr. 296. 301. 305. 312.
Bulwer, Eduard (Lord Lytton) 297 (2).

Chodowiecki, Daniel 308 (2).
Colombo, Matteo Realdo 216.

Dahn, Felix 293.
Delberg 298.
Devrient, Eduard 290 (2).
Dietrich, Heinrich Rudolf, Prof. Dr. 303.
Dietrich, A. L. Ph. 291. 317.
Doren, W. J. 305. 312.
Döring, Georg, Dr. 292.
Dove, Alfred, Dr. 312.
Dübele, G. 317 (2).
Duller, Eduard 294.

Ebermein, Jul. 293.
Ebert, Chriſtian v. 305.
Elſten, E. 291.
Ettmüller, Ludwig 288. 292. 300. 302.

Fallon, Ferdinand 296.
Follen, A. A. L. 311.
Fencker, Paul 291.
Franke, Roman 316.
Frankl, L. A. 317.
Freiberg, Heinrich v. 289.
Frey, Fr. Hermann 293.
Friedrich Franz (Großherzog v. Mecklenburg-Schwerin) 310.
Fuchsbörl, Dr. 307.

Geibel, Emanuel 292. 295.
Giacometti, Paolo 292.
Gluck 289 (2).
Goethe 289. 310.
Göttling, Karl Wilhelm, Dr. 301.
Gottfried von Straßburg 289 (5). 296. 303. 311.
Gozzi 287.
Gräße, J. G. Th., Dr. 301.
Gräter, F. D. 291. 295 (2). 301. 304. 307. 308 (4). 309 (2).
Grimm (Brüder) 287.
Groſſe 295.
Grünbaum, J. C. 299.
Grzianowski, G. 316 (2).
Gubitz, F. W. 293.
Güßloff, B., Dr. 315.

Hagen, Auguſt 312.
Hagen, Friedr. Heinr. v. d. 289. 296. 301. 302. 303. 305. 309 (2). 310 (2). 311. 312.
Hahn, K. A. 303.
Hahn-Hahn, Ida Gräfin 294.
Halévy, F. 289 (2).
Halirſch, Ludwig 293.
Hartmann (Zeichner) 313.
Hauff, W. 306.
Herbrandt, G. 296.
Heidenhain, R., Dr. 315.
Heine, Heinrich 290.
Hertrich, Fr. 298.
Huber, Nikolaus 291.
Hoffmann, J. L. 312.
Hoffmann, Joſef 318.
Hoffmann, L., Dr. 298.
Hoffmann, Otto 297.
Holland, Wilhelm 292.

Hugo, Victor 290. 317.
Hundeshagen, W. 312.

Ibſen, Henrik 293.

Jordan, W. 295 (2).
Jovialis (Verf. Rapp) 293. 317.
Jülg, B. 312.

Kanngießer, L. Peter Friedrich 306.
Kapſenberger, J. M., Dr. 299.
Keck, Karl Heinrich 296.
Kießling, W. O. 300.
Kirner, Rudolf 291.
Kling, H. 299.
Klingenfeld, Emma 293.
Knaack, Ludwig 295.
Knabe, Richard 315. 316 (2).
Knodt, Emil 315.
Koch, G., Dr. 303 (2). 317.
Körner, Ph. Max 298.
Kopiſch, Auguſt 293.
Kreidmann, Dr. 316.
Kotzebue, Aug. v. 293.
Krauſe, Karl, Dr. 313.
Kubiegel, F. W. 315.
Kühn, J. G. 292.

Landſteiner, Karl 292.
Laurent, G. 290.
Lingg, Hermann 295.
Liszt, Franz 289.
Logier, J. B. 313.
Lohmann, Peter 298.
Lucas, C. T. L., Dr. 297.
Ludwig II., König v. Bayern 290.
Luther, Martin 303.

Marbach, G. O. 297. 298.
Marmot 297.
Maximilian (Deutſcher Kaiſer) 310.
Moſen 313.
Mendelsſohn-Bartholdy, Felix 290 (2).
Menzel, Wolfgang 310.
Meuſch, A. v. 313.
Müller, Johann Wilhelm 292.
Muth, Robert v. 311.
Moland, Chriſtlieb 316.

Nicolaus (Kaiſer v. Rußland) 290.
Nothnagel, A. 294 (2).
Nohl, Ludwig, Dr. 298. 299.
Nerf, A. 300. 302.
Norrar, Raimund 306.

Oertel, Hugo 312.

Oeſterlein, Nikolaus (Oheim d. Herausgebers) 306. 317 (4).
Opel, J. O. 314.
Otto, Louiſe 291 (2). 311.

Pape, Joſeph 294.
Periodomenos 304.
Pfiſter, Franz 310.
Philaſtre et Cambon 291.
Plon, M. 318.
Plötz, Hermann v. 301.
Poland, G., Dr. 301.
Polz, A. O. 310.
Portig, Guſtav, Dr. 299.
Poſchmann, Adam 312.

Quitzmann, E. A., Dr. 311 (3). 316.

Raniſch 312.
Reclam 317.
Reden, Franz Freiherr v. 302.
Regel, Karl 303.
Rebern, Carl 311.
Reimer, der Alte 311.
Reimer, Reinold 292.
Richter 303.
Richter, J. W. Otto, Dr. 307.
Riedel, Friedrich Juſt 312.
Riemer, Johann Carl Friedrich 301.
Rittgräff, A. F. 302.
Rödel, Auguſt 314.
Roſenkranz, Karl 296. 309.
Roſe 300.
Roth, Franz, Dr. 288.
Rühl, Friedrich 308.

Sachs, Hans 293 (3). 305 (4). 312 (9).
Sagittarius, J. Caspar 303.
Saint-Georges 289 (2).
Sallet 294 (2).
Salzmann, Leopold 290.
Saupe, Julius 303.
Savard, F. 309.
Scheible, J. 300.
Scherr, H. 298.
Scheurlin, Georg 290.
Schladebach, J. 318.
Schlegel, Fr. 306.
Schmeller, J. A. 298.
Schmidt, J. G. 304.
Schmidt, Max 317.
Schmitz, Herm. Joſ. 296.
Schnorr v. Carolsfeld, Franz, Dr. 305.
Schnorr v. K., H. 313.
Schönhuth, O. F. H. 302. 306.
Schopenhauer 315.
Schröter, Robert 293.

Landes-Bibl.

Schubert, J. W., Dr. 287.
Schuberth, Chriſtian 312.
Schultheiß, Friedrich 305.
Schulmeiſter, A. 298.
Schulz, Chriſtoph 316.
Schwab, G. 298.
Schwenk, David Ludwig 309.
Seifert 313.
Seybold (Prof.) 305.
Shakſpere 310 (2).
Siebel, Carl 295.
Simrock, Karl 288.
Springer Robert 316.
Stober, Chriſtian 295.
Steiger-Jeandrevin, Anton 315.
Stern, A., Dr. 317.

Thauſing, M. 303.
Theuret, Ritt. v. 318.
Thormod-Legis, Guſt., Dr. 288.
Thorwald 309.
Tieck, Ludwig 306.
Timm, H., Dr. 303.
Tollin, Henri 316.
Turner, Edward 295.
Tſchiſchwitz, Benno 310.
Tyrrell, Eduard 304.

Ulrich v. Türheim 289.

Vernaleken, Theodor 310.
Vogl, Joh. Nep. 317.
Vogt, Carl 315.

Wächter, Ferdinand 292. 317.
Wackernagel, Wilhelm 295.
Walderſee, Graf v. 318.
Warnatz, Mathias 307.
Watterich 289.
Wechßler, Adolf 292.
Weger, A. 306.
Wendel, J. A. 309.
Weinkauf, Mathilde 310.
Weltenhaben, Auguſt, Dr. 312.
Witzſchel, Auguſt, Dr. 305.
Wolf, Johann Wilhelm 301.
Wolff, Julius 295.
Wolff, O. L. B. 291 (2).
Wolzogen, Adolf A. v. 305.
Wulf, W. Wilibald 315.
Wurzbach, C. v., Dr. 317 (2).

Zander, Friedrich, Dr. 301.
Zarncke, Friedrich 302.
Zeune, Auguſt 296. 300.
Zimmermann, K. 296.
Zingerle, Ig. 310.
Zöllner, Friedrich 315. 318.

(II. Anhang.)

Adelburg, Auguſt, Ritt. v. 330.
Agoult, Marie Catherine Sophie, Gräfin d'
(ſiehe Daniel Stern.)
Angerer, Viktor 326.
Antonelli 327.
Apel, Auguſt 323.
Arnold, Henry v. 330.

Bauer, Joh. 327.
Beer, Max Joſef 331.
Bernsdorf, Eduard 330.
Blum, Eugen v. 330.
[illegible] 322.
Berry 327.
Brendel 330 (2).
Brennglas, W. 330.
Brümmer, F. 332.
Bülow, Hans v. 322.
Byron, Lord 323.

Caſtelli 322.

Chopin, Friedrich 321.
Chriſtern 327. 328.
Claire-Chriſtine 325.
Clauren, H. 322 (2).
Cendriſa 322.
Cornelius, P. 321. 325. 329 (5).
Czyk, Alexander 330.

Dante 322.
Daniel Stern (Gräfin d'Agoult) 323. 325.
332 (2).

Franz, Robert 325.

Gans, J. 326.
Gehe 322.
Geyer, Ludwig 322 (3). 332 (2).
Gitſchen 325.
Glaſenapp, C. Fr. 332.
Goedeke, K. 332.

Goethe, 322.
Gompelach, E. 325.
Gozlan, Ludwig Leon 330.
Graf, Heinr. 325.

Hell, Theodor 322.
Herwegh, Georg 325. 332.
Hiller, Ferdinand 331.
Himmelheber & Meyer 327.
Hitz, E. 325.
Holbein 322.
Houwald, v. 322.
Hugo, V. 329.

Jachmann-Wagner, Johanna 325 (2).
Jean Paul 332.
Julius Schäfer 323.

Kanne, Johann Arnold 322 (2). 323. 332.
Keller, Gottfried 328.
Kind 322.
Kinkel, Gottfried 325. 332.
Kolatſchek, A., Dr. 322. 324. 326.
Krauſe, L. A. 327.
Kriehuber 326 (6).
Kühn, T. J. A. 330.
Kühner 325.
Kunſtmüller, W. 327.

La Mara 324.
Lamartine 329.
Lebrün 322.
Lehmann, Otto 328.
Liſzt, Franz 321 (6). 324 (2). 325 (4). 326 (16). 327 (16). 328 (9). 329 (6). 330 (9). 331 (6).
Leiſcher & Petſch 325.
Lübeck (Buchhändler) 332.

Maion, John 323.
Merkel 327.
Meyſenbug, Malwida v. 324 (2).
Müller, Auguſt Carl 323.

Nagler, G. K., Dr. 332.
Neumann, W. 326. 329.
Nicolai, Otto 321.
Nohl, Ludwig 331.

Orgel, D. 321 (2).

Paul, Oscar 330.
Petrarca 322.
Pius IX. 327.
Pohl, Richard 329 (2).

Ramann, L. 324 (3). 325. 329. 330.
Reclam 332.
Reiſſiger, C. G. 326.
Rellſtab, L. 326.
Rémy, Ludwig 321. 322. 332.
Richter (Stecher) 326. 327.
Ritter, C. 321.

Sagittarius (Max Schütz) 330.
Schaum & Lohſe 327.
Saphir, M. G. 326.
Schauer, J. 327.
Schiller 322.
Schilling, Guſtav 327. 329.
Schopenhauer, Arthur 332.
Semper, Gottfried 332.
Seraſſi, Pierantonio 329.
Seume, J. G. 323.
Spiegl, Fr. 329.
Steinacker, Guſtav 329.
Stern, Daniel (Gräfin d'Agoult) 323 (3). 325 (2). 332.

Taſſo 329.
Tichatſcheck, Joſeph 321.
Thumann, Paul 327.

Velde, v. d. 322.

Wagner, Adolf 321 (2). 322 (4). 323 (3). 332 (2).
Wagner, Johanna 322.
Weißenthurn 322.
Weſendonck, Mathilde 324 (4). 332 (2).
Weſendonck, Otto 322.
Wieland 322.
Wille, Eliza (geb. Sloman) 324.

Zellner, L. A. 329.
Ziegler 322.

Berichtigungen.

Es iſt zu leſen und zu berichtigen:

S. 20 (3613) Z. 2 v. oben: Lleonardt ſtatt: Eleonardt.
„ 32 Nr. 3508: Grande Fantaisie ſtatt: Grande Fantasie.
„ 34 Anmerkung 21) am Schluſſe: Vergl. Nr. 5507 ſtatt: Vergl. Nr. 6666.
„ 35 Anmerkung 42: C. G. Reiſſiger ſtatt: C. G. Reißiger.
„ 78 Nr. 3717 Z. 2 v. unten: Guillaume ſtatt: Guilaume.
„ 92 Z. 1 v. unten: Meßnagel ſtatt: Meßmangel.
„ 111 Nr. 3978 Z. 6 v. oben: G. F. Nabut ſtatt: G. F. Nabot.
„ 150 Nr. 4004: S. 259 Tannhäuser in Gratz 60 ſtatt: 70.
„ 151 Z. 2 v. oben: E. W. Fritzsch ſtatt: E. W. Fritsch.
„ 186 Muſik-Zeitung (4244) Z. 3 v. oben: General Voeſſ ſtatt: General Voeß.
„ 193 Nr. 4459a: ..... Dr. Manchot ſtatt: Manchet.
„ 204 Titel: (In Bezug auf Richard Wagner denkwürdige Orte) fehlt zu Anfang das Zeichen I.
„ 215 Anmerkung 28 und 41: J. Schuberth ſtatt: J. Schubert.
„ 223 5. Akademiſcher Wagner-Verein zu Berlin ſtatt: Akademiſcher u. ſ. w.
„ 226 Nr. 4769—4770: Scheman ſtatt: Schemann.
„ 235 u. 244 Nr. 4791 u. 5010: Le Ménestrel Musique et Théâtres. J.—L. Heugel ſtatt: J.—L. Heurel.
„ 281 Zellner's Blätter für Theater, Muſik und bildende Kunſt (3975) Z. 3 v. oben: L. A. Zellner ſtatt: A. A. Zellner.
„ 283 Anmerkung 6): Treitſchnigg ſtatt: Treitſchnig.
„ 295 Nr. 5344 Z. 4 v. unten: ...... F. T. Gräber. (Mit einem Holzſchnitte: Senta, die Göttin deutſcher Liebe und Treue.) ſtatt: ...... F. T. Gräber. Die Göttin d.
„ 317 Anmerkung 10) letzte Zeile: erlangbar ſtatt: unerlangbar.

„ 72 Nr. 3670: ...... — Unter: Briefe vom Jahre 1833—1851 iſt noch zu ergänzen: Seite 360: An Hiller in Düſſeldorf. Dresden d. 1? Januar 1848; u. Seite 389: An [illegible] Düſſeldorf, den 8. Mai 1853. (In beiden Briefen Wagner erwähnt.)

Der Todestag des Schriftſtellers Dr. Franz Gehring (ſiehe Nr. 6311): † 4. Januar 1884 iſt hier nachträglich angeführt, da derſelbe in den Anmerkungen der dritten Abtheilung ausgelaſſen wurde.

◆

Von demſelben Verfaſſer erſchien:

Bayreuth. Eine Erinnerungsſkizze. Wien 1877. 1. u. 2. Auflage. (Vergriffen.)

Die Walküre und das Rheingold in Wien mit Hinblick auf das Bühnenfestspiel zu Bayreuth 1876. Eine kritische Parallele. Wien 1878. (In Commission bei Carl Konegen in Wien.) — Preis: 70 Pf.

Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek. Nach den vorliegenden Originalien ſyſtematiſch-chronologiſch geordnet und mit Citaten und Anmerkungen verſehen als authentiſches Nachſchlagebuch durch die geſammte Wagner-Literatur. XXX. u. 321 S. Lex.-8. Leipzig 1882. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. (Meiſter Richard Wagner gewidmetes Werk.) — Preis: 10 Mk.

Entwurf zu einem Richard Wagner-Muſeum. Mit 4 Bildern in Lichtdruck. Wien 1884. Verlag von Albert J. Gutmann, k. k. Hof-Muſikalien-Handlung. — Preis: 1 Mk. 50 Pf.

Das Richard Wagner-Museum und sein Bestimmungsort. Wien 1884. Verlag von Albert J. Gutmann, k. k. Hof-Musikalien-Handlung. — Preis: 1 Mk.

Nachträgliche Berichtigungen,

Ergänzungen und Druckfehler-Verbeſſerungen zum erſten Bande.*)

Mit ſtärkeren Lettern ſollte gedruckt ſein: S. 3. **Zweiter Band.** Rede an Weber's letzter Ruheſtätte. — Trinkſpruch am Gedenktage des 300jährigen Beſtehens der königlichen muſikaliſchen Capelle in Dresden. — S. 4. **Fünfter Band.** Erinnerungen an Spontini.

Mit ſtärkeren Lettern ſollte nicht gedruckt ſein: S. 4. **Achter Band.** Aufklärungen über „das Judenthum in der Muſik". — **Neunter Band.** An Friedrich Nietzſche, ord. Prof. der klaſſ. Philologie in Baſel.

S. 13: Der Text der von R. Wagner componirten „Fünf Gedichte" rührt von Mathilde Weſendonk her.
„ 13 (letzte Zeile.) Die Verſe auf dem Titelblatte der noch ungedruckten Autobiographie ſind in derſelben nicht enthalten.
„ 19 Nr. 109: **Friedrich Uhl** ſtatt: Ludwig Uhl.
„ 20 Nr. 111: Auszug aus einem Briefe an Frau v. Kalergis, gehört in das Jahr 1864 ſtatt: 1869.
„ 28: Die beiden Mittheilungen: »An die geehrten Vertreter des Bayreuther Patronatvereines. Bayreuth, am 8. Dezember 1877«, und »An die geehrten Vorstände der noch bestehenden lokalen Wagner-Vereine. Bayreuth, 15. Januar 1878«, ſind von Hans von Wolzogen verfaßt.
„ 29 Zeile VIII. ſoll lauten: „Zeitſchriften und Werke, welche nebſt verſchiedenen Anderen u. ſ. w." ſtatt: „Werke, welche nebſt verſchiedenen Anderen u. ſ. w."
„ 162 Zeile 8. ſoll lauten: „In Zeitſchriften und Werken enthalten" ſtatt: „In Zeitſchriften enthalten."
„ 184 Anmerkung 3): **Anonym — Richard Pohl** ſtatt: Peter Cornelius. (Richtig geſtellt aus „Autobiographiſches" von Rich. Pohl S. 23. Vergl. Nr. 478.)
„ 185—186 Anmerkung 19): Entfällt, da ſämmtliche Bände, aus welchen hier alle auf Wagner bezüglichen größeren Aufſätze angeführt wurden, bereits in dem ſeither erſchienenen zweiten Bande enthalten ſind.
„ 235 Zeile: 4. **Verſchiedenes** ſtatt: 4. Vermiſchtes.
„ 297 Nr. 3310 gehört auf S. 289 unter die Rubrik: „I. Clavierwerke zu Zweihändig".

„ XIII Anmerkung 1): **verlegten** ſtatt: verlegen.
„ XVIII: 8. **Abtheilung** ſtatt: Abtheilung.
„ 21 Zeile 8 v. unten: (2268) ſtatt: 2266.
„ 23 Zeile 7 v. unten: (**Mus. Wochenblatt** 1872 S. 608 ſtatt: 391.

---

*) Dieſes Blatt iſt am Schluſſe des erſten Bandes neben den Berichtigungen S. 122 einzuſchalten.

S. 35 Anmerkung 24): Sollte (obſchon im Original nicht ſtehend) „Wetzler" in Klammer beigefügt ſein.
„ 42 Nr. 199: opera romantyczna ſtatt: opera romantyezna.
„ 45 Oberhalb d. Striches: Bildniſſe ſtatt: Bildniße.
„ 49 (1906): Prochaska ſtatt: Prohaska.
„ 54 Anmerkung 1): (S. 43) ſtatt: (S. 44).
„ 57 Nr. 288 u. Seite 299: Tanhäuſer ſtatt: Tannhäuſer; Wolff ſtatt: Wolf; Gräße ſtatt: Gräſſe; Anhang ſtatt: Anhange.
„ 70 Nr. 423: (Im Original-Prachtband) iſt klein Fractur zu denken.
„ 72 Nr. 439: Prochaska ſtatt: Prohaska.
„ 79 Nr. 509: Beauquier ſtatt: Beaugier.
„ 81 Oben: 2. In anderen Werken ſtatt: 3. In anderen Werken.
„ 82 Nr. 532 Zeile 2 v. oben iſt einzuſchalten: (Das Portrait R. Wagner's in Nr. 13 auf S. 126 fehlt!)
„ 93 Nr. 612 u. S. 318: Bartholf ſtatt: Barthold.
„ 94 Nr. 614 Zeile 4 v. oben: S. 492 ſtatt: S. 402.
„ 106 unten vor der Nummer 793: 1868 ſtatt: 1869.
„ 107 Nr. 804 u. 805: iſt Wien zu leſen.
„ 131 Nr. 1219: 13. November ſtatt: 23. November.
„ 150 Nr. 1613: Labatt ſtatt: Labat.
„ 160 Nr. 1769: Bruſtbild ſtatt: Ganze Figur.
„ 161 Nr. 1776 u. 1777: alphabetiſch zu ordnen.
„ 180 Nr. 2033: Eigenthum des Verlegers ſtatt: Eigenthum der Verleger.
„ 181 Nr. 2035: fehlt bei Blumenmädchen das Abkürzungszeichen -.
„ 210 Nr. 2280: Monatschrift ſtatt: Monatsſchrift.
„ 233 Letzte Zeile unten: (2502) ſtatt: (2501).
„ 234 Oben: Am Schluſſe von Illuſtrirte Zeitung Nr. 1732, 1733, 1735: (2503) (2504) (2505) ſtatt: (2502) (2503) (2504).
„ 234 Der Bogen Nr. 15 am Schluſſe: (2606) ſtatt: (2607).
„ 235 Nr. 2508: geb. muß wegbleiben.
„ 260 Nr. 3161: Brandt ſtatt: Brand.
„ 283 Zeile 7 v. oben: Goethe-Studien ſtatt: Goethe. — Studien.
„ 295 Nach 3284: Hans Sachs ꝛc. ꝛc. am Schluſſe (3271) ſtatt: (3272).
„ 297 Nr. 3310: Tannenhäuſer ſtatt: Tannhäuſer.
„ 301 Nr. 3334: Dräſeke ſtatt: Dräſecke.
„ 306 Anmerkungen 1) u. 2): Sujet ſtatt Süjets.
„ 309 (Namen-Regiſter): Beauquier ſtatt: Beaugier.
„ 309 „ „ hat bei C. L. Bernays 292 wegzufallen.
„ 309 „ „ Profeſſor Bernays 292 neben C. L. Bernays einzuſchalten.
„ 309 „ „ Bianchi, Ad. 156 ſtatt: 165.
„ 311 „ „ Eckardt ſtatt: Eckhardt.
„ 311 „ „ Eulenburg A. ſtatt: O.
„ 313 „ „ Hueffer Francis ſtatt: Francois.
„ 320 „ „ Dräſeke ſtatt: Dräſecke.

Beſchreibendes Verzeichniß

des

Richard Wagner-Muſeums

in Wien.

Ein bibliographiſches Geſammtbild

der

kulturgeſchichtlichen Erſcheinung

Richard Wagner's

von den Anfängen ſeines Wirkens bis zu ſeinem Todestage
dem 13. Februar 1883

dargeſtellt durch

Nikolaus Oesterlein.

III.

(Des Katalogs einer Richard Wagner-Bibliothek dritter Band.)
Mit dem Bildniß des Verfaſſers.

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1891.

Sächs.
Landes-
Bibl.

Katalog

einer

Richard Wagner-Bibliothek

Nach den vorliegenden Originalien
ſyſtematiſch-chronologiſch geordnetes und mit Citaten
und Anmerkungen verſehenes

authentiſches Nachſchlagebuch

durch die

geſammte Wagner-Litteratur

von

Nikolaus Oeſterlein.

Dritter Band.

Mit dem Bildniß des Verfaſſers.

Abgeſchloſſen: 13. Februar 1889.

(Nummer 5568 bis 9478.

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1891.

Alle Urheberrechte, einſchließlich des Ueberſetzungsrechtes,
werden ſowohl für das Ganze als für die einzelnen Theile des Werkes
vorbehalten.

Sächsische
Landesbibliothek
Dresden

1948 I B 141

Syſtematiſche Ueberſicht.

Seite
Syſtematiſche Ueberſicht V
Den neuen Haupttitel betreffend XVII
Vorrede XIX
Zur Orientirung XXVIII
Zeichen und Abkürzungen XXX

NB. Um dem Leſer einen Ueberblick über das geſammte Werk zu verſchaffen, wurden auch jene Rubriken, welche im dritten Bande nicht vertreten ſind, wenigſtens dem Titel nach aus dem erſten und zweiten Bande wiederholt. Dieſelben erſcheinen im nachſtehenden Regiſter mit kleinen Lettern gedruckt. Die neu eröffneten Abtheilungen ſind durch das vorgeſetzte Zeichen ‡ kenntlich gemacht.

Erſte Abtheilung.

Richard Wagner.

I. Schriften und Dichtungen 3
- 1. Geſammt-Ausgabe 3
- 2. Einzel-Ausgaben 3
  - A. Original-Ausgaben 3
  - B. Separat-Abdrücke 3
  - C. Dichtungen in Textbuch-Ausgaben 4
  - D. Programme zu Konzertaufführungen 5
- 3. In Zeitſchriften und Zeitungen erſchienen 5
- 4. Vermiſchte kleinere Dichtungen, Gelegenheitsverſe und Sprüche — ‡ Artikel 6

II. Handſchriften 9
- 1. Original-Autographe 9
  - A. Noten-Manuſcripte 9
  - B. Andere Manuſcripte 9
- 2. Facſimile 22

III. Telegramme 23

Seite
IV. Briefe 24
  1. Abſchriften 24
    A. Nach dem Original 24
    B. Nach ſchon gedruckten oder copirten Briefen 29
  2. Gedruckte Briefe 29
V. Reden und Anſprachen 33
VI. Kürzere gelegentliche Ausſprüche und Citate aus Briefen 35
VII. Gedruckte Manifeſte, Anordnungen, Erläſſe, Entwürfe und verſchiedene Schriftſtücke 36
  1. Das Bühnenfeſtſpiel zu Bayreuth 1876 betreffend 36
  1/A. Das Bühnenfeſtſpiel zu Bayreuth 1882 angehend . . . 37
  2. Auf die Schule, den Patronat-Verein und die künftigen Aufführungen bezüglich 37
  3. Zu verſchiedenen beſonderen Anläſſen 37
VIII. Zeitſchriften und Werke, welche nebſt verſchiedenem Anderen auch von R. Wagner ſelbſt Herrührendes enthalten . . 38
IX. Muſikaliſche Kompoſitionen 39
  1. Männer-Chöre 39
  2. Klavier-Auszüge mit Text 39
  3. Werke für Klavier allein 39
  4. Lieder und Geſänge mit Begleitung des Pianoforte . . . 39
  5. Bearbeitungen 40
  6. Partituren 40
  Anmerkungen 42

Zweite Abtheilung.

Ueberſetzungen. Bearbeitungen von Tondichtungen. Bildniſſe Richard Wagner's. Anſichten. — Vermiſchtes.

I. Ueberſetzungen 49
  1. Italieniſch 49
  2. Franzöſiſch 49
  3. Schwediſch 49
  4. Däniſch 49
  5. Engliſch 49
  6. Ungariſch 50
  7. Polniſch 51
  8. Böhmiſch 51
  9. Ruſſiſch 51
  10. Spaniſch 52

Seite

II. Bearbeitungen von Tondichtungen 53
1. Klavierauszüge mit Text aus Opern und Muſikdramen . . 53
2. Einzelne Muſikſtücke für das Pianoforte eingerichtet . . . 54
3. Lieder und Geſänge mit Begleitung des Pianoforte 54
4. (Geſchriebene) Partituren 54

III. Bildniſſe Richard Wagner's 55
1. Photographien 55
A. Original-Aufnahmen 55
B. Copien 57
2. Radirungen, Stiche und Lithographien 58
A. In einzelnen Blättern 58
B. In Werken, Zeitſchriften ꝛc. 59
3. Büſten, Reliefe und ſonſtige Bildwerke 61

IV. R. Wagner's Wohnhäuſer 63

V. Vermiſchtes 65
(Memorabilien) 65
Anmerkungen 66

Dritte Abtheilung.

Ueber Richard Wagner, ſeine Kunſt und Sache im Allgemeinen.

I. Litteratur 71
I 1. Handſchriften 71
I 2. Druckſchriften 78
1. In ſelbſtändigen Werken 78
A. In deutſcher Sprache 78
B. In fremden Sprachen 80
(Franzöſiſch.) S. 80. — (Italieniſch.) S. 81. — (Spaniſch.) S. 81. — (Engliſch.) S. 81. — (Böhmiſch.) S. 81. — (Holländiſch.) S. 81. — 1 (Schwediſch.) S. 82. — 1 (Ruſſiſch.) S. 82.
2. In anderen Werken 82
A. Muſik 82
a. In deutſcher Sprache 82
α. Aufſätze und größere Artikel 82
β. Kürzeres. Gelegentliche Erwähnungen u. Bemerkungen 85
b. In fremden Sprachen 90
α. Aufſätze und größere Artikel 90
(Franzöſiſch.) S. 90. — (Engliſch.) S. 91.
β. Kürzeres. Gelegentliche Erwähnungen u. Bemerkungen 91
(Franzöſiſch.) S. 91. — (Engliſch.) S. 91.

Seite
B. Dramaturgie. Geſchichte des Theaters ꝛc. 92
a. In deutſcher Sprache 92
α. Aufſätze und größere Artikel 92
β. Kürzeres. Gelegentliche Erwähnungen u. Bemerkungen 93
b. In fremden Sprachen 95
C. Vermiſchtes 95
a. In deutſcher Sprache 95
α. Aufſätze und größere Artikel. — Gedichte . . . 95
β. Kürzeres. Gelegentliche Erwähnungen u. Bemerkungen 98
b. In fremden Sprachen. (Aufſätze und größere Artikel. — Gedichte.) — (Engliſch.) (Franzöſiſch.) 104
D. Almanache, Jahrbücher, Kalender ꝛc. 104
‡ E. Werke, mittelbar zur Biographie gehörig. Beſchreibung von Wohnſtätten des Meiſters. 117
3. In Zeitſchriften. 118
(Ganze Jahrgänge oder Bände) 118
‡ 3. I. In ausſchließlich der Wagnerſache gewidmeten Zeitſchriften 118
3. II. In allgemeinen Zeitſchriften. (In deutſcher Sprache). 122
(Nachträge und Ergänzungen zu den in Bd. 1 u. 2 vorkommenden Jahrgängen. S. 156. — (In fremden Sprachen.) (Franzöſiſch.) S. 157. — (Engliſch.) S. 159. — ‡ (Ruſſiſch.) S. 159. — (Einzelne Nummern und Hefte.) (Aufſätze und größere Artikel.) (In deutſcher Sprache.) S. 159. — (Biographien zu den Stahlſtich-Porträts von A. Weger.) S. 165. — (In fremden Sprachen.) (Franzöſiſch.) S. 167. — (Italieniſch.) S. 168. — (Engliſch.) S. 169. — (Spaniſch.) S. 170. — ‡ (Schwediſch.) S. 170. — ‡ (Norwegiſch.) S. 170. — ‡ (Holländiſch.) S. 170. — ‡ (Böhmiſch.) S. 170. — ‡ (Polniſch.) S. 170. — (Kürzeres. Gelegentliche Erwähnungen und Bemerkungen. (In deutſcher Sprache.) S. 170. — (Ausſchnitte.) (Aufſätze und größere Artikel.) (In deutſcher Sprache.) S. 172. — (In fremden Sprachen.) (Franzöſiſch.) S. 173. (Engliſch.) S. 173. — (Kürzere Artikel und Notizen.) S. 173.
4. In Zeitungen (Vollſtändige Bände.) 173
A. Den Meiſter perſönlich angehend 175
(Beiträge zur Biographie.) (Aufſätze und größere Artikel.) S. 175. — (Kürzere Artikel und Notizen.) S. 178. — (Italieniſche Reiſe 1881—1882.) S. 180. — ‡ (Letzte Italieniſche Reiſe 1882—1883.) S. 182. — ‡ (Die Richard Wagner-Bewegung in München 1865—67.) S. 184.
B. Beſprechungen von Richard Wagner's Schriften und Dichtungen 190

Seite
C. Recenſionen und Berichte 189
 a. Ueber Konzerte. 189
  α. Unter Richard Wagner's perſönlicher Leitung . . 189
  β. Andere Wagner-Konzerte 191
  γ. Vermiſchte Konzerte. 191
 b. Ueber Aufführungen von Opern und Muſikdramen . 193
 (1. Berlin. S. 193. — (Richard Wagner-Theater v. Angelo Neumann.) — 2. Bologna. — 3. Brüſſel. 4. Budapeſt. S. 194. — 5. Dresden. — 6. Frankfurt a. M. — 7. Gent. — 8. Genua. — 9. Graz. — 10. Hamburg. — 11. Karlsruhe. S. 195. — 12. Köln. — 13. Leipzig. — 14. London. S. 196. — (Richard Wagner-Theater v. Angelo Neumann.) S. 197. — 15. Madrid. — 16. Magdeburg. — 17. Mannheim. — 18. Moskau. — 19. München. S. 198. — 20. Neapel. — 21. New-York. — 22. Nizza. — 23. Paris. — 24. Rom. — 25. Salzburg. — 26. Stockholm. — 27. Trieſt. — 28. Wien. S. 200. (Erſte Aufführungen.) S. 200. — (Andere Aufführungen.) S. 201. — (Vorſtellungen mit Gaſtſpielen.) S. 202. — 29. Wiesbaden. — 30. Bremen. — 31. Kaſſel. — 32. Prag. S. 204. — 33. Schwerin. — 34. Weimar. — ‡ 35. Barcelona. — ‡ 36. Bayreuth. — ‡ 37. Königsberg. — ‡ 38. Linz. — ‡ 39. St. Petersburg. S. 205. — ‡ 40. Venedig. S. 206.)
D. Vermiſchtes 206
 a. Aufſätze und größere Artikel 206
 b. Kürzere Artikel und Notizen 211
 c. Excerpte 221

II. Bildliche Darſtellungen 224
 1. Porträts 224
 A. Photographien 224
  (Darſtellende Künſtler und Künſtlerinnen) 226
 B. Stiche, Lithographien und Holzſchnitte 228
  a. In Werken und Zeitſchriften. 228
  b. In einzelnen Blättern 234
   (Stahlſtich-Porträts von A. Weger) 234
 C. Plaſtiſche Darſtellungen 236
  (Münzen und Medaillen) 237
 2. Verſchiedene Anſichten. 238
 A. Original-Bilder 238
 A 1. Andere Bilder (Lithographien). 239
  In Bezug auf Richard Wagner denkwürdige Orte . . 239

Seite

B. Photographien 240

(Photographien, welche in Band 1 u. 2 in anderem Format in der R. Wagner-Gallerie vorkommen) . . . 240

(Theater u. Konzertſäle, in welchen Wagner's Werke aufgeführt wurden) 241

C. Illuſtrationen in Werken und Zeitſchriften 243

(Anſichten der Wartburg) 244

D. Plaſtiſche Darſtellungen. 245

III. Vermiſchtes 247

1. Aus der Privat-Korreſpondenz des Verfaſſers 247

2. Theater-Zettel 248

A. Erſte Aufführungen überhaupt 248

B. Erſte Aufführungen in den verſchiedenen Orten . . . 248

C. Sonſtige Aufführungen. 249

D. Anzeigen 252

3. Konzert-Programme und Texte 252

A. Zu Konzerten unter R. Wagner's perſönlicher Leitung . 252

B. Zu anderen Wagner-Konzerten 253

C. Zu vermiſchten Konzerten 254

‡ D. Anzeigen 258

4. Richard Wagner gewidmete Muſikſtücke 258

5. Verſchiedenes. 259

Anmerkungen 261

Vierte Abtheilung.

Wagner-Vereine.

I. Local-Vereine 271

1. Wagner-Verein in Mannheim. 271

2. Leipziger Wagner-Verein. 271

3. Richard Wagner-Verein in München 271

4. Wagner-Verein zu Wien 271

5. Akademiſcher Wagner-Verein zu Berlin 274

6. Orden vom heiligen Gral (München). 274

7. Wiener akademiſcher Wagner-Verein. 274

8. Leipziger akademiſcher Wagner-Verein 277

9. Neuer Berliner Wagner-Verein. 277

10. Wagner-Verein zu Berlin 277

11. Elſaß-Lothringiſcher Richard Wagner-Verein (Straßburg) 278

‡ 12. Richard Wagner-Verein in Bayreuth 278

Artikel und Notizen über die Thätigkeit weiterer Vereine . 278

II. Bayreuther Patronat-Verein 280

Anmerkungen 284

Fünfte Abtheilung.

Bayreuth.

Seite

Erſtes Feſtſpiel 287

I. Einleitendes. — Vor Eröffnung der Bühnenfeſtſpiele 1876 287

1. Perſönliche Kundgebungen des Meiſters 287
2. Mittheilungen des Verwaltungsrathes und der Vereinsdelegirten 288
3. Anſichten des Bühnenfeſtſpielhauſes ꝛc. 289
4. Illuſtrationen in Zeitſchriften 289
5. Verſchiedenes 290
6. Litteratur 290
   A. In ſelbſtändigen Werken 290
   A 1. In anderen Werken 290
   B. In Zeitſchriften. (Ganze Jahrgänge oder Bände.) (Einzelne Nummern und Hefte.) 290
   C. In Zeitungen 292
      a. Aufſätze und größere Artikel 292
      b. Kürzere Artikel und Notizen 292
7. Telegramme 293

II. Aus den Feſttagen. — Nach Eröffnung der Bühnenfeſtſpiele 1876 294

1. Perſönliche Kundgebungen des Meiſters 294
2. Feſtgaben 294
   A. Litterariſche 294
   B. Bildliche 294
3. (Andere) Bildliche Darſtellungen 295
4. Verſchiedenes 295
5. Telegramme 296
6. Litteratur 296
   A. In ſelbſtändigen Werken 296
   B. In anderen Werken 296
   C. In Zeitſchriften 297
      (Ganze Jahrgänge oder Bände.) S. 297. — (Einzelne Nummern und Hefte.) S. 297. 1 (Franzöſiſch.) S. 297. (1 Italieniſch.) S. 298. (1 Polniſch.) S. 298.
   D. In Zeitungen 298
      a. Aufſätze S. 298. (1 Franzöſiſch.) S. 299. (1 Ruſſiſch.) S. 299. (1 Polniſch.) S. 299.
      b. Kürzere Artikel und Notizen 299
7. Nachträgliches 300

Seite
3 Zweites Feſtſpiel 301
I. Einleitendes. — Vor Eröffnung der Bühnenfeſtſpiele 1882 301
1. Perſönliche Kundgebungen des Meiſters 301
2. Mittheilungen des Verwaltungsrathes 301
3. Anſichten und Pläne des Bühnenfeſtſpielhauſes nebſt anderen Bildern (Drucke, Photographien ꝛc.) S. 303. (Porträts.) 304
4. Verſchiedenes 305
5. Litteratur 305
A. In ſelbſtändigen Werken 305
a. In deutſcher Sprache 305
b. In fremden Sprachen 306
B. In Zeitſchriften 306
(Ganze Jahrgänge oder Bände.) S. 306. — (Einzelne Nummern und Hefte.) S. 307.
C. In Zeitungen 308
a. Aufſätze und größere Artikel 308
α. In deutſcher Sprache 308
β. In fremden Sprachen 312
b. Kürzere Artikel und Notizen 312
6. Telegramme 315
II. Aus den Feſttagen. — Nach Eröffnung der Bühnenfeſtſpiele 1882 317
1. Perſönliche Kundgebungen des Meiſters 317
2. Feſtgaben 317
A. Litterariſche 317
B. Bildliche 317
3. (Andere) Bildliche Darſtellungen 318
A. Künſtler-Porträts 318
B. Sonſtige Illuſtrationen in Zeitſchriften 320
4. Verſchiedenes 321
5. Telegramme 322
6. Litteratur 325
A. In ſelbſtändigen Werken 325
a. In deutſcher Sprache 325
b. In fremden Sprachen 326
B. In anderen Werken 326
C. In Zeitſchriften 327
(Ganze Jahrgänge oder Bände.) S. 327. — (Einzelne Nummern und Hefte.) (In deutſcher Sprache.) S. 328. — (In fremden Sprachen.) (Franzöſiſch.) S. 332. — (Engliſch.) S. 332. — (Holländiſch.) S. 333. — (Norwegiſch.) S. 333. — (Böhmiſch.) S. 334. — (Ruſſiſch.) S. 334. — (Ausſchnitte.) S. 334.

Seite
D. In Zeitungen 334
a. Aufſätze 334
α. Recenſionen und Berichte. 334
(In deutſcher Sprache.) S. 334. — (In fremden Sprachen.) (Franzöſiſch.) S. 338. — (Engliſch.) S. 338.
β. Vermiſchtes 339
b. Kürzere Artikel und Notizen. 340
α. Berichte. 340
β. Vermiſchtes 342
7. Nachträgliches. (Perſönliche Kundgebungen des Meiſters.) . 344
III. Vorbereitendes zum dritten Bühnenfeſtſpiel (1883) . . . 345
Anmerkungen 346

Sechſte Abtheilung.

Curioſa.

I. Die Sache betreffend 351
1. Allgemeine 351
A. Muſikalien 351
B. Litterariſches. 351
a. Bücher und Broſchüren 351
(Wagner in Romanen, Novellen, Erzählungen u. ſ. w. vorkommend.) S. 352.
b. Zeitſchriften. 354
(Humoriſtiſche Zeitſchriften S. 355.)
c. Zeitungen 359
C. Bilder 361
D. Theater-Zettel ꝛc. 361
E. Kinder-Theater 361
F. Vermiſchtes 362
2. Auf Bayreuth bezügliche 362
A. Das Bühnenfeſtſpiel 1876 angehend 362
a/I. Bücher, Broſchüren ꝛc. 362
a. Zeitſchriften. 362
(Humoriſtiſche Zeitſchriften S. 363.)
b. Zeitungen 364
c. Vermiſchtes 364
2 A I. Das Bühnenfeſtſpiel 1882 betreffend 365
a/I. Bücher, Broſchüren ꝛc. 365
a. Zeitſchriften 365
(Humoriſtiſche Zeitſchriften) 365

Seite
- b. Zeitungen 368
- c. Vermiſchtes 370
- B. Hiſtoriſche und topographiſche Erinnerungen an die Stadt Bayreuth 372
  - a. Litteratur 372
  - ‡ a/1. Handſchriftliches 377
  - b. Anſichten ꝛc. 377
    - ‡ (Markgrafen von Bayreuth. S. 378.)
    - (Anſichten d. Stadt u. Umgebung. S. 380.)
    - ‡ (Medaillen und Denkmünzen. S. 382.)
    - (Jean Paul in Bayreuth. S. 382. — Handſchriftliches. S. 382. — Von Jean Paul in Bayreuth verfaßte Werke. S. 382. — Bilder. S. 383. — Aus der Jean Paul-Litteratur. S. 383. — Jean Pauls Bildniſſe. S. 384.)

II. Außerhalb der Sache ſtehend 385
- 1. Muſikalien 385
- 2. Litterariſches 385
  - A. Bücher und Broſchüren 385
    - (Nur dem Titel nach mit der Sache Verwandtes. S. 385.)
  - B. Zeitſchriften 386
  - C. Zeitungen 387
- 3. Theater-Zettel und Anzeigen 388
- 4. Bilder 388
- Anmerkungen 390

Anhang.

I. Quellenſtudien 395
- (Zur Compoſition verwendete Dichtungen. S. 396.)

II. Bearbeitungen der von Richard Wagner — im engeren oder weiteren Sinne — benützten Stoffe 397
- 1. Dramatiſche 397
  - A. Als Operntext 397
  - B. Als recitirtes Drama 398
    - ‡ (Dramen, welche den Nibelungenſtoff nur mehr an äußerſter Grenze berühren. S. 399.)
- 2. Epiſche 399
- 3. In Proſa 402
  - (Volksbücher und Jugendſchriften. S. 402.)
  - (Von R. Wagner erörterte Themen betreffend. S. 404.)

III. Hilfsbücher und Verwandtes 405

IV. Auf die Sache bezügliche Litteratur 411

Seite
V. Vermiſchtes 421
1. Von Richard Wagner in ſeiner Jugendzeit benützte Studienwerke 421
2. Zur Dresdener Revolution 1849 421
3. Zur Regenerationsidee 423
A. Viviſection 423
B. Vegetarismus 423
‡ 4. Einige von R. Wagner beurtheilte oder gelegentlich erwähnte Werke. 424
Anmerkungen 427

II. Anhang.

I. Handſchriften S. M. König Ludwig II. und mit Richard Wagner verwandter und befreundeter Perſonen, ſowie Werke und Bildniſſe der letzteren; ‡ Einiges über dieſelben. — Ausſichten 431
1. Handſchriften 431
2. Werke 434
3. Bildniſſe 443
II. Aus der Liſzt-Litteratur 452
1. Biographiſches 452
2. Programme zu den ſymphoniſchen Dichtungen. 453
3. Erläuterungen, Kritiſches, Polemiſches ꝛc. 453
4. Zu den Bildniſſen F. Liſzt's gehörige Artikel aus Zeitſchriften 456
‡ 5. Gelegenheits-Ehrungen Franz Liſzt's. — Sonſtiges . . . 456
Anmerkungen 458

‡ III. Anhang.

I. Handſchriften, Werke und Bildniſſe von Perſonen, welche zu Wagner oder ſeiner Sache in näherer Beziehung ſtanden . 463
1. Handſchriften. 467
2. Werke und Zeitſchriften 469
3. Porträts 472
II. Verſchiedenes 478
Anmerkungen 480

Geſchenk-Verzeichniß. 482
Namen-Regiſter 484
Nachträgliche Nummerirung von Gegenſtänden aus dem I. Bande des Kataloges 513

Den neuen Haupttitel betreffend.

Nachdem nun der dritte Band des „Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek“ vorliegt und während der Ausarbeitung desſelben das Richard Wagner-Muſeum gegründet wurde, ſah ſich der Verfaſſer beſtimmt, dem ganzen in dieſer Form vorläufig abgeſchloſſenen Werke einen Haupttitel voranzuſetzen. Da die Art der Anlage und Durchführung des Werkes, namentlich des dritten Bandes, die Grenzen einer gewöhnlichen Katalog-Arbeit weit überſchreitet, erſcheint die Wahl des Haupttitels „Beſchreibendes Verzeichniß“ gerechtfertigt. Bei Ausarbeitung dieſes Werkes wurde indeſſen darauf Rückſicht genommen, daß dasſelbe, wie bereits in der Vorrede zum erſten Band Seite VIII angedeutet, auch ganz unabhängig von dem Richard Wagner-Muſeum als ein Nachſchlagebuch über alles auf Wagner Bezügliche zu benützen ſei, und es dürfte auch als ſolches ſeine Brauchbarkeit erweiſen.

Vorrede

zum dritten Bande.

Ueber den Zweck und die Bearbeitung des „Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek“ wurde bereits in den Vorbemerkungen zu den erſten zwei Bänden, ſowie in anderen, den gleichen Gegenſtand betreffenden Schriften des Verfaſſers Ausführliches geſagt, ſo daß es genügt, hier nur einige, zunächſt den dritten Band berührende Punkte zu erläutern; nur wo es nöthig iſt, einen Ueberblick über das Reſultat der langjährigen Arbeit Katalog und Muſeum, zu gewinnen, ſollen entſprechende kürzere Betrachtungen Platz finden.

Zunächſt bedarf es der Aufklärung, weßhalb der dritte Band, deſſen Erſcheinen in dem „Bericht über das Wagner-Muſeum“ vom 3. April 1883 angekündigt war, nicht in drei Theilen, ſondern daß bereits der erſte Theil als ſelbſtändiger Band erſcheint. Es iſt dies genügend begründet, da wider Erwarten das abermals hinzugekommene Ergänzungsmateriale ſich ſo umfangreich geſtaltete, daß dieſes im Verein mit dem neuen Stoff (November 1881 — 13. Februar 1883) ſchon allein einen ſtattlichen Band ergab, und es mußte deßhalb von der beabſichtigten dreitheiligen Gliederung des dritten Bandes abgegangen werden. Ferner wurde angezeigt, es ſei dies der letzte, in dieſer Form ausgearbeitete Band. In Anbetracht nun, daß eine derartige, bis in die äußerſten Conſequenzen durchgeführte Arbeit doch nur ſoweit von wirklichem

Intereſſe ſein kann, als es ſich hiebei unmittelbar um die gewaltige Perſönlichkeit des Meiſters handelt, beabſichtigt der Verfaſſer alle weiteren, nach Wagner's Heimgang geſchehenen, ihn und ſeine Kunſt betreffenden Vorkommniſſe blos als einzelne „Mittheilungen aus dem Richard Wagner-Muſeum" erſcheinen zu laſſen.

Solche Einzeln-Publikationen in durchaus gedrängter Ausführung und vereinfachter Bearbeitung dürften den Vortheil haben, daß die Freunde dieſes Litteratur-Zweiges nicht jahrelang auf die Fertigſtellung eines ganzen umfangreichen Bandes zu warten hätten, und dem Richard Wagner-Muſeum auch ein reger geiſtiger Verkehr nach Außen dadurch erſchloſſen würde. Will ein auf den Namen Wagner errichtetes Muſeum Anſpruch erheben, für ein kulturgeſchichtliches Inſtitut zu gelten, ſo genügt wohl nicht eine bloße Schauſtellung, ſondern es müßte auch ſein Hauptbeſtandtheil, die Bibliothek, allgemein nutzbar gemacht werden. Dieſes würde durch Leſen und Studium im Muſeum ſelbſt — ſobald es die Raumverhältniſſe zulaſſen — erreicht und durch die zeitweiligen Berichte und Mittheilungen weſentlich gefördert werden. In dieſer Weiſe wären vorerſt die verſchiedenen, zumeiſt authentiſchen Daten über Wagner's Tod in Venedig, ſeine Beſtattung in Bayreuth, die ihm gewidmeten Trauerfeierlichkeiten und Nekrologe etc. zu veröffentlichen; daran hätte ſich anzureihen: Alles zwar noch von Richard Wagner ſelbſt Herrührende, aber erſt nach deſſen Tode bekannt Gewordene oder Aufgefundene und in Büchern und Zeitſchriften zerſtreut Vorkommende, dann die Ergebniſſe der Feſtſpiele von 1883. Eine weitere höchſt werthvolle Arbeit ergäbe ſich in der Zuſammenſtellung der Bildniſſe Wagner's im Anſchluſſe an die bereits in den drei Katalogsbänden aufgezählten. Die Grundlage zu einer umfaſſenden Mittheilung würden die reichen Materialien über den Tod König Ludwig II. und Franz Liſzt's (1886) zu bilden haben, und endlich alle vom 13. Februar 1883 an erſchienenen Bücher und Zeitſchriften, ſowie alles auf die Aufführungen und die Vorbereitung der Werke Wagner's Bezügliche in ſtatiſtiſchen Zuſammenſtellungen und abgedruckten Journal-Artikeln. Das bisherige Syſtem der Ausarbeitung müßte nur inſoweit beibehalten werden, als es ſich um neuerliche, auf die in den drei Bänden dargeſtellte Zeitperiode bis 13. Februar 1883 bezügliche Ergänzungen und Nachträge handelt.

Was nun den bisher vorliegenden Stoff betrifft, ſo hat derſelbe an zur Sache Gehörigem einen großen Zuwachs, insbeſondere von Originalbriefen Wagner's und anderen Handſchriften und Bildniſſen, darunter viele ſeltene Porträts, aufzuweiſen. Aber auch an ſtrenge genommen außerhalb der Sache Stehendem hat das Materiale eine intereſſante Bereicherung erfahren und wurde eine Auswahl von handſchriftlichen, litterariſchen und bildlichen Gegenſtänden von Perſonen, die zu Wagner in Kunſt und Leben überhaupt in Beziehung ſtanden, in einen eigenen III. Anhang eingereiht. Obgleich die in dieſer noch einer großen Erweiterung fähigen Abtheilung aufgeführten Gegenſtände nichts auf Wagner und ſeine Sache Bezügliches enthalten, bedürfen dieſelben in jedem einzelnen Falle wohl keiner erklärenden Anmerkung, da vorausgeſetzt wird, daß der Leſer, welcher ſich mit einem derartigen Werke beſchäftigt, eine gewiſſe Vertrautheit mit dem Gegenſtande ſchon beſitzt oder, nach Durchſicht der vorhergehenden Abtheilungen bei dieſem Anhang angelangt, ſich eine ſolche genügend angeeignet hat, um die Aufnahme der hier aufgezählten Stücke begründet zu finden. — Die im II. Anhang vorkommenden Beiträge, welche auf Wagner's Stiefvater, Geſchwiſter, ſonſtige Verwandte und befreundete Perſonen ſich beziehen, ſeien hier beſonders hervorgehoben.*) Allerdings iſt deren

---

*) Bei der Auswahl von Wagner befreundeten Perſonen mußte, wie es ſich von ſelbſt verſteht, mit um ſo größerer Vorſicht vorgegangen werden, als bisher doch nur ſelbſt

Anzahl keine bedeutende, es laſſen ſich jedoch aus einer, wenn auch noch ſo großen Anſammlung von litterariſchen Reichthümern nur wenige neue und wichtige Belege zur Familiengeſchichte Wagner's ſchöpfen; nur umſtändliche und zeitraubende Nachforſchungen geeigneten Orts können hier Werthvolles und Erſprießliches zu Tage fördern. Leider ſind derartige Studien, die Reiſen und Zeit erfordern, dem Verfaſſer, der an einen zwingenden Beruf gefeſſelt iſt, verſagt. Wenn das Wagner-Muſeum dereinſt in mächtigere Hände übergehen würde, ließe ſich auch da Verſäumtes nachholen. — Eine beachtenswerthe Vermehrung erfuhren die Porträts Franz Liszt's, welche diesmal der Ueberſichtlichkeit wegen blos im II. Anhang angeführt erſcheinen.

Die ſeit Abſchluß des zweiten Bandes wieder ſehr zahlreich hinzugekommenen, in der ſechsten Abtheilung eine eigene Rubrik bildenden „Hiſtoriſchen Erinnerungen an die Stadt Bayreuth" fanden in ſo bedeutendem Umfange Aufnahme, da dieſelben geeignet ſind, in einem künftigen, vergrößert gedachten Wagner-Muſeum für ſich einen eigenen kleinen Raum in Anſpruch nehmend, dem flüchtigen Beſchauer jene Denkwürdigkeiten vor Augen zu führen, welche dieſe durch Wagner zu einer Weltberühmtheit gelangte Stadt auch geſchichtlich merkwürdig machen. Welch' ein Contraſt zwiſchen dem einſtigen Luxus der prachtliebenden Markgrafen von Bayreuth und dem heutigen Leben und Treiben an dieſer Stätte während einer Feſtſpielzeit! Wird ſich auch vorderhand kaum ein

---

zu zählen ſind, die entweder Wagner von den früheſten Zeiten ſeiner Künſtlerlaufbahn bis zu ſeiner glanzvollen Höhe treu blieben (Liszt), oder welche zeitweilig mit dem Wagner'ſchen Hauſe überhaupt in vertrauterem Verkehr ſtanden (Weſendonck, Meyſenbug). Im gewöhnlichen Leben werden allerdings häufig Leute zu Freunden gerechnet, mit denen das Du-Wörtchen gewechſelt wird, man hat ſich auch bei Wagner in einigen Fällen von dieſer Annahme leiten laſſen (Prof. Fr. Schmitt, Röckl u. ſ. w.), ohne mit Sicherheit tiefere freundſchaftliche Beziehungen der genannten Perſonen zu Wagner feſtſtellen zu können. Erſt wenn die Zeit gekommen ſein wird, wo die Forſchung das rein Perſönliche Wagner's von der künſtleriſchen Sache trennen darf, wird es möglich ſein, die Freunde Wagner's im wahren Lichte erſcheinen zu laſſen.

Leſer dieſes Werkes mit der hiſtoriſchen Litteratur Bayreuths näher befaſſen, ſo konnte der Herausgeber dennoch nicht umhin, auch dieſe Schätze aus ſeinen Sammlungen hier miteinzubeziehen.

Der Verfaſſer dieſer Bibliographie hatte, wie bereits oftmals erwähnt, bei Anlage ſeiner Richard Wagner-Bibliothek geplant, alles in den Bereich der Litteratur Gehörige, ferner nebſt dem Bildlichen, auch alle irgendwie auf die Sache ſich beziehenden, wenn auch noch ſo unſcheinbaren Gegenſtände ſo vollſtändig als möglich in einer Hand zu vereinigen, um durch dieſe zu einer ungeheueren Menge angewachſene, kulturgeſchichtlich bedeutende Sammlung ein Geſammtbild der gewiß für alle Zeiten einzig daſtehenden Kunſtepoche darbieten zu können. — Es wäre nun eine weitere Aufgabe, im Anſchluſſe an das faſt erſchöpfend vorhandene litterariſche Materiale auch an die Beſchaffung ſämmtlicher Muſikalien (Original-Kompoſitionen und Bearbeitungen) zu ſchreiten. Der Beſitzer des Richard Wagner-Muſeums hat denn auch die im letzteren bereits vorhanden geweſenen Tondichtungen des Meiſters (Lieder, Geſänge und Klavier-Kompoſitionen im Original, ſowie die großen Tonwerke in Bearbeitungen für Klavier allein und mit Text (ſiehe Bd. 1 und 2.)) durch Ankauf der großen Orcheſter-Partituren zu vermehren begonnen. (Siehe Bd. 3 S. 40 und Anmerkung 67 S. 16.) Auf die Erwerbung der zahlloſen Einzeln-Bearbeitungen, Uebertragungen, Arrangements etc. mußte jedoch unter den dermaligen Umſtänden verzichtet werden, da eine ſolche, verbunden mit der erforderlichen thematiſchen Ausarbeitung, über das einem Einzelnen geſteckte Ziel weit hinausgeht, und für ſich eine jahrelange Arbeit von fachmänniſcher Seite in Anſpruch zu nehmen haben wird.

Zu den hervorragendſten Abſchnitten in Richard Wagner's Leben gehören unſtreitig: ſeine durch den erhabenen Herrſcher

Ludwig II. geſchehene Berufung nach München, ſein dortiges Wirken und ſein durch Intriguen aller Art veranlaßtes Scheiden von dieſer Stadt. Die über dieſe Vorgänge bekannt gewordenen und ſeither zum Theile in Vergeſſenheit gerathenen oder verſchollenen Aufzeichnungen ſind in einer Auswahl von Aufſätzen und Artikeln, aus denen viele charakteriſtiſche Stellen wörtlich zum Abdruck gebracht wurden, zuſammengeſtellt. (Dritte Abth. S. 184.)

Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, daß bei Durchſicht dieſes Bandes viele Rubriken lückenhaft erſcheinen müſſen, da doch nahezu zwei Drittheile desſelben aus Nachträgen zu den erſten zwei Bänden beſtehen. Eine geſchloſſene Ueberſicht gewährt dagegen der Abſchnitt in der fünften Abtheilung: „Zweites Feſtſpiel“, mit Allem, was ſich auf die erſte Aufführung des „Parſifal“ bezieht.

Von den wörtlichen Auszügen aus Büchern und Zeitſchriften (Citaten) wurde namentlich in jenen Fällen ein ſtärkerer Gebrauch gemacht, wo es ſich entweder um Aufſchlüſſe über bisher noch gar nicht oder wenig bekannte Begebenheiten in Wagner's Leben handelte, oder auf ihn bezügliche, beſonders originelle und draſtiſche Äußerungen ſeiner Zeitgenoſſen hervorzuheben waren. Hinſichtlich der Aufnahme von Porträts und Bildniſſen in verſchiedenen größeren und kleineren Ausgaben oder Reproduktionen ſei bemerkt, daß dieſelbe mit Rückſicht auf das nun beſtehende Wagner-Muſeum, mit welchem dieſes Werk doch in ſtrengem Zuſammenhange ſteht, geſchah, während in den beiden erſten Bänden meiſt nur je eine Ausgabe des betreffenden Bildes angeführt wurde, da dort blos auf die Feſtſtellung des Erſcheinens überhaupt Gewicht zu legen war.

Das im erſten und zweiten Bande in der Rubrik „Zeitſchriften“ aus einzelnen Nummern und Ausſchnitten ausgezogene Material wurde aus den ſeither erworbenen ganzen Jahrgängen in der Regel nicht nochmals zum Abdruck gebracht; es empfiehlt ſich daher, einen Artikel oder Aufſatz, welcher hier vermißt werden ſollte, in den früheren Bänden dieſes Werkes aufzufinden.

Noch ſei bemerkt, daß eine vollſtändige Inhaltsangabe der bisher nur dem Titel nach in der vierten Abtheilung „Patronat-Verein“ eingereihten „Bayreuther Blätter“ ſich als nöthig erwies und wurde eine ſolche, mit Ausſchluß der Vereins-Angelegenheiten und der Litterariſchen Anzeigen, der Zeitſchriften-Litteratur der dritten Abtheilung vorangeſtellt. Eine in dieſer Form durchgeführte Einſchaltung der für die Wagnerſache wichtigen, bei Lebzeiten Wagner's noch vereinzelt dageſtandenen, ausſchließlich ſeine Sache behandelnden Zeitſchrift erforderte die Aufſtellung einer eigenen neuen Unterabtheilung. (I/1. Die von Wagner herrührenden Aufſätze in den „Bayreuther Blättern“ wurden natürlich bereits in den früheren Bänden des Kataloges in der erſten Abtheilung an geeigneter Stelle angeführt.

Wie weit es dem Verfaſſer gelungen iſt, in ſeinem zwölf Jahre Arbeit darſtellenden Produkte ein Geſammtbild über Richard Wagner, deſſen künſtleriſches Wirken und die ganze ſich an ſeinen großen Namen knüpfende Bewegung mit ihren tauſend intereſſanten Einzelnheiten gegeben zu haben, mag eine nachſichtige Beurtheilung entſcheiden. Es wird aber kaum Jemand ſo unbillig ſein, zu verlangen, daß eine ſolche mühevolle Arbeit ganz ohne Fehler und Lücken ſein ſolle. So ſehr es der Verfaſſer gewünſcht hätte, den früheren Bänden anhaftende Mängel hier zu beſeitigen und manche kleinlich ausſehende, allzu gewiſſenhaft durchgeführte Zergliederung zu vermeiden, ſo konnte doch das anfangs aufgeſtellte Syſtem nicht mehr geändert werden, ohne die nothwendige Gleichmäßigkeit des Werkes zu ſtören.

An der Zuverläſſigkeit des Gebotenen Zweifel zu nehmen, wird man um ſo weniger Grund haben, als dasſelbe blos wirklich Vorhandenes, nur in den Originalien Vorliegendes enthält.

während für Zuſätze und Notizen nur authentiſche Quellen benützt wurden. Ein noch auszuarbeitendes Sach-Regiſter zum ganzen Werke wird über einzelne Schwierigkeiten hinweghelfen, die ſich für jetzt beim Aufſuchen eines Gegenſtandes etwa ergeben, inſoferne die vorhandenen Namen-Verzeichniſſe dazu nicht genügen.

Schon im Eingange der Vorrede zum erſten Bande, ſowie am Schluſſe jener des zweiten Bandes dieſes Werkes wurde auf die Errichtung eines Richard Wagner-Muſeums hingewieſen. An letzterer Stelle erſchien die Ausführung dieſes Gedankens noch in weite Ferne gerückt; doch je mehr die Sammlungen des Verfaſſers anwuchſen, je eifriger er ſich ſeinen darauf bezüglichen Forſchungsarbeiten hingab, deſto mehr feſtigte ſich in ihm die Ueberzeugung, daß bei einer ſo umfangreichen und weitgehenden Arbeit, welche der kulturgeſchichtlichen Erſcheinung eines einzelnen großen Mannes gewidmet iſt, es ein Stehenbleiben auf halbem Wege geweſen wäre, nur den gewiſſermaßen theoretiſchen Theil allein gefördert zu haben. Der Unterzeichnete beſchloß nun, zu einer Zeit, als er kaum dieſen dritten Band in Angriff genommen hatte, ſelbſt ein derartiges Kunſtinſtitut unter ſeiner alleinigen Leitung und mit ſeinen alleinigen Mitteln zu gründen. Mit ungeſchwächter Begeiſterung und Liebe für die Sache wurde von ihm im Herbſte 1886 mit der Ausführung dieſes Vorhabens begonnen, und nach viermonatlicher, anſtrengender Arbeit konnte die feierliche Eröffnung des Richard Wagner-Muſeums in Wien am 3. April 1887 ſtattfinden. Der Verfaſſer hat in einem 1888 herausgegebenen Jahresberichte bereits den Verlauf dieſes Feſtes und die Entwickelung des Muſeums im erſten Jahre ſeines Beſtandes geſchildert. Seither findet dieſes geiſtige Denkmal die volle Beachtung und Würdigung eines auserleſenen Beſucherkreiſes, woraus der Begründer desſelben die erfreuliche Ueberzeugung gewonnen hat, daß das Wagner-Muſeum, ſelbſt in den ihm vorläufig zugewieſenen beſcheidenen Räumen, ſeinen Zweck erfüllt. Möge es bald und für immer zu großgedachter Entfaltung ein eigenes Heim erhalten!

Wien, im Dezember 1890.

Nikolaus Oeſterlein.

Zur Orientirung.

Im erſten und zweiten Bande des „Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek" wurde bereits unter der gleichen Ueberſchrift „Zur Orientirung" ſo Ausführliches über die Eintheilung und Handhabung dieſes Werkes geſagt, daß eine nochmalige Aufzählung und Erklärung der darauf bezüglichen Punkte (14 in Bd. 1 u. 12 in Bd. 2) wohl überflüſſig erſcheint. Es wird ſich indeſſen für den Leſer und den für dieſes Werk ſich näher Intereſſirenden empfehlen, dort Nachleſe zu halten, falls er ſich bei Benützung des Werkes nicht ſogleich zurechtfinden ſollte. Nochmals ſei bemerkt, daß die vielleicht zu reich und umſtändlich erſcheinende Gliederung in Anbetracht des ſo überaus vielſeitigen und eigenartigen Materiales nicht umgangen werden konnte, ohne der Würde des Hauptgegenſtandes Eintrag zu thun.

Der Erwähnung bedarf es hier, daß das im dritten Bande nachgewieſene Materiale nur bis zum 13. Februar 1883 reicht; jedoch wurden nach dieſem Abſchlußtage angefertigte Abſchriften oder Vervielfältigungen von älteren d. h. vor dem erwähnten Zeitpunkte erſchienenen Originalien (ſoferne dieſe noch nicht durch den Druck veröffentlicht waren) ebenfalls aufgenommen.

Der Vereinfachung des Druckes wegen, und um allzuviele Klammern, von welchen im Katalog ohnehin ein übermäßiger Gebrauch gemacht werden mußte, zu vermeiden, ſind in den Hinweiſungen auf die früheren Bände bei Anführung der Band-Nummern die Klammern dieſesmal weggelaſſen worden. Siehe Orientirung Bd. 2 S. XXVI.

Bei den in den verſchiedenen Abtheilungen des Kataloges vorkommenden Bezeichnungen, als: Radirungen, Stiche, Lithographien, Photographien, Holzſchnitte, wurde auf die neuen Methoden der Vervielfältigung, insbeſondere was Photographien und Holzſchnitte anbelangt, keine Rückſicht genommen und es muß namentlich bei den Bildern aus Zeitſchriften dem Fachmanne überlaſſen bleiben, im einzelnen Falle die Art der betreffenden Kunſttechnik (als Lichtdruck, Photographie, Zinkographie u. ſ. w.) ſelbſt zu beſtimmen.

In Folge der im zweiten und dritten Bande ſtattgefundenen Erweiterung des Kataloges durch einen II. und III. Anhang erſcheinen in dieſen beiden Rubriken ſolche Gegenſtände aufgezählt, welche im erſten Bande in der 6. Abtheilung (Außerhalb ſtehende Curioſa) Platz finden mußten, weil derartiges Materiale damals noch nicht genügend vorhanden war, um die Aufſtellung einer eigenen Hauptabtheilung für daſſelbe zu bedingen. Z. B. ſind im erſten Bande unter Nr. 3200 F. Geyer's Bethlehemitiſcher Kindermord, im zweiten Bande unter Nr. 5277a. eine Anſicht der Stadt Nürnberg aus dem 16. Jahrhundert, ſowie unter Nr. 5278 die Abbildung eines antiken Theaters angeführt, welche Stücke in den neu geſchaffenen II. beziehungsweiſe III. Anhang gehören würden. Es bleibt indeſſen auch hier dem Leſer im einzelnen Falle die Beurtheilung überlaſſen, ob gewiſſe Gegenſtände, die ohnehin an der äußerſten Grenze ſtehen, welche dieſer Arbeit gezogen iſt, unter die Curioſa, oder in den III. Anhang einzureihen wären.

In dieſem dritten Bande wurden die in der Abth. 3 S. 217 unter „Privat-Korreſpondenz“ angeführten Briefe etc. (gleichwie im erſten Bande eine Anzahl von Stücken in der Abth. 2 bis 6) ohne Nummern belaſſen, und es behält ſich der Verfaſſer die Einreihung derſelben in das Richard Wagner-Muſeum für eine ſpätere Zeit vor; dagegen wurden wieder einige bildliche Gegenſtände, welche im erſten Bande unnummerirt blieben, am Schluſſe des Werkes mit Nummern verſehen. Vgl. Orientirung Bd. 1 S. XVIII. 5. — Im zweiten Bande ſind ſämmtliche Stücke beziffert.

Die zu den einzelnen Stücken gehörigen Beſchreibungen und Zuſätze ſind gleich wie in Bd. 1 u. 2 am Schluſſe jeder Hauptabtheilung unter Einem als „Anmerkungen“ zuſammengeſtellt.

Zeichen und Abkürzungen.

Sämmtliche in dieſem dritten Bande neu hinzugekommenen oder eingeſchalteten Haupt- und Unterabtheilungen ſind durch ein eigenes dem Titel vorangeſetztes Zeichen ‡ hervorgehoben.

Um die Ueberſicht der Recenſionen und Berichte in der dritten Abtheilung nicht durch zu viele Unterabtheilungen zu erſchweren, wurden die größeren Beſprechungen mit den kleineren Artikel und Notizen gemeinſam aufgeführt. Bei den Stücken, welche nicht ſchon durch den Titel: „Feuilleton“ als ausführliche erſcheinen, oder bei „Erſten Berichten“ wurden zur Orientirung in Bezug auf den Umfang des Artikels folgende Abkürzungen beigeſetzt: /K. B./ = Kürzerer (meiſt zugleich erſter) Bericht oder Beſprechung. — /A. B./ = Ausführlicher Bericht oder Beſprechung. — /N./ = Notiz. — /E./ = Excerpt; (unter anderweitigen Kunſtbeſprechungen (in Feuilletons ꝛc.) vorkommender Berichte).

Abkürzungen, bezeichnend den Umfang der in der Vierten Abtheilung vorkommenden Zeitungs-Artikel: /G. A./ = Größerer Aufſatz oder Artikel. — /K. A./ Kürzerer Artikel. — /N./ = Notiz. — /E./ = Excerpt.

Die unmittelbar unter den Titeln der in der Sechſten Abtheilung aufgeſtellten Unterabtheilungen (Muſikalien, Bücher, Zeitſchriften, Bilder ꝛc.) folgenden Stücke ſind Curioſa im eigentlichen Sinne.

Die unterhalb dieſer Trennungslinien ſtehenden (ſomit eine zweite Rubrik bildenden) ſind etwa unter Parodiſtika, Humoriſtika, Satiren u. dergl. einzureihen. Es bleibt übrigens in dieſem Falle dem Leſer überlaſſen, für das eine oder andere Stück die hiehergehörige Titulatur ſelbſt zu beſtimmen.

Nachſchrift.

Aus einer größeren Anzahl noch während des Druckes für das Muſeum erworbener Gegenſtände wurden 113 Stück in den Katalog aufgenommen und durch Beiſetzung eines kleinen a b c u. ſ. w. an gehöriger Stelle eingeſchaltet. — Unter Hinzurechnung der neu eingeſchalteten 113 Nummern (Erſte Abtheilung 9, Zweite Abtheilung 10, Dritte Abtheilung 52, Fünfte Abtheilung 12, Sechste Abtheilung 6; Anhang 5; II. Anhang 12, III. Anhang 7) und durch Wegfall von 4 doppelt nummerirten Stücken (1291, 1318, 5266 in Bd. 2, u. 6077 in Bd. 3) erſcheint die wirkliche Nummernzahl mit 9579 richtig geſtellt.

Erſte Abtheilung.

Richard Wagner.

I. Schriften und Dichtungen.

1. Geſammt-Ausgabe.

(Siehe Band 1 u. 2.)

2. Einzel-Ausgaben.

A. Original-Ausgaben.

1845 5568. **Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg.** Große romantiſche Oper in drei Akten von Richard Wagner. Dresden, C. F. Meſer. 1845. 18 S. gr. 8°. Auf ſtarkem Velinpapier gedruckt; Original-Leinwandband mit Goldſchnitt.[1]

(1852) 5569. **Ouverture zu Tannhäuser.** R. W. Mit einer Vorbemerkung. (Schulthess'sche Offizin in Zürich.) 1 Doppelblatt. 8°. (Vgl. Geſ. Schr. u. Dichtgn. Bd. V, S. 230.)[2]

(1853) 5570. **Der Ring des Nibelungen.** Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Ohne Ort, Verlag u. Jahr. (1853.) 159 S. 8°. Erſte Ausgabe. (Druck von E. Kiesling.) (Vorabend: Das Rheingold. Erster Tag: Die Walküre. Zweiter Tag: Der junge Siegfried. Dritter Tag: Siegfried's Tod.)[3] Gebunden in rother moiré-Leinwand ohne Aufſchrift.

B. Separat-Abdrucke. (Abſchriften.)

1836 5570a. **Text zur Oper „Die Novize von Palermo“ (oder das Liebesverbot) von Richard Wagner** (Magdeburg 1836.) Copie einer mit Wagner's eigenhändiger Correctur verſehenen Abſchrift. 129 S. 4°. (Bisher ungedruckt.)

(1871) 5571. **An das deutſche Heer vor Paris.** (Januar 1871.) 50 S. gr. 8°. Abdruck auf ſehr ſtarkem Papier. Geheftet ohne Titelblatt.[4]

1882 5572. **Offenes Schreiben an Herrn Friedrich Schön in Worms.** Bayreuth, 16. Juni 1882. Doppelbl. gr. 8°. Vergl. Nr. 7737.

C. Dichtungen in Textbuch-Ausgaben.

(Format: Klein-Octav mit Ausnahme von Nr. 5581.)

5573. Rienzi, der Letzte der Tribunen. Große tragiſche Oper in fünf Akten von Richard Wagner. Darmſtadt, Druck von C. W. Jacoby, Hofbuchdrucker. o. J. 46 S.

1843 5574. Der fliegende Holländer. Romantiſche Oper in drei Akten. Gedicht und Muſik von Richard Wagner. Riga, gedruckt bei Wilhelm Ferdinand Häcker. 1843. 32 S.

1856 5575. Der „fliegende Holländer". Romantiſche Oper in drei Aufzügen von Richard Wagner. (Manuſcript.) Prag. Druck der k. k. Hofbuchdruckerei von Gottlieb Haaſe Söhne. 1856. 36 S.

1845 5576. Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg. Große romantiſche Oper in drei Akten von Richard Wagner. Dresden, C. F. Meſer. 1845. 48 S. (Zweite Ausgabe, in welcher der Schlußchor der jüngeren Pilger (Heil, Heil, der Gnade Wunderheil! ꝛc.) weggelaſſen iſt. Die Oper ſchließt mit den Worten „(Alle.) Der Gnade Heil iſt dem Büßer beſchieden, er geht nun ein in der Seeligen Frieden", welche wiederum in der erſten Ausgabe nicht vorhanden ſind.) Vergl. Nr. 35 Bd. 1.)

1854 5577. Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg. Große romantiſche Oper in drei Acten von Richard Wagner. Prag. Druck der k. k. Hofbuchdruckerei von Gottlieb Haaſe Söhne. 1854. 39 S.

5578. Lohengrin. Romantiſche Oper in drei Akten von Richard Wagner. (Dresden, Druck der Königl. Hofbuchdruckerei von C. C. Meinhold und Söhne.) 63 S.

5579. Lohengrin. Romantiſche Oper in drei Akten von Richard Wagner. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. 48 S. (Dieſelbe Ausgabe wie Nr. 46 Bd. 1 nur mit einem eigenen Umſchlag und Titel: Lohengrin. Romantiſche Oper in 3 Acten von Richard Wagner. Wien 1882. Wallishauſſer'ſche Buchh. (A. W. Künaſt.))

5580. Triſtan und Iſolde. Von Richard Wagner. Jeder Nachdruck dieſes Textbuches, auch von Seiten der Theaterdirectionen für ihre Aufführungen, iſt verboten. Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. (Breitkopf & Härtel's Textbibliothek Nr. 151.) 72 S. (Neue Ausgabe mit veränderter Anordnung des Druckes.)

1882 5581. Tristan und Isolde. Von Richard Wagner. Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel. 1882. London, Novello, Ewer & Co. 58 halbe S. 4°. (In 2 Spalten gedruckt. — Mit gegenüberſtehendem Text in engliſcher Sprache.)

Das Rheingold. Die Walküre. Siegfried. Götterdämmerung. Mainz. Verlag von B. Schott's Söhne. 1882.

(Dieſelben Textbuchausgaben wie Nr. 61—64 in Bd. I.) Mit gegenüberſtehendem Text in engliſcher Sprache. Am äußeren Titelblatte: *Her Majesty's Theatre, Haymarket. Der Ring des Nibelungen. (The Nibelung's ring), by Richard Wagner. A Festival Play for Four Nights. Under the direction of Mr. Angelo Neumann. London. Schott & Co. 1882.* (5918—51)

(In den „Geſammelten Schriften u. Dichtungen“ nicht enthalten.)

5582. Das Liebesmahl der Apoſtel. Eine bibliſche Scene für Männerſtimmen und großes Orcheſter von Richard Wagner. Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. 6 S. kl. 8°.

D. Programme zu Konzertaufführungen.

1844 5583. Geſänge bei dem Empfange und der Beiſetzung der ſterblichen Ueberreſte Carl Maria von Weber's in Dresden am 14. und 15. December 1844. Dresden, Druck der Teubner'ſchen Offizin. Doppelbl. 8°. Mit Trauerrand. (S. 4. III. Am Schluſſe der Beſtattung.) (Vergl. Geſ. Schr. u. Dichtgn. II. S. 61.)

(1846) 5584. Neunte Symphonie mit Schluß-Chor über Schillers Ode: „An die Freude“ von Ludwig van Beethoven. 12 S. 8°. (1846.)[6] (Vergl. Geſ. Schr. u. Dichtgn. II. S. 69 unten.)

(1862) 5585. Erläuterndes Programm zu der Musik-Aufführung (am 26. Dezember 1862 in Wien) von Richard Wagner. 20 S. 8°. (Buchdruckerei von Carl Gerold's Sohn in Wien.)[7]

(1863) 5585a. Programme *de l'ouverture de l'opéra: Tannhäuser.* Gedruckt bei J. Stauff. In zwei Spalten, in franzöſiſcher u. deutſcher Sprache. Schmal-Fol. Blatt mit verziertem Rand. (1863.)[8a]

1866 5586. Richard Wagner's Programm zur Coriolan-Ouverture Op. 62 und zur Neunten Symphonie Op. 125 von L. van Beethoven. München 1866. Kgl. Hofbuchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn. 17 S. kl. 8°.

3. In Zeitſchriften und Zeitungen erſchienen.

1882 Bayreuther Blätter. Monatschrift des Bayreuther Patronatvereines. Unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von Hans von Wolzogen. Fünfter Jahrgang 1882. (Im Verlage des Patronatvereines. Im Buchhandel zu beziehen durch Carl Giessel Bayreuth.) (S. 97. Brief an H. v. Wolzogen. Palermo, 13. März 1882. — S. 193. Offenes Schreiben an Herrn Friedrich Schön in Worms. Bayreuth 16. Juni 1882. — S. 321. Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882. Venedig, 1. November 1882.) (7737)

(In den „Geſammelten Schriften u. Dichtungen“ nicht enthalten.)

1834 **Zeitung für die elegante Welt.** Vierunddreißigſter Jahrgang. 1834. (Januar—Juni.) Leipzig, Verlag von Leopold Voß. (Redacteur: Heinrich Laube.) (S. 441—442. **Dienſtags den 10. Junius 1834. Nro. 111. Die deutſche Oper.**)[6] (5930)

1846 5567. **Erſte Beilage des „Dresdener Anzeiger“ Nr. 77. Mittwoch den 18. März 1846 (S. 12. Beſprechungen, Privatſachen.)** (Briefliche Mittheilung an einen Freund über ein gegen die Perſon Wagner's gerichtetes Stadtgerede.) Abſchrift. 1½ S. 4°.[7])

5588. **Beilage des „Dresdener Anzeiger“ Nr. 226. Freitag den 11. Auguſt 1846. (Oertliches: Künſtler und Kritiker mit Bezug auf einen beſonderen Fall. Dresden, am 11. Auguſt 1846. Richard Wagner.)** Nach dem Original abgeſchrieben u. autographirt. 13 S. Folio.

I. Vermiſchte kleinere Dichtungen, Gelegenheitsverſe und Sprüche. — Artikel.

1868 5589. **„Eine Erinnerung an Roſſini“.** Bruchſtücke aus dem in der Allg. Ztg. enthalten geweſenen Aufſatze. (Neue freie Presse. (?) December 1868. (Richard Wagner über Roſſini.))

(1871) **Richard Wagner über Auber.** (New-Yorker Muſik-Zeitung. Jahrg. XVII. 1874. Nr. 47. S. 5.) (6441)

(1851) **Erinnerungen an Spontini. Von Richard Wagner.** (New-Yorker Muſik-Zeitung. Jahrg. XIX. 1876. Nr. 1. S. 11. Schluß in Nr. 2 (fehlt).) (6447)

(1878) 5590—5592. **Was iſt deutſch? Von Richard Wagner.** (Kyffhäuſer-Zeitung. Nr. 29, 31 u. 32. — III. Semeſter, Berlin, 22. Januar, 5. u. 12. Februar 1883.)[10])

1873 **Inſchrift auf Carl Tauſig's Grabmal in Berlin.** (Allgemeine Musikalische Zeitung. 1873. VIII. J. S. 130. Vergl. den Artikel S. 129.)[11]) (6434)

5593. **Ein launiges Gedicht von R. Wagner an ſeine erſte Frau Minna, auf ein Paar ihm von letzterer geſchenkter grüner Schuhe anſpielend.** Geſchrieben auf 1 Bl. 11. Fol. (Apokryphiſch.)[12])

(In den „Geſammelten Schriften u. Dichtungen“ nicht enthalten.)

1847 5594. **Worte, welche R. Wagner im Jahre 1847 in die „Tannhäuſer“-Partitur des Dresdener Hoftheaters geſchrieben hat.** Vier Zeilen mit Unterſchrift. Geſchrieben auf 1 Zettel. Siehe 2. Facſimile. Dieſelbe Abth.

5595. **Zwei humoriſtiſche Verſe an Carl Gutzkow, aus der Dresdener Zeit.** (Die Preſſe, Wien 14. Juni 1882.)

5596. **Dieſelben Verſe.** (Dresdener Nachrichten 16. Juni 1882. Nach der „Preſſ. Ztg.“)

(1848) **Gruß aus Sachſen an die Wiener.** Gedicht. (Der Wiener Parnaß im Jahre 1848. Von Frhr. v. Helfert. Wien, 1882. S. 218.) (1202)[13] (Vergl. die Abſchrift Nr. 56 u. Anm. 11, S. 31 Bd. I; 6291.)

(1861) 5597. **„An Herrn Nebel zum Andenken“.** Humoriſtiſche in Noten geſetzte Widmung. 6 Takte. Unterfertigt: Richard Wagner. (1861.)[14] Abſchrift nach dem Original.

(1866) 5598. **Vers. Satiriſche Erwiderung auf eine im Kladderadatſch enthalten geweſene Humoreske über Wagner.** (Die Schriftzüge Wagner's nachgeahmt, unterhalb von anderer Hand geſchrieben: 17. Oktober 1866. Triebſchen.)[15] 1 Zettel. gr. 8°.

(1870) 5599. **Verſe an Dr. Ludewig in Wolfenbüttel.** Luzern, 6. März 1870.[16] Auf ein Blatt Briefpapier geſchrieben von Wilh. Tappert.

(1872) **Widmung, geſchrieben auf eine Emil Heckel geſpendete Photographie von R. Wagner und deſſen Frau.** 1 Zeile. (1872.) (6103)

(1872) **Verſe, geſchrieben unter eine Emil Heckel geſpendete Photographie von Frau Coſima Wagner.** 10 Zeilen. (1872.) (6103)

(1873) **Inſchrift auf einem dem Kritiker Filippi zu Mailand überſandten Ring.**[17] (Signale f. d. muſikaliſche Welt. 1873. S. 378.) (6435)

(1876) **Widmung des „Großen Feſt-Marſch“ an den Feſtfeier-Frauenverein in Philadelphia.** (Auf dem Titelblatte des „Grand Festival March“ ....) Facſimilirt. (1876.) (5959)

5600. **Verſe, welche R. Wagner auf die Partitur des „Liebesverbot“ ſchrieb, als er dieſes Jugendwerk dem König Ludwig II. von Bayern übergab.** Geſchrieben auf 1 Bl. 8°.

(1878) 5601. **Vers, unter einem an Julius Cyriax in London geſandten großen Porträt. Bayreuth, Mai 1878, gez. Richard Wagner.** Abſchrift nach dem Original von J. Cyriax. 1 Bl. 8°.[18]

(1879) 5602. **Humoriſtiſche Widmung, geſchrieben in ein dem Balletmeiſter Fricke aus Deſſau übergebenes Exemplar der Dichtung des „Parſifal“.** (1879.) (Abweichend von dem in Bd. I, S. 11 angeführten Abdruck in der „Tonkunſt“.) Abſchrift nach dem Original. 1 Bl. 8°.

(1879) **Vers, enthalten in dem phototypirten Briefe an den Kupferſtecher Adolf Krauße. Bayreuth, 26. Dez. 1879.** (5711)

1882 Dedication in dem an Franz Liſzt[18a]) geſandten Klavierauszuge des „Parſifal". (Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung. 1882 S. 288.) (5454)

1882 5603. Humoriſtiſche Ankündigung, vom Meiſter mit Kreide auf die ſchwarze „Probetafel" im Bühnenraum des Feſtſpielhauſes geſchrieben nach der letzten Parſifalvorſtellung im Jahre 1882. 1 Bl. 8°. (Abſchrift nach dem Original.)[19])

(1876) 5604. Von Wagner ſelbſt verfaßte, für ſeine bekannte thierfreundliche Geſinnung ſehr charakteriſtiſche Grabſchrift, ſeinem Hunde Ruß gewidmet.[20]) Nach dem Original aufgeſchrieben. 1 Bl. 8°.

* * *

II. Handſchriften.

I. Original-Autographe.

A. Noten-Manuſcripte.

5605. **Ein geänderter Takt (Akkord) in der Partitur des „Fliegenden Holländer".** (In der bisherigen Partitur-Ausgabe nicht enthalten. — Vergl. Briefwechſel zwiſchen Wagner und Liſzt. 1. Bd. S. 212.[21]) 1 Seite ſchmal 8°. (Ungedruckt.)

B. Andere Manuſcripte.

(Gedruckt.)

(1834) 5606. **Brief-Entwurf an den Baritoniſten Franz Hauſer in Leipzig.** (Anfang 1834.)[22] „Verehrteſter Herr Hauſer (das Wort Hauſer iſt durchſtrichen). Ich wähle hiermit den zuerſt von Ihnen ſelbſt vorgeſchlagenen Weg meine Ideen, Erwiderungen und Entſchlüſſe in Bezug auf das, was Sie mir in den letzt verfloſſenen 3 Tagen hinſichtlich meiner Oper mit ebenſo tiefverſtändigem Urtheile mittheilten", etc. Unterzeichnet: **W.** 4 volle Seiten. gr. 8°. Auf ſtarkem geſchöpftem Papier geſchrieben.

1853 5607. **Brief an Louiſe Otto-Peters.** Zürich, 26. Sept. 1853.[23] »Geehrte Freundin! Soeben erfahre ich, dass ich einen Brief an Sie mitgeben darf: lassen Sie mich in wenigen Zeilen Ihnen nur danken für Ihre Theilnahme!« etc. Unterzeichnet: **Richard Wagner.** 2 Seiten. 8°. Auf gelbem Briefpapier.

1854 5608. **Brief an Joſeph Tichatſchek.** Zürich, 27. Oct. 1854. »Ein Wort für viele! Mein Widerwille — dort mein Werk aufführen zu lassen, wo ich es einst so gern selbst aufgeführt hätte« etc. Unterzeichnet: **Richard Wagner.** 1 Seite. 8°.

5608a. **Ein Couvert zu dieſem Brief.** Adreſſe: Herrn Joseph Tichatschek, königl. Hof- und Kammer-Sänger in Dresden. frei. Marke und Poſtſtempel: **Zürich, 27. Oct. 54 Nachm.**

(Ungedruckt.)

(1838) 5609. **Programm-Entwurf des von R. Wagner geleiteten „3ten Abonnement-Concert" in Riga.** (1838.) 1 Seite. 4°.

(1841) 5610. **Entwurf eines Briefes an den Vorſtand der Pariſer Conſervatorium-Konzerte.** (1841.) *»Messieurs, déjà une fois il m* *était donné l'année passée, d'entendre exécuter, dans des répétitions de vos concerts un de mes ouvrages«* etc. 1 Seite. gr. 8° quer mit rother Tinte geſchrieben.

5611. **Brief-Entwurf an Meyerbeer.** (Paris 1841.) „Innig verehrteſter Herr. So oft ſchon habe ich Sie, u. gewiß zu Ihrem Leidweſen, mit umſtändlichen u. ermüdenden Briefen beläſtigt“ etc. 1½ enggeſchriebene Seiten. kl. 4°.

5612. **Entwurf eines kurzen Briefes an Meyerbeer** (1841—42). „Gedenken Sie meiner und nehmen Sie den wärmſten Dank für die unſchätzbaren Freundſchaftsdienſte“ etc. 9 Zeilen auf einem ſchmalen Zettel in gr. 8°.

(1843) 5613. **Brief-Entwurf an die Adminiſtration der k. k. Hofoper in Wien.** (1843?) „Durch Herrn Mechetti, welcher mir von Leipzig aus ſchreibt, gelangt ſoeben die Anfrage der verehrl. Adminiſtration des k. k. Hofopern-Theaters in Wien an mich: „ob ich nicht vielleicht geneigt wäre, für Wien für die bevorſtehende deutſche Saiſon eine neue Oper zu ſchreiben““ etc. Im weiteren heißt es: „ . . . Ein anderes Sujet liegt jedoch ebenfalls bei mir vorräthig, von deſſen Großartigkeit, Friſche u. Neuheit ich mir den größten Erfolg verſpreche“ etc. 1 Seite. 4°. 13 Zeilen.

* * *

1844 5614. **Brief an Kapellmeiſter Krebs[21]) in Hamburg. Dresden,** 17. **Juni** 1844. „Wertheſter Herr College, zuvor meinen herzlichſten Gruß u. die Verſicherung, daß ich Ihnen ſtets mit großer Dankbarkeit eingedenk bin! Hoffentlich hat Ihnen Herr Cornet wiederholentlich meine Grüße u. Dankbarkeits-Bezeugungen ausgerichtet; gebe der Himmel, daß Sie meiner wenigſtens mit gleicher Freundſchaft gedenken!“ — etc. Unterzeichnet: **Richard Wagner.** 1 Seite. 4°. Die Adreſſe auf dem Briefe ſelbſt angebracht: Sr. Wohlgeboren Herrn Krebs, Kapellmeiſter des Stadt-Theaters in Hamburg. frei. Poſtſtempel: **Dresden,** 18. **Juni** 44. Mit Siegel: **R. W.**

5615. **Kurzer Brief an Dr. Schulz in Dresden. Dresden,** 3. **Nov.** 44. „Hochgeehrteſter Herr, dürfte ich Sie wohl erſuchen mir baldmöglichſt die bewußten Gedichte zu kommen zu laſſen? Ich habe jetzt alle übrige Arbeit bei Seite gelegt u. harre mit Schmerzen darauf, die neue beginnen zu können. Unterzeichnet: **Richard Wagner.** 1 Seite. 8°. In der linken oberen Ecke in Hochdruck, roth: **R W** Die Adreſſe auf dem Briefe ſelbſt angebracht: Sr. Wohlgeboren Herrn Dr. Schulz Director des Antiken-Cabinets in Dresden.

1853 5616. **Brief an Carl Friedrich Baumann, Lehrer und Muſikdirektor in Hottingen. Zürich,** 4 **Mai** 1853. »Hochgeehrter Herr! Im Interesse der von mir beabsichtigten Musikaufführungen habe ich die ergebene Bitte an Sie zu richten, dass Sie wo möglich nächsten Mittwoch, 11. Mai mit der gewöhnlichen Uebung des Kirchengesangvereines aussetzen möchten« etc. Unterzeichnet: **Richard Wagner.** 1 Seite. 4°. Die Adreſſe auf dem Briefe ſelbſt angebracht: Herrn Herrn Carl Friedrich Baumann, Lehrer und Musikdirector in Hottingen. frei. Marke und Poſtſtempel: Zürich 4. Mai 53. Oblatverſchluß: **R. W.**

5617. **Kurzer Brief an Wagner's Stiefſchweſter Cecilie Avenarius.** Zürich 19. Nov. 1853 (Die letzte Ziffer undeutlich.) Unterzeichnet: **Dein Grobian Richard.** 1 Seite. 16°.

1854 5618. **Brief an ..... (muthmaßlich an einen Schriftſteller in Breslau).** Zürich 23. October 1854. »Geehrtester Herr! Im Interesse meines »Lohengrin«, dessen Aufführung man in diesen Tagen in Breslau entgegensieht, wünschen Sie einige Andeutungen für das Verständniss meiner mit diesem Werke eingeschlagenen Richtung zu erhalten, wie sie ungefähr zur ersten Vorführung desselben vor das Publikum dienlich sein könnten« etc. Unterzeichnet: **Richard Wagner.** 5 volle Seiten. 8°. Auf violettem Papier.

1854 5619. **Brief an .... (muthmaßlich an einen Schriftſteller in Breslau).** Zürich, 10 Nov. 54. 25) »Verehrtester Herr! Vielen herzlichen Dank für Ihre so eifrig unterhaltene Theilnahme und Freundlichkeit! Durch Sie, und die Berichte die Sie mir zusandten, bin ich so ziemlich in Stand gesetzt, mir eine Vorstellung von der Breslauer Aufführung meines Lohengrin zu bilden« etc. Unterzeichnet: **Richard Wagner.** 4 volle Seiten. 8°.

1857 5620. **Bruchſtück eines Briefes an F. Brendel, Redakteur der „Neuen Zeitſchrift für Muſik".** Zürich, Enge, 25. April 1857. 26) »Verehrter Freund! Soeben schreibt mir Zellner, dass er bereits meinen Brief im Auszug gegeben« etc. (Aus dem Brief iſt leider ein 7 Centimeter hohes und breites Stück, worauf ſich auch die Unterſchrift befand, herausgeſchnitten; das Fehlende iſt mit gleichem blauem Briefpapier unterklebt. Der Brief, ſo wie er jetzt iſt, enthält 22 ganze und 11 halbe Zeilen.) Am Schluſſe heißt es: »Melden Sie doch auch einmal wieder an Frau Steche herzliche Grüsse«. 2 Seiten. 8°.

5621. **Brief an .... (in Wien).** Zürich, 31 Oct. 57. »Geehrtester Herr! Ich schäme mich aufrichtig, so lange Ihren so freundschaftlichen Brief mit dem Berichte über die erste Tannhäuser-Aufführung in Wien unbeantwortet gelassen zu haben« etc. Unterzeichnet: **Richard Wagner.** 2½ Seiten. 8°.

1863 5622. **Brief an Joh. Friedr. Kittl in Prag.** Wien, 31. Jan. 1863. »Werther alter Freund! Nach so grosser Unterbrechung unseres Verkehres, jedoch in der Aussicht, ihn bald nun wieder persönlich anknüpfen zu können« etc. Unterzeichnet: **Richard Wagner.** 1 Seite. 8°.

5623. **An denſelben.** Penzing, 16. Oct. 63. »Um meinen zuletzt versäumten Besuch nachzuholen, muss ich schon noch einmal extra in Prag ein Konzert geben« etc. Unterzeichnet: **Richard Wagner.** 1 Seite. 8°.

5623a. **Brief an J. J. Weber in Leipzig.** Wien, 30. April (1863.) »Hochgeehrter Herr! Mit bestem Dank melde ich Ihnen den richtigen Empfang von 12 Exemplaren meines »Ringes der Nibelungen«. Zunächst habe ich Sie zu ersuchen, noch fünf Exemplare elegant für den Preis von 1 Thlr. das Stück auf meine Kosten binden zu lassen« etc. Unterzeichnet: **Richard Wagner.** 3 Seiten. 8°. 26a)

1863; 5624. Brief an Heinrich Porges. (1863.) »Beſte Freunde! Ich habe geſtern ſehr bedauert von Ihnen verfehlt worden zu sein: Die Correctur meines Artikels nahm mich in Anspruch«27) etc. Unterzeichnet: Richard Wagner. (Bruchſtück.) 1 halbe Seite. 8°.

5625. Ein Couvert zu dieſem Brief. Adreſſe: Herrn Heinrich Porges bei Herrn Dr. Stern. 15. Praterstrasse. Wien.

5626. Brief an den Tapezirer Schweikhart.28) (Wien, 1863.) »Geehrter Herr Schweikhart! Morgen kommt der rothseidene Gardinen-Stoff an« etc. Unterzeichnet: Rich. Wagner. 1½ Seiten. 8°.

1865 5627. Kurzer Brief an ..... (muthmaßlich Heinrich Porges). d. D. 31 Apr 65 (ſoll wohl 30. Apr. heiſſen). »Lieber Heinrich! 15. 18 u. 22 Mai Tristan u. Isolde. — Herrliche Aufführungen — Schnorr's idealisch —« etc. Unterzeichnet: R. W. 1 Seite. 16°.

5628. Brief an Joſeph Nader29). Prokuriſten der Wiener Firma Philipp Haas & Söhne. Vevey 14 Dez. 1865 »Geehrtester Herr Nader! Durch Telegramm von Bern habe ich Ihr geehrtes Haus bereits davon in Kenntniss gesetzt, dass mit den erwarteten Zusendungen so lange eingehalten werden möchte, bis ich brieflich Näheres über den Bestimmungsort melden würde« etc. Unterzeichnet: Richard Wagner. 2 Seiten. 8°.

5629. Ein Couvert zu dieſem Brief. Adreſſe: Sr. Wohlgeboren Herrn Geschäftsführer Nader bei Philipp Haas & Söhne Trattnerhof. Stadt. Wien. 4°. Zwei Briefmarken mit Poſtſtempel: Vevey 14 Dec 65 8. 3.

1868 5630. Brief an den Muſikalienhändler Schloß in Köln a. Rh. München, 30 März 1868. »Vor einiger Zeit fragte Director Ernst in Köln hier an, wohin er das an mich rückständige Honorar zu schicken habe« etc. Unterzeichnet: Richard Wagner. 1 Seite. 8°.

5631. Ein Couvert zu dieſem Brief. Adreſſe: Sr. Wohlgeboren Herrn Musikhändler Schloss in Köln a/Rh. Poſtſtempel: München 30 Mar 1868 IX

1869 5632. Brief an Dr. Julius Lang in Berlin. Luzern, Hof Tribschen 7. Febr. 1869. »Geehrtester Herr! Ich kann Sie nicht ohne ein paar Worte von mir lassen. Mit wirklicher Verwunderung verfolge ich Ihre rastlosen Bemühungen für mich und meine Werke, ohne mir sagen zu können, Sie irgendwie je persönlich zur Theilnahme an mir veranlasst zu haben .....« Im weiteren heißt es: »Andererseits bin ich jetzt entschlossen auch für meine Person den Niederträchtigkeiten ernstlich entgegenzutreten, denen ich so lange Zeit, und neuerdings immer wieder ausgesetzt bin. In Kurzem erscheint von mir bei J. J. Weber eine Broschüre »Das Judenthum in der Musik«, durch welche auch Sie neue und sehr sonderbare Aufklärungen erhalten werden« etc. Unterzeichnet: Rich. Wagner. 3 Seiten u. 16 Zeilen Nachſchrift. 8°.

5633. Ein Couvert zu dieſem Brief. Adreſſe: Herrn Dr. Julius Lang Redaction der Blätter für bildende Kunst Dorotheenstrasse 31. Berlin. Recommandirt. Poſtſtempel: Luzern 7. II. 69.

1869 5634. **Brief an die Serig'ſche Buchhandlung in Leipzig.** Luzern (Tribschen) 20 Juli 1869. »Vor längerer Zeit bereits ersuchte ich Sie um die gefällige Besorgung einer genau bezeichneten Auswahl von Werken u. Schriften aus dem Kreise der Indischen Litteratur« etc. Unterzeichnet: Richard Wagner. 1 Seite. 8°.

1871 5635. **Brief an G. A. Bonfantini, Kunſt- und Buchdruckerei in Baſel.** Luzern, 20 July 1871 »Geehrtester Herr! Hier schicke ich zuvörderst den nächsten Bogen des Manuscripts, welcher den Schluss des IIten Bandes enthält. Dieser ist auf pag: 562 angezeigt.« — 30) etc. Unterzeichnet: Richard Wagner. 1 Seite. 8°.

1874 5636. **Brief an .... (vermuthlich an einen der Leipziger Kapellmeiſter. Guſtav Schmidt oder W. C. Mühldorfer).** Bayreuth, 15 Dez. 1874. »Werthester Freund! Wie leid thut es mir, dass ich Sie plage, während Sie krank sind! Darf ich hoffen, dass Sie bis nächsten Sonntag sich wieder besser befinden? Auf diesen Tag, und Jessonda — mit Frln. Mahlknecht (da diese mir ebenfalls empfohlen ist) — habe ich nämlich jetzt meinen Plan gestellt.« Unterzeichnet: Richard Wagner. 1 Seite. 8°.

1875 5637. **Brief an den Antiquar Seligsberg in Bayreuth.** Bayreuth 29 Juni 1875. »Schönsten Dank, bester Herr Seligsberg! Ich bitte mir die roth angestrichenen Nummern aus. Hierzu wünschte ich ein gutes Exemplar des Friedrich der Grosse von Kugler, mit Illustrationen von Menzel.« Unterzeichnet: Richard Wagner. 1 Seite. 8°.

1876 5638. **Brief an Frau Johanna Lucca in Mailand.** *Sorrento, Hotel Vittoria, 14. Oct. 76. »Carissima amica! Di tanti palpiti — accordez-moi un long repos dont j'ai besoin. Je ne veux absolument pas de triomphes, ni de succès, ni rien, que du repos, de la tranquillité. C'est pour cela que je me suis empressé d'arriver à Sorrent, pour y séjourner dans la plus grande retraite« etc.* Unterzeichnet: Richard Wagner. 2 Seiten. 8°.

5639. **Ein Couvert zu dieſem Brief. Adreſſe:** Al Illust. Signora Signora Giov. Lucca Editore di Musica Milano. Marke mit Poſtſtempel: Sorrento 14 Ott. 76.

1877 5640. **Brief an Cyrill Kiſtler.** Ems, Villa Diana, 20 Juni 77. »Werthester Herr Kistler! Es fällt mir, und namentlich während einer Brunnenkur, sehr beschwerlich, mit einer Partitur für Militärorchester mich in das Reine zu bringen« etc. Unterzeichnet: Richard Wagner. 1 Seite. 8°.

5641. **Ein Couvert zu dieſem Brief. Adreſſe:** Herrn Cyrill Kistler Enterstrasse. 16/1 München. 1°. Briefmarke mit Poſtſtempel: Bad Ems. Datum unleſerlich. (Verſchlußſeite fehlt.)

1879 5642. **Brief an ..... (vermuthlich Aug. Leſimple in Köln).** Bayreuth 2 März 1879.31) »Mein werthester Freund! Ich antworte Ihnen erst heute, weil ich Ernst für seine — zum 20. Sept. versprochene Geldsendung der restirenden M. 273. — Zeit lassen wollte« etc. Unterzeichnet: Rich. Wagner. 2 Seiten. 8°.

1879 5643. **Brief an Moritz Fürſtenau 32) in Dreſden.** Bayreuth 12 März 1879. »Geehrtester Freund! Könnten Sie mir wohl eine Auskunft darüber vermitteln, wie hoch — d. h. an Geld — die Familie Uhlig den Besitz meiner Briefe an meinen verstorbenen Freund anschlägt?« etc. Nachſchrift des Briefes: NB. Es wird jetzt 30 Jahre!!! Unterzeichnet: **Richard Wagner.** 2 Seiten. 8°. Starkes Briefpapier mit Waſſerdruck.

5644. **An denſelben.** Bayreuth, 17 Mai 1879. »Geehrtester alter Freund! Ich sehe ein, dass ich mich mit den Abschriften meiner Briefe begnügen muss. Bin ich auch geneigt, das Gefühl des Fräulein Uhlig zu ehren, das ihr — wie ich eben annehme — selbst gegen ein mir irgend mögliches Geldgeschenk die Abtretung der Briefe an den Autor derselben verbietet« etc. Unterzeichnet: **Richard Wagner.** 3 Seiten. 8°. Starkes Briefpapier mit Waſſerdruck.

1881 5645. **Brief an ..... (vermuthlich Leſimple in Köln).** Bayreuth, 18. März 1881. »Lieber Freund! Ich begreife nicht, was Director Ernst unter seiner Weigerung, den Nachfolger in seinen mit mir geschlossenen Contract eintreten zu lassen meint?« etc. Unterzeichnet: **Rich. Wagner.** 1 Seite. 8°.

1882 5646. **Brief an Emil Scaria 33) (Bayreuth.)** 20. Aug. 82. »Lieber Herr Scaria! Einer festen Uebereinkunft, dass Sie heute den Gurnemanz singen, entsinne ich mich nicht« etc. Unterzeichnet: **Rich. Wagner.** 1 Seite. gr. 8°. Starkes Briefpapier.

(40 Briefe an Profeſſor Friedrich Schmitt.)

1844 5647. **Brief an Friedrich Schmitt 34) in Nürnberg. Dreſden,** 9 Febr. 1844. „Lieber Freund! Zum erſten Mal ſeit der Zeit, da wir uns zuletzt ſahen, erfahre ich endlich Deinen Aufenthalt! .... In Riga gelangte ich durch zweijährigen Aufenthalt nach Abzug von Vorſchüſſen u. Deckung gerichtlich mich verfolgenden Schulden endlich ſo weit, auch an meine Schuld gegen Dich denken zu können, als ich plötzlich um meine dortige Anſtellung kam, u. von da ab an nichts mehr denken konnte, als meine eigene Lage vor dem Aeußerſten zu bewahren .... Das Glück iſt mir nun aufgegangen, ich ſtehe an einem Ziele, das ich nie ſo ſchnell zu erreichen glaubte" etc. Unterzeichnet: **Richard Wagner.** 1½ Seiten 4°. Auf der Rückſeite des Briefes die Adreſſe: Sr. Wohlgeboren Herrn Friedrich Schmitt Egidi Platz, am Kellerſchen Hauſe in Nürnberg. Zu eigenen Händen. frei. Siegel. Poſtſtempel: Nürnberg 12. Febr 1844. IX.

1853 5648. **An denſelben.** Zürich, 8. Nov. 1853. »Lieber Freund! Du scheinst gar keinen Begriff von der vollkommenen Abgeschiedenheit zu haben, in der ich lebe ...... Wo zum Teufel hast Du je von mir erfahren, dass ich »Reformator« der Oper sein will? Für mich kann die Oper sein und werden, was sie Lust hat, mir graut darum kein Haar. — Wohl habe ich — als einziges künstlerisches Vorhaben — dereinst ein Unternehmen im Willen, wozu Deine Thätigkeit nur vom wichtigsten Nutzen sein könnte: Diess gilt nicht etwa der Gründung irgend welches

Institutes, sondern einer ganz ausnahmsweisen Aufführung dramatischer Werke von meiner neuesten und nächsten Arbeit» etc. Unterzeichnet: **Richard Wagner**. 3 Seiten. 4°.

5649. **An denſelben**. Zürich, 23. Dec. 1853. «Lieber Freund! Glaube meinem Worte, dass ich selbst in grosser Geldverlegenheit bin: erst seit Kurzem nahm ich überhaupt erst wieder etwas ein, während ich seit 4 Jahren fast rein nur durch die Freundschaft einiger theilnehmender Personen lebte» etc. Unterzeichnet: **R. Wagner**. 1 Seite. 4°.

1854 5650. **An denſelben**. Zürich 3 Juni 1854. «O Du verrückter Mensch: genannt Rüpel! Was quälst Du mich mit Deiner verfl. Gesangschule! Bedenke doch nur, dass ich einzig dadurch existire, dass ich stets bis über den Kopf in Arbeiten stecke. Jetzt bin ich eben mit einer neuen Partitur fertig geworden; wenn Du wüsstest, was jetzt bei mir Arbeiten heisst! Es ist ein Fanatismus, der mich links und rechts nichts anderes erkennen und beachten lässt ...... Liebster, lass Dir aufrichtig in Bezug auf Deine Gesangschule sagen — ich verstehe nichts davon, wie überhaupt nichts von Theorie. Dass ich mich vor einigen Jahren ausschliesslich einmal mit quasi theoretischem Schriftstellern befasste, hat meine Kopfnerven bis zum Wahnsinn ruinirt: es ist gegen meine Natur, und wenn ich mich jetzt besser fühle, danke ich das wesentlich meiner jetzigen ausserordentlichen Beschäftigung als Dichter und Musiker ...... Meine letzten Opern — für die ich endlich doch auch das frischeste Interesse verloren hatte — habe ich dem Teufel überlassen, d. h. den deutschen Theatern» etc. Unterzeichnet: **R. W.** 4 Seiten. 8°.

1855 5651. **An denſelben**. Zürich, 21. Aug. 55. «Ich danke bestens, lieber Schmitt, für Deine Nachrichten, und gebe Dir in Deiner Beurtheilung der Leistungen der Sänger ungehört vollkommen Recht ...... Mit dem Lohengrin wirst Du aber auch erst meinen besonderen Styl vollständiger beurtheilen können; im Tannhäuser ist manches noch nicht so entschieden ...... Was Lachner betrifft, so hat er mir nicht so grob geschrieben, als Dir berichtet worden» etc. Unterzeichnet: **R. W.** 3 engbeſchriebene Seiten. 8°.

1856 5652. **An denſelben**. Zürich, 12 Sept. 56. «Lieber Freund! Der jungen Dame, die unter ganz ausserordentlichen Umständen mich um Rath befrug, konnte ich keinen besseren geben, als als sie an Dich zu verweisen» etc. Unterzeichnet: **Richard Wagner**. 1 Seite. 8°.

1864 5653. **An denſelben**. Starnberg bei München, 29. Aug. 1864. «Liebster Rüpel! Zweifle nicht an dem Antheil den ich an Deiner Sache nehme, begreife aber auch, dass ich nicht bisher noch in der Lage war, für Dich einzutreten. Deine Theorie hat mir vollkommen zugesagt. Liszt's Urtheil über Deine Praxis konnte mich nicht erschüttern, aber es musste mich bedenklich machen ...... Du musst mich durch irgend etwas überzeugen, dass Du das praktische Geschick hast, Deine theoretischen Behauptungen, an deren Richtigkeit ich nicht zweifle, wahr zu machen. Denk's wie Du das machst! Gelingt es Dir, so sei gewiss, dass Dir die glänzendste Anerkennung und der lohnendste Wirkungskreis durch mich bereitet werden sollen. Bereits sprach ich vor einigen Tagen mit unserm jungen König von Dir. Er ist zu Allem und Jedem bereit, um die Aufführung meiner neuen Werke zu ermöglichen; seiner Ungeduld habe bis jetzt immer nur noch meine Verzweiflung, die Sänger dazuzufinden, entgegenzusetzen» etc. Unterzeichnet: Richard Wagner. 4 Seiten. 8°.

1864 5654. Ein Couvert zu dieſem Brief. Adreſſe: Herrn Friedrich Schmitt, Gesangslehrer. Thomaskirchhof No. 12 (oder 11) Leipzig. Marke fehlt. Poſtſtempel: München 5. Nov. 1864. 6. N. 8°.

5655. An denſelben. München, 5. Nov. 1864. »Lieber Schmitt! Ich bin seit 14 Tagen bettlägerig geworden, in Folge eines sehr schmerzhaften Hämorrhoidalleidens: zugleich in widerwärtigster häuslicher Unruhe. Der König kommt erst am 20. Nov. nach München zurück. Ich habe hier am Ort noch nicht das Mindeste leisten können, was ich meinen Forderungen und Vergünstigungen gegenüber in die Waagschale legen könnte, was mich für eben diesen Augenblick zu einiger Vorsicht mahnt. Mit dem König habe ich nur einmal mein Anliegen wegen Dir besprechen können. Er stimmte meinem Plane und Wunsche vollständig bei. Dies theilte ich Dir mit. Um Dir nun ganz bestimmte, sofort in Geldzahlungen ausgehende Anerbietungen zu machen, bedarf ich der Mittelspersonen: unter diesen ist Pfistermeister der Wichtigste. Dieser ist mit dem König in Hohenschwangau ..... kommt dann der König zurück und führe ich ihm bis Ende dieses Monates den fliegenden Holländer auf, so werde ich dann auch auf schickliche Weise Alles Nöthige zu einem bestimmten Auf- und Antrag für Dich in Ordnung bringen; verlass Dich hierauf» etc. Unterzeichnet: Richard Wagner. 3 Seiten. 8°.

5656. An denſelben. München 20. Nov. 1864. »Lieber Freund! Ich habe Dir eine sehr unangenehme Nachricht mitzutheilen!« etc. Unterzeichnet: Rich. Wagner. 1 Seite. 8°.

5657. Ein Couvert zu dieſem Brief. Mit der Adreſſe wie Nr. 5654. Marke fehlt. Poſtſtempel: München 20. Nov. 1864. N. 8°.

5658. An denſelben. München, 24. Dez. 1864. »Lieber Schmitt! Hier schicke ich Dir die erwarteten Contracte, mit dem Begleitschreiben des Intendanzrath Schmitt an mich. Das Schwierige war, der Sache eine Form zu geben, und für die Ausgabe die geeignete finanzielle Anlehnung zu finden. Dies war nur mit Hineinziehung des Hoftheaters-Interesse möglich ..... Ich bin sehr eilig. Verzeih! Die That ist besser als das Wort! Auf Wiedersehen! Von Herzen Dein R. Wagner.« 1 Seite. 8°.

5659. Ein Couvert zu dieſem Brief. Mit der Adreſſe wie Nr. 5654. Recommandirt. Marken fehlen. Poſtſtempel: München 24. Dec. 1864. 7. Mit großem undeutlichem Siegel. 8°.

1865 5660. An denſelben. München 12. März 1865. »Lieber Schmitt! Seitdem Du mich verlassen, ist etwas an mich gelangt, was mir den ernstlichen Wunsch eingiebt, zu den fl. 1000, um welche ich mich nach Leipzig gewendet, noch ebensoviel baldmöglichst aufzutreiben. Ich nehme daher Dein freundschaftliches Anerbieten an, zu versuchen, ob Du auf Deinen Namen gegen Wechsel auf 1 Jahr, selbst gegen 10 bis 20 Prozent Zinsen, mir das Geld verschaffen kannst« etc. Unterzeichnet: Rich. Wagner. 1 Seite kl. 8°.

5661. **An denſelben.** 21. Mai 1865. »Lieber Schmitt, hier ist Frln. Klie aus Braunschweig, von der ich Dir bereits sagte. Sei so gut, prüfe ihre Stimme« etc. Unterzeichnet: Rich. Wagner. ½ Seite kl. 8°.

5662. **An denſelben.** (München) 3. Juli 1865. »Lieber Freund, nicht an die Richtigkeit Deiner Methode und Ansichten, sondern an Deiner Befähigung, diese durch die richtige Art der Behandlung Deiner Schüler auf diese anzuwenden, hatte ich bisher mit Bangigkeit zu denken, und Du beweist mir wieder von Neuem wie gerechtfertigt meine Sorge ist ..... Mein Freund, Recht haben ist gar nichts werth, sobald man nicht auch das Rechte durchführen kann. Die That, die That, und nichts als die That! — Bring mir einen Deiner Schüler dem es Dir gelungen ist alles das zu lehren, was Du weisst, und den Anderen zum Vorbild dienen kann, so hast Du einzig gewonnen. Du weisst, warum dies schwer ist, klagst nur mit Stümpern u. Lumpen zu thun zu haben: — während dem bringen mir die Schnorr's den Tristan zu Stande, und zwar mit einer Wirkung, von der keines sich etwas geträumt hatte! Nun, wahrlich, ich dächte doch, das wäre Etwas! —« etc. Unterzeichnet: Richard Wagner. 4 Seiten. 8°.

5663. **An denſelben.** (München) 4 August (? Datum) 65. »Liebster Freund! Ich habe Bahlig (Tenor — für Seemannslied) heute Abend 6 Uhr zu mir bestellt« etc. Unterzeichnet: Rich. Wagner. 1 Seite kl. 8°.

5664. **An denſelben.** München 21. Oct. 65. »Lieber Freund! Wärest Du so gut, heute Abend mir den Wechsel von 1000 fl. — Schmitt. Maier, zur Einlösung mit mitzubringen? Besten Gruss Dein Rich. Wagner. ½ Seite. 8°.

1866 5665. **An denſelben.** Luzern 22 Oct. 66. »Lieber Freund! Gewiss ist es mir lieb, von Dr. Seiffert zu hören, und wie sehr ich wünsche dass unser königlicher Herr durch tüchtige und ergebene Beamte in seiner Würde und seinen Interessen beschützt werde, bedarf wohl gewiss keiner Versicherung ...... Meine Einwirkungen auf den König können sich daher lediglich nur im Allgemeinen auf die Richtung beziehen, in welcher ich wünschen muss, dass ein König sich bewege, um, von der Liebe seines Volkes in schwerer Zeit getragen, so weit sich selbst zu befreien, um auch für die Hebung der Kunst energisch und offen eintreten zu können ...... Nun von mir musstest Du — unter diesen Umständen kein Eierbrüten erwarten; wer sich nur auf mich verliess, musste — da ich selbst gänzlich scheiterte — nothwendig ohne Stütze bleiben. Dass auch Du so — verzeih! — leichtsinnig auf die unsinnigsten Verleumdungen, die

Verschwendungen des Königs an mich, in der Weise gläubig eingingst, dass Du allen Ernstes an 70000 fl die mir der K. zu meinem Geburtstage gebracht haben sollte, zu glauben Mine machtest, und — eben in solchem Glauben — mich um Intervention in Deinen Verlegenheiten angingst, hat mich wirklich bestürzt, ... Gegen solche Missverständnisse habe ich jetzt nur noch Zurückziehen in gänzliches Verstummen. Was ich einzig noch wünsche, ist Gedeihen und Kraft des von mir geliebten jugendlichen Königs, der — wie es scheint — der Einzige ist, der mich wahrhaft kennt« etc. Unterzeichnet: R. Wagner. 3 Seiten. 8°.

5666. **Ein Couvert zu dieſem Brief. Adreſſe:** Herrn Professor Friedrich Schmitt Gesanglehrer Ottostrasse 4. München. Marke mit Poſtſtempel: Luzern 23 X. 66. kl. 8°. Hochdruck: R. W.

1866 5667. **An denſelben.** Luzern. 24 Nov. 1866. »Lieber Freund! Warte den nächsten Monat ab: Da wird sich's entscheiden, ob ich auch in Betreff Deiner zur Gerechtigkeit gelangen kann« etc. Unterzeichnet: R. W. 1 Seite. 8°.

5668. **Ein Couvert zu dieſem Brief. Adreſſe:** Herrn Friedrich Schmitt Gesanglehrer. Rosengasse No: 10/2 München. Marke fehlt. Poſtſtempel: Luzern 24 XI. 66. kl. 8°. Mit Siegel, Monogramm: R. W.

5669. **An denſelben.** Luzern. 2 Jan. 1866 (ſoll 1867 heißen; ſiehe das folgende hierhergehörige Couvert mit Poſtſtempel). »Lieber Freund! So eben habe ich Fräulein Rommel auf einen Ihrerseits an mich erlassenen Hülferuf zu antworten« etc. Unterzeichnet: Rich. Wagner. 1 Seite. 8°.

5670. **Ein Couvert zu dieſem Brief. Adreſſe:** Herrn Friedrich Schmitt Gesanglehrer. Zu erfragen in der Musikhandlung von Falter & Sohn in München. Marke fehlt. Poſtſtempel: Luzern 3 I 67-9. kl. 8°.

1868 5671. **An denſelben.** Luzern 1. Mai 1868. »Lieber Freund! Ich bin nicht im Stande, Deinen Wunsch zu erfüllen: lasse Dir das einfach gesagt sein; soll ich Dir erst erklären, woher ich ausser Stand dazu bin, so — ist mir jedes Wort zu viel ..... Erst dieses laufende Jahr kostet mich durch eine auf mich ausgeführte wirkliche Räuberei fl 2200, welche ich von meinem laufenden Jahresgehalte zurückzuzahlen habe. Nehme ich später etwas von meiner neuen Oper (Meiſterſinger) ein, so sind bereits die Inhaber von Rechnungen für den nöthigen Umbau meines Wohnhauses auf diese Ausbeute angewiesen. Wer aber noch fortgesetzt glaubt, ich brauche nur zu wollen, um zu haben, dem — kann ich nicht helfen, und muss gegen ihn schweigen. Diese Zeilen — fallen mir schwer! Wünsche nicht, dass ich sie ausdehne. Mit alter Freundschaft Dein ergebener Rich. Wagner.« 1 Seite. 8°.

5672. **Ein Couvert zu dieſem Brief. Adreſſe:** Herrn Professor Friedrich Schmitt Rosengasse No: 12 II München Marke u. Poſtſtempel: Luzern 1. V. 68-9. kl. 8°. Hochdruckmonogramm: R. W.

1870 5673. **An denſelben.** **Luzern, 30 Sept. 1870.** »Lieber Schmitt! Du setzest mich in eine recht traurige Lage. Mein schweigsames und zurückhaltendes Benehmen gegenüber Deiner Wirksamkeit und Deinen Unternehmungen hättest Du mit grösserer Vorsicht deuten sollen« etc. Unterzeichnet: **Richard Wagner.** 1 Seite. 8°.

5674. **Ein Couvert zu dieſem Brief.** Adreſſe: Herrn Friedrich Schmitt Gesanglehrer Himmelpfortgasse 2. Wien. [illegible] Luzern 30 IX. 70–5. N. Mit Siegel, Monogramm R. W.

(Undatirt.)

(1865) 5675. **An denſelben (Januar 1865).** *) »Liebster Freund! Ich will die St'sche Sache so plausibel wie möglich auffassen;« etc. Unterzeichnet: R. W. ½ Seite. kl. 8°.

5676. **An denſelben (Januar 1865).** »Bester Freund! Ich beklage mich sehr, Dich so selten zu sehen. — Wie geht es mit Deinem Bassisten? Welch ein Unglück, dass der Mensch gerade jetzt heiser sein muss! —« etc. Unterzeichnet: **R. Wagner.** 1 Seite. kl. 8°.

5677. **An denſelben (Februar 1865).** »Ich hätte Dich gestern gern noch gesprochen. Mit Schmitt bin ich wegen Zottmaier einig geworden« etc. Unterzeichnet: **R. Wagner.** 1 Seite. kl. 8°.

5678. **An denſelben. Sonntag früh (Februar 1865).** »Liebster Freund! Sei so gut, Zottmaier den beiliegenden Brief sofort einzuhändigen. Ich fordere ihn darin dringend auf, bei Dir zu studiren. ..... Sei so gut und speise heute um 2 Uhr bei mir. Sag' aber Zottmaier nichts davon! — Von Herzen Dein Rich. Wagner.« 1 Seite. kl. 8°.

(1865) 5679. **An denſelben. Donnerstag früh (Februar 1865).** »Lieber Schmitt! Sehe ich Dich nicht heute? Könntest Du nicht auch Deine zwei Löwen (Schüler) mir einmal ein wenig vorreiten? Dein R. W.« ½ Seite. kl. 8°.

5680. **An denſelben (März 1865).** »Bester Freund! Wie steht es mit dem Geschäft? — Ich bin in grosser Arbeit über die Gesangschule begriffen. —« etc. Unterzeichnet: **R. Wagner.** ½ Seite. kl. 8°.

5681. **An denſelben (März 1865).** »Lieber Freund! Sei so gut, und bring heut' Abend — ausser dem Baryton (um dessen Namen und Herkunft ich Dich sofort bitte) — auch Erdmann u. die Rommel (als Gäste) mit zu mir. Nach 7 Uhr! — Dein R. W.« 1 Seite. kl. 8°.

5682. **An denſelben (März 1865).** »Liebster Freund! Besten Dank! Verschaff Dir Sicherheit, dass der Wechsel nicht cursirt, so ist mir Alles recht. —« etc. Unterzeichnet: **R. Wagner.** ½ Seite. kl. 8°.

5683. **An denſelben (October 1865).** »Lieber Schmitt! Begreife, dass ich jetzt zu dem Theater so stehe, dass ich doch auch nur meinen Namen in keiner Weise melde. Besorge die gewünschten Billets und ich bezahle sie gern. Dein R. W.« ½ Seite. kl. 8°.

---

*) Die in Klammern eingefügten Monate und Jahreszahlen ſind mit Bleiſtift (v. Schmitt, vom Empfänger) auf den Briefen angemerkt.

1865 5684. **An denſelben.** Donnerstag Nachm. (November 1865). »Lieber Schmitt! Ich bitte Dich, Herrn Vogel zu bestimmen, zwischen 5 u. 6 Uhr mit Dir zu mir zu kommen, da ich Dir wie Ihm eine Eröffnung Sr. Maj. des Königs mitzutheilen habe. Dein Rich. Wagner«. 1 Seite. 8°.

5685—5693. 9 Stück Briefcouverts mit der Adreſſe: Herrn Professor Friedrich Schmitt No: 3 Luitpoldstrasse. (München.)

5694—5696. 3 Stück Briefcouverts mit der Adreſſe: Herrn Professor Friedrich Schmitt 13 Marienplatz (München).

5697, 5698. 2 Stück Briefcouverts mit der Adreſſe: Herrn Fr. Schmitt. 3)

(26 Briefe, private Aufträge enthaltend.)

1863 5699. **An** ..... Penzing 25. Dez. 63 1 S. kl. 8°.
1864 5700. —— —— 14. Jan. 64 (Freitag). 1 S. 8°.
5701. —— —— (ohne Datum). 1 S. kl. 8°.
1864 5702. —— Mariafeld bei Zürich 26. April 64. 1 S. 8°.
5703. —— Starnberg bei München 28. Sept. 64. 2 S. 8°.
5704. —— Wien (soll offenbar München heißen), 5. Oct. 64. früh. 1 S. kl. 8°.
5705. —— München 21. Briennerstrasse 15. Oct. 1864 3 S. 8°.
1865 5706. —— —— 11. März 1865. 3 S. kl. 8°.
5707. —— —— 21. Juli 1865 2 S. kl. 8°.
5708. —— —— 15. Nov. 1865 3 S. 8°.
5709. —— —— 6. Dez. 1865 1 S. 8°.
5710. —— Pension du Rivage près Vevey Schweiz 17. Dez. 1865 2 S. kl. 8°.
5711. —— Genf 23. Dez. 1865 1 S. kl. 8°.
1867 5712. —— Luzern 7. Jan. 1867 3 S. 8°.
5713. —— —— 23. Jan. 1867. 2½ S. kl. 8°.
5714. —— München 15. März 1867 3 S. kl. 8°.
1868 5715. —— —— 10. Jan. 1868 2 S. 8°.
5716. —— —— 15. Jan. 1868. 2 S. 8°.
5717. —— Luzern, 29. April 1868 1 S. 8°.
1869 5718. —— —— 24. März 1869 1 S. 8°.
5719. —— Tribschen 2. Juli 1869 1 S. 8°.
5720. —— Luzern 28. Juli 1869 1 S. 8°.
1870 5721. —— —— 6. Jan. 1870 1 S. 8°.
5722. —— —— 25. Jan. 1870 1 S. 8°.
5723. —— —— 25. Oct. 1870 1 S. 8°.
1871 5724. —— —— 1. August 1871 2 S. 8°.

5725. **Ein Couvert zu dem Briefe vom 2. Juli 1869.** Recto mit Poſtſtempel: **Luzern 2 VII. 69.** [illegible]

5726. ——— ——— **vom 28. Juli 1869. Recommandirt.** Recto mit Poſtſtempel: **Luzern 28 VII. 69.** Auf der Rückſeite: 2 Siegel, einen Adler [illegible]. **Absender: J. Stocker.** 4 Poſtſtempel. [illegible]

(Verſchiedene Autographe)

(1863) **Widmung: »Herrn Krankenhagen«.** [illegible]) **Mit Unterſchrift: Richard Wagner.** Geſchrieben auf d. Rückſeite einer Photographie (1863). (5968)

1868 5727. **Ein Prima-Wechſel über fl. 100. — Südd. Währg. ausgeſtellt von Richard Wagner auf Emil Hahn, Theaterdirector in Würzburg. München, den 30. April 1868.** Auf der Rückſeite: **Eigenhändiges Giro.** 4 Zeilen. **München 25 Mai 1868.** Unterzeichnet: **Richard Wagner.** Schmal-Fol.

Widmung: »Seinem alten Freunde Herrn Joseph Nader zum Andenken. Tribschen bei Luzern 8 July 1868. Richard Wagner«. Auf einem Nader überſandten Bildniß. (5979)

(1869) 5728. **Original-Correcturbogen des Aufſatzes „Ueber das Dirigiren" in der Neuen Zeitſchrift für Muſik, mit zahlreichen rothen und blauen Bleiſtift-Randbemerkungen von Wagner's Hand.** (1869.) 3 Spalten.

1882 5729. **Fragment eines Noten-Manuſcriptes. 4 Takte.** (Venedig 1882—83.) Abgeriſſenes Stück.[illegible])

5730. **Ein Zettel mit 12 Zeilen, unzuſammenhängend, vermuthlich Federproben.** Dabei der mit rother Tinte deutlich geſchriebene Satz: **„In der komiſchen Oper haben ſich die franzöſiſchen Componiſten gebildet, aber auch wieder verdorben."**

1843 5730a. **Unterſchrift »Richard Wagner« nebſt Wohnungsangabe „Marienſtraße No. 9. 1 Tr." auf einem Miethvertrag mit T. med. Flemming. Dresden den 23 Maerz** 1843 [illegible]) [illegible]

1861 **Unterſchrift: »Richard Wagner« und Datum: Wien 20 Nov. 61** auf einer Viſit-Photographie von [illegible] in Paris. (5967)

1866 5731. **Laufzettel** von München nach Luzern, ausgefertigt von der Königl. Bayer. Hauptbriefpoſtexpedition. **München den 6. Auguſt (1866). Nachfrage veranlaßt durch Friedrich Schmitt (Geſanglehrer).** Unter der Rubrik Erledigungen: **»Den begeisterten Brief erhalten am 13. Juni 1866. Richard Wagner«.** Folioblatt mit 8 Poſtſtempeln.

5732—5734. **3 Briefcouverts, adreſſirt an: Franz Mrazeck No. 71 Türkenstrasse 3 Tr. München.** Mit Marken und Poſtſtempeln: **Luzern 27 VI. 68; 26 II u. 1 III 69.** [illegible])

1874 5735. **Unterſchrift: »Richard Wagner«**, unter einem von fremder Hand geſchriebenen Briefe, an den Sänger Richard Martin[39]) nach Wien gerichtet. Bayreuth, den 11ten August 874. »Da Sie, wie Ihr Brief angiebt, jene Eigenschaften zu besitzen scheinen, die ich von einem Sänger verlange, der in meiner Nibelungen-Trilogie mit zu wirken wünscht,« etc. 1 Seite. 8°.

5736. **Bemerkung und Unterſchrift »R. Wagner« nebſt Datum**: 9. Dez. 74, auf einem poſtamtlichen Nachfrageſchreiben aus Wien. Druckſorte. 1 Bogen mit Stempeln u. ſ. w.

1875 5737. **Retour-Recepiſſe vom Poſtamte zu Prag.** Unterſchrift: »**Richard Wagner**«. Bayreuth, den 26ten April 1875.

Unterſchrift: »Richard Wagner«, auf den an die Orcheſter-Mitglieder verſendeten Einladungsſchreiben zur Mitwirkung bei den Bayreuther Feſtſpielen. Bayreuth, den 22. Mai 1875. (7749)

Unterſchrift: »Richard Wagner«, auf einem gleichen Einladungsſchreiben. Bayreuth, den 24ten Mai 1875. (7750)

1876 **Unterſchrift: »Richard Wagner«**, unter dem an die Orcheſter-Mitglieder der Bayreuther Bühnenfeſtſpiele geſendeten „Proben-Plan“. Bayreuth, 6. April 1876. (7754)

Ueberſchrift: »Herrn Albert Eilers, in Coburg« etc. Unterſchrift »Richard Wagner«, auf einem gedruckten Briefe an die bei den Feſtſpielen 1876 mitwirkenden Künſtler. (7752)

5738. **Zwei blaue Leinen-Geldbriefcouverts mit Adreſſe** ...... (Zu den unter Nr. 5699 bis Nr. 5726 angeführten Briefen gehörig.) Jedes Couvert mit 5 Siegeln: R. W. Mit Poſtſtempeln, zum Theil unleſerlich. fl. 4°.

5739. **Ein weißes Papier-Geldbriefcouvert. Mit Adreſſe** ...... (Zu den unter Nr. 5699 bis Nr. 5726 angeführten Briefen gehörig.) 5 undeutliche Siegel. Poſtſtempel: **Luzern 9 Mai**, das Uebrige unleſerlich. fl. 4°.

5740. **Ein Beſtellzettel mit ausgeſetzten Preiſen.** (Zu den unter Nr. 5699 bis Nr. 5726 angeführten Briefen gehörig.) 1 Seite. Briefpapierbogen 8°.

5741. **Ein gleicher Zettel** 1 Seite vollgeſchrieben. 1 Blatt Briefpapier fl. 8°.

(1863) 5742. **Bleiſtiftſkizze eines Blumentiſches mit neun Zeilen beſchreibendem Text hiezu.** (Offenbar ein zur Ausführung beſtimmter Entwurf.) (1863.) Quartbl.

5743. **Bleiſtiftſkizze eines Deſſins.** (Muthmaßlich für einen geſchäftlichen Auftrag beſtimmt.) (1863.) Quartbl.

2. Facſimile.

1847 **Worte, welche R. Wagner im Jahre 1847 in die „Tannhäuſer“-Partitur des Dresdener Hoftheaters geſchrieben hat.** Vier Zeilen mit Unterſchrift. (5706)

1856 Eine Zeile Noten und darunter die Worte: »So dachte Beethoven über heroische Dinge« nebſt Unterſchrift: »Richard Wagner«. (Zur Erinnerung an das 3ᵗᵉ Abonnements-Konzert am 23. November 1856 in Sᵗ Gallen ......) (7550)

(1876) Widmung des „Großen Feſt-Marſch“ an den Feſtfeier-Frauenverein in Philadelphia. (Auf dem Titelblatte des »Grand Festival March ......«) (5959)

1879 5741. Phototypie eines Briefes an den Kupferſtecher Adolf Krauße in Leipzig. Bayreuth 26. Dez. 1879. ⁴⁰) »Ihr Kupferstich hat uns grosse Freude gemacht; wir halten ihn für das beste öffentlich erschienene Porträt von mir und gedenken als solches es fortan stets zu empfehlen« etc. 2 S. 8°. Auf dem zweiten leeren Blatte quer geschrieben: »Gross ist die Macht des Begehrenden, doch stärker der Zauber des Entsagenden. Richard Wagner«.

* * *

III. Telegramme.

1864 5745. Original-Telegramm an Friedrich Schmitt, Geſanglehrer, Thomaskirche 12 Leipzig. Deutſch-Oeſterreichiſcher Telegraphen-Verein. Monat December 1864. München 29. 7 U. 16 M. V. aufgegeben. Unterzeichnet: Wagner. Quartblatt mit Couvert.

1865 5746. Original-Telegramm an ...... Deutſch-Oeſterr. Tel.-Verein. (Monat u. Jahr unausgefüllt.) (1865.) Vienne von Genève. 25. 12 Worte. Unterfertigt: W. (Zu den Briefen Nr. 5699 bis 5721 gehörig.) 4°.

1867 5747. Original-Telegramm an ...... Deutſch-Oeſterr. Tel.-Verein. Monat 10. 1867. Wien von Luzern. 22. 12 Worte. Unterzeichnet: Stocker. (Zu den Briefen Nr. 5699 bis 5721 gehörig.) 4°.

(1869) 5748. Original-Telegramm an (R.) Schaefer Neue Pferdeſtraße, München. Deutſch-Oeſterr. T. l. Verein. Luzern 16. 2 35 N. (1869.) Unterzeichnet: Wagner. 4°.⁴¹)

1872 5749. Original-Telegramm an Reinhold Schäffer Herrenſtraße 12. Deutſch-Oeſterr. Tel.-Verein. München von Bayreuth. 2/8⁷² 7 U. 5 M. 1872 aufgegeben. Unterzeichnet: Richard Wagner. 4°.

1873 Gratulationstelegramm an Franz Liſzt, zu ſeinem fünfzigjährigen Jubiläum. Bayreuth, am 10./11. 73. Richard und Coſima Wagner.[17]) (Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 69. S. 196.) (6433) Vergl. Nr. 96 Bd. 1.

* * *

IV. Briefe.

1. Abſchriften.

A. Nach dem Original.

1846 5750. Brief an Friedrich Schmitt in Nürnberg. Dresden, 25. Dec. 1846. 1 S. 4°.

1849 5751. Brief an Richard Wagner's Stiefſchweſter: Frau Cecilie Avenarius in Leipzig. Magdala, 22. Mai 49. 1 S. 8°.

5752. Brief an Karl Ritter in Leipzig. Zürich, 21. Novb. 49. 4 S. 8°.[13])

1858 5752a. Brief an den Kapellmeiſter Eduard Stolz in Wien. Paris 24. Jän. 1858.[176]) 3 S. 4°. (Vgl. Nr. 108 Bd. 1. Gedruckte Briefe.)

1863 5753. Brief an Wilhelm Krankenhagen. Petersburg, 28 März 1863. 1 S. 8°.

1864 5754. Brief an den Fabrikanten Nebel, Hietzing bei Wien. Starnberg, 26. Juni 1864. 1 S. 8°.

1865 5755. Brief an den Geſangprofeſſor Friedrich Schmitt. Frühjahr 1865. Mit Bleiſtift geſchrieben. 1 S. u. 8°.

5756. Derſelbe Brief auf Bauſepapier geſchrieben, mit genauer Nachahmung der damaligen deutſchen Schriftzüge Richard Wagner's. 1 S. 4°.

5757. An denſelben. 21. Sept. 1865. ½ S. 8°.

5758. An denſelben. 4. Novbr. 1865. 1 S. 4°.

1867 5759. Brief an Franz Mrazeck. Luzern 15. Mai 1867. 1½ S. u. 4°.

1868 5760. Brief an den Theaterdirektor Siebert in Würzburg. Luzern 29. April 1868. 1 S. 8°.

5761. Brief an ..... Luzern 2. Sept. 1868. 2 S. 8°.

1869 5762. Brief an Dr. Julius Lang in Berlin. Luzern 21. Febr. 1869. 5 S. 8°.

5763. An denſelben. Luzern: 24. Febr. 69. Abends. 4 S. 8°.

5764. An denſelben. Luzern. 26. Febr. 1869. 4 S. 8°.

5765. An denſelben. Tribſchen bei Luzern. 8. März 1869. 2½ S. 8°.

5766. An denſelben. Luzern. 24. April 1869. 3 S. 8°.

5767. An denſelben. Luzern. 3. Aug. 69. 1 S. 8°.

1871 5768. Brief an den Kunſthändler **Hermann Kaiſer** in Berlin. Luzern 15. Aug. 1871. 1 S. 8°. (Mit Couvert u. Marke.)

1873 5769. Brief an den Sänger **Emil Scaria**. Bayreuth 11. März 1873. ½ S. 8°.

5770. Brief an **Carl Voltz** in Wiesbaden.[11] Bayreuth. 2 Octbr. 73. 2 S. 8°.

1874 5771. Brief an **Emil Scaria**. Bayreuth 17. März 1874. 1 S. 8°.

1875 5772. An denſelben. Bayreuth 15. Febr. 1875. 1½ S. 8°.

5773. Brief an **Julius Nilius** in Wien. Bayreuth 17. Juni 1875. 4 S. 4°.

1876 5774. Brief an den Balletmeiſter **Richard Fricke** in Deſſau. Bayreuth. 10. April 1876. 1 S. 4°.

5775. An denſelben. Neapel. 30. Sept. 76. 1 S. 8°.

1877 5776. Brief an den Bayreuther Redacteur **Adam Jahn**. Bayreuth 1. Januar 1877.[12] 1 S. 8°.

1878 5777. Brief an **Robert Muſiol**. Bayreuth. 6. Sept. 1878. 1 S. 8°.

1882 5778. Brief an **Emil Scaria**. Undatirt. (Bayreuth 1882.) 1 S. 8°.

88 Briefe an Theodor Uhlig.[13]

(Auf ſtarkem Conceptpapier geſchrieben. gr. Folio.)

1849 5779. Brief an **Theodor Uhlig**. Zürich d. 9. Auguſt 1849. 2 S.
5780. An denſelben. Zürich d. 16. September 1849. 8 S. (Fortſetzung u. Schluß d. 19. Sept.)
5781. An denſelben. Zürich d. 26. October 1849. 3½ S.
5782. An denſelben. ……… November " 3 "
5783. An denſelben. Zürich d. 27. December " 8¼ "
1850 5784. An denſelben. " " 12. Januar 1850. 6¼ "
5785. An denſelben. " " 28. " " 7 "
5786. An denſelben. Paris, am 8. Februar " 3 "
5787. An denſelben. " d. 24. " " 8 "
5788. An denſelben. " " 13. März " 8 "
5789. An denſelben. Bordeaux d. 26. " " 1½ "
5790. An denſelben. ……… Juni " 1¼ "
5791. An denſelben. Zürich d. 27. Juli " 11½ "
5792. An denſelben. " am 21. Auguſt " 2½ "
5793. An denſelben. " " 18. September " 10 "
5794. An denſelben. " d. 20. " " 8 "
5795. An denſelben. " " 9. October " 4 "
5796. An denſelben. " " 22. " " 12 "

5797. An denſelben. .... Mitte Dezember 1850. 5 S.
1851 5798. An denſelben. Zürich d. 20. Januar 1851. 4 „
5799. An denſelben. „ Anfang Februar „ 4 „
5800. An denſelben. .... Mitte Februar „ 3 „
5801. An denſelben. .... am 10. März „ 5 „
5802. An denſelben. Zürich „ 19. April „ 6½ „
5803. An denſelben. .... „ 1. Mai „ 1¾ „
5804. An denſelben. Zürich d. 10. „ „ 3¾ „
5805. An denſelben. „ „ 3. Juni „ 2½ „
5806. An denſelben. „ am 18. „ „ 2 „
5807. An denſelben. „ „ 24. „ „ 1¼ „
5808. An denſelben. „ „ 2. September „ 8 „
5809. An denſelben. „ „ 8. „ „ 2 „
5810. An denſelben. .... „ 15. „ „ 7½ „
5811. An denſelben. Albisbrunn d. 25. September 1851. 1½ S.
5812. An denſelben. „ „ 30. „ „ 2½ „
5813. An denſelben. „ „ 12. October „ 6½ „
5814. An denſelben. „ „ 14. „ „ 3 „
5815. An denſelben. „ „ 20. „ „ 4 „
5816. An denſelben. „ „ 22. „ „ 3 „
5817. An denſelben. „ „ 28. „ „ 4½ „
5818. An denſelben. „ „ 30. „ „ 3 „
5819. An denſelben. „ „ 1. November „ 1 „
5820. An denſelben. „ „ 3. „ „ 2 „
5821. An denſelben. „ „ 12. „ „ 5½ „
5822. An denſelben. „ „ 20. „ „ 3 „
5823. An denſelben. Zürich d. 29. November 1851. 4 S.
5824. An denſelben. „ „ 13. December „ 7 „
5825. An denſelben. „ „ 18. „ „ 7 „
5826. An denſelben. „ Dezember „ 4 „
5827. An denſelben. „ Ende „ „ 6½ „ (Fortſetzung am 1. Januar.)
1852 5828. An denſelben. „ d. 12. Januar 1852. 6½ „
5829. An denſelben. „ „ 22. „ „ 6 „
5830. An denſelben. „ „ 7. Februar „ 8 „
5831. An denſelben. „ „ 15. „ „ 13½ „
5832. An denſelben. „ „ 26. „ „ 8 „
5833. An denſelben. „ „ 11. März „ 8 „

5834. An denſelben. Zürich d. 20. März 1852. 6½ S.
5835. An denſelben. „ „ 22. „ „ 8 „
5836. An denſelben. „ „ 1. April „ 2½ „
5837. An denſelben. „ „ 9. „ „ 5 „
5838. An denſelben. „ „ 28. „ „ 3 „
5839. An denſelben. „ „ 3. Mai „ 4 „
5840. An denſelben. „ im „ „ 8 „
5841. An denſelben. „ d. 12. „ „ 2 „
5842. An denſelben. „ „ 31. „ „ 8 „
5843. An denſelben. „ am 3. Juni „ 4 „
5844. An denſelben. „ d. 2. Juli „ 10 „
5845. An denſelben. „ „ 9. „ „ 4 „
5846. An denſelben. Meiringen, am 15. Juli „ 3 „
5847. An denſelben. Lugano d. 22. Juli „ 4 „
5848. An denſelben. Genf d. 3. Auguſt „ 2 „
5849. An denſelben. Zürich „ 9. „ „ 8 „
5850. An denſelben. „ „ 11. „ „ 4 „
5851. An denſelben. „ „ 14. „ „ 2 „
5852. An denſelben. „ „ 23. „ „ 2½ „
5853. An denſelben. „ „ 30. „ „ 3½ „
5854. An denſelben. „ „ 5. September „ 1½ „
5855. An denſelben. „ „ 8. „ „ 4 „
5856. An denſelben. „ „ 14. „ „ 3 „
5857. An denſelben. „ „ 19. „ „ 1½ „
5858. An denſelben. „ „ 27. „ „ 6½ „
5859. An denſelben. „ „ 10. October „ 10 „
5860. An denſelben. „ am 14. „ „ 4 „
5861. An denſelben. „ d. 1. November „ 2 „
5862. An denſelben. „ „ 10. „ „ 10 „
5863. An denſelben. „ „ 18. „ „ 6 „
5864. An denſelben. „ „ 27. „ „ 6 „
5865. An denſelben. „ „ 23. December „ 3 „
5866. An denſelben. „ „ 24. „ „ 4 „

(Briefe geſchäftlichen Inhaltes.)

1868 5867. Brief an einen Vertreter der Wiener Firma Philipp Haas & Söhne in St. Gallen. Luzern 14. Juli 1868. 2 S. 8°.

1871 5868. Brief an einen Vertreter derſelben Firma in Luzern. Tribſchen 21. Sept. 1871. 1½ S. 8°.

1874 5869. Brief an Joſeph Nader, Prokuriſt der Firma Philipp Haas & Söhne in Wien. Bayreuth 16. Jan. 1874. 2 S. 8°.

5870. Brief an die Firma Philipp Haas & Söhne in Wien. Bayreuth 22. Jan. 1874. 1 S. 8°.

5871. An dieſelbe. Bayreuth 28. Jan. 1874. 2 S. 8°.
5872. An dieſelbe. „ 20. Febr. „ 1 „ „
5873. An dieſelbe. „ 7. März „ 1½ „ „
5874. An dieſelbe. „ 16. „ „ 1 „ „
5875. An dieſelbe. „ 3. Mai „ 2 „ „
5876. An dieſelbe. „ 16. „ „ 2 „ „
5877. An dieſelbe. „ 21. Oct. „ 1½ „ „
5878. An dieſelbe. „ 7. Nov. „ 1½ „ „
5879. An dieſelbe. „ 12. „ „ 1 „ „
1875 5880. An dieſelbe. „ 30. März 1875. 1 „ „
5881. An dieſelbe. „ 8. Juni „ 1 „ „
5882. An dieſelbe. „ 30. „ „ 1 „ „

1864 5883. Brief an Chriſtian Lauterens Sohn in Leipzig.[47]) München 20. Nov. 1864. 2 S. 8°. Mit Adreſſe.

1867 5884. An denſelben. Luzern, 31. März 1867. 1 S. 8°. Mit Adreſſe.
5885. An denſelben. Starnberg, 1. Juni 1867. 1½ S. 8°. Mit Adreſſe.
5886. An denſelben. Triebſchenhof, Luzern. 15. Oktober 1867. 1 S. 8°. Mit Adreſſe.
1868 5887. An denſelben. Tribſchen 14. Nov. 1868. 1 S. 8°. Mit Adreſſe.
1869 5888. An denſelben. Luzern 17. Oktober 1869. 1½ S. 8°. Mit Adreſſe.
1870 5889. An denſelben. Luzern Hof Tribſchen, 8. April 1870. 2 S. u. 5 Zeilen Nachſchrift. 8°. Mit Adreſſe.
1871 5890. An denſelben. Luzern 20. Februar 1871. 1¼ S. 8°. Mit Adreſſe.
5891. An denſelben. „ 14. September 1871. 1 S. 8°.
5892. An denſelben. „ 3. Oktober 1871. 2¼ S. 8°. Mit Adreſſe.
5893. An denſelben. „ 15. November 1871. 2 S. 8°.

1854 5894. Ein Zeugniß für den Barytoniſten Herrn Pichon.[48]) Zürich. 26. Januar 1854. Richard Wagner. 1 S. 4°.

1868 5895. Ein Zeugniß für Dr. Reinhard Hallwachs, kgl. bayer. Hofopern-Regiſſeur in München. Luzern, 18. Auguſt 1868. Richard Wagner. 1 S. 8°.

B. Nach ſchon gedruckten oder copirten Briefen.

(Auszüge aus Briefen, zum Theil mit freier Wiedergabe des Inhaltes.)

1848 5896. **An die Kgl. Kapelle des Dresdener Hoftheaters.** Dresden, 15. September 1848. 1½ S. 8°. (Betrifft die anläßlich eines „Jubel-Konzertes“ beabſichtigte Beſeitigung einer Schallwand, welche ſich ehedem außerordentlich bewährt hatte.)[49]

1853 5897. **An die Direction der Vereinigten Theater in Hamburg.** St. Moritz, 27. Juli 1853. ¾ S. 8°.

1860 5898. **An eine Dame in Brüſſel.**[50] Paris, 11. April 1860. ½ S. 8°.

5899. **An dieſelbe.** Paris 22. Mai 1860. ½ S. 8°.

5900. **An dieſelbe.** Paris 11. Auguſt. 60. 1 S. 8°.

1862 5901. **An dieſelbe.** Biebrich (am Rhein), 26. März 62. ½ S. 8°.

1872 5902. **An R. Schaefer in München.** Berlin, 28. Jan. 1872. ¾ S. 8°.

2. Gedruckte Briefe.

(1836) **Brief an Heinrich Bethmann,** Director des Stadttheaters in Magdeburg. Ohne Datum. (1836.) (New-Yorker Muſik-Zeitung. Jahrg. XIX. 1876. Nr. 15. S. 3. Richard Wagner in Magdeburg. Adolf Oppenheim.) (6447)

1842 **Brief an Johann Philipp Samuel Schmidt.**[51] Dresden, 30. November 1842. (Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung. 1883. S. 42.) (6461)

1854 **Brief an den Feuilletoniſten der „Neuen Oder-Zeitung“ in Breslau.** Zürich, 23. Oktober 1854. (Signale für die Muſikaliſche Welt. Zwölfter Jahrgang. 1854. S. 386. Ein Brief von Richard Wagner.) (6398)

Brief an Capellmeiſter Skraup in Prag. Zürich, 2. December 1854. (Bohemia. Nr. 290. 6. December 1854.) (6666)

1861 **Brief an Herrn Lorbac, Chef-Redakteur des Journals »l'Actualité«.** Paris, 1. Juni 1861. (Signale für die muſikaliſche Welt. 1861. S. 401.) (6410)

Stelle aus einem Schreiben an den Akademiſchen Geſangverein in Wien. (Signale für die muſikaliſche Welt. 1861. S. 355.) (6410)

(1861) **Bruchſtück aus einem Briefe an Ch. de Lorbac in Paris,** vom 6. Nov. nach der »Presse théâtrale«. (Signale für die muſikaliſche Welt. 1861. S. 683. Getäuſchte Hoffnungen.) (6410)

1862 5903. **Brief an ..... Breslau, Sonntag 6. December 1862.** (Wiener Allgemeine Zeitung. 9. October 1881.) (?)

5904. ——— ——— (Feuilleton-Zeitung des „Neuen Peſter Journal“ 10. October 1881. Allerlei. (Ein Liebesbrief von Richard Wagner.)

1866 Brief an den Abſender des von Münchener Freunden und Verehrern Wagners zu ſeinem Geburtstage als Ehrengeſchenk überreichten ſilbernen Lorbeerkranzes. Luzern 27. Mai 1866. (Signale für die muſikaliſche Welt. 1866. S. 548.) (6424)

(1869) Auszug aus einem an die „Augsb. Allg. Ztg." gerichteten und von dieſer unterm 14. September gebrachten Schreiben über das Münchener Hoftheater. (Allgemeine musikalische Zeitung. IV. J. Nr. 39. Leipzig. 29. September 1869.) Vgl. Nr. 112 Nr. 1. (6127)

1873 5905. Schreiben an den Vorſitzenden des Berliner Wagner-Vereines G. Davidſohn. Bayreuth, 18. März 1873. (Berliner Börſen-Courier. 25. März 1873. Der Reporter.)

1876 Bruchſtücke ins franzöſiſche überſetzt, aus dem Begleitſchreiben zur Partitur des „Großen Feſtmarſch", offenbar an den Feſt-Feier-Frauenverein in Philadelphia gerichtet. (Mai 1876.) (Revue et Gazette musicale de Paris. No. 22. 28. Mai 1876. S. 175.) (6469)

Brief an den Sänger Guſtav Siehr. Bayreuth 3. Sept. 1876. (Stammbuchblätter. Von H. J. Landau. S. 361.) (6282)

1877 Brief an A. Hahn, Redakteur der „Tonkunſt" in Berlin. Bayreuth, 2. Februar 1877.[53] (Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 73. 1877. S. 142.) (6448)

1879 Brief an Friedrich Zöllner.[54] Bayreuth, 15. Nov. 1879. (Bayreuther Blätter. 1882. S. 187.) (7737)

1881 Brief an Angelo Neumann. Berlin, den 10. Mai 1881. (Signale für die Muſikaliſche Welt. 1881. S. 585.) (6451.)

Brief an Karl Brandt in Darmſtadt. Bayreuth, 27. Oct. 1881. (Neue Heſſiſche Volksblätter. 5. Januar 1882.) (7033)

5906. —— —— (Die Preſſe. Wien, 10. Jänner 1882.)

—— —— (Signale f. d. Muſikaliſche Welt. 1882. S. 37. (6456)

—— —— (Muſik-Welt. 1882. S. 42.) (6457)

—— —— (Almanach der Genoſſenſchaft Deutſcher Bühnen-Angehöriger. Herausgeg. v. Ernſt Gettke. 1883. S. 96.) (6364)

5907. Brief an Thereſe Malten. Palermo, 26. November 1881. (1. Beilage des Berliner Börſen-Courier Nr. 583, vom 1. December 1881.)

Brief an den Verleger Edwin Schloemp in Leipzig. Bayreuth, 19./12. 81. (Thematischer Leitfaden durch die Musik des Parsifal v. H. v. Wolzogen. 1882. (Erſte Auflage.) Verlagsanzeigen. S. 92. Kunst-Verlag von Edwin Schloemp in Leipzig. Ausgewählte Lieder.) (1902)

1882 5908. Brief an einen Leipziger Kunſtfreund, den Beſuch der Leipziger Nibelungen-Aufführungen betreffend. Palermo, 20. Februar 1882. (Fremden-Blatt. Wien, 28. Februar 1882.) (6

—— —— (Bayreuther Tagblatt Nr. 60. 1. März 1882.) (6675)

—— —— (Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung. 1882. S. 81.) (6454)

—— —— (Neue Muſik-Zeitung. 1882. 2. Beilage zu Nr. 6.) (6455)

Brief an Hans von Wolzogen. Palermo, 13. März 1882. (Zeitſchrift für die Muſikaliſche Welt. V. Jahrg. Nr. 22. Wien, 1. Mai 1882.) (6514. Siehe dieſelbe Abth. „In Zeitſchr. erſchienen": Bayreuther Blätter. 1882.

Brief in franzöſiſcher Sprache an Eduard Dujardin in Paris. Bayreuth, le 17. Mai 1882. (La Renaissance Musicale Nr. 21. — 21. Mai 1882. S. 165. Une Lettre de Richard Wagner E. D.) (6300)

1882 5909. —— —— (Wiener Allgemeine Zeitung. 26. Mai 1882. [Zu den Wagner-Aufführungen in Paris.]) [illegible]

5910. —— —— (Deutſche Zeitung. 26. Mai 1882.)

—— —— (Bayreuther Tagblatt Nr. 146. 27. Mai 1882. Ein Brief Richard Wagners.) (6676)

—— —— (Fremden-Blatt. 27. Mai 1882.) (6693)

Brief an Friedrich Schön in Worms. Bayreuth, 16. Juni 1882. (1. Beilage des Berliner Courier Nr. 82. Freitag, 14. Juli 1882. Ein Brief Richard Wagner's.) (6679. Siehe dieſelbe Abth. „In Zeitſchr. erſchienen": Bayreuther Blätter. 1882.

1882 5911. Fragment eines Brieſes an Friedrich Schön in Worms. (Bayreuth, 16. Juni 1882.) (Neue freie Presse. Wien, 13. Juli 1882. Ein Brief von Richard Wagner.)

(1882) —— (Auszug aus demſelben.) (Fremden-Blatt. Wien, 16. Juli 1882.) (6681)

1882 Schreiben an den Herausgeber des „Muſikaliſchen Wochenblatt" E. W. Fritzſch in Leipzig. Venedig, Sylveſter 1882. Richard Wagner. (Musikalisches Wochenblatt. 1883. No. 3. 11. Januar. S. 29.) (6460)

(1882) —— —— (Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung. 1883. S. 25. Ein Brief Richard Wagners.) (6461)

Größerer Auszug aus einem Brieſe an Alfred Forman, Ueberſetzer des „Nibelungen-Ring" ins Engliſche. o. O. u. J. (1882.) (Opinions on the Nibelung's Ring English Words to Richard Wagner's tetralogie Der Ring des Nibelungen . . . . S. 1.) (6162)

(1882) Brief an den Clavierfabrikanten Ibach in Barmen. Venedig. Palazzo Vendramin, Canale Grande. (1882.) Richard Wagner. 57) (Neue Zeitſchrift für Muſik. 1883, S. 57.) (6459)

(Bereits im 1. und 2. Bande aus anderen Quellen gebracht.)

1847 5912. Brief an Eduard Hanslick. Dresden, 1. Januar 1847. (Die Preſſe. 13. November 1858. Feuilleton. Ein Brief von Richard Wagner. Ed. II. (Erſter Abdruck.)) Vergl. 107 Nr. 1 u. S. 25 Nr. 2.

—— —— (Signale für die muſikaliſche Welt. 1858, S. 176. Ein Brief von Richard Wagner. (Aus Dresden v. 1. Jan. 1847.)) (6407)

1852 Brief an Franz Liſzt. Zürich, im Mai 1852. (Widmung der Partitur des „Lohengrin".) 58) (5935)

5913. —— —— (Der Klavierlehrer. 1880. Nr. 18. Nach der Böhmiſchen Zeitung.) Ausſchnitt.

(1856) Auszug aus einem Briefe an Capellmeiſter Škroup in Prag. Zürich 27. März (1856). (Bohemia. 1856, S. 453.) 59) (6669)

Bruchſtücke aus demſelben Briefe. Zürich 27. März. (Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler. VII. Jahrg. 1856. S. 126.) (6403)

1865 Schreiben an den Herausgeber des Wiener „Botſchafter". (Der Sammler. 1865, S. 194, 196. Die Oper „Triſtan und Iſolde".) (6673)

(1866) 5914. Fragment einer Zuſchrift an den „Bund". (Außerordentliche Beilage zur Allgemeinen Zeitung. Nr. 167. Sonnabend, 16. Juni 1866.) Vergl. Nr. 3481 Nr. 2.

1870 5915. Brief an Hans Richter. Luzern, 25. März 1870. (Fremden-Blatt. Wien, 31. März 1870. Ein Brief Richard Wagner's. Mit einleitenden Gloſſen.) Vergl. Nr. 113 Nr. 1 und S. 25 u. 26 Nr. 2.

5916. Brief an Heinrich Eſſer in Salzburg. Triebſchen bei Luzern, 16. Mai 1870. (Neue Freie Presse. 22 Mai 1870. Richard Wagner und ſeine „Walküre". (Erſter Abdruck.)) Vergl. S. 20 Nr. 1 u. S. 26 Nr. 2.

1874 Brief an Dexter Smitte. Bayreuth, im Juni 1874. (Signale für die muſikaliſche Welt. Leipzig 1874. S. 578. Noch ein Brief von Richard Wagner.) (6439)

1875 Schreiben R. Wagner's an Director Jauner. Wien, 18. Nov. 1875. (Signale f. d. muſikaliſche Welt. 1875. S. 914.) (6413)

1877 Brief an „Concertmeiſter" Wilhelmj. Bayreuth, 15. März 1877. (Neue Zeitſchrift für Muſik. Bd. 73. 1877. S. 171. Nach der Times.) (6448)

1878 5917. Brief an Director Angelo Neumann. Bayreuth, 23. Sept. 1878. (Die Gegenwart. 1878. Nr. 39.) Ausſchnitt.

* * *

V. Reden und Anſprachen.

1844 Rede an Weber's letzter Ruheſtätte auf dem Friedhofe zu Dresden, geſprochen von Herrn Kapellmeiſter **Richard Wagner**. (Tage Buch des Königl. Sächſ. Hoftheaters auf das Jahr 1844. Dresden, den 1. Januar 1845. S. 61.) (6341)

1861 Anſprache an das Publikum am Schluſſe der „Lohengrin“-Vorſtellung den 15. Mai 1861, im k. k. Hofoperntheater in Wien. (**Allgemeine Zeitung** Nr. 139. 19. Mai 1861.) (6685) Vergl. Nr. 2. S. 26.

1872 Worte, welche **Richard Wagner** bei der Grundſteinlegung zum Feſtſpielhauſe am 22. Mai 1872 vor den drei erſten Hammerſchlägen bei Verſenkung des Steines geſprochen hat. (**Bayreuther Tagblatt**, 21. Juli 1882. „Das Wagnertheater in Bayreuth.“) (6677)

1875 Kurze Anſprache R. **Wagner**'s im Feſtſpielhauſe zu Bayreuth an die Orcheſtermitglieder bei der erſten Probe am 1. Auguſt 1875. (Ausſchnitt aus einer unbekannten Zeitung.) (7751)

(1876) Banketrede **Wagner**'s nach dem erſten Cyclus des „Ring des Nibelungen“ in Bayreuth, nach ſtenografiſchen Aufzeichnungen. (**New Yorker Muſik-Zeitung** J. XIX 1876. Nr. 38. S. 9. Richard Wagner's Bühnenfeſtſpiele.) (6117)

1882 Auszüge aus den zwei Reden, welche **Richard Wagner** bei dem großen Bankett am 25. Juli 1882 in der Wagnertheater Reſtauration am Vorabend der erſten Aufführung des „Parſifal“ gehalten hat. (**Bayreuther Tagblatt** 26. Juli 1882.) (6677)

Beiläufiger Inhalt der zwei Reden, welche R. **Wagner** bei dem Feſtbankett in der großen Reſtauration „am Theaterhügel“ am 25. Juli 1882 gehalten hat. (**Neues Wiener Tagblatt**. 26. Juli 1882. Telegramme.) (6047)

Anſprache **Richard Wagner**'s an die Tafelrunde beim Bankett in der großen Wagnertheater Reſtauration am 25. Juli 1882. (**Berliner Courier**, 26. Juli 1882. Telegraphiſcher Bericht: Das Einweihungsbankett auf dem Feſtſpielhügel.) (6679)

—— —— (**Peſter Journal** 27. Juli 1882. Telegr.) (7982)

(1882) Auszüge aus den Reden **Wagner**'s, gehalten bei dem Bankett am Vorabend der erſten Aufführung des „Parſifal“. (**Wiener Abendpoſt** 28. Juli 1882.) (6683)

1882 **Auszug aus der Schlußrede R. Wagner's, gehalten bei dem Bankett am 25. Juli 1882.** (Augsburger Abendzeitung. 27. Juli 1882. Nach einem Berichte des „Nürnb. Korreſp.") (7976)

—— —— (Wiener Allgemeine Zeitung. 27. Juli 1882. Das Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth. [Telegramm der „Wiener Allgemeinen Zeitung".]) (8043)

Bankett-Rede Wagner's am 25. Juli 1882. (Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung 1882. S. 268.) (6454)

1882 **Zwei kurze Reden, welche Richard Wagner im Feſtſpielhauſe von der Brüſtung ſeiner Loge aus an das Publikum am Schluſſe des erſten und dritten Aktes bei der erſten Aufführung des „Parſifal" am 26. Juli 1882 gehalten hat.** (Neues Wiener Tagblatt. 27. Juli 1882. Telegramm.) (8042)

5918. **Kurze Anſprache, welche Richard Wagner von der Brüſtung ſeiner Loge aus an das Publikum am Schluſſe der erſten Aufführung des „Parſifal" gehalten hat.** (Telegraphiſcher Ergänzungs-Bericht d. Deutſchen Zeitung. Wien, 27. Juli 1882. Abend-Ausgabe.)

—— —— (Berliner Courier. 28. Juli 1882. Bayreuther Briefe. V. Bayreuth, 26/27. Juli, Nachts. O. D.) (6679)

—— —— (Schleſiſche Zeitung, Breslau. Sonnabend, den 29. Juli 1882. Unmuſikaliſches aus Bayreuth. Den 27. Juli. F. W.) (8357)

—— —— (Neues Peſter Journal. 30. Juli 1882. Vom Bayreuther Feſtſpiel. III. — — Wagner als Redner. — G. Schw.) (8358)

—— —— (Neue Zeit. № 16. Leipzig, den 11. Auguſt 1882. S. 379.) (8166)

Worte, welche R. Wagner an die Künſtler und Orcheſtermitglieder nach Schluß der zweiten „Parſifal"-Aufführung geſprochen hat. (Neues Wiener Tagblatt. Wien, 29. Juli 1882. Telegramme.) (8296.)

Worte, welche R. Wagner nach der dritten Aufführung des „Parſifal" von der Brüſtung ſeiner Loge aus gegen das Publikum „mit ſichtlicher Ergriffenheit" geſprochen hat. (Bayreuther Tagblatt. 31. Juli 1882.) (6677)

5919. **Dankesworte, welche Wagner den Mitwirkenden nach der letzten Aufführung des „Parſifal" vom „myſtiſchen Abgrunde" aus zurief.** (Fremden-Blatt. Wien 30. Auguſt 1882. (Abend-Blatt.))

—— —— (Neues Wiener Tagblatt. Wien, 30. Auguſt 1882.) (8372)

* * *

VI. Kürzere gelegentliche Ausſprüche und Citate aus Briefen.

(1856) Stelle aus einem Briefe an Franz Müller in Weimar, von dieſem in ſeinem Schreiben an den Sänger Carl Beck, ddto. 21. Juli 1856, citirt. (6099)

(1873) 5920. Citat aus einem Briefe an einen Dresdener Konzertgeber (1873.) (Frankfurter Zeitung 16. October 1882. [Ein Brief Richard Wagner's.])

(1876) Zwei Aeußerungen R. Wagner's in einem Geſpräche mit B. Damcke in Zürich, Tannhäuſer und eine Beethovenſche Symphonie betreffend. (Revue et Gazette musicale de Paris No. 2. 9 Janvier 1876. S. 10. Une visite à Richard Wagner. B. Damcke.) (6169)

(1882) Witzworte, welche Richard Wagner auf das Titelblatt der für Fräulein Brandt beſtimmten Rolle der Kundry geſchrieben hat. (Fremden-Blatt. Wien, 7. Juli 1882.) (6681)

Ein Ausſpruch Wagner's über Marianne Brandt bei einer der Proben zum „Parſifal". (Wiener Abendpoſt. 13. Juli 1882.) (6683)

Angeführte „lapidare Worte" R. Wagner's aus den Bayreuther Blättern. (Illuſtrirtes Wiener Extrablatt. 11. Juli 1882.) Vergl. Bayr. Bl. 1882. S. 193.

Einige Worte Wagner's am Schluſſe einer Probe zum „Parſifal" an die Orcheſtermitglieder gerichtet, deſſen Fürſorge für „ſeine Leute" zeigend. (Wiener Abendpoſt. 18. Juli 1882.) (6683)

5921. —— —— (Die Preſſe. Wien, 16. Juli 1882.)

Ein Ausruf, gemacht während der Generalprobe des „Parſifal" im zweiten Akte am 24. Juli 1882. (Neues Wiener Abendblatt. 25. Juli 1882.) (7962)

Kurze Ausrufe und Ausſprüche Wagner's während einer Probe zum „Parſifal". (Wiener Abendpoſt. 25. Juli 1882.) (6683)

Kurze Bemerkungen, welche R. Wagner zu F. Liſzt und gegen die Journaliſten gewendet, nach dem bekannten Rundgange beim Feſtmahle in der großen Wagnertheater-Reſtauration am 25. Juli Abends gemacht hat. (Wiener Abendpoſt Nr. 171. 28. Juli 1882. S. 4.) (6683)

5922. Scherzhafte Aeußerung R. Wagner's an Riemann, deſſen Eignung, den Parſifal zu ſingen, betreffend. (Beilage des „Neuen Peſter Journal“ 3. Auguſt 1882. (Luſtiges aus Bayreuth.))

Bemerkung aus einem Briefe an Albert Riemann, eine Umarbeitung des „Triſtan“ betreffend. (1. Beilage zu Nr. 2 der Neuen Muſik-Zeitung 1882.) (6155)

—— —— (Muſik-Welt. 1882. S. 21.) (6157)

(1883) 5923. Ein Wortſpiel Wagner's, als Antwort an den Bürgermeiſter von Venedig, durch den deutſchen Conſul übermittelt. (Morgen-Poſt. Wien, 13. Jänner 1883.)

1883 5924. Gemüthliche Aeußerung Wagner's gegen ſeinen Diener Georg Lang am Vormittag des 13. Februar 1883 in Venedig. 1 Bl. 8°. (Aufgeſchrieben nach Georg Lang's perſönlicher Mittheilung.)

Eine Aeußerung R. Wagner's über Darwin, die von letzterem aufgeſtellte Hypotheſe über die Entſtehung der Vocalmuſik betreffend. (Musikalisches Wochenblatt 1875. S. 311. (Nr. 555 Bd. 1.) Vergl. Bd. 3. Eine curioſe Idee v. Dr. A. Pringsheim.

* * *

VII. Gedruckte Manifeſte, Anordnungen, Erläſſe, Entwürfe und verſchiedene Schriftſtücke.

1. Das Bühnenfeſtſpiel zu Bayreuth 1876 betreffend.

1871 Erſte Kundgebung Richard Wagner's an die Freunde ſeiner Kunſt über die Art der Ausführung ſeines Vorhabens, den „Ring des Nibelungen“ in Bayreuth aufzuführen. 12. Mai 1871. (Siehe 7748)

1875 Einladungsſchreiben an die Orcheſter-Mitglieder. Bayreuth, den 22. Mai 1875. (Siehe 7749)

Gedrucktes Begleitſchreiben zum Probenplan für 1876 an die mitwirkenden Künſtler. Bayreuth, 1. November 1875. (Siehe 7752)

1876 Begleitſchreiben zu dem an die Orcheſter-Mitglieder verſendeten Probenplan. Bayreuth, 6. April 1876. (Siehe 7754)

‡ 1. A. Das Bühnenfeſtſpiel zu Bayreuth 1882 angehend.

1882 Berichtigung (an deutſche Zeitungen verſendet) bezüglich der Notiz, nach welcher der Beſuch der Generalprobe des „Parſifal“ den Patronen mit Rückſichtnahme auf König Ludwig II. von Baiern unterſagt worden ſei. Bayreuth, den 6. Mai 1882. **Richard Wagner.** (Fremden-Blatt. Wien, 11. Mai 1882.) (Siehe 7817.)

—— —— Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung 1882, S. 161.) (6454)

Dankſagung an die „freundlichen Mitbürger, ſowie die jungen Männer und artigen Töchter“ von Bayreuth für ihre Mitwirkung in den Parſifal-Aufführungen. 3. September 1882. **Richard Wagner.** (Bayreuther Tagblatt, Nr. 216. 5. September 1882.) (Siehe fünfte Abth.) (6677)

5925. —— —— (Neue Freie Presse. Wien, 7. September 1882. [Wagneriſches.])

2. Auf die Schule, den Patronat-Verein und die künftigen Feſtaufführungen bezüglich.

(Siehe Band I. S. 78.)

3. In verſchiedenen beſonderen Anläſſen.

1850 Erklärung **Richard Wagner's** an das Publikum über ſeine Wirkſamkeit als muſikaliſcher Dirigent beim Züricher Theater. Zürich, 17. October 1850. **Richard Wagner.** (Eidgenöſſiſche Zeitung Nr. 288, Freitag den 18. October 1850.) (6664)

(1859) 5926. Entgegnung in der »Europe artiste« auf einige von einem Theile der Pariſer Preſſe gemachte heftige Angriffe. (»Revue des deux mondes«, »Siècle« u. beſonders »Figaro«.) (Signale für d. Muſikaliſche Welt 1859. S. 561.) (Ausſchnitt)

1869 5926a. Das Münchener Hoftheater. (Zur Berichtigung.) Luzern, 11. Sept. 1869. **Richard Wagner.** (Beilage zur Allgemeinen Zeitung. Nr. 259. 16. September 1869.) Vergl. Dritte Abth. Nr. 7011

1872 Bekanntmachung, das an Herrn Carl Voltz, Kaufmann in Mainz übergegangene Aufführungsrecht der Werke: Rienzi, Holländer, Tannhäuser, Lohengrin u. Meistersinger von Nürnberg betreffend. Villa Tribschen bei Luzern, den 21. Febr. 1872. gez. **R. Wagner.** (Signale für die Muſikaliſche Welt, 1872. S. 317.) (6131)

5927. **Berichtigung**, gegen eine in der Beilage der „Allg. Ztg.“ vom 31. Mai d. J. enthalten geweſene irrthümliche Notiz, über die in München ſtattgefundene Aufführung der Oper „Theodor Körner“ von Weißheimer, als wäre die Annahme dieſes Werkes von Seiten der Münchener Hoftheater-Intendanz nur durch die Protection R. Wagner's erfolgt. Bayreuth, 1. Juni 1872. **Richard Wagner.** (Vergl. Nr. 7147—49.) (Beilage zur Allgemeinen Zeitung. Nr. 156. Dienſtag 4. Juni 1872.)

5928. **In Sachen Herrn Weissheimers ......** Bayreuth, 10. Juni 1872. **Richard Wagner.** (Erwiderung auf die Antwort Weißheimers ſiehe Dritte Abth. Zeitungen, Vermiſchtes.) (Beilage zur Allgemeinen Zeitung Nr. 163. Dienſtag 11. Juni 1872.)

5929. **Denſelben Gegenſtand betreffend.** (Ausſchnitt aus einer unbekannten Zeitung.)

(Bereits im 2. Bande aus anderen Quellen gebracht.)

(1843) **Verwahrung gegen die bei Schott in Mainz mit dem Namen Richard Wagner's erſchienene Compoſition »Les deux grenadiers .....«** (Signale für die muſikaliſche Welt 1843. S. 166.) Vergl. S. 28 u. Anmerk. 43 Bd. 2. Nr. 172 Bd. 1 u. Nr. 3507 Bd. 2. (6379)

(1856) **Inhalt einer in der Kölniſchen Zeitung abgedruckten Erklärung R. Wagner's, die Ablehnung ſeiner Mitwirkung an der Mozartfeier in Zürich betreffend.** (Rheinische Musik-Zeitung VII. Jahrg. 1856. S. 63.) (6403) Vergl. S. 28. Bd. 2.

* * *

VIII. Zeitſchriften und Werke, welche nebſt verſchiedenem Anderen auch von R. Wagner ſelbſt Herrührendes enthalten.

(Siehe die Anmerkung Bd. 1. S. 29 u. Bd. 2. S. 29.)

1834 5930. **Zeitung für die elegante Welt.** Vierunddreißigſter Jahrgang. 1834. (Januar – Juni.) Leipzig. Verlag von Leopold Voß. (Redacteur: Heinrich Laube.) 500 S. 4°. (Siehe: „In Zeitſchriften und Zeitungen erſchienen“. S. 6.)

(1867) 5931. **Almanach de Musiciens de l'avenir** *Avec Les deux Grenadiers de Richard Wagner et Les Regrets de Beethoven.* Auf dem grünen Umſchlag 4 Takte Noten: (*Introduction de Tristan et Iseult.*) *Paris Librairie du Petit Journal.* (*1867.*) 72 S. 12°.[68]) (Nach S. 72: *Les deux Grenadiers Mélodie dramatique de Richard Wagner Paroles de Henri Heine Avec accompagnement de Piano.*)

◆

IX. Muſikaliſche Kompoſitionen.

1. Männer-Chöre.

(Siehe Band 1. S. 31. u. Band 2. S. 31.)

2. Clavier-Auszüge mit Text.

1844 5932. **Rienzi, der Letzte der Tribunen.** Grosse tragische Oper in 5 Acten von Richard Wagner. Vollständiger Clavierauszug. Eigenthum der Verlagshandlung. Eingetragen in das Vereinsarchiv. 1844. Dresden. C. F. Meser Königl. Sächs. Hof-Musicalien-Handlung. (Erster Band.) Erster und zweiter Act. 351 S. 4°. (Seiner Majestät Friedrich August Koenig von Sachsen[61]) in tiefster Ehrfurcht zugeeignet.)

5933. —— —— (Zweiter Band.) Dritter, vierter und fünfter Act. 279 S. 4°.

3. Werke für Clavier allein.

(Siehe Band 1. S. 71.)

4. Lieder und Geſänge mit Begleitung des Pianoforte.

(1837) 5934. Skizze einer 1837 (?) in Riga componirten Geſangs-Einlage zu Blum's „Mary, Max u. Michel", deren Original hinter dem autograph. Partitur-Entwurfe derſelben ſich befindet. 4 Seiten qu. 8°. (Auf ein Blatt Notenpapier aufgeſchrieben v. Wilhelm Tappert.)

(1867) **Les deux Grenadiers** *Mélodie dramatique de Richard Wagner. Paroles de Henri Heine avec Accompagnement de Piano.* (*Almanach de Musiciens* ..... (*Paris 1867.*)) 9 Blätter in 12°. (5931.)

5. Bearbeitungen.

(Siehe Band 1. S. 23. u. Band 2. S. 32.)

6. Partituren.

1840 5934a. Eine Fauſt-Ouverture für großes Orcheſter componirt von Richard Wagner.... Partitur. Eigenthum der Verleger. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. (Geſchrieben in Paris im Januar 1840; neu bearbeitet in Zürich im Januar 1855.) 69 S. gr. Folio.[61a])

(1852) 5935. Lohengrin Romantiſche Oper in drei Akten von Richard Wagner. Partitur. Der Beſitz dieſer Partitur giebt nur dann ein Recht zur öffentlichen ſceniſchen Aufführung, wenn eine nachweisliche Einigung mit dem Autor oder den Verlegern deshalb vorausgegangen iſt. Eigenthum der Verleger. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. Eingetragen in das Vereinsarchiv. 395 S. 4°. (Autographirt.) (Seinem lieben Freunde Franz Liſzt gewidmet.)[62])

(1867) 5936. Tristan und Isolde von Richard Wagner. Vollständige Partitur. Der Besitz dieses Exemplares giebt nur dann ein Recht zur öffentlichen Aufführung des Werkes selbst, wenn der Besitzer durch eine nachweisliche Einigung mit dem Autor oder dessen Verlegern dieses Recht mit erworben hat. Eigenthum der Verleger für alle Länder. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 441 S. 4°.[63]) Halb-Orig.-Einband. (Auf der Außenſeite Wagner's Bildniß.)

(1868) 5937. Die Meistersinger von Nürnberg von Richard Wagner. Vollständige Partitur. (Seiner Majestät dem König Ludwig II von Bayern[64]) in tiefster Ehrfurcht gewidmet.) Der Besitz dieses Exemplares gibt nur dann ein Recht zur öffentlichen Aufführung des Werkes selbst, wenn der Besitzer durch eine nachweisbare Einigung mit dem Autor oder dessen Verlegern, als seinen Bevollmächtigten, dieses Recht mit erworben hat. Eigenthum der Verleger. Eingetragen in das Archiv der Union. Mainz B. Schott's Söhne. London, Schott & Comp. Paris, Schott. Brüssel, Gebrüder Schott. 570 S. 4°.[65]) Prachteinband.

(1873) 5938. Der Ring des Nibelungen.[66]) Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Im Vertrauen auf den deutschen Geist entworfen und zum Ruhme seines erhabenen

Wohlthäters des Königs Ludwig II von Bayern vollendet von Richard Wagner.*) Eigenthum der Verleger. Eingetragen in das Archiv der Union. Mainz, B. Schott's Söhne. London, Schott & Co. Paris, P. Schott. Brüssel, Gebrüder Schott. Sydney, Schott & Co. Vorabend: Das Rheingold. Vollständige Partitur. 320 S. u. Anhang 7 S. 4°. Prachteinband.

(1874) 5939. **Der Ring des Nibelungen.** Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend..... Erster Tag: Die Walküre. Vollständige Partitur. 457 S. 4°. Prachteinband.

(1875) 5940. —— —— Zweiter Tag: Siegfried. Vollständige Partitur. 139 S. 4°. Prachteinband.

(1876) 5941. —— —— Dritter Tag: Götterdämmerung. Vollständige Partitur. 615 S. 4°. Prachteinband.*)

5912. **Vorspiel** (Ouverture) zu der Oper Lohengrin für Orchester von Richard Wagner. Partitur. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 13 S. 4°.

5913. **Vorspiel zu Tristan und Isolde** von Richard Wagner. Partitur. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 15 S. 8°. (Mit einem zu Konzert-Aufführungen hinzukomponirtem Schluß.)

Kaiser-Marsch für Grosses Fest-Orchester von Richard Wagner. Partitur. Leipzig & Berlin C. F. Peters. (Edition Peters No. 1034.) 36 S. 4°. (S. Nr. 1.**)

---

*) Bei den vier Partituren des „Ring des Nibelungen" iſt die das Aufführungsrecht betreffende Anmerkung auf der zweiten Seite gedruckt.

**) Ueber die Eintragung dieſer Partitur an anderer Stelle in Nr. 1 ſiehe Vorrede zu Nr. 1 S. XII u. Anmerkung auf derſelben Seite unten.

◆

Anmerkungen.

1) (S. 3) Dieſelbe Ausgabe wie Nr. 35 Bd. 1. Das Exemplar ſtammt aus der Bibliothek des Grafen von Redern, der es muthmaßlich von Wagner ſelbſt als Geſchenk erhielt. Selten!

2) (S. 3) Dieſer Aufſatz iſt hier etwas verändert. Seltenes Stück!

3) (S. 3) Eines der ſeltenſten Bücher der Wagner-Litteratur! Auf dem ſogenannten Vorſetzblatt iſt oben geſchrieben: Geſchenk des Dichters an Ferdinand Heine (vermuthlich von F. Heine ſelbſt geſchrieben). (Ferd. Heine ſiehe Bd. 2 u. 3); quer über das ganze Blatt eine eigenhändige Widmung von Dr. Wilhelm Emil Peſchel, Begründer des Körner-Muſeums im Körner-Schillerhaus zu Dresden. Dresden d. 11. Septbr. 1887, an Nicolaus Oeſterlein den Begründer des R. Wagner-Muſeums in Wien. (Siehe Geſchenkverzeichniß.) Vgl. über dieſe Dichtung auch Briefwechſel zwiſchen Wagner und Liſzt. Leipzig 1887 S. 211. Brief Wagner's an Liſzt ddto Zürich 11. Febr. 1853 u.: Arthur Schopenhauer. Von ihm. Ueber ihn. Von J. Frauenſtädt. S. 637. (Nr. 6263 Bd. 3.)

4) (S. 3) Vermuthlich eine von R. Wagner zur Verſendung an Freunde veranſtaltete Ausgabe.

5) (S. 4) Seltene Ausgabe. Vgl. Briefe an Th. Uhlig ꝛc. S. 110.

6) (S. 5) Muthmaßlich erſter Abdruck dieſes Programms, von R. Wagner zu der im Jahre 1846 in Dresden unter ſeiner Leitung ſtattgefundenen Aufführung der IX. Symphonie Beethoven's entworfen. Höchſt ſeltene Broſchüre, in welcher der Text zu „Chriſtus am Oelberge. Oratorium, in Muſik geſetzt von Ludwig van Beethoven 8 S. Dresden. Gedruckt in der Königl. Hofbuchdruckerei von C. C. Meinhold und Söhnen“, vorangeſtellt iſt.

6a) (S. 5.) Dieſes Programm iſt aus dem Nachlaſſe des ruſſiſchen Schriftſtellers Swanzow, Ueberſetzers des Tannhäuſer u. Lohengrin ins Ruſſiſche (vgl. Zweite Abth.) und rührt jedenfalls aus der Zeit der von Wagner geleiteten Petersburger Konzerte im Winter 1863 her. Vgl. auch Dritte Abth. „Programme“.

7) (S. 5) Siehe den großen Anſchlagzettel hierzu Nr. 4726 Bd. 2. Vgl. Nr. 70 u. Anmerkung 12 S. 34 Bd. 1, ſowie nachträgliche Berichtigungen z. Bd. 1 in Bd. 3; vgl. auch d. großen Anſchlagzettel Nr. 7551 zum dritten Konzerte. — Programm u. Anzeige für das zweite Konzert (1. Januar 1863) fehlen.

8) (S. 6) Erſter gedruckter Aufſatz von Richard Wagner. Vgl. W. Tappert, Richard Wagner, ſein Leben und ſeine Werke. 1883. S. 11.

9) (S. 6) Veranſtaltet v. Hugo Dinger in Dresden.

10) (S. 6) Ohne Schluß, da derſelbe erſt in der nach Wagner's Tode erſchienenen Nummer enthalten iſt.

11) (S. 6) Die Enthüllungsfeier des Grabmals fand am 25. Juni 1871 ſtatt.

12) (S. 6) Echtheit nicht verbürgt. Abgedruckt (muthmaßlich nach derſelben Quelle) in: Neue Muſik-Zeitung 1888 Nr. 1. „Ein „Poem“ Richard Wagners“, u. Didaskalia 1888 Nr. 15 v. 18. Januar. Das Gedicht dürfte aus der Pariſer Zeit ſtammen.

13) (S. 7) Am Schluſſe des Gedichtes iſt angemerkt: 2 Bl. 59, L. Commer. Beil. zur Allg. Oeſterr. Ztg.

14) (S. 7) Johann Nebel, Bandfabrikant in Wien († 20. Jan. 1872) kannte Wagner von deſſen Penzinger Aufenthalt aus und erwies demſelben ſpäter Gefälligkeiten.

15) (S. 7) Coſima Wagner?

16) (S. 7) Dieſe Verſe befanden ſich als Widmung auf einem größeren Porträt, welches R. Wagner nach der erſten Aufführung des „Lohengrin“ in Braunſchweig an Dr. Lude-

wig, damaligen Theaterarzt daſelbſt, ſandte. Der letztere hatte ſich um das Zuſtandekommen der Première Verdienſte erworben und den glänzenden Erfolg nach Luzern gemeldet.

17) (S. 7) Filippo Filippi † 25. Juni 1887.

18) (S. 7) J. Ewing war einer der erſten und bedeutendſten Vertreter der R. Wagner'ſchen Sache in London.

18a) (S. 8) Franz Liſzt geb. 22. Oct. 1811, † 31. Juli 1886.

19) (S. 8) Bis heute noch aufbewahrt.

20) (S. 8) Dem Meiſter wurde ſein Lieblingshund böswillig vergiftet. Wagner ließ denſelben dicht neben der für ihn ſelbſt vorbereiteten Ruheſtätte begraben. Ein kleiner Steinhügel mit einer Marmortafel, heute ſchon von Moos überwuchert, bezeichnet die Stelle.

21) (S. 9) Vgl. auch Bayr. Blätter X. Jahrg. 1887 S. 331: Ueber eine Stelle im „Fliegenden Holländer" v. Felix Mottl.

22) (S. 9) Abgedruckt auf Veranlaſſung des Richard Wagner-Muſeums: „Wiener Tagblatt" (Herausgeber Moriz Szeps) Nr. 242 Dienſtag d. 3. September 1889 mit einer Einführung v. Dr. Oskar Berggruen. Ferner nachgedruckt: „Allgemeine Muſik-Zeitung" Nr. 37 d. 13. September, „Neue Berliner Muſikzeitung" Nr. 38 v. 19. September, „Der Klavier-Lehrer" Nr. 19 u. 20 v. 1. u. 15. Oct., mit einer Vor- und Nachrede v. Wilhelm Tappert, „Muſikaliſches Wochenblatt" Nr. 41 v. 3. October 1889. — Außerordentlich wichtiger Brief über die muſikaliſche Ausbildung, über Wagner's Lehrer Müller u. Weinlig, ſowie über die Oper „Die Feen". — Franz Hauſer geb. 12. Jan. 1794, † 14. Aug. 1870. Auch der unter Nr. 3123 in Bd. 2 als „Ungedruckt" vorkommende Brief dto. Zürich 14. März (1857) wurde ſeither abgedruckt: „Deutſches Volksblatt" I. Jahrg. Nr. 95, Wien, 9. April 1889 (Das Richard Wagner-Muſeum in Wien. Zur zweiten Jahresfeier ſeiner Eröffnung. II. v. Aug. Göllerich.)

23) (S. 9) Abgedruckt: Deutſche Revue 1886 S. 211.

24) (S. 10) Krebs † 16. Mai 1880 in Dresden.

25) (S. 11) Dieſer Brief enthält höchſt werthvolle Aufklärungen in Bezug auf die Schlußſcene des „Lohengrin".

26) (S. 11) Auf der vierten Seite ſteht eine Notiz von Brendel's Hand geſchrieben: 8 kurze Zeilen.

26a) (S. 11) Dieſer intereſſante Brief wurde Nicolaus Oeſterlein bei ſeiner Anweſenheit in Leipzig im Januar 1890 von Herrn Dr. Weber, Chef der Firma J. J. Weber und Eigenthümer der „Illuſtrirten Zeitung", geſpendet. Der Brief enthält u. A. eine Anzahl Namen von Perſonen mit Angabe ihrer Adreſſen, an welche Exemplare der ſoeben erſchienenen Dichtung des „Ring des Nibelungen" von der genannten Verlagsfirma geſandt werden ſollen.

27) (S. 12) Bezieht ſich wohl auf den Aufſatz „Das Wiener Hof-Operntheater", der 1863 im „Botſchafter", herausgegeben von Dr. Uhl, erſchienen iſt. Dieſe Zeitſchrift war leider bisher nicht zu erlangen.

28) (S. 12) Vgl. Anmerkung 22 S. 19 Bd. 1. — Herr Ferdinand Schweckhart war nachmals im April 1887 als Aufſeher im Richard Wagner-Muſeum in Wien angeſtellt.

29) (S. 12) Joſef Rader † 16. April 1890.

30) (S. 13) Bezieht ſich offenbar auf die bisher nicht veröffentlichte, bis 1863 reichende Selbſtbiographie Richard Wagner's. Der dritte Band iſt bei Burger in Bayreuth gedruckt.

31) (S. 13) Höchſt origineller Brief.

32) (S. 13) Moritz Fürſtenau, königl. Kammermuſikus, Flötiſt u. Archivar der königl. Muſikbibliothek in Dresden, † 25. März 1889, 65 J. alt. M. Fürſtenau war der einzige noch active College Richard Wagner's aus der Zeit, wo Wagner Kapellmeiſter am Dresdener Hoftheater war. (1842—1849.)

33) (S. 14) Emil Scaria † 22. Juli 1886.

34) (S. 14) Geſangs-Profeſſor Friedrich Schmitt geb. 18. September 1812 in Frankfurt a. M., † 15. Januar 1884 in Wien in ärmlichen Verhältniſſen. Unter ſeinen Schülern werden Grienauer, Plank, Schittenhelm, Nawiaski u. Geſanglehrer Fladdemann genannt. Schmitt ſchrieb die „Große Geſangſchule für Deutſchland", welche 1854 in München erſchien.

35) (S. 20) Dieſe 11 Couverts ſind ohne Briefmarke und Poſtſtempel; dieſelben wurden nicht gleichzeitig mit den Briefen an Prof. Fr. Schmitt erworben, gehören aber unzweifelhaft zu einigen der Briefe, welche hier ohne Couverts aufgeführt erſcheinen und mittelſt Boten zugeſtellt worden ſein dürften.

36) (S. 21) Wilhelm Krankenhagen, Fagottiſt, geb. 18. Sept. 1825 in Weimar, 1845—1853 unter Spohr in Caſſel, 1853—1869 in St. Petersburg Mitglied der Société Philharmonique, 1869 nach Wien berufen, bis 1890 Mitglied des k. k. Hofopernorcheſters u. Profeſſor am Conſervatorium daſelbſt. Lebt ſeither im Ruheſtand.

37) (S. 21) Von Anton Seidl als echt bezeichnet.

37a) (S. 21) Originelles Schriftſtück, welches für eine frühere Partei ausgeſtellt (Dresden 11. Juni 1841) und ſpäter auf R. Wagner übertragen wurde.

38) (S. 21) Die 3 Briefe hierzu fehlen der Collection im 2. Bande S. 16, 17 u. 19.

39) (S. 22) Martin hat bei der erſten Aufführung der „Meiſterſinger" in Wien (27. Febr. 1870) im k. k. Hofoperntheater einen der Meiſterſinger (Ulrich Eißlinger) probeweiſe geſungen. Ein beabſichtigtes Engagement kam nicht zu Stande. M. Martin war Beſitzer einer Singſpielhalle in Wien, auf welchem Boden er die „claſſiſchen Melodien unſerer Tonheroen populär machen wollte". († 18. Aug. 1891 in Wien.) Vgl. „Ill. Wr. Extrablatt" v. 19. u. 22. Aug. 1891.

40) (S. 23) Als Beilage zu den im Jahre 1882 bei A. Schmitz in München erſchienenen Porträts Wagner's u. Liſzt's angefertigt.

41) (S. 23) Die Antwort von Schaefer's Hand auf dem Telegramm mit Tinte geſchrieben.

42) (S. 24) Eingetroffen während des Banketts in Peſt und vorgeleſen vom Präſes des Feſt-Comités Erzbiſchof Haynald.

43) (S. 24) Werthvoller Brief, philoſophiſchen Inhaltes. — Vgl. auch d. Werk »Lettres Autographes composant la Collection de M. Alfred Bovet et écrites par Etienne Charavay.« Paris 1887, S. 610.

43a) (S. 24) Eduard Stolz, Dirigent der erſten „Tannhäuſer"-Aufführung im Thalia-Theater zu Wien, † 9. Juni 1889 in Prag.

44) (S. 25) Carl Voltz war der Agent R. Wagner's für die Aufführungen ſeiner Werke.

45) (S. 25) Intereſſanter Brief; bezieht ſich auf einen unter dem Titel „Richard Wagner als Poſſencomponiſt" in der Oberfränkiſchen Zeitung erſchienenen Artikel, welchen R. Wagner entrüſtet zurückweiſt u. ſchließt mit den Worten: „.....und erneuere bei dieſer Gelegenheit meinen Rath, Klatſchereien über mich, der hier in Bayreuth etwas nahe liegenden Quelle wegen, etwas genauer prüfen zu laſſen, ehe Sie ſie meinen Mitbürgern auftiſchen".

46) (S. 25) Dieſe dem vollen Inhalte nach copirten Briefe gehören neben denjenigen an Fr. Liſzt (vgl. Briefwechſel zwiſchen Wagner und Liſzt. 1841 bis 1861. 2 Bde. Leipzig 1887) unſtreitig zu den intereſſanteſten und bedeutendſten brieflichen Kundgebungen Richard Wagner's. — Die Abſchriften wurden in dankenswerther Weiſe nach den erſten, von den Original-Briefen genommenen Copien, von der Tochter des Adreſſaten, Fräulein Elſa Uhlig in Dresden eigenhändig und gewiſſenhaft beſorgt und dem Richard Wagner-Muſeum in Wien überlaſſen. — Die Originale ſind im Beſitze der Familie Rich. Wagner's auf Wahnfried, welche dieſelben, ſoweit ſich der Inhalt für eine öffentliche Mittheilung eignet, im Jahre 1888 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig im Druck erſcheinen ließ. (Richard Wagner's Briefe an Theodor Uhlig, Wilhelm Fiſcher, Ferdinand Heine. 408 S. gr. 8°.) Beachtenswerthe Aufklärungen über die Entäußerung der Briefe von Seite der Tochter Th. Uhlig's an die Wagner'ſchen Erben enthalten briefliche Mittheilungen derſelben an Nicolaus Oeſterlein.

47) (S. 28) Weinhandlung. Weitere 11 Briefe befanden ſich im Beſitze eines ſpäteren Mitinhabers der Firma.

48) (S. 28) Das Original iſt im Beſitze des Herrn Dr. Otto Böhler in Wien.

49) (S. 29) Das Original wurde in der Autographen-Auktion am 21. April 1890 v. R. Bertling in Dresden mit 135 Mark verkauft.

50) (S. 29) Höchſt intereſſanten Inhaltes.

51) (S. 29) J. Ph. S. Schmidt war langjähriger Kritiker der Berliner Spener'ſchen Zeitung. Vgl. auch den Brief von R. Wagner an denſelben in Bd. 2 S. 22. Brief an einen Berliner Muſikfreund und Kunſtreferenten.

52) (S. 29) Echtheit ſehr fraglich.

53) (S. 30) Dieſer Brief war muthmaßlich auch in der „Tonkunſt" (vgl. Nr. 541 Bd. 1) abgedruckt, leider fehlt gerade die betreffende Nummer in dem in der Bibliothek vorhandenen Bd. III.

54) (S. 30) Friedrich Zöllner geb. 8. Nov. 1834 zu Berlin, † 25. April 1882 in Leipzig.

55) (S. 31) Im Fremden-Blatt heißt es irrthümlich: An einen Bonner Freund.

56) (S. 31) In deutſchen Zeitungen irrthümlich als an Lamoureux gerichtet abgedruckt.

57) (S. 32) Nebſt dieſem Brief erhielt Herr Abach ein photographiſches Porträt R. Wagner's in Lebensgröße.

58) (S. 32) Vgl. Briefwechſel zwiſchen Wagner und Liſzt 1887. I. S. 178.

59) (S. 32) Offenbar erſter Abdruck.

60) (S. 39) Herausgegeben von A. de Gasperini (?). — Auf dem Umſchlag: W. Langhans' Autograph. Auf dem inneren Einbanddeckel ein gedruckter Bibliotheks-Zettel: Wilhelm Langhans. No. 1097.

61) (S. 39) S. M. Friedrich Auguſt König von Sachſen geb. 18. Mai 1797, ſeit 13. Sept. 1830 Mitregent d. Königs Anton, hat nach deſſen Tode 6. Juni 1836 ſelbſtändig die Regierung angetreten. † 9. Auguſt 1854.

61a) (S. 40) Man vergl. das Original-Manuſkript des erſten Entwurfes zur „Fauſt-Ouvertüre“ Nr. 3116 Bd. 2.

62) (S. 40) Erſchienen im Jahre 1852. Zum autographiren geſchrieben muthmaßlich von Wölfel. Vgl. R. Wagner's Briefe an Theodor Uhlig ꝛc. Leipzig 1888. S. 132. 136. 138. — Die geſtochene Partitur des Lohengrin erſchien erſt 1887, alſo nach Wagner's Tode. Siehe die Anmerkung in derſelben Abth. S. 15.

63) (S. 40) Dieſe Partitur v. Triſtan u. Iſolde iſt ein neuer, für die im October 1887 veranſtaltete Lieferungs-Ausgabe gemachter Abdruck vom Original-Stein. Die erſte Ausgabe (Plattendruck) iſt im Dezember 1859 fertiggeſtellt und Anfang 1860 im Buchhandel verbreitet worden. Obgleich alſo vorliegende „Neue Partitur-Ausgabe“ der äußeren Ausſtattung nach eine ſpätere Ausgabe iſt, konnte dieſelbe doch, als bei Lebzeiten Wagner's angefertigt, in dieſes Werk aufgenommen werden.

64) (S. 40) S. M. König Ludwig II. geb. 25. Auguſt 1845, † 13. Juni 1886.

65) (S. 40) Die Partitur der Meiſterſinger erſchien im Juli 1868.

66) (S. 40) Ueber das Erſcheinen der einzelnen Partituren der vier Nibelungendramen ſiehe Bd. I. S. 51.

67) (S. 41) Das Richard Wagner-Muſeum beſitzt gegenwärtig auch die vollſtändigen Partituren von „Lohengrin“ (neue Ausgabe, erſchienen im Sommer 1887) und „Parſifal“ (erſchienen im Dezember 1883).

Zweite Abtheilung.

Ueberſetzungen. Bearbeitungen von Tondichtungen. Bildniſſe
Richard Wagners. Anſichten. — Vermiſchtes.

I. Ueberſetzungen.

1. Italieniſch.

(Siehe Band 1, S. 39 u. Band 2, S. 39.)

2. Franzöſiſch.

1861 **Oeuvres illustrées de Champfleury** *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui Balzac, Gérard de Nerval, Wagner, Courbet …… Paris 1861.* (S. 133. *Une visite de Beethoven par Richard Wagner.*) (6299)

3. Schwediſch.

(Siehe Band 1, S. 40.)

4. Däniſch.

(Siehe Band 1, S. 40.)

5. Engliſch.

1877 5914. **The Nibelung's Ring.** *A festival play for three days and a fore-evening English words to Richard Wagner's* **Der Ring des Nibelungen** *In the alliterative verse of the original by Alfred Forman London Schott and Co 1877.* 354 S. 8°. (Dieſelbe Ausgabe wie Nr. 194 Bd. 1 nur mit einem andern Verlagsort.) Ganzl. Originaleinband.

1880 5915. **Beethoven by Richard Wagner.** *With a supplement from the philosophical works of Arthur Schopenhauer. Translated by Edward Dannreuther. London: William Reeves, Publisher of Musical Works. 1880.* VIII u. 177 S. 8°.

1882 5916. **Tristan and Isolda.** *Lyric drama in 3 acts by Richard Wagner. Rendered into english in exact accordance with the original by H. and F. Corder. Copy-right of the publishers in music and text. Entered stationer's hall. Leipzig,* *Printed and published by Breitkopf & Härtel. 1882. London, Novello, Ewer & Co.* (Breitkopf & Härtel's Textbibliothek. Nr. 163.) 96 S.

Tristan and Isolda. *Lyric drama in 3 acts by Richard Wagner. Rendered into english in exact accordance with the original by H. and F. Corder. Copy-right of the publishers in music and text. Leipzig, Printed and published by Breitkopf & Härtel. 1882. London, Novello, Ewer & Co.* 58 halbe S. 4°. (Jn 2 Spalten gedruckt. — Mit gegenüberſtehendem deutſchen Text.) (5581)

5917. **The Master-Singers of Nuremberg** *by Richard Wagner. Rendered into english by H. and F. Corder. Mainz. B. Schott's Söhne. London. Schott & Co. Paris. Maison Schott. Brüssel. Schott Frères. 1882.* VIII u. 135 S. kl. 8°.

5918. **The Rine-Gold.** *Music-drama in 4 scenes by Richard Wagner. Prelude to the trilogy: »The Nibelung's Ring« Translated into english by H. and F. Corder. Mayence. B. Schott's Söhne. London. Schott & Co. Paris. Maison Schott. Brussels. Schott frères. 1882.* 75 S. Am äußeren Titelblatte: *Her Majesty's Theatre, Haymarket. Der Ring des Nibelungen (The Nibelung's Ring), by Richard Wagner. A Festival Play for Four Nights. Under the direction of Mr. Angelo Neumann.* (Mit gegenüberſtehendem Text in deutſcher Sprache. Vgl. S. 4.)

5919. **The Valkyrie.** *Music-drama in 3 acts by Richard Wagner. First day of the trilogy »The Nibelung's Ring«. Translated into english by H. and F. Corder. Mayence B. Schott's Söhne.... 1882.* 81 S. Am äußeren Titelblatte: Wie oben Nr. 5918. (Mit gegenüberſtehendem Text in deutſcher Sprache. Vgl. S. 4.)

5950. **Siegfried.** *Music-drama in 3 acts by Richard Wagner. Second day of the trilogy »The Nibelung's Ring«. Translated into english by H. and F. Corder. Mayence. B. Schott's Söhne.... 1882.* 98 S. Am äußeren Titelblatte: Wie oben Nr. 5918. (Mit gegenüberſtehendem Text in deutſcher Sprache. Vgl. S. 4.)

5951. **The Dusk of the Gods.** *Music-drama in 3 acts and a prelude by Richard Wagner. Third day of the trilogy »The Nibelung's Ring« Translated into english by H. and F. Corder. Mayence. B. Schott's Söhne.... 1882.* 86 S. Am äußeren Titelblatte: Wie oben Nr. 5918. (Mit gegenüberſtehendem Text in deutſcher Sprache. Vgl. S. 4.)

6. Ungariſch.

(Siehe Band 1. S. 41.)

7. Polniſch.

1878 5951a. **Lohengrin.** *Opera romantyczna w 3 aktach Ryszarda Wagnera. Tłomaczenie L. Matuszyńskiego. Warszawa. Nakładem księgarni i składu nut Władysława Bumarskiego. 1878.* 62 S. kl. 8°.

8. Böhmiſch.

1882 5952. **Lohengrin.** *Romantická zpěvohra v 3 jednáních od Richarda Wagnera. Přeložil V. J. Novotný. V Praze. Nakladatel Fr. A. Urbánek, knihkupec. 1882. (Bibliotéka operních a operetních textův. Řada druhá. Svazek 6.)* 60 S. kl. 8°.

9. Ruſſiſch.

1862 5953. Тангейзеръ и состязаніе пѣвцовъ въ Вартбургѣ, музыкальная драма въ трехъ дѣйствіяхъ, слова и музыка Рихарда Вагнера, переводъ Константина Званцова, С.-Петербургъ въ типографіи Эдуарда Праца 1862. 56 S. 8°. (Siehe das Original-Manuſkript Seite 900 Handſchriften Nr. 6103a.)

1868 5953a. Лоэнгринъ, музыкальная драма въ трехъ дѣйствіяхъ, слова и музыка Рихарда Вагнера, переводъ Константина Званцова. Санктпетербургъ, Типографія Юлія Андр. Бокрама 1868. 92 S. 8°.

1874 5953b. Лоэнгринъ, музыкальная драма въ трехъ дѣйствіяхъ, слова и музыка Рихарда Вагнера, переводъ Константина Званцова. Изданіе второе. Санктпетербургъ. Въ типографіи А. А. Краевскаго 1874. 53 S. 8°.

5953c. Тангейзеръ, музыкальная драма въ трехъ дѣйствіяхъ, слова и музыка Рихарда Вагнера, переводъ Константина Званцова, изданіе второе. Санктпетербургъ, въ типографіи А. А. Краевскаго 1874. 37 S. 8°.

1875 5953d. ——— Изданіе третье 1875. 39 S. 8°.

5953e. Тангейзеръ, музыкальная драма въ трехъ дѣйствіяхъ Рихарда Вагнера. С.-Петербургъ, Типографія А. Е. Ландау 1875. 19 S. 8°.

5953f. Лоэнгринъ. Романтическая опера въ трехъ дѣйствіяхъ Рихарда Вагнера. С.-Петербургъ, изданіе Эдуарда Гоппе, Типографія Императорскихъ Спб. театровъ 1875. — Lohengrin. Romantiſche Oper in drei Akten von Richard Wagner. St. Petersburg. Verlag von Eduard Hoppe. Buchdrucker der Kaiſerlichen St. Petersburger Theater. 1875. (Mit gegenüberſtehendem deutſchen Text.) 115 S. 8°.

5953g. Тангейзеръ и состязаніе пѣвцовъ въ Вартбургѣ. Большая опера въ трехъ дѣйствіяхъ, слова и музыка Рихарда Вагнера, переводъ Г. А. Лишина. С.-Петербургъ, Изданіе Эдуарда Гоппе, Типографа Императорскихъ Спб. театровъ. 1875. — Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg. Große romantiſche Oper in 3 Akten von Richard Wagner. St. Petersburg. Verlag von Eduard Hoppe, Buchdrucker der Kaiſerlichen St. Petersburger Theater. 1875. (Mit gegenüberſtehendem deutſchen Text.) 73 S. 8°.

1876 5953h. Тангейзеръ и состязаніе пѣвцовъ въ Вартбургѣ, большая романтическая опера въ $3^{\text{хъ}}$ актахъ, соч. Рихарда Вагнера. Москва. Типографія А. В. Кудрявцевой. 1876. 55 S. kl. 8°.

5953i. Новый переводъ въ стихахъ Л. И. Пальмина. Изданіе Смирнова. Тангейзеръ и состязаніе пѣвцовъ въ Вартбургѣ. Романтическая опера въ $3^{\text{хъ}}$ дѣйствіяхъ. Слова и музыка Рихарда Вагнера. Москва. Типографія И. И. Смирнова. Кудрино, соб. 1876 г. 41 S. kl. 8°.

10. Spaniſch.

(Siehe Band 1. S. 12 u. Band 2. S. 42.)

* * *

II. Bearbeitungen von Tondichtungen.

1. Klavierauszüge mit Text aus Opern und Muſikdramen.

5954. **Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg** Handlung in 3 Aufzügen von Richard Wagner. Vollständiger Klavier-Auszug mit Text. Berlin, C. F. Meser (Adolph Fürstner.) Königl. Sächs. Hof-Musikalien-Handlung. 273 S. kl. 4°.[1]

5955. **Parsifal** Ein Bühnenweihfestspiel von Richard Wagner Vom Orchester für das Klavier übertragen von Joseph Rubinstein Eigenthum der Verleger. Eingetragen in das Archiv der Union. Mainz, B. Schott's Söhne. London, Schott & Comp. Paris, Schott. Brüssel, Gebrüder Schott. 261 S. 4°. Ausgabe auf Kupferplattenpapier. In Prachtband.

5956. **Verzeichniss der Druckfehler** zur erſten Auflage des Klavierauszuges von Parſifal. (Anzahl 250.) Quartblatt auf 2 Seiten doppelſpaltig gedruckt mit Noten.

5957. **Rienzi.** *Opéra en 5 Actes. Poëme et Musique de Richard Wagner. Traduction Française de Ch. Nuitter & J. Guillaume. Paris, Maison G. Flaxland. Durand, Schoenewerk & Cie Successeurs.* 500 S. Lex.-8°.

5958. **Tannhäuser ovvero la lotta dei bardi al castello detto Varteburgo** *Grande opera romantica in tre atti. Parole e musica di R. Wagner. Traduzione italiana dal testo originale tedesco di Salvatore de C. Marchesi. Canto in Chiave di Sol. Con accomp.to di pianoforte. Milano, F. Lucca. Firenze, Ducci. Napoli, Girard e C. Torino, Bianchi.* 381 S. 8 Zeile. (Mit R. Wagner's Porträt. Torino Lit. Flli Doyen.) (Vergl. daſſelbe Porträt in Tristano e Isotta Nr. 1. S. 50.)

2. Einzelne Muſikſtücke für das Pianoforte eingerichtet.

5959. **Grand Festival Marche.** *For the opening of the Centennial, Commemorative of the declaration of independence of the United States of America. Composed, and dedicated to the Women's Centennial Committees, by Richard Wagner, Arranged for Piano by Theodore Thomas. Published by John Church & Co.* 19 S. Fol. (Der Umſchlag iſt in den amerikaniſchen Farben ausgeführt: Blau, roth, weiß.)

3. Lieder und Geſänge mit Begleitung des Pianoforte.

(Siehe Band 2. S. 44.)

4. (Geſchriebene) Partituren.

(Siehe Band 2. S. 44.)

◆

III. Bildniſſe Richard Wagner's.

1. Photographien.

A. Original-Aufnahmen.

Von den hier in mehreren Formaten erſcheinenden, zumeiſt durch den Kunſthandel bezogenen photographiſchen Aufnahmen iſt leider nicht bekannt (und vermuthlich auch in den meiſten Fällen ſchwer feſtzuſtellen), in welcher Größe das Original ſeiner Zeit gemacht wurde. Die vorliegenden Bildniſſe mit der Ueberſchrift „Original-Aufnahmen" ſind daher ihrem Formate nach geordnet und die in Bd. 1 und 2 noch nicht vorkommenden Porträts zu Anfang der Abtheilung geſtellt.

(In Band 1 u. 2 nicht vorkommende Porträts.)

(Größeres Format.)

(1882) 5960. **Bruſtbild. Dreiviertel Profil. J. Albert, München.** (Aufgenommen am 1. Mai 1882.)[2]. Royal-Format. Vergl. Nr. 5966 u. 5971 Nr. 3.

5961. **Bruſtbild. Profil nach links. Vergrößerung nach der Stereoſkopaufnahme Nr. 5976 von Adolf Groß in Bayreuth. (1882.)** Höhe 15·5 Cm. Oval, in Paſſepartout.

(1882) 5962. **Bruſtbild en face, mit Barett. Erſte und einzige Aufnahme durch Hans Brand in Bayreuth. (1882.)** Oval. Bildgröße: 17 Cm. Höhe, 16½ Cm. Breite. In Paſſepartout-Rahmen.[3])

5963. **Bruſtbild. Profil nach rechts.** Photograph unbekannt. 8. 1º. (Auf Karton, ohne Rand.)[4])

(Kabinet-Format.)

(1872) 5964. **Richard Wagner und deſſen Gattin Frau Coſima Wagner. Fritz Luckhardt, Wien.** (Aufgenommen am 9. Mai 1872.)

(1880) 5965. **Bruſtbild. Dreiviertel Profil nach rechts. J. Albert, München. (1880.)** Oval.

(1882) 5966. **Bruſtbild. Dreiviertel Profil. J. Albert, München.** (Aufgenommen am 1. Mai 1882.) Vergl. Nr. 5960 u. Nr. 5971 Nr. 3.

(Viſit-Format.)

(1861) 5967. Ganze Figur. Sitzend. Louis Buchheiſter Paris.5) Am unteren Rande geſchrieben: »Richard Wagner. Wien 30 Nov. 61«.

5968. Knieſtück. Sitzend, den linken Arm auf ein Tiſchchen geſtützt. Auf der Vorderſeite Name und Adreſſe des Photographen in ruſſiſcher Sprache. Auf der Rückſeite: Steinberg Photographe (Petersburg). (März 1863.)6)

(1863) 5969. Knieſtück. Sitzend, in einem Buche leſend. Streliski L. Peſten 7) (1863.) Vergl. Nr. 2511 Bd. 2.

(1877) 5970. Wagner. Bruſtbild en face. Elliot & Fry Photographers London. (1877.) (Andere Aufnahme als Nr. 241 Bd. 1.)

(1877) 5971. Wagner. Bruſtbild. Profil nach rechts. Elliot & Fry London. (1877.)

(1877) 5972. Wagner. Bruſtbild. Dreiviertel Profil nach rechts. Elliot & Fry London (1877.)

(1877) 5973. Wagner. Bruſtbild. Dreiviertel Profil nach links. Elliot & Fry London (1877.)

(1882) 5974. Bruſtbild. Dreiviertel Profil. J. Albert München. (Aufgenommen am 1. Mai 1882.) Vergl. Nr. 2982 u. 2986 Bd. 2.

(1882) 5975. Knieſtück. Sitzend, in der linken Hand Handſchuhe haltend. J. Albert. München. (1882.)

(1882) 5976. Bruſtbild. Profil nach links. Miniatur-Photographie, aus einem Familiengruppenbild ausgeſchnitten. Stereoſkopaufnahme von Adolf Groß in Bayreuth (1882.) (Aufgeklebt auf eine Viſitkarte von Adolf Groß.)8)

(In Band 1 u. 2 in anderem Format vorkommende Porträts.)

(Größeres Format.)

(1861) 5977. Halbe Figur, nach links gewendet, im Mantel. Photographie v. Trinquart in Paris. (1861.) Höhe 23 Cm. Breite 17.5 Cm. Vergl. Nr. 237 u. 266 Bd. 1.

(1871) 5978. Knieſtück. Sitzend, nach links gewendet, im Sammetrock u. Barett, die Hände auf einem Pelzmantel ruhend. Fr. Hanfſtaengl's Kunſtverlag in München. (1871.) Höhe 38.5 Cm. Breite 28.5 Cm. Vergl. Nr. 234 Bd. 1.

5979. Ganze Figur. Sitzend. 4°. Vergl. Nr. 227 Bd. 1.

5980. Halbe Figur. Sitzend, nach rechts gewendet, im Sammetrock und Barett. In Oel ausgeführte Photographie von Fr. Hanfſtaengl. München. Höhe 12 Cm. Breite 24 Cm. Vergl. Nr. 220 Bd. 1.

(Kabinet-Format.)

(1871) 5981. Bruſtbild. Sitzend, im Sammtrock. (1871.) Franz Hanfſtaengl in München. (Vergl. Nr. 226 Bd. I.)

5982. Bruſtbild in Oval. Dreiviertel Profil nach links. Fritz Luckhardt. Wien. (Vergl. Nr. 232 Bd. I.)

5983. Wagner. Bruſtbild in Oval, en face. Elliot & Fry. London. (Vergl. Nr. 244 Bd. I.)

5984. Dasſelbe Bild mit Umrahmung.

(1877) 5985. Wagner. Bruſtbild. Profil. Elliot & Fry. London. (1877.) (Vergl. Nr. 245 Bd. I.)

5986. Dasſelbe Bild in Oval.

5987. Wagner. Bruſtbild. Halbes Profil nach links. Elliot & Fry. London. (Vergl. Nr. 246 Bd. I.)

5988. Dasſelbe Bild in Oval.

5989. Wagner. Bruſtbild in Oval. Dreiviertel Profil nach rechts. Elliot & Fry. London. (Vergl. Nr. 3513 Bd. 2.)

(Viſit-Format.)

5990. Bruſtbild in Oval. Dreiviertel Profil nach links, im Mantel. Pierre Petit, Paris. (Vergl. Nr. 237 Bd. I.)

5991. Knieſtück, im Oberrock, mit der rechten Hand eine Rolle haltend. Fr. Hanfſtaengl. München. (Zweite Aufnahme wie Nr. 2149 Bd. 2.)

B. Copien.

(Folio-Format.)

5992. Richard Wagner im Arbeitszimmer. (G. Bartſch gemalt. W. Berndt phot. W. Berndt's Kunſtverlag. Dresden. (8 Zoll. Siehe das gleiche Bild Nr. 253 Bd. I.)

5993. Bruſtbild, en face. Friedr. Bruckmann's Verlag. München. (8 Zoll. Siehe das gleiche Portrait in Cabinetformat Nr. 254 Bd. I.)

5994. Bruſtbild en face. (Nach der Photographie Nr. 244 Bd. I v. Elliot & Fry in London.) Th. Jacob Maier's Photograph. Stuttgart. (1882.) (Medaillon, in reicher decorativer Umrahmung. Folioformat.)

(Kabinet-Format.)

5995. Büſte en face, nach dem Original von G. Kietz. (Vergl. Nr. 4883.) 1879. Naumann Lichtdr. Edwin Schloemp in Leipzig. Berlin: E. Krauſe & Co. Wien: V. A. Heck.

5996. Dieſelbe. 1882. Naumann Lichtdr. Edwin Schloemp in Leipzig. Wien: V. A. Heck.

5997. **Medaillon, nach dem Original von G. Kietz.** (Vergl. Nr. 6019.) R. Wagner's Kopf im Profil nach links. 1879. Naumann Lichtdr. Edwin Schloemp in Leipzig. Berlin: C. Krauſe & Co. Wien: V. A. Heck.

5998. **Dasſelbe.** Profil nach rechts. 1882. Naumann Lichtdr. Edwin Schloemp in Leipzig. Wien: V. A. Heck.

5999. **Medaillon.** R. Wagner's Kopf im Profil nach links. Am Rande rechts: R. Wagner. Photographie eines Gypsmedaillons; der Modelleur unbekannt. e. Z.

(Viſit-Format.)

6000. **Richard Wagner.** Photographie einer Büſte. o. O. u. Verlag.

2. Radirungen, Stiche und Lithographien.

A. In einzelnen Blättern.

6001. **Hüftbild. Sitzend, nach links gewendet.** Darunter: Eine Zeile Notenfacſimile aus Rienzi mit Text: »Santo spirito ca-va-lie-re! Santo spirito ca-va-lie---- ro!« (Ohne Angabe des Zeichners u. Stechers.) Chin. Papier. Folio. (Nach d. Portrait Nr. 3626 Nr. 2.)

1852 6002. **Hüftbild. Sitzend im Hausrock, nach rechts gewendet.** Mit Facſimile (in deutſcher Schrift): 6 Zeilen und Unterſchrift „Richard Wagner". Auf Stein gez. v. C. Scheuchzer. (1852.) Lith. v. Orell Füßli & Cie in Zürich. Folio.

6003. **Halbe Figur. Sitzend, Kopf nach links gewendet.** Unterſchrift: „Richard Wagner". (Facſimilirt.) C. Willich ping. E. Braun lith. Gedr. bei J. B. Kuhn in München. Verlag von B. Schott & Söhne in Mainz. Folio. Vergl. die Photographie Nr. 3545 Nr. 2.

6004. **Bruſtbild. Nach links gewendet.** Darunter gedruckt: „Wagner". C. Jäger ping. J. Bankel ſculps. Vervielfältigung vorbehalten. Friedr. Bruckmanns Verlag in München, Berlin & London. Fr. Felſing, impr. München. Folio.

(1879) 6005. **Bruſtbild en face.** Unterſchrift: „Richard Wagner". (Facſimilirt.) Stich u. Verlag v. Alfred Krauſe, Leipzig. (1879.) Folio. Vergl. Nr. 5744.

1882 6006. **Bruſtbild, im Profil nach links.** Unterſchrift: „Richard Wagner". (Facſimilirt.) A. Pickel ſc. Qu. Folio.

6007. **Ein gleiches Bild.** Darunter gedruckt: „Andenken an die Parſifal Vorſtellungen 1882". Von allegoriſchen Figuren u. muſikaliſchen Emblemen umgeben. Qu. Fol.

[1882] 6008. **Bruſtbild.** Nach der Luckhardt'ſchen Photographie. [illegible] gedruckt: „Richard Wagner". Lith. v. H. Haake. (1882.) Druck v. J. Heſſe Berlin. Berlin, Verlag von Theodor Barth. Royal-Format.

(Die nachſtehenden auch in Werken enthalten.)

6009. **Bruſtbild, mit Barett, nach rechts gewendet.** Unterſchrift: „Richard Wagner". (Facſimile.) Radirung von J. L. Raab. Verlag von S. Schottlaender in Breslau. gr. Folio. (Enthalten in Nr. [illegible] Nr. 1.)

[1882] 6010. **Bruſtbild im Profil nach rechts.** Unterſchrift: „Richard Wagner". (Facſimile.) Stich u. Druck v. A. Weger, Leipzig. Verlag von Gebrüder Senf in Leipzig. (1882.) Folio. (Enthalten in Nr. 6015 Nr. 3.)

6011. **Halbe Figur. Dreiviertel Profil. Sitzend im Sammtrock und Barett.** (Format Lit. 4to Bogen.)*)

B. In Werken, Zeitſchriften etc.*)

1857 Die Sonntagspoſt. Illuſtrirte Wochenſchrift zur Unterhaltung und Belehrung. Herausgegeben von Otto Wigand. 1857. (S. 361. Richard Wagner.) (6406)

1872 Geſchichte der deutſchen Literatur ..... von Heinrich Kurz. Vierter Band. Leipzig, 1872. (S. 586: Portrait Richard Wagner's. (In den Text gedruckt.) Bruſtbild. Holzſchnitt. Mit facſimilirtem Namenszug.) (6219)

Wiener Familien-Journal. VI. Jahrgang. 1872. (Nr. 31. Richard Wagner. Holzſchnitt.) (6122)

Richard-Wagner-Galerie ..... von W. v. Kaulbach, Th. Pixis & C. Haeberlin. Photographirt v. Jos. Albert. Berlin 1879. (Bei dem Titelblatt: Richard Wagner's Portrait. Halbe Figur. Sitzend, mit Pelzmantel. [illegible] 1871.) 4°. Vergl. [illegible] Nr. 221 Nr. 1. (6138)

1879 Die Deutſchen ſeit der Reformation mit beſonderer Berückſichtigung der Culturgeſchichte von Dr. Friedrich von Weech. Leipzig, 1879. (S. 475: Richard Wagner. Holzſchnitt.) (6283)

1882 Richard Wagner und ſeine Schöpfungen. Von Dr. Hermann Stohn. Leipzig (1882). (Portrait: Richard Wagner. Mit Facſimile. Stich u. Druck v. A. Weger, Leipzig.) (8046)

---

*) Die Nrn. [illegible] S. 58 u. [illegible] S. 61, ſogenannte Photographieen, wurden der Vollſtändigkeit wegen hier eingereiht.

1882 Die deutſche Bühne deren geſchichtliche Entwickelung in Bild und Wort dargeſtellt von einem Weimaraner. Dreſden 1882. (S. 141. **Richard Wagner**, geb. 1813. Bruſtbild, im Pelzmantel. Holzſchnitt im Texte.) (6225)

[1882] **Richard Wagner.** Von **Eduard Schelle.** (Deutſche Bücherei X.) Breslau [1882.] (Porträt **Richard Wagner's.** Bruſtbild. Radirung **J. L. Raab.** Mit facſimilirter Unterſchrift.) (6144)

1882 Führer durch Bayreuth und Umgebung ..... Bayreuth. A. Peter 1882. (**Richard Wagner.** Bruſtbild. Nach dem neuen Schnellzeichenverfahren v. **Hans Brand.** kl. 8°.) (8095)

Richard Wagner et son oeuvre poétique *depuis Rienzi jusqu'à Parsifal par Judith Gautier. Paris, 1882.* (**Richard Wagner.** Bruſtbild. Photog. & Imp. Lemercier & Cie.) (6159)

La Historia del Lohengrin ....., *por Joaquin Marsillach. Barcelona 1882.* (**Richard Wagner.** Holzſchnitt. Bruſtbild. Mit facſimilirter Widmung u. Unterſchrift.) (6161)

Fifth Biennial Musical Festival, *at Cincinnati, 1882. Theodor Thomas, Musical Director.* (S. 92. **Wagner. Reich** sc. C. M.) (7561)

Programmes *of the Fifth May Musical Festival held in the Cincinnati music hall. May 16, 17, 18 and 19, 1882.* (Unter den darin enthaltenen Muſiker-Porträts: **Wagner.** Bruſtbild mit Facſ. **Reich** ſc.) (7565)

Illuſtrirte Zeitung. Nr. 2040. Leipzig, 5. Auguſt 1882. 79. Band. (S. 109. **Richard Wagner.** Nach dem Paſtellbild von Prof. Guſt. Kietz.) (6638) Vgl. Nr. 6019.

Über Land und Meer. Allgemeine Illuſtrirte Zeitung. Nr. 51. 48. Band. Vierundzwanzigſter Jahrgang. Oktober 1881—1882. (S. 1020. **Richard Wagner. B. Strohaker** ſc. Mit facſimilirter Unterſchrift.) (6530)

Kleine Illuſtrirte Zeitung. II. Jahrg. 1882. (S. 232 u. 233. **Richard Wagner.** Kleiner Holzſchnitt nach d. Hanfſtaengl'ſchen Photographie mit Facſ. Kl. Folio.) (6158)

Das intereſſante Blatt. Nr. 33. Wien, 17. Auguſt 1882. Folio. (S. 122. **Richard Wagner.** Nach dem Relief von G. Kietz.) (6639)

Le Voleur. Numéro 1314. Paris 8 Septembre 1882. (**Richard Wagner.** [Voir page 567, col. 3.] (Nach d. Relief v. G. Kietz.)) (6602)

Nordisk Musik-Tidende. Maanedsskrift For Musikere og Musikvenner. Udgiver og Forlaegger Carl Warmuth. Christiania. No. 9. 3die Aarg. September 1882. kl. Fol. (S. 131. **Richard Wagner.**) (8227)

Illuſtrirte Familien-Beilage des Peſter Journal. Nr. 13. 1882. [Richard Wagner. Holzſchnitt.] (7203)

Gallerie deutſcher Tondichter …. von Prof. Carl Jäger. [Nach S. 84. Portrait Wagner's. Stahlſtich. Vgl. daſſelbe Portrait Nr. 258 Bd. I] (6180)

1883 Richard Wagner. Studien und Kritiken von Richard Pohl. Leipzig 1883. [Titelbild: Richard Wagner. [illegible]. Stich u. Druck v. A. Weger, Leipzig.] (6156) Vgl. daſſelbe Portrait Nr. 8046.

Die Heimat. Illuſtrirtes Familienblatt. 2. Heft. (VIII. Jahrgang.) 1883. (Nr. 3. S. 41. Richard Wagner.) (6642)

Tannhäuser …… *grande opera romantica in tre atti. Parole e musica di R. Wagner* …… *Milano, F. Lucca.* (Titelbild: Portrait wie in Tristano e Isotta. Vgl. Bd. I. S. 56.) (5668)

3. Büſten, Reliefs und ſonſtige Bildniſſe.

1865 6012. Richard Wagner. Original-Büſte aus Carrara-Marmor. Von Caſpar Zumbuſch für S. M. König Ludwig II. von Bayern angefertigt. Auf der Rückſeite: C. Z. 1865. Höhe 78½ Ctm. [illegible]

* * *

1873 6013. Büſte. In Bayreuth nach dem Leben modellirt von Guſtav Kietz aus Dresden. 1873. Höhe 63 Ctm. Gypsabguß.

6014. Büſte. Modellirt von Prof. Stöger. Höhe 24 Ctm. Gypsabguß. [illegible]

6015. Büſte. Von Prof. C. Zumbuſch. Höhe 28½ Ctm. Gypsabguß. Vgl. oben Nr. 6012.

1881 6016. Büſte nach der von Prof. zur Straſſen für das neue Stadttheater in Leipzig 1881 ausgeführten Coloſſalbüſte in Marmor. ⅓ Lebensgröße. In Elfenbeinmaſſe angefertigt v. G. [illegible] in Leipzig. Vgl. Nr. 6451.

1879 6017. Statuette. Ganze Figur. B. Pilz inv. 1879. Höhe 52 Ctm. Gypsabguß mit Elfenbeinanſtrich.

[1882] 6018. Statuette. Modellirt von Prof. Schwabe in Nürnberg. [1882.] Höhe 48 Ctm. Gypsabguß mit Bronzeanſtrich.

6019. Großes Relief: Wagner's Kopf, im Profil nach rechts. Modellirt von Guſtav Kietz in Dresden. Medaillon, am Rande ein Kranz aus Eichenlaub. Durchmeſſer 58 Ctm. Gypsabguß.

1881 6020. **Kleines Relief: R. Wagner's Kopf. Profil nach rechts.** Links am Rande: H. Wittig[11]) Villa Wahnfried 1881. Medaillon. Durchmeſſer 7½ Cm. Gypsabguß.

6021. **Relief: Wagner's Kopf im Profil nach links.** Gypsabguß nach einem im Beſitze S. M. König Ludwig II. v. Bayern befindlich geweſenen Siegelſtock, geſchnitten von Birnböck in München (1864-1865). Durchmeſſer 28 Millim.

6022. **Kleine Wagner-Liſzt-Medaille aus Bronze.** (Von Prof. Radnitzky in Wien.) 23 Millimeter Durchmeſſer. Auf einer Seite: Kopf Richard Wagner's von links, mit Barett. Am Rande rechts: Richard Wagner. Auf der anderen Seite: Kopf Franz Liſzt's von rechts. Am Rande links: Franz Liszt. Gehenkelt.

Relief: R. Wagner's Kopf. Auf der Silber-Medaille von A. Scharff in Wien. (7795.)

—— R. Wagner's Bruſtbild. Auf der Medaille von W. Mayer in Stuttgart. (7797.)

—— R. Wagner's Kopf. Auf der Bronze-Medaille von Drentwett. (8018.)

1882 —— R. Wagner's Bruſtbild. Auf der kl. Denkmünze aus Bronze. (1882.) (8052.)

6023. Siegelabdruck. Kopf R. Wagner's. (Nach einer Photographie von Elliot & Fry in London.) Geſchnitten von Stern in Paris.[12])

6024. **Miniatur-Büſte aus Porzellan.** Höhe 12 Cm. Auf der Rückſeite: R. Wagner. (Dresden.)

6025. **Photographie einer Büſte.** Schwarzes Glasbild mit Meſſingrand. Höhe 16 Cm. Oval.

6026. **Photographie eines Reliefs. Bruſtbild Richard Wagner's im Profil nach links.** Schwarzes Glasbild mit Meſſingrand. Höhe 16 Cm. Oval.

6027. Dieſelbe. Klein, kreisrund. Mit Meſſingrand.

* * *

IV. R. Wagner's Wohnhäuſer.*)

6028. **Richard Wagner's Geburtshaus in Leipzig**.*) (Brühl 88.) Photographie H. **Walter** Leipzig. Folio. ([illegible] Nr. 574 u. 87.)

6029. **Daſſelbe.** Viſitformat.

1833. 6030. **Richard Wagner's Wohnhaus in Würzburg, Kapuzinergaſſe** (1833.) Photographie auf ſchwarzem Karton. (Aufgenommen von **Carl Behringer**, Apotheker.) Kabinetformat.

1833. 6031. **Daſſelbe.** Andere Anſicht mit dem Fenſter des Zimmers nach dem „Höberegäßchen", wo Richard Wagner 1833 gewohnt hat. Photographie auf ſchwarzem Karton. (Aufgenommen von **C. Behringer**.) Kabinetformat.

1864. 6032. **Richard Wagner's Wohnhaus** (Villa Pellet) in Kempfenhauſen bei Starnberg. (1864.)**) (**Joſef Wörſching** Maler & Photograph in Starnberg.) Photographie. Kabinetformat.

6033. **Daſſelbe.** Andere Anſicht. Photographie. Viſitformat.

6034. **Daſſelbe.** Die Villa mit Umgebung am Ufer des Starnberger ſees. Photographie. Viſitformat.

1873. 6035. **Richard Wagner's Wohnhaus in Bayreuth „Wahnfried".** Rückwärtige Anſicht. (Wahnfried nach ſeiner Vollendung im Jahre 1873 aufgenommen, da noch keine Gartenanlagen ſichtbar ſind.) Photographie. (Der Name des Photographen fehlt.) Groß-Viſitformat.

6036. **Richard Wagner's Wohnhaus in Bayreuth „Wahnfried".** Zur Winterszeit aufgenommen (ca. 1874.) Photographie. H. **Greiner**, Bayreuth. Viſitformat.

1876. 6037. **Richard Wagner's Wohnhaus in Bayreuth „Wahnfried"** (1876.) [illegible]photographie. Miniaturbildchen in Oval mit [illegible]

---

*) Im Band I u. II: [illegible]

1882 6038. **„Wahnfried".** Im Vordergrunde Parkanlagen, im Hintergrunde der königl. Schloßpark, zur Sommerszeit aufgenommen. Sophus Williams. Berlin 1882. Oblongformat.

6039. **Dieſelbe Anſicht.** Cabinetformat.

6040. **Richard Wagner's Arbeitszimmer zu Bayreuth.** R. Steche pinx. Römmler & Jonas phot. Verlag von George Gilbers, Dresden. qu. Folio. Siehe die gleiche Anſicht in Cabinetformat unter Nr. 3575 Nr. 2.

6041. **Rich. Wagner's Concertſaal.** (Anſichten von Bayreuth mit Umgebung.) Louis Sauter, Photograph. qu. Fol. Siehe die gleiche Anſicht in Viſitformat unter Nr. 279 Nr. 1.

6042. **Sgraffito-Bild an R. Wagner's Wohnhaus in Bayreuth.** (Robert Krauſſe inv. — Lichtdruck von J. Albert München. Debit für den Buchhandel bei Ed. Schloemp, Leipzig.) qu. Folio. Vgl. das gleiche Bild in Cabinetformat unter Nr. 280 Nr. 1.

6043. **Palermo. Grand Hôtel des Palmes.** G. Sommer Napoli.*) Photographie. Cabinetformat.

6044. **Pzo Vendramine Portico Fondaco Turchi Venezia.** Photographie, zum Theil colorirt. Breite 37 Cm. Höhe 28 Cm.

6045. **Palazzo Vendramin** *di Proprietà di S. A. R. La Signora Duchessa di Berri. M. Moro dis. Lit. Pellegrini Venezia presso Gius. Hubait Edit e Propr.* Colorirt. Breite 27 Cm. Höhe 19 Cm.**)

6046. **Souvenir Photographique de Venise.** Venise chez Charles Ponti opticien. Album. 20 Blatt in qu.-Folio. Darunter: Eine Anſicht des Vendramin-Palaſtes.

Anmerkung. „In Bezug auf Richard Wagner denkwürdige Orte" ſiehe Dritte Abtheilung.

* * *

V. Vermiſchtes.

IV Verzeichniss der Mitglieder des Internationalen Vereins zur Bekämpfung der wissenschaftlichen Thierfolter. — Dresden, 1. Juli 1882. (S. 9. III. Mitglieder aus dem Civilstande: S. 19. Wagner Richard, Componist und Dichter, Bayreuth.) (9011)

6047. Viſitkarte: »Richard Wagner«. Radirtes mit verzierter Schrift.

6048. Viſitkarte: »Richard Wagner«. Lithographirt auf Velinpapier. (Aus den 1860er Jahren.)

6049. Vermählungsanzeige: »Wir beehren uns, hiermit unsere am 25. August d. J. in der protestantischen Kirche zu Luzern vollzogene Trauung anzuzeigen. Richard Wagner. Cosima Wagner, geb. Liszt«. 8°. 1 S. (Adreſſirt von der Hand Hans Richter's: Herrn Franz Wenzel München, Wittelsbacherplatz 3. Mit Marke u. Poſtſtempel: Luzern 27. VIII. 70.)

6050. Viſitkarte: »Herr und Frau Richard Wagner«. Lithographirt. Velinpapier.

6051. Einladungskarte von „Herr und Frau Richard Wagner" zu den jeden Donnerſtag und Montag vom 27. Juli bis zum 28. Auguſt [1882] ſtattfindenden Empfangsabenden auf „Wahnfried". Lith. Karte. qu.-8°. (Dazu ein Couvert, von der Hand einer der Töchter R. Wagner's adreſſirt: Herrn Nikolaus Oesterlein in Hotel Sonne.)

(Memorabilien.)

6052. Siegelabdruck: R. W. eines von Wagner in früherer Zeit gebrauchten Petſchaftes.

6053. Eine Spielkarte (Carreau Sechs), von Richard Wagner wenige Tage vor ſeinem Tode in Venedig benützt. *)

6054. Roſette aus roſa Atlasſtoff. (Aus Richard Wagner's Arbeitszimmer in Venedig.) *)

Anmerkungen.

1) (S. 53) Hübſch ausgeſtattete Taſchenausgabe des Klavier-Auszuges „Tannhäuſer“. Vergriffen (?)

2) (S. 56) Es iſt dies die vorletzte photographiſche Aufnahme R. Wagner's überhaupt (die Aufnahme von Nr. 5075 fällt nur muthmaßlich in das Jahr 1882) und wurde am 1. Mai 1882 auf der Rückreiſe des Meiſters aus Italien in München angefertigt. Dieſes, wenn auch gerade nicht zu den gelungenſten gehörige, Portrait erhielt inſofern eine große Popularität, als es bereits bei den Parſifal-Aufführungen 1882 in verſchiedenen Größen in Bayreuth verkauft wurde. 1886 hat L. Michalek in Wien eine große Radirung nach dieſem Bilde gearbeitet. (Verlag V. A. Heck Wien.)

3) (S. 56) Von dieſem gut getroffenen Portrait wurden keine weiteren Abdrücke angefertigt. N. Oeſterlein entdeckte dasſelbe zufällig gelegentlich der 1882er Feſtſpiele bei dem Hofphotographen H. Brand in Bayreuth in deſſen Retouchirzimmer, wo es auf einem unbeachteten Plätzchen an einer der Wände ſich befand und offenbar der Retouchirung nahe war. Herr H. Brand überließ das Bild freundlichſt dem R. Wagner-Muſeum als Geſchenk.

4) (S. 55) Intereſſant und ſelten! Muthmaßlich in Brüſſel 1862 aufgenommen.

5) (S. 56) Selten!

6) (S. 56) Seltenes Portrait. Die Lithographie in der italieniſchen Ausgabe der 5 Gedichte v. R. Wagner wurde nach dieſem Bilde angefertigt. Vgl. Nr. 3533 u. S. 69 Nr. 2. Vgl. auch die handſchriftl. Widmung S. 21 Nr. 3.

7) (S. 56) In Nr. 2 wurde, da der Name des Photographen auf dem Bilde fehlt, J. Albert in München (1864) als muthmaßlicher Verfertiger des Bildes angeführt. Die beiden Bilder rühren jedoch offenbar von demſelben Peſter Photographen her.

8) (S. 56) Dieſes aus einer Familiengruppe ausgeſchnittene Bildchen rührt von einer Momentaufnahme her, welche Herr Banquier Commerzienrath Adolf Groß in Bayreuth im Sommer 1882 anfertigte, als der Meiſter und deſſen Familie nebſt einigen befreundeten Perſonen bei demſelben zum Diner geladen waren. Es iſt die letzte Aufnahme überhaupt. In ſeiner Vergrößerung (vgl. Nr. 5041) ſtellt ſich dieſes Portrait, deſſen Entſtehen einem glücklichen Einfall des genannten Amateur-Photographen zu danken iſt, als eines der naturtreueſten und ſympathiſch-ähnlichſten des Meiſters dar. Eine Reproduction desſelben erſchien bereits 1883 in den „Bayreuther Feſtblättern“, 1886 wurde es durch Hans Brand im Cabinetformat vervielfältigt u. bei C. Gieſſel in Bayreuth verlegt und 1886 von derſelben Firma als Heliogravüre in Quartformat herausgegeben.

9) (S. 59) Auch in den neueren italieniſchen Klavierauszügen enthalten.

10) (S. 61) Dieſes ſeltene Stück wurde aus dem Nachlaſſe S. M. König Ludwig II. im Jahre 1886 für das Richard Wagner-Muſeum in Wien erworben.

11) (S. 62) Hermann Wittig, Schüler Rietſchel's in Wien, † in Rom in den achtziger Jahren, hat auch die erſte bekannte Medaille v. Papſt Leo XIII. gemacht.

12) (S. 62) Der Siegelſtock befindet ſich im Beſitze des Herrn Alfred Bovet in Valentigney (Doubs).

13) (S. 63) Abgetragen 1886.

14) (S. 63) Nach brieflichen Mittheilungen von Ludwig v. [illegible], welcher im Jahre 1864 an Ort und Stelle Erkundigungen einzog, hat Richard Wagner im Sommer 1864 in der Villa Pellet in Kempfenhausen bei Starnberg gewohnt. Diese Villa wurde von dem 1868 verstorbenen königl. bayr. Posthalter und Oekonomiebesitzer Andreas Pellet in Starnberg auf einem ehemaligen Bauerngute, welches er angekauft hatte, erbaut und ist jetzt im Besitze der Witwe Pellet. R. Wagner hat zuerst mit einem Bedienten und einer Köchin (Mrazek?) in der Villa gewohnt; erst in der letzten Zeit des Sommers ist Frau v. Bülow mit ihren Kindern hinzugekommen.

15) (S. 64) Vollendung des „Parsifal" in diesem Hause im Januar 1882.

16) (S. 65) Dieses Bild ist insofern wichtig und bemerkenswerth, als es einen Ueberblick über sämmtliche von Wagner bewohnte Parterre-Räume des Palazzo Vendramin sammt Gartenanlagen gewährt. Alle übrigen Ansichten geben nur einen Anblick der Vorderseite.

17) (S. 66) Aus dem Nachlasse Franz Mrazek's. (Mrazek siehe Nr. 2.)

18) (S. 66) Dr. Hans Richter, jetziger k. k. Hofkapellmeister in Wien und Frau Malwida von Meysenbug (siehe S. 121 Nr. 2) waren die Trauungszeugen.

19) (S. 66) Von Dr. [illegible] Bergmann aus Bayreuth im Februar 1882 aufgenommen u. [illegible].

20) (S. 66) Von Herrn Baron [illegible] von [illegible], Beamten der Wiener [illegible] u. G. [illegible], welcher den von der genannten Firma gelieferten Sarg für Richard Wagner nach Bayreuth begleitete, aus dem [illegible] mitgetheilt.

Dritte Abtheilung.

Ueber Richard Wagner,

ſeine Kunſt und Sache im Allgemeinen.

I. Litteratur.

I/1. Handſchriften.*)

1853 6055. **Brief von Franz Liſzt an ......** Weymar 30 October 53. »Vor allem bitte ich Sie die Verspätung dieser Zeilen freundlichst entschuldigen zu wollen. Das Carlsruher Musikfest und eine kurze Pariser Reise sind daran Schuld ...... Wagner hat sich seiner Aufgabe gänzlich gewidmet, und ich bin überzeugt dass Er in wenigen Jahren sein hohes Ziel erreicht haben wird ......« Unterzeichnet: **F. Liszt.** 3 volle S. 8°.

1858 6056. **Brief desſelben an .....** (Weimar) 10. December 58. »Geehrter Herr Musik-Director. Zu meinem Bedauern konnte ich diesmal nicht das Vergnügen haben mit Ihnen in Coburg zusammen zu treffen und Sie über das Viele gelungene in der Instrumentirung der neuen Oper bestens zu complimentiren ...... Ihrem Wunsch entsprechend benachrichtige ich Sie vorläufig dass Lohengrin für den 26. d. M. angesagt ist, ...« Unterzeichnet: **F. Liszt.** 2 S. 8°.**)

1858 6057. **Brief von Hans v. Bülow an .....** Berlin, 10. Sept. 58. ...... „Es wird Sie intereſſiren, von mir zu erfahren, daß Wagner ſeit Anfang September in Venedig lebt, wo er ſowohl wegen des ihm zuſagenden Klima's als auch wegen der ihm nöthigen Einſamkeit, ſowie des behaglichen und ökonomiſchen Lebens halber den Winter zuzubringen gedenkt. Doch wünſcht er ſehr, daß ſein Aufenthalt nicht allzu bekannt werde, um namentlich noch nicht einen politiſchen Verfolgungen ausgeſetzt zu ſein. Die geſchäftliche und andere Relationen mit ihm hat er mich zu ſeinem bevollmächtigten Vermittler ernannt. Sein neues Werk Triſtan und Iſolde geht allmälig der Vollendung entgegen. Vom erſten Akt iſt die Partitur (Breitkopf & Härtel) bereits geſtochen und anderen habe ich meine Einrichtung des Clavierauszuges davon an den Verleger abgeſandt. Vielleicht ſehen Sie ſich erſten Band davon? Wagner nimmt als ſeiner Meiſter eine ganz merkwürdige Weiterentfaltung. Es iſt ganz wundervoll, was ich bis jetzt von dem Werke kenne, ungemein poetiſch, weit feiner in den Details als der Lohengrin und überall neu, kühn, originell. Dabei eine ebenſo bewunderungswürdige logiſche thematiſche Arbeit im Ganzen, wie die jetzt keine Oper aufgewieſen hat ......“ 4 S. 8°.

1866 6058. **Brief von Coſima von Bülow an Profeſſor Friedrich Schmitt.** Freitag 9. März 1866. 2 S. 8°.

---

*) Siehe auch die Handſchriften in derſelben Abth. Privat-Correſpondenz; ſowie ferner Abth. Wagner-Verein in Wien, letzte Abth. und II. u. III. Anhang.

**) Weitere Autographe F. Liſzt's ſiehe dieſelbe Abth. Privat-Correſpondenz u. II. Anhang.

6059. **Brief derſelben an denſelben.** 14. Auguſt 1866. 2 S. 8°.

(1873) 6060. **Briefkarte von C. W. (Coſima Wagner) an den Banquier Feuſtel in Bayreuth.** (Bayreuth 1873) Montag. kl. 4°.

1882 6061. **Brief von Coſima Wagner an Antonie Peterſen** (Bayreuth) 24ten Mai 1882. 2 S. kl. 8°. Hiezu ein Couvert mit der Adreſſe: Fräulein Antonie Petersen per Adr. Herrn Senator Petersen Oberbürgermeister der Stadt Hamburg.

1857 6062. **Brief von Johanna Wagner an den Intendanten Botho v. Hülſen.** Berlin d. 28. 2. 57. „..... In dieſem Monate habe ich 9mal geſungen: am ..... 24 Tannhäuſer ....“ 4 S. 8°.

1870 6063. **Brief von Oswald Marbach (Richard Wagner's Schwager) an Profeſſor Ludwig Nohl.** Lg. 6. Juni 70. „Verehrter Herr Profeſſor Sie haben mir mit Ihrem Buche über Wagner eine große Freude gemacht, einen erhebenden Genuß bereitet ..... Erſt vor wenigen Jahren bei den gelegentlichen Anſchauungen des Tannhäuſer und Lohengrin ging mir die Überzeugung auf daß Wagner den königlichen Weg echter Kunſt mit ſeinen Muſikdramen wieder eingeſchlagen .....“ 7½ S. 8°.

1867 6064. **Willkommen! An Richard Wagner.** München 26/12 1867.[1] **Ein Gedicht in 3 Strophen von Peter Cornelius.** Unterzeichnet: **Peter.** (Bezieht ſich auf einen Beſuch R. Wagner's im Hauſe des P. Cornelius.) 1 S. 4°.

1844 6065. **Eigenhändiges Schriftſtück von Wilhelmine Schroeder-Devrient, mit Unterſchrift u. Datum.** Dresden d. 7. Decb. 1844. 2 S. 4°. (Rundſchreiben an die Kolleginnen der Dresdener Hofbühne über die Theilnahme bei der Empfangsfeierlichkeit von C. M. von Weber's Aſche und deren Beiſetzung; enthält ein vollſtändiges Programm für die Feier, die Niederlegung eines ſilbernen Kranzes auf den Sarg etc. Auf der dritten Seite wird von 7 Damen: Mathilde Schubert, Minna Hartwig, Emma Babnigg, A. Ey. Gentiluomo, Marie Bayer, Anna Thiele, Auguſta Sauer durch eigenhändige Unterſchrift deren Einverſtändnis beſtätigt.)[2]

1847 6066. **Brief von C. G. Reiſſiger an ..... (Böhme.) Dresden, d. 19$^{\text{t.}}$ Nov. 47** „..... Ich blieb daher noch 8 Tage in Berlin u. gedachte noch einige Tage in Deſſau u. Leipzig angenehm zu verleben; allein mein College Wagner hat mich flehentlich zurückgebeten, weil er ſeinen Rienzi in Berlin einſtudieren wolle. Da mußte nun der arme Reiſſiger ſchleunigſt verlaſſen und alle ſeine Pläne aufgeben. ..... Mendelsſohns ſchneller Tod hat uns Alle ſehr betrübt. Er wird in ſeinen vielen Meiſterwerken lange in uns fortleben. Ich habe nie mit ihm Abgötterei getrieben, das iſt der einzige Fehler, den ich mir gegen ihn vorzuwerfen habe. Viele verſtändige u. ruhige Muſiker meinen, daß er für ſeinen Ruhm zu rechter Zeit geſtorben iſt. Seine neueren Kompoſitionen, ſelbſt ſein Elias, den ich zweimal gehört, ſind etwas matt und ärmer an Erfindung .....“ 1 S. 4°.

1851 6067. **Brief von Theodor Uhlig an ..... Dresden, am 28. Jan. 1851.** 2½ S. 8°.

6068. **Brief von L. Wittig an Otto Wigand. Paris d. 14. Okt. 51.** Enthaltend Wohnungsangelegenheiten, betreffs der [illegible] „Bezahlt doch R. Wagner im Hôtel Valois dicht neben der Buchhandlung Frank nur 2 fr. täglich, u. das iſt eines der ſehr gewählten Hôtels! ....." 2 S. 8°.

1864 6069. **Brief von Wendelin Weißheimer an Schmitt** (Geſanglehrer, Leipzig) **Oſthofen am 26. Juni 64.** „Mit Vergnügen brachte ich Ihren Wunſch zu Wagner und erhoffe, daß es Ihnen endlich glücken möge, einen entſprechenden Wirkungskreis für Ihr Geſangausbildungs-Genie zu finden ....." 1 S. 8°.

1865 6070. **Brief von Sophie Stehle an ...... München, d. 31. Okt. 1865.**[3]) „..... Wagner hat ſich bis jetzt, ſeit Triſtan ganz paſſiv gehalten und in zurückgezogener Stille nur den Landgenüſſen gelebt. Wie ich höre, iſt er gegenwärtig in Wien hin, und ich fände es nicht hübſch von ihm wenn er ſich künftig wieder ganz dorthin zurückziehen würde. ....." 1 S. 8°.

1868 6071. **Brief von Joſeph Tichatſchek an .....** (vermuthlich an den damaligen Theaterdirector in Freiburg/Baſel) **Hannover den 11/2 1868.** Gaſtſpielangelegenheiten. 1 S. 8°.

1868 6072. **Entwurf eines Briefes von Conſtantin Swanzow**[1]) **an Richard Wagner. St. Petersburg 15. November 1868.** Mit Notiz. 2 S. 8°.

6073. **Brief von Joſ. Tichatſchek an ..... Hannover 21. 2. 1868.** Gaſtſpielantrag. 2 S. kl. 8°.

1871 6074. **Brief von Heinrich Eſſer an den Componiſten Gotthard. Salzburg 1. Mai 1871.** 4 S. 8°. Enthält ein Urtheil Eſſer's über von Gotthard eingeſandte Lieder nach Gedichten von Grasberger; bei Nr. 3 die unendliche Melodie Wagner's erwähnt.

1876 6075. **Brief von Ed. v. Bauernfeld an Heinrich Laube.** (Das Luſtſpiel „Die reiche Erbin" betreffend.) **Wien 7. 1. 76.** „Lieber, werther Freund, die Entſcheidung des Statthalters. Wie wir das Stück, von heute auf morgen, hiernach ändern ſollen, ſehe ich nicht ein ..... ‚Bringt' ich die „reiche Erbin" allein, ſo erleben wir einen Skandal, und das Verbot des Stückes, Tags darauf. Es beſteht eine völlige Verſchwörung ſämmtlicher fanatiſcher Wagnerianer. Die jungen Leute haben ſich bereits ſeit einigen Tagen mit Pfeifchen ausgerüſtet und laſſen es auch darauf ankommen, ſich arretiren zu laſſen. So ſteht die Sache. Überlegen Sie's. — ..... wir würden am klügſten thun, das Stück erſt auf einem Vorſtadt-Theater aufführen zu laſſen, wo ich an einem Erfolg nicht zweifle ....." Unterzeichnet: **Bauernfeld.** 2½ S. 8°.

1877 6076. **Brief von dem Sänger A. Schott an Cohn. Schwerin. 9. 1. 77.** (Gaſtſpielantrag.) „..... Ich würde Ihnen vorſchlagen Rienzi, Lohengrin, Tannhäuſer; es ſind die Parthieen, die am meiſten einſchlagen, und wo ich Außerordentliches zu leiſten vermag ....." 1 S. 4°.

[1877] 6077. **Widmung an Nicolaus Oeſterlein.** Mit Unterſchrift: **Amalie Friedrich Materna. (1877.)** Geſchrieben auf der Rückſeite der Photographie Nr. 7273.

6078. **Billet von Louiſe Duſtmann an …… Montag.** „Verehrte Frau u. Freundin! Lohengrin iſt am Mitwoch den 29. …… Ich lebe ſeit einigen Tagen ſchon in der furchtbarſten Aufregung. Eſſen ſchlafen kann ich nur noch dem Namen nach in Wirklichkeit iſt mir beides bereits abhanden gekommen. Wie werde ich den letzten Abend beſtehn? Fürchten Sie ſich nicht vor den Wagneriſchen Längen, die Oper wird wieder mit Strichen aufgeführt zum Entſetzen der verbiſſenen Wagnerianer. Haben Sie die alte Poſſe vom vorigen Sonntag nicht geleſen? Ich habe mich als Schriftſtellerin verſucht!! Mit beſten Grüßen Ihre ergebene Dustmann.“ 2 S. quer-16°. Mit Monogramm L. D. in Farben u. Gold.

(Briefe an den erſten „Lohengrin“-Darſteller Carl Beck.)[1]

1850 6079. **Brief des Weimarer Hoftheater-Sekretärs Aßmus an Carl Beck in Carlsbad.** (Durchſtrichen u. mit Franzensbrunn überſchrieben.) **Weimar den 25 Juni 1850.** „Sie empfangen anbey …… Ihre Partie aus Lohengrin ……“ 1 S. 4°. Mit Adreſſe u. Siegel.

6080. **Brief desſelben an denſelben in Franzensbad. Weimar den 3 Juli 1850.** Ueber den gleichen Gegenſtand. 1 S. 4°. Mit Adreſſe.

1852 6081. **Brief von dem Theater-Director Joh. Aug. Stöger[2] in Prag an denſelben in Weimar. Prag am 22 July 1852.** „…… Ich erſuche Sie mir umgehend anzuzeigen, welche von Wagner's beiden bei Ihnen gegebenen Opern, die Effectvollere und beſſere ſei, Sie können wohl am beſten darüber aburtheilen, da Sie in beiden die Hauptparthien geſungen ……“ (Unterſchrift.) 1 S. 4°. Mit Adreſſe u. Siegel.

6082. **Brief desſelben an denſelben. Prag am 28 Juli 1852.** Ueber die in Ausſicht genommene Aufführung des „Tannhäuſer“ in Prag. (Unterſchrift.) 1 S. 4°. Mit Adreſſe u. Siegel.

6083. **Brief desſelben an denſelben. Prag am 16 Auguſt 1852.** Ueber den gleichen Gegenſtand. (Unterſchrift.) 1 S. 4°. Mit Adreſſe.

6084. **Brief desſelben an denſelben. Prag am 22^{t} October 1852.** Ueber den gleichen Gegenſtand. (Unterſchrift.) 1 S. 4°. Mit Adreſſe.

6085. **Brief des Intendanten Freih. v. Ziegeſar an denſelben. Weimar d. 11ten Sept. 1852.** Wagner's Broſchüre über die Aufführung des „Tannhäuſer“ erwähnt. 1½ S. 8°. Mit Adreſſe.

6086. **Brief des Opern-Regiſſeur's Seidel an denſelben. Weimar den 29 Nov. 1852.** Ueber Beck's Erkrankung u. eine Probe zu „Tannhäuſer“. 1½ S. 8°. Mit Adreſſe.

1853 6087. **Original-Telegramm an denſelben in Deſſau.** Abgegangen in Leipzig den 22ten Septbr. 1853. Unterz.: **Wirſing.** Aufforderung, den Tannhäuſer zu ſingen.

6088. **Brief von Rudolph Wirſing, Director des Leipziger Stadttheaters, an denſelben. Leipzig, den 24. Septbr 1853.** (Auf einem Formulare für Briefe der Direction des Stadttheaters zu Leipzig.) Anfrage bezüglich der Mitwirkung zu einer Tannhäuſer-Aufführung. 1 S. 4°.

1854 6089. **Brief des Hof-Opernſängers Fedor v. Milde an denſelben. Weimar 12. Jan. 54.** Enthält ausführliche Mittheilungen über Weimarer Bühnen-Angelegenheiten u. den Sänger Liebert im „Tannhäuſer" u. „Fliegenden Holländer". 4 S. 8°.

1855 6090. **Brief deſſelben an denſelben. Weimar 17 May 855.** Im Schluſſe erwähnt, daß noch vor den Ferien die 3 Wagner'ſchen Opern gegeben werden. 3 S. 8°.

6091. **Brief des Intendanten Carl Olivier Freih. v. Beaulieu Marconnay an denſelben. Montag 23 Febr.** Erſuchen um Ueberlaſſung der Parthie des Tannhäuſer. 1 S. 8°. Mit Adreſſe.

1853 6092. **Brief von Franz Müller an Carl Beck. Weimar, 21 Dez 1853.** Enthält: Ausführliches über eine Tannhäuſer-Aufführung in Weimar. 2½ S. 8°.

1854 6093. **Brief deſſelben an denſelben. Weimar, 8 Febr 1854.** [illegible]: Ueber ein projectirtes Gaſtſpiel Beck's als Lohengrin in Weimar. 1 S. 8°.

6094. **Brief deſſelben an denſelben. Weimar, 23. April 1854.** [illegible]: Ueber Weimarer Theaterverhältniſſe, Franz Liſzt, Beck als Lohengrin. 1 S. 8°.

1855 6095. **Brief deſſelben an denſelben. Weimar, 26. Apr 1855.** [illegible]: Kurze auf „Tannhäuſer" bezügliche Bemerkung. 1 S. 8°.

6096. **Brief deſſelben an denſelben. Weimar, 12. Nov 1855.** [illegible]: Kurze Bemerkung über eine Tannhäuſer-Aufführung in Gegenwart des Berliner Intendanten v. Hülſen. 1 S. 8°.

1856 6097. **Brief deſſelben an denſelben. Weimar, 17. Jan 1856.** „.... Von Richard Wagner habe ich vor acht Tagen einen Brief erhalten, deſſen Inhalt mir große Theilnahme einflößt, wie Alles, was Wagner betrifft, was von ihm kommt. Er iſt längere Zeit krank geweſen und die Nachwehen ſeines Zuſtandes ſprechen aus ſeinen Zeilen heraus. An der Komposition der „Walküre", des zweiten Dramas ſeiner Dramen-Trilogie: „Der Ring der Nibelungen", iſt er durch ſeine Krankheit gehindert worden, doch iſt er bereits am letzten Akt. Das ſehnſüchtige Verlangen, ſeinen „Lohengrin" einmal zu hören — denn er hat ihn noch nicht gehört — und zu dirigiren, iſt es, was ſeine Seele bewegt. — Er bedarf der vollſten Muſse, um ſein Nibelungenwerk zu beendigen. Möge Gott dem großen Deutſchen die Freudigkeit neu beleben und ſtärken! ....." 1 S. 8°.

1856 6098. **Brief deſſelben an denſelben. Weimar, 25. Mai 1856.** [illegible]: Ueber ein Gaſtſpiel der Johanna Wagner. — Ueber eine Lohengrin-Aufführung mit Kaspari als Lohengrin. 1 S. 8°.

6099. **Brief deſſelben an denſelben. Weimar, 24. Juli 1856.** Ueber eine Einladung Rich. Wagner's an F. Müller, in die Schweiz zu kommen. .... „Ich freue mich auf die perſönliche Bekanntſchaft Wagner's . . . ." Im Weiteren ausführliche Antwort auf Beck's Mittheilungen über die Aufführung des „Lohengrin" in Prag. — Ueber F. Liſzt. 4 S. 8°.

1857 6100. **Brief deſſelben an denſelben. Weimar, 27 Mai 1857.** Enthält: Schilderung der Eindrücke, die F. Müller bei dem Beſuche R. Wagner's in Zürich empfieng. — Ueber Franz Liſzt. 4 S. 8°.

1858 6101. Brief desſelben an denſelben. Weimar, den 7. Februar 1858. Darinnen: Mittheilungen über eine Lohengrin-Aufführung in Weimar. 4 S. 8°.

1880 6102. Einige Betrachtungen über den musikalischen Styl der Gegenwart in Deutschland von Joseph Rubinstein. Original-Manuſcript. (Abgedruckt in den „Bayreuther Blättern" 1880. März. Drittes Stück.) 38 S. Quart. 8)

1882 6103. Mittheilungen und Aufzeichnungen von Emil Heckel 9) über die Gründung der erſten Wagner-Vereine, ſowie über, von Richard Wagner gemachte Ausſprüche, Widmungen in Verſen u. ſ. w. gelegentlich ſeines Aufenthaltes in Mannheim, wo der Meiſter bei Emil Heckel von Freitag d. 15. bis Mittwoch d. 20. November 1872 wohnte. Mannheim 22. März 1882. Unterfertigt: Emil Heckel. (Siehe erſte Abth. Vermiſchte kleinere Dichtungen, Gelegenheitsverſe u. Sprüche, u. d. Nrn. 3113 u. 3414 Nr. 2.)

1862 6103a. Тангейзеръ и состязаніе пѣвцовъ въ Вартбургѣ, музыкальная драма въ трехъ дѣйствіяхъ слова и музыка Рихарда Вагнера переводъ Константина Званцова. С.-Петербургъ 1862. Original-Manuſcript der Ueberſetzung des „Tannhäuſer" und Aufſätze v. C. Swanzow. 4 Hefte. kl. 8°. 10)

6103b. Aufſätze über R. Wagner von C. Swanzow. Original-Manuſcript in ruſſiſcher Sprache. 2 Hefte. (1854. 1857.) kl. 8°.

6103c. —— —— 1 Heft. (Undatirt.) 4°.

1851 6104. Muſikaliſches Albumblatt von Joſeph Tichatſchek. 1 Zeile Noten „Dir Göttin der Liebe ſoll mein Lied ertönen" u. ſ. w. Ueberſchrieben „R. Wagner Tannhäuſer". Dresden im März 1851. Joſeph Tichatſchek. 1 S. quer-8°.

6105. *Transcriptions pour Piano sur des Motifs de Tannhauser de R. Wagner par George Leitert. No. 2. Choeur des Pèlerins.* Original-Manuſcript. 7 Seiten Noten u. Text. Folio.

6106. —— —— *No. 4. Septuor de Tannhäuser.* Original-Manuſcript. 8 Seiten Noten u. Text. Fol.

6107. —— —— *No. 5. Prière d'Elisabeth.* Original-Manuſcript. 6 Seiten Noten u. Text. Fol.

1865—68 6108—6125. Achtzehn Briefe von Verena Weidmann, Haushälterin R. Wagner's in Luzern, aus den Jahren 1865—1868 an die Freundin ..... in Wien. München 6. Nov., 8. 9. 15.

Dez. 1865; Luzern 10. Mai, 26. Juni, 16. Auguſt 1866, 12. Mai, 29. Juni 1867; 29. Februar, 9. Sept. 1868. (Bei den übrigen 7 Briefen fehlt das Datum.) Unterſchrieben mit Verena Weitmann und Verena Stocker. Vgl. Kat. Bd. 2 S. 31, Anmerk. 23. 8°.

(Abſchriften nach dem Original.)

1853 6126. **Brief von Franz Liſzt an ..... Weymar 19. July 1853.** 2 S. 8°.

6127. **Brief von Franz Liſzt an .....** (ohne Ort u. Datum). „...... für nächſten Sonnabend (12ten) iſt Lohengrin beſtimmt. — Ein idealer Pracht und Meiſter Werk welches jeden denkend und fühlend Gebildeten im höchſten Grad intereſſiren muß. Der Tannhäuſer wird in etwa 14 Tagen darauf folgen ......" 2 S. 8°.

1854 6128. **Brief von Joſ. Fiſchhof[11] (muthmaßlich an Biſchoff oder Ferd. Hiller). Wien, am 8ten Febr. 854.** „.....Es war ein höchſt intereſſantes (für Wien) wichtiges Concert, dieſes am 5ten Gegebene. Man hatte den Mißgriff begangen, das Wagner'ſche Programm in ſeiner ſinnlichen unzüchtigen Ausdrucksweiſe im Publike zu vertheilen und vorhinein ſchon gegen eine Richtung eingenommen, die damit zu dociren beginnt, daß was die Kunſt Hohes und Edles geſchaffen, anzugreifen herabzuziehen, dagegen mit der frechſten Unverſchämtheit ſich als Gott zu proklamiren. Ich ſchreibe nicht im gereizten Zuſtande, ſondern mit aller Ruhe dieſe Worte nieder. Der geniale Narr — Franz Liſzt — betet wahnwitzig dieſen Unſinn an u. läßt durch ſeine Büttel Bülow, Raff u. Pohl (Hoplit) überall den Ruhm desjenigen ausposaunen, den er dazu gebraucht, um bei ſelber Gelegenheit ſeine Antipathien unter die Leute zu bringen ......" 4 S. 8°.

1871 6129. **Abſchrift eines Rechnungs-Auszuges der Wiener Firma Philipp Haas & Söhne für „Sr. Hochwohlgeboren Herrn Richard Wagner, Compoſiteur". Wien 10. Februar 1871.** 1 S. Fol.

6130. **Anhang zu vorſtehendem Conto-Corrent „mit gegenſeitigen Zinſen v. 1/1 1868 an".** 2 S. 4°.

6131. **Entwurf einer Schulderklärung R. Wagner's an die Firma Philipp Haas & Söhne. 1871.** 1 S. Fol.

6132. **Entwurf eines Begleitſchreibens zu vorſtehender Schulderklärung.** 1½ S. 4°.

6133. **Memorandum des Hof- u. Gerichtsadvocaten Dr. Eduard Mayer an Herren Philipp Haas & Söhne, die vorſtehenden Schriftſtücke betreffend. Wien 26/4 1871.** Quartbl.

1875 6134. **Brief an die Wiener Firma Philipp Haas & Söhne. Bayreuth 31ten März 1875.** Unterz.: **Frau Richard Wagner.** 1 S. 8°.[12]

* * *

I/2. Druckſchriften.

I. In ſelbſtändigen Werken.

A. In deutſcher Sprache.

1855 6135. Richard Wagner. Eine Biographie. Mit Portrait. Caſſel, Ernſt Balde. 1855. (Die Componiſten der neueren Zeit ..... in Biographien geſchildert von W. Neumann.[17]) Mit Portraits. Vierundzwanzigſter Theil.) „An Franz Liſzt, den treueſten Freund Richard Wagner's." 229 S. kl. 8°.[11])

1873 6136. Entgegnung auf die Kritik unterzeichnet „von Dommer" in Nro. 21 des „Hamburgiſchen Correſpondenten" betreffend das am 21. Januar von Richard Wagner in Hamburg dirigirte Concert, von M. A. Sonchay. Lübeck 1873. Druck von Georg Schmidt Wwe. 25 S. gr. 8°.

1876 6137. Der Ring des Nibelungen. Eine Studie zur Einführung in die gleichnamige Dichtung Richard Wagner's von Franz Müller. Neue Ausgabe. Leipzig u. Berlin. C. F. Peters 1876. II u. 119 S. 8°. (Vgl. die erſte Ausgabe mit der Zueignung an „Ihre Durchlaucht Frau Caroline Eliſabeth, Fürſtin Sayn-Wittgenſtein in Rom" Nr. 309 u. 310 Bd. 1. u. Vorrede.)

1879 6138. Richard-Wagner-Galerie nach den auf Allerhöchsten Befehl Sr. Majestät König Ludwig II. von Bayern ausgeführten Cartons von W. v. Kaulbach, Th. Pixis & C. Haeberlin. Photographirt von Jos. Albert, Kgl. Bayer. & Kais. russ. Hofphotographen. Mit Biographie Richard Wagner's und erläuterndem Text von Wilh. Tappert & Dr. H. Holland. Berlin Verlag von Hanfstaengl's Nachfolger. 1879. 64 S. 4°. Original-Prachtband mit Goldpreſſungen.

1882 6139. Erläuterungen zu Wagner's Ring des Nibelungen. Von Dr. Aug. Guckeiſen. Fünftes Heft: Götterdämmerung. Köln, Druck und Verlag von Albert Ahn. 1882. 35 S. kl. 8°.

(1882) 6110. **Deutscher Gesangs-Unterricht.** Lehrbuch des sprachlichen und gesanglichen Vortrags von Julius Hey. I. Sprachlicher Theil. Anleitung zu einer naturgemässen Behandlung der Aussprache, als Grundlage für die Gewinnung eines vaterländischen Gesangstyles. Mainz, B. Schott's Söhne. London, Schott & Comp. Paris, Schott. Brüssel, Gebrüder Schott. Eigenthum der Verleger. Eingetragen in das Archiv der Union. (November 1882.) IV u. 187 S. 4°. (Dieſes Werk iſt völlig im Sinne der Wagner'ſchen Theorien gearbeitet, in der Vorrede Stellen aus dem „Bericht an den König Ludwig II. von Bayern" von R. Wagner.)

(1882) 6111. **König Marke.** Aesthetisch-kritische Streifzüge durch Wagner's Tristan und Isolde. Von Moritz Wirth. Leipzig. Verlag von Gebrüder Senf. 1882. VI u. 91 S. 8°.

6112. **Die Harmonik Richard Wagner's an den Leitmotiven aus »Tristan und Isolde«** erläutert von Carl Mayrberger. Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben durch den Bayreuther Patronatverein. (Zum Theile Separatabdruck aus den »Bayreuther Blättern«.) Chemnitz. Ernst Schmeitzner. 1882. (Druck v. Th. Burger, Bayreuth.) 33 S. gr. 8°.

(1882) 6113. **Richard Wagner und ſeine Schöpfungen.** Für die deutſche Frauenwelt dargeſtellt von Dr. Hermann Stohn. Mit Richard Wagner's Bildnis in Stahlſtich. Leipzig. Verlag von Gebrüder Senf. (1882.) 163 S. kl. 8°. Eleg. Leinwandband mit Goldpreſſungen, eine [illegible] Wagner's darſtellend.

(1882) 6114. **Deutſche Bücherei.** X. (in zwangloſen Heften.) Richard Wagner. Von Eduard Schelle. Mit einem Portrait Richard Wagner's in Radirung. Breslau. Druck und Verlag von S. Schottlaender. (1882.) 28 S. gr. 8°.

(1882) 6115. **Zeugnisse gegen das Wagnerthum in der Musik.** Ein kritischer Beitrag von Moritz Weyermann. Elberfeld. Druck und Verlag der Bädeker'schen Buch- und Kunsthandlung. (A. Martini & Grüttefien.) 1882. 18 S. 8°.

6116. **Zeitfragen des chriſtlichen Volkslebens.** Band VII. Heft 1. Richard Wagner's „Ring des Nibelungen" und „Parſifal" von Lic. Dr. Guſtav Portig. Heilbronn. Verlag von Gebr. Henninger. 1882. 47 S. 8°.

(1882) 6117. **Führer durch die Musik zu Richard Wagner's Festspiel »Der Ring des Nibelungen«.** Ein thematischer Leitfaden von Hans von Wolzogen. Neue wohlfeile Ausgabe. Leipzig. Verlag von Gebrüder Senf. (1882.) Erster Abend: Das Rheingold. 32 S. Zweiter Abend: Die Walküre. 22 S. Dritter Abend: Siegfried. 26 S. Vierter Abend: Götterdämmerung. 24 S. kl. 8°.

1882 6148. **Richard Wagner's Leben und Wirken.** In sechs Büchern dargestellt von **Carl Fr. Glasenapp.** Supplement 1876—1882. Nebst einem Register über das gesammte Werk. Leipzig Verlag von Breitkopf & Härtel 1882. VI u. S. 479—558. gr. 8°.[15])

6149. **Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek.** Nach den vorliegenden Originalien zu einem authentiſchen Nachſchlagebuch durch die geſammte, insbeſondere deutſche Wagner-Litteratur bearbeitet und veröffentlicht von **Nikolaus Oesterlein,** Ehrenmitglied des Wiener akademiſchen Wagner-Vereines. Abgeſchloſſen: November 1881. Leipzig, Verlag von Gebrüder Senf.[16]) 1882. XXX u. 321 S. gr. 8°. (Dem Meiſter Richard Wagner verehrungsvoll zugeeignet.) Auf Velinpapier gedruckt. Vgl. die Prachtausgabe Nr. 8017.

1883 6150. **Richard Wagner-Studien und Kritiken** von **Richard Pohl.** Leipzig. Verlag von Bernhard Schlicke (Balthaſar Eliſcher). 1883. (Geſammelte Schriften über Muſik und Muſiker von Richard Pohl. Erſter Band) XV u. 319 S. 8°. Original-Prachteinband.

(Ohne Jahr.)

6151. **Muſiker-Biographien.** Fünfter Band: Wagner. Von **Ludwig Nohl.** Leipzig. Verlag von Philipp Reclam jun. 121 S. kl. 8°. (Univerſal-Bibliothek 1700.)[17])

6152. **Richard Wagner's Parſifal.** Separatabdruck einer Erläuterung zur Dichtung. Gedruckt bei J. P. Heimann & Zimmermann in Köln. 1 Bl. gr. Fol.[18])

6153. **Kurze Erläuterungen zu dem Textbuche und zur Handlung des Wagner'ſchen Bühnenfeſtſpiels: Der Ring des Nibelungen.** I. Einleitung. Vorſpiel. Das Rheingold. 4 S. 4°. (Druck von Kumpf & Reis, Frankfurt a. M.)[19])

6154. —— —— II. Erſter Tag der Trilogie: Die Walküre. 4 S. 4°.

6155. —— ——III. Zweiter Tag der Trilogie: Siegfried. 4 S. 4°.

6156. —— —— IV. Dritter Tag der Trilogie: Götterdämmerung. 4 S. 4°.

B. In fremden Sprachen.

(Franzöſiſch.)

1869 6157. *Étude sur Richard Wagner a l'occasion de Rienzi par M.* ***Hippolyte Prévost.*** *Paris chez les libraires et les éditeurs de musique 1869 (Au profit de l'association des artistes musiciens)* 16 S. gr. 8°.

1881 6158. *Deux polémiques. Christophe Gluck et Richard Wagner par Eugène de Bricqueville Extrait du Correspondant Paris Jules Gervais, libraire-éditeur 1881* 21 S. gr. 8°.

1882 6159. *Richard Wagner et son oeuvre poétique Rienzi jusqu'à Parsifal par Judith Gautier Paris. Charavay frères éditeurs 1882* 185 S. 8°.

6160. *La théorie du drame lyrique d'après Gluck et R. Wagner par Eugène de Bricqueville Extrait du correspondant Paris Jules Gervais, libraire-éditeur 1882* 19 S. gr. 8°.

(Italieniſch.)

(Siehe Band 1. S. 69 u. Band 2. S. 61.)

(Spaniſch.)

6161. *La historia del Lohengrin, por Joaquin Marsillach, ilustrada con un somero exámen de la Reforma de Wagner, por F. Liszt. Publica este opúsculo la Empresa del Teatro Principal, con ocasion del estreno de la ópera Lohengrin en Barcelona. Mayo de 1882 Barcelona. Establecimiento tipográfico de los sucesores de N. Ramirez y C^a. 1882.* 22 S. 8°.

(Engliſch.)

1882 6162. *Opinions on the Nibelung's Ring english words to Richard Wagner's tetralogie Der Ring des Nibelungen in the alliterative verse of the original by Alfred Forman as specially approved by Wagner London MDCCCLXXXII.* (Erſter Titel.) *The Nibelung's Ring. English Words to Richard Wagner's Tetralogy Der Ring des Nibelungen, in the alliterative verse of the original. By Alfred Forman. (As specially approved by Wagner.) First translation into any language.* The passages alluded to, or partially quoted in the following opinions, are given entire at the end of each. *Published by Schott & Co.* (Zweiter Titel.) 16 S. 8°.

6163. *Wagnerism A Protest by Major H. W. L. Hime, R. A., F. S. S.* Motto: „M. Wagner a de beaux moments, mais de mauvais quart d'heures." Rossini *London Kegan Paul, Trench & Co. 1882* 87 S. 8°. Originaleinband.

(Böhmiſch.)

(Siehe Band 1. S. 70.)

(Holländiſch.)

(Siehe Band 1. S. 70 u. Band 2. S. 62.)

ε. (Schwediſch.)

1881 6164. *I tidens frågor. Populära framställningar utgifna af L. H. Åberg. 4. Om Wagnerismen af* **Adolf Lindgren**. *Stockholm Z. Haggströms förlagsexpedition 1881.* 67 S. 8°.

ζ. (Ruſſiſch.)

1868 6164a. **Рихардъ Вагнеръ** и его опера Лоэнгринъ, замѣтка А. Фаминцына. Санктпетербургъ. Въ типографіи А. А. Краевскаго 1868. 67 S. kl. 8°.

1869 6164b. Лоэнгринъ. Музыкальная драма въ трехъ дѣйствіяхъ. Текстъ и музыка **Р. Вагнера**. Изданіе книгопродавца М. О. Вольфа, Типографа Императорскихъ Спб. театровъ. Санктбетербургъ. Москва 1869. 23 S. kl. 8°.

1874 6164c. Любителямъ истинной музыки, музыки прошедшаго. Пигмеи на ходуляхъ или апоѳеоза музыкальнаго безобразія, вторая сатира Н. Макарова. Изданіе въ пользу общества подаянія помощи при кораблекрушеніяхъ С.-Петербургъ 1874. — *Aux amateurs de vraie musique, de la musique du passé. Les pygmées sur des échasses ou apothéose de la laideur musicale. Seconde satire flagellante. Par* **N. Makaroff**. *St-Pétersbourg. Imprimérie Trenké & Fusnot, 1874.* (Mit gegenüberſtehendem franzöſiſchen Text.) 45 S. 8°.

2. In anderen Werken.

A. Muſik.

a. In deutſcher Sprache.

α. Aufſätze und größere Artikel. — Gedichte.

1858 6165. Beethoven's Symphonien nach ihrem idealen Gehalt, mit beſonderer Rückſicht auf Haydn, Mozart und die neueren Symphoniker. Für Freunde der Tonkunſt von **Ernſt von Elterlein**. Zweite, gänzlich umgearbeitete und vermehrte Auflage. Dresden, Verlag von Adolph Brauer. 1858. X u. 140 S. kl. 8°. (S. 67. Neunte Symphonie. D-moll. Richard Wagner's Programm hiezu vollſtändig abgedruckt, mit Einbegleitung d. Verfaſſers.) 30)

1859 6166. Die Tonkünſtler-Verſammlung zu Leipzig am 1. bis 4. Juni 1859. Mittheilungen nach authentiſchen Quellen von **Richard Pohl**. Berichte, Vorträge, Programme, Texte und Mitglieder-

Verzeichniß. Leipzig, Verlag von C. F. Kahnt. 1859. 181 S. 8°. (S. 52. Richard Wagner's Vorſpiel zu „Triſtan und Iſolde". — S. 153. **Prolog von Peter Cornelius.** Wagner darinnen genannt. — Wagner u. Liſzt faſt durchwegs in dieſem Buche in Betracht gezogen.)

1868 6167. Lebens-Skizzen deutſcher Tonſetzer. Ein Beitrag zur Geſchichte der Oper von Freiherrn **Friedrich von Mettingh.** Als Manuſcript gedruckt. Nürnberg, 1868. Friedrich Korn'ſche Buchhandlung. VIII u. 30 S. 8°. (S. 26. Louis Spohr und Richard Wagner.)

6168. Aus dem Tonleben unſerer Zeit. Gelegentliches von **Ferdinand Hiller.** Erſter Band. Leipzig, Hermann Mendelsſohn. 1868. VI u. 331 S. 8°. (S. 217. Zukunftsmuſik.)

6169. Almanach des Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins. Erſter Jahrgang. Leipzig, Verlag von C. F. Kahnt. 1868. VIII u. 231 S. ff. 8°.[21]) (S. 96. Der Allgemeine Deutſche Muſikverein, die Organiſation, bisherige Thätigkeit und Weiterentwicklung deſſelben. Von **F. Brendel.** — S. 137. Die heilige Eliſabeth von Franz Liſzt. Erinnerung an die Gründungsfeier der Wartburg. Von **Peter Cornelius.** — S. 155. Chronik der Ereigniſſe des Jahres 1867. (S. 169 Wagner.) — S. 178. Das Feſt des Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins. Von **Peter Cornelius.** — S. 190. Ludwig Schnorr von Carolsfeld. — S. 211. Krönungsmeſſe von Franz Liſzt. — S. 220. Literatur der neudeutſchen Schule.)

1869 6170. —— —— Zweiter Jahrgang. Leipzig, Verlag von C. F. Kahnt. 1869. VIII u. 169 S. ff. 8°. (S. 79. Der Allgemeine Deutſche Muſikverein im Jahre 1868. Von **Fr. Brendel.** — S. 102. Ueber die Wiedergeburt der dramatiſchen Kunſt durch die Muſik. (Vortrag bei der Altenburger Tonkünſtler-Verſammlung am 19. Juli 1868.) Von **Oswald Marbach.** — S. 126. Das Verhältniß unſerer claſſiſchen Dichter zur Muſik und ſeine Nachwirkungen. — S. 140. Chronik der Ereigniſſe des Jahres 1868. — S. 161. Dr. Franz Brendel. Nekrolog.)

1872 6171. Elemente des Musikalischen Rhythmus mit besonderer Rücksicht auf unsere Opern-Musik von **Rudolf Westphal.** Erster Theil. Jena, Hermann Costenoble. 1872. LI u. 210 S. gr. 8°. (S. XXXI—XXXV u. XLII: Ueber Wagner.)

1874 6172. Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freunde der Muſik und der bildenden Kunſt von **A. W. Ambros.** Neue Folge. Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart. (Conſtantin Sander.) 1874. VII u. 382 S. 8°. (S. 105. Muſikaliſche Uebermalungen und Retouchen.)[22])

(1879) 6173. **Muſikaliſche Studienköpfe** von La Mara. Erſter Band: Romantiker. Fünfte umgearbeitete Auflage. Heinrich Schmidt & Carl Günther. Leipzig. (1879.) 458 S. 8°. (Von S. 385—458 verdruckt in 365—438.) (S. 375—458. Richard Wagner.)

1881 6174. **Festschrift zur hundertjährigen Jubelfeier der Einweihung des Concertsaales im Gewandhause zu Leipzig** 25. November 1781—25. November 1881. Im Auftrage der Concert-Direction verfasst von Alfred Dörffel. 1881. Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig. 104 S. gr. 4°. Beilagen. I. Concertzettel vom 25. November 1781. II. Der Concertsaal 1881. III. Oesers Deckengemälde im leipziger Concertsaale. (Statistik der Concerte im Saale des Gewandhauses zu Leipzig. Uebersicht der aufgeführten Compositionen vom 25. November 1781 bis 31. März 1881. S. 75 Wagner (Richard.))

1882 6175. **Moſaik.** Für Muſikaliſch-Gebildete. Von Ludwig Nohl. Leipzig. Verlag von Gebrüder Senf. 1882. XII u. 428 S. 8°. (S. 200. Die Entſtehung der Zauberflöte und ihre innere Verbindung mit dem Ring des Nibelungen. — S. 217. Die Zauberflöte und der Ring des Nibelungen. — S. 222. VII. Richard Wagner. 1. Seine Jugend und Bildung. — S. 233. 2. Ein Jugendproject.)

1882 6176. **Geſchichte der Muſik.** Sechs Vorträge über die fortſchreitende Entwickelung der Muſik in der Geſchichte von Ludwig Bußler. Berlin, 1882. Verlag von Carl Habel. (C. G. Lüderitz'ſche Verlagsbuchhandlung.) VIII u. 176 S. 8°. (Sechſter Vortrag. Beethoven, ſeine Zeitgenoſſen und Nachfolger. S. 165. Wagner.)

6177. **Deutſche Tondichter von Sebaſtian Bach bis auf die Gegenwart.** Von Dr. Emil Naumann. Fünfte (Volks-)Ausgabe. Berlin, Verlag von Robert Oppenheim. 1882. XII u. 377 S. 8°. (S. 304. Meyerbeer und Richard Wagner. — S. 346. Die Gegenwart.)

6178. **Die Musik-Aesthetik in ihrer Entwickelung von Kant bis auf die Gegenwart.** Ein Grundriss von H. Ehrlich. Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart. (Conſtantin Sander). 1882. IV u. 186 S. 8°. (S. 31. Capitel VI. Wagner und Schopenhauer. S. 2, 3, 4, 12, 30, 33, 34, 35, 36, 38, 40, 42, 43, 44, 45, 47, 66, 72, 81, 85, 86, 87, 98, 99, 103, 122, 123, 139, 143, 160, 163, 167: Ueber Wagner und ſeine Werke.)

(Ohne Jahr.)

6179. **Gallerie Deutscher Tondichter.** Brustbilder nach Original-Gemälden von Prof. Carl Jäger. Mit biographischem

Text von Dr. Ed. Hanslick. Zweite Auflage. München und Berlin. Friedr. Bruckmann's Verlag. 87 S. [illegible] Prachtwerk im Originaleinband. (S. 83—87. Wagner.)

(1882) 6180. Allgemeine Muſikgeſchichte. Populär dargeſtellt von Dr. Ludwig Nohl. Leipzig. Druck und Verlag von Philipp Reclam jun. 320 S. kl. 8°. (1882.) (Univerſal-Bibliothek 1511—1513.) (S. 295. IV. Die moderne Epoche 1840—1880.)

3. Kürzeres. Gelegentliche Erwähnungen und Bemerkungen.

1848 6181. Die Stiftungsurkunde der Königlich Sächſiſchen Muſikaliſchen Kapelle. Nebſt einem Verzeichniß der bei derſelben angeſtellt geweſenen Kapellmeiſter, Vicekapellmeiſter, Muſikmeiſter und Muſikdirektoren in chronologiſcher Ordnung. Bei Gelegenheit der am 22ſten September dieſes Jahres bevorſtehenden 300jährigen Jubelfeier dieſes Inſtitutes, aus dem Geheimen Hauptſtaatsarchive mitgetheilt von Moritz Fürſtenau. Dresden, Druck der Königl. Hofbuchdruckerei von C. C. Meinhold und Söhne. 1848. 16 S. 8°. (S. 16. 39. Richard Wagner, Kapellmeiſter 1843.)

1850 6182. Grundzüge der Geschichte der Musik. Von Fr. Brendel. Zweite vermehrte Auflage. Leipzig. Verlag von Robert Friese's Separat-Conto. 1850. 52 S. 8°. (S. 49.)

1851 6183. Repertorium der muſikaliſchen Journaliſtik und Literatur, geſammelt und herausgegeben von Anton Gebhart. Mit einer muſikaliſchen Beilage. Dillingen, 1851. In Commiſſion der C. Kranzle'ſchen Verlags-Buchhandlung. 320 S. 8°. (S. 32. Einige Abhandlungen aus dem Werke: „Die Oper in Deutſchland und das Theater der Neuzeit von J. Cornet". S. 36. Reform durch Gluck „...... Richard Wagner hat unlängſt durch die kunſtſinnige Inſtrumentirung und Einrichtung der „Alceſte", „Armida" und „Iphigenia in Aulis" zu Dresden ſchon ein Beiſpiel geliefert, wie Gluck für die gebildete Welt der Neuzeit, und für die Kunſt überhaupt zu erhalten und zu retten iſt ......")

1854 6184. Vom Muſikaliſch-Schönen. Ein Beitrag zur Reviſion der Aeſthetik der Tonkunſt. Von Dr. Eduard Hanslick. Leipzig. Rudolph Weigel. 1854. VI und 104 S. 8°. ([illegible] Auflage: '79.)

6185. Christoph Willibald Ritter von Gluck. Dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken. Ein biographisch-ästhetischer Versuch und ein Beitrag zur Geschichte der dramatischen Musik in der zweiten Hälfte des siebenzehnten

Jahrhunderts, von **Anton Schmid**, Custos der k. k. Hofbibliothek in Wien. Leipzig, Friedrich Fleischer. 1854. XII u. 508. S. gr. 8⁰. (S. 419 »..... Richard Wagner hat durch die kunstsinnige Instrumentirung und Einrichtung der »Alceste, Armida und Iphigenia in Aulis« zu Dresden schon ein Beispiel geliefert, wie Gluck für die gebildete Welt der Neuzeit und für die Kunst überhaupt zu erhalten und zu retten sei. ....«)

1858 6186. Vom Muſikaliſch-Schönen. Ein Beitrag zur Reviſion der Aeſthetik der Tonkunſt. Von Dr. **Eduard Hanslick**. Zweite verbeſſerte Auflage. Leipzig. Rudolph Weigel. 1858. XII u. 118 S. 8⁰. (Mit einem eigenen Vorwort zur zweiten Auflage.)

6187. Das Muſikaliſch-Schöne. Ein Beitrag zur Aeſthetik der Tonkunſt von Dr. **Adolph Kullak**. Leipzig. Verlag von Heinrich Matthes. 1858. IV u. 272 S. kl. 8⁰. (S. 203. Zehntes Kapitel. Das muſikaliſch Schöne der Zweigrichtungen. — Vocalmuſik, Programmenmuſik und Ueberſchriftsmuſik. Wagner und ſeine Werke darinnen in Betracht gezogen.)

1865 6188. Bericht des Grazer Männergeſang-Vereines über ſeine Thätigkeit vom 1. November 1850 bis 31. October 1864. Selbſtverlag des Vereines. Graz 1865. 128 S. 8⁰. (Programme. S. 68. 3. Mitglieder-Concert am 19. März 1859 im k. k. Ritterſaale. 8. Zwei Pilgerchöre aus der Oper „Tannhäuſer" von R. Wagner. — S. 75. Concert am 8. September 1860 im k. k. Ritterſaale veranſtaltet vom Wiener Männergeſang-Vereine in Gemeinſchaft mit dem Grazer Männergeſang-Vereine. 4. Lied der Matroſen, Chor aus der Oper „Der fliegende Holländer" von R. Wagner. — Vorgetragen v. Wiener Männergeſang-Vereine. — S. 77. 2. Mitglieder-Concert am 16. Dezember 1860 im k. k. Ritterſaale. 5. Lied der Matroſen, Chor aus der Oper „Der fliegende Holländer" von R. Wagner ...... — S. 78. Faſchingsliedertafel am 9. Februar 1861 in Schreiners Bierhalle. 3. Lied der Matroſen, Chor aus der Oper „Der fliegende Holländer" von R. Wagner. — S. 79. Liedertafel am 27. Mai 1861 in Schreiners Bierhalle. 5. Lied der Matroſen, Chor ..... aus der Oper „Der fliegende Holländer" von R. Wagner. — S. 80. Concert mehrerer Geſangvereine in der hochgräfl. Hugo Henkel'ſchen Reitſchule am 29. Juni 1861. 4. Lied der Matroſen, Chor aus der Oper: „Der fliegende Holländer" von R. Wagner ..... S. 81. Feſt-Concert am 18. Juli 1861 zur Feier der Eröffnung des neuen Circus unter Mitwirkung des ſteierm. Muſik-Vereins. 8. Ouverture, zur Oper „Rienzi" von R. Wagner. — S. 84. Feſtliedertafel am 7. Juli 1862 im Tanzſaal des Circus ... S. 85. 12. Geſangsvorträge des Herrn J. Lechner: b) Arie des Tannhäuſer aus der Oper „Tannhäuſer" von R. Wagner. — S. 94. Vereinsjahr 1863/64. Geſchichtliches. S. 95. „..... Am 6. Dezember 1863 gab der Verein das erſte Mitglieder-Concert, bei welchem, um mehrſeitig ausgeſprochenen Wünſchen Rechnung zu tragen, auch Damen: Die Fräuleins Leopoldine Hofmann und Amalie Materna mitwirkten ....")

6189. Ueber Conservatorien für Musik. Mit besonderer Rücksichtnahme auf das Königliche Conservatorium zu München. Von **Wilhelm Franz**. München 1865. In Commission der G. Franz'schen Buchhandlung. 32 S. 8⁰. (S. 30. Wagner und Liſzt beſprochen.)

1868 6190. **Wilhelm Baumgartner.**[24]) Ein Lebensbild. (Von C. Widmer.) Zürich. Druck und Verlag von David Bürkli. 1868. 197 S. 8°. (S. 95 R. Wagner kurz erwähnt. — S. 122. V. **Wilhelm als Künſtler und Menſch.** S. 126—131. „Von tiefgehendem Einfluſſe war der vielfältige und familiäre Umgang mit R. Wagner, der als Flüchtling aus den deutſchen Wirren längere Jahre in Zürich gelebt hat ....“ Ausführliches über R. Wagner in Zürich. — S. 179. **Wilhelms ſämmtliche Compoſitionen.** S. 173. Opus XII. Eine Frühlingsliebe. Liederkreis für Geſang und Pianoforte. Dedic. Rich. Wagner. Breitkopf & Härtel in Leipzig. Vergl. 7604 u. 7605.)

6191. **Händel und Shakeſpeare.** Zur Äſthetik der Tonkunſt. Von G. G. Gervinus. Leipzig. Verlag von Wilhelm Engelmann. 1868. XIV u. 196 S. gr. 8°. (S. 165, 173, 229 Wagner erwähnt.)

1869 6192. **Jahres-Bericht des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.** Schuljahr 1868—1869. Wien. Verlag des Conservatoriums. 1869. 58 S. gr. 8°. (Mit einer Anſicht: Das alte Gebäude der Geſellſchaft der Muſikfreunde.) S. 19. In dem Zöglings-Concerte am 13. April 1869 wurde aufgeführt: 5. R. Wagner »Meistersinger«, Vorspiel.)

(1869) 6193. **Giacomo Meyerbeer.** Sein Leben und ſeine Werke von Hermann Mendel. (Welt-Bibliothek.) Berlin. Verlag von R. Leſſer Internationale Buchhandlung. 113 S. kl. 8°. (S. 90—92. Ueber den Verkehr Richard Wagner's mit Meyerbeer.)

1870 6194. **Neue Bilder aus dem Leben der Muſik und ihrer Meiſter.** Von Ludwig Nohl. Mozarts Conſtanze. — Zwei Hauptgönner Beethovens. Beethoven und das Muſikdrama. München 1870. Verlag von Louis Finſterlin. 241 S. 8°. (S. 3, 167, 206, 229 Wagner erwähnt.)

1872 6195. **Das musikalische Urtheil und seine Ausbildung durch die Erziehung.** Von Dr. W. Langhans. Berlin, Verlag von Robert Oppenheim. 1872. 42 S. gr. 8°. (Darinnen Richard Wagner mehrfach beſprochen.)

1873 6196. **Franz Schubert.** Sein Leben und seine Werke dargestellt von August Reissmann. Mit Portrait in Stahlstich, Notenbeilagen und einem Facsimile. Berlin, Verlag von J. Guttentag. (D. Collin.) 1873. IV, 348 u. 18 S. Notenbeilagen gr. 8°. (S. 207 »... Nach dieser Seite erscheint Die Rose: »Es lockte schöne Wärme mich an das Licht zu wagen« Op. 73 bedeutender. Das Lied wird auch dadurch bemerkenswerth, als ihm das, am meisten bekannte Motiv aus Wagners Lohengrin, das sogenannte Schwanmotiv entlehnt ist.« Mit Notenbeiſpiel.)

1876 6197. **Muſik und Muſikgeſchichte.** Anſprache zur Eröffnung ſeiner Lehrthätigkeit an der Großherzoglichen Polytechniſchen Schule zu Karlsruhe am 17. November 1875 gehalten von Prof. Dr. Ludwig Nohl Privatdozent. Karlsruhe. Chr. Fr. Müller'ſche Hofbuchhandlung. 1876. 15 S. 8°. (S. 2, 12—13: Ueber Richard Wagner.)

1876 6198. Briefe von Moritz Hauptmann Kantor und Muſikdirektor an der Thomasſchule zu Leipzig, an Ludwig Spohr und Andere. Herausgegeben von Dr. Ferdinand Hiller. Neue Folge der Hauptmann'ſchen Briefe. Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. 1876. VI u. 235 S. 8°. (Briefe an Ludwig Spohr. S. 8. Leipzig, den 1. Dezember 1842. S. 10. Ein abfälliges Urtheil nach Anhörung von Scenen aus „Rienzi“ in einem Concert der Schröder-Devrient. — S. 23. Leipzig, 21. April 1846. S. 26. „..... Von R. Wagner iſt in einem Concerte die Ouvertüre zum Tannhäuſer gegeben worden. Sie iſt ganz gräßlich, unbegreiflich ungeſchickt, lang und langweilig für einen ſo geſcheidten Menſchen“ ..... „Er iſt kein junger unerfahrener Menſch mehr und wer da noch ſo ein Ding machen und ſtehen laſſen kann wie dieſe Ouvertüre, deſſen Künſtlerberuf ſcheint mir ſehr wenig entſchieden .....“ — S. 36. Leipzig, den 9. Febr. 1853. S. 37. Ueber Gluck geringſchätzig urtheilend, ſagt er u. A.: „..... Etwas ähnliches wie Gluck hat auch Wagner zur Intention. Auch einen ähnlichen Hochmuth dabei. Es giebt nichts hochmüthigeres als ein Vorwort an ſeine Freunde vor dem Abdruck ſeiner 3 Operntexte, ein Buch, welches Ihnen wohl bekannt ſein wird .....“ S. 38. „Der Tannhäuſer iſt hier 3mal gegeben worden“. Es folgt nun eine ausführlichere Beſprechung dieſer Oper in abfälligem Sinne. S. 39. „Muſikaliſch hat mir in dem Stück Lohengrin manches viel beſſer gefallen, als alles im Tannhäuſer. Da kommen einige Chöre von der allerſchönſten Klangwirkung vor. Ermüdend ſoll aber das Ganze des Lohengrin doch auch im hohen Grade ſein ....“ — Briefe an Franz von Holſtein, Arnold Wehner. S. 88 u. 191. Wagner's Muſik erwähnt. — Auszüge. S. 197. Frau Schröder-Devrient. — S. 217. Geſammtkunſt.)

1879 6199. Aus Briefen Adolf Jensen's. Mit einem Vorworte des Empfängers. Berlin. Verlag der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalien-Handlung. (Königl. Hofbuchhandlung.) 1879. (Mit Jenſen's Porträt u. Facſimile.) XIII u. 141 S. 8°. (In den meiſten der hier abgedruckten Briefe ſpricht Jenſen über Wagner und deſſen Werke.)

1880 6200. Musikalische Elementarlehre von Cyrill Kistler. Opus 40. Chemnitz, Verlag von Ernst Schmeitzner. 1880. VIII u. 58 S. kl. Folio. (Im Vorwort und in der Einführung R. Wagner's Theorien als Richtſchnur für dieſes Werk bezeichnet.)

6201. Sammlung Muſikaliſcher Vorträge. Nr. 20. Herausgeber: Paul Graf Walderſee. Peter Cornelius von Hermann Kretzſchmar. Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. 1880. 36 S. gr. 8°.

1880 6202. Proksch und seine Musikbildungs-Anstalt. Festschrift zum fünfzigjährigen Jubiläum derselben von F. Neumann. Prag 1880. Selbstverlag der Anstalt. In Commission bei

F. Ehrlich. 27 S. Lex.-8⁰. (S. 8. Ueber J. B. Logier. Vgl. Geſ. Schr. u. Dichtgn. I. 9. — S. 20. III. Verzeichniss verschiedener Arrangements fremder Compositionen für mehrere Pianos von den Institutslehrern und ehemaligen Zöglingen der Anstalt ..... 5 Werke von Wagner angeführt.)

1881 6203. Das Conservatorium für Musik in Dresden 1856—1881. Festschrift zur fünfundzwanzigjährigen Jubelfeier am 26. Januar 1881. Herausgegeben im Auftrage des Directoriums von M. Fürstenau. Dresden, in Commission der Gilbers'schen Königl. Hof-Verlags-Buchhandlung (Bleyl & Kämmerer). 1881. XXX u. 53 S. gr. 8⁰. (S. V. R. Wagner's „Entwurf zur Organiſation eines deutſchen Nationaltheaters für das Königreich Sachſen" beſprochen. — S. 35. III. Programme. S. 52. Am 3. Juli 1878. 2. Scenen aus der Oper »Der fliegende Holländer« von R. Wagner.)

1881 6204. Großherzogliches Hoftheater in Mecklenburg-Schwerin. Statiſtiſcher Rückblick auf die vom 1. October bis zum 28. April 1881 gegebenen Vorſtellungen und Concerte. (A. Vorſtellungen. Wagner: Fliegende Holländer (3mal), Lohengrin (4mal), Tannhäuſer (4mal)). 1 Doppeltbl. Folio.

1882 Geſammelte Schriften von Franz Liſzt. Herausgegeben von L. Ramann. Vierter Band. Aus den Annalen des Fortſchritts. Konzert- und kammermuſikaliſche Eſſays. Deutſch bearbeitet von L. Ramann. Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. 1882. VIII u. 273 S. gr. 8⁰. (S. 68, 117. Wagner, R.) (9137)

—— —— Fünfter Band. Streifzüge. Kritiſche, polemiſche und zeithiſtoriſche Eſſays. Deutſch bearbeitet von L. Ramann. Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. 1882. VII u. 231 S. gr. 8⁰. (S. 166, 169, 179, 207, 208 u. f. 228, 230. Wagner, Rich.) (9138)

6205. Muſikſtudien in Deutſchland. Aus Briefen in die Heimath von Amy Fay. Mit Erlaubniß der Verfaſſerin in's Deutſche übertragen. Berlin, Verlag von Robert Oppenheim. 1882. VIII u. 206 S. 8⁰. (S. 65, 68, 73 u. a. Ueber Wagner.)

6206. Das Musikalisch-Schöne. Vortrag von S. Bagge. (Oeffentliche Vorträge, VI. Band 10. Heft.) Basel. Schweighauserische Verlagsbuchhandlung. (Hugo Richter.) 1882. 27 S. 8⁰. (S. 15.)

6207. Die Muſik und ihr Einfluß auf die Menſchen. Skizze eines in der Aula des Friedrich-Wilhelm-Gymnaſiums zu Berlin gehaltenen Vortrages von Dr. Paulus Caſſel. Berlin, Verlag von Emil Prager's Buchhandlung 1882. 12 S. gr. 8°. (S. 3 wird ein Satz aus „Religion und Kunſt“ von Wagner aus den Bayreuther Blättern angeführt u. erläutert, der über den Vegetarismus handelt. S. 10. Ueber Wagner's Opern.)

1882 6208. Geschichte der Musik der Neuzeit in Studien und Kritiken aus dem Nachlasse von A. W. Ambros. (Der »Nachgelassenen Schriften« zweiter Band.) 1. Heft. Pressburg & Leipzig 1882. Verlag von Gustav Heckenast's Nachfolger Rudolf Drodtleff. 63 S. gr. 8°. (S. 55. Wagner u. Liſzt erwähnt.)[29]

(Ohne Jahr.)

6209. Die Neue Harmonielehre im Streit mit der alten von C. F. Weitzmann. Mit einer muſikaliſchen Beilage: Albumblätter zur Emancipation der Quinten, und Anthologie klaſſiſcher Quintenparallelen. Leipzig. Verlag von C. F. Kahnt. 28 S. kl. 8°. (S. 3, 9.)

6210. Historischer Notiz-Kalender für Musiker und Musikfreunde von F. X. Chwatal. Magdeburg, Heinrichshofen'sche Musikalien-Handlung. 202 S. kl. 8°. (S. 55, 177. Wagner. — S. 183. Biographiſche Skizze: Wagner Rich. — S. 7. Der fliegende Holländer. — S. 8. 1. Sinfonie. 1. Aufführung am 10. Januar in Leipzig. — S. 16. Concert-Ouverture. 1. Aufführung am 4. Februar in Paris. — S. 36. Die Novize v. Palermo. — S. 103. Rienzi. — Der Tannhäuser.)[30]

(1882) 6211. Muſiker-Biographien. Vierter Band: Liſzt. Von Ludwig Nohl. Leipzig. Verlag von Philipp Reclam jun. (1882.) 111 S. kl. 8°. (Univerſal-Bibliothek 1661.)

b. In fremden Sprachen.

α. Aufſätze und größere Artikel.

(Franzöſiſch.)

1872 6212. *Gustave Bertrand.* Les Nationalités Musicales *Étudiées dans le drame lyrique . . . . . Paris Librairie académique Didier et Cie, Libraires-éditeurs 1872.* XXXI u. 364 S. 8°. (S. 310. *Chapitre XII. L'Opéra National Russe.* — — — *Wagnérisme et Nationalisme* — —. — S. 338—355. *Epilogue. Verdisme et Wagnerisme* —.)

1876 6213. Histoire de la Musique moderne et des Musiciens célèbres en Italie en Allemagne et en France depuis l'ère chrétienne jusqu'a nos jours *Avec un atlas de 22 planches*

par F. Marcillac. Paris Sandoz et Fischbacher, Libraires-éditeurs 1876. 512 S. gr. 8°. (S. 471. *Chapitre XVIII .... Richard Wagner, réformateur de l'opéra; expositions de son système.* — —)

1882 6214. **Hector Berlioz** *La vie et le combat les oeuvres par Adolphe Jullien Paris, Charavay frères, Éditeurs. 1882.* 198 S. 8°. (Mit einem Portrait Hector Berlioz's.) (S. 87. *Chapitre VI Berlioz et Richard Wagner.*)

1882 6215. **Les Révolutionnaires de la musique** *Lesuer — Berlioz — Beethoven — Richard Wagner — La musique russe Par Octave Fouque Paris Calman Lévy, éditeur Ancienne maison Michel Lévy frères 1882.* 358 S. 8°. (S. 285. *Richard Wagner et le Drame lyrique.* — S. 318. *Tristan et Iseult.* — S. 326. *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg.*)

(Ohne Jahr.)

6216. *Deuxième supplément au dictionnaire lyrique ou histoire des opéras ...., par Félix Clement. .... Paris Aug. Boyer et Cie, libraires éditeurs.* (S. 767—824) gr. 8°. (S. 810. *Rheingold.* — *Rienzi.* — S. 820. *Vaisseau fantôme.* — S. 822. *Walkyrie.*)

(Engliſch.)
(Siehe Band 2. S. 18.)

3. Kürzere, Gelegentliche Erwähnungen und Bemerkungen.

(Franzöſiſch.)

1860 6217. **Les Concerts de Paris** *Revue de la Saison Musicale de 1860 par Ernest Villonneau. Paris Jules Tardieu, Libraire-Éditeur. 1860.* 30 S. gr. 8°. (S. 13. *II.* — — *M. Hans de Bulow.* — *M. Wagner* — — —)

1878 6218. **Les Pianistes célèbres** *Silhouettes et Medaillons par A. Marmontel Professeur au Conservatoire Paris Imprimerie centrale des chemins de fer A. Chaix et Cie. 1878.* 310 S. 8°. (S. 293—310. *XXX. Liszt.* Wagner mehrfach erwähnt.)

1882 6219. **Histoire de la Symphonie a orchestre,** *depuis ses origines jusqu'a Beethoven inclusivement, par M. Michel Brenet. Ouvrage couronné par la Société des Compositeurs de Musique Paris, Gauthier-Villars, imprimeur-libraire. 1882* 168 S. 8°. (S. 113. *Troisième Partie. Beethoven.* S. 118. *Symphonie héroique.* S. 129. Ueber Wagner's Programm hierzu.)

(Engliſch.)
(Siehe Band 2. S. 19.)

B. Dramaturgie. Geſchichte des Theaters etc.

a. In deutſcher Sprache.

α. Aufſätze und größere Artikel.

1840 6220. **Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles Wiſſenswerthen für Bühnenkünſtler, Dilettanten und Theaterfreunde** unter Mitwirkung der ſachkundigſten Schriftſteller Deutſchlands herausgegeben von R. Blum, K. Herloßſohn, H. Marggraff. Dritter Band. Devrient bis Garnitur. Mit 2 lithographirten Zeichnungen. Altenburg und Leipzig. Expedition des Theater-Lexikons. (H. A. Pierer. C. Heymann.) 1840. 350 S. kl. 8°. (S. 66. Dresden (Theaterſtat.) (J. II.) — S. 274. Fiſcher. 9) (Wilhelm) Regiſſeur und Chordirector.)

1862 6221. **Das Deutſche Theater.** Eine Darſtellung der gegenwärtigen Theaterzuſtände nebſt Andeutungen zu einer zweckmäßigen Reform und Bühnenleitung von Rudolph Wirſing, Director des Stadttheaters zu Leipzig...... Leipzig, Verlag von Carl Geibel. 1862. XIII u. 228 S. 8°. (Erſter Abſchnitt. Die Theaterzuſtände der Gegenwart. S. 60—61: Ueber die Reform des Opernweſens durch Richard Wagner.)

1870 6222. **Dramaturgiſche Blätter.** Beitrag zur Wiedererhebung dramatiſcher Kunſt in Deutſchland von Oswald Marbach.*) Manuſcript, zu erhalten vom Verfaſſer. Leipzig. Druck von G. Kreyſing. 1870. 224 S. 8°. Beigebunden: Dramaturgie des Ariſtoteles. 48 S. kl. 8°. (S. 135. Wiedergeburt der dramatiſchen Kunſt durch die Muſik. (Vortrag bei der Tonkünſtler-Verſammlung zu Altenburg, am 19. Juli 1868.)

1878 6223. **Ueber Schauſpieler und Schauſpielkunſt.** Von G. H. Lewes. Ueberſetzt von Emil Lehmann. Autoriſirte Ausgabe. Leipzig. Verlag von Franz Duncker. 1878. XI u. 304 S. 8°. (S. 235. Dreizehntes Kapitel. Das Schauſpiel in Deutſchland 1867. S. 253—256: Ueber Wagner's Werke.)

1881 6224. **Briefe aus der Bretterwelt.** Ernſtes und Heiteres aus der Geſchichte des Stuttgarter Hoftheaters. Von Adolf Palm. Stuttgart. Verlag von Adolf Bonz & Comp. 1881. VIII u. 333 S. 8°. (S. 7. Hinweis auf das markgräfliche Opernhaus in Bayreuth und Richard Wagner. — S. 109. Ueber das Gaſtſpiel von Adolf Grimminger im März 1867. Ein Urtheil Hanslick's über Grimminger's Lohengrin. — S. 146. Ueber die erſte Aufführung des Tannhäuſer am 19. Januar 1859. Beiſpiel ..... „Die Titelrolle ſang Sontheim ....." — S. 198. Ueber Tantièmen-Zahlungen R. Wagner's, der den Tannhäuſer, Holländer und Lohengrin an die Intendanz Stgt. verkauft hatte und das Verhalten des Herrn v. Gunzert gegenüber demſelben. — S. 127, 142, 164, 177, 220, 312: Ueber Wagner und ſeine Werke.)

1882 6225. Die Deutsche Bühne deren geschichtliche Entwickelung in Bild und Wort dargestellt von einem Weimaraner. Dresden. Verlagsbuchhandlung von Wilhelm Streit. 1882. 159 S. gr. 8°. [illegible] (S. 139—143. Die Dresdner Hofbühne, Frau Schröder-Devrient, Richard Wagner's Opern Rienzi, Holländer, Tannhäuser, die Sänger Tichatschek, Mitterwurzer, Wagner's Lohengrin in Weimar. — S. 148—157. Die Bühne der Gegenwart. — S. 159. Verzeichniß der literarischen Quellen, welche diesem Werke zu Grunde liegen. — Glasenapp, Richard Wagner's Leben und Werke. — Richard Wagner, Ueber Schauspieler und Sänger.)

6226. Vor den Coulissen. Original-Blätter von Celebritäten des Theaters und der Musik. Mit 46 Portraits und Facsimiles. Herausgegeben von Joseph Lewinsky (Berlin). Zweiter Band. Berlin 1882. A. Hofmann & Comp. VIII u. 268 S. 8°. (S. 163. Angelo Neumann, Operndirector des Stadttheaters in Leipzig. Erinnerungen an Richard Wagner's „Ring des Nibelungen".)

6227. Ein Menschenalter. Theater-Erinnerungen (1845—1880) von Max Kurnik. Berlin. Otto Janke. 1882. VIII u. 356 S. 8°. (S. 66. Neuntes Kapitel. Die Wagnerfrage. „Tannhäuser". — S. 220. Achtundzwanzigstes Kapitel. Schwerer von Herzfeld. — Etwas von Richard Wagner. — S. 263. Achtunddreißigstes Kapitel. — „Die Meistersinger". — S. [illegible] [illegible] — S. [illegible]. Johanna Wagner. — S. [illegible]. „Der fliegende Holländer" (1852 in Berlin). — S. [illegible]. Rosamunde Wagner, [illegible] — S. [illegible]. Die erste Aufführung von „Rheingold" in Berlin. — S. [illegible]. „Ring" erste Aufführung in Berlin.)

3. [illegible]. *Gelegentliche Erwähnungen und Bemerkungen*

1847 6228. Die Oper der Gegenwart. Vortrag zur ersten Tonkünstler-Versammlung in Leipzig im Saale des Gewandhauses am 14. August 1847 gehalten von Wolfg. Rob. Griepenkerl. [illegible] Leipzig. 1847. J. G. Hinrichs'sche Buchhandlung. 38 S. gr. 8°. [illegible]

1849 6229. Das königliche Hoftheater zu Dresden. Herausgegeben von Gottfried Semper, Professor der Baukunst an der Akademie zu Dresden, Architekt des Theaters daselbst. Mit zwölf Kupfertafeln. Braunschweig. Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn. 1849. 28 S. u. XII Taf. gr. Folio. (Prachtwerk auf starkem Papier gedruckt.)

6230. Die Oper in Deutschland und das Theater der Neuzeit. Aus dem Standpunkte praktischer Erfahrung von J. Cornet. Hamburg. Meißner & Schirges. 1849. 165 S. gr. 8°. (S. 15, 42, 63, 118, 119. Wagner erwähnt.)

1853 6231. Recenſionen und allgemeine Bemerkungen über Theater und Muſik. II. Das Kärnthnerthortheater. — Muſikzuſtände. Wien, 1853. Bei J. F. Greß. 260 S. kl. 8°. (S. 105. Die nächſte Zukunft. S. 117—118. Ueber R. Wagner's Werke.)

1854 —— —— III. Holbein's deutſches Bühnenweſen. — An die Muſikzeitung. — Theaterbericht. — Unverbürgte Nachrichten. — Verwandte Stimmen. Wien, 1854. Bei J. F. Greß. 220 S. kl. 8°. (S. 89. [illegible]) (II. und III. Theil zuſammengebunden.) (6231)

1865 6232. Geſchichte des Theaters und der Muſik in Kaſſel. Bearbeitet vom verſtorbenen Hof-Theater-Sekretär W. Lynker. Bis auf die neueſte Zeit fortgeſetzt und mit einer Auswahl früherer Schriften Lynker's herausgegeben von Dr. Th. Köhler. Kaſſel 1865. Verlag von Theodor Kay. (J. C. Krieger'ſche Buchhandlung.) 130 S. 8°. (S. 110.)

1869 6233. Das neue Theater in Leipzig. Nebst drei Bildtafeln. Leipzig T. O. Weigel. 1869. 8 S. [illegible]

1873 6234. Statistischer Rückblick auf das Kaiserlich Concessionirte Theater zu Strassburg verbunden mit den Theatern zu Metz, Mülhausen und Colmar vom 15ten September 1872 bis 31ten August 1873. Strassburg Buchdruckerei von G. Fischbach 1873. 8 S. gr. 8°. (S. 4. Gesammt-Übersicht der Vorstellungen. S. 5. In der Oper: S. 6. Wagner: Tannhäuser. 2 Mal.)

6234a. Plaudereien über die Reform der deutſchen Bühne. Dem deutſchen Publikum gewidmet von Franz Wittong, Dramaturg und Regiſſeur des Stadt-Theaters zu Stettin. Stettin. Verlag von Aurelio Mauri. 1873. 35 S. kl. 8°. (S. 10, 11, 17: Ueber Wagner.)

1877 6235. Erinnerungen aus meinem Leben von Mathilde de Caſtrone Marcheſi geb. Graumann. Mit Portrait. Wien. Druck u. Verlag von Carl Gerold's Sohn. 1877. VI u. 104 S. 8°. (S. 26, 49.)

1878 6236. Dramaturgische Notizen von Wilhelm Goldschmidt. Berlin. E. Kirchhoff & Co. 1878. 225 S. 8°. (S. 1. Faust. Notizen zu Dingelstedt's Faust-Trilogie. S. 19. Ueber die Aufführung des Faust in [illegible].) Vgl. Nr. 846, Nr. 1.

1879 6237. Chronik des Großherzoglichen Hof- und National-Theaters in Mannheim. Zur Feier seines hundertjährigen Beſtehens am 7. October 1879. Von Anton Pichler. Großh. Hoftheater-Kaſſier. Nebſt einer Abbildung des Theaters vor ſeinem Umbau. Mannheim. Verlag von J. Bensheimer. 1879. 356 S. 8°. (S. 200. Ueber die Aufführung [illegible]

R. Wagner-Theater [illegible] Gegenüber [illegible] unter der persönlichen Leitung v. Richard Wagner. — S. 201 „[illegible] Richard Wagner einige Tage dort bei dem Muſikalienhändler Emil Heckel verweilend, wohnte am 12. November einer Aufführung ſeiner [illegible] bei." — S. 249, 300 u. ff. Emil Heckel, [illegible].]

1880 6238. Theorie des Deutſchen Trauerſpiels von C. G. Ritter. Leipzig. Druck und Verlag von C. G. Naumann. 1880. 159 S. 16°. (S. 126—129 Richard Wagner.)

1882 6239. Ungeſchminkte Briefe über das Münchener Hoftheater. Von Paul Warnck. I. Zweite Auflage. München. Carl Merhoff's Verlag. 1882. 25 S. 8°. (Wagner u. ſeine Werk [illegible] in Schutz genommen.)

6240. Herr Emil Hillmann als Director des Breslauer Stadttheaters. Von Max Schüttler. Zweite Auflage. Breslau. 1882. Im Selbſtverlage des Verfaſſers. 56 S. 8°. (S. 14, 16, 17, 56.)

6241. Die Sicherheit der Person im Theater nebst Vorschlägen zur Reform des Theaterbaues. Von August Prokop. Vortrag, gehalten in der österr. Gesellschaft für Gesundheitspflege am 18. Jänner 1882. Mit 4 Tafeln und 29 Figuren. Separat-Abdruck aus der «österreichischen ärztlichen Vereinszeitung» und aus der «österreichischen Verbands-Feuerwehrzeitung». Wien 1882. Genossenschafts-Buchdruckerei. Im Selbstverlage des Verfassers. 17 S. — Separatabdruck aus der „Oeſterreichiſchen Verbands-Feuerwehr-Zeitung". Außerordentliche Beilage zu Nr. 1 1882 der Mittheilungen der Oeſterreichiſchen Geſellſchaft für Geſundheitspflege. 41 S. (S. 22. IV. Zur Reform des Theaterbaues. S. 31. über das Bayreuther Bühnen-Feſtſpielhaus. — Tafel II. Fig. 11. Bühnenfeſtſpielhaus in Bayreuth. Arch. Semper. (Bauherr Rich. Wagner. 1500 Perſonen. Zuſchauerraum mit 12 ſeitlichen Ausgängen.) (Beide Schriften in einem Heft vereinigt.) 8°.

b. In fremden Sprachen.

(Siehe Band 2. S. 84.)

C. Feuilletons.

a. In deutſcher Sprache.

α. Aufſätze und größere Artikel. — Gedichte.

1843 6242. Kaleidoſcop von Dresden. Skizzen, Berichte und Phantaſien von V. C. Sternau. Magdeburg. Verlag von A. Jackermann. 1843. 56 S. u. VI. 12°. (S. 11. Die mephiſtiſche Welt. — Morlacchi. — Raſtrelli. — S. 12. C. G. Reiſſiger. — S. 13. Richard Wagner. — Carl Banck. — S. 14. Wiel beim Fiſcher. — Franz Brendel. — S. 15. Julius Otto. —

Lipinski. — S. 16. Fürstenau. — S. 21. Die Dresdener Oper. — Die Kapelle. — Madame Schröder-Devrient. — S. 26. Joseph Tichatschek. — S. 29. Wächter. — S. 30. Mitterwurzer. — Dettmer. — Theaterchor und Chordirektor Fischer. — S. 41. Professor Semper.)

6213. **Neues Kaleidoskop von Dresden.** Zweite vermehrte Auflage. Dresden, Verlag von P. Zillig 1843. 33 S. 8°. (Gegenstück zu: Kaleidoskop von Dresden. Von G. C. Stermon. Siehe Nr. 6212.) (S. 11: Ueber Richard Wagner.)[31]

X 1846 6214. **Der Lügner und sein Sohn oder: Treumund Wanderer und sein Buch: „Dresden und die Dresdener". Daguerrotypen und Stahlstiche in deutscher Manier. Von Freimuth dem Sachsen.** Dresden, Verlag der Koriſchen Buchhandlung. 1846. VI u. 81 S. 8°. (Gegenschrift des Buches Nr. 6204 Nr. 1.) (S. 41. Fünfte Antwort. Theater — Concerte — Musik. S. 49, 62, 65. Interessante Auslassungen über Wagner, ferner über Musikdirector Röckel u. A. m.)

1855 6215. **Allgemeine Deutsche Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände. Conversations-Lexikon.** Zehnte, verbesserte und vermehrte Auflage.[32] In fünfzehn Bänden. Fünfzehnter Band. Zweite Abtheilung. W bis Zwolle, nebst Nachtrag und Universal-Register. Leipzig: F. A. Brockhaus. 1855. XXVIII, 611 u. 120 S. Lex.-8°. (S. 21—22. Wagner (Richard).)

1860 6216. **Männer der Zeit. Biographisches Lexikon der Gegenwart.** Erste Serie. Verlag von Carl B. Lorck in Leipzig. 1860. VII u. 913 S. gr. 8°. (S. 198—202. Richard Wagner.)

1866 6217. **Ch. Oeser's Briefe an eine Jungfrau über die Hauptgegenstände der Aesthetik. Ein Weihgeschenk für Frauen und Jungfrauen.** Neunte bedeutend vermehrte und verbesserte Auflage. Bearbeitet und herausgegeben von F. W. Grube. Mit 11 Stahlstichen und vielen Holzschnitten. Leipzig: Friedrich Brandstetter. 1866. XVI u. 576 S. 8°. (S. 201 Beethoven-Wagner'sche Musik. .... Beethoven ist einem Richard Wagner gegenüber viel zu einfältig, zu wenig sinnlich, zu wenig pikant. Nicht an klare reine edle Natur und [illegible] Erscheinungen, sondern an die einmal in krankhafter [illegible] und [illegible] Tonkunst [illegible] Erscheinungen, die, alle [illegible] Schranken und Mittel überspringend, nach dem die [illegible] Musik [illegible] sucht, knüpft man an. Wagner verwirft jede einzelne Kraft in ihren von Schranken der Natur selbst gezogenen Schranken und der Selbständigkeit, die sie nur innerhalb dieser Schranke behaupten kann ....")[33]

1868 6218. **Wander-Vorträge aus Kunst und Geschichte von Ludwig Eckardt.** (Mit dem Portrait des Verfassers.) Stuttgart. Kröner'sche Verlagsbuchhandlung. (A. Benedict.) 1868. VII u. 310 S. gr.-8°. (S. 179. VII. Die Zukunft der Tonkunst.)

1872 6249. Geſchichte der deutſchen Literatur mit ausgewählten Stücken aus den Werken der vorzüglichſten Schriftſteller von Heinrich Kurz. Mit vielen nach den beſten Originalen und Zeichnungen ausgeführten Illuſtrationen in Holzſchnitt. Vierter Band. Geſchichte der neueſten deutſchen Literatur von 1830 bis auf die Gegenwart. Leipzig. Druck und Verlag von B. G. Teubner. 1872. XIII u. 983 zweiſpaltige S. [illegible] (S. 585. Richard Wagner. — S. 586. Aus „Triſtan und Iſolde“ Dritter Aufzug. — S. 51, 478, 505, 518, 528, 922: Wagner erwähnt.)

1875 6250. Rückblicke auf mein Leben. Von Karl Gutzkow. Berlin 1875. A. Hofmann & Co. (Allgemeiner Verein für deutſche Literatur.) VIII u. 358 S. 8°. (S. 316—320: Ueber Wagner.)

1878 6251. Portraits aus dem neunzehnten Jahrhundert. Von Julian Schmidt. Berlin, 1878. Verlag von Wilhelm Hertz (Beſſerſche Buchhandlung). 473 S. 8°. (S. 231—262: Richard Wagner. I—IV.)

6252. In bunter Reihe. Briefe, Skizzen, Novellen von Karl Gutzkow. Breslau. Verlag von S. Schottlaender. 1878. 322 S. 8°. (I. Literariſche Briefe. An eine deutſche Frau in Paris (1869). S. 50. f. Ueber Richard Wagner im Allgemeinen u. ſein „Judenthum in der Muſik“ insbeſondere.)

1879 6253. Münchener Bilderbogen. Von Franz Dingelſtedt. Berlin. Verlag von Gebrüder Paetel. 1879. 199 S. 8°. (S. 149—151: Ueber die erſte Tannhäuſer-Aufführung in München.)

1880 6254. Das Autorrecht, eine civiliſtiſche Abhandlung. Zugleich ein Beitrag zur Lehre vom Eigenthume, vom Miteigenthume, vom Rechtsgeſchäft und vom Individualrecht von Dr. J. Kohler, Profeſſor in Würzburg. (Separatabdruck aus Jhering's Jahrb. XVIII. N. F. VI. mit Regiſter verſehen.) Jena, Verlag von Guſtav Fiſcher vormals Friedrich Mauke. 1880. 352 S. gr. 8°. (S. 177, 235—239, 247: Ueber das Autorrecht in Bezug auf dramatiſch-muſikaliſche Compoſitionen, wobei mehrfach auf Wagner's Werke u. auf deſſen Schrift „Oper und Drama“ hingewieſen wird.)

1881 6255. Italienische Dichter- und Künstler-Profile. Kritische Essays von Martino Roeder. Leipzig. Verlag von Louis Senf. (1881.) XII u. 247 S. 8°. (S. 193. Deutsche Musik in Italien. S. 199. II. Zukunftsmusik in Novara.)

1882 6256. Literariſche Studien und Charakteriſtiken von Friedrich Kreyſſig. (Nachgelaſſenes Werk.) Mit einer Einleitung von Dr. Julius Rodenberg. Berlin 1882. A. Hofmann & Comp. XXI u. 320 S. 8°. (Allgemeiner Verein für Deutſche

Literatur.] [S. 74. II. Die nationale Heldenſage in der zeitgenöſſiſchen Dichtung. — S. 79—88: Ueber Richard Wagner.]

6257. Illuſtrirtes Konverſations-Lexikon. Vergleichendes Nachſchlagebuch für den täglichen Gebrauch. Hausſchatz für das deutſche Volk und „Orbis pictus“ für die ſtudirende Jugend. Zehnter Band. G—Z. (337. u. 338. Heft.) Leipzig und Berlin. Verlag und Druck von Otto Spamer. 1882. S. 1777—1856. 4°. [S. 1790—1791. Wagner, Richard.]

1883 6258. Die Nibelungensage im Deutschen Trauerspiel II. Theil nebst Anhang: Richard Wagner's Dichtung »Der Ring des Nibelungen« von Dr A. Stein. Wissenschaftliche Beilage zum Programm der Gewerbeschule für das Schuljahr 1882—1883 Mülhausen Druck von Wittwe Bader & Cie 1883 1883 – Programm No. 475. 44 S. 4°. [S. 39. Richard Wagner's Dichtung »Der Ring des Nibelungen«.]

6259. Gedichte von Richard Pohl. Zweite, ſehr vermehrte Auflage. Baden-Baden. Verlag von Emil Sommermeyer. 1883. XX u. 288 S. 12°. [S. 162. Richard Wagner. Zu ſeinem Geburtstage 22. Mai 1872. Bei der Grundſteinlegung des Bayreuther Feſtſpielhauſes. —]

β. *Kürzeres. Gelegentliche Erwähnungen und Bemerkungen.*

1849 Der Kampf in Dresden im Mai 1849. Mit beſonderer Rückſicht auf die Mitwirkung der Preußiſchen Truppen geſchildert und militairiſch beleuchtet durch den Königlich Preußiſchen Oberſten Graf von Walderſee ..... Berlin 1849. E. S. Mittler u. Sohn. [§ 2. Die beiderſeitigen Streitkräfte. S. 10. — ..... Auf vielen Verſammlungsplätzen kamen, wie auf Aufforderung oder doch mit Unterſtützung der Orts-Behörden, geordnete Abtheilungen der Kommunalgarden und Schützengilden, ferner Turner, Künſtler*) Studenten und andere Frei-Korps unter verſchiedenen Benennungen .....“ Die Bemerkung unter dem *) ſagt an: „Unter dieſen Künſtlern befand ſich auch ein vom Hofe bisher mit Gnade überhäufter Kapellmeiſter .....“] [9002]

1859 6260. Ein fürſtliches Leben. Zur Erinnerung an die verewigte Großherzogin zu Sachſen-Weimar-Eiſenach Maria Paulowna Großfürſtin von Rußland von L. Preller. Zweite Auflage. Weimar Hermann Böhlau. 1859. 147 S. gr. 8°. [S. 46—47. Wird auf R. Wagner erwähnt.]

1860 6261. Der Führer auf der Wartburg. Ein Wegweiſer für Fremde und ein Beitrag zur Kunde der Vorzeit. Von Dr. H. von Ritgen. Mit 45 in den Text gedruckten Abbildungen. Leipzig Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber. 1860. XIV u. 218 S. kl. 8°. [S. 101. Wagner's Tannhäuser erwähnt.]

1861 6262. **Memoiren meines Lebens.** Gefundenes und Empfundenes, Erlebtes und Erſtrebtes von Dr. J. F. Caſtelli. Vierter Band. Wien, H. Markgraf & Comp. 1861. 239 S. kl. 8°. (Einſt und Jetzt (Parallelen.) S. 121. „...... auch Richard Wagner hat sich [illegible] eine neue Bahn gebrochen, aber ob man ihm auf dieser Bahn folgen wird, ist eine andere Frage. [illegible] Wagner'schen Compositionen [illegible] ...")

1863 6263. **Arthur Schopenhauer.** Von ihm. Ueber ihn. Ein Wort der Vertheidigung von Ernst Otto Lindner und Memorabilien, Briefe und Nachlassstücke von Julius Frauenstädt. Berlin, 1863. Druck und Verlag von A. W. Hayn. VIII u. 762 S. 8°. (S. 636. 52. Brief an Frauenstädt. Frankfurt a. M., den 30. Dec. 1854. „...... [illegible] Ferner ist erfolgt ein Buch von Richard Wagner, welches nicht im Buchhandel, sondern bloss für Freunde gedruckt ist, auf dickerem Papier und sauber gebunden: es heisst »der Ring der Nibelungen«, ist eine Folge von 4 Opern, die er einst componiren will, — wohl das eigentliche Kunstwerk der Zukunft: scheint sehr phantastisch zu sein: habe erst das Vorspiel gelesen: werde weiter sehn. Kein Brief dabei, sondern bloss eingeschrieben: »aus Verehrung und Dankbarkeit« ......")

1864 6264. **Minnehof.** Roman in Liedern von Ludwig Foglar. Wien. 1864. Verlag von Förſter & Bartelmus. 271 S. 8°. (Widmung: „An Richard Wagner". [illegible])

1867 6265. **Paris 1867.** Weltausſtellungsbilder von Hans Wachenhuſen. Zweiter Theil. Vierte Auflage. Berlin. Verlag der Hausfreund-Expedition. (Lemke & Comp.) 128 S. 8°. (S. [illegible] III. — — Wagner's Tannhäuſer. ...... — — — S. 33. „...... [illegible] Richard Wagner's Tannhäuser [illegible] ......")

1869 6266. **Glückliches Wien!** Die Stadt und ihre Kunſtſchätze. Von Karl Grün. Wien. Friedrich Beck's Verlags-Buchhandlung. 1869. VIII u. 195 S. kl. 8°. (S. 25. „...... [illegible] Richard Wagner's [illegible] ......")

1871 6267. Ludwig Tieck. Erinnerungen eines alten Freundes aus den Jahren 1825—1842. Von Hermann Freiherrn von Frieſen. Erſter Band. Mit Tieck's Bildniß. Geſtochen von Eugen Doby. Wien, 1871. Wilhelm Braumüller k. k. Hof- und Univerſitätsbuchhändler. X u. 256 S. 8°. (S. 81. General-Director v. Lüttichau. — S. 200. Das erſte Schauſpielhaus von 1841. — S. 216. Von der Oper. Tieck's Standpunkt. — S. 217. Kapellm. Reiſſiger. Kapellm. Wagner. — S. 260. Tannhäuſer Lohengrin.)

6268. —— —— Zweiter Band. Mit Tieck's Bildniß nach der Büſte von David. Wien, 1871. Braumüller. 367 S. 8°. (VII. S. 196. Tannhäuſer.) Vgl. 2310 Nr. 1.

6269. Volksmährchen und Epiſche Dichtung. Ein Vortrag von Theodor von Bernhardi. Leipzig Verlag von S. Hirzel. 1871. 77 S. 8°. (S. 66. Wagner erwähnt.)

6270. Neueſtes belletriſtiſches Leſe-Cabinet der beſten und intereſſanteſten Romane aller Nationen. Lieferung 1149 bis 1155. Orcheſterſtimmen. I. Muſiker-Leiden und Freuden. Drei Novellen von Louiſe Otto. Wien. Peſt. Leipzig. A. Hartleben's Verlag. 1871. 206 S. kl. 8°. (Vorwort oder Introduction. S. 5. Wagner erwähnt.)

1872 Mittheilungen der Geſellſchaft für Salzburger Landeskunde. XII. Vereinsjahr 1872. (S. 3. Die Thannhauſen. Von Robert Ritter von Raab. I. Die Thannhauſen im Mittelalter. S. 3. Richard Wagner's Oper Tannhäuſer erwähnt.) (5937)

1873 6271. Geſammelte Schriften von Bauernfeld. Eilfter Band. Reime und Rhythmen. Wien, 1873. Wilhelm Braumüller. 224 S. kl. 8°. Neue Zeit. (S. 88. Franz Liszt in Wien. — S. 117. Xenien. (1870. 1871.) S. 129. Richard Wagner. — Lohengrin. — Walküre. — Trilogie. — Melodie.)

6272. Culturſtudien aus drei Jahrhunderten. Von W. H. Riehl. Vierter unveränderter Abdruck. (Dritte Oktav-Ausgabe.) Stuttgart. Verlag der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung. 1873. VI u. 408 S. 8°. (S. 381. Neunter Brief. Muſikaliſche Architektonik. Wagner mehrfach erwähnt.)

Die verschiedenen Gestaltungen der Siegfriedsage in der germanischen Literatur ...... von Karl Steiger. Hersfeld 1873. (S. 123) (6690)

6273. Gedichte von Felix Dahn. Zweite Sammlung. Zweite Abtheilung: Gedichte von Felix und Thereſe Dahn. Zweite Auflage. Stuttgart. Verlag der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung. 1873. XI u. 409—584 S. (S. 553. Die Rheinmädchen und das Rheingold. 1868.)

1874 6274. Hermann Rollett. Biographiſche Skizze. Baden. Selbſtverlag des Herausgebers 1874. X u. 16 S. gr. 8°. (S. 5, 6: Hermann Rollett's Verkehr mit Richard Wagner in der Schweiz erwähnt.)

1875 6275. Die Königs-Schlöſſer. Ein Dichtertraum. Romantiſche Erzählung von Joſeph Emrawe. München. Verlag von Joſeph Wurm. 1875. 112 S. 8°. (Wagner in dieſem Werk [illegible].)

1876 6276. Der Tod in deutſcher Sage und Dichtung. Von Oskar Schwebel. Berlin 1876. Verlag von Alfred Weile. 72 S. 8°. (S. 65: Wagner's Dichtungen „Lohengrin" und „Tannhäuſer" erwähnt.)

6277. Die Urne. Jahrbuch für allgemeine Nekrologie. Von Dr. Hugo Schramm-Macdonald. II. Jahrgang. 1874. Leipzig. Verlag von C. G. Theile. 1876. 218 S. 8°. (Der I. Jahrg. 1873 [illegible].) (Bühnenkunſt. S. 154: „… [illegible] Mitglied, [illegible] ſeit 1852 Mitglied der Berliner Hofoper war Albert Wagner, der Vater der Frau Johanna Jachmann-Wagner und älterer Bruder Richard Wagner's (geboren zu Leipzig) † zu Berlin 31. October im 75 Lebensjahre …" — Tonkunſt. S. 155: „Peter Cornelius …" S. 157: „… Maria Muchanoff, geborene Gräfin Neſſelrode, verwitwete Kalergis, eine Schülerin Chopin's und Liszt's … (geboren 1823) † zu Warſchau im Mai.")

[1876] 6278. Wartburgerinnerungen. Ein Neuer Cicerone für Wartburgpilger von Philipp Freytag. Mit einem Titelbild und elf Bildern in Holzschnitt nach den Originalen von M. von Schwind. Leipzig. Georg Wigand's Verlag. [1876.] 78 S. gr. 8°. (S. 61—62: Ueber Richard Wagner's Tannhäuſer.)

1877 6279. Geſammelte Werke von Alban Stolz. Elfter Band. Dürre Kräuter. Zweite Fortſetzung der „Witterungen der Seele". Freiburg im Breisgau. Herder'ſche Verlagshandlung. 1877. 582 S. 8°. (December. S. 141, 22: „In einem [illegible] der Allg. Ztg. aus Leipzig wird berichtet, daß in dem [illegible] auch ein Autograph von Richard Wagner enthalten ſei. [illegible] zu einem hohen Preis in der Verſteigerung weggehen. Solche Dinge ſind das [illegible] der civiliſirten Welt.")

6280. Uhland als Dramatiker mit Benutzung ſeines handſchriftlichen Nachlaſſes dargeſtellt von Adelbert von Keller. Stuttgart. Verlag der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung. 1877. 191 S. 8°. (S. 350: Ueber die Dichtung v. R. Wagner's „Ring d. Nibelungen".)

6281. Biographie Friedrich Hebbel's von Emil Kuh. Zwei Bände. Mit dem Portrait von Fr. Hebbel und Emil Kuh und einem Facſimile. 2. Band. Wien, 1877. Wilhelm Braumüller. 711 S. 8°. (S. 579—581: Ueber Wagner.)

1878 6282. Stammbuchblätter. Erinnerungen aus meinem Leben. Von Hermann Joſef Landau. Zweite, verbeſſerte und bedeutend vermehrte Auflage. (Als Manuſcript gedruckt.) Prag 1879. 4 unpag. u. 397 S. gr. 8°. (S. 98. In den Erinnerungen an Franz Liſzt in Weimar Wagner erwähnt; ferner S. 265, 312, 321, 361 u. a. O.)

1879 6283. Die Deutſchen ſeit der Reformation mit beſonderer Berückſichtigung der Culturgeſchichte von Dr. Friedrich von Weech. Mit zahlreichen Porträts nach den beſten hiſtoriſch treuen Originalen und mit Vollbildern von bewährten Meiſtern. Leipzig. Druck und Verlag von B. G. Teubner. 1879. IX u. 554 S. kl. 4°. (S. 475: Ueber Wagner.)

6284. Handbüchlein der deutſchen Literaturgeſchichte. In leicht faßlicher gedrängter Darſtellung herausgegeben von Paul Frank. Sechſte Auflage Leipzig. 1879. Verlag von Carl Merſeburger. VIII u. 263 S. kl. 8°. (S. 192. Richard Wagner.)

6285. Antik und Modern. Ein Vortrag von Dr. Chriſtian Muff. Halle. Verlag von Richard Mühlmann. 1879. 48 S. 8°. (S. 32.)

6286. Alexander. Drama von Hans Herrig. Zweite Auflage. Berlin. Friedrich Luckhardt. 1879. VII u. 116 S. 8°. („Richard Wagner in treueſter Anhänglichkeit zugeeignet".)

1880 6287. Gottfried Semper in seiner Bedeutung als Architekt von Constantin Lipsius. Mit einem Porträt Semper's und 33 Ansichten, Durchschnitten und Grundrissen Semper'scher Bauwerke in Holzschnitt. Berlin 1880. Verlag der Deutschen Bauzeitung. (Kommissions-Verlag von Ernst Toeche.) 103 S. 8°. (S. 78—79: Ueber den im Auftrage des Königs Ludwig II. von Bayern angefertigten Entwurf eines Feſttheaters für München nach den Ideen R. Wagner's.)

6288. Gottfried Semper. Ein Bild seines Lebens und Wirkens mit Benutzung der Familienpapiere von Hans Semper. Berlin, Verlag von S. Calvary & Co. MDCCCLXXX. 35 S. Lex.-8°. (S. 27—28. Ueber das vom König von Bayern beſchloſſene Feſttheater für Wagner's Opern.)

6289. Deutſche Sprachweisheit. Etymologiſche Aphorismen. Von Edmund von Hagen. Hannover. Carl Schüßler. 1880. 60 S. gr. 8°. (Wagner mehrfach erwähnt, auf S. 38 eine Erläuterung der Stelle aus Parſifal: „zum Raum wird hier die Zeit".)

1882 6290. Die Magie der Zahlen als Grundlage aller Mannigfaltigkeit und das scheinbare Fatum. Von L. B. Hellenbach.[36] Wien 1882. Im Selbstverlage des Verfassers. 199 S. gr. 8°. (S. 39. V. Die Periodicität in der Musik. In dieſem Kapitel iſt die Wagner'ſche Muſik mehrfach in Betracht gezogen. S. 63. Notenbeiſpiel des Walküre-Motives.)

1882 6291. Der Wiener Parnaß im Jahre 1848. Von Frhr. v. Helfert. Wien, 1882. Manz'sche k. k. Hof-Verlags- und Univerſitäts-Buchhandlung. XCIII u. 463 S. gr. 8°. [In der Vorrede S. XLIII u. ff. R. Wagner's Gedicht „Gruß aus Sachſen an die Wiener" beſprochen.] Vgl. [illegible] S. 2.

6292. Die Nibelungensage im deutschen Trauerspiel. I. Theil von Dr. A. Stein, Ordentlicher Lehrer an der Gewerbeschule zu Mülhausen i. Els. Wissenschaftliche Beilage zum Programme der Gewerbeschule für das Schuljahr 1881—1882. [illegible] Mülhausen. Druck von Wittwe Bader & Cie. 1882. 1882-Programm Nr. 463. 43 S. gr. 4°. (S. 21 Richard Wagner's Nibelungentrilogie in der [illegible] erwähnt.)

6293. Geſchichte der deutſchen National-Litteratur. Zum Gebrauche an höheren Unterrichtsanſtalten und zum Selbſtſtudium bearbeitet von Dr. Hermann Kluge. Dreizehnte, verbeſſerte Auflage. Altenburg. Druck und Verlag von Oskar Bonde. 1882. VIII u. 213 S. gr. 8°. (S. 32, 18, 19, 76 über Richard Wagner.)

6294. In dreissig Tagen durch die Schweiz. Rundreisen im Rayon der interessantesten Gegenden. Von M. Koch v. Berneck. Vierte Auflage. Mit Städteplänen und einer Karte der Schweiz. Zürich. Verlag von Caesar Schmidt. 1882. 353 S. kl. 8°. (S. 182. K. 25. Luzern [und der Vierwaldstättersee]. S. 188. »...... Weiterhin beim Wegweiser zur Campagne Tribschen (einst Richard Wagner's Tusculum) ......« — S. 190 a) Von Luzern nach Weggis, Vitznau, Brunnen und Flüelen. S. 191. »...... Weiterhin auf einer Landzunge, dicht am Ufer (unter Baumwipfeln) das einsame Landgut Tribschen (einst R. Wagner's Sommersitz). Wagner war 1865 von seinem königlichen Freund, [illegible] nach Tribschen [illegible] worden, ein Ereigniss, welches Herwegh zu folgenden [illegible] Strophen bewog: ......« Vgl. Nr. 400 u. 625 Bd. I.)

1874 6295. Unzeitgemässe Betrachtungen von Dr. Friedrich Nietzsche, ordentl. Professor der classischen Philologie an der Universität Basel. Zweites Stück. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. Leipzig. Verlag von E. W. Fritzsch. 1874. VI u. 111 S. gr. 8°.

6296. —— Drittes Stück. Schopenhauer als Erzieher. Schloss-Chemnitz. Verlag von Ernst Schmeitzner. 1874. 113 S. 8°.

1880 6297. Der Wanderer und sein Schatten. Von Friedrich Nietzsche. Chemnitz 1880. Verlag von Ernst Schmeitzner. 185 II u. XVIII S. gr. 8°.

1882 6298. **Die fröhliche Wissenschaft.** Von Friedrich Nietzsche. Chemnitz 1882. Verlag von Ernst Schmeitzner. 255 S. gr. 8°.

b. In fremden Sprachen.

(Aufſätze und größere Artikel. — Gedichte.)

(Engliſch.)
(Siehe Band 2. S. 98.)

(Franzöſiſch.)

1861 6299. **Oeuvres illustrées de Champfleury.** *Grandes Figures d'hier et d'aujourd'hui Balzac, Gérard de Nerval, Wagner, Courbet. Avec quatre portraits gravés à l'eau forte par Bracquemond. Paris Poulet-Malassis et de Broise 1861. Traduction et reproduction interdites.* XIV, VII u. 272 S. 8°. (Die Portraits fehlen.) (S. I—VII. *Préface.* S. 109—159. *Richard Wagner.*)

1865 6300. **Le Tournoi poétique de la Wartburg.** *Poème allemand du treizième siècle traduit pour la première fois en français avec des notes explicatives et critiques et précédé d'une étude historique et littéraire sur la poésie chevaleresque de l'Allemagne au moyen age par L. C. E. Artaud-Haussmann. Paris Librairie de Firmin Didot frères, fils & Cie 1865.* VIIj u. 282 S. gr. 8°. (Auf dem Titelblatte als zweites Motto eine Stelle aus R. Wagner's Tannhäuſer. act II, sc. 4.) (S. 56, 94 u. 95: Ueber Wagner.)

D. Almanachs, Jahrbücher, Kalender etc.

58. Abweichend von der Anordnung in Nr. 2 ſind hier die Almanachs, Jahrbücher &c. gruppenweiſe nach ihrer Gleichartigkeit und ohne Rückſicht auf die Länge der Artikel angeführt.

1837 6301. **Almanach für Freunde der Schauſpielkunſt auf das Jahr 1836.**[57]) Herausgegeben von L. Wolff, Souffleur des Königl. Theaters. Berlin, den 1. Januar 1837. Gedruckt bei Julius Sittenfeld. (S. 110—191 fehlt.) kl. 8°. (S. 225. Königsberg in Pr. (Stadt-Theater.) Director: Hr. A. Hübſch. Muſikdirectoren, die Herren: Schubert und Wagener. — Darſtellende Mitglieder. S. 226. Damen: ..... Mad. Wagner geb. Planer, erſte tragiſche und muntere Liebhaberinnen ..... — S. 227. Neu engagirt: ..... Muſikdirector Wagner. Mad. Wagner geb. Planer[58]) .....)

1838 6302. —— —— auf das Jahr 1837. Herausgegeben von L. Wolff. ..... Berlin, den 1. Januar 1838. (S. 134—212 fehlt.) (S. 360. Königsberg in Pr. S. 361. Abgegangen: Hr. Muſikdirector Wagner (n. Riga.) ..... Mad. Wagner. — S. 390. Riga

(Stadt-Theater.) Direktor: Hr. Karl von Holtei. Kapellmeiſter: Hr. R. Wagener. — Darſtellende Mitglieder. Damen: ...... Dlle. Planer ......)

1839 6303. Almanach für Freunde der Schauſpielkunſt auf das Jahr 1838. Herausgegeben von L. Wolff. ... Berlin, den 1. Januar 1839. (S. 105. Riga. (Stadt-Theater.) Direktor und Unternehmer: Hr. Karl von Holtei. S. 106. Darſtellende Mitglieder. Damen: ...... Dlle. Planer, zweite Geſangspartieen ...... S. 107. Muſik-Direktor: Hr. Richard Wagner. (Das Orcheſter beſteht aus 26 engagirten Mitgliedern.))

1840 6304. —— —— auf das Jahr 1839. Herausgegeben von L. Wolff. Berlin, den 1. Januar 1840. VI u. 454 S. [illegible] (S. 243. Verzeichniß der deutſchen Bühnen, ihrer Vorſtände und Mitglieder ...... S. 370. Riga. (Stadt-Theater.) S. 371. Abgegangen: ...... Kapellmeiſter Hr. Wagner (angeblich nach Paris) ...... S. 372. Als Gäſte traten auf vom 1. Oktober 1838 bis 30. September 1839 ...... S. 373. Mad. Wagner, geb. Planer: Katharine, in: Schauſpielerin v. Venedig. Preziosa. Maria Stuart. Chriſtine, in: Chriſtinens Liebe und Entſagung. Julie, in: Die Helden.)

1844 6305. —— —— auf das Jahr 1843. Herausgegeben von L. Wolff ...... Achter Jahrgang. Berlin, den 1. Januar 1844. 224, 340 u. 74 S. (S. 1–42 der zweiten Abtheilung fehlt.) (1. Abth. S. 215. Ueber Operntexte. — 2. Abth. S. 110. Dresden. (Königl. Sächſiſches Hoftheater) ...... Kapellmeiſter: Hr. C. G. Reiſſiger, Hr. Richard Wagner ...... Regiſſeur der Oper: Hr. W. Fiſcher, zugleich Chordirektor. — S. 305. Nachweis der in dem abgelaufenen Theaterjahre auf den bedeutendſten Bühnen Deutſchlands zur Aufführung gekommenen dramatiſchen Novitäten. S. 316. Caſſel. Vom 1. October 1842 bis dahin 1843. Opern ꝛc. ...... Der fliegende Holländer, von Wagner ...... — S. 328. Dresden. Vom 1. December 1842 bis ult. November 1843. Oper ꝛc.: Der fliegende Holländer, romantiſche Oper in 3 A., von Rich. Wagner ...... S. 331. Riga. Vom 1. October 1842 bis dahin 1843. Opern ꝛc. ...... Der fliegende Holländer ......)

1845 6306. —— —— auf das Jahr 1844. Herausgegeben von L. Wolff. ... Neunter Jahrgang. Berlin, den 1. Januar 1845. 612 S. (S. 19. Verzeichniß der vom 1. December 1843 bis 30. November 1844 in Berlin, Potsdam und Charlottenburg gegebenen Schauſpiel-Vorſtellungen. S. 21. Januar 1844. 7. Z. E. Der fliegende Holländer, romantiſche Op. in 3 A. von Richard Wagner, 9., S. 23. Februar 1844 23., 25.

Der fliegende Holländer. — S. 11. Verzeichniß der vom 1. December 1843 bis 30. November 1844 auf dem Königlichen Theater gespielten Gastrollen und Debüts. S. 12. Februar 1844 ..... Mad. Schröder-Devrient ..... Senta, in „der fliegende Holländer", zweimal. — S. 218. Verzeichniß der deutschen Bühnen, ihrer Vorstände und Mitglieder ..... S. 321. Dresden. (Königl. Sächsisches Hoftheater.) ..... Kapellmeister: Hr. C. G. Reissiger; Hr. Richard Wagner. — ..... S. 326. Debüts: Dlle. Wagner, vom Hoftheater zu Bernburg[39]) .....)

1850—83 6307—6340. **Almanach für Freunde der Schauspielkunst** 1850—53; **Deutscher Bühnen-Almanach** 1854—83. Herausgegeben bis 1859 v. A. Heinrich, 1860—61 v. L. Schneider, 1862 v. A. Heinrich's Nachfolger A. Entsch; 1863 v. A. Entsch, A. Heinrich's Nachfolger, Entsch & Engel, 1864—83 v. A. Entsch. (Vollständige Reihe von 34 Jahrgängen. Mit 3 Stahlstich-[40]), 75 Lithographie-[41]) u. 5 Lichtdruck-[42])Porträts. Die Almanache enthalten ein „Alphabetisches Register aller Intendanten, Directoren, Kapellmeister, Musikdirectoren, Schauspieler u. Schauspielerinnen, Sänger u. Sängerinnen ....." etc.; ferner Aufsätze über Jubiläen, Nekrologe sowie ein Verzeichniß der auf den Königl. Hoftheatern in Berlin gegebenen Vorstellungen.) 16°. Orig.-Cartons. (16. Jahrg. 1852 S. 122. Johann Hoffmann, Direktor des Königl. ständ. Theaters in Prag. Eine biographische Skizze. — 24. Jahrg. 1860 S. 65. Das 50jährige Dienst-Jubiläum Sr. Exc. des Wirkl. Geheimraths u. Generaldirektors der Königl. Sächsischen musikalischen Kapelle u. des Hoftheaters, Herren Wolf Adolf August von Lüttichau, am 18. September 1859. — 34. Jahrg. 1870 S. 87. Wilhelm Dettmer,[43]) Mitglied des Stadttheaters in Frankfurt am Main. Vierzigjähriges Künstler-Jubiläum. — 36. Jahrg. 1872 S. 93. 25jähriges Jubiläum des Herrn August Kindermann, Königl. Kammersängers u. Opernregisseurs am Hoftheater in München. — 38. Jahrg. 1874 S. 93. Feodor von Milde. 25jähriges Jubiläum als Mitglied der Großherzoglichen Hofbühne in Weimar.) — 40. Jahrg. 1876 S. 126. Richard Fricke,[44]) Balletmeister am Herzogl. Hoftheater in Dessau. (50jähriges Jubiläum.) — 41. Jahrg. 1877. S. 82. Das 25jährige Jubiläum Sr. Exc. des General-Intendanten der Königlichen Schauspiele, Herrn von Hülsen in Berlin. J. G. — S. 103. Freiherr Franz v. Dingelstedt. (25jähriges Jubiläum als Bühnenchef.) — S. 111. Heinrich Dorn, Königl. Preuß. Hofkapellmeister a. D. (50jähriges Komponisten-Jubiläum.) (..... mitgetheilt von F. W. Pohle .....) — 43. Jahrg. 1879 S. 78. Königliches Hoftheater in München. (Hundertjähriges Jubiläum.) — 44. Jahrg.

1880 S. 112. Ludwig Albert Eilers,[15]) Herzogl. S. Kammerſänger zu Coburg-Gotha. (25-jähriges Künſtler-Jubiläum.) — 47. Jahrg. 1883 S. 72. Berlin. Richard Wagner-Theater.) — Nekrologe: 18. Jahrg. 1854 S. 81. Johann Michael Wächter,[16]) Königlich Sächſiſcher Hof-Opern-, Kirchen- u. Kammerſänger. — 21. Jahrg. 1857 S. 171. Karl Gottfried Theodor Winkler, Königl. Sächſiſcher Hofrath u. Vice-Director des Hoftheaters in Dresden. — 24. Jahrg. 1860 S. 155. Karl Gottlieb Reiſſiger, Königl. Sächſiſcher Hofkapellmeiſter, geſtorben zu Dresden am 7. November 1859. — 25. Jahrg. 1861 S. 53. Wilhelmine Schröder-Devrient. — 30. Jahrg. 1866 S. 159. Alois Ander, Mitglied des K. K. Hofoperntheaters in Wien, geboren d. 24. Auguſt 1821, geſtorben d. 11. Dezember 1864. — S. 161. Ludwig Schnorr von Carolsfeld, Mitglied des Kgl. Hoftheaters in Dresden. — 31. Jahrg. 1867 S. 132. Eduard Genaſt. — 39. Jahrg. 1875 S. 110. Theodor Formes. — 41. Jahrg. 1877 S. 168. Wilhelm Dettmer. — 42. Jahrg. 1878 S. 137. Johann Herbeck. — 44. Jahrg. 1880 S. 167. Karl Eckert. — S. 181. Franz Diener.[17]) — 45. Jahrg. 1881 S. 148. Karl Auguſt Krebs,[18]) Königlich Sächſiſcher Kapellmeiſter. — 46. Jahrg. 1882 S. 163. Franz von Dingelſtedt.)

1845. 6311. Tage-Buch des Königl. Sächſ. Hoftheaters auf das Jahr 1844. Schauſpielfreunden gewidmet von C. Stein und H. Schmiedt. 28. Jahrgang. Dresden, den 1. Januar 1845. Gedruckt bei C. C. Meinhold und Söhnen. 66 S. kl. 8°. (Umſchlag-Titel: Das Hoftheater zu Dresden.) (S. 13. Königliche Kapelle: Kapellmeiſter Herr C. G. Reiſſiger. — Herr Richard Wagner, Oſtra-Allee Nr. 6. Muſikdirector: Herr Auguſt Röckel. — S. 18. Verzeichniß der vom 1ſten Januar bis mit 31ſten Decbr. 1844 auf hieſigem Königl. Hoftheater und am Linke'ſchen Bade gegebenen Schauſpiel-Vorſtellungen: Januar 1844 (5.) Mai. S. 21 (21.) Juli S. 26 (26.) September S. 29 (20.) October. S. 30. (27.) Rienzi. — S. 34. Februar. (27.) Muſikaliſche Akademie des Großherzogl. Weimariſchen Hofcapellmeiſters Herrn Dr. F. Liszt. — S. 44. Debuts: Dem. Johanna Wagner, vom Herzogl. Hoftheater zu Bernburg, Irene, in: Der Maurer, Donna Elvira — in: Don Juan. S. 47. Geſchichte des Theaters zu Dresden. — Translocation, Empfang und Beiſetzung der ſterblichen Ueberreſte Carl Maria von Webers. S. 61. Rede an Weber's letzter Ruheſtätte auf dem Friedhofe zu Dresden, geſprochen vom Herrn Kapellmeiſter Richard Wagner. Vgl. Geſ. Schr. II. S. 53.)

1846 6312. **Tage-Buch des Königl. Sächſ. Hoftheaters vom Jahr 1845.** Schauſpielfreunden gewidmet von C. Stein und H. Schmiedt. 29. Jahrgang. Dreſden, den 1. Januar 1846. Gedruckt bei C. C. Meinhold und Söhnen. 62 S. kl. 8°. (Mit einem Stahlſtich: Das alte Hoftheater zu Dreſden.) (S. 13. Königliche Kapelle. Kapellmeiſter. Herr C. G. Reißiger ..... Herr Richard Wagner, Oſtra-Allee Nr. 6. Muſikdirector. Herr Auguſt Röckel ..... S. 18. Verzeichniß der vom 1. Januar bis mit 30. Novbr. 1845 auf hieſigem Königl. Hoftheater und am Linkeſchen Bade gegebenen Schauſpiel-Vorſtellungen. S. 21. April S. 22. (16.) Rienzi. — S. 23. Mai (25.) Rienzi. — S. 29. October. S. 30. (19.) N. C. Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg. Op. in 3 A. — S. 31. (27. 30.) Tannhäuſer. — November (2. 12.) S. 32. (22.) Tannhäuſer. — S. 33. Verzeichniß der vom 1. Januar bis Ende November 1845 zum erſten Male gegebenen Vorſtellungen. S. 34. October. 19. Tannhäuſer. Große Op. in 3 Act. von Richard Wagner.)

1853 6313. —— —— vom Jahre 1852. Schauſpielfreunden gewidmet von C. Stein und R. Schmiedt, Diener des Königl. Hoftheaters. 36. Jahrgang. Dreſden, den 1. Januar 1853. 71 S. kl. 8°. (S. 21. Verzeichniß der vom 1. December 1851 bis 30. November 1852 auf hieſigem Königl. Hoftheater und am Linkeſchen Bade gegebenen Schauſpiel-Vorſtellungen. October. S. 35. (26.) (Neu einſt.) Tannhäuſer. — (29.) Tannhäuſer. — November (3. 7.) S. 36. (28.) Tannhäuſer.)

1866 6314. —— —— vom Jahr 1865. Schauſpielfreunden gewidmet von C. Stein und C. Trützſchler, Diener des Königl. Hoftheaters. 49. Jahrgang. Dreſden, den 1. Januar 1866. 62 S. kl. 8°. (S. 27. Verzeichniß der vom 1. Januar bis 31. December 1865 auf dem Königlichen Hoftheater gegebenen Vorſtellungen. S. 28. Januar (28. 31.) Der fliegende Holländer. — Februar S. 30. (21.) Der fliegende Holländer. — S. 34. Juli (4.) Tannhäuſer. — S. 35. Auguſt (2.) Tannhäuſer. — S. 36. (13.) Tannhäuſer. — September (2.) Rienzi. — S. 37. (6.) Tannhäuſer. — (10.) Rienzi. — S. 38. October (21.) Rienzi. — S. 39. November (16.) Lohengrin. — S. 40. (21.) Rienzi. — (27.) Lohengrin. — S. 60—62. Nekrolog des Königl. Hofopernſängers, Herrn Ludwig Schnorr von Carolsfeld.)

1868 6315. —— —— vom Jahr 1867. Schauſpielfreunden gewidmet von C. Stein und Fr. Rößler. 51. Jahrgang. Dreſden, am 1. Januar 1868. Zu haben in der Buchhandlung von J. Zeh

72 S. kl. 8°. (S. 27. Verzeichniß der vom 1. Januar bis 31. Dezember 1867 auf dem Königl. Hoftheater gegebenen Vorſtellungen. Januar (2.) Tannhäuſer. — (12.) S. 28. (27.) Lohengrin. — Februar. S. 29. (20.) Rienzi. — März. S. 30. (17.) Tannhäuſer. — April. (2.) Rienzi. — S. 33. Juli. S. 34. (10. 19.) Tannhäuſer. — (25.) Rienzi. — S. 35. Auguſt. (1.) Rienzi. — (8. 11. 25.) Lohengrin. — S. 36. September. (6. 15.) Der fliegende Holländer. — (8.) Tannhäuſer. — S. 37. (29.) Lohengrin. — October. (1. 20.) Rienzi. — S. 38. November. (17.) Tannhäuſer. — S. 39. December. (5.) Tannhäuſer. — (12.) Lohengrin. — S. 40. (19.) Tannhäuſer. — S. 46. Ueberſicht der vom 1. Januar bis Ende December 1867 geſpielten Gaſtrollen. S. 47. Juli. Herr Stägemann: Am 10. Wolfram in: Tannhäuſer. — S. 48. December. Herr Niemann: Am 5. und 19. Tannhäuſer. — Frau Bürde-Ney: Am 5. Eliſabeth in: Tannhäuſer.)

1873 6316. Tage-Buch des Königl. Sächſ. Hoftheaters vom Jahre 1872. Schauſpielfreunden gewidmet von Friedr. Gabriel und Fr. Köhler, Diener im Königl. Hoftheater. 56. Jahrgang. Dresden, am 1. Januar 1873. In Commiſſion: Kunſt- und Muſikalienhandlung von B. Friedel. Buchhandlung von H. J. Zeh (Emil Weiſke). 96 S. kl. 8°. (S. 30. Verzeichniß der vom 1. Januar bis 31. Dezember 1872 auf dem Königl. Hoftheater gegebenen Vorſtellungen. S. 30. Januar (5.) Lohengrin. — S. 32. Februar (16.) Tannhäuſer. — (22. 24.) Die Meiſterſinger von Nürnberg. — (28.) Der fliegende Holländer. — S. 33. März (10.) Der fliegende Holländer. — (14.) Die Meiſterſinger von Nürnberg. — S. 34. April. (2.) Tannhäuſer. — (24.) Der fliegende Holländer. — S. 36. Juni (2.) Tannhäuſer. — (8.) Lohengrin. — S. 37. (19.) Tannhäuſer. — (22.) Lohengrin. — S. 37. Juli. S. 38. (16. 28.) Lohengrin. — S. 39. Auguſt. (3. 21.) (22.) Der fliegende Holländer. — (26.) Tannhäuſer. — S. 40. September (3.) Der fliegende Holländer. — (7.) Lohengrin. — S. 41. (26.) (Neu einſtudirt.) Rienzi. — S. 41. October. (3. 6.) Rienzi. — S. 42. (13.) Lohengrin. — (17.) Tannhäuſer. — (22.) Der fliegende Holländer. — November. (2.) Lohengrin. — S. 43. (8.) Rienzi. — (16.) Tannhäuſer. — (23.) Der fliegende Holländer. — S. 44. (28.) Die Meiſterſinger von Nürnberg. — Dezember (7.) Die Meiſterſinger von Nürnberg. — S. 45. (25.) Rienzi. — S. 52. Verzeichniß der im Jahre 1872 aufgetretenen Gäſte. April. S. 53. Frl. Aglaja Orgeni. Am 21. Senta in: Der fliegende Holländer. — S. 54. Juni. Hr.

Eduard Decarli, v. herzogl. Hoftheater in Braunſchweig. Am 19. Landgraf Herrmann in: Tannhäuſer. — Hr. Labatt, vom k. k. Hofoperntheater in Wien. Am 19. (Tannhäuſer.) Am 22. (Lohengrin.) — S. 55. Juli. Hr. Rieſe. Am 16. und 28. (Lohengrin.) — Frl. Borée, vom Stadttheater in Leipzig. Am 28. Ortrud in: Lohengrin. — Auguſt. Frl. Aglaja Orgeni. Am 22. (Senta.) — S. 56. September. Frl. Aglaja Orgeni. Am 3. (Senta.) Am 7. Elſa in: Lohengrin. — S. 57. October. Frl. Aglaja Orgeni. Am 13. (Elſa.) — Hr. Decarli, als Debüt. Am 17. (Landgraf Herrmann.) — Frl. Boſſe vom Stadttheater in Leipzig. Am 17. Eliſabeth in: Tannhäuſer. Am 22. (Senta.) — November. Frl. Boſſe. Am 2. (Elſa.) Am 16. (Eliſabeth.) Am 23. (Senta.) Am 28. Eva in: Die Meiſterſinger. — S. 58. Dezember. Frl. Boſſe. Am 2. (Eva.) Am 12. (Eliſabeth.))

1874 6347. Tage-Buch des Königl. Sächſ. Hoftheaters vom Jahre 1873. Schauſpielfreunden gewidmet von Friedr. Gabriel und Fr. Rößler, Diener der Königl. Hoftheater. 57. Jahrgang. Dresden, am 1. Januar 1874. In Commiſſion bei B. Friedel u. H. Jeh (Emil Weiſe.) 80 S. kl. 8°. (S. 39. Verzeichniß der vom 1. Januar bis 31. December 1873 auf den Königl. Hoftheatern gegebenen Vorſtellungen. S. 39. Januar (13.) Rienzi. — S. 40. Februar (6.) Lohengrin. — S. 41. (9.) Tannhäuſer. — S. 42. März. S. 43. (30.) Lohengrin. — April. (17.) Lohengrin. — S. 44. (30.) Lohengrin. — Juni. S. 45. (18.) Lohengrin. — S. 46. Auguſt. (3.) Lohengrin. — S. 47. (12. 25. 30.) Der fliegende Holländer. — (27.) Tannhäuſer. — September. S. 48. (11.) Tannhäuſer. — (18.) Lohengrin. — S. 49. (28.) Tannhäuſer. — October. (2.) Der fliegende Holländer. — (9. 12.) Die Meiſterſinger von Nürnberg. — S. 50. (18.) Rienzi. — November (23.) Rienzi. — Dezember. S. 51. (18.) Rienzi. — S. 52. (25.) Tannhäuſer. — (28.) Lohengrin. — S. 58. Verzeichniß der im Jahre 1873 aufgetretenen Gäſte. S. 58. März. S. 59. Frl. Aglaja Orgeni. Am 30. Elſa in: Lohengrin. — April. Am 17. u. 30. (Elſa.) S. 60. Juni. Frl. Thereſe Malten. Am 18. (Elſa) als Debut. — S. 61. Auguſt. Frl. Marie Erhard. Am 27. Venus in: Tannhäuſer.)

1876 6348. —— —— vom Jahre 1875. Schauſpielfreunden gewidmet von Friedr. Gabriel und Fr. Rößler. 59. Jahrgang. Dresden, am 1. Januar 1876. 79 S. 8°. (S. 37. Verzeichniß der vom 1. Januar bis 31. Dezember 1875 auf den Königl. Hoftheatern gegebenen Vorſtellungen. Januar (1.) Rienzi. — (5.) Lohengrin. — S. 38. (19.) Die

Meiſterſinger. — S. 39. (28.) Tannhäuſer. — Februar. (2.) Der fliegende Holländer. — S. 41. (21.) Rienzi. — (25.) Lohengrin. — (28.) Tannhäuſer. — März. S. 42. (11.) Lohengrin. — S. 43. April. (8.) Tannhäuſer. — Mai. S. 46. (6.) Der fliegende Holländer. — S. 47. (30.) Tannhäuſer. — S. 49. Juli. (1.) Rienzi. — (8.) Tannhäuſer. — (22.) Der fliegende Holländer. — (29.) Lohengrin. — Auguſt. (3.) Die Meiſterſinger. — S. 50. (22.) Tannhäuſer. — (26.) Die Meiſterſinger. — September. S. 52. (19.) Rienzi. — S. 53. October. (5.) Der fliegende Holländer. — (10.) Lohengrin. — November. S. 56. (21.) Der fliegende Holländer. — (28.) Lohengrin. — S. 57. December. (11.) S. 58. (21.) Die Meiſterſinger. — (26.) Der fliegende Holländer. — S. 66. Verzeichniß der im Jahre 1875 aufgetretenen Gäſte. März. Frl. Hofmeiſter, vom Stadttheater in Frankfurt a. M. Am 11. Elſa in: Lohengrin. S. 68. Juli. Frl. Adele Löwe, vom Königl. Hoftheater in Stuttgart. Am 8. Eliſabeth in: Tannhäuſer. — Am 22. Senta in: Der fliegende Holländer. — Am 29. Elſa in: Lohengrin. — S. 69. Auguſt. Am 3. Eva in: Die Meiſterſinger. — December. Herr Kammerſänger Betz, vom Königl. Hoftheater in Berlin. Am 14. Hans Sachs in: Die Meiſterſinger.)

1863 6349. Ferdinand Roeder's Theater-Kalender auf das Jahr 1863. Sechſter Jahrgang. Mit den Bildniſſen des Frl. Deſirée Artot u. Frl. Peſſel. Stahlſtiche. Berlin. Commiſſions-Verlag W. J. Peiſer. 16°. (Zweiter Theil. Novitäten-Kalender. S. 33 f. Verzeichniß der Bühnenſtücke, welche in der Zeit vom 1. October 1861 bis 1. October 1862 an den betreffenden Bühnen zum erſten Male aufgeführt wurden. S. 45. Fliegende Holländer, der. Gr. Oper von R. Wagner. Brünn. — S. 58. Lohengrin. Große Oper in 3 A. von R. Wagner. Cöthen. — S. 64. Tannhäuſer. Oper in 3 A. von R. Wagner. Braunſchweig. Prinz. Baden.)

1864 6350. —— —— auf das Jahr 1864. Siebenter Jahrgang. Mit dem Bildniß des General-Intendanten der Königl. Schauſpiele in Berlin Herrn Freiherrn von Hülſen. Photographie. Berlin. (Zweiter Theil. Novitäten-Kalender. S. 33 f. Verzeichniß der Bühnenſtücke, welche in der Zeit vom 1. October 1862 bis 1. October 1863 an den betreffenden Bühnen zum erſten Male aufgeführt wurden. S. 60. Lohengrin. Oper in 3 A. von Wagner. Rotterdam.)

1865 6351. —— —— auf das Jahr 1865. Achter Jahrgang. Mit dem Bildniß des Königl. Preußiſchen Hofſchauſpielers A. Landvogt. Photographie. Berlin. (Zweiter Theil. Novitäten-Kalender. S. 33 f. Verzeichniß der Bühnenſtücke, welche in der Zeit vom 1. October 1863 bis 1. October 1864 an den betreffenden Bühnen zum erſten Male aufgeführt wurden. S. 56. Lohengrin. Romantiſche Oper in 3 A. von Rich. Wagner. Prinz Georg. Roſtock. — S. 68. Tannhäuſer. Große Oper in 3 A. von R. Wagner. Olmütz. Lemberg.)

1866 6352. Ferdinand Roeder's Theater-Kalender auf das Jahr 1866. Neunter Jahrgang. Mit dem Bildniß des k. k. Hofopernſängers Theodor Wachtel, Photographie, und einer Eiſenbahnkarte von Deutſchland. Berlin. (Zweiter Theil. Novitäten-Kalender. S. 33. f. Verzeichniß der Bühnenſtücke, welche in der Zeit vom 1. October 1864 bis 1. October 1865 an den betreffenden Bühnen zum erſten Male aufgeführt wurden. S. 44. Fliegende Holländer, der. Oper in 3 A. von R. Wagner. Coburg. Meiningen. München (Hofth.) — S. 65. Rienzi. Groß. Oper in 5 Akten von R. Wagner. Cöln (Stadtth.) — S. 70. Triſtan und Iſolde. Oper in 3 A. von R. Wagner. München (Hofth.).)

1867 6353. —— —— auf das Jahr 1867. Zehnter Jahrgang. Mit dem Bildniß des Königl. Hofopernſängers Albert Niemann. Photographie. Berlin. (Zweiter Theil. Novitäten-Kalender. S. 33. f. Verzeichniß der Bühnenſtücke, welche in der Zeit vom 1. October 1865 bis 1. October 1866 an den betreffenden Bühnen zum erſten Male aufgeführt wurden. S. 45. Fliegende Holländer, der. Große Oper in 3 Akten von R. Wagner. Düſſeldorf. Stuttgart. — S. 58. Lohengrin. Oper in 3 Akten. Muſik von R. Wagner. Linz. — S. 67. Rienzi. Gr. Oper in 5 Akten. Muſik von R. Wagner. Bremen. Graz. Stettin. — S. 72. Tannhäuſer. Große Oper in 3 Akten. Muſik von Wagner. Halle.)

1869 6354. Almanach des Neuen Stadttheaters zu Leipzig für das Jahr 1869. Herausgegeben von Louis Schöne. Selbſtverlag des Herausgebers. 40 S. 8°. (S. 15. Vorſtellungen im Neuen Theater 1868. S. 18. Juli (2.) Tannhäuſer. — Wolfram. Hr. Lehmann als Gaſt. S. 19. (11.) Tannhäuſer. — Landgraf. Hr. Speith als Gaſt. S. 26. Verzeichniß der vom 1. September 1867 bis 23. Mai 1868 im alten Theater gegebenen Vorſtellungen: S. 28. December. S. 29. (14.) Tannhäuſer. — Januar 1868. S. 30. (21.) Tannhäuſer. Eliſabeth. Frau Michaelis Nimbs.)

1870 6355. —— —— für das Jahr 1870. Herausgegeben von Karl Sigmund Weiß. Leipzig. Selbſt-Verlag des Verfaſſers. 24 S. 8°.**)

1871 6356. —— —— für das Jahr 1871. Herausgegeben von Jenny Hänsler. Leipzig. Selbſt-Verlag der Herausgeberin. 20 S. 8°. (S. 9. Verzeichniß der aufgeführten Vorſtellungen vom 1. November 1870 bis 1. Mai 1871. November 1870. (2.) Rienzi. — S. 10. December. (6.) Die Meiſterſinger von Nürnberg. Zum erſten Male. — (9.) Die Meiſterſinger. — S. 11. (12.) Zur Feier des Geburtstages Sr. Majeſtät des Königs Johann von Sachſen. Prolog, geſpr. von Frl. Link. — Die Meiſterſinger. — (19.) Die Meiſterſinger. — Januar 1871. (2.) S. 12. (5. 13. 30.) Die Meiſterſinger. — Februar. S. 13. (19.) Die Meiſterſinger. — März. S. 14. (15. 22.)

Lohengrin. — (28.) Die Meiſterſinger. — April. (16.) Die Meiſterſinger. — S. 15. (20.) Lohengrin. — (22. 25.) Die Meiſterſinger.)

1873 6357. **Almanach der vereinigten Stadttheater zu Leipzig vom 1. October 1872 bis 30. September 1873.** Herausgegeben von **Gertrude Burmeiſter**, Souffleuſe des Schau- und Luſtſpiels der vereinigten Stadttheater. Leipzig 1873. Selbſtverlag der Herausgeberin. 14 S. 8°. (S. 11. Verzeichniß der aufgeführten Vorſtellungen. October 1872. (2.) Tannhäuſer. Hr. Adams u. Frl. Pappenheim als Gäſte. — S. 15. (11.) Lohengrin. Hr. Adams als Gaſt. — S. 19. Januar 1873. (3. 8.) Der fliegende Holländer. — (15. 17.) Die Meiſterſinger. Herr Nachbaur, als Gaſt. — S. 20. (22.) Lohengrin. Herr Nachbaur, als Gaſt. — (24.) Die Meiſterſinger. Herr Nachbaur, als Gaſt. — Februar 1873. (3.) Lohengrin. Herr Nachbaur, als Gaſt. — (9.) Der fliegende Holländer. — S. 23. April 1873. (19.) Lohengrin. — S. 24. Mai 1873. (2.) Lohengrin. — S. 28. Auguſt 1873. (22.) Der fliegende Holländer. — September 1873. S. 29. (6.) Der fliegende Holländer. — (19. 25.) Lohengrin. Herr Adams als Gaſt.)

1874 6358. **Almanach der Genoſſenſchaft deutſcher Bühnen-Angehöriger** herausgegeben von **Ernſt Gettke**. Zweiter Jahrgang. 1874. Leipzig. Commiſſions-Verlag der Luckhardt'ſchen Verlagshandlung. (Fr. Luckhardt.) XV u. 274 S. Nachtrag 10 S. u. Regiſter 49 S. 8°. (S. 136. Nicotin-Theater. Ernſt Gettke. Darinnen eine Stelle aus Lohengrin citirt. — Nachtrag S. 5. † Joſeph Peter Peretti. A. Hoffmeiſter. Schwerin Hofop.-Sänger. Früher Lohengrin u. Tannhäuſer in Wiesbaden.)

1875 6359. —— Herausgegeben von **Ernſt Gettke**, und dem Central-Bureau der Genoſſenſchaft deutſcher Bühnen-Angehöriger. Dritter Jahrgang. 1875. Leipzig und Caſſel. Commiſſions-Verlag der Luckhardt'ſchen Verlagshandlung. (Fr. Luckhardt.) VI u. 443 u. Regiſter 99 S. 8°. (S. 389. Stettin. 1. Stadt-Theater. S. 391. **Novitäten** ...... Opern: Der fliegende Holländer. — S. 441. Hildesheim-Harburg. Stadt-Theater. S. 442. Opern: ...... Tannhäuſer.)

1877 6360. —— —— Fünfter Jahrgang. 1877. Berlin. Selbſtverlag der Genoſſenſchaft deutſcher Bühnen-Angehöriger. VI u. 503 S. 8°. (**Chronologie des Theaters** (1. October 1875 bis 30. September 1876). S. 26. December 31. Duſtmann, Luiſe, k. k. Kammerſängerin, tritt aus dem Verband des

Wiener Hofoperntheaters. „Zu ihrer Abſchiedsrolle hatte dieſe wahrhaft große deutſche Sängerin Elſa in Wagner's „Lohengrin" gewählt ....." Längere Beſprechung dieſer Feier. — S. 63. März 5. † Agoult, Marie Catharine Sophie de Flavigny, Gräfin d'A. Nekrolog. Vgl. S. 323 Nr. 2 u. Nr. 9120. — S. 93. Juli 11. † Richter, Guſtav, „ſeit 1842 königlich preußiſcher Kammer-Muſikus, ; 58 Jahre alt zu Bayreuth, wo er im Orcheſter der Bühnen-Feſtſpiele mitzuwirken beſtimmt war ....." — S. 94. 16. Woltersdorff, Arthur, Geh. Rath, „legt die Direction der vereinigten Theater zu Königsberg i. Pr. nieder. Mit Wagner's „Lohengrin" ſchloß die Periode des Königsberger Theaters ....." S. 154. Dramaturgiſche Literatur der Neuzeit. Zur Wagner-Literatur. Rich. Wagner. Geſammelte Schriften und Dichtungen. 9. Bd. Leipzig. E. W. Fritzſch. Beſprechung d. Schriften. (Siehe Nr. 363, 364, 367, 369, 2128, 2473 Nr. 1.)

1879 6361. **Almanach der Genoſſenſchaft deutſcher Bühnen-Angehöriger herausgegeben von Ernſt Gettke** ..... Siebenter Jahrgang 1879. Berlin. Selbſtverlag der „Genoſſenſchaft deutſcher Bühnen-Angehöriger". VIII u. 631 S. 8°. (II. Literariſcher Theil. S. 3. Richard Wagner's Wirken für das deutſche Theater. Von Hans von Wolzogen. (III.) Jahres-Chronik des deutſchen Theaters ..... Zuſammengeſtellt und bearbeitet von Theodor Mehring ..... S. 173. Januar 14.—19. Hiſtoriſche Opernwoche am Hamburger Stadttheater. S. 178. Sechſter Abend. Lohengrin. Abgedruckter Theaterzettel. — V. Geſchäftlicher Theil. Verzeichniß der deutſchen Bühnen und deren Mitglieder ..... S. 312. Bayreuth. Königliches Opernhaus.)

1881 6362. —— —— Neunter Jahrgang 1881. Caſſel & Leipzig: Paul Voigt's Muſikalien-Verlag. (In Commiſſion.) IX. Literariſcher Theil 224 u. Geſchäftlicher Theil 345 S. 8°. (Jahres-Chronik des deutſchen Theaters ..... Von Theodor Mehring. II. Neuaufführungen. S. 73. Götterdämmerung, Die. Dritter Tag aus der Trilogie „Der Ring des Nibelungen". Rich. Wagner. (1876. 17. Aug. Bayreuth. 1878. 15. Sept. München. 22. Sept. Leipzig. 1879. 14. Febr. Wien. 28. März. Hamburg. 26. Oct. Braunſchweig.) — S. 90. Lohengrin. Op. R. Wagner. 7. Feb. London Her Maj. Th. (in engl. Sprache). — S. 91. Meiſterſinger von Nürnberg. Die. Muſ. Dr. Rich. Wagner. 30. Nov. Darmſtadt. — S. 137. IV. Allgemeine Chronologie. 1880. S. 149. April 25. Der erſte Wagner-Cyclus an der d. Bühne, d. h. die zuſammenhängende, chronologiſche Aufführung der W.'ſchen Repertoire-Muſikdramen (ohne „Triſtan u. Iſolde") beginnt am Stadtth. in Hamburg mit „Rienzi". Vgl. „Zur Geſchichte u. Statiſtik der Wagner-Opern in H." D. Bühng. Jahrg. IX, S. 188. Das Hamburger Stadtth. verzeichnet bis heute ſeit der Wiedereröffnung nach dem Umbau 214 Wagner-Vorſtellungen, wie aus folgender chronologiſch-ſtatiſtiſchen Ueberſicht erſichtlich iſt ..... Zur Literatur der Bühne. Dramaturgiſche Schriften. S. 206, 212, 215.

(Vgl. Nr. 298, 403, 493, 2328, Nr. 1 u. 3652 Nr. 2.) (**Geſchäftlicher Theil.** Verzeichniß der deutſchen Bühnen und deren Mitglieder ...... S. 136 ...... Opernhaus in Bayreuth.)

1882 6363. **Almanach der Genoſſenſchaft deutſcher Bühnen-Angehöriger** herausgegeben von **Ernſt Gettke** ...... Zehnter Jahrgang 1882. Caſſel & Leipzig. Paul Voigt's Muſikalien-Verlag. (In Commiſſion.) IX, Literariſcher Theil 316 u. Geſchäftlicher Theil 380 S. 8°. (**Jahres-Chronik des deutſchen Theaters** ...... Von Theodor Mehring. **I. Gedenktage und Jubiläen.** 1880. S. 11. December. S. 12–13. Franz Betz' 25jähr. Künſtler-Jubiläum. Ausführlicher Bericht. — S. 98. **II. Neuaufführungen.** S. 109. Fliegende Holländer. 23. Febr. Chemnitz. Salzburg. — S. 111. Götterdämmerung. 9. Mai Berlin Victoriath. — S. 121. Lohengrin. [illegible] Linz. 18. Oct. Freiberg. Salzburg. 29. [illegible] Graz. 21. März Madrid. — S. 123. Meiſterſinger von Nürnberg. 22. Nov. Magdeburg. — S. 129. Rheingold. 5. Mai Berlin, Victoriath. (erſte Aufführung in Berlin). — Rienzi. 31. Mai Frankfurt a. M. Rom. — S. 131. Siegfried. 8. Mai Berlin, Victoriath. — S. 133. Tannhäuſer. [illegible] Salzburg. 29. Jan. Graz. Moskau. — S. 137. Walküre. 6. Mai Berlin, Victoriath. — S. 198. **IV. Allgemeine Bühnenſchau.** S. 221. 1881 März 12. Erſte Aufführung des Wagner'ſchen Lohengrin in Antwerpen.)

1883 6364. —— —— Elfter Jahrgang 1883 30) Caſſel & Leipzig. Paul Voigt's Muſikalien-Verlag. (In Commiſſion.) XVII, 207 u. Geſchäftlicher Theil 397 S. 8°. (**Jahres-Chronik des deutſchen Theaters** ...... Von Theodor Mehring. **II. Neuaufführungen.** S. 62. Götterdämmerung. Dir. 11. Apr. Cöln. 9. Mai London Her Majesty-Th. (Dir. Angelo Neumann.) 6. Sept. Breslau (Rich. Wagner-Th. Dir. A. Neumann). 13. Sept. Königsberg [illegible] 20. Sept. Danzig (d. D.) 27. Sept. Hannover Reſidth. (d. D.) — S. 73. Meiſterſinger. Dir. Schwerin. 24. Mai London Drurylane-Th., Dir. Pollini. — S. 78. Rheingold. Dir. 15. April Frankfurt a. M. 5. Mai London Dir. A. Neumann. Durch daſſ.: 2. Sept. Breslau. 9. Sept. Königsberg. 16. Sept. Danzig. 23. Sept. Hannover. — S. 79. Rienzi. [illegible] — S. 80. Siegfried. 6. Mai London, Dir. Angelo Neumann. Durch denſelben: 5. Sept. Breslau. 12. Sept. Königsberg. 19. Sept. Danzig. 26. Sept. Hannover Reſidth. — S. 83. Triſtan u. Iſolde. 10. Dir. Königsberg. 2. Jan. Leipzig. 20. Juni London Drurylane-Th. Dir. Franke-Pollini. — S. 86. Walküre. 16. Apr. Frankfurt a. M. 7. Mai London (Angelo Neumann.) Durch denſ.: 3. Sept. Breslau. 10. Sept. Königsberg. 17. Sept. Danzig. 24. Sept. Hannover Reſidth. — **III. Todtenſchau.** 1881. S. 93. December. † 27. **Carl Brandt, der berühmte Theater-Maſchiniſt.** Nachruf aus dem „Neuen Heſſ. Volksbl." — 1882. Januar. S. 101. † 11. **Guſtav Schmidt, Hofcapellmeiſter a. D.** — S. 105. Wirkſamkeit Schmidt's in Frankfurt. Einſtudirung von R. Wagner mit deſſen Opern „Tannhäuſer" u. „Lohengrin". Perſönlicher Verkehr mit Wagner. August. S. 123. † 21. **Ch. A. Hertz,** Däniſcher Ueberſetzer der Operndichtungen Rich. Wagner's u. ſ. w. —)

1880 6365. Jahrbuch für das deutſche Theater. Eine umfaſſende Rundſchau über die Zuſtände und Ereigniſſe auf theatraliſchen und verwandten Gebieten während des letzten Theaterjahres. Nebſt einem ausführlichen Regiſter. Von **Joſeph Kürſchner.** Zweiter Jahrgang. (Vom 1. Oktober 1878 bis 30. September 1879.) Leipzig. Verlag von L. E. Foltz. 1880. VIII, 384 u. 12 S. gr. 8°. (**Tages-Chronik.** S. 2. November 17. 19. 21. 23. Geſammt-Aufführung der Wagner'ſchen Nibelungen-Trilogie in München. — S. 3. Januar 3. 4. 6. 7. Erſte Geſammtaufführung des Wagner'ſchen „Ring des Nibelungen" in Leipzig. — S. 9. Mai 26. ...... Der 66. Geburtstag Rich. Wagner's wird in Bayreuth feſtlich begangen ...... — **Unſere Todten.** S. 45. Franz Diener. — S. 48. Karl Beck. ...... Mit vollſter Hingebung Anhänger Wagner's ſang er unter Liſzt's Leitung zum erſten Mal den Lohengrin (28. Aug. 1850) ......" — S. 56 Gottfried Semper. — **Theater-Gedenk- und Feſttage.** S. 92. Säcularfeier des kgl. Hof- und Nationaltheaters in München. — **Die Bühnen-Novitäten.** S. 188. 471. Lohengrin. R. Wagner. (J. I. Nr. 354.) Mitau (Stadtth.) 21./1. S. 190. 521. Meiſterſinger. Muſ. Dr. Wagner. Wiesbaden (Kgl. Schſp.) 28./9. Aufführung ohne Striche. Glänzender Erfolg. — S. 209. 812. Walküre. Muſ. R. Wagner. (J. I, Nr. 605.) Braunſchweig (Hofth.) 13./1. Weimar (Hofth.) 16./2. Köln (Stadtth.) 15./3. Mannh. (Nat. Th.) 11./4. Ueberall glänzender Erfolg. — **Die Literatur des Theaters.** S. 275—285. Dramaturgiſche, kritiſche Erläuterungs-Schriften, Portraits, Bilder ꝛc. Beſprechung von 16 Schriften über Richard Wagner, eines Portraits von R. Wagner u. eines Bildes: R. Wagner's Arbeitszimmer zu Bayreuth. Vgl. Nr. 3575 No. 2.)

1882 6366. Jahrbuch des k. k. Hof-Operntheaters in Wien. Herausgegeben für Neujahr 1882 von **Ferdinand Hirt** Souffleur an der k. k. Hof-Oper. Wien 1882. Druck von Ch. Reiſſer & M. Werthner. Im Selbstverlage des Herausgebers. 64 S. 8°. (S. 49. Verzeichniss der Vorstellungen im k. k. Hof-Operntheater, welche vom 1. December 1880 bis letzten November 1881 stattgefunden haben. Wagner 24 Mal.)

1883 6367. —— —— für Neujahr 1883 von **Ferdinand Hirt** Souffleur an der k. k. Hof-Oper. Wien 1883. Druck von Reiſſer & Werthner. Im Selbstverlage des Herausgebers. 64 S. 8°. (S. 49. Verzeichniss der Vorstellungen im k. k. Hof-Operntheater, welche vom 1. December 1881 bis letzten November 1882 stattgefunden haben. Wagner 26 Mal.)[51]

1881 6368. Fromme's Musikalische Welt. Notiz-Kalender für das Jahr 1881. Sechster Jahrgang. Redigirt von Dr. **Theodor Helm.**

Wien. Carl Fromme. 231 S. kl. 8°. (S. 59. Rückblicke auf das Musikjahr 1879—80. S. 61. Aufführungen in d. Saiſon. 2. „Ring d. Nibelungen“ mit den Tagen. — S. 136. Gründung der Richard Wagner-Bibliothek von Nicolaus Oeſterlein im Anſchluß an die ſtatiſtiſchen Daten über d. Wiener akad. Wagner-Verein.)

1881 6369. **Fromme's Musikalische Welt.** Notiz-Kalender für das Jahr 1882. Siebenter Jahrgang. Redigirt von Dr. Theodor Helm. 241 S. kl. 8°. (Im Vorwort iſt bemerkt, daß Richard Wagner im diesjährigen Erinnerungskalender ganz beſonders berückſichtigt iſt. — S. [illegible] Ueber die Wagnerſammlungen v. Nicolaus Oeſterlein.)

1882 6370. —— —— für das Jahr 1883. Achter Jahrgang. 278 S. kl. 8°. (Enthält eine große Anzahl von Daten über R. Wagner.)

1882 6371. **Allgemeiner Deutscher Musiker-Kalender** für 1882. Herausgegeben von Oscar Eichberg. Vierter Jahrgang. Berlin. Raabe & Plothow. 365 S. kl. 8°. (S. 115—122. Liszt und Wagner 1881 in Berlin. — Kritische Rundschau über die neueste Musikliteratur. S. 161. Goering, Theodor. Der Messias von Bayreuth. [illegible])

1882 6372. **Richard Wagner Kalender.** Merkbüchlein über Richard Wagner's Leben, Werke und Wirken für alle Tage des Jahres. Wien. Druck und Verlag von Carl Fromme. (1882.) 72 S. kl. 8°.

Die auf die erſte Aufführung des „Parſifal“ bezügliche Tages-Litteratur ſiehe [illegible]

§ E. Werke, mittelbar zur Biographie gehörig.

Beſchreibung von Wohnſtätten des Meiſters.

1838 6373. **Vier Tage in Venedig** von Anton Quadri. Venedig. Aus der armenischen Buchdruckerei 1838. VIII u. 275 S. kl. 8°. (S. 161. Kurze Beſchreibung des Palaſtes Vendramin-Calergi.)

1845 6374. **Venedig im Jahre 1844.** Von A. v. Binzer. Mit einer Karte von Venedig. Peſth. 1845. Verlag von Guſtav Heckenaſt. Leipzig bei Georg Wigand. XX u. 444 S. 8°. (S. 12. Zweite Abtheilung. Die Stadt im Allgemeinen. Paläſte. S. 61. 7) Palazzo Vendramin-Calergi.....)

◆

3. In Zeitſchriften.

(Ganze Jahrgänge oder Bände.)

§ 3/1. In ausſchließlich der Wagnerſache gewidmeten Zeitſchriften.[52]

Die Inhaltsangabe der „Bayreuther Blätter" iſt mit Benützung der in den einzelnen Bänden enthaltenen General-Regiſter unter theilweiſer Hinweglaſſung der „Mittheilungen aus der Gegenwart", insbeſondere aller Vereinsſachen und der litterariſchen Anzeigen bearbeitet. Die ebenfalls weggelaſſenen Beiträge Richard Wagner's haben ſich durchweg in der Erſten Abtheilung der drei Katalogbände an geeigneter Stelle eingereiht. Sämmtliche Beilagen der „B. Bl." ſind ſeparat in der Vierten Abth. Bd. 1, 2 u. 3 angeführt, weshalb eine nochmalige Erwähnung an dieſem Orte überflüſſig erſchien.

1878 **Bayreuther Blätter.** Monatschrift des Bayreuther Patronatvereines. Unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von Hans von Wolzogen. Erster Jahrgang 1878. (Verlag von Ernst Schmeitzner in Chemnitz. Druck v. R. Oschatz, Chemnitz.) 376 S. gr. 8⁰. (Hauptartikel. Hans von Wolzogen. S. 6. Unsere Lage. — Beiträge zur Kritik des modernen Kunstgeschmackes. S. 43. I. Feuerzauber. S. 196. II. Drachenkampf. S. 230. III. Walhall. S. 263. IV. Das Bühnenfestspielhaus. S. 295. V. Bühnenweihfestspiel. S. 326. VI. Suche dir Gänser die Gans. — S. 64. Zuverlässigkeit der Presse. — Heinrich Porges. S. 53, 92, 286. Ueber die Begründung der Kunst durch die Religion. I. II. III. — J. H. Löffler. S. 95, 117. Kundry in Richard Wagners Bühnenweihfestspiel Parsifal. I. II. — S. 270. »Der Welterbe«. — Constantin Frantz. S. 149. Offener Brief an Richard Wagner. — Carl Fr. Glasenapp. S. 181. »Nationaltheater« und »nationale Kunst«. — Otto Eiser. S. 222. Andeutungen über Wagner's Beziehungen zu Schopenhauer und zur Grundidee des Christenthums. — S. 309, 352. Richard Wagner's »Der Ring des Nibelungen«, ein exegetischer Versuch. I. II. III. — José de Letamendi. S. 215. Gedanken über die Bedeutung der künstlerischen Bestrebungen Richard Wagner's. Aus dem Spanischen übersetzt von Dr. G. Santiñon. Nebst einer erklärenden Einleitung durch die Redaktion. — Oskar Schlemm. S. 318. Vom »gebildeten Deutschen«. Ein Beitrag zur Charakteristik der Spezies. — Grossstädtisches. S. 104, 207. Wiener Briefe von V. K. Schembera. I. II. — Kritik. S. 107. Die Musik und ihre Klassiker. Besprochen von H. v. W. — S. 130. Ludwig Schemann, Richard Wagner in seinen künstlerischen Bestrebungen und seiner Bedeutung für eine nationale Kultur. Besprochen von H. v. W. — S. 237. Friedrich von Hausegger, Richard Wagner und Schopenhauer. Besprochen von E. v. Hagen. — Geschichtlicher Theil. Stimmen aus der Vergangenheit. S. 75. Aussprüche von Goethe und Schiller. Meistens aus ihrem Briefwechsel zusammengestellt durch Dr. Ludwig Schemann. Einzelabschnitte: S. 77. Der Künstler und die Zeitgenossen. S. 146. Ueber das Publikum. S. 334. Ueber die Kritik. S. 336. Wahl des Stoffes. S. 367. Kunstschaffen und Reflexion. S. 367. Das Drama und seine Reform. S. 368. Ueber die Kategorie der Schönheit. S. 369. Ueber das Sittliche im Kunstwerke. S. 370. Von der Tragödie. S. 370. Von der Musik. S. 371. Vom Theater.) (2256. Nr. 1.)

1879 —— —— Zweiter Jahrgang 1879. (Im Verlage des Patronat-Vereins. Druck von Th. Burger, Bayreuth.) 372 S. gr. 8⁰.

Hauptartikel. **Hans von Wolzogen.** S. 1. Im neuen Jahre. — Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache. S. 31. Vorbetrachtung. S. 37. I. Theil. Der Zustand der Verrottung. S. 39. 1. Moderne Bildersprache. S. 57, 116, 145. 2. Falsche Wortanwendungen a. b. c. S. 168. 3. Falsche Satzbildungen. S. 196. Nachtrag zum ersten Theile. S. 281, 326. II. Theil. Die Entwicklung bis zur Errettung. I. 2. — **Ludwig Schemann.** Die Gral- und die Parzival-Sage in ihren hauptsächlichsten dichterischen Verarbeitungen. Ein Beitrag zum Verständnisse des Bühnenweihfestspieles »Parsifal«. S. 12. Einleitung. S. 15. S. 47. I. Die Gral- und die Parzival-Sage in der mittelalterlichen Litteratur. S. 66. II. Das Bühnenweihfestspiel »Parsifal«. S. 106. III. Die Bedeutung des »Parsifal« für unsere Zeit und unser Leben. — **Carl Friedrich Glasenapp.** Die Kunstschriften Richard Wagner's aus dem Jahre 1849. S. 80. I. Die Kunst und die Revolution. S. 153. S. 229. II. Das Kunstwerk der Zukunft. I. 2. S. 315. III. Schlussbetrachtung. — **Joseph Rubinstein.** S. 217. Ueber die Schumann'sche Musik. — **Armand Pennier.** (E. H. von Stein.) S. 359. Ein Chorgesang des Aeschylos (Agamemnon 105—218). — **Kritik.** S. 201. S. 267. Blicke in's Kulturleben von Professor Dr. Wilh. Alex. Freund. Erster Vortrag: Ueber die erziehliche Kraft der Kunst, insbesondere der Musik. Besprochen von H. v. W. I. II. — **Geschichtlicher Theil. Stimmen aus der Vergangenheit.** S. 79. 82. Aus Schiller's Briefen »über die ästhetische Erziehung des Menschen«; nebst einem begleitenden Briefe an den Redakteur der »Bayreuther Blätter« von C. Fr. Glasenapp. S. 119. Auch eine Stimme aus der Vergangenheit (Bettina von Arnim und Beethoven). Von Lic. Dr. Kretzer. S. 244. Voltaire als Wagnerianer. Von Edmond van der Straeten. Aus dem Französischen. S. 276. Aus E. T. W. (A.) Hoffmann's Werken. Zusammengestellt von Martin Plüddemann. S. 318. E. T. W. Hoffmann als Musiker und Schriftsteller über Musik. Von Martin Plüddemann. (2260. 29. 1.)

1880 **Bayreuther Blätter.** Dritter Jahrgang 1880. 360 S. gr. 8°. **Hauptartikel.** **Hans von Wolzogen.** S. 6. »Was ist Styl?« — Unsere Zeit und unsere Kunst. S. 125. Einleitung. S. 158. S. 181. Erstes Buch: Aus unserer Zeit. Erstes Kapitel: Zur socialen Frage. S. 310. Zweites Kapitel: Ueber den politischen Liberalismus. Vorwort über den Begriff der »Freiheit«. S. 341. III. Der moderne Parlamentarismus. S. 346. IV. Deutscher Parlamentarismus. — S. 213. Zur Feier des 25. Augusts und zur Nachfeier des Wittelsbacher Festes. **Carl Friedrich Glasenapp.** S. 11. S. 94. S. 165. Aus dem »deutschen Dichterwalde«. I. II. III. — **Joseph Rubinstein.** S. 61. Einige Betrachtungen über den musikalischen Styl der Gegenwart in Deutschland. — **Bernhard Förster.** S. 106. Richard Wagner als Begründer eines deutschen Nationalstyls mit vergleichenden Blicken auf die Kulturen anderer indogermanischer Nationen. — **Heinrich Porges.** Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. S. 141. Einleitung. S. 141. Das Rheingold. Erste Scene. S. 149. S. 193. Zweite Scene I. 2. S. 252. Dritte Scene. S. 301. Vierte Scene. — **Ludwig Schemann.** S. 218. S. 257. Ueber musikalische und unmusikalische Menschen. I. II. — **Beiträge zur Charakteristik der Zeit.** S. 46.

Vorwort der Redaktion. — S. 48. I. Die »Jetztzeit« und das »Kunstwerk der Zukunft«. Von Lic. Dr. Friedrich Kirchner. — S. 200. II. Aus der Zeit — für die Zeit. Aphorismen zur Charakteristik moderner Kunst. Besprochen von Ludwig Schemann. — S. 317. III. Neuere Operntexte. Von Ernst Ludwig. — S. 351. IV. Modernes Wissen. Von Hans Herrig. — Geschichtlicher Theil. Stimmen aus der Vergangenheit. S. 53. Goethe und Schiller. Aus ihrem Briefwechsel. Zusammengestellt von L. Schemann. — Thomas Carlyle. S. 84. Vorwort der Redaktion. S. 85. 1. Ueber das Musikalische in der Poesie. S. 86. 2. Ueber Heldenverehrung. S. 206. 3. Ueber die Beurtheilung des Grossen. — S. 279. Aus G. E. Lessing's »Beiträgen zur Kenntniss der deutschen Sprache«. Von H. v. Wolzogen. — S. 329. Zur Kaiser-Joseph-Feier. Von Professor Dr. Adalbert Horawitz, nebst einem redaktionellen Nachtrage.) (2269. Bd. 1.)

1881 Bayreuther Blätter. Vierter Jahrgang 1881. (Im Verlage des Patronatvereines. Im Buchhandel zu beziehen durch Carl Giessel, Bayreuth. Druck von Th. Burger, Bayreuth.) 372 S. gr. 8°. (Hauptartikel. Hans von Wolzogen. S. 1. An unsere Leser. — Friedrich von Hausegger. S. 6. Kunst und Wissenschaft. — Heinrich von Stein[50] S. 13. La renaissance. Scènes historiques par le Comte de Gobineau. — S. 185. Shakespeare als Richter der Renaissance. — S. 217. Ueber Goethe's Wanderjahre. — S. 281. Zum ersten Lustrum. — S. 345. Ueber Werke und Wirkungen Rousseau's. — Robert Springer. Richard Wagner's regeneratorische Idee. S. 42. Einleitung. S. 44. Die Idee bei den Heiden. S. 99. Die Idee bei den Christen. S. 162. Der sittliche Werth der Idee. — Joseph Rubinstein. S. 53. Symphonie und Drama. — Wilhelm Langhans. S. 62. Ueber Theil-Wiederholungen. — Heinrich Porges. Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. Die Walküre. S. 69. I. Aufzug. S. 198. II. Aufzug. 1. u. 2. Scene. S. 233. II. Aufzug. 3.—5. Scene. S. 259. III. Aufzug. — Graf Gobineau. S. 123. Ein Urtheil über die jetzige Weltlage, als ethnographisches Resumé. — Ludwig Schemann. S. 141. Zum 25. Mai 1881. — S. 313. Kunst und Künstler der Vergangenheit im Lichte einer Kunst der Zukunft. Allgemeine Einleitung. — Karl Mayrberger. S. 169. Die Harmonik Richard Wagner's, an den Leitmotiven des Vorspieles zu »Tristan und Isolde« erläutert. — Bruno Bauer. S. 285. Luther's Pessimismus und Optimismus. — Fritz Lemmermeyer. S. 299. Ueber die Tragödie. Eine Skizze. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit. S. 21. V. Martin Plüddemann: Noch ein Wort zur »Verrottung und Errettung der deutschen Sprache«. — S. 66. VI. Constantin Frantz: Philosophie des Militarismus. — S. 71. VII. Mehre Wagnerianer: Offenes Schreiben an den General-Intendanten der K. Preussischen Hoftheater, Herrn von Hülsen. — S. 108. VIII. Leo Alfieri: Insel Scharfenberg. S. 106. Dazu: Vorwort der Redaktion. — IX. Hans von Wolzogen: Zur Kritik des »Parsifal«. S. 112. 1. »Parsifal« in der Journalwelt. Paulus Cassel. Episode: Galiläa. S. 181. 2. Deutungen des Gral und Klingsor. S. 206. 3. Gelehrte Beurtheilungen dramatischer Charaktere. S. 238. 4. Ein Intermezzo von Berichtigungen. Der »thörige Jäger«. S. 272. 5. Poetische Parallelen als Nachtrag. — X. Lichtblicke aus der Zeitgenossenschaft. S. 291. Vorwort der Redaktion. S. 212. 1. Heinrich Porges: Franz Liszt. I. XI. Lichtblicke aus der Zeitgenossenschaft. S. 357. 2. Hans von Wolzogen: Von der Sperlingsgasse bis zum Krähenfelde. — Geschichtlicher Theil. Stimmen aus der Vergangenheit. S. 278. E. T. A. Hoffmann. Gesammelt durch Martin Plüddemann. — S. 306. Luther. Gesammelt durch C. Fr. Glasenapp. — S. 321. Heinrich von Kleist. Ein Gedenkblatt zum 21. November. Von Hans von Wolzogen. — Mittheilungen aus der Gegenwart. S. 76. Edward Dannreuther: Die Musik in England. Ein Brief aus London. — Besondere Mittheilungen. S. 310. 311. Nachruf an Karl Mayrberger und Ferdinand Käfferlein. — S. 365. Nachruf an Karl Brandt. — S. 311. Sonett zu Franz Liszt's 70jähr. Geburtstage. — S. 87. [Aufruf für Transvaal.]) (2280, 22. 1.)

1882 Bayreuther Blätter. Fünfter Jahrgang 1882. 380 S. gr. 8°. Hauptartikel. Hans von Wolzogen. S. 1. 1. Heutiges für Künftiges. — Die Religion des Mitleidens. Auffassungen und Probleme als ein Vorwort. S. 232. I. Einleitung. S. 234. II. Die Welt als Wille und Vorstellung. S. 238. III. Das Mitleiden als das Fundament der Moral. S. 241. IV. Die Verkennung des Mitleidens. S. 244. V. Die Stufen zur moralischen Kultur. S. 249. VI. Ueberleitung. — Die Ungleichheit der menschlichen Racen. Nach des Grafen Gobineau Hauptwerke. S. 261. Einleitung. S. 267. I. Ueber die Zivilisation und die unendliche Perfektibilität des Menschengeschlechts. S. 280. II. Assyrien und Aegypten. S. 291. III. Indien und China. S. 330. IV. Persien und Hellas. — Bayreuther Festworte. S. 225. I. Das Bayreuther Patronat. Ein neuer Ruf an unsere alten Freunde. S. 228. II. Die Bayreuther Blätter. Eine redaktionelle Ansprache an alle ihre Leser. Bayreuther Patronatverein S. 261. An unsere Leser. — Ludwig Schemann. Kunst und Künstler der Vergangenheit im Lichte einer Kunst der Zukunft. S. 16. II. Cherubini. S. 65. III. Eine Festbetrachtung zu Goethe's 50jährigem Todestage. S. 197. IV. Noch einmal Goethe. — Carl Friedrich Glasenapp. S. 36. Kunsttheater und Volkstheater. Ein Wort zur Einführung der Uebertragung der Gobineau'schen Kapitel über das persische Theater. — Graf Arthur Gobineau. Das persische Theater. S. 41. I. S. 80. II. Die Thekyeh's oder Theater. S. 161. III. Die Hochzeit des Kassem. S. 212. IV. Andere dramatische Stoffe. — S. 311. Graf Arthur Gobineau. Ein Erinnerungsbild aus Wahnfried. — Heinrich von Stein. S. 101. Luther und die Bauern. — Ernst Gryzanowski. S. 129. Die Epidemien als Kulturkrankheiten. — Fritz Stade. S. 305. S. 308. S. 353. S. 356. Senta in ihrem Verhältniss zu Erik und zum Holländer. Eine psychologische Studie. I. II. III. IV. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit. S. 51. XII. August Reichensperger: Ein Parlamentshaus für das deutsche Reich. — S. 99. XIII. Bernhard Förster: Die Frage der Vivisektion im deutschen Reichstage. — S. 119. XIV. Lichtblicke aus der Zeitgenossenschaft. 3. Zur Säkularfeier Friedrich Fröbel's. Von Dr. G. Wittmer. — S. 149. XV. Hans von Wolzogen. Stylproben. — S. 171. XVI. J. H. Löffler: Eine „gekrönte" Preisschrift. — S. 361. XVII. Lichtblicke aus der Zeitgenossenschaft. 4. Friedrich Zöllner. Von Dr. Bernhard Förster. — S. 379. XVIII. Meta Wellmer: Die Härte des Luxus-

— **Geschichtlicher Theil. Stimmen aus der Vergangenheit.** S. 58. Diderot. Aus »Rameau's Neffe«. Mitgetheilt von Ernst Ludwig. — S. 252. Jean Paul. Von Heinrich von Stein. — S. 318. Friedrich Rochlitz. Ueber das musikalische Drama. Mitgetheilt von Karl Alberti. — S. 380. W. A. Mozart. Das Jubiläum der deutschen Oper. Von Dr. Ludwig Nohl. — S. 383. J. G. Herder. Ueber die Kunstkritiker. Von Dr. G. Wittmer. — **Mittheilungen aus der Gegenwart. Besondere Mittheilungen.** S. 186. Nachruf für Friedrich Zöllner, mit Briefwechsel zwischen R. Wagner und Zöllner.) (7737)

B. II. In allgemeinen Zeitſchriften.

Aus den älteren Jahrgängen und Bänden der muſikaliſchen Fachblätter und belletriſtiſchen Zeitſchriften wurden nebſt den größeren Aufſätzen und Artikeln auch ſämmtliche kürzere, ſowie auch alle kleinen Notizen angeführt; letztere und markante Stellen überhaupt ſind wörtlich zum Abdruck gebracht und als Citate durch Anführungszeichen jedesmal hervorgehoben. — Aus ſpäteren Jahren, in denen die Werke Wagner's immer größere Verbreitung fanden, wurden begreiflicherweiſe nur hervorragende Aufführungen berückſichtigt, dagegen alles Uebrige, vornehmlich alles die Perſon Wagner's Betreffende ſelbſt in kürzeren Artikeln und Notizen gebracht.

Bei Zeitſchriften, welche öfter als einmal vorkommen, iſt der Titel nur das erſte Mal vollſtändig gebracht, bei der Wiederholung wurde derſelbe gekürzt. Tritt indeſſen eine Veränderung des Titels ein, ſo iſt dieſer jedesmal aufs Neue ganz genau wiedergegeben.

(In deutſcher Sprache.)

1833 6375. **Zeitung für die Elegante Welt.** Dreiunddreißigſter Jahrgang. 1833. (April bis Juni.) Leipzig, Verlag von Leopold Voß. (Redacteur: **Heinrich Laube.**) S. 257—500. 4°. (Nr. 82. Sonnabends den 27. April 1833. S. 328. Correſpondenz und Notizen. Aus Leipzig. (Fortſetz.) .... Das richtigſte, geläutertſte Urtheil ſpricht ſich aber auf dieſen Gewandhaus-Concerten aus. Des humoriſtiſchen Fantaſten, des am Weltglück unglücklichen muſikaliſchen Poeten, Beethoven's, der mit Herzblut ſeine Noten ſchrieb, Symphonien ſind hier heimiſch, und ihr Sturzregen von Poeſie, den ſie gießen, überkommt doch die Meiſten mit Freude...... Ich habe im Laufe des Winters eben da eine Symphonie, in demſelben Genre empfangen und gearbeitet, von einem jungen Componiſten, Richard Wagner, gehört, die in mir das beſte Vorurtheil für die Arbeiten des auftretenden Muſikers erregt. Es iſt eine kecke, dreiſte Energie der Gedanken, die ſich in der Symphonie die Hände reichen, es iſt ein ſtürmiſcher kühner Schritt, der von einem Ende zum andern ſchreitet und doch eine ſo jungfräuliche Naivetät in der Empfängniß der Grundmotive, daß ich große Hoffnungen auf die muſikaliſchen Talente des Verf. geſetzt habe......" H. L.)

1836 6376. **Europa, Chronik der gebildeten Welt.** In Verbindung mit mehren Gelehrten und Künſtlern herausgegeben von **Auguſt Lewald.** 1836. Zweiter Band. Leipzig und Stuttgart: J. Scheible's Verlags-Expedition. (Nach S. 240: Telegraph von Deutſchland. Beilage zur Zeitſchrift Europa. Nro 5. 4. Mai 1836. S. 19. Muſikaliſches. „In Magdeburg wurde eine neue komiſche Oper „Die Novize von Palermo" von Richard Wagner, Muſikdirektor am Theater daſelbſt, am 29. März mit Beifall gegeben." ————)[55])

1837 6377. **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Herausgegeben durch einen Verein von Künſtlern und Kunſtfreunden. Siebenter Band. (Juli bis December 1837.) .... Leipzig, bei Robert Frieſe. 4°.[56]) (S. 66. Aus Königsberg. (— Gäſte am Theater —) Ende Juli..... — S. 67...... „Hr. Muſikdirector Wagner, der an L. Schuberth's Stelle kam, hat uns auch ſchon verlaſſen; wie es hieß, Familienverhältniſſe wegen. Er hielt ſich hier zu kurze Zeit auf, um ſein Talent mehrſeitig zeigen zu können. Seine Compoſitionen, von denen ich eine Ouverture gehört und eine geſchrieben habe, zeigen von eigener Productionsgabe. Manche Menſchen ſind gleich klar in ihrem Charakter und in ihren Werken, andere müſſen ſich erſt durch ein Chaos von Leidenſchaften durcharbeiten. Freilich gelangen die Letzteren auch zu einem höheren Reſultate ——" M. Hahnbüchn.)[57]

1843 6378. **Allgemeine Musikalische Zeitung.** Fünf und vierzigster Jahrgang. Mit dem Portrait von Franz Liszt. Leipzig bei Breitkopf & Härtel. 1843. 4°. (**Redacteur: M. Hauptmann.**) (Das Portrait fehlt. Siehe Nr. 5534 Nr. 2.) (S. 23. Nachrichten. Leipzig d. 2. Januar 1843. Beſprechung der fünf Concerte des Winterhalbjahres im Gewandhausſaale. Sonnabend, den 26. November 1842. S. 25. »Arie aus der Oper Rienzi von Richard Wagner, gesungen von Mad. Schröder-Devrient.« S. 26. »Arie aus Rienzi gesungen von Herrn Tichatschek« »..... Von besonderem Interesse waren die beiden Gesangstücke aus der Oper Rienzi von R. Wagner. Diese Oper hat bei ihrer Aufführung in Dresden, nach den hierüber bekannt gewordenen Nachrichten, so viel Glück gemacht, dass man in der That berechtigt ist, etwas ganz Ausgezeichnetes zu erwarten.....« folgt eine längere Beſprechung. — S. 30. **Feuilleton.** Notiz über die am 2. Januar 1843 in Dresden aufgeführte neueſte Oper Richard Wagner's: Der fliegende Holländer. — S. 181. »Richard Wagner, der Componist des Cola Rienzi, ist als zweiter Kapellmeister an der königl. Kapelle in Dresden angestellt worden.« S. 518. »Am 5. Juni wurde in Cassel bei überfülltem Hause des königl. sächsischen Capellmeisters Richard Wagner neueste Oper: »Der fliegende Holländer« aufgeführt ..... der Beifall entschieden. — Dasselbe Resultat wird von Riga aus gemeldet, wo die Oper am 1. u. 5. Juni aufgeführt wurde.« — S. 550. **Nachrichten. Das grosse Männergesangfest zu Dresden** ..... S. 551. »Am ersten Tage, den 6. Juli ..... Das Liebesmahl der Apostel, eine Art Oratorium, gedichtet u. componirt von Richard Wagner.« — »Der Eindruck, welchen diese Gesänge auf die Zuhörer hervorbrachten, war ein sehr bedeutender.....« (M. K — a.))

6379. **Signale für die muſikaliſche Welt.** Erſter Jahrgang. Leipzig. Expedition der Signale. 1843. 8°. **Dur und Moll.** S. 21. „Auch die zweite Oper Richard Wagner's: „Der fliegende Holländer" hat bei ihrer Aufführung in Dresden Furore gemacht, alle Blätter ſind darüber einig. Nur ſchreibt Jemand, es ſei das langweiligſte, was ihm je vorgekommen." — S. 41. „Richard Wagner iſt in Dresden an die Stelle Morlacchi's als Kapellmeiſter ernannt worden." — S. 126. Männergeſangfeſt in Dresden. Wagner, Reiſſiger und J. G. Müller ſtehen an der Spitze. — S. 198. „In Caſſel wurde Wagner's neueſte Oper: „Der fliegende Holländer" gegeben. Zwei imposante Schiffe, die mit bewunderungswürdiger Leichtigkeit über die Bühne ſegelten, erregten großen Enthuſiasmus." — S. 343. Ueber einen Brief, den Richard Wagner an den Redacteur der Wiener Muſikzeitung A. Schmidt ſchrieb, eine Beurtheilung von Wagner's erſter Oper betreffend. Spohr erwähnt. — **Neuigkeiten.** S. 140. „Richard Wagner. Die beiden Grenadiere. Gedicht von Heinrich Heine für eine Stimme mit Pianoforte. Mainz, Schott.)[58]

1844 6380. **Allgemeine Musikalische Zeitung.** Sechs und vierzigster Jahrgang. Mit dem Portrait von Friedrich Chopin. Leipzig 1844. (Das Portrait fehlt.) (S. 118. **Feuilleton.** »Am 7. Januar wurde in Berlin Wagner's Oper: »Der fliegende Holländer« mit Beifall gegeben. Componist und Darsteller wurden gerufen.« — S. 187. **Nachrichten. Berlin.** Ausführlicher Bericht über die Aufführung des „Fliegenden Holländer" in der königl. Oper unter Leitung des Componiſten. — S. 259. Berlin. ...... Mad. Schröder-Devrient hat zwei Mal die „träumeriſche Senta" im

„Fliegenden Holländer" gegeben. — S. 296. **Feuilleton.** »Am 21. März wurde R. Wagner's »Cola Rienzi« in Hamburg unter Leitung des Componisten selbst zum ersten Male aufgeführt und machte allgemein bedeutenden Eindruck.« — S. 306. **Nachrichten.** Bericht über das Palmſonntagsconcert in Dresden. S. 308. ».....Beethoven's geniales Tongemälde erschien unter Wagner's Leitung in einer schönen, ganz eigenthümlichen Beleuchtung; egoistische Musikpedanten werden freilich mit der Wahl der Tempi u. s. w. nicht immer einverstanden sein;.....« Gustav Nauenberg. — S. 474. **Hamburg, im Juni.** Ausführlicher Bericht über die Aufführung des Cola Rienzi. — — r. — S. 650. **Dresden, den 31. August 1844. (Privatmittheilung.)** ... S. 652. »Die Stumme von Portici wird hier unter C. M. Wagner's Leitung, von Seiten des Orchesters, Chores und der Scenerie ausgezeichnet gegeben......« — S. 705. **Hamburg, im September.** Ueber das Gaſtſpiel Tichatſchek's als Rienzi.)

1844 6381. **Kleine Muſik-Zeitung.** Blätter für Muſik u. Literatur. Fünfter Jahrgang 1844. Herausgegeben von **Julius Schuberth.** Hamburg. Verlag von Schuberth & Comp. 208 S. 8°. (S. 19, 27. Muſikaliſches Sonſt und Jetzt in Dresden. 1843. — S. 100. Correſpondenz aus Dresden, im Mai. — S. 158. Correſpondenz aus Dresden vom Auguſt. — S. 177. Carl Maria von Weber's ſterbliche Ueberreſte in Hamburg.)

6382. **Musikalisch-kritisches Repertorium aller neuen Erscheinungen im Gebiete der Tonkunst.** Herausgegeben durch einen Verein von Künstlern, redigirt von **Herrmann Hirschbach.** Erster Jahrgang (in 12 Heften). 1844. Leipzig. Verlag von F. Whistling. 558 S. gr. 8°. (S. 246. **Notizen.** »Die Wiener Musikzeitung Nr. 42. enthält eine Kritik der Berlioz'schen Lear-Ouverture....., welche so merkwürdig dumm ist, dass wir sie hier abdrucken. »Das ist wieder eines jener Tonwerke, zu deren Charakteristik und Beurtheilung Referent keine passenden Worte findet, als jene, die ein geistvoller Musikkenner am Schlusse seiner Recension der vielbesprochenen R. Wagner'schen Oper: »Rienzi« in diesen Blättern aussprach: »Einen Schritt weiter noch«, sagt er, »und es gibt gar keine Musik mehr.....« **Philokales.** — **Kritischer Anzeiger.** S. 323, 413, 451, 460, 545. Aufzählung u. zum Theil Beſprechung von neu erſchienenen Muſikalien über Wagner's „Rienzi" u. „Fliegender Holländer". — S. 452—456. Ausführliche Beſprechung des „Fliegenden Holländer" auf Grund des Klavier-Auszuges in einzelnen Nummern. — S. 515—518. Ausführliche Beſprechung des „Fliegenden Holländer" an der Hand des nunmehr erſchienenen vollſtändigen Klavierauszuges. — **Vierteljahrs-Uebersicht.** S. 421. »....Opern: Die Sirene von Auber, Mara von Netzer, Rienzi von Wagner, von denen wir nicht wünschen, dass die Erstere, welche wir noch ebenso wenig kennen, wie die Letztere, durch Natürlichkeit sich als die Beste herausstellen möchte;...« S. 551. »In diesem Vierteljahre sind einige bedeutende neue Werke erschienen, nämlich: Schumann's Paradies und Peri, Wagner's fliegender Holländer, Rietz's Sinfonie, ausser diesen aber nichts, das einer besonderen Aufmerksamkeit würdig wäre.....«)

1845 6383. **Allgemeine Musikalische Zeitung.** Sieben und vierzigster Jahrgang. Mit dem Portrait von Niels W. Gade. Leipzig 1845. (Das Portrait u. Nr. 11 fehlt.) (S. 726. **Nachrichten. Dresden,** (Beschluss) .....Ueber das am Palmſonntag für den Wittwen- u. Waiſenfonds alljährlich veranſtaltete Concert „in den großen, einſt ſehr prächtigen, jetzt allerdings ſehr abgenützten, theilweiſe verwitterten Räumen des alten Opernhauſes"; Aufführung von Beethoven's „C-moll-Symphonie", unter Capellmeiſter Wagner's

Zeitung. — S. 750. Feuilleton. »Am 20. October wurde in Dresden R. Wagner's neue Oper »Der Tannhäuser« Buch von dem Komponisten, mit grossem Glanze aufgeführt. Der äussere Erfolg war günstig, über den inneren Werth der Musik müssen erst genauere Mittheilungen erfolgen.«)

1845—47 6384. **Kritiſcher Anzeiger.** Ueberſicht der neueſten Erſcheinungen auf dem Gebiete der Muſik, von **Oswald Lorenz.** Von No. 6, 1845 an: Unter Mitwirkung Mehrerer redigirt von **Franz Brendel.** Monatliches Beiblatt zur Neuen Zeitſchrift für Muſik. Leipzig, bei Robert Frieſe. (Juli—December 1845 [No. 3 fehlt]. Januar—December 1846. Januar—Juni 1847.) (1845. S. 1. **Clavierauszüge.** 2. R. Wagner, Rienzi 4händiges Arrangement v. C. G. Klinck. Dresden, Meſer. — 1846. S. 18. **Arrangements für Pianoforte zu vier Händen.** Richard Wagner, Ouverture zu der Oper: Tannhäuſer. Dresden, Meſer. — **Opern im Clavierauszug.** Richard Wagner, Tannhäuſer. Dresden, Meſer.)

1846 6385. **Teutonia.** Literarisch-kritische Blätter für den deutschen Männergesang, redigirt von **Julius Otto** und **Dr. Julius Schladebach** in Dresden.*) Erster Jahrgang. 1846. Schleusingen, Verlag von Conrad Glaser. 436 S. 8°. (S. 15. Statistik der deutschen Männergesangvereine. — S. 16. 1. Dresden. 2. Die Liedertafel. ».....Liedermeister waren ..... vom 1. October 1839 bis Ende 1842 Musikdirector Julius Otto und ..... Adam; nach deren Ausscheiden aus dem Vereine übernahm Capellmeister Rich. Wagner das Liedermeisteramt bis zum 14. November 1845, mit ihm der Bürgerschullehrer Naumann; .....« — S. 60. Recensionen. Das Liebesmahl der Apostel. Bibl. Scene für Männerstimmen und grosses Orchester, von Richard Wagner. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Dr. J. S. ».....Es ist schon von anderer Seite her und nicht etwa von einem Pedanten, mit Recht gerügt worden, dass Hr. R. W. königl. sächs. Kapellmeister, nicht einmal musikalisch-orthographisch zu schreiben verstehe, (freilich, was soll ein Genie mit solchen Schulfuchsereien sich abgeben!); und gewiss, könnte sein »unvergesslicher Lehrer« dessen »Wittwe« diese biblische Scene gewidmet ist, dieselbe hören, er wendete sich im Grabe um! .....«)

1847 6386. **Allgemeine Musikalische Zeitung.** Neun und vierzigster Jahrgang. Mit dem Portrait von Hector Berlioz. Leipzig 1847. (Verantwortl. Redakteur: Professor J. C. Lobe.) (No. 10 fehlt.) (S. 238. Feuilleton. Notiz über die am Palmſonntag in Dresden ſtattgefundene Aufführung von Beethoven's D-moll-Symphonie mit den Chören, unter Wagner's Leitung. — S. 844. Feuilleton. »Am 26. October ist in Berlin Richard Wagner's »Cola Rienzi« unter Leitung des Componisten mit einem Succès d'estime aufgeführt worden.« — S. 883. Nachrichten. Aus Berlin. (Seit Anfang des October.) Ausführlicher Bericht über die erſte Aufführung des Rienzi in Berlin. H. Truhn. — S. 914. Zum Titelkupfer. (H. Berlioz Biographie) J. C. Lobe. — S. 918. Feuilleton. »Ric[illegible] Wagner hat wieder eine Oper fertig: Lohengrin, nach der Sage [illegible] frommen (heiligen) Gral. — Für den Rienzi hat er den preussischen rothen Adlerorden erhalten.«)

6387. **Signale für die muſikaliſche Welt.** Herausgegeben von **Bartholf Senff.** Fünfter Jahrgang 1847. 8°. (S. 77. Signale aus Dresden. (— — Das Dresdner Publikum bei den Wagner'ſchen Opern — —) S. 185. Chemnitzer Muſik. II. (— — — Prachtexemplare von Wagnerianern — — —)**) ..... Daß Wagner nicht allein im Publikum ſondern auch bei den Muſikern den Sieg ſogar über Weber errang, iſt keine Empfehlung, wohl aber ein Wegweiſer für die Wagner'ſche Muſik und ein Triumph der Wagnerianer, von denen wir hier mehrere Prachtexemplare zu beſitzen das Glück haben ....." 32. — S. 355. **Signale aus Berlin.** (— **Mannigfache Leiden Kante's und deren mannigfache Urſachen.** — —) Kanté. Originelle Anſichten eines Beſuchers bei der erſten „Rienzi"-Aufführung. — **Dur und Moll.** S. 398. „Die neue im Text nach der Gralſage bearbeitete Oper des Capellmeiſter Wagner „Lohengrin" iſt nun vollendet.")

1847 6388. **Teutonia.** Literarisch-kritische Blätter für den deutschen Männergesang. ..... **Zweiter Jahrgang.** 1847. (Ohne Titelblatt.) (S. 181. **Correspondenznachrichten. Dresden, im Mai.** S. 182 ..... Programm eines großen Concertes, welches von zwei Muſikchören zum Beſten Hilfsbedürftiger am Mittwoch den 19. Mai Nachmittag 4 Uhr im Königl. großen Garten abgehalten wurde ..... Zweiter Theil ..... 2) Ballet aus Rienzi von R. Wagner ..... J. G. — S. 183. Referat eines Concerts der Liedertafel am 16. März d. Js. Programm ..... 7) Concert-Ouvertüre von F. Hiller. In einer Anmerkung der Red. wird dem neuen muſikaliſchen Referenten der „Dresdener Abendzeitung" u. A. der Vorwurf gemacht, daß er ſich über Reminiscenzen aus Wagner's „Rienzi" in dieſem Tonſtück beſchwert. — S. 337. **Aus Dresden, im September.** Beſchreibung einer Feier des Conſtitutionsfeſtes am 4. d. Unter den auf dem Markt von den Männergeſangvereinen ausgeführten Geſängen ..... 7) »Zum vierten September: »Von treuer Sachsenbrust erklingen froh die Worte«, nach einer Composition von Rich. Wagner (irren wir nicht, nach einer bei Gelegenheit der Enthüllung des Friedrich-August Denkmals im Zwinger 1843 ausgeführten) .....«)

1848 6389. **Allgemeine Musikalische Zeitung.** (Fünfzigster Jahrgang. Leipzig.) 1848. (Titelbl., Regiſter u. Nr. 26, 27 u. 52 fehlen.) (S. 62. **Feuilleton.** Notiz, einige Abonnements-Concerte in Dresden betreffend. »Das erste Concert am 22. d. Mts. brachte Mozart's D dur Symphonie, Beethovens Eroica, Szene aus Cherubini's Medea und S. Bach's Motette »Singet dem Herrn«. Kapellmeister Wagner dirigirte«. — S. 302. Notiz über das am 16. April in Dresden ſtattgefundene Palmſonntagsconcert. »Aufgeführt wurde ..... Beethoven's F dur Symphonie, unter Wagner's Leitung .....« — S. 794. **Nachrichten. Weimar, Sonntag, den 12. November.** (Conzert .....) — S. 795. ».....Die Ouvertüre (von Liſzt dirigirt) zu R. Wagners Tannhäuser leitete das Conzert ein, ein prachtvolles abgerundetes Werk, das die drei Hauptzüge der Oper in meisterhafter Anordnung in sich schliesst .....« F. K.)

6390. **Signale für die muſikaliſche Welt.** Sechster Jahrgang. Leipzig, Verlag von Bartholf Senff. 1848.*) 8°. (S. 10. **Signale aus Dresden** ..... Beabſichtigte Abonnementconcerte. R. Wagner darin vorkommend. — n. — S. 137. **Signale aus Dresden** — — —. **Beethoven's Fdur-Symphonie.** Wagner als Dirigent beſprochen. Richard. — S. 327. **Streif-Signale aus Dresden.** (Lohengrin.) T.)

1849 6391. **Teutonia.....** Dritter Jahrgang 1848 u. 1849. (Ohne Titelblatt.) (Nr. 1—13, 1848; Nr. 14—23, 1849.) (S. 366. **Feuilleton.** »Der sächsische Kapellmeister Richard Wagner, einst eine Zeitlang Liedermeister der Dresdener Liedertafel, hat sich bei den Dresdener Maiereignissen so stark betheiligt, dass er seine Flucht für gerathen hielt. Er soll augenblicklich in Paris leben; seiner Stelle ist er natürlich verlustig gegangen.«)

---

*) Die Jahrgänge 1846—1856 der Signale wurden unmittelbar vor Abſchluß des 3. Bandes für die Wagner-Bibliothek erworben. Das hier ausgezogene Materiale enthält daher nur das Wichtigere auf Grund einer oberflächlichen Durchſicht.

1849 6392. **Signale für die muſikaliſche Welt.** Siebenter Jahrgang. 1849. (S. 35. Signale aus Dresden — —. Wagner; ſie und er — . e. — S. 181. Liſzt in Weimar. C. — S. 211. Signale aus Dresden. — Fräulein Wagner. — Capellmeiſter Wagner. — — w...... — **Dur und Moll.** S. 211. „Capellmeiſter Wagner aus Dresden, der bei den dortigen Ereigniſſen betheiligt war, iſt geflüchtet und ſoll in Paris angekommen ſein." — S. 349. — Ueber Wagner's Broſchüre „Die Kunſt und die Revolution". Aus dem „Dresdner Journal".)

1850 6393. —— Achter Jahrgang. 1850. (S. 337. Signale aus Weimar. Herderfeſt. — Der „entfeſſelte Prometheus" von Liſzt. — Lohengrin von Richard Wagner. x h z. — S. 315. Das Herderfeſt in Weimar. Liſzt. — Richard Wagner. — Ausführliche Beſprechung der erſten Aufführung: Lohengrin. J. — C — Lohe. — **Dur und Moll.** S. 181. „Man ſchreibt aus Zürich: Das hieſige Actientheater wird am 1. October unter Direction von W. Kramer wieder eröffnet. Die muſikaliſche Leitung iſt dem Capellmeiſter Richard Wagner u. ſeinem Schüler C. Ritter aus Dresden übertragen ....." S. 473. „Nachrichten aus der Schweiz: In Zürich haben ſich Richard Wagner und ein Schüler deſſelben, v. Bülow, in die Direction der Oper getheilt. Unter Wagner's Leitung wurden ſeither „Freiſchütz", „Weiße Dame" u. „Don Juan") aufgeführt, letzterer mit von ihm bearbeiteten Dialog .....")

1851 6394. —— Neunter Jahrgang. 1851. (Signale aus Weimar. S. 87. „...... Anſtatt derſelben (Aufführung von Raff's „König Alfred") war am folgenden Tage ein großes Concert. Es begann mit der Ouverture aus Wagner's Tannhäuſer, einem Werke von tiefer Poeſie und glänzender Wirkung, welches ſich hier einer durchgängigen Beliebtheit erfreut ......" y. — S. 116. Signale aus Dresden ...... „Die Schätzung R. Wagner's ſteigt nachträglich ......" — h —. — S. 236. Signale aus Weimar. Wagner's Opern. — S. 109. Johanna Wagner in Leipzig. — **Dur und Moll.** S. 172. Ueber den an R. Wagner ergangenen Auftrag des Hofes v. Weimar „Jung Siegfried" dort aufführen zu laſſen. — S. 451. Mittheilung, daß ſoeben im Verlag von Breitkopf u. Härtel in Leipzig der vollſtändige Clavier-Auszug von „Lohengrin" erſchienen iſt. — S. 472. Ankündigungen. Anzeige des erſchienenen Clavierauszug's zu Lohengrin. Leipzig, 12. December 1851.

1852 6395. —— Zehnter Jahrgang. 1852. (S. 265. Das Mannheimer Muſikfeſt. — S. 305. Muſikaliſche Plaudereien aus Paris. — — **Scudo und Fetis père** über R. Wagner. — — — S. 114. Signale aus München. — Wagner's Ouverture zum Tannhäuſer. — —.

1853 6396. —— Elfter Jahrgang. 1853. (S. 26. Theodor Uhlig. Nekrolog. R. P. — S. 31. Concert zum Beſten des Orcheſter-Penſionsfonds im Saale des Gewandhauſes zu Leipzig. Montag, den 17. Januar 1853. — — Zweiter Theil: Lohengrin, von Richard Wagner. (Zum erſten Male.) Inſtrumental-Introduction. Dritte Scene des erſten Actes. Elſa, Frl. Buck; Ortrud, Frau Dreyſchock; Lohengrin, Hr. Schneider; Telramund, Hr. Kramer; König Heinrich, Hr. Behr. — S. 43. Dreizehntes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauſes zu Leipzig. Donnerſtag, den 20. Januar 1853. — — Zweiter Theil: Introduction und Schlußſcene des erſten Actes aus „Lohengrin" von Richard Wagner. —. — S. 49. Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg. Große romantiſche Oper in 3 Acten von Richard Wagner. Zu Leipzig zum erſten Mal aufgeführt am 31. Januar 1853. — Dur und Moll. S. 35. Ueber die Aufführung des „Tannhäuſer" in verſchiedenen Städten. — S. 61. Ueber die zweite „Tannhäuſer"-Aufführung in Leipzig.]

1853 6397. **Literaturblatt zur Rheinischen Musik-Zeitung.** (Nr. 1—4.) Cöln 1853. (S. 29. Für Gesang Wilhelm Baumgartner. Eine Frühlingsfeier. Liederkreis für Gesang (d. h. eine Stimme) und Pianoforte. Seinem Freunde Rich. Wagner zugeeignet. Op. 12. II Hefte ...... Beſprechung. (Vgl. Nr. 2661 u. 2665.) — S. 26. Fr. Müller, Ueber Richard Wagner's Tannhäuser und Sängerkrieg auf Wartburg. Mit R. Wagner's Portrait. Weimar, 1853 ...... L. B. Beſprechung. (Vgl. Nr. 251 Bd. I.)]

1854 6398. **Signale für die muſikaliſche Welt.** Zwölfter Jahrgang. Leipzig, 1854. (S. 25. Lohengrin. Romantiſche Oper in 3 Acten von Richard Wagner. Zu Leipzig zum erſten Mal aufgeführt am 7. Januar 1854. — Signale aus Wien. S. 32. — — — Einmal mit Richard Wagner. — Muſik der Zukunft. — S. 58. Öffentliche Wiener Vergnügen auf R. Wagner. — Ouvertüre und ein Chor aus Tannhäuſer aufgeführt. — Niemand ausgegriffen von der Zukunftsmuſik. — S. 125. Wagner's Ouvertüre zu Rienzi. Modenſtaat. — S. 149. Aus London. — — — Hier brachte die Tannhäuſer-Ouvertüre erſtlich. — — Butterbrot. — Dur und Moll. S. 161. „Wagner's Tannhäuſer-Ouvertüre iſt jetzt auch dem engliſchen Ohre zugänglich gemacht worden, hat aber eine ſehr üble Aufnahme in London gefunden ......" Engliſche Stellen aus d. „Daily News" u. d. „Times".]

1855 6399. —— Dreizehnter Jahrgang. 1855. (S. 113. Concert zum Beſten des Orcheſter-Penſionsfonds im Saale des Gewandhauſes zu Leipzig. Donnerstag den 15. März 1855. — — Ouvertüre zur Oper „Der fliegende Holländer" von Richard Wagner. (Zum erſten Male.) — Dur und Moll. S. 245. „Richard Wagner iſt von London nach Zürich zurückgekehrt. Im letzten Concert, das er dirigirte, am 25. Juni, ward ihm auch eine in England ſeltene Ovation zu Theil. Publicum und Orcheſter erhoben ſich am Schluſſe zu einem langanhaltenden enthuſiaſtiſchen Beifallsklatſchen und Viele drängten ſich zu einem Händedruck des Meiſters an die Eſtrade." — S. 379. Concert zum Beſten des Orcheſter-Penſionsfonds im Saale des Gewandhauſes zu Leipzig. Donnerstag den 8. November 1855. Erſter Theil: Eine Fauſt-Ouvertüre von R. Wagner. (Zum erſten Male.) — —]

6400. **Illuſtrirte Zeitung.** Wöchentliche Nachrichten über alle Ereigniſſe, Zuſtände und Perſönlichkeiten der Gegenwart, über Tagesgeſchichte, öffentliches und geſellſchaftliches Leben, Handel, Gewerbe und Induſtrie, Wiſſenſchaft und Kunſt, Muſik, Theater und Moden. Mit vielen in den Text gedruckten Abbildungen. Vierundzwanzigſter Band. Neue Folge zwölfter Band. Monat Januar bis Juni 1855. Leipzig, Verlag der Expedition der Illuſtrirten Zeitung. J. J. Weber. gr. Folio. (S. 67. Ein Beſuch im Hörſelberg bei Eiſenach. Mit einem Rückblick auf den Tannhäuſer und den Wartburgkrieg. Dr. C. P. — S. 367 u. 368. Ein Beſuch auf der Altenburg in Weimar. E. F. — Muſik und Oper. S. 23. Die Oper. „Wir hat Veranlaſſung der Gegenwart auf keinen Fall und einen Zweifel und immer die beiden Opern von Richard Wagner „Tannhäuſer" und „Lohengrin" zu betrachten ......"]

6401. —— —— Fünfundzwanzigſter Band. Monat Juli bis December 1855. Leipzig, J. J. Weber. (S. 141. Das ſiebente deutſche Sängerfeſt in

Concert vom 21. bis 24. Juni. Weimar, 24. Juni 1856. „Den Schluß machte Richard Wagner's Ouverture zu „Rule Britannia" unter Leitung von Karl Bergmann.")

1856 6407. **Signale für die musikalische Welt.** Vierzehnter Jahrgang 1856. (Bar und Senff.) S. 58. Ueber Aufführungen des „Tannhäuser" in Posen u. „Lohengrin" in Hannover. — S. 113. „Man schreibt uns aus Wien: Strauß bringt zum Kukirmen zum Besten irgend einer Anstalt wieder ein sehr buntscheckiges Programm, bei welchem sich sogar einige Sachen von Richard Wagner befinden. Die Operndirection in Wien ist plötzlich noch nicht so weit fortgeschritten, daß sie eine ganze Oper von R. Wagner aufführen kann. Da gehen Wagner welche sich mit den einzelnen Stücken, die man ihnen vorführt, begnügen ....." — S. 236. „Richard Wagner und seine Stellung in der Geschichte der dramatischen Musik. Ein Vortrag, gehalten zum Besten der Weber-Stift-Stiftung am 8. Nov. 1855 von H. M. M. Mikeli, Stadt-Musikdir. in Görlitz." Besprechung des Vortrages. (Vgl. Nr. 2?? ....) S. 389. Liszt in Zürich. „Man schreibt uns aus Zürich vom 27. Oct.: Liszt's 45. Geburtstag wurde gefeiert bei der Fürstin Wittgenstein durch Aufführung des zweiten Theiles aus dem großen Nibelungendrama, die „Walküre" von Richard Wagner gedichtet. Wagner, Liszt und Frau Heim waren die Dolmetscher des Meisterwerkes, das, einzig in seiner Art, zu dem Großartigsten und Herrlichsten gehört, was die musikalische Kunst je geschaffen ....." — S. 554. Ueber die erste Aufführung der Faust-Ouverture von R. Wagner in Wien.)

6408. **Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler.** VII. Jahrg. 1856. (Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln.) gr. 8°. (Ohne Titelblatt und Register.) Rundschau. S. 30. «In Riga kam nach fast drei Jahren wieder Wagner's «Tannhäuser» glanzvoll zur Aufführung.» — «In Königsberg wurde Wagner's «Tannhäuser» bereits 20 Mal gegeben.» — S. 111. «In Riga kam zur Thronbesteigung des Kaisers Wagner's «Tannhäuser» zum zweiten Mal zur Aufführung.» — S. 122. «Wagner's «Lohengrin» wurde in Mainz bereits 3 Mal aufgeführt.» — S. 131. «Im letzten philharmonischen Concerte zu St. Petersburg kam Wagner's «Tannhäuser»-Ouverture mit grossem Beifall zur Aufführung.» — S. 218. «Richard Wagner hat die Leitung der Abonnements-Concerte in Zürich wieder übernommen.» — Tages- und Unterhaltungsblatt. S. 254. «Aus Zürich melden die Blätter für Kunst und Literatur, dass bei der Fürstin von Wittgenstein, Franz Liszt's 45. Geburtstag durch Aufführung des zweiten Theiles von Richard Wagner's grossem Nibelungen-Drama gefeiert worden ist .....» — S. 30, 72, 88, 96, 111, 264, 288. Kurze Notizen über R. Wagner und die Aufführung seiner Werke in verschiedenen Städten.)

1857 6409. **Signale für die musikalische Welt.** Fünfzehnter Jahrgang. 1857. (S. 9. Zehntes Abonnementconcert in Leipzig im Saale des Gewandhauses. Donnerstag den 18. December 1856. Erster Theil: Eine Faust-Ouverture von Richard Wagner. — — S. 115. Dorn's „Nibelungen" in Wien .... „Dorn hat, wie Rich. Wagner, bekanntlich Gewicht auf das Declamatorische gelegt und setzt es über die Behandlung des dramatischen Ausdrucks, aber er liegt Das, was Rich. Wagner thut, eine wichtige, künstlerische und auch eine gewissenhafte, eine musikalische That, ein gutes „Motiv" zu haben ....." (?) S. 116. Concert zum Besten des Orchester-Pensions-Institutes im Saale des Gewandhauses zu Leipzig. Donnerstag den 26. Februar 1857. — — Zweiter Theil unter Direction des Herrn

Hof-Capellmeister Dr. Franz Liszt. Duett aus der Oper „Der fliegende Holländer" von Richard Wagner. — — S. 151. Ein Stück Zukunftsmusik in Paris. Friedrich Szarvady. — S. 369. Wagner's „Tannhäuser" in Wien. — S. 401. Noch einmal „Tannhäuser" in Wien. — S. 425. Die französische Presse und der „Tannhäuser". A. [illegible].)

6022 6405. **Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler.** VIII. Jahrg. 1857. (Uns fehlt d. Register.) (S. 113, 121. Entstehung der sogenannten Zukunftsmusik. [illegible] — S. 185. Das Musikfest in Aachen. Aufführung der Tannhäuser-Ouvertüre. — S. 329. Richard Wagner — und eine komische Oper. — S. 379. Jubelfeier der Aachener Liedertafel. Aufführung von „Liebesmahl der Apostel". Wagner [illegible] [illegible]. — S. 96. Zürich. Ueber die Absicht Wagner's, seine Opern-Tetralogie „Die Nibelungen" in einem provisorischen Theater zur Aufführung zu bringen. — **Tages- und Unterhaltungsblatt.** Wien. S. 285. Ueber die erste Aufführung von Wagner's „Tannhäuser" im Thalia-Theater. — S. 317. Wiesbaden. Ueber eine „Tannhäuser"-Aufführung [illegible]. — **Rundschau.** S. 172. «Die Deutsche Opern-Gesellschaft in Gent hat mit ihren ersten Aufführungen «Lohengrin» und Tannhäuser» grossen Erfolg gehabt ......» S. 239. «Frl. Cosima Liszt hat sich mit dem Pianisten H. von Bülow verlobt.» — S. 15, 23, 80, 96, 157, 160, 287, 295. Kurze Notizen über R. Wagner u. die Aufführung seiner Werke in verschiedenen Städten.)

6406. **Die Sonntags-Post.** Illustrirte Wochenschrift zur Belehrung und Unterhaltung. Herausgegeben von Otto Wigand. Jahrgang 1851. [illegible] Verlag von Otto Wigand. Folio. (S. 364. Berlioz, wie er ist. VI. Die Musik der Zukunft.)

6026 6407. **Signale für die musikalische Welt.** Sechzehnter Jahrgang. 1858. (S. 122. Zwanzigstes und letztes Abonnementconcert in Leipzig im Saale des Gewandhauses. Donnerstag den 11. März 1858. Erster Theil: Introduction und [illegible]-Scene aus dem ersten Acte aus der Oper „Lohengrin" von Richard Wagner ...... — S. 289. Fräulein Johanna Wagner. E. M. Oettinger. — S. 313. R. Wagner's „Lohengrin" in Wien. — S. 335. Von der Wiener Oper. Bericht über Lohengrin. — **Dur und Moll.** S. 345. ......aus Wien. Ueber einen die Entstehungsgeschichte der Oper schildernden Vortrag Dr. Hanslick's. — S. 241. Ueber Tichatschek als „Tannhäuser" in Berlin. — S. 330. „Richard Wagner hat Zürich für immer verlassen und ist nach Florenz abgereist." — S. 341. „Richard Wagner hat sich in Venedig im Palast Giustiniani für längere Zeit häuslich eingerichtet; die Nachricht, daß er nächstens nach Wien kommen werde, um seine Oper „Lohengrin" dirigiren zu hören, beruht auf einem Irrthum.")

6408. **Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler.** IX. Jahrg. 1858. (Uns fehlt d. Register. Die No. 41, 28, 29 fehlen.) (S. 233. Die Feier der 50jährigen Gründung des Conservatoriums in Prag, am 7., 8., 9. u. 10. Juli 1858 ...... S. 241. Concert spirituel. Zeitung S. 9. «...... Gluck's Ouvertüre zur «Iphigenie in Aulis» gewann mit R. Wagner's [illegible], weil ganz im Geiste des Componisten geschrieben, ja nur mit dessen eigenen melodischen Mitteln ausgeführten Schlusse.» — **Rundschau.** S. 4. «Richard Wagner erklärt in einem nach Wien gelangten Briefe, die Partitur seiner Oper Lohengrin Herrn Director Hoffmann nicht überlassen zu können ......» er hofft auf baldige Begnadigung und hofft, [illegible] in Wien unter seiner Leitung zur Aufführung zu bringen.

— S. 88. »Wagner's Tannhäuser kam in Königsberg bereits im Mai zur Aufführung.« — S. 195. »Wagner's Tannhäuser wurde in Dresden am 20. Juni, nach langer Ruhe, neu einstudirt, gegeben .....« — S. 229. »Herr Hofkapellmeister H. Esser aus Wien, hat Richard Wagner einen Besuch gemacht, um mit Demselben Rücksprache wegen der Aufführung des »Lohengrin« zu nehmen, da manche Kürzungen dieses Werkes nöthig befunden wurden.« — S. 2[illegible]. »Richard Wagner ist [illegible] er hat eben wieder eine neue Oper vollendet, und dessen [illegible] bereits der Breitkopf- und Härtel'schen Musikhandlung in L[illegible] das Stück gegeben.« — S. 236. »Richard Wagner hat sich [illegible] nun an die österreichischen Behörden gewandt, damit ihm [illegible] Eintritt in die kaiserlichen Staaten gestattet werde. Die Erlaubniss wurde ihm nebst gewährt und befindet sich Wagner bereits in [illegible] .....« Vorläufige Notiz aus Wien. — S. 2[illegible]. Notiz die Bestellung von „Tristan und Isolde“ — S. 244. »Richard Wagner, welcher während der letzten Wochen bedenklich erkrankt war, befindet sich besser und arbeitet am Schlusse der Oper »Tristan und Isolde.« — **Tages- und Unterhaltungsblatt.** S. 62. »Die Frankfurter »Didaskalia« enthält folgende Correspondenz aus Dresden, 28. Febr.« ..... Notiz die Begnadigung Wagner's. »..... Statt »Rienzi« studirt man die »Schweizerfamilie« ein. Man erzählt, der K. der König habe nach dem Attentat vom 14. Jan. den betreffenden Geheimrath von Lüttichau zu sich beschieden und seine Willensmeinung dahin ausgesprochen, dass man jetzt von der Wiederaufnahme Wagner'scher Opern absehen solle .....« — S. 6[illegible]. Paris »..... In einem Concerte der sogenannten [illegible] [illegible], welchem wir beiwohnten, um den Eindruck wahrzunehmen, den die Musik Richard Wagner's auf unser kleines Publikum machen kann, wurde die Ouverture zu Tannhäuser hier zum ersten Mal zu Gehör gebracht. Der Componist hatte den Proben beigewohnt .....« S. 84. »München, 1. Mai. Gestern wurde Wagner's Lohengrin zum ersten Mal« aufgeführt. Mit anerkennenswerthem Eifer hatte Fr. Lachner das schwere Werk einstudirt .....« S. 228. »Wien. Vor Jahren soll dem königlich sächsischen Gesandten in Dresden angetragen worden sein, ob seine Regierung gegen eine Reise des Componisten R. Wagner nach Wien etwas einzuwenden habe und sich dann erklärt, die Sache ignoriren zu wollen, hat der in Venedig weilende Musiker auf Bitten des Directors der k. k. Operntheaters, Hrn. Eckert, die Erlaubniss erhalten, nach Wien zu kommen .....« S. 2[illegible]. Notiz die Aufführung der „Tannhäuser“ in Wien u. [illegible] der [illegible]. — S. 2[illegible]. »Weimar. Richard Wagner hat kürzlich vom Grossherzog von Weimar die schmeichelhafte Einladung erhalten, seinen Opern-cyclus »Der Ring des Nibelungen« hier zur Aufführung zu bringen .....« S. 25, 38, 66, 87, 96, 175, 182, 219, 292, 298: Kurze Notizen über R. Wagner und die Aufführung seiner Werke.)

5838. 6[illegible]. **Oesterreichische Schulbote.** Wochenblatt für die österreichische Volksschule. Im Vereine mit Schulmännern und Schulfreunden herausgegeben von A. Kornhäusl und M. A. Becker. Neunter Jahrgang. Wien. Verlag von C. W. Gerold. 1859. VIII u. 4[illegible] S. gr. 8°. (S. 34: Die Zukunftsmusik.)

58[illegible]. 6810. **Signale für die musikalische Welt.** Siebzehnter Jahrgang. Leipzig 1859. (One Titel u. Register.) (S. 36: Musikalische Briefe aus Dresden. 1. Jan. 1859: Musikal. Concert unter der Leitung Richard Wagner's Aufführung u. R. der Zukunftsmusik mit R. Wagner's Zeugniss.

9*

Holländer." — S. 43. Briefe aus St. Petersburg. 1. Musik-Concerte. Aufführung von Musikstücken aus „Tannhäuser" u. „Lohengrin". — S. 201. Die Wagner-Niederlage in Paris. Paris, 17. März 1861. Fr. Szarvady. — S. 217. Die zweite Aufführung des „Tannhäuser" in Paris. Friedrich Szarvady. — S. 345. Richard Wagner in Wien. — S. 347. Concerte der russischen Musikgesellschaft in St. Petersburg. „...... Die Programme der diesjährigen [zehn] Concerte unter Direction von Anton Rubinstein waren folgende ......" Sechstes Concert ...... Matrosenlieder aus „Der fliegende Holländer" R. Wagner ...... — Pariser Skizzen. A. Gathy. S. 6, 74, 120, 187. Enthält Notizen etc. über die bevorstehende Aufführung des „Tannhäuser" in der Großen Oper zu Paris. — S. 139. Nach d. Aufführ. des „Tannhäuser". — S. 261. Ueber Alfred Jaell u. die [illegible] Transscriptionen von Wagner's Tannhäusermusik; über den Brief Wagner's und die erste Aufführung des „Tannhäuser" in Paris. (Vgl. Ges. Schr. u. D. VII.) — Dur und Moll. S. 39, 96, 177. Enthält Notizen etc. über die bevorstehende Aufführung des „Tannhäuser" in der Großen Oper zu Paris. — S. 108. Beschreibung der äußeren Ausstattung des „Tannhäuser". — S. 209. Paris. Bericht über die erste Aufführung des „Tannhäuser". — S. 232. Paris. „Der „Tannhäuser" ist zurückgezogen, sein dreimaliger Schmerzensschrei hat Wagner 750 Fr. eingebracht ......" S. 257. Wien. „Im Hofoperntheater trat Fräulein Krüger aus München im „Tannhäuser" als Elisabeth auf ......" S. 274. „Gegen den von R. Wagner veröffentlichten Brief bemerkt der Pariser Correspondent: ‚Herr Wagner ist in seinen Briefen nicht glücklich. Er scheint zu glauben, daß seine Oper ausgepfiffen worden, weil das Ballet darin vergessen ist. Das ist aber ein Irrthum. Der „Tannhäuser" wurde ausgepfiffen, weil man ihn sehr langweilig, confus, [illegible], unverständlich und antimusikalisch fand ......" — S. 296. „Richard Wagner ist in Karlsruhe eingetroffen ......" S. 325. Wien. „Richard Wagner ist hier angekommen und wohnte am 11. Mai einer Generalprobe zum „Lohengrin" im Hofoperntheater bei. Donnernder Jubel führte den gefeierten Componisten auf die Bühne ......" — S. 342. Wien. Ueber die Aufführung des „Lohengrin" unter Anwesenheit R. Wagner's. — S. 379. Wien. „Richard Wagner ist am 8. Nov. nach Venedig abgereist ......" — S. 392. Wien. „...... Wagner ist von Venedig hierher zurückgekehrt". — [illegible]. S. 211. „Ueber Richard Wagner's Anwesenheit in Wien bringen die dortigen Blätter noch gehässige pikante Mittheilungen ......" — S. 368. Anzeige über eine neu erschienene Wagner-Polka, verfertigt von Ludwig Schmidt, Schüler von Emanuel Wirt. Prag, Sept. 1861. Schmidtschen & Reinger, Musikalienhandlung.)

[illegible] 6411. **Der Gedanke.** Philosophische Zeitschrift. Organ der Philosophischen Gesellschaft zu Berlin. Herausgegeben von Dr. C. L. **Michelet**, Schriftführer der Gesellschaft. Band II. (Heft 1, 2 u. 3.) Berlin. Nicolai'sche Verlagsbuchhandlung. (G. Parthey.) 1861. 274 S. gr. 8°. (S. 112: „Die alte französische Tragödie und die Wagner'sche Musik. (Discussion der Sitzung vom 27. April 1861.) Bojanowski.)

[illegible] 6412. **Signale für die musikalische Welt.** Zwanzigster Jahrgang. Leipzig 1862. (Ohne Datum u. Register. Nr. 31 fehlt.) (S. 83. Musikalische Skizzen aus Paris. A. Gathy. Rückblick auf die [illegible] „Tannhäuser"-Aufführungen. — S. 122. Vom Buch des Wagner. Zur Geschichte der Musik. Von A. Reißmann. Besprechung. (Siehe Nr. 596 [illegible].) — S. 272. Concert der russischen Musik-Gesellschaft in St. Petersburg ...... „Die Programme der zehn Concerte unter Leitung Anton Rubinstein's waren folgende: Sechstes Concert. Ouvertüre zum „Tannhäuser" R. Wagner." ...... — S. 400. Concert von [illegible] in

Saale des Gewandhauses zu Leipzig. Sonnabend den 1. November 1862. Unter Mitwirkung der Herren Hofkapellmeister Richard Wagner, Hofpianist Hans v. Bülow ..... Erster Theil: Vorspiel zu „Die Meistersinger zu Nürnberg" von Richard Wagner. (Neu.) Unter Leitung des Componisten ..... Zweiter Theil: ..... Ouverture zur Oper „Tannhäuser" von Richard Wagner. Unter Leitung des Componisten. — Dur und Moll. S. 311: [illegible] „Die Welt und [illegible]" ..... [illegible] —)

1863 6112. **Allgemeine Musikalische Zeitung.** Neue Folge, I. Jahrgang, redigirt von Selmar Bagge. ..... Mit dem Bildniss von Joseph Joachim. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. 1863. (Berichte: S. 21: Wien. Ueber Richard Wagner's „Erste Musikaufführung" im Theater an der Wien. — S. 77: Wien. Ueber die dritte und letzte Musikaufführung im Theater an der Wien. — S. 113: Zur Gegenwart. S. II. — S. 126: Kritische Anzeigen. Richard Wagner. Fünf Gedichte, für eine Frauenstimme mit Begleitung des Pianoforte. Zweite Folge. a. ..... — S. 201: Zwei Biographien der Schröder-Devrient. — S. 638: Berichte: Wien. [illegible] durch eine [illegible] auf ein Gedicht von Rosenfeld componirte Cantate und einen Festspruch von L. A. Frankl eingeleitet, ging rasch vorüber.« — S. 743. Wien. » ..... Richard Wagner, der in Penzing fleissig an den »Meistersingern« arbeiten soll, gedenkt ebenfalls unvollständige Opernbruchstücke dem Publikum vorzuführen.«)

6113. **Signale für die musikalische Welt.** Einundzwanzigster Jahrgang. Leipzig 1863. (Ohne Titel u. Register. Nr. 27 u. 28 fehlen.) (S. 78: Eine Musik-Aufführung Richard Wagner's in Wien. — S. 291: Die Gewandhausconcerte in Leipzig. Uebersicht der Leistungen in der Saison 1862—1863. ..... b) Ouvertüren: ..... Wagner (Meistersinger zu Nürnberg. — Wiener musikalische Skizzen. S. 35, 167, 209: Ueber die Proben von „Tristan und Isolde". — S. 67: Weiteres über die Wagner-Concerte in Wien. — S. 210: [illegible] — S. 243: Ueber R. Wagner's Aufenthalt in Penzing bei Wien. — S. 493: [illegible] Richard Wagner's [illegible]. — **Dur und Moll.** S. 22: Wien. Bericht über Richard Wagner's erste Musikaufführung am 26. Dec. unter seiner persönlichen Leitung. — S. 56: Wien. Wiederholung von Wagner's Musikaufführung. — S. 75: [illegible] in Dresden am 15. Jan. — S. 120: Prag. „Das Concert, welches unter persönlicher Leitung Richard Wagner's [illegible] ....." Programm. — S. 221: „In St. Petersburg hat R. Wagner's erstes Concert am 3. März mit dem glänzendsten Erfolge stattgefunden. [illegible] das zweite Concert [illegible] ....." Programm. — S. 245: Notiz über das 2. u. 3. [illegible] Concert R. Wagner's in St. Petersburg. — S. 288: [illegible] R. Wagner's in Moskau. — S. 314: [illegible] R. Wagner's [illegible]. — S. 367: Wagner's [illegible] „[illegible]" [illegible] „Dieses Programm [illegible]. — S. 406: Wien. [illegible] R. Wagner's. — S. 528: ..... Richard Wagner gibt einige Concerte [illegible] in [illegible] auf [illegible] ....." — S. 609. Dresden 12. Sept. [illegible] im [illegible] über Wagner's Lohengrin. — S. 743. Aus Prag. ..... Wagner gibt [illegible] Concerte, wie im vorigen Jahre in Wien. — S. 759. Prag. „Richard Wagner's zweites Concert, [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. Wie man hört, musste Richard Wagner für [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] 5 fl [illegible] [illegible] [illegible]." — S. 766. Carlsruhe, 9. Nov. [illegible] Richard Wagner's, Wagner-Concert. — S. 793. „Richard Wagner's Concert in Carlsruhe am 14. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] „Eingesandte Liebeslieder", [illegible] [illegible] [illegible] ....." — S. 818. „In Breslau [illegible] R. Wagner am 7. Dec. das Concert [illegible] „[illegible]" und brachte [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] zur Aufführung." — Beyer. S. 27—28. Richard Wagner's Programm zu seinem ersten Concert in Wien am 26. December 1862. Wörtlich abgedruckt. (Siehe Nr. [illegible] Nr. 1.)

6614. 6815. **Allgemeine Musikalische Zeitung.** Neue Folge. II. Jahrgang. Mit dem Bildnisse von Ferdinand Hiller. Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1864. (Berichte. S. 92. Wien. ..... [illegible] [illegible] Concert [illegible] Tausig, in welchem Richard Wagner [illegible] „[illegible]" [illegible] [illegible] [illegible]. (Vergl. Nr. [illegible] Nr. 2.) — S. 505, 521, 537, 553, 569. Die deutsche Oper der Gegenwart. — F. — S. 638. Nachrichten. Aus München wird uns geschrieben: ..... „Die hiesigen musikalischen Verhältnisse werden [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Umänderung erfahren. An Stelle der Lachner'schen Classicität und [illegible] wird die ganze Zukunft treten. R. Wagner geht in den königlichen Gemächern [illegible] aus und ein; .....» S. 781. [illegible] aus München und die durch Wagner's Einfluss im Entstehen [illegible] [illegible]. — S. 861. [illegible] die Aufführung von Wagner's „Der fliegende Holländer" in [illegible].)

6816. **Signale für die musikalische Welt.** Zweiundzwanzigster Jahrgang. Leipzig 1864. (Carl Senff u. [illegible].) (S. 69, 105. Wiener musikalische Skizzen. [illegible] Tausig's Concert unter Mitwirkung Richard Wagner's. — S. 261. Concert zum Besten des [illegible] im Saale des Gewandhauses zu Leipzig. 3. März 1864. [illegible] des [illegible] Concertes [illegible] das Vorspiel zu Lohengrin von Richard Wagner. — **Dur und Moll.** S. 190. New-York. [illegible] die Aufführung des Tannhäuser in der [illegible] Oper. ..... Wagner's „Tannhäuser" [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Musik [illegible], wie früher in Deutschland ....." — S. 313. „Richard Wagner ist, wie die „[illegible]" meldet, aus [illegible] bei Wien, wo er [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], „mit [illegible] [illegible]" von [illegible] abgereist. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] ....." — S. 374. Stuttgart, 7. Mai. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. Richard Wagner, [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Wagner-Concerte [illegible] ....." — S. 396. „Richard Wagner befindet sich seit einigen Tagen in München, wo man im Hoftheater seinen „Fliegenden Holländer" vorbereitet ....." — S. 583. „Richard Wagner bewohnt jetzt eine Villa bei München am Starnberger See, welche ihm der König von Baiern zum Geschenk gemacht hat." — S. 672. „Richard Wagner, welcher [illegible] [illegible] König von Baiern in [illegible] sich befindet, hat, wie die „[illegible]" meldet, vom Könige [illegible] fl. als [illegible] seines [illegible] zum Geschenk erhalten." — S. 782. „München, 7. Oct. [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] Richard Wagner [illegible] München [illegible] „Tannhäuser" [illegible] „Lohengrin" [illegible]

6117. Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik. (X. Jahrgang.) 1864. [illegible] Wien. Druck und Verlag von J. Löwenthal. [illegible]

6118. —— [illegible]

Hoftheater. Ueberſicht der Leiſtungen 1863—1864. — S. 568. Oper. Die Vorſtellungen nach Komponiſten geordnet: ...... Wagner und Komponiſten mit je 5, ... — S. 771. Patti-Konzerte in Breslau. Von Alfred v. Wolzogen. (Schluß.) „...... Würde nur auch in einer Zeit, wo unter allen Künſten nur noch die Muſik [illegible] und lebendig [illegible] [illegible], die Freude am Wagner'ſchen Gute in den Herzen der Menge nicht verdrängt werden durch den Schumann-Berlioz-Wagner-Enthuſiasmus der [illegible] Zukunftsjungdeutſchlands. ......" — S. 782. K. W. Becker. Ueber „Lohengrin"-Aufführungen. — S. 617. Berliner Muſikbericht. Von Otto Gumprecht. Frau Niemann's Gaſtſpiel. — Korreſpondenz-Nachrichten. S. 797. F. Dresden. [illegible] Jubiläum d. [illegible] ...... Am zweiten Tage kamen im Saale des [illegible] Hotels nur ſächſiſche Komponiſten von ...... Richard Wagner (1843—1849) ...... zur Aufführung ......" — Kleine Chronik. S. 768. Eine Opernſchule in München.)

1864 6119. Muſik- und Litteraturblatt für Volksſchullehrer und Schulfreunde. Redigiert von Joſef Bogler. Ein Beiblatt zur „Volksſchule". Erſter Jahrgang. 1864. Wien. Verlag von Sallmayer & Comp. IV u. 166 S. gr. 8°. (S. 35. Zur Muſik. II. — „Die neue Richtung der Muſik". Von Louis Köhler ...... Ausführliche Beſprechung dieſer Schrift. (Vgl. Nr. 583 Bd. I.)

1865 6120. Allgemeine Musikalische Zeitung. Neue Folge, redigirt von Selmar Bagge. III. Jahrgang.*) Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1865. (S. 29. Berichte. Wien. Ueber die Aufführung des „Liebesmahl der Apostel" von R. Wagner im Männergesangverein. — S. 25. Musikleben in München. In der Einleitung „Richard Wagner's Verhältniss zu der Musikstadt" erwähnt, ob derselbe auch Einfluss auf das Conservatorium erhalten wird, u. s. w. — S. 14. Breslau. O. B. Vierter Abonnement-Concert am 15. Dec. u. A. Vorspiel zu „Lohengrin". — S. 15. »R. Wagner's Ouverture zum »fliegenden Holländer« ist in Paris im »Cirque Napoléon« von Pasdeloup zur Aufführung gebracht worden.« — Nachrichten. S. 65. Ueber die neue Opernschule in München unter Leitung von R. Wagner und H. Schmitt. Namen der vier Künstler, welche vorläufig ihre Mitwirkung [illegible] haben. — S. 97. Musikleben in München. Ausführlicher Bericht über Richard Wagner's „Musik-Bildungsanstalt" im k. Hof- und Nationaltheater. — Zeitungsschau. S. 430, 460. Ueber die erste Aufführung von „Tristan und Isolde" in München. — S. 584. »...... Von H. M. Schletterer bringt das »Stuttgarter Morgenblatt« No. 29 eine scharfe Kritik über Wagner's »Tristan und Isolde«. — S. 595. F. Liszt's Oratorium: »Die heilige Elisabeth«. — Nachrichten. S. 830. „Aus München wird gemeldet ......" Der eigentliche Grund, weshalb Richard Wagner München verlassen mußte.)

6121. Signale für die muſikaliſche Welt. Herausgegeben von Bartholf Senff. Dreiundzwanzigſter Jahrgang. Leipzig 1865. (S. 177. Ruſſiſche Muſikgeſellſchaft in St. Petersburg. Programm des Concerts der ruſſiſchen Muſikgeſellſchaft unter der Direction von [illegible]. ...... Richard Wagner: ...... Der Ritt der Walküren, Wagner. — S. 465. „Triſtan und Iſolde" von Richard Wagner. Zum erſten Male aufgeführt im k. Hof- u. Nationaltheater zu München am 10. Juni 1865. München, 11. Juni 1865. — S. 562. Wiener muſikaliſche Skizzen. Wien, 19. Juli 1865. [illegible] — S. 893. Muſikaliſche Skizzen aus Paris. Paris 6. Dec. 1865. R. [illegible] ...... Wagner. — Dur und Moll. S. 242. Ueber die Wagnerbewegung in München. [illegible] Wagner's für die Zukunft [illegible] am 13. Juni u. bei der Aufführung am 12. Juni [illegible] von Hans v. Bülow [illegible], München 24. Juni 1865. — S. 377. München. [illegible] — S. 397. [illegible] Wagner [illegible] v. Bülow's [illegible] der „Münchener Nachrichten". — S. 421. Berlin. [illegible] Aufführung von Wagner's [illegible] — S. 473, 482, 514. [illegible] Aufführung von „Tristan und Isolde". — S. 498. [illegible] — S. 505. München. [illegible] Aufführung von „Tristan und Isolde". — S. 530. München. [illegible] R. Wagner's Stellung in München [illegible] — S. 541. [illegible] — S. 574. [illegible] R. Wagner's [illegible] in München. — Feuer. S. 596. Richard Wagner und der König von Bayern. [illegible]

1865. 6122. **Ueber Land und Meer.** Allgemeine illustrirte Zeitung, herausgegeben von F. W. Hackländer. Stuttgart, Eduard Hallberger. 1865. Band 13. No. 1—26. (S. 22): Deutsche Komponisten der Gegenwart. III. Richard Wagner. Von E. Kossak. [illegible] — Bilder. S. 199. „Richard Wagner's [illegible]", [illegible]

6123. —— 1865. Band 14. No. 27—52. (S. 425, 519, 542.) [illegible] „Tristan und Isolde", [illegible] 1. Aufführung in München [illegible] — S. 423. [illegible] Aufführung von „Tristan und Isolde". — S. 612. „Tristan und Isolde" von Richard Wagner. Eine musikalisch-kritische Skizze der Gegenwart von J. J. Abert. — S. [illegible] XXII. — — Tristan und Isolde [illegible]

1866. 6124. **Signale für die musikalische Welt.** Vierundzwanzigster Jahrgang. Leipzig 1866. (No. 41-[illegible].) Dur und Moll. S. 12. [illegible] R. Wagner's Werke und München. 1—11. — S. 24. „Richard Wagner [illegible]" — S. 55. [illegible] „Münchener Nachrichten" [illegible] R. Wagner's [illegible] München [illegible] — S. 106. [illegible] — S. 112. „Richard Wagner [illegible]" — S. 214. „Der König von Bayern [illegible] von R. Wagner's „Lohengrin" in München [illegible]" — S. [illegible] „R. Wagner [illegible]" — S. 338. [illegible] entsprechend: „Am 11. Juni 1866. Ihr sehr geneigter Ludwig." — S. 730. Artikel über die Wagner-Bewegung in München. — S. 882. Ueber die Lebensweise R. Wagner's nach einem Privatschreiben an den „Beobachter". — S. 989. Notiz über die erste Aufführung des „Lohengrin" im Pester Nationaltheater. — Foyer. S. 329. Eine Erklärung H. v. Bülow's. München 1. Juni 1866.]

1867 6125. **Signale für die musikalische Welt.** Fünfundzwanzigster Jahrgang. Leipzig 1867. (Nr. 28, 46 u. 49 fehlen.) [S. 75. Elftes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses zu Leipzig, d. 10. Januar 1867. E. Bernsdorf. ...... Das Programm enthält u. A. die Arie „[illegible]" etc. aus „Lohengrin". ...... S. 205. Concert zum Besten des Orchester-Pensionsfonds im Saale des Gewandhauses zu Leipzig, d. 11. Febr. 1867. E. Bernsdorf. Der zweite Theil des Concertes enthält u. A.: Eine Faust-Ouverture v. R. Wagner. — S. 611. Zweites Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses zu Leipzig, d. 17. October 1867. E. B. — — — Erster Theil „...... Arie aus „Lohengrin" von R. Wagner, gesungen von Fräulein Therese Seehofer aus Wien." ...... **Dur und Moll.** S. 35. Richard Wagner's Fest-Theater. Ueber das nach den Zeichnungen Semper's u. unter dessen Aufsicht angefertigte Modell des vom König von Baiern projectirten Festtheaters, welches in Zürich „in [illegible] Kreisen u. unter den Fittigen der Rundschau des Polytechnicums eine wahre Begeisterung erregt." — S. 213. Notiz über Wagner's Thätigkeit. — S. 229. Wagner-Theater in München. — S. 298. „R. Wagner ist am 9. März in München angekommen ......" — S. 339. „R. Wagner ist nach seinem Aufenthalt in München wieder nach Luzern zurückgekehrt." — S. 499. Die Vorbereitung der ersten Wagner'schen Leitung des ersten „Lohengrin" in München. — S. 509. „R. Wagner hat dieser Tage eine Villa am Starnberger See bezogen u. wird dort seine Meistersinger beenden." — S. 511. „Wie die Lohengrin-Proben in München geleitet werden ......" — S. 523. München, 9. Juni. Ueber die Generalprobe des „Lohengrin" ...... — S. 541. München, 17. Juni. Ueber die Aufführung des „Lohengrin" in Anwesenheit des Königs unter Bülow's Leitung ...... — S. 737, 881. 2 Notizen über die Vollendung u. Aufführung der Meistersinger. — S. 765. München, 26. Sept. Ueber die Aufführung des „Tannhäuser" unter Bülow's Direction.]

1868 6126. **Allgemeine Musikalische Zeitung.** III Jahrgang. 4°. 1868. Verantwortlicher Redacteur **Selmar Bagge**; von Nr. 27—43: **Arrey von Dommer**; von Nr. 44—52: **Friedrich Chrysander.** (Ohne Titel u. Register; Nr. 1—7 u. 51 fehlen.) 4°. [S. 209. Richard Wagner's »Deutsche Kunst und Deutsche Politik«. Leipzig, J. J. Weber 1868. S. B. (Vgl. Nr. 26, Nr. 1.) — S. 220. Erste Aufführung der Oper: »Die Meistersinger in Nürnberg« von R. Wagner im kgl. Hoftheater zu München, 21. Juni. S. — S. 225. Dr. Ed. Hanslick über Richard Wagner's »Meistersinger«. — **Recensionen.** Schriften über Musik. S. 91. Ferd. Hiller. Aus dem Tonleben unserer Zeit. — S. — (Enthält Aufsätze über Wagner und Berlioz.) (Vgl. Nr. 6164.) — S. 237. Denkschriften zum Gesang-Unterricht ...... v. Friedrich Schmitt (»Verfasser der grossen Gesangschule für Deutschland«). Die Auffindung der Voix mixte der Sopranstimme. München. E. H. Gummi 1868. — a. — (In dieser Schrift [illegible] Schmitt die Betheiligung Wagner's [illegible] Vergl. die Briefe Wagner's an Schmitt. [illegible]) — **Kurze Nachrichten.** S. 175. „Aus [illegible] [illegible] ......" — S. 223. Kurzer Bericht über die erste Aufführung der „Meistersinger" in München.]

1869. 6127. **Allgemeine Musikalische Zeitung.** IV. Jahrgang. 1869. (Vom Juli an Neue Folge. Nr. 6 fehlt.) (S. 6. Ueber Richard Wagner's Behandlung einer Gluck'schen Oper. — S. 53, 126, 159, 167. München. (Über die Vorbereitung zum Rheingold auf der Hofbühne. [illegible]) — S. 87. Paris. (Über [illegible]) — S. 91. Hector Berlioz, geschildert von einem deutschen Kunstfreunde. — S. 100. Verzeichniss sämmtlicher Aufführungen der Konzert-Gesellschaft in Köln in den jährlichen Abonnements-Konzerten von 1840—1868. ... — S. 102. ... R. Wagner's Ouverture, 1857, 1855, 1859; — Aus »Cola Rienzi« 1846. — S. 119. Paris. (Über die Aufführung von Wagner's „Rienzi" am 6. April im Théâtre-lyrique, nebst Kritiken.) — S. 215. Die musikalische Judenfrage. (Literarische Uebersicht.) — S. 286. München. (Konzert auf der Bühne, im [illegible] und Orchester des Hoftheaters.) — S. 287. »Richard Wagner's Erkennung am Züricher See wird von einem Freunde des Componisten, Catulle Mendès, im Pariser »National« geschildert. ...« — S. 287. München. »Seit acht Tagen ist die bayerische Monarchie aus den Fugen wegen der Aufführung von Wagner's »Rheingold«. ...« — S. 294. München, 1. Septbr. u. S. 302. (Schluss.) (Bericht über die verschobene Rheingold-Aufführung [illegible]) — S. 334. München. »Durch Ausspruch des Ehegerichtes ist der frühere königliche Hofkapellmeister Herr v. Bülow nun endlich von seiner Frau geschieden worden; ...«

1870. 6128. —— —— herausgegeben von **Friedrich Chrysander.** V. Jahrgang. Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. 1870. (Anzeigen und Beurtheilungen. S. 29. Die Verbindung der Künste auf der dramatischen Bühne, von Dr. K. E. Fabst. (Vgl. Nr. 411. Bd. I.) — S. 52. Richard Wagner. Sein Leben und sein Wirken. Ein populärer Vortrag von Ludwig Nohl. München 1869. (Vgl. Nr. 130. Bd. I.) — Berichte. — S. 67. Karlsruhe. (Aufführung von „Eine Faust-Ouverture" von R. Wagner in einem Symphonie-Concert unter Levi's Leitung.) — S. 82. Hannover. (Über die Aufführung von Wagner's „Meistersinger".) — S. 118. Berlin. (Über die erste Aufführung von Wagner's „Meistersinger". Kurzer Bericht.) — S. 125. (Über dieselbe Aufführung. Ausführlicher Bericht. II.) — S. 134. (Die Memoiren von Berlioz.) — S. 190. Kopenhagen. (Über die erste Aufführung des „Lohengrin" im Nationaltheater.)

1871. 6129. —— VI. Jahrgang. 1871. (Von Nr. 1—21.) Herausgegeben von **Friedrich Chrysander.** (Von Nr. 22—52.) Verantwortlicher Redacteur: **Joseph Müller.** (Vom Juli auf Neue Folge, Nr. 26 u. 28 fehlen.) (S. 38. Auf welche Art Herr Professor Hanslick sich Originalmanuscripte besieht. Eine Beleidigung seiner Textberichtigung Wagner's zu der Neunten Symphonie [illegible] berichtigt. Chr. — S. 281. Weitere Schriften zu Beethoven's Jubiläum. Beethoven von Richard Wagner. Leipzig, Fritzsch. 1870. (Vgl. Nr. 15. Bd. I.) — S. 314. Richard Wagner als Philosoph. — S. 369. Richard Wagner's neueste Erscheinen. I. Ueber die Aufführung des Bühnenfestspiels: Der Ring des Nibelungen. Eine Mittheilung und Aufforderung an die Freunde seiner Kunst von Richard Wagner. 1871. 4 S. (Vgl. Nr. 2254 Bd. I.) — S. 408. Herrn v. Bülow's Gesinnungsbeweis. — Berichte. — S. 299. Hamburg. (Über die erste Aufführung der „Meistersinger von Nürnberg" am 6. April.) — S. 300. New-York. (Gedie erſte Aufführung von Wagner's „Lohengrin". Referat aus der New-Yorker Handelszeitung. — S. 314. **Berlin.** »Ueber den Empfang Richard Wagner's in Berlin, sein dortiges Auftreten und die dem Meister zu Ehren im Saale der Singakademie veranstaltete Matinée, berichtet die Berliner Montags-Zeitung vom 6. Mai......« — S. 350. Ueber die erſte Aufführung des „Kaiſermarſch" für großes Orcheſter von Rich. Wagner im kgl. Odeon in München. — S. 396. **Wien, 3. Juni** ...... F. P. Bericht über die erſte Aufführung von Wagner's „Rienzi". — S. 510. **München.** (Oper.) Ueber die erſte Aufführung des „Rienzi". Nach einem Bericht der A. A. Ztg. — S. 590. **Wien, 31. August.** F. P. Ueber das Gaſtſpiel des Hrn. Beck. — S. 750. Bericht über die erſte Aufführung von R. Wagner's „Lohengrin" in Bologna. — **Anzeigen und Beurtheilungen.** S. 72. **Ein Programm zu Beethoven's Neunter Symphonie von L. Hoffmann. Dr. phil.** Das Wagner'ſche Programm erwähnt. (Vgl. Nr. 1369 Nr. 2.) — ......**Bemerkungen.** S. 158. (Wirkung Wagner'scher Musik auf die »geistige Gesundheit«.) — S. 268. (Richard Wagner in Leipzig.)

1872 6130. **Allgemeine Musikalische Zeitung.** Verantwortlicher Redacteur **Joseph Müller.** 1872. VII Jahrgang. (Ohne Titel u. Regiſter.) (S. 38. **Zur Abwehr.** Polemiſches gegen E. W. Fritzſch's „Muſikaliſches Wochenblatt". Mr. — S. 117. **Wien. Generalversammlung der Gesellschaft d. Musikfreunde.** »......Es wurde von Dr. Drexler, Anti-Wagnerianer, der Antrag auf separate Abstimmung über jeden Einzelnen der Vorgeschlagenen (Ehrenmitglieder) gestellt und über Richard Wagner zuerst abgestimmt. Bei ihm machte sich eine Opposition von nur etwa zehn gegen mehr als 70 Stimmen bemerkbar, u. R. Wagner wurde sonach Ehrenmitglied der Gesellschaft d. Wiener Musikfreunde......« — S. 211. **Musikleben in München.** — S. 272. **Wien, 13. Mai.** F. P. Ausführlicher Bericht über das unter Wagner's perſönlicher Leitung am 12. Mai ſtattgefundene Wagner-Concert. — S. 437. Humoriſtiſcher Brief v. Victor Hugo an Richard Wagner. (Vgl. Nr. 1424, u. Anmerkung 33 S. 112 Nr. 1.) — S. 438. **Erkenntnisse.** (Vgl. oben S. 38.) — S. 491. **Münchener musikalische Chronik. II.** Ueber die Aufführung von Wendelin Weißheimer's Oper: „Theodor Körner". (Text von Luiſe Otto.) (Vgl. Seite 800 Nr. 5027.) — S. 605. (Giuseppe Mancini und die »Zukunftsmusik«.) — S. 560. **Vermischte literarische Mittheilungen.** Kurzer Auszug aus einem in der Nr. 291 der Triestiner Oſter-Zeitung enthaltenen gereimten Aufſatz d. kgl. Muſikdirector Karl Schmeiß »über den Wagner-Schwindel.«)

6131. **Signale für die muſikaliſche Welt.** Dreißigſter Jahrgang. Leipzig 1872. (S. 65. **Capellmeiſter-Briefbuch der Signale f. d. muſikaliſche Welt. Capellmeiſter u. Dirigenten. 2.** ...... **Bayreuth.** — S. 97. **Johanna Wagner-Jachmann. A. G.** (Rücktritt von der Bühne betr.) — S. 417. **Das Wagner-Concert in Wien. Ed. Hanslick.** (Neue freie Preſſe.) — **Dur und Moll.** S. 38. Notiz über die erſte Aufführung des „Lohengrin" in Bologna. — S. 128. **Stockholm 27. Jan.** Ueber die erſte Aufführung des „Fliegenden Holländer". — S. 168. **R. Wagner-Villa in Bayreuth.** — S. 311. Notiz über die erſte Aufführung der „Meiſterſinger" in Copenhagen am 23. März. — S. 425. Ueber das Wiener Wagner-Concert unter Leitung Wagner's. (nach dem W. Fremdenblatt.) — S. 504. Ueber eine Aufführung des „Fliegenden Holländer" am 24. Juni im Hoftheater zu München, unter Bülow's Leitung. — S. 528. Ernennung R. Wagner's zum Ehrenmitgliede der philharmoniſchen Geſellſchaft zu New-York. — S. 937. „In Dresden kam „Tannhäuser" von R. Wagner am 17. Dec. zum 100. Male zur Aufführung.")

1872 6432. **Wiener Familien Journal.** 10. Jahrgang. 1872. (Ohne Titelblatt und Register. Nr. 1—104.) Folio. (**Miscellen.** Nr. 32. (Abbildung.) — Nr. 34. (Richard Wagner.) (Siehe die Porträts.))

1873 6433. **Neue Zeitschrift für Musik.** Begründet von Robert Schumann. Fortgeführt bis zum vierundsechszigsten Bande von Franz Brendel unter Mitwirkung von Künstlern und Kunstfreunden. Band 69. Januar bis December 1873. Verantwortlicher Redacteur und Verleger C. F. Kahnt in Leipzig. (**Leitartikel.** S. 213, 226, 235. Die Karlsruher Musikaufführungen unter [illegible] Leitung. — S. 225, 233, 247. Blüthen und Früchte gesammelt auf den Tonkünstlerversammlungen von 1867 bis 1872 von [illegible]. — S. 226. Erstes Concert zum Besten des Bayreuther Wagner-Vereins. — S. 23[illegible]. Zweites Concert zum Besten des Bayreuther Wagner-Vereins am 16. April. — S. 253. Die erste Aufführung von Franz Liszt's Oratorium „Christus" in Weimar am 29. Mai 1873. Besprechung von A. W. Gottschalg. — S. 292, 302. Franz Liszt's fünfzigjähriges Künstler-Jubiläum. Von Ludwig Nohl. — S. 417, 428. Moderne Musik. Robert Musiol. — S. 437, 445, 457, 467. Ueber die Pflege der dramatischen Musik in Musikschulen, zunächst im Hinblick auf die kgl. Musikschule in München. — e —. — S. 485. Franz Liszt's fünfzigjährige Jubiläumsfeier in Pest. Adolf [illegible]. — **Besprechungen und Recensionen.** S. 131. Otto [illegible], Meistersingerfantasie. (Vgl. Nr. 3[illegible]2 Nr. 1.) H.....E. — **Vermischtes.** S. 49. Richard Wagner in Dresden. ...ag. — S. 93. Richard Wagner-Concert in Berlin. A. W. G. — S. 126, 136. Richard Wagner in London. Ferdinand Praeger. — S. 198. Richard Wagner in Köln. W. J. — Richard Wagner und Franz Liszt's in Leipzig. — S. 262, 273. Richard Wagner's sechzigster Geburtstag. „Weihegruß", von P. Cornelius gedichtet, gesprochen von [illegible]. ([illegible] Spalten.) — **Neue und neueinstudirte Opern.** S. 32, 83, 111, 115, 126, 136, 165, 222, 491. Wagner. — **Correspondenz.** S. 29. Mainz. „Richard Wagner wohnte kürzlich einer Aufführung der „Iphigenie" bei." — **Personalnachrichten.** S. 48. „Richard Wagner wohnte bei seiner letzten Anwesenheit in Dresden am 12. Jan. einer Aufführung des „Rienzi" bei . . . ." — S. 71. Richard Wagner nach Berlin von Schwerin zurückgekehrt, und im [illegible] abgestiegen. — **Nekrologe.** Notiz über den am 20. August erfolgten Tod des berühmten Musikverlegers Peter Schott in Paris.)

6434. **Allgemeine Musikalische Zeitung.** 1873. VIII. Jahrgang. (Ohne Titel u. Register.) (S. 46. Ein theueres Autograph R. Wagner's. — S. 92. Berlin. Ueber die Vorlesung einer neuen Operndichtung von Richard Wagner „[illegible]" im Salon der Frau des Ministers Frau v. Schleinitz. — S. 395. Richard Wagner in Hamburg. (Aus dem »Hamburger Correspondenten«.) v. Dommer. — S. 278. Mailand. [R. Wagner's »Lohengrin« ausgepfiffen.] — S. 282. Grossfürstin Helene von Russland, die »Beschützerin der Künste und Wissenschaften«. ([illegible] R. Wagner erwähnt.) — S. 365. Paul Heyse über Richard Wagner's Musik. (Vergl. Nr. [illegible] Bd. 2.) — S. 379. Berlin. Enthüllung des Denkmals [illegible] am [illegible] Juni. (Vergl. S. [illegible]) — S. 402. [illegible] — S. 474. Musikbericht aus München. VI. 1. Concerte der musikalischen Akademie. (Zum ersten Male unter [illegible] Leitung [illegible] R. Wagner's Ouverture zu Goethe's „Faust".)

6435. **Signale für die musikalische Welt.** Einunddreissigster Jahrgang. Leipzig, 1873. (S. [illegible] [illegible] des „Tannhäuſer". — **Dur und Moll.** S. 74. Moskau, 10. Dec. Aufführung von Wagner's „Fauſtouvertüre" im dritten Concerte der ruſſiſchen Muſikgeſellſchaft. — S. 105. Baltimore, 17. Nov. ..... Aufführung von Bruchſtücken aus Wagner's Werken in den von Theodor Thomas gegebenen fünf Concerten in Ford's »Grand Opera-House«. — S. 109. Ueber das Concert unter Leitung Wagner's im Concerthauſe in Berlin. — S. 185. Ueber das Wagner-Concert in Berlin. — S. 215. Ueber die erſte Aufführung des „Tannhäuſer" im »Théâtre de la Monnaie« in Brüſſel am 20. Febr. — S. 291. Notiz über die erſte Aufführung des „Lohengrin" im Theater della Scala in Mailand am 20. März. — S. 311. Ueber die fünfte Aufführung des „Lohengrin" im Scalatheater in Mailand. — S. 361. Notiz über das Concert unter Wagner's perſönl. Leitung am 24. April in Cöln. — S. 519. „Wagner's „Liebesmahl der Apoſtel" iſt neulich zu Neapel (im Saale des Collegiums San Sebaſtiano) aufgeführt worden ....")

6136. **Deutſche Warte.** Umſchau über das Leben und Schaffen der Gegenwart. Redaction von Dr. **Bruno Meyer.** Vierter Band. Leipzig Verlag von Otto Wigand. 1873. 709 S. gr. 8°. (**Kritiſche Beſprechungen.** S. 509. Ueber Schauſpieler und Sänger von Richard Wagner. H.)

6137. —— —— Fünfter Band. Leipzig 1873. (S. 385—448 [Heft 7] fehlt.) (S. 641. Beiträge zur Wagner-Frage. In eigener Sache. Von Bruno Meyer.)

1874 6138. **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Band 70. Januar bis December 1874. **Leitartikel.** S. 205, 269, 277, 299, 311, 333. Die Entwicklung und Beſtimmung der Oper. Vortrag, gehalten am 29. März 1874 im Converſationshauſe zu Baden-Baden von Richard Pohl. — S. 265. Die Aufführungen von Wagner's „Triſtan und Iſolde" in Weimar im Juni 1874. — S. 525, 537. Peter Cornelius. (Beitrag von R. Pohl.) — **Beſprechungen und Recenſionen.** S. 21. Edward Dannreuther. Richard Wagner. — Dr. Franz Herrmann, Richard Wagner, Streiflichter auf Puſchmann's pſychiatriſche Studie. — S. 165. Adalbert Horawitz.**) Richard Wagner und die Nationale Idee. — S. 197. Ludwig Nohl. Beethoven, Liſzt, Wagner. — S. 213. Felix Calm, Richard Wagner's „Ring des Nibelungen". — S. 215. Dr. E. G. Huebler, Freundesworte an den berühmten Tondichter Richard Wagner.**) (Vgl. d. Nos. 621, 2770, 356, 357, 359, 367. Bd. 1.) — **Correſpondenzen.** London. S. 107, 251. Wagnerconcert. Ferdinand Präger. — **Neue und neueinſtudirte Opern.** S. 28, 41, 53, 75, 99, 109, 161, 192, 211, 340, 350, 360, 372, 477, 498, 503. Wagner. — **Vermiſchtes.** S. 86, 356, 510. Wagner. — **Perſonalnachrichten.** S. 11. „König Ludwig II. von Bayern hat Richard Wagner ſowie Johannes Brahms den Maximiliansorden für Kunſt und Wiſſenſchaft verliehen".)

6139. **Signale für die muſikaliſche Welt.** Zweiunddreißigſter Jahrgang. Leipzig 1874. (S. 481. Ausſprüche und Bemerkungen von M. Hauptmann. (Betreffen Angriffe auf Wagner's Muſik.) — **Dur und Moll.** S. 39. Wagner's Opern in München. Statiſtiſche Zuſammenſtellung der Werke Wagner's nach der Zahl ihrer Aufführungen. — S. 201. Notiz über die erſte Aufführung des „Lohengrin" in Stockholm. — S. 294. Wien, 18. März..... Ueber das Concert des Akademiſchen Geſangvereins unter Weinwurm's Leitung; Aufführung von: „Liebesmahl der Apoſtel" und Vorſpiel und Liebestod aus „Triſtan und Iſolde". — S. 297. Notiz über die erſte Aufführung des „Rienzi" in der Fenice zu Venedig am 15. März und S. 321. Notiz über die Schlußvorſtellung daſelbſt. — S. 487. Ueber die beabſichtigte Aufführung von „Triſtan und Iſolde" in Weimar. — S. 731. Hamburg.

[illegible] Ueber die [illegible] „Lohengrin". „...... Unter den Herren [illegible] und [illegible] Heldmann [illegible] ......" — S. 474. Ueber die erſte Aufführung von Gluck's „Iphigenia in Aulis" im neuen Opernhauſe zu Wien (in der Bearbeitung Wagner's). — Paris. S. 474. Ein neuer Wagner-Skandal in Paris.)

1874. 6110. **Der Salon für Literatur, Kunſt und Geſellſchaft.** Herausgegeben von **Julius Rodenberg.** Band II. 1874. Verlag von A. H. Payne. Leipzig. 1536 S. 8°. (S. 1013. Eduard Hanslick. Von H. Ehrlich. Mit Porträt. In dieſem biographiſchen Eſſay [illegible] Dr. Hanslick's der Wagner'ſchen Richtung gegenüber [illegible] gegeben.)

(1874.) 6111. **New-Yorker Muſik-Zeitung.** Wochenſchrift für Muſik, Theater, Kunſt und Unterhaltung. Jahrgang XVII. (Ohne Titelblatt u. Regiſter.) 1874. (Nr. 22, 29—38 u. 52.) gr. Folio. (Vgl. die Wagnerprogramme unter Nr. [illegible]) **Feuilleton.** Nr. 12. S. 2. Triſtan und Iſolde. Oper von Richard Wagner. — Nr. 14. S. 4. Triſtan und Iſolde. Oper von Richard Wagner. Aufgeführt in Weimar am 11., 12. u. 20. Juni 1874. (Schluß.) [illegible] — **Allerlei.** Nr. 12. S. 11. „Richard Wagner beabſichtigt, wie der „N. Fr. Pr." mitgetheilt wird, in Bayreuth außer ſeinen Opern auch Werke Mozart's und Beethoven's unter ſeiner Leitung zur Aufführung zu bringen." — Nr. 29. S. 11. Aus Bayreuth. „Mit der Inſtrumentirung des letzten Aktes der „Götterdämmerung" iſt Richard Wagner demnächſt fertig. [illegible] ......" — Nr. 32. S. 6. Ein neuer Wagner-Skandal in Paris. — **Transatlantiſche Nachrichten.** Nr. 49. S. 6. Berlin. „Am 31. Oktober [illegible] im 75. Lebensjahre [illegible] der kgl. Oper Albert Wagner, der Vater der Frau Johanna Jachmann-Wagner, der ältere Bruder Richard Wagner's ......" — Nr. 49. S. 8. [illegible] „Lohengrin"-Aufführung in New-York.)

1875. 6112. **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Band 71. Januar bis December 1875. (Ohne Titel u. Regiſter.) **Leitartikel.** — S. 1. Peter Cornelius. Richard Pohl. (Schluß des Aufſatzes aus Band 70. [illegible] 1874.) — S. 177. Eine geheime Preisſchrift. Ueber [illegible] „Der Ring des Nibelungen". [illegible] (Vgl. Nr. 261. Bd. 1.) — S. 217, 229, 239. Die Münchener Kunſt-Tage. [illegible] „Triſtan" in München. Richard Pohl. — **Beſprechungen und Recenſionen.** S. [illegible] Eduard Hanslick. Die moderne Oper. — S. 269, 277. Franz Hueffer. Die Poeſie in der Muſik. — S. 337. Camille Selden. Richard Wagner und die deutſche Kunſt. (Vgl. [illegible]) — **Correſpondenzen.** S. 263. Wien. Ueber die am 6. Mai ſtattgefundene Wagner-Aufführung unter Wagner's perſönlicher Leitung. — S. 248. [illegible] Wagner-Concert. — S. 322. London. Ueber die [illegible] Aufführungen. Ferdinand Praeger. — **Neue und neueinſtudirte Opern.** S. 38, 113, 148, 207, 228, 238, 267, 287, 308, 329, 342, 378, 393, 411, 432, 443, 459, 469, 489, 500, 510, 520. Wagner. — **Vermiſchtes.** S. 71. Ueber [illegible] in Stuttgart [illegible] Wagnerbüſte. — **Perſonalnachrichten.** S. 362. „Am 28. [illegible] hielt ſich Richard Wagner auf der Durchreiſe von Bayreuth nach Hannover einige Stunden in Leipzig auf und wohnte der Vorſtellung von Schumann's „Genoveva" bei ......")

6113. **Signale für die muſikaliſche Welt.** Dreiunddreißigſter Jahrgang. Leipzig. 1875. (S. 263. Verdi in Wien. [illegible] des Tannhäuſer. — S. 722. Richard Wagner und die deutſche Kunſt. Ein Vortrag von Camillo Sitte. L. R. Beſprechung. (Vgl. Nr. 360 Nr. 1.) — S. 801. Das Aufführungsrecht von dramatiſchen Werken. Brief Wagner's über das Aufführungsrecht ſeiner vom Theaterdirector Hoffmann für Frankfurt a. M. erworbenen Werke: „Tannhäuſer", „Der fliegende Holländer" u. „Lohengrin", mit deſſen Nachfolger der Aktiengeſellſchaft des Stadttheater's. — S. 945. Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf der Wartburg. In der neuen Bearbeitung und neu in Scene geſetzt im Wiener Hofoperntheater am 22. November 1875. P. — Dur und Moll. S. 11. „Richard Wagner war einige Tage in Leipzig und hatte hier eine Conferenz mit dem [illegible] Herrn Neumann, der von Berlin gekommen war." — S. 58. „Wagner's „Tannhäuſer" kam in Petersburg am 25. Dec. zum erſten Mal zur Aufführung." — S. 59. Beſprechung des Buches v. Ed. Hanslick „Die moderne Oper". (Vgl. Nr. 3641 Nr. 2.) — S. 217. Ueber das Wagner-Concert in Wien im Muſikvereinsſaale unter Wagner's perſönlicher Leitung zu Gunſten der Bayreuther Feſtſpiele. Nach der „N. Fr. Preſſe". — S. 295. Erſte Aufführung von Wagner's „Tannhäuſer" am 17. März in Kopenhagen. — S. 371. Berlin, 25. April. Ueber zwei Concerte unter Wagner's Leitung, in welchen der „Kaiſermarſch" und drei Bruchſtücke aus „Götterdämmerung" zur Aufführung kamen. — S. 397. Ueber die erſte Aufführung von Wagner's Lohengrin in der Royal Italian Opera zu London am 18. Mai. — S. 419. Wien, 18. Mai. Ueber das letzte am 6. Mai unter Wagner's Direction abgehaltene Concert. Hans Richter dirigirte am 1. Mai zum erſten Mal im Wiener Opernhauſe die Meiſterſinger. — S. 423. „Aus Hanslick's Briefen in der „N. Fr. Preſſe". Ein Urtheil Gounod's über R. Wagner. — S. 439. Aus Hanslick's Pariſer Briefen. In denſelben das erſte Vorkommen des Wagner'ſchen Einfluſſes in einer franzöſiſchen komiſchen Oper von Paladilhe beſprochen. — S. 822. „Hans Makart hat für die Frau Brandt im „Tannhäuſer" ein neues Coſtüm für die Wiener Aufführung gemalt. — S. 885. Tichatſchek, auf Einladung R. Wagner's, einer Tannhäuſer-Aufführung beizuwohnen, nach Wien gereiſt. — S. 918 u. 967. Zwei Notizen über den Verkauf der Wagner-Villa in Bayreuth. Nach der Voſſ. Zeitung. — S. 933. Ueber die Aufführung des „Tannhäuſer" im Hofoperntheater in Wien am 22. Nov. Zum erſten Male in der Pariſer Bearbeitung und neu in Scene geſetzt unter Anweſenheit des Componiſten. — S. 958. „Der durch Richard Wagner's Tannhäuſer-Rede nach der erſten Wiener Aufführung heraufbeſchworene Theater- und Zeitungs-Conflict iſt im beſten Gange. ......" **Novitäten.** S. 712. „Deutſche Stücke für eine Geſangsſtimme aus „Lohengrin" mit Clavierbegleitung. Von Richard Wagner ſelbſt eingerichtet. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. — „Liebesnächte" von [illegible] Ritter. Schott's Söhne in Mainz. (Vgl. [illegible] Wagner gewidmete Muſikſtücke.) — S. 985. Franz Liſzt's Concertſtücke über Richard Wagner's Opern in einem Bande bei Breitkopf u. Härtel erſchienen.)

(1875) 6444. **New-Yorker Muſik-Zeitung.** Wochenſchrift für Muſik, Theater, Kunſt und Unterhaltung. Jahrgang XVIII. (Ohne Titelblatt u. Regiſter.) (1875.) (Nr. 1—52; die Nos. 2, 34, 44, 45, 48 u. 49 fehlen.) gr. Folio. (Nr. 11. S. 4. Triſtan und Iſolde im alten und neuen Licht. Hans v. Wolzogen. — S. 10. Muſikbrief aus Wien. Richard Wagner's große Muſikaufführung in Wien am 1. März 1875. Dr. Th. Hahn (Helm?). — Nr. 16. S. 2. Richard Wagner's Walküre. — Nr. 17. S. 9. Das zweite Mai-Muſikfeſt in Cincinnati. Beſprechung des Feſtes und Programme zu den verſchiedenen Abend-Concerten und Matinéen. — Nr. 18. S. 9; Nr. 19. S. 9; Nr. 20. S. 11; Nr. 22. S. 9. Die Dramatik und die einheitliche Dichtung. VIII. Anhang aus Wagner's „Kunſtwerk der Zukunft." IX. XI. XII. Wagner in Bayreuth [illegible]. — Nr. 19. S. 10. Georg Herwegh (Nekrolog). — Nr. 22. S. 10. Aus Berlin. Fragmente aus der „Götterdämmerung" von Richard Wagner, aufgeführt im Concerthauſe am

21. April, unter persönlicher Leitung des Componisten. [illegible] — Nr. 28. S. 1. [illegible] — Nr. 29. S. 9. [illegible] — Nr. 36. S. 3. [illegible] — Nr. 38. S. 1. [illegible] Richard Wagner und die deutsche Kunst. [illegible] — Nr. 49. S. 5. [illegible] — Nr. 51. S. 2. [illegible] — Nr. 51. S. 5 u. Nr. 52. S. 2. [illegible] — Nr. 52. S. 5. [illegible] Transatlantische Nachrichten. [illegible] Amerikanische Rundschau. Nr. 11. S. 1. [illegible] Correspondenzen. Nr. 11. S. 8. [illegible] Kunstnotizen. Nr. 17. S. 14. [illegible] Allerlei. Nr. 22. S. 6. [illegible] — Nr. 52. S. 5. [illegible]

1876. 6115. Neue Zeitschrift für Musik. Band 72. Januar bis December 1876. [illegible] Correspondenzen. S. 222. [illegible] neueinſtudirte Opern. S. 9, 29, 225, 336, 355, 393, 423, 441, 466, 476, 499, 511. Wagner. — Vermiſchtes. S. 292. Richard Wagner in England. Sophie Richter. — S. 355. Arbeitszimmer R. Wagner's. — Perſonalnachrichten. S. 381. Richard Wagner hielt ſich lange Zeit zur Erholung in Albert's Schloßhôtel zu Heidelberg auf und hat ſich von dort über München nach Verona begeben. (?) — S. 499. Richard Wagner in Rom. „Die königliche Academia di Santa Cecilia ernannte Wagner zum höchſten Grade der akademiſchen Würde, d. h. zum Socio illustre.")

1876 6146. **Deutſche Rundſchau.** Herausgegeben von Julius Rodenberg. Zweiter Jahrgang. Band VI. (Januar-Februar-März 1876.) Berlin. Verlag von Gebrüder Paetel. 490 S. gr. 8°. (S. 147. Wiener Chronik. Richard Wagner in Wien. Wien, 12. December 1875. A. W. Ambros. — S. 293. Neue muſikaliſche Charakterbilder von Otto Gumprecht. Ferd. Hiller. — S. 315. Das Wiener Hofoperntheater. Wien, Mitte Januar 1876. A. W. Ambros.)

(1876 6147. **New-Yorker Muſik-Zeitung.** Wochenſchrift für Muſik, Theater, Kunſt und Unterhaltung. Jahrgang XIX. (Otto Lübbert u. [illegible].) (1876.) (No. 1—52, No. 2, 9 u. 17 fehlen.) gr. Folio. (No. 3. S. 8. Muſik, Theater, Kunſt u. ſ. w. Gardner's Beitrag, eine Plauderei aus verſchiedenen engliſchen und franzöſiſchen Journalen zuſammengetragen, gegen Theodor Thomas und ſeine wagnerfreundlichen Beſtrebungen gerichtet. — No. 6. S. 2. Die Muſteraufführung des „Lohengrin" in Wien. Dr. Th. H. — No. 11. S. 11. George Lewes über Richard Wagner. Aus dem Engliſchen von Sophie Verena. — No. 12. S. 1. Der Vergeſſenheitstrank und Siegfried in R. Wagner's Bühnenfeſtſpiel „Der Ring des Nibelungen". Von J. H. Köhler. — No. 14. S. 2. Kurze Briefe. R. Elsner. R. Wagner erwähnt. — No. 15. S. 3. Richard Wagner in Magdeburg. Adolf Oppenheim. — No. 18. S. 3. Franz Liſzt's Abſchied von der Oeffentlichkeit. Budapeſt, 20. März. Edmund v. Mihalovich. — No. 21. S. 9. Centennial-Marſch. — No. 24. S. 2. Liſzt in Düſſeldorf. — No. 28. S. 12. Die muſikaliſchen Verhältniſſe in London. Von Hugo Roſenthal. — No. 31. S. 10. Thomas-Concerte. Philadelphia, 21. Juli. Emil Seifert. — No. 34. S. 8. Concert und Theater. Ausführliches über Richard Wagner enthaltend. — No. 35 u. No. 36. (Schluß.) S. 3. Allerlei vom Freiſchütz. Erzählt von Ant. Ringe. 1. u. 2. Ausſprüche Wagner's über Weber enthaltend. — S. 11. Filippo Filippi über Richard Wagner. (Siehe Muſik-Zeitung No. 32. S. 14.) — No. 40. S. 4. Muſikaliſches vom erſten ſchleſiſchen Muſikfeſt in Hirſchberg. Von Wilhelm Tappert. — S. 9. Das große Centennial-Muſik-Feſt in Philadelphia. Erſter Feſt-Abend. Mittwoch, den 20. September. Bericht über die Aufführung des „Philadelphia Weltausſtellungs-Marſch" (gewidmet der Womens Centennial-Comm., welche auch dieſes Feſt in's Leben gerufen) von Wagner. — No. 42. S. 9. (Schluß.) Zehnter Feſt-Abend. Sonnabend, den 30. September. Das Programm: Grand International-Concert ...... Tannhäuſer-Ouverture—Wagner; Nr. 2. Walther's Preis-Geſang—Wagner (Soliſt [illegible]) ...... — No. 43. S. 3. Das [illegible] der Künſte. Von Dr. J. Schucht. (Schluß.) Wagner und ſein Kunſtwerk mehrfach erwähnt. — Eine ruſſiſche Stimme über die „Nibelungen" von Wagner. St. Petersburg, 12. Sept. No. 44. S. 4. 1.; No. 45. S. 2. 3.; No. 46. S. 3. 3.; No. 47. S. 4. 4.; No. 48. S. 2. 5. W. von Lenz. — No. 45. S. 8. und No. 46. S. 8. Concert und Theater. Ausführliche Berichte über die in der Steinway-Hall u. Academy of Muſic, unter Leitung von Dr. Leopold Damroſch u. Theodor Thomas ſtattgefundenen Concerte, woſelbſt größere Bruchſtücke aus Wagner's „Nibelungen" aufgeführt wurden. — No. 46. S. 4.

Rochefort über Wagner. — Nr. 50, S. 2 u. Nr. 54, S. 2. Deutsche Tondichter der Gegenwart. Peter Cornelius und seine hinterlassenen Werke. Von Felix Draeseke. Wagner vielfach erwähnt. — Allerlei. Nr. 1, S. 13. Richtigstellung, den Verkauf von Wagner's Haus in Bayreuth betreffend: „Es handelt sich nur um ein in der Dammallee in Bayreuth belegenes, mit einem [illegible] Mittel gekauftes Haus, welches Herr Richard Wagner bis zur Vollendung seines Neubaues bewohnte." — Nr. 10, S. 11. (Anfang März!) „Aus Mainz wird geschrieben: ‚Die Partitur zu dem 3. Abend der Nibelungen-Trilogie zu „Siegfried" ist dieser Tage hier in der Schott'schen Officin vollendet worden. — An den Platten für den [illegible] instrumentirten Partitur wurde ca. ein Jahr gearbeitet ....'" — Nr. 25, S. 13. Ein interessanter Aufsatz über Richard Wagner in „[illegible]" von [illegible]. — Nr. 51, S. 11. Ueber die Richard Wagner-[illegible] im [illegible] in Wien. (Vgl. die Nachricht hierzu in Nr. 1 u. Nr. 2.)

1877 6118. Neue Zeitschrift für Musik. Band 73. Januar bis December 1877. (Nr. 1–52.) Leitartikel. S. 3, 14. Deutsche Tondichter der Gegenwart. IV. Peter Cornelius und seine hinterlassenen Werke. Von Felix Draeseke. — S. 33, 45, 59, 78, 89. Der germanische Mythus und Wagner's Nibelungendrama. Vortrag, gehalten im „Leipziger Wagner-Verein" am 16. Dec. 1876 von Hans von Wolzogen. — S. 187, 199, 207. Richard Wagner und das deutsche Volk. Ein Beitrag von Heinrich Porges. I. II. III. — S. 351, 361, 369. Ludwig van Beethoven's neunte Symphonie und das Stylprincip der Musik des neunzehnten Jahrhunderts von Heinrich Porges. — S. 401, 414. Dichter und Componist in einer Person. Dr. Schucht. — S. 461, 473. Ein Rückblick auf die schöpferische Zeit Franz Liszt's. F. P. — S. 505, 513, 525, 540. Nibelungendrama und Christenthum. Von Hans von Wolzogen. — Besprechungen und Recensionen. S. 1. Die Tragödie in Bayreuth und ihr Satyrspiel. Hans von Wolzogen. — S. 279. Emil Naumann, Musikdrama oder Oper. — Martin Plüddemann, die Bühnenfestspiele in Bayreuth, ihre Gegner und ihre Zukunft. F. P. — S. 377. Carl Friedrich Glasenapp, Richard Wagner's Leben und Wirken. 2 Bände. — S. 432. La Mara, Musikalische Studienköpfe. Dritte Auflage. — Das Bühnenfestspiel in Bayreuth. — S. 440. Dr. Ottokar Hostinsky, das Musikalisch-Schöne und das Gesammtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik. Eine Studie. (Vgl. d. Buch in Bd. 1.) — Correspondenzen. — S. 229. München. Bericht über ein am 2. April gegebenes Concert mit Frau [illegible] ([illegible]), die [illegible] „[illegible]" aus der [illegible] sang. Im Programme die [illegible] u. [illegible] nebst Wotan's Abschied u. Feuerzauber aus „Walküre") und [illegible] Nibelungenconcert. — S. 239. London. Bericht über das letzte Wagner-Festival. — Neue und neueinstudirte Opern. S. 9, 10, 97, 118, 163, 194, 205, 214, 243, 302, 326, 346, 375, 395, 396, 432, 447, 494, 512, 524. Wagner. — Vermischtes. S. 191. Die Wagnervereine in Dresden. — S. 205. „Nicht zum ersten Male ist Wagner's Dichtung in einer höheren Schule zur Lectüre gekommen. [illegible] Oberlehrer Dr. Müller die Lectüre ...." [illegible] — S. 214. „[illegible] beabsichtigt man ein neues Theater zu errichten, welchem die Einrichtungen des Bayreuther Festspielhauses zu Grunde gelegt werden sollen." — S. 222. „[illegible] in der Royal Albert Hall unter Wagner's eigener Leitung stattgefundene Concert." — S. 234. Ueber die Entstehung des „Siegfried-Idyll" von R. Wagner. — Personalnachrichten. S. [illegible]

R. Wagner's 64. Geburtstagsfeier in London. — S. 263. „Richard Wagner iſt im Bad Ems eingetroffen." — S. 335. „R. Wagner beendigt ſeinen Beſuch in Weimar am 27. Juli und reiſt nach Bayreuth zurück.")

1879 6449. **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Band 75. Januar bis December 1879. (Leitartikel. S. 1. 13. Die Zukunft der Muſik. Von Ludwig Nohl. — S. 65. „Der Ring des Nibelungen" auf der Münchener Hofbühne. M. D. — S. 169, 183, 201, 213. „Siegfried" und „Götterdämmerung." Aus Anlaß der Wiener Aufführungen beſprochen von Eduard Kulke. — S. 369, 381, 404, 413, 421, 445, 456. Zur Beurtheilung der Dichtung von Rich. Wagner's „Der Ring des Nibelungen." Von F. Stade. — Beſprechungen und Recenſionen. S. 161. Richard Wagner. „Die Walküre". Vollſtändiger Klavierauszug zu vier Händen von A. Heintz. Herm. Zopff. — S. 221. Dr. Ludwig Schemann. Richard Wagner in ſeinen künſtleriſchen Beſtrebungen . . . . (Vgl. Nr. 373 Bd. I.) — S. 284. Wilhelm Langhans. Die Muſikgeſchichte in zwölf Vorträgen. Zweite Auflage . . . . Z. — S. 453. Robert Prölß, Beiträge zur Geſchichte des Hoftheaters zu Dresden in actenmäßiger Darſtellung. (Vgl. Nr. 468 Bd. I.) — S. 523, 535. Dr. Heinrich Köſtlin. Die Tonkunſt. Einführung in die Aeſthetik der Muſik. Stuttgart. Engelhorn. Wilhelm Fritze. — S. 541. F. Brendel. Geſchichte der Muſik . . . . Sechſte Auflage. V. B. — Correſpondenzen. S. 113. Weimar. Ueber die 1. Aufführung von Wagner's „Walküre" am 16. Sept. — S. 467. Braunſchweig. Ueber die 1. Aufführung von R. Wagner's „Götterdämmerung" am 26. October. — London. Das Wagnerfeſt. Ferdinand Präger. — Neue und neueinſtudirte Opern. S. 9, 29, 42, 53, 63, 70, 77, 84, 93, 104, 117, 127, 136, 148, 149, 159, 167, 231, 240, 261, 299, 335, 345, 375, 386, 396, 418, 440, 460, 495, 516. Wagner. — Vermiſchtes. S. 240, 375, 418, 460. Wagneriana. — Perſonalnachrichten. S. 81. „Richard Wagner arbeitet im beſten Wohlſein an der Partitur des dritten Acts vom „Parſifal"." — S. 209. Ein Ausſpruch F. Liſzt's über Wagner's „Nibelungen" aus einem Briefe „an einen alten Freund" aus dem Jahre 1856.)

1881 6450. —— Band 77. Januar bis December 1881. (Leitartikel. S. 217. Wagner's Nibelungen-Trilogie in Berlin. Von W. Langhans. — S. 237, 249, 264, 273, 281, 293, 301. „Parſifal", Richard Wagner's jüngſte Operndichtung in ihrem Verhältniß zum Parcival-Epos Wolfram's von Eſchenbach von Prof. Dr. Reinhold Bechſtein. — S. 457. Die inſcenirte, dramatiſche Aufführung von Liſzt's „Heiligen Eliſabeth" in Weimar als Nachfeier zu des Meiſters 70. Geburtstag. Dr. J. Schucht. — Beſprechungen und Recenſionen. S. 4. Kunſtphiloſophiſche Schriften. Was iſt Styl? Betrachtungen und Beiſpiele zur Kritik der Idee einer „Stylbildungsſchule" in Bayreuth. — Max Joſef Beer. Eva Pogner. K. E. — S. 387. Theodor Göring. Der Meſſias von Bayreuth. Bernhard Vogel. — Kritiſcher Anzeiger. Bearbeitungen. S. 393. Richard Wagner's „Siegfried" für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet von A. Heintz. Mainz, Schott. K. E. — Correſpondenzen. S. 62. München. Ueber die Aufführung von „Der fliegende Holländer" u. „Triſtan u. Iſolde" (unter Namensnennung Wagner's), ſowie „Die Meiſterſinger" im Hoftheater; Ovationen für Wagner außerhalb des Theaters; die Verhältniſſe in München vor 25 Jahren den Wagner'ſchen Beſtrebungen gegenüber. — S. 129. Bayreuth. Franz Liſzt als Gaſt im Hauſe R. Wagner's. B. P. — Tagesgeſchichte. Aufführungen. Bayreuth, den 7. März. Concert mit Frl. Marie Breidenſtein aus Erfurt. „. . . . Feſtſtück von Wagner . . . ." Vermiſchtes. S. 90, 245, 315, 313, 370. Wagner. — S. 455. „Der Meister hat am 20. (Oct.) die Instrumentation des zweiten Actes des „Parsifal" vollendet." — Personalnachrichten. Aufenthalt Wagner's am 6. d. M. (Juli) in Dresden, wo er gelegentlich einer Aufführung des „Fliegenden Holländers" demselben beiwohnte. Feier der ersten Aufführung des „Fliegenden Holländers" v. 1843.)

1881 6151. Signale für die musikalische Welt. Neununddreißigster Jahrgang. Leipzig. 1881. (S. 33. Rückblick auf das Musikjahr 1880. Ueberblick über die Aufführungen Wagner'scher Werke in den verschiedenen Städten. — S. 308. Hans von Bülow. Portraitirt von Ed. Hanslick. — S. 401. Frau Sachse-Hofmeister in Königsberg [illegible] trat als „Elsa" im Lohengrin. — S. 529. „Irmin". Große Oper in drei Acten v. August Klughardt. Text v. Carl Niemann. Erste Aufführung im Stadttheater zu Leipzig am 24. April 1881. ([illegible] R. Wagner soll durchweg in dieser Beziehung im Vorbilde gewesen.) — Dur und Moll. S. 5. Pest, 30. November. Ueber das zweite philharmonische Concert. Den Schluß bildete: Wagner's „Wotan's Abschied" und „Feuerzauber". — S. 170. Ueber die erste Aufführung von R. Wagner's „Fliegender Holländer" in Graz. — S. 229. Leipzig. Siebentes Gewandhaus-Concert am 25. Februar. Aufführung von Rich. Wagner's „Meistersinger"-Ouverture. — S. 295. „Weshalb Herr von Hülsen Wagner's „Nibelungenring" in Berlin nicht aufführt ......" (Größerer Aufsatz.) — S. 296. Gastspiel des Tenoristen Jäger am Hoftheater in München als Siegfried. — S. 513. „In Leipzig im Foyer des neuen Theaters wurde am 17. April die Colossal-Büste Richard Wagner's aufgestellt. Dieselbe ist v. Professor M. zur Straßen in carrarischem Marmor ausgeführt und steht auf einem Holzpostament, welches auf der Vorderseite folgende vergoldete Inschrift trägt:

Denker und Dichter
Gewaltigen Willens
Durch
Worte und Werke
Wecker und Meister
Musischer Kunst.

An der Basis selbst steht in vergoldeter Schrift: Richard Wagner. Geboren zu Leipzig 22. Mai 1813. Das Ganze bildet das Seitenstück zu der Colossalbüste von Heinrich Marschner." (Vergl. [illegible]) — S. 566. „Wagner's „Nibelungenring" im Victoria-Theater." Bericht. — S. 808. „Richard Wagner befindet sich seit einigen Wochen in [illegible] zu einer ärztlichen Consultation und beabsichtigt [illegible]." — S. 905. „Richard Wagner hat für den kommenden Winter die Villa [illegible] in S. [illegible] gemiethet, es ist dieselbe Villa, in welcher einst Marschall Marmont, Herzog von Ragusa, lebte.")

6151a. Belletristische Unterhaltungsbeilage zum „Vaterland". Jahrgang 1881. Wien. 52 Nummern 8°. (S. 171, 178. Am Nibelungenhort. Von Sophie Christ.)

1882 6152. Neue Zeitschrift für Musik. Band 78. Januar bis December 1882. Leitartikel. S. 77, 89, 101. Mystische und historische Sujets der Oper. Eine kritische Betrachtung von Dr. J. Schucht. — S. 109. Und zum hundertsten Male der [illegible]. Hans Paul Freiherr von Wolzogen. — S. 131. Musikalische Zeitfragen von Richard Pohl. II. Das Parsifal-Jahr. — S. 165. III. Unsere Gegner. (Offener Brief an Hans Paul Freiherrn von Wolzogen.) — S. 197. Richard Wagner's „Rheingold" und „Walküre" im neuen Opernhaus zu Frankfurt a. M. (Gotthold Kunkel.) — S. 217. Die Nibelungen in Breslau. Ferdinand

Präger. — S. 301. Flüchtige Blicke in Wagner's „Parſifal". Von Wilhelm Tappert. — S. 429, 471, 527. Freie Studien über Richard Wagner's „Parſifal". Von Heinrich Porges. I. II. III. — S. 551, 565. Muſikbrief aus Berlin. Von Wilhelm Tappert. — Beſprechungen und Recenſionen. Kunſtphiloſophiſche Schriften. — S. 81. Richard Pohl. Autobiographiſches. — S. 265. Hans von Wolzogen. Thematiſcher Leitfaden durch die Muſik des „Parſifal" nebſt einem Vorworte über den Sagenſtoff des Wagner'ſchen Drama's; Oscar Eichberg „Parſifal" Einführung in die Dichtungen Wolframs von Eſchenbach und Richard Wagner's, nebſt einer Zuſammenſtellung der hauptſächlichen muſikaliſchen Motive in Wagner's „Parſifal". Z. — Feuilletoniſtiſche Schriften. S. 472. Paul Lindau. Bayreuther Briefe vom reinen Thoren. „Parſifal" von Richard Wagner. Schucht. — S. 554. Guſtav Fiſchbach. De Strasbourg à Bayreuth. Notes de voyage et Notes de musique. Z. — Inſtructive Schriften. S. 452. A. v. Schleinitz. Das Bayreuther Bühnenweihfeſtſpiel. Erläuterungen zur Parzivalſage und zum Gralsmythos. Schucht. — S. 198. Wilhelm Tappert. Leitfaden für die Beſucher des Richard Wagner'ſchen Bühnenfeſtſpiels „Der Ring des Nibelungen". — Catalogiſches. S. 323. Nicolaus Oeſterlein. Catalog einer Richard Wagner-Bibliothek. Bernhard Vogel. (Vgl. d. Werk in Bd. 3.) — Vermiſchtes. S. 161. „Im Berliner Hoftheater, ... hat eine junge Sopraniſtin, Frl. Lola Beeth aus Krakau, mit entſchiedenem Erfolge debütirt." — S. 251. Richter-Concerte. — S. 271, 376, 398, 436, 446, 456. Wagnertheater. — S. 285, 297. Die Gefährlichkeit der Wagner'ſchen Opern. Von Wilhelm Tappert. — S. 319. Nekrolog. Joachim Raff. — S. 498. „Wagner's „Tannhäuſer" wurde in Caſſel zum 100. Male gegeben.")

1882 6453. **Musikalisches Wochenblatt.** Organ für Musiker und Musikfreunde. Herausgegeben von E. W. Fritzsch. Dreizehnter Jahrgang ..... Mit einer Musik-Beilage: Choralvorspiel und Fuge für Orgel über »O Traurigkeit o Herzeleid« von Johannes Brahms. Leipzig, Verlag von E. W. Fritzsch. 1882. 4°. (S. 313, 325, 337. »Parsifal« von Richard Wagner. Von H. Kretzschmar. — Kritik. S. 105. Neue Bücher. Besprochen von H. Kretzschmar; S. 145, 158. Wilhelm Kienzl: Die musikalische Declamation; S. 289. Edmund von Hagen: Das Wesen der Senta in Richard Wagner's Dichtung »Der fliegende Holländer«; S. 301, 302. Hans von Wolzogen: Poetische Lautsymbolik. — Die Tragödie in Bayreuth und ihr Satyrspiel. — Unsere Zeit und unsere Kunst. — S. 350. Moritz Wirth. König Marke. Aesthetisch-kritische Streif-Züge durch Wagner's »Tristan und Isolde«. (Vgl. d. Werk in Bd. 3.) — Biographisches. S. 2, 16. Hans Richter. Dr. Theodor Helm. — S. 315. Hermann Levi. — S. 394, 408, 419. Franz Wüllner. A. B. — S. 467. Anna Sachse-Hofmeister. — S. 517. Heinrich Gudehus. R. (Vgl.: Nachträgliches S. 529.) — Feuilleton. S. 4, 17, 30. Grétry und Spazier über Musik. H. Sattler. — S. 557, 570, 582, 594. Berliner Aphorismen. Von Wilhelm Tappert. — Musikbriefe und Berichte. S. 520. Berlin 18. October. Ueber die erſte Aufführung des „Parſifal"-Vorſpieles im Concerthaus durch den Hofmuſikdirector B. Bilſe. — S. 521. 21. Oct. Ueber das erſte Wagner-Concert in der „Philharmonie" bei Hrn. Director A. Neumann. — S. 533. 26. October. Ueber den erſten Cyclus des „Nibelungen-Ringes" im Victoria-Theater durch A. Neumann. — i —. S. 543. 3. November. Ueber das 1. Abonnementconcert in der „Philharmonie" unter Wüllner's Leitung. (Parſifal-Vorſpiel.) — i — S. 572. 16. November. Ueber den 2. und 3. Cyclus des „Nibelungen-Ringes" durch

A. Neumann. — l —. S. 502. **21. November.** Ueber das zweite Wagner-Concert unter Wüllner's Leitung. (Eine Fauſt-Ouverture von R. Wagner.) Ueber ein Wagner-Concert des Hrn. A. Neumann unter der Leitung von A. Seidl im Kroll'ſchen Theater. — l. — S. 207. **Cöln a. Rh. 22. April. Erste Aufführung der »Götterdämmerung«.** — S. 208, 219, 230. **»Rheingold und Walküre« in Frankfurt a. M. Reisebriefe von Richard Pohl I. II. III.** — S. 280. **Graz, Mitte April 1882. (Schluss.)** Philharm.-Concert des Orcheſters der Wiener Hofoper unter Hans Richter's Leitung. („Meiſterſinger-Vorſpiel" und „Feuerzauber" aus der „Walküre", von R. Wagner.) M. A. C. K. — S. 607. **Hamburg, 1. Dec.** Ueber die 3malige Aufführung von „Triſtan u. Iſolde" in der letzten Concertwoche. — s. — r. —. S. 51. **Königsberg i. Pr. (Schluss.)** Ueber das Gaſtſpiel des Opernſänger Vogl in Wagner'ſchen Opern. — r. — S. 373. **Im Juli.** Ueber die Aufführungen von R. Wagner's: Tannhäuſer, Lohengrin, Fliegender Holländer u. Meiſterſinger. Gaſtſpiel des Herrn Staegemann in den beiden letztgenannten Werken. — S. 29. **Leipzig.** Ueber einen Vortrag des Hrn. Paul Marſop über „Triſtan u. Iſolde" in der hieſ. Central-Halle am 11. Dec. — S. 31. **»Tristan u. Isolde« von Richard Wagner auf der Bühne des Leipziger Stadttheaters.** — S. 87. „Nibelungen"-Aufführung der Theater-Directoren Förſter u. Neumann unter A. Seidl's Leitung. — S. 137. Ueber eine Aufführung des „Lohengrin" im Stadttheater. — S. 167. Ueber die Wiederaufführung der „Meiſterſinger" im Stadttheater am 26. Auguſt 1882, nachdem ſie ſeit 1877 vom Repertoire verſchwunden waren. — S. 305. „Parſifal". Studie des hieſ. Patronats-Vereins. Clavierbegleitung Hr. Dr. 2. Stade. — S. 329. Abſchiedsvorſtellungen der Directoren Förſter u. Neumann mit Wagner's Tondramen. — S. 421. Aufführung des „Lohengrin" u. „Tannhäuſer" im Stadttheater unter der neuen Direction Staegemann. — S. 445. Aufführung des „Fliegenden Holländer" unter der neuen Direction Staegemann im Stadttheater. — S. 522. Wagner-Concert des Hrn. Angelo Neumann. — S. 573. Symphonieconcert der Kap. des k. k. 8. Infanterie-Reg. Nr. 107. B. B. „Parſifal"-Vorſpiel v. R. Wagner. — S. 585. Aufführung der „Meiſterſinger" unter der neuen Direction Staegemann im Stadttheater. — S. 622. **London. Februar 1882.** Ueber 2 Richter-Concerte am 21. u. 29. October im Cryſtal-Palace. Vorſpiele zu den „Meiſterſingern" — „Triſtan u. Iſolde" nebſt dem Schluſſe, „Tannhäuſer" u. dem „Fliegenden Holländer", ferner Siegfried-Idyll. r. A. — S. 136. **Februar 1882.** Ueber die Aufführung des „Fliegenden Holländer" u. „Lohengrin" in Her Majeſty's Theater durch die Operntruppe des Hr. Karl Roſa. r. A. — S. 272. Ueber 2 „Nibelungen"-Aufführungen unter A. Seidl's Leitung. Hans Wacht. — S. 291, 316, 333. **Im Juni. Die deutsche Opernsaison im Drury-Lane-Theater. A. A.** — S. 350. **München im Juli.** Im letzten Concert der Muſik-Schule die „Fauſt-Ouverture" v. R. Wagner. h. — S. 5 u. 29. **Wien.** 1. Matinée der Philharmoniker. Eröffnung mit dem „Meiſterſinger"-Vorſpiel. 2. Gluck's Iphigenie-Ouverture mit Schluß von R. W. **Theodor Helm.** — S. 275. **Wien.** Ueber die Aufführung der vollſtändigen „Nibelungen-Tetralogie" mit Hr. Vogl in der Walküre als Gaſt. **Dr. Theodor Helm.** — **Vermischte Mittheilungen und Notizen.** S. 21. Ueber die erſte Aufführung von Wagner's „Triſtan u. Iſolde" am 2. Jan. im Leipziger Stadttheater. — S. 129. Ueber ein vom Muſiker Tonto im Stadttheater zu Palermo gegebenes Wagnerconcert. — S. 168. Ueber die Gründung des „Richard Wagner-Theater's von A. Neumann am 1. September. — S. 181. Ueber ein Wagner-Concert unter Leitung Klindworth's in Berlin. — S. 191. Ueber das der „Frau Wagner's" gewidmete 1. populäre Concert in Breslau. — S. 334. Das Orcheſtervorſpiel zu „Parſifal" kam erſtmalig außer Bayreuth am 24. Aug. in Berlin, in einem Concert, welches Director A. Neumann veranſtaltete, zur öffentlichen Aufführung.)

1882 6154. **Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung.** Wochenschrift für die Reform des Musiklebens der Gegenwart. Redacteur und Herausgeber **Otto Lessmann.** Neunter Jahrgang. Charlottenburg (-Berlin) 1882. Verlag der Allgemeinen Deutschen Musik-Zeitung. (Nr. 8 u. 17 fehlen.) (**Leitartikel, grössere und kleinere Aufsätze, Feuilletons u. dergl.** S. 1, 23, 31, 39, 47, 55, 63. Die Sage von »Parsifal« u. dem »heiligen Gral« in ihrer dichterischen Entwickelung bis zu R. Wagner. O. Eichberg. — S. 32. Hans von Bülow und seine Stellung zu Brahms. Otto Lessmann. — S. 71. Zur Charakteristik der Kritik über den Liebestrank in »Tristan und Isolde«. Albert Heintz. — S. 183, 191. Hr. Dr. Kalischer und der Parsifal v. Richard Wagner. Von Albert Heintz. — S. 229. Beiträge zur Entenzucht. Wilhelm Tappert. — S. 253. Die 19. Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereines in Zürich, 8—12. Juli 1882. III. Der zweite Tag brachte in einem Abendconcerte in der Tonhalle das Vorſpiel zu den „Meiſterſingern" v. Richard Wagner. — S. 299. Retrospective Wanderungen. Von Louis Schlösser. — S. 307, 317, 325. Marianne Brandt. Von La Mara. — S. 309. Wagneriana. Otto Lessmann. — S. 351. Eine Parallele zwischen Goethe u. R. Wagner. (Dr. Ludwig Wüllner.) — S. 354. Wagner in Polen. Rob. Musiol. — S. 359, 369, 377, 389, 399. Ueber die Kritik. Von Franz Liszt. — S. 381, 392. Richard Wagner's »Ring des Nibelungen« im Victoriatheater. Otto Lessmann. — S. 417. Eine vergessene Oper. Von Wilhelm Tappert. — S. 423. Correcturen. Albert Heintz. — **Musikbriefe.** S. 50, 74. Pariser Musikbriefe von Dr. M. G. Conrad. I. II. Auslaſſungen einiger franzöſiſcher Kritiker über Wagner u. Lohengrin. — S. 82. II. (Schluss.) Ueber das Buch der [illegible]. — **Neue und neueinstudirte Opern.** S. 482. Triſtan u. Iſolde im Berliner Opernhauſe am 16. December. — **Aus dem Concertsaal.** S. 279. Rich. Wagner-Concert. — — — S. 401. 2. Wagner-Concert von Angelo Neumann. — — S. 421. — — Drittes Wagner-Concert. Otto Lessmann. — **Literarisches.** S. 363. Zweite Ausgabe der Biographie Richard Wagner's v. Fr. Glasenapp. — S. 433. Richard Wagner. Studien und Kritiken von Richard Pohl. — S. 484. Dr. J. Riffert. Parzival, Wolfram von Eschenbach's Heldengedicht für die Jugend erzählt. Otto Lessmann. — **Vom Musikalienmarkte.** S. 219. »Siegfried« und »Götterdämmerung« von Richard Wagner. Clavierauszüge zu vier Händen, eingerichtet von Albert Heintz. Carl Kipke. — S. 166. Rich. Wagner: Vorſpiel u. Schluß von „Triſtan u. Iſolde". Neue Partitur-Ausgabe für Orcheſter allein. Otto Lessmann. — **Aus dem Opernhause.** S. 5. III. Aufführung von »Tristan u. Isolde«. — Frau Albani als »Elsa« im Lohengrin. O. L. — **Theater u. Oper.** S. 58. Berlin. Ueber die Aufführung der „Meiſterſinger" u. „Triſtan" mit Hrn. Niemann in beiden Werken. O. L. — S. 59. Leipzig. Gaſtſpiel Scaria's als Wotan u. Wanderer im Ring des Nibelungen. — **Kleine Mittheilungen.** S. 75. Bayreuth, 24. Februar. Ueber Unterſuchung von Theatern etc. wegen Feuergefährlichkeit aus Anlaß der Wiener Ringtheater-Kataſtrophe in Folge Verordnung des Staatsminiſteriums. Das alte markgräfliche Opernhaus in Bayreuth wurde geſperrt, während das Richard-Wagner-Theater, wie conſtatirt wurde, nicht die mindeſte Feuersgefahr darbietet. — S. 101. Berlin. (Wagneriana.)

6155. **Neue Muſik-Zeitung.** Dritter Jahrgang. Verlag von P. J. Tonger in Köln a. Rh. Verantwortlicher Redacteur Aug. Reiſer in Köln. 1882.

Jul. (Nr. 2. Lohengrin in Paris. — 1. Beilage zu Nr. 5. Rob. [illegible] Brief über die erſte Aufführung des I. Lohengrin-Aktes in Paris. (12. Februar 1882.) — Nr. 9. Parſifal. — 1. Beilage zu Nr. 11, 15 und 16. Die Entwickelung der deutſchen Muſik von Beethoven bis Wagner von M. von Krämer. — Nr. 20. Das Wagner-Wagen und die dynamiſche Bezeichnung für daſſelbe. H. Rippe. — Sonntags-1. Beil. zu Nr. 2. Richard Wagner und die italieniſchen Poeten. — 1. Beilage zu Nr. 8. Ueber einen Brief Richard Wagner's bezüglich der Aufführung [illegible] in Leipzig. — Beilage zu Nr. 9. Ueber ein bei Joſeph Albert in Regensburg erſchienenes Portrait-Relief Richard Wagner's aus dem Atelier des Schwanthaler-Schülers J. Geiger in München. — 1. Beilage zu Nr. 17. „Richard Wagner ſoll zur Feier der Vermählung des Prinzen Arnulf von Bayern mit der Prinzeſſin Thereſe von Lichtenſtein eine Jubel-Hymne komponirt haben." — 1. Beilage zu Nr. 19. Richard Wagner und Italien.)

1882. 6156. **Signale für die muſikaliſche Welt.** Vierzigſter Jahrgang. Leipzig 1882. (S. 197. Hans Richter bei Darwin. — S. 675. Joachim Raff. — Nekrolog. — **Dur und Moll.** S. [illegible] Königsberg, 15. Dec. „Triſtan und Iſolde" mit dem Vogl'ſchen Künſtler-Ehepaare [illegible] mal bei ausverkauftem Hauſe unter der Direction des Kapellmeiſters [illegible] Seidel aufgeführt. — S. 503, 520, 522, 535, 536, 567, 583. Wagner's Nibelungenring in Berlin. — S. 568, 631. Zwei Notizen über ein neues Muſikdrama von Wagner aus dem indiſchen Sagenkreiſe; als Titel iſt „Die Sieger" oder „Buddha" angegeben. — S. 820. Bremen, 15. Oct. Ueber die Aufführung der Nibelungen-Tetralogie durch das ambulante Richard Wagner-Theater des A. Neumann. — S. 862. Ueber die bevorſtehende Aufführung von Wagner's Lohengrin im neuen Leipziger Stadttheater. — S. 998. „Dr. Leopold Damroſch ſchreibt aus New-York vom 5. Nov.: Geſtern Abend führte ich das ganze Finale des erſten Aktes von „Parſifal" (von Seite 56 an) hier auf......")

6157. **Musik-Welt.** Musikalische Wochenschrift für die Familie und den Musiker. Herausgeber und Chef-Redacteur **Max Goldstein.** Jahrgang II. 1882. 4°. (No. 1—13. Mehr nicht erschienen.) (S. 11. **Der Clavierauszug von Wagner's »Parsifal«. Zweiter Akt.** Mainz, 24. December 1881. — S. 75, 91, 108. **Dritter Akt.** Mainz, 11. u. 26. Februar; 19. März 1882. **Paul Schumacher.** (Vergl. Bd. I. Nr. 584 S. 92.) — S. 33. Wagner's Lohengrin zum erſten Male am [illegible] in Sevilla aufgeführt — das Theater war nur halbgefüllt (!). — S. 35. **Noch einmal der Liebestrank in Wagner's »Tristan und Isolde«.** Ein Brief von Hans Paul Freiherrn von Wolzogen. Bayreuth, 21. December 1881. Nachſchrift von G. Doempke. — S. 62. **Liebestränke. G. Doempke.** — S. 67. **Pariser Brief.** — **Der erste Akt von Wagner's »Lohengrin« im Château d'eau.** — — **Wagner's »Tristan und Isolde« im Cirque d'hiver.** — **Gounod über Wagner's Tristan-Partitur.** — — Paris, den 5. u. 13. Februar 1882. **Dr. Felix Vogt.** — S. 90 u. 98. 2 Berichte über den „Fliegenden Holländer" (»Vaisseau fantôme«) von Dietſch in Paris.)

6158. **Kleine Illuſtrirte Zeitung.** Deutſches Familienblatt. II. Jahrgang. 2. Band. (Nr. 27—52.) Wien u. Leipzig 1. April bis 15. September 1882. 4°. Jul. (S. 204. „Neben die Wagner'ſche Muſik ſetzen wir [illegible] in [illegible] „[illegible]" [illegible] ......" — S. 231. **Richard Wagner.** ([illegible] auf S. 227 u. 232. [illegible].)

1883 6159. **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Band 79. Januar bis December 1883*) (**Beſprechungen und Recenſionen.** S. 37, 51, 61, 75. Julius Hey. Deutſcher Geſangsunterricht. Lehrbuch des ſprachlichen und geſanglichen Vortrags. I. Sprachlicher Theil. Fr. Gr. — S. 39. Karl Fr. Glaſenapp. Richard Wagner's Leben und Wirken. Neue vermehrte Ausgabe. Zweiter Band. V. B. — S. 40. Carl Fr. Glaſenapp. Richard Wagner's Leben und Wirken. Supplement, die Jahre 1876—82 umfaſſend. Nebſt einem Regiſter über das geſammte Werk. Dr. J. Schucht. (Vgl. d. Werk in Nr. 3.) — **Neue und neueinſtudirte Opern.** S. 12, 33, 45. Richard Wagner. — **Vermiſchtes.** S. 70, 82. Wagnerconcert. — S. 81. Bülow-Concert nach ſeiner Krankheit am 23. v. M. in Meiningen. Das Programm war ausſchließlich dem kürzlich verſtorbenen Meiſter gewidmet.)

6160. **Musikalisches Wochenblatt.** Vierzehnter Jahrgang. Mit Beiträgen von ...... Richard Wagner in Venedig. ...... 1883. (**Kritik.** S. 3. Richard Pohl. Richard Wagner. Studien und Kritiken. Leipzig, Bernhard Schlicke. 1883. W. T. — S. 65. Edmund von Hagen. Beiträge zur Einsicht in das Wesen der Wagner'schen Kunst. Wilhelm Tappert. — **Feuilleton.** S. 5, 19, 31, 43. Zur Geschichte der »Nibelungen« in Berlin. Von Wilhelm Tappert. — **Musikbriefe.** S. 6. Berlin, 15. Decbr. »Die Nibelungen«-Vorstellungen des Richard Wagner-Theaters gehen heute mit noch einer Separataufführung der »Walküre« definitiv zu Ende. ...« — S. 55. Wien. Ueber die Geſammtaufführung des „Nibelungen-Ringes" Mitte December in der Hofoper. — S. 67. Amsterdam. Ueber die Aufführung des vollſtändigen Cyclus des „Nibelungenringes", zweier Einzelaufführungen der „Walküre" und zweier Concerte des Wagner-Theaters. — S. 67. Berlin, 26. Januar. Ueber die Aufführung des „Charfreitagszauber" in zwei verſchiedenen Concerten. — **Berichte.** S. 21. Dresden (Schluss). Ueber das am 8. Nov. unter Seidl's Leitung abgehaltene Wagner-Concert des Hrn. A. Neumann. E. W. Sigismund. — S. 35. Oldenburg. Ueber das am 13. December ſtattgefundene 2. Hofcapellconcert. Zum erſten Male: Vorſpiel zu „Triſtan und Iſolde". S. — S. 57. Leipzig. Ueber die Gaſtſpiele der Damen M. Brandt und Thereſe Malten. — S. 85. Ueber eine „Lohengrinaufführung" am 28. v. Mts. mit den Gäſten: Frl. Schmelek als Ortrud u. Herrn Grengg als König Heinrich. — Ueber ein vom Kapellmeiſter Nikiſch geleitetes Concert: „Huldigungsmarſch", „Parſifal"-Vorſpiel; „Wotan's Abſchied und Feuerzauber". — S. 86. Genf, Ende December. Ueber das erſte Abonnementsconcert der Société de l'Orcheſtre. Im Programm u. A. „Parſifal"-Vorſpiel. — S. 86. Hamburg, 31. Jan. ...... Dreimalige Aufführung von „Triſtan und Iſolde" mit Winkelmann's Mitwirkung; ferner: „Lohengrin", „Meiſterſinger", „Tannhäuſer" ......" — s-r. — **Todtenliste.** S. 50. Freiherr Alfred von Wolzogen,**) Intendant des Schweriner Hoftheaters. † am 13. Jan. in San Remo.)

6161. **Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung.** Zehnter Jahrgang. 1883. (**Leitartikel, Feuilletons u. dgl.** S. 15. Richard Wagner's Sinfonie. Wilhelm Tappert. — S. 33. Die Objectivität des Kunsturtheils. Ein Zeitbild von Louis Schlösser. (Schluss.) — S. 41. Ein ungedruckter Brief Richard Wagner's. Von Wilhelm Tappert. (Vgl. [illegible] S. 2[illegible]. [illegible].) — S. 51. Zu Tristan und Isolde. Von Dr. Ludwig Wüllner. — **Aus dem Concertsaal.** S. 27. — — — Philharmonisches Concert unter Leitung von Klindworth. — — Siegfried-Idyll. Otto

---

*) Daß auch der nachfolgenden ganzen Jahrgänge von 1883 [illegible] Material [illegible] [illegible] bis zum [illegible] 13. Februar [illegible] Nummer.

Lessmann. — S. 31. — — — Abonnements-Concert in der Philharmonie. — „Charfreitags-Zauber". Otto Lessmann. — S. 5. **Literarisches.** Partiturstudium. Modulation der klassischen Meister ...... erläutert von Ludwig Bussler. Albert Heintz. — **Kritik.** S. 18. Charfreitagszauber. Episode aus Rich. Wagner's Parsifal, für Pianoforte und Violine gesetzt von Albert Heintz. Otto Lessmann. — **Kleine Mittheilungen u. Correspondenzen.** S. 30. Graz. Friedrich von Hausegger. Concert von Dr. Wilhelm Kienzl zu Gunſten der Ueberſchwemmten Kärnthens und Tirols. Erſte Aufführung des „Parſifal"-Vorſpiels. — S. 38. Ueber einen Brief R. Wagner's aus Venedig an Herrn Emil Heckel in Mannheim „daß in dieſem Jahre nur 12 Aufführungen des „Parſifal" in Bayreuth ſtattfinden werden." — S. 47. Dresden. Mannsfeldt'ſche Sinfonieconcerte. Aufführung des „Charfreitagszauber" aus „Parſifal". — **Theater und Oper.** S. 20. Ueber die Amſterdamer Aufführungen des „Nibelungenringes" im „Volkspalaſt". — Ueber die Eröffnung des Gaſtſpiels des Frl. M. Brandt im Dresdner Hoftheater als Ortrud im „Lohengrin". — S. 31. Berlin. Ueber die am 11. Januar ſtattgefundene zweite Aufführung in dieſer Saiſon von „Triſtan und Iſolde". — S. 39. Ueber die Erfolge des Richard Wagner-Theaters in Amſterdam. — Königsberg. Ueber das Gaſtſpiel des Herrn Vogl im Stadttheater vom 8. bis 16. Januar in „Lohengrin", „Tannhäuſer", „Triſtan und Iſolde" und „Walküre". — S. 48. Brüssel, den 27. Januar. Ueber den Erfolg der „Nibelungen". M. Tardieu; ferner über das am 28. d. M. ſtattgefundene Wagner-Concert unter A. Seidl's Leitung. — S. 58. Brüssel, d. 3. Februar. Zweites Concert v. A. Seidl. M. T.)

1883 6162. **Neue Muſik-Zeitung.** Vierter Jahrgang. 1883. (Ohne Titel u. Regiſter.) (1. Beilage zu Nr. 1. Kurzer Bericht nach Beendigung des Gaſtſpiels des Richard Wagner-Theaters in Berlin. — 1. Beil. zu Nr. 2. [illegible] „Lohengrin", mit [illegible] u. [illegible] („Otto"). — Nr. 3 u. 4. Auguſt Wilhelmj. — Eine Symphonie von Richard Wagner. — Alfred Freiherr von Wolzogen. — 2. Beil. zu Nr. 4. Literatur. A. Pohl. Richard Wagner. Studien und Kritiken.) (Vgl. Nr. 6150.)

6163. **Signale für die muſikaliſche Welt.** Einundvierzigſter Jahrgang. Leipzig. 1883. (S. 49. Vierzig Jahre aus dem Leben einer muſikaliſchen Zeitung. Von Ernſt Pasqué. I. Die „Signale" von 1843—1862, ihrem zwanzigſten Lebensjahre. — S. 52. „...... 1857 verzeichnen wir die erſten Pariſer Aeußerungen über Wagner und die „Zukunftsmuſik", die durch Liſzt'ſche Clavier-Transſcriptionen bekannt werden. — Nr. 26 und 29 bringen Wagner's „Tannhäuſer" in Wien, Nr. 46 Stimmen der franzöſiſchen Preſſe über dieſe Oper und Nr. 49 die „Tannhäuſerparodie" in Wien. 1858 bringt ausführliche Relationen über „Lohengrin" in Wien (1857 in Berlin) ...... 1859 enthält die weiteren Wanderungen „Tannhäuſer's" bis nach New-York ......" — S. 53. Aufzählung einer Reihe neuer deutſcher Opern, darunter „Lohengrin" und „Tannhäuſer" ...... „Außer den beiden Opern Wagner's auf den „heiligen Brettern" [illegible] — wo ſind ſie hin? Wer hat all' die Arbeit, das [illegible] Geld [illegible], die [illegible] Mühen, die [illegible] Tag aus, Tag ein, wohl Jahre lang — wer hat es gezählt? ......" — S. 160. (Nr. 11 Leipzig, Februar.) Rückblick auf das Muſikjahr 1882. I. — **Dur und Moll.** S. 7. Paris, 17. Dec. „Pasdeloup's heutiges Concert populaire bringt ...... „Ouverture zum „Fliegenden Holländer"". — S. 22. London, 2. Dec. Richter-Concert: „Wagner war vertreten mit dem Vorſpiel zu den „Meiſterſingern", [illegible] und [illegible] aus „Parſifal", Einleitung u. Schluß-Scene aus „Triſtan und Iſolde" ......" — S. 38. Dresden, 31. Dec. „Die [illegible] Walküre" [illegible] am 28. December [illegible] in unſer Hoftheater ......" — S. 63. Leipzig. [illegible]

Concert des Muſikvereins „Euterpe“ am 9. Januar: Vorſpiel zu „Parſifal“ ….. — S. 89. Zuſammenſtellung der im abgelaufenen Jahre im Hofoperntheater in Wien aufgeführten Opern; von R. Wagner gingen 8 Werke 34 Mal in Scene. — S. 90. Aufführung des Nibelungenring durch die Neumann'ſche Geſellſchaft in Amſterdam im „Volkspalais“. — S. 132. Wien, 2. Jan. „In der Hofoper beſchloß Herr Winkelmann mit beſtem Erfolg ſein längeres Gaſtſpiel als Tannhäuſer, Lohengrin, Walther von Stolzing und Siegfried …..“ — S. 135. „Das Nibelungentheater“ ſpielt jetzt in Brüſſel im Théâtre de la Monnaie …..“ — S. 149. Erfurt, 11. Januar. Drittes Concert des Muſikvereins (Merkel): „Parſifal“-Vorſpiel.)

1883 6161. **Oesterreichischer Volksfreund.** Organ der Oesterreichischen Reform-Partei. Chef-Redacteur: C. v. Zerboni. III. Jahrgang 1883. (Ohne Titelbl. u. Regiſter.) (Nr. 2. S. 1. Warum bleiben die Juden unter uns allezeit Fremdlinge? (Aus Bernh. Förster's Parsifal-Nachkl.)

(1883) 6165. **Vegetarische Rundschau.** Monatsschrift für naturgemässe Lebensweise. Herausgegeben von Maximilian Klein in Berlin. III. Jahrgang. (1883.) gr. 8°. (S. 13. Richard Wagner als Zeuge für den Vegetarismus. Von Friedrich Hofmann.)

(Nachträge und Ergänzungen zu den in Bd. 1 u. 2 vorkommenden Jahrgängen.)

1837 **Europa.** Chronik der gebildeten Welt. In Verbindung mit mehren Gelehrten und Künſtlern herausgegeben von Auguſt Lewald. 1837. Zweiter Band. Leipzig und Stuttgart. J. Scheible's Verlags-Expedition. 620 S. gr. 8°. (S. 240. „Die artiſtiſchen Beilagen. 2.) Carnevalslied von Herrn Wagner, Muſikdirector in Königsberg i. Pr.“ ….. Kurzer begleitender Artikel zu dem Liede.) (Vgl. Bd. 2 S. 13. u. Berichtigungen zu Bd 2. in Bd. 3.) (3191 Bd. 2.)

1861 **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Band 54. Januar bis Juni 1861. Mit Beiträgen von ….. R. Wagner in Paris ….. und vielen Ungenannten. (Correſpondenzen. Wien. S. 186, 203. Ueber die Anweſenheit R. Wagner's in Wien. K. — S. 191, 211. Dasſelbe betreffend. Eduard Kulke. — S. 198. Einige Bemerkungen über ein von d. Bl. mitgetheiltes Opernreferat. Rob. Eitner. Ueber die Wagner'ſche Muſik.) (3912 Bd. 2.)

1862 —— Band 56. Januar bis Juni 1862. Mit Beiträgen von ….. R. Wagner in Paris ….. und vielen Ungenannten. (Correſpondenzen. S. 111. Wien, 21. März. Ueber den Unfug des Beſchneidens und Zerſtückelns großer Werke unter Hinweis auf den „Fliegenden Holländer“. Aufführung der Gluck'ſchen Iphigenien-Ouvertüre mit dem Wagner'ſchen Schluß. K.) (3918 Bd. 2.)

1868 **Signale für die muſikaliſche Welt.** Leipzig. 1868. (Ankündigungen. Bekanntmachung des K. Hof- und National-Theaters über die erſte Aufführung der Meiſterſinger und über auswärtige Beſtellungen für Plätze. München, den 6. Juni 1868.) (3974 Bd. 2.)

1871 —— 1871. Dur und Moll. S. 712. Reinhaltung der Kunſtgattungen. Theilweiſe Wiedergabe einer vom Deutſchen Journal mitgetheilten Reihe von Fragmenten aus Otto Ludwig's Nachlaß, u. A.: Ueber das Drama der Zukunft und über R. Wagner. — S. 872. Aus ſchönen Recenſionen. „Der Pariſer „Figaro“ ſchreibt: „Das Programm des geſtrigen Concerts im Grand Hôtel annoncirt den Walzer aus Rich. Wagner's „Meiſterſinger“. Wäre es nicht paſſend, den Landsleuten dieſes deutſchen Componiſten die Sorge für Verbreitung ſeiner Productionen (ſo verdienſtlich dieſelben auch übrigens ſein mögen) zu überlaſſen? ......" — S. 148. Warnung vor Ankauf der aus dem Nachlaſſe Carl Tauſig's ſpurlos verſchwundenen, von Richard Wagner's eigener Hand geſchriebenen Partitur der beiden erſten Acte von Triſtan und Iſolde. Berlin, 27. October 1871. Im Namen und Auftrag Richard Wagner's v. Weſtfeld, Referendarius ...... — S. 150. Anzeige von G. H. Schröder's Verlag in Berlin über das ſoeben erſchienene Bruſtbild Richard Wagner's von Johann Lindner in München.) (3089 Nr. 2.)

1871 **Deutſche Warte.** Umſchau über das Leben und Schaffen der Gegenwart. Herausgegeben von H. J. Meyer. Redaction von Dr. Bruno Meyer. Erſter Jahrgang. Hildburghauſen. 1871. (S. 250. Bücherſchau. Das Heidenthum in der Muſik. „Auch" eine Broſchüre von Hugo Bußmeyer in New-York.) (Vgl. Nr. 336 Nr. 1.) (3092 Nr. 2.)

1875 **Muſikaliſches Wochenblatt.** Leipzig. Verlag von E. W. Fritzſch. 1875. (S. 310. Eine curioſe Idee. Dr. Alfred Pringsheim. Berlin, 21. Juni 1875. (Entgegnung auf einen, in Nr. 25 der Muſ. Wb. erſchienenen Artikel, die von Darwin aufgeſtellte Hypotheſe über die Entſtehung der Vocalmuſik betreffend.) (555 Nr. 1.)

1876 **Signale für die muſikaliſche Welt.** 1876. (Dur und Moll. Leipzig. Ueber das diesjährige Concert des Univerſitäts-Sängervereins der Pauliner am 8. Februar im Saale des Gewandhauſes ...... II. Theil: „Das Liebesmahl der Apoſtel", bibliſche Scene für Männerchor und Orcheſter von Rich. Wagner — an Schwerfälligkeit, Langweiligkeit und entſetzlicher Hohlheit hat dieſes Stück im Verlaufe der Jahre durchaus nicht eingebüßt ......") (1891 Nr. 2.)

(In fremden Sprachen.)

(Franzöſiſch.)

1854 6166. **Revue et Gazette Musicale de Paris.....** Vingt-unième Année. 1854. Paris. Folio. (S. 274. »Éphémérides Musicales ...... 28 août 1850, Première représentation de Lohengrin, de Richard Wagner, sous la direction de Fr. Liszt, à Weimar.« — S. 351. Nouvelles. »Après un séjour de trois mois à Bade, Charles Voss est de retour à Paris. Parmi les œuvres que le célèbre artiste vient de terminer, se trouvent deux grandes fantaisies sur les opéras de Richard Wagner: Tannhauser et Lohengrin ......«)

1855 6167. —— ..... Vingt-deuxième Année. 1855. Paris. (S. 352. Orphée et Prométhée par F. Liszt. A. de Corvin. R. Wagner beiläufig erwähnt. — **Chronique Étrangère.** S. 23. Cologne. ...... »La première représentation de Lohengrin, de Richard Wagner, avait attiré peu de monde au théâtre de la ville; plusieurs morceaux du premier et du troisième acte ont été vivement applaudis.« — S. 32. Rotterdam. »La Société des Pays-Bas, fondée pour encourager les études musicales, vient de nommer comme membres honoraires: ...... Richard Wagner......« — S. 55. Londres. »M. Anderson, directeur de la Société philharmonique, est de retour de Zurich, où il a décidé Richard Wagner à venir diriger huit concerts de cette Société......« — S. 159. Leipzig. Aufführung der „Fauſt-Ouvertüre" von R. Wagner im Gewandhaus-Concert. Beifall lebhaft. — S. 287. Berlin. Aufführung des Vorſpieles zu „Lohengrin" im zweiten Orcheſterconcert ......

Nouvelles. S. 86. »Le premier concert de la Société philharmonique a été donné à Londres sous la direction de Richard Wagner, qui remplace Costa comme chef d'orchestre.« — S. 223. Notiz aus „Muſikal World“, die Abreiſe R. Wagner's nach dem letzten Philharmoniſchen Concert in London betreffend. — Correspondance. S. 5, 61 u. 119. Wagner erwähnt. — Autres Concerts. Henri Blanchard. S. 81. Wagner erwähnt.)

1875 6468. Revue et Gazette Musical de Paris .... Quarante-deuxième Année. 1875. Directeur-Gérant: Brandus. Paris. Folio. (Etranger. S. 127. Notiz über ein Konzert in Wien unter Richard Wagner's Leitung. — S. 159. Ueber die erſte Aufführung von „Lohengrin“ in London. — S. 391. Notiz über die Aufführung von „Tannhäuſer“ in Wien in der Pariſer Bearbeitung.)

1876 6469. —— ....Quarante-troisième Année. 1876. (Concerts S. 357. Bericht über ſtürmiſche Scenen, die in einem „Pasdeloup“ Konzert vorkamen, anläßlich der erſten Aufführung des »marche funèbre« aus „Götterdämmerung“. — Brief des Herrn Pasdeloup an den Pariſer »Figaro« ....., »Je ne puis que supplier tout le monde d'apporter moins de passion dans une question purement artistique.....« — Nouvelles. S. 86. Auszug aus einem längeren Aufſatz von F. Hiller über Richard Wagner in der „Deutſchen Rundſchau“. — S. 175. Bericht über die erſte Aufführung des „Feſtival-Marſch“ in Philadelphia, nach einer Korreſpondenz der »Indépendance Belge«. — Etranger. S. 103. Notiz über die erſte Aufführung von „Triſtan“ in Berlin. — S. 112. Notiz über den „Feſtival-Marſch“. — S. 159, 191. Kurze Notizen über die Aufführungen von „Tannhäuſer“ und „Lohengrin“ in London. — Questions artistiques. S. 300. Abdruck eines Aufſatzes aus der »Indépendance Belge« vom 13. September 1876, von Guſtave Frédérix, betitelt »L'oeuvre de Wagner et l'Art national allemand«. Richard Wagner's Kunſt ſei keine ſpeziell deutſche Kunſt; eher eine Wiederauferweckung der griechiſchen. — Variétés. S. 401. Quelques corrections au texte des éditions de Beethoven. Richard Wagner erwähnt. (Ch. Bannelier.)

1877 6470. —— .....Quarante-quatrième Année. 1877. (Etranger. S. 70. Kurze Notiz über ein Konzert in Brüſſel mit Fragmenten aus Wagner's Werken. — S. 95. Kurzer Bericht über die erſte Aufführung von „Lohengrin“ in Turin. — S. 79, 150, 159, 167, 175, 183. Kurze Notizen über die Wagner-Konzerte in der „Albert-Hall“ in London. — S. 79. Kurzer Bericht über die erſte Aufführung der „Walküre“ in Wien. — Bibliographie Musicale. S. 356. Charles Beauquier: »La Musique et le Drame«. Beſprechung des Buches. Ch. B.) (Vgl. Nr. 508. Bd. 1.)

6471. L'Artiste. Courrier hebdomadaire artistique-littéraire-musicale. 2e année. (No. 1—52) 1877. Bruxelles. Rédacteur en chef: Theodore Hannon. 8. Fol. (Ohne Titelblatt und Regiſter.) (No. 4. S. 29. Un curieux rapprochement. Réal. — No. 6. S. 44. Marche funèbre de Siegfried par Richard Wagner. Mit facſimilirter Notenſchrift. — No. 8. S. 59. Adieux de Wotan à Brunhilde dans la Walkure de Richard Wagner. (Concert populaire de ce jour.) Réal. — No. 9. S. 69. Le Concert Wagner. Réal. — No. 10. S. 78. Etude des oeuvres de Wagner. (3e article.) Réal. — No. 12. S. 94. Deuxième Concert Wagner. Réal. — No. 19. S. 152. Notiz über Lohengrin. D. G. Noel. — No. 49. S. 401. Wagner en France. Réal.)

1878 6172. **Revue et Gazette Musicale de Paris** ..... Quarante-cinquième Année 1878. (**Nouvelles.** S. 31. Kurze abſprechende Notiz über die Dichtung zum „Parſifal". Desgleichen über Tappert's „Wörterbuch der Unhöflichkeiten" ———. — **Etranger.** S. 39, 71, 79, 118, 135, 159, 191, 299, 315, 344, 375. Kurze Notizen über Aufführungen Wagner'ſcher Werke in Wien, Berlin, München, Rotterdam und Brüſſel.)

1879 6173. ——— ..... (46e Année) 1879. (Ohne Titelblatt und Regiſter.) (**Concerts.** S. 118. Kurze abfällige Kritik der von Pasdeloup aufgeführten Einleitung zu „Triſtan und Iſolde". — S. 133, 149, 157. Kurze Berichte über die drei erſten Aufführungen in Paris des faſt unverkürzten erſten Aktes von „Lohengrin" durch Pasdeloup. Bei der dritten Aufführung entſtand im Publikum ein großer Skandal, der in Thätlichkeiten ausartete. — **Nouvelles.** S. 55. Anzeige von J. de Brayer's franzöſiſcher Ueberſetzung von Wagner's „Parſifal"-Dichtung. — S. 110. Bericht über eine Aufführung der Einleitung zum „Fliegenden Holländer" ....., «d'inspiration à peu près nulle, la plus faible certainement des ouvertures de Wagner» ..... — S. 112. Brief von Pasdeloup an den Muſikkritiker Comettant, in welchem die Veranſtaltung einer Aufführung des „Lohengrin" in Paris verſprochen wird. — S. 215. Kurze Notiz über Joſeph Rubinſtein's Aufſatz in den „Bayreuther Blättern" über Schumann; desgleichen über Wagner's Brief an Weber bezüglich der Viviſection. — **Etranger.** S. 63, 96, 151, 218, 263, 287, 367, 400. Kurze Berichte über Aufführungen Wagner'ſcher Werke in Wien, München, Hannover, Mainz, London und New-York. — **Variétés.** S. 353. Mérimée dilettante. Wagner und Berlioz erwähnt. Mérimée beſchreibt die Pariſer Aufführung des „Tannhäuſer" 1861, «.....un dernier ennui, mais colossal, a été «Tannhäuser» ..... Il me semble que je pourrais écrire demain quelque chose de semblable, en m'inspirant de mon chat marchant sur le clavier d'un piano.....» Adolphe Jullien. — S. 412. Abdruck aus der Zeitſchrift „Paris-Murcie" von Offenbach's Aufſatz über Wagner.)

(Engliſch.)

(Siehe Band 2, S. 155.)

d. (Ruſſiſch.)

1868 6173a. Отечественныя Записки, журналъ литературный, политическій и ученый. Томъ CLXXXI. Санктпетербургъ. Въ типографіи А. А. Краевскаго 1868, 287 u. 188 S. gr. 8°. (Современное Обозрѣніе S. 119 ff. Русская Опера. Вагнеръ, Обзоръ статей, написанныхъ по поводу постановки «Лоэнгрина» на нашей сценѣ.)

(Einzelne Nummern und Hefte.)

(Aufſätze und größere Artikel.)

(In deutſcher Sprache.)

1843 6174. **Illuſtrirte Zeitung.** Nr. 26. Leipzig, Sonnabend d. 23. December 1843. (S. 409. **Das Friedrich-Auguſt-Monument in Dresden.** S. 410. ..... So wie nunmehr alles verſammelt und geordnet, wurde von einem auf dem Terrain vor dem mathematiſchen Salon aufgeſtellten Männerchor folgender von Ch. Hohlfeldt gedichteter und vom Kapellmeiſter Richard Wagner in Muſik geſetzter Feſtgeſang ohne Inſtrumentalbegleitung geſungen ......)

1853 6175. **Fliegende Blätter für Muſik.** Wahrheit über Tonkunſt und Tonkünſtler. Von dem Verfaſſer der „Muſikaliſchen Briefe". Erſtes Heft. Leipzig, Baumgärtner's Buchhandlung. 1853. Lex.-8°. (S. 52. Für die Opernouverturen. — S. 54. Ein Vertheidiger Richard Wagner's.)

1854 6176. —— —— Siebentes Heft. Leipzig, Baumgärtner. 1854. (S. 411. Briefe über Rich. Wagner an einen jungen Komponiſten.)

6177. —— —— Achtes Heft. 1854. (S. 411. Briefe über Rich. Wagner an einen jungen Komponiſten. Sechſter bis elfter Brief.)

6178. **Jahrbücher für Wiſſenſchaft und Kunſt.** Herausgegeben von **Otto Wigand.** Erſter Band; Zweites Heft. Leipzig Verlag von Otto Wigand. 1854. gr. 8°. (S. 228—237. Die Muſik der Gegenwart und die Geſammtkunſt der Zukunft. e.)

6179. —— —— Drittes Heft. (S. 339—360. Richard Wagner's Opern.)

1860 6180—6182. **Blätter für Muſik Theater und Kunſt.** Redigirt und herausgegeben von L. A. **Zellner.** IV. Jahrg. Nr. 67, 68, 70. Wien, 21. 24 u. 31. Auguſt 1860. (S. 265, 269, 277. Wagner's Entwicklung in Kunſt und Leben. Fr. Müller.)

1862 6183. **Leipziger Sonntagsblatt zur Unterhaltung für alle Stände.** Nr. 3. 1862. 19. Januar. Herausgegeben von **Albert Traeger.** Vierter Jahrgang. kl. 4°. (S. 17. Erſte Lorbeeren. Eine Erinnerung von Albert Traeger. [Die Sängerin Johanna Wagner betr.])

1863 6184. **Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler.** Herausgegeben von Professor L. **Bischoff.** — Verlag der M. Du Mont-Schauberg'schen Buchhandlung. Nr. 29. Köln, 18. Juli 1863. XI. Jahrgang. (S. 227. Richard Wagner's Nibelungen. Ed. H. Wien, 10. Juli 1863.)

1865 6185. **Blätter für literariſche Unterhaltung.** Nr. 27. 1. Juli 1865. 4°. (Redacteur: Dr. **Eduard Brockhaus.**) (S. 429. Feuilleton. Literariſche Plaudereien. Ueber die zweite u. dritte Aufführung von „Triſtan und Iſolde" in München.)

1867 6186. **Die deutſche Schaubühne.** Organ für Theater, Muſik, Kunſt, Literatur und ſociales Leben. Herausgegeben und redigirt von **Martin Perels.** Achter Jahrgang. 1867. Heft 9. Mit Portrait der Frau Amalie Friedrich-Materna. Leipzig, Druck und Commiſſionsverlag von Oskar Leiner. 8°. (S. 64. Die Muſtervorſtellungen der Wagner'ſchen Opern am königl. Hof- und Nationaltheater zu München im Hochſommer 1867. Von C. A. Dempwolff. — S. 112. Anmerkung der Redaktion über das Portrait der Frau Amalie Friedrich-Materna.)

6187. —— —— Heft 12. (Mit Portrait des Herrn Otto Lehfeld.) (S. 70. Frau Friedrich-Materna. Biographiſche Skizze.)

1868 6188. **Victoria.** Illuſtrirte Muſter- und Modezeitung. Nro. 4. Berlin, 22. Januar 1868. XVIII. Jahrg. Fol. (S. 28. Lindenau. F. L. Biographie von Johanna Jachmann-Wagner.)

1869 6189. **Die Grenzboten.** Zeitſchrift für Politik und Literatur. XXVIII. Jahrg. II. Semeſter. Nr. 37. Ausgegeben am 10. September 1869. Leipzig. Fr. Ludwig Herbig. (Fr. Wilh. Grunow.) (S. 413. Richard Wagner's „Rheingold".)

(1869) 6190. **Über Land und Meer.** Allgemeine Illuſtrirte Zeitung herausgegeben von F. W. Hackländer. № 5. Dreiundzwanzigſter Band. Zwölfter Jahrgang. Erſter Band. (September 1869.) (S. 81. Der Brand des Dresdener Hoftheaters. Hiezu das Bild S. 92.)

1870 6191. **Illuſtrirte Zeitung.** Nr. 1387. Leipzig, 29. Januar 1870. LIV. Bd. (S. 79. Joſeph Tichatſcheck. H.)

6192. **Magazin für die Literatur des Auslandes.** Herausgegeben von Joſeph Lehmann. 39. Jahrg. No 8. Berlin, den 19. Februar 1870. 4°. (Schweiz. Die Muſik und das Drama im Gegenſatze zu Rich. Wagner's Theorie. Dr. Z.)

6193. **Berliner Muſik-Zeitung Echo** herausgegeben von einem Verein theoretiſcher und praktiſcher Muſiker. Zwanzigſter Jahrgang. No 14. Mittwoch, den 6. April 1870. (S. 157. Die Meiſterſinger von Nürnberg. Fortſetzung fehlt.)

(1870) 6194. **Der Salon für Literatur, Kunſt und Geſellſchaft.** Herausgegeben von E. Dohm u. J. Rodenberg. Bd. VI. Heft IX. (1870.) (S. 360. Die Meiſterſinger von Nürnberg. Zu Berlin zum erſten Mal aufgeführt am 1. April 1870.) A. H. Ehrlich.)

1876 6195. **Neue Berliner Musikzeitung** gegründet von Gustav Bock …… XXX. Jahrgang № 6. 10. Februar 1876. (Georg Lewes über Richard Wagner. Aus dem Englischen von Sophie Verena.)

6196. **Illuſtrirte Welt.** Deutſches Familienbuch. 1876. XII. Heft. Fol. (S. 311. Die Wartburg bei Eiſenach.)

1877 6197. **Das Inland.** Herausgeber Ludwig Germonik. Eigenth.: Martin J. Hillerding. Nr. 9. Wien, am 1. Mai 1877. IV. Jahrg. 4°. (S. 1. Richard Wagner in Wien. Eine Reminiscenz. — I —.)

6198. **Urania.** Muſik-Zeitſchrift für Orgelbau ……. Herausgegeben von A. W. Gottſchalg. No. 5. Fünfunddreißigſter Jahrgang. 1878. 8°. (S. 71. Richard Wagner über katholiſche Kirchenmuſik. (aus: Der Chorwächter v. G. E. Stehle, II. J. St. Gallen.))

1878 6199. **C. M. Ziehrer's Deutſche Kunſt- & Muſik-Zeitung.** Nr. 18. Wien, 19. Mai 1878. V. Jahrg. (S. 3. „Triſtan und Iſolde" in Amerika. — „New-Yorker Muſik-Zeitung.")

1881 6500. **Deutſche Kunſt- & Muſik-Zeitung.** Eigenthümer u. Herausgeber: Joh. Kiebeck. Nr. 1. Wien, 3. Jänner 1881. VIII. Jahrg. (S. 4. **Concertberichte.** Ueber die vom Wiener Wagner-Verein veranſtaltete Interpretation des erſten Actes von „Triſtan u. Iſolde". — Viertes philharmoniſches Concert. Vorſpiel und Liebestod aus „Triſtan und Iſolde".)

6501. **Die Grenzboten.** Zeitſchrift für Politik, Literatur u. Kunſt. Nr. 24. Ausgegeben am 9. Juni 1881. 40. Jahrg. 2. Quartal. Leipzig. Fr. Ludwig Herbig. (Fr. Wilh. Grunow. S. 449. Richard Wagner und die „nationale Bewegung" in Berlin. Königsberg i. Pr. W. C.)

6502. **Neue Illuſtrirte Zeitung.** No. 10. I. Band. X. Jahrgang. Wien, 4. December 1881. Fol. (S. 154. Der Hörſelberg bei Eiſenach. Hiezu Illuſtration auf Seite 156.)

1881 6503. **Deutſche Kunſt- & Muſik-Zeitung.** Nr. 45. Wien, 21. December 1881. VIII. Jahrg. (S. 377. Der Zuſchauerraum des Bühnen-Feſtſpielhauſes zu Bayreuth. Ein zeitgemäßer Beitrag zur künftigen Theaterbau-Frage. Nikolaus Oesterlein. — S. 382. **Vermiſchtes.** (Neueſte Wagner-Aufführungen.))

1882 6504. **Der Kulturkämpfer.** Zeitſchrift für öffentliche Angelegenheiten. Herausgegeben von **Otto Glagau.** Dritter Jahrgang. — Heft 49. Berlin, 1. Januar 1882. Expedition des Kulturkämpfer. gr. 8°. (S. 32—35. **Kleine Mittheilungen.** „Erkenne dich ſelbſt!") (Vgl. Bayr. Bl. Bd. 1 S. 123 u. Geſ. Schr. u. Dichtgn. X. S. 338.)

6505. **Deutſche Kunſt- & Muſik-Zeitung.** Nr. 1. Wien, 6. Jänner 1882. IX. Jahrg. (S. 1. Nach den Nibelungen. Von Hanns von Wolzogen. (Bayreuth.))

6506. **Allgemeine Kunst-Chronik.** Zeitschrift für Kunst, Kunstgewerbe und Literatur. Dr. **Wilh. Lauser** Herausgeber. VI. Bd. 7. Jänner 1882. Nr. 1. II. Folio. (S. 7. Die deutsche Oper und das moderne Opernwesen. gr.)

6507. **Illuſtrirte Zeitung.** Nr. 2015. Leipzig, 11. Februar 1882. 78. Band. (S. 111. Richard Wagner's „Triſtan und Iſolde". B. V.)

6508. **Deutſche Kunſt- & Muſik-Zeitung.** Nr. 8. Wien, 3. März 1882. IX. Jahrg. (S. 77. Richard Wagner und das Kunſtwerk der Zukunft. Ein Wort über die Zukunft der Oper. Von Otto von Kapff. (Wien.))

6509. **Neue Zeit.** Wochenſchrift für deutſches Theater und Urheberrecht. Officielles Organ der deutſchen Genoſſenſchaft dramatiſcher Autoren und Componiſten. Redacteur: Profeſſor **Joſeph Kürſchner** in Stuttgart. XI. Jahrgang. II. Halbjahr. No. 29. Leipzig, den 14. April 1882. (S. 241. Zur hundertſten Aufführung des Lohengrin. (in Leipzig.))

6510—6511. **Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt.** Organ des eidgenössischen Sängervereins. XXII. Jahrg. No. 7 u. 9. Zürich, am 15. April u. 15. Mai 1882. (S. 49 u. 65. Zwei Wagner-Aufführungen in München. A. S. — Triſtan u. Meiſterſinger.)

5612. **Um die Welt.** Keppler & Schwarzmann's Illuſtrirte Zeitung. No. 33. New York, 22. April 1882. 2. Band. No. 7. (S. 97 u. 98. Amalia Friedrich-Materna.)

6513. **N. Y. Figaro.** Neue Folge Jahrg. 2. No. 17. New York, den 29. April 1882. (S. 6. Amalia Friedrich-Materna.)

6514. **Zeitſchrift für die Muſikaliſche Welt.** Mit der Beilage „Sängerhalle". Redigirt von **Anton August Naaff** u. **Karl v. Kiézar.** V. Jahrgang. Nr. 22. Wien, 1. Mai 1882. (S. 229. Die Meiſterſchule von Bayreuth. Ein Brief an Hanns v. Wolzogen von Richard Wagner. N.)

6515. **Blätter für literariſche Unterhaltung.** Herausgegeben von **Rudolf von Gottſchall.** Nr. 18. 4. Mai 1882. (S. 278. Wolfram's von Eſchenbach und Richard Wagner's „Parcival".)

1882 6516. **Neue Zeit.** XI. Jahrg. II. Halbjahr. Nr. 31. Leipzig, den 19. Mai 1882. (S. 285. Wagner's „Ring des Nibelungen" in London.)

6517. **Deutſche Kunſt- & Muſik-Zeitung.** Nr. 18. Wien, 22. Mai 1882. IX. Jahrg. (S. 185. G. Siehr. Königl. bayriſcher Opern-Sänger.) (Siehe Bild.)

6518. **Musikalisches Centralblatt.** Verantwortlicher Redacteur und Verleger: **Robert Seitz** in Leipzig. II. Jahrgang. Leipzig, 1. Juni 1882. Nr. 22. (S. 218. **Berichte.** Frankfurt a. M. Gustav Barth. Ausführlicher Bericht über die erſte Aufführung von „Rheingold" u. „Walküre".)

6519. **Wiener Signale.** Wochenſchrift für Theater und Muſik. Eigenthümer und Herausgeber: **Ignaz Kugel.** Fünfter Jahrgang. Nr. 19. 1. Juni 1882. 4°. (S. 161. London, den 10. Mai. Bericht über die Aufführungen des „Ring des Nibelungen" am 5., 6., 8. u. 9. Mai unter der Leitung von A. Neumann u. Seidl. — A. Drechsel.)

6520. **Literarische Beilage zu Nr. 11 der »Deutschen Worte«** vom 1. Juni 1882. (Deutsche Kunst im deutschen Lande! (Eine Anklage.) II.)

6521. **Deutſche Kunſt- & Muſik-Zeitung.** Nr. 21. Wien, 15. Juni 1882. IX. Jahrg. (S. 219. Die Parſifal-Sage bei Wolfram v. Eſchenbach und Richard Wagner. Ein kleiner Beitrag zur Erkenntniß des R. Wagner'ſchen Bühnenweih-Feſtſpiels. Von Otto v. Karſt (Wien.) — S. 220. Das 59. niederrheiniſche Muſikfeſt. Aufführung des Vorſpiels und der Schlußſcene aus Wagner's „Triſtan und Iſolde" — unter Wüllner's Leitung.)

6522. **Neue Berliner Musikzeitung** gegründet von **Gustav Bock** unter Mitwirkung theoretischer und practischer Musiker. XXXVI. Jahrgang. No. 29. 20. Juli 1882. (S. 226. Feuilleton. Musikalische Reminiscenzen aus Egypten. Von Alexander Dorn. III. Tannhäuser in Cairo. (Schluß fehlt.)

6523. **Deutſche Muſiker-Zeitung.** Organ für die Intereſſen der Muſiker und des muſikaliſchen Verkehrs. Gegründet vom Verein Berliner Muſiker. Eigentum des Allgemeinen Deutſchen Muſiker-Verbandes. Im Auftrage herausgegeben von **O. Thadewaldt.** 13. Jahrgang. Nr. 29. Berlin, am 22. Juli 1882. (S. 299. Eine engliſche Stimme über „Triſtan und Iſolde" von Richard Wagner. (Schluß fehlt.)

6524. **Sonntags-Heim.** Gratis-Beilage der „Berliner Zeitung". Nr. 31. — 1882. Sonntag, 23. Juli. (S. 481. Richard Wagner. Von Profeſſor Dr. Ludwig Nohl.)

Deutſche Kunſt- & Muſik-Zeitung. Nr. 27. Wien, 2. Auguſt 1882. IX. Jahrgang. (S. 286. Aus den Wanderjahren eines Pianiſtenpaares. Muſikaliſche Tagebuchſkizzen. Mitgetheilt von Willi Thern. III. Weimar, Mai-Juli 1870. (Schluß.) [illegible]

Neue Musiker-Zeitung. Organ für die Interessen der Musiker und des musikalischen Verkehrs. Herausgegeben von der solidarischen Verbindung der Musiker-Vereine Berlin und Hamburg. III. Jahrgang. № 32. Berlin, 11. August 1882. (S. 1-4. Tannhäuser in Cairo. (Schluß fehlt.) [illegible]

1882 **Die Tonkunst.** Zeitschrift für den Fortschritt in der Musik. Herausgegeben von Otto Wangemann. No. 22 u. 23. Ausgegeben am 15. August u. 1. September 1882. Band XII. (S. 168 u. 176. Die Ausdrucksmittel der Musik. Von A. Naubert. (Fortſetzung und Schluß.)) (6169 u. 6178)

6525. **Musikalischer Anzeiger.** Gratis-Beilage aller Musikzeitschriften, welche durch den Buch- und Musikalienhandel Verbreitung finden. I. Jahrgang. No 3. Leipzig, den 15. August 1882. Doppelbl. gr. Fol. (Wie Richard Wagner nach München kam. Von Prof. Ludwig Nohl.)

6526. **Deutſche Kunſt- & Muſik-Zeitung.** Nr. 30. Wien, 26. Auguſt 1882. IX. Jahrg. (Feuilleton. S. 316. Zum Tannhäuſer-Jubiläum in Wien. Mit dem abgedruckten Theaterzettel der erſten Tannhäuſer-Aufführung im Thalia-Theater in Wien.)

6527. **Heimgarten.** Eine Monatsſchrift gegründet und geleitet von P. K. Roſegger. VI. Jahrgang. September 1882. 12. Heft. gr. 8°. (S. 918. Die Sage von Lohengrin. Von Th. Vernaleken.)

6528. **Neue Berliner Musikzeitung.** XXXVI. Jahrgang. No. 36. 7. September 1882. (Recensionen. S. 281. Max Kalbeck. Richard Wagner's Parsifal. (Vgl. Nr. 6137.) — S. 286. Das Lohengrin-Denkmal in Cleve.)

6529. **Deutſche Kunſt- & Muſik-Zeitung.** Nr. 33. Wien, 19. September 1882. IX. Jahrg. (S. 346. Muſiklitteratur. Wagneriana. Bayreuther Briefe vom reinen Thoren. „Parſifal“ von R. Wagner. Von Paul Lindau. — Richard Wagner und ſeine Schöpfungen. Für die deutſche Frauenwelt dargeſtellt von Dr. Hermann Stehn. — Die Bedeutung des Morgenweckrufes in R. Wagner's Bühnenweihfeſtſpiel: „Parſifal“. Erörtert von Edmund von Hagen. — König Marke. Aeſthetiſch-kritiſche Streifzüge durch Wagner's „Triſtan und Iſolde“. Von Moriz Wirth. — Was iſt Stil? Was will Wagner? Was ſoll Bayreuth? Betrachtungen und Beiſpiele zur Kritik der Idee einer „Stilbildungsſchule“ in Bayreuth. Von Hans von Wolzogen. M. J. Berr.)

6530. **Über Land und Meer.** Allgemeine Illuſtrirte Zeitung. № 51. 48. Band. Vierundzwanzigſter Jahrgang. Oktober 1881—1882. (S. 1020. Richard Wagner. Ein Eſſay von H. Ehrlich.)

6531. **Die Lyra.** Wiener allgemeine Zeitſchrift für die litterariſche und muſikaliſche Welt. VI. Jahrgang. Nr. 1. Wien, 1. October 1882. Herausgegeben und redigirt von Anton Auguſt Naaff. Wien und Leipzig. (C. A. Kittler.) (S. 2. Richard Wagner's Leben und Schaffen. Von Dr. Ludwig Nohl. 1. Die erſte Jugendzeit. (1813—1831.) Fortſ. u. Schluß fehlt.)

6532. **Neue Zeit.** XII. Jahrgang. I. Halbjahr. № 3. Leipzig, den 13. Oktober 1882. (Theatraliſche Gedenktage. Oktober ..... 3. 1876. „Erſte Aufführung von Wagner's „Fliegenden Holländer“ in engliſcher Sprache am Lyceum-Theater zu London.“ — S. 19. Wagner und Gutzkow. — S. 23. Allerlei Kleinigkeiten. [Ueber die zunehmende Popularität der Wagner'ſchen Opern.])

6533. —— —— № 6. Leipzig, den 3. November 1882. (S. 43. Wagner und Schopenhauer. A. Ku. (Ein Brief an den Herausgeber.))

1882 6534. **Die Gegenwart.** № 47. Band XXII. Berlin, den 25. November 1882. Herausgeber: Theophil Zolling in Berlin. (S. 342. Dresden im Herbſte 1846. Rückblicke von Alfred Meißner. (Schluß fehlt.)

6535. **Musikalisches Centralblatt.** II. Jahrgang. Leipzig, 28. December 1882. Nr. 52. Redacteur u. Verleger: Robert Seitz in Leipzig. (S. 493. Richard Wagner's Leben und Wirken von Carl Friedrich Glasenapp. Neue vermehrte Ausgabe. 1882. Emil Krause. — Berichte. Aufführung des Vorſpieles zu „Parſifal" in Chemnitz, München u. Würzburg.)

6536. **Deutſches Familienblatt.** Eine illuſtrirte Wochenſchrift. Nr. 18. III. Band. Berlin. Wien. (Verlag von J. H. Schorer, Berlin 1882.) (S. 291. Plauderecke. Die Schattenſeiten des Berühmtſeins. H. Bar.)

6537. **Die Heimat.** Illuſtrirtes Familienblatt. VII. Jahrgang. I. Band. Nr. 19. 1882. (S. 303. Amalia Friedrich-Materna. P. G.)

6538. **Das Neue Blatt.** Ein illuſtrirtes Familien-Journal. Nr. 49. 1882. (S. 774. Der letzte Ritter der deutſchen Oper. Mit dem Porträt Niemann's als Lohengrin.)

6539. **Meiſterwerke der Holzſchneidekunſt.** 39. Lieferung. (1 M. 3 Pfg.) Leipzig, Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber. gr. Fol. (1882.) (S. 11. Gutrune reicht Siegfried den Zaubertrank. Scene aus Wagner's „Götterdämmerung". Nach dem Carton von Th. Pixis.)

6540. **Illuſtrirte Wiener Weſpen vormals „Böſe Zungen".** Nr. 561. XIII. Jahrgang. 17. Dezember 1882. (S. 6870. Hermann Winkelmann. Zum Bilde.)

1883 6541. **Deutſche Kunſt- & Muſik-Zeitung.** Nr. 2. Wien, 9. Jänner 1883. X. Jahrg. (Correſpondenzen. S. 15. Graz. Ausführliche Beſprechung des am 31. December 1882 unter der Direction des Herrn Dr. Wilhelm Kienzl zum Beſten der Ueberſchwemmten von Kärnten und Tirol ſtattgefundenen Konzertes. Im Programm u. A. „Parſifal-Vorſpiel".)

Kyffhäuſer-Zeitung. Organ der deutſchen Studentenſchaft. Nr. 29. — III. Semeſter. Berlin, 22. Januar 1883. (S. 241. Richard Wagner und die deutſche Kunſt. (Schluß.) P. G.) (5590)

6542. **Die Heimat.** Illuſtrirtes Familienblatt. 2. Heft. (VIII. Jahrgang.) 1883. Herausgeber: Ludwig Anzengruber. Verantw. Redacteur: Dr. Joſef Rank. Wien. Leipzig. (Nr. 3. S. 40. Richard Wagner. (Mit Porträt.)) (Vgl. Zweite Abth. S. 61.)

(Biographieen zu den Stahlſtich-Porträts von A. Weger.)

6543. **Allgemeine Moden-Zeitung.** (Verantwortlicher Redacteur: Dr. A. Diezmann. — Verlag der Dürr'ſchen Buchhandlung. Leipzig.) 4°. 71. Jahrgang. Nr. 13. 1869. S. 200. Marie, Prinzeſſin von Sachſen-Weimar. (Siehe d. Porträt Nr. 7320.)

* * *

(Siehe die Porträts in derſelben Abtheilung u. Titelanmerkung hierzu.)

6543a. **Allgemeine Moden-Zeitung.** 69. Jahrg. 1867. Nr. 8. S. 120. Benjamin Bilſe.

6544. **Allgemeine Moden-Zeitung.** 69. Jahrg. 1867. Nr. 31. S. 489. Franz Nachbaur.
6545. —— 69. Jahrg. 1867. Nr. 41. S. 648. Carl Tauſig.
6546. —— —— „ „ 49. „ 776. Bertha Ehnn.
6547. —— 70. Jahrg. 1868. „ 5. „ 72. Friederike Grün.
6548. —— —— „ „ 27. „ 424. Mathilde Mallinger.
6549. —— 71. Jahrg. 1869. „ 29. „ 456. Wilma von Voggenhuber.*)
6550. —— —— „ (Verantwortliche Redaction: A. Edelmann.) Nr. 41. S. 648. Erneſtine Gindele.
6551. —— 72. Jahrg. 1870. Nr. 7. S. 104. Lilli Lehmann.
6552. —— —— „ „ 20. „ 312. Franz Betz.
6553. —— 73. Jahrg. 1871. „ 2. „ 24. Auguſt Wilhelmj.
6554. —— —— „ „ 5. „ 72. Minnie Hauck.
6555. —— —— „ „ 16. „ 249. Eugen Gura.
6556. —— —— „ „ 29. „ 457. Franz Krolop.
6557. —— —— „ „ 30. „ 472. Eduard Laſſen.
6558. —— 74. Jahrg. 1872. „ 20. „ 312. Wilhelm Schaffganz.
6559. —— —— „ „ 30. „ 472. Marianne Brandt.
6560. —— —— „ „ 45. „ 712. Marie Lehmann.
6561. —— —— „ „ 52. „ 825. Carl Hill.
6562. —— 75. Jahrg. 1873. „ 4. „ 57. Charles Adams.
6563. —— 76. Jahrg. 1874. „ 3. „ 40. Franz Diener.
6564. —— —— „ „ 41. „ 649. Minna Lammert.
6565. —— 77. Jahrg. 1875. „ 12. „ 184. Lorenz Rieſe.
6566. —— —— „ „ 24. „ 377. Heinrich Ernſt.
6567. —— —— „ „ 32. „ 504. Thereſe Vogl.
6568. —— —— „ „ 33. „ 521. Heinrich Vogl.
6569. —— 78. Jahrg. 1876. „ 5. „ 72. Mathilde Weckerlin.
6570. —— —— „ „ 16. „ 249. Emil Scaria.
6571. —— —— „ „ 37. „ 585. Otto Schelper.
6572. —— —— „ „ 42. „ 666. Profeſſor Caſpar von Zumbuſch.
6573. —— —— „ „ 43. „ 681. Albert Eilers.
6574. —— —— „ „ 47. „ 746. Amalie Friedrich-Materna.
6575. —— —— „ „ 50. „ 791. Georg Unger.
6576. —— —— „ „ 51. „ 807. Joſefine Schefzky.
6577. —— 79. Jahrg. 1877. „ 7. „ 104. Paul Bulß.
6578. —— —— „ „ 24. „ 377. Anna Hofmeiſter.
6579. —— 80. Jahrg. 1878. „ 22. „ 345. Roſa Sucher-Haſſelbeck.

6580. **Allgemeine Moden-Zeitung.** 80. Jahrg. 1878. Nr. 23. S. 361. Joſef Sucher.
6581. —— 80. Jahrg. 1878. Nr. 47. S. 745. Marie Wilt.
6582. —— 81. „ 1879. „ 4. „ 56. Heinrich Gudehus.
6583. —— —— „ „ 20. „ 313. La Mara.
6584. —— —— „ „ 30. „ 473. Anton Schott.
6585. —— 83. Jahrg. 1881. „ 4. „ 56. Wilhelm Tappert.
6586. —— —— „ „ 21. „ 329. Theodor Reichmann.
6587. —— —— „ „ 27. „ 423. Emil Goetze.
6588. —— —— „ „ 30. „ 473. Hedwig Reicher-Kindermann.
6589. —— —— „ „ 40. „ 632. Anton Seidl.
6590. —— 84. Jahrg. 1882. „ 44. „ 697. Arthur Nikiſch.
6591. —— —— „ „ 49. „ 777. Hermann Winkelmann.
6592. —— —— „ „ 52. „ 824. Guſtav Siehr.
6593. —— 85. Jahrg. 1883. „ 1. „ 9. Thereſe Malten.
6594. —— —— „ „ 2. „ 25. Anton Fuchs.
6595. —— —— „ „ 5. „ 73. Auguſt Kindermann.

(In fremden Sprachen.)

(Franzöſiſch.)

1869 6596. **Le Monde Musical.** Revue Mensuelle Sous la Direction de L. Jotti 2de année No 1 Janvier 1869. St. Pétersbourg. (S. 1. Richard Wagner et son opéra Lohengrin. A. B.)

1882 6597. **Le Guide Musical.** Revue hebdomadaire des nouvelles de la belgique et de l'étranger. 28e année. No 15, 13 avril 1882. (Les publications sur Richard Wagner. J. Weber.)

6598. **La Renaissance Musicale.** Revue hebdomadaire de Critique, d'Esthétique et d'Histoire. Directeur-Gérant: Edmond Hippeau. Deuxième année. — No 3. 15 Janvier 1882. 3e. (S. 17. La Question Neumann. H.)

6599. —— —— No 20. 14 Mai 1882. (S. 153. Wagnérianisme Fourcaud. — S. 155. La Tétralogie à Londres. Dublin 18 Mai. E. Dujardin.)

6600. —— —— No 21. 21 Mai 1882. (S. 163. La Tétralogie à Londres. H. S. H.)

6601. —— —— No 22. 28 Mai 1882. (S. 169. La Lettre de Richard Wagner. E. H.)

—— —— No 29. 16 Juillet 1882. (S. 230. Les fêtes de Zürich. (1re lettre.) Zürich, 12 juillet. E. H.) (7920)

—— —— No 30. 23 Juillet 1882. (S. 238. Les fêtes de Zürich. (2e lettre.) Zürich 14 juillet. — H.) (7921)

—— —— No 32. 6 Août 1882. (S. 251. Liszt écrivain français. Adolphe Jullien.) (8202)

1882 6602. Le Voleur. Série Illustrée. Cinquante-cinquième année. Numéro 1314 8 Septembre 1882. (S. 567. Richard Wagner.)

6603. La Renaissance Musicale. No 44. 29 Octobre 1882. (S. 349. Critique du système de Wagner.)

6604. —— —— No 46. 12 Novembre 1882. (S. 362. M. Gounod, R. Wagner et »Don Juan« de Mozart. (Temps.) J. Weber.)

1883 6605. —— —— Troisième année. — No 5. 3 Février 1883. gr.-8°. (S. 34. La Tétralogie à Bruxelles: S. 34. Le Rheingold; S. 35. La Walkure; Siegfried; Le Goetterdaemmerung (Le Crépuscule des Dieux.) Zénon Etienne.)

6606. —— —— No 6. 10 Février 1883. (S. 44. Concerts Wagner. Bruxelles 6 février 1883. Zénon Etienne.)

6607. Revue Politique et Littéraire de la France et de l'Etranger. Revue des Cours Littéraires (3e Série) Paraissant le samedi Fondée en 1863. Directeur: M. Eugène Yung. — 4e année (Premier semestre). Numéro 6. 10 Février 1883. 4°. (S. 175. Une épopée musicale Richard Wagner L'Anneau du Niebelung. Léon Pillaut.)

(Italieniſch.)

(Siehe Band 2. S. 165.)

(Engliſch.)

1882 6608. The Athenaeum. Journal of English and Foreign Literature, Science, the fine Arts, Music and the Drama. No. 2829. January 14, 1882. 4°. (S. 65. Music. The week. Albert Hall — Special Concert.)

6609. The Music Festival. Vol. 1. February, 1882. No. 1. Folio. (S. 1. Amalia Materna. A Brief Sketch of the Great Prima Donna. — S. 3. »Parsifal«. Wagner's New-Mystico-Religions opera. — »Gotterdammerung«. Notes upon the Finale of the Trilogy.)

6610. The Athenaeum. No. 2846. May 13, 1882. (S. 612. Music. The Week. Her Majesty's Theatre. — Wagner's »Ring des Nibelungen«.)

6611. —— No. 2847. May 20, 1882. (S. 645. Music. The Week. Her Majesty's Theatre. — The »Ring des Nibelungen«. St. James's Hall. Symphony Concerts. Richter Concerts.)

6612. —— No. 2848. May 27, 1882. (S. 676. Music. The Week. Drury Lane Theatre. — German Opera. — St. James's Hall. — Mr. Ganz's Orchestral Concerts. Richter Concerts.)

6613. Monthly Musical Record. Vol. XII. No. 138. June 1, 1882. (S. 121. Der Ring des Nibelungen at her Majesty's Theatre. By Fr. Niecks. — S. 125. Berlioz on Wagner. — S. 126. German Opera Season at Drury Lane. — Reviews. S. 128. Three ouvertures by Richard Wagner. Arranged as Pianoforte Solos

and Pianoforte Duets by E. Pauer. London: Augener & Co. — Wagner-Liszt Album. A Selection of Favourite Pieces from Richard Wagner's Operas, transcribed for the Pianoforte by Franz Liszt. Edited by E. Pauer. London Augener & Co. — Concerts. S. 136. Richter Concerts. — S. 137. Symphony Concerts. — S. 143. Anzeige der Firma Augener & Co. in London über eine größere Anzahl bei derſelben erſchienener Muſikalien und Bearbeitungen R. Wagner'ſcher Tonwerke von engliſchen und deutſchen Muſikern.)

1882 6614. **The Athenaeum.** No. 2849. June 3, 1882. (S. 709. Music. The Week. Drury Lane. — German Opera: »Lohengrin« and »Die Meistersinger«.)

6615. —— No. 2850. June 10, 1882. (S. 740. Music. The Week. Drury Lane. — »Die Meistersinger« and »Tannhäuser«. — Royal Italian Opera. — »Lohengrin«. ——. St. James's Hall. — Richter Concerts.)

6616. —— No. 2851. June 17, 1882. (S. 771. Music. The Week. — — St. James's Hall. — Richter Concerts.)

6617. —— No. 2852. June 24, 1882. (S. 804. Music. The Week. Drury Lane. — German Opera: Wagner's »Tristan und Isolde«. —)

6618. —— No. 2853. July 1, 1882. (S. 23. Music. The Week. Drury Lane. — German Opera: Close of the Season. — —)

6619. **The Saturday Review** of Politics, Literature, Science, and Art. No. 1,393. Vol. 54. July 8, 1882. (S. 51. The Operas.)

6620. —— No. 1,396. Vol. 54. July 29, 1882. (S. 147. The Opera Season.)

6621. **The Musical Critic.** Vol. V. No. 23. New York July 5th To July 20th, 1882. (S. 369. The Recent Wagner Performances.)

6622. **The Athenaeum.** No. 2857. July 29, 1882. (S. 151. Music. Wagner's »Parsifal«. Parsifal: ein Bühnenweihfestspiel. Von Richard Wagner. Vom Orchester für das Clavier übertragen von Joseph Rubinstein. (Mainz, B. Schott's Söhne.) — Parsifal: a Festival Drama by Richard Wagner. Translated into English in Exact Accordance with the Original by H. L. and F. Corder. Ausführliche Beſprechung dieſer beiden Werke.)

Monthly Musical Record. Vol. XII., No. 140.] August 1, 1882. (S. 183. »Art in earnest, or Wagner and no end.«) (8216)

The Musical Times and Singing-Class Circular. Published on the First of every Month. No. 474. — Vol. 23. August 1. 1882. gr. 8°. (S. 427. The London Musical Season. By Henry C. Lunn. — S. 446. The German Musical Union at Zürich. Zürich, July 17.) (8210)

The Musical World. Vol. 60. — No. 32. August 12, 1882. (S. 495. To Sagramore. Dodinas. — S. 500. — Gzpzpdgimmpjhrqz. (From our Teutonic Correspondent.) (Dr. Blidge.) (8212)

—— —— No. 33. August 19, 1882. (S. 509. Wagneriana. — S. 514. A night-and-day-mare. Dodinas.) (8215)

Monthly Musical Record. Vol. XII.; No. 141.] September 1, 1882. (S. 202. Crystal Palace Concerts.) (8217)

(Spaniſch.)
(Siehe Band 2. S. 166.)

‡ (Schwediſch.)

1865 6623. **Ny Illustrerad Tidning.** № 24. Stockholm den 17. Juni 1865. 1a Bandet. Folio. (S. 187. Joseph Alois Tichatschek. — S. 191. Teater och Musik. Aufſatz über Wagner's „Rienzi".)

‡ (Norwegiſch.)

1882 **Nordisk Musik-Tidende.** Maanedsskrift for Musikere og Musikvenner. Udgiver og Forlaeger Carl Warmuth. Christiania. № 9. 3die Aarg. September 1882. kl. Folio. (S. 129. Richard Wagner.) (8227)

—— —— № 10. 3die Aarg. Oktober 1882. (S. 146. Richard Wagner. (Fortsat.)) (8228)

‡ (Holländiſch.)

6624. **Caecilia.** Algemeen Muzikaal Tijdschrift van Nederland. Negen-en-dertigste Jaargang. № 16. 15. Juli 1882. kl. Folio. (S. 133. Biographische schets van Richard Wagner, door Prof. L. Nohl.)

‡ (Böhmiſch.)

Dalibor Ročník IV. Číslo 24 a 25. v Praze, 1 září 1882. (S. 194. Dopisy z Vídně. Ve Vídni, 29 července 1882. (Pokračování.)) (8232 u. 8233)

‡ (Polniſch.)

6624a. **Ateneum.** Pismo naukowe i literackie. Tom II. — Zeszyt VI. Czerwiec. Warszawa. Drukiem Józefa Ungra. 1876. S. 458—675. gr. 8º. (S. 517. Ryszard Wagner przez Jana Kleczyńskiego. I. II.)

6624b. —— —— Tom III. — Zeszyt VII. Lipiec. 255 S. (S. 222. Ryszard Wagner przez Jana Kleczyńskiego. III.)

(Kürzeres. Gelegentliche Erwähnungen und Bemerkungen.)

(In deutſcher Sprache.)

1866 6625. **Aeſthetiſche Rundſchau.** Wochenſchrift. Erſter Jahrgang. Wien, den 10. October 1866. № 2. Verantwortlicher Redacteur und Herausgeber: **Alexander Czeke.** (Hofoperntheater. S. 14. „..... Bei der Aufführung des Wagner'ſchen „Tannhäuſer" überzeugte uns Hr. Zottmayer auf das Gründlichſte, daß ihm ſpeciell zu dieſer Partie ſo ziemlich Alles — was man Auffaſſung und dramatiſchen Vortrag nennt — fehle..... Aber ſollten nicht gerade die Wagner'ſchen Opernwerke, welche an und für ſich auf die Spitze geſtellt ſind, und noch einen Kampf gegen die Meinungen auszufechten haben, wenigſtens durch eine möglichſt vorzügliche Beſetzung die der Compoſition zur Laſt fallenden Schwierigkeiten zu ebnen ſuchen?.....")

1874 6626. Deutſche Muſik-Zeitung. Organ für Theater und Kunſt. Herausgegeben von C. M. Ziehrer. Nr. 3. Wien, 17. Jänner 1874. I. Jahrgang. 4°. (S. 1. Köln. Ueber die erſte Aufführung der „Meiſterſinger" am 9. d. M. Notiz.)

6627. —— Nr. 25. Wien, 20. Juni 1874. I. Jahrg. (S. 3. Correſpondenzen. Boſton. (H.) Drittes dreitägiges großes Muſikfeſt der Händel- und Haydn-Society unter Leitung der Herren Thomas u. C. Zerrahn. ..... Dritter Tag: „Iphigenia", (Ouverture mit Schluß von R. Wagner.) ..... Vorſpiel zu den „Meiſterſingern". .....)

1875 6628. C. M. Ziehrer's Deutſche Muſik-Zeitung. Wien, 17. Juni 1875. Nr. 22. II. Jahrg. (S. 8. Epilog zur Saiſon 1874 bis 1875. (Fortſetzung.) Das Hofoperntheater. Ueber die Aufführung v. Gluck's „Iphigenia in Aulis" am 21. November 1874. ..... Ueber Franz Jauner als neuer Director; Hanns Richter; Gaſtſpiel d. Mathilde Mallinger.)

1876 6629. Über Land und Meer. Nr. 14. Fünfunddreißigſter Band. Achtzehnter Jahrgang. Erſter Band. Stuttgart, 1876. Folio. (S. 271. Opern-Galerie. Nach Kartons von W. v. Kaulbach, Th. Pixis, Ferd. Keller, Klimſch u. A. Hiezu das Bild: 1. Lohengrin.)

1878 6630. C. M. Ziehrer's Deutſche Kunſt- & Muſik-Zeitung. Nr. 4. Wien, 27. Jänner 1878. V. Jahrgang. (S. 3. Wiener Theater. 25. Jän. 1878. Hof-Operntheater. Ueber die erſte Aufführung von „Rheingold" am 24. Jänner.)

6631. —— Nr. 24. Wien, 6. Juli 1878. V. Jahrg. (S. 3. Auguſte Kraus. (Siehe Bild.))

6632. —— Nr. 31. Wien, 31. Auguſt 1878. V. Jahrg. (S. 2. Marie Wilt. (Siehe Bild.))

1880 6633. —— Nr. 23. Wien, 25. Juni 1880. VII. Jahrg. (S. 134. Marianne Brandt. (Siehe Bild.))

1882 6634. Deutſche Kunſt- & Muſik-Zeitung. Nr. 8. Wien, 3. März 1882. IX. Jahrg. (S. 80. Joſef Hoffmann.)

6635. Die Gegenwart. Wochenſchrift für Literatur, Kunſt und öffentliches Leben. Nr. 13. Band XXI. Berlin, den 1. April 1882. (S. 197. Religion und Kunſt von Eduard von Hartmann.)

6636. Deutſche Worte. Politiſche Zeitſchrift für das deutſche Volk in Oeſterreich. Nr. 8. Wien, 16. April 1882. II. Jahrgang. (Richard Wagner im Leitartikel enthalten. E. S.)

6637. Deutſche Kunſt- & Muſik-Zeitung. Nr. 15. Wien, 28. April 1882. IX. Jahrg. (S. 154. Heinrich Gudehus.)

6637a. N. Y. Figaro. Neue Folge. Jhrg. 2. Nr. 17. New-York, den 29. April 1882. (S. 6. „Aus Wagner's „Parcifal" hat Albert Heintz im zweiten Akt folgende 26 Leitmotive herausgeſtochert. .....")

6638. Illuſtrirte Zeitung. Nr. 2010. Leipzig, 5. Auguſt 1882. 79. Band. (S. 111. Richard Wagner. Porträtrelief, modellirt von Prof. Guſt. Kietz in Dresden.)

6639. Das intereſſante Blatt. Nr. 14. Wien, 17. Auguſt 1882. Folio. (S. 122. Richard Wagner. Mit Illuſtration.)

1882 6640. **Deutſche Kunſt- & Muſik-Zeitung.** Nr. 41. Wien, 22. November 1882. IX. Jahrg. (Vermiſchtes. S. 436. (Pauline Lucca über ihre Kunſt.))

6641. —— Nr. 42. Wien, 30. November 1882. IX. Jahrg. (Vermiſchtes. S. 445. (Zur Selbſtbiographie Wagner's.))

(1882) 6642. **Panorama des Wiſſens und der Bildung.** Verlag von A. H. Payne. Leipzig. Heft 8. (1882.) II. Folie. (Illuſtrirte Literaturgeſchichte des deutſchen Volkes. Von Dr. Franz Hirſch. S. 212. V. (Fortſetzung.) Die höfiſche Epik und ihre ſittliche Abhängigkeit von den Franzoſen. Der Artusſagenkreis. — S. 213. VI. Wolframs „Parcival", Gottfrieds „Triſtan" und Hartmanns „Armer Heinrich".)

1871 6643. **Die Gartenlaube** Nº 39. 1871. (S. 651. Von der Roſeninſel eines Königs.)

1873 6644. —— Nº 13. 1873. (S. 206. Das Königshaus auf dem Schachen. P. D.)

1874 6645. —— Nº 52. 1874. (S. 840. Einſam auf dem Throne. M. v. M.)

1881 6646. **Abendglocken.** Unterhaltungsblatt für Jedermann. A. H. Payne. Leipzig, Berlin. Heft 4. Nr. 11. 1881. 4°. (S. 129. Schloß Berg.)

(Ausſchnitte.)

(Aufſätze und größere Artikel.)

(In deutſcher Sprache.)

1857 6647. **Berliner Muſik-Zeitung Echo.** Siebenter Jahrgang Nº 38. 27. September 1857. (Ueber R. Wagner's Fauſtouvertüre. Debatten von E. Sobolewski.)

1859 6648. **Signale für die muſikaliſche Welt.** Siebzehnter Jahrgang. 1859. Nº 49. Leipzig, 1. December. (R. Wagner's „Tannhäuſer" in Wien.)

1860 6649. **Süddeutsche Musik-Zeitung.** Redaction und Verlag von B. Schott's Söhnen in Mainz. 9. Jahrgang. Nr. 47. 19. November 1860. (Die Aufführung des »Fliegenden Holländer's« in Wien und die Kritik.)

1861 6650. **Berliner Muſik-Zeitung Echo.** Eilfter Jahrgang. Nº 2. 13. Januar 1861. (Triſtan und Iſolde, Oper von Richard Wagner. L—)

(1869) 6651. **Blätter für literariſche Unterhaltung.** (1869.) (S. 171. (Das deutſche Theater und ſeine Lehrmeiſter.) ... Längere Beſprechung von Richard Wagner's „Deutſche Kunſt und Politik". Rudolf Gottſchall.)

1881 6652. **Deutſche Muſiker-Zeitung.** Im Auftrage herausgegeben von H. Thadewaldt. Berlin, am 12. November 1881. Zwölfter Jahrgang. Nr. 46. (Richard Wagner in Frankreich.)

6653. **Der Salon.** (?77) 8°. (S. 1475–1485. Aus der Muſenphiliſterſtadt. Diogenes.)

(In fremden Sprachen.)

(Franzöſiſch.)

1860 6654. **Revue des Deux Mondes** (15 Mars 1860.) (S. 227. Revue Musicale Les écrits et la musique de M. Wagner. P. Scudo.)

(Engliſch.)

1876 6655. **The Choir** (A Journal of Music, Literature, and Art.) Feb. 5, 1876. (An Edinburgh Reviewer on Wagner and the Modern Theory of Music.)

(Kürzere Artikel und Notizen.)

1856 6656. **Berliner Muſik-Zeitung Echo.** 17. Februar 1856. (Eine Ouverture zu Fauſt von Rich. Wagner, aufgeführt vom Stern'ſchen Orcheſterverein. Urtheile von G. [illegible] u. Rellſtab.)

(1859) 6657. **Signale für die muſikaliſche Welt** (1859. 11 Auguſt.) S. 339. (Ueber die erſte Aufführung von Wagner's „Lohengrin" im Hoftheater zu Dresden am 6. Aug.)

(1866) 6658. —— (1866.) (S. 521. Wiener Skizzen. „.....Seit Grimminger's Scheiden ruhte der „Tannhäuſer" die er vor einigen Tagen mit Ander wieder auf das Repertoire kam......")

(1878) 6659. —— (1878.) (S. 259. Concert zum Beſten des Orcheſterpenſions-Fonds im Saale des Gewandhauſes zu Leipzig. Donnerstag, d. 21. Februar 1878. .....Zweiter Theil. Siegfried-Idyll von R. Wagner (zum erſten Male) ......)

(1879) 6660. —— (1879.) (S. 42. Ueber Paleſtrina's »Stabat mater« in der Einrichtung von R. Wagner.)

1882 **The Musical Critic** Vol. VI. No. 2. New York, August 20th To September 5th, 1882. (S. 23. Wagner's Progress.) 8218.

4. In Zeitungen.

(Vollſtändige Bände.)

NB. In Nr. 4 ſind die vollſtändigen Bände in den verſchiedenen Rubriken eingereiht, aber jedesmal durch Striche geſondert.

1848 6661. **Dresdner Morgenblatt für Unterhaltung und Belehrung.** Nr. 1—182. 1. Januar bis 30. Juni 1848; S. 1 bis 758. kl. Folio.

1849 6662. **Leipziger Reibeiſen.** Lauter Eingeſandtes. (Redacteur: **Robert Binder.**) Nr. 1 bis 156. Vom 2. Januar bis 29. December 1849. 1036 S. kl. 4°.

1850 6663. **Eidgenöſſiſche Zeitung.** Morgenausgabe. № 1—179. (Zürich) den 1. Januar bis 30. Juni 1850. (Verantwortlicher Redakter. J. B. Spyri.)[78] 716 S. kl. Fol.

6664. —— Morgenausgabe. № 180—361. (Zürich) den 1. Juli bis 31. Dezember 1850. S. 717—1444. kl. Fol.

6665. **Vereinigte Volksblätter für Sachſen und Thüringen.** 1850. № 1—101. (Leipzig.) Red. [während R. Binders Haft]: **G. Liebert.** S. 1 bis 412. kl. 4°. (Beigebunden: Familien-Blatt. Red. G. Liebert. № 1—32. Wochen-Beilage zu den „Vereinigten Volksblättern.")[79]

1854 6666. **Bohemia.** Redigirt von **Franz Klutſchak.** Siebenundzwanzigſter Jahrgang. Erſtes Semeſter. Prag, 1854. Druck, Papier und Verlag von Gottlieb Haaſe Söhne. Nro. 1 bis 152. Vom 1. Jäner bis 30. Juni 1854. 4°. Cart.

6667. —— —— Zweites Semeſter. Nro. 153 bis 310. Vom 1. Juli bis 31. December 1854. 4°. Cart.

1855 6668. **Wiſſenſchaftliche Beilage der Leipziger Zeitung.** Nr. 1—101. 4. Januar bis 20. December 1855. 4°.

1856 6669. **Bohemia.** Redigirt von **Franz Klutſchak.** Neunundzwanzigſter Jahrgang. Erſtes Semeſter. Prag, 1856. Nr. 1 bis 153. Vom 1. Jäner bis 30. Juni 1856. 872 S. 4°. Cart.

6670. —— —— Zweites Semeſter. Nr. 154 bis 310. Vom 1. Juli bis 31. December 1856. 1014 S. 4°. Cart.

1862 6671. **Wiſſenſchaftliche Beilage der Leipziger Zeitung.** Nr. 1—101. 2. Januar bis 28. December 1862. Folio.

1864 6672. **Der Sammler** (Beilage zur Augsburger Abendzeitung.) Ein Blatt zur Unterhaltung und Belehrung. 1864. Dreiunddreiſſigſter Jahrgang. Augsburg. Druck und Verlags-Eigenthum der Wirth'ſchen Buchdruckerei. 628 S. 4°.

1865 6673. —— 1865. Vierunddreiſſigſter Jahrgang. 612 S. 4°.

1866 6674. —— 1866. Fünfunddreiſſigſter Jahrgang. 592 S. 4°.

1872 6675. —— 1872. Einundvierzigſter Jahrgang. 592 S. 4°.

1882 6676. **Bayreuther Tagblatt.** № 1—179. Vom 1. Januar bis 30. Juni 1882. XXVII. Jahrgang. (Eigenthum, Druck und Verlag von Karl Gieſſel in Bayreuth.) kl. Folio. (6 Monate vollſtändig.)

6677. —— № 180—271. Vom 1. Juli bis 30. September 1882. (3 Monate vollſtändig.)

6678. —— № 272—362. Vom 1. October bis 31. December 1882. (3 Monate vollſtändig.)

6679. **Berliner Courier.**[80] No. 39—99. Vom 1. Juni bis 31. Juli 1882. Folio. (2 Monate vollſtändig.)

6680. —— No. 100—169. Vom 1. Auguſt bis 30. September 1882. (2 Monate vollſtändig.)

1882 6681. **Fremden-Blatt.** Nr. 179—209. Wien, 1. bis 31. Juli 1882. XXXVI. Jahrg. 4°. (Morgen- u. Abend-Blatt.)

6682. —— Nr. 210—240. Wien, 1. bis 31. Auguſt 1882. (Morgen- u. Abend-Blatt.)

6683. **Wiener Abendpoſt.** Beilage zur Wiener Zeitung. 1882. Nr. 148—221. Vom 1. Juli bis 30. September. Folio. (3 Monate vollſtändig.)

NB. Der in den vorſtehenden Bänden enthaltene Stoff iſt durch die entſprechenden Rubriken zerſtreut.

A. Den Meiſter perſönlich angehend.

(Beiträge zur Biographie.)

(Aufſätze und größere Artikel.)

1848 **Dresdner Morgenblatt für Unterhaltung und Belehrung.** Nr. 170. 18. Juni 1848. Vaterlandsverein. Hauptverſammlung, den 14. Juni ..... „und es folgte nun der Kapellmeiſter Wagner mit dem, nun ſchon durch den „Anzeiger“ hierorts bekannten Aufſatze über die Frage: Wie verhalten ſich republikaniſche Beſtrebungen gegenüber dem Königthume? Der Vortragende erntete namentlich im erſten Theil ſeiner Rede den rauſchendſten Beifall. Die Wendung am Schluß des Ganzen kam indeß vielen unerwartet, und wurden hier die Stimmen, die bei den kurz vorhergehenden Worten der Liebe und des Lobes für den König in einem Ton der Freude zuſammengefloſſen waren, etwas getheilt. „Die höchſte vollziehende Gewalt (des Freiſtaates Sachſen) ruht erblich im Königshauſe Wettin“ war ein Satz, der den Redner mit allen Meinungen und Parteien etwas in Spannung brachte, und wenn am Schluſſe des jedenfalls geiſtvollen Vortrages endloſer Beifall ertönte, ſo galt dieſer wohl am meiſten der Neuheit und Originalität der Idee und dem Muthe des Redners .....“ 28 (6661.)

1850 **Eidgenöſſiſche Zeitung.** (Zürich.) den 15. Januar 1850. (S. 59.) Zürich. „Dem Züricher Publikum ſteht heute ein muſikaliſcher Hochgenuß bevor, auf den wir daſſelbe um ſeiner Seltenheit willen beſonders aufmerkſam zu machen uns verpflichtet fühlen. Eines der größten Tonwerke des unſterblichen Beethoven, ſeine Adur Symphonie, wird von der Muſikgeſellſchaft unter Leitung des genialen Komponiſten Richard Wagner von Dresden aufgeführt. ....“ „Nur dem Namen Wagner's, der ſich früher durch ſeine Opern, in neueſter Zeit durch ſeine literariſchen Schriften nicht nur im Gebiete der Tonkunſt als ein Genie, von dem die Welt noch etwas erwarten kann, manifeſtirt hat, war es vergönnt, die muſikaliſchen Kräfte Zürichs zu einer ſeltenen Harmonie zu vereinen, damit Beethoven's Schöpfung eine möglichſt würdige Ausführung zu Theil werde .....“) 75) (6663.)

—— (Zürich.) den 8. September 1850. S. 993. Zürich. „Seit geraumer Zeit weilt in Zürich ein Mann, von deſſen Exiſtenz und Bedeutung der größere Kreis des Publikums noch wenig Kenntniß hat; es iſt der in der muſikaliſchen Welt immer berühmter werdende Komponiſt Richard Wagner aus Dresden .....“ Ein längerer Artikel über des Meiſters Leben und Wirken, worin die Lohengrin-Aufführung zu Weimar, ſowie das „Kunſtwerk der Zukunft“ ſpeciell hervorgehoben iſt. (6664.)

—— (Zürich.) den 13. 20. 29. October u. 16. November 1850. S. 1131. Zürich. Theater. Ueber die Aufführung der „weißen Dame“ unter Wagner's

Leitung ..... „Und das Orcheſter, das ſeit Langem der bloße Handlanger war, der gelegentlich die ſchönſten Effekte noch vernichtete, hat nun unter der Meiſterhand Richard Wagner's ſeine wahre Stellung als eines zur Hebung des Ganzen nothwendigen Gliedes wiedergefunden. Freilich iſt nicht zu verkennen, daß Herrn Wagner das Hauptverdienſt dieſer Erfolge gebühret; .....“ — S. 1159. **Zürich. Theater** ..... „Die zweite Aufführung der „weißen Dame“ war eine ſo vollendete, wie wir ſie wohl noch nie in Zürich geſehen haben. Da war ein Leben, ein Feuer, eine Präziſion, eine ſolche Uebereinſtimmung und Harmonie aller einzelnen Theile, wie ſie freilich nur dem Genie Wagners hervorzubringen möglich geweſen ſein dürfte .....“ — S. 1175. **Zürich. Theater.** ..... „Obwohl die „Norma“ von Bellini offenbar viel mehr Werth hat als die „Regimentstochter“, ſo hat ſie trotz der makelloſen Aufführung unter Herrn Wagner mehrentheils kalt gelaſſen, und es iſt offenbar, daß ſich der Geſchmack des Publikums von dieſer ſo übermäßig gefeierten italieniſchen Muſik immer mehr abwendet, ſobald es eben nur Gelegenheit bekommt, weit Beſſeres und Gediegeneres zu hören .....“ „Ein wahrer Hochgenuß war dagegen die zweite Aufführung von „Freiſchütz“, der zwar nie ganz vom Repertoire verſchwunden, aber immer nur im pietätloſen Schlendrian mitgelaufen war. Unter der künſtleriſchen Hand Wagners erhielt er ſeine Würde und Bedeutung als einer wahren Volksoper wieder zurück .....“ „Herr Wagner aber, dem Deutſchland es weſentlich ſchuldet, daß ſein großer Tonſetzer Weber in deutſcher Erde ruht, hat ſich um denſelben ein neues Verdienſt erworben, indem er ihm in den Herzen des hieſigen Publikums ein bleibendes Denkmal geſetzt hat.“ — S. 1266. **Zürich. Theater.** Don Juan, große Oper von Mozart ..... „Was die Darſtellung betrifft, ſo müſſen wir vor Allem aus Herrn Richard Wagner unſere bewundernde Anerkennung zollen. Allervorderſt hat er das Verdienſt, den Dialog der Handlung, welcher nach und nach ſo vernachläſſigt worden, daß die Oper bloß noch ein Kaleidoſkop von Muſikſtücken ohne weiteren Zuſammenhang darzubieten ſchien, in ſeiner urſprünglichen Form und in trefflicher Ueberſetzung wiederhergeſtellt zu haben. Auch die ſzeniſchen Anordnungen, welche nicht wenig zum Verſtändniſſe der Oper beitragen, waren ſein Werk. Sein Werk allein war aber namentlich das Enſemble der ganzen Darſtellung und das Verſtändniß der Compoſition, wo es zu Tage trat .....“ (6664)

1860 6681. **Allgemeine Zeitung.** Nr. 217. (Augsburg.) 4. Auguſt 1860. **Deutſchland. K. Sachſen.** ‡° **Dresden**, 2. Aug. „Die gegenwärtig in verſchiedenen Zeitungen zu leſende Nachricht, daß dem früheren hieſigen Capellmeiſter Richard Wagner durch die Gnade unſeres Königs die Rückkehr nach Deutſchland, mit Ausnahme des Königreichs Sachſen geſtattet ſey, darf im Allgemeinen als richtig betrachtet werden. Nach dem was man ſich in unterrichteten Kreiſen hier in dieſer Beziehung erzählt, hat ſich der jedenfalls ſehr begabte Meiſter Richard Wagner an den dortigen ſächſiſchen Geſandten Herrn v. Seebach gewandt, um die Erlaubniß zur Rückkehr nach Sachſen zu erlangen. Auf Grund des von Wagner eingereichten Geſuchs verwandte ſich Miniſter v. Beuſt ſodann bei dem König für ihn, und in Folge deſſen ſoll Richard Wagner kundgegeben worden ſein, daß ihm, als beim Mai-Aufſtand von 1849 ſchwer gravirt, eine Begnadigung in der Ausdehnung, daß er ſtraflos nach Sachſen zurückkehren dürfe, nicht ertheilt werden könne, daß jedoch die ſächſiſche Regierung ihn nicht ferner behindern wolle, den Boden der übrigen deutſchen Bundesſtaaten zu betreten, um daſelbſt die Aufführung ſeiner Compoſitionen perſönlich zu leiten. Es wäre ſehr zu wünſchen, daß endlich dieſe Erinnerungen an Conflicte, wobei die deutſchen Regierungen jedenfalls eine große Mitſchuld tragen, für immer begraben würden.“

1861 6585. —— Nr. 139. (Augsburg.) 19. Mai 1861. „Ueber die im Hofoperntheater Richard Wagner dargebrachte Ovation ſchreibt die Oeſterr. Ztg. „Das Haus war in allen Räumen überfüllt. Schon während des erſten Acts (Rebenaria) mußte der Tondichter bei verſchiedenen Stellen dem Publikum aus ſeiner Loge für den reichlich geſpendeten Beifall danken; nach dem Aktſchluß aber brach ein ſolcher Beifallsſturm los, wie wir ihn gehört zu haben, uns nicht entſinnen, und welcher auch nicht früher enden wollte, als bis Richard Wagner nach langem Zögern ſich endlich dem Publikum auf der Bühne zeigte ......" Dr.

1866 6686. **Allgemeine Zeitung.** Nr. 8. Augsburg, 8. Januar 1866. Paris 5. Jan. ...... Richard Wagner befindet ſich, wie ich höre, in Paris. Er trägt ſich mit dem Plan, trotz der ſchlimmen Erfahrungen mit dem Tannhäuſer, ſeinen Lohengrin hier zur Aufführung zu bringen. Man verſichert, Carvalho, der Director des Théâtre Lyrique, habe denſelben bereits angenommen. ..."

1867 6687. —— Nr. 145. Augsburg, 25. Mai 1867. Deutſchland. Bayern. München ...... — Richard Wagner bewohnt zur Zeit eine kleine Villa am Starnberger See, welche im Allerh. Auftrag für ihn gerichtet wurde; dort iſt er mit Vollendung ſeiner neuen Oper „Die Meiſterſinger" beſchäftigt, und das wird, verſichern ſeine Verehrer, ſein eigener Meiſtergeſang werden. Am 22. d. wurde der Geburtstag des berühmten Tondichters durch den [illegible] im Saale der Weſtend-Halle mit einem großen Konzert aus Wagner'ſchen Kompoſitionen gefeiert ......" Vgl. das Programm Nr. 1735, Nr. 2.

1871 6688. **Berliner Börſen-Courier.** 25. April 1871. Der Reporter. „Ueber Richard Wagner, der vorgeſtern Abend in Begleitung ſeiner Gattin in Berlin eingetroffen und im „Thiergarten-Hôtel" abgeſtiegen iſt, bringt die „N. fr. Pr." einen Bericht von Paul Lindau aus Leipzig ...."

6689. —— 3. Mai 1871. Der Reporter. Richard Wagner in Berlin.

6690. **Peſter Lloyd.** 7. Mai 1871. Richard Wagner in Berlin. (Original-Bericht des „Peſter Lloyd.") O. Berlin, 30. April.

1873 6691. **Poſener Zeitung.** 11. Februar 1873. Richard Wagner in Berlin. H. v. G.

1882 6692. **Konſtitutionelle Vorſtadt-Zeitung.** Wien, 20. Mai 1882. Zum Geburtstage R. Wagner's. Dr. Ludwig Nohl. (Feuilleton.)

6693. **Fremden-Blatt.** 27. Mai 1882. Bericht aus Bayreuth über die Geburtstagsfeier Richard Wagner's.

6694. **Berliner Courier.** Nr. 36. Sonntag, 28. Mai 1882. S. 2. „Wie wir aus Bayreuth vernehmen, iſt Richard Wagner, deſſen Wahlſpruch Scheffel's „Nicht raſten und nicht roſten" zu ſein ſcheint, kaum, daß er den „Parſifal" beendet hat, und noch mitten in den Vorbereitungen zu der Aufführung des Werkes begriffen, bereits eifrig bei der Compoſition eines neuen Muſikdramas, das er ſchon früher begonnen, das er aber jetzt der Vollendung entgegen führen will. Dasſelbe ſoll den Titel „Die Sieger" führen und der Stoff iſt den brahmaniſchen Büßerſagen entnommen." — S. 4. „Weiteres über die Geburtstagsfeier Richard Wagner's ......" „Abends 8 Uhr bis gegen 11 Uhr fand in Wagner's Wohnung Reunion mit Theater und Muſik ſtatt."

6695. **Wiener Allgemeine Zeitung.** 6. Auguſt 1882. (Eine Soirée im „Wahnfried.") Nach d. „B. T."

6696. **Neues Wiener Tagblatt.** 29. Auguſt 1882. Ueber das zum Abſchiede der Künſtler in „Wahnfried" veranſtaltete glänzende Gartenfeſt, an welchem auch der Großherzog von Sachſen-Weimar, die Großfürſtin Wladimir und die Herzogin von Meiningen Theil nahmen. Sch—n.

1882 6697. **Fremden-Blatt.** Wien, 12. September 1882. ...... Richard Wagner verläßt in nächſter Zeit mit ſeiner Familie Baireuth, um ſich über München nach Venedig zu begeben. Das Befinden des Meiſters iſt keineswegs zufriedenſtellend, er leidet häufig an ſchweren Bruſtkrämpfen ..... Von den Baireuther „Parſifal“-Aufführungen wird noch berichtet, daß ſich Wagner nach der letzten Vorſtellung zu jedem Künſtler begab, um ihm für ſeine Hingebung zu danken. Jedem von der trefflichen Schaar ſchenkte er zur Erinnerung an die gemeinſam verlebte Zeit ein Andenken, dieſem ſein Bild, jenem eine Vaſe, Statue oder Ähnliches. Ein ganz beſonderes Souvenir aber erhielt der Sänger des Amfortas, Herr Reichmann. Mit den Worten: „Na Du brillanter Kerl, Du bekommſt etwas ganz Beſonderes“, greift Wagner in ſein Portemonnaie und drückt dem erſtaunt dreinblickenden Künſtler ein — Geldſtück in die Hand. „Da haſt Du zum Andenken ein Zehnmarkſtück, mein Junge, dem Schnorr habe ich nach dem erſten Triſtan-Abend nur 'nen Thaler geſchenkt.“ Frau Coſima Wagner hat aus dieſem Zehnmarkſtück eine Buſennadel fertigen laſſen.“

1. **Beilage des Berliner Courier** Nr. 151. 21. September 1882. Intereſſante Mittheilungen aus Richard Wagner's Jugendzeit, ſowie über Wagner's erſten Ehebund, aus der „Königsb. Hartg. Ztg.“ (6698.)

6698. **Neue Freie Presse.** Wien, 26. September 1882. Kleine Chronik. (Richard Wagner.) Ueber Wagner's erſte Vermählung in Königsberg ..... „Es war am 24. November des Jahres 1836, als er, der damals vierundzwanzigjährige junge Mann, mit der dreiundzwanzigjährigen Chriſtine Wilhelmine Planer, dritten Tochter des in Dresden damals noch lebenden Mechanicus Gotthilf Planer, in der Tragheimer Kirche zu Königsberg getraut wurde. Wagner und „Sponſa“ wie ſie im Kirchenbuche genannt iſt, waren unter 25 Paaren, welche an jenem Tage in der genannten Kirche copulirt wurden, das 22. Paar. Im Kirchenbuche befindet ſich noch die eidesſtattliche Verſicherung Wagner's, daß er mit keiner andern vermählt noch verſprochen ſei, darunter ſeine Unterſchrift: „Wilhelm Richard Wagner, Muſikdirector“ .....“

(Kürzere Artikel und Notizen.)

1850 **Vereinigte Volksblätter für Sachſen und Thüringen.** Nr. 40. (Leipzig.) Sonnabend, den 18. Mai 1850. Nachrichten aus Sachſen u. Thüringen. S. 164. ÷ „Kapellmeiſter Wagner, der bisher in Paris lebte, will auf Anrathen der Aerzte eine Reiſe in das Morgenland antreten.“ (6665)

1862 6699. Ausſchnitt aus einer unbekannten Zeitung. ?? März 1862. Dresden, 29. März 1862. „Wie das „Dr. J.“ meldet, hat der König dem vormaligen Kapellmeiſter Richard Wagner in Dresden, ingleichen dem Buchdruckereibeſitzer Voigt in Paris, die ſtraffreie Rückkehr nach Sachſen bewilligt.“

1864 6700. **Beilage zu Nr. 129 der Allg. Zeitung.** 8. Mai 1864. Vermiſchte Nachrichten. München, 7. Mai ..... „Seit einigen Tagen befindet ſich Richard Wagner in unſerer Stadt. Im k. Hoftheater wird eben die Wagner'ſche Oper „Der fliegende Holländer“ ..... einſtudirt.“ — —

6701. —— **Nr. 130 der Allg. Zeitung.** 9. Mai 1864. Vermiſchte Nachrichten. München, 8. Mai ..... „Was die Anweſenheit Richard Wagners betrifft, ſo iſt das Gerücht, als ob derſelbe eine eigentliche Anſtellung erhalte, oder zu erhalten beabſichtige, unbegründet, wohl aber wird der Componiſt durch die Munificenz Sr. Maj. des Königs eine ſorgenfreie Stellung erhalten, und deshalb von nächſter Zeit an ſeinen Aufenthalt in München nehmen.“

1867 6702. Ausſchnitt aus einer unbekannten Zeitung. 22 März 1867. München, 12. März: „Das Ereigniß des Tages iſt die Ankunft Richard Wagner's. Sein Aufenthalt hier wird ſich indeſſen nicht über acht Tage erſtrecken ....."

1869 6703. **Beilage zur Allgemeinen Zeitung.** Nr. 244. 1. September 1869. Neueſte Poſten. München, 31. Aug. ..... „Bezüglich der noch in Schwebe befindlichen Angelegenheit der Oper „Das Rheingold" vernimmt man in Theaterkreiſen daß Hr. Richard Wagner heut aus Luzern hier eintreffen werde."

6704. **Allgemeine Zeitung.** Nr. 246. Augsburg, 3. September 1869. Neueſten Poſten. München, 2. Sept. „Hr. Richard Wagner hat nach 24ſtündigem Aufenthalt dahier heute Morgen unſere Stadt wieder verlaſſen. Bei der gegen ihn hier herrſchenden Stimmung iſt es jedenfalls gut daß er München ſo raſch wieder verlaſſen hat. — Die Aufführung der Oper „Das Rheingold" bleibt vorerſt ſiſtirt."

1879 6705. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** 21. Februar 1879. „Richard Wagner ſteht im Begriffe, im Hauſe Wahnfried eine intereſſante Sammlung zu veranſtalten, die für ſeinen Sohn Siegfried beſtimmt iſt. Es iſt dies eine Sammlung aller Manuſcripte Wagner'ſcher Werke und Schriften. ....."

1882 6706. **Fremden-Blatt.** Wien, 11. April 1882. Ueber einen von Wagner an Frau Materna geſandten Brief vor ihrer Abreiſe nach Amerika. — Ein Ausſpruch Wagner's über Scaria's Wotan.....

Bayreuther Tagblatt. 22. Mai 1882. „Geſtern Abend ſind per Bahn von München zwei ſchwarze Schwäne für Herrn Richard Wagner angekommen, ein ſinniges Geſchenk Sr. Majeſtät des Königs Ludwig II. zum heutigen Geburtstage des Komponiſten des „Lohengrin". Die prachtvollen Thiere zieren das Baſſin im k. Hofgarten."

6707. **Beilage zur Frankfurter Zeitung.** 10. Juli 1882. (Wagner und Tichatſchek.) Abgedruckte Verſe Wagners zu Tichatſchek's 75. Geburtstag, welche indeſſen apokryph ſein ſollen.

Bayreuther Tagblatt. 28. Auguſt 1882. „Heute Nachmittag 5 Uhr findet in der Villa Wahnfried ein Gartenfeſt ſtatt, zu welchem Meiſter Wagner die ſämmtlichen Mitwirkenden des Bühnenweihfeſtſpiels eingeladen hat." (6677.)

6708. **Konſtitutionelle Vorſtadt-Zeitung.** Wien, 3. November 1882. Widerlegung, daß Richard Wagner ein neues Muſikdrama unter dem Titel „Brahma" in Angriff nehmen will. „In der Abſicht Wagner's liegt es, ein Werk von kulturhiſtoriſchem und philologiſchem Intereſſe zu ſchreiben, welches den Zuſammenhang der Sprachen des indogermaniſchen Stammes näher erörtern ſoll. Mit dieſem Werke will Richard Wagner ſeine ſchriftſtelleriſche Thätigkeit abſchließen, die künſtleriſche hat er, wenn man ihm glauben darf, bereits mit dem „Parſifal" abgeſchloſſen."

6709. **Die Preſſe.** Wien, 12. November 1882. „Wie uns aus München geſchrieben wird, beruhen die Nachrichten, als ob Wagner an einem cultur-hiſtoriſchen Werke über die moderne Zeit arbeite, höchſt wahrſcheinlich auf bloßer Vermuthung. ....."

6710. **Fremden-Blatt.** Wien, 13. November 1882. Ueber Richard Wagner's Selbſtbiographie.

1883 6711. —— Wien, 5. Februar 1883. Konſtituirung des deutſchen Theatervereins. (Telegramm des „Fremden-Blatt".) Prag, 1. Februar. Zum Schluſſe heißt es: „Von verläßlicher Seite wird weiter mitgetheilt, Richard

Wagner bringe dem Aufblühen des deutſchen Theatervereines in Prag ein beſonderes Intereſſe entgegen. Auf die erſte Nachricht von deſſen Inslebentreten erklärte Wagner, er ſei bereit, zu Gunſten des Baues eines zweiten deutſchen Theaters in Prag die Nibelungen-Trilogie in Baireuth aufzuführen und den geſammten Ertrag dieſem Zwecke zuzuführen. (?)“

(Italieniſche Reiſe 1881—1882.)

1881 6712. **Deutſche Zeitung.** Wien, 3. November 1881. (Hof- und Perſonal-Nachrichten.) „. . . . . Richard Wagner iſt geſtern in München eingetroffen und im Bahnhofe von dem Hof-Capellmeiſter Herrn Levi empfangen worden. Nach einem in einem Separat-Gemache des Central-Bahnhofes eingenommenen Frühſtück ſetzte Richard Wagner um 9¼ Uhr die Reiſe direct nach Verona fort und trifft morgen in Neapel ein.“ —

6713. **Fremden-Blatt.** Wien, 3. November 1881. „Richard Wagner iſt vorgeſtern mit einem aus eilf Perſonen beſtehenden „Gefolge“ von Bayreuth über München nach Neapel abgereiſt.“

6714. **Wiener Allgemeine Zeitung.** 10. November 1881. Telegramme d. „Wiener Allg. Zeitung.“ Rom, 10. November. „. . . Nach einer Meldung aus Palermo iſt Richard Wagner mit ſeiner Familie dort eingetroffen.“

6715. **Beilage des Berliner Börſen-Courier.** Nr. 559. 20. November 1881. Correſpondenz aus München v. 16. d. Widerlegung des Gerüchtes, Dir. Neumann habe von Richard Wagner das alleinige Aufführungsrecht des Parſifal erworben. — „Noch im Eiſenbahnwaggon bei der Abreiſe von Bayreuth rief er (Wagner) den Mitgliedern des Verwaltungsrathes, die ihm das Geleite gegeben hatten, zu, er denke in Sicilien für Bayreuth zu arbeiten; in einer Zuſammenkunft mit den Bayreuther Freunden an einem der letzten Abende vor der Abreiſe gab er die gleiche Verſicherung. Er ſchied heiter und friſchen Muthes aus Bayreuth, wenn auch gedrückt durch das mißliche Wetter. Noch bei ſeinem kurzen Aufenthalte im hieſigen Bahnhofe machten ſich Anzeichen einer leiſen Erkältung geltend. Doch befindet er ſich in Palermo ſelbſt wohl und freut ſich der ihn umgebenden Natur in voller Blüthenpracht.“

6716. **Deutſche Zeitung.** Wien, 21. November 1881. (Hof- und Perſonal-Nachrichten.) „. . . . . Richard Wagner hat ſich zu ſeinem erkrankten Schwiegervater, Franz Liszt, nach Rom begeben — . . . . .“

882 6717. **Wiener Allgemeine Zeitung.** 7. Januar 1882. (Richard Wagner.) „Aus Berlin wird uns telegraphirt: „Dem „B. T.“ wird geſchrieben, Richard Wagner ſei in Palermo internirt und dürfe keinen Fuß vor die Stadt ſetzen. Die Regierung fürchtete nämlich, daß er von Banditen gefangen werde und dann durch ein enormes Löſegeld losgekauft werden müßte, deſſen Zahlung ihr anheimfallen würde.““

6718. **Neue Freie Presse.** Wien, 22. Januar 1882. (Richard Wagner in Palermo.)

Bayreuther Tagblatt. 23. Januar 1882. „Eine hübſche kleine Geſchichte über Richard Wagner's Aufenthalt in Palermo wird dem geſtrigen „Berl. Börſ. Cour.“ berichtet.“ (6676)

—— 9. Februar 1882. „Nach den aus Palermo eingetroffenen Nachrichten hat Richard Wagner nun auch die Inſtrumentation des dritten Actes des „Parſifal“ vollendet.“ (6676)

1882 6719. **Fremden-Blatt.** Wien, 11. Februar 1882. „Aus Palermo wird gemeldet, daß Richard Wagner mit ſeiner Familie ſeit 1. Februar die Villa des Fürſten Gangi bezogen hat, welche derſelbe in der gaſtfreundlichſten Weiſe zur Verfügung geſtellt hatte. Die Partitur des „Parſifal“ iſt noch in dem Hôtel des Palmes vollendet worden, und der Klavierauszug des Werkes wird in Bälde erſcheinen. . . . .“

Bayreuther Tagblatt. 28. März 1882. Bayreuth, 27. März. „Unſer verehrter Mitbürger Herr Richard Wagner hat Palermo am 19. d. M. nach mehrmonatlichem Aufenthalte verlaſſen und ſich mit ſeiner Familie nach Acireale (am Fuße des Aetna, Oſtküſte von Sicilien) zu kürzerem Aufenthalte begeben, von wo aus die Rückreiſe nach hier mit kurzen Unterbrechungen erfolgen wird, ſo daß unſere Hoffnung, den verehrten Meiſter mit ſeiner lieben Familie bald wieder dahier begrüßen zu können, in naher Zeit erfüllt werden dürfte . . . . .“ (6676)

6720. **Berliner Börſen-Courier.** 31. März 1882. Der Reporter. „Aus Palermo wird uns geſchrieben: Richard Wagner hat ſich vor dem Trouble des ſiebenhundertjährigen Jubelfeſtes der ſicilianiſchen Veſper geflüchtet und, weil das Klima ihm noch nicht geeignet erſchien, um nach ſeiner fränkiſchen Heimat zurückzukehren, hat er von Palermo die weite Reiſe nach Catania an der ſicilianiſchen Oſtküſte gemacht, und von da iſt er nach Acireale gegangen, nach einem der lieblichſten Bäder, welches die Welt beſitzt. . . . .“

6721. **Fremden-Blatt.** Wien, 31. März 1882. Auszug aus dem Vorigen.

6722. —— Wien, 4. April 1882. „Richard Wagner hat, bevor er Palermo verließ, ein kleines Konzert veranſtaltet. Er dirigirte ſelbſt eine im Garten aufgeſtellte Militärkapelle, mit deren Mitgliedern er, Dank ſeiner Lebhaftigkeit, ſich trefflich zu verſtändigen wußte, obwohl er ſo wenig italieniſch, wie irgend eines der Mitglieder der Kapelle ein Wort deutſch verſteht. Die Kapelle ſpielte den „Huldigungsmarſch“ und ſpäter den „Kaiſermarſch“. In den glänzenden Salons der Villa dirigirte Wagner ſpäter das „Siegfried-Idyll“, das ein anderes Orcheſter ausführte . . . . .“

6723. **Die Preſſe.** Wien, 14. April 1882. „Unſer Correſpondent ſchreibt uns aus Bayreuth, 12. April: Richard Wagner hat Acireale bei Catania mit ſeiner Familie geſtern verlaſſen und ſich zunächſt zu kurzem Aufenthalte von etwa zwei Tagen nach Neapel begeben. . . . .“

6724. —— Wien, 27. April 1882. (Richard Wagner in Venedig.)

Bayreuther Tagblatt. 1. Mai 1882. „Herr Richard Wagner, welcher auf der Rückreiſe von Italien geſtern in München eingetroffen iſt, wird dem Vernehmen nach heute Nachmittag 5 Uhr hier eintreffen.“ (6676)

—— 2. Mai 1882. „Geſtern Nachmittag 5 Uhr iſt Herr Richard Wagner mit Familie wohlbehalten per Bahn hier eingetroffen und wurde von ſeinen näheren Freunden und einer großen Anzahl von Bürgern am Bahnhofe empfangen und freudigſt begrüßt . . . . .“ — R. Wagner hat auf ſeinen Beſuch in London vorläufig verzichtet und für die Aufführungen des „Ring des Nibelungen“ Herrn A. Seidl als Dirigenten beſtimmt. (6676)

6725. **Die Preſſe.** Wien, 2. Mai 1882. „[Richard Wagner] traf vorgeſtern von Venedig kommend, in München ein. Abends beſuchte Richard Wagner mit ſeiner Familie die Vorſtellung „Die Reiſe um die Welt“ im Theater am Gärtnerplatz und verweilte bis zum Schluß derſelben. Geſtern früh reiſte derſelbe nach Bayreuth zurück.“

1882 6726. **Deutſche Zeitung.** Wien, 8. Mai 1882. (Perſonal-Nachrichten.) „Richard Wagner traf am 1. d. wohlbehalten in Bayreuth ein und wurde von einer großen Menſchenmenge freudig empfangen.“ — — —

g (Letzte Italieniſche Reiſe 1882—1883.)

1. **Beilage des Berliner Couriers** Nr 140, 147, 150. — 10., 17., 20. September 1882. Drei Notizen über Richard Wagner's Reiſe nach Italien. (6680)

6727. **Oberfränkiſche Zeitung.** Bayreuth, 14. September 1882. Neueſtes. Bayreuth, 14. Sept. „Heute verläßt Richard Wagner unſere Stadt, um zur Erholung nach den Rieſenanſtrengungen dieſes denkwürdigen Sommers und zur Stärkung ſeiner Geſundheit einen Herbſt- und Winteraufenthalt in Venedig zu nehmen. Die Segenswünſche Bayreuths begleiten den Meiſter und die Seinen. (Diesmal iſt der getreue Hr. Phd. Schnappauf verhindert, den Meiſter zu begleiten; man ſagt uns, ein junger Arzt ſei dafür in die Umgebung R. Wagner's aufgenommen.)“

Bayreuther Tagblatt. Freitag, d. 15. September 1882. Locales und Vermiſchtes. Bayreuth, 15. Sept. „Richard Wagner iſt mit Familie geſtern Abend 7 Uhr 25 Min. mit dem Nürnberger Zuge abgereiſt. Die Fahrt geht über München und Botzen, wo ein kleiner Halt gemacht wird, direct nach Venedig“ ..... „In der Begleitung des Meiſters befindet ſich ein Arzt nicht, und es iſt auch das Engagement eines ſolchen, wie wir aus ſicherer Quelle wiſſen, nicht in Ausſicht genommen, was wir zu conſtatiren für nöthig halten, um den über den ungünſtigen Geſundheitszuſtand Wagners hier curſirenden unrichtigen Gerüchten zu begegnen ......“ (6677)

—— 16. September 1882. S. München, 15. Sept. „Meiſter Richard Wagner iſt heute Vormittag 8 Uhr mit Familie in einem eigenen Salonwagen von Bayreuth hier eingetroffen .....“ (6677)

6728. **Fremden-Blatt.** Wien, 18. September 1882. „Richard Wagner iſt am 15. d. M. mit Familie in einem eigenen Salonwagen von Bayreuth in München eingetroffen und hat bald darauf die Reiſe nach Venedig, woſelbſt mehrmonatlicher Aufenthalt genommen wird, fortgeſetzt .....“

Bayreuther Tagblatt. 19. September 1882. S. München, 18. Sept. Notiz über den Aufenthalt R. Wagners am Centralbahnhof in München. (6677)

6729. **Neue Freie Presse.** Wien, 25. September 1882. Kleine Chronik. (Hof- und Perſonal-Nachrichten.) „..... Aus Botzen wird geſchrieben: Es hat nicht viel gefehlt, ſo hätten wir den Meiſter aus Bayreuth, Richard Wagner, auch als Hochwaſſer-Gefangenen mit ſeiner Familie in Botzen geſehen. Derſelbe hat ſich nämlich am Freitag nach Venedig begeben und ſein Ziel noch mit dem letzten Zuge, der überhaupt die italieniſche Grenze überſchritten hat, erreicht. Auf dem hieſigen Bahnhofe war er von dem preußiſchen Miniſter des königlichen Hauſes, Grafen Schleinitz und ſeiner Gemalin begrüßt worden.“

6730. **Neues Wiener Tagblatt.** 26. October 1882. (Richard Wagner in Venedig.) „Man ſchreibt uns aus der Lagunenſtadt: Die feierliche Stille Venedigs, in den letzten Wochen blos durch das endloſe Plätſchern des Regens unterbrochen, wirkt auf die Nerven des Dichterkomponiſten ſehr wohlthätig. Er bewohnt das berühmte Palazzo Vendramin-Calergi. Die fürſtlichen Gemächer, welche bisher zumeiſt der Hausherr Duca della Grazia oder der gleichfalls den Bourbonen entſtammende Conte Bardi ſelbſt inne hatte, bewohnt ſeit Monatsfriſt Richard Wagner mit ſeiner geſammten Familie — in den nächſten Tagen wird auch Liszt von Weimar erwartet. Die Wohnungsräume Richard Wagner's ſind prachtvoll dekorirt und erglänzen, ſo wie es Abend wird, von zahlreichen richten. ... „Das Leben im Haushalte des Meiſters iſt ſyſtematiſch geregelt, ein Tag hat wie der andere ſeine Zeiteintheilung, von der nicht abgewichen wird. Im Laufe des Vormittags machen Richard Wagner und Frau Coſima trotz des ſchlechten Wetters einen Spaziergang zu Fuß, welcher indeß nie länger als eine bis anderthalb Stunden währt. Richard Wagner trägt immer ſeinen bekannten lichten Ueberzieher und den nicht weniger bekannten breitrandigen Hut — dies, wo alle Welt ſchwarz gekleidet einhergeht, erkennt man ihn von weitem. ..." Ausführlicher Artikel, im Weiteren das Leben Wagner's in Venedig ſchildernd.

1882 6731. **Neues Wiener Tagblatt.** 16. November 1882. „Man ſchreibt uns aus Venedig: Jüngſt kam Richard Wagner in dem Augenblicke auf den Marcusplatz, als die ſtädtiſche Muſik-Kapelle „Lohengrin" intonirte ...."

Bayreuther Tagblatt. 21. Dezember 1882. (Bühnenfeſtſpiele.) Ueber den Beſuch des Banquier Groß, Verwaltungsrath der Bühnenfeſtſpiele, bei Richard Wagner in Venedig, behufs Beſprechung der nächſtjährigen Aufführung der Feſtſpiele. (6678.)

6732. **Die Preſſe.** Wien, 29. December 1882. „Aus Bayreuth, 25. December, wird uns geſchrieben: ...... Herr Groß iſt in der That vor drei Wochen zu Wagner nach Venedig gereiſt, zum Theile, um geſchäftliche Angelegenheiten zu erledigen, die Wagner nur perſönlich betreffen, hauptſächlich aber mit Rückſicht auf die Repetition der Feſtſpiele. Seit mehreren Tagen iſt Groß hieher zurückgekehrt. Die Aufführungen des „Parſifal" im künftigen Sommer in Bayreuth ſind geſichert. Die Mitwirkung des Münchner Theaterchors und Orcheſters iſt durch die Munificenz des Königs von Baiern auch für diesmal wieder feſt zugeſagt. ..." L. A. Ausführliches über die letzte Unterredung Wagners mit Herrn Groß über die für 1883 projectirten Feſtſpiele.

1883 6733. **Neues Wiener Tagblatt.** 2. Februar 1883. Winter-Reiſe. Venedig, 30. Jänner. Ed. Pötzl. (Wagner in dieſem Feuilleton vorkommend.)

1882 6734. **Die Preſſe.** Wien, 1. Auguſt 1882. (Ausſteuer der Tochter Richard Wagner's.) Ausgeſtellt in einem Kaufladen in München.

6735. **Neueſte Nachrichten und Münchener Anzeiger.** 6. Auguſt 1882. Bayeriſche Nachrichten. Bayreuth, 3. Aug. (Richard Wagner's Stieftochter.)

6736. **Deutſche Zeitung.** Wien, 21. Auguſt 1882. (Richard Wagner's Stieftochter.) Ueber die am 25. Aug. in Bayreuth ſtattfindende Trauung der Tochter Richard Wagner's, Blandine, mit dem Grafen Gravina.

6737. —— Wien, 24. Auguſt 1882. (Aus Bayreuth.) Daſſelbe betreffend. Ueber ein dem Brautpaar von der Stadtvertretung zu überreichendes Hochzeitsgeſchenk.

6738. **Wiener Allgemeine Zeitung.** 21. Auguſt 1882. (Perſonal-Nachrichten.) Daſſelbe betreffend.

Bayreuther Tagblatt. 25. Auguſt 1882. Ueber die ſtandesamtliche Trauung des Grafen Biagio Gravina von Rammacca von Palermo mit Frl. Blandine von Bülow. (6677.)

Neues Wiener Tagblatt. 28. Auguſt 1882. Ueber die Ziviltrauung und kirchliche Zeremonie von Blandine Wagner mit dem Grafen Gravina. Sch—n. (8388.)

6739. **Die Preſſe.** Wien, 5. September 1882. (Abendblatt.) (Die Hochzeit der Tochter Wagner's.)

2 (Die Richard Wagner-Bewegung in München 1865—67.) 77)

1865 6710. **Neue Freie Presse.** Wien, 11. Februar 1865. Abendblatt. Kleine Chronik. Wien, 11. Februar. (**Richard Wagner in Ungnade.**) Größerer Artikel.

6711. —— Wien, 16. Februar 1865. Abendblatt. Kleine Chronik. Wien, 16. Februar. (**Richard Wagner und der König von Baiern.**)

6712. **Beilage zur Allgemeinen Zeitung.** Nr. 47. 16. Februar 1865. Vermiſchte Nachrichten. München, 14. Febr. „Wie ſehr Se. Maj. der König in der Angelegenheit Richard Wagner's die Perſon von der Sache zu trennen vermag, beweiſt der neueſte Entſchluß des Monarchen, daß er trotz allem dem Dichter-Componiſten nach wie vor die Mittel gewähren wird, um ſorgenfrei ſein großes Werk, die „Nibelungen" hier zu vollenden. Wir glauben übrigens beiſetzen zu ſollen, daß für die Vollendung des erwähnten Werkes ein beſtimmter Zeitraum in Ausſicht genommen iſt. Wer den feſten Willen des Monarchen kennt, der wird begreifen, daß mit dieſer Entſchließung die Realiſirung weittragender und und chimäriſcher Pläne auf künſtleriſchem Gebiet, die, wenn nicht von Wagner ſelbſt, doch von ſeinen Genoſſen gepflegt und von Zeit zu Zeit unter die Leute gebracht werden, ſo gut abgeſchnitten iſt, als jede nähere, von der gedachten Genoſſenſchaft, wie es ſcheint, mißbrauchte, perſönliche Beziehung zum kgl. Hof."

6713. **Neue Freie Presse.** Wien, 18. Februar 1865. Morgenblatt. München, 16. Februar. (Orig.-Corr.) (Vom Hofe.) „Trotz der taktvollen Erklärung Richard Wagner's (Vergl. Nr. 140 Bd. I.) in der Augsb. Allg. Ztg., daß die über ſeine Beziehungen zu unſerem jungen Könige verbreiteten Gerüchte falſch ſind, glaube ich verſichern zu können, daß es gelungen iſt, des berühmten Zukunftsmuſikers Stellung bei Hofe zu erſchüttern. Sie werden leicht errathen, welcher Partei dieſer demokratiſch geſinnte Wagner, welchem der König in ſo unzweideutiger Weiſe ſeine Gunſt zugewendet hatte, ein Dorn im Auge war. So verbreitete man denn ſchon ſeit längerer Zeit Gerüchte, welche darauf abzielten, Wagner als das Haupt einer „demagogiſchen" Clique zu bezeichnen (man nannte Dönniges und Ludwig Eckardt als ſeine Mitverſchworenen), welche die Neigung des Königs für die Muſik ausbeute, den Hof umgarne und vielleicht, ohne es zu wiſſen, preußiſchen Zwecken vorarbeite. Wie ungeſchickt derlei erfunden iſt, liegt auf der Hand. Demungeachtet wurde der gewünſchte Zweck erreicht. Das Schreiben einer hohen Frau in Dresden an den König eröffnete gewiſſermaßen das Feuer gegen Wagner, worauf Staatsrath Pfiſtermeiſter ſeinen Einfluß ſpielen ließ und der „Demagog" nun in der That bei Hofe nicht mehr empfangen wird."

6714. —— Wien, 18. Februar 1865. Abendblatt. Kleine Chronik. Wien, 18. Februar. „Der A. A. Z. wird aus München, 14. Februar geſchrieben ….." Vgl. die vorige Nummer der „A. Allg. Ztg."

6715. —— 20. Februar 1865. Abendblatt. Kleine Chronik. Wien, 20. Februar. (**Richard Wagner's Ungnade.**) Enthält u. A. das Vorkommniß mit dem von Friedrich Pecht gemalten Oelbild R. Wagners. 78)

6716. **Allgemeine Zeitung.** Nr. 52. Augsburg. 21. Februar 1865. Bayern: „Aus München kommt uns vom Frhrn. v. Bülow „Doktor der Philoſophie, k. preußiſchem Hofpianiſten, Vorſpieler des Königs Ludwigs II." folgende Einſendung zu: „Eine Münchner Correſpondenz der Allg. Zeitung, Beilage vom 16. Febr., beſchuldigt die ſogenannten „Genoſſen" des Hrn. Richard Wagner des Mißbrauches ihrer Beziehungen zum königlichen Hof. Da unter gedachten „Genoſſen" ich, der Unterzeichnete, allein die Ehre gehabt habe, in derartige Beziehungen zu treten, ſo übe ich mein Recht aus, und erkläre den anonymen Urheber jener Verdächtigungen für einen ehrloſen Verläumder. München, 18. Febr. 1865. Hans v. Bülow."

1865 6747. **Neue Freie Presse.** **Wien, 22. Februar 1865. Abendblatt. Kleine Chronik. Wien, 22. Februar. (Affaire Richard Wagner.)** Enthält eine aus den „Neueſten Nachrichten" abgedruckte Erklärung Dr. Pecht's. München, den 18. Februar 1865.

6748. **Beilage zur Allgemeinen Zeitung.** Nr. 57. Sonntag 26. Februar 1865. **Vermiſchte Nachrichten. München, 25. Febr.** „...... Die Bayer. Ztg. enthält folgende Mittheilung: „Seit geraumer Zeit, und namentlich in den jüngſten Tagen, haben in- und ausländiſche Blätter mehr oder minder ausführliche und vielfach ſich widerſprechende Mittheilungen über die Stellung und die Verhältniſſe gebracht, unter welchen der Komponiſt des „Tannhäuſer" etc. in München lebt. Die einen, wie die anderen dieſer Berichte leiden an Unrichtigkeiten und Uebertreibungen und die Wahrheit dürfte, wie überall, ſo auch hier in der Mitte liegen. Unſeres Wiſſens, und wir glauben gut unterrichtet zu ſein, iſt auf der einen Seite der Einfluß, den man dem berühmten Komponiſten in einem ſo ungewöhnlichen Grade zugeſchrieben hat, ein ſehr begränzter und zwar ein rein idealer, der lediglich in dem Effect beſteht, welchen deſſen Kompoſitionen durch ihren poetiſchen Reiz auf eine ideal angelegte Natur üben, ohne dieſes engbegränzte Gebiet je zu überſchreiten"....."

6749. **Allgemeine Zeitung.** 28. Februar 1865. (Beilage?) Längerer Artikel aus der „Bayer. Ztg.", im Weiteren das Verhältniß des Monarchen zu Richard Wagner beleuchtend.

6750. **Neue Freie Presse.** **Wien, 28. Februar 1865. Kleine Chronik. Wien, 28. Februar. (Die Wagner-Affaire.)** „Die officielle Bayer. Ztg. bringt unter dem 26. Februar eine Erklärung über die Stellung Wagner's am Münchener Hofe....."

6751. **Heſſiſche Zeitung.** (1. December 1865?) **Vermiſchtes.** — „In München ſcheint ſich durch die Anſprüche der Richard Wagner'ſchen Partei ein neuer Sturm vorzubereiten. Wir ſtellen darüber zur Klärung der bisherigen Vorgänge folgende Nachrichten verſchiedener Blätter zuſammen....."

6752. **Neue Freie Presse.** **Morgenblatt. Wien, 4. December 1865. Kleine Chronik. Wien, 3. Dec. (Die „Wagner-Frage".)** „Der officiellen Baier. Ztg. geht aus Hohenſchwangau unterm 30. November vom Staatsrath und Secretär des Königs, v. Pfiſtermeiſter, folgende Erklärung zu....."

6753. —— **Wien, 6. December 1865. Ausland.** „..... Die Kreuzzeitung veröffentlicht ſonderbare Nachrichten aus München. Danach ſehe es in der baieriſchen Hauptſtadt ganz ſo aus, wie 1848. Damals habe eine Tänzerin den Sturm heraufbeſchworen, jetzt ſei es ein Muſiker — Richard Wagner..... Es muß ein gar ſeltſamer Kauz ſein, der der Kreuzzeitung ſolche Märchen erzählt."

6754. —— **Morgenblatt. Wien, 9. December 1865. Politiſche Ueberſicht.** „...... Die geſtrige Baieriſche Zeitung veröffentlichte folgende Note: „Se. M. der König hat den erſten Tag nach ſeiner Rückkehr von Hohenſchwangau dazu verwendet, ſich möglichſt genau über die einem in jüngſter Zeit vielbeſprochenen Konflict zu Grunde liegenden thatſächlichen Verhältniſſe zu informiren. Se. M. hat zu dieſem Behufe insbeſondere mehrere gänzlich unbetheiligte Perſonen, deren Treue und Anhänglichkeit an die Krone außer Zweifel ſteht, um ihre Meinung befragt. Auf Grund der erhaltenen Erklärungen hat Se. M. ſich entſchloſſen, Herrn Richard Wagner noch geſtern Abends den Wunſch ausdrücken zu laſſen, daß derſelbe auf einige Monate aus Baiern verreiſen möge ....." Weitere Ausführungen und Betrachtungen über das Verhältniß zwiſchen dem jugendlichen und kunſtſinnigen König von Baiern und Richard Wagner.

1865 6755. **Neue Freie Presse.** Abendblatt. Wien, 9. December 1865. Politiſche Ueberſicht. „..... Aus München 7. d. ſchreibt ein Pfiſtermeiſter'ſcher Correſpondent der A. A. Z. über die Wagner-Angelegenheit folgendes: „Daß Richard Wagner aus Baiern fortgewieſen wurde, wird Ihnen wohl ſchon von anderer Seite her bekannt ſein ..... Angebliches Verhalten des Königs „während des geſtrigen Tages ....." „Uebrigens hat Se. Majeſtät in wahrhaft königlicher Gnade und Großmuth dem Exilirten einen jährlichen Suſtentations-Bezug von achttauſend Gulden anweiſen laſſen. Wie ich höre, wird R. Wagner längſtens bis übermorgen Baiern verlaſſen haben ....." Im weiteren folgt ein Artikel aus der Neuen Frankfurter Zeitung.

6756. —— Wien, 11. December 1865. Kleine Chronik. (Die Wagner-Affaire.) „Die Baireuther Zeitung vom 9. d. veröffentlicht folgende auf die Wagner-Angelegenheit bezügliche Note: „In einem weitverbreiteten Blatte (Allgemeine Zeitung) iſt mitgetheilt worden, in welcher Weiſe Se. Majeſtät der König den in Bezug auf Richard Wagner gefaßten Entſchluß motivirt habe, und es werden dabei Worte citirt, welche Se. Majeſtät gegen einen der Staatsminiſter gebraucht haben ſoll. Wir ſind in der Lage, zu verſichern, daß jene Motivirung ſchriftlich kundgegeben worden iſt, und zwar mit folgenden Worten: „Ich will Meinem theuren Volke zeigen, daß ſein Vertrauen, ſeine Liebe Mir über alles geht." Das genannte Blatt ſchreibt unterm 10. d.: „In ihrem geſtrigen Blatte hat die Baireuther Zeitung eine Correſpondenz der Allg. Ztg. aus München über die Worte Sr. Majeſtät des Königs in Bezug auf den Entſchluß wegen Richard Wagner berichtigt. Jene Correſpondenz iſt aber auch noch in anderen Beziehungen nicht richtig ....."

6757. —— Wien, 12. December 1865. Ausland. München, 8. December. (Orig.-Corr.) (Der Sturz Richard Wagner's.) „Die Ultramontanen jubeln, es iſt ihnen ein großer Sieg geglückt. Schreiben Sie es einzig und allein dem Einfluſſe dieſer Partei zu, daß Richard Wagner unſere Hauptſtadt verläßt ....." (Längerer Artikel.)

6758. —— Wien, 14. December 1865. Ausland. München, 11. December. (Wagner's Sturz.)

6759. —— Wien, 15. December 1865. Ausland. München, 12. Dec. (Orig.-Corr.) (Die Gefahr des Augenblicks. Die Thätigkeit der Ultramontanen und ihre Manöver.)

6760. —— Wien, 16. December 1865. Kleine Chronik. (Der König von Baiern und Richard Wagner.) „Aus München, 11. d. wird geſchrieben: Wie ein Correſpondent der A. Abdztg. „aus guter Quelle" erfährt, hat der König Herrn Richard Wagner noch nachträglich durch ein eigenhändiges ſehr ſchmeichelhaftes Schreiben ſeiner Huld verſichert ....."

6761. **Neue Preußiſche (Kreuz-) Zeitung.** Den 16. December 1865. München, 11. December. (Wagner's Abreiſe.)

6762. **Voſſiſche Zeitung.** Nº 295. Den 16. Dezember 1865. Deutſchland. Berlin, 16. Dezember. Leitartikel über die Entfernung Wagner's aus München.

6763. —— Nº 296. Den 17. Dezember 1865. Deutſchland. Berlin, 17. Dezember. Leitartikel. „Die Enthüllungen über den Abgrund, in welchem das biedere Bayern ſammt ſeiner angeſtammten Dynaſtie durch Richard Wagner geſtürzt werden ſollte, werden immer ſchauerlicher." — „Nicht um Muſik allein" ſagte ein ultramontanes Blatt „handelt es ſich bei Rich. Wagner, ſondern um ein ganzes Syſtem, für welches derſelbe offenbar auch am Throne Propaganda machen wollte. Es handelte ſich darum, der Kunſt und vor allem dem Theater eine Stellung für das Volk einzuräumen, welche bisher dem Gottesdienſt zukam." ......„Dieſer karikatiſchen Ankündigung läßt das Blatt ſodann aus der Pfälzer Zeitung einen Brief aus München folgen, der dem obigen Schreckbilde ein ausgeführteres Gemälde folgen läßt, von faſt beiſpielloſer Gemeinheit. Darin ſteht geſchrieben: „......Die liberalen Blätter dagegen zeigen die Kehrſeite der Medaille. Ihre Darſtellung lautet:" ......„Für uns aber geht aus all' dieſem die einfache Schlußmoral hervor, daß unter einer auf feſten Prinzipien beruhenden parlamentariſchen Regierungsform weder politiſche Phantaſterei, noch ultramontane Reaktion das Land in Unruhe verſetzen würden, während der gute König ſeinen perſönlichen Liebhabereien ungeſtört nachgehen konnte."

1865. 6764. **Beilage zu № 299 der Neuen Preußiſchen (Kreuz-) Zeitung.** Berlin, 21. December 1865. „In Sachen R. Wagner's erſucht uns Herr Dr. Hans von Bülow um Abdruck der nachſtehenden Erklärung: ......" 3½ gr. Folio-Spalten langer Aufſatz.

6765. **National-Zeitung.** ?? 1865. — „Richard Wagner iſt bei dem Könige von Bayern in Ungnade gefallen ......" Kürzerer Artikel.

1866. 6766. **Beilage zur Allgemeinen Zeitung.** Nr. 5. (Augsburg, 5. Januar 1866.) Vermiſchte Nachrichten. München, 3. Jan. ...... „Ein gewiſſer Dr. Wittſtein — derſelbe der unlängſt die Allg. Ztg. mit einer Drohnote bedacht hat — lädt im Inſeratentheil der „Neueſten Nachrichten" die Verehrer R. Wagner's bereits zweimal zur Beſprechung eines „feierlichen Empfangs" für den wiederkehrenden Componiſten ein......"

6767. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 22. Januar 1866. Kleine Chronik. (Das Befinden des Königs von Baiern.)

6768. —— Wien, 21. Januar 1866. Ausland. München, 21. Januar. (Nach d. Tel. Zur Lage in Baiern.) „......Aus der Rede, mit welcher Herr Profeſſor v. Hofmann in der Erlanger Volksverſammlung vom 14. d. M. den Beitritt zu den Nördlinger Reſolutionen begründete, heben wir (nach der Wochenſchr. der Fortſchrp.) folgende Stelle hervor: „......Der Sturm gegen Richard Wagner gelang. Man ſagte dem König, das Land ſei durch die Gunſt, welche er dieſem Manne angedeihen laſſe, aufs tiefſte beunruhigt und in einem Zuſtande gefährlicher Aufregung über dieſelbe. Haben Sie von dieſer Aufregung, von einer dadurch heraufbeſchworenen Gefahr für die Krone, für die Perſon des Fürſten etwas wahrgenommen? Gewiß ſo wenig als ich......" Längerer Artikel.

6769. —— Wien, 26. Mai 1866. Morgenblatt. Ausland. München, 24. Mai. (Orig.-Corr.) (Der Landtag. v. d. Pfordten. Der König. ——) Der Artikel enthält Betrachtungen über die Reiſe S. M. des Königs „im ſtrengſten Incognito" nach der Schweiz.

6770. —— Wien, 26. Mai 1866. Beilage. Kleine Chronik. (Vom Hofe.) — — „Wie die A. Ztg. berichtet, reiſte König Ludwig II. am 22. d. incognito von München nach Rorſchach, um dort mit Richard Wagner zuſammenzutreffen."

6771. —— Wien, 26. Mai 1866. Abendblatt. Kleine Chronik. (Hof- und Perſonal-Nachrichten.) „Der König Ludwig II. von Baiern iſt vorgeſtern von ſeinem in die Schweiz unternommenen Ausfluge wieder auf Schloß Berg eingetroffen."

6772. **Neue Freie Presse.** Wien, 28. Mai 1866. Morgenblatt. Politiſche Ueberſicht. — Telegramme. Eröffnung des Landtages durch den König.

6773. —— Wien, 28. Mai 1866. Abendblatt. Politiſche Ueberſicht. Abgedruckte Thronrede des Königs.

6774. —— Wien, 29. Mai 1866. Morgenblatt. Ausland. München, 27. Mai. (Eine Stimme über die Lage.) Aus d. „Nürnberger Correſpondenten“. Längerer Artikel, in welchem R. Wagner genannt iſt.

6775. —— Wien, 30. Mai 1866. Bruchſtück aus d. Politiſchen Ueberſicht. Ueber die Miniſterkriſis in Baiern.

1867 6776. **Allgemeine Zeitung.** Nr. 4. Augsburg, 4. Januar 1867. Deutſchland. Bayern. München, 3. Jan. Größerer politiſcher Artikel über Frhrn. v. d. Pfordten. „.... Zum Schluß erlauben Sie mir wohl noch die Bemerkung, daß eine Rückkehr des Hrn. Richard Wagner, nach den bayriſchen Geſetzen, ganz allein von ſeinem eigenen Ermeſſen abhängt; eine Ausweiſung aus Bayern iſt bekanntlich nicht gegen ihn verfügt worden und konnte nicht verfügt werden. Uebrigens vernimmt man, daß Hr. R. Wagner an keine Rückkehr nach Bayern denkt.“

6777. **Beilage zur Allgemeinen Zeitung.** Nr. 25. (Augsburg.) 25. Januar 1867. Neueſte Poſten. München, 24. Jan. „In der nächſten Woche ſoll Richard Wagner hier wieder einziehen. Mag ſein Abzug damals von der Mehrzahl der Bevölkerung dringend gewünſcht worden ſeyn, ſeine Rückkehr wird keine Demonſtration veranlaſſen. Bleibt der Künſtler, deſſen Richtung nun einmal dem König zuſagt, in ſeinen artiſtiſchen Schranken, ſo wird auch jede Behelligung ſeiner Perſon unterbleiben. Nun wird auch die Ausführung des idealen Volkstheaters noch mehr betrieben werden. Wir ſind, mit vielen Sachverſtändigen, der Anſicht, daß mit dem erſten Steine der Grundſtein zu einer Ruine gelegt würde ......“[79]

6778. **Neue Freie Presse.** Wien, 30. Auguſt 1867. (Morgenblatt.) Leitartikel. Baieriſche Politik. (Richard Wagner genannt.)

B. Beſprechungen von Richard Wagner's Schriften und Dichtungen.

1865 **Der Sammler.** Beilage z. Augsburger Abendzeitung. Den 11. Mai 1865. (S. 219. Richard Wagner über Muſikſchulen. Betrifft den Bericht an S. M. König Ludwig II. über eine in München zu errichtende deutſche Muſikſchule.)[80] (6673)

1868 6779. **Zweite Beilage zur Königl. priv. Berliniſchen Zeitung.** Nr 150. 30. Juni 1868. Literariſches. Richard Wagner, Deutſche Kunſt und deutſche Politik. G. E.

1869 6780. **Berliniſche Zeitung.** 5. Januar 1869. Beſprechung der zweiten Auflage von R. Wagner's „Oper und Drama“.

6781. **Feuilleton der „Debatte“** v. 23. Mai 1869. Worte eines übertölpelten Chriſten über den Schriftſteller Richard Wagner. H. W.

6782. —— 1. Juni 1869. Der Streit über das Judenthum in der Muſik. Abdruck eines Aufſatzes in den Grenzboten. (Vgl. Nr. 634 Bd. I) gezeichnet mit G. F. (wahrſcheinlich Guſtav Freytag.)

1870 6783. Kölniſche Zeitung. Nr. 105. Drittes Blatt. 7. April 1870. Muſikaliſche Briefe. Von Dr. F. Hiller. Neue Folge III. („Ueber das Dirigiren.")

6784. Beilage zur Allgemeinen Zeitung. Nr. 281. Sonnabend, 8. October 1870. Richard Wagner. Oper und Drama. 2. durchgeſehene Auflage. (XVI. 350.) Leipzig. J. J. Weber 1869. — Das Judenthum in der Muſik. (57.) Leipzig. J. J. Weber. — Hr. Eduard Devrient und ſein Styl. Eine Studie über deſſen „Erinnerungen an F. Mendelsſohn-Bartholdy". Zwei Auflagen. (18.) Berlin. Stille und van Muyden. 1869. — Ueber das Dirigiren. Leipzig. C. F. Kahnt 1870. H. M. Schletterer.

1871 6785. Sonntags-Beilage zur Nordd. Allgemeinen Zeitung. Sonntag, 4. Juni 1871. „Die Beſtimmung der Oper", von Richard Wagner. I.

6786. Neue Freie Presse. Wien, 16. September 1871. Richard Wagner über ſich ſelbſt. (Vorwort zu den Geſammelten Schriften u. Dichtungen.)

6787. Die Station. Feuilletoniſtiſches Wochenblatt des Berliner Börſen-Courier. No 47. Berlin, 19. November 1871. Geſammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. — p. (Erſter Band.)

1872 Der Sammler. Beilage z. Augsburger Abendzeitung. Den 9. November 1872. (S. 506. Richard Wagner über Schauſpieler und Sänger.) (Aus d. „N. fr. Preſſe".) (6675.)

1878 6788. National-Zeitung. Berlin 7. März 1878. Muſikaliſche Literatur. — A. (Ueber die Dichtung „Parſifal".)

6789. Ausſchnitt aus einer unbekannten Zeitung ???? Beſprechung? Datum? „Deutſche Kunſt und deutſche Politik."

C. Recenſionen und Berichte.

a. Ueber Concerte.

α. Unter Richard Wagner's perſönlicher Leitung.

(Dresden.)

1848 Dresdner Morgenblatt für Unterhaltung und Belehrung. Nr. 21, 45, 80, 113, u. 116, den 24. Januar, 11. Februar, 20. März, 22. u. 25. April 1848. (Am 22. Januar.) S. 101. Erſtes Abonnement-Concert der königl. Kapelle. (Mozart's D-dur Sinfonie, Beethoven's Eroica, große Scene aus Medea von Cherubini, Motette von Sebaſtian Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied.") „...... Iſt das ſo freudig begrüßte Reſultat, wie verlautet, zumeiſt der Beharrlichkeit des Herrn Kapellmeiſter Wagner zu verdanken, ſo gebührt auch ihm ohne Zweifel ein Hauptantheil an dieſem gern gezollten Danke. ....." — S. 188. Am 12. Febr. Zweites Abonnement-Concert in der königl. Kapelle. (J. Haydn's D-dur Symphonie, Gluck's De profundis, Mendelsſohn-Bartholdy's 42. Pſalm, Beethoven's A-dur Symphonie.) „...... allem Anderen ſtehe aber voran der wohlverdiente Dank für den reichen und ſchönen Genuß, den unſere brave Kapelle, unter Kapellmeiſter Wagner's Leitung (welchem dieſes neue Inſtitut wirklich nicht nur Ehre, ſondern auch Herzensſache zu ſein ſcheint) heute allen Theilnehmern wohlthuend vermittelt — ....." — S. 333. Königl. Hoftheater. (Verſpätet.) Am 8.

März. Drittes Abonnements-Concert der Kön. Kapelle. (Stabat mater von Paleſtrina, Mendelsſohn-Bartholdy's A-moll Symphonie, Beethovens C-moll Symphonie.) „Zuvörderſt Namens der Kritik und des Publikums einen aufrichtigen Dank an die Direktion und zunächſt Herrn Kapellmeiſter Wagner für die Berückſichtigung einiger Seitens der Kritik im Intereſſe der Sache ausgeſprochenen Wünſche" ...... „bei der heutigen Wiederholung der Bach'ſchen Motette bemühte ſich Herr Kapellmeiſter Wagner möglichſt um Mäßigung des Tempo zu klarerem Verſtändniſſe des Werkes." — S. 479. **Das Palmſonntags-Concert.** (Verſp.) Am 16. April. Als Zugabe zu dieſem Concerte: Beethoven's achte Symphonie...... „Daß Hr. Kapellmeiſter Wagner das Scherzo und entſchieden zu langſam nahm, dagegen das quasi Allegretto des zweiten Satzes vielleicht um ein ganz klein wenig gehaltener hätte genommen werden dürfen, wollen wir wenigſtens bemerken......" — S. 492. **Königl. Hoftheater.** (Am 23. April.) **Muſikaliſche Akademie zum Beſten der Nothleidenden im ſächſ. Erzgebirge.** Zum Theil das frühere Programm; neu: Hymne von Mozart („Gottheit, Dir ſei Preis und Ehre") ......Der Hervorruf des Herrn Kapellmeiſters Wagner am Schluſſe ſollte wohl eine Anerkennung der Geſammtleiſtung der Kapelle in ihrem nächſten Repräſentanten ſein......" (6661) Dr. J. S.

(Zürich.)

1850 **Eidgenöſſiſche Zeitung.** (Zürich.) den 17. Januar 1850. (S. 67. Muſikaliſches. — Zürich, 16. Januar. ......Den Glanzpunkt des Konzertes bildete die A-dur Symphonie von Beethoven, zu deren würdiger Ausführung mit dankenswerthem Eifer das Orcheſter verſtärkt und der Herr Kapellmeiſter Richard Wagner zur Direktion berufen wurde......") (6663)

(Brüſſel.)

1860 6790. **L'Indépendance Belge.** 4 avril 1860. Feuilleton. Chronique Musicale. Sommaire: Concert de M. Richard Wagner. — — — X. X.

(Wien.)

1862 6791. **Beilage zu Nr. 363 der Allg. Zeitung.** (Augsburg.) 29. December 1862. **Vermiſchte Nachrichten. Wien, 26. Dec.** Bericht über die große Muſikaufführung im Theater an der Wien am 25. December.

1872 6792. **Beilage zur Allgemeinen Zeitung.** Nr. 142. 21. Mai 1872. Verſchiedenes. Wien, 15. Mai. (Wagner-Concert.)

(München.)

1864 6793. **Beilage zu Nr. 348 der Allg. Zeitung.** 13. December 1864. Vermiſchte Nachrichten. München, 12. Dec. Beſprechung der von Richard Wagner im Hoftheater veranſtalteten großen Muſikaufführung. (Vgl. Bd. 2. Nr. 3110.)

6794. **Beilage zu Nr. 351 der Allg. Zeitung.** 16. December 1864. Ein zweiter Bericht über daſſelbe Konzert.

(Berlin.)

1873 6795. Ausſchnitt aus einer unbekannten Zeitung?? Februar 1873. (Verantwortl. Redaction Dr. Emil Kneiſchke in Berlin.) **Das Konzert unter Leitung Richard Wagner's (D. R. A.)**[2])

6. Andere Wagner-Konzerte.

(Paris.)

1882 6796. **Fremden-Blatt.** Wien, 16. Februar 1882. Ueber die Aufführung des ganzen erſten Actes „Lohengrin" in Paris durch Charles Lamoureux in ſeinem Sonntagsconcert.

(New York.)

6797. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 23. Mai 1882. Das Mai-Muſikfeſt in Newyork. (Original-Correſpondenz der „Neuen Freien Preſſe".) [illegible] 5. Mai. U. A. Gaſtſpiel Materna's. — Wagner-Concert.

6798. **Fremden-Blatt.** Wien, 23. Mai 1882. Ueber daſſelbe Muſikfeſt, unter Leitung von Thomas.

(Leipzig.)

6799. **Leipziger Nachrichten.** 20. Juni 1882. In Sachen „Parſifal". Paul Marſop. Ueber eine vollſtändige muſikaliſche Interpretation des „Parſifal" veranſtaltet von A. Zenker für die Beſucher der Feſtſpiele von 1882.

(Köln.)

6800. **Kölniſche Zeitung.** 18. October 1882. G. Wagner-Concert im Gürzenichſaale.

(Breslau.)

6801. **Fremden-Blatt.** Wien, 5. September 1882. Ueber ein, vom Orcheſter des A. Neumann'ſchen Wagner-Theaters gegebenes Konzert in Breslau, unter Seidl's Leitung.

(Berlin.)

6802. **National-Zeitung.** Berlin, 22. October 1882. Muſik. Beſprechung des Konzertes vom 20. October ausgeführt von Mitgliedern des Neumann'ſchen Richard Wagner-Theaters unter der Leitung des Hrn. A. Seidl. — l.

(Brüſſel.)

1883 6803. **L'Indépendance Belge.** Bruxelles 31 Janvier 1883. Concert-Wagner. (Konzert v. Orcheſter des R. Wagner-Theaters v. A. Neumann.)

7. Vermiſchte Konzerte.

1854 **Bohemia.** Prag. 11. März 1854. Muſik. Ueber das dritte Concert des Cäcilienvereines. Aufführung von Scenen aus dem erſten Acte des Lohengrin. V. (6666.)

1855 **Wiſſenſchaftliche Beilage der Leipziger Zeitung.** Nr. 22. 18. März 1855. Leipzig, 15. März. Concert zum Beſten des Penſionsfonds. Zum Schluß des erſten Theiles Wagner's Ouvertüre zum fliegenden Holländer. — Beſprechung derſelben. (6668.)

1859 6804. **Die Preſſe.** Wien, 30. November 1859. Feuilleton. Concerte. Ed. H. Ueber das im zweiten Geſellſchafts-Concert aufgeführte Duett aus dem fliegenden Holländer, geſungen von Hrn. Rudolf u. Fr. Duſtmann unter Herbeck's Leitung.

1866 6805. **Allgemeine Zeitung.** Nr. 88. Augsburg, 29. März 1866. Paris, 26. März. „……Geſtern wurde der Marſch mit Chor aus dem Tannhäuſer aufgeführt. Die Abonnenten pflegen ſtürmiſchen Beifall unter ihrer Würde zu finden. Geſtern begeiſterten ſie ſich für Richard Wagner und vergaßen ſich ſogar ſo weit, daß ſie in einen innerhalb jener Mauern nie gehörten Beifallsſturm ausbrachen, der nicht eher endete, als bis der Marſch gegen alle Gewohnheit wiederholt wurde."

1868 6806. **National-Zeitung.** Berlin, 13. October 1868. Muſik. Beſprechung der 1. Soirée der von Profeſſor Stern geleiteten Berliner Sinfonie-Kapelle. „Die zweite Novität des Abends beſtand in dem Vorſpiel zu Wagner's „Meiſterſingern"." — t.

1869 6807. **Neue Freie Presse.** Wien, 18. März 1869. Feuilleton. Concerte. A. M. Ueber die Aufführung der „Fauſt"-Ouvertüre durch die Philharmoniker.

1882 **Bayreuther Tagblatt.** 21. Januar 1882. Paris, 16. Jan. (R. Wagner-Muſik.) Ueber ein von dem deutſchen Violinſpieler Waldemar Meyer im Winter-Circus veranſtaltetes drittes Concert. „Er ſpielte zwei Violinſtücke von Richard Wagner: „Träume" und das „Preislied" aus den „Meiſterſingern"……" (Allg. Ztg.) (6676)

6808. **Beilage des „Peſter Lloyd".** 16. März 1882. Philharmoniſches Konzert. (Fünftes.) Aufführung des „Waldweben" aus Wagner's „Siegfried". m. n.

6809. **Tages-Poſt.** Linz, 9. u. 14. Juli 1882. Anzeige u. Bericht über das Konzert Tſchörner-Krelopp…… 2. Abtheilung: „Die Walküre" (1. Aufzug.) Siegmund: Hr. Joſef Tſchörner. Sieglinde: Fr. Anna Schmidt-Altizar. Hunding: Hr. Joſ. Krelopp. Begleitung am Flügel: Hr. Kapellmeiſter W. Floderer.

6810. **Welſer Anzeiger.** Wels, 9. September 1882. (Wohlthätigkeits-Konzert.)…… Vortrag von Bruchſtücken aus „Parſifal" durch Herrn Göllerich jun.

6811. **Welſer Wochenblatt.** 9. Sept. 1882. Beſprechung desſelben Konzertes.

Neues Wiener Tagblatt. 24. Oktober 1882. „Aus Paris wird uns telegraphirt: In allen drei populären Konzerten bei Pasdeloup, Lamoureux und Colonne wurde vorgeſtern das Präludium aus „Parſifal" unter frenetiſchem Applauſe und furchtbarem Pfeifen geſpielt, doch behielten überall die Applaudirenden die Oberhand." (6924)

6812. **Neue Freie Presse.** Wien, 26. October 1882. Dasſelbe betreffend.

1883 6813. **Fremden-Blatt.** Wien, 6. Jänner 1883. Oper und Konzerte. (— Die Philharmoniker — —) Ueber die Aufführung des „Vorſpieles und Liebestod" aus Wagner's „Triſtan u. Iſolde". — ſp.

6814. —— Wien, 8. Jänner 1883. (Oper und Konzerte.) Ueber die erſte Aufführung des Vorſpieles zu „Parſifal" in der Wohlthätigkeits-Vorſtellung im Operntheater. ſp.

6815. **Deutſche Zeitung.** Wien, 22. Januar 1883. (Matinée.) Zum Vortheile des deutſch-öſterreichiſchen Lehrervereines, im Stadttheater: u. A. Aufführung der großen Scene zwiſchen Kundry und Parſifal aus Richard Wagner's Bühnenweihfeſtſpiel, geſungen von Fr. Materna u. Hrn. Broulik. F. G.

6816. **Morgen-Poſt.** Wien, 22. Jänner 1883. (Dasſelbe betreffend.) Bn.

1883 6817. **Fremden-Blatt.** Wien, 22. Jänner 1883. (Daſſelbe betreffend.)

6818. **Wiener Abendpoſt.** 22. Jänner 1883. (Daſſelbe betreffend.)

6819. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** 22. Jänner 1883. (Daſſelbe betreffend.) h.....e.

6820. **Neue Freie Presse.** Wien, 22. Januar 1883. (Daſſelbe betreffend.)

6821. **Die Preſſe.** Wien, 22. Jänner 1883. (Daſſelbe betreffend.) g.

6822. **Neues Wiener Tagblatt.** 22. Jänner 1883. (Daſſelbe betreffend.) W. Fr.

6823. **Neuſt. Vorſtadt-Zeitung.** Wien, 22. Jänner 1883. (Daſſelbe betreffend.) W.

6824. **Wiener Allgemeine Zeitung.** 22. Jänner 1883. (Daſſelbe betreffend.) V.

6825. **Neue Freie Presse.** Wien, 16. Januar 1883. Feuilleton. Concerte. Ed. H. Ueber die Aufführung des Vorſpieles zu „Parſifal" in der Opern-Matinée, und des Vorſpieles zu „Triſtan und Iſolde" im philharmoniſchen Concerte.

1876 6826. **National-Zeitung.** Berlin, [illegible] September 1876. Muſik. „Wir wohnten am Sonnabend, den 23. Sept. der von der Bilſe'ſchen Kapelle im Concerthaus veranſtalteten Aufführung bei. Der „Philadelphia-Marſch", das jüngſte Kind der Richard Wagner'ſchen Muſe, war die Novität des Programmes ... I

1882 6827. **Neues Wiener Abendblatt.** 13. November 1882. Ueber die erſte Aufführung des Vorſpieles zu „Parſifal" in Wien von der Kapelle Strauß in einem Promenade-Konzert. Muſikvereinsſaal.

6828. **Neues Wiener Tagblatt.** 15. November 1882. „In München executirten im großen Saale zum „Münchner Kindl" vorvorgeſtern zwei vereinigte Militärkapellen in einer Geſammtſtärke von 100 Mann das Vorſpiel zu „Parſifal" mit großartigem Erfolge."

6829. **Zweite Beilage zur Allgemeinen Zeitung.** Nr. 319. 15. November 1882.*) (Militär-Concert.) Programm und Bericht von einem in der großen Bierhalle zum „Münchener Kindl" ſtattgefundenen „Richard Wagner-Abend".

6830. **Fremden-Blatt.** Wien, 26. November 1882. k. k. Volksgarten. Concert der Regimentsmuſik Wilhelm I., deutſcher Kaiſer. „Zum 1. Male: „Parſifal" von R. Wagner. Verführungsſcene der Blumenmädchen a. dem 2. Akte. Anzeige.

b. Ueber Aufführungen von Opern und Muſikdramen.

1. Berlin.

1859 6831. Ausſchnitt aus einer unbekannten Zeitung. Berlin, 25. Januar 1859. Königliches Opernhaus. Beſprechung über die 1. Aufführung des „Lohengrin" am 23. Januar 1859. R. A. B./

6832. —— 29. Januar 1859. Königliches Opernhaus. F. Z. Beſprechung über die 1. Aufführung des „Lohengrin". R. B./

1868 6833. Königl. priv. Berliniſche Zeitung. 7 November 1868. Königliche Oper. Der fliegende Holländer. G. E. (Größere Beſprechung dieſer nach langer Pauſe wieder aufgeführten Oper.) /R. B./

1876 6834. Neue Freie Presse. Wien, 29. März 1876. Feuilleton. „Triſtan und Iſolde" in Berlin. Berlin, 23. März 1876. Hans Hopfen.

1882 Berliner Courier. 28. September 1882. Ueber eine Lohengrinaufführung im Königl. Opernhauſe. Elſa: Frau Sachſe-Hofmeiſter als Gaſt. Ortrud: Frau Luger. /R. B./ (6680)

6835. National-Zeitung. Berlin, 21. Oktober 1882. Königliche Oper. Ueber die Aufführung der „Meiſterſinger" am 19. Okt. zum erſten Male nach den Ferien. — t. /R. B./

(Richard Wagner-Theater v. Angelo Neumann.)

6836. Norddeutſche Allgemeine Zeitung. Berlin, 23., 26. Oktober 1882, Abends. Feuilleton der Norddeutſchen Allgem. Zeitung. Wagner's „Ring des Nibelungen" im Victoria-Theater. I. II. R. F.

6837. Neues Wiener Tagblatt. 26. Oktober 1882. Ueber vier Aufführungen des „Ring des Nibelungen" durch das Neumann'ſche Wagner-Theater im Victoria-Theater zu Berlin. /R. A./

6838. —— 3. November 1882. Berliner Herbſtbriefe. Wagner-Theater von A. Neumann in Berlin. Ludwig Pietſch.

Bayreuther Tagblatt. 24., 26., 27., 28. October, 1., 3. November 1882. Ueber die Aufführung des erſten Cyclus des „Ring des Nibelungen" und der „Walküre" u. „Götterdämmerung" des zweiten Cyclus im Richard Wagner-Theater des A. Neumann in Berlin. (6678) /R. B./

6839. Kölniſche Zeitung. Nr. 301, 30. October 1882. Berliner Brief. Von Paul Lindau. (Die Nibelungen. Hedwig Reicher-Kindermann.) Berlin, 27. October.

2. Bologna.

6840. Fremden-Blatt. Wien, 21. November 1882. Ueber eine Aufführung des „Lohengrin" in dem glänzenden »Teatro communale«. /R./

3. Brüſſel.

1883 6841. Fremden-Blatt. Wien, 24. Jänner 1883. Telegramm über die erſte Aufführung von „Rheingold".

6842. Neue Freie Presse. Wien, 24. Januar 1883. (Der „Nibelungenring" in Brüſſel.)

6843. L'Indépendance Belge. Bruxelles 30 Janvier 1883. Feuilleton de l'Indépendance. Chronique musicale L'Anneau du Nibelung à Bruxelles. XX.

(4. Budapeſt: Siehe Band 1. S. 121.)

5. Dresden.

1869 6844. Zweite Beilage zur Königl. privilegirten Berliniſchen Zeitung. № 23. 28. Januar 1869. Wagner's Meiſterſinger. A. Z. (R. B.)

6845. Ausſchnitt aus einer unbekannten Zeitung ???? Richard Wagner's „Meiſterſinger" in Dresden. (R. B.) Fragment.

6. Frankfurt am Main.

1872 6846. Ausſchnitt aus einer unbekannten Zeitung ??? 1872. Wöchentliche Kunſtberichte. Oper. Frankfurt, 13. Januar. Lohengrin. (R. B.)

1882 6847. Fremden-Blatt. Wien, 16. April 1882. Telegramm aus Frankfurt über die erſte Aufführung des „Rheingold".

6848. Frankfurter Zeitung. 16. April 1882. Feuilleton. Wagner's „Ring des Nibelungen" in Frankfurt a. M. Max Schoenau.

6849. Frankfurter Journal. № 282. 17. April 1882. Morgenblatt. „Das Rheingold". Emil Peſchkau. (R. B.)

6850. —— № 283. 17. April 1882. Nachmittagsblatt. „Die Walküre". Emil Peſchkau. (R. B.)

6851. Neue Badiſche Landes-Zeitung. Mannheimer Anzeiger. 17., 19. April 1882. Der „Ring des Nibelungen" im Frankfurter Opernhauſe. (Originalbericht der „Neuen Bad. Landeszeitung".) Frankfurt, 16. April I, 17. April II. J. Richard.

6852. Frankfurter Zeitung. 17. April 1882. Feuilleton. (Opernhaus.) Ueber die erſte Aufführung der „Walküre". J. Pr. (R. B.)

6853. Die Preſſe. Wien, 18. April 1882. Ueber die erſte Aufführung von „Rheingold" u. „Walküre". (R. B.)

6854. Rheiniſcher Kurier. Mittelrheiniſche Zeitung. № 91 u. 92. Wiesbaden 18. u. 19. April 1882. Die „Nibelungen" in Frankfurt a. M. I. II. M. v. F.

1883 6855. Frankfurter Journal. 26. Januar 1883. Frankfurter Stadttheater. (Zum erſtenmale: Siegfried. Zweiter Tag aus der Trilogie „Der Ring des Nibelungen" von Richard Wagner.) Emil Peſchkau. (R. B.)

(7. **Gent.** — 8. **Genua.** — 9. **Graz:** Siehe Band I. S. 122.)

10. Hamburg.

1882 6856. Fremden-Blatt. Wien, 28. November 1882. Ueber die erſte Aufführung von „Triſtan und Iſolde". (R.)

11. Karlsruhe.

1869 6857. Karlsruher Zeitung. 7 Februar 1869. Die Meiſterſinger von Nürnberg von Richard Wagner. I. (R. B.)

6858. National-Zeitung. (?) Berlin, 12. Februar 1869. Kleine Mittheilungen. Karlsruhe, 9. Febr. Ueber die erſte und zweite Aufführung der „Meiſterſinger" am 5. u. 7. Februar. (R. B.)

12. Köln.

1882 6859. **Kölniſche Zeitung.** 16. April 1882. Stadt-Theater zu Köln. Ueber die erſte Aufführung der „Götterdämmerung“. /A. B./

6860. —— 28. October 1882. Ueber eine Aufführung der „Meiſterſinger von Nürnberg“ zum Benefiz des Kapellmeiſters Mühldorfer.

13. Leipzig.

1855 **Wiſſenſchaftliche Beilage der Leipziger Zeitung.** Nr. 45. 7. Juni 1855. Vom Theater. M. Leipzig, im Mai. Beſprechung v. Hrn. Mitterwurzer's Gaſtſpiel. „Zweite Gaſtrolle: „Wolfram von Eſchenbach in R. Wagner's „Tannhäuſer“.“ (6668)

1862 —— Nr. 103. 25. December 1862. Die Winterſaiſon des Leipziger Stadttheaters. (Schluß.) Darinnen erwähnt die erſte Aufführung des „Fliegenden Holländer“ ...... „Es iſt lediglich ein dem großen Meiſter der Töne gebührender Tribut, daß die hieſige Bühne auch dieſes Werk, ... nachträglich noch z. Aufführung gebracht hat .....“ (6671)

1869 6861. **Beilage zur Allgemeinen Zeitung.** Nr. 293. (Augsburg) 20. October 1869. Verſchiedenes. Leipzig, 16. Oct. (Theater.) „Die nunmehr hinter uns liegende Meſſe war in doppelter Hinſicht von Intereſſe“ ..... „Im großen Hauſe war gleichzeitig ſtets Oper und zwar, ſo ſeltſam das bei Leipzigs prononcirtem Geſchmack auch klingen mag, vorherrſchend Wagner, deſſen Rienzi in der Zeit von etwa 3 Wochen 12 Vorſtellungen erlebte“ ..... „Hr. Groß: Rienzi; Frau Peſchka-Leutner: Irene, (ſtatt ihrer bisweilen Frln. Zimmermann), Frln. Schneider: Adriano .....“

1882 6862. **Leipziger Nachrichten.** 10. u. 11. Januar 1882. Einige Bemerkungen über die Aufführung von „Triſtan und Iſolde“. M. W.*) /A. B./

6863. **Fremden-Blatt.** Wien, 20. Jänner 1882. Ueber die Aufführung v. „Triſtan und Iſolde“ „als ein künſtleriſches Ereigniß“, unter der Direction Angelo Neumann. /A. B./

Erſte Beilage zum Leipziger Tageblatt und Anzeiger. 12. Februar 1882. Neues Theater. Leipzig, 11. Februar. Bericht über eine Aufführung der „Götterdämmerung“ in Leipzig. Bernhard Seuberlich. (7923)

6864. **Fremden-Blatt.** Wien, 22. Februar 1882. Ueber die Aufführung des „Lohengrin“ mit den Decorationen und Coſtümen, welche Dir. Angelo Neumann für die projectirte Pariſer Aufführung in Paris anfertigen ließ. /R./

14. London.

1876 6865. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** Wien, 9. Oktober 1876. Ueber die erſte Aufführung des fliegenden Holländer in engliſcher Sprache unter dem Titel: »The Flying Dutchman« durch die unter der Leitung Karl Roſa's*) ſtehende Oper im Lyceumtheater in London.

1882 6866. **Fremden-Blatt.** Wien, 18. Jänner 1882. Ueber die Eröffnung der engliſchen Opern-Saiſon des Karl Roſa in Her Majeſty's Theater in London mit „Lohengrin“. /A. B./

6867. —— Wien, 19. Jänner 1882. Ueber den zweiten Abend der K. Roſa'ſchen Opernſaiſon. „Der fliegende Holländer“. /A. B./

1882 6868. **Norddeutſche Allgemeine Zeitung.** Berlin, 15. Februar 1882. (Privat-Tel. d. „Nordd. Allg. Ztg.": London, 17. (?) Februar Abends.) Ueber die erſte Aufführung des „Tannhäuſer" in engliſcher Sprache.

6869. **Neue Freie Presse.** Wien, 17. Februar 1882. (Der engliſche „Tannhäuſer".) Ueber die am 14. d. M. durch Karl Roſa's Operngeſellſchaft zum 1. Male in engliſcher Sprache ſtattgefundene Aufführung des „Tannhäuſer".

Bayreuther Tagblatt. 11. März 1882. „Richard Wagner's „Rienzi" wurde am Montag zum erſten Male in engliſcher Sprache in Her Majeſty's Theater in London von der Operngeſellſchaft Karl Roſa's aufgeführt. ..." (6676) /R. B./

6870. **Fremden-Blatt.** Wien, 19. u. 22. Mai 1882. Ueber die erſte deutſche „Lohengrin"-Aufführung unter der Direction Pollini und Franke. /R. B./

6871. —— Wien, 24. Mai 1882. Ueber die zweite Vorſtellung der deutſchen Oper: „Der fliegende Holländer", nach telegraphiſchen Berichten.

6872. **Wiener Allgemeine Zeitung.** 24. Mai 1882. Ueber dieſelbe Aufführung im Drury-Lane-Theater. Bericht nach der „Times".

6873. **Fremden-Blatt.** 26. Mai 1882. Ueber die Aufführung von „Tannhäuſer" im Drury-Lane-Theater unter Franke und Pollini. /R./

Berliner Courier. 1. Juni 1882. Ueber die erſte Aufführung der „Meiſterſinger von Nürnberg" durch die Pollini-Franke'ſche Operngeſellſchaft im Drury-Lane-Theater in London. (6679)

6874. **Fremden-Blatt.** 2. Juni 1882. Daſſelbe betreffend. /R. B./

Bayreuther Tagblatt. 3. Juni 1882. Daſſelbe betreffend. (6676) /R. B./

6875. **Fremden-Blatt.** Wien, 7. Juni 1882. Ueber die zweite Aufführung von Wagner's „Meiſterſinger von Nürnberg" von der Franke-Pollini'ſchen Operngeſellſchaft im Drury-Lane-Theater in London.

Berliner Courier. 22., 24. Juni 1882. Ueber die erſte Aufführung von R. Wagner's „Triſtan und Iſolde" durch die deutſche Operngeſellſchaft Pollini-Franke im Drury-Lane-Theater in London. (6679)

(Richard Wagner-Theater v. Angelo Neumann.)

6876. **Fremden-Blatt.** Wien, 6. Mai 1882. Telegraphiſcher Bericht über die Aufführung von „Rheingold". /R./

6877. **Neue Freie Presse.** Wien, 6. Mai 1882. (Der „Nibelungenring" in London.) /R. B./

6878. **Leipziger Tageblatt.** 7. Mai 1882. Wortlaut des Telegramms v. Angelo Neumann an Director Dr. Auguſt Förſter über die erſte Aufführung des „Rheingold."

6879. **Fremden-Blatt.** Wien, 9. Mai 1882. Bericht über die Aufführ. von „Rheingold" und „Walküre". /R. B./

6880. —— Wien, 10. Mai 1882. Ueber das Orcheſter im Londoner „Nibelungen"-Cyclus. („The orchestra of the Richard Wagner theatre.") — Ueber die Aufführung von „Siegfried" am 8. Mai. /R./

1882 6881. **Leipziger Tageblatt.** 10. Mai 1882. Ausführliche Mittheilungen des Londoner Correſpondenten des „Berliner Börſencourier" über die Aufführung des Vorabends von R. Wagner's Bühnenfeſtſpiel „Der Ring des Nibelungen". /R. W./

Die Preſſe. Wien, 11. Mai 1882. Urtheile der engliſchen Preſſe über die Wagner'ſchen Nibelungen. /R. W./ (6947)

6882. **Fremden-Blatt.** Wien, 11. Mai 1882. Ueber die Aufführung der „Götterdämmerung". /R. W./

6883. **Leipziger Tageblatt.** 12. Mai 1882. Telegraphiſcher Bericht (an die „Köln. Ztg." über „Siegfried" und „Götterdämmerung". /R. W./

6884. **Berliner Börſen-Courier** Nr. 225. 13. Mai 1882. Ueber den letzten Abend des erſten Nibelungen-Cyclus. /R. W./

6885. **Fremden-Blatt.** Wien, 17. Mai 1882. Ueber den zweiten Cyclus der Wagner'ſchen Tetralogie „Der Ring des Nibelungen" in Her Majeſty's Theater in London.

6886. **Norddeutſche Allgemeine Zeitung.** Berlin, 25. Mai 1882. London, 17. Mai. Berichtigung der in deutſchen Zeitungen erſchienenen Artikel über die großen Erfolge der Nibelungen-Vorſtellungen. /R. W./

6887. **The Times.** London, May 6, 8, 9, 11, 1882. Wagner's "Ring of the Nibelung". (I.) II. III. IV. /R. W./

6888. **The Daily Telegraph.** London, May 6, 8, 9, 10, 1882. The Nibelung's Ring. I. — The Rhinegold. II. — The Walkyrie. III. — Siegfried. IV. — The Dusk of the Gods. /R. W./

6889. **The Standard.** London, May 8, 1882. Der Ring des Nibelungen. /R. W./

15. Madrid.

6890. **Fremden-Blatt.** Wien, 29. März 1882. Ueber die 1. Aufführung des „Lohengrin" im Teatro Real. /R./

(16. **Magdeburg:** Siehe Band I. S. 121.)

17. Mannheim.

1869 6891. Ausſchnitt aus einer unbekannten Zeitung. (Frankfurter Zeitung?) ? März 1869. Nach der Rückkehr von Damaſkus. Ein Brief an den Herausgeber der „Frankfurter Zeitung". Diogenes Schmitz. Ueber die 1. Aufführung der „Meiſterſinger" in Mannheim. /R. W./

(18. **Moskau:** Siehe Band I. S. 121.)

19. München.

1864 6892. **Beilage zu Nr. 48 der Allg. Zeitung.** 17. Februar 1864. Vermiſchte Nachrichten. — r. München, 15. Febr. Ueber eine Aufführung von Richard Wagner's „Tannhäuſer" mit Herrn Niemann aus Hannover als Gaſt. /R. W./

6893. —— **Nr. 62 der Allg. Zeitung.** 2. März 1864. Vermiſchte Nachrichten. — n. — München. Ueber den Gaſtrollencyclus des Hrn. Niemann. („Tannhäuſer". — „Lohengrin". — —) /R. W./

1868 6894. **Allgemeine Zeitung.** Nr. 174. Augsburg, 22. Juni 1868. Neueſte Poſten. München, 21. Juni. Ueber die erſte Aufführung der „Meiſterſinger von Nürnberg". „Se. Maj. der König ließ Hrn. Richard Wagner bei Beginn der Aufführung in die große Kaiſerloge rufen, und neben ſich Platz nehmen, ſo daß der Componiſt an der Seite des Monarchen die ganze Aufführung überſehen konnte ....." (A. P.)

6895. **Beilage zu Nr. 318 der „Poſt".** Berlin, 23. Juni 1868. Kunſt und Wiſſenſchaft. Theater und Muſik. München, 20. Juni. (Orig.-Corr.) Ueber die Generalprobe der „Meiſterſinger". (A. P.)

6896. **Beilage zur Allgemeinen Zeitung.** Nr. 178 u. 179. 26. u. 27. Juni 1868. Richard Wagner's „Meiſterſinger von Nürnberg". (A. P.) (Vgl. Nr. 2, S. 180. Wochenausgabe der „Allg. Ztg.")

6897. **National-Zeitung.** (?) ? Juni 1868. Die erſte Aufführung der „Meiſterſinger" von Richard Wagner. München, den 25. Juni. Dr. W. (A. P.)

6898. **Beilage zur Allgemeinen Zeitung.** Nr. 245. 1. September 1868. Noch einmal die Meiſterſinger von Nürnberg. Ein Schlußwort. (A. P.)

6899. Ausſchnitt aus einer unbekannten Zeitung. ??? 1868. Richard Wagner's „Meiſterſinger". — M. — München, 22. Juni. (A. P.)

1869 6900. **Die Preſſe.** Wien, 24. (?) September 1869. Die erſte öffentliche Aufführung des „Rheingold". (Orig.-Corr. der „Preſſe".) München, 23. September. D. V.

6901. Ausſchnitt aus einer unbekannten Zeitung. ?? September 1869. München, 23. Sept. „Die „Südd. Pr." ſchreibt über die erſte Aufführung von Richard Wagner's „Rheingold" ....."

6902. **Allgemeine Zeitung.** Nr. 274. Augsburg, 1. October 1869. Deutſchland. Aus Bayern, 30. Sept. „..... Der dritten Vorſtellung des „Rheingold" am 26. d. wohnte Se. Maj. der König ebenfalls bei. Auch Prinz Otto hatte ſich eingefunden ....."

6903. Ausſchnitt aus einer unbekannten Zeitung. ?? October 1869. Feuilleton. Richard Wagner und ſein „Rheingold". (Ein Nachwort.) Karl Pickenbühl.

1870 6904. **Die Poſt.** Berlin, 28. Juni 1870. Kunſt und Wiſſenſchaft. Theater und Muſik. II. München, 25. Juni. (Wagner's Walküre.) G. (A. P.)

6905. **Peſter Lloyd.** 1. Juli 1870. Feuilleton. Die Walküre. Von Richard Wagner. Nach der Münchner Aufführung vom 26. Juni 1870 beſprochen von Dr. Theodor Helm. (Original-Bericht des „Peſter Lloyd".)

6906. Ausſchnitt aus einer unbekannten Zeitung. ?? Juni 1870. München, 26. Juni. Richard Wagner's „Walküre".*) (A. P.)

1872 6907. **Beilage zur Allgemeinen Zeitung.** Nr. 188. 6. Juli 1872. Die Wagner-Aufführungen in München.

1874 6908. —— Nr. 254. 11. September 1874. Triſtan und Iſolde von Richard Wagner. Münchener Aufführungen am 3. und 6. Sept. 1874. Franz Gehring.

1882 6909. Beilage zur Allgemeinen Zeitung. Nr. 88. 29. März 1882. München, im März. (Königliche Theater.) Ueber die Aufführung des „Ring des Nibelungen", innerhalb ſechs Tagen.

6910. Bayriſcher Landbote. München, 13., 14. u. 15. Dezember 1882. Zur partiellen „Ring"-Aufführung bei Vogl's Rückkehr. (A. B.)

1869 6911. L'Indépendance Belge ..... 29 Septembre 1869. Feuilleton. Le Rheingold de Richard Wagner. (Correspondance particulière de l'Indépendance.) Munich, 25 septembre. Th. I. (A. B.)

(**20. Neapel. — 21. New-York. — 22. Nizza:** Siehe Band I. S. 126.)

23. Paris.

1861 6912. Beilage zu Nr. 95 der Allg. Zeitung. 5. April 1861. S. 1550. Richard Wagner's Tannhäuſer in Paris.

1869 6913. Die Preſſe. 9. April 1869. Abendblatt. Richard Wagner's „Rienzi". (A. B.)

6914. Ausſchnitt aus einer unbekannten Zeitung. (Frankfurter Zeitung?) ??? Pariſer Briefe. Paris, 7. April. Erſte Aufführung von Richard Wagner's „Rienzi" im Theatre-Lyrique am Dienſtag den 6. ds. (Generalprobe Samſtag 3. ds.) (A. B.)

1861 6915. L'Indépendance Belge. 16 Mars 1861. (Correspondance théâtrale de l'Indépendance Belge.) Paris, 14 Mars. Großer Aufſatz über die erſte Pariſer Tannhäuſer-Aufführung. (A. B.)

(**24. Rom. — 25. Salzburg. — 26. Stockholm. — 27. Trieſt:** Siehe Band I. S. 127.)

28. Wien.

(Erſte Aufführungen.)

(Im alten Hauſe.)

Lohengrin.

(19. Auguſt 1858.)

1858 6916. Oeſterreichiſche Zeitung. Wien, 21. Auguſt 1858. Wagner's „Lohengrin". Zum erſten Male in Wien am 19. Auguſt. I. (II.) (A. B.)

6917. —— ? Auguſt 1858. Wagner's „Lohengrin". II. (II.) (A. B.)

6918. Wiener Zeitung. Nr. 195. 26. Auguſt 1858. Richard Wagner's „Lohengrin". Romantiſche Oper in drei Aufzügen. II. I. Sp. (Der erſte Artikel war am 17. Auguſt — alſo zwei Tage vor der erſten Aufführung (19.) in der Wiener Ztg. bereits enthalten, und betraf lediglich die Dichtung.) (A. B.)

6918a. Die Preſſe. Wien, 9. November 1858. Erſte Ausgabe. Feuilleton. Die Oper „Lohengrin". Ed. II. (A. B.)

6918b. Die Preſſe. Wien, 10. November 1858. Erſte Ausgabe. (Schluß.) Ed. H. (K. B.)

6918c. 2 Ausſchnitte aus einer unbekannten Zeitung ???? Feuilleton. „Lohengrin“. Romantiſche Oper in drei Acten von Richard Wagner. Donnerſtag den 19. d. M. zum erſten Male aufgeführt im k. k. Hoftheater nächſt dem Kärntnerthore. A. S. (K. B.)

6918d. —— —— Feuilleton. Lohengrin. Romantiſche Oper von Richard Wagner. I. II. Pp. (K. B.)

Tannhäuſer.

(19. November 1859.)

1859 6918e. Die Preſſe. Wien, 20. November 1859. (Hofoperntheater.) (K. B.)

—— Wien, den 21. November 1859. Feuilleton. (Hofoperntheater.) Ed. H.

(Im neuen Hauſe.)

Lohengrin.

(1. October 1870.)

1870 6918f. Die Preſſe. Wien, 8. October 1870. Oper. C. Schelle. (K. B.)

(Andere Aufführungen.)

1881 6918g. Fremden-Blatt. Wien, 14. Dezember 1881. Ueber die Aufführung von „Rheingold“. (K. B.)

6919. Wiener Abendpoſt. 14. December 1881. Ueber dieſelbe Vorſtellung. (K. B.)

6920. Morgen-Poſt. Wien, 15. December 1881. Ueber die Eröffnung des Nibelungen-Cyclus mit „Rheingold“. Bn. (K. B.)

1882 6921. Fremden-Blatt. Wien, 9. Februar 1882. Beſprechung einer „Tannhäuſer“-Aufführung v. 8. mit Frau Ehnn als Eliſabeth und Hrn. Labatt als Tannhäuſer. sp. (K. B.)

6922. —— Wien, 3. September 1882. (Hofoperntheater.) Wiederauftreten Frau Materna's nach ſechsmonatlicher Abweſenheit (Gaſtſpiel in Nord-Amerika und Mitwirkung bei den „Parſifal“-Vorſtellungen in Bayreuth) in „Tannhäuſer“. (K. B.)

6923. Neue Freie Presse. Wien, 3. September 1882. Dieſelbe Vorſtellung. (K. B.)

6924. Neues Wiener Tagblatt. 21. October 1882. (Hofoperntheater.) „Nach längerer Pauſe kamen geſtern wieder einmal Richard Wagner's „Meiſterſinger“ zur Aufführung ....“ W. Fr. (K. B.)

6925. Wiener Abendpoſt. 21. October 1882. (Hofoperntheater.) Ueber dieſelbe Vorſtellung. (K. B.)

6926. Die Preſſe. Wien, 14. December 1882. Feuilleton. Oper. (Winkelmann. — Friedrich Materna. — Choriſten-Unfug.) H-n.

(Vorſtellungen mit Gaſtſpielen.)

1881 6927. **Fremden-Blatt.** Wien, 16. Dezember 1881. (Hof-Operntheater.) (Die „Walküre" — Siegmund: Herr Jäger.) op. [K. B.]

6928. **Wiener Abendpoſt.** 16. December 1881. (Dieſelbe Vorſtellung.) [K. B.]

6929. **Wiener Allgemeine Zeitung.** 16. December 1881. K. (Hofoperntheater.) (Dieſelbe Vorſtellung.) [K. B.]

6930. **Fremden-Blatt.** Wien, 21. Dezember 1881. (Hof-Operntheater.) („Siegfried" — Siegfried: Hr. Jäger.) op. [K. B.]

1882 6931. **Deutſche Zeitung.** Wien, 5. Januar 1882. (Hofoperntheater.) F. G. („Götterdämmerung" — Siegfried: Herr Jäger.) op. [K. B.]

6932. **Die Preſſe.** Wien, 5. Jänner 1882. (Hofoperntheater.) (Dieſelbe Vorſtellung.) [K. B.]

6933. **Fremden-Blatt.** Wien, 5. Jänner 1882. (Hof-Operntheater.) op. (Dieſelbe Vorſtellung.) [K. B.]

6934. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** 5. Jänner 1882. (Hof-Operntheater.) k. st. (Dieſelbe Vorſtellung.) [K. B.]

6935. **Konſt. Vorſtadt-Zeitung.** Wien, 5. Jänner 1882. (Hofoperntheater.) B. (Dieſelbe Vorſtellung.) [K. B.]

6936. **Morgen-Poſt.** Wien, 6. Jänner 1882. (Hofoperntheater.) (Dieſelbe Vorſtellung.) [K. B.]

6937. **Neue Freie Presse.** Wien, 5. Januar 1882. (Hofoperntheater.) (Dieſelbe Vorſtellung.) [K. B.]

6938. **Neues Wiener Tagblatt.** 5. Jänner 1882. (Hofoperntheater.) W. Fr. (Dieſelbe Vorſtellung.) [K. B.]

6939. **Tribüne.** Wien, 5. Januar 1882. (Hof-Operntheater.) —g. (Dieſelbe Vorſtellung.) [K. B.]

6940. **Wiener Abendpoſt.** 5. Jänner 1882. (Hofoperntheater.) (Dieſelbe Vorſtellung.) [K. B.]

6941. **Wiener Allgemeine Zeitung.** 5. Januar 1882. (Hofoperntheater.) (Dieſelbe Vorſtellung.) [K. B.]

6942. **Fremden-Blatt.** Wien, 21. u. 23. Februar 1882. („Die Meiſterſinger" — Hans Sachs: Herr Riſſe aus Dresden.) [K. B.]

6943. **Morgen-Poſt.** Wien, 21. Februar 1882. Hofoperntheater. Bn. (Dieſelbe Vorſtellung.) [K. B.]

6944. **Neue Freie Presse.** Wien, 21. Februar 1882. (Dieſelbe Vorſtellung.) [K. B.]

6945. **Neues Wiener Tagblatt.** 21. Februar 1882. Hofoperntheater. W. Fr. (Dieſelbe Vorſtellung.) [K. B.]

6946. **Fremden-Blatt.** Wien, 17. April 1882. (Hof-Operntheater.) op. („Tannhäuſer" — Tannhäuſer: Herr Gudehus; Eliſabeth: Frau Mathilde Weckerlin.)

1882 6947. **Die Preſſe.** Wien, 11. Mai 1882. [Hof-Operntheater.] [„Lohengrin" — Ortrud: Frl. Marianne Brandt.] [N. B.]

6948. **Fremden-Blatt.** Wien, 11. Mai 1882. [Hof-Operntheater.] [Dieſelbe Vorſtellung.] [N. B.]

6949. **Deutſche Zeitung.** Wien, 6. Juni 1882. [Hofoperntheater.] [Tannhäuſer — Herr Niemann.] F. G. [N. B.]

6950. **Die Preſſe.** Wien, 6. Juni 1882. [Hofoperntheater.] [Dieſelbe Vorſtellung.] [N. B.]

6951. **Fremden-Blatt.** Wien, 6. Juni 1882. [Hof-Operntheater.] [Dieſelbe Vorſtellung.] [N. B.]

6952. **Morgen-Poſt.** Wien, 6. Juni 1882. [Hofoperntheater.] [Dieſelbe Vorſtellung.] Bn. [N. B.]

6953. **Neue Freie Presse.** Wien, 6. Juni 1882. [Hofoperntheater.] [Dieſelbe Vorſtellung.] [N. B.]

6954. **Wiener Abendpoſt.** 6. Juni 1882. [Hofoperntheater.] [Dieſelbe Vorſtellung.] [N. B.]

6955. **Wiener Allgemeine Zeitung.** 6. Juni 1882. [Hofoperntheater.] [Dieſelbe Vorſtellung.] K. [N. B.]

6956. **Deutſche Zeitung.** Wien, 17. Juni 1882. [Hofoperntheater.] F. G. [„Lohengrin" — Lohengrin: Herr Broß; Telramund: Herr Reichmann; Elſa: Frau v. Boggenhuber; Ortrud: Frl. Marianne Brandt.] [N. B.]

6957. **Fremden-Blatt.** Wien, 17. Juni 1882. [Hofoperntheater.] sp. [Dieſelbe Vorſtellung.] [N. B.]

6958. **Morgen-Poſt.** Wien, 17. Juni 1882. [Hofoperntheater.] Bn. [Dieſelbe Vorſtellung.] [N. B.]

6959. **Neue Freie Presse.** Wien, 17. Juni 1882. [Hofoperntheater.] [Dieſelbe Vorſtellung.] [N. B.]

6960. **Wiener Allgemeine Zeitung.** 17. Juni 1882. [Hofoperntheater.] [Dieſelbe Vorſtellung.] [N. B.]

6961. —— 6. Auguſt 1882. [Hofoperntheater.] [„Tannhäuſer" — Eliſabeth: Frau Gabrielle-Krauß; Landgraf: Herr v. Reichenberg.] [N. B.]

6962. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** 31. Auguſt 1882. [Hof-Operntheater.] [„Der fliegende Holländer" — Daland: Herr Reichenberg.] [N. B.]

6963. **Die Preſſe.** Wien, 19. October 1882. [Hofoperntheater.] [„Lohengrin" — Ortrud: Frl. Meißlinger.] [N. B.]

6964. **Fremden-Blatt.** Wien, 19. October 1882. [Hofoperntheater.] [Dieſelbe Vorſtellung.] sp. [N. B.]

6965. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** 10. November 1882. [Hofoperntheater.] k. st. [„Siegfried" — Siegfried: Herr Jäger.] [N. B.]

6966. **Fremden-Blatt.** Wien, 3. December 1882. [Hof-Operntheater.] sp. [„Tannhäuſer" — Tannhäuſer: Herr Winkelmann.] [N. B.]

1882 6967. **Fremden-Blatt.** Wien, 6. Dezember 1882. (Hof-Operntheater.) („Lohengrin" — Lohengrin: Herr Winkelmann.) (K. B.)

6968. **Die Preſſe.** Wien, 9. December 1882. (Hofoperntheater.) („Die Meiſterſinger von Nürnberg" — Walther v. Stolzing: Herr Winkelmann.) (K. B.)

6969. **Fremden-Blatt.** Wien, 9. Dezember 1882. (Hof-Operntheater.) (Dieſelbe Vorſtellung.) (K. B.)

6970. **Neue Freie Presse.** Wien, 9. December 1882. (Hofoperntheater.) (Dieſelbe Vorſtellung.) (K. B.)

6971. **Wiener Abendpoſt.** 9. Dezember 1882. (Hofoperntheater.) (Dieſelbe Vorſtellung.) (K. B.)

6972. **Fremden-Blatt.** Wien, 15. Dezember 1882. (Hof-Operntheater.) („Die Walküre" — Siegmund: Herr Winkelmann.) (K. B.)

6973. **Wiener Allgemeine Zeitung.** 15. Dezember 1882. K. (Hofoperntheater.) (Dieſelbe Vorſtellung.) (K. B.)

6974. **Wiener Sonn- und Montags-Zeitung.** 17. December 1882. (Hofoperntheater.) (Dieſelbe Vorſtellung.) Floreſtan. (K. B.)

6975. **Die Preſſe.** Wien, 18. December 1882. (Hofoperntheater.) („Siegfried" — Siegfried: Herr Winkelmann.) (K. B.)

6976. **Fremden-Blatt.** Wien, 18. Dezember 1882. (Hof-Operntheater.) (Dieſelbe Vorſtellung.) (K. B.)

6977. —— Wien, 21. Dezember 1882. (Hof-Operntheater.) („Götterdämmerung" — Siegfried: Herr Winkelmann.) (K. B.)

(**29. Wiesbaden:** Siehe Band 1. S. 139. — **30. Bremen:** Siehe Band 2. S. 181.)

31. Kaſſel.

6978. **Norddeutſche Allgemeine Zeitung.** Berlin, 26. Oktober 1882. Ueber die 100. Aufführung des „Tannhäuſer". (R.)

32. Prag.

1854 **Bohemia.** Prag. 1854. (**Nr. 280 vom 26. November. Theater.** Längerer Bericht über die erſte Aufführung des „Tannhäuſer". V. — **Beilagen zu Nr. 282 vom 29. November u. Nr. 284 vom 1. December. Theater.** Berichte über die zweite u. dritte „Tannhäuſer"-Aufführung V. Letztere „Auf höchſten Befehl" .... „Se. k. k. Hoheit der Durchl. Erzh. Franz Carl beehrten die Vorſtellung mit ihrer Gegenwart und verweilten bis zu deren Ende.") [6667]

1856 —— 1856. (S. 270. **Nr. 18. vom 21. Februar. Theater.** Bericht über die erſte Aufführung des „Lohengrin". V. — S. 276. **Beilage zu Nr. 48. (25. Februar.) Theater.** Bericht über die zweite Aufführung des „Lohengrin". V. — S. 316. **Beilage zu Nr. 55 vom 4. März. Theater.** Bericht über die dritte Aufführung des „Lohengrin". Fr. — S. 453. **Nr. 78 vom 1. April. Local- und Provinzialchronik.** Notiz über die ſechſte „Lohengrin"-Aufführung. — S. 499. **Nr. 85 vom 9. April. Theater.** Bericht über die ſiebente Aufführung des „Lohengrin". V.) [6669]

—— —— (**Theater.** S. 348. Bericht über die erſte Aufführung des „Fliegenden Holländer". V. — S. 365. Bericht über eine Aufführung des

„Tannhäuser". V. — S. 260, 267. Berichte über zwei Aufführungen des „Lohengrin", im zweiten Bericht Ausführliches über Jul. Meyer als „Elsa". V. — S. 391, 493, 527, 578, 614. Berichte über die 2. bis 6. Aufführung des „Fliegenden Holländer." V.) (6668)

1882 6979. **Beilage zur Bohemia.** Nr. 276. 6. October 1882. Deutsches Landestheater. Eröffnungs-Vorstellung „Lohengrin". (O. H. (A. B.

33. Schwerin. — 34. Weimar: (Siehe Band 2. S. 181 u. 182.)

§ 35. Barcelona.

Berliner Courier. 2. Juni 1882. Ueber die erste Aufführung von „Lohengrin" in Barcelona. (6679)

6980. **El Diluvio.** Diario Politico De Avisos, Noticias y Decretos. Barcelona. 19 de Mayo de 1882. N. 139. Wagner ha podido ser al fin juzgado por los barceloneses......

6981. **Cronica De Cataluna.** Diario Politico Liberal. Barcelona. Año XXIX. — Num. 230. 20 de mayo de 1882. Ricardo Wagner y su «Lohengrin».

6982. **La Libertad.** Diario Democratico Dinastico de Barcelona. 20 Mayo 1882. Teatro Principal. Lohengrin. — G. L.

§ 36. Bayreuth.

1860 **Allgemeine Zeitung.** Nr. 187. (Augsburg.) 5. Juli 1860. Aus den Jubiläumstagen in Franken. Bayreuth, 2. Juli. Ueber die Aufführung des „Tannhäuser" (vom Koburger Opern- u. Orchesterpersonal) im markgräflichen Opernhaus, als Festvorstellung gelegentlich der Anwesenheit Ihrer königlichen Majestäten. (6685) (Vgl. Nr. 4162 u. 4163 Bd. 2.)

§ 37. Königsberg.

(Richard Wagner-Theater v. Angelo Neumann.)

1882 **Berliner Courier.** 16., 20. September 1882. Zwei Notizen über das „Richard Wagner-Theater" von A. Neumann in Königsberg. Erfolge und Einnahmen desselben. (6680)

6983. **Fremden-Blatt.** Wien, 22. September 1882. Ueber die Aufführung des „Nibelungenringes" in Königsberg. (R.)

§ 38. Linz.

6984. **Fremden-Blatt.** Wien, 25. März 1882. Ueber ein Gastspiel der Frau Kupfer und des Hrn. Lewig in „Lohengrin". (R.)

§ 39. St. Petersburg.

1868 6985. **St. Petersburger Zeitung.** Nr. 287. 31. October (12. November) 1868. Feuilleton. Lohengrin, Musik von Richard Wagner, Uebersetzung des Textes von Swanzow.

6985a. **Голосъ**, № 276, годъ шестой, воскресенье 6 (18) Октября 1868 года. Внутреннiя новости. Петербургская хроника. Ueber die erste Aufführung des „Lohengrin". А. Фаминцынъ.

6985b. —— № 278. Вторникъ, 8 (20) Октября 1868 г. «Лоэнгринъ», опера Рихарда Вагнера на Марiинской сценѣ. Ростиславъ.

1868 6985c. Новое время. № 231, 233 и. 234. 25, 27 и. 29 Ноября 1868 года. Фельетонъ. »Лоэнгринъ« Рихарда Вагнера. (На русской оперной сценѣ.) А. Сѣровъ.

6985d. С.-Петербургскія вѣдомости № 278. Пятница 11 (23) Октября 1868 года. Музыкальныя замѣтки. »Лоэнгринъ« — музыкальная драма Рихарда Вагнера.

6985e. Русскій Инвалидъ. № 273. Воскресенье 6го Октября 1868 года. Театральныя замѣтки ——— Первое представленіе »Лоэнгрина«. Н.

6985f. Петербургскій Листокъ. № 141. Годъ пятый. Воскресенье 6го Октября 1868 года. Лоэнгринъ. Опера Рихарда Вагнера. А. М—въ.

6985g. Биржевыя вѣдомости. № 270, восьмой годъ, 12го Октября 1868 года. Суббота. Фельетонъ. »Лоэнгринъ«, опера Рихарда Вагнера на русской сценѣ. Н. М.

1869 6985h. Петербургская Газета. № 70. Воскресенье 18го Мая 1869 года. Русская опера въ сезонъ 1868—69 г.

1873 6985i. С.-Петербургскія Вѣдомости № 37, первый листъ. Вторникъ, 6 (18) Февраля 1873 года. Музыкальныя замѣтки. Возобновленіе »Лоэнгрина« на Маріинской сценѣ.

§ 40. Venedig.

1882 6986. Fremden-Blatt. Wien, 6. Jänner 1882. Ueber die 1. Aufführung des „Lohengrin". (A. P.)

6987. —— Wien, 21. Jänner 1882. Ueber die 6te Aufführung des „Lohengrin". (A. P.)

D. Vermiſchtes.

a. Aufſätze und größere Artikel.

(In chronologiſcher Reihenfolge.)*)

1849 Leipziger Reibeiſen! Lauter Eingeſandtes. No. 88. Dienſtag, den 24. Juli 1849. (S. 578.) Zwei ſteckbrieflich Verfolgte. „Als Dresden gefallen war und die Steckbriefe in gewiſſen Zeitungen luſtig durcheinander „kreiſten", wunderte ſich ein Correſpondent der „Europa" darüber, daß ſo manche „geniale" Leute bei der Erhebung des Volkes ſich betheiligt hatten. Es iſt charakteriſtiſch für die Leipziger Literatencoterie und ihren Anhang, daß ſie ein warmes, rückſichtsloſes, aufopferndes Hingeben an die allgemeine Sache nicht begreift, — ſie, die die ungeſunde geſchraubte Intelligenz der Bourgeois dem urkräftigen unverfälſchten Geiſte des „Volkes" vorzieht. Unſere Pflicht aber iſt, die Namen jener zu preiſen, die von ihrem Genius durch ihre Schöpfungen geadelt, als gemeine Krieger eintraten in die Reihen der Volkskämpfer. Wir nennen zuerſt Richard Wagner. Er hat mit ſeinem „Rienzi" eine neue Aera der Muſik eröffnet; der Geiſt, der in der Märzrevolution zur Erſcheinung gekommen iſt, derſelbe pulſt auch in dieſer köſtlichen Tonſchöpfung. Es iſt ein Fluthen und Wogen gewaltiger rauſchender Klänge, die ſelten ſich runden zu einer lieblichen, leicht verſtändlichen Melodie, — ganz ein Bild unſerer Tage, wo das Meer der Geſchichte noch räthſelhaft brauſt und gährt und nur ſelten eine Lilie hervorſchaut aus ſeinem Schooße, den Frühling kündend, der da blühen wird, wenn die Sündfluth verronnen. Seit dem März iſt Richard Wagner unter den Dresdner Volksmännern ſteckbrieflich genannt worden; er, der Hofkapellmeiſter, ſchleuderte im Frühſommer des vergangenen Jahres in einer Beilage des Dresdner Anzeigers dem vormärzlichen Gelichter, unter dem er ſich bewegen mußte, ein politiſches Glaubensbekenntniß voll entzündender Märzeskraft zu. Er war ein eifriger Mitarbeiter an Röckels klaſſiſchen Volksblättern; ſeine Aufſätze athmen eine glühende Begeiſterung und man merkt ihnen an, daß ihr Verfaſſer ein Künſtler, ein Poet war. — Ein anderer Mann, dem wir unſeren Dank weihen, iſt der Profeſſor Semper .... — Beide Männer ſind gegenwärtig in Paris.*) (6662)

---

*) Anmerkung. In Bd. I wurde dieſe Rubrik wegen der überwiegenden Zahl der in Wien erſchienenen Zeitungen ſyſtematiſch chronologiſch geordnet.

1850 **Eidgenöſſiſche Zeitung.** (Zürich) den 16. October 1850. (S. 1113. Zürich. Theater. .... „Die vorgeſtrige Vorſtellung der „Regimentstochter" ſtand hinter den beiden früheren Opernvorſtellungen weit zurück....." „Die Direction endlich anbetreffend, ſo hat ſich Herr v. Bülow, ein Schüler Wagner's, ſchon in dieſer Aufführung als ein ſehr talentvoller Dirigent bewährt, und wo etwa Verſtöße vorkamen, ſo rührten ſie lediglich davon her, daß das Orcheſter noch nicht das nöthige Zutrauen zu dem jungen Manne beſaß, und glaubte, ſich eigenmächtig ſelbſt helfen zu müſſen. Wir wiederholen, die diesjährige Oper iſt ſo beſetzt, daß Zürich nicht mehr verlangen kann, und es iſt daher zu erwarten, daß das Publikum den Leiſtungen derſelben mit mehr Intereſſe und Wärme entgegenkommen möchte, als bisher. Sonſt dürfte am Ende auch Herr Richard Wagner ſeinen ſchönen Plan, das zürcheriſche Publikum durch Vorführung der beſten und würdigſten Muſikwerke für die wahre Kunſt zu begeiſtern, wieder aufgeben ....." (Vgl. die Erklärung R. Wagner's, Nro. 1. S. 37.) (6664)

1854 **Bohemia.** Prag 1854. (Nr. 268, Beilage zu Nr. 268 u. Nr. 275 vom 12., 13. u. 21. November. Zur Vorbereitung für den Tannhäuſer. Von Flamin.) (6666)

—— —— Beilagen zu Nr. 283, 285, 286, 287 vom 30. November, 2., 3. u. 5. December. I, II, III u. Schluß. Richard Wagner, der Tondichter der Gegenwart. V.) (6667)

1856 —— 1856. (S. 225. Lohengrin. Ausführliche Erzählung der Sage. — S. 362, 368, 373. Theater. Größere Artikel über „Lohengrin". V.) (6669)

—— —— (S. 332. Wagner's „Fliegender Holländer". (Vor der erſten Aufführung.) V. — S. 650. Theater. Längerer Artikel über die Dichtung des „Holländer". V.) (6670)

1857 6988—6990. **Beilage zu Nr. 353, 354 u. 355 der Allg. Zeitung** vom 19., 20. u. 21. December 1857. Muſikaliſche Leiden der Gegenwart. I. II. III. v. W.

1858 6991. **Beilage zu Nr. 61 der Allg. Zeitung.** 2. März 1858. Die Zukunftsmuſik. (Vgl. die vorigen Nro.) (Beſchluß fehlt.)

6991a. **National-Zeitung.** Berlin, 23. Februar 1860. Hector Berlioz über Richard Wagner. — 1.

1863 6992—7000. **Erſte Beilage zur Königl. privilegirten Berliniſchen Zeitung.** (Voſſiſche Zeitung.) № 130, 136, 142, 148, 154, 160, 166, 184. Sonntag den 7., 14., 21., 28. Juni; 5., 12., 19. Juli u. 9. Auguſt 1863. Richard Wagner's Nibelungen. I—IX. O. Fr. (VIII fehlt.)

1864 7001. **Beilage zu Nr. 351 der Allg. Zeitung.** 16. December 1864. Richard Wagner.

Der Sammler. Beilage z. Augsburger Abendzeitung. Den 24. December 1864. (S. 615. Richard Wagner. Nach d. „Nürnb. Correſp.") (6672)

1865 —— 1865. (S. 240. Triſtan und Iſolde. Auszug aus dem „Libretto" nach d. „Didaskalia".) (6673)

1867 7002—7003. **Beilage zur Allgemeinen Zeitung.** Nr. 97 u. 98. (Augsburg) 7. u. 8. April 1867. Eckarts Vortrag über Richard Wagner.

1868 7004. —— Nr. 39. 8. Februar 1868. Nohls Vortrag über Richard Wagner. Gehalten zum Beſten der Nothleidenden in Oſtpreußen, im Liebig'ſchen Hörſal in München.

7005. **Neue Freie Presse.** Wien, 20. Juni 1868. Abendblatt. (Vom Münchener Hoftheater.) „Ein Prolog von unſerem ſtändigen Münchener Correſpondenten über das Ereigniß der erſten Aufführung der „Meiſterſinger" am 21. Juni."

7006. —— Wien, 20. October 1868. Roſſini und die Zukunftsmuſik.

1869 7007. **Beilage zur Allgemeinen Zeitung.** Nr. 90. 31. März 1869. Franz Liszt in Weimar. Von Ludwig Nohl.

7008. **Außerordentliche Beilage zur Allgemeinen Zeitung.** Nr. 91. 1. April 1869. Franz Liszt in Weimar. Von Ludwig Nohl. (Schluß.)

7009. **Beilage zur Allgemeinen Zeitung.** Nr. 101. 11. April 1869. R. Wagner und Pasdeloup. Paris, 7. April.

7010. **Die Preſſe.** 8. September 1869. Feuilleton. Ein Vorſpiel zum „Ring des Nibelungen." E. Schelle.

7011. **Beilage zur Allgemeinen Zeitung.** Nr. 254. 11. September 1869. Vom Münchener Hoftheater. München, Anfang Sept. (Auslaſſungen in dieſem längeren Aufſatze über die „Rheingold-Angelegenheit" und Angriffe auf Richard Wagner.)

7012. —— Nr. 261. 18. September 1869. Erklärung. München, 17. Sept. 1869. Dr. Julius Groſſe. (Der Verfaſſer des Artikels „Vom Münchener Hoftheater" über die Rheingold-Angelegenheit.) (Vgl. den vorigen Artikel.)

7013. **Allgemeine Zeitung.** Nr. 262. Augsburg, 19. September 1869. Erklärung. München, 18. Sept. 1869. Frhr. v. Perfall, kgl. Hofmuſik-Intendant. (Vgl. die Berichtigung R. Wagner's in „Das Münchener Hoftheater". Erſte Abth. Nr. 5926a u. die vorigen Artikel.)

1870 7014. **Conſtitutionelle Vorſtadtzeitung.** 24. Jänner 1870. Ein demolirtes Theater. Ueber die Abtragung des Thaliatheaters. (Abſchrift.)*) Siehe Nr. 7469.

7015. **Die Poſt.** Berlin, 14. März 1870. Feuilleton. Die Meiſterſinger von Nürnberg. Erſter Artikel. H. D.

7016. —— Berlin, ? März 1870. Dasſelbe. Zweiter Artikel. H. D.

7017. —— Berlin, ? März 1870. Dasſelbe. Dritter Artikel. H. D.

---

*) Obwohl Abſchrift, als Zeitungs-Artikel hierher gehörig, darum ausnahmsweiſe unter die Zeitſchriften aufgenommen.

1870 7018—7019. **Die Station.** Feuilletoniſtiſches Wochenblatt des Berliner Börſen-Courier. Nr. 45 u. 46. Berlin, 5. u. 12. November 1870. Wagner und Schopenhauer. Von Hans Herrig. I. II.

1871 7020. **Beilage zur Allgemeinen Zeitung.** Nr. 39. (Augsburg) 8. Februar 1871. Verſchiedenes. Nekrolog (aus d. „Neuen Wiener Tagblatt“) über Dr. Ludwig Eckardt.

7021. **Allgemeine Zeitung.** Nr. 128. Augsburg, 8. Mai 1871. Richard Wagner als Philoſoph.

7022. **Deutſche Zeitung.** Morgenblatt. Nr. 14. Wien, 31. December 1871. Deutſche Kunſt und Richard Wagner. Von Peter Cornelius. II. (Vgl. I. Nr. 1417 Bd. I.)

1872 7023. **Sonntags-Beilage zur Norddeutſchen Allgemeinen Zeitung.** Nr. 21. 26. Mai 1872. Mannigfaltiges. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiſte der Muſik. Von Friedrich Nietzſche. E. K.

1873 7024. **Beilage zur Allgemeinen Zeitung.** Nr. 229. (Augsburg) 17. Auguſt 1873. Reiſebriefe. Von Ludwig Nohl. I. Liszt's „Chriſtus“ in Weimar.

1878 7025. —— Nr. 87. 28. März 1878. Die muſikaliſche Vergangenheit und die Zukunftsmuſik.

1879 7026. **Neues Wiener Tagblatt.** 5. März 1879. (Ein vielbewegtes Künſtlerleben.) Ueber den Tod des erſten Lohengrin-Sängers Carl Beck. (Siehe das umfangreiche Materiale über dieſen Künſtler in anderen Rubriken dieſes Bandes.)

7027. **Politik.** Prag, 6. März 1879. Ein vielbewegtes Künſtlerleben. Daſſelbe betreffend.

7028. **Beilage z. „Prager Tagblatt“.** 6. März 1879. Ein intereſſantes Künſtlerleben. Daſſelbe betreffend.

1881 7029. **Dresdner Zeitung nebſt „Dresdner Börſen- und Handelsblatt“.** Nr. 191. 26. April 1881. Achter Jahrg. Feuilleton. Redigirt von Dr. Franz Koppel-Ellfeld. Franz Liszt und Richard Wagner in Berlin. St.

7030—7031. **Fremden-Blatt.** Wien, 3. u. 16. Dezember 1881. Ueber die Aufführung des Lohengrin in Paris durch Angelo Neumann.

7032. **Berliner Börſen-Courier.** 22. December 1881. Daſſelbe betreffend.

1882 7033. **Neue Heſſiſche Volksblätter.** (Darmſtadt) 5. Januar 1882. Karl Brandt.*) (Ein Nachruf von Ernſt Paſqué.)

7034. **Neue Freie Presse.** Wien, 30. Januar 1882. Die „Lohengrin“-Frage. (Original-Correſpondenz der „Neuen Freien Preſſe“.) Paris, 22. Januar. W. S.

7035—7037. **Bayeriſcher Landbote.** München, 8., 9. u. 10. Februar 1882. Das „Streichen“ und der Weltruf der Münchener Hofbühne. I. II. III.

7038. **Wiener Allgemeine Zeitung.** 9. Januar 1882. (Wagner in Paris.

1882 7039. Beilage zum Halleſchen Thorboten. 3. März 1882. Achtung! Neues Judenthum in der Muſik! S.

7040. Die Preſſe. Wien, 5. April 1882. Feuilleton. Unſere Wagnerianer. München, Ende März. Max Koch.

7041—7043. Lothringer Zeitung. №: 86, 87, 88. Metz, 13., 14. u. 15. April 1882. Parſifal. Ein Bühnenweihfeſtſpiel von Richard Wagner. Vortrag, gehalten von Herrn J. B. Aſfeld am 3. April im Allgemeinen Militärkaſino zu Metz.

7044—7045. Sonntags-Beilage № 20 u. 21 zur Voſſiſchen Zeitung. Berlin, 14. u. 21. Mai 1882. Ueber Richard Wagner's „Parſifal-Dichtung". Von Dr. Alfred Kaliſcher.

Berliner Courier. 26. u. 28. Juni 1882. Ueber den Tod des Componiſten Joachim Raff[87]) und ſein Verhältniß zu Richard Wagner. (6679)

7046. Kölniſche Zeitung. Drittes Blatt. 27. Juni 1882. Aus London. Der Ring des Nibelungen und die engliſche Kritik.

7047—7048. Neue Badiſche Landes-Zeitung. Mannheimer Anzeiger. 30. Juni u. 1. Juli 1882. Erlöſung dem Erlöſer. Parſifal-Studien von Carl Heckel. K.

Bayreuther Tagblatt. 5. Juli 1882. Parzival. Aufſatz aus dem „Reallexikon der Deutſchen Alterthümer". (6677)

7049—7050. Deutſches Tageblatt. Berlin, 13. u. 14. Juli 1882. №: 188 u. 189. Feuilleton. Wagner-Literatur. Von Wilhelm Tappert. I. II.

7051. Neues Wiener Tagblatt. 13. Juli 1882. Altes und Neues über Richard Wagner. V. K. Schembera.

7052—7061. Beilage zur Allgemeinen Zeitung. Nr. 196, 202, 210, 223, 227, 233, 238, 242, 248 u. 249. (Augsburg) 15., 21., 29. Juli; 11., 15., 21. (Hauptblatt), 26., 30. Auguſt; 5. u. 6. September 1882. Die Parzival-Sage und Richard Wagner's „Parſifal". I—X u. Schluß.

7062. Sonn- und Feiertags-Courier. Wien, 16. Juli 1882. Richard Wagner — kein Muſiker. Franz Hille.

Deutſches Montags-Blatt. Berlin, 24. Juli 1882. Schopenhauers Paralipomena über Richard Wagner. Von Max Goldſtein. (7954)

7063. Berliner Tageblatt. Abend-Ausgabe. Berlin, 24. Juli 1882. Schopenhauers Paralipomena über Richard Wagner. „Im dtſch. Mtgbl. machte Max Goldſtein einige Mittheilungen aus dem im geſtrigen Berl. Tagbl. erwähnten Schopenhauer'ſchen Exemplare des Nibelungen-Textes ....." (Eine größere Anzahl intereſſanter Citate v. Schopenhauer eingeſtreut.)

7064. Frankfurter Zeitung. 24. Juli 1882. Feuilleton. Aus Kunſt und Leben. Frankfurt, 24. Juli 1882. (Schopenhauers Paralipomena über Richard Wagner.) (Vgl. oben d. Artikel.)

7065. Neue Freie Presse. Wien, 26. Juli 1882. (Schopenhauer über Richard Wagner.)

7066. Wiener Allgemeine Zeitung. 26. Juli 1882. Dasſelbe betreffend.

1882 7067. **Der Sammler.** Belletriſtiſche Beilage zur „Augsburger Abendzeitung“. Augsburg, 27. Juli 1882. Parzival. Von Wilhelm Meyer-Markau. (Schluß.)

7068. **Local-Anzeiger der „Preſſe“.** Wien, 8. Auguſt 1882. Richard Wagner. Ausführliche Beſprechung des von Judith Gautier veröffentlichten Buches: »Richard Wagner et son oeuvre poétique, depuis Rienzi jusqu'à Parsifal. (Paris, Charavay frères.)«

7069. **Deutſche Zeitung.** Wien, 19. Auguſt 1882. Das Tannhäuſer-Jubiläum in Wien.

7070—7073. **Znaimer Wochenblatt.** Nr. 34, 36, 38 u. 40 vom 19. Auguſt, 2., 16. u. 30. September 1882. Feuilleton. Ein großer Deutſcher. Von Prof. Dr. Karl Pichler.

1. **Beilage des Berliner Courier** Nr. 119. 20. Auguſt 1882. Ueber Schopenhauer's Paralipomena zu Wagner's Nibelungen. (6680.)

7074. **Neue Freie Presse.** Wien, 3. September 1882. Feuilleton. Wagner-Cultus. (Ein Poſtſcriptum zu unſeren Bayreuther Briefen.) Ed. H.

7075. —— Wien, 26. October 1882. Feuilleton. Neueſte „Parſifal“-Literatur. Ed. H.

7076—7078. **Beilage zur Allgemeinen Zeitung.** Nr. 319, 320, 321. (München) 15., 16., 17. November 1882. Die religiöſen Anſchauungen Richard Wagners. Von Dr. H. A. Köſtlin.

1883 7079. **Deutſche Zeitung.** Wien, 15. Januar 1883. (Alfred v. Wolzogen [?])

7080. **Neue Freie Presse.** Wien, 4. Februar 1883. Feuilleton. Tannhäuſer im Orient. Von Alfred Meißner.

(Zeitungs-Ausſchnitte mit theilweiſe fehlenden Angaben in Bezug auf Titel,
Datum oder Jahreszahl.)

1858 7081. **Allgemeine Zeitung.** Nr. ?? Februar 1858. S. 651. Zur Muſikfrage. (Schluß fehlt.)

1868 7082. **Danziger Zeitung.** ? November 1868. Blumenleſe von Urtheilen über Wagner's Lohengrin aus der neueſten Nummer der „Signale für die muſikaliſche Welt“. A. T.

1869 7083. **Kölniſche Zeitung.** ? März 1869. Herr Richard Wagner in Triebſchen bei Luzern und das „Judenthum in der Muſik“. Offenes Sendſchreiben von einem Juden unter ſeinen Verehrern.

7084. **National-Zeitung.** Berlin. ? März 1869. Das Judenthum in der Muſik von Richard Wagner. — l.

7085. **Schleſiſche Zeitung.** ? März 1869. Das Judenthum in der Muſik von Richard Wagner. v.

7086. **Die Preſſe.** ? September 1869. Feuilleton. Der Nibelungen Noth. (Orig.-Corr. der „Preſſe“.) München, 2. September. E. Schelle.

7087—7088. **Fremden-Blatt.** Wien, ? September 1869. Zur „Rheingold“-Affaire. (Orig.-Corr.) München, 31. Auguſt u. 1. September. (2 Ausſchnitte.)

1869 7089. **Voſſiſche Zeitung.** Berlin. ?? 1869. Beſprechung eines von Profeſſor Ludwig Eckardt am 25. März im Saale des Norddeutſchen Hofes abgehaltenen Vortrages über Richard Wagner.

7090. **Der Sprudel.** Allgemeines deutſches Bade-Journal. Herausgeber: Dr. Ferdinand Fleckles jun. Probe-Nummer. 1869. (Auflage: 50000) „Das Judenthum in der Muſik". Von Richard Wagner. Julian v. Sprott.

1871 7091. **Neue Freie Presse.** Wien. ? Juli 1871. Feuilleton. Wagneriana. Die Aufführung von Richard Wagner's „Nibelungen". Von A. W. Ambros.

7092. —— Wien. ? October 1871. Feuilleton. Muſikaliſche Neuigkeiten. II. (— Nohl's Beethoven-Feier. — Neue Compoſitionen von Richard Wagner. Ed. II. Kaiſermarſch. Die 3 Romanzen: „Die Roſe", „Die Erwartung", „Schlaf, holdes Kind".)

7093. **Nordd. Allgemeine Zeitung.** ? October 1871. Richard Wagner und Jakob Offenbach. Offener Brief an Fidelio. Berlin, den 12. October. Lohengrin. (Vgl. Nr. 335. Bd. 1.)

1872 7094. **Peſter Lloyd.** ? Mai 1872. Richard Wagner als Weltſchmerzler. — n —

7095. **National-Zeitung.** (Ende Sept. u. Anfang Oct. 1872.) Wagneriana. I. II. — t.

7096. **Kölniſche Zeitung.** ?? 1872. Kritik und Reclame. Köln, 14. December. Ueber die Anweſenheit R. Wagner's in Köln, und ſeine dort abgehaltene Vorleſung. (Gieſſer.)

1873 7097. **National-Zeitung.** ? Juni 1873. Richard Wagner's Bühnenfeſtſpiel: Der Ring des Nibelungen. I. Einleitung. — t. (Vgl. d. Separatabdruck Nr. 385. Bd. 1.)

7098. —— ? Juli 1873 —— —— II. Der für die Textdichtung benützte Stoff. — t.

7099. —— ? Juli 1873 —— —— III. Vorabend: Das Rheingold. — t.

7100. —— ? Juli 1873 —— —— IV. Erſter Tag: Die Walküre. — t.

7101. —— ? Juli 1873 —— —— V. Zweiter Tag: Siegfried. — t.

7102. —— ? Juli 1873 —— —— VI. Dritter Tag: Götterdämmerung. — t.

1875 7103. —— ? Auguſt 1875. Das beſtehende Opernweſen und die Wagner'ſchen Neuerungen. — t. I. II.

7104. —— 11. Auguſt 1875. III. Otto Gumprecht.

1858 7105. Ausſchnitt aus einer unbekannten Zeitung. (Bairiſche Zeitung? 9. März 1858. (Verantwortl. Redaction. Dr. Friedr. Bod. Ludwig Schönchen. Druck von Dr. C. Wolf u. Sohn.) S. 239. I. Wagner's Bildungsgang und ſeine Theorie.

1859 7106. —— Berlin. ? Januar 1859. Die Gralſage. (Gelegentlich der Lohengrin-Aufführung.) R.

1870 7107. Ausſchnitt aus einer unbekannten Zeitung. ?? Februar 1870. Zur erſten Aufführung der „Meiſterſinger“.

1871 7108. —— ?? September 1871. Lübke über Hanns Makart und Richard Wagner. B.

7109. —— Berlin, ? November 1871. Richard Wagner und die Nibelungen (Text fehlt.)

7110. —— ??? 1871. Plaudereien von der Iſar. Das neue Reformatorenthum: Wagner, Döllinger, Scholl — fortgegangen mit und ohne Urlaub. München, den 15. Mai 1871. — n.

1872 7111. —— ?? Mai 1872. Richard Wagner und ſeine Protectionen. Arthur Müller.

7112. —— ?? Dezember 1872. Richard Wagner und ſeine neueſten Werke. A. F. M.

1873 7113. —— ?? Januar 1873. Richard Wagner-Poſſen. H. K.

1868 7114. Journal des Debats. 30 Septembre 1868. Feuilleton. Revue Musicale. A propos de Lohengrin et de Richard Wagner. (Premier article.) E. Reyer.

7115. Journal de St-Pétersbourg. 18 (30) Octobre 1868. 11me année (6me Série) No 234. Variétés musicales. Lohengrin. Lettre à Richard Wagner à Lucerne. Alexandre Siérof. St-Pétersbourg, 16 (28) Octobre 1868.

1876 7116. Les Droits de L'Homme (Paris) 16 Août 1876. La légende de Richard Wagner.

1882 7117. La Civilisation. (Paris.) 28 Mars 1882. Le Wagnerisme en France. Eug. de Bricqueville.

7118. Gil Blas. Paris 3 Août 1882. Les Livres. Richard Wagner et son oeuvre poétique, par Judith Gautier. (Charavay.) — —

7119. Le Voltaire. Paris 8 Août 1882. Richard Wagner. Lettres de Berlioz et de Liszt. Amélie Ernst.

1883 7120. L'Indépendance Belge. Bruxelles 16 Janvier 1883. Feuilleton de l'Indépendance. L'anneau du Nibelung par Richard Wagner.

7121. —— Bruxelles 17 Janvier 1883. Feuilleton de l'Indépendance. L'anneau du Nibelung par Richard Wagner. Suite et fin. (I.)

1882 7122. The Daily Telegraph. London, May 3, 1882. The Nibelung's Ring.

7123. La Publicidad. Diario Ilustrado, Politico, De Anuncios, Avisos y Noticias. (Barcelona.) Año V. Num. 1,480. 15 de Marzo de 1882. Parsifal. (Nueva ópera de Wagner.) — X.

1882 7124. Diario de Barcelona, De Avisos y Noticias. Miercoles 3 de Mayo de 1882. Núm. 123. Lohengrin.

7125. El Diluvio. Diario Politico de Avisos, Noticias y Decretos. Barcelona. (17) de Mayo de 1882. N. 137. Argumento de «Lohengrin». (Inhaltsangabe.)

7126—7128. La Renaixensa. Diari de Catalunya. Barcelona, Any XII. 17., 19., 23 de Maig de 1882. Num. 832, 836, 841. Música (Lohengrin. — Drama musical en tres actes, obra completa de Ricardo Wagner.) I. — (Avans de la representació). E. S. — II. — (Impresions) E. S. — III. — (Reflexions.) E. S.

7129. —— Barcelona, 18 de Maig de 1882. Any XII. Num. 834. Un entreacte del Lohengrin. (J. Marsillach.)

7130. —— Barcelona, 29 de Maig de 1882. Any XII. Num. 852. Notas d'un viatje a la patria de Wagner. Eduard Rod.

b. Kürzere Artikel und Notizen.

(In chronologiſcher Reihenfolge.)*)

1848 **Dresdner Morgenblatt für Unterhaltung und Belehrung.** Nr. 35, 36 u. 180. 4., 5. Februar u. 28. Juni 1848. Königl. Hoftheater. S. 150. Am 2. Febr. Neu einſtudirt: Der Wildſchütz. Dirigent: Herr Muſik-Dir. Röckel. — S. 154. Am 3. Februar. Ein Sommernachtstraum. Muſik von Dr. Felix Mendelsſohn-Bartholdy. „......daß die Kapelle unter Wagner's Leitung Treffliches leiſtete, ſich und den hingeſchiedenen Meiſter ehrend darf nicht verſchwiegen werden ......" Dr. J. S. — S. 750. Am 25. Juni. Gelegentlich der Beſprechung von O. Prechtler's Oper „Guttenberg". Muſik v. J. G. Fuchs heißt es u. A. „......eine Wiederaufführung von Wagner's Rienzi, der auch bereits neu einſtudirt war, und über deſſen plötzliches Verſchwinden vom Repertoire man ſich wunderliche Geſchichten, auch ſo etwas von ſehr unbefugter Camarilla-Einmiſchung, von gewiſſermaßen reactionären Umtrieben auf dem Gebiete der Kunſt erzählt! Doch — laſſen wir das für heute. —" Dr. J. S. (6661)

1850 **Eidgenöſſiſche Zeitung.** (Zürich) den 11., 18., 27. Oktober u. 29. November 1850. (S. 1123. Zürich. Theater. „......Heute dagegen hoffen wir wieder auf einen ächten und ungetrübten Kunſtgenuß, denn Richard Wagner hat die „weiße Dame" einſtudirt und wird auch die Aufführung dirigiren." — S. 1152. Zürich. „Die heutige Oper dirigirt Herr Wagner perſönlich!" — — S. 1188. Zürich. „Die heutige Vorſtellung des herrlichen „Freiſchütz" dürfte eine ſehr vollkommene werden; Alles iſt gut beſetzt und Herr Wagner dirigirt." — S. 1319. Zürich. Theater. „Heute Abend Mozarts „Zauberflöte" unter der geiſtvollen Direction des Herrn Wagner und unter Mitwirkung des ganzen trefflichen Opernperſonals." — S. 1427. Theater in Zürich. „......Auf die bevorſtehende Aufführung von „Robert der Teufel", ſowie des Göthe'ſchen „Egmont" mit der Beethovenſchen Muſik, letztere unter Meiſterdirection Richard Wagner's, ſei bei Zeiten hingewieſen." R. O.) (6664)

1854 **Bohemia.** Prag. 1854. (Beilage zu Nr. 280 vom 27. November. Local- und Provinzialchronik. „......„Tannhäuſer" ſteht für die nächſten

---

*) Vgl. Anmerkung auf S. 200.

14 Tage dreimal auf dem Repertoire und zwar für morgen zum Beſten des Conſervatoriums, durch deſſen bereitwillige Mitwirkung die ſo erfolgreiche Aufführung ermöglicht wurde) ......") (6667)

1854 **Bohemia.** Prag 1854. (Beilage zu Nr. 291 vom 9. December. Moſaik. „.... Briefe aus Graz ſchildern den Erfolg, den Kittl's „Franzoſen vor Nizza" bei ihrer erſten Aufführung am 5. daſelbſt errungen, als einen ſehr günſtigen ....") (6667)

1864 7131—7133. **Beilage zu Nr. 91, 99 u. 100 der Allg. Zeitung.** 31. März, 8. u. 9. April 1864. Vermiſchte Nachrichten. München, 30. März, 7. u. 8. April. Drei Notizen über die Büſte Sr. M. des Königs Ludwig II. von Zumbuſch.

1866 7134—7135. **Morgenblatt zur Bayeriſchen Zeitung.** Nr. 342 & 343. 10. Dezember 1866. Telegramme. Nürnberg, 8. Dez. Ueber Anweſenheit Sr. Maj. des Königs Ludwig II. in Nürnberg. „Se. Maj. der König begab ſich heute gegen 8 Uhr Abends in das von der Stadt ihm zu Ehren veranſtaltete Konzert ...... Aufgeführt wurden: ......Zug der Frauen und Entreakte aus der Oper „Lohengrin" ......Ouvertüre zur Oper „Rienzi"."

1868 7136. **Allgemeine Zeitung.** Nr. 163. Augsburg, 11. Juni 1868. Deutſchland. München. Ueber die Proben zu R. Wagner's Oper „Die Meiſterſinger von Nürnberg."

7137. —— Nr. 165. Augsburg, 13. Juni 1868. Neueſte Poſten. München, 12. Juni. „Se. Maj. der König iſt geſtern Abends unmittelbar nach dem Ende der Oper „Der fliegende Holländer" mit Sonderzug nach Schloß Berg zurückgekehrt ......"

7138. **Beilage zur Allgemeinen Zeitung.** Nr. 172. 20. Juni 1868. Neueſte Poſten. München, 19. Juni. „Se. Majeſtät der König iſt heute Nachmittags von Schloß Berg hieher gekommen um der Hauptprobe von Richard Wagner's „Meiſterſingern" beizuwohnen, kehrt jedoch nach derſelben um 11 Uhr Nachts ſogleich nach Schloß Berg zurück ......"

7139. **Allgemeine Zeitung.** Nr. 173. Augsburg, 21. Juni 1868. Neueſte Poſten. München, 20. Juni. Zwei Notizen über die Aufführung der „Meiſterſinger".

1869 7140. **Beilage zur Allgemeinen Zeitung.** Nr. 238. 26. Auguſt 1869. Neueſte Poſten. München, 25. Aug. Notiz über die erſte Aufführung von R. Wagner's „Rheingold".

7141. —— Nr. 240. 28. Auguſt 1869. Neueſte Poſten. München, 27. Aug. Ueber die Generalprobe des „Rheingold" in Gegenwart Sr. Maj. des Königs.

7142. **Allgemeine Zeitung.** Nr. 253. Augsburg, 10. September 1869. Neueſte Poſten. Hechingen, 9. Sept. Ueber den Tod des Fürſten Friedrich Wilhelm Conſtantin von Hechingen. (Vgl. Nr. 2954. Bd. 2.)

7143. —— Nr. 266. Augsburg, 23. September 1869. Neueſte Poſten. München 22. Sept. „......Heut Abends wird im Hoftheater „Das Rheingold" zur erſten Aufführung gelangen; — Das Haus war ſchon dieſen Nachmittag vollſtändig ausverkauft."

7144. —— Nr. 267. Augsburg, 24. September 1869. Telegraphiſche Berichte. München, 23. Sept. Ueber die Ernennung des Frhr. v. Perfall zum wirklichen Intendanten.

1870 7145. Die Tagespreſſe. Wien, 5. März 1870. „Man ſchreibt uns aus Zürich: „Wagner, welcher von ſeinen Freunden Berichte über die Wiener Aufführung der Meiſterſinger erhielt, wandte ſich an Fürſt Hohenlohe mit dem Verlangen, die Rolle d. Walther v. Stolzing an Hrn. Labatt zu übertragen, ſowie für die Rolle d. Beckmeſſer Hölzel zu engagiren, da ihm die Herren Walter u. Campe ..... nicht genügen. Ebenſo erklärt er ſich mit d. Abkürzung d. Prügelſcene nicht einverſtanden, u. beſteht auf deren Darſtellung im status quo ante, ſowie auf die Erfüllung obiger Forderungen, widrigenfalls er ſein Werk zurückzieht .....""

1872 7146. Allgemeine Zeitung. Nr. 152. 31. Mai 1872. Verſchiedenes. München, 29. Mai. (Theatraliſches.)

7147. Beilage zur Allgemeinen Zeitung. Nr. 160. 8. Juni 1872. **Antwort an Herrn Richard Wagner. München, den 6. Juni 1872. Wendelin Weissheimer.** (Vgl. d. Nrn. 5927—29)

7148. —— Nr. 165. 13. Juni. 1872. Verſchiedenes. München, 12. Juni. (Zur Abwehr.) — S. 2513. **Schlusswort an Herrn Richard Wagner.** München, den 12. Juni 1872. **Wendelin Weissheimer.** — Herrn Wendelin Weissheimer. München. Anton Deprosse. 2 Eingeſendet. (Vgl. d. Nrn. 5927—29.)

7149. Fremden-Blatt. Wien, 20. November 1872. Ueber die Oper „Rogneda" von Seroff. „...... Seroff bekennt ſich laut für einen Schüler Wagner's und verleugnet die Art des Meiſters nirgends. ......"

1878 7150. Illuſtrirtes Wiener Extrablatt. 30. Juli 1878. Ueber eine vom „ſächſiſchen Poeten" Profeſſor Minckwitz *) an Richard Wagner gerichtete Ode. Mit Gloſſen. (Vgl. Nr. 1616 Bd. 1.)

1879 7151. Deutſche Zeitung. Wien, 10. Auguſt 1879. (Hof- und Perſonal-Nachrichten.) „...... Einer der begabteſten unter den jungen deutſchen Gelehrten, der Autor der „Unzeitgemäßen Fragen", Profeſſor der claſſiſchen Philologie in Baſel, Dr. Friedrich Wilhelm Nietzſche, iſt wegen gänzlich erſchütterter Geſundheit (Nietzſche zählt erſt 34 Jahre) in den Ruheſtand verſetzt ....."

1881 7152. **Neue Freie Presse.** Wien, 17. Nov. 1881. (Richard Wagner-Kalender.)

7153. Wiener Allgemeine Zeitung. 24. Nov. 1881. (Ein luſtiges Büchlein.)

7154. Fremden-Blatt. Wien, 16. Dezember 1881. Ueber die Proben zu Lohengrin in der Fenice in Venedig.

7155. —— Wien, 21. Dezember 1881. (Ein Regenapparat.)

7156. —— Wien, 27. Dezember 1881. Abgedruckter Brief v. Raoul Pugno dto. Paris, 21. Dez. an Angelo Neumann über die geplanten Lohengrin-Vorſtellungen.

7157. —— Wien, 30. Dezember 1881. Ueber den Tod des Maſchinendirectors Karl Brandt in Darmſtadt.

7158. —— Wien, 31. Dezember 1881. Ueber das 40jähr. Jubiläum des Deſſauer Balletmeiſters Richard Fricke. „......einer der älteſten Freunde R. Wagner's, dem er bei der Inſcenirung der „Nibelungen" im Jahre 1876 in Bayreuth treulich zur Seite geſtanden hat....."

1882 7159—7164. **Fremden-Blatt.** Wien, 2., 7., 9., 13., 17. u. 21. Jänner 1882. 6 Artikel u. Notizen über die projectirt geweſene Lohengrin-Aufführung in Paris.

7165. **Deutſches Tageblatt.** Berlin, 3. Januar 1882. Ueber das Jos. Rubinſtein'ſche Tonbild: Klingsor und die Zaubermädchen. W. T.

7166. **Die Preſſe.** Wien, 16. Februar 1882. (Berthold Auerbach.) Enthält einen Ausſpruch B. Auerbach's über Richard Wagner.

7167—7170. **Tagespoſt.** Graz, 3., 10., 17., 24. März 1882. Beſprechung von vier Vorträgen über Richard Wagner, welche Dr. Friedrich von Hausegger in Graz zu Gunſten des Mädchenlyceums im großen Saale der Reſſource gehalten hat. K.

7171—7173. **Grazer Morgenpoſt.** 10., 17., 24. März 1882. (Dasſelbe betreffend.) — k.

Bayreuther Tagblatt. 16. März 1882. (Zum Capitel der Sängerhonorare.) Vertrag u. Gage der Frau Friedrich-Materna mit der Direction der Wiener Hofoper. (6676.)

7174. **Fremden-Blatt.** Wien, 28. März 1882. Ueber die diesjährigen Separatvorſtellungen für S. M. König Ludwig II. in München.

Bayreuther Tagblatt. 30. März 1882. Große Nachricht über das „Richard-Wagner-Theater" unter der Direction Angelo Neumann. Aus dieſem Unternehmen gewonnene Kräfte. (6676.)

7175. **Fanfulla.** Roma, 6 Aprile 1882. Ueber den Tod des Ciſeleurs Wittig. (Vgl. Nr. 6020.)

7176. **Fremden-Blatt.** Wien, 8. April 1882. (Perſonalnachrichten.) — „Am 5. April iſt, wie „Fanfulla" meldet, zu Rom der bekannte Kupferſtecher Hermann Wittig geſtorben, welcher ſeit neun Jahren dort weilte ...... er arbeitete gerade an einer großen Medaille zu Ehren Richard Wagner's, die ihm bei der erſten Aufführung ſeines „Parſifal" überreicht werden ſollte. Wittig war erſt 36 Jahre alt. —"

7177. **Die Preſſe.** Wien, 14. April 1882. Ueber einen in Leipzig „nächſter Tage" vorkommenden Proceß: „Richard Wagner hat nämlich erklärt, daß das Aufführungsrecht ſeiner Opern nicht vom Leipziger Stadttheater, ſondern von dem ehemaligen Leipziger Theater-Director Wirſing erworben wurde......"

7178. **Fremden-Blatt.** Wien, 20. April 1882. „Hans v. Bülow hat ſich mit der Schauſpielerin des Meininger Hoftheaters Frl. Schanzer verlobt." —— — Ueber die Mitwirkung von Marianne Brandt als Ortrud in Lohengrin in den Separatvorſtellungen „auf beſonderen Wunſch des Monarchen......" Repertoire dieſer Theaterabende vom 21. April an.

7179. —— 24. April 1882. Ueber die Aufführung von Wagner's Nibelungen im Dresdner Reſidenztheater, unter der Aegide des Directors Angelo Neumann. Allgemeines darüber.

7180. **Neue Freie Presse.** Wien, 25. April 1882. (Die Fröbel-Feier in Dresden.) „......Den Mittelpunkt der durch eine von Frau Sylvia Brand gedichtete und von Richard Wagner componirte Feſtcantate eingeleiteten Feier bildete die Feſtrede......"

1882 7181. **Fremden-Blatt.** Wien, 1. Mai 1882. Notiz über einen Brief, welchen Angelo Neumann von „Madame Wagner" erhielt. „......Mein Gatte", ſchreibt Coſima Wagner, „wird zufrieden ſein, wenn ſeine Kräfte für ſeine Aufgabe in Baireuth hinreichen."

7182. **Didaskalia.** Unterhaltungsblatt des Frankfurter Journals. 6. Mai 1882. Parſifal-Leitfaden. (Von H. v. Wolzogen.) Beſprechung.

7183. **Neue Freie Presse.** Wien, 6. Mai 1882. 2 Anzeigen (J. Gutmann u. C. Wehler) über den „ſoeben eingetroffenen" Clavier-Auszug von „Parſifal".

7184. **Erſte Beilage zum Leipziger Tageblatt und Anzeiger.** 29. Juni 1882. K. Wh. „Die Revolutionaire der Muſik." Beſprechung dieſer von Octave Fouqué verfaßten Schrift.

Berliner Courier. 30. Juni 1882. Ueber eine von den Herren Voß in Wiesbaden und Voltz in Mainz als die Beſitzer des Aufführungsrechtes an Richard Wagner's Opern gegen die bisherigen Directoren des Leipziger Stadttheaters Dr. Förſter und Angelo Neumann erhobene Anklage. (6679)

7184a. **Beilage der „Berliner Börſen-Zeitung."** 14. Juli 1882. Ueber den im neueſten Heft der „Bayreuther Blätter" enthaltenen Brief R. Wagners, in welchem derſelbe ſeine Gedanken über die zukünftigen Aufgaben des Patronatvereins ſkizzirt. — Ueber den Schluß der „Saiſon der Deutſchen Wagner-Oper" unter Direction der Herren H. Francke u. Comp., und die erfolgte gerichtliche Liquidation.

7185. **Die Preſſe.** Wien, 16. Juli 1882. Deutſche Bücherei. Beſprechung von Ed. Schelle's Abhandlung: Richard Wagner.

Bayreuther Tagblatt. 24. Juli 1882. „Richard Wagner hat von der bekannten Verlagsfirma Schott und Söhne in Mainz 90,000 Mark für das Publicirungsrecht des „Parſifal" erhalten. (6677)

Berliner Courier. 1. Auguſt 1882. Ueber das von Madame Judith Gautier unter dem Titel „Richard Wagner" bei Charavay in Paris veröffentlichte Buch. (6680)

Fremden-Blatt. Wien, 10. Auguſt 1882. Richtigſtellung der früheren Nachrichten über das Honorar der Erwerbung des „Parſifal" von Seite der Firma Schott's Söhne in Mainz. (6682)

7186. **Allgemeine Zeitung.** Nr. 224. Augsburg, 12. Auguſt 1882. Verſchiedenes. Wien, 9. Aug. („Parſifal".)

7187. **1. Beilage der Berliner Börſen-Zeitung.** Nr. 383. 18. Auguſt 1882. Beſprechung der Broſchüre: „Der Morgenweckruf" von Edmund v. Hagen.

Berliner Courier. 19. Auguſt 1882. Ueber das von A. v. Schleinitz im Verlage der Stuhr'ſchen Buchhandlung (S. Gerſtmann) in Berlin erſchienene Buch „Das Bayreuther Bühnenweihfeſtſpiel. Erläuterungen zur Parſifal-Sage u. zum Gralsmythus." (6680)

—— 22. Auguſt 1882. „Eine der trübſten Epiſoden in dem Leben Richard Wagner's hat ſich ſ. Z. in Wien abgeſpielt, als der Meiſter behufs der für die Aufführung von „Triſtan und Iſolde" nothwendigen Vorbereitungen einen mehrere Monate währenden Aufenthalt daſelbſt nahm, ..." (6680)

7188. **Die Tribüne.** (Berlin) 22. Auguſt 1882. Eine längere Entgegnung von Edmund von Hagen auf eine Recenſion über deſſen Schrift „Die Bedeutung des Morgenweckrufes in R. Wagner's „Parſifal"."

1882 Bayreuther Tagblatt. 21. August 1882. Ueber eine Anregung des Leipziger Theaterdirectors Stägemann, Richard Wagner eine Ehrengabe der deutschen Theater darzubringen. (6677.)

7189. 1. Beilage der „Berliner Börsen-Zeitung". Nr. 397. 26. August 1882. Besprechung von zwei Parſifal-Broſchüren: Paul Lindau und Max Goldſtein.

7190. Illuſtrirtes Wiener Extrablatt. 27. Auguſt 1882. Tannhäuſer-Jubiläum. Zeichnung der erſten Aufführung. …. Statiſtiſches über die erſten „Tannhäuſer"-Aufführungen im alten und neuen Opernhauſe, ſowie über die „Tannhäuſer"-Parodie von Neſtroy im Carltheater.

7191. Bayreuther Tagblatt. 29. Auguſt 1882. Wien, 27. Aug. Schreiben, welches an den Schriftſteller Nicolaus Oeſterlein aus dem Cabinet Seiner Majeſtät des Königs von Bayern für die Unterbreitung ſeines Werkes „Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek" gelangt iſt. Schloß Berg, den 23. Auguſt 1882. v. Ziegler. (Wörtlich abgedruckt.)

7192. Schwäbiſche Chronik, des Schwäbiſchen Merkurs zweite Abtheilung. 1. Blatt. 7. September 1882. Maulbronn 6. Sept. Ueber einen von Dr. Köſtlin aus Stuttgart im Familienkranz gehaltenen Vortrag über Richard Wagner's religiöſe Anſchauungen.

7193. Neue Freie Presse. Wien, 12. September 1882. Telegramme der „Neuen Freien Preſſe". Breslau, 11. Sept. Anweſenheit S. M. des deutſchen Kaiſers u. des Kronprinzen Rudolph von Oeſterreich in Breslau, gelegentlich ſtattgefundener Manöver in der Nähe dieſer Stadt. Um 8½ Uhr Empfang S. M. des Kaiſers bei einem von der Provinzial-Verwaltung gegebenen Feſte. „In dem durch exotiſche Gewächſe ausgeſchmückten Zeltenbaue war der Kaiſer durch den Geſang eines Chorals begrüßt worden, wozu man das Grals-Motiv aus dem „Parſifal" gewählt hatte."

7194. Die Preſſe. Wien, 14. September 1882. Ueber katholiſche Ztg. Abgeänderter Text zum Glaubens-Thema aus „Parſifal".

Bayreuther Tagblatt. 21. September 1882. Ueber das Vervielfältigungsrecht der Partitur des „Parſifal". (6677.)

7195. Berliner Courier. 23. September 1882. „Aus Prag wird folgendes Curioſum gemeldet: Wie ſeit Jahren, ſo wurde auch diesmal anläßlich der israelitiſchen Neujahrsfeiertage während des Haupt-Gottesdienſtes ein größeres Orgel-Präludium aufgeführt. Diesmal ward hiezu ein Auszug aus „Parſifal" gewählt. Das andächtige Auditorium lauſchte aufmerkſam den Klängen dieſer Muſik."

Bayreuther Tagblatt. 3. October 1882. Ueber die zunehmende Popularität der Wagner'ſchen Opern auf Grundlage ſtatiſtiſcher Zuſammenſtellung des Hamburger Stadttheaters. (6678.)

7196. Fremden-Blatt. Wien, 7. October 1882. (Kirchenmuſik.) …. Altlerchenfelder Kirchenmuſikverein. Sonntag d. 8. Oct. 10 Uhr Meſſe v. Rotter. …. Graduale, Sopranſolo (Fräulein Schönau) von Richard Wagner. ……

7197. —— Wien, 16. October 1882. („Parſifal" in der Kirche.) Aufführung eines Theiles der „Parſifal-Muſik" in einer Berliner Kirche, gelegentlich einer Hochzeit.

7198. Neue Freie Presse. Wien, 30. October 1882. (Interview der Lucca.) Antwort der Frau Lucca auf die Bemerkung eines Beſuchers in Berlin, daß Richard Wagner durch ſeine Compoſitionen die beſten Stimmen verderbe.

1882 7199. **Schwäbiſcher Merkur.** 4. November 1882. (Perſonalien.) „In Turin iſt in der vorigen Woche Graf Gobineau geſtorben, der früher einmal franz. Geſandter am Hofe des Schah von Perſien geweſen iſt und der ſich ſpäter in Deutſchland als Mitarbeiter der Bayreuther Blätter bekannt gemacht hat . . . . .“ —)

7200. **Wiener Allgemeine Zeitung.** 10. November 1882. Abgedruckter Brief, welcher der „Neuen Zeit“ zur Verfügung geſtellt wurde; in demſelben wird von einem Exemplare von Schopenhauer's „Parerga und Paralipomena“ erwähnt, welches kritiſche Anmerkungen enthält, die unzweifelhaft von Wagner's Hand ſtammen. Anführung einiger Stellen. Der Brief unterzeichnet: R. Kn.

7201. **Norddeutſche Allgemeine Zeitung.** Berlin, 12. November 1882. (Repertoire des Richard Wagner-Theaters.)

Bayreuther Tagblatt. 21. Nov. 1882. Ueberreichung eines Lorbeerkranzes an E. Scaria am Schluſſe der zweiten Walküren-Aufführung durch A. Neumann in Berlin mit der Inſchrift: „Dem wiedergewonnenen genialen Künſtler Emil Scaria die Direktion des Wagner-Theaters.“ (6678)

7202. **National-Zeitung.** Berlin, 26. November 1882. Victoria-Theater. Repertoire des Richard Wagner-Theaters.

Bayreuther Tagblatt. 4. December 1882. Berlin, 1. Dec. Ein Telegramm des Fräulein Marianne Brandt an A. Neumann. Einfluß der Ueberſchwemmungen im Rheinlande auf das Richard Wagner-Theater. (6678)

7203. **Illuſtrirte Familien-Beilage des Peſter Journal.** Nr. 13, 1882. Unſere Bilder. Richard Wagner.

1883 7204. **Wiener Allgemeine Zeitung.** 5. Januar 1883. („Parcival“ und „Fauſt“.) Ueber einen von Fräulein Amalie Thilo im Hôtel „zum goldenen Lamm“ gehaltenen Vortrag.

(Zeitungs-Ausſchnitte mit theilweiſe fehlenden Angaben in Bezug auf Titel, Datum oder Jahreszahl.)

1869 7205. **Neue Freie Presse.** Wien, ? September 1869. Richard Wagner. (Orig.-Corr. der „Neuen Freien Preſſe“.) München, 2. September. Ueber die Siſtirung der Aufführung des „Rheingold“.

1871 7206. **Schleſiſche Zeitung.** Breslau ? ? 1871. Berlin, 19. Mai (— — — Richard Wagner und Bismarck. — — —) „Richard Wagner hatte, wie das „Volksbl.“ hört, nach dem Tage von Sedan an den Grafen Bismarck ein beglückwünſchendes Schreiben gerichtet, welches aufs freundlichſte beantwortet wurde. Bei ſeinem Hierſein wurde der Componiſt nicht nur durch einen Beſuch des Fürſten Reichskanzlers geehrt, ſondern auch wiederholt von demſelben zur Abendgeſellſchaft geladen . . . . .“

1878 7207. **Neues Wiener Tagblatt.** ? ? 1878. Ueber ein im Märzheft des „Salon“ enthaltenes Gedicht: „Der Traum des Meiſters“.

1866 7208. Ausſchnitt aus einer unbekannten Berliner Zeitung. ? Juni 1866. Brief von S. M. König Ludwig II. an Dr. Hans v. Bülow, ddto 11. Juni 1866, über die vom Letzteren eingereichte Entlaſſung.

1867 7209. Ausſchnitt aus einer unbekannten Zeitung. Berlin ? Juni 1867. Eiſenach, 17. Juni. Ueber einen Beſuch König Ludwig II. auf der Wartburg.

1867 7210. Ausſchnitt aus einer unbekannten Zeitung. ?? December 1867. Ausland. München, 18. December. (Eine Redactions-Erklärung) aus der „Süddeutſchen Preſſe“ über die Siſtirung des Abdruckes der in den Abendblättern erſcheinenden Aufſätze: „Deutſche Kunſt und deutſche Politik“ von Richard Wagner.

1868 7211. —— ?? Januar 1868. — n. München, 28. Jänner ..... Gloſſen, die vorige Erklärung betreffend, gegen R. Wagner gerichtet.

1869 7212. —— ? 28. September 1869. Paris. (Verlobung Richard Wagner's.) „Das Public macht ſich zum Träger des Gerüchtes, daß Richard Wagner demnächſt Frl. Auguſte Holmes heirathen werde und giebt über dieſe dann folgende Notizen .....“

7213. —— ?? September 1869. (Wieder eine Erklärung in Sachen Richard Wagner's.) „Richard Wagner hat auch eine Antwort vom Freiherrn v. Perfall erhalten, ſie lautet: ..... München, 18. September 1869. Freiherr v. Perfall, königlicher Hofmuſik-Intendant.“

1868 7213a. Сынъ Отечества, № 209. Середа, 18 Сентября 1868 г. Театральная хроника. М. Р.

e. Excerpte.

(In chronologiſcher Reihenfolge.)

1848 Dresdner Morgenblatt für Unterhaltung und Belehrung. Nr. 17, 18, 21 u. 23 den 17., 18., 21. u. 23. Januar 1848. (Dresden. Statiſtiſch-kritiſcher Rückblick auf die Thätigkeit des Königl. Hoftheaters im Jahre 1847.) Dr. J. S. (S. 98. Wagner unter den Dichternamen, welche das Repertoire des vorigen Jahres bildeten, genannt. 6661.)

1872 7214. Beilage zur Allgemeinen Zeitung. Nr. 152. 31. Mai 1872. (Verſchiedenes. München, 29. Mai. (Eine neue Oper.) Bericht über die erſte Aufführung der Oper „Theodor Körner“ von Weißheimer. (Vgl. d. Nrn. 5927—29 u. 7148—49.))

7215. —— Nr. 161. 9. Juni 1872. Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauſer. (Wagner's Opern in dieſer Beſprechung erwähnt.)

1878 7216. National-Zeitung. Berlin, 9. Februar 1878. Zur Geſchichte des deutſchen Theaters. Rudolph Genée. (Robert Prölß, „Geſchichte des Hoftheaters zu Dresden.“ Ueber R. Wagner's politiſche Thätigkeit im Revolutionsſommer 1848 eingeſchaltet.)

1881 7217. Neues Wiener Tagblatt. 14. December 1881. Das Normaltheater der Zukunft. XXX. (Ausführliche Hinweiſungen auf das Bühnenfeſtſpielhaus in Bayreuth.)

7218. Deutſche Volkszeitung. Organ des Allgemeinen deutſchen Arbeiter-Vereins. Nr. 51. Hamburg, 18. December 1881. d. F. Zum Theaterbrand in Wien. (Hinweiſung auf das Wagner-Theater in Bayreuth als „ein leuchtendes Vorbild“ für einen zweckmäßigen Theaterbau.)

7219. Deutſche Zeitung. (Morgen-Ausgabe.) Wien, 22. December 1881. Feuilleton. Naturwiſſenſchaftliche Rundſchau. (— — Paul Lindau's telephoniſcher Bericht über den „fliegenden Holländer“ — — —.)

1882 7220. **Fremden-Blatt.** Wien, 12. Jänner 1882. Feuilleton. Der Wiener Parnaß im Jahre 1848. Von Freiherrn v. Helfert. Wien, 1882. (Schluß.) („Unter den Kundgebungen des Frühlings befindet ſich ein längeres Gedicht: „Gruß aus Sachſen an die Wiener", von Richard Wagner. Vierzehn achtzeilige Strophen, ein ganzer Operntext. „Die Herren von Wein und Braten" kommen ſchlecht weg .....") (Vgl. Nr. 76. Bd. 1. u. Nr. 6291. Bd. 2.)

7221. **Neues Wiener Tagblatt.** 4. März 1882. Momentbilder. Venedig, 1. März. XXX. (Längeres über die „Lohengrin"-Aufführungen in Venedig enthaltend.)

7222. **Abendblatt des Peſter Lloyd.** 16. März 1882. Feuilleton. Hagbarth und Signe. Dresden, 14. März. S. Auguſtin. (Ueber die Aufführung des genannten Muſikdramas in Dresden. Wagner und ſeine Werke durchwegs erwähnt.)

7223. **Fremden-Blatt.** Wien, 21. März 1882. Hof-Operntheater. („Mephiſtopheles", Oper ..... von Arrigo Boito.) sp. (Wagner eingeſtreut.)

7224. **Die Preſſe.** Wien, 19. April 1882. Literatur-Zeitung. Memoiren einer Idealiſtin. Dritte Auflage. Kritik. (Vgl. S. 324. Bd. 2.)

7225. **Neues Wiener Tagblatt.** 22. April 1882. Ein Tag bei Darwin. B. K. Schembera. (Beſuch Hans Richter's bei Darwin; Vortrag Richters einiger Stücke am Klavier, darunter aus Wagner'ſchen Opern. Eine Bemerkung Darwins über R. Wagner.)

7226. **Die Preſſe.** Wien, 27. April 1892. Feuilleton. Oper. E. Schelle. (Wagner vielfach eingeſtreut.)

7227. **National-Zeitung.** Berlin, 4. Oktober 1882. Bauern-Theater in Kochel. (Bayreuth mehrfach erwähnt.)

1883 7228. **Neue Freie Presse.** Wien, 4. Januar 1883. (Burgtheater.) (Ueber den zweiten „Fauſt" Abend. „..... Eine Wandel-Decoration geht vom Brocken über in den Kerker, worin Gretchen gefangen iſt — eine glückliche Benützung jener Wandeldecoration in Wagner's „Parſifal" .....")

7229. **Wiener Allgemeine Zeitung.** 18. Januar 1883. Feuilleton. Concerte. (Opern-Akademie. — — —) (Ueber die Aufführung der Helena-Epiſode, über Fauſtmuſiken im Allgemeinen. „Wir kennen nur Einen, der die hohe Aufgabe ſo zu löſen vermöchte, wie ſie uns vorſchwebt, deſſen glänzende Anlage für alles Theatraliſche und für das Beſchreibende, Vergegenwärtigende und Begründende in der Muſik gerade hier ſich herrlich bethätigen müßte, nur Einen, der mit der Compoſition des „Fauſt" ..... dem deutſchen Volke das erhabenſte geiſtige Denkmal an ſeinen größten Genius in vollendeter Form erſtehen laſſen könnte, und der iſt — Richard Wagner ....." Max Kalbeck.)

7230. **Fremden-Blatt.** Wien, 26. Jänner 1883. Friedrich v. Flotow. („..... Die „langhaarigen Zukunftsmuſiker" liebte Flotow nicht und der Wagner'ſchen Richtung konnte er keinen Geſchmack abgewinnen ....." R. G.)

(Zeitungs-Ausſchnitte mit theilweiſe fehlenden Angaben in Bezug auf Titel,
Datum oder Jahreszahl.)

1867 7231. **Allgemeine Zeitung.** Nr. ??? 1867. S. 1315. Geſammelte Aufſätze über Muſik von Otto Jahn. H. M. Schletterer. (Ausführliches über Richard Wagner.)

1872 7232. **Politik.** Prag. ?? 1872. Feuilleton. Demokritiſche Betrachtungen aus der Vogelperſpektive. Von W. Marr. (Original-Feuilleton der „Politik".) Hamburg, 18. November.

1875 7233. **Wiener Abendpoſt.** ? Februar 1875. S. 5. Feuilleton. Muſik. „Der Widerſpänſtigen Zähmung." Oper von Goetz. — — A. W. Ambros. (Wagner's Meiſterſinger angezogen.)

1877 7234. **Neue Freie Presse.** Wien, ? December 1877. Feuilleton. „Die ſieben Todſünden". Von Hamerling und Goldſchmidt. (Aufgeführt am 22. December 1877 im Hofoperntheater.) Ed. H. (Wagner eingeſtreut.)

1868 7235. Ausſchnitt aus einer unbekannten Zeitung. ?? Juli 1868. Briefe vom Schützenfeſt in Wien. I. Unterwegs. Wien, 23. Juli. H. V. (Aufenthalt in München ..... Ueber „die Frau eines der erſten Propheten Wagner's".)

1873 7236. —— ?? April 1873. Eſſay's und Studien von Dr. Hermann Ethe. ..... (Vgl. Nr. 449, Bd. 1.)

1861 7237. **L'Indépendance Belge.** ? mars 1861. Courier de Paris. (Correspondance particulière de l'Indépendance Belge.) Paris, 22 mars. Sommaire: ..... M. Wagner avant, pendant et après la bataille.....

* * *

II. Bildliche Darſtellungen.

1. Porträts.

A. Photographien.

Mit Ausnahme der Nummern: 7238, 7241, 7254, 7258, 7274, 7307, (8419), (8190), (8280) durchwegs Originalaufnahmen.

7238. **König Ludwig II. von Bayern** ..... v. Prof. Ferdinand Tewele. Photogr. von Fr. Hanfſtaengl in München. Verlag u. Eigenthum von Prof. Ferd. Tewele. gr.-Folio. (Vgl. d. Original Nr. 7319.)

7239. **König Ludwig II. von Bayern.** Jugendbild. Bruſtbild in Uniform. 8°. In ovaler Umrahmung.

König Ludwig II. v. Bayern. Bruſtbild in Uniform. Lichtdruck. Oval. (Auf d. Titelblatt d. Bayeriſchen Königs-Kalenders 1882.) (8419)**)

◆

7240. **Hans v. Bülow.***) Ganze Figur, ſitzend. Photographiſches Atelier von Lewinthal & Paetz Berlin. Viſitformat.

7241. **Hans von Bülow.** Bruſtbild. Eigenthum und Verlag von Carl Krauſe & Co. Berlin. Cabinetformat.

7242. **Peter Cornelius.** Bruſtbild, Profil nach links. (Der Name des Photographen fehlt.) Viſitformat.

7242. **Dr. Leopold Damroſch.** Ganze Figur, ſitzend. L. Haaſe & Comp. Königl. Hof-Photographen ...... Berlin Breslau. Viſitformat.

7243. **Carl Eckert.** Halbe Figur. Photographie von Heinr. Graf. Berlin. Viſitformat.

---

*) Übrige Bildniſſe ſiehe II. Anhang u. bezügliche Anmerkung daſelbſt.

7244. **Heinrich Eſſer.** Bruſtbild. Fotografie des Chem. Doctors J. Szèkely in Wien. Viſitformat.

7245. **Moriz Fürſtenau.** Ganze Figur, ſitzend. Atelier für Photographie Conſtantin Schwendler Dresden. Viſitformat.

7246. **Albert Heintz.** Bruſtbild. C. Braſch Hofphotograph & Portraitmaler Berlin. Viſitformat.[91]

7247. **Joſef Hellmesberger.** Bruſtbild. Fritz Luckhardt k. k. Hofphotograph Wien. Viſitformat.[92]

7247a. **Johann Herbeck.** Bruſtbild. Photographiſches Atelier Fritz Freund Braunſchweig. Viſitformat.

7248. **Adolf Jenſen.**[93] Halbe Figur. L. Riedel. Königl. Hof-Photograph. Königsberg i/P. Viſitformat.

Adolf Jenſen. Bruſtbild. Mit Facſimile. Lichtdruck. kl. 8°. (6199)

7249. **Cyrill Kiſtler.** Bruſtbild. Mit eigenh. Unterſchrift. A. Weinſtock Hof-Photograph Sondershauſen. Viſitformat.

7250. **Hermann Levi.**[94] Bruſtbild. J. & L. Allgeyer Carlsruhe. Viſitformat.

7251. **Karl Lipinski.**[95] Halbe Figur. F. & O. Brockmann Dresden. Viſitformat.

7252. **Robert Radecke.** Hofkapellmeiſter in Berlin. Bruſtbild. Photographie von Heinr. Graf. Berlin. Viſitformat.

7253. **Karl Tauſig.** Halbe Figur. Miethke & Wawra Kais. königl. priv. Kunſthändler in Wien. Viſitformat.

7254. **Karl Tauſig.** Bruſtbild. Eigenthum und Verlag von Karl Krauſe & Co. Berlin. Cabinetformat.

7255. **Auguſt Wilhelmj.** Knieſtück. Erwin Hanfſtaengl Paris. Viſitformat.

7256. **Franz Wüllner.**[96] Bruſtbild. Fr. Hanfſtaengl. München. Viſitformat.

7257. **W. A. Ambros.** Ganze Figur, ſitzend. Photographie von Gebrüder Winter Prag. Viſitformat.

7258. **Champfleury.**[97] Ganze Figur, ſtehend. Paris, Besançon Pierre Petit Photographe. Viſitformat.

Ludwig Eckardt. Bruſtbild. Mit facſim. Unterſchrift. kl. Oval. (6218)

7259. **Louis Ehlert.** Ganze Figur, ſitzend. Heinrich Graf in Berlin, Atelier für Photographie und Kunſtverlag. Viſitformat.

7260. **Heinrich Ehrlich.** Knieſtück, ſitzend. Photographiſches Atelier von Levinthal & Paetz Berlin. Viſitformat.

7261. **Alfred Forman.** Bruſtbild. Martin & Sallnow Photographers London. Cabinetformat.

7262. **Maurice Kufferath.** Bruſtbild. Ghémar frères Photographes du Roi Bruxelles. Viſitformat.

7263. **Dr. Wilhelm Langhans.** Bruſtbild. Junk & Schultz Berlin. Viſitformat.

7264. **Franz Müller.** Bruſtbild. Photographie von Carl Schenk in Jena. Oval. Höhe 10 Cm.

7265. **Franz Müller.** Knieſtück. (Der Name des Photographen fehlt.) Viſitformat.

7266. **Dr. Friedrich Nietzſche.**[98]) Bruſtbild. Profil nach rechts, den Kopf auf die rechte Hand geſtützt. (Der Name des Photographen fehlt.) Viſitformat.

7267. **Ferdinand Chriſtian Wilhelm Praeger.**[99]) Bruſtbild. Tuohy & Co. Photographers, Richmond. Cabinetformat.

7267a. **Alexander Sſerow.**[99a]) Hüftbild. Фотографія Везенбергъ и Кº С.-Петербургъ. Cabinetformat.

7267b. **Alexander Sſerow.** Ganze Figur, in ruſſiſcher Tracht. Photographie Boutrimovitch (St. Petersburg.) Viſitformat.

7268. **Heinrich v. Stein.** Bruſtbild. Nach einer Zeichnung v. P. Joukowsky Neapel 1880. Fr. Anders-Paltzow Nachf. O. Zeth Halle. Cabinetformat.

7268a. **Conſtantin Swanzow.** Bruſtbild. Alfred Lorens. S. Petersburg. Viſitformat.

7269. **Wihelm Tappert.** Halbe Figur. Otto Lindner. — Berlin & Potsdam 1870. Viſitformat.

7270. **Dr. Reinhard Hallwachs**[100]) kgl. bayeriſcher Hofopern-Regiſſeur. Bruſtbild. (Der Name des Photographen fehlt.) Viſitformat.

7271. **Richard Fricke**[101]) als »Dottore Balanzoni di Firenze« in dem zur Feier des 66ten Geburtstages R. Wagner's am 22. Mai 1879 auf „Wahnfried" aufgeführten Feſtſpiel. Ganze Figur. Ed. von Spoenla. Firma: Rob. Hummel Coethen. Cabinetformat. (Vgl. II. Anhang u. Anmerkung hiezu.)

(Darſtellende Künſtler und Künſtlerinnen.)

(Größeres Format.)

7272. **Guſtav Hölzel.** Ganze Figur, am Pianino ſtehend. (Phot. v. Dr. Székely Wien.) gr. Folio. (Paſſepartout.)

7273. **Lehel Odry.** (Wagnerſänger in Budapeſt.) Bruſtbild. Mit facſimilirter Unterſchrift Kozmata Ferencz. Lichtdruck gr. 8°.

7274. **Ludwig Schnorr v. Carolsfeld** als Lohengrin. Kniestück. Nach dem Oelgemälde von Friedrich Gonne. Photographirt im Atelier von Ferdinand Hecker in Dresden.[102] (Gr. Folio.)

7275. **Joseph Tichatschek** als Rienzi. Ganze Figur. (Photographie nach d. Leben. Gr. Folio.)

(Kabinetformat.)

7276. **Richard Concelli**, als Lohengrin.[103] Ganze Figur. (Der Name des Photographen fehlt.)

7277. **Eugen Degele**,[104] als fliegender Holländer. Teich Hanfstaengl. Königl. Sächs. Hofphotograph Dresden.

7278. **Amalie Friedrich-Materna**, als Elisabeth in „Tannhäuser". Kniestück. (Jagemann ? Wien.)

7279. **Amalie Friedrich-Materna**, als Walküre. Fritz Luckhardt, k. k. Hofphotograph Wien. (Andere Stellung, als in Nr. 1. 2. 179.)

7280. **Theodor Reichmann**, als Wotan und **Karl Schlosser**, als Mime. J. Albert. München.

7281. **Karl Schlosser**, als Mime, das Schwert hämmernd. J. Albert. München.

7282. **Karl Schlosser**, als Mime. Sitzend, nachsinnend. J. Albert. München.

7283. **Adolf Wallnöfer**. Brustbild. Otto Schmidt Maler & Fotograf. Wien.

(Visitformat.)

7284. **Alois Ander**. Ganze Figur, stehend. L. Angerer K. k. Hof-Photograph in Wien.

7285. **Karl Beck**. (Erster Lohengrin in Weimar.) Brustbild. (Der Name des Photographen fehlt.)

7286. **Karl Beck**. Ganze Figur, stehend. Photographie von W. Rupp in Prag.

7287. **Marianne Brandt**. Halbe Figur. Photographie von Heinr. Graf. Berlin.

7288. **Bertha Ehnn**. Brustbild. Phot. v. R. Stockmann. Verlag von A. F. Czihak Wien.

7289. **Theodor Formes**. Ganze Figur, stehend. Photographie von Heinr. Graf. Berlin.

7290. **Heinrich Franke**.[105] Brustbild. Friedrich Hertel Photograph Weimar.

7291. **Amalie Friedrich-Materna**, im Saloncostüm. Kniestück. Dr. Székely Wien.

7292. **Heinrich Gudehus**, als Lohengrin. Ganze Figur. Teich-Hanfſtaengl Dresden.

7293. **Ferdinand Jäger**. Bruſtbild. J. Löwy k. k. Hof-Photograph.

7294. **Ritter v. Kaminski**.[166]) Bruſtbild. Photogr. Atelier Leopold Bude Graz.

7295. **Karl Knopp**.[167]) Bruſtbild. J. Friſch Großherzogl. Sächſiſch. Hof-Photograph. Weimar.

7296. **Henriette Kriete Wüſt**,[168]) penſ. kgl. ſächſ. Hofopernſängerin. Bruſtbild. Mit eigenhändiger Unterſchrift. Albert Meyer vorm. H. Tung. Dresden.

7297. **Karl Mayerhofer**. Bruſtbild. Dr. Székely Wien.

7298. **Marie v. Oldal**, als Lehrbube in den Meiſterſingern. Mahlknecht Wien.

7299. **Theodor Reichmann**, als „fliegender Holländer“. (Nach der Münchener Aufführung.) Halbe Figur. Fr. Hanfſtaengl Kgl. Preuſſ. Hof-Photograph. München.

7300. **Ludwig Schnorr v. Carolsfeld**. Ganze Figur, ſtehend. Hermann Krone. Paris & Dresden.

7301. **Franz Steger**.[169]) Bruſtbild. Photographie von E. Rabending in Wien.

7302. **Franz Steger**. Ganze Figur, ſtehend. L. Angerer k. k. Hof-Photograph Wien.

7303. **Franz Steger**. Halbe Figur. Nach einer Lithographie von Kriehuber. R. v. Bohr. Wien.

7304. **Sophie Stehle**. Halbe Figur. Albert Phot. (München.)

7305. **Heinrich Vogl**, als Siegfried. Knieſtück. Albert. Phot. München.

B. Stiche, Lithographien und Holzſchnitte.

a. In Werken und Zeitſchriften.

1851 **Friedrich August II. König von Sachsen.** Herausgegeben von Dr. Julius Schladebach. Dresden 1854. (Porträt des Königs. C. C. Schmidt sc. Stahlſtich.) (9355)

◆

1849 **Tage-Buch des Königl. Sächſ. Hof-Theaters vom Jahr 1848. Dresden, den 1. Januar 1849.** (Vor dem Titelblatte: **Tichatſchek.** Halbe Figur, ſitzend. Gem. v. Remlein. Gedr. b. Fr. Hanfſtaengl Dresd. Mit facſim. Unterſchrift. (3826 No. 2.)

1867 Ferdinand Roeder's Theater-Kalender auf das Jahr 1867. Zehnter Jahrgang. Berlin. (Vor dem Titelblatte: Albert Niemann Königl. Preuſs. Hofopernſänger. Phot. Hermann Levinthal Berlin. Bruſtbild.) (6353)

1868 Deutſcher Bühnen-Almanach. Zweiunddreißigſter Jahrgang. Herausgegeben von A. Entſch. Berlin, 1868. (Vor dem Titelblatte: Friederike Grün. Lith. v. P. Rohrbach. Druck v. W. Korn & Co. Bruſtbild. Mit facſim. Unterſchrift.) (6325)

1878 —— Zweiundvierzigſter Jahrgang. Berlin 1878. (Vor dem Titelblatte: Mathilde Wekerlin Königl. Bair. Hofopernſängerin. Lith. v. P. Rohrbach Druck v. J. Heſſe. Bruſtbild. Medaillon.) (6335)

1880 —— Vierundvierzigſter Jahrgang. Berlin 1880. (Vor dem Titelblatte: Fr. Marie Hanfſtaengl Königl. Kammerſängerin am Hoftheater in Stuttgart. Bruſtbild. Lith.) (6337)

Gottfried Semper in seiner Bedeutung als Architekt von Constantin Lipsius. Mit einem Porträt Sempers .... Berlin 1880. (Bruſtbild. Mit facſim. Unterſchrift. (Nach einer Photographie v. Zane in Zürich a. d. Jahre 1866.) (6287)

1882 Die Deutſche Bühne .... von einem Weimaraner. Dresden 1882. (S. 111. Wilhelmine Schröder-Devrient, in mittleren Jahren. Bruſtbild. Holzſchnitt im Texte. — Nach S. 141. Wilhelmine Schröder-Devrient. (Nach einer Zeichnung von Ernſt Benedikt Kietz.) Halbe Figur. Lichtdruck. gr. 4°. — Nach S. 142 u. 152: 30 u. 35 Medaillon-Porträts in Lichtdruck verſchiedener Bühnenmitglieder, darunter die hervorragendſten Wagner-Sänger u. -Sängerinnen.) (6225)

Hector Berlioz La vie et le combat les œuvres par Adolphe Jullien. Paris 1882. (Titelbild: Hector Berlioz D'après un portrait lithographié par Bauguiet à London en 1851. Imp. Lemercier et Cie Paris.) (6214)

7306. Künſtler-Album Herausgeg. v. Louis Selmar Sztankowitz. Berlin o. J. (S. 19. Marianne Brandt. Bruſtbild. Lith. Zel. Mit Biographie auf der Rückſeite.) (Ausſchnitt.)

1855 Illuſtrirte Zeitung. Fünfundzwanzigſter Band. Monat Juli bis Dezember 1855. Leipzig. (S. 76. J. N. Beck, k. k. Hofopernſänger. — S. 141. Karl Bergmann.[10]) (6401)

1865 Ny Illustrerad Tidning. № 24. Stockholm den 17. Juni 1865. 1e Bandet. Aefie. (S. 188. Tichatscheck Såsom Rienzi.) (6623)

1867 Die Deutſche Schaubühne. Herausgegeben und redigirt von Martin Perels. Achter Jahrgang. 1867. Heft 9. Leipzig. (Vor dem Titelblatte: Amalie Friedrich Materna. Lith. u. Druck v. A. Meyer in Leipzig. Bruſtbild. Mit facſim. Unterſchrift.) (6486)

1868 Victoria. Nro 4. Berlin, 22. Januar 1868 XVIII. Jahrgang. (S. 29. Johanna Jachmann-Wagner.) (In: „Lentenau".) (6498)

1870 **Illuſtrirte Zeitung.** Nr. 1387. Leipzig, 29. Januar 1870. LIV. Bd. (S. 77. Joſeph Tichatſcheck, königlich ſächſiſcher Kammerſänger.) (6491)

(1875) **New Yorker Muſik Zeitung.** Jahrgang XVIII. (1875) (No. 39. S. 1. Hans Guido von Bülow.) (6444)

1878 **C. M. Ziehrer's Deutſche Kunſt- & Muſik-Zeitung.** Nr. 24. Wien, 6. Juli 1878. V. Jahrg. 4°. (Auguſte Kraus.) (6631)

—— Nr. 31. Wien, 31. Auguſt 1878. (Marie Widl.) (6632)

1880 —— Nr. 23. Wien, 25. Juni 1880. VII. Jahrg. (Marianne Brandt.) (6633)

1882 **Musikalisches Wochenblatt.** Dreizehnter Jahrgang 1882. (S. 7. Hans Richter. — S. 317. Hermann Levi. — S. 397. Franz Wüllner. — S. 469. Anna Sachse Hofmeister. — S. 521. Heinrich Gudehus.) (6453)

Deutſche Kunſt- & Muſik-Zeitung. Nr. 8. Wien, 3. März 1882. IX. Jahrg. (S. 77. Joſef Hoffmann.) (6634)

—— Nr. 15. Wien, 28. April 1882. IX. Jahrg. (S. 151. Heinrich Gudehus. (Als Ritter Stolzing in den „Meiſterſingern“. Nach einer Photographie von Teich-Hanfſtaengl in Dresden.) (6637)

—— Nr. 18. Wien, 22. Mai 1882. IX. Jahrg. (S. 185. G. Siehr.) (6517)

Die Heimat. Illuſtrirtes Familienblatt. VII. Jahrg. I. Band. Nr. 19. 1882. (S. 297. Amalie Friedrich-Materna.) (6537)

N. Y. Figaro. Neue Folge. Jhrg. 2. No. 17. New York, den 29. April 1882. (Amalie Friedrich-Materna.) (6513)

Das Neue Blatt. Ein illuſtrirtes Familien-Journal. Nr. 49. 1882. (S. 769. Albert Niemann als Lohengrin. Zehn. ſc.) (6538)

Illuſtrirte Wiener-Weſpen. Nr. 561. XIII. Jahrgang. 17. Dezember 1882. (S. 6870. Hermann Winkelmann.) (6540)

1883 **Neue Muſik-Zeitung.** 1883. (№ 3. Auguſt Wilhelmj.) (6462)

7307. Ausſchnitt aus einer unbekannten Zeitſchrift. **Ludwig II. von Bayern.** Bruſtbild, jugendlich, in Uniform. Holzſchnitt. 16°.

◆

7308. Ausſchnitt aus einer unbekannten Zeitſchrift. **J. N. Beck**, k. k. Hofopernſänger. — Nach einer Photographie von Mahlknecht. Halbe Figur. Holzſchnitt. 8°.

7309. —— **Hans v. Bülow.** Bruſtbild. Mit facſim. Unterſchrift. Gezeichnet von A. Schubert. Angerer & Göſchl. Folio.

7310. —— **Hans v. Bülow.** Bruſtbild. Holzſchnitt. 8°.

7311. —— **Hans Richter.** Bruſtbild. Holzſchnitt. 8°.

7312. —— **Bernhard v. Watzdorf**, großherzogl. ſachſenweimariſcher Staatsminiſter. Nach einer Photographie von Friſch u. Co. Bruſtbild. Holzſchnitt.

b. In einzelnen Blättern.

7313. **Kaiſer Wilhelm I.** Bruſtbild, in Uniform. Mit facsim. Unterſchrift: „Wilhelm". Radirung von Doris Raab. Verlag von S. Schottlaender in Breslau. gr. Folio. 110a)

* * *

7313a. **Friedrich August König von Sachsen.** Bruſtbild, in Uniform. Lith. v. Louis Zöllner. gr. Folio.

7314. **Johann König von Sachsen.** 111) Ganze Figur, ſtehend, in Uniform. Lith. Anst. v. J. G. Bach, Leipzig. Folio.

7315. **Johann Koenig von Sachsen.** Hüftbild, ſitzend, nach rechts gewendet, die Hände auf einen Krückenſtock geſtützt. Nach dem Leben photographirt von Jos. Albert und hiernach in der k. b. priv. Kunstanstalt von Piloty & Loehle zu München auf Stein gezeichnet von M. Lang. Verlag von Piloty & Loehle in München. gr. Folio.

7316. **König Ludwig II. von Bayern als Kronprinz, mit deſſen Eltern: König Maximilian II. u. Königin Marie.** Bruſtbilder. Lithographie. (Ohne Angabe des Zeichners.) gr. Folio.

7317. **König Ludwig II. von Bayern.** Bruſtbild, jugendlich, in Civilkleidung. Lithographie, ſignirt: R. gr. Folio. Abdruck auf dünnem Papier.

7318. **Ludwig II. Koenig von Bayern.** Bruſtbild, in Uniform. Nach dem Leben photographirt von Jos. Albert (1864) und hiernach in der k. b. priv. Kunstanstalt von Piloty & Loehle zu München auf Stein gezeichnet von M. Lang. Verlag von Piloty & Loehle in München. gr. Folio.

7319. **König Ludwig II. von Bayern, der Erbe der Tugenden seines Vaters, die Liebe und die Hoffnung seines Volkes.** (In der Mitte die Büſte S. M. König Maximilian II. auf einem Piedeſtal, daneben S. M. König Ludwig II. im Krönungsmantel, von Genien umgeben.) Originalzeichnung auf Stein von Eduard Kaiser. Gedr. in der artistischen Anstalt des A. Schmidt in München. Gr. qu. Royal-Format.

* * *

7319a. **Son Altesse Impériale Madame la Grande Duchesse Hélène Pavlovna.** Knieſtück, ſitzend, in großer Toilette. Peint par F. Winterhalter 1862. Lithographié par Leon-Noël 1863. Imp. Lemercier, Paris. Chez Velten à St. Petersbourg & Carlsruhe. Imperial-Format. 110b)

7319b. **Helena Grossfürstin von Russland, geb. Prinzessin von Würtemberg.** Bruſtbild. Dav. Weiss sc. Vienna. 8°.

* * *

7320. **Marie, Prinzessin von Sachsen-Weimar.** (Gemahlin des Prinzen Heinrich VII. Reuß, kaiſerlich deutſchen Botſchafters in Wien.) Hüftbild. Nach einer Photographie. Stich u. Druck v. Weger, Leipzig. Verlag d. Dürr'schen Buchh. kl. Folio. (Siehe die Biographie Nr. 6543.)

* * *

1855 7320a. Carl Eckert, k. k. Hofopern-Kapellmeiſter. Hüftbild. (Gezeichnet von A. Dauthage 1855. Gedr. bei Joſ. Stoufs, Wien. Verlag Guſtav Lewy.) 4°. (Der Rand des Bildes fehlt.)

7320b. Joſef Hellmesberger, artiſtiſcher Director der Geſellſchaft der Muſikfreunde und des Wiener Konſervatorium ꝛc. ꝛc. Hüftbild. Mit facſim. Unterſchrift. Lithographie v. Dauthage 858 Ged. bei Joſ. Stoufs, Wien. gr. Folio. (Mit Autograph.)

1858 7321. J. Herbeck, Chormeiſter des Wiener-Männergeſang-Vereins. Knieſtück. Mit facſimilirter Unterſchrift. Lith. v. Eduard Kaiſer 1858. Ged. bei Joſ. Stoufs, Wien. Wien, Eigenthum von Eduard Kaiſer. Folio. (Mit Autograph.)

7322. J. Ritter von Herbeck, k. u. k. Hofkapellmeiſter ꝛc. Knieſtück, ſtehend. Gez. u. Lith. v. A. Lanzedelli. Druck v. G. Haller Wien. Verlag v. J. Lanzedelli. gr. Folio.

7323. Karl Lipinski. Hüftbild, ſitzend. Mit facſim. Unterſchrift. Kriehuber 837. Gedr. bei Joh. Höfelich. Eigenthum und Verlag der k. k. Hof und priv. Kunſt- und Muſikalien-Handlung des Tobias Haslinger in Wien. Folio.

7324. Alois Ander. Bruſtbild. Mit facſim. Unterſchrift. Auf Stein gez. von Valentin Schertle. Ged. bei C. G. May & Wirſing in Frankfurt a. M. Folio.

7325. Carl Beck.112) (Erſter Lohengrin in Weimar.) Bruſtbild. Mit facſim. Unterſchrift. Gezeichnet von Paer (?) Folio, in ovaler Umrahmung. Paſſepartout.

7325a. J. N. Beck, k. k. Hofopernſänger. Knieſtück, ſtehend. Mit facſim. Unterſchrift. Gez. v. Dauthage 856. Ged. bei Joſ. Stoufs in Wien. Folio. 113)

7325b. J. N. Beck. Hüftbild. Lithographie. (Ausſchnitt.)

7326. Franz Betz. Bruſtbild. Mit facſim. Unterſchrift. G. Eilers fec. 77. C. H. Schroeder Berlin. kl. Folio.

1853 7327. Roſa Herrmann Cſillag K. K. Hofopernſängerin. 114) Knieſtück, ſtehend. Mit facſim. Unterſchrift. Lith. v. Eduard Kaiſer 1853. Gedr. b. J. Höfelichs Wwe. Wien k. k. Hof-Kunſt- und Muſikalien-Handlung C. A. Spina. gr. Folio.

1859 7328. Roſa Cſillag k. k. Hofopern-Sängerinn. Halbe Figur, ſtehend. Gezeichnet von Eduard Kaiſer 1859. Ged. bei Joſ. Stoufs, Wien. Verlag u. Eigenthum v. L. T. Neumann in Wien. gr. Folio.

1854 7329. Adolf Grimminger. 115) Großherzl. Badiſcher Hofſänger am Hoftheater in Mannheim. Hüftbild. Mit facſim. Unterſchrift. B. Weiſs gez. 1851. gedr. i. d. lith. Anſt. v. B. Levi in Stuttgart. gr. Folio.

1856 7330. Louiſe Meyer k. k. Hofopern-Sängerinn. Halbe Figur, ſtehend. Gezeichnet von Eduard Kaiſer 1856. Verlag u. Eigenthum v. L. T. Neumann in Wien. gr. Folio.

1843 7331. Anton Mitterwurzer.116) Hüftbild. Mit facſim. Unterſchrift. P. H. f^{t}. 1843. Gedr. bei Fr. Hanfſtaengl. gr. Folio. (Mit Autograph.)

7332. F. J. Nachbaur. Bruſtbild. Mit facſim. Unterſchrift. Lith. v. A. Waldow, Berlin. Druck v. F. W. Schmidl, Leizig. Verlag u. Eigenthum v. Theodor Thuſt jun. Neuſchönefeld. Folio. (Mit Autograph.)

7332a. D^{or} Carl Schmid, k. k. Hof-Opernſänger. Hüftbild, ſitzend. Gez. v. Eduard Kaiſer 1857. Ged. bei Joſ. Stoufs in Wien. Verlag u. Eigenthum von L. T. Neumann in Wien. gr. Folio.

7333. L. Schnorr von Carolsfeld, Großh. Badiſcher Hofopernſänger. Bruſtbild. H. Dobmann, lith. Carlsruhe. — Chr. Müller'ſche Lith. Anſtalt. Folio.

7334. Mme Schroeder-Devrient, Königl. Sächſ. Hof-Sängerin. Hüftbild. Emilie de Laqueyssie pinx. Lithogr. u. gedr. von Louis Zoellner. Verlag von Joſeph Brazzova in Dresden. Folio.

7335. Schroeder-Devrient. Hüftbild. Nach d. Natur gemahlt v. J. K. Stahlſtich v. Carl Mayer. Nbg. Inſt. Bibl. excudit. kl. 8°.

7336. Schroeder-Devrient. Hüftbild. Ch. A. Schuler ſculp^{t}. kl. 8°.

7336a. Franz Steger. Bruſtbild. Kriehuber 857. Druck von J. Haller. Folio.

7337. Sophie Stehle. Halbe Figur, ſtehend. Mit facſim. Unterſchrift. Verlag v. Nelte, Böltje & Co. in Berlin. Lith. v. Teutſch. Druck v. C. Böhm in Berlin. Folio.

7338. Joſeph Tichatſchek Königl. Sächs. Kammerſänger. Halbe Figur, ſitzend. Gez. von C. l'Allemand. Gedr. bei Fr. Hanfſtaengl in Dresden. gr. Folio. (Mit Autograph.)

7339. J. Tichatſchek. Bruſtbild. Nach dem Medaillon von B. König mit der Reliefmaſchine ausgeführt von Fürſtenau & Co. Dresden. gr. Folio.

7340. Joſeph Tichatſcheck Königl. Sächſ. Hof-Opern- und Kammerſänger. Bruſtbild. Gezeichnet von Schammert. Gedr. von L. Zöllner in Dresden. Verlag v. A. Lawrence & Co. in Dresden. gr. Folio.

7341. Joſeph Tichatſchek. In jüngeren Jahren. Bruſtbild. Holzſchnitt. kl. 8°.

1834 7342. **J. M. Wächter** königl. Sächſ. Hof-Opern und Kammer-Sänger. Hüftbild, ſitzend. Kriehuber 834. Gedr. bei Leykum & Co. Folio.

1847 7343. **Lucile Grahn**,117) of Her Majesty's Theatre. Halbe Figur. London. Published May 19th 1847 by Messrs Fores..... Painted from Life by F. Simoneau of Antwerp G. H. Every sc. Schabkunſt. gr. Fol.

1840 7344. **Lucile Grahn**. Halbe Figur. Ch. Vogt. Juillet 1840. Chez Aubert gal. Vero-Dodat. (Galerie de la Presse de la Littérature & des Beaux-Arts.) gr. 8°.

7345. **C. Banck**, Kritiker.118) Hüftbild. Darunter: Drei Zeilen nebſt Datum u. Namenszug, facſimilirt. Dresden, im September 49. Stahlſtich v. Carl Mayers Kunſt-Anſtalt in Nürnberg. Stuttgart, Eigenthum und Verlag von Karl Göpel. kl. Folio.

7346. **Dr. Eduard Hanslick**. Bruſtbild. Mit facſim. Unterſchrift. Radirung von P. Halm. kl. Folio.119)

(Stahlſtich-Porträts von A. Weger.)

(Format kl. 4°.)

Die nachſtehenden Stahlſtich-Porträts bildeten Beilagen zur „Allgemeinen Moden-Zeitung", welche ſeit Mitte der 1860er Jahre im Verlage der A. Dürr'ſchen Buchhandlung in Leipzig erſcheint. Zu einem Theil dieſer Porträts ſind die Nummern der „Allg. Moden-Ztg.", welche die betreffende Biographie enthalten, noch vorhanden (vgl. dieſelbe Abth. S. 165); jene vorliegenden Stiche aber, von denen die zugehörigen Nummern der „Allg. Moden-Ztg." mit den Biographien nicht mehr erlangbar waren, ſtammen noch aus einer älteren, als der oben genannten Zeitperiode und ſind bei dem früheren Verleger Baumgärtner in Leipzig erſchienen.

Die in runder Klammer beigeſetzte Zahl bedeutet das Jahr, in welchem das Porträt erſchienen iſt; die in eckiger Klammer ſtehende Zahl weiſt auf die Nummer hin, unter welcher in derſelben Abtheilung unter „Zeitſchriften" die zugehörige Biographie vorkommt.

(Verlag von Baumgärtner in Leipzig.)

(Sänger.)

7347. **Eugen Degele**. Bruſtbild. Mit facſim. Unterſchrift.

7348. **Carl Mayerhofer**. Hüftbild. Mit facſim. Unterſchrift.

7349. **Guſtav Raeder**. Hüftbild. Mit facſim. Unterſchrift.

(Andere Porträts.)

7350. **Hans v. Bülow**. Bruſtbild. Mit facſim. Unterſchrift.

(Sängerinnen.)

7351. **Roſa Cſillag**. Bruſtbild.

7352. **Sophie Diez**. Hüftbild. Mit facſim. Unterſchrift 120)

7353. **Sophie Stehle**. Halbe Figur. Mit facſim. Unterſchrift.

(Verlag der Dürr'ſchen Buchhandlung in Leipzig.)
(Mit facſimilirter Unterſchrift, ausgenommen die Nrn.: 7355, 7381, 7382, 7384, 7386.)

(Sänger.)

7354. **Charles Adams** (1873) [6562]
7355. **Franz Betz** (1870) [6552]
7356. **Paul Bulß** (1877) [6577]
7357. **Franz Diener** (1874) [6563]
7358. **Albert Eilers** (1876) [6573]
7359. **Heinrich Ernſt** (1875) [6566]
7360. **Anton Fuchs** (1883) [6594]
7361. **Emil Götze** (1881) [6587]
7362. **Heinrich Gudehus** (1879) [6582]
7363. **Eugen Gura** (1871) [6555]
7364. **Carl Hill** (1872) [6561]
7365. **Auguſt Kindermann** (1883) [6595]
7366. **Franz Krolop** (1871) [6556]
7367. **Franz Nachbaur** (1867) [6544]
7368. **Theodor Reichmann** (1881) [6586]
7369. **Lorenz Rieſe** (1875) [6565]
7370. **Emil Scaria** (1876) [6570]
7371. **Wilhelm Schaffganz** (1872) [6558]
7372. **Otto Schelper** (1876) [6571]
7373. **Anton Schott** (1879) [6584]
7374. **Guſtav Siehr** (1882) [6592]
7375. **Georg Unger** (1876) [6575]
7376. **Heinrich Vogl** (1875) [6568]
7377. **Auguſt Wilhelmj** (1871) [6553]
7378. **Hermann Winkelmann** (1882) [6591]

(Sängerinnen.)

7379. **Marianne Brandt** (1872) [6559]
7380. **Bertha Ehnn** (1867) [6546]
7381. **Amalie Friedrich-Materna** (1876) [6574]
7382. **Erneſtine Gindele** (1869) [6550]
7383. **Friederike Grün** (1868) [6547]
7384. **Minnie Hauck** (1874) [6554]
7385. **Anna Hofmeiſter** (1877) [6578]
7386. **Minna Lammert** (1874) [6564]

7387. **Lilli Lehmann** (1870) [6551]
7388. **Marie Lehmann** (1872) [6560]
7389. **Mathilde Mallinger** (1868) [6548]
7390. **Thereſe Malten** (1883) [6593]
7391. **Hedwig Reicher-Kindermann** (1881) [6588]
7392. **Joſefine Schefzky** (1876) [6576]
7393. **Roſa Sucher-Haſſelbeck** (1878) [6579]
7394. **Vilma v. Voggenhuber** (1869) [6549]
7395. **Thereſe Vogl** (1875) [6567]
7396. **Mathilde Weckerlin** (1876) [6569]
7397. **Marie Widl** (1878) [6581]

[Andere Porträts.]

7398. **Benjamin Bilſe** (1867) [6543]
7399. **Eduard Laſſen** (1871) [6557]
7400. **Arthur Nikiſch** (1882) [6590]
7401. **Anton Seidl** (1881) [6589]
7402. **Joſef Sucher** (1878) [6580]
7403. **Carl Tauſig** (1867) [6545]

7404. **Wilhelm Tappert.** **Bruſtbild.** Mit facſim. Unterſchrift. (1881) [6585]

7405. **Caſper Zumbuſch.** **Bruſtbild.** Mit facſim. Unterſchrift. (1876) [6572]

7406. **La Mara.** **Bruſtbild.** Mit facſim. Unterſchrift. (1879) [6583]

C. Plaſtiſche Darſtellungen.

1864 7407. **König Ludwig II. von Bayern.** **Büſte modellirt von Caſpar Zumbuſch.** 1864. Höhe 70 Cm. Gypsabguß von **Adolf Mark** kgl. Gypsformator in München.

◆

7407a. **Hans v. Bülow.** **Kleine Terracotta-Büſte.** Höhe 16 Cm.

7408. **Louiſe Duſtmann.** **Büſte aus Porzellan.** Auf dem Poſtament mit Goldbuchſtaben: „**Duſtmann**". Aus der beſtandenen k. k. Wiener Porzellan-Fabrik 127) Höhe 37½ Cm.

1865 7409. **Todtenmaske von Ludwig Schnorr v. Carolsfeld** († 21. Juli 1865 in Dresden). Gypsabguß.

(Münzen und Medaillen.)

1854 7110. Silbermünze. Vorderſeite: Kopf von rechts. Umſchrift: FRIEDRICH AUGUST V. G. G. KOENIG V. SACHSEN. Unten: F. Rückſeite: Wappen. Umſchrift: EIN THALER XIV EINE F. M. 1854. Randſchrift: GOTT SEGNE SACHSEN.

7111. Denkmünze aus Silber. 28 Millimeter Durchmeſſer. Vorderſeite: Kopf von rechts. Umſchrift: FRIEDRICH AUGUST II KOENIG VON SACHSEN. Unten: † D. 9. AUG. 1854. Rückſeite: Von einem Kranze umgeben die Inſchrift: FR[illegible] GERECHTIGKEIT UND LAUTERE LIEBE WOH. S. G. Randſchrift: XIV EINE FEINE MARK (F.)

1855 7112. Silbermünze. Vorderſeite: Kopf von links. Umſchrift: JOHANN V. G. G. KOENIG VON SACHSEN. Unten: F. Rückſeite: Wappen. Umſchrift: 2 THALER. VII EINE F. MARK. 3½ GULDEN VEREINS MÜNZE 1855. Randſchrift: GOTT SEGNE SACHSEN.

1864–70 7113–7119. Sieben Stück Silbermünzen. Vorderſeite: Kopf von rechts. Umſchrift: LUDWIG II KOENIG V. BAYERN. Unten: C. VOIGT. Rückſeite: Von einem Kranze umgeben: 1 GULDEN 1864, 1865, 1866, 1867, 1868, 1869, 1870.

1871 7120. Gedenkthaler auf den Frankfurter Frieden. 33 Millimeter Durchmeſſer. Vorderſeite: Kopf von rechts. Umſchrift: LUDWIG II KOENIG V. BAYERN. Unten: J. RIES. Rückſeite: Sitzende weibliche Figur, mit der Rechten einen Lorbeerkranz emporhaltend. Umſchrift: DURCH KAMPF UND SIEG ZUM FRIEDEN. Unten: FRIEDENSSCHLUSS ZU FRANKFURT A. M. 10. MAI 1871. Randſchrift: XXX EIN PFUND FEIN.

1875 7121. Silbermünze. Vorderſeite: Kopf von rechts. Umſchrift: LUDWIG II KOENIG V. BAYERN. Unten: D. Rückſeite: Wappen. Umſchrift: DEUTSCHES REICH 1875. FÜNF MARK. Randſchrift: GOTT MIT UNS.

1883 7122. Silbermünze. Vorderſeite: Kopf von rechts. Umſchrift: LUDWIG II KOENIG V. BAYERN. Unten: D. Rückſeite: Wappen. Umſchrift: DEUTSCHES REICH 1883. ZWEI MARK.

7123. Marienthaler. Vorderſeite: Kopf von rechts. Umſchrift: LVDOVICVS II BAVARIAE REX. Unten: C. VOIGT. Rückſeite: Muttergottes, ſitzend, mit dem Jeſuskind. Umſchrift: PATRONA BAVARIAE. Randſchrift: XXX EIN PFUND FEIN. F 3.

7424. Schützenthaler aus Silber. 39 Millimeter Durchmeſſer. Vorderſeite: Kopf von rechts. Umſchrift: LUDWIG II KOENIG V. BAYERN. Unten: J. RIES. Rückſeite: Von einem Eichenkranz umgeben die Inſchrift: DEM BESTEN SCHÜTZEN. c 3 Gewicht.

7424a. Silbermünze. Vorderſeite: Kopf von rechts. Umſchrift: FRIEDRICH W. C. FÜRST ZU HOHENZ. HECH. Unten: Voigt. Rückſeite: Von einem Kranze umgeben: ½ GULDEN 1847.[1216]

1869 7425. Medaille in Bronze. 40 Millimeter Durchmeſſer. Vorderſeite: Kopf von rechts. Umſchrift: LUDWIG II KOENIG V. BAYERN. Darunter: Sebald. F. Rückſeite: Eine ſitzende allegoriſche Figur mit Emblemen d. Kunſt u. Induſtrie. Umſchrift: ZUR ERINNERUNG AN DIE INTERNATIONALE KUNST UND INDUSTRIE AUSSTELLUNG. Darunter: MÜNCHEN 1869.

1871 7426. Medaille in Bronze. 55 Millimeter Durchmeſſer. Vorderſeite: Kopf von rechts. Umſchrift: LUDWG II KOENIG V. BAYERN. Rückſeite: Eine Göttin, auf einem geflügelten Pferde reitend. Darunter: A. STANGER. FEC. Umſchrift: EHRENMÜNZE DER KÖNIGL. BAYER. ACADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE. Randſchrift: LUDWIG EIBL 1871.

7427. Eine gleiche Medaille, Zinnabguß.

1882 7428. Medaille in Bronze. 40 Millimeter Durchmeſſer. Vorderſeite: Kopf von rechts. Umſchrift: LUDWIG II KOENIG V. BAYERN. Rückſeite: Ein größeres Wappen, von vier kleineren umgeben. Darüber: 1.—4. AUG. 1882. Unten: DRENTWETT. Umſchrift: ZUR III SÄCULARFEIER DER JULIUS-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT ZU WÜRZBURG.

7429. Denkmünze aus Metall, vergoldet. 44 Millimeter Durchmeſſer. Vorderſeite: Bruſtbild im Profil nach links. Umſchrift: LUDWIG II KOENIG V. BAYERN. Rückſeite: Ein ſtrahlender Stern, von einem Kranze umgeben.

2. Verſchiedene Anſichten.

A. Original-Bilder.

7429a. Lohengrin. Original-Coſtümbild, in Aquarellfarben ausgeführt von Prof. J. Peter Geiger. (1858) Folio.

A/1. Andere Bilder.

(Lithographien.)

7130. **M. Fantin-Latour. Paris. Tannhäuser. L'Etoile du soir. (Der Abendſtern.)** (187.) Lithographie. Imp. E. Lemercier et Cie. Paris. Folio.

7131. —— **Tannhäuser. L'Etoile du soir. Variante.** (187.) Lithographie. Imp. E. Lemercier et Cie. Paris. Folio.

1878. 7132. —— **La Walküre Scène première.** (1878.) Lithographie. Imp. E. Lemercier et Cie. Paris. qu.-Folio.

7133. —— **La Walküre. Scène finale.** (1878.) Lithographie. Imp. E. Lemercier et Cie. Paris. qu.-Folio.

In Bezug auf Richard Wagner denkwürdige Orte.*)

NB. Die nachſtehenden Bilder ſtammen zum Theil thatſächlich, zum Theil annähernd aus jener Zeit, welche die betreffenden Orte denkwürdig mit Richard Wagner in Verbindung brachte.

7134. **Die Thomaskirche in Leipzig.** 122) Gedruckt in der Gärtnerſchen Steindruckerei. J. [illegible] lithogr. kl. Folio.

7135. **Leipzig. (20) Maleriſche Anſichten nach Original-Zeichnungen in Stahl geſtochen. Mit Erläuterungen.** kl. 12°.

7136. **Dresden gegen Abend.** Stahlſtich. kl. qu.-8°.

7137. **Dresden. (16) Maleriſche Anſichten nach Original-Zeichnungen in Stahl geſtochen von A. H. Payne. Mit Erläuterungen.** kl. 12°.

7138. **(Dresden.) Belvedere.** A. H. Payne ſc. kl. qu.-8°.

7139. **Dresden. Eiſenbahnbrücke.** Lith. v. H. Williard. Druck v. J. [illegible] Dresden. Naturzeichnung u. Verlag v. G. Müller in Dresden. kl. qu.-Folio.

7140. **Würzburg.** Totalanſicht, oval in reicher ornamentaler Umrahmung, von vier kleineren Einzelanſichten umgeben. Gezeichnet und gez. von Ignaz [illegible]. Gedruckt von F. Winter, geſt. von Friedr. Geißler. Würzburg Verlag von Carl Etlinger. gr. qu.-Folio. 123)

7141. **Würzburg.** Colorirte Lithographie. qu.-Folio.

7142. **Riga, vom Lagerplatz aus geſehen.** Lith. v. Hauswald in Riga. gr. qu.-Folio.

7143. **Der Schloßplatz mit der Sieges-Säule in Riga, von der Hauptwache aus geſehen.** Steindruck von Hauswald in Riga. gr. qu.-Folio.

7144. **Riga mit der Düna-Brücke.** Steindruck von Hauswald in Riga. gr. qu.-Folio.

---

*) Siehe auch dritte Abthlg.: IV. R. Wagner's Wohnhäuſer.

7445. **Marienbad in Böhmen** 1re Ansicht. Nach d. Nat. gez. v. Basili Hacker. Colorirte Lithographie. qu.-Folio.124)

7446. **Zürich von der Enge**125) **aus gesehen.** L. Rohbock delᵗ. G. M. Kurz sculpᵗ. (Zürich) Druck & Verlag von G. G. Lange in Darmstadt. qu.-Folio.

Zürich von der Bauſchanze aus geſehen. Nebſt 6 Anſichten von Gebäuden u. ſ. w. (Illuſtrirte Zeitung. Fünfundzwanzigſter Band. Monat Juli bis December. 1855.) (6401)

7447. **Souvenirs du Séjour au Seelisberg**126) **publiés par Hasler & Cie à Bâle. Erinnerungen an den Aufenthalt auf Seelisberg herausgegeben von Haſler & Cie in Baſel.** 6 Blatt kl. qu.-Folio.

7448. **Starnberg. Photographie v. Stephan Luger München.** Cabinet-Format.

7449. **Genève. Vue du nouveau port de rive.** A Cuvillier, lith. d'après A Cuendon. Briquet & fils Edit Genève Imp. Lemercier. Colorirt qu.-Folio.

7450. **Palermo.** Totalanſicht, von acht Einzelanſichten umgeben. Stabil. artist. del. Lloyd austr. in Trieste inc. C. Bertrand sc. qu.-Fol.

7450a. **Palermo mit dem Königlichen Palast.** H. Stuffler f. qu.-4°.

7451. **Weißenfels.** Lithographie. Kl. qu.-Folio.127)

7452. **Lauchſtädt.** Lithographie. Kl. qu.-Folio.128)

7453. **Das Innere der Kathol. Kirche zu Dresden.** Otto Wagner del. A. H. Payne sculp. Verlag der Engliſchen Kunſtanſtalt von A. H. Payne in Leipzig. qu.-4°.

7454. **Carl Maria v. Weber's Grabmal auf dem katholiſchen Friedhof zu Dresden.**128a) Gez. v. O. Täubert. Druck v. Th. Zehl jun. Leipzig. Geſt. v. A. Krauſſe Leipzig. Kl. qu.-Folio.

B. Photographien.

7454a. **Richard Wagner-Apotheoſe. Photographie. Nach dem 1863 angefertigten Original von Prof. Seidan,**129) **Prag.** Kl. qu.-4°. Vgl. Nr. 7086.

(Photographien, welche in Nr. 1 u. 2 in anderem Format in der R. Wagner-Gallerie vorkommen.)

7454b. **Hans Sachs & Evchen.** (Aus den Meiſterſingern von Nürnberg.) Gez. v. Theod. Pixis. Phot. v. J. Albert. Verlag von J. Albert München. Nº. 3. gr. Folio.

7454c. **Wotan's Abſchied von Brünhilde.** (Aus der Walküre.) Gez. v. Theod. Pixis. Phot. v. J. Albert. Verlag von J. Albert München. Nº. 8. gr. Folio.

(1867) 7454d. **Tod der Eliſabeth.** (Tannhäuſer.) Gez. v. W. v. Kaulbach (1867). Phot. v. J. Albert. Verlag von J. Albert München. Nº. 10. gr. Folio.

1877 7455. **Daſſelbe Bild unter dem Titel: Tannhäuſer's Rückkehr.** Der oeſterreichiſche Kunſtverein für das Vereinsjahr 1877. Phot. u. Lichtdruck von J. Albert, München. Royal-Format.

7456. **Lohengrin's Abſchied.** Gez. v. W. v. Kaulbach. Phot. v. J. Albert. Verlag von J. Albert München. Nº. 11. gr. Folio.

(1866) 7457. **Iſolde an Triſtans Leiche.** Gez. v. W. v. Kaulbach. (1866.) Phot. v. J. Albert. Verlag von J. Albert München. Nº. 12. gr. Folio.

1879 **Richard-Wagner-Galerie** ..... von W. v. Kaulbach, Th. Pixis & C. Haeberlin. Photographirt von Jos. Albert. Berlin 1879. kl. 4°. (**Rienzi wird verflucht. — Senta am Spinnrade. — Senta's Tod. — Elisabeth. — Tod der Elisabeth. — Lohengrin's Ankunft. — Elsa und Lohengrin. — Lohengrin's Abschied. — Hans Sachs und Evchen. — Hans Sachs in der Werkstatt. — Isolde. — Tristan's Tod.**) (6138.)

7458. **Elſa und Lohengrin.** Colorirte Photographie (Kunſtmalerei) in Cabinetformat. (Vgl. R. Wagner-Galerie I. Theil, Nr. 1822, Bl. 4.)

7459. **„Eliſabeth, dürft ich dich nicht geleiten?“** In Oel ausgeführte Photographie auf Holz, Cabinetformat. (Vgl. R. Wagner-Galerie II. Theil, Nr. 1823—1830, Bl. 2.)

(Theater und Konzertſäle, in welchen Wagner's Werke aufgeführt wurden.)

(In einzelnen Blättern.)

(Stiche und Lithographien.)

7460. **Das Theater in Bremen.** Stahlſtich. kl. qu.-8°.

7461. **Dresden. Das Theatergebäude.** Herm. Krone photogr. J. M. Kolb sculpt. Darmſtadt G. G. Lange. qu.-8°.

7462. **(Dresden.) Das Schauſpielhaus.** Lithographie. kl. qu.-8°.

7463. **(Dresden.) Das Hoftheater.** Col. Lithographie. kl. qu.-8°. Ohne Rand, auf Karton.

7464. **Das Hoftheater & die Königsſtraße in Heſſen-Caſſel.** Gez. v. L. Rohbock. Stahlſt. v. Joh. Poppel. Druck & Verlag v. G. G. Lange in Darmſtadt. kl. qu.-8°.

7465. **Neues Theater de Oriente in Madrid.** Stahlſtich. kl. qu.-8°.

7466. Das k. Hof- u. Nationaltheater zu München. Zeichnung & Stahlſtich v. J. Poppel. (München G. Franz.) qu.-4°. (Vgl. dieſelbe Anſicht in Nr. 2759. Nr. 1.)

7467. Das Münchener Hof- u. National-Theater. Colorirte Lithographie. Miniaturbildchen.

7468. Das Hoftheater zu Weimar. Lithographie. Kl. qu.-Folio.

7469. Hoffmann's neu erbautes Thalia Theater in Wien. Gez. J. Kautsky. A. Brunner lith. Druck v. Brunner. gr. qu.-Folio. (Vgl. Nr. 7016.)[137]

7470. (Wien.) K. K. Hofteater nächst dem Kaernthnerthor[138] Théâtre Imp^{l}. & R^{l}. Près de la porte de Carinthie, Vienne chez Artaria et Compag: Propriété des Editeurs. Deposé à la Bibliotheque Imp. Stahlſtich. qu.-Folio.

7471. Das neue Opernhaus in Wien. L. Rohbock del^{t} E. Rorich sculp^{t}. Kl. qu.-Fol.

7472. (Zürich.) Das Theater. F. Hegi del. Publié par Herrmann Trachsler. M. d'estampes à Zurich. Stahlſtich. Kl. qu.-Folio.[139]

7473. Die Singakademie in Berlin. Alex. Marx. Nbg. Stahlſtich. Kl. qu.-4°.

(Photographien.)

7474. Halle. Das Stadttheater. Phot. u. Verl. v. Sophus Williams Berlin. Viſitformat.

7475. Koburg. Das Theater. Phot. E. Schüler. Verl. v. Sophus Williams Berlin. Cabinetformat.

7475a. Theater an der Wien. M. Frankenſtein & Co. phot. Viſitformat.

7476. Würzburg. Das Theater, von der Theaterſtraße aus geſehen. Photographie v. Carl Behringer. Kl. qu.-Folio.

(In Werken.)

(Stiche, Lithographien etc.)

1843 Der Cicerone durch Dresden ...... 1843. (S. 15. Dresdner Theater. Lith. v. Kollarz. Kl. qu.-8°.) (8417)

1845 Tage Buch des Königl. Sächſ. Hoftheater's auf das Jahr 1844 ......von C. Stein und H. Schmiedt. 1845. (Vor dem Titelblatte: Das Hoftheater zu Dresden. Ariconi del. Peſchek ſc. Dresden b. Moraſch u. Skerl. Kl. qu.-8°.) (6341)

1816 Tage Buch des Königl. Sächſ. Hoftheaters vom Jahre 1815. Dresden 1816. (Vor dem Titelblatte: Das alte Hoftheater zu Dresden. C. Beichling ſc.) (6342)

1849 Das königl. Hoftheater zu Dresden. Herausgegeben von Gottfried Semper 1849. (Tab. II u. III. Hoftheater zu Dresden. Gez. v. G. Semper. Hauptanſicht. Das Innere des Hoftheaters zu Dresden. v. Röder del. E. Schmidt sc. gr. qu. Folio.) (6229)

1859 Das alte und das neue Zürich …… 1859. (S. XXXVIII. Anſicht des Theaters mit Umgebung.) (8776)

1869 Das neue Theater in Leipzig. Leipzig T. O. Weigel. 1869. (Das neue Theater in Leipzig 1864—1867. 1. J. Poppel grav. — 2. [illegible]) (6233)

1872 Dresdner Bürger-Kalender 1872. (Anſicht des alten (kleinen) Theaters, des großen von G. Semper erbauten (1841 vollendeten u. 1869 abgebrannten) Opernhauſes, und des neuen (ebenfalls von G. Semper erbauten) Theaters in Dresden. 3 Holzſchnitte.) (8418)

1869 Jahres-Bericht des Conservatoriums …… Wien 1869. (Das alte Gebäude der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien [illegible] Holzſchnitt. qu. 8°.) (6192)

1881 Festschrift zur hundertjährigen Jubelfeier der Einweihung des Concertsaales im Gewandhause zu Leipzig. 1881. (Auf dem zweiten Titelblatte: Das Gewandhaus. — Beilagen. II. Der Concertsaal 1881. — III. Das Deckengemälde des Gewandhaus-Concertsaales von Adam Friedrich Oeser (Entwurf.) Leipzig, Giesecke & Devrient. Typ. Inst. [illegible] ausgeführt.) (6174)

C. Abbildungen in Werken und Zeitſchriften.

1882 Fifth Biennial Musical Festival at Cincinnati, 1882. Theodore Thomas, Musical Director. (S. 109. Death of Siegfried Götterdämmerung. [illegible]) (7564)

(1869) Über Land und Meer. № 5. 23. Bd. (1869.) S. 92. Der Brand des Dresdener Hoftheaters. Originalzeichnung.) (6[illegible])

1871 Die Gartenlaube. № 39. 1871. S. 652. Die [illegible] im [illegible]. Nach der Natur aufgenommen von C. Meyer.) (6613)

1873 **Die Gartenlaube.** № 13. 1873. (S. 207. König Ludwig's Ausfahrt nach dem „Schachen". Nach der Natur aufgenommen von G. Sundblad.) (6644)

1874 —— № 52. 1874. (S. 843. Nächtliche Bergfahrt Ludwigs des Zweiten im Königsſchlitten. Originalzeichnung von Guſtav Sundblad.) (6645)

1876 **Über Land und Meer.** № 14. 1876. (S. 280. Cyklus deutſcher und ausländiſcher Opern. Lohengrin's Abſchied. Gezeichnet v. W. v. Kaulbach.) (6629)

1881 **Abendglocken.** Heft 4. Nr. 11. 1881. 4° (Schloß Berg.) (6646)

Deutſche Kunſt- & Muſik-Zeitung. Nr. 45. Wien, 21. December 1881. VIII. Jahrg. (S. 377. I. Der Zuſchauerraum des Bühnen-Feſtſpielhauſes zu Bayreuth. — S. 379. II. Grundriß.) (6583)

1882 **Illuſtrirte Zeitung.** Nr. 2015. Leipzig, 11. Februar 1882. 78. Band. (S. 113. Scene aus Richard Wagner's „Triſtan und Iſolde." Nach der Aufführung im Leipziger Stadttheater gezeichnet von F. Waldmü.) (6587)

1882 **Meiſterwerke der Holzſchneidekunſt.** 39. Lieferung. (4. Bd. 3. Lfg.) Leipzig, J. J. Weber. gr. Fol. Gutrune reicht Siegfried den Zaubertrank. Scene aus Richard Wagner's „Götterdämmerung". Nach dem Carton von Th. Pixis. ([illegible])

7477. Ausſchnitt aus einer unbekannten Zeitſchrift. Lohengrin und Elſa. (Aus „Lohengrin".) (Nach einer Photographie von Albert, auf Holz gezeichnet von A. Reich.) kl. Folio.

7478. —— Hans Sachs und Evchen. (Aus den „Meiſterſingern".) (Nach einer Photographie von Albert, auf Holz gezeichnet von A. Reich.) kl. Folio.

(Anſichten der Wartburg.)

(In einzelnen Blättern.)

7479. Die Wartburg. Bey Wiederhold in Göttingen. Kupferſtich. kl. qu.-4°.

7480. Die Wartburg. Gött: bey Wiederhold. Eberlein ſc. Kupferſtich. kl. qu.-4°.

7481. [Wartburg.] Kupferſtich aus d. Anfang des Jahrhunderts. kl. qu.-Folio.

1826 7482. Die Wartburg. Gez. v. J. H. Stahlſtich v. J. G. Martini 1826. Br. C. L. № 1209. qu.-4°.

7483. Die Wartburg. Anſicht aus d. Anfange d. Jahrhunderts. Kupferſtich. H. 16 Cm. Br. 15 Cm.

7484. Wartburg bey Eiſenach von Tileſius nach der Natur gezeichnet und geſtochen — aufgenommen von der Seite aus dem Burgwalle. Lithographie. qu.-Folio.

7485. Die Wartburg. Lith. v. Ed. Pietzſch & Co. in Dresden. qu.-4°.

(In Werken und Zeitſchriften.)

1710 **Hiſtoriſche Erzehlung von dem Hoch-Fürſtl. Sächſ. berühmten Berg-Schloß und Feſtung Wartburg (ob Eiſenach)** …… Leipzig und Eiſenach. 1710. (Nach S. 34: IX. **Wartenburg beij Eiſenach.** — Nach S. 154: XVI. In der Mitte: **Wartburg,** zur Linken: **Viheburg,** zur Rechten: **Mädelſtein.**) (8930)

1792 **Schloß Wartburg. Ein Beytrag zur Kunde der Vorzeit.** Gotha 1792. (Auf dem Titelblatte: Anſicht der Wartburg. Holzſchnitt.) (8932)

1802 **Wartburg. Ein Gedicht in fünf Gesängen.** Leipzig 1802. Mit 5 Kupfern. (S. 7. **Die Wartburg.** — S. 72 **Rittersaal.** J. A. Darnstedt fe.) 16°. (8842)

1809 **Die Wartburg in Thüringen.** Leipzig 1809. (Vor dem Titelblatte: **Die Wartburg.** J. A. Darnſtedt. fe.) 8. qu.-Fol. (8412)

[1876] **Wartburgerinnerungen. Von Philipp Freytag.** Leipzig [1876]. (Vor dem Titelblatte: **Die Wartburg von der Südseite.** gr. 8°.) (6278)

Der Wunderborn. Eine Sammlung der ſchönſten Märchen und Sagen aus deutſchen Gauen. Herausgegeben von Karl Seifart. Illuſtrirt von Eugen N. Neureuther. (S. 1. **Die Wartburg und der Sängerkrieg.** — S. 2. **Die Wartburg anno 1200.**) (8939a)

1855 Illuſtrirte Zeitung. Vier und zwanzigſter Band. 1855. Leipzig. (S. 68. Das Innere der „Venusgrotte“ im Hörſelberge bei Eiſenach. — Plan der Venusgrotte. — Der Hörſelberg bei Eiſenach. — S. 69. Eingang in die „Venusgrotte“ im Hörſelberge bei Eiſenach. — Der Sängerkrieg-Saal auf der Wartburg. — S. 348. Bibliothek- und Muſikſaal in der Altenburg zu Weimar mit Beethoven's Flügel. — S. 361. Muſikſalon in der Altenburg zu Weimar mit dem Rieſenflügel von Alexandre und Sohn in Paris und Mozart's Klavier.) (6400)

1876 Illuſtrirte Welt. 1876. XII. Heft. (S. 289. Die Wartburg. — S. 304. Das Innere der Wartburg. — S. 305. Luther's Zimmer in der Wartburg.) (6498)

1881 Neue Illuſtrirte Zeitung. № 10. I. Band. X. Jahrg. Wien, 4. December 1881. Fol. (S. 156. Hörſelberg bei Eiſenach. Nach der Natur gezeichnet von R. Winkler.) (6502)

D. Plaſtiſche Darſtellungen.

1863 7186. **Apotheoſe Richard Wagner's. Original-Relief, in Steinmaſſe ausgeführt von Prof. T. Seidan in Prag. Modellirt i. J. 1863, gelegentlich der unter R. Wagner's perſönlicher Leitung in Prag ſtattgefundenen Konzerte. 59 Cm Breite 50 Cm Höhe.** In ſchwarzem Holzumrahmen.

7487. **Triſtan.** Statuette, in verkleinertem Maßſtabe ausgeführt nach dem Original von Prof. C. Zumbuſch. In Stearinmaſſe reproducirt von Adolf Mark in München. [Vgl. den Gypsabguß in der Originalgröße Nr. 1845. Bd. 1. Vgl. auch Nr. 1815—1820 u. Anmerk. 44 S. 187 Bd. 1, ſowie die Nrn. 7488—92. Bd. 2.] (Die kleine Lohengrin-Statuette war bisher nicht erhältlich.)

7488. **Der fliegende Holländer.** Eine gleiche Statuette.

7489. **Tannhäuſer.** Eine gleiche Statuette.

7490. **Siegfried.** Eine gleiche Statuette.

7491. **Walter von Stolzing.** Eine gleiche Statuette.

7492. **Parſifal.** Eine gleiche Statuette. (1882.)

7493. **Denkmünze aus Bronze.** 45 Millimeter Durchmeſſer. Vorderſeite: Kopf von rechts. Umſchrift: MAXIMILIANUS JOSEPHUS BAVARIAE REX. Unten: LOSCH. Rückſeite: Anſicht des Münchener Hoftheaters. Darunter: MONACHII. Umſchrift: IGNI ABSVMTVM XIV IAN MDCCCXXIII — RESTAVRATVM MDCCCXXIV.

* * *

III. Vermiſchtes.

1. Aus der Privat-Korreſpondenz des Verfaſſers.

Brief von Frau Coſima Wagner. (Bayreuth) 11 Juli 1882. »Mein Mann trägt es mir auf Ihnen auf das Herzlichste für die Widmung Ihres Kataloges zu danken. Der ungemeine Fleiss der Begeisterung welcher sich darin kundgiebt hat ihn lebhaft gerührt.....« (Zwei Seiten kl. Octav mit Couvert.[127])

Brief von Franz Liſzt. 16ten Juli, 82 Bayreuth. »Das Lob ihres »Katalog einer Richard Wagner Bibliothek« habe ich bereits vernommen.....« Unterfertigt: F. Liszt. (Eine Seite Octav und Couvert mit der Adreſſe: Oesterreich. Herrn Nicolaus Oesterlein IV, Alleegasse 19. Wien.[128])

* * *

Poſtkarte von H. P. v. Wolzogen. Bayreuth 6. 12. 81. Enthält die Mittheilung, daß aus Palermo die Erlaubniß eingetroffen ſei, dem Meiſter den „Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek" widmen zu dürfen.

Poſtkarte von P. K. Roſegger. Poſtſtempel: Graz 22. 5. 82. „.....Was die Wagnerfrage anbelangt, ſo verhielt ich mich als Laie in der Muſik u. Fremdling in der neuen Richtung derſelben gegenüber ſtets ſtark reſerviert. Die ungeheure Abneigung einerſeits u. die ungeheure Begeiſterung andererſeits, die Wagner erfahren muß, hat mich ſtutzig gemacht. Ob [illegible] Wagner wirklich ein großer Mann iſt, haben wir Zeitgenoſſen nicht die nöthige Objektivität, ihn meſſen zu können....." Unterfertigt: P. K. Roſegger.

NB. Bezüglich der [illegible] der Aufnahme von Briefen und Poſtkarten in dieſe Rubrik vgl. No. 1 Vorrede S. XIII. u. Anmerkung hiezu.

2. Theater-Zettel.

[illegible] Gegenüber dem 1. Band in geänderter Folge.

A. Erſte Aufführungen überhaupt.

1845 7494. Dresden. Königlich Sächſiſches Hoftheater. Sonntag, den 19. October 1845. Zum erſten Male: Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg. Große romantiſche Oper in 3 Akten, von Richard Wagner ..... Erhöhete Einlaß-Preiſe ..... Einlaß um 5 Uhr. Anfang um 6 Uhr. Ende nach 9 Uhr. (Sammlung von 311 Theaterzetteln für Opern u. andere Theaterſtücke aus der Zeit vom 8. Februar 1840 bis 14. December 1851. Dieſelbe enthält nebſt den hier im Katalog angeführten drei Zetteln von R. Wagner'ſchen Opern noch eine Anzahl Zettel von ſolchen Opern, die in der damaligen Zeit Richard Wagner als königl. ſächſ. Hof-Kapellmeiſter dirigirt hat.) In Pappb. Folio. 175)

1850 7495. Weimar. Hof-Theater. Weimar. Mittwoch den 28. Auguſt 1850. Zur Goethe-Feier: Prolog von Franz Dingelſtedt, geſprochen von Herrn Jaffé. Hierauf: Zum Erſtenmale: Lohengrin. Romantiſche Oper in drei Akten, (letzter Akt in zwei Abtheilungen) von Richard Wagner. 8. 4°. 126)

B. Erſte Aufführungen in den verſchiedenen Orten.

1855 7496. Augsburger Stadttheater. Mittwoch, den 28. März 1855. Eilfte Vorſtellung im achten Abonnement. Zum Erſtenmale: Lohengrin, der Schwanen-Ritter. Große Oper in drei Akten. Gedichtet und componirt von Richard Wagner, Verfaſſer und Componiſt des Tannhäuſer. ([illegible]: Frau [illegible].)

1871 7497. Bologna Gran Teatro Comunale Mercoledì 1°. Novembre 1871 alle ore 8 prec. Prima Rappresentazione della Grande Opera Romantica in 5 Atti Lohengrin per la prima volta rappresentata in Italia Editore proprietario dell' opera Francesco Lucca di Milano. Parole e Musica del Celebre Maestro Riccardo Wagner Diretto dal Cavaliere Angelo Mariani ..... Dopo la suddetta Opera avrà luogo il Ballo Grande La Semiramide del Nord del Coreografo Monplaisir. Plakat-Format. Auf rothem Papier gedruckt.

1880 7498. Innsbruck. K. K. und National-Theater in Innsbruck. Unter der Direction des H. v. Othegraven. Sonntag den 23. Mai 1880. Mit aufgehobenem Abonnement. Zehntes Geſammt-Gaſtſpiel der Opern-Geſellſchaft des k. k. Theaters in Salzburg. Unter der Leitung des Directors Leopold Müller. Zum erſten Male: Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg.

1882 7499. **Bremer Stadttheater.** Freitag, den 6. October 1882. Einmaliges Gastspiel des Richard Wagner-Theaters. Einmalige Gesammt-Aufführung von Richard Wagner's Der Ring des Nibelungen. Götterdämmerung. (Brünnhilde: Hedwig Reicher-Kindermann. — Siegfried: Heinrich Vogl.)

7500. (**Frankfurt a. M.**) Opernhaus. 15. April 1882. Zum ersten Male: Das Rheingold. (In 2 Abtheilungen.)

7501. (——) —— 16. April 1882. Zum ersten Male: Die Walküre. (In 3 Abtheilungen.)

1883 7502. **Brüſſel.** Théâtre royal de la Monnaie Mardi 23 Janvier 1883, Représentations du Théâtre Richard Wagner Direction Angelo Neumann ..... L'Anneau du Nibelung festival dramatique en trois journées et un prologue. Le Rheingold ..... (Großer Anſchlagzettel auf gelbem Papier.)

7503. —— —— Mercredi 24 Janvier 1883 —— La Walkure ..... (Ein gleicher Zettel.)

7504. —— —— Vendredi 26 Janvier 1883 —— Siegfried ..... (Ein gleicher Zettel.)

7505. —— —— Samedi 27 Janvier 1883 —— Die Götterdämmerung (Le crépuscule des Dieux) ..... (Ein gleicher Zettel.)

(Aus Zeitungen.)

1854 **Prag.** Bohemia. Königlich ſtändiſches Theater in Prag. Samſtag den 25. November 1854. (Abonnement suspendu.) Zum Vortheile des Frl. Louiſe Meyer[illegible]. Zum erſten Male: Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf der Wartburg. (6667)

1856 —— —— S. 265. Samſtag den 23. Februar 1856. (Abonnement suspendu.) Zum erſten Male: Lohengrin. (6669)

—— —— S. 340. Sonntag den 7. September 1856. (Abonnement suspendu.) Zum erſten Male: Der fliegende Holländer. (6670)

C. Sonſtige Aufführungen.

1842 7506. (**Dresden.**) Königlich Sächſiſches Hoftheater. Sonnabend, den 5. November 1842. „Rienzi, der Letzte der Tribunen." Große tragiſche Oper in 5 Aufzügen von Richard Wagner.[illegible]) (Sammlung von 267 Theaterzetteln aus der Zeit vom 29. Juni 1817 bis 9. Februar 1845. Dieſelbe enthält außer dieſem Zettel zu „Rienzi" noch eine Anzahl Zettel von ſolchen Opern, die in der damaligen Zeit R. Wagner als königl. ſächſ. Hof-Kapellmeiſter dirigirt hat.) In Pappe. Folio.[illegible])

1847 (——) —— Sonntag, den 1. Auguſt 1847: Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg ..... (Nach dem Perſonenverzeichniſſe: „Textbücher mit dem veränderten Schluſſe des 3ten Aktes ſind an der Caſſe das Exemplar für 3 Neugroſchen zu haben.") [7494]

1848 **(Dresden.)** Königliches Hoftheater. Dienſtag, den 26. December 1848. Rienzi, der letzte der Tribunen. Große tragiſche Oper in fünf Aufzügen von Richard Wagner. (7494)

1850 7507. **Weimar.** Hof-Theater. Sonnabend den 14. September 1850. Zur Wiedereröffnung der Bühne: Lohengrin. (Anfang dieſer Vorſtellung um 6 Uhr.)

7508. —— —— Mittwoch 9. Oktober 1850. Lohengrin. (Anfang dieſer Vorſtellung präcis 6 Uhr.)

1852 7509. —— —— Sonntag den 11. Januar 1852. Lohengrin.

7510. —— —— Sonnabend den 15. Mai 1852. Wegen plötzlicher Krankheit der Herren Milde und Knopp ſtatt der angekündigten Oper: Erſte und zweite Scene aus Tannhäuſer. (Erſter Akt.) — Lohengrin. (Erſte Abtheilung des dritten Aktes.) — Ouverture zu dem römiſchen Carneval. — Zweiter Akt aus Benvenuto Cellini. Von Hektor Berlioz.

7511. —— —— Sonnabend den 29. Mai 1852. Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg.

7512. —— —— Sonnabend den 5. Juni 1852. Lohengrin. (Ortrud — Frl. Faßlinger, als Gaſt.)

1854 7513. **(Augsburg.)** Stadt-Theater. Mittwoch den 8. März 1854. Zum Benefize der Frau Henriette Moritz. Zum Erſtenmale wiederholt: Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf der Wartburg. (Eliſabeth, Frau Moritz: als Gaſt. Venus, Frau Beck-Weizelbaum. Ein junger Hirt, Frl. Anna Weizelbaum.)

7514. (——) —— Freitag, den 7. April 1854 ...... Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf der Wartburg. Große Oper in drei Akten von Richard Wagner. (Eliſabeth, Frau Moritz: als Gaſt. Venus, Frau Beck-Weizelbaum.)[109]

1855 7515. (——) —— Freitag den 30. März 1855. Zum Benefize für Herrn Karl Oettinger. Zum zweiten und letzten Male: Lohengrin, der Schwanen-Ritter. Große Oper in drei Akten. Gedichtet und componirt von Richard Wagner, Verfaſſer und Componiſt des Tannhäuſer. (Mit Kürzungen.) (Ortrud: Frau Beck-Weizelbaum.)

7516. **Mannheim.** Großherzogl. Hof- und National-Theater in Mannheim. Sonntag, den 18ten November 1855. Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf der Wartburg.

(1857) 7517. **(Wien.)** K. K. priv. Theater in der Joſefſtadt. Unter der Direktion des Johann Hoffmann. Heute: Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg. Große romantiſche Oper in 3 Akten. Text und Muſik von Richard Wagner...... (1857)[110]

1881 7518. **Wien.** K. K. Hof-Operntheater. Dinſtag den 13. Dezember 1881. Das Rheingold. (Anſchlagzettel.)

1882 7519. —— —— Sonntag den 16. April 1882. Tannhäuſer. Tannhäuſer: Hr. Gudehus v. kgl. Hoftheater in Dresden, als Gaſt. — Eliſabeth: Frau Mathilde Weckerlin, kgl. bayeriſche Kammerſängerin, als Gaſt.)

7520. —— —— Mittwoch den 10. Mai 1882. Lohengrin. (Ortrud: Frl. Marianne Brandt, kgl. preuß. Kammerſängerin, als Gaſt.)

1882 7524. **Wien.** K. k. Hof-Operntheater. Montag den 5. Juni 1882. Tannhäuſer. (Tannhäuſer: Hr. Niemann, Wolfram: Hr. Reichmann, Venus: Frl. Lilli Lehmann, als Gäſte.)

7522. —— —— Montag den 11. September 1882. Lohengrin. (Anſchlagzettel.)

7523. —— —— Donnerſtag den 19. Oktober 1882. Die Walküre.

7524. —— —— Montag den 23. Oktober 1882. Die Meiſterſinger von Nürnberg.

7525. —— —— Montag den 20. November 1882. Der fliegende Holländer.

7526. —— —— Dienſtag den 12. Dezember 1882. Das Rheingold.

1883 7527. —— —— Montag den 12. Februar 1883. Die Walküre. (Anſchlagzettel.) [illegible]

1861 7528. **(Hamburg.)** Stadt-Theater. Sonntag, den 24. März 1861. Gaſtvorſtellung des Herrn Tichatſcheck, vom Königl. Hoftheater in Dresden, und der Fräul. Louiſe Lichtmay. Auf allgemeines Verlangen: Cola Rienzi, der Letzte der Tribunen.

1879 7529. **München.** Königl. Hof- und National-Theater. Samſtag den 23. Auguſt 1879. Das Rheingold.

7530. —— —— Dienſtag den 26. Auguſt 1879. Siegfried.

7531. —— —— Donnerſtag den 28. Auguſt 1879. Götterdämmerung.

7532. —— —— Sonntag den 7. September 1879. Tannhäuſer.

1883 7533. —— —— Sonntag den 11. Februar 1883. Götterdämmerung.

1882 7534. **Leipzig.** Neues Leipziger Stadt-Theater. 5. März 1882. Lohengrin.

7535. —— —— Geſammt-Aufführung von Richard Wagner's Tondramen. 14. Juni 1882. I. Rienzi.

7536. —— —— 16. Juni 1882. II. Der fliegende Holländer. Erik — Hr. v. Witt, großherzogl. Mecklenburgiſcher Kammerſänger, als Gaſt.

7537. —— —— 18. Juni 1882. III. Tannhäuſer. Tannhäuſer — Hr. v. Witt ..... als Gaſt.

7538. —— —— 19. Juni 1882. IV. Lohengrin.

7539. —— —— 21. Juni 1882. V. Die Meiſterſinger von Nürnberg. Walther von Stolzing — Hr. v. Witt ..... als Gaſt.

7540. —— —— 23. Juni 1882. VI. Triſtan und Iſolde.

7541. —— —— 25. Juni 1882. VII. Der Ring des Nibelungen. Vorabend. Das Rheingold. Loge — Hr. v. Witt ..... als Gaſt.

7542. —— —— 26. Juni 1882. VIII. —— Die Walküre.

7543. —— —— 28. Juni 1882. IX. —— Siegfried.

7544. —— —— 30. Juni 1882. X. —— Götterdämmerung.

(Aus Zeitungen.)

1854 **Prag.** Bohemia. (Königl. ſtändiſches Theater in Prag. Den 28., 30. November (auf höchſten Befehl), 7., 12. u. 17. December 1854: Tannhäuſer.) (6667)

1856 —— —— (S. 271, 312, 327, 357, 450, 495, 506, 582. 21. Februar, 7., 9., 12., 31. März, 8., 12., 29. April 1856: Lohengrin. Zum zweiten

Male: Zum Vortheile des H. Kapellmeiſters Strauß; zum ſiebenten Male: Zum Vortheile des Frl. L. Meyer; zum achten Male: Zum Vortheile des Herrn H. Steinecke; zum neunten Male: Zum Vortheile des k. k. Orcheſter-Perſonals.) (6669)

1856 **Prag. Bohemia.** (S. 121. 26. März 1856: „Der Tannhäuſer". — S. 552. 22. April 1856. „Der Tannhäuſer" (Dr. Schmid vom k. k. Hofoperntheater in Wien als Gaſt.) (6669)

—— —— (S. 358, 375, 775, 917, 998. 10. September, 20., 29. December 1856: Tannhäuſer. 12. September, 26. November: Lohengrin.) (6670)

—— —— (S. 387, 488, 523, 573, 610. 14. September, 2., 9., 19., 31. October 1856. Der fliegende Holländer.) (6670)

1882 7545. (**Wien.**) **Erster Wiener Theater-Anzeiger.** Nr. 12. 1. Jahrg. Kais. Kön. Hof-Opern-Theater. 23. October 1882. Die Meistersinger von Nürnberg. Verziertes Doppelbl. 4°. (Auf d. Rückſeite ein Sitzplan des k. k. Hofoperntheaters.)[169]

7546. **Wien. Fremden-Blatt.** Wien, Dinstag den 12. Dezember 1882. Hofopern-Theater. Das Rheingold.

7547. —— —— Wien, Donnerſtag den 14. Dezember 1882. Hofopern-Theater. Die Walküre. (Siegmund: Herr Winkelman a. G.)

7548. —— —— Wien, Sonntag den 17. Dezember 1882. Hofopern-Theater. Siegfried. (Siegfried: Herr Winkelmann a. G.)

7549. —— —— Wien, Mittwoch den 20. Dezember 1882. Hofopern-Theater. Götterdämmerung. (Siegfried: Herr Winkelmann a. G.)

D. Anzeigen.

(Siehe Band 2. S. 210.)

3. Konzert-Programme und Texte.

A. Zu Konzerten unter R. Wagner's perſönlicher Leitung.

1856 7550. **Zur Erinnerung an das 3te Abonnements-Konzert am 23. November 1856, in St. Gallen, unter der Direktion der Herren Dr. Franz Liſzt & Richard Wagner.** Facſimilirt: Drei Zeilen Noten, die dritte Zeile von R. Wagner geſchrieben, nebſt einem Ausſpruch deſſelben u. Unterſchrift, zur Rechten: Richard Wagner. Die beiden erſten Zeilen, von F. Liſzt's Hand, enthalten Motive aus deſſen ſymphoniſchen Dichtungen: »Orpheus« u. »Préludes«. Unterſchrift zur Linken: F. Liszt. Am Schluſſe: **Für die Direktion der St. Galler Abonnements-Konzerte: Der Konzertdirigent: Heinrich Szadrowsky.** Facſimilirt. Folioblatt.

1863 7551. **Kaiſerl. königl. privilegirtes Theater an der Wien. Unter der Direktion des Friedrich Strampfer. Sonntag den 11. Jänner 1863. Dritte und letzte große Muſik-Aufführung von Richard Wagner.** Mitwirkende Künſtler. — Programm. — Preiſe der Plätze. (Großer Anſchlagzettel.) (Vgl. d. Programm des erſten Konzertes Nr. 4726. Bd. 2.)

(St. Petersburger Konzerte 1863.)

1863 7552. 1863 Salle de l'assemblée de la noblesse. Mardi, 19 Février. La Société Philharmonique donnera sous la direction de M-r Richard Wagner un Grand Concert. Programme .... 1 Bl. 4°.

7553. —— Mardi, 26 Février, La Société Philharmonique donnera au profit de ses veuves et orphelins son deuxième Grand Concert, sous la direction de M-r Richard Wagner. Programme ..... Dsgl. Bl.

7554. 1863 Au Grand Théâtre. Mercredi, 6 Mars. Richard Wagner, aura l'honneur de donner: Un Grand Concert vocal et instrumental. Avec l'assistance amicale des M-rs les artistes des Théâtres Impériaux. Programme ..... Darunter dieselbe Anzeige und Programm in russischer Sprache. Dsgl. Bl.

7555. 1863 Programm in russischer Sprache. (Wagner's Abschieds-Konzert d. 2. April 1863.) 1 Bl. gr. 4°. 108)

B. In anderen Wagner-Konzerten.

Programme und Texte der von Wagner-Vereinen veranstalteten Konzerte sind in der vierten Abtheilung „Wagner-Vereine" eingereiht.

1881 7556. Programm zur Feier des großen und genialen Dichtercomponisten Richard Wagner am 15. März 1881. Wagner-Abend. Stampiglie: Verein der Musikfreunde Warnsdorf. Doppel-Cartonbl. 8°.

(1883) 7557. Viertes Richard Wagner-Concert unter Leitung von Angelo Neumann und unter Mitwirkung der Künstler und Künstlerinnen des Richard Wagner-Theaters. Dirigent: Anton Seidl. Das Orchester des Richard Wagner-Theaters. Seyffardt'sche Buchhandlung Amsterdam. 8 S. 4°. Textprogramm.

7558. —— —— (Mit verändertem Programm.) 3 ungez. Blätter. gr. 4°. 115)

7559. —— —— (Ohne Datum. Am oberen Rande geschrieben: Brüssel. Alhambra Theater. 20. Januar 1883.) 3 ungez. Bl. gr. 4°.

1883 7560. (Gand) Grande salle du casino Mercredi 31 Janvier 1883 ..... Grand concert de bienfaisance au profit des inondés des bords du Rhin organisé par la Société allemande »Germania« Oeuvres de Richard Wagner exécutées sous la direction de M. Angelo Neumann avec le concours des artistes du théâtre Richard Wagner .... 1 Bl. 4°.

1882 7561. Philharmonic Society of Brooklyn. Theodore Thomas, Conductor. Twenty-fourth Season, 1881—1882. Academy of Music. Programme. (21. u. 22. April 1882.) 2 Doppelbl. 8°.

7562. Official. Programme of the Music Festival to be held in the Seventh Regiment Armory, New-York, May 2, 3, 4, 5, and 6, 1882. Under the direction of Theodore Thomas. Published by The Music Festival Association. 1882. 113 S. 8°. (S. 18. Programm. Second Afternoon Concert.

Thursday Afternoon, May Fourth. Fragments from Wagner's "Der Ring des Nibelungen". — S. 60. Erläuterungen mit Notenbeiſpielen und abgedruckten Textſtellen der aufgeführten Muſikſtücke aus dem Ring des Nibelungen.)

(1882) 7563. Programmes of The Music Festival under the direction of Theodore Thomas at the Seventh Regiment Armory, May 2, 3, 4, 5, 6. (1882) (Second (Afternoon) Concert. — Wagner Programme. Thurs. May 4.) Doppelbl. kl. Fol.

1882 7564. [Official.] Fifth Biennial Musical Festival, at Cincinnati, May 16th, 17th, 18th, and 19th, 1882. Theodore Thomas, Musical Director. Published and sold By the Festival Association. 172 S. gr. 8°. (Programme. S. 22. Second Afternoon Concert. Thursday Afternoon, May Eighteenth. Wagner Matinee. S. 93—114 Second Afternoon Concert. Wagner Matinee. Erläuterungen mit Notenbeiſpielen und abgedruckten Textſtellen der aufgeführten Muſikſtücke aus d. Ring d. Nibelungen.)

7565. Programmes of the Fifth May Musical Festival held in the Cincinnati Music Hall, May 16, 17, 18, and 19, 1882. (Darinnen enthalten: Second Afternoon Concert. Thursday Afternoon, May Eighteenth. Wagner Matinee.) 8 Blätter 8° in eleg. Ausſtattung mit fein ausgeführten Muſikerporträts. Darunter: Wagner.

7566. Fifth Cincinnati May Musical Festival 1882. May 16th, 17th, 18th, & 19th, in the Great Music Hall, Theodore Thomas, Musical Director ..... Great Festival Chorus of 600 Trained Voices, Grand Festival Orchestra of 165 Artists. Choir of 100 Boys from the Public Schools. (Reclam-Anzeige der verſchiedenen Bouquets, mit colorirten Vignetten u. einem Porträt der Frau Materna in ganzer Figur.) 26 Cm h. 21 Cm br.

(1882) 7567. Music Hall. Friday Evening, June 2d, and Saturday Afternoon, June 3rd, (1882) first and only appearances in Boston of Madame Amalia Friedrich-Materna, and Mr. William Candidus, with the cooperation of Mr. Franz Remmertz, and a Grand Orchestra of Fifty Performers. Conductor Mr. A. Neuendorff. (Wagner-) Programme. Doppelbl. 8°.

7568. Scenes from "Das Rheingold". The Philharmonic Society is indebted for the following Notes on the Scenes from "Das Rheingold" to the Programme of the Music festival. (1882) 4 S. 8°. (Erläuterungen mit Notenbeiſpielen.)

1882 7569. Programme of the first May Musical Festival under the direction of Mr. Theodore Thomas, at the exposition building, Chicago. Commencing Tuesday, May 23, 1882. Mit Porträt Thomas'. (Das Programm iſt zugleich ein illuſtr. Anzeiger, welcher die Porträts und Biographieen mehrerer Künſtler u. Künſtlerinnen, die bei dem Feſtival mitgewirkt haben, u. a. Amalie Friedrich-Materna, enthält.) 6 Bl. 4°.

C. In vermiſchten Ausgaben.

1848 7570. (Dresden.) Programm der zur dreihundertjährigen Jubelfeier der Königl. musikalischen Kapelle stattfindenden Concertaufführung am 22. September 1848. 4 unpag. Bl. 8°. (Zweite Abtheilung. 11) Schluss des ersten Actes der Oper »Lohengrin« von Richard Wagner (1848). (Ein Gottesgerichtskampf.....) Abgedruckte Textworte.

1849 7571. (**Dresden.**) Programm zur hundertjährigen Geburtstagsfeier Goethe's im großen Garten. Mittwoch den 29. Auguſt 1849. Druck der Teubner'ſchen Officin in Dresden. 14 S. kl. 8°. (I. Inſtrumentalmuſik. Abwechſelnd vorgetragen von dem Stadtmuſikchor und dem Muſikchor der Communalgarde. Erſter Theil. 2) Ballet aus der Oper: Rienzi, von Wagner.) 106)

1850 7572. —— Programm und Texte zum Concert des allgemeinen Dresdner Sängervereines den 14. Auguſt 1850. Dresden, Druck von Liepſch & Reichardt. 8 S. 8°. (Erſter Theil. 2. Chor aus der Oper „Tannhäuſer" von R. Wagner.)

1852 7573. **Ballenſtedt.** Grosses Musikfest in Ballenstedt unter Leitung des Herrn Hof-Capellmeister Dr. Franz Liszt. (Programm. Erster Tag, 22. Juni 1852. 1) Ouverture zur Oper »Der Tannhäuser« .....R. Wagner. 2) Duett aus der Oper »Der fliegende Holländer«. R. Wagner ..... Zweiter Tag, 23. Juni 1852.....2) Das Liebesmahl der Apostel, für Männerchor.....R. Wagner.....) 1 Bl. kl. Fol.

1853 7574. **Peſt.** Programm des zweiten, Donnerstag am 8. December 1853 abzuhaltenden Philharmonischen Concerts: .....3. Ouverture zur Oper »Der Tannhäuser« von Richard Wagner..... (Auf der Rückſeite dasſelbe Programm in ungariſcher Sprache.) 1 Bl. 8°. 106a)

1860 7575. —— Programm. Pest. Freitag den 6. Jänner 1860 im Museums-Saale. 3-tes Concert Philharmonique unter der Leitung des Kapellmeisters Franz Erkel. 1. Ouverture zur Oper: Tannhäuser von R. Wagner. (Auf der Rückſeite dasſelbe Programm in ungariſcher Sprache.) 1 Bl. 8°.

1882 7576. (——) 15. März 1882, im grossen Redouten-Saale Philharmonisches Concert veranstaltet durch Mitglieder des National-Theater-Orchesters unter Leitung d. Hrn. Alexander Erkel ..... (Programm: 3. Waldweben aus »Siegfried« R. Wagner (erste Aufführung.).) (Auf der Rückſeite dasſelbe Programm in ungariſcher Sprache.) 1 Bl. 8°.

7577. (——) 8. November 1882. Im grossen Redouten-Saale. Erstes Philharmonisches Concert veranstaltet durch Mitglieder des Nationaltheater-Orchesters unter Leitung d. Hrn. Alexander Erkel .... (Programm: 3. »Parsifal«. Vorspiel (zum ersten Male) Wagner.) (Auf d. Rückſeite dasſelbe Progr. in ungariſcher Sprache.) 1 Bl. 8°.

7578. **Wien** 16. Mai 1882. Grosser Musikvereins-Saal. Zweites Concert des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde, u. d. Leitung d. Hr. Josef Hellmesberger. (Programm: 1. Wagner Huldigungs-Marsch.) 1 Bl. gr. 8°.

7579. —— Wiener Akademischer Gesang-Verein .... Vortrags-Abend .... 21. December 1882 im Kleinen Musikvereins-Saale..... (Programm. 8. Wagner Richard. Aus dem Bühnenweihfestspiele »Parsifal« (Scene, Verwandlungsmusik und Einzug der Gralsritter aus dem 1. Acte.) — Liedertexte.) 1 Bl. 4°.

7580. —— 31. December 1882. Grosser Musikvereins-Saal. Ausserordentliches philharmonisches Concert zum Vortheile des Pensionsfondes der k. k. Hofoper. (.....R. Wagner. Vorspiel und Liebestod aus »Tristan und Isolde.«) Fol.-Bl.

7581. **Klagenfurt.** Programm zu dem Dienſtag den 20. Juni 1882 Abends 8 Uhr im großen Wappenſaale des Landhauſes ſtattfindenden Concerte des Männer-Geſang-Vereines in Klagenfurt. Textprogramm. (7. Matroſenchor mit Klavierbegleitung zu vier Händen aus dem „Fliegenden Holländer" von Rich. Wagner.) Doppelbl. gr. 8°.

1882 7582. **Wels.** Stadttheater. Concert zu Gunſten des Hrn. Capellmeiſters der Stadt- und Bürgercorps-Capelle. 5. September 1882. (Programm: 5. Fragmente aus Rich. Wagner's „Parcifal".) Anſchlagzettel.

7583. **De Rotterdamsche Gids.** (Annoncen-Zeitung.) Officieren-Societeit. Zeven-en-twintigste Muziek-Uitvoering op Woensdag 19 Juli 1882 ..... (Programma: 7. Groote Fantaisie op R. Wagner's »Rienzi«. F. Dunkler.) 2 Doppelbl. kl. Fol.

7584. (**Wien.**) Programm der Muſik-Production der Pfleglinge der Verſorgungs- und Beſchäftigungs-Anſtalt für erwachſene Blinde ..... 26. Jänner 1882 ..... (1. Schwanengeſang aus der Oper „Lohengrin" von Wagner für Orcheſter.) 1 Bl. 8°.

7585. —— 29. Auguſt 1882. Kaiſerl. Königl. Volks-Garten. Großes Garten-Feſt. (Programm der Kapelle Strauß. 4. Fragmente aus der Oper: „Triſtan und Iſolde" von R. Wagner. — Programm der Militär-Kapelle. 5. Pilgerchor aus der Oper: „Tannhäuſer" von R. Wagner.) Gelber Zettel.

7586. (——) Muſikvereins-Saal. Saiſon 1882—83. 12. November: Concert von Eduard Strauß..... (Programm: 7. Neu. 1. Auff.: Vorſpiel zu dem Bühnenweih-Feſtſpiele Parſifal von R. Wagner.) Fol.-Bl.

7587. —— 26. November 1882. Kaiſerl. Königl. Volksgarten. Concert der Regiments-Muſik Wilhelm I. Deutſcher Kaiſer und König von Preußen. (9. Zum 1. Male: „Parſifal" von R. Wagner. Verführungsſcene der Blumenmädchen aus dem II. Acte. Text hiezu auf der Rückſeite.)) Gelber Zettel.

7588. (——) 3. Dezember 1882. Cur-Salon im Stadt Park. Promenade-Concert der Reg. Muſ. des k. k. 28. Lin. Inf. Reg. (5. I. Aufführung: „Parſifal" (Titurelklage I. Act) v. R. Wagner. — 8. Ouverture z. Oper „Rienzi" v. R. Wagner.) Fol.-Bl.

7589. (——) In den Sälen zur „Stadt Wien" (Dezbr. 1882?) Concert der Regiments-Muſik-Capelle Großherzog Friedrich Wilhelm von Mecklenburg-Strelitz. (Programm: 7. „Einzug der Götter in Walhall" a. „Rheingold" von R. Wagner.) Fol.-Bl.

7590. **Breslau.** **Breslauer Concert-Zeitung.** 11. Juli 1882. Ausgabe für den Zelt-Garten. Großes Militair-Concert von der Kapelle des 2. Schleſ. Grenadier-Regiments Nr. 11 unter Leitung des Kapellmeiſters Herrn Theubert. (Programm: 5. Einzug der Götter in Walhalla aus: „Rheingold" Wagner.) Fol.-Bl.

7591. —— —— 18. Juli 1882. Liebich's Etabliſſement. Sinfonie-Concert der Breslauer Stadt-Theater-Kapelle unter Leitung des Muſikdirectors Hrn. Hermann Mannsfeldt aus Dresden. (Programm: 6. Tonbilder a. d. Muſikdrama: „Die Walküre" Wagner.)

7592. —— —— 28. Juli 1882. Liebich's Etabliſſement. Großes Concert (Wagner-Abend) der Breslauer Stadt-Theater-Kapelle unter Leitung des Muſikdirectors Hermann Mannsfeldt aus Dresden. Programm. Fol.-Bl.

7593. (**Krakau.**) W Sobotę dnia 9 Września 1882 r. urządza Krakowskie towarzystwo muzyczne Koncert w ogrodzie strzeleckim ze współudziałem dwóch orkiestr wojskowych mianowicie pułku Nr. 40 kapel.

E. Patzke i pułku Nr. 60 kapel. G. Mahr pod kierunkiem artystycznym Stanisława Niedzielskiego. (Program: 1. Wagner Marsz tryumfalny z »Rienzi« wykonają obie orkiestry ..... — 15. Wagner Marsz z opery »Tannhäuser« 2 orkiestry .....) 1 Bl. 8°.

(Aus Zeitungen.)

1882 7594. **Berlin.** National-Zeitung. Berlin, 15. Oktober 1882. Philharmonie, 20. October. Großes Richard Wagner-Concert unter Leitung von Angelo Neumann, Director des Richard Wagner-Theaters. Dirigent: Anton Seidl. Mitwirkende. Programm.

7595. —— —— Berlin, 1. November 1882. Kroll's Theater. 5. November. Großes Richard Wagner-Concert unter Leitung von Angelo Neumann, Director des Richard Wagner-Theaters. Dirigent: Anton Seidl. Mitwirkende. Programm.

7596. —— —— Berlin, 15. November 1882. Kroll's Theater. 19. November. Drittes großes Richard Wagner-Concert unter Leitung von Angelo Neumann, Director des Richard Wagner-Theaters. Dirigent: Anton Seidl. Anzeige.

7597. —— —— Berlin, 6. Dezember 1882. Victoria-Theater ..... Sonntag, den 10. Dezember: Zum Besten der Nothleidenden am Rhein: Große Extra-Vorstellung des Richard Wagner-Theaters. (Direction: Angelo Neumann; Dirigent: A. Seidl. Mitwirkende. Programm.

7598. **Stuttgart.** Schwäbische Kronik. 23. November 1882. „Stuttgart 24. Nov. im großen Saale des Königsbaues Wohlthätigkeits-Concert zu Gunsten des Kinder-Asyls in [illegible]. Programm. 5) a. Charfreitagszauber aus Parsifal." Anzeige. Muthmaßlich erste Aufführung im Konzertsaale nach den Bayreuther Aufführungen.

7599. **Wien.** Fremden-Blatt. Wien, 3. Dezember 1882. Musikvereinssaal. Heute Sonntag: Concert ..... Eduard Strauß. 5) Neu: Vorspiel zum Bühnenweih-Festspiel „Parsifal" von Richard Wagner (mit dessen Original-Orchestration). — Cur-Salon. Promenade-Concert der Regiments-Musik Freih. v. Mollinary. Programm: 5) 1. Aufführung „Parsifal", [illegible] (1. Akt) von R. Wagner. — Dreher's Etablissement. Großes Concert der Regiments-Musik Erzherzog Ludwig Salvator. Programm: 3) Fantasie a. der Oper „Parsifal" v. R. Wagner. (3 Anzeigen.)

1883 7600. **Wien.** K. k. Hof-Operntheater. Samstag den 6. Jänner 1883. Mittags halb 1 Uhr ..... Wohlthätigkeits-Vorstellung ..... Vorspiel zu Parsifal von Richard Wagner. Dirigent: Hans Richter.167) — Hierauf Helena ..... (Dritter Akt des dritten Abends des „Faust" von Goethe.) — Zum Schluße: Der Rose Pilgerfahrt ..... v. R. Schumann.

7601. —— Wiener Stadt-Theater. Sonntag den 21. Jänner 1883 Mittags halb 1 Uhr: Matinée ..... Zweite Abtheilung: R. Wagner: Scene aus „Parsifal" (2. Akt) .....

7602. —— Matinée zu Gunsten des Deutsch-österreichischen Lehrervereines an der Wiener Universität. Parsifal ..... Scene aus dem zweiten Akte. Textbuch, in farbigem Umschlage. (Von der Stelle: „Riefest Du mich Namenlosen?" bis „[illegible] ich ihm zum Geleit'?") 8 S. 8°.

‡ D. Anzeigen.

1844 **Anzeige.** Die für Montag den 26. Februar angekündigte Muſikaliſche Akademie des Großherzoglich Weimariſchen Hofcapellmeiſters Herrn Dr. Liszt, findet wegen eingetretener Umſtände, Dienſtag, den 27. Februar 1844 ſtatt.[148] (Enthalten am Schluſſe eines Theaterzettels des Königl. ſächſ. Hoftheaters v. 26. Februar 1844 v. „Marie, oder die Regimentstochter".) (7494)

4. Richard Wagner gewidmete Muſikſtücke.[149]

Die Richard Wagner gewidmeten Bücher ſind in derſelben Abtheilung, Buchliteratur, eingereiht.

7603. Eine Frühlingsliebe. Liederkreis für Geſang und Pianoforte „ſeinem Freunde Herrn Richard Wagner" zugeeignet von **Wilhelm Baumgartner**. op. 12. Zwei Hefte. Eigenthum der Verleger. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. I. Heft. 11 S. 4°. (Vgl. Nr. 6190 u. 6397.)

7604. —— —— II. Heft. 11 S. 4°.[150] (Vgl. Nr. 6190 u. 6397.)

7605. Dix Sonates pour Piano par **Rud. Viole**. № 8. Propriété de l'Editeur. Leipzig, chez C. F. Kahnt. 15 S. Fol. (S. 2. Herrn Hofcapellmeister Richard Wagner zugeeignet. Sonate.)

7606. Dem innig geliebten Meiſter Richard Wagner in Treue und Ehrfurcht gewidmet. Liebesnächte. Ein Cyclus ein- und zweiſtimmiger Geſänge für Sopran und Bariton mit Pianofortebegleitung von **A. Ritter**. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. 43 S. 4°.

7607. Deutsche Lieder aus dem 15., 16. und 17. Jahrhundert für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte frei bearbeitet von **Wilhelm Tappert**. Berlin, Verlag und Eigenthum von C. A. Challier & Co. 60 S. kl. Fol. (Dem deutschen Meister Richard Wagner hat diese deutschen Weisen zugeeignet Wilhelm Tappert.)

7608. Meiſter Richard Wagner in tiefſter Ehrfurcht gewidmet. Symphonie in (D moll) für großes Orcheſter componirt von **Anton Bruckner**. Clavier-Auszug Vierhändig (Arr. v. **Guſtav Mahler**.) Verlag von L. Böſendorfer's Muſikalienhandlung. (Bußjäger & Rättig.) Wien. 91 S. gr. 4°.[151]

5. Verſchiedenes.

1878 7609. **Oesterreichischer Kunst-Verein in Wien.** 29. Vereinsjahr. 287. Ausstellung. October 1878. 1. **Max Gabriel in München.** »Venus und Tannhäuser«. Oelbild. Das Bild durch eine Stelle (15 Zeilen) aus dem 1. Akt von R. Wagner's „Tannhäuſer" erläutert. 1 unpag. Blatt. 8°.

1882 7610. **Oesterreichischer Kunst-Verein in Wien.** 32. Vereinsjahr. 320. Ausstellung November 1882. 4 Bl. 8°. Ausstellungs-Gegenstände ....., 64. **Bode L. in Sachsenhausen bei Frankfurt a. M.** Die Lohengrin-Sage. (Cyclus in 5 Haupt- und 5 Sockelbildern.)

1882 7611. **Catalogue d'une très précieuse collection de manuscrits et lettres autographes** dont la vente publique aura lieu le 12 Juin 1882 à Leipzig, **Maison List & Francke.** 1882. 24 S. gr. 8°. (S. 16. No. 72. Wagner, Richard L. a. s. 1 p. 8 (12 lignes) Lucerne 1871.)

7612. **Catalogue d'une belle collection de Manuscrits et Lettres autographes spécialement de Musiciens et de Poètes** dont la vente aura lieu le Jeudi 12 Octobre 1882 ..... à la librairie Leo Liepmannssohn Berlin. 1882. 20 S. 8°. (S. 6. Nr. 70 Wagner, Richard Inedita. (vor 1842.) a. Drei Stimmen zur Ouverture »Columbus« ..... — b. drei Stimmen zu derselben Ouverture ..... — c. fünf Stimmen zur Ouverture Polonia .....)

7613. **Richard Wagner-Galerie** ..... v. Theodor Pixis photographirt und herausgegeben von Jos. Albert kgl. bayer. & kais. russ. Hofphotograph. Ausführlicher Proſpect nebſt Subſcriptions-Schein. 1 Doppelbl. Fol. [illegible]

1882 7614. **Verzeichniß der Werke Richard Wagner's,** welche (in gleichmäßigen ſoliden Einbänden) durch die Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen ſind. Leipzig 1882. 2 Doppelbl. gr. 8°. (Mit R. Wagner's Portrait.)

7615. **Verzeichniss von Richard Wagner's Werken.** Verlag von B. Schott's Soehne in Mainz. London Schott & Co. Brüssel Schott frères. Paris Maison Schott. 1882. 16 S. 8°.

7616. **Große Verlagsanzeige** (Proſpekt) der Buchhändler-Firma Gebrüder Senf in Leipzig über Nicolaus Oeſterlein's Werk: Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek, nebſt einer Anzahl von anderen bei dieſer Firma erſchienenen Büchern aus d. Wagner-Litteratur, u. ſonſtige Bücher. Leipzig, Mitte April 1882. 2 Blätter, 1 unpag. S. Folio.

7617. **Verlagsanzeige** (Proſpekt) der Firma Gebrüder Senf über Nicolaus Oeſterlein's Werk: Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek. Leipzig, den 22. Juni 1882. Doppelblatt in eleg. Ausſtattung. gr. 8°.

7618. **Verlags-Catalog von Edwin Schloemp in Leipzig.** Leipzig. Weihnachten 1882. (52) 24 S. 8°. (Enthält viele „Wagneriana". S. 15. Eine Illuſtrationsprobe aus der Jugendſchrift „Parzival".)

(1882) 7619—7622. 4 **Buchhändler-Verlagsanzeigen** über erſcheinende Richard Wagner-Litteratur. gr. u. kl. 8°. (Stahn, Moritz Wirth, Richard Pohl u. Dr. Bernhard Förſter.) (1882.)

1882. 7623. **Plakat für die Muſikalienhändler: Verlag von B. Schott's Söhne in Mainz.** Ankündigung der verſchiedenen Bearbeitungen des „Parſifal". gr. 4°. (1882.)

7624. **Anzeige der Leipziger Vertretung des Bayreuther Patronatvereins über den Bezug von Nachbildungen der Koloſſalbüſte Richard Wagner's von Prof. zur Straſſen. Leipzig, April 1881. 1 Bl. 4°.** Mit dem Abdruck der Büſte.

7625. **Ein Correctur-Notenblatt der Verlagsanſtalt von Breitkopf & Härtel in Leipzig zum Klavierauszug zu „Triſtan u. Iſolde" für Pianoforte zu 2 Händen allein.** Das Blatt enthält den Beginn der Schlußſcene des letzten Aktes mit Verbeſſerungen, von unbekannter Hand gemacht.

7626. **Aufſchrift an Wagner's Wohnhaus in der Briennerſtraße in München. 1 Bl. 8°.** (Abſchrift nach dem Original.)[152]

* * *

Anmerkungen.

1) (S. 72) In der Jahreszahl iſt die vierte Ziffer undeutlich, könnte auch 1861 heißen.

2) (S. 72) Ein kürzlich von dem Kunſt-Antiquar A. Bertling in Dresden zum Verkaufe gebrachter Brief der Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient an Hofr. Teichmann in Berlin enthält folgende intereſſante Stelle: „. . . . . Nun ſtehen wir am Vorabend großer Ereigniſſe — fürchten Sie keine politiſche Apoſtrophe, ich meine nur die Muſik — denn Tannhäuſer ſoll gegeben werden, und wie ich höre, ſollen bereits alle Billets für den Raum vergeben ſein, in welchem ſich die Parteien für Vergangenheit und Zukunft verſammeln wollen zu dem großen Kampfe, in welchem womöglich die Aſche Gluck's, Mozart's etc. in alle vier Winde geblaſen werden ſoll, was aber trotz aller Poſaunen und Trompeten der Zukunftsmuſik ſchwer halten dürfte" etc.

Daß die Begeiſterung, welche Richard Wagner der Künſtlerin entgegenbrachte, von dieſer, wenigſtens in Bezug auf Wagners Werke, nicht in gleicher Weiſe erwidert wurde, bezeugen indeſſen auch ſchon manche Stellen des Buches „Ueber Theater u. Muſik" v. Alfred Frhn. v. Wolzogen. (Vgl. Nr. 131 Bd. 1.)

3) (S. 73) Intereſſanter Brief mit einer Bemerkung über Dr. Ed. Hanslick. — Sophie Stehle, verehelichte Baronin Knigge, früher kgl. bayer. Opernſängerin in München, war überhaupt die erſte Darſtellerin der Walküre.

4) (S. 73) C. Swanzow, Ueberſetzer des Tannhäuſer u. Lohengrin ins Ruſſiſche, geb. 11. [illegible] 1823 im Dorfe Krapow (Gouv. [illegible]) † 21. Juli 1890. Intereſſanter Brief.

5) (S. 73) Das Stück wurde in Berlin nach der Wiener Aufführung gegeben und iſt durchgefallen. Vgl. die Nrn.: 7840, 7841, 7857, 7874, 7887, 7889, 7979 u. 7981 Bd. 1, 8012 Bd. 2. — Dieſe Komödie, anfänglich in zwei Akten, ſpäter von B. in einen Akt zuſammengezogen, wurde in jeder Bearbeitung ſechsmal im Wiener Stadt-Theater aufgeführt. Ed. v. Bauernfeld † 9. Aug. 1890.

6) (S. 73) Carl Beck geb. 19. Febr. 1814, † 3. März 1879.

7) (S. 73) Stöger war Theaterdirector in Prag zur Zeit der erſten Aufführungen Wagner'ſcher Opern.

8) (S. 76) Joſeph Rubinſtein († 15. Sept. (?) 1884 in Luzern durch Selbſtmord) war muſikaliſcher Aſſiſtent Richard Wagner's in deſſen letzten Lebensjahren.

9) (S. 76) In dieſen Aufzeichnungen heißt es u. A.: „Nach dem Londoner Concerte 1877 kam der Meiſter nach Ems, wo er die Dichtung von Parſifal beendigte. Juli kam er nach Heidelberg (Schloß-Hôtel), beſuchte mich mit Familie hier und am 21. Juli 1877 las uns der Meiſter in Heidelberg die Parſifal-Dichtung vor — ſo viel ich weiß, die erſte Mittheilung. Außer der Familie waren zugegen Emil Heckel, Dr. Zeroni, Pfarrer Bauer von Mannheim, Rich. Pohl aus Baden-Baden." — (Die zweite Vorleſung fand bekanntlich am 12. September 1877 in Bayreuth vor den Delegirten der Wagner-Vereine ſtatt.) — R. Wagner ſchrieb an Emil Heckel 66 Briefe.

10) (S. 77) Dieſe 36 Seiten umfaſſenden Briefe enthalten viele intereſſante Stellen in Bezug auf Wagner's häusliches Leben in ſchlichter und gemüthvoller Schilderung. — Verena Weidmann ſiehe: Weidmann, Vreneli (ſo von Wagner genannt) u. Stocker (Neuer Katalog Bd. 2 Namen-Regiſter.

11) (S. 77) Joſ. Fiſchhof war Director des Conſervatoriums in Wien, † 28. Juni 1857. Siehe die Stelle in dem Nekrolog über Fiſchhof auf Seite 214 in der Rheiniſchen Muſik-Zeitung (Kat. Nr. 4065 Bd. 2), welche lautet: „. . . Mit gleicher Begeiſterung ging er ſo in die von Wagner und Liſzt angebahnten Richtungen ein . . . ."

12) (S. 77) Es dürfte nicht allgemein bekannt ſein, daß der verhältnißmäßig hohe Schuldbetrag an die Firma Philipp Haas & Söhne, um den es ſich in dieſen geſchäftlichen Schriftſtücken handelt, aus den Tantièmen, welche Wagner von den Aufführungen ſeiner Werke an der Wiener Hofoper bezog, vollſtändig beglichen wurde.

13) (S. 78) W. Neumann, [illegible] für [illegible]. Vgl. Briefwechſel zwiſchen Wagner und Liſzt, Leipzig 1887. S. 93. Zweiter Band.

14) (S. 78) Mit dem Originalumſchlagblatte vervollſtändigte erſte Ausgabe. (Vgl. Nr. 298 u. 299 nebſt Anmerkungen 3) u. 11) Bd. 1, ſowie Nachträgliche Berichtigungen zum erſten Bande in Bd. 2.) Am Schluſſe des Buches Litterariſche Anzeigen: S. 2. Geſammelte Schriften von Franz Liſzt. Erſter Band circa 20 Bogen. gr. 8°. Preis circa 1 Thlr. 15 Sgr. Nicht weiter erſchienen. Siehe Nr. 9131.

15) (S. 80) Der 1. u. 2. Band von Glaſenapp's Wagner-Biographie (Kat. Nr. 300. Bd. 1.) iſt als neue Titelausgabe gleichfalls in den Verlag von Breitkopf & Härtel übergegangen. Vorſtehendes Supplement iſt dem 2. Bande angeſchloſſen.

16) (S. 80) Dieſer Band iſt bei Erſcheinen des 2. Bandes im Jahre 1886 an die Firma Breitkopf & Härtel in Verlag übergegangen.

17) (S. 80) Am 24. Januar 1883 erſchienen. — Nach dem Tode Wagner's erſchien eine neu Auflage mit einem Schlußkapitel: 9. Tod und Beſtattung (1882—1883).

18) (S. 80) Vermuthlich in einem Journal abgedruckt geweſen.

19) (S. 80) Ausgegeben bei den Aufführungen des „Nibelungen-Ring" im Frankfurter Stadttheater. (?)

20) (S. 82) Das weitere auf Wagner Bezügliche der dritten Auflage des Buches (Nr. 3535 Bd. 2) zu entnehmen.

21) (S. 83) Wegen des faſt durchweg auf die Sache bezüglichen Inhaltes, in zumeiſt größeren Aufſätzen, hier aufgezählt, anſtatt unter Almanache, Jahrbücher u. ſ. w. (Vgl. den 3. Jahrg. Nr. 117. Bd. 1.)

22) (S. 83) Bezieht ſich hauptſächlich auf die von Wagner gelegentlich der von ihm 1872 in Wien dirigirten Aufführung der Sinfonia eroica geänderten berühmten Stelle des erſten Satzes, wo das Horn ſcheinbar zu früh eintritt.

23) (S. 85) An vielen Stellen Bleiſtiftſtriche von der Hand des früheren Beſitzers.

24) (S. 87) Wilhelm Baumgartner, geb. 15. Nov. 1820 in Rorſchach, † 17. März 1867.

25) (S. 89) Aus dem Nachlaſſe des in Wien am 4. Febr. 1890 verſtorbenen Dr. phil. F. P. Graf Laurencin, mit einigen Bleiſtiftnotierungen von demſelben.

26) (S. 90) Aus Ludwig Nohl's Nachlaß. Am Vorſetzblatt mit Bleiſtift geſchrieben: L. Nohl.

27) (S. 92) Oswald Marbach, R. Wagner's Schwager. Vgl. Anmerkung im II. Anhang. — Am Umſchlag des Buches mit Bleiſtift geſchrieben: L. Nohl Thalkirchen 1870. Vgl. den Originalbrief O. Marbach's an L. Nohl Nr. 9863.

28) (S. 93) W. R. Griepenkerl † 17. Oktober 1868.

29) (S. 93) In dieſem Vortrage iſt der Name Wagner nicht genannt, doch kommt der Redner in ſeinen muſikaliſchen Betrachtungen zu einem originellen Schlußſatze, in welchem auf Wagner's Werke angeſpielt wird.

30) (S. 94) Eſſer hat die erſte Aufführung des „Lohengrin" am 19. Auguſt 1858 in Wien dirigirt.

31) (S. 96) Dieſe Schrift, ſowie Nr. 6212 enthalten viele intereſſante Notizen und Bemerkungen über die Zuſtände des Theaters und über das Dresdener Opernperſonale aus der Zeit, wo Richard Wagner in Dresden Kapellmeiſter war.

32) (S. 96) In dieſer Auflage kommt Wagner zum erſten Male überhaupt vor.

33) (S. 96) Solcher Unſinn nennt ſich ein „Weihgeſchenk für Frauen und Jungfrauen" und erlebte anno 1883 bereits die 24. Auflage!!

34) (S. 99) Karl Grün † 17. Febr. 1887.

35) (S. 102) Mit eigenhändiger Widmung des Verfaſſers an Nicolaus Oeſterlein. 12. 12. 1884.

36) (S. 102) Lazar Reichsfreiherr Hellenbach von Paczolay (der Spiritiſt) † 24. Okt. 1887, 61 Jahre alt, in Nürnberg.

37) (S. 104) Erſter Jahrgang. Dieſer, ſowie die weiteren bis 1845 herausgegeben von L. Wolff. (Sieben vorhergegangene Jahrgänge unter dem Titel: Bühnen-Repertoire von L. Wolff erſchienen.) Die weiteren Herausgeber ſiehe Nr. 6307.

38) (S. 104) Siehe Anmerkung 2) II. Anhang.

39) (S. 106) Richard Wagner's Nichte Johanna Wagner.

40) (S. 106) 1852 C. Th. v. Küſtner. 1853 Bertha Thomas. 1854 Auguſte Arend.

41) (S. 106) 1857 Emil Devrient. 1858 L. Schneider. 1859 Auguſte v. Bärndorf. 1863 Pauline Lucca. 1864 Louiſe Harriers-Wippern. 1865 Graf v. Platen. 1866 Hedwig Raabe.

1867 Charlotte Frohn. 1868 Friederike Goßmann. 1869 Ernſt Poſſart. 1870 Felicita v. Veſtvali u. Joſef Lewinsky. 1871 Siegmund Friedmann. 1872 Stanislaus Leſſer. 1873 Pauline Ulrich. 1874 Natalie Haeniſch. 1875 Ferdinand v. Strantz u. Franz Nawratil. 1876 v. Hülſen. 1877 Irma Reichmann u. Joſeph Beck. 1878 Mathilde Weckerlin. 1879 Georg Paradies. 1880 Roſa Hildebrandt u. Marie Hanfſtaengl.

42) (S. 106) 1881 Ernſt Dender u. Moriz Krüger. 1882 Ch. Maurice. 1883 Ludwig Barnay u. Heinrich Conried.

43) (S. 106) Dettmer ſang bei der Aufführung des „Rienzi" in Dreſden 19. Okt. 1842 den Steffano Colonna.

44) (S. 106) A. Fricke wurde von Rich. Wagner 1876 u. 1882 der choreographiſche Theil der Aufführungen in Bayreuth übertragen.

45) (S. 107) A. Eilers ſang 1876 in Bayreuth den Rieſen Faſolt.

46) (S. 107) Wächter war der erſte „Holländer"; bei der erſten Aufführung des „Rienzi" ſang er den Paolo Orſini u. bei der erſten Aufführung des „Tannhäuſer" den Biterolf.

47) (S. 107) Franz Diener vgl. Nr. 1936 u. S. 188 Bd. 1 u. Nr. 3822 Bd. 2.

48) (S. 107) A. Krebs war Nachfolger Richard Wagner's als Kapellmeiſter am Dresdener Hoftheater.

49) (S. 112) Dr. Heinrich Laube, Director und Unternehmer des Theaters. — Im Verzeichniß der aufgeführten Stücke vom 1. Mai bis 31. Aug. 1869 findet ſich kein Werk Wagner's.

50) (S. 115) Mit den hier aufgezählten Nummern erſcheint die Reihe der Gettke'ſchen Almanache 1871 bis 1883 vollſtändig. (Siehe Bd. 2 Nr. 3819—20 u. 7622). — Die den Almanachen entnommenen Daten der Aufführungen etc. ſind nicht durchwegs verläßlich.

51) (S. 116) Vom 1. Dezember 1882 bis zum Todestage R. Wagner's (13. Febr. 1883) wurden im Wiener Hofopertheater 12 Werke Wagner's gegeben. Die letzte Aufführung war „Die Walküre" am 12. Februar 1883. Siehe den Theaterzettel Nr. 7525.

52) (S. 117) 1481 vollendet, wahrſcheinlich von Pietro Lombardo, der Prachtbau wurde vermuthlich von dem Dogen Andrea Vendramin (1476—1478) begonnen. Im Jahre 1844 war Eigenthümerin die Herzogin von Berry. Der Kaufpreis ſoll nur 100000 Lire auſtr. oder 33000 fl. Conv. Mze. geweſen ſein. — Im Jahre 1882 war der Beſitzer Graf Chambord, ſeit deſſen Tode (24. Aug. 1883) iſt es Graf Bardi. Am 16. September 1882 traf Richard Wagner in Venedig ein u. wohnte während der im Palaſte nöthigen Herſtellungen im Hotel Europa; am 21., einem Sonntage, bezog der Meiſter den Palaſt.

53) (S. 118) Nach dem Tode R. Wagner's erſchienen noch folgende, ſich ausſchließlich mit der Sache befaſſende Zeitſchriften: »Revue Wagnérienne« 1885—88 (jährlich 12 Hefte 8°), herausgegeben von Edouard Dujardin in Paris, ferner das heute noch beſtehende, 1888 gegründete Journal „The Meister" The quarterly journal of the London branch of the Wagner Society. Editor: William Ashton Ellis Sub-Editor: E. F. Jacques (jährlich 4 Hefte gr. 8°). Beide Zeitſchriften ſind auf das prächtigſte ausgeſtattet; von der »Revue Wagnérienne« erſchien ſogar eine Ausgabe auf japaneſiſchem Papier gedruckt zum Preiſe von 50 Fr. pr. Jahrg. (Den Jahrg. 1885 dieſer Ausgabe beſitzt das Wagner-Muſeum.) Auch die von Emerich Kaſtner in Wien zuſammengeſtellte „Wagneriana" (im Ganzen 8 autographirte Folioblätter, Juli bis October 1883), ſowie die 1884 u. 85 in Wien von Alex. [illegible] herausgegebene, im erſten Jahre von E. Kaſtner redigirte Halbmonatſchrift „Parſifal" ſeien hier erwähnt. Letztere, ſpäter an Edw. Schloemp in Leipzig übergegangene Zeitſchrift gehört eigentlich nur dem Titel nach hierher, da dieſelbe blos in der erſten Hälfte ihres Erſcheinens ſich der Wagnerſache allein widmete und im weiteren Verlaufe auch anderen Stoff behandelte. Die 1884 in Milwaukee erſchienene „Wagner-Feſt-Zeitung. Gewidmet den Intereſſen der Materna-, Winkelmann- und Scaria-Konzerte. Unter der Direktion des Herrn Theodor Thomas" iſt wohl nur als Reclame für die genannte Konzert-Unternehmung anzuſehen und dürfte deren Erſcheinen, trotzdem die dem Verfaſſer vorliegende Nr. 1 die Bezeichnung „Band I" trägt, ſich nur auf die Dauer der Konzerte erſtreckt haben. In dieſer Nummer ſind indeſſen größere Aufſätze über R. Wagner enthalten.

54) (S. 120) Heinrich v. Stein, einſtiger Lehrer Siegfried Wagner's, ſpäter Privatdozent an der königl. Univerſität in Berlin, einer der edelſten u. geiſtig hervorragendſten Anhänger Richard Wagner's, geb. 12. Febr. 1857 in Coburg, † 20. Juni 1887 in Berlin.

55) (S. 122) Erſte bisher bekannt gewordene Notiz über die Aufführung einer Oper von Richard Wagner. In den Bibliotheken und Archiven von Magdeburg dürfte in einer daſelbſt im Jahre 1836 erſchienenen Zeitung oder Zeitſchrift allerdings ein größeres Referat über dieſe einmalige Opernaufführung noch auffindbar ſein.

56) (S. 122) Dieſer Band enthält auch R. Schumann's berühmten Aufſatz über Meyerbeer's „Hugenotten“.

57) (S. 122) Mit den hier aufgezählten Bänden und den über Wagner nichts enthaltenden Bänden im III. Anhang erſcheint die Reihe: Bd. 1—79 der „Neuen Zeitſchrift für Muſik“ vollſtändig. (Siehe Anmerkung 36) S. 215 Bd. 2.)

58) (S. 123) Der Wagner-Bibliothek fehlen noch die 7 Jahrgänge: 2. 17. 18 u. 25—28 v. 1841, 1858, 1860 u. 1877—1880.

59) (S. 125) Dr. Julius Schladebach † Aug. 1872 in Kiel.

60) (S. 125) Vgl. Bayreuther Blätter 10. J. 1887, S. 58. Stimmen aus der Vergangenheit. Wagnerianer vor vierzig Jahren. C. Fr. Glaſenapp.

61) (S. 127) Leider iſt dieſe Partitur bisher nicht aufgefunden worden.

62) (S. 132) Die „Muſikaliſchen Skizzen aus Paris“ v. A. Gutmann im 19. u. 20. Jahrgang ſind durchwegs von heftigen Ausfällen auf Wagner begleitet; in den hier S. 81 der Signale angeführten kommen Stellen vor, wie: „.....Richard Wagner hat es lediglich ſeinem charlatanhaften, herausfordernden Weſen zuzuſchreiben, daß Paris ſein Verdammungsurtheil nicht in glimpflicherer Weiſe ausgeſprochen hat. Die etwas unzarte Zurechtweiſung hat ſeine und ſeiner Jünger Arroganz hervorgerufen. Das Fiasco des „Tannhäuſer“ ſelber kommt auf Rechnung der Muſik....“ oder: „Die große Oper, welche dem „Tannhäuſer“ als glänzender Sarkophag diente, bewies ihre Hochachtung vor dem deutſchen Genius nicht bloß in dieſer verneinenden Weiſe, ſondern ſie legte ihre Bewunderung bejahend an den Tag durch die Wiederaufnahme der Alceſte.....“

63) (S. 133) Dieſe Epiſode wurde hier erwähnt, da Richard Wagner (im Sommer 1863 in Penzing bei Wien wohnend), in Begleitung des Herrn Dr. Schönaich der Feier beiwohnen wollte; als die beiden Genannten am Feſtorte anlangten, beſtieg der Meiſter, als er das Feſtprogramm erſah, ſchnell wieder den Wagen und fuhr noch vor der Enthüllungsfeier wieder zurück. (Perſönliche Mittheilung Dr. Schönaich's an den Verfaſſer.)

64) (S. 136) Das zweite Semeſter dieſer Zeitſchrift bereits in Bd. 2 unter Nr. 3063 vorkommend. Das dort angezogene Materiale wurde hier weggelaſſen, dagegen anderes zur Ergänzung gebracht.

65) (S. 137) Siehe die in Bd. 1 enthaltene einzelne Nummer mit dem gleichen Aufſatze u. Portrait: Richard Wagner.

65a) (S. 139) Die Allg. Muſ. Ztg. erſcheint ſowohl unter Nr. 6120 als hier als dritter Jahrgang. Siehe hierüber: Die Muſikaliſchen Zeitſchriften von Wilh. Freyſtätter. München 1884 S. 23.

66) (S. 142) Adalbert Horawitz † 6. Nov. 1886.

67) (S. 142) Sämmtliche hier beſprochene Schriften ſiehe Bd. 1.

67a) (S. 146) Vgl. die intereſſanten Aufſätze über die erſte ſceniſche Aufführung dieſes Liſzt'ſchen Werkes im Wiener Hofoperntheater von Emil R. v. Hartmann in d. „Neuen Wiener Muſikzeitung“ 1890 S. 79, 87, 93 u. 101.

68) (S. 149) Gedichtet von Oswald Marbach.

69) (S. 154) Vater von Hans von Wolzogen.

70) (S. 166) Vilma v. Voggenhuber † 12. Jan. 1888.

71) (S. 172) Muthmaßlich aus dem Berliner Salon.

72) (S. 174) J. B. Spyri iſt mit Wagner in der Villa Weſendonk perſönlich bekannt geworden. Spyri, nachheriger Stadtſchreiber von Zürich. † 1884.

73) (S. 174) Die „Vereinigten Volksblätter“ enthalten ein reiches Materiale über die damalige politiſche Lage und insbeſondere auf den Dresdener Mai-Aufſtand 1849 Bezügliches; Auguſt Röckel u. A. an vielen Stellen erwähnt. Wagner vgl. S. 178.

74) (S. 174) Beſondere Ausgabe des „Börſen-Courier“ mit dem gleichen Inhalte wie dieſer unter Weglaſſung des Annoncen-Theiles.

75) (S. 175) Man vergleiche die Aufſätze: „Richard Wagner in Zürich“. 1849—1858 v. Hans Belart, ſowie den Nachtrag hiezu v. Wilh. Tappert in der Allgemeinen Muſik-Zeitung v. 1896 S. 335, 349, 363, 412 u. 456.

76) (S. 177) Vgl. die Anſprache Wagner's am Schluſſe der Vorſtellung. Erſte Abth. S. 23.

77) (S. 181) Hieher gehörig: Die Aufſätze „Richard Wagner und die öffentliche Meinung“ in der „Allgemeinen Zeitung“ unter Nr. 1354 u. 1355 u. die Erwiderung Richard Wagner's unter Nr. 141 ſowie eine Berichtigung unter Nr. 160, endlich die Aufſätze „Richard Wagner in München“ unter Nr. 792 in Bd. 1 u. 4250 u. 4260 in Bd. 2.

78) (S. 181) Fr. Pecht hat i. J. 1865 (?) zwei Porträts R. Wagner's in Oel gemalt, ein größeres und ein kleineres. Beide Bilder wurden nebſt anderen werthvollen Gegenſtänden aus dem ſogen. „berühmten Nachlaß" (König Ludwig II.) von dem Commerzienrath Geo Ehni in Stuttgart erworben u. nach Mittheilungen des letzteren an den Verfaſſer außer der am 1. Okt. 1888 ſtattgefundenen Auktion nach New-York verkauft u. z. das kleinere an Herrn Kingsmille Marrs. Die beiden Porträts ſind im Verſteigerungs-Katalog unter Nr. 1037 u. 1156 ausführlich beſchrieben.

79) (S. 188) Iſt das Feſtſpielhaus in Bayreuth eine Ruine?

80) (S. 188) Es iſt hier erwähnt, daß der Bericht 82 Folioſeiten enthält, damit iſt jedenfalls das Manuſcript gemeint, da die gedruckte Schrift nur 50 Seiten hat. Vgl. Nr. 16, Bd. 1.

81) (S. 190) Das Konzert fand am 1. Februar im Konzerthauſe zu Berlin ſtatt.

82) (S. 193) Seit 1. Oktober 1882 erſcheint die „Allgemeine Zeitung" nicht mehr in Augsburg ſondern in München.

83) (S. 196) Moritz Wirth.

84) (S. 196) Karl Roſa † 30. April 1889 in Paris.

85) (S. 199) Originelle Kritik.

86) (S. 209) Karl Brandt † 27. Dezbr. 1881.

87) (S. 210) Joachim Joſ. Raff geb. 27. Mai 1822, † 25. Juni 1882.

88) (S. 213) Betrifft ein v. R. Wagner an die Münchener Hoftheater-Intendanz empfohlenes Stück, welches unter folgendem Titel im Münchener Reſidenz-Theater am 17. April 1872 aufgeführt wurde: „Die Propheten. Schauſpiel in drei Aufzügen von Johann Hartmann." Dieſes Stück iſt durchgefallen, der Meiſter entſchädigte den Verfaſſer mit einem Briefe, deſſen Inhalt das Stück doch als gut anerkennt. Einen anderen Brief Wagner's hat Joh. Hartmann (der ſeither geſtorben iſt) ſeinen „Dramatiſchen Dichtungen" (1. Die Propheten 2. Neidhart 3. Die Freimaurer) Würzburg, Druck von Fleiſchmann 1874 vorangeſtellt. Das Buch war bisher nicht zu erlangen. J. Hartmann † 28. Novemb. 1876 in Würzburg.

89) (S. 216) Johannes Minckwitz † 30. Dezbr. 1885.

89a) (S. 220) Graf Gobineau iſt der Verfaſſer des berühmten Werkes: „Die Ungleichheit der menſchlichen Racen".

90) (S. 221) Die übrigen im Wagner-Muſeum vorhandenen Photographien S. M. König Ludwig II. ſind zumeiſt neue, nach dem Tode des Königs 1886 angefertigte Abzüge von Aufnahmen aus deſſen jüngeren Jahren. Letztere würden nun allerdings in die Zeitperiode fallen, welche dieſes Werk umfaßt, die Aufzählung derſelben wird indeſſen einer ſpäteren Veröffentlichung, welche ſich ſpeziell mit König Ludwig II. zu befaſſen haben wird, vorbehalten.

91) (S. 225) Auf der Rückſeite eine eigenh. geſchriebene Widmung an Nicolaus Oeſterlein. Das Bild ſtammt möglicherweiſe aus einem ſpäteren Zeitpunkte, als jenem, mit welchem dieſes Werk abſchließt. Ueber die Aufnahme einiger ſolcher Porträts ſiehe Bd. 2 S. 217 Anmerk. 82.

92) (S. 225) Joſef Hellmesberger ſen., derzeit Director des Conſervatoriums und der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien, war früher erſter Konzertmeiſter des k. k. Hofoperntheaters. Unter ſeiner Leitung als erſter Violiniſt fanden ſämmtliche erſte Aufführungen der Wagner'ſchen Werke in Wien ſtatt, ebenſo die unter perſönlicher Leitung R. Wagner's veranſtalteten großen Muſik-Aufführungen v. 1872 u. 1875.

93) (S. 225) Adolf Jenſen † 23. Jan. 1879.

94) (S. 225) Aus der Zeit, wo Levi noch Kapellmeiſter in Karlsruhe war. — Später Hofkapellmeiſter in München u. Dirigent der erſten Parſifal-Aufführungen in Bayreuth 1882. — Jetzt kgl. bair. General-Muſikdirektor.

95) (S. 225) Karl Lipinski, geb. 30. Oct. (oder 4. Nov.) 1790, † 16. Dez. 1861, war erſter Konzertmeiſter des Dresdener Hoftheaters zur Zeit R. Wagner's.

96) (S. 225) Dirigent der erſten Rheingold-Aufführung in München 22. Sept. 1869.

97) (S. 225) Champfleury † 7. Dezember 1889 in Sèvres bei Paris.

98) (S. 226) Aelteres, intereſſantes Porträt aus der Zeit, wo Nietzſche noch nicht von Wagner abgefallen war.

99) (S. 226) Einer der erſten und älteſten Wagner-Schriftſteller Englands.

99a) (S. 226) Alex. Nicolajewitſch Sérow geb. 1820 in St. Petersburg, † 1. Februar 1871. Bedeutender Muſikkritiker und erſter Vorkämpfer für Richard Wagner in Rußland. Vgl. Nr. 2012 u. 2074 Bd. 2.

100) (S. 226) Dr. Heinrich Hallwachs geb. in Darmſtadt 10. Sept. 1833, † 1872 zu Auerbach an d. Bergſtraße. Als Münchener Hoftheater-Regiſſeur hat ſich Hallwachs große Verdienſte um das Einſtudiren der Werke R. Wagner's (insbeſondere Meiſterſinger 1868, Rheingold u. Walküre 1870 u. ſ. w.) erworben.

101) (S. 226) Herr A. Fricke machte dem Verfaſſer über dieſen denkwürdigen Abend folgende briefliche Mittheilung ddto. Deſſau 18/11. 89: „Schon Wochen vorher theilte mir Frau Coſima Wagner mit, ſie habe im Sinne, am 22. Mai ein Feſtſpiel — ganz allein für W. beſtimmt, im Hauſe mit den Kindern aufzuführen; daſſelbe ſollte ſich in Sorrento, wo Wagner vor Allem gern weilte, abſpielen. „Eine Schulſtube in Sorrento", ſo wurde das Ding getauft, ich ſelbſt ſtellte den Schulmeiſter vor u. wählte die Maske des Dottore Balanzoni di Firenze (eine feſtſtehende Figur aus dem römiſchen Carneval), eines mürriſch dummdreiſten Ignoranten, der von ſeinen Schülern zum Narren gehalten wird. Die Kinder, 4 an der Zahl: Siegfried u. ſeine 3 Schweſtern haben ſich zur Feier des Tages von der älteren Schweſter Daniela, ohne Wiſſen des Lehrers, eine Tarantella einſtudiren laſſen; in der Zwiſchenſtunde, in welcher der Lehrer ſich auf einige Zeit entfernt, werfen die Kinder die Schularbeiten u. Bücher bei Seite, halten Tanzprobe, werden vom Lehrer überraſcht, der entrüſtet ſchon zur Ruthe greift, als Daniela mit einem Korb Roſen (für die Büſte Wagner's beſtimmt) in die Stube tritt — die Kinder ſchützt, ihm bedeutet, daß heute ja der Geburtstag des Vaters gefeiert, für denſelben ein Tanz einſtudirt" ..... „Die dazu zuſammengeſtellte Muſik für Klavier, Joſef Rubinſtein ſpielte, ſind entſprechende Stellen aus Opern; bei obiger Scene z. B. ‚des Königs Namenstag iſt heute' (Beethoven) Balanzoni erſchrickt, bedauert, daß er ſich habe hinreißen laſſen etc. Daniela: ‚Damit iſt es nicht abgemacht, Du kannſt es nur gutmachen, indem Du Dich mit mir am Tanzen betheiligſt' — ‚Ich? Ein Doktor meines Gleichen!' Daniela bittet ihn ſchmeichelnd u. er tritt mit ihr in den Tanz ein, welcher mit einer Gruppe zu des Meiſters Füßen ſchließt. Wagner war am Abend, wie gewöhnlich um 6 Uhr von Angermann gekommen. Er war hoch überraſcht und unter Thränen u. Lachen küßte er uns der Reihe nach ab. — Als um 9 Uhr die Feſtgäſte: Frau von Schleinitz, Fürſt Liechtenſtein u. Gemahlin, Maler Lenbach, Capellmeiſter Levi, die Wolzogen'ſche Familie, Tenoriſt Jäger u. Frau ſich verſammelt, bat mich Wagner, das Feſtſpiel noch einmal zu wiederholen." Siehe die Coſtümbilder der Wagner'ſchen Kinder im II. Anhang Nr. 9151.

102) (S. 227) Erworben im September 1887 von C. H. Metzger, penſ. kgl. ſächſ. Hoftheater-Schneider, welcher gelegentlich ſeines 50jähr. Jubiläums dieſes Bild von Schnorr v. Carolsfeld zum Geſchenk erhielt.

103) (S. 227) Als Lohengrin in Zürich 1878 u. 1879 aufgetreten.

104) (S. 227) Eugen Degele † 26. Juli 1886. (Erſter Beckmeſſer in Dresden. Vgl. d. Bild Nr. 1767. Bd. I.)

105) (S. 227) Weimariſcher Hofopernſänger in den 1860er Jahren. — Auf der Rückſeite des Porträts ein Autograph.

106) (S. 228) Tannhäuſer bei der erſten Aufführung des „Tannhäuſer" am 28. Aug. 1857 im k. k. pr. Thaliatheater in Wien.

107) (S. 228) Berühmter Darſteller des Erik im „Fliegenden Holländer" in Weimar. „Bis heute noch unerreicht!" Nach Alexander Ritter's briefl. Mittheilung an den Verfaſſer ddto. München d. 5. Oct. 1889.

108) (S. 228) Vgl. Briefe R. Wagner's an Henriette Fricke-Wüſt. Aus R. Wagner's ungedruckten Briefen v. Dr. Adolf Kohut. 1. Beil. zu Nr. 18 d. Neuen Muſik-Zeitung. VIII. J. 1887. Unter d. Porträt der Name der Künſtlerin geſchrieben. Autograph.

109) (S. 228) J. Steger ſang im Joſefſtädter Theater in Wien 1857 den Tannhäuſer.

110) (S. 228) Vgl. Namen-Regiſter Bd. 1 u. 2.

110a) (S. 231) S. M. Kaiſer Wilhelm I. geb. 22. März 1797, † 9. März 1888.

111) (S. 231) Geb. 12. Dez. 1801, † 29. Okt. 1873. Unter S. M. Johann König v. Sachſen wurde Richard Wagner im Jahre 1861, nach zwölfjähriger Verbannung aus Deutſchland, amneſtirt.

111a) (S. 231) Helene Pawlowna (Charlotte, Marie), Tochter des Prinzen Paul v. Württemberg, geb. 9 Jan. 1807, verm. 20. Febr. 1824 mit dem Großfürſten Michael von Rußland, † 2. Februar 1873, unterſtützte ſeit dem Tode ihres Gemals (1849) Künſtler u. Gelehrte, darunter insbeſondere Richard Wagner. (Petersburger Konzerte. Aufenthalt in Penzing 1863.) Vgl. auch den längeren Artikel in Nr. 6277 auf S. 9 dieſer Abth.

112) (S. 212) Vgl. Anmerkung 86 S. 181.

113) (S. 212) J. N. Beck, erſter „Holländer", „Telramund", „Wolfram" und „Hans Sachs" in Wien.

114) (S. 212) Ander bei der erſten Aufführung des „Lohengrin" in Wien am 19. Auguſt 1858.

115) (S. 212) Adolf Grimminger, erſter Tannhäuſer im k. k. Hofoperntheater in Wien am 19. Nov. 1859.

116) (S. 213) Anton Mitterwurzer geb. 12. April 1818, † 2. April 1876 in [illegible].

117) (S. 230) Lucile Grahn hat bei der erſten Aufführung des „Tannhäuſer" in der Pariſer Bearbeitung im Münchener Hoftheater am 1. Auguſt 1867 den choreographiſchen Theil der großen Venusbergſcene componirt. Der Theaterzettel lautete: „Neu einſtudirt: „Tannhäuſer", romantiſche Oper in 3 Aufzügen. Dichtung und Muſik von Richard Wagner. Muſikaliſche Direction H. Capellmeiſter von Bülow. Choreographiſche Compoſition von Frau Lucile Grahn-Young."
Als R. Wagner im November 1875 in Wien „Tannhäuſer" perſönlich, ebenfalls in der Pariſer Bearbeitung einſtudirte, wurde ebenfalls Lucile Grahn aus München zur Leitung des Ballets im erſten Aufzuge nach Wien berufen.

118) (S. 230) C. Banck, † 28. Dezember 1889, war einer der erſten heftigſten Gegner Wagner's in Dresden.

119) (S. 231) In der Zeitſchrift „Nord u. Süd", 22. Heft (VIII. Bd. 1879) enthalten mit dem Aufſatze „Muſik und Muſiker in Paris" v. Ed. Hanslick.

120) (S. 231) Sophie Diez † 3. Mai 1887.

121) (S. 236) Aufgelöſt im Jahre 1856.

121a) (S. 238) Fürſt Friedrich Wilh. Conſtantin zu Hohenzollern-Hechingen, geb. 16. Februar 1801, † 3. September 1869, eifriger Förderer der neudeutſchen Muſik, hielt ein eigenes großes Orcheſter. Vgl. über das von Wagner perſönlich geleitete Konzert im Jahre 1863 Nr. 1054, N. Z. f. M. S. 216 u. 201.

122) (S. 239) In dieſer Kirche wurde Richard Wagner am 16. Auguſt 1813 getauft. Vgl. C. Fr. Glaſenapp: Annalen zur Familien- und Jugendgeſchichte Rich. Wagner's. Kürſchner R. Wagner-Jahrbuch I. 1886, S. 11.

123) (S. 239) Richard Wagner componirte hier im Jahre 1833 die Oper „Die Feen".

124) (S. 240) Vgl.: Richard Wagner in den deutſch-böhmiſchen Bädern. Von Alois John in Eger. 1890.

125) (S. 240) In der Enge hat R. Wagner während ſeines Züricher Aufenthaltes Anfang der 1850er Jahre gewohnt. Siehe Briefwechſel zwiſchen Wagner und Liſzt, ſowie Briefe Wagner's an Uhlig, Fiſcher u. Ferd. Heine. Leipzig 1887 u. 1888.

126) (S. 240) Vgl. viele Stellen im Briefwechſel Wagner — Liſzt.

127) (S. 240) Geburtsort der Mutter Richard Wagner's, Johanna Pätz, geb. 19. Sept. 1778. Vgl. C. Fr. Glaſenapp: Annalen u. ſ. w. Kürſchner R. Wagner-Jahrbuch I. 1886, S. 28.

128) (S. 240) Vgl. C. Fr. Glaſenapp: Annalen u. ſ. w. Kürſchner R. Wagner-Jahrbuch I. 1886, S. 12.

128a) (S. 214) Siehe Nr. 819, Bd. 1.

129) (S. 240) Bildhauer Prof. Thomas Seidan † 2. Dezember 1890 in Prag, 60 J. alt.

130) (S. 242) Eröffnet am 11. Auguſt 1856, abgetragen im Winter 1870.

130a) (S. 242) Im ſogenannten „Alten Opernhauſe" in Wien fanden die erſten Aufführungen der Opern: „Lohengrin", „Tannhäuſer" u. „Fliegender Holländer" ſtatt. Siehe die Nrn. 1691—1696 Bd. 2.

131) (S. 242) Dieſes denkwürdige Haus, in welchem auch R. Wagner einige Zeit gewirkt hat, iſt am 1. Januar 1890 total niedergebrannt.

132) (S. 243) Erſte Aufführung d. „Ouvertüre" u. d. Einzugsmarſches a. „Tannhäuſer" im Januar 1861 in Wien.

133) (S. 247) Auf vielfache, an den Verfaſſer gelangte Anfragen ſei bei dieſer Gelegenheit bemerkt, daß derſelbe mit dem Meiſter niemals in einem directen mündlichen oder ſchriftlichen Verkehr ſtand.

134) (S. 247) Dem Verfaſſer dieſes Werkes wurde die Auszeichnung zutheil, daß Franz Liſzt wenige Tage vor ſeinem Tode in Bayreuth ſich aus dem Anfangs Juli 1886 erſchienenen zweiten Bande vorleſen ließ und deſſen Details mit eingehendſtem Intereſſe verfolgte. Vgl. Göllerich, Biographie Liſzt's II. S. 92. (Univerſal-Bibl. 2392.)

135) (S. 248) Die einzelnen Zettel vertheilen ſich in dieſem Bande folgendermaßen: Dresden. Königlich Sächſiſches Hoftheater 137. Theater am Linde'ſchen Bade 11. Zweites

Theater 3, Sommertheater auf Reiſewitz Garten 2, ferner: Augsburger Stadt-Theater 1; Theater der Stadt Leipzig 18; Stadttheater zu Nürnberg 1; K. Hof- und National-Theater, München 3, Königlich privilegirtes Schweigeriſches Volks-Theater, München 1; K. k. priv. Theater an der Wien 1, K. k. priv. Theater in der Joſefſtadt, Wien 1 (beide auf einem Blatte gedruckt), K. k. Hof-Operntheater, Wien 1, K. k. priv. Theater in der Leopoldſtadt, Wien 1; Stadt-Theater — ? 1, Frankfurter Stadt-Theater 4, Theater der Stadt Köln 4.

136) (S. 218) Dieſer höchſt ſeltene Theaterzettel ſtammt aus dem Nachlaſſe des erſten Lohengrin-Darſtellers Karl Beck und iſt auf den Lederdeckel eines im Beſitze des genannten Sängers geweſenen Klavier-Auszuges zu „Lohengrin" geklebt. An den Rändern beſchnitten, ſo daß der Anfang der Vorſtellung nicht erſichtlich iſt. Ankaufspreis 15 fl. Ö. W.

137) (S. 219) Die nachmalige berühmte Sängerin Louiſe Duſtmann-Meyer in Wien.

138) (S. 219) Dieſe (muthmaßlich achte) Aufführung des „Rienzi" war die erſte, welche Kapellmeiſter Reiſſiger dirigirte.

139) (S. 219) Die einzelnen Zettel vertheilen ſich in dieſem Bande folgendermaßen: Dresden, Königlich Sächſiſches Hoftheater 211, Theater am Linckeſchen Bade 23, Neuſtadt-Dresden 2; ferner: Königl. Sächſ. conc. Theater in Oelsnitz 1, Theater der Stadt Leipzig 1, Ergaſia (?) 2, Thalia (?) 1, Theater in Meißen 2, Theater in Bautzen 2.

140) (S. 240) Weitere Aufführungen des „Tannhäuſer" fanden in Augsburg ſtatt: 13. März, 7. April, 29. Dez. 1854, 2. Jan., 2. Febr. 1855.

141) (S. 250) Siehe Kat. Bd. 2 S. 216 Anmerkung 60).

142) (S. 251) Chronologiſch das letzte Stück dieſes Bandes.

143) (S. 252) Dieſer Theater-Anzeiger beſtand nur kurze Zeit.

144) (S. 253) Dieſe 4 Programme documentiren, daß Wagner in St. Petersburg im Jahre 1863, vier und nicht zwei Konzerte gegeben hat. Vgl. Glaſenapp: R. Wagner's Leben und Wirken, 2. Band S. 28.

145) (S. 253) Datum und Ort der Aufführung fehlen leider auf dieſem, ſowie auf dem vorhergehenden Programm. Muthmaßlich fand das erſte der Konzerte in Arnheim am 1. Januar 1883, das zweite am 13. Januar in Amſterdam oder in einer der holländiſchen Städte: Haag, Rotterdam oder Leyden ſtatt.

146) (S. 255) Intereſſant iſt, daß 3 Monate nach Wagner's Flucht und Verbannung aus Dresden daſelbſt ein Muſikſtück von ihm aufgeführt wurde. Dieſes und das nachſtehende Programm Nr. 7572 widerlegen auch die Anſicht Glaſenapp's, daß man es jahrelang gefliſſentlich vermieden habe, „Wagner auch nur durch eine Note ſeiner Muſik in Erinnerung zu bringen." Thatſache iſt es indeſſen, daß am 26. October 1852 zum erſten male wieder eine Oper Wagner's u. z. „Tannhäuſer" in Dresden gegeben wurde. Vgl. Richard Wagner's Leben und Wirken v. C. Fr. Glaſenapp Bd. I. S. 316.

146a) (S. 255) Muthmaßlich die erſte Aufführung.

147) (S. 257) Erſte Aufführung des „Parſifal"-Vorſpieles durch das Wiener Hofopernorcheſter.

148) (S. 258) Vgl. Richard Wagner's Leben und Wirken v. C. Fr. Glaſenapp. Bd. I S. 180.

149) (S. 258) Außer den hier u. in Bd. 1 u. 2 angeführten Muſikſtücken wurde, ſoweit dem Verfaſſer bekannt, auch von Auguſt Reinhardt, Op. 16, eine Harmoniumſchule Wagner gewidmet.

150) (S. 258) Von R. Wagner beſprochen in der „Eidgenöſſiſchen Zeitung" v. 7. Februar 1852.

151) (S. 258) Erſchienen 1878. Der jetzige Verleger Th. Rättig in Wien erklärt, ſchon urſprünglich alleiniger Verleger geweſen zu ſein. Die neue, vom Componiſten umgearbeitete Partitur, ſowie der von Löwe u. Schalk, Lehrer am Conſervatorium zu Wien, arrangirte Clavierauszug erſchienen 1890.

152) (S. 259) Der größte Theil der von Edw. Schloemp verlegten Wagner-Litteratur etc. ging i. J. 1889 auf die Firma Louis Oertel in Hannover über.

153) (S. 260) Wagner bewohnte mit Unterbrechungen dieſes Haus vom 12. October 1863 bis 10. Dezember 1865.

Vierte Abtheilung.

Wagner-Vereine.

I. Local-Vereine.

1. Wagner-Verein in Mannheim.

1882 7627. Neue Badiſche Landes-Zeitung Mannheimer Anzeiger. 16., 23. Juni 1882. Ueber eine Interpretation des erſten und zweiten Aktes „Parſifal" im Muſikſaale der Heckel'ſchen Muſikalienhandlung vor Angehörigen des Bayreuther Patronatvereines.

—— —— 30. Juni 1882. Ueber eine Interpretation des dritten Aktes „Parſifal". Wie vorher. (7047)

2. Leipziger Wagner-Verein.

1877 7628. Das Schreiben zu einem von Mitgliedern des Leipziger Richard Wagner-Vereines ausgearbeiteten Entwurf, in welchem ſie die Grundſätze feſtzuſtellen verſucht haben, nach denen bei der von Richard Wagner in ſeinem Erlaß vom 1. Januar 1877 angeregten Bildung eines „Allgemeinen Patronat-Vereins" verfahren werden könnte, und gleichzeitige Einladung zu einer gemeinſchaftlichen Berathung für Montag den 2. April d. J. im Hôtel de Pruſſe zu Leipzig. Leipzig, am 21. März 1877. Unterz.: Profeſſor Carl Riedel, E. W. Fritzſch, Carl Lipke, Dr. F. Stade, Capellmeiſter Joſef Sucher, R. Jenker. 1 Bl. 4°.

1877 Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 73. Januar bis December 1877. (Correſpondenzen. S. 443, Leipzig. Bericht über die Beſprechung des „Nibelungenringes" im Richard-Wagner-Verein, im Großen Saale der Buchhändlerbörſe. ꝛc.) (6448)

3. Richard Wagner-Verein in München.

(Siehe Band 1. S. 192 u. Band 2. S. 223.)

4. Wagner-Verein zu Wien.

7629. Entwurf der Statuten für den „Wagner-Verein zu Wien", verfaßt von Dr. Oskar Berggruen. (Angeblich von J. Herbeck revidirt.) 2 Doppelbl. 4°. Briefpapier.

1871 7630. Original-Erlaß des k. k. Miniſteriums des Innern, die Genehmigung der Statuten betreffend. Wien, den 21. November 1871. Gez.: Stählin. An Dr. Theodor Kafka gerichtet. 1 S. Fol.

1871 7631. Original-Zuſchrift des k. k. Mininiſteriums des Innern, auf vorſtehenden Erlaß bezüglich. Wien, am 26. November 1871. An dieſelbe Perſon gerichtet. $^1/_2$ S. Fol.

7632. Original-Zuſchrift der k. k. Niederöſterr. Statthalterei „An den Vorſtand des Wagner Vereines in Wien“, die Statuten betreffend. Wien den 26. November 1871. Gez. Weber. $^1/_2$ S. Fol.

7633. Entwurf des „Aufruf an die Freunde der Tonſchöpfungen R. W.'s in Oeſterr.“ Verfaßt von Dr. Oſkar Berggruen. (Angeblich vom Dichter S. H. Moſenthal revidirt.) 1 Doppelbl. 4 S. Fol.

1872 7634. Formular für die Zeichnung eines Patronatſcheines; Ausgefüllt für $^1/_3$ zu 100 Thaler. Unterfertigt: Dr. Oſkar Berggruen. Wien, 1. Februar 1872. qu.-8°.

7635. —— —— für einen ganzen zu 300 Thaler. Unterfertigt: Joſefine Gallmeyer. Wien. Praterſtraſſe 58. 9. April 872.

7636. —— —— für $^1/_3$ zu 100 Thaler. Unterfertigt: L. Fr. v. Hofmann. 27. April 872.

7637. —— —— für $^1/_3$ zu 100 Thaler. Unterfertigt: Thomas Graf Nyáry. Wien 6ten Mai 1872.

7638. —— —— für einen ganzen zu 300 Thaler. Unterfertigt: Rudolph Fürſt Liechtenſtein. Neulengbach in Niederoeſterreich 8. Auguſt 872.

7639. —— —— für $^1/_3$ zu 100 Thaler. Unterfertigt: Adalbert Goldſchmidt. 18. May.

7640. —— —— für 1000 Thaler. Unterfertigt: Altgraf zu Salm. Wien.

1873 7641. Interims-Beſtätigung über 300 Thaler, als Betrag für einen ganzen Patronatſchein, ... Wien, 21. Juli 1873. Der Caſſier des Wagner-Vereines Wien. Gez: Berggruen. Ausgefülltes Formular qu.-8°.

7642. Beſtätigung über vorſtehenden, im Original übernommenen Patronatſchein Nr. 323. Wien, 30. Sept. 1873. Unterfertigt: Nicolaus Oeſterlein. 1 Zettel.

7643—7644. 2 Protokolle, aufgenommen am 6. Juni 1876 in der Kanzlei des Dr. Berggruen, über die Ausloſung von je $^1/_3$ Patronatſchein aus zwei Gruppen zu zehn Theilhabern. 2 Doppelbl. Fol.

1872 7645. Brief von E. W. Fritzſch, Redacteur des „Muſikaliſchen Wochenblatt“ an Dr. Berggruen, worin das genannte Blatt als von R. Wagner beſtimmtes Organ für die das Bayreuther Unternehmen betreffenden Mittheilungen angekündigt wird. Leipzig d. 6/1 1872. 8°.

1873 7646—7649. 4 Briefe des Banquier Friedrich Feuſtel in Bayreuth an Dr. O. Berggruen, Mittheilungen über finanzielle Angelegenheiten des Bayreuther Unternehmens, über die Fortſchritte des Baues des Feſtſpielhauſes u. ſ. w. enthaltend. Bayreuth, 23., 28. Mai, 8. Sept. 1873 u. 24. Jan. 74. 4°.

1874 7650—7651. 2 Briefe an ein Comité-Mitglied des Wiener Wagner-Vereines, Einladungen zu Sitzungen enthaltend. Unterfertigt: J. Herbeck, Dr. Kafka Schriftführer. 10/11 u. 9/12 74. 8°.

1876 7652. Eigenhändiger Brief von Rudolph Fürſt Liechtenſtein an Dr. O. Berggruen, die Beſorgung zweier Sitze zu den Bayreuther Feſtſpielen für den Grafen Bela Cſaky und deſſen Frau betreffend. Wien, 10. April 876. 1½ S. kl. 4°.

(1876) 7653. Eigenhändiger Brief von L. Déczi an ..... (muthmaßlich Dr. O. Berggruen.) (1876.) Die Beſorgung einer Wohnung in Bayreuth betreffend. 1 S. 8°.

7654. Aufruf des »Wagner Verein«, unterfertigt von ſämmtlichen Comité-Mitgliedern; 1 Doppelbl. 4°. Vgl. den Bürſtenabzug Nr. 2079 Nr. 1.

7655. Ein Bogen Briefpapier mit der Vignette: Wagner-Verein in Wien. gr. 4°.

1871 7656. Wanderer. N. 357. Wien, 27. Dezember 1871. (Kunſt und Theater. Der Wiener „Wagner-Verein“ .....)

1873 7657. Deutſche Zeitung. Wien, 6. April 1873. (Ueber den gegenwärtigen finanziellen Stand des Bayreuther Unternehmens und Aufzählung jener Perſonen, welche bisher bei dem Wiener Wagner-Verein Patronatſcheine gezeichnet haben.)

(Wagner-Konzert 1872.)

1872 7658. Verſtändigung an ein Mitglied des Wagner Vereines über das Vorkaufsrecht auf 2 Sitze zum Wagner Concert am 12. Mai d. J. Wien, 14. April 1872. Das Comité des Wagner-Vereines in Wien. 1 gedr. Bl. 8°.

7659. Rechnung zum Concerte Herrn Directors Richard Wagner für Mitwirkung bei 3 Proben und Aufführung den 12. May 1872 im gr. Muſikvereinsſaal. Wien den 13. May 1872. Mit detaillirter Angabe des auf die einzelnen Inſtrumente entfallenden Honorar-Betrages. Mit mehreren Unterſchriften u. A. J. Hellmesberger. Fol.-Blatt, geſchrieben.

(Wagner-Konzerte 1875.)

1875 7660. Eigenhändiger Brief von Dr. Standthartner an Dr. Berggruen, eine Unterredung mit Wagner über den Ausfall des „Kaiſermarſch“ betreffend. 2. März 875. 1½ S. 8⁰. Autograph.

7661. Zuſtellung mit der Adreſſe: „Vom Wiener Magiſtrate: An Seine des Herrn Richard Wagner, Compoſiteur Wolgeboren wohnhaft: k. k. allg. Krankenhaus bei Herrn Prof. Standthartner. Z. 38664 ausweiſen“, die Bemeſſung der geſetzlichen, für den Armenſond beſtimmten Spektakelgebühr für das am 1. März 1875 abgehaltene Concert betreffend. Wien, den 2. März 1875. Ausgefüllte Druckſorte. Fol.

7662. „Beſcheid“ der Geſellſchaft der Muſikfreunde an Dr. Berggruen über die miethweiſe Ueberlaſſung des großen Saales u. ſ. w. „zur Abhaltung einer Aufführung Wagner'ſcher Compoſitionen am 14. März, 3 Uhr NMtg.“ mit Angabe des Betrages hiefür. Wien, am 3ten März 1875. Der Generalſekretär: Gez: L. A. Zellner. Beiliegend: Beſtimmungen für die Vermiethung der Säle und Nebenlokalitäten der Geſellſchaft der Muſikfreunde. Druckſorte. Doppelbl. Fol.

5. Akademiſcher Wagner-Verein zu Berlin.

(Siehe Band 1. S. 193 u. Band 2. S. 223.)

6. Orden vom heiligen Gral. (München.)

(Siehe Band 1. S. 194.)

7. Wiener akademiſcher Wagner-Verein.

A. Jahres-Berichte.

1882 7663. Neunter Jahres-Bericht des Wiener akademischen Wagner-Vereines für das Jahr 1881. Wien, 1882. Verlag des Wiener akademischen Wagner-Vereines. Druck von J. B. Wallishausser. 27 S. 8⁰ (Inhalt: I. Geschäfts-Bericht. II. Cassa-Bericht. III. Mitglieder-Verzeichniss. IV. Archiv.)

1883 7664. Zehnter Jahres-Bericht des Wiener akademischen Wagner-Vereines für das Jahr 1882. Wien, 1883. Verlag des Wiener akademischen Wagner-Vereines. Druck von J. B. Wallishausser. (Inhalt: I. Geschäfts-Bericht. II. Cassa-Bericht. III. Mitglieder-Verzeichniss. IV. Archiv.)

B. Einladungen und Mittheilungen.

a. Allgemeine.

(Gedruckte Schreiben — zumeiſt in ausführlicherer Faſſung.)

1882 7665. Mittheilung über die Rechte der Mitglieder des Bayreuther Patronatvereines zum Beſuche der Hauptprobe von „Parſifal" am 24. Juli 1882 und der Aufführungen für die Patrone am 26. u. 28. Juli 1882. Wien, im Jänner 1882. 1 Bl. Fol.

7666. Auszug aus den Beſtimmungen über die Vertheilung der vom „Wiener akademiſchen Wagner-Vereine" erworbenen Sitze zum Bühnenweihfeſtſpiele „Parſifal" im Jahre 1882. Wien, im Februar 1882. 8°.

7667. Verſtändigung über den Aufſchub der Liszt-Feier. — Mittheilung über die am Charfreitag in der Minoritenkirche ſtattfindende Aufführung des „Stabat mater" von Pergoleſe. Wien, 3. April 1882. 8°.

7668. Vertheilung der durch den Wiener akademiſchen Wagner-Verein erworbenen Sitze zu den Aufführungen des Bühnenweih-Feſtſpieles „Parſifal" im Jahre 1882. Namen der betheilten Mitglieder in alphabetiſcher Reihenfolge und Nummern der denſelben zugewieſenen Sitze. 1 Bl. 4°.

7669. Ausführliches Begleitſchreiben hiezu. Mittheilung über Fahrpreis-Begünſtigungen etc. Wien, im Juli 1882. 1 Bl. 4°.

7670. Beſtimmungen der Statuten des Wiener akademiſchen Wagner-Vereines über Pflichten und Rechte der Mitglieder. Wien, im October 1882. 8°.

7671. Mittheilung über die neue Vereinigung der bisherigen Mitglieder des Bayreuther Patronat-Vereines. (Ohne Datum. Poſtſtempel 5. 12. 82.) 8°.

(1882) 7672—7686. 15 gedruckte Ausſendungen an ordentliche und außerordentliche Mitglieder des W. akad. W.-V. in Briefform, verſchiedene Vereinsſachen betreffend, Einladungen zu den Verſammlungen und den internen Muſikabenden, Vorträge etc. etc. (1882.) 8°.

7687. Beitritts-Erklärung zu der neuen Vereinigung der bisherigen Mitglieder des Bayreuther Patronatvereines. In Form eines Poſtbriefes. 8°.

(1883) 7688. Einladung zur General-Verſammlung für den 25. Jänner 1883. (Poſtſtempel 16. 1. 83.) 8°.

(Gedruckte Correſpondenz-Karten.)

(1881) 7689. Einladung zum letzten internen muſikaliſchen Abend in dieſem Jahre am 27. December 1881 unter Mitwirkung des Herrn Felix Mottl. — Mittheilung, daß Herr Nikolaus Oeſterlein während der geſelligen Zuſammenkunft am 29. December einen Vortrag über „die Anlage einer Richard Wagner-Bibliothek" halten und durch Vorzeigung von Original-Autografen des Meiſters, ſowie von Medaillen und Denkmünzen begleiten wird. (Poſtſtempel 23. 12. 81.)

7690—7698. 9 Stück Correſpondenz-Karten, Nachrichten über verſchiedene Vereinsangelegenheiten enthaltend. (1881—1882.)

(1882) 7699. Einladung zu einer muſikaliſchen Interpretation des 1. Actes von „Parſifal" zur Feier des Geburtsfeſtes des Meiſters am 22. Mai 1882. (Poſtſtempel 19. 5. 82.)

1882 **7700.** Einladung zum Beſuche der Interpretation von „Parſifal“ unter Felix Mottl's Leitung am 28. Juni. (Poſtſtempel 26. 6. 82.)

(1883) **7701.** Einladung zu der bei jeder Anzahl von Mitgliedern beſchlußfähigen General-Verſammlung am 8. Februar 1883. (Poſtſtempel 30. 1. 83.)

b. Beſondere.

1882 **7702.** Ankündigung des Wiener akademiſchen Wagner-Vereines für die Hochſchulen. Aufforderung zum Beitritt. Ausführliches über die Thätigkeit des Vereines, Muſikaufführungen, Beitrittsbeſtimmungen etc. Wien, 1. Oktober 1882. Plakatformat.

7703—7707. 5 gedruckte Zettel, Beitrittserklärungen für Mitglieder enthaltend.

C. Konzertprogramme — Texte — Eintrittskarten ꝛc.

1882 **7708.** Abgedruckte Texte zum I. internen Abend am 28. Februar 1882. 1 Bl. 8°.

7709. —— zum II. internen Abend am 28. April 1882. 1 Bl. 8°.

7710. **III.** Interner Muſik-Abend im Saale Böſendorfer, am 9. November 1882. (Textprogramm.)

7711. **IV.** Interner Muſik-Abend im Saale Böſendorfer, am 30. Dezember 1882 (Textprogramm.)

1882 **7712.** Ehren-Karte zum Beſuche der „internen muſikaliſchen Abende“ des Wr. Akad. Wagner-Vereines. Giltig für das Jahr 1882.

7713. Legitimations-Karte zum Beſuche der „internen muſikaliſchen Abende“. Giltig für das Jahr 1882 für ein ordentliches Mitglied.

7714. Dieſelbe Karte für einen Gaſt.

7715. Eintrittskarte zum Feſt-Abend zu Ehren Franz Liſzt's am 5. April 1882. (Saal Böſendorfer.)[1])

1881 **Fromme's Musikalische Welt.** 1881. **Sechster Jahrg. Red. v. Dr. Th. Helm.** (S. 135. **E. Musikvereine anderer Art. Akademischer Wagner-Verein.** Statiſtiſches. Auszug aus den Statuten.) (6368)

1883 —— —— 1883. **Achter Jahrgang. Red. v. Dr. Th. Helm.** (S. 82. Ueber die Thätigkeit des Wiener Akademiſchen Wagner-Vereines im Allgemeinen, und insbeſondere über die durch denſelben veranſtalteten „Parſifal“-Interpretationen. Orcheſterpart auf dem Clavier Ed. Schütt u. Felix Mottl.)[2]) (6370)

(1875) **New Yorker Muſik Zeitung.** **Jahrgang XVIII.** (1875). (No. 11. S. 11. Wien, 2. Febr. Ueber ein großes Concert, welches der Wiener Akademiſche Wagner-Verein zum Beſten des Bayreuther Unternehmens veranſtaltete.) (6444)

1882 **7716.** **Morgen-Poſt.** Wien, 1. März 1882. Beſprechung des erſten diesjährigen Muſik-Abendes im Akad. Wagner-Verein. **Bn.**

1882 7717. **Deutſche Zeitung.** Wien, 23. Mai 1882. Ueber die Aufführung des erſten Aufzuges „Parſifal“ in einem Saale d. Hotel's Victoria vor geladenen Gäſten zur Feier von Wagner's Geburtstag. F. G. /K. B./

7718. **Morgen-Poſt.** Wien, 23. Mai 1882. Denſelben Abend betreffend. Bn. /K. B./

7719. **Neues Wiener Tagblatt.** 23. Mai 1882. Denſelben Abend betreffend. /K. B./

7720. **Wiener Allgemeine Zeitung.** 23. Mai 1882. Denſelben Abend betreffend. /K. B./

7721. **Morgen-Poſt.** Wien, 18. Juni 1882. Ueber die Interpretation des zweiten Aktes von „Parſifal“ im Foyer des Muſikvereinsgebäudes. Bn.

7722. **Neues Wiener Tagblatt.** 18. Juni 1882. Ueber denſelben Abend.

7723. **Morgen-Poſt.** Wien, 29. Juni 1882. Ueber eine abermalige Aufführung des erſten Aktes „Parſifal“ unter Mottl's Leitung im großen Foyer des Muſikvereinsgebäudes.

7724. —— Wien, 1. Juli 1882. Aufführung des zweiten Aktes „Parſifal“, wie oben.

7725. **Allgemeine Kunst-Chronik.** Herausgeber: Dr. Wilhelm Lauser. 8. Juli 1882. VI. Bd. Nr. 27. (S. 378. Parcifal im Wagner-Verein. H. M. Schuster.)

7726. **Neues Wiener Tagblatt.** 11. November 1882. Ueber einen „Internen Muſik-Abend“ des „Wagner-Vereines“.

7727. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** 21. November 1882. (Lewinsky-Vorleſung.) Ueber eine Vorleſung aus der Odyſſee, im Böſendorfer Saale zu Gunſten des akademiſchen Wagner-Vereines.

7728. **Karl Wolf**, erſter Obmann des Wiener akadem. Wagner-Vereines. († 22. December 1876.) Bruſtbild. Emil Rabending Wien. Viſitformat.

8. Leipziger akademiſcher Wagner-Verein.

(Siehe Band 1. S. 206.)

9. Neuer Berliner Wagner-Verein.

(Siehe Band 1. S. 206 u. Band 2. S. 221.)

10. Wagner-Verein zu Berlin.

Berliner Börſen-Courier. 31. März 1882. Ueber das Stiftungsfeſt des Berliner Wagnervereins in den Sälen des Hôtel Imperial Unter den Linden. /A. P./ (6720)

1882 **Allgemeine deutsche Musikzeitung.** Neunter Jahrgang 1882. (**Theater und Oper.** S. 193. Berlin. Ueber den Feſttag, welchen der Wagner-Verein mit der erſtmaligen Aufführung von Stücken aus „Parſifal“ beging. — **Kleine Mittheilungen.** S. 35. Berlin. Ueber den am 21. Januar vom Wagner-Verein veranſtalteten 25. Vereinsabend. — S. 75. Vortrag des Hrn. W. Tappert im Wagner-Verein über R. Wagner als Schriftſteller in den Jahren 1834—1848. — S. 120. Ueber das am 30. März im Hôtel Imperial veranſtaltete Stiftungsfeſt des Wagner-Vereins.) (6454)

1883 —— 1883. (**Kleine Mittheilungen und Correspondenzen.** S. 57. Berlin. Ueber die erſte Zuſammenkunft des Wagner-Vereins in dieſem Winter am 2. Februar im Hôtel Imperial. Vortragende: Fr. Luger, Frl. Lola Beeth, die Herren Rothmühl und d'Albert. „Letzterer ſpielte eine noch nicht erſchienene Paraphraſirung der Trauermuſik zu Titurels Leichenfeier aus dem „Parſifal“ von Liſzt . . . . . . “) (6461)

11. Elſaß-Lothringiſcher Richard Wagner-Verein.

(Straßburg.)

(Siehe Band 2. S. 224.)

‡ 12. Richard Wagner-Verein in Bayreuth.

1872 7729. **Begleitſchreiben zu den Statuten und Einladung zum Beitritt.** Bayreuth, im März 1872. Unterfertigt von den Ausſchuß-Mitgliedern. Angeſchloſſen: Statuten des Richard Wagner-Vereins in Bayreuth nebſt einem Beitritts-Formular. 1 Doppelbl. 4°.

(Artikel und Notizen über die Thätigkeit weiterer Vereine.)

1879 **Almanach der Genoſſenſchaft deutſcher Bühnen-Angehöriger.** Herausgegeben von Ernſt Gettke. Siebenter Jahrgang 1879. Berlin. (Jahres-Chronik des deutſchen Theaters . . . . Zuſammengeſtellt und bearbeitet von Theodor Mehring . . . . S. 141, 143, 165, 182, 190, 191, 200, 211, 218, 222, 278. Verſchiedene, auf die Wagner-Vereine bezügliche Mittheilungen.) (6361)

882 **Allgemeiner Deutscher Musiker-Kalender für 1882.** Herausgegeben von **Oscar Eichberg.** Vierter Jahrgang. Berlin. Raabe & Plothow. (S. 133. Soiréen des Wagner-Vereins. — S. 198. Der Bayreuther Patronatverein. — Wagner-Verein zu Berlin. — S. 199. Berliner Zweigverein des Bayr. Patr. V. — Wagner-Verein zu Strassburg, Leipzig, Cassel, München und Wien.) (6371)

1873 Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 69. 1873. (S. 207. Prag. Concert des Wagnervereins. — S. 37, 93, 115, 242, 283, 471, 503, 525. Wagnervereine.) (6433)

1876 —— Band 72. 1876. (S. 167. Die Richard Wagner-Vereine.) (6446)

(1876) New Yorker Muſik Zeitung. Jahrgang XIX. (1876.) (Nr. 19. S. 2. Die Richard Wagner-Vereine.) (6447)

1877 Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 73. 1877. (Vermiſchtes. S. 85. Ueber die Gründung von Wagner-Vereinen in Weimar, Jena u. Eiſenach. Comitémitglieder. — S. 292. „Rührige Thätigkeit entfaltet der Wagner-Verein in Frankfurt a. M. ...“) (6448)

* * *

II. Bayreuther Patronatverein.

(1876.)

7730. **Vorläufiger Entwurf der Statuten eines »Allgemeinen Patronat-Vereines zur Pflege und Erhaltung der Bühnenfestspiele zu Bayreuth.«** 1 Doppelbl. 4°.

(1877.)

Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 73. Januar bis December 1877. (Leitartikel. S. 401. Die Verſammlung des Patronatvereines zur Erhaltung der Bühnenfeſtſpiele in Bayreuth, am 15. und 16. September 1877. — Tagesgeſchichte. S. 459, 472, 504. Patronat-Verein in Bayreuth. — Vermiſchtes. S. 346, 385. Den Patronat-Verein betreffend.) (6448)

Revue et Gazette Musicale de Paris. Quarante-quatrième année. 1877. (Nouvelles. S. 38. Kurzer Bericht über eine Aufforderung Richard Wagner's an die Wagner-Vereine, neue Patronatsſcheine zu zeichnen, und über ſeine angebliche Abſicht, den deutſchen Reichstag um eine Subvention anzugehen. — S. 303, 414. Kurze Notizen über Verſammlungen der Delegirten der Wagner-Vereine in Bayreuth behufs Gründung einer „Muſter-Muſikſchule" daſelbſt. — Périodiques. S. 407. Anzeige von der Gründung der „Bayreuther Blätter".) (6470)

(1878.)

7731. Anzeige von Ernſt Schmeitzner. Chemnitz, den 12. Juni 1878. (Beilage zum VI. Stück der „B. Bl.") 1 Bl. 8°.

Revue et Gazette Musicale de Paris. 1878. (Nouvelles S. 63. Kurze Notiz über die erſte Nummer der „Bayreuther Blätter".) (6472)

(1879.)

Revue et Gazette Musicale de Paris. 1879. (Etranger. S. 39. Ueber Bülow-Konzerte zu Gunſten der Bayreuther „Schule".) (6473)

(1880.)

Jahrbuch für das deutſche Theater. Von Joſeph Kürſchner. Zweiter Jahrgang. Leipzig 1880. (Das Vereinsweſen. S. 121. IX. Der Bayreuther Patronatverein. Von Hans von Wolzogen.) (6365)

(1881.)

Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 77. 1881. (S. 34, 47, 78, 102, 519. Bayreuther Patronatverein.) (6450)

7732. Bayreuther Tagblatt. 1881. XXVI. Jahrgang. Nr. 16. Montag den 17. Januar. (Bayreuther Bühnenfeſtſpiele. Verſchiedene, ſechs Punkte umfaſſende Mittheilungen an die Patrone, die Aufführung des „Parſifal“ betreffend. Bayreuth, im Januar 1881. Unterzeichnet von ſämmtlichen Verwaltungsraths-Mitgliedern.)

(1882.)

7733. An die Herren Vertreter des Patronatvereines. Aufforderung zur Erhebung der Eintrittsberechtigungen. — Mittheilung über die Plätze zu den Patronats- u. öffentlichen Aufführungen, über die Errichtung von Anmeldeſtellen zum koſtenfreien Bezug von Eintrittskarten, ferner über die Vergebung von Freiplätzen auf der Gallerie des Feſtſpielhauſes. — Bemerkungen über Wohnungsauskunft u. Eiſenbahnverbindungen, ferner über den Beſuch der Proben. Bayreuth 13. Mai 1882. 1 lithogr. Quartbl.

7734. Einladung des vorberathenden Comité's zur Begründung eines neuen Bayreuther Patronats zu einer Versammlung am 28. Juli. Bayreuth, im Juli 1882. Unterz.: Friedrich Schön, Ludwig Schemann, Hans v. Wolzogen. — Vorlage. (Von Richard Wagner genehmigter Statuten-Entwurf.) § 1—3. (Th. Burger, Bayreuth.) 1 Bl. gr. 8°

Bayreuther Patronatverein. An unsere Mitglieder. Mittheilungen über die Form der ferneren Zuſammengehörigkeit der bisherigen Patronat-Vereins-Mitglieder durch das Abonnement auf die Bayreuther Blätter. Bayreuth, September 1882. Im Auftrage Richard Wagner's veröffentlicht durch die Redaction der »Bayreuther Blätter«. (Bayreuther Blätter 1882. S. 261.) (7737)

7735. Bericht über die Thätigkeit des Executivkomité's des Bayreuther Patronatvereines, nebſt Antrag über die Verwendung des Reſtes des „Agitationsfonds“ von Friedrich Schön (Vorſitzender des Executivkomité's des Bayreuther Patronatvereines.) Worms 15. September 1882. 2 autogr. Fol.-Bl. in Umſchlag mit Titel.

7736. An die 9 von der Verſammlung des Bayreuther Patronatvereines am 28/7 in Bayreuth gewählten Herren. Bericht über die Unterhandlungen mit Rich. Wagner über die Form der weiteren Zuſammengehörigkeit der Mitglieder des bisherigen Patronatvereines. **Worms 22. September 1882.** Unterz.: **Friedrich Schön.** 2 Fol.-Bl. Autogr. — **Mittheilungen über das Fortbeſtehen der Vereinigung der bisherigen Bayreuther Patrone an alle Mitglieder des „Bayreuther Patronatvereines".** 8 autogr. S. Fol. (Beide Schriftſtücke zuſammengeheftet.)

7737. **Bayreuther Blätter. Monatschrift des Bayreuther Patronatvereines. Unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von Hans von Wolzogen. Fünfter Jahrgang 1882.** 388 S. gr. 8°. **(Im Verlage des Patronatvereines. Im Buchhandel zu beziehen durch Carl Giessel, Bayreuth.)**

7738—7740. —— —— **Doppelstück Januar-Februar. Viertes Stück April u. Doppelstück November-Dezember 1882.** (Prachtausgaben für Se. M. König Ludwig II. und Richard Wagner. Gedruckt auf ſtarkem ſatinirtem Druckpapier.) 3 Hefte in gelbem Umſchlag.

7741. Beilage zum ersten Stücke des Jahrganges 1882 der »Bayreuther Blätter«. (Auch als Separatabdruck vom Berliner Vegetarier-Vereine ausgegeben.) **Die Thierschutzfrage im Lichte der vegetarischen Weltanschauung.** Oeffentlicher Vortrag gehalten am 13. October 1881 im grossen Saale der Arminhallen zu Berlin von Otto Rabe. 20 S. 8°.

7742. Seperat-Abdruck aus den »Bayreuther Blättern«. **Aufruf an Lehrer und Studirende der deutschen Universitäten in Sachen der Vivisektion. Bayreuth, im Juli 1882.** 1 Bl. 8°.

7743. Beilage zum VIII. Stücke der »Bayreuther Blätter« 1882. (Inhalt der Jahrgänge 1878—1882 der „Bayreuther Blätter" und Bücher- und Muſikalienpreiſe für die Abonnenten der „Bayreuther Blätter".) 8 S. 8°.

7744. **Mittheilungen über das Fortbestehen der Vereinigung der bisherigen Bayreuther Patrone an alle Mitglieder des »Bayreuther Patronatvereines«.** (Gezeichnet vom redigirenden Ausſchuſſe der Bayreuther Feſtſpiel-Verſammlung.) **October 1882.** Doppelbl. 8°. (Beilage zum Doppelſtück September-October der „B. Bl." 1882.)

7745. Beilage zum letzten Stücke des Jahrganges 1882 der »Bayreuther Blätter«. **An die Abonnenten der »Bayreuther Blätter« und die bisherigen Mitglieder des »Bayreuther Patronatvereins«.** (Ueber Auſtritte, Abonnementzahlung, Beſcheinigung und neuen Jahrgang. Bayreuth, 1. Dezember 1882.) 1 Bl. 8°.

7746. Abonnement-Zettel für 1883 auf die Bayreuther Blätter. (N. B. Beim Empfange des Stückes in Bayreuth zu beachten.) 1 Bl. 8°.

7747. **Chronik der Juli- und Augusttage 1882.** 16 S. 8°.)

Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 78. 1882. (S. 33, 188, 274, 312, 320, 332, 340, 352, 360, 368, 380, 417. Bekanntmachungen des Bayreuther Patronatvereines etc.) (6152)

Neue Zeit. XII. J. 1. Halbjahr. Nr. 3. Leipzig, den 13. October 1882. (S. 23. Bayreuther Patronatverein.) (6532)

Almanach der Genoſſenſchaft deutſcher Bühnen-Angehöriger. Von Ernſt Gettke. 1883. (S. 127. IV. Allgemeines zur Geſchichte und Statiſtik des Theater-Weſens. S. 153. 1882. Juli 28. „Ein vorberathendes Comité zur Begründung eines neuen Bayreuther Patronats veranſtaltet eine Verſammlung der in Bayreuth anweſenden Mitglieder des Patronats. Der Aufruf iſt gezeichnet von Friedrich Schön, Ludwig Schemann, Hans v. Wolzogen.“ Vorlage. (Von Richard Wagner genehmigter Statuten-Entwurf.) Anführung dieſer Paragraphe des Entwurfes.) (6364)

Anmerkungen.

1) (S. 270) Der „Feſt-Abend“ hat leider nicht ſtattgefunden. Siehe die vorliegenden Vereinsnachrichten.

2) (S. 270) Felix Mottl iſt eigens auf dieſem Anlaſſe von Carlsruhe nach Wien gekommen.

3) (S. 282) Die Veröffentlichung dieſes für die Bayreuther Blätter beſtimmten Aufſatzes unterblieb auf Wunſch des Meiſters, da er ſelbſt einen Rückblick zu ſchreiben ſich entſchloſſen hatte. Vgl. Bayr. Bl. 1882. S. 321. — Seltenes Stück!

Fünfte Abtheilung.

Bayreuth.

Erſtes Feſtſpiel.

I. Einleitendes. — Vor Eröffnung der Bühnenfeſtſpiele 1876.

1. Perſönliche Kundgebungen des Meiſters.

1871 7748. **Das Bühnen-Festspiel »Der Ring des Nibelungen«** soll an drei unmittelbar auf einander folgenden Hauptabenden und einem vorangehenden Vorabende unter meiner besonderen Anleitung vollständig aufgeführt, ... 12. Mai 1871. **Richard Wagner.** (Erſte Kundgebung R. Wagner's an die Freunde ſeiner Kunſt über die Art der Ausführung ſeines Vorhabens, den „Ring des Nibelungen" in Bayreuth aufzuführen.) (Im Anſchluſſe eine Darlegung über die Geſammtkoſten der Vorbereitung und Aufführung und über die Beſchaffung der Mittel durch Patronatſcheine, nebſt einem abtrennbaren Blanquett für die Zeichnung eines Patronatſcheines. Datirt: Berlin, den 18. Mai 1871. 1 Doppelbl. 4°.

1872 **Worte, welche Richard Wagner bei der Grundſteinlegung zum Feſtſpielhauſe am 22. Mai 1872 vor den drei erſten Hammerſchlägen bei Verſenkung des Steines geſprochen hat.** (Bayreuther Tagblatt, 21. Juli 1882. „Das Wagnertheater in Bayreuth".) (6667)

1875 7749. **Einladungsschreiben an die Orchester-Mitglieder zur Mitwirkung bei den Bühnen-Festspielen. Bayreuth den 22ten Mai 1875.** Original-Unterſchrift: **Richard Wagner.** 1 Bl. 4°. (Das vorliegende gedruckte Exemplar iſt an Herrn Wilhelm Kühnert in Nizza gerichtet.)

7750. —— **Bayreuth, den 24ten Mai 1875.** Original-Unterſchrift: **Richard Wagner.** 1 Bl. 4°. (An Herrn Theobald Kretſchmann in Breslau gerichtet.)

7751. **Kurze Anſprache R. Wagner's im Feſtſpielhauſe zu Bayreuth an die Orcheſter-Mitglieder im Orcheſterraum, bei der erſten Probe, welche am 1. Auguſt 1875 Nachmittags halb vier Uhr ſtattfand, nachdem die Klänge des „Walhall Motiv's", womit Wagner empfangen wurde, verklungen waren.** (Ausſchnitt aus einer unbekannten Zeitung.)

7752. Gedrucktes Begleitſchreiben zum Probenplan für 1876 an die mitwirkenden Künſtler; zum Schluſſe Mittheilungen bezüglich der materiellen Entſchädigung für dieſelben. Original-Unterſchrift: Richard Wagner. Bayreuth 1. November 1875. Quartbl. (An Albert Eilers in Coburg gerichtet.)

7753. Dasſelbe Begleitſchreiben; ohne obige Mittheilung am Schluſſe. (Siehe Bd. 2. S. 232.)[1]

1876 7754. Begleitſchreiben zu dem an die Orcheſter-Mitglieder verſendeten Probenplan. Bayreuth, 6. April 1876. Original-Unterſchrift: Richard Wagner. 1 Bl. 4°.

1873 7755. Gereimte Anſprache „Beim Hebefeſte des Bühnenfeſtſpielhauſes zu Bayreuth“. (National-Zeitung. Berlin ..... Auguſt 1873.) (Vgl. Bd. 1. S. 23. u. 216.)

1876 7756. Bekanntmachung v. R. Wagner. (Ueber die nothwendige Beſchränkung der Freiplätze etc.) Bayreuth, 18. April 1876. (Beilage zu Nr. 123 der „Dresdener Preſſe“, 3. Mai 1876.) (Vgl. Bd. 1. S. 217. Mus. Wochenblatt.)

2. Mittheilungen des Verwaltungsrathes und der Vereinsdelegirten.

1872 7757. Längeres Schreiben an die Wagner-Vereine, enthaltend die Aufforderung, über den Erfolg ihrer bisherigen Wirkſamkeit zu berichten; Mittheilungen bezüglich der Aufführung der IX. Symphonie und der Delegirten-Verſammlung u. ſ. w. Bayreuth, 7. Mai 1872. Autographirt. Doppelbl. 4°.

1873 7758. Dritter Bericht des Verwaltungs-Rathes für die Aufführung des Rich. Wagner'schen Bühnenfestspiels »Der Ring des Nibelungen«. Bayreuth, 1. Juli 1873. Am Schluſſe: Kaſſen-Ausweis. Status pro 1. Juli 1873. Der Caſſier: F. Feuſtel. Doppelbl. 4°. C. Giessel's Offizin, Bayreuth.

1876 7759. Aufforderung an die Inhaber der Patronatſcheine, ihre Wünſche bezüglich der Benützung ihrer Berechtigung bekannt zu geben. Bayreuth, 1. Februar 1876. Autograph. 1 Bl. 4°.

7760. Richard Wagner Theater. Einladung an die Patrone und an die Vorſtände der Wagner-Vereine zu einer Verſammlung im Rathhausſaale zu Bayreuth für Montag den 15. Mai. Gegenſtände der Verhandlung. Bayreuth, 21. April 1876. 1 S. Autograph. Doppelbl. 4°.

7761. **Mittheilung an einen bei den Aufführungen Mitwirkenden bezüglich der für denſelben zur unentgeltlichen Benützung reſervirten Wohnung. Bayreuth, 15. Mai 1876.** Gedruckte ausgefüllte Karte. Kl. 8°.

3. Anſichten des Bühnenfeſtſpielhauſes etc.

(Photographien.)

7762. **Der Bauplatz des Wagner's-Theaters in Bayreuth, aufgenommen von der Bürgerreuth aus, zur Zeit der Grundſteinlegung im Jahre 1872.** qu.-8°. Ia)

7763. **Bühnenfeſtſpielhaus. Seitenanſicht. Photographie von L. Sauter in Bayreuth (1876).** qu.-Folio.

7764. **Daſſelbe. (1876) Vordere Anſicht. Brand & Greiner, Firma Singer Bayreuth.** qu.-4°.

7765. **Daſſelbe. In Perſpective. Greiner & Brand, Bayreuth.** Cabinetformat.

7766. **Bayreuth. Totalanſicht der Stadt (1876.) Louis Sauter Photographiſches Atelier Bayreuth. Victoria-Karte.** Groß Viſit.

7767. **Bühnenfeſtſpielhaus. Vordere Anſicht. H. Greiner, Bayreuth.** Viſitformat.

7768. **Daſſelbe. Seiten-Anſicht. H. Greiner, Bayreuth.** Viſitformat.

7769. **Bühnenfeſtſpielhaus (1876.)** Chromophotographie in Oval mit Meſſingreif. Breite 16 Cm. Höhe 11 Cm.

7770. **Daſſelbe.** Miniaturbildchen in Oval mit Meſſingreif.

Wagner-Theater, von der Bürgerreuth aus geſehen. Holzſchnitt (8518)

Siehe auch die zahlreichen Anſichten des Feſtſpielhauſes in Bd. 1. S. 218, Bd. 2. S. 232 u. Bd. 3. S. 303.

4. Illuſtrationen in Zeitſchriften.

(Siehe Band. 1. S. 219.)

5. Verſchiedenes.

7771. **Unausgefülltes Formular zur Zeichnung auf einen Patronatſchein von dreihundert Thaler Preuſſ. Crt.** Ohne Jahr. 1 Bl. qu.-8°.

1875 7772. **Verzeichniss der bei den Vorproben zum Bühnenfestspiel »Der Ring des Nibelungen« von Richard Wagner betheiligten Künstler. Bayreuth 1875.** Zu beziehen durch die Verlags-Expedition der Oberfränkischen Zeitung. 8 S. fl. 8°.

7773. **Verzeichniss der bei den Proben zum Bühnenfestspiel »Der Ring des Nibelungen« mitwirkenden Sänger, Sängerinnen und Orchestermitglieder. Bayreuth 1875.** Zu beziehen durch die Verlags-Expedition der Oberfränkischen Zeitung. 8 S. 8°.

1876 7774. **Das Bühnenfestspiel »Ring des Nibelungen« in Bayreuth im Jahre 1876. I. Betheiligtes Personal. II. Zeitbestimmung und Art der Proben, wie Festsetzung der Generalproben und Hauptaufführungen.** Carl Giessel's Buchhandlung. Bayreuth. XII S. u. 9 unpag. Blätter. 12°.

6. Litteratur.

A. In ſelbſtändigen Werken.

(Siehe Band 1. S. 220.)

A./I. In anderen Werken.

(Siehe Band 2. S. 233.)

B. In Zeitſchriften.

(Ganze Jahrgänge oder Bände.)

1872 **Signale für die muſikaliſche Welt 1872.** (S. 154, 359, 373, 441, 662, 759. 6 kürzere Artikel, die Grundſteinlegung u. den Bau des Wagner-Theaters in Bayreuth betreffend.) (6431)

7775. **Deutſche Blaetter.** Literar.-polit. Feuilleton-Beilage zur Gartenlaube. 1872. (Ohne Titelblatt und Regiſter. Nr. 1 fehlt.) (S. 82. Das Bayreuther Wagnertheater. — S. 196. Wagner und ſein Theater.)

1873 **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Band 69. 1873. (S. 37, 48. Ueber das Fortſchreiten der Arbeiten am Bau des Feſttheaters. — S. 353. Richtfeſt des Wagnertheaters. Abgedruckte „Launige Anſprache“ von Richard Wagner. (Vgl. Bd. 1. S. 23.) — S. 398. Das Wagner-Theater in Bayreuth. Von Ludwig Nohl.) (6433)

Allgemeine Musikalische Zeitung. 1873. VIII. Jahrgang. (S. 619. Bayreuth [Richard Wagner in Nöthen!]. — S. 840. [Wagner-Theater zu Bayreuth.]) (6434)

1873 **Signale für die muſikaliſche Welt.** Leipzig. 1873. (S. 313, 582, 792, 806, 853. 5 kürzere Artikel, das Bayreuther Unternehmen betreffend.) (6435)

1874 —— 1874. (S. 193. Das Wagner-Theater in Bayreuth. — S. 911. Richard Wagner's Wohnhaus in Bayreuth. L. F. — **Dur und Moll.** S. 262, 314, 391. Drei kürzere Artikel über das Fortſchreiten des Bayreuther Unternehmens. — S. 567. Bayreuther Moniteur.) (6439)

1875 **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Band 71. 1875. (S. 303. **Correſpondenzen.** Bayreuth. Ueber die Vorproben. G. — **Vermiſchtes.** S. 81, 215, 325, 354, 363.) (6442)

Signale für die muſikaliſche Welt. 1875. (**Dur und Moll.** S. 42, 106, 502, 551, 582, 613. Verſchiedene Nachrichten die „Nibelungen"-Aufführungen in Bayreuth betreffend.) (6443)

New-Yorker Muſik-Zeitung. Jahrg. XVIII (1875) (No. 13 S. 5; No. 31 S. 5; No. 33 S. 9; No. 37 S. 11 u. No. 49 S. 11. Bayreuth. Vermiſchte Nachrichten, zumeiſt in Nr. 1 u. Nr. 2 vorkommend. — No. 38 S. 11. Die Beendigung der Proben zu Richard Wagner's Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth. 12. Auguſt.) (6444)

1876 **Neue Zeitſchrift für Muſik.**[2] Band 72. 1876. (**Leitartikel.** S. 12, 21, 53, 85, 97, 110, 129, 149, 191, 219, 247. Rückblick auf die Feſtſpielproben in Bayreuth. Von Heinrich Porges. — **Vermiſchtes.** S. 19. Die Coſtüme für die Bayreuther Feſtſpiele. L. P. (Voſſ. Ztg.) — S. 251. Bayreuther Proben. — S. 321. Ein freudiges „Glück auf!" dem in dieſem Jahrhundert großen, Epoche machenden Kunſtereigniß bei Beginn der Feſtſpielaufführungen in Bayreuth am 13. Auguſt 1876. (Die erſte Seite von Nr. 33 ausfüllend, mit verziertem Rande.) — S. 327. Bayreuther Correſpondenten.) (6445)

New-Yorker Muſik-Zeitung. Jahrg. XIX. (1876) (No. 21 S. 11. Die Feſtſtadt Bayreuth und das Richard Wagner-Theater. Bayreuth, 25. April. J. Zimmermann. — No. 30 S. 11. Das Künſtler-Perſonal und die Bühne in Bayreuth. — S. 13. Die Rheingoldprobe. Bayreuth. — No. 32 S. 5. Aus Bayreuth. — No. 34 S. 13. Aus Bayreuth. — **Allerlei.** No. 23 S. 12; No. 34 S. 11; No. 36 S. 11. Auf Bayreuth bezügliche Artikel u. Notizen.) (6447)

1875 **Revue et Gazette Musicale de Paris.** 1875. (**Nouvelles.** S. 16. Ueber die Sgraffito-Bilder am Hauſe „Wahnfried". — S. 15. Ueber die bevorſtehenden Klavierproben zum „Ring des Nibelungen". — **Etranger.** S. 87, 263. Kurze Notizen über die Proben zum „Ring des Nibelungen".) (6468)

1876 —— 1876. (**Etranger.** S. 231. Kurze Notiz über die erſten Proben zum „Ring des Nibelungen" und über die Beleuchtungseinrichtungen im Feſtſpielhauſe. — **A propos des représentations de Bayreuth.** S. 260. Ausführlicher Artikel über die Dichtung „Der Ring des Nibelungen", über die Bayreuther Sänger und über die Inſcenirung.) (6469)

(Einzelne Nummern und Hefte.)

1875 7776. **Im neuen Reich.** Wochenſchrift für das Leben des deutſchen Volkes in Staat, Wiſſenſchaft und Kunſt. Herausgegeben von Dr. Konrad Reichard. 1875. Nr. 33. 8°. (S. 270. Aus Bayreuth. Vom Wagner-Theater.)

C. In Zeitungen.

a. Aufſätze und größere Artikel.

1872 7777. **Heſſiſche Zeitung.** (?) 19. Mai 1872. Die Gründungsfeier des Wagner-Theaters in Bayreuth. O. E.

7778. **Beilage zur Allgemeinen Zeitung.** Nr. 144. 23. Mai 1872. Verſchiedenes. Bayreuth, 21. Mai. (Wagner-Feſt.)

7779. —— Nr. 145. 24. Mai 1872. Verſchiedenes. Bayreuth, 22. Mai. Ueber die Feier der Grundſteinlegung zum Wagner-Theater .....

1873 7780. **Die Tages-Preſſe.** Wien, 5. Februar 1873. Richard Wagner und das Feſtſpiel zu Bayreuth. (E. Z.)

7781. —— Wien, 11. Februar 1873. Das Bayreuther Feſtſpiel. ahm.

7782. **Beilage zur Allgemeinen Zeitung.** Nr. 234. 22. Auguſt 1873. Reiſebriefe. Von Ludwig Nohl. II. Das Wagnertheater in Bayreuth.

1876 7783. **Neue Freie Presse.** Wien, 12. Auguſt 1876. Abendblatt. „Bayreuth.“ — 11. Auguſt. *,*

b. Kürzere Artikel und Notizen.

1871 7784. **Bayreuther Tagblatt.** Nr. 107. 18. April 1871. Lokal- und nichtpolitiſche Zeitung. ‡ Bayreuth, 17. April. Heute Nachmittags iſt der gefeierte Komponiſt Herr Richard Wagner nebſt Frau Gemahlin aus Luzern hier eingetroffen und im Hotel Sonne abgeſtiegen.

1874 7785. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** Wien, 9. Juli 1874. Kürzerer Artikel aus Bayreuth.

1875 7786. —— Wien, 4. Juli 1875. Aus einem Schreiben R. Wagner's an ein Komité-Mitglied des Wiener Wagner-Vereins über die Proben zum Bühnenfeſtſpiel und über den Bau eines Hôtels in Bayreuth.

7787. **National-Zeitung.** Berlin, 20. Juli 1875. Mittheilungen über „das Wagner-Unternehmen“ aus Bayreuth, 11. Juli.

7788. **Oberfränkiſche Zeitung und Bayreuther Anzeiger.** (Abendblatt aus Bayreuth.) Bayreuth 6. Auguſt 1875. 8. Jahrg. Nr. 184. Morgenpoſt. Bayreuth, 5. Auguſt. (Vom Bühnenfeſtſpiel.) (Prov.-Corr.)

7789. **Augsburger Abendzeitung.** Nro. 214. 1875. Nichtpolitiſche Zeitung. „Der ‚Korreſpondenz Hoffmann‘ gehen von ihrem Berichterſtatter aus Bayreuth, 2. Auguſt über das Wagner-Theater folgende Mittheilungen zu .....“

1876 7790. **Neues Wiener Tagblatt.** 6. Jänner 1876. „Der leitende Ausſchuß der Bayreuther Nationalfeſtſpiele iſt durch den Abbruch der Verbindung ſeitens Herrn Scaria's in einige Aufregung gerathen ....."

7791. **National-Zeitung.** Berlin (?) Juni 1876. Vom Wagner-Theater. Nachrichten vom 11. u. 15. Juni. 2 Ausſchnitte.

7792. **Neue Freie Presse.** Wien, 20. Juli 1876. **Aus Bayreuth.** Ueber die zweite Geſammtprobe der Trilogie unter Wagner's Leitung.

7. Telegramme.

(Siehe Band 1. S. 229 u. Band 2. S. 210.)

* * *

II. Aus den Feſttagen. — Nach Eröffnung der Bühnenfeſtſpiele 1876.

1. Perſönliche Kundgebungen des Meiſters.

1876 7793. **Letzte Bitte an meine lieben Genossen.** Original-Anſchlagzettel für die Bühne des Feſtſpielhauſes. Bayreuth, 13. August 1876. Richard Wagner. H. 55, Br. 58 Cm.

7794. **Medaille in Bronze mit Agraffe und Nadel.** (Dieſelbe wie Nr. 2171, Bl. 1. In dieſer Form wurde die Medaille als Erinnerungsgabe vom Meiſter 1876 an die Künſtler geſpendet.) In Etui.[3]

2. Feſtgaben.

A. Litterariſche.

(Siehe Band 1. S. 231.)

B. Bildliche.

7795. **Wagner-Medaille in Silber.** 54 Millimeter Durchmeſſer. Vorderſeite: Kopf von rechts. Umſchrift: RICHARD WAGNER. Unten: A. SCHARFF. WIEN. Rückſeite: Allegoriſche Gruppe, darſtellend: Das Kunſtwerk der Zukunft. (Siehe die gleiche Medaille in Bronze Nr. 2476, Bl. 1.)

7796. **Wagner-Medaille aus Zinn.** 39 Millimeter Durchmeſſer. Vorderſeite: Bruſtbild im Profil nach rechts, mit Barett. Umſchrift: RICHARD WAGNER. Rückſeite: Von einem Kranz umgeben die Inſchrift: ZUM ANDENKEN AN DIE ERSTE AUFFÜHRUNG DES RING DER NIBELUNGEN ZU BAYREUTH 1876.

7797. **Wagner-Medaille aus Britannia-Metall.** 50 Millimeter Durchmeſſer. Vorderſeite: Bruſtbild im Profil nach rechts, mit

Barett. Umſchrift: RICHARD WAGNER. Unten: V. MAYER STUTTG. Rückſeite: Anſicht des Feſtſpielhauſes. Umſchrift: DAS BÜHNENFESTSPIELHAUS ZU BAYREUTH. (1876.)

7798. Denkmünze aus Britannia-Metall. 39 Millimeter Durchmeſſer. Jede Seite in drei ovale Felder getheilt. Auf einer Seite unten: Ansicht von Bayreuth. Oben zur Linken: Fantaisie. Zur Rechten: Eremitage. Auf der anderen Seite unten: Vorstadt St. Georgen. Oben zur Linken: Burgerreut. Zur Rechten: Rollwenzel. (1876.)

7799—7801. Walküren-Cyclus. Photographien nach Cartons von Prof. C. E. Doepler. 3 Blatt, reitende Walküren darſtellend. Leipzig, Verlag von Edwin Schloemp. Folio. Bildfläche kreisrund.

3. (Andere) Bildliche Darſtellungen.

A. Künſtler-Portraits.

(Siehe Band 1. S. 232. u. Band 2. S. 212.)

B. Sonſtige Illuſtrationen in Zeitſchriften.

a (Polniſch.)

Klosy Czasopismo Illustrowane Tygodniowe Tom XXIII. № 589. (S. 228. Scena z »Pierścienia Nibelunga«, w Wagnerowskim Teatrze w Bayreuth: Zmierzch Bogów. Rysunek Burgera. — S. 229. .....Sygfryd. Rysunek Burgera.) (7813e)

4. Verſchiedenes.

7802. Einladung auf Wunſch Richard Wagner's zu einem Abendeſſen in der großen Theater-Reſtauration für den 18. Auguſt 1876. Der Verwaltungsrath der Bühnenfeſtſpiele. (1 Bl. 8°.)

7803. Ein grüner Zettel, aufgelegen auf einem Notenpult im Orcheſter des Feſtſpielhauſes im Jahre 1876. Auf dem vorliegenden Exemplar iſt gedruckt: Der Ring des Nibelungen von R. Wagner. Contrabass. Pult. (Bl. 8°.)

7804. Anzeige von Edwin Schloemp über das Erſcheinen der „Portraits — Coſtümbilder ſämmtlicher im Bayreuther Bühnenfeſtſpiel: „Der Ring des Nibelungen“ mitwirkenden Künſtler und Künſtlerinnen.“ Aufzählung der 30 Blätter. Leipzig, October 1876. 1 Doppelbl. Fol.

5. Telegramme.

(Siehe Band 1. S. 235.)

6. Litteratur.

A. In ſelbſtändigen Werken.

1882 7805. Die Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen des Jahres 1876. Von Heinrich Porges. II. Die Walküre. Chemnitz 1882. Verlag von Ernst Schmeitzner. 39 S. Lex.-8°. (Vgl. Nr. 2573. Bd. 1.)

1883 7806. Richard Wagner's Nibelungen. Erste Aufführung vom 13. bis 17. August 1876 in Bayreuth. Besprochen von Max Kalbeck. Dritte mit einem Vorworte vermehrte Auflage. Breslau. Schlettersche Buchhandlung (E. Franck). 1883. VI u. 104 S. gr. 8°*).

1877 7807. Letters from Bayreuth Descriptive and critical of Wagner's »Der Ring des Nibelungen« with an appendix by Joseph Bennett (Special Correspondent of the »Daily Telegraph«) London: Novello, Ewer and Co. MDCCCLXXVII. 154 S. 8°.

B. In anderen Werken.

Almanach der Genoſſenſchaft deutſcher Bühnen-Angehöriger. Herausgegeben von Ernſt Gettke. Fünfter Jahrgang. 1877. Berlin. (Chronologie des Theaters (1. October 1875 bis 30. September 1876). S. 98. Auguſt 13. Bayreuther Bühnenfeſtſpiele ….. Ausführlicher Bericht. Darſtellendes Perſonal. Orcheſter. Choreographie. Techniſches Perſonal.) (6360)

Deutſcher Bühnen-Almanach. Einundvierzigſter Jahrgang. Herausgegeben von A. Entſch Berlin 1877. (Erſter Theil. S. 189. Das Bühnenfeſtſpiel: „Der Ring des Nibelungen“ zu Bayreuth im Auguſt 1876. Berlin, den 21. November 1876. Rud. Fiege.) (6334)

7808. Berliner Dramaturgie. Von Carl Frenzel. Zweiter Band. Erfurt. Verlag von Friedrich Bartholomäus. o. J. IV u. 468 S. 8°. (S. 187—248. V. Die Bayreuther Feſtſpiele. Auguſt 1876.)

1877 Erinnerungen aus meinem Leben von **Mathilde de Caſtrone Marcheſi**. Wien 1877. (S. 98. ..... Einige Wochen ſpäter durchgellte ein einziges Wort die ganze Welt. Dies Wort hieß „Baireuth“.....“) (6235)

C. In Zeitſchriften.

(Ganze Jahrgänge oder Bände.)

1876 Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 72. 1876. (Leitartikel. S. 373, 385, 397, 407, 421, 427, 439, 459, 471, 478, 491, 503, 515. Bayreuther Erinnerungen. Freundſchaftliche Briefe von Richard Pohl. I—VI. — Vermiſchtes. S. 363. Abgedruckte Glückwunſchadreſſe des „freien deutſchen Hochſtiftes“ zu Frankfurt a. M., welche R. Wagner bei Gelegenheit der Bayreuther Feſtſpiele überreicht wurde. — S. 421. Ueber ein in Leipzig erſchienenes photographiſches Tableau. (Vgl. Nr. 2179, Bd. I.)) (6445)

New Yorker Muſik Zeitung. Jahrgang XIX. (1876.) (No. 36 S. 9. **Richard Wagner's Bühnenfeſtſpiele Bayreuth, 11. Auguſt.** — No. 37 S. 9. **Bayreuth, 18., 19. u. 21. Auguſt.** — No 38 S. 9. **Bayreuth, 24. Auguſt.** — Nr. 39 S. 9. Richard Wagner's Bühnenfeſtſpiele. Die Schlußbilanz von Bayreuth. 5. September. — No. 40 S. 11. **Das Feſtſpiel in Bayreuth. Von H. Ehrlich.** — No. 41 S. 11. (Schluß.) — Transatlantiſche Nachrichten. No. 39 S. 5; No. 40 S. 14; No. 41 S. 14; No. 42 S. 14; No. 43 S. 5; No. 44 S. 14. Auf die Feſtſpiele bezügliche Artikel u. Notizen.) (6447)

1877 Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 73. 1877. (Leitartikel. S. 13, 69, 77, 109, 349, 413. Bayreuther Erinnerungen. Freundſchaftliche Briefe von Richard Pohl. VI—IX. — Vermiſchtes. S. 10, 97, 366.) (6448)

1876 **Revue et Gazette Musicale de Paris.** 1876. (**Etranger. S. 271.** Kurzer Bericht über die erſte Aufführung des „Ring des Nibelungen“ in Bayreuth. — **Correspondance. S. 284. 291. Les représentations de Bayreuth.** Ausführliche Originalbriefe aus Bayreuth über den dritten Cyclus des „Ring des Nibelungen“ ..... »l'orchestre invisible est généralement d'un bon effet ..... Les décorations sont bien entendues; ..... Wagner dramaturge manque de l'instinct scénique, du sentiment de la mesure; ..... Wagner musicien est, par bien des côtés, un homme de génie. Mais là, encore, on sent le défaut de mesure. Il aime trop à frapper fort pour frapper toujours juste ..... Il n'importe, les représentations de »l'Anneau du Nibelung« feront époque dans l'histoire de la musique moderne.....« N...) (6469)

(Einzelne Nummern und Hefte.)

3 (Franzöſiſch.)

7809. **Le Journal de Musique.** (**Le Redacteur principal: Armand Gouzien.**) **Première Année № 14. 2. Septembre 1876.** (**Les Niebelungen et la Critique.**)

2 (Italieniſch.)

1876 7810—7813. Il Trovatore Giornale Letterario, Artistico, Teatrale con Caricature et Illustrazioni..... Anno XXIII. N. 33, 34, 35, 36. Milano, 13, 20, 27 Agosto, 3 Settembre 1876. (Niebelunghiana.)

3 (Polniſch.)

7813a. Kłosy Czasopismo Illustrowane Tygodniowe Tom XXIII. № 587. Warszawa, d. 16 (28) Września 1876. (S. 206. Pierścień Nibelunga. Tetralogia Wagnera w Bayreuth. (D. n.))

7813b. —— —— № 588. Warszawa, d. 23 Września (5 Października) 1876. (S. 218. Pierścień Nibelunga. Tetralogia Wagnera w Bayreuth. (Dalszy ciąg. — Patrz № 587.) (D. n.))

7813c. —— —— № 589. Warszawa, d. 30 Września (12 Października) 1876. (S. 235. Pierścień Nibelunga. Tetralogia Wagnera w Bayreuth. (Dokończenie. — Patrz № 588.) Władysław Żeleński.)

D. In Zeitungen.

a. Aufſätze.

7814. Bayreuther Tagblatt. Nr. 227. 16. Auguſt 1876. Locales und Vermiſchtes. Auszüge aus Berichten über die Bühnenfeſtſpiele in der „Schleſiſchen Preſſe", der „Augsburger Allgem. Zeitung" u. der „Neuen Freien Preſſe".

7815—7820. Rheiniſcher Kurier. Mittelrheiniſche Zeitung. N: 194, 202, 204, 205, 206, 207. Wiesbaden, 19., 29., 31. Auguſt, 1., 2., 3. September 1876. Die Bayreuther Feſtſpiele I—V. W. Langhans.

7821. Beilage zur Allgemeinen Zeitung. Nr. 267. Sonnabend, 23. September 1876. Wagner's Bühnenfeſtſpiel. III. Siegfried. (Vgl. Nr. 2612—2613. Bd. 1. u. 1945—1946. Bd. 2.)

7822. —— Nr. 268. Sonntag, 24. September 1876. (Schluß.) H. M. Schletterer.

7823. —— Nr. 293. Donnerſtag, 19. October 1876. IV. Götterdämmerung. (Schluß fehlt.)

7824—7827. National-Zeitung. Berlin. ? September 1876. Der letzte Cyclus der Bayreuther Bühnenfeſtſpiele. I. Bayreuth, den 30. Auguſt 1876. II—IV. Bayreuth, den 31. Auguſt 1876. 4 Ausſchnitte.

7828—7833. St. Petersburger Zeitung. Nr. 207, 210, 212, 214, 215, 217. — 8. (20.), 11. (23.), 13. (25.), 15. (27.), 16. (28.), 18. (30.) Auguſt 1876. Richard Wagner's Bühnenfeſtſpiel „Der Ring des Nibelungen". Alexander Faminzin.

§ (Franzöſiſch.)

1876 7834. **L'Événement.** Edmond Magnier Directeur-Rédacteur en chef. Paris, 18 Août 1876. **La Solennité de Bayreuth.** L. L.

7835. —— —— Paris, 21 Août 1876. **Lettres de Bayreuth.** B. D.

7836. **Le Figaro.** 23e Année 3e Série. — Numéro 238 Vendredi, 25 Août 1876. Gazette d'un Parisien Nuremberg, 24 août. **Le Crépuscule de M. Wagner.** Albert Wolff.

7837—7840. **Journal de St. Pétersbourg.** 4 (16), 7 et 8 (19 et 20), 11 (23), 12 (24) Août 1876. **Allemagne. Bavière.** (Mehrere Nachrichten aus Bayreuth enthaltend.)

§ (Ruſſiſch.)

7840a. **С.-Петербургскія Вѣдомости.** Газета политическая и литературная. № 214. Четвергъ 5 (17) Августа 1876 г. **Музыкальныя замѣтки. Байрейтское музыкальное торжество I.**

7840b. —— № 218. Понедѣльникъ, 9 (21) Августа 1876 г. **Музыкальныя замѣтки. Байрейтское музыкальное торжество. II. Предвечерье «Золото Рейна».**

7840c. —— № 221. Четвергъ 12 (24) Августа 1876 г. **Музыкальныя замѣтки. Байрейтское музыкальное торжество. III. Первый день: «Валкирія». IV. Второй день «Зигфридъ».**

7840d. —— № 228. Четвергъ, 19 (31) Августа 1876 г. **Музыкальныя замѣтки. Байрейтское музыкальное торжество. V. Третій день: «Гибель боговъ».**

7840e. —— № 235. Четвергъ 26 Августа (7 Сентября) 1876 г. **Музыкальныя замѣтки. Байрейтское музыкальное торжество VI. Исполненіе. — Постановка. — Бѣдствія меломановъ. — Отдыхъ.**

§ (Polniſch.)

7840f. **Gazeta Polska.** Warszawa, 29 Sierpnia 1876r. № 190. **Uroczystość sceniczna w Bayreuth.** (Oryginalne sprawozdanie «Gazety Polskiej».) **II. Walkyre.** (Dzień drugi.) Gr. Smolsky.

b. Kürzere Artikel und Notizen.

7841. **Bayreuther Tagblatt** Nr. 227. 16. Auguſt 1876. **Locales und Vermiſchtes.** Bayreuth, 16. Aug. „In den vielen hier anweſenden Fremden hat namentlich Wien ein großes Contingent geſtellt . . . . ." — Anzeige auf der letzten Seite d. Blattes: **Kunstverein Bayreuth.** Während der Dauer der Vorſtellung des Nibelungen-Ringes dahier findet im Locale des hieſigen Kunſtvereines neben der ſtändigen Ausſtellung von Bildern, eine Ausſtellung von Werken der Malerei, Photographie und Plaſtik ſtatt, die Bezug auf die muſikaliſchen Schöpfungen des großen Tondichters Herrn Richard Wagner's haben. Dieſelben ſind theils von Sr. Majeſtät König Ludwig II. von Bayern allerhuldvollſt, theils von Herrn Richard Wagner, Herrn Hofopernſänger Vogel, theils von den Herren Künſtlern ſelbſt dem hieſigen Kunſtvereine gütigſt überlaſſen worden . . . . ."

1876 7842—7843. L'Événement. (Edmond Magnier Directeur-Redacteur en chef.) Paris, 16, 17 Août 1876. 2 längere Artikel.

7844—7845. —— —— Paris 19, 20 Août 1876. 2 kurze Artikel.

7. Nachträgliches.

7846. Ein gedruckter Zettel, enthaltend: Zeichnungen für den unantaſtbaren Grundſtock der Richard Wagner-Schule in Bayreuth in chronologiſcher Folge. 8°. *)

* * *

I Zweites Feſtſpiel.

I. Einleitendes. — Vor Eröffnung der Bühnenfeſtſpiele 1882.

1. Perſönliche Kundgebungen des Meiſters.

1882 7847. Berichtigung (an deutſche Zeitungen verſendet) bezüglich der Notiz, nach welcher der Beſuch der Generalprobe des „Parſifal" den Patronen mit Rückſichtnahme auf König Ludwig II. von Baiern unterſagt worden ſei. Bayreuth, den 6. Mai 1882. Richard Wagner. (Fremden-Blatt. Wien, 14. Mai 1882.)

(Siehe auch Band I. S. 218: III. Vorbereitendes zum zweiten Bühnenfeſtſpiel. (1882.))

NB. Die von R. Wagner bei den Vorproben und bei dem Bankette am Tage vor der erſten Aufführung des „Parſifal" gehaltenen Reden u. Anſprachen ſowie die von ihm gemachten kürzeren Ausſprüche ſiehe Erſte Abtheilung V u. VI.

2. Mittheilungen des Verwaltungsrathes.

1881 7848. Briefliche Anfrage an jene Muſiker, welche im Jahre 1876 dem „Nibelungen"-Orcheſter angehört haben, über deren Mitwirkung bei den „Parſifal"-Aufführungen. Bayreuth 27. Oktober 1881. Heliogr. Quartbl.

1882 7849. Unter dem Protectorate Sr. Maj. d. Königs Ludwig II. v. Bayern. Bühnenfestspiele in Bayreuth. Bayreuth 12. Februar 1882. Verwaltungsrath der Bühnenfestspiele. Anzeige 1 Bl. 8°.

7850. Dieſelbe Anzeige in franzöſiſcher Sprache. 1 Bl. 8°.

7851. Dieſelbe Anzeige in engliſcher Sprache. 1 Bl. 8°.

7852. Bekanntmachung des Verwaltungsrathes über die Tage der öffentlichen Aufführungen des „Parſifal". — Verſchiedene, auf die Feſtſpiele bezügliche Mittheilungen. Im Anſchluſſe: An die Zeitungs-Redactionen gerichtetes Begleitſchreiben hiezu. (Gez.: Feuſtel, Muncker, Groß, Heckel (Bayreuth, Datum des Poſtſtempels.) Autogr. Doppelbl. 8°.

1882 7853. Ausführliche Mittheilung an die Vertretungen über die Aufführungstage des „Parſifal", Zutheilung und Verkauf der Sitze u. Plakatirung. — Kurze Beſchreibung des Zuſchauerraumes des Feſtſpielhauſes zur Beurtheilung der Qualität der verſchiedenen Sitze, ſowie der Sicherung des Publikums gegen Feuersgefahr. — Bemerkungen über Wohnungsunterkunft u. Eiſenbahnverbindungen. — Mittheilung über das bei den Aufführungen betheiligte Perſonal; allgemeine, auf die Feſtſpiele bezügl. Bemerkungen. Bayreuth, Mai 1882. Autogr. Doppelbl. 4 S. 4°.

7854. Beilage hierzu: Plan der Eiſenbahnverbindungen. — Orcheſter. — Rollenbeſetzung. — Chor. Autogr. Doppelbl. 3 S. 4°.

7855. Mittheilung an die Vermiether, welche Wohnungen für die Künſtler (Orcheſter u. Chor?) zur Verfügung geſtellt haben, von wem die Wohnung benützt werden wird; ferner über die den Vermiethern zugeſtandenen Freikarten. Bayreuth 20. Juni 1882. Hektogr. Quartbl.

7856. Mittheilung an die mitwirkenden Künſtler über eine Aenderung des Probenplanes. Bayreuth 30. Juni 1882. — Im Anſchluß: Erſuchen an die Künſtler, ſich in allen geſchäftlichen Angelegenheiten nur an die Herren Adolf Groß in Bayreuth u. Emil Heckel in Mannheim zu wenden. Bayreuth, 30. Juni 1882. Gez. Richard Wagner. Muncker. Feuſtel. Autogr. Doppelbl. 8°.

7857. Formular einer Quittung, gegen deren Rückgabe eine Eintrittskarte zur ..... öffentl. Parſifal-Aufführung ausgefolgt wird. Juni 1882. 1 Bl. 8°.

7858. An die Zeitungs-Redactionen gerichtetes Begleitſchreiben hierzu. Datirt: Bayreuth 7. Juli 1882. Unterfertigt: Heinrich Porges kgl. Muſikdirektor. Autogr. Octavbl.

7859. Bericht über den Fortgang der „Parſifal"-Proben. Ausführlichere Schilderung der Geſammtwirkung des I. Aktes v. „Parſifal". (h. Bayreuth 7. Juli.) Autogr. Quartbl.

7860. Mittheilung an die Vertretungen über die Rollen-Beſetzung in der erſten u. zweiten Patronat-Aufführung des „Parſifal". — Widerlegung der Zeitungsgerüchte: „Parſifal würde in München aufgeführt werden." Bayreuth 10. Juli 1882. Hektogr. Quartbl.

7861. Mittheilung an die Bewerber um Freiplätze zur „Parſifal"-Aufführung über die Bedingungen, unter welchen ein Freiplatz gewährt werden kann. Bayreuth 11. Juli 1882. Hektogr. Quartbl.

7862. Anweiſung auf eine, bei Friedr. Feuſtel zu behebende Freikarte zur Aufführung des „Parſifal". Bayreuth Juli 1882. Autogr. Quartbl.

1882 7863. **Vorſchriften für die Billeteure des Feſtſpielhauſes.** Bayreuth 23. Juli 1882. Beilage: Quartbl.

7864. **Formular einer Quittung über von Hrn. Friedr. Feuſtel für Rechnung des Bühnenfeſtſpiel-Unternehmens empfangene Reiſe-Entſchädigung ..... Aufenthalts-Entſchädigung für Juli Auguſt. Bayreuth, ... Juli Auguſt 1882.** 1 Bl. 8°

1882 7865. **Anzeige, daß die Parſifal-Aufführungen am 26. & 28. Juli c. (1882), welche nur von Mitgliedern des Patronatvereins beſucht werden dürfen, vollſtändig beſetzt ſind, daher neue Mitglieder in den Verein nicht mehr aufgenommen werden. Verwaltungsrath der Bühnenfeſtſpiele.** 1 Bl. gr. 8°

7866. **Plan für eine Woche der „Parſifal“-Proben.** Beilage: Octavbl.

1882 7867. **Bühnenfeſtſpielhaus zu Bayreuth. / Unter dem Protectorate Sr. Majeſtät des Königs Ludwig II von Bayern / Oeffentliche Aufführungen des Bühnenweihfeſtſpieles / Parſifal / Richard Wagner / ſind im Monat Auguſt 1882 jeden / Sonntag, Dienſtag, Freitag / Nachmittags 4 Uhr / .....** Reich in Farben ausgeführte Ankündigungstafel für die öffentlichen Lokale, Bahnhöfe, Reſtaurants etc. Lith. u. Druck v. Gb. Seitz vorm. Wilh. Heckel, Mannheim. H. 51, Br. 16.5 Cm.

7868. **Garantie-Schein über ..... durch welchen ſich der Unterzeichnete verpflichtet, ... denjenigen procentualen Antheil am Verluſtbetrag ..... einzuzahlen, welcher aus der Aufführung der Richard Wagner'ſchen Werke zu Bayreuth in den Jahren 1882, 1883 u. 1884 etwa entſtehen ſollte ..... Ort u. Datum. Unterſchrift .....** Formular in Farbendruck 1 Bl. gr. Fol. (Verlag: Giesecke & Devrient, Typ. Inſt.) 1)

3. Anſichten und Pläne des Bühnenfeſtſpielhauſes 1) nebſt anderen Bildern.

(Drucke, Photographien etc.)

(In Zeitſchriften u. Büchern.)

1881 **Deutſche Kunſt- & Muſik-Zeitung** ..... Nr. 16. 1881. (I. Der Zuſchauerraum des Bühnen-Feſtſpielhauſes zu Bayreuth. — II. Grundriß. In dem gleichnamigen Aufſatz von Nikolaus Oeſterlein.) (6463)

1882 **Deutſche Kunſt- & Muſik-Zeitung** ..... Nr. 27. 1882. (Das Feſtſpielhaus in Bayreuth.) Folio. (8150)

---

1) Die hier angeführten Anſichten zeigen das Feſtſpielhaus bereits mit dem 1881 hinzugekommenen Vorbau.

1882 Führer durch Bayreuth und Umgebung ..... 1882 (Bayreuth mit Wagner-Theater, von der Bürgerreuth aus geſehen. Lith. Anſt. v. A. Peter, vorm. Höreth, Bayreuth.) Colorirt. kl. qu.-Fol. (8095)

7869. Das Wagner-Theater. In Perſpective. (2a) Groß-Oblong-Format.

7870. Das Wagner-Theater. In Perſpective. (2) Cabinetformat.

7871. Das Wagner-Theater. In Perſpective. (2c) Cabinetformat.

7872. Das Wagner-Theater, Südſeite. Cabinetformat.

7873. Dieſelbe Aufnahme. Viſitformat. (2b)

7874. Das Wagner-Theater, Südweſtſeite. (2a) Cabinetformat.

7875. Das Wagner-Theater mit Siegesthurm. (21) Cabinetformat.

7876. Dieſelbe Aufnahme. Viſitformat.

Photographie und Verlag von Sophus Williams, Berlin.[5])

7877. Wagner-Theater. Photographie von Aug. Müller, Bayreuth. Cabinetformat.

7878. Das Wagner-Theater. In Perſpective. Photographie im Verlag von Sophus Williams Berlin 1882 (2) Stereoſcop.

7879. Zuſchauerraum des Wagner-Theaters. Bei electriſchem Licht aufgenommen von Hans Brand, Hofphotograph. 1882. Carl Gieſſels Buchhandlung Bayreuth. Groß-Viſitformat.

7880. Derſelbe. Stereoſcop.

7881. Bayreuth, Wagner-Theater. Perſpektiviſche Anſicht des Zuſchauerraumes und der Bühne mit der Dekoration des Gral-ſaales. Photographie (nach einer Zeichnung) von Aug. Müller, Bayreuth. Cabinetformat.

7882—7886. Parsifal. Costümstudien zu Richard Wagner's Oper von Rudolf Seitz. Lichtdruck nach den im Besitze der Verlagshandlung befindlichen XVIII Original-Aquarellen. München 1882. Hof-Buch- und Kunsthandlung von Adolf Ackermann. 5 Blatt gr.-Folio.

Porträts.

7887. Theodor Muncker, Bürgermeiſter der Stadt Bayreuth. Bruſtbild. Hans Brand, Bayreuth. Cabinetformat.

7888. Carl Wölfel,[6]) Erbauer des Feſtſpielhauſes. Bruſtbild. Hans Brand Bayreuth. Viſitformat.

7889. **Richard Fricke**[10]) Hofballetmeiſter in Deſſau. Bruſtbild. E. v. Spoenle Hof-Photograph, Coethen. Cabinetformat.

7890. **Richard Fricke.** Ganze Figur. Hans Brand, Bayreuth. Cabinetformat.

7891. **Fritz Brandt.**[11]) Bruſtbild. Hans Brand Bayreuth. Cabinetformat.

7892. **Jacob Moritz,**[12]) Inſpektor des Feſtſpielhauſes. Bruſtbild. Hans Brand. Bayreuth. Viſitformat.

7893. **Anton Ullrich.**[13]) Bruſtbild. Hans Brand Bayreuth. Viſitformat.

4. Verſchiedenes.

1882 7894. Briefliche Wohnungs-Anweiſung des Wohnungs-Comité für die bei den dieſjährigen Proben u. Aufführungen Mitwirkenden (Chor u. Orcheſter?). Bayreuth 18. Juni 1882. Autogr. Octavbl.

7895. Schreiben von A. Ullrich in Bayreuth an N. Oesterlein in Wien, die Beſorgung einer Wohnung zur erſten Parſifal-Aufführung betreffend. Preisangabe. 2 S. Briefpapier. kl. 8°.

7896. Bühnenfestspiele in Bayreuth. Anzeige über die Eröffnung der Reſtaurationen am Feſtſpielhauſe. Wagner-Restauration. H. & C. Albert. Bayreuth. 1 Bl. 8°.

7897. Extrazug nach Bayreuth! Anzeige von Carl Rieſel's Reiſecontor in Berlin über einen von Berlin zu den Feſtſpielen in Bayreuth und zu der Ausſtellung in Nürnberg am 25. Juli verkehrenden Separat-Courierzug. Gelber Zettel. Fol.

7898—7903. 6 größere Buchhändler-Verlagsanzeigen (Proſpekte) über erſcheinende Parſifal-Litteratur. Fol. u. 8°.

5. Litteratur.

A. In ſelbſtändigen Werken.

a. In deutſcher Sprache.

7904. **Thematischer Leitfaden durch die Musik des Parsifal** nebst einem Vorworte über den Sagenstoff des Wagner'schen Dramas von Hans von Wolzogen. Leipzig, Verlag von Gebrüder Senf. 1882. 92 S. 8°.

7905. —— —— Zweite Auflage. Leipzig, Verlag von Gebrüder Senf. 1882. 92 S. 8°. (Mit einem neuen eleg. Umschlag.)

1882 7906. Richard Wagner's Bühnenweihfestspiel »Parsifal« nach Sagenstoff und musikalischer Entwickelung in den Motiven dargestellt von Albert Heintz. Mit 66 ausführlichen Notenbeispielen. Charlottenburg (-Berlin) 1882. Verlag der »Allgemeinen Deutschen Musikzeitung«. 11 S. u. 12 S. Notenbeiſpiele. 8 Folio.

7907. Parsifal. Einführung in die Dichtungen Wolframs von Eschenbach und Richard Wagners. Nebst einer Zusammenstellung der hauptsächlichsten musikalischen Motive in Wagner's Parsifal. Von O. Eichberg. Leipzig Verlag von Edwin Schloemp 1882. IV, 48 u. 8 S. 8°.

7908. Der Parzival Wolframs von Eschenbach. Eine Abhandlung von Wilhelm Meyer-Markau. Mit dem Wappen Wolframs von Eschenbach in Holzschnitt. Magdeburg. Heinrichshofen's Verlag. 1882. 147 S. 8°. Dem Dichtercomponisten des Parsifal, Herrn Richard Wagner, in Ehrfurcht gewidmet vom Verfasser. (Vorwort. S. 81, 3. Zur Kritik. S. 105 bis 107: über Richard Wagner's Parſifal.)

7909. Deutſche Bücherei III. Die Sage vom Parzival und dem Gral. Von Wilhelm Hertz. Breslau. Druck und Verlag von S. Schottlaender. 1882. 41 S. gr. 8°.

b. In fremden Sprachen.

(Holländiſch.)

1881 7910. (Overgedrukt uit »de Gids«, 1882, No. 7.) Parsifal. Amsterdam, 15 Mei 1882. H. Viotta. 36 S. 8°.

B. In Zeitſchriften.

Siehe das bereits in Bd. 1 S. 219 u. Bd. 2 S. 250 vorkommende Material unter: III. Vorbereitendes zum zweiten Bühnenfeſtſpiel. (1882.)

(Ganze Jahrgänge oder Bände.)

1881 Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 77. 1881. (S. 49. Von Bayreuth. Baden-Baden, 16. Jan. 1881. Richard Pohl. — S. 129. Correſpondenzen. Bayreuth. Ueber die Vorbereitungen zu den nächſtjährigen Aufführungen. — S. 54. „Richard Wagner widmet ſich in Bayreuth den einleitenden Arbeiten zur Aufführung des „Parſifal" mit großer Energie." Eintreffen des Obermaſchinenmeiſters Brand aus Darmſtadt, und des Tonkünſtlers Humperdink, ... „welcher den Meiſter in den muſikaliſch-ſchriftlichen Arbeiten unterſtützen wird ....." (6450)

Signale für die muſikaliſche Welt. Neununddreißigſter Jahrgang. 1881. (Dur und Moll. S. 88, 907, 1000. Verſchiedenes über die bevorſtehenden Parſifalaufführungen in Bayreuth.) (6451)

Musikalisches Wochenblatt. Dreizehnter Jahrgang 1882. (Grössere Aufsätze. S. 357. Wie sich Siegfried mit dem Nothung zum Parsifal durchschlägt. Von I. H. Löffler. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. S. 346, 353, 365. Aus Bayreuth.) (6453)

1882 **Allgemeine Deutsche Musikzeitung.** Neunter Jahrgang 1882. **Leitartikel, grössere und kleinere Aufsätze.** — S. 95, 105, 116, 125. Die Motive in Richard Wagner's Musik zum Parsifal; mit Notenbeilagen. Von **Albert Heintz.** — S. 261. Die erste Aufführung des »Parsifal« in Bayreuth am 26. Juli 1882. Special-Telegramme der Allgemeinen deutschen Musik-Zeitung. Nachmittags 3 Uhr. — S. 262. Briefe aus Bayreuth. I. Bayreuth, den 26. Juli 1882. **Otto Lessmann.** — Parsifal. Bühnenweihfestspiel in 3 Akten von Richard Wagner. **Albert Heintz.** (6454)

Signale für die muſikaliſche Welt. Vierzigſter Jahrgang 1882. (S. 421, 538, 601. Verſchiedene Nachrichten zu den Parſifal-Aufführungen.) (6456)

Neue Muſik-Zeitung. Dritter Jahrgang. 1882. (1. Beilage zu Nr. 5. Aus Bayreuth. Mitgetheilt von **G. Schloemp.**) (6455)

1879 **Revue et Gazette Musicale de Paris.** 1879. (Erwähnt S. 8. Kurze Notiz über eine Privataufführung von Bruchſtücken des „Parſifal" im „Wahnfried". — S. 263. Anzeige, daß „Parſifal" nicht im Jahre 1880 zur Aufführung gelangen wird.) (6473)

(Einzelne Nummern und Hefte.)

1882 7911. **Neue Zeit.** Wochenſchrift für deutſches Theater und Urheberrecht. Offizielles Organ der deutſchen Genoſſenſchaft dramatiſcher Autoren und Componiſten. Redacteur: Profeſſor Joſef Kürſchner in Stuttgart. XI. Jahrgang. I. Halbjahr. Nr. 20. Leipzig, den 10. Februar 1882. (S. 162. Das nächſte Feſtſpiel in Bayreuth. (B. Ztg.))

Deutſche Kunſt- & Muſik-Zeitung. Nr. 8. Wien, 3. März 1882. (S. 81. Aus Bayreuth.) (6634)

7912. **Der Kulturkämpfer.** Zeitſchrift für öffentliche Angelegenheiten. Herausgegeben von **Otto Glagau.** Dritter Jahrgang. Heft 55. Berlin 1. April 1882. gr. 8°. (S. 1—17. Bayreuth und die Wagnerſchen Bühnen-Feſtſpiele.)

7913. **Die Tonkunst.** Zeitschrift für den Fortschritt in der Musik. Organ des Verbandes der deutschen Tonkünstler-Vereine. Begründet vom Musikdirector Albert Hahn in Königsberg i. P. ..... unter Mitredaction von **A. Frantz** herausgegeben von **Otto Wangemann.** Verleger: A. Frantz in Demmin. No. 18 und 19. Ausgegeben am 1. Juli 1882. Band XII. (S. 115. Auf nach Bayreuth! Von Otto Wangemann.)

7914. **Deutſche Kunſt- & Muſik-Zeitung.** Eigenthümer und Herausgeber: **Joh. Kiebeck.** Nr. 26. Wien, 25. Juli 1882. IX. Jahrgang. (S. 277. Vermiſchtes. (Aus Bayreuth.))

7915. **Neue Zeit.** XI. Jahrgang. II. Halbjahr. Nr. 44. Leipzig, den 28. Juli 1882. (S. 365. Theatraliſche Städteſchau. Bayreuth. (Wagnertheater.))

7916. **Preußiſche Jahrbücher.** Herausgegeben von **Heinrich von Treitſchke.** Fünfzigſter Band. Erſtes Heft. Juli 1882. Gr. 8°. (S. 46—76. „Parſifal" und „Parzival". G. Bötticher.)

1882 7917. **Neue Berliner Musikzeitung** gegründet von **Gustav Bock** unter Mitwirkung theoretischer und practischer Musiker. XXXVI. Jahrgang. № 31. 3. August 1882. (S. 242. Feuilleton. Der Vorabend des »Parsifal«. Original-Bericht. Bayreuth, 26. Juli, Morgens.)

7918—7921. **La Renaissance Musicale.** Revue hebdomadaire de critique, d'esthétique et d'histoire..... Directeur-Gérant: **Edmond Hippeau.** Deuxieme année. — No. 27, 28, 29 u. 30. 2, 9, 16, 23 juillet 1882. (S. 210. Parsifal. (Victor Wilder.))

7922. **Le Guide Musical.** Revue hebdomadaire des Nouvelles musicales de la Belgique et de l'Etranger. 29e année No. 30. 27 juillet 1882. (Le Parsifal.)

C. In Zeitungen.

Siehe das bereits in Bd. 1 S. 240 u. Bd. 2 S. 250 vorkommende Materiale unter: III. Vorbereitendes zum zweiten Bühnenfeſtſpiel. (1882.)

a. Aufſätze und größere Artikel.

α. In deutſcher Sprache.

7923. **Erſte Beilage zum Leipziger Tageblatt und Anzeiger.** 12. Februar 1882. Muſik. Aus Bayreuth. Februar 1882. E. Schlemp.

7924. **Neue Freie Presse.** Wien, 4. März 1882. (Das Wagner-Theater in Bayreuth.)

7925. **Die Preſſe.** Wien, 26. April 1882. Feuilleton. Bayreuther Brief. As.

7926—7927. **Neues Pester Journal.** 8. u. 11. Juni 1882. Parſifal-Studien. (Original-Feuilleton des „Neuen Peſter Journal".) Budapeſt, 7. u. 10. Juni. Claire.

Bayreuther Tagblatt. 1. Juli 1882. Willkommen in Bayreuth! (Feſtgruß an die Künſtler). — Verzeichniß der bei dem Parſifal-Feſtſpiele mitwirkenden Künſtler. (6677)

7928. **Neues Wiener Tagblatt.** 6. Juli 1882. Bayreuth in Sicht. B. K. Schembera.

7929. **Neue Freie Presse.** Wien, 11. Juli 1882. Erinnerung an Bayreuth. J. Opp.

7930. **Neues Wiener Tagblatt.** 11. Juli 1882. Ein Bayreuther Brief. — 8. Juli. K. Sch.

Bayreuther Tagblatt. 14. Juli 1882. h. Bayreuth, 13. Juli. (Parſifal) Probenachrichten. (6677)

7931. **Oberfränkiſche Zeitung und Bayreuther Anzeiger.** Bayreuth, 14. Juli 1882. Aus Bayern. h. Bayreuth, 13. Juli. „Heute Abend 5 Uhr findet die erſte Scenenprobe des zweiten Aktes mit Orcheſter ſtatt ....."

7932. **Breslauer Zeitung.** 15. Juli 1882. Theater und Kunſt-Chronik. Meiſt im Feuilletonſtyle gehaltene Mittheilungen, die Parſifalaufführung betreffend. (E. v.)

1882 7933. Publiciſtiſche Blätter. Wien, 16. Juli 1882. Vorbereitungen zu „Parſifal".

7934. Wiener Sonn- und Montags-Zeitung. 16. Juli 1882. Feuilleton. Bayreuther „Vor"-Brief. Thomas Grimm.

Bayreuther Tagblatt. 18. Juli 1882. h. Bayreuth, 16. Juli. Ueber den ſceniſchen Apparat, Decorationen und Coſtüme. — 17. Juli. Ueber eine abermalige Generalprobe d. 1. Aktes „Parſifal" im Coſtüm, in Gegenwart Franz Liszt's, nach ſeiner unmittelbaren Ankunft aus Zürich. (6677)

7935. Oberfränkiſche Zeitung und Bayreuther Anzeiger. Bayreuth, 18. Juli 1882. Bayreuth, 17. Juli. Ueber den im „Parſifal" zur Verwendung kommenden ſceniſchen Apparat. — h. Bayreuth, 17. Juli. Ueber die Generalprobe des Parſifal.

7936. Deutſches Tageblatt. Berlin, 20. Juli 1882. Feuilleton. Bayreuth. Hans Herrig.

7937. Neue Freie Presse. Wien, 20. Juli 1882. Aus Bayreuth. (Orig.-Corr. der „Neuen Freien Preſſe".) — 17. Juli. f.

7938. Neues Wiener Abendblatt. Abend-Ausgabe des „Neuen Wiener Tagblatt". 20. Juli 1882. Nach Bayreuth! (Von dem Special-Correſpondenten des „Neuen Wiener Tagblatt".) Sch—n.

7939. Neues Wiener Tagblatt. 21. Juli 1882. Vor ſechs Jahren. Bayreuth, 19. Juli. V. K. Schembera.

7940—7941. Beilage zur Bohemia, Nr. 200, 201. Prag, 22., 23. Juli 1882. Die „Parſifal"-Aufführungen in Bayreuth. M. B.

1. Beilage des Berliner Courier. Nr. 90. 22. Juli 1882. Das Wagner-Theater in Bayreuth. (Rückblicke auf das Jahr 1872.) (6679)

7942—7943. Deutſches Tageblatt. Berlin, 22. u. 23. Juli 1882. Feuilleton. Parſifal I. II. Hans Herrig.

7944. Die Preſſe. Wien, 22. Juli 1882. Vor Bayreuth.

Berliner Courier. 22., 24., 26. u. 28. Juli 1882. Bayreuther Briefe. I. II. III. IV. Bayreuth, 21., 22., 24., 26. Juli. O. D. (6679)

7945—7949. Breslauer Morgen-Zeitung 23., 25., 26., 27. u. 28. Juli 1882. Bayreuther Briefe. I. II. Die Parſifal-Dichtung. III. IV. Die Parſifal-Muſik. V. Die Decorationen.

7950—7951. Morgen-Poſt. Wien 23., 24. Juli 1882. Richard Wagner's „Parſifal". I. Der Stoff der dramatiſchen Dichtung. II. Gral und Parſifal in Wagner's dramatiſcher Behandlung. O. Bn.

7952. Sonn- und Feiertags-Courier. Wien, 23. Juli 1882. Baireuther Entzückungen. H—e.

7953. Weſtungariſcher Grenzbote. Preßburg, 23. Juli 1882. Feuilleton. Bayreuth.

Bayreuther Tagblatt. 24. Juli 1882. „Das Wagnertheater in Bayreuth." Aus dem im Berl. Börſencourier erſchienenen größeren Aufſatz gleichen Titels, die Feier der Grundſteinlegung des Feſtſpielhauſes betreffend. (6677)

7954. Deutſches Montags-Blatt. Berlin, 24. Juli 1882. Richard Wagners „Parſifal". Von Max Goldſtein. I.

1882 7955. Neues Wiener Tagblatt. 24. Juli 1882. Sonne, Angermann und blauer Mohr. (Von unſerem Spezial-Berichterſtatter.) Bayreuth, 21. Juli. Sch—a.

7956—7957. Tagespoſt. Graz, 24. u. 25. Juli 1882. Richard Wagner's „Parſifal" und ſeine Quellen. Von Anton Seydler.

7958. Neues Pester Journal. 25. Juli 1882. Das Bayreuther Bühnenfeſtſpiel. (Original-Feuilleton des „Neuen Peſter Journal".) I. Vorbereitendes. Auf der Fahrt nach Bayreuth, d. 22. Juli. G. Schw.

7959—7960. Neue Freie Presse. Wien, 25. u. 26. Juli 1882. Feuilleton. Briefe aus Bayreuth über Wagner's „Parſifal". I. II. Ed. H.

7961. Neues Wiener Tagblatt. 25. Juli 1882. Peredur und Parſifal. Bayreuth 23. Juli. V. K. Schembera.

7962. Neues Wiener Abendblatt. 25. Juli 1882. Das Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth. (Von unſerem Spezial-Korreſpondenten.) Bayreuth, 25. Juli. Sch—a.

7963. Norddeutſche Allgemeine Zeitung. Berlin, 25. Juli 1882. Abend-Ausgabe. Feuilleton der Norddeutſchen Allgem. Zeitung. Berlin, den 25. Juli 1882. Parſifal I.

7964. Oberfränkiſche Zeitung und Bayreuther Anzeiger. Bayreuth, 25. Juli 1882. Aus Bayern. h. p. Bayreuth, 24. Juli. Ueber 3 Scenenproben und Generalprobe des Parſifal. — Ueber die während der Feſtſpieldauer verkehrenden Extrazüge. — Neueſtes. h. Bayreuth, 25. Juli. („Parſifal".) Bekanntmachung des Verwaltungsrathes über die 2 erſten Patronatsaufführungen.

7965. Tribüne. Wien, 25. Juli 1882. (Morgen-Ausgabe.) Feuilleton. Zum zweiten „Bühnenweihfeſtſpiel" in Bayreuth. — g.

Bayreuther Tagblatt. 26. Juli 1882. Ueber das am Vorabend der 1. Aufführung in der großen Reſtauration am Bühnenfeſtſpielhauſe ſtattgefundene feſtliche Bankett, und über die während desſelben gehaltenen Reden. (Reden R. Wagner's vgl. S. 16. Abth. 1.) (6677)

Berliner Courier. 26. Juli 1882. Aus Bayreuth. Das Einweihungsbankett auf dem Feſtſpielhügel. (6679)

7966. Deutſches Tageblatt. Berlin, 26. Juli 1882. „Zukunftsmuſik". Leitartikel. — hp. Bayreuth, 24. Juli. 2 Artikel.

7967. Illuſtrirtes Wiener Extrablatt. 26. Juli 1882. Die Generalprobe des „Parſifal".

7968. Neue deutſche Volks-Zeitung. Berlin, 26. Juli 1882. Bayreuth. V. F.

7969. Oberfränkiſche Zeitung und Bayreuther Anzeiger. Bayreuth, 26. Juli 1882. „Bayreuther Feſtworte".

7970. —— Bayreuth, 26. Juli 1882. Aus Bayern. Bayreuth, 26. Juli. Die in Bayreuth weilenden hervorragenden Fremden. — Neueſtes. Bayreuth, 26. Juli. Ueber das Bankett in der Wagnertheater-Reſtauration.

7971. Pester Journal. 26. Juli 1882. Parſifal. Von Rienzi zum Parſifal und von der Zukunfts-Kritik. I. II. E.

1882 7972—7973. Silesia. (Teſchen.) 26. Juli u. 2. Auguſt 1882. Bayreuther Briefe. (Original-Beiträge der „Sileſia“.) I. II.

7974—7975. Tägliche Rundſchau. Zeitung für Nichtpolitiker. Berlin, 26. u. 28. Juli 1882. Unpolitiſche Briefe. Bayreuther Briefe über die Parſifal-Aufführungen. I. Einleitende Bemerkungen. II. Das Bühnenweihfeſtſpiel und ſeine Handlung. Z.

7976. Augsburger Abendzeitung. 27. Juli 1882. Nichtpolitiſche Zeitung. Bayreuth, 26. Juli. Ueber das Wagner-Bankett in der großen Reſtauration am Bühnenfeſtſpielhauſe. (Aus d. „Bayr. Tgbl.“ und einem Berichte des „Nürnb. Korreſp.“ entnommen.)

7977. Breslauer Zeitung. 27. Juli 1882. Das Einweihungsbankett auf dem Feſtſpielhügel in Bayreuth. Bayreuth, 25. Juli.

7978. Deutſche Zeitung. Wien, 27. Juli 1882. Feuilleton. Richard Wagner's „Parſifal“. I. Bayreuth, 25. Juli. Franz Gehring.

7979. Frankfurter Zeitung. 27. Juli 1882. Feuilleton. Das „Bühnenweihfeſtſpiel“ in Bayreuth. I. Mittwoch, 26. Juli. Max Schönau.

7980. Hamburger Nachrichten. 27. Juli 1882. Morgen-Ausgabe. Theater und Muſik. Ueber die Generalprobe des „Parſifal“ und das Eröffnungsbankett im „Reſtaurationszelt“ vor dem Feſtſpielhauſe.

7981. Neues Wiener Tagblatt. 27. Juli 1882. Die Dichtung des „Parſifal“. Bayreuth, 24. Juli. V. K. Schembera.

7982. Peſter Journal. 27. Juli 1882. Das Bühnenſpiel in Bayreuth. Bayreuth, 25. Juli. (Telegr.)

Wiener Abendpoſt. 27. Juli 1882. Feuilleton. Aus Baireuth. Baireuth, 25. Juli. (Corr. der „Wiener Abendpoſt“.) Ueber die Generalprobe des „Parſifal“. (6683.)

7983. Wiener Allgemeine Zeitung. 27. Juli 1882. Morgenblatt. Feuilleton. Das Bühnenweihfeſtſpiel in Bayreuth. Bayreuth, 25. Juli. Max Kalbeck.

7984. Tribüne. Wien, 27. Juli 1882. Ueber die Generalprobe des „Parſifal“ u. verſchiedene Nachrichten.

7985. Deutſches Tageblatt. Berlin, 28. Juli 1882. Feuilleton. Aus Bayreuth. Bayreuth, 26. Juli. H. H.

Fremdenblatt. Wien, 28. Juli 1882. „Parſifal“ in Baireuth. I. Vorſpiel. — 26. Juli. sp. (6691.)

7986. Neues Peſter Journal. 28. Juli 1882. Das Bayreuther Feſtſpiel. (Original-Feuilleton des „Neuen Peſter Journal“.) II. Schauplatz und Leute. Bayreuth, 23. Juli.

7987—7988. Preßburger Zeitung. 28. u. 29. Juli 1882. Feuilleton. Aus Bayreuth. (Original-Korreſpondenz der „Preßburger Zeitung“.) I. — 25. Juli. II. — 26. Juli, Vormittag. K. B.

7989. Schleſiſche Zeitung. Breslau, 28. Juli 1882. Unmuſikaliſches aus Bayreuth. Den 26. Juli. F. W.

1882 **Wiener Abendpoſt.** 29. Juli 1882. Theater. Baireuth, 26. Juli. (Korr. der „Wiener Abendpoſt".) Ueber das Feſtmahl in der Wagnertheater-Reſtauration am 25. Juli 1882. (6683)

7990. **Grazer Zeitung.** 29. Juli 1882. Feuilleton. Aus Baireuth. Baireuth, 26. Juli. W. A.

7991. **Abendblatt des Peſter Lloyd.** 29. Juli 1882. Feuilleton. Richard Wagner's „Parſifal" in Bayreuth. I. Bayreuth, 26. Juli. Dr. Theodor Helm.

β. In fremden Sprachen.

(Holländiſch.)

7992—7994. **Nieuwe Rotterdamsche Courant.** 25., 26. u. 28. Juli 1882. Letteren en Kunst. Brieven uit Bayreuth. II. III. V. Bayreuth, 22., 24., 25. Juli.

(Franzöſiſch.)

7995. **Le Figaro.** Paris, 26 Juillet 1882. Wagner-le-Grand. Ignotus. (Erſter Artikel am Kopfe des Blattes.)

7996. —— Paris, 27 Juillet 1882. Courier de Paris. Albert Wolff.

7997. **L'Indépendance Belge.** Bruxelles 29 Juillet 1882. Le Parsifal de Richard Wagner. Corresp. particulière de l'Indépendance. Bayreuth, 25 juillet.

b. Kürzere Artikel und Notizen.

Nachdem die von Bayreuth aus bekannt gewordenen kürzeren Nachrichten über die Vorbereitungen zur „Parſifal"-Darſtellung, ſowie über alles ſonſtige bei den — unter Wagner's perſönlicher Leitung — veranſtalteten Proben vorgefallene Intereſſante in den meiſten Zeitungen in gleichem Sinne (wenn auch mit veränderten Worten) enthalten waren, ſo wurde dieſes überreiche Materiale begreiflicherweiſe hier zumeiſt aus den der Sache beſonders naheſtehenden Blättern benützt.

1881 7998. **Fremden-Blatt.** Wien, 17. November 1881. Ueber eine Einladung des Verwaltungsrathes der Bühnenfeſtſpiele zu den Parſifal-Aufführungen an jene Mitglieder des Hof-Opernorcheſters, welche bereits im Jahre 1876 in Bayreuth mitgewirkt haben.

7999. —— Wien, 2. Dezember 1881. Ueber eine Erklärung des Verwaltungsrathes der Bühnenweihfeſtſpiele, daß „Parſifal" nur in Bayreuth zur Aufführung gelangen werde.

1882 8000—8008. —— Wien, 2., 31. März; 12. April; 4., 16. Mai; 8., 19., 25., 28. Juni 1882. 9 kürzere Artikel u. Notizen über die Aufführungen des „Parſifal" in Bayreuth.

8009. **Die Preſſe.** Wien, 12. Juni 1882. Auszug aus der in der letzten Nummer des Pariſer Figaro von Albert Wolff erſchienenen Vorrede zu den bevorſtehenden Parſifal-Aufführungen.

8010. **Neue Freie Presse.** Wien, 12. Juni 1882. „Die Namen der dreißig als Blumenmädchen mitwirkenden Damen" im „Parſifal".

8011. **Die Preſſe.** Wien, 14. Juni 1882. Aufklärungen des Herrn v. Wolzogen über die Rechte der Mitglieder des Patronat-Vereins.

1882 8012. Neues Wiener Tagblatt. 16. Juni 1882. (Aus einem Zaubergarten.)

Bayreuther Tagblatt. 22. Juni 1882. Aus dem „Hofer Anzeiger" abgedruckter gegneriſch gehaltener Artikel, die Nichtmitwirkung des Ehepaares Vogl betreffend. (6676)

—— 30. Juni 1882. „Geſtern Abend haben im Bühnenfeſtſpielhauſe die letzten Beleuchtungs- und Dekorations-Proben in Gegenwart des Meiſters ſtattgefunden ....." (6676)

8013. Neue Freie Presse. Wien, 2. Juli 1882. Mittheilung aus München, die Proben der Parſifal-Aufführungen in Bayreuth betreffend.

Bayreuther Tagblatt. 3. Juli 1882. Lokales und Vermiſchtes. (Proben-Plan für die Parſifalaufführungen.) — Literatur und Kunſt-Nachrichten. Ueber die Bedeutung der Worte „Parſifal" und „Gral", aus dem von Wilhelm Hertz erſchienenen Bändchen: „Die Sage vom Parzival und vom Gral". (Vgl. Nr. 7909.) (6677)

—— 4. Juli 1882. p. Bayreuth, 3. Juli. Ueber den Beginn der Orcheſterproben unter perſönlicher Anweſenheit des Meiſters. (6677)

Berliner Courier. 4. Juli 1882. Ueber den Beginn der Dekorationsproben zu den Parſifal-Aufführungen in Bayreuth. (6679)

Wiener Abendpoſt. 5., 6., 7., 8., 10., 11., 12., 15., 17., 19. und 22. Juli 1882. Theater. 11 kürzere Berichte über die Parſifal-Proben. (6683)

Berliner Courier. 6. Juli 1882. ..... „Am 2. Juli hatten in Richard Wagner's Wohnung „Wahnfried" die Choriſten „Ueberhörprobe" ....." (6679)

8014. Die Preſſe. Wien, 6. Juli 1882. „— Am 29. Juni fand im Wagner-Theater zu Bayreuth eine Geſammtprobe aller Dekorationen des „Parſifal" ſtatt. ..."

8015. Neue Freie Presse. Wien, 8. Juli 1882. Abendblatt. (Zu den „Parſifal"-Aufführungen.)

Bayreuther Tagblatt. 8. Juli 1882. h. Bayreuth, 7. Juli. Ueber die erſte Szenenprobe mit Orcheſter. (6677)

Berliner Courier. 9. Juli 1882. Ueber die erſte Szenenprobe des erſten Aktes des „Parſifal" mit Orcheſter. (6679)

Fremden-Blatt. Wien, 11., 15. u. 20. Juli 1882. 3 Artikel über die Proben zu den „Parſifal"-Aufführungen in Bayreuth. (6681)

Bayreuther Tagblatt. 12. Juli 1882. h. Bayreuth, 11. Juli. Probennachrichten. (6677)

—— 13. Juli 1882. (Zur Schreibart „Parſifal".) (6677)

Berliner Courier. 13. Juli 1882. Namen der hervorragenden franzöſiſchen Muſiker u. Muſikkritiker, welche ſich nach Bayreuth zu den Parſifal-Aufführungen begeben werden. (6679)

8016—8017. Schleſiſche Zeitung. Breslau, 13. u. 27. Juli 1882. Wiſſenſchaft, Kunſt und Literatur. (Aus Bayreuth.)

Berliner Courier. 15. Juli 1882. Ueber die erſte Szenenprobe des zweiten Aktes des „Parſifal" mit Orcheſter. (Namen von vier Pariſer Patronats-Mitgliedern.) (6679)

1882 8018. **Neue Freie Presse.** Abendblatt. Wien, 15. Juli 1882. [Ueberſchwänglichkeiten.] Ueber die in Bayreuth erſcheinende lithographirte Correſpondenz.

Berliner Courier. 17. Juli 1882. Ueber die Wandeldecoration im „Parſifal". (6679)

Wiener Abendpoſt. 18., 21. u. 25. Juli 1882. Theater. Aus Bayreuth. 3 ausführlichere Berichte über die Parſifal-Proben. (6683)

Berliner Courier. 19. Juli 1882. Ueber den muthmaßlichen Beſuch des Königs von Bayern zur erſten Aufführung des „Parſifal". Rückblicke auf das Jahr 1876. (6679)

—— 20. u. 22. Juli 1882. Ueber das Decorations- u. Maſchinenweſen im „Parſifal". — Ueber die zweite, vom Hofkapellmeiſter Fiſcher dirigirte Scenenprobe. — Ueber das „ſtrenge Verbot", den Zutritt zu den Proben betreffend. — Ankunft von 6 amerikaniſchen Correſpondenten, u. ſ. w. (6679)

8019. **Neues Wiener Tagblatt.** 21. Juli 1882. „Aus Bayreuth, 20. d., telegraphirt unſer Spezialcorreſpondent: Richard Wagner, der ſich geſtern unwohl fühlte in Folge der Ueberanſtrengung und Hitze, hat ſich wieder ganz erholt und erſchien heute bei der Nachmittagsprobe ....." — Ueber das Handſchreiben des Königs v. Bayern an Richard Wagner, bezüglich ſeines Beſuches zu den „Parſifal"-Aufführungen. Antwort S. M. des Königs auf einen Brief R. Wagner's, in welchem die Bemerkung enthalten iſt: „Parſifal" ſei ſein (Wagner's) letztes Werk. — Ueber die Künſtlerhonorare, u. ſ. w.

8020. **Neue Freie Presse.** Wien, 22. Juli 1882. Ausführliche Nachrichten aus Bayreuth...... „Richard Wagner war geſtern durch ein leichtes Unwohlſein verhindert, der Probe beizuwohnen, Scaria hatte die Regie übernommen ....." f.

Beilage zur Bohemia. Prag, 23. Juli 1882. Nr. 201. Literatur. **Ein Wegweiſer für Bayreuth.** (7041)

8021. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** 23. Juli 1882. „Das am 20. d. M. in Bayreuth ausgegebene Bülletin lautet u. A.: „Wagner iſt heute auf keiner Probe erſchienen ....." — Schriftliche Anordnungen an Kapellmeiſter Levy und Scaria.

8022. **Neues Wiener Tagblatt.** 23. Juli 1882. Telegraphiſche Mittheilung aus Bayreuth vom 22. Juli. Ueber den Beginn der einzelnen Akte des „Parſifal". — Ueber die Herſtellung des neuen Vorbaues (Loggia) an der Hauptfaçade des Feſtſpielhauſes. — Sch — a. Schriftliche Mittheilungen über die Wandeldekorationen und den Mechanismus des für die Grals-Glocken beſtimmten Inſtrumentes, ſowie über die Beleuchtungsproben. Sch — a.

Bayreuther Tagblatt. 24. Juli 1882. Bayreuth, 23. Juli. „Fürſtliche Herrſchaften", welche der erſten Aufführung des „Parſifal" beiwohnen, und nächſter Tage eintreffen werden. — **Bayreuth, 24. Juli.** (Poſteinrichtungen für die Bühnenfeſtſpiele.) (6677)

8023. **Deutſche Zeitung.** Wien, 24. Juli 1882. Telegraphiſche Mittheilungen aus Bayreuth. Großer Fremdenzuzug. Anweſende fürſtliche Perſönlichkeiten bei der erſten Vorſtellung. Feſtſtellung der Fanfaren, durch welche dem Publikum der Anfang der einzelnen Akte bekannt gemacht wird.

8024. **Neue Freie Presse.** Wien, 24. Juli 1882. (**Aus Bayreuth.**)

8025. **Neues Wiener Abendblatt.** Abendausgabe des „Neuen Wiener Tagblatt". 24. Juli 1882. Allerlei Mittheilungen aus Bayreuth. Sch — a.

8026. **Regensburger Tagblatt.** 24. Juli 1882. Deutſches Reich. 2 Artikel über die Vorkehrungen zu den Parſifal-Aufführungen.

Bayreuther Tagblatt. 25. Juli 1882. (Flaggen heraus!) „Das Magiſtrats-Collegium hat in ſeiner heutigen Vormittagsſitzung beſchloſſen, zu Ehren der morgen ſtattfindenden Eröffnung der Bühnenweihfeſtſpiele die ſtädtiſchen Gebäude zu beflaggen……“ (fett gedruckt.) (6677)

Berliner Courier. 25. Juli 1882. Ueber das Glockengeläute im „Parſifal“. (6679)

8027. **Forchheimer Zeitung.** Anzeiger für die fränkiſche Schweiz und den Aiſchgrund. 25. Juli 1882. Aus Bayern. h. p. Bayreuth, 24. u. 25. Juli. Verſchiedene Nachrichten über die Feſtſpiele. (Theilweiſe aus d. „Regensb. Tgbl.“) Neueſtes. h. Bayreuth, 25. Juli. („Parſifal“.)

Fremden-Blatt. Wien, 25. Juli 1882. Eine Notiz aus Bayreuth vom 21. Juli, nach welcher der Verwaltungsrath des Patronatvereines für die Sänger noch 81000 Mark aufzubringen hat. — Honorare der erſten Künſtler. (6681)

8028. **Neue Freie Presse.** Wien, 25. Juli. „Man ſchreibt uns aus Bayreuth, 22. Juli: ……Ueber einen Conflict mit Marianne Brandt. — Dauer der Vorſtellung und der einzelnen Akte. — Telegramm über den Anfang der Generalprobe. „Wagner und Liſzt wurden bei der Auffahrt vom Publikum begrüßt“……„Wagner wohnte der Probe mit ſeiner Familie von der Fürſtenloge aus bei.“

8029. —— Wien, 25. Juli 1882. Abendblatt. (Aus Bayreuth.) Depeſche über die ganze Generalprobe.

8030. —— Wien, 26. Juli 1882. „Aus Bayreuth wird uns von unſerem Correſpondenten über eine Probe des „Parſifal“ geſchrieben“……Richard Wagner während einer Probe……Anweſenheit von F. Liſzt und Frau Coſima Wagner……Intereſſante Details über die Proben……Telegraphiſcher Bericht über das Bankett.

8031. —— Wien, 26. Juli 1882. Abendblatt. (Wagner und Bayreuth.) Nachrichten vom Pariſer Correſpondenten der „N. Fr. Preſſe“.

Berliner Tageblatt. 27. Juli 1882. Abend-Ausgabe. Kleine Chronik. Ueber eine Probe des „Parſifal“. (8105)

8032. **Die Preſſe.** Wien, 27. Juli 1882. Ueber Scenenproben des „Parſifal“. Mitwirkende.

8033. **Neueſte Nachrichten und Münchener Anzeiger.** 28. Juli 1882. Bayeriſche Nachrichten. Bayreuth, 24. Juli. (Richard Wagner's Wohnhaus.)

8034. **New York Daily Tribune.** Founded by Horace Greeley. July 26, 1882. Wagner's "Parsifal".

6. Telegramme.

8035. **Deutſche Zeitung.** Wien, 26. Juli 1882. (Morgen-Ausgabe.) Bayreuth 25. Juli. (Ueber das Bankett in der Reſtauration am Feſtſpielhaus.)

8036. **National-Zeitung.** Berlin, 26. Juli 1882. (Abend-Ausgabe.) Das Feſtſpiel in Bayreuth. (Von unſerem Spezialkorreſpondenten.) Bayreuth, 26. Juli. (Privattelegramm der „Nat.-Ztg.“)

1882 8037. **Neues Wiener Tagblatt.** 26. Juli 1882. Das Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth. (Telegramme unſeres Spezial-Berichterſtatters.) Bayreuth, 25. Juli — 8 Uhr Abends, — $8^1/_2$ Uhr Abends, — 9 Uhr Abends. Sch — a.

8038. **Neues Wiener Abendblatt.** 26. Juli 1882. Das Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth. (Telegramm unſeres Spezial-Berichterſtatters.) Bayreuth, 26. Juli, 9 Uhr Vormittags. Sch — a.

8039. **Korreſpondent von und für Deutſchland.** Nürnberg, 27. Juli 1882. Morgenblatt Nr. 379. Die Parſifalaufführung in Bayreuth. (Bayreuth, 26. Juli früh.)

8040. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** 27. Juli 1882. Die erſte Aufführung von Richard Wagner's „Parſifal". (Telegramme des Spezial-Berichterſtatters des „Extrablatt".) Bayreuth, 26. Juli 1882. 2 Uhr Nachm.

8041. **Konſtitutionelle Vorſtadt-Zeitung.** Wien, 27. Juli 1882. Das „Bühnenweihfeſtſpiel" in Bayreuth. (Telegramme unſeres Spezial-Berichterſtatters.) Bayreuth, 26. Juli, 3 Uhr Nachm.

8042. **Neues Wiener Tagblatt.** 27. Juli 1882. Das Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth. (Telegramm unſeres Spezial-Berichterſtatters.) Vor der Aufführung am Feſthügel. — 26. Juli, $^3/_4$4 Uhr Nachmittags. Sch—a.

8043. **Wiener Allgemeine Zeitung.** Morgenblatt. 27. Juli 1882. Das Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth. (Telegramm der „Wiener Allgemeinen Zeitung".) — 26. Juli, 4 Uhr Nachmittags.

8044. **The New York World.** New York, July 26. (1882.) The Grand final rehearsal of »Parsifal« at Bayreuth yesterday. King Louis and a host of celebrities do homage to the Great Master. (Special Cable to The World.) Bayreuth, Juli 25.

8045. **The Daily News.** July 27. 1882. Wagner's »Parsifal«.

* * *

II. Aus den Feſttagen. — Nach Eröffnung der Bühnenfeſtſpiele. 1882.

1. Perſönliche Kundgebungen des Meiſters.

Die von R. Wagner nach der erſten und einigen folgenden Aufführungen des „Parſifal" gehaltenen Reden u. Anſprachen ſiehe Erſte Abtheilung V u. VI.

2. Feſtgaben.

A. Litterariſche.

1882 8016. **Richard Wagner und ſeine Schöpfungen.** Für die deutſche Frauenwelt dargeſtellt von Dr. **Hermann Stohn**. Mit Richard Wagner's Bildnis in Stahlſtich. Leipzig. Verlag von Gebrüder Senf. 1882. 163 S. kl. 8°. (Feſtgabe zum Bayreuther Bühnenweihfeſtſpiele „Parſifal".)

Richard Wagner's Leben und Wirken. In sechs Büchern dargestellt von **Carl Fr. Glasenapp**. Supplement 1876—1882. Nebst einem Register über das gesammte Werk. Leipzig Verlag von Breitkopf & Härtel 1882. (Eine Festgabe zum Bayreuther Bühnenweihfestspiele Parsifal.) VI u. S. 179—558. gr. 8°. (Siehe 6148)

8017. **Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek.** Nach den vorliegenden Originalien zu einem authentiſchen Nachſchlagebuch durch die geſammte, insbeſondere deutſche Wagner-Litteratur bearbeitet und veröffentlicht von **Nikolaus Oeſterlein** Ehrenmitglied des Wiener akademiſchen Wagner-Vereines. Abgeſchloſſen: November 1881. Leipzig. Verlag von Gebrüder Senf. 1882. XXX u. 321 S. gr. 8°. (Feſtgabe zu den Bayreuther Bühnenfeſtſpielen im Jahre 1882. — Dem Meiſter Richard Wagner verehrungsvoll zugeeignet.) Prachtausgabe, auf holl. Büttenpapier gedruckt. (Vgl. die Ausgabe auf Velinpapier Nr. 6149.)

B. Bildliche.

8018. **Wagner-Medaille in Bronze.** 41 Millimeter Durchmeſſer. Vorderſeite: Kopf von rechts. Umſchrift: RICHARD WAGNER

Unten: DRENTWETT. Rückſeite: Anſicht des Feſtſpielhauſes. Umſchrift: RICHARD WAGNER-THEATER IN BAYREUTH.

8049. Eine gleiche Medaille aus Britannia-Metall. Der Kopf umſchrieben: RICHARD WAGNER Z. PARSIFAL-DARSTELLUNG IM SOMMER 1882.

8050. Wagner-Medaille aus oxydirtem Metall, in ovaler Form L.-D. 40 Millimeter, Br.-D. 32 Millimeter. Vorderſeite: Kopf von rechts. Umſchrift: RICHARD WAGNER. Rückſeite: Muſikaliſche Embleme, umgeben von Bandſchleifen, auf welchen R. Wagner's Werke verzeichnet ſind. r. 3. Geibel.

8051. Eine gleiche Medaille aus weißem Metall.

8052. Kleine Denkmünze aus Bronze. (Jeton.) Vorderſeite: Bruſtbild Wagner's. Umſchrift: RICHARD WAGNER. Rückſeite: Anſicht des Feſtſpielhauſes. Unten: WAGNER-THEATER. (1882.) Schöngelt.

Zum Andenken an die Parſifal-Vorſtellungen 1882. (Richard Wagner' Bruſtbild, Stahlſtich v. A. Fickel, mit facſim. Unterſchrift, von allegoriſchen Figuren u. muſikaliſchen Emblemen umgeben.) 1 Blatt kl. Folio. (6007)

8053. Parsifal. Scenische Bilder nach den für die Bayreuther Aufführung gefertigten Decorations- und Costümskizzen der Herren Gebr. Brückner und P. Joukovsky. Neun Lichtdrucke von Naumann & Schröder. Einzig autorisierte Ausgabe. Leipzig Verlag von Edwin Schloemp. Kunsthandlung. Mit 1 Blatt: Vorwort. Leipzig, im Bühnenfestspielmonat Juli 1882 nebſt Inhaltsverzeichnis und 1 Blatt Text. (Aus der „Illuſtrirten Zeitung" No. 2039.) gr.-Folio, in eleganter Leinwandmappe mit Golddruck.

8054. Wandeldecoration (Felſen und Zaubergarten.) 2 Reproductionen nach den P. Joukovsky'ſchen Skizzen. H. Greiner, Bayreuth. Photographie, Viſitformat. 15)

3. (Andere) Bildliche Darſtellungen.

A. Künſtler-Portraits.

(Coſtüm-Portraits aus Parſifal. Aufgenommen von Hans Brand, Hofphotograph in Bayreuth. Verlag von Carl Gieſſel's Buchhandlung, Bayreuth.)

(Cabinetformat.)

8055. Louiſe Belce als Blumenmädchen.

8056. Marianne Brandt als Kundry. 1. Akt, liegend.

8057. Dieſelbe, 2. Akt, auf dem Blumenlager.
8058. Paula Cramer, den Gral tragend.
8059. Dieſelbe, auf den Stufen des Altars ruhend.
8060. Amalie Friedrich-Materna als Kundry, 1. Akt, liegend.
8061. Dieſelbe, 1. Akt, ſtehend.
8062. Dieſelbe, 2. Akt, auf dem Blumenlager.
8063. Anton Fuchs als Klingſor.
8064. Heinrich Gudehus als Parſifal, 3. Akt, in ſchwarzer Rüſtung.
8065. Karl Hill als Klingſor, am Zaubertiſch.
8066. Ferdinand Jäger als Parſifal, 1. Akt mit Bogen und Köcher.
8067. Thereſe Malten als Kundry, 2. Akt, ſtehend.
8068. Theodor Reichmann als Amfortas, auf dem Lager.
8069. Emil Scaria als Gurnemanz, 1. Akt, ſtehend.
8070. Guſtav Siehr als Gurnemanz, mit 2 Knappen ſchlafend.
8071. Hermann Winkelmann als Gralskönig.
8072. Gruppe von Gralsrittern.
8073. Gruppe aus dem 1. Akt. Siehr und Gudehus vor dem getödteten Schwan.
8074. Tanzgruppe. Malten, Gudehus, Siehr.
8075. Tanzgruppe. Materna, Winkelmann, Scaria.
8076. Verführungs-Scene. Materna, Winkelmann.
8077. Zaubermädchen mit Parſifal (Winkelmann).

(Coſtüm-Porträts aus Parſifal. Nach photogr. Originalaufnahmen v. Hans Brand photogr. verkleinert.)

(Viſitformat.)

8078. Paula Cramer, den Gral tragend.
8079. Amalie Friedrich-Materna als Kundry, 1. Akt, knieend.
8080. Anton Fuchs als Klingſor.
8081. Thereſe Malten als Kundry, 1. Akt, liegend.
8082. Dieſelbe, 3. Akt, mit Krug an der Quelle knieend.
8083. Gruppe aus dem 1. Akt. Siehr und Gudehus vor dem getödteten Schwan.
8084. Tanzgruppe. Materna, Winkelmann, Scaria.
8085. Amalie Friedrich-Materna als Kundry, 2. Akt, auf dem Blumenlager. (Eine andere Reproduktion als die Vorigen.)

8086. Parſifal-Orcheſter. Bayreuth 1882. 107 Bruſtbild-Medaillons. gr. Folio.

8087. **Hermann Levi**, Hofkapellmeiſter in München, Dirigent des Parſifal. Bruſtbild, oval. J. Albert München. Viſitformat.

B. Sonſtige Illuſtrationen in Zeitſchriften.

1882 **Illuſtrirte Zeitung**. Nr. 2039. Leipzig, 29. Juli 1882. 79. Band. (S. 96. Die Parſifal-Aufführung in Baireuth: Scene aus dem 1. Act: Gurnemanz führt Parſifal nach der Gralsburg. Nach einer Photographie aus dem Parſifal-Album. (Verlag von Edw. Schloemp in Leipzig.) — S. 97. Die Parſifal-Aufführung in Baireuth: Scene aus dem 2. Act: Der Zaubergarten. Nach einer Photographie aus dem Parſifal-Album. (Verlag von Edw. Schloemp in Leipzig.) (8144)

—— Nr. 2042. Leipzig, 19. Auguſt 1882. S. 158. (Die Parſifal-Aufführung in Baireuth: Die Scene der Fußwaſchung im 3. Act. Originalzeichnung von C. Doepler jun. — S. 159. Die Parſifal-Aufführung in Bayreuth: Die Enthüllung des Grals im letzten Act. Originalzeichnung von C. Doepler jun.) (8145)

—— Nr. 2043. Leipzig, 26. Auguſt 1882. (S. 177. Die baireuther Parſifal-Sänger und Sängerinnen. Nach Photographien gezeichnet von F. Waibler.) (8146)

Über Land und Meer. Stuttgart und Leipzig. October 1881—1882. Nº 48. (S. 965. Von der Parſifal-Aufführung in Bayreuth. III. Akt, Schlußſzene. Originalzeichnung von Ludwig Bechſtein.) (8193)

—— —— Nº 49. (S. 985. Aus den Tagen der Parſifal-Aufführung in Bayreuth. Originalzeichnung von Ludwig Bechſtein.) (8194)

Deutſche Kunſt- & Muſik-Zeitung. Nr. 27. Wien, 2. Auguſt 1882. IX. Jahrg. (S. 285. Das Feſtſpielhaus in Bayreuth.) (8149)

Neue Illustrirte Zeitung. Nr. 47. Wien, 20. Auguſt 1882. (S. 740. Die „Parſifal“-Aufführung in Bayreuth. I. Act, 1. Scene. Kundry: „Zu End ihr Gram: ſeine Mutter iſt todt!“ Parſifal: „Todt? — Meine Mutter? — Wer ſagt das?“ — II. Act, 1. Scene. Klingsor: „Herauf! Hieher! Zu mir! Dein Meiſter ruft dich, Namenloſe: Urteufelin!“ — S. 749. Die „Parſifal“-Aufführung in Bayreuth. Parſifal (I. und II. Act.); Kundry (I. Act.); Amfortas (I. Act.).) (8181)

Deutſches Familienblatt. Verlag von J. H. Schorer. Berlin. Heft 24. 1882. 10. III. Band. Nr. 37. (S. 592. Parſifal I. & II. Act. — S. 593. Amfortas I. Act.) (8197a)

La Vie Moderne. Journal hebdomadaire illustré. Quatrième année — No 32. 12 Août 1882. (S. 501. De Paris à Bayreuth. Notes d'un musicien. — Le roi Titurel. — Amfortas (1er acte). — Costume de fleur (2e acte). — S. 502. 1er acte, 1er tableau. — Parsifal (1er et 2e acte). — Kundry (1er acte). — 1er acte, 2e tableau. — Benedictus.) (8205)

—— —— No 33, 19 Août 1882. (S. 517. De Paris à Bayreuth. Notes d'un musicien. Dessins de Rudolf Seitz (Suite). Parsifal (3e acte). — Klingsor. Benedictus.) (8206)

1882 **La Vie Moderne.** Journal hebdomadaire illustré. Quatrième année. — No 35, 2 Septembre 1882. (S. 556. Parsifal. — Décor du 2e acte. — 1er tableau. — S. 557. Blumengestalten (2e acte). — Gurnemanz. — Kundry. — Parsifal. — Décor du 3e acte, 1er tableau. Benedictus.) (8207)

4. Verſchiedenes.

8088. **Theaterzettel zu Parſifal**, überſchrieben: Bühnenfestspielhaus Bayreuth. Am 26. und 28. Juli für die Mitglieder des Patronat-Vereins, am 30. Juli, 1., 4., 6., 8., 11., 13., 15., 18., 20., 22., 25., 27., 29. Aug. 1882 öffentliche Aufführungen des Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel von Richard Wagner. (Es wurden nicht für jede Aufführung ſeparate Zettel gedruckt, ſondern es erſcheinen auf dem für alle Aufführungen giltigen Zettel die wechſelnden Beſetzungen der einzelnen Solopartien angeführt. Die Bezeichnung der betreffenden Tage iſt mit Blauſtift erſichtlich gemacht.) Gedruckt bei Th. Burger, Bayreuth. Zettel mit verzierter Umrahmung. Fol.

8089. — — **Eine andere Ausgabe mit veränderter räumlicher Anordnung des Perſonen-Verzeichniſſes.** (Druck, Format und Ausſtattung wie der vorige Zettel.)

8090. **Theaterzettel zu Parſifal.** (Ausgabe einer privaten Unternehmung. Gedruckt und zu haben in der Expedition der Max Poesel'schen Original-Fremdenliste. fl. 4°. Auf der Rückſeite: »Amphitheater-Eintheilung« des Bühnenfestspielhauses.)

8091. **Sitzplatz-Billet № 0630 des Bühnenfeſtſpielhauſes zu Bayreuth nebſt Contremarke.** »Für die Patrone I. Aufführung des Bühnenweihfestspieles Parsifal von Richard Wagner.« Mittwoch, den 26. Juli 1882, Nachmittags 4 Uhr. (Gedr.: Leipzig, Giesecke & Devrient. Hellblau bedruckter Carton.)

8092. **Ein gleiches Billet № 0001 links Obere Gallerie.** Für die Patrone zur ſelben Aufführung. (Roſa bedruckter Carton.)

8093. **Ein gleiches Billet № 0035 links Fürſtengallerie.** Für die Patrone zur II. Aufführung, Freitag den 28. Juli 1882. (Grau bedruckter Carton.)

8094. **Bayreuth.** Ein Wegweiser durch die Stadt und Umgebung unter besonderer Berücksichtigung der Bühnenfestspiele 1876 und 1882. Mit 8 Illustrationen, einem Stadtplan, der Amphitheatereintheilung des Bühnenfestspielhauses nach Sitznummern und einem Anhange, das vollständige Personenverzeichniss der bei den Bühnenfestspielen Betheiligten enthaltend. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Bayreuth, Verlag von Carl Giessel's Buchhandlung. 1882. XVII. 104 u. XXIV S. 12°.

1882 8095. Führer durch Bayreuth und Umgebung mit beſonderer Berückſichtigung des Wagner'ſchen Bühnenfeſtſpiels „Parcifal". Mit 1 Farbendruckbild, Karte, Fahrplan, Parcivalanhang und 7 Illuſtrationen, hergeſtellt nach dem neuen Schnellzeichenverfahren von Hans Brand, kgl. bayer. Hof-Photograph. Bayreuth. Druck und Verlag von A. Peter. 1882. 68 u. XIV S. kl. 8°.

8096. Poessl's Original-Fremden-Liste. Vollständiges Verzeichniss der Festgäste bei den Parsifal-Aufführungen in Bayreuth. Nro. 1—44. Bayreuth, 26. Juli — 30. August 1882. 8°.

8097—8101. Fünf Stück Fremden-Liſten vom 28. Juli — 3. Auguſt 1882. Druck und Verlag der A. Peter'schen Buch- und Steindruckerei.[17])

8102. Gratis-Beilage zur Oberfränkiſchen Zeitung. Bayreuth. Nº 174—203. 27. Juli bis 30. Auguſt 1882. Angabe der Wohnungen der bei den Bühnenfeſtſpielen mitwirkenden Künſtler und Künſtlerinnen und der zum Beſuche der Aufführungen ankommenden Gäſte. 34 Fremden-Liſten. kl. Folio.

8103. Coſtüm-Portraits aus Parſifal. Einzige authentiſche Ausgabe. Photographieen in Cabinet-Format. Verzeichniß der Aufnahmen nebſt Preisangabe. Bayreuth. Carl Gieſſel's Buchhandlung. 1 Bl. Fol.[18])

5. Telegramme.

(In alphabetiſch-chronologiſcher Reihenfolge.)

8104. Berliner Courier. 27. Juli 1882. Die Aufführung des „Parſifal". (Telegraphiſcher Bericht unſeres Special-Correſpondenten.) Bayreuth, 26. Juli. (6 Folioſpalten langer Bericht.)

8105. Berliner Tageblatt, 27. Juli 1882. Morgen-Ausgabe. Theater und Kunſt. H. E. Privat-Telegramm über die erſte Aufführung.

8106. —— 27. Juli 1882. Abend-Ausgabe. Kleine Chronik. Ueber die erſte Aufführung des „Parſifal". H. Ehrlich. —

8107. Deutſche Zeitung. Wien, 27. Juli 1882. Das Feſtſpiel in Bayreuth. (Telegramme der „Deutſchen Zeitung".) — 26. Juli.

Frankfurter Zeitung. 27. Juli 1882. Aus Kunſt und Leben. Frankfurt, 26. Juli 1882. (Aus Bayreuth.) Telegramm vom Spezialreferenten über die erſte Aufführung des „Parſifal". (7979)

Fremden-Blatt. Wien, 27. Juli 1882. (Abend-Blatt.) Die erſte Aufführung des „Parſifal". (Telegramm des Fremden-Blatt.) Bayreuth, 26. Juli. sp. (6681)

8108. Hamburger Nachrichten. 27. Juli 1882. Abend-Ausgabe. Telegramme. A. F. R. Bayreuth, den 27. Juli. (Privat-Telegramm.)

1882 **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** 27. Juli 1882. Die erſte Aufführung von Richard Wagner's „Parſifal". (Telegramme des Spezial-Berichterſtatters des Extrablatt.) Bayreuth, 26. Juli, ¾6 Uhr Abends u. 26. Juli, 9 Uhr Abds. (8040)

8109. —— 27. Juli 1882. Abend-Ausgabe. Die erſte Aufführung von Richard Wagner's „Parſifal". (Telegramm des Special-Berichterſtatters des „Extrablatt".) Bayreuth, 26. Juli 1882, 10 Uhr Nachts, in Wien eingetroffen um 2 Uhr 15 Min. früh.

Neue Vorſtadt-Zeitung. Wien, 27. Juli 1882. Das „Bühnenweihfeſtſpiel" in Bayreuth. (Telegramme unſeres Spezial-Berichterſtatters.) 11 Uhr Nachts. (8041)

Correſpondent von und für Deutſchland. Nürnberg, 27. Juli 1882. Morgenblatt. Nr. 379. Die Parſifalaufführung in Bayreuth. Bayreuth, 26. Juli, 5 Uhr 50 Minuten. (Bayreuth, 26. Juli, 11 Uhr 15 Min.) (Privat-Depeſche.) (8039)

8110. **Neue Freie Presse.** Wien, 27. Juli 1882. Die erſte Aufführung des „Parſifal". (Original-Telegramm der „Neuen Freien Preſſe.") Bayreuth, 26. Juli, 4 Uhr Nachmittags. — ½9 Uhr Abends. — 11 Uhr Nachts.

8111. —— Abendblatt. Wien, 27. Juli 1882. (Die erſte Aufführung des „Parſifal".) „Ueber die geſtrige erſte Aufführung des „Parſifal" iſt uns heute noch folgendes, um Mitternacht von Bayreuth abgegangenes Telegramm zugekommen ...."

Neues Wiener Tagblatt. 27. Juli 1882. Das Bühnenweihfeſtſpiel in Bayreuth. (Telegramme unſeres Spezial-Berichterſtatters.) — Die Vorſtellung des „Parſifal". — 6 Uhr 30 Min. Abends. — Nach der Aufführung. — 10 Uhr 15 Minuten. Sch—z. (8042)

8112. **Neues Wiener Abendblatt.** 27. Juli 1882. Zum erſten Male: „Parſifal". (Telegramm unſeres Spezial-Correſpondenten.) Bayreuth, 26. Juli. W. A. Schemberg. (2 Spalten langer Bericht.)

Wiener Abendpoſt. 27. Juli 1882. Feuilleton. Aus Baireuth. Baireuth, 27. Juli. (Telegramm der „Wiener Abendpoſt".) Ueber die erſte Aufführung des „Parſifal". (6683)

Wiener Allgemeine Zeitung. Morgenblatt. 27. Juli 1882. Das Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth. (Telegramm der „Wiener Allgemeinen Zeitung".) 7 Uhr Abends. — 9 Uhr 16 Minuten. (7983)

8113. —— Mittagblatt. 27. Juli 1882. Das Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth. (Telegramm der „Wiener Allgemeinen Zeitung".) — 26. Juli, 11 Uhr 45 Minuten Nachts, (in Wien eingetroffen am 27. Juli 2 Uhr 30 Minuten früh, nach Schluß des Morgenblattes.)

8114. **Allgemeine Zeitung.** Nr. 209. Augsburg, 28. Juli 1882. Privatdepeſche der „Allg. Ztg." Bayreuth, 27. Juli. Ueber die erſte Aufführung von Richard Wagners „Parſifal" ....

8115. **Morgen-Poſt.** Wien, 28. Juli 1882. „Parſifal". (Telegramm.) Baireuth, 27. Juli.

8116. **Neue Preußiſche Zeitung.** Berlin, 28. Juli 1882. Aus Bayreuth. München, 26. Juli. — Bayreuth, Mittwoch, 26. Juli, Abends 9 Uhr. — W. T. B. dg. Bayreuth, 27. Juli. (Privattelegramm der Kreuzzeitung.)

1882 8117. **Neueſte Nachrichten und Münchener Anzeiger.** 28. Juli 1882. Die „Parſifal"-Aufführungen. (Spezialdepeſchen der „Neueſten Nachrichten".) h. Bayreuth, 27. Juli. 2 Telegramme.

8118. **Das Vaterland.** Wien, 28. Juli 1882. („Parſifal".) Tel. Bericht über die erſte Aufführung.

Berliner Courier. 29. Juli 1882. Die zweite Aufführung des „Parſifal". (Telegraphiſcher Bericht.) Bayreuth, 28. Juli 10½ Uhr. (6679)

Frankfurter Zeitung. 29. Juli 1882. Aus Kunſt und Leben. Frankfurt 28. Juli 1882. (Aus Bayreuth.) Telegramm vom Spezialreferenten über die 2. Aufführung des „Parſifal". (8282)

Fremden-Blatt. Wien, 29. Juli 1882. (Telegramm des „Fremden-Blatt".) Baireuth, 28. Juli. sp. Ueber die zweite „Parſifal"-Aufführung. (6681)

8119. **Neue Freie Presse.** Wien, 29. Juli 1882. Zweite Aufführung des „Parſifal". (Original-Telegramm der „Neuen Freien Preſſe".) Bayreuth 28. Juli 10 Uhr 40 Min. Nachts.

8120. **Neues Wiener Tagblatt.** 29. Juli 1882. Das Bühnenfeſtſpiel. (Telegramm unſeres Spezial-Korreſpondenten.) Bayreuth, 28. Juli. Sch—n. Ueber die zweite Aufführung d. „Parſifal".

Norddeutſche Allgemeine Zeitung. Berlin, 29. Juli 1882. Abend-Ausgabe. Theater und Kunſt. Bayreuth, 28. Juli. (Privattelegramm der „Nordd. Allg. Ztg.") (8287)

Wiener Abendpoſt. 29. Juli 1882. Feuilleton. Aus Baireuth. Baireuth, 29. Juli. (Telegramm der „Wiener Abendpoſt".) Ueber die zweite Aufführung des „Parſifal". (6683)

8121. **Allgemeine Zeitung.** Nr. 211. Augsburg, 30. Juli 1882. Privatdepeſchen der „Allg. Ztg." Bayreuth, 29. Juli.

8122. **Morgen-Poſt.** Wien, 30. Juli 1882. Parſifal II. (Telegramm.) Baireuth, 29. Juli.

8123. **Deutſche Zeitung.** Wien, 31. Juli 1882. Das Feſtſpiel in Bayreuth. (Telegramm der „Deutſchen Zeitung".) — 30. Juli. Ueber die dritte Aufführung des „Parſifal".

8124. **Die Preſſe.** Wien, 31. Juli 1882. Telegramm der „Preſſe". Bayreuth, 30. Juli. (Von unſerem Spezial-Correſpondenten.)

Bayreuther Tagblatt. 1. Auguſt 1882. Paris, 31. Juli. „Alle hieſigen Blätter beſchäftigen ſich ausführlich mit „Parſifal"." (6677)

Neueſte Nachrichten und Münchener Anzeiger. 6. Auguſt 1882. Die „Parſifal"-Aufführungen. (Spezialdepeſchen der „Neueſten Nachrichten".) h. Bayreuth, 4. Aug. 11 U. Abds. — Bayreuth, 5. Aug. (8284)

8125. **Konſt. Vorſtadt-Zeitung.** Wien, 28. Auguſt 1882. Telegrafiſche Depeſche. Baireuth, 27. Auguſt, 12 Uhr Nachts. (Privat-Telegramm der „Konſt. Vorſtadt-Zeitung".) Anweſenheit des deutſchen Kronprinzen.

8126. —— Wien, 30. Auguſt 1882. Telegrafiſche Depeſchen. Die letzte Feſtvorſtellung in Bayreuth. Bayreuth, 29. Auguſt, 11 Uhr Nachts. (Privat-Telegramm der „Konſt. Vorſtadt-Zeitung".)

8126. **Daily News.** July 27, 1882. Wagner's »Parsifal«. [By submarine Telegraph.] [From our Special Correspondent.] Bayreuth, Wednesday night. (8045)

8127. **New York Herald**, July 27, 1882. Wagner's »Parsifal«. First Performance of the new opera. A favorable reception. A distinguished audience, but the Royal box empty. Scenes in the town. Large influx of visitors to Baireuth. The story of »Parsifal«. [By Cable to The Herald.] Baireuth, July 26, 1882. (2½ gr. Zeilen-Spalten langes Telegramm.)

8128. **The Evening Post.** New York, July 27, 1882. Wagner's »Parsifal«.

8129. **The Courier-Journal.** Volume LXIII. New Series, No. 1957. Louisville, Thursday, Juli 27, 1882. Intenſive Muſik ..... [By Cable to the Courier-Journal.] Bayreuth, Bavaria, Juli 26, 1882. — (Zehn Zeilen-Spalten langer Bericht mit Notenbeiſpielen über Parſifal.)

6. Litteratur.

A. In ſelbſtändigen Werken.

a. In deutſcher Sprache.

8130. Der heilige Gral, eine mythiſch-ethiſche Dichtung. Von **Wolfgang Golther.** Stuttgart. Druck von G. Lemppenau. 1882. 56 S. 8°.

8131. Richard Wagner's „Parſifal“ Eine Text-Erklärung von Dr. A. **Schricker.** (Straßburg. Druck von G. Fiſchbach.) 23 S. 8°.

8132. Das Bayreuther Bühnenweihfestspiel. Erläuterungen zur Parzivalsage und zum Gralmythus von A. von **Schleinitz.** Berlin, 1882. Stuhr'sche Buch- und Kunsthandlung (S. Gerstmann). 141 S. 8°.

8133. Die Bedeutung des Morgenweckrufes in Richard Wagner's Bühnenweihfestspiele »Parsifal«. Erörtert von **Edmund von Hagen.** Berlin. Verlag von Theodor Barth. 1882. 62 S. 8°.

8134. Bayreuther Briefe. Augenblicksbilder aus den Tagen der Patronatsaufführungen des „Parſifal“. Leipzig. Verlag von Edwin Schloemp. 1882. IV u. 54 S. 8°.

8135. Richard Wagner's „Parſifal“. Briefe aus Bayreuth von **Max Goldſtein.**[19] Berlin. Verlag von Freund & Jeckel. 1882. 57 S. 8°.

8136. Für und Wider. Eine Blumenlese aus den Berichten über die Aufführungen des Bühnenweihfestspieles Parsifal. Herausgegeben von **Wilhelm Tappert.** Berlin 1882. Verlag von Theodor Barth. 50 S. gr. 8°.

1883 8137. **Richard Wagner's Parsifal.** Erste Aufführung am 26. Juli 1882 zu Bayreuth. Besprochen von **Max Kalbeck**. Zweite Auflage. Breslau. Schletter'sche Buchhandlung. (E. Frank). 1883. 76 S. gr. 8°. 70)

8138. **Bayreuther Briefe vom reinen Thoren.** „Parſifal“ von Richard Wagner. Von **Paul Lindau**. Sonderabdruck aus der „Kölniſchen Zeitung“. Breslau und Leipzig. Druck und Verlag von S. Schottlaender. 1883. 60 S. 8°. 21)

8139. **Parsifal-Nachklänge.** Allerhand Gedanken über Deutsche Cultur, Wissenschaft, Kunst, Gesellschaft von Mehreren empfunden, aufgezeichnet von **Bernhard Förster**. 22) Leipzig. In Commission bei Theodor Fritsch. 1883. VI u. 90 S. 8°.

b. In fremden Sprachen.

(Franzöſiſch.)

1882 8140. *De Strasbourg à Bayreuth Notes de voyage & Notes de musique par* ***Gustave Fischbach*** *Strasbourg Typographie de G. Fischbach.* ***1882.*** 93 S. 8°.

(Engliſch.)

8141. *The Romance of Parcival and San Greal. Dresden. Published by »The guide to Dresden«. 1882.* 16 S. 8°.

(Spaniſch.)

8142. *Parsifal Peregrinación á la meca del Porvenir por* ***Joaquin Marsillach.*** 23) *Correspondencias publicadas en la Revista Arte y Letras Tirada especial de 100 ejemplares Barcelona Tipografia de Fidel Giró. MDCCCLXXXII.* 35 S. 8°.

(Holländiſch.)

8143. *Overgedrukt uit het Handelsblad van Vrijdag 8, Zaterdag 9, Zondag 10, Maandag 11 en Dinsdag 12 September 1882. Wagner en de Parsifal* 40 S. 8°.

B. In anderen Werken.

Die Deutſche Bühne deren geſchichtliche Entwickelung in Bild und Wort dargeſtellt von einem Weimaraner. Dresden 1882. (S. 118 — 157. Die Bühne der Gegenwart. S. 156. Wagner's Feſtſpielhaus in Bayreuth.) (6225)

1883 **Fromme's Musikalische Welt Notiz-Kalender für das Jahr** 1883. Achter Jahrgang. Redigirt von Dr. Theodor Helm. Wien. Carl Fromme. (S. 85. Das zweite Bühnenfestspiel in Bayreuth.) (6370)

Almanach der Genoſſenſchaft Deutſcher Bühnen-Angehöriger. F. E. Gettke. 1883. (S. 154. Bühnenfeſtſpielhaus in Bayreuth. Vollſtändig abgedruckter Theaterzettel.) (6364)

C. In Zeitſchriften.

(Ganze Jahrgänge oder Bände.)

1882 **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Band 78. 1882. (Leitartikel. S. 301. Flüchtige Blicke in Wagner's „Parſifal“. Von Wilhelm Tappert. — S. 311. Parſifal. Ein Bühnen-Weih-Feſtſpiel von Richard Wagner. Wilhelm Tappert. — S. 353, 361. Parſifalaufführungen in Bayreuth. Von Wilhelm Tappert. — S. 369. Parſifalaufführungen in Bayreuth. H. P. i. B. — S. 429, 471, 527. Freie Studien über Richard Wagner's „Parſifal“. Von Heinrich Porges. I. II. III. — Polemiſche Schriften. S. 524. Wilhelm Tappert. „Für und Wider.“ Eine Blumenleſe aus den Berichten über die Aufführungen des Bühnenweihefeſtſpiels „Parſifal“. — Vermiſchtes. S. 298, 318, 330, 338, 349. Mittheilungen aus Bayreuth. — S. 339. Telegraphiſche Depeſche aus Bayreuth. — S. 348. Artikel über die jeden Montag u. Donnerſtag auf „Wahnfried“ ſtattfindenden Feſt-Abende. — S. 348. Italieniſcher Clavierauszug von „Parſifal“ bei Ricordi in Mailand erſchienen.) (6452)

Musikalisches Wochenblatt. Dreizehnter Jahrgang. 1882. (Grössere Aufsätze. S. 369. Bayreuther Briefe. 27., 29. Juli. Dr. H. Kretzschmar. — Bayreuther Briefe. S. 381, 395, 410, 420, 470, 480, 532. I—VII. Richard Pohl. — Bayreuther Briefe. 383. I. II. 396. III. IV. Paul Marsop. — S. 518. »Für und Wider!« Eine fortschrittliche Betrachtung in rückläufiger Bewegung. Von Hans von Wolzogen. I. »Wider« — S. 531, 542. II. »Für«. — S. 606. Zum Instrumental-Vorspiel zu »Parsifal« von Richard Wagner. Richard Pohl. — Feuilleton. S. 468, 479, 492. Rückblicke. Von Wilhelm Tappert. I. II. Persönliche Bemerkungen. S. 524. Entgegnung von Wilhelm Tappert auf die Nr. 21 der „Wiener Signale“ (Parſifal betreffend.) — Vermischte Nachrichten und Notizen. S. 425. Ueber die letzte Parſifalaufführung in Bayreuth am 29. Auguſt, in welcher „der Meiſter die größere letzte Hälfte des dritten Aufzuges ſelbſt dirigirte“.) (6453)

Allgemeine deutsche Musikzeitung. Neunter Jahrgang 1882. (S. 261. Die erste Aufführung des »Parsifal« in Bayreuth am 26. Juli 1882. Special-Telegramm der »Allgemeinen Deutschen Musik-Zeitung.« Nachmittags 6 Uhr 10 Min. Abends 8 Uhr 10 Min. Abends 10 Uhr 35 Min. — Leitartikel, grössere und kleinere Aufsätze. S. 275, 283. Briefe aus Bayreuth. II. III. Bayreuth den 29. Juli u. 5. August 1882. Otto Lessmann. — S. 285. Ergänzende Bemerkungen zur Parsifalerklärung. Von Albert Heintz. — S. 291. Nachlese aus Bayreuth. Otto Lessmann. — S. 315. Ein Urtheil über Parsifal.

Ludwig Wüllner. — S. 323, 335. Professorenweisheit und der »Parsifal«. Von Albert Heintz. — S. 445, 461, 479, 491. Die Bedeutung des Wagner'schen Parsifal in und für unsere Zeit. Von E. Schläger.) (6454)

1882 Neue Muſik-Zeitung. Dritter Jahrgang. 1882. (1. Beilage zu Nr. 15. Parſifal. Ein Bühnenweihfeſtſpiel von Richard Wagner. Erſte Aufführung am 26. Juli 1882. Oskar Laffert. — 1. Beilage zu Nr. 17. Das Bühnenweihfeſtſpiel in Bayreuth. Eine Sonette in 8 Strophen von der münchener Dichterin Louiſe Hitz. — Vermiſchtes. 1. Beilage zu Nr. 17. Richard Wagner und die franzöſiſche Preſſe.) (6455)

Signale für die muſikaliſche Welt. Vierzigſter Jahrgang. 1882. (S. 631. Kurzer Bericht über die erſte Aufführung des „Parſifal". — S. 641. „Parſifal" von Richard Wagner. Erſte Aufführung in Bayreuth am 26. Juli 1882. — S. 693, 763. Nachträgliches zu den Parſifal-Aufführungen.) (6456)

(Einzelne Nummern und Hefte.)

(In deutſcher Sprache.)

8144. Illuſtrirte Zeitung. Nr. 2039. Leipzig, 29. Juli 1882. 79. Band. (S. 95. Parſifal. Ein Bühnenweihfeſtſpiel in 3 Aufzügen von Richard Wagner. S.)

8145. —— Nr. 2042. Leipzig, 19. Auguſt 1882. 79. Band. (S. 157. Richard Wagner's „Parſifal". II. B. V.)

8146. —— Nr. 2043. Leipzig, 26. Auguſt 1882. 79. Band. (S. 179. Die Parſifal-Aufführungen in Baireuth. III. B. V.)

8147. Musica sacra. Beiträge zur Reform und Förderung der katholiſchen Kirchenmuſik, herausgegeben von Dr. Franz Witt. (Kanonikus, z. Z. in Landshut in Niederbayern. Selbſtverlag des Herausgebers.) Fünfzehnter Jahrgang. № 8. 1882. Ausgegeben am 1. Auguſt. kl. Fol. (S. 92. Die Reſponſorien und „Parſifal". Fr. Witt.)

8148. Der Klavier-Lehrer. Musik-paedagogische Zeitschrift, ... herausgegeben von Professor Emil Breslaur. Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen. No. 16. Berlin, 15. August 1882. V. Jahrgang. kl. Fol. (S. 185. R. Wagner's Parsifal in Bayreuth. Von W. Langhans.)

8149—8150. Deutſche Kunſt- & Muſik-Zeitung. Central-Organ für Muſik, Theater, bildende Künſte & Literatur. Officielles Organ von Geſangvereinen Oeſterreich-Ungarns. Nr. 27, 28. Wien, 2., 10. Auguſt 1882. IX. Jahrgang. (S. 286, 295. R. Wagner's Bühnenweihfeſtſpiel „Parſifal". Erſte Aufführung in Bayreuth am 26. Juli 1882. (Specialbericht der „deutſchen Kunſt- und Muſik-Zeitung.) Bayreuth, 26., 27. u. 31. Juli 1882. M. J. Beer. — Nr. 28. S. 299. Vermiſchtes. (Aus Bayreuth.))

8151—8153. Zeitſchrift für die Muſikaliſche Welt mit der Beilage „Sängerhalle". Herausgeber u. Verantw. Redacteur: Ant. Aug. Naaff. V. Jahrgang Nr. 32, 33, 34. Wien, 10., 20. Auguſt; 1. September 1882. Fol. (S. 311, 321, 327. Richard Wagner's

Bühnenweihfeſtſpiel „Parſifal" und deſſen erſte Aufführung in Bayreuth. Von Karl Kipke. Orig.-Bericht für die „Muſik. Welt". — S. 313. Bayreuther Briefe. I. II. Bayreuth, d. 27. Juli u. 5. Auguſt 1882. W. K..)

1882 **8154—8155. Neue Musiker-Zeitung.** Organ für die Interessen der Musiker und des musikalischen Verkehrs. Herausgegeben von der solidarischen Verbindung der Musiker-Vereine Berlin und Hamburg. III. Jahrgang. № 31 u. 32. Berlin, 4., 11. August 1882. (S. 149 u. 153. Aus Bayreuth. Richard Wagner's »Parsifal«. Original-Bericht von Ed. Moncka. — № 32, S. 156. Ueber die Koſten, welche König Ludwig von Bayern für die Aufführung des Bühnenweihfeſtſpieles „Parſifal" in Bayreuth übernommen hat.)

8156. —— № 36. Berlin, 8. September 1882. (S. 170. Die letzte Parsifal-Aufführung.)

8157—8160. Wiener Signale. Wochenſchrift für Theater und Muſik. Eigenthümer und Herausgeber: Ignaz Kugel. Fünfter Jahrgang. № 23, 24, 25, 26. — 1., 15. Auguſt, 1., 16. September 1882. (S. 189, 198, 204, 212. Richard Wagner's „Parſifal" in Bayreuth. I.–IV. Dr. Th. Helm. — № 24. S. 195. „Parſifal". Betrachtungen aus der Entfernung. Eduard Kulke.)

8161. Die Gegenwart. Wochenſchrift für Literatur, Kunſt und öffentliches Leben. № 31. Berlin, den 5. Auguſt 1882. Band XXII. 4°. (S. 85. R. Wagner's „Parſifal" als Dichtung. G. Doempke. — S. 89. Parſifal I. H. Ehrlich.)

8162. —— № 32. Berlin, den 12. Auguſt 1882. (S. 103. Wagner's „Parſifal". (Schluß.) Bayreuth, Nürnberg, München, im Auguſt. H. Ehrlich.)

8163. —— № 45. Berlin, den 11. November 1882. Herausgeber: Theophil Zolling in Berlin. Verlag von Georg Stilke in Berlin. (S. 313. Bayreuther Nachklänge. Von Wilhelm Lübke.)

8164. Neue Zeit. XI. Jahrgang. II. Halbjahr. № 46. Leipzig, den 11. Auguſt 1882. (S. 378. Eduard Hanslick und Wagner's „Parſifal". — Im Anſchluſſe an dieſe Mittheilungen eine Anzahl kürzerer Artikel, auf Bayreuth und die Parſifalaufführungen bezüglich.)

8165. —— № 47. Leipzig, den 18. Auguſt 1882. (S. 387. Allerlei aus Bayreuth.)

8166. —— № 48. Leipzig, den 25. Auguſt 1882. (S. 394. Noch etwas aus Bayreuth. — S. 396. Theatraliſche Städteſchau. Bayreuth. (Wagnertheater.) 15. Aug.)

8167. —— № 49. Leipzig, den 1. September 1882. (S. 404. Das Bühnenweihfeſtſpiel von Bayreuth vom künſtleriſchen Standpunkt. — S. 405. Theatraliſche Städteſchau. Bayreuth.)

8168. —— № 50. Leipzig, den 8. September 1882. (S. 410. Das Bühnenweihfeſtſpiel von Bayreuth vom künſtleriſchen Standpunkt. (Schluß.) Bernhard Förſter. — S. 413. Theatraliſche Städteſchau. Bayreuth. (Wagnertheater.))

8169. Die Tonkunst. No. 22. Ausgegeben am 15. August 1882. Band XII. (S. 167. Die beiden ersten Aufführungen von Richard Wagner's »Parsival« in Bayreuth am 26. und 28. Juli 1882. Von M. E. Sachs in München.)

1882 8170—8172. Neue Berliner Musikzeitung gegründet von Gustav Bock unter Mitwirkung theoretischer und practischer Musiker. XXXVI. Jahrgang. No. 32, 33, 34; 10., 17., 24. August 1882. (S. 249, 257, 265. Parsifal. Erste Aufführung am 26. Juli im Festspielhause zu Bayreuth. I. Die Handlung. II. Musik und Aufführung. S. 265. (Schluss.))

8173—8176. Deutſche Muſiker-Zeitung. Organ für die Intereſſen der Muſiker und des muſikaliſchen Verkehrs. Gegründet vom Verein Berliner Muſiker. Eigentum des Allgemeinen Muſiker-Verbandes. Im Auftrage herausgegeben von H. Thadewaldt. 13. Jahrgang. Nr. 31, 32, 33, 35. Berlin, am 5., 12., 19. Auguſt u. am 2. September 1882. (S. 317, 329, 339, 359. Parſifal. Von W. Ladewitz. I. II. III. IV. — Nr. 33. S. 340. Parſifal und die franzöſiſche Preſſe. — S. 342. „Ueber Wagner's „Parſifal" findet ſich im Londoner „Figaro" eine merkwürdige Stelle, ..." — Nr. 35. S. 360. Der Ort der Gralſage. — Ueber Baireuther Briefe vom reinen Thoren. Von H. Weimar.)

8177. Literarische Beilage zu Nr. 16. der »Deutschen Worte« vom 16. August 1882. (Wien.) (S. 1. »Zukunftsmusik«.)

8178. Die Tonkunst..... No. 23. Ausgegeben am 1. September 1882. Band XII. (S. 176. Feuilleton. Eine Bayreuth-Fahrt.)

8179. Blätter für literariſche Unterhaltung. Herausgegeben von Rudolf von Gottſchall. Nr. 33. 17. Auguſt 1882. 4°. (S. 513. Literariſche Unterhaltungen. Zum Bühnenweihfeſtſpiel in Baireuth. Eugen Zabel.)

8180. Wiener Punsch. Illuſtrirtes Unterhaltungsblatt. Nr. 609. (XVI. Jahrgang.) Eigenthümer und Herausgeber C. Schönwald. Wien, 3. Auguſt 1882. Fol. (Theater, Kunſt und Literatur. Beſprechung der erſten Aufführung des „Parſifal".)

8181. Neue Illustrirte Zeitung. Illuſtrirtes Familienblatt. Nr. 47. II. Band. X. Jahrgang. Wien, 20. Auguſt 1882. (S. 746. Die „Parſifal"-Aufführung in Bayreuth. (Hiezu Illuſtrationen auf Seite 740.))

8182. Schmeitzner's Internationale Monatsschrift. Zeitschrift für allgemeine und nationale Kultur und deren Litteratur. Redigirt von Paul Widemann. 1. Band. August 1882. 8. Heft. Chemnitz, 1882. Verlag von Ernst Schmeitzner. Lex.-8°. (S. 495—512. Die Bedeutung des Wagner'schen Parsifal in und für unsere Zeit. Von E. Schläger.)

8183. Die Grenzboten. Zeitſchrift für Politik, Literatur u. Kunſt. Nr. 37. Ausgegeben am 7. September 1882. Lex.-8°. Leipzig. Fr. Ludw. Herbig (Fr. Wilh. Grunow.) (S. 485—505. Richard Wagners Parſifal. Von Hermann Kretzſchmar.)

8184. —— Nr. 38. Ausgegeben am 14. September 1882. (S. 549. Die Heilslehre Richard Wagner's. Von W. Freudenberg.)

8185. —— Nr. 43, 44. Ausgegeben am 19. u. 26. Oktober 1882. (S. 183 u. 232. Epilog zum Parſifal.)

1882 8186—8187. Deutſches Proteſtantenblatt. Unter Mitwirkung von Geſinnungsgenoſſen herausgegeben von Dr. C. Manchot. Jahrgang XV. Bremen, 9. u. 16. September 1882. № 37, 38. (S. 293, 300. Die Parſifalaufführung in Bayreuth. Dr. A. Pertig.)

8188. Das Echo. Wochenſchrift für Politik, Litteratur, Kunſt & Wiſſenſchaft. Nr. 1. Berlin, 9. September 1882. kl. Fol. (S. 11. Leſefrüchte. Ein Anti-Wagnerianer über Richard Wagner und ſein neueſtes Werk. Aus: Richard Wagner's „Parſifal“ beſprochen von Max Kalbeck. — Bildende Künſte, Theater und Muſik. S. 22. Parſifalaufführungen. — Morgenweckruf in Parſifal. — Richard Wagner's nächſte Oper. — Aus Bayreuth. — Das „Gralmotiv“ aus Parſifal.)

8189. —— Nr. 3. Berlin, 23. September 1882. (S. 81. Acht Tage in Deutſchland. Revue politique et littéraire. — Theater und Muſik. — S. 92. Parſifal.)

8190. Deutſche Rundſchau. Herausgegeben von Julius Rodenberg. Achter Jahrgang. Heft 12. September 1882. Berlin. Verlag von Gebrüder Paetel. Lex.-8°. (S. 445—459. Wagner's Parſifal. Von Louis Ehlert.)*)

8191. Nord und Süd. Eine deutſche Monatsſchrift. September 1882. Band 22. — Heft 66. Herausgegeben von Paul Lindau. Breslau. S. Schottlaender. Lex.-8°. (Mit einem Portrait in Radirung: Wilhelm Roſcher.) (S. 385—401. Auf dem Wege nach Bayreuth. Eine Sommerfahrt durch den Bayeriſchen Wald mit den Leitmotiven des Doctors. Von Paul Lindau. Berlin.)

8192. Beilage zum Bazar. Nr. 19. Berlin, 1. October 1882. 28. Jahrgang. (S. 299. Im Salon des „Meiſters“. Bayreuther Randbemerkungen. Von Valerius v. Bellmann.)

8193. Über Land und Meer. 1882. 24. Heft. 48. Band. Vierundzwanzigſter Jahrgang. Oktober 1881—1882. (Nr. 47. S. 942. Der Tag von Bayreuth. Parſifal. Von H. Ehrlich. — Nr. 48. S. 972. Von der Parſifalaufführung in Bayreuth. (Hiezu das Bild S. 965.) C. Zimennetti.)

8194. —— Nr. 49. S. 983. Aus den Tagen der Parſifal-Aufführung in Bayreuth. (Hiezu das Bild S. 985.)

8195—8196. Die Gartenlaube. Illuſtrirtes Familienblatt. Begründet von Ernſt Keil 1853. Nr. 34 u. 35. 1882. (S. 560, 576. Aus Bayreuth, der Stadt der Parſifal-Aufführungen. H. Kretzſchmar.)

8197. Deutſches Familienblatt. Eine illuſtrirte Zeitſchrift. Verlag von J. H. Schorer. Berlin. III. Band. Heft 23. (Nr. 31—34.) 1882. 9. Folio. (Nr. 33. S. 528. Parſifal. Von Fritz Lemmermayer.)

8197a. —— Heft 24. (Nr. 35—37.) 1882. 10. (Nr. 37. S. 596. Unſere Bilder. ..... 2. Ueber die Koſtümbilder aus Parſifal: Parſifal u. Amfortas v. Rud. Seitz. Vgl. S. 320.)

8198. Unſere Zeit. Deutſche Revue der Gegenwart. Herausgegeben von Rudolf von Gottſchall. Jahrgang 1882. Neuntes Heft. Leipzig. F. A. Brockhaus. 1882. Lex.-8°. (S. 430—447. Das Bühnenweihfeſtſpiel in Baireuth. Von Eugen Zabel.)

1882 **8199.** Bazar-Anzeiger. Nr. 19. 1882. Folio. (Vom Parſifal. E.)

8200. Neue Welt. Illuſtrirte Unterhaltungs-Blätter für das deutſche Volk. Verlag von E. Czakl. Wien. 1882. Heft 22. II. Band. 4°. Neue Wiener-Moden-Welt. Gratis-Beiblatt zur Illuſtrirten Zeitſchrift „Neue Welt". Nr. 15. (S. 119. Die erſte Aufführung des „Parſifal". (Pr.))

(In fremden Sprachen.)

(Franzöſiſch.)

8201. La Renaissance Musicale. Deuxième Année — No 31. 30 Juillet 1882. (S. 241. La première de Bayreuth. Bayreuth, 27 juillet. Edmond Hippeau. — S. 246. Parsifal. (Suite) Victor Wilder.)

8202. —— No 32. 6 Août 1882. (S. 249. Les auditions de »Parsifal«. Bayreuth, 31 juillet 1882. Edmond Hippeau. — S. 250. P. S. — »M. Albert Wolff, du Figaro, qui avait promis monts et merveilles sur Parsifal, ...« — H. — S. 251. »On nous écrit de Bayreuth, 2 août . . . .« — E. D. — S. 252. Parsifal. (Suite et fin) Victor Wilder.)

8203. —— No 33. 13 Août 1882. (S. 257. Les auditions de »Parsifal«. (Suite.) Bayreuth, 29 juillet. — H.)

8204. —— No 42. 15 Octobre 1882. (S. 333. Parsifal et l'opéra Wagnérien.)

8205. La Vie Moderne. Journal hebdomadaire illustré. Quatrième Année. — No 32. 12 Août 1882. gr. Folio. (S. 501. De Paris à Bayreuth. Notes d'un musicien. Benedictus.)

8206. —— No 33. 19 Août 1882. (S. 517. De Paris à Bayreuth. Notes d'un musicien. Dessins de Rudolf Seitz. (Suite.) Benedictus.)

8207. —— No 35. 2 Septembre 1882. (S. 555. De Paris à Bayreuth. Notes d'un musicien. Dessins de Rudolf Seitz et de Urrabieta Vierge. (Suite et fin.))

8208. Le Guide Musical. 28e année. No 33. 17 Août 1882. (Réminiscences Wagnériennes. Charles Tardieu.)

(Engliſch.)

8209. The Academy. (No 534 u. 535. [New Issue.] July 29, u. August 5, 1882. Fol. (S. 91, 109. Music. Wagner's "Parsifal". I. II. Bayreuth: July 28, 1882. J. S. Shedlock.)

8210. The Musical Times and Singing-Class Circular. Published on the first of every Month. No 474. Vol. 23. August 1, 1882. Lex.-8°. (S. 437. "Parsifal" at Bayreuth. (By Telegraph.) Bayreuth, July 27.)

8211. —— —— No. 475. — Vol. 23. September 1, 1882. (S. 493. "Parsifal" at Bayreuth. (From our Special Correspondent.) Bayreuth, August 4. — S. 500. Foreign notes.)

1882 8212. **The Musical World.** Vol. 60. — No. 32. August 12, 1882. (S. 491—494. A musical pilgrimage. (From the "Daily Telegraph"); S. 491. Bayreuth, Aug. 2.; S. 492. Aug. 4.; S. 494. Wagner's "Parsifal". Graphic, Aug. 5. — S. 496. Wagner's Parsifal. (Continued from page 482.) II. (From the Neue Freie Presse.) — S. 500. Parsival. (From the same.) Bayreuth, Aug. 8. Max Schönau. — S. 502. The holy Grail. P. D. B.)

8213. **The Saturday Review of Politics, Literature, Science, and Art.** No 1. 398, Vol. 54. August 12, 1882. Zeit. (S. 206. Parsifal.)

8214. **The Nation.** Weekly edition of the New-York Evening Post. Vol. XXXV. — No. 894. August 17, 1882. Zeit. (S. 131. "Parsifal" at Bayreuth. The first performance. Bayreuth, July 26, 1882.)

8215. **The Musical World.** Vol. 60. — No 33. August 19, 1882. fl. Zeit. (507—509. A musical pilgrimage. (Continued from page 494.); S. 507. Bayreuth, Aug. 7; S. 508. Leipsic, Aug. 10. — D. T. — S. 509. Meeting of Wagner and Wilhelmj at Bayreuth. — S. 512. Wagner's Parsifal. (Continued from page 498. III. From the Neue Freie Presse) Eduard Hanslick. — S. 516. Parsifal, the King, etc. (To the Editor of the »Musical World«.) Your american correspondent at Bayreuth. — Bayreuth. Berliner Fremdenblatt Aug. 8 th.)

8216—8217. **Monthly Musical Record.** Vol. XII; No 140 (u. No 141). August 1; September 1; 1882. (S. 172, 198. Parsifal, by Richard Wagner. — S. 179, 203. Illustrations to Wagner's Parsifal. 2 Notenblätter mit Parsifalmotiven.)

8218. **The Musical Critic.** Vol. VI. No. 2. New York. August 20th, to September 5th, 1882. (Nichts Nutz Notes. Ueber Parsifal.)

8219. **The Athenaeum.** Journal of English and Foreign Literature Science, the fine Arts, Music and the Drama. No 2858, August 5, 1882. (S. 183. Music. Wagner's "Parsifal". Bayreuth, July 27, 1882. E. P.)

(Holländisch.)

8220—8226. **Caecilia.** Algemeen Muzikaal Tijdschrift van Nederland. Negen-en-dertigste Jaargang. No. 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24. — 15. September, 1., 15. October, 1., 15. November, 1., 15. December 1882. fl. Zeit. (S. 151, 161, 173, 183, 191, 201, 211. Parsifal. H. Viotta. Mit Notenbeispielen.)

(Norwegisch.)

8227—8229. **Nordisk Musik-Tidende.** Maanedsskrift for Musikere og Musikvenner. Udgiver og Forlaeger Carl Warmuth. Christiania. № 9, 10 u. 12. 3die Aarg. September, Oktober, December 1882. fl. Zeit. (S. 134. Parsifal-opførelsen i Bayreuth. — I. Bayreuth, 30te Juli 1882. — S. 136. II. Bayreuth, 7de August 1882. — S. 149. II. Bayreuth, 10de Aug. 1882. — S. 186. (Sluttet) II.)

(Böhmiſch.)

1882 8230—8231. Dalibor. Časopis pro všecky obory umění hudebního. Ročník IV. Číslo 22 a 23. V Praze, 1 srpna 1882. (S. 169. R. Wagnera »Parsifal«. Píše Edvard Moučka. — S. 179. Drobné zprávy. — Z divadla Beureuthského. O. B.)

8232—8233. —— Číslo 24 a 25. V Praze, 1 září 1882. (S. 186. R. Wagnera »Parsifal«. Píše Edvard Moučka.)

8234. —— Číslo 26. V Praze, 10 září 1882. (S. 202. R. Wagnera »Parsifal«. Píše Edvard Moučka. II. (Dokončení.))

(Ruſſiſch.)

8234a. Музыкальный міръ. Газета еженедѣльная. № 2 (С. Петербургъ), 8 Августа 1882 г. (Парсифаль Рихарда Вагнера. Н. Зиновьева.)

8234b. —— —— № 3. 15 Августа 1882 года. Парсифаль Вагнера (Окончаніе) Н. Зиновьевъ.)

(Ausſchnitte.)

8235. Zeitſchrift für bildende Kunſt. XVII. (1882.) Jelle. (S. 325—331. Das Bühnenweihefeſtſpiel von Bayreuth. Bernhard Förſter.)

8236. N. Y. Figaro. 20. Auguſt 1882. Bayreuther Briefe. (Original-Correſpondenz des „N. Y. Figaro".) I. Bayreuth, 30. Juli. Th. v. Jagwitz.

(Engliſch.)

8237. American Art Journal. The oldest Musical Weekly in the English Language. Published in America. W. M. M. Thoms, Editor. New York, August 19, 1882. The Wagner Festival-Play at Bayreuth. (From our Special Correspondent.) Bayreuth, July 30, 1882. Ch. v. Jagwitz.

8238. The Musical and Dramatic Courier. A Weekly paper devoted to Music and the Drama. New York, September 7, 1882. Wagner's "Parsifal".

8239. Music and Drama. John C. Freund, Editor. New York, August 5, 1882. Parsifal. (Special dispatch to Music and Drama.) Bayreuth, July 26.

D. In Zeitungen.

a. Aufſätze.

α. Recenſionen und Berichte.

(In deutſcher Sprache.)
(In alphabetiſcher Reihenfolge.)

8240. Beilage zur Allgemeinen Zeitung. Nr. 216. 4. Auguſt 1882. Die Parſifal-Aufführungen in Bayreuth.

Bayreuther Tagblatt. 27., 28. u. 29. Juli 1882. Ausführlicher Bericht über die 1. Aufführung des „Parſifal". An fürſtlichen Gäſten wohnten derſelben an: Der Großherzog und die Großherzogin von Mecklenburg, die Herzogin von Edinburgh, der Erbgroßherzog und die Erbgroßherzogin von Sachſen-Weimar und Großfürſtin Maria Paulowna von Rußland. — Bayreuth, 27. Juli. (1. Aufführung des „Parſifal". II. Aufzug.) — Bayreuth, 28. Juli. — (III. Aufzug. Schluß.) — Bayreuth, 29. Juli über die zweite Patronatsaufführung. (6677)

1882 **Bayreuther Tagblatt.** 5. Auguſt 1882. Schlußwort zum „Parſifal". V. K. Schembera. (6677)

Berliner Courier. 28., 30. Juli u. 1. Auguſt 1882. Bayreuther Briefe. V. Bayreuth, 26./27. Juli Nachts. — VI. Bayreuth, 28. Juli. — VII. Bayreuth, den 29. Juli. G. D. (I—IV vgl. S. 309.) (6679 u. 6680)

—— 2., 7. Auguſt 1882. Bayreuther Briefe. VIII. (1. Beilage, Nr. 101.) Bayreuth, 31. Juli. fm. — IX. 3. Auguſt. fm. (6680)

1. **Beilage des Berliner Courier** Nr. 110. 11. Auguſt 1882. Bayreuther Briefe. Bayreuth, 9. Auguſt. fm. (6680)

Berliner Courier. 13. Auguſt 1882. 9. Aufführung des Parſifal und Rückerinnerung an den 13. Auguſt 1876. (6680)

8241. **Breslauer Morgen-Zeitung.** 29. Juli 1882. Feuilleton. Bayreuther Briefe. VI. Die erſte Aufführung. (I—V vgl. S. 309.)

8242. **Breslauer Zeitung.** 29. Juli 1882. Aus Bayreuth. I. Bayreuth, 27. Juli. H. Porges.

8243. —— 30. Juli 1882. Aus Bayreuth. Bericht über die zweite Aufführung des „Parſifal".

8244—8246. **Bohemia.** Prag, 29. u. 30. (Beilage.) 31. Juli 1882. Die „Parſifal"-Aufführungen in Bayreuth. Bayreuth, (26., 27.) 28. u. 29. Juli. M. B.

8247. **Der Bund.** Bern, 5. September 1882. Feuilleton. Das Bühnenweihfeſtſpiel in Bayreuth. Winterthur, den 31. Auguſt 1882. Dr. J. Sulzer.

8248. **Deutſches Montags-Blatt.** Berlin, 31. Juli 1882. Richard Wagner's „Parſifal". Von Max Goldſtein. II. Bayreuth, 27. Juli. (I vgl. S. 309.)

8249. **Deutſches Tageblatt.** Berlin, 29. Juli 1882. Feuilleton. Parſifal. III. Bayreuth, 27. Juli. Hans Herrig.

8250. —— Berlin, 31. Juli 1882. Aus Bayreuth. Bayreuth, 29. Juli. H. H. Bericht über die zweite Aufführung des „Parſifal".

8251—8253. **Deutſche Zeitung.** Wien, 29. Juli, 2., 3. Auguſt 1882. Feuilleton. Richard Wagner's „Parſifal". II.—IV. Bayreuth, 27., 28., 30. Juli. Franz Gehring. (I. vgl. Nr. 7978.)

8254—8258. **Die Preſſe.** Wien, 30. Juli, 1., 3. Auguſt. Local-Anzeiger 12. u. 19. Auguſt 1882. Aus Bayreuth. — 27. u. 29. Juli — (Orig.-Corr. d. „Preſſe".) — 31. Juli; — 9. u. 16. Auguſt. F. M.

8259. —— Wien, 4. Auguſt 1882. Feuilleton. „Parſifal". E. Schelle.

1882 8260—8261. Die Preſſe. Wien, 17., 27. Auguſt 1882. Feuilleton. Erinnerungen an Bayreuth. E. Schelle.

8262—8263. Frankfurter Zeitung. 29. Juli; 1. Auguſt 1882. Feuilleton. Das Bühnenweihfeſtſpiel in Bayreuth. II. III. Bayreuth, 27., 29. Juli. Max Schönau. (I vgl. Nr. 7979.)

Fremden-Blatt. Wien, 29., 30. Juli u. 1. Auguſt 1882. „Parſifal“ in Bayreuth. II. Die Aufführung. — 27. Juli. — III. Das Textbuch. — 28. Juli. — IV. Die Muſik. — 29. Juli. sp. (I vgl. S. 311.) (6681 u. 6682)

8264. Grazer Zeitung. 28. Juli 1882. Feuilleton. Aus Bayreuth. Bayreuth, 27. Juli. W. A.

8265—8267. Kölniſche Zeitung. 29. Juli (Drittes Blatt.) 31. Juli (Erſtes u. Zweites Blatt.) 2. Auguſt (Zweites Blatt.) 1882. Parſifal von Richard Wagner. Von Paul Lindau. I—IV. Bayreuth, 27., 28., 29. u. 31. Juli.

8268—8269. Konſt. Vorſtadt-Zeitung. Wien, 29. Juli u. 1. Auguſt 1882. Richard Wagner's „Parſifal“ in Bayreuth. (Von unſerem Spezial-Berichterſtatter.) Dr. Th. Helm.

8270. Korreſpondent von und für Deutſchland. Nürnberg, 27. Juli 1882. Abendblatt. Nr. 380. Die Parſifalaufführung in Bayreuth. (Bayreuth, 26. Juli.)

8271—8272. Linzer Zeitung. 13. u. 20. Auguſt 1882. Zwei Briefe aus Bayreuth. I. II. Reſa Schirnhofer.

8273—8274. Morgen-Poſt. Wien, 27., 31. Juli 1882. Richard Wagner's „Parſifal“. III. Das Muſikaliſche im Drama. — IV. Die erſte Aufführung. O. Bn. (I u. II vgl. d. Nrn. 7950—51.)

8275. —— Wien, 1. Auguſt 1882. Richard Wagner's „Parſifal.“ Bayreuth, 29. Juli. V. Die zweite Aufführung. O. Bn.

8276. National-Zeitung. Berlin, 28. Juli 1882. (Abend-Ausgabe.) Die erſte Aufführung des „Parſifal“. K. Fr.

8277—8278. —— Berlin, 1. u. 3. Auguſt 1882. Parſifal. I. u. II. K. Fr.

8279—8281. Neue Badiſche Landes-Zeitung. Mannheimer Anzeiger. 27., 28. u. 29. Juli 1882. Die erſte Aufführung von Richard Wagner's Bühnenweihfeſtſpiel „Parſifal“ in Bayreuth. (Originalbericht der „Neuen Badiſchen Landes-Zeitung“ von J. Richard.) I. II. III.

8282—8283. Neue Freie Presse. Wien, 1. u. 2. Auguſt 1882. Feuilleton. Briefe aus Bayreuth über Wagner's „Parſifal.“ III. IV. Ed. H. (I u. II vgl. d. Nrn. 7959—60.)

8284. Neueſte Nachrichten und Münchner Anzeiger. 6. Auguſt 1882. Richard Wagner's „Parſifal“. h.

8285. Neuigkeits-Welt-Blatt. Wien, 2. Auguſt 1882. Das Bühnenweihe-Feſtſpiel in Bayreuth.

8286. Neues Wiener Tagblatt. 29. Juli 1882. Die Muſik des „Parſifal“. Bayreuth, 27. Juli. Wilhelm Frey.

1882 8287—8290. Norddeutſche Allgemeine Zeitung. Berlin, 29. Juli; 1., 4. u. 5. Auguſt 1882. Feuilleton der Norddeutſchen Allgem. Zeitung. Parſifal. II. Bayreuth, 27. Juli. — III. IV. V. R. F. (I vgl. Nr. 7963.)

8291. Nürnberger Preſſe. 3. Auguſt 1882. Parſifal von Richard Wagner. Von Paul Lindau. II. Bayreuth 27. Juli.

8292. Beilage des „Peſter Lloyd". 2. Auguſt 1882. Feuilleton. Bayreuther Tage. Bayreuth, Ende Juli. Max Schütz.

8293—8294. Politik. Prag, 3. u. 5. September 1882. Feuilleton. Meine Wallfahrt zum „Parſifal". I. u. II. in.

8295. Preßburger Zeitung. 30. Juli 1882. Feuilleton. Aus Bayreuth. (Original-Feuilleton der „Preßburger Zeitung".) III. — 27. Juli. K. B. (I u. II vgl. d. Nrn. 7987 u. 7988.)

8296. Publiciſtiſche Blätter. Wien, 30. Juli 1882. Wagner's „Parſifal".

8297. Schleſiſches Tagblatt. Troppau, 28. Juli 1882. Feuilleton. Das Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth.

8298. Schleſiſche Volkszeitung. Breslau, 9. Auguſt 1882. — ch — Aus Bayreuth.

8299—8304. —— Breslau, 10., 12., 13., 15., 16., 17. Auguſt 1882. — ch — Aus Bayreuth. I—VII.

8305—8309. —— Breslau, 19., 20., 22., 24., 25. Auguſt 1882. — ch — Ein Rückblick auf Bayreuth. I—V.

8310. Beilage zum Schwäbiſchen Merkur. (Stuttgart.) 8. Auguſt 1882. Parſifal. Tübingen, 11. Aug. R. Köſtlin.

8311—8315. Silesia. (Teſchen) 11., 16., 20., 25. u. feuilletoniſtiſche Beilage 27. Auguſt 1882. Bayreuther Briefe. (Original-Beiträge der „Sileſia".) III—VII. (I u. II vgl. d. Nrn. 7972 u. 7973.)

8316. Sonn- und Feiertags-Courier. Wien, 30. Juli 1882. Die reine Thorheit. Franz Hille.

8317—8319. Tägliche Rundſchau. Berlin, 2., 3. u. 5. Auguſt 1882. Unpolitiſche Briefe. Bayreuther Briefe über die Parſifal-Aufführung. III u. III. (Schluß.) Die zweite Patronats-Aufführung vom 28. Juli. — IV. Einzelheiten, Nachträge und Endurtheil. Z. (I u. II vgl. Nr. 7974—75.)

8320. Tagesbote aus Mähren und Schleſien. (Vormals „Neuigkeiten".) Brünn, 27. Juli 1882. Das Bühnen-Feſtſpiel in Bayreuth.

8321—8322. Tagespoſt. Graz, 30. u. 31. Juli 1882. Aus Bayreuth. I., II. Dr. Friedrich v. Hausegger.

8323—8325. Das Vaterland. Wien, 10., 20. u. 27. Auguſt 1882. „Parſifal". (Bühnenweihfeſtſpiel von Richard Wagner. — Zum erſten Male aufgeführt im Bayreuther Bühnenfeſtſpielhauſe am 26. Juli 1882.) I. II. III. H.

8326—8328. Beilage zur Voſſiſchen Zeitung. Berlin, 28., 31. Juli u. 3. Auguſt 1882. № 348, 352 u. 357. Die Aufführung des Parſifal in Bayreuth. I. II. u. III. G. E.

1882 8329. **Beilage zur Voſſiſchen Zeitung.** Berlin, 8. Auguſt 1882. Nachträgliches aus Bayreuth. G. E.

8330. **Weſtungariſcher Grenzbote.** Preßburg, 28. Juli 1882. Parſifal. D. T.

8331—8338. **Wiener Allgemeine Zeitung.** 30. Juli, 1., 3., 6., 10., 13., 17. u. 22. Auguſt 1882. Feuilleton. Das Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth. Bayreuth, 27. Juli. Das Vorſpiel. — Bayreuth, 28. Juli. Der erſte Act. — Bayreuth, 30. Juli. Der erſte Act. II. — Bayreuth, 2. Auguſt. Der zweite Act. — Der zweite Act. II. — Der dritte Act. — Der dritte Act. II. — Rückblick. Max Kalbeck.

8339. **Wiſſenſchaftliche Beilage der Leipziger Zeitung.** № 71. Sonntag, den 3. September 1882. Nachträgliches aus Bayreuth. Mitgetheilt von Hans Marbach.

(In fremden Sprachen.)

(Franzöſiſch.)

8340. **Gil Blas.** Paris, 1er Août 1882. Parsifal et le Theatre de Bayreuth. D. Magnus.

8341. —— Paris, 3 Août 1882. Parsifal. Bayreuth, 30 juillet. D. Magnus.

8342. **La République Française.** Paris, 3 Août 1882. Lettres de Bavière. (Correspondance particuliere de la République française) Bayreut, 7 août.

8343. **Gil Blas.** Paris, 4 Août 1882. La Première de »Parsifal«. Bayreuth, 31 juillet 1882. D. Magnus.

8344. —— Paris, 6 Août 1882. Dernier mot sur »Parsifal«. Bayreuth, 1er août. D. Magnus.

8345—8346. **Le Télégraph.** Paris, 3, 5 août 1882. Parsifal. Bayreuth, 31 août (Juli?), 1er août 1882. Marcel Girette.

8347. —— Paris, 8 Août 1882. Causerie musicale. Bayreuth, 3 août. Marcel Girette.

(Engliſch.)

8348—8349. **The Times.** London, July 27, 31, 1882. Wagner's »Parsifal«. Bayreuth, July 26, 27.

8350. **The Standard.** July 28, 1882. Wagner's »Parsifal«. (From our Correspondent.) Bayreuth, Wednesday Night.

8351. **The Globe.** July 31, 1882. Wagner's »Parsifal« at Bayreuth. (From our Correspondent.) Bayreuth, July 27.

8352. **The Daily News.** August 1, 1882. Wagner's »Parsifal«. (From our Special Correspondent.) Bayreuth, July 27.

8353. —— August 2, 1882. Wagner's »Parsifal«.

8354. **The Daily Telegraph.** August 11, 1882. A Musicale Pilgrimage. (From our Special Correspondent.) Bayreuth, Aug. 7.

β. Vermiſchtes.

1882 Bayreuther Tagblatt. 28. Juli 1882. Das Bühnenweihfeſtſpiel in Bayreuth. L. Hiß. (Gedicht). (6677)

8355. Neues Wiener Tagblatt. 28. Juli 1882. Kein Schopenhauer! Bayreuth, 26. Juli. B. K. Schembera.

8356. Morgen-Poſt. Wien, 29. Juli 1882. Von der Fahrt zum heiligen Gral. (Original-Bericht der „Morgen-Poſt".) Baireuth, 26. Juli. R.

8357. Schleſiſche Zeitung. Breslau, 29. Juli 1882. Unmuſikaliſches aus Bayreuth. Den 27. Juli. F. W.

8358. Neues Pester Journal. 28. u. 30. Juli 1882. Vom Bayreuther Feſtſpiel. (Original-Feuilleton des „Neuen Peſter Journal".) II. Schauplatz und Leute. III. Im Zwiſchenakt. — Das Wagner-Bankett. — Wagner als Redner. — Aeußerliches der Aufführung. Bayreuth, 26. Juli. G. Schw.

Publiciſtiſche Blätter. Wien, 30. Juli 1882. Richard Wagner und Arabi Paſcha. Valentin. (8296)

8359. Neues Wiener Tagblatt. 2. Auguſt 1882. Schlußwort zum „Parſifal". Bayreuth, 31. Juli. B. K. Schembera.

8360. Beilage des „Peſter Lloyd". 3. Auguſt 1882. Feuilleton. Allerlei aus Bayreuth. Kornel Abrányi jun.

8361. Karlsruher Zeitung. 4. Auguſt 1882. Parſifal-Briefe. (Schluß.) Bayreuth, den 31. Juli 1882.

8362. Beilage des „Peſter Lloyd". 5. Auguſt 1882. Feuilleton. Bei Richard Wagner. Kornel Abrányi jun.

8363. Wiener Allgemeine Zeitung. Mittagblatt. 7. Auguſt 1882. (Die Bayreuther Präſenzliſte.)

8364. Beilage des „Peſter Lloyd". 10. Auguſt 1882. Feuilleton. Nachklänge aus „Parſifal". Max Schütz.

8365—8367. Preßburger Zeitung. 13., 14. u. 15. Auguſt 1882. Feuilleton. Erinnerung an die Bayreuther Feſttage. (Original-Feuilleton der „Preßburger Zeitung".) Preßburg, im Auguſt. F. H.

8368. Neues Wiener Tagblatt. 15. Auguſt 1882. Im Zaubergarten von Bayreuth. B. K. Schembera.

Wiener Abendpoſt. 19. Auguſt 1882. Feuilleton. Im Sommer. Von B. Aba. Baireuth, 14. Auguſt. (6683)

8369. Das Vaterland. Wien, 20. Auguſt 1882. Verſchiedene Mittheilungen. (Der Ort der Gralſage.) („Breslauer Ztg.")

8370. Beilage zur Allgemeinen Zeitung. Nr. 234. 22. Auguſt 1882. Von Wien nach Bayreuth.

Bayreuther Tagblatt. 25. Auguſt 1882. Seiner Majeſtät dem Könige Ludwig II. von Bayern zum allerhöchſten Geburts- und Namensfeſte, 25. Auguſt 1882. B. J. Zimmermann. (Gedicht.) (6677)

1882 Bayreuther Tagblatt. 26. Auguſt 1882. „Das Geburts- und Namensfeſt Seiner Majeſtät des Königs wurde geſtern in außergewöhnlich feierlicher Weiſe begangen" ..... „Den Beginn der Parſifal-Vorſtellung um 4 Uhr kündeten Kanonen-Schläge an ....." „.....Nach dem II. Acte, da die Dunkelheit hereingebrochen war, bot ſich den aus dem Hauſe Tretenden ein wundervoller Anblick: Die ſämmtlichen Bayreuth umkränzenden Höhen, ſowie die nächſte Umgebung der Stadt erglänzten in mächtig auflodernden Feuern ....." (6677)

8371. Beilage des „Peſter Lloyd". 27. Auguſt 1882. Feuilleton. Sommerfahrten. V. — Bayreuth. — Porzo.

8372. Neues Wiener Tagblatt. 30. Auguſt 1882. Schriftliche Mittheilungen aus Bayreuth vom 28. Aug. Anweſenheit des deutſchen Kronprinzen bei der vorletzten Aufführung des „Parſifal". — Finanzielle Ergebniſſe u. ſ. w. Telegraphiſche Mittheilungen v. 29. Aug. 8 Uhr Abends. Ueber die letzte Aufführung des „Parſifal". „Knapp vor Beginn ging ein wolkenbruchartiger Sturmregen auf das zuſtrömende Publikum nieder. Die Temperatur iſt geradezu eiſig, die Stimmung leidet indeß darunter durchaus nicht. Der Enthuſiasmus iſt unbeſchreiblich, die Aufführung mit der erſten Beſetzung, alſo Materna, Scaria und Winkelmann tadellos. Richard Wagner iſt ſehr aufgeregt und dankt den einzelnen Künſtlern unter Thränen ....." **Sch — a.**

8373—8374. Der Bund. Bern, 31. Auguſt u. 1. September 1882. Feuilleton. Bayreuther Korreſpondenzkarten von Aloys Hauptmann.

8375. Illuſtrirtes Wiener Extrablatt. 31. Auguſt 1882. Ein Franzoſe über „Parſifal".

8376. Frankfurter Zeitung. 10. September 1882. Feuilleton. Bayreuther Nachklänge. Beſprechung der Broſchüren über „Parſifal" von Paul Lindau, Max Goldſtein u. Max Kalbeck. Max Schoenau.

8377. Die Preſſe. Wien, 24. September 1882. Feuilleton. Von wegen des Regens. Emil Gr.

b. Kürzere Artikel und Notizen.

α. Berichte.

8378. Die Preſſe. Wien, 27. Juli 1882. (Abendblatt.) (Die erſte Aufführung des „Parſifal".)

Neues Pester Journal. 28. Juli 1882. Ueber die erſte öffentliche Aufführung von Rich. Wagner's „Parſifal" in Bayreuth. (8358)

8379. Tagespoſt. Graz, 28. Juli 1882. Ueber die erſte „Parſifal"-Aufführung.

Berliner Courier. 29. Juli 1882. „Die zweite Aufführung des „Parſifal" in Bayreuth in geänderter Beſetzung iſt ebenfalls glänzend verlaufen." (6679)

8380. Schwäbiſcher Merkur. Stuttgart, 29. Juli 1882. Bayreuth, 27. Juli. Ueber die erſte Aufführung von R. Wagner's Parſifal.

Wiener Abendpoſt. 29. Juli 1882. Feuilleton. Aus Baireuth. Baireuth, 29. Juli. (Corr. der „Wiener Abendpoſt".) Bericht über die erſte Feſt-Aufführung des „Parſifal". (6683)

Bayreuther Tagblatt. 31. Juli 1882. Ueber die dritte Aufführung des „Parſifal". (6677)

8381. Neues Wiener Tagblatt. 31. Juli 1882. Ueber die erſte öffentliche Vorſtellung des „Parſifal". **Sch — a.**

1882 **Fremden-Blatt.** Wien, 1. Auguſt 1882. Ueber die erſte Aufführung des „Parſifal" für das „zahlende Publikum". (6682)

Bayreuther Tagblatt. 2. Auguſt 1882. Ueber die vierte Aufführung des „Parſifal". (6677)

—— 5. Auguſt 1882. Ueber die fünfte Aufführung des „Parſifal". (6677)

—— 6. Auguſt 1882. Bayreuth, 5. Aug. (Fünfte Aufführung des „Parſifal".) (6677)

—— 7. Auguſt 1882. Ueber die ſechste Aufführung des „Parſifal". (6677)

8382. **Deutſches Tageblatt.** Berlin, 7. Auguſt 1882. Ueber die 5. Aufführung des Parſifal.

8383. **Die Preſſe.** Wien, 8. Auguſt 1882. Ueber die dritte öffentliche Aufführung des „Parſifal". F. M.

Bayreuther Tagblatt. 9. Auguſt 1882. Ueber die ſiebente Aufführung des „Parſifal". (6677)

8384. **Deutſche Zeitung.** Wien, 9. Auguſt 1882. Ueber die Vorſtellung, in welcher Herr Jäger als Parſifal und Fräulein Malten als Kundry zum erſtenmale auftraten.

8385. **Allgemeine Zeitung.** Nr. 222. Augsburg 10. Auguſt 1882. Bayreuth, 6. Aug. („Parſifal".) Ueber die fünfte Aufführung.

Bayreuther Tagblatt. 12. Auguſt 1882. Ueber die achte Vorſtellung des „Parſifal". (6677)

—— 14. Auguſt 1882. Ueber die neunte Aufführung des „Parſifal". (6677)

Berliner Courier. 14. Auguſt 1882. „Aus Bayreuth wird uns vom 12. d. geſchrieben: . . . . ." Beſprechung einer „Parſifal"-Aufführung mit Jäger als Parſifal, Siehr als Gurnemanz u. Frl. Brandt als Kundry. (6680)

8386. **Neues Wiener Tagblatt.** 15. Auguſt 1882. Ueber die achte Vorſtellung des Parſifal.

Bayreuther Tagblatt. 16. Auguſt 1882. Bayreuth, 16. Aug. Ueber die zehnte Aufführung des „Parſifal". (6677)

8387. **Beilage zu № 190 der Neuen Preußiſchen (Kreuz-) Zeitung.** Berlin, 16. Auguſt 1882. —nn. Schluß einer Beſprechung von Richard Wagner's „Parſifal" von Rudolf Günther aus dem „Dresdner Journal".

Bayreuther Tagblatt. 19. Auguſt 1882. Ueber die elfte Vorſtellung des „Parſifal". (6677)

—— 21. Auguſt 1882. Ueber die zwölfte Aufführung des „Parſifal". (6677)

—— 23. Auguſt 1882. Ueber die dreizehnte Aufführung des „Parſifal". (6677)

8388. **Neues Wiener Tagblatt.** 28. Auguſt 1882. Ueber die vorletzte Aufführung des Parſifal unter Anweſenheit des deutſchen Kronprinzen. Sch—n.

Bayreuther Tagblatt. 30. Auguſt 1882. Ueber die ſechzehnte und letzte Vorſtellung des „Parſifal". Den dritten Aufzug dirigirte Rich. Wagner „um ſeine Künſtler zu ehren", perſönlich. (6677)

Fremden-Blatt. Wien, 30. Auguſt 1882. (Abend-Blatt.) Ueber die letzte „Parſifal"-Aufführung in Bayreuth am 29. Auguſt. (6682)

1882 8389. **Neue Freie Presse.** Abendblatt. Wien, 30. Auguſt 1882. (Die letzte Vorſtellung des „Parſifal".)

Wiener Abendpoſt. 30. Auguſt 1882. Notiz über den Schluß der „Parſifal"-Aufführungen. (6683)

8390. **Wiener Allgemeine Zeitung.** Mittagblatt. 30. Auguſt 1882. (Die letzte „Parſifal"-Vorſtellung.)

8391. —— Sechsuhr-Abendblatt. 30. Auguſt 1882. Tagesbericht. Wien, 30. Auguſt. (Aus Bayreuth.) Ueber Wagner's Schlußrede.

Berliner Courier. 1. September 1882. Ueber die letzte Aufführung des Parſifal. (6680)

β. Vermiſchtes.

Bayreuther Tagblatt. 27. Juli 1882. (Telegraph.) Ueber den außerordentlichen Telegraphen-Verkehr am Abend der 1. Aufführung, wo von 6 Uhr bis 12 Uhr Nachts über 11000 Worte*) von den Journaliſten zur Aufgabe gebracht wurden. — „Der lebhafteſte Tag des Nibelungenringes im J. 1876 wurde durch den geſtrigen um mehr als 3000 Worte übertroffen." (6677)

8392. **Hamburger Nachrichten.** 28. Juli 1882. Morgen-Ausgabe. Kleine Mittheilungen. „Parſifal". Beſprechung von neun ſceniſchen Bildern, in Lichtdruck ausgeführt von Naumann u. Schroeder nach den für die Bayreuther Aufführungen von Gebr. Brückner u. P. Joukowsky gefertigten Decorations- u. Coſtümſkizzen. Ferner über das von Prof. Guſt. Kietz modellirte Portrait-Relief von Richard Wagner etc.

8393. **Konſt. Vorſtadt-Zeitung.** Wien, 28. Juli 1882. Ueber eine Soirée in d. Villa „Wahnfried".

8394. **Neue Freie Presse.** Wien, 28. Juli 1882. Gloſſen über die erſte Parſifal-Aufführung.

8395. **Morgen-Poſt.** Wien, 29. Juli 1882. Eine Wagner-Soirée. (Telegramm.) Bayreuth, 28. Juli.

Neues Wiener Tagblatt. 29. Juli 1882. Verſchiedene kleine Mittheilungen aus Bayreuth. Sch— n. (8120)

8396. **Die Preſſe.** Wien, 30. Juli 1882. Angeführte Stellen aus einigen Zeitungen über den „Parſifal".

8397. **Neue Freie Presse.** Wien, 30. Juli 1882. Bayreuth, 27. Juli. Weitere Gloſſen über den „erſten Tag der Bühnenweihfeſtſpiele" .....L.

Berliner Courier. 31. Juli 1882. Bei dem Telegraphenamte in Bayreuth wurden am Abend der erſten Aufführung des Parſifal 11000 Worte aufgegeben. (6679)

Bayreuther Tagblatt. 3. Auguſt 1882. Bayreuth, 2. Aug. (Ein engliſches Urtheil über das Bühnenweihfeſtſpiel.) (6677)

Berliner Courier. 3. Auguſt 1882. Wie aus Bayreuth berichtet wird, hat der New-Yorker „Herald" bei dem dortigen Telegraphenamte die Summe von zweitauſend Dollars für die Gebühren der von ihm zu expedirenden Telegramme deponirt. (6680)

2. Beilage des Berliner Courier Nr. 102. 3. Auguſt 1882. Kurze Beſprechung der zweiten u. verbeſſerten Auflage des „Wegweiſer durch die Stadt und Umgebung" von Bayreuth. (6680)

1882 **Berliner Courier.** 4. Auguſt 1882. Beſprechung verſchiedener Urtheile der Preſſe über Parſifal. (6680)

Bayreuther Tagblatt. 10. Auguſt 1882. Nachricht, daß Parſifal ausſchließlich in Bayreuth aufgeführt wird. (Fett gedruckt.) (6677)

8398. **Wiener Allgemeine Zeitung.** 13. Auguſt 1882. Tagesbericht. Wien, 12. Auguſt. (Hof- und Perſonal-Nachrichten.) — „ — „Erzherzog Ludwig Victor wohnte der letzten Aufführung von „Parſifal" in Bayreuth bei." — — —

1. **Beilage des Berliner Courier** Nr. 111. 15. Auguſt 1882. Ein Ketzer-Brief aus Bayreuth. Bayreuth, 13. Auguſt. Ketzer. (6680)

Bayreuther Tagblatt. 16. Auguſt 1882. Bayreuth, 15. Aug. (Die „Parſifal"-Aufführungen.) Notiz über irrige Nachrichten bezüglich der Freigabe des „Parſifal" und der Eintrittspreis-Herabſetzung zu den letzten Vorſtellungen. (6677)

Berliner Courier. 18. Auguſt 1882. „Aus Bayreuth wird uns vom 16. Auguſt geſchrieben: Außer verſchiedenen künſtleriſchen und literariſchen Größen wohnten geſtern die Erbprinzen von Baden und Heſſen der Aufführung des „Parſifal" bei . . . . ." (6680)

Bayreuther Tagblatt. 20. Auguſt 1882. „Wie hab ich ſo zieres Geſchlecht!" Göthe, Geheimrath und Blumenvater a. D. (Vers nach Göthe.) (6677)

—— 27. Auguſt 1882. Prinzeſſin von Meiningen zur Parſifal-Aufführung eingetroffen. (6677)

—— 28. Auguſt 1882. Ueber die Ankunft des Kronprinzen des Deutſchen Reiches und von Preußen und deſſen Beſuch der „Parſifal"-Aufführung. (6677)

8399. **Neues Wiener Abendblatt.** 28. Auguſt 1882. Telegraphiſche „poſitive Meldung" aus Bayreuth, daß die „Parſifal"-Vorſtellungen im Jahre 1883 vom 15. Juli bis 1. September ſtattfinden werden und vom König Ludwig das Münchner Künſtlerperſonale wie heuer für alle Zeiten bewilligt wurde. Sch—n.

Bayreuther Tagblatt. 29. Auguſt 1882. Adieu! — Auf Wiederſehen! Abſchiedsgruß an die Künſtler und Künſtlerinnen. (6677)

8400. **Neue Freie Presse.** Wien, 30. Auguſt 1882. (Der deutſche Kronprinz in Bayreuth.)

Berliner Courier. 31. Auguſt 1882. „Aus Bayreuth wird uns am 29. berichtet . . . . ." Ueber ein Gartenfeſt in der Villa Wahnfried. (6680)

8401. **Neue Freie Presse.** Wien, 31. Auguſt 1882. (Richard Wagner und der „Parſifal".)

8402. **Fremden-Blatt.** Wien, 2. September 1882. Ueber die finanziellen Ergebniſſe der Baireuther „Parſifal"-Aufführungen.

8403. **Siebenbürgiſch-deutſches Tageblatt.** Hermannſtadt, 2. September 1882. (Der deutſche Kronprinz in Bayreuth.)

Bayreuther Tagblatt. 3. September 1882. Bayreuth, 2. Sept. Ueber die amerikaniſche Zeitungspubliciſtik anläßlich der Parſifal-Aufführungen. (6677)

—— 3. September 1882. — (Liſzt in Bayreuth.) Nachdruck aus der Allg. d. Muſik-Ztg. über Liſzt's Aufenthalt im „Wahnfried". (6677)

1882 **Bayreuther Tagblatt.** 12. September 1882. Wortlaut der (künſtleriſch ausgeſtatteten) Adreſſe, welche die „Parſifal“-Blumenmädchen dem Meiſter Richard Wagner als Zeichen ihrer Dankbarkeit überreichten. (6677)

8404. **Neue Freie Presse.** Wien, 14. September 1882. (Wir Blumenmädchen unter uns!) Daſſelbe betreffend.

8405. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** 15. September 1882. Ueber die am 11. d. M. von den Lampenanzündern des Feſtſpielhauſes in Bayreuth Richard Wagner als Zeichen ihrer Dankbarkeit überreichte Adreſſe.

Bayreuther Tagblatt. 18. September 1882. Ueber Frequenz und Einnahmen der Parſifal-Aufführungen. (6677)

8406. **Fremden-Blatt.** Wien, 20. September 1882. (Abend-Blatt.) „In den Baireuther „Parſifal“-Aufführungen wurden 8200 Eintrittskarten verkauft. Die Einnahmen beziffern ſich mit 240 000 Mark . . . . .“

Bayreuther Tagblatt. 22. September 1882. Berlin, 21. Sept. Ueber die von Wilhelm Tappert unter dem Titel: „Für und Wider“ herausgegebene Blumenleſe aus den Berichten der Parſifalaufführungen. (6677)

7. Nachträgliches.

(Perſönliche Kundgebungen des Meiſters.)

Dankſagung an „die freundlichen Mitbürger, ſowie die jungen Männer und artigen Töchter“ von Bayreuth für ihre Mitwirkung in den Parſifal-Aufführungen. 3. September 1882. Richard Wagner. (**Bayreuther Tagblatt**, № 246. 5. September 1882.) An der Spitze des Blattes gebracht. (6677)

Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882. Venedig, 1. November 1882. (**Bayreuther Blätter** 1882. S. 321.) (7737)

* * *

III. Vorbereitendes zum dritten Bühnenfeſtſpiel.
(1883.)

1883 8107. **Bühnenfestspielhaus Bayreuth.** Ankündigung der vom 8. Juli ab ſtattfindenden 12 Aufführungen des Bühnenweihe-Feſtſpieles „Parſifal". — Auf 20 M. ermäßigter Eintrittspreis. — Ueber Spenden. **Bayreuth, im Januar 1883. Verwaltungsrath der Bühnenfestspiele.** Doppelbl. 8°.

8108. **Allgemeine Zeitung.** München, 19. Januar 1883. Bayreuth, 17. Jan. (Bühnenweihfeſtſpiele.)

8109. **Neue Freie Presse.** Wien, 19. Januar 1883. (Parſifal-Aufführungen in Bayreuth.)

* * *

Anmerkungen.

1) (S. 289) Dieſes Begleitſchreiben iſt in dem vom Verwaltungsrathe in Bayreuth für das 2. Semeſter 1875 verbreiteten Berichte (ſiehe Nr. 4773 Pb. 2) enthalten; dasſelbe wurde in Band 2 unter „Perſönliche Kundgebungen des Meiſters“ anzuführen überſehen. In Band 1 unter Nr. 2291 erſcheint es nur nach dem Abdruck in einer Zeitung.

1a) (S. 289) Seiten'

2) (S. 291) Die Extra-Beilagen der „N. Z. f. M.“, welche ausführliche Berichte über das erſte Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth enthalten, fehlen zwar bei den mir vorliegenden Bänden, dieſelben ſind jedoch in den in Pb. 1 aufgeführten Nummern dieſer Zeitſchrift verzeichnet.

3) (S. 291) Vorliegende Medaille wurde an Theobald Kretſchmann, Mitglied des k. k. Hofopern-Orcheſters in Wien geſpendet.

4) (S. 295) Vgl. dieſelbe von den „Meßamateurern am Theater“ gezeichnete Einladung Nr. 2607 u. Anmerkung 9 Pb. 1. S. 252.

5) (S. 295) 1882 erſchienen. — Die Vorrede datirt: Wien, im Auguſt 1882.

6) (S. 300) Bekanntlich nicht zu Stande gekommen.

7) (S. 303) Die Garantie-Scheine kamen nicht zur Verwendung.

8) (S. 304) Die im Jahre 1882 in Bayreuth zumeiſt in den Handel gekommenen Anſichten von Bayreuth u. Umgebung von C. Williams in Berlin ſind wahrſcheinlich ſchon im Jahre 1881 aufgenommen worden. Die Cartons weiſen verſchiedene Jahreszahlen auf. Man vergleiche bezüglich der Unrichtigkeit der angegebenen Jahreszahlen auf den Cartons überhaupt die Anmerk. 82 Pb. 2 S. 217.

9) (S. 303) C. Wölfel iſt inſofern als Erbauer des Feſtſpielhauſes zu nennen, als er nach den Plänen des Architecten Otto Brückwald in Leipzig den Bau ausgeführt hat.

10) (S. 305) Richard Fricke leitete den choreographiſchen Theil in Bayreuth 1876 u. 1882; Fricke iſt gegenwärtig der älteſte Balletmeiſter Deutſchlands.

11) (S. 305) Fritz Brandt übernahm nach dem Tode ſeines Vaters (27. Dec. 1881), welcher die Bühneneinrichtung zum Parſifal begonnen hatte, auf Wunſch R. Wagner's die techniſche Leitung bei den erſten Parſifal Aufführungen.

12) (S. 305) Herrn Moritz hat R. Wagner, als er zum letzten Male Bayreuth verließ, um ſeine Reiſe nach Venedig anzutreten, noch am Bahnhofe vom Coupé aus die treue Ueberwachung des Bühnenfeſtſpielhauſes ans Herz gelegt. (Perſönliche Mittheilungen des Hrn. Inſpectors Moritz an den Verfaſſer.)

13) (S. 305) A. Ulrich, Magiſtratsſekretär in Bayreuth hat ſich inſofern um die Feſtſpiele große Verdienſte erworben, als er bereits 1876 u. 1882 das ſchwierige Amt der Wohnungsvermittlung über hatte.

14) (S. 317) Nur die broſchirten Exemplare tragen die Ueberſchrift: „Feſtgabe zum Bayreuther Bühnenweihfeſtſpiele „Parſifal“.“

15) (S. 319) Alles, was erſchienen; weitere Vervielfältigungen wurden vom Verleger nicht geſtattet.

16) (S. 321) Dieſe Form der Theaterzettel iſt bis heute bei d. Aufführungen in Bayreuth beibehalten worden.

17) (S. 322) Einſtweilen nicht weiter erſchienen.

18) (S. 322) Sämmtliche Aufnahmen vom Hofphotographen Hans Brand in Bayreuth angefertigt.

19) (S. 326) Max Goldſtein † 21. April 1884 in Amerika.

20) (S. 326) Die Vorrede datirt: Wien, im Auguſt 1882. — Die zweite Auflage erſchien auch 1882.

21) (S. 330) Ausgegeben im Auguſt 1882.

22) (S. 330) Bernhard Förſter † am Nervenſchlag 3. Juni 1889 45 Jahre alt in San Bernardino, Kolonie Nueva-Germania, Paraguay. Vgl. „B. Bl." 1889 S. 2[illegible]

23) (S. 330) J. Marſillach, Hauptvertreter der Wagnerſache in Spanien, geb. 1. März 1859, † 11. Aug. 1883 in Barcelona.

24) (S. 335) Louis Ehlert † 4. Jan. 1884.

25) (S. 342) Max Schön † 11. September 1888 in Graz.

26) (S. 342) Nach dem Berliner Börſen-Courier v. 30. Juli (ſiehe S. 319 oben).

◆

Sechſte Abtheilung.

Curioſa.

I. Die Sache betreffend.

1. Allgemeine.

A. Musikalien.

8410. Alte Ouverture mit neuer Begleitung. (Pianoforte solo, Sopran & Baß.) Opus in usum Delphinorum. Berlin, Schlesinger'sche Buch- u. Musikhandlung. (Rob. Lienau.) 15 S. 4°. (Parodie auf Wagner's Kaisermarsch von Heinrich Dorn, mit einer längeren Vorrede: »Aus einem Bericht über das Wagner-Concert im Berliner Opernhause am 5. Mai 1871«.)

B. Litterarisches.

a. Bücher und Broschüren.

1784 8411. Beschreibung des Wurm- oder Starenbergersees, und der umherliegenden Schlösser rc. samt einer Landkarte. Von Prof. Westenrieder. München 1784. bey Johann Baptist Strobel. VI u. 163 S. kl. 8°. (S. 98: § XL. Berg, oder Perg.)

1809 8412. Die Wartburg in Thüringen. Mit fünf Kupfern von J. A. Darnstedt. Zweite poetisch-historische, verschönerte Ausgabe. Leipzig, in der Schäferschen Kunsthandlung und in Commission: im Industrie-Comptoir. 1809. 14 S. kl. qu./Fol.

1817 8413. Ein veste Burg ist unser GOTT. Erläuterung des Liedes. Herausgegeben von Carl Wilhelm Brumbey, Prediger in Berlin. 1817. Berlin und Frankfurt a. d. Oder. G. G. Flittnersche Buchhandlung. 40 S. kl. 8°.)

1834 8414. Leitfaden zur Betrachtung der Wand- und Deckenbilder des neuen Königsbaues in München von Ernst Förster. München, in der literarisch-artistischen Anstalt. 1834. VIII u. 82 S. kl. 8°. (S. 3: Zweites Vorzimmer der Königin. „Dieses Zimmer ist geschmückt mit einer Reihenfolge von Bildern zu dem epischen Gedicht: Der Parcival von Wolfram von Eschenbach." — Erläuterung des Gedichtes und der Legende vom heiligen Graal.)

1836 8415. Fragment über Hohenschwangau mit seinen historischen Wandgemälden …… (o. O. u. Verlag.) 1836. 47 S. kl. 8°. (S. 25: Erste Etage. Schwanenritter-Saal.)

1840 8416. Lebensgeschichte des Baron Friedrich de La Motte Fouqué. Aufgezeichnet durch ihn selbst. Halle, C. A. Schwetschke und Sohn. 1840. 360 S. 8°.)

1843 8417. Der Cicerone durch Dresden, zu dessen Merkwürdigkeiten und den nächsten Umgebungen. Von Theodor Wahrmann. Mit drei lithographirten Abbildungen. Prag. 1843. Druck u. Verlag des Artistisch-typographischen Instituts von C. W. Medau u. Comp. 48 S. kl. 8°.

1872 8418. Dresdner Bürger-Kalender für das Schaltjahr 1872. I. Jahrgang. Mit in dem Texte gedruckten Holzschnitten. Dresden. Druck und Verlag von C. F. Pepold. 60 S. 4°. (S. 35. Dresden's Theater. W.)

1880 Jahrbuch für das Deutsche Theater. Von Joseph Kürschner. Zweiter Jahrgang. Leipzig 1880. (Tages-Chronik. S. 5. Februar. 12. Eine Versammlung in Bayreuth beräth über die Hebung der dortigen Theater-Verhältnisse.) (6365)

1882 8419. Bayerischer Königs-Kalender 1882. Augsburg 1882. Druck und Verlag der Kgl. Bayer. Hofbuchdruckerei von Gebrüder Reichel in Augsburg. 105 S. gr. 4°. (Auf dem Titel: Das Porträt König Ludwig II.)

(1882) 8420. Lecture amusante et instructive. 1. Serie. 1. Band. Heft 1. Ein neues Unterhaltungsblatt als Mittel zur gründlichen Erlernung der französischen Sprache. Mit Illustrationen. Unter Mitwirkung namhafter Fachmänner redigirt von Dr. Henri Simon. Leipzig. Verlag des Literarischen Museums. (1882) 36 S. 8°. (S. 1—4. Galerie d'hommes célèbres. I. Richard Wagner. (Mit Porträt.))

(Wagner in Romanen, Novellen, Erzählungen u. s. w. vorkommend.)

1876 8421—8422. Ein Oratorium der Zukunft. Komischer Roman in zwei Bänden von Rudolf Stegmann. (Die Dramatisirung des Stoffes behält sich der Verfasser vor.) 2 Bde. Erster Band VIII u. 169 S. Zweiter Band 124 S. kl. 8°. Jena. Hermann Costenoble 1876.

(1882) 8423. Das Abenteuer. Erzählung von Karl Frenzel. Leipzig. Verlag von Philipp Reclam jun. (1882) 118 S. kl. 16°. (Universal-Bibliothek 1601.) (S. 23, 26, 27, 62 u. s. w.)

8424. Illustrirtes Familien-Journal Neue Welt, zur Unterhaltung und Belehrung. Heft 8. III. Jahrgang. Verlag von G. Gzali in Wien. (1882.) (S. 116. Liebe und Pflicht. Novelle von Dr. Alfred Friedmann. S. 120. Verse aus Lohengrin.)

1874 8425. Ein Erfolg. Lustspiel in vier Akten von Paul Lindau.[3] Juli 1874. Leipzig. Druck von B. G. Teubner. (Bühnen-Manuskript № 108.) 119 S. kl. 4°. (S. 27. u. 56. Im Dialog Richard Wagner vorkommend.)

1869 8426. Das Mammuth. Entsetzliches Drama in Opern in einem Aufzuge von Karl Weiser. (Verfaßt im August 1868 zu Königsberg i. Pr.) Königsberg i. Pr. Verlag von Braun u. Weber. 1869. 18 S. qu.-4°. (Ein Scherzspiel auf die Wagner'sche Operndichtung.)[4]

1861 8427. Panne-aux-Airs Parodie musicale en deux actes et six tableaux Poëme de M. Clairville. — Musique de M. Barbier. Représentée pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre-Déjazet, le 30 mars 1861. Paris Beck, Libraire. 1861. 11 S. gr. 8°. (Parodie auf die Pariser-Tannhäuser-Aufführung 1861.)

1858 8128. **Luſtiger Volks-Kalender für 1858** von Adolf Brennglas (Glaßbrenner). Mit Illuſtrationen von Carl Reinhardt. Zweite Auflage. Dresden, Verlag von Robert Schaefer. 128 S. kl. 8°. (October 12. „Richard Wagner übt das Schlummerlied: „Was iſt des Deutſchen Vaterland?" mit 50 Trompeten in Zukunftsmuſik.")

1859 8129. **Pracht-Album für Theater und Musik.** (Erster Band. 1859.) (S. 9. Blaue Briefe an eine weisse Dame. II. E. M. Oettinger.) (Ausschnitt.)

8130. —— —— (S. 31. Himmel, Hölle und ..... Zukunftsmusik.) (Ausschnitt.)

1864 **F. Roeder's Theater-Kalender auf das Jahr 1864.** 7. Jahrg. Berlin. Zweiter Theil. Novitäten-Kalender. S. 73. Tannhäuſer. Parodie von Neſtroy. Lemberg. Peſth. — Tannhäuſer. Parodirende Poſſe in 3 A. Muſik v. Binder. Danzig (Stadtth.). Lübeck. Magdeburg.) (6158)

8131. **Wiener humoriſtiſches Jahrbuch und Kalendarium.** Herausgegeben von Alber Geiger. Erſter Jahrgang. 1864. Mit Beiträgen von Eduard Bauernfeld, O. F. Berg, Baron v. Braunthal, Eduard Dorer, Karl Elmar, Joſefine Gallmeyer, M. A. Grandjean, Michael Klapp, Anton Langer, Eduard Mautner, Johannes Nordmann, Sigmund Schleſinger, Ludwig Speidel, Dr. Andreas Stifft. Illuſtrirt von Franz Gaul, Ernſt Juch und Hermann Meir. Wien, 1864. Druck und Verlag von A. P. Gettler. 168 u. XII S. 8°. (S. 57—62. Kein Geld! Ein Vorvorabendfeſtſpiel von Richard Wagner, dem Aeltern. Mit einer Karrikatur Wagner's.)

1865 **Bericht des Grazer Männergeſang-Vereines über ſeine Thätigkeit vom 1. November 1856 bis 31. October 1864.** Graz 1865. (S. 70, 79, 81. Am 31. Dez. 1858; 15. u. 27. Mai, 29. Juni 1861: Aufführungen der Parodie: Tannhäuſer oder: die Keilerei auf der Wartburg.) (6159)

1866 8132. **Komiſcher Volks-Kalender für 1866.** Von Adolf Brennglas (Glaßbrenner). Mit Beiträgen von Gebofeld, G. Heil, Dr. A. Lewenſtein, Max Ibele u. Zweiundzwanzigſter Jahrgang. Illuſtrirt von Guſtav Heil. Wien. Sallmayer & Comp. XXX u. 126 S. kl. 8°. (S. XVI. Juli. Telegraphiſche Depeſchen. München, 24. Juli. „Richard Wagner ordnet die Todten-Feier von Meyerbeer für 150 Trompeten an." — S. XVII. Kleine Bemerkungen. „Gounod's Oper „Fauſt" beginnt mit dem Anruf „Nichts!" R. Wagner's „Tannhäuſer" mit „Zu viel!" Wenn man ſich hinter dieſen Worten „ohne Widerrede" denkt, ſo ſind beide Opern charakteriſirt. —" Kunſtausſtellung. S. 39. Hans v. Bülow u. Franz Liſzt.)

1870 8133. **Floh-Kalender 1870.** Illuſtrirt von Karl Klič. (Peſt. Druck u. Verlag der Deutſch'ſchen Buchdruckerei u. Verl.-Act.-Geſellſchaft.) 182 S. gr. 8°. (S. 4. Tableau berühmter und unberühmter Celebritäten. 7. Wagner. — S. 82, 83, 87. Wagner humoriſtiſch-ſatiriſch behandelt.)

1877 8134. **Falſcher Hermelin.** Kleine Geſchichten aus der Bühnenwelt von Sacher-Maſoch. Neue Ausgabe. Bern, Georg Frobeen & Cie. 1877. (S. 182. XVI. Biographie eines Idealiſten.)

1879 8135. **Wiener Spaziergänge.** Von D. Spitzer. Vierte Sammlung. Zweite Auflage. Leipzig und Wien. Verlag von Julius Klinkhardt. 1879. VI u. 261 S. 8°. (S. 19. Johann Strauß und Richard Wagner. — S. 80. „Die Walküre" von Richard Wagner. — S. 171. Die erſte Aufführung von „Rheingold".)

1881 8136. **Der jungfräuliche König.** Eine Hofgeschichte der Gegenwart. Aus dem Französischen (Cat. Mendès) übersetzt durch Rolo Helen. Rom. Libreria Centrale. Ed. Müller 1881. 125 S. kl. 8°.

1882 **Ein Menſchenalter Theater-Erinnerungen** (1845—1880) von Max Kurnik. Berlin. Otto Janke. 1882. VIII u. 356 S. 8°. (S. 95. Ueber die Parodie des „Tannhäuſer" von Dr. Hermann Wollheim, für eine ſtudentiſche Theatervorſtellung in Breslau geſchrieben.)[1] (6227)

8437. **Kamönenklänge aus Deutſchlands Dudelſack.** Von Dagobert Wahnfried. Leipzig. 1882. Verlag von Fr. Thiel. (Verlag des „Schalk".) 112 S. 8°. (S. 56. IX. Richard Wagner.)

b. Zeitſchriften.

1872 Deutſche Blätter. Literar-polit. Feuilleton-Beilage zur Gartenlaube. 1872. (S. 112. Wagner- und Schubert-Huldigung. — S. 139. Die kriegeriſche Muſikpoeſie.) (7775)

1873 Signale für die muſikaliſche Welt. 1873. (Dur und Moll. S. 128. Monatschronik. Januar. — S. 170. Foyer. Wagner-Verein in Berlin. — S. 347. Paul Heyſe über R. Wagner's Muſik. — R. Wagner und Bismarck.) (6435)

Deutſche Warte. Vierter Band. 1873. (Kritiſche Beſprechungen. S. 379. Richard Wagner. Eine pſychiatriſche Studie von Dr. Th. Puſchmann. J. M.) (Vgl. Nr. 2709. Bd. I.) (6436)

(1874) New Yorker Muſik Zeitung. Jahrg. XVII. (1874.) (Nr 41. S. 5. Ein letzter Verſuch. Nach der Berliner „N. Börſ. Z.") (6441)

(1876) —— Jahrg. XIX. (1876.) (Allerlei. Nr 16. S. 14. „Wie die „Lombardia" ſchreibt, haben in Folge der Aufführung von Wagner's „Lohengrin" in Mailand zwei Duelle ſtattgefunden ......" — Nr 31. S. 3. Einem Sänger. (Gedicht.)) (6447)

1882 Neue Musiker-Zeitung. III. Jahrgang. № 36. Berlin, 8. September 1882. (Vermischtes. S. 172. »Ein junger, hoffnungsvoller Componist erbat sich von Richard Wagner die grosse Ehre, ihm ein grösseres Orchesterwerk zur Beurtheilung vorlegen zu dürfen ......« Eine Anekdote.) (8181)

Deutſches Familienblatt. Verlag von J. H. Schorer, Berlin. Heft 21. 1882. 10. III. Band. (Nr. 37. S. 591. Künſtleranekdoten. II. (Schröder-Devrient. — Tichatſchek.) Von J. C. Pierre.) (8197)

(1842) 8438. The Illustrated London News. (1842.) (S. 459. Grand opéra. — A new opera (the libretto by M. S. Foucher, the music by M. Dietsch), entitled Le Vaisseau Fantome .....) (Vgl. Nr. 5305. Bd. 2.) (Ausſchnitt.)

1843 Signale für die muſikaliſche Welt. Erſter Jahrg. Leipzig 1843. (S. 281. Der Notenſchlucker. Von E. M. Oettinger. (Aus deſſen „Charivari".) „......heute vor acht Tagen habe ich Donizetti's „Maria di Rohan" und Wagner's „Rienzi" verzehrt. Die deutſche und italieniſche Muſik, die ſich nicht viel beſſer wie Eier und Gurkenſalat vertragen, fingen in meinem Magen zu gähren und zu toben an ......") (6379)

1857 —— Fünfzehnter Jahrgang. 1857. (S. 505. Die Tannhäuſer-Parodie [in Wien].) (6404)

1858 Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler. IX. Jahrg. 1858. (S. 320. »Am Thaliatheater in Wien wurde »der falsche Lohengrin« ein parodirender Schwank, mit Beifall gegeben.«) (8188)

1861 **Signale für die musikalische Welt.** 1861. (S. 115. Paris. „... Eine Parodie der Wagner'schen Musik wird in den Folies dramatiques gegeben: Une grande Symphonie de tanner — tout le monde en scie majeure, wobei erläuternd zu bemerken ist, daß tanner wörtlich „gerben", figürlich auch „ärgern" heißt; das Wortspiel mit scie „Säge" statt der Note si bedarf keiner weiteren Erklärung. ....") (6410)

1863 —— 1863. (S. 173. Feyer. „Ritt der Walküren". — S. 635. Ein Witz über Offenbach's Rheinnixen. — S. 731. Eine witzige Aeußerung Rossini's.) (6414)

1865 —— 1865. (**Dur und Moll.** S. 252. Abgedruckt „Richard Wagner G'sang'ln" aus dem Wiener „Figaro".) (6421)

1873 **Allgemeine Musikalische Zeitung.** 1873. (S. 446. Persiflage der Grabschrift von R. Wagner auf C. Tausig von M. Glaßbrenner.) (6434)

1875 **Signale für die musikalische Welt.** 33. Jahrg. 1875. (Feyer. S. 952. „Ueber den Schwan im „Tannhäuser" schreibt die „Neue Freie Presse" ....") (6443)

(1876) **New-Yorker Musik-Zeitung.** Jahrg. XIX. (1876.) (Nr. 9. S. 12. Eine Wagner-Comödie. „Eine kleine Geschichte ..... giebt Aufschluß darüber, wie Bayreuth eigentlich auf den sonderbaren Gedanken kam, Richard Wagner u. dessen Anhang als Lustspielfiguren auf die Bühne zu bringen ....") (6447)

1881 **Signale für die musikalische Welt.** 39. Jahrg. 1881. (S. 318. „Ein Pester Correspondent theilt mit, daß König Heinrich (Ney), während Lohengrin (Maß) im ersten Acte „seine romantischen Erlebnisse mit leidenschaftlicher Bewegung sang" auf seinem Throne eingeschlummert ist .....") (6451)

1892 8109. **Literarische Beilage zu Nr. 18 der »deutschen Wacht«** vom 16. September 1892. (S. 1. Aus dem Reiche der Gemeinheit. Richard Wagner und seine Feinde. II. II.) (Vgl. Nr. 2772. Bd. I. Ein Wagner-Lexikon v. W. Tappert.)

(1877) 8110. **Signale für die musikalische Welt.** (S. 327. Wiener Schnitzel.) (Ausschnitt.)

(Humoristische Zeitschriften.)*)

(Nichtillustrirte.)

(Ganze Jahrgänge oder Bände.)

1857 8111. **Figaro.** Humoristisches Wochenblatt. 1857. (Eigenthümer und verantwortlicher Redakteur: K. v. Waldheim. — Druck und Verlag von J. B. Wallishausser.) 208 S. 4°. (S. 135. Zukunfts-Orakel. — S. 141. Tannhäuser. Dunkle Zukunftsorgie in 3 Akten von Rich. Wagner. Aufgeführt in dem finstern Bretterverschlage in Lerchenfeld, genannt Thalia-Theater. — S. 185. Zur Concert-Saison.)

1858 8112. **Tritsch-Tratsch.** Humoristisch-satyrische Wochenschrift. (Früher Teufel in Wien.) № 1—43. Vom 7. März bis 26. December 1858. (Eigenthümer und verantwortlicher Redakteur: A. Berla. Mitarbeiter: O. F. Berg.

---

*) Im ersten Bande wurden bei den bez. Zeitschriften die Ueberschriften der einzelnen Artikel oder Illustrationen aus Rücksicht für den damals noch lebenden Meister nicht angeführt. Aus den im dritten Bande vorkommenden ganzen Bänden, welche nachträglich erworben wurden, erscheinen jene Artikel, welche bereits in Bd. 1 u. 2 aus einzelnen Nummern und Ausschnitten vorliegen, der Uebersichtlichkeit wegen nochmals angegeben.

J. J. Wimmer.) 344 S. 8°. (S. 191. O Richard Wagner! — S. 207. Neue Traumtabelle für Lottoſpieler. 51. „In große Gefahr kommen. Fürchterliches Unglück. Sperrſitz zu „Lohengrin". — S. 230. Was braucht der Menſch .....?")

1861 8443. **Journal Amusant.** Journal illustré..... Dirigé par Ch. Philipon..... — 1861. (No 274. S. 7. Théâtres. »M. Richard Wagner disait, quelques jours avant la représentation du Tannhauser à l'Opéra......« Albert Monnier.)

1864 8444. **Münchener Punſch,** humoriſtiſches Originalblatt von M. E. Schleich. Siebzehnter Band. München, 1864. 8°. (S. 372. Zukunfts- und Gegenwartskrigl. — **Kleine Frühſtücksplaudereien.** S. 167, 306, 363, 398, 407.)

1866 8445. **Kladderadatſch.** XIX. Jahrgang. 1866. Nr. 1—60. Fol. (S. 187. Aus München.) Gedicht. (Vgl. die darauf gemachten Verſe Wagner's Erſte Abth. Nr. 5599).

8446. **Münchener Punſch.** Neunzehnter Band. München. 1866. (S. 2. Es iſt wirklich wahr. — S. 250. Zukunftsverſe. — S. 3, 5, 6, 22, 39. Kürzere Artikel und Notizen. — **Kleine Frühſtücksplaudereien.** S. 40, 120, 176, 200, 287, 414.)

1867 8447. —— Zwanzigſter Band. München 1867. (S. 10. Der Sprung zur rechten Zeit, oder: Verſtehn muß man's. Ein Beitrag zur Geſchichte der Tagespreſſe. — **Kleine Frühſtücksplaudereien.** S. 23, 119, 144, 239, 247.)

1868 8448. —— Einundzwanzigſter Band. München 1868. (S. 204, 299. Kürzere Artikel und Notizen. — **Kleine Frühſtücksplaudereien.** S. 239, 359.)

1869 8449. —— Zweiundzwanzigſter Band. München 1869. (**Kleine Frühſtücksplaudereien.** S. 72, 79, 128, 272, 279, 302, 303, 311, 320. — S. 100—101. Das Judenthum in der Muſik, die Muſik und Richard Wagner, Herr Wagner und die Juden.)

8450. **Der Floh.** Illuſtrirtes humoriſtiſches Wochenblatt. Herausgeber: **Joſeph Friſch** und **Moriz Deutſch** jun. Zeichner: Karl Klič. 1. Jahrgang. (Nr. 1—52.) Wien, 1869. Erſte Wiener Vereins-Buchdruckerei. gr. Fol. (Beilage zu Nr. 36 v. 5. September. „Ringeld". — S. 163. Internationales Vorgentheater ...... Fiasko ...... Ausſtattung 50,000 Gulden Rheingeld-Währung. — S. 179. Pilgerchor.)

1870 8451. —— —— II. Jahrgang. (Nr. 1—52.) Wien 1870. (Verantwortl. Redacteur: **Karl Floh.** — Herausgeber u. Verleger: J. **Friſch** u. M. **Deutſch** jun.) gr. Fol. (S. 30. Ueber Richard Wagner. — S. 71. Bericht über Wien und die Wiener. — S. 180. Die deutſchen Fürſten in Verſailles. — S. 199. An Richard Wagner.)

1877 8452. **Humoriſtiſche Blätter** von K. Klič. Wien. 5. Jahrgang. 1877. (Nr. 1—57.) gr. Fol. (Nr. 10. S. 2. Wagneriſches.)

Puck. Leipzig. 1877. (S. 303. Liebe nach Noten. Ein Ehe-Melodrama.) (8461a)

(Einzelne Nummern.)

1869 8453. **L'Eclipse Journal hebdomadaire, Deuxième anneé.** — № 65 (Paris) 18 Avril. 1869 (S. 2. La musique de Richard Wagner.)

1876 8454. **Der Floh.** VIII. Jahrg. Nr. 42. Wien, 15. October 1876. (Jüdiſch-deutſche Theaterbriefe.)

1877 8155. Der Floh. IX. Jahrg. Nr. 12. Wien, 25. März 1877. („Walküren"-Wehe. — Theater-Floh.)

8156. —— —— Nr. 18. Wien, 6. Mai 1877. (Jüdiſch-deutſche Theaterbriefe.)

8157. —— —— Nr. 19. Wien, 13. Mai 1877. (Programm für das Frühlings-Feſt im Prater. I.)

1881 8158. Schalk. Herausgegeben von Ernſt Eckſtein. Blätter für deutſchen Humor. IV. Jahrgang. Leipzig, Weihnachten 1881. Probeblatt. II. Teil. („Kommt ein Vogel geflogen." Wie die verſchiedenen Herren Poeten — alte und neue — das Thema dieſes allerliebſten Volksliedes behandelt hätten. IX. Richard Wagner.)

1882 8159. Ulk. Illuſtrirtes Wochenblatt für Humor und Satire. (Redacteur: Siegmund Haber in Berlin.) Nr. 3. Berlin, den 19. Januar 1882. XI. Jahrgang. Folio. („Lohengrin". Längerer Aufſatz.)

8160. (Ausſchnitt aus einem unbekannten Wiener Witzblatt.) Zur Bethaus-Zeiten. „Der Unterzeichnete gibt ſich die Ehre, einem P. T. israelitiſchen Publikum bekannt zu machen, daß er für die hohen jüdiſchen Feſttage ſein Nibelungentheater in ein Neujahrs-Verſöhnungs- und Laubhütten-Feſtſpielhaus umzuwandeln geneigt iſt ...... R[abbi] Wagner, geb. Beimel ben Schmul."

8161. —— «Maîtres» und «Professeurs». — Felix Grandjean.

(Illuſtrierte.)

(Ganze Jahrgänge oder Bände.)

1857 Figaro. Humoriſtiſches Wochenblatt. Jahrg. 1857. (S. 111. Beilage zu dem projectirten Wiener Schönheiten-Album. Die Venus des Thaliatheaters. — Die Graziöſen im „Tannhäuſer". — S. 188. Erinnerungen aus dem Zukunftsopern-Tannhäuſer.) (8441)

1858 Tritſch-Tratſch 1858. (S. 196. Der Schwan ... — S. 205. Zeichen der Zukunfts-Muſik. — S. 211. Eine neue Art von Theater-Verband ... Mit Benützung eines Holzſchnittes der im Thaliatheater aufgeführten Parodie: „Der falſche Lohengrin".) (8442)

1861 Journal Amusant. Journal illustré, Journal d'images, Journal comique, critique, satirique, etc. Dirigé par Ch. Philipon ... 1861. gr. Folio. No. 262—313. (Ohne Titelblatt und Regiſter.) (No. 276. S. 3. Le Tanne-aux-airs ou la guerre aux chansons. Scie monstre en trois actes et quatre tableaux. Par M. Vagner. — Nerfs. Mit 13 Illuſtrationen und einer Anmerkung von Ch. Philipon. — No. 279. S. 6. Revue du premier trimestre de 1861, — par Nadar et Darjou (suite). Mit 3 Illuſtrationen über die Aufführung des Tannhäuſer und 2 Karikaturen Richard Wagner's.) (8443)

1866 Münchener Punſch. Neunzehnter Band. München, 1866. (S. 4. Nur keine Beſorgniß. — S. 233. Zur Beruhigung. Die nächſte bayeriſche Zukunftsmuſik. — S. 253. Zur Kriegsentſchädigung. — S. 309. Stimme aus der Schweiz.) (8446)

1867 —— Zwanzigſter Band. München, 1867. (S. 81. Nur ein vorübergehender Beſuch.) (8447)

1869 —— Zweiundzwanzigſter Band. München 1869. (S. 321. Neubayeriſche Zukunftsinſtrumentaliſten zur Verhütung von Nibelungen-Ueberanſtrengung. Mit 4 Illuſtrationen.) (8449)

Der Floh. I. Jahrg. 1869. (S. 188. Floh-Tannhäuſer.) (8450)

1870 Der Floh. II. Jahrg. 1870. (S. 2. Blicke in das Jahr 1870 ..... Juni. — S. 29. Titelbild: Richard Wagner.*) — S. 61. Titelbild: Fürſtin Marie Hohenlohe-Schillingsfürſt. — S. 120. Zur Chronik der Woche. — S. 135. Ein Capriccio. Porträts einer Reihe europäiſch berühmter Männer. 9. Richard Wagner. — S. 180. Die deutſche Fürſten-Innung in Verſailles. Darunter: Karikatur des Königs Ludwig von Bayern. — S. 197. Titelbild: Beethoven. [Mit einer Karikatur Wagner's.]) (8451)

1876 Humoriſtiſche Blätter von K. Klič. Wien. 4. Jahrg. 1876. (Nr. 35. S. 3. In Paris. R. Wagner u. Rochefort karikirt.) (8452)

1877 8461a. Puck. Leipzig. 1877. Verlag von A. H. Payne. Nr. 1—43. Vom 7. Januar — 28. October. (S. 17. Das Lied vom Ritter Tannhäuſer. — S. 54. Der neue Lohengrin. — Aus Puck's ornithologiſcher Sammlung. S. 80. Der Heldentenorſchwan (Niemann); der Wiener Muſikkukuk (Hanslick); S. 88. Zukunftstruthahn (Wagner); S. 120. Die Clavier-Kreuzſpinne (Liszt). — S. 204, 205. Der „Atlas" der Politik und der „Atlas" in der Muſik. (Große Karikaturen Bismarck's u. Wagner's.) — S. 340, 341. Das verbeſſerte Sonnenſyſtem nach Puck.)

1882 Berliner Wespen. 1882. (Beilage zu No. 39. Das electriſche Licht auf der Bühne. Dampf Edison I Cl.) (8455)

(Einzelne Nummern.)

1868 Искра. Воскресенье 3 Ноября 1868 г. № 42. (S. 509 «Лоэнгринъ» музыкальный гранъ-пасіансъ въ трехъ дѣйствіяхъ (раскладываемый безъ малаго шесть часовъ) изобрѣтенный на поученіе и вразумленіе человѣчества господиномъ Рихардомъ Вагнеромъ.)

Будильникъ. Пятница 15го Ноября 1868 г. Годъ 4ый. Сатирическій журналъ съ каррикатурами № 44. (S. 445. Лоэнгринъ, опера Вагнера.)

1869 L'Eclipse Journal hebdomadaire № 65 (Paris) 18 Avril 1869. (Titelbild: Richard Wagner, par Gill.) (8453)

1871 8462. Der Floh. III. Jahrg. Nr. 31. (Wien) 30. Juli 1871. (Titelbild: König Ludwig II. von Baiern.)

1876 —— VIII. Jahrg. Nr. 42. Wien 15. October 1876. (Friedens-Demonſtrationen. [Ein politiſches Orcheſter; Bismarck bläſt auf einem Bombardon, auf welchem „R. Wagner" geſchrieben ſteht.]) (8454)

1877 8463. —— IX. Jahrg. Nr. 11. Wien, 18. März 1877. (Titelbild: Ein Ritter von Pinſel und Palette. [Joſef Hoffmann.])

8464. —— —— Nr. 25. Wien, 24. Juni 1877. (Titelbild: Juru-Juru-Wagner. Gez. v. Gräz.)*)

1882 8465. Punch. No. 2130. Volume the eighty-second. May 6, 1882. kl. 4°. (S. 214. Punch's Fancy Portraits. — No. 82. Herr Wagner. The By-Cycle-Ist of Her Majesty's and Drury Lane.)

8466. —— No. 2132. May 20. 1882. (S. 237. The Prize Ring des Nibelungen; or Panto-Mime and the three merry Maidens of the Rhine.)

8467. Wiener Caricaturen. II. Jahrgang. Nr. 24. 11. Juni 1882. Folio. (S. 1. Albert Niemann. Titelbild.)

8468. Wiener Leben. Eigenthümer und Herausgeber S. A. Weiß. Zweite Ausgabe. Nummer 48. 26. November 1882. 13. Jahrgang. 4°. (S. 1. Eduard Strauß' Traum nach dem Dirigiren des Wagner'ſchen „Parſifal" im Muſikvereins-Saale.)

1882 8169. **Illuſtrirte Wiener-Weſpen vormals „Böſe Zungen".** Nr. 560. XIII. Jahrgang. 10. Dezember 1882. Folio. (S. 6868: Die Böhmen in der Muſik. Von G. M. Bacano.)

8170. **Neue Fliegende.** Beilage zu Nr. 41 der „Humoriſtiſchen Blätter". X. Jahrgang 1882. Verlag von L. Szikra. Wien und Leipzig. (S. 309: Räthſelhafte Inſchrift.)

1872 8171. **Die Bombe.** II. Jahrg. Nr. 38. (Wien.) 22. September 1872. (König Ludwig von Bayern. Titelbild. Mit Text auf S. 212.)

8172. Bürſtenabzug für die humor. Zeitſchrift „Kri-Kri". Karikatur Wagner's. Ganze Figur, auf Inſtrumenten ſtehend. Kolorirt.

8173. Bürſtenabzug für ein unbekanntes Wiener Witzblatt. (Wagner in jüdiſcher Tracht, umgeben von jüdiſchen Kindern.) Gez. Theodor.

(1873) 8174. **Der Floh** (1873.) (Weltbad in München.) (Ausſchnitt.)

8175. **Fliegende Blätter.** (??) (Uebertrumpft.) (Ausſchnitt.)

c. Zeitungen.

(Feuilletons und größere Artikel.)

1872 **Der Sammler.** 1872. (S. 502. Richard Wagner. Abſchnitt aus der pſychiatriſchen Studie von Dr. Th. Puſchmann.) (6675.)

8176. Ausſchnitt aus einer unbekannten Zeitſchrift. Berlin ? November 1872. Literatur. Richard Wagner. Eine pſychiatriſche Studie von Dr. Th. Puſchmann. 2. Auflage.

8177. ——— ?. 12. Dezember 1872. Vom Büchertiſch. Daſſelbe betreffend.

1873 8178. **Berliner Tageblatt.** Nr. 4. Sonntag, den 5. Januar 1873. Richard Wagner Gegenſtand einer pſychiatriſchen Studie.

1882 8179. **Peſter Journal.** 3. Auguſt 1882. Richard Wagner im Schlafrock.

8180. **Illuſtrirtes Wiener Extrablatt.** 7. September 1882. „Die neuen Signale der Wiener-Feuerwehr." Noten und Text, in Letzterem die Parſifaler Fanfaren mit den Feuerwehrſignalen in „Wahlverwandtſchaft" gebracht.

8181. **Lokal-Anzeiger der „Preſſe".** Wien, 28. October 1882. „Die Meiſterſinger von Lindenfeld." u. a.

8182. **Neue Freie Preſſe.** Wien, 27. November 1882. (Vom Büchertiſch.) Ein jüngſter Brief Richard Wagner's. (Aus d. Berliner „BB".)

(Notizen und kürzere Artikel.)

X 1853 8183. **Polizei-Anzeiger der Prager k. k. Polizei-Direktion.** Am 9. Auguſt 1853. Nr. 75. In zwei Spalten, deutſch u. czechiſch gedruckt. II. 4°. (Steckbriefe. S. 595. N. G. 30512. 5. „Wagner Richard, der wegen Theilnahme an der Revolution in Dresden im Mai 1849 verfolgt wird, iſt einer der hervorragendſten Anhänger der Umſturzpartei, und ſoll dem Vernehmen nach beabſichtigen, ſich von Zürich, wo er ſich aufhält, nach Deutſchland zu begeben. Er iſt ein ehemaliger Kapellmeiſter aus Dresden, 40 J. alt, mittlerer Statur, hat braune Haare und trägt zuweilen eine Brille." Wiener Polizei-Anzeiger vom 26. Juli 1853, N. 321. — S. 600. Ueberſicht der Perſonen-Namen. Darunter: Wagner 5.)

1854 **Bohemia.** Prag, 1854. Beilage zu Nr. 275 vom 21. November. Local- und Provinzialchronik. Notiz über einen im „Tannhäuſer" zur Verwendung kommenden „phyſikaliſch-mechaniſchen [illegible]". (6667.)

1867 **8483a.** Allgemeine Zeitung. Nr. 19. Augsburg, 19. Januar 1867. (Frankreich. Paris, 16. Jan. — „Die France macht den Anhängern der Zukunftsmuſik die Anzeige, daß Richard Wagner mit einer neuen Oper, der „Orkan" genannt, wieder nach Paris kommen wird ...... Da man trotzdem in Deutſchland noch nichts gehört hat, ſo liegt die Vermuthung nahe, daß es der „France" bei ihrer Anzeige nur um einen mehr oder minder ſchlechten Witz zu thun war.") (Vgl. Nr. 5036. Bd. 2.)

1869 Der Sammler. Beilage zur Augsburger Abendzeitung. 1869. (S. 488. „Eine neue Oper Wagner's. Als vor einigen Jahren Richard Wagner in Petersburg Konzerte gab, machte er auch einen Ausflug nach Finnland, um den berühmten Imatrafall in der Nähe Wiborgs zu beſuchen. Das Helſingforſer „Dagbladet" ſchreibt nun neuerdings hierüber: „Bekanntlich hat Richard Wagner eine neue Oper „Imatra" geſchrieben ......") (1131. Bd. 1.[9])

1875 **8484.** Illuſtrirtes Wiener Extrablatt. Wien, 1. Dezember 1875. (Kriminal-Geſchichten. Vom Bezirksgericht. (Ein Dieb bei Frau Koſima Wagner.)[10])

1878 **8485.** —— Wien, 10. Februar 1878. Kriminal-Geſchichten. (Ein Wagnerianer in Haft.)

1879 **8486.** Frankfurter Zeitung. 26. September 1879. Kleine Mittheilungen. (Eines Natur-Dichters Ende.)[11] (Vgl. Nr. 8487.)

1882 Bayreuther Tagblatt. 29. Januar 1882. (Das Wiener Feuilleton-Preisausſchreiben.) U. a. lief eine Arbeit unter dem Motto ein: „O du mein holder Abendſtern", Titel: „Wagner's erſte Frau". (G. 10676)

8487. Allgemeine Zeitung. Augsburg, 30. März 1882. Verſchiedenes. (Todesfälle.) Notiz über den am 25. März im ſtädtiſchen Krankenhauſe zu Nürnberg verſtorbenen Volksdichter Sauter „von der Pegnitz". (Siehe Namen-Regiſter: Sauter. Bd. 1 u. 2.)

8488. Fremden-Blatt. Wien, 29. April 1882. („Flotow.) Der gefeierte Componiſt der „Martha", Herr v. Flotow, wird auch von der „Grünen Inſel", deren Großmeiſter er im Jahre 1866 unter dem ſelbſtgewählten Namen Telramund geweſen iſt, zu ſeinem 70. Geburtstage begrüßt ......"[12])

8489. Neues Wiener Tagblatt. 17. Juni 1882. (Freie Ueberſetzung.) Die Stelle „Ei, ei, hier wird es Händel geben" aus den Meiſterſingern, im magyariſchen Textbuch.

8490. Die Preſſe. Wien, 1. Auguſt 1882. Rennen zu Baden. Erſter Tag. — Sonntag den 30. Juli. II ...... „Fliegender Holländer" ...... IV ...... „Lohengrin" ...... (Rennpferde!)

8491. Beilage des Peſter Lloyd. (4. Auguſt 1882.) Feuilleton. Von der Mode. Ida Barber. (G.)

1869 **8492.** Die Preſſe. (7. September 1869. Feuilleton. Reiſebriefe eines Wiener Spaziergängers. (Aus München.) Sp—r. (Ueber Wagner's „Rheingold".)

1870 **8493.** Bayreuther Tagblatt. Nr. 207. 28. Juli 1870. Einem deutſchen Fürſten. (Kladderadatſch.)

1876 **8494.** Die Preſſe. (22) April 1876. Triſtan und Iſolde. Liebesſpiel in 99 Dialogen. („Berl. Montags-Ztg.")

1881 **8495.** Neue Freie Presse. 4. December 1881. Wiener Spaziergänge. Sp—r. Ueber den „Richard Wagner-Kalender". Der Schlußabſatz lautet: „...... An einen der lieblichſten Feſte erinnert uns endlich der 27. April, an dem der Wagner-Verein in Aſch ein Concert in Hof veranſtaltete."

1882 8496. **Fremden-Blatt.** Wien, 10. Jänner 1882. (Grundloſe Aufregung.)

8497. **Neue Freie Presse.** Wien, 13. Mai 1882. (Arnold-Wehwalt.)

8498. **Fremden-Blatt.** Wien, 12. Juni 1882. (Richard Wagner im Salon.)

Wiener Abendpoſt. 11. September 1882. Theater. „In dem Capitel: „Thiere auf der Bühne" wird dem „W. T." geſchrieben: „ . . . . Davon giebt der Meiſter Richard Wagner, der nachgerade einen ganzen zoologiſchen Garten auf die Bretter gebracht hat . . . . ." (8483)

8499. **Deutſche Zeitung.** Wien, 21. October 1882. (Ein Gatte, der ſeine Frau verheiratet.)

8500. **Berliner Börſen-Courier.** Nr. 526. 21. October 1882. Götterroth. Einziger Act, einzige Scene. Es treten auf: Wotan, Commiſſionsrath Alberich, ſpäter Angelo Neumann.

8501. **Neues Pester Journal.** 15. November 1882. („Auf nach Rom".)

8502. **Wiener Allgemeine Zeitung.** 30. November 1882. (Wagnerianiſche Muſik-Nomenclatur.)

1883 8503. —— 18. Jänner 1883. (Wagner-Wohnungen.) „Aus einer neuen Wagner-Broſchüre Edmund v. Hagen's werden von der „Volksztg." einige ergötzliche Blüthen des Unſinns mitgetheilt . . . . ."

C. Bilder.

8504. **R. Wagner's Porträt** als geſchäftliche Reclame auf der Anzeige einer amerikaniſchen Schneiderfirma. Doppel-Cartonbl. 8°. (Vgl. dasſelbe Porträt in den engl. Programmen [zweite Abth. S. 60.])

1883 8505. **Grazer Portemonnaie-Kalender 1883.** Graz Verlag Leykam-Joſefsthal. Mit R. Wagner's Bruſtbild (nach Lenbach) u. facſim. Unterſchrift.

8506. **Kopf R. Wagner's mit Barett.** Kohlenzeichnung auf einem Bogen Packpapier, ausgeführt von einem Schnellzeichner im Orpheum zu Wien.

8507. **Nibelungeneiſen.** L. Seiler Kunſtofen-Fabrik Bayreuth. Annonce: L. Seiler & Merck, Thonwaaren- & Ofenfabrik, Bayreuth. Lichtdruck von Th. Brock München. (1882.) Folioblatt. (Siehe Nr. 8522.)[19]

8508. **Richard Wagner als Dirigent.** Karikatur. Gez. von Guſtav Gaul 1883. Photographie J. F. Czihak Wien. Viſitformat. (Vgl. dasſelbe Bild in Folioformat Nr. 2012. Bd. 1.)

8509—8512. **4 Stück Originalſkizzen zu Keſtren's Tannhäuſer-Parodie,** für den Sängerſaal im 2. Act. In Aquarell ausgeführt. 4 Blatt in Folio.

1882 **Über Land und Meer.** 1882. 24. Heft. 48. Band. Nr. 17. S. 349. Die Zukunft des Telephons. Originalzeichnungen von Carl Stauber. (8492)

D. Theater-Zettel etc.

1882 8513—8516. **Beilage des „Peſter Journal"** zu Nr. 204, 205, 206 u. 208 vom 26., 27., 28. u. 30. Juli 1882. Sommertheater im Stadtwäldchen. Tannhäuſer oder: Die Keilerei auf der Wartburg. (4 Theateranzeigen.)

E. Kinder-Theater.

(Siehe Band 1. S. 271 u. Band 2. S. 351.)

F. Vermiſchtes.

1863 8517. **Dem theuren Freunde und unerreichten Sänger Joseph Tichatschek.** Am 17. Januar 1863. Gedicht. 1 Bl. Folio. Lack-Carton.

1870 8518. **An Joseph Tichatschek bei Seinem 40jährigen Künstlerjubiläum.** 16. Januar 1870. Gedicht. Carton-Blatt, gr.-Folio, mit grüner verzierter Umrahmung.

1867 8519. **Gedruckte Vermählungsanzeige**: Peter Cornelius, Bertha Cornelius geb. Jung, Vermählte. Mainz, den 14. September 1867.[14] Briefpapier 8°.

1879 8520. **Todes-Anzeige** (Partezettel): Carl Beck, Zuckerbäcker bei Hofe. † 4. März 1879. 1 Zettel gr.-Quart mit Trauerrand.

1882 8521. **May Music Festival** 1882. Geſchäftliche Reclame einer amerikaniſchen Schneider-Firma. Gelber Zettel. Kl. 8°.

8522. **Kachel zu einem „Nibelungen-Ofen".** Eine Scene aus Rheingold nach Prof. Echter plaſtiſch u. in Farben ausgeführt. L. Seiler & Mercy, Bayreuth. (1882.) 18 Cm. Höhe, 12 Cm. Breite. Vgl. Nr. 8507.

8523. **Mehrere „Siegfried-Stahlfedern".** Chriſtian Senfft. Bayreuth. (1882.)

8524. **Eine große Piqué-Decke.** Darauf eingewebt: der Raub des Rheingoldes.[15])

8525. **Ein Streifband** (Schleife), unter welchem R. Wagner bei ſeinem letzten Aufenthalte in Venedig das Bayreuther Tagblatt zugeſandt erhielt. Die gedruckte Adreſſe lautet: Herrn Richard Wagner Venedig — Palazzo Vendramin. Grande Canal. Fco.

1857 8526. **Musikalische Kapuziner-Predigt** (nach Schiller) von Richard Lewy. In einer Künstler-Gesellschaft vorgetragen von Herrn Hungar. (Wien 1857.) Doppelbl. 8°. (Zum Schluſſe: Auf Liſzt und die „Zukunftsmuſik" bezügliche Verſe.)

(1864) 8527. **Humoriſtiſches Gedicht an den erſten Lohengrinſänger Carl Beck**, welcher nachmals Caffeeſieder in Prag war, zu ſeinem 50. Geburtstage. (Verfaßt von Frau Margarethe Binder, früheres Mitglied des Prager Theaters.) 6 Strophen lith. gr. Fol. Am Kopfe des Blattes die Bildniſſe C. Beck's in ganzer Figur, links als Lohengrin, rechts als Caffeeſieder. Lith. J. Tichisch. Prag. (1864)

1878 8528. **Hotel Kies, Graz. Wagner-Menuet.** Mittwoch den 22. Mai 1878. NB. Der Reinertrag dieser Speisekarten (à 5 kr.) fällt der Bayreuther Wagnerschule zu. 1 Bl. 8°. (Wallishausser's Buchdruckerei, Wien.)

2. Auf Bayreuth bezügliche.

A. Das Bühnenfeſtſpiel 1876 angehend.

a/1. Bücher, Broſchüren etc.

(Siehe Band 1. Nr. 3155 u. Band 2. Seite 265.)

a. Zeitſchriften.

1873 Allgemeine Musikalische Zeitung. 1873. (S. 569. Das Richtfest des Wagner-Theaters in Bayreuth. Zwei Zimmersprüche. (Aus d. „Volks-Ztg." u. d. „Rheiniſchen Zeitung" v. 13. Auguſt. A.....Th.....e.) (6434)

Signale für die muſikaliſche Welt. 1873. (S. 598. Sogar „Richard Wagner's Richtſpruch, den er zum Hebefeſte ſeines Bayreuther Theaters geredet, findet in der „Rheiniſchen Zeitung" folgende heitere Perſiflage: …… " 1½ Seiten langes Gedicht.) (Vgl. Bd. 1. S. 23.) [6435]

(Humoriſtiſche Zeitſchriften.)

(Nichtilluſtrirtes.)

1876 8529. Humoriſtiſche Blätter von K. Klič. Wien. 4. Jahrgang. 1876. Nr. 27—52. gr. Fol. (Nr. 30. S. 2. Andráſſy contra Andráſſy. — Nr. 31. S. 3. Feſt-Toilette. — Nr. 32. S. 3. Im Salon Perikles. — Nr. 33. S. 2. Wigalawaja. (Zu den Bayreuther Feſten.) — Biedermaier über Bayreuth. — Brennhuber über die Weltlage. — S. 3. Wahnfried. — Nr. 34. S. 2. Der Hansl ſingt:. — Für Hyper-Enthuſiaſten. — Nr. 36. S. 2. Aus Wagnerkreiſen. — Nr. 37. S. 2. Europäiſche Chronik. — Nr. 38. S. 3. Muſikaliſches. — Nr. 39. S. 2. Geſchmackvolles. — Nr. 40. S. 3. Nr. 41. S. 2. Vom Theater.)

8530. Der Floh. VIII. Jahrgang. Nr. 29. Wien, 16. Juli 1876. (Telegramm Bayreuth, 12. Juli……)

8531. —— —— Nr. 31. Wien, 30. Juli 1876. (Wigala-weija-bum bum bum.)

8532. —— —— Nr. 32. Wien, 6. Auguſt 1876. (Wigalaweja Bum-Bum-Bum! Amtliche Nachrichten aus Bayreuth. — Wochen-G'ſangl.)

8533. —— —— Nr. 33. Wien, 13. Auguſt 1876. (Welche Wendung — Wigalawaja etc.)

8534. —— —— Nr. 34. Wien, 20. Auguſt 1876. (Bayreuther Bahnhofs-Scene. — In Bayreuth. — Wigalawaja etc.)

8535. —— —— Nr. 35. Wien, 27. Auguſt 1876. (Jüdiſch-deutſche Theaterbriefe. — Der Reporter nach ſeiner Rückkehr aus Bayreuth.)

8536. —— —— Nr. 36. Wien, 3. September 1876. (Zwiſchen Gläubiger und Schuldner. — Ich bin der Ladislaus Bubat…… — Die zehn Gebote Richard Wagner's. — Muſikaliſches Räthſel. — Echo-Reime. — Herrn Richard Wagner, Wohlgeboren.)

8537. —— —— Nr. 38. Wien, 17. September 1876. (Man meldet aus Konſtantinopel……)

8538—8539. Der Floh. ? Juli 1876. (Wagalaweia. — Frei nach Schiller. — Merkwürdig. — Verſe.) (2 Ausſchnitte.)

(Illuſtrirtes.)

1876 Humoriſtiſche Blätter von K. Klič. Wien. 4. Jahrg. 1876. (Nr. 32. S. 2. Neue Kraft für Bayreuth. — S. 3. Wagner-Enthuſiaſten. — S. 4. Feſt-Toilette. (Karikatur Wagner's.) — Nr. 33. S. 1. Gräfin Dönhoff. (Titelbild.) — S. 4. Vom Kriegsſchauplatze in Bayreuth. (Große Karikatur Wagner's.) — Nr. 34. S. 1. Die Bayreuther Tonkunſt-Dampfmaſchine. (Titelbild.) — S. 3. Illuſtrirter Bericht aus Bayreuth v. unſerem Specialartiſten. — S. 4. Ueber Bayreuth. — Nr. 36. S. 1. Frau Friedrich-Materna. (Titelbild.) — Nr. 37. S. 4. Muſikaliſche Verantwortung.) [8529]

1876 Der Floh. Nr. 32. Wien, 6. Auguſt 1876. (Bilder aus Bayreuth.) (8532)

—— —— Nr. 34. Wien, 20. Auguſt 1876. (Eine Viſion Richard Wagner's. (Große Karikatur Wagner's.)) (8534)

—— —— Nr. 35. Wien, 27. Auguſt 1876. (Conſequenzen der Feſtvorſtellungen in Bayreuth. — Die Wagner-Woche. (Zwei Folioſeiten mit Illuſtrationen, darunter viele Karikaturen R. Wagner's.)) (8535)

—— —— Nr. 36. Wien, 3. September 1876. (Eiſenbahn-Studien.) (8536)

8540. Ausſchnitt aus einer unbekannten Zeitſchrift. Aus der modernen Mythologie. Wagner's Gottwerdung in Bayreuth. Folio.

8541. —— Aus Bayreuth. Aeſchylus und Shakespeare, nach Porges die beiden einzigen Bühnendichter, welche Wagner an die Seite geſtellt werden können, machen im vorſchriftsmäßigen Frack dem Meiſter ihre Aufwartung. qu.-4°.

b. Zeitungen.

8542. Nidwaldner Volks-Blatt. Zehnter Jahrgang. Stans, 19. Auguſt 1876. Nr. 34. Die Weltlage in einem Wochenbericht. Am Todestage des zweiten Friedrich 1786. („Jetzt müſſen wir auch noch mit dem König von Bayern ein Wort reden, aber nicht im Frieden, er thut auch darnach. Der Liebling dieſes Königs, Richard Wagner, hat eine neue Oper (sic!) komponirt: „Der Ring der Nibelungen", wo man drei Abende nacheinander in's Theater laufen muß, bis man weiß, wie die Geſchichte ein Ende nimmt. Zu dieſer Oper hat ihm der König in dem Städtlein Bayreuth extra ein neues, großartiges Theater bauen laſſen, das eine erkleckliche Zahl von Millionen (!!) gekoſtet hat.....")

c. Vermiſchtes.

8543. Zur Erinnerung an die Aufführungen von Richard Wagner's Bühnenfeſtſpiel „Der Ring des Nibelungen" im Auguſt 1876 zu Bayreuth. Kleines Album mit Schieber (Leporello), enthaltend 26 Medaillonbruſtbilder u. 4 Anſichten.

8544. Ein kleines „Leporello"-Album, Anſichten von Bayreuth enthaltend, in Form einer Denkmünze. Von außen ſilberbronzirt; auf der Vorderſeite: Erinnerung an Bayreuth; auf der Rückſeite: R. Wagner's Bruſtbild mit Barett. Umſchrift: Richard Wagner. Aus der Kunſtanſtalt von Ph. Frey & Co.

8545. Ein Notizbuch, in blauer Leinwand gebunden. Auf der Außenſeite R. Wagner's Porträt, Photographie, Knieſtück im Ueberrock, oval, unter Glas.

8546. Ein Aſchenbecher aus Porzellan, darauf in Farben ausgeführt: Wahnfried.

8547. Ein Eierbecher, aus Porzellan, darauf in Farben ausgeführt das Feſtſpielhaus.

8548. Eine Bonbonſchachtel aus Kartonpapier. Gottlob Schrader, Bayreuth. Auf dem Deckel: Wagner-Theater, von der Bürgerreuth aus geſehen. Holzſchnitt. 8°.

8549. **Eine flache Pappſchachtel für einen Modeartikel.** Auf dem Deckel: Eine Photographie des Bühnenfeſtſpielhauſes. (Eine der Reſtaurationen erſt im Bau begriffen.)

8550. **Richard Wagner bei einer Probe im Feſtſpielhauſe zu Bayreuth, auf der Bühne vor einer aufgeſchlagenen Partitur ſitzend.** Karikatur von **Adolph Menzel in Berlin.** (1875.) Photographie. 4. Folio.

§ A I. Das Bühnenfeſtſpiel 1882 betreffend.

a/1. Bücher, Broſchüren etc.

8551. **Fahrplan-Buch der Bayr. Staats-Eiſenbahnen** ...... Sommerdienſt ab 1. Juni 1882 ...... München, Druck und Verlag der Dr. Wild'ſchen Buchdruckerei. 176 S. kl. 8°. (S. 37. Bayreuth. Fahrordnung nur während d. Feſtſpiele.)

1882 8552. **Parzival, der Ritter ohne Furcht und Adel.** Eine [illegible] von [illegible]. Mit 12 Zeichnungen von Henry Albrecht. Leipzig, Rosenthal'ſche Verlagsbuchhandlung. 1882. 39 S. gr. 8°.

8553. **Partikulariſt Bliemchen aus Dresden in Bayreuth.** Mit Illuſtrationen von A. Reinheimer u. A. Leipzig, Verlag von Carl Reißner. o. J. 32 S. 8°.

a. Zeitſchriften.

Neue Zeit. XI. Jahrgang. II. Halbjahr. № 14. Leipzig, den 28. Juli 1882. (S. 367. Allerlei Kleinigkeiten. [Ein großer Wagnerianer und — ſchlechter Geograph.]) (7915.)

(Humoriſtiſche Zeitſchriften.)

(Nichtilluſtrirte.)

8554. Berliner Weſpen. Illuſtrirtes humoriſtiſches Wochenblatt. Verantwortlicher Redacteur: Julius Stettenheim. Illuſtrirt von G. Heil. 15. Jahrgang. 1882. No. 22—39. Folio. (No. 30. Die Parſifal-Proben. Beilage zu No. 30. Rebus. — Text zu No. 31. Rebus (Auflöſung). — No. 31. Wippchens Sommerbriefe. III. Eva von Bernsdorf an ihre Schweſter in Franzensbad. — Text zu No. 31. An Parſifal. — No. 37. Dank vom Hauſe Wagner. — Text zu 35. Weſpenneſt. — Text zu 37. Weſpenneſt.)

8555. Die Bombe. XII. Jahrgang. No. 30. Wien, am 23. Juli 1882. (Herausgeber Hermann Sallmeyer. Verantw. Redacteur: C. F. Keldam.) Fol. (S. 243. „Wag'nerl'n gewinnt!" — S. 246. Perſonal-Nachrichten.)

8556. ——— ——— No. 31. Wien, am 30. Juli 1882. (Aus dem Tagebuche des Herrn v. Jonas. — Von unſerem Specialcorreſpondenten in Bayreuth. — Die Pürzelburger. Im muſikaliſchen Olymp. — Auf der Ohrenklinik.)

8557. ——— ——— No. 32. Wien, am 6. Auguſt 1882. (S. 258. [illegible] aus Bayreuth. (Original-Telegramm.) — Im Café. — Zwiſchen zwei Bayreuther Enthuſiaſten. — S. 261. Bayreuther Epigramme.)

8558. Der Floh. XIV. Jahrgang. Nr. 30. Wien, 23. Juli 1882. Folio. (Herausgeber und Verleger Joſef Friſch. Verantwortl. Redacteur: M. Haller.) (Briefe aus Bayreuth. (Original-Bühnenweih-Feſtſpielereien.) Bayreuth, 18. Juli I. Feſt-Cyclus des heurigen Sommers.)

1882 8559. Der Floh. XIV. Jahrgang. Nr. 31. Wien, 30. Juli 1882. (Briefe aus Bayreuth. (Original-Bühnenweih-Feſtſpielereien.) Bayreuth, 25. Juli. II. — In Bayreuth. — Sehr bezeichnend.)

8560. —— —— Nr. 32. Wien, 6. Auguſt 1882. (Ungedruckt erſchienene Bücher. — In Bayreuth. — Sehr vermiſchte Nachrichten. — Aus dem Opern-Orcheſter.)

8561. —— —— Nr. 34. Wien, 20. Auguſt 1882. (Parſifal. Unterfertigt: Ein Kritiker des „Floh“.)

8562. Humoriſtiſche Blätter. 10. Jahrgang. Nr. 30. Wien, 23. Juli 1882. (Eigenthümer und Herausgeber: Berthold Spitzer.) Folio. (S. 3. An die P. T. Beſucher des Bayreuther Wagner-Theaters.)

8563. —— —— Nr. 31. Wien, 30. Juli 1882. (S. 4. Bayreuthina. — Muſikkritik.)

8564. Böſe Zungen. Nr. 541. Wien, 29. Juli 1882. XIII. Jahrgang. (Wochenbilder. — Der kleine Parſifal. — Sternſchnuppen vom Theaterhimmel. Bayreuth, 27. Juli.)

8565. Der junge Kikeriki! Humoriſtiſch-ſatiriſches Volksblatt. Nr. 33. 30. Juli 1882. (Gralsmatſcherei. — Nach Bayreuth. — Variationen zu Richard Wagner's „Parſifal“ „Bühnenweihfeſtſpiel“. — Der Schiller von Wien.)

8566. —— Nr. 34. 6. Auguſt 1882. (Der politiſche Parſifal. Leitgedicht. — Verſchiedene Motive. — „Aus Mitleid wiſſend.“)

8567. —— Nr. 35. (Wien) Sonntag, 13. Auguſt 1882. Fol. (S. 7. Feuille-Tonkunſt aus Bayreuth.)

8568. Tritſch-Tratſch. Illuſtrirtes humoriſtiſches Wochenblatt. Herausgeber: A. Friedmann. Redacteur: Joſef Kaufmann. I. Jahrgang. Nr. 27. Wien, 30. Juli 1882. Fol. (S. 2. Dr. Schnellzug in Bayreuth.)

8569. Wiener Caricaturen. Nr. 31. Wien, 30. Juli 1882. II. Jahrg. Fol. (Chaim Donde in Bayreuth.)

8570. Wiener Pikante Blätter. Nr. 31. 30. Juli 1882. VII. Jahrgang. Herausgeber Ig. Löwy.) Folio. (S. 1. Wiener G'ſchichten. Behandelt die „Parſifal“-Aufführung. Ein Mann von Welt.)

8571. Kikeriki! Nr. 62. (XXII. Jahrg.) 3. Auguſt 1882. (Richard-Wagner-Verhimmlungs-Epithetons. — Sachte Kritik über die Aufführung des Weihſpieles „Parſifal“. — Drei inhaltſchwere Fragen.)

8572. —— Nr. 63. 6. Aug. 1882. („Zahlt's, Kravaten!“ — In der Vollendung zeigt ſich der Meiſter. — „Reine Thoren“.)

8573. —— Nr. 65. 13. Auguſt 1882. (Das Richtige über das Bühnenweihfeſtſpiel.)

8574. Figaro. Humoriſtiſches Wochenblatt. Nr. 31. Wien, den 5. Auguſt 1882. XXVI. Jahrgang. (S. 122. Reine Thoren. Gedicht. — Dr. Schreiberle über Richard Wagner. (Spezial-Telegramm des „Figaro“.) Sch—le. — S. 123. Zeitungsſchnitzel.)

8575. Wiener Luft. Nr. 31. (5. Aug.) Beiblatt zum „Figaro“. 1882. Fol. (S. 1. Aus einem Kunſtreferate. (Aus Anlaß der Aufführung von Richard Wagner's „Parſifal“ in Bayreuth.))

(Illuſtrirtes.)

1882 8576. Kikeriki! Humoriſtiſches Volksblatt. Nr. 58 (XXII. Jahrg.) 20. Juli 1882 (Eigenthümer und Verleger: O. F. Berg.) (Geſchütze für Alexandrien? O nein! Juden für Bayreuth.)

—— Nr. 62. 3. Aug. 1882. (S. 1. In Bayreuth. Große Karikatur Wagner's.) (8571)

—— Nr. 63. 6. Auguſt 1882. (Anruf eines Wagner-Enthuſiaſten. — Unterſchied zwiſchen berühmten Kompoſiteuren.) (8572)

—— Nr. 65. 13. Auguſt 1882. (Das Judenthum in der Muſik ….) (8573)

Die Bombe. XII. Jahrgang. Nr. 30. Wien, am 23. Juli 1882. (S. 211. Aus Bayreuth. — S. 218. Aus der Woche.) (8555)

—— Nr. 31. Wien, am 30. Juli 1882. (In Bayreuth. Titelbild: Schembera bekränzt Ed. Hanslick. — S. 256. In Bayreuth.) (8556)

—— Nr. 32. Wien, am 6. Auguſt 1882. (S. 260. Vom Bühnenfeſtweihſpiel aus der Stadt der reinen Thorheit. (Von unſerem Bayreuther Special-Zeichner.) — S. 261. Bayreuther Feſtſpielwirkungen. — S. 264. Aus der Woche.) (8557)

8577. Wiener Caricaturen. Nr. 30. Wien, 23. Juli 1882. II. Jahrgang. Folio (Verantwortl. Redacteur: Friedrich Maier. Hauptmitarbeiter: Joſef Braun.) (Illuſtrirte Wochenchronik. Richard Wagner's letzter Ritt in das romantiſche Land.)

Der Floh. XIV. Jahrgang. Nr. 31. Wien, 30. Juli 1882. Die modernen Gralsritter: Liszt, Wagner, Bülow. (Titelbild mit Text auf S. 2. — Alte und neue Muſik. Vor der Abreiſe zum Weihfeſtſpiel „Parſifal“ nach Bayreuth. — Auf der Rückreiſe von Bayreuth.) (8559)

—— Nr. 32. Wien, 6. Auguſt 1882. (In Bayreuth. Karikatur R. Wagner's.) (8560)

8578. —— Nr. 33. Wien, 13. Auguſt 1882. (Während der finſteren Vorſtellung von „Parſifal“.)

—— Nr. 34. Wien, 20. Auguſt 1882. (Das Judenthum in der (heiligen Grals-) Muſik.) (8561)

Humoriſtiſche Blätter. Nr. 30. Wien, 23. Juli 1882. 10. Jahrgang. (Alexandrien redivivus.) (Titelbild: Karikatur v. R. Wagner.) (8562)

—— Nr. 31. Wien, 30. Juli 1882. (Aus Bayreuth. — Erlebniſſe eines Bayreuth-Correſpondenten.) (8563)

Der junge Kikeriki! Nr. 33. 30. Juli 1882. (Des Meiſters eigene Werke karikaturen: Wagner u. Materna.) (8565)

8579. Wiener Leben. Chronik der Tagesereigniſſe, Volkswirthſchaft, Kunſt, Theater, Literatur etc. Nummer 31. Wien, den 30. Juli 1882. 13. Jahrgang. (S. 1. Aus Bayreuth.)

Figaro. Nr. 31. Wien, 5. Auguſt 1882. XXVI. Jahrg. (S. 121. Illuſtrirte Rückblicke auf den Monat Juli. Das Tableau enthält u. A. eine Karikatur Wagner's.) (8574)

1882 Wiener Luft. Nr. 31. Beiblatt zum „Figaro". 1882. (S. 1. Eine Illuſtration mit Text.) (8575)

8580. Schalk. Herausgegeben von Ernſt Eckſtein. Blätter für deutſchen Humor. IV. Jahrg. Leipzig, 6. Auguſt 1882. Nr. 201. 8. Fol. (S. 336. Die Kraniche des Ibykus oder die Parſifal-Aufführung in Bayreuth. Große Ballade von Pippa Wahnfried.)

b. Zeitungen.

8581. Neue Freie Presse. Wien, 6. Juni 1882. Morgenblatt. Kleine Chronik. (Blattern in Bayreuth.) (Abſchrift.) 1 Bl. 8°.

8582. —— 6. Juni 1882. Abendblatt. I. [Aus Bayreuth.] Daſſelbe betreffend.

Bayreuther Tagblatt. 7. Juni 1882. Bekanntmachung des Magiſtrates von Bayreuth, daß die von einem Berliner Blatte gebrachte Meldung: in Bayreuth ſeien die Blattern ausgebrochen, total unwahr ſei. (6676)

8583. Neue Freie Presse. Wien, 9. Juni 1882. Abendblatt. [Aus Bayreuth.] Daſſelbe betreffend.

8584. Die Preſſe. Wien, 9. Juni 1882. Ein Artikel aus München über das vereinzelte Vorkommen von Blatternerkrankungen in Bayreuth. F. M.

Bayreuther Tagblatt. 10. Juni 1882. Ausführlicher Artikel, denſelben Gegenſtand klarſtellend. Unterzeichnet: (L. S.) Der Bürgermeiſter: Muncker. Der königl. Bezirksarzt: Hofrath Dr. Kolle. Der ſtädtiſche Krankenhausarzt: Dr. Gummi. (6676) Vgl. oben d. Nrn. 8581—84.*)

8585. Dritte Beilage zum Leipziger Tageblatt und Anzeiger. 7. Juni 1882. „Rabenſtein's Reſtaurant, Grüner Baum. Heute verzapfe ich neben dem beliebten »Rheingold« das vorzügliche Doppelbier »Parsifal« aus der Dampf-Brauerei-Actiengeſellſchaft zu Bayreuth ....."

8586. I. Beilage der „Berliner Börſen-Zeitung". 11. Juli 1882. Ueber ein in Bayreuth errichtetes „Vegetarianiſches Speiſehaus".

8587. Wiener Allgemeine Zeitung. 19. Juli 1882. (Die Pilgerfahrt nach Bayreuth.)

Fremden-Blatt. Wien, 22. Juli 1882. Mittheilungen der Odeſſaer Zeitung „Piſchelka" über den „Parſifal", und daß derſelbe in Beirut in Syrien zur Aufführung gebracht werde. (6681)

—— Wien, 26. Juli 1882. Ueber ein Schreiben an Frau Friedrich-Materna in Bayreuth, in welchem dieſelbe in allen 23 Namen, welche Wagner ſeiner Heroine im „Parſifal" beilegt, angeſprochen wird. (6681)

Neue Deutſche Volks-Zeitung. Berlin, 26. Juli 1882. Zweites Feuilleton. „In dem heutigen Bayreuther Feſttage ....." v. L. (7968)

Bayreuther Tagblatt. 30. u. 31. Juli 1882. (Ein practiſcher Mann.) „Baron Rothſchild aus Wien kam in ſeinem eigenen Salonwagen zur Parſifal-Aufführung, übernachtete dann in ſeinem auf ein Seitengeleiſe des Bahnhofs geſtellten Wagen, und ließ ſich durch ſeinen Leibkoch die Mahlzeiten zubereiten." — Bayreuth, 31. Juli. Eine theilweiſe Berichtigung des Vorigen. (6677)

1882 8588. Konſt. Vorſtadt-Zeitung. Wien, 30. Juli 1882. Das Tagesgeſpräch. Juden-Rache. (G.)

8589. Local-Anzeiger der „Preſſe". Wien, 2. Auguſt 1882. (Bei Angermann.)

8590. Neue Freie Presse. Abendblatt. Wien, 2. Auguſt 1882. (Bayreuther Feſtküche.)

8591. Wiener Allgemeine Zeitung. Mittagblatt. 2. Auguſt 1882. (Wagner und Niemann.)

8592. Wiener Theater-Chronik. 2. Auguſt 1882. Verwiſchte Briefe aus Bayreuth.

Berliner Courier. 15. Auguſt 1882. Marianne Brandt als Protectrice der Bier-Kellnerinnen in Bayreuth. (6680)

Fremden-Blatt. Wien, 16. Auguſt 1882. Dasſelbe. (6682)

8593. Wiener Sonn- und Montags-Zeitung. 15. Auguſt 1882. Feuilleton. Bajuvariſche Briefe. Thomas Grimm.

Local-Anzeiger der „Preſſe". Wien, 19. Auguſt 1882. (Bayreuther Curioſum.) (8258)

8594. Bohemia. Prag, 20. Auguſt 1882. (Ein neuer Potentat.)

8595. Morgen-Poſt. Wien, 31. Auguſt 1882. Allerlei. Parſifal im Stadtpark.

8596. Fremden-Blatt. Wien, 25. September 1882. Rennen zu Oedenburg. „Zweiter Tag. 4. Karlsburger Preis ..... Prinz Paul Eſterhazy's 3 jähr. br. H. „Parſifal", Erſter ....."

Bayreuther Tagblatt. 26. September 1882. „Weil die Bauern und andere Leute unſerer Gegend z. B. ſagten, R. W. habe das Wetter verhext, bringt ein Bayreuther Stadtkind zum Herbſtanfang 1882 folgenden „poetiſchen" Erguß ....." (6677)

8597. Neue Freie Presse. Wien, 28. November 1882. (Café Parſifal.) Mit Gloſſen über dieſe Benennung.

8598. Konſt. Vorſtadt-Zeitung. Wien, 29. November 1882. „Café Parſifal".

8599. Wiener Allgemeine Zeitung. 29. November 1882. (Café Mozart — Café Parſifal.)

8600. ——— 15. December 1882. Feuilleton. Das erſte „Parſifal"-Feſtſpiel. Von Schmidt-Weißenfels.

8601. Tribüne. Wien, 15. Juli 1882. Feuilleton. In der Woche.

8602. Konſt. Vorſtadt-Zeitung. Wien, 19. Juli 1882. Gehen Sie nach Bayreuth?

8603. Illuſtrirtes Wiener Extrablatt. 30. Juli 1882. Bayreuther Schnadahüpfl'n. W-l.

8604. Die Preſſe. Wien, 3. Auguſt 1882. (Abſchied von Bayreuth.)

Schleſiſche Volkszeitung. Breslau, 10. Auguſt 1882. (Freie Ueberſetzung.) — (Sprachübung für Parſifalpilger.) — (Der neueſte Börſenwitz.) (8299)

1882 8605. Sonn- und Feiertags-Courier. Wien, 13. Auguſt 1882. (Der Grobian von Bayreuth.)

8606. Illuſtrirtes Wiener Extrablatt. 25. Auguſt 1882. Particulariſt Pliemchen in Bayreuth. (Auszug aus der Broſchüre Nr. 8553.)

Wiener Abendpoſt. 26. Auguſt 1882. Feuilleton. Im Sommer. Von W. Abo. Nürnberg, 24. Auguſt. /G./ (6683)

c. Vermiſchtes.

8607. Ausführliche, für die Zeitungen beſtimmte Berichtigung, überſchrieben: Bayreuth, den 9. Juni 1882, die Nachrichten über eine angeblich in Bayreuth herrſchende Blattern-Epidemie betreffend. Unterfertigt: Der Bürgermeiſter Muncker u. 2 ſtädtiſche Aerzte. Mit der Stampiglie: Magiſtrat d. k. b. Kreishauptſtadt Bayreuth. Autogr. gr.-qu.-Foliobl. (Vgl. S. 368.)

8608. Ein Begleitſchreiben hierzu. Hektogr. 1 Bl. 8°.

8609. Wagner-Theater-Reſtauration. Wein-Karte. H. & C. Albert, Schloß-Hôtel und Schloß-Reſtauration. Heidelberg. (1882.) 1 Cart. Doppelbl. 8°.

8610. Eine Papier-Serviette der Wagner-Theater-Reſtauration Bayreuth. H. & C. Albert ..... Darauf gedruckt eine Abbildung des Bühnenfeſtſpielhauſes.

8611. Klingsors Zaubertrank geliefert von der Actien-Geſellſchaft vormals Burgeff & Cie Hochheim. Hübſch ausgeführtes Plakat in verziertem Farbendruck.

8612. Dieſelbe Ankündigung als Flaſchen-Vignette, mit entſprechender figuraler Ausſchmückung: Parſifal u. die Zaubermädchen.

8613. Anzeige von Ch. Rabeſtein in Leipzig über die aus der Dampfbrauerei zu Bayreuth bezogenen Biere Rheingold und Parſifal. 1 Bl. 8°.

8614. Herren-Mode-Etabliſſement von Wilhelm Beck & Söhne in Wien. Preis-Buch. Mit 18 Herrenmode-Figuren. (Fig. 10: Parsifal-Ueberzieher.) 6 Bl. in Umſchlag.

8615. Eine „Wagner-Cravate“ mit Photographie: Wagner's Kopf. (Nach Elliot & Fry.)[20]

8616. Ein Cigarrenkiſtchen aus Cedernholz. Auf dem Deckel außerhalb: „Parcival“ eingebrannt, im Inneren ein coloriertes Bild, eine Scene aus Parſifal darſtellend.

8617. Ein Porzellandeckel zu einem Bierkrug, darauf in Farben ausgeführt das Feſtſpielhaus.

8618. Hölzerne Form für Backwerk. Darauf eingeſchnitten: R. Wagner's Bruſtbild von einem Kranze umgeben.

8619. Eine ſchwarze runde Broſche, darauf die Anſicht des Feſtſpielhauſes.

8620. Eine gleiche Broſche, darauf eine andere Anſicht des Feſtſpielhauſes.

8621. Ein Paar ſchwarze Manchettenknöpfe, darauf die Abbildung des Feſtſpielhauſes

1882 8622. **Ein Feuerzeug aus Papiermaché.** Auf dem Deckel: Wagnertheater in Bayreuth.

8623. **Eine Cigarrenſpitze aus Jasminholz.** Darauf eingeſchnitten: Bayreuth.

8624. **Umſchlag von einem Paquet „Wagner-Chocolade“,** darauf R. Wagner's Porträt, Photographie nach Hanfſtaengl in München.

8625. **Briefpapier und Couverts mit Wagner's Kopf u. Noten.** (Motive aus Parſifal.)

8626. **Der junge Kikeriki als „reiner Thor“.** Reclame für die eben erſchienene N° 33 (1882) dieſes Witzblattes. Anſchlagzettel.

8627. **Programm der Enzersdorfer Namens-Feſtſpiele in der Thereſia-Villa am 30. Juli 1882 unter Mitwirkung der 5 höchſten Parſifäler (reine Narren) die aus unſerer heimiſchen (Volks-) Schule hervorgegangen.** Plakat-Format. (Im Programm Parſifal parodiſtiſch behandelt.)

* * *

B. Hiſtoriſche und topographiſche Erinnerungen an die Stadt Bayreuth.

a. Litteratur.

1666 **8628.** Des Durchleuchtigſten Chur- und Fürſtlichen Hauſes Brandenburg STAMM-BAUM / Wie ſelbiger nach Genauer und gründlicher Erforſchung / In natürlicher Ordnung Durch So viel unvergleichliche Helden und Heldinnen / Aufwachſend befunden worden. von Georg Chriſtoph Renſchel / Fürſtl. Brandenb. Cammer- und Landſchafft-Rath zu Bayreuth. Gedruckt daſelbſten durch Johann Gebhardten. Anno MDCLXVI. 133 S. kl. 4°.[23])

1682 **8629.** Brandenburgiſcher Ceder-Hein / Worinnen des Durchleuchtigſten Hauſes Brandenburg Aufwachs- und Abſtammung / auch Helden-Geſchichte und Gros-Thaten, aus denen Archiven und Ur-Brifſchaften, auch andern bewerten Documenten mit Fleisz zuſammengetragen, und neben zirlichen Kupfer-Bildniszen vorgeſtellet worden Durch Johann Wolfgang Rentſchen, Hoch-Fürſtl. Brandenburgiſchen Hof-Predigern und Theol. Profeſſoren. Unter Chur- und Hochfürſtlichen Brandenburgiſchen Privilegien. Bayreut, aus der Gebhardiſchen Officin. 1682. Zu finden bei Hansz Wolf Herteln. 910 S. u. Regiſter. kl. 8°. Pergamentband. (S. 119. Bayreut / die Hauptſtadt des Nürnbergiſchen Burggraftums / Beſchreibung der Stadt u. Geſchichtliches. — S. 689. Herr Chriſtian Marggraf zu Brandenburg / Stamm-Vater der jezigen Bayreutiſchen Lini.)

1773 **8630.** Sammlung erbaulicher und geiſtreicher Alter und neuer Lieder, Oder Vollſtändigeres Geſang-Buch, Auf Hochfürſtlichen gnädigſten ſpecialen Befehl zum Gebrauch der Hochfürſtlichen Hofkirche allhier zu Bayreuth nebſt einem Geiſtreichen Gebetbuch vormals mit Fleis zuſammen getragen jetzo aber mit einigen neuen Liedern vermehret wieder herausgegeben unter der Aufſicht Gottl. Wilh. Ehrenr. Wanderers Hochfürſtl. Brandenburgiſchen Hofpredigers. BAYREUTH, im Verlag Stephan Andreas Senffts ſeel., Wittib. 1773. 953 S., Regiſter u. Anhang 68 S. 8°. (Vor dem Titelblatte: Cristi Friderici: Car: Alexander. Marg. zu Branden ..... 1773. — Friderica Carolina Margrafin zu Brandenburg ..... J. G. Berndt. Sculpt Norimb. (Medaillonbilder in verzierter Umrahmung.)

1776 **8631.** Gedichte von Johann Chriſtoph Kranſeneck.[24]) Bayreuth, bey Johann Andreas Lübeck. 1776. XII. u. 388 S. kl. 8°.

1789 **8632.** Der Schleier. Eine Operette in drei Aufzügen v. G. A. Vulpius. In Muſik geſetzt von W. E. Wolf, Herzogl. Sächſ. Weimariſchen Kapellmeiſter. Bayreuth und Leipzig bei Johann Andreas Lübecks Erben 1789. 110 S. kl. 8°.

1789 8633. **Magazin für die Brandenburg-Baireuthiſche Geſchichte** herausgegeben von Gottfried Ludwig Beer Hochfürſtl. Brandenburg-Anſpach-Baireuthiſchem Archivſekretär. Erſten Bandes zweites Stück. Baireuth, bei Johann Andreas Lübecks Erben 1789. 144 S. kl. 8°. (S. 1—23. Regentengeſchichte. Die Lebensgeſchichte Marggrafs Friedrich zu Brandenburgbaireuth.)

1790 8634. **Albrecht Achilles Marggraf zu Brandenburg.** Ein vaterländiſches Schauſpiel in fünf Aufzügen von J. G. Krauſeneck.*) Mit einem Titelkupfer. Bayreuth, auf Koſten des Verfaſſers und in Kommiſſion in der Lübeckſchen Hofbuchhandlung. 1790. 163 S. kl. 8°.

8635. **Es ſoll Alexander heiſſen!** Ein Schauſpiel mit Geſängen und Chören zur Geburtstagsfeier des Vaters des Vaterlandes Chriſtian Friedrich Carl Alexander den 21. Februar 1790 verfaſſet von Franz Johann Daniel Tand. Aufgeführt von der Medderiſchen Schauſpielergeſellſchaft in Bayreuth den 23. Februar 1790. Bayreuth, in Kommiſſion in der Lübeck'ſchen Hofbuchhandlung. 13 S. kl. 8°.

1792 8636. **Der Tod Julius Cäſar's**, ein Trauerſpiel in drei Aufzügen, aus dem franzöſiſchen des Herrn von Voltaire, von Johann Friedrich Leonhardt Menzel. Bayreuth, auf Koſten des Ueberſezers und in Kommiſſion in der Lübeck'ſchen Hofbuchhandlung 1792. 93 S. kl. 8°.

1795 8637. **Verſuch einer Landes- und Regentengeſchichte der beyden fränkiſchen Fürſtenthümer Baireuth und Anſpach von den älteſten bekannten Bewohnern dieſer Lande bis auf gegenwärtige Zeiten.** Hof, bey Gottfried Adolph Grau. 1795. VIII u. 343 S. kl. 8°.

1797 8638. **Taſchenkalender zur belehrenden Unterhaltung für die Jugend und ihre Freunde.** Auf das Jahr 1797. Bayreuth, bey Johann Andreas Lübecks Erben. Mit Kupfern. 320 S. kl. 12°.*)

1798 8639. **Neuere Geſchichte des Fürſtenthums Bayreuth** von Karl Heinrich Lang. Erſter Theil vom Jahr 1486 bis zum Jahr 1527. Göttingen, bey Johann Chriſtian Daniel Schneider. 1798. XIV u. 218 S. 8°.

1801 8640. —— —— Zweiter Theil vom Jahr 1527 bis zum Jahr 1557. Göttingen, bey Johann Chriſtian Daniel Schneider. 1801. XIV u. 290 S. 8°.

1811 8641. —— —— Dritter und lezter Theil, welcher die Regierungszeit des Markgrafen Georg Friedrich von 1557. bis 1603. begreift. Nürnberg, in Commiſſion der Monath und Kußler. Buchhandlung. 1811. 389 S. 8°.

1807 8642. **Lehrbuch der Landesgeſchichte des Fürſtenthums Bayreuth.** Bearbeitet von M. G. W. A. Fikenſcher ordentlichem Profeſſor der Geſchichte am illuſtren Chriſtian Erneſtiniſchen Kollegio zu Bayreuth .... Nürnberg, im Verlage der Raspeiſchen Buchhandlung 1807. VIII u. 113 S. 8°. Mit 3 Tabellen.

8643. **Leitfaden beym Vortrage der Topographie des Fürſtenthums Bayreuth.** Entworfen von M. G. W. A. Fikenſcher .... Nürnberg, im Verlage der Raspeiſchen Buchhandlung 1807. 110 S. kl. 8°.

1809 8644. **Taſchenbuch aller merkwürdigen Ereigniſſe in und außer meinem Vaterlande** von J. G. Heinritz. Bayreuth 1809, Gedruckt mit Hereth'ſchen Schriften. 134 S. 16°.

1819 8645. **Addresse- und Hand-Buch für den Ober-Main-Kreis.** (J. G. Heinritz.) Erster Theil. Baireuth 1819. VIII u. 199 S. II. Theil. Baireuth 1820. Gedruckt mit Hörethschen Schriften. VIII u. 214 S. 16°. (Beide Theile zuſammengebunden.)

1821 8646. **Baireuth im Belagerungs-Zuſtande** (1553.) **oder Geſchichte des alten Bürger-Militärs dieſer Stadt bei Gelegenheit der Fahnenweihe am 27. Mai 1821 von J. G. Heinritz.** Bayreuth 1821. 24 S. kl. 8°.

1823 8647. **Taſchenbuch für Freunde der vaterländiſchen Geſchichte mit ſtatiſtiſchen Notizen zugleich Schematismus vom Ober-Main-Kreiſe.** Mit 4 Kupfern und einer Stammtafel. Baireuth, 1823. 186 S. kl. 8°. (S. 75. Baireuth, ſchon früher mit Baiern verwandt nebſt Stammtafeln.)

1825 8648. **Der Glanz des Baireuther Hofes während der Regierungsjahre des Markgrafen Friedrichs** zur näheren Kenntniß der Prachtgebäude und Anlagen in und um Baireuth. (Titelblatt fehlt. Theil 2 v. Heinritz. Verſuch einer Geſchichte d. Stadt Baireuth. 1825.) 54 S. kl. 8°. (Vgl. Nr. 3161. Bd. 1.)

1826 8649. **Denkwürdigkeiten der Markgräfin von Anſpach.** In zwei Bänden. Aus einer engliſchen Handſchrift überſetzt. Erſter Band. Stuttgart und Tübingen, in der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung. 1826. 356 S. 8°. (Mit einem Titelkupfer: Die Markgräfin von Anſpach mit ihrem Sohn Keppel Craven.)

8650. —— Zweiter Band. 372 S. 8°. (Mit einem Titelkupfer: Chriſtian Carl Alexander Friedrich Markgraf von Brandenburg, Anſpach und Bareith Herzog von Preußen, Graf zu Sayn &c &c.)

1830 8651. **Die Straßen-Correction und die Maximilians-Straße zu Bayreuth.** Ein Denkmal der Königlich Bayeriſchen Kreishauptſtadt Bayreuth zur Erinnerung an das am 16. Februar 1824 gefeierte Regierungs-Jubiläum Sr. Königl. Majeſtät des höchſtſeligen Königs von Bayern Maximilian Joſeph I. (Mit 2 lithographirten Tafeln.) Bayreuth. In Commiſſion der Grau'ſchen Buchhandlung. Gedruckt mit Hereth'ſchen Schriften. 1830. 16 S. 4°.

1839 8652. **Neue Beiträge zur Geſchichte der Kreishauptſtadt Bayreuth von J. G. Heinritz.** Bayreuth, 1839. 38 S. kl. 8°. (S. 1. Die glänzendſte Epoche des Theaters in der Stadt Bayreuth, zur näheren Würdigung des prachtvollen Opernhauſes. — S. 13. Biographien merkwürdiger Männer und Frauen der Stadt Bayreuth, mit den Inſchriften ihrer Epitaphien in der Hauptkirche. S. 26. Hans Paul Wolzogen, Freiherr zu Neuhaus.)

1841 8653. **Die Fränkiſche Schweiz.** Taſchenbuch für Reiſende von J. B. Plänckner. Coburg und Leipzig. Verlag der Sinner'ſchen Hofbuchhandlung. 1841. VIII u. 117 S. 16°.

1844 8654. **Jahresbericht des hiſtoriſchen Vereines von Oberfranken zu Bayreuth für das Jahr** 18$\frac{43}{44}$. Bayreuth 1844. Auf Koſten des Vereins. 67 S. 8°.

1845 8655. **Die Fürſtengrüfte der Hohenzollern zu Kulmbach, Bayreuth und Himmelkron von Dr. J. W. Holle.** Mit einer Stammtafel. Bayreuth, 1845. Buchner'ſche Buchhandlung. IV u. 71 S. kl. 8°.

8656—8657. **Mémoires de Frédérique Sophie Wilhelmine, Margrave de Bareith,** soeur de Frédéric le Grand, Depuis l'année 1706, jusqu'à 1742, écrits de sa main. Nouvelle édition. (2 Bde.) Tome premier. X u. 358 S. Tome seconde 319 S. Brunswick, Frédéric Vieweg et Fils. 1845. 8°.

1846 8658. **Der Sagenſchatz von Oberfranken.** Herausgegeben von Bernhard Görwitz. Zweites Heftchen. Bayreuth 1846. In der Grau'ſchen Buchhandlung. S. 35—64. 8°.

1856 8659. **Wanderung durch das Fichtelgebirge und die fränkische Schweiz.** Mit 15 Stahlstichen. Leipzig, Verlag von C. A. Haendel. 1856. 63 S. 8°.

8660. **Archiv für Geſchichte und Alterthumskunde von Oberfranken.** (Als Fortſetzung des Archivs für Bayreuthiſche Geſchichte und Alterthumskunde.) Herausgegeben von E. C. v. Hagen, erſtem rechtskundigen Bürgermeiſter …. Sechſter Band. Drittes Heft. Bayreuth, 1856. Auf Koſten des Vereins. 152 S. 8°.

1857 8661. —— —— Siebenter Band. Erſtes Heft. Mit einer Steinzeichnung. Bayreuth, 1857. 128 S. 8°. (S. 1—28. I. Georg Friedrich, Markgraf von Ansbach und Bayreuth, 1557—1603. Nach handſchriftlichen Quellen dargeſtellt von Dr. J. W. Holle.)

1862 8662. —— —— Achter Band. Drittes Heft. Mit einer Steinzeichnung. Bayreuth 1862. Auf Koſten des Vereins. 122 S. 8°.

1859 8663. **Chriſtian, Markgraf zu Brandenburg, und ſeiner beiden löblichen Städte Bayreuth und Culmbach Freud und Leid.** 1603—1655. Darinnen zu finden, was ſonderbare Schickſale ſothane Städte in Läuften des dreißigjährigen Krieges beſtanden, item was Herr Chriſtian, Markgraf zu Brandenburg, und ſein fürſtlich Haus Tugendſames geſtifft und erlebet, ingleichen draus gar gute Kenntniß von vielen Adeligen, Burgern und Anderer jeweiligem Thun zu ſchöpfen. Auf den Grund der vorhandenen und neuen Quellen bearbeitet und ſeinen Zeitgenoſſen erzählt von Hartwig Peetz, Mitglied des hiſtoriſchen Vereins von Oberfranken. Bayreuth 1859. Carl Gießel's Buchhandlung. VIII u. 140 S. 8°.

1860 8664. **Zur Feier der fünfzigjährigen Einverleibung des Fürstenthums Bayreuth in das Königreich Bayern.** Festrede vor S. M. dem König Maximilian II und Ihrer Maj. der Königin Marie von Bayern im Auftrag des königl. academischen Senats gehalten am 2. Julius 1860 von Dr. Ludwig Döderlein …. Erlangen. Druck der Universitäts-Buchdruckerei von Junge u. Sohn. 19 S. Folio.

1861 8665. **Satzungen des Turnvereins zu Bayreuth.** Bayreuth 1861. Gedruckt bei Theodor Burger. 10 S. 8°.

1863 8666. **Das II. Bayeriſche Turnfeſt.** Am 28. und 29. Juni 1863 zu Bayreuth. Bayreuth 1863. In Commiſſion von Carl Gießel's Buchhandlung. 38 S. 8°.

1865 8667. **Bavaria.** Landes- und Volkskunde des Königreichs Bayern bearbeitet von einem Kreiſe bayeriſcher Gelehrter. Mit einer Ueberſichtskarte des dieſſeitigen Bayerns in 15 Blättern. Dritter Band. Oberfranken. Mittelfranken. Erſte Abtheilung: Oberfranken. Mit einem Trachten-Bild in Holzſchnitt, gezeichnet von M. F. Heil. München, 1865. Literariſch-artiſtiſche Anſtalt der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung. VIII u. 1—718 S. (S. 507. II. Abriß der Ortsgeſchichte. A. Die ehemals fürſtlich bayreuthiſchen Lande. Von Hartwig Treumund Peetz. S. 553. Zweiter Abſchnitt. Die Ortsgeſchichte der Städte und Landgerichtsbezirke. I. Die Städte. S. 559. Zweites Kapitel. Die Stadt Bayreuth. — S. 585. Drittes Kapitel. Landgericht Bayreuth.)

8668. —— —— Zweite Abtheilung: Mittelfranken. Mit einem Trachten-Bild in Holzſchnitt, gezeichnet von M. F. Heil. S. 751—1320. (Neunter Abſchnitt. Zur Geſchichte der Volksbildung und des Volksunterrichts von Eduard Fentſch. S. 1081. Zweites Kapitel. Ansbach-Bayreuth.)

1866 8669. **Fantaisie bei Bayreuth, Lustschloss und Park Seiner Königlichen Hoheit, Herrn Herzogs Alexander von Würtemberg,** beschrieben von Friedrich Stillkrauth, dem Verfasser der Beschreibung von Bayreuth, des k. Parks Eremitage etc. Bayreuth 1866. Druck von Heinrich Höreth. 36 S. 8°.

1866 8670. **Revidirte Statuten des Lieder-Kranzes zu Bayreuth.** Bayreuth 1866. Gedruckt bei Th. Burger. 16 S. 8°.

1868 8671. **Katalog der königlichen Kanzlei-Bibliothek in Bayreuth.** Bayreuth 1868. 302 S. 8°.

1871 8672. **Göthe im Elſaß.** Schauſpiel in zwei Aufzügen von Leonhard Wohlmuth. Als Manuſkript gedruckt. Bayreuth. Druck von Carl Gieſſel 1871. 51 S. kl. 8°.*)

8673. **Verzeichniss der Mitglieder des Freimaurerbundes der Grossloge zur Sonne im Or. von Bayreuth.** Ausgegeben am Johannisfeste 1871. Bayreuth. Gedruckt bei Th. Burger. 96 S. kl. 8°. (S. 9. II. Bundeslogen. 1. Bayreuth. Eleusis zur Verschwiegenheit. Wirkliche Mitglieder 79. Darunter S. 10: Feustel, Fr. Banquier.)

1873 8674. **Aus der Zeit. Halbvergangenes und Zeitgenöſſiſches.** Ein Skizzenbuch von Lucian Herbert. (Julius Gundling.) Erſter Band. Leipzig. Fr. Wilh. Grunow. 1873. 268 S. kl. 8°. (S. 38. II. Eine alte Geſchichte aus Bayreuth.)

1877 8675. **Der Frauen Antheil an der modernen Weltgeſchichte.** Von Fr. Arndt Verfaſſer der „Mütter berühmter Männer“. Leipzig Richter's Verlags-Anſtalt 1877. 236 S. 8°. (S. 73—95. Der mißglückte Friedensverſuch der Markgräfin von Bayreuth.)

1882 8676. **Brockhaus' Conversations-Lexikon.** Dreizehnte vollſtändig umgearbeitete Auflage. Mit Abbildungen und Karten auf 400 Tafeln und im Texte. Sechsundzwanzigſtes Heft. Barlen — Bejar. Verlag von F. A. Brockhaus in Leipzig, Berlin und Wien. 1882. 64 S. (S. 641—704) Lex.-8°. (S. 643. Bayreuth.)

8677. **Das königliche Luſtſchloß Eremitage bei Bayreuth.** Eine Schilderung und ausführliche Beſchreibung des Luſtſchloſſes und aller Sehenswürdigkeiten, (der Zimmer, Gemälde, Skulpturen ꝛc.), nebſt einer kurzen Abhandlung über die Sage der „weißen Frau“. Zweite Auflage. 1882. Druck und Verlag der Max Peckl'ſchen Buchdruckerei. 23 S. kl. 4°. (Mit einem Lichtdruck v. H. Brandt: Das große Baſſin der Eremitage.)

1882 8678. **Neues Hausnummern-Büchlein für die königliche Kreishauptſtadt Bayreuth.** Erſchienen am 1. Mai 1882. Eigenthum, Druck und Verlag der Max Peckl'ſchen Buchdruckerei in Bayreuth. 20 S. 8°. (S. 7. V. Diſtr. Rennweg*) mit den Häuſern vor dem Eremitager Thor. Dürſchitz. Hs.-Nr. 283½ Wagner, Richard.)

1858 8679. **Illuſtrirtes Familienbuch zur Unterhaltung & Belehrung häuslicher Kreiſe** herausgegeben vom öſterreichiſchen Lloyd. VIII. Band. Trieſt. 1858. 434 S. Folio. (S. 12. Drei Baiernſtädte. Von Louiſe Otto. I. Baireuth.)

8680. **Hausblätter.** Herausgegeben von F. W. Hackländer und Edmund Hoefer. 1858. Vierter Band. Stuttgart. Verlag von Adolph Krabbe. 480 S. 8°. (S. 321. Der Ring des Markgrafen von Bayreuth. Von Emma Niendorf.)

1865 8681. **Die Grenzboten.** Zeitſchrift für Politik und Literatur. XXIV. Jahrg. II. Semeſter. № 47. Ausgegeben am 17. November 1865. Leipzig, Friedrich Ludwig Herbig. (F. W. Grunow.) Lex.-8°. (S. 801. Die Lieblingsſchweſter Friedrichs des Großen.)

1868 8682. Die Illustrirte Welt 1868. Sechzehnter Jahrgang. 6. Heft. Nr 21. Stuttgart. 4° (S. 216. Bayreuth.)

1875 8683. Illustrirte Chronik der Zeit. 1875. kl. Fol. (S. 166. Die Eremitage bei Bayreuth. Mit Bild.) (Ausſchnitt.)

1860 8684. Allgemeine Zeitung. Nr. 185. (Augsburg 3. Julius 1860. Bayreuth, 1. Juli. Ueber die Ankunft der königlichen Majeſtäten in Bayreuth.

8685. —— Nr. 187. (Augsburg 5. Julius 1860. Aus den Jubiläumstagen in Franken. (Vgl. Nr. 1162 u. 1163 Bd. 2.)

1866 8686—8689. Morgenblatt zur Bayeriſchen Zeitung. Nr. 313 u. 314, 315, 316 — 12., 13., 14. November 1866. Telegramme. Ueber den erſten Beſuch S. M. König Ludwig II. in Bayreuth.

Der Sammler. 1866. Fünfunddreiſſigſter Jahrgang. (S. 355. Die Preuſſen in Bayreuth. (Aus dem Nürnb. Korreſpondenten.)) (6674)

1882 Bayreuther Tagblatt. 27. Juli 1882. Bayreuth, 26. Juli. „Die herrliche Beſitzung Fantaiſie ging aus dem Nachlaſſe des Herzogs Alexander von Württemberg[31] durch Verkauf in das Eigenthum der Herrn: Banquiers Henckel u. Schwabacher u. Fabricant Gyßer um einen Geſammtkaufpreis von 100000 M. über . . . . ." (6677)

1. Beilage des Berliner Courier Nr. 132. 2. September 1882. Ueber den Verkauf der „Fantaiſie" bei Bayreuth. (6680)

5 a/1. Handſchriftliches.

1628 8690. Eigenhändige Unterſchrift des Markgrafen Chriſtian von Brandenburg-Bayreuth,[32] auf einem Schriftſtück an: **Denen Erbarn vnndt Weiſen, Vnnßern lieben beſondern, Burgermeiſtern vnndt Raht zue Schweinfurts,** Bayreuth des 4. Jannarij Anno 1628. 2 S. Folio. Mit Adreſſe u. Siegel.

1735 8691. Brief von Friedrich, Markgraf von Brandenburg und Bayreuth. (Schwager Friedrich des Großen, Stifter der Univerſität Erlangen, Gemahl der Sophie Wilhelmine von Bayreuth 1711—1763.) Bayreuth den 19. Dec. 1735. Am Schluſſe 3 Zeilen Original-Handſchrift mit Unterfertigung: Friedrich M Z B. Folio-Blatt mit Trauerrand und ſchwarzem Siegel.[33]

1748 8691a. Eigenhändige Unterſchrift von Friderike Sophie Wilhelmine, Markgräfin von Bayreuth, Schweſter Friedrich d. Großen. „Ew Hoheit und Lbd freund willige Ergebene Muhme und Schwägerin Wilhelmine", auf einem Briefe an: „Dem Durchläuchtigſten Fürſten, Herrn Friederich Wilhelm, Printzen in Preußen, Marggrafen zu Brandenburg, ... Unſren freundlich lieben Herrn Vettern und Schwagern. Schwedt. Bayreuth den 1. Januarÿ A° 1748. Doppelbl. Fol. Mit Adreſſe auf der Auſſenſeite.

6. Anſichten etc.

(Photographien.)

8692. Marmorſaal im Schloſſe „Eremitage", in welchem Markgraf Friedrich Wilhelm um die Mitte des 18. Jahrhunderts den Rothen Adlerorden ſtiftete. Der Name des Photographen fehlt. gr. qu.-Folio.

8693. Königliches Opernhaus. Der Name des Photographen fehlt. qu.-Fol.

8694. Inneres des königl. Opernhauſes. Der Name des Photographen fehlt. Kl. Fol. Oval.

8695. Bayreut, Total-Anſicht. Photographie von A. Müller, Bayreuth (1882?) Cabinetformat.

(Photographiſche Aufnahmen von Sophus Williams in Berlin. 1882.)[19]

(Cabinetformat.)

8696. Panorama. (1.)

8697. Panorama. Eine andere Anſicht. (20.)

8698. Der Rollwenzel. (18.)

(Viſitformat.)

8699. Schloß Fantaiſie. (5.)

8700. Das neue Schloß. (6.)

8701. Das Gymnaſium. (13.)

8702. Das Opernhaus. (11.)

8703. Die Marktſtraße. (15.)

8704. Jean Paul's Wohnhaus. (17.)

8705. Der Rollwenzel. (18.)

8706. Die Irrenanſtalt. (19.)

8707. Album, enthaltend 12 Anſichten von Bayreuth und Umgebung. Viſit-Photographien von Sophus Williams in Berlin. (1, 10, 8, 9, 7, 16, 2, 12, 11, 6, 4, 3.) In rothem Leinen-Einband.

8708. Eremitage. Eremitenklauſe. Hans Brand, Hofphotograph. Bayreuth 1882.

8709. Opernhaus. Der Name des Photographen fehlt.

(Kupferſtiche, Lithographien, Holzſchnitte etc.)

a (Markgrafen von Bayreuth.)

8710. CHRISTIANVS, Marggraf zu Brandenburg-Bayreuth, Herzog in Preussen, zu Magdeburg Gebohren den 30. Jan. 1581. succedirt zu Bayreuth. Anno 1603: vermaehlt den 19. Apr. 1604. Gestorben den 30. May, 1655. (C. W. Windter sc.) Halbe Figur in Rüſtung, mit Commandoſtab. Folio.

8711. CHRISTIANVS ERNESTVS, Marggraf zu Brandenburg-Bayreuth, Herzog in Preussen, zu Magdeburg etc. etc. Gebohren den 27. July, 1644. Succedirt als minderjaehrig 1655 und volljaehrig 1661. Vermaehlt das erstemal den 19. Octobr. 1662. das zweytemal den 29. Jan. 1671. das drittemal den 30. Martii 1703. Gestorben den 10. May, 1712. (J. W. Windter sc.) Halbe Figur in Rüſtung, mit Commandoſtab. Folio.

8712. CHRISTIAN. ERNESTUS MARCH. BRANDEB …… Jacob Sandrart fe. Bruſtbild in Rüſtung. Mit Emblemen u. Genien verziert. Unter dem Bilde ein lateiniſcher Vers. Kl. 4°.

8713. *Der Durchleuchtige Fürst und Herr, Herr George Albrecht, der jüngere Marggraf zu Brandenburg, in Preussen, ist gebohren d. 27 Novembr. Ao 1666. Seeligst verstorben den 11 Januar, Ao 1703. Im 36. Jahr 1 Monat und 6 Tage seines Fürstlichen Alters.* (Bernigeroth sc.) Bruſtbild. Folio.

8714. GEORG WILHELM, Marggraf zu Brandenburg-Bayreuth, Herzog in Preussen, zu Magdeburg. (Kaiſerl. u. poln. Feldmarſchall.) Gebohren den 16. Nov. 1678. vermählt den 15. Octobr. 1699. Gestorben den 18. Decembr. 1726. (Reg. 1712—1726) (J. W. Windter sc.) Halbe Figur in Rüſtung, mit Commandoſtab. Folio.

8715. Georgius Guilielmus Marchio Brandenburgicus, S. Caes. Majest. et Regis Pol. necnon S. R. Imp. et Circuli Franconici Generalis Campi Mareschall. et Dux. J. P. Demleuttner sculp. Zu Pferde, im Hintergrunde eine Schlachtſcene. gr. Folio.

8716. GEORGIVS FRIDERICVS CAROLVS, Marggraf zu Brandenburg-Bayreuth, Herzog in Preussen, zu Magdeburg etc. etc. Gebohren den 19. Junii 1688. Vermehlt den 17. Apr. 1709. Gestorben den 17. May. 1735. (Reg. 1726—1735.) (J. W. Windter sc.) Halbe Figur. Folio.

8717. FRIDERICVS, Marggraf zu Brandenburg-Bayreuth, Herzog in Preussen zu Magdeburg. (Schwager Friedrich des Großen.) Gebohren den 10. May 1711. vermaehlt den 20. Nov. 1731. succedirет 1735. (Schwabach u. Leipzig zu finden bey Johann Jacob Enderes Hoch-Fürstl. priv. Buchhändler 1744.) Halbe Figur in Rüſtung. Folio.

8718. FREDERICUS D. G. MARCHIO ET PRINCEPS ELECTORALIS BRANDENBVRGI etc. VVLGO KEVR-PRINSTOF BRANDENBVRG. (Geb. 1711. Geſt. 1763. Reg. 1735—1763. Gründer der Univerſität Erlangen.) Da Plasse pinx: P. Stephani F. Sculp: ex Formis Nicolai Visscher Cum Privil: Ordin: — General: Belgii Foederati. Bruſtbild. gr. Folio.

8719. FRIDERICVS MARCHIO BRANDENBVRG. COLMBACENSIS. Dux Borussiae Siles. pp. natus d. 10. May 1711. J. E. Nilson, inv: Sculps: et excud: Aug: Vind: Gürtelbild. Medaillon in reicher Verzierung mit alleg. Figuren. kl. Folio.

8720. Friderich Marggraf zu Brandenburg, Herzog in Preussen & nach dem, von Hrn. Bartol: Folin in Kupfer gestochenen Original gezeichnet, (mit Rothſtift) Joh: Gottfr: Koeppel Onolzbach 1771. Halbe Figur. kl. Folio.

8721. Friderike Sophie Wilhelmine, erſte Gemahlin des regierenden Markgrafen Friedrich. (Schweſter Friedrich des Großen, geb. am 3. Juli 1709, vermählt am 20. November 1731 zu Berlin, geſt. am 14. October 1758.) (Pesne p. Habelmann ſc.) Bruſtbild. Nach einem älteren Gemälde. 8.

8722. SOPHIA CAROLINA *MARCHIO BRANDENB. CVLMB. NATA DVX BRVNSVIC.* nata d. 8. Oct: 1737. (Zweite Gemahlin des Markgrafen Friedrich.) J. E. Nilson, inv: Sculp: et excud. Aug. Vind: Bruſtbild. Medaillon, in reicher Verzierung mit alleg. Figuren. kl. Folio.

8723. Christian Carl Alexander Friederich, letzter Markgraf von Brandenburg, Anspach und Boreith, Herzog von Preussen, Graf zu Sayn &c &c. (Geb. 1736. Reg. zu Ansbach v. 1757, zu Bayreuth v. 1769 bis 1792. Geſt. 1806.) Büſte. Lithographie. 8°.

8723a. Alexandre. Margrave regnant d'Anspach et de Bairouth. D. Berger Sculpsit 1784. 16°. Ausſchnitt.

8724. Die Durchleüchtig Hochgeborne Fürſtin vnd Fraw Fraw Maria, Marggräffin zu Brandenburg, Hertzogin in Preüſſen ic. ward geboren ...... den 22. Januarÿ 1579 mit ...... Chriſtian Marggraffen zu Brandenburg ic., den 29. Aprilis 1604 vermählet, ... entſchlaffen ...... den 11. Februarÿ Ao 1649. A. K. (hol) fec. Ganze Figur in reicher Kleidung auf dem Paradebette. gr. qu.-Folio.

8725. Beſchreibung und Abriß der fürſtlichen Leich Proceſſion, Wie dieſelbe Beÿ Deß Weÿland durchleuchtigſt Hochgebornen Fürſten und Herrn Herrn Christiani Marggraffens zu Brandenburg, zu Magdeburg, in Preuſſe, ... fürſtlicher Solenner Leichbeſtättigung So Dienstags den 11 Septembris Anno 1655, zu Baÿreuth vergangen, von dem fürſtlichen Schloß auß in die Pfarr-Kirchen allda angeordnet und beſtellt geweſen. Da Se Fürſtl: Durchl: Mitwochs den 30 Maÿ erwehnten Jahrs Vormittag zwiſchen 9. und 10. Uhrn zu ermelten Baÿreuth in dem Herrn ſeel. entſchlaffen, Ihres Alters 74. Jahr und 4. Monat, dann dero 52 Jährigen Löblich geführten Fürſtlichen Regierung. 39 [illegible], geſt. von P. Schweitzer. qu.-Folio. Mit Leder-band.**) (Vgl. Nr. 5129a Nr. 2.)

Brandenburgiſcher Ceder-Hein. Bayreut. 1682. (Nach S. 668: CHRISTIANUS Marggrafius Felicior Augusto melior Trajano. Beglückter alsz Octavian Auch from und beßer alsz Trajan. Kupferſtich.) (8629)

Taſchenbuch für Freunde der vaterländiſchen Geſchichte ...... Bayreuth 1823. (Nach dem Titel: Suſanna, Markgräfin von B.: Baireuth, geborne Herzogin in Baiern. — Nach S. 12: Georg Friedrich Carl, regierender Markgraf zu Baireuth. Kupferſtich.) (8647)

Denkwürdigkeiten der Markgräfin von Anspach. Zweiter Band. Stuttgart und Tübingen 1826. (Titelkupfer: Chriſtian Carl Alexander Friedrich Markgraf von Brandenburg, Anspach und Bayreuth ......) (Vgl. Nr. 8723.) (8649)

(Anſichten der Stadt u. Umgebung.)

8726. Die Hochfürſtl. Brandenburg. Reſidenzſtatt Bayreuth. Neujahrs-Gratulations-Karmen der Buchhändler Joh. Adr. von Gerz in Nürnberg. Oberhalb die Anſicht von Bayreuth. Seitwärts u. unterhalb Vignettenbilder, darunter das fürſtl. Reſidenz-Schloß Erlangen. o. J. Höhe 56 Cm., Breite 29 Cm.

8727. Festliche Verzierung des Rathhauses der Kreishauptstadt Bayreuth, während der höchstbeglückenden Anwesenheit Ihrer Majestäten des Königs und der Königin von Baiern am Abend des 2. und 3. April 1823. Lithogr. von Birner. gr. Folio.

8728. Der Brandenburger bei Bayreuth um das Jahr 1700. Kupferſtich. qu.-Folio.

8729. Bayreuth von der Abendseite, aufgen. von J. C. Koeppel 1809, gest. von F. W. Schwarz. Darunter steht: Die Hauptstadt Bayreuth liegt im 49° 57' nördlicher Breite und 29° 15' Länge und zählt, 24 Gassen mit gerechnet, im J. 1809 850 Häuser und 10212 Seelen. Colorirt qu.-Folio.

8730. Bayreuth. Gez. u. gest. v. J. Poppel. München, Georg Franz. qu.-8°.

8731. Bayreuth. N. d. N. gez. u. lith. v. C. W. Arldt. Colorirt qu.-12°. Aus einem Album von Ansichten. Franken 16.

8732. Der Thurm des alten Schloſſes. Colorirte Lithographie. 8°.

8733. Das Kgl. Opernhaus. Colorirte Lithographie. qu.-4°.

8734. Die Bürgerreuth. Colorirte Lithographie. qu.-4°.

8735. **Eremitage und Fantaiſie bei Bayreuth.** Album in 9 mit Ton gedruckten Lithographien nach der Natur u. auf Stein gezeichnet v. G. Bauscher. Bayr. Verlag der lithographischen Anſtalt von Th. Burger. qu.-Fol. In Mappe.

Adresse und Hand-Buch für den Ober-Main-Kreis. Erster Theil. Baireuth 1819. (Auf dem Titelblatt: Das alte Schloss zu Baireuth vor dem Brand.) (8645)

Die Straßen-Correction und die Maximilians-Straße zu Bayreuth. (Mit 2 lithographirten Tafeln.) Bayreuth 1830. (Anſicht der zur Beförderung der Straßen-Correction neu errichteten Gebäude. — Situations-Plan des Platzes am vormaligen obern Thor.) (8651)

Fantaisie bei Bayreuth, von Friedrich Stillkrauth. Bayreuth 1866. 8°. (Abbildung der Fantaiſie. Stahlſtich.) (8669)

Die Illuſtrirte Welt 1868. №21. 4°. (S. 201. Die Eremitage bei Bayreuth. — S. 215. Bayreuth. Von J. [illegible]. I. Bayreuth. II. Rollwenzel's Haus. III. Stadtkirche. IV. Schloßthurm. V. Jean Paul's Denkmal. VI. Partien im Park der Eremitage.) (8682)

Illuſtrirte Chronik der Zeit 1875. II. Bd. (S. 853. In der Eremitage zu Bayreuth. Scene aus dem vorigen Jahrhundert. Originalzeichnung von J. [illegible].) (8685)

8736. **Tabulae Geographicae. Principatus Brandenburg. Culmb. Sive Baruthini** Pars Inferior cum adjacentibus Regionibus exhibita et sculpta a Matth. Seutter, S. C. M. Geogr. Aug. Vindel. Cum Gratia et Privil. Serenissimo Principi Marggravii Brandenburg-Culmbacensis. (Augsburg 1740.) Höhe 50 Cm., Br. 57 Cm.

8737. **Der Stadtbezirk, das Landgericht, das Rentamt und das Forstamt Bayreuth**, mit Zugrundlegung der topographischen Karte von Bayern gezeichnet von N. H. Jacquet. Schrift u. Druck von F. C. Birner. Bayreuth, bey J. Schweiger & Comp. qu.-Folio.

8738. Der Sonnentempel in der Eremitage. Chromophotographie. Miniaturbildchen in Oval mit Messingreif.

8739. Schloß Fantaiſie. Chromophotographie. Miniaturbildchen in Oval mit Messingreif.

8740. Briefpapier mit einer größeren (ältern) Anſicht der Stadt Bayreuth. 8°.

2 (Medaillen u. Denkmünzen.)

1735 8741. Eine kleinere Silbermünze. Vorderſeite: Bruſtbild. Umſchrift: FRIDERICVS D: G: M: B: D: P: B: S. Rückſeite: Wappen mit der Jahreszahl 1735. Unten: Bayreuth (30 Kreuzer. Umſchrift: SINCERE ET CONSTANTER.

8742. Eine kleinere Silbermünze. Vorderſeite: Bruſtbild. Umſchrift: FRIDERICUS D: G: M: B: D: P: B: S: Rückſeite: Wappen mit der Jahreszahl 1735. Unten: Bayreuth (30 Kreuzer. Umſchrift: SINCERE ET CONSTANTER.

8743. Sterbegroſchen aus Silber. Vorderſeite: Bruſtbild. Umſchrift: GEORG. FRID. CAR. D. G. M. BR. D. B. Rückſeite: NATUS D. 19. JUNI 1688. CAPTUS REGIM. 16. DEC. 1726. DEN. 17. MAI 1735. ANN. AET. 47. REGIM. 9. J. L. (26) u.

1742 8744. Denkmünze aus Silber. 30 Millimeter Durchmeſſer. Vorderſeite: Bruſtbild (Markgraf Friedrich.) Umſchrift: NEC VIGET QUICQUAM SIMILE AUT SECUNDUM. Rückſeite: Gebirge, darüber die Sonne, zum Theil von einer Wolke bedeckt. Unten: INAUG: ACAD: FRIDER. BARUTH: MDCCXLII.

1765 8745. Eine kleinere Silbermünze. Vorderſeite: Bruſtbild, von einem Kranz eingeſchloſſen. Umſchrift: FRID. CHRIST. M. B. DVX BORVS. ET SIL. Rückſeite: Wappen mit der Zahl 20. Unten: BAYREUTH S. Umſchrift: SECHZIG EINE FEINE MARK 1765.

8746. Eine größere Silbermünze. (Guldenförmiges Zehn u. Z.) Vorderſeite: Bruſtbild (Friedrich Chriſtian Markgraf von Bayreuth, geſt. 1769.) Umſchrift: CVIVS EST. Rückſeite: Anſicht der Stadt Bayreuth, darüber ein ſtrahlendes Dreieck. Umſchrift: SERVAT EAM S. L. B.

1783 8747. Eine große Silbermünze. Vorderſeite: Bruſtbild. Umſchrift: ALEXANDER D. G. MARCH. BRAND. Rückſeite: Wappen. S. F. BAYREUTH 1783. Umſchrift: ZEHEN EINE FEINE MARK.

1786 8748. Eine kleinere Silbermünze. Vorderſeite: Bruſtbild, von einem Kranz eingeſchloſſen. Umſchrift: ALEXANDER D: G: March. Brand: Rückſeite: Wappen mit der Zahl 20. Unten: 1786 S S BAYREUTH. Umſchrift: LX ST: EINE FEINE MARK.

1751—53 8749—8751. Drei kleine Kupfermünzen. Vorderſeite: F., darüber eine Krone. Rückſeite: 1 Bayreuther Heller 1751, 1752, 1753.

1767 8752. Eine kleine Kupfermünze. Vorderſeite: CF (verſchlungen), darüber eine Krone. Rückſeite: 1 Bayr. Heller 1767.

(Jean Paul in Bayreuth.)

(1804—1825.)

(Handſchriftliches ſiehe Band 2. S. 272.)

(Von Jean Paul in Bayreuth verfaßte Werke.)

1814 8753. Mars und Phöbus. Thronwechſel im J. 1814; eine ſcherzhafte Flugſchrift von Jean Paul. Tübingen, in der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung. 1814. XX u. 50 S. kl. 8°.

1820 8754. Ueber das Immergrün unſerer Gefühle; von Jean Paul. Berlin, 1820. Bei Theod. Chriſt. Friedr. Enslin. 23 S. kl. 8°.

1845 8755. **Supplement zu Jean Paul's ſämmtlichen Werken.** Der Papierdrache. Jean Pauls letztes Werk. Aus des Dichters Nachlaß herausgegeben von Ernſt Förſter. Erſter Theil VIII u. 200 S., Zweiter Theil 255 S. kl. 8°. Frankfurt am Main. Literariſche Anſtalt. (J. Rütten.) 1845. (Beide Theile zuſammengebunden.)

(Die übrigen Werke ſiehe Nr. 2. S. 273–275.)

(Bilder.)

8756. **Jean Paul's Grabmal auf dem Friedhofe zu Bayreuth.** Ein hoher Felsblock, von Epheuranken umgeben. (Der Name des Photographen fehlt.) Viſitformat.

8757. **Frau Rollwenzel.** Bruſtbild. Photographie nach dem im Rollwenzelhäuschen bei Bayreuth befindlichen Original-Porträt. Viſitformat.

(Aus der Jean Paul-Litteratur.)

1831 8758. **Jean Paul Fr. Richter's Leben nebſt Charakteriſtik ſeiner Werke,** von Heinrich Döring. Mit Jean Paul's Portrait. Wohlfeile Taſchenausgabe. Erfurt und Gotha 1831. Hennings'ſche Buchhandlung. VI u. 200 S. kl. 8°.

1841 8759. **Jean Paul Friedrich Richter.** Worte der Verehrung und Liebe bei Gelegenheit der Enthüllung des von Seiner Majeſtät König Ludwig I. von Bayern ihm zu Bayreuth errichteten Denkmals von J. Fink. Bayreuth, im Verlage der Buchner'ſchen Buchhandlung. 1841. 32 S. kl. 8°.

8760. **Jean Paul's Album.** Zur Erinnerung an die Aufſtellung von Jean Paul's Denkmal zu Baireuth im Jahre 1841. Jena, bei Friedrich Mauke. 184 S. kl. 8°.

1863 8761. **Denkwürdigkeiten aus dem Leben von Jean Paul Friedrich Richter.** Zur Feier ſeines hundertjährigen Geburtstages herausgegeben von Ernſt Förſter. Dritter Band. (Blätter der Verehrung und des Dankes des literariſchen und geſelligen Verkehrs.) München, 1863. G. A. Fleiſchmann's Buchhandlung (A. Rohſold.) 307 S. 8°.

8762. **Erinnerung an Jean Paul.** Vortrag, gehalten im bürgerlichen Vereine zur Vorfeier des hundertjährigen Geburtstags Jean Paul's im [illegible] am 20. März 1863, von Dr. Aronhold. … Bayreuth 1863. In Commiſſion der Grau'ſchen Buchhandlung. 24 S. 8°.

8763. **Jean Paul Friedrich Richter.** Feſtrede gehalten an der Jahrhundertfeier des Dichters im Freien Deutſchen Hochſtifte für Wiſſenſchaften, Künſte u. allgemeine Bildung zu Frankfurt am Main 21. März 1863 von Ludwig Eckardt. Frankfurt am Main. Verlag von Heinrich Keller. 1863. VI u. 32 S. 8°.

1868 **Wander-Vorträge aus Kunst und Geschichte** von Ludwig Eckardt. Stuttgart. 1868. (S. 29 ff. Jean Paul Friedrich Richter.) (6298.)

1863 8764. **Otto Janke's Deutſche Wochenſchrift.** Herausgegeben von Friedrich Spielhagen. № 12. 1863. (S. 370. Jean Paul. Zum hundertjährigen Geburtstag Jean Paul's, 21. März 1863. Von Louiſe Otto.)

(1869) 8765. **Allgemeine Familien-Zeitung.** (1869.) S. 769. Jean Paul in Bayreuth. Von Dr. L. Bauer. (Ausſchnitt.)

(Jean Paul's Bildniſſe.)

8766. **Jean Paul.** Bruſtbild. Nach d. Oelgemälde v. Friedr. Meyer v. 1811. Geſt. v. Adrian Schleich. Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. gedr. v. W. Wick. Folio.

8767. **Jean Paul Friedrich Richter.** Geboren zu Wunſiedel den 21ſten März 1763. Geſtorben am 14. November 1825 in Baireuth. Bruſtbild. Gezeichnet nach [illegible] Nr. 25 des Verlags v. G. Hennig, Prag & Berlin. gr. Folio.

8768. **Friedrich Richter.** Halbe Figur, ſtehend. Aut. Hoffmann lith. Druck u. Verlags-Eigenthum v. J. Paterno in Wien. gr. Folio.

8769. **Jean Paul (Fr. Richter).** Bruſtbild. Nach der Natur. In Stahl v. C. A. Schwerdgeburth. Neues Converſ. Lexic. Nr. 132 Eigenthum & Verlag des Bibl. Inſtituts in Hildburghauſen. 8°.

8770. **Jean Paul, (J. P. Friedrich Richter)** nach der durch König Ludwig von Bayern zu Bayreuth errichteten Erzſtatue von Schwanthaler, geſtochen von A. Schleich. Verlag v. G. J. Manz in Regensburg. 4°. (Aus einem Werke.)

8771. **Jean Paul's Standbild in Bayreuth.** Lithographie. (Baumgärtner, Leipzig.) kl. 4°.

Jean Paul's Friedrich Richter. Von J. [illegible]. Bayreuth 1841. (Vor dem Titelblatte: Jean Paul's Denkmal zu Bayreuth. [illegible] Gedr. bei J. G. [illegible] Bei Buchner in Bayreuth.) kl. Folio. (8759)

6044 8772. **Denkmünze aus Silber.** 36 Millimeter Durchmeſſer. Vorderſeite: Kopf von rechts. Umſchrift: LUDWIG I. KOENIG VON BAYERN. Unten: C. VOIGT. Rückſeite: Jean Paul's Standbild. Umſchrift: STANDBILD JEAN PAUL FRIEDRICH RICHTER'S ERRICHTET ZU BAYREUTH 1841. Randſchrift: [illegible]

◆

II. Außerhalb der Sache ſtehend.

1. Muſikalien.

(Siehe Band 1. S. 260 u. Band 2. S. 277.)

2. Litterariſches.

A. Bücher und Broſchüren.

1823 8773. **Bracebridge-Hall oder die Charaktere.** Aus dem Engliſchen des Waſhington Irving überſetzt von S. H. Spiker. Zweiter Band. Berlin, im Verlage von Duncker und Humblot. 1823. 405 S. 8°. (S. 321 **Das Sturmſchiff.** Erwähnung der Sage vom fliegenden Holländer.)

1841 8774. **Der fliegende Holländer.** Zauber . . . . . mit Geſang in drei Aufzügen. Auf dem zweiten Theater in Hamburg 40 Mal nach einander mit immer ſteigendem Beifall aufgeführt. Hamburg, 1841. B. S. Berendſohn. 48 S. kl. 8°. (Mit einem kolorierten Titelbild: G. Wilde als Johann im fliegenden Holländer 2. Akt, 5. Scene.) (Vgl. dasſelbe Stück Nr. 5247 in Bd. 2 ohne Titelbild. Siehe Berichtigungen Nr. 3.)

1855 8775. **Collection of British authors.** Vol. CCCXXIV. Chronicles of Wolfert's Roost by Washington Irving. In one volume. Leipzig Bernhard Tauchnitz 1855. VI u. 386 S. kl. 8°. (S. 16. Erwähnung der Sage vom fliegenden Holländer.)

1859 8776. **Das alte und das neue Zürich,** hiſtoriſch-topographiſch beſchrieben mit einem Wegweiſer durch die Stadt und ihre nächſten Umgebungen von J. J. Hottinger u. G. v. Eſcher. Mit vielen Holzſchnitten. Zürich, Verlag von Friedrich Schultheß. 1859. XVIII u. 150 S. kl. 8°.

1871 8777. **Die Grabdenkmäler von St. Peter und Nonnberg zu Salzburg.** Dritte Abtheilung. Mit 24 Steindrucktafeln. Verlag der Geſellſchaft für Salzburger Landeskunde. Salzburg 1871. 3 Bl. u. S. 131—291. gr. 8°. (S. 281 Nr. 244a Thurnhauſer Eliſabeth. † 1600. Längere Beſchreibung des Grabmales.) (Vgl. Nr. 8957.)

(Nur dem Titel nach mit der Sache Verwandtes.)

1838 8778. **Die Fee.** Komiſches Zauber-Ballet in zwei Abtheilungen; vom Königl. Balletmeiſter M. Hoguet. Muſik vom Königl. Hof-Compoſiteur H. Schmidt. Dekorationen vom Königl. Theater-Inſpektor C. Gropius. Berlin, 1838. 15 S. kl. 8°.

1855 8779. **Johannistag.** Episches Gedicht in zwei Gesängen von Karl Koenig. Paris Verlag von C. Gliesche. (Leipzig, W. Hermann.) 1856. 48 S. Miniaturausgabe.

1856 8780. **Jesus von Nazareth.** Ein Gedicht von Carl Siebel. Leipzig. Verlag von Otto Wigand 1856. 109 S. 12°.

1863 8781. **Herzog Radbod.** Ein Drama in fünf Akten von Rudolph Menger. Den Bühnen gegenüber als Manuscript gedruckt. Berlin. Im Selbstverlage des Verfassers. 1863. 104 S. kl. 8°.

(1877) 8782. **Lohengrin.** Eine Patrizier-Novelle von A. Gähler. (Unterhaltende Reise-Bibliothek 1.) Rostock. Verlag von Carl Jacobi. (F. A. Voß'sche Buchhandlung.) (1877) 72 S. 8°.

1881 8783. **Iron und Fiekte, ein altdeutsches Sagenbild, und der Bär von Berlin.** Zwei Abhandlungen von Paulus Cassel. Zum 27. Februar. Berlin 1881. J. A. Wohlgemuth's Verlagsbuchhandlung. (Max Herbig.) 86 S. 8°.

8784. **Weben und der deutsche Zeitgeist.** Spiel in Knittelversen von Eugen Zabel. (Julius Rodenberg.) S. 190—214. 8°. (Bruchstück.)

8785. **Der alte Lehnstuhl. Gemeinschaftliche Arbeit. — Madame Lohengrin.** Erzählungen von F. W. Hackländer. Stuttgart. Verlag von Carl Krabbe. o. J. 272 S. 8°. (Mit Hackländer's Porträt u. Facsimile.)

1882 8786. **Circus Ciniselli. Nibelungen oder der gehörnte Siegfried.** Großes Ausstattungsstück .... St. Petersburg. Buchdruckerei v. J. Stauff 1882. 16 S. gr. 8°. Mit Illustrationen.[29])

B. Zeitschriften.

1821 Zeitung für die elegante Welt. 1821. (S. 1265. Hans Sachs, der Volksdichter. Von Chr. Niemeyer.) [6075]

1834 —— 1834. (Literaturblatt. S. 12. Heinrich von Ofterdingen. Ein Cyclus von drei romantischen Erzählungen von August Fund. Sechste Abtheilung: Der Sängerkrieg auf Wartburg. (Siehe Nr. 5411. Bd. 2.) — S. 101. Gedichte und poetische Uebersetzungen, von D. L. B. Wolff. Leipzig, bei Hoffmann Rahr 1834. Der fliegende Holländer. — S. 123. Parcival. Rittergedicht v. Wolfram v. Eschenbach. Im Auszuge mitgetheilt v. San Marte. Magdeburg 1833.) [5830]

1855 Illustrirte Zeitung. Monat Januar bis Juni 1855. (S. 218. Der Kölnische Carneval.) [6400]

—— Fünfundzwanzigster Band. Monat Juli bis Dezember. 1855. Leipzig. (S. 13. Schweizerische Touristenblätter. XIII. Aus dem Sängerkriege der Alten. Ausführliche Beschreibung der Stadt Zürich und Umgebung.[30]) [6401]

1857 Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler. VIII. Jahrg. 1857. (S. 187, 193. Die Meistersänger des Mittelalters. W. Z. L. M.) [6405]

1861 Signale für die musikalische Welt. Leipzig. 1861. (S. 577. Copenhagen. .... Das neue Ballet von Bournonville: „Valkyrien" (die Walküre) findet fortdauernd großen Beifall. Die Musik dazu ist von J. P. E. Hartmann.") [6410]

1864 **Recenſionen und Mittheilungen über Theater und Muſik** (X. Jahrgang.) 1864. Zweites Halbjahr. Wien. (Dramaturgiſches und muſikaliſche Aufſätze. S. 673, 689. Schopenhauer über die Muſik. v. Nr. — S. 801, 817, 833. Das Theater der Böhmen. Ein Beitrag von Karl v. [illegible]) (6417)

1866 8787. **Der Salon für Literatur, Kunſt und Geſellſchaft.** Herausgegeben von Ernſt Dohm und Julius Rodenberg. Band I. Verlag von A. H. Payne Leipzig. (1866—67.) 768 S. gr. 8°. (S. 69. Gaſſe 21 Nummer, ein Verſchwörer Garibaldi's. Von Carl Frenzel.)

1876 **New-Yorker Muſik-Zeitung.** Jahrgang XIX. (1876.) (Nr. 1 S. 13. Maltham v. Offenbach's Grabſtätte. — Nr. 23. S. 3. Das Zeitenwort in deutſcher Sage und Dichtung. — Nr. 24. S. 4. (Schluß.)) (6417)

1882 **Kleine Illuſtrirte Zeitung.** II. Jahrg. 1882. (S. 260. Der Gigerle Holländer. (Aus dem Tagebuche eines ungariſchen Sozmonauts.) G. G.) (6158)

1871 8788. **Das Buch für Alle.** Illuſtrirte Blätter zur Unterhaltung und Belehrung. Heft 9. 1871. Stuttgart Verlag v. H. Schönlein. (S. 201. Laumbieter und Somſen. Volksthümliche Skizze von Dr. J. Zeuter.)

1881 8789. **Das Magazin für die Literatur des In- und Auslandes.** Kritisches Organ der Weltliteratur. Gegründet im Jahre 1832 von Joseph Lehmann. Herausgeber: Eduard Engel, Berlin W. Verlag v. Wilh. Friedrich in Leipzig. 50 J. Leipzig, d. 15. Januar 1881. Nr. 3. (Deutschland, Julius Wolff, Tannhäuser. Ein Minnesang. Felix Dahn.)

8790. **Ueber Land und Meer.** 48. Band. Vier und zwanzigſter Jahrgang. October 1881—1882. № 52. (Verlag der deutſchen Verlags-Anſtalt (vormals Ed. Hallberger) in Stuttgart.) Fol. (S. 1052. Das „Schwarzenberg-Denkmal" in Wien. Hiezu das Bild S. 1048.)

1882 8791. **Vom Fels zum Meer.** Spemann's Illuſtrirte Zeitſchrift für das deutſche Haus. (Stuttgart Verlag v. W. Spemann. 2. Band. April 1882. Heft 1. gr. 8°. (S. 81. Das Rieſengebirge im Jahre 1782. Von Bruno Hahn.)

C. Zeitungen.

1869 8792. **Beilage zur Allgemeinen Zeitung.** Nr. 258. 15. September 1869. (Gabrie. Schauſpiel in fünf Acten von Mathilde Weſendonck. Beſprechung. Vgl. Bd. 2. Nr. 5508.)

8793. **Außerordentliche Beilage zur Allgemeinen Zeitung.** Nr. 352. (Augsburg) 18 December 1869. Das Preßburger Hoftheater. (Anfang aus dem vom „Preßb. Journ." veröffentlichten Bericht, den Neubau eines königl. Hoftheaters betreffend. ....)

1882 8794. **Frankfurter Zeitung.** 18. Juli 1882. Feuilleton. Leopold Bode's Gemälde-Cyclus „Lohengrin". J. Br.

8795. **Deutſches Tageblatt.** Berlin, 28. Juli 1882. Bode's Lohengrin. Beſchreibung der Lohengrinſage in fünf Haupt- und fünf Seitenbildern.

8796. **Sonn- und Feiertags-Courier.** Wien, 13. Auguſt 1882. Der Gigerle Holländer. **

1882 8797. Kölnische Zeitung. 29. August 1882. (Enthüllungs-Feier des Schwanenritter-Denkmals in Cleve.

8798. Neues Wiener Tagblatt. 11. November 1882. Lohengrin unter den Zululandern. u. s. w.

8799. Fremden-Blatt. Wien, 14. Dezember 1882. (Ein Hans Sachs-Abend.) Vortrag des Hrn. Hans Vöhel.

8800. Statuten des Neubauer Humanitätsvereines „Lohengrin". Doppelbl. kl. 8°.

3. Theater-Zettel und Anzeigen.

(Siehe Band 1. S. 204 u. Band 2. S. 282.)

4. Bilder.

8801. Heinrich Salomon als Siegfried in: Die Nibelungen. Große Oper in 5 Acten von Heinrich Dorn. (Text v. E. Gerber.) Ganze Figur. (Galerie N° 9. Königliches Opernhaus zu Berlin.) Berlin, Verlag von Eduard Bloch. Lith. Anst. von Louis Veit. Kl. Folio.

1680 8802. Joh. Christophorus Wagenseilius. Juris utriusq; Doctor, et Juris Publici ac Linguarum Orientalium in Academia Altdorfina Professor. Natus Noribergae A. C. MDCXXXIII. J. Sandrart sculpsit. A. 1680. Brustbild. gr. 8°.

8803. Hans Sachs. Brustbild. (Stahlstich.) Neues Conversat. Lexic. N° 26. Eigenthum & Verlag des Bibl. Instituts in Hildburghausen. 8°.

Die ungleichen Kinder Evä wie sie Gott der Herr . . . . Comödie von Hans Sachs. Mit Originalzeichnungen von Carl Andreä in Holzschnitt ausgeführt von August Gaber. gr. 8°. (Vor dem Titelblatte: Hans Sachs Anno Domini MDXXVI.) (9086)

1765 8804. Historisch-kritische Lebensbeschreibung Hanns Sachsens . . . . M. Salomon Ranisch. Nürnberg, 1765. Kl. 8°. (Hanns Sachs Meistersaenger zu Nurnberg geb. MCCCCXCIV. gest. MDLXXVI. J. G. Mo. f.)

1829 Hans Sachs. Eine Auswahl für Freunde . . . . von Johann Adam Göz. Nürnberg 1829. (Erstes Bändchen mit H. Sachs's Bildniß. — Zweites Bändchen mit einem Titelkupfer, H. Sachs's Dichterweihe darstellend.) (9060)

1861 Lebensläufe berühmter und verdienter Nürnberger. Nürnberg 1861. (Nach S. 50: Hans Sachs. Fleischmann sc. J. L. Schrag ex.) (9097)

1815 Curiositäten der physisch-literarisch-artistisch-historischen Vor- und Mitwelt. Vierter Band. III. Stück. Weimar, 1815. Mit ausgemalten und schwarzen Kupfern. (Nach S. 216: Taf. 8. Ein Nürnberger Meistersinger. Col. Kupferbild.) (9050)

8805. Wilhelm Weber, Teütscher Poet und Spruchsprecher zu Nürnberg, starb A° 1661, 28 Julij, seines Alters. 60 Jahr. Ganze Figur, in altdeutscher Tracht. 8°.

8806. Peter Vischer. (Meistersinger.) Ganze Figur, stehend, im Schurzfell. Lithographie. 8°.

6067 8807. Das Lied vom edlen Ritter Tanhäuser — Lohengrin — Nibelungensage. Darstellung von Scenen aus den genannten Sagen in sehr reicher architektonischer Umrahmung, mit Text. Nach den Originalen von Ed. Ille MDCCCLXVII photographirt von J. Albert Hof-Photograph, München. 3 Blatt in Folio in Leinwandmappe.

8808. Nordische Heldenleben. Sieben plastische Darstellungen nach der Edda von Wilhelm Engelhardt. Achtzehn Photographien nach den Originalen aufgenommen von G. Alpers in Hannover. Verlag von Theodor Schulze's Buchhandlung in Hannover. Album mit dem Porträt v. W. Engelhardt. Schmal-Folio.

6058 8809. Oesterreichische Illustrirte Zeitung vorzüglich für nationale Interessen. Zweiter Jahrgang. 1852. (№ 65—70.) gr. 4°. (S. 268, 281: Wiener fliegende Blätter. II. III. Der Tannenhäuser. Mit 8 Illustrationen. Parodie auf Breitschneigg's Tannenhäuser.)

6055 Illustrirte Zeitung. Monat Januar bis Juni 1855. (S. 298: Der Kölnische Karneval: Umzug am 20. Februar, Originalzeichnung von A. Sell in Düsseldorf. (In der dritten Reihe des Zuges „Lohengrin und Elsa“ von zwei Schwänen gezogen.)) Folio.

6081—82 Über Land und Meer. 48. Band. 24. Jahrgang. October 1881—1882. № 52. (S. 1048. Das „Schwanenritter-Denkmal“ in Cleve.) Folio.

6060 8810. Wolfram von Eschenbach. Gest. nach 1220. (Nach seinem Denkmal zu Eschenbach von Konrad Knoll, 1861.) Brustbild, Holzschnitt. 16°. Ausschnitt aus einer unbekannten Zeitschrift.)

8811. Wolfram von Eschenbach. Für den Landgrafen Hermann den Parcival dichtend. A. v. Werner's Illustrationen zu Frau Aventiure-Lieder. Bruckmann's Verlag in München, Berlin & London. Photographie. Cabinetformat.

6082 8812. Parsifal. 3. Act. 1882. Franz Hanfstaengl's Kunstverlag, München. Photographie. Cabinetformat.

8813. Venetianische Silbermünze aus der Zeit des Dogen Andreas Vendramin. 1476—1478. Marcello mit M. P. (Marco Pizzamano.)

* * *

Anmerkungen.

1) (S. 351) Vgl. einen der Hauptthemen im „Kaisermarsch“ von R. Wagner.

2) (S. 354) Im unmittelbaren Anschlusse an eine ergreifende Schilderung, den Tod der geliebten Gattin Fouqué's betreffend, findet sich auf Seite 365 folgende höchst interessante Stelle: „Die Muse verließ mich nicht. . . . . . Eine seit vielen Jahren in mir umhergetragene Ritterdichtung, Parcival, nach des alten Wolfram von Eschenbach Epos, aber in völlig eigenthümlich freier Darstellung unter den mannigfaltigst wechselnden Formen der Poesie, keimte mir jetzt am Grabe der geliebten Entschlafenen auf, und ward vollendet. Möglich, daß die sehr umfassende Arbeit nun erst über meinem Grabe an's Licht treten mag. Druckfertig liegt sie jedenfalls . . . . .“

3) (S. 355) Repertoirstück des k. k. [illegible] Theaters in Wien. Zum 1. Male aufgeführt am [illegible] 1873.

4) (S. 357) Siehe d. Besprechung im „Echo“ [illegible], Nr. 42 u. 43, Oktober: „Ein [illegible] Drama auf die neuesten Opernzustände“.

5) (S. 358) Nach dieser Parodie wurde die Nestroy'sche Tannhäuser-Parodie bearbeitet.

6) (S. 358) Sämmtlich auf die 1. Aufführung des „Lohengrin“ in Wien, 19. August 1858, bezüglich.

7) (S. 358) Die Textbilder haben begleitende Texte, gewöhnlich auf der zweiten Seite der betreffenden Nummer.

8) (S. 359) Bezieht sich auf d. Nrn. [illegible] Bd. 2.

9) (S. 360) Diese curiose Geschichte wurde auch von der „[illegible] Ztg.“ v. 15. April 1869, Nr. 87, 2. Beil. gebracht.

10) (S. 360) Der Fall hat sich während der gelegentlichen Anwesenheit R. Wagner's im Nov. u. Dez. 1875 in Wien zugetragen, wo er im Hôtel Imperial wohnte.

11) (S. 360) Siehe Bd. 2 S. [illegible] Anmerkung [illegible] u. Namenregister [illegible].

12) (S. 360) Fr. v. Flotow geb. 27. April 1812, † 24. Januar 1883.

13) (S. 361) Der hier abgebildete Nibelungenbecher ist ein Meisterwerk der [illegible] und wurde bereits von der Firma L. & C. Hardtmuth in Budweis ausgeführt. Die auf den Reliefs plastisch ausgeführten Scenen sind nach den Zeichnungen von Prof. [illegible]. Ein solcher Becher befindet sich im Besitze des [illegible]. Siehe Nr. 4622.

14) (S. 362) Peter Cornelius war Pathe der Mengel'schen Familie.

15) (S. 363) Ausgestellt bei der Firma: Rothberger & Co. „Zum [illegible]“ in Wien.

16) (S. 364) Seltene Photographie des Wagner-Theaters.

17) (S. 365) Nach einer brieflichen Mittheilung Rudolph Mengel's an den Verfasser d.d. Würzburg 8. Sept. 95 wurde diese Skizze „1875 an Ort und Stelle bei unmittelbarer Anschauung des Vorganges, wie er sich abspielte, angefertigt“. Das Original befindet sich im Besitze der verwitweten Frau [illegible] Emilie Krüger, geb. Mengel. Rudolph Mengel wohnte den Proben 1875 und den Aufführungen 1876 in Bayreuth bei.

18) (S. 366) Diese Ansprache fand ihrer Zeit deshalb hier Aufnahme, weil das an sich unbedeutende Vorkommniß, wie sich aus den Nrn. [illegible] u. [illegible] ergibt, in einer Reihe von Zeitungsnotizen in sehr übertriebener Weise ausgebeutet wurde, um, wie man annehmen muß, die Festspiel-Aufführungen zu [illegible]. Die Sache machte damals begreiflicher Weise viel Aufsehen.

19) (S. 369) Angermann, der Besitzer der altbekannten [illegible] † 3. Juli [illegible].

20) (S. 370) Eine andere Form als Nr. [illegible] Bd. 1.

21) (S. 371) Die mit Zeichnungen aller Art ausgeſchmückten Poſtkarten kamen zuerſt i. J. 1869 in den Verkehr.

22) (S. 371) Dieſes Feſt hat wirklich in [illegible] bei Bayreuth ſtattgefunden.

23) (S. 372) Einer der erſten Bayreuther Drucke. Heckhauß col. 162 citiert ein anderes Buch desſelben Jahres. — Mit vielen Randbemerkungen. — Aus dem Nachlaſſe des Bibliophilen Heinrich Klemm erworben.

24) (S. 372) Facſimile ſiehe Nr. 5097, Bd. 2, S. 179.

25) (S. 373) Siehe die vorige Anmerkung.

26) (S. 373) Auf der Rückſeite des in Leder gebundenen Bändchens iſt mit kleinen goldenen Lettern leſerlich gedruckt: „Bayreuther Zeitvertreiber“. (?)

27) (S. 374) [illegible] des zur Zeit in Bayreuth anſäſſigen berühmten Wagner-Schriftſtellers Hans Paul Freiherrn v. Wolzogen.

28) (S. 375) An vielen Stellen dieſes Werkes iſt natürlich die Stadt Bayreuth in Betracht gezogen.

29) (S. 376) [illegible] Wohlrath, Schriftſteller in Bayreuth, † 1. Juli 1869.

30) (S. 376) Seit 1886: Richard Wagner-Straße.

31) (S. 377) Alexander Herzog v. Württemberg, † 28. Oktober 1881 auf Schloß Fantaiſie bei Bayreuth.

32) (S. 377) Fürſt Chriſtian Markgraf von Brandenburg-Bayreuth, Oberſt des fränkiſchen Kreiſes, Mitglied der Union, geb. 30. Januar 1581, geſt. 30. Mai 1655. Stifter der Bayreuther Linie. Er war der 11. Sohn von Joh. Georg I. Kurfürſt v. Brandenburg u. Eliſabeth Tochter des Fürſten Joachim Ernſt v. Anhalt. Er ſtudierte in Frankfurt a. d. Oder, übernahm 1603 das Rektorat der dortigen Univerſität, zu ſeiner weiteren Ausbildung that er eine Reiſe nach Italien, der Papſt Clemens VIII. erwies ihm beim Beſuche Roms viel Ehre, ebenſo wurde er am Hofe des Großherzogs Ferdinand zu Florenz mit großer Auszeichnung behandelt. 1603 erbte er die Lande Georg Friedrichs, Markgr. v. Brandenburg und der fränkiſchen Linie, wurde 1606 auf dem Kreistage zu Nürnberg zum Oberſten des fränkiſchen Kreiſes erwählt. Im Jülich'ſchen Erbſtreite ſuchte er mit Vorteil ſeiner Kräfte zwiſchen Sachſen u. Brandenburg zu vermitteln. Mit großem Eifer unterſtützte er alle Beſtrebungen, die lutheriſche Religion zu ſtärken und beſuchte alle Verſammlungen der proteſt. Fürſten, welche zu dieſem Zwecke abgehalten wurden, nahm auch alle von den Religionsverfolgungen in Böhmen Flüchtenden auf. 1635 wurde er in den Prager Friedensſchluß aufgenommen, nach dem Kriege bemühte er ſich ſehr in ſeinem Lande die zerſtörten Kirchen und Schulen wiederherzuſtellen.

33) (S. 377) Intereſſantes ſeltenes Stück.

34) (S. 378) Betreffs der auf dem Vorſatz unrichtig gebrauchten Jahreszahlen ſiehe Anmerkung 4) zur vorigen Abth. S. 301.

35) (S. 378) Vgl. die von Friederike Sophie Wilhelmine in der Eremitage bei Bayreuth aufgeſchriebenen berühmten Memoiren. Nr. 3965, Bd. 1 u. Nr. 4616 u. 4652 Bd. 2.

36) (S. 380) Seltenes Prachtwerk. Bei Antiquar L. Roſenthal in München mit 300 Mark im Katalog angezeigt.

37) (S. 380) Offenbar aus „Neue Poſſen u. [illegible]“ (? [illegible] Berlin 18[illegible].

38) (S. 380) Originelles Tagebuch.

39) (S. 380) Bemerkenswertes Buch, da es aus der Zeit iſt, wo Richard Wagner in dieſer Stadt geweilt hat. Wagner iſt bezeichnenderweiſe nicht erwähnt.

40) (S. 382) An dieſer Stelle ſei erwähnt, daß nach einer Notiz der „Neuen Berliner Muſikztg.“ v. 3. Febr. 1863 Kapellmeiſter Hopp und Schriftſteller Pollner in Wien ſich mit einer Parodie des „fliegenden Holländer“ beſchäftigten. (Vgl. das Verzeichnis in d. 4. Abth. Bd. 1 u. 2.)

41) (S. 384) Gegründet am 1. Januar 1863 in Wien.

42) (S. 384) Pet. Viſcher, Erzgießer, geb. um 1460 in Nürnberg († 7. Jan. 1529) war neben Albrecht Dürer u. Hans Sachs der größte deutſche Künſtler ſeiner Zeit. Sein großartigſtes Werk iſt das Grabmal des heil. Sebaldus in der St. Sebaldkirche zu Nürnberg.

Anhang.

(Ebenſo wie im erſten u. zweiten Bande ausſchließlich Citate u. zw. größtentheils in Auszügen.)

I. Quellenſtudien.

Es bedarf wohl kaum der Bemerkung, daß die in dieser Rubrik angeführten Werke ihrem Inhalte nach und nicht in Bezug auf die Art ihrer Ausgabe in Betracht gezogen wurden.

Die in diesem Anhang enthaltenen Bücher und Schriften sind so wie im 1. u. 2. Bande möglichst nach der chronologischen Zeitenfolge der auf sie bezüglichen Richard Wagner'schen Werke eingereiht.

1734 8814. CONJURATION DE NICOLAS GABRINI DIT DE RIENZI, Tyran de Rome en MCCCXLVII. Ouvrage posthume Du R. Pere Du Cerceau, de la Compagnie de Jésus. Avec quelques nouvelles poësies Du même Auteur. A Amsterdam, aux depens de la compagnie MDCCXXXIV. XXIV u. 501 S. kl. 8°.

1842 8815. Rienzi, the last of the roman tribunes. By Edward Lytton Bulwer. Leipzig Bernh. Tauchnitz jun. 1842.1) (Collection of british authors. Vol. XXV.) VIII u. 192 S. kl. 8°.

* * *

1846 8816. Die Schwanensage. Von H^{n}. von der Hagen. (Gelesen in der Akademie der Wissenschaften am 26. Februar 1846.) (Philos.-histor. Kl. 1846.) (S. 513—577 4°. A. Mit neun Abbildungen. Taf. IX. Der Tanhuſer.)

* * *

1815 8817. Volſunga-Saga oder Sigurd der Fafnirstödter und die Niflungen. Ueberſetzt durch Friedrich Heinrich von der Hagen. Breslau 1815 bei Joſef Max und Komp. XXVI u. 171 S. kl. 8°.2)

* * *

1811 8818. Ueber den altdeutſchen Meiſtergeſang. Von Jacob Grimm. Göttingen bei Heinrich Dieterich 1811. 194 S. 8°.

* * *

1833 8819. **Parcival.** Rittergedicht von **Wolfram von Eſchenbach.** Im Auszuge mitgetheilt von **San-Marte.** Magdeburg, in der Creutz'ſchen Buchhandlung. 1833. XVI u. 175 S. kl. 8°.*)

1875 8820. **Deutsche Classiker des Mittelalters.** Mit Wort- und Sacherklärungen. Begründet von **Franz Pfeiffer.** Neunter Band. Wolfram's von Eschenbach Parzival und Titurel. Herausgegeben von **Karl Bartsch.** Erster Theil. Zweite Auflage. Leipzig: F. A. Brockhaus. 1875. XXXVI u. 362 S. 8°.

1876 8821. —— —— Zehnter Band. Zweiter Theil 1876. 314 S. 8°.

1877 8822. —— —— Elfter Band. Dritter Theil 1877. 318 S. 8°.

(Zur Compoſition verwendete Dichtungen.)

1838 8823. **Deutſcher Muſenalmanach für das Jahr 1838.** Herausgegeben von **A. v. Chamiſſo** und **G. Schwab.** Neunter Jahrgang. Mit Uhland's Bildniß. Leipzig. Weidmann'ſche Buchhandlung. VIII u. 322 S. Taſchenformat. (S. 133. 5. Der Tannenbaum. G. Scheuerlin.*))

1837 8824. **Ernſt Raupach's dramatiſche Werke ernſter Gattung.** Elfter Band. Die Hohenſtaufen, ein Cyclus hiſtoriſcher Dramen. Siebenter Band. 1. König Enzio. Hamburg. Bei Hofmann und Campe. 1837. 336 S. kl. 8°.*)

---

*) Siehe zu Nr. 1 die [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] des Anhangs. In Nr. 2 wurde [illegible] nicht aufgenommen.

◆

II. Bearbeitungen der von Richard Wagner — im engeren oder weiteren Sinne — benützten Stoffe.

I. Dramatiſche.

A. Als Operntext.

8825. **Rienzi** Libretto in tre epoche di F. M. **Piave** per musica del maestro Achille Peri Milano Regio stabilimento nazionale Tito di Gio. Ricordi (1861.) 35 S. 8°. *)

◆

8826. **Tannhäuſer.** Dramatiſches Gedicht in vier Abtheilungen. Manuſcript für Bühnen. Ohne O. u. J. (Erfurt.) 110 S. gr. 8°. Auf Kanzleipapier gedruckt. (Erſte Abtheilung. Die Trauer. Zweite Abtheilung. Frau Venus Berg. Dritte Abtheilung. Der Fluch. Vierte Abtheilung. Die Sühne. — S. 107. Anhang. Perſonal-Charakteriſtik der Hauptperſonen.) *)

◆

1848 **Allgemeine Musikalische Zeitung.** Fünfzigster Jahrgang. Leipzig. 1848. (S. 312, 323, 341, 359 u. 373. Versuch zu einem neuen Operntexte für deutsche Komponisten. Mitgetheilt von Carl Gollmick.) (Entwurf eines Operntextes nach dem Nibelungenliede (Simrock'ſche Ueberſetzung) mit freier Benutzung einiger [illegible] Sagen.) (6369)

◆

1846 **Teutonia.** 1846. (S. 134 u. 147. König Artus und die Tafelrunde. Dramatische Episode von Julius Otto d. j. (Zur Composition.) (6385)

1881 8827. **Iwein.** Oper in 3 Akten von **August Klughardt.** Text von **Karl Niemann.** Dessau. Druck von L. Reiter, Herzogl. Hofbuchdrucker. 62 S. kl. 8°. (Auf dem Umschlag: Leipzig Verlag von E. W. Fritzsch. 1881.)

B. Als recitirtes Drama.

1868 8828. **Rienzi der Tribun.** Hiſtoriſches Trauerſpiel aus dem mittelalterlichen Rom in fünf Aufzügen. Von **Emil Pirazzi.** Manuſcript für Bühnen. Frankfurt a. M. Druck von Mahlau & Waldſchmidt. 1868. 132 S. 8°. (Vgl. die zweite Ausgabe Nr. 3267. Nr. 1.)

1821 8829. **Chriemhildens Rache.** Ein Trauerſpiel. Nach dem Nibelungenliede bearbeitet von **C. F. Eichhorn.** Göttingen, bey Karl Eduard Roſenbuſch. 1821. 205 S. kl. 8°.[7]

1826 8830. **Siegfrieds Tod.** Ein Trauerſpiel in vier Aufzügen, von **Auguſt Zarnack.** Potsdam, 1826. Verlag von Horvath. XIV u. 130 S. kl. 8°.[8]

1863 8831. **Die Deutſche Schaubühne.** Organ für Theater und Literatur. Redigirt von Dr. **Feodor Wehl.** Vierter Jahrgang. 1863. Erſtes Heft. Inhalt: Brunhild. Trauerſpiel in fünf Aufzügen von Robert Waldmüller. — — — Dresden, Druck und Verlag von C. C. Meinhold & Söhne. 112 S. gr. 8°. (Vgl. d. neue Ausgabe Nr. 3278 Nr. 1.)

1864 **Märchen u. Märchen Spiele.** (v. **M. Weſendonck.**) 1864. (S. 87. Siegfried. In drei Akten. — 25. November 1863.)[9] (9124)

1874 8832. **Kriemhild.** Trauerſpiel von **Arnd.** Weimar. Selbſtverlag. Leipzig Franz Wagner. 1874. 127 S. 8°.

1877 **Uhland als Dramatiker** mit Benützung ſeines handſchriftlichen Nachlaſſes dargeſtellt von **Adelbert von Keller.** Stuttgart. Cotta. 1877. (S. 378. Die Nibelungen. S. 382—401. Entwurf zu einem Drama: Die Nibelungen ſammt Perſonenverzeichnis (13., 14. Nov. 1817.) — S. 480. Nachträge 22.) (6280)

1876 8833. **Markgraf Rüdiger.** Tragödie in 5 Aufzügen von **Wilhelm Gärtner.** Prag. 1876. Verlag von A. G. Steinhauſer. 116 S. 8°.

1880 8834. **Rüdiger von Bechlaren.** Ein Trauerſpiel von **J. Prott.** Regensburg. Druck und Verlag von Georg Joſeph Manz. 1880. 263 S. kl. 8°.

1834 8834a. **König Arthur und ſeine Tafelrunde.** Drama von **Auguſt Bürck.** Leipzig, bei Gebrüder Reichenbach. 1834. 156 S. 8°. (Unter den Perſonen: …… König Titurel, erſter Pfleger des heiligen Graal's …… Parzifal, ein fahrender Ritter …… Herr Triſtan …… Herr Marke, einer der Unterkönige (petty kings) Arthur's …… Frau Iſolde Marke's Gemahlin …… Brangene, Iſolde's Zofe ……)

‡ (Dramen, welche den Nibelungenſtoff nur mehr an äußerſter Grenze berühren.)

1808 8835. **Attila, König der Hunnen.** Eine romantische Tragödie in fünf Akten. Von **Friedrich Ludwig Zacharias Werner.** Mit Kupfern. Berlin, 1808. In der Realschulbuchhandlung. (In Commission.) 255 S. kl. 8°.

1813 8836. **Theater von Friedr. Ludw. Zachar. Werner.** Fünfter Band. Wörtlich nach der Original-Ausgabe. Wien, 1813. Im Verlage bey Joh. Bapt. Wallishauſſer. Attila, König der Hunnen. Eine romantiſche Tragödie in fünf Acten. 226 S. gr. 8°.

1817 8837. **J. Ritter v. Kalchberg's ſämmtliche Werke.** Neunter Theil. Wien, 1817. Gedruckt und verlegt bey Carl Gerold. 260 S. kl. 8°. (Hiſtoriſche Schauſpiele. S. 3—112. Attila's Tod. Ein dramatiſches Gedicht.) [10]

1853 8838. **Attila** Tragödie in fünf Aufzügen von **Heinrich Ruſtige.** Zum erſtenmal aufgeführt am 1. Februar 1853 auf dem K. Hoftheater in Stuttgart. Stuttgart. Verlag von Franz Köhler. 110 S. kl. 8°.

1863 8839. **Attila** Tragödie in fünf Acten. Von **Wilhelm Gärtner.** (Den Bühnen gegenüber bleibt dieſes Drama Eigenthum des Autors.) Wien, 1863. Druck und Verlag der typografiſch-literariſch-artiſtiſchen Anſtalt. (L. C. Zamarski & C. Dittmarſch.) 148 S. gr. 8°.

8840. **Attila.** Drama in fünf Aufzügen von **Heinrich v. Zimmermann.** Den Bühnen gegenüber als Manuſcript gedruckt. (Im Selbſtverlage des Verfaſſers.) o. O. u. J. 60 S. 8°.

1860 8840a. **Attila** Dramma lirico in un Prologo e tre Atti Poesia di **Temistocle Solera.** Musica de **Giuseppe Verdi** Da rappresentarsi nel Regio Teatro Alla Scala l'autunno 1860. Milano coi tipi di Francesco Lucca. 31 S. kl. 8°.

2. Epiſche.

1849 8841. **Neue Gedichte von Moritz Grafen Strachwitz.** Zweite Auflage. Breslau. Verlag von Eduard Trewendt 1849. VIII u. 244 S. 16°. Mit einem Stahlſtich. (S. 159. Das Geiſterſchiff. Vgl. die Compoſition von C. Tauſig. Nr. 5323 in Th. 2.)

* * *

1802 8842. **Wartburg.** Ein Gedicht in fünf Gesängen. Leipzig bey Peter Phil. Wolf & Comp. 1802. 396 S. 12°.

1831 8843. Zeitſpiegel. Wöchentliche Lieferungen aus dem Gebiete der Romantik, der Kunſt, der Geſchichte, und des Lebens. Herausgegeben von C. Spindler. 1831. Sechſter Band. I. 41. München. Mich. Lindauer'ſche Verlagsbuchhandlung. 8°. (S. 17. Die Mähr vom Tanhäuſer. Thüringiſche Sage in fünf Romanzen; von Ludwig Bechſtein.)[11]

1842 8844. Lieder der Gegenwart. (Rudolf Gottſchall.) Zweite Auflage. Königsberg, 1842. Bei Theodor Theile. 116 S. kl. 8°. (S. 31. Wartburg.)

1849 8845. Die Reime des Minne- und Volksſängers Müller von der Werra. Mit Portrait und Compoſitionen von P. Lindpaintner, Schnyder von Wartenſee, Fr. Lachner, Fr. Abt, A. Zöllner, Hermann Nägeli u. A. Eigenthum des Verfaſſers. Zürich, in Commiſſion von J. Salomon Höhr. 1849. XVIII u. 164 S. u. 48 S. Noten mit Text kl. 8°. (S. 292. Die Wartburg.)

1854 8846. Tannhäuſer. Ein Gedicht von Emil Thilva. Leipzig. Immanuel Müller. 1854. 46 S. 16°.[12]

1872 8847. Gedichte von Marie von Najmájer. Neue Folge. Wien. Verlag von J. Dirnböck's Buchhandlung (Georg Brandt). 1872. 155 S. 12°. (S. 22. Tannhäuſer.)

1880 8848. Buch der Freude von Siegfried Lipiner. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel. 1880. IV u. 168 S. gr 8°. (S. 61. XIX. Tannhäuser. — S. 65. Das Lied vom Tannhäuser. I. — XII.)

1882 8849. Heinrich von Oſterdingen. Eine Mär von Guſtav Kaſtropp. Stuttgart. Verlag von A. Levi. 1882. 408 S. kl. 8°. Originalprachtband.

◆

Zu Nr. 1 u. 2 ſind die Ueberſetzungen des Nibelungenliedes von den freien Bearbeitungen nicht geſondert, es würden hierher gehören die Nrn. 3294—3299 u. 5301 Nr. 1 u. 5311 Nr. 2.

1782 8850. Der Nibelungen Liet. Ein Rittergedicht aus dem XIII oder XIV Jahrhundert. Zum ersten Male aus der Handschrift ganz abgedruckt. (Christoph Heinrich Myller.) Seiner Majestät Friederich dem Grossen dritten Könige in Preussen, Churfürsten, Markgrafen von Brandenburg, u. s. w. in tiefster Ehrfurcht gewidmet. (Berlin, gedruckt bey Christian Sigismund Spener. 1782.) 152 S. 4°.[13]

1820 8851. Das Lied der Nibelungen überſetzt von Joſeph von Hinsberg. Mit vier Kupfern. Wohlfeilere Ausgabe. München, 1820. Bey Joſeph Lindauer. VI u. 271 S. gr. 8°.

1826 8852. DER NIBELUNGE NOT MIT DER KLAGE IN DER ÄLTESTEN GESTALT MIT DEN ABWEICHUNGEN DER

GEMEINEN LESART HERAUSGEGEBEN VON KARL LACHMANN. BERLIN, 1826. Gedruckt und Verlegt bei G. Reimer. VIII u. 311 S. 4°.

1827 8853. Das Nibelungenlied. Ueberſetzt von Karl Simrock. Berlin, 1827. In der Vereinsbuchhandlung. Erſter Theil XX u. 207 S. Zweiter Theil 223 S. 12°. (Beide Theile zuſammengebunden. Seltene erſte Ausgabe.)

1835 8854. Der Nibelungen Lied frei überſetzt von G. v. Nebenſtock. Potsdam, 1835. Verlag von Ferdinand Riegel. 372 doppelſpaltige S. kl. Folio. Original-Cart.

1841 8855. Das Nibelungen-Lied. Aus dem Altdeutſchen metriſch übertragen und mit Anmerkungen verſehen von Dr. Anton Edmund Wollheim. Hamburg, B. S. Berendſohn 1841. 306 S. kl. 8°. (Mit 7 Lithogr. v. F. Leudesdorf, Hamburg.)

* * *

1811 8856. Der Helden Buch herausgegeben durch Friedrich Heinrich von der Hagen. Erſter Band. Berlin bei Johann Friedrich Unger 1811. Vorrede XIV S. (Die einzelnen Kapitel des Buches haben jedes für ſich eine eigene Paginirung.) 8°. (S. 2—28. Hörnen Siegfried.)

1837 8857. Die Mähr vom hörnen Siegfried. Balladenkranz; nach dem Volksbuche von Hugo Hagendorff. Nebſt einem Anhange. Zeitz, 1837. Druck und Verlag von Julius Schieferdecker. 137 S. kl. 8°.

8858. Nach der Sonnenwende. Gedichte von Adolf Ritter von Tſchabuſchnigg. Leipzig. Druck und Verlag von Philipp Reclam jun. 76 S. kl. 8°. (Univerſal-Bibliothek 812.) (S. 23. Sieglinde. — S. 29. Der gehörnte Siegfried.)

1844 Kleine Muſik-Zeitung. 1844. Hamburg, Schuberth & Comp. (S. 116. Der Hort des Rheins. — Wo iſt des Rheines Hort? B. Conſt. 6381.)

1849 Neue Gedichte von Moritz Grafen Strachwitz. Breslau 1849. (S. 136. Sigurd Schlangentödter. — S. 157. Diner in Walhalla.) (8841)

1878 8859. Siegfried. Eine Mär in Geſängen von M. Bremen, 1878. Verlag von J. Kühlmann's Buchhandlung. 154 S. 12°.

* * *

1864 8860. Klinſchor. Ein Gedicht von E. Solger. Nürnberg. Verlag von J. A. Stein's Buchhandlung. Adolf Köllner. 1864. 165 S. kl. 8°.

1872 8861. Der heilige Gral. Romantisches Gedicht in vierzehn Gesängen von Emil Zschokke. Aarau, Druck und Verlag von H. R. Sauerländer. 1872. 144 S. kl. 8°.

Nach der Sonnenwende. Gedichte von A. v. Tſchabuſchnigg. Leipzig. Reclam. (Univerſal-Bibliothek 812.) (S. 21. Der heilige Gral.) (8858)

3. In Proſa.

1819 8862. **Urania.** Taſchenbuch auf das Jahr 1819. Neue Folge, erſter Jahrgang. Mit ſechs Kupfern: Shakſpeare's Bildniß und fünf Vorſtellungen zu Romeo und Julia, nach Opiz v. Coupé, Cardon u. Prot in Paris. Leipzig: F. A. Brockhaus 1819. XLVII u. 461 S. Taſchenformat. (S. 81. Der Kampf der Sänger. Einer alten Chronik nacherzählt von E. T. A. Hoffmann.) (Vgl. Nr. 3312. Bd. 1. u. Berichtigungen hierzu Bd. 2.)

◆

1846 8863. **Hugdietrich's Brautfahrt und Hochzeit. Wieland, der kunſtreiche Schmid.** Zwei ſehr ergötzliche und abenteuerliche Hiſtorien. Mit ſchönen Figuren. Aus alter Geſchrift gezogen und auf's Neue erzählt von **Ottmar F. H. Schönhuth.** Zweite Auflage. Reutlingen, Druck und Verlag von Fleiſchhauer und Spohn. 1846. 70 S. kl. 8°.

◆

1881 8864. **Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart.** CLII. Tristrandt und Isalde Prosaroman des fünfzehnten Jahrhunderts herausgegeben von **Friedrich Pfaff.** Gedruckt für den litterarischen Verein in Stuttgart ..... Tübingen 1881. (152ste Publication ....) (35sten jahrgangs, 1882, 2te publication) 237 S. gr. 8°.

◆

1847 **Romantiſche Dichtungen** von Auguſt Bürck. Leipzig. 1847. (Erſter Band. [S. 119. II. König Arthur. S. 145. (4.) Erſcheinung des heiligen Grals. S. 149. (5.) Parzifal. S. 154. (6.) Pfingſtfeſt im Walde.] — S. 193. Erſcheinung des heiligen Graal's.) (5347 Nr. 2)

(Volksbücher und Jugendſchriften.)

1830 8865. **Sammlung historischer Volkslieder und Gedichte der Deutschen.** Aus Chroniken, fliegenden Blättern und Handschriften zusammengetragen von Dr. O. L. B. **Wolff.** Stuttgart und Tübingen, in der J. G. Cotta'schen Buchhandlung. 1830. XXXIV u. 769 S. 8°. (S. 681. Der Tannhäuser.)

1836 8866. **Deutſcher Liederhort.** Auswahl der vorzüglichern deutſchen Volkslieder aus der Vorzeit und der Gegenwart mit ihren eigenthümlichen Melodien. Herausgegeben von **Ludwig**

Erk. Berlin. Verlag von Th. Chr. Fr. Enslin. 1856. XVIII u. 416 S. u. Inh. (S. 85. 27. Tanhäuſer. — S. 86. 27a. Tanhäuſer. — S. 89. 27b. Tanhäuſer.)

1856 8867. Deutsche Volkslieder. Sammlung von Franz Ludwig Mittler. Marburg und Leipzig. N. G. Elwert'scher Verlag. 1856. VII u. 992 S. 8°. (Zweites Buch. S. 119, 531. Tanhäuser. I. XVI. Jahrhundert. — S. 121, 535. II. Entlebuch.)

1870 8868. Deutſche Volks-Lieder aus Kärnten. Geſammelt von Dr. V. Pogatſchnigg und Dr. Em. Herrmann. II. Band. Lieder vermiſchten Inhaltes. Graz. Druck und Verlag von Joſef Pock. 1870. 244 S. kl. 8°. (S. 176. 3 Balladen. Tannhauſerlied. Oberes Drauthal.)

1881 8869. Deutſche Volkslieder aus Steiermark. Zugleich Beiträge zur Kenntniß der Mundart und der Volkspoeſie auf bairiſch-öſterreichiſchem Sprachgebiete mit Einleitung, Anmerkungen und ausgewählten Melodien herausgegeben von Dr. Anton Schloſſar. Innsbruck. Verlag der Wagner'ſchen Univerſitäts-Buchhandlung. 1881. XXXII u. 482 S. 8°. (S. 351, 316. Von dem reumüthigen Sünder Tannhäuſer. — S. 434. Anmerkungen.)

◆

1832 8870. Kurzer Abriß der Nordiſchen Mythologie für die reifere Jugend, bearbeitet von Amalia Schoppe. Beſonders abgedruckt aus „Die Helden und Götter des Nordens oder das Buch der Sagen“. Berlin, bei George Gropius. 1832. 86 S. 8°.

8871. Der gehörnte Siegfried für die Jugend wiedererzählt. Nach Guſtav Schwab. Leipzig. Greßner & Schramm. (Kleine Hausbibliothek für die Jugend herausgegeben von Theod. Wenler.) 32 S. kl. 8°.

◆

1853 8872. Neueſte Volksbibliothek. In Verbindung mit einigen Freunden herausgegeben von Wilhelm Redenbacher. Jahrgang 1853. Erſtes Bändchen. Parzival. Gedicht von Wolfram von Eſchenbach, als Erzählung für das deutſche Volk bearbeitet von L. Wild. Dresden. Juſtus Naumann. 1853. 108 S. kl. 8°. Cart. (Mit einem Holzſchnitte zu S. 31. „Wie Parzival von ſeiner Mutter in der Wildniß von Soltane erzogen wird.“)

1855 8873. Altdeutſche Heldendichtungen, bearbeitet in Proſa für das deutſche Volk und für die reifere Jugend von Julius Krais. Zweiter Band. Parcival. Stuttgart, 1855. Druck und Verlag von J. F. Steinkopf. 277 S. 8°.

1876 8874. **Jugend-Bibliothek des griechiſchen und deutſchen Alterthums.** Herausgegeben von Dr. **Friedr. Auguſt Eckſtein.** Vierzehnter Band. Erzählungen aus der alten deutſchen Welt für Jung und Alt von **K. W. Oſterwald.** Fünfter Theil: Parzival. Erſtes Bändchen. Vierte, durchgeſehene Auflage. Halle, Verlag der Buchhandlung des Waiſenhauſes 1876. 224 S. 8°.

8875. **Jugend-Bibliothek des griechiſchen und deutſchen Alterthums.** Fünfzehnter Band. Sechſter Theil: Parzival. Zweites Bändchen. Halle 1876. 214 S. 8°.

1883 8876. **Parzival.** Wolfram von Eſchenbach's Heldengedicht für die Jugend wieder erzählt von Dr. **J. Riſſert.** Mit zahlreichen Illuſtrationen von F. W. Heine. Leipzig, Verlag von Edwin Schloemp. 1883. IV u. 171 S. 8°. Geb.

(Von R. Wagner notirte Themen betreffend.)

1844 8877. **Dirigent und Ripienist für angehende Musikdirigenten, Musiker und Musikfreunde.** (zugleich als Fortsetzung seiner Partiturkenntniss) bearbeitet von Dr. **F. S. Gassner.** Karlsruhe, 1844. Druck und Verlag von Ch. Th. Groos. VI u. 160 S. u. Beil. 1—14. kl. 8°.

1864 8878. **Der Orcheſter-Dirigent von Hector Berlioz.** Eine Anleitung zur Direction, Behandlung und Zuſammenſtellung des Orcheſters. Mit fünf Notentafeln. (Enthaltend alle Zeichen für ſämmtliche vorkommenden Tact- und Schlag-Arten.) Autoriſirte deutſche Ausgabe von **Alfred Dörffel.** Leipzig. Guſtav Heinze. 1864. 48 u. 5 S. 8°.

* * *

1854 8879. **Vom Sinai, Olymp und Tabor.** Studien zur Philoſophie der Geſchichte, Religion und Kunſt von **Joſef Bayer.** Leipzig. Verlag von Heinrich Hübner. 1854. VIII u. 160 S. 8°. (S. 105. III. Chriſtenthum und Kunſt.)

1863 8880. **Muſeum.** Eine Monatsſchrift für Wiſſenſchaft, Kunſt und Litteratur. Herausgegeben und redigirt von **Heinrich Heiſer.** Erſter Band. Chicago, 1863. Druck von Heiſer, Cemitti u. Diller. Heft 1—6. 479 S. 8°. (S. 212—217. Religion und Kunſt.)

1882 **Die Gegenwart.** Wochenſchrift für Literatur, Kunſt und öffentliches Leben. Nº 13. Band XXI. Berlin, den 1. April 1882. (S. 197. Religion und Kunſt. Von Eduard von Hartmann.) (6635)

8881. **Sendſchreiben an den Staatsminiſter von der Pfordten über eine Reorganiſation des königl. ſächſiſchen Hoftheaters und deſſen Antwort.** (Von **Karl Gutzkow.**) S. 171—189. 12°. (Ausſchnitt. 15)

* * *

III. Hilfsbücher und Verwandtes.

1837 8882. **Mythus und Sage.** Verſuch einer wiſſenſchaftlichen Entwickelung dieſer Begriffe und ihres Verhältniſſes zum chriſtlichen Glauben. Von **J. F. L. George.** Berlin, 1837. Verlag von E. H. Schroeder. VI u. 145 S. 8°.

1841 8883. **Das Ausland.** Ein Tagblatt für Kunde des geiſtigen und ſittlichen Lebens der Völker. Nr. 237. 25. Auguſt 1841. (Ueber den Urſprung der Sage von dem fliegenden Holländer, oder Geſpenſterſchiff. [illegible])

1791 8884. **Mythologie der nordiſchen Völker.** Leipzig, in der Breitkopfiſchen Buchhandlung. 1791. 72 S. kl. 8°.

1846 **Das Deutsche Volksepos.** Nach Wesen, Inhalt und Geschichte, mit einer erläuternden Auswahl aus den Nibelungen und der Gudrun. Von **Theodor Vernaleken.** Zürich, Verlag von Meyer und Zeller. 1846. 172 S. kl. 4°.

1832 8885. **Nordiſche Mythologie** nach den Quellen bearbeitet und ſyſtematiſch zuſammengeſtellt. Ein Handbuch für die gebildete Welt und den öffentlichen Unterricht in den Schulen, von **Carl Ernſt Hachmeiſter.** Hannover, in Commiſſion der Hahn'ſchen Hofbuchhandlung. 1832. XI u. 316 S. 8°.

1852 8886. **Die Deutsche Götterlehre.** Ein Hand- und Lesebuch für Schule und Haus. Nach Jakob Grimm u. a. von **J. W. Wolf.** Göttingen, Dieterich'sche Buchhandlung. Leipzig, Friedr. Chr. Wilh. Vogel. 1852. XVIII u. 118 S. 8°.

1856 8887. **Programm des evangelischen Untergymnasiums in Mühlbach und der damit verbundenen Lehranstalten zum Schlusse des Schuljahres 1855/6** veröffentlicht vom Director **F. Wilhelm Schuster.** Hermannstadt, Buchdruckerei von Josef Drotleff. 1856. 55 S. kl. 4°. (S. 3. Woden ein Beitrag zur deutschen mythologie von Dir. F. W. Schuster.)

1867 8888. **Loki Das Nibelungenlied Das Dyonisostheater in Athen.** Drei hinterlassene Abhandlungen von Dr. **Hugo Wislicenus**, verunglückt am Tödi in der Schweiz am 8. August 1866. Bevorwortet von Prof. Dr. **Carl Bartsch** in Rostock und dem Herausgeber **Gustav Adolf Wislicenus** in Zürich. Zürich Schabelitz'sche Buchhandlung (Cäsar Schmidt). 1867. XI u. 203 S. 8°.

1870 8889. **Völsungasaga.** The story of the Volsungs & Niblungs with certain songs from the elder Edda. Translated from the icelandic by **Erikr Magnússon**, translator of 'Legends of Iceland'; and **William Morris**. London: F. S. Ellis, MDCCCLXX. XX u. 275 S. 8°. (Im engl. Originalprachteinband.)

1873 8890. **Die verschiedenen Gestaltungen der Siegfriedsage in der germanischen Literatur.** Uebersicht ihrer Entwicklung und ihres Verhältnisses zu einander. Inauguraldissertation ..... von **Karl Steiger**. Hersfeld Druck von L. Happich. 1873. 123 S. 8°.

1875 8891. **Die Göttergestalt der Frigg in ihrem historischen Entwickelungsgange** dargestellt von **Otto E. Rudolph**. Leipzig, in Commission bei F. A. Brockhaus. 1875. 46 S. 8°.

1881 8892. **Ueber vier Eddaſagen.** Die Ragnarok-, Heimdall-, Mimir- und Helſage. Von **Minna Rieß**. Gardelegen. Im Selbſtverlage der Verfaſſerin. 1881. (Leipzig. Kommiſſions-Verlag von Moritz Schäfer.) 127 S. 8°.

1882 8893. **Alldeutſchland.** Bilder aus der Götter- und Heldenſage, aus der Geſchichte und der Kulturentwickelung des deutſchen Volkes von **Johannes Schrammen**. Erſte Lieferung. Mit Zugabe: Das Hermanns-Denkmal. (Titelkupfer zum erſten Bande.) Köln, 1882. Verlag von Eduard Heinrich Mayer. XIII u. 67 S. gr. 8°. (S. 4. Der Mythus von der Götterdämmerung.)

8894. **A. Encykl. d. W. u. K.** Erſte Section XXXI. (Ausſchnitt.) 4° (S. 23—52. Edda. (Ferd. Wachter.)) (Vgl. Nr. 2. S. 317. Anmerkung 9.)

1765 8895. **Hiſtoriſchkritiſche Lebensbeſchreibung Hanns Sachſens** ehemals berühmten Meiſterſängers zu Nürnberg welche zur Erläuterung der Geſchichte der Reformation und deutſchen Dichtkunſt ans Licht geſtellet hat M. Salomon Raniſch erſter Prof. des Friedrichsgymnaſ. zu Altenburg ..... Altenburg, in der Richteriſchen Buchhandlung. 1765. 331 S. kl. 8°.

1818 8896. **Hiſtorien und gute Schwänke des Meiſter Hanns Sachs.** Herausgegeben von **Konrad Spät** genannt Frühauf. Peſth, bei **L. A. Hartleben.** 1818. VI u. 208 S. kl. 8°.

1851 **Repertorium der muſikaliſchen Journaliſtik und Literatur** von **Anton Gebhart.** 1851. (S. 161. Das Singen der Meiſterſänger. Aus: N. Berl. Muſ.-Z. Könemann.) (6183)

1861 8897. **Lebensläufe berühmter und verdienter Nürnberger.** Verfasst von **Georg Wolfgang Carl Lochner.** Mit den Bildnissen von Albr. Dürer, Peter Vischer, Wilib. Pirkheimer, Laz. Spengler und Hans Sachs. Nürnberg Verlag von J. L. Schrag. (Heinrich Schrag.) 1861. IV u. 66 S. kl. 8°. (S. 50. Hans Sachs.)

1726 8898. **IL CATINO DI SMERALDO ORIENTALE GEMMA CONSAGRATA DA N. S. GESÙ CRISTO NELL' ULTIMA CENA DEGLI AZIMI, E CUSTODITA CON RELIGIOSA PIETÀ DALLA SER.^{MA} REPUB.^{CA} DI GENOVA, COME GLORIOSO TROFÈO RIPORTATO NELLA CONQUISTA DI TERRA SANTA L'ANNO MCI. Si mostra la sua Antichità, Preziosità, e Santità autenticata dagli Autori, come dalle pubbliche Scritture dell' Archivio. OPERA ISTORICO MORALE Arricchita di Cognizioni, e Dottrine profittevoli à Studiosi, e grate agli Amatori dell' Antichità, DEDICATA ALLA REALE GRANDEZZA DEL SERENISSIMO DOGE GIROLAMO VENEROSO, ED ILLUSTRISS. SIGNORI GOVERNATORI, E PROCUR.^{RI} DEL SERENISSIMO DOMINIO. Dal R. P. Fra Gaetano da S. Teresa Agostiniano Scalzo Genovese, Predicatore, Lettore della Sagra Scrittura e Teologia Morale, Revisore del S. Uffizio. IN GENOVA, MDCCXXVI. Nella Stamperia di Giovanni Franchelli (§) Con licenza de' Sup. 308 u. XXVII S. 4°. [16])**

1810 8899. **Erſtes Sendſchreiben über den Titurel,** enthaltend: Die Fragmente einer Vor-Eſchenbachiſchen Bearbeitung des Titurel. Aus einer Handſchrift der Königl. Bibliothek zu München herausgegeben und mit einem Kommentar begleitet von **B. J. Docen.** Berlin und Leipzig, bei C. Salfeld. 1810. 74 S. 8°.

1837 8900. **Der Mythus vom heiligen Gral.** Ein Beitrag zur Sagengeschichte von **San-Marte.** (Aus den Neuen Mittheilungen des Thüringisch-Sächsischen Vereins besonders abgedruckt.) Halle 1837. Druck von W. Plötz 38 S. gr. 8°.

1848 Das Kloſter. Mythologie der Volksſagen und Volksmärchen. Von J. Nork. Stuttgart, 1848. (S. 647. 1. Ceridwens Waſchbecken. — Der heil. Graal.) (5371 Nr. 2)

1858 8901. Studien zu Wolframs Parzival. Der zu Wien tagenden achtzehnten Versammlung deutscher Philologen, Schulmänner und Orientalisten zum Grusse dargebracht von Dr. Karl Reichel. Wien. Druck und Verlag von Carl Gerold's Sohn. 1858. 25 S. gr. 8°.

1861 8902. Parcival-Studien. Zweites Heſt. Ueber das Religiöſe in den Werken Wolfram's von Eſchenbach und die Bedeutung des heiligen Grals in deſſen „Parcival". Herausgegeben von San-Marte (A. Schulz). Halle, Verlag der Buchhandlung des Waiſenhauſes 1861. XVI u. 278 S. gr. 8°.

1862 8903. —— Drittes Heſt. Die Gegenſätze des heiligen Grales und von Ritters Orden. Herausgegeben von San-Marte (A. Schulz). Halle, 1862. VIII u. 214 S. gr. 8°.

1872 8904. Der Tempel des heiligen Gral Nach Albrecht von Scharffenberg Juengerer Titurel Str. 319—410 von Ernst Droysen. Mit 1 Tafel Bromberg 1872 Mittler'sche Buchhandlung (H. Heyfelder). 54 S. gr. 8°.

(1874) 8905. Literaturgeſchichtliche Beiträge. Bemerkungen zum Heliand und zum Parzival. Von J. Dräſeke in Havelberg. (Schulmann XXIII (1874)) Ausſchnitt. 8°.

1875 8906. Le Saint-Graal ou Le Joseph d'Arimathie Première branche des Romans de la Table ronde Publié D'après des textes et des documents inédits par Eugène Hucher. Tom. Ier Au Mans Ed. Monnoyer, Imprimeur-Libraire A Paris Chez tous les Libraires MDCCCLXXV. 634 S. 8°. (Mit einem zweiten, mit Vignetten verzierten Titelblatte.)

1877 8907. Die Sage vom Gral ihre Entwickelung und dichterische Ausbildung in Frankreich und Deutschland im 12. und 13. Jahrhundert. Eine literarhistorische Untersuchung von Adolf Birch-Hirschfeld. Leipzig, Verlag von F. C. W. Vogel. 1877. VII u. 291 S. gr. 8°.

8908. Die Sage vom Gral. II. Abschnitt: Die Behandlung der Sage in Deutschland. Inauguraldissertation ..... von Adolf Birch-Hirschfeld aus Kiel. Leipzig. Druck von J. B. Hirschfeld. 1877. 51 S. gr. 8°.

8909. Изъ Исторіи средневѣковаго романтизма. Сказаніе о Св. Граалѣ. Изслѣдованія Николая Дашкевича. Кіевъ 1877. 216 S. gr. 8°.

1878 8910. Ueber die Abfassungszeit des Parzival. Inaugural-Dissertation ..... von Robert Löck aus Vallert in Westfalen Halle a/S. 1878. 32 S. 8°.

8911. Der Grâl und ſein Name. Von Paulus Caſſel. Zweite Ausgabe. Berlin, 1878. Rothberger & Co. 28 S. 8°

8912. Parzival-Studien von Dr. Karl Domanig. I. Heft. Ueber das Verhältniss von Wolframs Titurel und Parzival. Paderborn. Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh. 1878. 64 S. kl. 8°.

1880 8913. —— —— II. Heft. Der Gral des Parzival. Paderborn 1880. 106 S. kl. 8°.

8914. Die Wolfram-Literatur seit Lachmann mit kritischen Anmerkungen. Eine Einführung in das Studium Wolfram's von Dr. G. Boetticher. Berlin. Verlag von W. Weber 1880. VI u. 62 S. 8°.

8915. Zur Gralsage. Untersuchungen von Ernst Martin. (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Culturgeschichte der germanischen Völker. Herausgegeben von B. Ten. Brink, E. Martin, W. Scherer. XLII Heft.) Strassburg. Karl J. Trübner. London. Trübner & Comp. 1880. 48 S. gr. 8.

1882 8916. The Romanze of Parcival and San Greal. Dresden. Published by »The guide to Dresden.« 1882. 16 S. 8°.

Der Parzival Wolframs von Eschenbach. Eine Abhandlung von Wilhelm Meyer-Markau. Mit dem Wappen Wolframs von Eschenbach in Holzschnitt. Magdeburg. Heinrichshofen's Verlag 1882. 117 S. 8°. (7908)

Der heilige Gral, eine mythiſch-ethiſche Dichtung. Von Wolfgang Golther. Stuttgart. Druck von G. Lempenau. 1882. 16 S. 8°. (8130)

Deutſche Bücherei III. (in zwangloſen Heften.) Die Sage vom Parzival und dem Gral. Von Wilhelm Hertz. Breslau. Druck und Verlag von S. Schottlaender. 1882. 11 S. gr. 8°. (7909)

8917. Ueber Wolframs von Eschenbach, des altdeutschen Dichters, Heimat, Grab und Wappen. Von Dr. Schmeller. Mit einer colorirten Abbildung. gr. 4°. (Abhandlungen der I. Cl. d. Ak. d. Wiss. II. Th. 1. Abth. S. 189—208.)

1843 8918. Das Weſen des Chriſtenthums von Ludwig Feuerbach. Zweite vermehrte Auflage. Leipzig: Otto Wigand. 1843. XXIV u. 522 S. 8°.

1847 8919. **Gedanken über Tod und Unſterblichkeit.** Von Ludwig **Feuerbach**. Leipzig. Verlag von Otto Wigand. 1847. (Ludwig Feuerbach's ſämmtliche Werke. Dritter Band.) VI u. 408 S. 8°. 17)

1849 8920. **Das Weſen der Religion.** Von Ludwig **Feuerbach**. Zweite Auflage. Leipzig. Verlag von Otto Wigand. 1849. 78 S. gr. 8°. 18)

1844 8921. **Die griechische Tragödie und das Theater zu Athen.** Einleitung zum Vortrage der Antigone des Sophokles in der Gesellschaft Albina zu Dresden, von Dr. Ph. **Wagner**. Nebst einem lithographirten Grundrisse des Athenienaischen Theaters. Dresden und Leipzig, Arnoldische Buchhandlung. 1844. VI u. 66 S. 8°.

1848 8922. **Die Muſik des griechiſchen Alterthums als Vorbild für die Muſik unſerer Zeit;** ein Beitrag zur Würdigung unſeres muſikaliſchen Standpunktes, von K. **Moſche**, Profeſſor. Lübeck 1848. Gedruckt bei Gebr. Borchers. 12 S. 4°.

1856 8923. **Griechiſches Theater.** Für deutſche Leſer bearbeitet von C. Th. **Gravenhorſt**. (2 Bde. in 1 Bd.) Erſter Band XII u. 288 S. Zweiter Band 246 S. Stuttgart und Augsburg. J. G. Cotta'ſcher Verlag. 1856.

1859 8924. **Morgenblatt für gebildete Leſer.** 53. Jahrg. Nr. 20 u. 21. Stuttgart u. München. Cotta 1859. 4°. (S. 462, 486. Vom Theater im Alterthum.)

* * *

IV. Auf die Sache bezügliche Litteratur.

1734 8925. CONJURATION DE NICOLAS GABRINI DIT DE RIENZI, TYRAN DE ROME EN MCCCXLVII. OUVRAGE POSTHUME Du R. Pere DU CERCEAU, de la Compagnie de Jésus. AVEC QUELQUES NOUVELLES POESIES DU MÊME AUTEUR. A AMSTERDAM, AUX DEPENS DE LA COMPAGNIE MDCCXXXIV. XXIV u. 501 S. kl. 8°.[19]

1824 8926. VITA DI COLA DI RENZO Tribuno del Popolo Romano. Scritta in lingua volgare Romana di quella età DA TOMAO FIORTIFIOCCA Scribasenato. Al Molto Illustre Signore IL SIG. FRANCESCO FERRERI. IN BRACCIANO, Per Andrea Fei stampator Ducale, MDCXXIV. 274 S. 12°.[20]

1882 8927. Das Buch für Alle. Illuſtrirte Familien-Zeitung zur Unterhaltung und Belehrung. Chronik der Gegenwart. Siebenzehnter Jahrgang 1882. Stuttgart. Druck u. Verlag v. Hermann Schönlein. 620 S. Fol. (S. 118. Cola di Rienzi. Italieniſches Lebensbild aus dem Mittelalter. Von Dr. Georg Hagen.)

* * *

1874 8928. Illuſtrirte Welt. Deutſches Familienbuch. 1874. 22. Jahrg. XV. Heft. Folio. (S. 415. Der fliegende Holländer. Von F. Meiſter.)

* * *

1710 8929. Hiſtoriſche Erzehlung von dem Hoch-Fürſtl. Sächſ. berühmten Berg-Schloß und Feſtung, Wartburg / ob Eiſenach / Worinnen deſſen Auffbauung / einige Geſchichte von denen ehemals allda reſidirenden Herren Landgrafen in Thüringen / der heiligen Eliſabeth / dem Seel. Herrn D. Martino Lothero, u. a. m. Aus glaubhafften Historicis Denen Liebhabern der alten Begebenheiten zu Gefallen kürtzlich zuſammen getragen und ſammt vielen beygefügten Kupffer-Bildern heraus gegeben von J. M. K. Leipzig und Eiſenach / Verlegts Joh. Adolph Boëtius, Buchhändler. 1710. 190 S. kl. 8°.

1710 8930. I. Eines Anonymi Staat des Fürſtenthums Eiſenach. II. Andreae Toppii, Pfarrers zu Wenigen-Tennſtedt in Thüringen / Hiſtorie der Stadt Eiſenach. III. Joh. Michael Koch / S. S. Theol. Stud. Beſchreibung des Schloßes Wartburg ob Eiſenach. Sammt noch etlichen andern hierzu dienlichen Sachen / nebſt einigen Anmerkungen / und vielen Kupffern / aus Manuscriptis zum erſten mahle vollſtändig herausgegeben. ſammt einer Vorrede / von Chriſtian Juncker / aus Dreßden ..... Eiſenach und Leipzig / Verlegts Joh. Adolph Boëtius, 1710. (Jede Abtheilung mit ſeparater Seiten-Nummerirung.) kl. 8°. (Regiſter der merckwürdigſten Sachen von Wartburg. — S. 59. VI. Allerley andere nahmhafftige Geſchichte / ſo ſich zu Eiſenach verlauffen. I. Von ſechs Meiſter Sängern. Anno 1206 hatte Landgraf Herman an ſeinen Hof zu Wartburg ſechs Sinn- und Kunſt-reiche / wohl geſchickte / weitberühmte Meiſter-Sänger / deren die erſten von Geburt Edel / mit Nahmen Heinrich Schreiber / Walther von der Vogelweide / Reinhard Zwerchſtein / Wolffram von Eſchenbach / und Januß Bitterolff / konnten den Sechſten / der ein Bürger aus Eiſenach war / und Heinrich von Affterdingen hieß / mit Tichten der Lieder und Singen nicht überwinden ..... (yyy). — S. 116. IIX. Vom Schloße Wartburg.)

1792 8931. Schloß Wartburg. Ein Beytrag zur Kunde der Vorzeit. Gotha bey Carl Wilhelm Ettinger. 1792. XII u. 163 S. kl. 8°.

1835 8932. DE PALATINATU, QUEM HERMANNUS I. LANDGRAVIUS THURINGIAE, PRINCIPATUI SUO ADJUNXIT, SCRIPSIT FRD. GUIL. JUL. ED. GERVAIS, P. D. A. L. M. AUCTORITATE AMPLISSIMI PHILOSOPHORUM ORDINIS PRO VENIA LEGENDI D. XXIII. MAI. A. MDCCCXXXV H. X. PUBLICE DEFENSURUS, ASSUMPTO SOCIO HERMANNO BOBRICK, REGIM., OPPONENTIBUS FRID. MICHAELIS, CZARNIKOWIENSI ET HERM. ERDMANN, ALTFELDENSI. REGIOMONTII PRUSSORUM. IMPRESSIT CONRADUS PASCHKE. VI u. 73 S. 8°.

8933. Landgraf Hermann von Thüringen. Ein hiſtoriſche Skizze. von E. Gervais. (Hiſt. Taſchenbuch. Neue F. IV.) S. 139—238. (Ausſchnitt.)

1843 8934. Thüringen in der Gegenwart. Von Ludwig Bechſtein. Gotha. Druck und Verlag des Verlags-Comptoir. 1843. 232 S. 8°.

8935. **Archiv für das Studium der neueren Sprachen u. Literatur.** Eine Vierteljahrſchrift. Unter bes. Mitwirkung v. **Robert Hiecke** u. **Heinrich Viehoff** hrsg. v. **Ludw. Herrig.** 6—12. Bd. (VI. Heft.) Braunſchweig 1849—52. Weſtermann. gr. 8°. (S. 119. Die Tanhäuſerſage und ihre Bearbeitungen. Von A. Rodnagel.) (Ausſchnitt.)

1854 8936. **Muſeum aus den deutſchen Dichtungen öſterreichiſcher Lyriker und Epiker der früheſten bis zur neueſten Zeit** ausgewählt und in neuhochdeutſcher Sprache zuſammengeſtellt von Dr. S. H. **Moſenthal.** Wien, 1854. Verlag und Druck von Carl Gerold & Sohn. XVI u. 515 S. kl. 8°. (2. Abtheilung. Blüthe des Mittel-Hochdeutſchen. Zwölftes und dreizehntes Jahrhundert. Minneſänger. Volks-Epos. Didactiſche Dichtungen. Chroniken. S. 69. IX. Tannhäuſer. (1230—1270.) Aus einem edlen ſalzburg. Geſchlecht, am Hofe Friedrich II., nach deſſen Tod fahrender Sänger. Bei der Auswanderung aus Oeſterreich nach dem Tode Friedrich II.)

1856 8936a. **Die Wartburg.** Ein Gedicht. Weimar und Eiſenach. Verlag von T. F. Kühn. 1856. 16 S. kl. 8°.

1865 **Le Tournoi poétique de la Wartburg** poëme allemand du treizième siècle.... par L. C. E. **Artaud-Haussmann** Paris Librairie de Firmin Didot frères, fils et Cie 1865 VIj u. 282 S. gr. 8°. (6300)

1872 8937. **Mittheilungen der Geſellſchaft für Salzburger Landeskunde.** XII. Vereinsjahr 1872. Salzburg. Im Selbſtverlage der Geſellſchaft. 466 S. gr. 8°. (S. 3. Die Thannhauſen. Ein Beitrag zur Kunde von Salzburgs Adelsgeſchlechtern. (Mit einer Stammtafel.) Von Robert Ritter von Raab. (Vgl. Nr. 8777.)

8938. **Die Provence und ihre Sänger im Mittelalter.** Mit Hinblick auf den Einfluß der provenzaliſchen Dichter in Spanien. Nach den beſten Quellen für gebildete Leſer und die reifere Jugend bearbeitet von Dr. H. A. **Manitius.** Dresden, Schulbuchhandlung. 1872. 82 S. 8°. (S. 11.)

(1876) **Wartburgerinnerungen.** Ein neuer Cicerone für Wartburgpilger von **Philipp Freytag.** Mit einem Titelbild und elf Bildern in Holzschnitt nach den Originalen von M. von Schwind. Leipzig. Georg Wigand's Verlag. (1876.) 78 S. gr. 8°. (6278)

1877 8939. **Walther von der Vogelweide in Oeſterreich** von J. E. **Wackernell.** Innsbruck. Verlag der Wagner'ſchen Univerſitäts-Buchhandlung. 1877. 130 S. 8°.

1880 8939a. Im Bann der Venus Eine Liebesmär von Hermann Eduard Jahn. Roſtock. Verlag von Carl Meyer's Buchhandlung 1880. 71 S. 8°.

(1881) 8939b. Der Wunderborn. Eine Sammlung der ſchönſten Märchen und Sagen aus deutſchen Gauen Herausgegeben von Karl Seiſart Illuſtrirt von Eugen N. Neureuther. Stuttgart. (1881.) Verlag von Gebrüder Kröner. Vollſtändig in 12 Lieferungen. 1. Lieferung 16 S. Folio. (S. 1. Die Wartburg und der Sängerkrieg. — S. 7. Der Hörſelberg und der Tannhäuſer.)

◆

1871 Volksmährchen und Epiſche Dichtung. Ein Vortrag von Theodor von Bernhardi. Leipzig Verlag von S. Hirzel. 1871. 77 S. 8°. (Lohengrin u. Nibelungen.) (6269)

1876 Der Tod in deutſcher Sage und Dichtung. Von Oskar Schwebel. Berlin 1876. Verlag von Alfred Weile. 72 S. 8°. (S. 65. Lohengrin und Tannhäuſer.) (6276)

◆

1835 8940. Die Sage von Wieland dem Schmied, dem Dädalus der Deutſchen. Von Dr. C. L. Stieglitz d. Ä...... Leipzig. 1835. 31 S. 8°.

◆

1775 8941. Wodan, der Sachſen Held und Gott. Dresden, in der Hilſcherſchen Buchhandlung. 1775. 143 S. kl. 8°.

1793 8942. Dramatiſche Skitzen der alten nordiſchen Mythologie. Von F. Sayers, M. D. Aus dem Engliſchen überſetzt von Valerius Wilhelm Neubeck, M. D. Leipzig, im Schwickertſchen Verlage 1793. 102 S. kl. 8°.

1818 8943. Chronik von Gibichenſtein, Ludwig dem Springer, Halle und der Umgegend, nach ihren ältern und neuern Begebenheiten chronologiſch entworfen. Zur Würdigung alter und neuer Zeit. Mit Anmerkungen, drei Kupfern und einem Notenblatt. Halle, 1818. Gedruckt bei J. Chr. Hendel und Sohn. 112 S. kl. 8°.

1822 8944. Ueber Odins Verehrung in Deutſchland. Ein Beitrag zur Deutſchen Alterthumskunde. Von Dr. Heinrich Leo. Erlangen, bei Carl Heyder. 1822. X u. 116 S. kl. 8°.

1823 8945. Briefe über den Geiſt der Nordiſchen Mythologie und Dichtkunſt von Friedrich David Gräter. Aus deſſen zerſtreuten Blättern beſonders abgedruckt. Ulm, 1823. 149 S. kl. 8°.

1857 8946. **Chuonrad, Prälat von Göttweih, und das Nibelungenlied.** Eine Beantwortung der Nibelungenfrage von Dr. Wilhelm Gärtner. Peſt, Wien und Leipzig, 1857. Hartleben's Verlags-Expedition. XVI u. 365 S. gr. 8°.

1859 8947. **Heinrich Zſchokke's Geſammelte Schriften.** Zweite vermehrte Ausgabe. Vierunddreißigſter Theil. Aarau. Druck und Verlag von H. R. Sauerländer. 1859. (Dritte Abtheilung. Vermiſchte Schriften. In ſieben Bändchen. Fünfter Theil.) 376 S. Claſſiker-Format. (S. 361. Geſchichtliche Bemerkungen zu dem Nibelungen-Liede. Geſchrieben i. J. 1812. Von den Nibelungen überhaupt.)

8948. **Akademische Vortraege.** VII. Die weisen Frauen der Germanen. Akademischer Vortrag gehalten vor einem gemischten Publikum von Dr. Ludwig Ettmüller, Professor an der Universität Zürich. (Extra-Abdruck aus der Monatsschrift des wissenschaftlichen Vereins in Zürich.) Zürich, Verlag von Meyer & Zeller. 1859. 25 S. gr. 8°.

1863 8949. **La Mythologie du Rhin et les Contes de la Mère-Grand'** par X. — B. Saintine. Paris. Librairie de L. Hachette et Cie. 1863. 312 S. 8°.

Die Deutſche Schaubühne. Redigirt von Dr. Feodor Wehl. 1863. Dresden. (S. 72. Als Einleitung zu der neuen Tragödie „Brunhild". Von Robert Waldmüller.) (8831)

8950. —— 5. Heft 1863. 8°. (S. 17. Die Nibelungen auf der Bühne. Von Dr. Wilhelm Buchholz. (Ausſchnitt.)

1866 8951. Der Sammler 1866. Fünfunddreißigſter Jahrgang. (S. 106. Abendvorträge im Hörſaal des chemiſchen Laboratoriums zu München. VIII. Dr. Wilhelm Hertz: Die Walküren.) (6674)

1868 8952. Münchener Sonntagsblatt. Illuſtrirtes Volksblatt für Unterhaltung und Belehrung. Nr. 35. München, 30. Auguſt 1868. (S. 278. Der Regenbogen. Von Dr. Ludwig v. Hörmann. (In dieſer Abhandlung die Aſenbrücke des nordiſchen Alterthums beſprochen, als „der himmliſche Weg zur prachtvollen Götterburg Asgard".)

1873 Deutſche Warte. Umſchau über das Leben und Schaffen der Gegenwart. Redaction von Dr. Benno Meyer. Fünfter Band. Leipzig 1873. (S. 356. Die Nibelungenfrage. Von Dr. Otto Henne-Am Rhyn.) (6436)

1875 8953. **Götter und Helden.** Griechiſche und deutſche Sagen. Als Vorſtufe des Geſchichtsunterrichts bearbeitet von Albert Richter. Zweites Bändchen. Leipzig. Verlag von Friedrich Brandſtetter. 1875. 93 S. 8°.

1877 8954. **Briefwechsel zwischen Jacob Grimm und Friedrich David Graeter.** Aus den Jahren 1810—1813.

Herausgegeben von Hermann Fischer. Heilbronn. Verlag von Gebr. Henninger. 1877. 62 S. gr. 8°. (S. 55 letzter Abſatz u. 56 Anmerkung 1. geben Aufklärungen über die in Bd. 2 des Kataloges auf Seite 318 gebrachte Anmerkung 15.)

1879 8955. Bilder aus Deutſchlands Vorzeit. Von Dr. C. Mehlis. Jena. Hermann Coſtenoble. 1879. XII u. 127 S. 8°. (S. 65. 6. Am Brunholdisſtuhl.)

1882 Die Nibelungensage im Deutschen Trauerspiel I. Theil von Dr. A. Stein. Wissenschaftliche Beilage zum Programm der Gewerbeschule für das Schuljahr 1881—1882 Mühlhausen Druck von Wittwe Bader & Cie 1882 — Programm Nr. 163. (6292)

1844 8956. Wöchentlicher Literatur- und Kunſtbericht von Oswald Marbach. Erſter Jahrgang. Leipzig. 1844. In Commiſſion bei Voigt und Fernau. XII u. 288 S. kl. 4°. (S. 145. Nº 21. Triſtan und Jſolde. (Dieſes Buch in der Uebertragung von Hermann Kurz beſprochen v. O. Marbach.)) [22]

1862 8957. Le Minnesinger Godefroi de Strasbourg par Louis Spach. (Extrait du bulletin de la Société littéraire de Strasbourg) Strasbourg Imprimerie de Veuve Berger-Levrault MDCCCLXII 13 S. gr. 8°.

1524 8958. Eyn geſprech võ den Scheinwercke der Gayſtlichen / vnd jren gelübdten / damit ſy zuuerleſterung des bluts Chriſti vermaynen ſelig zu werden. Hans Sachſs. Schuſter ij. Thimot iij. Jr thorhait wirt offenbar werden yederman. (o. O.) (Anno 1524.) 17 unpag. S. kl. 4°. Mit Titelholzſchnitt.

1814 8959. Curioſitäten der phyſiſch-literariſch-artiſtiſch-hiſtoriſchen Vor- und Mitwelt; zur angenehmen Unterhaltung für gebildete Leſer. (Dritter Band. III. Stück u. vierter Band. III. Stück. 2 Bruchſtücke davon in einem Bande, mit ungleicher Seitennummerirung.) Mit ausgemalten und ſchwarzen Kupfern. Weimar, im Verlage des Landes-Induſtrie-Comptoirs 1811 u. 1815 8°. (3. Bd. III. Stück S. 237. Die Meiſterſänger. — 4. Bd. III. Stück Nach S. 216: Taf. 8. Ein Nürnberger Meiſterſänger. Col. Knieſtück.)

1829 8960. Hans Sachs. Eine Auswahl für Freunde der ältern vaterländiſchen Dichtkunſt von Johann Adam Göz. Erſtes Bändchen. Mit H. Sachs' Bildniſſe. VIII u. 214 S. Zweites Bändchen. Mit einem Titelkupfer, H. Sachs's Dichterweihe darſtellend. XLVI u. 214 S. kl. 8°. Nürnberg, bei Bauer und Raſpe 1829. (Beide Bdchn. in 1 Bd. geb.)

1856 8961. **Die Meiſterſänger.** Eine Erzählung aus der frühern Zeit. Von L. P. **Schwalbe.** Wittenberg. Verlag von Franz Mohr. 1856. 107 S. 8°.

1860 8962. **Hans Sachs, ein Mahner und Warner der Deutschen.** Ein Vortrag auf Veranlassung des Hülfs-Vereins für das Germanische National-Museum zu Nürnberg gehalten Berlin am 7. März 1860 von K. Th. **Odebrecht.** Berlin. Verlag von E. H. Schroeder. Hermann Kaiser. 1860. 16 S. 8°.

(1874) **Kleine Bilder aus der deutſchen Kulturgeſchichte.** Von **Albert Richter.** 3. Lebenslauf eines Meiſterſängers. (Schulmann XXIII (1874.)) (8906)

1878 8963. **Die Dichtungen des Hans Sachs zur Geſchichte der Stadt Wien.** Nach handſchriftlichen und literariſchen Quellen herausgegeben von Dr. **Heinrich Kábdebo.** Zweite unveränderte Auflage. (Die poetiſche Literatur der Stadt Wien vom Beginne des XVI. bis zum Schluſſe des XVIII. Jahrhunderts. Erſte Abtheilung.) Wien 1878. Verlag von Faeſy & Frick, k. k. Hof-Buchhandlung. X u. 111 S. 8°.

1880 8964. **Hans Sachs.** Vortrag von **Auguſt Steiger,** Pfarrer in Heriſau. Zürich, Verlag von Cäſar Schmidt. 1880. 29 S. 8°.

1882 8965. **Die Meistersänger von Strassburg.** Vortrag gehalten am 5. März 1882 im Volksbildungsvereine von Dr. **Ernst Martin.** Strassburg. Buchdruckerei von R. Schultz & Comp. 1882. (Mit zwei Abbildungen.) 18 S. gr. 8°.

8966. Die vngleichen Kinder Evä wie ſie Gott der Herr anredt. Hat 19 Perſonen vnd 5 Actus. Comedia von **Hans Sachs.** Mit Originalzeichnungen von Carl Andreae in Holzſchnitt ausgeführt von Auguſt Gaber. Leipzig und Dresden. In Commiſſion bei Juſtus Naumann. o. J. 47 S. gr. 8°.

1865 8967. **Morgenblatt für gebildete Leſer.** Nr. 29. Stuttgart, 16. Juli 1865. (S. 677. Der Parcival Wolframs von Eſchenbach, ein Symbol deutſcher Geſchichte.)

1883 **Die Nibelungensage im deutschen Trauerspiel** II. Theil nebst Anhang: Richard Wagner's Dichtung »Der Ring des Nibelungen« von Dr A. **Stein** Wissenschaftliche Beilage zum Programm der Gewerbeschule für das Schuljahr 1882—1883 1883-Programm Nr 475. (6258)

◆

1809 **Muſeum für Altdeutſche Literatur und Kunſt** herausgegeben von Dr. F. H. v. d. **Hagen** B. J. **Docen** und Dr. J. G. **Büſching** Erſter Band Mit Kupfern Berlin 1809 bei Johann Friedrich Unger

VIII u. 648 S. 8°. (S. 1. I. Wolfram von Eſchenbach, ſein Leben und ſeine Werke. Dr. J. G. Büſching. — S. 491. IX. Der heilige Graal und ſeine Hüter. J. G. Büſching.) (5402 Bd. 2.)

1821 8968. König Artus und die Ritter von der Tafelrunde. Romantiſche Dichtungen der Vorzeit. Erſter Band. Brünn, bei J. G. Traßler. 1821. XVIII u. 236 S. 8°. (Seiner Hochwohlgeboren Herrn Karl Maria von Weber, k. ſächſiſchen Hofcapellmeiſter zum Zeichen der Freundſchaft und Hochachtung geweiht.)

1847 8969. Über Crestiens de Troies und zwei seiner Werke von Dr. Wilhelm Ludwig Holland. Tübingen, Gedruckt bei Ludwig Friedrich Fues. 1847. VI u. 40 S. 8°.

1852 8970. Rolands Graalfahrt (Ein Romanzen-Cyclus) von Max Maria. Zweite Auflage. Leipzig. Eduard Heinrich Mayer. 1852. 154 S. 16°.

1854 8971. Epheuranken. Ein Cyclus neuer Balladen, Romanzen und Sagen. Von Ludwig Bowitſch. Wien 1854. A. Dorfmeiſter's Verlag. 89 S. 12°. (S. 35. Eine Gralsſage. Gedicht, mit einer kurzen Erläuterung des Wortes „Gral".)

1855 8972. Die Sage von Parcival und vom Gral nach Wolfram von Eſchenbach. Ein Vortrag auf Veranſtaltung des evangeliſchen Vereins für kirchliche Zwecke gehalten am 8. Januar 1855 von K. F. Göſchel. Berlin, 1855. Verlag von Wilhelm Schultze. 58 S. gr. 8°.

1860 8973. Monserrat. Sagen, Legenden und Geſchichten von Victor Balaguer. Aus dem Spaniſchen überſetzt von D. A. Roſenthal. Regensburg. Druck und Verlag von Georg Joſeph Manz. 1860. IV u. 302 S. 8°. (Vgl. die Bildniſſe Nr. 9459 u. 9460.)[22]

1862 8974. Li romans dou chevalier du lyon von Crestien von Troies Herausgegeben von Dr. Wilhelm Ludwig Holland. Hannover. Carl Rümpler. 1862. VI. u. 251 S. gr. 8°.

1863 8975. Bibliographie de Chrestien de Troyes Comparaison des manuscrits de Perceval le Gallois par Ch. Potvin. Un manuscrit inconnu chapitres uniques du manuscrit de mons autres fragments inédits Bruxelles, Leipzig, Gand, Librairie européenne de C. Muquardt Paris Librairie A. Frank A. L. Hérold, Successeur. MDCCCLXIII VIII u. 186 S. 8°.

1864 8976. Münchener Sonntagsblatt. Illuſtrirtes Volksblatt, für Belehrung und Unterhaltung von Dr. L. Lang. Jahrgang 1864. München 1864. Verlag der Expedition des Münchener Sonntagsblattes 4°. (Vollſtändig mit 52 Nummern.) (S. 19, 187, 197. Parcival. I. II. III. Mit Holzſchnitten. Entw. u. gez. von J. Naue S. 20. Parcival u. Sigune. S. 188. Parcival u. Trevrecent. S. 197. Die Gralsfeier.)

1868 8977. **Religion und Bühne.** Von **Ferdinand Gross** in Wien. Leipzig. Verlag von Paul Rhode. 1868. 15 S. kl. 8°.

1870 8978. **Das Paſſionsſpiel zu Oberammergau in Bayern.....** Von J. Förſch. Bamberg. Verlag der Buchner'ſchen Buchhandlung. 1870. IV u. 121 S. kl. 8°. (Auch hier iſt, wie in voriger Nummer, bei der geſchichtlichen Schilderung von Ettal Wolfram von Eſchenbach's Gedicht „Titurel" mit dem genannten Stifte in Verbindung gebracht. In der bezüglichen Schilderung kommt folgende Stelle vor: „ ... Was lag nun näher, da der Kaiſer ſo in die großartigen Pläne Wolframs von Eſchenbach eingeweiht war, als der Gedanke, ein geiſtliches Ritterthum ins Leben zu rufen, ſelbſt ein Monſalvaſch mit Templeiſen und Gralrittern zu bauen. Und daß der Kaiſer dieſe Idee, ſo weit ſie ihm ausführbar ſchien, auch verſuchte, dafür iſt die Regel ein Beleg, die den Inſaſſen des Stiftes Ettal vorgeſchrieben wurde, noch mehr aber der Bau ſelbſt, der obwohl von der Renaiſſance hart mitgenommen, in ſeiner Grundlage doch deutlich vor uns ſteht .....")

8979. **Zeitgemäße Broſchüren.....** herausgegeben von Franz Hülskamp. 6. Band. 3. Heft. Das Ammergauer Paſſionsſpiel im Jahre 1870. Von Dr. **Hyacinth Holland** in München. Münſter, 1870. Expedition der Zeitgemäßen Broſchüren. (Adolf Ruſſell.) S. 49—76. 8°. (In einer hiſtoriſchen Schilderung Ammergau's und ſeiner Umgebung iſt auf S. 58 das Stift Ettal erwähnt: „Ludwig der Strenge war den Dichtern hold; in ſeinem Auftrage iſt das epiſche Gedicht „Titurel" verfaßt. Was der Vater dichten ließ, ſuchte ſein kaiſerlicher Sohn in Scene zu ſetzen. Im nahen Etal, deſſen neugeſchöpfter Name (ebenſo wie das jüngere Sansſouci) einen dem Stifter wohlbekannten geheimen Sinn umſchließt, baute er ſich eine von geiſtlichen und weltlichen Rittern behegte Gralburg, wo er das aus Italien mitgebrachte Palladium barg, indeß er ſich ſelbſt mit dem todtkranken Könige Anfortas aus Wolfram's „Parcival" identificirte.....")

1871 8980. **Der Zauberer Merlin.** Ein Gedicht von **Wolfgang Müller von Königswinter.** Berlin. Franz Lipperheide. 1871. 129 S. kl. 8°.

1877 8981. **Der Karfreitag in der deutſchen Dichtung.** Drei Vorträge von Dr. **Albert Freybe.** Gütersloh. Druck und Verlag von C. Bertelsmann. 1877. (S. 21—43. Der Karfreitag im Parzival Wolframs von Eſchenbach. — S. 43—66. Der Karfreitag im deutſchen Drama des M. A.)

1882 8982. **Theater und Kirche.** Vortrag von Dr. **Chriſtian Muff.** Halle, Verlag von Richard Mühlmann. 1882. 55 S. 8°.

8983. **Zur Beurtheilung Wolframs von Eschenbach.** Von Dr. J. **van Santen.** Wesel. Druck und Verlag von Finke & Mallinkrodt. 1882. 27 S. 8°.

8984. **Litterariſche Beilage der Montags-Revue.** Wien, 25. September 1882. Keltiſche und volksthümliche Elemente der Gral-Sage. Von Dr. Joſef Seemüller.

1859 8985. Wolfram von Eſchenbach. Hiſtoriſcher Roman von Dr. Ludwig Lang. Stuttgart. Gebrüder Scheitlin. 1859. (Neuer Verlag: C. Winter Buchhandlung und Antiquariat Chemnitz.) 299 S. 8°.

1878 8986—8988. Parcival. Roman von A. E. Brachvogel. (3 Bde.) 1. Bd. 349 S. 2. Bd. 307 S. 3. Bd. 307 S. Berlin 1878. Verlag von Otto Janke. 8°.

1845 8989. Geſchichte der Mauren in Spanien, für gebildete Leſer bearbeitet von J. C. Hahn. Greifswald, in Commiſſion bei L. Bamberg. 1845. 143 S. 8°.

1874 8990—8991. Geſchichte der Mauren in Spanien bis zur Eroberung Andaluſiens durch die Almoraviden (711—1110). Von R. Dozy. Deutſche Ausgabe mit Originalbeiträgen des Verfaſſers. 2 Bde. Erſter Band VI u. 469 S. Zweiter Band 448 S. Leipzig. Verlag von Fr. Wilh. Grunow. 1874. gr. 8°. 28)

1865 8992. Herbſtabende und Winternächte. Geſpräche über Deutſche Dichtungen und Dichter. Von Ludwig Ettmüller. Erſter Band. Achtes bis zwölftes Jahrhundert. Stuttgart. Verlag der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung. 1865 400 S. gr. 8°.

1866 8993. —— —— Zweiter Band. Erzählende Dichtungen des dreizehnten bis ſechzehnten Jahrhunderts. Stuttgart. J. G. Cotta. 1866. 584 S. gr. 8°.

1867 8994. —— —— Dritter Band. Die höfiſchen Minneſinger und Meiſter des 13. Jahrhunderts, das Volkslied und das Schauſpiel des 14.—16. Jahrhunderts. Stuttgart. J. G. Cotta. 1867. 428 S. gr. 8.

* * *

V. Vermiſchtes.

1. Von Richard Wagner in ſeiner Jugendzeit benützte Studienwerke.

1852 8995. **Theoretisch-praktische Anleitung zur Fuge**, für den Selbstunterricht verfasst und allenthalben durch Notenbeispiele vollständig erläutert, von **Christian Theodor Weinlig**, weiland Cantor und Musikdirector der Thomasschule in Leipzig, und Maestro der Accademia dei Filarmonici zu Bologna. Zweite, im Preise ermässigte Ausgabe. Dresden, Verlag von Adolph Brauer. 1852. XII u. Theoretischer Theil 176, Praktischer Theil 179 S. (gr. 8°.)

1820 8996. **Ardinghello und die glückſeligen Inſeln.** (2 Thle.) Erſter Band 320 S. Zweiter Band 288 S. Dritte, nach der zweyten rechtmäßigen verbeſſerten Auflage unveränderte Ausgabe. Lemgo, im Verlage der Meyerſchen Hof-Buchhandlung 1820. kl. 8°.

1833 8997. **Das junge Europa.** Novelle von **Heinrich Laube.** (2 Thle.) Erſter Band 173 S. Zweiter Band 192 S. Leipzig, 1833. Bei Otto Wigand. (Zuſammen in 1 Bd. geb.)

2. Zur Dresdener Revolution 1849.

1848 **Allgemeine Musikalische Zeitung.** 1848. (S. 670. Feuilleton. Der Musikdirektor und Redakteur der Volksblätter A. Röckel in Dresden ist wegen Abfassung von angeblich aufrührerischen Schriften auf Veranlassung des dortigen Appellationsgerichtes in Verhaft und Untersuchung genommen, doch nach einigen Tagen wieder freigegeben worden.) (6389)

1849 8998. **Enthüllungen über die Mai-Revolution in Dresden** in Form eines Tagebuches zur Erinnerung für ſpätere Zeiten aufgezeichnet mit einem Barrikadenplane ..... von einem Dresdener. Grimma, Druck u. Commiſſionsverlag des Verlag-Comptoirs. 1849. 86 S. kl. 8°.

8999. Sächſiſche Kalender-Bibliothek. 1849. (12 Hefte in einem Bande.) 4°. (Sechſtes Heft (drittes Heft neue Folge). S. 3. Der Aufruhr zu Dresden. Mit Abbildung: Barricaden-Plan von Dresden.) Kl. Folio.

9000. Die Dresdner Mairevolution. Dem Volke erzählt von Adolph Streckfuß. S. 373—626. (Titelblatt fehlt. Ohne O. u. J.) 12°. (Volksarchiv. 1 Bd. Beigebunden: Der Ausgewieſene. Politiſche Novelle von Adolph Streckfuß. S. 629—828.)

1849 9001. Dresdens Barrikaden-Kampf. Thatſächliche Darſtellung der Ereigniſſe vom 3. bis zum 9. Mai 1849 von Dr. Julius Schladebach. Zweite, umgearbeitete und vermehrte Auflage. Dresden, H. H. Grimm u. Comp. 1849. 40 S. 8°.

9002. Der Kampf in Dresden im Mai 1849. Mit beſonderer Rückſicht auf die Mitwirkung der Preußiſchen Truppen geſchildert und militairiſch beleuchtet durch den Königlich Preußiſchen Oberſten Graf v. Walderſee. Mit einem Plane. Berlin, 1849. Druck und Verlag von E. S. Mittler und Sohn. IV u. 238 S. 8°.

1850 9003—9005. Dresdens Maitage. Ein Zeitbild von M. Norden. (3 Bde.) Leipzig, Adolph Wienbrack. 1850.

9006. Sächſiſches Jahrbuch für vaterländiſche Geſchichte, Geographie, Statiſtik und Topographie. Bearbeitet von Hugo v. Boſe. Jahrgang 1849. Dresden. Verlag von Juſtus Naumann. 1850. VIII u. 197 S. 8°. (Enthält auf S. 20—21 ſtatiſtiſche Daten über die Dresdener Ereigniſſe im Mai 1849.)

9007. Beweis, daß die wegen ihrer Betheiligung an dem Maiaufſtande des Jahres 1849 des Hochverraths Angeklagten weder als Hochverräther noch als Aufrührer zu beſtrafen, ſondern von dieſen Verbrechen frei zu ſprechen ſeien, geführt von Dr. jur. Auguſt Pappermann, Rechtsanwalt. Dresden. Im Selbſtverlage und in Commiſſion der Kori'ſchen Buchhandlung zum Beſten Hilfsbedürftiger vom Verfaſſer herausgegeben. 1850. XII u. 62 S. 8°.

1851 9008. Ueber militäriſchen Verrath. Mit beſonderer Beziehung auf die wegen Theilnahme an dem Dresdner Maiaufſtande gegen verſchiedene Militärperſonen geführten kriegsgerichtlichen Unterſuchungen von Julius W. Albani, Actuar im K. Stabskriegsgericht in Dresden. Dresden 1850. Carl Höckner. 47 S. 8°.

3. Zur Regenerationsidee.

A. Viviſection.

a. Internationaler Verein zur Bekämpfung der wiſſenſchaftlichen Thierſolter.

1880 9009. **An die hochgeehrten Mitglieder des Internationalen Vereins zur Bekämpfung der wiſſenſchaftlichen Thierſolter.** Unterfertigt: Für das Central-Comité ..... Ernst von Weber. Dresden, Mai 1880. Doppelbl. 4°. (Begleitſchreiben bei Ueberſendung der erſten Mitgliedskarte, Statuten, u. erſten Mitgliederliſte.)

9010. **Flugblatt No. 1 des Internationalen Vereins zur Bekämpfung der wiſſenſchaftlichen Thierſolter.** Dresden, 11. November 1880. Ernſt v. Weber. 1 Bl. Fol.

1882 9011. **IV. Verzeichniss der Mitglieder** ..... Dresden, 1. Juli 1882. Guben, Druck v. Albert Koenig. 32 S. 8°.

b. Litteratur.

1880 9012. **Ein Flugzettel mit einer Abbildung.** Bremen, 1880.

1882 9013. **Lord Coleridge,** Lord Oberrichter von England, über Viviſektion. Mit Erlaubniß des Verfaſſers ..... ins Deutſche übertragen. Hannover. Schmorl und von Seefeld. 1882. 16 S. 8°.

9014. **Aufruf an Lehrer und Studirende der deutschen Universitäten in Sachen der Vivisektion.** (Separat-Abdruck aus den »Bayreuther Blättern.«) Bayreuth, im Juli 1882. 1 Bl. gr. 8°.

9015. **Die Viviſection und die „Stimmen aus Maria-Laach“.** Beſprechung der in dem genannten Journale erſchienenen Abhandlung des P. R. **Marty** S. J. über die Viviſection, von **Richard Knoche.** Im Auftrage des Hannoverſchen Provinzialvereins z. B. d. w. Thſ. 2. Auflage. Hannover. Schrift und Druck von Fr. Culemann. 1882. 19 S. 8°.

9016. **Moderne Walpurgisnacht.** Didactiſches Gedicht von **Franz Seraphin.** Hannover. Schmorl & von Seefeld. 1882. 99 S. kl. 8°.

B. Vegetarismus.

1871 9017. **Vegetariſches Kochbuch.** Ein Hilfsbuch für Alle, welche ſich der blutloſen Diät zugewendet haben oder zu derſelben übergehen wollen. Zuſammengeſtellt von E. Weilshäuſer. Berlin. Verlag von Theobald Grieben. 1871. X u. 90 S. gr. 8°. (Geſundheit, Wohlſtand und Glück. Eine Familien-Bibliothek für Stadt und Land. No. 23, 24.)

1873 9018. Der Vegetarianismus als neues Heilprinzip zur Löſung der ſozialen Frage. Seine wiſſenſchaftliche Begründung und ſeine Bedeutung für das leibliche, geiſtige und ſittliche Wohl des Einzelnen, wie der geſammten Menſchheit. Motto: „Alle Kultur geht vom Magen aus". Friedrich der Große. Von Theodor Hahn. Zweite Auflage. Berlin. Theobald Grieben. 1873. XII u. 43 S. 8°.

1881 9019. Das tägliche Brod als natürlichſtes Mittel zur Erhaltung geſunder und zur Wiederherſtellung geſtörter Verdauung. Von Prof. Dr. med. Sylv. Graham. Mit Zuſätzen von Theodor Hahn. Cöthen. Paul Schettler's Verlag. 1881. VI u. 87 S. gr. 8°.

1882 9020. Das Fleiſcheſſen vor dem Richterſtuhle des Inſtinkts, des Gewiſſens und der Vernunft, der Religionsgeſchichte und der Naturwiſſenſchaften, oder Der Weg zum Paradieſe der Geſundheit. Von Dr. med. Richard Nagel. Neunte Auflage (zu 1000 Stück). Berlin, 1882. Selbſtverlag des Herausgebers: Otto Rabe. 96 S. 8°.

9021. Ueber die ſittliche Bedeutung des Vegetarismus. Vortrag im vegetariſchen Vereine zu Graz am 6. October 1882 gehalten von Carl Victor von Werth. Graz 1882. Im Selbſtverlage von C. V. v. Werth. In Commiſſion von Wolfarth's Buchhandlung. 16 S. gr. 8°.

§ 4. Einige von R. Wagner beurtheilte oder gelegentlich erwähnte Werke.

Es wurde hier nur auf ſolche Werke Rückſicht genommen, welche einem weiteren Leſerkreiſe weniger bekannt ſein dürften.

1844 9022. Percy Bysshe Shelley's poetiſche Werke in Einem Bande. Aus dem Engliſchen übertragen von Julius Seybt. Mit Shelley's Bildniß. Leipzig. Verlag von Wilhelm Engelmann. 1844. XIV u. 364 S. gr. 8°. (Briefe an Uhlig, Fiſcher u. Heine. S. 150.)

1847 9023. Ueber die gewöhnlichſten ärztlichen Mißgriffe beim Gebrauch des Waſſers als Heilmittel. Nebſt einer Abhandlung über die Auffangung und Ablagerung der Gifte und Medikamente im lebenden animaliſchen Körper, und einer Kritik der Kurmethode des Vincenz Prießnitz. Von J. H. Rauſſe. Zeitz. Druck und Verlag von J. Schieferdecker. 1847. VIII u. 267 S. kl. 8°. (Briefe an Uhlig etc. S. 99, 101, 113, 167, 169, 206, 223.)

1850 9021. Anleitung zur Ausübung der Waſſerheilkunde für Jedermann, der zu leſen verſteht. Von J. H. Rauſſe. Herausgegeben von Theod. Hahn. Erſte Abtheilung. Leipzig. Ernſt Keil & Comp. 1850. XII u. 190 S. kl. 8°.

1851 —— —— Herausgegeben und fortgeſetzt von Theod. Hahn. Zweite Abtheilung: Die Behandlung der akuten Krankheitszeichen. Mit dem Portrait J. H. Rauſſe's. Leipzig. Ernſt Keil & Comp. 1851. X u. 251 S. kl. 8°. (In 1 Band gebunden.) (9021)

1852 9025. Hafis. Neue Sammlung. Von G. F. Daumer. Verlag von Bauer & Raspe in Nürnberg. 1852. XIV u. 221 S. 16°. (Mit einer Musikbeilage.) (Briefe an Uhlig etc. S. 221.)

1856 9026. Hafis. Eine Sammlung perſiſcher Gedichte. Nebſt poetiſchen Zugaben aus verſchiedenen Völkern und Ländern. Von G. Fr. Daumer. Zweite Ausgabe. Hamburg. Bei Hoffmann und Campe. 1856. XXI u. 352 S. 8°. 25) (Briefe an Uhlig etc. S. 221, 223 u. 227.)

1852 Muſikaliſche Briefe. Wahrheit über Tonkunſt und Tonkünſtler. Von einem Wohlbekannten. Leipzig. Baumgärtners Buchhandlung. 1852. (Siehe Nr. 3620, Bd. 2.) (Briefe an Uhlig etc. S. 168.)

1860 9027. „Täubchen im Neſt“. 1860. Elegien von Karl Beck. Zweite Auflage. Wien. Verlag von J. P. Gotthard. 1869. 68 S. 12°. (Brief R. Wagner's an den Dichter Karl Beck. Luzern 22. Nov. 1868. 26))

9028. Einer muß heirathen! Original-Luſtſpiel in 1 Akt von A. Wilhelmi. Eduard Bloch. Theater-Buchhändler in Berlin. (Eduard Blochs Theater-Correſpondenz Nr. 181.) o. J. 37 S. kl. 8°. 27) (Geſ. Schr. u. Dichtgn. VIII. S. 261.)

1851 Deutſche Monatsſchrift für Politik, Wiſſenſchaft, Kunſt und Leben. Herausgegeben von Adolf Kolatſchek. 28) Zweiter Jahrgang. Zweiter Band. (April, Mai, Juni.) Bremen. Schünemann. 1851. (S. 241—268: Wir. Von Reinhold Solger. (3496 Bd. 2.) (Briefwechſel zw. Wagner u. Liſzt S. 139.)

1851 9029. Deutſches Muſeum. Zeitſchrift für Literatur, Kunſt und öffentliches Leben. Herausgegeben von Robert Prutz und Wilhelm Wolfſohn. Unter Verantwortlichkeit von Hermann Roſt. Erſter

Jahrgang. 1851. Januar—Juni. Leipzig. Verlag der J. C. Hinrichs'ſchen Buchhandlung. A. u. H. Roſt. gr. 8°. (S. 455. Ueber Förderung vaterländiſcher Kunſt, mit Rückſicht auf Plane für eine allgemeine deutſche Goethe-Stiftung. Von Adolf Schöll.) (Geſ. Schr. u. Dichtgn. V. S. 7.)

1852 9030. Deutſches Muſeum. Herausgegeben von Robert Prutz. Verantwortlicher Redacteur Hermann Roſt. Zweiter Jahrgang. 1852. Januar — Juni. Leipzig. Verlag v. J. C. Hinrichs'ſchen Buchhandlung. A. u. H. Roſt. (S. 597, 801. Geiſt und Muſik. Von Otto Gumprecht.) (Briefe an Th. Uhlig etc. S. 203.)

Eine Frühlingsliebe. Liederkreis für Geſang und Pianoforte „ſeinem Freunde Herrn Richard Wagner“ zugeeignet v. Wilhelm Baumgartner. Op. 12. I. u. II. Heft. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. (1852.) (7603 u. 7604.) (Briefe an Uhlig etc. S. 154.)

9031. Der Gang nach dem Eiſenhammer. Romantiſche Oper in 3 Aufzügen von Otto Claudius. (Als Manuſcript gedruckt.) Druck von M. Keßner in Freyburg a/U. o. J. 24 S. 8°. (Brief R. Wagner's an Claudius. Dreſden 29. Juni 1845.)[31]

9032. —— —— Regiebuch. (Als Manuſcript gedruckt.) Druck von H. Sieling in Naumburg. o. J. 24 S. 8°.

◆

Anmerkungen.

1) (S. 395) 1842 erſte Aufführung von Wagner's „Rienzi".

2) (S. 396) Wichtiges Quellenwerk. (Vgl. Rich. Wagner's Briefe an Theodor Uhlig. Leipzig 1888. S. 118.) Obſchon der Titel des Buches bei Wagner etwas verändert angegeben, ſo hat W. doch offenbar das vorliegende Werkchen gemeint.

3) (S. 396) Originalquelle für die gleichnamige von R. Wagner 1839 in Muſik geſetzte Ballade. Vgl. die Nrn. 5401, 3605a u. Anmerkung 7) S. 317 Bd. 2 u. Nr. 173 Bd. 1.

4) (S. 396) Am 16. März 1832 wurde im Leipziger Theater Wagner's Ouvertüre zu Raupach's „König Enzio" aufgeführt.

5) (S. 397) In Mailand am 26. Dez. 1862 zum 1. Male aufgeführt.

6) (S. 397) Unterhalb des Titels dieſes höchſt ſeltenen Buches an Stelle der Jahreszahl, des Verlages u. Ortes iſt folgende Bemerkung gedruckt: „Alle Correſpondenzen in Angelegenheit dieſes Bühnenſtückes, ſowie der dazu gehörigen Partitur (Muſik von J. Golde) ſind an die Expedition der Thüringer Chronik in Erfurt zu richten, welche vermittelnd dieſelben an den Dichter und Componiſten gelangen laſſen und für ſchleunigſte Abſendung Sorge tragen wird." — Joſef Golde, Componiſt, Kapellmeiſter u. Königl. Muſikdirektor des 32. Regiments, † 26. März 1886.

7) (S. 398) Selten!

8) (S. 398) Selten!

9) (S. 398) Jedenfalls durch Richard Wagner angeregt, unter d. Perſonen d. Stückes kommen u. A. vor: Wodan, Siegfried, Wieland der Schmied, Mime u. Fafnir.

10) (S. 399) J. Ritter v. Kalchberg † 8. Februar 1827.

11) (S. 400) Von dieſer ſelten gewordenen Zeitſchrift beſitzt die Wagner-Bibliothek den Jahrgang 1821 in 4 Bänden gebunden; einige Hefte u. Seiten fehlen.

12) (S. 400) Vgl. die zweite Auflage unter dem rechtmäßigen Namen des Dichters unter Nr. 5538 Bd. 2.

13) (S. 400) Man vgl. das in der Züricher Stadtbibliothek befindliche Schreiben König Friedrich II. an Prof. Müller (Potsdam den 22. Febr. 1784) nach Ueberreichung eines Exemplares dieſer Ueberſetzung. Abgedruckt in: „Die Nibelungen Dramen ſeit 1850" von Joſ. Stammhammer (Nr. 905 Bd. 1) auf S. 8. Siehe auch S. 9—11 über die Haltung Goethe's, welchem gleichfalls ein Exemplar 1782 geſandt wurde, gegenüber dieſem Werke. Bereits erwähnt in Bd. 1 S. 282.

14) (S. 401) Man vgl. über dieſe zwei Gedichte die Berichte vom Preis-Inſtitut des Nordd. Muſikvereins in Hamburg in der Kleinen Muſik-Zeitung. S. 125, 131, 145 (1881).

15) (S. 401) Angeblich aus einer ruſſiſchen Zeitſchrift 1850.

16) (S. 402) Der Titel dieſes höchſt ſeltenen Werkes über die Gralſage läßt ſich in deutſcher Ueberſetzung beiläufig auf folgende Art wiedergeben: Die Schüſſel von orientaliſchem Edelſtein Smaragd, von unſerem Herrn Jeſus Chriſtus bei dem letzten Abendmahl geweiht und von der erlauchten Republik Genua als ruhmvolles Siegeszeichen, zurückgebracht bei der Eroberung des heiligen Landes im Jahre 1101, mit religiöſer Verehrung aufbewahrt. Es wird gezeigt ihr durch die Autoren, ſowie durch die öffentlichen Schriften des Archivs beglaubigtes Alterthum, ihre Koſtbarkeit u. Heiligkeit. Ein hiſtoriſch-moraliſches Werk, durch Kenntniſſe und Lehrſätze bereichert, den Studirenden nützlich u. den Freunden des

Alterthums angerathen, gewidmet der königlichen Hoheit des Durchlauchtigſten Dogen Girolamo Veneroſo und den erlauchten Herren Gouverneuren u. Procuratoren der erlauchten Herrſchaft vom R. P. Bruder Cajetan von den barfüßigen Auguſtinern in Genua, Prediger, Lehrer der heiligen Schrift und Moral-Theologie, Reviſor des heiligen Amtes in Genua 1726. In der Druckerei von Johann Franchelli. Mit obrigkeitlicher Genehmigung.

17) (S. 410) Vgl. Nr. 5752 Brief an Karl Ritter; darinnen eine Stelle über dieſe Schrift.

18) (S. 410) Die Werke Feuerbach's wurden hier und nicht unter „I. Quellenſtudien“ aufgenommen, weil ſie (wie 3340 in Bd. 1: Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorſtellung) Wagner nicht ſtofflich zur dramatiſchen Conception ſeiner Werke ſondern mehr als Hilfsbücher zur Erweiterung ſeiner ethiſch-philoſophiſchen Ideen dienten.

19) (S. 411) Ein ſeltenes Buch, in Anbetracht des geringen Umfanges der Rienzi-Litteratur [illegible].

20) (S. 411) Vgl. die vorige Anmerkung.

21) (S. 415) Es ſind in dieſem Aufſatze nur bis 1863 auf der Bühne aufgeführte Nibelungen-Dramen in Betracht gezogen. Wagner's „Ring des Nibelungen“ — wohl erſt 1863 zum erſten Male öffentlich erſchienen — gar nicht erwähnt.

22) (S. 416) Siehe Anmerkung 27) S. 262.

23) (S. 418) Die alten Sagen vom Kloſter Monſerrat haben Aehnlichkeit mit denen von Monſalvat, obwohl letzteres an ſich mythiſch erſcheint und in eine andere Gegend verlegt wird. Man darf aber annehmen, daß entweder alte Graalſagen auf Monſerrat übertragen oder — glaubliche — Sagen von Monſerrat zur Ausbildung der Monſalvat-Sage weiterverwandt worden ſind, vorausgeſetzt, daß man ſpaniſche Erinnerungen in der mittelalterlichen Poeſie des franzöſiſch-deutſchen Ritterepos gelten laſſen will.

24) (S. 419) Die Dichtung von Wagner's „Parſifal“ erſchien zu Weihnachten 1877; vorliegendes Buch konnte deshalb das Wagner'ſche Werk nicht zur Erwähnung bringen.

25) (S. 420) Nach Herrn v. Wolzogen's Mittheilung von R. Wagner geleſen.

26) (S. 421) Offenbar als hierhergehörig angeſehen.

26a) (S. 421) Leipzig, Breitkopf & Härtel 1888.

27) (S. 424) Aus dem Nachlaſſe des Dichters F. Kugler: 11 Verszeilen u. Unterſchrift: Kugler. Helgoland 856. Mit Bleiſtift eigenhändig auf dem äußeren Schutzblatte geſchrieben.

28) (S. 425) Abgedr. in der „Frankfurter Zeitung“ vom 6. Januar 1888. — Karl Beck † 10. April 1879.

29) (S. 425) Im k. k. Hofburgtheater in Wien zum 1. Male aufgeführt am 21. Januar 1851.

30) (S. 425) Adolph Kolatſchek † 16. Dezbr. 1889 in Wien. Der Verfaſſer ſtand mit dieſem Schriftſteller in näherem Verkehr. Vgl. Bd. 2 S. 31 Anmerk. 21.

31) (S. 426) Wilhelm Tappert berichtet über dieſe Oper in der Allgemeinen Muſik-Zeitung Nr. 21 vom 20. Mai 1887, daß Richard Wagner in einem Briefe an Claudius ſich ſehr lobend über die Partitur geäußert und auch ſehr eingehend dargelegt hatte, wie man die Lebensfähigkeit des Werkes erhöhen könne. Ein Theil des Briefes iſt in dem Aufſatze abgedruckt. — Otto Carl Claudius geb. am 6. Dezember 1791, † 3. Auguſt 1877.

◆

II. Anhang.

I. Handſchriften S. M. König Ludwig II. und mit Richard Wagner verwandter und befreundeter Perſonen, ſowie Werke*) und Bildniſſe der letzteren; ‡ Einiges über dieſelben. — Anſichten.**)

1. Handſchriften.

(Original-Autographe.)

9033. **König Ludwig II. von Bayern.** Sechs eigenhändige Eintragungen in ein Gedenkbuch: 1.) **Ludwig König von Bayern.** 14. Auguſt 1864. 2.) **Ludwig König von Bayern.** 12. Aug. 1865. 3.) **Ludwig König von Bayern. den 8. Juli** 1867. 4.) **Ludwig II. König von Bayern. den** 31. **Juli** 1869. 5.) **Ludwig II. von Gottes Gnaden König von Bayern. den** 9. **Nov.** 1870. 6.) **Ludwig II. König von Bayern den** 13. **Nov.** 1872. Ein Album, 26 auf beiden Seiten beſchriebene u. 5 leere Blätter enthaltend. qu.-Fol. Goldſchnitt u. dunkelgrüner Ledereinband ohne jeden Titel. (1864—1882.) (In dieſem Album erſcheinen noch öfters **Prinz Otto** (der jetzige König), die **Königin-Mutter Marie von Bayern**, ſowie andere **Mitglieder der bayeriſchen Königsfamilie** nebſt hohen Würdenträgern des Reiches und das Gefolge der genannten a. h. Perſonen eingeſchrieben. Es finden ſich außerdem die Unterſchriften der **Prinzen Carl u. Wilhelm von Heſſen**, der **Prinzeſſin Eliſabeth von Heſſen**, u. A.)

9034. **König Ludwig II. von Bayern.** Unterſchrift: **Ludovico** unter einem Dankſchreiben (in italieniſcher Sprache), gerichtet an die Adreſſe: **Al E^{mo} R^{mo} Sig^{re}, Il Sig^{re} Cardinale Altieri. Monaco li 31 Gennajo 1866.** 1/2 S. Folio. Doppelblatt mit Goldſchnitt. Hierzu ein Couvert mit Siegel.

9035. **König Ludwig II. von Bayern.** Unterſchrift: **Ludwig.** Hohenſchwangau, den 23^{n} November 1868. Aus einer Zuwendung (Bewilligung) für einen kgl. Hofbeamten in München. (Ausſchnitt.)

◆

---

*) Mit Ausſchluß der muſikaliſchen.

**) Inſofern ſie nicht ſchon, als mit der Wagner-Sache in Verbindung ſtehend, in den früheren Abtheilungen des Kataloges vorkommen. Siehe insbeſondere Dritte Abth. Handſchriften S. 71 und Porträts S. 221—236.

1816 9036. **Beſoldungs-Quittung № 70 des königl. ſächſ. Hoftheaters, auf eine wöchentliche Beſoldung von 61 Thlr. lautend. Unterfertigt: L. Geyer. Dresden am 27 Januar 1816.** Gedrucktes Quartblatt, auf ſtarkem geſchöpftem Papier, mit den betreffenden Daten handſchriftlich ausgefüllt. [1])

* * *

1853 9037. **Brief von Johanna Wagner an..... Montag d. $^{10}/_{1}$ 53.** 1½ S. 8°.

1858 9038. **Viſitkarte von F. Liſzt mit eigenhändiger Empfehlung in franzöſiſcher Sprache für den Dichter Joglar an den Intendanten Dingelſtedt in Weimar.** (Weimar 1858.) Großes Format. Lackpapier mit facſ. Namenszug: **F. Liſzt.** Hierzu ein Couvert mit Adreſſe: **Monsieur de Dingelstedt** u. Siegel.

1872 9039. **Brief von Franz Liſzt an..... Weimar 1ten Juny 72.** »Sehr geehrter Lieber Freund, also kein »Bedauern« mehr; kurzweg gesagt lässt sich das mit Orchester Werken überfüllte Casseler Programm nicht weiter ausdehnen;« etc. Unterzeichnet: **F. Liſzt.** 1 S. 8°.

1855 9040. **Brief von Marie Gräfin d'Agoult (Daniel Stern) an..... 24. Fev. 1855.** 2 S. kl. 8°. Franzöſiſch.

1881 9041. **Brief von H. v. Bülow an..... Meiningen. 12. IV. 81.** „Geehrter Herr eben von Prag heimgekehrt (Sie ſind ja doch Böhme u. darum wird es Sie intereſſiren zu hören, daß ich dem zuletzt in beſſeren Händen (Prof. Bennewitz) als früher befindl. Conſervatorium einen Dienſt erwieſen.)“ etc. 1 S. kl. 8°.

1867 9042. **Kurzer Brief von C. Baronin v. Bülow an..... 6. März 1867.** Mit Nachſchrift. 1 S. kl. 8°.

1863 9043. **Brief von Aug. Röckel an D^r. Reinganum. Samſtag 23 Mai 1863.** Unterzeichnet: **für D^r. Sig. Müller, Aug. Röckel.** Die Adreſſe auf dem Briefe ſelbſt angebracht: **Herrn D^r. Reinganum Untermainquai 2.** Poſtſtempel: Frankfurt a. M. 23 Mai 1 S. 8°.

1850 9044. **Brief von Joſ. Tichatſchek an Hans Kriete..... 3. 1. 850.** „Ich kann mich erinnern bei Dir das ſchöne Lied von Mozart „Abend iſts“ geſehen zu haben.“..... 1 S. 8°.

1854 **Widmung: „Herrn Landau zur freundlichen Erinnerung Tichatſchek. Hamburg im May 1854.“** (7340)

1855 9045. **Brief von Joſeph Tichatſchek an Herrn Lampert Herzogl. Koburg-Gotha'ſcher Hofkapellmeiſter in Koburg. Dresden den 4ten Septbr 855.** 4 S. 8°. Mit Couvert.

1856 9046. **Brief desſelben an denſelben. Dresden den $^{1}/_{2}{}^{ten}$ 56.** 4 S. 8°. Mit Couvert.

1868 9047. **Brief von J. F. Kittl an..... Poln. Liſſa den 25. Januar 1868.** 12 S. 8°.

(Undatirtes.)

9048. **Brief von Minna Wagner, geborene Planer²) an ..... Freitag d. 3ten April.** o. J. „...... Vielleicht habe ich das Vergnügen Sie heut im Theater zu ſehen wohin ich auf hohen Befehl gehen muß." Unterfertigt: M. 1 S. 8°. Auf gelbem Briefpapier.

9049. **Brief von Coſima von Bülow an Monsieur Franz Kroll. Berlin.** In franzöſiſcher Sprache. 1 S. 8°.

Widmung von Frau Sophie Wagner: „Meiner Natalie zum freundlichen Andenken. Sophie". Auf der Rückſeite des Bildes Nr. 9151.

9050. **Schluß eines Briefes von Fr. Liſzt an .....** In franzöſiſcher Sprache. Unterzeichnet: F. L. 7 Zeilen. (Ausſchnitt.)

9051. **Viſitkarte mit Facſimile: F. Liſzt. 10 Zeilen franzöſiſch, auf beiden Seiten, von Liſzt's Hand geſchrieben.** Kartonlackpapier.

9052. **Kleines Briefcouvert mit der Adreſſe: (von Liſzt's Hand geſchrieben) Herrn Herrn Musik Director A. Ritter. Würzburg.** Poſtſtempel: Würzburg 2 Jun.

9053. **Briefcouvert mit der Adreſſe: (von Liſzt's Hand geſchrieben) Herrn D. Gille Jena.**

9054. **Bücherverlangzettel, betreffend Shelley's Works.** Unterzeichnet: F. Liſzt. ½ Seite. 4°.

9055. **Brief von Gräfin d'Agoult an M. A. Dr. L. Kaliſch ..... 22 Mai .....** 1 S. kl. 8°. In franzöſiſcher Sprache. Mit Couvert u. Adreſſe.

9056. **Brief derſelben an ..... Dimanche 9. juillet** 2 S. 8°. In franzöſiſcher Sprache.

9057. **Kurzer Brief derſelben an ..... Dimanche.** o. D. u. J. 1 S. 8°. In franzöſiſcher Sprache.

Eigenhändige Zueignung: »à Franz Liszt Daniel Stern«. (Enthalten in: Essai sur la Liberté .....) (9120)

9058. **Viſitkarte von Hans von Bülow. Dem Hofkapellmeiſter Reswadba den Tenoriſten C. Erdmann empfehlend.**

9059. **Handſchrift in Form eines Röſſelſprunges von Auguſt Röckel** (Aufgeſchrieben während R's Sträflingshaft im Zuchthauſe zu Waldheim.) 1 Bl. kl. 8°.) (Vgl. Nr. 3786. Bd. 2.)

9060. **Viſitkarte: G. Semper, Architecte.** Mit zwei eigenhändigen Zeilen (Angabe ſeiner Pariſer Wohnung.) Lackpapier.

(Auf Franz Liſzt Bezügliches enthaltend.)

1842 9061. **Brief von Kawaczynski an Regierungsrath ..... Coburg d. 7. Nov. 1842.** Am Schluſſe heißt es: „Heute iſt der Klavierkönig Liſzt, und der Sänger Rubini von hier nach Gotha gereiſt. Sie werden hoffentlich nicht verſäumen, die exorbitanten Leute zu hören ....." 2 S. 8°

1853 9062. **Brief von Franz Müller an Carl Beck.** Weimar, 26. Okt. 1853. Mit Fortſetzung 27. Okt. 4 enggeſchriebene S. 8°. (Schluß fehlt.)

1854 9063. —— —— Weimar, 11. Februar 1854. 4 enggeſchriebene S. 8°. (Schluß fehlt.)

9064. —— —— Weimar, 17. Mai 1854. 4 S. 8°.

9065. —— —— Weimar, 8. Juli 1854. 2½ S. 8°.

9066. —— —— Weimar den 10. Juli 1854. 4 S. 8°.

9067. —— —— (3. Juli.) 4 S. 8°. (Schluß fehlt.)

9068. —— —— Fragment mit Unterſchrift: Franz Müller. (Anfang fehlt.)

1855 9069. **Brief des Weimarer Hof-Opernſängers Fedor v. Milde an Carl Beck.** Weimar 9. April 855. 3 S. 8°.

1881 9070. **Brief von Ludwig Nohl an .....** Heidelberg 18. Oct. 1881. »Den Liszt-Artikel habe ich zurückerhalten« etc. ½ S. 8°.

9071. **Gedicht von Peter Cornelius auf Liſzt** (und ſeine Leitung des Leipziger Muſikfeſtes.) Unterfertigt: Peter Cornelius. 16 achtzeilige Strophen. 2 volle Bogen 8°.

9072. **Brief der Fürſtin Caroline v. Sayn-Wittgenſtein[4]) an Ad. Stahr.** Le 24 Juin ..... o. J. 1½ S. kl. 8°. In franzöſiſcher Sprache. Vignette: Wappen in farbigem Hochdruck. (Franz Liſzt betreffend; Bülow erwähnt. — Stahr bemerkte auf dem Briefe eigenhändig: „Von der Fürſtin Wittgenſtein (Franz Liſzt's Frau) an Ad. Stahr".)

9072a. **La Princesse Caroline de Sayn-Wittgenstein.** Viſitkarte mit 6 eigenhändigen Zeilen.

2. Werke etc.

Ludwig Geyer. (Richard Wagner's Stiefvater.)

(1780—1821.)

1822 9073. **Almanach dramatiſcher Spiele zur geſelligen Unterhaltung auf dem Lande.** Angefangen von Aug. von Kotzebue, fortgeſetzt von Mehrern. Zwanzigſter Jahrgang. Leipzig, bei P. G. Kummer. 1822. 326 S. Mit 7 kolorirten Kupfern. Taſchenformat. (S. 153. Das Erntefeſt. Schauſpiel in einem Act. (Von Ludwig Geyer.)) (Vergl. Nr. 9075.)

1825 9074. **Der Bethlehemitiſche Kindermord.** Dramatiſch-komiſche Situationen aus dem Künſtlerleben, in zwey Aufzügen, von L. Geyer. S. 135—224. 12°. („Deutſche Schaubühne". Bd. XIV. Wien, 1825. gedr. u. verlegt bei Chr. Fr. Schade.) (Ausſchnitt.) (Vgl. Nr. 3200 Pp. 1. u. 5495 Pp. 2.)[5])

(Ueber denſelben.)

1818 **Geſchichte des Theaters in Leipzig.** 1818. (S. 227. Hr. Geyer unter d. Perſonal (1816) genannt; S. 348. Gaſtrollen (1809) — Hr. Geyer. Fritz Hurlebuſch, den 6. Okt.)[6]) (9099.)

1821 9075. **Zeitung für die elegante Welt.** Herausgegeben von K. L. Methuſ. Müller. Einundzwanzigſter Jahrgang. 1821. Juli bis December. 4°. (S. 1917. Almanachsliteratur. „Almanach dramatiſcher Spiele von Kotzebue, jetzt von Mehreren (zum Theil Ungenannten) fortgeſetzt ....“ darinnen „Das Erntefeſt“, Schauſpiel in 1 Akt beſprochen.)

1841 9076. **Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles Wiſſenswerthen für Bühnenkünſtler, Dilettanten und Theaterfreunde unter Mitwirkung der ſachkundigſten Schriftſteller Deutſchlands herausgegeben von R. Blum, K. Herloßſohn, H. Marggraff. Vierter Band. Garrick bis Ker, Keren. Mit 1 lithographirten Zeichnung. Altenburg und Leipzig. Expedition des Theater-Lexikons. (H. A. Pierer. C. Heymann.) 1841. 358 S. kl. 8°. (S. 54. Geyer (L. H. Chr.)) (M.)**

Albert Wagner. (Richard Wagner's Bruder.)

(1799—1874.)

(Ueber denſelben.)

9077—9090. **14 Theaterzettel,** davon 11 Stück: **Würzburg Königlich bayeriſches Theater,** 3 Stück: **Würzburger Stadt-Theater, aus der Zeit v. 1. October 1830 bis 22. April 1841. Auf ſämmtlichen Zetteln erſcheinen im Perſonen-Verzeichniß Mitglieder der Familie Albert Wagner.** Darunter beſonders zu bemerken: 21. November 1830: Der Spieler. Schauſpiel ..... v. Iffland. ..... Karl, ihr (Baronin von Wallenfeld) Sohn: Johanna Wagner (als zweijähriges Kind.) — Zum Vortheile des Sängers Albert Wagner. 22. Februar 1831. Don Juan ..... v. Mozart. Titelpartie: Albert Wagner; 3. November 1831. Fra Diavolo ..... v. Auber. Titelpartie: Albert Wagner. — 15. Dezember 1831. Don Carlos ..... v. Schiller ..... Infantin Klara Eugenia: Johanna Wagner, Herzog von Feria: Hr. Wagner. — 17. Januar 1833. Zum Vortheile des Sängers Albert Wagner. Oberon, König der Elfen ..... v. Weber ..... Roſchana: Mad. Wagner; Huon v. Bordeaux: Albert Wagner. — 29. März 1838. Zum Erſtenmale: Der Weinhändler. Luſtſpiel ..... v. Baumblatt ..... Carl Redlich: A. Wagner. Hierauf: Die beiden Billets. Luſtſpiel ..... v. Wall ..... Görge, ein Bauernburſche: Johanna Wagner; Röschen, ein Bauernmädchen: Franziska Wagner; Schnapps, ein Dorfbarbier: Marie Wagner. Zum Beſchluſſe und zum Erſtenmale: Drei Tage aus dem Leben, oder: Kunſtſinn ..... Frau Trabt: Eliſe Wagner;[7]) Jörge, Lehrjunge: A. Wagner. Unten am Zettel heißt es: Auf das gütige Wohlwollen eines Hochgeehrten Publikums bauend wagen wir es, unſere ergebenſte Einladung zu wiederholen Johanna, Franziska u. Maria Wagner. — 22. April 1841. Zum Beſten des Unterzeichneten. Czaar und Zimmermann ..... v. Lortzing ..... Peter Iwanow: Albert Wagner ..... Im 3ten Akte: Pas de deux, getanzt von Franziska und Marie Wagner. Unten am Zettel heißt es: Meine früheren Einladungen wiederholend, empfehle ich mich nochmals dem gütigen Wohlwollen eines hochverehrten Publikums. Albert Wagner.[8])

9091—9093. 3 „Einladungen“ zu Vorſtellungen am Würzburger Theater zum Vortheile Albert Wagner's und deſſen Kinder. (Auf der Einladung für den 29. März 1838 Der Weinhändler u. ſ. w., (ſiehe oben) heißt es am Schluſſe: „Jung an Jahren, klein von Verdienſten, aber groß im Hoffen: keine Fehlbitte zu thun, wagen wir es, ein hochverehrtes Publikum ergebenſt einzuladen Johanna, Franziska und Maria Wagner.“ — Am Schluſſe der Einladung für den 22. April 1841, Czaar und Zimmermann (ſiehe oben) ſteht folgender origineller Zuſatz: „Einen lieben alten Freund ſieht man ſtets gerne wiederſehen, und iſt doppelt erfreut, wenn er ſich mit friſchem Jugendreize geſchmückt hat. So hoffe ich auch keine Fehlbitte zu thun, wenn ich ein hochverehrtes Publikum zu dieſer Oper in alſo veränderter Geſtalt einzuladen wage, um ſo mehr, da es die letzte Benefiz-Vorſtellung ſeyn wird, die ich hier zu geben die Ehre habe. Albert Wagner.“

Roſalie Wagner. (Richard Wagner's Schweſter.)*)

(1803—1837.)

(Ueber dieſelbe.)

1827 9094. **Abend-Zeitung auf das Jahr 1827; herausgegeben von Theodor Hell. Zweiter Band. April, Mai und Junius. Nummer 79—156. Dresden und Leipzig, in der Arnoldiſchen Buchhandlung. kl. Fol.** (Nachrichten aus dem Gebiete der Künſte und Wiſſenſchaften. **Correſpondenz-Nachrichten. Aus Prag. S. 432, 612.** Dem. Roſalie Wagner in den Stücken: „Beliſar“ von Schenk, als Irene u. „Sappho“ von Grillparzer als Melitta beſprochen.)

9095. —— —— **Dritter Band. Julius, Auguſt und September. Nummer 157—234.** (S. 780. **Correſpondenz-Nachrichten. Aus Prag.** Die „Heirath durch Vernunft“ von Kurländer nach Scribe mit Löwe aus Wien als Gaſt. „Dlle. Wagner (Mariane) unterſtützte den Gaſt recht lobenswerth, ...“ — S. 801. In der Recenſion über das neue Trauerſpiel „Jaromir und Udalrich, Herzoge von Böhmen“ von W. A. Gerle heißt es u. A. „......Mit rührender Unſchuld, nur vielleicht etwas zu mädchenhaft, ſtellte Dlle. Roſalie Wagner die Judith dar, ...“)

9096. —— —— **Vierter Band. October, November und December. Nummer 235—313.** (**Correſpondenz-Nachrichten. Aus Breslau.** „......Eine Gäſtin, die Aufmerkſamkeit verdient, iſt Fräulein Roſalie Wagner, vom ſtändiſchen Theater zu Prag. Sie trat auf als Gabriele in dem Drama gleichen Namens, von Caſtelli; als Pauline in: „Das getheilte Herz“; als Gräfin Olga in: „Die Leibeigenen“ und als Lenchen in: „van Dyk's Landleben“. Der Ruf einer ausgezeichneten Schauſpielerin ging ihr voran; ſie hat in Dresden, wo ſie gebildet worden, gefallen, günſtige Beurtheilungen erhalten in Hamburg, Berlin, Leipzig u. ſ. w. Sie iſt, wie ein hieſiges Blatt bemerkt, in Tieck's Schule gebildet“ ......„Die Künſtlerin, unterſtützt von einem anſprechenden Äußern und einer wohltönenden Stimme, gab als Lenchen ein ſinniges, in den Grundzügen der Weiblichkeit fein und wahr gehaltenes Spiel. Sie zeigte, daß ſie gleich ihren mir bekannten Geſchwiſtern von der Mutter Natur ein ſchönes, bildungsfähiges Talent erhalten.“ ......„Es bedarf keiner Erwähnung, daß Fräulein Wagner nach jeder Vorſtellung gerufen wurde, ...“ Harding. — S. 1244. **Aus Prag.** „......Dem. Wagner war als Thekla (in „Wallenſteins Tod“) gefühlvoll, doch nicht ruhig genug.....“ — **S. 1252. Aus Prag.** In der Recenſion über Lebrun's „Launen des Zufalls“ Dem. Wagner als Henriette erwähnt. Im weiteren heißt es: „Dem. Wagner hat durch die Wahl des klaſſiſchen „Kaufmann von Venedig“ zu ihrem Benefice dem Publikum einen ſehr geiſtreichen Abend verſchafft. Dem. Wagner überraſchte als Porzia durch eine ausgezeichnete Darſtellung dieſes vielſeitigen ſchwierigen Charakters. Vorzüglich gelungen war die Scene, wo Baſſanio das Käſtchen wählt, und die Vertheidigung vor Gericht, während welcher ſie von rauſchenden Beifallsbezeugungen unterbrochen wurde .....“)

1832 9097. **Bohemia**, ein Unterhaltungsblatt für gebildete Stände. Dritter Jahrgang. Zweites Semeſter. Prag, 1832. Redaktion und Verlag von **Gottlieb Haaſe Söhne**. 4°. (Nro. 79—157.) (Theater und geſelliges Leben. Die Nrn. 79, 81, 82 u. 86 vom 1., 6., 8. u. 17. Juli enthalten ausführliche Berichte über ein Gaſtſpiel der Dem. Roſalie Wagner vom Leipziger Hoftheater als: Fenella in der „Stummen v. Portici“; Lucia in Raupachs „König Enzio“; Frau von Lucy in Scribe's „Die junge Pathe“ u. „Mirandolina“ in d. gleichnamigen Luſtſpiel; „Pelva“ und „Käthchen von Heilbronn“.)[10]

1833 9098. **Zeitung für die Elegante Welt.** 1833. (Januar bis März.) Leipzig. (Redacteur **Heinrich Laube**.) (S. 136. Correſpondenz und Notizen. Aus Leipzig. (Fortſetz.) Dlle. (Roſalie) Wagner als Schauſpielerin im Allgemeinen beurtheilt.)

—— 1833. (April bis Juni.) Leipzig. (Correſpondenz und Notizen. Aus Leipzig. (Fortſetz.) S. 332. Dem. (Roſalie) Wagner als Gretchen im Fauſt beſprochen. H. L.) (6375)

Louiſe Wagner. (Richard Wagner's Schweſter.)[11]

(1805—1872.)

(Ueber dieſelbe.)

1818 9099. **Geſchichte des Theaters in Leipzig.** Von deſſen erſten Spuren bis auf die neueſte Zeit. Leipzig. F. A. Brockhaus. 1818. X. u. 364 S. kl. 8°. (S. 227. „.....Das Perſonal (1816) beſtand aus folgenden Mitgliedern: den Hrn. ..... Geyer .....und den Schauſpielerinnen Mad. Hartwig .....; und Luiſe Wagner .....zu Kinderrollen.)

1827 **Abend-Zeitung** auf das Jahr 1827; herausgegeben von **Theodor Hell**. Dritter Band. Julius, Auguſt und September. Nummer 157—234. Dresden und Leipzig, in der Arnoldiſchen Buchhandlung. S. 625—936. kl. Fol. (S. 628. Nachrichten aus dem Gebiete der Künſte und Wiſſenſchaften. Correſpondenz-Nachrichten. Leipzig, am 20. Juni 1827. „......Den 5. Juni trat Dem. Wagner, vom Berliner königl. Theater, als bei uns neu angenommenes Mitglied, im Alpenröslein als Liesli .....auf und bewährte ſich ſogleich als eine liebliche, außergewöhnliche Erſcheinung. ....“ — Im weiteren ſehr günſtig beurtheilt: Als Luiſe in „Kabale und Liebe“. „.....Unübertrefflich war die holde Künſtlerin ferner in den „Verwandtſchaften“, wie ſie endlich in „den Geſchwiſtern“ von Göthe wirklich etwas in jeder Hinſicht Vollendetes leiſtete.“ — „Nicht übergehen darf ich ferner ihre kleine Parthie im „Verräther“ von Holbein, dann die Witwe in Kurländer's allerliebſtem, dem Franzöſiſchen nachgebildeten Luſtſpiele: „Schüchtern und dreiſt“, welches auf unſerem Repertoir neu iſt.“ — S. 632. Aus Leipzig. (Fortſetzung.) Dem. Wagner abermals in den Stücken „Verwandtſchaften“ u. „Kabale und Liebe“ u. „Schüchtern u. dreiſt“ im Vereine des Gaſtes aus Prag Hrn. Moritz beſprochen. (Hr. Genaſt als Miller) .....„Noch nenne ich ihn (Moritz) als Paul in „Peter und Paul“, wo er mit Dem. Wagner-Liesbeth ein köſtliches Enſemble bildete ....“ — S. 788. Aus Leipzig. (Fortſetzung.) „......Göthe's „Laune des Verliebten“

neu einſtudirt. Das treffliche Zuſammenſpiel der Mad. Devrient und Dlle. Wagner, dann des Hrn. Devrient ließ der Dichtung ihre Würde und erregte die lauteſte Theilnahme.....“ — Dlle. Wagner gab ſtatt der Mad. Genaſt die Precioſa (am 3. Aug.) mit einer Wahrheit, Glut, Innigkeit und Vollendung in allen einzelnen Theilen, die mir das Geſtändniß abnöthiget; daß mir dieſe Leiſtung nach allen andern, die ich bisher von der genannten Künſtlerin geſehen, als ihre trefflichſte, als die Uebertreffendſte erſchienen. Der einſtimmige Beifall des Publikums, allgemeines Hervorrufen und ein in einer hieſigen Zeitſchrift erſchienenes artiges Gedicht waren Bürgen des ungewöhnlichen Eindruckes....“ L. Ottwald.) (9095)

1827 Abend-Zeitung auf das Jahr 1827; herausgegeben von Theodor Hell. Vierter Band. October, November und December. Nummer 235—313. (S. 948. Correſpondenz-Nachrichten. Aus Leipzig am 10. Aug. „Die Laune des Verliebten“ von Göthe neu einſtudirt, gefiel beſonders .....und durch die reizende Erſcheinung der Dlle Wagner.....Sappho, am 14. Aug. ſprach allgemein an; „......Dlle Wagner gab die Melitta zum erſten Male. Es läßt ſich in Wahrheit nichts Reizenderes, Heitereres, Seelenvolleres denken, als dieſe liebliche Melitta.“ — .....den 21. Aug. Dlle Wagner abermals im Alpenröslein als Liesli ſchön beſprochen. — S. 952. .....den 5. Sept. die Geſchwiſter von Göthe, „worin Dem. Wagner als Mariane vollendet iſt.....“ L. Ottwald. — S. 1008. Zum erſten Male „Beliſar“ von Schenk. „.....Dem. Wagner als Irene wunderhold und unbeſchreiblich rührend;.....“)[12] (9096)

Adolf Wagner. (Richard Wagner's Oheim.)

(1774—1835.)

1801 9100. Ulrichs von Hutten fünf Reden gegen Herzog Ulrich von Würtemberg, nebſt ſeinem Briefe an Pirkheimer. Aus dem Lateiniſchen überſetzt, und mit einer gedrängten Schilderung ſeines Zeitalters verſehen von Gottlob Adolph Wagner. Chemnitz, bey G. Fr. Taſcher, 1801. XII u. 456 S. kl. 8°.

1807 9101. Drittes Toiletten-Geſchenk. Ein Jahrbuch für Damen 1807. Leipzig bei Georg Voſs. IV u. 200 S. kl. qu.-Fol. Mit vielen z. Thl. color. Tafeln u. Muſikbeilagen. (S. 127—134. IV. Muſik. 1. Ueber Muſik und Lyrik. A.)[13]

1810 9102. Menſchliches Elend. Aus dem Engliſchen des James Beresford überſetzt von Adolph Wagner. Nebſt Gegenbeweiſen aus den Kupfern von Johann Arnold Kanne, Profeſſor in Nürnberg. Zwey Theile. Bayreuth, 1810 bey Johann Andreas Lübecks Erben. Erſter Theil XIV u. 344 S. Zweiter Theil S. 347—608. kl. 8°.

1813 9103. König Oedipus. Tragödie des Sophokles übersetzt von Adolph Wagner. Leipzig, in der Weigand'schen Buchhandlung. 1813. XXX u. 77 S. 8°.

1816 9104. Theater von Adolph Wagner. Leipzig und Altenburg. F. A. Brockhaus. 1816. 331 S. 12°.

1817 9105. **Liebestand und Liebesernſt.** Ein Roman. (Adolph Wagner.) Jena, bei Auguſt Schmid und Compagnie 1817. IV u. 252 S. 16°.

1825 9106. **Zum europäischen Sprachenbau**, oder Forschungen über die Verwandtschaft der Teutonen, Griechen, Celten, Slaven und Inder. Nach Alexander Murray bearbeitet von **Adolf Wagner**. Erster Band. Leipzig, bei C. H. F. Hartmann. 1825. XLIV u. 416 S. 8°.

9107. —— —— Zweiter Band. Enthaltend: Bemerkungen und fernere Belege zum erſten. 284 S. 8°.

9108. **William Shakspeare's Leben von Auguſtin Skottowe.** Teutſch bearbeitet von **Adolf Wagner**. Mit Shakspeare's Bildniß. Leipzig. Ernſt Fleiſcher. 1825. VI u. 138 S. 16°.

1831 9109—9111. **Geschichte der Malerei in Italien vom Wideraufleben der Kunst bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts** von Ludwig Lanzi. Aus dem Italienischen übersetzt und mit Anmerkungen von J. G. v. Quandt herausgegeben von **Adolph Wagner**. (3 Bde.) Erster Band XXX u. 614 S. 1830. Zweiter Band 158 S. 1831. Dritter Band VIII u. 193 S. 1833. Leipzig, Verlag von Johann Ambrosius Barth. 8°.

1834 9112. **Frauenbilder oder Charakteriſtik der vorzüglichſten Frauen in Shakſpeare's Dramen von Mrs Jameſon.** Deutſch von Dr. **Adolph Wagner**. Leipzig, 1834. Verlag von Johann Ambroſius Barth. XIV u. 532 S. 8°. („Vorwort des Ueberſetzers.“ Leipzig im März 1834.)

9113—9114. **Metrik.** Von **August Apel**. (2 Bde.) Erster Theil XVIII u. 540 S. Zweiter Theil XLVIII u. 692 S. Neue wohlfeile Ausgabe. Leipzig, 1834 im Verlag der Weygandschen Buchhandlung. (Die Vorrede des zweiten Theiles unterzeichnet: A. W.)

9115. **Umwege.** Luſtſpiel in fünf Aufzügen von **Adolph Wagner**. S. 51—170. II. 8°. (Ausſchnitt.) 11)

(Ueber denſelben.)

1855 **Allgemeine deutſche Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände.** Converſations-Lexikon. Zehnte Auflage. Fünfzehnter Band. Zweite Abtheilung. Leipzig: F. A. Brockhaus. 1855. (S. 17. Wagner (Gottlob Heinr. Adolf.)) (6245)

Friedrich Brockhaus. (Richard Wagner's Schwager, Gemahl der Louiſe Wagner.)[15]

(1800–1865.)

(Ueber denſelben.)

1872 9116. Die Firma F. A. Brockhaus in Leipzig. Zum hundertjährigen Geburtstage von Friedrich Arnold Brockhaus 4. Mai 1872. Leipzig: F. A. Brockhaus. 1872 18 S. Folio. (Mit Porträt u. Abbildungen.)

Oswald Marbach. (Richard Wagner's Schwager, Gemahl der Roſalie Wagner.)[16]

(1810–1890.)

1836 9117. Ueber moderne Literatur. In Brieſen an eine Dame von Gotthart Oswald Marbach. (Erſte u. zweite Sendung.) Leipzig. J. C. Hinrichs'ſche Buchhandlung. 1836. X. u. VI. u. 294 S. 8°.

1838 9118. Der Zeitgeiſt und die moderne Literatur. Brieſe an eine Dame von Gotthart Oswald Marbach. Leipzig. J. C. Hinrichs'ſche Buchhandlung. 1838. VIII. u. 436 S. 8°. (Daſſelbe Werk wie das vorige, nur mit theilweiſe verändertem Titel, und angeſchloſſener „Dritter Sendung". Aus dem Nachwort S. 435 zu entnehmen, daß das Buch O. Marbach's erſter Gattin Roſalie geb. Wagner gewidmet iſt.)

1867 9119. Bericht über literarische Leistungen im Königreiche Sachsen lebender Schriftsteller während der Jahre 1847—1867, von Oswald Marbach. Zur allgemeinen Ausstellung in Paris. MDCCCLXVII. Leipzig Giesecke & Devrient. 1867. 214 S. gr. 8°.

1870 Dramaturgiſche Blätter. Beitrag zur Wiedererhebung dramatiſcher Kunſt in Deutſchland von Oswald Marbach. Mannſcript, zu erhalten vom Verfaſſer. Leipzig. Druck von G. Kreyſing. 1870. 234 S. 8°. (6222)

Daniel Stern. (Gräfin d'Agoult, Mutter der Frau Coſima Wagner.)

(1805–1876.)

1847 9120. Essai sur la liberté considérée comme principe et fin de l'activité humaine par Daniel Stern. Paris Librairie d'Amyot, éditeur 1847. IV. u. 340 S. 8°.

Emile Ollivier. (Richard Wagner's Schwager.)[17]

1869 9121. Allgemeine Zeitung. Nr. 62. Augsburg. Mittwoch, 3. März 1869. (S. 929. Das Buch Olliviers. Paris, 28. Febr. Auszug aus dem Buche Olliviers: „Der 19. Januar".)

(Ueber denſelben.)

1870 9122. **Emile Ollivier par Eugène de Mirecourt** (Histoire contemporaine Portraits et Silhouettes au XIXe siècle.) 94 Paris Librairie des contemporains 1870. 63 S. kl. 8°. (Vor dem Titelblatte: Porträt Emil Ollivier's.)

1869 **Allgemeine Zeitung.** Nr. 62. Augsburg, Mittwoch, 3. März 1869. (S. 930. Eigenhändiges Antwortſchreiben des Kaiſers Napoleon III. an Ollivier. Paris, 12. Jan.) (9124)

9123. —— Nr. 66. Augsburg, Sonntag, 7. März 1869. (S. 1001. „Ueber das Buch Emil Olliviers: „Der 19. Januar“, ſpricht ſich der Gaulois folgendermaßen aus.....“)

Mathilde Weſendonck.

1861 9124. **Märchen u. Märchen Spiele.** (v. **Mathilde Weſendonck.**) 1861. C. Scheuren, Düſſeldorf. (Mit colorirtem Titelblatt. Lith. v. J. J. Dillmann. Lith. Anſt. v. Breidenbach.) 212 S. gr. 8°. (Vgl. Anhang S. 398 u. Anmerkung S. 426.)

1871 9125. **Friedrich der Große.** Dramatiſche Bilder (nach **Franz Kugler**) von **Mathilde Weſendonck.** Berlin. Franz Lipperheide. 1871. 78 S. 12°.

1872 9126. **Edith oder die Schlacht bei Haſtings.** Ein Trauerſpiel von **Mathilde Weſendonck.** Stuttgart. G. J. Göſchen'ſche Verlagshandlung. 1872. 130 S. 8°.

1878 9127. **Odyſſeus.** Ein dramatiſches Gedicht in zwei Theilen und einem Vorſpiel von **Mathilde Weſendonck.** Dresden Verlag von E. Pierſon's Buchhandlung 1878 114 S. 8°.

Eliza Wille.

1850 9128—9129. **Felicitas.** Ein Roman von **Eliza Wille, geb. Sloman.** (2 Bde.) Leipzig: F. A. Brockhaus. 1850. Erſter Theil 319 Zweiter Theil 381 S. kl. 8°.

1871 9130—9132. **Johannes Olaf.** Roman von **Eliza Wille** (3 Bde.) Leipzig: F. A. Brockhaus. 1871. Erſter Theil 285 Zweiter Theil 385 Dritter Theil 318 S. kl. 8°.

Freiherr Alexander v. Schleinitz.

(Ueber denſelben.)

1879 9133. **Allgemeine Moden-Zeitung.** 81. Jahrg. 1879. Nr. 39. (S. 617. Freiherr Alexander von Schleinitz, k. preußiſcher Miniſter des königl. Hauſes.)

Franz Liſzt.

1855 9134. **Franz Liſzt's Geſammelte Schriften.** Erſter Band: die Goetheſtiftung. — Chopin. Cassel Ernſt Balde. 1855. 362 S. 8°. 19)

1880 9135. **Sammlung Muſikaliſcher Vorträge.** Herausgeber: **Paul Graf Walderſee.** No. 14. Fr. Chopin's Individualität von **Franz Liſzt.** Frei ins Deutſche übertragen von **La Mara.** Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. 1880. 36 S. gr. 8°.

1881 9136. —— —— Nr. 35/36. Berlioz und ſeine Harold-Symphonie von **Franz Liſzt.** Deutſch bearbeitet von **L. Ramann.** Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. 1881. 105 S. gr. 8°.

1882 9137. **Geſammelte Schriften von Franz Liſzt.** Herausgegeben von **L. Ramann.** Vierter Band. Aus den Annalen des Fortſchritts. Konzert- und kammermuſikaliſche Eſſays. Deutſch bearbeitet von **L. Ramann.** Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. 1882. VIII u. 273 S. gr. 8°. Originaleinband.

9138. —— —— Fünfter Band. Streifzüge. Kritiſche, polemiſche und zeithiſtoriſche Eſſays. Deutſch bearbeitet von **L. Ramann.** Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. 1882. VII u. 234 S. gr. 8°. Originaleinband.

9139. **Die Zigeuner und ihre Muſik in Ungarn.** Von **Franz Liſzt.** Deutſch bearbeitet von **Peter Cornelius.** Mainz. B. Schott's Söhne. 259 S. 8°. (Neuer Verlag u. neue Titel-Ausgabe ohne Jahr; vgl. Nr. 5516, Bd. 2.)

9140. **Franz Liſzt.** Illuſtrationen zu Field, Nocturnes. Edition Schuberth No. 1480. Prämien-Beigabe zu John Field, Nocturnes. Uebertragung ins Deutſche v. **Th. Hagen.** — Illustrations par Fr. Liszt. — Translated into english by Julius Schuberth. (In deutſcher, franzöſiſcher u. engliſcher Sprache gedruckt.) 3ſpaltig, 8 S. Folio.

(Ueberſetzungen.)

1859 9141. **Franz Liszt.** Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie Paris librairie nouvelle A. Bourdilliat et Cie éditeurs La traduction et la reproduction sont réservées 1859. 348 S. 8°.

1861 9142. **A czigányokról és a czigány zenéről magyarországon.** Irta **Liszt Ferencz.** Pest. Kiadja Heckenast Gusztáv. MDCCCLXI 328 S. 8°.

1873 9143. **Chopin.** Liszt Ferencz után franeziából Gróf Wass Ottilia. Budapest, 1873. Franklin-Társulat magyar irodalmi intézet és könyvnyomda. 157 S. 8°.

1881 9144. **Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie** par F. Liszt. Nouvelle edition. Leipzig Breitkopf et Haertel Libraires-Editeurs. 1881. 538 S. gr. 8°.

Peter Cornelius.

1861 9145. **Lieder von Peter Cornelius.** Peſt, 1861. Guſtav Heckenaſt. (Guſtav Heckenaſt's Nachfolger (Rudolf Drodtleff).) 111 S. kl. 8°.

(Ueber denſelben.)

Musikalisches Wochenblatt. Leipzig, 1878. (Kritik. S. 323, 338, 351, 371, 386, 395, 406. Peter Cornelius »Der Barbier von Bagdad« ..... Felix Mottl.) (Siehe Nr. 1.)[18]

Sammlung Muſikaliſcher Vorträge Nr. 20. Herausgeber: **Paul Graf Walderſee.** Peter Cornelius von Hermann Kretzſchmar. Breitkopf & Härtel in Leipzig. 1880. 36 S. gr. 8°. (Siehe Nr. 6201.)

3. Bildniſſe.

9146. **Ludwig Geyer.** Bruſtbild, mit Barett. Nach dem im Beſitze der Familie Avenarius in Dresden beſindlichen Original-Oelbild photographirt von **Houſton S. Chamberlain.** 1°.

◆

9147. **Wilhelmine Wagner, geb. Planer**[19]. Ganze Figur. Höhe 22 Cm. Vergrößerung nach einer Viſitphotographie v. **Hanfſtaengl in Dresden.** kl. Folio.

◆

9148. **Coſima v. Bülow.** Ganze Figur. **Canzi és Heller,** Peſten.

1882 9149. **Coſima Wagner.** Bruſtbild. **J. Albert** Königl. bayer. u. kaiſerl. ruſſiſcher Hof-Photograph. München. 1882. Cabinetformat. Oval.

1881 9150. **Kleines Relief: Kopf der Frau Coſima Wagner, Profil nach links.** Rechts am Rande: **H. Wittig Villa Wahnfried.** 1881. Medaillon. Gypsabguß. Durchmeſſer 9½ Cm.

1879 9151—9151g. **Richard Wagner's Kinder** in Coſtüms aus dem Feſtſpiele „Eine Schulſtube in Sorrento“, welches gelegentlich der Geburtstagsfeier R. Wagner's am 22. Mai 1879, vom Hof-Balletmeiſter R. Fricke aus Deſſau arrangirt, auf „Wahnfried“ aufgeführt wurde. (8 Photographien in Cabinetformat von **Hans Brand** in Bayreuth.) Siegfried. Im Coſtüm von Ludwig Geyer. — Eva. — Siegfried und Eva, „Tarantella“ tanzend. — Daniela, in zwei verſchiedenen Coſtüms. — Blandine. — Iſolde. — Eva und Iſolde.)[20]

(1882) 9152. **Richard Wagner's Kinder** als „heilige Familie“. Im Hintergrunde der Maler des Bildes. Nach einem im Hauſe „Wahnfried“ befindlichen von **Paul v. Joukowsky** gemalten Oelgemälde, photographirt von **H. Brand** in Bayreuth. (1882). Folio.[21]

* * *

9153. **Adolph Wagner.** Bruſtbild. Aquarell. Mit alter Holzumrahmung. Breite 24 Cm., Höhe 25 Cm.[22]

9154. **Sophie Wagner geb. Wendt**, Adolph Wagner's Frau, in jungen Jahren. Auf Elfenbein gemalt. Auf der Rückſeite auf dem Carton-Papierſchutzblatt ein Autograph. Ovales Miniaturbildchen. Mit alter Holzumrahmung.[23]

9155. **Natalie Kemble**, Nichte Adolph Wagner's, in jungen Jahren. Aquarell. Rundes Miniaturbildchen. Mit eckiger grüner Sammtumrahmung.[24]

9155a. **Daniel Stern.** Madame la Comtesse d'Agoult. Bruſtbild in Oval, mit verzierter Umrahmung. Peint par **H. Lehmann** — Rome 1839. Dessiné et Gravé par **Metzmacher** — 1849 Goupil Vibert et Cie (Paris). Royal-Format.

9156. **Marie Gräfin d'Agoult.** Bronze-Medaillon. Lockiger Frauenkopf im Profil nach links. Hochrelief. Am Rande gravirt: „Marie d'Agoult“. 18 Cm. Durchmeſſer, in mit grünem Sammt aufgeſchlagenem viereckigen Rahmen.

9157. **Johanna Wagner.** In jüngeren Jahren. Halbe Figur. Mit facſimilirter Unterſchrift. Lith. Anſt. v. Mercier u. Loeffler. (Nach einem Lichtbild.) Verlag u. Eigenthum v. Otto Janke. kl. Folio.

9158. **Johanna Wagner.** Bruſtbild. Mit facſimilirter Unterſchrift. Stahlſtich. Verlag v. Baumgärtner's Buchh.

Friedrich Brockhaus. Bruſtbild. Mit facſim. Unterſchrift. A. Schultheiss sc. (9116)

9159. **Oswald Marbach.** Bruſtbild. Darunter: Drei Verszeilen nebſt Unterſchrift, facſimilirt. Photographie von G. Brokeſch. Leipzig 1881. Verlag von Hermann Hucke.

9160. **Theodor Uhlig.** Kleines Medaillon. Modellirt von Guſtav Kietz. Abguß in Elfenbeinmaſſe. Durchmeſſer 10·5 Cm. 25)

9161. **Wilhelm Fiſcher.** Hüftbild. Mit facſimilirter Unterſchrift. N. d. Nat. gez. u. lith. v. H. F. Grünewald in Dresden. Druck v. J. Braunsdorf, Dresden. Folio. 26)

9162. **Ferdinand Heine.** Knieſtück, ſitzend. Lith. v. Carl Bohlau. Druck v. J. Braunsdorf, Dresd. Mit Facſimile: „Seinen Freunden Ferdinand Heine". Folio. 27)

9163. **Moriz Fürſtenau.** Bruſtbild. A. Adler. Hof-Photograph Dresden. Viſitformat. 28)

9164. **J. F. Kittl.** Hüftbild, ſitzend. Mit facſimilirter Unterſchrift. Gezeichnet von F. Taddeo Mayer 841. gr. Folio.

Emil Ollivier. Bruſtbild. Holzſchnitt. kl. 8⁰. (9122.)

9165. **Dr. Joſef Standthartner.** Bruſtbild. Adèle. Wien. 1866. Photographie. Viſitformat. 29)

9165a. **Dr. Joſef Standthartner.** Knieſtück. Dr. Székely & Maſſak. Wien. Photographie. Viſitformat.

9166. **Freiherr Alexander von Schleinitz.** Bruſtbild. Mit facſimilirter Unterſchrift. Auguſte Hüſsener ſc. Druck v. Weger in Leipzig. 30)

9167. **Freiherr Alexander von Schleinitz.** Bruſtbild. (1879.) (Vgl. Nr. 9133.)

9168. **Otto Weſendonck.** Dep. des Rhein. Preuſs. Wahlbezirks Düſſeldorf. Knieſtück. Mit facſim. Unterſchrift. Gez. v. R. Winterwerb. 1848. Druck von J. Lehnhardt in Mainz. Verlag u. Eigenthum v. C. Jügel in Frankfurt a/M. Folio.

9169. **Otto Weſendonck.** Hüftbild. Mit facſim. Unterſchrift. Gez. v. F. Hickmann nach Biow's Lichtbild gedr. v. Ed. Guſt. May in Frankfurt a/M. Verlag u. Eigenthum der S. Schmerber'ſchen Buchhandlung (Nachfolger H. Keller) in Frankfurt a/M. Folio.

9170. **Friedrich Schmitt.** Geſangprofeſſor. Knieſtück. J. Albert königl. bayer. u. kaiſerlich ruſſiſcher Hof-Photograph. München. Viſitformat. 31)

Bildniſſe Franz Liſzt's.*)

Radirungen, Stiche, Lithographien, Holzſchnitte etc.

(In einzelnen Blättern.)

1832 9171. Knieſtück, ſitzend, jugendlich. Darunter gedruckt: Liſzt. Gezeichnet von A. Deverne. 1832. Publié et imprimé par C. Motte, Paris. Août 1832. gr. Folio.[22])

1840 9172. Bruſtbild, nach links gewendet. In ungariſcher Tracht. Darunter gedruckt: Liszt F. Pesti emlék. 1840. met s Perlaska. Im Verlag des J. Wagner in Peſth. kl.-Folio.

1842 9173. Hüftbild, nach links gewendet, mit verſchränkten Armen. (Krüger del. Wildt lith.? 1842) gr. Folio. (Der weiße Rand dieſes prächtigen Porträts fehlt.)

1846 9174. Halbe Figur, Profil nach rechts, am Piano ſitzend. Darunter gedruckt: F. Liszt. J. Tyroler ſc. (Beilage zum „Ungar“ 1846) kl. Folio.

1848 9175. Eine Matinée bei Liſzt. Porträts von Kriehuber, Berlioz, Czerny, Liſzt (am Clavier) Ernſt. Gez. von Kriehuber 848. Gedr. bei Joh. Höfelich. Wien, Verlag der k. k. Hof- Kunſt und Muſikalien-Handlung des Tobias Haslinger. gr. qu.-Fol.

1861 9176. Bruſtbild, nach rechts gewendet. Mit facſimilirter Unterſchrift: F. Liszt. Gezeichnet von Rud. Hoffmann 1861. Druck v. J. Haller. Nach einer Photographie von Schenk in Jena. Verlag von J. L. Schrag in Leipzig. Eigenthum v. G. A. Lenoir in Wien. Mit Vorbehalt jeder Art Nachdruck. Bildfläche oval. gr.-Folio.

1866 9177. Halbe Figur, ſtehend, im Abbékleide, Profil nach links, mit verſchränkten Armen. Darunter gedruckt: L' Abbé Liszt. Au Vatican. — Rome 1866. Alfred Lemoine d'après Erwin Imp. Bertauts, Paris. Paris, au Menestel. Heugel et Cie Editeurs. Bildfläche oval. gr.-Folio.

1870 9178. Ganze Figur im Abbékleide, mit gekreuzten Armen, an das Piano gelehnt. Darunter gedruckt: Liszt. Layraud 1870. Peint par Layraud Entered according to act of congress in the year 1885 by M. Knoedler & Co in the office of the Librarian of congress at Washington. Photogravure Goupil & Co Berlin, Verlag von Boussod Valadon & Co. Imprimé & publié par Boussod Valadon & Co. Editeur successeurs de Goupil & Co, le 1er Octobre 1885 Paris Londres La Haye New York. Published by M. Knoedler & Co. Royal-Format.

---

*) Wegen der ſeit Abſchluß des 2. Bandes erworbenen großen Anzahl von Liſzt-Bildniſſen wurden dieſelben ſämmtlich im II. Anhang zuſammengeſtellt, da in vielen Fällen ſchwer feſtzuſtellen iſt, welcher Periode — der Berührungszeit Liſzt's mit Wagner oder einer früheren — ein Bildniß angehört. Die im 2. Bande verſuchte Trennung nach dieſen zwei Perioden wurde aus dieſem Grunde, ſowie der beſſeren Ueberſicht halber, nicht mehr feſtgehalten.

9179. Bruſtbild, nach links gewendet. Mit facſimilirter Unterſchrift: F. Liszt. H. Roemer ſec. Verlag von S. Schottlaender in Breslau. Radirung. gr. Folio. (Separat-Abdruck auf ſtarkem Velinpapier des bereits unter Nr. 5564, Bd. 2 vorkommenden Porträts aus „Nord u. Süd“, 1877.)

(Ohne Jahr.)

9180. Franz Liſzt. Jugendlich. Bruſtbild. Lithographie. Galerie de la Presse, de la Littérature & des Beaux Arts. 2216. Chez Aubert gal. Vero-Dodat. Imp. d'Aubert & Cie. 4°.

9181. Knieſtück, ſtehend, jugendlich, in ungariſcher Tracht. Eine Hand auf ein Piano geſtützt. Darunter: Liszt Ferencz. Facſimilirt. Gez. v. Barabas M. Lithographie. Ny. Walzel Pesten. Folio.

9182. Bruſtbild, nach rechts gewendet. Darunter gedruckt: F. Liszt. Gezeichnet von: F. Elias. Lithographie. (Lewalds Europa.) 8°.

9183. Bruſtbild, nach rechts gewendet. Darunter gedruckt: F. Liszt. Zeitgenoſſen. Neue Folge. Nº LXXXXVIII Verlag d. Bibl. Inſtit. Stahlſtich. kl. 8°.

9184. Franz Liſzt. Bruſtbild. Mit facſimilirter Unterſchrift: F. Liſzt. Nach einer Photographie geſt. v. A. Weger in Leipzig. Druck v. A. u. Th. Weger, Leipzig. Verlag v. Baumgärtner's Buchh. Leipzig. 4°.

9185. Hüftbild, Profil nach rechts, mit verſchränkten Armen. Darunter, facſimilirt: »Non multa sed multum« u. Unterſchrift: F. Liszt. Stahlſtich v. Carl Mayer's Kunſt-Anſtalt. Nbg. A. Stoppani in Stuttgart. Folio.

9186. Bruſtbild, nach rechts gewendet. Darunter gedruckt: Liszt. J. Sürch ſc. 8°. (Nach Kriehuber.)

9187. Hüftbild, nach rechts gewendet. Darunter gedruckt: Franz Liszt. Verlags-Eigenthum von Schuberth & Comp. Hamburg u. New York. Stahlſtich. kl. Folio. (Nach Kriehuber.)

9188. Bruſtbild, nach links gewendet. Mit facſimilirter Unterſchrift: F. Liszt. Etablissement polytechnographique d'Alexis Baumann. Lithographie. Folio.

9189. Hüftbild, nach links gewendet, mit verſchränkten Armen. Darunter gedruckt: Franz Liſzt. J. G. Flegel ſc. 8°.

9190. Bruſtbild, nach rechts gewendet. Darunter: Eine Zeile Noten u. Unterſchrift: F. Liszt, facſimilirt. Gezeichnet von S. Mittag. Kön. lith. Inſtitut zu Berlin. Berlin, Verlag der Schleſinger'ſchen Buch- u. Muſikalienhandlung. gr. Folio.

9191. Hüftbild, dreiviertel Profil nach links. Mit facſimilirter Unterſchrift: F. Liszt. Steend. v. P. Blommers te 'sHage. 8°.

9192. Hüſtbild, Profil nach rechts, mit verſchränkten Armen. Mit facſimilirter Unterſchrift: F. Liszt. Gezeichnet von C. Heideloff. (Tuſchirt.) Folio.

9193. Hüſtbild, nach links gewendet, mit verſchränkten Armen. Mit facſimilirter Unterſchrift: Fr. Liszt. Lithogph. C. Hertel. Folio.

9194. Bruſtbild, Profil nach rechts. Darunter gedruckt: Franz Liszt. Gez. v. W. Kaulbach. Geſt. v. C. Gonzenbach. Folio.

9195. Franz Liſzt. Bruſtbild. Unterſchrift: Franz Liſzt. Facſimilirt. Stahlſtich von R. Reyher. Eigenthum und Verlag von C. H. Schroeder in Berlin. Chin. Papier. gr. Folio.

9196. Büſte im Profil nach links. Darunter gedruckt: Franz Liſzt. Verlag von L. Sachſe & Co. Berlin. Tondruck. Folio.

9196a. Hüſtbild, jugendlich. Darunter gedruckt: F. Liszt. Lithographie. Ohne Angabe des Zeichners. kl. 8°.[29])

9196b. Bruſtbild. Darunter gedruckt: Franz Liszt. Lith. v. G. Engelbach. Druck v. W. Korn & Co. in Berlin. Eigenthum u. Verlag v. Carl Krauſe & Co. in Berlin. gr. Folio.

(In Werken und Zeitſchriften.)

9197. Buch der Lieder. Gedichte von Goethe, Heine, Victor Hugo etc. mit Begleitung des Pianoforte, componirt von F. Liſzt. Berlin u. Paris Schleſinger. Wien, Depot bei Müller. 4°. (Vor dem Titelblatte: Porträt Franz Liſzt's. Bruſtbild. Lithographie. Königl. lith. Inſtitut zu Berlin.)

1840 Erinnerungen an merkwürdige Gegenſtände und Begebenheiten ..... Herausgg. v. Medau. Wien u. Prag. 1840. (Franz Liſzt. Bruſtbild. Mit Facſimile. Steindr. v. C. W. Medau in Leitmeritz.) Ausſchnitt. 4°. (9262)

(1843) Unſere Zeit. In Biographieen und Bildniſſen. (1843.) (S. 1. Porträt v. Franz Liſzt. Holzſchnitt.) (9263)

1857 Die Sonntagspoſt. Illuſtrirte Wochenſchrift 1857. (S. 365. Franz Liszt.) (6406)

1865 Ueber Land und Meer. 1865. Band 14. (S. 820. Der Abbé Franz Liszt. Originalzeichnung von Marastoni.) (6423)

1867 Weſtermann's illuſtrirte deutſche Monats-Hefte. Nº 37. October 1867. gr. 8°. (S. 25. Franz Liſzt.) (9264)

1869 Der Bazar. Nr. 2. Berlin, 8. Januar 1869. XV. Jahrg.) (S. 13. Pius IX. und Abbate Franz Liſzt. Zeichnung von O. Günther.) (9265)

1872 Wiener Familien Journal. VI. Jahrgang. 1872. (Nr. 32. Abbé Liszt. Holzſchnitt.) (9266)

Illuſtrirtes Wiener Extrablatt. 25. März 1872. Franz Liſzt. Bruſtbild. Holzſchnitt. (9268)

1873 —— Wien, 15. November 1873. Franz Liſzt. Hüſtbild. Holzſchnitt. (9269)

1871 **Das Neue Blatt.** 1871. Leipzig. (S. 53. Eine Matinee bei Franz Liſzt in Weimar. Holzſchnitt. Am unteren Rande die Namen der verſammelten Perſonen.) (Text ſiehe Bd. 1. Nr. 554.)

1882 **Musical Bulletin.** Chicago, June 1882. Vol. III. No. 7. (S. 2. F. Liszt. Bruſtbild. Holzſchnitt.) (9267)

9198. Bruſtbild, nach links gewendet. Mit facſimilirter Unterſchrift »F. Liszt«. Gezeichnet von A. Schubert. Angerer & Göſchl ch. Holzſchnitt 4°. (Ausſchnitt aus einer unbekannten Zeitſchrift.)

9199. Bruſtbild, nach rechts gewendet, im Abbé-Kleide. Darunter gedruckt: „Franz Liſzt". K. H. X. A. Holzſchnitt. Kl. 8°. (Ausſchnitt aus einer unbekannten Zeitſchrift.)

Photographien.

(Original-Aufnahmen.)

9200. **Franz Liſzt.** Knieſtück, im Abbékleide mit Mantel. Hanfſtaengl München. Deposé gr. Fol. Oval.

9201. **Franz Liſzt.** Hüſtbild, ſitzend. (Aufgenommen am 15. Juli 1870.) J. Albert München. Cabinetformat.

9202. Halbe Figur, en face, im Abbékleide. Pierre Petit Paris Besançon. Viſitformat.

9203. **Franz Liſzt.** Hüſtbild, ſitzend. Friedrich Hertel Hofphotograph Weimar. Viſitformat.

(Copien.)

9204. Bruſtbild. Oval auf verziertem Carton. 4°. (Photographische Gallerie. Die Portraits der berühmtesten Künstler. Lief. I. u. J. (Vgl. d. Porträt R. Wagner's aus derſelben Collection. Nr. 218. Bd. 1.)

9205. Bruſtbild. Fr. v. Lenbach pinxit. Photographie nach dem Original. Darunter gedruckt: Franz Liſzt. Das Original iſt im Beſitze des Herrn Richard Wagner. 279 Photographiſche Geſellſchaft Berlin. Royal-Format.

9206. Bruſtbild, nach rechts gewendet. Darunter: Eine Zeile Noten (Andante) und Unterſchrift »Liszt Ferencz«. Facſimilirt. Kozmata Ferencz Sajtónyomat. Lichtdruck. Folio.

9207. Bruſtbild, nach links gewendet, jugendlich. Nach einem Bilde. Darunter gedruckt: Liſzt. geb. 1811. (Der Name des Photographen fehlt.) Cabinetformat.

9208. **Liſzt.** Bruſtbild, nach rechts gewendet. Römmler & Jonas, phot. Darunter gedruckt: Liſzt. Portrait-Galerie. (13.) Verlag v. Guſtav Lohſe in Dresden. Cabinetformat.

9209. Relief: Franz Liſzt's Kopf im Profil nach rechts. Medaillon. Am Rande: F. Liſzt. A. Henſel depon. Photographie. Cabinetformat.

9210. Dasſelbe Relief. Viſitformat.

9211. Bruſtbild, Dreiviertel-Profil nach links. Portraits historiques, Neurdein Editeur photographe. Paris. Viſitformat.

Plaſtiſche Darſtellungen.

9212. Franz Liſzt, in jüngeren Jahren. Büſte. (Der Bildhauer nicht bekannt.) Gypsabguß. Höhe 75 Cm.

1867 9213. Franz Liſzt. Büſte. Auf der Rückſeite: E. Zumbuſch. 22. Oct. 1867. Höhe: 65 Cm. Gypsabguß v. A. Mark in München.

9214. Franz Liſzt. Kleines Relief. Gypsabguß. Durchmeſſer 11 Cm. (Nach dem Bildniß (Nr. 5535a.) Bd. 2. S. 327.)

(1882) 9215. Franz Liſzt. Relief. Bruſtbild im Abbékleide, d. Haupt nach links gewendet. Umſchrieben: Franz Liszt $\frac{H}{W}$ Rom. (Wittig 1882.) Abguß in Stearinmaſſe. Durchmeſſer 12½ Cm.

Relief: F. Liſzt's Kopf auf der kl. Bronze-Medaille von Prof. Radnitzky in Wien. (6022)

1880 9216. Kleine Liſzt-Medaille aus Bronze. Nach dem Entwurf von H. Wittig, geprägt in der Kgl. Münze zu Rom. 21 Millimeter Durchmeſſer. Vorderſeite: Kopf von links. Umſchrift: Franz v. Liszt. Adviv. $\frac{H}{W}$ 1880 F. Rückſeite: Eine allegoriſche Figur.

Anſichten.

9217. Franz Liſt's Geburtshaus zu Raiding in Ungarn. Nach der Natur aufgenommen v. F. Grünes. Lith. v. Stadler. Gedr. bei J. Rauh. (Beilage zum oeſterreichiſchen Morgenblatt. (Redigirt von J. N. Vogl.) qu.-4°.

9218. Enthüllungsfeier der Gedenktafel an Franz Liſzt's Geburtshaus in Raiding. 1872. Gruppenbild. Franz Liſzt, von Feſtgäſten umgeben. M. Rupprecht Oedenburg. Photographie nach der Natur. Cabinetformat.

Karikaturen.

9219. Der General Baſs wird durch Liſt in ſeinen feſten Linien überrumpelt u. überwunden. Lith. qu.-Folio.

Sächs. Landes-Bibl.

9220. **Fantaſie nach Liſzt. Mel.: Es ritten drei Reiter etc. gez. v. Anaſtaſius Sebaſtian Grünſpahn. Lith. bei O. Schäfer. Verlag von A. Schepeler in Berlin.** qu.-Folio.

9221. **Franz Liſzt, die heilige Eliſabeth an der Hand führend.** Karikatur, gelegentlich der erſten Aufführung der „heiligen Eliſabeth" in Wien angefertigt. **Oscar Kramer, Kunſthandlung in Wien.** Photographie Viſitformat.

1869 Der Floh. I. Jahrg. Nr. 16. 18. April 1869. (Titelbild: Abbé Liſzt. Mit Text.) (8150)

1873 9222. Neuer freier Kikeriki. Humoriſtiſches Organ für die Intereſſen des geſunden Menſchenverſtandes. Redacteur en chef: G. Zanetti. (IV. Jahrgang.) Wien. 1873. (Nro 1—52 v. 4. Jänner bis 27. Dezember.) (Nro 28. Franz Liſzt in Begeiſterung.)

1874 9223. —— (V. Jahrgang.) Wien. 1874. (Nro 1—23 v. 1. Jänner bis 6. Juni.) (Nro 3. Der letzte Clavierheros. Titelbild mit Text.)

Humoriſtiſche Blätter von K. Klič. Wien. 5. Jahrg. 1877. (Nr 13 S. 4. Wochen-Chronik. (Karikatur Liſzt's.) — Nr 21. S. 3. Fachmänniſches Urtheil. (Karikatur Liſzt's.)) (8152)

1881 9224. [illegible] XX. Jahrg. Nr. 48. Budapeſt, 27. November 1881. (Titelbild: Franz Liſzt's Zukunftsmonument. — Letzte Seite: Liſzt gegen die Juden. (2 große Karikaturen Liſzt's.))

9225. Kikeriki. XXI. Jahrg. Nr. 97. 4. Dezember 1881. (Liſzt's Klavierſpiel auf den Naſen der Juden ..... Mit einer Karikatur Liſzt's.)

9226. Charivari. o. O. u. J. (Der neue Pegaſus im Jahre [illegible] einer Karikatur [illegible] Liſzt zu Pferde Piano ſpielend.) (Ausſchnitt.)

1872 9227. Die Bombe. II. Jahrg. Nr. 10. 10. März 1872. (Titelbild: Franz Liſzt.) (Ausſchnitt.)

9228. Humoriſtiſche Blätter. Wien. (Ohne Datum.) (Eine Karikatur Liſzt's.) (Ausſchnitt.)

* * *

II. Aus der Liſzt-Litteratur.*)

1. Biographiſches.

9229. Dr. Franz Liszt's Biographie. Einzel-Abdruck aus der neusten (achten) Auflage des kleinen musikal. Conversations-Lexikons. Verfasst von Julius Schuberth. Leipzig, New-York & Philadelphia. Verlag von J. Schuberth & Co. c. 3. 13 S. kl. 8°.

1843 9230. Notice biographique sur Franz Liszt. Extrait de la Revue générale Biographique, Politique et Littéraire, Publiée sous la direction de M. E. Pascallet. (Publications de la Revue générale Biographique, Politique et Littéraire. Section Artistique.) Paris, Bureau Central de la Revue générale Biographique, Politique et Littéraire. Et chez Amyot, Libraire-Éditeur. Mai 1843. 66 S. gr. 8°.

(1882) Muſiker-Biographien. Vierter Band: Liſzt. Von Ludwig Nohl. Leipzig. Verlag von Philipp Reclam jun. (1882.) 114 S. kl. 8°. (Univerſal-Bibliothek 1661.) (Siehe Nr. 6211.)**)

1882 Muſikſtudien in Deutſchland. Aus Briefen in die Heimath von Amy Fay. Berlin, Verlag von Robert Oppenheim. 1882. (S. 115—165. Bei Liſzt.) (6205)

1843 Allgemeine Musikalische Zeitung. Leipzig. 1843. (Zum Titelkupfer. Franz Liszt. Biographiſche Skizze.) (6378)

1865 Der Sammler. 1865. (S. 319. Aus der Jugendzeit Franz Liſzt's.) (6677)

---

*) Es ſei im Anſchluſſe an die Anmerkung Nr. 2 S. 328 nochmals hervorgehoben, daß von einer erſchöpfenden Ausarbeitung der im Wagner-Muſeum vorhandenen Materialien über F. Liſzt (insbeſondere, was Zeitſchriften u. Zeitungsartikel, ſowie auch die ſämmtlichen, in Werken u. Zeitſchriften enthaltenen Liſzt-Bildniſſe betrifft) hier Umgang genommen werden mußte, da es ſich doch um eine Wagner-Bibliographie handelt, und ein gründliches Liſzt-Verzeichniß, in der Art bearbeitet, wie das vorliegende Werk, eine jahrelange Arbeit für ſich in Anſpruch nehmen wird.

1866 9231. Unſere Tage. Blicke aus der Zeit in die Zeit. Culturgeſchichtliche Revue in zwangloſen Heften. 13. Heft des 7. Bandes. 91. Heft der ganzen Reihe. — Der 2. Folge 39. Heft. Braunſchweig. Druck und Verlag von George Weſtermann. 1866. 8°. (S. 801. Franz Liſzt.)

1876 Revue et Gazette Musicale de Paris. 1876. (S. 298. Liszt professeur au conservatoire de Genève. G. Becker.) (6469)

1882 9232—9233. Znaimer Wochenblatt XXXIII. Jahrg. Nr. 15. 8. April u. Nr. 16. 15. April 1882. Feuilleton. Ein großer Oeſterreicher. Dr. E. Pichler.

Wiener Abendpoſt. 18. September 1882. Feuilleton. Liſzt. Von Ludwig Nohl. (6683)

2. Programme zu den ſymphoniſchen Dichtungen.

(Siehe Band 2. S. 329.)

3. Erläuterungen, Kritiſches, Polemiſches etc.

1842 9234. Berlin unter Liſzt oder der Wertherin Leiden. Leipzig, bei A. F. Böhme. 1842. 71 S. 16°.

1855 9235. Thematisches Verzeichniss der Werke von F. Liszt. Von dem Autor verfasst. Leipzig, 1855. Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel. 97 S. gr. 8°.

1860 9236. Magyar- vagy czigány-zene? Elmefuttatás Liszt Ferencz »Czigányokról« irt könyve felett. Irá Brassai Sámuel. Kolozsvártt, az ev. reform. főtanoda könyvnyomdája 1860. 56 S. gr. 8°.

9237. Franz Liszt's Ungarische Krönungs-Messe. Eine musikalische Studie von K. Ábrányi. Aus dem Ungarischen von H. Gobbi. Verlag von J. Schuberth & Co. Philadelphia. Leipzig. New-York. o. J. 24 S. kl. 8°.

1882 9238. Berühmte Liebespaare. Dritte Folge von Fr. von Hohenhauſen. Leipzig, Verlag von Bernhard Schlicke. (Balthaſar Eliſcher.) 1882. 315 S. 8°. (S. 125. VI. Franz Liſzt und die Gräfin d'Agoult.)

1824 9239. Wiener Zeitſchrift für Kunſt, Literatur, Theater und Mode. 1824. Erſtes Quartal. Auf Koſten des Herausgebers Johann Schickh. Gedruckt bey Anton Strauß. Nr. 1—39. 336 S. 8°. (Vgl. S. 8, 317. Der junge Liſzt in Paris.)

1844 Kleine Muſik-Zeitung. 1844. Hamburg. Schuberth & Comp. (S. 21. Dedications-Brief des Herrn Franz Liſzt an Madame Pleyel. — S. 81. Fr. Liſzt Concert in Paris. — S. 115. Liſzt als wohlthätige Fee. — S. 163. Die Liſztomanie in Paris.) (6581)

1851 **Signale für die Muſikaliſche Welt.** Neunter Jahrgang. Leipzig, 1851. (S. 274. F. Liſzt, De la Fondation — Goethe à Weimar. Leipzig, F. A. Brockhaus 1851. L. — S. 331. Liſzt in Bonn. r. — S. 369. Liſzt..... **Dur und Moll.** S. 150. Ein Schüler Liſzt's als Karmelitermönch.) (6394)

1852 —— Zehnter Jahrgang. Leipzig, 1852. (S. 121. „Benvenuto Cellini", große Oper von H. Berlioz. Aufgeführt in Weimar am 20. März 1852. Bericht über die erſte Aufführung unter F. Liſzt's Leitung.) (6395)

1856 **Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler.** VII. Jahrg. 1856. (S. 113. Ein Abend mit Franz Liszt. (Aus dem Pester Lloyd.)) (6403)

1858 —— IX. Jahrg. 1858. (S. 273. Franz Liszt. Lebensskizze von Julius Schuberth. — **Rundschau.** ».....Liszt beabsichtigt nun ernstlich, eine Oper zu componiren u. z. eine ungarische. Das Sujet ist dem Beck'schen Roman in Versen »Janco« entnommen und wird bereits von Mosenthal bearbeitet. Der erste Act ist bis auf das Finale vollendet. . . . . .«) (6408)

1859 9240. **Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler.** Herausgg. v. Prof. L. Bischoff. Nr. 14 Köln, 2. April 1859. VII. Jahrg. (S. 105. Berliner Briefe. [II. — Concert von von Bülow: Liszt's »Ideale«.] G. E.)

1879 9241. **C. M. Ziehrer's Deutſche Kunſt- & Muſik-Zeitung .....** (Herausgeber Blaſius Weiß. — Chefredacteur: M. Röttinger.) VI. Jahrg. Nr. 14. Wien, 20. April 1879. (S. 54. Liſzt's Concertreiſe nach Güns. — Aus der Manuſcript-Autobiographie: „Reflexe" von Dr. Auguſt Schmidt.)

9242. **Im neuen Reich.** Wochenſchrift für das Leben des deutſchen Volkes in Staat, Wiſſenſchaft und Kunſt. Herausgegeben von Dr. Wilhelm Lang. 1879. Nr. 35. (Ausgegeben: 28. Auguſt.) Leipzig, Verlag von S. Hirzel. S. 305—336. gr. 8°. (S. 322. Liſzt's Schriften über Muſik. Ludwig Nohl.)

1880 9243. **C. M. Ziehrer's Deutſche Kunſt- & Muſik-Zeitung .....** Eigenthümer und Herausgeber: Joh. Kiebeck. Nr. 12. VII. Jahrg. Wien, 29. März 1880. (S. 69. Concertberichte. Ueber das erſte außerordentliche Concert der Geſellſchaft der Muſikfreunde, in welchem Franz Liſzt drei ſeiner Compoſitionen ſelbſt dirigirte.)

Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 77. 1881. (S. 455. Feſtgruß der Bayreuther Blätter zum 22. October 1881. An Franz Liſzt. Heinrich v. Stein. Sonette.) (6450) (Vgl. „B. Bl." 1871. S. 311.)

1881 9244. **Signale für die Muſikaliſche Welt.** Neununddreißigſter Jahrgang. № 61. Leipzig, October 1881. (S. 961. Ein Gruß an Franz Liſzt zum 22. October 1881. Richard Pohl.)

9245. **Oesterreichischer Volksfreund.** Nr. 21. Wien, 26. November 1881. (S. 4. Liszt über die Juden und die »Neue Freie Presse« über Liszt. P.)

1840 9246. **Allgemeine Theaterzeitung.** Originalblatt für Kunſt, Literatur, Muſik, Mode und geſelliges Leben. Hrsgr. u. Redacteur Adolf Bäuerle. N. 7. Wien, 8. Jänner 1840. 33. Jahrg. Feuilleton. (Franz Liszt öffentlich den 2. Jänner 1840 mit einem Lorbeerkranze ausgezeichnet. A. — Aus Raab. — Liszt.)

9247. **Theater Zeitung.** 1840. Aus der Muſikwelt. Kürzeſte Recenſion über Liſzt, durch ſeinen Namen veranlaßt, im „muſikaliſchen Anzeiger". J. F. Caſtelli. (Ausſchnitt.)

1858 9248. **Die Preſſe.** Wien, 28. März 1858. Feuilleton. Die „Graner Meſſe" von Liſzt. Ed. H.

1866 9249. **Allgemeine Zeitung.** Nr. 68, 77, 78. Augsburg, 9., 18. u. 19. März 1866. (Paris. 3 Notizen über die am 15. März in der Kirche St. Euſtache aufgeführte Krönungsmeſſe v. Liſzt. Nr. 78 v. 19. März: „..... Ganz Paris war geſtern in der Kirche St. Euſtache geſtrömt, um die Meſſe von Liſzt zu hören. Man bemerkte unter den Anweſenden namentlich den General Mellinet, den Unterrichtsminiſter Duruy, die Componiſten Auber und Berlioz, und den Schwiegerſohn Liſzt's, E. Ollivier .....")

1873 9250. **Fremden-Blatt.** Wien, 5. Februar 1873. „Dem „Trovatore" entnehmen wir folgende Geſchichte, die für Muſikfreunde ein ſpezielles Intereſſe darbietet. Der Papſt iſt höchſt ungehalten auf den Abbé Liſzt, der vormals der Löwe des Vatikans war ....."

9251. **Neue Freie Presse.** Wien, 11. November 1873. Das Liſzt-Jubiläum. Peſt, 10. November. H. Wittmann.

1874 9252. **Beilage zum „Wiener Extrablatt".** 12. Jänner 1874. Konzert Liſzt. k. st.

9253. **Neue Freie Presse.** Wien, 13. Jänner 1874. Feuilleton. Das Liſzt-Concert im großen Muſikvereinsſaale. Wien, 12. Jänner. Ed. H. — Das Liſzt-Bankett. W.

9254. **Fremden-Blatt.** Wien, 13. Jänner 1874. Theater und Kunſt. Franz Liſzt am Klavier. sp.

1875 9255. **Die Preſſe.** Wien, 6. März 1875. Feuilleton. Robert Franz und Franz Liſzt. E. Schelle.

1877 9256. **Fremden-Blatt.** Wien, 24. Februar 1877. Tagesneuigkeiten. (Liſzt und Rothſchild.)

1879 9257. —— Wien, 10. April 1879. Theater und Kunſt. Die Graner Feſtmeſſe von Franz Liſzt. sp.

1880 9258. **Neue Freie Presse.** Abendblatt. Wien, 22. December 1880. Literatur-Blatt. Neue Bücher über Muſik. (L. Ramann. „Franz Liſzt." Erſter Band. Leipzig 1880 .....) Ed. H.

1882 9259. **Fremden-Blatt.** (Abend-Blatt.) Wien, 6. December 1882. Tagesneuigkeiten. (Wie Franz Liſzt über Karrikaturen denkt.)

1883 9260. —— Wien, 19. Jänner 1883. Notiz über Franz Liſzt's Ankunft in Peſt.

9261. —— Wien, 7. Februar 1883. Theater und Kunſt. Ueber eine vom Schriftſteller Guſtav Turnoczy zu Ehren des in Peſt weilenden Johann Strauß veranſtaltete Soirée, bei welcher auch Franz Liſzt erſchien.

4. Zu den Bildniſſen F. Liſzt's gehörige Artikel aus Zeitſchriften und Zeitungen.

1840 9262. Erinnerungen an merkwürdige Gegenſtände und Begebenheiten, verbunden mit Novellen, Sagen und Geſchichten.... herausgegeben von Carl Wilhelm Medau. Zwanzigſter Jahrg. oder: Neuer Folge Vierter Band. Wien u. Prag. 1840. Verlag d. C. W. Medau'ſchen Buchhandlung in Leitmeritz u. Teplitz. Inhalt u. S. 313—316. 8°. (S. 314. Franz Liſzt.) (Ausſchnitt.)

(1843) 9263. Unſere Zeit. In Biographien und Bildniſſen. Mit einer Einleitung von Karl Gutzkow und erläuterndem Text von ..... Erſter Band 1. Lieferung. Franz Liſzt. Von Eduard Beurmann. Hamburg. Verlags-Comptoir. (1843.) XIV u. 34 S. gr. 8°.

1865 Über Land und Meer. 1865. Band 14. (S. 820. Die Sankt Stephans-Prozeſſion und die muſikaliſchen Feſtlichkeiten in Peſt-Ofen.) (6423)

1867 9264. Weſtermann's illuſtrirte deutſche Monats-Hefte für das geſammte geiſtige Leben der Gegenwart. Nro 37 der zweiten Folge. October 1867. Braunſchweig, Weſtermann. gr. 8°. (S. 17. Muſikaliſche Studienköpfe. Von La Mara. II. Franz Liſzt.)

1869 9265. Der Bazar. Illuſtrirte Damen-Zeitung. Nr. 2. Berlin, 8. Januar 1869. XV. J. (S. 14. Franz Liſzt. Fr. v. H.)

1872 9266. Wiener Familien Journal. VI. Jahrgang 1872. Nr. 32. 20. April (Miscellen. (Abbé Liſzt.))

1882 9267. Musical Bulletin. Published by the Hershey school of musical art, Hershey music hall. Chicago, June, 1882. Vol. III. No. 7. (Franz Liszt. An artist and man. By L. Ramann. Freely Translated from the German by Sara Hershey Eddy. Volume One, 1811—1840. V. Vienna 1821—1823.)

1872 9268. Illuſtrirtes Wiener Extrablatt. 25. März 1872. Franz Liſzt.

1873 9269. —— Wien, 15. November 1873. Franz Liſzt. Ueber die 50jährige Jubiläumsfeier in Peſt.

§ 5. Gelegenheits-Ehrungen Franz Liſzt's. — Sonſtiges.

1841 9270. A. Liszt in Berlino la sera del 27 XBRE 1841. L'Italiano Andrea Galvani..... (Gedicht.) Doppelblatt. 4°. In reich verzierter Goldumrahmung.

9271. Dasſelbe. Ohne Goldumrahmung.

1842 9272. Dem Genius, dem Künstler von Geist und Gemüth, dem Ehrenmanne von Gesinnung und Character Franz Liszt in dankbarster Erinnerung an schöne Stunden frohester Begeisterung die Kunstgenossen und Kunstfreunde in Berlin den 18. Februar 1842. (Gedicht.) Doppelbl. 4°.

1857 9273. Dem Dirigenten des 35. Niederrheinischen Musikfestes zu Aachen 1857 Herrn Hof-Kapellmeister Dr. Franz Liszt. (Gedicht.) Josef Müller. 1 Bl. 4°.

1854 9274. Lieder aus Weimar. Von Hoſſmann von Fallersleben. Hannover. Carl Rümpler. 1854. 95 S. 16°. (Freundesgabe für Franz Liſzt.)

1883 Gedichte von Richard Pohl. Zweite, ſehr vermehrte Auflage. Baden-Baden. Verlag von Emil Sommermeyer. 1883. XX u. 288 S. 12°. (S. 157. Franz Liſzt. Zu ſeinem Geburtstage 22. Oktober 1856. — S. 161. Der Meiſter unter den Seinigen. Zu Liſzt's Geburtstag 22. Oktober 1857. (Für vierſtimmigen Männerchor komponirt von Hans von Bülow.) — S. 166. Prinzeſſin Marie v. Sayn-Wittgenſtein. 1. Bei Überreichung meiner Gedichte. 167 u. 168. 2. 3. Bei ihrem Scheiden von der Altenburg in Weimar. — S. 172. Zu Liſzt's »Années de Pélerinage«.) (6259)

9275. St. Eliſabeth von Thüringen. Ein epiſches Gedicht von Joſeph Seeber. Steyl. Druck und Verlag der Miſſionsdruckerei. o. J. (Mit einem Titelholzſchnitt: St. Eliſabeth. Nach Ittenbach.) 172 S. kl. 8°.

9276. Elisabeth, Landgräfin von Thüringen. (Böhringer Fr. Kircheng. II. 2.) S. 581—649 gr. 8°. (Ausſchnitt.)

1879 9277. Große rothe Moiré-Schleiſe. Darauf in Golddruck: „Dem Meiſter Liſzt, dem mächtigen Förderer der Reform-Idee Richard Wagner's! Der Wr. akad. Wagnerverein. Am 8. April 1879.“ (Von einem dem Meiſter gelegentlich ſeiner Mitwirkung bei dem am genannten Tage ſtattgefundenen Konzerte überreichten Lorbeerkranz.)

Anmerkungen.

---

1) (S. 432) Höchſt werthvolles u. intereſſantes Stück; Autographe von L. Geyer, dürften zu den größten Seltenheiten gehören.

2) (S. 433) Minna Planer geb. 5. September 1822 in Oederan (Sachſen), mit Richard Wagner vermählt in Königsberg 24. November 1836, † 25. Januar 1866 in Dresden Walpurgisſtraße im engl. Viertel. — Minna Planer war die Tochter eines Oekonomen, welcher die Freiheitskriege mitmachte; ſie hatte 11 Geſchwiſter; von dieſen blieben über das Kindesalter hinaus am Leben: Charlotte, Amalie — Sängerin, heiratete einen ruſſiſchen Rittmeiſter, wahrſcheinlich während ihres Engagements in Riga (ſiehe die Nrn. 6301 u. 6302) —, Henriette, Natalie und ein Bruder, der im Alter von 25 Jahren ſtarb. Natalie Planer lebte mit dem Ehepaar Wagner drei Jahre in Paris, u. als R. Wagner 1842 von Paris nach Dresden kam, ging Natalie Planer nach Zwickau. — Bei der Flucht Wagner's 1849 holte Natalie Planer den Wagen dazu, in der erſten Zeit von Wagner's Aufenthalt in Zürich wohnte ſie bei ihm und ihrer Schweſter. (Vgl. Briefe v. R. Wagner an Th. Uhlig, Leipzig 1888.) Natalie Planer verehelichte ſich ſpäter mit dem Förſtermeiſter Bilz und lebt gegenwärtig als Witwe in Leisnig (Sachſen). (Mittheilungen der Natalie Planer an den Verfaſſer.)

3) (S. 433) Intereſſantes Stück. Vgl. Nr. 3786, Bd. 2.

4) (S. 434) Fürſtin Caroline v. Sayn-Wittgenſtein † 9 März 1887 in Rom.

5) (S. 434) Neueſtens gedruckt u. erſchienen in Reclam's Univerſ.-Bibliothek. Nr. 1979.

6) (S. 435) Ueber Geyer als Schauſpieler findet ſich in der „Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung“, 21. Jahrg. 1819, S. 56 folgende Notiz: „Am 10. gab die Deutſche Geſellſchaft „Hadrian von Oſtade, ein Singſpiel in einem Aufzuge von Treitſchke“, mit Muſik von Weigl. Wir haben dieſe Vorſtellung nicht geſehen. Hr. Geyer ſoll ſich als braver Komiker darin ausgezeichnet haben.

7) (S. 436) Eliſe Wagner — Albert Wagner's Frau.

8) (S. 436) Leider fehlt in dieſer ſonſt werthvollen Auswahl von Theaterzetteln jener vom 29. September 1833 zu Marſchner's „Vampyr“, für welche Vorſtellung bekanntlich der in Würzburg weilende Richard Wagner für ſeinen Bruder Albert eine Einlage komponirt hat.

9) (S. 436) Roſalie Wagner, Schweſter Richard Wagner's, geb. 4. März 1803, † 1837, vermählt 1836 an den Schriftſteller Oswald Marbach in Leipzig. Siehe Anmerkung 16) S. 439.

10) (S. 437) Bekanntlich war auch der junge Richard Wagner im Sommer 1832 in Prag, wo im dortigen Conſervatorium ſeine C-dur-Symphonie unter Dionys Weber aufgeführt wurde. Der vorliegende Band der Bohemia enthält leider hierüber keinerlei Erwähnung; vermuthlich fand die Aufführung der Symphonie Wagner's nur ganz privatim vor einem kleinen geladenen Auditorium ſtatt.

11) (S. 437) Louiſe Wagner, zweite Schweſter Richard Wagner's, geb. 14. December 1805, † 3. Januar 1872, vermählt 1828 mit dem Buchhändler Fr. Brockhaus in Leipzig.

12) (S. 438) Intereſſant iſt, daß die beiden Schweſtern R. Wagner's in ein und demſelben Jahre in denſelben Rollen, Luiſe in Schenk's „Beliſar“ und Roſalie in Grillparzer's „Sappho“, auftreten.

13) (S. 439) Nach Glaſenapp echt und wirklich von Adolph Wagner.

14) (S. 439) Wahrſcheinlich aus der „Deutſchen Schaubühne“. — Ebenfalls enthalten in „Theater“ v. Ad. Wagner Nr. 5004.

15) (S. 109) Fr. Arn. Brockhaus geb. zu Dortmund 23. Sept. 1800, † zu Dresden 11. Aug. 1865.

16) (S. 109) Gotth. Oswald Marbach geb. 13. April 1810 zu Jauer in Schleſien, † 28. Juli 1890 in Leipzig. Siehe Nekrolog u. Porträt „Illuſtrirte Zeitung“ Nr. 2458 v. 9. Aug. 1890 u. den Aufſatz über deſſen Jubiläum „Beilage zur Allgemeinen Zeitung“ Nr. 122 v. 3. Mai 1890.

17) (S. 110) Emil Ollivier, Fr. Liſzt's Schwiegerſohn, geb. 2. Juli 1825 in Marſeille, R. Wagner's Advocat in Paris 1858. Vgl. Briefe R. Wagner's an Wilh. Fiſcher S. 311 u. 316.

18) (S. 112) Ein ſeltenes Buch. Von dieſer Geſammtausgabe iſt nur der vorliegende Band erſchienen, die Fortſetzung wurde damals ſiſtirt.

18a) (S. 113) Vgl. auch die inſtructiven Aufſätze v. Emil Ritter v. Hartmann in der „Neuen Wiener Muſik-Zeitung“ II. Jahrg. 1893 Nr. 2–5.

19) (S. 113) Siehe Anmerk. 7) dieſelbe Abth.

20) (S. 114) Siegfried Wagner geb. 6. Juni 1869. Eva Wagner geb. 17. Februar 1867. Daniela v. Bülow geb. 12. October 1860 (vereh. Thode). Blandine v. Bülow geb. 20. März 1863 (vereh. Gräfin Gravina). Iſolde v. Bülow geb. 10. April 1865.

21) (S. 114) Eine Gruppe aus dieſem Bilde iſt als Titelbild v. Fr. Liſzt's Ausgabe aus „Années de Pèlerinage“ verwendet.

22) (S. 114) Erworben von Frau Franziska Ullrich, welche im Hauſe Rich. Wagner's lebte und das Bild geerbt hat.

23) (S. 114) Ebenfalls erworben von Frau Fr. Ullrich. Siehe die vorige Anmerkung.

24) (S. 114) Gleichfalls von Frau Ullrich erworben. Zu den beiden Frauenporträts Nr. 9154 u. Nr. 9155 liegt ein Beglaubigungsſchreiben von [illegible] Leipzig 7. Mai 1887).

25) (S. 115) Vgl. Briefe R. Wagner's an Uhlig, Fiſcher u. Heine. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1888.

26) (S. 115) Siehe die vorige Anmerk.

27) (S. 115) Siehe Anmerk. 26) d. Abth.

28) (S. 115) Siehe Anmerk. 32) Erſte Abth. Nr. 3.

29) (S. 115) Dr. Joſ. Standthartner, Primararzt im k. k. Allgemeinen Krankenhauſe in Wien, geb. 1817, iſt einer der älteſten Wiener Freunde R. Wagner's. Wagner wohnte im Winter d. Jahres 1863 bereits einige Monate bei Dr. St. in deſſen eigenem Hauſe, Stadt Seilerſtätte No. 3, 2. Stock (Neue Nummerirung: Singerſtraße 17). Als Rich. Wagner 1872 u. 1875 in Wien ſeine großen Konzerte dirigirte, wohnte er abermals bei Dr. St. im k. k. Allg. Krankenhauſe in der Alſervorſtadt. (IX. Bez.)

30) (S. 115) Alex. Guſt. Ad. Graf v. Schleinitz, kgl. preuß. Kammerherr, Staats- u. Haus-Miniſter, geb. 29. Dezember 1807 zu Blankenburg a. Harz, † 19. Februar 1885 zu Berlin; deſſen Frau Marie Gräfin v. Schleinitz, geb. v. Buch, geb. 22. Jan. 1842, vermählt 1. Januar 1865, intime Freundin des Wagner'ſchen Hauſes und einflußreiche Förderin der Wagnerſache am Hofe Kaiſer Wilhelm I., wieder vermählt am 16. Juni 1886 mit Anton Graf v. Wolkenſtein-Troſtburg, öſterr. Botſchafter am ruſſiſchen Hofe.

31) (S. 115) Vgl. Anmerk. 30) u. Briefe Richard Wagner's an F. Schmitt. Erſte Abth. Nr. 1.

32) (S. 116) Beſonders ſchönes u. ſeltenes Porträt.

33) (S. 116) Selten.

34) (S. 152) Der zweite Theil dieſer Biographie, herausgegeben von Aug. Göllerich, erſchien 1898. (Univerſal-Bibliothek 3772.)

III. Anhang.

I. Handſchriften, Werke und Bildniſſe von Perſonen, welche zu Wagner oder ſeiner Sache in näherer Beziehung ſtanden.[*]

1. Handſchriften.

(In alphabetiſcher Reihenfolge.)

Hector Berlioz.

9278. **Brief an Heugel**, Muſikverleger des »Ménestrel«. **Mardi soir.** c. 3 Unterfertigt: **H. Berlioz.** 1 S. 16°. Die Adreſſe auf dem Briefe ſelbſt angebracht: **Monsieur Heugel...... Paris.** Mit zwei Poſtſtempeln.

9279. **Kurzer Brief an Mr. Duvegrien (?)** Unterfertigt: **H. Berlioz.** 1 S., 10 Zeilen, franzöſiſch. kl. 8°. (Aufgezogen.)

Franz Brendel.

9280. **Brief an Director.....** Ohne Datum. 1 S. 4°. Mit Adreſſe. (Name unleſerlich.)

Franz v. Dingelſtedt.

9281. Unterſchrift desſelben auf einem Schriftſtück an d. Vorſtand des Frauen-Erwerb-Vereines zu Wien. Doppelbl. kl. Fol. Mit Hochdruck-Vignette: k. k. Hofburgtheater Direction.

Carl Eckert.

1859 9282. **Brief an..... Wien den 11. Februar 1859.** 1 S. 8°. Das Briefpapier mit der Hochdruckſtampiglie: K. K. Hofoperntheater Direction.

Filippo Filippi.

9283. **Brief an.....** Unterzeichnet: **F. Filippi.** 1½ S. kl. 4°.

---

[*] Inſoferne ſie nicht ſchon als mit der Wagner-Sache in Verbindung ſtehend, in den früheren Abtheilungen des Kataloges vorkommen. Siehe insbeſondere Dritte Abth. Handſchriften S. 71—77 und Porträts S. 124—130.

Anton Bernh. Fürſtenau.[1]

1850 9284. Brief an..... v. H. Den 18. März 1850. 1 S. kl. 8°.

Moritz Fürſtenau.[2]

Randbemerkungen und Zuſätze. (6181)

Friederike Wilhelmine Hartwig.[3]

1816 9285. Eine Quittung der Königl. Theater-Caſſe in Dresden aus dem Jahre 1816, worinnen die Mitglieder den wöchentlichen Gehalt zu beſtätigen hatten. Mit eigenhändiger Fertigung: Minna Hartwig. Dresden am 14. Decbr 1816. Zum Theil vorgedrucktes Quartblatt.

9286. Brief an..... Ohne Datum. (Muthmaßlich 1813.) Unterzeichnet: Minna Hartwig. m. p. 1 S. 8°. Auf geſchöpftem Papier.

Johann Hoffmann.

Widmung: „Meiner lieben Freundin Schmalz zur freundlichen Erinnerung.“ (Mit Bleiſtift geſchrieben.) (9406)

Franz Jauner.

9287. Brief an Heinrich Laube. Wien, d. 31. Jänner. o. J. 1 S. 8°.

Heinrich Laube.

1876 9288. Ein Circular von demſelben eigenhändig geſchrieben. Wien d. 16. October 1876. Unterfertigt: Laube. ½ S. 4°.

1871 9289. Von demſelben geſchriebener und unterfertigter Begleitsbrief zu einer verſendeten Subſcriptionsliſte, die Erbauung eines Stadttheaters in Wien betreffend. Wien im Jänner 1871. Unterfertigt: Dr. Heinrich Laube. 1 S. 4°.

Adolph Aug. von Lüttichau.

General-Director des Dresdener Hoftheaters.

1837 9290. Kurzer Brief in franzöſiſcher Sprache. Dresden, 15me Mars 1837. 1 S. 4° mit Wappen u. Schrift als Kopf-Vignette: General-Direktion der Königlich Sächſiſchen muſikaliſchen Kapelle und des Hoftheaters. Mit Siegel u. auf der Rückſeite befindlicher Adreſſe: A Monsieur Angelo Ciccarelli. Nebſt Opern-Partitur u. Text.

Hans Makart.

9291. Eigenhändig geſchriebene Viſitkarte: Hans Makart.

Gabriel Max.

1880 9292. Viſitkarte. Mit 9 eigenhändigen Zeilen. M.(ünchen.) $^{27}/_{1}$ 80.

G. Meyerbeer.

1851 9293. Original-Unterſchrift »Meierbeer« auf einem Briefe an den Tenoriſten Carl Beck. Berlin, d. 23. April 1851. 1 S. u. 4°.

Felix Mottl.

1877 9294. Original-Noten-Manuſcript »Es ist das alte Minnelied« Gedicht v. Griesebach Musik von Felix Mottl. Mit Unterſchrift u. Datum: Felix Mottl 14 August 877 Unter St. Veit. Zu Anfang: »Meinem lieben Freunde Oesterlein gewidmet«. Ungedruckt. Notenblatt qu. 4°.

Ludwig Nohl.

1879 9295. Brief an ..... Heidelberg 13. Januar 1879. »Ich bin damit beschäftigt, die Bilder von Beethovens Freunden zur Herausgabe zu sammeln. Da darf auch seine »liebe werthe Dorothea Cäcilie« nicht fehlen« etc. ½ S. 4°.

Carl Gottlieb Reiſſiger.

9296. Brief mit Adreſſe an: Sr. Wohlgeb. Herrn Tonkünſtler Dr. Ritter allhier. (Dresden.) Ohne Datum. 1 S. 4°.

Joſeph Rubinſtein.

1883 9297. Brief an deſſen Wohnungsvermiether Sigmund Samelſon in Bayreuth. Palermo, Hôtel Trinakria. Den 31. Januar 1883. 2½ S. 4°.

v. Rudolphi.

Intendant des Braunſchweiger Herzogl. Hof-Theaters.

9298. Brief an ..... Unterzeichnet: v. Rudolphi. 1 S. 8°.

Arthur Schopenhauer.

9299. Adreſſe: „Herrn Kilzer Wohlgeboren abzugeben bei Herrn de Neufville kl. Roßmarkt. 1.“ Quartblatt mit Siegel. (7. März 1853?)

Karl Tauſig.

9300. Viſitkarte: Charles Tausig Pianiste de la cour de S. M. le roi de Prusse. Auf der Rückſeite drei geſchriebene Zeilen, an [illegible] gerichtet.

Auguſt Wilhelmj.

Handſchriftliche Widmung von demſelben. Wiesb. 22 Sept. 69.

Karl Theodor Winkler.4)

Vice-Direktor am kgl. ſächſ. Hoftheater.

1847 9301. Zeugniß, von demſelben ausgeſtellt. „Herrn Angelo Ciccarelli.“ Dresden, am 12. Auguſt 1847. 1 S. 4^0, mit Wappen u. Schrift als Kopf-Vignette: General-Direktion der Königlich Sächſiſchen muſikaliſchen Kapelle und des Hoftheaters.

(Sänger und Sängerinnen.)

Alois Ander.

1856 9302. Brief an ..... den $^{12}/_{4}$ $\overline{856}$. Unterfertigt: Ander. 3 volle S. 8^0. Mit Vignette in Hochdruck: Alois Ander.

Karl Beck.5)

Erſter Darſteller des Lohengrin.

1851 9303—9305. Drei Original-Unterſchriften desſelben auf je einer Paßkarte, ausgefertigt von der Polizei-Verwaltung der Reſidenzſtadt Weimar für die Jahre 1851—53. Drei farbige Karten mit Wappen-Stampiglien. kl. 8^0.

9306. Namenszug auf einem Notenheft: Arie des Torop aus der Oper Askold's Grab. (Ruſſiſch.) 5 S. 4^0.

Marianne Brandt.

1880 9307. Brief an ..... Berlin Tempelhofer Ufer 3 19/12 80. 3 S. 8^0.

Amalie Friedrich-Materna.6)

9308. Viſitkarte: Amalie Friedrich-Materna k. k. oeſt. Kammer u. Hofopernſängerin etc. etc. Mit fünf eigenhändig geſchriebenen, an Nicolaus Oeſterlein gerichteten Zeilen. (Hierzu ein Couvert.)

Bertha Ehnn.

1865 9309. Brief an ..... Nürnberg am 23. 12. 1865. 1 S. 8^0.

Ritter von Kaminski.7)

1859 9310. Brief an den Intendanten des Herzogl. Hoftheaters in Koburg: v. Wangenheim. Warſchau. 17. Auguſt 1859. 3 S. 8^0.

Handſchriftliche Widmung: Meinem hochverehrten Meiſter E. Stolz. Dankbarſt zur Erinnerung. (7294)

Lilli Lehmann.

1870 9311. Brief an Fräulein ..... Leipzig $^{19}/_{5}$ 70. 1 S. 8^0.

9312. Ein Zettel von derſelben geſchrieben u. unterfertigt, die Aufnahme einer Zeitungsnotiz betreffend. Ohne Ort u. Datum. kl. 8^0.

Mathilde Mallinger.

9313. Ein Zettel von derſelben geſchrieben und unterfertigt. Fl. qu.-8°.

Thereſe Malten.

9314. Große Viſitkarte mit eigenh. Namenszug.

Anton Mitterwurzer.

1855 Widmung: „Zur freundlichen Erinnerung Hamburg 15ten Mai 855. Anton Mitterwurzer.“ (7331)

Franz Nachbaur.

Eigenhändig geſchriebene Widmung von demſelben. (7332)

Albert Niemann.

1881 9315. Spruch für ein Album: „Wir werden nicht beſſer, wenn man uns lobt, und nicht ſchlechter, wenn man uns ſchmäht.“ Heyst (Seebad) 1. Aug. 1881. Unterfertigt: A. Niemann. qu.-8°. Aufgezogen.

Emil Scaria.

1876 9316. Kurzer Brief an Herrn Julius Rikius. Wien d. 1.6.76. 1 S. Fl. 8°.

Dr. Carl Schmid.

9316a. Eigenhändige Unterſchrift: Dr Schmid. (Dezember 1861) (Ausſchnitt.)

Ludwig Schnorr von Carolsfeld.

9316b. Muſikaliſches Albumblatt. Am Schluſſe: „Zur Erinnerung an den Abend des 23ten November 1863 in Breslau. Schnorr v. Carolsfeld. 1 S. qu.-fº.

1864 9317. Brief an..... (den Theaterdirektor R. Wirſing in Prag.) Prag den 1ten Juny 1864. 1 S. 8°.

Wilhelmine Schroeder-Devrient.

9318. Brief an Sophie Velthuſen in Dresden. d. 22. Oct. 1 S. 8°. Mit Trauerrand u. ſchwarzem Siegel.

9319. Fragment eines Briefes an..... (ihre Schweſter Auguſte Schlönbach?) Unterfertigt: Wilhelmine. 1 S. 8°.

Sophie Stehle.

1868 Handſchriftliche Widmung. Mainz im März 1868. (7304)

(An den erſten Lohengrin-Sänger Carl Beck.)

1851 9320. **Brief von Roſalie Agthe.** Weimar d. 7ten Jan. 851. 1 S. 8°. Mit Adreſſe.

1841 9321. —— **des Directors des Hamburger Stadt-Theaters F. Cornet.** Hamburg d. 17! Auguſt 1841. 3 S. gr. 4°. Mit Adreſſe u. Siegel.

1851 9322. —— **von Eduard Genaſt.** Weimar d. 22ten Juni 1851. 1½ S. 8°. Mit Adreſſe u. Siegel.

1852 9323. —— **deſſelben.** W.(eimar.) d. 28ten Feb. 1852. 1 S. 8°. Mit Adreſſe u. Siegel.

9324. —— **deſſelben.** Weimar d. 12ten März 1852. 1 S. 4°. Mit Adreſſe u. Siegel.

1850 9325. —— **des Tenoriſten F. Götze.** Weimar den 6ten Novb. 1850. 2½ S. 4°.

9326. —— **des Prager Theater-Directors J. Hoffmann.** Prag. 21. Dec. 1850. 1 S. 4°. Wappen u. Schrift als Kopf-Vignette: Direction des königl. ſtänd. Theaters in Prag. Mit Adreſſe.

1853 9327. **Kurzer Brief von J. F. Kittl.** Freitag am 8! Juli $\overline{853}$. 1 S. 8°. Quer geſchrieben, mit Adreſſe u. Siegel.

9328. —— —— **deſſelben.** Freitag am 5. Auguſt 853. 1 S. 8°. Mit Adreſſe u. Siegel.

1858 9329. **Brief deſſelben.** Den 17. Juli $\overline{858}$. 1 S. 8°. Mit Adreſſe u. Siegel.

1839 9330. —— **von dem General-Director des Dresdener Hoftheaters von Lüttichau.** Dresden, den 31. December 1839. 1 S. 4°. Wappen u. Schrift als Kopf-Vignette: General-Direktion der Königlich Sächſiſchen muſikaliſchen Kapelle und des Hoftheaters. Mit Adreſſe u. Siegel.

1851 9331. —— **des Weimarer Hof-Opernſängers Fedor v. Milde.** Weimar d. 16. Feb. $\overline{851}$. 1 S. 8°. Mit Adreſſe u. Siegel.

1854 9332. —— **deſſelben.** Weimar 22. Jan. $\overline{854}$. 2 S. 8°.

1855 9333. —— **deſſelben.** Weimar 7. März 855. 2 S. 8°.

9334. —— **deſſelben.** Undatirt. 1 S. 8°. Mit Adreſſe.

9335. **Meinem Freunde Carl Beck, am 9ten Februar 1852. Franz Müller.** Gedicht in 4 Strophen. 4°.

9336. **Brief von dem Weimarer Direktor Carl Stör.** Undatirt. 1 S. 8°. Mit Adreſſe u. Siegel.

1850 9337. —— **des Weimarer Hoftheater-Intendanten Freih. v. Ziegeſar.** Weimar d. 23ten October 1850. 2½ S. 8°. Mit Adreſſe u. Siegel.

9338. —— **deſſelben.** Weimar d. 24ten Octob. 1850. 1½ S. 4°. Mit Adreſſe u. Siegel.

9339. **Brief deſſelben.** Weimar d. 5ten Novemb. 1850. 2 S. 4°. Mit Adreſſe u. Siegel.

1851 9340. —— deſſelben. Weimar den 4. März 1851. (Unterſchrift.) $1^1/_2$ S. 8°.

9341. —— deſſelben. W.(eimar) d. 30ten Mai 1851. 1 S. 4°. Mit Adreſſe u. Siegel.

9342. —— deſſelben. Weimar d. 28ten Maerz 1851. $2^1/_2$ S. 4°.

9343. —— deſſelben. Weimar d. 30ten Juni 1851. (Unterſchrift.) 1 S. 4°.*)

1852 9344. —— deſſelben. Weimar, d. 12ten Novemb. 1852. 1 S. 4°.

9345. —— deſſelben. Weimar d. 27ten Novemb. 1852. $1^1/_2$ S. 4°.

1853 9346. —— deſſelben. Weimar d. 23ten Febr. 1853. $1^1/_2$ S. 4°. Mit Adreſſe.

9347. —— deſſelben. Weimar d. 30ten May 1853. 1 S. 4°. Mit Adreſſe u. Siegel.

9348. —— deſſelben. Weimar d. 3ten Juni 1853. 1 S. 4°.

1850 9349. Original-Engagement-Kontrakt zwiſchen der Intendanz des Großherzogl. Hoftheaters zu Weimar und dem Sänger Karl Beck. Weimar den 1. Juni 1850. Unterz.: Fr. Ziegesar. Mit Hochdruck-Stampiglie. $1^1/_2$ S. Fol.

1851 9350. Ein gleicher Kontrakt. Weimar den 31. Mai 1851. Unterz.: Fr. Ziegesar. Mit Hochdruck-Stampiglie. $2^1/_2$ S. Fol.

2. Werke und Zeitſchriften.

Allgemeines Theater-Lexikon ..... herausgegeben von R. Blum, K. Herloßſohn, H. Marggraff. Vierter Band. Altenburg und Leipzig. (H. A. Pierer. C. Heymann.) 1841. (S. 193. **Hartwig** (Friederike Wilhelmine geb. Werthen.) (K. G.-ha.)) (9076)

1844 9351. Wilhelmine Schröder-Devrient. (Ausſchnitt von: Auswahl aus der Reiſebilder-gallerie v. Ludwig Rellſtab. Leipzig 1844.) S. 101—158. II. 8°. Eleg. geb.

1849 9352. Das Nationaltheater des Neuen Deutſchlands. Eine Reformſchrift von Eduard Devrient. Leipzig. Verlag von J. J. Weber. 1849. 95 S. 8°.

1850 9353. Gedichte von Otto Heubner.*) Zum Beſten ſeiner Familie herausgegeben von ſeinen Brüdern. Mit der Lebensbeſchreibung und dem Portrait des Verfaſſers. Zweite vermehrte Auflage. Zwickau. Verlag von Gebrüder Thoſt. 1850.

1854 9354. Einleitung zur Großen Geſangſchule für Deutſchland. Von Friedrich Schmitt. München, 1853. Druck der Dr. Wild'ſchen Buchdruckerei (A. Wild.) 50 S. 8°. (Vgl. Erſte Abth. Briefe v. R. Wagner an Fr. Schmitt.)

9355. Friedrich August II. König von Sachsen. Ein Denkmal für alle seine Verehrer. Herausgegeben von Dr Julius Schladebach. Dresden, Verlag von Robert Schaefer. 1854. 335 S. 8°.

1859 9356. Geſchichte des Reichsfreiherrlich von Wolzogen'ſchen Geſchlechts. Von Carl Auguſt Alfred Freiherrn von Wolzogen und Neuhaus. 2 Bde. Erſter Band VIII u. 304 S. Mit fünf Lithographien. Zweiter Band VI u. 285 S. Mit fünf Lithographien. Leipzig F. A. Brockhaus 1859 gr. 8°.

9357. Gedichte von Richard Pohl. Weimar, Landes-Induſtrie-Comptoir. 1859. XV u. 168 S. kl. 8°. (Ihrer Durchlaucht Marie Prinzeſſin von Sayn-Wittgenſtein.)

1861 9358. Zur Geſchichte der Muſik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Nach archivaliſchen Quellen von Moritz Fürſtenau. K. S. Kammermuſikus. Erſter Theil. Dresden. Verlagsbuchhandlung von Rudolf Kuntze. 1861. VIII u. 328 S. 8°.

1862 9359. —— —— Zweiter Theil. Dresden. Verlagsbuchhandlung von Rudolf Kuntze. 1862. XII u. 384 S. 8°.

1871 9360. Das neue Deutſchland. Beleuchtet in Briefen an einen preußiſchen Staatsmann. Von Conſtantin Frantz. Leipzig. Druck und Verlag der Roßberg'ſchen Buchhandlung. 1871. VII u. 160 S. 8°. 10)

9361. Zeitgenoſſen. Biographiſche Skizzen von Alfred v. Wurzbach. VI. Heft. Arthur Schopenhauer. Mit Portrait. Wien. Peſt. Leipzig. A. Hartlebens Verlag. 1871. 96 S. kl. 8°.

9362. —— VII. Heft. Alex Herzen. Mit Portrait. 96 S. kl. 8°.

1877 9363. Carl Simrock. Sein Leben und ſeine Werke. Von Dr. N. Hocker. Mit Simrock's Porträt in Stahlſtich. Leipzig. 1877. Verlag von Siegismund & Volkening. 159 S. 8°.

1879 9364. Der Förderalismus als das leitende Princip für die ſociale, ſtaatliche und internationale Organiſation, unter beſonderer Bezugnahme auf Deutſchland, kritiſch nachgewieſen und conſtructiv dargeſtellt von Conſtantin Frantz. Mainz, Verlag von Franz Kirchheim. 1879. VIII u. 413 S. gr. 8°.

1879 9365. **Meiſter der Tonkunſt in Biographien geſchildert. Karl Gottlieb Reiſſiger.** Leipzig. Verlag von Heinrich Pfeil. 1879. 26 S. 12°. (Mit Porträt.)11)

1882 9366. **Friedrich Zöllner.** Ein Vortrag zum Gedächtniss gehalten im Akademisch-Philosophischen Verein zu Leipzig am 1. Mai 1882 von **Moritz Wirth.** Mit Zöllners Bild und Handschrift. Zweite durchgesehene Auflage. Leipzig. Verlag von Oswald Mutze. 1882. 32 S. 8°.

9367. **MONS SERRATVS.** Beſchreibung des Montſerrat in lateiniſcher Sprache (Ausſchnitt, muthmaßlich aus Blaeu's Atlas major. 1680.) 1¼ Doppelſpaltige Seiten. Mit Initiale.

1833 **Zeitung für die Elegante Welt.** Dreiunddreißigſter Jahrgang. 1833. (Januar bis März.) Leipzig. Verlag von Leopold Voß. (Redacteur: Heinrich Laube.) 256 S. 4°. (S. 17, 21. Madame Schröder-Devrient.) (9098)

—— 1833. Leipzig. (S. 336, 341. Correſpondenz und Notizen. Aus Leipzig. (Fortſetz.) (Frau Schröder-Devrient als Donna Anna u. Fidelio beſprochen. H. L.) (6375)

(Biographien zu den Stahlſtich-Porträts von A. Weger. S. 476.)

(Vgl. die Titel-Anmerkung S. 231.)

1866 9368. **Allgemeine Moden-Zeitung.** 68. Jahrg. 1866. Nr. 8. (S. 121. Heinrich Dorn, königl. preußiſcher Hofcapellmeiſter.)

1868 9369. —— 70. Jahrg. 1868. Nr. 18. (S. 280. Emil Devrient.)

9370. —— —— Nr. 50. (S. 793. Franz Jauner, königlich ſächſiſcher Hofſchauſpieler.)

1872 9371. —— 74. Jahrg. 1872. Nr. 40. (S. 633. Joachim Raff.)

1876 9372. —— 78. Jahrg. 1876. Nr. 23. (S. 360. Profeſſor Carl Riedel.)

1878 9373. —— 80. Jahrg. 1878. Nr. 27. (S. 424. Carl Freiherr v. Perfall, Generalintendant des Münchener Hoftheaters.)

1882 9374. —— 84. Jahrg. 1882. Nr. 35. (S. 553. Adalbert von Goldſchmidt.)

9375. **Unſere Zeit.** Neue Folge. XI. 1. (S. 721. Georg Herwegh. Ein Eſſay von Rudolf Gottſchall.) (Ausſchnitt.)

1835 9376. **Neue Zeitſchrift für Muſik.** Im Vereine mit mehren Künſtlern und Kunſtfreunden herausgegeben unter Verantwortlichkeit von R. Schumann. Jahrgang 1835. (Januar bis Juni. Leipzig, bei Joh. Ambr. Barth.) 4°. (Ohne Titelblatt und Inhaltsverzeichniß.)

9377. —— —— Dritter Band. (Juli bis December 1835.) (Ohne Titelblatt und Inhaltsverzeichniß.)

1836 9378. Neue Zeitſchrift für Muſik. Herausgegeben durch einen Verein von Künſtlern und Kunſtfreunden. Fünfter Band. (Juli bis December 1836.) ..... Leipzig, bei Joh. Ambr. Barth.

1838 9379. —— —— Achter Band. (Januar bis Juni 1838.) ..... Leipzig, bei Robert Frieſe.

1839 9380. —— —— Zehnter Band. (Januar bis Juni 1839.) (Nr. 1—34 fehlt.)

9381. —— —— Elfter Band. (Juli bis December 1839.)

1840 9382. —— —— Zwölfter Band. (Januar bis Juni 1840.)[12]

3. Porträts.

(Photographien.)

(Cabinetformat.)

9383. J. G. Wenzel Deuerlein.[13] Bruſtbild. Photographie nach einem im hiſtor. Verein zu Würzburg befindl. Original-Oelgemälde. (Vgl. Nr. 3734, Bl. 2.)

(Viſitformat.)

9384. Reinhold Begas. Ganze Figur. Loeſcher & Petſch Berlin.

9385. H. v. Bronſart. Knieſtück, ſitzend. Herrmann Levinthal Photograph: Atelier Berlin.

9386. Heinrich Dorn. Bruſtbild. A. Walther Photograph.

9387. Felix Dräſeke. Bruſtbild. A. Hoffmann's Nachfolger Lipczynſki & Sonntag Photograph. Artiſtiſches Inſtitut Dresden.

9388. Alexander Herzen.[14] Ganze Figur, ſitzend, den Kopf in die rechte Hand geſtützt. Gallerie universelle de photographies Paris.

9389. Johann Hoffmann.[15] (Director des Joſefſtädter Theaters in Wien.) Ganze Figur, ſtehend. Photografiſches Atelier des Georg Märkl in Wien. Joſefſtadt.

9390. Franz Lachner.[16] Ganze Figur, ſitzend. Photographie von H. Holz München.

9391. Carl Freiherr v. Perfall. Halbe Figur Art. photogr. Atelier von Fr. Hanfſtaengl in München.

9392. Friedrich Preller. Knieſtück. J. Friſch. Großh. Sächſ. Hofphot. Weimar.

9393. Joachim Raff. Bruſtbild. Artiſt. Photogr. Atelier von Carl Borntraeger Wiesbaden.

9394. Arthur von Ramberg. Ganze Figur, ſtehend. (Der Name des Photographen fehlt.)

9395. **Graf Wilhelm Friedrich Redern**, k. preuß. Hoftheater-Intendant. Bruſtbild. F. Jamrath & Sohn, Hofphotographen Sr. Majeſtät des Königs. Berlin.

9396. **Heinrich Ruſſ.**[17] Geſangprofeſſor. Bruſtbild. Fritz Luckhardt. k. k. Hofphotograf Wien.

9397. **Ernſt von Weber.** Bruſtbild. G. Chr. Hahn Nachf. Dresden. (Vgl. Nr. 30 Pl. 1.)

(Stiche, Lithographien u. Holzſchnitte.)

1805 9398. **Maria Pawlowna Großfürſtin von Rußland und Erbprinzeſſin von Weimar.** Bruſtbild. Fr. Fiſchbein pi: W. Böhm ſc. 1805. kl. 8°.

◆

9399. **Daniel Franç. Auber.** Bruſtbild. Mit facſim. Unterſchrift. Lith. de Delpech. kl. Folio.[17a]

9400. **Eduard Devrient.**[18] Knieſtück, ſitzend. Mit facſim. Unterſchrift. (Ohne Angabe des Zeichners u. Stechers.) 4°.

9401. **Heinrich Dorn.** Hüftbild. Mit facſim. Unterſchrift. Remy gez. u. lith. Druck v. C. W. Ehrentraut. Berlin bei Bote & Bock. Folio.

1861 9402. **Franz Erkel.** Knieſtück, ſitzend. Mit facſimilirter Unterſchrift. Nyomt. Engel és Mandello, Pesten, 1861. Cánzi Agost 1861. gr. Folio.

1792 9403. **A. B. Fürſtenau.** Geb. am 20. Octbr. 1792 in Münſter, geſt. am 18. Novbr. 1852 in Dresden. Hüftbild, ſitzend. Mit facſim. Unterſchrift. Nach dem Leben von W. Baßler 1815 Fürſtenau & Co Dresden & Leipzig. gr. Folio.

9404. **Karl Gutzkow.**[19] Bruſtbild. Lithographie. kl. Folio.

Otto Bernhard Heubner. Bruſtbild. Mit Facſimile. Lith. Verlag von Gebr. Thoſt in Zwickau. (9353)

1801 9405. **M^{dme}: Hartwig.** (In jungen Jahren.) Bruſtbild. Schnorr pinx: 1801. Heinr. Schmidt ſc: Oval 8°.

9405a. **Henri Herz.** Knieſtück, ſitzend. Lithographie. Bangrul 1838. gr. Fol.[19a]

9406. **Johann Hoffmann.**[20] Halbe Figur, ſtehend. Mit facſim. Unterſchrift. Lith. v. J. Rigal. Gedr. b. J. Adam in München. kl. Folio.

9407. **J. Hoffmann.** K. k. Hofopernſänger. Bruſtbild. Kriehuber Lith. gedruckt Lith. Inſtitut. Propietà dell' Editore Vienna presso Pietro Mechetti q^{m} Carlo. Folio.

1856 9408. **Karl v. Holtei.** Bruſtbild. Darunter: Vier Verszeilen, nebſt Unterſchrift. Facſimilirt. Kriehuber 856 Gedr. b. J. Höfelichs Wwe. (Prämie zu Kobers Album 1856.) Folio.

9409. **Joſeph Joachim.** Bruſtbild. In jüngeren Jahren. Mit facſim. Unterſchrift. E. Kühnel lith. Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Folio.

9410. **Louis Köhler.** Bruſtbild. Mit facſimilirter Unterſchrift. M. Lämmel sc. Leipzig. Propiété des Editeurs: J. Schuberth & Co Hambourg, Leipzic et New York. Folio.

9410a. **Carl Krebs.** Bruſtbild. Kupferſtich. Ohne Angabe des Zeichners u. Stechers. kl.-Fol.

1848 9411. **Heinrich Laube.** Bruſtbild. Unterſchrift u. Datum: „Heinrich Laube. Wien am 27. April 1848." (Facſimilirt) Gezeichnet von Kriehuber 848 Gedr. v. J. Rauh Wien, bei Pietro Mechetti q^{m} Carlo. kaiſ. königl. Hof-Kunſt- und Muſikalien-Handlung. gr. Folio.

9411a. **Heinrich Laube.** Bruſtbild. Mit facſim. Unterſchrift. Lithographie. (Der Lithograph unleſerlich.) kl. Folio.

9411b. **F. Lenbach.** Hüftbild. Mit facſim. Unterſchrift. Nach der Natur rad. J. L. Raab. Im Verlag von Montmorillon's Kunſthandlung. Druck von A. Wetteroth, München. Folio.

9412. **J. B. Logier.** Bruſtbild. (Ohne Angabe des Zeichners u. Stechers.) 8°. 21)

9413. **Adolph Aug. von Lüttichau,** General Director der Königl. Kapelle u. des Hoftheaters etc. Bruſtbild. Lith. v. Karl Bohlan Druck v. L. Zöllner. Folio.

9414. **G. Meyerbeer.** Halbe Figur, ſitzend. Gezeichnet von Kriehuber. Ged. bei J. Höfelich. Mit facſim. Unterſchrift. Wien k. k. Hof Kunſt und Muſikalien Handlung C. A. Spina. (vormals A. Diabelli & Co.) gr. Folio.

9415. **G. Meyerbeer.** Halbe Figur, ſtehend. Engraved by D. J. Pound from a Photograph by Mayall. 4°. (Der Rand des Bildes fehlt.)

1838 9416. **Johannes Mikſch.** 22) Bruſtbild. Darunter: Zwei Zeilen mit Unterſchrift, facſimilirt. Lithographie. C. B. Kietz 23) 1838 Gedruckt bei Hanfſtaengl. gr. Folio.

9417. **Franz Ritter Morlacchi,** 24) Capell Meiſter S. K. Majeſtät von Sachſen. Bruſtbild. Cäcilie Brand. del (18)34. kl. Folio.

9418. **Ernſt Julius Otto ſen.** 25) Bruſtbild. W. Neumann lith. Folio.

9419. **Louiſe Otto.** 26) Halbe Figur. Braunſchweig, Oehme & Müller. Stahlſtich. kl. Folio.

1843 9120. Auguſt Pohlenz.[27] Bruſtbild. Darunter: Eine Zeile Notenſchrift nebſt Namenszug, facſim. Gezeichnet von Schlick 1843. Druck v. L. Zöllner in Berlin. kl. Folio.

9121. Guſtav zu Putlitz.[28] Bruſtbild. Mit facſim. Unterſchrift. Nach der Natur gezeichnet und geſtochen von H. Sagert. 4°

9122. L. Ramann. Bruſtbild. Mit facſim. Unterſchrift. Gezeichnet von A. Schubert. Angerer & Göſchl ch. gr. 4° (Ausſchnitt aus einer unbekannten Zeitſchrift.)

9123. Wilhelm Friedrich Graf von Redern.[29] K. Preuß. Generalintendant. Bruſtbild. Carl Mayer ſc. 16°.

9124. C. G. Reiſſiger, Königl. Sächſ. Kapellmeiſter. Bruſtbild. Gem. von Zauſig Lith. von Baiſch Dresden, im Verlag der Meſer'ſchen Kunſt- u. Muſikalien-Handlung. 4°

9125. C. G. Reiſſiger, Königl. Sächſ. Kapellmeiſter. Bruſtbild. (Ohne Angabe des Zeichners u. Stechers.) kl. 4°. (Der Rand des Bildes fehlt.)

9126. C. G. Reiſſiger. Bruſtbild. Stich und Verlag von C. Tittmarſch's Kunſtanſtalt in Stuttgart. 8°

9127. Hermann Ritter. Knieſtück. Lichtdruck. 8°

9127a. Roſſini. Bruſtbild. Grevedon del. C. E. Weber sc. Zwickau, b. d. Gebr. Schumann. kl. Folio

1852 9128. Matteo Salvi.[30] Bruſtbild. Mit facſim. Unterſchrift. Gezeichnet von Seligmann 852 Gedr. B. J. Rauh in Wien. Folio

9129. M. Schuſter.[31] Königl. Sächſ. Hof-Opern- u. Kammerſänger. (1801—1850.) Hüſtbild. Gez. u. lith. v. C. Lutherer. Steindr. v. C. Pohl. Verlag der Klein'ſchen Kunſthandl. in Dresden. Folio.

1847 9130. F. Skraup.[32] Hüſtbild. Mit facſim. Unterſchrift. Gezeichnet von F. Taddeo Mayer 847 Tisk u F. Šira v Praže. Vidánim J. Hoffmanna. gr. Folio.

9131. Louis Spohr. Bruſtbild. Mit facſim. Unterſchrift. Kriehuber lith. gedr. bei J. Höfelich. 8°.

9132. W. J. Tomaschek.[33] Compoſiteur Bey dem Herrn G. Grafen v. Buquoy. Bruſtbild. Ant. Gareis del. et lith. A. Machek gedr. Prag bey C. W. Enders. Folio.

9133. Joh. Joſeph Viotta.[34] Bruſtbild. Mit facſim. Unterſchrift. A. J. Ehnle del. Steendr. v. P. Blommers te s' Hage. Uitgave van J. J. van Brederode. kl. Folio.

9134. Fried. Dionys Weber.[35] Director des Prager Conſervatoriums. Bruſtbild. Mit facſim. Unterſchrift. Gezeichnet von Teltſcher. Lith. Inſtitut. Prag bey Marco Berra. 4°.

(Stahlſtich-Porträts von A. Weger.)

(Format kl. 4°.)
(Siehe Anmerkung S. 231.)

(Verlag von Baumgärtner in Leipzig.)

9435. **Emil Devrient.** Hüftbild.
9436. **Franz Dingelſtedt.** Bruſtbild.
9437. **Botho von Hülſen.** Bruſtbild.[36]
9438. **Franz Lachner.** Bruſtbild.
9439. **Heinrich Laube.** Bruſtbild.
9440. **Julius Rietz.** Bruſtbild.[37]
9441. **Rudolph Wirſing.** Hüftbild.

Mit facſimilirter Unterſchrift.

(Verlag der Dürr'ſchen Buchhandlung in Leipzig.)

9442. **Emil Devrient.** Knieſtück, ſitzend. Mit facſimilirter Unterſchrift. (1868) [9369]

9443. **Heinrich Dorn.** Halbe Figur. Mit facſimilirter Unterſchrift. (1866) [9368]

9444. **Adalbert v. Goldſchmidt.** Bruſtbild. Mit facſimilirter Unterſchrift. (1882) [9374]

9445. **Franz Jauner.** Knieſtück, ſitzend. Mit facſimilirter Unterſchrift. (1868) [9370]

9446. **Carl Freiherr v. Perfall.** Bruſtbild. (1878) [9373]

9447. **Joachim Raff.** Bruſtbild. Mit facſimilirter Unterſchrift. (1872) [9371]

9448. **Prof. Carl Riedel.**[38] Bruſtbild. Mit facſimilirter Unterſchrift. (1876) [9372]

(In Büchern u. Zeitſchriften.)

1865 **Deutſcher Bühnen-Almanach.** Neunundzwanzigſter Jahrgang. Berlin, 1865. (Vor dem Titelblatte: Graf v. Platen-Hallermund General-Indentant des Kgl. Hoftheaters in Hannover. Lith. v. P. Rohrbach Druck v. W. Korn & Co. Bruſtbild.) (6322)

1876 —— Vierzigſter Jahrgang. Berlin 1876. (Vor dem Titelblatte: von Hülſen General-Intendant der Königlich Preuß. Schauſpiele. Lith. v. P. Rohrbach. Druck v. J. Heſſe. Bruſtbild.) (6333)

1879 Münchner Bilderbogen. Von Franz Dingelſtedt. Berlin 1879. (Vor dem Titelblatte: Franz Dingelſtedt. Bruſtbild. W. Kaulbach. fec. München 1857. Lichtdruck Oval 8°.) Mit facſim. Unterſchrift. (6253)

9149. Meiſter der Tonkunſt in Biographien geſchildert. Karl Gottlieb Reiſſiger. Leipzig Verlag von Heinrich Pfeil. 1879. kl. 8°. (Vor dem Titelblatte: C. G. Reiſſiger. Stahlſtich.)

1882 9150. Nord und Süd. Eine deutſche Monatsſchrift. Band 20. — Heft 60. März 1882. Lex-8°. (Titelbild: Gottfried Keller. Gem. Frz. Buchſer. Radirung von R. Leemann in München.)

9151. Wilhelmine Hartwig. Königl. ſächſ. Hofopernſängerin u. (insbeſondere) Schauſpielerin. Im Alter. Hüftbild. Holzſchnitt. (Ausſchnitt aus einer unbekannten Zeitſchrift.) 4°.

* * *

II. Verſchiedenes.

9452. **Epilog zum Schlusse der Vorstellungen in dem bisherigen Königl. Schauspielhause zu Dresden nach der Darstellung von Lessing's Minna von Barnhelm gesprochen. Th. Hell.** 1 Doppelbl. 4°.

9453. **Königlich Sächſiſches Hoftheater. Montag den 12. April 1841. Zur Eröffnung des neuen Königlichen Schauſpielhauſes. Prolog. Gedichtet von Theodor Hell..... Hierauf nach Herablaſſung der von dem Profeſſor Hübner gemalten Vordergardine: die Jubel-Ouverture von Carl Maria v. Weber. Zum Schluß: Torquato Taſſo. Schauſpiel in fünf Akten, von Göthe .....** (Theaterzettel.) (Vgl. Anmerkung 77a. S. 217 u. d. Nrn. 4580 u. 4663a. Bd. 2, ſowie d. Nrn. 6229, 6490 u. 7261—63. Bd. 3.)

9454. **Prolog zu Eröffnung des neuen Schauspielhauses zu Dresden. In Bezug auf den vom Professor Hübner gemalten Hauptvorhang gedichtet von Th. Hell. Dresden, gedruckt bei C. H. Gärtner. 1841. 15 S. 8°.**

9455. **Vorhang des neuen Dresdner Hoftheaters.** (Gemalt v. Prof. Hübner 1841.) Stich. qu.-Folio.

9456. **Der Vorhang im Theater zu Leipzig. Direction: Hr. Friedr. Seb. Ringelhardt. Gemalt 1799 — aufgefriſcht 1821 — vom Herrn Profeſſor Schnorr von Carolsfeld. Mit „Erklärung, Ueberſicht des Repertoirs, Perſonal, Orcheſter, Regie, Inſpection etc. Debutanten, Abgegangene, Gäſte", nebſt einem Kalendarium u. einer Jahresſtatiſtik.** Tableau. gr. qu.-Folio.[41])

9457. **Paris-Théâtre. Bulla Freres Editeurs. Paris.** Album von 24 Blättern color. Lithographien; innere Anſichten der Pariſer Theater darſtellend. Darunter: Opéra.[42]) gr. qu.-Folio. Originaleinband.

9458. **Nürnberg. 1575. Anſicht aus Bruin u. Hogenberg's Städtebuch.** Kupferſtich mit vielen zeitgem., Coſtümen. Breite 39 Cm., Höhe 30 Cm.

9159. **Nürnberg um das Jahr 1580. Anſicht aus Bruin u. Hogenberg's Städtebuch.** Kupferſtich. Breite 46 Cm., Höhe 10 Cm.*)

9160. **Teatro greco in Pompeji.** Photographie nach der Natur. qu.-Folio.

9161. **Teatro greco Siracusa.** Photographie nach der Natur. gr. qu.-Folio.

9162. **Vista de la Montaña y del Monasterio de Montserrat.** Photographie nach einem Gemälde von J. Hébert. qu.-Folio.**)

S. MARIA DE MONTE SERRATO. qu.-Folio. Ausſchnitt, muthmaßlich aus Blaeu's Atlas major 1680. 35. 46 Cm. (9367)

Abbildung des Grals (Schüſſel), welcher im Dome zu Genua aufbewahrt wird. Anſicht von oben, Originalgröße. Durchmeſſer 39½ Cm. nebſt zwei kleinen Abbildungen, Seitenanſichten des Grals darſtellend. (8898)

* * *

Anmerkungen.

1) (S. 661) Anton Bernh. Fürſtenau geb. 20. Okt. 1792, † 18. Nov. 1852, war durch 32 Jahre Flötiſt der königl. Kapelle in Dresden. — Vgl. den intereſſanten Brief über die erſte Aufführung des „Tannhäuſer" in Dresden, den A. B. Fürſtenau an ſeinen damals in München weilenden Sohn Moritz gerichtet hat u. welcher von der Witwe des Prof. Moritz Fürſtenau in den „Dresdner Nachrichten" am 16. Juni 1890 veröffentlicht wurde.

2) (S. 661) Sohn des Vorigen. Vgl. Briefe R. Wagner's an denſelben. Erſte Abth.

3) (S. 663) Friederike Wilhelmine Hartwig (geb. 21. Juni 1777 in Leipzig, † 20. Januar 1849 zu Dresden) war eine vertraute Freundin des Rich. Wagner'ſchen Elternhauſes. Vgl. Annalen zur Familien- und Jugendgeſchichte Richard Wagner's. Von C. Fr. Glaſenapp. Richard Wagner-Jahrbuch. Erſter Band 1886, S. 28, 31, 34 f., 38, 41, 45 ff., 51, 56 ff.; 59. Man vgl. auch über W. Hartwig's 50jähr. Jubiläum am Dresdner Hoftheater Nr. 3821. Bd. 2.

4) (S. 666) Siehe Karl Winkler (Th. Hell) im 1. u. 2. Bd. Regiſter.

5) (S. 666) Karl Beck ſiehe Anmerk. 6) Dritte Abth. S. 261.

6) (S. 666) Auf dieſe Viſitkarte ſchrieb im Jahre 1882 Frau Materna an A. Oeſterlein in d. Hôtel z. Sonne in Bayreuth das Erſuchen, Hugo Wolf „heute Abend zu Wagner mitzunehmen".

7) (S. 666) Vgl. Dritte Abth. S. 208. Anmerk. 106.

8) (S. 669) Der Brief zeigt eine andere Schrift u. iſt im Namen Ziegler's geſchrieben.

9) (S. 669) Otto Leonhard Heubner, geb. 17. Jan. 1812, war 1849 eines der Häupter des Maiaufſtandes in Dresden, wurde von der Todesſtrafe zu lebenslänglichem Zuchthaus begnadigt. Von 1850 bis zu ſeiner Begnadigung am 28. Mai 1859 in Waldheim (mit Aug. Röckel) in Haft geweſen. Vgl. auch Briefe an Th. Uhlig rc. S. 29.

10) (S. 670) Bekanntlich hat R. Wagner die 2. Aufl. v. „Oper u. Drama" C. Frantz gewidmet. Conſt. Frantz geb. 12. Sept. 1817 in Börnecke, Prov. Sachſen, † 2. Mai 1891 in Blaſewitz bei Dresden.

11) (S. 671) Neue Titelauflage. Anfang d. 1850er Jahre bei Ernſt Balde in Caſſel erſchienen.

12) (S. 672) Die hier eingeſchalteten 7 Bände der „Neuen Zeitſchr. f. Muſik", in denen bisher nichts über Richard Wagner — nicht einmal ſein Name — aufzufinden war, vervollſtändigen die Reihe von 79 Bänden, welche die R. Wagner-Bibliothek beſitzt, und die in Bd. 2 u. 3 in der dritten bis ſechſten Abth. durchgeführt erſcheinen.

13) (S. 672) Johann Georg Wenzel Dennerlein geb. 31. März 1782 zu Buttenheim bei Bamberg, † 17. Oktober 1863 zu Würzburg, feierte am 4. März 1851 ſein 50jähr. Schauſpieler-Jubiläum und nahm zugleich Abſchied von der Bühne, der er mit kurzen Unterbrechungen ſeit 1801 angehört hatte.

14) (S. 672) Mit dem Emigranten A. Herzen kam Wagner in London zu Anfang der 1850er Jahre in Berührung. Vgl. „Memoiren einer Idealiſtin" Nr. 484 Bd. 1. A. Herzen, ruſſiſcher Schriftſteller, geb. 25. März 1812 zu Moskau, † 21. Januar 1870 zu Paris.

15) (S. 672) Vgl. die Original-Briefe Richard Wagner's an Joh. Hoffmann Bd. 2 Erſte Abth.

16) (S. 672) Franz Lachner † 20. Januar 1890.

17) (S. 673) Heinrich Ruff † 29. Februar 1880 in Wien.

17a) (S. 673) Auber geb. 29. Januar 1782, † 12. (13.?) Mai 1871.

18) (S. 673) Ed. Devrient war Oberregiſſeur am Dresdner Hoftheater zur Zeit Richard Wagner's.

19) (S. 673) Karl Gutzkow war 1847—1850 Dramaturg am Dresdner Hoftheater.

19a) (S. 473) Henri Herz geb. 6. Januar 1806 in Wien, † 5. Januar 1888, war offenbar mit R. Wagner während deſſen „Pariſer Zeit“ häufig in Berührung. Vgl. Nr. 3308 Bd. 2.

20) (S. 473) Vgl. Anmerkung 15) dieſelbe Abth.

21) (S. 474) Vgl. Nr. 5150 Bd. 2 u. Geſ. Schr. u. Dichtgn. I. S. 9.

22) (S. 474) Joh. Miksch, geb. 19. Juli 1765, † 24. Sept. 1845. Zeitgenoſſe R. Wagner's in Dresden. Einſtiger Lehrer der erſten Wagnerſängerin Schröder-Devrient u. d. Sängers A. Mitterwurzer. Später Archivar d. muſikal. Bibliothek d. Königs v. Sachſen.

23) (S. 474) Ernſt Benedict Kietz, † 31. Mai 1890. Vgl. „Allgemeine Zeitung“ v. 11. Juni 1890.

24) (S. 474) F. M. v. Morlacchi, geb. 14. Juni 1784, † 28. October 1841 auf einer Reiſe nach Italien zu Innsbruck. M. war R. Wagner's unmittelbarer Vorgänger als zweiter Kapellmeiſter am Dresdener Hoftheater.

25) (S. 474) Ernſt Julius Otto, Komponiſt ꝛc., geb. 1. September 1804, † 5. März 1877. Studiengenoſſe Wagner's an d. Kreuzſchule in Dresden, ſtand ſpäter in d. 1840er Jahren mit Wagner in Dresden offenbar in perſönlichem Verkehr.

26) (S. 474) Louiſe Otto war eine der erſten Vorkämpferinnen R. Wagner's.

27) (S. 475) Unter A. Pohlenz, Muſikdirektor in Leipzig, wurde im Januar 1832 Wagner's C-dur-Symphonie in einem Abonnements-Konzert im Gewandhauſe aufgeführt. A. Pohlenz geb. 3. Juli 1790, † 10. März 1843.

28) (S. 475) G. z. Putlitz, gew. Intendant des Karlsruher Hoftheaters, geb. 20. März 1821, † 5. Sept. 1890. Geweſener Intendant der Hoftheater v. Schwerin u. Karlsruhe. Unter demſelben wurde Felix Mottl angeſtellt.

29) (S. 475) W. F. Graf v. Redern geb. 9. Dez. 1802, † 5. November 1883 in Berlin.

30) (S. 475) Unter d. Direktion Salvi wurden die erſten Opern Richard Wagner's in Wien aufgeführt. M. Salvi † 10. Okt. 1887.

31) (S. 475) Obſchon M. Schuſter in den Wagner'ſchen Opern-Aufführungen in Dresden nicht mitgewirkt zu haben ſcheint (wenigſtens kommt er auf den dem Verfaſſer z. Verfügung ſtehenden Theaterzetteln nicht vor), ſo iſt derſelbe doch als königl. ſächſ. Hofopern- und Kammerſänger mit Rich. Wagner in häufiger Berührung geſtanden und deshalb als Zeit- und Fachgenoſſe hieher gehörig.

32) (S. 475) F. Skraup geb. 3. Juni 1801, † 7. Februar 1862 in Rotterdam. Unter F. Skraup's Leitung fanden die erſten Aufführungen Wagner'ſcher Opern in Prag ſtatt. Siehe die Briefe R. Wagner's an denſelben, Erſte Abth.

33) (S. 475) Vgl. Geſ. Schr. u. Dichtgn. I. S. 12. Joh. Wenzl Tomaſchek, geb. 17. April 1774, † 3. April 1850.

34) (S. 475) Vgl. 3645 u. 3646, u. Anmerk. 8) S. 214. Bd. 2.

35) (S. 475) Vgl. Geſ. Schr. u. Dichtgn. I. S. 12. Dionys Weber geb. 1771, † 25. Dezember 1842.

36) (S. 476) Botho v. Hülſen, † 30. Sept. 1886.

37) (S. 476) Nachfolger Reiſſiger's am Dresdner Hoftheater 1860, dirigirte die nach neunzehnjähriger Ruhe ſtattfindende Aufführung d. „Fliegenden Holländer“ in Dresden am 14. März 1862. Vgl. Briefe an Uhlig ꝛc. Leipzig 1888.

38) (S. 476) Carl Riedel † 3. Juni 1888.

39) (S. 477) Mit Gottfried Keller ſtand R. Wagner in der Züricher Zeit in Berührung. † 15. Juli 1890.

40) (S. 477) Muthmaßlich aus d. Zeitſchr. „Der Salon“.

41) (S. 478) Intereſſantes Stück in Hinblick auf Wagner's Stiefvater u. Geſchwiſter, welche auf der alten Leipziger Bühne gewirkt haben.

42) (S. 478) In dieſem Theater fand die denkwürdige erſte „Tannhäuſer-Aufführung“ am 13. März 1861 in Paris ſtatt.

43) (S. 479) Dieſe und die vorige Anſicht v. Nürnberg ſind aus der Zeit, in welche die Handlung von Wagner's „Meiſterſingern“ verlegt iſt.

44) (S. 479) Vgl. Anmerkung 24) Anhang.

⁂

Geſchenk-Verzeichniß.

Albert Bock (Wagnerverein v. Warnsdorf) 8183.
Karl Beck (Graz) 6079—6101. 7264. 7285. 7286. 7325. 8520. 8527. 9062—9069.
9303—9305. 9320—9350.
Joſef Beck (Würzburg) 6030. 6031. 9077—9093.
Dr. Oſkar Berggruen 6053. 7629—7655. 7658—7662.
Ludwig von Bernuth 6032. 6033. 6034.
A. M. Beſchorner jun. 6054.
Albert Böhler 6044.
Dr. Otto Böhler 5891.
Alfred Bovet 6023.
Hans Brand 5962.
Fritz Brandt 7891.
Houſton S. Chamberlain 7550. 8898. 9146. 9387.
Richard Cencelli 7276.
J. Cyriax 5901. 7807.
Andreas Dillinger 7498.
Hugo Dinger 5570a. 5587. 5588.
Richard Fricke 7271. 7890.
Guſtav Gaul († 7. Sept. 1888) 5963. 7497.
Karl Gianicelli 7574. 7575.
Karl Gießel jun. 7803. 8525.
Karl Fr. Glaſenapp 6148.
Auguſt Göllerich 5953h.
Adolf Groß 5961. 5976. 6091—93.
Albert Gutmann 7275.
Albert Heintz 7246. 7270.
Dr. Theodor Helm 6369. 6918a.
J. C. Hinrichs'ſche Buchhandlung 9117.
Ludwig Ritter v. Herbeck 7321.
Guſtav Kietz 6013. 6019. 9160.
Franz Kirchheim 9364.
Karl Koch 9217.
Profeſſor Wilhelm Krankenhagen 5968. 7552—7555.
Theobald Kretſchmann 7750. 7794.
Henriette Kriete-Wüſt 7296.
Georg Künerth († 20. Juli 1890) 8652. 8655.
Dr. Wilhelm Langhans 5931. 5959. 7815—7820. 8410. 9386.
A. Lascoux 9122.
Felix Lippert 5594.
Fritz Luckhardt 5964.
Albert Mentzla 8506.

Felix Mottl 9294.
Robert Muſiol 8862.
Angelo Neumann 7502—7505.
Julius Rilius 9147.
Egon von Oppolzer 6106.
Dr. Emil Peſchel (Director des „Körner-Muſeums" in Dresden) 5570, 8517, 8518, 9162.
G. Ricordi 8825.
Sigmund Samelſon 9297.
Friedrich Schlögl 7517.
Dr. Guſtav Schönaich 9165, 9165a.
Schwarz 9118.
Moritz Schweinſteiger 9277.
Otto Seligmann 8852.
Camillo Sitte 7429a.
Dr. Joſef Standthartner 7212.
Auguſt Stradal 5575, 6022.
Rudolf Strobach 5967.
Wilhelm Tappert 5934.
E. Mario Vacano 8959.
Ernſt v. Weber 9397.
Dr. Felix Weber (J. J. Weber) 5623a.
Carl Wolf (Vater) 7728.
Hans Paul Freiherr v. Wolzogen 5571, 6102, 7747.
O. Zeh (Fr. Anders-Palzow Nachf.) 7268.

Sollten in dem vorſtehenden Verzeichniſſe ein oder der andere der Herren Spender, welche dem Muſeum bis zum 13. Februar 1883 bedeutendere Gegenſtände zum Geſchenk machten, oder auch von den geſpendeten Gaben ſelbſt irgend Etwas anzuführen überſehen worden ſein, ſo werden die nächſten Publikationen die nöthigen Nachträge bringen. — Einzelne Zeitungs-Ausſchnitte, Druckſachen, Zettel u. ſ. w. wurden der Bibliothek noch zugeſandt von den Herren: R. Beck, J. Beck, Dr. H. Brenecke, H. S. Chamberlain, J. Cyriax, R. Gianicelli, R. Gieſel jun., K. Fr. Glaſenapp, Dr. Th. Helm, A. Neumann, J. Rilius, Dr. E. Peſchel, Ed. Seis, M. Wirth u. H. v. Wolzogen.

* * *

Schluß-Bemerkung.

Die im erſten und zweiten Bande unter der gleichen Ueberſchrift gemachten Bemerkungen über die Beſchaffenheit und Aufbewahrung der vorliegenden Gegenſtände, ſind durch die ſeither erfolgte Gründung des „Richard Wagner-Muſeums“ hinfällig geworden. — Während der Drucklegung des dritten Bandes wurden für das Muſeum abermals eine größere Anzahl von Gegenſtänden erworben, worunter namentlich ſehr werthvolle Handſchriften und ſeltene Bildniſſe Richard Wagner's (u. A. 2 Briefe, geſchrieben in Paris 1860 an Alexander Séroff in St. Petersburg, u. 3 ruſſiſche Originalphotographien aus d. Jahre 1863) hervorzuheben ſind. Die katalogiſche Darſtellung derſelben (vergl. Vorrede S. XXI) bleibt einer der nächſten Veröffentlichungen des Wagner-Muſeums vorbehalten.

Namen-Regiſter.

Mit Ausſchluß der Namen von Orten, Verlagsfirmen (als ſolchen) und ſachlichen Bezeichnungen.

NB. Die neben den Zahlen in Klammern ſtehenden Ziffern bedeuten das wiederholte Vorkommen eines Namens auf einer und derſelben Seite.

Abo, P. 339. 370.
Aberg, L. H. 82.
Abert, J. J. 137.
Abrányi, Kornel, jun. 339 (2).
Adam, L. J. 125.
Adams, Charles 113 (3). 166. 235.
Aeſchylos 119. 364.
d'Agoult, Marie Catharine, Gräfin 111.
Albani, Frau 152.
d'Albert, Eugen 278.
Albert (Gaſtwirth) 146.
Albert, H. & E. 305. 370 (2).
Albert, J. 55 (3). 56 (2). 59. 61. 66. 78. 227. 228. 231. 240. 241 (5). 244. 259. 389.
d'Alberti, C. A. M. 129.
Alberti, Karl 122.
Albrecht, Henry 265.
Albrecht Achilles, Markgraf v. Brandenburg 373.
Alexander II. (Kaiſer v. Rußland) 129.
Alexandre 215.
Alfeld, J. P. 240.
Alpert, Leo 120.
l'Allemand, G. 233.
Allgeyer, J. & L. 225.
Alvers, G. 389.
Ambros, A. W. 83. 90. 146 (2). 212. 223. 225.
Ander, Alois 107. 135. 173. 227. 232.
Anders-Palzow, Fr. 226.
Anderson, W. 157.
Andráſſy 363 (2).
André 145.
Andreae, Carl 388.
Angerer, L. 227. 228. 230.
Angermann 266. 269. 390.
Anhalt, Joachim Ernſt, Fürſt v. 391.
Ansbach, Markgräfin v. 374 (2).
Anton, König v. Sachſen 15.
Anzengruber, Ludwig 165.
Arabi Paſcha 339.
Arens, Auguſte 262.
Ariconi 212.
Ariſtoteles 92.
Argoleſe, S. 384.
Arldt, G. W. 381.
Arndt, Fr. 376.
Arnim, Bettina v. 119.
Arnulf, Prinz v. Bayern 153.
Arland-Hauſſmann, L. C. G. 104.
Artôt, Deſirée 111.
Asmus 74 (2).
Auber 6. 121.
Auerbach, B. 217 (2).
Augener 169.
Auguſtin, S. 222.
Auguſtus (Röm. Kaiſer) 380 (2).
Avenarius, Cecilie 11. 21.

Babnigg, Emma 72.
Bach, J. C. 231.
Bach, Sebaſtian 81. 126. 132. 189. 190.
Baden, Erbprinz v. 313.
Bärndorf, Auguſte v. 262.
Bagge, S. 89. 133. 136. 138.
Bohlig 17.
Balzac 19. 101.
Banck, Carl 95. 231. 267.
Bankel, J. 58.
Bannelier, Ch. 158.
Barber, Ida 360.

Barbier, M. 352.
Bardi, Conte 152. 263.
Barnay, Ludwig 263.
Barth, A. 389.
Barth, Guſtav 163.
Bartſch, G. 57.
Baß 218.
Bauer, Bruno 120.
Bauer, L., Dr. 383.
Bauer, Pfarrer 261.
Bauernfeld, Eduard v. 73 (2). 100. 133. 261. 353. 355.
Bauquier 229.
Baumann, Friedrich 10 (2).
Baumgartner, Wilhelm 87 (3). 128. 258. 262.
Bay, H. 165.
Bayer, Marie 72.
Beaulieu-Marconnay, Carl Olivier, Freih. v. 75.
Beauquier, Charles 158.
Bechſtein, Ludwig 320 (2).
Bechſtein, Reinhold, Dr. 148.
Beck, A. 389.
Beck, Carl 35. 74 (12). 75 (13). 118. 209. 227 (2). 232. 261. 288. 362 (3).
Beck, Friedrich, Dr. 212.
Beck, J. N. 229. 230. 232 (2). 267.
Beck, Joſeph 263.
Beck-Weichſelbaum, Frau 218. 250 (3).
Beck, Wilhelm, & Söhne 370.
Becker, M. A. 131.
Beer, Gottfried Ludwig 373.
Beer, Max Joſef 118. 164. 328.
Beeth, Lola 150. 278.
Beethoven, Ludwig van 5 (2). 23. 39. 42 (2). 49 (2). 82. 84. 87 (2). 91 (2). 119. 122. 124 (2). 125. 126 (3). 139 (2). 140. 142. 143. 153. 158. 175 (2). 189 (2). 190 (3). 212. 214. 248. 268. 358.
Behr 127.
Behringer, G. 63 (2). 242.
Beichling, G. 213.
Belart, Hans 264.
Belce, Louiſe 318.
Bellini 176.
Benedictus 320 (2). 321. 332 (2).
Benedix, Roderich 149.
Benfey, Rudolf 141.
Bennett, Joſeph 296.
Bensheimer, J. 91.
Berg, O. F. 353. 355. 367.
Berggruen, Oscar, Dr. 13. 67. 271. 272 (5). 273 (3). 274 (2).
Bergmann, Karl 129. 229.
Berlioz, Hector 91 (4). 124. 125 (2). 136. 138. 139 (3). 159. 169. 213. 229 (2). 260.
Bernardini, Mme 152.
Berndt, J. G. 372.
Berndt, W. 57.
Bernhardi, Theodor v. 100.
Bernigeroth 379.
Bernsdorf, E. 138. 149.
Bernuth, Ludwig v. 67.
Berry, Herzogin v. 64. 263.
Bertling, A. 14. 261.
Bertrand, G. 240.
Bertrand, Guſtave 90.
Bertz, Johanna (Mutter Wagner's) 267.
Beſchorner, A. W. 67.
Bethmann, Heinrich 29.
Betz, Franz 111. 115. 140. 166. 232. 235.
Beuſt, v. 176.
Bilſe, Benjamin 150. 165. 193. 236.
Binder, Carl 353.
Binder, Margarethe 362.
Binder, Robert 173. 174.
Binger, A. 117.
Birkenbühl, Karl 199.
Birnbeck 62.
Birner 380. 381.
Biſchoff, L. 77. 160.
Biſchoff (Tenoriſt) 116.
Bismarck 220 (3). 353. 358 (2).
Bittong, Franz 94.
Blanchard, Henri 158.
Blicke, Dr. 165.
Blum, A. 39. 92.
Bock, Guſtav 161. 163. 308. 330.
Bode, Ludwig 259. 387 (2).
Böhler, Otto, Dr. 14.
Böhme 72.
Bötticher, G. 307.
Bohr, A. v. 228.
Boito, Arrigo 116. 222.
Bonfantini, G. A. 13.
Borée, Fel. 118.
Boſſe, Fel. 110 (3).
Bournonville 386.
Boutrimowitſch 226.
Bovet, Alfred 14. 66.
Bracquemond 101.
Brahms, Joh. 142. 150. 152.
Brand, Hans 55. 60. 68 (3). 304 (3). 305 (4). 318. 322. 347. 376. 378.
Brand, Sylvia, Frau 217.
Brandt, Fritz 305. 316.
Brandt, Karl 30. 115. 209. 216. 265. 306.
Brandt, Marianne 35 (2). 152. 154. 155. 166. 171. 203 (2). 217. 220. 227. 229. 230. 235. 250. 315. 319. 341. 369.

Brandus 159.
Braſch, C. 225.
Braun, Joſef 367.
Braun, L. 58.
Braun v. Braunthal 353.
Brauer, J. de 159.
Breidenſtein, Marie, Frl. 118.
Breier, Eduard 353.
Brendel, F. 11. 13. 83 (3). 85. 95. 125. 141. 148.
Brenet, Michel 91.
Breslaur, Emil 328.
Bricqueville, Eugen 81 (2). 213.
Brockhaus 370.
Brockhaus, Eduard, Dr. 160.
Brockmann, F. & D. 225.
Breulif 192.
Bruckner, Anton 138. 258.
Brückner, Gebr. 318. 312.
Brückwald, Otto 316.
Brumbey, Carl Wilhelm 351.
Buchheiſter, Louis 21. 56.
Bude, Leopold 228.
Bülow, Blandine, v. 183 (7).
Bülow, Coſima v. 67. 71. 72 (2).
Bülow, Daniela 266 (4).
Bülow, Hans v. 71. 77. 91. 127. 130. 133. 135. 137 (3). 138 (3). 139 (2). 140. 141. 145. 149. 152. 181. 185. 187. 207. 217. 220. 221 (2). 230 (3). 231. 236. 267. 280. 353. 367.
Burck, Auguſt 386.
Bürde-Ney, Frau 109.
Büry, Ad. 127.
Bulß, Paul 166. 235.
Burger & Co. 370.
Burger 295 (2).
Burmeiſter, Gertrude 113.
Buſſenius (ſiehe Neumann, W.) 262.
Bußler, Ludwig 84.
Bußmeyer, Hugo 157.
Butterbrodt 128.

Calm, Felix 142.
Campe 216.
Candidus, William 251.
Carl Alexander, Großherzog v. Sachſen-Weimar 131.
Carlyle, Thomas 120.
Carvalho 177.
Caſſel, Paulus 89. 120. 386.
Caſtelli, J. F., Dr. 99.
Chambord, Graf 263.
Champfleury 49. 104. 225. 265.
Charavay 44.
Cherubini 121. 126. 189.
Chopin 101. 123.
Chriſt, Sophie 119.
Chriſtian, Markgraf v. Brandenburg 372. 375 (2). 377. 378. 380 (3). 391.
Chriſtian Ernſt, Markgraf v. Brandenburg-Bayreuth 378.
Chriſtian Friedrich Karl Alexander, Markgraf v. Brandenburg 372. 373. 374. 380 (3). 382 (2).
Chryſander, Friedrich 138. 139 (2).
Chvatal, F. X. 90.
Claire 308.
Clairville, M. 352.
Clemens VIII., Papſt 391.
Clément, Felix 91.
Cohn 73.
Cohnfeld 353.
Colonne 192.
Comettant 159.
Concelli, Richard 227.
Conrad, M. G., Dr. 152.
Conried, Heinrich 263.
Corder, H. u. F. 19. 50 (6). 169.
Cornelius, Bertha (geb. Jung) 362.
Cornelius, Peter 72 (2). 83 (3). 88. 101. 111. 112. 113. 115. 117 (2). 209. 221. 362. 390.
Cornet, J. 10. 85. 93.
Corvin, A. de 157.
Coſta, Carl 158.
Coudbet 19. 101.
Cramer 127.
Cramer, Paula 319 (2).
Creuz, Joh. Andr. v. 380.
Cſáky, Bela Graf 273.
Cſáky, Gräfin 273.
Cſillag Hermann, Roſa 232 (2). 231.
Curſchen, A. 210.
Cuvillier, A. 210.
Cyriax, Julius 7 (2). 13.
Czeke, Alexander 170.

Dahn, Felix 100 (2). 387.
Dahn, Thereſe 100.
Damcke, B. 35 (2).
Damroſch, Leopold, Dr. 116. 153. 221.
Dannreuther, Edward 49. 121. 142.
Da Plaſſe 379.
Darjou 357.
Darmſtedt, J. A. 215 (2). 351.
Darwin 36. 153. 152. 222 (3).
Dauthage, A. 232 (3).
David 100.
Davidſohn, G. 30.
Decarli, Eduard 110 (2).
Degele, Eugen 227. 231. 296.

De la Motte Fouqué, Friedrich Baron 351. 390.
Demerſsmann 131.
Demleitner, J. P. 379.
Dempwolff, G. A. 160.
Deproſſe, Anton 216.
Dettmer 96. 106. 107. 263.
Deutſch 233.
Deutſch, Moritz, jun. 356 (2).
Devrient, Eduard 189.
Devrient, Emil 362.
Diderot 122.
Diener, Franz 107. 116. 166. 235. 263.
Dietz, M. 153. 354.
Diez, Sophie 231. 367.
Dingelſtedt, F. 94. 97. 106. 107. 200.
Dinger, Hugo 42.
Dirzmann, A., Dr. 165.
Dobmann, H. 233.
Dohn, Eugen 100.
Dóczi, L. 273.
Dolmaut 169.
Döderlein, Ludwig, Dr. 375.
Döllinger 213.
Doempke, G. 153 (2). 329.
Dönhoff, Gräfin 363.
Dönniges 181.
Doepler, C. E., Prof. 295.
Doepler, C. jun. 320 (2).
Dörffel, Alfred 84.
Döring, Heinrich 263.
Dohm, E. 161. 282.
Dommer, Arrey v. 78. 130. 141.
Donizetti 354.
Dorn, Alexander 163.
Dorn, Heinrich 106. 129. 351. 388.
Dorus, Mme 59.
Dräſeke, Felix 105. 117 (2).
Drentwett 62. 238. 318.
Dreſſel, A. 163.
Drexler, Dr. 140.
Dreyſchock, Frau 127.
Drucker, Ernſt 263.
Dürer, Albrecht 391.
Dujardin, Eduard 31. 167. 263.
Dung, H. 228.
Dunkler, F. 256.
Duſtmann, Luiſe 71 (2). 113. 191. 236 (2). 266.

Eberlein 244.
Echter, M., Prof. 290.
Eckert, Ludwig, Dr. 96. 184. 208. 209. 212. 225. 363 (3).
Eckert, Karl 107. 131. 134. 221. 232.
Eckſtein, Ernſt 357. 368.
Edelmann, A. 166.
Edinburgh, Herzogin v. 235.
Ehlert, Louis 143. 225. 331. 347.
Ehl, Otto 265.
Ehnn, Bertha 166. 204. 227. 235.
Ehrlich, H. 84. 143. 145. 161. 164. 225. 297. 322. 329 (2). 331.
Eibl, Ludwig 226.
Eichberg, Oscar 117. 150. 152. 278. 306.
Eilers, Albert 22. 107. 166. 236. 263. 288.
Eiſeld, G. 232.
Eiſer, Otto 118.
Eitner, Robert 156.
Eliſabeth, Kurfürſtin v. Brandenburg 391.
Elliot & Fry 56 (4). 57 (5). 62. 370.
Ellis, William Aſhton 263.
Elmar, Karl 353.
Elsner, A. 116.
Elterlein, Ernſt v. 82.
Emmerme, Joſeph 101.
Engel, Eduard 387.
Engelhardt, Wilhelm 369 (2).
Entſch, A. 106 (3). 227. 296.
Entſch & Engel 106.
Erdmann 19.
Erhart, Marie 110.
Erkel, Alexander 255 (2).
Erkel, Franz 255.
Ernſt, Amalie 213.
Ernſt, Dichter 12. 14.
Ernſt, H. (Sänger) 166. 203. 225.
Eſchen, G. v. 368.
Eſſer, Heinrich 32. 73 (2). 94. 131. 191. 225. 282.
Eſterhazy, Paul 369.
Ethé, Hermann, Dr. 223.
Evers, G. H. 234.
Eyſer, Ferdinand 377.

Faminzin, A. (Famintzine, A.) 92. 205. 298.
Fantin-Latour, H. 239 (4).
Faßlinger, Frl. 250.
Fender, M. E. 351.
Fay, Amy 69.
Feldermeyer & Cie. 390.
Fentſch, Eduard 375.
Ferdinand, Großherzog v. Toscana 391.
Ferenczy 135.
Fétis (père) 122.
Feuſtel 72. 273. 299. 301. 302 (2). 303. 376. 377.
Fiege, Rudolf 140. 296.
Fiſcher, W. G. W. A. 373 (2).
Filippi, Filippo 7. 43. 145. 146.

Fillenauer, Ernſt 92.
Fiſchbach, Guſtav 150. 326.
Fiſcher, Sänger 202.
Fiſcher, Fr., Hofkapellm. 314.
Fiſcher, Wilhelm 11. 92. 95. 96. 105. 267.
Fiſchhof, Joſef 77. 201 (2).
Flachenecker, J. G. 384.
Flamin 207.
Fleckles, Ferdinand, jun., Dr. 212.
Fleiſchmann 388.
Flemming, Dr. med. 21.
Fleherr, W. 192.
Floh, Karl 356.
Flotow, Friedrich v. 222 (2). 260. 290.
Förſter 151 (2).
Förſter, Auguſt, Dr. 197. 218.
Förſter, Bernhard, Dr. 119. 121 (2). 156. 259. 326. 329. 331. 347.
Förſter, Ernſt 350. 383 (2).
Fogler, Ludwig 99.
Folin, Daniel 379.
Forman, Alfred 31. 69. 84 (2). 226.
Formes, Theodor 107. 227.
Fouque, Octave 91. 218.
Franck, H. 115 (2). 197 (5). 218.
Frank, Paul 102.
Franke, H. 227.
Franke, J. 239.
Frankenſtein, M. 212.
Frankl, Ludwig Auguſt 133.
Franz, R. 307 (2).
Frantz, Conſtantin 118. 120.
Franz, Carl, Geh. 201.
Franz Joſeph I. (Kaiſer v. Oeſterreich) 217.
Frauenſtädt, J. 42. 99 (2).
Frédéric, Guſtave 158.
Freimuth 96.
Frenzel, Karl 296. 352. 387.
Freudenberg, W. 336.
Freund, Fritz 225.
Freund, John C. 234.
Freund, Wilhelm Alex., Dr. 119.
Frey, Wilhelm 336.
Freyſtätter, Wilh. 264.
Freytag, Guſtav 188.
Freytag, Philipp 101. 215.
Fricke, Richard 7. 25 (2). 106. 216. 226. 263. 266. 305 (2). 346 (2).
Friederike Caroline, Markgräfin v. Brandenburg 372.
Friedemann, Edmund 115.
Friederike Sophie Wilhelmine, Markgräfin v. Bayreuth 374. 376. 377 (2). 379. 391.
Friedmann, A. 366.
Friedmann, Alfred, Dr. 352.
Friedmann, Siegwart 263.
Friedrich II. der Große 13. 371. 377 (2). 379 (3).
Friedrich, Markgraf v. Brandenburg 371. 382 (2).
Friedrich, Markgraf v. Brandenburg-Bayreuth 373. 377. 379 (6).
Friedrich Auguſt, König v. Sachſen 39. 45. 175. 228. 231. 237 (2).
Friedrich Chriſtian Brandenburg, Markgraf v. Bayreuth 382 (2).
Friedrich Wilhelm, Kronprinz des Deutſchen Reichs 321. 343 (3).
Friedrich Wilhelm v. Brandenburg (Prinz v. Preußen) 377 (2).
Friedrich-Materna, Amalie 73. 86. 160 (3). 162 (2). 165. 166. 168. 179. 191. 192. 201 (2). 217. 227 (3). 229. 230 (2). 235. 251 (3). 263. 319 (6). 340. 363. 367. 368.
Frieſen, Hermann Freih. v. 100.
Fritſch, J. 228. 230.
Friſch, Joſeph 356 (2). 365.
Fritze, W. 118.
Fritzſch, E. W. 31. 140. 180. 271. 272.
Fröbel, Friedrich 121. 217.
Frohn, Charlotte 263.
Frommer 116.
Fuchs, J. 383. 384.
Fuchsheim, A. 145.
Funck, Anton 162. 235. 309 (5).
Funke, A. G. 211.
Funke, Iſidor 369.
Fürſtenau, Moritz 14 (2). 43 (2). 85. 89. 96. 225. 233.

Gabler, Auguſt 388.
Gabriel, Friedrich 109. 110 (2).
Gabrielli-Orvich, Anna 283.
Gade, Niels W. 121.
Gärtner, A. 386.
Gayer, Iſidor 353.
Galler 143.
Gallmeyer, Joſefine 212. 353.
Gangl, Ernſt 181.
Ganz 166.
Garibaldi 387.
Gaſperini, A. de 45.
Gaß 345.
Gaul, Franz 253.
Gaul, Guſtav 261.
Gautier, Judith 60. 61. 211. 213. 216.
Gebhart, Anton 85.
Gehring, Franz 199. 301. 335.
Geiger, A. 153.
Geiger, J. Peter, Prof. 238.

Geißler, Heinr. 239.
Genast, Eduard 107.
Genée, Rudolph 221.
Gentilhomme, P. Sp. 72.
Georg Albrecht, Markgraf v. Brandenburg 379.
Georg Friedrich, Markgraf v. Brandenburg 373. 375. 391.
Georg Friedrich Karl, Markgraf v. Brandenburg-Bayreuth 379. 380. 382.
Georg Wilhelm, Markgraf v. Brandenburg-Bayreuth 379 (2).
Gerber, E. 268.
Germ, F. Ludwig 161.
Gersdorff, v. [illegible].
Gervinus, G. G. 87.
Gettke, Ernst 30. 112 (3). 114. 115. 263. 278. 283. 298. 327.
Ghimer 226.
Gill 350.
Gindele, Franziska 166. 235.
Girtle, Marcel 234 (2).
Glagau, Otto 162. 307.
Glaßbrenner, Adolf 353 (2). 356.
Glasenapp, Carl Fr. 80. 93. 118. 119 (3). 121 (2). 147. 152. 154 (2). 165. 262. 264. 267 (2). 268 (4). 317.
Gluck 91 (2). 95 (2). 96. 98 (2). 130. 135. 139. 143. 145. 151. 156. 171. 189. 281.
Glücksburg, Herzog v. 137.
Gobineau, Graf 120 (2). 121 (4). 220. 265.
Göllerich, August 13. 192. 297.
Goering 117. 118.
Görwitz, Bernhard 374.
Göthel 230.
Goethe 118. 120 (2). 121 (2). 141. 152. 214. 249. 256. 257. 343 (2). 376.
Görz 223.
Götze 79 (2).
Götze, Emil 156. 187. 230.
Götz, Johann Adam 386.
Goldschmidt, Adalbert v. 223. 272.
Goldschmidt, Wilhelm 94.
Goldstein, Max 153. 210 (2). 219. 309. 325. 335. 340. 347.
Golther, Wolfgang 325.
Gonne, Friedrich 227.
Gottfried v. Straßburg 172.
Gotthard, J. P. 73 (2).
Gottschalg, A. W. 141. 161.
Gottschall, Rudolf v. 162. 172. 330. 331.
Gounod 146. 153. 169. 263.
Gouzien, Armand 297.
Graz 354.
Graf, Heinr. 224. 225 (2). 227 (2).
Grahn, Lucile 234 (2). 267 (2).
Grandaur, Dr. 139.
Grandjean, Julie 267.
Grandjean, M. A. 353.
Grasberger 73.
Gravina, Graf 183 (3).
Gregio, belle dame 182.
Grenier, Horace 315.
Greiner, H. 63. 289 (2).
Greiner & Brand 289 (2).
Grengg 154.
Grieser 150.
Griesmann 63.
Griepenkerl, Wolf. Rob. 93. 262.
Grimm, Thomas 309. 369.
Grimminger, Adolf 92 (2). 173. 232. 387.
Gruppel, C. 383.
Groß, Adolf 55. 56 (2). 66. 182 (4). 301. 302.
Groß (Sänger) 196.
Grosse, Julius Dr. 300.
Grube, A. W. 96.
Grün, Friederike 166. 229. 235. 263.
Grün, Karl 99. 153. 262.
Gruner, Fr. Wilh. 160. 161.
Grzymanowski, Ernst 121.
Gudelius, Aug., Dr. 78.
Gudehus, Heinrich 150. 167. 171. 202. 228. 230 (2). 235. 250. 319 (4).
Günther, Rudolf 311.
Gummi, C. H., Dr. 130. 368.
Gumprecht, Otto 136. 146. 212.
Gundling, Julius 376.
Gungl 177.
Gunzert 92.
Gura, Eugen 106. 235.
Gutzkow, Carl 7. 97 (2). 147. 161.

Haacke, H. 59.
Haas, Philipp, & Söhne 12 (2). 27. 29 (13). 77 (4). 262.
Haase, P. 224.
Habermann 379.
Haber, Sigmund 357.
Hader, Adolf 240.
Hackländer, F. W. 137. 161. 376. 386 (2).
Haerdelin, E. 59. 78. 281.
Haeßler E. G., Dr. 112.
Händel 87.
Haenisch, Natalie 263.
Häusler, Jenny 112.
Hagen, E. C. v. 375.
Hagen, Edmund v. 102. 118. 150. 151. 164. 218 (2). 225. 361.
Hahn, A. 30. 307.
Hahn, Emil 21.
Hahn, Th., Dr. (siehe Helm, Th., Dr.) 144.
Hahn, Werner 307.

Habebüchn, W. 122.
Hallwachs, Reinhard, Dr. 28. 236. 266 (2).
Halm, F. 231.
Hamerling 223.
Hanfstaengl, Erwin 225.
Hanfstaengl, Fr. 56 (2). 57 (2). 60. 224. 225. 228 (2). 371.
Hanfstaengl, Marie, Fr. 229. 263.
Hannen, Theodor 158.
Hanslick, Eduard, Dr. 32. 85 (2). 86. 92. 130. 133. 138. 139. 140. 143 (3). 144 (3). 149. 234. 261. 267. 328. 333. 356. 367.
Hardtwald, C. & G. 390.
Harriers-Wippern, Louise 262.
Hartmann, Eduard v. 171.
Hartmann, Emil N. v. 261.
Hartmann, Joh. 265 (3).
Hartmann, J. P. E. 386.
Hartmann von Aue 172.
Hartwig, Minna 72.
Hasler & Cie 240.
Hauck, Minnie 166. 235.
Hauptmann, Alexd 340.
Hauptmann, Moriz 88 (2). 123. 142. 221.
Hausegger, Friedrich v., Dr. 118. 120. 155. 217. 337.
Hauser, Franz 9 (2). 43. 221.
Haydn 229 (3).
Hayda, J. 82. 189.
Hawald, Gabriel 11.
Hebbel, Friedrich 101 (2).
Hechingen, Fürst Friedrich Wilhelm Constantin v. 215. 238. 267.
Heckel, Karl 210. 271.
Heckel, Emil 7 (2). 76 (3). 95 (2). 155. 261 (2). 301. 302.
Hecker, Ferdinand 225.
Heil, Gustav 353 (2). 365.
Heil, M. F. 375 (2).
Heim, Franz 129.
Heine, Ferdinand 42 (3). 44. 267.
Heine, Heinrich 79. 80. 123.
Heinrich VII., Prinz von Reuß 231.
Heinrich, A. 106.
Heinritz, J. G. 373 (2). 374 (3).
Heintz, Albert 118 (2). 152 (4). 155 (2). 171. 225. 306. 307 (2). 327. 328.
Helene, Großfürstin v. Rußland 133. 161. 231 (2). 266.
Heyl, Frhr. v. T. 183. 222.
Hellenbach v. Paczolay, Lazar Reichsfreiherr 182. 262.
Hellmesberger, Josef 225. 232. 255. 265. 273.
Helm, Theodor, Dr. 116. 117. 144. 146. 150. 154 (2). 199. 226 (2). 312. 327. 329. 336.
Herbeck, Johann 107. 225. 232 (2). 271. 273.
Herbert, Lucian 376.
Herbig, Fr. Ludwig 160. 161.
Herder, J. G. 122.
Herloßsohn, K. 92.
Hermann, Landgraf v. Thüringen 389.
Herrig, Hans 102. 120. 209. 309 (2). 335.
Herrmann, Franz, Dr. 142.
Hertel, Friedrich 227.
Herz, Gg. A. 115.
Herz, Wilhelm 306. 313.
Herwegh 103. 111.
Hessen, Erbprinz v. 313.
Hey, Julius 79. 154.
Heyse, Paul 111. 354.
Heydel, A. 212.
Hildebrandt, Rosa 263.
Hilferding, J. 161.
Hill, Carl 166. 235. 319.
Hille, Franz 210. 337.
Hillenz, Rob. 153.
Hiller, Ferdinand 77. 83. 88. 126. 131. 138. 146. 158. 189.
Hillmann, Emil 95.
Hinz, C. W. L. 81.
Hippeau, Edmond 161. 308. 332 (2).
Hirsch, Franz, Dr. 172.
Hirschbach, Hermann 121.
Hirt, Ferdinand 116 (2).
Hiß, Louis 328. 329.
Hoche, Edmund 376.
Hoefel, Gustav 216. 226.
Hoenth 373 (2). 374.
Hoffmann, E. T. A. 119 (2). 121.
Hoffmann, Johann 106. 130.
Hoffmann, Josef 174. 230. 358.
Hoffmann, L., Dr. phil. 140.
Hoffmann, Rudolf 261.
Hoffmann (Theaterdirektor in Frankfurt am Main) 141.
Hoffmeister, A. 113.
Hofmann, Friedrich 156.
Hofmann, L. Fr. v. 272.
Hofmann, Leopoldine 86.
Hofmann, v., Prof. 187.
Hofmeister, Anna 111, 166.
Hoguet, M. 385.
Hohenlohe, Fürst 216.
Hohenlohe-Schillingsfürst, Marie Fürstin 358.
Hohlfeldt 159.
Holbein 91.
Holland, H., Dr. 78.
Holle, J. W., Dr. 324. 325.
Holmes, Augusta, Frl. 221.
Holstein, Franz v. 88.
Holtei, Karl v. 105 (2).

Hopfen, Hans 194.
Hoplit 77.
Hopp, Kapellmeiſter 391.
Horawitz, Adalbert, Dr. 120. 142. 264.
Horwitz 205.
Hoſtinsky, Ottokar, Dr. 147.
Hottinger, J. J. 385.
Hübſch, A. 104.
Hüffer, Franz 143.
Hülſen, Botho v. 72. 75. 106. 111. 120. 149. 263.
Hugo, Victor 110.
Hullah, P. 365.
Hummel, Rob. 226.
Humperdinck 306.
Hunger 362.

Ibach 32, 45.
Ignotus 312.
Ihering 97.
Ille, Eduard 389.
Irving 385(2).
Jachmann-Wagner, Johanna 101. 110. 160. 229.
Jacob, Th. 57.
Jacquot, C. J. 263.
Jäger, E. 50. 61. 64.
Jäger, Ferdinand 117. 119. 151. 202(3). 203. 228. 266. 319. 341(2).
Jäger, Frau 266.
Jaëll, Alfred 132. 135.
Jaffé 218.
Jagwitz, Ch. v. 334.
Jagwitz, Th. v. 334.
Jahn, Adam 25.
Jahn, Otto 222.
Janke, Otto 363.
Jarwart, E. H. 381. 384.
Jauner, Franz 32. 171.
Jean Paul 122. 378. 381. 382(4). 383(17). 384(10).
Jenſen, Adolf 88(3). 225(2). 265.
Joachim, Joſeph 133.
Johann Georg I., Kurfürſt v. Brandenburg 391.
Johann, König v. Sachſen 131. 176. 231(2). 237. 266.
John, Alois 267.
Jolli, L. 167.
Joukowsky, P. 226, 318(2). 342.
Juch, Ernſt 353.
Julius Cäſar 373.
Jullien, Adolphe 91. 159. 167. 229.
Junk 226.

Käferſtein 121.

Kaffka, H. 143.
Kaffka, Theodor, Dr. 271. 272. 273.
Kahnt, C. F. 141.
Kaiſer, Eduard 231. 232(4). 233(2).
Kaiſer, Hermann 25.
Kalbeck, Max 164. 222. 296. 311. 326. 331. 338. 340.
Kaliſch 353.
Kaliſcher, Dr. 152. 210.
Kaminski, Ritter v. 228.
Kant 81.
Karſt, Otto v. 162. 163.
Karoline, Königin v. Bayern 360.
Kaspari 75.
Kaſtner, E. 263(2).
Kaufmann, Joſeph 266.
Kaulbach, W. v. 59. 78. 174. 211(4). 244.
Kautzky, J. 212.
Keil, Ernſt 331.
Keller, Adelbert v. 101.
Keller, Ferdinand 171.
Kemlein 228.
Keppel, Georg 374.
Keppler 162.
Kiebeck, Joh. 161. 307.
Kienzl, W., Dr. 150. 155. 165.
Kietz, Ernſt Benedikt 229.
Kietz, Guſtav 57. 58. 60(3). 61(2). 171. 342.
Kindermann, Auguſt 106. 167. 235.
Kipke, Karl 152. 271. 329.
Kippert, H. 153.
Kirchner, Friedrich, Dr. 120.
Kiſtler, Cyrill 13(3). 88. 225.
Kittl, Joh. Friedr. 18. 215.
Kittler, L. A. 164.
Klarr, Michael 353.
Klerzewski, Jan 170(2).
Klein, Maximilian 156.
Kleiſt, Heinrich v. 121.
Klemm, Heinrich 391.
Klezar, Karl v. 162.
Klic, Karl 353. 356(2). 358. 363(2).
Klie, Ed. 17.
Klimſch 171.
Klinck, L. G. 125.
Klindworth 151. 154.
Kluge, Hermann, Dr. 103.
Klugbardt, Auguſt 119.
Klutſchak, Franz 170(2).
Knirſchke, G., Dr. 137. 190.
Knigge, Baronin (ſiehe Stöbe, Sophie) 147. 261.
Knoll, Konrad 389.
Knopp, Karl 228. 250.
Knorr, Karl 396.
Koch 187.

Koch, Ernst, Dr. 143.
Koch, Max 210.
Koch v. Berneck, M. 193.
Köhler, Louis 135. 136.
Köhler, Th., Dr. 94.
Köhr, Hofrath, Dr. 368.
König, F. 233.
Königer, W. 381.
Köppel, Joh. Gottfr. 379. 381.
Köstlin, Dr. 148. 211. 219. 332.
Kohler, J., Dr. 97.
Kohut, Adolf, Dr. 266.
Kolb, J. M. 211.
Kollarz 212.
Koppel-Ellfeld, Franz, Dr. 209.
Koßak, Ernst 137. 173.
Koßmaly, Karl 140.
Kozmata, Ferenc 226.
Kramer, M. v. 153.
Kramer, W. 127.
Krantzhagen, Wilhelm 21. 24. 44.
Kraus, Auguste 171. 230.
Krause, Emil 165.
Krause, Karl 224. 225.
Krauseneck, Johann Christoph 372. 373. 391.
Kraus, Jos. 135.
Krause, Adolf 7. 23.
Krause, Alfred 58. 218.
Krause, Robert 61.
Krausold, Dr. 381.
Krebs, A. 262.
Krebs, Kapellmeister 18(2). 43. 107.
Kremplsetzer 126.
Kretschmann, Theobald 287. 316.
Kretzer, Dr. 119.
Kretzschmar, H., Dr. 88. 150(2). 327. 330. 331.
Kreuzig 97.
Kriehuber 228. 232. 233. 234.
Kriete-Wüst, Henriette 228. 266(2).
Krigar, Emilie (geb. Wenzel) 390.
Krolop, Franz 166. 235.
Krolopp, Jos. 192.
Krombholz, A. 131.
Krone, Hermann 228. 241.
Krüger, Moriz 263.
Kühnert, Wilhelm 287.
Kürschner, Jos. 116. 162. 267(3). 281. 307. 352.
Küstner, K. Th. v. 262.
Kufferath, Maurice 226.
Kugel, Ignaz 163. 329.
Kugler 13.
Kuh, Emil 101(2).
Kulke, Eduard 118. 156. 329.
Kullak, Adolph, Dr. 86.
Kunkel, Gotthold 119.
Kupfer, Jean 205.
Kurnik, Max 93. 351.
Kurz, G. W. 218.
Kurz, Heinrich 59. 97.

Labatt 110. 201. 216.
Lachner, Franz 15. 131. 139.
Ladewig, W. 130.
Laffert, Oskar 115. 328.
La Mara 81. 117. 152. 167. 236.
Lammert, Minna 166. 235.
Lamoureux 15. 191. 192.
Landau, Hermann Josef 101.
Landvogt, A. 111.
Lang, Karl Heinrich 373.
Lang, Georg 36(2).
Lang, Julius, Dr. 12(5). 24(5). 25.
Lang, M. 231(2).
Langer, Anton 353.
Langhans, Wilhelm, Dr. 15(2). 82. 120. 145. 148(2). 226. 298. 328.
Langhöfer, A. 232.
Laquerrière, Emilie de 233.
Lassen, Eduard 166. 236.
Laube, Heinrich 6. 28. 73. 122. 263.
Laurencin, F. P., Dr., Graf 257.
Lauer, Wilhelm, Dr. 162. 277.
Lautern, Christian, John 78. 44.
Lebner, J. 86.
Lederer, Georg 115.
Lefert, Josef 263.
Lehfeld, Otto 160.
Lehmann, Emil 92.
Lehmann, Joseph 161. 387.
Lehmann, Lilli 166. 236. 274.
Lehmann, Marie 166. 236.
Lehmann (Sänger) 112.
Leibert, Georg 76.
Lemercier & Cie. 60.
Lemmermayer, Fritz 128. 334.
Lenbach (Maler) 266.
Lenz, W. v. 106.
Leo XIII., Papst 66.
Leon-Noël 231.
Lesimple, Aug. 13. 14.
Lefèvre, Théodore 263.
Lessing, G. E. 120.
Leßmann, Otto 152(7). 155(3). 307. 327(2).
Lethugo 91.
Letamendi, José de 118.
Levi, Hermann 139. 141. 150. 168. 225. 230. 265. 266. 314. 326.
Leventhal 224. 225. 229.

Levitſchnigg 369.
Lewald, Auguſt 122. 156.
Lewes, G. H. 92. 146. 161.
Lewinsky, Joſeph 93.
Lewinsky, Joſeph (Hofburgſchauſpieler) 277.
Lewy, Richard 362.
Lichtmay, Louiſe, Frl. 251.
Liebert, G. 174.
Liebert, Rud. G. 174.
Liebert (Sänger) 75.
Liebich 256 (2).
Liebig 209.
Liechtenſtein, Fürſt 266.
Liechtenſtein, Fürſtin 266.
Liechtenſtein, Rudolph, Fürſt 272. 273.
Liechtenſtein, Thereſe, Prinzeſſin v. 153.
Linde 267. 268.
Lindau, Paul 115. 150. 161. 177. 194. 219. 221. 326. 331 (2). 336. 337. 360. 382.
Lindgren, Adolf 92.
Lindner, Ernſt Otto 90.
Lindner, Johann 157.
Lindner, Otto 236.
Linke 136.
Lipinski, K. 96. 225. 232. 265.
Lipſius, Conſtantin 102. 229.
Liſchin, G. A. (Лишинъ, Г. А.) 52.
Liſzt, Coſima 130.
Liſzt, Franz 8. 9. 18. 21. 22. 26. 60. 62 (2). 63. 64 (3). 65. 68 (2). 71 (4). 76 (3). 77 (3). 79. 81. 83 (3). 86. 89. 90 (2). 91. 98. 100. 101. 102 (3). 107. 116. 117. 121 (2). 123. 126. 127 (3). 129 (4). 130. 132. 136 (2). 140 (5). 142. 143. 144. 145. 146 (2). 147. 149 (3). 152. 155. 157 (2). 159 (2). 180. 192. 208 (2). 209 (2). 213. 221. 247 (2). 252 (3). 256. 258. 261. 262 (2). 267 (4). 275. 276. 278. 309. 315 (2). 343 (2). 353. 356. 362. 367.
Lobe, J. C. 125 (2). 127.
Löffler, J. H. 119. 121. 165. 166. 206.
Löwe, Adele 111.
Löwe, Ferdinand 268.
Löwenſtein, A., Dr. 353.
Löwy, J. (Photograph) 228.
Löwy, Ig. 366.
Logier, J. B. 89.
Lombardo, Pietro 263.
Lorbac, Ch. de 29 (2).
Lorenz, Alfred 226.
Lorenz, Oswald 125.
Loſch 246.
Lucca, Francesco 218.
Lucca, Johanna 13 (2).
Lucca, Pauline 172. 219 (2). 262.
Luckhardt, Fritz 55. 57. 59. 225. 227. 361.
Ludwig, Dr. 7. 62.
Ludwig I., König v. Bayern 363. 364 (2).
Ludwig II., König v. Bayern 7. 16 (5). 18. 20. 37. 40. 41. 45. 61. 62. 66. 76. 79. 102. 134 (2). 135 (4). 137 (4). 138 (3). 162. 179. 183. 184 (9). 185 (3). 186 (8). 187 (8). 188 (4). 199 (2). 215 (6). 217 (2). 219. 220 (2). 224 (3). 230. 231 (5). 236. 237 (5). 238 (5). 244 (2). 265 (4). 282. 299. 301 (2). 303. 314 (3). 316. 329. 339. 340. 343. 352. 358 (2). 359. 364 (3). 377.
Ludwig, Ernſt 120. 122.
Ludwig, Otto 156.
Ludwig Victor, Erzherzog v. Oeſterreich 343.
Lübke, W. 213. 329.
Lüttichau, v. 100. 106. 131.
Lützow, Carl v. 287.
Luger, Franz 194. 279.
Luger, Stephan 280.
Lunn, Henry C. 169.
Luther, Martin 120. 121 (2). 215.
Lyncker, W. 94 (2).

Magnier, Edmond 299. 300.
Magnus, T. 339 (4).
Mahler, Guſtav 259.
Mahlknecht 228. 230.
Mahlknecht, Frl. 13.
Mahr, G. 257.
Majewsky 132.
Malzoff, A. (Мальцовъ, Н.) 92 (2).
Makart, Hans 166. 213.
Mallinger, Mathilde 166. 171. 236.
Maltén, Thereſe 30. 170. 154. 167. 236. 319 (3). 341.
Manchot, C., Dr. 331.
Mannsfeldt, Hermann 155. 256 (2).
Marbach, Hans, 339.
Marbach, Oswald 72. 83. 92. 262 (2). 264.
Marcheſi de Caſtrone, Mathilde 94. 297.
Marcheſi de Caſtrone, Salvatore 53.
Marcillac, F. 91.
Marggraff, H. 92.
Maria, Markgräfin v. Brandenburg 300.
Mariani, Angelo 219.
Marie, Königin v. Bayern 205. 231. 375. 377.
Marie Paulowna, Großherzogin zu Sachſen-Weimar 98. 335.
Marie, Prinzeſſin v. Sachſen-Weimar 165. 231.
Marx, Adolf 236. 246.

Marmont, Marschall 149.
Marmontel, J. 91.
Marr, W. 223.
Morel, Longueville 265.
Marschalk, Joaquin 60. 81. 211. 326. 347.
Marsop, Paul 151. 191. 327.
Martin, Richard 22. 41 (2).
Martin & Sallow 226.
Martini, J. G. 241.
Marx, Alex. 212.
Matuszewski, L. 51.
Maurice, Ch. 263.
Mautner, Eduard 353.
Max, Emanuel 132.
Max, Gabriel 259.
Maximilian II., König v. Bayern 205. 231 (2). 375. 377.
Maximilian Joseph (König v. Bayern) 216. 371. 380.
Mayer, Carl 233. 234.
Mayer, E. 212.
Mayer, Eduard, Dr. 27.
Mayer, Friedrich 367.
Mayer, P. 62. 295.
Mayer, Waldemar 192.
Mayerhofer, Karl 228. 231.
Mayrberger, Carl 79. 120. 121.
Mazzini, Giuseppe 110.
Medetti 10.
Mecklenburg, Großherzog v. 335.
Mecklenburg, Großherzogin v. 335.
Medley 373.
Mehring, Theodor 111 (2). 115 (2). 378.
Meiningen, Herzogin v. 177. 313.
Meißinger, Jul. 293.
Meißner, Alfred 165. 211.
Mendel, Hermann 87.
Mendelssohn 72. 189 (2). 196. 211.
Mentel, Natalie 139. 353.
Menger, Rudolf 386.
Menzel, Adolph 12. 305. 390 (2).
Menzel, Johann Friedrich Leonhardt 373.
Mérimée 159 (2).
Merkel 156.
Mettingh, Friedrich Freiherr v. 83.
Metzger, G. H. 266.
Meyer, Albert 228.
Meyer, Bruno 112 (2). 157.
Meyer, Friedrich 381.
Meyer, H. J. 157.
Meyer, L., Ad. 205. 233. 239. 252.
Meyer-Merian, Wilhelm 211. 306.
Meyerbeer 10 (2). 81. 87 (2). 261.
Meysenbug, Malwida v. 67.
Michael, Großfürst v. Rußland 266.
Michaelis Rimbo, Juan 112.
Michalek, L. 66.
Michelet, L. G., Dr. 132.
Mielke 225.
Mihalovich, Edmund v. 116.
Milde, Feodor v. 75. 186. 250.
Minkwitz, Paul 216. 265.
Mittermayer, Anton 93. 98. 135. 196. 233. 267.
Mounier, Albert 356.
Mouplaisir 218.
Moritz, Henriette Anna 250 (3).
Moritz, Jacob 205. 316 (2).
Morlacchi 95. 123.
Morr, M. 61.
Mosenthal, S. H. 272.
Moser, Hermann 253.
Mottl, Felix 83. 275. 276 (2). 277. 281.
Moucha, G. 329. 331 (3).
Mozart, Constanze 87.
Mozart, W. A. 82. 122. 126. 136. 143. 168. 176. 189. 190. 211. 215. 261.
Mrazek, Franz 21. 24. 65. 67 (2). 390.
Muchanoff, Marie 181.
Mühlfeld, W. G. 13. 196.
Müller, Arthur 213.
Müller, August, Photograph 304 (2). 378.
Müller, Chr. 233.
Müller, Dr., Oberlehrer 117.
Müller, E. 239.
Müller, Franz 35. 75 (11). 78. 129. 160. 226 (2).
Müller, J. G. 123.
Müller, Joseph 139. 140.
Müller (Vetter Wagner's) 83.
Müller, Leopold 218.
Muß, Christian, Dr. 102.
Muncker, Fr. 301. 302. 304. 356. 370.
Musiol, Robert 25. 101. 152.

Naaff, Anton August 162. 164. 328.
Nachbaur, Fz. 113 (4). 103. 166. 231. 235.
Nadar 357.
Naher, Joseph 12 (2). 23. 28. 83.
Nanti 126 (2).
Napoleon III. 99.
Naubert, A. 161.
Nauenburg, Gustav 121.
Naumann 57 (2). 58 (2).
Naumann (Bürgerschullehrer) 125.
Naumann, Emil, Dr. 81. 117.
Naumann & Schroeder 318. 302.
Nawiaski 13.
Nelham, G. P. 365.
Nerval, Gérard de 89. 101.
Nessler 219. 361. 390.

Neßer 124.
Neuendorff, A. 254.
Neumann, Angelo 5. 30. 32. 50. 93. 115 (5). 150 (2). 151 (7). 152. 153. 154. 156. 163. 167. 190. 191 (3). 194 (3). 196 (2). 197. 205. 209. 216. 217 (2). 218 (2). 220 (2). 249. 253. 257 (4). 360.
Neumann, F. 66.
Neumann, W. 79. 262.
Neuwirther, Eugen R. 215.
Ney 355.
Nicolai 158.
Niedt, Fr. 166.
Niedzielſki, Stanislaw 257.
Niemann, Albert 36 (2). 109. 112. 125. 128. 146. 152. 165. 198 (2). 203. 229. 230. 251. 358 (2). 369.
Niemann, Carl 149.
Niemeyer, Gbr. 396.
Nierhoff, Emma 376.
Nietzſche, Friedrich, Dr. 103 (2). 104. 209. 216 (2). 226. 265.
Nikiſch, Arthur 151. 167. 236.
Nilius, Julius 25.
Nilſon, J. G. 379 (2).
Noel, L. G. 158.
Nohl, Ludwig, Dr. 72. 80. 81. 85. 87. 88. 90. 122. 129. 141. 142. 145. 148. 163. 164 (2). 170. 177. 200 (3). 209. 212. 262 (4). 290. 292.
Nottmann, Johannes 353.
Novotny, V. J. 51.
Nuitter, Ch. & J. Guillaume 53.
Nyáry, Thomas Graf 272.

Odin, Lebel 226.
Oeckel, Louis 268.
Oeſer, Adam Friedrich 84. 243.
Oeſer, Ch. 96.
Oeſterlein, Nikolaus 42. 43. 44. 65. 66. 73. 80. 117 (2). 150. 162. 219. 247. 259 (2). 262. 265. 272. 275. 303. 305. 317.
Oettinger, E. M. 120. 353. 354.
Offenbach, Jac. 150. 202. 355.
Ofterdingen, Heinrich v. 396.
Olfers, Marie v. 228.
Oppenheim, Adolf 146.
Oppenheim, J. 308.
Orell, Füßli & Co. 56.
Orgeni, Aglaja 109. 110 (4).
Oſborn, Alex. 263.
Othegraven, H. v. 218.
Otto, Julius 95. 125 (2).
Otto, Louiſe 376. 393.
Otto-Peters, Louiſe 7. 100. 140.
Otto, Prinz v. Bayern 199.
Ottiker, Jul. 155.

Pabſt, C. R., Dr. 139.
Paer 232.
Pach 224. 225.
Paladilhe 144.
Paleſtrina 173. 190.
Palm, Adolf 92.
Palmin, P. J. (Manzanares, A. H.) 52.
Pappenheim, Jul. 113.
Paradies, Georg 263.
Pasdeloup 136. 139. 156. 158 (2). 159 (2). 192. 208.
Pasqué, Ernſt 155. 209.
Patti 136.
Paßle, G. 257.
Pauer, E. 169 (2).
Paul, Prinz v. Württemberg 266.
Payne, A. H. 239 (2). 240.
Pechl, Fr. 137 (2). 184. 185. 265.
Pech, Hartwig 375 (2).
Pellegrini 64.
Pellet, Andreas 67.
Pellet, Jul. 111.
Pellet, Victor 67.
Peuſier, Armand 119.
Perels, Martin 160. 229.
Perotti, Joſeph Peter 113.
Perfall, Freih. v. 139. 209. 215. 221 (2).
Pergoleſe 275.
Peſcheck 212.
Peſchel, Wilhelm Emil, Dr. 42.
Peſchka-Leutner, Frau 196.
Peſchkau, Emil 195 (3).
Peſne 379.
Peter, A. Leth. 203.
Peterſen, Antonie 72 (2).
Peterſen, Senator 72.
Petit, Pierre 57. 225.
Pfiſtermeiſter 184. 185. 186.
Pfordten, von der 187. 188.
Philippon, Ch. 356. 357 (2).
[illegible] & Co. 364.
Pichler, Anton 91.
Pichler, Karl, Prof., Dr. 211.
Pichon, Parteiniſt 28.
Pichel, A. 58. 218.
Pierre, Leo J. C. 354.
Pietſch, Ludwig 194.
Pierſch, Ch. 244.
Pillaut, Léon 169.
Piloty & Loehle 231 (2).
Pilz, B. 61.
Pittner 391.

Pixis, Th. 59. 78. 165. 171. 210(2). 211. 241. 259.
Pitzemann, Marie 389.
Plänkner, J. P. 374.
Planer, Otto 105 (2).
Planer, Gotthilf 178.
Planer, Minna 178.
Plauf 43.
Platen, Graf v. 262.
Plüddemann, Martin 43. 119(2). 120. 121. 147.
Pöhal, Hans 387.
Poeßl, Max 321. 322.
Pözl, Eduard 183.
Pohl, Richard 61. 77. 80(2). 82. 98. 142(2). 143(2). 149. 150. 151. 152. 154. 155. 259. 261. 297(2). 306. 327(2).
Pohle, A. W. 106.
Pollini 115(2). 197(3).
Poppel, Joh. 211. 212. 213. 381.
Porges, Heinrich 12(3). 118. 119. 120. 121. 147(2). 150. 291. 296. 302. 327. 335. 364.
Portig, A., Dr. 331.
Portig, Gustav, Dr. 79.
Porze 310.
Possart, Ernst 263.
Präger, Ferdinand 141. 142. 143. 145. 148. 150. 226.
Pranz, Wilhelm 86.
Prechtler, O. 214.
Prelaß 137.
Preller, L. 98.
Prévost, Hippolyt 80.
Pringsheim, A., Dr. 26. 157.
Prölß, Robert 118. 221.
Prosley, August 95.
Proksch 68.
Pugno, Raoul 216.
Puschkin, J. 381(2).
Puschmann, Theodor, Dr. 102. 354. 359(2).

Quabel, Anton 117.

Raab, Toni 231.
Raab, J. L. 59. 60.
Raab, Robert Ritter v. 100.
Raabe, Hedwig 262.
Rabe, Otto 282.
Rabending, G. 228.
Rabestein, G. H. 368. 370.
Radecke, Robert 225.
Radowitz, Prof. 62. 66.
Räder, Gustav 135. 231.
Rättig, Th. 268.
Raff, J. 77. 127. 150. 153. 154. 210. 265.
Ramann, L. 89(3).
Raukbartinger 133.
Ranisch, M. Salomon 388.
Rank, Josef, Dr. 165.
Rastrelli 95.
Ravené, Hans 263.
Réal 158(5).
Rebel, Johann 7. 21. 42.
Redern, Graf v. 42.
Reich 60(2).
Reichardt, Konrad, Dr. 291.
Reichenberg, Franz v. 145(2). 293(2).
Reichensperger 121.
Reicher-Kindermann, Hedwig 167. 191. 236. 249.
Reichmann, Theodor 113. 167. 178. 203. 227. 228. 235. 251. 319.
Reinhardt, August 268.
Reinhardt, Karl 353.
Reinheimer, H. 365.
Reinsdorf, Otto 141.
Reiser, August 152.
Reißiger, C. G. 72(2). 95. 100. 105. 106. 107(2). 108. 123. 268.
Reißmann, Aug. 87. 132.
Reith, A. 241(2).
Rellstab 173.
Remmertz, Franz 254.
Remy, M. 147.
Reuschel, Georg Gebhard 372.
Reuschen, Johann Wolfgang 372.
Rehmann, Leon 263.
Reyer, E. 213.
Richard 126.
Richard, J. 195. 336.
Richter, Gustav 114.
Richter, Hans 32. 65. 67. 114. 150(2). 151(2). 153. 155. 168(2). 169(3). 171. 222(2). 230(2). 257.
Richter, Sophie 146.
Ricordi 327.
Riedel, Carl, Prof. 271.
Riedel, L. 225.
Riehl 100.
Riemenschneider, H. 61.
Rienge, Gela 387.
Ries, J. 237. 238.
Riese, Lorenz 110. 166. 235.
Riegel, Karl 305.
Rietz 124.
Rissert, J., Dr. 152.
Ritgen, H. v., Dr. 98.
Ritter, A. 141. 258. 266.
Ritter, C. G. 96.

Ritter, Franz 141.
Ritter, Karl 21. 127.
Rochefort 147. 350.
Rochlitz, Friedrich 122.
Rod, Eduard 214.
Rodenberg, Julius, Dr. 97. 146. 161. 331. 367.
Röckel 96. 107. 108. 207. 214. 264.
Roeder, Ferdinand 111. 112. 229. 353.
Roeder, Martino 97.
Röder, v. 243.
Römmler & Jonas 61.
Röſler, Fr. 108. 109. 110 (2).
Rohbeck, L. 210, 211, 212.
Rohrbach, P. 229 (2).
Rollett, Hermann 101 (2).
Rothwenzel, Franz 381. 383.
Rolo, Helen 353.
Rommel, Frl. 18. 19.
Rosch, G. 202.
Roſa, Karl 151. 196 (3). 197 (2). 265.
Roſcher, Wilhelm 331.
Roſegger, P. K. 161. 217 (2).
Roſenthal, Hugo 106.
Roſenthal, L. 391.
Roſſini G. 41. 136. 204. 355.
Roſtislaw (Ростиславъ) 205.
Rothmühl 278.
Rothſchild, Baron 368.
Rotter 219.
Rouſſeau 129.
Rubinſtein, Anton 132 (2). 136.
Rubinſtein, Joſeph 53. 76. 119 (2). 120. 159. 169. 217. 261. 266.
Rubinſtein, Nicolaus 131.
Rudolf, Kronprinz v. Öſterreich 219.
Rudolf (Sänger) 191.
Runge, W. 227.

Sacher-Maſoch 253.
Sachs, Hans 386. 388 (10). 391.
Sachs, M. G. 329.
Sachſe-Hofmeiſter, Anna 119. 150. 191. 230. 235.
Sachſen-Weimar, Erbgroßherzog v. 335.
Sachſen-Weimar, Erbgroßherzogin v. 335.
Sachſen-Weimar, Großherzog v. 177.
Sallmeyer, Hermann 365.
Sallnow 226.
Salm, Altgraf zu 272.
Salomon, Heinrich 388.
Salvi 132.
Sandvart, J. 378. 388.
San-Marte 386.
Santlöſer, O., Dr. 119.
Sattler, H. 150.
Sauer, Aurora 72.
Sauter, F., Dr. 297.
Sauter, Louis 64. 289 (2). 360 (2). 390.
Sayn-Wittgenſtein, Caroline Eliſabeth Fürſtin v. 78. 129.
Scaria, Emil 11 (2). 25 (4). 43. 152. 166. 179. 220 (2). 235. 263. 293. 314 (2). 319 (3). 340.
Schäfer R. 23 (2). 29. 44.
Schaffgans, Wilhelm 166. 235.
Schah v. Perſien 220.
Schaff 268.
Schammert 233.
Schanzer, Frl. 217.
Scharff, A. 62. 291.
Scheffel 177.
Schefsky, Joſephine 166. 236.
Schelle, Eduard 60. 79. 201. 209. 211. 218. 222. 335. 336.
Schelper, Otto 166. 235.
Schemann, Ludwig 118 (2). 119 (2). 120 (3). 121. 148. 261. 283.
Schembera, V. K. 118. 210. 222. 308 (2). 309 (2). 310 (3). 311. 323. 336. 339 (3). 367.
Schenk, Karl 226.
Schertle, Valentin 232.
Scheuchzer, G. 58.
Schiller 118. 119. 120. 362. 363.
Schimek, Ludwig 132.
Schirnhofer, Reſa 336.
Schittenhelm 13.
Schladebach, Julius, Dr. 125. 229. 264.
Schläger, E. 328. 330.
Schleich, Minna 384 (2).
Schleich, M. G. 356.
Schleinitz, A. v. 150. 219. 325.
Schleinitz, Baronin v. 141.
Schleinitz, Gräfin 182. 266.
Schleinitz, Graf 182.
Schlemm, Oskar 118.
Schleſinger, Sigmund 353.
Schletterer, H. M. 136. 149. 222. 294.
Schloemp, Edwin 30. 263. 264. 295. 307. 308.
Schlöſſer, Louis 152. 154.
Schloß, Muſikalienhändler 12 (2).
Schloß, M. 129.
Schloſſer, Karl 227 (3).
Schmeitzner, Ernſt 280. 330.
Schmid, Anton 86.
Schmid, Carl, Dr. 233.
Schmid, Dr. 252.
Schmidt, A. 123. 231.
Schmidt, G. 213.

Schmidt, C. G. 228.
Schmidt, Guſtav 13. 115 (2).
Schmidt, H. 385.
Schmidt, Johann Philipp Samuel 29. 41.
Schmidt, Julian 97.
Schmidt, Otto 227.
Schmidt-Altizer, Anna, Frau 192.
Schmidt-Weißenfels 369.
Schmiedt, H. 107. 108. 212.
Schmiedt, R. 108.
Schmitt 16.
Schmitt, Friedrich 11 (4). 15 (6). 16 (8). 17 (6). 18 (7). 19 (11). 20 (5). 21. 23. 24 (4). 43 (3). 71. 72. 73. 135. 136. 138 (3).
Schmitz, Dieudonné 198.
Schmelck, Frl. 154.
Schnurrpfeil 182.
Schneider, Frl. 196.
Schneider, L. 106. 262.
Schneider (Tenor) 127.
Schnitzer, L. 380.
Schnorr v. Carolsfeld, Ludwig 83. 93. 107. 108. 178. 227. 228. 233. 236. 266.
Schnorr v. Carolsfeld (Ludwig u. Malwina) 12. 17.
Schön, Friedrich A. v. 31 (2). 281 (2). 282. 283.
Schönaich, Dr. 264 (2).
Schöman, Max 195. 311. 333. 336. 340.
Schönchen, Ludwig 212.
Schöne, Louis 112.
Schönrag, Frl. 219.
Schönfeld, Caſimir, Baron v. 67.
Schönwald, G. 330.
Scholl 213.
Schopenhauer, Arthur 42. 49. 84. 99. 103. 119. 164. 209. 210 (4). 211. 220. 339. 387.
Schott, Anton 73. 167. 235.
Schott, Peter 111. 117.
Schott & Söhne 218 (2).
Schrader, Gottlieb 364.
Schrag, J. L. 388.
Schramm-Macdonald, Hugo, Dr. 101.
Schröder, A., Dr. 325.
Schroeder, C. H. 157. 232.
Schröder-Devrient, Wilhelmine 72. 88 (2). 93. 96. 106. 107. 123 (2). 133. 229 (2). 233 (3). 261. 354.
Schubert, A. 230.
Schubert 101.
Schubert, Franz 87. 351.
Schubert, Maſchinka 72.
Schuberth, Julius 124.
Schuberth, L. 122.
Schucht, J., Dr. 146. 147. 148. 149. 150 (2). 154.
Schüler, G. 202.
Schütt, Ch. 276.
Schüttler, Max 95.
Schütz, Max 337. 339. 347.
Schuler, Ch. A. 233.
Schulz 226.
Schulz, Dr. 10 (2).
Schumacher, Paul 153.
Schumann 119. 121. 136. 141. 143. 159. 257. 264.
Schurz, Oswald 145.
Schuſter, H. M. 277.
Schwabacher (Bankier) 377.
Schwabe, Prof. 61.
Schwanthaler 153. 384.
Schwarz, P. W. 384.
Schwarzmann 162.
Schwedel, Oscar 101.
Schweißhardt, Ferdinand, Tapezier 12 (2). 43.
Schwenkler, Konſtantin 225.
Schwerdgeburth, C. A. 384.
Schwind, M. v. 101.
Scribe, E. 127. 173.
Sebald, A. 238.
Sebaldus (der Heilige) 391.
Seebach v. 176.
Seehofer, Thereſe 128.
Seidan, T., Prof. 240. 245. 267.
Seidel 74.
Seidel, Hugo 153.
Seidl, Anton 11. 151 (2). 154. 155 (2). 163. 167. 181. 191 (2). 236. 253. 257 (4).
Seifart, Karl 205.
Seiffert, Dr. 17.
Seiffert, Emil 146.
Seiler, L. 361.
Seiler & Meyer 361. 362.
Seiling, Joſeph 153.
Seitz, Robert 163. 165.
Seitz, Rudolf 304. 320. 331. 332 (2).
Seligsberg, Antiquar 13 (2).
Semper, Gottfried 93. 95. 96. 102 (4). 116. 138. 207. 229 (2). 243 (4).
Semper, Hans 102.
Senff, Bartholf 125. 126. 136.
Senfft, Chriſtian 362.
Serig'ſche Buchhandlung 13.
Senderlich, Bernhard 196.
Seutter, Matth. 381.
Seydler, Anton 310.
Shakeſpeare 87. 120. 364.
Shedlock, J. S. 332.

Siebel, Karl 366.
Siebenkäs 128.
Siebert, Theaterdirector 24.
Siegmey 365.
Siehr, Guſtav 30. 163. 167. 230. 235. 319 (4). 341.
Sigismund, E. W. 151.
Simon, Henri, Dr. 352.
Simonetti, E. 331.
Sinowjew, P. (Зиновьевъ, П.) 334 (2).
Sitte, Camillo 143. 144. 145.
Skraup 29. 32. 252.
Smith, Dexter 32.
Smétſka, Gr. 299.
Sobolewſki, E. 172.
Sommer, G. 64.
Sontheim 92.
Sophie Karoline, Markgräfin v. Brandenburg-Bayreuth 379.
Souchay, M. A. 78.
Spazier 150.
Speidel, Ludwig 353.
Speith 112.
Spemann 387.
Spielhagen, Friedrich 383.
Spiker, S. H. 385.
Spiller, Adolf 141.
Spitzer, Berthold 366.
Spitzer, Daniel 353.
Spocmia, Gh. v. 226. 305.
Spohr, Ludwig 44. 63. 88 (2). 123.
Spontini 6.
Springer, Robert 120.
Sprott, Julian v. 212.
Spori, J. P. 174. 264 (2).
Sserow, A. (Сѣровъ, А.) 206. 213. 216 (2). 226 (2). 265.
Stade, Fritz 121. 148. 151. 271.
Staegemann 109. 151 (4). 219.
Stählin 271.
Standthartner, Dr. 274 (2).
Stanger, A. 238.
Stauber, Karl 361.
Stehe, Frau 11.
Stehe, A. 64.
Steger, Franz 228 (3). 233. 266.
Stegmann, Rudolf 352.
Stehle, G. E. 161.
Stehle, Sophie 73. 147. 228. 233. 234. 261.
Steiger, Karl 100.
Stein, A., Dr. 98. 103.
Stein, C. 107. 108 (4). 242.
Stein, C. Heinr. v. 119. 120. 121. 122. 226. 263.
Steinberg 56.
Steinecke, H. 252.
Stephanie, P. 370.
Stern 62.
Stern, Dr. 12.
Stern, Prof. 173. 192.
Sternau, C. O. 95. 96.
Stettenheim, Julius 375.
Stift, Andreas, Dr. 353.
Stillkrauth, Friedrich 376. 381.
Stocker, J. 21. 23.
Stocker, Verena 77. 261.
Stockmann, A. 227.
Stöger, Frl. 132.
Stöger, Joh. Aug. 74 (4). 261.
Stöger, Prof. 61.
Stohn, Hermann, Dr. 59. 79. 164. 259. 317.
Stolz, Alban 101.
Stolz, Eduard 21. 41.
Straeten, van der, Edmund 119.
Strampfer, Friedrich 252.
Strantz, Ferdinand v. 263.
Straßen, zur 61. 149. 260.
Strauß, Eduard 256. 257. 338.
Strauß, Johann 129. 353.
Strauß (Kapelle) 193. 256.
Sterletti 56.
Stubbaler, B. 60.
Sucher, Joſef 112. 167. 236. 271.
Sucher-Haſſelbeck, Roſa 166. 236.
Sulze 143.
Sulzer, J. Dr. 335.
Sundblad, G. 244 (2).
Suſanne, Markgräfin v. Brandenburg-Bayreuth 380 (2).
Suttner, A. 130. 132 (2). 136. 261.
Swanzew, K. (Званцевъ, К.) 42. 51 (4). 73. 76 (3). 205. 226. 261.
Szadrowsky, Heinrich 252.
Szarvady, Friedrich 130. 132 (2).
Szekely, J., Dr. 225. 226. 227. 228.
Szlankowitz, Louis Selmar 229.

Taaffe, Graf 151.
Täubert, G. 240.
Tauſch, Franz Johann Daniel 372.
Tappert, Wilhelm 39. 42. 43. 70. 145. 146. 150 (5). 152 (2). 154 (4). 159. 167. 210. 226. 236. 259 (2). 264. 278. 325. 327 (6). 341. 355.
Tardieu, Charles 332.
Tardieu, M. 155.
Tauſig, Carl 6. 131 (2). 135 (2). 141. 157. 166. 225 (2). 236. 355.
Teich-Hanfſtaengl 227. 228. 230.
Teichmann, Hofr. 261.

Tewele, Ferdinand, Prof. 224 (2).
Thadewaldt, H. 163. 172. 330.
Thanhausen, Elisabeth 385.
Thern, Willi 163.
Theubert 256.
Thiele, Anna 72.
Thiele, Max 353.
Thile, Amalie, Frl. 220.
Thomas, Bertha 262.
Thomas, Theodor 51. 60. 112. 115 (3). 116 (3). 171. 191. 213. 253 (2). 254 (4). 263.
Thoms, W. M. W. 331.
Tichatschek, Joseph 9 (2). 73 (2). 76 (2). 93 (2). 96. 100. 123. 124. 130. 133. 137. 141. 164. 170. 179. 227. 228. 229. 230. 233 (4). 254. 354. 362 (2).
Tieck, Ludwig 100 (4).
Tiresias 244.
Traeger, Albert 160 (2).
Trajanus 280 (2).
Treitschke, Heinrich v. 307.
Tringuart 56.
Tröpscher, G. 108.
Truhn 125.
Tschirner, Josef 192.
Tuche 226.

Uhl, Friedrich 13.
Uhland 101.
Uhlig 14.
Uhlig, Elsa 14. 44 (2).
Uhlig, Theodor 25 (19). 26 (37). 27 (33). 42. 44. 45. 73. 127. 267.
Ulrich, Anton 305 (2). 316.
Ulrich, Pauline 263.
Unger, Georg 166. 235.
Urrabieta, Vierge, D. 332.

Vacano, E. M. 359.
Valentin 339.
Varen, A. 355.
Vendramin, Andrea, Doge 263. 389.
Verdi 143.
Verena, Sophie 146. 161.
Vernaleken, Th. 164.
Vestvali, Felicita v. 263.
Viole, Rud. 258.
Viotta, H. 306. 333.
Vischer, Peter 385. 391.
Vischer, Nicolaus 379.
Vogel, Bernhard 148. 150.
Vogel, Prof. (Maler) 384.
Voggenhuber, Vilma v. 166. 203. 236. 261.
Vogl, Heinrich 20. 166. 200. 228. 235. 249. 299.
Vogl, Heinrich u. Therese 151. 153. 155. 313.
Vogl, Therese 166. 236.
Vogler, Josef 136.
Vogt, Ch. 231.
Vogt, Felix, Dr. 153.
Voigt, C. 178. 237 (2). 238. 384.
Vollmann, Valerius v. 331.
Voltaire 149. 373.
Volz, Carl 25. 37. 44. 218.
Voß, Charles 157.
Voß, Julius 386.
Vulpius, C. A. 372.

Wachenhusen, Hans 99.
Wachl, Hans 154.
Wachtel, Theodor 112.
Wächter, J. 96. 107. 231. 239. 263.
Wagenseil, Johann Christoph 388.
Wagner, Albert 104. 143.
Wagner, Cosima 7. 21. 42. 55. 65 (3). 72 (2). 77. 177. 178. 183. 218 (2). 247. 266. 292. 315. 360.
Wagner, Ell. 106.
Wagner, Franziska 93.
Wagner, Johanna 72. 75. 93. 107. 125 (2). 130. 143. 160. 262.
Wagner, Minna geb. Planer 6. 104 (3). 105. 137 (2). 360.
Wagner, Otto 210.
Wagner, Siegfried 179. 263. 266.
Wahnfried, Tagebuch 354.
Wahrmann, Theodor 352.
Waibler, F. 211. 220.
Waldersee, Oberst 98.
Waldersee, Paul, Graf 88.
Waldheim, Rudolf v. 355.
Waldow, A. 233.
Wallnöfer, Adolf 227.
Walter, Gustav 216.
Walter, H. 63.
Wanderer, Gottl. Wil. Ehrenreich 372.
Wangemann, Otto 161. 307 (2). 330.
Warmuth, Carl 60. 170. 333.
Warneck, Paul 95.
Wasdorf, Bernhard v. 230.
Wawra 225.
Weber 272.
Weber, Carl Maria v. 5. 23. 72. 107 (2). 121. 126. 146. 176. 210.
Weber, Dr. 43.
Weber, Ernst v. 159.
Weber, J. 167. 168.
Weber, J. J. 44. 214.
Weber, Wilhelm 388.
Weech, Friedrich v., Dr. 59. 102.

Weger, A. 59 (2). 61. 229. 231. 234.
Wehner, Arnold 65.
Weidmann, Verena 76. 77. 261 (2).
Weigl, J. O. 263.
Weimar, H. 330.
Weinlig 43.
Weinſtock, A. 325.
Weiſer, Karl 352.
Weiß, A. 232.
Weiß, Dav. 231.
Weiß, Karl Sigmund 112.
Weiß, E. A. 394.
Weißheimer, W. 38 (3). 73. 132. 149. 216 (3). 221.
Weißmann, E. J. 90.
Weitzelbaum, Anna, Frl. 250.
Wekerlin, Mathilde 166. 202. 229. 236. 250. 263.
Wellmer, Mela 121.
Werner, A. v. 389.
Weienberg ([illegible]) 226.
Weſendonck, Mathilde 387.
Weſtenrieder, Prof. 351.
Weſtphal, Ludwig 93.
Weyermann, Moritz 79.
Widemann, Paul 330.
Wiehl, Marie 167. 171. 230. 236.
Wiemer, C. 87.
Wigand, Otto 59. 73. 130. 160.
Wilder, Victor 308. 332 (2).
Wilhelm I., Deutſcher Kaiſer 193. 219 (3). 231 (2). 266.
Wilhelmj, Auguſt 32. 155. 166. 225. 230. 235. 333.
Wille, G. 365.
Williams, Sophus, 64. 212. 304 (9). 346. 378 (2).
Williard, H. 239.
Willich, C. 58.
Wimmer, J. J. 355.
Windler, E. W. 378. 379.
Windler, J. W. 378. 379.
Winkelmann, Hermann 154. 156. 165. 167. 201. 203. 204 (5). 230. 235. 252 (3). 263. 319 (5). 340.
Winkler, Th. 245.
Winkler, Karl Gottfried Theodor 107.
Winkler, H. 240.
Winter 225.
Winterhalter, F. 231.
Wirſing, Rudolph 74 (2). 92. 217.
Wirth, Moritz 79. 150. 161. 259. 265.
Witt, Franz, Dr. 328 (2).
Witt, v. 251 (4).
Wittig, H. 62. 66. 217 (3).
Wittig, L. 73.
Wittmer, Dr. 121. 122.
Wittſtein, Dr. 137. 197.
Wladimir, Großfürſtin 177.
Wölfel 65. 117. 304. 316.
Wörſching, Joſef 63.
Wohlmuth, Leonhard 376. 391.
Wolf, Karl 277.
Wolf, W. O. 372.
Wolff, Albert 299. 312 (2). 332.
Wolff, Julius 387.
Wolff, L. 104 (2). 105 (4). 262.
Wolff, O. L. B. 386.
Wolfram v. Eſchenbach 148. 150. 152. 162. 172. 306 (3). 351. 386. 387. 389 (2). 390.
Wollheim, Hermann, Dr. 354.
Woltersdorff, Arthur 111.
Wolzogen, Alfred Freiherr v. 136. 151. 155. 211. 261.
Wolzogen, Familie 266.
Wolzogen, Hans Freiherr v. 5 (2). 30. 31. 79. 114. 118 (2). 119 (2). 120 (3). 121 (4). 144. 145. 147 (3). 149 (2). 150 (2). 153. 162 (2). 164. 218. 247. 264. 281 (2). 282. 283. 305. 312. 327. 391.
Wolzogen, Hans Paul Freiherr zu Neuhaus 371.
Wüllner, Franz 150 (2). 163. 225. 230.
Wüllner, Ludwig, Dr. 152. 154. 329.
Württemberg, Alexander Herzog v. 375. 377. 391.

Yung, Eugène 168.

Zabel, Eugen 330. 331.
Zang 229.
Zeiſing, Adolf 133.
Zelenski, Wladislaw 298.
Zellner, L. A. 11. 160. 274.
Zenker, R. 191. 271.
Zenon, Etienne 165 (2).
Zerboni, C. v. 156.
Zerenz, Dr. 361.
Zernoba, G. 171.
Zeth, O. 226.
Ziegeſar, Freiherr v. 74.
Ziegler, v. 219.
Ziehrer, C. M. 161. 171 (2).
Zimmermann, Frl. 196.
Zimmermann, J. 291. 339.
Zöllner, Friedrich 30. 44. 121. 122 (2).
Zöllner, Louis 231. 233.
Zolling, Theophil 165. 329.
Zopff, Hermann 145 (2). 149.
Zottmayer 19 (3). 170.
Zumbuſch, Caſpar 61 (2). 166. 215. 230 (2). 246.

(Anhang.)

Abt, Franz 409.
Albani, Julius W. 422.
Andreae, Carl 417.
Arnd 398.
Arland-Haußmann, L. G. G. 413.

Balaguer, Victor 418.
Bartſch, Karl, Dr. 396. 406.
Baumgartner, Wilhelm 426.
Bayer, Joſef 401.
Bechſtein, Ludwig 400. 412.
Beck, Carl 425 (2). 428.
Berlioz, Hector 401.
Bernhardi, Theodor v. 411.
Birch-Hirſchfeld, Adolf 408 (2).
Bittersohn, Jacob 412.
Bobrik, Hermann 412.
Bertlinger, G., Dr. 409.
Blei, Hugo v. 422.
Bowitſch, Ludwig 418.
Brachvogel, A. E. 420.
Bormann, W. 401.
Briel, P. Fr. 409.
Buchholz, Wilhelm, Dr. 415.
Bürck, A. 398. 402.
Bürding, J. C., Dr. 417. 418 (2).
Bulwer, Edward Lytton 395.

Cajetan, Auguſtinerbruder in Grimma 407. 428.
Carlen 402.
Caſſel, Paulus 409.
Chamiſſo, A. v. 396.
Chreſtien v. Troyes 418 (2).
Chunrad, Prälat von Göttweig 415.
Claudius, Otto 426 (2). 428 (2).
Coleridge, Lord 423.
Coupé 402.

Daſchkewitſch, Nicolaus (Дашкевичъ, Н.) 408.
Daumer, G. F. 425 (2).
Decen, P. J. 407. 417.
Dreſſel, Alfred 404.
Domanig, Karl, Dr. 409.
Degn, M. 420.
Draeſeke, J. 408.
Droyſen, Ernſt 408.
Du Merſan, M. 395. 411.
Dürer, Albrecht 407.

Eckſtein, Friedrich Auguſt, Dr. 401.
Eichhorn, C. F. 398.
Eliſabeth, Landgräfin v. Thüringen 411.
Erdmann, Hermann 412.
Erk, Ludwig 403.
Ernſt, W. 401.
Ettmüller, Ludwig, Dr. 415. 420.

Ferrari, Francesco 411.
Feuerbach, Ludwig 409. 410 (3). 428.
Fieraſocca, Tomas 411.
Fiſcher, Hermann 416.
Frick, J. 419.
Fegler, Ludwig 428 (2).
Fechte, Albert, Dr. 419.
Ferving, Philipp 413.
Friedrich II., römiſch-deutſcher Kaiſer 413 (2).
Friedrich II., der Große, König v. Preußen 409. 427.

Gaber, Auguſt 417.
Gabrini, Nicolas 395. 411.
Gärtner, Wilhelm, Dr. 398. 399. 415.
Gaßner, F. S., Dr. 404.
Gebhart, Anton 407.
George, J. F. L. 405.
Gerwald, Fr. Wilh. Jul. 412 (2).
Göthel, h. F. 418.
Goethe 427.
Göz, Johann Adam 416.
Geiſe, Joſef 427 (2).
Gellaid, Carl 397.
Gelther, Wolfgang 409.
Gottfried v. Straßburg 416.
Gottſchall, Rudolf 400.
Gräter, Friedrich David 414. 415.
Graham, Sylv., Dr. 421.
Gravenhorſt, C. Th. 410.
Grimm, Jacob 395. 405. 415.
Groß, Ferdinand 419.

Gumprecht, Otto 426.
Gutzkow, Karl 404.

Hackmeiſter, Karl Ernſt 405.
Hafis 425 (2).
Hagen, Friedrich Heinrich v. d., Dr. 395 (2). 401. 417.
Hagen, Georg, Dr. 411.
Hagendorff, Hugo 401.
Hahn, J. G. 420.
Hahn, Theodor 421 (2). 425 (2).
Hartmann, Eduard v. 401.
Heine, F. W. 404.
Heinrich v. Ofterdingen 412.
Henne-Am Rhyn, Otto, Dr. 415.
Hermann, Landgraf v. Thüringen 412 (3).
Herrig, Ludwig 413.
Herrmann, Em., Dr. 403.
Hertz, Wilhelm, Dr. 409. 415.
Hincke, Robert 413.
Hinsberg, J. v. 397. 400.
Hörmann, Ludwig v., Dr. 415.
Hoffmann, E. T. A. 402.
Holler, Heinrich 404.
Holland, Hyacinth, Dr. 419.
Holland, Wilhelm Ludwig, Dr. 418 (2).
Hucher, Eugène 408.
Hülskamp, Franz 419.

Jahn, Hermann Eduard 413.
Janſſen, Chriſtian 412.

Kabdebo, Heinrich, Dr. 417.
Kalchberg, J. Ritter v. 399. 427.
Kaſtropp, Guſtav 400.
Keller, Adelbert v. 398.
Klinghardt, Auguſt 397.
Knoche, Richard 423.
Koch, Johann Michael 412.
Könnemann 407.
Kolatſchek, Adolf 425. 428.
Krais, Julius 403.
Kurz, Hermann 416.

Lachmann, Karl 401. 409.
Lachner, Franz 400.
Lang, L., Dr. 418. 420.
Laube, Heinrich 421.
Leo, Heinrich, Dr. 414.
Lindpaintner, P. 400.
Lipiner, Siegfried 400.
Liſzt, Franz 425.
Lochner, Georg W. K. 407.
Ludwig, der Springer 414.
Ludwig, der Strenge 419.

Lück, Robert 409.
Luther, Martin 411.

Magnuſſen, Erik 406.
Mantius, H. A., Dr. 413.
Marbach, O. 416 (2).
Maria, Max 418.
Martin, Ernſt, Dr. 409 (2). 417.
Marty, A., Pater 423.
Meiſter, F. 411.
Mehlis, C., Dr. 416.
Meyer, Bruno, Dr. 415.
Meyer-Markau, Wilhelm 409.
Michälis, Friedrich 412.
Mittler, Franz Ludwig 403.
Morris, William 406.
Meiche, A. 410.
Meienthal, S. H., Dr. 413.
Müller v. Königswinter, Wolfgang 419.
Müller v. d. Werra 400.
Muff, Chriſtian, Dr. 419.
Myller, Chriſtoph Heinrich 400. 427.

Nagel, Richard, Dr. 421.
Nägeli, Hermann 400.
Najmájer, Marie v. 400.
Neubeck, Valerius Wilhelm 411.
Neureuther, Eugen N. 411.
Niemann, Karl 397.
Norden, W. 422.
Nork, F. 408.

Odebrecht, A. Th. 417.
Opiz 402.
Oſtwald, K. W. 401.
Otte, Julius, d. j. 397.

Poppermann, Auguſt, Dr. 422.
Peri, Achilles 397.
Pfaff, Friedrich 402.
Pfeiffer, Franz 396.
Pfordten, v. d. 404.
Piave, F. M. 397.
Pirazzi, Emil 398.
Pirkheimer, Willibald 407.
Pogatſchnigg, V., Dr. 403.
Potvin, Ch. 418.
Prießnitz, Vincenz 425.
Prel 402.
Prell, J. 398.
Prutz, Robert 425. 426.

Raab, Robert Ritter v. 413.
Raniſch, M. Salomon 406.
Raupach, Ernſt 396. 427.
Rauſſe, J. H. 425 (3).

Rebenſtock, G. v. 401.
Rebenbacher, Wilhelm 403.
Reichel, Karl, Dr. 408.
Richter, Albert 415. 417.
Rienzi 395 (2). 411 (3).
Rieß, Minna 406.
Rippel, J., Dr. 401.
Ritter, Karl 428.
Rödel, A. 421.
Roſenthal, D. A. 418.
Roſt, Hermann 425. 426.
Rudolph, Otto G. 406.
Ruſtige, Heinrich 399.

Sachs, Hans 406. 407 (3). 416 (4). 417 (4).
Saintine, X. 415.
San-Marte 396. 407. 408 (2).
Santen, van, J., Dr. 419.
Sarrin, A. 411.
Scharffenberg, Albrecht v. 408.
Scherer, W. 409.
Scheurlin, G. 396.
Schiller 397.
Schladebach, Julius, Dr. 422.
Schloſſar, Anton, Dr. 403.
Schmeller, Dr. 409.
Schnyder v. Wartenſee 400.
Schöll, Adolf 426.
Schönbuth, Ottmar F. H. 402.
Schopenhauer 428.
Schoppe, Amalie 403.
Schrammen, Johannes 406.
Schreiber, Heinrich 412.
Schulz, A. 408 (2).
Schuſter, J. Wilhelm 405 (2).
Schwab, Guſtav 396. 402.
Schwalbe, L. P. 417.
Schwebel, Oskar 411.
Schwind, Moritz v. 413.
Seemüller, Joſef, Dr. 419.
Seifart, Karl 414.
Seraphin, Franz 423.
Serbt, Julius 421.
Shakeſpeare 402.
Shelley, Percy Byſshe 424 (2).
Simrock, Karl 401.
Solera, Temiſtocle 399.
Solger, G. 401.
Solger, Reinhold 425.
Sophokles 410.
Spach, Louis 416.
Spät, Conrad, genannt Frühauf 407.
Spengler, Lz. 407.
Spindler, Carl 400.
Stammhammer, Joſef 427.

Steiger, Auguſt 417.
Steiger, Karl 406.
Stein, A., Dr. 416. 417.
Stieglitz, C. L., Dr. d. ä. 411.
Strachwitz, Moritz, Graf 399. 401.
Streckfuß, Adolph 422 (2).

Tappert, Wilhelm 428.
Tauſig, Carl 399.
Thidem, Emil 400.
Toppius, Andreas 412.
Tſchabuſchnigg, Adolf, Ritter v. 401. 402.

Uhland 396. 398.
Uhlig, Theodor 425 (2). 426 (2). 427.

Vencroſe, Girolamo, Doge v. Genua 407. 428.
Verdi, G. 399.
Vernaleken 405.
Vorbeil, Heinrich 413.
Viſcher, Peter 407.

Wachter, Ferdinand 406.
Wackernell, J. E. 413.
Wagner, Ph., Dr. 410.
Walderſee, Graf v., Oberſt 422.
Waldmüller, Robert 398. 415.
Walther v. d. Vogelweide 412. 413.
Weber, Carl Maria v. 418.
Weber, Ernſt v. 423 (2).
Wehl, Feodor, Dr. 398. 415.
Weitzhäuſer, G. 421.
Weinlig, Chriſtian Theodor 421.
Werner, Friedrich Ludwig Zacharias 399 (2).
Werth, Carl Victor v. 421.
Weſendonck, M. 398.
Will, A. 403.
Wilhelmj, A. 425.
Wislicenus, Guſtav Adolf 406.
Wislicenus, Hugo, Dr. 406.
Wolf, J. W. 405.
Wolff, O. L. B., Dr. 402.
Wolfram v. Eſchenbach 396 (2). 403. 408 (2). 409 (6). 412. 417. 418 (2). 419 (4). 420.
Wollſohn, Wilhelm 425.
Wollheim, Anton, Dr. 401.
Wolzogen, Hans v. 428.

Zarnack, Auguſt 398.
Zimmermann, Heinrich v. 399.
Zellner, L. 400.
Zſchieſche, Emil 401.
Zſchieſche, Heinrich 415.
Zwerchſtein, Reinhard 412.

(II. u. III. Anhang.)

Ábrányi, K. 453.
Adele 445.
Adler, A. 445.
d'Agoult, Marie, Gräfin 432. 433 (2). 440 (2). 444 (3). 453.
Aghte, Rosalie 468.
Albert, J. 443. 445. 449.
Altieri, Cardinal 434.
Ander, Alois 466 (3).
Apel, August 439.
Auber 435. 455. 473. 480.
Avenarius, Familie 443.

Bach 475.
Barabas, M. 447.
Baißler, W. 473.
Bäuerle, Adolf 455.
Bangral 473.
Baumann, Alexis 447.
Baumblatt 435.
Beck, Karl 434 (2). 465. 466. 468 (2). 469. 480.
Beck, Karl, Dichter 454.
Becker, C. 453.
Beethoven 465.
Begas, Reinhold 472.
Bennewitz, Prof. 432.
Beresford, James 438.
Berlioz 442. 446. 454. 455. 463 (3).
Beurmann, Eduard 456.
Bilz 458.
Biow 445.
Bischoff, L., Prof. 454.
Blaru 471. 479.
Blommaert, P. 447.
Blum, R. 435. 469.
Böhm, W. 473.
Böhringer, Fr. 457.
Boblau, Carl 445. 474.
Bornträger, Photograph 472.
Brand, Cäcilie 474.
Brand, Hans 444 (2).
Brandt, Marianne 466.
Brassai, Samuel 453.
Brendel, Franz 463.

Brockhaus, Friedrich 440 (2). 441. 458. 459.
Brolesch, G. 445.
Bronsart, H. v. 472.
Bruin u. Hegenberg 478. 479.
Buchler, Franz 477.
Bülow, Blandine v. 444 (2). 459.
Bülow, Cosima v. 432. 433. 443.
Bülow, Daniela v. 444 (2). 459.
Bülow, Hans v. 432. 433. 434. 454. 457.
Bülow, Isolde v. 444 (3). 459.
Bulla, Gebr. 478.
Buquoy, G., Graf 475.

Canzi, August 473.
Canzi de Heller 443.
Castelli 436. 455.
Chamberlain, Houston S. 443.
Chopin 442 (2). 443.
Ciccarelli, Angelo 461. 466.
Cornelius, Peter 434 (2). 442. 443 (4).
Cornet, J. 468.
Czerny 446.

Delbeck 473.
Deuerlein, J. G. Wenzel 472. 480.
Devrome, A. 446.
Devrient, Eduard 469. 473. 480.
Devrient, Emil 471. 476 (2).
Devrient, Herr 438.
Devrient, Madame 438.
Dillmann, J. J. 441.
Dingelstedt 432 (2). 463. 476. 477 (2).
Dittmarsch, C. 475.
Dorn, Heinrich 471. 472. 473. 476.
Dräseke, Felix 472.
Dorure 455.
Duveyrier 463.

Eckert, Karl 463.
Ebale, A. J. 475.
Ehnn, Bertha 466.
Ebenkraut, C. W. 473.
Eliot, G. 447.
Elisabeth, Landgräfin von Thüringen 454. 457 (3).

Engel & Mandelo 173.
Engelbach, G. 118.
Erdmann, C. 133.
Erkel, Franz 173.
Ernſt, Heinrich (Violiniſt) 116.
Erwin 116.

Fay, Amy 152.
Field 112 (2).
Filippi, Filippo 163 (2).
Fiſchbein, J. M. 173.
Fiſcher, Wilhelm 115. 159 (2).
Flegel, J. G. 117.
Feglar, Ludwig 132.
Franck, Conſtantin 170 (2). 180 (2).
Franz, Robert 155.
Fricke, R. 111.
Friedrich II., der Große, König v. Preußen 111.
Friedrich Auguſt II., König von Sachſen 170.
Friedrich-Materna, Amalie 166 (2). 180.
Fritſch, J. 172.
Fürſtenau, Anton Bernhard 161. 173. 180 (2).
Fürſtenau, Moritz 115. 151. 170. 180 (2).

Galvani, Andrea 156.
Garcia, Anton 175.
Garrick, 135.
Gehe, C. 169.
Genaſt 137. 168.
Genaſt, Madame 138.
Gerle, W. A. 136.
Geyer, L. 132. 134 (3). 135 (2). 137. 143. 144. 159 (3).
Gille, L. 133.
Glaſenapp 158. 180.
Gobbi, H. 153.
Göllerich, Auguſt 159.
Goethe 137 (2). 138 (2). 148. 151. 178.
Götze, F. 168.
Goldſchmidt, Adalbert v. 171. 176.
Gengenbach, C. 118.
Gottſchall, Rudolf 171.
Goupil 146 (2).
Gravina, Gräfin v. 159.
Grevedon 175.
Grillparzer 136. 158.
Grimmel, F. 150.
Grünewald, H. F. 145.
Günther, Otto 118.
Gutzkow, Karl 156. 173. 180.

Haaſe, Gottlieb 137.
Hagen, Th. 142.
Hahn, G. Chr. 173.

Hanfſtaengl 143. 149. 172.
Harding 136.
Hartmann, Emil Ritter v. 159.
Hartwig, Friederike Wilhelmine 137. 161 (3). 169. 173. 177. 180 (2).
Heideloff, C. 118.
Heine, Ferdinand 145 (2). 159.
Heine, Heinrich 118.
Hell, Theodor 136. 137. 138. 178 (3). 180.
Henſel, W. 150.
Herloßſohn 135. 169.
Herkel, Friedrich 119.
Herwegh, Georg 171.
Herz, Henri 173. 181.
Herzen, Alexander 170. 172. 180 (2).
Heſſen, Eliſabeth Prinzeſſin v. 171.
Heſſen, Karl Prinz v. 171.
Heſſen, Wilhelm Prinz von 171.
Heubner, Otto V. 169. 173. 180.
Heugel 163 (2).
Hickmann, F. 115.
Hoſer, A., Dr. 170.
Hébert, E. 179.
Hoffmann, A., Photograph 172.
Hoffmann, J., k. k. Hofopernſänger 173.
Hoffmann, Johann 161. 168. 172. 173. 180. 181 (2).
Hoffmann von Fallersleben 157.
Hoffmann, Rudolf 116.
Hohenhauſen, Fr. v. 153.
Holbein 137.
Holz, A., Photograph 172.
Holtei, Karl von 171.
Hübner, Prof., Maler 178 (3).
Hülſen, Botho v. 176 (2). 181.
Hüſener, Auguſte 115.
Hugo, Victor 118.
Hutten, Ulrich v. 138.

Iffland 135.
Jameſon, Mrs. 139.
Jamrath, F. & Sohn 173.
Jauner, Franz 161. 171. 176.
Joachim, Joſeph 171.
Joukowſky, Paul von 111.

Kaliſch, L., Dr. 133.
Kaminſki, Ritter v. 166.
Kanne, Johann Arnold 138.
Kaulbach, Wilhelm von 118. 177.
Kawaczynſki 133.
Keller, Gottfried 177. 181.
Kemble, Natalie 144.
Kiebeck, Johann 151.
Kietz, E. B. 171. 181.
Kietz, Guſtav 115.

Kilzer 465.
Kittl, J. F. 432. 445. 468.
Klič, Karl 450.
Knödler, M. 446 (2).
Kober 474.
Köhler, Louis 471.
Kotzebue, Auguſt v. 434. 435.
Kozmata, Ferencz 449.
Krebs, Karl 471.
Kretzſchmar, Hermann 443.
Kriehuber 446 (2). 447 (2). 473. 474 (3). 475.
Kriele, Hans 432.
Kroll, Franz 433.
Krüger 446.
Kühnel, G. 474.
Kugler, Franz 441.
Kurländer 436. 437.

Lachner, Franz 472. 476. 480.
Lämmel, M. 474.
La Mara 442. 456.
Lampert 432.
Landau 432.
Lang, Wilhelm, Dr. 454.
Langi, Ludwig 439.
Laube, Heinrich 437. 461 (4). 471. 474 (3). 476.
Lavraud 446 (2).
Lebrun 436.
Leemann, R. 477.
Lehmann, H. 444.
Lehmann, Lilli 466.
Lemoine, Alfred 446.
Lenbach, Fr. v. 449. 474.
Leſſing 478.
Lewinthal, Herrmann 472.
Lewald, Auguſt 447.
Lipszynſki & Sonntag 472.
Liſzt, Franz 432 (4). 433 (9). 434 (4). 442 (10). 443 (2). 446 (10). 447 (14). 448 (19). 449 (12). 450 (14). 451 (12). 452 (9). 453 (12). 454 (16). 455 (20). 456 (12). 457 (6). 459 (2).
Loeſcher & Petſch 472.
Löwe, Ludwig 436.
Logier, J. B. 474.
Lortzing, A. G. 435.
Luckhardt, Fritz 473.
Ludwig II., König v. Bayern 434 (12).
Lüttichau, Auguſt von 464. 465. 474.
Lutheroth, E. 475.

Märkl, Georg 472.
Makart, Hans 464 (2).
Mallinger, Mathilde 467.
Malten, Thereſe 467.
Marotteni 448.
Marbach, Oswald 440 (6). 445. 456. 459.
Marggraff 435. 469.
Marie, Königin v. Bayern 434.
Marie Pawlowna, Großfürſtin v. Rußland ꝛc. 473.
Marx, A. 450.
Marſchner, Heinrich 458.
Max, Gabriel 461.
May, Gd. Guſt 445.
Mayall 474.
Mayer, J. Taddeo 445. 475.
Mayer, Carl 447. 475.
Meden, C. W. 448 (2). 456 (2).
Mellinet 455.
Mercier & Löffler 444.
Metzmacher 444.
Meyerbeer 465 (2). 474 (2).
Milſch, Johannes 474. 481.
Milde, Feodor von 434. 468.
Mirecourt, Eugène de 441.
Mittag, E. 447.
Mitterwurzer, Anton 467 (2). 481.
Moritz, Schauſpieler 437.
Morlacchi, Franz Ritter v. 474. 481.
Moſenthal, S. 451.
Mottl, Felix 443. 465 (3). 481.
Mozart 432. 435.
Müller, Franz 434 (2). 468.
Müller, Joſef 457.
Müller, K. L. Methuſ. 435.
Müller, Sig., Dr. 432.
Murray, Alexander 439.

Nachbaur, Franz 467.
Napoleon III. 441.
Nedwodka 433.
Neufville, de 465.
Neumann, W. 474.
Niemann, Albert 467 (2).
Nilius, Julius 467.
Nohl, Ludwig 434. 452. 453. 454. 465.

Oehme & Müller 474.
Oeſterlein, Nikolaus 465. 466.
Ollivier, Emile 440 (3). 441 (4). 445. 455. 459.
Otto, Ernſt Julius, ſen. 474. 481.
Otto, Louiſe 474. 481.
Otto, Prinz v. Bayern 434.
Ottwald, L. 438 (2).

Pascallet 452.
Perfall, Karl Freiherr v. 471. 472. 476.
Petit, Pierre 449.
Pichler, Carl, Dr. 453.

Pirkheimer 438.
Pius IX., Papſt 448. 455.
Planer, Amalie 458.
Planer, Charlotte 458.
Planer, Henriette 458.
Planer, Natalie 458 (6).
Platen-Hallermund, Graf v. 476.
Pleyel, Madame 453.
Pohl, Richard 454. 457. 470.
Pohlenz, Auguſt 475. 481 (2).
Pound, D. J. 474.
Preller, Friedrich 472.
Putlitz, Guſtav zu 475. 481.

Quandt, G. von 439.

Raab, J. L. 474.
Radnitzky, Prof. 450.
Raff, Joachim 471. 472. 476.
Ramann, L. 442 (4). 455. 456. 475.
Ramberg, Arthur v. 472.
Raupach 437.
Redern, Wilhelm Friedrich Graf 473. 475. 481.
Reinganum, Dr. 432 (2).
Reiſſiger, Carl Gottlieb 465. 471. 475 (3). 477 (2). 481.
Rellſtab, Ludwig 469.
Remy 473.
Reyher, R. 448.
Riedel, Carl 471. 476. 481.
Rietz, Julius 476.
Rigal J. 473.
Ringelhardt, Friedrich Seb. 478.
Ritter A. 433.
Ritter, Dr. 465.
Ritter, Hermann 475.
Röckel, Auguſt 432 (2). 433. 480.
Römmler & Jonas 449.
Römer, H. 447.
Röttinger, M. 454.
Roderbach, P. 476 (2).
Roſſini 475.
Rothſchild 455.
Rubini 433.
Rubinſtein, Joſeph 465.
Rudolphi von 465 (2).
Ruſt, Heinrich 473. 480.

Sagert, H. 475.
Salvi, Matteo 475. 481 (2).
Samelſon, Sigmund 465.
Sayn-Wittgenſtein, Caroline Fürſtin v. 434 (3). 458.
Sayn-Wittgenſtein, Marie Prinzeſſin von 457. 470.
Scaria, Emil 467.
Schelle, Eduard 455.
Schenk 436. 438. 446.
Schickh, Johann 453.
Schiller 435.
Schladebach, Julius, Dr. 270.
Schleinitz, Alexander Freiherr v. 444. 445 (2).
Schleinitz, Alexander Graf v. 459.
Schleinitz, Marie Gräfin v., geb. v. Buch 459.
Schlick 475.
Schlernbach, Auguſte 467.
Schmalz, Frl. 464.
Schmid, Carl, Dr. 467 (2).
Schmidt, Auguſt, Dr. 454.
Schmidt, Heinrich 473.
Schmitt, Friedrich 445. 459. 470.
Schnorr von Carolsfeld, Ludwig 467 (2).
Schnorr von Carolsfeld, Prof. 473. 478.
Schopenhauer, Arthur 465. 470.
Schröder-Devrient, Wilhelmine 467 (2). 469. 471 (2). 481.
Schubert, F. 449. 475.
Schuberth, Julius 442. 452. 454.
Schultheiß, H. 444.
Schumann, Robert 471.
Schuſter, M. 475. 481.
Scribe 436. 437.
Seeber, Joſeph 457.
Seligmann 475.
Semper, G. 433.
Shakeſpeare 439 (3).
Shelley 433.
Simrock 470 (2).
Skettowe, Auguſtin, 439.
Skraup, J. 475. 481.
Seyholles 438.
Spohr, Louis 475.
Stadler, Lithograph 450.
Stahr, Adolf 431 (3).
Standthartner, Joſef, Dr. 445. 459.
Stehle, Sophie 467.
Stein, Heinrich v. 454.
Stern, Daniel (ſiehe d'Agoult)
Stör, Carl 468.
Stolz, G. 466.
Strauß, Johann 455.
Sück, J. 447.
Szekely, Dr. & Maſſaf 445.

Tarnoczy, Guſtav 455.
Tauſig, Carl 465 (2).
Teltſcher 475.
Thode, Daniela 459.
Thoſt, Gebr. 473.
Tichatſchek, Joſef 432 (3).

Tieck, Ludwig 436.
Tomaſchek, W. J. 475. 481.
Treitſchke, 458.
Tyroler, J. 446.

Uhlig, Theodor 445. 459. 459. 480. 481.
Ulrich, Franziska 459 (3).

Velthuſen, Sophie 467.
Viotta, Joh. Joſ. 475.
Vogl, J. N. 450.

Wagner, Adolf 438 (5). 439 (7). 444 (3). 458 (2). 459.
Wagner, Albert 435 (12). 436 (2). 458 (2).
Wagner, Coſima 440. 443 (2).
Wagner, Eva 444 (4). 459.
Wagner, Eliſe 435 (3). 458.
Wagner, Franziska 435 (3). 436.
Wagner, Johanna 432. 435 (4). 436. 444 (2).
Wagner, Louiſe 437 (8). 438 (7). 440. 458 (2).
Wagner, Marie 435 (3). 436.
Wagner, Minna, geb. Planer 433. 443. 458 (2).
Wagner, Roſalie 436 (9). 437 (4). 440 (2). 458 (2).
Wagner, Siegfried 444 (3). 459.
Wagner, Sophie 433. 444.
Walderſee, Paul Graf 442. 443.
Wall 435.
Walther, A. 472.
Wangenheim, von 466.
Waß, Ottilie, Gräfin 443.
Weber, C. E. 476.
Weber, Carl Maria v. 436. 478.
Weber, Dionys 458. 475. 481.
Weber, Ernſt v. 473.
Weger, A. 447. 471. 476.
Weigl 458.
Weiß, Blaſius 454.
Weſendonck, Mathilde 441 (5).
Weſendonck, Otto 445 (2).
Wildt 446.
Wilhelm I., deutſcher Kaiſer 459. 465. 473.
Wilhelmj, Auguſt 465.
Wille, Eliza 441 (3).
Winkler, Karl Theodor 466. 480.
Winterwerb, A. 445.
Wirſing, R. 467. 476.
Wirth, Moritz 471.
Wittig, H. 443. 450 (2).
Wittmann, H. 455.
Wolf, Hugo 480.
Wolkenſtein-Troſtburg, Anton Graf 459.
Wolzogen, Carl Auguſt Alfred Freiherr v. 470.
Württemberg, Ulrich Herzog von 438.
Wurzbach, Alfred von 470.

Zanetti, G. 451.
Zauſig 475.
Ziegeſar, Freiherr von 468. 469 (2). 479.
Ziehrer, C. M. 454 (2).
Zöllner, Friedrich 471 (2).
Zumbuſch, C. 450.

* * *

Berichtigungen und Druckfehler.

S. 20 Nr. 5697—5698 ſtatt: 5697, 5698.
„ 35 Angeführte „lapidare Worte“ u. ſ. w. wurde zu nummeriren überſehen; das Stück hat die Nr. 5920a zu bekommen.
„ 66 Anmerkung 11): bei Hermann Wittig fehlt die genaue Angabe ſeines Todestages, man vgl. d. Nr. 7176, in welcher derſelbe angegeben iſt.
„ 73 Nr. 6077 hat vorangeſetzt zu entfallen, da das betreffende Stück bereits unter 7279 nummerirt iſt.
„ 100 Nr. 6272 iſt (S. 98 vor 381) einzuſchalten.
„ 106 Zeile 9 v. oben: ..... S. 326. Debüts: Dlle. Wagner, vom Hoftheater zu Bernburg u. Anmerk. hiezu S. 262, 39). Es iſt zweifelhaft ob darunter R. Wagner's Nichte Johanna Wagner zu verſtehen iſt.
„ 201 —— Wien, den 24. November 1859 u. ſ. w. wurde zu nummeriren überſehen; das Stück hat die Nr. 6918f und die darauf folgenden Nummern 6918g u. 6918h zu bekommen.
„ 235 Nr. 7377 Auguſt Wilhelmj gehört nach 7403 auf S. 236.
„ 266 Anmerkung 100): Reinhard ſtatt: Heinrich.
„ 306 fehlt beim letzten Abſatz die herausgeworfene Jahreszahl 1882.
„ 358 die beiden ruſſiſchen Zeitſchriften wurden zu nummeriren überſehen, ſie haben die Nrn. 8461b u. 8461c zu bekommen.
„ 413 Nr. 8935. In dem Aufſatze „die Tannhäuſerſage“ iſt Rich. Wagner's Oper Tannhäuſer erwähnt; dieſes Stück ſollte demnach auch in der dritten Abth. „In anderen Werken“ durchgeführt erſcheinen; es konnte indeſſen nicht geſchehen, da das Buch erſt erworben wurde, nachdem Bogen 7 bereits eingedruckt war.
„ 429 Anmerkung 23) Zeile 5: mitverwandt ſtatt: weiterverwandt.
„ 433 hat bei Nr. 9055 M. B. zu entfallen.
„ 435 Nr. 9077—9090 ſoll es in Zeile 6 heißen: ..... v. Zöſtand ..... Baronin von Wallenfeld: Mad. Wagner, Karl, ihr Sohn: Johanna Wagner u. ſ. w.
„ 437 Zeile 10 v. unten: in den „Geſchwiſtern“ ſtatt: in „den Geſchwiſtern“.
„ 466 ſoll alphabetiſch 9308 nach 9309 zu ſtehen kommen.
„ 480 ſollte in der Anmerkung 12) noch bemerkt worden ſein, daß in dem, in Bd. 2 unter d. Nrn. 5262 u. 5263 vorkommenden Bänden der „N. Zeitſchr. f. Muſik“ ebenfalls der Name Rich. Wagner nicht enthalten iſt.

S. 30 Erſte Zeile v. unten: (7901) ſtatt: (1902.)
„ 43 Anmerkung 31): Grinauer ſtatt: Grinnauer.
„ 51 Nr. 5953: corrazanie ſtatt: corrozzanie (desſelbe S. 52 Nr. 5953g u. 5953h).
„ 61 Zeile 5 v. oben: (6179) ſtatt: (6180)
„ 73 Nr. 6068: Valois ſtatt: Valoi.
„ 91 Nr. 6215: Lesoueur ſtatt: Lesuer.

S. 95 Nr. 6242: **Morlacchi** ſtatt: Morlachi.
„ 124 Nr. 6382 Zeile 3 v. unten: **Peri** ſtatt: Perri.
„ 149 Nr. 6451 Zeile 3 v. unten: **Loredan** ſtatt: Loredon.
„ 159 Nr. 6473 Zeile 10 v. oben: **certainement** ſtatt: certaincment.
„ 165 Titel: **Biographien** ſtatt: Biographieen.
„ 176 Nr. 6685 ſtatt: 6585.
„ 186 Nr. 6796 Zeile 3 v. unten: **Entſchluß** ſtatt: Enſchluß.
„ 202 Nr. 6935: **Hofoperntheater** ſtatt: Hofopentheater.
„ 213 Nr. 7117 Zeile 2: **Eng.** ſtatt: Eug.
„ 218 Nr. 7184: **Fouque** ſtatt: Fouqué.
„ 257 fehlt bei der herausgeworfenen Jahreszahl 1883 die Ziffer 1.
„ 262 Anmerkung 17): fehlt am Schluſſe der erſten Zeile bei dem Wort ver- das e.
„ 275 Nr. 7689 Zeile 4 v. oben: **Vertrag** ſtatt: Verlag.
„ 299 Nr. 7840c: **Zeus** ſtatt: Zeus.
„ 305 Nr. 7889: **Speonla** ſtatt: Speonle.
„ 368 Nr. 8585: **Rabeſtein** ſtatt: Rabenſtein.
„ 439 Nr. 9109—9111 Zeile 2: **Wiederaufleben** ſtatt: Widoraufleben.
„ 446 Nr. 9177: **Ménestrel** ſtatt: Menestel.
„ 450 Nr. 9215: **Abbéfleide** ſtatt: Abbélleide.
„ 452 Nr. 9229: **neuesten** ſtatt: neuosten.
„ 470 Nr. 9364: **Föderalismus** ſtatt: Förderalismus.
„ 476 Zeile 3 v. unten: **Intendant** ſtatt: Indentant.
„ 490 Anmerkung 3): **Dresdener** ſtatt: Dresdner.

* * *

Nachträgliche Nummerirung

von Gegenſtänden aus dem erſten Bande des Kataloges.

9163.	Bd. 1.	S. 51	(Zweite Abth.)	Rich. Wagner's Wohnhaus in Triebſchen.		
9164.	„	„ 159	(Dritte Abth.)	Porträt.	Photographie	v. Carl Fr. Glaſenapp.
9165.	„	„ „	——	„	„	„ Martin Plüddemann.
9166.	„	„ „	——	„	„	„ Wilh. Tappert.
9167.	„	„ „	——	„	„	„ Amalie Materna. (Ortrud.)
9168.	„	„ „	——	„	„	„ Amalie Materna. (Walküre.)
9169.	„	„ 160	——	„	„	„ Ed. Nawiasky.
9170.	„	„ 163	——	„	Lithographie	„ Franz Gaul-Glatz.

NB. Ueber die Nichtnummerirung von handſchriftlichen Gegenſtänden an den Verfaſſer in Bd. 1 u. 3 ſiehe Orientirung in Bd. 3. S. XXIX.

* * *

Weitere nachträgliche Berichtigungen,

Ergänzungen und Druckfehler-Verbeſſerungen zum erſten Bande.

S. 12 Vor Nr. 74 iſt zu ſetzen: Dem Königlichen Freunde. Starnberg im Sommer 1864. Richard Wagner. (212)

„ 20 Die zum zweitenmal ausgeworfene Jahreszahl 1869 hat zu entfallen.

„ 23 ſoll die Rede R. Wagner's bei der Grundſteinlegung, Nr. 2288, ſowie die Toaſte S. 216 aus der fünften Abth. angeführt ſein.

„ 34 Anmerkung 12): Der erſte Theil dieſer Anmerkung iſt inſoferne unrichtig, als R. Wagner im k. k. pr. Theater an der Wien 1862—63 nicht zwei, ſondern drei Konzerte dirigirte. Das dritte Konzert fand am 11. Januar 1863 Mittags ½1 Uhr ſtatt; das erläuternde Programm Nr. 70 Bd. 1 wurde zu dieſem letzten Konzerte ausgegeben.

„ 43 Die Klavierauszüge ſollen, da deren Text den Antiquadruck hat, auch hier in demſelben Druck erſcheinen.

„ 70 Nr. 428: Treumund Wanderer iſt ein Pſeudonym für Meinert.

„ 76 Nr. 474 muß den weiter erſchienenen Heften entſprechend unter Zeitſchriften eingereiht werden. Der erſte Band erſchien innerhalb vier Jahren: 1880—1884; I erſchien 1880, II 1881, III—X 1884.

„ 232 Nr. 2477: Dieſe Denkmünze iſt von A. Kleeberg in Wien verfertigt.

„ 298 Nr. 3312: (S. 59. Der Kampf der Sänger.) ſtatt: (S. 61. Die Meiſterſänger auf der Wartburg.)

„ 303 Nr. 3355 gehört nach 3353 eingereiht.

„ 316 iſt nachzutragen: Oxenford, John 216.

(Zu den Original-Photographien R. Wagner's Zweite Abth. 1. u. 2. Bd.)

In Band 1 u. 2 kommen nur folgende Porträts in verſchiedenen Größen vor:

Zur Viſit-Photographie Nr. 236 Bd. 1 iſt der Kopf von Nr. 225 verwendet. — Nr. 227 Bd. 1 erſcheint in Nr. 240 in Viſit-Größe. — Nr. 243 Bd. 1 iſt das gleiche Bild wie Nr. 3536 Bd. 2. — Das Porträt Nr. 233 Bd. 1 auf einem Carton von Elliot & Fry aufgezogen, iſt vermuthlich nur eine in London angefertigte Reproduction der von Fr. Hanfſtaengl in München herrührenden Original-Aufnahme. — Das Bildniß Nr. 3541 Bd. 2 iſt nicht von J. Albert, ſondern muthmaßlich von L. Strelisky in Peſt angefertigt, da es mit Nr. 5969 Bd. 3 große Aehnlichkeit zeigt. — Bei Nr. 3542 Bd. 2 ſoll es heißen: nach links ſtatt: nach rechts gewendet.

S. 32 Nr. 166: 7 S. ſtatt 17 S.

„ 77 Nr. 487: (S. 88,213) ſtatt: (S. 213).

„ 153 Nr. 1657: Dezember 1878 ſtatt: Dezember 1865. Ebenſo die ausgeworfene Jahreszahl: 1878 ſtatt: 1865.

„ 172 Nr. 1896: 3. Oktober ſtatt: 1. Oktober.

„ 182 Nr. 2054: 1 Bl. ſtatt: 1 B.

„ 232 Nr. 2478: 14 Blätter ſtatt: 24 Blätter.

„ 275 Nr. 3096: 6. Auguſt ſtatt: 13. Auguſt.

„ 280 Wanderungen durch Franken ..... Gest. v. L. Beyer ſtatt: Gest. v. L. Bayer.

„ 309 Beyer L. ſtatt: Bayer L.

* * *

Nachträgliche Berichtigungen,

Ergänzungen und Druckfehler-Verbeſſerungen zum zweiten Bande.

S. 29 Nr. 3191: Dieſe Zeitſchrift gehört in die dritte Abth., wo auch die laufende Nr. beizuſetzen iſt, da es überſehen wurde, die zum „Carnevalslied" gehörige Erläuterung auf S. 240 d. Zeitſchrift aufzunehmen.

„ 34 Bei Anmerkung 21) ſoll am Schluſſe ſtehen: Nr. 5507 ſtatt: 6666.

„ 35 Anmerkung 41) iſt unrichtig, da die Sonate von R. Wagner zuerſt gedruckt wurde.

„ 46 Nr. 3540: Das der Firma J. Albert zugeſchriebene Porträt iſt von Fr. Hanfſtaengl aufgenommen.

„ 51 Nr. 3572: 1873—74 ſtatt: 1871—73.

„ 100 Nr. 3825: Nach kl. 8° iſt zu ſetzen: Das Porträt: Emil Devrient als Uriel Acoſta fehlt.

„ 100 Nr. 3826: Nach kl. 8° iſt zu ſetzen: Mit dem Porträt Tichatſchek's. — Dieſes Porträt fehlt auch in der Rubrik „Bildliche Darſtellungen" u. iſt in Bd. 3 S. 228 nachgetragen.

„ 113 Bei Nr. 3890 ſoll am Schluſſe ſtehen: [Carl Mayer]).

„ 125 Nr. 3920: Der nach „S. 380" ſtehende Satz ſoll den gleichen Druck haben, wie die vorhergehenden.

„ 152 Musik. Wochenbl. 1874: Nach »Kritik« ſoll ſtehen: S. 378.

„ 152 Musik. Wochenbl. 1875. Nach »Kritik« ſoll ſtehen: S. 56.

„ 153 Musik. Wochenbl. 1880: S. 283 ſoll nach »Kritik« ſtehen.

„ 165 Nr. 4133: Das am Schluſſe ſtehende „Vergl. Nr." hat wegzubleiben.

S. 179 Nr. 4294: Die ausgeworfene Nr. 4294 hat zu entfallen, dagegen ſoll am Schluſſe ſtehen: (4242).

„ 180 Nr. 4300 entfällt gänzlich, da dieſes Stück ohnehin richtig unter Nr. 4318 aufgezählt iſt.

„ 182 Nr. 4318 hat zu entfallen, das Stück kommt bereits unter Nr. 4300 vor.

„ 201 Nr. 4588: „Die Dammſtraße in Würzburg“..... ſoll eine eigene Nummer haben, da dies ein ſelbſtändiges Bild iſt.

„ 215 Anmerkung 29): Natalie Planer ſtatt: Amalie Planer.

„ 215 Anmerkung 36): (Nr. 35—52 davon vorhanden) ſtatt: (Nr. 1—35 davon vorhanden).

„ 215 Anmerkung 42) zweite Zeile: „ſo“ hat zu entfallen.

„ 218 Anmerkung 87) Zeile 7: „der“ vor „Lohengrin“ hat zu entfallen.

„ 240 Die Telegramme von 1876 gehören auf S. 243 unter die Rubrik: 5. Telegramme.

„ 240 Nr. 4861: Vierter Feſtabend ſtatt: Vierter Abend.

„ 243 4. Vermiſchtes anſtatt: 1. Verſchiedenes.

„ 278 Nr. 5231—37 gehört in den Anhang unter „Auf die Sache bezügliche Litteratur“.

„ 279 Nr. 5217 ſoll in derſelben Abtheilung nach Nr. 5232 eingereiht ſein.

„ 281 Nr. 5266: Die ausgeworfene Nr. 5266 hat zu entfallen, da der hier angeführte Artikel einer in Bd. 1 enthaltenen Zeitſchrift entnommen iſt.

„ 289 Nr. 5299 hat hier als „Quellenſtudie“ für die „Goetheſtiftung von R. Wagner“ mit einer Klammernummer zu erſcheinen und gehört als Stücknummer aufgezählt auf S. 325 (Werke von F. Liszt).

„ 326 Nr. 5524: Am Schluſſe iſt beizufügen: Blattformat.

„ 326 Zeile 8 v. oben ſoll am Schluſſe ſtehen: (5232a) ſtatt: (5232).

„ 346 Stern, Adolf ſoll vor Stocker (Frau) ſtehen.

S. 35 Anmerkung 28): Nrn. 3472. 3473 ſtatt: 3473. 3474.

„ 62 Bei Nr. 3619 ſoll die Jahreszahl 1852 ſtatt 1850 ausgeworfen ſein. Bei Nr. 3620 entfällt dann die ausgeworfene Jahreszahl.

„ 99 Nr. 3824 Zeile 4 von unten: S. 44 ſtatt: 74. Vor „S. 13“ und am Schluſſe nach „Bücher“ fehlt die Klammer.

„ 166 Nr. 4152: The Athenaeum ſtatt: The Athaeneum.

„ 199 Nr. 4544: (Stahlſtich. Ohne Angabe.....) ſtatt: Stahlſtich (Ohne Angabe.....)

„ 201 Nr. 4577: gr. Qu.-Folio ſtatt: kl. Qu.-Folio.

„ 201 Nr. 4588: Creuzbauer ſtatt: Crenzbauer.

„ 202 Zeile 3 v. unten: (4539) ſtatt: (4589).

„ 214 Anmerkung 3): in München ſtatt: zu München.

„ 214 Anmerkung 14): E. Reyer ſoll in deutſcher Schrift gedruckt ſein.

„ 214 Anmerkung 27): Roche und Edmond Roche ſoll in deutſcher Schrift gedruckt ſein.

„ 215 Anmerkung 31): vor „Ohne-Alter“ ſoll ein Doppelpunkt ſtehen.

„ 215 Anmerkung 42): (Kat. Nr. 3788) ſtatt: Nr. 3788.

„ 216 Anmerkung 56) erſte Zeile: enthält ſtatt: enthät. — Zweite Zeile: Wagner'ſcher ſtatt: Wagner'ſche.

S. 217 Anmerkung 76): Karl v. Holtei ſtatt: Karl Holtei.
" 217 Anmerkung 82) erſte Zeile: Jemandem ſtatt: Jemanden.
" 217 Anmerkung 82a): Dresdener ſtatt: dresdener.
" 217 Anmerkung 84): Bei den Namen der Wagner'ſchen Werke ſind, mit Ausnahme des „Tannhäuſer" die Anführungszeichen irrthümlich weggeblieben.
" 217 Anmerkung 86) erſte Zeile: Nach „gelten" ſoll ein : ſtatt eines ; ſtehen.
" 272 Nr. 5155: Anſicht ſtatt: Anſichten.
" 272 Nr. 5162: (Phantaiſie) ſtatt: (Phantaſie).
" 276 Zeile 4 v. unten: (5216) ſtatt: (5218).
" 296 Nr. 5353: Falkſon ſtatt: Falkon.
" 328 Nr. 5535a: Hamburg ſtatt: Ham.
" 333 Zeile 8 v. oben: 3416 ſtatt: 3415.
" 333 Zeile 11 u. 15 v. oben: 1091—1103 ſtatt: 1091. 1103; 1118—1125 ſtatt: 1118. 1125; 4738 ſtatt: 4737.
" 343 Nohl, Ludwig, Dr.: 182 ſtatt: 183.
" 344 Römer, Alex: 265 ſtatt: 256.
" 349 Falkſon ſtatt: Falkon.
" 353 Zeile 15 v. oben: Wagner-Verein ſtatt: Wgner-Verein.

Von demſelben Verfaſſer erſchien:

Bayreuth. Eine Erinnerungsſkizze. Wien 1877. 1. u. 2. Auflage. (Vergriffen.)

Die Walküre und das Rheingold in Wien mit Hinblick auf das Bühnenfestspiel zu Bayreuth 1876. Eine kritische Parallele. Wien 1878. (In Commission bei Carl Konegen in Wien.) — Preis: 70 Pf.

Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek. Nach den vorliegenden Originalien ſyſtematiſch chronologiſch geordnetes und mit Citaten und Anmerkungen verſehenes authentiſches Nachſchlagebuch durch die geſammte Wagner-Litteratur. XXX. u. 321 S. Lex.-8. Leipzig 1882. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. (Letztes Richard Wagner gewidmetes Werk.) — Preis: 10 Mk.

Entwurf zu einem Richard Wagner-Muſeum. Mit 4 Bildern in Lichtdruck. Wien 1884. Verlag von Albert J. Gutmann, k. k. Hof-Muſikalien-Handlung. — Preis: 1 Mk. 50 Pf.

Das Richard Wagner-Museum und sein Bestimmungsort. Wien 1884. Verlag von Albert J. Gutmann, k. k. Hof-Musikalien-Handlung. — Preis: 1 Mk.

Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek. Zweiter Band. XXVIII. u. 352 S. Lex.-8º. Leipzig 1886. Druck u. Verlag von Breitkopf & Härtel. — Preis: 10 Mk.

Richard Wagner-Muſeum. Erklärung für die Beſucher des Muſeums. Eleg. Doppelblatt kl. 8º. 1887. (Verlag des R. Wagner-Muſeums.)

Bericht über das Richard Wagner-Museum in Wien, erstattet aus Anlass der ersten Jahresfeier seines Bestandes am 3. April 1888. Eleg. Doppelblatt 4º. (Verlag des R. Wagner-Muſeums.)

Beſchreibendes Verzeichniß
des
Richard Wagner-Muſeums
in Wien.

Ein bibliographiſches Geſammtbild
der
kulturgeſchichtlichen Erſcheinung
Richard Wagner's
von den Anfängen ſeines Wirkens bis zu ſeinem Todestage
dem 13. Februar 1883

dargeſtellt durch

Nikolaus Oesterlein,
Ritter des Königl. Bayer. Verdienſt-Ordens vom heil. Michael IV. Cl.

IV.

Des Kataloges einer Richard Wagner-Bibliothek vierter Band.)
Eine Ergänzung zu Band I–III.
Mit einer Innenanſicht des Muſeums.

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1895.

Katalog
einer
Richard Wagner-Bibliothek

Nach den vorliegenden Originalien
ſyſtematiſch chronologiſch geordnetes und mit Citaten
und Anmerkungen verſehenes
authentiſches Nachſchlagebuch
durch die
geſammte Wagner-Litteratur
von
Nikolaus Oesterlein.

Vierter Band.
Eine Ergänzung zu Band I–III.
Mit einer Innenanſicht des Muſeums.
Abgeſchloſſen: 13. Februar 1895.
(Nummer 9471 bis 10188.)

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1895.

Alle Urheberrechte, einſchließlich des Ueberſetzungsrechtes,
werden ſowohl für das Ganze als für die einzelnen Theile des Werkes,
vorbehalten.

Sächsische
Landesbibliothek
Dresden

1916 I B 744

Ein
Denkmal zur Erinnerung
an die erſte Heimſtatt
des
Richard Wagner-Muſeums
in
Wien
und
ein Geleits-Gruß
in
ſeinen neuen Wirkungskreis
Deutſchland.

Syſtematiſche Ueberſicht.

Seite

Syſtematiſche Ueberſicht VII

Vorbemerkung XIII

Zur Benutzung der 4 Katalogbände XVI

NB. Statt der in Band I. 2c. enthaltenen ausführlichen „Syſtematiſchen Ueberſicht“ werden hier nur ſolche Rubriken aufgeführt, für welche ein Theil vorhanden war. [illegible]

Erſte Abtheilung.

Richard Wagner.

I. Schriften und Dichtungen 3

2. Einzel-Ausgaben 3

C. Dichtungen in Textbuch-Ausgaben 3

D. Programme zu Konzertaufführungen 3

3. In Zeitſchriften und Zeitungen erſchienen 4

4. Vermiſchte kleinere Dichtungen, Gelegenheitsverſe und Sprüche — Artikel 4

II. Handſchriften 5

1. Original-Autographe 5

A. Noten-Manuſcripte 5

B. Andere Manuſcripte 5

III. Telegramme 9

IV. Briefe 9

1. Abſchriften 9

A. Nach dem Original 9

2. Gedruckte Briefe 9

V. Reden und Anſprachen 10

VII. Gedruckte Manifeſte, Anordnungen, Erlaſſe, Entwürfe und verſchiedene Schriftſtücke 11

1. Das Bühnenfeſtſpiel zu Bayreuth 1876 betreffend 11

3. Zu verſchiedenen beſonderen Anläſſen 11

VIII. Zeitſchriften und Werke etc. 11

IX. Muſikaliſche Kompoſitionen 12

5. Bearbeitungen 12

6. Partituren 12

7. Geſchriebene Partituren 13

Anmerkungen 14

Zweite Abtheilung.

Uebersetzungen. Bearbeitungen von Tondichtungen. Bildniſſe Richard Wagner's. Anſichten. — Vermiſchtes.

Seite

I. Ueberſetzungen 19
  4. Däniſch 19
  5. Engliſch 19
II. Bearbeitungen von Tondichtungen 20
  1. Klavierauszüge mit Text aus Opern und Muſikdramen 20
  § 5. Männer-Chöre 20
III. Bildniſſe Richard Wagner's 21
  1. Photographien 21
    A. Original-Aufnahmen 21
  2. Radirungen, Stiche und Lithographien 21
    A. In einzelnen Blättern 21
    B. In Werken, Zeitſchriften etc. 22
  3. Büſten, Reliefs und ſonſtige Bildniſſe 22
IV. R. Wagner's Wohnhäuſer 23
V. Vermiſchtes 24
  [Memorabilien 24
  Anmerkungen 25

Dritte Abtheilung.

Ueber Richard Wagner, ſeine Kunſt und Sache im Allgemeinen.

I. Litteratur 29
  § 1. Handſchriften 29
  § 2. Druckſchriften 30
  1. In ſelbſtſtändigen Werken 30
    A. In deutſcher Sprache 31
    B. In fremden Sprachen 31
    (Franzöſiſch: S. 31.)
  2. In anderen Werken 32
    A. Muſik 32
      a. In deutſcher Sprache 32
        α. Aufſätze und größere Artikel. — Gedichte 32
        β. Kürzere, Gelegentliche Erwähnungen und Bemerkungen 33
      b. In fremden Sprachen 34
      (Franzöſiſch): S. 34. — § (Italieniſch): S. 34. — § (Engliſch): S. 35.
    B. Dramaturgie. Geſchichte des Theaters etc. 35

Seite
C. Vermiſchtes . . . 36
α. Aufſätze und größere Artikel. — Gedichte . . . 36
β. Kürzeres. Gelegentliche Erwähnungen und Bemerkungen . . . 36
D. Almanache, Jahrbücher, Kalender etc. . . . 37
E. Werke, mittelbar zur Biographie gehörig . . . 38
Beſchreibung von Wohnſtätten des Meiſters . . . 38
2. In Zeitſchriften. (Ganze Jahrgänge oder Bände) . . . 39
3. II. In allgemeinen Zeitſchriften. (In deutſcher Sprache) . . . 39
(Nachträge und Ergänzungen zu den in Bd. 2 vorkommenden Jahrgängen) S. 51. — (In fremden Sprachen) (Franzöſiſch) S. 52. — (Einzelne Nummern und Hefte) (In deutſcher Sprache) S. 52. — (In fremden Sprachen) (Franzöſiſch) S. 53. — (Ausſchnitte) (In deutſcher Sprache) S. 53. — (In fremden Sprachen) (Engliſch) S. 53.
4. In Zeitungen . . . 53
(Vollſtändige Bände) . . . 53
A. Den Meiſter perſönlich angehend . . . 54
(Beiträge zur Biographie. S. 54.)
B. Beſprechungen von Richard Wagner's Schriften u. Dichtungen . . . 54
C. Recenſionen und Berichte . . . 54
a. Ueber Konzerte . . . 54
α. Unter Richard Wagner's perſönlicher Leitung . . . 54
β. Vermiſchte Konzerte . . . 54
b. Ueber Aufführungen von Opern und Muſikdramen . . . 54
(2. Bologna. S. 54. — 5. Dresden. S. 54. — 13. Leipzig. S. 55. — 19. München. S. 55.)
D. Vermiſchtes . . . 54
b. Kürzere Artikel und Notizen . . . 55
c. Excerpte . . . 55
II. Bildliche Darſtellungen . . . 56
1. Porträts . . . 56
A. Photographien . . . 56
(Darſtellende Künſtler und Künſtlerinnen) . . . 56
B. Stiche, Lithographien und Holzſchnitte . . . 57
a. In Werken und Zeitſchriften . . . 57
b. In einzelnen Blättern . . . 58
C. Plaſtiſche Darſtellungen . . . 58
(Münzen und Medaillen) . . . 59
2. Verſchiedene Anſichten . . . 61
(In Bezug auf Richard Wagner denkwürdige Orte) . . . 61
(Theater u. Konzertſäle, in welchen Wagner's Werke aufgeführt wurden) . . . 62
C. Illuſtrationen in Zeitſchriften . . . 63
(Anſichten der Wartburg) . . . 63
D. Plaſtiſche Darſtellungen . . . 63

Seite

III. Vermiſchtes 65
2. Theater-Zettel 65
B. Erſte Aufführungen in den verſchiedenen Orten 65
C. Sonſtige Aufführungen 65
3. Konzert-Programme und Texte 68
A. Zu Konzerten unter R. Wagner's perſönlicher Leitung 68
C. Zu verſchiedenen Konzerten 68
5. Verſchiedenes 69
Anmerkungen 70

Vierte Abtheilung.

Wagner-Vereine.

I. Local-Vereine 75
7. Wiener akademiſcher Wagner-Verein 75
II. Bayreuther Patronat-Verein 76

Fünfte Abtheilung.

Bayreuth.

Erſtes Feſtſpiel 79
I. Vor Eröffnung der Bühnenfeſtſpiele 1876 79
Porträt 79
5. Verſchiedenes 79
6. Litteratur 79
B. In Zeitſchriften. (Ganze Jahrgänge oder Bände) 79
C. In Zeitungen 79
7. Telegramme 79
II. Aus den Feſttagen. — Nach Eröffnung der Bühnenfeſtſpiele 1876 80
2. Feſtgaben 80
B. Bildliche 80
3. (Andere) Bildliche Darſtellungen 80
A. Künſtler-Porträts 80
4. Verſchiedenes 80
6. Litteratur 81
A. In ſelbſtändigen Werken 81
C. In Zeitſchriften. (Ganze Jahrgänge oder Bände) 81
D. In Zeitungen 81
Zweites Feſtſpiel 82
II. Aus den Feſttagen. — Nach Eröffnung der Bühnenfeſtſpiele 1882 82
2. Feſtgaben 82
B. Bildliche 82
Anmerkungen 83

Sechſte Abtheilung.

Curioſa.

Seite
I. Die Sache betreffend … 87
1. Allgemeines … 87
B. Litterariſches … 87
a. Bücher und Broſchüren … 87
(Wagner in Romanen, Novellen, Erzählungen u. ſ. w. vorkommend. S. 87.)
b. Zeitſchriften … 88
(Humoriſtiſche Zeitſchriften. S. 88.)
C. Bilder … 90
D. Theater-Zettel ꝛc. … 91
2. Auf Bayreuth bezügliches ꝛc. … 91
A. Das Bühnenfeſtſpiel 1876 angehend … 91
a. Zeitſchriften … 91
(Humoriſtiſche Zeitſchriften. S. 91.)
c. Vermiſchtes … 92
B. Hiſtoriſche und topographiſche Erinnerungen an die Stadt Bayreuth … 92
a. Litteratur … 92
b. Porträts, Anſichten ꝛc. … 93
(Jean Paul in Bayreuth. S. 93. — Bilder. S. 93. — Aus der Jean Paul-Litteratur. S. 93.)
II. Außerhalb der Sache ſtehend … 94
1. Litterariſches … 94
A. Bücher und Broſchüren … 94
(Nur dem Titel nach mit der Sache Verwandtes. S. 94.)
B. Zeitſchriften … 94
2. Bildliches … 94
Bemerkungen … 96

Anhang.

I. Quellenſtudien … 99
II. Bearbeitungen der von Richard Wagner — im engeren oder weiteren Sinne — benutzten Stoffe … 103
1. Dramatiſche … 103
A. Als Operntext … 103
B. Als recitirtes Drama … 103
(Dramen, welche den Nibelungenſtoff nur mehr an äußerſter Grenze berühren. S. 105.)
2. Epiſche … 105
3. In Proſa … 106
(Von R. Wagner erörterte Themen verarbeitend. S. 107.)

Seite
III. Hilfsbücher und Verwandtes 108
IV. Auf die Sache bezügliche Litteratur . . . 112
V. Vermiſchtes 119
  1. Von Richard Wagner in ſeiner Jugendzeit benützte Studienwerke 119
  2. Zur Dresdener Revolution 1849 119
  3. Einige von R. Wagner beurtheilte oder gelegentlich erwähnte Werke 120
  Anmerkungen 122

II. Anhang.

I. Handſchriften S. M. König Ludwig II. und mit Richard Wagner verwandter und befreundeter Perſonen, ſowie Werke und Bildniſſe der letzteren; Einiges über dieſelben. — Anſichten 125
  1. Handſchriften 125
  2. Werke etc. 125
  3. Bildniſſe 132
II. Aus der Liſzt-Litteratur 134
  1. Biographiſches etc. 134
  2. Programme zu den ſymphoniſchen Dichtungen . . . 136
  3. Konzert-Programme über Aufführungen Liſzt'ſcher Werke . 136
  4. Gelegenheits-Ehrungen Franz Liſzt's. — Sonſtiges . . . 138
  Anmerkungen 141

III. Anhang.

I. Handſchriften, Werke und Bildniſſe von Perſonen, welche zu Wagner oder ſeiner Sache in näherer Beziehung ſtanden . . 145
  1. Handſchriften 145
  2. Werke und Zeitſchriften 146
  3. Porträts 150
II. Verſchiedenes 150
  Anmerkungen 152

Geſchenk-Verzeichniß 154
Todestage hervorragender Perſonen, etc. . . . 155
Namen-Regiſter 156
Schriften und Werke von Nicolaus Oeſterlein, welche auf das Richard Wagner-Muſeum Bezug haben . . . 171

Vorbemerkung.

Der vorliegende Band meines „Beſchreibenden Verzeichniſſes des Richard Wagner-Muſeums“ reiht ſich den bisher erſchienenen umfangreicheren drei Vorgängern nicht ſelbſtändig an, da er vielmehr nur Ergänzungen zu ihnen zu bringen die Aufgabe hat. Aus dieſem Grunde ſchließt er, gleich jenen, mit dem 13. Februar 1883 und zeigt die dort angenommene Eintheilung des Stoffes. Sie ſowohl wie der allgemeine Zweck meines Katalog-Werkes dürfen vielleicht als bekannt vorausgeſetzt werden und eine ausführliche Vorrede nebſt Anweiſung zum Gebrauche des Buches, wie ſie bisher jedesmal beigegeben wurden, hier entbehrlich ſein. Uebrigens wird aber, wer auch ohne das Vorhergehende zu kennen, dieſes bibliographiſche Bruchſtück zur Hand nimmt, ſich leicht in ihm zurechtfinden, da der Stoff hier nicht ſo maſſenhaft angehäuft iſt, wie in den Hauptbänden. Daß der Inhalt, mit dem früheren verglichen, bedeutende Lücken aufweiſt, wird nicht befremden dürfen. War doch, um nur ein Beiſpiel zu nennen, die Litteratur bisher ſchon faſt vollſtändig erſchöpft worden. Dagegen wird man in dem, was nun wirklich hier verzeichnet ſteht, manche höchſt bedeutenden und die Aufmerkſamkeit auf ſich ziehenden Gegenſtände gewahren, welche dieſe Nachträge zu einer ſehr willkommenen Gabe für alle Freunde meiner Sammlungen machen werden und eine Ausarbeitung endlich dringend wünſchenswerth erſcheinen ließen.

Eine hervorragende Berückſichtigung fand aufs Neue, veranlaßt durch die Zwecke des 1887 begründeten Richard Wagner-Muſeums, alles Bildliche, zu deſſen Beſchaffung, nebenbei bemerkt, eine namhafte Summe aufgewendet wurde. Noch iſt zu erwähnen, daß man verſchiedene Bücher, Briefe, Bilder u. ſ. w., deren Bekanntſchaft man in den betreffenden Abſchnitten meines Verzeichniſſes bereits gemacht haben wird, hier abermals angeführt findet. Es bezieht ſich dies bei Büchern auf erſte oder verbeſſerte Ausgaben, bei Bildern auf Originale oder Unterſchiede im Formate. Beſonders erwies ſich aber bei Briefen und anderen der erſten Abtheilung Zugehörigen eine wiederholte Aufnahme als wichtig, weil, was „aus anderen Quellen gebracht“ iſt, nicht ſelten im Wortlaute Abweichungen darbietet.

Mit dieſem Ergänzungsbande glaube ich zu einem vorläufigen Abſchluſſe meines Kataloges gekommen zu ſein. Er umfaßt nunmehr Alles, was innerhalb des Zeitraumes bis zum Hinſcheiden Richard Wagner's, dieſem erſten wichtigen Wendepunkte ſeiner Sache, im Großen und Ganzen genommen, für die eifrigſte Sammlerthätigkeit eines Einzelnen erreichbar war. Was noch eben dahin gehörig, vielleicht zahlreich und wichtig genug, daß es einen weiteren Nachtragsband füllen könnte, im Privatbeſitze verborgen ruht, wird ſich auch nur allmählich durch freien Entſchluß aus dieſem löſen, wozu als Hauptbedingung betrachtet werden kann, daß endlich das Muſeum auf breiterer und ſicherer Grundlage neu aufgebaut und in ſeiner ganzen Ausdehnung der freien öffentlichen Benützung zugänglich gemacht werden möge. — Die Verzeichnung derjenigen, jetzt ſchon ſo reichhaltigen und werthvollen Beſitzthümer dagegen, die in die Zeit nach Wagner's Tode fallen, muß ich meinen Nachfolgern in der Verwaltung überlaſſen.

Indem ich daher von dieſem Theile meines Werkes hiermit Abſchied nehme, darf ich von ihm, den vier Katalogen und dem zugehörigen Beſtande des Muſeums, wohl ſagen:

> Es iſt jetzt Ordnung in den Wirrwarr einer vergangenen großen Kunſtbewegung gebracht worden. Mag auch fernerhin über ihren machtvollen Urheber, ſeine Schöpfungen und künſtleriſchen Grundſätze noch ſoviel hin und her, für und wider geſtritten und geurtheilt werden, an Eines wird man dabei von jetzt ab zunächſt immer ſich zu halten gewöhnen müſſen: an das Thatſächliche, in Wahrheit Geſchichtliche über Wagner, wie es neben dem, was man aus Urſachen und Gründen von den verſchiedenſten Seiten her dafür hielt und hält, mit gleichmäßiger Gewiſſenhaftigkeit in dem Wagner-Muſeum niedergelegt worden iſt. In ihm iſt jetzt der Werkplatz bereitet, auf welchem die geſchichtliche Wiſſenſchaft ihren Flügel des großen Gebäudes in Angriff nehmen kann, das in ſeiner Geſammtheit den Namen tragen ſoll: Die Wahrheit über Wagner.

Wien, im Januar 1895.

N. Oesterlein.

Zur Nummerirung der 4 Katalogbände.

Aus einer größeren Anzahl noch während des Druckes für das Muſeum erworbener Gegenſtände wurden 40 in den Katalog aufgenommen und durch Beiſetzung eines kleinen a—b an gehöriger Stelle eingeſchaltet. — Unter Hinzurechnung der neu eingeſchalteten 40 Nummern (Erſte Abtheilung 4; Zweite Abtheilung 2; Dritte Abtheilung 8; Sechſte Abtheilung 6; Anhang 9; II. Anhang 6; III. Anhang 6) erſcheint die Nummernzahl mit 750 für den 4. Band richtig geſtellt. Die Geſammtzahl aller in den vier Katalogbänden enthaltenen Nummern mit Hinzurechnung der Einſchaltungen von Bd. 2—4 ergibt ſich nun aus nachfolgender Zuſammenſtellung:

Band I = 3373,
" II = 2194 }
" " = 58 }
" III = 3903 }
" " = 109 }
" IV = 710 }
" " = 40 }

10387 Nummern.*)

(Die bisher aufgefundenen, irrthümlich doppelt nummerirten 3 Gegenſtände in Bd. 3 — ſiehe „Nachträgliche Berichtigungen“ zum dritten Bande in Bd. 4 [Nr. 6650, 7191 u. 9925] — ſind durch 3 bei der Nummerirung überſehene Gegenſtände — ſiehe „Berichtigungen“ in Bd. 3 [S. 301 u. S. 358] — ausgeglichen.)

---

*) Es ſei hier ausdrücklich bemerkt, daß die Nummernanzahl der Kataloge mit der eigentlichen Stückanzahl nicht übereinſtimmt, die letztere weiſt eine bedeutend größere Ziffer auf, da öfters mehrere Stücke unter einer Nummer aufgeführt erſcheinen. Z. B.: Bei einem vorhandenen mehrbändigen Werke wurde häufig nur der Band oder Jahrgang genannt, welcher einen Stoff für unſere Zwecke enthält, oder: Die Nr. 10025 ſchließt 9 zu verſchiedenen Zeiten geſchriebene Briefe in ſich, welche durchweg als ſelbſtſtändige Nummern zu gelten hätten und nur unter einer Nummer aufgezählt wurden.

◆

[illegible]
[illegible]
[illegible]

NICOLAUS OESTERLEIN'S
RICHARD WAGNER-MUSEUM
IN WIEN

Erſte Abtheilung.

Richard Wagner.

I. Schriſten und Dichtungen.

2. Einzel-Ausgaben.

C. Dichtungen in Textbuch-Ausgaben.

1843 9171. Rienzi, der Letzte der Tribunen. Große tragiſche Oper in 5 Akten von **Richard Wagner**. (Manuſcript.) Dresden, Druck von B. G. Teubner. 1843. 70 S. kl. 8°.

9171a. Der fliegende Holländer. Romantiſche Oper in drei Akten von **Richard Wagner**. 52 S. kl. 8°. (Druck der Königl. Hofbuchdruckerei von C. C. Meinhold und Söhne.)

(In den „Geſammelten Schriften und Dichtungen“ nicht enthalten.)

1843 9172. Texte zur geiſtlichen Muſik in der Frauenkirche bei dem allgemeinen Männergeſangfeſte in Dresden, den 6. Juli 1843. Dresden, gedruckt bei C. H. Gärtner. 16 S. 8°. (12. V. Das Liebesmahl der Apoſtel. Für das zweite allgemeine Männergeſangfeſt zu Dresden 1843 geſchrieben von **Richard Wagner**.) (Erſte Aufführung.)

1848 9173. Bianca und Giuſeppe, oder: Die Franzoſen vor Nizza. Oper in vier Acten. (Nach einem König'ſchen Roman.) Muſik von J. F. Kittl. Prag. Druck der k. k. Hofbuchdruckerei von Gottlieb Haaſe Söhne. 1848. 43 S. kl. 8°. (Das letzte Blatt fehlt.)

1854 9174. Iphigenia in Aulis. Große Oper in 3 Akten von **Gluck**. Neu bearbeitet und inſtrumentirt von **Richard Wagner**. (Zum Gebrauch bei der Aufführung herausgegeben von der Direction des Königsberger Stadttheaters. Königsberg. Gedruckt in der Schultz'ſchen Hofbuchdruckerei. 1854. 24 S. kl. 8°.

D. Programme zu Konzertaufführungen.

1853 9175. Programm der Ouverture zum „Tannhäuſer“ von **Richard Wagner**. (Auf der Rückſeite die Ueberſetzung in ungariſcher Sprache. Pest 1853. Nyom. Lukács és társa.) 1 Bl. Groß-Fol. (Vgl. Nr. [illegible] Nr. 2.)

1863 Erläuterndes Programm zu der Musikaufführung von R. Wagner. (Im Theater an der Wien am 26. December.) (Süddeutsche Musik-Zeitung. 12. Jahrgang. 1863. S. 9.) (9619)

3. In Zeitſchriften und Zeitungen erſchienen.

(In den „Geſammelten Schriften u. Dichtungen" nicht enthalten.)

1848 9476. Beilage zur allgemeinen öſterreichiſchen Zeitung. Wien. (1848.) **Gruß aus Sachſen an die Wiener. Dresden, 1. Juni 1848. Richard Wagner.** Gedruckt bei L. Sommer (vormals Strauß). 4 S. 8°.) (Vgl. Nr. 74 u. Anmerkung 10) S. 31 Bd. 1 u. S. 7 Bd. 3.)

4. Vermiſchte kleinere Dichtungen, Gelegenheitsverſe und Sprüche. — Artikel.

1860 R. Wagner's Pariser Brief. (Süddeutsche Musik-Zeitung. 9. Jahrgang. 1860. S. 205. 209.) (9616)

1861 —— Schluss. (Süddeutsche Musik-Zeitung. 10. Jahrgang. 1861. S. 2.) (9617)

Richard Wagner über die Aufführung seines »Tannhäuser« in Paris. (Süddeutsche Musik-Zeitung. 10. Jahrgang. 1861. S. 61. 66.) (9617)

1869 9477. **An Frau Marie Muchanoff (geb. Gräfin Neſſelrode). Vorrede zu der 1869 erſchienenen Schrift: „Das Judenthum in der Muſik".** Bohemia. 6. März 1869. Inſerat.)

1877 Einzelne Stellen aus den Werken Wagner's. (Allgemeine Deutſche Muſik-Zeitung. IV. Jahrg. 1877. S. 22. 121. Feuilleton. Aphorismen über Muſik und Muſiker geſammelt von Joſef Seiling.) (9638)

1871 Widmungs-Gedicht zum „Siegfried-Idyll". 1871. (9524)

(In den „Geſammelten Schriften u. Dichtungen" nicht enthalten.)

1872 9478. **Widmung in Verſen, geſchrieben auf dem Titel eines Exemplars von „Über Schauſpieler und Sänger" für Emil Heckel. 19. Nov. 1872.** [3]) Abſchrift nach dem Original.

1874 Worte an den Sänger Ernſt Koch gerichtet, nachdem Letzterer, als er Wagner vorgeſtellt wurde, das Gebet aus „Rienzi" ſang. (Allgemeine Deutſche Muſik-Zeitung. I. Jahrg. 1874. S. 171. Ernſt Koch.) (9633)

II. Handſchriften.

1. Original-Autographe.

A. Noten-Manuſcripte.

1846 . **Correctur einer Partitur-Abſchrift von „Rienzi". Beſtehend aus einigen Tauſenden vom Meiſter ſelbſt hinzugefügten Zeichen, Noten, Textworten u. ſ. w., faſt durchwegs mit rother Tinte, vereinzelnt mit Bleiſtift geſchrieben. Dresden, 1846.** (9526)
Vgl. Nr. 9482.

B. Andere Manuſcripte.

1838 9479. **Programm-Entwurf zu einem Konzert. 1 Sinfonie in F von Beethoven. Duett von Rossini. — Violin Solo von Lotze. Declamation von M: Wag^{r}. 4) Duett aus Rienzi oder Arie. Ouverture zu Leonore. (Riga 1838?)** gr. Folio-Blatt. Starkes geſchöpftes Papier.

1839 9480. **Manuſcript-Fragment des Rienzi-Textbuches. Erſter Act. Introduction.** Reinſchrift. **(Paris 1839?)** Titel, Perſonen u. ſceniſche Bemerkungen ſind mit rother Tinte unterſtrichen. 1 volle Seite. Auf der Rückſeite: **Entwurf von „Wie ein armer Muſiker in Paris ſtarb".** 31 Zeilen; nebſt einigen Federproben. — 1 Blatt. 4°.

1862 9480a. **Erläuterndes Programm zu der Musikaufführung von Richard Wagner.** Original-Manuſcript von Nr. 5585 Bd. 3. 3 paar. Bogen. 12 volle Seiten. Folio. Starkes Papier. 6a)

* * *

1877 9481. **Brief an S. M. König Ludwig II. v. Bayern. London W. 23. Mai 1877.** »**Mein Allergnädigster Herr und Freund! Mögen Sie mir nicht zürnen, wenn ich nur mit diesen wenigen Zeilen Ihnen meinen innigsten Dank für Ihr so liebevolles Gedenken meines gestern verlebten Geburtstages bezeuge« etc.** Unterzeichnet: **Richard Wagner.** 3 Seiten. 8°. Starkes Bat-Brief-Papier. 5)

* * *

1846 9482. **Brief an den Muſikdirector Theodor Krüttner in Einſiedel bei Marienbad. Dresden, 19. Febr. 46.** „Geehrteſter Herr Krüttner, ich ſchicke Ihnen hiermit nach Ihrem wiederholten Wunſche eine von mir ſelbſt corrigirte Abſchrift der Partitur meiner Oper „Rienzi"" etc. Unterzeichnet: **Richard Wagner.** 15 Zeilen. 4°. 8)

1854 9482a **Brief an . . . . (in Paris). Zurich 27 April 1854.** Unterzeichnet: **Richard Wagner.** 2 Seiten. 8°. 8a)

1857 9483. **Brief an den Kapellmeiſter Eduard Stolz in Wien.** Zürich, 8. Mai 1857. »Werthester Herr Kapellmeister! Ich habe Ihnen noch für Ihren freundlichen Brief zu danken, in welchem Sie mich Ihres Eifers für eine gute Aufführung meines »Tannhäuser's« an dem Theater des Herrn Hoffmann in Wien versicherten« etc. Am Schluſſe heißt es: »Es sollte mir wirklich grosse Freude machen, wenn Sie alle Zweifel und Befürchtungen durch eine besonnene und energische That zu nicht machten, und somit einen höchst zweifelhaften Process gewännen. Ich hasse das Kärnthnerthortheater so, dass ich gern ihm mit diesem Erfolge eine noble Schlappe beigebracht wüsste« etc. Unterzeichnet: Rich. Wagner. 4 volle Seiten. 8°.[7]

1860 9484. **Brief an Alexander Séroff in St. Petersburg.** Paris. 10. Juni 1860. »Endlich muss ich Ihnen doch Nachricht von mir geben« etc. Unterzeichnet: Richard Wagner. 4 volle engbeſchriebene Seiten. 8°.

9485. **An denſelben.** 11. Juli 1860. »Der vorliegende Brief war geschrieben und in Erwiderung einer ähnlichen Vertraulichkeit Ihrerseits verhehle ich Ihnen nicht, dass ich längere Zeit das Geld nicht hatte, ihn zu franciren. So blieb er liegen« etc. Unterzeichnet: Richard Wagner. 2 engbeſchriebene Seiten. 8°.[8]

9486. **Ein Couvert zu vorſtehenden zwei Briefen. Adreſſe:** Russie Monsieur Alexandre Séroff à la Poste au bureau de la censure des journaux étrangers à St. Pétersbourg affr. Drei Marken mit Poſtſtempel. E. S. 1. E. S. 1. E. S. 1. Paris 11. Juil. 60 Aus Frankreich per Aachen franco $4\frac{n}{7}$.[9]

1861 9487. **Brief an die Mitglieder des k. k. Hofopernorcheſters in Wien.** Wien 23. October 1861. »Geehrte Herren! Mit tiefer Rührung gedenke ich noch der Probe von »Lohengrin«; der unverkennbare liebenswürdige Eifer, mit welchem Sie mir die erste Anhörung meines Werkes vermöge Ihrer ausserordentlich edlen und schönen Leistung zum ergreifendsten Genusse machten, hat mich Ihnen für alle Zeiten zum innigsten Danke verpflichtet« etc. Unterzeichnet: Richard Wagner. 2 Seiten. 4°.[10]

9488. **Ein Couvert zu dieſem Brief. Adreſſe:** An die geehrten Mitglieder des k. k. Hofopernorchester's zu Handen des Herrn Kapellmeister Esser. Siegel: R. W.

9489. **Brief in franzöſiſcher Sprache an ...... in Paris.** (1861.) *»Cher ami, Veuillez donc comprendre que je ne puis pas marcher de la sorte plus longtemps« etc.* Unterzeichnet: Richard Wagner.[11] 1 Seite. 8°.

1862 9490. **Brief an ......** Wien Weihburggasse Kaiserin Elisabeth, 17. Nov. 1862. »Geehrtester Herr! Auf das Aeusserste in Anspruch genommen, wünschte ich Ihnen nur — für die Ausführung des von Ihnen gewünschten Portraits meiner Wenigkeit — die Notiz zukommen zu lassen.« etc. Unterzeichnet: Richard Wagner. 1¼ Seite. 8°.

1871 9491. **Brief an .... (in Leipzig).** Luzern. 19. Febr. 1871. »Lieber Freund! Nachdem ich es Ihnen heute mit einer Heldentenor-Erklärung hoffentlich recht gemacht haben werde, bitte ich nun Sie um einen Act der Protection. Ich habe einen jungen Mann, Johann Hartmann[12]) in Würzburg, veranlasst ein Lustspiel von ihm: »Die Profeten« dem Leipziger Theater zur Aufführung zuzusenden.« etc. Unterzeichnet: Richard Wagner. 2 Seiten. 8°.

1877 9192. **Brief an Hofrath Düfflipp in München.** Bayreuth 19. Sept. 1877. »Hochgeehrtester Herr Hofrath! Wenn ich heute die folgenden Mittheilungen an Ew. Hochwohlgeboren mir zu richten erlaube, so geschieht diess, ausser um des bei Ihnen von mir selbst vorausgesetzten Interesses wegen, auch namentlich mit in der Meinung, dass Sie, nach dem bisher zwischen uns bestehenden Verhältnisse, jedenfalls der geeignetste Vermittler dieser Mittheilungen, erstlich (so weit Ihnen diess erforderlich dünken wird) an Seine Majestät, unsrem Allergnädigsten König, zweitens aber an die, für den vorliegenden Fall, offizielle Behörde der Königlichen General-Intendanz des Hoftheaters und der Kapelle, sein würden« etc. Unterzeichnet: Richard Wagner. 7 volle Seiten. 4°.

(Briefe geſchäftlichen Inhaltes.)

1869 9193. **Brief an die Firma Philipp Haas et Söhne Wien.** Luzern, 20. März 1869. »Hochgeehrte Herren! Indem ich Ihnen recht sehr für Ihre freundliche Nachsicht danke, übersende ich Ihnen für heute einen Wechsel von 3000 fl. . . . . .« etc. Unterzeichnet: Richard Wagner. 1 Seite. 8°.

9194. **An dieſelbe.** Luzern 15. Sept. 1869. »Geehrteste Herrn! Ich verpflichte mich hiermit Ihnen am 1. November d. J. zur nächsten Ergänzung meiner Zahlung vom vergangenen März noch fünfzehnhundert Gulden . . . . .« etc. Unterzeichnet: Richard Wagner. 1 Seite. fl. 4°.

9195. **An dieſelbe.** Luzern, 18. October 1869. »Mit dem beiliegenden übersende ich Ihnen, meinem Versprechen gemäss, Eintausend und fünfhundert Gulden . . .« etc. Unterzeichnet: Richard Wagner. 1 Seite. 4°.

1870 9196. **Brief an Joſeph Nader.** Luzern, 20. Oct. 1870. »Geehrtester Herr Nader! Das beiliegende Muster ist aus Ihrem Lager entnommen, und zwar mit der auf dem Zettel bezeichneten Angabe der Breite des Stoffes und des Preises desselben . . .« etc. Unterzeichnet: Richard Wagner. 2 Seiten. 8°.

9197. **An denſelben.** (Undatirt.) »Geehrtester Herr und Freund! Ich übersende Ihnen hierbei den Betrag der letztvierteljährlichen Tantième für meine neue Oper am k. k. Hofoperntheater . . . .« etc. Unterzeichnet: Richard Wagner. 1 Seite. 8°.

(Verſchiedene Autographe.)

1843 9198. **Zeugniß für den Hoboiſten vom Leibregiment, Herrn August Göhler.** Dresden, 21. October 1843. Unterzeichnet: Richard Wagner. Königl. Sächſ. Kapellmeiſter. 1 Seite. 4°.

1863 9499. Zueignung an ..... auf der Schrift: Das Wiener Hof-Operntheater. „Zur Erinnerung an den 8. Nov. 1863. Richard Wagner". Mit Bleiſtift geſchrieben.[13]

1871 9500. Erklärung. In Folge einer mit Herrn Dr Joseph Standhartner in Wien getroffenen Uebereinkunft räume ich demselben im Cessionswege das Recht ein, jene Beträge, welche ich bei der k. k. General-Intendanz der Hoftheater in Wien im Grunde der bereits bestehenden Verträge für die Aufführung meiner Opern zu beziehen habe, während der Dauer der nächsten fünf Jahre ..... als sein Eigenthum und zu seiner freien Verfügung zu beheben ... etc. Wien, den 10. October 1871. Unterzeichnet: Richard Wagner. 1 Seite. 4°. (Geſtempelt mit einer Marke zu 50 kr. ö. W.)

9501. Die abgeriſſene Hälfte eines Quartblattes, auf beiden Seiten beſchrieben. Auf einer Seite der Titel zur Oper „Rienzi" (mit rother Tinte unterſtrichen). Darüber und durcheinander Notizen der verſchiedenſten Art; u. A. der Satz: »mein Gott warum sind wir nur so unerhört unglücklich wissen die den wir denn nie«; oberhalb Paris: 4 Mai. Berlioz. Liſzt. Beethoven. Chopin u. ſ. w. Auf der andern Seite ein Theil des Perſonenverzeichniſſes zu „Rienzi"; ferner „Rom in der Mitte des 14ten Jahrhunderts". Sehr ſorgfältig geſchrieben. (Durchwegs mit rother Tinte unterſtrichen.) qu.-4°.[14] (Pariſer Zeit.)

9502. Ein Notizblatt mit angefangenen Sätzen und mit Proben von Notenlinien. Zu Anfang die Namen: 1. Lüttichau. 2. Devrient. 3. Reissiger. 4. Fischer. 5. Heine. 6. Winkler. 1 Blatt. Starkes geſchöpftes Papier. 4°. (Dresdener Zeit.)

9503. Widmung auf einer Viſitphotographie von F. Luckhardt[15] (vgl. Nr. 242, Nr. 1) an den Sänger Alexander Alexi, »Herrn Alexi dem Türken« mit Unterſchrift: Richard Wagner.[16]

9504. Titelblatt zur Partitur: Götterdämmerung Vorspiel und erster Akt. Folioblatt. Pariſer Notenpapier.

9505. Ein Bücherbeſtellzettel, an den Buchhändler B. Seligsberg in Bayreuth. 6 Zeilen. kl. qu.-8°.[17]

1861 9506. Original-Reiſepaß in franzöſiſcher und deutſcher Sprache für „den Herrn Componiſten Richard Wagner", ausgeſtellt vom preußiſchen Geſandten Albrecht Alexander Grafen von Pourtalès in Paris. Datirt: Paris, 26. Juli 1861. Mit 2 Unterſchriften: Richard Wagner, und deſſen Perſonalbeſchreibung. Mit dem preußiſchen Wappen und mehreren Siegeln. 1 Blatt. gr.-4°.[18]

* * *

III. Telegramme.

1859 9507. Abſchrift eines Telegrammes von Wagner an Hrn. Apt, Director d. Cäcilienvereins in Prag. Venedig 20. 3. 1859. 1 Bl. Zettel.

* * *

IV. Briefe.

1. Abſchriften.

A. Nach dem Original.

1845 9508. **Brief an Joſef Tichatſcheck.** Dresden, 25. Aug. 45. 1 S. 8°.[19])

1853 Nachſchrift Rich. Wagners auf einem Brief von Hans v. Bülow an ...... 29. Oct. 1853. (Betrifft die Ueberſendung einer Lohengrin-Partitur an .....) 29. Oct. 1853. 1 S. kl. 8°. (9551)

1860 9509. **Brief in franzöſiſcher Sprache an** ...... (Paris) 23. Dec. 60. 1 S. 4°.

(1861) 9510. **Kurzes Fragment eines Briefes an** ..... aus der Pariſer Zeit. 6 Zeilen. 1 Zettel qu.-8°.

(1863) 9511. **Brief an den Tapezierer Ferdinand Schweikhart.** Penzing. 18. Juli (1863). 1 S. 8°.[20])

1868 9512. **Brief an Conſtantin Frantz.** München 7. April 1868. 3 S. Folio.

9513. **An denſelben.** Luzern 14. Nov. 1868. 2½ S. Folio.

1872 9514. **Brief an den Maler Joſef Hoffmann.** Bayreuth, 22. Okt. 1872. 1 S. 4°.

1874 9515. **An denſelben.** Bayreuth, 9. Februar 1874. 1 S. 8°.

(1874) 9516. **Fragment eines Briefes an denſelben.** (1. April 1874.) 1 S. 8°.

(1874) 9517. **Fragment eines Briefes an denſelben.** (9. Juni 1874.) 1 S. 8°.

2. Gedruckte Briefe.

1871 **Brief an Johann Hartmann.**[21]) Luzern, den 9. Februar 1871. (Dramatiſche Dichtungen von Johann Hartmann. Würzburg 1871. Nach dem Vorwort zum Luſtſpiel: Die Pergheim.) (9583)

1872 Fragment in ungariſcher Sprache aus einem Briefe über den Komponiſten Moſonyi, welcher in der von Ábrányi gegründeten ungariſchen Muſikzeitung enthalten war. (Mosonyi Mihály[22]) Életés Jellemrajza. Irta: Id. Ábrányi Kornel.[23]) Pest 1872. S. 51.) (9577)

Bereits in Bd. 1—3 aus anderen Quellen gebracht.

1865 Brief an Friedrich Uhl. München 18. April 1865. (Süddeutsche Musik-Zeitung. 14. Jahrg. 1865. S. 77. 81. Ein Brief von Richard Wagner.) (9621)

1867 Brief an Tichatſcheck. Luzern, 15. Juni 1867. (Süddeutsche Musik-Zeitung. 16. Jahrg. 1867. S. 106.) (9623)

1872 Dankſchreiben an Capellmeiſter Richter, anläßlich eines Peſter Concertes. Luzern, 12. März 1872. (Blätter für Theater, Muſik u. Kunſt. XVIII. Jahrg. 1872. S. 96.) (9630)

1878 Brief an den Operndirector Neumann in Leipzig. Bayreuth, 23. September 1878. (Signale für die muſikaliſche Welt. 1878. S. 789.) (9640)

⁂

V. Reden und Anſprachen.

1844 Rede an Webers Grabe auf dem Friedhofe zu Dresden, gelegentlich der Heimbringung der Gebeine Webers aus London am 15. Dezember 1844,[24]) geſprochen vom Kapellmeiſter Wagner. (Illuſtrirte Zeitung Nr. 90, Leipzig, 22. März 1845.) (9656) Vgl. auch Bd. 3 S. 23.

1861 Anſprache R. Wagner's an das Publikum, nach der Lohengrin-Aufführung am 15. Mai 1861 im Hofopern-Theater in Wien. (Süddeutsche Musik-Zeitung. 10. Jahrg. 1861. S. 94.) (9617)

1865 Vollſtändige Anſprache Rich. Wagner's gehalten in der Generalprobe zu „Triſtan und Iſolde“ am 11. Mai 1865 in München. (Süddeutsche Musik-Zeitung. 14. Jahrg. 1865. S. 95.) (Vgl. die Bruchſtücke in Bd. 1 S. 23.) (9621)

1871 Zwei Anſprachen, gehalten in der Singakademie in Berlin am 30. April 1871. (Blätter für Theater, Muſik u. Kunſt. XVII. Jahrg. 1871. S. 144.) (Vgl. Nr. 126 Bd. 1.) (9629)

1875 Worte, gerichtet an die Künſtler, am Schluſſe des neu in Szene geſetzten „Lohengrin“ in Wien, am 15. Dezember 1875. (Allgemeine Deutſche Muſik-Zeitung. III. Jahrg. 1876. S. 21.) (9636)

⁂

VII. Gedruckte Manifeſte, Anordnungen, Erläſſe, Entwürfe und verſchiedene Schriftſtücke.

1. Das Bühnenfeſtſpiel zu Bayreuth 1876 betreffend.

1877 Circular an die Patrone der Bayreuther Bühnen-Feſtſpiele. Bayreuth, 1. Januar 1877. (Illuſtrirtes Muſik-, Theater- und Literatur-Journal. II. Jahrg. S. 131.) Vgl. S. 28 u. 297 Nr. 1 [illegible] (9637)

3. Zu verſchiedenen beſonderen Anläſſen.

1837 Einladung zu einer „Norma-Benefizvorſtellung“ in Riga. Riga, den 8. Dec. 1837. Richard Wagner. (Signale für die muſikaliſche Welt. 1877. S. 679.) Vgl. den Nachdruck in Bd. 2 Nr. 3490. (9639)

Dieſelbe Einladung in italieniſcher Sprache. (Bellini, Memorie e Lettere a cura di Francesco Florimo. Firenze 1882. S. 41.) (9518)

[1859 Entgegnung in der »Europe artiste« auf einige von einem Theile der Pariſer Preſſe gemachte heftige Angriffe. (Süddeutsche Musik-Zeitung. 8. Jahrg. 1859. S. 200.) Vgl. Bd. 3 Nr. 5526. (9615)

⁂

VIII. Zeitſchriften und Werke, etc.

Siehe die Anmerkung Bd. 1. S. 29 u. Bd. 2. S. 29.

1882 9518. Bellini, Memorie e Lettere a cura di Francesco Florimo. Firenze, G. Barbèra, Editore. 1882. IX u. 515 S. 8°. Mit Bellini's Portrait v. D. Chiossone inc.; u. facſ. Unterſchrift.

⁂

IX. Muſikaliſche Kompoſitionen.

5. Bearbeitungen.

9519. **Der Guitarrenſpieler von F. Halevy.** Le Guitarrero *Opéra en 3 Actes arrangé en quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle par R. Wagner. Musique de F. Halevy. 3 Livraisons. Berlin, chez Ad. Mt. Schlesinger. Paris, M. Schlesinger.* 4 Doppelfol.-Bl. 12 S.

9520. **La Favorite (Die Favorite)** *opéra en 4 Actes arrangé en quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle par R. Wagner composé par G. Donizetti. 4 Livraisons. Berlin, chez Ad. Mt. Schlesinger. Paris, M. Schlesinger.* 12 Fol.-Bl. 23 S.

9521. **Zanetta** *opéra de D. F. E. Auber Airs arrangés Pour Flute, Violon, Alto et Basse par R. Wagner. Paris, chez E. Troupenas & Cie.* (Flöte 7 S. 2d. Violon 7 S. Alto 7 S. Violoncello 7 S.) Folio.

9522. **La favorita** *di Donizetti. Parole de Scribe.* Die Favoritin Oper in 4 Akten von Scribe. Musik von G. Donizetti. Vollständiger Clavierauszug mit deutschem und italienischem Text. Herrn Dr. G. Meyerbeer . . . . in Verehrung gewidmet. (Auf dem äußeren farbigen Schutzblatte: *Ridotta con Accompto di Pianoforte da Richard Wagner.*) Berlin, Verlag der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung. 261 S. [illegible]

6. Partituren.

9522a. **Das Liebesmahl der Apostel** eine biblische Scene für Männerstimmen u. grosses Orchester geschrieben und Frau Charlotte Emilie Weinlig der Wittwe seines unvergesslichen Lehrers gewidmet von Richard Wagner. Partitur. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. 49 S. 4°.

9523. **Huldigungs-Marsch für Ludwig II. König von Bayern.** Für Militär-Musik. Partitur. (Richard Wagner Einzelstücke zum Concert-Vortrag.) Mainz B. Schott's Söhne. 21 S. 4°.

9524. **Siegfried-Idyll** von Richard Wagner. Partitur. Mainz B. Schott's Söhne. 46 S. 4°.

9525. Grosser Festmarsch zur Eröffnung der hundertjährigen Gedenkfeier der Unabhängigkeits-Erklärung der vereinigten Staaten von Nordamerika. Dem Festfeier-Frauenverein gewidmet von **Richard Wagner**. Partitur. Mainz, bei B. Schott's Söhne. 17 S. 4°.

§ 7. Geſchriebene Partituren.

9526. **Rienzi, der letzte der Tribunen.** Partitur. Sehr ſchöne Abſchrift. Von Wagners Hand durchwegs corrigirt, mit zahlreichen Zuſätzen und ſceniſchen Bemerkungen. (?) Ouverture u. 1 Akte. Der 1. Akt fehlt (?). Siehe Nr. [illegible]. Ohne Titelblatt. 521 Seiten qu.-Folio. Starkes geſchöpftes Papier (?).

◆

Anmerkungen.

1) (S. 3) Muthmaßlich bei der erſten Aufführung der Tannhäuſer-Ouverture in Peſt 1863 ausgegeben.
2) (S. 4) Intereſſantes und ſeltenes Blatt. Geſchenk von Dr. Johannes Brahms gelegentlich ſeines Beſuches im „Wagner-Muſeum" am 21. April 1892.
3) (S. 4) In der ſogenannten Gebäudegruppe der „Internationalen Ausſtellung für Muſik und Theaterweſen" in Wien 1892 ausgeſtellt geweſen.
4) (S. 5) Wagner's erſte Frau.
4a) (S. 5) Schönes Manuſcript, verfaßt von R. Wagner im Jahre 1862 (Mitte December) im Hotel „Zur Kaiſerin Eliſabeth" in Wien. Werthvoll durch die Druckſtücke, und die ſehr ausführlichen Erläuterungen hierzu, aus dem „Ring des Nibelungen", welcher als Dichtung für die Oeffentlichkeit erſt 1863 erſchien. — Erworben aus dem Nachlaſſe des k. k. Regierungsrathes und Generalſecretärs der Geſellſchaft der Muſikfreunde L. A. Zellner († 24. November 1894) in Wien.
5) (S. 5) Höchſt intereſſantes Schreiben. — Briefe Richard Wagner's an S. M. König Ludwig II. gehören zu den größten Seltenheiten.
6) (S. 5) Siehe die Partitur Nr. 9526 (dieſelbe Nth.). Theodor Krüttner (Wagner ſchreibt Krittner), Componiſt, geb. in Einſiedl bei Marienbad am 16. Februar 1814, † 11. Mai 1883. — Eine Abſchrift dieſes Briefes befindet ſich bereits in Bd. 2. Siehe Nr. 3471 u. Anmerk. 27). — Das Poſt-Paket der Partitur trug folgende Adreſſe: Sr. Wohlgeboren dem Herrn Muſikdirector Theodor Krüttner in Einſiedl bei Marienbad in Böhmen. Hierzu ein Packet in gr. Papier enthält geſchriebene Muſikalien werth 20 Thaler. — Die Partitur wurde nach Einſiedl geſendet, weil im Winter Krüttner ſich dort aufhielt, und nur zur Sommerszeit die Concerte der Curkapelle in Marienbad leitete. — Der Sohn Krüttner's: Johann Krüttner, Lehrer in Eger, verfaßte einen längeren Nachruf an ſeinen Vater, worinnen auch das Verhältniß Wagner's zu Krüttner näher geſchildert iſt. Eine Abſchrift davon beſitzt das R. Wagner-Muſeum.
6a) (S. 5) Intereſſanter Brief, da er ſich auf das [illegible] Nr. 9526 bezieht.
7) (S. 6) Dr. Johannes Brahms überreichte perſönlich, gelegentlich ſeines Beſuches im Wagner-Muſeum am 21. April 1892, N. Oeſterlein dieſen Brief zum Geſchenk.
8) (S. 6) Dieſer Brief iſt mit dem Vorigen durch einen ſchmalen weißen Papierſtreifen zuſammengeklebt; ob dieſes von Wagner ſelbſt herrührt, oder, da, wie aus den Anfangsworten des zweiten Briefes zu erſehen iſt, beide Briefe unter Einem an den Adreſſaten gelangt ſind, von Letzterem ſo vereinigt wurden, läßt ſich nicht feſtſtellen.
9) (S. 6) Die 3 farbigen Briefmarken haben den Kopf des Kaiſers Napoleon d. III.
10) (S. 6) Geſchenk an das Wagner-Muſeum von den Profeſſoren Joſef u. Ferdinand Hellmesberger, einem Wunſche ihres Vaters Joſef Hellmesberger, geweſenen k. k. Hofkapellmeiſters u. Directors des Wiener Conſervatoriums (geb. 3. Nov. 1828 † 24. October 1893), entſprechend.
11) (S. 6) Geſchrieben zur Zeit der Tannhäuſer-Proben in Paris 1861.
12) (S. 7) Ueber Johann Herrmann ſiehe: Nr. 9541.
13) (S. 8) Jedenfalls an eine Perſönlichkeit in Prag gerichtet, da am 5. Nov. 1863 daſelbſt ein Konzert unter Wagner's Leitung ſtattfand.
14) (S. 8) Siehe Bayr. Bl. 17. Jahrg. 1894. S. 231.
15) (S. 9) Fritz Luckhardt (deſſen photographiſche Aufnahmen Wagner's zu den beſten überhaupt gehören) † in Wien am 29. Novbr. 1894, 51 Jahre alt. Siehe Bd. 2, S. 31 Anmerk. 10).

16) (S. 8) Wagner hielt nämlich den Sänger Alexi (ſiehe Nr. 1752 Bd. 1) für einen Juden, nun verſicherte Alexi gelegentlich dem Meiſter, er ſei kein Jude, worauf Wagner erwiderte, „er hätte doch ſo einen orientaliſchen Typus“ und ſchrieb ihm über ſein Porträt die verſichernde Widmung. (Perſönliche Mittheilungen des Herrn Alexi an N. Oeſterlein.)

17) (S. 8) H. de la Villemarqué. Les Bardes Bretons, poèmes du sixième siècle; etc. [illegible] 1 vol. 8°. Paris. Didier. — Bournouf. Introduction à l'histoire du Bouddhisme. Paris. 4°.

18) (S. 8) Intereſſantes Document. Dieſer Paß ermöglichte R. Wagner nach ſeiner Verbannung die ungehinderte Reiſe von Paris über Belgien nach den deutſchen Bundesſtaaten, den öſterreichiſchen Staaten, Italien, der Schweiz und England.

19) (S. 9) Dieſer Brief, ſowie die Briefe unter den Nrn. 8411—8517 in der [illegible] der „Internationalen Ausſtellung für Muſik und Theaterweſen“ in Wien 1892 aufgeſtellt geweſen.

20) (S. 9) A. Schweithart † 30. Oct. 1892. Siehe über ihn die Anmerkungen in Bd. 2 S. 31, u. Bd. 3 S. 13, ſowie die Original-Briefe Wagner's an denſelben in Bd. 2 u. 3.

21) (S. 9) Siehe Anmerkung 12) in derſelben Abth.

22) (S. 10) Maſoni vergl. Nr. 3636 u. Anmerk. 13) S. 51 Bd. 2.

23) (S. 10) Kornel Ábrányi, geb. 1822, gründete 1860 die erſte ungariſche Muſik-Zeitſchrift, in der er namentlich für die Verbreitung Wagner'ſcher und Liſzt'ſcher Muſik ſorgte und in Folge deſſen oft harte Kämpfe auszufechten hatte.

24) (S. 10) Auch bezüglich des eigentlichen Beerdigungstages ſind Abweichungen zu verzeichnen; während nach Wagner, nach Max Maria v. Weber und nach der vorliegenden „Illuſtrirten Zeitung“ ſowie nach den „Beiblättern der Abendzeitung“ (Kat. Bd. 2 S. 173) der 15. Dezember angegeben iſt, verzeichnete das „Tagebuch des Königl. Sächſ. Hoftheaters auf das Jahr 1844“ (Kat. Bd. 3 Nr. 6311) ausdrücklich den 16. Dezember, desgleichen ſteht auch auf dem Titelblatte von Wagner's Chor: An Weber's Grabe (Kat. Bd. 1 Nr. 150) der 16. Dezember 1844. Nach Wagner (Geſ. Schr. u. Dichtgn. Bd. II S. 58) (Kat. Bd. 1 Nr. 1) ſowie nach Max Maria v. Weber (Kat. Bd. 1 Nr. 161) hätte die eigentliche Beiſetzung Vormittags ſtattgefunden, während andere Quellen berichten: dieſelbe wäre Nachmittags (2 Uhr) geweſen.

25) (S. 11) An dieſer Stelle nochmals angeführt, wegen der im „Illuſtrirten Muſik-, Theater- u. Literatur-Journal“ angebrachten Anmerkung, welche lautet: „Da das Circulair von einigen Blättern entſtellt wiedergegeben wurde, bringen wir daſſelbe hier vollſtändig und enthalten uns jeder Bemerkung darüber.“

26) (S. 12) Wie nachſtehend wurde bisher dem Texte nach feſtgeſtellt: (Geſ. Schriften u. Dichtgn. 1. Auflage. I. 2 Act S. 91 Adriano: . . . . Von: „Sieh'! Dies iſt dein Werk“ bis S. 92 „Ruhmwürdiger“; S. 92 von: . . . „Ja gilt es nun uns . . .“ bis S. 93 „Colonna, Verräther!“ — Rienzi: 4. Act S. 97, Irene u. Chor: Von „Und wer iſt das?“ Adriano: „Colonna's . . .“ bis S. 101 „Ha, feige Sklaven!“

27) (S. 13) Ueber den Urſprung dieſer Partitur ſiehe den Originalbrief Wagner's hierzu Nr. 5952 (dieſelbe Abth.). Dieſe Partitur war durch mehrere Jahre im Stadt-Muſeum zu Eger theilweiſe ausgeſtellt. (Siehe den Führer durch das Muſeum vom Jahre 1888, S. 28.) Angekauft vom Sohne des erſten Beſitzers Johann [illegible], Bürgerſchullehrer in Eger im Mai 1891.

Zweite Abtheilung.

Ueberſetzungen. Bearbeitungen von Tondichtungen. Bildniſſe Richard Wagners. Anſichten. Vermiſchtes.

I. Ueberſetzungen.

4. Däniſch.

1867 9527. **Musik og opera.** *Efter Richard Wagner ved Adolph Hertz. Kjøbenhavn. Hos C. C. Lose. 1867.* 91 S. 8°.

5. Engliſch.

9528. **Tannhäuser,** *The Music by Wagner. As represented at the London Italian Opera-Houses. With an English Version and the Music of the Principal airs. London: Davidsons Musical Opera-Books, The Music-Publishing Company, 167 High Holborn, W. C.* 32 S. 4°.

* * *

II. Bearbeitungen von Tondichtungen.

1. Clavierauszüge mit Text aus Opern und Muſikdramen.

9529. The Flying Dutchman *A Romantic opera in three acts composed by* ***Richard Wagner*** *edited by Berthold Tours the English Version by Rev. J. Troutbeck, D. D. London & New-York Novello, Ewer and C^o^.* 228 S. 8 Zeile.

‡ 5. Männer-Chöre.

(1857 Matroſenchor, aus dem fliegenden Holländer, vierſt. arr. v. W. **Baumgartner**. (Liederſammlung für die Schweizeriſchen Männer Chöre. Herausgegeben von Wilhelm Baumgartner. 1857.) (9562)

* * *

III. Bildniſſe Richard Wagner's.

1. Photographien.

A. Original-Aufnahmen

(In Bd. 1—3 nicht vorkommende Portraits.)

(Cabinet-Format.)

(1863) 9530. **Bruſtbild.** Dreiviertel Profil. Der Name des Photographen fehlt. (St. Petersburg 1863.)[1]

(Viſit-Format.)

(1863) 9531. **Bruſtbild.** Dreiviertel Profil. Chromo-Photographic Establishment **L. Wolff.** (St. Petersburg 1863.)[2])

(1863) 9532. **Knieſtück.** Sitzend, nach links gewendet. Auf der Vorderſeite Name und Adreſſe des Photographen in ruſſiſcher Sprache. Auf der Rückſeite: Photographie de l'artiſte **Koutiline** ci-devant de l'artiſte **G. Steinberg.** (St. Petersburg 1863.)

9533. **Knieſtück,** ſitzend. Portrait-Gallerie. **Jos Albert,** Kunſtverlag in München.

2. Radirungen, Stiche und Lithographien.

A. In einzelnen Blättern.

9534. **Bruſtbild en face mit Barett.** Darunter: Nach **Lenbach.** Radirung. Abdruck vor der Schrift. gr. Folio. (Vgl. Nr. 3561 Bd. 2.)

1882 9534a. **Bruſtbild.** Sitzend, im Hausrock und Barett nach rechts gewendet. Unterſchrift: Richard Wagner. facſimilirt. Radirung v. **Joh. Lindner** 1882. Eigenthum u. Verlag v. Johann Lindner in München. Folio.

1874 9534b. **Bruſtbild.** Lithographie nach **Luckhardt.** Gez. von **A. Studnitzka.** 1874. Höhe 30 Ctm. gr. Folio.

9535. **Bruſtbild.** Lithographie nach Luckhardt. Hugo 75. Höhe 20 Cm. Oval 4°.

Drei verſchiedene Porträts. Holzſchnitte. (9812 u. 9813)

B. In Werken, Zeitſchriften etc.

(1853) Ausſchnitt aus einer unbekannten Zeitſchrift. (1853.) (S. 30. **Richard Wagner. Xylographirtes Porträt.**) (9657)

1866 Illuſtrirter Kalender für 1866. Einundzwanzigſter Jahrgang. Leipzig. J. J. Weber. 1866. kl. Fol. (S. 125. **Richard Wagner.** Holzſchnitt. **An.**) (9567 a)

1869 La Chronique Illustrée. Deuxième année No. 49. — Jeudi 8 avril 1869. (S. 1. **Richard Wagner.** Medaillon de S. A. R. Le Prince de Sayn-Wittgenstein. Dessin de Montbard.) (9655) Vgl. das Gypsmedaillon Nr. 9536.

1875 Illuſtrirtes Muſik- und Theater-Journal. I. Jahrg. 1875. (S. 218. **Richard Wagner.** Lithographie v. **Hugo.** 75. (9635)

1882 Litterarischer Merkur ..... III. Jahrgang. 1882. (No. 1. S. 5. Probe-Illustration aus: v. Leixner, Unser Jahrhundert. **Richard Wagner.** Nach Keyser. A. Closs. x. d. Mit facſ. Unterſchrift.) (9644)

3. Büſten, Reliefe und ſonſtige Bildniſſe.

1853 9536. **Medaillon.** Wagners Kopf in Relief. Kopf nach rechts. Zur Linken: Richard Wagner. E. Sayn W. 1853. Kopfhöhe 17·5 Cm. Medaillon-Höhe 24 Cm. Durchmeſſer. Gypsabguß unter Glas und Goldumrahmung.[3]

9537. **Großes Relief.** Wagners Kopf, im Profil nach rechts. Zur Seite: Richard Wagner. Höhe 39 Cm. Unterhalb des Kopfes: J Hr. Gypsabguß. (Verlag v. Adolf Mark kgl. Gypsformator, München.)

9538. **Richard Wagner's Büſte.** Reproduction nach Zumbuſch. Der Kopf nach links gewendet. Gypsabguß. Höhe 22·5 Cm.[4]

9539. **Kleines Relief:** Wagners Kopf in Elfenbein geſchnitzt. Kopfhöhe: 6 Cm. (Auf einem mit ſchwarzem Sammet überzogenen Holzplättchen.)[5]

* * *

IV. R. Wagner's Wohnhäuſer.

1833 9510. **Richard Wagner's Wohnhaus in Würzburg.** 1833. Photographie. kl. Folio. (Vgl. die Anſichten in Cabinetformat Nr. 6030 u. 6031 Bd. 3.)

1855 9511. **Richard Wagner's Wohnhaus in London im Jahre 1855.** Photographie. Originalaufnahme. Folio.⁶)

Canal Grande Palazzo Vendramin Calergi. T. Viola dis. lit. Kier. kl. quer-Fol. (Venezia e le sue Lagune. vol. II. Par. II. S. 437.) (9602)

◆

V. Vermiſchtes.

[illegible]

9562. Tafelförmiges Pianoforte, aus dem Nachlaſſe von Chriſtian Theodor Weinlig,[7] Kantor an der Thomasſchule zu Leipzig, Richard Wagner's einſtigem Lehrer.[8] Angefertigt von Franz Rauſch in Wien. Länge: 168 Cm., Breite: 83 Cm., Höhe: 87 Cm.[9]

◆

Anmerkungen.

1) (S. 20) Der Name [illegible]
2) (S. 20) Dieſe Photographie [illegible]
2a) (S. 21) Auf dem Bilde [illegible]: „[illegible]".
3) (S. 22) Schönes u. ſeltenes Medaillon. Vgl. Briefwechſel zwiſchen Wagner u. Liſzt I. S. 298. II. S. 19 u. 28, ferner La Mara, Liſzt Briefe (Leipzig 1893) I. S. 30, 113, 170. — Das [illegible] des Prinzen Eugen [illegible] Paris. Siehe Nr. [illegible]
4) (S. 22) Aus dem Nachlaß des Schriftſtellers F. A. [illegible] † 1. Dezember 1891 in Wien.
5) (S. 22) In mangelhafter Ausführung ohne künſtleriſchen Werth.
6) (S. 23) Wagner wohnte bei ſeinem Freunde und Verehrer Ferdinand Präger geb. 22. Jan. 1815 in Leipzig, † 2. Sept. 1891 in London. Vgl. F. Präger: „Wagner wie ich ihn kannte". Deutſche Ausgabe 1892, S. 211. — Nach Angabe der Spenderin dieſes Bildes, Frau Anna [illegible], bewohnte Wagner das Zimmer im 2ten Stock links, rechts war das Schlafzimmer Präger's und darunter der Muſikſalon. Aufklärungen über Präger's Buch: „Wagner wie ich ihn kannte", ſiehe: Houston St. Chamberlain's trefflichen Aufſatz in den „Bayr. Blättern" XVI. Jahrg. S. 201. 1893, und Richard Wagner's Briefe an Ferd. Präger. XVII. Jahrg. S. 1. 1894.
7) (S. 24) Chriſtian Theodor Weinlig, geb. 25. Juli 1780 † 7. (nach anderen 6.) März 1842 in Leipzig.
8) (S. 24) Vgl. R. Wagner's autobiographiſche Skizze. Geſ. Schriften u. Dichtgn. I. S. 11.
9) (S. 24) Das Inſtrument wurde vom Enkel Ch. Theodor Weinlig's, Dr. [illegible] Ludwig Alex., Oberlehrer am kgl. Gymnaſium in Bautzen (Sachſen) (Sohn des Rektors des Gymnaſiums z. heil. Kreuz) erworben. — Hierzu eine von 2 Zeugen notariell unterſchriebene und mit Stempel verſehene Beglaubigung.

◆

Dritte Abtheilung.

Ueber Richard Wagner,

ſeine Kunſt und Sache im Allgemeinen.

I. Litteratur.

I 1. Handſchriften.

1860 9543. **Brief in franzöſiſcher Sprache von Hans von Bülow[1]) an Giacomelli (Schriftſteller) in Paris. Berlin, den 12. October 1860.** («*Mon cher Monsieur Giacomelli, je vous suis extrêmement obligé de votre prompt envoi, dont je vous annonce le reçu avec tout mes remerciments ...... Mme de Bulow vient d'accoucher »heureusement«, comme on a coutume de dire, d'une fille. La mère et l'enfant vont bien. Si elle (l'enfant) promet d'avoir de la voix, j'en ferai une cantatrice pour les opéras de Wagner, une »Isolde« de l'avenir: c'est bien arrêté. Toute fois—n'en dites rien encore dans votre journal*» Im Feuilleton des [illegible] ...) 2 S. 8°.

1878 9544. **Brief von Coſima Wagner an S. M. König Ludwig II. v. Bayern. Bayreuth 16ten Januar 1878.** «Allerdurchlauchtigster grossmächtigster König! Allergnädigster König und Herr! Eure Majestät werden es gnädig vergeben wollen, wenn ich in der Noth des Herzens auf nichts zu bauen weiss als auf die Huld des gnadenreichen Schirmherrn, der seit Jahren das geliebteste Haupt beschützt» etc. Unterzeichnet: **Cosima Wagner-Liszt.** 2½ S. 4°. Starkes Bat-Brief Papier.

Neun Briefe der Fürſtin Caroline v. Sayn-Wittgenſtein an L. A. Zellner in Wien. Franzöſiſch. Zuſammen 51 S. 8°. (10035a)

1863 9545. **Brief von der Sängerin Malvina Schnorr v. Carolsfeld an ..... Bresl. d. 25./11. 63.** (Bezieht ſich durchwegs auf die Wagner'ſche Muſik.) 1 S. 8°.

1880 9546. **Brief vom Bildhauer Caſpar Zumbuſch an ...... Atterſee 9. 8. 80.** (Der Nachſatz bezieht ſich auf die Zumbuſch'ſche Wagnerbüſte.) 2 S. kl. 8°.

9547. **Brief von dem Sänger Carl Hill[2]) an .... Schwerin 15. Nov.** o. J. 1 S. 8°.

9548. **Sophrosyne. Lyriſches Drama in 3 Akten. Von Friedr. Alb. Gebhard.** 75 S. 4°. (Dem Sänger des Rienzi, Richard

Wagner, königlichen Kapellmeister der Oper in Dresden, als schwaches äusseres Zeichen der reinsten Hochachtung überreicht von dem Verfasser.) Original-Manuscript.

1849 9549. Autograph von Adolf Stahr[3]) auf dem äußeren Umſchlage eines Exemplares von: „Die Kunſt und die Revolution". Von **Richard Wagner**. Leipzig 1849. „Es lautet: „Adolf Stahr Geſchenk von Jul. Moſen 22 Octbr. 1849. „Auf dem Theater ſogar ſprachen die Griechen zu Gott!" Platen."

1861 Autograph von Joſeph Tichatſchek, geſchrieben unter ſein Bild als Rienzi. „Rienzi" Iter Akt. Dresden 18. 1861. (Mit Unterſchrift. 5 Zeilen.) (9578)

1862 Zueignung der Liederſammlung für die Schweizeriſchen Männerchöre, von **Wilh. Baumgartner**, an Dr. Hartmann. Zürich 1862. (Geſchrieben auf das Vorſetzblatt des Buches.) (9562)

1873 9550. Handſchriftliche Notizen und Beſetzung der Partien in einem franzöſiſchen Textbuch des „Tannhäuſer", (vgl. dieſelbe Dichtung Nr. 3515 Nr. 2) welches bei der erſten Aufführung in Brüſſel am 20. Februar 1873 benützt wurde.

(Abſchriften nach dem Original.)

1853 9551. Brief von Hans von Bülow an . . . . Dresden. 29. Oct. 1853. 1 S. kl. 8°. (Mit einer Nachſchrift Richard Wagners. Siehe S. 9 Erſte Abth.)

1868 9552. Brief von Franz Müller[4]) an . . . . über die erſte Aufführung der „Meiſterſinger von Nürnberg" in München. Weimar 27. Juli 1868. 8 S. 8°.

9553. Einige Bemerkungen über die Aufführung von „Triſtan und Iſolde". (Moritz Wirth.) (Originalmanuſcript des Aufſatzes Nr. 6862 Nr. 3.) 23 S. kl. 4°.)

* * *

12. Druckſchriften.

1. In ſelbſtändigen Werken.

A. In deutſcher Sprache.

1860 9554. Richard Wagner in Paris. Von Champfleury. (Aus dem Französischen übersetzt.) Leipzig & New-York. Verlag von J. Schuberth & Comp. 1860. 16 S. 8°.[6]

1880 9555. Die Berechtigung der R. Wagner'ſchen Muſik. Eine kritiſche Studie von H. Weimar. (Separat-Abdruck aus der „Kleinen Chronik".) Frankfurt am Main. F. Boſelli'ſche Buchhandlung. (Oscar Wilcke.) 1880. 32 S. 8°.

1882 9556. Zeitfragen des chriſtlichen Volkslebens. Band VII. Heft 1. Richard Wagner's „Ring des Nibelungen" und „Parſifal" von Lic. Dr. Guſtav Portig. Heilbronn. Verlag von Gebr. Henninger. 1882. 17 S. gr. 8°.

9557. Zeugnisse gegen das Wagnerthum in der Musik. Ein kritischer Beitrag von Moritz Weyermann.[7] Elberfeld. Druck und Verlag der Bädeker'schen Buch- & Kunsthandlung. (A. Martini & Grüttefien.) 1882. 48 S. kl. 8°.

B. In fremden Sprachen.

(Franzöſiſch.)

1865 9558. *Étude publiée par Le Ménestrel. La nouvelle Allemagne musicale Richard Wagner par A. de Gasperini. Paris Heugel et Cie. 1865.* (Vgl. deutſche Werk Nr. 3605 Nr. 2 mit der Jahreszahl 1866.[8])

1869 9559. *Billet Doux à un ennemi des Juifs ou Réponse A M. Richard Wagner par E. M. Oettinger. Traduit de l'allemand par le Dr. J. M. R., avec Avant-propos par G. S. Deuxième édition. — Dresde 1869. Paris Imprimerie de Georges Kugelmann. 1869.* 11 S. gr. 8°.

2. In anderen Werken.

A. Text.

a. In deutscher Sprache.

α. Aufsätze und größere Artikel. — Gedichte.

1844 9560. Musikalische Wanderung durch Deutschland. In Briefen von Hector Berlioz. Aus dem Französischen von Aug. Gathy. Hamburg und Leipzig. Verlag von Schuberth & Comp. 1844. VIII u. 96 S. gr. 8°. (S. 35. Fünfter Brief an Ernst. Dresden ..... S. 37. „Die Dresdner Kapelle, welche früher lange Zeit den Italiener Morlacchi und den berühmten Schöpfer des „Freischütz" an ihrer Spitze hatte, steht jetzt unter der Leitung Reißiger's und Richard Wagner's ... Der junge Kapellmeister, Richard Wagner, der sich lange Zeit in Paris aufhielt, ohne anders als durch einige gute Aufsätze in der „Gazette musicale" zur Oeffentlichkeit durchdringen zu können, trat, in den Proben mich unterstützend, zum erstenmale amtlich auf. Er stand mir gern und eifrig bei. Die Feier seiner Einführung und Beeidigung hatte erst am nächstfolgenden Tage nach meiner Ankunft stattgefunden, und so traf ich ihn denn in einem wohlbegreiflichen Freudenrausche wieder an .....")*)

1846 9561. Aphorismen über Rellstab's Kunstkritik von L. Ernst Kossak. Berlin. Verlag von C. W. Esslinger. 1846. 32 S. 8°. (S. 10. Richard Wagner.)

1857—60 9562. Liedersammlung für die Schweizerischen Männerchöre. Herausgegeben von Wilhelm Baumgartner.**) Erstes Heft. Zweite Auflage. Zürich, in Commission bei Gebrüder Hug und Zürcher und Furrer. (1857.) — Zweites Heft. Zürich, in Commission bei Zürcher und Furrer. (1858.) — Drittes Heft. Zürich in Commission bei Gebrüder Hug und Zürcher und Furrer. (1860.) VI, VI, VI u. 282 S. kl. 8°. Vor dem 1. Heft: W. Baumgartner's Porträt in Photographie und eine eigenhändig geschriebene Widmung. (S. 36. Matrosenchor, aus dem fliegenden Holländer. vierst. arr. v. W. Baumgartner.)

1859 9562a. Briefe über Musik an eine Freundin von Louis Ehlert. Berlin. Verlag von J. Guttentag. 1859. 166 S. 8°. (Enthält Ausführliches über die Wagner'sche Musik, insbesondere über die „Tannhäuser"-Ouverture.) Vgl. die dritte Aufl. Nr. 471 Bd. I.

1867 9563. Philomele. Noten und Klänge aus dem Reiche der Töne. Zur Belehrung und Unterhaltung. Zweite Folge. Von Dominicus Mettenleiter. Brixen, Druck u. Verlag von A. Weger's Buchhandlung. 1867. XVI u. 277 S. 8°. (Musikalische Photographien. S. 271—275 Wagner Richard.)

9564. Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften für Gebildete aller Stände. Unter Mitwirkung ..... Begründet von

Hermann Mendel. Vollendet von Dr. August Reissmann. Neue wohlfeile Stereotyp-Ausgabe. Elfter Band. Leipzig. Verlag von List & Francke. 526 S. Lex.-8°. (S. 210—219 Wagner, Richard, ...)

1881 Die Juden in der Muſik. Separat-Abdruck aus „Die deutſche Wacht“ Berlin 1881. Otto Hentze's Verlagsbuchhandlung. 19 S. 8°. ([illegible] Wagner's „Judenthum in der Muſik“ [illegible]) (3326 Nr. 1.)

β. Kürzere, gelegentliche Erwähnungen und Bemerkungen

1853 9565. Akuſtiſche Briefe für Muſiker und Muſikfreunde. Eine populäre Darſtellung der Akuſtik als Naturwiſſenſchaft in Beziehung zur Tonkunſt. Von Richard Pohl. Erſtes Bändchen. Leipzig. 1853. Verlag von Bruno Hinze. XIII u. 128 S. 8°. (S. 90. Richard Wagner erwähnt.)

1863 9566. Zur Periodiſirung der Muſikgeſchichte. Ein Vorſchlag von Dr. K. E. Schneider. Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. 1863. 63 S. gr. 8°. (S. 47, 50. Wagner erwähnt.)

1864 9567. Ueber den Verfall des dramatiſchen Geſangs in Deutſchland und Friedrich Schmitt. 11) Ein offenes Wort an die Vorſtände von Bühnen, Conſervatorien und Geſangs-Inſtituten, an Sänger und Sängerinnen. Von Horſt Nägeli. Leipzig. Verlag von Heinrich Matthes. 1864. 56 S. kl. 8°. (S. 31.)

1866 9567 a. Illustrirter Kalender für 1866. Jahrbuch der Ereigniſſe, Beſtrebungen und Fortſchritte im Völkerleben und im Gebiete der Wiſſenſchaften, Künſte und Gewerbe. Einundzwanzigſter Jahrgang. Mit vielen in den Text gedruckten Abbildungen. Leipzig. Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber. 1866. XLIV u. 136 S. Statiſtiſcher Kalender 68 S. kl. Fol. (S. 124. Die tönenden Künſte. Die Muſik. Ueber R. Wagner. [Siehe das Porträt hierzu in der 2. Abth.])

1868 9568. Giacomo Meyerbeer. Eine Biographie von Hermann Mendel. Berlin 1868. Verlag von L. Heimann. 119 S. Folio. (S. 59. Ueber Wagner.) 12)

9569. Führer durch die muſikaliſche Welt. Adreßbuch, Chronik und Statiſtik aller Städte von Bedeutung. Herausgegeben von Bartholf Senff. Leipzig. Mit einem Plan vom neuen Stadttheater. Verlag von Bartholf Senff. 1868. VIII u. 183 S. kl. 8°. (S. 19, 95. S. 122. Grabſtelle von Weinlig. — S. 124.)

1876 9570. Vom Geſange. Muſikaliſche Winke und Lebensbilder von Eliſe Polko. Leipzig. Verlag von Johann Ambroſius Barth. 1876. 319 S. kl. 8°. (S. 120, 128, 216, 296. Wagner erwähnt.)

1876 9571. **Weiße Recenſionen.** Drei Billets-doux an Bartholf Senff von Hans von Bülow. Separatabdruck aus den „Signalen f. d. muſikaliſche Welt". (Vgl. 9639) Leipzig. Bartholf Senff 1876. 16 S. kl. 8°. (S. 21. III. Glasgow. 11. Nov. [Der fliegende Holländer des 19. Jahrhunderts — — —. — Wagner an vielen Stellen erwähnt.])

1883 **Franz Liszt.** Vortrag im Saale der Harmonie zu Erlangen gehalten am 10. Januar 1883 von Dr. Iwan Müller. Erlangen. Verlag von Andreas Deichert. 1883. 33 S. gr. 8°. (S. 30. Ueber R. Wagner.) (10984)

9572. **Die Geſtaltung der Oper ſeit Mozart** .... R. Wagner. [Fragment aus einem unbekannten Werke. S. 202—295. gr. 8°.] Am Schluſſe: L. Rellſtab.

9573. **Biographieen von** .... Leipzig. E. W. Fritzſch. kl. 8°. S. 65—149: Heinrich Dorn. (S. 90. Ueber Richard Wagner. — S. 145 [illegible])

b. In fremden Sprachen.

(Franzöſiſch.)

1870 **Essai de Critique Musicale** *F. Liszt et ses Poèmes Symphoniques .... Par M. Louis-Léon Gozlan. Marseille E. Camoin, Libraire. 1870.* 48 S. gr. 8°. (Wagner mehrfach erwähnt.) (10983)

1878 9574. **Le Drame Lyrique en france depuis Gluck Jusqu'a nos jours** *par Jacques Hermann. Paris E. Dentu, Éditeur. 1878.* 112 S. gr. 8°. (R. Wagner und ſeine Werke mehrfach erwähnt.)

3 (Italieniſch.)

1860 9575. **Della vita e delle opere del cav. Francesco Morlacchi** *di Perugia primo maestro nella real cappella di Dresda direttore dell' opera italiana e delle musiche di corte. Di S. M. il re di Sassonia memorie istoriche per Gio. Battista de' conti Rossi-Scotti precedute dalla biografia e bibliografia musicale perugina dell' istesso autore. Perugia tipografia di V. Bartelli con approvazione 1860.* LI u. 140 S. 4°. (Mit Morlacchi's Portrait in Phot. u. handſchriftlicher Widmung des Verfaſſers. (S. 60. In der Anmerkung Wagner erwähnt.)

1879 9576. *Goldmark.* **La regina di Saba** *al Teatro Regio di Torino nel 1879. Studii e giudizii della stampa italiana. Milano. Tip. Bernardoni di C. Rebeschini E. C. 1879.* 150 S. kl. Fol. Cart. (Mit Goldmark's Portrait u. facſ. Unterſchrift und einer color. Lithografie v. Doyen: La regina di Saba — atto IV. Scena ultima.) (S. 6, 47, 49, 148. Wagner erwähnt.)

5. (Ungariſch.)

1872 9577. Mosonyi Mihály élet és jellemrajza. *Irta Id. Ábrányi Kornél 21. szám. Pest Nyomatott a »Corvina« nyomdájában. 1872.* VIII u. 110 S. kl. 8°. (S. 13, 61 Ueber Wagner.)

B. Dramaturgie. Geſchichte des Theaters etc.

1863 9578. Das Theater in Nürnberg von 1612 bis 1863 nebſt einem Anhange über das Theater in Fürth. Ein weſentlicher Beitrag zur Geſchichte des deutſchen Theaters herausgegeben von Franz Eduard Hyſel. Nürnberg. Im Selbſtverlage des Verfaſſers. 1863. IV u. 514 S. gr. 8°. (Mit Portrait und Abbildungen.) (S. 351, 429, 445, 455.)

9578a. Verzeichniss aller theatraliſchen Aufführungen des Stadttheaters zu Breslau unter Direction des F. Schwemer vom 16. November 1857 bis 19. November 1861. Breslau. Druck von Graß, Barth u. Comp. (W. Friedrich.) 28 S. 8°. (I. Oper u. Deutſche Oper u. Operette. S. 4. Wagner. Tannhäuſer 22; Lohengrin 8; Rienzi 14 Vorſtellungen.)

1876 9579. Theatergeſchichten. Von Max Waldſtein. Wien. Peſt. Leipzig. A. Hartleben's Verlag. 1876. 299 S. 8°. (Auf dem Umſchlag eine Anſicht des alten k. k. Operntheaters nächſt dem Kärthnerthore.) (S. 271. Ueber Hölzl als Beckmeſſer.)

1877 9580. Katechismus der Dramaturgie. Von Rob. Prölß. Leipzig Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber 1877. XII u. 333 S. 8°. (S. 260 § 25: Von den Formen, welche durch die Verbindung der Muſik mit der Dichtkunſt und der Schauſpielkunſt im Drama entſtanden ..... „Die Wagner'ſche Oper erhebt den Anſpruch, den Gegenſatz zwiſchen dem recitirenden Drama und der Oper aufzuheben, indem ſie ſich ſelbſt zur höchſten und letzten Form des Dramas erklärt. Es wird nicht nöthig ſein, das Irrthümliche dieſes Anſpruchs hier auseinanderzuſetzen.")

1882 9581. Aus dem Dresdner Hoftheater. Biographiſche Skizzen. Herausgegeben von Adelheid Bernhardt. Dresden. Commiſſions-Verlag von E. Pierſon's Buchhandlung. 1882. 154 S. gr. 8°.

1869 9582. Fragment einer Denkſchrift von Johann Hartmann.[11] (Enthält ein Bruchſtück über die Veranlaſſung, weshalb J. Hartmann ſeine Luſtſpiele der k. Hoftheater-Intendanz in München zur Aufführung eingereicht hat, ferner 2 abgedruckte Briefe v. Bar. v. Perfall an J. Hartmann (München, d. 26. Februar, u. d. 18. November 1869), die Motivirung der Nichtannahme d. Luſtſpiele betreffend.) Vgl. Nr. 9583 u. Anmerkung. Ein zuſammengeklebtes Blatt. Kl. Fol.

1871 9583. Dramatiſche Dichtungen von Johann Hartmann.[12] (Die Propheten. Luſtſpiel in III Akten. Würzburg 1871. Druck von J. B. Fleiſchmann. Vorwort, IX u. 68 S. (Das Vorwort auf Wagner ſich beziehend.) — Neidhardt. Luſtſpiel in III Akten. Würzburg 1871. Druck von J. B. Fleiſchmann. Vorwort IV u. 68 S. (Das Vorwort auf Wagner ſich beziehend. Angeſchloſſen: Ein abgedruckter Brief von Coſima Wagner geb. Liſzt an den Verfaſſer. Triebſchen bei Luzern, den 9. Juli 1871.) — Die Freimaurer. Luſtſpiel in III Akten. (Als Manuſcript gedruckt.) Würzburg 1871. Druck v. J. B. Fleiſchmann. Vorwort u. 96 S. kl. 8°.) Vgl. Nr. 9502.

C. Vermiſchtes.

α. Aufſätze und größere Artikel. — Gedichte.

1856 9584. Höllenfahrt von Heinrich Heine. Zweite Auflage. Hannover. Carl Rümpler. 1856. 140 S. kl. 8°. (S. 131. Caput XXIII. Die Verſe durchwegs über Richard Wagner in Zürich.)

1864 9585. Friedrich August Gotthold's Schriften. Nach seinem Tode herausgegeben von Dr. Fr. Wilh. Schubert. (4 Bände.) Zweiter Band. Schriften zur Musik und Metrik. Königsberg 1864. Druck der Universitäts-Buch- und Steindruckerei von E. J. Dalkowski. IV u. 460 S. 8°. (S. 371. Ueber Richard Wagner's »Tannhäuser« und seine erste Aufführung in Königsberg. Königsberg d. 6. Decemb. 1853. (Vgl. Nr. 295 Nr. 1.) — S. 397. Gluck's »Iphigenia in Aulis« am 23. Juni zu Königsberg aufgeführt.)

1882 9586. Das Syſtem der Künſte aus einem neuen, im Weſen der Kunſt begründeten Gliederungsprincip mit beſonderer Rückſicht auf das Drama entwickelt von Dr. Max Schasler. Leipzig. Verlag von Wilhelm Friedrich 1882. XV u. 264 S. 8°. (S. 201. Kapitel VIII. Die Verbindung der Künſte zu einer künſtleriſchen Geſammtwirkung.)

β. Kürzeres. Gelegentliche Erwähnungen und Bemerkungen.

1848 9587. Geſammelte Schriften von Ludwig Rellſtab. Zwanzigſter Band. Neue Folge. Achter Band. Muſikaliſche Beurtheilungen. Leipzig: F. A. Brockhaus. 1848. XVI u. 116 S. 8°. (S. 391. Ueberſicht des Jahres. 1844. Berlin. „Der fliegende Holländer" als neue Vorſtellung erwähnt; desgleichen S. 416. 1847. „Rienzi".)

1855 Tauſend Jahre Thüringiſcher Geſchichte .... Von Arnold Schloenbach. Leipzig. Verlag von Wilhelm Engelmann 1855. XVI u. 320 S. 8°. (S. 197.) (9979)

Weimar. Von Eliſabeth Sangalli. Leipzig. Verlag von Otto Wigand. 1855. 82 S. 8°. (S. 56. Ueber Wagner.) (10088)

1865 9588. Weimariſche Beiträge zur Literatur und Kunſt . . . Weimar, in Kommiſſion bei Hermann Böhlau 1865. 210 S. gr. 8°. (S. 95. Eliſabeth, von Frau v. Milde dargeſtellt.)

1867 9589. Die Preſſe, ein Stück moderner Verſimpelung. Von Joſ. Lukas. Zweite Auflage. Regensburg, New-York & Cincinnati. Papier, Druck u. Verlag von Friedrich Puſtet. 1867. VIII u. 199 S. gr. 8°. (S. 155. Wagner erwähnt.)

1868 9590. Mein Leben. Aufzeichnungen und Erinnerungen von Hoffmann von Fallersleben. Sechster Band. Hannover. Carl Rümpler. 1868. 371 S. 8°. (S. 1—128. Weimar 1854—1856. Wagner verſpottet (S. 126), Liszt an vielen Stellen erwähnt.)[16]

1870 9591. Durch Thüringen. Gedichte von Murad Effendi. Temesvár. Druck von Brüder Magyar. 1870. 58 S. 12°. (S. 20. Im Hörſelberg. Wagner in Verſen verherrlicht.)

1873 9592. Ludwig II. König von Bayern. Von A. E. Brachvogel. Separat-Abdruck aus „Die Männer der neuen deutſchen Zeit, von A. E. Brachvogel“. Hannover. Carl Rümpler. 1873. Mit Portrait. (S. 107—177) gr. 8°. (S. 142. Ueber Wagner.)

1877 Die Aeltere Edda (Sämundar Edda) überſetzt und mit kurzen Erläuterungen verſehen von Dr. Bodo Wenzel. Leipzig. Verlag von Otto Wigand. 1877. VIII u. 552 S. 16°. (In der Vorrede die Wagner'ſchen Bühnenſpiele in Bayreuth erwähnt.) (9902)

1880 9593. Berichte des Freien Deutſchen Hochſtiftes für Wiſſenſchaften, Künſte und allgemeine Bildung in Goethe's Vaterhauſe. Vom Lenzmonate 1878 bis zum Wintermonate 1879. Mit einer Abbildung des Goethehauſes. Frankfurt a. M., Freies Deutſches Hochſtift. (In Beſorgung bei F. A. Brockhaus in Leipzig.) 1880. XV u. 575 S. 8°. (S. 261.)

1870 9594. Gratulationsschrift des Paedagogiums zu Basel. Inhalt: Beiträge zur Quellenkunde und Kritik des Laertius Diogenes. Von Prof. Dr. Friedrich Nietzsche.[17] Basel. Carl Schultze's Universitätsbuchdruckerei. 1870. 36 S. 4°.

1873 9595. Unzeitgemässe Betrachtungen von Dr. Friedrich Nietzsche. Erstes Stück: David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller. Leipzig. Verlag von E. W. Fritzsch. 1873. 101 S. gr. 8°. (Siehe Nr. 2377 Bd. I u. die Nrn. 6295, 6296 Bd. II.)

D. Almanache, Jahrbücher, Kalender etc.

(1883) 9596. Neujahrs-Journal des Würzburger Stadttheaters unter der Direction des Herrn Fr. Engelken . . . von J. P. L. Sec.

Souffleur. (1853.) 11 S. kl. 8°. (S. 7. Dienſtag den 12. October 1852) Zur Feier des allerhöchſten Namensfeſtes Sr. Maj. des Königs Maximilian II. Ouverture zur Oper Tannhäuſer von Richard Wagner . . . . .)

1873 9597. Almanach der Königlichen Theater und des Volks-Theaters zu München für das Jahr 1872. Mit amtlicher Autoriſation herausgegeben von Anton Hagen. IV. Jahrgang. München 1873. Gg. Franz'ſche Buchdruckerei (J. Bolſter). 103 S. 8°. (S. 31. Geſammt-Ueberſicht der Vorſtellungen. a) Im Kgl. Hof- und National-Theater. S. 33. 2. Opern. S. 34. Wagner. „Rienzi“ 14. Januar. — „Lohengrin“ 28. Januar, 9. Juni, 31. Juli, 2. Auguſt, 19., 22. September, 26. Dezember. — „Das Rheingold“ 16. März. — „Die Walküre“ 19. März. — „Der fliegende Holländer“ 21., 23. Juni, 9. Auguſt. — „Triſtan und Iſolde“ 28., 30. Juni, 16. Auguſt, 30. Oktober. — „Tannhäuſer“ 1. Mai, 13., 29. September, 13. Oktober.)

1882 9598. Tage-Buch der Königlich Sächſiſchen Hoftheater vom Jahre 1881. Schauſpielfreunden gewidmet von Friedr. Gabriel und Fr. Rößler, Diener der Königl. Hoftheater. 65. Jahrgang. Dresden, am 1. Januar 1882. 87 S. kl. 8°.

1883 9599. —— —— 1882. Schauſpielfreunden gewidmet von Friedr. Gabriel und Fr. Rößler . . . . 66. Jahrgang. Dresden, am 1. Januar 1883. 84 S. kl. 8°.

E. Werke, mittelbar zur Biographie gehörig.

Beſchreibung von Wohnſtätten des Meiſters.

1847 9600. Venezia e Le Sue Lagune *volume primo Venezia nell' J. R. Privil. Stabilimento Antonelli 1847.* 500 S. u. *Appendici* 107 S. gr. Folio, cartonirt.[19]

9601. —— *Volume secondo.* 594 S. gr. Fol. cart.

9602. —— *Vol. II. Par. II.* 516 S. u. *Appendici* 158 S. gr. Fol. cart. Mit vielen lith. Abbildungen. (S. 437. *Stile Lombardo. XXXVIII. Palazzo Loredano, poi Vendramin Calergi, ora di S. A. J. R. la Duchessa di Berry (Sant' Ermagora e Fortunato, sul canal grande.)*)

3. In Zeitſchriften.

(Ganze Jahrgänge oder Bände.)

3/I. In allgemeinen Zeitſchriften.

(In deutſcher Sprache.)

Bei Aufzeichnung der Bücher and bzw. in dieſem Ergänzungsbande vorkommenden ganzen Bänden oder Jahrgängen der Zeitſchriften wurden zumeiſt neue bisher noch nicht erwähnte Aufſätze, Artikel u. Notizen berückſichtigt, im Uebrigen aber auch ſolche, die, obſchon in den 3 Katalogbänden bereits enthalten, durch eine neue Faſſung oder durch Zuſätze u. ſ. w. einer nochmaligen Aufnahme werth erſchienen.

Man vergl. die übrigen hierher gehörigen Bemerkungen in Bd. 1 S. 82, Bd. 2 S. 165 u. Bd. 3 S. 122.

1842 9603. Jahrbücher des deutſchen National-Vereins für Muſik und ihre Wiſſenſchaft. Vierter Jahrgang 1842. Verantwortlicher Redakteur: Hofrath Dr. G. Schilling. Karlsruhe, Druck und Verlag von Chriſtian Theodor Groos. Folio. (S. 397. Dresden 1. November 1842. (Wagner's „Rienzi".) z. f. C. W. Ausführliche Beſprechung.)

1847 9604. Europa. Chronik der gebildeten Welt. Herausgegeben von F. Guſtav Kühne. 1847. (Zweites Halbjahr. Nº. 27—52. Titel u. Regiſter fehlen.) (S. 610. Aus Dresden, Ende Auguſt. (— — Richard Wagner, —) . . . . „Richard Wagner ſcheint ſeine bereits ſeit längerer Zeit fertige Oper (Text von ihm ſelbſt, aus dem Sagenkreis der Tafelrunde) noch nicht Luſt zu haben, dem Publikum vorzuführen. Wie es heißt will er zuvor erſt ſeinen Rienzi und Tannhäuſer auf der und jener auswärtigen Bühne zur Darſtellung zu bringen ſuchen . . . .")

1848 9605. —— 1848. (Zweites Halbjahr, Nº. 1—134.) (S. 148. Dresden, im Auguſt . . . . „Kapellmeiſter Wagner iſt noch immer in Wien, halb und halb in Verbannung. Seine republikaniſchen Aeußerungen in Gegenwart des Königs ſollen der Beweggrund ſeiner nicht ganz freiwilligen Reiſe ſein. — . . . .")

9606. Charivari. (Siebenter Jahrgang.) Redigirt von Eduard Maria Oettinger. 1848. Nº. 271—360. gr. 8º. (S. 1377. Zapfenſtreich. Berlin. „Wagner's „Rienzi" iſt, da und dort etwas gekürzt, nochmals vor mittelmäßig beſetztem Hauſe und nicht größerem Intereſſe als früher erſchienen. — Dagegen wird „Dorf und Stadt" fortwährend bei überfülltem Hauſe wiederholt".)

1850 9607. Europa. 1850. (Zweites Halbjahr. Nº. 53—104. Titel u. Regiſter fehlen.) (S. 576. Aus Weimar. Das Herderfeſt. — S. 581. Die Feſttage in Weimar. (Ueber Wagner's „Lohengrin".) — S. 657—662. Richard Wagner's Lohengrin. Frhr. von Biedenfeld. — S. 678—679. Zur Chronik, aus Leipzig. („Das Judenthum in der Muſik".))

1851 9608. Literariſches Centralblatt für Deutſchland. Herausgegeben von Dr. Friedrich Zarncke. Jahrgang 1850 und 1851. Leipzig, Georg Wigand's Verlag. 1861. (1851. S. 678. Liszt, Franz, Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner. Leipzig 1851. Das Werk beſprochen. (Vgl. Nº. 412 Bd. 1.))

1852 9609. **Berliner Muſik-Zeitung Echo.** Redacteur: E. Koſſak. Zweiter Jahrgang. 1852. (Titel u. Regiſter fehlen.) (S. 90—91. Richard Wagner. Wilhelm Mauer. — S. 177. Kritiſche Randgloſſen. Dr. Ad. Lauf. — S. 209, 217. Oper und Drama von Richard Wagner. R. Z.—t. — S. 225. Das Ballenſtädter Muſikfeſt am 22. und 23. Juni 1852. R.—t. — S. 353, 361, 369. Muſikaliſche Zuſtände und Reform-Ideen. Dr. Ad. Lauf. — **Kunſtnachrichten.** S. 191. Weimar. Aufführung d. 1. u. 2. Scene aus „Tannhäuſer“ und „Lohengrin“, u. des 2. Actes aus Berlioz's „Benvenuto Cellini“, Dr. Franz Liſzt dirigirte . . . . . — S. 256. Zürich. „Rich. Wagner hat drei Bücher zu ſeinem Operncyclus „Nibelungen“ fertig . . . .“ S. 367. Breslau. „Ueber Wagner's „Tannhäuſer“ ſagt der Referent der Poſt. Ztg. . . . .“ — **Literatur.** S. 331. Franz Liszt, Richard Wagner. Aphoristische Memoiren und biographische Rhapsodieen von Friedrich Kempe. E. R. (Vgl. Nr. 290 Bd. I.))

1853 9610. —— Herausgegeben von einem Verein theoretiſcher und praktiſcher Muſiker. Dritter Jahrgang. 1853. (Titel u. Regiſter fehlen.) (S. 339. Das Muſikfeſt in Karlsruhe. A. Z. — S. 401. Das Karlsruher Muſikfeſt im October 1853 von Franz Liſzt. — **Kunſt-Nachrichten.** S. 7. Dresden. Ueber die Aufführungen von Gluck's „Iphigenia in Aulis“ in der Bearbeitung Richard Wagners. — S. 32. Weimar. Ueber die Thätigkeit Fr. Liſzt's an der Oper, und die Berufung des Hrn. Marr aus Hamburg für das Schauſpiel. — S. 55. Leipzig. „Die hervorragendſte muſik. Tagesneuigkeit iſt die 2malige Aufführung der Inſtrumental-Introduction und 3. Scene, Akt 1, aus Lohengrin von Wagner am 17. u. 20. d. M. (Januar) . . . .“ — S. 127. Frankfurt a. M. „Die 3actige Oper Bianca und Giuſeppe v. Kittl, Text von Richard Wagner, wurde am 11. d. M. z. erſten Male gegeben u. bereits 2 Mal wiederholt. . . .“ — S. 373. Darmſtadt. „Wagner's „Tannhäuſer“ ging über die Bühne und hat bereits Freunde erworben. . . . .“ Hamburg. Ueber die 1. Auff. des „Tannhäuſer“. G. G. (Sp. 3.) — **Kritik.** S. 107. Ueber Richard Wagner's Tannhäuser und Sängerkrieg auf Wartburg. Von Franz Müller. K.)

1854 9611. **Europa.** Jahrgang 1854. (Erſtes Halbjahr Nr. 1—54.) (S. 46. Wagner's Lohengrin, eigentlich: Der Schwanenritter. — S. 305. Die Sagen vom Tannhäuſer und vom Sängerkrieg auf der Wartburg. — S. 366. Robert Schumann's geſammelte Schriften über Muſik und Muſiker. Ausfälle auf Wagner in dieſer Beſprechung.)

1856 9612. **Süddeutsche Musik-Zeitung.** Redaction und Verlag von B. Schott's Söhnen in Mainz. (Verantwortlicher Redacteur F. Schott.) 5. Jahrgang. 1856. Ohne Titelbl. u. Regiſter.*) Kl. Fol. (**Literatur.** S. 9. 13. Zwei Beſprechungen von Franz Brendel's „Die Muſik der Gegenwart und die Geſammtkunſt der Zukunft“ u. „Geſchichte der Muſik“. Leipzig 1854 u. 1855. — S. 22. **Richard Wagner u. seine Stellung in der Geschichte der dramatischen Musik v. C. E. R. Alberti.** Stettin 1856. — S. 10. **Berliner Brief.** Längerer Artikel über die 1. Aufführung des Tannhäuſer in Berlin am 7. Januar. — S. 30. II. »Das Hauptereigniss war auch in letzter Zeit die Mozartfeier. Berlin hatte alle Ursache fröhlich zu sein; war doch soeben erst gleichsam an der Schwelle der festlichen Zeit das kleine drohende Ungethüm der Zukunftsmusik überwunden! Der Abfall des Tannhäuser ist nun eine offenkundige Thatsache; . . . . .« — **Correspondenzen.** S. 62. **Aus Würzburg.** 30. März. Ueber die 1. Auff. von Wagners „Lohengrin“ am 29. März. B—r. — S. 113. **Das Musikalisch-Schöne.** (Von Dr. Ed. Hanslick.) — S. 174. **Ein ausländisches Urtheil über unsere neue Operndichtung.** — S. 196. St. Gallen. Notiz über die

---

*) Dieſelben fehlen auch den übrigen hier vorliegenden Bänden d. „Südd. M.-Z.“

Anweſenheit Liſzt's und R. Wagner's. — S. 200. **Aus Zürich. 28. November.** Notiz über R. Wagner.)

1856 9612a. **Weimarer Sonntags-Blatt.** Zeitſchrift für Unterhaltung und Literatur u. Kunſt ..... Zweiter Jahrgang. Weimar Druck u. Verlag von Hermann Böhlau. 1856. 400 S. Lex.-8°. (Kleine Zeitung. S. 16, 72, 264. Notizen über Wagner u. Aufführungen [illegible] Werke.)

1857 9613. **Süddeutsche Musik-Zeitung. 6. Jahrgang.** 1857. (S. 9. Aus einem Privatſchreiben von Franz Liſzt (datirt Zürich Ende November) an Franz Geſſl in Peſth ..... »Ich schliesse diese Zeilen in St. Gallen..... Wagner dirigirte die Sinfonia Eroica, nachdem er drei Proben davon abgehalten hatte, mit der ihm geziemenden höchsten Meisterschaft .....« — **S. 24. St. Gallen.** Ueber die Abonnementconcerte unter H. Szadrowsky's Leitung. Entſchiedene Begünſtigung der neueſten Richtung. — S. 71. **Aus Zürich. Ende April** ..... »Hr. R. Wagner wird sich dem Vernehmen nach auf das nahe Landgut eines reichen Deutschen aus Nord-Amerika, der sein besonderer Gönner ist zu ungestörterem Arbeiten zurückziehen .....« — S. 151. **Aus Wien.** 13. September. Beſprechung der 1. Aufführung des „Tannhäuſer" im Thaliatheater in Lerchenfeld. — S. 169, 173. **Der offene Brief Richard Wagner's über Franz Liszt.**)

1858 9614. —— **7. Jahrgang.** 1858. (S. 40. **München, 1. März.** Notiz über die 1. Auff. des „Lohengrin" am 28. Februar. — S. 46. **Correspondenzen. Aus München. Im März.** Ausführliche Beſprechung der 1. Auff. des „Lohengrin". — S. 50. **Aus München.** »Der musikalische Leidenskelch, den wir im Lohengrin zu leeren hatten, ist glücklicherweise vor- und nachher durch um so köstlichere Genüsse an Opern u. Concert-Aufführungen gewürzt worden. Wir hörten unsere »Hans Heiling«, »Martha« etc. ...« — S. 103. **Dresden.** »Am 20. Juni wurde R. Wagner's Tannhäuser, nach langem Ruhen (neu einstudirt) mit Frl. J. Wagner als Gast gegeben .....« — S. 131. **Dresden.** Ueber Tichatſcheck's fünfmaliges Auftreten im Tannhäuſer; Beſuch deſſelben bei ſeinem Freunde R. Wagner in Zürich. — S. 139. **Aus Wien. 23. August.** Ueber die 1. Auff. des „Lohengrin" am 19. Auguſt. — S. 148. **Dresden.** Ueber die Auff. des neueinſtudirten „Rienzi" unter Capellmeiſter Krebs' Leitung. — S. 181. Notiz über die Auff. des „Tannhäuſer" als Feſtvorſtellung am 27. Okt. im Hoftheater zu Hannover zur Feier der Anweſenheit des Großfürſten Conſtantin von Rußland. — S. 186. **Nachrichten.** »Wagner verweilt gegenwärtig in der alten Lagunenstadt und wohnt im Palazzo Giustiniani. Da jede Woche eine kaiserl. Militärmusikbande auf dem Marcusplatze spielt, so machten es einige Wagnerverehrer mit dem Kapellmeister aus, er solle an einem bestimmten Nachmittage nur Stücke aus Zukunftsopern spielen. So hörte man wirklich einen Zwischenakt und das Brautlied aus »Lohengrin« und den Marsch aus »Tannhäuser«. Der Leu von San Marco spitzte die Ohren über die seltsamen Klänge und bei den Italienern fanden die Vorträge häufig Beifall, immer jedoch Aufmerksamkeit. Die Ausführung von Seiten der Regimentsmusik soll vortrefflich und der deutsche Meister sehr ergriffen gewesen sein«. — S. 200. »Frau Richter (?) aus Leipzig, eine früher mehrmals mit nur zweifelhaftem Erfolg aufgetretene Sängerin, ist nach neulich beendeten Studien (bei Fr. Schmitt in Leipzig) an der Münchener Hofbühne für erste Partien engagirt und beifällig aufgenommen worden«. — S. 203. »Herr Hans von Bülow ist vom Prinz-Regenten von Preussen zum Hof-Pianisten ernannt worden«. — S. 32. Ein weiblicher Tannhäuser.)

1859 9615. —— **8. Jahrgang.** 1859. (S. 57. 61. **Richard Wagner.** (Biographiſche Skizze aus: „Männer der Zeit".) — S. 27. **Weimar.** »Der Grossherzog hat dem Dr. Dingelstedt als Theater-Intendanten und Dr. Liszt als Musikdirektor den Befehl gegeben, für das Frühjahr 1860 die Aufführung v. Rich. Wagner's Quadrilogie, nämlich der vier Opern: »Rheingold«, »die Walküre«, »Siegfried« und »Siegfrieds Tod« vorzubereiten . . . . . « — S. 32. Ueber Liſzt's Rücktritt in Weimar. — S. 50. **Ueber das Wesen der Oper.** Dr. J. A. — S. 74. **Hans von Bülow.** — S. 152. »Hans von Bülow bearbeitet den Klavierauszug von Richard Wagner's »Tristan und Isolde« und hat soeben den zweiten Akt beendet. Bülow spricht sich über das Werk in emphatischer Weise aus: Zum »Lohengrin« verhält sich »Tristan«, wie »Fidelio« zur »Entführung aus dem Serail«, wie das Cis-moll Quartett zum ersten in F-dur Op. 18. Ich gestehe, aus einer Ueberraschung des Entzückens in die andere gerathen zu sein. Welcher Musiker hier noch nicht an den Fortschritt glauben will, der hat keine Ohren.« — S. 171. **Aus Paris. Mitte October.** »Richard Wagner ist vor einigen Tagen angekommen, ... « — S. 180. **Prag. 25. October.** Notiz über die 1. Aufführung von „Rienzi“ am 24. Oct. — S. 190. **Aus Wien. 21. November.** Ueber die 1. Auff. des „Tannhäuſer“ im Hofoperntheater. — S. 193. **Christian Wilhelm Fischer** †.)

1860 **9616. Süddeutsche Musik-Zeitung.** 9. Jahrgang. 1860. (S. 4. **Aus Paris.** Ueber Concert- u. Opernaufführungen v. R. Wagner in Paris. — S. 12. Ueber eine vom Bildhauer Gt. Raßmann im Schwanthaler'ſchen Atelier in München angefertigte Wagnerbüſte. — S. 23, 33. **Wilhelmine Schröder-Devrient.** — S. 32. Ueber das von R. Wagner in Paris am 25. Januar gegebene Concert. — S. 38, 42. **Berlioz über Richard Wagner.** — S. 46. **R. Wagner an H. Berlioz.** — S. 44. Widerlegung des bekannten Bonmot Roſſini's über Wagner. — S. 56. Eine abgedruckte Erklärung Roſſini's, das Vorige betreffend. — S. 60. Ueber die Aufführung des „Lohengrin“ in Leipzig nach ſechsjähriger Pauſe. — S. 69. **Die Pariser Kritik und R. Wagner.** — S. 83. Notiz, den finanziellen Mißerfolg der Wagner'ſchen Concerte in Paris betreffend. — S. 98. **Aus Wiesbaden. 13. Juni.** Längerer Aufſatz über die 1. Auff. des „Rienzi“ am 28. Mai in Wiesbaden. — S. 107. Auszug aus einem längeren Artikel O. Gumprecht's in der „Dtſch. Allgztg.“: Die Gluck'ſche Oper im Verhältniß zur Gegenwart. — S. 136. **Darmstadt, 15. Aug.** »Richard Wagner kam gestern hier an . . . « — S. 156. »Richard Wagner hat alle Tänze aus dem »Tannhäuser«, wie sie für Paris arrangirt waren, wieder verworfen und es werden nunmehr nur zu Beginn der Oper Posen und Attituden von dem Balletchore ausgeführt werden« — S. 156, 161. **Albert Niemann und die neue Zeitschrift für Musik.** S. — S. 172. **London.** »Auf besonderes Verlangen der Königin kommt im Coventgarden Theater Wagner's »Lohengrin« zur Aufführung. — S. 174. **Aus Paris. 21. Oct.** Ueber die Proben zum „Tannhäuſer“ in der großen Oper. — S. 185. **Die Aufführung des »Fliegenden Holländers« in Wien und die Kritik.** (N. Z. f. M.) — S. 187. **Aus Paris. 11. Nov.** Ueber R. Wagner's Krankheit, „die einen gefährlichen Character anzunehmen drohte“. — S. 191. **Aus Wien.** Weiteres über die Auff. des „Fliegenden Holländer“. — S. 205, 209. **R. Wagner's Pariser Briefe.**)

1861 **9617.** —— 10. Jahrgang. 1861. (S. 1. **Die Kritik der Zeitgenossen.** — S. 2. **R. Wagner's Pariser Brief.** (Schluss.) (Vgl. den Jahrgang 1860 d. „Südd. M.-Ztg.“) — S. 45. **Tannhäuser auf der Pariser Bühne.** — S. 47. **Paris.** Ueber die zweite Auff. des „Tannhäuſer“ in Paris. — S. 61, 66. **Richard Wagner über die Aufführung seines »Tannhäuser« in Paris.** — S. 64. (R. Wagner's Honorar in Paris.) — S. 72. **Prag.** »Dem »Vaterland« wird aus Prag geschrieben: »Die Direction des königlich böhmischen ständischen Theaters hat den Komponisten Richard Wagner aufgefordert, den ersten Theil seiner neuesten Oper: »Die Nibelungen« für die Opernvorstellung zu überlassen, welche bei Gelegenheit und zur Feier der Krönung Sr. Majestät des Königs von Böhmen (21. August) veranstaltet wird. Zugleich wurde Richard Wagner von der Direction ersucht, persönlich die Aufführung seiner Oper zu dirigiren«. — S. 75. **Dresden 6. Mai.** Gaſtſpiel d. Frau Jachmann-Wagner. Aufführung des „Tannhäuſer" mit Schnorr v. Carolsfeld. — S. 80. Ueber die Ankunft R. Wagner's in Wien. — S. 84. **Wien.** Ueber die Aufführung des „Lohengrin" unter Anweſenheit R. Wagner's. — S. 166. **Johanna Wagner als Schauspielerin.** — S. 188. »Richard Wagner erhielt nach der jüngsten Vorstellung seines »Fliegenden Holländers« in Wien von der Frau Fürstin v. Metternich, welche ihn und seinen Tannhäuser schon in Paris nach besten Kräften protegirt hatte, einen silbernen Lorbeerkranz zugesendet«. — S. 196. **Mainz.** Aufenthalt Wagner's auf der Durchreiſe nach Paris in Mainz.)

1862 9618. **Süddeutsche Musik-Zeitung.** 11. Jahrgang. 1862. Verantwortl. Redakteur: **Ed. Foeckerer.**) S. 20. Notiz über das Ableben des Weimarer Großherzogl. Muſikdirectors a. D. Joh. Nik. Conr. Götze, geſt. im Alter von 70 Jahren. »Seine letzte musikalische Thätigkeit erstreckte sich auf Uebertragung von Wagner's Opern für Clavier allein«. — S. 160. »Richard Wagner hat unlängst in Frankfurt a. M. seinen Lohengrin persönlich dirigirt . . . .«)

1863 9619. — **12. Jahrgang.** 1863. (S. 2. **Aus Wien.** 28. Dezember. Ausführliche Beſprechung der unter R. Wagner's Leitung ſtattgefundenen großen Muſikaufführung. — S. 6. **Aus Wien.** 5. Januar. Ueber die zweite große Muſikaufführung unter R. Wagner's Leitung im Theater an der Wien am Neujahrstage. — S. 9. **Erläuterndes Programm zu der Musikaufführung von R. Wagner.** (Im Theater an der Wien am 26. Dezember.) — S. 13. **Die Faustmusiken.** Fr. Kayser. — S. 13, 17. **Fünf Gedichte, in Musik gesetzt von Rich. Wagner.** X. — S. 31. Ueber die große Muſikaufführung in Prag am 8. Februar unter R. Wagner's Leitung. — S. 31. »R. Wagner hat von A. Rubinstein, dem Director der musikal. Gesellschaft in Petersburg eine Einladung erhalten, auch in der russischen Hauptstadt zwei Concerte zu veranstalten«. — S. 52. Ueber das erſte Wagner-Concert in Petersburg. — S. 68. Kurze Beſprechung des „ſoeben erſchienenen" Textbuches der Oper: Die Meiſterſinger von Nürnberg. — S. 91. **Richard Wagner's »Nibelungenring«.** Dresd. J. — S. 96. »Die Studentenversammlung »Olympia« in Wien überreichte R. Wagner gelegentlich seines fünfzigjährigen Geburtstages eine geistvoll concipirte und hübsch ausgearbeitete Adresse«. — S. 118, 122, 126. **Wilhelmine Schröder-Devrient.** — S. 121, 132. Ueber die im Juni u. Juli ſtattgefundenen Concerte unter R. Wagner's perſönlicher Leitung in Peſth. — S. 184. Ueber das am 5. Nov. in Prag von R. Wagner veranſtaltete Concert. — S. 186. **Aus Carlsruhe.** 15. November. Bericht über das am 14. Nov. ſtattgefundene Concert, unter R. Wagner's Leitung.)

1864 9620. — **13. Jahrgang.** 1864. (S. 6. **Aus Wien.** 29. Dezember. Beſprechung des Tauſig-Concertes unter Wagner's Leitung. — S. 29. **München.** »Richard Wagner gedenkt hier einen längeren Aufenthalt zu nehmen. Es wird dadurch einem Wunsche des Königs entsprochen . . . . . Der Secretär des Königs, Hofrath von Pfistermeister, hatte R. Wagner bei seiner Ankunft am Bahnhofe auch empfangen und nach dem »bayerischen Hof« begleitet . . . . .« — S. 139. **München.** Zwei Nachrichten über R. Wagner in München. — S. 168. **München.** Ueber die am 5. October auf dem Reſidenzplatze ſtattgefundene Serenade. — S. 196. »Der Pianist Tausig ist auf Empfehlung Richard Wagner's von der Frau Grossfürstin Helene von Russland als Kammervirtuose mit einem Jahresgehalte von 2000 S.-R. engagirt worden«. — S. 202. **Aus München.** 12. Dez. Bericht über die 1. Aufführung des „Fliegenden Holländer" am 4. Dezember unter Lachner's Leitung. (Frl. Stehle als Senta.) B.)

1865 9621. **Süddeutsche Musik-Zeitung.** 14. Jahrgang. 1865. (S. 7. **Aus München.** 18. Dez. Bericht über die erſte Muſik-Aufführung Richard Wagner's im königl. Hoftheater. B. — S. 8. **München.** »Der König Ludwig II. liess dem Privatdocenten Ludwig Nohl für Ueberreichung seines Buches: »Mozart's Briefe« die Summe von 500 fl. zustellen ....« — S. 18. **München.** »Hr. Friedrich Schmitt,[20] der von R. Wagner hierher berufene Gesanglehrer wird zu Ostern seinen Unterricht beginnen ....« — S. 67, 72, 84, 123. **München.** Vier Artikel, die Reorganiſation des Muſik-Conſervatoriums betreffend. — S. 79. Ueber den Brief R. Wagner's an den Redacteur des „Botſchafter" in Wien. Vgl. 9019. 1. — S. 85. **Die Ansprachen Rich. Wagner's und Hans von Bülow's in der Generalprobe zu »Tristan und Isolde«.** Mitgetheilt in der »Niederrheinischen Musikzeitung«. — S. 92. »Was R. Wagner persönlich betrifft, so wurde derselbe kürzlich an seinem Geburtstage zum König nach Schloss Berg am Starnbergersee gerufen, welcher ihm ein Rosenbouquet mit dem Bemerken überreichte, dass er die Blumen selbst gepflückt habe, und Wagner mit den huldvollsten Worten über sein Missgeschick zu trösten versuchte. Von dem den Starnbergersee befahrenden Dampfboote soll auf Befehl des Königs die bisherige Namensaufschrift »Maximilian II.« abgenommen und dafür der Name »Tristan« angebracht werden«. — S. 100. **München.** Ueber die 1. Auff. von „Triſtan und Iſolde". — S. 102, 106, 115, 119. **Aus München.** Ausführlicher Bericht über die 1. Auff. von „Triſtan und Iſolde". — S. 108. »Wie der »Münchener Bote« vernimmt, hat S. M. der König Hrn. Rich. Wagner in einer Audienz empfangen und demselben die schöne Prunkschale, die erst kürzlich im Kunstverein ausgestellt war und mit Scenen aus dem »Lohengrin« von Wustlich's Hand geziert ist, zum Geschenke gemacht«.[21] — S. 116. Ueber ein am 12. Juli im k. Hoftheater in München ſtattgefundenes Wagner-Concert unter Mitwirkung Schnorr's. — S. 122. **Literatur.** Die Schrift: „Triſtan und Iſolde" v. J. P. Allfeld, beſprochen. E. F. — S. 124. Ueber die vierte Auff. von „Triſtan und Iſolde" in München. — S. 127. **Dresden.** Ueber das feierliche Leichenbegängniß des Hofopernſängers Ludwig Schnorr von Carolsfeld am 23. Juli, Morgens 7 Uhr. — S. 180. »Richard Wagner befindet sich in Wien, um mehrere Aerzte seiner Gesundheit wegen zu consultiren«. — S. 195. **München.** »Die »Neuesten Nachrichten« enthalten einen interessanten Leitartikel, der den Zweck hat, R. Wagner's Verhältniss zum König Ludwig II. in seiner wahren Gestalt darzustellen, gegenüber den von gewisser Seite aus in Schwung gebrachten Verdächtigungen. Es geht aus diesen Mittheilungen, die als die eines Wohlunterrichteten bezeichnet werden, hervor, dass man von ultramontaner und reactionärer Seite Wagner's politischen Einfluss auf den jungen König fürchtet, welcher aber in dem bezeichneten Artikel mit aller Bestimmtheit in Abrede gestellt wird. Dass übrigens der König wirklich nur von dem künstlerischen Genius Wagner's und wohl auch von seinem persönlichen Umgange sich angezogen fühlt, scheint auch aus den in verschiedenen Blättern enthaltenen Mittheilungen über die Art und Weise, wie der Componist und sein königlicher Freund ihre Zeit in Hohenschwangau zubringen, hervorzugehen. Jene Blätter melden nämlich folgendes aus Hohenschwangau: »Am 11. d. M. kam eine Abtheilung von 10 Hautboisten des 1. Infanterie-Reg. unter Führung des Musikmeisters Siebenkäs hier an. Bereits Sonntag den 12. Nov. des Morgens 7 Uhr liessen dieselben den Morgengruss aus »Lohengrin« von R. Wagner für S. Maj. den König von der Zinne des Schlosses erschallen. Die Musiker waren auf verschiedene Thürme des Schlosses postirt, um das Echo recht effectvoll ausführen zu können, was ihnen auch trefflich gelang. War es ja, als wollte die Natur selbst ihre Grüsse dazu absenden und ihre Morgengabe bringen, denn die beschneiten Berge ragten mit ihren Gipfeln in des Aethers Bläue, die Strahlen der vorbrechenden Sonne umleuchteten sie, der Töne wundersüsse Harmonie erklang, Berg und Hain wiederhallte davon und leise Winde trugen die zarten Morgentöne in das nahe Tyrol. Auf ausdrücklichen Befehl S. Maj. wurden noch weitere 20 Mann Musiker desselben Regimentes requirirt, um grössere Musikstücke aufführen zu können. Es fand nun mit dem Orchester von 30 Mann jeden Abend Production statt, meist von Wagner'schen Compositionen. Für Musikfreunde mag es nicht uninteressant sein, wenn ich hier das Programm beisetze, das S. Maj. selbst auszuwählen geruhte. Es wurden demgemäss folgende classische Musikstücke aufgeführt, nämlich: die Ouvertüren zu »Iphigenia in Aulis« von Gluck, zu »Freischütz«, »Oberon« und »Euryanthe« von Weber, zu »Zauberflöte«, »Figaro's Hochzeit« von Mozart, zu »Josef in Egypten« von Mehul; daran erkennt man, wie sehr der König auch unsere alten Meister der Tonkunst ehrt. Am 21. Nov. Abends fand prachtvolles Feuerwerk statt, wobei sich besonders der Hoftheater-Maschinist Penkmayer durch ein treffliches Arrangement auszeichnete. Raketen stiegen, bengalische Feuer leuchteten, das königliche Schloss war illuminirt u. s. w. Alles herrlich! Aus »Lohengrin« wurde die Schwanenscene dargestellt. Ein grosser, nachgebildeter Schwan zog einen Kahn über den so herrlich gelegenen Alpsee, im Kahne war Lohengrin, und wurde der Schwanenritter mittelst electrischen Lichtes prachtvoll beleuchtet. Während dieses Vorgangs spielte die Musik die betreffenden Musikstücke aus »Lohengrin«. Der König, der von diesem Feuerwerke, wie es schien, zuvor nicht in Kenntniss gesetzt war, zeigte so freudige Ueberraschung, dass die ganze Scene am Donnerstag den 23. Nov. Abends auf seinen Befehl wiederholt wurde. Der König liess dem Musikmeister Siebenkäs eine goldene Uhr als Zeichen seiner Gewogenheit überreichen«. — S. 196. »Der König von Baiern liess vom Bildhauer Zumbusch in München eine Statue des Lohengrin in carrarischem Marmor ausführen, die ihrer idealen Auffassung wegen sehr gerühmt wird. Lohengrin, dem der Schwan zur Seite steht, zückt das Schwert, um eben mit Telramund den Kampf zu beginnen. Auch die Gestalten des fliegenden Holländer, Tristan, des jungen Siegfried wurde der Künstler auszuführen beauftragt, und sind die Gypsmodelle zum grössten Theile vollendet«.)

1866 9622. **Süddeutsche Musik-Zeitung.** 15. Jahrgang. 1866. (S. 123. Lohengrin im Théâtre lyrique. Von A. Lamon, in der »France musicale«. — **Nachrichten.** S. 24. »Wie die »constitutionelle Zeitung« berichtet, ist die Gattin Rich. Wagner's in Dresden in der Nacht zum 25. Januar an einem Herzschlag verschieden«. — S. 43. München. »Am 3. d. M. wohnte der König, nur von seinem Adjutanten, dem Fürsten Taxis begleitet, einer Production des Musikcorps des 1. Inf. Regiments im Residenztheater bei, wo nur Wagner'sche Compositionen zur Aufführung kamen . . . . . — S. 76. »Der

König von Italien hat Rich. Wagner das Offizierskreuz des Ordens des hl. Mauritius und Lazarus übersenden lassen«. — S. 168. »Richard Wagner hat zu seinem Geburtstage vom König von Baiern einen kostbaren Stock im Werth von einigen Tausend Gulden zum Geschenk erhalten, dessen Griff einen in Gold getriebenen, reich mit Brillanten besetzten Schwan vorstellt«. — **Correspondenzen.** S. 42, 66. **Aus München.** 4. März. Ueber die zweimalige auf Befehl des Königs erfolgte Aufführung des Oratoriums „Eliſabeth" von Franz Liſzt, unter Bülow's Leitung.)

1867 9623. **Süddeutsche Musik-Zeitung.** 16. Jahrgang. 1867. (S. 35. Wagner-Theater in München. — S. 41. **Aus Darmstadt.** 10. März. Ueber die Aufführung des „Lohengrin" zum Benefiz des Kapellmeiſters Neswadba am 7. März. H. B. — S. 43. »R. Wagner ist dieser Tage in München angekommen . . . .« — S. 44. »Richard Wagner's »Oper und Drama« ist von dem Bruder des Dichters Henrik Hertz ins Dänische übersetzt worden«. (Siehe zweite Abth.) — S. 111. **Aus München.** 8. Juli. Bericht über zwei von R. Wagner „überwachte", von Bülow geleitete Lohengrin-Aufführungen. Z. — S. 127. Ueber den am 1. Auguſt neu einſtudirten und ausgeſtatteten „Tannhäuſer" in München, am 3. Aug. Wiederholung desſelben in einer Separatvorſtellung vor dem König, welche von halb 11 Uhr Morgens bis 3 Uhr Nachmittags dauerte. — S. 131. **München.** »Zu Lehrern der neuen Musikschule sind folgende Persönlichkeiten bestimmt . . . .« — S. 135. Weiteres über die neue Muſikſchule. — S. 136. »Bei der Vorstellung von Wagner's »Lohengrin« in München trug Frl. Mallinger einen Krönungsmantel von weissem Atlas mit Goldstickereien, welcher früher der Königin Marie von Hannover gehörte und um hohen Preis angekauft wurde«. — S. 208. Ueber eine „Tannhäuſer"-Aufführung in Freiburg i. B. unter Leitung des Kapellmeiſters Schöneck (Schüler Rich. Wagner's.))

1868 9624. —— 17. Jahrgang. 1868. (S. 13, 17. **Wagner's »Lohengrin« im Gegensatz zur Wissenschaft. Heinrich Becker.** — S. 49, 53. **R. Wagner's »Meistersinger von Nürnberg«.** Aus der Berl. Coul. — S. 101, 105, 109, 112. **Erste Aufführung der »Meistersinger von Nürnberg« von R. Wagner in München am 21. Juni.** (Generalprobe am 19. Juni.) — S. 134. **Aus Paris über die »Meistersinger«.** — S. 140. »Dr. Ludwig Nohl hielt am 18. August in Badenweiler eine Vorlesung über R. Wagner's »Meistersinger von Nürnberg««. — S. 151. Die Aufführung der „Meiſterſinger" in Dresden betreffend. — S. 176. Ueber den Aufenthalt Wagner's in Mailand und am Lago maggiore; ferner über die Ueberſetzung der Operntexte Wagner's durch Prof. Marcheſi in Cöln.)

9625. **Little Musical Gazette. Kleine Muſik-Zeitung.** Verlag von J. Schuberth & C°. New-York. Leipzig. 11. Jahrgang 1868. N°. 1—18. 688 S. gr. 8°. (Der Text theils deutſch, theils engliſch.) Ohne Titel u. Regiſter. (S. 149. **Richard Wagner in Paris.** — S. 345. **Musikalische Plaudereien aus Weimar. Arthur von Emmerstein.** — S. 439. **Correspondenz aus München.** (Wagner's Meistersinger.) **Albert Tottmann.** — S. 471. **Aus München über die Meistersinger.** — S. 475. **Effects from Wagner's Meistersinger.** (Orchestra.) — S. 585. **Richard Wagner.** Ueber die Aufführungen der Wagner'ſchen Werke in Deutſchland und Rußland. — S. 654. Notiz über den König von Bayern, die Verabſchiedung des Dichters Geibel betreffend. — S. 667. **Doktor Carl Franz Brendel.** Nekrolog.)

1869 9626. **Süddeutsche Musik-Zeitung.** 18. Jahrgang. 1869. (S. 16. **Nachtrag.** Ueber die erſte Aufführung der „Meiſterſinger" in Dresden. —

S. 42. Richard Wagner's »Meistersinger von Nürnberg« im Hoftheater zu Mannheim. E. F. — S. 43. Aus Wien. Ueber Niemann's Gaſtſpiel (19 Mal in 6 Rollen) Tannhäuſer, Lohengrin u. ſ. w. — S. 63. Aus Paris. 12. April. Ueber die 1. Auff. von Wagner's „Rienzi" im Théâtre lyrique. — S. 69, 73. Albert Niemann. Eine zeitgemässe Betrachtung. W. Lackowitz. — S. 77, 81. Literatur. Franz Müller »Die Meistersinger von Nürnberg« ...... Besprochen von Robert Musiol. — S. 104. »Wagner's »Rienzi« ist in Paris 25 Mal aufgeführt worden und hat im Ganzen 61,570 frcs. .... eingetragen«. — S. 111. München. Ueber die Aufführung von „Triſtan und Iſolde", ſowie über die „Meiſterſinger" am 27. Juni „unter der Leitung des noch ſehr jungen Muſikdirectors Richter, welcher ſich ſeiner ſo ſehr ſchwierigen Aufgabe in einer für ihn ſehr ehrenvollen Weiſe entledigte". — S. 112. Ueber Anton Bruckner in Paris, als Orgelſpieler in der Kirche Notre-Dame; die Pariſer Muſikzeitungen ſchrieben: „Die Orgel von Notre-Dame habe an dieſem Tage durch Bruckner ihren größten Triumph erlebt". — S. 115, 119. Aus München. 8. Juli 1869. Ausführlicher Bericht über die Aufführungen der Werke Wagner's: Tannhäuſer, Lohengrin u. Triſtan u. Iſolde. Z. — S. 142. München. Ueber die Generalprobe und Vertagung der 1. Auff. des „Rheingold". — S. 152. Aufzählung der „muſikaliſchen Notabilitäten", welche kürzlich in München gegenwärtig waren, um Wagner's „Rheingold" zu hören. — S. 156. Kurzer Artikel über die 1. Auff. des „Rheingold" in München. — S. 159, 163, 166. München. Ende Sept. 1869. Ausführlicher Bericht über die 1. Aufführung des „Rheingold". — S. 208. Weimar. Ueber die 1. Aufführung der „Meiſterſinger" unter Laſſen's Leitung.)

1869 9627. Zellner's Blätter für Theater, Muſik und bildende Kunſt. XV. Jahrgang. 1869. (Ohne Titelbl. u. Regiſter.) Folio. Wien. (Eigenthümer und verantwortlicher Redacteur L. A. Zellner.) (S. 39. K. K. Hofoperntheater. Gaſtſpiel Niemann's im „Lohengrin". — S. 85. Literariſches. „Das Judenthum in der Muſik". Längere Beſprechung der Broſchüre von R. Wagner. — S. 31. Ueber die erſte Aufführung der „Meiſterſinger" in Dresden. — S. 47. Ueber die erſte Aufführung der „Meiſterſinger" in Nürnberg am 30. Jänner. — S. 311. Ueber die erſte „Rheingold"-Aufführung in München.

1870 9628. Blätter für Theater, Muſik und Kunſt. Eigenthümer: L. A. Zellner. XVI. Jahrgang. 1870. (S. 64. Theaterſchau. (Neues Opernhaus.) Referat über die 1. Aufführung der „Meiſterſinger von Nürnberg" in Wien. — S. 77. Ein Referat nach einigen Wiederholungen der „Meiſterſinger". „Man hört den größten Theil der Oper lautlos an, applaudirt bei den wenigen Stellen, wo wirklich geſungen wird und läßt nach den Actſchlüſſen der eminenten Darſtellung volles Recht widerfahren ...." — S. 88. Ueber die 2. Aufführung der „Meiſterſinger" in Berlin. „Das Schickſal dieſer Oper war an der Spree ein noch ungünſtigeres als an der Donau ....." — S. 176. (K. K. Hofoperntheater.) Referat über „Tannhäuſer" zum 1. Male im neuen Hauſe. — S. 211, 215, 221, 223. Wagner's „Rheingold" und die „Walküre". — S. 293. (K. K. Hofoperntheater.) Referat über „Lohengrin" zum 1. Male im neuen Hauſe. — S. 376. Feſtſchriften zum Beethoven-Jubiläum ... „L. v. Beethoven", Feſtgabe von Richard Wagner. W. R.)

1871 9629. —— XVII. Jahrgang. 1871. (S. 28. (Nohl's letztere Vorträge.) Der vierte über Richard Wagner. Jg. A. — S. 35. (K. k. Hofoperntheater.) Referat über „der fliegende Holländer" zum 1. Male im neuen Hauſe. — S. 42. Literariſches. „Dramatiſche Dichtungen" von Carl Robert. „Triſtan und Iſolde". (Vgl. Nr. 3269 Bd. 1.) In der Beſprechung Richard Wagner erwähnt. — S. 122. (Hofoperntheater.) Er tritt als Gaſt im fliegenden Holländer. — S. 123. Ueber die 1. Auff. der „Meiſterſinger“ in Hamburg. — S. 144. Ueber die „feindliche Begrüßung“ Richard Wagner's in der Singakademie am 30. April in Berlin. — S. 150. Correſpondenz. Aus Prag. (Wagner's „Meiſterſinger in Nürnberg“ — — —) — e —. — S. 175. (K. k. Hofoperntheater.) Referat über die 1. Aufführung des „Rienzi“ in Wien. — S. 178. Einiges über Wagner's „Rienzi“ aus Anlaß der hieſigen Aufführung. — S. 187. Correſpondenzen. Aus Preßburg. 10. Juni. (Wagner's „Lohengrin“ — — —) r. — S. 211. Ueber die 1. Aufführung des „Rienzi“ in München. — S. 267, 283. (Hofoperntheater.) Hr. Betz als Gaſt: Telramund im „Lohengrin“, und als Hans Sachs in den „Meiſterſingern“. — S. 395. Correſpondenzen. Aus Brünn. 10. December. (Wagner's „fliegender Holländer“ — — —)

1872 9630. **Blätter für Theater, Muſik und Kunſt.** XVIII. Jahrgang. 1872. (Die Nrn. 71, 72 fehlen.) (S. 16. Notiz über die 1. Aufführung des „Lohengrin“ im Theater Pagliano zu Florenz. — S. 96. Ueber ein vom Orcheſter des Nationaltheaters in Peſt veranſtaltetes Wagner-Concert. — S. 130. (K. k. Hofoperntheater.) Referat über die Lohengrin-Aufführung mit den Hrn. Jäger (Lohengrin) u. Schoffgang (Telramund) als Gäſte. Im 3. Aufzug wurde die Lohengrinpartie, wegen Heiſerkeit des Hrn. Jäger, von Hrn. Labatt übernommen.[27]) — S. 133. Die Fauſt-Poeſie und die Fauſt-Muſiken. (Schluß.) — S. 148. Anzeige und Programm für das am 12. Mai unter perſönlicher Leitung Richard Wagner's ſtattfindende Wagner-Concert. — S. 154. (Wagner-Concert.) O. Ausführlicher Bericht. — S. 179. Ueber die am Hoftheater in München ſtattgefundene 1. Aufführung der Oper „Theodor Körner“ von Weißheimer. „Der Componiſt hat ſich der Zukunftsmuſik mit aller Entſchiedenheit in die Arme geworfen ....“ (Weißheimer vgl. Bd. 3.) — S. 187. (K. k. Hofoperntheater.) Referat über eine Lohengrin-Aufführung mit Frl. Friederike Grün als Gaſt. — S. 242. Aus München. 26. Aug. (Wagner-Concert — —). — S. 257. (K. k. Hofoperntheater.) Referat über das Gaſtſpiel von Albert Niemann als „Rienzi“ am 18. Sept.)

1873 9631. —— XIX. Jahrgang. 1873. (Die Nrn. 7, 12, 19 u. 47 bis Schluß fehlen.) (S. 24. Ueber die „Wagner Vorleſungen“ von Profeſſor Hoffmann. Jg. A. — S. 88. Ueber die an Wagner's Geburtshaus in Leipzig am 22. Mai errichtete Gedenktafel. — S. 95. Ueber die Feier des 25jährigen Jubiläums des großherzogl. Kammerſängers v. Milde in Weimar, welcher als Hans Sachs in Wagner's „Meiſterſinger“ auftrat. — S. 146. Aus Weimar. Anfangs October. (Der Brautwillkommen auf der Wartburg.) N. — S. 161. Literariſches. Beſprechung von 3 Broſchüren über Richard Wagner. (Vgl. d. Nrn. 345, 346 u. 355 in Bd. 1.) W. R.)

9632. **Muſikaliſches Centralblatt.** Organ für die Intereſſen der geſammten muſikaliſchen Welt insbeſondere der Muſiklehrer und Muſikdirectoren. Otto Reinsdorf, Herausgeber und verantwortl. Redacteur. 1. Jahrgang 1873. Leipzig. (Nr. 1—13.) Fol. (S. 29. Briefkaſten. Z. in Meißen. „Für Wagners bedeutendſtes Werk halten wir „Triſtan und Iſolde“. — S. 91. Vermiſchtes. † (Zwei Wagner-Bauten. E.))

9632a. **Der Salon für Literatur, Kunſt und Geſellſchaft.** Herausgegeben von Julius Rodenberg. Band I. 1873. Verlag von A. H. Payne. Leipzig. 768 S. gr. 8°. (S. 43. Joſeph und Amalie Joachim. S. 49. Ueber Joachims Aufenthalt in Weimar (1853) und ſein Verhalten zu Richard Wagner.)

1874 **Blätter für Theater, Muſik und Kunſt.** XX. Jahrgang. 1874. Nr. 1—9.[28]) (S. 27. (Ein Wagnerabend.) Ueber die Aufführung des 1. Aufzuges der „Walküre“ im Saale Böſendorfer.) Beigebunden zu Nr. (9631)

1874 9633. **Allgemeine Deutſche Muſik-Zeitung.** Wochenſchrift für das geſammte muſikaliſche Leben der Gegenwart. I. Jahrg. Leipzig und Caſſel 1874. (Redaction u. Verlag: Luckhardt'ſche Verlagshandlung (Fr. Luckhardt) in Leipzig u. Caſſel.) kl. Fol. (**Feuilleton.** Indiscrete Briefe aus Baiern. S. 126. I. Der fliegende Holländer auf dem Chiemſee. (München-Juni.) S. 161. II. (München, 13. Juli.) S. 218. III. (München, 12. Auguſt.) S. 246. IV. (München, 6. Septbr.) S. 329. (München, 25. Octbr.) D . . . .)

1875 9634. —— II. Jahrg. 1875. (S. 1. Idealer Standpunkt. Von Albert Hahn. — S. 2, 11, 19, 27, 35, 43, 51, 59, 69, 77, 85, 93. Studien zu Wagner's Feſtſpiel: Der Ring des Nibelungen. Von Dr. H. Grohe. I. Die Quellen der Dichtung. II. Abriß der Geſchichte der Sage. III. Die Wagner'ſche Dichtung. — **Feuilleton.** S. 7. Eliſabeth aus dem „Tannhäuſer" von Wagner, nach dem Karton von Th. Pixis. Oscar Laſſert. — S. 125. Dänemark. Kopenhagen, 19. März. Ueber die 1. Aufführung des „Tannhäuſer" am 17. März. — S. 257. Das Wahnfried-Haus zu Bayreuth. (Dasſelbe wie Nr. 2364 Nr. 1.) — S. 398. Richard Wagner in Wien. — S. 400. Wiener Plaudereien. Von Louis Popßl. Ueber die Aufführung des neuſtudirten „Tannhäuſer" unter Wagner's perſönlicher Leitung.)

1875—76 9635. **Illuſtrirtes Muſik- und Theater-Journal.** Chef-Redacteur: Otto Reinsdorf. I. Jahrgang. Wien. 1875, 1876. Nr. 5—52. (Die Nrn. 1—4 fehlen.) (S. 201. Richard Wagner in Wien. — S. 267. Tannhäuſer in Wien. — S. 367. Erſte Aufführung des neu in Scene geſetzten „Lohengrin". Otto Reinsdorf. — S. 395. Kritik und Production. III. Otto Reinsdorf. — S. 419. An Louiſe Duſtmann. Gedicht v. M. Rappaport. — S. 433. Louiſe Duſtmann's Abſchied. A. Knobloch. — S. 579. **Vermiſchtes.** C. Zur Wagner-Kunde. — S. 625. „Lohengrin", Frl. Bureune als Ortrud. — S. 718. „Lohengrin" unter Leitung R. Wagner's. — S. 819. „Triſtan und Iſolde". Erſte Aufführung in Berlin am 20. März 1876. I. Otto Leßmann. — S. 1018. Ueber die erſte Aufführung des „Tannhäuſer" in London in der Royal Italian Opera, Coventgarden am 8. Mai. — S. 1018. **Vermiſchtes.** C. Italieniſche Urtheile. — Biographiſche Artikel zu den Porträts (ſiehe dieſelbe Abth. Porträts in Werken u. Zeitſchriften). S. 240. Bertha Ehnn. — S. 270. Joſef Hellmesberger. — S. 399. Louiſe Duſtmann. — S. 559. Franz v. Dingelſtedt. L. M. — S. 1028. Botho v. Hülſen. — S. 1067. Theodor Reichmann. P. . . . — S. 1232. Amalia Friedrich-Materna.)

1876 9636. **Allgemeine Deutſche Muſik-Zeitung.** III. Jahrg. 1876. (S. 9, 20. Lohengrin in Wien. (Orig.-Ber.) — S. 27. Wiener Plaudereien. Von Louis Popßl. Weiteres über den neuſcenirten Lohengrin. — S. 84. Leipzig, am 12. Februar. Ueber Hofmann's Richard Wagner-Concert, und das Concert des Univerſitäts-Sängervereins der Pauliner, das am 8. Febr. im Gewandhausſaal ſtattfand, wobei u. A. das Liebesmahl der Apoſtel aufgeführt wurde. — S. 91. Wiener Plaudereien. Von Louis Popßl. Ueber die „Lohengrin"-Aufführung unter Wagner's perſönlicher Leitung zum Beſten des Chorperſonales. — S. 375, 383, 391. Wagneriana. Von W. Tappert. — S. 398. Ueber die am 4. d. M. (Dezember) ſtattgefundene letzte Aufführung des „Rienzi" in Bologna, unter perſönlicher Anweſenheit Richard Wagner's.)

1876—77 9637. **Illuſtrirtes Muſik-, Theater- und Literatur-Journal.** Chef-Redakteur: Dr. Theodor Helm. II. Jahrgang. Wien. 1876. 1877. Nr. 1—33. (4. October 1876 bis 16. Mai 1877.) (**Feuilleton.** S. 71, 103, 200, 219. Eiſenach und die Wartburg." B. Ru.") — S. 132.

Ueber einen Vortrag, gehalten im Vereine der Literaturfreunde in Wien von Dr. Jacob Altſchul über die Bayreuther Feſtſpiele. — S. 151, 197. Drei Wagner-Broſchüren. — S. 225. C. Wagner in Rom. — S. 273. Ueber die R. Wagner-Ausſtellung im Oeſt. Kunſtverein. — S. 326. Brünn, 27. Dec. (Walküren-Abend.) — S. 327. Ueber Wagner's Ankunft in Bayreuth am 29. December 1876. — S. 478. „Rheingold" im Concertſaal. H. — S. 526. Hof-Operntheater. Frau Nilſſon als Elſa. T. H. — S. 571. Richard Wagner's „Walküre". (1. Auff. in Wien am 5. März.) T. H. — S. 643, 693. „Die Walküre" von R. Wagner. Verſuch einer muſikaliſchen Analyſe. I. — S. 717, 741, 773. Angeheiterte Briefe an Paul Lindau. Von Wilhelm Marr. — S. 722. Richard Wagner's „Siegfried-Idyll". Richard Pohl. — S. 728. Londoner Brief. Von Ferdinand Praeger. — Biographiſche Artikel zu den Porträts (Siehe dieſelbe Abth.). S. 92. Dr. Eduard Hanslick. — S. 316. Johann Nepomuk Beck und Joſef Beck. X. Y. — S. 389. Louiſe Jaide. W-r. — S. 476. Guſtav Hölzel. X. Y.)

1877 9638. Allgemeine Deutſche Muſik-Zeitung. IV. Jahrg. 1877. (S. 1, 13. Wagneriana. Von W. Tappert. — S. 69, 77, 85, 93, 101, 110, 119, 129, 137, 145, 154, 179. Vom Muſikaliſch-Schönen. (Vortrag gehalten am 14. Febr. 1877 in der Aula des Gymnaſiums zu Bielefeld.) Dr. H. Riemann. — S. 109. Beethoven's 50jähriger Todestag von Dr. Ludwig Nohl. — S. 113. New-York, d. 9. März. (Die Wagner-Aufführungen in New-York.) — S. 111, 120. Lohengrin in Turin. Dr. Conrad. — S. 124. Der Richard Wagner Feſtival zu London. — S. 149. Ueber die Ankunft Richard Wagner's in London. — S. 155. Herrn Prof. Heinrich Bellermann's Urtheil über die Meiſter der modernen Tonkunſt. Beleuchtet von Otto Leßmann. — S. 160. Antwerpen. (Wagnerkonzert. —) E. G. — S. 162. (Richard Wagner in London.) — S. 173. Ueber die Feier des 65. Geburtstages R. Wagner's in London. — S. 150. Notiz über die 1. Aufführung des „Lohengrin" in Lemberg, am 2. Mai. — S. 185. Programm über das „zweite ſchleſiſche Muſik-Feſt". III. Dienſtag d. 12. Juni 1877 .... R. Wagner: Scene aus der „Götterdämmerung". (Begegnung Siegfrieds mit den Rheintöchtern.) ..... — S. 197. Beſprechung des vorigen Konzertes von W. Tappert. — S. 188, 199. Die Nibelungenſage und die deutſche Nation. Eine Vortragsſkizze von L. Nohl. — S. 358. Walküren-Cyclus v. C. E. Doepler. H. v. W.)

9639. Signale für die muſikaliſche Welt. Herausgegeben von Bartholf Senff. Fünfunddreißigſter Jahrgang. Leipzig. Verlag von Bartholf Senff. 1877. ([Siehe Bd. 1 Nr. 668, 669, 721.] S. 132. Das Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth. Von La Mara. Beſprechung vgl. Nr. 2566 Bd. 1. — S. 945. Johann Ritter von Herbeck, k. k. erſter Hofcapellmeiſter und artiſtiſcher Director der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien. Geſtorben am 28. October 1877. P. — S. 961, 977, 1009. Reiſe-Recenſionen. Hans v. Bülow. — Dur und Moll. S. 326. Abgedruckte Zuſchrift von Hofrath Prof. Eitelberger an Joſef Hoffmann, den Maler der Decorationen der „Walküre". — S. 373. Ueber den Erfolg der Wagner-Concerte in London. — S. 633. Ein Ehrengeſchenk für Richard Wagner.)

1878 9640. —— Sechsunddreißigſter Jahrgang. Leipzig. 1878. ([Siehe Bd. 1 Nr. 672, 673, 674.] S. 180. „Das Rheingold" .... Erſte Aufführung im Hofoperntheater in Wien am 24. Januar. P. — S. 513. Das „Rheingold" und die „Walküre" von Richard Wagner. Auf dem Leipziger Stadttheater zum erſten Male aufgeführt am 28. u. 29. April 1878. I. II. A. H. — S. 532. Daſſelbe betreffend. — S. 577. Das böſe Publikum. L. K. — Dur und Moll. S. 25. Ueber die Dichtung des Parſifal. —

S. 137, 148, 183. Ueber die 1. Auff. des „Rheingold“ in Wien. — S. 138. Ueber die 1. Auff. des „Rienzi“ in Riga. — S. 584. „Ueber die Aufführungen der Nibelungen im Königl. Opernhauſe in Berlin . . . . .“ — S. 921. Aus Bayreuth . . . . . „Mlle. Schiomi wurde geſtern den 3. Nov. der hohen Ehre theilhaftig, in einer Soirée bei Meiſter Richard Wagner zu ſingen. Der Meiſter begleitete Mlle. Schiomi perſönlich . . . .“ — **Foyer.** S. 229. Angriffe und längere Beſprechung des Artikels „Zur Einführung“ im erſten Stück der „Bayreuther Blätter“ von Richard Wagner.)

1879 9641. **Signale für die muſikaliſche Welt.** Siebenunddreißigſter Jahrgang. Leipzig. 1879. (Von Nr. 5 fehlt das Blatt mit dem Titel.) [Siehe Bd. 1 Nr. 722.] **Dur und Moll.** S. 833. Altes in Neuem, Neues in Altem. L. K. — S. 215. Ueber das Wagner-Concert in Frankfurt a. M. — S. 265, 308. Ueber die 1. Auff. der „Götterdämmerung“ in Wien. — S. 1048. Ueber eine Prozeß-Angelegenheit Wagners mit dem Petersburger Theater, wegen unbefugter Aufführungen des „Lohengrin“. — S. 1063. Kopenhagen. Aufführung von Gluck's „Iphigenie in Aulis“ in der Wagner'ſchen Bearbeitung.)

1880 9642. — Achtunddreißigſter Jahrgang. Leipzig. 1880. [Siehe Bd. 1 Nr. 687, u. Bd. 2 Nr. 1190.] S. 929. „Lancelot“ Große Oper von Franz Pilleng. Muſik von Theodor Hentſchel. Zum 1. Male aufgeführt im Leipziger Stadttheater am 16. October 1880. G. Berndorf. — **Dur und Moll.** S. 137, 217. Ueber die 1. Auff. von „Wieland der Schmied“ romantiſche Oper nach Simrock bearbeitet von Julius Altfeld, mit Muſik von Max Zenger am 18. Januar. — S. 343. Ueber die Aufführung der „Meiſterſinger“ in Königsberg. — S. 631. Ueber das Gaſtſpiel der Frau Materna und des Hrn. Jäger in Leipzig in den „Nibelungen“. — S. 919. „Aus München wird geſchrieben: Richard Wagner wird hier in den nächſten Tagen zu längerem Aufenthalt erwartet . . . . im Schauſpiel wird man ſeinem ſeltſamen Wunſche, „Richard II.“ und „der Kaufmann von Venedig“ aufzuführen, entſprechen . . . .“ — S. 1034. Ueber den Prozeß Wagner's mit dem Würzburger Muſikverleger Röſer, bezüglich des Manuſcriptes ſeiner erſten Oper „Die Hochzeit“. (Vgl. Nr. 4413—4415 Bd. 1.) — S. 1110. Notiz über die Aufführung des „Rienzi“ im Politeama in Rom, unter Marino Mancinelli's Leitung. **Foyer.** S. 827. König Ludwig und der Tenoriſt Vogl. — S. 1082. Ueber die Geſchenke König Ludwig's von Baiern an die Künſtler, anläßlich der Separat-Aufführungen.)

1880—81 9643. **Literarischer Merkur.** Mittheilungen aus dem geistigen Leben der Gegenwart und Nachrichten für Bücherfreunde über empfehlenswerthe Neuigkeiten des In- und Auslandes. I. Jahrgang. 1880. 1881. 4. Fol. (N°. 19 S. 9. Kritische Rundschau. Der Messias von Bayreuth . . . . v. Theodor Goering. (Vgl. Nr. 407 Bd. 1.) Th. Souchay.)

1881—82 9644. — II. Jahrgang. 1881. 1882. (N° 16—17. Kritische Rundschau: S. 12. Der Parcival Wolframs v. Eschenbach. Eine Abhandlung v. Wilhelm Meier-Markau. (Vgl. Nr. 7908 Bd. 3.) H. Prochaska. — N°. 20 S. 9. Deutsche Tondichter von Sebastian Bach bis auf die Gegenwart v. Dr. Emil Naumann. J. Alsleben.)

(Nachträge und Ergänzungen zu den im Bd. 2 vorkommenden Jahrgängen.)

1867 **Zellner's Blätter für Theater, Muſik und bildende Kunſt.** XIII. Jahrg. 1867. (S. 198. Feuilleton. Der blaue Mantel. Eine ergötzliche Reſidenz- und Couliſſengeſchichte. Leipzig, 18. Juni 1867. Dr. E. W. Whistling. (3970 Bd. 2.)

(In fremden Sprachen.)

(Franzöſiſch.)

1860 9645. **Revue et Gazette Musicale de Paris** .... **Vingt-Septième Année** 1860. **Paris au Bureau du Journal** ...... 452 S. gr. Fol. (S. 33. **Théâtre Impérial Italien. Premier concert de Richard Wagner.** (Mercredi 25 janvier.) — S. 58. **Auditions Musicales. — Hans de Bulow** — —. — **Nouvelles.** S. 21, 100, 310, 433. Notizen über Wagner. — S. 31. Programm zum Concerte unter Wagner's Leitung am 25. Januar. — S. 278. »Le roi de Saxe vient d'amnestier Richard Wagner, compromis dans les événements de 1849. Le décret d'amnestie a été envoyé à M. Wagner à Paris par voie télégraphique«. — **Correspondance.** S. 166. Bruxelles, 16. Mai 1860. Ueber das Concert des »M. Wagner«. **Fétis père.**)

9646. **L'Univers Musical Journal Littéraire et Artistique** 8me **Année.** 1860. (Beigebunden der 7. Jahrg. 1859.) Nr. 1–28. Fol. (Ohne Titel u. Regiſter.) (S. 17. **Correspondance d'outre-tombe. Lettre de Louis Van Beethoven à Richard Wagner, sur le premier concert qu'il a donné, le 25 janvier 1860 au Théâtre-Italien de Paris. A. Elwart. — S. 206. Un mot provisoirement sur le livre de M. Richard Wagner. S. M. — S. 59. Concerts et auditions. Million.** Ueber ein von Henri Ketten gegebenes Konzert. Aufführung des Tannhäuſer-Marſches von Liſzt. — **Nouvelles diverses.** S. 15, 63, 87, 103, 228. Notizen über Richard Wagner. — S. 202. **Chronique.** Ueber das Buch »Quatre poëmes d'opéra« von R. Wagner.)

1867 9647. **Revue Anthologique de la Presse Française.** Tom premier. 1867. Vienne. **Arnold Hilberg**, éditeur. 384 S. gr. 8°. (S. 78. II. **Weber son génie et son influence. — S. 135. III. Henri Blaze de Bury.** Wagner erwähnt. — S. 120. **Revue Musicale. Max Berthaud.** — S. 123. Wagner erwähnt.)

(Einzelne Nummern und Hefte.)

(In deutſcher Sprache.)

1855 9648. **Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler.** Nr. 4 u. 5. VI. Jahrg. Cöln, den 27. Januar u. 3. Februar 1855. (Betrachtungen über Orchestration und Tonmalerei. Von Ferdinand Gleich.)

9649. — — Nr. 21. VI. Jahrg. Cöln, den 26. Mai 1855. (Zwei Lieder Richard Wagner's. Ein englisches Urtheil über Wagner.)

1856 9650. **Illuſtrirte Zeitung.** XXVI. Bd. Nr. 665. Leipzig, 1. April 1856. (S. 223. Friedrich Schmitt. — S. 226. Heinrich Laube.)

1873 9651. **Über Land und Meer.** № 13. Einunddreißigſter Band. Sechzehnter Jahrgang. Erſter Band. Stuttgart, 1873. (S. 257. Eliſabeth. Aus dem „Tannhäuſer" von Wagner, nach dem Karton von Th. Pixis. Hierzu das Bild S. 252.)

1878 9652. **Illuſtrirte Zeitung.** LXXI. Band. Nr. 1841. Leipzig, 12. October 1878. (S. 265. Das 100jährige Jubiläum des königl. Hof- und Nationaltheaters in München. Karl Albert Regnet.)

1880 9653. Im neuen Reich. Wochenſchrift für das Leben des Deutſchen Volkes in Staat, Wiſſenſchaft und Kunſt. Herausgeg. von Dr. Wilhelm Lang. 1880. Nr. 50. (S. 996. Julius Weiſſ's „Tannhäuſer". Erw. Fritze. Wagner's Tannhäuſer mehrmals erwähnt.)

1867 9654. Allgemeine Moden-Zeitung Nr. 33. 1867. 69. Jahrg. (S. 521. Julius Jaffé *) Königl. ſächſiſcher Hofſchauſpieler. (Mit Stahlſtich.)) Vgl. Nr. 9699.

(In fremden Sprachen.)

(Franzöſiſch.)

1869 9655. La Chronique Illustrée. Deuxième année Nº 49. — Jeudi 8 avril 1869. (S. 2. Rienzi. La Répétition générale. Rémy-Fasolla. — Richard Wagner. Edmond Viellot. Ein zweiter Artikel unterzeichnet: X. . . . .) gr. Folio.

(Ausſchnitte.)

(In deutſcher Sprache.)

(1845) 9656. Illuſtrirte Zeitung. Nr. 90. (Leipzig. 22. März 1845.) (S. 186. Carl Maria von Weber. Ausführliche Beſchreibung der Ueberführung der Gebeine C. M. v. Webers von London nach Dresden; Rede Richard Wagners u. ſ. w., vgl. weiteres darüber Nr. 1—3.) Siehe die hierzu gehörigen Abbildungen. S. 63.

1849—52 Archiv für das Studium der neueren Sprachen u. Literatur. Eine Vierteljahrſchrift . . . . Hrsg. v. Ludw. Herrig . . . . Braunſchweig 1849—52. gr. 8º. (S. 119. Die Tannhäuſerſage und ihre Bearbeitungen. Von A. Roßnagel. — S. 139. Ueber R. Wagner u. ſeine Oper Tannhäuſer.) (8935 Nr. 3.)

(1853) 9657. Ausſchnitt aus einer unbekannten Zeitſchrift. (1853.) 4º. (S. 29. Richard Wagner. [Mit dem xylographirten Porträt.])

(1870) Neues lauſitziſches Magazin. (1870.) 46. Bd. (S. 142—170. Der Sängerkrieg auf Wartburg. Von Dr. Otto Richter.) gr. 8º. (S. 170.) (9950)

(In fremden Sprachen.)

(Engliſch.)

1872 9658. The Fortnightly Review. 1872. Vol. XI. No. 2189. gr. 8º. (S. 265—287. Richard Wagner. Franz Hüffer.)

4. In Zeitungen.

(Vollſtändige Bände.)

1848 9659. Dresdner Journal und Anzeiger. Nº. 184—275. 1. October bis 31. December 1848. kl. Fol.

1849 9660. Nº. 91—177. 1. April bis 30. Juni 1849. kl. Fol.

1876 9661. **Heilbronner Unterhaltungs-Blatt.** Eine belletriſtiſche Beilage zur Neckar-Zeitung. Nr. 1—153. 5. Jänner bis 31. Dezember 1876. 612 S. Fol.

NB. Der in den vorſtehenden Bänden enthaltene Stoff iſt durch die entſprechenden Rubriken geſondert.

A. Den Meiſter perſönlich angehend.

(Beiträge zur Biographie.)

(1858) 9662. Ausſchnitt aus einer unbekannten Zeitung. (Wanderer?) (1858.) Ueber eine Ovation von Seiten der Muſikbande in Venedig für den jetzt daſelbſt im Palazzo Giuſtiniani weilenden Zukunftskomponiſten. Das Programm „auf goldberändertem Papier" enthielt: „Entreact von Lohengrin", „Brautlied aus Lohengrin", „Marſch" (Eingang in die Wartburg aus dem „Tannhäuſer".) etc. . . . . „Wagner ſelbſt befand ſich im Café Florian und ſoll ſich beifällig über die Aufführung geäußert haben, die wirklich auch außerordentlich gut ausgefallen iſt".

1879 9663. **Neue Freie Presse.** Wien, 2. Jänner 1879. (Ein Feſt auf Wahnfried.)

B. Beſprechungen von Richard Wagner's Schriften und Dichtungen.

1869 9664. **Naše listy.** 21. März 1869. **Feuilleton. Židé a hudba.** (Ueber das „Judenthum in der Muſik".)

C. Recenſionen und Berichte.

a. Ueber Konzerte.

α. Unter Richard Wagner's perſönlicher Leitung.

1849 **Dresdner Journal und Anzeiger.** Mittwoch, 4. April 1849. Kunſt und Literatur. Große Muſikaufführung der königlichen Capelle am Palmſonntage. (— — IX. Sinfonie mit Chören von Beethoven.) Carl Banck. (9660)

γ. Vermiſchte Konzerte.

1847 9665. **Bohemia.** (Prag.) 1847. Nr. 205. Ausführlicheres über die 1. Aufführung der „Rienzi"-Ouverture in Prag.

b. Ueber Aufführungen von Opern und Muſikdramen.

2. Bologna.

9666. Ausſchnitt aus einer unbekannten italieniſchen Zeitung. **Appendice. Il Lohengrin di Wagner al Teatro comunale di Bologna.**

5. Dresden.

1848 **Dresdner Journal und Anzeiger.** Dienſtag 17. October 1848. Hoftheater. Sonnabend, 14. October: Rienzi. C. Banck. (9659)[20]

13. Leipzig.

1881 9667. **Leipziger Nachrichten.** Nr. 236. 25. Auguſt 1881. Ein Wort zur letzten Aufführung der „Walküre“. H. W.

19. München.

1855 9668. **Frankfurter Nachrichten.** Extrabeilage zum Intelligenz-Blatt der freien Stadt Frankfurt für Tagesneuigkeiten, Politik, Literatur, Kunſt, Theater und Gemeinnütziges. Nr. 102. Sonntag, den 2. September 1855. kl. 4°. (S. 819. . . . . „Im Münchener Hoftheater wurde kürzlich zum erſtenmale der „Tannhäuſer“ gegeben. Derſelbe hat „die Probe glänzend beſtanden“; das Haus war überfüllt. Parquetſitze, die 1 fl. 36 kr koſten, wurden mit 5 fl. 24 kr bezahlt; die Ouverture wurde da Capo gerufen; am Schluſſe des erſten Actes wurden Sänger, Regiſſeurs, Decorationsmaler, Coſtumier und Capellmeiſter Lachner gerufen und wieder gerufen!“ Dies die Einleitung eines überſchwenglichen Berichtes der Deutſchen Allgemeinen Zeitung. Laut der Augsb. Allg. Zeitung folgte der Ouverture ein ſich dreimal wiederholender Sturm des Beifalls. General-Director Lachner, „der in dieſer großen Tonſchlacht den Marſchallsſtab führte, dankte im Namen des Orcheſters“.)

D. Vermiſchtes.

b. Kürzere Artikel und Notizen.

1869 9669. **Naše listy.** 20. April 1869. Literární zvláštnosti. Ueber einige Gegenſchriften zu R. Wagner's Judenthum in der Muſik.

c. Excerpte.

1860 9670. **Der Theater-Diener.** Organ für Ernſt und Scherz, Kunſt und Theater-Intereſſen. 1. Jahrg. Nr. 4. Berlin, am 22. Januar 1860. (Italieniſche Oper im Victoria-Theater . . . . . „Den letzten Stoß aber empfing die deutſche Geſangskunſt durch die Richard Wagner'ſchen Opern . . .“ Ferd. Gumbert.)

◆

II. Bildliche Darſtellungen.

1. Porträts.

A. Photographien.

9671. **Wilhelm I. Kaiser von Deutschland.** Bruſtbild. Mit facſim. Namenszug: **Wilhelm.** Heliogravure u. Verlag v. Fr. Hanfstaengl München. Druck v. Fr. Felsing. München. Oval. Royal-Format.

9672. **König Ludwig II. von Bayern. Bruſtbild in Civilkleidung.** Oval. (Der Name des Photographen fehlt.) Höhe 40 Cm. gr. 4°. Mit Originalunterſchrift: **Ludwig.**

9673. **König Ludwig II. von Bayern. Bruſtbild in Uniform.** Port.-Höhe 14 Cm. Oval. Folio.

9674. **König Ludwig II. von Bayern. Bruſtbild in anderer Uniform.** Porträt-Höhe 14·5 Cm. Lichtdruck. Oval. Folio.

9675. **König Ludwig II. von Bayern. Bruſtbild in Coſtüm mit dem Hubertusorden.** Höhe 15 Cm. Lichtdruck. Oval. kl. 4°.

(1875) 9676. **König Ludwig II. von Bayern. Photographie in reicher allegoriſcher Umrahmung.** Mit facſ. Unterſchrift: **Ludwig.** Ad. Seder. 1875. ausgeführt in unveränderlichem Preſſendruck v. J. B. Obernetter in München. (Aus einer Kollektion.) gr. Folio.

* * *

9677. **Ferdinand Heine. Ganze Figur, ſitzend. C. Hahn. Dresden.** Viſitformat.

(Darſtellende Künſtler und Künſtlerinnen.)

(1864) 9678. **Joſeph Tichatſcheck als Rienzi. II. Akt.** Mit einem Original-Autograph. Dresden [illegible]. Photographie. kl. Folio.

9679. **Joſeph Tichatſcheck. Halbe Figur, ſtehend.** Photographie ohne Angabe des Photographen. Höhe 21 Cm. Oval. Folioobl.

9680. **Joſeph Tichatſcheck. Bruſtbild im Coſtüm (?). Photographie Humblot. Dresden.** Gr.-Oval.

9681. **Joſeph Tichatſcheck. Halbe Figur, ſtehend.** Ohne Angabe des Photographen. Höhe 19 Cm. Oval.

1863 9682. Zum 17ten Januar 1863. Dem 25jährigen Jubiläum Joſeph Tichatſcheck's. Eine kleine, auf einem Sockel ruhende lorbeerbekränzte Büſte Tichatſcheck's, umgeben von 3 Genien. Photographie nach einem Bilde. kl. Folio.

9683. Joſeph Tichatſcheck. Bruſtbild. Teich Hanfſtaengl. Dresden. Viſitformat.

9684. Marie Tronſil als Adriano in „Rienzi“. Bruſtbild. R. Krziwanek. Wien. Viſitformat.

9685. Heinrich Vogl als Siegfried. (Coſtüm-Portrait.) J. Albert. München. Cabinetformat.

B. Stiche, Lithographien und Holzſchnitte.

a. In Werken und Zeitſchriften.

9686. Königs-Marſch u. Hymne von Friedrich Conräder Dichtung von Dr. Herman v. Schmid. Militärmarſch. (Piano zweihändig.) Otto Halbreiter kgl. Hofmuſikalienhandlung München. 7 S. Fol. (Auf dem Titelblatt: Das Porträt S. M. König Ludwig II. in Oval von Genien getragen, in reicher Umrahmung, gez. v. Hans Loſſow.)

1821 9687. Cornelia. Taſchenbuch für deutſche Frauen auf das Jahr 1821. Herausgegeben von Aloys Schreiber. VI^{ter} Jahrgang. Mit Kupfern. Heidelberg, im Verlag von Joſeph Engelmann. VIII u. 234 S. 12°. (Titelkupfer: Maria Paulowna. Erbprinzeſſin von Weimar. In jungen Jahren. F. Fleiſchmann sc. Nbg.) Vgl. Nr. 1544 Bd. 2 u. Nr. 6260 Bd. 3.

(1857) Liederſammlung für die Schweizeriſchen Männerchöre. Herausgegeben von Wilhelm Baumgartner. Zürich (1857.) Erſtes Heft. (Vor dem Titelblatte: Wilhelm Baumgartner. 27) Bruſtbild. Photographie.) (9562)

1872 Mosonyi Mihály élet és jellemrajza. Irta: Id. Ábrányi Kornél. Pest, 1872. (Vor dem Titel: Mosonyi Mihaly. Lith. Bruſtbild mit Notenfacſimile.) (9577)

1856 Illuſtrirte Zeitung. Nr. 665. Leipzig, 1. April 1856. (S. 224. Friedrich Schmitt. — S. 225. Heinrich Laube.) (9650)

1869 La Chronique Illustrée. Deuxième année No 49. — Jeudi 8 Avril 1869. (S. 4. Prince de Sayn-Wittgenstein. Dessin de Monthard.) (9655) Vgl. Nr. 9536.

1875 Dreiundſechzigſtes Neujahrsſtück der allgemeinen Muſikgeſellſchaft in Zürich 1875. 4°. (Vor dem Titel: Alexander Müller. 28) Gez. v. H. Bodmer. Druck v. J. Lier. Mit facſ. Unterſchrift.) (10060)

1875—76 Illuſtrirtes Muſik- und Theater-Journal. I. Jahrg. 1875—1876. (S. 250. Frau Bertha Ehnn als Eliſabeth. — S. 265. Joſef Hellmesberger. — S. 410. Louiſe Duſtmann. — S. 558. Franz von Dingelſtedt. — S. 1023. Bethe von Hülſen. — S. 1063. Theodor Reichmann. — S. 1223. Amalia Friedrich-Materna k. k. Hofopern-Sängerin. [Lithographien v. Th. Mayerhofer.]) (9635)

Illuſtrirtes Muſik-, Theater- und Literatur-Journal. II. Jahrg. 1876. (S. 89. Profeſſor Dr. Eduard Hanslick. — S. 321. Johann Nepomuk Beck und Joſef Beck. — S. 385. Louiſe Jaide. — S. 471. Guſtav Hölzel. [Lithographien von Th. Mayerhofer.]) (9637)

Vierundſechzigſtes Neujahrsſtück der allgemeinen Muſikgeſellſchaft in Zürich. 1876. 4°. (Zweite Porträtbeilage: Dr. Karl Schmidt. Gez. v. H. Bodmer. Druck v. Kinkermann & Siebermann in Zürich.) (Mit facſ. Unterſchrift.) (10168)

1878 Illuſtrirte Zeitung. Nr. 1841. Leipzig, 12. October 1878. (S. 265. Karl Frhr. v. Perfall, Generalintendant des königl. Hof- und Nationaltheaters in München.) (9652)

b. In einzelnen Blättern.

9688. **Ludwig II. Koenig von Bayern etc. etc. etc.** Jugendlich. Knieſtück in Uniform. Nach dem Leben photographirt von J. Albert. Verlag der K. B. priv. Kunstanstalt v. Piloty & Loehle in München. Höhe 20 Cm. gr. Folio.

9689. **Ludwig II. Koenig von Bayern etc. etc. etc.** Jugendlich. Bruſtbild. Entwurf u. lithogr. v. Jos. Resch. Mit Benützg. d. Photogr. v. J. Albert. Gedr. v. J. B. Kuhn. München, Verlag v. Mey & Widmayer.

9690. **Ludwig II. König von Bayern.** Jugendlich. Knieſtück in Uniform. Lith. v. J. Klink. Gedr. v. D. Breitschaft.

9691. **Ludwig II.** Bruſtbild. Lithographie. Miniaturporträt, mit goldenen Sternchen umgeben; unterhalb: Krone, Scepter u. Schwert. kl. oval. gr. 8°.

◆

9692. **Dr. Hans G. v. Bülow.** Lith. v. Engelbach. Druck von W. Korn & Co. in Berlin. Eigenthum u. Verlag v. Carl Krauſe & Co. in Berlin. Royal-Format.

9693. **Robert Franz** 29) Bruſtbild in Oval mit Umrahmung. Radirung mit facſ. Unterſchrift. kl. Folio.

1849 9694. **Joſeph Tichatſcheck.** Bruſtbild. Col. Lithographie. J. H. Schramm pinx. Dresden 1849. kl. Folio. (Mit Original-Unterſchrift.)

1848 9695. **Joſeph Tichatſcheck,** gem. v. Kemlein. Gedr. b. Fr. Hanfſtaengl Dresd. kl. Folio. (Daſſelbe Porträt wie im Tage-Buch des königl. Sächſ. Hof-Theaters v. Jahre 1848. Siehe Bd. 3 S. 228.)

1863 9696. **Joſeph Tichatſcheck.** Bruſtbild. Lithographie. Otto Merſeburger f. c. Leipzig 1864. Druck v. J. G. Bach, Leipzig. Mit facſ. Unterſchrift. Imp.-Folio.

9697. **Joſeph Tichatſcheck.** Col. Lithographie. Halbe Figur ſtehend. Höhe 18 Cm. Oval.

9698. **Wilhelmine Schroeder-Devrient.** Mit facſ. Unterſchrift. Nach einem Original-Gemälde im Beſitze des Herrn Tichatſcheck. A. Weger ſc. Leipzig. Verlag v. Baumgärtner's Buchh. 4°.

9699. **Julius Jaffé.**[30] Nach einer Photographie. Stich u. Druck v. Weger in Leipzig. Mit facſ. Unterſchrift. Verlag der Dürr'ſchen Buchh.

1836 9700. **Tichatſcheck.**[31] Bruſtbild im Frack, eine goldene Lyra in der linken Hand haltend, darauf in Buchſtaben „Pauline". Fein gemalter Stich. Weißenfeld p^{t} 836. kl. 4°. Darunter: Dresden November 1836. Tichatscheck. 29 Jahre alt. (Wahrſcheinlich von Tichatſcheck ſelbſt geſchrieben.)

1852 9701. **Joſeph Tichatſcheck.** Halbe Figur ſtehend. 1852. In Farben ausgeführtes Original-Porträt. kl. 4°. In rothem Sammetrahmen und Ledermappe.

9702. **Joſeph Tichatſcheck.** Halbe Figur ſitzend. Original-Zeichnung. J. Tiſchbein del: Roſtock 3. 59. Höhe 19 Cm. Oval. Folio.

C. Plaſtiſche Darſtellungen.

9703. **JOHANN V KOENIG VON SACHSEN.** Medaillon aus Schwefelgyps. Durchmeſſer 11 Cm. Kopfhöhe 7·5 Cm. Auf der Rückſeite: **Bois Durci.**

(Münzen und Medaillen.)

1870—71 9704. Medaille aus Silber. 55 Millimeter Durchmeſſer. (70 Gr.) Vorderſeite: Kaiſer Wilhelm I ſtehend, zu ſeiner Rechten der König v. Sachſen, zur Linken König Ludwig II v. Bayern. Dahinter eine Gruppe von 10 deutſchen Fürſten u. Staatsmännern. Oberhalb: 1870. Unterhalb: WIR WOLLEN SEIN EIN EINIG VOLK VON BRÜDERN IN KEINER NOTH UNS TRENNEN UND GEFAHR. Rückſeite: Ein Kranz von Eichen und Palmzweig, in der Mitte die Kaiſerkrone. Darunter: 1871.[32]

1845 9705. Geburts-Medaille in Silber. 38 Millimeter Durchmeſſer. Vorderſeite: Kopf nach rechts. Umſchrieben: LUDWIG I KÖNIG VON BAYERN. Rückſeite: Eine weibliche Figur vor einem Baume ſtehend, in jeder Hand ein Wappen haltend, mit L. Oberhalb, in den Baumzweigen, das bayriſche Wappen. Umſchrieben: LUDWIG ERBPRINZ V. B. GEB. 25. AUGUST. — LUDWIG KOEN. PRINZ V. B. GEB. 7. JANUAR. Darunter: 1845.[33]

1867 9706. Verlobungs-Medaille in Silber. 40 Millimeter Durchmeſſer. Vorderſeite: Doppelkopf. Darunter: SEEBALD F. Umſchrift: LUDWIG II KÖNIG VON BAYERN. SOPHIE CHARL. AUGUST. HERZOGIN IN BAYERN. 1867. Rückſeite: Eine brennende Fackel mit Blumen und Bändern. Umſchrift: DAS BAND DER LIEBE UMSCHLINGE IHRE UND UNSERE HERZEN: Darunter: DRENTWETT DIR.[34])

1876 9707. Silbermünze. Vorderſeite: Kopf nach rechts. Umſchrift: WILHELM DEUTSCHER KAISER KÖNIG VON PREUSSEN. Rückſeite: Wappen. Umſchrift: DEUTSCHES REICH 1876. FÜNF MARK.[35]).

9708. Silbermünze. Vorderſeite: Kopf nach rechts. Umſchrift: LUDWIG II KÖNIG V. BAYERN. Rückſeite: Wappen. Umſchrift: DEUTSCHES REICH 1876. ZWEI MARK.

1854 9709. Medaille in Bronze. 55 Millimeter Durchmeſſer. Vorderſeite: Kopf nach rechts. Umſchrift: MARIA PAWLOWNA GROSSHERZ. V. SACHSEN GROSSF. V. RUSSLAND. Darunter: AUG. FACIUS F. Rückſeite: IM FUNFZIGSTEN JAHRE SEGENSREICHEN WIRKENS. XVI FEBR. MDCCCLIV. Umgeben von einem Kranze. (Vgl. Nr. 4514 Bd. 2 u. Nr. 6260 Bd. 3.)

1876 9710. Medaille in Bronze. 30 Millimeter Durchmeſſer. Vorderſeite: Kopf nach rechts. Umſchrift: LUDWIG II KOENIG V. BAYERN. Darunter: PRÄGE V. CHRISTLBAUER. Rückſeite: Ein Ausſtellungspallaſt umſchrieben: ANDENKEN AN DAS JUBILÄUM DES MÜNCHNER KUNST-GEWERBE VEREINES. MÜNCHEN 1876. VOM 15. JUNI BIS 15. OCTOBER.

9711. Eine gleiche Medaille vergoldet.

◆

1870—71 9712. Bronze-Medaille. 45 Millimeter Durchmeſſer. Vorderſeite: Bruſtbild des Fürſten Bismarck im Waffenrock u. Helm nach links gewendet. Umſchrieben: FÜRST BISMARCK KANZLER DES DEUTSCHEN REICHES. Unten: HUGUES BOVY FECIT. Rückſeite: Eine ſitzende weibliche Figur mit Siegeszweig u. Schwert. Oben: POSCIMUR. Unten: 1870 1871.

9713. Bronze-Medaille von Emil Devrient. 50 Millimeter Durchmeſſer. Einſeitig. Kopf von rechts. Umſchrieben: EMIL DEVRIENT EHRENMITGLIED DES KÖNIGL. SÄCHS. HOFTHEATERS. Darunter: JAUNER.

2. Verſchiedene Anſichten.

(In Bezug auf Richard Wagner denkwürdige Orte.)

NB. Die nachſtehenden Bilder kommen zum Theil thatſächlich, zum Theil annähernd auf jene Zeit, welche die betreffenden Orte denkwürdig mit Richard Wagner in Verbindung brachte.

9714. **Koenigsberg.** Stahlſtich. kl. qu.-8°.

9714a. **Memel mit dem Leuchtthurm.** Lithographie. Querfolie.

9714b. **Paris. Vue prise au dessus du Rond-Point des Champs-Elysées;** Jules Arnout del. et lith. Paris publié par à Hauser. Imp. Lemercier, Paris. Col. Lithographie. gr. quer-Folie.

9715. **Weimar.** L. Rohbock delt. L. Oeder sculps. Darmstadt G. G. Lange. kl. qu.-Folie.

9716. **Lucerne,** prise de la Hofgaß. J. Rothmüller d'après Triner. Lith. de Hasler et Comp. à Basle. qu.-4°.

9717. 6 Anſichten aus der Umgegend von Luzern. G. Danzer d'après Triner. Lith. de Hasler & Comp. à Basle. 4°.

9718. **Pont de la Reuss à Lucerne, vers le Mont Righi.** J. Rothmüller d'après Triner. Lith. de Hasler & Comp. à Basle. 4°.

9719. **Vue de la Cathédrale de Lucerne vers le Mont Righi.** G. Danzer d'après Triner. Lith. de Hasler & Comp. à Basle. 4°.

9720. **St: Maria zum Sonnenberg**[36]. **Seelisberg.** Stahlſtich. Verlag v. Chr. Krüsi in Basel. 4°.

9721. **Seelisberg pris sur la hauteur du Rüthli, (Cton d'Uri)** G. Danzer d'après Triner. Lith. de Hasler & Comp. à Basle. 4°.

9722. **Anſicht von Luzern.** Holzſchnitt. (Ausſchnitt aus der Leipziger Illuſtrirten Zeitung. c. 3.)

9723. **Ballenstädt.** Nach d. Nat. u. a. Stein gez. v. Löthe. Königl. lith. Institut zu Berlin. Verlag u. Eigenthum v. F. H. Schroeder in Berlin. qu.-Folie. Vgl. Nr. 3898 Bd. 2, Nr. 7573 Bd. 3.

9724. **Soden** von der Südwest-Seite. Col. Lith. Druckerei v. R. Baist, Frankfurt a/M. kl. qu.-8°.[37]

1844 9725. **Starnberg.** Gez. v. C. Lebschée. Grav. v. Joh. Poppel. München 1844. kl. qu.-8°.

9725a. **Starnberg.** Gez. u. lith. v. Emminger. Verlag u. Eigenthum v. Mos Kastarz in München. Druck v. Jul. Adam. 4°.

9726. **Starnberg.** Lith. v. Kraus. Verlag v. Fr. Sauer in München. kl. qu.-Fol.

9727. **Erinnerung an den Starnberger-See.** 6 Ansichten in Farbendruck gezeichnet u. lithographirt von J. C. Kuhn in München. Verlag v. E. A. Fleischmann's Buchhandlung in München. (Carl Merhoff's Verlag.)

9728. **Dessau.** Stahlſtich. Druck u. Verlag d. Engl. Kunstanst. v. A. H. Payne Leipzig & Dresden. kl. 4°.

9729. **Panorama von Ems.** Linkes Lahnufer. L. Becker del. J. J. Tanner sc. Verlag von L. J. Kirchberger in Ems. gr. qu.-Folio.

9730. **Bad Ems.** Stahlſtich. Höhe 12 Cm., Br. 15·5 Cm. 4°.

9731. **Ems.** Stahlſtich. Librairie de L. J. Kirchberger à Ems. gr. qu.-Folio.

9732. **Bad Ems.** Stahlſtich. kl. 4°.

9733. **Sorrent.** B. Metzeroth sc. Aus d. Kunstanst. d. Bibl. Inst. in Hildbh. kl. Folio.

9734. **Ranstädter Thor. 1775. in Leipzig.** [38]) Kupferſtich v. F. C. Geyser 1828. 4°.

9735. **Grimmisches Thor 1775. Leipzig.** [39]) Kupferſtich. F. C. Geyser. 1828. 4°.

9736. **Weißenfels.** Kupferſtich. 1753. 4°. (Vgl. Nr. 7451 Bd. 3 u. Anmerkung.)

9737. **Oederan.** L. Rohbock delt. L. Oeder sculpt. Darmstadt G. G. Lange. (Geburtsort von Richard Wagners erſter Frau. Vgl. Anmerk. 2) S. 456 Bd. 3.)

(Theater und Konzertſäle, in welchen Wagner's Werke aufgeführt wurden.)

(In einzelnen Blättern.)

9738. **Das neue Hoftheater zu Dresden.** [40]) Steindr. v. C. W. Medau in Leitmeritz. A. Langhans. grav. 4°.

9739. **Théatre de Drury-Lane** (Londres). Lith. v. Ch. Marville. Typ. Lacrampe et Comp. qu.-8°.

9740. **Théatre Royal Italien.** Stahlſtich v. J. Hyrtl. kl. ſchmal-8°.

9741. **Théatre de Marseille.** Typ. Lacrampe et Comp. qu.-8°.

9742. **Théatre de Munich.** Typ. Lacrampe et Comp. qu.-8°.

1825 9743. **Haupt-Façade des königl. neuen Hof-Theaters in München.** 1825. In Stein gravirt von Jos. Unger. kl. 4°.

9744. **St Carlo in Neapel.** C. W. Medau u. Cie Prag. F. Buchner grav. qu.-8°.

9745. **Théatre Saint-Charles a Naples.** Typ. Lacrampe et Comp. qu.-8°.

9746. **Nouveau Théatre Alexandre a Saint-Pétersbourg.** Typ. Lacrampe et Comp. qu.-8°.

9747. **Die große Oper in Paris.** Photographie. qu.-4°.

(In Werken u. Zeitſchriften.)

9748. **Architektonische und bildnerische Ueberreste des alten, 1838 bis 1841 von Gottfried Semper erbauten, 1869 zerstörten Königlichen Hoftheaters zu Dresden. Aufgenommen und**

mit begleitendem Text herausgegeben von Ernst Fleischer Architekt in Dresden. Verlag von George Gilbers in Dresden. 8 S. Text u. 8 Blatt Abbildungen. gr. Folio.

1876 Illuſtrirtes Muſik- und Theater-Journal. I. Jahrg. 1876. (S. 1159. Das neue Stadttheater in Magdeburg.) (9635)

1878 Illuſtrirte Zeitung. Nr. 1841. Leipzig, 12. October 1878. (S. 261. Das königliche Hof- und Nationaltheater in München. Originalzeichnung von Robert Aßmus.) (9652)

C. Illuſtrationen in Zeitſchriften.

1845 Illuſtrirte Zeitung. Nr. 90. Leipzig, 22. März 1845. (S. 188. Carl Maria v. Weber geb. den 16. Dec. 1786, geſt. den 5. Juni 1826. Die Ausſchiffung des Sarges von C. M. v. Weber in Hamburg. S. 189. Die Moorfield's-Kapelle, C. M. v. Weber's Ruheſtätte in London. — C. M. v. Weber's Ruheſtätte auf dem katholiſchen Kirchhofe in Dresden.) (9656)

1873 Über Land und Meer. 1873. № 13. Stuttgart. (S. 252. Eliſabeth (aus „Tannhäuſer“. Nach dem Karton von Th. Pixis.) (9651)

1876 Illuſtrirtes Muſik- und Theater-Journal. I. Jahrg. 1876. (S. 1215. „Rheingold“ aus dem Cyklus „Der Ring des Nibelungen“ von J. Hoffmann.) (9635)

(Anſichten der Wartburg.)

(In einzelnen Blättern.)

1690 9749. **Schloß und Veſtung Wartenberg bey Eiſenach. Wilh. Richter delin. G. S. F. 1690.** Kupferſtich. Breite: 30 Cm. Höhe: 20·5 Cm. qu.-4°.

9750. **Die Wartburg.** (In ihrer alten Geſtalt.) Radirung v. c. 1800. gr. 4°.

1823 9751. **Wartburg von der Nordweſt-Seite.** Kupferſtich v. J. F. Roßmäßler Treff. 1823. Eiſenach b. Joh. Fried. Bärecke. 4°.

9752. **Wartburg von der Südweſt-Seite.** Kupferſtich v. J. F. Roßmäßler Treff. 1823. Eiſenach b. Joh. Fried. Bärecke. 4°.

9753. **Die Wartburg.** Farbdruck a. d. Rinders Kunstanstalt. kl. 8°.

9754. **Die Wartburg.** Stahlſtich. Aus der Kunstanstalt d. Bibl. Instit. in Hildbhsn. kl. qu.-Fol.

9755. **Wartburg.** Col. Lith. Verlag v. Gt. Müller, Dresden. qu.-8°.

9756. **Die Wartburg.** (In Farben ausgeführte Handzeichnung des Schloſſes vor ſeiner Reſtauration.) gr. 4°.

9757. **Wartburg.** Kupferſtich. kl. 8°.

(In Werken.)

1769 **Vermiſchte Nachrichten und Anmerkungen zur Erläuterung und Ergänzung der Sächſiſchen beſonders aber der Eiſenachiſchen Geſchichte.** Fünfte Sammlung. Eiſenach, 1769. 4°. (Proſpect des Schloßes Wartb: gegen Sud-Ost. J. P. Gans. Fec: — Grundriß der Wartenburg. Joh. Phil. Gans. 1768. delin: et sculps: Isenaci. G. Fol.) (9973)

1801 **Taſchenbuch zum geſelligen Vergnügen.** Leipzig 1801. 16°. (Enthält: Wartburg. Gedicht u. 5 Kupferſtiche von F. A. Dornstedt.) (9936) (Siehe auch Bd. 3 S. 245.)

1862 **De Wartburg.** Door J. P. De Keijser. (2 Theile) 1862. kl. 8°. (Vor dem Titel des 1. Theiles: De Wartburg. C. C. A. Last. Lith. Hübſche colorirte Anſicht der Wartburg.) (9980)

D. Plaſtiſche Darſtellungen.

9758. **Wotan-Statue von Heinrich Natter** 41) in Wien. Höhe 1 M. 10 Cm. Gypsabguß bronzirt. (Vgl. Nr. 2799 u. S. 269, ſowie Anmerk. 13) S. 285 Bd. 1.)

9759. **Lohengrin.** Statuette, in verkleinertem Maßſtabe ausgeführt nach dem Original von Prof. C. Zumbuſch. In Stearinmaſſe reproducirt von Adolf Mark in München. (Siehe S. 246 u. Anmerkung bei Nr. 7487 Bd. 3.)

◆

III. Vermiſchtes.

2. Theater-Zettel.

B. Erſte Aufführungen in den verſchiedenen Orten.

1855 9760. Stadt-Theater in Würzburg. Donnerstag, den 1. Februar 1855. Bei gänzlich aufgehobenem Abonnement. Zum erſten Male: **Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg.** (Eliſabeth — Fräul. A. Köhler als Gaſt.)

C. Sonſtige Aufführungen.

1852 9761. (**Dresden.**) Königliches Hoftheater. Montag, den 13. December 1852. Iphigenia in Aulis.[60] — Sonntag, den 7. November 1852. Tannhäuſer. (Sammlung von 95 Theaterzetteln und 3 Concertprogrammen des Königl. Hoftheaters in Dresden vom Jahre 1852 u. 1853.) In Pappbd. Folio.

1862 9762. (——) —— Sonntag, den 19. Januar 1862. Tannhäuſer. (Tannhäuſer: Hr. Schnorr v. Carolsfeld.) — Freitag, den 14. März. Der fliegende Holländer. (Neu einſtudirt.) — Sonntag den 16. März. Der fliegende Holländer. — Montag, den 24. März. Der fliegende Holländer. — Freitag den 28. März. Der fliegende Holländer. — Sonnabend den 17. Mai. Lohengrin. (Lohengrin: Hr. Tichatſcheck. Elſa: Frau Harriers-Wippern vom königl. Hoftheater in Berlin als Gaſt.) — Montag, den 19. Mai. Lohengrin. (In gleicher Beſetzung.) — Sonntag den 25. Mai. Tannhäuſer. (Tannhäuſer: Hr. Tichatſcheck. Elſa: Frau Harriers-Wippern vom königl. Hoftheater in Berlin als Gaſt.) — Mittwoch, den 28. Mai. Tannhäuſer. (In gleicher Beſetzung.) — Dienſtag, den 1. Juli. Rienzi. — Sonntag, den 10. Auguſt. Rienzi. — Sonntag, den 31. Auguſt. Tannhäuſer. — Donnerstag, den 4. September. Iphigenia in Aulis. Große Oper in drei Akten von Gluck. (Neu einſtudirt.)[63] — Mittwoch, den 10. September. Iphigenia in Aulis. — Dienſtag, den 16. September. Iphigenia in Aulis. — Sonntag, den 28. September. Iphigenia in Aulis. — Dienſtag den 14. October. Rienzi. — Sonntag, den 30. November. Rienzi. (Sammlung von 336 Theaterzetteln des Königl. Hoftheaters in Dresden vom Jahre 1862.) In Pappbd. Folio.

1865 9763. (——) —— Sonnabend, den 28. Januar 1865. Der fliegende Holländer. — Dienſtag, den 31. Januar. Der fliegende Holländer. — Freitag, den 24. Februar. Der fliegende Holländer. — Mittwoch, den 2. Auguſt. Tannhäuſer. — Sonnabend, den 2. September. Rienzi. — Mittwoch, den 6. September. Tannhäuſer. — Sonntag, den 10. September

Rienzi. — Sonnabend, den 21. October. Rienzi. — Donnerſtag, den 16. November. Lohengrin. — Dienſtag, den 21. November. Rienzi. — Montag, den 27. November. Lohengrin. (Sammlung von 327 Theaterzetteln des Königl. Hoftheaters in Dreſden, vom Jahre 1865.) In Pappbd. Folio.

1858 9764. (**Dreſden.**) In der Stadt. Königliches Hoftheater. Dienſtag, den 6. Juli 1858. Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg. (Eliſabeth — Fräulein Johanna Wagner,[34]) Königl. Preußiſche Kammerſängerin, als letzte Gaſtvorſtellung.)

9765. (——) —— Mittwoch, den 25. Auguſt 1858. Rienzi, der Letzte der Tribunen. (Neu einſtudirt.)

1867 9766. (——) Königliches Hoftheater. Dienſtag, den 2. April 1867. Rienzi, der Letzte der Tribunen. (Solo Rienzi — Hr. Tichatſcheck.)

1868 9767. (——) —— Freitag, den 10. Juli 1868. Lohengrin. (Lohengrin — Hr. Tichatſcheck. Elſa — Fräul. Mahlknecht, als Gaſt.)

9768. (——) —— Sonntag, den 2. Auguſt 1868. Lohengrin. (Lohengrin — Hr. Tichatſcheck. Elſa — Fräul. Mallinger, vom Königlichen Hof- und Nationaltheater in München, als Gaſt.)

9769. (——) —— Dienſtag, den 22. September 1868. Rienzi, der Letzte der Tribunen. (Solo Rienzi — Hr. Tichatſcheck.)

9770. (——) —— Sonntag, den 4. October 1868. Lohengrin. (Lohengrin — Hr. Tichatſcheck.)

9771. (——) —— Mittwoch, den 16. November 1868. Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg. (Tannhäuſer — Hr. Tichatſcheck.)

9772. (——) —— Sonntag, den 6. December 1868. Rienzi, der Letzte der Tribunen. (Solo Rienzi — Hr. Tichatſcheck.)

9773. (——) —— Mittwoch, den 16. December 1868. Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg. (Tannhäuſer — Hr. Tichatſcheck.)

1869 9774. (——) —— Sonntag, den 4. Juli 1869. Rienzi, der Letzte der Tribunen. (Solo Rienzi — Hr. Kammerſänger Tichatſcheck.)

9775. (——) —— Sonntag, den 22. Auguſt 1869. Lohengrin. (Lohengrin — Hr. Kammerſänger Tichatſcheck.)

9776. (——) —— Dienſtag, den 14. September 1869. Die Meiſterſinger von Nürnberg.

9777. (——) —— Freitag, den 17. September 1869. Der fliegende Holländer.

1870 9778. (——) —— (In der Zwingeranlage.) Sonnabend, den 19. Februar 1870. Lohengrin. (Lohengrin — Hr. Kammerſänger Tichatſcheck.)

1871 9779. (——) —— Dreſden, Freitag, den 11. Auguſt 1871. Die Meiſterſinger von Nürnberg. Große Oper in drei Aufzügen, von Richard Wagner.

1855 9780. (**Würzburg.**) Stadt-Theater in Würzburg. Sonntag den 4. Februar 1855. Zum erſten Male wiederholt: Tannhäuſer.

9781. (——) —— Freitag, den 5. Mai 1855 . . . . . Gaſtdarſtellung des königl. ſächſ. Hofopern- u. Kammerſängers Herrn Tichatſcheck vom Hoftheater in Dreſden, der Frau Beck-Weizelbaum und des Herrn Lettinger vom Stadttheater in Augsburg. Tannhäuſer.

1855 9782. (**Würzburg.**) Stadt-Theater in Würzburg. Freitag, den 12. Oktober 1855. Zur Feier des allerhöchſten Namensfeſtes Seiner Majeſtät des Königs: Feſtbeleuchtung. (Neu einſtudirt): Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg.

1858 9783. (**Berlin.**) Königliche Schauſpiele. Opernhaus. Freitag, den 21. Mai 1858. Tannhäuſer. (Hr. Tichatſcheck, vom K. Hoftheater zu Dresden: Tannhäuſer, als Gaſtrolle.)

9784. (——) —— Freitag, den 28. Mai 1858. Tannhäuſer. (Auf vielfaches Begehren wird Herr Tichatſcheck, vom Königlichen Hoftheater zu Dresden, noch einmal als Tannhäuſer auftreten. Letztes Auftreten der Frau Herrenburg-Tuczek vor ihrem Urlaube.)

1860 9785. (**Darmſtadt.**) Großherzogliches Hof-Theater. Sonntag, den 15. April 1860. Erſte Gaſtdarſtellung des Herrn Tichatſcheck. . . . . Rienzi, der Letzte der Tribunen. (Cola Rienzi . . . . . Herr Tichatſcheck.)

9786. (——) —— Sonntag, den 22. April 1860. Letzte Gaſtdarſtellung des Herrn Tichatſcheck. . . . . Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf Wartburg. (Tannhäuſer: Herr Tichatſcheck. Venus: Frau Oswald vom Stadttheater in Frankfurt als Gaſt.)

1861 9787. (**Hamburg.**) Stadt-Theater. Freitag, den 8. März 1861. Erſte Gaſtdarſtellung des Herrn Tichatſcheck, vom königl. Hoftheater in Dresden, und Gaſtdarſtellung des Fräul. Louiſe Lichtmay. Neu einſtudirt: Cola Rienzi, der Letzte der Tribunen. (Cola Rienzi: Hr. Tichatſcheck. Adriano: Fräul. Louiſe Lichtmay.)

9788. (——) —— Mittwoch, den 13. März 1861. Dritte Gaſtdarſtellung des Herrn Tichatſcheck, vom königl. Hoftheater in Dresden. Zum letzten Male unter deſſen Mitwirkung: Cola Rienzi, der Letzte der Tribunen. (Cola Rienzi: Hr. Tichatſcheck. Adriano: Fräul. Louiſe Lichtmay.)

9789. (——) —— Sonntag, den 17. März 1861. Fünfte Gaſtdarſtellung des Herrn Tichatſcheck, und Gaſtdarſtellung des Fräul. Louiſe Lichtmay. Auf allgemeines Verlangen: Cola Rienzi.

9790. (——) —— Mittwoch, den 20. März 1861. Vorletzte Gaſtdarſtellung des Herrn Tichatſcheck. Tannhäuſer. (Tannhäuſer: Hr. Tichatſcheck.)

1862 9791. (**Stettin.**) Stettiner Stadt-Theater. Montag, den 17. März 1862. Sechſtes und letztes Gaſtſpiel des Herrn Tichatſcheck. . . . . Mit ganz neuen Decorationen und Coſtümen: Lohengrin.

1866 9792. (**Stockholm.**) Kongl. Theatrarne. I dag Söndag den 29 April 1866: Stora Theatern. Femte Representationen, hvarvid Kongl. Sachsiska Opera-och Kammarsångaren Herr Tichatscheck uppträder. Rienzi, den siste Folktribunen. Stor Opera i 5 Akter, af Richard Wagner. Dansen af Théodore Martin. Nya Dekorationer af F. Ahlgrensson.

1870 9793. (**Gotha.**) Herzoglich Sächſiſches Hoftheater in Gotha. Donnerſtag, den 10. März 1870. Tannhäuſer, und der Sängerkrieg auf Wartburg. Erſter Akt: Der Venusberg. Zweiter Akt: Der Sängerkrieg. Dritter Akt: Tannhäuſer's Pilgerfahrt. (Tannhäuſer: Herr Kammerſänger Tichatſcheck.)

1878 9794. (**Leipzig.**) Neues Leipziger Stadttheater. Sonnabend, 11. Mai 1878. Zum fünften Male: Das Rheingold . . . . . in 2 Abtheilungen von Richard Wagner.

9795. (——) —— Sonntag, 12. Mai 1878. Zum fünften Male: Die Walküre.

9796. **(Rotterdam.)** Rotterdamsche Schouwburg. Hoogduitsche Opera. Directeur Louis Saar. (Ohne Datum.) Erstes Gastspiel des Königlichen Sächsischen Hof- und Kammersängers J. Tichatscheck, Ehren-Mitglied des Königlichen Hoftheaters in Dresden. Rienzi, der Letzte der Tribunen. Grosse heroische Oper in 5 Acten von Richard Wagner.

9797. ——) —— (Ohne Datum.) Gastspiel des ....., Herrn J. Tichatscheck. Lohengrin.

(Aus Zeitungen.)

1864 9798. **(Hamburg.)** Zwiſchen-Akt. Stadt-Theater. Freitag, den 8. April 1864. Dritte Gaſtvorſtellung des Hrn. Tichatſcheck, und zum Benefiz-Antheile des Frl. Amanda Oſtradt. Cola Rienzi, der Letzte der Tribunen. (Cola Rienzi: Hr. Tichatſcheck. Ein Friedensbote: Fräul. Adele Henkel.)

3. Konzert-Programme und Texte.

A. Zu Konzerten unter R. Wagner's perſönlicher Leitung.

(1877) 9799. **Wagner Festival Royal Albert Hall. Die Meistersinger — Götterdämmerung — Siegfried. Tre German Texts, With English Versions by J. P. Jackson, Esq., and Alfred Forman, Esq. Fifth Concert, Wednesday Evening, May 16. London: Hodge and Essex, Directors.** 27 u. XV S. 4°.[49]

C. Zu vermiſchten Konzerten.

1851 9800. **(Dresden.)** Zum Besten des Pensions-Fonds für den Sänger-Chor des Königl. Hoftheaters. Freitag, den 7. November 1851 in dem Königl. Hof-Schauspielhause: Concert. Dritter Theil. [Am Schluſſe:] Matrosenlied u. Chor aus der Oper: »Der fliegende Holländer«, von Richard Wagner (1843—1849.) gesungen von Herrn Tichatscheck und Chor. (Sammlung von 105 Theaterzetteln des Königl. Hoftheaters und 8 Konzertzetteln aus dem Jahre 1851 u. 1852.) In Pappbd. Folio.

1856 9801. **Pest.** Sonntag, den 30. März 1856. Im Museum-Saale. Philharmonisches Concert unter der Leitung des Kapellmeisters Franz Erkel. Programm. Zweite Abtheilung. 5. Grosser Chor aus der Oper: »der Tannhäuser« von Richard Wagner, unter Mitwirkung der Gesangschule des Pest-Ofner-Musik-Conservatoriums und mehrerer Herren Dilettanten«. (Auf der Rückſeite das Programm in ungariſcher Sprache.) Gr. Folio.

1868 9802. —— Mittwoch, den 30. December 1868 im kleinen Saale der städtischen Redoute findet das dritte diesjährige Philharmonische Concert unter der Leitung des General-Musikdirektors Franz Erkel statt. Programm: II. Abtheilung 3. »Der Walküren-Ritt« R. Wagner. (Auf der Rückſeite das Programm in ungariſcher Sprache.) 1 Zettel. Gr. 4°.

1880 9803. **(Wien.)** Saal Bösendorfer. Montag, den 26. Jänner 1880. Abends halb 8 Uhr: Concert Hanns Paumgartner und Felix Mottl ..... (Programm ..... 6. Richard Wagner: Musikalisches Bild (arrangirt für zwei Claviere) aus »Siegfried«. Felix Mottl u. Hanns Paumgartner.)

1880 **9804.** St. James's Hall. Richter Concerts. Second Season 1880. Herr Hans Richter, Conductor. Herr Hermann Franke, Leader and Artistic Director. Programme-Book. Messrs. Schulz-Curtius, Secretaries, 8, Mount Street, W. Second Concert. May 20. S. 45—48. Siegfried Idyll Wagner.

9805. —— —— Third Concert. May 24 th. S. 86—88. Scene (Der Fliegende Holländer) Wagner. S. 97—99. Scene (Die Meistersinger) Wagner.

9806. —— —— Fourth Concert. May 27 th. S. 127—131. A Faust Overture, in Dminor Wagner.

9807. —— —— Sixth Concert. June 3 rd. S. 207—208. Kaisermarsch Wagner. S. 222—226. Overture (Tannhäuser) Wagner.*)

1856 **9808.** Stadt-Theater in Würzburg. Freitag, den 29. Februar 1856. Zum erſten Male wiederholt: Eine Fauſtouvertüre, für großes Orcheſter arrangirt von Richard Wagner. Thema . . . . Hierauf: Zum erſten Male: Schuldig! Scherz in 1 Akt von F. W. Hackländer. — Zum Schluß: Zum erſten Male: Eine kleine Erzählung ohne Namen. Luſtſpiel in 1 Akt von C. A. Görner.

5. Verſchiedenes.

1877 **9809.** **Original-Urkunde eines Prozeſſes zwiſchen dem „Tonſetzer Richard Wagner" und der Verlagsbuchhandlung Adolph Fürſtner als Inhabers der Hof-Muſikalien-Handlung C. F. Meſer zu Berlin. Berlin, den 29. Juni 1877. 15 S. Folio. Autographirt.** „Mit dem Königl. Kammergerichts größerem Siegel und der verbundenen Unterſchrift".

9810. **Verzeichniß von Büchern, welche Richard Wagner vom Jahre 1873—1882 bei dem Buchbinder Chriſtian Senfft in Bayreuth einbinden ließ.** 15 S. Fol. Ch. Senfft's eigenhändige Abſchrift aus ſeinen Geſchäftsbüchern.*)

9811. **Verzeichniß von Aufſätzen u. Artikeln, welche über Richard Wagner und ſeine Werke in den Jahren 1858—1876 in Rußland erſchienen ſind.** Folioblatt. (In ruſſiſcher Sprache geſchrieben.)*)

9812. Verlagsanzeige der Firma E. W. Fritzſch in Leipzig über den erſchienenen Band I der Geſammelten Schriften und Dichtungen Richard Wagners, nebſt Inhalt und Porträt. Doppelbl. 8°. (1871.)

9813. 2 Verlagsanzeigen derſelben Firma über die erſchienenen neun Bände der Geſ. Schriften u. Dichtungen. Mit Inhaltsangaben u. Porträt.

Ueberſicht aller Aufführungen von: „Meiſterſinger", „Walküre", „Rheingold", „Siegfried" und „Götterdämmerung" im k. k. Hofoperntheater zu Wien, in der Zeit vom 27. Februar 1870 bis 13. Februar 1883. Chronologiſch geordnet von Nikolaus Oeſterlein. Abſchrift. Gr. hoch-Folio. Aufgezogen auf Carton. (2044)*)

* * *

Anmerkungen.

1) (S. 20) Hans v. Bülow geb. 8. Januar 1830 zu Dresden, † 12. Februar 1894 in Cairo. — Das Wagner-Muſeum beſitzt eine faſt vollſtändige Sammlung der nach ſeinem Tode erſchienenen Nekrologe u. ſ. w.

2) (S. 29) Carl Hill († 12. Januar 1893) gehörte zu den Lieblingsſängern Richard Wagners.

3) (S. 30) Adolf Stahr war einer der erſten, welche für Richard Wagner litterariſch eingetreten ſind. Siehe Nr. 668 u. Anmerkung S. 195 Bd. 1.

4) (S. 30) Schöner und intereſſanter Brief.

5) (S. 30) Der gedruckte Aufſatz in den „Leipziger Nachrichten“ v. 10. u. 11. Januar 1852 (Nr. 6962 Bd. 3) wurde gekürzt gedruckt.

6) (S. 31) Sehr ſeltenes Schriftchen der Wagner-Litteratur. Vgl. das franzöſiſche Original Nr. 613 Bd. 1.

7) (S. 31) Originelle Schrift!

8) (S. 31) Muthmaßlich erſte Auflage.

9) (S. 32) Eine andere Ueberſetzung u. Ausgabe als Nr. 3619 Bd. 2. Auch iſt dieſe Ausgabe von 1864 durch einen Brief vermehrt.

10) (S. 32) Selten. — Näheres über die Beziehungen Wilhelm Baumgartners (Muſikdirector an der Univerſität in Zürich) zu Richard Wagner ſiehe Kat. Bd. 3.

11) (S. 33) Ueber die Beziehungen Richard Wagners zu Friedrich Schmitt ſiehe Kat. Bd. 3.

12) (S. 33) Ein völlig anderes Werk als Nr. 6193 in Bd. 3.

13) (S. 34) Aus den „Componiſten der neueren Zeit“. Vgl. 5232a u. a. O. d. Kat. Bd. 1—3.

14) (S. 35) J. Hartmann erwähnt in der Vorrede zu ſeinen „Dramatiſchen Dichtungen“ (ſiehe Nr. 9490) dieſe Denkſchrift.

15) (S. 36) Eines der ſeltenſten Bücher der zur Sache gehörigen Litteratur. Das Buch weiſt keinen Verlag auf, ſondern wurde muthmaßlich auf Koſten des Autors in nur wenigen Exemplaren gedruckt und an perſönliche Freunde und Theaterdirectoren verſendet. Das vorliegende Buch wurde vom Sohne des Autors, Buchhandlungsgehilfen in Heidelberg, als „letztes Exemplar“ um 30 Mark angekauft. Man vergl. die Anmerkung 60) auf S. 209 u. Nr. 7111 Bd. 3.

16) (S. 37) Auf S. 28 über „Die Componiſten der neueren Zeit, in Biographien von W. Neumann (Friedrich [illegible])“. Vgl. Bd. 1—3, auch Anmerk. in Bd. 3 S. 202. 13).

17) (S. 37) Fr. Nietzſche geb. 15. Oct. 1844 in Röcken bei Lützen.

18) (S. 39) Prächtiges Werk zur Geſchichte der Stadt Venedig.

19) (S. 41) Die Mutter Dr. Hans Richters.

20) (S. 43) Ueber den Geſanglehrer Friedrich Schmitt ſiehe Bd. 3 u. 4.

21) (S. 44) Muthmaßlich iſt es jene Schale, welche in der „Internationalen Ausſtellung für Muſik u. Theaterweſen“ in Wien 1892 in der Gedächtnisgruppe vom Hauſe Wahnfried ausgeſtellt war. Dieſe, und noch eine zweite Schale, wurden leider beim Transport von Bayreuth nach Wien gebrochen, und mußten gekittet werden.

22) (S. 46) Dieſe Aufführung iſt inſofern bemerkenswerth, als Hr. Jäger, welcher doch 8 Jahre ſpäter der hochbedeutende Siegfried wurde, ferner 1882 auch den Parſifal in Bayreuth ſang, als Lohengrin 1872 in Wien entſchieden mißfiel; es mußte wegen völliger Indiſpoſition Jägers der damalige Tenoriſt der Wiener Hofoper Hr. Labatt im 3. Akt die Titelpartie zu Ende ſingen.

23) (S. 48) Am 27. Februar 1871 erſchien die letzte Nummer (9) dieſer Muſikzeitung.

24) (S. 48) In Bd. 1 Nr. 257 unvollſtändig, daher an dieſer Stelle nochmals eingefügt. Das Bild hiezu S. 46 (ſiehe Bd. 1 Nr. 1941) wurde unter den Beilagen hier weggelaſſen.

25) (S. 53) Julius Jaffé (geb. 17. Aug. 1822) hat den Prolog zur Goethe-Feier bei der erſten Aufführung des „Lohengrin" in Weimar am 28. Auguſt 1850 geſprochen.

26) (S. 54) Nachdem die Anzeigen über Aufführungen der Werke Wagners zur Zeit ſeiner Wirkſamkeit an der Dresdner Hofbühne ohnehin in den Tage-Büchern des Königl. Sächſ. Hof-Theaters in Bd. 1 u. 3 angeführt erſcheinen, ſo wurden dieſelben aus dem „Dresdner Journal" nicht nochmals hier ausgezogen, es ſei nur eine Abweichung bemerkt, und zwar findet ſich im Tage-Buch v. Jahre 1848 Kat. Bd. 2 Nr. 3626 am 19. Nov. „Rienzi" als Vorſtellung eingetragen, während das Dresdner Journal „Robert der Teufel" ankündigt.

27) (S. 57) Siehe Anmerk. 10) in derſelben Abth.

28) (S. 57) Alexander Müller, geb. 1808 in Erfurt, † 28. Jan. 1863 in Zürich, war Dirigent des ſog. „Müller'ſchen Geſangvereines" in Zürich und ſtand mit Wagner im Jahre 1853 in häufiger Verbindung. Vgl. auch die 2 Briefe Wagners an Wilkoszewski in der Allg. Deutſchen Muſikzeitung, 12. Jahrg., 1885, S. 221, 222. A. Heintz: Richard Wagner im Exil.

29) (S. 58) Robert Franz † 24. October 1892 in Halle.

30) (S. 59) Siehe Anmerkung 25) in derſelben Abth.

31) (S. 59) Ein Jahr vor ſeinem Tode. Vgl. Anmerk. 20) Bd. 1 S. 25.

32) (S. 59) Prachtmedaille. Ankaufspreis 50 Mk.

33) (S. 59) Geprägt aus Anlaß der Geburt zweier bayeriſcher Prinzen Namens Ludwig im Jahre 1845.

34) (S. 60) Schöne und ſehr ſeltene Medaille.

35) (S. 60) Zur Erinnerung an das denkwürdige Jahr 1876, wo S. M. Kaiſer Wilhelm I. die Eröffnung des Feſtſpielhauſes zu Bayreuth durch ſeine Anweſenheit auszeichnete.

36) (S. 61) Siehe Praeger: „Wagner wie ich ihn kannte". S. 256. Deutſche Ausgabe.

37) (S. 61) Siehe Nr. 2033 Bd. 2.

38) (S. 62) Hier hatte Wagners Großvater Gottlob Friedrich Wagner, Akziſeeinnehmer, 1767 ſeinen Sitz. Vgl. C. Fr. Glaſenapp's Annalen. R. Wagner-Jahrbuch 1886 S. 25.

39) (S. 62) Vgl. C. Fr. Glaſenapp's Annalen. R. Wagner-Jahrbuch 1886 S. 25.

40) (S. 62) Siehe „Erinnerungen" 1841. S. 258.

41) (S. 64) Heinrich Ratter † 13. April 1892.

42) (S. 65) Ob die Oper in der Wagner'ſchen Bearbeitung aufgeführt wurde, iſt auf dem Theaterzettel nicht angegeben.

43) (S. 65) Siehe die vorige Anmerkung.

44) (S. 66) Johanna Jachmann-Wagner † 16. October 1894.

45) (S. 68) Einzelnes Programm. Vgl. die vollſtändige Serie Nr. 1967 u. Anmerkung hierzu Bd. 1 S. 198.

46) (S. 69) Die Programmbücher 1 u. 7 fehlen. Es fand noch ein Extra-Concert am 11. Juni und ein 9tes Concert am 11. Juni ſtatt.

47) (S. 69) Gewährt einen intereſſanten Einblick in Wagners Studienbibliothek.

48) (S. 69) Aufgeſchrieben vom Ueberſetzer des „Triſtan" ins Ruſſiſche Wjewolod Tſcheſchichin und dem Wagner-Muſeum durch C. Fr. Glaſenapp zugewendet.

49) (S. 69) Fortgeſetzt bis Abſchluß dieſes Bandes, Ende 1894.

◆

Vierte Abtheilung.

Wagner-Vereine.

I. Local-Vereine.

7. Wiener akademiſcher Wagner-Verein.

1873 Blätter für Theater, Muſik und Kunſt. XIX. Jahrg. 1873. (S. 79. Erſter Muſikabend des „Wiener akademiſchen Wagnervereins". Ausführliche Beſprechung dieſes denkwürdigen Abends.) (9631)

* * *

II. Bayreuther Patronatverein.

(1877.)

1877 **Allgemeine Deutſche Muſik-Zeitung.** IV. Jahrg. 1877. (S. 29. Richard Wagner und der Patronat-Verein zur Pflege und Erhaltung der Bühnenfeſtſpiele in Bayreuth. Wilh. Tappert. — S. 306. Ein Ausflug nach Bayreuth. Wilhelm Tappert.) (9638)

Fünfte Abtheilung.

Bayreuth.

Erſtes Feſtſpiel.

I. Vor Eröffnung der Bühnenfeſtſpiele 1876.

(Porträts.)

9814. **Friedrich von Feuſtel.**[1] Photographie. C. Braſch Berlin. Viſitformat.

5. Verſchiedenes.

9815. **Bayreuth.** Ein alphabetiſcher Wegweiſer mit einem Stadtplan und ſechs Anſichten in Stahlſtich. Bayreuth. Verlag von Carl Gieſſel. ℳ 3. 58 S. 8⁰. (Vgl. Nr. 2513 Bd. I, Nr. 8094 Bd. II.)[2]

6. Litteratur.

B. In Zeitſchriften.

(Ganze Jahrgänge oder Bände.)

1872 **Blätter für Theater, Muſik und Kunſt.** XVIII. Jahrg. 1872. (S. 168. Längerer Bericht über die „Grundſteinlegungsfeier des National-Feſtſpielhauſes“ in Bayreuth.) (9630)

C. In Zeitungen.

1876 **Heilbronner Unterhaltungs-Blatt.** Eine belletriſtiſche Beilage zur Neckar-Zeitung. 1876. (S. 190. Zum Bühnenſpiel in Bayreuth. — S. 206. Das Richard Wagner-Theater. — S. 308. Der Theaterzettel für die Bayreuther Nibelungen-Aufführungen.) (9661)

7. Telegramme.

1876 9816. **Neue Freie Presse.** Wien, Sonntag 13. Auguſt 1876. Nach Schluß des Blattes. Bayreuth, 12. Auguſt. „Der Deutſche Kaiſer, welcher um 5½ Uhr hier eintraf, wurde auf dem Bahnhofe vom Großherzoge von Weimar, dem Oberſt-Stallmeiſter Grafen Holnſtein (im königlichen Auftrage), dem Regierungs-Präſidenten Burchtorff, dem Stadtcommandanten, dem Bürgermeiſter und Gemeinde-Collegium und von Richard Wagner nebſt dem Verwaltungsrathe des Wagner-Unternehmens empfangen. — Der Kaiſer unterhielt ſich mit Wagner auf das freundlichſte und gab ſeiner Befriedigung über den günſtigen Stand des nationalen Unternehmens Ausdruck . . . . .“

II. Aus den Feſttagen. — Nach Eröffnung der Bühnenfeſtſpiele 1876.

2. Feſtgaben.

B. Bildliche.

9817. Der Ring des Nibelungen. Photographien nach den scenischen Original-Entwürfen zu R. Wagner's Bühnenfestspiel von **Josef Hoffmann**. Photographirt von V. Angerer in Wien. Eine Festgabe. Verlag von V. Angerer in Wien. 24 Blatt u. 1 Blatt mit erklärendem Text. Folio in eleg. Mappe. (Vgl. die kleine Ausgabe Nr. 2178 Bd. 1.)

3. (Andere) Bildliche Darſtellungen.

A. Künſtler-Porträts.

9818. Coſtüm-Portraits der Bayreuther Bühnenfeſtſpiele.[3]) (Nr. 29 Georg Unger als Siegfried in „Siegfried".) Verlag von J. Albert. München. Cabinetformat. (Vgl. die Porträts Nr. 2183—2186 Bd. 1 u. 4968—4971 Bd. 2.)

4. Verſchiedenes.

9819. **Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth.** Sitzplatz № 1212 . . . . II. Aufführung. Sonntag den 20. August 1876. **Rheingold** . . . . Nachm. 5 Uhr. Mit Contremarke. Karte kl. 8° in gelb-weiſſer Farbe.[4])

9820. —— —— II. Aufführung. Montag den 21. August 1876. **Walküre** . . . . 4 Uhr Nachm. erster Aufzug. 6 Uhr zweiter Aufzug. 8 Uhr dritter Aufzug. Mit Contremarke. Karte kl. 8° in grau-weiſſer Farbe.

9821. —— —— . . . . . II. Aufführung. Dienstag den 22. August 1876. **Siegfried** . . . . 4 Uhr Nachm. erster Aufzug. 6 Uhr zweiter Aufzug. 8 Uhr dritter Aufzug. Mit Contremarke. Karte kl. 8° in blau-weiſſer Farbe.

9822. —— —— . . . . . II. Aufführung. Mittwoch den 23. August 1876. **Götterdämmerung** . . . . 4 Uhr Nachm. erster Aufzug. 6½ Uhr zweiter Aufzug. 8½ Uhr dritter Aufzug. Mit Contremarke. Karte kl. 8° in roth-weiſſer Farbe.

6. Litteratur.

A. In ſelbſtändigen Werken.

1877 9823 **Das Bühnenfestspiel in Bayreuth. Eine Studie über Richard Wagner's »Ring des Nibelungen« von Heinrich Porges. Zweite, durchgesehene Auflage. München. Carl Merhoff's Verlag. 1877. 64 S. gr. 8°.** (Vgl. Nr. 2328 Nr. 1.)

C. In Zeitſchriften.

(Ganze Jahrgänge oder Bände.)

1876 **Allgemeine Deutſche Muſik-Zeitung. III.** Jahrg. 1876. (S. 270, 282, 301, 307. Das Bühnen-Feſtſpiel in Bayreuth. Wilhelm Lappert.) (9636)

Illuſtrirtes Muſik- und Theater-Journal. I. Jahrg. 1876. (S. 1210, 1227, 1242, 1263, 1278, 1292. Bayreuther Briefe. Von W. Marr. I–V. — S. 1229. Die „Wagnerſänger“ in Bayreuth. Dr. Emil Kneſchke.) (9635)

D. In Zeitungen.

1876 **Heilbronner Unterhaltungs-Blatt.** 1876. (S. 394. Ueber das Bühnenfeſtſpiel in Bayreuth. Längerer Aufſatz, aus dem Deutſchen Proteſtantenblatt nachgedruckt.) (9661)

◆

Zweites Feſtſpiel.

II. Aus den Feſttagen. — Nach Eröffnung der Bühnenfeſtſpiele. 1882.

2. Feſtgaben.

B. Bildliche.

1882 9824. Medaille in Bronze. 40 Millimeter Durchmeſſer. Vorderſeite: Kopf nach links. Umſchrift: RICHARD WAGNER. Unten: W. MAYER STUTT. Rückſeite: Vordere Anſicht des Feſtſpielhauſes. Umſchrift: DAS BÜHNENFESTSPIELHAUS ZU BAYREUTH 1882.

9825. Medaille in Bronze. 12 Millimeter Durchmeſſer. Vorderſeite: Kopf nach links. Umſchrift: RICHARD WAGNER. Unten: C. DRENTWETT. Rückſeite: Anſicht des Feſtſpielhauſes. Umſchrift: RICHARD WAGNER-THEATER IN BAYREUTH. (Dieſelbe Medaille wie Nr. 8048 Bd. 3, nur daß der Kopf nach links gewendet iſt.)

* * *

Anmerkungen.

1) (S. 79) Friedrich v. Feuſtel, Banquier in Bayreuth, † 12. October 1891, war einer der erſten, welche Richard Wagner, als derſelbe im Jahre 1871 Bayreuth beſuchte und Umſchau hielt, ob er dort ſeine großen Pläne verwirklichen könne, vertrauensvoll und hingebend entgegengekommen ſind. Feuſtel blieb Wagner's treuer Freund bis an ſein Lebensende.

2) (S. 79) Vergriffen und ſelten! Dieſer Wegweiſer ſtammt aus der Zeit, in welcher R. Wagner Bayreuth im Jahre 1871 beſuchte. Aus dem Nachlaſſe Dr. Joſ. Standthartner's († 28. Auguſt 1892). Siehe Bayr. Bl. 1892. S. 462.

3) (S. 80) Die Coſtümporträts der Feſtſpiele von 1876 ſind bereits ſelten geworden. Die Serie 1–74 beſitzt das Wagner-Muſeum vollſtändig. Von den nachträglich erſchienenen 16 fehlen noch 31—35 u. 37—40.

4) (S. 80) Von den Eintritts-Karten der denkwürdigen Bayreuther 1876er Tage waren bisher nur die Contremarken (ſiehe Nr. 2505 Bd. I) vorhanden, die vorſtehenden 4 vollſtändigen Karten ſind ein Geſchenk von Herrn Steingräber in Bayreuth für das Wagner-Muſeum.

◆

Sechſte Abtheilung.

Curioſa.

I. Die Sache betreffend.

1. Allgemeine.

B. Litterariſches.

a. Bücher und Broſchüren.

1842 9826. **Die goldene Chronik von Hohenschwangau der Burg der Welfen der Hohenstauffen und der Scheyren**, durch Joseph Freiherrn von Hormayr-Hortenburg. ..... München, 1842, Georg Franz. (Prachtband mit Kupfertafeln u. einer Anſicht von „Hohenſchwangau in Bayern" vor dem Titelblatte. Stahlſtich von J. Poppel, München. Dom. Quaglio pinx t.) XVI. Erste Abtheilung. Die Chronik. S. 1—242. Andere Abtheilung. S. 1—92. Nebſt Anhängen u. Regiſter. gr. Folio.

(Wagner in Romanen, Novellen, Erzählungen u. ſ. w. vorkommend.)

1850 1849 oder Des Königs Maienblüthe. Hiſtoriſcher Roman aus der Gegenwart von Franz Lubojatzky. 3 Theile. Grimma & Leipzig 1850. kl. 8°. (Dritter Theil S. 119.) (10023)

1861 9827. Die Reiſe nach dem Lorbeerkranze. Humoriſtiſches Lebensbild von Adolf Jellina. Berlin, 1861. Druck und Verlag von Otto Janke. Erſter Theil. 198 S. Zweiter Theil. 166 S. kl. 8°. (Vgl. Nr. 6412 Nr. 3.)

1880 9828. **Collection of British Authors Tauchnitz Edition.** Vol. 1898. A Tramp Abroad by Mark Twain. In Two Volumes. Vol. I. Leipzig Bernhard Tauchnitz 1880. 288 S. kl. 8°. (S. 73, Chapter X. Ueber einen Beſuch in München. Ueber die Aufführung des „Lohengrin", über Wagner etc.)

1873 9829. **Richard Wagner.** Eine psychiatrische Studie von Dr. Th. Puschmann. Berlin, B. Behr's Buchhandlung. 1873. 67 S. 8°. (Erſte Auflage.) (Vgl. die zweite Auflage Nr. 2769 Nr. 1.)

9830. Dasſelbe. 3. verbesserte und vermehrte Auflage. Berlin. B. Behr's Buchhandlung. 1873. 69 S. 8°.

1851 9831. Tannhäuſer (Opern-Poſſe) ..... (Siehe Nr. 1985 Nr. 2.) Breslau, 1851. (Das vorliegende Exemplar durchſchoſſen, und handſchriftlich als „Wiener Bearbeitung" eingerichtet.) 40 S. gr. 8°.

(1857) 9832. Tannhäuſer. Zukunftspoſſe mit vergangener Muſik und gegenwärtigen Gruppirungen in 3 Akten von Johann Neſtroy & Karl Treumann. Muſik von Karl Binder, Kapellmeiſter. Wallishauſſer'ſche k. k. Hofbuchhandlung. Verlag W. Künaſt. Wien. (Abſchrift.) 23 unpag. Blätter. 4°.)

1861 9833. **Bibliothèque dramatique théâtre moderne.** Ya mein Herr, cacophonie de l'avenir, en trois actes sans entr'acte mêlée de chants, de harpes et de chiens savants par MM. Clairville, Delacour et L. Thiboust, airs nouveaux de M. Victor Chéri. Représentée pour la première fois, à Paris, sur le théâtre des Variétés, le 6. avril 1861. Paris Michel Lévy frères, libraires-éditeurs, Paris. 1861. (Parodie über die 1. Tannhäuſer-Aufführung in Paris.) 26 S. kl. 8°.

1861 9834. **Théâtre-déjazet.** Panne-aux-airs parodie musicale en deux actes et six tableaux, poëme de M. Clairville. — musique de M. Barbier représentée pour la première fois, à Paris, sur le Théatre-déjazet, le 30 mars 1861. prix 50 centimes. Paris Beck, libraire, rue des grands-augustins, 3. 1861. (Parodie über die 1. Tannhäuſer-Aufführung in Paris.) 11 S. gr. 8°.

1864 9835. **Geſänge. Tannhäuſer und die Keilerei auf Wartburg.** Große Zukunfts-Poſſe in 3 Acten, mit vergangener Muſik und gegenwärtigen Gruppirungen von J. Neſtroy. Muſik von Carl Binder. Frankfurt am Main. Gedruckt im Auftrag der Theater-Verwaltung bei J. A. Fleiſch. 1864. 22 S. 16°.

1866 9836. **Lohgerberine oder: „Truderl ich kann nicht mehr!“** Vergängliche Zukunfts-oper in drei kurzweiligen Aufzügen. Dichtung von Krebre. Muſik nach Hofwagner Richard. Eigenthum des Würzburger Sängervereins. Zum erſtenmale aufgeführt den 25. Januar 1866. Würzburg. Druck u. Verlag von J. P. Fleiſchmann. 22 S. kl. 8°.

1881 9837. **Der Nibelungen-Ring.** Poſſe mit Geſang in 4 Akten von Leon Treptow. Muſik von G. Steffens. (A. Entſch.) Berlin 1881. 72 S. 8°. (Siehe Nr. 5062 Bd. 2 u. S. 268 Bd. 1.)

9838. **Tannhäuſer oder: Die Keilerei auf der Wartburg** . . . . . Hoyerswerda, Verlag von W. Erbe. 32 S. 16°. (Vgl. die Ausgabe Nr. 2773 Bd. 1.)

1859 9839. **Der Wiener Spaßvogel.** Komiſch-illuſtrirter ſatyriſcher Volks-Kalender für das Jahr 1859. Von Franz Ullmayer. VI. Jahrgang. Druck u. Commiſſions-Verlag der typ.-lit.-art. Anſtalt in Wien. (L. C. Zamarski, C. Dittmarſch & Comp.) 96 S. kl. 8°. (S. 1—14 fehlt!) (S. 41—53. Der Tannenhäuſer . . . . Zukunfts-Parodie. Mit Illuſtration.)

1872 9840. **Geſammelte Schriften von Bauernfeld.** Zehnter Band. Wien, 1872. Wilhelm Braumüller. 245 S. 8°. (S. 193. Die Vögel, oder die Freiheit in der Luft, oder: Der Ausgleich. Litterariſch-politiſche Poſſe frei nach Ariſtophanes und Goethe. Unter den Perſonen: Richard eine Künſtlercelebrität. S. 228 u. 229. Die Perſon Wagner's und ſeine Kunſt perſiflirt.)

9841. **Michel.** Geſchichte eines Deutſchen unſerer Zeit. Von Johannes Scherr. Fünfte, neu durchgeſehene Auflage. 4 Bände (in 2 gebunden). (o. J.) Leipzig. Ambr. Abel. (Zweiter Band. S. 95. Viertes Buch. Die Rotte der Zukunft. Viertes Kapitel . . . . . S. 140, 141.)

b. Zeitſchriften.

1844 9841a. **Le Charivari.** Paris 1844. Treizième année. No 110—162. (19 Avril bis 30. Juin.) Folio. (No 113. 22 Avril 1844. Voyage a la recherche d'un Vaisseau . . . . . (6 avril) . . . . . »Le capitaine ramène toutes les opinions à la sienne en déclarant que le private gree est le Vaisseau-Fantôme, de M. Paul Fouché . . . . .«)

1862 **Süddeutsche Musik-Zeitung.** 11. Jahrg. 1862. (S. 136. Ein Bonmot Louis Napoleon's.) (9618)

1866 —— 15. Jahrg. 1866. (S. 24. Anzeige der Broſchüre: „Richard Wagner als König“. Vgl. Nr. 2761 Bd. 1.) (9022)

1875 **Allgemeine Deutſche Muſik-Zeitung.** II. Jahrg. 1875. (S. 310. Feuilleton. Wiener Plaudereien. Von Louis Perſil. „Nach Allem, was man in den Kreiſen des höheren Muſikfexenthums munkeln hört, hat es allen Anſchein, daß die ganze Nibelungengeſellſchaft nach dem Bayreuther Feſtſpiele mit Sack und Pack nach Wien dampfen und ihr Unweſen in der Rotunde unſeres Weltausſtellungs-Palaſtes treiben wird. Ungeachtet der noch ſo energiſchen Dementis erhält ſich das Gerücht, daß ein unternehmender norddeutſcher Theaterdirector nach Ankauf des ganzen Bayreuther Nibelungen-Tandelmarktes, beziehungsweiſe der durch die Wirkungen der Zukunftsmuſik fadenſcheinig gewordenen Koſtüme und Dekorationen die Nibelungen-Trilogie unter Mitwirkung der bedeutendſten ſeinem Rufe folgenden Künſtler Deutſchlands und einiger angrenzenden Welttheile in Wien zur Aufführung bringen werde und hiezu die koloſſale Rotunde auserſehen habe, die den Verhältniſſen entſprechend in ein Theater umgewandelt werden ſoll. Nun, unſer Prater iſt immer noch groß genug, um auch den Nibelungen zum Tummelplatz zu dienen; es iſt auch nicht zu bezweifeln, daß das Rieſenwerk Wagners nicht nur ganz Wien, ſondern auch Tauſende aus den Kronländern des öſterreichiſchen Kaiſerſtaates hinabſchicken wird in den weltberühmten Volkspark der Kaiſerſtadt an der blauen Donau . . . . .“) (9634)

1850 **Europa.** 1850. (Zweites Halbjahr.) (S. 683. Operndirector und Kritiker. Ein Dialog . . . . . „Kritiker. Oder was ſagt Ihr zu einer Oper von Richard Wagner? Director. Um des Himmels Willen ſchweigt! Kritiker. Ich meine nicht „Rienzi“, der iſt zu bunt, zu lärmend; aber der „Holländer“, der „Tannhäuſer“, „Lohengrin“! Director. Ihr redet Euch um den Kopf! (halbleiſe) Wißt Ihr denn nicht daß Wagner ein rother Republikaner iſt? Kritiker (ernſt, ruhig). Und dann? Was hat das mit ſeiner Kunſt zu thun? Director (vornehm). Nichts weiter als daß ſeine Opern von den Hofbühnen unbeachtet bleiben müſſen . . . . .“) (9607)

1863 **Süddeutsche Musik-Zeitung.** 12. Jahrg. 1863. (S. 60. »Der Laibacher Theaterzettel kündigte jüngst die Aufführung der »Tannhäuser-Parodie« folgendermassen an: . . . . Carl Biesel, Komiker«. (9619)

1865 — 14. Jahrg. 1865. (S. 4. »Eine Pariser Musikzeitung theilt ihren Lesern mit, dass in München »Le Voltigeur Hollandais« von R. Wagner aufgeführt worden ist . . . .«) (9621)

1877 **Signale für die muſikaliſche Welt.** 1877. (S. 354. Walkürenritt der Pianiſtinnen. — Foyer. S. 139. Ein Ausſpruch der Sängerin Nilſſon in Wien über Wagner. — S. 416. Neun Beyreuth, aus d. „Münch. Allg. Blättern“. — S. 190. Frei nach Richard Wagner. Verſe an die Gallmeyer, gelegentlich ihres Gaſtſpieles im Lobe-Theater. (Vgl. die Verſe Wagners an den Herzog von Meiningen Bd. 1 Nr. 82.) (9639)

1878 — 1878. (Foyer. S. 13. Rheingold-Rheingiſt. — S. 190. Ueber eine Parodie zu einer „Rheingold“-Probe von H. Wittmann in der „Breslauer Morgenzeitung“. — S. 416. Bayreuth in Sachſen.) (9640)

(Humoriſtiſche Zeitſchriften.)

(Nichtilluſtrirte.)

(Ganze Jahrgänge oder Bände.)

1856 9842. **Kladderadatſch.** 9. Jahrgang. Berlin 1856. Nummer 1—60. Hln. 2. Fol. (S. 6. Der Tannhäuſer. — S. 19. Schultze und Müller über den in Berlin zum 1. Male aufgeführten „Tannhäuſer“.)

1875 9843. **Die Bremſe.** Satiriſch-humoriſtiſches Wochenblatt. Herausgegeben v. Dr. J. Sigl. IV. Jahrgang. 1875. (Nr. 1—36 u. 38.) 8°. (S. 21. Vorläufige Anzeige

Samſtag den 23. Januar 1875: Großer öffentlicher Armen-Masken-Ball . . . . Dabei vorkommende Concertpiecen: 1. Kaiſermarſch nach Richard Wagner. . . . . — S. 264. (Ein Vers.[2]) — S. 272. Cenſirte Erklärung. Unterfertigt: Wahnfried.)

(Illuſtrirtes.)

1856 Kladderadatſch. 9. Jahrg. 1856. (S. 7. Der Tannhäuſer in Berlin. — S. 56. Illuſtrirte Rückblicke. Vom 1. Januar bis 1. April.) (9842)

1876 9844. Puck. 1876. Verlag von A. H. Payne, Leipzig. (Verantwortlicher Redacteur: Conſtantin v. Grimm in Leipzig.) Nr. 1—52. 266 S. 4°. (S. 5. Lohengrin von Wittelsbach. — S. 75, 78. Triſtan und Iſolde. Neues kurzweiliges Textbuch für Seekranke. — S. 76 u. 77. Zwangloſe Bilder zu Triſtan und Iſolde, Oper von R. Wagner. Aufgeführt am 20. März 1876 im Opernhauſe zu Berlin. Darunter eine Karikatur Wagners. — S. 88 u. 89. Zur Situation. Darunter eine Karikatur Wagners. — S. 162 u. 163. Aus Puck's Photographien-Sammlung. Darunter Porträts von Wagner und Liſzt. — S. 235. Zum Schluß der Saiſon. International-europäiſcher Skating-Rink. Darunter eine Karikatur Wagners. — S. 250 u. 251. Allerlei, darunter Mitteleuropäiſcher Götzendienſt. Wagner karikirt. — S. 266 u. 267. Aus Puck's Skizzenbuche. Darunter Porträts von Wagner und Liſzt.)

(Ausſchnitte.)

1860 9845. Le Charivari, Paris 27. Février 1860. (S. 116. Actualités. Mr Wagner prenant le parti de faire exécuter sa musique de l'avenir par des musiciens également de l'avenir. gez. von Cham.) Aufgeklebt.

1860 9846. —— Paris. Mars et avril 1860. (9 kleine Illuſtrationen mit Text über die Wagnerkonzerte in Paris. Croquis, par Cham.) Auf 3 Blätter aufgeklebt.[3])

1861 9846a. —— Paris. Mars et avril 1861. (22 kleine Illuſtrationen mit Text über die erſte Tannhäuſer-Auff. in Paris. Croquis, par Cham.) Auf 4 Blätter aufgeklebt.[3a])

1869 9847. Le Journal amusant. Nº 696. 1er Mai 1869. (Titelblatt: Vieux'y au Théâtre Lyrique.) Aufgeklebt.

1882 9848. Moonshine. Apr. 1. 1882. (Moonshine's Gallery of Professional Beauty. (Herr Wagner. Karikatur.)) Kl. Fol.

C. Bilder.

9849. **Abbildungen deutſcher Gottheiten.** F. J. Gräter. 7 Blatt Lithographien. Titel u. Unterſchriften in Runen. Folio.

9850. **Giebichenstein an der Saale.** Stahlstich. Bibliograph. Institut in Hildburghausen. Kl. qu.-Folio.

9851. **Hohenschwangau.** Stahlſtich. Aus der Kunstanst. d. Bibliogr. Instit. in Hildburgh. Kl. qu.-Folio.

9852. **Herrenchiemsee.** Gez. v. W. Scheuchzer. Grav. v. J. Riegel. Kl. qu.-Folio.

1860 9853. **Sigfrid u. Kriemhild.** Gemalt v. J. v. Schnorr. Gestochen v. C. Gonzenbach. Gedr. bei L. Schöninger & Comp. in München. (Der Kunstverein in München seinen Mitgliedern für das Jahr 1860.) Royal-Format.

9854. **Walküren.** Radirung. qu.-Folio. (Vgl. die Phot. Nr. 3067 Bl. 1.)

9855. **Hagen, der den Nibelungenhort im Rhein verſenkt.** Photographie von Dr G. Braun in Rom. Nach der im Album des Prinzen v. Preußen befindlichen Zeichnung von Cornelius. In Commiſſion bei Ferd. Ebner, Berlin. gr. 4°.

1866) 9856. **Lohengrin.** Reich ausgeführtes Tableau der Sage. (9. Juli 1866.) (München.) Photographie gr. qu.-Folio.

(1866) 9857. **Die Meiſterſinger.** Reich ausgeführtes Tableau der Geſchichte des Meiſtergeſanges und des Hans Sachs. 9. Juli 1866. (München.) Photographie gr. qu.-Folio.

1854 Europa. Chronik der gebildeten Welt. 1854. (Erſtes Halbjahr.) (S. 18. Eine Gallerie von Zeitgenoſſen. Von Herbert K. 18. (Der neuen Folge Nr. 2.) Der muſikaliſche Richard Löwenherz.[4])) (9611)

(1869) 9858. **(Caricature suisse sur la musique de l'avenir.** Feuille volante sans légende et sans date [vers 1869]. 1 Bl. qu.-Folio.[5])

(1877) 9859. **Richard Wagner.** Engliſche Original-Federzeichnung von Spy. Große Karikatur. Wagner auf einem Stuhl ſitzend und dirigirend. (1877.) Foliobl.[6])

9860. **Riccardo Wagner.** (Album Artistico della Gazzetta Musicale di Milano.) Große colorirte Karikatur v. J. Bianco. Fol.

9861. **Karl Treumann als Tannhäuſer in der gleichnamigen Parodie von J. Neſtroy.** V. J. Leibal (Nachfolger) Wien. Photographie. Viſitformat.

D. Theater-Zettel etc.

1854 9862. **(Dresden.)** Arena auf Reiſewitz. Dienstag, den 25. Juli 1854. Zum dritten Male: Tannhäuſer, und der Sängerkrieg. Poſſe mit Geſang in 3 Abtheilungen von Fr. Wagner. Muſik von Roſenberg.[7]) (Sammlung von 137 Theaterzetteln des königl. Hoftheaters (In der Stadt, und am Linckeſchen Bade), 31 Theaterzetteln des Sommertheaters auf Reiſewitz und 1 Konzertprogramm einer muſikal. Akademie der königl. muſikaliſchen Kapelle in Dresden, aus dem Jahre 1854.) In Pappbd. Folio.

2. Auf Bayreuth bezügliche.

A. Das Bühnenfeſtſpiel 1876 angehend.

a. Zeitſchriften.

1876 9862a. Dresdner illuſtrirte Montags-Zeitung. Verantwortlicher Redakteur: G. Steinbach in Dresden. Nr. 31. Dresden, 14. Auguſt 1876. 1. Jahrg. (Enthält einen längeren Artikel über die Feſtſpiele in Bayreuth.)

(Humoriſtiſche Zeitſchriften.)

(Nichtilluſtrirtes.)

Puck 1876. (S. 121. Bayreuthiana pro & contra. — S. 150. Bayreuthiana. — S. 180, 188, 193, 201, 220, 233. Bayreuther Brief des Mirza-Pen-Vepp. (Spezialkorreſpondent des „Puck“.) — S. 212. Aus Bayreuth. — S. 239. Letzter Bayreuther Brief des Mirza-Pen-Vepp.) (9844)

(Illuſtrirtes.)

Puck 1876. (S. 221. Hundstage in Bayreuth oder die Macht des Geſanges. Unter den Illuſtrationen eine Karikatur Wagners. — S. 226. Bayreuthiana. Wie ſich der „Rheingeweihte“ den Walküren-Ritt vorſtellt. (Große Illuſtration.)) (9844)

Dresdner illuſtrirte Montags-Zeitung. 14. Auguſt 1876. (Enthält auf S. 1 ein Tableau: Wagner im Orcheſter dirigirend, umgeben in Logen ſitzend: Kaiſer Wilhelm, Bismarck, der König v. Sachſen u. ſ. w. Neben Wagner ſtehend u. agirend König Ludwig II.) (9862a)

9863. Kladderadatſch. Nr. 40. XXIX. Jahrgang. Berlin, den 27. Auguſt 1876. „Zeitbild. 1876“ (Sommerfreuden.)

1876 **9864.** Kladderadatſch. Nr. 41. Berlin, den 3. September 1876. (Götter, Helden und Publikum. Erinnerung an Bayreuth, 13.—17. Auguſt.)

9865. The Figaro London Sept. 20. 1876. (Wagner. Große Karikatur.) gr. Fol. (Ausſchnitt.)

c. Vermiſchtes.

9866. Der Ring des Nibelungen. 17 traveſtirende Illuſtrationen mit Text. Verlag von Oscar Linderer's Buchhandlung. Berlin. kl. 8°. Leporello.

B. Hiſtoriſche und topographiſche Erinnerungen an die Stadt Bayreuth.

a. Litteratur.

1792 **9867.** Geſchichte der in den Jahren 1790 und 1791 zum Behuf einer Brod-Raitung in der Haupt- und Reſidenz-Stadt Bayreuth vorgenommenen Prob-Wägen, Mahlen und Backen des Getreids nebſt den neuern Grundſätzen über den Bier-Tax nach erhaltener gnädigſter Erlaubniß herausgegeben von Carl Friedrich Wilhelm, Freyherrn von Völderndorff und Waradein ..... Bayreuth, im Verlag der daſigen Zeitungsdruckerey 1792. II u. 212 S. 8°. (In der Vorrede (Nachricht) ein Decret vom „Zur Landes-Regierung bevollmächtigten dirigirenden Miniſter Hardenberg, Bayreuth, den 27. Septbr. 1791, abgedruckt.) (Vgl. Nr. 9880 u. 9880b.)

1797 **9868.** Taſchenkalender zur belehrenden Unterhaltung für die Jugend und ihre Freunde. Auf das Jahr 1797. Bayreuth bey Johann Andreas Lübecks Erben. 319 S. Mit color. Kupfern. kl. Taſchenformat. (Enthält 3 Aufſätze v. Jean Paul u. eine Beſchreibung von Sanspareil.) (Vgl. Nr. 9881.)

9869. Fliegende Volksblätter, zur Verdrängung ſchädlicher, oder doch geſchmackloſer Volksleſereyen. Herausgegeben von Johann Ferdinand Schlez, Pf. zu Ippesheim. Erſtes Bändchen. Mit vielen Holzſchnitten von Seltſam. Bayreuth, in der Lübeckſchen Hofbuchhandlung. 1797. 56 S. kl. 8°.

1800 **9870.** — — angefangen von Joh. Ferd. Schlez, und fortgeſezt von mehreren Volks-Schriftſtellern. Zweites Bändchen, nebſt einem Anhang. Mit Bildern. Bayreuth. Lübeck. 1800. 121 S. kl. 8°.

1811 **9871.** Umſichten auf dem Ochſenkopf am Fichtelberge ..... von Joh. Heinr. Schreber. Kulmbach 1811, gedruckt mit Spindler'ſchen Schriften. Zu haben bei dem Verfaſſer. XXVIII u. 134 S. kl. 8°.

9872. Denkwürdigkeiten aus dem Leben der Königl. Preußiſchen Prinzeſſinn Friederike Sophie Wilhelmine (Schweſter Friedrichs des Großen) Markgräfinn von Bayreuth vom Jahr 1709 bis 1733. Von ihr ſelbſt in franzöſiſcher Sprache geſchrieben. Zweiter Theil. Tübingen in der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung. 1811. 290 S. 8°. (Siehe den erſten Theil Nr. 5092 Bd. 2.)

1816 **9873.** Schickſale und Beſchreibungen der zerſtörten Veſte Plaſſenburg von J. Teichmüller. Baireuth, 1816. Zu haben bei dem Verfaſſer. XXIV u. 143 S. 8°.

1821 **9874.** Nachtrag zur Baireuthiſchen Vaterlandsgeſchichte mit beſonderer Rückſicht auf die alten Raubſchlöſſer und Wartthürme auf und in der Nähe des Fichtelgebirges als die älteſten Denkmäler deutſcher Tapferkeit. Herausgegeben von Gottlieb Joh. Theodor Jahn. Auf Koſten des Herausgebers gedruckt. 1821. XII u. 48 S. kl. 8°.

1833 **9875.** Das Alexandersbad, die Luiſenburg und die Umgebungen derſelben, beſonders das Intereſſanteſte vom Fichtelgebirge. Ein Taſchenbuch für Reiſende und Naturfreunde von A. Sommerer. Mit einem Grundriſſe. Wunſiedel, 1833. Verlag von G. A. Baumann. II u. 222 S. 8°.

1842 9876. **Geſees und ſeine Umgebung.** Ein hiſtoriſcher Verſuch von Dr. J. G. Ad. Hübſch. Bayreuth 1842. Im Selbſtverlage des Verfaſſers. VIII u. 142 S. 8°. (Mit einer Anſicht: Geſees bei Bayreuth.)

1844 9877. **Berneck und ſeine nächſten Umgebungen.** Mit einer lithographirten Anſicht. Von G. A. Ahler. Zweite, ganz umgearbeitete Auflage. Bayreuth 1844. Im Verlage der Grau'ſchen Buchhandlung. 84 S. 8°.

1850 9878. **Über die Denkwürdigkeiten der Markgräfin von Bayreuth.** Von G. H. Pertz. Gelesen in der Akademie der Wissenschaften am 25. April 1850. Berlin, bei G. Reimer. 1851. 48 S. gr. 4°. Mit 2 Facſimile-Tafeln. (Darunter eine Handſchrift der Markgräfin.)

1855 9879. **Die Familie von Meyern in Hannover und am Markgräflichen Hofe zu Baireuth.** Von Kurd von Schlözer. Berlin. Verlag von Wilhelm Hertz. (Beſſer'ſche Buchhandlung.) 1855. VIII u. 93 S. 8°.

(1864) 9880. **Hardenberg's Leben und Wirken.** Nach authentiſchen Quellen von A. Renke *). Berlin. Verlag von C. M. Jabliſch. (1864.) IV u. 276 S. gr. 8°. (In den erſten Kapiteln, über die Wirkſamkeit Hardenbergs in Bayreuth.)

b. Porträts, Anſichten etc.

9880a. *Christian, Marggraf zu Brandenburg, Stammvater der jetzigen Bayreuthischen Linie. M. R. Sc.* In voller Rüſtung. Im Hintergrund: *Schloss zu Bayreut.* Kupferſtich. Folio.

9880b. **Hardenberg.** Wachsmann sc. Zwickau, e. d. Gebr. Schumann. 4°.

1793 9881. **Die Eremitage zu Sanspareil.*)** Als der Anfang einer malerischen mit statistischen und antiquarischen Bemerkungen begleiteten Reise durch die königl. Preuss. Fürstenthümer Bayreuth und Ansbach. Erlangen verlegt von Wolfgang Walther. 1793. Gestochen von J. F. Volckart, J. C. Bock, G. Vogel, Walwert nach Zeichnungen von J. G. Köppel. 11 Blatt. Folio.

1830 9882. **Baireuth.** Lithographie. ca. 1830. Höhe 12,5 Cm. Breite 17 Cm. Qu.-Fol.

9883. Zwei kleine Bayreuther Silberkreuzer. Vorderſeite: Bruſtbild. Umſchrift: FRIDERICUS D. G. M. B. D. B. E. N. P. Rückſeite: Ein Adler mit Umſchrift . . . 1747 u. 1751.

(Jean Paul in Bayreuth.)
(1804—1825.)

(Bilder.)

9884. **Jean Paul's Standbild.** Kolorirt gr. Steindr. v. C. W. Medau. 4°.

(Aus der Jean Paul-Litteratur.)

1857 9885. **Ueber Jean Paul's Aufenthalt in Bayreuth und ſeine Lieblings-Plätze.** Mit 2 Beilagen von G. C. von Hagen. Bayreuth 1857. In Commiſſion der Grau'ſchen Buchhandlung. 26 S. gr. 8°. (Vgl. die zweite Auflage unter Nr. 5217 Bd. 2.)

* * *

II. Außerhalb der Sache ſtehend.

1. Litterariſches.

A. Bücher und Broſchüren.

(Nur dem Titel nach mit der Sache Verwandtes.)

1819 9886. **Frau Holle.** Ein heſſiſches Volksmährchen vom Meiſnerberge. Kaſſel, bei J. J. Bohné. 1819. 72 S. ſchmal 8°.

1821 9887. **Die Mauren in Spanien.** Schauſpiel in vier Aufzügen von Alednog. Mit einem Titelkupfer. Heidelberg. Neue Akademiſche Buchhandlung von Karl Groos 1821. 157 S. 8°.

9888. **Galante Abenteuer der Sängerin Wilhelmine.** Nach vertraulichen Mittheilungen. Paris, Jules Alanzorin o. J. 128 S. kl. 8°. (Auf die Schröder-Devrient bezüglich.)

B. Zeitſchriften.

1854 **Europa 1854.** (Erſtes Halbjahr.) (S. 261. Dorn's Nibelungen auf der Berliner Bühne.) (9611)

—— (Zweites Halbjahr.) (S. 561, 569. Das Schloß Hohenſchwangau und die tiroliſch-baier'ſche Grenzgegend am Lech. Skizze von Chr. Schneller.) (9978)

1868 **Little Musical Gazette.** Kleine Muſik-Zeitung. 1868. (S. 651. Haydn und Hans Sachs.) (9625)

1873 9889. **Im neuen Reich.** 1873. Nr. 36. (S. 378. Aus Hohenſchwangau. Th. L.)

1880 **Literarischer Merkur.** … I. Jahrg. 1880. 1881. (Nr. 2. S. 1. Tannhäuser und sein jüngster Sänger. Von Philipp Stein.) (9643)

2. Bildliches.

9889a. **Eygentliche Contrafactur deß Sinreichen vnd weitberühmbten Hanſen Sachſſens / fürnemmen Teutſchen Poetens / Seines Alters ein vnd achtzig Jahr. Bey Stephan Michelſpachern / Im Jahr 1617.** kl. Folio. (Auf einem Buche, das Hans Sachs in der Hand hält: Lucas Kilian sculp. Unter dem Bilde lateiniſche Verſe in Kupferſtich. Darunter deutſche Verſe in Typendruck.)

1849 9890. 2 Anſichten aus der Zeit des Mai-Aufſtandes in Dresden 1849. (Darunter: Ruinen des Opernhauſes und Zwinger. Lith. Anſt. v. L. Oeſer i. Neuſalza.) kl. qu. 8°.

1849 9891. 4 Anſichten aus der Zeit des Mai-Aufſtandes in Dresden 1849. (Darunter: Der Zwinger und das Opernhaus nach dem Brande am 9. Mai 1849. Lith. v. C. G. Lohſe. Verlag u. Druck v. C. G. Lohſe in Antonſtadt Dresden.) 4 Bl. qu.-8°.

9892. Herders Denkmal vor der Stadtkirche zu Weimar. Stich und Druck von A. Alboth in Leipzig. Kl. Folio.

1849 9893. Medaille aus Zinn. 18 Millimeter Durchm. Vorderſeite: Straßenkampf. Umſchrieben: 3.—9. MAY 1849. DRESDEN. Rückſeite: Auf einem Wappen die Namen: TSCHIRNER HEUBNER TODT. Unterhalb: PROVISORISCHE REGIERUNG SACHSENS.

9894. Medaille aus Blei. 27 Millimeter Durchm. Vorderſeite: AM 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. MAY 1849. Rückſeite: Wappen. Umſchrift: AUS DEN KUGELN DES KAMPFES ZU DRESDEN.

1850 9895. Medaille in Bronze. Joh. Gottfr. Herder. 40 Millimeter Durchm. Vorderſeite: Kopf nach rechts. Rückſeite: DENKMALS-ENTHÜLLUNG IN WEIMAR 25 AUGUST 1850. Von einem Sternenkranz umgeben.

❧

Anmerkungen.

1) (S. 87) Es iſt dieſes die Neſtroy'ſche Original-Tannhäuſer-Parodie, welche in Wien zur Aufführung kommt. Die erſte Aufführung fand am 31. Oktober 1857 im k. k. priv. Carltheater ſtatt. — Richard Wagner ſoll einer der ſpäteren Aufführungen (1863?) perſönlich beigewohnt haben. — In der kürzlich erſchienenen Geſamt-Ausgabe der Werke Neſtroy's iſt dieſe Parodie nicht enthalten; dagegen eine Parodie zu Lohengrin.

2) (S. 90) Ein Witz [illegible] Worte.

3) (S. 90) Vgl. John Grand-Carteret Richard Wagner en caricatures. Paris (1892.) S. 221–222.

3a) (S. 90) Siehe die vorhergehende Anmerkung.

4) (S. 91) Muthmaßlich die erſte Karikatur über Wagner; dieſelbe fehlt bei Grand-Carteret in ſeinem Werke: »Richard Wagner en caricatures« Paris. (1892.) (Herbert K. = Herbert König?)

5) (S. 91) Vgl. J. Grand-Carteret S. 107.

6) (S. 91) Vgl. J. Grand-Carteret S. 97.

7) (S. 91) Man vgl. hierüber „Neue Zeitſchr. f. Muſik" 41. Bd. 1854 (Kat. Bd. 2 S. 204), ferner die übrigen in den 4 Katalog-Bänden in der 6. Abth. verzeichneten Tannhäuſer-Parodien, und die dazu gehörigen Artikel, Bilder, Zettel etc. — Bei dieſer Gelegenheit ſei erwähnt, daß im Münchner Kunſt- u. Theater-Anzeiger v. 13. Auguſt 1893 ein Aufſatz über Traveſtien u. Parodien Wagner'ſcher Werke erſchien (nachgedruckt in der Allg. Muſik-Ztg. v. O. Lehmann), wo es heißt, daß der „Fliegende Holländer" noch niemals parodiert worden ſei; man vgl. hierüber die Anmerkung 40) S. 304 Kat. Bd. 3.

8) (S. 91) Carl Auguſt Freiherr von Hardenberg geb. 31. Mai 1750, † 19 November 1822 in Genua. Vgl. Hardenberg und ſeine Verwaltung der Fürſtenthümer Ansbach und Bayreuth. Von Dr. Chriſtian Meyer. Breslau 1892. Ferner den hübſchen Aufſatz in Weſtermann's Monatsheften: Bayreuth, Erinnerungen von Georg Horn. 1891. 35. Jahrg. Heft 412.

9) (S. 93) Das Schloß Sanspareil, 5 Stunden von Bayreuth entfernt, beſteht heute nur mehr aus Ruinen.

10) (S. 95) Lohengrin wurde bekanntlich zur Herderdenkmalfeier am 28. Aug. 1850 zum 1. Mal aufgeführt.

Anhang.

I. Quellenſtudien.

Die in dieſem Anhang enthaltenen Bücher und Schriften ſind ſo wie im I. – [illegible] Theile möglichſt nach der chronologiſchen Reihenfolge der auf ſie bezüglichen Richard Wagner'ſchen Werke eingeordnet.

1826 9896. Cardenio und Celinde. Trauerſpiel in fünf Aufzügen von Karl Immermann. Berlin, bei Fr. Laue. 1826. 166 S. 8°.*)

1787 9897. EDDA SÆMUNDAR HINNS FRÓDA. EDDA RHYTHMICA SEU ANTIQUIOR, VULGO SÆMUNDINA DICTA. PARS I. ODAS MYTHOLOGICAS, A RESENIO NON EDITAS, CONTINENS. EX CODICE BIBLIOTHECÆ REGIÆ HAFNIENSIS PERGAMENO, NEC NON DIVERSIS LEGATI ARNA-MAGNÆANI ET ALIORUM MEMBRANEIS CHARTACEISQUE MELIORIS NOTÆ MANUSCRIPTIS. CUM INTERPRETATIONE LATINA, LECTIONIBUS VARIIS, NOTIS, GLOSSARIO VOCUM ET INDICE RERUM. HAFNIÆ 1787. SUMTIBUS LEGATI MAGNÆANI ET GYLDENDALII. LIPSIÆ APUD PROFTIUM IN COMMISSIS. VIII; XXVIII u. 710 S. 4°.

1818 9898. SNORRA-EDDA ÁSAMT SKÁLDU OG ÞARMEÐ FYLGJANDI RITGJÖRDUM. EPTIR GÖMLUM SKINNBÓKUM ÚTGEFIN AF R. KR. RASK. STOCKHÓLMI 1818. Prentuð í hinni Elménsku prentsmiðju. 384 S. gr. 8°.

1825 9899. Der Helden Buch in der Urſprache herausgegeben von Friedrich Heinrich von der Hagen und Alois Primiſſer. Zweiter Theil. Berlin 1825. Bei G. Reimer. 4°. (Enthält: Hürnen Siegfried. Aus dem älteſten Drucke. 16 S. — Dietrichs Ahnen und Flucht zu den Heunen. Aus der Heidelberger und Wiener Handſchrift. 104 S.)

1829 9900. Die deutſche Heldenſage von Wilhelm Grimm. Göttingen in der Dieterichſchen Buchhandlung. 1829. VI u. 425 S. gr. 8°.

1841 9901. Versuch einer mythologischen Erklärung der Nibelungensage von Dr. Wilhelm Müller. Berlin 1841. Bei G. Reimer. VI u. 148 S. 8°.*)

1877 9902. Die Aeltere Edda (Sämundar Edda) überſetzt und mit kurzen Erläuterungen verſehen von Dr. Bodo Wenzel. Leipzig Verlag von Otto Wigand. 1877. VIII u. 552 S. 16°. Cart.

* * *

1821 9903. TRISTAN von Meiſter Gotfrit von Straßburg mit der Fortſetzung des Meiſters Ulrich von Turheim in zwey Abtheilungen herausgegeben von E. von Groote (nebſt einem Steindruck). Berlin bei G. Reimer. M.D.C.C.C.XXI. LXXIV. 573 S. 4°.

1843 9904. Dichtungen des deutschen Mittelalters. Zweiter Band. Tristan und Isolt von Gottfried von Strassburg. Herausgegeben von H. F. Massmann. Leipzig G. J. Göschen'sche Verlagshandlung 1843. XII u. 664 (1—590 zweispaltige) S. 8°.

1877 9905. Triſtan und Iſolde von Gottfried von Straßburg. Neu bearbeitet und nach den altfranzöſiſchen Triſtanfragmenten des Trouvere Thomas ergänzt von Wilhelm Hertz. Stuttgart. Verlag von Gebrüder Kröner. 1877. VIII u. 644 S. kl. 8°.

* * *

1558 9906. Sehr Herrliche Schöne vnd warhaffte Gedicht. Geiſtlich vnnd Weltlich / allerley art / als ernſtliche Tragedien / liebliche Comedien / ſeltzame Spil / kurtzweilige Geſprech / ſehnliche Klagreden / wunderbarliche Fabel / ſampt andern lecherlichen ſchwenken vnd boſſen etc. Welcher ſtück ſeind dreyhundert vnd ſechs vnd ſibentzig. Darunder Hundert vnd ſibentzig ſtück / die vormals nie im truck außgangen ſind / yetzund aber aller welt zu nutz vnd frummen inn Truck verfertigt. Durch den ſinreichen vnd weytberumten Hans Sachſen / ein liebhaber teudſcher Poeterey / vom M. D. XVI. Jar / biß auf diß M. D. L. VIII. Jar / zuſamen getragen vnnd volendt. Getruckt zu Nürnberg bey Chriſtoff Heußler. Im Jar / M. D. L. VIII. 1 Bl. Vorrede (die weiteren Blätter fehlen) u. 545 Bl. [Das Titelblatt zur Hälfte handſchriftlich ergänzt. Das letzte Blatt ebenfalls fehlend. Anfang und Schluß geflickt, ſonſt ſehr gut erhalten.] Halblederbd. Holzdeckel. Folio

1614 9907. Das erſte Buch / Sehr Herrliche / Schöne vnd Warhaffte Gedicht Geiſtlich vnd Weltlich allerley art / als ernſtliche Tragedien / liebliche Comedien / ſeltzame Spiel / Kurtzweilige Geſpräch / ſehnliche Klagreden / wunderbarliche Fabel / ſampt andern lächerlichen Schwänken vnd Boſſen / etz. Welcher Stück ſeind dreyhundert / vnd vier vnd ſiebentzig / Männiglich zu nutz vnd frommen in Truck verfertiget. Durch den ſinnreichen vnd weitberühmbten

Hans Sachſen / ein liebhabern Teutſcher Poeterey / von M.D.XVI. Jahr / biß auff das M.D.L.VIII. Jahr zuſamen getragen vnnd vollendet. Getruckt in deß Heyligen Reichs Statt Kempten / durch Chriſtoff Kranſen / Bey Hanſen Krugern in Augſpurg zufinden. M.D.C.XII. 1095 S. kl. 4°. (488 Blatt 171/72.)

1613 9908. Das ander Buch. Sehr Herrliche Schöne vnd Warhaffte mancherley Art gebundne Gedicht Als Tragedi / Comedi / Spiel / Geſpräch / Sprüch vnd Fabel / darinn auf das kürtzeſt vnd deutlicheſt an Tag gegeben werden / viel guter Chriſtlicher vnd Sittlicher Lehr: auch viel warhaffter vnd ſeltzamer Hiſtorij: Samt etlichen kurtzweiligen Schwäncken / doch niemandt ärgerlich / ſonder jederman ſehr nutzlich / kurtzweilig vnd gut zuleſen. Dreyhundert vnd zehen Stuck / vorhin im erſten Buch / vnd ſonſt im Truck / nie geſehen noch außgangen: Durch den Sinnreichen vnd weitberühmbten Hans Sachſen / ein Liebhaber Teutſcher Poeterey / mit fleiß in diß ander Buch zuſamen getragen. Getruckt in deß H. Reichs Statt Kempten / bey Chriſtoff Kranſen / In verlegung Johann Krugers, Buchhandlers in Augſpurg. M.D.C.XIII. (4 Bde.) 179, 232, 282 u. 258 S. kl. 4°.

1858 9909. **Vier Dialoge von Hans Sachs.** Herausgegeben von **Reinhold Köhler.** Weimar, Hermann Böhlau. 1858. 126 S. gr. 8°.

1880 9910. **Neudrucke deutscher Litteraturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts.** Sämmtliche Fastnachtspiele von Hans Sachs. In chronologischer Ordnung nach den Originalen herausgegeben von **Edmund Goetze.** 1. Bändchen. Zwölf Fastnachtspiele aus den Jahren 1518–1539. Halle a/S. Max Niemeyer 1880. XIII u. 159 S. kl. 8°.

1584 9911. **Gründtlicher Bericht des deutschen Meister Gesanges und der deutschen Versen oder Rittmis von Adam Puschmann.** (1584.) (Wieder abgeschrieben auf 13 Seiten, von unbekannter Hand.) 8°.

1816 9912. **Der Pfingſtmontag** Luſtſpiel in Straßburger Mundart in fünf Aufzügen und in Verſen. Nebſt einem die eigenthümlichen einheimiſchen Ausdrücke erklärenden Wörterbuche. Straßburg, bei Treuttel und Würtz, und in Commiſſion bey J. W. Pfähler und Compie. 1816. 5 S. unpag. Vorrede u. 199 S. 8°.

9913. **Le Guitarrero** opéra en 3 actes par **Scribe** Musique de F. **Halévy**. **Der Guitarrenſpieler** Oper in drei Acten von **Scribe** für alle deutsche Bühnen bearbeitet von J. **Grünbaum**. Musik von F. **Halevy**. Herrn Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy in Verehrung gewidmet. Vollständiger Klavierauszug mit deutschem und französischem Text. Berlin, Verlag der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung. Paris, M. Schlesinger. 209 S. Folio. (Auf ſtarkem Papier gedruckt.) (Vgl. Nr. 1006 Nr. 2 u. Nr. 9519 Nr. 1.)

1774 9914. **Iphigenie en Aulide** Tragédie opera en trois Acts Mis en Musique par **Gluck** Représenté pour la première fois par l'Academie Nationale de Musique le mardy 19 Avril 1774. A Paris chez Des Lauriers Md de Papier, rue St Honoré à côté de celle des Prouvaires. (Vollſtändige Partitur.) 298 S. 4°.

◆

II. Bearbeitungen der von Richard Wagner — im engeren oder weiteren Sinne — benützten Stoffe.

I. Dramatiſche.

A. Als Operntext.

1806 9915. Die Sylphen.[4] Eine Zauber-Oper in drey Aufzügen nach Gozzi von Robert.[5] In Muſik geſetzt von Friedrich Heinrich Himmel. Berlin, 1806. Bei Rudolph Werckmeiſter. 112 S. 8°.

9916. Die Sylphen. Eine Zauber-Oper in drei Akten von Robert. In Musik gesetzt von Friedrich Heinrich Himmel,[6]) Königl. Preussischem Kapellmeister. Klavierauszug. (Mit Text.) Berlin, bei Rudolph Werckmeister. 135 S. Quer-Folio.

◆

9917. Tannhäuſer. Ein Myſterium in zwei Abtheilungen mit Muſik von A. Reißmann. 24 S. gr. 8°. (Ohne Ort und Jahr.)

B. Als recitirtes Drama.

1842 9918. Theater von Julius Moſen. Stuttgart und Tübingen. J. G. Cotta'ſcher Verlag. 1842. XXIV u. 361 S. 8°. (S. 93. Cola Rienzi, der letzte Volkstribun der Römer. Ein Trauerſpiel.) (Vgl. Nr. 3263 Nr. 1.)

1864 9919. Rienzi drame en cinq actes et en vers par M. Théodore Karcher. (Extrait de la Revue du Progrès.) Paris & Bruxelles A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie. Londres D. Nutt, 1864. 148 S. gr. 8°.

9920. Cola Rienzi. Drama in fünf Aufzügen von Otto Müller. Darmſtadt. Gedruckt in der L. C. Wittich'ſchen Hofbuchdruckerei. o. J. 92 S. 8°.

9921. Rienzi. A Tragedy, in five acts. By Mary Russell Mitford. Thomas Hailes Lacy, Theatrical Publisher. London o. J. 66 S. kl. 8°. (Mit einer Titelillustration.)

◆

1852 9922. **Der Tannhäuſer.** Dramatiſches Gedicht mit Geſang und Tanz in 3 Akten. Nach einer deutſchen Volksſage von Heinrich Ritter von Levitſchnigg. Muſik von Kapellmeiſter Franz von Suppé. (Manuſcript für Bühnen und Eigenthum der Theater-Agentur des Adalbert Prix in Wien.) 1852. 29 S. gr. 8°. 6)

1880 9923. **Wieland der Schmied.** Saga-Drama in vier Aufzügen von Auguſt Demmin ...... Leipzig. Druck von Oswald Mutze. 1880. 64 S. 8°.

1818 9924. **Heldenſpiele.** Von Friedrich Baron de la Motte Fouqué. Stuttgart und Tübingen, in der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung. 1818. 498 S. 8°. (S. 315. II. Helgi der Hundingstödter. Ein Heldenſpiel in vier Abentheuern.)

1839 9925. **Die Nibelungen.** Siegfrieds Tod. Eine romantiſche Tragödie in fünf Akten von Chriſtian Wurm. Erlangen, 1839 in der Palm'ſchen Verlagsbuchhandlung. 208 S. 8°. 7)

1866 9926. **Kriemhild.** Trauerſpiel in fünf Aufzügen von Wilhelm Hoſäus. Paderborn. Verlag von Ferdinand Schöningh. 1866. XIV u. 176 S. kl. 8°. (Vgl. die Manuſcript-Ausgabe Nr. 5317 Nr. 2.)

1874 9927. **Kriemhild.** Trauerſpiel von Arnd-Kürenberg. Weimar. Selbſtverlag. Leipzig Franz Wagner. 1874. 127 S. kl. 8°.

1857 9928. **Jahrbuch Deutſcher Belletriſtik auf 1857.** Des Albums der Erinnerungen dritter Jahrgang. Mit Beiträgen von ...... Herausgegeben von Siegfried Kapper. Mit dem Bildniß Em. Geibel's. Prag. Carl Bellmann's Verlag. 319 S. 12°. (Poeſien. S. 217. Emanuel Geibel: Aus der Tragödie „Brunhild“. — S. 253. Friedrich Hebbel: Die Nibelungen. Eine Tragödie. 1. Akt. 1. Scene.)

1866 9929. **Markgraf Rüdiger.** Drama von Lothar Schenk. Paderborn, 1866. Junfermann'ſche Verlagsbuchhandlung. 117 S. kl. 8°.

1872 9930. **Rüdiger von Bechlaren.** Ein Trauerſpiel von Wilhelm Oſterwald. Leipzig. Verlag von F. C. C. Leuckart (Conſtantin Sander). 1872. 116 S. 8°.

(Dramen, welche den Nibelungenſtoff nur mehr an äußerſter Grenze berühren.)

1881 9931. **Attila.** Ein Trauerſpiel. Von **Rudolf Otto Conſentius.** Karlsruhe und Leipzig. Verlag von H. Reuther. 1881. 107 S. 8°. Am Schluſſe: Die Rückläufigkeit des Raumes ein Irrthum und Ursache weiterer Irrthümer. Von Rudolf Otto Consentius. (Vorwort für diese Arbeit als Anfuge meiner Dichtungen.) 34 S. 8°.

9932. **Die Hunnen vor Augsburg.** Ein großes vaterländiſches Schauſpiel in vier Aufzügen. Nach einer hiſtoriſchen Sage: **Die Hexe von Augsburg.** Bearbeitet von **L. Wilhelm.** (Abdruck aus „Original-Theater“ I. Band. Ohne O. u. J. S. 89–216.) kl. 8°.

2. Epiſche.

1834 9933. **Gedichte und poetiſche Ueberſetzungen von O. L. B. Wolff.** Leipzig, bei Boſſange Vater. 1834. 303 S. gr. 8°. Mit einem feinen Stahlſtich. cart. (S. 36. Der fliegende Holländer.)

9934. **Ausgewählte Gedichte von Auguſt Kopiſch.** Leipzig. Bibliographiſches Inſtitut. (Meyers Volksbücher Nr. 636. 637.) 87 S. kl. 8°. (S. 51. **Der Klabautermann.** [illegible])

(1520) 9934a. Das lied von dem Danheüſer. 4 Bl. mit Titelholzſchnitt. Pappb. 12°. (Facſimile u. Titel lithographiert, Text in Typendruck nach der Ausgabe von 1520.) [illegible]

1614 9935. MONS VENERIS, Fraw Veneris Berg / Das iſt / Wunderbare und eigentliche Beſchreibung der alten Heydniſchen und Newen Scribenten Meynung / von der Göttin Venere, jhrem Urſprung / Verehrung / und Königlicher Wohnung / und deren Geſellſchafft / wie auch von den Waſſer / Erd / Lufft und Fewer / Menſchen / ſampt vielen andern wunderbaren Geſchichten / In und auff den Bergen und Hölen hin und wider in der Welt / ſo am folgenden Blat zu erſehen / gantz luſtig und mit Verwunderung zuleſen / newlich zuſammen getragen / und allen der Natur Heymligkeiten Erforſchern und Liebhabern zu gutem an Tag geben / Durch **Henricum Kornmannum** ex Kirchaina Chatorum. Gedruckt zu Franckfurt am Mayn / Durch Matthias Beckers ſeligen Wittib / in Verlegung Jacob

Fiſchers / im Jahr 1614. 4 Bl. Vorrede, 5 Bl. Inhalt. 423 S. kl. 8°. Pergamentbd. (S. 126. Caput XIV. Historia de nobili Tanheusero. Die Hiſtorien von dem edlen Tanhåuſſer.)

1801 9936. **Taſchenbuch zum geſelligen Vergnügen.** Herausgegeben von **G. W. Becker.** 1801. Leipzig, bei Voß und Compagnie. 396 S. 16°. (Enthält: Wartburg. Gedicht in 5 Geſängen und Historische Erläuterungen.) (Vgl. Nr. 8842 u. S. 245 Nr. 3.)

◆

1843 9937. **Das Nibelungen-Lied im Ton unſerer Volkslieder.** Durch **Auguſt Adolf Ludwig Follen.** Zürich und Winterthur, Verlag des Literariſchen Comptoirs. 1843. 110 S. 8°.

1846 9938. **Der Nibelunge Nôt.** Urtext mit gegenüberstehender Uebersetzung nebst Einleitung und Wörterbuch herausgegeben von Dr. **Ludvig Braunfels.** Zweiter Titel: **Das Nibelungenlied.** Ueberſetzt von Dr. **Ludvig Braunfels.** Frankfurt am Main. Literariſche Anſtalt. (J. Rütten.) 1846. XX u. 597 S. kl. 8°.

1856 9939. **Das Nibelungenlied** herausgegeben von **Friedrich Zarncke.** Leipzig, Georg Wigand's Verlag 1856. LXXIV u. 443 S. kl. 8°. Mit Titelvignette nach J. Schnorr geſt. v. T. Langer.

1871 9940. **Das Nibelungen-Lied.** Poetiſch neugeſtaltet von **Wilhelm Wegener.** Zweite Ausgabe. Leipzig 1871. Heinze u. Voigt. 6 unpagg. S. Vorrede u. 324 S. gr. 8°.

1870 9941. **Ueber Land und Meer.** 1870. № 38. Die Walkyre. Von George Freiherrn von Dyherrn. Gedicht. (Ausſchnitt.)

1879 9942. **Des Dichters Alphabet.** Eine Sammlung epiſch-lyriſch-didaktiſcher Gedichte verfaßt und herausgegeben von **Rudolph Bieleck.** Erſte Auflage. Wien, 1879. Im Selbſtverlage des Verfaſſers. 252 S. gr. 8°. (S. 219. Walkürenritt.)

◆

1841 9943. **Triſtan und Iſolde.** Ein Gedicht in Romanzen von **Karl Immermann.** Düſſeldorf, Verlag von J. E. Schaub. 1841. VI u. 154 S. 8°. Cart. (Erſte Auflage.) (Vgl. Nr. 3302 Nr. 1.)

3. In Proſa.

1835 9944. **Rheinisches Taschenbuch auf das Jahr 1835.** Herausgegeben von Dr. **Adrian.** Frankfurt a. M. bei Johann David Sauerländer. (Mit 4 Stahlſtichen und einem Titelporträt: Washington Irving.) XVI u. 342 S. 12°. (S. 209. Tanhäuſer. Von Eduard Duller.)

◆

1837 9915. **Les Niebelungen**, ou Les Bourguignons chez Attila, roi des huns: poëme traduit de l'ancien idiome teuton avec des notes historiques et littéraires. Par Mme **Moreau de la Meltière**, Publié par **Francis Riaux**, Dédié a sa majesté l'impératrice de Russie, Alexandra Feodorovna. Première partie. La splendeur des niebelungen. Paris, Charpentier, Libraire-éditeur, 6, rue des beaux-arts. 1837. LXIV u. 367 S. 8°.

9916. ——— Deuxième partie. La détresse des niebelungen. Paris, Charpentier, 1837. 441 S. 8°.

1843 9917. **Der hürnen Siegfried und ſein Kampf mit dem Drachen** eine altdeutſche Sage. Nebſt einem Anhange über den Geiſt des germaniſchen Heidenthums und die Bedeutung ſeiner Heldenſage für die Geſchichte von **Guido Görres**. Verlag der Hurter'ſchen Buchhandlung in Schaffhauſen. 1843. 80 S. 4°. (Mit Titelbild und 13 Lithographien nach Kaulbach.)

(Von R. Wagner erörterte Themen betreffend.)

1848 9918. **Europa**. Chronik der gebildeten Welt. Herausgegeben von F. **Guſtav Kühne**. Jahrgang 1848. Leipzig, Georg Wigand's Verlag. Erſtes Halbjahr. Nr. 1—26. (S. 388. Eduard Devrient's Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt.)

1857 **Süddeutsche Musik-Zeitung**. 6. Jahrg. 1857. (S. 77, 81, 85, 90, 93, 98, 102, 106, 109. Der Orchester-Dirigent und die Theorie seiner Kunst.) (9613.)

◆

III. Hilfsbücher und Verwandtes.

1599 9949. Thüringiſche Chronick oder Geſchichtbuch / Von allerhand denckwürdigen Sachen / Thaten und Händeln / . . . . . Anfenglich auſs einem alten geſchriebenen zuvorn nie mehr publicirten Exemplar colligirt vnd zuſamen getragen / vnd ferner durch weiland Ern Friderichen Schmidt Pfarherrn zu Groſſen Beringen revidirt und vermehret / dann endtlich von andern dero Hiſtorien liebhabern continuirt. Jetzo aber dem geliebten Vaterlande / Thüringiſcher Landſchafft zu Ehren / vnd menniglichen zu nutz und gefallen / ſampt angehefftem Regiſter / in Druck geben / durch Johan Bangen. Gedruckt zu Mülhauſen / durch Andream Hantzſch / Anno 1599. 3 Bl. Vorrede, 212 S. und Regiſter kl. 4°. (Bei S. 76. Anno 1206. Hatte Landtgraff Hermann an ſeinem Hoffe Sechs Man / welche Lieder tichteten / vnnd gegen einander Sungen / und ſolche waren gar weiſe / vernünfftig / und geſchickt / das man in weiten Landen damals von ihnen Zuſagen wuſte / fünffe waren von geburt Edel / mit namen Heinrich Schreiber / war ein guter Ritter / Der 2. Walter von der Vogelweyda / Der 3. Reinhart Zwerchſtein / Der 4. Wolffram von Aſchebach / Der fünffte Joannes Bitterolff / Der Sechſte war ein Burger aus Eiſenach genannt Heinrich von Affterdingen / eines fürnemen frommen Geſchlechts vnnd vernünfftig / Der Sange allein wider die vorgenandten alle / Und ſie ſungen vnnd Tichteten offt zum Widerſtreit / vnd ihren Geſang hies man den Krieg von Wardtpurgk / vnd wehret ſo lange / biß endtlich zwiſchen jnen Neide und Haß erwuchs / Alſo das ſie ſich einsmahls untereinander verpflichteten / welcher unter jnen verlöhre / der ſolte Stempffeln / Alſo hies damals der Henker zu Eiſenach.)

1868—74 9950. Neues lauſitziſches Magazin. E. E. Struve. 44—51. Bd., 1868—74. 46. Bd. (S. 142—170. Der Sängerkrieg auf Wartburg. Von Dr. Otto Richter.) gr. 8°. (Ausſchnitt.)

1791 9951. Mythologie der nordiſchen Völker. (F. G. Neuenhagen.) Leipzig, in der Breitkopfiſchen Buchhandlung. 1791. 72 S. kl. 8°.

1832 9952. Unterſuchungen über die Geſchichte und das Verhältniß der nordiſchen und deutſchen Heldenſage, aus P. E. Müller's Sagabibliothek II. Band … überſetzt und kritiſch bearbeitet von Georg Lange. Frankfurt am Main, gedruckt und verlegt bei Heinr. Ludw. Brönner. 1832. LXIII u. 182 S. 8°.

1841 9953. Der Ursprung des Nibelungen-Liedes oder der Sage von den Volsungen und von Sigurd dem Fafnis-Tödter. — Nebst einer Nachricht von den gothischen Verschanzungen, südlich der Ostsee als Erläuterung des Gothenzuges. Eine historische Andeutung insbesondere für die Besitzer der Pracht-Ausgaben des Nibelungen-Liedes. Aufgesetzt von A. Crüger. Mit einer Tafel Münzen-Abbildungen. Landsberg an der Warthe. In Commission bei Volger und Klein. 1841. 29 S. [illegible]

1844 9954. Geschichte und system der altdeutschen religion von Wilhelm Müller. Göttingen, bei Vandenhoeck und Ruprecht. 1844. XVI u. 424 S. gr. 8°.

1854 Europa 1854. (Erſtes Halbjahr.) (S. 133. Das Nibelungenlied und die neue Unterſuchung über ſeine Form und Entſtehung.) (9611)

1858 9955. Die vorkarolingiſchen chriſtlichen Glaubenshelden am Rhein und deren Zeit. Nebſt einem Anhang über Siegfried den Drachentödter. Nach den Quellen dargeſtellt von Ph. Heber. Frankfurt a. M. 1858. Verlag von A. Boemel. VI u. 370 S. 8°. (Mit einem Titelbilde.)

1860 9956. Die Götterwelt der deutschen und nordischen Völker. Eine Darstellung von Wilhelm Mannhardt. Erster Theil. Die Götter. Berlin, 1860. Verlag von Heinrich Schindler. 328 S. gr. 8°.

1867 9957. König Dietrich von Bern und ſeine Genoſſen. Nach der Thidrekſaga erzählt von Ernſt Martin. Halle. Verlag der Buchhandlung des Waiſenhauſes. 1867. XII u. 171 S. kl. 8°. (S. 12. II. Wieland der Schmied.)

1877 9958. Deutſche Mythologie und Heldenſage von Dr. H. Heskamp. Hannover. Hahn'ſche Buchhandlung. 1877. V u. 111 S. 8°.

—

1823 9959. Bruchſtücke aus Eilharts von Hobergen Triſtan und Iſolde ergänzt aus der Dresdener Handſchrift. Herausgegeben durch Hoffmann von Fallersleben. Breslau 1823. 9 S. gr. 8°.

1861 9960. Ueber die Entwickelungsgeſchichte der Gralſage. Programm zum Schluſſe des Studienjahres 1860/61 von Dr. Ludwig Lang. München. 1861. 26 S. 4°.

1827 9961. Das Weſen der antiken Tragödie in äſthetiſchen Vorleſungen durchgeführt an den beiden Oedipus des Sophokles im Allgemeinen und an der Antigone insbeſondere von Dr. Hermann Friedrich Wilhelm Hinrichs. Halle, Verlag von Friedrich Ruff. 1827. XLVIII u. 120 S. kl. 8°.

1835 9962. Das Attische Theaterwesen. Zum besseren Verstehen der griechischen Dramatiker nach den Quellen dargestellt. Von Dr. Gottl. Carl Wilh. Schneider. Mit einer Abbildung. Weimar, bei Wilhelm Hoffmann. 1835. IV u. 268 S. 8°.

1843 9963. Die altgriechische Bühne dargestellt von C. F. Geppert. Mit sechs Tafeln antiker Münzen und Vasengemälde. Leipzig: Verlag von T. O. Weigel. 1843. XXIV u. 288 S. gr. 8°.

1844 9964. Die attische Tragödie eine Festfeier des Dionysos. Eine Einleitung zur Lecture der griechischen Tragiker von August Witzschel. Leipzig, Verlag von Ernst Geuther. 1844. 55 S. 8°.

1847 9965. Die tragiſche Bühne in Athen. Eine Vorſchule zum Studium der griechiſchen Tragiker. Von Auguſt Witzſchel. Jena. Druck und Verlag von Friedrich Mauke. 1847. VIII u. 186 S. 8°.

(1853) 9966. Ueber die griechiſche Tragödie. Von Dr. J. Frei. (Oeffentliche Vorleſung, gehalten am 20. Januar 1853.) Mit einer lithographirten Abbildung eines griechiſchen Theaters. 29 S. 8°.

1856 9967. Programm des Königlichen Gymnaſiums zu Quedlinburg für das Schuljahr von Oſtern 1855 bis Oſtern 1856 ..... Quedlinburg. Druck u. Papier von Gottfr. Baſſe. 1856. gr. 4°. (Inhalt: 1) Die altgriechiſche Tragödie und das altgriechiſche Theaterweſen mit vorzüglicher Rückſicht auf die Tragödie. Eine antiquariſche Skizze zur Einleitung in die Anfänger-Lectüre der griechiſchen Tragiker, mit einer lithographirten Anſicht des altgriechiſchen Theatergebäudes. Von Fr. Wilh. Richter.)

1864 **Süddeutsche Musik-Zeitung.** 13. Jahrg. 1864. (S. 33: Das attische Theater. Nach einer Vorlesung des Dr Lützow in München.) (9617.)

1865 9968. **Das altgriechiſche Theater.** Von Julius Sommerbrodt. Mit Abbildungen in Holzſchnitt. Stuttgart, Krais & Hoffmann. 1865. 80 S. 8°.

1874 9969. **Die Oresteia des Aeschylos.** Agamemnon. Choephoren. Eumeniden. Deutsche Nachdichtung und Erklärung von Oswald Marbach. Leipzig. Verlag von C. G. Naumann. 1874. VI u. 136 S. 8°.

1874 **Allgemeine Deutſche Muſik-Zeitung.** I. Jahrg. 1874. (S. 265: Ueber die Entſtehung des griechiſchen Theaters. I. S.) (9671.)

* * *

IV. Auf die Sache bezügliche Litteratur.

1864 9970. **Die Gartenlaube.** №19. 1864. (S. 303 Der fliegende Holländer. H. F.)

1871 9971. **Die drei Freier.** Erzählung von Levin Schücking. Leipzig. Verlag von Philipp Reclam jun. (Univ. Bibl. 518.) (1871.) (Darinnen die Sage vom „fliegenden Holländer" verwendet.)

◆

1581 9972. Düringiſche Chronica. Von Urſprung vnd Herkommen der Düringer / Auch allen jhren fürnembſten Geſchichten vnd Thaten / ſo ſich mit jhnen / vor vnd nach Chriſti Geburt / biß auff dieſe vnſere Zeit / begeben vnd zugetragen haben. Item / Von jren Königen / vnd wenn die Königliche Regierung bey jhnen auffgehört / Deßgleichen von jren Landgraffen / vnd ſonderlich von denen / ſo damals regiert haben / ..... ꝛc. Auß alten / vnd zuvor nie im Druck außgangenen Exemplaren ..... in Druck verfertiget / durch M. Zachariam Rinandrum. Gedruckt im Jar / M.D.LXXXI. 325 S. 8°.

1769 9973. **Vermiſchte Nachrichten und Anmerkungen zur Erläuterung und Ergänzung der Sächſiſchen beſonders aber der Eiſenachiſchen Geſchichte.** (Erſte Sammlung. Eiſenach, 1766. In Commiſſion bey J. C. Dieterich, in Gotha. 28 S. — Zwote Sammlung. Eiſenach, 1766. 60 S. — Dritte Sammlung. Eiſenach, 1767. 44 S. — Vierdte Sammlung. Eiſenach, 1768. 48 S. — Fünfte Sammlung. Eiſenach, 1769. 48 S. — In Commiſſion bey J. C. Dietrich, in Gotha und Göttingen.) (Fünfte Sammlung S. 31. Nachricht von dem Schloße Wartburg bey Eiſenach. Mit einem Kupferſtich: Proſpect u. Grundriß der Wartenburg.) kl. 4°.

1802 9974. **Heinrich von Oſterdingen.** Ein nachgelaſſener Roman von **Novalis.** Zwei Theile. Berlin 1802. In der Buchhandlung der Realſchule. 338 u. 78 S. kl. 8°. (Vgl. Nr. 5410 Nr. 2 u. Nr. 9977 u. 9983 Nr. 4.)

[1835] 9975. **Beſchreibung der Wartburg und ihrer Merkwürdigkeiten**, nebſt geſchichtlichen Erläuterungen, von J. H. Schöne. Eiſenach, bei Joh. Friedr. Bärncke. (1835.) VIII u. 152 S. 8°.

1837 9976. **Deutſche Dichter.** Novellen von Eduard Boas. Erſter Band. Berlin und Leipzig, Verlag von Carl Heymann. 1837. XX u. 355 S. kl. 8°. (S. 5—98. 1. Der Singerkriec uf Wartburc.)

1842 9977. **Henry of Ofterdingen:** A Romance from The German of Novalis (Friedrich von Hardenberg). Translated by Frederik S. Stallknecht. Cambridge: Published by John Owen. MDCCCXLII. XVII u. 236 S. 8°.

1847 9977a. **Die Wartburg bei Eiſenach.** Eine hiſtoriſche Skizze. Eiſenach, bei Johann Friedrich Bärncke. 1845. 68 S. kl. 8°.

Europa. Chronik der gebildeten Welt. 1847. (Zweites Halbjahr.) (S. 467. Thüringer Wald-Partien. Ueber die Wartburg und den Hörſelberg. — S. 625. Das Sängerfeſt auf der Wartburg.) (9604)

1848 — 1848. (Zweites Halbjahr.) (S. 316. Beſprechung von Auguſt Bock Romantiſche Dichtungen. Vgl. Nr. 5317 № 2.) (9605)

1854 — 1854. (Erſtes Halbjahr.) (S. 305. Die Sagen vom Tannhäuſer und vom Sängerkrieg auf der Wartburg.) (9611)

9978. ——— (Zweites Halbjahr № 55—10[illegible].) (S. 479. Ein Sängergrab, Walther von der Vogelweide und eine Stelle im Tannhäuſerliede.)

1855 9979. **Tauſend Jahre Thüringiſche Geſchichte.** Ein Buch für Schule und Haus. Von Arnold Schloenbach. Leipzig. Verlag von Wilhelm Engelmann. 1855. XVI u. 310 S. 8°. (S. 161. Ueber die Erbauung der Wartburg unter Ludwig II. (des Bärtigen Sohn) i. J. 1067. — S. 197. Ueber den „weitberühmten Wettgeſang der Minneſänger".)

1857 9979a. **Weimarer Sonntags-Blatt.** Zeitſchrift für Unterhaltung aus Literatur und Kunſt. Unter Mitwirkung von . . . . . Dritter Jahrgang. Weimar. Druck u. Verlag von Hermann Böhlau. 1857. 506 S. Lex. 8°. (S. 165—171 fehlt.) (S. [illegible]. Die Wartburg. J. S.)

1862 9980. **De Wartburg.** Door J. P. De Keijser. Eerste Deel. Met Platen. Te Arnhem, bij D. A. Thieme. 1862. 261 S. kl. 8°.

9981. ——— Tweede Deel. Met Platen. Te Arnhem, bij D. A. Thieme. 1862. 256 S. kl. 8°.

1866 9981a. **Aus Luthers Stube auf der Wartburg an das deutſche Volk.** Ein Beitrag zur Reinigung der Volksreligion. Nürnberg. J. Ludw. Schmid's Verlag. 1866. 113 S. 12°.

1870 **Durch Thüringen.** Gedichte von Murad Effendi. Temesvar. Druck von Brüder Magyar. 1870. 58 S. 12°. (S. 20. Der Hörſelberg. — S. 22. Wartburg. — S. 25. Im Sängerſaal.) (9591)

1871 9982. Eine Nacht auf der Wartburg. Von Friedrich Groch. Berlin, 1871. Otto Loewenſtein 48 S. kl. 8°.

1876 9983. Bibliothek der deutſchen Nationalliteratur des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts. Achtunddreißigſter Band. Heinrich von Oſterdingen. Von Novalis. (Friedrich von Hardenberg.) Mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Julian Schmidt. Leipzig: F. A. Brockhaus. 1876. XXIII u. 144 S. 8°.

1878 9984. Kleine Beiträge zur deutſchen Mythologie, Sitten- und Heimatskunde in Sagen und Gebräuchen aus Thüringen. Geſammelt und herausgegeben vgn Dr. Auguſt Witzſchel. Zweiter Theil: Sagen, Sitten und Gebräuche aus Thüringen. Herausgegeben von Dr. G. L. Schmidt in Eiſenach. Wien, 1878. Wilhelm Braumüller. XV u. 342 S. 8°.

9985. Thüringens Merkwürdigkeiten der Vorzeit. Eine kurzgefaßte Zuſammenſtellung aller beachtenswerthen Ereigniſſe und Begebenheiten des Alterthums von länger als 1000 Jahren her ..... geſammelt und zuſammengeſtellt von Joh. Ph. Heinſe, ... Mit verſchiedenen lithographiſchen Abbildungen. Im Selbſtverlage des Verfaſſers. Rudolſtadt, Druck der fürſtl. priv. Hofbuchdruckerei. XI u. 133 S. 8°. (S. 19. Unter Landgraf Hermann. — S. 23. Ueber Frau Holla. — S. 129. Hiſtoriſches über die Wartburg.)

* * *

1857 9985a. Die Stammsagen der Hohenzollern und Welfen. Ein Beitrag zur deutschen Mythologie und Heldensage. Von Nicolaus Hocker. Düsseldorf 1857, Druck u. Verlag von Wilhelm Kaulen. III u. 152 S. gr. 8°. (I. Die Sage von der weissen Frau. — S. 36. II. Die Sage vom Schwanenritter.)

* * *

1787 9986. Das Leben des Attila Königes der Hunnen, aus dem Engliſchen des Hrn. Eduard Gibbons, Eſq. überſetzt. Lüneburg 1787. Joh. Friedr. Wilh. Lemke. IV u. 132 S. kl. 8°.

1794 9987. Attila König der Hunnen. Von D. Fessler. Breslau bey Wilhelm Gottlieb Korn. 1794. 292 S. 8°. (Mit Attila's Portrait in Medaillon, geſt. v. Richter, Titelvignette, und einem Kupferſtich.)

1797 9988. Peter Friedrich Suhm's Nordiſche Kämpfer-Romane. Aus dem Däniſchen, mit erläuternden Zuſätzen. Erſter Band. Mit einem Kupfer. Magdeburg, bei Georg Chriſtian Keil. 1797. XVIII u. 312 S. kl. 8°. 12)

1799 9989. —— —— Zweiter Band. 1799. XVI u. 344 S. kl. 8°.

1820 9989a. DISSERTATIO INAUGURALIS PHILOSOPHICA DE EO QUID SIGFRIDUS CORNEA CUTE NIBELUNGORUM THESAURO EL TARENCAPPA ORNATUS SIBI VELIT [illegible] DEFENDET FERDINANDUS WACHTER. IENAE, TYPIS SCHREIBERI ET SOC. CIƆIƆCCCXX. 12 S. 8°.

1827 9990. **Attila** nach der Geſchichte, Sage und Legende dargeſtellt durch **Guſtav Friedrich Klemm**. Leipzig 1827. Weidmanniſche Buchhandlung G. Reimer. VI u. 177 S. 8°.

1832 9991. **Sigurd**, Tradition épique restituée précédée d'une Notice pour servir à l'histoire de la Tradition, par **J. J. Ampère**. Extrait de la Revue de deux Mondes, Livraisons des 1er et 15 août 1832. Paris. Imprimé chez Paul Renouard. 1832. 74 S. gr. 8°.

1836 9992. **Oberon von Mons und die Pipine von Nivella.** Unterſuchungen über den Urſprung der Nibelungenſage. Von **Dr. Emil Rückert.**[15] Leipzig. Weidmann'ſche Buchhandlung. 1836. VIII u. 122 S. 8°.

1837 9993. **Der grimme Schelch der Nibelungen iſt weder ein Preußiſches Thier, noch der Rieſenhirſch der Vorwelt, und dieſer nicht unſer Elen.** Vorgetragen in der Königl. phyſik. ökonom. Geſellſchaft den 9. December 1836 von **J. G. Bujack.** (S. 98—115. Ausſchnitt aus einem unbekannten Werke.) (1837.) 8°.

1842 9994. **Mythologiſche Forſchungen und Sammlungen** von **Wolfgang Menzel.** Erſtes Bändchen. Stuttgart und Tübingen, Verlag der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung. 1842. XIV u. 300 S. gr. 8°. (S. 235. IV. Die Mythen des Regenbogens.)

1843 9995. **Nibelungen im Frack.** Ein Gedicht von **Anaſtaſius Grün.** Leipzig. Weidmann'ſche Buchhandlung. 1843. X u. 99 S. 8°. (Erſte Ausgabe.) (Vgl. Nr. 3359 Nr. 1.)

1844 9996. **Chrimhildens Rache.** Nacherzählt von **Guſtav Pfarrius.** Köln und Aachen. Verlag von Ludwig Kohnen. 1844. 82 S. 8°.

1854 Europa. 1854. (Zweites Halbjahr.) (S. 1001. Ueber den grimmen Schelch und die Jagdthiere im Nibelungenliede. Max Roſenheyn.) (9978.)

1855 9997. **Hiſtoriſche Hausbibliothek.** Herausgegeben von Prof. Dr. **Friedrich Bülau.** Siebenunddreißigſter Band. König Attila und ſeine Zeit. Schilderungen und Sagen aus der Geſchichte des fünften Jahrhunderts von **Amedee Thierry.** Deutſch von Dr. **Eduard Burckhardt.** Leipzig Verlagsbuchhandlung von Carl B. Lorck. 1855. VIII u. 300 S. 8°. (S. 211. Die Edda und das Nibelungenlied.)

1881 9998. **Die Saga von den Volſungen und Nibelungen.** Aus der altnordiſchen Volſunga-Saga frei übertragen von Dr. **Anton Edzardi.** Stuttgart, Albert Heitz, Verlagsbuchhandlung 1881. XVI u. 123 S. 8°.

9999. **Der Mythos vom Markgrafen Rüdeger** von **Richard v. Muth.** (Abſchnitt aus: Sitzungsber. d. phil.-hist. Cl. (XXXV. Bd. II. Hft.)) S. 265—280. gr. 8°.

* * *

1799 10000. **Denkmäler altdeutscher Dichtkunst** beschrieben und erläutert von **Johann Joachim Eschenburg.** Bremen bei Friedrich Willmans 1799. 464 S. gr. 8°. (S. 341. XIV Ein alter Meistergesang mit seiner Melodie. Zu Seite 317. Im langen Thon Regenbogens. — Der Abgesang. — S. 365. XV Ueber Die Cyrillischen Fabeln und den Meistersänger Daniel Holzmann.)

1832 10001. **Peter Viſcher.** Romantiſch dramatiſches Gemälde aus der Vorzeit Nürnbergs, in zwei Abtheilungen. Von **Wilhelmine Soſtmann, geb. Blumenhagen.** Mit 9 colorirten Kupfern und einer Muſikbeilage. Nürnberg, Verlag von George Winter. 1832. 108 S. kl. 8°. (S. 108. Unter den „Hiſtoriſchen Nachträgen“, ein kurzer biographiſcher Artikel über Hans Sachs.)

1847 **Europa.** Chronik der gebildeten Welt. 1847. (Zweites Halbjahr.) (S. 600—609. Hans Sachſens poetiſche Sendung. F. Guſtav Kühne.) (9604)

10002. Einladungsſchrift zu der Feier des Geburtsfeſtes Seiner Majeſtät des Königs Wilhelm und zu den öffentlichen Prüfungen des Gymnaſiums und der Realſchule in Rottweil. **Hans Sachs als dramatiſcher Dichter.** Von Profeſſor **A. Bomback.** Rottweil, gedruckt bei Uhl & Comp. 1847. 30 S. 4°.

1856 **Weimarer Sonntags-Blatt.** 1856. (S. 114, 121. Hans Sachs. — Julius Sappe.) (9612a)

1861 **Süddeutsche Musik-Zeitung.** 10. Jahrg. 1861. (S. 49, 53. Ueber den deutschen Meistergesang. (Vorgetragen im Berliner Tonkünstlerverein von Carl Schulze.)) (9617)

1863 **Das Theater in Nürnberg von 1612 bis 1863.** Von **F. E. Hyſel.** (S. 24, 25, 29. Ueber die Meiſterſinger; Hans Sachs u. A.) (9578)

1868 10003. **Leben und dichteriſche Wirkſamkeit des Hans Sachs** dargeſtellt von Dr. **Otto Haupt.** Poſen, Verlag und Druck bei Louis Merzbach. 1868. 137 S. 8°.

1877 10004. **Moravia.** Eine Monatsſchrift für Literatur und Heimatskunde. Herausgeber: **W. Müller.** I. Jahrgang. Olmütz 1877. Verlag des Herausgebers. 818 S. Lex.-8°. (S. 105, 177. Der Meiſtergeſang und di. Iglauer Meiſterſänger, von Wilhelm Saliger.)

10005. **Das Wappen der Meistersänger.** Von **Edmund Götze.** (Archiv f. Litt. Gesch. V.) o. J. Ausſchnitt. S. 281—286. 8°.

1781 10005a. (**Bodmer.**) **Altengliſche und altſchwäbiſche Balladen.** In Eſchilbachs Versart. Zugabe von Fragmenten aus dem altſchwäbiſchen Zeitalter, und Gedichten. Zweytes Bändchen. Zürich, bey J. C. Füeßly. 1781. 254 S. kl. 8°. (S. 178. Jeſtute. — S. 191. Erinnerungen zu Sivrits Tod. — S. 198. Erinnerungen zu Jeſtute. — S. 229. Eingang des Gedichtes von Parcival.)[11a]

1810 10006. **Alonſo oder der Wanderer nach Montſerrat.** Von D^r. J. A. **Feßler.** Carlsruhe 1810. Erſter Theil. XXIV u. 295 S. Zweiter Theil. 247 S. 8°. (Mit 2 Titelkupfern und Vignetten.) (Siehe Anmerkung 23) S. 128 No. 3.)

1821 10007. **König Artus und die Ritter von der Tafelrunde.** Romantiſche Dichtungen der Vorzeit. Erſter Band. Brünn, bei J. G. Traßler. 1821. 236 S. u. 1 Bl. Inhalt. 8°.

10008. **Heldenlieder aus den Sagenkreiſen Karls des Großen, Arturs, der Tafelrunde und des Grales, Attila's, der Amelungen und Nibelungen.** Herausgegeben von **Friedrich Heinrich von der Hagen.** Erſter Theil. Mit dreißig illuminirten Bildern. Breslau 1821, bei Graß, Barth und Comp. und Leipzig bei Ambroſius Barth. 328 S. u. Texte zu den Bildern. 8°.[11]

1823 10009. ——— Zweiter Theil. Mit dreißig illuminirten Bildern. Breslau 1823. Seite 329—792 und Texte zu den Bildern. 8°.

1829 10010. **Ueber den Titurel und Dante's Komödie.** Mit einer Vorerinnerung über die Bildung der geiſtlichen Ritterorden und Beilagen contemplativen Inhalts aus der größeren Heidelberger Handſchrift von **Karl Roſenkranz.** Halle und Leipzig. Verlag von Reinicke und Compagnie. 1829. 112 S. 8°.

1843 10011. **Die Sagen von den Abenteuern Carls des Grossen und seiner Paladine, der Ritter von der Tafelrunde.** Aus den ältesten spanischen Romanzen im Versmasse der Originale übersetzt von **Eduard Brinckmeier.** Leipzig, Friedrich Fleischer. 1843. XVI u. 254 S. kl. 8°.

1847 10012. **Ueber ein mittelgriechisches Gedicht von Artus und den Rittern der Tafelrunde.** Von Hrn. **von der Hagen.** (Gelesen in der Akademie der Wissenschaften am 8. November 1847.) Mit 6 Abbildungen. (Philos. histor. Kl. 1848.) Ausſchnitt. S. 243—260. 4. Bei.

1850 10013. Wolfram's von Eſchenbach Beſchreibung von Terre marveile, ein poetiſches Landſchaftsgemälde, herausgegeben von F.W. Rührmund. (Aus dem deutſchen Jahrbuche ꝛc. Bd. IX beſonders abgedruckt.) Berlin, bei Hermann Schultze. 1850. 24 S. 8°. (Mit einem Plan von Terre marveile gezeichnet von G. Ziller 1850.)

1855 10014. Ueber einen bisher unbekannten Perchevalli Galois. Eine literarhistorische Abhandlung von Alfred Rochat. Zürich. Druck u. Verlag von E. Kiessling. 1855. XII u. 180 S. gr. 8°.

1871 10015. Joseph of Arimathie: Otherwise Called The Romance of the Seint Graal, or Holy Grail: An alliterative poem written about A. D. 1350, And now first printed from the unique copy in the vernon Ms. at Oxford ..... Edited, with notes and glossarial indices, by the Rev. Walter W. Skeat, M. A., ... London: Published for the early englishtextsociety, by N. Trübner & Co., M.D.C.C.C.LXXI., XLVII u. 100 S. gr. 8°.

1812 10016. Untersuchungen über den Mythos der berühmten Völker der alten Welt vorzüglich der Griechen; dessen Entstehen, Veränderungen und Inhalt. Von J. L. Hug. Mit Kupfern und Vignetten. Freyburg und Konstanz, in der Herderschen Buchhandlung. 1812. IV u. 349 S. gr. 4°.

1826 10017. Grundidee des Mythus oder Spuren der göttlich geoffenbarten Lehre von der Welterlöſung in Sagen und Urkunden der älteſten Völker. Ein Verſuch, den Mythus und die Myſterien der Heiden auf eine Uroffenbarung zurückzuführen ..... Von Hermann Joſeph Schmitt. Mit Biſchöflich-Würzburgiſcher Approbation. Frankfurt am Main, in der Andräiſchen Buchhandlung. 1826. X u. 284 S. 8°.

* * *

V. Vermiſchtes.

1. Von Richard Wagner in ſeiner Jugendzeit benützte Studienwerke.

1825 10018. (E. T. A. Hoffmann) Fantaſieſtücke in Callot's Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reiſenden Enthuſiaſten. Mit einer Vorrede von Jean Paul. Dritte Auflage in zwei Theilen. Erſter Theil. Mit dem Bildniß des Verfaſſers. Leipzig: F. A. Brockhaus 1825. 1. Theil XX u. 275 S.; 2. Theil VI u. 393 S. kl. 8°.

2. Zur Dresdener Revolution 1849.

1849 10019. Der Aufſtand in Dresden. Politiſch und militairiſch beleuchtet von einem ſächſiſchen Offizier und Augenzeugen. Leipzig. J. C. Hinrichsſche Buchhandlung. 1849. 34 S. 8°.

10020. Vier Bilder aus Deutſchlands neueſter Geſchichte. (Als Manuſcript gedruckt.) (Gedichte ohne O. u. J.) Druck der Teubner'ſchen Officin in Dresden. 8 Bl. kl. 8°. (II. Communalgarden-Deputation vor dem König von Sachſen im Mai 1849. 15) — III. Der Rathhausſaal zu Dresden in den Maitagen 1849.)

10021. Zur Erörterung der Frage über die Statthaftigkeit des geheimen Unterſuchungsverfahrens in Beziehung auf den Dresdner Aufſtand vom 3. bis 9. Mai 1849 und die damit in Verbindung ſtehenden Vorgänge … Von einem ſächſiſchen Rechtsgelehrten. (Separatabdruck aus der N. F. von Hitzig's Annalen der Criminalrechtspflege.) Leipzig, Expedition der Annalen. 1849. 40 S. 8°.

Dresdner Journal und Anzeiger. Vom 1. April bis 30. Juni 1849. (Enthält Ausführliches und Authentiſches über den Mai-Aufſtand.) ([illegible])

1850 10022. **Selbſtvertheidigung von Otto Heubner in ſeiner auf Hochverrath gerichteten Unterſuchung.** Zum Beſten ſeiner Familie herausgegeben von Angehörigen des Verfaſſers. Zwickau, Verlag von Gebr. Thoſt. 1850. VI u. 149 S. 8°. 16)

10023. **1849 oder Des Königs Maienblüthe.** Hiſtoriſcher Roman aus der Gegenwart von Franz Lubojatzky. Erſter Theil 210 S. Zweiter Theil 265 S. Dritter Theil 252 S. Grimma & Leipzig. Druck und Verlag des Verlags-Comptoirs. 1850. kl. 8°. 17) (Erſter Theil S. 119—130. Eine Verſammlung in der Wohnung des Muſikdirektors Röckel geſchildert; darunter: Richard Wagner, Tzſchirner, 17a) Leo Zichlinsky, Gruner, Wittig und Bakunin. 18) ..... „Ein ſchwächlich gebauter Mann von mittler Statur, blaſſen Ausſehens, mit dünnem, braunen Barte und ſpitzem Kinn, ſaß am Flügel und ſpielte die Marſeillaiſe. Der Schein des Lichtes fiel auf die Gläſer ſeiner Brille und es ſchien, als ob die Augen dieſes Freundes der franzöſiſchen Volkshymne Flammen ſprühten. Brillanter und mit richtigerem Takt konnte die Marſeillaiſe wohl nie ausgeführt werden; der Spielende war ein Prieſter des zauberhaften Tonreichs, ſein Name ein in der muſikaliſchen Welt ehrenvoll bekannter, Richard Wagner, der Componiſt der Rieſenoper Rienzi, derzeit königlich ſächſiſcher Kapellmeiſter. Der gewaltige Schwung der Töne der franzöſiſchen Hymne röthete leicht ſein blaſſes Antlitz in der gewaltigen Aufregung, die ihn durchzitterte. Der Beſitzer der Wohnung, Röckel, Muſikdirektor der königlich ſächſiſchen Kapelle, der Mann des Volkes, der in ſeinem Volksblatt der Ariſtokratie mit virtuoſer Keckheit den Fehdehandſchuh in's Geſicht warf, ging anregend von Einem zum Andern. Sein wohlbeleibtes Aeußere wies nichts von dem Grimme ſeiner Schreibweiſe. Das volle runde Geſicht mit den blauen Augen ſah höchſt gemüthlich aus, das lichte Haar, auf eine Seite geſcheitelt, fiel in den Nacken lang herab und kündete in Harmonie mit der Brille, die er für jetzt über die Augen hinauf auf die Stirne geſchoben, den Mann des Volkes und der Feder“.)

1851 10024. **Zahme Geſchichten aus wilder Zeit.** Von Friedrich W. Ebeling. Leipzig, Verlag von Chriſtian Ernſt Kollmann. 1851. 274 S. 8°. (S. 165. Leben und Gefangenſchaft in Dresden.) 19)

4. Einige von R. Wagner beurtheilte oder gelegentlich erwähnte Werke.

(1871) **Dramatiſche Dichtungen von Johann Hartmann.** (1871.) kl. 8°. (9584)

1840 10025. Thalysie, ou La Nouvelle Existence, par J.-A. Gleizès. 20) Tome Premier. Paris, L. Desessart, Libraire-Editeur. 1840. VIII u. 617 S. gr. 8°.

1841 10026. —— —— Tome Second. Paris 1841. VII u. 361 S. gr. 8°.

1842 10027. —— —— Tome Troisième. Paris 1842. II u. 317 S. gr. 8°.

1866 10028. Les Religions et les Philosophies dans L'Asie Centrale par M. Le Comte de Gobineau[21] Ministre de France à Athènes. Deuxième Édition. Paris Librairie académique Didier et Cie. 1866. 543 S. 8°.

1877 10029. La Renaissance. Savonarole — César Borgia — Jules II — Léon X — Michel-Ange. Scènes historiques par Le Comte de Gobineau. Paris E. Plon et Cie, Imprimeurs-Éditeurs. MDCCCLXXVII. 539 S. 8°.

1810 10030. Mythengeſchichte der aſiatiſchen Welt. Von J. Görres. Erſter Band. Hinteraſiatiſche Mythen. Zweiter Band. Vorderaſiatiſche Mythen. (Mit Titelvignetten.) Heidelberg bei Mohr und Zimmer. 1810. XXXVI u. 660 S. 8°.[22]

1850 10030a. Alexander. Gedicht des zwölften Jahrhunderts, vom Pfaffen Lamprecht. Urtext und Ueberſetzung ..... von Dr. Heinrich Weismann. Erſter Band. Urtext und Ueberſetzung nebſt hiſtoriſcher und ſprachlicher Einleitung und Erläuterungen. Frankfurt a. M. Literariſche Anſtalt. (J. Rütten.) 1850. CXXIV u. 556 S. 8°.[22a]

10030b. Zweiter Band. Unterſuchung des Pſeudokalliſthenes nebſt den Auszügen .... 1850. VI u. 608 S. 8°.

1845 10031. Gambara. Der Landpfarrer.[23] Von H. v. Balzac. Aus dem Franzöſiſchen. H. v. Balzac's ſämmtliche Werke 65. Band. Quedlinburg und Leipzig. Druck und Verlag von Gottfr. Baſſe. 1845. 12°. (S. 96—308. Der Landpfarrer.)

Anmerkungen.

1) (S. 99) Sujet zu Wagner's erſter Oper: „Die Hochzeit". Vgl. Franz Muncker: Richard Wagner. 1891. S. 9.

2) (S. 99) Vgl. Muncker: Richard Wagner. 1891. S. 62.

3) (S. 101) In dieſem Luſtſpiel ſoll Richard Wagner's Beckmeſſer gleichſam als Vorbild erſcheinen. Vgl. die Aufſätze: Ein Urbild des Beckmeſſer? C. K. in der „Allgemeinen Zeitung". Zweites Morgenblatt Nr. 31 v. 1. Februar, u. Morgenblatt Nr. 32 v. 2. Februar 1894. (Ein ſeltenes Buch.)

4) (S. 103) Eine Bearbeitung von Gozzi's „Die Frau eine Schlange": Wagner hat dieſen Stoff bekanntlich zu ſeiner Oper „Die Feen" benützt. Vgl. Fr. Muncker: Richard Wagner. 1891. S. 9.

5) (S. 103) Robert (Ernſt Friedrich Ludwig) geb. 16. Dezbr. 1778 zu Berlin (ſeine Eltern führten früher den Namen Levin. Bruder der berühmten Rahel). † 5. Juli 1832 in Baden-Baden.

6) (S. 103) Fr. Heinrich Himmel geb. 10. Nov. 1765, † 8. Juni 1814.

7) (S. 103) Ein ſeltenes Textbuch. Aufgeführt wurde das Myſterium in der Berliner Singakademie 1861. (Vgl. Bayr. Bl. III. 1880. S. 43.)

8) (S. 104) Ein ſeltenes Buch! Aufgeführt wurde das Stück unter dem Titel: Der Tannenhäuſer. Siehe hierüber Bd. 1—3. 6. Abth.

9) (S. 104) Ein ſeltenes Buch.

9a) (S. 105) Aelterer Nachdruck, nur in kleiner Auflage abgezogen.

10) (S. 105) Vgl. P. G. Heims Seeſpuck. Leipzig 1898. S. 108.

11) (S. 109) Intereſſante Abhandlung!

12) (S. 114) Intereſſantes Werk!

13) (S. 115) Seiner Majeſtät Leopold dem Könige der Belgier iſt dieſes Buch gewidmet, mit einer Huldigung in Verſen.

13a) (S. 117) Siehe: J. G. Th. Graeſſe. Die großen Sagenkreiſe des Mittelalters. Zum erſten Male hiſt. entwickelt, kritiſch beleuchtet u. dargeſtellt. Dresden 1842.

14) (S. 117) Intereſſantes Werk; die Bilder hierzu ſehr originell.

15) (S. 119) Intereſſant. In den Verſen des zweiten Gedichtes Anſpielung auf Wagner.

16) (S. 120) Siehe Dr. Hugo Dinger's hochbedeutendes Werk: Richard Wagners geiſtige Entwickelung. Leipzig. Verlag von E. W. Fritzſch. Leipzig 1892. Litteratur-Verzeichniß S. [illegible]

17) (S. 120) Siehe: Dinger S. 177 u. a. O.

17a) (S. 120) Siehe Anmerk. 7a) S. 152.

18) (S. 120) Vgl. „Neue Freie Preſſe" 13. Januar 1894. Feuilleton. Väter des Anarchismus. (Perſönliche Erinnerungen.) Von Karl Blind. I. (Michael Bakunin); u. „Berliner Tageblatt". 21. September 1891. Beiblatt. Der Zeitgeiſt. Bakunins Briefe aus der Verbannung. Von Karl Blind.

19) (S. 120) Intereſſant!

20) (S. 120) Vgl. Bd. 1 Nr. 3361 u. Anmerkung hierzu S. 205.

21) (S. 121) Mit den Werken des Grafen von Gobineau hat ſich R. Wagner in den letzten Lebensjahren vielfach beſchäftigt. Man vgl. Kat. Bd. 3; ferner „Bayr. Blätter" an vielen Orten, endlich das Lebensbild Gobineau's, enthalten in den aſiatiſchen Novellen. Deutſch von Ludwig Schemann. Leipzig. Reclam. 1893. (Siehe auch Anmerkung 60a) in Kat. Bd. 3 S. 285.)

22) (S. 121) Nach Hrn. v. Wolzogen's Mittheilung von Wagner in ſeiner letzten Lebenszeit geleſen.

22a) (S. 121) Siehe: H. v. Wolzogen. Bayr. Bl. IX. 1886. S. 47.

23) (S. 121) »Le curé de village« wurde von Richard Wagner (in ſeinen letzten Lebensjahren?) geleſen, und Herrn von Wolzogen zur Lecture empfohlen.

II. Anhang.

I. Handſchriften S. M. König Ludwig II. und mit Richard Wagner verwandter und befreundeter Perſonen, ſowie Werke und Bildniſſe der letzteren; Einiges über dieſelben. — Anſichten.

1. Handſchriften.

(Original-Autographe.)

König Ludwig II. v. Bayern. Großer Namenszug: Ludwig. Unter ſeiner Photographie. (9672)

* * *

1870 10032. **Brief von Franz Liſzt** in franzöſiſcher Sprache **an »Madame de Gerstner« in Wien.** 30 Mars 70 Rome. 3 S. kl. 8°. (Hierzu 1 Couvert mit Adreſſe.) Unterzeichnet: F. Liszt. [1]

1878 10033. **Brief von Franz Liſzt an den Maler Richard Weix in Wien.** Budapest 11ten Februar 78. 1 S. kl. 8°. Hiezu ein Couvert.

1850 10034. **Brief von Marie Gräfin d'Agoult an den General** … (Paris) 20. juin 1850. 2½ S. 8°. Franzöſiſch.

10035. **Neun Briefe der Fürſtin Caroline v. Sayn-Wittgenſtein an L. A. Zellner in Wien.** Franzöſiſch. Ort, Datum u. Jahreszahl zumeiſt unleſerlich.(18) Zuſammen 51 S. 8°. Beſchnittenes farbiges Briefpapier mit kleinem Wappen in Hochdruck.

10036. **À Madame Cosima de Bülow, née Liszt. Mazurka Fantaisie pour le Piano composée par H. G. de Bülow. Op. 13.** Titel von H. v. Bülow's Hand geſchrieben. Am Schluſſe: Hans von Bülow. 16 S. Folio.

2. Werke etc.

Ludwig Geyer (Richard Wagner's Stiefvater.)

(1780—1821.)

1823 10037. **Almanach dramatiſcher Spiele zur geſelligen Unterhaltung auf dem Lande.** Angefangen von Aug.

von Kotzebue, fortgeſetzt von Mehreren. Einundzwanzigſter Jahrgang. Leipzig bey P. G. Kummer. 1823. 324 S. 12°. (S. 233. Die neue Delila. Ein Anfangs luſtiges, aber gegen das Ende höchſt trauriges Schäfer- und Ritterſpiel in einem Act, von Geyer.)

1825 10038. Deutſche Schaubühne ſeit Leſſing und Schröder bis auf die neueſte Zeit. Vierzehntes Bändchen. Wien, 1825. Gedruckt und verlegt bey Chr. Fr. Schade. 221 S. 16°. (S. 135. Der Bethlehemitiſche Kindermord. Dramatiſch-komiſche Situationen aus dem Künſtlerleben, in zwey Aufzügen, von L. Geyer.) (Siehe Nr. 3200 Bd. 1, 5495 Bd. 2 u. 9074 Bd. 3 nebſt Anmerkungen.)

10039. (Neueſte Theater-Bibliothek. 12. Band.) Eliſe von Valberg. — Der Bethlehemitiſche Kindermord. Dramatiſch-komiſche Situationen v. Geyer. Wien, 1825. Gedruckt u. verlegt bey Chr. F. Schade. 221 S. 16°.[1])

(Ueber denſelben.)

1822 10039a. Allgemeiner Deutſcher Theater-Almanach für das Jahr 1822. Herausgegeben von Aug. Klingemann. Braunſchweig 1822. Bey G. C. E. Meyer. (Titelkupfer: J. B. F. Koslair.) 195 S. 12°. (S. 319. Verzeichniß der jetzt lebenden dramatiſchen Schriftſteller ..... S. 321. Geyer, L., Königl. Hofſchauſpieler zu Dresden. — S. 391. Königl. Sächſiſches deutſches Hoftheater zu Dresden. S. 392. Perſonale der deutſchen Schauſpiele und Opern, nach dem Beſtand von Oſtern 1820 bis zu Ende April 1821 in alphabetiſcher Ordnung ..... Hr. Geyer, Charakterrollen, Intriguants, hochkomiſche Rollen. — S. 394. Verzeichniß der gegebenen Vorſtellungen von Oſtern 1820 bis Ende April 1821. a) Schauſpiele. S. 395. Der Bethlehemitiſche Kindermord, L. in 2 A. v. Geyer, 2 m.)

1840 10040. Die dramatiſche Poeſie der Deutſchen. Verſuch einer Entwickelung derſelben von der älteſten Zeit bis zur Gegenwart. Beitrag zur Geſchichte der deutſchen Nationalliteratur. Von Joſeph Kehrein. Leipzig, 1840. Verlag der J. C. Hinrichsſchen Buchhandlung. Erſter Band. X u. 280 S. Zweiter Band. IV u. 363 S. 8°. (In 1 Bd. geb.) (II. S. 330. Satyriſches Luſtſpiel. S. 332 u. 333. L. H. Chr. Geyer.)

1862 10041. Aus dem Tagebuche eines alten Schauſpielers. Von Eduard Genaſt. Zweiter Theil. Zweite Auflage. Leipzig. Voigt & Günther. 1862. 301 S. 8°. (S. 110. Neuntes Kapitel. — Geyers Gaſtſpiel.)

Albert Wagner. (Richard Wagner's Bruder.)

(1799—1874.)

1822 Allgemeiner Deutſcher Theater-Almanach für das Jahr 1822. (S. 365. Theater in Breslau. Darſtellende Mitglieder: S. 367. Hr. A. Wagner, Sargino. Belmonte. Gianetto.) (10039a)

1832 10012. Würzburg. Königlich bayeriſches Theater. Freitag den 19ten Oktober 1832. Die Weiberkur, oder: Der luſtige Schuſter. Komiſche Oper in 2 Akten. Muſik von Paer. (Nach dem Perſonenverzeichniß die Notiz: „Herr Wagner iſt nach Ausſpruch der ihn behandelnden Herren Aerzte wieder geneſen und wird nach überſtandener Reconvaleſcenz am nächſten Mittwoch den 24. als „Fra-Diavolo" auftreten. Dieß zur Würdigung der über die Art und Dauer ſeiner Krankheit ausgeſtreuten Gerüchte".)

1837 10013. Einladung. Donnerstag den 2. Februar 1837. Zum Erstenmale »Lestocq, oder Intrigue und Liebe«. Grosse Oper in 4 Akten v. Scribe, Musik v. Auber. Zu dieser Vorstellung ladet ein verehrtes Publikum ganz ergebenst ein Albert Wagner. 1 Bl. Zettel qu.-8°.

Eliſe Wagner. (Richard Wagner's Schwägerin, Gemahlin von Albert Wagner.)

1832 10011. Einladung. Donnerstag den 12ten April 1832 . . . . . . Zum Erſtenmal. Die Gräfin Plater. Singſpiel in 1 Akt von C. Ronne. Muſik von Herrn B. Hamm. Vorher: Die falſche Catalani. Poſſe in 2 Akten von Bäuerle. Ein hochverehrtes Publikum zu dieſer Vorſtellung ergebenſt einzuladen giebt ſich die Ehre Eliſe Wagner. Mitglied des hieſigen Theaters. 1 Bl. Zettel qu.-8°.

Johanna Jachmann-Wagner. (Richard Wagner's Nichte, Tochter von Albert u. Eliſe Wagner.)

(1828—1894.)*)

Franziska Wagner. (Richard Wagner's Nichte, Tochter von Albert u. Eliſe Wagner.)*)

geb. 1829.

1848 10015. Würzburger Stadt-Theater. Mittwoch den 25. Oktober 1848. Precioſa. (Fräul. Franziska Wagner, vom Hoftheater zu Bernburg, „Precioſa" als Gaſt.)

Roſalie Wagner. (Richard Wagner's Schweſter.)

(1803—1837.)

1830 10016. Brief von Roſalie Wagner an den Director . . . . des Prager Theaters.[1] Leipzig den 18. Mai 1830. 1 S. kl.-8°. (Abſchrift nach dem Original.) (Anſuchen um ein Gaſtſpiel für ihren Bruder.)

---

*) Ueber Johanna Jachmann-Wagner, die berühmte Wagnerſängerin, ſiehe die Hauptabtheilungen der Kat. Bände I—I.

(Ueber dieſelbe.)

1822 Allgemeiner Deutſcher Theater-Almanach für das Jahr 1822. (S. 391. Königl. Sächſiſches deutſches Hoftheater zu Dresden. — S. 392. Perſonale . . . . — S. 393. . . . . . Demoiſ. Roſalie Wagner. Liebhaberinnen, jugendlich naive Rollen.) (10039 a)

Klara Wagner. (Richard Wagner's Schweſter.)

(geb. 1807.)

(Ueber dieſelbe.)

1822 Allgemeiner Deutſcher Theater-Almanach für das Jahr 1822. (S. 391. Königl. Sächſiſches deutſches Hoftheater zu Dresden. — S. 392. Perſonale . . . — S. 393. Kinderrollen . . . . . Klara Wagner.) (10039 a)

Ottilie Brockhaus-Wagner. (Richard Wagner's Schweſter.)[4]

(1811—1883.)

1850 10047. Zur Erinnerung an Polterabend und Hochzeit von Marie Brockhaus und Albert Judeich. Leipzig, am 2. und 4. April 1850. 48 S. gr. 8°. (Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.) (S. 39. Politischer Hochzeitsgruss. Ottilie Brockhaus-Wagner. — S. 46. Kranzrede geſprochen von Rudolf Brockhaus. Ottilie Brockhaus-Wagner.)[5]

Adolf Wagner. (Richard Wagner's Oheim.)

(1774—1835.)

1804 10048. Der Rabe. Dramatisches Mährchen aus dem Italiänischen des Karl Gozzi, von G. A. Wagner. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. 1804. 120 S. 8°.

1826 10049. Alceste. Trauerspiel des Euripides. Teutsch. Nebst einer Abhandlung von David Christoph Seybold. Zweite ganz umgearbeitete Ausgabe von W. Leipzig, 1826. Weygandsche Buchhandlung. XVI u. 96 S. 8°.

Oswald Marbach. (Richard Wagner's Schwager, Gemahl der Roſalie Wagner.)

(1810—1890.)

1838 10050. Gedichte von Gotthart Oswald Marbach. Leipzig. 1838. Verlag von Otto Wigand. 214 S. 8°.

1858 10051. Medeia. Tragödie von Oswald Marbach. Leipzig Carl B. Lorck 1858. 104 S. 8°.

(1860) 10051 a. **Das Jubiläum der Universität Leipzig nach vierhundert und fünfzigjährigem Bestehen am 2. December 1859.** Auf Grund authentischer Quellen beschrieben von **Oswald Marbach.** Leipzig. Ad. Lehmann. (1860.) 127 S. 4°.

Daniel Stern. (Gräfin d'Agoult, Mutter der Frau Coſima Wagner.[1])

(1805—1876.)

1862 10052. **Histoire de la Revolution de 1848 par Daniel Stern.** Tome premier. Deuxième Édition Revue par l'Auteur. Paris. Charpentier, Libraire-Éditeur. 1862. XVI u. 522 S. 8°.

10053. ——— Tome Second. 1862. 602 S. 8°.

1864 10054. **Le cap Plouha.** Dialogues sur Dante et Goethe par **Daniel Stern.** A Cosima ..... Paris Extrait de la Revue Germanique et Française Livraison du 1er Février 1864. 18 S. a. Zeit.

1866 10055. **Dante et Goethe** Dialogues par **Daniel Stern.** Paris Librairie académique Didier et Cie; M.D.C.C.C.LXXVI. 125 S. gr. 8°. (S. 33—64 fehlt.)

1882 10056. **George Sand**[2]) Correspondance 1812—1876. I. Deuxième édition. Paris Calmann Lévy, Editeur 1882. 381 S. 8°. (S. 313—322. **A Madame D'Agoult, a Genève.** Nohant, 1er novembre 1835. — S. 348—351. An dieſelbe. 20 février 1836. — S. 365—372. An dieſelbe. La Châtre, 25 Mai 1836.)

10057. ——— II. 390 S. 8°. (S. 1—10. **A Madame d'Agoult, a Genève.** La Châtre, 10 juillet 1836. — S. 27—30. An dieſelbe. Lyon, le 3 octobre 1836. — S. 39—40. An dieſelbe. Nohant 18 janvier 1837. — S. 58—60. An dieſelbe. Nohant 5 avril 1837. — S. 60—62. An dieſelbe. Nohant, 10 avril 1837. — S. 65—72. An dieſelbe in Paris. Nohant, 21 avril 1837. — S. 72—73. An dieſelbe. Nohant, mai 1837. — S. 85—87. An dieſelbe in Genf. Fontainebleau, 25 août 1837. — S. 93—95. **A Madame d'Agoult, a Bellagio, Milan.** Nohant, 18 octobre 1837. — S. 100—103. **A Madame d'Agoult, a Gênes.** Nohant, mars 1838.)

1865 10058. **Die Gartenlaube.** № 20. 1865. (S. 309. Pariſer Bilder und Geſchichten. Von Sigmund Koliſch. Salon der Gräfin d'Agoult.) (Vgl. Nr. 1413 Bd. 1 u. Nr. 9238 Bd. 3.)

Emile Ollivier. (Richard Wagner's Schwager.)[7a]

1865 Süddeutsche Musik-Zeitung. 14. Jahrg. 1865. (S. 72. »Hr. Ollivier, Mitglied des französischen gesetzgebenden Körpers, der bekanntlich mit einer Tochter Liszt's verheirathet war (sie ist vor ein paar Jahren gestorben), wird sich mit einer Tochter Meyerbeer's vermählen«.) (9621)

1870 Blätter für Theater, Muſik und Kunſt. XVI. Jahrg. 1870. (S. 16. Ueber Emile Ollivier als Freund claſſiſcher Muſik.) (9628)

10059. Allgemeine Moden-Zeitung. 72. Jahrgang. Nr. 8. 1870. (S. 120. Emile Ollivier, Juſtizminiſter und Großſiegelbewahrer von Frankreich.)

Dr. Henry Thode (Gemahl von Richard Wagner's Stieftochter Daniela.)[8]

1881 10060. Die Antiken in den Stichen Marcanton's, Agostino Veneziano's und Marco Dente's von Henry Thode. Leipzig Verlag von E. A. Seemann. 1881. 47 S. Folio.

Amadeus Wendt.[9]
(1783—1836.)

1831 10061. Ueber die Hauptperioden der ſchönen Kunſt, oder die Kunſt im Laufe der Weltgeſchichte dargeſtellt von Amadeus Wendt. Leipzig. 1831. Verlag von Johann Ambroſius Barth. XVII u. 377 S. gr. 8°.

1836 10062. Ueber den gegenwärtigen Zuſtand der Muſik beſonders in Deutſchland und wie er geworden. Eine beurtheilende Schilderung von Amadeus Wendt. Göttingen. In der Dieterichſchen Buchhandlung. 1836. IV u. 89 S. kl. 8°.

Mathilde Weſendonck.

1869 10063. Deutſches Kinderbuch in Wort und Bild. Von Mathilde Weſendonck. Mit Holzſchnitten nach Zeichnungen von Ernſt Schweinfurth. Stuttgart. G. J. Goeſchen'ſche Verlagsbuchhandlung. 1869. 106 S. Folio.

Malwida v. Meyſenbug.

1858 10064. Geſammelte Erzählungen von Alexander Herzen.[10] . . . . Erſter Theil. Unterbrochene Erzählungen. Aus dem Ruſſiſchen überſetzt von Malwida von Meyſenbug. Hamburg. Hoffmann und Campe. 1858. 252 S. 8°.

Eliza Wille.[11]
(1810—1893.)

1878 10065. Stillleben in bewegter Zeit. Von Eliza Wille. Leipzig: F. A. Brockhaus. 1878. Erſter Theil 243 S., Zweiter Theil 303 S., Dritter Theil 285 S. 8°.

Alexander Müller. 12)
(1808 — 1863.)

1875 10066. Dreiundſechzigſtes Neujahrsſtück der allgemeinen Muſikgeſellſchaft in Zürich 1875. Zürich, Druck von Orell, Füßli & Co. 20 S. 4°. (Mit d. Porträt v. Alexander Müller. Lith.) (Enthält Ausführliches über die Wirkſamkeit Alexander Müller's in Zürich.)

Franz Liſzt. *)
(1811 — 1886.)

1852 10067. F. Chopin par F. Liszt. Paris. M. Escudier, Éditeur, Leipzig. Breitkopf et Hartel. Bruxelles, chez Schott 1852. 206 S. gr. 8°. (Vgl. Nr. 5512 Bd. 2 u. 9131 Bd. 3.)

1859 10068. Über John Field's Nocturne von Franz Liszt. (Franzöſiſch und deutſch.) Separat-Abdruck aus obigen. Hamburg, Leipzig & New-York. Verlag von Jul. Schuberth & Comp. 1859. 31 S. kl. 8°. (Vgl. Nr. 9140 Bd. 3.)

1856 10069. Deutſcher Muſenalmanach. Herausgegeben von Chriſtian Schad. Mit dem Bildniß Chriſtian Friedrich Scherenbergs und einer Muſikbeilage von Franz Liſzt. Sechster Jahrgang. Würzburg. Stahel'ſche Buchhandlung. 1856. XVI u. 420 S. Miniaturausgabe. (Beilage in kl. Folio: „Wie ſingt die Lerche ſchön!" für Sopran (oder Tenor-Stimme). Muſik von Franz Liſzt. Text von Heinrich Hoffmann von Fallersleben.)

1872 Mosonyi Mihály élete és jellemrajza. Irta: Id. Ábrányi Kornél. 34. szám. Pest, Nyomatott a »Corvina« sajtó nyomdájában. 1872. Liszt Ferencznek mély tisztelettel a szerző. (S. 109. Brief in ungariſcher Sprache v. F. Liſzt an einen Freund über Moſonyi. Szegszárd, nov. 2-án 1870.) (9577)

1859 Süddeutsche Musik-Zeitung. 8. Jahrg. 1859. (S. 61, 66, 70, 74, 78. Pauline Viardot-Garcia. Von Franz Liszt.) (9615)

1877 Illuſtrirtes Muſik-, Theater- u. Literatur-Journal II. Jahrg. 1877. (S. 591, 620. Ein verſchollener Brief von Franz Liſzt. Aus dem Franzöſiſchen übertragen, und zur Gedenkfeier ſeines Abſchiedsconcertes mitgetheilt von Victor Léon.) (9637)

1848 Charivari. Redigirt von Ed. Maria Oettinger. Leipzig 1848. (S. 1840. Ein Stammblatt der Lola Montez. Angebliche Verſe von Fr. Liſzt.) (9600)

---

*) Siehe die hierher gehörigen Nrn. 117 Bd. 1 u. 7289 Bd. 2, ſowie auch S. 412 Bd. 1.

3. Bildniſſe.

10070. **Wilhelmine Wagner, geb. Planer.** Halbe Figur, ſtehend. Rich. Wohlrab. Dresden. Photographie. Viſitformat. (Vgl. d. Porträt: Nr. 9147 Bd. 3.)

10071. **Emile Ollivier.** Nach einer Photographie. Stich u. Druck v. Weger, Leipzig. Verlag der Dürr'schen Buchh. kl. Folio. (Beiblatt zu Nr. 10059.)

10072. **Emile Ollivier.** Bruſtbild. Ch. Reutlinger. Paris. Photographie. Viſitformat.

10073. **J. F. Kittl.** Knieſtück. Mit facſ. Unterſchrift. Lith. v. Joſ. Manes. Gedr. bei Fr. Hanfſtaengl in Dresden. (1858.) gr. Folio. (Vgl. Nr. 9140 Bd. 3.)

10074. **Christian Wilhelm Opitz**[15] Regisseur des königl. Sächs. Hoftheaters geb. d. 5. Oct. 1755. gest. d. 3. Febr. 1810. Dem Herrn Schauspielunternehmer Franz Seconda mit Hochachtung gewidmet von W. Arndt. Geyer pinx. W. Arndt sc. Magdeburg bei Adolph Friedrich v. Schütz. Bruſtbild mit eingeprägter Umrahmung. gr. Folio.

Bildniſſe Franz Liſzt's.

10075. **Franz Liſzt.** Bruſtbild. Klöſz Gy. Budapeſt. Photographie. Viſitformat.

10076. **Franz Liſzt.** Bruſtbild. Oscar Kramer. Wien. Photographie. Viſitformat.

Plaſtiſche Darſtellungen.*)

10077. **Franz Liſzt.** Büſte aus Biscuit. Das Poſtament mit Goldverzierungen. Aus der beſtandenen k. k. Wiener Porzellan-Fabrik.[16] Höhe 28 Cm.

10078. **Franz Liſzt.** Eine kleine Büſte aus Biscuit. Auf dem Poſtament mit Goldbuchſtaben: Liszt. Aus der beſtandenen k. k. Wiener Porzellan Fabrik. Höhe 11 Cm.[17]

1840 10079. **Franz Liſzt.** Relief aus Metall. 10·5 Cm. Durchm. Kopf nach rechts. A. BOVY F^T. 1840. Seitenſchrift: FRANTZ LISZT. (Vgl. Nr. 9214 Bd. 3.)

1844 10079a. **Liſzt-Medaille in Bronze.** 26 Millimeter Durchm. Vorderſeite: Kopf nach rechts. Umſchrift: FRANTZ LISZT. Unten: A. BOVY. Rückſeite: CONCERTS AU THEATRE ITALIEN. — Unten: PARIS 1844.[18]

---

*) Siehe S. [illegible] Bd. 1 u. S. [illegible] Bd. 3.

1873 10080. Liſzt Medaille aus Zinn. 50 Millimeter Durchm. Vorderſeite: Bruſtbild. Darunter: C. RADNITZKY. Umſchrift: LISZT FERENCZ ÖTVENÉVES MŰVÉSZI MŰKÖDÉSÉNEK EMLÉKÉRE 1873. Rückſeite: 11 Zeilen Schrift.

„ 10081. F. Liſzt's Mutter geb. Anna Lager. **) Photographie nach einem Paſtellporträt von Mlle L. Demarey 1832. 8. Cab.-Bildformat.

Anſichten.

10082. Liſzt's Geburtshaus. Holzſchnitt. Ausſchnitt aus einer unbekannten Zeitſchrift. (Raiding?)

◆

II. Aus der Liſzt-Litteratur.

1. Biographiſches etc.

1870 10083. **Essai de Critique Musicale F. Liszt et ses Poèmes Symphoniques (Symphonische Dichtungen). Par M. Louis-Léon Gozlan.** Précédé d'une note biographique et suivi du catalogue des Oeuvres de Liszt. Marseille E. Camoin, Libraire. 1870. 45 S. 8°.

1883 10084. **Franz Liſzt.** Vortrag im Saale der Harmonie zu Erlangen gehalten am 19. Januar 1883 von **Dr. Iwan Müller.** Erlangen. Verlag von Andreas Deichert. 1883. 33 S. gr. 8°.

10085. **Sylvia Zorelli.** Le Roman du Pianiste et de la Cosaque. Paris chez tous les libraires. o. J. 260 S. 8°.

1842 10086. **Gloſſen und Randzeichnungen zu Texten aus unſerer Zeit.** Vier öffentliche Vorleſungen gehalten zu Königsberg von **Ludwig Walesrode.** Zweite Auflage. Königsberg. Bei H. L. Voigt. 1842. XI u. 64 S. 8°. (III. Literariſches Donquixotes-Turnier. S. 60. Vierter Strauß. Franz Liſzt.)

10086a. **Berliner Witze.** Neuntes Heft. Das Liſzt'ge Berlin. Berlin 1842. A. Eyſſenhardt. 29 S. 12°. (Mit einem Titelbildchen.)

1844 **Muſikaliſche Wanderung durch Deutſchland.** In Briefen v. **Hector Berlioz.** 1844. (S. 19. Dritter Brief an Liſzt. Mannheim. — Weimar.) (9560)

1848 **Muſikaliſche Beurtheilungen.** Von **Ludwig Rellſtab.** Leipzig. F. A. Brockhaus. 1848. 416 S. 8°. (S. 353. (1841.) Liſzt's erſtes Concert in Berlin am 27. December. — S. 356. (1842.) Abſchiedsconcert im Opernhauſe (am 2. März.) — S. 363. (1843.) Concert von Rubini und Liſzt am 11. Januar 1843.) (9562)

1850 10086b. **Das Herderfeſt in Weimar am 25. Auguſt 1850.** Programm. Chorgeſang. Feſtreden. Weimar bei Wilhelm Hoffmann. 39 S. 8°.

1856 10087. Critique et Littérature Musicales par P. Scudo. Paris, Amyot, 1850. IV u. 419 S. gr. 8°. (S. 1: M. Franz Liszt.)

1855 10088. Weimar. Von Elisabeth Zangalli. Leipzig. Verlag von Otto Wigand. 1855. 82 S. 8°. ([illegible] in Weimar.)

1867 Philomele. Noten und Klänge aus dem Reiche der Töne ... Von Dominicus Mettenleiter. Brixen 1867. (Musikalische Photographien. S. 260: Dr. Franz Liszt. Abb.) (9563)

1868 10089. Mein Leben. Aufzeichnungen und Erinnerungen von Hoffmann von Fallersleben. Fünfter Band. Hannover. Carl Rümpler 1868. 339 S. 8°. (S. 242–245: Weimar 1854. [illegible] Franz Liszt, [illegible] v. W.)

— Sechster Band. Hannover. Carl Rümpler 1868. (S. 1–128: Weimar 1854–1856. [illegible] Liszt.) (9559)

1882 George Sand Correspondance 1812–1876. I. Paris. Calmann Lévy, Éditeur 1882. 8°. (S. 359–363: A M. Franz Liszt, à Genève. La Châtre, 5 Mai 1836.) (10056)

— — II. (S. 17–21: A M. Franz Liszt, à Genève. Nohant 18 août 1836. — S. 31–33: A M. Franz Liszt, à Paris. Nohant 18 octobre 1836. — S. 54–56: [illegible] Nohant, 28 mars 1837. — S. 96–100: A Franz Liszt, à Gênes. Nohant, 28 janvier 1838.) (10057)

1842 Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft. 1842. (S. 297, 305: Franz Liszt von [illegible].) (9040)

1844 Le Charivari. Paris (N° 133. 12 Mai 1844. Revue des Concerts. MM. Hector Berlioz — Liszt. — — N° 140: La Main du Grand Homme.) (9841a)

1850–58 Literarisches Centralblatt für Deutschland. 1850 u. 1851. (1851. S. 216: Liszt, Franz, de la Fondation — Goethe à Weimar. Leipzig 1851. Besprechung. Vgl. Nr. 5299, [illegible]) ([illegible])

1852 Berliner Musik-Zeitung Echo. Zweiter Jahrgang. 1852. (S. [illegible] Franz Liszt. [illegible]) ([illegible])

1856 Weimarer Sonntags-Blatt. ... 1856. Kleine Zeitung. S. 64: Briefe aus Weimar. IV. 28. Februar 1856. (Ueber die Aufführung v. „Benvenuto Cellini" bei Anwesenheit v. Hector Berlioz, unter Direktion v. F. Liszt. — S. 80: Weimar, 5. März 1856. Ueber die Aufführ. v. „Faust's Verdammniß" unter Leitung v. Hector Berlioz.) (9612a)

1857 — Dritter Jahrgang. 1857. (S. 365: Die Septemberfeste zu Weimar 1857. 6. Brief. Programm der v. F. Liszt aufgeführten Novitäten.) ([illegible])

1857 **Süddeutsche Musik-Zeitung.** 6. Jahrg. 1857. (S. 187, 189. Aufführung von Liszt's Werken. Dresden, am 7. November. C. Banck. S. 196: »Anknüpfend an Liszt's Concert in Dresden schreibt Gutzkow in den »Unterhaltungen«: . . . . . .«) (9613)

1858 —— 7. Jahrg. 1858. (S. 38, 42. Ueber Liszt'sche Lieder-Composition. M. G. F.) (9614)

1863 —— 12. Jahrg. 1863. (S. 124. Ueber den Beſuch des Verfaſſers bei Dr. Franz Liſzt.) (9619)

1868 **Little Musicale Gazette.** Kleine Muſik-Zeitung. New-York. 1868. (S. 42. Yankee Tactics upon Franz Liszt. — S. 43. The great Piano Contest. — S. 546. Der Letzte der Virtuosen. Von C. J. Weitzmann. — S. 675. Franz Liszt's Symphonische Dichtungen: Ce qu'on entend sur la montagne. (Was man auf dem Berge hört.) (Bei Gelegenheit der ersten Aufführung dieses Werkes in Amerika durch die Philharmonische Gesellschaft von New-York. Mit Notenbeiſpielen.) (9625)

1877 **Allgemeine deutſche Muſik-Zeitung.** IV. Jahrg. 1877. (S. 74. Liſzt und [illegible]. — S. 297, 305. Franz Liſzt. Von Ludwig Nohl.) (9638)

1878 **Signale für die muſikaliſche Welt.** 1878. (S. 929. Liſzt und Chopin. C.) (9640)

1880 —— 1880. (S. 90. Franz Liſzt als Domherr.) (9642)

1880—81 **Literarischer Merkur** . . . . . I. Jahrg. 1880/1881. (Nr. 4 u. 5 S. 10. Biographie. Franz Liszt. Als Künstler und Mensch. Von L. Ramann. Bd. I. William Wolff.) (9643)

1881—82 —— . . . . . II. Jahrg. 1881/1882. Kritische Rundschau. (Nr. 10—11 S. 8 u. Nr. 19 S. 8. Gesammelte Schriften von Franz Liszt. Herausg. v. L. Ramann. III. u. IV. Band. Julius Ableben.) (9644)

2. Programme zu den ſymphoniſchen Dichtungen.

10090. **Liszt's Symphonie zu Dante's Divina Commedia.** Richard Pohl. o. O. u. J. 15 S. kl. 8°. (Vgl. die Nr. 5550 Nr. 2.)

(Konzert-Programme über Aufführungen Liſzt'ſcher Werke.)

1871 10091. Philharmonische Concerte. Sonntag, den 26. März 1871, Mittags halb 1 Uhr im Grossen Saale der Gesellschaft der Musikfreunde: 8tes Abonnement-Concert veranstaltet von den Mitgliedern des k. k. Hof-Opern-Orchesters unter der Leitung des k. k. Hof-Opern-Kapellmeisters Herrn Otto Dessoff. (Programm: — — Liszt Orpheus, symphonische Dichtung. (Neu.))

1872 10092. —— —— Sonntag den 24. März 1872 . . . . . 8tes und letztes Abonnement-Concert . . . . . unter der Leitung des . . . . . Herrn Otto Dessoff. (Programm: — Liszt Les Préludes, symphonische Dichtung.)

1873 10093. —— —— Sonntag den 30. März 1873 . . . . . 8tes und letztes Abonnement-Concert . . . . . unter der Leitung des . . . . . Herrn Otto Dessoff. (Programm: — — — Liszt Mephisto-Walzer (Neu.))

1875 10094. Philharmonische Concerte. Sonntag den 28. November 1875. 2tes Abonnement-Concert ..... unter der Leitung des k. k. Hof-Opern-Kapellmeisters Herrn Hans Richter. (Programm: Liszt Hunnenschlacht (nach Kaulbach.) (Neu.))

1879 10095. —— —— Montag den 6. Jänner 1879 ..... 5tes Abonnement-Concert ..... unter der Leitung des ..... Herrn Hans Richter. (Programm: F. Liszt Les Préludes symphonische Dichtung.)

10096. —— —— (Neue Folge.) Sonntag, den 26. Jänner 1879 ..... 6tes Abonnement-Concert ..... unter der Leitung des ..... Herrn Hans Richter. (Programm: — — Fr. Liszt Les Préludes symphonische Dichtung.)

10097. —— —— (Neue Folge.) Sonntag, den 20. April 1879 ..... 8tes und letztes Abonnement-Concert ..... unter der Leitung des ..... Herrn Hans Richter. (Programm: — F. Liszt Clavierconcert in Es-dur, vorgetragen von Fräulein Martha Remmert.)

1873 10098. Geſellſchaft der Muſikfreunde. Sonntag, den 21. December 1873: Zweites Geſellſchafts-Concert unter der Leitung des artiſtiſchen Directors, Herrn [illegible]*), unter Mitwirkung der ausübenden Geſellſchaftsmitglieder (Sing-Verein.) (Programm: Franz Liszt: „Weihnachts-Oratorium“. (1. Theil des Oratoriums „Chriſtus“, nach Texten aus der heil. Schrift und der katholiſchen Liturgie, für Soli, Chor, Orgel und großes Orcheſter.) (Neu.) Mitwirkend: Herr Dr. [illegible]. Orgel: Herr [illegible].)

1874 10099. (Zu Gunsten der Kaiser Franz Josef-Stiftung für das Kleingewerbe in Wien.) Sonntag, den 11. Jänner 1874, halb 1 Uhr Mittags, im grossen Musikvereinssaale Concert unter der Mitwirkung von Franz Liszt, des Wiener Männergesangvereins, des Singvereins, des k. k. Hofopernorchesters, und der Dirigenten Herren: Johannes Brahms ..... Otto Dessoff ..... Johann Herbeck ..... Eduard Kremser ..... Rudolf Weinwurm ..... Programm: I. Abtheilung: — — 2. Schubert Clavier-Fantasie op. 15, orchestrirt von Liszt. — Clavier: Franz Liszt. — Dirigent: Herbeck. II. Abtheilung: — — 3. Liszt Ungarische Rhapsodie für Clavier und Orchester. — Clavier: Franz Liszt. — Dirigent: Herbeck.)

1876 10100. Gesellschaft der Musikfreunde. Donnerstag den 6. Jänner 1876, Mittags: 1. ausserordentliches Concert unter der Leitung des a. D. Herrn Johann Herbeck. (Programm: Die Legende von der heiligen Elisabeth. Dichtung v. Otto Roquette. Musik von Franz Liszt.)

1879 10101. —— —— Chardienstag den 8. April 1879, halb 8 Uhr Abends: Aufführung der Graner Festmesse nebst Einlagen von Franz Liszt, unter der persönlichen Leitung des Componisten.

1880 10102. —— —— Chardienstag den 23. März 1880, Abends 7 Uhr: Erstes ausserordentliches Concert unter der persönlichen Leitung des Herrn Abbé Dr. Franz Liszt. (Programm: Messe in C, für vierstimmigen Männerchor und Orgel. — Die Ideale, symphonische Dichtung für Orchester. — Die Glocken des Strassburger Münsters, für Baritonsolo, gemischten Chor, Orchester und Orgel. Sämmtliche Compositionen v. Franz Liszt.)

1881 10103. —— —— Chardienstag den 12. April 1881, Abends halb 8 Uhr: Ausserordentliches Gesellschafts-Concert unter der Leitung des

Herrn Concert-Directors Wilhelm Gericke. (Programm: — — — Liszt Eine Symphonie zu Dante's »Divina Commedia« ..... (1. Aufführung in Wien.)

1880 Saal Bösendorfer. Montag d. 26. Jänner 1880. Concert Hanns Paumgartner und Felix Mottl ..... (Programm: 1. Franz Liszt: »Hungaria« Symphonische Dichtung für 2 Claviere .....) (9803)

1882 10104. —— II. Clavier-Vortrag von Dr. Hans von Bülow. Mittwoch den 8. Februar 1882. Abends halb 8 Uhr. (Programm ..... 6. Liszt »Venezia e Napoli«: Gondoliera e Tarantella.)

10105. —— Dritter und letzter Clavier-Vortrag von Dr. Hans von Bülow Dienstag den 14. Februar 1882, Abends halb 8 Uhr. (Programm: ..... 6. Liszt Rhapsodie espagnole: Folie d'Espagne (Jota Aragonese).)

5. Gelegenheits-Ehrungen Franz Liſzt's. — Sonſtiges.

1856 10106. Medaille in Silber. (Geprägt zur Einweihung der Domkirche in Gran. [31. Auguſt 1856.]) 45 Millimeter Durchm. Vorderſeite: Der Dom. Umſchrieben: BASILICA STRIGONIENSIS. Rückſeite: 13 Zeilen Schrift.

10107. Eine gleiche Medaille in Bronze.

10108. Medaille aus Zinn. (Aus demſelben Anlaſſe geprägt.) 37 Millimeter Durchm. Vorderſeite: Kopf nach rechts. Umſchrieben: NAGY-KÉRI SCITOVSZKY KER: JÁNOS CARD: ÉRSEK ÉS MAGYARORSZÁG HERZEG PRIMÁSA. Rückſeite: Der Dom in Gran. Umſchrieben: AZESZTERGOMI BASILIKA.

1857 10109. Des Meisters Bannerschaft. Festgallerie von Zukunftskunst-Portraits zu Franz Liszt's Geburtstagsfeier von G. Treumund. Am 22. October 1857 auf der Altenburg melodramatisch vorgetragen vom Grossherzoglichen Hofschauspieler Heinrich Grans. Weimar. 37 S. kl. 8°. (Gedruckt auf farbigem Papier.)*)

1856 10110. Lieder aus Weimar. Von Hoffmann von Fallersleben. Dritte vermehrte Auflage. Hannover. Carl Rümpler. 1856. 106 S. Miniatur-Ausgabe. cart. Mit Hoffmann von Fallersleben's Portrait u. ſeiner Unterſchrift. (Freundesgabe für Franz Liszt.) (Vgl. Nr. 9274 Nr. 2.)

1873 Muſikaliſches Centralblatt. 1. Jahrg. 1873. (S. 69: Zum fünfzigjährigen Künſtlerjubiläum Franz Liszt's. Toast, bei der Feſttafel in Peſt geſprochen von Graf Albert Apponyi. (Abgedruckt auf der erſten Seite des Blattes in verzierter Umrahmung.)) (9632)

1770 10111. VITA S. ELISABETHAE VIDUAE LANDGRAVIAE THURINGIAE, DUCIS SAXONIAE, HASSIAE PRINCIPIS ET COMITIS PALATINAE, NEC NON B. MARGARITAE VIRGINIS QUARUM ILLA ANDREAE II HAEC BELAE IV. HUNGARIAE REGUM FILIA ERAT. EX MSS. CODICIBUS ERUTA, AC PRAEVIIS DISSERTATIONIBUS ILLUSTRATA STUDIO ET OPERA GEORGII PRAY SOC. JESU SACERDOTIS. TYRNAVIAE, TYPIS COLLEGII ACADEMICI SOCIETATIS JESU, ANNO MDCCLXX. 378 S. 4°.

1797 10112. Eliſabeth die Heilige, Landgräfin von Thüringen. Nach ihren Schickſalen und ihrem Charakter dargeſtellt. Von Karl Wilhelm Juſti. Mit einem Kupfer. Zürich bey Ziegler und Söhne. 1797. L u. 191 S. 8°.

1827 10113. Eliſabeth die Heilige, Landgräfin von Thüringen. Neubearbeitet von M. Schmerbauch. Mit einem Kupferſtich. Erfurt, in Commiſſion der Moring'ſchen Buchhandlung. 1827. 182 S. 8°.

1835 10114. Eliſabeth die Heilige Landgräfin von Thüringen und Heſſen ...... von Dr. Karl Wilhelm Juſti. Mit 6 lithographirten Bildern. Neue sehr vermehrte und verbesserte Auflage. Marburg bei Christian Garthe. 1835. LXXXIV u. 274 S. 8°.

1841 10115. Histoire de Sainte Elisabeth de Hongrie, Duchesse de Thuringe (1207—1231) par le Comte de Montalembert, Pair de France. Troisième Edition. Paris Debécourt, Libraire-Éditeur. MDCCCXLI. CXXXVII u. 617 S. kl. Fol. Mit 4 feinen Stahlſtichen. [illegible]

1845 10116. Die heilige Eliſabeth von Ungarn, Landgräfin von Thüringen. Von Katharina Diez. Eſſen. Druck und Verlag von G. D. Bädeker. 1845. 212 S. 12°. Cartonirt.

1861 10117. Die heilige Eliſabeth, Landgräfin von Thüringen. Hiſtoriſches Epos in neun Geſängen von Joſeph Bruno Graf von Mengerſen. Hannover. Carl Rümpler 1861. 219 S. gr. 8°.

1865 Weimariſche Beiträge zur Literatur und Kunſt ...... Weimar 1865. gr. 8°. (S. 155—179. Aus: Eliſabeth von Thüringen. Geſchichtliche Novelle in Verſen von Ludwig Stiebritz.) (9588)

1866 10118. Die heilige Eliſabeth von Thüringen. Ein epiſches Gedicht von Carl Berthold. Paderborn. 1866. Commiſſion der Junfermann'ſchen Buchhandlung ([illegible] Pape Bes.) 205 S. kl. 8°.

1870 10119. Die heilige Eliſabeth von Ungarn, Landgräfin von Thüringen und Heſſen. Ein Lebensbild frei gezeichnet nach Graf v. Montalembert von Pfr. J. A. Zimmermann. Mit 7 feinen Holzſchnitten. Einſiedeln, New-York u. Cincinnati, 1870. Druck u. Verlag von Gebr. Karl u. Nikolaus Benziger. 223 S. 8°.

10120. Die heilige Eliſabeth von Luiſe von Ploennies. Frankfurt a. M. Commiſſionsverlag von Johannes Alt. 1870. 104 S. 8°. Cartonirt.

1851 10121. Das Leben des heiligen Ludwig, Landgrafen in Thüringen, Gemahls der heiligen Elisabeth. Nach der lateinischen Urschrift übersetzt von Friedrich Ködiz von Salfeld, zum ersten Mal herausgegeben mit sprachlichen und historischen Erläuterungen von Heinrich Rückert. Leipzig. T. O. Weigel. 1851. XIX u. 164 S. 8°.

1860 10122. Eliſabeth. Herzogin von Sachſen und Landgräfin von Thüringen, geb. Pfalzgräfin am Rhein. Eine Weihnachtsgabe für das Jahr 1860.[28]) Von C. F. Göſchel. Im Selbſt-Verlage des Verfaſſers. 1860. 50 S. 8°.

10123. Die heilige Eliſabeth von Thüringen. Stahlſtich. Eigenthum v. F. Brandstetter in Leipzig. gr. 8°.

1839 10124. Une Fille D'Ève, par H. De Balzac. Bruxelles. Société Typographique Belge, Ad. Wahlen et Comp. 1839. 181 S. kl. 8°.[29])

1841 10125. Eine Evatochter; und Maſſimilla Doni. Von H. de Balzac. Aus dem Franzöſiſchen. Erſter Band. 151 S. Zweiter Band. 160 S. Quedlinburg und Leipzig. Druck und Verlag von Gottfr. Baſſe. 1841. (H. de Balzac's ſämmtliche Werke. 32. u. 33. Bd.) 12°.

1865 10126. H. de Balzac oeuvres complètes. Scènes de la vie privée. Beatrix. Paris. Michel Lévy Frères, Libraires éditeurs. 1865. 342 S. 8°.[30])

1841 10127. Beatrix oder die erzwungenen Neigungen. Ein Roman von H. de Balzac. Weſel, Verlag von A. Prinz. 1841. 355 S. 8°.

[1860] 10128. Prospekt. Franz Liszt. I. Biographie. II. Gesammelte Schriften. III. Thematischer Katalog. IV. Kompositionen. Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. [1860.] 8 S. gr. 8°.

◆

Anmerkungen.

1) (S. 126) Mit 3 farbigen preußischen Freimarken.

1a) (S. 126) Diese Daten dürften später bei Vergleich mit schriftlichen Mittheilungen an Personen, welche mit der Fürstin W. in näherer Beziehung standen, wohl festzustellen sein.

2) (S. 126) Die gleiche Ausgabe wie die in vorstehender Nummer, nur in einer anderen Auflage erschienen.

2a) (S. 127) Franziska Wagner, geb. am 28. März 1829 zu Augsburg, mit Alexander Ritter vermählt am 12. September 1854 zu Pillnitz bei Dresden. (Siehe auch die Nrn. 4011—4013 Nr. 7.)

3) (S. 127) Der Brief ist mit „Verehrter Herr Director" überschrieben. Nachdem die Direction des Prager Theaters damals (1824—1834) aus dem Triumvirat: Polawsky, Kainz, Stiepanek bestand, also vermuthlich an einen dieser drei Directoren gerichtet. — Rosalie Wagner u. ihre Schwester Klara Wagner waren früher schon am Prager Theater engagirt; erstere von 1826—1829, siehe O. Teuber, Geschichte d. Prager Theaters. 1888. 3. Theil. S. 128. Ueber Rosalie Wagner († 12. Oktober 1837) vgl. Anmerkung 9, S. 116 Nr. 1.

3a) (S. 129) Klara Wagner, geb. 29. November 1807, verheirathet c. 1829 mit dem Sänger und Opernregisseur Wolfram. (Glasenapp.)

4) (S. 129) Ottilie Wagner, geb. 14. März 1811 in Leipzig, † 17. März 1883 in Dresden.

5) (S. 129) Im Buchhandel nicht erschienen. Selten.

6) (S. 129) Siehe den Aufsatz über die Gräfin d'Agoult im Gothaischen Taschenalmanach 1877. Nr. 4380 Nr. 1 u. Anmerk. 1, S. 331 Nr. 2.

7) (S. 129) George Sand ist der Schriftstellername für Aurora Dupin von Dudevant, geb. Dupin, geb. 1. Juli 1804 zu Paris, † 8. Juni 1876. — Es wurden aus dem 6 Bände umfassenden Werke die Briefe, welche nur im 1. u. 2. Bande an die Gräfin d'Agoult und F. Liszt vorkommen, hier aufgenommen; in den übrigen 4 Bänden findet sich kein Brief mehr an die Genannten vor. Dessenungeachtet dürften in dieser reichen Briefsammlung noch manche Stellen aufzufinden sein, die für unsere Zwecke Werth und Bedeutung haben.

7a) (S. 130) Vgl. „Neue Freie Presse" v. 21. Dezember 1894. Feuilleton. Emile Ollivier.

8) (S. 130) Der Vermählungstag von Heinrich Thode mit Daniela von Bülow war am 3. Juli 1886.

9) (S. 130) Amadeus Wendt geb. 29. Sept. 1783, † 15. Okt. 1836. Schwager Adolf Wagner's. (Vgl. Glasenapp, Bayr. Bl. 1891, 1893, S. 285.) Seine Tochter war an J. Michel Kranke vermählt, später geschieden. (Vgl. Glasenapp, 1. Bd. 2. Aufl. S. 44.) (Siehe das Porträt von Natalie Krauße Nr. 1056 Nr. 2.)

10) (S. 130) Vgl. „Neue Freie Presse" v. 21., 22., 24. u. 29. September 1893. Feuilleton: Erinnerungen an Richard Wagner. I—IV, 96. u. Wiederholung.

11) (S. 130) Eliza Wille, Freundin Richard Wagner's, † 23. Dezember 1893 im 84. Lebensjahre. Siehe den Nachruf in der „Neuen Freien Presse" v. 27. Dez. 1893, Abendblatt, man vgl. auch die höchst interessanten Briefe Richard Wagner's an E. Wille, von derselben veröffentlicht und mit Zusätzen erläutert in der „Deutschen Rundschau" 1887, Heft 5 u. 6, wo Wagner seine ersten Begegnungen mit König Ludwig II. in drei ergreifenden Briefen schildert. Separat sind diese Briefe in Buchform erschienen: Fünfzehn Briefe von Richard Wagner. Nebst Erinnerungen und Erläuterungen von Eliza Wille, geb. Sloman. Berlin, Verlag von Gebrüder Paetel. 1894. 116 S. 8°.

12) (S. 131) Siehe Anmerk. Nr. 3. Abth.

13) (S. 132) Intereſſantes Porträt, welches nach einem gemalten Ölbilde von R. Wagner's Stiefvater Ludwig Geyer gefertigt iſt. Vgl. Glaſenapp: Das Leben Wagners. 1894. S. 80.

14) (S. 132) Aufgelöſt im Jahre 1864. (Die Zahl 1856 in der Anmerkung 120) S. 267 Bd. 3 iſt unrichtig.) Vgl. über die Erzeugniſſe der einſtigen Wiener Porzellanfabrik das Werk: Die k. k. Wiener Porzellanfabrik v. Jacob von Falke. Wien. 1887.

15) (S. 132) Dieſe und die vorige Büſte ſind ſelten.

15a) (S. 132) Sehr ſeltene und ſchöne Medaille.

16) (S. 133) Anna Lager war die Tochter eines Gewerbetreibenden in Krems (Niederöſterreich). (L. Ramann, I. S. 9.)

17) (S. 136) Otto Dreſel † 28. October 1892.

18) (S. 137) Anton Rubinſtein † 20. November 1894.

19) (S. 138) Mit hübſchen biographiſchen Daten in den Anmerkungen am Schluſſe über Künſtler, Schriftſteller u. ſ. w. der damaligen erſten Wagner-Liszt-Gemeinde in Weimar.

20) (S. 139) Erwähnt auch die heil. Eliſabeth.

21) (S. 140) Vgl. Liszt: Geſammelte Schriften. Dritter Band. II. Abth., S. 114—160.

22) (S. 140) In dieſem Roman iſt das Verhältniß Liszt's zur Gräfin d'Agoult geſchildert.

◆

III. Anhang.

I. Handſchriften, Werke und Bildniſſe von Perſonen, welche zu Wagner oder ſeiner Sache in näherer Beziehung ſtanden.*)

1. Handſchriften.

[illegible] 10129. S. M. Kaiſer Wilhelm I. von Deutſchland, König von Preußen etc. etc. etc. Eigenhändige Notiz mit Unterſchrift: Wilhelm 31.5.81. auf eine Eingabe des Finanzminiſters Bitter an den Kaiſer. Berlin, den 30. Mai 1881. ([illegible]) 2 S. 4°.

10130. Ein Couvert zu vorſtehendem Geſuche mit Adreſſe: „An Seine Majeſtät den Kaiſer und König". [illegible] „an den Miniſter Bitter" [illegible] Wort „an" [illegible] „von" [illegible]

[illegible] 10131. Brief von Friedrich Wilhelm Conſtantin Fürſt zu Hohenzollern an ...... (angeblich an Meyerbeer). Hechingen den 2ten 9ber 1844. Unterzeichnet: Fr. W. C. Fürſt zu Hohenzollern. 2½ S. u. Nachſchrift. 8°. Briefpapier mit einer Krone in Gold und den Buchſtaben: F. W. C.)

◆

Hector Berlioz.

10131a. Namenszug: »Hector Berlioz« auf einer Viſitkarte von »Le Baron de Ziegesar«. 16°.

Conſtantin Frantz.

[illegible] 10132. Brief an Legationsrath ...... Berlin 1.2.65. ([illegible] „Die Wiederherſtellung Deutſchlands" [illegible]) 1½ S. 8°.

---

*) [illegible]

Lucile Grahn.

1849 10132a. Erinnerungsblatt: „Es lebe wohl mein liebes Dresden“. Dresden den 7ten Januar 1849. Mit Unterſchrift. kl. 4°. [1]

G. Meyerbeer.

10133. Brief an Calix. Freitag d. 15ten October (Abends.) Unterzeichnet: Meyerbeer. 1 S. 15 Zeilen 8°. Hierzu ein Couvert mit d. Adreſſe: Sr. Wohlgeboren Herrn Calix den Sohn, u. ſchwarzem Siegel: G. M.

Arthur Schopenhauer.

10134. Eigenhändiges Manuſcript. Abſatz aus: Die Welt als Wille und Vorſtellung. 3. Auflage. 1$^1/_2$ Seite 8°. (Das Blatt trägt oben rechts die Seitenzahl 156.) Am Schluſſe der zweiten Seite eine Beglaubigung v. Dr. Wilhelm Gwinner, Teſtamentsvollſtrecker des Philoſophen. Mit Siegel und Unterſchrift [2]

Carl Tauſig.

(1863) 10135. Brief von Carl Tauſig an den Tapezierer Ferdinand Schweickhart. Hermannſtadt. Ohne Datum u. Jahr (1863.) 1 S. 8°.

10136. Brief desſelben an denſelben. Berlin 21 October. o. J. 1 S. 8°. [3]

Samuel Erdmann Tzſchirner. [4]

1852 10137. Eigenhändig geſchriebener Sinnſpruch. Zürich den 16ten April 1852. Unterzeichnet Tzſchirner. $^1/_4$ S. kl. 8°. Seidenpapier.

(Sänger und Sängerinnen.)

Marianne Brandt.

1882 10138. Brief von der Sängerin Marianne Brandt an den Redacteur ..... Bayreuth 17. 7. 82. 1 S. 8°.

1845 10139. Brief von dem Sänger Franz Wild an den Sänger Carl Beck. Wien den 20ten Juni 1845. 1 S. 4°. Adreſſe: Dem geehrten k. k. Hof-Sänger Herrn Boeck zur Zeit in der Kaltwaſſer Heil-Anſtalt zu Gräfenberg bey Fr. Freiwaldau. [5]

2. Werke und Zeitſchriften.

1842 10140. Die Philoſophie der Mathematik. Zugleich ein Beitrag zur Logik und Naturphiloſophie von Conſt. Frantz. [6] Leipzig. Verlag von Hermann Hartung. 1842. VI u. 194 S. 8°.

1843 10141. Grundzüge des wahren und wirklichen abſoluten Idealiſmus von Conſtantin Frantz. Berlin. Wilhelm Hermes. 1843. XII u. 320 S. 8°.

1843 10142. Speculative Studien. Von Conſtantin Frantz. Erſtes Heft. Ueber die Freiheit. Berlin. Wilhelm Hermes. 1843. XII u. 115 S. 8°.

1862 10143. Kritik aller Parteien. Von C. Frantz. Berlin, 1862. Ferdinand Schneider. X u. 319 S. gr. 8°.

1863 10144. Die Quelle alles Uebels. Betrachtungen über die preußiſche Verfaſſungskriſis von C. Frantz. Stuttgart. Verlag der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung. 1863. VII u. 255 S. gr. 8°.

1865 10145. Die Wiederherſtellung Deutſchlands von Conſtantin Frantz. Berlin 1865. Ferdinand Schneider. VIII u. 476 S. gr. 8°.

1870 10146. Die Naturlehre des Staates als Grundlage aller Staatswiſſenſchaft von Conſtantin Frantz. Leipzig und Heidelberg. C. F. Winter'ſche Verlagshandlung. 1870. XVI u. 460 S. 8°.

10147. Die Schattenſeite des Norddeutſchen Bundes vom preußiſchen Standpunkte betrachtet. Eine ſtaatswiſſenſchaftliche Skizze von Conſtantin Frantz. Berlin. Stilke & van Muyden. 1870. 76 S. gr. 8°.

1873 10148. Was ſoll aus Elſaß-Lothringen werden? Von Conſtantin Frantz. München 1873. Druck und Verlag des Literariſchen Inſtituts von Dr. M. Huttler. 32 S. 8°.

1874 10149. Die preußiſche Intelligenz und ihre Grenzen von Conſtantin Frantz. (Blätter für deutſche Politik und deutſches Recht № 7.) München 1874. Druck und Verlag des Literariſchen Inſtituts von Dr. M. Huttler. 94 S. 8°.

10150. Der Nationalliberalismus und die Judenherrſchaft von Conſtantin Frantz. München 1874. Druck und Verlag des Literariſchen Inſtituts von Dr. M. Huttler. 64 S. 8°.

1876 10150a. Literariſch-politiſche Aufſätze nebſt einem Vorwort über die Verdienſte des Fürſten Bismarck und einem Nachwort über deutſche Politik. Von Conſtantin Frantz. München 1876. Druck und Verlag des Literariſchen Inſtituts von Dr. M. Huttler. XLIII u. 120 S. gr. 8°.

1877 10151. Deutſche Antwort auf die orientaliſche Frage. Von Conſtantin Frantz. Leipzig. Verlag von E. Bidder. 1877. VII u. 106 S. 8°.

1878 10152. Der Untergang der alten Parteien und die Parteien der Zukunft. Von Conſtantin Frantz. Berlin. 1878. Verlags-Buchhandlung von M. Ant. Niendorf. IV u. 206 S. 8°.

1881 10153. Die ſociale Steuerreform als die conditio sine qua non, wenn der ſocialen Revolution vorgebeugt werden ſoll. Von Conſtantin Frantz. Mainz. Verlag von Franz Kirchheim. 1881. VIII u. 206 S. gr. 8°.

1882 10154. Die Weltpolitik unter beſonderer Bezugnahme auf Deutſchland. Von Conſtantin Frantz. Erſte Abtheilung Chemnitz 1882. Verlag von Ernſt Schmeitzner. VIII u. 162 S. 8°.

1784 10155. Beſchreibung der Stadt Leipzig. Leipzig, bei Adam Friedrich Böhmen 1784. XIV u. 528 S. 8°. (Mit einem Titelkupfer, 2 Vignetten und einem Plane.) (Enthält die Beſchreibung von in Bezug auf Richard Wagners Geburtsſtätte und Eltern denkwürdigen Stadttheilen u. ſ. w. S. 35, 85, 137, 138. Die Randſtädter Vorſtadt;*) das äußerſte Randſtädter Thor; S. 98. Das Schauſpielhauß. — S. 181. Das Allmoſen Amt. — S. 199. III. Die Polizey*). — S. 421. Gemeinſchaftliche Vergnügungen. Schauſpiel.*) — S. 462. Schönefeld. — S. 472. Nachrichten für Reiſende.)

1836 10155a. Geſchichte der Hof- und Privat-Theater in Dresden von ihrem Entſtehen bis auf die jetzigen Zeiten. Mit 6 Abbildungen. Dresden, in Commiſſion in allen Buchhandlungen 1836. 29 S. 8°.

10156. Martin Luther's Leben. Von Guſtav Pfizer. Stuttgart. Verlag von S. G. Lieſching. 1836. XXIV u. 911 S. 8°. Mit 4 Stahlſtichen. (S. 246. Luther's Aufenthalt auf der Wartburg.)

10157. Vollſtändiger Muſik-Text zu Norma, Oper in 2 Acten, von Felix Romani. Muſik von Vincenz Bellini. Magdeburg, 1836. Gedruckt in der Frynta'ſchen Buchdruckerei. 48 S. kl. 8°. Beigebunden: Geſänge zu der Oper Leſtocq, oder: Intrigue und Liebe, in vier Aufzügen, nach dem Franzöſiſchen des Scribe, zur beibehaltenen Muſik von Auber, für die deutſche Bühne bearbeitet von Freiherrn von Lichtenſtein. Magdeburg, 1836. Gedruckt in der Frynta'ſchen Buchdruckerei. 96 S. kl. 8°.*)

10158. Leipziger Adreßbuch auf das Jahr 1836 ..... Leipzig, bei Wilhelm Staritz. VIII u. (Erſte Abth. 256 S. Zweite Abth. 168 S.) 8°. (Enthält mehrere Namen von Perſonen, welche zu Wagner in verwandtſchaftlicher Beziehung, oder ſeinem Hauſe überhaupt näher geſtanden ſind.)

1848 Muſikaliſche Beurtheilungen. Von Ludwig Rellſtab. Leipzig: F. A. Brockhaus 1848. 416 S. 8°. (Enthalten Recenſionen über Mme. Schröder-Devrient.) (9582)

1857 10159. **Mythologie des alten Indien.** Von Dr. A. E. Wollheim da Fonseca. Mit vollſtändigem Namen-Regiſter. Berlin. Verlag von Guſtav Hempel. (1857.) VI u. 225 S. 8°. (Mit 1 col. Lithographie v. [illegible] von dem [illegible].)

1864 10160. **Leben und Wirken Maximilian II., Königs von Bayern** [10]) Ein Volksbuch von Ludwig Hauff. Dritter Abdruck. München. 1864. E. A. Fleiſchmann's Buchhandlung (A. Rohſold). VII u. 101 S. gr. 8°.

1870 10161. **Das Stadt-Theater in Leipzig** entworfen von C. F. Langhans königl. Ober-Baurath. IX Tafeln. Mit Text vom Architekt Brückwald [11]) Berlin Verlag von Ernst & Korn (Gropius'sche Buch- und Kunsthandlung.) 1870. 4 S. Text. gr. Folio.

(1870) 10162. **Ein Lebensbild.** Nur für ihre Freunde gezeichnet von Eliſabeth. (Im Selbſtverlage der Verfaſſerin.) Dresden. Druck von E. Blochmann und Sohn. (1870.) 80 S. 8°. Cart. Mit Portrait. (S. 39. Die Dresdener Oper betreffend [12].)

1876 10163. **Urkunden und Nachweiſe zur Geſchichte des Schwanen-Ordens.** Von S. Haenle. Ansbach. Verlag von C. Brügel und Sohn. 1876. 178 S. gr. 4°.

10164. **Das Königliche Hoftheater zu Dresden.** Kritiſche Beleuchtung der neuen Semper'ſchen Pläne v. K. F. Dresden. Buchhandlung von Hellmuth Henkler. (o. J.) 31 S. 8°.

1843 10165. **Abſchiedsgruß an Madame Wilhelmine Schröder-Devrient** nach Beendigung ihres Gaſtſpiels auf der Königsberger Bühne. Königsberg, den 25. Juni 1843. (Gedicht. 1 Blatt Schmal Folio mit Vignette.)

1859 **Süddeutsche Musik-Zeitung.** 8. Jahrg. 1859. Nr. 184. Karl Gottlieb Reissiger. ([illegible])

1868 10166. **Hamburger Theater-Chronik.** 13. Jahrgang. Nr. 11. Mittwoch, den 8. Februar 1868. (S. 41. Der letzte Lorbeerkranz, für die hochgefeierte Sängerin Frau Schröder-Devrient. (Verſtorbene Frau von Bock.) Sonett-Dichtung von Müller von der Werra.)

1867 10167. **Allgemeine Moden-Zeitung.** 69. Jahrg. Nr. 11. 1867. (S. [illegible] Sophie Charlotte Herzogin in Bayern.) Mit Portrait. (Siehe Nr. 10171.)

1876 10168. **Vierundſechzigſtes Neujahrsſtück der allgemeinen Muſikgeſellſchaft in Zürich 1876.** Zürich. Druck von Orell Füßli & Co. 22 S. 4°. (S. 11. Ausführliche Biographie des Sängers Dr. Karl Schmitt [13]). Vgl. Nr. 1784 Bd. 1 u. 4186 Bd. 2.)

3. Porträts.

(Photographien.)

10169. **Sophie Charlotte Herzogin in Bayern und König Ludwig II. von Bayern.** In ganzer Figur, ſtehend Arm in Arm. (Ohne Angabe des Photographen.) Cabinetformat.[14])

1871 10170. **Sophie Charlotte, Herzogin von Alençon.**[15]) Bruſtbild. Victor Angerer. Jahr 1871. (Iſchl.) Viſitformat.

10171. **Dieſelbe.** Bruſtbild. Victor Angerer. Jahr 1871. (Iſchl.) Eine andere phot. Aufnahme. Viſitformat.

⁂

10172. **Thomas Carlyle.** Knieſtück, ſitzend. Elliot & Fry. London. Viſitformat.

1825 **Cavalier Francesco Morlacchi.** (1825.) 4°. (9575)

(Stiche, Lithographien.)

10173. **Sophie Charlotte Herzogin in Bayern etc. etc. etc. Ludwig II. König von Bayern etc. etc. etc.** Druck und Verlag der lithogr. Kunstanstalt v. A. Schmidt in München. Doppelfolioblatt.

10174. **Sophie Charlotte, Herzogin in Bayern.** Nach einer Photographie. Stich u. Druck v. Weger in Leipzig. Verlag der Dürr'schen Buchh. kl. Fol. (Beiblatt zu Nr. 10167.)

⁂

10174a. **Julius Fröbel.**[16]) Bruſtbild. Lith. Oehme & Müller. Braunſchweig. kl. Folio.

1836 10175. **J. Meyerbeer.** Aᵉ Maurin 1836. Lith. Grégoire et Deneux. Paris, chez Rosselin. Editeur. kl. 4°.

10176. **Julius Rietz.** Bruſtbild. Stahlſtich. (Der Stecher unbekannt.) gr. 4°. G.)

10176a. **Minna Hartwig.** Ganze Figur, fein col. Darunter: »Kostüm der Mad^{me} Hartwig als Jungfrau von Orleans«. Zeitſchr.[19])

Sächs. Landes-Bibl.

II. Verſchiedenes.

10177. Fünf Gedichte von Richard Pohl ..... für vier Stimmen ..... componirt und dem Dichter freundschaftlichst zugeeignet von Hans von Bülow. Verlag und Eigenthum von C. F. Kahnt in Leipzig und Zwickau. 25 S. [illegible] Fol.

10178. Bundeslied von Georg Herwegh, componirt von W. Solinger. [19]) (Vervielfältigung, Text und Noten.) 4 Doppelblätter. 8°.

10179. Das alte Hoftheater zu Dresden. C. Prickling sc. [illegible] 8°.

10180. Sterbehaus von Wilhelmine Schröder-Devrient in Coburg. [20]) Original-Aquarell. [illegible] qu. Fol.

◆

Anmerkungen.

1) (S. 135) Seltenes Autograph. Ueber F. W. Conſt. Fürſt zu Hohenzollern ſiehe Bd. 3. Vgl. auch Nr. 3951 Bd. 2.

1a) (S. 145) Freiherr v. Ziegeſar war früher Kammerherr, ſpäter Hoftheater-Intendant in Weimar 1850—1857 (?). Siehe Bd. 3 S. 74, 408, 809, 840. Die Viſitkarte ſtammt vermuthlich aus dem November 1852 her, wo Berlioz in Weimar anweſend war und ihm zu Ehren zwei Aufführungen (17. u. 21. Nov.) des „Benvenuto Cellini" ſtattfanden.

1b) (S. 146) Lucile Grahn ſiehe Bd. 3.

2) (S. 164) Arthur Schopenhauer, geb. 22. Januar 1788 zu Danzig, † 21. Sept. 1860 zu Frankfurt a. M.

3) (S. 165) 2 originelle Antworten auf Geldforderungen des Tapezierers Schweickhardt.

3a) (S. 165) Tzſchirner geb. 1812 in Bautzen, war Advokat daſelbſt, gehörte als Ständemitglied 1848 u. 1849 zur äußerſten Linken, war 1849 bei dem Aufſtande in Dresden einer der Mitglieder der proviſoriſchen Regierung, flüchtete nach der Schweiz und lebte ſpäter in Amerika. † am 17. Februar 1870 zu Leipzig. (Siehe Nr. 10021.)

4) (S. 169) Jedenfalls ein intereſſanter Brief, als der einſtens hochgefeierte Wiener Sänger Franz Wild (geb. 31. Dez. 1792, † 31. Januar 1860 in Döbling bei Wien) an den nachmaligen erſten Darſteller des „Lohengrin" in Weimar ſchreibt und letzteren zu einem Gaſtſpiel nach Wien einladet. Ueber Carl Beck vergl. Ausführliches in Bd. 3.

5) (S. 169) Conſtantin Frantz, der bekannte großdeutſche Politiker und geiſtvolle Schriftſteller, von dem Wagner ſelbſt ſagte, er ſei „einer der umfaſſendſten und originellſten politiſchen Denker und Schriftſteller, auf welchen die deutſche Nation ſtolz zu ſein hätte, wenn ſie ihn erſt zu beachten verſtände", hatte ſich im Jahre 1867 an den Meiſter gewandt, um ihm ſeine Bewunderung auszudrücken über die ſeinen eigenen Grundanſchauungen ſo merkwürdig entſprechenden Gedanken über den „Staat" in Wagner's großen Schriften aus der erſten Exilzeit („Der Untergang des Staates iſt die Gründung eines deutſchen Reiches"), worauf Wagner, der damals bereits ein eifriger Leſer der ihm beſonders ſympathiſch anregenden politiſchen Schriften Frantz' war, dieſem die neue Auflage von „Oper und Drama" mit einer in den „Geſammelten Schriften" Bd. VIII abgedruckten inhaltreichen Vorrede widmete. Frantz blieb bis an ſein Lebensende ein Mitarbeiter von Wagner's „Bayreuther Blätter", die ihm eine Reihe hochbedeutender Aufſätze verdanken, insbeſondere eine Antwort auf die an ihn gerichtete, berühmt gewordene Frage Wagner's: „Was iſt Deutſch?" (1878) und die neuerdings wieder zu beſonderem Intereſſe gelangte eingehende Betrachtung über „Deutſche Nationaldenkmale" (1886—88) und ein „Kaiſer Wilhelm-Denkmal" (1890). Neben Schopenhauer und Gobineau darf C. Frantz als Einer der wenigen originellen Geiſter genannt werden, von denen Wagner's Genie auf einem ihm als Künſtler fernliegenden Gebiete „eine belehrende Unterſtützung für ſeine Weltanſchauung gewann". — Conſtantin Frantz geb. 1817 in dem ehemaligen Fürſtenthum Halberſtadt, † 3. Mai 1891. Vgl. „Bayr. Bl." 1891, S. 161.

6) (S. 188) Siehe Anmerkung 26) Abth. 3.

7) (S. 188) Unter den Perſonen, welche das Kreisamt ausmachen, iſt S. 201 4) Ein Kreisamts Actuarius genannt. Richard Wagner's Vater: Friedrich Wagner, war bekanntlich Polizei-Actuarius. Vgl. Geſ. Schriften u. Dichtgn. v. R. Wagner, I, S. 7.

8) (S. 188) Auf S. 426 iſt unter den Schauſpielern auch ein Wagner (?) genannt.

9) (S. 188) Textbücher zu Opern, welche Richard Wagner im Jahre 1836, als er Kapellmeiſter in Magdeburg war, dirigirt hat. Im vorliegenden Bande ſind noch 7 Textbücher

zu Anfang beigebunden: Arien und Geſänge aus dem Singſpiel: Die zufriedenen Eheleute, in zwey Aufzügen, mit Muſik von Stamitz. Berlin, 1791, 56 S. — Die Zauberflöte. Ein Singſpiel in zwei Aufzügen von Emanuel Schikaneder. Die Muſik iſt von Mozart. Berlin. 47 S. — Arien und Geſänge aus dem komiſchen Singſpiele: Der luſtige Schuſter, oder: Die verwandelten Weiber. In zwey Aufzügen. Muſik von Paer. Berlin. 53 S. — Magdeburger Theater. Geſänge aus: Die [illegible]. Komiſche Oper in 1 Act, von C. Blechler. Muſik von W. Taſſe. 27 S. — Der Templer und die Jüdin. Große romantiſche Oper in 3 Akten. Nach Walter Scott's Roman: „Ivanhoe" frei bearbeitet von Wohlbrück; Muſik von Marſchner. Magdeburg 1834, gedruckt bei W. Faber. 20 S. — Magdeburger Theater. Text der Geſänge aus: Die Stumme von Portici. Große Oper in 5 Abtheilungen. Muſik von Auber. 34 S. — Die Familien Montecchi und Capuleti, oder: Romeo und Julia. Große Oper in 4 Aufzügen, nach dem Italieniſchen. Muſik von Bellini. Magdeburg 1834. Druck: Faber'ſche Buchdruckerei. 30 S. (Wahrſcheinlich wurde eine oder mehrere dieſer Opern von Wagner bei ſeinem Magdeburger Engagement dirigirt.)

10) (S. 119) S. M. König Maximilian II., Vater S. M. König Ludwig II., † 10. März 1864.

11) (S. 119) Vom Architekten Brückwald in Leipzig wurden auch die Entwürfe für das Bühnenfeſtſpielhaus in Bayreuth angefertigt (vgl. Anmerk. S. 146 Bd. 3), ausgeführt wurden dieſelben vom Baumeiſter Carl Wölfel in Bayreuth (geb. 26. April 1833 zu Leinsdorf, † 25. November 1893 in Bayreuth). Vgl. das Porträt C. Wölfel's Nr. 7000 Bd. 3.

12) (S. 119) Das intereſſante Buch handelt von Ida von Lüttichau geb. v. Knobelsdorf, geb. 30. Mai 1798, † 1. Februar 1856, Gemahlin des Generalintendanten von Lüttichau. (Vgl. Bd. 1–3.)

13) (S. 120) Dr. Karl Schmid, hervorragender Sänger im Wiener Hofoperntheater, er ſang den König Heinrich im „Lohengrin", den Landgrafen im „Tannhäuſer", den Veit Pogner in den „Meiſterſingern" bei den erſten Aufführungen. Geb. 3. April 1825 im Dorfe Neuſtrien in der Schweiz, † 25. (nach Anderen 26.) April 1871 in Wien. Dr. Schmid wohnte ſtändig auf der Wieden in der Paniglgaſſe in dem alten Hauſe mit Gaſtwirthſchaft zum „goldenen Hirſch", wo er auch ſtarb.

14) (S. 130) Die Bildniſſe der Nrn. 10169, 10173 u. 10174 beziehen ſich auf die im Jahre 1867 beabſichtigte (und wieder rückgängig gemachte) Verlobung S. M. König Ludwig II. mit Sophie Charlotte Herzogin in Bayern (Schweſter J. M. der Kaiſerin Eliſabeth von Oeſterreich). (Siehe Nr. 9790.)

15) (S. 130) Sophie Charlotte Herzogin in Bayern, vermählt mit Ferd. Philipp Marie d'Orléans duc d'Alençon (geb. 12. Juli 1844) in Poſſenhofen am 28. Sept. 1868.

16) (S. 130) Julius Fröbel † 6. November 1893.

17) (S. 130) Siehe auch das Porträt Nr. 9130 Bd. 3 ſowie den Brief Wagner's an Rietz Nr. 196 Bd. 1. Julius Rietz † 12. Septbr. 1877 in Dresden.

18) (S. 130) Schönaich u. [illegible] Bild. Mad. Hartwig hat in der erſten Aufführung der Jungfrau v. Orleans in Leipzig am 18. Sept. 1801 die Johanna gegeben, bei Anweſenheit Schiller's. (Vgl. Gildemeiſter. 1904, Bd. 1, S. 35.) Ueber Mad. Hartwig ſiehe Bd. 3 u. Bd. 1, S. 146, Anmerk. 3) u. a. St.

19) (S. 151) Ein Arbeiterlied. — W. Solinger: Bundeslied für Hans von Bülow. — „Das Lied iſt im September oder October 1863 von Laſſalle ſelbſt zum Druck gegeben. Der Druck hat vielleicht bei Hugo Grenich in Berlin ſtattgefunden, den Vermittler zwiſchen Laſſalle und Grenich hat vielleicht Schlingmann gemacht. Es ſind nur einige hundert Exemplare hergeſtellt und unmittelbar an die Arbeitervereine vertheilt worden. Im Buchhandel iſt das Lied nicht erſchienen. Laſſalle war zu jener Zeit in Berlin, wo das Lied in ſeiner Wohnung öfter geſungen und von Bülow am Klavier begleitet worden iſt. In die Arbeitervereine iſt Bülow nicht gegangen". (Briefliche Mittheilungen von Moriz Wirth an den Verfaſſer nach Ausſagen des Leipziger ſozialdemokratiſchen Schneidermeiſters Werking, eines alten Laſſalleaners, der damals in Laſſalle's nächſter Umgebung war.)

20) (S. 151) Vgl. Anmerkung 14) S. 217 Bd. 2.

Geſchenk-Verzeichniß.

Ihre Durchlaucht Frau Prinzeſſin Marie Hohenlohe-Schillingsfürſt 10081.

Richard Batka (Prag) 9603. 10046.
Joſeph Beck (Würzburg) 9836. 10042—10045.
Dr. Johannes Brahms 9476. 9483.
Julius Cyriax 9921.
Anna Cyriax (London) 9541.
Auguſt Demmin (Wiesbaden) 9923.
A. Gianicelli (Budapeſt) 9801. 9802.
Adolf Groß (Commerzienrath, Bayreuth) 9814.
Joſef u. Ferdinand Hellmesberger 9487.
Karl Koch 9835.
Ottilie Natter (Witwe Heinrich Natter's) 9758.
Eduard Seis 9535. 9737—9745.
B. Seligsberg (Bayreuth) 9505.
Steingräber (Klavierfabrikant, Bayreuth) 9819—9822.
Joſephine Rudolph-Tichatſcheck 9694—9697. 9700—9702. 10180.
R. Weiz 10031.
Moritz Wirth (Leipzig) 9553. 10162. 10178.
Hans Paul Freiherr v. Wolzogen 10013.

Sollte in dem vorſtehenden Verzeichniſſe Jemand von den geehrten Spendern bezw. Spenderinnen, welche dem Muſeum bis zum 13. Februar 1883 bedeutendere Gegenſtände zum Geſchenk machten, oder auch von den geſpendeten Gaben ſelbſt irgend Etwas anzuführen überſehen worden ſein, ſo werden die nächſten Publikationen die nöthigen Nachträge bringen.

* * *

Todestage

hervorragender Personen,

deren Namen in den vier Katalogbänden vorkommen, aber in den Anmerkungen derselben nicht enthalten sind *).

1882: Joseph Arthur Graf v. Gobineau, 13. Oktober. — **1886**: Louis Schlösser, 15. November. — **1887**: Georg Unger, 2. Februar; Julius [illegible], 21. August; Anton Apt, 17. November. — **1888**: Engelbert Pirk, 10. Juni; Dr. Emil Naumann, 23. Juni. — **1889**: Franz Hüffer, 19. Januar; Dr. Ludwig Ziegler, 16. August; Dr. Emil Krause, 1. September. — **1891**: August Kindermann, 6. März; Josef [illegible], 27. Juni; Albert Wolff, 22. Dezember. — **1892**: Heinrich Dorn, 10. Januar; [illegible], 28. Februar; Ernst Pasqué, 19. März; Dr. Hans Herrig, 4. Mai; Dr. Wilhelm Langhans, 9. Juni; [illegible], 9. Juni; Heinrich [illegible], 18. Juni; Heinrich [illegible], 21. Juni; Victor Wilder, 10. September; August Hablawetz, 12. September; Julius [illegible], 28. September; Prof. G. Brückner, 11. November; Henriette Kriete-Wüst, 13. Dezember; Dr. Paulus Cassel, 24. Dezember; Rudolf [illegible], 25. Dezember. — **1893**: Daniel Spitzer, 11. Januar; Vincenz Lachner, 22. Januar; August Horn, 25. März; Wilhelm Lübke, 5. April; Julius v. [illegible], 30. April; Cecilie Avenarius, 14. Mai; H. M. Schletterer, 4. Juni; Franz [illegible], sen., 15. Juni; Charles Gounod, 17. Oktober; Karl [illegible], 9. Dezember; Theodor [illegible], 17. Dezember. — **1894**: Dr. Reinhold Köstlin, 12. April; Giovannina Lucca, 20. August. — **1895**: Fritz Brandt, 1. Januar; Luise Otto-Peters, 13. März.

---

*) Dieses Verzeichniß bedarf noch einer Vervollständigung im Hinblick auf die in den Katalogen enthaltenen vielen Personen (siehe Namen-Register), von denen so mancher nicht mehr am Leben sein dürfte. — Es sei noch bemerkt, daß die Todestage der Personen in den 4 Katalogbänden zumeist in den Anmerkungen jener Hauptabtheilung zu finden sind, in welcher der Name derselben zuerst erscheint.

Namen-Regiſter.

Mit Ausſchluß der Namen von Orten, Verlagsfirmen (als ſolchen) und ſachlichen Bezeichnungen.

NB. Die neben den Zahlen in Klammern ſtehenden Ziffern bedeuten das wiederholte Vorkommen eines Namens auf einer und derſelben Seite.

Ábrányi, Kornél 10 (2). 15. 35. 57.
Adler, G. K. 93.
Ahlgrensson, F. 67.
Albert, Joſef 21. 57. 58 (2).
Alberti, C. E. R. 40.
Alboth, Th. 95.
Alebouq 94.
Alexi, Alexander 8 (2). 15 (3).
Alfeld, J. P. 44.
Alfeld, Julius 51.
Alsleben, J. 51.
Altſchul, Jakob, Dr. 50.
Angerer, V. 80.
Apt 9.
Ariſtophanes 88.
Arndt, F. 93.
Arnout, Jules 61.
Aſmus, Robert 63.
Auber 12.

Bach, Sebaſtian 51.
Banck, Carl 54 (2).
Barbier, M. 88.
Bauernfeld, Eduard v. 66.
Baumgartner, Wilhelm 20 (2). 30. 32 (3). 57 (2). 70.
Beck, Johann Nepomuk 50. 58.
Beck, Joſef 50. 58.
Beck-Weizelbaum 66.
Becker, Heinrich 46.
Becker, L. 62.
Beethoven, Ludwig van 5. 9. 47. 50. 52. 54.
Bellermann, Heinrich 50.
Bellini 11 (3).
Berlioz, Hector 8. 32. 40. 42 (2).
Bernhardt, Adelheid 35.
Bernsdorf, E. 51.
Berry, Herzogin v. 30.
Berthaud, Max 52.
Betz, Franz 40.
Bianco, J. 91.
Biedenfeld, Freiherr v. 20.
Binder, Karl 87. 88.
Bismarck, Otto Fürſt v. 60 (2). 91.
Bittong, Franz 51.
Blaſel, Carl 89.
Blaze de Bury, Henri 52.
Bock, J. C. 93.
Bodmer, H. 57. 58.
Bois, Louis 59.
Bovy, Hugues 60.
Brachvogel, A. E. 37 (2).
Brahms, Johannes, Dr. 14 (2).
Braun, C., Dr. 90.
Brendel, Franz, Dr. 40. 46.
Bruckner, Anton 47 (2).
Büchner, F. (Graveur) 62.
Bülow, Coſima v. 29.
Bülow, Hans v. 9. 29. 30. 34. 41. 42 (3). 44. 46 (2). 50. 52. 54. 70.
Bunkdorff 79.
Burenne, Fräulein 49.

Carl Alexander, Großherzog v. Weimar 41. 79.
Cham 90 (3).
Chamberlain, Houſton St. 25.
Champfleury 31.
Chéri, Victor, M. 88.
Chiomi, Mlle 51 (2).
Chioſſone, E. 11.
Chopin 8.

Chriſtian, Markgraf zu Brandenburg 93.
Chriſtbauer 60.
Clairville 88 (2).
Cohé, A. 22.
Conrad, M. G., Dr. 50.
Conräder, Friedrich 57.
Conſtantin, Großfürſt v. Rußland 41.
Cornelius, Peter (Maler) 90.
Czeiſs,-Anna 25.
Czibulka, A. M. 91.

Danzer, G. 61 (3).
Delacour 88.
Devrient, Emil 8. 60 (2).
Dingelſtedt, Franz 41. 69. 58.
Diogenes, Laertius 37.
Doppler, A. F. 58.
Donizetti, G. 12 (3).
Dorfmüller, J. 92.
Dorn, Heinrich 34. 91.
Dornſtedt, J. A. 64.
Doren 34.
Doppler 7.
Duſtmann, Louiſe 49 (3). 58.

Ehlert, Louis 32.
Ehnn, Bertha 49, 58.
Eitelberger, Prof. 50.
Elwart, A. 52.
Emmerſtein, Arthur v. 16.
Emminger 61.
Engelbach 58.
Engelſen, Fr. 37.
Ertich, A. 88.
Erkel, Franz 41. 68 (2).
Eſſer (Kapellmeiſter) 6.
Eyl 68.

Farinel, Aug. 60.
Feſting, Fr. 56.
Fétis, Père 52.
Feuſtel, Friedrich v. 79. 83 (2).
Fiſcher, Chriſtian Wilhelm 8. 42.
Fleiſcher, Ernſt (Architekt) 63.
Fleiſchmann, J. 57.
Florimo, Francesco 11 (2).
Forderer, Gh. 43.
Forman, Alfred 68.
Franché, Paul 88.
Franke, Hermann 69.
Franz Joſef I. (als König v. Böhmen) 43.
Franz, Robert 58. 71.
Franck, Conſtantin 9 (2).
Friedrich der Große, König v. Preußen 92.
Friedrich, Markgraf v. Bayreuth 93.
Friederike, Sophie Wilhelmine, Markgräfin v. Bayreuth 92. 93 (2).
Friedrich-Materna, Amalie 49. 51. 58.
Fritze, Edmund 53.
Fritzſch, E. W. 69.
Fürſtner, Adolph 69.

Gabriel, Friedrich 38 (2).
Gallmeyer, Joſefine 89.
Gans, Joh. Philipp 64 (2).
Gaſperini, A. de 21.
Gathy, Auguſt 32.
Gebhard, Friedrich Albert 29.
Geibel, Emanuel 46.
Gevaert, F. A. 62 (2).
Giacomelli 29 (2).
Glaſenapp, C. Fr. 71 (3).
Gleich, Ferdinand 52.
Gluck 3. 34. 36. 40. 42. 45. 51. 65.
Göhler, Auguſt 7.
Goering, Theodor 51.
Görner, C. A. 69.
Goethe 37. 71. 88.
Götze, Joh. Nik. Conr. 43.
Goldmark 34 (2).
Gonzenbach, G. 90.
Gotthold, Friedrich Auguſt 26.
Gozlan, Louis Léon 21.
Gräfer, D. J. 90.
Grand-Carteret, Jean 96 (4).
Grimm, Conſtantin v. 90.
Groſſe, H., Dr. 49.
Grün, Friederike 48.
Gumbert, Ferdinand 55.
Gumprecht, Otto 42.

Haas, Philipp & Söhne 7 (3).
Hackländer, F. W. 69.
Hagen, Anton 38.
Hagen, G. E. v. 93.
Hahn, Albert 49.
Hahn, G. 56.
Halévy, J. 12 (2).
Hanfſtaengl, Fr. 56.
Hanſlick, Eduard, Dr. 40. 50. 58.
Hardenberg, Karl Auguſt Freiherr v. 92. 93 (3).
Harriers-Wippern, Frau 65 (2).
Hartmann, Dr. 30.
Hartmann, Johann 7. 9 (2). 14. 25 (4). 70.
Haſler & Co 61 (5).
Haydn 94.
Heckel, Emil 4.
Heine, Ferdinand 8. 56.
Heine, Heinrich 36.
Heintz, A. 71.
Helene, Großfürſtin v. Rußland 11.
Hellmesberger, Ferdinand 11.

Hellmesberger, Joſef, senior 11. 49. 50.
Hellmesberger, Joſef, junior 11.
Helm, Theodor, Dr. 49.
Henſel, Adele, Fräulein 68.
Hentſchel, Theodor 51.
Herbeck, Joh. Ritter v. 50.
Herder 95.
Hermann, Jacques 34.
Herrenburg-Tuczek, Frau 67.
Herrig, Ludwig 53.
Herz, Adolph 19.
Herz, Henrik 46.
Heubner 95 (2).
Hilberg, Arnold 52.
Hill, Karl 29. 47. 70.
Hodge 65.
Hölzel, Guſtav 35. 50. 59.
Hoffmann, Joſef 9 (4). 50. 63. 80.
Hoffmann (Literaturprofeſſor) 48.
Hoffmann (Theaterdirektor) 6.
Hoffmann v. Fallersleben 37.
Hofmann (Konzertunternehmer) 69.
Holnſtein, Graf 79.
Hormayr-Hortenburg, Joſeph Freiherr v. 87.
Horn, Georg 96.
Hübſch, J. G. W., Dr. 93.
Hüffer, Franz 52.
Hülſen, Botho v. 49. 56.
Hugo 22 (2).
Humboldt 56.
Hurtl, J. (Stahlſtecher) 62.
Hyſel, Franz 35.

Italien, König v. 46.
Jachmann-Wagner, Johanna 43 (2). 71.
Jackſon, J. P. 68.
Jäger, Ferdinand 48 (2). 51. 70 (2).
Jaffé, Juſtus 53. 59. 71.
Jahn, Johann Gottlieb Theodor 92.
Jaide, Louiſe 50. 58.
Janner (Pfarrer) 60.
Jean Paul 92. 93 (3).
Joachim, Amalie 49.
Joachim, Joſeph 48.
Johann, König v. Sachſen 52. 59 (2). 91.

Kaiser, Fr. 83.
Keyzer, J. P. de 61.
Kienlein 58.
Ketten, Henri 52.
Keyſer 22.
Killian, Lucas 91.
Kittl, J. F. 3. 40.
Klee, Gotthelf Ludwig, Dr. 25.
Klinck, J. 56.
Kneſchke, Emil Dr. 81.

Koch, Ernſt 4 (2).
Köhler, A., Fräulein 65.
König 3.
König, Herbert 91. 96.
Köppel, J. G. 93.
Kolarz 93.
Koſſak, E. Ernſt 32. 60.
Koukilow 21.
Kranz (Lithograph) 61.
Krebs (Kapellmeiſter) 44.
Krüttner, Johann 14. 15.
Krüttner, Theodor 5 (2). 14 (4).
Krziwanek, R. 57.
Kühne, F. Guſtav 39.
Kuhn, J. P. 61.

Labatt 48. 70.
Lachner, Franz 44. 55 (2).
Ladewig, W. 47.
Laſſert, Oskar 49.
La Mara 25. 50.
Lamon, R. 65.
Lang, Wilhelm, Dr. 53.
Langhans, W. (Graveur) 62.
Laſſen, Eduard 47.
Laß, C. E. R. 64.
Laube, Heinrich 52. 57.
Lauf, W. 40 (2).
Lebſchée 61.
Leimer, v. 22.
Lenbach 21.
Leßmann, Otto 49. 50. 96.
Leitinger 66.
Lichtmay, Louiſe 67 (4).
Lindau, Paul 50.
Lindner, Johann 21.
Liszt, Franz 8. 15. 25. 34 (2). 37. 39. 40 (4). 41 (3). 42 (2). 43. 46. 52. 90.
Lößen, Hans 57.
Lope 5.
Lubojatzky, Franz 67.
Luckhardt, F. 9. 16. 21. 22.
Luckhardt, Fr. 49.
Ludwig I., König v. Bayern 59.
Ludwig II., König v. Bayern 5. 7. 12. 14. 29. 37. 44 (5). 45 (8). 46 (4). 51 (2). 56 (7). 57. 58 (4). 59. 60 (3). 91.
Ludwig, Erbprinz v. Bayern (nachmals Ludwig II.) 59. 71.
Ludwig, königl. Prinz v. Bayern 59. 71.
Lüttichau 8.
Lüttke 61.
Lukas, Joſef 37.

Mahlknecht, Fräulein 66.
Mallinger, Mathilde 46. 66.

Mancinelli, Marino 54
Marcheſi, Profeſſor 16
Marie, Königin v. Hannover 16
Mark, Adolf 64
Marr, Wilhelm 40. 50. 81
Martin, Theodor 67.
Marwitte, Gh. 62
Maximilian II., König v. Bayern 38. 67
Mayer, W. 82
Mayerhofer, Gh. 58 (2)
Meban, G. W. 62 (2). 93
Méhul 15
Meier-Marlow, Wilhelm 51
Meiningen, Herzog v. Sachſen 89
Mendel, Hermann 33 (2)
Merſeburger, Otto 58
Mettenleiter, Dominicus 12
Metternich, Pauline Fürſtin v. 11
Meyeroth, L. 62
Meyer, Chriſtian v., Dr. 96
Meyerbeer, Giacomo 12. 33
Milde, Frau v. 37
Milde, v. (Kammerſänger) 48
Millien 52
Montbach 22. 57
Morlacchi, Francesco 32. 34 (2)
Mosen, Julius 30
Mosonyi, Mihály 10 (2). 15. 35. 57 (2)
Mottl, Felix 69 (2)
Mozart 34. 44. 45
Muchanoff, Marie, geb. Gräfin Neſſelrode 4
Müller, Alexander 57. 74
Müller, Franz 30. 40. 47
Müller, Iwan, Dr. 34
Murad Effendi 37
Muſiol, Robert 47

Naber, Joſeph 7 (3)
Nageli, Horſt 33
Napoleon III. 14. 88
Natter, Heinrich 64. 71
Naumann, Emil, Dr. 51
Neſtroy, Johann 87. 88. 91. 96 (2)
Neruda 46
Neumann, Angelo 10
Neumann, M. 70
Niemann, Albert 42. 47 (3). 48
Nietzſche, Friedrich, Dr. 37 (2). 70
Nilſſon, Chriſtine 50. 89
Notnagel, A. 52
Nohl, Ludwig, Dr. 44. 46. 47. 50 (2)

Oberwetter, J. L. 56
Oeder, L. 60. 62
Oeſterlein, Nicolaus 11. 15. 69
Oettinger, Eduard Maria 11. 39
Oſtradt, Amanda, Fräulein 68
Oswald, Frau 67
Otto-Peters, Luiſe 155

Paulowna, Maria, Erbgroßherzogin v. Weimar 57. 60.
Paumgartner, Hanns 68 (2)
Penkmayer 45
Perfall, Karl Freiherr v. 45. 58
Perſ, G. H. 93
Pelchert 63
Pfiſtermeiſter, Hofrath v. 41
Pixis, Theodor 49. 52. 63
Platen 30.
Pohl, Richard 33. 50
Polko, Eliſe 33
Poppel, Johann 61. 62
Porges, Heinrich 81
Portig, Guſtav, Dr. 31
Pourtalès, Albrecht Alexander Graf v. 8
Pouſſl, Louis 49 (2). 89
Praeger, Ferdinand 25 (5). 50. 71
Preußen, Prinz v. 90
Procházka, H. 51
Prölß, Robert 35
Puſchmann, Th., Dr. 81

Quaglio, Dom. 87

Raßmann, Gh. 42
Rauſch, Franz 24
Regnet, Karl Albert 52
Reichmann, Theodor 49. 58
Reinsdorf, Otto 48. 49 (3)
Reiſſiger 8. 32
Reißmann, Auguſt, Dr. 33
Rellſtab, L. 32. 34. 36
Remy-Faſolla (Pſeudonym) 51
Reubke 88
Reich, Joſef 58
Richter, Hans 10. 47. 69. 70
Richter, Joſefine 44
Richter, Otto, Dr. 53
Richter, Wilhelmine 63
Riegel, J. 90
Riemann, H., Dr. 50
Robert, Karl 47
Rodenberg, Julius 18
Röſer 51
Röſler, Fr. 38 (2)
Rohbeck, L. 61. 62
Roſenberg 91
Roßmäßler, F. H. 63 (2)
Roſſini 5. 42 (2)
Roſſi-Scotti 34
Rethmüller, J. 61 (2)
Rubinſtein, Anton 43

Saar, Louis 68.
Sachs, Hans 91. 94 (3).
Sangalli, Eliſabeth 36.
Sayn-Wittgenſtein, Caroline Fürſtin v. 29.
Sayn-Wittgenſtein, Eugen Prinz 22 (2). 25. 57.
Schaffganz 48.
Schasler, Max, Dr. 36.
Schembera, V. K. 24.
Scherber, Johann Heinrich 92.
Scherr, Johannes 88.
Scheuchzer, W. 90.
Schilling, G., Dr. 39.
Schlez, Johann Ferdinand 92 (2).
Schloenbach, Arnold 36.
Schlözer, Kurd v. 93.
Schmid, Herman v., Dr. 57.
Schmid, Karl, Dr. 58.
Schmitt, Friedrich 33. 41. 44. 52. 57. 70 (2).
Schneider, K. E., Dr. 33.
Schneller, Chriſtian 91.
Schnorr, J. v. 90.
Schnorr v. Carolsfeld, Ludwig 44. 44 (2). 65.
Schnorr v. Carolsfeld, Malvina 29.
Schöneck (Kapellmeiſter) 46.
Schott, F. 40.
Schramm, J. H. 58.
Schreiber, Aloys 57.
Schroeder-Devrient, Wilhelmine 12. 43. 59. 94.
Schubert, Fr. Wilhelm, Dr. 36.
Schulz-Curtius 69.
Schumann, Robert 40.
Schwanthaler 42.
Schweikhart, Ferd. 9. 15.
Schwemer, F. 35.
Scribe 12 (2).
Seber, Ad. 56.
See, J. P. L. 37.
Seebald, F. 60.
Seiling, Joſef 4.
Seligsberg, W. 8.
Selliſom 92.
Semper, Gottfried 62.
Senff, Bartholf 33. 34. 56.
Senfft, Chriſtian 69 (2).
Siebenkäs (Muſikmeiſter) 45 (2).
Siegl, J., Dr. 89.
Simrock, Karl 51.
Sofie Charlotte, Herzogin in Bayern 60.
Sommerer, A. 92.
Souchay, Th. 51.
Spe 91.
Sſeroff, Alexander 6 (3).
Stahr, Adolf 30 (2). 70.
Standthartner, Joſeph, Dr. 8. 83.
Steffens, G. 88.
Stehle, Sofie 41.
Stein, Philipp 94.
Steinbach, E. 91.
Steinberg, G. 21.
Steingräber 83.
Stolz, Eduard 6.
Strauß, David 37.
Studnitzka, A. 21.
Szadrowsky, H. 41.

Tanner, J. J. 62.
Tannhäuſer 94.
Tappert, W. 49. 50 (2). 76 (2). 81.
Tauſig, Karl 43. 44.
Taxis, Fürſt 45.
Teich-Hanfſtaengl 57.
Thibouſt, L. 88.
Tichatſcheck, Joſeph 9. 10. 30. 41. 56 (4). 57 (3). 58 (3). 59 (7). 65 (2). 66 (12). 67 (16). 68 (5).
Tiſchbeed, T. 59.
Todt 95.
Tottmann, Albert 46.
Tours, Berthold 20.
Trentwell, E. 60. 82.
Treptow, Leo 88.
Treumann, Karl 87. 91.
Triner 61 (5).
Trouſil, Marie 57.
Troutbeck, J. 20.
Tſcheſchichin, Wſewolod 71.
Twain, Mark 87.
Tzſchirner 95.

Uhl, Friedrich 10.
Ullmayer, Franz 88.
Unger, Georg 80.
Unger, Joſef (Graveur) 62.

Victoria, Königin v. England 42.
Viellot, Edmond 53.
Villemarqué, H. de la 15.
Völderndorff und Waradein, Karl Friedrich Wilhelm Freiherr v. 92.
Vogel, G. 93.
Vogl, Heinrich 51. 57.
Volckart, J. F. 93.

Wachsmann 93.
Wagner, Coſima 29 (2). 36.
Wagner, Fr. 91.

Wagner, Gottlob Friedrich 71.
Wagner, Johanna 41. 43. 66.
Wagner, Minna 5. 45.
Waldſtein, Max 35.
Wauer, Wilhelm 40.
Weber, C. M. v. 10 (2). 15. 45. 52. 53 (2). 63 (4).
Weber, Max Maria v. 15 (2).
Weger, A. 59 (2).
Weimar, H. 31.
Weinlig, Charlotte Emilie 12.
Weinlig, Chriſtian Theodor 24. 25 (2). 33.
Weißheimer 18 (2).
Wenzel, Peko, Dr. 37.
Weſtermann 96.
Weyermann, Moritz 31.
Whiſtling, C. W., Dr. 51.
Wilhelm I., Deutſcher Kaiſer 46 (2). 58. 60. 74. 79 (2). 91.
Wilhelm, Prinzregent v. Preußen 44.
Willoszewsky 71.
Winkler 8.
Wirth, Moritz 30.
Wittmann, H. 88.
Wolff, Julius 53.
Wolff, L. 21 (2).
Wolfram v. Eſchenbach 51.
Wuſtlich 44.

Zarncke, Friedrich, Dr. 39.
Zeiſing, Adolf 87.
Zellner, L. A. 14. 29. 47 (3).
Zenger, Max 51.
Zumbuſch, Kaspar 22. 29 (2). 45. 61.

(Anhang.)

Adrian, Dr. 106.
Aeſchylos 111.
Alexandra Feodorowna, Kaiſerin v. Rußland 107.
Ampère, J. J. 115.
Arnd-Rütenberg 104.
Artus-Arthur (König) 117 (2).
Attila 116, 117.

Bakunin 120, 122 (2).
Balzac, H. de 121 (2).
Bangen, Johann 108.
Becker, G. W. 106.
Benedix, Roderich 106.
Bitterolf 108.
Blind, Karl 122 (2).
Boas, Eduard 113.
Bodmer 117.
Bombach, A. 116.
Braunfels, Ludwig, Dr. 106 (2).
Brinckmeier, Eduard 117.
Bülau, Friedrich, Dr. 115.
Bürck, Auguſt 113.
Bujack, J. G. 115.
Burckhardt, Eduard, Dr. 115.

Conſentius, Rudolf Otto 105 (2).
Crüger, A. 109.

Dante 117.
De La Motte Fouqué, Friedrich Baron 101
Demmin, Auguſt 104.
Devrient, Eduard 107.
Dinger, Hugo, Dr. 122 (2).
Dyherrn, Georg Freiherr v. 106.

Ezardi, Anton, Dr. 116.
Ebeling, W. 120.
Eſchenburg, Johann Joachim 116.
Eſchilbach (Wolfram v. Eſchenbach) 117.

Fehler, F. 111.
Fehler, J. A., Dr. 117.
Follen, Auguſt Adolf Ludwig 106.
Frei, J., Dr. 110.
Friedrich Auguſt, König v. Sachſen 119.
Freda (ſiehe Tarmund) 99.

Geibel, Emanuel 104 (2).
Geppert, C. F. 110.
Gibbons, Eduard 114.
Gleizes, A. 120.
Gluck 102.
Gobineau, Graf v. 121 (2), 122 (2).
Görres, Guido 107.
Görres, J. 121.
Goſſe, Edmund 101, 117.
Gottfried v. Straßburg (ſiehe Straßburg, Gottfried v.)
Gozzi 103, 122.
Graeſſe, J. G. Th. 122.
Grimm, Wilhelm 99.
Groch, Friedrich 111.
Grovie, G. v. 100.
Grün, Anaſtaſius 115.
Gruner 120.

Hagen, Friedrich Heinrich v. der 99, 117 (2).
Halévy, F. 102.
Hardenberg, Friedrich v. 113, 114.
Hartmann, Johann 120.
Haupt, Otto, Dr. 116.
Hebbel, Friedrich 101.
Heim, P. G. 122.
Heinſe, Johann Philipp 114.
Hermann, Landgraf v. Thüringen 108, 114.
Herz, Wilhelm 100.
Heskamp, H., Dr. 109.
Heubner, Otto 120.
Himmel, Friedrich Heinrich 103 (2), 122.
Hinrichs, Hermann Friedrich Wilhelm, Dr. 110.
Hitzig, J. E. v. 119.

Hobergen, Gilbert v. 110
Hecker, Nicolaus 114
Hoffmann, E. T. A. 119
Hoffmann v. Fallersleben 110
Holzmann, Daniel 116
Heläus, Wilhelm 101
Hug, D. L. 118
Heiel, J. G. 110

Immermann, Karl 99. 106
Jean Paul 119

Kapper, Friedrich 104
Kacher, Theodor 103
Karl der Große 117 (2)
Kaulbach, Wilhelm v. 102
Keißler, J. P. de 113
Klemm, Gustav Friedrich 115
Köhler, Reinhold 101
Kopisch, August 105
Kornmann, Heinrich 103
Köhne, A. Gustav 107. 110

Lamprecht 121
Lang, Ludwig, Dr. 110
Lange, Georg 109
Langer, J. 106
Leopold, König v. Belgien 122
Levin 122
Leitlichnigg, Heinrich Ritter v. 101
Lubojatzky, Franz 120
Ludwig II., Landgraf v. Thüringen 113
Lützow, Dr. 111
Luther, Martin 113

Mannhardt, Wilhelm 109
Marbach, Oswald 111
Martin, Ernst 109
Maßmann, H. F. 109
Mendelssohn-Bartholdy, Felix 102
Menzel, Wolfgang 115
Meyer (Herausgeber des Volksbuches) 105
Moreau de la Meltière, Madame 107
Mosen, Julius 103
Müller, Otto 103
Müller, P. E. 109
Müller, W. 116
Müller, Wilhelm, Dr. 99. 109
Muncker, Franz 122 (3)
Murad Effendi 113
Muth, Richard v. 116

Neuenhagen, J. M. 109
Novalis 112. 113. 114

Osterdingen, Heinrich v. 108
Ostwald, Wilhelm 104

Pfarrius, Gustav 115
Primisser, Alois 99
Puschmann, Adam 101

Rabel 122
Raff, A., Dr. 99
Reißmann, August, Dr. 102
Riaux, Francis 107
Richter, Franz Wilhelm 110
Richter, Otto, Dr. 108
Rivandrus, Zacharias 112
Robert, Ernst Friedrich Ludwig 101 (2). 122.
Rochat, Alfred 118
Röckel, August 120 (2)
Rosenheyn, Max 115
Rosenkranz, Karl 117.
Rückert, Emil, Dr. 115
Rühemund, A. W. 118
Russel-Wilford, Mary 103

Sachs, Hans 100. 101 (3). 116 (6)
Sarmund (vulgo Fuchs) 99
Sallger, Wilhelm 116
Sange, Julius 116
Schemann, Ludwig 122
Schenk, Lothar 104
Schlönbach, Arnold 113
Schmidt, Friedrich (Pfarrer in W., Priegnitz) 108
Schmidt, G. L., Dr. 111
Schmidt, Julian 111
Schmitt, Hermann Joseph 118
Schneider, Gottlieb Karl Wilhelm, Dr. 110
Schnorr, J. 106
Schöne, J. G. 113
Schreiber, Heinrich 108
Schücking, Levin 112
Schulze, Karl 116
Seibe 102 (2)
Skeat, Walther W. 118
Sommerbrodt, Julius 111
Sostmann, Wilhelmine geb. Blumenhagen 116.
Stallknecht, Friedrich S. 113
Straßburg, Gottfried v. 100 (3).
Struve, G. G. 108
Suhm, Peter Friedrich 111
Suppé, Franz v. 104.

Thierry, Amedée 115.
Thomas (Trouvère) 100
Tschirner 120

Ulrich v. Türheim 109.

Wachter, Ferdinand 115.
Walther v. d. Vogelweide 108. 113.
Washington, Irving 106.
Wegener, Wilhelm 106.
Weißmann, Heinrich, Dr. 121.
Wenzel, Bodo, Dr. 100.
Wilhelm, König v. Württemberg 116.
Wilhelm, L. 105.
Willig 120.
Witzſchel, Auguſt, Dr. 110 (2). 114.
Wolff, O. L. B. 105.
Wolfram v. Eſchenbach 108. 118.
Wolzogen, Hans v. 122 (3).
Wurm, Chriſtian 104.

Zarncke, Friedrich 106.
Zichlinsky, Leo 120.
Ziller, G. 118.
Zwerchſtein, Reinhard 108.

(II. u. III. Anhang.)

Abrányi, Kornel 131.
Agoſtino Veneziano 130.
d'Agoult, Gräfin (Stern, Daniel) 128. 129 (18). 141 (2). 142.
Alençon, Ferdinand Philipp Maria Herzog v. 153.
Alençon, Herzogin Sophie Charlotte (ſiehe Sophie Charlotte, Herzogin in Bayern).
Alsleben, Julius 156.
Andreas II., König v. Ungarn 139.
Angerer, Victor 150 (2).
Apponyi, Albert Graf 138.
Arl, Anton 155.
Arndt, M. 132 (2).
Auber 127. 148. 151.
Avenarius, Cäcilie 155.

Balzac, H. de 140 (5).
Banck, C. 136.
Batka, Richard 151.
Bäuerle, Adolf 127.
Beck 146 (2). 152.
Beck, Joſef 154.
Bela IV., König v. Ungarn 139.
Beliczay, Julius 155.
Bellini, Vincenz 148. 153.
Berlioz, Hector 131. 135 (3). 145 (2). 152.
Berthold, Carl 130.
Bismarck, Fürſt v. 147 (2).
Bitter (Miniſter) 145 (2).

Bock, Frau v. (ſiehe Schröder-Devrient).
Born, Bert 132 (2).
Brahms, Johannes, Dr. 137. 151.
Brandt, Fritz 155.
Brandt, Marianne 116 (2).
Brockhaus, Marie 128.
Brockhaus, Rudolf 128.
Brockhaus-Wagner, Ottilie 128 (3).
Bruckner, Anton 137.
Bruckner, Heinrich 155.
Brückner, M., Prof. 155.
Brückwald (Architekt) 149. 153.
Bülow, Coſima 125.
Bülow, Daniela v. 136. 141.
Bülow, Hans v. 125 (3). 138 (2). 151. 153 (3).
Bürger, Heinrich 155.

Calix 146 (2).
Carlyle, Thomas 150.
Caſſel, Paulus, Dr. 155.
Chopin, F. 131. 135. 136.
Cornelius, Peter 135.
Creuzer, G. 139.
Cſillag, Roſa 155.
Cyriax, Anna 151.
Cyriax, Julius 154. 155.

Dante 129 (2). 136. 138.
Demaury, L., Mlle 133.

Dommer, Auguſt 154.
Dente, Marie 130.
Deſſoff, Otto 136 (3), 137, 142.
Diez, Katharina 139.
Doni, Maſſimilla 149.
Dorn, Heinrich 155.
Dudevant, Aurora Baronin v. (ſiehe George Sand) 141.

Eliſabeth die Heilige, Landgräfin v. Thüringen 139 (9), 140 (4), 142.
Eliſabeth, Herzogin v. Sachſen u. Landgräfin v. Thüringen, geb. Pfalzgräfin am Rhein 140.
Eliſabeth, Kaiſerin v. Oeſterreich 153.
Eliſabeth-Pſeudonym 149.
Elliot & Fry 150.
Erkel, Franz, sen. 155.
Euripides 128.

Falke, Jacob v. 142.
Field, John 131.
Frankl, Ludwig, Dr. 155.
Frantz, Conſtantin 145, 146 (2), 147 (12), 148 (2), 152 (5).
Fröbel, Julius 150, 153.

Genaſt, Eduard 126.
Genſich, Hugo 153 (2).
George Sand 129, 135.
Gericke, Wilhelm 138.
Girardin, Madame de 125.
Glinka 141.
Geyer, Ludwig 125, 126 (8), 132, 142.
Gianelli, A. 154.
Glaſenapp 141 (2), 142, 153.
Gobineau, Graf v. 152, 155.
Goedeke 141.
Göſchel, C. F. 140.
Goethe 129 (2), 135.
Gounod, Charles 155.
Gozlan, Louis-Léon 131.
Gozzi, Karl 128.
Grahn, Lucile 146, 152.
Grans, Heinrich 138.
Grégoire et Deneux 150.
Groß, Adolf 154.
Gutzkow 136.
Gwinner, Wilhelm, Dr. 146.

Hablawetz, Auguſt 155.
Haenle, S. 149.
Hamm, A. 127.
Hartwig, Minna 150 (2), 153 (2).
Hauff, Ludwig 149.
Hellmesberger, Ferdinand 154.
Hellmesberger, Joſef, senior 137.
Hellmesberger, Joſef, junior 154.
Herbeck, Johann Ritter v. 137 (4).
Herder 134.
Herrig, Hans, Dr. 155.
Herwegh, Georg 151.
Herzen, Alexander 130, 141.
Hoffmann, Wilhelm 134.
Hoffmann v. Fallersleben, Heinrich 131, 135, 138 (2).
Hohenlohe-Schillingsfürſt, Marie Prinzeſſin v. 154.
Hohenzollern, Friedrich Wilhelm Conſtantin Fürſt zu 145 (2), 152.
Horn, Auguſt 155.
Hüffer, Franz, Dr. 155.

Jachmann-Wagner, Johanna 127 (2).
Jubrich, Albert 128.
Juſti, Karl Wilhelm, Dr. 139 (2).

Kainz 141.
Kaulbach, Wilhelm 137.
Kehrein, Joſeph 126.
Kemble, J. Michel 141.
Kemble, Natalie 141.
Kindermann, Auguſt 155.
Kittl, J. F. 132.
Klingemann, Auguſt 126.
Klotz, Gyula 132.
Koch, Karl 151.
Kotz v. Salefeld, Friedrich 140.
Köſtlin, Reinhold, Dr. 155.
Koliſch, Sigmund 129.
Koßmaly, Karl 155.
Kotzebue, Auguſt v. 126.
Kramer, Oscar 132.
Kraus, Emil, Dr. 155.
Kremſer, Eduard 137.
Kriete-Wüſt, Henriette 155.

Lachner, Vincenz 155.
Lager, Anna 142.
Langhans, W. F. 149.
Langhans, Wilhelm, Dr. 155.
Laſſalle 153 (4).
Lau, Theodor 155.
Léon, Victor 131.
Lichtenſtein, Freiherr v. 148.
Liſzt, Anna geb. Lager (Fr. Liſzt's Mutter) 141.
Liſzt, Franz 125 (4), 130, 131 (10), 132 (10), 133 (4), 134 (9), 135 (16), 136 (16), 137 (11), 138 (8), 140, 141, 142 (3).
Lucca, Giovannina 155.
Ludwig der Heilige, Landgraf v. Thüringen 140.

Ludwig II., König v. Bayern 125 (3), 141, 150, 153 (2).
Lübke, Wilhelm 155.
Lüttichau, Ida v. 153.
Luther, Martin 148 (2).

Maneš, Joſef 132.
Marbach, Oswald 128 (3), 129.
Marcanton 130.
Marſchner 153.
Maurin, M. 150.
Maximilian II., König v. Bayern 149, 153.
Mengerſen, Joſeph Bruno Graf v. 139.
Mettenleiter, Dominicus 135.
Meyerbeer, G. 130, 145, 146 (2), 150.
Montalembert, Graf v. 139, 140.
Montez, Lola 131.
Morlacchi, Francesco 150.
Moſonyi, Mihály 131.
Mozart 153.
Mottl, Felix 138.
Mückler, G. 153.
Müller, Alexander 131 (3).
Müller, Iwan, Dr. 131.
Müller v. d. Werra 149.

Natter, Heinrich 154.
Natter, Ottilie 154.
Naumann, Emil, Dr. 155.
Niehring, Joſef 155.
Nohl, Ludwig 136.
Nonne, G. 127.

Oehme & Müller 150.
Oettinger, Eduard Maria 131.
Oleſzczynski, A. 139.
Ollivier, Emile 130 (3), 132, 141.
Opitz, Chriſtian Wilhelm 132.

Paer 127, 153.
Pasdeloup, Julius 155.
Pasqué, Ernſt 155.
Paumgartner, Hans, Dr. 138.
Pfiſter, Guſtav 148.
Pirk, Engelbert 155.
Pius IX., Papſt 136.
Ploennies, Luiſe v. 140.
Pohl, Richard 136, 151.
Polawsky 141.
Prax, Georg 139.
Prickling, C. 151.
Prießnitz 146.

Radnitzky 133.
Ramann, L. 136 (2), 142.
Reiſſiger, Karl Gottlieb 149.

Rellſtab, Ludwig 134, 135, 148.
Remmert, Martha 137.
Reutlinger, Ch. 132.
Richter, Hans 137 (4).
Rietz, Julius 150, 153 (2).
Ritter, Alexander 141.
Röthing 153.
Romant, Felix 148.
Roquette, Otto 137.
Roſt, A. 135.
Rothſchild 136.
Rubini 131.
Rubinſtein, Anton 137, 142.
Rudolph-Tſchatſcheck, Joſephine 154.
Rückert, Heinrich 140.

Sand, George (ſiehe George Sand).
Sangalli, Eliſabeth 135.
Sayn-Wittgenſtein, Karoline Fürſtin v. 125, 135, 141.
Schad, Chriſtian 131.
Scherenberg, Chriſtian Friedrich 131.
Schikaneder 153.
Schiller 153.
Schletterer, H. M. 155.
Schlingmann 153.
Schlöſſer, Louis 155.
Schmerbauch, M. 139.
Schmidt, Karl, Dr. 149, 154 (2).
Schopenhauer, Arthur 146, 152 (2).
Schröder-Devrient, Wilhelmine 148, 149 (3), 151.
Schubert, Franz 137.
Schwabe (Lithograph) 149.
Schweickhardt, Ferdinand 146 (2), 152.
Schweinfurth, Ernſt 130.
Scitovſzky, Johann 138.
Scott, Walter (ſiehe Walter Scott).
Scribe 127, 148.
Scudo, P. 135.
Serenda, Franz 132.
Seiz, Eduard 151.
Seligsberg, B. 154.
Semper, Gottfried 149.
Seybold, David Chriſtoph 128.
Solinger, M. 151, 153.
Sophie Charlotte, Herzogin in Bayern 149, 150 (5), 153 (2).
Spitzer, Daniel 155.
Steingräber 154.
Štěpánek 141.
Stern, Daniel (ſiehe Gräfin d'Agoult).
Stiebritz, Ludwig 139.
Storace 153.

Tauſig, Carl 146 (3)
Telle, W. 153
Teuber, Oscar 141
Thode, Henry, Dr. 130 (2), 141
Tremmond, G. 138
Tzſchirner, Samuel Erdmann 146 (2), 152

Unger, Georg 155

Varena, G. M. 155
Vockel, Maria 131

Wagner, Adolf 128 (2), 141
Wagner, Albert 127 (7)
Wagner, Coſima 129 (2)
Wagner, Cäcilie 127 (1)
Wagner, Franziska 127 (2), 141
Wagner, Friedrich 152
Wagner, Klara 128 (2), 141 (2)
Wagner, Ottilie 141
Wagner, Richard's Eltern 148
Wagner, Richard's Großeltern 148
Wagner, Roſalie 127, 128 (2), 141 (2)
Wagner, Wilhelmine, geb. Planer 132
Walesrode, Ludwig 134
Walter Scott 153

Weger 132, 150
Weinmann, Rudolf 137
Weitzmann, C. F. 136
Welz, Richard 125, 154
Wendt, Amadeus 130 (3), 141
Weſendonck, Mathilde 130 (2)
Wild, Franz 146, 152
Wilder, Victor 155
Wilhelm I., Deutſcher Kaiſer 145 (5)
Wille, Eliza 138 (2), 141 (3)
Wirth, Moritz 153, 154
Wittel, Karl 153 (2)
Wohlbrück 153
Wohlrab, Richard 132
Wolff, Albert 155
Wolff, William 136
Wolfram 141
Wollheim da Fonſeca, A. E., Dr. 146
Wolzogen, Hans Paul Freiherr v. 154

Zellner, L. A. 125
Zenker, Rudolf 155
Ziegeſar, Baron v. 145, 152
Zimmermann, J. A., Pfarrer 146
Zerelli, Silvia 134

Weitere nachträgliche Berichtigungen,

Ergänzungen und Druckfehler-Verbesserungen zum erſten Bande.

S. 70 Nr. 123: Im Original-Prachtband; ſtatt: Im Original-Prachteinband.

„ 77 Nr. 691: Das Porträt in Stahlſtich iſt nach Rietſchel's Relief verfertigt.

„ 142 Nr. 2012. Soll am Schluſſe heißen: Abſchrift. Gr. Fol.-Seite. Aufgezogen auf Carton. Statt: 1 Blatt Quer-Folio.

„ 282 Nr. 3943: Der Verfaſſer [illegible] war ein verdienter Freund R. Wagner's, da letzterer bei ſeiner Flucht aus Dresden im Mai 1849 bei demſelben in Weimar (Jena?) einige Tage weilte. (Siehe auch den Brief Wagner's an [illegible] im Briefwechſel zwiſchen Wagner u. Liſzt. I. S. 20.)

S. 90 Nr. 130: 15. Juni ſtatt: 16. Juni.

„ 221 Nr. 2326: am Schluſſe 24 S. ſtatt: 8 S.

„ 300 Nr. 2943—2945 zweite Zeile: Nr. ſtatt: N.

„ 309 (Namen-Regiſter): Von den Citaten iſt [illegible] in Nr. 2 u. 3 unter den Buchſtaben S. eingereihten Citaten, aus den

◆ ◆ ◆

Weitere nachträgliche Berichtigungen,

Ergänzungen und Druckfehler-Verbeſſerungen zum zweiten Bande.

S. 22 Nr. 1631: Gedruckt Facſimile eines Briefes an einen Freund in Dresden; der Brief iſt an Oberlehrer Fiſcher gerichtet. (Siehe Briefe von Wagner an Uhlig, Fiſcher und Heine. Leipzig 1888 S. 229; u. Pohl: „Wagner wie ich ihn kannte" S. 209.) Die erſte Quelle giebt das Datum 15. Juni; ſtatt 16. Juni an.

„ 24 Das Porträt Wagner's in [illegible] Bild 1842, iſt gezeichnet von E. B. Kietz.

„ 53 Anmerkung 7: Auguſt Röckel † 18. Juni 1876 ſtatt: † November 1876.

„ 141, 142, 143, 146. Die Zeitſchrift. Nr. 2977, 2986, 2988 u. 3030. Bei Nr. 2977 iſt zu leſen [illegible] ſtatt gr. 8°. Dagegen iſt das 4°. bei Nr. 2988 weggeblieben, da alle 4 Jahrgänge gleiches Format haben. — Ferner iſt bei jedem der 4 Bände (Titel und Regiſter nicht erſchienen) ſtatt: (Ohne Titel und Regiſter) zu bemerken. — [illegible] die verſchiedene Angabe der Redaction von Nr. 2986, [illegible] zu Nr. 2988, und dann bei Nr. 3030 ausgelaſſen.

S. 595 Nr. 5409 [illegible] Vorname im Namen-Register.

„ 720 Nr. 7620. Der Verfasser dieses Briefes heißt [illegible] von [illegible]. Zur [illegible]. Berlin 1847. (Romane II. 1. Band. S. 21.)

S. 62 Nr. 2623: Das [illegible] Jahrgang [illegible] 1847 [illegible] 1856 [illegible] Nr. 2629 [illegible] 1852.

„ 256 Nr. [illegible]: Meier heißt: Meyer.

„ 292 Nr. 3135: Reimer heißt: [illegible].

◆

Nachträgliche Berichtigungen,
Ergänzungen und Druckfehler-Verbesserungen zum dritten Bande.

S. 3 Nr. 5113 enthält auch: [illegible]. Die [illegible] ist ein Separatdruck des IX. Bandes der Wiener Ausgabe der „Gesammelten Schriften und Dichtungen“ von Richard Wagner, und gehört eigentlich unter I. Gesammelte Ausgabe, [illegible] Abtheilung.

„ 79 Nr. 5600—5662. Diese Briefe sind angeblich an [illegible] gerichtet.

„ 112 Nr. 6636 hat zu entfallen, da der Aufsatz über „Tristan und Isolde“ bereits in Nr. 5941 Nr. 2 enthalten ist.

„ 209 Nr. 7890. Die aufgenommene Nr. 7878 hat zu entfallen, dagegen ist [illegible]. Schwabacher Arnold heißt: Schwabacher [illegible].

„ 226 Nr. 7906: [illegible] heißt: [illegible].

„ 268 Anmerkung 13: ist unrichtig; nach Glasenapp „Das Leben R. Wagner's“ I. 1876 S. 279 hat Wagner sich erst bei [illegible] 1847 [illegible].

„ 316 Nr. 8409 u. 8411. Die [illegible] sind aus dem [illegible]. Berlin 1853.

„ 365 Nr. 8553: Parsifal [illegible] München und [illegible] in [illegible]. (Der Verfasser heißt: W. Schumann.)

„ 372 Anmerkung 64: [illegible] im Namen-Register.

„ 411 Das Stück Nr. 9171 wurde [illegible] genannt [illegible]. Nr. 9172 hat daher zu entfallen, dagegen ist am Schlusse [illegible] zu lesen.

„ 417 Nr. 9362 gehört auch 9576 auf S. 419 eingereiht.

„ 417 Die [illegible] im deutschen Trauerspiel II. Theil gehört auf S. 424 unter den I. Theil eingereiht.

„ 532 F. Liszt [illegible] Schriften in französischer Sprache. Hierher gehören auch die in Nr. 7141 u. 7144 verzeichneten Stücke, [illegible] zu Anfang dieses Abschnitt „Franz Liszt“ mit dem Titel [illegible] anzuführen, und der Titel [illegible] ist von der Nummer 7571 zu tilgen.

„ 536 Nr. 9790: I. April 1861 heißt: 1872.

„ 548 Der zweite Satz von oben S. 340 Nr. 6300 u. s. w. hat wegzufallen.

S. 5 Nr. 1565: 20 S. ſtatt: 20 S.
" 31 Nr. 2991: Neue Freie Preſſe ſtatt: Neue freie Preſſe.
" 63 Anmerkung 29) iſt beizufügen: Vgl. Anmerkung 27) S. 34 Nr. 2.
" 90 Der [illegible] und [illegible] ſteht zu Anfang der Jahreszahl 1862.
" 92 Die [illegible] Jahreszahl 1861 iſt bei Nr. 6204 ausgefallen.
" 173 Nr. 6526: (1868) ſtatt: (1866.)
" 230 Nr. 7317 fehlt am Schluſſe 8. 4°.
" 261 Anmerkung 121) 1844 ſtatt: 1834.
" 267 Anmerkung 126a) Siehe Nr. 837 ſtatt: 836 Nr. 1.
" 359 Nr. 8490: Illuſtrirter ſtatt: Illuſtrirte.
" 361 Nr. 8529: J. G. Koeppel ſtatt: J. C. Koeppel.
" 366 Zu Anfang Jean Paul ſtatt Jean Paul's.
" 399 Nr. 9842: Am Schluſſe 16°. ſtatt: 12°.
" 454 Anmerkung 2: Oederan ſtatt: Oederau.

Namen-Regiſter.

S. 846 bei Mann, A. hat die Zahl 20 wegzubleiben; dagegen iſt Mann (Karl) 20 in das Regiſter einzuſchalten.
" 847 hat bei Marſchner, Ulrich die Nr. 233 zu entfallen.
" 871 [illegible] ſtatt: [illegible]
" 873 [illegible] ſtatt: [illegible]
" 876 bei Maria Paulowna, Großherzogin zu Sachſen-Weimar hat die Zahl 235 wegzubleiben; dagegen iſt Großfürſtin Maria Paulowna v. Rußland 235, in das Regiſter einzuſchalten. — Maria Paulowna, Großherzogin zu Sachſen-Weimar iſt ja wie in Bd. 2 S. 343 unter dem Buchſtaben P eingereiht.
" 881 [illegible] ſtatt: [illegible] (Die Schreibweiſe des in den Katalogen oft vorkommenden Namens [illegible] wurde je nach der, in den vorliegenden Originalien enthaltenen, beibehalten. (Siehe „Zur Einleitung" § 6 Nr. 1 u. § 5 Nr. 2.)
" 882 [illegible] S. 83 muß [illegible] genannt werden; während der S. 117, 264 u. 280 der Dramatiker Carl [illegible] in [illegible] angeführt iſt.
" 889 [illegible], beim Zahl 440 ſtatt: 470.

Schriften und Werke von Nikolaus Oesterlein,

welche auf das Richard Wagner-Museum Bezug haben.

1. [illegible] zu einem Richard Wagner-Muſeum. Mit 4 Tabellen in Farbendruck. Wien 1886. Verlag von Albert J. Gutmann, k. k. Hof-Muſikalien-Handlung. — gr. 8°. Preis 1 M. 20 Pf.

2. Das Richard Wagner-Museum und sein Bestimmungszweck. Wien 1886. Verlag von Albert J. Gutmann, k. k. Hof-Musikalien-Handlung. — gr. 8°. Preis 1 M.

3. Beſchreibendes Verzeichniß des Richard Wagner-Muſeums in Wien. Ein bibliographiſcher Geſammtbeleg der kulturgeſchichtlichen Erſcheinung Richard Wagner's von den Anfängen ſeines Wirkens bis zu ſeinem Todestage, dem 13. Februar 1883. I. (Des Katalogs einer Richard Wagner-Bibliothek erſter Band.) XXX u. 338 S. Lex.-8°. Leipzig 1882. Druck u. Verlag von Breitkopf & Härtel. — Preis 10 M.

4. —— —— II. (Des Katalogs einer Richard Wagner-Bibliothek zweiter Band.) XXVIII u. 352 S. Lex.-8°. Leipzig 1886. Druck u. Verlag von Breitkopf & Härtel. — Preis 10 M.

5. —— —— III. (Des Katalogs einer Richard Wagner-Bibliothek dritter Band.) Mit dem Bildniß des Verfaſſers. XXIX u. 547 S. Lex.-8°. Leipzig 1891. Druck u. Verlag von Breitkopf & Härtel. — Preis 15 M.

Alle 3 Katalogbände zuſammen [illegible] 41 M. [illegible] mit Goldſchnitt 50 M. Prachtausg. auf holländ. Büttenpapier 100 M.

6. Richard Wagner-Muſeum. Erklärung für die Beſucher des Muſeums. Eleg. Doppelbl. 8°. Preis 20 Pf.

7. Bericht über das Richard Wagner-Museum in Wien, erstattet aus Anlass der ersten Jahrzehnter seines Bestandes am 1. April 1892. Verlag d. R. Wagner-Museums. Eleg. Doppelbl. 8°. Preis 20 Pf.

8. Ueber Schicksale und Bestimmung des Richard Wagner-Museums in Wien. Festschrift zur Feier seines [illegible] Bestehens, zugleich als Einladung zum Besuche des Museums während der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theater-Wesen, abgehalten in Wien vom Mai bis October 1892. Wien, im Verlag des Richard Wagner-Museums. 12 Bl. Preis 50 Pf.

◆

(Bilder und Sculpturen.)

Total-Anſicht des Richard Wagner-Muſeums, aufgenommen vom k. k. Hofphotogr. Victor Angerer in Wien. Folio-Format, auf ſchwarzem Carton. Preis: 3 Mk.

Zwei verſchiedene Innen-Anſichten des Richard Wagner-Muſeums, aufgenommen vom k. k. Hofphotogr. J. Löwy in Wien. Oblong-Format. Preis: à 2 Mk.

Porträt von Nikolaus Oesterlein. Orig.-Photographie von Victor Angerer in Wien. Cabinet-Format. Preis: 2 Mark.

Daſſelbe in Heliogravüre mit facſ. Unterſchrift auf chineſ. Papier nach V. Angerer's Phot. von J. Blechinger in Wien ausgef. Folio. Preis: 3 Mk.

Lebensgroße Büſte von Nikolaus Oesterlein modellirt von M. Percival M. F. Hebley in Wien 1894. Gypsabguß. Preis: 120 Mk.

Dieſelbe photographirt von J. Löwy in Wien. Cabinet-Format. Preis: 2 Mk.

Dieſelbe photographirt v. k. k. Hofphotogr. Charles Scolik in Wien. Cabinet-Format. Preis: 2 Mk.

◆

[illegible]

XXV, 172 S., 1 Taf.

[illegible]

Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

26. 1. 54		

[illegible]

Fünfzehn Briefe

von

Richard Wagner.

Fünfzehn Briefe

von

Richard Wagner.

Nebſt Erinnerungen und Erläuterungen

von

Eliza Wille,

geb. Sloman.

Ex Biblioth.
Universitatis
Frider. Guil.
Berolin.

1895 A 183

Berlin.

Verlag von Gebrüder Paetel.

1894

Alle Rechte, vornehmlich das der Ueberſetzung in fremde Sprachen,
vorbehalten.

Dem mit jedem Jahre lebhafter ausgeſprochenen Wunſche vieler Verehrer Richard Wagner's und der Verfaſſerin nach einem Wiederabdrucke der in der »Deutſchen Rundſchau« im Jahre 1887 zuerſt erſchienenen »Fünfzehn Briefe von Richard Wagner nebſt Erinnerungen und Erläuterungen von Eliza Wille geb. Sloman« wollte die Verfaſſerin endlich nachgeben, als am 23. December 1893 der Tod ſie abrief. Ihrem Willen entſprechend, erſcheinen dieſelben hier unverändert, ohne jeden Zuſatz.

Eliza Wille ſchrieb dieſe Erinnerungen in ihrem ſiebenundſiebzigſten Lebensjahre.

Früher ſind von ihr erſchienen:

»Der Sang des fremden Sängers«. Eine Phantaſie. (Hamburg bei Hofmann & Campe 1835).

»Dichtungen« von E. Sloman. (Hamburg bei Hofmann & Campe 1836).

»Felicitas«. Ein Roman von Eliza Wille geb. Sloman. Zwei Theile. (Leipzig, F. A. Brockhaus 1850).

»Johannes Olaf«. Roman von Eliza Wille geb. Sloman. Drei Theile. (Leipzig, F. A. Brockhaus 1871).

»Stillleben in bewegter Zeit«. Von Eliza Wille. (Leipzig, F. A. Brockhaus 1878).

»Johannes Olaf«, in einer deutſch-amerikaniſchen Zeitung nachgedruckt, iſt 1873 von F. E. Bunnètt ins Engliſche überſetzt. (London, Henry S. King & Co.).

I. Eingang.

Es ſind ſchon einige Jahre vergangen, ſeit von begeiſterten Freunden Richard Wagner's die Mahnung an mich kam, Briefe des Meiſters, deſſen Werke jetzt im Triumphe die Welt durchziehen, nicht als mir allein angehörend anzuſehen, ſondern dieſe aus der Fluth möglicher Gefahren des Unterganges und der Verſchleuderung in den ſichern Port nationaler Aufbewahrung zu retten.

Das Wagner-Muſeum in Bayreuth wäre wohl ein ſicherer Reliquien-Schrein für den Schatz ſolcher Briefe geweſen. Aber der Reliquiendienſt, das Wühlen im Staube nach todten Gebeinen, das Sammeln von Handſchriften und Dingen, welche die Hände berühmter Menſchen berührt haben, iſt nicht nach meinem Sinn und ein armſeliger Nothbehelf. Lebensvoll wirkt und waltet der Geiſt jener Männer, die ſchöpferiſch arbeitend, künſtleriſch geſtaltend, Tod und Vernichtung überwunden haben. Ihre Werke, die der Welt gehören, verkünden ihre Ehre.

Ich ließ die Mahnung in meinen Gedanken ruhen; jetzt aber, bei hohem Alter, wo ich, meine Papiere ordnend, Vieles durchleſe und verbrenne, was nicht Andern, ſondern mir allein anvertraut worden iſt, daß es in Weihe des innern Verſtändniſſes eines edlen Todes ſterbe, habe ich Briefe Wagner's, welche allgemein bekannte Thatſachen berühren und mit einer bedeutenden Wendung in ſeinem Geſchick zuſammenhängen, abſchreiben laſſen, damit ich, die Originale für meine Familie bewahrend, auch Andere Theil nehmen laſſe an dem einfach Guten, das aus dieſen Briefen mir zum Herzen ſpricht.

Es ſind fünfzehn Briefe, welche ich zuſammenlege und der Oeffentlichkeit zu übergeben nicht Anſtand nehme. Elf derſelben ſind aus den Jahren 1864 und 1865, und ihre warmen Aeußerungen hängen mit einer Zeit zuſammen, die Wagner in alter Freundſchaft in Mariafeld am Züricherſee in unſerm Hauſe verlebte. Verwicklungen der widerwärtigſten Art hemmten damals ſeinen Lebensgang, ſo daß die eiſerne Arbeitskraft, das Wollen und Schaffen ſeines energiſchen, kühnen Geiſtes, wenn auch nur zeitweilig und vorübergehend, daran zu erlahmen drohte.

Dieſe Schmerzensepiſode endete mit dem Eintritt des außerordentlichen Glückes, das, wie in einem Feenland, aus der Hand eines Königs, goldene Strahlen auf die umdüſterte Stirn des »Meiſters der Töne« fallen ließ. Ein Jüngling, faſt noch ein Fremdling in der Wirklichkeit des Lebens, unbekannt mit Regentenſorgen, Verantwortung und öffentlicher Pflicht, hatte in ſchöner Idealität ſich berufen gefühlt, die Bahn frei zu machen, die dieſen hochſtrebenden Geiſt zum Ziele führen ſollte.

Nicht nur als einen Glücksfall für Wagner, auch als einen Gewinn für die Welt, die den Meiſter in ſeinen Werken bewundert, iſt die Kunſtbegeiſterung des königlichen Jünglings zu preiſen, welchen Wagner in der Widmung zur »Walküre« den »holden Schirmherrn ſeines Lebens« nennt.

In Mariafeld hatte der Abgeſandte des Königs von Bayern Wagner aufgeſucht.

Die drei letzten Briefe aus den Jahren 1869 und 70 weiſen hin auf das Stillleben des Glückes, welches Wagner mit der ihm ebenbürtigen Frau, Liſzt's genialer Tochter, in der Nähe Luzerns, an einem der ſchönſten Punkte der Erde, in voller Befriedigung des Herzens, in Freiheit des Geiſtes, ungefährdet von der Welt auf einem Höhepunkt ſeines Lebens genießen durfte.

Was iſt Mariafeld am Züricherſee? Auf keiner Karte iſt der Name des Gutes zu finden. — Wer ſind die Leute, zu denen der Schöpfer des Muſikdrama's in ſo guter Freundſchaft ſtand, daß er ſie zu einer Zeit aufſuchte, die nicht zu den Lichtpunkten ſeines Lebens zählt? Zu den Berühmtheiten, die Jeder kennt, gehören ſie nicht.

Die Stürme der Revolution von 1848 hatten Menſchen in der Fremde zuſammengeführt, die ſich ſonſt nicht nahe gekommen wären, und ich will, indem ich von uns ſelbſt erzähle, den Briefen Wagner's einen Rahmen geben. Ich nehme mir vor, raſch ſkizzirend vorwärts zu gehen, und muß doch den Leſer bitten, daß er, das Hauptthema im Auge, ſich die Nebenzüge gefallen laſſe. —

Im Jahre 1851, nach dem Scheitern der großen Freiheitsbewegung, die im Jahre 1848 jede Stadt, jedes Dorf, jeden Flecken deutſcher Erde und jedes Herz erſchüttert hatte, war Doctor François Wille, von Hamburg weg, mit ſeiner Familie in die Schweiz, die Heimath ſeiner Voreltern, gezogen. Er gehörte dem Canton Neufchâtel an durch ſeinen Vater, der, aus der Grafſchaft Valangin ſtammend, mit einer Hamburgerin verheirathet in Hamburg gelebt hatte und dort verſtorben war. Seinem franzöſiſchen Familiennamen hatte der Vater einen ſeiner Vocale genommen, um ihn den Leuten, mit denen er lebte, in der Ausſprache zu erleichtern, ſo daß der Sohn mit dem franzöſiſchen Vornamen »François« dem deutſchen »Wille« die Signatur gab, welche er als Journaliſt in weiteren Kreiſen zur Geltung gebracht hat. Deutſche Univerſitätsſtudien hatten ihn mit Deutſchland innerlichſt verwoben: aber das burgundiſche Blut war in ſeinem Temperament, vielleicht auch in ſeinem Charakter.

Burgunder, alſo germaniſchen Urſprungs, ſollen die franzöſiſch redenden Neuenburger ſein.

François Wille hatte eine zum Theil ſtürmiſche Jugend hinter ſich, ehe er in Hamburg in die Journaliſtik eintrat.

Die Auflöſung der Familie durch geſchäftliches Mißgeſchick und der Tod ſeiner geliebten Mutter hatten den kaum dem Knabenalter Entwachſenen genöthigt, ſich, alleinſtehend, aus trüben Verhältniſſen emporzuringen: er gab Unterricht in Latein und Mathematik. Ein ſpäter geretteter Reſt des mütterlichen Vermögens machte ihm möglich, ſeine Studien fortzuſetzen. Auf der Univerſität gab er ſich mit allen Illuſionen ſeiner Jugend dem Verbindungsleben hin, das damals wilder, aber auch romantiſcher und geiſtig angeregter geweſen ſein mag als das Corpsleben heutiger Tage. Die Kläglichkeit der öffentlichen Zuſtände Deutſchlands drückte das ideale Streben nieder, ohne welches die Jugend verkümmert, und mag die aus luſtiger Verzweiflung hervorgegangene Gründung einer

»Selbſtmörder-Geſellſchaft« entſchuldigen, über welche noch lange abſchreckende Mythen verbreitet waren. Das Hambacher Feſt und das Frankfurter Attentat gingen aus ähnlichen Bewegungen hervor. Wille hatte ſich nicht abhalten laſſen, dem Rufe zum Hambacher Feſte zu folgen: aber er hat oft geäußert, wie ihn das dortige unpraktiſche, in großen Reden ausmündende Treiben ernüchterte und ihm für immer zur Lehre diente. Nach ſeinem Temperament war es ihm Bedürfniß, ſich mit ſeiner Perſon einzuſetzen. Rückſichtloſe Worte mußte er bezahlen und, ſelbſt ungeübt in den Waffen, hat er gern gegen überlegene Gegner ſein Kaltblut auf die Probe geſtellt. Die Narben von Stich-, Hieb- und Schießwunden gaben Kunde von ſtudentiſcher Thätigkeit auf dieſem Felde. Von einer däniſchen Feſtung weg, auf welcher er als Secundant bei einem Duell mit tödtlichem Ausgang eine Ruhezeit zum Arbeiten und Studiren gut benutzt hatte, war er nach Hamburg zurückgekehrt und wurde dort mit Franz v. Florencourt Redacteur der »Literariſchen und kritiſchen Blätter der Börſenhalle«, trat aber zurück, als er mit dieſem, ſo hoch er ihn ſtellte, nicht einig gehen konnte. Er war dann anfangs mit Ludolf Wienbarg, dem Mitführer des »Jungen Deutſchlands«, ſpäter mit Heckſcher, dem Reichsminiſter (zur Zeit des deutſchen Parlamentes), Redacteur der »Hamburger Neuen Zeitung«, hierauf wieder Mitbeſitzer und Herausgeber der »Literariſchen und kritiſchen Blätter der Börſenhalle«.

Er hat nie viel Gewicht gelegt auf ſeine, durch den Kampf mit der überängſtlichen Cenſur eines Kleinſtaates beengte journaliſtiſche Thätigkeit; doch hat z. B. Hoffmann v. Fallersleben im dritten Bande ſeiner Erinnerungen dieſer Thätigkeit viel Verdienſt um das politiſche Leben der vormärzlichen Zeit nachgerühmt, und auch von anderer Seite wurde der Journaliſt werthgehalten, der den Ideen einer neuen Zeit, einer geknechteten Preſſe zum Trotz, mit guten und fein geſchliffenen Waffen zu Hilfe gekommen iſt. Wort und Witz ſtanden ihm zu Gebot, und wenn er auf der Breſche täglich allen Pfeilen ausgeſetzt war, die aus dem Hinterhalte auf ihn zielten, ſo hat ihn dieſes nicht aus ſeiner Poſition gedrängt.

Ein Ziel bürgerlichen Ehrgeizes, Fortkommen und Stellung in irgend einer Schichte der Geſellſchaft ſchien nicht in ſeinen Abſichten zu liegen. Er lebte nach dem Rechte der eigenen freien Perſönlichkeit, hatte den Umgang, der ihm gefiel: uneigennützig, aber unbeugſam in ſich beharrend.

Männer wie Welcker und andere Liberale aus Süddeutſchland beſuchten ihn, ſo oft ſie nach Hamburg kamen, hervorragende Perſönlichkeiten aus Schleswig-Holſtein ſchätzten den Journaliſten, deſſen Artikel die Rechte der Herzogthümer mit Energie vertheidigten. Heinrich Heine, Detmold, Wienbarg, Hoffmann v. Fallersleben — ich finde nicht die Namen aller der Schriftſteller und Literaten, mit denen er perſönlich befreundet war. Man konnte ihn aber auch in anderer Geſellſchaft finden, auch unter Männern von Geiſt, aber »ohne Glück und Stern«. Der Humor des Lebens zog ihn an — fahrende Leute im Stile Fielding's, wie z. B. der Novelliſt Hermann Schiff, Ausläufer einer abſterbenden Romantik, erregten Wille's Intereſſe. Uebereizte Naturen, welche nur die Verzerrungen, nicht die unfreiwillige Komik mancher Lebenserſcheinungen begreifen, waren ihm unſympathiſch. Dem Schleswig-Holſteiner, dem grandioſen Hebbel, deſſen »Judith« er in einem geiſtvollen Artikel beſprochen hat, blieb er fern. Auch Gutzkow, der lange in Hamburg lebte, den er gut kannte, gehörte nicht zu denen, welche er aufſuchte.

Daß François Wille nicht zum Familienleben paſſe, hierin ſtimmten ſeine Freunde wie ſeine Feinde überein.

Im Jahre 1845 hat er ſich dennoch verheirathet und muß wohl einiges Talent für das Familienleben gehabt haben, da er dasſelbe bald ſeit 42 Jahren übt und hoffentlich noch einige Jahre mehr auf Mariafeld zum Heil für Kinder und Kindeskinder fortführen wird.

Es hat ſich Vieles in Hamburg verändert, die große Zeit, die ſeit ſechzehn Jahren Alles erneut und aufbaut und kräftigt, ſo daß Deutſchland in Einigkeit erreicht hat, was viele ſeiner treuen Söhne vor fünfzig Jahren wünſchten und damals nicht wünſchen ſollten, hat auch der alten Reichsſtadt ein neues Gewand angelegt. Aber der Pavillon am Jungfernſtieg und der Balkon an der

Seite, die der Alſter zugekehrt iſt, ſoll noch heute ſo ſein wie in den Jahren, als François Wille dort an Sommerabenden in lebhaft angeregter Geſellſchaft zu ſitzen pflegte.

»Ihr naht euch wieder, ſchwankende Geſtalten.«

So ſage ich unwillkürlich, indem ich unter den Nebeln einer fernen Vergangenheit nach Bildern meines frühen Lebens ſuche; denn habe ich den Mann ſkizzirt, ſo ſoll ja auch die Frau ſich nennen.

»Ihr bringt mit euch die Bilder froher Tage,
Und manche liebe Schatten ſteigen auf.
Gleich einer alten halb verklungnen Sage
Kommt erſte Lieb' und Freundſchaft mit herauf;
Der Schmerz wird neu, es wiederholt die Klage
Des Lebens labyrinthiſch irren Lauf
Und nennt die Guten, die, um ſchöne Stunden
Vom Glück getäuſcht, von mir hinweg geſchwunden —
Und mich ergreift ein längſt entwöhntes Sehnen
Nach jenem ernſten, ſtillen Geiſterreich« —

Nachdem ich mit den edlen Worten Goethe's die Weihe und das Beſte der Erinnerung im hohen Alter ausgeſprochen habe, dürfte ich meine

Feder hinlegen; aber wir wollen die Perſönlichkeit haben, ſo mag ſich dieſe, unbedeutend wie ſie an und für ſich iſt, darſtellen.

Wenn mein Mann in ſeiner Jugend ſich durchringen mußte, ſo habe ich nicht des Lebens Herbigkeit in früher Zeit erfahren.

Nie waren Kinder glücklicher als wir in unſerm Elternhauſe, durch die reinſte Liebe getragen, durch das Beiſpiel von Vater und Mutter unbewußt zu dem, was ſchön und gut und recht iſt, angeleitet.

Nie hat ein junges Mädchen ſich nach eigenem Gefühl und Bedürfniß freier entwickeln dürfen als ich, die ich heute mit ſechsundſiebzig Jahren zurückſchaue auf die Segnungen meiner unvergleichlich ſchönen Jugend.

Wir Töchter waren in keine Schule geſchickt worden, Lehrer und Gouvernante beſorgten den Unterricht, fremde Sprachen gehörten zur geſellſchaftlichen Bildung. der Vater ſprach engliſch mit uns Kindern, es war ſeine Mutterſprache: mit unſrer Mutter und unter uns ſprachen wir deutſch, mit der Gouvernante franzöſiſch. Zeichnen, Muſik, Tänzen, etwas Geographie und Geſchichte, die Anfänge der Literatur ſollten wir lernen — von den Eltern lernten wir leben, lieben, dankbar ſein, dienen und gehorchen. Ehrfurcht vor den Heiligthümern jeder Religion hatte unſer Vater, dem nach den Lehren engliſcher Moraliſten die Pflicht das Höchſte war, und dieſe war es, die er als beſeelende Kraft uns ins Gewiſſen pflanzte. »Frei ſollſt du ſein«, ſo hieß es, »aber unumſtößlich feſt, gebunden durch übernommene Pflicht. Was deine Schuldigkeit iſt, kann Niemand für dich thun.« In dieſem Sinne ward von ihm der Grund gelegt, auf dem wir bauen ſollten in jedem Verhältniß unſeres Lebens.

Zur Zeit meiner Jugend war die wiſſenſchaftliche Ausbildung der Frau nicht wie heute. Ein Mädchen, das nach höherem Wiſſen ſtrebte, lernte aus Büchern, die ihr nicht entzogen wurden, durch Umgang oder aus Geſprächen der Männer. In unſerm Hauſe war ein freies, geſelliges Leben. Ich ſuchte und fand die Körnlein Wiſſen, die ich brauchte, wie die Vögel, die in ihrem Flug Alles picken, was ſie ernährt. Aber es lag Seligkeit im Suchen und Finden!

Muſik gehörte in unſer Leben. Unſer Vater hatte ſeine Quartett-Abende; ſein Geigenſpiel wie auch ſeine Weiſe des Vortrags tönt mir heute noch in der Seele. Meine älteſte Schweſter hatte eine herrliche Stimme; Louiſe Reichardt, die Tochter des Capellmeiſters, den wir als Goethe's Freund verehren, war ihre Lehrerin. Ich hatte Claſing zum Lehrer und dankbar bewahre ich ſein Bild und weiß und fühle, was er mir gegeben hat.

Einmal im Monat waren nicht unbedeutende muſikaliſche Aufführungen in unſerm Hauſe. Vielleicht iſt die Erinnerung ſchöner als die Wirklichkeit war. Es würde wohl kaum ein Muſiker heutiger Tage wie ich das Quintett des Prinzen Louis Ferdinand mit Intereſſe ſpielen — freilich hatte mir Bernhard Romberg mit ſeinem Violoncello die Ehre der Begleitung erwieſen.

»Düſtre Harmonien hör' ich klingen,
Muthig ſchwellen ſie ans volle Herz;
In die Seele fühl' ich ſie mir dringen,
Wecken mir den vaterländ'ſchen Schmerz.«

So beginnt das Gedicht Körner'[illegible] der Muſik des Prinzen Ferdinand, den ich [illegible] [illegible] um den »vaterländiſchen Schmerz,« der ihn nach der verlorenen Schlacht bei Saalfeld in den Tod getrieben hatte.

Ich habe anderswo erzählt, wie mein Vater, zur Zeit Napoleon's aus Hamburg (das eine franzöſiſche Stadt geworden war, die vierte im Range der Monarchie Frankreich) als Engländer ausgewieſen, in Holſtein ſchwere Jahre durchlebte; wie meine Mutter mit ihrem ſtarken Herzen und ihrem lautern Gemüth ihm zur Seite ſtand, und, wie nach Hamburg zurückgekehrt, ſeit dem Jahre 1815 ihnen das Leben leicht und meines Vaters geſchäftliche Thätigkeit ſegensreich geworden iſt. Im Nachhall der Gefühle, welche den Befreiungskrieg Deutſchlands groß gemacht haben, war ich aus der Kindheit in die erſte Jugend gekommen, — mir däucht etwas Enthuſiaſtiſches war ſchon im erſten dunklen Bewußtſein meiner Kindheit.

Die blaue Blume der Romantik, wie ſie auf den Inſeln der Seligen blüht, iſt mir nie in den Sinn gekommen, aber mit Bewunderung ſah ich

Männer an, die den Freiheitskrieg mitgemacht hatten. Ein Freund meines Vaters, der zum Krüppel geſchoſſen worden, ward das Ideal meiner Seele. Zu Körner's edlen Worten hörte ich Weber's wundervolle Melodien mit ihren freudigen herzerſchütternden Klängen. Noch heutigen Tages vibrirt meine Seele, wenn die alte Erinnerung wach wird. Männerwerth und Tapferkeit! Treue bis in den Tod für Vaterland und Frauenliebe! In dieſem Sinne blühten die Träume der Romantik auf in mir — Das Jahr 1830 hatte Freiheitskämpfer erweckt: Polen und Italiener zogen als Verbannte und Geächtete durch Deutſchland — Verfolgte und Märtyrer unſers Vaterlandes ſtanden vor unſren inneren Augen wie geweihte Opfer.

Ich gehe über Jahre hinweg, in welchen ich Welt und Leben, Glück und Glanz, aber auch Ernſt und Tiefe, in Schmerz und Schwere kennen lernte. — Auch über die ſechs Jahre gehe ich hinweg, die vorüberzogen, ehe François Wille und ich zu dem Entſchluſſe kamen, mit einander durchs Leben zu gehen.

Meines Vaters geliebtes England bewunderte ich und hielt es hoch, aber der Gedanke an ein lebensſtarkes, todesmuthiges Deutſchland, die Heimath edler Menſchen, ſtand wie ein Lichtbild am fernen Horizonte. Der Journaliſt, der hierfür wirkte und ſtrebte, hatte für mich etwas von der Bedeutung eines Ulrich von Hutten, der ja auch zu ſeiner Zeit ein Journaliſt geweſen.

Ich weiß nicht und will nicht behaupten, daß nicht auch andere mehr weibliche Beweggründe mich aus meiner Unabhängigkeit in die Abhängigkeit der Ehefrau geführt haben. Jedenfalls ſind Wahrheit und Wirklichkeit des Lebens mir nicht zum Schaden gediehen.

Es ſind Jahre voll tiefer Erregung, voll Gemüthsbewegung erſchütternder Art, die ich mit erlebt habe, während mein Mann gleichſam in einem Mittelpunkte politiſcher Leidenſchaften ſtand.

Es war ſchlimme Zeit für Deutſchland ſeit den Jahren, wo im Nachhall der Juli-Revolution die Blicke der Liberalgeſinnten hinüber nach Frankreich ſchweiften, von wo aus das »ça ira« der

Freiheit tönte, anders als die Begeiſterung, welche einſt mit feurigen Zungen geredet hatte zur Zeit des Befreiungskrieges.

Das Jahr 1830 hatte die Welt elektriſirt: Italien, Polen, Deutſchland hatten ſich aufgemacht. Viel Schlamm und Staub war aufgewühlt worden, den Freiheitsſchatz, den man ſuchte, die Perle von unſchätzbarem Werth, hatte Niemand gefunden: die beſten Männer büßten im Gefängniß oder Zuchthaus. Unendlicher Jammer war über unzählige Familien gekommen, — Lieder, welche die Väter geſungen hatten, waren verboten: Schande und Kerkerhaft kamen über diejenigen, die von einem einigen Deutſchland träumten.

Im Jahre 1840 war es, als halte das fordernde Jahrhundert den Athem an, um dem neuen Könige von Preußen zu freier Beſtimmung des Guten, das von ihm erwartet wurde, Zeit zu laſſen.

Als der erſte preußiſche Landtag zuſammenkam, trug ein vertrauender Glaube ſeine Forderungen dahin, wo des Königs Macht und des Volkes Recht mit einander wirken ſollten. Aber eine Täuſchung nach der andern machten Hoffnung und Vertrauen zu nichte, und der Zorn regte ſich über gebrochene Gelübde und vorenthaltenes Recht. — Was die Weltgeſchichte, die das Weltgericht iſt, aufgezeichnet hat, gehört nicht hierher; ich will nur noch erwähnen, mit welcher Begeiſterung man nach der kleinen Schweiz ſchaute, als der Volksgeiſt dort ſich gegen den Sonderbund erhob, in welchem die Einflüſterungen fremder Mächte ſich fühlbar machten. »Im Hochland fiel der erſte Schuß,« ſo ſang Freiligrath als Gruß dem aufgehenden Licht entgegen. Und wie ſprach ganz Deutſchland ſich von Süd bis Nord für Schleswig-Holſtein aus, das deutſch ſein und bleiben wollte und ſein angeſtammtes Recht der Zuſammengehörigkeit gegen die däniſche Krone geltend machte! Nach Einheit ſtrebend, regten ſich in Deutſchland die zertheilten Glieder. Mein Mann hatte damals die Herzogthümer, deren Sache er mit Wort und That verfocht, den Eckſtein genannt, auf dem das Einheitsbewußtſein ſich zum Heile Deutſchlands aufbaue.

Vorbei rauſchen Bilder und Geſtalten, und doch ſind's markirt lebende Gebilde, die aus den Nebeln der Erinnerung auftauchen. Ich, die ich mein Lebenlang für Freiheit und Menſchenrechte geglüht hatte, ſollte ſchaudern lernen vor den Schreckniſſen und dämoniſchen Mächten, welche hervorbrachen in den Märztagen 1848. Schlag auf Schlag kamen die großen Ereigniſſe — Berlin, Wien, Dresden, Baden — die deutſche Erde ſchien zu vibriren von den ungeheuren Gewalten, die mit Gigantenſchritten ſich ins Leben drängten.

Auch in unſerm alten Hamburg gährte und wogte es mit der Triebkraft der bewegten Zeit. Der neue Moſt ſollte nicht mehr in die alten Schläuche gefaßt werden. Ich ſehe noch den Zug, der auf das Rathhaus zog, wo die verſammelte Bürgerſchaft ſaß; wie er ſich vom Steinweg, von unzähligem Volk begleitet, herbewegte. Angſtbleiche Geſichter ſah man unter den Zuſchauern.

Noch ehe der März zu Ende ging, war das Vorparlament in Frankfurt beiſammen. Wille war dahin abgeordnet worden durch eine Deputation aus den hannöverſchen Marſchen; die Zeit hatte ihn zu höchſter Thätigkeit entflammt. In unſerm Hauſe meldeten ſich auf ſeinen Aufruf Freiwillige zum Waffendienſt in Schleswig-Holſtein.

In der Paulskirche hatte Wille ein nüchternes, klares Urtheil über Vieles, was Andere zu maßloſer Exaltation fortriß.

Ich war indeß inne geworden, daß ich wenig von der Natur des ſpartaniſchen Weibes habe. Unordnung und Geſetzloſigkeit erſchreckten mich, und Beruhigung kam über mich, als wir dem Einzug des Alexander-Regiments zuſahen, welches als Bundeshülfe in die Herzogthümer geſandt wurde. Das Regiment zog über die Esplanade nach Altona weiter, die Straße war mit grünen Zweigen geſchmückt; aber preußiſche Soldaten waren dem Volk ein widerwärtiger Anblick. Dieſe hatten in Berlin gegen das Volk geſtanden. Die feſtgeſchloſſene Kraft, Selbſtbeherrſchung und ſichere Haltung ſprachen von Ordnung und Ruhe; das ging mir wie eine Art von Verheißung durch den Sinn.

Ich breche hier ab; die Ereigniſſe jener Zeit ſind allgemein bekannt. Zum Schluſſe will ich nur noch ſagen, daß mir mein Mann, bereits Familienvater, im Jahre 1849, als in Hamburg die geſetzgebende, aus der Revolution hervorgegangene Verſammlung tagte, mit durchſchoſſenem Oberarm ins

Haus gebracht wurde. Er hatte dem Führer der Linken im Hamburger Verfaſſungsrathe, Doctor Trittau, vor dem Rathſaale erwidert: »Drinnen muß ich Ihre Reden auf der Tribüne anhören, hier draußen verbitte ich mir Ihre Worte.« – Wille hatte übrigens, wie bei ähnlichen Begegnungen, obgleich ſelbſt verwundet, dem Gegner über den Kopf geſchoſſen. Auf fünfzehn Schritte Entfernung war die Forderung zu dieſem Piſtolen-Duell geweſen.

Genug von dieſem Allen — und nur ſchon zu viel.

Nach dem Scheitern der ungeheuren Bewegung in Deutſchland, als auch Schleswig-Holſtein, von Deutſchlands Bundeshülfe verlaſſen, auf eigene Kraft geſtellt, nach der verlornen Schlacht von Idſtedt zurückdiplomatiſirt wurde in die alte Abhängigkeit von Dänemark, war der Aufenthalt in Hamburg für die Theilnehmer an Allem, was ſich ereignet hatte, nicht mehr geboten.

Eine Zeit des Wartens, des Zuſchauens aus dẽr Ferne war gekommen. Der Stern, der mit ſeinem reinen Licht keine unedlen Regungen erweckt hatte, war nicht erloſchen. Wer ſeiner Natur nach ſtark im Glauben iſt, der hofft auf Wunder und hat den Stab des Propheten, der in der Wüſte Quellen aufſpringen läßt. Es war keine ſchwer zu durchwandelnde Wüſte, die wir durchſchreiten ſollten, als wir Hamburg verließen. Freiwillig hatten wir uns dazu entſchloſſen, keine politiſche Verfolgung trieb uns fort.

Meine Familie, welche mit einer Art Clans-Bewußtſein ſich um das geliebte Elternpaar als Haupt und Halt ihres Zuſammenhanges ſammelte, ſah uns mit Verwunderung und ungern ſcheiden. »Was wollen Sie von Hamburg weg und auf dem Lande verbauern?« So äußerte ſich ein gediegener Bürger und liberaler Handwerker gegen meinen Mann, der ihm wohlwollte. Es gab noch andere gebildete Leute, welche der Meinung waren, nur im Tumult einer großen Stadt könne ein Mann von Geiſt, der mit der Preſſe ſich beſchäftigt habe, exiſtiren. — »Habe ich mein Lebenlang für Demokratie und freie Verfaſſung gewirkt,« ſagte Wille,

»ſo muß ich doch wohl jetzt dahin gehen, wo ich ſehe und erlebe, wie das, was ich gewollt habe, ſich in der Ausübung darſtellt.«

Erſt nach zehnjährigem Aufenthalte, als er die glücklichen Verhältniſſe der kleinen eidgenöſſiſchen Republik genugſam zu kennen glaubte, betheiligte ſich Wille an den öffentlichen Angelegenheiten. Seine Abſicht war, ſich vorderhand neben eigenen tiefen Studien ſeiner kleinen Landwirthſchaft und der Ausbildung ſeiner Söhne bis zur Univerſität zu widmen.

Ich hab' in meinen alten Tagen ſo viel von Erblichkeit von Urgroßväter Seite her reden hören, daß es mir in den Sinn gekommen iſt, es ſei nicht unmöglich, daß ein ſolcher Zwang meinen Mann in die Heimath zurückgezogen habe Die Welt lag vor uns offen; wir konnten wählen, wohin wir wollten. Italien, das Ziel der wandernden Nomaden, hätte uns verlocken dürfen. Ich hatte es ſchon öfter geſehen im Geleite meiner Eltern. Es war damals noch das Italien, wie Goethe und Byron es ſchildern, mit ſeiner Poeſie, ſeiner Naturſchönheit, ſeinen Kunſtwerken und den Trümmern ſeiner großen Vergangenheit. Aber wir wollten ſeßhaft werden, Heim und Haus für unſre zwei Söhne gründen, die Poeſie und Herrlichkeit Italiens paßte nicht für uns.

Auch die Schweiz hatte ich mit meinen Eltern im Jahre 1835 geſehen. Es gab damals noch keine Eiſenbahnen; man reiſte langſam im eigenen Wagen und wollte auch die kleinen Städte kennen lernen. Wie gefielen mir der eigenthümlich ausgeprägte Charakter in den verſchiedenen Cantonen, die ſtattlichen Bauwerke der größeren Städte, die naiven Gemälde an den Rathhäuſern und den Brückendächern! Nichts nach einem Schema, ſondern nach dem Bedürfniß und dem Sinn der Zeit, in welcher es entſtanden war. Als wir den Rigi beſuchten, ſtieg man noch zu Fuß hinauf und logirte in einem Bretterhauſe. Wie hatte ich mich weggehoben gefühlt über den Staub der Welt in der himmliſch reinen Luft und der tiefen Stille! Nichts ſtörte uns, nur wenige Gäſte wollten wie wir die Sonne aufgehen ſehen. Aus den Nebeln ſtiegen an jenem Morgen die Spitzen der Berge hervor, die ſeit uralter Zeit die Thäler und Flächen bewachen, zwiſchen denen gute und genügſame Menſchen ſich niedergelaſſen hatten, und ein Volk in Arbeit und Tapferkeit durch Jahrhunderte ſeine Unabhängigkeit gewahrt hat, ſo daß es mit Ehren in die Weltgeſchichte eingereiht iſt! — Ich hatte Johannes von Müller's Schweizergeſchichte geleſen. Schon der ſchöne Name eines Staatenbundes, der ſich als »Eidgenoſſenſchaft« zwiſchen den Monarchien und mächtigen Nachbarn erhalten hatte, zog mich an. Es wäre wohl in der Ordnung geweſen, wenn mein Mann bei der Rückkehr in die Schweiz dem Canton Neuenburg, welchem er angehörte, ſich zugewendet hätte. Er wußte die Vorzüge des franzöſiſch redenden Theiles der Eidgenoſſenſchaft zu würdigen. Aber weder die Grafſchaft Valangin noch Laſſagne paßten zu ihm. — Es iſt ſeltſam, wie manchmal eine Zufälligkeit dem Schickſalsgange die Richtung gibt!

Heinrich Simon, einer der Reichsregenten aus den Tagen des Rumpfparlaments, das in Stuttgart aufgehoben worden war, hatte einen Käufer geſucht für ein Gut, das er in der Nähe Zürichs erſtanden und gerne wieder los ſein wollte. —

Hierüber hatte er nach Hamburg an Wille geſchrieben. Seine Beſchreibung des lieblichen Gutes, die Nähe von Zürich gaben den Ausſchlag. In Zürich, der Univerſitätsſtadt, floß der Strom lebensvoller Bildung und deutſcher Wiſſenſchaft, welche Wille nicht entbehren konnte.

Mariafeld liegt wohl eine Meile von Zürich entfernt in einer durch Thätigkeit und Fleiß blühenden Gegend: zerlumpte Armuth thut hier nicht dem Auge weh.

Etwas erhöht auf einer Terraſſe, von Wieſen und Weinbergen auf ſanft anſteigenden Höhen umgeben, liegt inmitten des Gartens das ſchlichte Haus, das in ſeiner Bauart eine gewiſſe altväteriſche Würde bekundet und ſeinen Patrizierurſprung verräth. Zwei alte Nußbäume und eine hohe ſtolze Platane ſtehen auf dem Hofe, der die Einfahrt zur Freitreppe bildet. Ein fließender Brunnen, damals noch von zwei Weidenbäumen umhangen, gehört mit ſeinem reinen, kräftigen Waſſer noch immer zu den Wohlthaten, die Mariafeld ſpendet. — Von Garten und Haus blickt man über den See, über das ſchön bebaute Gelände des jenſeitigen Ufers, wo eine Ortſchaft ſich an die andere reiht. Die herrliche Bergkette der Glarner Alpen zieht ſich gegen Süden in die Ferne.

Als ich zum erſten Mal dieſe Schneegipfel roſig leuchten ſah im Glanze der Abendſonne, und die Glocken am erſten Sonntage mit ihren feierlichen Stimmen über den See hinübertönten, und meine Knaben vor meinen Augen im Garten ſpielten, fühlte ich mich wie mit ſanfter Gewalt zu der neuen Heimath hingezogen.

Ich habe das Durcheinanderwirren in großen Städten, das Beſuchsleben und die Forderungen einer oberflächlichen, nicht raſtenden Geſelligkeit lebenslang gerne vermieden.

Der Verkehr mit der Stadt war damals nicht ſo leicht und bequem wie heutigen Tages; Mariafeld war ſtill und einſam: hier konnten wir zu uns ſelbſt kommen. Freiheit der Zeit und der Gedanken erſchließen für den denkenden und unterrichteten Menſchen Tiefen der Erkenntniß; Bücher, die ſtummen Freunde, reden mit eigenen Stimmen da, wo ſie eindringen ins Bewußtſein und werth gehalten werden zu dauerndem Umgang.

Die Ruhe war Labung nach all' den Stürmen, die wir durchlebt hatten, nach Meinungsſtreit und Parteienkampf, wo in den Familien nicht mehr die alte Harmonie war, wo Freunde nicht mehr gemüthlich zuſammenſaßen, ſondern die Nächſten und Liebſten einander verletzend entgegentraten bei Geſpräch und Meinungsaustauſch.

Wohl weilten meine Gedanken bei den geliebten Meinigen, bei Eltern und Geſchwiſtern. Das Heimweh iſt nicht nur eines Schweizers Sehnſucht nach ſeinen Bergen, auch wir Kinder der Ebene wiſſen davon zu ſagen. — Ich hatte Stunden, wo ich in meinen Träumen das Rauſchen des Meeres hörte, wo ich den grauen Himmel vermißte und Verlangen hatte nach der Ebene, über die der Sturmwind fährt und ſeine wilden Lieder ſingt. Ich hatte Verlangen, die alte liebe Stadt Hamburg wiederzuſehen, die Thürme, die engen Gaſſen und die Kanäle. Alles, was ich ehemals nicht ſchön gefunden, wob ſich mit einer Art von Märchenreiz ein in meine Phantaſie.

Briefe hin und her gehend, halfen mir die Trennung ertragen.

Ich hatte unſere Möbel von Hamburg mitgenommen, weil ich am Alten hänge und mir jedes Stück lebendig wird durch den Gebrauch. Mein Mann, der ſonſt keine Reliquien verehrt, hielt die Medaille werth, die ihm vom Statthalter Schleswig-Holſteins überreicht worden war als Dank der Herzogthümer. Dieſe Medaille wird, nebſt dem ſchwarz-roth-goldenen Bande als ein Nachhall der Idealität ſeines Univerſitäts- und Manneslebens bis zum heutigen Tage von ihm bewahrt.

Während ich zur Ruhe kam und an den langen Winterabenden, wenn meine Knaben an dem einen Ende meines Zimmers Stall- und Kutſcherſpiele trieben, am andern Jeremias Gotthelf las, Uli der Knecht und Uli der Pächter, und Käthi die Großmutter, die mir den »Weg zeigte durch alle Noth« zu herzinnigſter Erhebung, war Wille von Parteigenoſſen, die in Zürich lebten (unter verſchiedenſten Verhältniſſen ihrer Heimath entriſſen), in Anſpruch genommen. Aus dem Badiſchen waren Hilfsbedürftige gekommen, deren nicht Wenige in der Schweiz ſeßhaft geworden ſind.

Von unſern nordiſchen Landsleuten waren keine bis zu uns gelangt. Wir wußten, wie viele Schleswig-Holſteiner in Hamburg vegetirten und auf beſſere Zeiten hofften. Perſönliche Freunde meines Mannes waren nach Amerika ausgewandert; andere, welche im holſteiniſchen Heere gedient hatten, waren nach dem Cap entſendet worden zur Coloniſation einer Strecke Landes, welche ein Braunſchweiger, ein Freund Schleswig-Holſteins, zu dieſem Zwecke erſtanden hatte. Es war Vieles ernſt und Manches troſtlos traurig. — Im December des Jahres 1851 war plötzlich wieder ein ſtürmiſches Hoffen über Flüchtlinge und Exilirte gekommen. Mächtig hatten die Ereigniſſe in Frankreich auch meinen Mann ergriffen. Die »Napoleoniſche Mythe« hatte, wie er ſagte, den Staatsſtreich möglich gemacht; aber eine Revolution zur Rettung der Volksfreiheit war zu fürchten. Hierauf hofften einige der Flüchtlinge und begaben ſich nach Paris. Andere, die ihr Leben arbeitend friſteten, waren des Kampfes müde und hofften auf Frieden.

In Mariafeld geſtaltete ſich, als der Frühling eintrat, ein heiteres und gemüthliches Leben. Mein Mann hatte Freunde in Zürich, die er von der Univerſität her kannte. Doctor Gieskzer, der ſpäter in Zürich Profeſſor geworden, Oſenbrüggen, der in Kiel mit ihm ſtudirt hatte, Doctor Lüning aus Weſtphalen, dieſe und ihre Familien waren uns ein lieber Umgang. — Die Univerſität Zürich konnte ſich damals rühmen, den Phyſiologen Ludwig und Mommſen, den großen Hiſtoriker zu beſitzen. An manchem Sonntage kamen dieſe nach Mariafeld und brachten eine Stimmung mit, die mir angenehm in der Erinnerung iſt. Mommſen brachte uns einmal Klaus Groth's Gedichte mit und las uns den Fiſchzug von Veile und Anderes vor, was mit ſeinem guten plattdeutſchen Klange wie ein Gruß aus der Heimath mir das Herz erwärmte.

Es gibt keine angenehmere Geſelligkeit, als wo ein kleiner Kreis gebildeter Männer bei einem guten Glaſe Wein nach Tiſche lange ſitzen bleibt, und »Wort und Rede fließen frei.« Natürlich muß Wohlwollen der Grundton der Geſpräche ſein und nichts von dem armſeligen Gefühl durchklingen: »ôte-toi que je m'y mette.«

Ich will noch eines ſeltſamen Gelehrten gedenken, der viele Jahre in Mariafeld aus- und eingegangen iſt. Es war Profeſſor Ettmüller, in angelſächſiſcher, nordiſcher und altdeutſcher Weisheit tief gelehrt. Dieſer erzählte uns, daß Richard Wagner in Zürich weile, und daß der berühmte Komponiſt nordiſche Heldenſage und die Edda ſtudire und Anweiſung und Erklärung ſuche, weshalb Ettmüller ihn oft ſehe.

Zur Zeit Oken's war der ſeltſame Profeſſor, welcher Jenenſer Burſchenſchafter geweſen, an die junge Hochſchule Zürichs berufen worden, und hatte, wie mir eine alte liebe Nachbarin erzählte, Aufſehen erregt, wenn er im altdeutſchen Rock mit einem Spitzenkragen und einer Guitarre am blauen Bande durch die Straße ſchritt, um Abends ſeiner ſpäteren Frau, einer ehrſamen Züricher Jungfer, ein Ständchen zu bringen.

Ettmüller war in ſeinem Fache hochgelehrt. Uhland beſuchte ihn, wenn er nach Zürich kam; er gehörte zu den Sonntagsgäſten des Grafen Bentzel-Sternau auf Maria-Halden, war befreundet mit Follen, dem erſten Beſchützer und Freunde Georg Herwegh's. In ſeinen letzten Lebensjahren ſah Ettmüller mit ſeinem langen Bart, der gleichſam von nordiſchem Eiſe ſtarrte, wie ein wunderlicher Heiliger aus.

Ich ſchließe hiermit meine Plauderei über uns und Mariafeld. — Fortan ſei nur dasjenige von mir mitgetheilt, was mit Wagner und unſern Beziehungen zu ihm einigen Zuſammenhang hat.

II. Wagner und Mariafeld

in der Zeit von 1852 bis 1855.

Verehrte Frau!

So eben bin ich in die Nähe der Stadt aufs Land gezogen, um mich bei gehofftem guten Wetter und in freier Luft von meinen letzten Anſtrengungen zu erholen. Zu meinen Erquickungsmitteln rechne ich jedenfalls einen, und wenn Sie es erlauben, auch mehrere Beſuche in Mariafeld, und garnicht hätte es Ihrer freundlichen Einladung bedurft, um mich dafür zu beſtimmen. Nur nächſten Sonntag möchte ich mich noch nicht ſchon wieder von meinem kaum betretenen Aſyl entfernen und erſuche Sie deshalb, mich und meine Frau, die für Ihren Gruß ſchönſtens danken läßt, erſt an einem nächſten Sonntage erwarten zu wollen.

Mit der Bitte, meinen beſten Gruß an Herrn Wille ausrichten zu wollen, bin ich

Ihr dankbar ergebener

Richard Wagner.

Zürich, 18. Mai 1852.

So lautete der erſte Gruß Wagner's nach Mariafeld.

Ich hatte ihn im Jahre 1843 in Dresden in einer Abendgeſellſchaft bei Major Serre, dem ſpätern Gründer der Schillerſtiftung, kennen lernen. Es war eine flüchtige Begegnung geblieben. In jenem Winter war ich noch unverheirathet und meiner Schweſter zur Hilfe nach Dresden gekommen, deren Mann, ein Gutsbeſitzer aus Schleſien, ſchwer erkrankt, dort in Behandlung eines berühmten Arztes war. Wir waren beide nicht zu geſellſchaftlicher Zerſtreuung aufgelegt und eilten nach Hauſe. Wagner's Bild aber hatte ſich mir eingeprägt: die feine bewegliche Geſtalt, der Kopf mit der mächtigen Stirn, dem ſcharfblickenden Auge und den energiſchen Zügen um den kleinen feſtgeſchloſſenen Mund. Ein Maler, der neben mir ſaß, machte mich auf das gerade, vorſpringende Kinn aufmerkſam, welches wie aus Stein gehauen, dem Geſichte einen beſondern Charakter gab. — Wagner's Frau hatte ein angenehmes Aeußere; ſie war heiter und geſprächig und ſchien ſich in Geſellſchaft beſonders wohl zu fühlen. Er war von großer

Lebhaftigkeit, ſelbſtbewußt, aber liebenswürdig natürlich.

Ich hatte den Tag vorher den »Fliegenden Holländer« geſehen: Frau Schröder-Devrient als Senta paßte in das poetiſche Land der Sage, welches Dichtung und Muſik des Meiſters vor uns aufgeſchloſſen hatte. Sturm und nordiſcher Himmel, eine von dunkeln Mächten gejagte verzweifelnde Menſchenſeele, die nicht Ruhe findet, bis das Opfer reiner Liebe den Fluch in Frieden und Ruhe auflöſt — dieſes hatte Macht über meine Phantaſie: hier mußte die Muſik eingreifen; denn Myſtik, Sage und Poeſie ſtimmen zu ihrem Weſen. Aus dem Wunderreich der Töne hatte der Dichter eine Sprache geholt für den aus dem Himmel Verſtoßenen, der Erde nicht mehr Angehörenden, der unter Menſchengeſtalt auf der Bühne wandelnd doch nicht ein Menſch iſt. —

Hector Berlioz war damals ebenfalls in Dresden und führte ſeine phantaſtiſch großen Schöpfungen auf. — Auch »Rienzi« ſah ich in Pracht und Glanz der Scene. Tichatſchek mit der Macht ſeiner Stimme imponirte als Tribun, das neu erſtandene

Rom begrüßte die Friedensgeſandten. Reich war Alles, feurig und anregend. Frau Schröder-Devrient, welche Wagner als ſeine einzige Lehrerin noch in ſeinen ſpäteren Jahren feiert, erſchien als jugendlich edler Ritter dem Tribunen treu, den Alle verlaſſen: — Wagner wurde bei den ſo verſchiedenen Schöpfungen ſeines Genies mit gleichem Enthuſiasmus bewundert.

Es war an einem Sonntag im Mai des Jahres 1852, daß Wagner zum erſten Male zu uns kam und zwar in Geſellſchaft von Georg Herwegh, deſſen »Gedichte eines Lebendigen« eine Zeit, welcher wir doch Alle mehr oder minder angehörten, erſchüttert hatte. Seitdem war ſeine Stimme verhallt. Mein Mann kannte ihn ſchon ſeit einigen Monaten perſönlich. — ...

Die Herren waren bald im lebhafteſten Geſpräch: Vergangenheit und Gegenwärtiges gaben Stoff genug. Das Auflehnen eines künſtleriſch-revolutionären Geiſtes, welcher der Muſik neue Bahnen eröffnen wollte, hatte unter dem Titel

»Oper und Drama« den Namen des Componiſten auch als Schriftſteller berühmt gemacht. Ohne ſeine letzten fertigen Werke in der Ausführung hören zu können, ſtrebte Wagner in Zürich ſeinem Ziele zu. Jetzt hatte er ſich in das Studium der Edda vertieft, ſo ſagte er, — über den Stabreim wurde von ihm hin- und hergeredet. Er ſprach anerkennend von ſeinem Züricher Aſyl und von dem »Wohlgefühl, endlich frei von den Verhältniſſen zu leben,« die ihm in tiefſter Seele zuwider geweſen waren.

Seit dieſem Tage kam er oft nach Mariafeld, von ſeiner Frau oder Herwegh begleitet, nicht ſelten auf ganze Tage. Oft auch blieben ſie über Nacht.

»Ihr Mann habe keine Schuld begangen,« ſo erzählte uns Frau Minna einmal, als wir Damen unter den Nußbäumen des Gartens ſaßen und die Herren zum Kaffee erwarteten »Er hatte nur von der Höhe des Thurmes nach den Zuzügen aus den Dörfern ausgeſchaut, welche von draußen der Stadt zu Hilfe kommen ſollten. Er hatte nicht auf den Barricaden geſtanden, wie von ihm erzählt wurde;

er hatte keine Waffen genommen, hatte ſich nur fliehend retten können, als preußiſches Militär in Dresden einrückte.« — Frau Minna hatte viel mit ihrem Manne erlebt, und die Schauder der Erinnerung aus der letzten Zeit in Dresden waren noch ſchlimmer als die Schickſale früherer Tage. In ihrer freundlichen Züricher Wohnung athmete ſie wieder auf und ſtand ihrem Gemahl als ſorgliche Hausfrau zur Seite. Sie war gern unter Leuten, namentlich unter ſächſiſchen Landsleuten. Wagner's bewundernde Freunde hießen auch ſeine Frau mit ihm willkommen.

Herwegh war damals allein in Zürich. — Es hieß, daß eine tragiſche Leidenſchaft ihn beherrſche. Seine Freunde zweifelten nicht darin, daß Alles ſich mit der Zeit wieder ausgleichen werde; denn ſeine Frau war ihm mit grenzenloſer Liebe ergeben. Als wir Herwegh kennen lernten, lebte ſie von ihm getrennt mit ihren Kindern in Italien.

In den »Gedichten eines Lebendigen« war die hohe Gluth der Freiheitsliebe; die Parteileidenſchaft waltete noch nicht ausſchließlich unter den Furien des Haſſes. »O, welch ein edler Geiſt ward hier zerſtört« das Wort Ophelia's fiel mir unwillkürlich ein bei dieſem hochbegabten Dichter. Die Natur hatte ihn fein beſaitet, und er war mit gewaltſamen, mächtig organiſirten, zu jedem revolutionären Wagniß treibenden Männern, z. B. mit dem Ruſſen Bakunin, zuſammengekommen. Unter vornehmen und dabei ſocialiſtiſch geſinnten Ruſſen hatte er in Paris Luxus und raffinirte Geiſtes- und Lebensgenüſſe kennen gelernt. Die erſten glänzenden Erfolge ſeiner Dichtungen hatten ihn emporgeſchnellt; mißlungene, thörichte Unternehmungen zur Zeit des ſogenannten Hecker-Putſches einen dunkeln, nicht zu verwiſchenden Schatten auf ſein ganzes Leben geworfen.

Herwegh war ein durchaus liebenswürdiger Geſellſchafter, etwas blaſirt, von Feinheit der Formen. Seine Stimme hatte einen weichen, ſanften Klang. Wenn er in Leidenſchaft kam und heftig wurde, ſo fehlte ſeiner Stimme die Kraft. Er hatte nicht die vollen Bruſttöne des in Zorn oder Liebe mächtig bewegten Gemüthes. Die Leidenſchaft des Kopfes, die den Fanatiker macht und das Gift des Haſſes deſtillirt, hatte ſeine edlere Lebenskraft in

Läſſigkeit verwandelt. Seiner Natur nach hätte er eher dazu gepaßt, ein Marquis aus der Zeit der Regentſchaft zu ſein, als ein Mann aus jener Zeit des Umſturzes, welche er als Frankreichs Ruhm verehrte.

Er war dem Volk entſproſſen; aber er war kein Volkstribun, der die ewig unveränderlichen Rechte der Menſchheit wie mit den Donnern des Weltgerichts einer »entarteten« Zeit zu verkünden ſich berufen fühlt.

Durch Wagner hörten wir: Herwegh habe in ſeiner jetzigen Stimmung Sonette geſchrieben, welche durch Form und Gehalt ihn als Dichter der Liebe unſterblich machen mußten; dieſe Gedichte aber wolle er niemals drucken laſſen.

Die Herren, welche viel und gern in Mariafeld zuſammen kamen, waren nicht beengt durch einander. So verſchieden ſie innerlich und äußerlich waren, Geiſt und Bildung, Freiheit und Weite der Lebensauffaſſung wußten ſie unter jeder Geſtalt zu würdigen.

Herwegh war nicht muſikaliſch, aber Wagner liebte ſeinen Umgang; dasſelbe galt für Wille. »Sie haben keine Muſik: Sie ſagen, Sie ſchaffen nichts! Was thut's? Sie haben das Leben. Wenn Sie dabei ſind, kommt man zu eignen Gedanken!« — Dieſes ſagte er zu Wille.

So hatte ſich eine heitere Geſelligkeit in Mariafeld geſtaltet. Was unter den Herren beſprochen wurde, konnte mich nur zum Theil intereſſiren: Herwegh hörte phyſiologiſche Vorleſungen bei Profeſſor Ludwig; Wille ſprach über Carlyle und Stuart Mill — Literatur, Kunſt und Philoſophie waren ein reiches Thema für Alle.

Gewöhnlich blieben die Herren für ſich allein am Vormittage in meines Mannes Zimmer. Wenn ich zugegen war, ſaß ich mit meiner Handarbeit beſchäftigt, Alles hörend, ſelten mitredend. Die Sitte der Zeit, welcher ich Erziehung und Bildung dankte, hielt es für vermeſſen, daß eine Frau mitredet über Dinge, die ſie oberflächlich kennt, ohne je auf den Grund gegangen zu ſein.

Ich hatte von meiner erſten Jugend an viel, unendlich viel geleſen: ein unruhiges ſehnendes Verlangen trieb mich in die Wunderwelt hinein, in welcher die Gedanken vorzüglicher Männer walten und regieren. Eine Fülle von Glück und innerer Seligkeit war dadurch über mich gekommen; aber weder mein Vater noch andere Männer, die ich verehrte, würden ſich angenehm berührt gefühlt haben, wenn ich mit meinem Wiſſen hervorgetreten wäre; ich ſelber wußte ja auch, wie arm es ſei.

Eine Vielwiſſerin, ein Blauſtrumpf! davor grauſt der männlichen Natur; alle Grazien fliehen vor dieſer. Auf Engliſch und auf Deutſch hatte ich dergleichen gehört und geleſen.

Und weil ich doch gern angenehm ſein und denen, die ich liebte, gefallen wollte, ſo redete ich lieber nicht mit, ſondern ſchrieb nieder, was ich dachte, was mich innerlich bewegte und was ich, während ich zuhörte, gleichſam wie der Chor in der griechiſchen Tragödie, mit meinen Betrachtungen in Ordnung brachte.

Herwegh hatte die Werke Schopenhauer's nach Mariafeld gebracht. Dieſe waren ſowohl meinem Mann wie Wagner noch ganz neu, und ſie machten den tiefſten Eindruck auf beide. Wille liebt es, auf den Grund zu gehen bei jeder Gedankenarbeit — der Philoſoph wurde ihm ſo bedeutend, daß er ſeine perſönliche Bekanntſchaft machen wollte und alljährlich nach Frankfurt reiſte, um mit ihm zuſammenzukommen. Wagner, mit unerhörter Schnelligkeit der Auffaſſung, hatte bald die Werke Schopenhauer's durchflogen. Er und Herwegh ſtaunten über das gelöſte Welträthſel. Weltentſagung und Askeſe — dahin ſollte die Menſchheit gelangen! — Weltentſagung, Tugenden der Heiligen konnten doch nur ein leerer Schall für Männer ſein, die die Welt brauchten zu ihrem Schaffen und Beſtehen, während ſie Genüſſe des Lebens weder zu verſchmähen noch zu verachten geſonnen waren.

Vieles wurde mir jetzt mitgetheilt über die uralte Weltweisheit Indiens und die Reinheit des Buddhismus. Meine Lehrmeiſter hatten Geiſt und redeten mit ſybaritiſchem Wohlgefallen über Kunſt und Poeſie; aber daß der Menſch keinen ſittlich freien Willen habe und nicht der Thäter ſeiner Thaten ſei, daß ihm alſo das gute Ritterſchwert, das ich Beherztheit und Edelſinn nenne, gar nicht zukommt — das nahm ich als eine Fabel auf, an die ſie ſelbſt nicht glaubten. Es war überhaupt eine Zeit unklarer Vorſtellungen und verworrener Meinungen über Verhältniſſe der Familie und Pflichten des Lebens. Die Ehre des Mannes, die in der Treue wurzelt bei übernommener Pflicht, und die Demuth des Weibes, die ſich dem Manne unterordnet in ihrer tiefen Liebesſtärke, ſollte zurückſtehen vor dem göttlichen Rechte der Leidenſchaft! »Liebeloſe Liebe« ſo nennt der Chor in den Todtenſpenderinnen des Aeſchylos die grauſame Gewalt, die, in Klytemneſtra's Buſen waltend, im Hauſe des Agamemnon Sühne fordert, ſo daß der Sohn zum Mörder ſeiner Mutter wird.

Es wollte mir auch nicht gefallen, daß uns Wagner einmal mit ſeiner feurigen Lebendigkeit ausmalte, wie der »Prophet von Nazareth,« von der ſündigen Magdalena in irdiſcher Liebe geliebt, in ergreifender Schönheit auf der Bühne darzuſtellen ſei. — Ich ſah ihn ſtaunend an und verließ das Zimmer.

Ich würde dieſes nicht erwähnen, wenn nicht viele Jahre ſpäter, in Umgeſtaltung der Perſönlichkeit, Wagner's damalige Idee zur Ausführung gekommen wäre. In dem letzten Geſchenke ſeines

Genius, im Parſifal, dem ritterlichen Prieſter, und in der von der Gewalt böſer Mächte frei gewordenen Kundry findet ſich dasjenige wieder, was er im Jahre 1852 ſchon in ſeinen Gedanken trug. —

In der Höhe des Sommers ward der lebhafte Verkehr mit Mariafeld einige Zeit unterbrochen. Große Hitze war eingetreten: Wagner wollte höher in die Berge hinauf, Herwegh wollte mit ihm. Wille war zu Hauſe gebunden durch Familienbeſuch, den wir erwarteten. — Große Freude ſtand mir bevor. Meine Mutter mit einer meiner Schweſtern und deren Tochter war ſchon unterwegs. Sie reiſte langſam mit eigenen Pferden von Hamburg nach Mariafeld. Sie hatte Zeit! Die Eiſenbahn durfte aushelfen, aber zum Vergnügen reiſte ſie im eigenen Wagen. Mein Vater wollte bei der Rückkehr von Carlsbad uns einige Tage ſchenken und Alle wieder mit ſich nach Hauſe nehmen.

Ich war voll Freude und glücklichſter Erwartung — meine Kinder jubelten wie ich. Ich dankte es den Freunden, als ſie noch einen Sonntag kamen und bis zum folgenden Tage bleiben wollten. Nachher war ja kein Platz mehr da, um ſie über Nacht zu logiren. Frau Wagner war heute mitgekommen.

In meiner Freude war ich jung, ich möchte ſagen übermüthig geworden, und als ich mit ihr an den Tiſch trat unter den Kaſtanien der Terraſſe, wo die Herren Platz genommen hatten und der Kaffee bereit ſtand, ſagte ich: »Das muß wahr ſein, ein Trio ſeltener Art ſitzt uns zwei Frauen gegenüber — der Eine iſt der Schöpfer des Muſik-Dramas, der Andere iſt ein berühmter Dichter — beide ſind von den Muſen geliebt. — — Was darf ich von dem Hausherrn rühmen?«

Und Wagner, raſch einfallend mit den Worten Suleika's aus Goethe's Weſt-Oeſtlichem Divan, ſagte, indem er mich lächelnd anſah:

»Volk und Knecht und Ueberwinder,
Sie geſteh'n zu jeder Zeit,
Höchſtes Glück der Erdenkinder
Sei nur die Perſönlichkeit.«

Als er Wille am andern Morgen im Garten fand, ſagte er »Guten Morgen, Adam!«

In unſerem Hauſe hat Wagner keine Vergötterung gefunden: ſein großes Muſikgenie konnte nicht unter uns zur Geltung kommen. Was er bei uns fand, war Freundſchaft und ſchlichte Gaſtlichkeit. Hiermit war er zufrieden. Wir vergaßen faſt, daß er höhere Anſprüche machen dürfe.

Im Herbſt des Jahres 1852 hatten wir die Freude, daß Wagner Erholung bei uns ſuchte nach angeſtrengter Arbeit. Herwegh kam dann öfter mit ihm. Die Herren mochten ſich, wenn ſie allein beiſammen waren, mit ihren Philoſophen unterhalten; für uns Damen war es angenehm, daß jetzt die Dichter an die Reihe kamen.

Herwegh rühmte die ruſſiſche Sprache und Dichtkunſt, Gogol und Puſchkin kannte er aus dem Grunde. Unter den engliſchen Dichtern wurde Shelley bevorzugt und über Byron geſtellt. Calderon ſollte bedeutſamer ſein als Schiller: denn Schopenhauer's Gedanke lebte in ſeinem Drama: »Das Leben, ein Traum.« — Das Suchen nach den Sprachwurzeln mußte intereſſant ſein: denn hierbei waren die Herren unermüdlich! — Es war ein wunderſchöner Spätherbſt; ich denke gern der heitern Stunden, die wir im Freien zubrachten.

Wagner war ſchon früh am Morgen zum Spazierengehen aufgelegt, Herwegh hingegen lag gern in orientaliſcher Ruhe nicht ſelten Stunden lang auf dem Sopha im Zimmer und grübelte den Problemen nach, die ihn beſchäftigten. Wenn er geſtört wurde, fügte er ſich mit der Gleichgültigkeit des Gelangweilten und ſchlenderte hinterher, weshalb Wille einmal zu ihm ſagte, er ſei wie ein eingeſchlafener Fuß. —

Meine jüngſte Schweſter, die mir ſehr nahe ſteht, war damals mit ihrer Tochter in Mariafeld. Mit meiner Schweſter war die Grazie eingezogen. Die Kleine und meine Knaben brachten in unſer Haus das frohe Kinderleben. Ihre Herren ſollten nicht allein in unſerer Welt regieren: wir Frauen übten einen heilſamen Zwang aus und ſprengten nicht ſelten das Trio auseinander.

So geſchah es, daß Wagner aus der Behauſung der Männer herauskam und ſich an den Flügel ſetzte und aus Lohengrin und Tannhäuſer ſpielte, Alles aus dem Gedächtniß. Dazu erläuterte er die Vorgänge auf der Bühne, erklärte die Handlung, leiſe den Text ſingend. Es war eine eigenthümlich merkwürdige Art, uns, was wir nicht mit Augen ſahen und was ſich uns nicht mit Stimmen eines mächtigen Orcheſters kund gab, wie es in Wagner's Plan und Gedanken lag, auf dieſe Weiſe hörbar zu machen und ins Bewußtſein zu bringen. Von dem Werke, das er in Arbeit hatte, redete Wagner nicht, wohl aber von der Annehmlichkeit, ſich im Müßiggange zu ergehen. Sein liebenswürdiger Humor ſprach aus, daß er mit dem Fortgange ſeiner Arbeit zufrieden ſei. — Einige Male in den klaren Herbſttagen, die ſich aus Morgennebeln mit Feinheit und Kraft der Färbung entwickelten, wurden Spaziergänge auf die Höhen gemacht, an denen auch die Kinder ſich betheiligen durften. Ich denke auch gerne einer Waſſerfahrt nach der Au, wo die Herren die Schwere der Ruder in den ungewohnten Händen fühlten. Die Ufenau, welche Herwegh beſungen hatte, wurde gemeinſchaftlich beſucht.

Zu Hauſe nach dem Abendeſſen blieb man an der Tafel ſitzen; Altes und Neues theilte man ſich mit nach der Eingebung des heitern Augenblicks.

Ich bin der Meinung, der menſchliche Geiſt ſei wie der Funke im Feuerſtein, der erſt hervorſpringt, wenn der Stahl einer fremden Kraft ihn berührt. — »There is nothing so pleasant as the nonsense of a man of genius; but no fool should be allowed to hear it.« Dieſes Wort galt für den Humor mancher Erzählungen aus meines Mannes Studentenzeit. Seltſame Bilder waren es oft, in greller Beleuchtung, lebensvoll und fremdartig, wie Darſtellungen in Callot's Manier. »Einen Decamerone des Nordens hätten Sie ſchreiben dürfen,« ſo meinte einer der Zuhörer. Aber der Erzähler gehörte nicht zu denjenigen, welche ſchreibend geſtalten. Die Feder in der Hand lähmte den feurigen Schwung des Geiſtes; Reflexion und Kritik waren ihm ein Hinderniß in der Ausführung jener phantaſtiſchen Erlebniſſe, die der Romantik einer vergangenen Zeit angehörten.

Ein viel bewegtes Leben war an dem Geiſte des Hausherrn vorübergegangen, ſeit er im Jahre 1832 als Göttinger Student zum Hambacher Feſt gezogen war, wo die erſte Volksbewegung gegen den deutſchen Bundestag verſucht ward, und er mit Georg Wirth und Venedey gegen die Verbrüdërung mit den franzöſiſchen geheimen Geſellſchaften Stellung nahm. In Göttingen war er Corps-Senior geweſen und hatte wegen Theilnahme an einem Verruf ausſprechenden Senioren-Convent (zugleich mit dem Alt-Reichskanzler) die Univerſität verlaſſen müſſen. —

In Kiel war er mit Franz von Florencourt Führer der Burſchenſchaft geweſen, von welcher der Kampf gegen das Dänenthum ausging.

Das Studienleben jener Zeit war weniger als das jetzige praktiſchen Lebenserfolgen zugewendet. Auch in den Corpsverbindungen fanden ſich noch die Regungen einer romantiſchen Weltanſchauung. Der Gedanke an Deutſchlands Einheit und Wiedergeburt war damals verboten und doch für Alle die treibende Kraft.

Es gab Tage, wo die Stimmung mehr auf Sturm, als auf gutes Wetter angelegt war, und verſchiedene politiſche Meinungen das Trio faſt auseinander geſprengt hätten. Einmal ging der Zorn gegen Deutſchland ſo weit, daß es hieß, Alles dort ſei werth, daß es zu Grunde gehe. In Kunſt und Bildung, in Sitte und Leben ſei Alles von Grund aus ſchlecht und unverbeſſerlich

Die zwei revolutionären Geiſter hatten ſich ſo in Zorn hineingeredet, daß ſie der Meinung waren, Schlöſſer und Paläſte müſſe das Volk niederbrennen, damit ſeine Tyrannen nicht die ſichere Behauſung haben. Wille meinte: »In Braunſchweig iſt's nach Eurem Willen geſchehen, und der Steuerzahler hat mit großen Koſten das Schloß wieder aufgebaut.«

Als dann nach dieſer Debatte Naturwiſſenſchaft und Sprachforſchung in dem Herrenzimmer betrieben wurden, kam Wagner zu uns Damen und ſagte: »Die zwei Andern ſind ſchon wieder beim Wurzel-Ausgraben, ſie kommen ſobald nicht davon los.« Er lachte und that den Flügel auf. Unvergeßlich iſt mir, wie er, ehe er zu ſpielen begann, uns den Charakter der Neunten Symphonie erklärte, und die Nothwendigkeit des Chores und des Hymnus an die Freude zur Vollendung der großen Tonſchöpfung nachwies. Er hatte mit vollen Accorden geſpielt; plötzlich hielt er inne und ſagte zu mir: »Nun hören Sie zu, die Muſen kommen herein; ſie führen unter kriegeriſchen Klängen eine Schar Jünglinge ein:

»Froh, wie ſeine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Wandelt, Brüder, Eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen.«

Dieſes ſagte er halblaut vor ſich hin, und nun berührte er die Taſten. — Ich habe die Neunte Symphonie ſeitdem öfter gehört und mit vollem Orcheſter; aber dieſes Allegro vivace alla marcia habe ich doch nur Einmal gehört. Durch keinen Director und kein Orcheſter iſt mir der leiſe, feſte, ſichere Tritt der Muſe ins Gefühl gekommen, wie durch Wagner's Berührung meines Flügels; pianiſſimo, wie über Wolken wandelnd, aber näher und näher ſchreitend in ſicherer Bewegung. Wie ging mir die mächtige Offenbarung aus dem Wunderreich der Töne auf, die in dem rhythmiſchen Gefühle liegt, das Allem die Haltung gibt! Ein Pulsſchlag mehr oder weniger weckt oder lähmt den Geiſt des Hörers. — Wagner ſah ernſt, gehalten und doch lieblich drein. Eine alte züricher Dame, unſere liebe Gutsnachbarin, ſonſt ſo gemeſſen und nicht aus der Faſſung zu bringen, war wie elektriſirt, als er hinterher mit voller Kraft in großartiger Begeiſterung den Chor: »Seid umſchlungen, Millionen« ſpielte. Mitten drinnen brach er ab. »Ich kann ja nicht Klavier ſpielen,« ſagte er. »Ihr applaudirt ja nicht. Nun macht Ihr's fertig!«

Einige Abende ſpäter hörten wir noch mehr aus der Neunten Symphonie, und die Veranlaſſung war folgende: An einem Sonntag Nachmittage waren Wagner und Herwegh bei ſchlechtem Wetter zu uns gekommen, und es entwickelte ſich ein Geſpräch über Antigone. Es hatte begonnen mit Wagner's Abweiſung der Muſik Mendelsſohn's zu den Chören.

Verſchiedene Ueberſetzungen der Antigone lagen vor uns. Herwegh entſchied ſich für die von Minckwitz. Wagner ſpottete über das »kluge Berlin, das bei aller Gelehrſamkeit von dem eigentlichen hohen Sinn des Mythos vom Oedipus, von der Erhabenheit der That der Antigone doch nichts wiſſe trotz ſeinem äſthetiſchen Genuß.« — Es kam zu einer lebhaften Controverſe, und weil dieſe wieder in das Gebiet der Politik zu ſpringen drohte, griff ich zu Herwegh's Gedichten und bat Wille, laut zu leſen, was ich aufgeſchlagen hatte. Es iſt mit dem Vorleſen wie mit Allem: die Hörer müſſen der feinfühlende Widerhall deſſen ſein, was der Vortragende mit dem Zauber des Dichterwortes ihnen ins Bewußtſein bringt.

Ich hatte das »Reiterlied« gewählt ſeiner ſchönen Form wegen:

»Die bange Nacht iſt nun herum,
Wir reiten ſtill, wir reiten ſtumm,
Und reiten ins Verderben.
Wie weht ſo ſcharf der Morgenwind!
Frau Wirthin noch ein Glas geſchwind,
Vorm Sterben, vorm Sterben.

Du junges Gras, was ſtehſt ſo grün?
Mußt bald wie lauter Röslein blüh'n,
Mein Blut ja ſoll dich färben!
Den erſten Schluck, ans Schwert die Hand,
Den trink' ich, für das Vaterland
Zu ſterben, zu ſterben! —«

Mit dieſen zwei Strophen bringe ich das ſchöne Lied in Erinnerung, das im Jahre 1847 mir zuerſt den Namen Herwegh nannte. Es verfehlte auch jetzt in unſerm Kreiſe ſeine Wirkung nicht. Darauf hin wollte ich noch das dreiundzwanzigſte Sonett hören, aus einer Sammlung von »Diſſonanzen«, wie Herwegh dieſen Abſchnitt ſeiner Gedichte genannt hat. Indem ich die Schlußſtrophen gebe, ſpreche ich die Stimmung aus, welche viele dieſer Sonette athmen:

»O, ſprecht, war's nicht zumeiſt des Unglücks Stunde,
Die Euch hinan zum Ewigen gehoben,
Der Himmelsoffenbarung klang vom Munde?

Der Frieden nicht, der Sturm trägt uns nach Oben:
Die höchſten Freuden ſind auf dunklem Grunde,
Gleich wie des Aethers Sterne eingewoben.«

Wir alle ſchwiegen. Herwegh ſaß, als gehe ihn nicht an, was doch er geſungen hatte. Wagner aber ſetzte ſich an den Flügel und ſpielte aus Beethoven's Neunter Symphonie:

»Freude trinken alle Weſen —«

Dieſer Jubel in den hohen Tönen des Soprans iſt dem vierſtimmigen Geſang ſchien mir ein himmliſches reines Jauchzen der freigewordenen Seele. Ich dachte, es müſſe Herwegh freuen, daß wir ſein Edelſtes verſtanden.

An jenem Abend blieb man lange nach Tiſche ſitzen. Wagner hatte damals noch nicht die obligate halbe Flaſche Champagner zur Nervenerfriſchung nöthig, und Wille behauptete heute nicht: »die vornehme Etikette des Bordeaux-Weines intereſſire Herwegh mehr als der Inhalt der Flaſche.« Die Herren verſchmähten nicht die guten Sorten, welche aus der Tiefe des Kellers auftauchten, dem Dichter zu Ehren!

Es war um Weihnachten 1852, als die Rieſenarbeit einer Dichtung, welche ihrer großartigen Anlage gemäß als Nibelungen-Trilogie entſtanden war, zuerſt in Mariafeld vorgeleſen wurde. Wagner las ſie an drei Abenden, und das dauerte bis in die Nacht hinein.

Später hat er das Werk mit dem Zuſatze des Vorſpieles »Rheingold« in dem großen Saale des

Hôtel Baur in Zürich einem bewundernden Zuhörerkreiſe zum Genuß gegeben.

Ich hatte Wagner am letzten Abend der Vorleſung in unſerm Hauſe die Laune verdorben, indem ich, während er las, hinausging. Mein kleiner Junge fieberte und verlangte nach mir.

Als ich am andern Morgen erſchien, meinte Wagner: es ſei ja keine Krankheit zum Tode geweſen. Es ſei eine ſchlimme Kritik für den Autor, wenn man ſo davon gehe, und er nannte mich »Fricka«. Dabei blieb es; ich proteſtirte nicht gegen den Namen. Einige Tage ſpäter verreiſten wir nach Hamburg; mein Mann ging von dort nach Paris. Erſt als der Frühling ins Land kam, ſahen wir die eigene Heimath und die Freunde wieder.

Im Jahre 1853 hat Wagner in Zürich im Zeltwege gewohnt, wo Frau Minna, die gerne geſellig lebte, in einer angenehmen Häuslichkeit die freundliche Wirthin machte. Liszt war nach Zürich gekommen, um den Freund zu beſuchen. In Weimar hatte er den »Lohengrin«, welchen Wagner noch nicht in der Ausführung gehört, auf die Bühne gebracht. In hoher Freude umarmten ſich die Beiden, und in glücklich erregter Stimmung verging der Tag. Mein Mann war zugegen, denn Liszt und er kannten ſich ſchon lange. In einem Briefe Wagner's, der im Jahre 1870 gleich nach Sedan an uns geſchrieben worden iſt, finde ich eine Erinnerung an den Tag dieſes Zuſammenſeins in 1853. »Als von dem Kaiſer, den Liszt hoch ſtellte, damals die Rede war,« ſo ſchrieb Wagner, »prophezeite Wille, Louis Napoleon werde doch noch in der Goſſe umkommen, was Liszt, der den Kaiſer perſönlich kannte, ſehr zu verſchnupfen ſchien. Das kommt nun täglich bei uns zur Sprache, und Wille muß ſich gefallen laſſen, hier als Prophet angeſehen zu werden.«

Von der damaligen Begegnung mit Liszt in Wagner's Hauſe erzählte mir mein Mann, er habe ihm vorgeſtellt, ob es ihm, bei ſeinem Einfluſſe in Weimar nicht gelingen könnte, für Wagner die Rückkehr nach Deutſchland zu ermöglichen, worauf Liszt entgegnete: er wiſſe keine Stellung und keine

Bühne, die für Wagner tauglich ſei. Er brauche eine Bühne, Sänger, Orcheſter, kurzum Alles nach ſeinem eigenen Sinn.

Da meinte Wille: »Das dürfte wohl über eine Million koſten?« Worauf Liszt plötzlich auf Franzöſiſch, wie das ſeine Art bei beſonderer Erregung war, rief: »Il l'aura! Le million se trouvera!«

Ich pflegte ſelten zur Stadt in Geſellſchaft zu gehen; einmal aber ging ich doch. Ich glaube, Semper und ſeine Familie waren damals in Zürich und bei dieſem Abendeſſen zugegen, das noch etliche ſächſiſche Freunde um Wagner's Tiſch vereinte. Er ſelbſt verſchwand einen Augenblick und erſchien beim Nachtiſch in der Uniform eines königlich ſächſiſchen Hofkapellmeiſters. In etwas gekrümmter Stellung, die Hände reibend, das fein ſarkaſtiſche, nicht boshafte Lächeln um den Mund, begrüßte er uns Alle mit liebenswürdigſtem Humor, und beſonders ſeiner Frau galten die neckiſchen Bemerkungen:

»Ja, ja Minna,« ſagte er, »es war wohl

hübſch, und ich gefiel Dir damals! Nur ſchade, Du arme Frau, daß mir die Uniform ſo eng geworden!«

Die Uniform, wenn ſie auch von dem edlen Karl Maria von Weber (den er von Kindheit auf liebte), mit Zufriedenheit getragen worden war — für Richard Wagner war ſie wirklich zu eng geweſen. Sein hochſtrebender Geiſt ließ ihn nicht ruhen!

In Mariafeld dauerten die alten Freundſchaftsverhältniſſe unverändert fort. Der Kreis war nur erweitert worden: Semper, der große Baumeiſter; Gottfried Keller, der Dichter des »grünen Heinrich«; Köchly, der Philologe (der uns den Ariſtophanes mit einer glänzenden Einleitung nahe brachte); Rüſtow, welcher mit Köchly über Waffen und Kriegführung der Griechen ein gelehrtes Werk ausarbeitete; Moleſchott, der Phyſiologe; Ettmüller, der urgermaniſche Weiſe, — wer nennt ſie Alle, die damals gingen und kamen und Leben und Anregung mit ſich nach Mariafeld brachten!

Venedey und Ruge ſprachen auch vorübergehend bei uns ein.] Dieſe Alle, mit Ausnahme von Keller und Moleſchott, ſind nicht mehr unter den Lebenden. Unter nur zu vielen Todten bewegen ſich meine Erinnerungen!

Wenn der gute Venedey zu uns kam, der weder zu den Künſtlern noch zu den Geiſtreichen erſten Ranges zählte, ſo war er für dieſe der Atta Troll, der edle deutſche Tendenz-Bär: »ſehr ſchlecht tanzend, doch Geſinnung hegend in der Hochbruſt« wie Heine dem germaniſchen Bären, in der Sprechweiſe Ludwig's I. von Bayern, die Grabſchrift geſetzt hat.

Ich ſah Venedey gerne, denn er war in Hamburg bei uns geweſen, und ich konnte mich mit ihm meiner Neigung für die alte Hanſaſtadt hingeben, die, ſtolz auf ihre Flagge mit den drei Thürmen, doch auch für die junge Freiheit in der wilden Zeit von 1848 gute Regungen gezeigt hatte. — Ich ſchreibe es mit Freuden nieder, daß es mein Vater war, der damals eines ſeiner Schiffe als

Anfang einer Flotte zur Verfügung ſtellte, welche bei den Kriegsverhältniſſen mit Dänemark ſo nöthig war, und daß er auch andere Rheder aufforderte, dasſelbe zu thun. Mein Mann hat die erſte Fahrt unter der ſchwarz-roth-goldenen Flagge mitgemacht zur Begrüßung eines amerikaniſchen Kriegsſchiffes, das in Bremerhaven lag. Der Reichsverweſer hatte die Kommiſſion, welche Oeſterreich und Preußen zur Uebernahme der Schiffe nach Hamburg geſchickt, dahin abgeordnet. Es iſt bekannt, daß dieſe Anfänge zu einer Flotte beim Aufräumen revolutionärer Dinge unter den Hammer gebracht worden ſind.

Von Venedey erfuhr ich auch, daß der junge Kudlich — den ich gleich anfangs in Zürich als Aſſiſtenzarzt Gieſker's kennen gelernt und der auch meine Knaben im Scharlachfieber behandelt hatte — in New-York als Arzt in guter Stellung lebe. Für dieſen hatte ich mich immer intereſſirt, weil er, während er ſich in Wien auf ſeine Doctorprüfung vorbereitete, in Folge der Märztage in den Reichstag gewählt worden war und dort in dem Gemiſche der verſchiedenſten Nationalitäten, wie die Revolution ſie in Oeſterreich zuſammengeführt, als das jüngſte Mitglied den Antrag geſtellt hatte: »die hohe Verſammlung möge das Unterthänigkeitsverhältniß der Bauern zu ihrem Gutsherrn mit allen daraus entſprungenen Rechten und Pflichten aufheben.« Nach langem Kampf und Widerſpruch war Kudlich's Antrag ſiegreich geblieben und angenommen worden.

Außer dieſer Einen bedeutſamen That hatte der Reichstag nichts Erhebliches zu Stande gebracht. — Ich freute mich, daß der junge Arzt in Amerika das Bewußtſein ſolchen Gelingens in ſich trug; denn die Theilnahme an Allem, was die Menſchheit in ihrem Recht auf Entwicklung und Befreiung zur Geltung brachte, war für uns, die wir abſeits ſaßen, tief innerſtes Bedürfniß.

Venedey war ein Revolutionär. Theoretiſch zagte er nicht vor Greueln und Schreckniſſen, ſondern ſah ſie als das Werk gewaltiger Geiſter an, die morden und vernichten, um die Luft rein, die Welt frei für den Fortſchritt und das Licht einer beſſeren Zukunft zu machen; aber er beſaß ein mildes Herz, Haß und Rache waren zu ſcharf für ihn.

„Mein Mann, der den alten Burſchenſchafter von Hambach her kannte und der ſein Leben voll edler Arbeit für die Seinen und voll Hingebung an die Ideale ſeiner Zeit ſchätzte, ſagte von ihm: »Ein durchaus nobler, ehrenhafter Kerl: wenn er nur nicht ſo ſalbungsvoll wäre! Ein politiſcher Bonze!«

Von Arnold Ruge's Bedeutung, von den Halliſchen Jahrbüchern, von den jahrelangen Beziehungen, welche zwiſchen ihm und meinem Mann im Streben nach gleichen Zielen beſtanden, habe ich hier nicht zu reden. Ich freute mich, ihn in Mariafeld perſönlich kennen zu lernen.

Ich will hier auch Rüſtow's erwähnen, welcher durch ſeinen Geiſt und ſeine Kenntniſſe als Fachſchriftſteller hervorleuchtete. Es ward mir ſchwer, ein inneres Widerſtreben gegen den Mann zurückzudrängen, der die preußiſche Offiziersehre von ſich geworfen hatte und ſeiner Fahne untreu geworden war.

Eines Abends brachte er einen Freund aus Berlin mit, einen durchaus ehrlichen, guten Menſchen, und dieſer äußerte ſich auf völlig blutgierige

Weiſe und prophezeite allen Beſitzenden eine Zeit allgemeiner Vernichtung als Rache der gemißhandelten, verachteten Menſchheit. Herwegh, Semper und Wagner waren zugegen; der Letztere flüchtete zu mir in ein anderes Zimmer, denn endlich war es drinnen ſo wild und laut zugegangen, wie in einem Jakobinerklub. Eine Idee nach der andern wurde vorgenommen, durchgeſprochen, nach ihrem Werthe gewogen, zu leicht befunden und — abgethan!

Entſetzen faßte mich und trieb mich in völlige Reaction hinein, indem ich Ausſprüchen und Meinungen in meinen ſtillen Gedanken folgte, deren Konſequenzen eine Welt ohne Mannesehre ſein muß. Auf die Spitze getriebene Sophismen und Meinungen waren mir nicht neu; aber die feinen Formen des Lebens gaben den revolutionären Regungen, die ich ſchon oft genug mit angehört hatte, eine Art von haut goût; heute fehlten Kunſt und Poeſie mit ihrer blühenden Beredſamkeit.

Es gab eine Zeit, wo das Trio nach alter Gewohnheit ohne fremde Beimiſchung zuſammen kam. Es wurde wieder von Goethe, ſogar von Schiller geredet; die alten Götter kamen wieder! Der »Romanzero« von Heine war neu und wurde gern geleſen und viel beſprochen. Ich habe mein Lebenlang auf Witz und Phantaſie vielleicht mehr gegeben, als ſich vor der Vernunft verantworten läßt. Aber unter Gegenſätzen und Widerſprüchen, bei Mannigfaltigkeit der Anſchauungen und ſich widerſprechenden Erfahrungen, unter Schönem und Häßlichem, zwiſchen Klarheit und Verworrenheit, bildet ſich das uns Eigenartige. Wir nehmen, was wir brauchen können. Für mich im hohen Alter gilt das Wort von Montaigne: »J'aime la vie, je la pratique et la cultive telle qu'il a plu à Dieu de nous l'octroyer. A mesure que l'homme extérieur se détruit, l'homme intérieur se renouvelle.

Es kam eine Zeit, in welcher Herwegh tief verſtimmt war. Verhältniſſe der peinlichſten Art drängten zur Entſcheidung und waren doch nicht auf die unter Männern übliche Art zu löſen. Wille ſuchte umſonſt, den Herzen-Herwegh'ſchen öffentlichen Erklärungen in den Blättern ein Ende zu machen, und überſandte dem Baron Herzen die Herausforderung Herwegh's. Jener weigerte ſich, darauf einzugehen, in Folge der Entſcheidung eines in London von Mazzini präſidirten Ehrengerichts.

Als Heinrich Simon und andere namhafte deutſche Flüchtlinge Herwegh darauf hin in Verruf thun wollten, trat Wille für den Dichter ein. Dasſelbe hatte er ſeiner Zeit ſchon für Heinrich Heine gethan, indem er dieſen gegen die Philiſter vertrat, welche den Dichter der Feigheit beſchuldigten, weil dieſer, mit feinen Nerven ausgeſtattet, einem Waffengang mit mehr Schrecken entgegenſah, als jeder gewöhnliche Landsknecht.

Vielleicht um ſich von dieſen Widerwärtigkeiten zu zerſtreuen, unternahm das Trio eine gemeinſchaftliche Reiſe. Es ſollte eine Fußwanderung ſein. Als ſolche wurde ſie begonnen, aber bald zu Wagen fortgeſetzt. Es ging an den Vierwaldſtätterſee, dann über den St. Gotthard nach den italieniſchen Seen, wo es Wagner ſo gut gefiel, daß er zurückblieb und ſeine Frau zu längerem Aufenthalte nachkommen ließ. Beider Liebling, das Hündchen »Peps«, mußte dabei ſein. —

Zu Anfang des Sommers hatte Wagner, der in Zürich ſo zu ſagen ohne Muſik lebte (wennſchon dort viel und tüchtig muſicirt wurde), Gelegenheit, eine Auswahl ſeiner Compoſitionen in dem Theaterraum zu dirigiren. Ein begeiſterter Freund, ein deutſcher Kaufmann, vom Rheine ſtammend, dem Andere ſich angeſchloſſen, hatte Wagner freie Hand verſchafft, durch Zuziehung fremder Künſtler dieſe Aufführung zu ermöglichen.

Wie bemühten ſich Muſiker von Fach und Dilettanten, ihre beſte Kraft einzuſetzen! Wagner wußte ja die Muſiker mit ſeiner Leitung zu beſeelen. Ein alter Herr, der als großer Muſikliebhaber ſeine Quartettabende hatte und ſein Cello mit gewiſſenhafter Pedanterie handhabte, ſagte ſogar zu mir: »Ja, wenn dieſer dabei iſt, wird man ein neuer Menſch und Muſiker!«

Es herrſchte große Begeiſterung in Zürich nach dieſem Concerte, und immer höher ſtieg die ehrfurchtsvolle Bewunderung vor Richard Wagner's ſchöpferiſcher Macht.

Bei Gelegenheit eines Eidgenöſſiſchen Sängerfeſtes im Wallis wollte man die Ehre haben, ihn als Schiedsrichter zu begrüßen. Aber Wagner mißbilligte den vierſtimmigen Männergeſang. Ein Chor, in welchem die Frauenſtimmen fehlen, war, wenn nicht zu kriegeriſchen Aeußerungen, für ihn ein Unding. Die Bedeutung der Sängerfeſte für die Volksbildung leuchtete ihm nicht ein. Das Volk war für ihn ein idealer Begriff, deſſen praktiſche Verwerthung nicht in Betracht kam. So hatte Wagner denn auf die ſchmeichelhafte Aufforderung hin die Einladung zwar angenommen; zur zwölften Stunde aber ließ der ſo ſehnlich erwartete Schiedsrichter noch abſagen. —

Als im Winter die Züricher Concerte in dem alten Muſeumsſaal wieder begannen, zeigte Wagner mehr als einmal ſeine Größe als Dirigent auch mit geringen Kräften.

Indem ich dieſer Concerte gedenke, iſt mir, als müſſe ich erwähnen, wie ich hier in den Pauſen mit Verwunderung den Dialekt des Landes als Salonſprache hörte zwiſchen Damen in Geſellſchaftstoilette und den ihnen huldigenden Herren. In unſerm Hamburg war das gute Plattdeutſch ſo ganz verſchwunden, daß Kutſcher und Diener ſich beleidigt gefühlt haben würden, wenn man ihnen zugemuthet hätte, ſich in dieſer Sprachweiſe zu bewegen. Der gebildete Züricher, ſogar der Gelehrte, hielt damals, wie jetzt noch, den Dialekt ſeiner Väter in Ehren. In dieſem liegt heute wie vordem, die Traulichkeit des »Unter Uns« für das Familien- und Volksleben.

In einem jener Concerte dirigirte Wagner die Ouverture zum Freiſchütz. Es iſt bekannt, wie Weber ihm ſympathiſch war, und wie die Muſik unter ſeiner Leitung zum ſeelenvollen Klange ſich verklärte. Wer kennt ſie nicht, dieſe Muſik? Wer hätte ſich nicht in die ſchöne, waldfriſche Einſamkeit verſetzt gefühlt, wenn die Töne der Waldhörner die Morgendämmerung auseinander wehen? Leiſe und feierlich waren die Klänge: es ſtieg mir, während ich zuhörte, ſolch ein ſeltſam feiner Duft ſeligen Empfindens ins Gemüth. Ich war glücklich genug, in dieſem Concerte ganz im Hintergrund zu ſitzen, wo mir der Genuß des Hörens nicht durch das Sehen geſtört wurde. Denſelben Genuß hatte ich jedesmal, wenn Wagner eine Symphonie Beethoven's dirigirte — ich fühlte mich glücklich, weil das Schöne auf Erden gedeiht.

Ich finde jetzt eine Lücke in meinen Aufzeichnungen und Erinnerungen, ſo daß ich faſt ein Jahr überſpringe, in welchem viel, ſehr viel in Mariafeld ſich ereignet hatte: Familienbeſuch und Schickſale, mannigfaltige Erlebniſſe, Reiſen und wechſelnde Beziehungen in Freud und Leid.

Erſt im Jahre 1854 kann ich wieder zu dem zurückkehren, was den Leſer, weil auf Wagner ſich beziehend, intereſſiren wird.

Es war im Herbſt dieſes Jahres, daß Liszt abermals nach Zürich zum Beſuche Wagner's kam. Dießmal in Begleitung ſeiner langjährigen Freundin, der Frau Fürſtin Wittgenſtein und deren Prinzeſſin Tochter.

Wagner hatte Einiges aus den Nibelungen

vollendet, dem Worte der Dichtung die Muſik hinzufügend. Er wünſchte, das ſo weit Gediehene dem Freunde zur Beurtheilung zu geben.

Eine ſchöne, junge Schweizerin, die Gattin des Capellmeiſters Heim, die eine herrliche Stimme hatte, und die Wagner auszeichnete, obgleich ſie keine vollendete Kunſtbildung beſaß, ſang die ſchwierigen Partien vom Blatt mit liebenswürdigſter Fügſamkeit. Eine glänzende Geſellſchaft war, mir däucht, auf Liszt's Einladung in dem Saal des Hôtel Baur zuſammengekommen. Liszt war hocherfreut über Wagner's Erfolg und die Größe ſeiner Nibelungen: völlig neidlos ſtreckte er dem bewunderten Meiſter beide Hände entgegen. Es macht mir noch heute Freude, wenn ich an die Herzlichkeit und Wärme ihres Zuſammenſeins denke. —

Liszt war öfter mit ſeinen Damen, von Wagner begleitet, in Mariafeld. — Bald nach dem großen Brande, der das halbe Hamburg einäſcherte, war er dort geweſen und hatte mit ſeiner faſt königlichen Großmuth für den Orcheſterfonds geſpielt und dieſem eine Summe zugewendet, welche dem Inſtitute zu blühendem Fortgange verhalf. Wille und er kamen damals täglich zuſammen. Mein Mann hat mir öfter erzählt, wie zu einer Zeit, als er ſeine Redacteursſtelle niedergelegt hatte (weil der Beſitzer des Blattes ihn hofmeiſtern und ſeine Artikel beſchneiden wollte) und er, trotz ſeiner Mittelloſigkeit, es hatte zum Prozeß kommen laſſen, Liszt ihn aufgeſucht und ihm geſagt habe: »Wenn ich ein Landgut beſäße und Dich aufforderte, mein Gaſt zu ſein, — würdeſt Du dieſes als eine Beleidigung Deines Stolzes anſehen? — Ebenſo iſt's, wenn ich Dich auffordere, mit mir auf Reiſen zu gehen. Was willſt Du in Hamburg? Paris iſt die rechte Stelle für Dich.« — Wille aber wollte unter allen Umſtänden ſeine eigenen Wege gehen. Er hatte — nach Wienbarg's Ausſpruch — eine ganz unantaſtbare Monade.

Ich hatte Liszt im Jahre 1833 zuerſt in Paris in ſeiner erſten aufblühenden Jugend geſehen. Es war damals etwas Leuchtendes in ſeiner Erſcheinung. Gerne erinnere ich mich eines Abends, wo er und Chopin vierhändig Walzer ſpielten für einen kleinen intimen Kreis, und wir jungen Mädchen durften zu ſolcher Muſik tanzen. — Chopin, den ich in jener Zeit oft ſah, ſpielte damals nicht in Concerten. Ich habe ſeine Compoſitionen nie ſo ausgeführt gehört, wie er ſie in Feinheit und völliger Klarheit ſpielte.

Eines Abends hatte er, erregt durch ein Gedicht, das ich in jugendlicher Begeiſterung ſeinem unglücklichen Vaterlande gewidmet, in dem Dunkel des Nebenzimmers den Flügel geöffnet und, ſich ſeiner Stimmung überlaſſend, mit wunderbarem Reichthum der Phantaſie den Gefühlen Ausdruck gegeben, die ſeine Seele bei dem »Sange des fremden Sängers« durchzogen. Die Dame des Hauſes, welche die Mittheilung dieſes Gedichtes veranlaßt hatte, reichte mir lächelnd die Hand und meinte, ſo habe ſie Chopin noch niemals gehört. Chopin, in der Stimmung des Augenblickes, wollte ein Lied von mir haben, um es in Muſik zu ſetzen. Ich meinte, dieſes wäre zu gering für ihn. Ich wolle auf die hohe Meſſe warten, die er zum Danke für ſein auferſtandenes Vaterland ſchreiben werde.

Ich habe es nicht recht gefunden, wenn ich hie und da geleſen und gehört, Wagner habe in Zürich ſchwere Leiden des Exils gekannt. —

Der Verbannte, den Alle hochhielten, den Viele verehrten, lebte in der Sicherheit des eigenen Heerdes und hatte Freunde, die für ihn eintraten. Einer war darunter, der wohl ſelten ſeines Gleichen findet. Jeder fühlte ſich geehrt, dem Wagner ein freundliches Wort ſagte. Die Muſiker, ob gut oder ſchlecht, ſahen Alle zu dem auf, der mit »Oper und Drama« der Muſik neue und große Bahnen erſchloſſen. Hatte er ſich auf die wilden Waſſer der revolutionären Bewegung gewagt, die ſtürmiſche Fluth hatte ihn an keine unwirthſame Küſte verſchlagen. Die Lage politiſch Exilirter in ihrer langen, herben Qual, mit ihrem hoffnungsloſen Suchen nach Theilnahme, ihrem Anklopfen, das vielfach abgewieſen wurde, hat er in Zürich nicht gekannt. In Hamburg, in Paris und vorzüglich in London im Jahre 1840 habe ich Exilirte verſchiedener Nationen geſehen, die in der ungeheuern Wüſte umherirrten. Vielen namhaften Perſönlichkeiten unter ihnen iſt Lord Shaftesbury eine Vorſehung geweſen. Unter Denjenigen, die Deutſchland ausgeſtoßen hatte, fanden ſich Männer, die in Arbeit und Entſagung ihren Weg ſuchten und das Brot des Mitleids nicht wollten, das von fremden Nationalitäten geſpendet wurde.

Ueber das Muſikleben Zürichs zur Zeit, als Wagner hier lebte, habe ich kein ſicheres Urtheil. Daß dieſes, wie es damals war, dem außerordentlichen Manne, der das Höchſte begehrte, nicht genügen konnte, iſt natürlich.

Erſt viele Jahre ſpäter iſt durch den Capellmeiſter Hegar Aufſchwung in das muſikaliſche Leben Zürichs gekommen, ſo daß die hohen Leiſtungen des Orcheſters und der Chöre möglich wurden, welche die Händel- und Bachfeier unſerer Stadt unvergeßlich machen. Händel's Oratorien, Bach's Matthäus- und ſeine Johannes-Paſſion; des erhabenen Mannes Hohe Meſſe, Beethoven's Missa solemnis, Brahm's Requiem und ſeine Sieges-Hymne, Schumann's Fauſt — wie Vieles ſonſt noch habe ich in Zürich gehört! Hegar hat gezeigt, was Ausdauer und feſter Wille vermögen. Zürich iſt eine Muſikſtadt geworden im edlen Sinn. Die großen Wandlungen der Zeit mögen auch hier zu dem, was geworden iſt, beigetragen haben: aber Einer iſt nöthig, der obenan ſteht und den Impuls gibt. — Es macht mir Freude, Hegar's Namen hier zu nennen.

Wie kein Andrer hat Wagner mit ſeinen Forderungen für das Muſikdrama auf Orcheſter und Sänger anregend und aufregend gewirkt. Es iſt jetzt zu hoffen, daß die hohe Kunſt der Muſik nicht, über Alles wegragend, vergeſſe, daß auch ihr zukommt, in Beſcheidenheit der Natur zu wirken.

III. Wagner bei uns.

1855—1864.

Von dem Jahr 1855 an war Wagner weniger bei uns und wir öfter in Zürich. Wir hatten dort gemeinſchaftliche Freunde. Auch Herwegh hatte jetzt ſeine Häuslichkeit: ſeine Frau und ſeine Kinder waren bei ihm in Zürich und viele Freunde aus Italien gingen in jenem Kreiſe aus und ein. Wagner wohnte mit ſeiner Frau in einem angenehmen Landhauſe außerhalb Zürichs in einer Gegend, die nicht wie heute durch vielen Anbau faſt zur Vorſtadt geworden iſt. Es war eine Zeit faſt verklärten Daſeins für Alle, die in der ſchönen Villa auf dem grünen Hügel, auf dem auch Wagner's Wohnung ſtand, zuſammenkamen. Reichthum, Geſchmack und Eleganz verſchönerten dort das Leben. Der Hausherr war ungehindert im Geben und Fördern deſſen, was ihn intereſſirte, voll Bewunderung für den außerordentlichen Mann, den das Schickſal ihm nahe gebracht. Die Hausfrau, zart und jung, voll idealer Anlagen, war mit Welt und Leben nicht anders bekannt, als wie mit der Oberfläche eines ruhig fließenden Gewäſſers; Meeresſtille und glückliche Fahrt ſollte ihre Lebensbarke tragen zu den Inſeln der Seligen. Geliebt und bewundert von ihrem Mann, eine junge glückliche Mutter, lebte ſie in Verehrung des Bedeutenden in Kunſt und Leben, das ihr bis jetzt noch nicht mit der Macht des Genius in ſolchem Umfange des Wollens und Vermögens zu großen Leiſtungen vorgekommen war. Die Einrichtung des Hauſes, der Reichthum des Beſitzers machten eine Geſelligkeit möglich, an welche Jeder, der ſie genoſſen hat, gerne zurückdenken wird. So geſtaltete ſich ein anmuthiges Verhältniß, das unter wechſelnden Stimmungen und Erlebniſſen, auf Freundſchaft und gute Regungen gegründet, wie unter einem reinen Himmel ſich entfaltete.

Aber man erzählt von dem Neide der Götter, die von den Glücklichen Opfer verlangen. »Der Ring der Nibelungen« ſollte auf dem grünen Hügel nicht bis zum Fertigwerden gedeihen. Wagner ging nach Venedig, wo »Triſtan und Iſolde,« welche er in jener Zeit gedichtet, aber nur zum Theil muſikaliſch vollendet hatte, völlig ausgearbeitet wurden.

Seine Frau war leidend und bedurfte der Ruhe; ſie lebte in Dresden, nachdem der Hausſtand aufgehoben worden war. — In Zürich hatte Wagner ein Jahrzehnt zur Zeit der Vollkraft des menſchlichen Lebens zugebracht und »im Schutze ſchnell gewonnener biederer Freunde« (wie er in den Mittheilungen an ſeine Freunde ſagt) »Kraft zur öffentlichen Kundgebung gegen die Beſieger der Revolution gewonnen, um ihnen den Titel des Herrenrechtes als Beſchützer der Kunſt abzuſprechen.« Bei dem Stillleben, das er in Zürich führte, hatte ſich der Gedanke über das Kunſtwerk der Zukunft zu völliger Klarheit in ihm ausgebildet, in dem er das Zuſammenwirken aller Künſte verlangte zur Darſtellung des »rein menſchlichen Gehaltes« ſeiner Werke. Die »Nibelungen«, »Triſtan und Iſolde«, »Die Meiſterſinger« geben Kunde von der außerordentlichen Schaffenskraft, welche damals in ihm blühte.

Nachdem ſeine eigne Haushaltung aufgehoben worden, iſt Wagner nicht wieder zu dauerndem Aufenthalte nach Zürich gekommen. — Wir haben ihn während einiger Jahre nur einmal bei uns geſehen. In Luzern hatte er einen Sommer ſich aufgehalten und dort viel gearbeitet. Die Wanderſtationen London, Paris und dann noch weiter bis Petersburg kann ich nicht verfolgen und richtig benennen. Auch nicht von ſeinen Erlebniſſen während einiger Jahre, noch von ſeinem Vollenden angefangener Werke, weiß ich aus eigner Theilnahme zu ſagen. Hin und wieder nur wurden Briefe zwiſchen uns gewechſelt. Dieſe aber ſprachen von Wagner's Seite, wie von der unſrigen aus, daß die Erinnerung an frohe Stunden, die wir in freundſchaftlicher Geſelligkeit miteinander verlebt hatten, uns werth geblieben war. — Ich glaube ſagen zu dürfen als meine Meinung, daß der »biedere« Freund, der ihm in Zürich lebte, Hinderniſſe, welche den außerordentlichen Mann auf ſeiner ſchwierigen Künſtlerlaufbahn hemmten, auch während ſeiner Wanderjahre aus dem Wege geräumt hat.

Im Jahre 1864 erhielt ich von Wagner, von dem wir glaubten, daß er in Wien ſich wohnlich niedergelaſſen habe, einen Brief, welchen ich zur Erklärung der Situation an dieſer Stelle abdrucken laſſe:

Verehrte Freundin!

Ich bitte Sie, mit unſern Freunden darüber Rückſprache zu nehmen, ob ſie es für möglich halten, für dieſen Sommer mich bei ſich aufzunehmen. Auf dieſe Weiſe könnte der Zweck meiner letzten Drangſale erreicht werden. Dieſe entſtanden dadurch, daß ich, um ungeſtört bei meiner Arbeit bleiben zu können, der Nothwendigkeit einer größern Kunſtreiſe in Rußland durch Aufnahme eines Kapitales von der Höhe der dort zu erzielenden Einnahmen, für dieſes Jahr auszuweichen ſuchte. Die verderbliche Lage, in welche ich dadurch, daß dieſes Geld nicht zu erlangen war, zuletzt, nachdem Rußland verſäumt war, gerieth, ſteht im Begriff, ſich beruhigend zu geſtalten. Solchen, welche mich und meine Lage unter Augen haben, und aus der Nähe beurtheilen können, war es möglich, ſie zu begreifen, zu entſchuldigen, und ſomit auch Abhülfe dafür zu finden.

Da ich jedenfalls aber meine hieſige Niederlaſſung, wegen herausgeſtellter zu großer Koſtſpieligkeit derſelben aufzugeben mich genöthigt ſehe, handelt es ſich zunächſt darum, mir für die Zeit, welche ich noch zur Vollendung meiner Meiſterſinger nöthig habe, ein hierzu dienliches ruhiges und anſtändiges Unterkommen zu verſchaffen. Der rein ſachlichen Lage nach wäre dieß am entſprechendſten im Hauſe der Familie W. . . . . zu finden. Wohl haben ſich Bedenken gegen eine beſtändige Ueberſiedelung dorthin geltend gemacht. Eine ſolche beabſichtige ich aber nicht. Nach Vollendung meiner Arbeit, welche bei gänzlicher Ungeſtörtheit mit Ende des bevorſtehenden Sommers herbeigeführt werden kann, werde ich mich nach Petersburg wenden, wahrſcheinlich um gänzlich dort zu bleiben: ſollte ich mich zu dieſem letzten, einer definitiven Ueberſiedelung nach Petersburg, nicht entſchließen, ſo würde ich dann, da ich der Anlehnung an eine Familie äußerſt bedürftig bin, mich ſehr wahrſcheinlich zu eigenen Verwandten zurückziehen.

Jetzt gilt es dagegen nur ein ſchnell anzutretendes Aſyl für die Fortſetzung meiner Arbeit, welche ſonſt hart daran ſein dürfte, gänzlich und für immer, aufgegeben zu werden.

Da nun frühere Einladungen, für einige Zeit meinen Aufenthalt bei Ihnen zu nehmen, von meinen Freunden bisher noch nicht eigentlich zurückgenommen worden ſind, knüpfe ich hieran den für mich höchſt wichtigen, ja entſcheidenden letzten Verſuch zur Rettung meiner Arbeit.

Dem Ermeſſen der Frau W. . . . . iſt es gänzlich überlaſſen, ob mein Arbeitszimmer im Hauptgebäude, oder in dem ehemals von mir bewohnten Nebenhäuschen hergerichtet werden ſoll. Einige nöthige Meubles ſtehen mir noch zur Dispoſition, und ſie könnten mit verwendet werden. Im Uebrigen erbitte ich mir nur Koſt und Bedienung. In keiner Weiſe werde ich ſonſt läſtig fallen.

Ich bitte Sie nun, ſchnell hierüber Mittheilung zu machen und wende ich mich an Sie, um vorerſt zu erfahren, ob man überhaupt meinen Wunſch für erfüllbar hält.

Seien Sie herzlichſt für die vielen und großen Beweiſe Ihrer Theilnahme für mich bedankt, und bewahren Sie mir, ich bitte, unter allen Umſtänden Ihre Freundſchaft.

Penzing bei Wien, 14. März 1864.

Ihr ergebenſter

Richard Wagner.

Es war zur Zeit nicht einzurichten, wie Wagner es gewünſcht hätte, und er ſchrieb an meinen Mann, daß er in Freundſchaft nach Mariafeld kommen wolle zu kurzem Aufenthalte, um von dort aus weitere Pläne und Wege zu beſtimmen. Er folgte, ohne Antwort abzuwarten, dem Rechte alter Cameradſchaft vertrauend, ſeinem Briefe ſo bald nach, daß ich kaum Zeit gehabt hatte, die durch Winterkälte und Unbenutztheit unwohnlichen Gaſtzimmer unſeres Hauſes für ihn behaglich zu machen. Mein Mann war nicht zu Hauſe; wir pflegten faſt jeden Winter einige Monate zu verreiſen. Dieſes Jahr traf es ſich, daß meine gewohnte Reiſe nach Hamburg zum Beſuche meiner Eltern von dieſen bis ſpäter verſchoben worden war. Meine Söhne waren bei mir; der eine hatte die Academie von Hohenheim hinter ſich, der andere beſuchte die Hochſchule von Zürich als Student der Jurisprudenz im erſten Semeſter. Ihretwegen war ich gern und froh zu Hauſe geblieben. — Ich hatte mir in den Kopf geſetzt, ein kleiner Blick in den Orient hinein, mit wenig Mühe und Schwierigkeit verbunden, ſei intereſſant für meinen Mann, und was mir hinterher von ihm erzählt werde, ſei mehr Genuß nach meinem Sinn, als die Seereiſe, die ich doch nur ſchlecht ertrage. So hatte denn Wille ſich der Reiſegeſellſchaft nach Conſtantinopel angeſchloſſen, von welcher Fritz Reuter in den »meckelnbörgſchen Montecchi un Capuletti« erzählt. Reuter hat der braven »Tante Lining« ein warmes Wort in den

Mund gelegt, dem plattdeutſch redenden Freunde aus der Schweiz zu Ehren.

»Wer ſich der Einſamkeit ergibt, der iſt bald allein,« das galt für Mariafeld und mich, die ich gern ohne mir fremde Menſchen lebe. Meine Söhne hatten Freunde, die ich gern ſah: Freiheit und Spielraum muß die Jugend haben: ich hatte mich herzlich auf dieſe Ferienzeit gefreut! Der Beſuch des Freundes veränderte Alles.

Das Wetter war ſtürmiſch und kalt trotz des nahen Frühlings, es that mir leid, daß Wagner ohne den belebenden Umgang des Hausherrn in dem einſamen Mariafeld aushalten ſollte. Sein Aufenthalt bei uns iſt ja auch durch kein einziges äußeres Ereigniß, das ich bedeutend nennen dürfte, erheitert worden. Ich hatte den werthen Gaſt ſo logirt und ſo eingerichtet, wie er es als Wunſch in dem Briefe, den ich mitgetheilt, ausgeſprochen hatte. Er wollte arbeiten, völlig ungenirt ſein, und ich hatte ihm ſogar eigene Bedienung gegeben. Mancher Beſuch aus Zürich, den Neugier und

Intereſſe hergeführt, als vernommen worden, der berühmte Mann weile in Mariafeld, wurde von mir abgewieſen; Wagner war nicht in der Stimmung, ſich ſolchen Störungen anzubequemen. Er ſchrieb und empfing viele Briefe, er bat mich, keine Rückſicht auf ihn zu nehmen, ihn nicht weiter zu beachten, ihn in ſeinem Zimmer allein eſſen zu laſſen, wenn mich dieſes nicht zu ſehr in der Haushaltung ſtöre. Es war mir angenehm, dem Freunde nach Möglichkeit zu willfahren. Nach Zürich wollte er nicht; die Arbeit behagte ihm nicht, er ging aber viel allein ſpazieren. Ich ſehe ihn noch auf der Terraſſe unſers Gartens in ſeinem braunen Sammet-Talar mit dem ſchwarzen Barrett als Kopfbedeckung, als wäre er ein Patrizier aus den Bildern Albrecht Dürer's, hin und herſchreiten.

Die Ruhe, die er nach Erlebniſſen fataler Art nöthig hatte, ſollte er bei uns haben; die Forderungen einer Natur wie die ſeinige, ließen ſich nicht abweiſen. Reizbare Nerven und das mächtig webende Leben der Phantaſie machten ihm die Bedrängniſſe jener Zeit zur Qual. Das verſtand ich und vermied Alles, was ihn verletzen konnte; kein bedeutender Mann lebe, — dies ſprach ich als meine Ueberzeugung aus — der nicht im Kampfe mit widerſtrebenden Gewalten oft kleinlichſter Art ſich durchgerungen habe, und ſchließlich ſei er doch zu ſeiner Krone gekommen, beantwortete Wagner mit einem abweiſenden Lächeln, aber er fühlte meine Abſicht und dieſe verſtimmte ihn nicht. Er war in einer Gemüthsverfaſſung, in welcher ein Sohn ſeine Mutter aufſucht, wenn er glücklich genug iſt, dieſe noch zu beſitzen. Der ſtärkſte Mann braucht zuweilen ein Herz, das Unzufriedenheit und Klagen, ungerechten Zorn und ſchwer verhaltenen Aerger als vorübergehende Störung anhört. Wenn ich ihm mit dem »Großen« entgegentrat, das ihm in Glück und Unglück angehöre, und von dem unermeßlichen Reichthume ſprach, der ihm verliehen ſei, wogegen doch alles Widerwärtige, das er erlebe, nicht mehr bedeute als Wolken, die kommen und gehen, ſo ließ er ſich den Troſt gefallen.

Was ſoll ich von all' den Stunden ſagen, in welchen der ſonſt ſo energiſch wollende Richard

Wagner, unluſtig zur Arbeit, ſich gehen ließ und mir erzählte von Erlebniſſen vergangener Tage, von Schickſalen und Menſchen, die ihn öfter gehemmt als gefördert hatten! Er erzählte von ſeiner Kindheit und ſeiner erſten Jugend, als wolle er von dem Nachhalle peinlicher Eindrücke weg unter heitern Bildern ſich erholen. Ich glaube, ich habe damals in manche Phaſe und Falte ſeiner innern Erlebniſſe einen Einblick gethan. Er hatte immer Vertrauen zu mir gehabt; er wußte, daß ich herzlich gern helfen wollte, aber nur ſo, wie es mir recht und gut vorkam. Es iſt ſchwer, wenn man den Boden thatſächlicher Wirklichkeit betritt, das, was man mittheilt, in die rechte Form zu bringen. — Ich habe es nie recht gefunden, was der Augenblick im Umgange mit Freunden gibt und zu andrer Zeit wieder aufhebt, als ein unumſtößliches »Ja« und »Nein« des Charakters hinzuſtellen. Aeußerungen der gepeinigten, getäuſchten Hoffnung, des Aergers, der ſtürmenden Phantaſie, wie Wagner ſie in ſeiner jetzigen Verſtimmung vorbrachte, ſind wie das unruhige Walten der Elemente in der Natur —, der Wind muß die Nebel auseinander jagen, und dann ſind wir wieder im Sonnenſchein!

So war's denn auch Sonnenſchein an manchem guten Tage, wo Wagner ſich aufgelegt fühlte, in meinem Familienzimmer ſich niederzulaſſen. Wer ihn gekannt hat, weiß wie herzenswarm und liebenswürdig er ſein konnte. Die Söhne neben der Mutter wurden freundlichſt beachtet. Er wußte ja, daß die »gute Frau«, wie er mich nannte, ihre Söhne wahrſcheinlich über die ganze Götterherrlichkeit griechiſcher Jünglinge und gar über den nordiſchen Siegfried werth hielt! — Hübſch konnte Wagner necken und erzählen. Es hatte ihm in Wien gefallen, er nannte Wien die einzige muſikaliſche Stadt Deutſchlands.

Seine Wohnung in Penzing hatte er geſchmackvoll und ihm zuſagend eingerichtet. Er erzählte von dem Dienerpaar, Mann und Frau, welche ihm die Haushaltung gut beſorgt hatten, von dem großen Hunde, dem prächtigen treuen Thier, das ihm hier fehle.

Die gute Stimmung war aber bald wieder vorüber. Es kamen Briefe, die ihn verſtimmten.

Er zog ſich in die Einſamkeit ſeines Zimmers zurück, und wenn er mich allein traf, ſtrömte er ſich aus in Worten, die im Hinblick auf die Zukunft ſelten heiter klangen.

Ich habe ſchon geſagt, daß ich nie Tagebücher geführt habe, aber Notizen in Erregung des Augenblicks habe ich raſch hingeworfen auf Papier, wie mir's eben vorlag, und dieſe Zettel finde ich als Wegweiſer durch die Pfade der Vergangenheit. Das Wenige, was ich über jene Zeit hingeſchrieben habe, iſt aber eben das, was mein Gedächtniß bis zur Stunde wach und rege macht Meine Notizen, nach Weiſe Jean Paul's in einen »Zettelkaſten« eingeſammelt, ſind wie die weißen Steine, welche der Däumling im Kindermärchen beim Wandeln durch den Wald hingeſtreut hat, damit er den Weg zurück finde. Ohne dieſe Notizen würde ich wohl kaum ſo genau mehr wiſſen, was ich meiner Meinung nach, obgleich mehr als zwanzig Jahre ſeitdem vergangen ſind, ſo ſicher in meinem Gedächtniß finde, als wäre es erſt geſtern beſprochen worden, wie ich es von Wagner und mir erzähle.

An einem Tage, wo ich den werthen Mann ſo verſtimmt fand, daß ich nicht wußte, ob ich reden oder ſchweigen ſolle — und dieſer war doch zu mir gekommen, und wartete, daß ich anfange und ihn etwas frage — dachte ich, es ſei doch tief traurig, daß die feſten, ſichern Bande des Lebens, Familie, Geſchwiſter, Jugendfreunde, auch die Frau, die er jahrelang gehabt, aus dem Daſein dieſes wunderbaren Menſchen eben jetzt gleichſam ausgelöſcht ſchienen! Als er vor Jahren die Vorrede zu »Oper und Drama« uns vorgeleſen hatte, ſaß ſeine damalige Frau dabei und hatte die harten Worte mit angehört, welche Wagner über das Unglück einer in der Jugend, unter armſeligen Verhältniſſen, geſchloſſenen Ehe ſagt. Sie meinte damals: »Nun, ich habe Briefe genug, die beweiſen, wer gewollt hat. Ich bin es nicht geweſen!«

Wagner hatte mit Lachen geantwortet: »Arme Frau, die mit einem Ungeheuer von Genie ſich zurechtfinden ſollte!« —

Jetzt hatte ich das Gefühl: »Wagner hat dieſe Frau doch in ſeiner Jugend lieb gehabt, mag ſie tauſendmal ihm nicht ebenbürtig ſein. Er denkt jetzt an ihr einſames Leben in Dresden! — Seine Pflicht, ihr das Nöthige zukommen zu laſſen, drückt ihn neben anderen Sorgen ſeiner finanziellen Verwicklungen!« Er hatte mir den Tag zuvor von dieſer Sorge geſprochen.

Er zog jetzt, weil ich ſchwieg, einen Brief hervor und ſagte: »Hiermit iſt, was ich Ihnen geſtern klagte, überwunden. In Paris iſt man ſo anſtändig, von Concerten, die im Freien gegeben werden, dem Componiſten, deſſen Compoſitionen man ſpielt, eine Tantième zukommen zu laſſen!«

Dann fing er — plötzlich auflodernd an: »Unter meiner Frau und mir hätte Alles gut gehen können! Ich hatte ſie nur zu heillos verwöhnt und ihr in Allem nachgegeben. Sie fühlte nicht, daß ein Mann wie ich, nicht mit gebundenen Flügeln leben kann! Was wußte ſie von dem göttlichen Rechte der Leidenſchaft, welches ich in dem Flammentode der aus der Götterhuld verſtoßenen Walküre verkünde! Mit dem Todesopfer der Liebe tritt die Götterdämmerung ein!« — — —

Mit jedem Tage ward es mir deutlicher, irgend etwas Außerordentliches müſſe eintreten, ein Glück müſſe aus den Wolken niederfahren, auf dem gewöhnlichen Wege der Selbſthülfe und der Geduld könne dieſer Kunſtgewaltige nicht von dem Felſen loskommen, an welchen feindliche Götter ihn geſchmiedet.

Was ich hier ſage, läßt ſich leicht ausſprechen: es war aber zur Zeit, wo ich im tiefen Mitgefühl gleich den hülfloſen Okeaniden Troſteslieder dem Gefeſſelten zu ſingen verſuchte, ſchwer zu ertragen.

Ich hatte aus meines Mannes Bibliothek Gott weiß was Alles zuſammengeholt und in Wagner's Stube aufgeſtellt: Werke über Napoleon, über Friedrich den Großen, ſogar Werke deutſcher Myſtiker, die Wagner bedeutend waren, während er Feuerbach und Strauß als trockene Gelehrte zurückwies.

Was ich eben wußte, das gab ich ihm in ſeliger Unbefangenheit zum Beſten: erheitern konnte ich ihn aber nicht.

Ich ſehe ihn noch in dem Seſſel ſitzen, der an meinem Fenſter ſteht, wie damals, und ungeduldig zuhören, als ich ihm eines Abends von der Herrlichkeit einer Zukunft ſprach, die doch ganz gewiß vor ihm liege. Die Sonne war eben in Glorie untergegangen, Erde und Himmel leuchteten und ſtrahlten.

Wagner ſagte: »Was reden Sie von der Zukunft, wenn meine Manuſkripte im Schrein verſchloſſen liegen! Wer ſoll das Kunſtwerk aufführen, das ich, nur ich unter Mitwirkung glücklicher Dämonen zur Erſcheinung bringen kann, daß alle Welt wiſſe, ſo iſt es, ſo hat der Meiſter ſein Werk geſchaut und gewollt?« — —

In Erregung ging er in der Stube auf und ab. Plötzlich vor mir ſtille ſtehend, ſagte er: »Ich bin anders organiſirt, habe reizbare Nerven, Schönheit, Glanz und Licht muß ich haben! Die Welt iſt mir ſchuldig, was ich brauche! Ich kann nicht leben auf einer elenden Organiſtenſtelle, wie Ihr Meiſter Bach! — Iſt es denn eine unerhörte Forderung, wenn ich meine, das bißchen Luxus, das ich leiden mag, komme mir zu? Ich, der ich der Welt und Tauſenden Genuß bereite!«

So redend hob er wie im Trotz das Haupt. Dann ſaß er wieder im Seſſel am Fenſter und ſah vor ſich hin. Was ging die Herrlichkeit der Ausſicht ihn an und der Frieden der Natur? Es war nicht Alles Freude, während Wagner in Mariafeld weilte.

Es kam eine Zeit, wo ich die Tage zählte, bis zur Rückkehr meines Mannes. Vergebliches Anklopfen, wo man Eingang gehofft hatte, mißlungene Verſuche, hülfloſes Wollen und Nichtkönnen, — an ſolchen Unmöglichkeiten ſcheiterte mein Muth. Ich ſah ein, daß auch ich Geduld haben und der Zeit vertrauen müſſe, die Manches ändert und zu gutem Ausgang führt, was ohne Hoffnung ſcheint. — Eines Tages hatte der verehrte Gaſt bei mir anfragen laſſen, ob ich ſchon für ihn ſichtbar ſei? Die Poſt hatte ihm einen lang erwarteten Brief aus Petersburg gebracht. Er hatte während ſeiner dortigen Concertleiſtungen, aus eigenen Werken beſtehend, beſondere Huld und Anerkennung bei der Frau Großfürſtin Helene gefunden. Die geiſtvolle Dame hatte den außerordentlichen Mann ausgezeichnet; auch die Herzogin von Leuchtenberg hatte mit dem Enthuſiasmus ihrer Bewunderung Alles, was zur hohen Geſellſchaft gehörte, zu gleicher Begeiſterung und Theilnahme fortgeriſſen.

»Ich könnte wieder nach Petersburg und Moskau,« ſagte Wagner, »das Publicum war bezaubert. Aber zum Concertvirtuoſen bin ich nicht geſchaffen. Die Großfürſtin hatte mich ermächtigt, mich auf ihre thätige Freundſchaft unter allen Umſtänden zu ſtützen, und nun dieſer Brief, von einer Dame des Hofes in abweiſender Form geſchrieben! — — Der Finanznoth blaſſe Sorgen allüberall!« – »Ich meinte,« fuhr Wagner fort, »es müſſe der Großfürſtin lieb ſein, das Verſprechen einzulöſen, das ſie mir im Enthuſiasmus gegeben hatte. In Petersburg ſehen ſie mich nicht wieder!« —

Ich gehe über eine Zeit hinweg, welche Wagner in einem ſeiner Briefe als den Calvarienberg bezeichnet, den er erſtiegen haben mußte, um ſich innerlich ſeines ſpätern Glückes werth zu fühlen.

Die Widerwärtigkeiten ſeiner Verhältniſſe hatten ſich durch Kränkungen fühlbar gemacht, die ihn verfinſterten. Ich habe zu viel Achtung vor hohen Gaben des Geiſtes und Leiſtungen genialer Menſchen, um nicht auch ihre Schwächen zu begreifen. —

Briefe gingen und kamen. Allmälig erſt brach wieder Licht durch die verdüſterte Stimmung. —

Eines Tages ſagte Wagner, der feſt in den Morgenſtunden gearbeitet hatte: »Ihre Reſignationsweisheit, liebe Freundin, paßt nicht zu mir. Ich weiß, ſo gut wie Sie, von Erfahrungen zu reden, welche Sie als den Sieg des Unſichtbaren in des Menſchen Seele über eine verführende Sichtbarkeit verehren. Ich weiß ja, wohin Sie wollen, wenn Sie mir ſagen, das Bürgerſtübchen gefalle Ihnen, in welches ich meinen Hans Sachs hinein ſetze. — Ich meine, ich habe ihm auch die andere Seite gegeben: Er ſteht auf der Wieſe in freier Luft am Johannistage, während Stadt und Volk ihm zujubeln, weil er der Meiſterſinger iſt! Die Welt wird ſich verwundern, wenn ſie die Töne und Accorde hört, die ich dem Meiſterſinger zu Ehren anſchlage! — In mir iſt Kraft und Ernſt! — Echt deutſch iſt mein Hans Sachs, ſo gut wie der gemüthliche Bürgersmann, der das Lied von der Wittenbergiſchen Nachtigall Eurem Luther zu Ehren geſungen hat. — Meinen Meiſterſinger ſollt Ihr hoch halten!«

Wenn Wagner ſich auf dieſe Weiſe los rang von der Macht des verſtimmenden Augenblickes, ſo ſchwand in mir jedes armſeliges Mitleid. Ich hörte von Ferne Sieges-Fanfaren.

Zwar will ich nicht leugnen, daß ich manchmal voll Verlangen nach einem Zauberſtabe ausſah, der nicht fehlen durfte zum Erfolg und immer nicht zu finden war. Die einſamen Spaziergänge, das Briefſchreiben, die Selbſtbeförderung derſelben auf die Poſt ſollten wieder ihren Fortgang haben. Auch die wechſelnden Stimmungen des Gaſtfreundes, welche Zerſtreuung abwieſen und die Luſt zur Arbeit gewaltig zurückdrängten, waren wieder da.

Eine Zeit der Ruhe ſchien endlich für Wagner gekommen zu ſein. Er ſaß bei ſeiner Arbeit, und Niemand durfte ihn ſtören. Wenn er uns am Abend beſuchte, war er liebenswürdig wie vor zwölf Jahren. Die Einförmigkeit der Tage und der Lebensweiſe in Mariafeld war ihm recht. Wir hatten ſo lange jeden Beſuch abgewieſen, daß Niemand mehr an uns zu denken ſchien.

Ich dachte nicht mehr mit einer Art von Neid an das Glück, für Leidende hülfreich, für Thätige fördernd eintreten zu können, nach meines Herzens Wunſch und Luſt. Es ſchien ja Alles ſich zurechtzuziehen. Da Wagner mir nichts mitzutheilen hatte und ſeine Arbeit fortging, fühlte ich mich glücklich mit meinen Söhnen. Zur Erheiterung wurde mancherlei von uns geplant und von ihnen ausgeführt. Plötzlich waren aber wieder fatale Briefe eingetroffen. Wagner legte abermals ſeine Arbeit zuſammen. Die alte Freundin war jetzt nöthig; Vieles wurde ihr mitgetheilt. —

Das Wetter war ſo, daß man auf die Höhen konnte, Wagner ging mit mir, ſo weit ich mochte. Er war leidend, ſollte ſich Bewegung machen. Er trank Vichy-Waſſer und hatte ſchlafloſe Nächte.

Wenn er in ſeinem Zimmer ruhte, hatte er einen Band von Schopenhauer in den Händen.

»Niemand iſt tiefer als ich in den Geiſt dieſes

Philoſophen eingedrungen,« ſo ſagte er zu mir. Wille pflegte ihn jedes Jahr in Frankfurt zu beſuchen. —

»Erinnern Sie ſich,« ſagte Wagner, »was er mir einmal als Gruß von Schopenhauer mitbrachte? ‚Sagen Sie Ihrem Freunde Wagner in meinem Namen Dank für die Zuſendung ſeiner Nibelungen, allein er ſolle die Muſik an den Nagel hängen, er hat mehr Genie zum Dichter! Ich, Schopenhauer, bleibe Roſſini und Mozart treu!‘ Meinen Sie, ich hätte dieſes dem Philoſophen nachgetragen? Gottfried Semper wollte nie Etwas hören von Schopenhauer's Philoſophie. Sie vernichte alles künſtleriſche Wirken, meinte dieſer. Meine Werke ſprechen vom Gegentheil! Semper konnte das Kleinliche nicht gelten laſſen. In ſtolzen, würdigen Formen wollte er ſeine Größe als Baumeiſter zeigen. Ich habe dasſelbe im Sinn mit meinen Werken. Hierin ſind wir Eins.« Plötzlich fuhr er auf und ſagte: »Das können Sie mir glauben, Freundin, es iſt eine elende, erbärmliche, jeder Größe feindliche Welt, mit welcher unſer Einer ſich abfinden ſoll.« —

Es war ein ſeltſam ſchöner klarer Morgen. Wagner hatte gut geſchlafen und machte, was Wille, auf deſſen nahe Rückkehr wir jetzt hofften, einen Geſundheitsmarſch zu nennen beliebt. Er fand mich beſchäftigt mit allerlei Handarbeit und fragte, was ich denn vorhabe. — »Frühlingsarbeiten« — ſagte ich — »bald muß das ganze Haus geputzt und gewaſchen werden.« — »Frühlingsarbeiten,« ſagte Wagner, »ich meinte das ſei Veilchenpflücken.«

»Wenn man zu alt iſt zum Veilchenpflücken,« ſagte ich, — nützliche Arbeit iſt auch was werth.« —

Wagner fand meine Frühlingsarbeiten ſo wenig graziös, daß er mich »Fricka« nannte.

Trotzdem hatte er Platz genommen, und während er zuſah, wie ich nähte, erzählte er, daß er eine böſe Nacht gehabt habe; nur der Sonnenſchein und die reine Luft auf unſern Berghöh'n habe ihn wieder aufgefriſcht. Er habe die ganze Nacht mit König Lear zu thun gehabt, den ſeine Töchter ins Elend gejagt, während er mit königlicher Großmuth ſie mit ſeinem Hab' und Gut beſchenkt hatte.

Im Sturm und Gewitter habe er ſich die ganze Nacht auf der Haide herumgetrieben; er ſelbſt ſei der König Lear geweſen. Der Narr habe ihm Hohnliedchen geſungen, der arme Bettler Edgar habe als der blöde Toms gewimmert, »es ſei ihm kalt.« Lear mit ſeiner königlichen Seele habe ſeinen Fluch in Nacht und Sturm hinausgeſchleudert und ſich groß und elend gefühlt, aber nicht erniedrigt. »Was ſagen Sie, Freundin, zu ſolchem Erlebniß, wo der Menſch ſich identiſch fühlt mit dem, was der Traum ihm vorzaubert?«

Es gibt Stimmungen und Erregungen des Gemüthes, wo man nicht Worte, ſondern Töne ſucht. Solange Wagner bei uns war, hatte ich mein Klavier nicht berührt, ſo ſehr ich danach verlangte. Der Gedanke an den großen Meiſter, der mich hören könnte, lähmte mich, ſo daß ich lieber meinen muſikaliſchen Phantaſien nicht den Spielraum gab. — Für mich iſt die Muſik eine wunderbare, unerklärliche Macht. Man möchte bei der räthſelhaften Natur ihrer Offenbarungen an die Deutung glauben, daß der Menſch in ſeinem ſterblichen Leibe eine Seele trägt, die alles Schöne, alles Göttliche ihrem Urſprunge nach kennt, und die, von den Feſſeln dieſer Welt gebunden, ihren Weg zurückſucht in die Heimath. Vieles von dort hat ſie vergeſſen, aber wenn ſie in Sehnſucht und Ahnung ſich aufſchwingt, wenn ſie ihre Klage ſeufzt und die Schmach ihrer Verbannung fühlt, wenn die Glorie ihres Urſprungs über ſie kommt, ſo bricht die Mutterſprache hervor, die in den Tiefen ihres Weſens ſchlummert.

Von dieſem, das Wagner beſſer wiſſen mußte als ich, hätte ich natürlich nie mit ihm geredet. Aber ich erzählte ihm, wie ich einmal in großem Schmerz, als ich gemeint, nun ſei mir Alles dunkel geworden, die Matthäus-Paſſion gehört habe, nicht in höchſter Vollendung der Aufführung, denn damals war Bach halb vergeſſen; aber wie erhaben, wie befreit, wie licht und ſanft, wie über Leid und Schickſal erhoben hatte ich mich gefühlt! — »Sie arme Frau,« ſagte Wagner, »warum habe *ich* Ihnen all' dieſe Zeit keine Muſik gemacht? Heute noch ſollen Sie haben, was Sie freut« und — er ſpielte mir die Scene aus »Triſtan und Iſolde,« wo Nacht und Tod gefeiert werden in unausſprechlicher Sehnſucht der Liebe. — »Schon die Alten,« ſagte Wagner, »haben dem Eros als dem Genius des Todes die geſenkte Fackel in die Hand gegeben!«

Von dieſer Zeit an hat Wagner manchmal mir zum Genuß geſpielt; der Flügel in unſerm Saale war ihm angenehmer als das Piano in ſeinem Zimmer.

An einem Vormittage drangen mächtige Accorde aus dem Saal in mein Wohnzimmer herein. — Ich öffnete leiſe die Thür und hielt den Athem an, um näher gehend zu hören, was aus des Meiſters Kraft gleichſam wie aus dem erſten Guß mir kam. Um nichts in der Welt würde ich ihn geſtört haben. Es war mir, als fühle ich ganz unmittelbar die Macht großer künſtleriſcher Herrſchaft über einen widerſtrebenden Stoff. — Was war es, das mir Phantaſie und Geiſt ſo mächtig erregte? — Erſt Finſterniß — plötzlich ſtellte ſich ein lichter Gedanke ein — raſch aufblitzend leuchtete Freude durch die Seele. — — Lautlos wie ich gekommen war, ſo ging ich wieder. Mit Wagner ſprach ich nicht von dem Eindruck, den das, was ich gehört, auf mich gemacht hatte. — Einige Tage ſpäter bat er mich, daß ich ihn auf ſeiner Stube beſuche. Er zeigte mir Manuſcripte, die in ihren Mappen lagen und den ganzen Abend widmete er mir. Ich bewunderte die Arbeitskraft, die eleganten Abſchriften von ſeiner Hand — und gar die kleinen mit ganz feinen Noten ausgeführten Skizzen — da lagen ſie wie Blumen der Schönheit in der Knoſpe.

Ich ſah den Mann, der ſo reich, ſo mächtig ſchaffen konnte, mit einer Miſchung von Ehrfurcht und Bewunderung an. — — Hiermit iſt der Inhalt meines Zettelkaſtens ausgeleert, und was ich noch weiter gebe, muß ich ohne Halt in meinem Gedächtniß finden.

Als in den letzten Wochen von Wagner's Aufenthalt in Mariafeld der Hausherr wieder da war, als Frühlingswetter eintrat und Heiterkeit in der Natur, verlor ſich auch die düſtere Stimmung im Hauſe. Eine gewiſſe geſunde Kraft machte ſich geltend, die feſte Hausordnung, das Innehalten beſtimmter Stunden, das Unumſtößliche in Einrichtungen und Verhältniſſen des Familienlebens, wie mein Mann es forderte troß aller Rückſicht für den Gaſt, den er werth hielt, gab mir einen Halt, der Allen zu gute kam. Wagner fühlte ſich anders im Umgange mit dem feſt in ſich begründeten Manne, der jeßt aus Welt und Leben Neues brachte, als in der Abgeſchiedenheit, welcher er ſich hingegeben hatte. Die Theilnahme, wie ſie unter Männern iſt, zeigt ſich nicht in Gefühlsäußerungen, ſondern mehr in Anregung praktiſch fördernder Entſchlüſſe. Wagner ſuchte jeßt Freunde in Zürich auf: es wurde ſogar eine heitere Geſellſchaft in unſerem Hauſe verabredet. Es war, als breche neues Leben hervor aus der Winteröde, wir ſaßen in der offenen Veranda unter dem keimenden Grün. — Es mußte etwas Erfreuliches eingetreten ſein, das unſern lieben Gaſt heiter ſtimmte. Was es auch ſein mochte, es that mir wohl. Nicht nur die Eltern, auch die »Jünglinge«, wie er die Söhne nannte, ſchienen ihm angenehme Geſellſchaft. »Stürzen wir uns in die Tiefen der Sinnlichkeit«, ſagte er einmal, wie ehemals bei heiterer Zeit in Mariafeld, wenn Herwegh und gute Bekannte da waren, und der Mittagstiſch, an dem er Theil nahm, mit beſonderer Sorge von mir ausgeſtattet worden.

Eines Nachmittags wurde ein Spaziergang unternommen. Bei der Rückkehr gegen Abend wurde ein Packet Briefe in Wagner's Hand gegeben. Er theilte mir ſtehenden Fußes mit, daß er am nächſtfolgenden Tage abreiſen werde.

Den Abend ſahen wir ihn nicht. Am andern Morgen ſagte er zu meinem Mann: er müſſe zuerſt zur Stärkung ſeiner Geſundheit eine Heilquelle aufſuchen. Dann wolle er die Theater von Stuttgart, Karlsruhe, Hannover kennen lernen und ſehen, ob dort eine Aufführung ſeiner Werke möglich ſei. Die Einrichtung zu ſeiner Abreiſe ſei getroffen, einen Theil ſeiner Sachen laſſe er gerne bei uns zurück.

»Ich werde wiederkommen und bei Ihnen anfragen, ob Sie mich als Nachbar auf die Dauer haben wollen.« Zu mir ſich wendend, ſagte er, es ſchwebe ihm vor, als Ausſicht für den Sommer, daß er in dem leerſtehenden Nebenhauſe ſich niederlaſſen möchte. »Bülow und ſeine Frau werde ich Ihnen zum Sommer bringen: dann ſollen Sie

Muſik hören, wir wollen der lieben Frau Freude machen.« —

Wille war erſtaunt und ſagte nicht Nein, nicht Ja. Ich war faſt angſtvoll befangen. Was war denn vorgefallen, daß Wagner ſo plötzlich fort wollte? Ich fragte nicht. — Was bedeutete ſein Plan? Er konnte ja wiſſen, daß wir kein Haus zu vermiethen haben!

Als Wagner am Abend mich allein traf, trat er zu mir und ſprach mit feierlichem Ernſt: »Freundin, Sie kennen den Umfang meiner Leiden nicht, nicht die Tiefe des Elends, das vor mir liegt.« — Seine Worte erſchreckten mich. Indem ich ihn anſah, ich weiß nicht, was plötzlich über mich kam und mit ſeltſamer Zuverſicht erfüllte: »Nein,« ſagte ich, »nicht eine Tiefe des Elendes liegt vor Ihnen! Es wird ſich Etwas ereignen! Was? das weiß ich nicht; aber es wird gut ſein, anders als Sie meinen. Haben Sie doch Geduld, es wird zum Glücke führen!« —

Am folgenden Morgen reiſte Wagner weg von Mariafeld. Er hatte gut geſchlafen und war in heiterer Stimmung. Als er zum Frühſtück kam, erzählte er, daß er zu dem Dorfbarbier, der bei ſeiner Toilette den Kammerdiener machte und ihn raſirte, geſagt habe: »Ja, ja, mein Lieber, es hilft nichts, ich muß jetzt abreiſen, Sie ſind mir gar zu theuer.« Worauf der Mann gemeint, darum ſolle doch der Herr nicht abreiſen, er wolle es gerne billiger thun. — Wagner war hierüber beluſtigt und meinte, ich müſſe jetzt auch die Leiſtungen des herrlichen Muſikus ohne ihn genießen, der Abends auf ſeiner Clarinette: »Kuſſt du mein Vaterland« zu blaſen pflegte

Wir ſahen dem Dampfſchiffe nach, das den Mann, der eine ihm eigene Welt in ſich trug, von uns weg in die Ferne führte.

Schon von Baſel aus am ſelben Abend ſchrieb Wagner einen kurzen Gruß an Mariafeld: »Er werde wiederkommen; ich ſolle ihm die Wohnung und meine Freundſchaft bewahren.«

Ich ſchrieb nicht ohne Schmerz, aber mit Ehrlichkeit auf der Stelle an ihn nach Stuttgart, wohin er uns die Adreſſe gegeben, daß ich ſeinen Plänen nicht zuſtimme: Anderes liege vor für uns — Anderes liege vor für ihn.

Zwei Tage ſpäter erſchien der Privatſekretär des Königs von Bayern, Herr von Pfiſtermeiſter, in Mariafeld. Wille, der von München her mit dieſem Herrn perſönlich bekannt war, wunderte ſich nicht über deſſen Beſuch bei der Durchreiſe. Nachdem die zwei Herren den Kaffee und die Cigarren im Freien genoſſen hatten, wurde meinem Manne die vertrauliche diplomatiſche Mittheilung gemacht, daß ein Abgeſandter Seiner Majeſtät des Königs von Bayern Mariafeld heimgeſucht habe, weil er gehofft, demjenigen hier zu begegnen, den er umſonſt in Wien geſucht hatte.

Denſelben Abend reiſte der Abgeſandte, der nun die richtige Adreſſe hatte, nach Stuttgart, und was ſich weiter ereignet hat, iſt in den Briefen Wagner's, die nun folgen, verzeichnet. —

Liebe theure Freundin!

Ich antworte Ihnen kurz, weil ich Ihnen ſchon ſo viel geſagt habe. — Ihr Wunſch, mich nicht wieder in Mariafeld zu ſehen, trifft mit meinem eigenen Gefühle hiervon zuſammen. Laſſen wir dieſe ſtürmiſche Fiebernacht, die ſelbſt der lieblichſte Sonnenſchein von außen nicht erhellen wollte, beendigt ſein, und decken wir einen

Schleier über die wechſelnden Gebilde, welche ſie hervorbrachte. Auch mein nächſtes Schickſal iſt noch ungewiß; doch empfiehlt ein befragter Arzt mir Cannſtadt: die Familie Eckert iſt mir angenehm und nicht unwichtige Beziehungen dürften ſich an ein zu Baron Gall, Intendanten des hieſigen Hoftheaters, angetretenes Verhältniß knüpfen. Wir wiſſen, daß die chriſtliche Tugend der Hoffnung mir meiſtens zum Verderben gereicht, wenn ich mich ihr hingebe. Eine Opernvorſtellung, der ich geſtern ſeit lange zum erſten Male wieder beiwohnte, hat mich tödtlich verſtimmt.

Grüßen Sie Ihre Schweſter innigſt von mir! Verzeihen Sie mir mit ihr die unſäglichen Beunruhigungen, die ich Euch, theure Frauen, verurſachte.

An Wille ſchreibe ich noch, um ihn von meinem Entſchluß, Mariafeld aufzugeben, freundſchaftlich zu benachrichtigen.

Schreiben Sie mir, ich bitte, einmal von Hamburg: adreſſiren Sie nach Stuttgart, bei Kapellmeiſter Eckert.

Leben Sie wohl, theure edle Freundin! Nie wird mein wärmſtes Dankgefühl erkalten: nie! —

Von tiefſtem Herzen

Ihr

Richard Wagner.

Stuttgart, 2. Mai 1864.

München, 4. Mai 64.
Bairiſcher Hof.

Theuerſte Freundin!

Ich wäre der undankbarſte Menſch, wollte ich Ihnen nicht ſofort mein grenzenloſes Glück melden!

Sie wiſſen, daß mich der junge König von Baiern aufſuchen ließ. Heute wurde ich zu ihm geführt. Er iſt leider ſo ſchön und geiſtvoll, ſeelenvoll und herrlich, daß ich fürchte, ſein Leben müſſe wie ein flüchtiger Göttertraum in dieſer gemeinen Welt zerrinnen. Er liebt mich mit der Innigkeit und Gluth der erſten Liebe: er kennt und weiß Alles von mir, und verſteht mich wie meine Seele. Er will, ich ſoll immerdar bei ihm bleiben, arbeiten, ausruhen, meine Werke aufführen: er will mir Alles geben, was ich dazu brauche; ich ſoll die Nibelungen fertig machen, und er will ſie aufführen, wie ich will. Ich ſoll mein unumſchränkter Herr ſein, nicht Kapellmeiſter, nichts als ich und ſein Freund. Und dieß verſteht er Alles ernſt und genau, wie wenn wir beide, ich und Sie, mit einander ſprachen. Alle Noth ſoll von mir genommen ſein, ich ſoll haben, was ich brauche — nur bei ihm ſoll ich bleiben.

Was ſagen Sie dazu? — Was ſagen Sie? — Iſt es nicht unerhört? — Kann das anderes als ein Traum ſein? —.

Denken Sie ſich, wie ergriffen ich bin!

Tauſend herzliche Grüße! Mein Glück iſt ſo groß, daß ich ganz zerſchmettert davon bin. Von dem Zauber ſeines Auges können Sie ſich keinen Begriff machen: wenn er nur leben bleibt; es iſt ein zu unerhörtes Wunder!

Herzliche Freundſchaft an Wille und die Jünglinge.

Stets

Ihr dankbarer

Richard Wagner.

Nichts verbreiten! Nichts in die Zeitungen! Alles iſt intim und ſoll es bleiben! —

Starnberg in Bayern, 26. Mai 1864.

Theure, liebe, verehrte Freundin!

Wohl muß ich bezweifeln, daß dieſer Brief Sie noch in Mariafeld trifft, doch nehme ich an, er werde Ihnen nachgeſandt werden. Eigentlich ſchreibe ich Ihnen nur, um in Ihnen den Gedanken, als könnte ich gegen Sie undankbar werden, nicht aufkommen zu laſſen. Die ſchrecklichen Geburtswehen meines Glückes hatte ich bei Ihnen zu überſtehen, und Sie waren mir Geburtshelferin: wir ſahen und fühlten nur die Nöthen und Aengſten dieſer Geburt; ſo mag es wohl auch bei Müttern ein Prozeß auf Leben und Tod ſein, bei welchem der Gedanke an das zu Gebärende unmittelbar ganz verſchwindet, und die Schmerzen allein als Realität übrig bleiben. Doch begreife ich kaum, wie ich das Alles überſtanden hätte, und endlich, ohne doch irgend eine erſichtliche Hoffnung vor mir zu haben, im Ganzen doch in gefaßter und erträglicher Stimmung von Ihnen Abſchied zu nehmen im Stande geweſen wäre, wenn nicht in meinem tiefſten Grunde ein Bewußtſein geweſen wäre, ungefähr der Art, als ob ich durch meine unerhörten Leiden mir nun wenigſtens ein Anrecht höherer Bedeutung erworben hätte, und zwar ein Anrecht, welches, wenn es ſelbſt von der Welt nicht erfüllt würde, mich deſto höher über die Welt erhöbe, und ſo, ſelbſt im tiefſten Elende, mich innerlich zu einem geweihten, ſeligen Menſchen mache.

Daß ich ein Recht habe, meine Leiden ſo hoch anzuſchlagen, müſſen Sie, Theure, mir bezeugen können. Bedenken Sie, bis zu welcher Tiefe ich erniedrigt war. Weiter konnte es doch nicht kommen? Und wahrlich — ſo weit kam es! — Sehen Sie, Liebe, Theure! dieſe tiefſte Demüthigung hat mich endlich erhoben: ich fühlte, daß nun dieß möglich war, ich dieß ertragen, und dennoch mild und freundlich bleiben konnte, es mit mir eine höhere Bewandtniß haben müſſe. Blitzartig durchzuckte es mich, daß nun der Vorhang plötzlich ſich heben und ein wundervolles Glück ſich mir zeigen müßte. Ihnen war es auch ſo, deutlich ſprachen Sie es aus. Geſtehen Sie, wir Beide waren wie Gott begeiſtert. Freundin, und dieſes Gefühl meine ich: ob der Vorhang ſich ſchon im Leben erhob, oder erſt mit dem Tode, wahrlich, das gilt mir gleich: daß er ſich heben würde, das wußte ich. — So kam es, daß, als mein wundervolles Glück eintrat, ich gar nicht erſchrak: ſeiner ſelbſt war ich gewiß geweſen, nur daß es ſo draſtiſch ſchnell, gerade jetzt, ja an dieſem Tage, in dieſer Stunde eintrat, das machte mich erſtaunen. Der Abgeſandte war bei mir, als ſoeben Briefe aus Wien eintrafen, welche die in Folge des heilloſen Schrittes meiner bevollmächtigten Freunde eingetretenen allerwiderwärtigſten Vorgänge berichteten, ſo daß ich ſchnell mich entſchied, ſofort nach Wien abzureiſen. Mein Abgeſandter begleitete mich nach München, wo ich, da der rechte Zug verſäumt war, übernachten mußte, und andern Tags früh durch ſchreckliches Unwohlſein an der Weiterreiſe für dieſen Tag verhindert wurde. Doch raffte ich mich ſoweit auf, am Nachmittag den jungen König zu beſuchen. Sogleich war Alles klar und beſtimmt: der Vorhang war aufgezogen. Nach einigen Tagen ſetzte ich meine Reiſe nach Wien erſt fort; was zwar nur die verzweifelte Energie mit perſönlicher Aufopferung hatte erreichen können, war nun zu ordnen ein leichtes Geſchäft. Ich kehrte mit meiner Dienerſchaft und meinem treuen Hunde zurück in meine neue letzte Heimath, wo ich nun, getragen von der göttlichſten Liebe, das wundervolle Glück genieße, das wir in jener Mariafelder Fiebernacht geboren.

Zweifeln Sie hierüber nicht, Theure. Es iſt dieß Glück, welches einzig voll und ganz all' den Leiden entſpricht, die ich bis in das äußerſte Elend hin erdulden mußte. Ich fühle, daß, wäre es nie eingetroffen, ich doch ſeiner werth geweſen wäre: und dieß giebt mir die

Sicherheit ſeiner Dauer. Wollen Sie aber noch außerdem die Beſtätigung der göttlichen Abkunft dieſes Glückes kennen lernen, ſo erfahren Sie nun. In dem Jahre der erſten Aufführung meines »Tannhäuſer« (des Werkes, mit dem ich meinen neuen, dornenvollen Weg betrat), in dem Monate (Auguſt), in welchem ich zu ſo übermäßiger Produktivität mich geſtimmt fühlte, daß ich den »Lohengrin« und die »Meiſterſinger« zu gleicher Zeit entwarf, gebar eine Mutter mir meinen Schutzengel.

In der Zeit, wo ich in Luzern meinen »Triſtan« beendigte, mich unſäglich mühte, die Möglichkeit einer Niederlaſſung auf deutſchem Boden (Baden) mir zu gewinnen, und endlich verzweiflungsvoll mich nach Paris wandte, um dort in Unternehmungen mich abzumühen, die meiner Natur zuwider waren, — damals wohnte der 15jährige Jüngling zuerſt einer Aufführung meines »Lohengrin« bei, die ihn ſo tief ergriff, daß er ſeitdem aus dem Studium meiner Werke und Schriften ſeine Selbſterziehung in der Weiſe bildete, daß er ſeiner Umgebung, wie mir jetzt, offen eingeſteht, ich ſei ſein eigentlicher einziger Erzieher und Lehrer geweſen. Er verfolgt meinen Lebenslauf und meine Nöthen, meine Pariſer Widerwärtigkeiten, mein Verkommen in Deutſchland, und nährt nun den einzigen Wunſch, die Macht zu gewinnen, mir ſeine höchſte Liebe beweiſen zu können. Das einzige, wirklich verzehrende Leiden des Jünglings war, nicht zu begreifen, wie er ſeiner ſtumpfen Umgebung dieſe nöthige Theilnahme für mich abgewinnen ſollte. Im Anfang März dieſes Jahres, ich kenne den Tag, ward mir das Mißlingen jedes Verſuches, meiner zerrütteten Lage aufzuhelfen, klar: allem dem, was ſo abſcheulich unwürdig eintraf, ſah ich offen und hilflos verzweifelnd entgegen. Da — ganz unerwartet — ſtirbt der König von Bayern, und mein mitleidvoller Schutzengel beſteigt — gegen alles Schickſal — einen Thron. Vier Wochen nachher iſt bereits ſeine erſte Sorge, nach mir auszuſenden: während ich den Leidensbecher unter Ihrer Schmerzenshilfe bis auf die unterſten Hefen leere, ſucht mich der Abgeſandte bereits in meiner herrenloſen Wohnung in Penzing auf; er muß dem liebenden König einen Bleiſtift, eine Feder von mir mitbringen. — Wie und wann er mich endlich traf, wiſſen Sie. — Theure, hier iſt kein Zweifel möglich: — Das war es und das iſt es! — Ach! endlich ein Liebesverhältniß, das keine Leiden und Qualen mit ſich führt! Wie mir es iſt, dieſen herrlichen Jüngling ſo vor mir zu haben! Zu meinem Geburtstage ſchenkte er mir das ſchöne Oelporträt, zu dem er eigens für mich geſeſſen. Dies wundervolle Bild belehrte mich, nun auch Anderen zur Evidenz zu zeigen, daß ich »Genie« habe: da, blickt hin, hier habt ihr mit Augen meinen »Genius« vor Euch! —

Mir verſicherte ein vertrauter Freund des Königs, daß ihm dünke, der Jüngling ſei ſo ernſt und ſtreng in den Regierungsgeſchäften, nur um Niemand Einfluß und ſich die vollſte Freiheit zu verſchaffen, ſeiner Macht ſicher und gewiß, in höchſter Unabhängigkeit ſeiner Liebe für mich nachleben zu können. Er iſt ſich ganz bewußt, wer ich bin und weſſen ich bedarf: nicht ein Wort hatte ich wegen meiner Stellung zu verlieren. Er fühlt, eine Königsmacht müſſe wohl dazu genügen, jedes Gemeine fern von mir zu halten, mich ganz meiner Muſe zu übergeben, und jedes Mittel herbeizuſchaffen, meine Werke aufzuführen, wann und wie ich es wünſche. Er hält ſich jetzt meiſtens hier in einem kleinen Schloß in meiner Nähe auf; in 10 Minuten führt mich der Wagen zu ihm. Täglich ſchickt er ein- oder zweimal. Ich fliege dann immer wie zur Geliebten. Es iſt ein hinreißender Umgang. Dieſer Drang nach Belehrung, dieß Erfaſſen, dieß Erbeben und Erglühen iſt mir nie ſo rückhaltlos ſchön zu theil geworden. Und dann dieſe liebliche Sorge um mich, dieſe reizende Keuſchheit des Herzens, jeder Miene, wenn er mir ſein Glück verſichert, mich zu beſitzen; ſo ſitzen wir oft Stunden da, Einer in den Anblick des Andren verloren. Er prahlt nicht mit mir: wir ſind ganz für uns. Wollte ich — ſo ſagt man mir — ſo ſtünde mir der ganze Hof offen: Er würde mich nicht begreifen, wenn ich da nach einer ehrgeizigen Rolle verlangte. So ſchön und echt iſt Alles. — Wie leicht wird es mir ſo, nach jeder Seite hin zu beruhigen: man merkt mich nicht, Niemand beinträchtige ich; Alles, was wir Beide innerlich verachten, geht ruhig ſeinen Gang fort; wir kümmern uns nicht darum. Allmalig wird mich Alles lieben; ſchon die nächſte Umgebung des jungen Königs iſt glücklich darüber, mich ſo zu finden und zu wiſſen, weil Jeder ſieht, mein ungeheurer Einfluß auf das Gemüth des Fürſten kann nur zum Heil, Niemand zum Nachtheil ausſchlagen. So wird täglich in uns und um uns Alles ſchöner und beſſer! —

Dies iſt mein Glück, Freundin! Zweifeln Sie daran, daß es das Rechte iſt? Das Rechte, ja — das Rechte mußte es ſein: nun ſollt Ihr ſehen, wie es dauert und wie Alles gedeiht. Zweifeln Sie nicht! —

(Einige Tage ſpäter geſchrieben.)

Wenn mich Eines in meinem Leben unheilbar troſtlos verſtimmt und betrübt hat, ſo iſt dies eine Eigenſchaft der »Welt«, gegen welche Unſereines eben gar nichts vermag. Das iſt der Dünkel der Philiſterſeele auf ihre »praktiſche Klugheit«, und die, oft gemüthlich lächelnde Anmaßung, den ſeltenen, unbegriffenen tiefen Geiſtern gegenüber, einzig klug und weiſe zu ſein. Dieſe abſcheuliche Klugheit, dieſe lächerliche Mattigkeit im Begreifen und Würdigen der Dinge des Lebens, welche dem phantaſtiſchen Tollkopfe gegenüber dann und wann Triumphe feiert, zerfällt, genau genommen, dem eigentlichen tieferen Geiſte gegenüber, in den nur thieriſchen Inſtinkt zum Auffinden des gerade heute Nützlichen und Nöthigen; da der tiefere Geiſt oft abſichtlich — eben um ſich im weiteren Blick nicht ſtören zu laſſen — dieß unmittelbar Nöthige häufig überſieht, erſcheint er jener praktiſchen Weltintelligenz ſinnlos und abſolut unverſtändlich. Das müſſen wir uns nun gefallen laſſen, daß die Welt, die wir ſehr wohl begreifen, uns nicht begreift, und unſer unpraktiſches Weſen zu bemitleiden ſich erlaubt. Wenn dies Verhältniß aber auf das Gebiet der Moralität hinüber tritt, der Philiſter ſich für einzig ſittlich hält, bloß weil er die wahre Sittlichkeit gar nicht begreift und gar kein Gefühl dafür hat, wird uns die Nachgiebigkeit und das ironiſche Zugeſtändniß des Rechthabens auf der andern Seite ſchwierig: Wenn aber gar ein weibliches Gemüth allen Inſtinkt der Liebe ſo vergißt, daß ſie von dieſer philiſter-ſittlichen Anſicht aus den Gegenſtand ihrer Liebe beurtheilt, bemitleidet und — ermahnt, ſo iſt es nicht mehr zum Aushalten. Es iſt mir zum ſtrafenden Schickſal geworden, mein eigenes Weib durch übergroße Nachgiebigkeit in der Weiſe verwöhnt und verzogen zu haben, daß ſie endlich in ſich ſelbſt allen Halt zu einigem Gerechtwerden gegen mich verlor. Die Folge hat ſich gezeigt. — — —

Wo ſind Sie jetzt, Liebe? Schreiben Sie mir einmal wieder? Ich bin hier ganz einſam: noch fehlt mir etwas Hausumgang, vielleicht bekomme ich Cornelius her. Ob ich dem »Weiblichen« ganz entſagen werde können? mit einem tiefen Seufzer ſage ich nein, daß ich es faſt wünſchen müßte! — Ein Blick auf ſein liebes Bild hilft wieder! Ach, dieſer Liebliche, Junge! Nun iſt er mir doch wohl Alles, Welt, Weib und Kind!

Tauſend innige Grüße! Ewig Ihr

R. Wagner.

Starnberg in Bayern, 30. Juni 1864.

Liebe theure Freundin!

Ich bin ſehr müde und leide an dem Erlebten: nun die Aufregung ſchwindet, tritt der Schmerz, wie bei Wunden hervor. Nicht ſo ſchnell, als Sie vermuthen könnten, werde ich wieder bei meiner Kunſt ſein. Die Vorſtellung, wie es jetzt um mich ſtehen würde, wenn dieſes Eine, Unerwartete mir nicht begegnet wäre, macht mich noch immer erſtaunen; denn Alles, was ich erwarten zu dürfen glaubte, iſt und wäre jämmerlich ausgeblieben! Das überſehe ich jetzt und ſchaud're. — Meine Einſamkeit iſt furchtbar. Nur wie auf höchſter Bergesſpitze kann ich mit dieſem jungen König mich erhalten. Die Verlaſſenheit meines Hausſtandes, die Nöthigung, mit Dingen, für die ich wirklich nicht gemacht, mich noch immer einzig ſelbſt zu befaſſen, lähmt meine Lebensgeiſter: ich hab' jetzt wieder umzuſiedeln, ein Hausweſen einzurichten gehabt, um Meſſer, Gabel, Schüſſeln und Töpfe, Bettwäſche u. ſ. w. mich zu bekümmern gehabt. Ich Verherrlicher der Frauen! Wie überlaſſen ſie mir ſo freundlich dafür ihre Beſorgungen. —

Liebſte, das Schönſte in Ihrem ſchönen Briefe iſt die Andeutung Ihres Beſuches! Auf ihn hoffe ich nun, und ſchreibe Ihnen daher nichts mehr, was meiner Müdigkeit recht zu Statten kommt. Sie würden herrlich bei mir wohnen können: ich hab', weil's nicht anders ging, ein ganzes großes Haus für mich, und Sie ſollen Alles zu Ihrer Bequemlichkeit finden. Bringen Sie noch einen Schreiber mit und diktiren Sie an Ihrem verſprochenen Roman aus der Serviette. Wir müßten uns doch nun noch einmal ordentlich ausſprechen: wer weiß wenn es je wieder geſchieht! Ich ſtürbe jetzt ſo gern! —

Geſtern iſt Frau v. Bülow mit 2 Kindern und Kindermädchen angekommen: der Mann kommt nach. Das belebt etwas, doch bin ich ſo eigen, daß nichts rechten Eindruck mehr machen will. Vielleicht iſt nur das ſchlechte Wetter daran Schuld — meinen Sie nicht auch? Wir Künſtler nehmen doch ſonſt nicht Alles ſo ernſt! Nun, das werden wir finden. Kommen Sie nun bald, und bleiben Sie lange. Von meinem jungen König nur dies Eine, daß, wenn ich wirklich nicht ganz und voll glücklich bin, an ihm es nicht liegt. Von der Herrlichkeit dieſes Verhältniſſes haben Sie doch gewiß noch keinen vollen Begriff. Den ſollen Sie auch bei mir erhalten; kurz — das männliche Geſchlecht hat ſich durch dieſen Vertreter vollſtändig bei mir rehabilitirt. —

Das werden Sie Alles ſehen! — Adieu! Liebe, Theure Angſt- und Sorgenvolle, Tiefblickende! — Tauſend Dank für Ihre Freundſchaft!

Von Herzen

Ihr

R. Wagner.

Starnberg, 9. Sept. 1864.

Liebe theure Freundin!

Ich komme wieder einmal zu Ihnen, um mit Ihnen mich ein wenig zu unterhalten, wie ich es ſo oft jetzt ſchon auf dem Herzen hatte. — Daß Sie mich nicht beſucht haben, war zwar nicht ſchön von Ihnen: doch das weiß ich ſchon, über Haus, Mann und Kind geht Euch nun einmal nichts, und ſomit gehören Sie zu den abſolut Glücklichen, die dieß ganz oder doch zum Theil beſitzen, und bei jeder vorkommenden Wahlnöthigung beweiſen, daß ihnen eben kein Glück über das geht, welches ſie beſitzen, — ſomit abſolut Glückliche!

Nun, ich gehöre nicht zu denen; denken Sie ſich, wie es mir geht: — in mir kämpft vollſtändiger Lebensüberdruß mit dem bewußten Vorſatze, nun erſt mein Leben recht anzuwenden. Bei dem Vorſatze — ſonderbarer Weiſe! — wird mir nie wohl: ich merke, es iſt da Alles eigentlich affektirt und nichts Rechtes dahinter. Dieß macht denn, daß der tiefe Unglaube an mein Leben mir dann oft in reizend beruhigender Form ſich wieder offenbart: es gibt dann eben die Augenblicke, wie beim Einſchlafen, wo man wirkliche Glückſeligkeit genießt. —

Nun habe ich einen jungen König, der mich wirklich ſchwärmeriſch liebt: Sie können ſich ſo etwas nicht vorſtellen! Ich entſinne mich aus meinen erſten Jünglingsjahren eines Traumes, wo ich träumte, Shakeſpeare lebte und ich ſähe ihn und ſpräche mit ihm, wirklich, leibhaftig; der Eindruck hiervon iſt mir unvergeßlich, und ging in die Sehnſucht über, Beethoven noch zu ſehen (der doch auch ſchon todt war). Etwas Aehnliches muß in dieſem lieblichen Menſchen vorgehen, wenn er mich hat. Er ſagt mir, er glaube es noch immer kaum, daß er mich wirklich habe! — Seine Briefe an mich kann Niemand ohne Staunen und Entzücken leſen. Liszt meinte, er ſtehe darin an Receptivität mit meiner Productivität auf vollkommen gleicher Höhe. Es iſt ein Wunder! — Glauben Sie das! — Und das ſoll Einem nun nicht Luſt machen? Es muß wohl! Aber — wie ſchwer, wie ſchwer fällt mir die Luſt! Nichts minderes als dieſer wundervolle König mußte es ſein, ſonſt — war es fertig, vollſtändig fertig!

So ward ich doch *eigentlich auch ſchon* von all' meinen *alten Freunden entlaſſen*: — eigentlich glaubten nur *Sie* noch an mich. —

Seit einiger Zeit bin ich wieder ganz allein, wie in einem verwünſchten Schloß. Ich leugne nicht, daß mir dieſe vollſtändige Einſamkeit jetzt ſehr verderblich wird: glauben Sie mir, es iſt ein Elend, an dem ich mich verbluten werde. Leider ging es nun vorher, als ich Freunde bei mir hatte, ebenſo verwünſcht her: es war kein Segen und Friede. Der arme Bülow kam Anfang Juli im allerangegriffenſten Geſundheitszuſtand, mit übernommenen und zerrütteten Nerven hier an, fand die ganze Zeit ſchlechtes, kaltes Wetter, dadurch einen ungeſunden Aufenthalt, und gerieth aus einem Krankheitsfall in den andern. Dazu eine tragiſche Ehe; eine junge, ganz unerhört ſeltſam begabte Frau, Liszt's wunderbares Ebenbild, nur intellectuell über ihm ſtehend. —

Wäre ich gemacht, über die Oberfläche hin mir mein Theil Annehmlichkeit von den Dingen und Verhältniſſen zu verſichern! Das bin ich nun nicht; ich bin ſo thöricht, Alles ſo ernſt zu nehmen. Das wichtigſte war, Bülow aus ſeiner wahnſinnig aufreibenden Kunſtbeſchäftigung zu reißen und ihm ein edleres Feld zu verſchaffen.

Es gelang leicht, den jungen König — für ihn war es wiederum ſehr wichtig — zur Anſtellung Bülow's als ſeinen Vorſpieler zu bewegen. Ich hoffe nun, Bülows in kurzem hier für immer bei mir zu haben. Beiden habe ich für uns Alle nur Ein Erlöſungsmittel in Ausſicht geſtellt: höchſtes gemeinſames Kunſtſchaffen und Wirken. — Da hätten wir denn eine Nöthigung mehr zum Aushalten und Angreifen, — trotz aller Schwierigkeit des Lebensüberdruſſes. — Sie ſehen, bei mir geht nichts glatt ab! Selbſt nicht ein Fall, wie der von Laſſalle's Tod: Der Unglückliche war gerade 14 Tage vor ſeinem Tode bei mir (durch Bülow), um mich zu einer Intervention beim König von Bayern gegen deſſen Geſandten in der Schweiz (Dönniges) anzuhalten. (Ich gelte nämlich einfach als allvermögender Günſtling: letzthin haben ſich die Hinterlaſſenen einer Giftmörderin an mich gewendet!) Was ſagen Sie dazu?

Ich kannte Laſſalle noch gar nicht; bei dieſer Gelegenheit mißfiel er mir innigſt: es war eine Liebesgeſchichte aus lauter Eitelkeit und falſchem Pathos. Ich erblickte in ihm den Typus der bedeutenden Menſchen unſerer Zukunft, welche ich die germaniſch-jüdiſche nennen muß. —

Jetzt bin ich noch ohne Wohnung in der Stadt: ich möchte gerne etwas, was Dauer verſpricht, und finde nichts. Ich ſoll mir was bauen laſſen: das dauert aber zwei Jahre. Soll ich denn noch ſo lange leben? Und doch ſoll ich's. Mein junger König ſpart, ſtellt väterliche Bauten ein u. ſ. w., um das Geld für die Aufführung der Nibelungen zuſammenzuhalten. Ich hab' noch keinen Tag eigentlicher alter Ruhe gehabt: ich ſchwanke, was ich zuerſt angreifen ſoll. Am End' laß ich doch wohl Alles zur Seite und mache die Nibelungen fertig: wenn ich das dem Könige ſage, habe ich's noch beſſer. —

Nun aber hören Sie: am 2. Oktober, beim erſten Wiederbeſuch des Königs im Theater, führe ich ihm eine Muſteraufführung des »Fliegenden Holländers« vor (die einzige meiner Opern, die jetzt leider gut gegeben werden kann.) Alles iſt vorbereitet zu einer vollendeten guten Ausführung. Mitte Oktober habe ich ein großes Konzert mit meinen neuen Fragmenten, wie in Karlsruhe vor Zeiten. Werden Sie kommen? — Mai nächſten Jahres »Triſtan« mit Schnorrs. — Werden Sie da auch kommen?

Wie ſteht's mit dem Roman? — Wie geht es

Wille und den Söhnen? Wollen Sie ſie ſchönſtens von mir grüßen? — Was macht die »verwünſchte Gegend«? Sind Sie mir gut geblieben? Glauben Sie an meine Dankbarkeit? — Glauben Sie an mich? — Antworten Sie vor dem Konzert.

Herzliche Grüße!

Ihr

R. Wagner.

München, 21. Briennerſtraße.
8. Okt. 64.

Theure!

Ihr Schweigen ängſtigt mich. Sie erhielten doch vor einiger Zeit einen Brief von mir? —

Ich ergreife ein Mittel, Sie zu einer baldigen Mittheilung zu bewegen.

Ich ſchicke Ihnen einen Brief meines jungen Königs an mich, und bitte Sie, mir ihn recht bald wieder zurückzuſchicken als anvertrautes Liebesgut! —

Geſtern, wo wir die Vollendung und Aufführung meiner Nibelungen feſtſetzten, war ich doch vor Erſtaunen über das Wunder dieſes himmliſchen königlichen Jünglings ſo ergriffen, daß ich nahe daran war, vor ihm hinzuſinken und ihn anzubeten. —

Anfang November Fliegender Holländer und Aufführung meiner Fragmente (mit Schnorr) — Frühjahr: Triſtan. 1867 Sommer: Nibelungenring.

Tauſend Grüße!

Von Herzen

der Ihre

R. Wagner.

Freundin!

Zwei Worte zu Ihrer Orientirung! — Meine Erwiderung[1]) kennen Sie: hier iſt ſie nochmals. Sie enthält eine Unaufrichtigkeit: Die Darſtellung der Beſchränktheit meines Verhältniſſes zum Könige. Für mein Bedürfniß der Ruhe wünſchte ich ſehnlich, es wäre ſo. Die wunderbar tiefe, fataliſtiſche Neigung des Königs zu mir. — Entſage ich (um meiner Ruhe willen) den Rechten, die ſie mir gibt, ſo begreife ich noch nicht, wie ich es vor meinem Herzen, meinem Gewiſſen anfangen ſoll, mich den Pflichten zu entziehen, die ſie mir auferlegt. Sie errathen, daß, was man öffentlich gegen mich hetzt, nur Werkzeuge ſind: dieß hat keine Bedeutung, und die Verleumdung ſpielt bereits ihr letztes verzweifeltes Spiel. Aber die Anläſſe? Nun muß ich ſchaudern, wenn ich nur an meine Ruhe denkend, mich in die hierfür gedeihlichen Schranken zurückziehen will, um *ihn* — *ſeiner* Umgebung zu überlaſſen. —

---

[1]) Zur Erklärung dieſes Briefes dient der von Rich. Wagner ſelbſtgeſchriebene Artikel: »Rich. Wagner und die öffentliche Meinung« in Nr. 50 der »Allgemeinen Zeitung« vom 20. Februar 1865.

Mir bangt es in tiefſter Seele, und ich frage meinen Dämon: warum mir dieſer Kelch? — Warum da, wo ich Ruhe und ungeſtörte Arbeitsmuße ſuchte, in eine Verantwortlichkeit verwickelt werden, in welcher das Heil eines himmliſch begabten Menſchen, vielleicht das Wohl eines Landes, in meine Hände gelegt iſt? — Wie hier mein Herz retten? Wie dann noch Künſtler ſein ſollen? — *Ihm fehlt jeder Mann, der ihm nöthig wäre!* — Dieß, dieß iſt meine wahrhafte Beklemmung. Das äußere Spiel der Intrigue, rein nur darauf berechnet, mich außer mich zu bringen, um mir eine Indiskretion zu entlocken, zerfällt leicht in ſich. Aber welcher, gänzlich meiner Ruhe mich für immer entreißenden Energie, bedürfte ich, um meinen jungen Freund für immer ſeiner Umgebung zu entreißen! — Er hält treu, rührend ſchön zu mir und ſchließt ſich für jetzt gegen Alles ab. —

Was ſagen Sie zu meinem Schickſal? — Meine Sehnſucht nach der letzten Ruhe iſt unſäglich: mein Herz kann dieſe Schwindel nicht mehr ertragen! —

Herzlicher Gruß an Wille!

Ganz Ihr treuer

Rich. Wagner.

München, 26. Febr. 1865.

Liebſte Freundin!

Ein Wunder! Ich hab' wirklich eine Stunde Ruhe und Stimmung, die ich zu einem Dutzend Briefe benutze. Der Ihrige kommt ſo eben an: alſo 2 bis 3 Zeilen müſſen Sie auch bekommen, das verſteht ſich, trotzdem mir Coſima verſprochen, auch Ihnen in meinem Namen zu ſchreiben. — Das iſt Ihnen doch gewiß unmöglich, zu glauben, ich hätte in dieſer Zeit Ihrer nicht täglich mit Dank, Liebe und Trauer gedacht? — Gewiß nicht! Jeder Grashalm in meinem Garten ruft mir das Ergrünen des Ihrigen vorm Jahre zurück.

Nun denn — kommen Sie! Sehen Sie, Ihr Mann iſt's, der mir zuruft, ich möchte Ihnen tüchtig zureden! Ei! Wie ſchön iſt das — wie herzlich mußte ich über Wille lachen! —

Ja, kommen Sie! 15., 18. und 22. Mai ſind die drei Hauptvorſtellungen. Sie werden **wundervoll**, wie **nie** etwas erlebt wurde. Dazu mußte ich leiden, um das zu erleben! Von der Herrlichkeit der beiden Schnorr's können Sie ſich keinen Begriff machen! Alle Kraft ihres Lebens konzentrirt ſich zu dieſer einen Leiſtung, die ſie nun mit voller künſtleriſcher Würde bewältigen. — Mein Aufſatz ſchildert die Schönheit der Umſtände, unter denen ich jetzt mein Werk zu Tage fördere, noch viel zu matt. Von der Göttlichkeit meines jungen Königs kann kein Hymnus erſchöpfend ſingen. Hier iſt Alles wie ein Märchentraum; man kann es nicht glauben, daß ſolch Schönes, Tiefes und Erhabenes plötzlich in das Menſchenleben treten konnte. Und wie weiſe iſt er, ohne im mindeſten es zu wiſſen. Aber viel Trauer ſchwebt über uns: die furchtbare Gemeinheit der Umgebung und aller Umſtände, — und Alles doch weiſe, mit ganz unfehlbarem Inſtinkt von ihm beherrſcht. — Gott, — wenn der gedeiht und geräth! Dann endlich hat die deutſche Nation einmal das Vorbild, deſſen ſie bedarf — ein anderes als Friedrich II.

Alle meine Befürchtungen löſten ſich leicht durch Seine unnachahmliche Sicherheit des Gefühles. Nichts ſchadet ihm — er iſt geweiht. —

Die herzlichſten Grüße an Wille! Schämen Sie ſich — und kommen Sie, es wird ſich der Mühe verlohnen!

Von ganzem Herzen

Ihr

R. Wagner.

31. April 1865.

München, 26. Sept. 1865.

Sagen Sie, liebe Freundin, wie war es Ihnen möglich, dieſen Sommer ſo an mir vorüberzugehen? Wie oft wollte ich ſchon dieſe Frage an Sie richten! Vor Staunen kam ich immer noch nicht dazu. — Es war Ihnen möglich, ſelbſt dem Zureden Ihres Mannes keine Folge zu geben! So haben Sie denn furchtbare und wunderſame Epochen meines Lebens in innigſter

Vertrautheit, dicht in und mit mir verlebt, mit mir gefühlt und gelitten, um mich plötzlich auf einem wichtigen Höhepunkte gänzlich zu verlaſſen! — Wie wunderbar! Was gibt es da wieder nachzudenken! —

Was ſoll ich Ihnen nun von mir melden? —

Ich ſprach von einem »wichtigen Höhepunkte«: ich ſagte nicht, einem »freudigen«. Daß auch hier, auf dieſer Höhe eigentlich nur Peinen und Leiden für mich zu empfinden waren, — ahnten Sie dieß vielleicht, und fühlten Sie ſich ſelbſt zu leidend, um mir Ihr Mitleid zu ſchenken? —

Ich hatte eine kurze Zeit, in welcher ich wirklich zu träumen glaubte, ſo wunderſchön war mir zu Muthe. Es war dieß die Zeit der Proben des »Triſtan«.

Zum erſten Mal in meinem Leben war ich hier mit meiner ganzen vollen Kunſt wie auf einem Pfühl der Liebe gebettet. So mußte es einmal ſein! Edel, groß, frei und reich die Anlage der ganzen Kunſtwerkſtatt: ein wunderbar, vom Himmel mir beſchiedenes Künſtlerpaar, innig vertraut und liebevollſt ergeben, begabt zum Erſtaunen. Meinen treuen Schutzengel, immer ſchön und ſegnend über mir ſchwebend, voll kindlichem Jubel über meine Zufriedenheit, meine Freude am wachſenden Gelingen: unſichtbar immer anordnend, was mir diente, entfernend, was mir hinderlich war. Wie ein Zaubertraum wuchs das Werk zur ungeahnten Wirklichkeit: die erſte Aufführung — ohne Publikum, nur für uns — als Generalprobe ausgegeben, glich der Erfüllung des Unmöglichen.

Das Gefühl des Traumes verließ mich nie: ich ſtaunte und ſtaunte — wie dieß zu erleben möglich ſei! — Dieß war der ſchöne Höhepunkt und doch verbittert durch — Abweſenheiten! — Wirklich: verbittert! Wie kleinlich kommt Ihr mir Alle vor, die Ihr dieſer — Aufregung ausweichet! —

Von da an — nur noch reines Leiden. Da ich nun einmal auf den ſogenannten »Erfolg« nicht eigentlich achte, waren mir alle von nun an ſo geltenden Experimente vor dem Publikum nur ſtörend und herabwürdigend. In der vierten Aufführung erfaßte mich — im letzten Akte — das Gefühl des Frevels dieſer unerhörten Leiſtung: ich rief: dieß iſt die letzte Aufführung des Triſtan und nie wieder darf er gegeben werden. Nun iſt's in Erfüllung gegangen. Mein herrlicher Sänger verließ uns jubelnd, froh und ſelig vor Stolz und Wohlgefühl. Acht Tage darauf jagte ich nach Dresden, um ſeiner Beerdigung beizuwohnen: Springende Gicht hieß der Dämon, der ihm von dem Kniegelenk in das Gehirn gefahren war. Da lag er. — Seitdem ſieht es traurig mit mir aus. Ich war einſam in den hohen Bergen und nun bin ich einſam hier. Ich kann Niemand mehr ſprechen und gelte immer für verreist. Die wundervolle Liebe des Königs hält mich im Leben: er ſorgt für mich, wie noch nie ein Menſch für den andern ſorgte. Ich lebe in ihm auf, und will ihm meine Werke noch ſchaffen. Für mich lebe ich wirklich eigentlich nicht mehr. Doch hält Er eben mir Alles fern, was mich an das Leben und die Wirklichkeit erinnert: ich kann nur noch träumen und ſchaffen.

So geht es und wird es gehen. Meine Arbeitsluſt verſchlingt mein ganzes Gedenken. Die Nibelungen werden nun vollendet: ein Parzival iſt ſchon entworfen. Es iſt Alles wundervoll, traumhaft: ſonſt wäre Alles tödtlich ſchmerzhaft.

Nun melden Sie mir von Sich. — Tauſend Grüße, liebe, traute Freundin! Gedenken Sie denn noch Ihrer Prophezeiungen? Ja, daran liegt es nicht: was da erfüllt werden konnte, das iſt erfüllt, wie nie etwas erfüllt ward — ſchöner als jeder Traum. Und Sie wollten nicht einmal der Stätte dieſes Traumes nahen?

Sei Alles ſchönſtens und beſtens gegrüßt von

Ihrem

Richard Wagner.

Genf. Campagne des »Artichauts«
26. Dez. 1865.

Theure, verehrte Freundin!

Sie ſehen, ich nehme Alles ernſt, und erwarten gewiß auch, daß ich bei dem Ernſte meines letzten Briefes an Sie verbleibe. Haben Sie treuen, tiefgefühlten Dank für Ihre Antwort. Ich wartete nur die von Ihnen mir angemeldete Zeit Ihrer Rückkehr nach

Mariafeld ab, um Ihrer Aufforderung gemäß Ihnen nochmals zu ſchreiben, welches mein letzter Entſchluß ſei. — Ich bleibe, was ich war. —

Ueber meine Münchener Beziehungen kann ich Ihnen wenig ſagen: Die Lügendünſte müſſen Sie ſich ſelbſt klären können, wenn Sie ſehen wollen. Ich nehme eben Alles ernſt, und von Klugheit kann bei mir keine Rede ſein. Jetzt gilt es, dem jungen König etwas Zeit zu laſſen, damit er das Regieren und Herr-Sein nun ein wenig lerne. Die Schule der jetzigen Leiden wird für ihn gut ſein. Seine zu große Liebe zu mir machte ihn für Alles Umſchauen nach anderen Verhältniſſen blind: ſo war er leicht zu täuſchen. Er kennt Niemand, und — muß nun erſt Leute kennen lernen. Doch hoffe ich für ihn. Wie ich ſeiner Liebe ewig gewiß bin, vertraue ich auch auf die Entwicklung ſeiner herrlichen Anlagen. Er hat nur noch etwas mehr Menſchen kennen zu lernen. Dann wird er ſchnell das Rechte treffen.

Schicken Sie mir »Felicitas« und halten Sie meine Bitte darum für keine Schmeichelei! —

Leben Sie wohl! Viele Grüße an Wille.

Ihr

Richard Wagner.

Wenn ich den letzten zwei Briefen Wagner's, dem einen aus München vom September 1865, dem andern aus Genf vom December desſelben

Jahres, einige Worte hinzufüge, ſo iſt es, weil aus dieſen Briefen hervorgeht, unter welchen raſch wechſelnden ſchwierigen Verhältniſſen Wagner in München gelebt hat, ſo daß er gern einen Ruhepunkt ſuchte, um kleinlichen Quälereien aus dem Wege zu gehen und, wie er ſich ausdrückte, »die Lügendünſte« ſich klären zu laſſen, die ſich nur zu leicht um ihn ſammelten. —

Wagner's Brief aus Genf traf mich in Hamburg und beunruhigte mich durch ſeinen Inhalt. Ich kannte München nicht, aber ich wußte, daß auch die vom König Max begünſtigten Gelehrten und Dichter Norddeutſchlands den Münchnern unſympathiſch geweſen waren. Ernſthafter, tiefergehend ſchien mir die Abneigung Vieler gegen den außerordentlichen Mann, über welchen jetzt die königliche Gunſt Glück und Glanz nur zu reichlich ausgegoſſen hatte.

Es war mir von vorneherein bedenklich geweſen, daß Alles faſt beängſtigend hoch auf die Spitze getrieben worden war und keine innere Sicherheit des Beſtehens bot. Ich war darum der Einladung Wagner's zur Vorſtellung von »Triſtan und Iſolde« nicht gefolgt: ich hatte ihn in Starnberg nicht beſucht und konnte auch jetzt nicht das richtige Wort finden, um an Wagner zu ſchreiben, was mir auf dem Herzen lag, nämlich, daß er nicht der Mann ſei, um dem jungen Monarchen ins Bewußtſein zu bringen, daß Kunſt und Poeſie nicht das höchſte Ziel königlicher Gedanken ſein dürfen, ſondern daß derjenige, der berufen iſt, ein Volk im Herzen zu tragen und deſſen Rechte ſich ins Gewiſſen zu ſchreiben, ſchwerere und ernſtere Pflichten auf ſich habe. Ich weiß nicht, ob dieſes Mal mein Brief in dieſem Sinne zu Stande gekommen, und ob derſelbe in Wagner's Hände gelangt iſt. Eine Antwort habe ich jedenfalls nicht von ihm erhalten, und während der drei Monate, die ich in Hamburg blieb, weil mein Vater ſehr leidend war, haben wir einander kein Lebenszeichen gegeben.

Als ich im Frühling wieder zu Hauſe war, erfuhr ich, daß Wagner nach München zurückgekehrt ſei, und daß der König ſich für die Idee, in der Nähe Münchens ein Theater zur Aufführung ſeiner Muſikdramen zu bauen, ſich intereſſire. Semper hatte nach Wagner's Plan und Anlage einen Riß entworfen, grandios und im reinen Styl, wie er ſeine Bauwerke zu ſchaffen liebte.

Es war im Beginn jenes Sommers ſchwüle Zeit in Deutſchland: der Krieg zwiſchen Preußen und Oeſterreich lag in der Luft, und noch mehr als vor dem Krieg an ſich ſchreckte man zurück vor dem Gedanken eines Bruderkampfes, der zu Deutſchlands Einigung führen ſollte.

In der Höhe des Sommers war Wille nach Luzern gereiſt, wo Wagner ſich zeitweilig aufhielt und Semper ihm den Grundriß zum projectirten Theaterbau vorlegte. Er traf die Herren beiſammen, als er Wagner zu bewegen ſuchte, durch ſeinen Einfluß auf den König von Bayern dieſen dahin zu bringen, daß er neutral bleibe und ſeine Vermittlung zwiſchen Oeſterreich und Preußen anbiete. Wagner, damals voll Widerwillen gegen Bismarck und Preußen, weigerte ſich, und ſagte, er habe in politiſchen Dingen gar keinen Einfluß auf den König, der, »wenn er (Wagner) von dergleichen anfange, in die Höhe blicke und pfeife!« — Er erzählte jetzt von der überſtrengen Erziehung, die

König Max' ſeinen zwei Söhnen und vorzüglich dem künftigen Thronerben habe angedeihen laſſen. Semper, der bei dieſer Unterredung zugegen geweſen, hatte von derſelben geſprochen, und Wille wurde durch ein Luzerner katholiſches Blatt mit Schärfe angegriffen.

Ich laſſe jetzt einige Jahre vorübergehen, in denen der briefliche Verkehr zwiſchen Wagner und Mariafeld gleichſam eingeſchlafen ſchien. Vieles mag ſich in dieſer Zeit für Wagner ereignet haben: Vieles hatte ſich auch in unſerm Leben verändert. Während mehrerer Jahre hatte die zunehmende Kränklichkeit meiner Eltern mich viele Monate dem eigenen Heim entzogen. Nach dem Tode beider Eltern brachten wir zwei Winter in Italien zu. Leid und Freud hatten in Mariafeld ſich abgelöſt. Mein älteſter Sohn hatte ſich verheirathet und mir die liebliche Tochter ins Haus gebracht, welche mir bisher gefehlt.

Wagner indeß hatte ſeine »Meiſterſinger« vollendet, und im Juni 1868 ſollte die Vorſtellung eines Werkes ſein, das faſt unter meinen Augen entſtanden war. Frau von Bülow hatte in Wagner's Namen uns zu dieſer Vorſtellung eingeladen, Freunde Wagner's aus Nähe und Ferne hatten ihr Erſcheinen zugeſagt. Es traf ſich, daß ich diesmal, vom Beſuch meiner Schweſter in Schleſien heimkehrend, über München reiſen konnte, und es machte mir Freude, den Freund wieder zu begrüßen.

Die Vorſtellung fiel glänzend aus: Bülow hatte, obgleich halb krank, nach Sinn und Geiſt des Meiſters das Orcheſter mit höchſter Energie dirigirt. Der König, der in der großen Mittelloge ſaß, hatte den Dichter-Componiſten zu ſich hinaufbefohlen. »Es ſoll der Dichter mit dem König gehen«.

Nach dem erſten Akte wurde Wagner enthuſiaſtiſch gerufen, aber er erſchien nicht auf der Bühne: er hatte den Weg dahin nicht finden können. Die Vorſtellung ging weiter, und als ſie beendet war und der Enthuſiasmus wieder nach dem Schöpfer ſo großen Genuſſes ſtürmiſch verlangte, hatte Wagner auf Befehl des Königs, an deſſen Seite er geſeſſen, ſich erhoben, und von der königlichen Loge aus ſich gegen das Publikum verbeugt. Die Formloſigkeit erſchreckte mich und that mir weh; indeſſen der König hatte befohlen, der Dichter gehorcht!

Wagner wohnte damals im erſten Stocke des Hauſes, welches die Familie Hans von Bülow's inne hatte. Ich blieb nur einen Tag in München, denn der Freund war ganz umringt und im Mittelpunkt ſeiner künſtleriſchen Umgebung, vielleicht auch nicht ohne Unruhe über die Wirkung der Vorfälle des letzten Abends; ich fühlte mich darum nicht veranlaßt, länger in München zu verweilen.

Ich weiß nicht, ob nicht in Folge dieſes Ereigniſſes Wagner bald nachher ſich entſchloſſen hat, München zu verlaſſen und in Tribſchen am Luzerner See Wohnung zu nehmen.

Es liegt Alles ſo weit zurück, daß Manches meinem Gedächtniß entſchwunden iſt. Ueber die Beweggründe ſeiner Ueberſiedelung hat Wagner nicht mit uns geſprochen, als er einmal von Tribſchen aus nach Mariafeld kam und in alter Wärme und Herzlichkeit einige Tage bei uns zubrachte.

Ich komme jetzt an eine Stelle, wo ich drei Briefe Wagner's ſtatt meiner reden laſſe. Einer dieſer Briefe iſt das Begleitſchreiben bei Zuſendung einer Broſchüre und zeigt die Liebenswürdigkeit des Abſenders, der ſich der alten Freundin ins Gedächtniß rufen will. Die zwei andern Briefe führen uns an die ſchöne Stelle, wo Friede und Glück ungetrübt und rein für Wagner erblüht waren. Während einiger Jahre der Zurückgezogenheit und Weltentfremdung war in Wagner's Seele und in ſeinem Herzen das Glück gereift, das ihm lebenslang gefehlt hatte. Es wurde erzählt, daß während der Meiſter der Töne mit ſeiner Freundin und deren Kindern in Tribſchen weilte, ein hoher Gaſt incognito ſein Friedensaſyl beſucht habe.

Liebe verehrte Freundin!

Ihr treuer guter Brief hat mich ſehr erfreut. — Nach einem vor 2 Jahren von Ihnen uns gegebenen Verſprechen hatten wir ſeither einen längeren Beſuch von Ihnen in Tribſchen zu erwarten. Ich hoffte den vorigen Sommer lange auf die Erfüllung, und war nicht ungeneigt, mir unfröhliche Gedanken über Ihr Ausbleiben zu machen.

Seitdem habe ich mein Aſyl nicht mehr verlaſſen, und gedenke wohl Jahre lang ohne Weichen hier zu verbleiben, feſt entſchloſſen, nur noch meinen Arbeiten, nicht aber mehr aufreibenden und fruchtloſen Bemühungen nach Außen mich hinzugeben. Gegenwärtig bin ich über der Vollendung des 1858 unterbrochenen »Siegfried« her. —

Meine troſtreiche edle Freundin iſt ſeit länger bereits mit ihren Kindern bei mir. Wir ſehen Niemand, gern aber würden wir Sie begrüßen.

Ihr Gruß that mir wohl. Behalten Sie mich lieb und ſeien Sie heiter. Sie verdienen eine ſchöne Krone.

Von Herzen der

Ihrige

Richard Wagner.

Tribſchen, 25. Mai 1868.

Liebe verehrte Freundin!

Ich bin ſo frei durch die Ueberſendung einer neuen Broſchüre von mir — dießmal »über das Dirigiren« mich in Ihr Gedächtniß zurückzurufen. — Sie wird manches darin intereſſiren. Vielleicht aber erregt manches darin auch — wenn wohl auch nicht bei Ihnen — ſo doch anderswo in Zürich ein kleines Aergerniß, weßwegen ich das Büchelchen nach anderer Seite hin zurückhalte.

Sie ſehen, ich bleibe immer dabei, und verliere den Muth nicht, wenn auch jede Hoffnung.

Mit den herzlichſten Grüßen und den dankbarſten Erinnerungen

Ihr getreuer

Richard Wagner.

Luzern, 26. März 1870.

Liebe, verehrte Freundin!

Das brauche ich Ihnen wohl nicht zu ſagen, welche Freude uns Ihr Brief und Ihre Einladung gemacht haben! — Gewiß werden wir kommen, denn Sie ſollen die Erſten ſein, denen wir uns als Vermählte vorſtellen. In dieſen Stand zu gelangen hat es eine große Geduld gekoſtet: was ſeit Jahren unerläßlich war, ſollte ſich erſt unter Leiden jeder Art zur Löſung bringen. Seit ich Sie zuletzt in München ſah, habe ich mein Aſyl nicht mehr verlaſſen, in das ſich ſeitdem auch Diejenige flüchtete, welche zu bezeugen hatte, daß mir wohl zu helfen ſei, und das Axiom ſo manches meiner Freunde, »mir ſei nicht zu helfen,« unrichtig war. Sie wußte, daß mir zu helfen ſei, und hat mir geholfen: Sie hat jeder Schmach getrotzt und jede Verdammung über ſich genommen. Sie hat mir einen wunderbar ſchönen und kräftigen Sohn geboren, den ich kühn »Siegfried« nennen konnte: der gedeiht nun mit meinem Werke, und giebt mir ein neues, langes Leben, das endlich einen Sinn gefunden hat. —

So behalfen wir uns denn ohne »Welt«, der wir uns gänzlich entzogen hatten. Da hat ſich denn nun Aechtes bewährt, und rührender als der Gewinn neuer Freunde, war uns die Treue alter. Meine Schweſter, Ottilie **Brockhaus**, beſuchte uns bereits im vorigen Spätſommer mit ihrer Familie: ich hätte ſie gern dabei gewünſcht. Nun bringt Sie uns aber der Johannistag. Seien Sie uns herzlich gegrüßt!

Nun aber hören Sie: mögen Sie es gerecht und ſinnvoll finden, daß wir Ihrer Einladung erſt nachkommen, wenn ich Ihnen die Mutter meines Sohnes auch als meine angetraute Gattin zuführen kann. Dieß iſt nun endlich nicht mehr fern und wir hoffen noch vor dem Fallen des Laubes in Mariafeld einzuſchreiten. Aber nun bewähren Sie Ihre Freundſchaft ganz, und kehren Sie mit den vortrefflichen Ihrigen recht, recht bald zuvor noch bei uns auf Tribſchen ein. Haben Sie Enkel, ſo bringen Sie die auch mit; hier treffen Sie eine zahlreiche Jugend, welche ſich um ihre Mutter und zugleich Lehrerin und Erzieherin munter ſchaart. Außerdem vielleicht ſonſt noch Manches, was Ihnen Freude macht.

Wie tief und ernſtlich würden wir uns freuen, wenn Sie ſich recht bald anmeldeten! Jeder Tag iſt uns recht, wir ſind ſtets bereit. —

Sie haben mir es prophezeit, Edle! wiſſen Sie, als Sie mich vor ſechs Jahren aus Ihrer Gaſtfreundſchaft entließen? Ich war elend. Sie aber ſahen mich an, und — weiſſagten mir, — Sie entſinnen ſich deſſen wohl! Nun Freundin! kommen Sie und überzeugen Sie ſich, daß Sie das rechte Herz zur guten Prophetin haben!

Seien Sie geſegnet! Gedeihe Alles, woran Ihr großes ſchönes Herz hängt! Dieß mein Gegengruß! —

Ihr

Richard Wagner.

Tribſchen, 25. Juni 1870.

Ich füge dem letzten der drei von mir mitgetheilten Briefe Wagner's hinzu, daß wir dem Beſuch der Vermählten in Mariafeld zuvorgekommen ſind, um ihnen zuerſt unſern Glückwunſch zu bringen.

Es war an einem Sonntag, am 3. September 1870, als wir die Fahrt nach Tribſchen unternahmen. Auf dem Züricher Bahnhof im Warteſaal war Alles in lebendigſter Erregung, — denn eben war die Kunde von dem Siege bei Sedan gekommen, und daß der Kaiſer von Frankreich ſich als Gefangener dem Könige von Preußen ergeben habe. — Das große Ereigniß erfüllte meinen Mann mit höchſter Freude, und ich theilte ſeine Gefühle. Aber nach Frauenart war ich doch während der Eiſenbahnfahrt nach Luzern mit dem Nächſten beſchäftigt, und gedachte der Schmerzensepiſode, in welcher Wagner vor ſechs Jahren in Mariafeld mir in Freundſchaft nahe getreten war und des raſchen Umſchwungs ſeines Schickſals, und wie das Glück ihn auserwählt hatte, und wie er jetzt von allen Dornen und Stacheln frei, die in München auf ſeinen Wegen lagen, ungehindert ſchaffen, arbeiten und nach eigenem Sinn glücklich ſein dürfe. Tief und treu durch Jahre des Kampfes und Ausharrens hatte ſich ſeine Liebe für die hochgeartete, opfermuthige Frau bewährt, die er jetzt mit Stolz und Freude die Seinige nannte. Unwillkürlich kamen mir die Worte in den Sinn, welche Wagner dem »königlichen Freunde« gewidmet hat:

»Du biſt der holde Lenz der neu mich ſchmückte,
Der mir verjüngt der Zweig' und Aeſte Saft —
Es war Dein Ruf, der mich der Nacht entrückte,
Die winterlich erſtarrt hielt meine Kraft. —

Wie mich Dein hehrer Segensgruß entzückte,
Der Wonne-ſtürmend mich dem Leid entrafft,
So wand'l ich ſtolz beglückt nun neue Pfade
Im ſommerlichen Königreich der Gnade.« —

Es war ein angenehmer Tag, den wir in Tribſchen an einem der lieblichſten Punkte des Vierwaldſtädter See's mit dem Freunde und deſſen liebenswürdiger Frau, umringt von ſchönen Kindern, veriebt haben. Es ließe ſich noch viel von jenem Tage, an dem ein ſchönes Familienfeſt gefeiert wurde, erzählen. Nachdem die erſte lebhafte Begrüßung nach langer Trennung vorüber war, und mein Mann und Wagner über Sedan, über Bismarck und Napoleon ſich genügend ausgeſprochen hatten, ertönte aus der Tiefe des Gartens mir zur Freude eine ſanfte, herzerhebende Muſik, wie Wagner ſie zu ſchaffen verſtand.

Und nicht nur dieſen erſten, ſondern manchen andern ſchönen Tag, ſogar in Winterkälte, trotz Eis und Schnee, während der erſten Monate des Jahres 1871 haben wir in Mariafeld, als wäre alte Freundſchaft wieder neu geworden, mit Wagner und den Seinen verlebt. Mein älteſter Sohn mit ſeiner jungen Frau, meine Enkel, die Kinder, die aus Tribſchen mitgebracht wurden, mein jüngerer Sohn und andere werthe Gäſte, die wie er aus Zürich kamen, bereiteten uns eine heitere Geſelligkeit. In meinem Manne ſprudelte wie in Wagner der Quell geiſtigen Lebens friſch und freudig wie vor achtzehn Jahren, als ſie oft zuſammengekommen waren und Herwegh beiden werth geweſen.

Zwiſchen Wagner's Frau und mir hatte ſich das angenehmſte Verhältniß geſtaltet: ich hatte die Empfindung, daß ſie mir gut ſei und ſich zu mir hingezogen fühle. Mir war ſie eine eigenthümlich merkwürdige Erſcheinung: Liszt's geniale Tochter war ihrem berühmten Vater ähnlich und dennoch wieder ſo ganz anders! Geiſt, Phantaſie und die Poeſie ihrer Seele befähigten ſie, die Lebensgefährtin Wagner's zu ſein und ihm als verſtändnißvolle Begleiterin auf jede Höhe zu folgen, nach welcher ſein Genius ſtrebte. In ſeine Muſik verſenkte ſie ſich mit andachtvoller Begeiſterung: die

Welt, in der er lebte, gehörte auch ihr! Wagner's Genius war erfinderiſch in zart empfundenen muſikaliſchen Huldigungen für ſie. In ihrem Hauſe war ſie ganz Frau und Mutter, für ihre Kinder die Lehrerin und Erzieherin, wie Wagner ſich gegen mich ausſprach. Ihr gebildeter Verſtand und der Tact der Frau, die Welt und Leben kennt, belebten ihre Unterhaltung.

Die Zeit, in der wir uns begegnet, war voll Ernſt und tiefer Bedeutung. Die Kämpfe und Siege der deutſchen Waffen — Unruhe und Sorge um Verwandte und Freunde, die verwundet im Spital lagen — tiefer Schmerz über Andere, die gefallen waren — die Größe der Ereigniſſe, die zum Abſchluſſe drängten — die lange Belagerung von Paris, — deutſche Fürſten und Könige, welche in Verſailles dem ſiegreichen Kriegsherrn des geeinigten Deutſchlands die Kaiſerkrone aufs Haupt ſetzten: Alles, was in raſcher Folge geſchah, war ſo geſchichtlich groß, daß man ſich gleichſam ſelbſt erhöht fühlte und gewöhnlichen Erlebniſſen eine Art von Weihe gab. Ich erinnere mich, wie tief es uns ergriff, als an einem kalten Tage bei ruhiger Luft der Kanonendonner von dem belagerten Belfort zu uns herüber hallte.

Als nach völlig beendetem Kriege das deutſche Volk unter ſeinem glorreichen Kaiſer ſich zu fühlen begann in der Kraft des geeinigten Reiches, als Alles ſich regte und vorwärts ſtrebte, war es an der Zeit, daß auch Wagner ſich dem Vaterlande zuwende. Er konnte nicht in dem Stillleben ſeines Glückes, wie ich ihm gewünſcht hatte, ſeine »Miſſa Solemnis« ſchreiben. Seine »Nibelungen« waren vollendet und wollten jetzt an das Licht des Tages. Sie gehörten der Nation an, das deutſche Volk ſollte ſeine Götter, die Heldenſagen und Mythen ſeines uralten Urſprunges in lebensvoller Darſtellung von der Bühne herab kennen lernen. So meinte Wagner. Ihn begeiſterte die Idee, in Bayreuth, im Mittelpunkte des großen Vaterlandes unter dem Scepter des Königs von Bayern dem aus allen Gauen Deutſchlands zuſammenſtrömenden Volke olympiſche Feſte zu bereiten, wie die moderne

Menſchheit ſie braucht in Muſik und Poeſie unter Mitwirkung aller Künſte.

Dergleichen hatte er mehr als einmal gegen uns ausgeſprochen, ehe er in Begleitung ſeiner Frau nach Deutſchland reiſte, um das Terrain zur Ausführung ſeiner Ideen, wenn ich mich ſo ausdrücken darf, zu ſondiren.

Wir hatten einige Wintermonate des Jahres 1872 in Italien zugebracht und kamen froh wieder nach Hauſe, um das Hochzeitsfeſt unſeres zweiten Sohnes zu feiern. Da erfuhren wir, daß Wagner mit der ihm eigenen Energie alle vorbereitenden Schritte zu ſeiner Ueberſiedlung nach Bayreuth bereits gethan habe, und daß er bald nicht mehr in unſerer Nähe weilen werde.

Noch einmal kamen wir zuſammen, ehe die Freunde von der Stätte ſchieden, in der ſie ihr Glück und ihren Frieden gefunden hatten! —

Wagner's Leben in Bayreuth, das Große, das er erſtrebt und mit ſeinen Feſtſpielen zur Erſcheinung gebracht hat, der Ruhm ſeiner Werke und die ſieghafte Kraft ſeines Genius gehören nicht in den Rahmen meiner Darſtellungen. Meine Mittheilungen beſchränken ſich auf das, was ich miterlebt habe und was, auf freundſchaftlichen Gefühlen ruhend, durch harmloſe Erzählungen aus dem Privatleben zur Erläuterung der Briefe, und vielleicht zur Charakteriſtik Wagner's beiträgt.

Berlin.
Druck von Martin Oldenbourg
Adlerſtraße 5.

Briefe

an

Auguſt Röckel

von

Richard Wagner

Eingeführt

durch

La Mara

Zweite Auflage

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1903.

a

Wagner

Briefe an Röckel.

Briefe

an

Auguſt Röckel

von

Richard Wagner.

Eingeführt

durch

La Mara.

Zweite Auflage.

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1903.

UNIVERSITÄTS
BERLIN

Alle Rechte, insbeſondere das der Überſetzung, vorbehalten.

Zur Einführung.

Die Veröffentlichung der vorliegenden zwölf Briefe Richard Wagners an Auguſt Röckel bedarf keiner nähern Begründung. Sie wird allen Verehrern des Meiſters willkommen ſein und erfolgt hier mit gütiger Erlaubnis ſeiner Witwe, Frau Coſima Wagner, nach dem Wortlaut.

Auguſt Röckel, der Empfänger der Briefe, war der älteſte Sohn jenes Joſef Auguſt Röckel, der durch ſeine Beziehungen zu Beethoven bekannt geworden iſt. Von Haus aus für die diplomatiſche Laufbahn beſtimmt und vorbereitet, ging der mit einer ſchönen Tenorſtimme Begabte, der ſich unverſehens ein Bühnenengagement angetragen ſah, der Ungunſt der Zeitverhältniſſe Rechnung tragend, zur Kunſt über. Kurz zuvor als erſter Tenor dem Theater an der Wien beigetreten, ſang er im März 1806, bei Wiederaufnahme des im November 1805 mit geringem Glück erſtmals aufgeführten „Fidelio", den Floreſtan. Später, in den Jahren 1829 bis 1835, machte er ſich um Einführung der deutſchen Oper in Paris und London, unter Mitwirkung von Geſangsgrößen, wie die Schröder-Devrient, Wild, Haizinger, ſowie Hummels als Kapellmeiſter, verdient.

Auf ſeinen Reiſen im In- und Ausland begleitete ihn ſein Sohn Auguſt, der ihm am 1. Dezember 1814 in Graz geboren worden war. Dabei nahm dieſer, offnen Blicks und regen Geiſtes, lebhaft für Politik und die Reformideen ſeiner Zeit intereſſiert, Gelegenheit, zwiſchen den kleinlichen Verhältniſſen ſeines nach innen zerſplitterten, nach außen mißachteten deutſchen Vaterlandes und denen der Großſtaaten England und Frankreich Vergleiche anzuſtellen und auf deren Abhülfe zu ſinnen. Das Schickſal fügte es, daß er 1830 in Paris Zeuge der Julirevolution wurde. Der enthuſiaſtiſche Jüngling begeiſterte ſich für die idealen Ziele ihrer Führer, der Volksmänner Lafayette, Laffitte und Marraſt, deren perſönliche Bekanntſchaft er machte. In England, dahin er dem Vater 1832 folgte, um ihn bei ſeinem Opernunternehmen zu unterſtützen, ſpielte ſich vor ſeinen Augen das Schauſpiel der Reformbewegung ab und er erfreute ſich an einem freien Staatsbürgertum.

Erſt im Jahre 1832 kehrte er nach Deutſchland zurück, woſelbſt er in Weimar unter ſeines Onkels J. N. Hummels Leitung ſeine muſikaliſche Ausbildung vervollkommnete. Als Muſikdirektor bot ſich ihm am ſelben Ort eine Stellung, und durch ſeine Verheiratung mit der Tochter F. Lortzings, eines Vetters des Komponiſten, gründete er ſich einen häuslichen Herd. In gleicher Eigenſchaft wurde er 1843 an das Dresdener Hoftheater berufen, nachdem die Einſendung ſeiner Oper „Farinelli“ ihm dem Weg dahin gebahnt hatte. Hier trat er zu Richard Wagner, dem damaligen Dresdener Hofkapellmeiſter, mit dem ihm die gleichen Geſinnungen und Ideale verbanden, in ein überaus intimes Verhältnis. Des Freundes Werke galten ihm als Offenbarung; ſie übten einen ſo überwältigenden Eindruck auf ihn, daß er auf die Aufführung ſeiner eignen Oper freiwillig verzichtete und ſein ſchöpferiſches Talent fortan völlig hintanſtellte. In ſeiner „Mitteilung an meine Freunde“ ſpricht Wagner ſelbſt, während er ſeiner geiſtigen Vereinſamung in Dresden gedenkt, von Röckel als dem „Freunde, der in der vollen Sympathie für meine künſtleriſche Entwicklung ſo weit ging, den Trieb und die Neigung zur Entwickelung und Geltendmachung ſeiner eigenen künſtleriſchen Fähigkeiten — wie er mir ſelbſt erklärte — fahren zu laſſen“.

In den folgenden Jahren, die zu der Erhebung vom Mai 1849 führten, beteiligte ſich Röckel mehr und mehr in Schrift und Wort an den Beſtrebungen der Volkspartei, ſo daß er nach Unterdrückung des Aufſtandes mit Heubner und Bakunin zuerſt zum Tode, ſodann zu lebenslänglichem Gefängnis verurteilt wurde. Dreizehn lange Jahre brachte er im Zuchthauſe zu Waldheim zu. Dorthin auch wurden die ſieben erſten der nachſtehenden Briefe gerichtet. Als der letzte der politiſchen Gefangenen, ſah er ſich erſt am 10. Januar 1862 der Freiheit und ſeiner Familie wiedergegeben, welche letztere inzwiſchen unter Beiſtand ſeines Bruders Eduard in Weimar gelebt hatte. Literariſcher Tätigkeit wandte ſich Röckel von nun an ausſchließlich zu. In dem Buch „Sachſens Erhebung und das Zuchthaus zu Waldheim“, dem „furchtbaren“ Buch, wie Wagner es nennt, legte er ſeine traurigen Erlebniſſe als Gefangener nieder. Seit 1863 redigierte er „Die Reform“ in Frankfurt a/M., 1866 ſiedelte er nach München über, um bald darauf die Redaktion der „Kleinen Preſſe“ in Wien zu übernehmen. Dort traf ihn 1875 ein Schlaganfall, von dem er ſich nie wieder ganz erholte. „Ein milder, gebildeter, humaner, vortrefflicher Menſch“, nach Liſzts Worten, ſchied er bei ſeinem jüngſten Sohn Richard zu Budapeſt am 18. Juni 1876 aus dem Leben, zu einer Zeit, als Wagner ſich eben rüſtete, mit endlicher Verlebendigung ſeines Feſtſpiel-Ideals den größten Triumph ſeines Lebens zu feiern.

Sein edler Sinn, ſeine ſelbſtloſe feurige Menſchenliebe gewannen Röckel unter Gleichgeſinnten zahlreiche Freunde und Verehrer und nötigten ſelbſt Andersdenkenden Achtung ab, wie er ſeinem ſtandhaften, würdevollen Verhalten auch während ſeiner Gefangenſchaft die ihm widerfahrene ausnahmsweis rückſichtsvolle Behandlung dankte. Ihm ward noch vor ſeinem Ende die Genugtuung, was er als Jüngling geträumt und erhofft, wenn auch auf anderen Wegen, als er es einſt erſtrebte, in einem ſtarken, geeinigten Deutſchland verwirklicht zu ſehen.

Leipzig, Juni 1894.

La Mara.

I.

Mein lieber Freund!

Erſt vor einiger Zeit erfuhr ich mit Beſtimmtheit, daß es Dir und Deinen Schickſalsgenoſſen vergönnt ſei, Briefe auch von Bekannten, nicht nur von den nächſten Angehörigen zu empfangen, ſobald dieſe eben nur perſönliche Intereſſen berührten, oder doch wenigſtens nur ſolche, die mit keinen politiſchen Beziehungen in Verbindung ſtünden. Da nun das, was ich Dir mitzutheilen haben konnte, zunächſt nur meine innige und kummervolle Theilnahme an Deinem Schickſal, dann aber die Nachricht von meinem Ergehen auszumachen hatte, ſo entſchloß ich mich alsbald, Dir zu ſchreiben; nun war mir zuvor daran gelegen, ſo genau wie möglich über Dein Befinden benachrichtigt zu werden. Ich erfahre denn durch Deinen Privatarzt, was mir zu erfahren außerordentlich angenehm war: nämlich, daß die Gerüchte, als habeſt Du durch ungeduldiges Benehmen Dich der Vergünſtigung, mit literariſchen Arbeiten Dich beſchäftigen zu dürfen, verluſtig gemacht, unbegründet ſeien; dagegen ginge es Dir — ſoweit es hier möglich iſt — ganz erträglich, und Deine Rüſtigkeit ſei noch unverloren. Ich geſtehe, daß mich dieſe

Nachricht erſt fähig gemacht hat, Dir ſo zu ſchreiben, wie ich es gern wollte.

Von ſelbſt wirſt Du Dir denken, daß ich ſeit unſerer Trennung ſtets mit dem lebhafteſten Antheil nach Nachrichten über Dein Schickſal ſuchte, und mich — ſo gut wie möglich — in den Stand ſetzte, es zu verfolgen. Mit Deiner Frau traf ich kurz darauf am ſelben Ort zuſammen: nur fügte es eine eigenthümliche Begegnung der Umſtände, daß es mir ganz unmöglich wurde, ſie zu beſuchen. Später erfuhr ich, Dein Bruder Eduard habe ſie zu ſich genommen und verſorge ſie ächt brüderlich. An ihn ſchrieb ich vor einiger Zeit, erhielt aber keine Nachricht: da ich auf das Gerathewohl hin nur nach Bath adreſſirte, hat er ſehr vermuthlich den Brief nicht erhalten; ſeine Adreſſe wäre mir deshalb recht wünſchenswerth. — Habe ich nun in Allem, was Dich und Deine Frau betrifft, blos zu wünſchen, es möge Dir erlaubt ſein, mir recht ausführliche Mittheilungen darüber machen zu dürfen, und ſehe ich mit größter Spannung und lebhaft im voraus erregter Theilnahme dieſen Mittheilungen — im glücklichſten Falle — entgegen, — ſo glaube ich für jetzt nichts Beſſeres thun zu können, als Deine Theilnahme für mich durch eine kurzumfaſſende Nachricht über mich und mein Schickſal zu befriedigen.

Meine äußeren Schickſale ſind bald mitgetheilt. Nach unſerer Trennung, oder vielmehr nach völligem Schluß der Kataſtrophe, während welcher wir uns zum letzten Male ſahen, ging ich zuerſt nach Paris: dort widerte mich aber Alles, und namentlich auch die — wenn ſelbſt nur entfernteſte — Berührung mit den dortigen Kunſtzuſtänden, ſo heftig und ſchnell an, daß ich mich nach einem ſehr kurzen Aufenthalt von dort fort, und zwar nach der Schweiz wandte, wo ich in Zürich, unter Schweizern, ſehr bald einige ſehr ergebene, biedere und theilnehmende Freunde mir gewann. Dieß ſchöne Alpenland erquickte mich zunächſt ſehr: ich hoffe, Du biſt ſtark genug, von Deiner Gefangenſchaft aus, ohne zu heftige Wehmuth dieß zu vernehmen. Nachdem ich die erſten ſchmerzlichen Eindrücke der letzten Vergangenheit, der widerlichen Gegenwart und namentlich des Schickſales vieler Freunde, überwunden hatte, regte ſich mein individuelles Lebensgefühl im Genuſſe der Befreiung von einer zwangvollen und unlösbar widerſpruchsvollen Lebensſtellung, bis zur vollſten Wärme. Dir habe ich gewiß nicht zu verſichern, daß ich mein Entkommen aus der Dresdener Kapellmeiſterſchaft als ein großes Glück für mich anſah: wo Alles ſo im vollſten Widerſpruch mit einander war, wie mein künſtleriſch-menſchliches Weſen und meine dortige Beſchäftigung und Stellung, konnte nur ein vollſtändiges Zerreißen dieſes Verhältniſſes Erlöſung bringen. Jetzt fühlte ich mir aber eine nicht unwichtige Aufgabe zugetheilt: ich mußte innewerden, daß ich der einzige Künſtler war, der — eben als ſolcher — die Bewegung der Zeit begriffen hatte. Ich ſprach in dieſem Bezuge meine Anſichten — über die Kunſt und ihre Stellung zum Leben — öffentlich, d. h. als Schriftſteller aus. Es hat mir unbekannt bleiben müſſen, ob es Dir geſtattet war, meine Schriften zu Geſicht zu bekommen. Das erſte war eine kleine Broſchüre: „Die Kunſt und die Revolution“, mit welcher ich dem, was heut zu Tage als Kunſt gilt, die wirkliche Eigenſchaft der Kunſt durchaus abſprach. In einem darauf folgenden kleinen Buche: „Das Kunſtwerk der Zukunſt“, wies ich die Unfähigkeit der modernen Kunſt aus ihrer Zerſplitterung in die einzig jetzt das Weſen der Kunſt ausmachenden einzelnen Kunſtarten nach, und ſtellte das wahrhafte, dem Leben immer gegenwärtige und ihm innigſt angehörige Kunſtwerk der Zukunſt in den Zügen dar, die es als ein — dem heutigen monumentalen oder modiſchen geradeweges entgegengeſetztes erſcheinen ließen. — Nach Beendigung dieſer Arbeit ward ich — im Anfange 1850 — noch einmal veranlaßt, Paris zu beſuchen: Liſzt hatte ſich währenddem ungemein verdient um mich gemacht; er, und alle meine übrigen Freunde, begriffen eine für mich erträgliche Zukunft nur unter den Auſpicien eines Pariſer Opernerfolges. Mit innerlicher Verzweiflung ſuchte ich mich zu zwingen, ihnen Recht zu geben, verfaßte einen Plan und ging abermals nach Paris. Diesmal ging es mir aber faſt ans Leben: mein Ekel vor der Pariſer Kunſtwelt und das Widerwärtige des Zwanges, den ich mir ſelbſt jetzt anthat, war ſo groß und wirkte auf mich ſo heftig, daß ich in eine zehrende, nervöſe Krankheit verfiel, aus der ich mich durch einen Gewaltſtreich zu befreien ſuchte, indem ich in voller Verzweiflung mich entſchloß allem mir nur irgend Befreundeten den Rücken zu wenden, und in das Wildfremde hinauszuziehen. Damals erfuhr ich — als ich mich gerade in Bordeaux aufhielt — aus einer franzöſiſchen Zeitung die Nachricht, Du und Bakunin würdet nächſtens hingerichtet werden: ich ſchrieb Euch einen Brief, mit der Hoffnung, noch von Euch Abſchied nehmen zu können. Das Gerücht ſtellte ſich jedoch alsbald auch mir als falſch heraus, und der Brief, den ich nach Dresden zur Beſorgung geſchickt, ward unter ſolchen Umſtänden natürlich zurückgehalten. — Von meinem Entſchluſſe ward ich durch die größte Theilnahme und das liebevolle Verhalten einer Familie gegen mich zurückgebracht. Dieſe Familie, faſt nur aus Frauen beſtehend, und längere Zeit in Dresden anſäſſig, iſt Dir — wenn ich nicht irre — auch bekannt geworden, ich glaube durch Deinen Bruder: ihr danke ich jetzt unendlich viel. Vor allem muß ich aber auch Liſzt erwähnen: es iſt wirklich kaum glaublich, mit welcher Liebe und raſtlos thätigen Ergebenheit dieſer Menſch an mir hängt; Alles, was ihm in meinem Weſen für ſeinen reinen Verſtand unbegreiflich bleiben dürfte, überwindet er durch ein lebhaftes, ſympathiſches Gefühl, von deſſen Fähigkeit ich wahrhaft überraſcht worden bin. Er hat meinen „Lohengrin“ in Weimar aufgeführt und ihn wahrhaft zu Erfolg gebracht: — in Folge deſſen geht man jetzt ſogar in Dresden damit um, dieſe Oper aufzuführen; hiergegen habe ich aber — und zwar aus vielerlei Gründen — die entſchiedenſte Einſprache gethan. Sehr komiſch iſt es für mich, von vielen Leuten zu erfahren, daß ſie an eine „Ausſöhnung“ zwiſchen mir und meinen früheren Verhältniſſen denken. Sieh, lieber Freund! ſo wenig wird man begriffen, zumal wenn man die Eigenſchaften des Künſtlers beſitzt. — Neuerdings habe ich mich nochmals ausführlich als künſtleriſcher Menſch ausgeſprochen: über den Gegenſtand meiner Kunſt ſelbſt in einem größeren Buche: „Oper und Drama“, und über den Bezug meiner Individualität zu dieſem Gegenſtande in einer „Mittheilung an meine Freunde“, die ich als Vorwort der Herausgabe meiner drei Dichtungen „der fliegende Holländer“, „Tannhäuſer“ und „Lohengrin“ vorangehen laſſe. Das erſtere wird nächſtens bei **Weber**, das zweite bei **Breitkopf und Härtel** erſcheinen[1]). Wie wünſchte ich, daß es Dir verſtattet ſein möchte, dieſe Bücher durch mich zu empfangen! Dieſe **Härtel's** laſſen jetzt auch den Klavierauszug zu Lohengrin ſtechen, und — was Dich wirklich überraſchen wird — ſie wollen ſogar dieß auch mit der **Partitur** dieſer Oper thun. Du ſiehſt hieraus, daß die Stimmung gegen mich als „Künſtler“ ſehr günſtig geworden iſt: ich habe — eben in jener „Mittheilung“ — ſehr entſchieden aber jede Theilnahmebezeigung in dem Sinne, daß man den „Menſchen“ vom „Künſtler“ getrennt wiſſen wollte, zurückgewieſen, und auf die Thorheit einer ſolchen Trennung aufmerkſam gemacht. Wie ehrlos, und

---

1) Drei Operndichtungen nebſt einer Mittheilung an ſeine Freunde als Vorwort von Richard Wagner. 1852. IV, 352 S. 8°.

offen zugeſtanden nichtswürdig unſere ganze heutige „Kunſt" iſt, wird erſt jetzt recht erſichtlich, wo ſie das letzte Gewand der Scham von ſich geworfen hat und offen bekennt, um jeden Preis nur um ihre Exiſtenz beſorgt zu ſein. Wie unglücklich ſich ein Menſch meiner Art unter dieſem Beſtande fühlen muß, brauche ich Dir nicht zu ſagen: mit offenen Augen muß ich mich Illuſionen hingeben, um nur irgendwie eine Thätigkeit rechtfertigen zu können, die auf der anderen Seite mich doch einzig noch über die allgemeine Schlechtigkeit täuſchen kann. Das fernere Theoretiſiren widert mich jetzt an: Liſzt hat bei mir eine neue künſtleriſche Arbeit angeregt. So habe ich einen „jungen Siegfried" gedichtet, der allerdings im Stande war, mir noch große Freude zu machen. Mein Held iſt wild im Walde aufgewachſen und ward von einem Zwerge (dem Nibelungen „Mime") aufgezogen, um ihm den Rieſenwurm zu erlegen, der den Hort bewacht. Dieſer Nibelungenhort bildet ein ungemein bedeutſames Moment: Verbrechen aller Art haften an ihm. Siegfried iſt nun ungefähr derſelbe junge Burſche, der im Märchen vorkommt, und auszieht, „um das Fürchten" zu lernen, — was ihm nie gelingen will, weil er mit kräftigen Naturſinnen immer Alles ſo ſieht, wie es iſt. Er erlegt den Rieſenwurm und erſchlägt ſeinen Erzieher, den Zwerg — der ihn um des Hortes willen heimlich umbringen will. Siegfried, ſehnſuchtsvoll aus der Einſamkeit herausverlangend, vernimmt nun — die Gabe dazu hat er vom zufälligen Genuſſe des Drachenblutes gewonnen — die Stimme eines Waldvogels, der ihn auf Brünhilde verweiſt, die auf einem Felſen — von Feuer umgeben — ſchläft. Siegfried durchdringt das Feuer und erweckt Brünhilde — das *Weib* zur wonnigſten Liebesumarmung. — Ich kann Dir hier nicht mehr andeuten: vielleicht darf ich Dir die Dichtung ſelbſt zuſchicken. — Nur noch Eines: — in unſeren feurigen Geſprächen geriethen wir ſchon darauf: — nicht eher ſind wir das, was wir ſein können und ſollen, bis — das *Weib nicht erweckt* iſt. —

Ach, was ſinge ich Dir Ärmſten da für Lieder vor! Glaube mir, auch ich bin nicht froh, daß ich eben nur ſingen kann. Ich werde den „jungen Siegfried“ ausführen, — aber mich gewiß nicht einen Augenblick darüber täuſchen, daß auch dieß nur eine ſchöne Täuſchung iſt, und die Wirklichkeit über Alles geht. Oft kommen wir uns gefangener vor in unſeren unſichtbaren Feſſeln, als die uns erſcheinen, die einem ganz ſichtbaren Zwange zu gehorchen haben. Und doch — ich weiß es — gebe ich dieſen' einen ſchlechten Troſt: — zürne mir nicht darüber! — nur Eines mögen wir uns Alle zurufen: ſeien wir geſund und erhalten wir uns geſund! Hierin liegt Alles — Hoffnung, Troſt und — Gewißheit! —

Nun, mein lieber armer Freund! iſt es Dir irgend geſtattet, ſo gieb mir Nachricht von Dir, und zwar recht ausführliche: — ſo bald auch dieß erlaubt werden kann, will ich Dir immer und ſo gut wie möglich antworten: möchte Dich dieß dann ſtets aufheitern können, und Dir Muth zur Ausdauer und Geduld geben! Leb wohl, und denke in Freundſchaft und Liebe oft, wenn Du traurig biſt, an Deinen

treuen Freund
Richard Wagner.

Zürich, 24. Auguſt 1851.

II.

Zürich, 12. September 1852.

Dein Brief, Du lieber Freund, hat mich über alle Maaßen gefreut! Er kam ſo unverſehens und unverhofft, und giebt mir von Deiner muthigen, heiteren Ausdauer ein ſo ſtarkes Zeugniß, daß wohl nichts Angenehmeres mir jetzt begegnen konnte, um auch mich zu erheben und zu ſtärken. Meine Geſundheit iſt nicht die beſte, und während mein Körper den Anſchein ziemlicher Rüſtigkeit zeigt, befindet ſich mein Nervenſyſtem doch in einem bedenklichen Zuſtande von zunehmender Angegriffenheit — einer nothwendigen Folge des rückhaltsloſen Gewährenlaſſens meines leidenſchaftlichen und heftigen Empfindungsweſens, das mich nun einmal gerade zum künſtleriſchen Menſchen in dem Maaße gemacht hat, wie ich es bin. Namentlich ſind aber durch das ewige Phantaſieleben ohne alle genügende Realität, meine Gehirnnerven ſo ſtark angegriffen, daß ich nur noch in großen Abſätzen und mit langen Unterbrechungen arbeiten darf, wenn ich nicht in einen andauernden ſehr leidenvollen Zuſtand verfallen will. In einem ſolchen traf mich gerade jetzt Dein Brief: ſein Inhalt bildete, mit Deiner Lage zuſammengenommen, einen ziemlich auffallenden Contraſt zu meiner Lage und Stimmung. Es beſtätigte ſich mir nur, was ich jetzt oft ſchon empfinden mußte, daß eine halbe Freiheit demüthigender und niederdrückender iſt, als eine vollſtändige Unfreiheit: es möchte mir doch ſchwer fallen, mich Dir ganz verſtändlich über das zu machen, was ich meine. Meine ſchriftſtelleriſchen Arbeiten waren Zeugniſſe für dieſe meine Unfreiheit als künſtleriſcher Menſch: nur im höchſten Zwange verfaßte ich ſie, und nichts weniger hatte ich im Sinne als „Bücher" zu ſchreiben: wäre dieß der Fall geweſen, ſo würdeſt Du Dich wahrſcheinlich nicht ſo über meinen Styl zu beklagen gehabt haben. — Mit der ſchriftſtelleriſchen Periode iſt's nun aber bei mir vorbei: es müßte mich tödten, wollte ich darin fortfahren; dagegen führe ich jetzt ein größeres künſtleriſches Vorhaben aus, zunächſt die Vollendung der Dichtung dreier Dramen mit einem ſelbſtändigen großen Vorſpiele, die ich dann in Muſik ſetzen und — Gott weiß wann? wie und wo? — einmal aufführen will. Das Ganze wird heißen: „Der Reif des Nibelungen" — das Vorſpiel: „Der Raub des Rheingoldes", — das 1. Drama: „Die Walküre", das 2.: „Der junge Siegfried", das 3.: „Siegfried's Tod". Die 3 Dramen ſind bereits fertig, und von dem Vorſpiele habe ich nur noch die Verſe auszuführen. Ich denke Ende dieſes Jahres die Dichtung einſtweilen meinen Freunden im Druck vorzulegen. Die Ausführung des

Ganzen wird mir (bei meinem jetzigen Geſundheitszuſtande) natürlich viel Zeit koſten: die Zeit der Aufführung muß ich für jetzt in die fabelhafte Zeit der „Zukunft" ſetzen. — Über dieß Vorhaben wird Dich eine ſehr ausführliche „Mittheilung an meine Freunde" über meine Entwickelung als künſtleriſcher Menſch belehren, die ich als Vorwort der Herausgabe meiner drei „Operndichtungen" (fliegender Holländer, Tannhäuſer und Lohengrin) voranſtellte. Dieſes Buch iſt bereits Anfang dieſes Jahres erſchienen, und ich trug Sorge, daß Dir ein Exemplar davon zugeſtellt werde: vermuthlich durfte es Dir noch nicht vorgelegt werden; ſollte es ſich aber anders verhalten, ſo bitte ich um Nachricht, um das etwa irgendwie Verſäumte nachholen laſſen zu können. — Statt des Klavierauszuges von Lohengrin, den Du von Härtels erwarteſt, ſende ich die ebenfalls jetzt bei Härtels erſchienene Partitur derſelben Oper an Deine liebe Frau; ſie möge ſehen, ob es ihr erlaubt wird, dieſe Dir zuzuſtellen. Jedenfalls wird Dir die Partitur mehr Befriedigung gewähren, als der Klavierauszug. Einige kleine Schriften über Kunſtgegenſtände, die gelegentlich verfaßt wurden, beſorge ich in gleicher Weiſe an Dich. Mein letztes war eine Anleitung zur Aufführung meines Tannhäuſer. Neuerdings befaſſen ſich nämlich eine ziemliche Anzahl deutſcher Theater damit, dieſe Oper aufzuführen: ſelbſt das Berliner Hoftheater bereitet ſich darauf vor, und ich kann annehmen, daß in kurzer Zeit alle Theater dieſe Oper gegeben haben werden. Dieß kann mir leider aber keine Freude mehr machen: es kommt mir in jeder Hinſicht — zu ſpät; auch weiß ich, daß ſo — wie ich es will, — dieß Werk doch nirgends dargeſtellt werden wird: mehr oder weniger wird von Darſtellern und Publikum nur die möglichſt weichliche Seite der Sache erfaßt und begriffen werden, keineswegs aber die Energie der Leidenſchaft, die in ihr liegt. Ob mir meine jetzt ſo unerwartet ſteigende Berühmtheit die Möglichkeit einer einſtigen Aufführung meiner Nibelungendramen verſchaffen könnte, muß ich ebenfalls ſehr bezweifeln, da nach meinem Sinne dieſe Möglichkeit aus ganz andren Verhältniſſen erwachſen müßte, als es eben die gegenwärtigen in Bezug auf Kunſt und Leben ſind. Das Peinlichſte verbleibt — bei allen ſcheinbaren Erfolgen — für mich immer, zu wiſſen, daß ich den größten Theil dieſer Erfolge doch nur dem Mißverſtändniſſe des wahren Gehaltes meiner Werke verdanke: hierüber kann ich mich nun eben aber nicht mehr täuſchen.

Wenn es Dir wieder geſtattet iſt, Dich mit Literatur zu befaſſen, ſo möchte ich, daß Du mir angeben ließeſt, ob ich Dir ab und zu Bücher zukommen laſſen dürfte. Eine ungemein anregende Lectüre würden Dir Feuerbach's Schriften verſchaffen. Ich würde Dir auch den Dichter mittheilen, den ich neuerdings als den größten aller Dichter erkannt habe; das iſt: der perſiſche Dichter „Hafis“, von deſſen Gedichten jetzt eine ſehr genießbare deutſche Bearbeitung durch Daumer exiſtirt. Die Bekanntſchaft mit dieſem Dichter hat mich mit wahrhaftem Schreck erfüllt: wir ſtehen mit unſrer ganzen pomphaften europäiſchen Geiſtescultur faſt tief beſchämt vor dem, was bereits der Orient einmal mit ſo ſicherer, heiter erhabener Geiſtesruhe hervorgebracht hat. Vermuthlich würdeſt Du mein Erſtaunen theilen. Das ganze Verdienſt der neueren europäiſchen Entwickelung kann ich nur noch in einer univerſellen Zerſetzung erkennen, während ich die Erſcheinung jenes Orientalen als einen vorzeitigen individuellen Zug erkennen möchte.

Deiner armen lieben Frau ſchreibe ich nächſtens einmal recht ausführlich, und ſehnlich wünſche ich, daß es in meiner Macht ſtehen möge, ihr eine Tröſtung und Erheiterung zu bereiten. — Meine perſönlichen Verhältniſſe geſtalten ſich ziemlich angenehm, und wohl kann ich froh ſein, meine nächſten Lebensbedürfniſſe ohne zu drückende Sorge befriedigen zu können: leider aber bin ich ſehr allein; mir fehlt ein genügender Umgang, und mehr wie je muß ich empfinden, daß das Ausnahmsweiſe meiner Stellung mir wirklich zum Fluche für den Lebensgenuß wird; ein Gefangner würde nicht begreifen können, warum ich meiſt ſo trübſinnig und oft todesſüchtig bin: und doch muß ich es ſo auffallend klar und deutlich begreifen. — Genug hiervon! — Du wirſt mich auslachen, und wahrlich, Dir kann ich das Recht dazu nicht wehren. Eines wünſche ich jetzt ſehnlichſt, daß es Dir verſtattet ſein dürfte, öfters mit mir zu correſpondiren: kannſt Du mir hierüber eine tröſtliche Ausſicht eröffnen, ſo ſei verſichert, daß Du mir damit eine außerordentliche Freude machſt. Leb' denn wohl und fahre fort Dich ſo zu halten, wie Du es thuſt! Dieß der herzliche Wunſch Deines treuen Freundes

Richard Wagner.

III.

Lieber Freund!

Vor kurzem erſt erhielt ich endlich wieder Nachricht von Dir: ich erſah daraus unter andrem, daß Dir einige Bücher, die ich für Dich beſtimmt hatte, noch nicht zugekommen waren, und erkundigte mich deshalb erſt noch einmal bei Deiner guten Frau; dieſe konnte mir, von Unwohlſein verhindert, auch erſt nach einigen Wochen antworten: ich wiederum hatte in der neueſten Zeit eine ſehr angreifende Beſchäftigung, ſo daß aus dem Allen eine Verzögerung der Antwort entſtanden iſt, für die ich gern bei Dir entſchuldigt ſein möchte, weshalb ich dieſe, an ſich matte Erklärung meiner heutigen Mittheilung vorausſetzte.

Meine neue Dichtung: „Der Ring des Nibelungen“ (von der ich nur für meine nächſten Freunde und Bekannte einen Privatabdruck in wenigen Exemplaren beſorgen ließ) habe ich ſchon im Februar d. J. nach Weimar geſchickt, damit ſie durch Deine Frau Dir zugeſtellt werde. Du erwähnſt gar nichts davon: Deine Frau behauptet aber, ſie habe das Exemplar nach Waldheim abgeſchickt: iſt es Dir nun noch nicht zugeſtellt worden, ſo muß dieß aus Gründen geſchehen ſein, die eine wiederholte Zuſendung eines zweiten Exemplares vollkommen unnütz machen würden. Ich frage daher lieber noch einmal bei Dir an: Du kannſt Dich wohl erkundigen. Sollte das Buch verloren gegangen ſein, ſo laß es mich ſchnell wiſſen: ein zweites Exemplar wird dann alsbald in Waldheim eintreffen. — Jedes Reden über dieſe Dichtung muß mir daher jetzt unnütz erſcheinen, nämlich ſo lange Du mir nicht melden kannſt, daß Du ſie geleſen haſt.

Meine „drei Operndichtungen, nebſt einer Mittheilung an meine Freunde als Vorwort“ (Leipzig, Breitkopf und Härtel) hatte ich ebenfalls ſchon Anfang vorigen Jahres für Dich beſtimmt; aus Deiner Nachricht erſehe ich, daß das Buch verloren gegangen ſein muß: ich ſende es daher direct an Deine Frau, damit ſie es Dir zukommen laſſe. Dieſem füge ich bei, was Du ſonſt noch wünſchteſt: 1. „Hafis“ (zwei Bände), 2. Feuerbach „Vorleſungen über das Weſen der Religion“. — Deine Seelenſtimmung ſcheint mir, zu meiner großen Freude, der Art zu ſein, daß ich Dir aus dieſen Büchern Erfriſchung verſprechen darf: hoffentlich biſt Du geſund und haſt Dir den Geiſt erhalten, der ſich ſelbſt dann erquickt fühlt, wenn er das Schöne als ein nothgedrungen Reſignirter kennen lernt. Hierin biſt Du aber vielleicht nicht übler dran, als heutzutag jeder Menſch: das wirklich Schöne muß für uns jetzt nur ein Gedankenbild bleiben; daß es vorhanden ſein kann, vorhanden ſein wird, und von Menſchen, die uns im

Gefühle ganz gleich ſind, genoſſen werden ſoll, dieſer Einſichtsgewinn muß uns hier ſo gut eben nur tröſten, als Dich dort. Und wirklich iſt dieß der einzige Troſt: und in der Sympathie für ein kommendes Geſchlecht können wir jetzt ſchon beglückende Wohlempfindungen gewinnen. Somit mache ich mir keinen Vorwurf, Dir auch den Hafis nach Waldheim zu ſchicken. — Feuerbach's Buch iſt gewiſſermaaßen ein Reſumé ſeiner ganzen bisherigen philoſophiſchen Wirkſamkeit: es iſt keines von ſeinen eigentlichen berühmten Büchern, wie „Das Weſen des Chriſtenthums“ und „Gedanken über Tod und Unſterblichkeit“; aber es giebt am ſchnellſten eine vollſtändige Kenntniß ſeines ganzen Bildungsganges und die letzte Entwickelung ſeiner Kritik. — Ich wünſche herzlich, es möchte Dir vergönnt ſein, Dich an dieſem kräftig klaren Geiſte zu erfreuen! — Dazu lege ich nun noch das Programm zu den kürzlich von mir in Zürich veranſtalteten Muſikaufführungen bei: es wird Dich intereſſiren. Wundern wirſt Du Dich aber, wie ich es über mich vermocht habe, eine ſolche Auswahl von Stücken aus meinen Opern in einem „Conzerte“ aufzuführen? Die Sache iſt aber ſehr leicht erklärt. Zunächſt verlangte es mich gar zu ſehr, einmal etwas aus Lohengrin zu Gehör zu bekommen, namentlich das Orcheſtervorſpiel. Um hierzu das nöthige Orcheſter zuſammen zu bekommen, mußte ich allerdings an eine vollſtändige Conzertaufführung denken, und deshalb verſchiedene andere Stücke noch mit zugeben. Die Herbeiſchaffung des mir nöthigen Orcheſters (gegen 70 Mann) koſtete nicht weniger als 9000 Francs, die wirklich, als ich mit meinem Wunſche hier hervortrat, durch Garanten gezeichnet wurden: wer nun das gute Zürich mit ſeinen ächten Zöpfen und Philiſtern kennt, muß über dieſe Thatſache allerdings in Erſtaunen gerathen, und auch ich kann nicht läugnen, daß mich dieſer Beweis eines unerhörten Vertrauens und einer ungewöhnlichen Liebe ſehr rührte. Die Aufführungen waren vollendet: ich hatte die beſten Muſiker von weit her aus Deutſchland kommen laſſen, und der Erfolg gewinnt immer mehr eine für die Schweiz wichtige Bedeutung. Ich zweifle nämlich nicht, daß mir — wenn ich ſo weit bin — hier einmal die Mittel geboten werden, meine dramatiſchen Compoſitionen nach meinem Sinne zur Darſtellung zu bringen. Dazu gehört natürlich, daß ich eine Reihe von Jahren mich ausſchließlich der Ausbildung eines Darſteller-Perſonales, wie ich es bedarf, widme: habe ich das zu meiner Zufriedenheit erreicht, ſo führe ich dann in einem beſonders errichteten, leicht conſtruirten, aber zweckentſprechenden Theater ein Jahr lang alle meine Werke, und namentlich auch meine Nibelungendramen auf, um — wenn auch nicht mein Ideal, ſo doch wenigſtens das erreicht zu haben, was ein Einzelner nach Menſchenmöglichkeit erreichen kann. Zunächſt habe ich aber alle meine Kraft und Geſundheit — die allerdings oft ſehr leidend iſt — zuſammenzunehmen, um die muſikaliſche Compoſition meiner Nibelungendramen auszuführen. Dieß wird gewiß 3 bis 4 Jahre koſten? —

Die Aufführungen, die gegenwärtig auf deutſchen

Theatern von meinem Tannhäuſer und nächſtens auch vom Lohengrin ſtattfinden, bleiben für mich künſtleriſch ohne alles Intereſſe: ich weiß, daß ſie meiſtens meine Abſicht gänzlich ohne Verſtändniß laſſen, und in nichts weſentlich ſich über die Höhe unſrer gewohnten Opernaufführungen erheben. Mache ich auch hie und da überraſchende Erfahrungen, und bin ich namentlich oft darüber erſtaunt, welche Wirkungen dieſe Aufführungen auf kleinen Theatern — nämlich durch die enthuſiaſtiſche Anſtrengung junger Muſikdirectoren — hervorbringen, ſo muß mich dieß im Ganzen und im Hinblick auf den allgemeinen, unverbeſſerlichen Zuſtand, doch kalt laſſen, und ich läugne nicht, daß die Verbreitung meiner Werke mir nur um des materiellen Vortheils, den ſie mir bringt, von Werth iſt. Dadurch hat ſich allerdings meine Lage jetzt recht erträglich geſtaltet, und beſonders genieße ich jetzt den Vorzug, nicht mehr unmittelbar für **Geld** thätig ſein zu dürfen; wenn ich irgend etwas hier am Orte unternehme, ſo laß ich mir nie etwas dafür bezahlen (was ich aber auch nicht anders thun würde, ſelbſt wenn ich gänzlich ohne Mittel wäre, denn dieſes unmittelbare Kunſtmachen für's Geld iſt das, was mich gänzlich von aller Kunſt entfernt halten könnte, wie es denn auch am meiſten die Anſichten der Leute über das Weſen von Kunſtproductionen verwirrt). So könnte ich ſagen, ich lebe jetzt ziemlich angenehm, wenn — ich eben ein andrer wäre, als ich bin! Nicht nur, daß grade ich das Ehrloſe des allgemeinen Zuſtandes ſchmerzlicher empfinden muß, als mancher andere: ſondern auch was mein ganz perſönliches Leben betrifft, muß ich mir jetzt nur immer aufrichtiger eingeſtehen, daß ich erſt ſeit wenigen Jahren — zu ſpät! — gewahr werden mußte, wie ich eigentlich noch *gar nicht* gelebt habe! Nun hiermit will ich Dich unbeläſtigt laſſen: für *Deine* Ohren ſind dieſe Klagen allerdings nicht gemacht! Nur ſo viel muß ich Dir ſagen, daß meine *Kunſt* jetzt immer mehr das Lied der geblendeten, ſehnſüchtigen Nachtigall wird, und daß dieſe Kunſt plötzlich allen Grund verlieren würde, wenn ich eben die Wirklichkeit des Lebens umarmen dürfte. Ja, wo das Leben aufhört, da fängt die Kunſt an: wir gerathen von Jugend auf in die Kunſt, ohne zu wiſſen wie? und erſt wenn wir die Kunſt bis an ihr Ende durchdringen, gewahren wir zu unſrem Jammer, daß uns eben das Leben fehlt! — Könnt' ich mich nun mit neuen Täuſchungen tröſten, ſo wäre mir's jetzt wahrlich leicht gemacht: könnte ich eitel und ſtolz ſein, wie glücklich dürfte ich mich jetzt fühlen! Mein Ruhm iſt im ſteten Wachſen begriffen: ich werde als eine unerhörte, noch ganz unclaſſificirbare Erſcheinung betrachtet; Broſchüren und Journalartikel werden über mich geſchrieben maſſenweiſe; Unverſtändniß und Bewunderung erhitzen ſich gegenſeitig über mich — und wie unſäglich gleichgültig läßt mich das Alles! Mir wäre es nicht möglich mehr, ein Wort zu ſchriftſtellern, ſo widert mich das troſtloſe Mißverſtändniß meiner Schriften an, nachdem der Kern meines Weſens und meiner Anſchauungen faſt gänzlich unbegriffen geblieben iſt. — Wohl könnte mich aber Eines tröſten: — ich werde nicht nur bewundert, ſondern auch geliebt; wo die Kritik aufhört, da tritt die Liebe ein, und ſie hat mir viele Herzen nahe gebracht. Doch dieſe Liebe muß für mich immer ſo etwas Fernes bleiben; ſie tritt nicht anders als nur höchſt vermittelt in mein Leben ein, und — wie nun dieſes Leben ſich einmal geſtaltet hat — kann ich nur wie in weite Ferne in dieſes Reich der Liebe blicken. Könnte ich ein richtiger Egoiſt werden, mir wäre geholfen: nun geht's aber nicht anders, und — wie Du — kann ich mich nur durch Reſignation wenigſtens in der Wahrheit meiner Natur erhalten. —

Lieber Freund, ich habe Dir nur von mir gemeldet, und hätte da wohl noch viel und mancherlei mitzutheilen, was ich doch aber nicht ſo auf eine Ladung herausgeben kann. Was ich jetzt ſehnlich wünſche, iſt, daß es Dir erlaubt würde, nun öfter an mich zu ſchreiben: erſt ein häufigerer Verkehr macht ſo viel locker, was ohnedem immer in einer gewiſſen Befangenheit ſtecken bleibt. Über Dich kann ich Dir ja außerdem ſo gar nichts ſagen, und über das Räthſel Deines jetzigen Daſeins kannſt ja nur Du mich belehren: meine Empfindungen von Dir und Deinem Zuſtande kann und darf ich Dir ja gar nicht mittheilen; wie Du mir vorkommſt, und wie Du mir erſcheinſt, muß ich ja für mich behalten, denn es würde mir verwehrt ſein müſſen, mich in den Verdacht zu bringen, als wollte ich Dich eitel machen. Alles, was ich Dir über Dich ſage, iſt, daß es mir ſehr albern vorkommen würde, wenn ich Dir irgend einen Rath geben wollte; aber ſehr glücklich würdeſt Du mich machen, wenn es Dir irgend gelänge, etwas ausfindig zu machen, worin Dir der Rath oder der Zuſpruch eines treuen Freundes von Nutzen ſein könnte. Gelingt Dir das, ſo theile es mir ja mit! — Hoffentlich wird Dir meine heutige Bücherſendung zugeſtellt: ich bin im Geiſte bei Dir, wenn Du in den Büchern lieſt. Über den „Ring des Nibelungen“ laß mich nur bald erfahren, ob Du dieſe Dichtung erhalten, und ob Du ſie — wenn nicht — empfangen darfſt. Sie iſt die Summe meiner jetzigen künſtleriſchen Thätigkeit. Laß mich das ja ſchnell wiſſen!

Und nun: leb wohl für jetzt! Kannſt Du mir nicht ſo bald ſchreiben, ſo laß mich wenigſtens durch Deine Frau wiſſen, ob Du einen neuen Brief wieder von mir empfangen darfſt. Ich hole dann ſo manches nach, was ich heute verſäumte, weil ich nicht länger als einmal zu einem Briefe mich hinſetzen kann, jetzt aber der Kopf mir bereits wüſte wird! Leb wohl! Hab' Muth und — Geduld! Wir alle kommen nicht ohne ſie aus! Dein

Richard Wagner.

Zürich, 8. Juni 1853.

IV.

Zürich, 25. Januar 1854.

Wie es gekommen iſt, daß ich Deinen Brief an vier Monate unbeantwortet ließ, iſt mir jetzt ſehr erklärlich, aber ſchwer wird mir's werden, es Dir zu erklären, liebſter Freund! Jedenfalls trägt die Hauptſchuld die Bedeutendheit Deines Briefes, auf ihn einigermaßen entſprechend zu antworten, hing nicht bloß vom Willen, ſondern namentlich auch vom Vermögen ab. Ich war im vergangenen Sommer ſehr unruhig. Liſzt beſuchte mich im Juli; dann war ich in einem Bade, St. Moritz in Graubünden (6000 Fuß über dem Meer): Ende Auguſt zog ich nach Italien — ſo weit es mir offen ſteht: Turin, Genua, Spezzia; dann wollte ich nach Nizza, um dort mich einige Zeit aufzuhalten; meine abſcheuliche Einſamkeit kam mir aber gerade in dieſer Fremde ſo ſehr zu Gemüth, daß ich plötzlich — auch in Folge eines rein körperlichen Übelbefindens — in tiefe Melancholie ſank und nicht ſchnell genug über den Lago maggiore und den St. Gotthardt nach Haus reiſen konnte. Während ich mich hier erholte, kam mir Dein Brief: zugleich aber auch eine Einladung von Liſzt zu einem Rendezvous in Paris. Dort verbrachte ich den Monat October — was den Journalen Veranlaſſung gab, mir und Liſzt die Intention der Aufführung meiner Opern in Paris anzudichten. Deinen Brief hatte ich in dem Tumulte nicht beantworten können, und wollte es nun bei meiner Rückkehr nach Zürich. Hier angekommen überwältigte mich aber endlich die Sehnſucht nach der muſikaliſchen Compoſition des „Rheingoldes“ ſo heftig, daß es mir in dieſer Stimmung unmöglich war, Dir auf Deine kritiſchen Bemerkungen über mein Gedicht zu antworten: es ging nicht, ich konnte nicht! Aber mit Leidenſchaft warf ich mich — nach ſechsjähriger gänzlicher Unterbrechung! — auf die Muſik, ſo daß ich endlich mir vornahm, Dir nun nicht eher zu ſchreiben, als nach der Beendigung der Compoſition des Rheingoldes. Nun, ſo weit bin ich: — und jetzt begreife ich auch meinen Widerwillen, Dir eher zu antworten, denn jetzt — nach dieſer Compoſition — bin ich plötzlich ganz anders im Stande Dir zu antworten, nämlich — auf Deine Kritik ſo gut wie gar nichts zu antworten, was auch vermuthlich das allerbeſte ſein wird: denn Du haſt ganz recht, zu kritiſiren, aber ich habe recht, wenn ich die Sache mache und ausführe, wie ich kann und mag. Alſo — ſtreiten werde ich mich mit Dir nicht, aber ſprechen wollen wir doch etwas darüber!

Zunächſt jedoch, was nun meinen heutigen Brief betrifft, laß mich Dir ſagen, daß Du mir ein großes, hocherfreuendes Geſchenk gemacht haſt durch die Nachrichten über Dich und Dein Ergehen. Ich komme darauf zurück, daß Du mir in Deiner Lage faſt glücklicher vorkommſt, als ich mir in der meinigen. Von Deiner Geſundheit giebt mir jede Zeile Deines Briefes Kunde: ich bezeuge Dir dafür meine freudige Bewunderung! Daß Du mir einen fünf Bogen ſtarken Brief ſchreiben durfteſt, bezeugt mir auch die Beſſerung Deiner perſönlichen Lage, die mir denn doch herzlich lieb iſt, wenn ich auch geſtehen muß, daß ich mir Umſtände denken könnte, unter denen ich aller und jeder Erleichterung der Exiſtenz entſagen dürfte, ohne mich eben um des Verſagten willen ſehr zu grämen. Eines ſteht über

Allem: die Freiheit! Was iſt aber „Freiheit"? etwa — wie unſere Politiker glauben — „Willkür"? — gewiß nicht! Die Freiheit iſt: Wahrhaftigkeit. Wer wahrhaft, d. h. ganz ſeinem Weſen gemäß, vollkommen im Einklang mit ſeiner Natur iſt, der iſt frei; der äußere Zwang iſt nur dann ſeinem Sinne nach erfolgreich, wenn er die Wahrhaftigkeit des Bezwungenen tödtet, wenn dieſer heuchelt, und ſich wie anderen glauben machen will, er ſei ein andrer, als er wirklich iſt. Das iſt die wahre Knechtſchaft. Zu dieſer braucht es aber der Gezwungene dennoch nicht kommen zu laſſen: und wer — ſelbſt unter dem Zwange — ſeine Wahrhaftigkeit ſich wahrt, der wahrt ſich im Grunde auch ſeine Freiheit; wenigſtens gewiß mehr als der, der einen Zwang — wie ihn unſre ganze Welt enthält — gar nicht mehr merkt, weil er ſich mit ſeinem eigenen Weſen ihm ganz ſchon gefügt, ſich ihm zu Liebe entſtellt hat.

Ich glaube, dieſe „Wahrhaftigkeit" iſt im Grunde auch die ganze „Wahrheit", von der in unſren Philoſophien und Theologien die Rede iſt. „Wahrheit" iſt ein Begriff, und der Natur nach nichts anderes, als die vergegenſtändlichte „Wahrhaftigkeit"; der eigentliche Inhalt dieſer „Wahrhaftigkeit" iſt aber doch nur einzig die „Wirklichkeit", oder beſſer: „das Wirkliche", „das wirklich Seiende", und „wirklich" iſt nur das, was „ſinnlich" iſt, während das „Unſinnliche" gewiß auch das „Unwirkliche" iſt, nämlich das nur „Gedachte", „Vorgeſtellte". Wenn ich ſomit die „Wahrhaftigkeit" gewiß nicht mit Unrecht das umfaſſendſte Gefühl der

Wirklichkeit, zugleich mit dem Bekenntniſſe dieſes Gefühles, nenne, ſo iſt die „Wahrheit" am Ende nur wieder der Begriff von dieſem Gefühle, wenigſtens iſt ſie in der Philoſophie dazu geworden: dieſer Begriff ſteht aber gewiß eben ſo weit von der Wirklichkeit ab, als die „Wahrhaftigkeit" — in dem bezeichneten Sinne — ihr nahe ſteht, daher täuſcht man ſich von jeder wohl in nichts mehr, als in der „Wahrheit", ſo daß ſie eigentlich wohl das allertrügeriſchſte von der Welt iſt; ſie wird endlich, wie jeder Begriff, eben nur noch ein Wort, und mit ſolchen „Worten" läßt ſich wohl recht ſchön ein „Syſtem bereiten", aber niemals mehr die Wirklichkeit erfaſſen. Am ſicherſten erfahren wir dieſe eben nur mit dem Gefühl, und wahres Gefühl iſt nur ſinnliches Gefühl. Allerdings müſſen wir hier nicht unter „Sinnen" das verſtehen, was die Philoſophen und Theologen mit voller Verachtung darunter begreifen, nämlich nicht die „thieriſchen" Sinne, ſondern eben die menſchlichen Sinne, die bekanntlich ſoweit reichen, daß ſie die Sterne meſſen und ihren Lauf ſich darſtellen. — Über die „Welt" nun, ſoweit ſie uns Gegenſtand unſres Wahrhaftigkeitsgefühles iſt, werden wir uns bald einigen, wenn wir eben den einzig richtigen Erfahrer deſſelben, eben jenes Gefühl allein gewähren laſſen und die durch daſſelbe empfangenen Eindrücke einzig beachten. Der Menſch bedient ſich, ſeiner Organiſation nach, unendlicher Hülfsmittel zum Erfaſſen der Welt als eines Ganzen: dieſe Hülfsmittel ſind in ihren mannigfachſten Complicationen eben die „Begriffe": ſo ſtolz dünken wir uns nun beim Erfaſſen eines Ganzen durch die Begriffe, daß wir — indem wir eben dieſes Ganze zu haben glauben — unwillkürlich wohl vergeſſen, daß wir nur einen Begriff haben, alſo eigentlich nur an unſrem Werkzeuge uns erfreuen, während wir von der Wirklichkeit der Welt eben am weiteſten abgekommen ſind. Wer ſich im Wahnſinne dieſer Täuſchung auf die Dauer nun aber nicht wahrhaft erfreuen kann, der vergegenſtändlicht ſich endlich nun wohl auch ſein eigenes, als unbefriedigt empfundenes Weſen, gewahrt die hochmüthige, unerfreuliche Täuſchung, und begreift endlich die Nothwendigkeit, ſich mit vollem Bewußtſein der Wirklichkeit mit dem Gefühle wieder zu nähern. Wie aber iſt dieſe nun wieder zu erfaſſen, die ſich — als eingebildetes Ganzes — eben nur dem Begriffe, nicht aber dem Gefühle darſtellte? Gewiß nur dadurch, daß das Weſen der Wirklichkeit in unendlicher Vielheit erkannt wird. Dieſe unerſchöpfliche, immer neu ſich erzeugende und gebärende Vielheit wird vom Gefühle aber nur als einzelne, wechſelnde Erſcheinung empfunden: dieſer Wechſel iſt das Weſenhafte des Wirklichen, während nur das Eingebildete wechſellos-unendlich iſt. Nur was Wechſel hat, iſt wirklich: wirklich ſein, leben — heißt: gezeugt werden, wachſen, blühen, welken und ſterben; ohne Nothwendigkeit des Todes keine Möglichkeit des Lebens; kein Ende hat nur das, was keinen Anfang hat, — anfanglos iſt aber nichts Wirkliches, ſondern nur das Gedachte. Somit hieße in der vollſten Wahrheit aufgehen, ſich als empfindender Menſch der vollen Wirklichkeit hingeben: Zeugung, Wachsthum, Blüthe — Welken und Vergehen rückhaltlos, mit Wonne und Trauer empfinden, und dadurch nur leben wollen, daß wir in Luſt und Leid leben und — ſterben. Dieß nur iſt „aufgehen in der Wahrheit". — Um dieſes Aufgehen zu ermöglichen, haben wir aber das Suchen nach dem „Ganzen" völlig aufzugeben: das Ganze zeigt ſich uns nur in der einzelnen Erſcheinung, denn nur dieſe können wir (im vollen Sinne des Wortes) wahrnehmen; wirklich „begreifen" können wir eine Erſcheinung nur, wenn wir uns völlig von ihr einnehmen laſſen können, wie wir ſie völlig in uns aufzunehmen vermögen müſſen. Wie geſchieht dieſer wundervolle Proceß auf das Vollſtändigſte? fragt die Natur! Nur durch die Liebe! — alles, was ich nicht lieben kann, bleibt außer mir, und ich bleibe außer ihm: hier kann wohl der Philoſoph ſich einbilden zu begreifen, nicht aber der wahrhaftige Menſch. Die Liebe in vollſter Wirklichkeit iſt nun bloß innerhalb des Geſchlechtes möglich: nur als Mann und Weib können wir Menſchen am wirklichſten lieben, während alle andere Liebe nur eine von dieſer Liebe abgeleitete, von ihr herrührende, auf ſie ſich beziehende, oder ihr künſtlich nachgebildete iſt. Irrig iſt es, dieſe Liebe nur für eine Offenbarung der Liebe überhaupt zu halten, während neben ihr andre, und wohl gar höhere Offenbarungen anzunehmen wären. Wer allerdings, wie der Metaphyſiker, die Unſinnlichkeit vor der Wirklichkeit ſetzt, und das ſinnliche Sein aus der Idee ableitet, — wer ſomit die Logik für die Genetik ſetzt —

der mag auch recht haben, den *Begriff* der Liebe als vor der wirklichen Äußerung der Liebe vorhanden ſich zu denken, und demnach von Offenbarung der präexiſtirenden unſinnlichen Liebe durch die wirkliche ſinnliche Liebe zu ſprechen: dann wird er auch recht thun, dieſe Liebe zu verachten, wie überhaupt die Sinne. Jedenfalls iſt aber darauf zu wetten, daß er ſelbſt nie ſo geliebt hat und geliebt wurde, wie eben Menſchen ſich lieben können, ſonſt würde ihm klar geworden ſein, daß er bei ſeiner Verachtung eben nur die thieriſche Liebe, wie überhaupt die thieriſche Sinnlichkeit, nicht aber die menſchliche Liebe ſich vorſtellte. Höchſte Befriedigung des Egoismus finden wir nur im vollſten Aufgehen desſelben, und dieſes findet der Menſch nur durch die Liebe: allein der wirkliche Menſch iſt Mann und Weib, und nur in der Vereinigung von Mann und Weib exiſtirt erſt der wirkliche Menſch, erſt durch die Liebe wird daher der Mann wie das Weib — Menſch. Wenn wir jetzt von „Menſch" reden, ſind wir allerdings ſo lieblos dumm, unwillkürlich uns immer nur den Mann zu denken. Erſt dieſe Vereinigung von Mann und Weib, erſt die Liebe alſo erzeugt (ſinnlich und metaphyſiſch) den Menſchen, und wie der Menſch im ganzen Leben nichts ſo ſchöpferiſch Geniales wieder darſtellt, als ſein eignes Daſein, ſein Leben iſt, ſo überbietet er auch nie wieder jenen Act ſeiner eigentlichen Menſchwerdung durch die Liebe; er kann ihn nur wiederholen — wie überhaupt unſer ganzes Leben ein beſtändiges Wiederholen der Vielheit der Einzelheiten der Lebensmomente iſt — und dieſe Wiederholung ermöglicht eben einzig die Eigenſchaft dieſer Liebe, nach welcher ſie der Ebbe und Fluth gleicht, wechſelt, endet und wieder lebt. Ein heilloſes Mißverſtändniß der Liebe iſt es daher, wenn gerade dieſe Eigenſchaft, nach welcher ſie ſich immer wiederholen, immer neu ſein kann, ihr als Schwäche angerechnet wird: wogegen die von der wirklichen Liebe nur abſtrahirte, gedachte Liebe, wie die Liebe zu Gott-weiß-welchem Ganzen, wiederum nur Gedachten — als die ächte, weil dauernde Liebe vorgeſtellt wird. Schon dieſe mögliche „Dauer“ zeugt für das Unweſenhafte dieſer gemeinten Liebe. „Ewig“ — im wahren Sinne des Wortes — iſt was die Endlichkeit (oder vielmehr: den Begriff der Endlichkeit) aufhebt: auf das „Wirkliche“ paßt aber der Begriff der Endlichkeit gar nicht, denn das Wirkliche, d. h. das immer Wechſelnde, Neue, Viele — iſt ja eben die Aufhebung des nur Gedachten, als endlich Vorgeſtellten: die Unendlichkeit der Metaphyſik iſt ewige Unwirklichkeit. Das Endliche iſt nur eine Vorſtellung, die uns allerdings ängſtigen kann; dieß vermag ſie aber nur dann, wenn die Wirklichkeit unſerem Gefühle nicht gegenwärtig iſt: tritt die Wirklichkeit der Liebe dagegen in voller Gegenwart an uns heran, ſo hebt ſie eben den ängſtigenden Begriff auf, ſie vernichtet die Endlichkeit, indem ſie keine Vorſtellung davon mehr aufkommen läßt. Somit iſt nur das Wirkliche ewig, die vollſte Wirklichkeit kommt uns aber nur im Genuß der Liebe; ſie iſt ſomit das Ewigſte. — In Wahrheit hört der Egoismus nur beim Aufgehen des „Ich“ in das „Du“ auf: dieſes „Ich“ und „Du“ ſtellt ſich aber nicht dar, ſobald ich mich mit dem Ganzen der Welt zuſammenſtelle: „ich“ und die „Welt“ heißt nichts anderes, als „ich“ allein; volle Wirklichkeit wird mir die Welt erſt, wenn ſie mir zum „Du“ geworden iſt, und dieß wird ſie nur in der Erſcheinung des geliebten Individuums. Dieſe Erſcheinung kann ſich endlich im Kinde, im Freunde wiederholen; immer aber werden wir das Kind, den Freund erſt ganz lieben können, wenn wir überhaupt ſchon lieben konnten, und dieß lehrt dem Manne z. B. erſt das Weib; gewiß iſt auch Kindes- und Freundesliebe immer nur eine Art von Nothbehelf, den diejenigen erſt am deutlichſten erkennen, die in der Geſchlechtsliebe vollkommen glücklich waren; jene iſt überhaupt nur ein Merkmal der Vielſeitigkeit der menſchlichen Natur, bei welcher denn ſelbſt Abnormitäten zum Vorſchein kommen dürfen, Abnormitäten der lächerlichſten wie der tragiſchſten Art. —

Genug! Ich wage es, dieſe Bekenntniſſe Dir in Deine Einſamkeit zuzuſchicken, ohne Furcht, Dir durch Theilung meiner Anſichten Trübſal zu erwecken. Nicht nur Du, ſondern auch ich — wie Alle — leben gegenwärtig in Zuſtänden und Verhältniſſen, die nur auf Surrogate, auf Nothbehelfe hinweiſen; das wahrſte, wirklichſte Leben kann für Dich nicht weniger als für mich nur ein Gedachtes, Gewünſchtes ſein. Ich bin 36 Jahre alt geworden, ehe ich errieth, was eigentlich der Inhalt meines Kunſtdranges ſei: ſo lange galt mir die Kunſt als der Zweck, und das Leben als das Mittel.

Nun war die Entdeckung allerdings zu ſpät, und nur tragiſche Erfahrungen konnten meinem neuen Lebenstriebe antworten. Ein weitrer Blick in die Welt der Gegenwart zeigt uns nun ferner, daß die Liebe überhaupt jetzt unmöglich iſt; einer meiner Freunde konnte mit Sicherheit z. B. den Deutſchen zurufen: „ihr kennt ja die Liebe gar nicht: wie können denn Menſchen lieben wollen, die keine Initiative des Charakters haben? das iſt ja unmöglich! — Heißt es alſo, ſich durch irgend einen Nothbehelf zu retten ſuchen, ſo kann ich keinen beſſeren finden, als die aufrichtigſte Einſicht in den ſo bewandten Stand der Dinge, das offne Zugeſtändniß der Wahrheit, ſelbſt wenn für unſre Perſon kein andrer Gewinn mehr daraus zu ziehen iſt, als eben der Stolz der Erkenntniß, und endlich der Wille und das Streben, den Menſchen, durch Mittheilung dieſer Erkenntniß, den Weg ihrer Erlöſung zu zeigen. So wenden wir uns allerdings dem Ganzen der Menſchheit zu, aber eben nur aus Nothbehelf, weil wir erkennen, daß nicht der Einzelne für ſich glücklich ſein kann, ſondern nur, wenn Alle glücklich ſind, er auch ſich befriedigt fühlen darf. Du ſiehſt, daß ich hiermit ganz auf Deinen Standpunkt trete: nur betrachte ich dieſen Standpunkt nicht als den Endpunkt, ſondern nur als ein Mittel, als einen Weg zu meinem Ziele: dieſes Ziel wird aber von den Meiſten eben noch nicht erkannt: ich habe es jedoch vorhin nachgewieſen; es iſt: die Ermöglichung der Liebe, als des vollſten Innewerdens der Wirklichkeit — Wahrheit; nicht aber der gedachten, abſtrahirten, unſinnlichen (jetzt uns einzig nur möglichen) Liebe, ſondern der Liebe des „Ich“ und „Du“.

Somit kann ich nicht anders, als die ungeheuren Bemühungen des menſchlichen Geſchlechts, und ſo auch gegenwärtig alle und jede Wiſſenſchaft, nur für Wege und Mittel zu erachten, deren Ziel an ſich ein ſo unendlich einfaches und doch ſo göttliches Reſultat iſt. Ich reſpectire ſomit jede dieſer Anſtrengungen, erkenne in jedem Schritte eine Nothwendigkeit, und freue mich herzlich wenn dieſe Schritte geſchehen: ich ſelbſt aber habe das einfache Ziel ſo dicht bereits vor Augen, daß es mir unmöglich iſt, von ihm meinen Blick gewaltſam wieder abzuwenden, um an jenem (im Grunde für das Ziel doch bewußtloſen) Streben theilzunehmen: nur die Noth einer großen Bewegung könnte mich zu dieſer Selbſtverleugnung bringen; dieſe heiße ich willkommen, wenn ſie eintritt, als die mir einzig mögliche Erlöſung. — Wirſt Du es mir nun aber verargen, wenn ich Deinem Rathe, mich von Träumereien und egoiſtiſchen Schwärmereien abzuwenden, um mich dafür dem einzig Realen, dem wirklichen Leben und ſeinen Beſtrebungen zuzuwenden, nur lächelnd erwiedern kann, und dagegen glaube, daß ich der vollen Wirklichkeit mich viel beſtimmter, bewußter und unmittelbarer zuwende, indem ich jede meiner Lebensäußerungen, ſelbſt die leidenvollſten, nur auf jenes Ziel und ſeine Kundmachung verwende? Gewiß wirſt Du mir ſelbſt Recht geben müſſen, wenn ich z. B. dem „Robespierre“ die tragiſchſte Bedeutung, die er bisher für Dich hat, nur ſehr bedingt, faſt gar nicht zugeſtehe. Dieſer Typus iſt mir eben ſo höchſt unſympathetiſch, weil ich in den nach ihm gearteten Individualitäten nicht eine Ahnung von dem eigentlichen Inhalte des Strebens der Menſchheit ſeit ihrer Entartung von der Natur entdecken kann. Das Tragiſche Robespierre's beſteht eigentlich in der unglaublichen Jämmerlichkeit, mit der dieſer Menſch, am Ziele ſeiner Machtbeſtrebungen, gänzlich ohne Wiſſen davon daſtand, was er denn nun eigentlich mit dieſer gewonnenen Macht anfangen ſoll. Er wird nur tragiſch, weil er dieß ſelbſt eingeſteht, und weil er an der Unfähigkeit, etwas zu machen, etwas Beglückendes in das Leben zu rufen, zu Grunde ging. Ich finde daher, daß es ſich mit ihm gerade umgekehrt ſo verhält, wie Du es auffaſſeſt: ihm war nicht ein hoher Zweck bekannt, um deſſen Erreichung willen er zu ſchlechten Mitteln griff; ſondern um den Mangel eines ſolchen Zweckes, um ſeine eigentliche Inhaltloſigkeit zu decken, griff er zu dem ganzen ſcheußlichen Guillotinenapparat; denn es iſt erwieſen, daß die »terreur« als reines Regierungs- und Behauptungsmittel, ohne alle eigentliche Leidenſchaft, aus rein politiſchen — d. h. ehrgeizig, ſelbſtſüchtigen Gründen — gehandhabt wurde. So hatte dieſer höchſt ärmliche Menſch — der endlich nur ſeine abgeſchmackte »vertu« auskramen konnte — eigentlich nur in den Mitteln ſeinen Zweck, und ſo geht es mit all dieſen rein politiſchen Helden, die mit vollem Rechte an ihrer Unfähigkeit der Art zu Grunde gehen, daß hoffentlich dieſe ganze Gattung bald vollſtändig aus der Geſchichte ſchwinden ſoll. — Hingegen bleibe ich dabei, daß mein Lohengrin (nach meiner Auffaſſung) die tiefſte tragiſche Situation der Gegenwart bezeichnet, nämlich das Verlangen aus der geiſtigſten Höhe in die Tiefe der Liebe, die Sehnſucht, vom Gefühl begriffen zu werden, eine Sehnſucht, welche die moderne Wirklichkeit eben noch nicht erfüllen kann.

Doch hierüber habe ich mich in meinem Vorworte breit genug ausgelaſſen. Es bliebe nur noch zu bezeichnen, was ich von meinem Standpunkte aus zu thun nun mich gedrängt fühlen muß, um dem von mir erkannten Ziele der Menſchheit — das mir als Perſon verwehrt bleiben muß, weil Alle noch jetzt es ſich verwehren — mich und die Menſchheit zugleich zu nähern, ohne mit jenen Mitteln mich zu befaſſen, deren ich mich nun einmal nicht mehr bedienen kann. Hierzu ſoll mir meine Kunſt verhelfen: und das Kunſtwerk, das ich in dieſem Sinne entwerfen mußte, iſt eben mein Nibelungen-Gedicht. Ich glaube faſt, daß weniger die Undeutlichkeit der jetzigen Faſſung des Gedichtes, als vielmehr der von Dir ſo ernſthaft eingenommene, von dem meinigen doch aber ziemlich entfernte, Standpunkt daran ſchuld war, daß Dir manches in ihm unverſtändlich blieb. Dergleichen Irrungen ſind natürlich nur von Seiten eines ſelbſt mit producirenden, aus ſich nachſchaffenden Leſers möglich: während der naive Menſch, allerdings ohne feſtes Bewußtſein, doch leichter die Sache, wie ſie iſt, in ſich aufnimmt. Für mich hat mein Gedicht nur folgenden Sinn: —

Darſtellung der oben von mir bezeichneten Wirklichkeit. — Statt der Worte: „ein düſtrer Tag dämmert den Göttern: in Schmach doch endet Dein edles Geſchlecht, läßt Du den Reif nicht los!“ laſſe ich jetzt Erda nur ſagen: „Alles was iſt — endet: ein düſtrer Tag dämmert den Göttern: Dir rath' ich, meide den Ring!“ — Wir müſſen ſterben lernen, und zwar ſterben, im vollſtändigſten Sinne des Wortes; die Furcht vor dem Ende iſt der Quell aller Liebloſigkeit, und ſie erzeugt ſich nur da, wo ſelbſt bereits die Liebe erbleicht. Wie ging es zu, daß dieſe höchſte Beſeligerin alles Lebenden dem menſchlichen Geſchlechte ſo weit entſchwand, daß dieſes endlich alles was es that, einrichtete und gründete, nur noch aus Furcht vor dem Ende erfand? Mein Gedicht zeigt es. Es zeigt die Natur in ihrer unentſtellten Wahrheit mit all ihren vorhandenen Gegenſätzen, die in ihren unendlich mannigfachen Begegnungen auch das gegenſeitig ſich Abſtoßende enthalten. Nicht aber daß Alberich von den Rheintöchtern abgeſtoßen wurde — was dieſen ganz natürlich war — iſt der entſcheidende Quell des Unheils; Alberich und ſein Ring konnten den Göttern nichts ſchaden, wenn dieſe nicht bereits für das Unheil empfänglich waren. Wo liegt nun der Keim dieſes Unheils? Siehe die erſte Szene zwiſchen Wodan und Fricka — die endlich bis zu der Szene im 2. Acte der Walküre führt. Das feſte Band, das beide bindet, entſprungen dem unwillkürlichen Irrthume der Liebe, über den nothwendigen Wechſel hinaus ſich zu verlängern, ſich gegenſeitig zu gewährleiſten, dieſes Entgegentreten dem ewig Neuen und Wechſelvollen der Erſcheinungswelt — bringt beide Verbundene bis zur gegenſeitigen Qual der Liebloſigkeit. Der Fortgang des ganzen Gedichtes zeigt demnach die Nothwendigkeit, den Wechſel, die Mannigfaltigkeit, die Vielheit, die ewige Neuheit der Wirklichkeit und des Lebens anzuerkennen und ihr zu weichen. Wodan ſchwingt ſich bis zu der tragiſchen Höhe, ſeinen Untergang — zu wollen. Dieß iſt Alles, was wir aus der Geſchichte der Menſchheit zu lernen haben: das Nothwendige zu wollen und ſelbſt zu vollbringen. Das Schöpfungswerk dieſes höchſten, ſelbſtvernichtenden Willens iſt der endlich gewonnene furchtloſe, ſtets liebende Menſch: Siegfried. — Das iſt Alles. — Des Näheren verdichtet ſich die unheilſtiftende Macht, das eigentliche Gift der Liebe, in dem, der Natur entwendeten und gemißbrauchten Golde, dem Nibelungen-Ringe: nicht eher iſt der auf ihm haftende Fluch gelöſt, als bis es der Natur wiedergegeben, das Gold in den Rhein zurückverſenkt iſt. Auch dieß lernt Wodan erſt ganz am Schluſſe, am letzten Ziele ſeiner tragiſchen Laufbahn erkennen: das, was Loge ihm im Anfang wiederholt und rührend vorhielt, überſah der Machtgierige am meiſten; zunächſt lernte er — an Faſner's That — nur die Macht des Fluches erkennen; erſt als der Ring auch Siegfried verderben muß, begreift er, daß einzig dieſe Wiedererſtattung des Geraubten das Unheil tilgt, und knüpft daher die Bedingung ſeines gewünſchten eignen Unterganges an dieſe Tilgung eines älteſten Unrechtes. Erfahrung iſt Alles. Auch Siegfried allein (der Mann allein) iſt nicht der vollkommene „Menſch“: er iſt nur die Hälfte, erſt mit Brünhilde wird er zum Erlöſer; nicht Einer kann Alles; es bedarf Vieler, und das leidende, ſich opfernde Weib wird endlich die wahre wiſſende Erlöſerin: denn die Liebe iſt eigentlich „das ewig Weibliche“ ſelbſt. — So viel von den allgemeinſten und größten Zügen: ſie enthalten alle einzelnen, beſtimmteren in ſich. —

Ich kann nicht anders denken, als daß Du mich in dieſem Sinne ebenfalls verſtanden haſt: nur ſcheint es mir, Du legteſt auf Mittel- und Zwiſchen-Glieder der großen Kette mehr Werth, als ihnen — als ſolchen — zukommt; als hätteſt Du dieß aber thun müſſen, um eine Dir eigene, vorgefaßte Anſchauungsweiſe aus meinem Gedichte zu rechtfertigen. Im Ganzen fandeſt Du mit gewiſſen Ausſtellungen gegen Undeutlichkeit einzelner Verhältniſſe keinen rechten Anklang bei mir. Ich glaube mich dagegen mit ziemlich richtigem Inſtincte vor einem allzu großen Deutlichmachungseifer gehütet zu haben, denn meinem Gefühle iſt es klar geworden, daß ein zu offnes Aufdecken der Abſicht das richtige Verſtändniß durchaus ſtört; es gilt im Drama — wie im Kunſtwerk überhaupt — nicht durch Darlegung von Abſichten, ſondern durch Darlegung des Unwillkürlichen zu wirken. Dieß eben unterſcheidet auch meinen dichteriſchen Stoff von dem jetzt faſt einzig nur noch gekannten politiſchen Stoff. Wenn Du z. B. dem Auftreten Wodan's im „jungen Siegfried“ mehr Abſicht eingeprägt wiſſen möchteſt, als ich ihn jetzt ausdrücken laſſe, ſo ſchadeſt Du der von mir zu höchſt beabſichtigten Unwillkür in der Entwickelung des Ganzen ſehr empfindlich. Wodan iſt nach dem Abſchied von Brünhilde in Wahrheit nur noch ein abgeſchiedener Geiſt: ſeiner höchſten Abſicht nach kann er nur noch gewähren laſſen, es gehen laſſen wie es geht, nirgends aber mehr beſtimmt eingreifen; deswegen iſt er nun auch „Wanderer“ geworden: ſieh Dir ihn recht an! er gleicht uns auf's Haar; er iſt die Summe der Intelligenz der Gegenwart, wogegen Siegfried der von uns gewünſchte, gewollte Menſch der Zukunft iſt, der aber nicht durch uns gemacht werden kann, und der ſich ſelbſt ſchaffen muß durch unſre Vernichtung. In ſolcher Geſtalt — mußt Du zugeſtehen — iſt uns Wodan höchſt intereſſant, wogegen er uns unwürdig erſcheinen müßte als ſubtiler Intriguant, denn das wäre er, wenn er Rathſchläge gäbe, die ſcheinbar gegen Siegfried, in Wahrheit aber für ihn, und namentlich für ſich gelten: das wäre ein Betrug, würdig unſrer politiſchen Helden, nicht aber meines untergangsbedürftigen jovialen Gottes. Sieh, wie er dem Siegfried im dritten Acte gegenüber ſteht! Er iſt hier vor ſeinem Untergange ſo unwillkürlicher Menſch endlich, daß ſich — gegen ſeine höchſte Abſicht — noch einmal der alte Stolz rührt, und zwar (wohlgemerkt!) aufgereizt durch — Eiferſucht um Brünhilde; denn dieſe iſt ſein empfindlichſter Fleck geworden. Er will ſich gleichſam nicht nur ſo bei Seite ſchieben laſſen, ſondern fallen — beſiegt werden: aber auch dieß iſt ihm ſo wenig abſichtliches Spiel, daß er in ſchnell entflammter Leidenſchaft ſogar auf Sieg ausgeht, auf einen Sieg, der — wie er ſagt — ihn nur noch elender machen müßte. — Für die Kundgebung der Abſichten mußte ich meinem Gefühle nach ein unendlich feines Maaß einhalten: allerdings ſoll mein Held nicht den Eindruck eines gänzlich Bewußtloſen machen: im Siegfried habe ich vielmehr den mir begreiflichſten vollkommenſten Menſchen darzuſtellen geſucht, deſſen höchſtes Bewußtſein darin ſich äußert, daß alles Bewußtſein immer nur in gegenwärtigſtem Leben und Handeln ſich kundgiebt: wie ungeheuer ich dieſes Bewußtſein, das faſt nie ausgeſprochen werden darf, erhebe, wird Dir aus der Scene Siegfried's mit den Rheintöchtern klar werden; hier erfahren wir, daß Siegfried unendlich wiſſend iſt, denn er weiß das Höchſte, daß Tod beſſer iſt, als Leben in Furcht: er kennt auch den Ring, aber er achtet ſeiner Macht nicht, weil er was Beſſeres zu thun hat; er wahrt ihn nur als Zeugniß deſſen, daß er — das Fürchten nicht gelernt hat. Geſtehe, vor dieſem Menſchen muß alle Götterpracht erbleichen! Am meiſten fällt mir von Dir die Frage auf: warum nun, da das Rheingold dem Rhein zurückgegeben iſt, die Götter doch noch untergehen? — Ich glaube, bei einer guten Aufführung wird der naivſte Menſch hierüber ganz einig mit ſich werden. Allerdings geht der Untergang nicht aus Contrapunkten hervor: dieſe ließen ſich überhaupt ja deuten, drehen und wenden — man brauchte nur einen juriſtiſchen Politiker als Advocat dazu zu nehmen;

ſondern aus unſerm innerſten Gefühle erwächſt uns — wie Wodan aus ſeinem Gefühle — die Nothwendigkeit dieſes Unterganges. Hierauf kam es an, aus dem Gefühle dieſe Nothwendigkeit zu rechtfertigen, und ihm geſchieht dieß ganz von ſelbſt, wenn es vollkommen theilnehmend von Anfang an den Gang der ganzen Handlung mit all ihren einfachen, natürlichen Motiven verfolgt: wenn ſchließlich Wodan dieſe Nothwendigkeit ausſpricht, ſo ſagt er nur das, was wir ſelbſt bereits für nothwendig halten. Wenn Loge am Schluſſe des Rheingoldes den nach Walhall ziehenden Göttern nachredet: „Ihrem Ende eilen ſie zu, die ſo ſtark im Beſtehen ſich' wähnen", ſo bringt er in dieſem Augenblicke unſre eigne Empfindung gewiß nur zum Ausdruck, denn wer dieſes Vorſpiel theilnehmend verfolgt, nicht grübelnd und abwägend, ſondern die Vorfälle auf ſein Gefühl wirken laſſend, der muß Loge vollkommen beiſtimmen. —

Laß mich Dir noch etwas von Brünhilde ſagen. Auch ſie verkennſt Du doch, wenn Du ihre Weigerung, den Ring Wodan zu überlaſſen, hart und eigenſinnig findeſt. Erlebteſt Du nicht, daß Brünhilde ſich von Wodan und allen Göttern geſchieden um — der Liebe willen, weil ſie — wo Wodan Plänen nachhing — nur — liebte? Seit vollends Siegfried ſie erweckt, hat ſie kein andres Wiſſen mehr als das Wiſſen der Liebe. Nun — das Symbol dieſer Liebe iſt — da Siegfried von ihr zog — dieſer Ring: da ihn Wodan von ihr fordert, tritt ihr nur noch der Grund ihrer Trennung von Wodan entgegen (weil ſie aus Liebe handelte), und nur eines weiß ſie jetzt noch, daß ſie allem Götterthume entſagt hat um der Liebe willen. Sie weiß aber, daß die Liebe das einzig Göttliche iſt: ſo möge denn Walhall's Pracht zu Grunde gehen, aber den Ring — (die Liebe —) opfert ſie nicht. Ich bitte Dich, wie erbärmlich, geizig und gemein ſtünde ſie nun da, wenn ſie den Ring deshalb verweigerte, weil ſie (etwa durch Siegfried) um ſeinen Zauber, um ſeine Goldmacht wüßte? Das wirſt Du doch dieſem herrlichen Weibe nicht im Ernſte zumuthen? — Schauert es Dich aber, daß dieſes Weib gerade in dieſem verfluchten Ringe das Symbol der Liebe bewahrt, ſo wirſt Du ganz nach meiner Abſicht empfinden, und hierin die Macht des Nibelungen-Fluches auf ſeiner furchtbarſten, tragiſchſten Höhe erkennen: dann wirſt Du überhaupt die Nothwendigkeit des ganzen letzten Drama's „Siegfried's Tod“ erkennen. Das mußten wir noch erleben, um vollkommen das Unheil des Goldes inne zu werden. Warum Brünhilde ſo ſchnell dem verſtellten Siegfried ſich fügt? eben weil dieſer ihr den Ring entriſſen, in welchem ſie einzig auch noch ihre Kraft bewahrte. Das Furchtbare, Dämoniſche des ganzen Auftrittes iſt Dir überhaupt entgangen: durch das Feuer, das ſeiner Beſtimmung, wie der Erfahrung nach — einzig Siegfried durchſchreiten ſollte und konnte, dringt — leichter Mühe — ein „andrer“ zu ihr: Alles ſchwankt zu Br.'s Füßen, Alles iſt aus den Fugen; in einem furchtbaren Kampfe wird ſie überwältigt, ſie iſt

„von Gott verlaſſen“. Und außerdem iſt es — Siegfried in Wirklichkeit, der ihr gebietet das Lager mit ihm zu theilen — Siegfried, den ſie (unbewußt — aber deſto verwirrender) trotz ſeiner Verhüllung an dem leuchtenden Auge — faſt — erkennt. (Du fühlſt, hier geht etwas eben „Unausſprechliches“ vor, und haſt daher ſehr Unrecht, mich darüber zum Sprechen zu interpelliren!)

Nun, ich bin gehörig in das Breite gerathen: die Furcht hiervor war auch der Grund der Verzögerung meines Schreibens. Es war mir beängſtigend, daß Du gewiſſe Züge ſo ganz hatteſt mißverſtehen können. Klar wurde mir allerdings, daß nur das vollendete Ganze im glücklichen Falle jedem Mißverſtändniſſe würde wehren können: da mich denn ein heftiges Verlangen zum Beginn der muſikaliſchen Ausführung erfaßte, gab ich mich recht freudig dieſem hin, ehe ich Dir ſchrieb. Die nun beendigte Compoſition des ſo ſchwierigen und wichtigen Rheingoldes hat mir, wie Du ſiehſt, eine große Sicherheit wiedergegeben. Wie vieles, bei dem ganzen Weſen meiner dichteriſchen Abſicht, erſt durch die Muſik deutlich wird, das habe ich nun wieder erſehen: ich kann jetzt das muſikloſe Gedicht gar nicht mehr anſehen. Mit der Zeit denke ich Dir auch die Compoſition mittheilen zu können. Für jetzt nur ſo viel, daß ſie zu einer feſt verſchlungenen Einheit geworden iſt: das Orcheſter bringt faſt keinen Tact, der nicht aus vorangehenden Motiven entwickelt iſt. Doch hierüber läßt ſich nicht verkehren.

Was Du mir über die Ausführung und Aufführung des Ganzen mittheilſt, hat meinen vollkommenen Beifall: Du weißt ganz worauf es hier ankommt. Gewiß befolge ich in Allem Deine Rathſchläge. Wie ich die endliche Aufführung zu Stande bringen werde, iſt allerdings noch ein gewaltiges Problem. Doch werde ich es ſeiner Zeit angreifen, weil ich ſonſt keinen mir entſprechenden Lebenszweck mehr vor mir ſehen könnte. Ich glaube mit ziemlicher Sicherheit, daß alles rein Mechaniſche des Unternehmens zu Stande kommen dürfte: aber — meine Darſteller?! Da falle ich in ein gewaltiges Seufzen. Natürlich muß ich auf junge Leute halten, die durch unſre Opernbühne nicht ſchon ganz ruinirt ſind: an ſogenannte „Berühmtheiten“ denke ich gar nicht. Wie ich mir meine junge Welt nun ziehe, das muß ich auch erſt ſehen; am liebſten hätte ich meine Truppe ein Jahr lang zuſammen, ohne ſie öffentlich auftreten zu laſſen; ich muß dann täglich mit ihnen umgehen, ſie menſchlich und künſtleriſch üben, und für ihre Aufgabe allmählich reifen laſſen. Unter den glücklichſten Umſtänden dürfte ich daher vor dem Sommer 1858 auf keine erſte Aufführung rechnen. Möge es nun aber dauern, wie lange es wolle, immer reizt es mich, in einer ſo concentrirten Thätigkeit für einen mir ganz eigenen Zweck mir noch eine Nöthigung zum Leben zu ſetzen. Im Übrigen muß ich taub für alle Deine Lebens-Rathſchläge bleiben: hier läßt ſich nichts machen, ſondern Alles macht ſich. Glaub' mir, auch den „Landbauer“ habe ich ſchon ſtark in das Auge gefaßt: um ein radikal geſunder Menſch zu werden, ging ich vor zwei Jahren in eine Waſſerheilanſtalt; Kunſt und Alles wollte ich aufgeben, wenn ich wieder ein Naturmenſch werden konnte. Beſter, was mußte ich über meinen naiven Wunſch lachen, als ich nahe daran kam, verrückt zu werden! Keiner von uns ſoll das gelobte Land ſehen: wir werden Alle in der Wüſte ſterben. Geiſt iſt — wie Jemand geſagt hat — eine Krankheit: ſie iſt incurabel. Bei dem jetzigen Leben geſtattet die Natur nur Abnormitäten, wir müſſen — im glücklichſten Falle — Martyre ſein; wer ſich dieſem Berufe entziehen will, wüthet gegen die Möglichkeiten ſeiner Exiſtenz. Ich kann jetzt nicht anders, als als Künſtler noch exiſtiren: alles Übrige — da ich das Leben, die Liebe — nicht mehr umfaſſen kann, ekelt mich, oder hat nur in ſo weit Intereſſe für mich, als es auf die Kunſt Bezug hat. Nun giebt es zwar ein qualvolles Leben, aber es giebt doch das einzig mögliche Leben. Zudem habe ich an meinen Werken merkwürdige Erfahrungen gemacht: wenn ich den leidenvollen Zuſtand, in dem ich jetzt normal bin, empfinde, kann ich nicht anders, als meine Nerven für ruinirt halten; wunderbarer Weiſe thun mir aber dieſe Nerven — wenn es gilt, und mir ſchöne entſprechende Anregungen kommen — die wundervollſten Dienſte, ich bin dann von einer Hellſichtigkeit, von einer Wohlempfindung des Erfahrens und Producirens, wie ich früher es nie gekannt hatte. Soll ich nun ſagen, meine Nerven ſind ruinirt? Ich kann's nicht. Ich ſehe nur, daß der meiner Natur — wie ſie ſich nun einmal entwickelt hat — normale Zuſtand die Exaltation iſt, während die gemeine Ruhe ihr anormaler Zuſtand iſt. In der That fühle ich mich nur wohl, wenn ich „außer mir“ bin: dann bin ich ganz bei mir. — Wenn Goethe anders war, ſo beneide ich ihn drum nicht, wie ich überhaupt doch wieder mit Niemand tauſchen möchte, ſelbſt mit Humboldt nicht, den Du für ein Genie hältſt, was ich nicht kann. Am Ende geht es Dir auch ſo: denn wohl auch Du tauſcheſt vielleicht mit Niemand, woran Du im Grunde ſehr recht hätteſt, — mindeſtens bewundere ich Dich aufrichtig.

Die Natur liegt mir nicht ſo fern, als Du glaubſt: bin ich ſelbſt auch nicht mehr im Stande, mich in einen wiſſenſchaftlichen Verkehr mit ihr zu ſetzen. Dafür muß mir Herwegh dienen, der auch hier lebt und ſeit lange ein ſehr gründliches Naturſtudium treibt: durch ihn, den Freund, erfahre ich gar ſchöne, wichtige Dinge von der Natur, und ſie beſtimmt mich in Vielem und Großem. Nur wenn ſie mir das eigentliche Leben, die Liebe — erſetzen ſoll, ſo laſſe ich ſie links: darin bin ich nun, wie Brünhilde mit dem Ringe. Lieber untergehen, ſelbſt genußlos ſein, als meinem Bekenntniſſe entſagen.

Wenn ich Deinen Rathſchlägen ſo antworte, ſo wolle nur ja nicht glauben, daß ich Dir undankbar dafür bin: wie könnte ich Dir für Deine Liebe undankbar ſein, die ſie Dir eingiebt? Sieh, dieſe erfreut mich unendlich: ich kann Dir ja nicht beſchreiben, welch rührenden Eindruck Du damit auf mich machſt. Dieſer Rührung kann wirklich nur die Bewunderung für Dich gleichkommen, für die Stärke — und wiederum für die Weichheit Deines Geiſtes. Wenn ich mir noch eine Erfahrung wünſche, ſo wäre dieß zunächſt die Ausführung des Werkes, von dem Du mir ſchreibſt, daß Du es gemacht hätteſt. Iſt es unmöglich? Was fehlt Dir, um es zu können? Theile mir das genau mit, damit ich Dir vielleicht helfen kann. — Haſt Du denn nichts vom Buchhändler Avenarius in Leipzig erfahren? Er iſt leider der einzige, auf den ich einigen Einfluß zu haben glauben dürfte, während ich mit meinen Verlegern nur durch andere, und für mich keineswegs zufriedenſtellend, verkehrt habe. An ihn ſchrieb ich ſogleich nach Empfang Deines Briefes und bat ihn, ſich direct an Dich mit etwaigen Aufträgen u. dgl. zu wenden. Trotz einer erneueten Anfrage deshalb habe ich keine Antwort von ihm erhalten. (?)

Ich wüßte Dir gerade jetzt nichts zu ſchicken, was Dich intereſſiren könnte: ich ſelbſt bin jetzt aller Lectüre ganz fremd geworden. So wie ich aber etwas finde, theile ich Dir's mit. — Mein Tannhäuſer wird jetzt ziemlich überall in Deutſchland gegeben; beſonders haben ſich alle kleinen Theater daran gemacht, während die größten — aus erklärlichen Gründen — ſich ihn noch fern halten. Über die Aufführungen ſelbſt erfahre ich meiſtens, daß ſie miſerabel ſind, ſo daß ich nicht begreife, woher das Gefallen kommt: da ich nichts davon ſehe, bin ich etwas unempfindlich gegen dieſe Proſtitutionen meiner Werke geworden, nur eine neuliche erſte Aufführung des Lohengrin in Leipzig machte auf mich einen heftig ſchmerzlichen Eindruck: ſie ſoll beiſpiellos ſchlecht geweſen ſein; unter andren hörte man den ganzen Abend — außer vom Heerrufer — kein Wort ausſprechen! — So bereue ich endlich doch, meine Werke hergegeben zu haben. In Boſton giebt man jetzt ſchon Wagner-nights, Conzertabende, wo nur meine Compoſitionen aufgeführt werden. Man fordert mich auf, nach Amerika zu kommen: könnten ſie mir dort die geeigneten Mittel ſchaffen, wer weiß, was ich thäte; ſo aber als Conzertgeber umherzuziehen, kann mir doch, ſelbſt für vieles Geld, keiner zumuthen! —

Nun, Liebſter, will ich denn auch zu Schluſſe kommen. Wenn's ſein ſollte, könnte ich am Ende noch ein Buch Papier verſchreiben; der Stoff würde nicht ausgehen: doch das wollen wir uns auf neue Anregung vorbehalten. Hoffentlich, — und wenn Du kannſt — läßt Du mich nicht ſo lange auf einen Brief warten, als ich Dich auf dieſe Antwort. Schreibe mir beſonders auch von Deinen Arbeiten. Etwa Vergeſſenes hole ich dann auch nach. Jetzt — leb' wohl, lieber theurer Freund. Hoffe — denn am Ende hoffe ich ſelbſt auch.

Dein

Richard Wagner.

Zürich, 26. Jan. 1854.

An

August Roeckel

Schloß Waldheim

frei

(Königreich Sachſen).

V.

Lieber Freund!

Soeben erhalte ich Deinen Brief und lege meine Arbeit beiſeite, um Dir ſogleich zu antworten, damit die jahrlang gehegte Abſicht doch ſicher endlich einmal zur Ausführung kommt. Ein Brief an Dich lag mir immer auf der Seele, und kaum kann ich mir erklären, wie ich ſo lange nicht dazu kam: wahrſcheinlich fehlte mir immer die *augenblickliche* Laune eben zum *Schreiben*; auf meinen einſamen Spaziergängen ſchrieb ich Dir in Gedanken oft genug. Aber ich bin ein völliger Pedant mit ſo etwas geworden, und ein durchgehends auf mir laſtender Mißmuth hält mich gemeinhin von allen Ergießungen ab, wogegen ich mich durch regelmäßiges Arbeiten los zu werden ſuche. Doch laß mich mit dieſen Erklärungen jetzt keine Zeit verlieren! — Zuletzt hatte mich der Beſuch meiner Frau bei Dir und ihre Nachricht über Dich ganz eigenthümlich beruhigt; es kam mir vor, als ob ich nichts Überflüſſigeres thun könnte, als für Dich ängſtlich beſorgt zu ſein. Verſteh' das nicht falſch! Auch Dein Vater, der mich hier beſuchte, machte mich faſt heiterer Laune über Dich; ſein klares, verſtändiges, höchſt präciſes Weſen ſprach ſich auch über Dich ſo eigenthümlich beruhigend aus, daß wir — aufrichtig geſagt — ein paar mal tüchtig in's Lachen kamen. So blieb mir als Hauptſtoff zu einer Mittheilung an Dich faſt nur ich ſelbſt übrig, und mit mir hat es denn nun manchen Haken. —

Doch, zur Sache! zuerſt an die äußeren Angelegenheiten. Ich lebe nach wie vor hier in größter Zurückgezogenheit, einzig und allein meiner großen Arbeit, der Compoſition meiner Nibelungen. In Deutſchland machen meine Opern fortwährend ihre Geſchäfte: doch geht es immer etwas langſam. Der Tannhäuſer iſt ziemlich überall gegeben außer in Berlin, Braunſchweig, Wien, München, Stuttgart und den ſonſtigen kleineren Theatern Bayerns und Öſterreichs, wohl aber in Prag und Grätz. Der Lohengrin folgt allmählich nach, und hält ſich gut am Rheine und in Breslau; auch den Holländer greift man hie und da an. Über die Vorſtellungen bin ich mit mir meiſt darüber einig, daß ſie ſchlecht ſind und mich zum größten Theil betrüben würden, wenn ich ſie ſähe. Namentlich der Lohengrin (ohne daß ich ihn je ſelbſt aufführen konnte) bekümmert mich ſehr. Mit der Pariſer Aufführung dieſer Oper hat man Dir eine Ente aufgebunden: ich weiß kein Wort davon, und würde wahrſcheinlich auch nichts davon wiſſen wollen, wenn wirklich ſo etwas möglich wäre. — Dagegen hat ſich jetzt etwas anderes ereignet. Die alte philharmoniſche Geſellſchaft in London hat mich eingeladen, ihre Conzerte in dieſer Saiſon zu dirigiren. Als ich die Einladung erhielt, war ich wie aus den Wolken gefallen: ich hatte mich um London auch nie im mindeſten gekümmert, und ruhig zugeſehen, als man — in denſelben Conzerten — vor'm Jahre meine Tannhäuſer-Ouverture dort maltraitirte und auspfiff. Jetzt ſchickte man mir, weil ich zögerte anzunehmen, eigens einen der Directoren der Geſellſchaft nach Zürich, um mich feſtzunehmen. Ich ſagte endlich zu, weil ich fühlte, daß es hier galt, entweder ein für allemal jeder Berührung mit unſerer Kunſtöffentlichkeit zu entſagen, oder gerade dieſe mir gereichte Hand anzunehmen. Viel zahlen ſie mir nicht, und da ich keinerlei Speculation dabei im Sinne habe, gehe ich eigentlich nur als Neugieriger hin, um einmal zu ſehen, was die Leute dort treiben. Wenn ich irgend einen weiteren Gedanken hätte, ſo wäre es der, in London einmal eine exquiſite deutſche Oper zuſammenzubringen, um mit ihr meine Opern und namentlich endlich einmal den Lohengrin zu geben. — Nun, das wird ſich ja zeigen. — Ende dieſes Monats reiſe ich ab: am 12. März iſt das erſte Conzert, am 25. Juni das letzte. Anfang Juli denke ich wieder zurück zu ſein, und zwar auf dem Seelisberg am Vierwaldſtätter See, meinem Lieblingspunkte in der Schweiz: dort denke ich mich vom Londoner Qualm zu erholen und den jungen Siegfried zu componiren. — Mit der Compoſition der Walküre bin ich nun auch fertig geworden — unter großen inneren Leiden, von denen Niemand etwas weiß, am wenigſten meine gute Frau. Still davon! Die Inſtrumentation davon will ich in London vollenden; bis jetzt habe ich ſie nur angefangen. Mit der Reinſchrift des Rheingoldes wurde ich erſt vorigen Herbſt fertig; ich ſchickte die Partitur zunächſt nach Dresden, um bei meinem alten Notenſchreiber eine Copie davon machen zu laſſen. Liſzt mahnte mich aber ſo ſtark und empfindlich darum, daß ich den Schreiber unterbrechen mußte, um ihm das Original zur Anſicht zu ſenden. Jetzt erſt hat Liſzt es wieder nach Dresden zurückgeſchickt: ſobald die Copie fertig iſt, ſollſt Du ein oder das andre Exemplar vorläufig auf einige Zeit erhalten. — Am Ende componirſt Du mir aber die ganze Sache vor der Naſe weg? Nur zu, mich ſoll's freuen, Proben Deiner Muſik zu ſehen! Vielleicht machſt Du's beſſer wie ich. —

Nun aber zu etwas Innerem! Philoſophiren werde ich heute mit Dir nicht; dafür aber ſoll es ein anderer. Soeben ertheile ich Auftrag nach Leipzig, daß man Dir von dort ein Exemplar von Arthur Schopenhauer's Buch: Die Welt als Wille und Vorſtellung zuſchickt. Hoffentlich wird Dir die Lectüre dieſes Buches nicht verweigert werden, denn ſie enthält nicht das mindeſte für Deine Lage Anſtößige. Da Du dieß Buch ſelbſt kennen lernen ſollſt, theile ich Dir nichts darüber mit; nur einige Notizen über den Verfaſſer. Schopenhauer iſt gegenwärtig 62 Jahre alt, lebt von einem kleinen Vermögen ſeit lange gänzlich zurückgezogen in Frankfurt, und hatte folgendes Schickſal. Bereits 1819 erſchien jenes ſein Hauptwerk, von dem er eine um 1 Band vermehrte Auflage 1844 beſorgte. Er trat als der unmittelbare Erbe Kant's auf, und zwar zu gleicher Zeit mit Hegel. Seine Philoſophie, die vollſtändig den Fichte-Schelling-Hegel'ſchen Unſinn und Charlatanismus über den Haufen wirft, wurde 40 Jahre lang von den Philoſophie-Profeſſoren vollſtändig, und zwar mit höchſter Abſicht und Klugheit, ignorirt; kein Menſch erfuhr etwas davon. Endlich hat ihn ein engliſcher Kritiker geradesweges entdecken müſſen, und in einem längeren Artikel in der Westminster-Review der Welt vorgeführt. Dieſer ſpricht nun ſein Erſtaunen darüber aus, wie es möglich war, einen Geiſt von dieſer Eminenz faſt ein halbes Jahrhundert hindurch unbeachtet zu laſſen: natürlich wird aber auch ihm aus dem Charakter ſeiner Philoſophie erklärlich, daß die Philoſophie-Profeſſoren ihm gegenüber, um beſtehen zu können, nichts andres machen konnten, als hermetiſch dieſen Schopenhauer von der Welt abzuſchließen. Jener Artikel wurde nun deutſch in einer Berliner Zeitung abgedruckt und ſeitdem iſt nun Schopenhauer nicht mehr zu überſehen, und die Erbärmlichkeit der deutſchen Philoſophie nach Kant iſt ſomit aufgedeckt und erklärt. — Das Buch nun iſt von unermeßlicher Bedeutung: aber in einem Sinne, der allerdings vielen ſehr unbequem kommen muß. Ich geſtehe, daß ich mit meinen eigenen Lebenserfahrungen gerade ſoweit gekommen war, daß nur noch Schopenhauer's Philoſophie mir gänzlich angemeſſen und beſtimmend werden konnte. Dadurch, daß ich rückhaltslos ſeine ſehr, ſehr ernſten Wahrheiten aufnehmen konnte, habe ich meinem innerſten Drange am entſchiedenſten Genüge geleiſtet, und wiewohl er mir eine, von meiner früheren ziemlich abweichende Richtung gegeben hat, entſprach doch dieſe Wendung einzig meinem tiefleidenden Gefühle vom Weſen der Welt. Auch auf Dich wird das Buch einen großen entſcheidenden

Eindruck machen: ja vielleicht wirſt Du, wenn Du deſſen je bedarfſt, aus ihm einzig den Troſt ſchöpfen, deſſen grade der kräftigſte Geiſt bedarf. — Ich theile Dir nichts hierüber mehr mit. Dagegen haben wir nun ein neues, erhabenes Intereſſe für den ferneren Austauſch unſrer Gedanken gewonnen; ich dachte immer an Dich dabei, und überſende Dir nun mit einem wahrhaft feierlichen Ausdruck dieß Werk, das in einer ſehr entſcheidenden Kataſtrophe meines inneren Lebens mich zur Ausdauer und Kraft der Entſagung geſtärkt hat.

Lies es nun: ich kann Dir keine größere Wohlthat erzeigen! Sobald Du damit zu Ende biſt, ſchreib' mir, und wir wollen dann uns darüber ausſprechen. — Adreſſire Deinen Brief nach London an Ferdinand Praeger, 31. Milton Str. Dorſet-Square. Dein Vater, der ſich ſehr liebenswürdig gegen mich benahm, empfahl mir Praeger; ich werde zunächſt bei ihm abſteigen. Ich bin ſehr geſpannt auf Deinen nächſten Brief. Für heute nimm Du mit dieſem Wenigen vorlieb. Äußeres habe ich Dir nicht viel zu melden, und für alles Innerliche ſende ich Dir dießmal Schopenhauer. —

Aus London dann mehr und viel!

Leb' wohl, liebſter Freund! Zweifle nie an mir und meiner Freundſchaft!

Schönen Gruß von meiner Frau!

Dein

Richard Wagner.

Zürich, 5. Februar 1855.

VI.

22. Portland Terrace. Regent's Park, London.

Lieber Freund!

Soeben habe ich Deinen Brief geleſen, und finde nichts Beſſeres zu thun, als Dir ihn ſogleich zu beantworten, oder vielmehr dagegen zu ſchreiben, was mir bei der Leſung ſo in die Sinne gekommen iſt; denn auf eine ſpecielle Beantwortung werde ich mich nicht einlaſſen können, weil ich dabei in viel Kleinigkeitskrämerei hineinzugerathen fürchten müßte. Ich ſehe, daß Du noch ein obſtinater Optimiſt biſt, und namentlich, daß Dir das Judenthum mit Deinem Freunde Paulus noch tief in den Gliedern ſteckt. Mir fiel es ſchon längſt ſchwer, dem ſteten Andrang der Erſcheinungen auf meine Erkenntniß gegenüber, mich auf optimiſtiſchen Füßen zu erhalten, und Freund Sch. half mir mit ſeiner enormen Kraft eben nur, den letzten jüdiſchen Aberglauben auszutreiben, um, zwar mit großem Schmerze, aber mit dem Troſte, die letzte willkürliche Täuſchung von mir geworfen zu haben, mich ſo frei zu machen, als man eben ſein kann. Das Tiefſte, und nur den eminenteſten Köpfen ganz Zugängliche in Sch.'s Lehre beruht auf Kant's großer Entdeckung von der Idealität aller Erſcheinungen; hier liegt das, was wir erſt vollkommen begriffen haben müſſen, ehe wir einen Schritt weiter gehen können zur Beurtheilung des Dinges an ſich, das Kant — wie Du weißt — noch für gänzlich unwahrnehmbar galt, und das Schopenhauer mit ſo ſchlagender Beſtimmtheit als den Willen bezeichnet. Ich bilde mir nicht ein, jeden Augenblick fähig zu ſein, den Proceß der Löſung jenes Hauptproblems in mir vorzunehmen, geſchweige denn mich darüber mit Klarheit mitzutheilen; das vollkommene Innewerden der Idealität der Zeit, des Raumes und der Cauſalität als bloßer Formen der Erkenntniß iſt aber ein ſo erhabener Vorgang in unſerm Gehirn, daß er — wie Sch. ganz treffend nachweiſt — an und für ſich nur in einem ganz abnorm organiſirten Gehirn, und auch hier nur in einem ganz beſonders erregten Zuſtande vorgehen kann. Iſt dieß aber geſchehen, ſo ſchwinden allerdings wie mit einem Zauberſchlage alle Täuſchungen, mit denen bis dahin unſer Urtheil behaftet war, und plötzlich fehlt uns ſelbſt die Sprache zur deutlichen Kundgebung; denn unſre Sprache iſt im Dienſte einer ganz andern Erkenntniß gebildet, als jene neu gewonnene. Die Schwierigkeit iſt nun, in jener ungeheuer befangenen Bilderſprache uns mitzutheilen, ohne nicht jeden Augenblick Mißverſtändniſſe zu veranlaſſen. Am klügſten fangen wir dann immer die Sache mit der einfachſten, dem gemeinen Gefühle naheliegendſten Erſcheinung an: in dieſem Sinne klar zu ſein, iſt Sch.'s ungeheures Verdienſt; ganz ohne Veranlaſſung zu Mißverſtändniß kann er aber doch nur demjenigen ſein, der mit ihm jenen erſten wichtigſten Proceß durchgemacht hat: und hierin liegt eben die Schwierigkeit. Jedem hervorragenden Kopfe muß doch aber Folgendes klar werden, weil es zugleich für den Ausgangspunkt von der heutigen Naturwiſſenſchaft auf das unwiderleglichſte geſtützt wird. Der normale Menſch hat alle ſeine Organe, und namentlich das Organ der Erkenntniß, das Gehirn, lediglich zum Dienſte ſeines Willens: die Loslöſung der Erkenntniß vom Dienſte des Willens iſt dagegen ein abnormer Act, und kommt nur bei abnormen Organiſationen (gewiſſermaaßen als Monſtruoſität) vor; in dieſem abnormen Zuſtande, wie wir ihn in höchſter Potenz bei dem Genie wahrnehmen, gewahrt nun die Erkenntniß im möglichſten Falle eben nur jene normale Beſchaffenheit, erkennt alſo das — in ihm für jetzt freigewordene Organ — überall ſonſt, nur im Dienſte des Willens, und frägt ſich nun, wie erweiſt ſich dieſer herrſchende und alles geſtaltende Wille bis dahin, wo er im abnormen Zuſtande der frei gewordenen Erkenntniß — eben ſchweigt? Da ſehen wir zu tiefer Scham, daß er nichts weiter will, als immer leben, d. h. freſſen (durch Vertilgung anderer) und ſich fortpflanzen. Weiter können wir, als das eigentliche Activum, durchaus nichts wahrnehmen. In dem bereits abnormen Zuſtande, in dem wir dieß wahrnehmen, müſſen wir uns nun ſchon fragen, ob es nicht eigentlich bedenklich wäre, eben um dieſem ſo gearteten Willen zu dienen, und forſchen näher nach der Kundgebung dieſer Erſcheinung. Wir finden dann, daß derſelbe Wille in allen wahrnehmbaren Erſcheinungen als ein und derſelbe vorhanden iſt, daß ſomit alle individuelle Erſcheinungen nur die unſrer Apperception, ihren

Grundformen der Anſchauung nach, gerade ſo erkennbaren Individualiſationen desſelben Willens ſind, ſomit eines Weſens, das ſich ſelbſt immer auffrißt, um ſich ſelbſt immer wieder zu produciren; alſo eines Weſens, das mit ſich ſelbſt im beſtändigen Widerſtreit, im ewigen Widerſpruche iſt, und als uns einzig fühlbares Moment dieſes Widerſpruches uns nur den Schmerz, das Leiden zeigt. Bis zu welcher Höhe treibt es nun dieſer Wille im glücklichſten Falle? Bis dahin, wo wir eben ſtanden, bis zur Möglichkeit der Freiwerdung eines ſeiner Organe, des Erkenntnißorganes, von ſeinem Dienſte (eben im abnormen Falle), ſomit alſo zur Erkenntniß eben ſeines Weſens. Was empfinden wir alſo — in dieſem höchſten Falle — durch unſre Erkenntniß? Offenbar doch nur das Wichtige, ja Schreckliche eben dieſes Willens, — und ſomit endlich — Mitleiden — Sympathie (das Wort Mitfreude kennen wir charakteriſtiſcher Weiſe hierfür nicht). Hier erhält die Erkenntniß alſo ihre, bis dahin ungekannte, moraliſche Bedeutung: im allerglücklichſten, höchſten Stadium gewinnen wir Mitleiden mit allem Lebenden, im erkenntnißloſen Dienſte des Willens Befindlichen; hier iſt der Quell aller erhabenen Tugend, aller Erlöſung, vollkommene Vereinigung mit allem durch die Täuſchung der Individuation Getrennten; von dieſem Punkte aus ging von je die Religion. Aber wie endlich löſt ſich der furchtbare Schmerz dieſes Mitleidens? Etwa in der Sorge dafür, das Ding angenehmer zu machen, den ewigen Widerſtreit des Willens mit ſich, ſein furchtbares ſtets ſich

Auffreſſen und Neugebären etwas zu mildern durch humane Einrichtungen u. ſ. w.? Wer dieß glauben und wünſchen möchte, hätte ja aber eben jene Erkenntniß noch gar nicht gewonnen; ſeine Erkenntniß wäre ja vollſtändig im Dienſte des Willens, der — vermöge des Truges der Individuation — unſre befangne Erkenntniß eben noch über ſein Weſen täuſcht. Jene Erkenntniß (und dieß eben iſt das ſo ſchwierig Einzuſehende) kam uns ja aber erſt, als wir — im abnormen Zuſtande — unſern individuellen Willen verneinten, als wir ſomit der Dienſtbarkeit des Willens überhaupt uns entzogen, und ihn bereits verneinten. Somit bleibt jener höchſten Folge der Erkenntniß, dem Mitleiden, nur eines als mögliche Erlöſung übrig: bewußte Verneinung des Willens, d. h. Innewerden ſeiner Verwerflichkeit, Losſagung von der Theilnahme an ihm, zunächſt und uns einzig begreiflich und ausführbar als Entſagung des individuellen Willens im Mitleiden. Das aber iſt ja eben die Verneinung des Willens überhaupt, ſeine Vernichtung. — Nun ich muß geſtehen, daß dieſe Lehre mir vollkommen zu Herzen und zu Kopfe geht, und eine erhabenere, richtigere mir unmöglich dünkt. — Alle Mißverſtändniſſe über die ſcheinbare Entgeſetzung[1]) (sic) des individuellen Willens gegen den Willens alles Lebenden außer mir beruhen einzig auf dem noch mangelnden Verſtändniß von der Idealität unſrer Wahrnehmungen, ſoweit ſie durch die Grundformen unſrer Erkenntniß (Zeit, Raum und Cauſalität) einzig bedingt ſind; wem dieſes tiefſte Problem deutlich geworden iſt, wem ſomit Zeit, Raum und Urſächlichkeit keine Realitäten mehr ſind, dem iſt auch die einzig in unſrer (auf jene Formen gegründeten) Wahrnehmung vorhandne Individualität keine Realität mehr, und er verlangt für den höchſten Act des Willens die Selbſtverneinung, nicht mehr Zeit, Raum und Cauſalität. Es fällt ſomit auch Sch. nicht ein, zu irgend einem, etwa gemeinnützlichen, praktiſchen Reſultate zu führen, und gar irgend ein Poſtulat zu ſetzen: denn er weiß, daß die Philoſophie nicht mit neuen Geſpenſtern zu thun haben kann, ſondern überhaupt, ſo *weit* dieß der Erkenntniß möglich iſt, eben nur die Truggebilde unſrer noch *befangenen* Erkenntniß zu zerſtören hat. Wer ſich nun dagegen, um ſich die Luſt zum Leben quand même zu erhalten, allerhand neue Truggebilde vormachen will, dem ſtört er ja ſein Vergnügen gar nicht; er wendet ſich nur an *die*, welche *erkennen* wollen. Natürlich kann die Summe aller Wiſſenſchaft, die Philoſophie, ſomit nur in der Verneinung endigen, wogegen alle übrige, dem Willen zugewandte Speculation allerdings immer nur zu bejahen ſucht. — Dieſe, um jeden Preis durchgeſetzte Bejahung iſt aber eben das heute zu Tage wieder ſo übermächtig gewordene Judenthum, in welchem ſich die engſte und kleinſte Weltanſicht kundthut, die jemals überhaupt kundgegeben worden. Von je hat ſich die in abnormen Organiſationen freigewordene Erkenntniß im nothwendigen Mittheilungsdrange an die normale, im Dienſte des Willens befangene, Erkenntniß des Volkes gewandt; am erhabenſten geſchah dieß von den Religionsſtiftern, und das Tragiſche an ihnen iſt eben nur, daß ſie in einer Sprache und Bildern reden mußten, wie ſie einzig der befangenen Weltvorſtellung zugänglich ſind. Die der höchſten Erkenntniß entſprechendſte Sprache hat — in ſolchem Sinne — jedenfalls jener indiſche Buddha geredet; das neueſte Studium des Orientes hat uns jetzt die Schuppen von den Augen genommen für die Beurtheilung dieſer Erſcheinung, die wir vorher nur in der widerlichſten Entſtellung der jetzigen indiſchen Volsreligion kennen. Will man die höchſte Erkenntniß in populäre Bilder bringen, ſo iſt dieß nicht anders möglich, als in der reinen urſprünglichen Lehre des Buddha, und namentlich die Lehre von der Seelenwanderung zur Anleitung eines rein humanen, ſympathievollen Lebens, namentlich auch mit Rückſicht auf die erkenntnißloſe Thier- und Pflanzenwelt, gewiß die glücklichſte Erfindung eines erhabenen, mittheilungsbedürftigen Geiſtes. Die neueſten wiſſenſchaftlichen Forſchungen haben es auch als ganz unwiderleglich begründet, daß der urſprüngliche Gedanke des Chriſtenthums ſeine Heimath in Indien hat: die ungeheure Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit, dieſen reinen, durchaus weltverachtenden und dem Willen zum Leben abgewandten Gedanken auf den fruchtloſen Stamm des Judenthums zu pfropfen, hat einzig alle die Widerſprüche verurſacht, die bis heute das Chriſtenthum ſo traurig entſtellt und faſt unkenntlich gemacht haben.

---

[1]) Soll wohl Entgegenſetzung heißen!

Der eigentliche Kern des Judenthums iſt aber jener geiſt- und herzloſe Optimismus, dem in Wahrheit alles ganz recht iſt, wenn nur Magen und Beutel recht voll zu machen iſt, wozu doch immer noch Gelegenheit zu finden iſt, wenn man's nur klug anfängt, und ſich die Welt, wie ſie nun einmal iſt, gehörig herzurichten und zu nutz zu machen weiß. Wie göttlich iſt dagegen das offenbare Bekenntniß der Nichtigkeit dieſer Welt im urſprünglichen chriſtlichen Gedanken, und wie herrlich ſind Buddha's Lehren, die uns durch unſer Mitleiden Eins mit allem Lebenden machen! — Wenn Du fernerhin Sch.'s Philoſophie z. B. des Strafrechtes beurtheilſt, vergiß eben nur nicht, daß, wie ich bereits bemerkte, er nie Poſtulate oder Gutheißungen aufſtellt, ſondern einzig das Weſen der Erſcheinungen nachweiſt. Er zeigt z. B. was der Staat iſt, was Juſtiz u. ſ. w. iſt, nicht aber etwa, daß es dieſes ſein ſoll; im Gegentheil, wenn Dir das ſo Erkannte nicht gefallen will, ſo theilſt Du ganz Sch.'s Anſicht, der eben dem ganzen Krame den Rücken wendet und gleichſam ſagt: ſeht, ſo weit könnt ihr es bringen, das ſind eure Auskunftsmittel, um euch den Willen zum Leben zu bejahen (sic): auf ſolchen Sophiſtereien beruht das, was ihr humane Einrichtungen nennt, zur mühſamen Erhaltung des menſchlichen Geſchlechts, von dem ihr recht wohl wißt, was eigentlich dran iſt: macht mir aber nur nichts damit weiß, und wollt mir nicht etwa gar von einer Staats-Philoſphie und dergl. Unſinn reden! Alles geht demnach nur darauf hinaus, die Befriedigung unſres tiefen Mitleidens, wenn es im höchſten Falle entbrannt iſt, wo ganz anders zu ſuchen, als in allen denkbaren bürgerlichen und ſocialen Einrichtungen. — Gelegentlich will ich Dir doch auch noch die kleineren Schriften Sch.'s beſorgen, unter denen ſich auch eine ſehr ausführliche Abhandlung über Somnambulismus ꝛc. befindet: daraus wirſt Du erſehen, wie einzig tief gerade dieſer Philoſoph auf das hier vorliegende Problem eingegangen iſt, und wie er eben aus dieſer Erſcheinung mit der in ihr vorkommenden Thätigkeit eines zweiten Erkenntnißvermögens, die überzeugendſten Beweiſe für die Idealität unſrer ſonſtigen Erkenntnißweiſe, für die Einheit des Willens in allem Lebenden, und für die — hier handgreifliche — Richtigkeit der Realität der Individualität zieht, ſo daß Dir das Problem der Verneinung des Willens grade hieraus recht faßlich werden wird. —

Doch nun genug hiervon. Meine Demonſtration geſchah weniger, um Dich zu belehren (was Du gewiß ſelbſt am allerbeſten thun wirſt), als vielmehr, um mich ſelbſt wieder einmal recht klar zu machen. Denn ich muß Dir ſagen, daß ich dieſe tiefſinnige Philoſophie täglich in meinen Wahrnehmungen ausübe, und jetzt mit einem Auge die Welt betrachte, das mir Dinge erkennen läßt, die mich — in ihrer Wirkung — auf das tiefſte und unwiderſtehlichſte einnehmen, und über die ich mich ſonſt in einem optimiſtiſchen Wahne faſt gefliſſentlich zu täuſchen ſuchte. Namentlich ergreift mich das Verhältniß zu den ſo ſchändlich von uns gemißbrauchten und gemißhandelten Thieren immer mehr auf das innigſte, und ich bin jetzt völlig froh, dieſem bei mir von je ſehr ſtarken Mitgefühle jetzt ohne Scham mich hinzugeben und nicht mehr nach Sophismen zur Beſchönigung der Schlechtigkeit der Menſchen in dieſem Bezuge ſuchen zu müſſen. — Wenn übrigens eines meine Weltverachtung ſteigern konnte, ſo war dieß meine Londoner Expedition. Hierüber laß Dir nur kurz ſagen, daß ich ſchmerzlich büße für die Thorheit, die ich beging, als ich, aller gewonnenen Einſicht zuwider, durch einen albernen Anfall von Neugierde mich verleiten ließ, das hieſige Engagement anzunehmen. Was ſoll ich dem hinzufügen? Ich habe im glücklichſten Falle hier nichts zu ſuchen, und kann durch mein Hierſein und Concert-Dirigiren nur neue Mißverſtändniſſe veranlaſſen. Dazu habe ich nicht einmal die Freude, vollendet ſchöne Aufführungen Beethoven'ſcher Werke ꝛc. zu Stande bringen zu können. Denn nur eine Probe iſt jedesmal möglich, und dieß iſt, ſelbſt wenn das Orcheſter noch beſſer wäre, ungenügend, um mich mit ihm völlig in Einklang zu bringen. Daß mich die hieſige Judenpreſſe herunterreißt, macht mir natürlich nichts aus, denn um ſo mehr freut es mich, daß andere Journaliſten, und namentlich mein Publikum, ſich nicht beirren laſſen, und mich anerkennen, ſoweit ſie mich eben erkennen können. Daß dieß nun nicht vollſtändig möglich iſt, fühle ich ſehr gut, und ſomit bereue ich herzlich, hierher gekommen zu ſein. Jetzt habe ich noch bis Ende Juni auszuhalten: an eine deutſche (gute) Oper iſt gar nicht zu denken, und wäre es, ſo möchte ich nicht mehr an eine Aufführung meiner

Opern hier denken. Es geht nicht — und zu was auch? Mich kann nur noch die Sache ſelbſt, nicht der Erfolg intereſſiren. Auch bin ich hier immer verſtimmt, und die Arbeit geht nur ſehr langſam vorwärts. — Mit Praeger, dieſem guten närriſchen Menſchen, bin ich viel zuſammen: kürzlich war auch Eduard zum Beſuch da: ich will morgen zu ihm nach Bath gehen, um einige Tage mit ihm zu verbummeln. Ob wir viel von Dir geſprochen haben?? — Sonſt fliehe ich neue Bekanntſchaften: Herrn Tulk will ich aber doch aufſuchen. Beſten Dank für ihn! —

In Berlin ſoll nun allerdings der Tannhäuſer dran kommen, und zwar ohne Liſzt, weil ich das nicht erzwingen konnte, und endlich doch die Einnahmen von dort nicht länger entbehren kann. Daß ich ihn ſelbſt aufführen würde, iſt eine Ente: ich weiß nichts davon, und werde es wahrſcheinlich auch nie erfahren. Zum Sommer gehe ich — über Paris — in meine liebe Schweiz zurück, die ich nie wieder zu verlaſſen gedenke; Zurückgezogenheit, ſchöne Natur und — Arbeit, das iſt noch mein einziges Lebens-Element, aus dem ich mich nicht mehr reißen laſſen will. — Nimm mit meiner heutigen Mittheilung vorlieb: bald ſchreibe ich Dir vielleicht wieder. Es wäre möglich, daß ich einiges nachzuholen hätte. Leb' wohl — und fahre fort, ſo guten Muthes zu ſein.

Dein

R. Wagner.

VII.

Zürich, 23. Auguſt 1856.

Dein Brief, liebſter Freund, hat mich keineswegs ſtreitſüchtig geſtimmt, ſondern mich vielmehr recht darin beſtärkt, daß in der Welt mit Disputiren nichts auszurichten iſt. Das, was unſer Eigenſtes iſt, ſind nicht die Begriffe, ſondern die Anſchauungen: dieſe ſind aber ſo ſehr unſer eigen, daß wir ſie eigentlich nie vollſtändig veräußern, nie ganz entſprechend mittheilen können, da ſelbſt der vollkommenſte Verſuch dazu, die That des Künſtlers, das Kunſtwerk, vom andern am Ende doch wiederum nur ſo angeſchaut wird, wie er eben ſeiner eigenſten Natur nach anſchaut. Wie wenig kann aber der Künſtler erwarten, ſeine eigne Anſchauung in der des andern vollkommen reproducirt zu wiſſen, da er ſelbſt vor ſeinem Kunſtwerke, wenn es wirklich ein ſolches iſt, wie vor einem Räthſel ſteht, über das er in dieſelben Täuſchungen verfallen kann, wie der andere. Und woran können wir über dieſes ſonderbare Verhältniß wiederum in das Klare kommen, als höchſtens eben nur wieder an uns ſelbſt? Ich kann hierüber ſprechen, da ich gerade in dieſem Punkte die überraſchendſten Erfahrungen gemacht habe. Selten iſt wohl ein Menſch in ſeinen Anſchauungen und Begriffen ſo wunderlich auseinandergegangen und ſich ſelbſt entfremdet geweſen, als ich, der ich geſtehen muß, meine eignen Kunſtwerke erſt jetzt, mit Hülfe eines andren, der mir die mit meinen Anſchauungen vollkommen congenirenden Begriffe lieferte, wirklich verſtanden, d. h auch mit dem Begriffe erfaßt, und meiner Vernunft verdeutlicht zu haben. Die Periode, ſeit der ich aus meiner inneren Anſchauung ſchuf, begann mit dem fliegenden Holländer; Tannhäuſer und Lohengrin folgten, und wenn in ihnen ein poetiſcher Grundzug ausgedrückt iſt, ſo iſt es die hohe Tragik der Entſagung, der wohlmotivirten, endlich nothwendig eintretenden, einzig erlöſenden Verneinung des Willens. Dieſer tiefe Zug iſt es, der meine Dichtung, meiner Muſik die Weihe gab, ohne die alles wirklich Ergreifende, was ſie ausübt, ihnen nicht zu eigen werden konnte. Nun iſt nichts auffallender, als daß ich mit allen meinen der Speculation und der Bewältigung des Lebensverſtändniſſes zugewandten Begriffen der dort zu Grunde liegenden Anſchauung ſchnurſtracks entgegen arbeitete. Wo ich als Künſtler mit ſo zwingender Sicherheit anſchaute, daß alle meine Geſtaltungen dadurch beſtimmt wurden, ſuchte ich als Philoſoph mir eine durchaus entgegengeſetzte Erklärung der Welt zu verſchaffen, die, mit höchſter Gewaltſamkeit aufrecht erhalten, von meiner unwillkürlichen, rein objectiven, künſtleriſchen Anſchauung, zu meiner eigenen Verwunderung, immer vollſtändig wieder über den Haufen geworfen wurde. Das Auffallendſte in dieſem Bezug mußte ich endlich an meiner Nibelungen-Dichtung erleben; ich geſtaltete ſie zu einer Zeit, wo ich mit meinen Begriffen nur eine helleniſtiſch-optimiſtiſche Welt aufgebaut hatte, deren Realiſirung ich durchaus für möglich hielt, ſobald die

Menſchen nur wollten, wobei ich mir ſelbſt über das Problem, warum ſie denn eigentlich doch nicht wollten, ziemlich kunſtreich hinweg zu helfen ſuchte. Ich entſinne mich nun, in dieſem abſichtlich geſtaltenden Sinne die Individualität meines Siegfried herausgegriffen zu haben, mit dem Willen ein ſchmerzloſes Daſein hinzuſtellen; mehr aber noch glaubte ich mich deutlich auszudrücken in der Darſtellung des ganzen Nibelungen-Mythos, mit der Aufdeckung des erſten Unrechtes, aus dem eine ganze Welt des Unrechtes entſteht, die deshalb zu Grunde geht, um — — uns eine Lehre zu geben, wie wir das Unrecht erkennen, ſeine Wurzel ausrotten und eine rechtliche Welt an ihrer Stelle gründen ſollen. Kaum bemerkte ich nun aber, wie ich mit der Ausführung, ja im Grunde ſchon mit der Anlegung des Planes, unbewußt einer ganz anderen, viel tieferen Anſchauung folgte, und, anſtatt einer Phaſe der Weltentwickelung, das Weſen der Welt ſelbſt, in allen ſeinen nur erdenklichen Phaſen, erſchaut und in ſeiner Nichtigkeit erkannt hatte, woraus natürlich, da ich meiner Anſchauung, nicht aber meinen Begriffen treu blieb, etwas ganz andres zu Tage kam, als ich mir eigentlich — gedacht hatte. Doch entſinne ich mich, ſchließlich meine Abſicht gewaltſam einmal zur Geltung gebracht zu haben, und zwar — zum einzigſten Male — in der tendenziöſen Schlußphraſe, welche Brünhilde an die Umſtehenden richtet, und, von der Verwerflichkeit des Beſitzes ab, auf die einzig beſeligende Liebe verweiſt, ohne (leider!) eigentlich mit dieſer „Liebe" ſelbſt recht in's Reine zu kommen, die wir, im Verlaufe des Mythos, eigentlich doch als recht gründlich verheerend auftreten ſahen. So blind machte mich aber an dieſer einzigen Stelle die Dazwiſchenkunft meiner begrifflichen Abſicht. Sonderbarer Weiſe marterte mich dieſe Stelle nun fortwährend, und es bedurfte wahrlich einer großen Umwälzung meiner Vernunftvorſtellung, wie ſie ſchließlich durch Sch. bewirkt wurde, um mir den Grund meiner Pein aufzudecken, und mir zu meinem Gedichte den wirklich entſprechenden Schlußſtein zu liefern, der in einer aufrichtigen Anerkennung des wahren tiefen Verhaltes der Dinge beſteht, ohne im mindeſten dabei tendenziös zu ſein.

Ich theile Dir dieſen, gewiß nicht unintereſſanten Vorgang mit, um mich Dir wenigſtens darüber deutlich zu machen, wie das von Sch. ſo tief und glücklich gelöſte Problem der Differenz zwiſchen Anſchauung und Begriff von mir nicht etwa wieder nur einzig als Begriff, ſondern als eine Erfahrung verſtanden worden iſt, welche mich mit einer ſo zwingenden Überzeugung beſtimmt, daß, namentlich nachdem ich die Natur dieſes Verhaltes erkannt, ich mich damit begnüge, ſie in mir zu hegen, ohne mich zu dem Vermeſſen verleiten zu laſſen, auf dem Wege der Dialektik ſie anderen beizubringen. Ich ſelbſt erkenne zu tief, daß ſie auf dieſem Wege mir nie beizubringen geweſen wäre, wenn ſie meiner eigenſten Anſchauung nicht vollkommen entſprochen hätte; eben ſo erkenne ich, daß ſie Niemand beizubringen iſt, in deſſen eigenſter Anſchauung ſie nicht vor dem begrifflichen

Erkennen vollſtändig begründet war. Da wir uns nichts durch Begriffe aneignen, was wir nicht zuvor angeſchaut, iſt dieß Verhältniß zu erklärlich, als daß ein Menſch, dem dieß deutlich geworden, zumal wenn er ſich ſo wenig Philoſoph fühlt wie ich, Luſt empfinden könnte, ſich als Dialektiker bloß zu ſtellen. Ich kann nur in Kunſtwerken ſprechen. — Dennoch frage ich Dich, um die Sache ſummariſch abzumachen: — kannſt Du Dir eine *moraliſche Handlung* anders vorſtellen, als unter dem Begriff der *Entſagung*? Und was iſt die höchſte Heiligkeit, d. h. die vollſte Erlöſung, anderes als die Grundlage dieſes Principes für unſer Handeln überhaupt? — Doch ſchon mit dieſen ſo einfachen Fragen gehe ich eigentlich zu weit, und werde abſtrakter als mir vortheilhaft iſt. Deshalb laß Dich nur noch etwas von meiner concreten Perſönlichkeit unterhalten. —

Ich bin nur Künſtler: — und das iſt mein Segen und mein Fluch; ſonſt möchte ich gern Heiliger ſein, und das Leben auf die einfachſte Weiſe für mich abgethan wiſſen; ſo renne und jage ich Thor aber, um mir Ruhe zu verſchaffen, d. h. jene complicirte Ruhe eines ungeſtörten, genügend behaglichen Lebens, um — nur arbeiten, nur Künſtler ſein zu können. Dieß zu erreichen, iſt ſo ſchwer, daß ich mich, in meinem ewigen Jagen nach Ruhe, oft herzlich belachen muß. Seitdem Du keine Mittheilungen von mir haſt, habe ich mich ziemlich elend befunden: die Londoner Expedition war eine thörichte Inconſequenz von mir, für die ich mit Ergebung jede Strafe ertrug, namentlich auch die des

Aushaltens bis meine Verpflichtung zu Ende war. Dort ſchwand mir aller Geiſt für meine Arbeit; ich wollte da die Partitur der Walküre vollenden, verlor aber alles innere Gedächtniß dafür, kehrte krank nach Zürich zurück, vollendete unter ſteten Rückfällen der Geſichtsroſe mühſam (aber — unter uns: ſchön) die Walküre im Laufe des Winters, und ging Anfang dieſes Sommers in die Nähe von Genf, wo ich unter der Leitung eines ausgezeichneten Arztes eine ſehr erfolgreiche Waſſerkur durchmachte, von der ich ſoeben hierher zurückkehrt bin, wo ich Deinen Brief vorfand. An den Beginn der Compoſition des „jungen Siegfried" war noch nicht zu denken: Ende September wird mich Liſzt beſuchen; mit ihm nehme ich meine beiden fertigen Partituren durch; dann hoffe ich, erfriſcht und angeregt, den Siegfried vorzunehmen, um ihn im nächſten Jahre fertig zur Welt zu bringen. Da haſt Du Alles, was ich von mir weiß. — Mit Mühe und Noth erhielt ich voriges Jahr in London noch eine in Dresden verfertigte Abſchrift des „Rheingoldes"; dieſe ließ ich dort einem jungen Freunde und ausgezeichneten Klavierſpieler, Klindworth, zurück, um ein ſchönes Arrangement davon zu machen. Dieſer Unglückliche, der lange Zeit ſelbſt in große Krankheit fiel, hat mir nun erſt ganz kürzlich die Partitur mit dem vollendeten Klavierauszuge zurückgeſchickt: dieſer letztere mußte nun hier auch erſt auf's Reine geſchrieben werden, wozu die Partitur, der Bemerkungen wegen, dem Copiſten nöthig iſt; erſt wenn dieſe Abſchrift beendigt, kann ich wieder über die

Partitur verfügen, und ich verſpreche Dir, nach Liſzt's Beſuche, Dir ſie zuzuſchicken. Von der Walküre iſt aber noch keine Abſchrift gemacht, da ich hier nur einen guten Copiſten habe, und dieſer wenig Zeit hat. Meine Originalpartituren gebe ich aber ſo ungern aus den Händen, daß ich deshalb die Walküre nicht in Dresden copiren laſſen will: nicht ſowohl aus Sorge für den möglichen Verluſt, der allerdings auch mehr als bedenklich wäre, als weil ich ſie bei mir haben muß, um weiter arbeiten zu können. Erkläre Dir alſo die Verzögerung des Erhaltes meiner Arbeiten freundſchaftlichſt aus den angegebenen Umſtänden. — Die kleineren Schriften Sch.'s will ich nun auch beſorgen: es iſt ſo viel Neues und Bedeutendes darin, daß ich Dir Genuß verſpreche, trotz der unläugbaren Härten und Einſeitigkeiten eines ſchroff gewordenen Sonderlings, die Dich hie und da verdrießen können. Damit ſollſt Du auch die Partitur meiner „Fauſtouverture" erhalten, die ich, auf einen ſchnellen Anlaß hin, neu bearbeitete, und in dieſer Geſtalt mir nicht unwürdig erſcheint. Die Bücher muß ich aber erſt aus Leipzig kommen laſſen.

Was mein äußerliches Schickſal betrifft, ſo fährt man in Deutſchland fort meine Opern mit andauerndem Glücke ſchlecht aufzuführen, was mir manche humoriſtiſche Verwunderung abgewinnt. Man giebt ſich Mühe, mir die Erlaubniß zur Rückkehr nach Deutſchland zu verſchaffen, namentlich intereſſirt ſich der Großherzog von Weimar ſehr thätig hierfür, ohne jedoch bis zur Zeit noch ein günſtiges Reſultat erhalten zu haben.

Ich für mein Theil wünſche mir hauptſächlich Geſundheit, um alle Entwürfe, deren ich noch voll bin, ausführen zu können; leider bin ich davon voller, als ich bedarf, denn außer den Nibelungenſtücken habe ich noch einen Triſtan und Iſolde (die Liebe als furchtbare Qual) und einen neueſten Stoff „die Sieger“ (höchſte Erlöſung, buddhiſtiſche Legende) im Kopfe, die mir ſo nahe liegen, daß ich ſie mit großer Hartnäckigkeit, den Nibelungen zu lieb, zurückdrängen muß. —

Nun, liebſter Auguſt, haſt Du ſchwarz auf weiß, was ich, der ich jetzt noch ſehr der Ruhe bedarf, auf einen Anſatz los werden konnte. Behalte Dir Deinen heitren, hellen Kopf, und rücke Dir Deine Philoſophie zurecht, wie Du ſie dazu brauchſt: wir wiſſen am Ende doch nur, was wir wiſſen wollen, denn ſoviel giebſt Du gewiß zu, daß wir, ſelbſt mit unſrem Wiſſen, ganz und gar nur Wille, und als dieſer, zwar das allmächtigſte, aber keineswegs an ſich das weiſeſte Weſen ſind. Leb' wohl und behalte lieb

Deinen Richard Wagner.

VIII.

Herrn Muſikdirector Auguſt Roeckel
im Weimar.

Biebrich, 6. März 1862.

Du kannſt wohl denken, lieber Freund, daß viele und mannigfaltige Empfindungen mich bewegen, ſo oft ich unſrer Vergangenheit, Deiner Gefangenſchaft und endlich Deiner Befreiung gedachte! Nimm meinen Glückwunſch zu dieſer letzteren Wendung, und laß Dir vor allen Dingen dazu gratuliren, wenn Du es möglich findeſt, Deine Freiheit recht zu genießen. Was ich darunter verſtehe, iſt nicht ſo leicht zu ſagen! Jedenfalls biſt Du jetzt in einem beneidenswerthen Zuſtande: Du kommſt wie aus einem langen Winterſchlafe wieder zu Dir: Deine Kräfte ſind geſtärkt und friſch erhalten, dank Deiner unglaublich kräftigen Natur; Du haſt viel gelitten, aber Deine Leiden können Dir wie Träume gelten; ſie haben nichts an Dir geändert, Du biſt, wie ich aus Deinem gedruckten Berichte erſehe, nicht nur derſelbe geblieben, ſondern Dir iſt auch verſtärkte Luſt erhalten, genau da fortzufahren, wo Du es gelaſſen. Es iſt ein wahres Wunder, und Dich zu beklagen, kann mir gar nicht beikommen, weil ich gar nicht wüßte, woran ich knüpfen ſollte. Da Du die offen politiſche Agitation als das Feld Deiner zukünftigen Thätigkeit erwählt, biſt Du — folgerecht — nach außen hin und für die Geſtaltung der Welt voller Hoffnung: auf einem ſo weit reichenden Felde dürfen die nächſten Sorgen für Haus und Familie unwichtig dünken; Du bedarfſt ausgebreiteter Beziehungen mit Menſchen, deren es ja ſo viele giebt, als man nur haben will: kurz, Alles was mir zur Laſt geworden iſt und was ich grundſätzlich fliehe, muß Dir erwünſcht ſein, und vor bald eintretendem Ekel wird Dich Dein durch lange Entbehrung friſch erhaltner Sinn bewahren. Ich kann

Dir ſomit fortan mit großem Intereſſe zuſehen und mich freuen, daß ein ſo geſcheiter Kopf und ganzer Kerl wie Du, ſo rüſtig für eine Thätigkeit erhalten worden iſt, die ich für recht nothwendig erachte, an der ſelbſt theilzunehmen ich aber nicht den mindeſten Beruf fühlen könnte. Sage ich Dir nun noch, daß ich von der Welt durchaus nichts mehr verlange, als daß ſie mich ungeſchoren läßt, nur das einzige mir taugliche Glück, Muße und Geiſtesruhe zum Arbeiten mir zu gewähren, daß ich allen und jeden Beziehungen mit Menſchen entſage, mit einem willigen Dienſtboten, einem Hunde vollkommen genug habe und recht wohl auskommen kann, wenn ich — mit Ausnahme eines wirklichen geſcheiten Freundes (den ich dann aber auch wie einen Engel feire) — ſehr gut beſtehen kann, ohne irgendwie jemanden aufzuſuchen oder zu empfangen, — ſo wirſt Du ungefähr begreifen können, mit welch eignem Gefühle ich Dir jetzt zuſehen werde, wenn Du wieder thätig einer Partei Dich zuwenden wirſt und lächelnden Humor dazu findeſt, mit Strohköpfen und Lumpen aller Gattung Dich einnummerirt zu wiſſen. Doch — das iſt Deine Sache!

Um Dir von mir noch ein weniges Auskunft zu geben, ſo erfahre, daß ich mit unſäglicher Mühe mich ſoeben hier für einige Zeit, in welcher ich eine neue Arbeit liefern will, ſtill und höchſt zurückgezogen eingerichtet habe. Meine Frau überraſchte mich, aus Dresden kommend, um mir zu helfen: ſie war 10 Tage da; in den Anfang ihres Hierſeins fiel die Ankunft

Deines Briefes. Außerdem gedenke ich mit unſrer Kunſtwelt und Theater ſo wenig wie irgend möglich mehr in Verkehr zu treten; auf dieſe Weiſe gelingt es mir vielleicht, was Dir im Zuchthauſe gelungen iſt, und was Dir ein Beſuch des Weimariſchen Theaters ſo ſchnell vernichten konnte: nämlich von der Welt und ihren Leiſtungen beſſer zu denken, als ſie's verdient. Somit ſuche ich mich jetzt in eine ähnliche Art Zuchthaus, wo möglich nach dem Zellenſyſtem einzuſpinnen: glaube, daß ſo ganz unfreiwillig, wie Deine Einſperrung war, auch die meinige nicht iſt; ein großer Unterſchied im Zwange findet nicht ſtatt. Ein brutaler Zwang, wie er Dir begegnet iſt, kann einer muskulöſen Natur vielleicht ſogar beſſer bekommen, als was mich zur Einſperrung nöthigt. Doch will ich nicht in Abrede ſtellen, daß ich mich vermuthlich ebenſowenig in jenen von Dir erlittenen Zwang gefügt haben würde, als Du es gethan haſt; manchmal kam mir zwar der Wunſch an, Du machteſt Dich dort um jeden Preis los, und rieth den Deinigen offen zur Erfüllung aller verlangten Formen. Ich ſehe nun wohl, das konnteſt Du nicht, und ich zolle Dir meine volle Bewunderung für Dein Verhalten Deinen Peinigern gegenüber. Gewiß hältſt Du Dich für allen Lohn auch einzig an Dein Gewiſſen. Willſt Du aber ferner Politik treiben, ſo bin ich begierig zu erfahren, in welcher Weiſe Du das anfangen willſt. Am klügſten dünkte es mich, Du ſuchteſt irgendwo in einen freiſinnigen Staatsdienſt zu treten, weil ich faſt glauben muß, nur auf ganz praktiſchem Wege, mit der

Macht an der Hand, ſei einigermaaßen auf dem Gebiete der Politik zu nützen. Und darauf kommt's doch am Ende an, dort, wo es ſich augenſcheinlich nur darum handeln kann, an die nächſten Bedürfniſſe anknüpfend, von Zeit zu Zeit die nöthigen Ausbeſſerungen vorzunehmen, ohne welche Confuſion und abſolute Stockung eintreten muß. Politiſch ſein gilt, nach meiner jetzigen Erfahrung, ſo viel, als immer nur das nächſt Mögliche im Auge halten, weil nur hier Erfolg möglich iſt, ohne Erfolg eine politiſche Thätigkeit aber ein reiner Nonſens iſt. „Ideen" gehören der Philoſophie, nie aber dem Gros der Menſchheit, bei dem jeder höhere Gedanke ſofort Aberglauben oder Wahnſinn wird.

Nun ich hoffe, wir bekommen uns nun nächſtens einmal zu ſehen: ein Ausflug nach dem Oſten iſt für mich nicht ſo ganz undenkbar, und gerne kehre ich dann einmal in Weimar ein. Du wirſt mich bei dieſer Gelegenheit hoffentlich ganz als den Alten wieder finden, ſogar ſtellenweiſe der Hoffnung und dem Fortſchrittsglauben zugänglicher, als ich es wohl wünſchen möchte: das macht, weil man immer ein Eſel bleibt. — Jetzt bin ich froh, eine Arbeit vor mir zu haben, die mir Freude macht: — Gott, wenn ich nur erſt ganz drin wäre! Hab alſo Dank für Deinen freundlichen Brief und verkenne mich in Nichts. Ich bin ein leidender Menſch und nichts weiter. Adieu! Sei herzlich unter den Zweifüßlern willkommen und glaube an meinen aufrichtigen Neid, mit dem ich Dir zuſehe! Schönſte Grüße an die Deinigen! Dein R. W.

IX.

Herrn Muſikdirector Auguſt Roeckel
(am Hoftheater zu erfragen)
in
Weimar.

Biebrich a Rh., 5. April 62.

Liebſter Freund!

Ich habe hier einen ſehr begabten jungen Muſiker, von dem ich mir etwas erwarte, und der mit rührender Aufopferung mir ergeben iſt: dieſer wäre für ſein ganzes Leben reich beglückt, wenn er ein wahres und gutes Gedicht zu einer „Oper“ hätte. Ich habe ihm vom Wieland geſprochen. Sag' einmal, großer Politiker, denkſt Du wirklich noch einmal Operncomponiſt zu werden? Aufrichtig, ich glaub's nicht! Du erwähnſt mir auch des Textentwurfes in keiner Weiſe. Ich meine, Du kommſt nicht dazu, und haſt außerdem Bedenken. Meinem jungen Freunde genügte es nun für alle Umſtände vollkommen, wenn er nur an einem poetiſchen Stoffe als Muſiker ſich üben und entwickeln könnte. Somit: wenn Du, Hand auf's Herz, wirklich nicht glaubſt, jemals den Wieland ausführen zu können, ſo bitte ich Dich unverhohlen, mir das Manuſcript hierher zurück zu ſchicken. In dem *angenommenen Falle* wäre mir dieß ſehr lieb. Denk' alſo dran, überlege Dir's, und entſcheide Dich.

Es iſt mir, als ob Du meinen letzten Brief mir hätteſt übel nehmen können. Daran thäteſt Du unrecht. Ich war gerade damals in einer gräulichen Laune. Jetzt klärt ſich's allmählich ein wenig auf. Ich hab' ein altes Lebensleiden an mir, das die halbe Kraft meines Weſens auf das unnützeſte verzehrt. —

Genug! Jetzt hat meine Frau mir die volle Dresdner Amneſtie ausgewirkt. Ich bleibe unverrückt hier, wo ich mich ganz erträglich eingerichtet und — bis jetzt — herrliche Ruhe zum Arbeiten habe. Dieſe Arbeit aber iſt gegenwärtig der Despot meines Lebens; in jeder Hinſicht, innerlich und äußerlich, iſt ſie für mich das abſolut Nothwendigſte zur Selbſterhaltung. Ich weiß rein nicht, wo einen Thaler herbekommen, wenn ich nächſten Winter nicht mit etwas Neuem „für die Theater" flott werde. Beurtheile mich gegenwärtig einzig nach dieſer Nothwendigkeit! Schreib mir, oder komm einmal an den Rhein. Ich weiche dieſen Sommer nicht mehr vom Flecke und ich muß! —

Leb' wohl! Grüß' die Deinigen ſchön von mir: mach' daß ich bald was Gutes von Dir höre!

Herzlich

Dein

R. Wagner.

X.

Herrn Muſikdirector Roeckel

Weimar.

Biebrich, 23. Apr. 62.

Lieber Freund!

Dein Brief hat mir ſo recht das Beſte aus der alten Zeit zurückgerufen. Es war doch etwas dahinter als wir beide ſo zuſammen waren. Auch ich ſehne mich herzlich danach, einmal wieder mit Dir zu ſein. Sage, könnten wir nicht hier zum Sommer, wenn Dein Bruder ſeine Ferien hat, ihn mit hierher an den Rhein citiren, daß wir einmal ſo ein acht Tage das Kalb austrieben? Hier wären wir nämlich ſo ſehr ungeſtört. was — für mich wenigſtens — wo anders nicht ſo leicht der Fall iſt. Ich glaube — Ende Mai einmal durch Weimar kommen und Dich einen Tag beſuchen zu können. Laß mich doch um die Zeit herum wiſſen, wo Du biſt. Willſt Du mich aber ſchon jetzt einmal auf ein paar Tage beſuchen, ſo mach' Dich auf: ich bin gerade im Stande, Dir Deine Reiſeunkoſten erſetzen zu können! —

Zum Sommer — Juni und Juli — kommen Bülow's hierher. — Das iſt noch das Einzige was man hat, und ich möchte um Alles in der Welt es ſo weit gebracht haben, immer einen Freund auf Beſuch bei mir zu haben. Iſt man in einem größeren Orte

„lebenslang“ zuſammen, kommt nichts heraus: man muß das immer ſo auf dem Raube nur genießen. —

Alſo —!

Entſchließ' Dich ſchnell einmal. In Weimar ſuch' ich Dich nicht gerne auf.

Leb wohl und ſei geſcheit!

Dein W.

XI.

Herrn Auguſt Roeckel.
Im Theater zu erfragen
in
Weimar.

Biebrich, 17. Juni 62.

Liebſter Freund!

Es war mir lieb, wieder von Dir zu hören. Führe den Beſuch ja aus. Ich bleib' den ganzen Sommer über hier. Wenn Dir die Combination taugte, ſo wär' mir's am liebſten, Du kämeſt Anfang Juli. Um dieſe Zeit kommen nämlich auch Bülow's auf längere Zeit hierher. Ich denke nun dran, daß ich denen alsbald die Meiſterſinger vorzuleſen haben werde: Dir möchte ich das Gleiche thun. Nun habe ich dasſelbe aber ſchon öfter gethan, ich verliere endlich die Friſche zu ſolchen Actionen, auch greift es mich immer etwas an. Sehr lieb wäre mir's daher, Du ſetzteſt Dich mit

Bülow's (Hans von Bülow, 12 Schönebergerſtraße, Berlin) in Rapport, um möglichſt einen gemeinſchaftlichen Auskunftstag in Biebrich zu verabreden. Bülow möge dann dieſen Tag auch an Schnorr (Dresden) mittheilen, weil dieſer einer ähnlichen Execution wegen um dieſe Zeit mich heimzuſuchen gedenkt. —

Ich lebe d'ordinaire in ſo großer Einſamkeit und Zurückgezogenheit, daß ich mir gern einmal ſo eine combinirte Explosion vorbereite: das bekommt mir dann auch gut. Wähle Du übrigens dieſe Zeit, weil ich dann auch am beſten verſehen bin, etwas aus meinen neuen Sachen zum Beſten zu geben: Hans ſpielt dann, und Schnorr (ſehr guter Muſiker) hilft beim Singen, was mir ſchlecht nur noch von Statten geht. — Verſteht ſich, daß Eduard dabei ſehr willkommen iſt.

Dich wiederzuſehen, bin ich ſehr verlangend und begierig. Ich ſtaune über mich, immer noch zu leben, wärend ſo viel um mich und an mir herum überlebt iſt, und im Ganzen — leider! — mich immer noch denſelben zu fühlen, ſo daß ich mir bereits oft wie ein Geſpenſt vorkomme. Weiß der Himmel, bei Dir denke ich nun ſchon faſt gar nicht mehr an Deine unglaublich lange Zuchthauscarrière, und verkehre mit Dir in Gedanken ganz noch à la Dresdner Spaziergänge! Dein Ausſehen muß ſich doch aber auch ſehr verändert haben. Wie ich vor 2 Jahren ausſah folgt beiliegend.

Nun, wir werden ja ſehen!

Geſtern ertappte ich mich übrigens auch wieder auf politiſchem Wuthausbruche. Ich hatte nämlich nicht übel Luſt den Schweizern zu ſchreiben, ſie ſollten nicht zu der Frankfurter Schießerei kommen, da ſich die Eſel ſo tief compromittirend gegen die Italiener benommen; es wäre eine vortreffliche Züchtigung geweſen, und wohl verdient. Vielleicht thuſt Du's? Jedoch, Du haſt eine politiſche Stellung und Rückſichten; da begreift ſich's, wenn man zu Zeiten auch 'mal klug iſt. Hol' Euch alle der Teufel! —

Alſo auf Wiederſehen! Richt' Alles hübſch ein!

Herzlichen Gruß
von Deinem
R. W.

XII.

Herrn A. Roeckel
Redaction der „Frankfurter Reform"
in
Frankfurt a. Main.

Mein guter alter Freund!

Dein Buch iſt furchtbar! —

Mit dieſer Beſcheidenheit, Ruhe, unerſchütterlichen Menſchenliebe, dies Alles dargeſtellt, iſt dieſe Lecture geradeweges mordbrenneriſch aufregend! —

Du biſt doch einer der merkwürdigſten Menſchen, und Gott weiß, wozu Du noch gemacht biſt. Mit Deinem

Glauben mußt Du Berge verſetzen können, es iſt nicht anders möglich!

Mit Dir zu ſtreiten, wäre übel, — auch fällt es mir nicht ein. —

Ich hab' Dein Buch geradeweges gefreſſen!

Mir geht es ungefähr wie Dir im Zuchthaus! Wie herauskommen? — Ich will Ruhe, Sammlung — um meine Aufgabe, die nun einmal kein andrer löſen kann — zu vollenden. Aber — Ruhe? — da fällt nun ein Jüngling vom Himmel, von den Sternen für mich beſtimmt: Er weiß mich und kennt mich — durch Offenbarung — wie kein Menſch: er preiſt ſein Loos, das ihn ſo jung zum König machte, um mich — zu beglücken, mein Ideal zu erfüllen — nichts ſonſt hat ihm Sinn und Zweck! — So! — Nun denke Dir Bayern, München, — und ſage Dir das Weitere! — ich ſehne mich nur nach Ruhe, weil ich's nicht mehr ertragen kann, und der Ekel in mir zu ſehr alles andere überwältigt!

— Was nun thun? — Ich ſehne mich nur fort, — in einem ſchönen Winkel Italiens — fremd — als Lazzaroni — meine armen Nerven zu pflegen —: aber wie kann ich wieder dieſen jungen König verlaſſen, in ſeiner ſcheußlichen Umgebung, mit ſeinem Herzen wunderbar an mich gekettet? — So ſteht es! Was werde ich ſollen, was werde ich können? — Das frage ich mich, und weiß noch keine Antwort; — kein Menſch auch kann ſie mir geben! Ich bin zu müde!

Nun aber Du! — Da bangt mir nicht. Du haſt Deine Beſtimmung und wirſt ſie erfüllen. Du haſt den Humor, ſelbſt das Frankfurter Stadtblatt auszuhalten. — Hab' herzlichen Dank: Du haſt das wieder vortrefflich gemacht, und Dein Buch iſt mindeſtens ſo viel werth als Deine Gefangenſchaft! —

Leb' wohl und behalt' mich lieb, wie ich Dir ſtets herzlich treu und nah' bleibe.

Dein

R. W.

München, 7. März 1865.

Erinnerungen

an

Richard Wagner.

Erinnerungen
an
Richard Wagner

von

Edouard Schuré.

Souvenirs sur Richard Wagner par Edouard Schuré, Paris.

Allein berechtigte deutſche Ueberſetzung aus dem Franzöſiſchen

von

Fritz Ehrenberg.

Leipzig, 1900.
Breitkopf & Härtel.

4
3100.

NATIONALE
FORSCHUNGS-
UND GEDENK-
STÄTTEN
WEIMAR

„… C'est un privilège inappréciable que d'approcher un grand génie et de jouir de sa confiance. Le plus grand hommage à lui rendre, c'est, je crois, en lui conservant le respect et la reconnaissance, de le juger avec une pleine spontanéité de sentiment et une absolue liberté d'esprit."

EDOUARD SCHURÉ.

Inhalt.

Seite
Zur Einführung 1
I. König Ludwig II. und Richard Wagner in München 11
II. Die Erſtaufführung von „Triſtan und Iſolde" in München . 21
III. Ein Beſuch bei Wagner. Sein körperliches und geiſtiges Bildnis. Seine Auffaſſung von der Bühne 31
IV. Das Königsconcert und Schnorrs Tod 43
Nachrichten über den Verfaſſer 53

Druck von M. DuMont Schauberg, Straßburg i. E.

Zur Einführung.

Wenig Künſtler ſind ſo verſchiedenartig beurteilt worden, wie Richard Wagner. Er hat das Schickſal aller großen Reformatoren gehabt. Die Widerſacher und Feinde, die den unbeugſamen Ringer überhaupt nur von den Stößen kennen, die ſie beim Streite empfangen, haben ihn dargeſtellt als eine zu Uebertreibungen neigende Perſönlichkeit von unzugänglichem Dünkel und von einer unbegrenzten Selbſtſucht erfüllt, eine Perſönlichkeit, welche die Menſchen und Dinge nur nach den Beziehungen zu ihr ſelbſt, aber gleichgiltig für alles Uebrige betrachte.

Hingegen ließen es ſich die vertrauten Freunde, diejenigen, welche unter dem unmittelbaren Einfluß des mächtigen Zauberers gelebt haben, auf die aufrichtigſte Weiſe von der Welt angelegen ſein, ihm alle Tugenden und alle denkbaren Vollkommenheiten zu leihen. Wenn die erſteren den Gefühlen eines nicht einzugeſtehenden Grolles nachgaben, ſo gehorchten die anderen dem Drange aller Jünger, ihren Meiſter zu idealiſiren und zu vergöttern.

Aber ich weiß nicht, ob dieſe allzu ſklaviſchen Anbeter dem Helden Glück bringen, d.n ſie wie einen Heiligen herausputzen. Eines ſeiner großen Verdienſte war die Geringſchätzung jeglicher Ziererei, der Haß gegen die Scheinheiligkeit, ſowie die Aufrichtigkeit bis zur Kühnheit. Vorzüge und Fehler, nichts war an ihm verborgen, ſondern er zeigte ſich ſtets völlig offen. Ich wette, wenn dieſer außergewöhnliche Menſch noch am Leben wäre, er würde lieber natürlich gemalt ſein, als auf einen Thron wie ein Buddha geſtellt werden wollen. Gegenüber dieſen allzu ſehr kriechenden Dienern ſeines Heiligtums glaube ich ihn in ſchäumende Wut geraten zu ſehen und rufen zu hören, wie Wotan in Bezug auf Siegmund: „Knechte erknet' ich mir nur!"

Zweifelsohne gibt es zwiſchen der wunderbaren geiſtigen Schöpferkraft dieſes Mannes und gewiſſen Eigentümlichkeiten ſeiner Natur Widerſprüche, welche genau zu unterſuchen ſehr viel Reiz haben würde. Irgend ein Maler hat einmal einen Dämon gemalt, deſſen dunkle Flügel und deſſen ſtolzes Geſicht in Nacht getaucht ſind. Kaum ein bleicher Lichtſtrahl erhellt das traurige und enttäuſchte Antlitz, das ſich über einen Abgrund beugt. Aber die Geſtalt hält hoch in der Hand eine Fackel, welche wie ein Stern ſtrahlt und ihren Schein in weit entlegene Räume entſendet. Dieſes Bild gibt eine annähernde Vorſtellung von Richard Wagner und ſeinem ſchöpferiſchen Geiſte, deſſen Strahlen weiter reichen, als ſein eigener Blick. Aber dieſer Menſch war nötig, um dieſe Fackel zu tragen!

Fügen wir hinzu, daß ſeine Gleichgiltigkeit für alles, was nicht an ſeine Gedankenwelt heranreichte, ſich bis zu einem gewiſſen Maße durch das äußerſte notwendige Zuſammendrängen ſeines Willens auf die Herkulesarbeit rechtfertigt, welche er ausüben mußte, um ſeine Aufgabe zu gutem Ende zu führen. Was die Heftigkeiten und Ungerechtigkeiten betrifft, zu denen er ſich einige Male hat hinreißen laſſen, ſo erklären ſie ſich zum Teil aus den ſchrecklichen Feindſeligkeiten, die er zu bekämpfen hatte

Wie dem auch ſei, je mehr die Zeit vorrückt, und die erſtaunte Welt das von dem Organiſator des Muſikdramas hinterlaſſene Werk wachſen ſieht, deſto mehr verſchwinden die Rauheiten des Charakters und die Schwächen des Menſchen vor der Größe ſeines ſchöpferiſchen Geiſtes. Die höchſte Tugend des Künſtlers iſt die Treue zu ſeinem Ideal. Eben dieſe hat Richard

Wagner beſeſſen bis zur Aufopferung, bis zum Heldenmut, und zwar in einer Laufbahn, beſät mit Hinderniſſen, die jedem anderen unüberſteigbar erſchienen wären. Er würde dieſe Treue bis zum Blutzeugentum getrieben haben, wenn ſein erſtaunliches Geſchick ihm nicht ſchließlich einen Sieg vorbehalten hätte, würdig ſeiner Ausdauer und größer, als alle ſeine Verſuche. Wenn man ſein Werk im ganzen nimmt, bringt es eine ähnliche Wirkung hervor wie die hohen Alpengipfel, deren Geſtaltung und Verhältniſſe nur auf Entfernung in Erſcheinung treten. Befindet man ſich an ihrem Fuße, ſo bleibt der Gipfel verborgen. Man ſieht nur, daß der Berg zerriſſen iſt, daß die Felſen übereinander geſtürzt ſind, und daß die Gletſcher ſich an den Moränen reiben. Aber von weitem geſehen, entwickelt ſich die ganze Kette. Die gewaltigen Klippen, die ſchwarzen Schlünde ſind verſchwunden; man ſieht nur noch fleckenloſe Spitzen, die ſich in das Himmelsblau erheben.

Schon heute erſcheint Richard Wagner als der außerordentlichſte Reformator der zeitgenöſſiſchen Bühne. Die Zukunft wird dieſen Eindruck nur mehr verſtärken. Ich kenne geiſtvolle Leute, die zugleich Schwarzſeher und Schwärmer ſind und in ihm das letzte Wort der Kunſt überhaupt ſehen: ſie erklären, daß man ihn nicht nur nicht zu überflügeln verſtehen, ſondern daß man ſogar auch nicht imſtande ſein werde, ihn weiter zu entwickeln oder in irgend einem Sinne fortzuſetzen. Wagner, ſagen ſie ſtolz und geringſchätzig, iſt der Abſchluß einer großen Zeit; nach ihm mag kommen, was da will. Andere, die mehr Vertrauen zu den höheren Anforderungen und den unbekannten Kräften der menſchlichen Natur haben, glauben im Gegenteil, daß er den Anfang einer neuen und fruchtbaren Zeit in der Geſchichte der Bühne bedeuten, daß ſein Vorbild über den Kreis des Muſikdramas hinaus und in den des geſprochenen Dramas hineinleuchten wird. Ich geſtehe es, ich gehöre zu den letzteren. Er ſelbſt meinte es nicht anders, wenn er ſprach von dem Kunſtwerk der Zukunft.

Worin beſteht nun das Neue ſeines Werkes und die Größe ſeiner Reform? Der Charakter ſeiner Schöpfungen iſt der überſchwängliche Idealismus des Gedankens, verbunden mit dem höchſten Maß von Kraft und Leben im Ausdruck. Es gibt Dichter, welche mehr Tiefe und Reichtum in der Schöpfungskraft beſitzen, Muſiker, welche ihn übertreffen an Erhabenheit und Reinheit des Gefühls. Was Richard Wagner auszeichnet, das iſt die Fülle von bildſamen, dichteriſchen und muſikaliſchen Gaben, die ſich alle auf ein und dasſelbe Ziel richten. Das und nichts anderes macht aus ihm einen einzig gearteten Bühnendichter, ſo etwas wie einen allmächtigen, ſchöpferiſchen Geiſt des Bühnenweſens. Alles, was er erſonnen hat, das hat er ausgeführt; alles, was er geträumt hat, das hat er auch andere erſchauen laſſen. Er iſt bis jetzt der machtvollſte Verwirklicher des Ideals auf der Bühne, er, der bei den größten und kühnſten Stoffen das lebendige Wort der ſichtbaren Handlung und der überzeugenden Stimme zu finden gewußt hat. Von Grund aus germaniſch nach gewiſſen Richtungen, iſt ſein Werk hoch menſchlich und weltumfaſſend ſeinem Weſen und ſeiner Bedeutung nach.

Seine Neuheit beruht nicht nur in der beſonderen Art der Schöpfungen, ſondern auch noch in der beſonderen Bühne, die er zu errichten verſtanden hat, um die Werke aufzuführen. Nach dem erſten Verſuch erſchien die Errichtung der Bayreuther Bühne vielen Leuten als Thorheit und unnütze Sache, weil ſie alle Gewohnheiten und alle Ueberlieferungen verließ. Ihre Dauer und ihr wachſender Erfolg nach dem Tode ihres Begründers bewieſen, daß ſie nicht nur einem Bedürfnis Deutſchlands entſprach, ſondern auch einem noch unbewußten Wunſch des europäiſchen Publicums.

Der Geiſt, in welchem dieſe Bühne erſonnen war, hat ihr zwei beſondere Eigenſchaften verliehen. Die erſte iſt, daß man eine Auswahl unter den Künſtlern und dem Publicum treffen kann, indem man nur die Spitzen der Künſtlerwelt und der Zuhörerſchaft heranzieht. Die zweite beſteht darin, daß man die Vorſtellungen über die Höhe eines einfachen Vergnügens erhebt, indem man ihnen das Gepräge von zeitweilig wiederkehrenden Feſten gibt. Unter dieſen Umſtänden entgeht die Bühne dem Joch der Induſtrie und hört auf, von einem Zufallspublicum knechtiſch abzuhängen. Sie wird die Einführung zu einer höheren Kunſt im Namen eines großen menſchlichen Ideals und ſtrebt danach, in der Geſellſchaft die Rolle einer erzieheriſchen Kraft zu ſpielen, die ſich ihrer Sendung bewußt iſt. Dieſes Vorbild ſcheint mir von einer Hauptbedeutung zu ſein. Die Völker und die Einzelnen entwickeln ſich infolge Austauſches von Gedanken, ſowie infolge von Wetteifer und von Gegenſätzen. Andere Völker werden, wenn ſie den Einfluß betrachten, den Richard Wagners Bühne ſich erworben hat, ſich vielleicht berufen fühlen, ihre eigene Bühne in einem gleichzeitig idealen, nationalen und ihrem eigenen Geiſte angepaßten Sinne zu entwickeln.

In dieſer Gedankenfolge und in dieſem Sinne veröffentlichte ich nach der erſten Aufführung der Tetralogie 1876 mein Buch über das Muſikdrama, deſſen zweiter Band Richard Wagner, ſeinem Werk und ſeiner Idee gewidmet iſt.*) Damals war der vom Componiſten gegen die alte Oper begonnene Kampf noch keineswegs beendet. Der Sieg ſchien unentſchieden zu ſein. Für mich war die auf dem Spiele ſtehende Sache nicht die einer

---

*) Le Drame musical. Richard Wagner, son oeuvre et son idée. Librairie académique Perrin et Comp. Paris. 3. Aufl. 1895.

Perſon oder einer Nation, ſondern die der hehren Kunſt und der Wahrheit. Dieſer Geſichtspunct hat denn auch ſchließlich in Frankreich obgeſiegt. Paris iſt dem Beiſpiele unſerer erſten Städte gefolgt und hat „Lohengrin", die „Walküre" und „Die Meiſterſinger" mit Beifall aufgenommen. Der franzöſiſche Geiſt iſt treu geblieben ſeinen Ueberlieferungen an Edelmut und Weltgeſinnung.

Endlich wird nun auch „Triſtan und Iſolde" — dieſes letzte Wort der geiſtigen Schöpferkraft Wagners, dieſer Traum der Seele, hinausgeſchleudert in den Glanz des Lebens und in den melodiöſen Sturm der Töne — auf einer Pariſer Bühne aufgeführt. Dieſer Augenblick ſcheint mir für die Sammlung meiner perſönlichen Erinnerungen an Richard Wagner günſtig zu ſein. Sie ſind nicht zahlreich, aber hinreichend charakteriſtiſch, um diejenigen anzuziehen, welche den Menſchen im Künſtler ſuchen.

Ich machte Wagners Bekanntſchaft 1865 in München, nachdem ich der erſten Aufführung von „Triſtan und Iſolde" beigewohnt hatte, einer Aufführung, die er ſelbſt als die ungewöhnlichſte Erfüllung ſeiner Laufbahn betrachtete. Ich ſah ihn 1869 in ſeiner Zurückgezogenheit zu Luzern und 1876 bei der Einweihung des Bühnenfeſtſpielhauſes zu Bayreuth nach der erſten Aufführung der Tetralogie des „Ringes des Nibelungen". Ich kenne ihn demnach in drei entſcheidenden Augenblicken ſeines Lebens: zuerſt im vollen Streite mit ſeiner Zeit und der öffentlichen Meinung ſeines eigenen Vaterlandes; dann in der Sammlung, welche dem Siege vorausging; ſchließlich bei ſeinem endgiltigen Siege.

Ich will hier nur meine erſte Zuſammenkunft mit dem großen Meiſter erzählen. Es war dies übrigens die merkwürdigſte und auffälligſte. Bis zum Ueberfluß hat man den glücklichen und ſiegesfrohen Wagner von Luzern und Bayreuth beſchrieben, aber dabei niemals den Ringer in ſeiner faſt übermenſchlichen Stärke und in der tragiſchen Schönheit ſeines Kampfes gegen das Jahrhundert gezeigt. So habe ich ihn geſehen wie im Blitzſtrahl eines Wetterſturmes: ſo möchte ich ihn mit einigen Strichen zeichnen. Nach dem Leben aufgenommen, wird dieſes Bild des Mannes auf der Höhe ſeiner Anſtrengung vielleicht einen Lichtſtrahl auf das Werk ſelbſt werfen.

Ich kann dieſe Skizze mit einer vollſtändigen Unparteilichkeit verſuchen. Ich habe das bezaubernde Weſen dieſes ſchöpferiſchen Geiſtes quer durch ſeine Schöpfungen hindurch in ſeiner ganzen Kraft kennen gelernt; ich habe dies Weſen auch an dem Manne kennen gelernt, der zu Zeiten bei ſchrecklicher Willensäußerung äußerſt liebenswürdig war. Aber niemals hat die Begeiſterung, die mir ſein Werk einſtößt, das mir angeborene Unabhängigkeitsbedürfnis zum Schweigen bringen können, und niemals würde ich es fertig bringen, für Wagner einer der Jünger zu werden, welche weder über ihm noch außer ihm etwas ſehen, und die in verba magistri ſchwören. Zu dieſem Widerſpruch, der in meiner Natur begründet iſt, kommt noch ein Gegenſatz, der aus meiner Nationalität entſpringt. Nicht umſonſt entſtammt der große ſächſiſche (thüringiſche) Muſikkünſtler der Raſſe der Wittekind, Luther und Leſſing. Als Dichter und als Muſiker war Richard Wagner der Univerſellſte der Künſtler; als Menſch und als Denker war er ein ſteifnackiger Teutone. Ich begreife, daß ſein ausſchließlicher Germanismus ihn manchmal ungerecht gegen andere Nationen, wie Frankreich und Italien, macht. Aber trotz ſeines Scharfblicks hat Wagner Frankreich nicht in dem verſtanden, was es Ernſtes und Tiefes hat; ja, er hat Frankreichs geſchichtliche Sendung nicht verſtanden. Er hat von der franzöſiſchen Geiſteskraft nur die Oberfläche geſehen, nämlich den geiſtreichen Frohmut, die leichte und unterhaltſame

Feinheit, die er übrigens ſehr hoch ſchätzte, und gewiſſe Fehler des lateiniſchen Geiſtes, mit denen ihn ſeine eigene Erfahrung in Berührung gebracht hatte. Wunderlicher Weiſe hat er ſeine beiden feierlichſten Dramen, „Triſtan“ und „Parſifal“, der keltiſchen Sagenwelt entlehnt, und hat doch nie die Bedeutung der ſchöpferiſchen Geiſteskraft dieſer Raſſe anerkannt.

Was mich betrifft, ſo hatte ich, Elſäſſer von Geburt und Franzoſe von Herzen, ſeit meiner erſten Jugend eine lebhafte Bewunderung und einen glühenden Glauben an die tiefe Erkenntnis und die große Liebenswürdigkeit der keltiſchen Geiſteskraft, welche in ihrem Drängen über alle nationalen Grenzen hinaus die Menſchheit liebt und umarmt. In eben dieſer Geiſteskraft ſcheint mir das Geheimnis Frankreichs zu liegen. Und dieſe unmittelbar meiner Jugend entſtammende Empfindung haben meine ſpäteren Studien nur befeſtigen können.*) Das war in mir der unverwundbare Punct, wo der Teutonismus Wagners nicht eindringen konnte und gegen den ſein Geiſt ohne Erfolg kämpfte. Von daher kam es auch zwiſchen ihm und mir zu einer gewiſſen Entfremdung nach dem Jahre 1870, welche jedoch unſeren Beziehungen kein Ende bereitete. Von daher rührt auch ſein Erſtaunen in einigen unſerer Unterredungen vor und nach dieſem Jahre.

Ich kann ſomit ohne Beſorgnis vor Widerſpruch von irgend jemand verſichern, daß meine Bewunderung für dieſen ausgezeichneten Künſtler ebenſo vollſtändig geweſen iſt, wie meine Unabhängigkeit ihm gegenüber. Wie dem auch ſei, es iſt ein unſchätzbares Vorrecht, einem großen ſchöpferiſchen Geiſte näher zu treten und ſein Vertrauen zu genießen. Ihm die größte Hochachtung erweiſen, beſteht, glaube ich, darin, daß man ihm die Ehrerbietung und die Anerkennung bewahrt, ihn mit voller Unmittelbarkeit der Empfindung und mit einer unumſchränkten Freiheit des Geiſtes zu beurteilen.

---

*) Ich habe dieſes Geheimnis der keltiſchen Geiſteskraft in meinen „Légendes de la Bretagne“ durch Wiederherſtellung der Sagen von Merlin und Taliéſin („Revue des Deux Mondes“, 15. Juli – 15. Auguſt 1891) erklärt. Dieſe Arbeiten, verbunden mit anderen, ſind in einem Buche erſchienen unter der Aufſchrift „Les grandes Légendes de France“. Anm. des Verfaſſers.

I.

König Ludwig II. und Richard Wagner in München.

Im Frühjahr des Jahres 1865 führten mich meine Studien nach München. Ich fand die bayeriſche Hauptſtadt in großer Aufregung. Unter den Studenten, in den literariſchen Kreiſen war nur die Rede von der übermäßigen Freundſchaft zwiſchen dem jungen König Ludwig II. und Richard Wagner: die Freundſchaft eines Märchenkönigs und eines abenteuerlichen Genies, die den Münchener Bürgern wie ein beunruhigendes Wunder vorkam. Ich unterrichtete mich über die Geſchichte dieſes Königs und dieſes Muſikkünſtlers: hier folgt ungefähr, was man mir erzählte. Ich ergänze die Thatſachen durch das, was ich ſeitdem erfahren habe.

Der junge König war fern vom Hofe erzogen worden, in den bayeriſchen Alpen. Man muß dieſes Schloß und ſeine feenhafte Umgebung geſehen haben, um die Gedanken zu begreifen, welche auf eine glühende Einbildungskraft einwirken mußten, die in dieſer bezaubernden Einſamkeit ſich ſelbſt überlaſſen war. Das Schloß Hohenſchwangau erhebt ſich auf einem mit Tannen bewaldeten Berge, zwiſchen zwei kleinen Seen, die ſelbſt mit dichten Wäldern umgeben ſind. Ueber dem größten dieſer Seen, dem Alpſee, richten ſich, wie eine ſchroffe Mauer, faſt ſenkrecht die Hochalpen auf mit ihren Klamms, ihren Zacken und Abgründen, welche den ſchlummernden See in ihrer unzugänglichen Feſtung umgeben und nach außen abſchließen. Auf der anderen Seite, über dem Schwanſee, gleiten allmählich die letzten Wogen des Gebirges in die bayeriſche Ebene, welche ſich, ſo weit man ſehen kann, in ungeheuerem Halbkreis bis zur Gegend von Augsburg hin erſtreckt. Die waldigen Höhen, welche die beiden Seen umgeben, gleichen Wellen, aus deren einzelne Höhen aufragen, alles von einem einſchmeichelnden Reize, welcher zu der Erhabenheit der benachbarten Alpen, der ſtrengen Hüter dieſes königlichen Paradieſes, in ſcharfem Gegenſatze ſteht.

Die Gegend, welche man von dem Schloſſe aus beherrſcht, vereinigt alſo die Reize der alpinen Zone und diejenigen der Waldzone mit dem unbegrenzten Horizont der Ebenen. Aber der ganze Zauber der Landſchaft vereinigt ſich in dem größten und einſamſten der beiden Seen, der von alten Buchen umſäumt iſt, überragt von Felswänden, Schroffen und Tannendickicht. Mit ſeinen wechſelnden Farben, himmelblau, purpur, ſmaragd, gleicht er einem lebenden Auge der Erde, abwechſelnd feurig, träumeriſch und voll unergründlicher Wehmut. Handel und Induſtrie, mit ihrem unvermeidlichen Gefolge von Poſtkutſchen, Eiſenbahnen und Fabriken haben da nicht eindringen können. Dieſe Herrſchaft iſt ſeit Jahrhunderten ein Königsaufenthalt. Die Schwäne leben dort in Frieden, die Rehe ſpringen in voller Freiheit umher. Die einfachen Wege, die alten Bäume mit glatten Rinden haben ernſte, nachdenkliche Mienen und ſcheinen immer herrſchaftliche Gäſte zu erwarten.

In dieſem Traumlande wurde König Ludwig II. geboren. Seine erſten Lebensjahre ſpielten ſich in dieſer Waldeinſamkeit ab, in dieſem hübſchen Luſtſchloß, einem harmloſen mittelalterlichen Spielzeug, mit ſeinen von Zinnen gekrönten Türmen und ſeiner ſchattigen Terraſſe, wo bronzene Nymphen bei dem Plaudern der Springbrunnen träumen. Seine erſten Blicke fielen auf die weite Ebene, die einſt Lieblingsaufenthalt der alten deutſchen Kaiſer und Jahrhunderte lang Schauplatz von Kämpfen war, während auf der anderen Seite die Berge und Wälder in ſeinen Augen die wunderreichen Erzählungen der alten deutſchen Poeſie aufleben ließen. Sein Geiſt entwickelte ſich oberhalb der Wirklichkeit, außerhalb der Gegenwart, zwiſchen Geſchichte und Märchen, eingewiegt von Träumereien über königliche Größe und unendliche Schönheit. Er hatte zum Lehrer einen Jeſuitenpater. Dieſer brachte ihm die Geſchichte nach ſeiner Art bei und war nur darauf bedacht, um den jungen Prinzen die chineſiſche Mauer aufzurichten, mit welcher die Mitglieder des Ordens die geiſtigen Kräfte umgeben, um ſie von der Welt zu trennen und ſie in ihrer Gewalt zu behalten.

Aber dieſer Gewiſſensleiter bekam keine Gewalt über ſeinen Schüler. Von ſeiner zarteſten Kindheit an zeigte Ludwig II. den tiefſinnigen verſchloſſenen Geiſt, der ihn, getrieben von dem leidenſchaftlichen Hange zu Abſonderlichkeiten, bis zum Selbſtmorde führen ſollte. Völlig in ſich gekehrt und verſchloſſen, ließ er ſeinen Erzieher nichts von ſeinen Neigungen und Gedanken ahnen. Der Prinz war fünfzehn Jahre alt, als man ihm erlaubte, einer Aufführung von Wagners „Lohengrin" beizuwohnen. Dieſes Meiſterwerk kam den Träumen des Jünglings mit dem ſtrahlenden Lichtglanze der ſchöpferiſchen Geiſteskraft entgegen. Es machte einen ſo tiefen Eindruck auf die poetiſche Seele des künftigen Monarchen, daß er von dieſem Augenblicke an nur mehr an Wagner dachte. Prinz Ludwig blieb von da ab teilnahmlos, wenn ihm ſein Mentor die Geſchichte Deutſchlands und die Lehren der katholiſchen Religion vortrug. Aber in der Einſamkeit ſeines Zimmers, oder wenn er ſich in den Park geflüchtet hatte, ſtudirte er mit Feuereifer und tiefem Ernſt die Werke des

Reformators der Oper, die er ſich heimlich zu verſchaffen gewußt hatte. An der Spitze der Vorrede zu dem Gedicht „Der Ring des Nibelungen“ erklärt Richard Wagner, daß er zur Verwirklichung ſeines Künſtlertraumes und zur Ausführung ſeiner Tetralogie nichts Geringeres nötig habe, als einen großherzigen Herrſcher. Er ſchließt mit den Worten: Wird dieſer Fürſt ſich finden?

Der junge Mann ſchwor ſich ſelbſt, daß er dieſer Fürſt ſein werde, und das Geſchick bediente ihn auf der Stelle. Er war 18 Jahre geweſen, als ihn der Tod ſeines Vaters, des Königs Maximilian II., auf den Thron berief. Von einem Tag auf den anderen keinen Lehrer mehr, nichts mehr von Schranken, den königlichen Schatz zu freier Verfügung und unbegrenzte Freiheit! Das mußte ein ſo junges Hirn, wie das ſeine war, berauſchen. Wenn Ludwig II. ſpäterhin, getragen von überſchäumender Einbildungskraft und von Größenwahn, ſich zu uferloſen Ausgaben für den Bau märchenhafter Schlöſſer verleiten ließ, ſo hatte ſeine erſte öffentliche That eine ungekünſtelte und wahrhaft königliche Größe, im Grunde gekennzeichnet von dem edelſten Idealismus.*) Er befahl ſeinem Cabinetsſecretär, ſich auf die Suche nach dem Künſtler zu begeben und ihn auf der Stelle zu ihm zu führen. Der Hauptgedanke ſeines Königſeins mußte darin beſtehen, Richard Wagner die Mittel zu liefern für den Verſuch ſeiner Bühnenreform und für die Ausführung ſeines „Kunſtwerkes der Zukunft“ in der ganzen Herrlichkeit ſeines Traumes als Dichter und als Muſiker.

---

*) Schreiber dieſes erinnert ſich dabei an eine vor etwa 20 Jahren in der bayeriſchen Abgeordnetenkammer gethane Aeußerung des verſtorbenen Staatsminiſters Dr. v. Lutz, welcher über die damals ſehr böswillig angegriffenen Bauten Ludwigs II. ſagte, man werde erſt ſpäter einmal beurteilen können, was der König für den Aufſchwung von Kunſt und Kunſtgewerbe thue. Es waren in der That Meiſterwerke der Kunſt, welche König Ludwig II. hat errichten laſſen als mächtige Förderung für alle Zeiten. F. E.

Seit ſeiner Verbannung aus Sachſen im Jahre 1849 hatte Richard Wagner ein ſtürmiſches Wanderleben geführt. Während einer Reihe von Jahren, die er in Zürich verbrachte, hatte er componirt „Rheingold“, „die Walküre“, „Siegfried“, „Triſtan und Iſolde“, und dann hatte er ſeine Lehrſchriften in die Oeffentlichkeit gebracht. „Die Kunſt und die Revolution“ und „Oper und Drama“. Wie einen Fehdebrief hatte er dieſe ſeinen Zeitgenoſſen an den Kopf geworfen. Schlecht angeſchrieben bei den Regierungen als Aufſtändiſcher von 1849, verhaßt bei den Muſikern als Nebenbuhler und Umſtürzler der Muſik, der Schrecken der Theaterintendanten als unzugänglicher und umſtürzleriſcher Verfaſſer, ſo ſchien ihm Deutſchland für immer verſchloſſen zu ſein. Im Jahre 1861 hatte er ſein Glück in Paris verſucht: man weiß mit welchem Erfolge. Er war zu ſtolz, zu unbedingt treu ſeinem Ideale, um in der geringſten Einzelheit dem Tagesgeſchmack nachzugeben. Lange hatte er ſich gut gehalten; endlich aber verlor er den Mut und hielt ſich für verloren. „Im Anfang des Jahres 1864 — ſchreibt er an eine Freundin — ward mir das Mißlingen jedes Verſuches, meiner zerrütteten Lage aufzuhelfen, klar: allem dem, was ſo abſcheulich unwürdig eintraf, ſah ich offen und hilflos verzweifelnd entgegen ... Den Leidensbecher leerte ich unter Ihrer Schmerzenshilfe bis auf die unterſten Hefen.“

Der Cabinetsſecretär des Königs Ludwig II. war Wagner von Stadt zu Stadt gefolgt, ohne ihn erreichen zu können. Endlich fand er ihn in einem Hotel zu Stuttgart. Als Zeichen ſeiner Sendung gab er ihm den Ring des Königs. Dann verkündigte er ihm, daß der König von Bayern alle ſeine Schulden bezahlen werde und ihm das Münchener Hoftheater behufs Aufführung ſeiner

Werke zur Verfügung ſtelle. Der Künſtler wurde dann gebeten, ſich ſo ſchnell wie möglich zum König zu begeben, der vor Ungeduld brenne, den geheimnisvollen Zauberer ſeiner Jugend zu ſehen. Man male ſich die Verblüffung des Muſikkünſtlers aus! Ein Freudenſtrahl durchzuckte die Seele des „ewiger Verdammnis verfallenen fliegenden Holländers“. Sein Stern, der eben erlöſchen zu wollen ſchien, erhob ſich glänzender denn je am Horizont. Er ſah ſeine ideale Bühne herrlich funkelnd ſich aus dem Nichts erheben unter dem Scepter eines Märchenkönigs. Er traute ſeinen Ohren nicht. Und doch war alles dies wahr; alles ſollte ſich verwirklichen. In Deutſchland iſt eine Reihe von Briefen veröffentlicht worden, die Richard Wagner um jene Zeit geſchrieben hat.*) Er gibt da mit einer einzig gearteten Lebhaftigkeit und Aufrichtigkeit Rechenſchaft von dem erſten Eindruck, den ſein neuer Schützer, der junge König von Bayern, auf ihn macht. Hier einiges Weſentliche:

München, 1. Mai 64. Bairiſcher Hof.

„... Sie wiſſen, daß mich der junge König von Baiern aufſuchen ließ. Heute wurde ich zu ihm geführt. Er iſt leider ſo ſchön und geiſtvoll, ſeelenvoll und herrlich, daß ich fürchte, ſein Leben müſſe wie ein flüchtiger Göttertraum in dieſer gemeinen Welt zerrinnen. Er liebt mich mit der Innigkeit und Glut der erſten Liebe: er kennt und weiß alles von mir und verſteht mich wie meine Seele. Er will, ich ſoll immerdar bei ihm bleiben, arbeiten, ausruhen, meine Werke aufführen; er will mir alles geben, was ich dazu brauche: ich ſoll die Nibelungen fertig machen, und er will ſie aufführen, wie ich will. Ich ſoll mein unumſchränkter Herr ſein, nicht Capellmeiſter, nichts als ich und ſein Freund. Und dies verſteht er alles ernſt und genau, wie wenn wir beide, ich und Sie, mit einander ſprächen. Alle Not ſoll von mir genommen ſein, ich ſoll haben, was ich brauche — nur bei ihm ſoll ich bleiben. Was ſagen Sie dazu? Iſt es nicht unerhört? Kann das anderes als ein Traum ſein? Mein Glück iſt ſo groß, daß ich ganz zerſchmettert davon bin. Von dem Zauber ſeines Auges können Sie ſich keinen Begriff machen: Wenn er nur leben bleibt; es iſt ein zu unerhörtes Wunder!“

---

*) „Deutſche Rundſchau“, Februar und März 1887: „Fünfzehn Briefe von Richard Wagner, nebſt Erinnerungen und Erläuterungen von Eliza Wille, geb. Sloman.“ Dieſe der weiteſten Beachtung zu empfehlenden Briefe ſind an die Herausgeberin gerichtet, welche äußerſt leſenswerte Erläuterungen dazu ſchreibt.

„(26. Mai) ... Zweifeln Sie hierüber nicht, Theure. Es iſt dies Glück, welches einzig voll und ganz all den Leiden entſpricht, die ich bis in das äußerſte Elend hinein erdulden mußte. Ich fühle, daß, wäre es nie eingetroffen, ich doch ſeiner wert geweſen wäre: und dies gibt mir die Sicherheit ſeiner Dauer. Wollen Sie aber noch außerdem die Beſtätigung der göttlichen Abkunft dieſes Glückes kennen lernen, ſo erfahren Sie nun. In dem Jahre der erſten Aufführung meines „Tannhäuſer“ (des Werkes, mit dem ich meinen neuen, dornenvollen Weg betrat), in dem Monate Auguſt, in welchem ich mich zu ſo übermäßiger Produktivität geſtimmt fühlte, daß ich den „Lohengrin“ und die „Meiſterſinger“ zu gleicher Zeit entwarf, gebar eine Mutter mir meinen Schutzengel.“

Dieſe merkwürdigen Worte werfen ein lebhaftes Licht auf den vertraulichen Seelenzuſtand des Mannes. Man weiß, daß Richard Wagner ſich Zeit ſeines Lebens zu Schopenhauers Philoſophie bekannt hat, für den die Welt das Erzeugnis eines blinden Willens iſt.

Dieſe Lehre läßt nun nicht die Möglichkeit einer geiſtigen Welt über der ſachlichen Welt zu und leugnet infolge deſſen jede vorſeheriſche Thätigkeit im menſchlichen Leben. Richard Wagner war ein entſchiedener, ich will ſogar ſagen, ein leidenſchaftlicher Anhänger dieſer Philoſophie und ging ſo weit, ſich gegen diejenigen zu ereifern, die das Syſtem in ſeiner Gegenwart zu bekämpfen wagten. In dieſem Falle ſcheint er jedoch anders gedacht zu haben. Der Zuſammenhang zwiſchen der Geburt ſeines Schützers und ſeinem eigenen Schickſal erſchien ihm wie eine vorſeheriſche That und von „göttlicher Abkunft“. Er ſpricht davon mit einer geheimnisvollen Bewegung und in Ausdrücken, welche ein Theoſoph von Alexandrien gebraucht haben könnte. Gehörte Richard Wagner zu jenen ſtolzen ſchöpferiſchen Geiſtern, welche eine Vorſehung für ſich ſelbſt, aber nicht für andere anerkennen wollen? Oder war ſein tiefer liegendes Bewußtſein mit dem an der Oberfläche hervortretenden in Widerſpruch? Ich beſchränke mich darauf, hier den Gegenſatz zwiſchen dieſem Aufſchrei der Seele feſtzuſtellen, welcher unter dem Schlage einer perſönlichen Erregung von ſelbſt herausdrang, und zwiſchen den gewohnten Lehren des Denkers.

Wagner fügt hinzu, daß er bei Hofe eine Rolle würde ſpielen können, aber darum kümmert er ſich grade ſo wenig, wie der Monarch. Sie wollen ihr Vorhaben im Stillen verfolgen. Er fügt ungekünſtelt das ſtolze Wort bei: „Nach und nach wird mich alle Welt lieben!“ Nach fünf Monaten blüht die geiſtige Leidenſchaft des Königs noch ſchöner:

„(9. September) . . . Er ſagt mir, er glaube es noch immer kaum, daß er mich wirklich habe! Seine Briefe an mich kann niemand ohne Staunen und Entzücken leſen. Liszt meinte, er ſtehe darin an Receptivität mit meiner Productivität auf vollkommen gleicher Höhe. Es iſt ein Wunder! Glauben Sie das! Und das ſoll einem nun nicht Luſt machen? Es muß wohl! Aber wie ſchwer fällt mir die Luſt! Nichts minderes, als dieſer wundervolle König mußte es ſein, ſonſt — war es fertig, vollſtändig fertig!"

„(8. October.) . . . Geſtern, wo wir die Vollendung und Aufführung meiner „Nibelungen" feſtſetzten, war ich doch vor Erſtaunen über das Wunder dieſes himmliſchen königlichen Jünglings ſo ergriffen, daß ich nahe daran war, vor ihm hinzuſinken und ihn anzubeten."

Man ſieht, nie fand ein Künſtler einen ähnlichen Maecen, und Richard Wagner hat ſeinem königlichen Freunde nur Gerechtigkeit widerfahren laſſen, als er an ihn die beweglichen Worte in der Widmung zur „Walküre" richtete: „Du haſt den vertrockneten Stamm meines Lebens wieder ergrünen laſſen. Unſere beiden Hoffnungen erblühten, indem ſie ſich vereinigten, als die Blume eines einzigen Glaubens."

Du biſt der holde Lenz, der neu mich ſchmückte,
Der mir verjüngt der Zweig' und Aeſte Saft . . .
Wie Frühlingswonne mußt' es ſich ergießen,
Dem Doppelglauben friſches Grün entſprießen!

* * *

II.

Die Erſtaufführung von „Triſtan und Iſolde“ in München.

Die Ankunft Richard Wagners in München, die Hochflut der königlichen Gunſt, die als fürſtliche Geſchenke über den Günſtling und als Bühnenfeſte über die Hauptſtadt hereinbrach, hatte eine einzig geartete Wirkung auf die Münchener Bevölkerung hervorgebracht. Man hatte das Gleichgewicht verloren: man kehrte ſich um: man fragte ſich, ob die Welt noch aufrecht ſtehe, ob die Kunſt, das Königreich, die Muſik nicht von ein und denſelben Schwindel ergriffen ſeien. Die Muſikwelt wollte nichts von Richard Wagner reden hören: die Kunſtrichter verſtanden von all dem nichts. Die Schriftſteller, die armen Dichter von einer Auflage ſahen nicht ohne einige Eiferſucht den Zauberer, welcher auf ſich allein die Begeiſterung und den Schatz des Königs zog. Dichterinnen mit Ausſchluß der Oeffentlichkeit jammerten; ehrbare Bürger fragten, ob ſie ſich wundern ſollten, oder lachen. Fade Gerüchte, lächerliche Uebertreibungen durchkreuzten das Publicum. Man ſprach von den Wunderlichkeiten des Künſtlers, von ſeiner Geringſchätzung der Menge, von ſeinen wahnſinnigen Ausgaben, von einem Hagel abenteuerliche Rechnungen, welcher bei dem Cabinetsſecretär des Königs niederginge. Ich hörte, wie ſich biedere Philiſter voll Entſetzen erzählten, Wagner beſäße ſechzig Schlafröcke. Ich lauſchte ſolchen Unterhaltungen mit großer Ueberraſchung und fragte mich öfter, ob ich nicht etwa zufällig in das

Königreich eines Fürſten aus Tauſend und Einer Nacht geraten, der von einem gefährlichen Zauberer behext worden ſei. Ich hatte damals kaum die Schulbank verlaſſen und kannte von Wagner nur den Pilgerchor aus „Tannhäuſer“, auf dem Clavier geſpielt. Im übrigen kannte ich nichts von ſeinen Werken, geſchweige denn von allen ſeinen Lehrſätzen. Aber ich konnte mich nicht wehren gegen eine geheime Zuneigung zu einem Manne, welcher die Gabe beſaß, alle Geiſter zu erſchüttern und die Welt von unterſt zu oberſt zu kehren. Ich erwartete alſo mit Ungeduld die erſte Aufführung von „Triſtan und Iſolde“, die ſeit langem angekündigt war. Wie würde der deutſche Meiſter die poetiſchſte, leidenſchaftlichſte der keltiſchen Sagen auf der Bühne zur Darſtellung bringen?

Der ſo heiß erſehnte Tag brach an. Das Haus war überfüllt. Der zwanzigjährige König erſchien allein, bürgerlich gekleidet, in der mit Vergoldungen überladenen großen Königsloge, welche der Bühne grade gegenüber liegt. In dieſem Augenblick erſtrahlte er in einer geradezu wunderbaren Schönheit. Seine feinen jugendlichen Züge, ſeine gewölbte Stirn, umwallt von braunen Locken, ſeine großen dunkelblauen Augen, deren Blick immer nach oben gerichtet war, ſtrahlten in ſanftem Glanze. Seine ganze Geſtalt atmete eine ruhige Erhebung und die reinſte Begeiſterung. Rauſchende Fanfaren, wiederholte Hochrufe begrüßten ihn; aber die Augen in ſeinen Traum verſenkt, ſchien er die ihm zujubelnde Menge gar nicht zu ſehen. Herr v. Bülow hob den Dirigentenſtab, und das Orcheſter begann das Vorſpiel.

Dieſer Satz baut ſich durchaus auf dem einſchmeichelnden Leitmotiv des Liebestrankes auf, welchem die Klage eines ſchüchternen ſchmachtenden Sehnens antwortet. Die fortſchreitende Entwicklung, in welcher ſich dieſe beiden in einander verwobenen Motive nachdrücklich wiederholen und ſich immer freier bis zu den durchdringendſten Klängen entfalten, gibt die Vorſtellung von einer gemeinſchaftlichen, immer zunehmenden Zärtlichkeit. Zu dem Maße, wie ſich die Hinderniſſe häufen, ſteigt ſie bis zum äußerſten Raſen einer glühenden Leidenſchaft — und fällt ganz plötzlich in eine erſterbende Wehmut zurück, um dann in einem Seufzer zu verwehen.

Aber der Vorhang hebt ſich über dem in ein Zelt verwandelten Vorderdeck eines Schiffes, mit Teppichen reich behangen. Ein Weib in weißem Gewand, die Arme entblößt, die Haare entfeſſelt, ein goldenes Diadem auf dem Haupte, ſchlummert auf einem Ruhebett. Das iſt Iſolde, die Braut des Königs von Cornwall. Das Schiff ſtreicht mit vollen Segeln durch die Wogen; Brangäne, die Begleiterin, hebt den Vorhang und blickt auf die ſchimmernde See, während ein junger Matroſe draußen auf dem Maſte ein volksmäßiges Liebeslied ſingt.

Alle Muſikverſtändigen kennen heute dieſen ſtaunenswerten erſten Aufzug von „Triſtan und Iſolde“, und gar mancher Dichter wird ihn bewundern, ohne Hoffnung, je etwas Aehnliches ſchaffen zu können. Die Liebe, die anfangs in die unterſten und gewiſſermaßen unbekannten Abgründe der Seele der beiden Liebenden zurückgeſtaut war, wächſt dann von Auftritt zu Auftritt, bis ſie verhängnisvoll und ſieghaft quer durch Haß und Stolz hindurchbricht, die ihr nur als Maske dienten. Es iſt dies ein Wunderwerk muſikaliſcher Pſychologie in einem Meiſterwerk der Leidenſchaft. Ich erinnere mich noch oft, als ob es geſtern geweſen wäre, meiner Beſtürzung und Verwirrung bei dem erſten Schrei Iſoldens, die aus düſtern Träumen jäh auffahrend erwacht. Sie ruft den Sturm an, daß er zerſchlage dies trotzige Schiff, welches ſie als Gattin dem König Marke zuführt unter der Obhut Triſtans, des Verräters an der Liebe. Lage, Seelenzuſtand, tragiſches Geſchick, alles erſcheint bei dieſem erſten Aufſchrei der wild erregten Braut wie in einem Blitz. Ein atemloſer Vortrag, Schmähungen mit zügelloſem Stöhnen und Seufzen kennzeichnen die abgeriſſenen Worte Iſoldens.

Dieſes unerwartete Untertauchen in das Wagnerſche Orcheſter raubte mir den Atem. Ich fiel da vorbereitungslos in ſeine äußerſte Compoſitionsart, in ſeinen kühnſten Verſuch. Es kam mir vor, als ſei ich bei raſendem Sturme in ein Schiff geworfen, das ich in allen Fugen krachen hörte. Alle meine Sinne waren erſchüttert, zerſchlagen von den Wogen und Windſtößen, geblendet von dem Meeresſchaum und betäubt von dem Getöſe. Preisgegeben dieſem aufgeregten, in wilden Sprüngen dahinjagenden Orcheſter, war es mir im erſten Augenblick unmöglich, mich in dieſer Gärung der Leitmotive zurecht zu finden.

Nach und nach gewöhnte ich mich jedoch an die Bewegung, ich machte mich vertraut mit den Sprüngen dieſes harmoniſchen Oceans, und es ward Licht in ſeinem ſcheinbaren Chaos. Bald empfand ich etwas Neues und Ueberraſchendes. Mein Blick, der durch die lebendige Auslegung der Muſik beinahe ſeheriſch geworden war, drang in das Innerſte der Perſönlichkeiten. Sie wurden durchſcheinend für mich. Die Aufregung, welche die leidenſchaftliche Seele Iſoldens aufwühlt: die Entrüſtung, der Hohn, die Verzweiflung, die Liebe, die nach Selbſtmord und Tod ſchreiender Haß geworden, alle die Strömungen und Unterſtrömungen der Gedankenwelt drangen in mich hinein mit einer ſo feſten Ueberredungskraft, mit einer ſo unwiderſtehlichen Gewalt, daß — alles, was in Iſolden vorging, in mir vorging.

Ich war in jene vollkommene Kunſttäuſchung geraten, welche ein völliges Selbſtvergeſſen hervorbringt. Man urteilt nicht mehr, man unterwirft ſich dem Leben, welches ſich mitteilt. Die

Verzauberung dauerte bis zum Schluſſe der Vorſtellung. Ich folgte mit wachſender Erregung dem großen Auftritt des erſten Aufzuges, wo Iſolde Triſtan zwingt, mit ihr den Liebestrank zu trinken. Die Aufregung der beiden Verliebten nach dem Leeren des Bechers, ihr Todesſchweigen, in welchem lange Liebesſchauer aufſteigen, dieſe endlich entfeſſelte große Liebe, welche ſie einander in die Arme führt, und die in ein Jubellied und Jauchzen ohne Gleichen ausbricht — dieſer Geſamtſatz ſtellt eine der wunderbarſten Bühnenwirkungen dar. Rufe ertönen hinter der Bühne: Trompeten und Poſaunen ſchmettern, die Matroſen ſtrömen auf dem Vorderdeck zuſammen; ſie verkünden die Ankunft des Königs Marke, welcher ſein Gemahl einholen will — und der Vorhang fällt über den Liebenden, die kaum aus ihrer Liebesverzückung aufgerüttelt worden ſind. Die tragiſche Wirklichkeit des Lebens hat ſie wieder zum Bewußtſein gebracht. Aber man bleibt unter dem Eindrucke eines unſagbaren Glückes, das größer iſt, als dieſes Verhängnis. Etwas Unerklärliches und etwas Unerhörtes iſt geſchehen; man iſt an ihm vorbeigeſchritten, man hat es erlebt: Die Verſchmelzung zweier Seelen in eine einzige hat ſich vor unſeren Augen zugetragen.

Ich will nicht in die Einzelheiten meiner Eindrücke eingehen. Sie breiteten ſich aus und vertieften ſich, wie die Wellen eines Feenſees, auf welchem man in einem Nachen dahingleitet, und deſſen unergründlicher Spiegel geheimnisvolle Buchten und beſternte Himmelszelte zurückwirft. Wie im Traume durchwandelte ich die wunderbare Liebesnacht im zweiten Aufzuge, die ſich ſo melodiös und ſo unendlich weit ausdehnt; die Liebenden wandern Schritt für Schritt in das Jenſeits ihres Traumes, in ihre eigene Welt, fern vom Lichte des Tages und deſſen trügeriſchen Erſcheinungen, bis zu dem Augenblicke, wo die Ankunft des Königs und ſeines

Gefolges ſie von neuem ihrem dunkeln Geſchicke zuführt und ſie von einander reißt.

Nach dieſen übermenſchlichen Geſchehniſſen taucht uns der dritte Aufzug wieder in den Abgrund menſchlichen Leidens. Wir ſehen das furchtbare Leiden des verbannten, verwundeten, auf ſeiner Burg in der Bretagne krank darnieder liegenden Triſtan, der auf Iſolden harrt, um zu ſterben und ſie zu ſich von der anderen Seite des Meeres herüberzuziehen durch die magnetiſche Kraft ſeines Leidens und ſeines Sehnens.

Wenn es in dem vorhergehenden Aufzuge Wonnetrunkenheit und das ſüße Geheimnis glücklicher Liebe gab, ſo gibt es in dieſem ſchwarze Traurigkeit, ſowie herzzerreißende Troſtloſigkeit der Einſamkeit und Trennung. Noch kein Drama hat einen ſo mächtigen Ausdruck von der Liebeskrankheit gegeben mit ihren Fiebern, ihrer Niedergeſchlagenheit, ihrem Wahnſinn und ihrem Aufjauchzen. In dieſer furchtbaren Steigerung bleibt man mit dem Helden zwiſchen Leben und Tod ſchweben. Aber die Ankunft Iſoldens, ihr letzter Kuß für den ſterbenden Triſtan, die Verklärung und äußerſte Ohnmacht der Liebenden laſſen Euch in einer Atmoſphäre von Vergötterung, in einer Art von Ueberſchwänglichkeit und von göttlicher Beruhigung. Der Traum der Seele iſt verwirklicht in der Tragödie der Liebe.

Dieſe Aufführung bleibt mir in der Erinnerung der größte dramatiſche und künſtleriſche Eindruck meines Lebens. Ich hatte vorher keine Anſchauung von einer ſolchen Steigerung, von einer Wahrheit des Ausdrucks im begeiſtertſten Ideal. Man muß freilich zugeben, daß die Auslegung nicht weniger ungewöhnlich war, als das Werk ſelbſt. Die Rollen von „Triſtan und Iſolde“ wurden von Schnorr v. Carolsfeld und ſeiner Gemahlin geſpielt. Letztere deckte einen etwas ſchwachen Sopran durch ein beachtenswertes Spiel und durch eine hinreichend leidenſchaftliche Auffaſſung für ihre Rolle. Was ihn betrifft, ſo hatte er nichts von einem Schauſpieler; er war ein Mann, der in der ganzen Freiheit ſeiner Natur ſpielte; er war der Held ſelbſt, vom Fuß bis zum Kopfe, der eingefleiſchte Triſtan. Seine hohe Geſtalt, ſein ſchöner braungelockter Kopf ließen ſeinen etwas ſtarken Leibesumfang faſt vergeſſen. Seine dunkelblauen Augen leuchteten oft in einem zarten Glanze auf, wie wenn zwei Sterne aus der Tiefe hervorſtrahlten. Und nun ſeine ſüße und reiche Stimme! Sie breitete ihre Silberwogen aus, wie ein an köſtlichen Weiſen unerſchöpflicher Springquell. Gebärde, Haltung, Minenſpiel, alles drückte an ihm eine tiefgehende Begeiſterung aus, gehalten durch eine männliche Charakterfeſtigkeit. Er vereinigte in ſeinem Spiel Edelſinn und äußerſte Thatkraft in der Leidenſchaft mit der größten Süßigkeit im Zarten.

Der Triſtanſänger Schnorr war der Sohn des berühmten Malers und hatte eine hohe Erziehung genoſſen. Um mit Wagner zu reden, war Schnorr ein vollkommener Künſtler, ebenſo begabt für die Poeſie und die Muſik, wie die Schönheit ſeiner Stimme ihn auf die Bühnenlaufbahn gebracht hatte. Schon bevor er den Meiſter perſönlich kennen lernte, beim einfachen Leſen der Partitur hatte ſich Schnorr die Rolle des Triſtan auserſehen, die nicht nur in den Augen aller Muſiker für unüberwindlich, ſondern auch noch als ſtrotzend von unüberſteigbaren Schwierigkeiten galt. Wagner ſagt in der ſchönen Abhandlung*), die er dem Andenken Schnorrs gewidmet: bevor jener ihn kennen gelernt, habe der Freund aus ſich ſelbſt das ideale Verſtändnis für Wagners Werk erſchloſſen und ſich wahrhaft zu eigen gemacht. „Nicht eine Faſer dieſes Seelengewebes gab es, nicht eine noch ſo leiſe Andeutung der verborgenſten Beziehung, welche ihm entgangen und nicht auf das zarteſte von ihm empfunden worden wäre.“ Als Wagner ihn zum erſten Male geſehen, da habe er ſich von den unbegrenzten Gaben dieſes Weſens Rechenſchaft gegeben und eine tragiſche Zuneigung für deſſen Schickſal empfunden. Richard Wagner hatte alſo in dieſem herrlichen jungen Manne einen Ausleger ſeiner Werke gefunden, der alle ſeine Hoffnungen übertraf. Auch nennt er ihn den „an die höchſte Meiſterſchaft unmittelbar hinanragenden Geſangshelden“ und fügt hinzu, Schnorr ſei für ihn das Urbild des von ihm geträumten Stiles geworden, im Geſang, wie im Spiel. Durch ſeine Beziehungen zu Schnorr habe er die gegenſeitige, fruchtbringende Wirkung begriffen, welche eine herzliche Vertraulichkeit zwiſchen zwei gleichbegabten Künſtlern ſchaffen kann, ſobald ihre Gaben einander entſprechen und ſich vollſtändig ergänzen. Dieſe wunderbare „Triſtan“-Aufführung habe ihm neue Ausblicke auf ſeine Werke eröffnet, und ſelten, vielleicht niemals habe ein Künſtler einen ſo tiefen Blick in ſeine Werke thun können. Daraus folge eine Art weihevoller Betroffenheit, vor welcher Stillſchweigen allein möglich ſei.

---

*) „Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr v. Carolsfeld", Geſammelte Schriften und Dichtungen, VIII. 223—241.

Richard Wagner erzählt dann, daß er bei der Probe zum großen Auftritte des dritten Aufzuges — nach der Verfluchung des Zaubertrankes, der dort der Höhepunct iſt und eine unerhörte Anſtrengung von Stimme und Leidenſchaft fordert — vor Aufregung in ſich hineinverſunken geweſen ſei, dann ſich zu ſeinem Sänger wendend, ihn mit den Worten umarmt habe: „Ich kann kein Urteil ausſprechen, denn mein Ideal iſt durch Dich erfüllt!“ Und das war alles. Niemals mehr haben der Meiſter und ſein Ausleger über dieſen Auftritt ein ernſtes Wort geſprochen. Nur hin und wieder ſcherzte Wagner mit Schnorr und ſagte: „So etwas, wie dieſer dritte Act „Triſtan" iſt leicht geſchrieben, aber es von Schnorr hören zu müſſen, das iſt ſchwer, weshalb ich denn auch erſt gar nicht mehr hinſehen kann." Wagner hatte ſich bei jener erſten großen Probe vor überquellender innerer Erregung thatſächlich von Schnorr ganz abgewendet. Um eine Anſchauung von der Macht des Geſanges und Spieles des Darſtellers zu geben, faßt Wagner ſeine Eindrücke zuſammen, indem er ſagt, daß das „Triſtan"-Orcheſter mit ſeinen wunderbaren Motivſchlingungen und mit ſeinem Fluſſe dahinſtrömender Harmonieen „gegen den Sänger völlig verſchwand oder — richtiger geſagt — in ſeinem Vortrage ſelbſt mit enthalten zu ſein ſchien".

Nachdem das Stück zu Ende war, rief das Publicum den Verfaſſer. Als ſich der Vorhang wieder hob, ſah man einen Mann von gedrungenem Wuchſe zwiſchen den beiden hohen Geſtalten Triſtans und Iſoldens, denen er die Hand reichte. Sein Geſicht war aufgeregt und bleich. Er verneigte ſich mit ernſter Miene vor dem Publicum, dann wendete er ſich zu den beiden Auslegern ſeiner Kunſt und ſchüttelte ihnen die Hände zu wiederholten Malen, wie um ihnen den beſten Teil des Erfolges zuzuwenden.

Ich wußte damals noch nichts von den Beziehungen Richard Wagners zu ſeinem Sänger, noch nichts von dem wunderbaren Wettbewerb von Umſtänden, welcher dieſe Vorſtellung möglich gemacht hatte, aber ich hatte das Gefühl, einem großen Ereignis beigewohnt zu haben, einer Art von Kunſtwunder.

III.

Ein Beſuch bei Wagner. Sein körperliches und geiſtiges Bildnis. Seine Auffaſſung von der Bühne.

Den ſolgenden und nächſtfolgenden Tag konnte ich an nichts anderes denken, als an dieſe Aufführung von „Triſtan und Iſolde“. Die zauberhaften Auftritte des Dramas zogen Tag und Nacht an meinen Augen vorüber. Die Muſik umgab mich immerdar mit ihrem Zauber. Quer durch den Irrgang dieſer fremdartigen Harmonieen, dieſer einſchneidenden und reizvollen Weiſen drang ich immer mehr in das Innerſte der Charaktere und in das Geheimnis ihres Schickſals. Das war wie eine Art von Beſeſſenheit, aber weit davon, ſie zu fliehen, überließ ich mich ihr ganz und gar. Am Morgen jedes Aufführungsabends durchirrte ich den großen Park, der ſich, „Engliſcher Garten“ genannt, hinter München erſtreckt. Dort durchlas ich immer wieder das Operntextbuch zu „Triſtan und Iſolde“, das für mich das feſſelndſte aller Gedichte geworden war, und wartete mit Ungeduld auf den Augenblick, wo das Opernhaus ſich wieder öffnen und mir erlauben würde, „Triſtan und Iſolde“ wiederzuſehen. Aber nach dem vierten Abend wurden die Aufführungen geſchloſſen. Der Traum war zu Ende.

Damals kam mir der Gedanke, an Richard Wagner zu ſchreiben. Ich führte ihn umſo lieber aus, als die *deutſche Kritik* den

Meiſter und ſein Werk mit Grobheiten und Gemeinheiten bewarf. Die Zerrbilder des Meiſters und ſeiner Helden verunzierten die Blätter von München. In der literariſchen Welt Deutſchlands hatte ich eine vollkommene Unkenntnis von Wagners Werken bemerkt, ſowie eine offenkundige Feindſeligkeit gegen ſeine Perſon. Seine Bewunderer bildeten nur erſt ein winziges Häuflein. Konnte nun die freiwillige Bewunderung eines Fremden die Ströme von Tinte und Galle wettmachen, welche Deutſchland in dieſem Augenblicke über den großen Künſtler ausgoß, auf welchen es ſpäter ſo ſtolz ſein ſollte? Es war wenigſtens eine Huldigung für den, der mir eine neue Welt enthüllt hatte. Ich weiß nicht mehr recht den Inhalt dieſes **Briefes an Wagner**, erinnere mich aber deutlich, daß ich folgende Worte brauchte:

„Ihr Werk hat mir das Wort Goethes ins Gedächtnis zurückgerufen, daß die Muſik das Unausdrückbare ausdrückt. Ihnen iſt gelungen, was vor Ihnen weder einem Dichter, noch einem Muſiker gelungen war: Sie haben gezeigt den Urſprung der Liebe." *)

Groß war meine Ueberraſchung und meine Freude, als ich ein paar Tage ſpäter einen Brief von Richard Wagner empfing, in dem er mich bat, zu ihm zu kommen. Mich dem großen Componiſten unmittelbar gegenüber zu befinden, erſchien mir als eine ſehr achtbare Sache, und mein Herz ſchlug ein wenig, als ich bei dem Propyläen in die Briennerſtraße einbog. Wagner bewohnte dort eine fein eingerichtete Villa, die halb in einem Baumdickicht verborgen und von einem Garten umgeben war. Ich öffnete das Gitter und zog an einer Glocke; ein als Diener verkleideter Mulatte führte mich in einen kleinen Salon, ausgeſtattet mit ſchattigen Vorhängen, verſchwenderiſchen Teppichen, mit Gemälden und Bildſäulen, die in dem geheimnisvollen Halbdunkel kaum ſichtbar waren. In demſelben Augenblicke hob ſich ein Vorhang, und der Meiſter erſchien. Seine kräftige Hand ſchüttelte die meinige.... Ich ſah mich dem Verfaſſer von „Triſtan und Iſolde" gegenüber. Er ſchien ermüdet zu ſein und lächelte nur, indem er die Lippen leicht zuſammenzog. Sein Wort war überſtürzt, und er drückte ſich ruckweiſe aus. Nach Austauſch der üblichen Höflichkeiten war ſein erſtes Wort:

---

*) „Votre œuvre m'a rappelé ce mot de Goethe que la musique exprime l'inexprimable. Vous avez réussi à faire ce qu'aucun poète ni aucun musicien n'a fait avant nous: vous avez montré la genèse de l'amour."

„Ihr Brief hat mir ein außerordentliches Vergnügen bereitet. Ich habe ihn dem Könige gezeigt und dabei geſagt: Sie ſehen, daß nicht alles verloren iſt."

„Wie!" rief ich, „alles ſollte nach dem Wunder dieſer Aufführungen verloren ſein? Sie haben die Preſſe gegen ſich, aber das Publicum folgt Ihnen...."

Er unterbrach mich lebhaft:

„Glauben Sie das nicht, es verſteht gar nichts davon. Wenn ein Franzoſe ſich begeiſtert, nun gut, dann iſt's abgemacht. Aber bei den Deutſchen, da iſt es nicht ſo. Wenn dieſe durch Zufall in Erregung geraten, ſo fragen ſie ſich zunächſt, ob ihre Erregung übereinſtimmt mit ihrer Philoſophie. Sie befragen die Hegelſche Logik oder Kants „Kritik der reinen Vernunft", oder ſchreiben mindeſtens zehn Bände, um zu beweiſen, daß ſie nicht erregt geweſen ſind, und daß ſie es nicht ſein konnten. Ha! Dieſes Publicum, dieſe Preſſe, dieſe Kritik! Alles iſt ſo erbärmlich wie nur möglich. Es iſt rein gar nichts."

„Alſo ſind Sie nicht befriedigt?"

„Befriedigt?" Wie mit der Sprungkraft einer Feder ſchnellte er in die Höhe, funkelnden Auges. „Befriedigt! Ja, wenn ich mein Theater haben werde, dann wird man mich vielleicht begreifen. Für den Augenblick bin ich geſchwächt, und Sie finden mich in einer furchtbaren Zerrüttung."

Er warf ſich auf das Ruhebett, den Kopf nach hinten. Er ſchien wirklich zu leiden; ſeine Geſichtsfarbe war gelblich, ein Ausdruck von Ermattung war auf ſeinen Zügen ausgebreitet. Aber die zitternden Lippen, die fieberhafte Flüchtigkeit des Wortes ließen die Thatkraft erkennen, die ſich nicht unterkriegen läßt, dieſen Willen, immer bereit, wieder aufzuſpringen. Das Fenſterlicht fiel voll auf ſein Haupt. Ich konnte dies bis ins einzelne prüfen.

Wagner zählte damals 52 Jahr. Es war unmöglich, den Kopf dieſes Zauberers, dieſes Beſchwörers und Bändigers der Seelen einmal zu ſehen, ohne davon einen unvergeßlichen Eindruck zu gewinnen. Welch ein Leben voll rauher Kämpfe und ſtürmiſcher Empfindungen offenbarte ſich auf dieſem gequälten und von thatkräftigen Zügen durchfurchten Angeſicht, in dieſem zu feinen Lippen ſich verlaufenden Munde, den zugleich ein ſinnlicher Zug und ein hartes Lächeln umſpielte, und in dieſem geſpitzten Kinn, dem Merkmal eines unbezähmbaren Willens. Und über dieſem Geſichtsbild von einer dämoniſchen Kraft dieſe gewaltige überhängende Stirn voll Macht und Kühnheit! Ja, dieſes verheerte Geſicht trug die Spur von Leidenſchaften und Leiden, die nur zu fähig ſind, Menſchenleben ſchnell aufzubrauchen. Aber man fühlte auch, daß dieſes ungeheure Hirn, welches unter dieſer Stirn arbeitete, den geringwertigen Lebensſtoff beherrſcht hatte, um ihn in einen feinen Bildungsſtoff umzuwandeln. In dieſem blauen Auge, verhüllt von Schmachten, oder blitzend vor Sehnen, in dieſem Auge, welches unabwendbar auf ein feſtes Ziel gerichtet ſchien, beherrſchte ein ſtändiges Traumgeſicht alle anderen und lieh ihm ſo etwas wie eine ewige Keuſchheit .... das war das Traumgeſicht des Ideals, der Stolz und der göttliche Traum der ſchöpferiſchen Geiſteskraft.

Wagners Kopf betrachten, das hieß, abwechſelnd in einem Geſicht das Antlitz eines Fauſt und das Profil eines Mephiſtopheles ſehen. Mitunter ſchien er auch einem gefallenen Engel zu gleichen, der über den Himmel nachdenkt und ſagt: „Er iſt nicht da, aber ich werde ihn zu ſchaffen wiſſen.“

Kurz, dieſer Mann wirkte noch weniger durch ſeine wunderbaren Fähigkeiten und ſeine erſtaunlichen Gegenſätze, als durch ihr gewaltiges Zuſammendrängen und durch die wunderbare Gedanken- und Willenseinheit, die immer nur auf einen einzigen Punct gerichtet waren.

Seine Art, ſich zu geben, überraſchte nicht weniger als ſein Geſicht. Sein Weſen ſchwankte zwiſchen einer Zurückhaltung, einer ausgeſprochenen Kühle, und einer Vertraulichkeit, einem vollſtändigen Sichgehenlaſſen. Nicht der Schatten einer modellartigen Stellung, oder feierlichen Aufſtellung, niemals eine gewollte oder berechnete Haltung. Sobald er ſich einmal zeigte, brach er mit voller Gewalt los, wie ein wilder Bergſtrom, der ſeine Dämme durchbricht. Dann aber blieb man geblendet vor dieſer Natur, die ſo übermäßig und vielgeſtaltig war, ſo glühend, perſönlich, übertreibend in allem und doch wunderbar in Gleichgewicht gehalten durch die Vorherrſchaft eines durchdringenden Verſtandes. Der Freimut und die äußerſte Kühnheit in der Kundgebung ſeines Weſens, deren Vorzüge und Fehler ſich am hellen Tage zeigten, wirkten auf die einen wie ein Zauber, auf die anderen wie ein Steinmeißel.

Seine Unterhaltung war ein ununterbrochenes Schauſpiel, denn bei ihm mußte jeder Gedanke zur That werden. Auf dieſer mächtigen Stirn folgten ſich die Gedanken und Empfindungen wie die Blitze und glichen ſich nicht. Er trug in ſich ſeine großen

Helden. Jn wenigen Minuten konnte man in ſeinem Geſichtsausdrucke wiederfinden die ſchwarze Traurigkeit des Holländers, das zügelloſe Sehnen Tannhäuſers, den unnahbaren Stolz Lohengrins, den eiſigen Hohn Hagens und die Wut Alberichs. Oh, dieſen ſeltſamen Wirbelſturm in dieſem Gehirn zu betrachten! Das war, wie der Dichter ſagt, der „hölliſche Sturm, der nie raſtet!“ La buffera infernal che mai non resta. Und alle dieſe Geſtalten beherrſchend, die ſich in ihm einander folgten, erſchienen immer wieder zwei, die ſich faſt immer abwechſelnd zeigten, wie die beiden Pole ſeiner Natur: Wotan und Siegfried!

Ja, im Grunde ſeiner Gedankenwelt glich Wagner Wotan, dieſem germaniſchen Jupiter, dieſem nordiſchen Odin, die er nach ſeinem eigenen Bilde umgeſchaffen hat, dieſem launenhaften, philoſophiſchen und ſchwarzſeheriſchen Gott, der immer um das Ende der Welt bekümmert iſt, immer wandert und über das Rätſel der Dinge nachgrübelt. Aber vermöge ſeiner jugendlichen ſtürmiſchen Natur gleicht er auch ganz ebenſo Siegfried, dem kindlichen ſtarken Helden ohne Furcht und Zweifel, der ſich ſelbſt ſein Schwert ſchmiedet und hinauszieht, in die Welt fort, um ſie zu erobern. Das Wunder beſteht darin, daß er dieſe beiden Urbilder verwirklichte, die zu einem einzigen verſchmolzen werden durch die beſtändige Vereinigung eines tiefen Nachdenkens und einer ſprudelnden Thatenluſt. Bei ihm hatte das Uebermaß der Gedankenwelt die Schwungkraft des Lebens nicht geſchwächt, und welche Hinderniſſe das Leben auch bot, er hörte doch niemals auf zu philoſophiren. Er verband einen berechnenden, das Ueberſinnliche beherrſchenden Verſtand mit der Freude und der ewigen Jugend der ſchöpferiſchen Geiſteskraft. Seine Heiterkeit konnte in ſchäumendem Uebermute das Höchſte in übermütigen Phantaſieen und an ausſchweifenden Scherzen leiſten, aber der geringſte Widerſpruch reizte ihn zu unglaublichen Zornesausbrüchen. Dann bekam man Tigerſprünge zu ſehen und das Geheul wilder Tiere zu hören; er durchmaß das Zimmer, wie ein Löwe ſeinen Käfig; ſeine Stimme wurde heiſer, und er ſtieß die Worte wie Schreie hervor; ſeine Redensarten verletzten aufs Geratewohl. Er ſchien dann wie eine entfeſſelte Naturkraft zu ſein, ſo etwas wie ein Vulkan in Thätigkeit. Alles an ihm war rieſenhaft und maßlos. Sein unermüdlicher Wille war um ſo ſtärker, je mehr er augenblicklich unter der Vermittlung ſeiner mächtigen Einbildung handelte. Dieſe beiden vereinigten Mächte gaben Wagner einen faſt unwiderſtehlichen Magnetismus. Was er dachte, was er wollte, ſtellte ſich ihm als eindringliche Viſion dar. Dieſe Wahnvorſtellung, wahr oder falſch, gut oder ſchlecht, die in ſeinem Hirn entſtand, brachte er durch ein Wort, eine Gebärde, oder durch einen Blick anderen bei, und zwar mit einer Kraft, die ſeiner Ueberzeugung gleich ſtand. Daher erlagen ſo viele Leute dieſer Macht der Suggeſtion, dieſer faſt unbegrenzten Gewalt, die auf ſo viel Herzen ausgeübt wurde, die vorher durch ſeine Muſik bezaubert waren.

In den Unterredungen, die ich während meines Aufenthaltes in München mit ihm hatte, war ich lebhaft von dieſem unerſchütterlichen und mitteilſamen Glauben des Künſtlers an ſich ſelbſt und an ſeinen großen Gedanken betroffen. Dieſer große Gedanke war nicht etwa an einem Tage und in voller Rüſtung ſeinem Haupte entſprungen, ſondern hatte ſich mit ſeinem künſtleriſchen Bewußtſein vergrößert, quer durch die Streitereien, die Erfahrungen und Enttäuſchungen ſeiner Bühnenlaufbahn hindurch. Endlich war er in Ruhe und Ueberlegung gereift, die er in ſeinem zehnjährigen Aufenthalt in der Schweiz hatte haben können. Das *Muſikdrama*, ſo wie er es ſich geſchaffen hatte, mußte die höchſte Kundgebung dieſes Menſchen ſein, des Offenbarers einer höheren Menſchlichkeit.

Nach und nach war er zu dem Begriffe gekommen, es genüge nicht, Werke in dieſem Sinne zu ſchaffen, ſondern daß er den Geiſt des Bühnenweſens in Wurzel und Ausbau ändern müſſe. „Die Literatur iſt der Ausdruck der Geſellſchaft“, hatte de Bonald zu Anfang des 19. Jahrhunderts geſagt. Der Gedanke hat Glück gehabt. Die geſamte literariſche Kritik unſerer Zeit macht mit ihm Fortſchritte. Sainte-Beuve hat ihn mehr oder minder angenommen und Taine hat ihn ins Werk geſetzt mit ſeiner ganzen Gewalt von Analyſe und Syntheſe.

Die von Wagner geträumte Kunſt iſt dem entgegengeſetzt. Es iſt eine Kunſt, die, weit entfernt, ſich den in der Geſellſchaft herrſchenden Anſchauungen und Gebräuchen anzuſchmiegen, eben dieſer Geſellſchaft gegenüber die Haltung eines Meiſters einnimmt. Es iſt eine bewußte und ſehende Kunſt, welche gleichzeitig aus tiefen ſeeliſchen Wahrheiten, ſowie aus einem großen menſchlichen Ideal dringt und ſich zu ſeinem Apoſtel macht, ausgerüſtet mit den beiden ſtärkſten Mitteln des Ausdrucks, dem Drama und der Muſik. Mit einem Worte, an Stelle des Grundſatzes der Mode und des Vergnügens, welcher bisher an der Bühne die Vorherrſchaft geführt hat, glaubt der Reformator denjenigen der Weihe und Erbauung zur Geltung bringen zu ſollen, indem er ſich auf die höchſten Abſichten der großen Dramaturgen der Vergangenheit ſtützt. Nach dieſen Grundſätzen ſollte das „Bühnenweihfeſtſpielhaus“ zunächſt der Tempel einer auserleſenen aufmerkſamen und geſammelten Hörerſchaft werden, dann nach und nach ſeinen Einfluß ausbreiten. Dann kam der Plan — ſeitdem in Bayreuth verwirklicht — einer Bühne, erbaut und eingerichtet einzig in dem Sinne, das Vergeſſen der wirklichen Welt und die ideale Viſion zu begünſtigen. Unſichtbares Orcheſter, Stufenſitze, Säulen, alles ſollte den Blick auf das Bühnenbild richten und ſammeln helfen.

Dieſer Plan mußte ſelbſtverſtändlich als der abenteuerlichſte Traum gelten bis zu dem Tage, an dem ſich der junge König von Bayern für den Gedanken des Künſtlers entflammte, dieſen zu ſich berief, ſowie ſeine Bühne, ſeine Privatſchatulle und ſeinen guten königlichen Willen zu ſeiner Verfügung ſtellte. An dieſem Tage begann Richard Wagner thatſächlich und in vollem Umfang ſeine Rolle als Reformator. Eine Reihe von Plänen wurde unter ſeiner Anleitung ſkizzirt und einige auf der Stelle ausgeführt. Das Conſervatorium in München mußte in eine Geſangſchule umgewandelt werden, beſtimmt, einen neuen Stil für die Wagneriſchen Opern zu ſchaffen. Herr v. Bülow, der feurigſte Jünger des Meiſters, wurde als Leiter des Orcheſters an das königliche Theater berufen. Man gab außer Abonnement eine Reihe von Muſtervorſtellungen, mit Schnorr in den Hauptrollen; zuerſt den „Fliegenden Holländer“, dann „Tannhäuſer“ und „Triſtan“. Dieſe außerordentlichen Feſtſpiele ſollten das Publicum auf die größeren der neuen Bühne vorbereiten. Der Architekt Semper war vom König geladen worden, ihm und dem Meiſter Vortrag über das neue Gebäude zu halten, welches durch die Aufführung der Tetralogie des Nibelungenringes eingeweiht werden ſollte. Das Modelltheater ſollte ſich in ſeinem vollen Glanze auf einem Hügel außerhalb Münchens, am anderen Iſarufer, mitten in ſtädtiſchen Anlagen erheben. Flankirt von zwei Türmen und zwei geräumigen Wandelgängen, ſollte es völlig umgeben ſein von zwei übereinander geſtellten Säulenhallen. Um dorthin die Zuſchauer in einer würdigen Weiſe zu bringen, wollte man eine Straße nach der Mittelſtadt durchführen und eine Brücke über die Iſar bauen. Dieſer herrliche Plan, von dem man alsbald Näheres erfuhr, gefiel dem König und erfüllte die Seele des Finanzminiſters mit Grauſen. Der Gemeinderat begann ſich zu regen. Vergiftete Eiferſüchteleien, wütender Haß erhoben ſich von allen Seiten gegen den kühnen Reformator. Dieſer aber fühlte ſich als Meiſter der Seele des Königs und hatte ſeinen Sänger in der Hand.

Mit dieſen beiden Kräften hielt er ſich ſeines Sieges ſicher. Es war etwas Außerordentliches und Stolzes, dieſen Mann zu ſehen, der ſich im Streite mit der öffentlichen Meinung ganz Deutſchlands, ganz Europas befand, und der ſagen konnte: „Ihr könnt immerzu lachen, ſchimpfen und ſchreien, mit meinem König und meinem Sänger werde ich über euch alle Recht haben.“

Richard Wagner war damals am wichtigſten Punkte ſeines Lebens, ſeiner Laufbahn angelangt. Feindliche Mächte und günſtig geſinnte Leute vereinigten ſich gewiſſermaßen in einem Brennpunkt, wie zu einem letzten Kampfe. Von außen zog ſich ein furchtbarer Sturm über ſeinem Haupte zuſammen; aber die tiefer gehenden und geheimnisvollen Vorkommniſſe ſeines häuslichen Lebens, die für den Menſchen wie gewiſſe Zeichen und Schickſalsrufe ſind, deuteten auf den endlichen Sieg. Um dieſe Zeit und ſchon zur Zeit der erſten Aufführungen von „Triſtan und Iſolde“, ſoll ſich ein Band geknüpft haben, welches in ſeinem Leben eine durchſchlaggebende Wichtigkeit erhielt. Er hatte in einem höher veranlagten weiblichen Weſen die vollſtändige Bildung ſeines eigenen Weſens und die vollſte Ergebenheit gegen ihn gefunden. Dieſe zuerſt geheim gehaltene Leidenſchaft hatte in dem Weibe begonnen und ſich nach und nach auf ihn übertragen. Trotz der Abſonderlichkeit der Umſtände und der Hinderniſſe, welche ſich ihrer Verbindung entgegenſetzten, ließ ſich dieſes Weib auf ſeinem Wege nicht aufhalten, ſondern ſchloß ſich ihm ſpäter an und wurde die mächtigſte Hilfe ſeines Erfolges.

Jedenfalls drang alles Glück auf ihn ein. Ein junger König, ein genialer Künſtler und eine Frau von bedeutendem Geiſte kamen zu ihm und ſagten zu ihm:

„Wir glauben an Dich, und wir gehören zu Dir, denn Du biſt der Meiſter!“

Muß man ſich da noch wundern, daß ein Mann, der fähig war, einen gleichen Glauben in drei ungleichartigen Weſen zu wecken, irgendwie in ihrer Begeiſterung die Kraft finden konnte, mit der ganzen Welt zu ringen? Auch hatte Wagner damals das Fieber langen Sehnens und weitgehender Gedanken. Er zweifelte an nichts mehr.

IV.

Das Königsconcert und Schnorrs Tod.

Der Höhepunct dieſer Zeit der Kühnheit und unbegrenzten Hoffnung war das dem König Ludwig gegebene Concert. Denn es folgte ihm faſt unmittelbar ein ergreifender Todesfall, dann eine Art Palaſtrevolution, welche die Verbannung des Componiſten und den vorläufigen Zuſammenbruch ſeines kühnen Unternehmens zur Folge haben ſollte.

Wie ich ſchon bemerkte, wollte ſich der Opernſänger Ludwig Schnorr v. Carolsfeld vollſtändig der Reformation der Oper widmen. Notgedrungen hatte er noch eine Verpflichtung an der Dresdener Hofbühne angenommen, von der er ſich aber zu befreien hoffte, um ſich rückhaltlos dem Meiſter ſeiner Wahl widmen zu können. Nun war er gezwungen, nach den vier „Triſtan“-Aufführungen abzureiſen. Der König befahl indeſſen, vorher noch ein Reſervatconcert für ihn abzuhalten, das zuſammengeſetzt ſein ſollte aus Bruchſtücken von bekannten und noch nicht herausgegebenen Werken Wagners, unter Leitung des Meiſters ſelbſt und unter Mitwirkung ſeines bevorzugten Sängers.

Eine der Eigenheiten Ludwigs II. war ſein ausgeſprochener Hang zur Einſamkeit. Der Glanz und das Geräuſch eines dicht gefüllten Saales ſtörten ſeine Einbildungen. Er liebte die Aufführungen, in denen er ſich als alleiniger Zuſchauer in aller Sicherheit ſeinen Träumen hingeben konnte. Das Concert wurde demgemäß in dem kleinen Reſidenztheater abgehalten, in dem dunklen und faſt leeren Saale. Außer dem König, der in ſeiner düſteren Loge unſichtbar war, befanden ſich nur noch zehn Zuhörer im Saale, die ſämtlich von Wagner geladen waren.

Ich hatte das Glück, mich unter dieſen Bevorzugten zu befinden. Mit Mühe entdeckte man im Hintergrunde der unterſten Logen einige Damen, die ſich ganz zuſammengeduckt hatten, und unter dem Balcon verbarg ſich eine Gruppe von Herren, die nur mit halber Stimme flüſterten. Nur wenige Lampen erhellten das Orcheſter, das auf der Bühne aufgeſtellt war.

Aufrecht auf einem hohen Aufbau, wie auf einem Felſen, ſtand Richard Wagner und dirigirte auswendig. Erſt unergründliche Tiefen; dann beſchwor ſeine ſtolze Gebärde die prickelnden Lockungen des Venusberges, dann die ätheriſchen Klänge von Montſalvat und das ſchmetternde Heldenmotiv Lohengrins herauf. Er entfeſſelte den Sturm über den Göttern von Walhall und beſchwichtigte ihn durch den ſüßen Sang der Rheintöchter. Der Saal des Reſidenztheaters mit ſeinen wunderbaren Holzſchnitzereien in Rococo, völlig leer und getaucht in ſein grünliches Halbdunkel nahm unter dieſen fremdartigen Klängen einen ganz phantaſtiſchen Anblick an und ſchien bald eine unterſeeiſche Grotte, bald ein verzauberter Wald zu ſein, aus welchem heraus die tauſend Stimmen der Natur und der Sage erklangen. Die Ehren dieſes vertraulichen Feſtes galten dem wunderbaren Tenor, dem erwählten Darſteller der Zukunftsbühne, Ludwig v. Schnorr. Er ſang nacheinander die Morgentraumdeutweiſe Walters v. Stolzing, Siegmunds Frühlingslied und den Heldenſang Siegfrieds beim Schwertſchmieden. Seine ſilberhelle Stimme, angenehm weich und voll wie eine Glocke, vermittelte die mächtigen Schwingungen der Jugend und alles Feuer des Lebens. Ein einfacher Sänger iſt nicht ſolchen Ausdruckes fähig: es war in ihm etwas von einem Helden und einem Gottbegeiſterten. Er lebte in ſeinem Traum, er ſtrahlte vor Hoffnung. . . Ach! er wußte es nicht, und niemand von uns dachte nur im geringſten daran, daß er ſeinen Schwanengeſang ſänge!

Einen eigentümlichen Eindruck hat dieſes Concert in meiner Erinnerung hinterlaſſen! Sie waren da alle drei zum erſten Male vereinigt, der große Zauberer, der begeiſterte Darſteller und der völlig bezauberte König. Der Zauberer ſollte in ſieghafter Weiſe ſeine Laufbahn fortſetzen und vollenden. Der Sänger hatte nicht mehr als acht Tage zu leben. Und der König? Er ſollte ſeinen Schützling nur überleben, um einer unerwarteten Geiſteskrankheit zu verfallen und tief beklagenswert mit einem geheimnisvollen Selbſtmord zu enden in demſelben Schloſſe, an dem Ufer desſelben Sees *), wo ſeine ideale Freundſchaft mit dem Tondichter, dem Auserwählten ſeines Königreiches, begonnen hatte.

Am Tage nach dieſem denkwürdigen Concert verließ Ludwig v. Schnorr München. Ich machte mich daran, die Vorleſungen der Univerſität zu beſuchen und eine begonnene Arbeit wieder aufzunehmen, denn ich hatte alles andere vergeſſen gehabt, um mich in Wagners Werk zu verſenken. Die Vorleſungen ſchienen mir fade, die Bücher tot zu ſein. Nach dieſen großen dionyſiſchen Spielen in der Kunſt war es ſchwierig, in die Wirklichkeit zurückzukehren. Es bleibt für das ganze Leben der ſcharfe Stachel, das unſtillbare Sehnen. Acht Tage nachher brachten mir die Zeitungen die Kunde, daß der berühmte Opernſänger Schnorr v. Carolsfeld plötzlich zu Dresden geſtorben ſei. Richard Wagner wurde telegraphiſch berufen, konnte aber dem Leichenbegängnis nicht mehr beiwohnen.

---

*) Schloß Berg am Starnberger See.

Als er in Dresden ankam, hatte ſich das Grab bereits über dem wunderbaren Sänger geſchloſſen, über dem Bannerträger ſeines Ideals — über demjenigen, deſſen blühende Jugend acht Tage vorher einen Walter, Siegfried und Triſtan verkörpert hatte. Dieſer Tod war unwahrſcheinlich, ſo lebensvoll erſchien dieſer Mann. Ich kannte ihn perſönlich nicht und hatte ihn nur auf der Bühne geſehen, aber ſein urplötzliches Verſchwinden verurſachte in mir eine unbeſiegbare Traurigkeit; denn es war unmöglich, ein einziges Mal dieſe bewundernswürdige Natur zu ſehen, ohne ſie zu lieben, dieſe Natur, die in allen Flammen der Kunſt und des Lebens ſo großherzig entbrannte. Unter der Wucht dieſes Schlages fühlte man ſo recht die grauſame Hand des Geſchicks, welche mit Vorliebe die edeln Seelen und die herrlichen Herzen trifft. Sie waren zu ſchnell hingezaubert, zu ſchön und zu kühn geweſen, die durch dieſe einzigen Tage hervorgerufenen Träume, ſie mußten nach dem gewöhnlichen Laufe der menſchlichen Dinge mit einer Mißwende enden!

Ich dachte nicht mehr daran, Wagner wiederzuſehen. Wenige Tage nachher empfing ich indes von ihm eine Einladung zur Mittagsmahlzeit. In dem kleinen Salon an der Briennerſtraße fand ich v. Bülow und dann Porges, einen ausgezeichneten Muſiker und einen der damals ſeltenen deutſchen Kunſtrichter, welche ſich offen für Wagner erklärt hatten. Der Meiſter ſtand aufrecht neben dem Piano, gegenüber dem Fenſter, die Züge ſtreng, das Geſicht finſter, wie dasjenige des von den Wogen hin und her geworfenen Seemanns: dieſer Ausdruck war im übrigen vorherrſchend. Gleichwohl unterhielt er ſich in gedämpfter Stimme mit der gewöhnlichen Klarheit und Lebhaftigkeit. Bei jedem Wort brachte ſein unausgeſetzt arbeitender Geiſt die Gedanken wie in einem Sprühfeuer vor. Unaufhörlich ſtrich ſein Denken unter Nichtachtung des Raumes von der Muſik zur Dichtkunſt, von Shakeſpeare zu Calderon, von einer Jugenderinnerung zu der Federzeichnung einer geſchichtlichen Perſönlichkeit. All dies in ſchnellen, lebendigen Worten, die er unverſehens wie Pfeile ſchleuderte und welche die zu bezeichnende Sache ſcharf trafen. So ſprach er von der deutſchen Harmloſigkeit, die, wie er meinte, im gegenwärtigen Geſchlecht eine durch und durch verlorene Sache ſei. Um dieſen Gedanken näher auszuführen, öffnete er halb den Deckel des Pianos, ſpielte mit der Rechten eine Cadence von Haydn und ſagte: „Das iſt die wahre deutſche Harmloſigkeit! Ach! dieſer gute Haydn, auch er war eine frohe Seele! Er war . . . wie ſoll ich ſchnell ſagen . . . er war einer der Unſrigen!"

Weder vor, noch während der Mahlzeit wagte jemand vom Tode Schnorrs zu ſprechen. Wagner ſelbſt ſprach den Namen nicht aus. Trotz der Lebhaftigkeit ſeiner Geſichtszüge merkte man, daß er tief bewegt ſei. Gleichwohl ging das Eſſen in heiterer Stimmung vorüber, belebt von Wagners eigenartigem Humor.

Ich brachte ihn auf Frankreich. Er ſprach mit Bewunderung von Berlioz, den er in ſeinem Werke „Oper und Drama" ein wenig zu frei behandelt hatte, vor dem er aber eine große Hochachtung hegte und dem er zugeſtand, daß er von deſſen Entdeckungen auf dem Gebiete der Inſtrumentirung im Grunde viel Nutzen gezogen habe. „Es gibt", ſagte er, „in einem einzigen Satz von Berlioz mehr geiſtige Schöpferkraft, als in allen Opern Meyerbeers."

Dann machte er einige Witze über den Doctor Lapommeraie, der kurzlich in Paris guillotinirt worden war, weil er ſeine Geliebte vergiftet hatte. Dieſer Mann war ein großer Bewunderer Wagners geweſen . . „Ich habe mit meinen Freunden ganz entſchieden kein Glück — ſagte der Meiſter — „alle endigen ſchlecht. Baudelaire iſt ſchon tot. Er hat einen ſchönen Band Verſe und eine ſchöne

Abhandlung über mich geſchrieben. Er gehörte anderswohin; ich bedaure ihn. Lapommeraie war ein ſehr gebildeter Menſch, und ich habe ihn immer meinen Freund Lapommeraie genannt.“

Beim Nachtiſch brachte ein Courier einen Brief des Königs von Bayern, und Wagner verließ uns alsbald, um ihn zu leſen. Einige Minuten nachher fanden wir uns wieder zuſammen in dem Helldunkel ſeines Arbeitszimmers, ihn leuchtenden Auges und den Brief des Königs begeiſtert ſchwingend. Der König machte ihm da vertrauliche Mitteilungen über ſeine Miniſter, wie ein Schüler, der ſich zu ſeinem Genoſſen über ſeine Quälgeiſter beklagt. „Das iſt ein König!“ rief Wagner, „mit dieſem Menſchen könnte man die Welt umdrehen!“*) Und er ſtampfte mit dem Fuße den Boden, als könnte er aus ihm ſein Bühnenfeſtſpielhaus herausſtampfen.

Man machte einen Gang durch den Garten, und da ich mich bald mit Wagner ganz allein befand, wagte ich es, ihm meine Teilnahme wegen Schnorrs Tod auszudrücken.

„Sprechen Sie mir nicht davon!“, ſagte er, „es war eine furchtbar dämoniſche Geſchichte!“ **)

Er konnte nicht weiter davon reden. Sein Geſicht nahm einen traurigen Ausdruck an; es ſpiegelte die Empfindungen wider, welche ihn unter einem eiſigen Stillſchweigen durchwogten. Ein Geheimnis waltet noch über Schnorrs Tod. Die Feinde Wagners behaupteten damals, daß er aus Erſchöpfung geſtorben ſei, weil er die Rolle Triſtans geſungen habe. Die Behauptung iſt falſch. Schnorr hat ſelbſt gegen ſie Einſpruch erhoben und ſoll auf ſeinem Sterbebett geſagt haben: „Sie werden ſagen, daß ich an Triſtan ſterbe, aber das iſt nicht wahr.“ Gleichwohl ſcheint, wie Wagner ſelbſt erzählt, die Urſache der Krankheit eine Erkältung gelegentlich der erſten Triſtan-Aufführungen geweſen zu ſein. Im dritten Aufzuge, wo Triſtan auf ſeinem Schmerzenslager liegt und eine halbe Stunde lang keine Bewegung machen darf, hatte die Theaterverwaltung aus Nachläſſigkeit ein Fenſter ſchließen zu laſſen vergeſſen. Ein eiſiger Lufthauch ſtrich ſo über den unglücklichen Darſteller, der in Schweiß gebadet lag und doch zur Bewegungsloſigkeit verurteilt war. Anfangs fühlte er nichts, aber in Dresden bekam er unerträgliche Schmerzen am Knie, dann heftiges Fieber, das ihn nach drei Tagen dahinraffte. Die Empfindungen, die der Componiſt nach dieſem tragiſchen Tode haben mußte, kann jeder nach Belieben aus einigen Sätzen von Wagners „Erinnerungen an Schnorr v. Carolsfeld“ herausleſen. (Geſammelte Schriften und Erinnerungen von R. Wagner, Leipzig bei E. W. Fritzſche. VIII.)

---

*) „Avec cet homme-là, on pourrait retourner le monde.“

**) „C'est une histoire terrible et fatidique.“

Der Nachmittag endete mit einer Spazirfahrt im Engliſchen Garten, wohin uns unſer Gaſtfreund im Wagen führte. Er war wieder ernſt und nachdenklich geworden und ſprach von den nächſten Proben zu „Rheingold“, aber man ſah an ſeinem Geſichtsausdruck, daß er an das Werk mit einer Art Widerwillen trat. Die entfernten Anſpielungen, die er an das traurige Ereignis machte, zeigten, wie verhängnisvoll es ihm für ſein Unternehmen zu ſein ſchien. Der Wagen hielt an einem köſtlichen Puncte im Park. Wir ſtiegen aus und machten einige Schritte an einem Waſſerlaufe entlang, der dort quer durch die Wieſe dicht am Rande der grünen Ufer dahinplätſchert und ſich in einem ſilbern und grün ſchimmernden Buchendidicht verliert. Der Bach breitete ſeine plätſchernde Oberfläche unter dem hellen Laub aus mit dem Murmeln und Tönen einer Sirene. Sichtlich bezaubert, ließ ſich der Meiſter auf einer Bank nieder.

„Eine hübſche Landſchaft!“ ſagte Wagner, „und wie vortrefflich hat ſich die Nymphe dieſes Waſſer auserleſen. Verräteriſch und flüchtig wie das Leben.“ Dann ließ er ſeinen innerſten Gedanken freien Lauf und ſagte: „Jeder Menſch hat ſeinen Dämon, und der meinige iſt ein ſchreckliches Ungetüm. Wenn er um mich herumwütet, liegt ein Unglück in der Luft. Das einzige Mal, daß ich auf dem Meere war, mußte ich Schiffbruch leiden; und wenn ich nach America ginge, ſo wäre ich ſicher, daß mich die Atlantis mit einem Wirbelſturme empfinge. Die Welt hat mich ebenſo behandelt, und, wunderlich genug, ich kehre immer wieder zu ihr zurück. Aber man würde ſagen, daß ſich das Verhängnis, welches mich nicht unterkriegen kann, an meinen Getreuen vergreift. Sobald ſich ein wirklicher Mann, ein Mann, der für ſich ſelbſt eine unberechenbare Kraft darſtellt, mir rückhaltlos hingibt, ſo bin ich ſicher, daß das Schickſal ſich ſeiner bemächtigt. Heute haben wir nicht einen Sänger, ſondern den Sänger verloren, und wir müſſen nun mit Backſteinen das Haus bauen, welches wir in Granit errichten wollten!“

Während der „Triſtan“-Vorſtellungen, ſchreibt Wagner, ſei ſein achtungsvolles Erſtaunen vor dem wunderbaren Spiel ſeines Freundes immer größer geworden bis zu einer wirklichen Bewunderung. Es ſei ihm als ein Opfer erſchienen, daß dieſes Spiel immer wiederholt und in den gewöhnlichen Opernſpielplan gezwängt werden ſolle. Nach der vierten Aufführung habe er erklärt, daß es nun keine mehr geben ſolle . . . „Mit dieſer Aufführung war, wie mit dem Werke ſelbſt, ein zu gewaltiger, faſt verzweiflungsvoller Vorſprung in das erſt zu gewinnende Neue hinüber geſchehen; Klüfte und Abgründe gähnten dazwiſchen; ſie mußten erſt ſorgſam ausgefüllt werden, um zu uns Einſamſtehenden nach jener Höhe hinüber der unentbehrlichen Genoſſenſchaft den Weg zu bahnen.“

Wagner betrachtete noch immer den Waſſerſpiegel unter dem aufſchauernden Zitterlaub. Zog an ihm in dem ſonnigen Walde das Bild des ſtolzen Jünglings vorüber, der ihm die Blume ſeiner Seele und das Blut ſeines Herzens geweiht hatte, und deſſen letzte und ſchwermütige Worte geweſen waren: „Ich werde den Siegfried nicht ſingen!“ Welche Botſchaft, welchen Scheidegruß ſandte er dieſem ſchon ſo fernen Schatten, welcher für immer an ſeinen trüben Horizont geflohen war?

Jäh erhob ſich der Meiſter und ſchritt mit großen Schritten von dannen.

„Gehen wir!“ ſagte er. „Wenn man mit dem Schickſal Krieg führt, darf man nicht rückwärts blicken, ſondern vorwärts!“

Wir beſtiegen unſere Wagen. Als wir nach München zurückgekommen waren, nahm ich Abſchied vom Meiſter.

* * *

Seitdem habe ich Richard Wagner mehrere Male wiedergeſehen; in ſeiner Villa am See bei Luzern, glücklich und freudeſtrahlend, zwiſchen ſeinem Weibe und ſeinen Kindern, als er den letzten Aufzug zu „Siegfried“ componirte und auf dem Piano mit dumpfer Stimme und einer rauhen Hand Erda heraufbeſchwor und das Waldvöglein und den jungen Helden ohne Furcht, der die Walküre weckt.

Später einmal ging ich mit ihm in Bayreuth zu dem damals im Bau begriffenen Feſtſpielhauſe, und ſah ihn ſorgfältigen Auges die Arbeit der Maurer am Grundwerk des Orcheſters und auf den bedeutungsvollen Gerüſten verfolgen.

Endlich ſah ich ihn wieder zum letzten Male bei den Proben zum „Ringe“ in demſelben Theater, das nun vollendet war und einem verſchwiegenen, bedeutungsvollen Tempel glich, für ein Feſt der Seele und der Schönheit erbaut. Ich habe ihn dort geſehen in ſeiner erſtaunlichen Friſche, in ſeiner unermüdlichen Thätigkeit, umgeben wie ein Halbgott von einem Schwarm Bewunderer und großer Damen, Schauſpieler und Schauſpielerinnen, die er nach ſeinem Willen knetete und mit ſeinem Hauche belebte.

Gleichwohl erſchien er mir niemals größer, als in dieſen Münchener Tagen bei der Erſtvorſtellung von „Triſtan und Iſolde“, wo er allein mit ſeinem geiſtvollen Sänger und ſeinem treuen Könige der Welt im Namen ſeines Ideals Trotz bieten zu wollen ſchien. Er glich damals dem Holländer auf dem Hinterteil ſeines Schiffes, dahingleitend über den weißſchaumigen ſchwarzen Ocean, inmitten des Sturmgeheuls, von Wind und Wogen gepeitſcht — aber die Hand auf dem Steuerruder und das Auge feſtgerichtet auf ſeinen Stern!

Nachrichten über den Verfaſſer.

Der, deſſen „Wagner-Erinnerungen“ hier der deutſchen Leſewelt zum erſten Male vorgelegt werden, gehört zu den angeſehenſten Schriftſtellern Frankreichs. Edouard Schuré hat ſich vermöge einer unabhängigen Lebensſtellung den Blick frühzeitig durch große Reiſen in Europa und im Orient weiten und die Früchte ſeiner Beobachtungen und Studien in vielgeleſenen Werken niederlegen können. Mit den „grandes Légendes de France“, in denen er dem „génie celtique“ vornehmlich gerecht geworden war, hatte er das Gebiet der großen Sagen betreten, die Richard Wagner zum Teil ſeinen Kunſtſchöpfungen zugrunde gelegt hat. Einen großen Teil ſeiner Arbeitskraft wandte denn auch Edouard Schuré dem Studium Richard Wagners zu, und zwar, wie wir aus ſeinen „Wagner-Erinnerungen“ erfahren, ſchon in der goldenen akademiſchen Zeit. Auch in ſeiner „Histoire du lied“ hat Schuré ſeine literariſch-muſikaliſchen Studien auf deutſchem und franzöſiſchem Gebiet zu einigen gewußt.

Seinem neueſten Romane „Le Double“, „Der Doppelgänger“, hat Edouard Schuré den Merkſpruch „ars vitae salvatrix“ gegeben. Es iſt der Merkſpruch ſeines eigenen Lebens. Aus ſeinen Werken klingt es, durch ſein Streben zieht ſich das koſtbare Leitmotiv, daß die hehre Kunſt von je die Helferin in den Rätſeln ſeines Lebens geweſen iſt. So war es auch in der Straßburger Studienzeit, welche der ſchönen Münchener Zeit vorausging. Das

Streben nach Kunſt führte ihn von Anfang an mit Geſinnungsgenoſſen zuſammen, in erſter Linie mit unſerem leider ſo früh dahin geſchiedenen elſäſſiſchen Componiſten Victor Ernſt Neßler, mit dem er ſchon vom Gymnaſium her befreundet war und deſſen Schweſter er ſpäter geheiratet hat. Der Juriſt Schuré dichtete, und der Theologe Neßler componirte des Freundes Dichtungen; dem „Cahier Rouge“ wurden dieſe Perlen anvertraut, in dem ſie, von Freundes Hand behütet, noch heute ruhen. Um die beiden Freunde ſchloß ſich ein engerer Kreis von Gleichgeſinnten, die ſich dann in fröhlicher Jugendluſt „die ſieben Freunde“ oder bloß „les sept“ nannten. Dazu gehörten noch der geiſtvolle Febvrel, Dichter der erſten Neßlerſchen Oper „Fleurette“, derentwegen Neßler mit der Facultät brechen mußte: dann der jetzt in Frankreich lebende Jeanmaire; der in Deutſchland bekannter gewordene, jetzt in Wien lebende Louis Schneegans, der erſte Gemahl der bekannten Münchener Schauſpielerin Ramlo; der verſtorbene Lippart, ſowie der in Paris lebende Rudolf Reuß, Herausgeber des Werkes über das Elſaß. Die Zuſammenkünfte der „Sieben“ waren der Pflege der Dichtkunſt und Muſik gewidmet. War man bei Neßler vereinigt, dann nannte man ſich „la grotte“, vielleicht wegen der beſonderen Reize, die eine Straßburger Studentenſtube der alten Zeit in Ausdehnung und Ausſtattung bot. In dieſer „Grotte“ iſt auch das köſtliche Lied „Wenn ich mein fein Liebchen ſeh“ von R. Reuß gedichtet worden, welches dann, mit Neßlers wohliger Weiſe verſehen, den Weg über alle Hochſchulen gemacht hat. In dieſem Kreiſe fand Schuré die Hauptanregung zu ſeiner „Histoire du lied“.

In gewiſſem Sinne auf ſein Doppelſtreben hingewieſen war Schuré durch ſeine heimatlichen Verhältniſſe. „Alsacien de naissance et Français de cœur“ ſagt er von ſich ſelbſt in ſeinen

„Wagner-Erinnerungen". Er war im Januar 1841 zu Straßburg als Sohn eines Arztes geboren; ſeine Mutter ſtammte aus der Juriſtenfamilie Blöchel. Die ihm näher liegende franzöſiſche Geiſteskraft zog ihn mächtiger an, und ſo fand er auf franzöſiſchem Boden die geiſtige Nahrung, deren er bedurfte. Während ſeines ganzen künſtleriſchen und muſikſchriftſtelleriſchen Schaffens blieb er auf der Höhe und bewahrte ſich den freien Blick, ſodaß wir ihm ein bedeutungsvolles Werk danken: Edouard Schuré gehört zu den erſten und gewichtigſten Vorkämpfern in dem Streben, den Franzoſen den deutſchen Meiſter Richard Wagner zugänglich zu machen und den Deutſchen dieſes ehrliche franzöſiſche Kunſtſtreben verſtändlich und lieb werden zu laſſen.

Den Höhepunct ſeines Strebens erreicht Edouard Schuré in den beiden Werken „Le Drame musical. Richard Wagner, son œuvre et son idée" und „Histoire du drame musical". Nachdem er in München Ende der 60er Jahre mit Richard Wagner enge Fühlung gewonnen hatte, wurden ihm ſeine Studien in Paris, wo er alsbald ſeinen feſten Wohnſitz aufſchlug, bedeutend erleichtert, und deren Ergebnis übermachte er wiederum in den genannten Werken ſeinen franzöſiſchen Landsleuten. Ihm vornehmlich verdanken es die Gebildeten Frankreichs, daß ihnen nunmehr Wagners Werke in Paris vorgeführt werden können, denn Ende 1899 iſt auch das Schwerſte von allen, „Triſtan und Iſolde", heimiſch bei ihnen geworden.

Bei der Pariſer Weltausſtellung von 1900 fehlen nicht mehr, wie bei derjenigen von 1889, die mächtigen muſikaliſchen Schlußſteine des 19. Jahrhunderts. Mit Inbrunſt hören die Pariſer die traumhaften Klänge von Montſalvat und die Thüringer Pilgerchöre, freuen ſich über die prächtigen alten Nürnberger Zunftherren, ſchmachten mit Triſtan und Iſolde das höchſte Liebesleid und die ſüßeſte Liebeswonne an, und begeiſtert fahren ſie auf, wenn Wotans wunderholde Lieblingstochter ihren ſieghaften Walkürenruf über der Kelten, Slaven, Romanen und Germanen Gewimmel hinweg ſchmettert: Hoiotoho!

Dank der Vorarbeiten Edouard Schurés weiß man jetzt in Paris, daß man ſich nichts vergibt, wenn man das Gute in Sachen Wagner anerkennt, ohne ſich der Freiheit wohlberechtigten Urteils zu begeben. Schuré ſagt in dieſen ſeinen Wagner-Erinnerungen: „. . . Mon admiration pour ce merveilleux artiste a été aussi entière que mon indépendance vis-à-vis de lui.“ Mit oder ohne dieſes Reſervatum, immer wird der Franzoſe an der Hand der Werke von Edouard Schuré den Weg zu Walhall finden, zu der idealen Einigung auf dem Gebiete der Kunſt. Die Mahnung, den „ſchreckloſen Pfad zu beſchreiten“, klingt auch wieder aus dieſem Büchlein, welches zugleich uns den Meiſter menſchlich ſo nahe bringt und in ſein Schaffen einen ſo tiefen Einblick geſtattet.

Straßburg im Elſaß.

Fritz Ehrenberg.

Richard Wagner an Freunde und Zeitgenoſſen

Im gleichen Verlage erſchienen außerdem folgende

Briefſammlungen Richard Wagners:

Bayreuther Briefe (Erſter Band)
Herausgegeben von C. Fr. Glaſenapp

Richard Wagner an Minna Wagner
Zwei Bände mit zwei Porträts

Richard Wagner an Eliza Wille
Herausgegeben von Wolfgang Golther

Richard Wagner an Ferdinand Praeger
Herausgegeben von H. St. Chamberlain

Richard Wagner an ſeine Künſtler
Herausgegeben von Erich Kloſſ

Richard Wagner
an Freunde und Zeitgenoſſen

Herausgegeben von

Erich Kloſſ

1909. 6220

Verlegt bei Schuſter & Loeffler
Berlin und Leipzig 1909

KÖNIGLICHE UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK BERLIN

Alle Rechte vorbehalten

Druck der Spamerſchen Buchdruckerei in Leipzig

Zur Einführung.

Der vorliegende Briefband bildet eine abſchließende Ergänzung und zugleich eine Krönung der bisher erſchienenen Briefe Richard Wagners. Waren dieſe Bände in ihrem Inhalt an einzelne Perſönlichkeiten oder beſtimmte Gruppen gerichtet, wie die Briefe an Franz Liſzt, Theodor Uhlig, Wilhelm Fiſcher und Ferdinand Heine, Auguſt Röckel, Ferdinand Praeger, Eliza Wille, Mathilde und Otto Weſendonk, Minna Wagner und zuletzt an die Bayreuther geſchäftlichen und künſtleriſchen Helfer und Freunde, ſo liegen hier dagegen ausgewählte Briefe an Perſönlichkeiten aller Stände und Berufe, an näher und ferner ſtehende Bekannte, Zeitgenoſſen und Freunde vor.

Die edle Abſicht des Hauſes Wahnfried, die durchweg höchſt bedeutungsvollen Dokumente der Öffentlichkeit jetzt zugänglich zu machen, deckte ſich mit Wunſch und Bedürfnis der Verehrer des Meiſters, dieſe Schätze bald kennen zu lernen. Denn die hier veröffentlichten Briefe ſind einem weiteren Leſerkreiſe meiſt gänzlich unbekannt und *ein großer Teil gelangt überhaupt zum erſten Male zur Veröffentlichung*: ſo vor allem die vollſtändigen Briefe an Heinrich Porges und Karl Klindworth, die ausgewählten an Joſef Standhartner, Verena Stocker-Weitmann, Carl Friedrich Glaſenapp und die drei Briefe an die Prinzeſſin Marie Hohenlohe.

Ein Teil — nämlich diejenigen an den Kapellmeiſter Louis Schindelmeißer, an Siegfried Lehrs, Louis Köhler, Felix Draeſeke, Dr. Anton Puſinelli, Ludwig Schnorr von Carolsfeld, die Fürſtin Carolyne Wittgenſtein, die Gräfin Pourtalès, Ludwig von Bürkel, Friedrich Zöllner, Martin Plüddemann, Ottomar Beta, Heinrich von Stein, Friedrich Nietzſche, Erwin Rohde, Franz Overbeck und endlich an den Fürſten Bismarck — ſind im Laufe der letzten zwei Jahrzehnte in den „Bayreuther Blättern“ erſchienen und alſo nur deren Leſern, d. h. den engeren Bayreuthern, zugänglich geweſen. Das größere Leſepublikum kannte ſomit auch dieſe nicht und lernt die überaus reiche und bedeutſame Anzahl hier zum erſten Male kennen. Hierzu kommen noch einige Briefe an Franz Liſzt und Hans von Bülow, die, nachträglich aufgefunden, ebenfalls nur aus den „Bayreuther Blättern“ bekannt geworden ſind, ſowie zwei Briefe an König Ludwig II. von Bayern (über „Parſifal“) und einer an Friedrich Schön.

Außer dieſem Material lag nun eine große Menge von Briefen vor, die in Zeitſchriften und Büchern erſchienen ſind. Beſonders in den Jahren nach dem Dahinſcheiden des Meiſters iſt viel veröffentlicht worden. Es galt, hier eine Auswahl nach beſtimmten Geſichtspunkten zu treffen, und dieſe Geſichtspunkte konnten nur die ſelben ſein, die das Haus Wahnfried bei ſeinen Publikationen als maßgebend und entſcheidend erachtet hatte. Es kam vor allem darauf an, die Richtlinie des Bedeutſamſten, Weſentlichſten, künſtleriſch Wertvollſten und — in menſchlicher Hinſicht — Aufklärenden und zur Erkenntnis Führenden feſtzuhalten. Dies iſt verſucht worden, indem in chronologiſcher Folge eine Art Biographie in Briefen, ein Lebensbild, das ſich gerade bei Richard Wagner völlig deckt mit der Entwicklung ſeines Kunſtideals, gegeben wird.

Dieſes Ideal in ſeiner Blütenknoſpe liegt bereits in dem erſten Briefe unſrer Sammlung — an Franz Hauſer — in eigentümlicher Weiſe verborgen. Es tritt aus dieſem Keime heraus und gelangt zuerſt zu leiſem Ausdruck an einigen Stellen der (ausgewählten) Briefe an Robert Schumann („Ich bin in leidenvollen Zeiten, wo die Kunſt mein einziger Troſt blieb, Künſtler genug geworden, um nicht in die Befriedigung der Eitelkeit mein einziges Heil zu ſetzen“ u. a. m.); es offenbart ſich in den Briefen an Carl Gaillard, wo in Nr. 43 (S. 45/46) mit erſtaunlicher Deutlichkeit die Art des Schaffens und das Weſen der Meiſterkunſt bezeichnet wird; dieſe Ausführungen gipfeln in den bedeutungsvollen Sätzen: „Wenn es die heutige Aufgabe des dramatiſchen Dichters iſt, die materiellen Intereſſen unſerer Zeit vom moraliſchen Standpunkte aus zu läutern und zu vergeiſtigen, ſo iſt dem Operndichter und Componiſten überlaſſen, die ganze heilige Poeſie, wie ſie uns aus den Sagen und Geſchichten der Vorzeit anweht, in dem ganzen ihr eigenen Dufte hervorzuzaubern; denn die Muſik bietet hier das Mittel zu Combinationen, wie ſie dem Dichter allein, zumal unſeren Schauſpielern gegenüber, nicht zu Gebote ſtehen. Dieß iſt der Weg, die Oper zugleich auf einen höheren Standpunkt zu erheben u. ſ. w.“ —

Dieſe Worte ſind am 30. Januar 1844 geſchrieben, als Richard Wagner im 31. Lebensjahre ſtand! Und drei Jahre ſpäter heißt es in dem Briefe (26) an Eduard Hanslick (S. 77): „Ich kann keinen dichteriſchen Stoff ergreifen, der ſich nicht durch die Muſik erſt bedingt.“ — Man vergleiche hierzu insbeſondere auch die (ausgewählten) Briefe an Ludwig Spohr (14. 17. 28. 56), an Dr. Hermann Franck (über „Lohengrin“) (24), an den Freiherrn von Biedenfeld (30), an den Muſikreferenten der „Neuen Oder-Zeitung (63), wo überall die ernſte Sorge für Reinheit und Deutlichkeit bei der

Geſtaltung ſeines Kunſtwerks zum Ausdruck kommt und das Weſen dieſer Kunſt ebenſo ſchlicht und einfach, wie klar und beſtimmt bezeichnet wird. Es ſei noch verwieſen auf den Brief 38 an Louis Schindelmeißer vom 30. Mai 1852 (S. 106): „Wenn Du Dir die Mühe giebſt, z. B. mein Orcheſter genau zu verfolgen, ſo wirſt Du mir das Zeugniß [nicht verſagen], daß kein irgendwie auffallender Zug in ihm außer einem ganz beſtimmten Zuſammenhange mit irgend etwas ſteht, was auf der Bühne ſich auch an das Auge des Zuhörers mittheilt, ſei dieſes nun die Scene ſelbſt, oder eine Bewegung oder auch nur eine Miene." — Auch der Brief 54 (an Louis Köhler) über Sprache, Melodie, Litteraturvers ꝛc. iſt hier heranzuziehen.

Man wird auch in den übrigen Briefen, z. B. an Robert Schumann, Ludwig Spohr, den Freiherrn von Lüttichau und anderen, die unſrer Sammlung nicht einverleibt ſind, Stellen finden, die mit den erwähnten identiſch ſind. Eben aus dieſem Grunde, weil ſich viele briefliche Äußerungen eng berühren und häufig decken, ſind nur die weſentlichſten Briefe dieſes Inhalts ausgewählt. Ganz ausgeſchieden ſind die Zuſchriften an Intendanten, Direktoren, Agenten und Geſchäftsvermittler; auch ſolche an weniger bedeutende Sänger, an Bühnenleute und ſonſtige ferner Stehende; denn dieſe haben faſt alle mehr äußerlichen Charakter und ſagen uns wenig über die innerliche Bedeutung von Kunſtwerk und Leben. Gerade aber auf das Innerliche ward bei der Auswahl der größte Wert gelegt.

Aus dieſem Grunde ſind neben anderen z. B. die Briefe an Dr. Anton Puſinelli, Ludwig Schnorr von Carolsfeld, Heinrich Porges und Karl Klindworth (ſoweit die letzteren nicht in die Bayreuther Epoche fallen und bereits in den „Künſtlerbriefen“ Aufnahme fanden) vollſtändig eingereiht; ſie bieten in ihrer Geſamtheit ein feſt abgeſchloſſenes, aufklärendes und deutliches Bild der engen Beziehungen, in denen der Meiſter auch menſchlich mit dieſen Perſönlichkeiten ſtand und die mit ſeinem Namen unzertrennlich verbunden ſind.

Die hohe Bedeutung, die Ludwig Schnorr für Leben und Kunſt Richard Wagners hatte, iſt durch dieſen ſelbſt am beſten bezeugt in den „Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld“. (Geſ. Schriften und Dichtungen VIII 177 ff.)*) Die hehre Glückſeligkeit, die den Meiſter bei den Triſtan-Aufführungen in München — 1865 — ergriffen hatte, tritt in unſern Briefen durch überſchäumende Äußerungen ſtrahlendſten Humors hervor, wie er in dieſer ungebundenen Art ſonſt in Wagners Leben ſelten zu finden iſt. Hier war eben nach ungeheuren Kämpfen und Nöten das erreicht, was dem Meiſter das Höchſte ſchien: die künſtleriſch vollendete, freie Offenbarung eines erhabenen Kunſtwerks, ſo daß in Brief 229 an Schnorr und deſſen Gattin die Worte geſchrieben werden durften: „Das Unvergleichliche iſt gethan! Und ſollte wirklich einſt der eigenthümlichſten deutſcheſten Kunſt die Frucht reifen, die ich in meinem Geiſte trage, und deren Tiefe und Schönheit alles überragen müßte, was je Nationen zu ihrem Ruhme erſchufen, ſo ſeid gewiß, daß Ihr Lieben der Welt unvergeßlich werdet, denn von Eurer That ging der Frühling aus, der meinem Werke Wärme, meinem Triebe Kraft und Licht gab!“ —

---

*) Die Hinweiſe auf die Geſ. Schriften und Dichtungen beziehen ſich hier wie in den ſpäteren Fußnoten ſtets auf die 2. und mit dieſer gleichlautenden 3. und 4. Auflage.

Eine durch das ganze Leben währende Freundſchaft dagegen, die nicht künſtleriſchen, ſondern rein menſchlichen Charakters war, verband den Meiſter mit dem Dresdner Arzt Dr. Anton Puſinelli, deſſen edles Bild aus unſern Briefen ſo überaus ſympathiſch hervorleuchtet. „Du wirſt in der Geſchichte meines Lebens hell und ſchön, warm und hold ſtrahlen,“ ſchreibt Wagner in Brief 234; und als er im Winter 1867 in Triebſchen ſeine Biographie diktiert, heißt es (Brief 245): „Glaub', — wie Dich fand ich wenige, faſt keinen.“

Heinrich Porges' Bedeutung für Wagner und das Wagnertum hat Siegfried Wagner beim Tode des Unvergeßlichen mit den bewegteſten und bezeichnendſten Worten ausgeſprochen.*) Durch die bisher unveröffentlichten Briefe an Porges wird beſonders die in mancher Hinſicht noch verſchleiert geweſene, ſo traurige und troſtloſe Wiener Epoche — Ende 1862 bis Anfang 1864 — und die kummervolle Zeit in Mariafeld bei Meilen im Frühjahr 1864 aufgehellt. In erſchütternder Deutlichkeit zeichnet ſich die verzweifelte Lage des Meiſters hauptſächlich in den Briefen 179 und 181—184 ab, und es iſt nur mit ſtaunender Ergriffenheit zu leſen, mit welcher Klarheit der Verzweifelte hier ſeine letzten Anordnungen trifft, die ihn vor dem wohlgemeinten, aber in ſeinen Folgen ſo überaus ſchlimmen und ſchädlichen Übereifer ſeiner Wiener Bevollmächtigten retten ſollen. Man verſteht es, wenn der von allen Verlaſſene hier in die verbitterte und erſchütternde Klage ausbricht: „Seit der Nachricht von der brutalen, Kopf- und Herzloſen, mit völliger Heimtücke ausgeführten Gewaltthat meiner Bevollmächtigten habe ich allen und jeden Schlaf verloren und iſt mein Haar faſt vollſtändig ergraut.“ — Und in dieſer Zeit der unſagbarſten Qual und Not entſtand das heiterſte deutſche Kunſtwerk: Die Meiſterſinger von Nürnberg! —

---

*) Vergl. Bayreuther Blätter. 1901. Stück I—III.

Aus jener Zeit und der folgenden liegen auch noch faſt hundert Briefe an Joſef Standhartner vor, der in Wien zu den engeren Freunden und Bevollmächtigten Wagners gehörte. Dieſe ſind meiſt intimen geſchäftlichen Charakters und im Inhalt vielfach identiſch mit denen an die — mehr künſtleriſchen — Freunde Heinrich Porges und Peter Cornelius, die dann auch für die Aufhellung und Verdeutlichung der Münchener Epoche hauptſächlich in Betracht kommen. Aus den Briefen an Standhartner brauchte daher nur weniges Bezeichnende aufgenommen zu werden, das beſonders charakteriſtiſch iſt für die ungetrübte Fortdauer des Verhältniſſes zu dem tüchtigen Freunde, dem der Meiſter jenen ihm einſt ſo ſchädlichen Übereifer nie nachtrug, weil er eben die edle Abſicht der Wiener Freunde nicht verkannte.

So ſind es hauptſächlich die in ihrem Charakter und in ihrer Bedeutung ſo verſchiedenen Wiener und Münchener Epochen, die hier infolge ſo vieler, meiſt unveröffentlichter, intimer und bedeutungsreicher brieflichen Zeugniſſe eine ganz neue Beleuchtung erfahren. Dies geſchieht bei der Münchener und der ſpäter folgenden Luzern-Triebſchener Zeit noch insbeſondere deshalb, weil es möglich war, hier noch einige politiſche Briefe (wie die an Dr. Schanzenbach, Nr. 243 und 244) einzureihen. Zu dieſen Dokumenten iſt nichts zu ſagen; die genaue Lektüre wird dem Leſer genügend kundtun, welche faſt unglaublichen Intrigen gegen König und Meiſter geſponnen wurden, und wie hier Bosheit, Haß und Niedertracht nicht nur gegen dieſe hehren Perſönlichkeiten, ſondern auch gegen die bayeriſche Dynaſtie, gegen alles echte Vaterländiſche und Ideale, gegen Deutſchlands Größe und gegen die Verwirklichung des großdeutſchen Gedankens am Werke waren. Man vergleiche hierzu auch den Brief 237 an Julius Fröbel: „Mit Deutſchlands Wiedergeburt und Gedeihen ſteht und fällt das Ideal meiner Kunſt" und den identiſchen (239, vom 15. Juni 1866) an den Grafen von Enzenberg, in dem es heißt: „Die Tage der äußerſten Gefahr ſind nah: möchten die Fürſten ſie begreifen; beſſer als ihre Diplomaten wird der Sänger ihren Ruf an das Volk auszurichten wiſſen."

Welche Großtat — auch politiſch, ohne je aktiv in die Politik einzugreifen — Richard Wagner für Bayern, für Deutſchland getan, und was wir ſomit ſeiner raſchen Tatkraft und Weitſichtigkeit verdanken, — das liegt in Brief 243, Seite 474 und 475 deutlichſt ausgeſprochen! —

Aus der drückenden und ſo eigentümlich feindſeligen Münchener Atmoſphäre rettet ſich der Meiſter in das Idyll von Triebſchen, wo ihm — ebenfalls unter Überwindung merkwürdigſter Hemmniſſe — endlich perſönlich das zuteil ward, was er immer erſehnt: ungeſtörte Ruhe für ſein Schaffen, das ihn einzig eben durch den Akt der Schöpfungskraft beglückt, und vor allem „Haus, Heim und Alles, deſſen ein Künſtler bedarf". Und auch für ſein Kunſtideal erreichte er endlich die „Heimat", die ihm und den Seinen nun dauernd den erſehnten „Frieden" gewährte: Bayreuth.

Aus Triebſchen und Bayreuth ſind beſonders die Briefe an Malwida von Meyſenbug, an Heinrich von Stein, an Nietzſche und ſeinen Kreis hervorzuheben.

Hier wandelt der Meiſter auf den höchſten Höhen menſchlichen und künſtleriſchen Denkens: über die Welt hinweg wendet ſich ſein Blick ab von allem Vergänglichen und nur den Gipfeln der Kunſt, des Lebens, den höchſten ethiſchen Problemen zu; der ſchriftliche Ausdruck in den Briefen hat ſich zu äußerſter Erhabenheit abgeklärt, und in wundervollen Dokumenten offenbart ſich uns das reinſte und edelſte menſchliche Gefühl, wie in den Zuſchriften an die treue Dienerin Verena Stocker, an die Hofrätin Puſinelli beim Tode ihres edlen Gatten, an Franz Overbeck über Nietzſches Wendung („. . . ſo muß ich endlich wohl auch erſehen, daß mit einem ſo gewaltſamen pſychiſchen Vorgange nach ſittlichen Annahmen gar nicht zu rechten iſt, und erſchüttertes Schweigen einzig übrig bleibt"); er erkennt mit dem Blicke des Sehers die Treuen, die zu ihm gehören, und widmet Heinrich von Stein und Carl Friedrich Glaſenapp, den er als den berufenſten Biographen erkennt, zuſtimmende und aufmunternde Worte.*)

Nur in ganz allgemeinen Zügen konnte hier der Hauptinhalt dieſer Publikation charakteriſiert und nur auf ganz wenige, beſonders wichtige und eigenartig-hochſtehende und hervorragende Briefe noch ausdrücklich hingewieſen werden. Alle anderen ſind in keinem Sinne minder bedeutſam, und es klänge banal, wollte man den unvergleichlich hohen Wert, die inhaltlich ſo reiche, alle Gebiete des Lebens und der Kunſt, aber auch alle furchtbaren Erſchütterungen und tiefen Bewegungen dieſes großen Menſchen- und Künſtlerherzens in Trauer und Glück, in Leiden, Freuden, Siegen und Triumphen beſonders betonen. Wie ſchon der erſte Brief des Zwanzigjährigen uns die Eigenart des ganzen ſpäteren Wagner zeigt, wie er in Sprache und Inhalt ſo umfaſſend, erfüllt von hehrſtem Idealismus, kenntnisvoll in die Tiefe dringend, reich an echtem Kunſtglauben und künſtleriſcher Überzeugung und darum ſelbſt ſo überzeugend und deutlich belehrend iſt, ſo weiſen auch alle ſpäteren Briefe in immer ſteigendem Maße dieſe überragenden Merkmale genialiſcher Höhe auf und werden, wie die früheren Briefbände, einen koſtbaren Schatz im deutſchen Geiſtesleben für alle ihre Leſer bilden.

---

*) Die Briefe an Hans von Wolzogen, die hier heranzuziehen ſind, findet man als eine beſondere Huldigung des Hauſes Wahnfried bereits am Schluſſe der „Künſtlerbriefe" (Berlin, 1908, bei Schuſter & Loeffler) veröffentlicht.

Wenn die ſogenannte Bayreuther Epoche an Zahl nicht ſo viele bedeutſame Briefe zu enthalten ſcheint, wie man annehmen möchte, ſo bedenke man, daß die beiden Bände „Bayreuther Briefe“ zuſammen nicht weniger als 566 Nummern aufweiſen, während hier das bisher an brieflichen Aufklärungen verhältnismäßig ärmſte Jahrzehnt von etwa 1860—1870 durch etwa 150 aufklärende Briefe beleuchtet werden konnte. Und ſelbſt hierbei, wie z. B. bei den manchmal ebenfalls miteinander identiſchen Briefen an Julie Ritter, hat eine Auswahl nur des Weſentlichſten ſtattgefunden. Die Briefe an Peter Cornelius, dem der Meiſter mit der ganzen, vollen Wärme ſeines großen Herzens entgegenkam, den er ſo großherzig nach München berief, den er der überaus intimen und entſcheidenden Aufklärung über ſeine endgültige Trennung von ſeiner Gattin Minna würdigte (Brief 134), und der dieſer großen Freundſchaft ſo kleinmütig dankte, erſcheinen hier zum erſten Male an würdiger Stelle als ſelbſtändige Dokumente unter ihresgleichen und nicht als Ergänzung bedeutungsloſer überflüſſigkeiten.

Welch hohen Wert der Meiſter ſelbſt auf die pietätvolle Würdigung ſeines handſchriftlichen Nachlaſſes legte, das lehrt der Brief Nr. 316 an Fräulein Elſa Uhlig, die Tochter Theodor Uhligs, in dem es heißt: „Die Vergebung meiner Reliquien an Freunde war bei mir eine Art von leidenſchaftlicher Fürſorge für dieſelben, zu einer Zeit, wo ich, ganz kinderlos, allein in der Welt ſtand. Das Schickſal hat mir jetzt Familie, und unter meiner Nachkommenſchaft einen hoffnungsreichen Sohn verliehen. Wenn ich aus der Welt ſcheide, hinterlaſſe ich Niemand, der ein gleich inniges Intereſſe an jedem Momente meines Lebens und ſeiner Wirkſamkeit hat, als dieſen Sohn.“ In einem Briefe an Dr. Puſinelli aber leſen wir das vertrauensreiche Wort: „Und dereinſt — da muß mein Junge für das Rechte ſorgen.“ —

„Das Rechte!“ Unter dieſem Ausdrucke iſt nichts zu verſtehen, als die reine, dem Sinne ihres Schöpfers entſprechende Pflege des künſtleriſchen Erbes, die Pflege des Bayreuther Werks. Wie dieſes Vertrauen des Vaters ſich belohnt hat, beweiſt die Blüte Bayreuths, beweiſen die anerkannten Kunſttaten des Sohnes, der das von der ehrfurchtwürdigen, edlen Mutter ſorglich gehütete und gepflegte Pfand in ſeine Verwaltung nahm und der jüngſt die Worte ſprach: „Bayreuther Feſtſpiele werden ſtattfinden, ſolange es Menſchen gibt, die mit Ehrfurcht, Liebe und Talent ihre Kräfte dem Dienſte des Erbauers dieſes Feſtſpielhauſes weihen!“

Helfen auch wir dieſes Vermächtnis, das in den Briefen niedergelegt iſt, erfüllen! Dann wird auch die Lektüre dieſer Meiſterbriefe und ihre Beherzigung die edelſte Folge haben, die der Meiſter ſich gewünſcht: das lebendige Fortblühen des Bayreuther Gedankens und das lebensvolle Gedeihen des deutſchen Idealismus, der uns auch aus jeder Zeile dieſer hehren Dokumente entgegenleuchtet.

Berlin-Wilmersdorf, 12. Oktober 1909.

Erich Kloſs.

Erklärungen und Ergänzungen.

Die in dieſem Bande enthaltenen Briefe ſind in der Original-Orthographie Richard Wagners wiedergegeben; wenigſtens iſt ſo viel wie möglich verſucht worden, dieſe wiederherzuſtellen. Es finden ſich allerdings auch in Wagners Schreibweiſe gewiſſe Verſchiedenheiten; dieſe ſind durch die Änderungen, welche die Zeit mit ſich brachte, bedingt. So ſchrieb der Meiſter anfangs z. B.: „Punct", „Contract", „Manuſcript", ſpäter aber häufig „kt" ſtatt „ct", alſo Punkt uſw.; auch ſteht „Mismuth" neben „Mißmuth", „dieß" neben „dies", „geniren" neben „genieren". Es läßt ſich auf dieſem weiten und der ſteten Veränderung unterworfenen Gebiete ſchwer eine völlige Sicherheit in der Wiedergabe der richtigen Originalhandſchrift erreichen; der Leſer wird unſchwer erkennen, daß die Schreibweiſe der damaligen Zeit als Norm angenommen und, ſoweit dies durch Vergleiche mit den Originalmanuſkripten möglich war, alles ſo wiederhergeſtellt iſt, wie es der Meiſter ſchrieb bzw. vermutlich geſchrieben haben mag.

Auf S. 237 iſt zu leſen „Jakob" Sulzer ſtatt „Joſef". Zu dem Vornamen von Lehrs „Siegfried" (S. 31) iſt zu bemerken, daß Lehrs, der jüdiſcher Abſtammung war, urſprünglich „Samuel" hieß, beim Übertritt zum Chriſtentum aber „Siegfried" getauft wurde. Doch nannte er ſich ſelbſt aufrichtigerweiſe auch ferner „Samuel", während „Siegfried" ſein Taufname war und blieb.

Zu den Briefen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld aus der Zeit der Triſtan-Proben von 1865 ſei noch hinzugefügt, daß Wagner (nach den Erinnerungen der

Frau Malvina Schnorr), ſie und ihren Mann „während der Arbeit oft Löwen“ nannte; im geſelligen bürgerlichen Verkehr aber waren ſie ihm „weiche, mollige Tierchen mit gemütlichem Geſumm, die perſonificirten Hummeln“. Dies zum Verſtändnis jener dort oft wiederkehrenden Ausdrücke.

Endlich iſt zu dem Briefe 255 (an Peter Cornelius) noch zu ſagen, daß dieſer anknüpft an einen von Cornelius über die „Meiſterſinger“ in der von Dr. Oskar Paul herausgegebenen „Tonhalle“ gebrachten Aufſatz; die Fortſetzung hatte Cornelius unterſagt, da zu gleicher Zeit einen Schmähartikel die Redaktion von Heinrich Laube über das Werk aufgenommen hatte. So erklärt ſich Wagners Ausdruck: „Apoſtel Paulus aus Tonhalle“.

Inhaltsverzeichnis

		Seite
1. An Franz Hauſer	1834, 7 März	1
2. An Robert Schumann	1836, 19. April	9
3. An Robert Schumann	1836, 3. Dezember	10
4. An Louis Schindelmeißer	1837, 7. Juni	13
5. An Louis Schindelmeißer	1837, 12. Juni	15
6. An Louis Schindelmeißer	1837, 17. September	16
7. An König Friedrich Auguſt	1840, 1. Dezember	17
8. An Heinrich Laube	1840, 3. Dezember	20
9. An den Maler Fechner	1842, 13. Mai	21
10. An Robert Schumann	1842, 3. November	23
11. An Morath	1843, 4. Januar	25
12. An Robert Schumann	1843, 25. Februar	26
13. An Siegfried Lehrs	1843, 7. April	31
14. An Ludwig Spohr	1843, 10. Juni	36
15. An Anton Puſinelli	1843, 1. Auguſt	40
16. An Carl Gaillard	1844, 30. Januar	43
17. An Ludwig Spohr	1845, 4. März	47
18. An Carl Gaillard	1845, 5. Juni	50
19. An Carl Gaillard	1845, 3. November	58
20. An Johann Schneider	1846, 22. Januar	60
21. An Freiherrn v. Lüttichau	1846, 2. März	62
22. An Freiherrn v. Lüttichau	1846, 4. März	66
23. An Anton Puſinelli	1846, 31. März	69
24. An Hermann Franck	1846, 30. Mai	70
25. An Hans von Bülow	1846, 29. Juli	75
26. An Eduard Hanslick	1847, 1. Januar	76
27. An Hans v. Bülow	1847, 1. September	81
28. An Ludwig Spohr	1847, 2. Dezember	81
29. An Freiherrn v. Lüttichau	1848, 3. Juli	83
30. An Freiherrn v. Biedenfeld	1849, 17. Januar	84
31. An Julie Ritter	1850, 22. März	87
32. An Franz Liſzt	1850, 1. Auguſt	90
33. An Franziska v. Bülow	1850, 19. September	91
34. An Eduard v. Bülow	1850, 12. Oktober	96
35. An Louis Schindelmeißer	1852, 1. Mai	101
36. An Louis Schindelmeißer	1852, 6. Mai	102
37. An Louis Schindelmeißer	1852, 16. Mai	103

Seite
38. An Louis Schindelmeißer 1852, 30. Mai 105
39. An Louis Schindelmeißer 1852, 15. Juni 106
40. An Louis Schindelmeißer 1852, 28. Auguſt 108
41. An Louis Schindelmeißer 1852, 28. September 109
42. An Louis Schindelmeißer 1852, 29. September 110
43. An Louis Schindelmeißer 1852, 12. November 111
44. An Louis Schindelmeißer 1852, 7. Dezember 113
45. An Frau Uhlig 1853, 9. Januar 114
46. An Louis Schindelmeißer 1853, 16. Februar 115
47. An Frau Uhlig 1853, 17. März 117
48. An Louis Schindelmeißer 1853, 3. Mai 119
49. An Louis Schindelmeißer 1853, 20. Mai 120
50. An Louis Schindelmeißer 1853, 29. Mai 121
51. An Louis Schindelmeißer 1853, 31. Mai 126
52. An Louis Schindelmeißer 1853, 30. Juni 127
53. An Louis Schindelmeißer 1853, 5. Juli 128
54. An Louis Köhler 1853, 24. Juli 133
55. An Louis Schindelmeißer 1853, 13. Auguſt 137
56. An Ludwig Spohr 1853, 17. September 141
57. An Louis Schindelmeißer 1854, 13. Januar 142
58. An Julie Ritter 1854, 20. Januar 143
59. An Louis Schindelmeißer 1854, 7. Februar 147
60. An Louis Schindelmeißer 1854, 26. April 148
61. An Fürſtin Carolyne Wittgenſtein 1854, 3. Juni 150
62. An Louis Schindelmeißer 1854, ? Juni 152
63. An den Muſikreferenten d. Neuen Oder-Zeitung 1854, 23. Oktober 155
64. An Hans v. Bülow 1854, 26. Oktober 159
65. An Fürſtin Carolyne Wittgenſtein 1854, ? November 165
66. An Edward Lindemann 1854, 20. Dezember 167
67. An Karl Klindworth 1855, 12. April 169
68. An Louis Schindelmeißer 1855, 30. Juli 170
69. An Karl Klindworth 1855, 31. Auguſt 172
70. An Karl Klindworth 1855, 4. Oktober 174
71. An Fürſtin Carolyne Wittgenſtein 1855, 2. November 177
72. An Karl Klindworth 1855, 19. Dezember 180
73. An Julie Ritter 1855, 29. Dezember 181
74. An Karl Klindworth 1856, 10. Januar 185
75. An Karl Klindworth 1856, 28. März 186

		Seite
76. An Anton Puſinelli	1856, 28. April	188
77. An Karl Klindworth	1856, 23. Juni	190
78. An Karl Klindworth	1856, 25. Auguſt	191
79. An Anton Puſinelli	1856, 27. Oktober	193
80. An Fürſtin Carolyne Wittgenſtein	1856, 4. September	194
81. An Karl Klindworth	1856, 1. November	195
82. An Fürſtin Carolyne Wittgenſtein	1856, ? November	196
83. An Fürſtin Carolyne Wittgenſtein	1856, ? November	196
84. An Fürſtin Carolyne Wittgenſtein	1856, ? November	197
85. An Hans v. Bülow	1856, 29. November	197
86. An Prinzeſſin Marie Wittgenſtein	1857, ? Januar	199
87. An Julie Ritter	1857, 6. Mai	203
88. An Karl Klindworth	1857, 18. Mai	209
89. An Emile Ollivier	1858, 4. Februar	212
90. An Prinzeſſin Marie Wittgenſtein	1858, 8. Februar	213
91. An Fürſtin Carolyne Wittgenſtein	1858, 12. April	220
92. An Anton Puſinelli	1858, 25. Juni	222
93. An Anton Puſinelli	1858, 14. Juli	223
94. An Louis Schindelmeißer	1858, 21. Auguſt	224
95. An Louis Schindelmeißer	1858, 22. Auguſt	226
96. An Louis Schindelmeißer	1858, 8. September	226
97. An Louis Schindelmeißer	1858, 3. Oktober	227
98. An Louis Schindelmeißer	1858, 19. Oktober	228
99. An Karl Klindworth	1858, 31. Oktober	230
100. An Anton Puſinelli	1858, 1. November	232
101. An Anton Puſinelli	1858, 18. November	235
102. An Anton Puſinelli	1858, ? November	236
103. An Jakob Sulzer	1858, 3. Dezember	237
104. An Dr. Hartenfels	1858, 24. Dezember	243
105. An Hans v. Bülow	1859, 23. Januar	245
106. An Karl Klindworth	1859, 1. Februar	245
107. An Karl Klindworth	1859, 4. März	248
108. An Karl Klindworth	1859, 28. April	249
109. An Karl Klindworth	1859, 18. Juni	250
110. An Prinzeſſin Marie Wittgenſtein	1859, 8. Auguſt	252
111. An Anton Puſinelli	1859, 3. Oktober	254
112. An Hans von Bülow	1859, 7. Oktober	258
113. An Julius Stern	1859, 30. Oktober	260
114. An Felix Draeſeke	1859, 1. November	262

		Seite
115. An Karl Klindworth	1860, 20. Februar	264
116. An Karl Klindworth	1860, 21. April	265
117. An Malwida v. Meyſenbug	1860, 20. Mai	267
118. An Franz Liſzt	1860, 22. Mai	270
119. An Malwida v. Meyſenbug	1860, 22. Juni	274
120. An Franz Liſzt	1860, 10. Auguſt	278
121. An Franz Liſzt	1860, 13. Auguſt	278
122. An Karl Klindworth	1861, 21. Februar	280
123. An Karl Klindworth	1861, 22. Februar	280
124. An Gräfin Agénor Gaſparin	1861, 29. März	281
125. An Peter Cornelius	1861, 14. Juni	282
126. An Malwida v. Meyſenbug	1861, 25. Juli	283
127. An Karl Klindworth	1861, 22. Oktober	285
128. An Ludwig Schnorr	1861, ? November	286
129. An Ludwig Schnorr	1861, 10. Dezember	287
130. An Peter Cornelius	1861, 11. Dezember	289
131. An Peter Cornelius	1862, 9. Januar	291
132. An Peter Cornelius	1862, ? Januar	294
133. An Louis Schindelmeißer	1862, 8. Februar	295
134. An Peter Cornelius	1862, 4. März	297
135. An Malwida v. Meyſenbug	1862, 12. März	304
136. An Gräfin Pourtales	1862, 31. März	306
137. An Gräfin Pourtales	1862, 12. April	308
138. An Gräfin Pourtales	1862, 22. April	311
139. An Gräfin Pourtales	1862, 22. Mai	312
140. An Gräfin Pourtales	1862, 1. Juni	313
141. An Malwida v. Meyſenbug	1862, 15. Juni	315
142. An Anton Puſinelli	1862, 1. Juli	316
143. An Ludwig Schnorr	1862, ? Juli	318
144. An Ludwig Schnorr	1862, 22. Auguſt	320
145. An Ludwig Schnorr	1862, 9. September	320
146. An Malwida v. Meyſenbug	1862, 13. September	322
147. An Ludwig Schnorr	1862, 9. Oktober	324
148. An Ludwig Schnorr	1862, 19. Oktober	327
149. An Ludwig Schnorr	1862, 16. November	328
150. An Ludwig Schnorr	1862, 25. November	330
151. An Ludwig Schnorr	1862, 10. Dezember	332
152. An Malwida v. Meyſenbug	1862, 12. Dezember	334
153. An Ludwig Schnorr	1862, 13. Dezember	336

Seite
154. An Ludwig Schnorr 1862, 22. Dezember 337
155. An Gräſin Pourtalès 1863, 13. Januar 338
156. An Ludwig Schnorr 1863, 24. Januar 340
157. An Heinrich Porges 1863, 25. Januar 341
158. An Heinrich Porges 1863, 29. Januar 342
159. An Heinrich Porges 1863, 31. Januar 342
160. An Heinrich Porges 1863, 1. Februar 343
161. An Ludwig Schnorr 1863, 8. Februar 344
162. An Heinrich Porges 1863, 6. März 345
163. An Gräſin Pourtalès 1863, ? Mai 347
164. An Malwida v. Meyſenbug 1863, 22. Juni 350
165. An Ludwig Schnorr 1863, 13. Juli 353
166. An Ludwig Schnorr 1863, 2. Auguſt 355
167. An Ludwig Schnorr 1863, 17. Auguſt 356
168. An Heinrich Porges 1863, 9. September 357
169. An Heinrich Porges 1863, 12. September 358
170. An Heinrich Porges 1863, 15. September 360
171. An Heinrich Porges 1863, 21. September 361
172. An Ludwig Schnorr 1863, 23. September 363
173. An Heinrich Porges 1863, 27. September 363
174. An Heinrich Porges 1863, ? Oktober 365
175. An Peter Cornelius 1864, 9. Februar 366
176. An Peter Cornelius 1864, ? März 367
177. An Anton Puſinelli 1864, 3. April 370
178. An Peter Cornelius 1864, 8. April 371
179. An Heinrich Porges 1864, 27. April 375
180. An Heinrich Porges 1864, 28. April 382
181. An Heinrich Porges 1864, 2. Mai 383
182. An Heinrich Porges 1864, 4. Mai 387
183. An Heinrich Porges 1864, 5. Mai 388
184. An Heinrich Porges 1864, 6. Mai 391
185. An Anton Puſinelli 1864, 7. Mai 393
186. An Heinrich Porges 1864, 7. Mai 395
187. An Karl Klindworth 1864, 8. Juni 396
188. An Joſeph Standhartner 1864, 11. Mai 397
189. An Ludwig Schnorr 1864, 15. Mai 398
190. An Peter Cornelius 1864, 16. Mai 398
191. An Karl Klindworth 1864, 16. Mai 399
192. An Ludwig Schnorr 1864, 20. Mai 400

		Seite
193. An Heinrich Porges	1864, 25. Mai	402
194. An Heinrich Porges	1864, 28. Mai	403
195. An Peter Cornelius	1864, 31. Mai	406
196. An Marie v. Muchanoff	1864, ? Mai	409
197. An Friedrich Porges	1864, 5. Juni	409
198. An Ludwig Schnorr	1864, 7. Juni	411
199. An Karl Klindworth	1864, 25. Juni	412
200. An Friedrich Porges	1864, 29. Juli	412
201. An Ludwig Schnorr	1864, 29. Auguſt	414
202. An Anton Puſinelli	1864, 8. September	417
203. An Karl Klindworth	1864, 8. September	418
204. An Ludwig Schnorr	1864, 24. September	420
205. An Ludwig Schnorr	1864, 27. September	420
206. An Peter Cornelius	1864, 7. Oktober	421
207. An Karl Klindworth	1864, 8. Oktober	422
208. An Ludwig Schnorr	1864, 8. Oktober	423
209. An Peter Cornelius	1864, 12. Oktober	424
210. An Ludwig Schnorr	1864, 21. Oktober	426
211. An Ludwig Schnorr	1864, 31. Oktober	427
212. An Ludwig Schnorr	1864, 15. Dezember	428
213. An Peter Cornelius	1864, 24. Dezember	430
214. An Ludwig Schnorr	1864, 24. Dezember	433
215. An Ludwig Schnorr	1865, 10. Januar	433
216. An Ludwig Schnorr	1865, 22. Januar	435
217. An Ludwig Schnorr	1865, 6. Februar	436
218. An Ludwig Schnorr	1865, 15. Februar	437
219. An Ludwig Schnorr	1865, 12. März	438
220. An Ludwig Schnorr	1865, 27. März	438
221. An Ludwig Schnorr	1865, 5. Mai	440
222. An Anton Puſinelli	1865, 6. Mai	441
223. An Ludwig Schnorr u. Frau	1865, ? Mai	442
224. An Ludwig Schnorr u. Frau	1865, 25. Mai	442
225. An Ludwig Schnorr u. Frau	1865, 4. Juni	443
226. An Ludwig Schnorr u. Frau	1865, 13. Juni	445
227. An Ludwig Schnorr u. Frau	1865, 15. Juni	445
228. An die Mitglieder der Münchener Hofkapelle	1865, 19. Juni	446
229. An Ludwig Schnorr u. Frau	1865, 20. Juni	447
230. An Peter Cornelius	1865, 22. Juni	448

		Seite
231. An Ludwig Schnorr u. Frau	1865, 27. Juni	449
232. An Ludwig Schnorr u. Frau	1865, 30. Juni	451
233. An Anton Puſinelli	1865, 2. Auguſt	451
234. An Anton Puſinelli	1865, 7. Dezember	453
235. An Anton Puſinelli	1866, 26. Januar	454
236. An Anton Puſinelli	1866, 6. Februar	456
237. An Julius Fröbel	1866, 11. April	458
238. An Heinrich Porges	1866, 2. Mai	461
239. An Karl Graf Enzenberg	1866, 15. Juni	462
240. An Heinrich Porges	1866, 2. Auguſt	463
241. An Heinrich Porges	1866, 1. September	464
242. An Heinrich Porges	1866, 17. Oktober	467
243. An Dr. Schanzenbach	1867, 17. Januar	468
244. An Dr. Schanzenbach	1867, 20. Februar	478
245. An Anton Puſinelli	1867, 7. Mai	483
246. An Heinrich Porges	1867, 15. Mai	484
247. An Malwida v. Meyſenbug	1867, 11. Juli	484
248. An Heinrich Laube	1867, 4. Oktober	487
249. An Anton Puſinelli	1867, 28. Dezember	489
250. An Fürſt Chlodwig zu Hohenlohe	1868, 28. Januar	490
251. An Anton Puſinelli	1868, 11. Juni	491
252. An Verena Stocker	1868, 13. Juni	491
253. An Verena Stocker	1868, 24. Juni	492
254. An Peter Cornelius	1868, 6. Auguſt	493
255. An Peter Cornelius	1868, 11. September	494
256. An Heinrich Porges	1868, 16. Oktober	495
257. An Heinrich Laube	1869, 6. März	496
258. An Friedrich Nietzſche	1869, 8. Juni	497
259. An Heinrich Porges	1869, 25. September	497
260. An Karl Klindworth	1869, 28. September	499
261. An Peter Cornelius	1869, 8. September	499
262. An Peter Cornelius	1869, 29. September	501
263. An Peter Cornelius	1869, 2. Oktober	503
264. An Karl Klindworth	1869, 26. Oktober	505
265. An Louis Köhler	1869, 3. Dezember	506
266. An Anton Puſinelli	1870, 12. Januar	506
267. An Karl Klindworth	1870, 4. Februar	511
268. An Friedrich Nietzſche	1870, 4. Februar	512

		Seite
269. An Heinrich Porges	1870, 27. Februar	513
270. An Karl Klindworth	1870, 26. April	514
271. An Hermann Levi	1870, 27. April	515
272. An Heinrich Eſſer	1870, 16. Mai	517
273. An Friedrich Nietzſche	1870, 4. Juni	520
274. An Anton Puſinelli	1870, 22. September	522
275. An Anton Puſinelli	1870, 9. November	523
276. An Peter Cornelius	1870, 22. Dezember	524
277. An Karl Klindworth	1871, 25. Januar	526
278. An Anton Puſinelli	1871, 23. Auguſt	527
279. An Friedrich Nietzſche	1871, 21. November	528
280. An Bürgermeiſter Gauß	1871, 28. Dezember	529
281. An Friedrich Nietzſche	1872, 4. Januar	531
282. An Friedrich Nietzſche	1872, 10. Januar	531
283. An Anton Puſinelli	1872, 8. Februar	534
284. An Anton Puſinelli	1872, 7 April	536
285. An Anton Puſinelli	1872, 22. Juni	536
286. An Anton Puſinelli	1872, 22. Juni	537
287. An Erwin Rohde	1872. 2. Juli	538
288. An Peter Cornelius	1872, 27. September	538
289. An Peter Cornelius	1872, 16. Oktober	540
290. An Friedrich Nietzſche	1872, 24. Oktober	540
291. An Erwin Rohde	1872, 29. Oktober	545
292. An Ernſt Gettke	1872, 9. November	546
293. An Anton Puſinelli	1872, 20. Dezember	553
294. An Anton Puſinelli	1872, 28. Dezember	555
295. An Anton Puſinelli	1873, 11. Januar	556
296. An Ottomar Beta	1873, 18. Mai	556
297. An Anton Puſinelli	1873, 13. Juni	558
298. An Fürſt Bismarck	1873, 24. Juni	560
299. An Anton Puſinelli	1873, 19. September	561
300. An Anton Puſinelli	1873, 7. November	563
301. An Verena Stocker	1874, 22. Dezember	564
302. An Verena Stocker	1875, 16. Mai	565
303. An Proſpère Sainton	1875, 4. Juni	567
304. An Johannes Brahms	1875, 6. Juni	568
305. An Johannes Brahms	1875, 26. Juni	569
306. An Verena Stocker	1875, 30. Dezember	570
307. An Anton Puſinelli	1877, 2. Januar	571

		Seite
308. An Martin Plüddemann	1877, 6. Januar	571
309. An Martin Plüddemann	1877, 29. Januar	572
310. An Martin Plüddemann	1877, 13. Februar	573
311. An Carl Fr. Glaſenapp	1877, 25. Juni	574
312. An Freiherrn Auguſt v. Loën	1877, 22. Oktober	576
313. An Verena Stocker	1877, 22. Dezember	577
314. An Hofrätin Puſinelli	1878, 3. April	578
315. An Franz Overbeck	1878, 24. Mai	579
316. An Fräulein Elſa Uhlig	1878, 12. Dezember	580
317. An König Ludwig II.	1879, 7. Juli	582
318. An Heinrich von Stein	1879, 30. September	583
319. An Franz Overbeck	1879, 19. Oktober	583
320. An Friedrich Zöllner	1879, 15. November	584
321. An Heinrich von Stein	1879, 24. Dezember	585
322. An Ludwig Schemann	1880, 29. Mai	585
323. An König Ludwig II.	1880, 28. September	586
324. An Heinrich von Stein	1880, 10. Oktober	587
325. An Heinrich von Stein	1880, 28. November	588
326. An Joſeph Standhartner	1881, 4. Januar	589
327. An Ludwig von Bürkel	1881, 23. Auguſt	591
328. An Verena Stocker	1881, 23. Dezember	594
329. An Heinrich von Stein	1882, 24. März	594
330. An Ludwig von Bürkel	1882, 28. Mai	596
331. An Friedrich Schön	1882, 28. Mai	597
332. An Ludwig von Bürkel	1882, 8. September	598
333. An Ludwig von Bürkel	1882, 1. Oktober	599
334. An Heinrich von Stein	1882, 26. Dezember	601
335. An Verena Stocker	1882, 27. Dezember	601
336. An O. Tierſch	1883, 7. Februar	602

1. An Franz Hauſer.*)

Leipzig [März] 1834.

Verehrteſter Herr!

Ich wähle hiermit den jüngſt von Ihnen ſelbſt vorgeſchlagenen Weg, meine Ideen, Erwiderungen und Entſchlüſſe in Bezug auf das, was Sie mir in den letztverfloſſenen drei Tagen hinſichtlich meiner Oper mit ebenſo tief verſtändigem Urtheile mittheilten, als mit warmer Offenherzigkeit anriethen**), ſchriftlich, und zwar mit der dabei weit eher zu gewinnenden Ruhe und Klarheit vorzulegen. Zuvor aber kann ich nicht anders, als meinen herzlichſten und tiefgefühlteſten Dank für eben jene vortrefflichen Urtheile und Bezeugungen der offenſten Freundſchaftsliebe auszuſprechen, mit denen Sie mich auf immerdar Ihnen verpflichtet haben; glauben Sie mir, ich weiß den

---

*) Baritoniſt und Regiſſeur am Leipziger Theater.

**) Hauſer, der am Leipziger Theater über Annahme oder Ablehnung eines Werkes mit zu entſcheiden hatte, ſcheint ſich ſowohl über Wagners Erſtlingswerk „Die Feen“ ſowie auch über die Vorbildung Wagners für die Kunſt und ſeine künſtleriſchen Ziele ſehr offenherzig und nicht günſtig geäußert zu haben. Der damals 21jährige junge Künſtler ſpricht ſich nun in rührender Beſcheidenheit, aber doch mit zuverſichtlichem Glauben an ſich und ſeine künſtleriſche Zukunft zu dem Sänger über ſeinen Bildungsgang aus und verteidigt ſeine künſtleriſche Anſchauung gegen deſſen abſprechendes Urteil. Hierbei iſt eine, für einen Einundzwanzigjährigen ganz ungewöhnliche Klarheit über ſein Verhältnis zu den damals herrſchenden Kunſtanſchauungen zu erkennen.

Werth jener Offenherzigkeit — und möge ſie auch für den Augenblick die ſchmerzlichſten Gefühle getäuſchter Hoffnungen erzeugen — umſomehr zu ſchätzen, umſo vertrauter ich mit ihr und dem ihm Verbundenen bin, denn eben dieſe war meine Schule; glauben Sie, daß ich dieſe, keineswegs durch Schmeicheleien geleitet gemacht habe. Ich hatte das Glück, die offenherzigſten und ſtrengſten Lehrer zu haben; eine ganze Reihe von faſt niederdrückenden Beweiſen einer faſt pedantiſch ſtrengen Offenherzigkeit waren meine Unterrichtsſtunden bei Herrn Müller; er härtete mich ab gegen die verletzendſten und zurückſchreckendſten Angriffe meines jugendlichen Strebens, indem ich in ihnen nur die belehrenden Beweiſe der Offenherzigkeit erkennen lernte, ſelbſt wenn dieſe nicht immer aus der lauterſten Quelle entſprang. Als ich bei Herrn Müller die Studien der Harmonielehre vollendet und das Gebiet des Contrapunctes betrat, fühlte ich und fühlten die darüber um Rath Befragten, daß jener Lehrer mir jetzt nicht mehr vollkommen ausreichen könnte, und ſo begann ich meine Studien bei Herrn Weinlig fortzuſetzen; dieſer Mann, dem ich mehr zu verdanken habe, als je meine Leiſtungen hinreichend ausgleichen werden können, fühlte nun wohl richtig, wo es mir zunächſt noch fehle; er ſetzte das Erlernen des eigentlichen Contrapunctes hier erſt noch bei Seite, um vorher meine Harmoniekenntniſſe auf das Gründlichſte zu befeſtigen; ſo nahm er zunächſt den ſtrengen, gebundenen Styl der Harmonie mit mir vor und wich nicht eher davon, als bis er mich darin für vollkommen befeſtigt hielt, denn ſeiner Anſicht nach war dieſer gebundene Styl die erſte und einzige Grundlage zur Handhabung freier und reicher Harmonien ſowohl, als weſentlich auch zur Erlernung des Contrapunctes. Das Studium des Contrapunctes nahm er nun nach der feſteſten Richtung und den ſtrengſten Grundſätzen mit mir vor, nachdem er mir durch die Vervollkommnung in dieſem letzten und ſchwierigſten Teil des allgemeinen Muſikſtudiums den ſicherſten Grund gelegt zu haben ſchien und die Erlernung dieſes zur Ausbreitung in den ſchwerſten Feldern der Compoſition für abgeſchloſſen hielt, entließ er mich mit dieſen ſeinen Worten: „Ich thue Sie hiermit aus der Lehre, wie der Meiſter ſeinen Lehrling, wenn dieſer das gelernt hat, was jener ihn lehren konnte.“

Durch dieſes tiefe und ernſte Studium fühle ich mich ungemein erkräftigt, ich fühle mich im Beſitze jener Mittel, durch die ich mich zu meinem Fortſchritt, meiner freieren Weltausbildung ermächtigt hielt. Zu dieſer glaubte mein Lehrer und ich durchaus den Weg der Öffentlichkeit betreten zu müſſen, weil in dieſer eben das weltbildende Prinzip liegt. So war Herr Weinlig ſelbſt im Laufe meiner Studien bei ihm nicht nur nicht gegen die Aufführung meiner während jener Zeit gearbeiteten Inſtrumental-Compoſitionen, ſondern er wünſchte und förderte ſie ſogar lebhaft. So wurden während und nach jener Zeit mehrere Ouvertüren und zuletzt ein Symphonie von mir in unſeren Abonnements-Concerten aufgeführt und freue ich mich ſagen zu können, mir nie dadurch geſchadet zu haben, ſondern neben dem großen Vortheile, mich durch Anhörung jener Sachen immer mehr über die Mittel klarer gemacht zu haben, die zur Erreichung meines Zweckes nöthig ſind, auch noch den genoſſen zu haben, die Augen des Publikums mit Theilnahme auf mich zu richten. Dieſelbe Meinung und dasſelbe Verlangen hege ich nun auch in Bezug auf meine Oper. Sie, verehrteſter Freund, wünſchen nun, wie mich dünkt, Ihrer innigſten Überzeugung nach, mir dieſe Meinung und dieſes Verlangen durchaus zu benehmen. Ihnen gefällt meine Oper nicht, noch mehr, Ihnen gefällt meine ganze Richtung nicht, indem Sie dieſelbe Ihrer eigenen Kunſtanſicht für zuwider erklären. In dieſem Zweiten liegt natürlicherweiſe das Erſtere nothwendig begründet. Unſere Stellung iſt jetzt ſo, daß ich hierin durchaus auf keine Einzelheit eingehen kann, da jedes einzelne Urtheil in jenem allgemeinen Urtheil als naturgemäße Folge ſchon enthalten iſt; und eben jenes allgemeine Urtheil, Sie erlauben, ſchien mir ſchon bei Ihnen als unerſchütterlich feſtzuſtehen, noch ehe Sie auf mein Werk eingingen, da es eben meine allgemeine Richtung, ich möchte ſagen, die Richtung der Zeit betrifft. Sie hätten mir jedes Einzelne ſchon vorausſagen können, und hatten es auch ſo ziemlich ſchon geſagt, ehe Sie eben die Einzelheiten meiner Arbeit kannten. Sie finden in ihr alle Gebrechen unſerer Zeit, indem ſie zugleich jedes Berufen auf dieſelbe für nichtig erklären. Sie halten, um meine innerſte Überzeugung auszuſprechen, nur jene Formen für zuläſſig, in denen ſich jene unerreichbaren Vorbilder der älteren Zeit ausſprachen, und finden ſelbſt ſchon in Mozart eine überladene Anwendung der äußeren Mittel, wodurch es mir ſcheint, daß Sie nur diejenige Gluck's für angemeſſen erklären. Sie fragen mich, warum ich nicht inſtrumentire wie Haydn? Aber noch mehr: Sie finden in alledem, was dieſem entgegen iſt, nicht nur die Einwirkungen desjenigen, was man in unſerer Zeit für etwas Angenommenes hält (wiewohl ich mich beſtrebt zu haben glaube, mich von den Ausſchweifungen derſelben noch ſo fern wie möglich zu halten, und zum Beiſpiel vermuthe, mich deſſen, was ſich zum Beiſpiel ein Marſchner erlaubt, noch enthalten zu haben,) wie geſagt, Sie ſchreiben dieß nicht nur dieſen Einwirkungen zu, ſondern dem Mangel eines inneren Haltes; Sie werfen mir gänzliche Unkenntniß der Handhabung der Mittel, Unkenntniß der Harmonie, den Mangel des gründlichen Studiums vor; Sie finden nichts aus dem Herzen Gedrungenes. Sie gehen auf nichts ein, was von einer innigen Begeiſterung geſchaffen ſein könnte. Wenn ich nicht irre, iſt dieß ungefähr, was den Werth der Arbeit betrifft, die Summe Ihrer Einwürfe, die mir das Reſultat Ihres Urtheils erſcheint. Ich habe mir ſie hiermit etwa zuſammenzuſtellen [mich] bemüht, und finde nichts, — das ich Ihnen entgegnen könnte! Es iſt dieß die Stellung des Getadelten gegen den Tadler und den Tadel ſelbſt! Die Bemühung den Tadel zu widerlegen, ſelbſt nur ſich gegen ihn zu entſchuldigen, iſt für den Getadelten wohl unzuläßlich und unmöglich! Ich ſchweige — denn jedes Auflehnen erſcheint mir Anmaaßung. Da es aber dennoch mein Entſchluß und Wunſch iſt, in den angefangenen Weg der Unterhandlungen wegen der Aufführung meiner Oper nicht einzuſchreiten, ja da es meine Überzeugung iſt, daß eben gerade nur durch eine Aufführung derſelben der Zweck erreicht wird, den ich mir geſetzt habe, ſo fühle ich mich durchaus in der beſcheidenſten Stimmung, Ihnen über dieſe Anſicht der Praktikabilität derſelben ſo viel mir möglich iſt zu entgegnen. Es ſtößt mir ſoeben ein Brief meines Bruders auf, der mich angelegentlich fragt, wie es um die Aufführung meiner Oper beſchaffen ſei.

Es kommt mir dabei Manches zur Erinnerung, was mir einigermaaßen Muth und Troſt gibt. Ich hatte an meinem Bruder, auf den ich hierbei nur als praktiſchen Sänger Rückſicht nehme, den ſtrengſten, ich möchte ſagen den grauſamſten Kritiker, und er bekämpfte lebhaft die theilweiſe Unausführbarkeit meines Geſanges. Unter ſeinen Augen habe ich verbeſſert und eingerichtet, was ich gerade konnte, und ich erkläre Ihnen hiermit, daß ich mich in dieſem Bezug zu jedweder Veränderung bereit halte, die der Sänger von mir wünſcht. Daß ich dem ohngeachtet auf dieſe Art in dieſer [Oper] die italieniſche Geſangsſchönheit nicht herſtellen kann, verſteht ſich von ſelbſt; jedoch geräth mir darin das Endurtheil meines Bruders zum Troſt, welches ungefähr ſo ausfiel: „Die Sänger werden viel über Deine(?)*) Sachen ſchimpfen, und ſo viel man (?)*) ihnen auch immer noch ändern muß, ſo wird es ihnen immer noch ſchwer bleiben; wer es jedoch geiſtig aufzufaſſen weiß, wird doch immer noch Effekt damit machen." Daß die Oper ſich ſehr ſchwer einſtudiren laſſen wird, iſt gewiß: ob aber ſchwerer als Marſchner's Opern, die doch an vielen Orten die Aufführung erleben, wage ich wohl zu bezweifeln. Ich ſollte doch meinen, daß man von Einem auf das Andere ſchließen könne. Auch ich habe darin ſchon eine kleine Praxis mitgemacht; ich übernahm es aus Gefälligkeit, im Würzburger Theater die Chöre einzuſtudiren; ich habe dabei oft mit auf das Studiren der ganzen Oper gewirkt; wir führten Marſchners „Vampyr", „Hans Heiling", Meyerbeers „Robert" unter Andern auf, worin ich allerdings die ungemeinen Schwierigkeiten ebenfalls fand, über die diejenigen meiner Oper gewiß nicht gehen; wenigſtens ſcheint mir das ein ganz ruhiger Vergleich zu ſagen. Ich habe aber auch ſchon einige Nummern meiner Oper einſtudirt und aufgeführt — ein Terzett und eine Arie — wir haben es mit nicht zu großer Mühe zu Stande gebracht und es mit glücklichem Erfolg im Conzert hören laſſen. —

---

*) Worte nicht ganz leſerlich.

Ich habe meinem Bruder eine eingelegte Arie geſchrieben, die gewiß nicht beſſer und leichter iſt, als jede Nummer meiner Oper, und es ſchmeichelt mir, ſowohl Zeuge des Effektes geweſen zu ſein, als auch jetzt wiederum von Würzburg davon benachrichtigt zu werden, daß ſie fortwährend mit großem Beifall geſungen wird. — Sie werden, verehrteſter Freund, auf keinen Fall in dieſer kleinlichen Aufzählung meiner geringen Erfahrungen Züge einer erbärmlichen Eitelkeit entdecken wollen; — aber jetzt, da es in meiner Stellung zu Ihnen auf die Lebensfrage meiner Oper ankommt, können Sie mir wohl auch keinesfalls verdenken, wenn ich wie der Schiffbrüchige den kleinſten Balken, der mein Leben und meine Hoffnung rettet, heranziehe. So klein und unbedeutend jene geringen Erfahrungen ſind, ſo laſſen ſie mich doch, wenn ich den Maaßſtab von dem Kleinen auf das Große anlege, einigermaaßen Hoffnung ſchöpfen und eine Aufführung meiner Oper nicht für unmöglich halten; — wenn Sie meinen Wunſch und mein Streben, dieſelbe eifrig zu betreiben, als toll und verderblich verwerfen ſollten, ſo fürchte ich allerdings, daß mich dieß bei meiner Unternehmung immer als ein Fluch begleiten würde — um ihn abzuwenden, kann ich daher nur inſtändigſt bitten, die Sache ein wenig leichter zu betrachten und mir im übrigen Ihre gütige und nachſichtsvolle Geſinnung nicht zu entziehen. Für meine Stellung und den Weg, den ich mir bahnen muß, fühle ich und fühlen es die Meinigen durchaus für nöthig, dieſe Bahn einzuſchlagen, — und die Täuſchung ſiegt zwar überall, — aber ich denke — ſie ſoll mich nicht ganz zum Verderben führen. Legen Sie, ich bitte, dem jetzt betretenen Weg der Unterhandlungen kein entſchiedenes Hinderniß in den Weg, und genehmigen Sie, um auf der gleichſam amtlichen Bahn ruhig fortzufahren, daß ich die Partitur abholen laſſe, um ſie in die offiziellen Hände des Herrn Kapellmeiſters zu legen. Laſſen Sie mich diesmal noch Gott verſuchen.

Gar ſehr ſollte es mich ſchmerzen, wenn Sie glaubten, daß ich leichtſinnig über alles das hinwegſchlüpfe, was Sie mir ſo innig überzeugt mittheilten, — es iſt alles tief in mir aufgenommen, und ich hoffe, daß auf Ihre mitgetheilten Ausſprüche begründet, mir einſt ein ganz neues, ſicheres und reineres Kunſtſtreben aufgehen wird. Es würde mich untröſtlich machen, wenn Sie meine hier niedergelegte Anſicht, und die Offenheit, zu der mich die herzliche Art antrieb, mit der Sie mich belehrten, irgend übel deuteten. Ich ſehe dieſe Zeilen als eine Grundlage an, auf die ſich ein ebenſo offenes Verhältnis der Belehrung als des willigen Eifers, ſie anzunehmen, gründen ſoll. Nur in dieſer Hoffnung und Überzeugung, wage ich es, Ihnen dieſen Brief zuzuſenden und verbleibe*) . . . .

W.

---

*) Die letzten Worte ſind nicht mehr zu rekonſtruieren. Der in dieſem Brief genannte „Herr Müller“ war Muſiker in Leipzig, ſpäter Organiſt in Altenburg; Theodor Weinlig bekanntlich Kantor an der Thomasſchule in Leipzig.

2. An Robert Schumann.

Magdeburg, den 19. April 1836.

Liebſter Freund!

Ich ſchicke Ihnen hier ſo eine Art Bericht über Magdeburg; es läßt ſich nicht viel ſagen und es iſt auch im ganzen nichts damit geſagt. Ich habe Sie einmal darin angeredet, — gefällt es Ihnen nicht, ſo ändern Sie es, wie Sie wollen. Ich konnte es mit dem beſten Willen nicht umgehen, einiges über meine eigene Perſon zu ſprechen, — einmal muß ich in einem Muſikbericht über Magdeburg als hieſiger Muſikdirektor mit erwähnt werden, zweitens wäre es albern, mich ſelbſt, ohne es verdient zu haben, herunterzureißen, und daß ich drittens über meine Oper*) ſchreibe, hat beſonders den Grund, weil ſonſt niemand anderes darüber ſchreibt, und ich doch gerne will, daß ein Wort darüber geſprochen werde. Es iſt ein Jammer, wie man ſich durchhelfen muß! Ich glaube übrigens nicht zu viel über mich geſagt zu haben. Trotzdem werden Sie wohl finden, daß mein Name nicht und gegen niemand genannt werden darf, ſonſt wehe mir!

Ich ſehe Sie wahrſcheinlich bald einmal in Leipzig und freue mich, weiß Gott, herzlich darauf. Hier gibt es lauter Sch... kerle!

Adieu, liebſter Schumann.

Ihr

Richard Wagner

---

*) Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo.

3. An Robert Schumann.

Königsberg, den 3. Dezember 1836.

Mein verehrteſter Freund!

Sie haben lange Zeit von mir nichts gehört, und waren vielleicht ſchon in dem fröhlichen Wahne, ich exiſtire nicht mehr. Allerdings exiſtire ich noch, wenn auch 100 Meilen vom kultivirten Deutſchland entfernt. Wie ich mich nur an alles, was mir aus jener Welt noch als Hoffnung übrig blieb, mit ſehnſüchtiger Manie feſtklammere, können Sie ſich wohl denken. Sie ſind auch ſo ein Stück Hoffnung, und entſchuldigen Sie daher, wenn ich auch Ihren Rockärmel wenigſtens feſthalte. Zur Sache, wenn's beliebt. Ich möchte gern losſchießen und einmal zu etwas kommen. Sie wiſſen, daß ich Ende vorigen Jahres mit einer Oper fertig wurde, ‚Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo‘ — Text nach Shakeſpeares ‚Maß für Maß‘! — Weiß nun der T...., wie es kommt, aber ich halte die Oper nicht für ſchlecht, und derſelben Meinung war auch ohngerufen unſer Freund Bank*), den ich damit bekannt machte. Das Ding paßt aber nicht auf deutſchen Boden, ſowohl Sujet wie Muſik, und wenn ich ſie ſelbſt für Deutſchland lokaliſieren wollte, — welche Rieſenſchwierigkeiten hat nicht ein unbekannter deutſcher Komponiſt, in Deutſchland in Aufnahme zu kommen! Das iſt ja das Miſere, woran die ganze deutſche Oper leidet! Ich weiß wirklich nicht, an welchem Zipfel ich es anfaſſen ſollte; — Leipzig habe ich mir gleich anfänglich verſperrt, weil der große Ringelhardt**) das Sujet nicht goutieren konnte; auf ähnliche Hinderniſſe werde ich bei jeder deutſchen Bühne ſtoßen, zumal da ich zunächſt hierher nach Sibirien gebannt bin, und meine Anweſenheit an den Orten nicht geſtattet iſt, wo ich etwas perſönlich wirken könnte. Dann aber auch, was hilft es mir dann eigentlich, wenn ich nun mal in Breslau oder Braunſchweig, für welche Orte ich Hoffnung hätte, reüſſirte? Es würde doch zu nichts führen! — Ich will einen kühnen Sprung machen und mich nach Paris wenden. An die ‚Opéra comique' paßt das Ding.

---

*) Karl Bank, Muſikſchriftſteller und Kritiker.

**) 1832—1844 Theaterdirektor in Leipzig, † 1855.

An Scribe habe ich ſchon vor einiger Zeit den Entwurf eines großen Opernſujets*) in fünf Akten geſchickt. Das Sujet iſt höchſt brillant, und ich habe Scribe gebeten, ſeinen Namen, ſeine Bearbeitung und ſeine Protektion dazu herzugeben. Eine Antwort habe ich noch nicht, und vermutlich iſt er, immer auf Reiſen begriffen, noch nicht dazu gekommen. — Nun hätte ich Luſt, meine komiſche Oper direkt an den Direktor der ‚Opéra comique' zu ſenden; er ſoll die Muſik und das Sujet zunächſt prüfen laſſen von Auber und Gott weiß wem; — gefällt es ihm, ſo ſoll er den Text, von wem er will, bearbeiten und der Muſik aneignen laſſen. Ich finde die Idee nicht ſo übel, — mein Gott, — Auber kann ihm doch auch nicht alle Monate eine neue Oper ſchreiben, und warum ſollte ihm die Neuheit der Idee nicht gefallen? — Am Ende bleibt es doch immer nur ein Verſuch.

Ich wende mich aber erſt noch einmal an Sie; Sie haben ja wohl mannigfache Verbindungen mit Pariſer Autoritäten; können Sie mir nicht einen Weg empfehlen, durch den ich noch beſſer zu meinem Ziele kommen kann? Oder, ſollte das nicht ſein, können Sie mir nicht wenigſtens durch Ihren Korreſpondenten genau die Adreſſe des Entrepreneurs der ‚Opéra comique‘ und die leichteſte Art, etwas an ihn kommen zu laſſen, mittheilen! — Sehen Sie doch einmal zu, was ſich thun läßt. Finden Sie ſelbſt etwas aus, wodurch man am ſchicklichſten das Unternehmen einleiten kann, ſo würde ich Ihnen ſelbſt die Partitur nach Leipzig ſchicken, damit Sie ohngefähr wiſſen, was Sie unter den Händen haben. — Nun ſagen Sie mal, verehrteſter Beſchützer der romantiſchen Schule, was Sie ſo darüber denken, und was ſich da hoffen und machen läßt. Sie ſitzen ja im Mittelpunkte der Spekulation, und werden mir ſicher etwas Geſcheiteres an die Hand zu geben wiſſen, als es hier in Preußiſch-Sibirien von irgend jemand der Fall ſein kann. Ich hege jedenfalls zu Ihrem Cosmopolitismus das Vertrauen, daß Sie mich nicht unbeachtet laſſen werden, und bitte herzlich um eine Antwort.

---

*) „Die hohe Braut" nach dem Roman von Heinrich König.

Sobolewski*) ſagte mir geſtern, es habe ihm jemand eine neue Sonate von Ihnen überbracht; heute oder morgen beſuche ich ihn, er ſoll ſie mir vorſpielen, denn ich ſelbſt bin ein zu ſchlechter Klavierſpieler, als daß ich ſie unter meinen Fingern maſſakriren wollte.

Endlich erhielt ich letzthin wieder eine Lieferung der muſikaliſchen ‚Zeitſchrift‘; — durch meine Reiſen war bis jetzt die Verbindung unterbrochen; ich habe jetzt die Blätter bis ohngefähr Ende Juli; wären Sie wohl ſo gut, und beſorgten mal gelegentlich, daß mir auch die übrigen noch zukommen? — Meinen Aufſatz Ende Mai aus Berlin haben Sie wohl nicht aufgenommen,

---

*) J. F. Eduard Sobolewski 1808—1872, unter dem Pſeudonym J. Feski, Mitarbeiter an Schumanns „Zeitſchrift“, Komponiſt der von Cornelius (vgl. Literariſche Werke III, 101) ſo ſehr geprieſenen Oper „Comala“.

— die Polemik gegen Rellſtab in dieſer Weiſe genirte Sie wohl? — Nichts für ungut! Meine herzlichſten Grüße an Karl Bank und meine wenigen anderen Leipziger Freunde. Sich ſelbſt halten Sie meiner herzlichſten Achtung und Freundſchaft verſichert, mit der ich bin

Ihr ergebener
Richard Wagner, Muſikdirektor

4. An Louis Schindelmeißer.*)

Mein liebſter Louis,

In größter Eile noch ſchnell ein paar Worte an Dich. Ich bin im Eilwagen viel mit mir zu Rathe gegangen, u. das Reſultat iſt, daß ich jetzt Alles auf das Engagement nach Riga gebe. Mein lieber, lieber Freund, noch einmal bitte ich Dich recht dringend, Alles aufzubieten, um mir ſobald wie möglich den Contrakt mit Holtei zuſtellen zu können; es iſt für mich von der größten Wichtigkeit. Noch einmal: — auf meine Frau braucht dabei gar keine Rückſicht genommen zu werden, — 1000 Rubel Slbr: Contrakt auf 2—3 Jahre; und wenn Du mir noch etwas auswirken könnteſt, ſo wäre es das: — ich bin natürlich des Vorſtudirens wegen ſchon früher in Riga nöthig, u. verpflichte mich deshalb, ſchon Mitte July daſelbſt einzutreffen, u. mache demnach auf eine Reiſeentſchädigung (incluſive meinen früheren Aufenthalt in Riga) — von 100 Thaler Anſpruch, die ich voraus erhalten muß. Sieh, wie Du damit durchkommſt, unbillig iſt es keinesfalls. — Und dann, mein lieber Louis, beeile Dich ſo ſchnell als möglich, mir Nachricht über Alles zu geben, nach Dresden poste rest: Du glaubſt nicht, wie viel für mich davon abhängen würde, wenn Dein Brief Holtei's Zuſage enthalten ſollte. Ich komme dann noch in dieſem Monat durch Berlin, wo ich Dir noch perſönlich meinen herzlichſten Dank für dieſen neuen Freundſchaftsdienſt abſtatten, und noch ein paar recht angenehme Tage mit Dir, Du lieber Kerl, verleben werde!

---

*) Schindelmeißer verdient es, daß man ſeiner nicht vergeſſe; denn er gehört zu den ſehr wenigen deutſchen „Kapellmeiſtern“, welche für des Meiſters Werke von Anfang an eine wirkliche Sympathie gefühlt und ihre Theilnahme auch durch die Tat mit einer ſchönen, aufrichtigen und eifrigen Treue bewieſen haben. Als gleichalteriger Jugendfreund aus der Leipziger Studienzeit, jüngerer Stiefbruder des ſpäteren Berliner Hofkapellmeiſters Dorn, tritt er uns zunächſt flüchtig entgegen in den drei einzig übrig gebliebenen Briefen aus dem Jahre 1837. Nach 15 Jahren, welche die Werke vom „Rienzi“ bis zum „Lohengrin“ entſtehen ſahen, beginnt der zweite Teil des freundſchaftlichen Verhältniſſes, das bis zu Schindelmeißers Tod 1864 dauerte und bezeichnet iſt durch die Einſtudierungen des „Tannhäuſer“ und „Lohengrin“ an den Theatern von Wiesbaden und Darmſtadt, an welchen Schindelmeißer die Stelle des Hofkapellmeiſters bekleidete. Aus den Briefen an Uhlig kennt man des Meiſters Worte, welche von dem Eindruck des „Tannhäuſer“ auf den befreundeten Muſiker berichten: „Schindelmeißer, der den Tannhäuſer am 13. November [1852] zum erſten Male [in Wiesbaden] aufführen wird, macht mir viel Freude: meine „Anleitung“ hat in ihm prächtig gewirkt, und ich glaube, ſeine Aufführung wird recht gut werden. Er ſchreibt mir, er ſei — „entſetzt“ über dieſe Muſik, denn mit dem „Entzücken“ komme er nicht aus, um die Revolution zu bezeichnen, die in ihm vorgehe.“ (An Uhlig. 10. XI. 1852. S. 241.) Außer in den Briefen an Liſzt

Thue ja Alles mögliche! Leb' wohl!

Dein Richard Wagner.

Leipzig. 7./6. 37.

---

und Uhlig findet man bei Glaſenapp Bd. I und II alles Wiſſenswerte über dieſe Beziehung und die des Meiſters Leben ſtets freundlich berührende Tätigkeit Schindelmeißers.

5. An Louis Schindelmeißer.

Deinen Brief, mein Louis, empfing ich heute. Hier eine ganz kurze und eilige Antwort. Innigen Dank für Deine Freundſchaft! Mit dieſem Briefe geht an die Königsberger Gerichte meine Klage auf Eheſcheidung von meiner Frau ab.*) Ich bin jetzt brodlos. Ich muß Riga erhalten. Augenblicklich kann ich hier nicht abkommen; ich wohne bei meinem Schwager Hermann Brockhaus, Ottiliens Mann. Liebe Leute. Ich kann ſie ſo ſchnell nicht verlaſſen. Schreibe mir umgehend, ob meine ſchnelle Ankunft in Berlin noch nöthig iſt; wenn Du mir ohne dem zu dem Contrakt verhelfen kannſt iſt's mir ſehr lieb. Ich habe augenblicklich kein Geld, und meine Verhältniſſe laſſen ſich nicht ſo ſchnell ordnen. Dem ohngeachtet ſehe ich Dich jedenfalls, nur etwas ſpäter, auf längere Zeit in Berlin. Antworte nur umgehend, ob ich nach Berlin kommen muß, oder nicht. Thue ja Alles. Dieſer Brief an Holtei. Kein Geheimniß mehr. Großen, warmen Dank, mein Louis! Adieu!!

Dein Richard Wagner.

Dresden, 12./6. 37.

---

*) Zu dieſer Eheſcheidung kam es bekanntlich nicht. Die Gatten verſöhnten ſich wieder. Max Koch ſagt darüber im erſten Teil ſeiner Wagner-Biographie (Berlin, Ernſt Hofmann & Co. 1907) S. 242: „Jedenfalls erſt auf den Rat und das Drängen ſeiner Familie hin hat Wagner ſich zu dieſem Schritte entſchloſſen, denn fünf Tage früher, vor dieſer Rückſprache, hatte er Schindelmeißer nur geſchrieben, daß bei den Verhandlungen wegen der Stelle in Riga auf ſeine Frau gar keine Rückſicht genommen zu werden brauche.“ Vgl Brief 4.

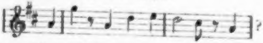
6. An Louis Schindelmeißer.

Mein guter, lieber Louis,

Du wirſt ſchöne Geſichter ſchneiden, da Du jetzt erſt einen Brief von mir erhältſt; Du wirſt manchmal nicht gewußt haben, woran Du mit mir biſt; — nun, ſei nur wieder gut, — pro primo — Geld — Geld habe ich hier ſchrecklich viel gebraucht, — glaube mir offen u. ehrlich, u. erlaß mir alle Umſchreibung, — ich **konnte** es Dir nicht eher ſchicken. — Abgemacht! — Was ſollte ich Dir denn aber eher über unſere Oper ſchreiben, — geſtern haben wir erſt eine gehabt. Norma hatten wir vorbereitet, und Mad: Norma-Ernſt blieb aus; — wo nun anfangen;? — Alles mußte umgeſtürzt werden, — jede Repertoire-Oper bot Schwierigkeit, — da fehlten die Parthien, — dort waren ein Paar nicht einſtudirt; endlich eröffneten wir geſtern die Oper mit der weißen Dame. Na, es ging gut, — die Leute ſollen ſogar entzückt geweſen ſein, es wurden alle gerufen. — Der Tenoriſt **Köhler**, ſchöne Stimme und ſonſtige recht glückliche Natur-Anlagen; **Günther**, Gaveſton, ausgezeichnet; das iſt ein fertiger Künſtler und Sänger. — Im Uebrigen Alles paſſabel; — die Hrn: Choriſten werden etwas verdorben, weil ſie zu viel im Schauſpiel ſpielen; ſonſt gute Stimmen. — Orcheſter wird ſich machen, — die Neuen ſind meiſt ſehr gut, ſehr weniger die Alten; — Horniſten prächtig, — Loß ebenfalls. Enſemble fehlt noch, wird ſich hoffentlich finden. Ich ſtehe mit Holtey auf dem beſten Fuße, — weniger **Wohlbrück**, und ihm zu lieb auch Dein Bruder. **Dorn** iſt ein liebenswürdiger braver Menſch, der mich jederzeit als braver Freund aufnimmt; er iſt mein einziger Umgang und Freund. Er componirt jeßt leichter. — Geſtern wurde er zum 5tenmale Vater; die Frau glücklich entbunden mit einem Jungen; — große Freude in Jeruſalem.

Unſere Sänger und Schauſpieler ſind alle nette Leute; — **Wreede** tritt zunächſt im Zampa auf, — er hat eine göttliche Stimme; — Günther und er ein paar prächtige Bäſſe. Dem. **Ludwig** liegt ſchwer krank, — Du — an der iſt nicht viel! —

Wie geht's Dir, — Du wirſt doch hoffentlich ſchreiben, Deinem Bruder gratuliren, und meiner erwähnen? Was macht die Oper



Ich freue mich, und habe **Dorn** viel davon erzählt; er nimmt an Allem ſehr viel Theil! —

Nun mein alter treuer Freund, — ich habe Probe, — nimm mit dieſem Kurzen vorlieb, zu was einen Langen? Behüte Dich Gott, ſei mir nicht böſe, und gedenke freundlich

Riga, 17. Sept. 37. Deines Richard W.

7. An den König Friedrich August von Sachſen.*)

Allerdurchlauchtigſter Herr!
Allergnädigſter Herr und König!

[Paris] 1. Dezember 1840.

Wenn ich es wage, aus Frankreichs Hauptſtadt mich unmittelbar an Ew. Majeſtät mit einem unterthänigſten Geſuch ehrfurtsvoll zu wenden, ſo möge vor Allem meine Kühnheit darinnen eine Entſchuldigung finden, daß ich als Sachſe und Ew. Majeſtät treuergebenſter Unterthan es unmöglich über mich gewinnen konnte, eine wenigſtens für mich ſo außerordentlich wichtige Gelegenheit vorübergehen zu laſſen, ohne mein in fremden Landen immer ſteigendes und dringenderes Verlangen zu ſtillen, gegen meinen Allergnädigſten Herren und König unmittelbar meine tiefſte und feurigſte Verehrung auszuſprechen.

---

*) Dieſes Schreiben richtete Wagner zugleich mit der Ein- ichung ſeiner Rienzi-Partitur an die Intendanz des Dresdener ofstheaters an den König Friedrich Auguſt von Sachſen.

In Leipzig geboren, bezog ich noch als Kind mit meiner Familie Ew. Majeſtät Reſidenz Dresden, wo mein Stiefvater, Ludwig Geyer, als Hofſchauſpieler bei Ew. Majeſtät Hoftheater angeſtellt, das unſchätzbare Glück hatte, durch die huldreichſte Gunſt des Allerhöchſten Hofes in dem Grade ausgezeichnet zu werden, daß, da er zugleich Portraitmaler war, er mit dem Allerhöchſten Auftrage beehrt wurde, die Allerdurchlauchtigſte Familie zu portraitiren.

Ich ſelbſt habe mich der muſikaliſchen Compoſition gewidmet und hatte bereits vor 10 Jahren das Glück, einige meiner Inſtrumental-Kompoſitionen mit Beifall in meiner Vaterſtadt aufführen zu ſehen. Seitdem habe ich in mehreren Städten Deutſchlands das Amt eines Muſikdirektors verwaltet; da mich aber namentlich der Drang beſeelte, mich durch dramatiſche Compoſitionen auszuzeichnen, ich aber die kleineren Provinzbühnen Deutſchlands keineswegs für geeignet halten durfte, vermöge erſter Aufführungen auf ihnen den nöthigen Ruf zu begründen, ich leider damals noch nicht den Muth beſaß, mich wie jetzt mit ehrfurchtsvollem Vertrauen an Ew. Majeſtät ſelbſt zu wenden, ſo entſchloß ich mich endlich, dem Beiſpiel ſo vieler

Deutſchen zu folgen und mich in der erwähnten Abſicht nach Paris zu wenden.

Hier wurde die Ausſicht auf ein Gelingen meines Planes zunächſt durch den glücklichen Umſtand feſter gegründet, daß es mir gelang, die Freundſchaft des rühmlich bekannten Herrn Meyerbeer zu gewinnen, durch deſſen thätigſte Theilnahme ich auch bereits dahin gelangt, daß ich jetzt mit der Adminiſtration der Académie Royale de musique*) in den freundſchaftlichſten Unterhandlungen über eine für dieſes Theater eigens zu componirende Oper ſtehe.

Nichts deſtoweniger aber iſt in mir der feurige Wunſch immer lebendig geblieben, meine beſten künſtleriſchen Kräfte meinem deutſchen Vaterlande zu widmen. Von dieſem Verlangen getrieben, habe ich hier in Paris eine große Oper unter dem Titel „Rienzi“ vollendet, und zwar in der beſonderen Abſicht, ſie dem Hoftheater Ew. Majeſtät zur erſten Aufführung anzubieten, weßhalb ich denn namentlich auch einige wichtige Parthien derſelben im Voraus für mehrere ausgezeichnete Künſtler berechnete, die das unſchätzbare Glück genießen, Mitglieder des Hoftheaters Ew. Majeſtät zu ſein.

Dieß, mein Allergnädigſter Herr und König, iſt die Angelegenheit, wegen deren huldvollen Entſcheidung ich mich erkühnt habe, mich unmittelbar an Ew. Majeſtät, den großmütigen Schützer und Beförderer vaterländiſcher Kunſt, zu wenden. Von dem jedem Sachſen angeborenen innigen und unbedingten Vertrauen zu ſeinem angebeten Landesvater beſeelt, faſſe ich den Mut, mein unterthänigſtes Geſuch in tiefſter Ehrfurcht vorzutragen:

---

*) Offizieller Titel der Pariſer Großen Oper.

ich erſuche Ew. Majeſtät, daß Allerhöchſtdieſelbe geruhen wolle, eine erſte Aufführung meiner Oper Rienzi, deren Partitur ich zugleich Ew. Majeſtät Hofmarſchall und Hoftheater-Intendanten Sr. Excellenz Freiherrn von Lüttichau zuſende, auf Ew. Majeſtät Bühne zu Dresden Allergnädigſt zu geſtatten.

Würde mir mit der huldreichen Genehmigung dieſes Geſuchs noch das unausſprechliche Glück zu Theil, daß Ew. Majeſtät geruhen wollte, mir zu geſtatten, Allerhöchſtderſelben mein Werk in tiefſter Ehrfurcht widmen zu dürfen, ſo würden die glänzendſten Erfolge vor dem Publikum mir matt und nichtig ſcheinen gegen das erhebende Gefühl, mein erſtes größeres Produkt unter der beſonderen huldreichen Protektion meines Allergnädigſten Herrn und Königs auf dem Boden meines Vaterlands in das Leben treten zu ſehen. —

8. An Heinrich Laube.*)

Paris, den 3. Dezember 1840.

Mein vortrefflichſter Laube,

indem ich pünklich Ihre Ordre befolge, melde ich Ihnen hiermit, daß Madame Schröder-Devrient ſoeben meinen Brief erhalten hat.

Die Partitur meiner Oper**) iſt unterwegs; ſie iſt mit gräßlichen Geburtsſchmerzen in die Welt gegangen; fürchterlichere Tage kann niemand erleben, als für mich der erſte und zweite dieſes unglückſeligen Monates waren; ſoweit es möglich war, haben mir die letzten Pfennige meiner armen hieſigen Freunde geholfen, den gedrohten Schlag bis nächſten 15. zu verſchieben; dieſer Schlag heißt unwiderruflich augenblickliche Auspfändung und Verluſt meiner perſönlichen Freiheit: Ich habe es nicht geglaubt, — aber es war mit zwei Haaren daran; denn ich als Ausländer habe alle gewöhnlichen Proteſtmittel nicht zu meiner Disposition. Ich ſuche nun bis dahin von allen Ecken und Enden die nöthige Summe zuſammenzutreiben; können Sie etwas dazu beitragen, — es ſei, was es ſei, ſo ſchicken Sie unverzüglich!

---

*) Nur die drei in dieſem Bande enthaltenen Briefe an Heinrich Laube ſcheinen ſich erhalten zu haben; ſie illuſtrieren die drei verſchiedenen Etappen, in denen ſich die Beziehungen Wagners zu Laube bis zur gänzlichen Auflöſung des freundſchaftlichen Verhältniſſes bewegten.

**) „Rienzi".

Gott lohne Ihnen für Ihre Güte und Liebe!

Ihr treu ergebener

Richard Wagner.

9. An den Maler Fechner.

Sehr geehrter Herr,

ſehr wohl ſehe ich ein, daß Sie nach der Meinung, die Sie, Ihrer Denkungsweiſe getreu, über mich zu hegen ſich gedrungen fühlen werden, heute nicht mehr ſo zu Ihnen*) ſtehen, wie an dem Tage, wo ich von der äußerſten Noth getrieben Sie um Hülfe erſuchte, die Sie mir ebenſo freundlich als bereitwillig gewährten.

Ich fühle ſogar, daß Sie mich Ihrer heutigen Geſinnung nach ſogar der Verpflichtung überheben, ſogar meine Entſchuldigungen wegen meines damals nicht gelöſten Verſprechens hervorzubringen, da ich überzeugt ſein muß, daß ich mich in Ihren Augen nur durch die reale Erfüllung eben jenes Verſprechens von — Gott weiß welcher? — Anſchuldigung reinigen können werde. Der, Ihrer Meinung nach, gröbſte Verſtoß, deſſen ich mich ſchuldig gemacht habe, beruht jedoch jedenfalls in der Nichtbeobachtung gewiſſer Förmlichkeiten, wie ſie Gläubiger von Ihren Schuldnern zu verlangen haben: gegen dieſen einzigen Punkt nehme ich mir die Freiheit, meine Entſchuldigung hervorzubringen, und es ſei mir daher erlaubt, Ihnen zu ſagen, daß ich über die Art und Weiſe, wie Sie nicht gegen mich, ſondern gegen meinen mehr als unſchuldigen Freund ſich in die quälendſten und erbittertſten — Erörterungen (will ich ſagen) ausgelaſſen haben, dermaßen empört war, daß ich wohl fühlte, die Zeit des freundſchaftlichen Verkehrs ſei unter uns, d. h. Ihnen, ſehr geehrter Herr, und mir, — zu Ende. Von da an ſehe ich ein, daß ich nur noch mit dem Beutel in der Hand zu Ihnen ſprechen konnte, und ich geſtehe Ihnen, daß mir dieſe Einſicht eine ſehr ſchmerzliche war, da ich im übrigen (Ihre Anſicht über mich bei Seite geſtellt) — ein dankbares Herz habe, das gern ein freundliches Andenken für den aufbewahrt, der mir mit ſo viel Bereitwilligkeit, wie Sie, einen Freundſchaftsdienſt erwies.

---

*) Soll offenbar heißen „mir“.

— Daß ich troß der gewonnenen Überzeugung, Sie nur noch durch Geld befriedigen zu können, nicht im Stande war, meine wahrhafte Verbindlichkeit gegen Sie zu löſen, dieß, ſehr geehrter Herr, iſt der Punkt, wegen deſſen jeder der mich kennt [mich] nur beklagen können wird; Sie, ich halte mich deſſen verſichert, ſind der Einzige, der mich dieſes Bedauerns nicht würdig erachten kann: ſomit bin ich von Ihnen aber ſo unendlich weit geſchieden, daß ich in Bezug auf Sie nur noch die Laſt einer ganz materiellen Verpflichtung auf mir fühle, und in dieſem Sinne erfülle ich heute meine traurige Schuldigkeit gegen Sie, indem ich Ihnen erklären muß, daß es mir für den Augenblick noch von der reinſten Unmöglichkeit iſt, zu bezahlen, daß Sie, wenn Sie einigermaßen begreifen können, von welchem peinigenden Gewicht mir eine Verpflichtung gegen Sie jetzt ſein muß, aber vollkommen verſichert ſein können, von dem erſten Gelde, welches ich künftigen Herbſt einzunehmen hoffen darf, bezahlt zu werden.

Mit ausgezeichneter Hochachtung habe ich die Ehre bis dahin zu verbleiben

Ihr ſehr verpflichteter Diener
Richard Wagner.

Dresden. 13. Mai 1842.

10. An Robert Schumann.

Verehrteſter Freund,

geſtern ſagte mir jemand, der noch die neueſte Nummer Ihrer ‚Zeitſchrift f. Muſik‘ geſehen hatte, er habe in derſelben bis jetzt noch nichts über die Aufführung meiner Oper ‚Rienzi‘ in Dresden geleſen*). Ich geſtehe, daß mich dieſe Nachricht ſehr betrübte, da ich nicht weiß, auf weſſen Theilnahme ich zählen ſoll, wenn ich es auf die Ihrige nicht können ſollte. Wie kommt das aber? Es wird Ihnen doch ſonſt aus Dresden berichtet, — warum nun nicht über eine Erſcheinung, die

---

*) Der anonyme Bericht über die Uraufführung des „Rienzi“ in der „Neuen Zeitſchrift für Muſik“ ſtammt von Wagners Freund Ferdinand Heine. Vgl. Neue Zeitſchrift für Muſik 1905, 48.

— ganz unparteilich betrachtet — doch in jeder Hinſicht Aufſehen hier gemacht hat? Soll ich Ihnen zu meiner Beglaubigung nennen, daß (— hier unerhört —) bei der erſten Aufführung der Componiſt viermal, — bei der zweiten zweimal gerufen worden iſt? Daß bei der dritten Vorſtellung der Componiſt es gewaltſam ablehnen mußte, dreimaligem Herausrufen zu gehorchen, da er dieſe Ehre nur noch den Sängern zugewieſen wiſſen wollte? Soll ich erwähnen, daß meine Oper fortwährend noch bei erhöhten Preiſen gegeben wird, und daß demohngeachtet für die nächſten Vorſtellungen keine Billette mehr zu haben ſind? — Ich weiß, dieß alles ſind Dinge, die mit dem Werte meiner Arbeit nichts gemein zu haben brauchen, und halte mich für beſchämt, daß ich es nöthig zu haben glaubte, ſie Ihnen aufzuzählen. Ich bin in leidenvollen Zeiten, wo die Kunſt mein einziger Troſt blieb, Künſtler genug geworden, um nicht in die Befriedigung der Eitelkeit mein einziges Heil zu ſetzen; wem aber daran gelegen ſein muß, auch etwas zum Leben zu haben, der kann ſich nicht ganz allein mit dem Bewußtſein beruhigen, redlich geſtrebt zu haben.

Ich hätte daher ſehnlich gewünſcht, Sie ſelbſt bei einer Vorſtellung meiner Oper zugegen zu ſehen, und könnte ſich dieſer mein Wunſch noch für morgen Freitag zur vierten Vorſtellung meiner Oper verwirklichen, ſo würde ich dadurch ſehr glücklich gemacht werden. Daß die für Sie entſtehenden Unkoſten eines ſolchen Beſuches auf mich fallen würden, habe ich wohl nicht erſt zu erwähnen nöthig.

Eines muß ich Ihnen aber noch erwähnen, weil ich es wirklich für außergewöhnlich halte: Die Dresdener Generaldirektion hat mich ſoeben aufgefordert, ihr auf das ſchleunigſte die Partitur meiner anderen

Oper — ‚Der fliegende Holländer' — zu liefern, da ſie beabſichtigt, dieſe Oper ſogleich und unmittelbar nach ‚Rienzi' ebenfalls in Szene zu ſetzen; da ſie einem ganz beſonderen Genre (dem rein romantiſchen) angehört und in ſehr kurzer Zeit ſtudirt werden kann, habe ich eingewilligt, und ſo wird ſie ſchon Anfang Dezember hier zur Aufführung kommen, jedenfalls alſo eher als in Berlin*), wo erſt Lachners Oper**) heraus muß, ehe an die meinige gegangen werden kann. Könnte ich doch die Dresdener Aufführung meiner Opern nach Leipzig verſetzen!

Genug! Sie werden fühlen, was mir auf und an dem Herzen liegt. Seien Sie mir nicht böſe wegen meiner Zudringlichkeit und erhalten Sie freundſchaftliche Geſinnungen

Ihrem ergebenſten
Dresden, 3. November 1842 Richard Wagner
Waiſenhausſtraße No. 5

11. An Morath.***)

Dresden. 4. Januar 1843.

Mein beſter Herr Morath, ich habe Sie lange warten laſſen, und ich muß geſtehen, daß es mir ſtets im innerſten Herzen wehe gethan, ſo oft ich Ihrer gedachte, und mich immer doch in der entſchiedenen Unmöglichkeit ſah, Sie bezahlen zu können. Meine jetzigen beſſeren Ausſichten habe ich mir nur mit den größten Opfern von der Welt erringen können; ich habe Noth und Entſagungen aller Art ertragen müſſen, um nicht gänzlich zu unterliegen. Selbſt jetzt bin ich, was meine äußeren Verhältniſſe betrifft, noch keineswegs am Ziele; meine Einnahmen ſind noch ſo gering, daß ſie kaum in Betracht zu ſtellen ſind. Indeß, Gott wird weiter helfen und mit Ihnen will ich den Anfang machen, da Sie mich redlich bedient und ſtets mit möglichſter Schonung behandelt haben. Zudem iſt von allen meinen Gläubigern gewiß keiner des Geldes bedürftiger als Sie. Empfangen Sie ſomit die von Ihnen in Ihrem letzten Briefe geforderten 35 Thaler. Wenn ich Ihnen einmal dienlich ſein kann, ſoll dieß mit dem beſten Willen geſchehen. Meinen herzlichſten Dank für Ihre Nachſicht und die Verſicherung meiner größten Hochachtung

---

*) Vgl. Wilh. Altmanns Aufſatz „Richard Wagner und die Berliner Intendantur" in der „Muſik" Bd. VI, 331 ff.

**) Katharina Cornaro.

***) Kontrabaſſiſt der Magdeburger Stadtkapelle.

ergebenſter Richard Wagner.

12. An Robert Schumann.

Werteſter Freund,

erſt ein wenig ſpät komme ich dazu, Ihren von Ihrer lieben Frau mir überbrachten Brief zu beantworten. Auf welche Weiſe jetzt meine Zeit ſo beläſtigend in Anſpruch genommen wird, können Sie leicht errathen, und ich bedarf daher wohl keiner weiteren Entſchuldigung.

Der kurze Beſuch, den Ihre liebe Frau den Dresdenern machte, hätte nur länger und in Ihrer Begleitung ſein ſollen. Zumal wünſchte ich recht ſehr, Sie veranſtalteten hier einmal vor dem großen Publikum — will ſagen: öffentlich — eine muſikaliſche Unterhaltung, worin Sie den Leuten Ihre Sachen und namentlich auch Ihr neues Quintett*) zu hören gäben. Es ſollte mich freuen, wenn Sie bei einer ſolchen Gelegenheit erführen, daß Sie über die jetzige Geſchmacksrichtung unſeres Publikums in einem heute nicht mehr gerechtfertigten Vorurtheil befangen ſind. Die Zeit des Bellinismus hat ſich hier gänzlich überlebt, und wenn er vielleicht noch irgendwo haftet, ſo iſt dies bei einer gewiſſen Clique der hohen Welt, die, was triviale Geſchmacksrichtung betrifft, ſich ja wohl überall gleich iſt — aus Urſachen, die ich Ihnen nicht erſt anzuführen brauche. An einem Orte, wo lange Zeit nur eine italieniſche Oper exiſtirte*), iſt es wohl nicht zu verwundern, wenn die Vorliebe für italieniſche Muſik auch ſpäter noch rege blieb, als zumal eine Schröder-Devrient, nirgends in deutſchen neueren Werken Nahrung für ihr großartiges Darſtellungstalent vorfindend, ſich mit halb und halb gezwungenem Enthuſiasmus auf die Darſtellung Belliniſcher Parthieen warf. Sie hat in dieſen Rollen überall entzückt, — ſo auch hier.

---

*) op. 44.

Seitdem nun aber von unſeren Künſtlern ſelbſt dieſe Vorliebe aus endlich hervorgerufenem Ekel aufgegeben iſt, und ſie ſich mit ausſchließlichem Behagen dem Studium echterer Muſik hingegeben haben, iſt denn auch das Publikum willig und gern auf Veredelung in der Geſchmacksrichtung eingegangen. Es iſt im Gegenſatz zu früher hier ein wahres, überall ſich ausſprechendes Verlangen entſtanden nach Kunſtgenüſſen höchſter Art, und hier iſt allerdings der Punkt, wo eingeſtanden werden muß, daß unſere Kunſtfreunde in arger Verkümmerung liegen. Etwas Ähnliches wie Eure Gewandhaus-Konzerte kennen wir hier nicht, und der einzige kümmerliche Erſatz dafür — Abonnementsconzerte veranſtaltet von dem Muſikdirektor eines Militär-Muſikkorps — wird dennoch von unſerem Publikum mit einem

---

*) Gemeint iſt natürlich Dresden.

Intereſſe beachtet, welchem billig würdiger zu entſprechen wäre. Daß von ſeiten unſerer Kapelle noch nichts geſchehen konnte, um dem Verlangen des Publikums nach öfter zu hörenden Aufführungen gediegener Inſtrumentalwerke zu genügen, beruht auf einem Übel, welches jedenfalls bald gehoben werden muß. — Für jetzt kann nur von unſeren Opernaufführungen die Rede ſein, und was dieſe betrifft, muß Ihnen einfach ein Blick auf unſer Repertoir lehren, daß die Zeit des Bellinismus hier vorbei iſt: halten Sie, um Gottes Willen! damit zuſammen, was jetzt an anderen Orten, z. B. in Berlin geboten wird! Gehen Sie das Dresdener Repertoire des letzten Winters durch und Sie werden meiſt finden: ‚Iphigenie‘ (von Gluck), ‚Fidelio‘, ‚Freiſchütz‘, ‚Jeſſonda‘ (von Spohr), ‚Templer‘ (von Marſchner), ‚Blaubart‘ (von Grétry) uſw.

Erlauben Sie mir ſelbſt anzuführen, daß es gewiß wenigſtens für den Ernſt unſeres Publikums ſpricht, daß eine Compoſition, wie mein ‚fliegender Holländer‘ hier eine ſo warme Aufnahme fand. Ihre Mittheilungen über dieſe Arbeit, nachdem Sie die Partitur derſelben durchgeſehen haben, beſtätigen dieſe meine Bemerkung, und nach den Einwendungen, die Sie mir über das zu düſtere Colorit machen, ſollte, da ich ſie für begründet erkenne, eher die Meinung erweckt werden, daß eine ſolche Arbeit hier durchaus nicht hätte anſprechen können. Da nun aber, je öfter die Oper hier gehört wird, das Publikum immer mehr ſich damit befreundet, ſo glaube ich, war es nicht unpaſſend, auch dies zu citiren, um Ihnen eine beſſere Meinung über den Ernſt der jetzt hier immer mehr um ſich greifenden Geſchmacksrichtung zu erwecken.

Übrigens ſtimme ich Ihnen in allem bei, was Sie

— Ihrer jetzigen Kenntnißnahme nach — über meine Oper ſagen; nur das eine hat mich erſchreckt und — ich geſtehe es Ihnen — der Sache ſelbſt wegen erbittert: daß Sie mir ſo in aller Ruhe hin ſagen, manches ſchmecke oft nach — Meyerbeer. Vor allem weiß ich gar nicht, was überhaupt auf dieſer weiten Welt ‚Meyerbeeriſch‘ ſein ſollte, außer vielleicht raffiniertes Streben nach ſeichter Popularität; etwas wirklich Gegebenes kann doch nicht Meyerbeeriſch ſein, da in dieſem Sinne Meyerbeer ja ſelbſt nicht Meyerbeeriſch, ſondern Roſſiniſch, Belliniſch, Auberiſch, Spontiniſch uſw. uſw. iſt. Gäbe es aber wirklich etwas Vorhandenes, Conſiſtentes — was ‚Meyerbeeriſch‘ zu nennen wäre, wie man etwas ‚Beethoveniſch‘ oder meinetwegen ‚Roſſiniſch‘ nennen kann, ſo geſtehe ich, müßte es ein wunderbares Spiel der Natur ſein, wenn ich aus dem Quelle geſchöpft hätte, deſſen bloßer Geruch aus weiter Ferne mir zuwider iſt; es wäre dies ein Todesurtheil über meine Produktionskraft; und daß Sie es ausſprechen, zeigt mir deutlich, daß Sie über mich durchaus noch keine unbefangene Geſinnung haben, was ſich vielleicht aus der Kenntniß meiner äußeren Lebensverhältniſſe herleiten läßt, da dieſe mich allerdings zu dem Menſchen Meyerbeer in Beziehungen gebracht haben, durch die ich ihm zu Dank verpflichtet worden bin.

Was überhaupt ein öffentlich feſtzuſtellendes Urtheil über meine Arbeiten betrifft, bin ich froh, — jetzt in der Ausſicht leben zu können, meine Opern bald durch die Aufführung verbreitet zu ſehen: denn was von hier aus die Lokalkritik vermeldet, kann leider für mich und die Sache nicht eines Hellers Werth haben. Von denen, die in auswärtige Blätter berichten, ſind die einen arme Teufel, die das Theater nicht bezahlen können und deshalb berichten: ‚ich konnte die Oper zwar noch nicht ſehen, ſie ſoll aber uſw.‘ — die anderen, gar ſelbſt praktizierende Muſiker, können offenbar den Brotneid nicht verheimlichen, — ſo haben Sie unſeres Freundes Bank Meiſterſtück in der ‚Wiener muſikaliſchen Zeitung‘ wohl geleſen. Charakteriſtiſch iſt es übrigens auch, daß die Härtelſche Muſ. Ztg., die ſich aus Gott weiß was für Neſtern Berichte einſchicken läßt, ſo gut wie noch kein Wort über die Erſcheinung meiner Opern gemeldet hat. Wenn ich nun weiß, daß hinter dieſer Zeitung ein großer, weithin angebeteter Tonfürſt*) ſteckt, ſo erweckt mir dies keine ſehr freundliche Meinung über deſſen wahren Charakter. Stünde ich ſo wie er, ſo würde ich den Teufel danach fragen, was dieſes oder jenes Blatt über mich ſagt; wie es jetzt ſteht, muß mir aber noch daran gelegen ſein, empfohlen zu werden, und zwar rein der Verbreitung wegen, die für mich und meine Opern ein Lebensbedürfniß iſt.

Ihr Quintett, beſter Schumann, hat mir ſehr gefallen: ich bat Ihre liebe Frau, es zweimal zu ſpielen. Beſonders ſchweben mir noch lebhaft die zwei erſten Sätze vor. Ich hätte den vierten Satz einmal zuerſt hören wollen, vielleicht würde er mir dann beſſer gefallen haben. Ich ſehe, wo hinaus Sie wollen, und verſichere Ihnen, da will auch ich hinaus: es iſt die einzige Rettung: Schönheit!

Leben Sie wohl, wertheſter Freund, und empfehlen Sie mich beſtens Ihrer verehrten Frau.

Stets Ihr ergebenſter

Dresden, 25. Februar 1843. Richard Wagner.

---

*) Mendelsſohn?

13. An Siegfried Lehrs.*)

Dresden, 7. April 1843.

Beſter Freund,

endlich, ſeit länger als einem Vierteljahre, habe ich nun einmal wieder etwas von Dir erfahren! Ich fürchtete wirklich recht ſchlimme Nachrichten von Dir bekommen zu müſſen, und ſo wenig ich mich über die wirklich erhaltenen endlich zu freuen habe, ſo geben ſie mir doch Hoffnung, daß Dir mit der Zeit gründlich geholfen werden kann. Ich glaube es iſt mit Dir ähnlich wie mit meiner Frau; ſie gründlich wiederhergeſtellt zu ſehen darf ich hoffen, ſobald ſie in einem vollkommen ſorgenloſen und heiteren Zuſtande ihr Hauptaugenmerk nur auf ein behagliches, diätes Leben richten kann: von Medizinen ꝛc. wird da wenig die Rede ſein; im Mai ſoll ſie nach Teplitz gehen um wenigſtens drei Monate dort zu bleiben, weniger einer wirklichen Kur wegen, als um in aller Unabhängigkeit des reizenden Aufenthaltes und der geſunden Luft zu genießen. Und nun wollte ich weiter nichts, als Du könnteſt ſie begleiten und es ihr gleich thun; — was iſt nöthig um dieß zu bewerkſtelligen? Ueberlege es Dir und antworte mir darauf mit Genauigkeit. — —

Ich werde dieſen Sommer nur ab und zu einen Ausflug machen können, denn ich habe mich in's Joch begeben.**) Jedoch will ich nicht murren, das Joch iſt leicht — und wo es mich drückt, giebt es auch nach. Ich werde hier mit einer Auszeichnung behandelt, wie ſie in denſelben Verhältniſſen gewiß noch keinem zu Theil geworden iſt. Vor einem halben Jahre noch ein Vagabund, der nirgends gewußt hätte, wo einen Paß herbekommen? — habe ich jetzt eine lebenslängliche Anſtellung mit einem ſchönen Gehalte, mit der Ausſicht auf ſteigende Vergrößerung deſſelben, und in einem Wirkungskreiſe, wie er nur wenigen eingeräumt wird. Es iſt mir unverholen erklärt worden, daß man von mir eine ächt künſtleriſche Reorganiſation des hieſigen Muſikweſens erwarte, und in Folge deſſen werden alle von mir gemachten Vorſchläge unbedingt angenommen, was nicht wenig den Reſpect vor mir vermehrt, da man Reiſſiger ſeit langer Zeit in vollkommener Unmacht zu ſehen gewohnt war. Damit meine Zeit aber auch nicht ſo ſehr durch Beſchäftigung in Anſpruch genommen werde, iſt jetzt noch ein Muſikdirector angeſtellt worden. Mehr kann ich nicht verlangen. — Die erſte fremde Oper, die ich einſtudirte, war Gluck's Armida: über meine Auffaſſung dieſer, unſrer Zeit ſo fern liegenden, Muſik: über die Nuancen, die ich das Orcheſter und die Sänger beobachten ließ, war nun Alles außer ſich: der König — ein ehrlicher Mann, ohne Wichtigthuerei, mit der Sache es von Herzen meinend — ließ mir noch während der Oper ſeinen Dank mit den größten Lobeserhebungen vermelden. Er hat eine wahre gemüthliche Freude an mir, und ſo bin ich z. B. ſicher, wenn ich einmal einen größeren Urlaub haben will, darf ich nur erklären, daß ich ihn auf die Ausführung einer neuen Compoſition verwenden möchte, um ihn ſogleich zu erhalten. — — Siehſt Du, das iſt doch eine recht angenehme Stellung, und immer mehr ſehe ich ein, daß mir etwas Aehnliches ſehr Noth thut: bei allem Erfolge meiner Opern hätte ich ſonſt doch nicht exiſtiren können; ich erkenne mit Schrecken, wie ſchlecht es ſteht um unſer nationales Ehrgefühl auch in Bezug auf dramatiſche Muſik: die lange Zeit, wo unſere Theater ausſchließlich der franzöſiſchen und italieniſchen Muſik geöffnet waren, läßt ſich ſelbſt jetzt noch in ihren Folgen verſpüren, wo doch Franzoſen und Italiener gänzlich ihren Credit verloren haben. Hat die Aufführung einer Oper in Deutſchland Aufſehen gemacht, ſo war es die meines „Rienzi“; ich erhalte immer mehr Belege dafür, daß dieſe Erſcheinung litterariſch und perſönlich bis in die äußerſten Winkel Deutſchland's beſprochen worden iſt: und noch kein auswärtiger Director macht bis jetzt ernſtliche Anſtalten, die Oper zu geben! Jeder, ſcheint es, will erſt noch abwarten, was dieſe erſt da oder dort noch macht, — und dieß geſchieht während eine neue franzöſiſche Oper nach der andern bei uns durchfällt!! — Weil ich aber eben den Grund des Uebel's erkenne, verzage ich nicht, ſondern ſtrenge mich deſtomehr an, es mit der Zeit gründlich zu kuriren. Es wird langſam gehen, aber es wird und muß gehen: Aber nichts mehr von Paris! Dies muß ich für alle Ewigkeit im Rücken liegen laſſen: — europäiſch können wir Opern-Componiſten nicht ſein, — da heißt es — entweder deutſch oder franzöſiſch! Man ſieht es ja, was ſo ein Hans-Narre, wie der Meyerbeer uns für Schaden macht; — halb in Berlin, halb in Paris bringt er nirgends etwas zu Stande, am allerwenigſten in Berlin; — wie ſcheuslich es dort ſteht, iſt gar nicht zu beſchreiben: das kommt davon, wenn man den Mantel ſo nach allen Winden hängen laſſen muß, wie Freund Giacomo! — Gott weiß, wann es dort etwas mit meinem Holländer werden wird: geſtern ſchreibt mir Meyerbeer, er ſolle im Mai herauskommen — Lauſevolk! Uebrigens habe ich dieſe Oper ſchon an zwei Theater verkauft, nach Caſſel und nach Riga, an das erſte für 20 Louisd'or, an das zweite für 15; — Du ſiehſt, wie beſcheiden ich anfangen muß. Es ſoll aber ſchon anders werden! Mit dem Geld bin ich immer noch nicht recht daran, ich habe oft alberne Ausgaben: jetzt muß ich mir eine Hof-Uniform machen laſſen, die mich circa 100 Thaler koſtet! Iſt das nicht Unſinn? — Verleger für meine Opern habe ich noch nicht geſucht, erſt will ich die Verbreitung auf einige andere Bühnen abwarten, dann müſſen mir die Muſikhändler ordentlich zahlen — jetzt müßte ich mich noch beſcheiden verhalten. Wie mir übrigens die Leipziger geſinnt ſind, kannſt Du aus der Leipziger muſikaliſchen Zeitung erkennen: dieſes Organ Mendelsſohn's hat faſt noch kein Wort über meine Opern mitgetheilt! Ich weiß aus guter Quelle, daß Mendelsſohn — der jetzt auch eine Oper componiren will — mehr als eiferſüchtig auf mich iſt: — die Leipziger Clique, die nun Mendelsſohn unbedingt gehorcht, weiß nicht, was ſie mir für ein Geſicht ſchneiden ſoll: — die Eſel! Gebe doch Gott, daß Mendelsſohn eine tüchtige Oper herausbrächte, ſo wären wir ihrer Zwei, und könnten mehr ausrichten, als Einer allein. — Ihr tadelt, daß ich mich in meiner Selbſtbiographie über Berlioz ꝛc. ausgelaſſen habe? Da muß ich Euch zuvörderſt ſagen, daß das, was ich ſchrieb nicht für den Druck beſtimmt war: es ſollte meinem Biographen zur Skizze dienen, und deshalb, damit er wüßte, woran er mit mir wäre, gab ich mich ihm nackt wie ich bin. Durch den Abdruck deſſen, was ich ſchrieb, bin ich ſelbſt überraſcht worden. Im Uebrigen, was ſoll ich gegen Berlioz für Umſtände machen? Er hat's wahrlich nicht um mich verdient, das hat er noch hier in Dresden bewieſen, wo es ihm ein Gräuel war, den Erfolg meiner Opern mit anzuſehen. Es iſt ein unglücklicher Menſch, gegen den ich übrigens gewiß gar nichts geſchrieben hätte, wenn ich zuvor den Conzerten beigewohnt hätte, die er hier gab: — er (hat) mich gedauert! — —

---

*) Der zu Königsberg i. Pr. geborene Philologe Siegfried Lehrs gehörte zu den engeren Freunden Wagners in der traurigen Pariſer Zeit; er ſtarb ſechs Tage nach der Abſendung dieſes Briefes, alſo am 13. April 1843. Eine vorzügliche Charakteriſtik dieſes trefflichen Menſchen gibt Glaſenapp I, S. 296 und 318.

**) Wagner war inzwiſchen Hofkapellmeiſter in Dresden geworden.

Daß Du, lieber Topfgucker, von meiner hieſigen Einrichtung etwas wiſſen willſt, macht mir vielen Spaß! Leider kann ich Dir aber noch nicht dienen, da wir noch ganz en garni leben; erſt künftigen Herbſt richten wir uns ein: dann kannſt Du täglich bei uns Dein Unterkommen finden. — Antworte mir nur bald auf die Frage im erſten Theile meines Briefes! —

Der Text des Venusberges iſt fertig: dieſen Sommer ſoll er componirt werden; hier wartet ſchon Alles auf die Oper. Ich ſchicke Euch in dieſen Tagen eine Abſchrift des Textes zu. Die 3 Exemplare meines Portraits ſind für Kietz, Anders*) und meine Schweſter:**) — Du, das weiß ich, machſt Dir aus ſolchen Dingen nichts. Haſt auch Recht!

Antworte mir bald, und ſei guten Muthes, mein lieber Bruder, über kurz oder lang müſſen wir wieder zuſammen ſein! Lebe wohl und genieße der ſchönen Frühjahrsluft nach Kräften!

---

*) Die beiden andern Pariſer Freunde, der Maler Kietz aus Dresden und Anders, der „pſeudonyme Bibliograph vom Rhein“.

**) Die Schweſter Cäcilie, vermählt mit dem Buchhändler Eduard Avenarius, damals als Chef der Brockhausſchen Kommandite („Librairie allemande de Brockhaus & Avenarius“) in Paris.

Ewig der Deine

Richard Wagner.

14. An Ludwig Spohr.

Dresden, 10. Juni 1843.

Mein hochverehrteſter Herr und Meiſter!

Von der Freude, ja von dem Entzücken, das mir Ihr ſo außerordentlich liebenswürdiger Brief bereitete, mußte ich mich wirklich erſt etwas erholen, ehe ich daran gehen konnte, Ihnen zu ſchreiben und mein dankbares Herz gegen Sie auszuſchütten. Ich war untröſtlich, meine Frau bereits in das Bad nach Teplitz geſchickt zu haben, denn — ſie in der Freude über Ihren Brief nicht umarmen zu können, war mir faſt ſchmerzlich; ſo faßte ich wirklich auch ſchon den Gedanken, ſogleich zu ihr zu reiſen, bloß um Ihren Brief gemeinſchaftlich mit ihr durchleſen zu können. Jetzt habe ich denn zunächſt gegen Alles, was mir in die Nähe kam, meinem Herzen Luſt gemacht, und ich hoffe denn endlich zu der nöthigen Faſſung gelangt zu ſein, um mit möglichſter Beſonnenheit, wie Sie es verdienen, und nicht nur im Freudenrauſche, Ihnen die Gefühle an den Tag legen zu können, mit denen ich Ihnen für Ihr großes Verdienſt um mich zu ewigem Dank verpflichtet bin.

Um Sie in den Stand zu ſetzen, ſich die außerordentlichen Bewegungen erklären zu können, die Ihre Nachrichten in mir hervorbrachten, muß ich Ihnen zunächſt kaltblütig auseinanderſetzen, welche meine Erwartungen auf den Erfolg dieſer Oper*) waren. Bei den großen und ungewöhnlichen Schwierigkeiten, die ſie darbietet, konnte ich mir nur wenig davon erwarten, ſo bald bei einer Bühne, möge ſie nun auch die beſten muſikaliſchen und dramatiſchen Kräfte aufweiſen können, nicht an der Spitze des Ganzen ein Mann ſtände, der mit beſonders energiſcher Fähigkeit und gutem Willen ſich von vornherein meines Intereſſes gegen alle Hinderniſſe annähme. Daß Sie, mein hochverehrter Meiſter, wie kein Anderer, die Eigenſchaften zu ſo energiſcher Überwachung beſäßen, wußte ich — ob aber meine Arbeit Ihnen würdig erſcheinen konnte, ſich ihrer mit ſolch entſcheidendem Intereſſe anzunehmen, dies war der gewiß ſehr natürliche Zweifel, der, je näher die Zeit der mir angekündigten Vorſtellung rückte, mich immer entmuthigender einnahm, ſo daß ich es geſtehe, wie ich in meinem Kleinmuth nicht wagte, nach Kaſſel zu gehen, um mich nicht perſönlich und zu meiner Beſchämung von der Wahrheit meiner Befürchtungen überzeugen zu müſſen. Nun ſehe ich aber wohl, daß ein Glückſtern über mir aufgegangen iſt, da ich in all meinem Unverdienſte die Theilnahme eines Mannes gewinnen konnte, von dem ſchon eine nachſichtige Beurtheilung mir zum Ruhme gereicht hätte: — ihn ſelbſt mit der förderndſten und entſcheidendſten Thätigkeit ſich meiner Sache annehmen zu ſehen, das iſt ein Glück, welches mich gewiß vor Vielen auszeichnet und welches mich denn wirklich zum erſten Male mit einem Gefühle des Stolzes erfüllt, das bis jetzt noch nie, durch kein Zujauchzen des Publikums, in mir hervorgerufen werden konnte. Wenn mir z. B. hier in Dresden das

---

*) Der fliegende Holländer.

Publikum Ehren- und Beifalls-Bezeugungen in vollſtem Maaße zu Theil werden ließ, ſo mußte ich doch immer darauf bedacht ſein, daß dieſelben Bezeugungen ſchon an Leute und für Leiſtungen ausgetheilt worden ſind, denen ich meine künſtleriſche Achtung unbedingt verſagen mußte: — aber zwei Worte von Ihnen, und jetzt der thätigſte und erfolgreichſte Beweis Ihrer Theilnahme! da muß ich mich wehren und auf meiner Hut ſein, nicht eitel zu werden und den Kopf nicht zu verlieren. Gott laſſe mich ehrlich bleiben!

Daß Sie aber auch ſo ſchöne Kräfte zu Ihrer Verfügung hatten, das iſt nun auch ein Glück, welches ich in ſeinem vollen Werthe erkenne. Alle Einzelheiten, die Sie mir ſo gütig mittheilen, überzeugen mich, daß auch den Kräften nach die Kaſſeler Hofbühne gerade diejenige war, die ſich vorzüglich zu einer glücklichen Darſtellung dieſer meiner Oper eignete, und beſonders dankbar muß ich dafür ſein, daß ſich ein ſo vortrefflicher Baſſiſt, wie Herr Biberhofer, zu der ſo ſchwierigen Hauptpartie vorfand; dies war namentlich die nicht ganz ſtarke Seite der hieſigen Aufführung. — Die beiden Baſſiſten, denen der mit Handlung ſo wenig ausgeſtattete erſte Aufzug ausſchließlich übergeben iſt, waren hier matt, und den eigentlichen Erfolg meiner Oper hatte ich hier hauptſächlich nur der Schröder-Devrient zu verdanken. Sind aber die beiden Baſſiſten und zumal der Sänger der Hauptpartie ſo, daß das Publikum von vornherein ihnen ſein Intereſſe ſchenkt, ſo läßt ſich in den wichtigſten Punkten auf eine gelungene Aufführung ſchließen.

Auch daß der Maſchiniſt herausgerufen wurde, iſt ein ſicherer Beleg für die entſprechend richtige Darſtellung der Scenerie, denn dieſe muß in dem letzten

Akte wirklich von ungewöhnlicher Bedeutung und ſehr phantaſievoll aufgefaßt ſein, um meinen Intentionen Wirkung zu verſchaffen. Vor allem ſei in meiner dankbarſten Beachtung das Orcheſter nicht vergeſſen, dem ich, wie Sie mir zu ſchonend zu bemerken geben, Schwierigkeiten aufgebürdet habe, deren ſo ſchöne Löſung wohl einer beſſeren Sache werth geweſen wäre.

Da Sie, mein hochverehrteſter Meiſter, mich ſo glücklich machen, mir Ihre ſo wahr gemeinte Theilnahme auch dadurch an den Tag zu legen, daß Sie mir Ihre Wünſche in Bezug auf meine zukünftigen Arbeiten ausſprechen, ſo muß ich Ihnen dankbar erwidern, daß mir jede Ihrer Lehren von gediegenem goldenem Werte erſcheint und von mir umſomehr beherzigt werden wird, als ich von deren Wahrheit innigſt durchdrungen bin. —

Wenn ich nun dies Alles zuſammenfaſſe, ſehe ich eine ſolche Häufung mir erwieſenen Guten vor mir, daß ich wahrlich nicht weiß, woher den Ausdruck für die Dankbarkeit nehmen, zu der ich Ihnen verpflichtet bin! Gebe der Himmel, daß mir bald das Glück zu Theil wird, Sie zu ſehen, um Ihnen Auge in Auge bezeugen zu können, wie ich Ihnen ganz angehöre und Ihre Güte mich Ihnen auf immer unterthan gemacht hat! — Und doch komme ich ſogleich noch mit einer Bitte: — an wen ſoll ich mich wenden, um dem vortrefflichen Vereine von künſtleriſchen Kräften, der ſich ſo hoch um mich verdient gemacht hat, meinen Dank ausſprechen zu laſſen? — Durch weſſen Mund wird dies eine für Jedermann erfreulichere Bedeutung erhalten können, als durch den Mund des Meiſters, den ſie alle ſo hoch verehren. — Ja, ich bitte Sie, allen den Künſtlern, die durch ihre Leiſtungen mich ſo beglückt haben, meinen herzlichſten und tiefgefühlteſten Dank zu erkennen zu geben. Und ſo, indem ich neue Verpflichtungen gegen Sie auf mich lade, ſcheide ich von Ihnen, mein theurer, hochverehrter Meiſter, mit dem Gefühle eines Sohnes, der ja weiß, daß für das Geſchenk ſeines Lebens er zwar nie im Stande ſein wird, zu danken, der ſich aber im Bewußtſein ſteter und liebevoller Anhänglichkeit unendlich wohl und glücklich fühlt. Immer und ewig bleibe ich mit innigſter Verehrung

Ihr dankbar ergebener Schüler

Dresden, 10. Juni 1843. Richard Wagner.

15. An Dr. Anton Puſinelli.*)

Mein lieber Freund,

ich habe Kopfſchmerzen und bin nicht auf dem Zeuge, kann es aber auch nicht länger unterlaſſen, Ihren ſo lieben und wohlthuenden Brief zu beantworten. Glauben Sie nur, unſer Eins iſt eine zarte Pflanze, die der Erwärmung gar ſehr bedarf, und was könnte da mehr erwärmen, als ein ſo gemüthsvolles Entgegenkommen als das Ihrige? Ich habe wenig Freunde, weil es mir gänzlich an der Gabe fehlt, auf deren Erwerbung auszugehen: verdienen kann ich ſie mir wenig, mein guter Stern muß ſie mir beſcheeren. Es giebt aber einen Blick, an dem man ſich erkennt, — man braucht ſich bloß beim Namen zu rufen, ſo hat man ſich gewonnen. Und ſo kommt alles Glück, —

---

*) Der langjährige Hausarzt und intime Freund Richard Wagners und ſeiner Gattin Minna. Vgl. Bayr. Bl. 1902, IV/VI, 81—92.

wer wollte daher an Ihrem Glauben zweifeln? Halten wir beide daran und ſeien wir Freunde für's Leben!

Und wahrlich, ich habe den Himmel zu preiſen, wenn ſich mir jetzt wahre Freunde zu erkennen geben! Ich bin jetzt auf dem Wendepunkte meines Lebens angelangt, den man Glück nennt: ob ich leicht dahin gelangt bin oder unter tauſend Schmerzen, darnach fragt Niemand, und die Meiſten, zu denen mich dies Glück geführt hat, gönnen mir es nicht. Ich ſehe klar vor mir, und fühle es ſogar bis zur Peinlichkeit, wie ſehr ich auf der Hut ſein muß, und wie ſorgſam ich mein tägliches Thun überwachen muß. Das hat aber viel widerliches! Da mir immer Alles von Herzen kommt, möchte ich gerne auch ſorglos ſein können. Ach, wenn man wüßte, wie ſehr dieſe Sorgen den reinen Kern des Künſtlerlebens verkümmern! Daß wir Künſtler und Pfiffikus zu gleicher Zeit ſein müſſen, das raubt der Welt gewiß manches arglos Schöne. — Für ein wahres Glück in dieſem ſogenannten Glücke muß es mir nun gelten, Freunde zu gewinnen, und zwar Freunde, die ſich wie Sie geben: die Zahl ſolcher wird nicht groß werden, und das iſt eben das Schöne! Bleiben Sie mir treu, — mein Inneres ſoll Ihnen ewig offen und eigen ſein! —

Ihr Brief war auch das einzige Angenehme und Erfreuliche, was ich hier erfahren habe, Sie ſehen alſo, daß ich ohne Sie — den Freund — nur Gleichgültiges oder wirklich Unangenehmes erlebt hätte. Wir haben meiſt ſchlecht Wetter, und mein Wohlſein iſt nicht das beſte.

Im Uebrigen erfahre ich meiſt nichts wie Albernheiten, die mich übler Laune machen; davon eine Ausnahme machte ein Brief, den ich aus Riga erhielt und worin mir Jemand über den Eindruck meines flieg

Holländers auf ihn berichtet, woraus ich erſehe, daß er gerade ſo gewirkt hat, wie es nur irgend in meiner Intention liegen konnte. — —

Mein Tannhäuſer liegt in Ruhe, es drängt mich wenig, ihn zu rütteln; zwar habe ich die Compoſition begonnen, aber es iſt nicht der Mühe werth davon zu reden! Mir fehlt Zweies, — Ruhe und (ich muß es ſo nennen) — Behagen. Ich behage mir nicht, d. h. ich bin innerlich und äußerlich nicht harmoniſch geſtimmt: ich bin zerſtreut, und ſehne mich nach Ruhe, — d. h. aber nicht die Ruhe eines Faulenzers, im Gegentheil eine concentrirte Raſtloſigkeit: ich will nicht an Allerlei, ſondern nur an Weniges zu denken haben. Manche Jahre werden aber wohl verſtreichen müſſen, ehe ich zu dieſer harmoniſchen Ruhe gelange, denn ich habe zehn Jahre meiner Vergangenheit zu vergüten. Trotz Allem freue ich mich auf künftigen Winter: gewiß hoffe ich wenigſtens doch meiner Sehnſucht nach äußerlichem Behagen entſprechen zu können, und das iſt ſchon viel werth, denn äußerliches Mißbehagen kann bis auf das Blut peinigen. — Nun habe ich einmal, wie ein rechter Egoiſt von mir geſchwatzt, als ob ich ein Hauptkerl wäre! Das geht nun ſo, man liegt ſich immer ſo entſetzlich nahe.

Ihren und Ihrer lieben Frau freundlichen Grüßen danke ich und mein Weib beſtens und erwidern ſie von ganzem Herzen. Freuen wir uns zunächſt auf künftigen Winter!

Und nun nochmals meinen herzlichſten Dank für Ihren ſo hocherfreulichen Brief! Ganz und gar bin ich der Ihrige Richard Wagner.

1. Auguſt 1843 zu Eiche
in Schönau bei Teplitz.

16. An Carl Gaillard.*)

Sehr geehrter Herr!

Indem ich Ihnen zunächſt meinen verbindlichſten Dank für die mir von Ihnen gewidmete ſo ſchmeichelhafte Teilnahme ausſpreche, geſtehe ich Ihnen gern zu, daß ich nicht wenig Gewicht darauf lege, wie eine etwas befremdende Erſcheinung, wie die meinige dem Publikum gegenüber wohl zu ſein ſcheint, von der vermittelnden Preſſe aufgefaßt und dargeſtellt wird. Wollen Sie nun, wie Sie es gütigſt beabſichtigen, einen Teil der Mühe übernehmen, mich und meine künſtleriſche Richtung durch eine öffentliche Beſprechung dem Publikum näher vertraut zu machen, ſo verpflichten Sie mich dadurch gewiß auf eine ungewöhnliche Weiſe. Um Ihrem Wunſche aber näher zu entſprechen, hätte ich gern in meiner Umgebung Jemand gefunden, der Ihnen das Nöthige mitgetheilt hätte: einen dazu Geeigneten kenne ich jedoch nicht, und ſo muß ich ſelbſt daran gehen, Ihnen die gewünſchten Notizen an die Hand zu geben. Am 20. Oktober 1842 kam in Dresden die erſte Aufführung meines „Rienzi" zu Stande und zwar mit einem ſo ungewöhnlichen Erfolge, daß, als auf Verlangen der Dresdener Hoftheater-Direktion zwei Monate darauf auch mein „Fliegender Holländer" aufgeführt war, ich, der vorher ganz ungekannte ſogleich zum Königl. Kapellmeiſter ernannt wurde, eine Auszeichnung, die hier noch Keinem, ſelbſt C. M. von Weber zu Theil geworden war, da Jeder um eine ſolche Stelle ſich Bewerbende zuvor ein Jahr zur Probe fungiren mußte. Die Gerüchte der außerordentlichen Schwierigkeiten der Darſtellung des „Rienzi", welche beiläufig ſehr übertrieben worden ſind, haben bis jetzt noch die Aufführung dieſer Oper an andern Theatern verzögert; doch wird ſie nun in Kurzem in Hamburg, und im Herbſt d. J. auch in Leipzig zur Darſtellung kommen; für Berlin fehlt vorläufig zu dieſer Oper noch der Helden-Tenor.

---

*) Begründer und Muſikkritiker der „Berliner Muſikaliſchen Zeitung", einer der erſten Freunde der Wagnerſchen Kunſt in Berlin, † 1861.

Leichter erſchien bis jetzt den Theater-Direktionen die Aufführung meines „fliegenden Holländers"; ſie iſt nun außer in Dresden, in Kaſſel, Riga und Berlin veranſtaltet worden, und in Prag ſteht ſie mit Nächſtem ebenfalls bevor. Es iſt für mich eigenthümlich, daß gerade dieſe ſchwierige und dem leichten Verſtändniß durchaus nicht ſchnell zugängliche Muſik, die ich eigentlich nur einem mir bereits befreundeten Publikum bieten ſollte, zunächſt am Weiteſten verbreitet worden iſt. Diejenigen, die zuerſt dieſe meiner Opern kennen lernen, dürfen leicht über mich in einen Irrthum geraten und glauben, daß die Ausnahme, die ich mir in der ganzen Anordnung dieſer Oper, ſowohl was den Text als die Muſik betrifft, geſtattet habe, mir als eigentliche Regel gelte. Dem iſt aber nicht ſo. Wer daher nur meinen fliegenden Holländer kennt, verdenkt mir es meiſtens, daß ich mir die Texte zu meinen Opern ſelbſt mache; aus den Schwierigkeiten, die ich mir allerdings in dieſem Sujet ſelbſt ſtelle, glaubt man ſchließen zu müſſen, ich ſei der Sache nicht gewachſen. Diejenigen, die meinen Rienzi kennen, urteilen anders und behaupten im Gegentheil, ich könnte keinen glücklicheren Text gefunden haben, als dieſen von mir ſelbſt gemachten. Ich bilde mir auf meinen

Dichter-Beruf wahrlich nichts ein, und geſtehe, daß ich nur aus Nothdurft, weil mir keine guten Texte geboten wurden, dazu griff, mir dieſe ſelbſt zu dichten. Jetzt aber würde es mir ganz unmöglich ſein, ein fremdes Opernbuch zu componiren, und zwar aus folgendem Grunde: Es iſt bei mir nicht der Fall, daß ich irgend einen beliebigen Stoff wähle, ihn in Verſe bringe und dann darüber nachdenke, wie ich auch eine paſſende Muſik dazu machen wolle; — bei dieſer Art des Verfahrens würde ich allerdings dem Übelſtande ausgeſetzt ſein, mich zweimal begeiſtern zu ſollen, was unmöglich iſt. Die Art meiner Produktion iſt aber anders: — zunächſt kann mich kein Stoff anziehen, als nur ein ſolcher, der ſich mir nicht nur in ſeiner dichteriſchen ſondern auch in ſeiner muſikaliſchen Bedeutung zugleich darſtellt. Ehe ich dann daran gehe einen Vers zu machen, ja eine Scene zu entwerfen, bin ich bereits in dem muſikaliſchen Dufte meiner Schöpfung berauſcht, ich habe alle Töne, alle charakteriſtiſchen Motive im Kopfe, ſodaß, wenn dann die Verſe fertig und die Scenen geordnet ſind, für mich die eigentliche Oper ebenfalls ſchon fertig iſt, und die detaillierte muſikaliſche Behandlung mehr eine ruhige und beſonnene Nacharbeit iſt, der das Moment des eigentlichen Produzirens bereits vorangegangen iſt. Dazu müſſen aber auch allerdings nur Stoffe gewählt werden, die keiner Behandlung als nur der muſikaliſchen fähig ſind: nie würde ich einen Stoff wählen, der von einem geſchickten Theater-Dichter ebenſo gut zum rezitirenden Drama benutzt werden könnte. Als Muſiker kann ich aber Stoffe wählen,, Situationen und Contraſte erfinden, die dem dramatiſchen Dichter für das Schauſpiel ſtets fremd bleiben müſſen. Hier dürfte alſo auch der Punkt ſein, wo Oper und Drama ſich vollkommen ſcheidet, und beide nebeneinander ruhig ihre Richtung verfolgen können. Wenn es die heutige Aufgabe des dramatiſchen Dichters iſt, die materiellen Intereſſen unſerer Zeit vom moraliſchen Standpunkte aus zu läutern und zu vergeiſtigen, ſo iſt dem Operndichter und Componiſten überlaſſen, die ganze heilige Poeſie, wie ſie uns aus den Sagen und Geſchichten der Vorzeit anweht, in dem ganzen ihr eigenen Dufte hervorzuzaubern, denn die Muſik bietet hier das Mittel zu Combinationen, wie ſie dem Dichter allein, zumal unſeren Schauſpielern gegenüber, nicht zu Gebote ſtehen. Dieß iſt der Weg, die Oper zugleich auf einen höheren Standpunkt zu erheben, den wir dadurch erniedrigen, daß wir dem Componiſten zumuten, Alltäglichkeiten, Intriguen u. ſ. w. ſeinen Eingebungen zu Grunde zu legen, welche dem modernen Luſt- und Schauſpiel-Dichter ohne Muſik darzuſtellen weit beſſer gelingen.

Zu meiner nächſten Oper habe ich die ſchöne und ſo eigentümliche Sage von Tannhäuſer gewählt, der im Venusberge verweilte und dann zur Buße nach Rom zog; ich habe dieſe Sage in Verbindung mit dem Sängerkriege auf der Wartburg gebracht, wo Tannhäuſer die Stelle des Heinrich von Ofterdingen vertritt: durch dieſe Verbindung erhalte ich ein reiches dramatiſches Leben. — Bei dieſem Stoffe, glaube ich, wird es recht klar werden, daß ihn nur ein Muſiker behandeln konnte. . . . .

Ihr ergebenſter
Richard Wagner

Dresden, 30. Jan. 1844.

17. An Ludwig Spohr.

Dresden, 4. März 45.

Hochgeehrteſter Meiſter,

vor allen Dingen muß ich demütigſt um Entſchuldigung bitten, wenn ich auf einen mir ſo ungemein werthvollen Brief, als es der kürzlich von Ihnen erhaltene war, erſt ſo ſpät antworte, trotzdem die Nachſchrift deſſelben eine ſchnelle Beantwortung erforderte; aber gerade dieſer Punkt — meine Nichte betreffend, war es, der mich zum zögern verleitete: ihre hieſigen Engagementsverhältniſſe waren nämlich der Art, daß ſie gerade jetzt einer Entſcheidung unterlagen, die eben erſt in dieſen Tagen ſich dahin herausgeſtellt hat, daß ſie auf längere Zeit Dresden angehört. Sehr ſchmeichelhaft war für ſie die Beachtung, die ihrem Talente von Kaſſel aus zu Theil geworden iſt u. ſie hat ſich ſehr für die gute Meinung zu bedanken, die ſich dadurch für ſie ausſpricht. Da Sie wünſchten, ſelbſt für den Fall, daß meine Nichte hier gebunden ſei, Ihnen über ſie zu berichten, ſo füge ich bei, daß ich ſelbſt wirklich froh bin, endlich ein junges Talent gefunden zu haben, wie ſie leider jetzt ſo ſehr ſelten ſind, wie ſie aber dem deutſchen Opern-Componiſten noth thun. Ich habe, als ich ſie hierher zog, rein aus Rückſichten für unſere Oper, nicht im Mindeſten aber aus verwandtſchaftlicher Fürſorge gehandelt. Das Mädchen iſt 18 Jahre alt, ſchlank und auf dem Theater zumal von großer jugendlicher Schönheit: der Kern ihrer Stimme iſt ein ausgezeichneter Mezzo-Sopran, für die Kraft iſt aber die vollſte Sopran-Höhe da, die ſich, behutſam von ihrem Vater gepflegt, jedoch auch immer leichter zu entwickeln verſpricht. Ich geſtehe nun, eine ſchönere Stimme noch nicht gehört zu haben, was mich aber beſonders freut, iſt das Gefühl, die Wärme und das dramatiſche Geſchick, wodurch ſich ſchon jetzt ihre Leiſtungen auszeichnen. Ein Glück iſt es nun, daß ſie hier noch die Devrient, die in ihrer Art doch immer noch unerreicht bleibt, hören und ſehen kann, um ſich an ihren Vorzügen zu bilden. — Soviel von ihr, da Sie etwas von ihr zu erfahren wünſchten. — Leider bin ich noch nicht dazu gekommen, Ihre hier angelangte Partitur*) ſtudiren zu können, da bei der Vertheilung unſerer Funktionen es ſich gerade jetzt ſo trifft, daß ich unausgeſetzt und zwar auf das Anſtrengendſte beſchäftigt bin zu einer Zeit, wo ich ſo gerne gänzlich frei wäre, um ungeſtört die Inſtrumentation meiner neuen Oper beendigen zu können. Ich muß mir dieß große Vergnügen (— wenn dies Wort nicht zu trivial iſt! —) durchaus bis nach der Oſterwoche aufſparen; wo ich ungeſtört einige Abende dazu verwenden will; denn nichts iſt mir widerlicher als ein bedeutendes Kunſtwerk, eben wenn es ein Ganzes iſt, ſo im Fluge zu durchſtöbern; dazu bedarf ich der Sammlung und eines gewiſſen Behagens, das bei leidenſchaftlichen Naturen leider ſo ſelten zu gewinnen iſt.

Mit wahrer Inbrunſt wünſche ich Ihrem Werke auch hier einen recht großen Erfolg — aus ach! unendlich vielen Gründen — vor allem aber mit aus dem Grunde, daß der Geſchmack unſeres deutſchen Opern-Publikums ſich aus einer ekelhaften Verſunkenheit heben möge! Wer doch Alles mit daran ziehen helfen könnte! Wer würdig dazu werden will, muß, glaube ich, vor allen Dingen der Hoffnung — reich zu werden, gründlich entſagen: nur wer gänzlich darüber abſchließt, wer ſich mit dem begnügt was er hat, u. nur den lieben Gott aus ſich reden läßt, unbekümmert um Prozente, dem kann es mit gelingen — u. vor dem bekommt am Ende auch noch das leichtſinnige Volk in den Logen Reſpekt. Wer ſo denkt und gedacht hat, wird wohl vom Alter nicht viel zu fürchten haben: mögen die das Alter fürchten, deren Produktionskraft in der Sinnlichkeit beruhte. Für mich iſt nichts natürlicher, als daß ein Roſſini, ein Auber mit den grauen Haaren auch langweilig wurden: mit der Impotenz der Sinne mußte bei ihnen recht auch der Geiſt impotent werden. Was haben aber Männer wie Sie von der Reiſe der Jahre zu fürchten? Gott erhalte uns dieſe Alten, bei unſerer Jugend ſieht es noch nach nichts Rechtem aus! —

---

*) Spohrs Oper „Die Kreuzfahrer“.

Sehr leid thut es mir, daß mir wahrſcheinlich nicht die Ehre zu Theil werden wird, mit dem Studium Ihrer Oper beauftragt zu werden, da ich ärztlichem Rate zufolge, dieſen Sommer ein Bad beſuchen muß, wozu mir aus vielen Rückſichten der Monat Juni als der geeignetſte erſcheinen mußte. Da nun die Oper im Juli gegeben werden ſoll, müſſen die Vorſtudien jedenfalls ſchon im Juni beginnen, wie denn auch gerechnet werden mußte und meinem Collegen Reißiger wird daher die Sorge dafür obliegen müſſen. Jedenfalls aber komme ich Anfangs Juli nach Dresden zurück und hoffe dieſen ganzen Monat über Ihren ſo ſehnlich gewünſchten perſönlichen Umgang genießen zu können. Daß ich mich auf dieſe Zeit wie auf ein großes, großes Glück freue, brauche ich Ihnen wohl nicht noch wiederholentlich zu verſichern: wären Sie auch nicht der große Mann, der Sie ſind, ſo ſind Sie mir als ein ſo liebenswürdiger Menſch entgegengekommen, daß mich ſchon dieſe Erſcheinung mit der dankbarſten Liebe und Verehrung erfüllen müßte. Alſo, mein innigſt verehrter Meiſter, auf das Glück, Sie bald Auge in Auge begrüßen zu können!

Bis dahin möge Sie Gott wohl und geſund erhalten, damit Sie in unſerem reizenden Dresden recht rüſtig und wohlgemuth einem ſchönen Triumphe entgegengehen können!

Mit ſteter Dankbarkeit und Ergebenheit
der Ihrige
Richard Wagner.

18. An Carl Gaillard.

Mein verehrteſter Freund!

Es konnte mich nichts empfindlicher für meine Nachläſſigkeit gegen Sie beſtrafen, als die zarte Rache, die Sie dadurch nehmen, daß Sie, ſo oft es nur irgend die Gelegenheit verſtattete, mir und meinem jungen Rufe journaliſtiſch zu Hülfe kamen. Sie haben mir wiederholt Veranlaſſung gegeben, Ihre Conſequenz, mir dienlich zu ſein, zu bewundern, und ich muß dagegen mich hart anklagen, nicht in gleichem Maaße erwidert zu haben. Allein, hätten Sie mich dieſen Winter unter den Augen gehabt, ſo würden Sie auch begriffen haben, daß mir nicht alle Nachläſſigkeit zur Sünde anzurechnen ſei. Stets in der übelſten Abhängigkeit von einem leidenden Unterleibe, übermäßig in meinem Dienſte — (unter Umſtänden dem undankbarſten von der Welt —) beſchäftigt, in der leidenſchaftlichſten Arbeit an der Beendigung meiner Oper — wurde ich ſo zum Egoiſten, daß ich jede der wenigen freien Minuten, die mir täglich überblieben, zu einſamen Spaziergängen, d. i. Beratungen über mich ſelbſt verwandte. Wahrlich bin ich jetzt in der Kriſis, in welcher ich mich noch nicht weit über mich ſelbſt hinaus zu erheben vermag! Nach einem einzigen glücklichen Schlage, der mir ſchnell einen Ruf und eine für Deutſchland ſo nothwendige und wichtige Anſtellung verſchaffte, läßt mein Glücks-Engel plötzlich die Flügel ſinken; es iſt mir ſeit meinem erſten Auftreten in Dresden nicht wieder möglich geweſen, einen entſchiedenen Schritt vorwärts zu thun. Mir fehlt eine große und zwar die größte Stadt Deutſchlands zur Bekräftigung meines Dresdener Erfolges. Berlin ſcheint aber zur Entkräftigung desſelben da zu ſein. An und für ſich war es ſchon zu gewagt, mit einer Arbeit wie mein „Fliegender Holländer“ vor ein ſo großes Publikum zu treten, das mir noch nicht bereits befreundet ſein konnte: mein erſtes Auftreten in Berlin mußte durchaus mit meinem „Rienzi“ geſchehen. Nachdem aber nun, und noch dazu in dem meiner Muſik ſo ungünſtigen Raume des unmuſikaliſchen Schauſpielhauſes, dieſer „Holländer“ dennoch ſo ziemlich wirkſam zu Tage gefördert war, ſo mußte der Berliner Intendant mir dieſe erreichte Wirkung auch noch dadurch entkräftigen, daß er dem bloßen Schlendrian zu lieb die Oper in Kürze vom Repertoir gänzlich ausließ. Dadurch iſt mir vorläufig dieſe meine Oper geradezu ruiniert worden, und an ihre Weiterverbreitung iſt für jetzt gar nicht mehr zu denken. Was arbeite ich nun an einer Ermöglichung meines Rienzi in Berlin! Meyerbeer, der vorigen Sommer der zwanzigſten Vorſtellung dieſer Oper beiwohnte und ſich von ihrer Wirkung auch noch durch den Umſtand zu überzeugen Gelegenheit hatte, daß nach jedem der fünf Akte die Sänger, ja nach dem 4ten ſogar noch einmal der Autor unter rauſchendem Beifall hervorgerufen wurden, — Meyerbeer verſprach mir Hand und Kopf daran zu ſetzen, dieſe Oper auf das Baldigſte den Berlinern vorzuführen. Noch ſetze ich in die Redlichkeit ſeiner Geſinnungen gegen mich keinen Zweifel; der immer noch nicht beſeitigte Grund für die Unmöglichkeit der Aufführung meiner Oper — der Mangel eines Heldentenors — iſt aber wohl im Stande, mich im Allgemeinen zur Verzweiflung zu bringen. — Dieſe Schwierigkeit nun, meine Werke nach außen zu verbreiten, wird mir doppelt nachtheilig durch den Zuſtand, in welchem ſich die Dresdener Kritik befindet. Dresden iſt ein Ort, der durch 100jährigen Schlendrian in vollſte kritiſche Bedeutungsloſigkeit heruntergeſunken war: Weber fand hier eine blühende italieniſche Oper als ausländiſche Muſterpflanze vor, — eine deutſche Oper ſollte er erſt ſchaffen und zwar unter den erſchwerendſten Verhältniſſen der Welt, da vor allen Dingen der Hof ihr völlig abgeneigt war. Die künſtleriſchen Mittel, die er gewinnen konnte, blieben zu ſeiner Zeit noch in einer gewiſſen Unbedeutenheit, — er ſelbſt ließ ſeine Werke zuerſt anderwärts aufführen. Seit Weber's Tode ſind nun, zumal durch Aufhebung der italieniſchen Oper, die künſtleriſchen Mittel ſehr gewachſen, der Geiſt ihrer Verwaltung aber iſt dem kraſſeſten Philiſtrismus verfallen, welcher dem begonnenen Werke Weber's, die muſikaliſche Bedeutung Dresdens zu heben, den ſchädlichſten Abbruch gethan hat. Durch den Reichthum der hier vorgefundenen Mittel dazu begeiſtert, habe ich mir nun die ſchöne Aufgabe geſtellt, Weber's Werk fortzuſetzen, d. h. Dresden muſikaliſch emancipiren zu helfen, den Philiſterismus übers Ohr zu hauen, den Geſchmack des Publikums für das Edle auszubilden und ſomit ſeine Stimme geltend zu machen. Auf was ſtoße ich nun zunächſt? Auf den Neid!! Solange ich der unbekannte arme Muſiker war, der durch eine Oper plötzlich einen großen Erfolg gewann, ging die Sache: als ſich aber dieſer Erfolg ſoweit bethätigte, daß ich eine lebenslängliche Anſtellung mit 1500 Thlr. erhielt, da gerann die Milch der Sympathie und ward ſauer. Die feindſeligen Wirkungen dieſes Neides habe ich glücklich da überwunden, wo er meiner praktiſchen Wirkſamkeit hindernd entgegenſtand; da aber, wo es meiner Ehre zuwider iſt einzuſchreiten, in der Kritik wuchert er üppig fort. Was heißt aber in einer Stadt wie Dresden Kritik? Wir haben nur ein Journal und für auswärtige Blätter nur einen Berichterſtatter. Ihr alter Bekannter, Schladebach, mag nun ſeine Verdienſte haben; mir gegenüber erliegt er aber blindlings den Einwirkungen eines tödtlichen Neides, und ſo kommt es, daß dem Auslande gegenüber entweder gröblich entſtellt meine Wirkſamkeit zu Tage gebracht, oder, was faſt noch ſchlimmer iſt — daß ihr guter Erfolg gänzlich verſchwiegen wird. Z. B. als ich hier eintrat, fand ich Marſchner's „Hans Heiling" vor, deſſen Partitur vor 10 Jahren zur Aufführung angenommen war, aber ruhig in der Bibliothek ſchlief: ich zog dieſe Oper hervor und führte ſie auf —*) Ich hörte, Marſchner habe eine neue Oper: „Adolf von Naſſau" vollendet: ich drang darauf, daß dieſes Werk hier zuerſt zur

---

*) „Hans Heiling" wurde in Dresden am 26. Januar 1844 zum erſten Male aufgeführt. Wagner hatte die Oper ſchon in Leipzig kennen gelernt.

Aufführung gebracht werde —*) und überraſchte dadurch den Componiſten nicht wenig, der eher den Einſturz des Dresdener Theaters als ſolch einen Entſchluß desſelben vermutet hätte. — Ein großes Männergeſangsfeſt ſollte gefeiert werden: von ähnlichem hatten ſich meine Vorgänger vornehm zurückgezogen; ich ſtellte mich an die Spitze und bewerkſtelligte eine der großartigſten Aufführungen in der hieſigen Frauenkirche. — Die Kapelle ſelbſt krankte an den mannigfaltigſten Gebrechen: nach großen Kämpfen erhielt ich die nothwendige Verſtärkung ihrer Mittel, eine zweckmäßigere Beſetzung der Orcheſters, Verſtärkung der Streich-Inſtrumente u. ſ. w. — Trotz der entſchiedenen Abneigung des Hofes und des Generaldirektors ſetzte ich die überſiedlung der Aſche Weber's nach Dresden durch; ihre Beſtattung, die würdige Weiſe der Feier iſt mein Werk. . . . . Haben Sie von alle dem etwas in Dresdener Berichten geleſen? Haben Sie je die Thatſache erwähnt gefunden, daß mein „Rienzi“ ſeit ſeinem Erſcheinen hier immer noch die einzige Oper iſt, die — ſelbſt unter den ungünſtigſten äußeren Umſtänden — ſtets nur die vollſten Häuſer macht? Daß der 25ten Vorſtellung der König von Preußen mit einem auffallend bezeugten Intereſſe beiwohnte? Gewiß nicht, und das ſind doch ſonſt Dinge, die ſelten unberührt bleiben. — Sie werden meine Ereiferung ſehr kleinlich finden, — bedenken Sie aber, wie ſehr ich dies Alles beachten muß, wenn ich mit meiner Wirkſamkeit immer nur noch auf Dresden beſchränkt bin, da nach dem Vorgange Berlins ich auswärts eigentlich mich noch wenig habe bekannt machen können. Recht gut weiß ich, daß durch Journal-

---

*) Dieſe erſte Aufführung fand am 5. Januar 1845 ſtatt.

Berichte kein gutes Werk zu einem ſchlechten, und kein ſchlechtes zu einem guten gemacht werden kann; — aber die Journale können hemmen und verzögern, — ſie können entmuthigen. In der That muß ich geſtehen, daß ich durch dieſe auffallende Schwierigkeit der Verbreitung meiner Opern zwar nicht entmuthigt worden bin, daß allmälig aber dadurch ein Vorſatz in mir zum Schwanken kommt, deſſen Durchführung vielleicht einen geringen Werth haben würde. Ich hatte mir nämlich vorgenommen, nach dem ſchönen Erfolge, den ich in Dresden erkämpft, alle Fäden, die noch zwiſchen mir und Paris geknüpft waren, gänzlich zu durchſchneiden, und zwar in der ſchönen Hoffnung, es ſei jetzt die Zeit gekommen, wo auch der dramatiſche Muſiker durch Deutſchland auf Deutſchland wirken könne. Ich halte noch jetzt es für die ganze Zukunft unſerer dramatiſchen Muſik ſehr wichtig, daß eine Erſcheinung aus dem Herzen Deutſchlands heraus ſich über Deutſchland verbreite, und ich geſtehe, daß ich nur mit großem Schmerze gewahre, wie ich unwillkürlich aus dem Schlamm, der ſich mir bei jedem Schritte entgegenwirft, manchmal meinen Blick wieder auf Paris richte und mir ſage: ſollte es alſo doch nur durch dies Paris möglich ſein, auf Deutſchland zu wirken? Wenn ich den Gedanken auf Paris feſthalte, gerathe ich in eine wehmüthige Unruhe, als ob ich meine gute Mutter verkaufen wollte! — Iſt es nun ſchön, wenn man auf ſo verrätheriſche Gedanken gebracht wird? — Helfen Sie mir, ſie ganz wieder zu verwiſchen! Ich ſchicke Ihnen hier meinen „Tannhäuſer“, wie er leibt und lebt; ein Deutſcher vom Kopf bis zur Zehe; nehmen Sie ihn als ein Geſchenk freundſchaftlich an. Möge er im Stande ſein, mir die Herzen meiner deutſchen

Landsleute in größerer Ausbreitung zu gewinnen, als dies bis jetzt meine früheren Arbeiten vermochten!! Dieſe Arbeit muß gut ſein, oder ich kann nie etwas Gutes leiſten. Es war mir ein wahrer Zauber damit angethan; ſo wie und wo ich nur meinen Stoff berührte, erbebte ich in Wärme und Glut: bei den großen Unterbrechungen, die mich von meiner Arbeit trennten, war ich ſtets mit einem Athemzuge ſo ganz wieder in dem eigentümlichen Dufte, der mich bei der allererſten Conception berauſchte.

Ich überſende Ihnen die Partitur zu keinem anderen Zwecke als zu einem freundlichen Bekanntwerden mit meiner Arbeit, und erſuche Sie, für jetzt ſie nur dem allernächſten Kreiſe Ihrer Freunde mitzuteilen; nach dem Tage der erſten Aufführung der Oper in Dresden — im September d. J. — wird die Partitur ſelbſt als Novität durch den Buchhandel verſendet; bis dahin möge ſie der Öffentlichkeit noch entzogen bleiben. Bei dieſer Gelegenheit bitte ich Sie auch, in dem ganzen Inhalte dieſer Zeilen um Gottes Willen ja keine Veranlaſſung zu journaliſtiſcher Beſprechung und Berichtigung erſehen zu wollen; des Gemachten giebt es heute zu Tage ſo ausſchließlich viel, und ich ſelbſt bin — ſo vollkommen überzeugt, daß meiſt alle Journal-Artikel zu Gunſten eines perſönlichen Intereſſes von den Betheiligten veranlaßt ſeien, — daß ich eine empfindliche Scheu gegen Alles trage, was mit dieſem Anſtriche mir zu meinen Gunſten aufſtößt. Ich ſage dies Alles Ihnen, weil Sie mir wiederholt beweiſen, daß Sie mir eine ſeltene Theilnahme bewahren, und weil es mir nothwendig war, mich einmal dieſer Beängſtigungen durch Ausſprechen zu entledigen. Könnten meine Mittheilungen noch einen anderen Zweck haben, ſo wäre es der, Sie bei vorkommenden Fällen auf eine beſondere Behutſamkeit vorbereitet zu haben. — Die Oper ſelbſt habe ich wirklich der Berliner Intendanz übergeben und zwar mit der Bitte, daß, wenn bis Ende dieſes Jahres die Aufführung des „Rienzi“ wegen Mangel eines Heldentenors immer noch unmöglich geblieben ſei, — zu dieſer Zeit dann dieſe neue Oper in Scene gehen zu laſſen. Gott weiß, was der große Küſtner*) thun wird.

An dem Buche habe ich nach Ihrem Rathe noch etwas gefeilt, unter andren iſt das „ſchwärzliche Gefieder“ in Wolfram's Geſange B. 40 verſchwunden. Den Schlußreim „Gott“ und „Spott“ habe ich aber gelaſſen, weil ich in dieſem „Spott“ nicht den Zwangreim, ſondern das bezeichnendſte poetiſche Wort für die Entſtellung des göttlichen Erbarmens von Seiten eines hartherzigen Prieſterthums erſehe. Gott helfe mir! Ende dieſes Monats will ich nun nach Marienbad gehen, im Auguſt komme ich dann nach Dresden zurück, um den „Tannhäuſer“ einzuſtudiren. Klavierauszüge ꝛc. alles iſt bereits gearbeitet, ſodaß ich am Tage nach der erſten Aufführung völlig frei und ledig bin. Ich habe mir vorgenommen, ein ganzes Jahr dann zu faullenzen, d. h. meine Bibliothek abzunutzen ohne zu produziren, wozu es mich leider ſchon jetzt wieder drängt, da mich ein neuer Stoff wieder ſehr einnimmt; ich will mich aber gewaltſam davon abhalten, erſtlich, weil ich gern noch manches lernen möchte, und zweitens, weil ich die Überzeugung gewonnen habe: wenn ein dramatiſches Werk konzentrierte Bedeutung und Originalität haben ſoll, muß es das Reſultat eines gewiſſen höhern Lebens-Schrittes, einer gewiſſen wichtigen Periode im Bildungsgange des Künſtlers ſein: ein ſolcher Schritt — eine ſolche Periode wird aber nicht mit jedem halben Jahre gewonnen, nur mehrere Jahre bringen eine gedrängte Reife hervor. Ein einziges unbedeutendes Produkt aber kann nur Geldmachern recht ſein — ich werde mir aber nie Geld verdienen, — zu dieſer Reſignation bin ich gelangt. — In dieſer Faullenzer-Pauſe nun gedenke ich aber meine ſpeciellen Intereſſen etwas bei Seite legen zu können, und Sie ganz beſonders bitte ich dann über mich disponiren zu wollen und mir recht genau anzugeben, auf welche Art und wodurch es mir möglich ſein wird, Ihre mir erwieſenen Freundſchaftsdienſte erwidern zu können. Am Schönſten wäre es, Sie beſuchten mich im September in Dresden: ich würde dann beſſer für Sie ſorgen als das letzte Mal!

---

*) Der damalige Berliner Hoftheater-Intendant.

Um nun den langen Brief — ich glaube ſeit 6 Jahren keinen von ſolcher Ausdehnung geſchrieben zu haben, — zu endigen, ſage ich Ihnen in Kürze noch meinen ſchönſten Dank für die vielen Beweiſe Ihrer Teilnahme und Freundſchaft, wünſche Ihnen das beſte Wohlergehen und baldige Erfolge in produktiver Laufbahn! Leben Sie wohl und behalten Sie lieb

Ihren herzlich ergebenen

Dresden, 5. Juni 1845. Richard Wagner.

19. An Carl Gaillard.

Mein lieber, werther Freund!

Ich habe mit meinem „Tannhäuſer“ einen großen Prozeß gewonnen! Laſſen Sie ſich in größter Kürze einiges Thatſächliche berichten! Die zweite Aufführung zögerte ſich durch Heiſerkeit mehrerer Sänger über acht Tage nach der erſten Vorſtellung hinaus — das war ſehr ſchlimm, denn in dieſer langen Zwiſchenzeit hatten Unverſtändniß, irrige und alberne Anſichten, genährt von meinen rüſtig ſich erhebenden Feinden vollen Raum ſich breit zu machen, und als es endlich zur zweiten Vorſtellung kam, ſtand meine Oper wirklich auf dem Punkte zu fallen: das Haus war nicht ſtark beſetzt, Oppoſition, Vorurtheil! Glücklicher Weiſe blieben die Sänger aber in vollem Enthuſiasmus, das Verſtändniß brach ſich Bahn und beſonders der etwas gekürzte dritte Akt ſchlug vollkommen durch — nachdem die Sänger hervorgerufen, wurde ich noch ſtürmiſch verlangt. Nun hatte ich mir einen Kern im Publikum gegründet: die dritte Vorſtellung fand ein gut beſetztes Haus und enthuſiaſtiſche Aufnahme. Nach jedem Akte Sänger und Autor ſtürmiſch applaudiert im dritten Akte bei den Worten: „Heinrich, du biſt erlöſt!“ erſcholl das Haus von enthuſiaſtiſchem Ausbruch. Nun hat geſtern endlich die vierte Vorſtellung vor brechend vollem Hauſe ſtattgefunden, nach jedem Akte die Sänger und nachher jedesmal noch den Autor gerufen: nach dem zweiten Akte ein wahrer Tumult! Wo ich mich blicken laſſe, rufen mir die Leute begeiſtert entgegen. — Lieber Gaillard, das iſt in der That ein ſeltener und nach den Umſtänden von mir kaum mehr gehoffter Erfolg! Mein Dienſtmädchen, die im vierten Range war, verſichert mir, die Leute um ſie herum hätten die Oper noch ſchöner als den Rienzi gefunden. Was will man mehr? —

Ich mußte Ihnen dies in der Freude meines Herzens mittheilen! Wenn ich an Sie denke, beſchleicht mich immer ein großes Gefühl von völliger Wehmuth, das aus dem Bedauern darüber entſpringt, daß ich Sie zur erſten Vorſtellung hierher geſprengt hatte, zu dieſer ungenügenden erſten Vorſtellung, — denn Tichatſchek iſt in den folgenden Vorſtellungen bei weitem beſſer, ja oft ausgezeichnet geweſen. Wie elend habe ich Sie hier aufgenommen, wie ledern und langweilig kam ich Ihrer großen Aufopferung entgegen. Es iſt für mich ganz niederdrückend, wenn ich daran denke! Ich war eben in dieſen Tagen wie vor den Kopf geſchlagen: wie ſoll ich denn das einmal wieder gut machen? Können Sie mir das nicht ſagen? Adieu, mein lieber, edler Freund! Ich bin für immer

Ihr treu ergebener

Richard Wagner.

Dresden, 3. Nov. 1845.

20. An Johann Schneider.*)

Hochgeehrteſter Herr!

Seit lange hegte ich den Wunſch, mit Kräften, wie ſie uns hier in Dresden nur für das ſogenannte Palmſonntags-Konzert durch freundliche Mitwirkung zumal auch der verehrten Dreyſſig'ſchen Sing-Akademie zu Gebote ſtehen, die große neunte Symphonie Beethoven's zur Aufführung zu bringen. Sowohl der Umſtand, daß dieſes wunderbare Werk noch nie in Dresden zu einer ihm gebührenden großartigen Aufführung gelangen konnte, als auch einige in neueſter

---

*) Bruder von Friedrich Schneider, dem Komponiſten des „Weltgerichts." Adreſſat kam 1825 als Organiſt an die evangeliſche Hofkirche nach Dresden; ſeit 1830 dirigierte er die Dreyſſigſche Singakademie.

Zeit eingetretene Rückſichten, die es uns gewiſſer Maaßen zum Ehrenpunkt machen, gerade im Fach der Symphonie etwas ungewöhnlich Bedeutendes zu leiſten, haben dieſen Wunſch in mir um ſo mehr verſtärkt, als ich für dies bevorſtehende Konzert, einer getroffenen Übereinkunſt mit meinem Kollegen Reiſſiger gemäß, mit der Leitung der Symphonie betraut bin. Als es jetzt, bei der Entwerfung des Repertoires für dies Konzert, nun von mir zur Sprache gebracht wird, erfahre ich (in einem gewiſſen Sinne zu meiner Betrübniß), daß andrerſeits bereits das Meiſterwerk Ihres hochverehrten Herrn Bruders, das Oratorium: „Das Weltgericht“ zur Aufführung in Ausſicht geſtellt war; da nämlich dieſes Oratorium $2^1/_2$ Stunde Zeit für die Aufführung braucht, könnte es unmöglich mit der neunten Symphonie Beethoven's an einem Conzert-Abende gleichzeitig aufgeführt werden, da dieſe ebenfalls eine ſehr große Zeit, mindeſtens $1^1/_4$ Stunde, in Anſpruch nimmt. Ich würde nun gar keinen Ausweg erſehen haben, wenn er ſich nicht in beſter Art folgender Maaßen dargeboten hätte: die Generaldirektion der königl. Kapelle beabſichtigt den Saal des großen Opernhauſes durch zweckmäßigere Heizungs-Mittel ꝛc. dergeſtalt disponibel zu machen, daß auch außer am Palm-Sonntage große Aufführungen zu beſtimmten ſich leicht darbietenden Zwecken veranſtaltet werden können. Sie ſtellt uns daher in Ausſicht, daß gegen oder vielmehr im Herbſt eine große Aufführung in dieſem Lokale ſtattfinden ſolle, als deren Gegenſtand diesmal lediglich „das Weltgericht“ angeſehen werden ſolle. Wir hatten uns aus vielerlei Rückſichten zu einer ſolchen Aufführung derſelben großartigen Mittel verſichert, als welche beſonders die

Sänger der geehrten Dreyſſig'ſchen Singakademie angeſehen ſind, und ich ſehe ſomit zu meinem aufrichtigen Troſte noch in dieſem Jahre einer dem Meiſterwerke würdigen Aufführung des Weltgerichts entgegen, welche Ausſicht mir einzig den Muth gab, auf der Erfüllung meines enthuſiaſtiſchen Wunſches zu beſtehen, des Wunſches, Beethoven's letzte Symphonie ſchon zunächſt zur Aufführung bringen zu dürfen. Wir werden dazu nur ein kleineres Oratorium, Chriſtus am Ölberg, welches zugleich auch keine großen Studien nöthig machen wird, geben können.

Dieſe einfache und der Wahrheit vollkommen gemäße Auseinanderſetzung der Umſtände, welche zunächſt einen Aufſchub der Aufführung des Weltgerichtes herbeigeführt haben, glaubte ich aus vielen Rückſichten Ihnen, mein hoch zu verehrender Herr und Kunſtgenoſſe ſchuldig zu ſein. Mögen Sie die reine Abſicht nicht verkennen, die mich dazu trieb, Ihnen dieſe Erklärung zu geben, und mögen Sie mir fortgeſetzt in gleichem Maaß Ihre freundſchaftliche Geſinnung erhalten, wie ich mit der größten Hochachtung verbleibe

Ihr ganz ergebener Richard Wagner.

Dresden, 22. Januar 1846.

21. An Freiherrn von Lüttichau.*)

Ew. Excellenz

gebe ich mir die Ehre, hiermit eine größere und ziemlich ausführliche Arbeit zu überreichen, zu deren Abfaſſung ich mich durch Stellung und Verpflichtung gedrängt fühle.*) Es iſt nunmehr das dritte Jahr verfloſſen, ſeitdem ich auf die geneigte Empfehlung Ew. Excellenz durch die beſondere Gnade Sr. Majeſtät als Capellmeiſter der Königl. Capelle angeſtellt wurde: der Ablauf eines ſolchen Zeitraumes iſt recht geeignet die Frage zu veranlaſſen, wodurch ſich das neue Mitglied dem Ganzen nützlich erwieſen. Mit Trauer muß ich geſtehen, daß der Nutzen, von dem ich in meiner Stellung werden konnte, ſich nur noch auf einzelne wenige Leiſtungen zu erſtrecken vermochte: daß ich der Capelle von einer auch für die Zukunft erſprießlichen Wichtigkeit hätte werden können, habe ich leider als nicht in meiner Macht ſtehend befinden müſſen. Ich habe erkennen lernen müſſen, daß die Capelle in ihrer beſtändigen Colliſion mit dem Theater und deſſen wirrſeligen Bedürfniſſen zurücktreten mußte, ja daß ſelbſt ihren Leiſtungen nicht das Gewicht und die Berückſichtigung beigelegt werden durfte, die vor Allem nur die Theater-Intereſſen für ſich in Anſpruch nahmen. Wenn ich nun wiederholt und in geſuchter Vereinigung mit meinen Collegen die in Anregung gebrachten Intereſſen der Capelle zu wahren ſuchte, durften dieſe Bemühungen immer nur einen ſehr theilweiſen Erfolg haben, und mit großer Betrübniß habe ich den Grund dafür darin erkennen müſſen, daß die Ausſagen und Betheuerungen der techniſchen Vorſtände der Capelle in den Augen ihres hochzuverehrenden Chefs, wahrſcheinlich ſchon von längerer Zeit her, ſich nicht der Glaubwürdigkeit zu erfreuen hatten, die ihnen allein das nöthige Gewicht zu geben vermag. In dem feſten Bewußtſein der Nothwendigkeit derſelben habe ich es daher unternommen, noch einmal alle meine in den drei Jahren meiner Anſtellung gewonnenen Erfahrungen und Einſichten zu einer klaren und beweiskräftigen Darlegung auszuarbeiten. Ich habe die verfloſſenen 3 Monate dazu verwendet, mit größter Umſicht alles mir nothwendig Erſchienene der ſtrengſten und genaueſten Prüfung zu unterwerfen, jeden Punkt ſorgfältig zu erwägen, weshalb ich einzelne Artikel zwei- drei- und viermal umarbeitete und neu verfaßte, und bin ſomit ſchließlich zur Beendigung beiliegender Arbeit gelangt, von der ich Ew. Excellenz erſuche, verſichert ſein zu wollen, daß ich zu ihr durch keinen äußeren Antrieb veranlaßt worden bin, indem ſie, ſo wie ſie hier vorliegt, gänzlich mein Geheimniß iſt, und ich zu keinem der darin enthaltenen Punkte durch Beſprechung oder Übereinkommen mit den ſie betreffenden Individuen veranlaßt worden bin. Ich fühlte mich einzig durch die Verpflichtung dazu gedrungen, die, meinem Gewiſſen nach, mein Sr. Majeſtät dem König geleiſteter Eid mir auferlegt.

---

*) Damals Hoftheater-Intendant in Dresden.

---

*) Sie iſt „die Königl. Capelle betreffend" bezeichnet und vom 1. März 1846 datiert.

Welches das Schickſal dieſer Arbeit ſein möge, ob ſie zu einem vollſtändigen oder nur theilweiſen Erfolg berechtigt ſei, vermag ich nicht genau vorauszuſehen*), jedenfalls aber hege ich die gerechte Hoffnung, daß ſie, trotz ihrer Ausdehnung, einer genauen Beachtung für würdig befunden werde, indem ſie die beſonderen Intereſſen eines Inſtitutes behandelt, welches auf die Civilliſte Sr. Majeſtät mit einer anſehnlichen Summe dotiert iſt, wofür nothwendig verlangt werden kann, daß dieſes Inſtitut ein vollſtändiges und heilſam organiſirtes Ganze bilde. Sollte es mir gelingen, auf dieſe Weiſe die vollſtändige Achtung Ew. Excellenz und das günſtige Urtheil Derſelben zu erwerben, daß ich nicht unfähig ſei, bei der Organiſation künſtleriſcher Inſtitute um Rath befragt zu werden, ſo würde ich mich wahrhaft glücklich ſchätzen, in Zukunft Veranlaſſung zu anderen Arbeiten erhalten zu dürfen, welche für der zweiten, Ew. Excellenz untergebenen Anſtalt, ſoweit dies die Oper betrifft, in ähnlichem Maaße rathſchlägliche Sorge trügen; indem ich die bei weitem größere Schwierigkeit eingeſtehe, die der Organiſation eines Opernperſonales entgegenſteht, würde ich mir hier im Voraus doch eine Andeutung erlauben, nämlich, daß ich bei einer ſolchen Arbeit mein größtes Augenmerk mit darauf richten würde, die mit der Zeit nöthig gewordenen enormen Ausgaben für die Gehalte des Sängerperſonals nach Kräften und äußerſter Möglichkeit zu ermäßigen, indem jeder Einſichtsvolle in dieſem unverhältnismäßigen Aufwande wohl den zukünftigen Ruin ſämmtlicher Theater zu erkennen gezwungen iſt, der ſchon jetzt alle Berückſichtigungen der Billigkeit gegen andere, nicht minder wichtige Körperſchaften des ganzen vereinigten Kunſtinſtitutes außerordentlich erſchwert, indem er die nöthigen Mittel dazu allein zu verſchlingen droht.

---

*) Sie blieb erfolglos.

Nicht zu erwähnen bedarf ich, wie ich nur zu meinem größten Leidweſen erfahren konnte, daß Ew. Excellenz in Kürze zu verreiſen gedenken, was mich zögern machen wußte, ob ich die Überreichung meiner Arbeit nicht bis zu Deren Zurückkunft verſchieben ſollte; eine perſönliche Rückſicht jedoch hat mich beſtimmt, dieſe Abhandlung dennoch ſchon jetzt vorzulegen, weil es mir daran gelegen ſein muß, Ew. Excellenz davon zu überzeugen, daß dieſe Arbeit bereits jetzt ſchon fertig war, was mir ſomit zum Zeugniß dafür dienen möge, daß, wenn ich in der letzten Zeit durch Dienſt nicht ſehr in Anſpruch genommen war, ich dennoch für das Intereſſe desſelben nicht unthätig geblieben bin.

Mögen Ew. Excellenz ſomit das Reſultat meiner Bemühungen mit gewohnter Güte aufnehmen, und vor allen Dingen mir, der ſich Ihnen perſönlich für ſo ſehr verpflichtet halten muß, eine geneigte Geſinnung bewahren.

Mit tiefſter Verehrung und unverbrüchlichſter Ergebenheit habe ich die Ehre zu verbleiben als Ew. Excellenz

unterthänigſter Diener
Dresden, 2. März 1846. Richard Wagner.

22. An Freiherrn von Lüttichau.

Dresden, 4. März 1846.

E. E. erlaube ich mir eine unterthänigſte Bitte vorzutragen:

Die Sache betrifft das Orcheſter des alten Opernhauſes, welches auf eine Weiſe konſtruirt iſt, die allen Regeln für die Aufſtellung eines Oratorien- und Symphonie-Orcheſters geradezu widerſpricht und wahrſcheinlich auch an keinem Orte der Welt ihres Gleichen findet. Die Mängel derſelben bedürfen faſt keiner Erörterung, da es jedem in die Augen ſpringen muß, daß ein Inſtrumental-Orcheſter, welches nur zwei Reihen tief, in einem Halbkreis von 56 Fuß im Durchmeſſer aufgeſtellt iſt, nur mit höchſter Mühe und unter dem peinlichſten Einfluſſe der Ängſtlichkeit präcis zuſammenſpielen, eine ſeinen zahlreichen künſtleriſchen Mitteln angemeſſene, ſchöne und kräftige Wirkung aber gar nicht hervorbringen kann. Soweit mir in einer flüchtigen Berührung dieſes Gegenſtandes in einem Geſpräche mit E. E. Dero Meinung bekannt werden konnte, würden Sie gegen den Plan einer Umänderung ſelbſt nichts einzuwenden haben. — Inſofern aber dieſer Orcheſterbau bloß als eine Vorbereitung für das nächſte und die folgenden Konzerte zum Beſten des Capell-Wittwen-Penſionsfonds angeſehen werden müßte, würden auch die Ausgaben dafür dieſem Fond zur Laſt fallen. Daß nun aber bei dem gegenwärtigen Beſtande dieſes Fonds, über den uns jetzt ſo viele Klagen zukommen, gar keine Ausſicht vorhanden wäre, ihm auch noch dieſe Ausgaben zumuthen zu dürfen, erhellt deutlich und die Sache würde ſomit für jetzt und vielleicht noch für längere Zeit unmöglich ſein, wenn dieſe Koſten nicht von einer andren Seite her beſtritten werden dürften. Ich muß nun aber die Erledigung der angeregten Frage, nicht weil ſie an und für ſich wichtig und nothwendig iſt, ſondern weil wir gerade jetzt auch einer zahlreicheren und ſchärferen Kritik ausgeſetzt ſind, als eine Ehrenſache anſehen, für die ich ſelbſt, wenn ich nur etwas reicher wäre, als ich leider bin, mit Freudigkeit ein Opfer bringen möchte; wohin ich mich umſehe, komme ich aber immer wieder nur auf den nächſten, weil ehrenvollſten Weg zurück, der iſt: die Gnade Sr. Majeſtät des Königs anzugehen.

Weil Alles, wofür man Unterſtützung erbittet, bis auf einen gewiſſen Grad fertig zur Einſicht vorliegen muß, habe ich meinen Plan zur Aufſtellung eines Oratorium- und Symphonieorcheſters der Lokalität des alten Opernhauſes angemeſſen durch die Gefälligkeit des Herrn Maſchinenmeiſters Hänel derart regeln laſſen, daß ich denſelben E. E. hierbei zur geneigten Anſicht vorlegen kann. Die Ausführbarkeit dieſes Planes gründet ſich auf einen ziemlich complicierten Bau, der viele, nach den beſonderen Erforderniſſen der Stellung verſchiedenartig geregelte Erhöhungen in ſich ſchließt, welche für die Erreichung des Werkes mit mathematiſcher Genauigkeit ausgerechnet ſind und dem Orcheſter eine Steigerung von $1^{3}/_{4}$ Fuß bis zu 9 Fuß geben. Belieben E. E. bei Durchſicht des Planes zu bemerken, daß die röthliche Farbe die Räume für den Geſangschor bezeichnet, welcher auf amphitheatraliſchen Erhöhungen an den Seiten noch bis über das Orcheſter ſich erhebend, zugleich einen impoſanten Anblick gewähren wird, während er von allen Seiten dem Dirigenten zugerichtet iſt und, nicht in ſich verſteckt, überall ſehr kräftig und deutlich gehört werden kann. Auch Lipinsky iſt ganz mit mir einverſtanden und ich zweifle gewiß nicht, daß mein College Reiſſiger, welchem E. E. meiner Bitte gemäß dieſen Plan vorlegen würden, etwas Erhebliches dagegen nicht einzuwenden haben wird, da er ganz mit der Anſicht übereinſtimmt, welche wir früher über dieſen Gegenſtand geſprächsweiſe ausgetauſcht haben.

Dieſer Bau würde nun nach einem Voranſchlage des Herrn Hänel bis an 200 Rth. koſten, ſobald er vollſtändig mit neuem Material ausgeführt werden ſollte. Es fragt ſich nun: iſt ein ſolches Orcheſter für alle Zukunft nicht noch zu andern Aufführungen als nur den ſogenannten Palmſonntagconcerten zu benutzen? Wenn ich mit aller Beſcheidenheit wieder ſagen dürfte, was mich ein Blick in die Zukunft erſehen läßt, ſo würde ich die Hoffnung ausſprechen, daß die Capelle öfters Gelegenheit erhalten dürfte, ſich in derartigen Aufführungen um den Beifall Sr.

Majeſtät zu bewerben, ſo würde dieſes Orcheſter entweder ganz, ſo wie es iſt oder doch nur mit geringen Reſtaurationen für alle Zeiten und Lokale verwendbar ſein, denn unter allen Umſtänden enthält dieſer Bau den Kern für die geeignetſte Orcheſter-Aufſtellung.

Wie glücklich würden mich E. E. machen, wenn Sie meine Bitte und die dafür angegebenen Gründe durch gütige Berückſichtigung beehren wollten. Vor allen Dingen ſeien E. E. aber verſichert, daß mich zum Ausſpruch dieſes Geſuchs durchaus kein Beweggrund perſönlicher Eitelkeit antreibt, ſondern lediglich die eiferſüchtigſte Sympatie für den Ruhm der Capelle, deren Leiſtungen durch das Fortbeſtehen einer äußeren großen Mangelhaftigkeit jedenfalls beeinträchtigt werden. Wenn ich aber dieſen Antrag vorläufig allein ſtelle und nicht zuvor die Unterſtützung meines Collegen dafür nachgeſucht habe, ſo geſchieht dies, weil ich die Angelegenheit für eilig halte und dagegen die Erfahrung gemacht habe, daß unſere gemeinſchaftlichen Schritte gewöhnlich an einer gewiſſen Langſamkeit leiden.

23. An Dr. Anton Puſinelli.

Lieber Freund, ſo Gott will, iſt dieß das letzte Mal, daß ich Dich mit ſolch' einer Bitte beläſtige, die ich ſtets nur nach großer Ueberwindung ausgeſprochen habe.

Wenn Du mich jetzt in meiner raſtloſen und aufopfernden Thätigkeit für die nächſte große Muſikaufführung ſehen ſollteſt, wie ich mich zu fünf Stunden mit Zimmerleuten, Tiſchlern und Muſikern herumſchlage, ſo könnteſt Du Dich überzeugen, von dem Mittel, das ich gewählt habe, um mich gegen die Pein zu betäuben, die mir aus den widerlichſten Sorgen — den Geldſorgen — erwächſt. Bei der Gelegenheit — ich fühle es! — werde ich um manches Jahr älter: werde ich meine volle Heiterkeit je wieder erlangen? Werde ich dieſe innere Bitterkeit je wieder verlieren können, die mir aus dieſem Contraſte meines Inneren und Aeußeren entſteht? Gewiß, nur Eines kann mich retten: — wenn ich mich bald wieder zu einer neuen innigen Arbeit ſammeln kann! —

Ich habe in meinem letzten Leben einmal wieder einen großen Fehler begangen, nämlich: nach meinem erſten Glücksanlauf in Dresden zu glauben, mein Leben ſei nun in die ſtete Laufbahn des Glücks getreten! Ich weiß nun, daß einen ſo brünſtigen Menſchen wie mir dieſes Glück nicht beſchieden ſein kann — und dieſe — ohne alle Bitterkeit gefaßte Ueberzeugung erkenne ich als die Erziehungs-Frucht an, die mich nun vollends ſicher einem beſcheidnen, ſpäter hoffentlich aber ungetrübten Looſe zuführen wird. —

Lebe wohl, lieber Anton,

Dein Richard Wagner.

31. März 1846.

24. An Dr. Hermann Franck.*)

Geehrteſter Freund!

Ich weiß nicht, wo Sie ſind, und kann dennoch dem Drange nicht widerſtehen, mich mit Ihnen zu unterhalten. Eben habe ich viel mit Ihnen disputirt: das gilt noch immer dem Lohengrin; mit größter Friſche habe ich mich wieder darüber hergemacht, und bin nun mit mir im Reinen: ich habe mein Gedicht nach einiger Unterbrechung, ſoviel dieß möglich iſt, als unbefangener Fremder angeſehen, und ſeine poetiſche Abſicht ſpricht ſich mir ſo aus: Die Sühne für Elſas Vergehen kann nur in ihrer Beſtrafung liegen, und ſelten kann ein Vergehen eine conſequentere und ſomit unerläßlichere Strafe nach ſich ziehen, als ſie hier in der Trennung ausgeſprochen iſt: keine Züchtigung, kein Tod (unmittelbar) kann ihre Strafe ſein, — jede andere Strafweiſe wäre Willkür und müßte empören, nur — die allerdings härteſte — die Strafe der Trennung erſcheint als die unerläßlichſte, und ſie kann nicht zu hart erſcheinen, weil ſie die gerechteſte, die folgerichtigſte iſt. Elſa hat Lohengrin verwirkt, ihr Vereinigtbleiben iſt unmöglich, denn als Elſa die Frage an ihn richtet, ſind Beide bereits geſchieden: die Trennung, die Idee der Trennung, erſchien mir vom Anfange her beim erſten Bekanntwerden mit dem Stoffe, als das Eigenthümliche, beſonders Bezeichnende desſelben, und nachdem ich jede andere Möglichkeit einer Löſung durchlaufen habe, komme ich immer deutlicher wieder auf dieſe Trennung zurück, — die, wenn ſie ausfallen ſollte, eine totale Umgeſtaltung des ganzen Stoffes verlangen und wohl nur die Beibehaltung der äußerſten Aeußerlichkeiten desſelben geſtatten würde. Als Symbol der Fabel kann ich nur feſthalten: die Berührung einer überſinnlichen Erſcheinung mit der menſchlichen Natur, und die Unmöglichkeit einer Dauer derſelben. Die Lehre würde ſein: der liebe Gott*) thäte klüger, uns mit Offenbarungen zu verſchonen, da er doch die Geſetze der Natur nicht löſen darf: die Natur, hier die menſchliche Natur, muß ſich rächen und die Offenbarung zu nichte machen. Dieß ſcheint mir der Sinn der meiſten jener wundervollen Sagen, die nicht von Pfaffen gemacht worden ſind. Wie ging es der Semele mit Zeus? — Nun fragt es ſich allerdings, ob mein Gedicht auf dieſer Baſis der dramatiſchen geſchloſſenen Wirkſamkeit fähig iſt, und dieß war ja auch eigentlich Ihre Sorge. Ich geſtehe, daß ich darüber zweifellos bin, wie gewagt es auch ſein mag, den erſichtlichen Abſchluß einer Handlung aus den Augen zu rücken, wie es hier durch das Fortziehen des Lohengrin geſchieht: indeß hier muß es gewagt werden, den endlichen Moment der Trennung zur That zu erheben, und dieß muß dadurch ermöglicht werden, daß wir über den Abſchluß des Schickſales beider Getrennten vollkommen im Klaren ſind. Hier hat mir nun Ihr Zweifel ſehr viel genützt, indem er mich dringend darauf hingewieſen hat, Lohengrins Betheiligung an dem tragiſchen Ausgange deutlicher zu machen, als dieß der Fall war.

---

*) Dr. Hermann Franck, Bruder des deutſchen Buchhändlers Albert Franck in Paris, mit Liſzt und Chopin befreundet, während ſeiner Dresdner Jahre dem Freundeskreis der Eltern Hans von Bülows angehörig. (Vgl. Briefe Bülows I, S. 209 und 216.)

---

*) Ich meine: der Chriſtengott. — (Ich fürchte, bei dieſer Gelegenheit viel Unſinn geſagt zu haben: es fehlt mir da recht am Zeug, um mich ausdrücken zu können.)

Lohengrins großen (auch paſſiven) Antheil an der Entwicklung des Schickſals glaube ich vollkommen genügend feſtgeſtellt zu haben: — in ſeinem erſten Auftreten habe ich nichts geändert, — ich darf hier das ſchöne Vorrecht der Muſik nicht ſchmälern, die hier vollſtändig ergänzen wird, was der Dichter nur ungern in Worten ausführen muß: die Ueberraſchung bei Elſas Anblick, das unvermuthete und ſchnell entflammte Feuer der Liebe. — In der Entgegnung Lohengrins, als ihn Elſa das zweite Mal nach ſeiner Herkunft gefragt, will ich auch nichts ändern; er antwortet nach einem ernſten Verweiſe:

An meine Bruſt, du ſüße Reine!
Sei meines Herzens Glühen nah,
Daß mich dein Auge ſanft beſcheine,
In dem ich all' mein Glück erſah.
O gönne mir, daß mit Entzücken
Ich deinen Athem ſauge ein;
Laß ſtets, ach! ſtets an mich dich drücken,
Daß ich in dir mög' glücklich ſein!
Dein Lieben muß mir hoch entgelten
Für das, was ich um dich verließ,
Kein Loos in Gottes weiten Welten
Wohl edler als das meine hieß!
Böt mir der König ſeine Krone,
Ich dürfte ſie mit Recht verſchmäh'n;
Das Einz'ge, was mein Opfer lohne,
Muß ich in deiner Lieb erſeh'n ꝛc.

Es widerſteht mir hier ebenfalls in Worten mehr anzudeuten und behalte ich es mir ausdrücklich vor, hier durch die Muſik den Ausdruck ſo zu vervollſtändigen, daß Niemand im Zweifel ſein ſoll, wie Lohengrin zu Muth iſt. Eben dieß ſcheint mir der große Vorzug des vereinigten Ausdruckes des Gedichtes und der muſikaliſchen Compoſition zu ſein, daß die Menſchen, die ſich durch ihn ausſprechen, in einer gewiſſen plaſtiſchen Unzerfloſſenheit und Ganzheit ſich geben können, die durch zu vieles Nebenher-Motiviren nothwendig nur geſchwächt werden kann. (Gott weiß, ob ich mich richtig ausdrücke!) — Nachdem ich nun aber Lohengrin ruhig und würdevoll ſeinen erhabenen Beruf verkünden ließ, ſoll er nun — ſtatt er ſich in der früheren Abfaſſung nur mit ſchmerzlichem Vorwurfe an Elſa wandte — in größter Ergriffenheit ſich folgendermaßen auslaſſen:

O Elſa! was haſt du mir angethan!
Als meine Augen dich zuerſt erſah'n,
Fühlt ich, zu dir in Liebe ſchnell entbrannt,
Mein Herz des Grales keuſchem Dienſt entwandt.
Nun muß ich ewig Reu und Buße tragen,
Weil ich von Gott zu dir mich hingeſehnt,
Denn ach! der Sünde muß ich mich verklagen,
Daß Weibeslieb ich göttlich rein gewähnt! —

Halten Sie es dazu nun noch für nöthig, daß er eines beſonderen Gral-Geſetzes erwähne, welches dergleichen Ausſchweiſungen den Grals-Rittern zwar nicht verbiete, aber auch nicht vergönne? Ich ſollte meinen, es müßte genügen, wenn man an dieſem Lohengrin faktiſch die Erfahrung mache, daß die weltlichen Liebesbande ſtreng genommen einem Grals-Ritter nicht zukämen. (Uebrigens erfinde ich in dieſer ſchwankenden Geſetzbeſtimmung nichts, — es iſt ganz in dieſer Weiſe ſchon von Wolfram angeführt.) Nachdem Elſa nun Lohengrin angerufen hat, ſie für ihr Vergehen zu züchtigen, antwortet dieſer:

Nur eine Strafe gibts für dein Vergehen,
Ach! mich wie dich trifft ihre herbe Pein!
Getrennt, geſchieden ſollen wir uns ſehen,
Dieß muß die Strafe, dieß die Buße ſein.

Elſa:
Weh mir, wie ſollt' es härtre Strafe geben?
Getrennt von dir bleibt einzig nur der Tod!

Lohengrin:
Muß göttlich fern des Grales Ritter leben,
Dein Gatte, ach! erlag der Trennung Noth.

Nun genug, geehrteſter Freund! Ich erzähle Ihnen am Ende die ganze Geſchichte noch einmal. — Geht es mit Ihrem Gewiſſen, ſo geben Sie mir nun Ihren Segen zu meiner Arbeit, denn ich gehe jetzt mit unſäglicher Luſt und großer Hoffnung daran: — meine Muſik ſoll Ihnen dießmal Freude machen, — ich glaube wieder viel gelernt zu haben. —

Hoffentlich verwenden Sie einmal ein paar Zeilen auf mich, damit ich erfahre, wo Sie jetzt ſind, und wie Sie ſich behagen. Weiß Gott, woher es kommt, daß ich immer ſo geſprächig werde, wenn ich bei Ihnen bin: — Sie haben ſchon viel dummes Zeug von mir anhören müſſen! Wenn Sie dieſen Brief aufſchlagen, werden Sie gar erſchrecken und glauben, ich habe Sie auch noch beſungen? Sie ſehen aber, das habe ich Ihnen erſpart! —

Die verbindlichſten Grüße an Ihre werthe Frau Gemahlin, wenn ich bitten darf!

Hochachtungsvoll und ergebenſt der Ihrige

Richard Wagner.

Groß-Graupe, 30. Mai 1846.

25. An Hans von Bülow.

(Stammbuchblatt.)

Glimmt für die Kunſt in Ihnen eine ächte, reine Gluth, ſo wird die ſchöne Flamme Ihnen ſicher einſt entbrennen; das Wiſſen aber iſt es, was dieſe Gluth zur kräftigen Flamme nährt und läutert.

Graupe, 29. Juli 1846.

Ihr Richard Wagner.

26. An Eduard Hanslick.

Dresden, 1. Januar 1847.

Nehmen Sie, beſter Herr Hanslick, meinen aufrichtigſten Dank für Ihre Zuſendung, die heute früh am Neujahrstag bei mir eintraf. Die mir ſo höchſt günſtige Intention Ihrer ſo umfangreichen Beſprechung meines „Tannhäuſer“ iſt mir beſonders aus der Rückſicht erfreulich, daß ſie mich über den Eindruck nicht zweifeln läßt, den meine Arbeit auf Sie machte. Wollen Sie die Wirkung erfahren, die ich bei Durchleſung Ihres Aufſatzes empfing, ſo muß ich der Wahrheit zulieb geſtehen, daß dieſe eine beängſtigende war. Mag ich Lob oder Tadel über mich leſen, mir iſt es immer, als ob einer in meine Eingeweide griffe, um ſie zu unterſuchen; ich kann mich in dieſem Punkte einer jungfräulichen Scheu noch nicht erwehren, in der ich meinen Leib für meine Seele halte: eine Aufführung meiner Oper vor dem Publikum iſt für mich ſtets ein Kampf ſo grenzenloſer innerer Aufregung, daß ich öfter ſchon zu Zeiten, wo ich mich dieſem Kampfe nicht gehörig gewachſen fühlte, Aufführungen, wenn ſie beſtimmt waren, zu verhindern ſuchte.

Vollkommen bin ich überzeugt, daß Tadel dem Künſtler ſelbſt weit nützlicher iſt als Lob: wer vor dem Tadel zu Grunde geht, war dieſes Unterganges werth, — nur wen er fördert, der hat die wahre innere Kraft; daß Lob wie Tadel aber den Künſtler, dem die Natur ſelbſt den heftigſten Sporn der Leidenſchaft gab, auch am peinlichſten berührt, muß erklärlich gefunden werden.

Jemehr ich mit immer beſtimmterem künſtleriſchen

Bewußtſein produzire, jemehr verlangt es mich, einen ganzen Menſchen zu machen; ich will Knochen, Blut und Fleiſch geben, ich will den Menſchen gehen, frei und wahrhaftig ſich bewegen laſſen, — und nun wundere ich mich oft, wenn ſich Viele nur noch an das Fleiſch halten, die Weiche oder Härte desſelben unterſuchen. Laſſen Sie mich deutlicher reden; nichts hat mich — nur von einem einzelnen Gebiete zu ſprechen — mehr befriedigt, als die Wirkung, die in den meiſten Vorſtellungen des „Tannhäuſer“ (ob gerade auch in der Vorſtellung, der Sie beiwohnten, entſinne ich mich nicht genau) die ganze Scene des Sängerkriegs auf das Publikum hervorbrachte: ich habe erlebt, daß jeder der einzelnen Geſänge darin mit lebhaftem Beifall aufgenommen wurde, daß dieſer ſich bei den letzten Geſängen und dem ſchließlichen Ausbruche des Entſetzens der Verſammelten auf das Ungewöhnlichſte ſteigerte; — ich ſage, mich befriedigte dieſe Wahrnehmung in hohem Grade, weil mich dieſe Wahrnehmung größter Naivetät des Publikums darin beſtätigte, daß jede edle Abſicht erreicht werden kann. Die Wenigſten konnten ſich klar ſein, wem ſie dieſen Eindruck verdankten, dem Muſiker oder dem Dichter, und mir kann es nur daran liegen, dieſe Beſtimmung unentſchieden zu laſſen.

Ich kann nicht den beſonderen Ehrgeiz haben, durch meine Muſik meine Dichtung in den Schatten zu ſtellen, wohl aber würde ich mich zerſtücken und eine Lüge zu Tage bringen, wenn ich durch meine Dichtung der Muſik Gewalt anthun wollte. Ich kann keinen dichteriſchen Stoff ergreifen, der ſich nicht durch die Muſik erſt bedingt: mein Sängerkrieg, wenn das dichteriſche Element darin vorwaltet, war meiner höhern Abſicht nach aber auch ohne Muſik nicht möglich.

Ein Kunſtwerk exiſtirt aber auch nur dadurch, daß es zur Erſcheinung kommt: dieß Moment iſt für das Drama die Aufführung auf der Bühne, — ſo weit es irgend in meinen Kräften ſteht, will ich auch dieſe beherrſchen, und ich ſtelle meine Wirkſamkeit zu dieſem Zweck den übrigen Teilen meiner Produktivität faſt vollſtändig zur Seite. In dieſem Sinn kann mein Gelingen ſich nur in dem unmittelbaren Erfolg der Aufführung, ſobald das Fremdartige und Ungewohnte derſelben von der größeren Maſſe überwunden iſt, ausſprechen und es beruhigt mich, bei edlem Zweck das Gelingen nur durch edle Mittel erreichbar zu wiſſen. Wo ich das Gelingen nicht erreicht ſehen konnte, erkannte ich ſtets einen Fehler, nicht jedoch in dem einzelnen Mittel, ſondern im weſentlichen Ganzen.

Eines noch iſt wohl zu erwägen: da, wo die Muſik mitwirkt, drängt ſich dieſes mächtig ſinnliche Element ſo lebhaft in den Vordergrund, daß die Bedingungen ihrer Wirkſamkeit als einzig maßgebend erſcheinen müſſen. Ob nun aber die Muſik durch ihr eigenſtes Element im Stande iſt, überall dem zu entſprechen, was eine Dichtung — ſo muſikaliſch ſie auch immer ſei — darbietet, wage ich noch nicht zu entſcheiden.

Gluck's Dichtungen machen keineswegs einen erſchöpfenden äußerſten Anſpruch an die Leidenſchaftlichkeit der Muſik, ſie bewegen ſich mehr oder weniger in einem gewiſſen gefeſſelten Pathos — dem der Racine'ſchen Tragödie — und da, wo dieſes vollkommen zu überſchreiten war, bleibt Glucks Muſik uns unverkennbar viel ſchuldig. Die Dichtungen der Mozart'ſchen Opern rührten noch weniger an dieſen äußerſten Grundfeſten der menſchlichen Natur; die „Donna Anna" iſt ein einzelner Moment, der das Gebiet bei weitem noch nicht erſchöpft. Dem, was ſich Spontini im zweiten Akte der „Veſtalin" (Scene der Julia) und Weber in Einzelnem der „Euryanthe" (z. B. Moment nach dem Verrath ihres Geheimniſſes an Eglantine ꝛc.) bot, konnten beide nur mit jener ſo getadelten „verminderten Septimen-Akkord-Muſik" entſprechen, und ich meinestheils muß wenigſtens an dem, was unſere Vorgänger geleiſtet, hier eine Grenze der Muſik erkennen.

Daß wir bei ſolchen Vorgängen das Höchſte und Wahrſte der Oper — nicht für ihren rein muſikaliſchen Theil, ſondern als dramatiſches Kunſtwerk im Ganzen — bei weitem noch nicht erreicht haben, muß unbezweifelt bleiben, und in dieſem Sinne und von dem Standpunkt meiner von mir ſelbſt weit eher bezweifelten als überſchätzten Kräfte aus, gelten mir meine jetzigen und nächſten Arbeiten nur als Verſuche, ob die Oper möglich ſei.

Schlagen Sie die Kraft der Reflexion nicht zu gering an; das bewußtlos producirte Kunſtwerk gehört Perioden an, die von der unſeren fernabliegen: das Kunſtwerk der höchſten Bildungs-Periode kann nicht anders als im Bewußtſein produzirt werden. Die chriſtliche Dichtung des Mittelalters z. B. war dieſe unmittelbare, bewußtloſe: das vollgültige Kunſtwerk wurde aber damals nicht geſchaffen, das war Goethe in unſerer Zeit der Objektivität vorbehalten. Daß nur die reichſte menſchliche Natur die wunderbare Vereinigung dieſer Kraft des reflektirenden Geiſtes mit der Fülle der unmittelbaren Schöpferkraft vereinigen kann, darin iſt die Seltenheit der höchſten Erſcheinungen bedingt, und wenn wir mit Recht bezweifeln müſſen, daß für das von uns beſprochene Kunſtgebiet eine ſolche Begabtheit ſo bald ſich zeigen werde, ſo iſt doch die mehr oder weniger glückliche Miſchung beider Geiſtesfähigkeiten ſchon jetzt in jedem der Kunſt wirklich förderlich ſein ſollenden Künſtler als auffindbar vorauszuſetzen, — und die Getrenntheit dieſer Gaben als zum höhern Zweck, genau genommen, unwirkſam anzuſehen.

Was mich um eine Welt von Ihnen trennt, iſt Ihre Hochſchätzung Meyerbeers. Ich ſage das mit vollſter Unbefangenheit; denn ich bin ihm perſönlich befreundet, und habe allen Grund, ihn als theilnehmenden, liebenswürdigen Menſchen zu ſchätzen. Aber wenn ich alles zuſammenfaſſe, was mir als innere Zerfahrenheit und äußere Mühſeligkeit im Opern-Muſikmachen zuwider iſt, ſo häufe ich das in dem Begriff „Meyerbeer“ zuſammen, und dieß umſomehr, weil ich in der Meyerbeer'ſchen Muſik ein großes Geſchick für äußerliche Wirkſamkeit erkenne, die umſomehr die volle Reife der Kunſt zurückhält, als ſie mit aller Verleugnung der Innerlichkeit in jeder Farbe zu befriedigen ſucht. Wer ſich in das Triviale verirrt, der hat es an ſeiner edleren Natur zu büßen; wer es aber abſichtlich aufſucht, der iſt — glücklich, denn er hat es an nichts zu büßen.

Sie ſehen, wie geſchwätzig Sie mich gemacht haben. Laſſen Sie mich dabei aber ſchließlich nicht die Hauptſache vergeſſen, damit ich Ihnen nochmals meinen Dank ausſpreche. Leben Sie wohl und laſſen Sie bald wieder etwas von ſich hören. Der Ihrige

Richard Wagner.

27. An Hans v. Bülow.

Dresden. [1. September] 1847.

Ihre Arbeiten, lieber Herr von Bülow, haben mir viel Freude gemacht; ich wollte ſie Ihrem Freunde Ritter nicht zurückgeben ohne ſie mit einem ermunternden Zuruf an Sie zu begleiten. Eine Kritik füge ich dem nicht bei; Sie werden auch ohne mich noch Kritik erfahren und ich fühle mich um ſo weniger geneigt, Schwächen und Dinge, die mir nicht gefallen haben, aufzuzählen, als ich aus allem übrigen erſehe, daß Sie ſchon bald vollkommen im Stande ſein werden, Ihre früheren Verſuche ſelbſt zu kritiſiren.

Fahren Sie fort und laſſen Sie mich bald wieder etwas ſehen!

28. An Ludwig Spohr.

Hochverehrteſter Meiſter!

Soeben von einem Krankenlager erſtanden, das mich einige Zeit darniederhielt und noch zu ſchwach, um, wie ich ſonſt mir wohl vorgenommen habe, mich einmal wieder ausführlicher an Sie zu wenden, wünſche ich mit dieſen wenigen Zeilen zunächſt nur die Bitte eines um mich ſehr verdienten Freundes, des hieſigen Chordirektors und Regiſſeurs W. Fiſcher zu entſprechen.

Fiſchers Sohn, den ich längere Zeit hier genau kennen zu lernen Gelegenheit hatte, hat ſeit zwei Jahren ſeine praktiſche Laufbahn als muſikaliſcher Dirigent am Theater, zuletzt in Köln angetreten; gegenwärtig iſt er im Theater in Mainz als Chor- und Muſikdirektor angeſtellt, und die beſten Zeugniſſe lauſen über ſeine bewährte Fähigkeit und zumal ſeinen jugendlichen und ausdauernden Eifer ein. Bei der jetzt eingetretenen Erledigung einer Stelle als Chor- und Muſikdirektor am Caſſeler Hoftheater wünſcht ſich nun der junge Fiſcher um dieſen Poſten bewerben zu dürfen: ich ſoll bei Ihnen, verehrter Meiſter, ein gutes Wort für ihn einlegen. Von ganzem Herzen wünſche ich dieß hiermit gethan zu haben: möge es in Ihrem Wohlwollen eine gute Statt finden! Iſt es möglich, auf meinen Empfohlenen zu reflektiren, ſo würde ich bitten, Erkundigungen über ihn in Mainz einziehen laſſen zu wollen. Wie gerne frügе ich nach ſo Manchem und theilte ſo Manches mit, wenn meine ſehr große Schwäche mir das nicht als unüberwindliche Anſtrengung erſcheinen ließe. Kurze Nachrichten, die ich gelegentlich von Ihnen erhielt, beſonders die große Verehrung, deren Sie im vergangenen Sommer in London genoſſen, haben mich ſtets wahrhaft erquickt. Gebe Gott, daß ich recht bald wieder auf ähnliche Weiſe erfreut werden könnte.

Mögen dieſe flüchtigen Zeilen Sie in erwünſchteſter Geſundheit und in mir erhaltener geneigter Geſinnung antreffen.

Mit der aufrichtigen Bitte, mich Ihrer hochgeehrten Frau Gemahlin beſtens zu empfehlen, verbleibe ich in tiefſter Verehrung und innigſter Ergebenheit

Ihr vielverpflichteter

Richard Wagner.

Dresden, den 2. Dezember 1847.

29. An Freiherrn von Lüttichau.

Eurer Excellenz

gütiges Schreiben mit größtem Danke für die darin ausgeſprochene freundliche Geſinnung erwidernd, erlaube ich mir zunächſt Ihnen anzuzeigen, daß ich ſogleich nach Empfang deſſelben mich mit der herzlichſten und dringendſten Bitte an Kapellmeiſter Reiſſiger gewandt habe, nach letzten Kräften mir das unter Umſtänden vielleicht große Opfer bringen zu wollen, das eine Verlängerung meines Urlaubes allein möglich macht. Ich erkenne ſeine Mehrbeſchäftigung an, glaube ihm auch herzlich gern, daß es ihm gerade ſchwer wird, ihr zu genügen, weshalb ich mich ihm denn auch jedenfalls unbedingt bereit erkläre, nach meinem Wiedereintritt in den Dienſt — wenn dieſer mir wieder möglich geworden ſein wird — zu einer neuen Geſchäftstheilung die Hand zu bieten, nach welcher ihm grundſätzlich der Dienſt erleichtert werden ſoll, außerdem aber dann ſo lange für ihn gänzlich einzutreten, als er es irgend verlangen mag: nur möge er dagegen anerkennen, daß es ſich jetzt bei mir um eine moraliſche Lebensfrage handle, daß meine Bitte um Verlängerung meiner vorläufigen Dienſtdispenſation nicht auf Eigenſinn, ſondern auf einem tief menſchlichen Gefühle der peinlichſten Natur begründet ſei, welches mir gebieteriſch hierin das Schickliche vorſchreibt. Gewiß habe ich nicht nöthig, Eurer Excellenz meine Stimmung näher zu bezeichnen; liegt nur meine Schuld zu Grunde, ſo bin ich auf jede Büßung gefaßt. Die Zeit vermag jedoch viel, gönnen wir ihr Raum, ihre heilende Kraft auszuüben! Ich bin feſt überzeugt, nach meiner an ihn ergangenen Bitte wird

Reiſſiger mich unterſtützen: ich wenigſtens würde unter ganz gleichen Umſtänden es jedenfalls thun. In einer genauen Vereinigung mit Röckel wird Reiſſiger ſich den Dienſt ſchon etwas erleichtern können: ſchnell und auf kurz vorher angeſagte Beſtellung muß es Röckel — wie jedem Dirigenten — allerdings ſchwer fallen, in einen ſchwierigen Dienſt einzutreten: wird jedoch zuvor die zu treffende Dispoſition gehörig beſprochen und feſtgeſetzt, ſo iſt eine Erleichterung durch Röckel ſehr wohl möglich. Erklärt ſich nun Reiſſiger bereit, mir den erbetenen, von mir ſehr hoch angeſchlagenen Dienſt zu leiſten, würden Euer Excellenz demnach über den ungeſtörten Fortgang der Geſchäfte beruhigt ſein können und würde mir daher mein inſtändiges Geſuch nicht abgeſchlagen werden: ſo behielte ich mir dann vor, bei meiner Rückkehr von einer zu unternehmenden Reiſe mich perſönlich bei meinem hochverehrten Wohlthäter zu melden, um ihm mit warmen Worten zu ſagen, wie hoch und innig ich mich ihm für mein ganzes Leben verpflichtet fühle. Gott mache es gnädig und helfe mir!

In wahreſter Verehrung und herzlichſter Ergebenheit verharre ich als Eurer Excellenz

tiefverpflichteter Diener

Richard Wagner.

Dresden, 3. Juli 1848.

30. An den Freiherrn v. Biedenfeld.

Hochgeehrter Herr!

Mit größter Dankbarkeit erkenne ich Ihr freundliches Anerbieten an und bedaure nur, wenn es mir nicht möglich ſein ſollte, Ihnen die gewünſchte Unterſtützung dazu geben zu können.

Die Arbeit ſelbſt, um die es ſich hierbei handelt, iſt mir bereits entfremdet, und ich entſinne mich nur, daß mir an ihr mein künſtleriſches Verfahren erſt zum eigentlichen Bewußtſein gekommen iſt. Von je her ſträubte ich mich dagegen, den unermeßlichen Apparat von Handlung, Situation und Hiſtorie, unterſtützt durch die lebhafte Zuthat aller irgend vorhandenen Künſte, als Malerei, Plaſtik, Gymnaſtik u. ſ. w., lediglich dazu aufgewandt zu ſehen, dem Publikum ſo und ſo viel ſchmeichelnde Melodien in das Gedächtniß zu prägen; ich überzeugte mich, daß der einzige, all dieſem Aufwande entſprechende Zweck doch nichts geringeres als das dramatiſche Kunſtwerk ſelbſt ſein dürfe und die Oper darin noch über dem Schauſpiele ſtehe, daß ſie zu allen Mitteln des Ausdrucks noch jenes allerreichſte, mannigfaltigſte und unerſchöpflichſte der Muſik hinzufüge. Nun konnten die Griechen und vielleicht ſelbſt noch ein Theil unſeres mittelalterlichen Dramas die Hilfe des muſikaliſchen Ausdrucks dem Schauſpiele angedeihen laſſen, ohne dieſes ſelbſt in vielem Weſentlichen zu alteriren: ſeitdem aber in unſerer Zeit die Helden der abſoluten — das heißt von der Dichtkunſt losgetrennten — Muſik und endlich namentlich Beethoven die Ausdrucksfähigkeit dieſer Kunſt, zumal durch das Orcheſter, zu einer völlig neuen, früher und ſelbſt von Gluck kaum noch geahnten künſtleriſchen Potenz erhoben haben, wird allerdings der Einfluß der Muſik auf das Drama von Wichtigkeit geworden ſein, da ſie natürlicherweiſe Anſpruch auf Entfaltung ihres Reichthums zu machen hat. Das Drama ſelbſt mußte alſo für den Ausdruck ſich erweitern, und dieſe dem Reichthum muſikaliſchen Ausdrucks entſprechende Fähigkeit in ihm zu entdecken und fortzubilden, ſchien mir lediglich dem Muſiker ſelbſt möglich zu ſein. Wenn ich ſomit den Muſiker auch zum Dichter erhob, ſo konnte ich ihn umſoweniger doch den eigentlichen Hauptzweck des Dramas ſelbſt aus dem Auge verlieren laſſen; denn um dieſes höchſten aller künſtleriſchen Zwecke willen ward ja ſeine beſondere Kunſt — die Muſik — eben nur mit herbeigezogen; und ſo mußte es mir als ſeine rechte Aufgabe erſcheinen: des Reichthums muſikaliſchen Ausdruckes vollkommen gewiß und innerlichſt bewußt, nun wiederum nichts anderes als das Drama ſelbſt zu wollen, natürlich aber das Drama, welches ohne jenes muſikaliſche Bewußtſein des Dichters nicht zum Vorſchein kommen konnte. Um mich hierüber vollkommen deutlich zu machen, verweiſe ich auf eine Hauptſcene meines Tannhäuſer: den Sängerkrieg; offenbar mußte und konnte hier, zumal um die Kataſtrophe durch dieſe Scene herbeizuführen, nur die dichteriſche Abſicht vorherrſchen; die Sänger durch Geſangskünſte, Verzierungen und Cadenzen ſich überbieten zu laſſen, hätte die Aufgabe eines Conzertſtreites, nicht aber eines dramatiſchen Gedanken- und Empfindungskampfes ſein können; wiederum aber konnte dieſer Dichterſtreit, in welchen ſich das ganze volle Weſen der betheiligten Menſchen einſetzt, in ſeiner dramatiſchen Wirkung ohne jene höchſte und mannigfaltigſte Kraft muſikaliſchen Ausdruckes, wie ich ſie meine, nicht verwirklicht werden, und zu meiner Befriedigung habe ich erfahren dürfen, daß gerade dieſe ſo gewagte Scene bei jeder Aufführung die lebhafteſte und geſteigertſte Theilnahme des Publikums in Anſpruch nahm: ich hatte ſomit den Triumph, unſer hierfür ſehr entwöhntes Publikum in der Oper durch den Gedanken zu faſſen, nicht bloß durch die Empfindung.

Daß ich es kurz noch einmal wiederhole: meine Richtung habe ich eingeſchlagen als Muſiker, der, von der Ueberzeugung des unerſchöpflichen Reichthums der Muſik ausgehend, das höchſte Kunſtwerk, nämlich: das Drama will. Ich ſage will, um mein Streben zugleich mit anzudeuten; ob ich es kann, das vermag ich allerdings nicht zu beurtheilen, und wenn ich mich irre, kann dies nur infolge meiner ſchwachen Befähigung, nicht aber meines richtigen Willens ſein.

Iſt es Ihnen möglich, aus dieſer kurzen Mittheilung eine Anſicht über das Weſen meiner Leiſtungen zu gewinnen, ſo kann es mir nur lieb ſein; mehr Worte, jedoch nicht mehr Inhalt könnte ich Ihnen aber mittheilen. Nehmen Sie daher vorlieb und widmen Sie mir, wenn möglich, eine geneigte Theilnahme. Mit der Bitte, Liſzt beſtens von mir zu grüßen, verbleibe ich hochachtungsvoll Ihr ergebenſter

Richard Wagner.

Dresden, 17. Januar 1849.

31. An Frau Julie Ritter.

Meine hochverehrte, liebe Frau!

Von hier aus endlich darf ich wiſſen, wie ich es anzufangen habe, um Ihnen zu ſchreiben. Hier iſt es mir endlich vergönnt worden, mit hellen, offenen Augen zu ſehen, was ich bisher nur in unbeſtimmtem, wenn auch unendlich wohlthuenden Gefühle zu erfahren ſtreben konnte. Ein Glied jener Kette, die ſich wie ein ſchöner Zauber um mich geſchlungen hat, habe ich jetzt deutlich erkennen dürfen, und von dieſem

Gliede vermag ich zu meiner beſeligendſten Freude auf alle Glieder der Kette zu ſchließen. Unſere Freundin Jeſſie Lauſſot habe ich endlich kennen gelernt und durch dieſe Erkenntniß iſt mir nun die unbezwingliche Sehnſucht erweckt worden, Sie und alle die Ihrigen zu meinem höchſten Glücke ebenſo deutlich, klar und gewiß kennen zu lernen.

Noch ſchweben Sie mit den Ihrigen, trotz aller Freude meines Herzens an Ihnen, mir nur wie ein Bild vor: es martert mich völlig, die Farben dieſes Bildes in einer gewiſſen Unbeſtimmtheit durcheinander fließen zu ſehen. Nichts kann ich deutlich feſthalten, als das entzückende Gefühl des Bewußtſeins, Ihnen theuer zu ſein: ſo beſeligend dieß Gefühl aber ſei, ſo iſt es doch jetzt nicht frei von aller Pein, denn — die Trennung lagert zwiſchen uns. Es iſt unmöglich, daß Sie in mir nur den Künſtler lieben, ſo wie es mir unmöglich iſt, in Ihnen nur meine Wohlthäter zu verehren. Zwiſchen uns flattert ein Band, das ſich nur dadurch feſt knüpft, daß wir uns — als Menſchen lieben. Wir müſſen uns ſehen — Auge in Auge — bei der Hand faſſen, miteinander leben, nicht nur im allgemeinen uns an uns freuen, ſondern in jeder Einzelheit unſeres Lebens gegenſeitig an uns theilnehmen, traurig und freudig, weinend und lachend — wie es nun eben ſein muß. Kennen Sie eine andere Liebe? Unmöglich! Denn es gibt nur eine Liebe. Oder liebten Sie mich nur ſo oder ſo? Das wäre ſchlimm, denn dann könnte ich Ihnen für den Theil von Liebe, den Sie mir ſchenkten, nie mit Erwiderung danken: nur deswegen habe ich ſo wenig Freunde, weil ich nur ganz lieben kann. Aber Sie lieben mich nicht halb: nein! ich ſehe und weiß, daß

Sie mich mehr lieben, als ich Einſamer je hoffen durfte, in dieſem Leben noch geliebt zu werden: deshalb — ſei denn auch die Frucht oder der Genuß unſerer Liebe ganz: heben Sie die Trennung auf, ſeien Sie mir nahe, ganz nahe — da ich Ihnen ſonſt fern bleiben muß!

Ich bin heute zu voll, um bedachtſam von Einzelheiten mit Ihnen reden zu können: ich bringe Ihnen nur Ausrufe zu. An Ihren Verſtand kann ich mich heute noch nicht wenden, nur an Ihr Herz. Nur eines weiß ich: alle Beſchlüſſe unſeres Verſtandes, denen unſer Herz nicht ſeinen vollen, warmen Athem einhauchte, ſind willkürlich und unerſprießlich; die Erfolge ſolcher Beſchlüſſe können uns unmöglich je beglücken — ſondern ſie ſind in Wahrheit die Quelle aller unſerer unerlösbaren Leiden. Wer aber lehrte Sie, mich ſo zu lieben, als ich Glücklicher es inne werden darf? Gewiß nur der unwillkürliche Zug Ihres Herzens! Folgen Sie ihm ganz, und da ich nicht in Ihrer Nähe ſein darf, ſo kommen Sie in allernächſte Nähe zu mir! Nennen Sie es nicht Übermuth und Anmaßung von mir, Sie alle — denn Sie alle meine ich — mir nachziehen zu wollen; bedenken Sie vielmehr, daß die Kraft, Ihnen zu genügen — ja Sie zu beglücken — wie ich ſie mir kühn zutraue, mir nur aus Ihrer Liebe zu mir, aus meiner Liebe zu Ihnen kommt. — Weiſen Sie mir aber die Fähigkeit zu, dieſe Kraft meines Lebens zu entfalten und ſie zur langandauernden, erfreuenden That für Sie zu verwenden: nur Sie können mir dieſe Fähigkeit geben, wenn Sie mir nahe, ganz nahe ſind, — wenn ich ſo als ganzer Menſch, wie ich bin, mich Ihnen geben kann.

Kommen Sie zu mir in die herrliche Schweiz!

Dieß iſt heute alles, was ich herausbringe! O, ſtünden Sie vor mir, könnte ich Sie erfaſſen und aus vollem Herzen laut Ihnen zurufen! — Doch — ich denke auch nach — und in wenigen Tagen will ich Ihnen auch ſagen, was alles für die Erfüllung meines Seelenwunſches ſpricht. Seien Sie gegrüßt, theuere Frau! Grüßen und küſſen Sie die Ihrigen — die Meinigen — von Ihrem frohen

Richard Wagner.

Bordeaux, 22. März 50.

32. An Franz Liſzt.*)

Zürich, 1. Aug. 50.

Lieber Liſzt!

Hiermit ſchicke ich dir noch einen Takt zu Lohengrin und ſei ſo gut, und laß ihn in Partitur und Stimmen — dritter Akt, letzte Scene, gerade nach dem Sprunge, den ich dir angegeben habe — einſchalten.

Sonderbar, wie dumm man mitunter iſt! Stets waren mir die zwei Takte ritournel nach dem Schluſſe der Erzählung des Lohengrin nicht recht: ich zerbrach mir den Kopf — und nach Jahren endlich fällt mir ein, daß hier ganz einfach ein Takt zu wenig iſt. Sobald alſo Lohengrin geſagt hat:

„Sein Ritter ich bin Lohengrin genannt!“ treten die hier beiliegenden 3 Takte ein, wofür natürlich die 2 Takte in der Partitur (pag. 365) ausfallen.

Liebſter, ich bitte dich recht ſehr, es veranſtalten zu wollen, daß mir eine Correctur des Textbuches vor dem Drucke hierher geſchickt werde! es iſt ja jetzt noch Zeit! man ſchickt es mir Sous bande mit der Poſt, und der ganze Zeitverluſt ſind 10 Tage. Ich habe ſchon ſo viel an Druckfehlern gelitten, daß ich mich dießmal ganz genau verſichern möchte! —

---

*) Dieſer Brief fehlt in der 1. Auflage der Wagner-Liſzt-Briefe.

Einen Brief an Herrn v. Zigeſar*) lege ich bei: er enthält nichts als eine dankende Antwort auf den Brief, den ich zuletzt mit dem Deinigen erhielt. (Geld hat er mir noch nicht geſchickt: davon erwähne ich natürlich jedoch nichts gegen ihn!)

Schreibe mir bald einmal wieder, Du beſter Freund! Du machſt mir damit eine ungeheuere Freude! Grüße ſchönſtens — links und rechts — und behalte lieb

(Zum Abendſtern. Enge-Zürich.) Deinen

Richard Wagner.

33. An Franziska von Bülow.

Zürich, 19. Sept. 1850.

Sehr verehrte Frau!

Meinem jungen Freunde, Karl Ritter, der ſeine muſikaliſchen Kenntniſſe durch praktiſche Übung als Dirigent zu befeſtigen und zu erweitern wünſchte, habe ich durch eine Empfehlung und Verbürgung für das nächſte Winterhalbjahr die Muſikdirektorſtelle am hieſigen Theater zugewendet. Da ich die dem Direktor nöthige Bürgſchaft nur dadurch zu ſtellen vermochte, daß ich mich verpflichtete, die praktiſchen Funktionen meines Empfohlenen zu überwachen und gewiſſermaßen wiederum zu leiten, ſo hat Ritter mit vollem Fug hierin ſelbſt eine Schule für die Praxis zu erſehen, wie ſie wohl nicht leicht ſo günſtig ſich vorfinden laſſen könnte, da die Umſtände nicht überall ſich ſo fügen dürften: an dieſen Übungen können aber ebenſo gut als Einer, auch Zwei theilnehmen, und ließ ich dieß durch Ritter Ihrem Sohne, da er ſich in der Nähe aufhält, mittheilen, mit dem Anerbieten meinerſeits, ihm hierbei ganz in demſelben Maaße behülflich ſein zu wollen, als Ritter. Geſtern erhalte ich nun einen Brief Ihres Sohnes, worin er mir mit wahrer Ergriffenheit für dieſes Anerbieten dankt, da er in der Annahme desſelben die Möglichkeit erſieht, ſich ſchnell für das praktiſche Fach eines muſikaliſchen Dirigenten herauszubilden, um ſo in Bälde zu einer Stellung zu gelangen, wie ſie ſeinen Fähigkeiten und ſeiner glühendſten Neigung am entſchiedenſten entſpreche. Mit deſto größerem Schmerze eröffnet er mir dagegen, daß er faſt verzweifle die Zuſtimmung ſeiner geliebten Mutter zur Annahme meines Anerbietens zu erhalten, da dieſe in Bezug auf ihn den ungebrochnen Wunſch hege, daß er die Laufbahn eines Juriſten ſich offen erhalten möge, und deßhalb als ſolcher ſeine Studien mindeſtens erſt abſchließen ſolle.

---

*) Intendant des Weimarer Hoftheaters.

Geſtatten Sie nun einem Manne, der ſich, im reiferen Alter angekommen, gewöhnt hat, nie halb, ſondern ſtets ganz — ſoweit es in ſeiner Macht — zu denken und zu handeln, ſeine Anſicht über dieſen Fall auszuſprechen. Ich habe die jugendliche Entwicklungsperiode Ihres Sohnes nicht ohne Kenntniß und mit Theilnahme verfolgt, ohne je einen andern Einfluß als den meines künſtleriſchen Beiſpiels und meines vorſichtigſten Rathes auf ihn auszuüben. Ich habe beobachtet, daß ſeine Liebe zur Kunſt, und namentlich zur Muſik, ſich nicht auf flüchtige Erregung, ſondern auf große, ja ungewöhnliche Befähigung gründete. Namentlich auch mit meiner Beſtimmung, ja auf meine Anregung dazu, geſchah es, daß er nichts deſto weniger mit ernſten wiſſenſchaftlichen Studien ſich beſchäftigte, da mir nichts widerlicher iſt, als ein bloßer gelernter Muſiker ohne höhere allgemeine Bildung. Auf den Wunſch ſeiner Familie gab er ſich auch dem Studium der Jurisprudenz hin; voll Pietät gegen ſeine Mutter, ſuchte er dieſem Studium, das ihn innerlich anwiderte, ſogar wohl auch Intereſſe abzugewinnen; und was iſt nun endlich der klar und deutlich herausgeſtellte Erfolg all ſeiner Bemühungen und Erfahrungen? Die bewußteſte und glühenſt ausgeſprochene Überzeugung, daß er deſto heftiger und ausdauernder nur die Kunſt, und namentlich die Muſik, liebe, als er dieſe Neigung gegen andre abgemeſſen und erprobt hat. Dieſes Eine, verehrteſte Frau, ſteht zuvörderſt unläugbar feſt, und von Ihnen kann ich nicht anders annehmen, als daß Sie nur der Überzeugung bedürfen, um den Wunſch Ihres Sohnes, der Muſik ſich ganz zu widmen, auch zu dem Ihrigen zu machen. Ich würde Jnen wahrſcheinlich das größte Unrecht thun, wollte ich dieß irgendwie bezweifeln; nur einen Wunſch dürfte Ihnen vielleicht noch die Sorge um Ihres Sohnes Zukunft eingeben, nämlich den, ihn gegen die Möglichkeit der Reue ſeines Entſchluſſes und gegen die Folgen für ſeine ſogenannte Lebensſtellung, die hieraus entſpringen könnten, zu ſichern. Sie werden wünſchen, Ihr Sohn möge wenigſtens als Juriſt erſt abſolviren, um für denkbare Fälle des erſchwerten Fortkommens auf der künſtleriſchen Laufbahn die andre ihm offen zu halten. Wenn die Fürſorge der beſten mütterlichen Liebe hierin unverkennbar iſt, ſo muß ich

Sie dennoch bitten, mir die Entgegnung zu erlauben, daß ich die Erfüllung dieſes Wunſches für verderblich halte; verderblich für die fernere Entwicklung des Charakters und der Thätigkeit Ihres Sohnes, verderblich für die Erhaltung eines gedeihlichen, ungeſtört liebevollen Verhältniſſes zwiſchen Sohn und Mutter. Nach der ungewöhnlich ſchnellen Entwicklung der Fähigkeiten und des Charakters Ihres Sohnes würden Sie ein offenbares Unrecht begehen, wenn Sie eben dies nicht anerkennen und durch Ihren Zweifel bemißtrauen wollten: in der Feſthaltung jenes zweiten Wunſches Ihrerſeits würde aber dieß Mißtrauen mit Beſtimmtheit ausgeſprochen ſein. Der Keim aller grundverderblichſten Übel iſt aber, gewiß auch nach Ihren Erfahrungen, das Mißtrauen: bezeugen Sie dieß jetzt — und grade jetzt — Ihrem Sohne, indem Sie ihn durch Ihren ungebrochnen Mutterwunſch zwingen, zu einem in tiefſter Seele ihm verhaßten Studium zurückzukehren, ohne den Wunſch, ohne den Trieb, und ſomit ohne die Ausſicht, je aus ihm Vortheil zu ziehen, ſo zerſtören Sie ſeinen Eifer zur Tätigkeit überhaupt, zerſplittern und ſchwächen ſeine Fähigkeit, legen den Grund zu einem, ſeinem ganzen Leben anhaftenden, zerfahrnen, halbem Weſen, und — ärnten ganz unbedingt ſicher den allerunerwünſchteſten Lohn, den Lohn einer eben ſo zerfahrenen und zerſplitterten Liebe. Nur mit großem Schmerze denke ich an eine lange Reihe von Jahren meines Lebens, in denen ich, aus ähnlichem Grunde, von meiner guten, aber hierin unkenntnißvollen Mutter, vollkommen mich geſchieden hatte, und dennoch kann ich nicht anders ſagen, als daß ich Ihrem Sohne die ganz gleiche Energie wünſche, wie ich ſie beſaß, als ich mich in meiner freien Selbſtbeſtimmung ſelbſt durch das edelſte Band der Natur nicht hindern ließ!

Wollen Sie mir nun ferner geſtatten, auf Grund meiner Erfahrungen hin, einen Rath zu geben, den Sie vor Allem nicht für unbeſcheiden, ſondern aus der reinſten menſchlichen Theilnahme gefloſſen halten mögen, ſo würde ich Ihnen zurufen: geben Sie willig, gern und ſchnell dazu Ihre Zuſtimmung, daß Ihr Sohn nicht einen Augenblick mehr im Zwange gegen ſeine begründete und geprüfte Neigung lebe; geſtatten Sie ihm, daß er zunächſt, das bevorſtehende Winterhalbjahr hier in Zürich bei mir zubringe, um unter meiner Anleitung, in Gemeinſchaft mit ſeinem Freunde Ritter, das praktiſche Fach eines muſikaliſchen Dirigenten zu erlernen; erwarten Sie mit Ruhe, welche weitere Wendung ſeine Laufbahn als praktiſcher Künſtler nimmt; vertrauen Sie hierin auf Alles, was in meinen geringen Kräften ſteht, namentlich aber was unſer Freund Liſzt vermag, um ihm förderlich zu ſein, — und, in allen Fällen, wo ihm Prüfungen bevorſtehen, wo ihn Noth drängt, wo es der Hülfe bedarf, thun Sie, — was nur irgend in Ihren Kräften und Ihrem Vermögen ſteht, um mit aufopferndſter Hülfe ihn zu unterſtützen! So werden Sie die Genugthuung erhalten, einen tüchtigen, vielleicht bedeutenden Künſtler Ihren Sohn zu nennen, einen frohen, ſelbſtbewußten Menſchen der Welt geſchenkt, und den köſtlichen Genuß wahreſter und innigſter Liebe dieſes Sohnes und Menſchen ſich gewonnen und gewahrt zu haben!

Verzeihen Sie der Aufrichtigkeit und Unumwundenheit meiner Sprache! Ich wende mich an Niemand mehr, als an den, gegen den ich aufrichtig und unumwunden zu ſein glaube: ich thue es gegen Sie aber in dem beſondern und heiligen Falle, wo es ſich, meiner Überzeugung nach, um einen ganzen Menſchen, und — bei der Vorausſetzung Ihrer vollſten Liebe zu ihm — um zwei Menſchen handelt, die ich glücklich zu ſehen wünſchte!

Mit wahrer Hochachtung und Ergebenheit bin ich der

Ihrige

Richard Wagner.

34. An Eduard von Bülow.

Zürich, 12. Oktober 1850.

Hochgeehrteſter Herr!

Es fällt mir außerordentlich ſchwer, auf Ihren werthen Brief zu antworten, und ich würde dieß vielleicht gänzlich unterlaſſen haben, wenn nicht der von Ihrem Sohne ausgeführte Schritt es mir nothwendig zu machen ſchiene, in der vorliegenden Angelegenheit meine Anſicht zu äußern.

Während Sie in der Hauptſache ſich einverſtanden damit erklären, daß Ihr Sohn ſeiner Neigung, die Muſik nun auch mit Beſtimmtheit zu ſeinem Berufe zu erwählen, nachzugehen habe, richten Sie eigentlich nun den Wunſch an mich, ich möchte Hans meinen Rath darüber erteilen, wie er ſich von jetzt an für eine längere oder kürzere Zeit in Berlin zweckmäßig mit Muſik beſchäftigen könne.

Das Talent Ihres Sohnes iſt ſoweit ausgebildet, daß ich ihm jetzt durchaus nichts andres anzurathen gehabt hätte, als ſich der Anwendung ſeiner Kenntniſſe auf die Praxis zu befleißigen, um durch dieſe Praxis zugleich noch das zu erlernen, was zu erlernen einzig ihm übrig bleibt. Unter dieſer Praxis haben wir Muſiker nichts anderes als die thatſächliche Ausübung der Muſikdirektion zu verſtehen: wie Ihrem Sohne hierzu in Berlin Gelegenheit hätte geboten werden können, vermag ich nicht zu begreifen, da ich nur ſo viel weiß, daß es für junge, praktiſch noch unerfahrene Muſiker überhaupt ungemein ſchwer iſt, in eben dieſe praktiſche Laufbahn einzutreten. — Es war ein beſonderer Umſtand, der mir zufällig in Zürich es in die Hand gab, über die hieſige Muſikdirektion zu verfügen; und Ihr Sohn, ſobald es ihm mit dem muſikaliſchen Berufe Ernſt war, mußte ebenſo begierig die von mir ihm gebotne Gelegenheit zu ſeiner praktiſchen Ausbildung ergreifen, als ſeinen Ältern, wenn es ihnen wiederum damit Ernſt war, dieſe Gelegenheit ihrem Sohne zu verſchaffen, es günſtig erſcheinen mußte die dargebotene ergriffen zu ſehen. — Allein gerade hieran ſtieß es ſich von Seiten ſeiner Ältern. Hanſens Mutter hat ſich unumwunden dahin ausgeſprochen, daß ſie meinen Einfluß als Menſch auf ihn für gefährlich erachte. Nicht weil ich mich hierdurch für beleidigt hielt, ſondern weil ich die Unmöglichkeit erſehe, das Vorurtheil der Mutter gegen mich zu brechen (es ſei denn, ſie würdige mich durch ihren Umgang einer näheren Bekanntſchaft!) bin ich für meine Perſon daher gegen Frau von Bülow zu fernerem Schweigen genöthigt, während ich es dagegen natürlich nur noch mit dem zu thun haben kann, der mir vertraut, und zwar nur dann, wenn er mir dieß aus freien Stücken erweiſt.

Sie, hochgeehrteſter Herr, fühlen ſich zu dem Wunſche gedrängt, es möge der Anſicht von Hanſens Mutter gewillfahrtet werden, und zwar (wie Sie mir erklären) lediglich aus dem Grunde, ihr Ihrerſeits keine kränkende Berührung zuzufügen. Habe ich hierin Ihrem Zartgefühle gebührende Anerkennung zu zollen, ſo muß ich nichtsdeſtoweniger doch aufrichtig beklagen, daß aus Verwickelungen und Rückſichten, die mit der Neigung, den Fähigkeiten und dem wirklichen Lebensglücke Ihres Sohnes nicht das mindeſte gemein haben, dieſem jungen Manne eine weſentliche Beeinträchtigung für eine geſunde und natürliche Geſtaltung ſeiner künſtleriſchen Lebensverhältniſſe entſtehen ſollte. — Oder dürfte der Fall für nicht bedeutend gehalten werden können? Gewiß, er iſt ſo bedeutend.

Wo Ihnen Mängel in der Entwickelung des Charakters Ihres Sohnes aufgeſtoßen ſind, rühren dieſe, bei genauer Prüfung, nur aus der Unentſchiedenheit dieſer bisherigen Charakterentwicklung her. Es liegt hier derſelbe Kampf zwiſchen innerer Neigung und äußerem Zwange zu Grunde, der bis auf einen gewiſſen Punkt die innere Neigung wohl ſtärken kann, über dieſen Punkt hinaus ſie aber nur ſchwächen, die eigentliche Fähigkeit zerſplittern und dem äußeren Zwange nur ein todtes Opfer zuführen muß. Gewiß werden Hanſens Ältern ihren Sohn oft ſchon in der gewiſſen Unwahrheit gegen ſie angetroffen haben, die hier nur das Reſultat eines ſchwankenden, unnatürlichen Kampfes des Uneinsſein mit ſich und ſeiner Umgebung iſt: wird dieſer Kampf noch länger fortgeſetzt, ſo kann ihnen nur vollkommene Zerfahrenheit innere und äußere Unliebe, oder endlich wohl bitterlichſte Feindſchaft lohnen.

Entſchuldigen Sie dieſe Abſchweifung, die Sie mir vielleicht als unſtatthaft vorwerfen dürfen! — Ich komme dagegen zur Sache.

Sie hielten es für gut, Ihrem Sohne bei ſeinem Aufenthalte in der Schweiz ſelbſt einen Beſuch bei mir in Zürich zu verwehren. Ich nehme an, daß Sie dieß aus denſelben Gründen thaten, die Sie überhaupt in dieſer Angelegenheit beſtimmten, und nichts Feindſeliges gegen mich enthielten, — nur in dieſer Annahme kann ich Ihnen überhaupt ſchreiben. Bloß dieß eine hatte ich zu erſehen, daß es Ihnen — ich gebe zu aus Rückſicht auf Hanſens Mutter allein — darauf ankam, Ihren Sohn nicht mit mir in Zürich, wo ihm gerade die Gelegenheit zum ſchnellen und beſtimmten Antritt des künſtleriſchen Berufes offen ſtand, zuſammenkommen zu laſſen. Gerade hieraus glaube ich aber mit erſichtlicher Deutlichkeit ſehen zu müſſen, daß es Hanſens Ältern — ſelbſt abgeſehen von ihrer Stimmung gegen mich — überhaupt auch darauf ankam, Ihren Sohn doch noch von der wirklichen Wahl des muſikaliſchen Berufs abzubringen; ſeine Neigung dafür ſchien Ihnen vielleicht ſo ſtark auf ſeiner perſönlichen Neigung zu mir begründet, daß Sie annehmen durften, jene würde ſich mit der Zeit ſchwächen, wenn dieſer die Nahrung benommen wäre.

Ich geſtehe, daß der hierauf begründete Argwohn gegen die Aufrichtigkeit der Ältern Hanſens in Bezug auf ihre Zuſtimmung zu ſeiner Berufswahl in mir ſtark iſt, und daß er, da er weniger mich, als das künſtleriſche Lebensglück Ihres Sohnes berührt mir die Kraft gegeben hat, es auf mich zu nehmen, Ihre Beſchlüſſe auf einen Augenblick zu durchkreuzen. Ich hatte mir zu ſagen, daß ich in der ſchwebenden Angelegenheit Ihren Sohn, ſeine Fähigkeiten und das zu ihrer vollen Entwicklung Nöthige richtiger zu beurtheilen im Stande ſei, als ſeine eignen Ältern, die hierin ohne wirkliche Sympathie für ihn blieben. — Hans machte in ſeinem letzten Briefe an mich den ſchmerzenden Eindruck eines in jeder

Hinſicht Gezwungenen, da er ſich namentlich aber auch dadurch beängſtigt fühlte, daß er für die Möglichkeit ſeines Auskommens in Zürich, wenn er trotz des Wunſches ſeiner Ältern hierherkäme, beſorgt ſein zu müſſen glaubte, ſo war es mir nur angenehm, durch genaue Darlegung der ihm hier eröffneten Stellung, ihn wenigſtens hierüber beruhigen zu können, ſo daß ich es ihm allein anheim ſtellen konnte, nach der Kraft ſeiner ſtärkeren Neigung mit Beſtimmtheit zu entſcheiden. — Karl Ritter wünſchte Hans perſönlich zu ſehen und zu ſprechen: nach Empfang meines Briefes hat ſich Ihr Sohn beſtimmt gefühlt, der Ungewißheit ſeiner Lage ein Ende zu machen, und zwar auf eine Weiſe, die Sie wohl kränken muß, wenn Sie beim Zurückhalten Ihres Sohnes von Zürich vollkommen nach eigner Anſicht verfuhren, die Sie aber innerlich gut heißen werden, ſobald auch Sie hierbei nicht frei waren und den Vortheil überlegen, den Hanſens eigenmächtiger und von Ihnen nicht unterſtützter Schritt Ihnen gegen deſſen Mutter zuweiſt.

Jedenfalls muß ich es dahingeſtellt ſein laſſen, ob es Sie erfreut, wenn Sie jetzt durch mich erfahren, daß Ihr Sohn mich durch die Stufe, auf die er bereits als Künſtler gelangt iſt, wahrhaft überraſcht hat, daß ich in ihm einen ganz außerordentlich befähigten und ſchnell entwickelten Künſtler erkannt habe, und ſo große Hoffnungen auf ihn ſetze, daß ich — verzeihen Sie mir! — Ihre mir etwa zugezogene Ungeneigtheit für jetzt gegen den Gewinn dieſer Hoffnung mit in den Kauf nehme, da ich weiß, daß auch dieſe Ungeneigtheit durch Gewahrung des Erfolges ſich gewiß verlieren wird. Ja, ich weiß, Sie danken mir einſt ebenſo ſehr, als Sie Ihren Sohn lieben!

Mit größter Hochachtung, verbleibe ich, hochgeehrter Herr,

Ihr ganz ergebener

Richard Wagner.

35. An Louis Schindelmeißer.

Lieber Louis!

Auf das Drängen meiner hieſigen Freunde, die gern einmal eine Oper von mir hören wollten, verſtand ich mich dazu, dem hieſigen — gar nicht üblen — Sängerperſonale eine ſolche einzuſtudiren, und wählte dazu den „fliegenden Holländer". Der Erfolg war — namentlich auch für die Kaſſe des Directors — ſo günſtig, daß dieſer — nachdem er in ſechs Tagen bei ſtark erhöhten Preiſen drei volle Häuſer damit machte, ſich jetzt noch eine ſehr große Einnahme erwarten darf, ſobald er Sonntag, am 2. Mai, noch eine vierte Vorſtellung folgen laſſen kann. Dazu bedarf er aber nothwendig der Mitwirkung Kaufhold's, der mir geſtern ſagte, er fürchte mit Dir und Deinem Direktor in arges Zerwürfniß zu gerathen, wenn er am 2ten Mai hier noch ſinge. Dieſe Mittheilung bewog mich zu dem Verſprechen, an Dich ſelbſt zu ſchreiben, um unſere alte Freundſchaft dahin geltend zu machen, daß ich von Dir Nachricht und Fürſprache bei Deiner Direktion für Kaufhold erbäte. Faſt hoffe ich, meine Bitte werde wirkſam ſein, und Du — im Angedenken unſrer Leipziger Jugendfreundſchaft — werdeſt Dein Möglichſtes thun, mir nicht abſchläglich entgegnen zu dürfen.

In dieſer Hoffnung iſt es mir wahrhaft angenehm, ſomit einen Jugendfreund wieder begrüßen zu können, und ich verſichere Dich, daß es mich ſehr freuen würde zu erfahren, auch Dir wäre eine Erinnerung an mich nicht unangenehm gekommen.

Herzlich grüßt Dich

Dein alter Freund

Zürich, 1. Mai 1852. Richard Wagner.

36. An Louis Schindelmeißer.

Lieber Louis!

Ich antworte Dir ſchnell und kurz, indem ich Dir zunächſt mit Bezug auf die Kaufhold'ſche Angelegenheit danke.

Mit dem Verlangen des Tannhäuſer überraſcheſt Du mich etwas: ich bin in dieſem Betreff ein wenig heiklig geworden, und entſage lieber der Propaganda meiner Opern, wenn ich mich nicht eines guten Geiſtes der Aufführung für verſichert halten kann. Hoffentlich weißt und kennſt Du aber, um was es ſich handelt, und haſt namentlich auch die Schwierigkeiten erwogen, die mit der Darſtellung, beſonders der Hauptparthie zuſammenhängen. Haſt Du nun gutes Vertrauen, dieſe Schwierigkeiten zu überwinden, ſo macht es mir Freude, mich wiederum Deinem Freundeseifer anvertrauen zu können. Fordere daher die Partitur vom Königl. Kammermuſikus, Theodor Uhlig, Poliergaſſe 2, in Dresden. Dieſer wird Dir ſogleich ein, nach meiner letzten Theaterbearbeitung vollkommen eingerichtetes Exemplar zuſtellen. Das Textbuch — auch für den Verkauf an den Theaterkaſſen — iſt bei C. F. Meſer in Dresden (ſehr wohlſeil) erſchienen. —

Was das Honorar betrifft, ſo ziehe ich unbedingt vor, wenn ich ſogleich beim Ankauf der Partitur etwas beſtimmtes erhalte, und dieß ſchon aus dem Grunde, weil ich für Einnahmen der Art den ſächſiſchen Staatsfiscus — dem all mein Vermögen verfallen iſt (von wegen Hochverraths) — zu fürchten habe. Kannſt Du mir daher ein ſolches Honorar auswirken, ſo thue Dein möglichſtes dafür, und ſieh wie hoch Du es herausbringen kannſt: ich ſtelle daher keine Forderung.

Von dem näheren Studium ſchreibſt Du mir wohl noch, damit ich Veranlaſſung habe, Dir noch einige Wünſche in Bezug auf die Darſtellung mittheilen zu können.

Soviel für heute! Ich wollte eben nur, daß Du ſchnell wüßteſt, woran Du wäreſt.

Leb' wohl, und habe herzlichen Dank für Deine Mittheilung.

Der Deine

Richard Wagner.

Zürich, 6. Mai 1852.

37. An Louis Schindelmeißer.

Lieber Freund!

Ich antworte wiederum ſogleich, um Dir zu ſagen, daß ich die „hundert Gulden" annehme, und, nach Empfang der Partitur Deinerſeits, demnach das „zu Füßen gelegte" erwarte. Wegen der Partitur aber habe ich ſelbſt auch ſchon an Uhlig nach Dresden geſchrieben: ich hoffe, Du haſt ſie jetzt bereits.

Nun noch etwas Andres! Ich bewundere Deine Courage, mit der Du Dich an den Tannhäuſer machſt: ich weiß, wie wenig Zeit bei unſren Theatern vorhanden iſt, und könnte demnach nur begreifen, daß ein praktiſcher Kopf, wie Du, ſich mit Dingen beſchäftigt, die eben dieſe Zeit einzig ermöglicht. Hoffentlich kennſt Du den Tannhäuſer, und weißt daß er Dir viel Mühe und Plage koſten wird; handelſt Du alſo in dieſer Angelegenheit mit vollem Bewußtſein, weißt Du, welche ſchwierige Arbeit Du unternimmſt, und unternimmſt Du ſie mit dem Willen, einen guten Erfolg herbeizuführen (was letzteres ich gar nicht anders annehme) — ſo machſt Du mir eine herzliche Freude, für die ich Dir ſehr danke. — Haſt Du mich in der letzten Zeit beachtet oder nicht, ſo weißt Du wahrſcheinlich doch ſo viel von mir, daß in einem gewiſſen Sinne das moderne Publikum nicht mehr für mich vorhanden iſt: wird es mit mir bekannt oder nicht, lernt es mich lieben oder nicht, — das muß mir meiner innerſten Stimmung nach ziemlich gleichgültig dünken. Deſto größere Freude aber macht es mir, wenn ich mir — als der, der ich nun eben bin — Freunde zu führe: mögen dieß wenige oder viele ſein, ſind ſie mir wirklich Freunde, ſo achte ich ihre Zahl nicht. Dich nannte ich in der Jugend meinen Freund: das Leben trennte uns räumlich — vielleicht auch geiſtig — nach verſchiedenen Richtungen hin; eine ärgerliche, mir ſelbſt unklare Rivalität hatte uns einmal gar ſchon faſt in feindſelige Stellung gebracht. Gelänge es mir was einſt nur unbewußt geſchah, jetzt mit vollem Bewußtſein — Dich mir zum Freunde zu gewinnen, ſo würde ich dieſen Gewinn doppelt hoch achten, denn mit dem alten Freunde gewänne ich jetzt den neuen.

Laß von Dir hören, ich werde es dann meinerſeits nicht fehlen laſſen. Leb wohl!

Dein Richard Wagner.

Zürich, 16. Mai 1852.

38. An Louis Schindelmeißer.

Lieber Freund!

Dein letzter Brief hat mich ſehr gefreut, wiewohl ich anfangs erſchrack zu erfahren, daß Du die Schwierigkeiten meines Tannhäuſer zuvor doch nicht ſo genau gekannt hätteſt. Du weißt jedoch jetzt, um was es ſich handelt, und Dein Wille, das Werk zur Aufführung zu bringen, gilt mir jetzt zugleich als Gewährleiſtung dafür, daß dieſe Aufführung mit aller Sorgfalt vorbereitet werden wird. In dieſem Sinne danke ich Dir beſtens für die Erklärung, es zu wagen!

Die Anforderungen an die decorative Herſtellung der Scene, ſind in Partitur und Buch wohl ziemlich genau ausgeſprochen: dennoch halte ich es ſelbſt für gut, wenn ich für Beſchaffung weiterer Hülfsmittel ſorge. Ich ſchreibe daher heute nach Dresden, daß Dir von dort her ſo ſchnell wie möglich die nöthigen Skizzen und Erläuterungen beſorgt werden möchten: auch wegen des Coſtümes will ich für Skizzen von Dresden her ſorgen, und habe nur zu wünſchen, daß über dieſen Vorbereitungen Dir nicht zuviel Zeit vergehen möge; für Beſchleunigung ſoll übrigens meinerſeits geſorgt werden.

Im Uebrigen habe ich Dir folgende Bemerkungen mitzutheilen. So ſchwer die Aufgabe des muſikaliſchen Dirigenten hierbei iſt, ſo erinnere ich Dich doch daran, daß eine nicht minder wichtige die des *Regiſſeurs* iſt. Die Muſik bleibt auch hier am Ende das ſchließlich wirkſamſte — nur dann aber iſt ihre Wirkung die richtige, wenn ſie auf das innigſte mit der Scene, mit der ganzen Darſtellung zuſammenhängt, d. h. wenn dieſe Scene und Darſtellung ſo beſchaffen iſt, daß die Muſik aus ihnen vollkommen gerechtfertigt und verſtändlich erſcheint. Wenn Du Dir die Mühe giebſt, z. B. mein Orcheſter genau zu verfolgen, ſo wirſt Du mir das Zeugniß, daß kein irgend wie auffallender Zug in ihm außer einem ganz beſtimmten Zuſammenhange mit irgend etwas ſteht, was auf der Bühne ſich auch an das Auge des Zuhörers mittheilt, ſei dieſes nun die Scene ſelbſt, oder eine Bewegung, oder auch nur eine Miene. Der Regiſſeur muß ſich daher ſehr genau mit der Partitur bekannt machen, und am beſten iſt es, wenn eigentlich der Kapellmeiſter zugleich ſelbſt Regiſſeur iſt, und von vorn herein die Sänger immer auf das genaueſte mit allen in der Partitur angegebenen Intentionen bekannt macht.

Was die Sänger im beſonderen betrifft, ſo machte ich beim Einſtudiren meiner letzten Opern die Wahrnehmung, daß, wenn ich ſie die recitativartigen Stellen von vorn herein frei ſingen ließ, ſie unwillkürlich in die alte Recitativmanier verfielen, in der ſie nach Belieben auf einzelnen Noten verweilen, auf anderen jagen, ſchleppen und eilen, wie ſie Luſt haben: dadurch wird alle Wahrheit meiner Declamation vernichtet. Ich überzeugte mich dagegen, daß ich — — den Vortrag im Gehöre — auch den rhythmiſchen Theil des Quaſirecitativs ganz genau ſo angegeben habe, wie ihn gute Sänger ſich aus den älteren Recitativen meiſtens erſt zurechtlegen mußten, und ich behaupte nun feſt, daß meine Recitative — wenn man ſie ſo nennen will — am beſten vorgetragen werden, wenn ſie genau nach der Geltung der Noten und im Tempo geſungen werden. (Die Willkür ♩. ♪ ſtatt ♩ ♩ zu ſingen, kann ich z. B. durchaus nicht vertragen!) Laß die Sänger daher genau nach dem Werthe der Noten und im Tempo lernen; haben ſie dadurch die richtigen Accente ſich ganz zu eigen gemacht und ihre Aufgabe verſtehen gelernt, ſo können ſie dann ſchon (oder auch: dann erſt) etwas freier gelaſſen werden, ſo daß ich gern zugebe, daß dann der Dirigent mit dem Sänger zu gehen hat. –

Ich wünſche nicht, daß Du noch Kürzungen vornähmeſt, und zwar gewiß nicht aus Eitelkeit, ſondern weil ich daraus erſehen müßte, daß die Darſteller von vornherein als ihrer Aufgabe nicht gewachſen betrachtet würden: vermögen nämlich die Darſteller des Tannhäuſer und der Venus die erſte Scene des erſten Actes nicht mit ſolcher Wahrheit der pſychologiſchen Entwickelung darzuſtellen, daß dieſe Scene durchaus nur feſſelt und ſpannt, ſondern muß ihnen die Fähigkeit dazu von vornherein in einem Grade abgeſprochen werden, daß eine Kürzung dieſer Scene als nothwendig erſcheint, ſo geſtehe ich offen, wäre es beſſer, man führte die ganze Oper nicht eher auf, als bis dieſe Zweifel überwunden und zuverläſſige Darſteller gefunden wären. — Nur im äußerſten, von mir ſehr ungern geſehenen Nothfalle, würde ich daher darein willigen, daß Tannhäuſer den erſten Vers ſeines Liedes (ſtatt in des-dur) in D-dur ſänge und dann in D-moll (nach dem 2ten Verſe) fortgefahren würde. Geſchieht dies aber, ſo iſt vom Dirigenten der ganzen Darſtellung von vornherein ein Mißtrauensvotum geſtellt. —

Eines wirſt Du bald finden, lieber Louis, daß die Oper nämlich nur dann wirken und Erfolg haben kann, wenn ſie in einem ganz anderen Sinne wirkt und Erfolg hat, als dieß bei der gewöhnlichen Oper der Fall iſt. Selbſt kleine Orte (wie Weimar und Schwerin) haben mich aber gelehrt, daß das, was ich will, möglich iſt, und deshalb faſſe ich jetzt auch wieder einigen Muth, den ich allerdings bereits gänzlich verloren hatte.

Herzlich ſoll es mich freuen, bald wieder von Dir zu hören, und namentlich auch Deine eigene Stimmung gegen mein Werk kennen zu lernen.

Lebe wohl und habe beſten Dank von

Deinem

R. Wagner.

Zürich, 30. Mai, 52.

39. An Louis Schindelmeißer.

Lieber Freund!

Beiläufig!: —

In Deinem letzten Briefe ſchreibſt Du, Du habeſt Deinem Kaſſirer den Auftrag gegeben, mir 100 fl. zu ſchicken. Es iſt mir, als wäre es gut, wenn ich Dich davon benachrichtige, daß ich das Geld nicht erhalten habe.

Haſt Du von Theatermeiſter Hänel aus Dresden Skizzen erhalten?

Leb wohl und laß gelegentlich von Dir hören.

Dein

Richard Wagner.

15. Juni 1852.

40. An Louis Schindelmeißer.

Lieber Louis!

Ich ſchicke Dir hier noch eine Anzahl von Exemplaren einer ſoeben von mir verfaßten Mittheilung über die Aufführung meines Tannhäuſer „an die Dirigenten und Darſteller desſelben.“ Gewiß kommt Dir dieß post festum, und gerade Dir wird nicht viel Neues damit geſagt ſein. Doch glaube ich, die Vertheilung der Broſchüre an die Betreffenden könne noch manches Gutes ſtiften, manchen Irrthum und Zweifel löſen, und deshalb bitte ich Dich, dieſe Vertheilung alsbald ſtattfinden zu laſſen!

Mit herzlichem Gruß der

Deinige

Richard Wagner.

Zürich, 28. Aug. 52.

41. An Louis Schindelmeißer.

Lieber Louis!

Endlich muß ich nur einmal fragen, was denn eigentlich bei Euch in Wiesbaden los iſt, daß ich gar nichts von dort mehr erfahre? Nach Deinem Briefe vom vorigen Juli mußte ich mir eine ſehr baldige Aufführung des Tannhäuſer vermuthen: plötzlich ſchweigt nun Alles. Du würdeſt mich ſehr verbinden, mir den Grund hiervon anzugeben. Seid Ihr plötzlich auf zu große Schwierigkeiten, oder auf die Befürchtung eines ſchlechten Erfolges geſtoßen? Hängt wohl gar die kürzlich mir bekannt gewordene Ueberſiedelung der Moritz von Breslau nach Wiesbaden mit der Verzögerung zuſammen?

Was ſoll ich fragen! Du wirſt's am beſten wiſſen, und hoffentlich mit ein paar Worten bald auch mir es melden, um was ich Dich herzlich gebeten haben wollte.

Leb wohl!

Dein ergebener Richard Wagner.

Zürich, 28. Sept. 52.

42. An Louis Schindelmeißer.

Lieber Louis!

Geſtern ſchrieb ich an Dich; heute antworte ich ſogleich auf Deine ſoeben erhaltene Anfrage. Bleib' jedenfalls bei dem neuen Schluſſe des 3ten Aktes, arrangire aber — ſobald Du nicht Muſiker genug haſt — die Theatermuſik auf die Weiſe, daß Du die beiden Orcheſter unter der Bühne zu einem einzigen combinirſt, welches Du in die Mitte ſtellen läßt, und zwar eben ſo, daß es gut gehört wird. Dieſes eine Orcheſter nimm dann von der Stärke, wie jedes der beiden Orcheſter in der Partitur, alſo: 1 kl. Flöte, 2 große Fl., 2 Hoboen, 3 Clarinetten, 2 (bis 4) Hörner, 2 Fagotte, Triangel, Becken und Tamburin. Die Anleitung der Verſchmelzung der zwei Orcheſter in eines gewinnt Du am leichteſten aus dem alten Schluſſe des Aktes, wo die Venusbergmuſik nur von einem Theaterorcheſter (allerdings doppelt beſetzt) geſpielt wird: die Verſchmelzung iſt übrigens ganz leicht, und leicht beſorgt Dir wohl ein guter Muſiker das Arrangement. (Auch die Ouvertüre giebt im Anfang des Allegro die Anleitung zur Verſchmelzung der beiden Orcheſter.)

Aufrichtig geſagt, bin ich ſehr froh zu erfahren, daß Du die Oper noch nicht gegeben haſt: bei Deinem Schweigen hätte ich für den anderen Fall vermuthen müſſen, die Sache ſei unglücklich gegangen, was mir hauptſächlich Deinetwegen leid gethan hätte. Jetzt ſieh' zu, wie Du Dir hilfſt: macht dir ſelbſt das Befaſſen mit meiner Oper Freude, ſo intereſſirt mich das an ſich mehr, als ein gewöhnlicher Theatererfolg.

Leb wohl, und ſchreib bald wieder
Deinem ergebenen Freunde
Zürich, 29. Sept. 1852. Richard Wagner.

Dorn ſoll ſich — wie mir geſchrieben wird — in Berlin ſehr für den Tannhäuſer intereſſiren. Ich weiß gar nicht, wie ich eigentlich ſo recht mit ihm dran bin; in Riga hatte er ſich mir ſchließlich nicht als durchaus redlicher Freund bezeigt: nun trage ich ihm das jetzt allerdings ſchon lange nicht mehr nach, allein es hat mich befangen gegen ihn gemacht, und dieſer Befangenheit gründlich zu wehren, bietet ſich mir jetzt noch kein ganz feſter Anhalt dar, ſo daß es mir leid thun muß, ihm wahrſcheinlich unverſöhnlicher zu erſcheinen, als ich in Wirklichkeit bin. Vielleicht theilſt Du mir einmal etwas über Deinen Bruder mit — aus Erinnerung an Reichel's Garten in Leipzig?

43. An Louis Schindelmeißer.

Liebſter Freund!

Glaube wahrlich nicht, daß es Theilnahmloſigkeit, die mich an einer ſchnellen Beantwortung Deines letzten Briefes hinderte. Wenn mich je etwas hoch erfreut hat, ſo war es dieſer Brief, und die ſchöne Erfahrung, die ich an Dir mache. Gott weiß, wie weit uns Jugendfreunde einmal das Leben ſchon auseinandergeriſſen hatte, und keiner glaubte gewiß mehr dem anderen je wieder zu begegnen. Muß die Freude nicht groß ſein, daß wir uns endlich ſo wieder finden? Sei mir herzlichſt gegrüßt!

Spaßhaft iſt es zu ſehen, wie verſchieden meine kleine Broſchüre „über die Aufführung des Tannhäuſer“ auf Dich — und auf die Leipziger gewirkt. Dich veranlaßte ſie, das Studium von Neuem und ernſter wieder vorzunehmen: in Leipzig bewirkte ſie, daß man die Oper aufgab, wenigſtens daß man den Vorwand zur Aufgabe daraus nahm! — In Breslau dagegen hat ſie ebenfalls gut gewirkt. —

Nun, Du ſcheinſt Deine Sache vortrefflich zu machen, und ein wahres Freundſchaftswerk zu verrichten: — könnte ich, ſo käme ich jedenfalls nach Wiesbaden, um Dir perſönlich zu danken. —

Wegen des Lohengrin haſt Du Dich an Breitkopf & Härtel zu wenden, bei ihnen iſt Buch und Partitur im Druck erſchienen. Das Exemplar koſtet, ſobald es von einer Theaterdirection verlangt wird (was bei der Beſtellung wohl zu bemerken iſt) fünfzehn Thaler netto. Natürlich iſt bei dieſem Preiſe das Honorar für mich vorbehalten, und ich hoffe, Ihr werdet mir meine 100 Gulden als ſolches ungeſchmälert angedeihen laſſen können. — (Ganz unter uns geſagt: — Ihr zahlt verflucht ſchlecht: — das lumpige Riga'ſche Theater bot mir aus freien Stücken 15 Louisd'or für den Tannhäuſer an; die kleinſten Sommerſtadttheater, wie Würzburg und Roſtock zahlen mir 10 Louisd'or; ſchämt Euch, Ihr Hof-Menſchen!!)

Jetzt bitte ich dich noch, es möglich zu machen, nach der Vorſtellung eine Zeile an mich auf die Poſt zu geben. Von Deiner Einladung nach Darmſtadt las ich ſchon: viel Glück zu Deinem „Rächer“! Wahrlich, ich wäre recht im beſten Sinne begierig darauf, etwas von Dir zu hören. Zwar vermuthe ich, Du habeſt Dich mit Deinen bisherigen Arbeiten vor Allem in einen „praktiſchen" Rapport mit unſrem heutigen Opernweſen geſetzt: aber auch nach dieſer — mir allerdings jetzt fern liegenden — Seite hin kann ich mir von Deiner ungemeinen muſikaliſchen Befähigung nur intereſſante Erſcheinungen erwarten. — Doch, hier muß ich eben wie der Blinde von der Farbe ſchwatzen: verzeih' mir's, und ſei verſichert, daß es mir zum Lohn meiner Unthaten herzlich ſchlecht geht: ich ſterbe täglich mit vollem Bewußtſein dahin, und zwar rettungslos! —

Leb wohl, ſei brüderlichſt gegrüßt und bedankt von

Deinem

Richard Wagner.

Zürich, 12. Nov. 52.

44. An Louis Schindelmeißer.

Liebſter Freund!

Haſt Du — ungefähr am 27ten November — einen Brief von mir bekommen? — Wenn Du nächſtens eine Veranlaſſung findeſt, mir zu ſchreiben, ſo erwähne des doch mit: — es iſt mir, als könnte möglichen Falls jener Brief — von dem ich ſehr wünſche, daß Du ihn richtig erhalten hätteſt — irgendwie oder irgendwo vertrödelt worden ſein.

Grüß Moritzens, und ſei — wie immer — herzlichſt bedankt von

Deinem

Richard Wagner.

Zürich, 7. Dez. 52.

45. An Frau Uhlig.*)

Liebe arme Frau!

Wie ſoll es mir möglich ſein, für den ſchrecklichen Verluſt — den Sie erlitten — Ihnen irgend welchen Troſt zu bringen, da es auch mich ſo hart getroffen, daß ich ſeine Größe mir kaum noch vorſtellen kann! Der Verluſt gerade dieſes meiner Freunde bleibt mir für mein ganzes Leben unerſetzlich — ich ſehe mich wirklich zur Hälfte meiner eigenen Seele beraubt! Was er mir war, wiſſen Sie gewiß: was ich bei ſeinem Tode empfinden muß, habe ich Ihnen gewiß nicht zu ſchildern! Auch wäre ich jetzt ganz unfähig, mich darüber zu ergießen!!

Ich ſtelle mich aber Ihrem Leid gegenüber — und fühle zunächſt nichts ſtärker als den ſehnlichen Wunſch, von Ihnen durch einen Wink zu erfahren, in welcher Weiſe ich Ihnen meine Theilnahme beweiſen könnte. Haben Sie irgend einen Wunſch, zu deſſen Erfüllung ich Ihnen behülflich ſein dürfte, ſo bitte ich Sie inſtändigſt, mir ihn auszudrücken.

Was wird mit dem Kleinen, was mit meinem Pathchen — Siegfried? Könnte ich die Kinder ſehen, könnte ich — mindeſtens an einem derſelben — Vaterſtelle vertreten! — Ich beſchwöre Sie, wenn Sie irgend etwas über Ihre und der Ihrigen Zukunft beſchließen, ſtets dabei *meiner* auch eingedenk ſein zu wollen: tun Sie dieß, ſo darf ich ſtets überzeugt ſein, daß Sie dabei auch im Sinne meines dahingeſchiedenen Freundes handeln!! Ich bitte Sie nun herzlichſt, machen Sie mir das Gemüth leicht durch eine baldige Nachricht über Ihr Befinden, durch eine Antwort auf meine Fragen! — Meine Frau — die Uhlig wahrhaft ſchätzte und liebte — hegt gleichfalls den innigſten Antheil für Sie: ſie läßt Sie deſſen auf das herzlichſte verſichern, und bittet Sie — falls es Ihnen beſchwerlich fallen ſollte, ſich mir mitzutheilen — ſich an ſie zu wenden.

---

*) Witwe Theodor Uhligs, der am 3. Januar 1853 zu Dresden geſtorben war.

Grüßen Sie Ihre Kinder von uns, und beruhigen Sie recht bald durch eine Mittheilung

Ihren ſehr ergebenen

Richard Wagner.

Zürich, 9. Januar 1853.

46. An Louis Schindelmeißer.

Lieber Freund!

Um es nicht zu vertrödeln, antworte ich Dir in Kürze noch auf Deinen letzten Brief.

Vor Allem habe ich Dir noch für Deinen freundſchaftlichen Eifer zu danken, mit dem Du mir meine Frage wegen Frankfurt beantworteſt: dieſe galt allerdings eigentlich nur dem Charakter der dortigen Aufführung, den ich für ſehr unempfehlend halten zu müſſen glaubte — trotz Schmidt's gutem Willen; und da mir ohne verſtändliche Aufführung ein guter Erfolg als etwas Undenkbares erſcheinen muß, ſo glaubte ich auch von dieſem mir etwas Gutes nicht vorſtellen zu dürfen. Meine Befürchtung wegen der erſteren beſtätigſt Du; um ſo überraſchter bin ich nun davon, daß ich von dem Erfolge (erſtlich durch Dich, dann aber durch die „ſechſte“ Vorſtellung) im Ganzen einen guten Begriff gewinnen muß. Da ich von dem üblen

Gebahren meiner „muſikaliſcher“ Antagoniſten auch unterrichtet worden bin, Schmidt's matten Gegeneinfluß ebenfalls kenne, ſo bleibt mir nur die Verwunderung übrig, wie unter ſolchen Umſtänden mein Tannhäuſer vor einem Publikum, von der Qualität des Frankfurter, hat durchkommen können. Ohne Zweifel hat Dein Vorgang in Wiesbaden mit dieſer Oper ſehr viel zu dieſem Mirakel beigetragen. Alſo — trifft mein Dank Dich!

Was meine Zurückforderung der Partitur des Tannhäuſer aus Berlin betrifft, ſo muß ich Dorn, falls er auch mir deshalb Vorwürfe machen zu müſſen glaubt, für ziemlich naiv halten: denn ſehr fürchte ich annehmen zu können, daß Niemand beſſer als er weiß, daß mein Tannhäuſer — auch ohne dieß mein Zurückziehen — in Berlin nicht gegeben worden wäre. Uebrigens: wenn ich allerdings Berlin aufgegeben habe, ſo iſt dieß von Seiten Anderer doch noch nicht geſchehen. Ich bekümmere mich aber nicht mehr drum. —

Nun habe ich aber zu beklagen, daß Du mir in Deinem letzten Briefe nichts wieder von Deinem Beſuche bei mir in Zürich erwähneſt: ich lege hierauf einen Hauptnachdruck und rufe Dir dieſes Projekt mit aller mir zu Gebot ſtehenden Energie in's Gedächtniß zurück. Befeſtige Dich jedenfalls in dem Gedanken, bald bei mir einzuziehen! Mit dieſer Mahnung ſchließe ich, und grüße Dich von ganzem Herzen als

Dein alter Freund
Richard Wagner.

Zürich, 16. Februar 53.

(Sonderbar: in Leipzig hat gerade wieder der „Sängerkrieg“ am ſtärkſten mit durchgeſchlagen!)

47. An Frau Uhlig.

Liebe Frau!

Herzlichen Dank für Ihre Zeilen von letzthin, wie für die Antwort auf meinen letzten Brief! — Seit der Nachricht vom Tode meines theuren Freundes befand ich mich ſehr — ſehr übel: ich war nahe daran, an eine baldige Nachfolge zu denken. Noch jetzt bin ich meiſt ſehr leidend. — Alles iſt mir noch wie ein unglaublicher, ſchrecklicher Traum, und es giebt Augenblicke, wo ich es noch gar nicht aufgeben kann, daß Theodor mich dieſen Sommer beſuchen werde. Ich kann mich eines ſo lieben Daſeins noch lange nicht entwöhnen! — Wie verwaiſt komme ich mir jetzt vor: wem ſoll ich all das mittheilen, für das ich in meines Freundes Herzen einen ſo theilnehmenden Schooß wußte? —

Wie erweiſe ich mich nun Ihnen dankbar für Alles, was ich Ihrem herrlichen Manne danke? Ich weiß noch gar nicht, wie ich das anfangen ſoll! Helfen Sie mir doch mit gütigem Rath! Wie kann ich unſerm kleinen Siegfried*) mich freundlich erweiſen? Das Exemplar meiner neuen Dichtung, Nibelungen, das ich für Theodor beſtimmt hatte, hebe ich jetzt für den Kleinen auf.

Sehnlichſt wünſche ich die Zeit herbei, wo ich Ihre Kinder ſehen werde und es mir vergönnt ſein darf, an ihrer Erziehung thätigen Antheil zu nehmen.

Veranlaſſen Sie doch jetzt ſchon Herrn Rühlemann**) — den ich beſtens grüßen laſſe — über Ihre und der Ihrigen Verhältniſſe mir recht genauen

---

*) Das in Brief 45 genannte Pathenkind Wagners.

**) Königl. Sächſ. Kammermuſiker.

Bericht zu geben. Möge er dieſe Mühe nicht ſcheuen, um ſich über dieſen Punkt mit mir in Berührung zu erhalten. Sie ſelbſt werden mich jederzeit ſehr durch eine Nachricht erfreuen, gewiß haben Sie ſchon jetzt in Emilie Ritter*) und deren Mutter treue Freundinnen gefunden?

Darf ich Sie bitten, meine Briefe an den lieben Verſtorbenen — falls Sie ſie nicht gänzlich vernichten wollen — ſtreng an ſich zu behalten? Sie taugen für Niemanden, da ſie meiſtens der allervertraulichſten Natur ſind, und vieles darin wohl eben nur vom Theodor richtig verſtanden werden konnte. Wollen Sie das wenige Geld — das Sie von mir durch Ihres Mannes Tod in Verwahrung bekamen — durchaus fortgeben (und allerdings iſt es viel zu wenig, als daß ich Ihnen zumuthen dürfte, es zu irgend einem beliebigen Zwecke zu verwenden!) ſo tragen Sie es zu den armen Eltern meiner Frau (zu Frau Planer, an der Herzogin Garten No. 7). Fiſcher verſorge ich ſonſt ſchon**).

Kommen Sie aber irgend in die Lage, meiner Freundeshülfe zu bedürfen, ſo machen Sie mich ja ſo glücklich, rückhaltlos über mich zu verfügen. Meine Frau bedauert ſehr, Ihnen in dieſen Tagen noch nicht — wie ſie es will — ſchreiben zu können: wir ſind im Auszuge begriffen und da iſt ſie allerdings immer ſtark in Anſpruch genommen. Verzeihen Sie ihr daher, wenn ſie jetzt durch mich Ihnen neuerdings wieder ihre größte Theilnahme verſichern und ihre herzlichſten Grüße zuſenden läßt.

---

*) Die Familie Ritter war mit Theodor Uhlig und deſſen Familie eng befreundet.

**) Chordirektor Fiſcher hatte nach Uhligs Tode die Führung der geſchäftlichen Intereſſen Wagners übernommen.

Hoffentlich erfahre ich bald von Ihnen wieder, wie Sie und die Ihrigen ſich befinden: meiner wahrſten Freundſchaft ſeien Sie immer verſichert!

Ihr treu ergebener

Richard Wagner.

Zürich 17. März 1853.

48. An Louis Schindelmeißer.

Lieber Freund!

Verzeih' einem ſehr geplagten Muſikfeſtunternehmer, wenn er mit frechſter Kürze Dir ſagt, daß Du ihm einen großen, großen Freundſchaftsdienſt erweiſen mußt.

Ich brauche noch Muſiker, und ſchrieb nach Wiesbaden, weil ich von den dortigen Ferien wußte. Herr Grimm junior meldet mir nun, daß mit dem 7. Mai die Ferien zu Ende gehen: ich brauche die Leute aber vom 15ten bis zum 22ſten Mai Abends. Grimm meint nun, daß es Dir möglich ſein würde, 2 Violinen, 1 Cello, 1 Contrabaß und 2 Hörner für dieſe Zeit noch zu entbehren. Ich bitte Dich inſtändigſt: mach' es möglich, ich bin ſonſt ſehr übel dran, da mir die Münchener Kapelliſten neuerdings abſchrieben, indem ihnen von ihrer Intendanz kein Urlaub nach der Schweiz (!!) ertheilt wird.

Noch fehlt mir auch die Baßclarinette und eine gute Baßtuba (Bombardon) oder gute Tenorpoſaune. —

Menſch, Freund und Gönner! Ich will's in meinem ganzen Leben nicht wieder thun: aber dießmal laſſ' mich nicht ſitzen. Die Muſiker wollen gern kommen. —

Auf Deinen Hamburger Brief antworte ich, wenn ich beſſer bei Zeit bin und am beſten kämeſt Du ſelbſt mit, wenigſtens zu einer Aufführung, am 18. 20. oder 22ſten Mai. Sieh zu!

Dein

Richard Wagner.

Zürich, 3. Mai 1853.

49. An Louis Schindelmeißer.

Lieber Freund,

Einen Brief mit Dankesergießungen für Deine zahlreichen Liebenswürdigkeiten gegen mich, muß ich mir verſparen. In dem Augenblicke veranlaßt mich der Tenoriſt Caſtelli (Francke) Dir zu ſchreiben: er iſt hier von Teiſch und anderen Deiner Muſiker gehört worden; ſie haben ihm zugeredet, er möge ſich doch nach Wiesbaden wenden, dort könne man einen Tenor ſeines Gleichen gebrauchen. Dies ſcheint ihm ſehr recht zu ſein, denn — wie er mir feurigſt verſichert — wünſcht er vor Allem unter einem tüchtigen Dirigenten meine Opern einzuſtudiren.

Deshalb bittet er mich, ihn Dir zu empfehlen. Nun kenne ich allerdings nicht ſo leicht einen Menſchen mit einer ſo kräftigen und andauernden Tenorſtimme: dazu iſt Caſtelli ein ſehr routinirter und ſtraffer Schauſpieler, der für eigentliche Heldenrollen ganz wie gemacht erſcheint. Ich denke daher, daß ich ihn Dir mit gutem Gewiſſen empfehlen kann, was ich demnach hierdurch geleiſtet haben will. Die Zurückkehrenden werden Dir gewiß noch Näheres berichten. Auch von mir ſollſt Du durch dieſe liebenswürdigen Leute erfahren, die mich ſehr erfreut haben. —

Adieu für heute, Liebſter!
Bald mehr von Deinem

R. W.

Zürich, 20. Mai 1853.

50. An Louis Schindelmeißer.

Liebſter Freund!

Jetzt komme ich erſt dazu, Dir einige Worte zu ſchreiben, was aber immer noch nicht viel werden wird, da jetzt erſt die größte Abſpannung bei mir zum Vorſchein kommt.

— Zunächſt danke ich Dir nochmals für Deine entſcheidende Unterſtützung bei meinen hieſigen Muſikaufführungen: Du haſt mir vortreffliche Muſiker und liebenswürdige Menſchen geſchickt, die mir große Freude gemacht haben. Leider konnte ich nicht jeden einzelnen ſo nah kennen lernen, als ich dieß gern gewünſcht hätte; doch ſind wir — denke ich — als gute Freunde geſchieden, und jedem werde (ich) mich nächſtens wieder in das Gedächtniß zurückrufen, ſobald ich ihm das verſprochene Portrait von mir ſchicken kann.

Ueber den Ausfall des Ganzen wirſt Du wohl genug mündlich erfahren haben: das Orcheſter war im Großen — namentlich in den Streichinſtrumenten — ſehr gut und hatte einen vortrefflichen Klang; in den Holzblasinſtrumenten blieb einiges mißglückt, und zwar durch unvermuthetes Ausbleiben einiger tüchtiger Künſtler. Mein ganz perſönlicher Zweck bei dieſem Unternehmen war urſprünglich, das Orcheſtervorſpiel zu Lohengrin einmal zu Gehör zu bekommen. Dieß hat mich auch ſehr ergriffen, und es wurde gut vorgetragen: über die nöthige Vortragsweiſe wird Dir Friſch berichten; es gilt eigentlich nur die genaueſte Beachtung der vorgeſchriebenen Zeichen, namentlich des „gleichmäßig p." in den Violinen und den Holzblasinſtrumenten von da ab, wo ſie jedesmal das Thema an eine neue Inſtrumentenfamilie übergeben und nur noch Begleitung bilden, wogegen es höchſt wichtig iſt, daß das Thema jedesmal mit voller Nüancirung geſpielt wird. Das Tempo iſt ſehr langſam; vermeide, daß bei den vorkommenden Triolen im Thema geeilt wird! —

Im Uebrigen kann ich dir nicht mehr ſagen, als: halte ſtets auf die ſkrupulöſeſte Beachtung der Vortragszeichen; ich habe mich überzeugt, daß ich den ganzen Vortrag ſtets genau und lebhaft vorgefühlt habe. — Leider wirſt Du nicht viel Violinen haben; halte daher für die Vertheilung an die Pulte folgendes feſt: — die 4 Soloviolinen werden am erſten Pulte der erſten, und am erſten Pulte der zweiten Violine geſpielt. Von da ab, wo die Violinen dauernd in 4 Partieen vereinigt ſind, laß von den erſten Violinen die 1. und 3. Stimme ſpielen, von den zweiten die 2. und 4. So vereinigen ſie ſich dann auch am leichteſten zum endlich wieder eintretenden zweiſtimmigen Satze: und die Wirkung dieſer Vertheilung ſelbſt iſt vortrefflich. Wo die Violinen in 3 Partieen getheilt ſind, laß von den erſten Pulten der 1. und 2. Violine die erſte Partie ſpielen, von den übrigen Pulten der 1. Violine aber die zweite, und von den übrigen Pulten der 2. Violine die dritte Parthie.

— Nun, das ſind am Ende alles doch nur Nebendinge: ſo weit wir mit Maſchinen auskommen, geht's bei uns meiſtens befriedigend her; anders ſteht es leider, wenn wir zur Kunſt den ganzen Menſchen gebrauchen. — Ein Scenarium von Lohengrin erſcheint dieſen Sommer bei Breitkopf und Härtel — für Dich zu ſpät: nun hilf Dir ſo gut Du kannſt, ich muß Dich dießmal im Stiche laſſen — ich bin zu müde. Weder Du, noch der Regiſſeur, kannſt aber fehlen, wenn Ihr beide Euch haarſcharf an meine Vorſchriften haltet; es darf nur eben nichts von mir Bemerktes unbeachtet bleiben, ſo iſt auch alles Nöthige erfüllt. Vor Allem wichtig iſt der Lohengrin ſelbſt: Du ſollſt in Peretti einen guten Darſteller haben; auch iſt er jugendlich und glänzend genug? Das iſt etwas ganz anderes als der Tannhäuſer: dieſer Lohengrin muß durch Erſcheinung und Klang der Stimme wie ein Heiland Wunder wirken und alle Herzen zur wonnigſten Rührung hinreißen! Sieh Dich vor! In Weimar war Lohengrin ſcheußlich!! —

Was Weimar betrifft, erzähle ich Dir noch, daß dort von Anfang herein alles rein muſikaliſche durch Liſzt ganz herrlich beſorgt worden war, dagegen die Scene und die Darſtellung unter der Leitung eines inſipiden Regiſſeurs gänzlich vernachläſſigt blieb. Man wandte ſich an mich wegen nöthig erſcheinender Kürzungen: ich hatte erfahren, wo der Haken hing, und ſchrieb, ſie möchten ſtreichen was ſie Luſt hätten; ſchon daß ſie ſtreichen zu müſſen glaubten, gälte mir als Beweis dafür, daß die Darſtellung ganz mangelhaft ausgefallen wäre. Nun ſchlug mir der Regiſſeur einige Kürzungen vor: ich mußte ihm darauf zeigen, daß gerade das — was er fortnehmen wollte — von ihm gar nicht verſtanden worden ſei, und wie er es dagegen anzufangen habe, um gerade dieſe Stellen zu ihrer für das Verſtändniß nothwendigen Geltung zu bringen. Sie haben es dann eine Zeit lang verſucht, dies und jenes (um des Gewinnes von 5 bis 10 Minuten willen) auszulaſſen; da aber ſah Liſzt ein, was an der Sache ſei, und ſeitdem iſt Lohengrin in Weimar nie anders mehr als vollſtändig ohne alle Kürzungen gegeben worden. Daß die Wirkung des Ganzen auf dieſe Art angreifend ſei, iſt nicht zu leugnen: indeſſen, das iſt nun einmal die Natur der Sache: ich biete keinen behaglichen Genuß, ſondern ich verbreite Schreck und Rührung; anders kann ich nicht auf die heutige Menſchheit wirken. Soll dieſe Natur der Sache nun geändert werden, ſo wird ſie nothwendig verſtümmelt; es bleibt nur Unbehagen, und die eigentliche Wirkung tritt gar nicht ein. Deshalb: prüft eure Kräfte in dem, was ihr geben, und in dem, was ihr empfangen und vertragen könnt; ſtimmt mein Werk nicht dazu, ſo laßt es liegen; zwingt ihm aber keine andere Natur auf, als die, die ihm zu eigen iſt. Ich kann Dir nichts andres ſagen. Wer mit mir zu thun hat, muß „va banque!“ ſpielen können und wollen; nicht etwa weil ich ſo etwas Außerordentliches oder Großartiges wäre, ſondern weil meine Werke nun einmal Produkte eines Menſchen ſind, dem an keinem andren Spiele mehr etwas liegt, als an dem, mit welchem man die Banken ſprengt oder ſich ſelbſt zu Grunde richtet: ich will keine „gemüthliche“ Exiſtenz mit „möglichſter Berühmtheit und gutem Auskommen“! — — Laß Dir das genug ſein! —

Nun noch etwas anderes! Geſtern ſchrieb mir mein kleiner Kapellmeiſter Schöneck aus Poſen, man habe ihm kürzlich von Wiesbaden aus Deine Stelle angeboten, und zwar „auf meine Empfehlung“ — (vermuthlich indirect!) Er habe ſich innig gefreut, aus dem garſtigen Poſen wegkommen zu ſollen, als ihm ſchließlich von Wiesbaden wieder geſchrieben worden ſei, Herr Fux aus Mainz werde die Stelle bekommen, was ihn denn wieder höchlich betrübt habe. Höre, lieber Freund! wenn in der Sache noch etwas zu thun wäre, ſo arbeite doch jedenfalls für Schöneck! Ich kann wirklich jedem Theater gratuliren, das einen ſo enorm thätigen und geſchickten jungen Mann zum Dirigenten bekommt. Er iſt als Muſiker gewöhnlich und unbedeutend; als Menſch ohne große Bildung: ſein ganz ſpezifiſches Dirigententalent iſt aber ganz außerordentlich; er iſt als ſolcher nervös und feinfühlich, von unglaublicher Aktivität, und weiß Hülfsmittel herbeizuſchaffen, über deren Vorhandenſein man zuvor zweifeln mußte. Aufrichtig wünſchte ich dem armen Teufel eine gute Stelle: kannſt Du ihm noch Wiesbaden verſchaffen, ſo wollte ich mich ſehr darüber freuen!! —

Die Sache hätte noch eine Bedeutung für mich. Gehſt Du jetzt ſobald ſchon von Wiesbaden fort, ſo iſt mir's wahrlich nicht gleichgültig, in weſſen Hände dort dann namentlich mein Lohengrin (kaum geboren) fällt. Fux ſoll meinen Tannhäuſer für einen muſikaliſchen Unſinn halten: das kann ich ihm nicht verwehren, doch möchte ich — meiner Geſinnung getreu — ihm die Aufführung meiner Werke verwehren, weil ich weiß, daß er ſie nicht aufführen kann, ſobald er nicht dafür ſympathiſirt. Leider biſt Du nun ſchon ſo weit mit dem Lohengrin, daß es mir ſchwer fallen würde, ihn von Wiesbaden zurückzuziehen, wozu ich aber ſtark Luſt hätte, wenn ſich Fux's Anſtellung als Dein Nachfolger beſtätigt. Theile dieß doch geeigneten Ortes mit! —

Alſo, großherzogl. Darmſtädter! nimm meine Gratulation: ich weiß zwar nicht recht mehr, was das zu bedeuten hat, doch — Du freuſt Dich dieſer Anſtellung — und das genügt mir zu meinem Glückwunſch. Von Darmſtadt aus ſchrieb man mir vor einiger Zeit wegen des Tannhäuſer: ich forderte was mir andre kleine Hoftheater, wie Schwerin und Kaſſel jetzt bezahlt haben, 25 Louisd'or. Sollte dieß zuviel ſein, ſo werde ich's von Dir erfahren. Könnteſt Du mir aber bald zu Geld verhelfen, ſo wäre mir's lieb: mein Muſikfeſt koſtet mich einen hübſchen, noch nicht verſchmerzten Batzen! Vielleicht machſt Du auch das Lohengrinhonorar von Wiesbaden locker? —

Nun leb wohl für heut'! Hab' nochmals ſchönſten und herzlichſten Dank für all' Deine Freundſchaft und Güte, und grüße mir die prächtigen Muſiker, die mir hier ſo große Freude machten! Adieu, liebſter Freund! Schreibe bald

Deinem

Richard Wagner.

Zürich, 29. Mai 1853.

51. An Louis Schindelmeißer.

Liebſter!

Soeben habe ich eine Depeſche an Heine nach Dresden abgeſchickt: er verfaßt jetzt nach meinen Angaben das Scenarium und die Coſtümbilder für Härtel's; ich habe ihn dringend gebeten, Dich ſo ſchnell als möglich mit dem Nöthigſten zu verſehen, um Dich meine Ideen kennen zu lernen. Ich hoffe, er wird ſein Möglichſtes thun, um Dich zu befriedigen. Ich — kann — Dir — jetzt nicht ſelbſt helfen: ich bin auf dem — Hund!! —

Aber ſo wird's gehen! —

Grüße Deine Leute — und — höre!! — Denke mir an den Schöneck! —

Herzlichen Gruß von

Deinem Richard Wagner.

Zürich, 31. Mai 53.

52. An Louis Schindelmeißer.

Werther Freund!

Viel Glück zum Lohengrin! er wird Dir eine Höllenarbeit gemacht haben? Viel war ich in Gedanken bei Dir, und wahrlich, ich zweifele nicht an Deinem redlichen Freundeseifer, wenn gleich mir vor der großen Schwierigkeit des Unternehmens doch ſehr bangt, weil ich weiß, für welche ausnehmend reichen Kräfte eigentlich Alles berechnet iſt. Nun, bald hoffe ich vom Erfolge zu hören: möge er wenigſtens Deine Mühe belohnen!

Es thut mir leid, die gewünſchten Quittungen Dir noch nicht ſchicken zu können, da ich das Geld noch nicht empfangen — wie Du vermutheteſt. Euer Kaſſirer ſcheint ein ſehr widerſpenſtiger Mann zu ſein! —

Adieu! Grüß' die Moritz! Nochmals: viel Glück!

Dein

Zürich, Richard Wagner.
30. Juni 1853.

53. An Louis Schindelmeißer.

Lieber Freund!

Wenn ich — ehe ich Dir meine Freude über das Gelingen Deines Unternehmens ausdrücke — Dir einige Erklärungen gebe, ſo geſchieht dieß aus dem Grunde, daß ich gerade jetzt nicht genug eilen kann, jede Verſtimmung von Dir zu nehmen, in der ich Dich befangen weiß.

Ich nehme zuerſt das Schöneck'ſche Kapitel vor. Dir iſt ein Brief zu Geſicht gekommen, der einen oſtenſiven Zweck hatte; ich entſinne mich nämlich, daß ich zwei Fälle zu pariren hatte: Der Leipziger Theaterdirector hatte Luſt, ganz ohne mich zu fragen, den Tannhäuſer mit ſeinen Leuten in Berlin zu geben, und wenn mir von ſeiner Truppe alles recht iſt, ſo war es doch vor allem ſein Kapellmeiſter nicht, der mit offenbarem Widerwillen bei der fraglichen Sache iſt, und von dem ich erſt neuerdings erfahren hatte, daß er gewiſſe Weiſungen meinerſeits (unter anderem einen ganz unſinnigen Strich von ſeiner Factur betreffend) mit höhniſcher Nichtbeachtung behandelt. Das „u. ſ. w." war für die Eingeweihten ſehr verſtändlich; es bedeutete: „Herr Director Engel" (vom Kroll'ſchen Etabliſſement), der, als Schöneck zu gewiſſen Dispoſitionen ſeine Zuſtimmung nicht geben wollte, erklärt hatte: „nun gut, dann würde er dirigiren!" —

Ich hoffe, beſter Freund, dies genügt Dir, um in dem „u. ſ. w." nach nichts weiterem zu ſuchen. — Daß ich ihn (den Schöneck) einen vorzüglichen Dirigenten nenne, und ihn *Dir* doch als einen im übrigen gewöhnlichen Muſiker bezeichne, ſollte allerdings deutlicher heißen, er ſei kein *produktiver* Muſiker, kein

Licht überhaupt (war dieß der z. B. als Dirigent doch ſo berühmte Guhr?). — Was mein Urtheil über Sch. als Menſch betrifft, ſo ſehe ich ein, daß ich allerdings gegen Euch verloren habe, da Ihr Sch.'s Leumund aus Dir. Löwe's Mund Euch habt berichten laſſen: nun, was dieſen Mann betrifft, — gegen ihn ſtreite ich nicht, wenn ich auch für ihn zu ſtreiten keine Luſt habe; in Bezug auf ihn begnüge ich mich einfach, ängſtlich darüber zu wachen, daß ich nie etwas mit ihm zu thun habe. —

Daß Ihr nun — auf das hier berührte geſtützt — meine Empfehlung Sch.'s mit einem unverkennbaren Hohne zurückweiſ't, — das muß ich mir eben gefallen laſſen, denn ich ſehe — Ihr kennt mich hierin. —

Dieß wäre abgemacht! —

Wenn ich Dir kürzlich meine Beſorgtheit wegen des Gelingens des Lohengrin in Wiesbaden ausdrückte, ſo bezog ſich dieß — weiß Gott! — auf andere Dinge, als auf welche Du es bezogen zu haben ſcheinſt. Liebſter, daß ich eben jetzt — gerade zu dieſem Zeitpunkte — den Lohengrin ohne allen Rückhalt Dir anvertraute, das möge Dir doch bezeugen, welchen Begriff ich eben von Dir habe, da ich — wie Du richtig erwähneſt — ſehr wohl erkenne, daß ein Erfolg in Wiesbaden dieſe Oper nicht eben außerordentlich fördern, ein Nichterfolg ihr aber doch ungemein ſchaden könnte. Um alles das, was Du zu vertreten hatteſt, konnte ich daher nicht beſorgt ſein, ſondern lediglich um das, was außer Deiner Wirkungslinie liegt, und dies iſt die Scene, nicht aber die Scene in dem Sinne, wie ſie auch Dir offen gelegen haben wird, ſondern wie ſie eben etwas — glaube mir — vorläufig nur mir gegenwärtiges und bewußtes iſt.

Denke Dir doch, daß ich ſelbſt den Lohengrin noch nicht aufgeführt: entſinne ich mich aber nur der Fülle von Erfahrungen, die ich noch durchzumachen hatte, als ich — nachdem Alles im Voraus genau von mir berechnet worden war — den Tannh. wirklich in Scene ſetzte, ſo weiß ich, daß in einem gewiſſem Sinne der Lohengrin ſelbſt von mir noch gar nicht fertig gemacht worden iſt. Ich weiß, daß hier noch eine Maſſe wichtiger Beziehungen verborgen liegen, über die ich ſelbſt mir erſt vollkommen klar geworden ſein würde, wenn ich ihn einmal mit allen Mitteln aufgeführt hätte. Ich habe hierfür nur noch die Erfahrungen von Weimar vor mir und gerade jetzt beſtätigt mir Liſzt, daß es dort nur durch die unerhörteſten perſönlichen Bemühungen Liſzt's gelingen konnte, auf fernen Umwegen für das Verſtändniß der Oper das nachzuholen, was in der unmittelbaren Darſtellung dafür verſäumt worden war, trotzdem ich Liſzt — als muſikaliſchen Dirigenten — den höchſten Preis zuſpreche. Jetzt — nach 3 Jahren — ſieht man erſt in Weimar ein, daß faſt ſämmtliche Decorationen von Neuem angefertigt werden müſſen, weil die früheren ohne genügende Kenntniß meiner Intentionen hergerichtet worden waren; man erkennt aber auch jetzt erſt, was hiervon abhängt, nämlich die Möglichkeit ganzer Muſikſtücke — namentlich im 2ten und 3ten Akte. In dieſem Bezuge nun beruhigt es mich keineswegs, von Dir z. B. zu erfahren, daß auch Ihr — auf den fehlerhaften Vorgang Weimar's geſtützt — aus dem letzten Akte zwei Akte gemacht habt. Dieß ſchneidet mir geradewegs ins Herz! — Nach der Scene zwiſchen Lohengr. u. Elſa — gerade in der Weiſe, wie ſie ausgeht — einen vollkommenen Aktſchluß machen, iſt für mich eine Pein, die ich gar nicht ertragen könnte, wenn ich einer ſolchen Aufführung zugegen wäre. Was war hierzu der Grund? Ganz gewiß nur, daß mich der Decorateur (oder Maſchiniſt) in meinen noch ſo genau angegebenen ſceniſchen Weiſungen nicht verſtand: würden dieſe genau befolgt, würde nämlich das Brautgemach (mit Verengung des ſceniſchen Raumes) gerade ſo eingerichtet, wie ich's will, würde der zuſammenfallende beſondere Vorhang beſtellt und benutzt, und wäre die dahinterſtehende Scene an der Aue ſo hergerichtet wie ſie ſein ſoll, ſo würde es dem Maſchiniſten gar nicht einfallen, hier einen völligen Aktſchluß eintreten zu laſſen. In Weimar ging das Alles auch ohne mein Wiſſen vor: mein Proteſt kam zu ſpät; jetzt läßt man nun die Oper neu einrichten. — Ich weiß nun aber, daß es hierzu nicht nur Verſtändniß, ſondern auch — Mittel, und zwar ſehr reicher Mittel bedarf, denn dergleichen Feinheiten der Ausführung ſind es eben, die die umſtändlichſten und koſtſpieligſten Vorrichtungen erfordern. Wenn ich daher von den „Mitteln" Dir ſprach, galt dieß keineswegs nur Deinen muſikaliſchen Kräften, für deren intenſive Tüchtigkeit Du gewiß vorzüglich geſorgt hatteſt (deſſen war ich überzeugt). Allein auch hierfür bedarf es eines gewiſſen extenſiven Reichthums, der keineswegs ſich nur nach dem Raume richtet, ſondern lediglich auch nach dem Object der Darſtellung. Mir iſt z. B. aus Weimar verſichert worden, die Chöre und das Streichorcheſter hätten, bei unglaublicher Präciſion, Sicherheit und Vollendung der Execution von Seiten jedes Einzelnen dennoch den beängſtigenden Eindruck von Solo-Vorträgen gemacht: zu der erwarteten nothwendigen Wirkung als behaglich ſich ausdrückende, innerlich ſtarke und reiche Maſſe, ſei es nie gekommen, ſo daß man immer in einer gewiſſen Sorge war, dieſem einzelnen Chorſänger, dieſem einzelnen Geiger könne einmal der Ton umſchlagen oder die Saite reißen, und man würde dieß empfindlich merken. Ich kann mir dieß recht gut denken, und geſtehe deshalb, daß ich das Orcheſtervorſpiel nie anders, als mindeſtens von 20 Violinen, und die Männerchöre (namentlich des zweiten Aktes) nie anders als von mindeſtens gegen 40 Männern hören möchte, eben um des wohligen Eindruckes ſicher zu ſein, und um nicht jene ängſtigende Spannung zu empfinden.

Ich gehe nun weiter!

Erſt kürzlich hatte ich Veranlaſſung, mich etwas mit Lohengrin zu beſchäftigen: bei dem Gedanken, dieſe Oper ſelbſt aufzuführen, fühlte ich in allen Nerven und Muskeln das furchtbar Anforderungsvolle dieſer Aufgabe, und erſchrak völlig davor, dieſe Laſt einem anderen aufgewälzt zu wiſſen. Willſt Du es mir verargen, wenn ich einen Augenblick ſeufzte, und glaubte auch Dir mit dieſer Aufgabe zuviel zugemuthet zu haben?

Gewiß nicht, wenn Du mich recht verſtehſt!

Ich kann nun alle dieſe Vorderſätze mit keinem andren Schlußſatze krönen, als zu dem ſie mich dießmal ganz nothwendig führen: ich bitte Dich, gerade jetzt die ganze Stärke des Accentes zu fühlen, mit dem ich Dir ſchließlich zurufe:

ich danke Dir!

Du wirſt wenigſtens nun nicht glauben, daß ich Dir mit dieſem Danke etwas Hohles ſage, denn meine Sorge möge Dir den Maasſtab für meine Freude geben, die ich nun empfinde, wenn Du mir einfach verſicherſt, es ſei Dir gelungen, mit dieſer Oper eine ſtarke und günſtige Wirkung hervorzubringen. — Deshalb nun nichts weiter, als die Bitte, meinen Dank auch allen denen mitzutheilen, die ſich mit Dir um die Löſung dieſer entſetzlich mühvollen Aufgabe bemühten. Grüße von ganzem Herzen Sänger und Orcheſter des Lohengrin. — Ein Freund reiſt dieſe Woche noch nach Wiesbaden; der bringt für Dich und für meine Zürich-Wiesbadener Muſiker mein neues Portrait mit.

Liſzt tritt ſo eben zu mir — (er war nicht bei Dir, weil er eben endlich einmal bei mir ſein wollte) — er grüßt Dich, und ich ſchließe mit tauſend Freuden als Dein

dankbarer Richard W.

Zürich, 5. Juli 1853.

54. An Louis Köhler.*)

Seien Sie mir nicht bös, geehrter Freund, daß ich erſt ſo ſpät Ihren Brief erwidere. Kurz nach Empfang desſelben kam Liſzt's Beſuch, und ſogleich nachher verreiſte ich hierher, in das hohe Graubünden, um eine Kur zu gebrauchen. Blieb mir ſo wenig Zeit zur Ruhe, ſo hatte ich außerdem auch keine große Neigung irgendwie in das Aeſthetiſch-Theoretiſche zu verfallen, wozu ich bei einem Briefe an Sie verführt zu werden fürchten mußte. Nun ich die Hoffnung gefaßt, es werde auch ohne dem abgehen können, möchte ich Ihnen wenigſtens in Kürze antworten, um Ihnen zu ſagen, daß mich Ihre Theilnahme herzlich erfreut, und ich namentlich wünſchte, Ihr letzter, ſo aufopferungsvoller Exkurs aus Königsberg hätte für Sie einen beſſeren Gewinn gebracht, als die — wie ich weiß — ziemlich unrichtige und geiſtloſe Aufführung meines „Tannhäuſer" in Leipzig.

---

*) Vergl. Bayr. Bl. 1895 I/III: Glaſenapps ſchönes „Nachwort zum Gedächtniſſe eines Getreuen".

Ihr Buch hat mich allerdings überraſcht; vieles davon geht mir ſo beſtimmt nahe, daß es mir nicht fremd bleiben durfte: ſchon vor Ihrer Zuſendung hatte ich's geleſen.

Ihr Gedanke, die Melodie in der Sprache zu verfolgen, bezeugt den großen Ernſt, mit dem Sie bei der Sache ſind: ſehr glücklich waren Sie im Auffinden richtiger melodiſcher und harmoniſcher Accente. Im Grunde muß ich zwar immer mehr inne werden, daß es ſich hier um Dinge handelt, die Jeder am klügſten für ſich abmacht: da einmal ſo heillos viel gelehrt wird, ſo kommt aber wiederum der Wunſch wohl ſehr natürlich auf, zu einer vernünftigen Lehrweiſe beizutragen. Ich habe in dieſem Bezug Brendel wiederholt darauf aufmerkſam gemacht, daß er in ſeiner Zeitſchrift ſich viel mehr an das Erlernbare, die Technik halten laſſen ſollte. Der Inhalt eines Kunſtwerkes iſt Sache des Individuums, und geht keiner Kritik an; hier heißt's Neigung oder Abneigung dagegen empfinden, und das iſt wiederum Sache jedes Individuums. Die Technik iſt aber das Geſammteigenthum der Künſtler aller Zeiten, einer erbt es vom andern, jeder mehrt es und formt es ſo gut er kann und muß. Hierüber läßt ſich ſprechen, natürlich aber eben nur zwiſchen Künſtlern: der Laie ſoll nie etwas davon erfahren. Nun glaube ich wirklich, durch meine Schriften, viel Veranlaſſung zur Erörterung über Hauptfragen der Technik gegeben zu haben: daß dieß wahrgenommen würde, davon erfuhr ich aber noch wenig oder nichts.

Wenn ich einen wichtigen Gegenſtand in dieſem Bezug angeregt, ſo iſt es der des Verhältniſſes von Dichtkunſt und Muſik im Allgemeinen, oder von Sprachvers zu Melodie im Beſonderen. Ich fände es ſehr richtig, wenn — und zwar erſchöpfend — das Weſen des modernen Sprachverſes, wie es gänzlich ohne Rückſicht auf die muſikaliſche Melodie, als ein Sondereigenthum unſerer Litteraturdichter ſich ausgebildet hat, genau und verſtändlich darzuthun und ſomit den Beweis — an vielen Beiſpielen — zu liefern geſucht würde, daß dieſer Vers gar nicht componirt werden kann, weil unſre moderne Melodie ſich aus ganz andern, abſolut muſikaliſchen, Momenten entwickelt hat, die mit jenem Litteraturvers nicht das Mindeſte gemein haben. Aus dieſem einen falſchen Verhältniſſe der künſtleriſchen Technik müßte überzeugend auf das ganze falſche Verhältniß unſerer Litteraturpoeſie zu unſerer Muſik hingewieſen werden: aber nur auf dem Wege einer überaus detaillirten Darſtellung der rein techniſchen Beziehungen kann dieß gelingen. Alles Deklamiren über das Problem in ſeiner Allgemeinheit ſelbſt nützt zu gar nichts, und Brendel muß es erleben, daß er immer mit Fragen beſtürmt wird: „wie ſollen wir es denn machen, ſollen wir überhaupt noch componiren, ſollen wir Opern componiren, oder was ſonſt?“ Ich habe ihm gerathen, dieſe Fragen und den Umſtand, daß ſie an ihn gelangen, ſelbſt zum Thema zu geben; es müßte ſich bei genauer Unterſuchung herausſtellen, daß wir uns mit einer überkommenen, überlebten Technik befaſſen, in der überhaupt ein künſtleriſcher Inhalt gar nicht zu geben iſt, weßhalb wir uns denn nicht verwundern wollen, daß unſere geſchickteſte Muſik uns — nichts ſagt.

Ich freue mich nun, daß auch Sie das von ſich ſelbſt gefühlt haben: Ihre Schrift iſt davon Zeugniß. Nur möchte ich, Sie hielten ſich nicht allgemein nur an die Stimmungen, die Ihnen durch Sprachphraſen allein ankommen, ſondern faßten die wirklich melodiſche Sprachphraſe, den Vers, beſtimmter ins Auge. Wollen Sie z. B. den Litteraturvers beſtehen laſſen, und ihn nur ſeinem muſikaliſch melodiſchen Inhalte gemäß ſingen, ſo erhalten Sie — im glücklichſten Falle — doch nur das, was ich bereits anderswo „proſaiſche Melodie“ „muſikaliſche Proſa“ nannte: eben dieſe Proſa muß aber nicht mehr nöthig haben vorzukommen, um unſrer — relativ beſten — Muſik den Charakter des unmelodiſch Verſchwimmenden zu benehmen. Namentlich im erſten Viertel des dritten Bandes von „Oper und Drama“ habe ich mich hierüber — glaube ich — zur Genüge geäußert: wie wenig ich aber noch beachtet worden bin, muß ich täglich erſehen. Es wäre Ihnen zu danken, wenn Sie Hauptſatz für Hauptſatz mit ſcharfem Detail verſehen zum Gegenſtand Ihrer Nachweiſungen machten. Nur hier iſt Nutzen, ſonſt nirgends — und Alles verfliegt in weſenloſes Exklamiren!

Nun, da wäre ich genug in die Theorie gerathen: ſie thut mir nicht wohl! Mein Uebelbefinden habe ich mir mit Theoretiſiren geholt, und Geneſung erwarte ich nur wieder vom Künſtleriſch-Produziren. Ueber Kunſt „ſchreiben“ kann ich nicht mehr. Vielleicht erleben Sie aber noch einmal etwas Beſſeres von mir — hören und ſehen es! Leben Sie wohl!

Noch 3 Wochen bin ich hier, dann zunächſt wieder in Zürich!

Ihr Richard Wagner.

St. Moritz im Ctn. Graubünden
24. Juli 1853.

55. An Louis Schindelmeißer.

Lieber Freund!

Durch Alexander Müller erfahre ich, Du habeſt Dich darüber mißmuthig verwundert, daß ich unter mein Dir überſandtes Bild nicht einige Zeilen der Freundſchaft geſetzt hätte. Dieſer Mißmuth den ich Dir verurſacht, hat mich nur angenehm berühren können; was ich Dir gewiſſermaaßen nur aus Curioſum ſchickte, faßteſt Du als ein Freundesgeſchenk auf, und forderſt daher alle Eigenſchaften eines ſolchen; — wie gern erſehe ich ſo, daß ich Dir werth bin! Aus dem Bad zurückgekehrt, beeile ich mich daher ſogleich, Dir ein neues Exemplar als Zeichen meiner Freundſchaft zuzuſenden, was Du hoffentlich beſſer bewahren wirſt, als das erſte, welches ich Dich nämlich ſofort zu zerreißen bitte —

Auch an die Herrn Muſiker werde ich Blättchen mit einer Widmung abſchicken, die ſie auf das Bild kleben laſſen können. — So, — das ſoll in Ordnung kommen! —

Müller hat mir denn auch Wunder erzählt von Deinen Lohengrin Aufführungen: ſei und bleib' meines größten Dankes verſichert! Immer muß ich an die wunderbaren Fügungen denken, die uns nach langen Jahren am Rheine — wenn auch gewiſſermaaßen par distance — zuſammenbrachten, — Mach' mir nur die Freude, Dich bald einmal wiederzuſehen! —

Was meine neue Dichtung „der Ring des Nibelungen“ betrifft, ſo bereue ich jetzt entſetzlich, daß ich — noch dazu für mein ſchweres Geld — mir 50 Exemplare davon habe drucken laſſen. Nicht nur, daß ich nicht vermeiden konnte, das Buch in die Hände gänzlich Unberufener kommen zu laſſen, ſondern ſelbſt für meine Freunde durfte — ſo fühle ich jetzt — dieſe Dichtung, ehe ſie muſikaliſch ausgeführt, und faſt möchte ich ſagen: ſelbſt aufgeführt iſt, eigentlich noch gar nicht vorhanden ſein. Ich ſehe jetzt immer mehr, das was ich vorhabe, iſt etwas, was man machen, nicht aber worüber man reden und reden laſſen muß. Anſtatt daß man ſich bei einer vorgelegten Dichtung eben nur an dieſe Dichtung und an den rein dichteriſchen Gegenſtand halten ſollte, hält man ſich immer nur an das rein Techniſche der muthmaaßlichen muſikaliſchen Ausführung, als ob dergleichen Dichtungen gerade nur entſtünden, um dem üblichen Operncomponiſten Stoff zu muſikaliſchen Auslaſſungen zu geben, anſtatt, daß dieſe Dichtungen ihren Grund und ihre Nothwendigkeit in ſich, im Leben des Dichters und ſeinen Anſchauungen haben, und dem Muſiker nun eben den neuen Stoff zuführen, zu dem und an dem er eine neue — d. h. für dieſen Stoff einzig geeignete — Muſik erfinden ſoll. Iſt ſomit die muſikaliſche (wie die ſceniſche Ausführung) nothwendig noch mein Geheimniß, was ich eben erſt enthüllen kann, wenn Alles fertig, ſo iſt mir jetzt nichts peinlicher, als über dieſes mein inneres künſtleriſches Geheimniß von anderen — endlich ſogar öffentlich — reden hören zu müſſen. — Kurz, ich wollte, ich könnte alle verſchenkten Exemplare wieder zurückziehen. Komm' Du bald einmal zu mir: dann leſ' ich's Dir vor, ſinge wohl was fertig iſt, ſpreche mit Dir darüber: — dann ſollſt Du auch, wenn Du's haben willſt, ein Exemplar davon mitnehmen! So aber mag ich nichts zur Vermehrung von — mir peinlichen Mißverſtändniſſen beitragen. — Deute mir das ja nicht falſch! —

In Bezug auf Darmſtadt läſſeſt Du mir auch ſagen, es würden dort bereits die Stimmen von „Tannhäuſer" ausgeſchrieben, d. 15. Auguſt wollteſt Du ſchon die Proben beginnen u. ſ. w. Nun, das iſt Alles famos, und Du machſt mir die lebhafteſte Freude damit: ſei mir daher nicht bös, wenn ich mich dennoch etwas über dieſe Nachrichten wundere. Ich weiß nämlich noch gar nichts davon, daß die Darmſtädter Intendanz ſich die Partitur des „Tannhäuſer" angeſchafft habe: vor längerer Zeit ſchrieb mir ein Herr Taſcher; ich antwortete und verlangte fünfundzwanzig Louisd'or: ſeitdem habe ich nicht das mindeſte wieder erfahren. (??) Sage mir doch, wie es damit ſteht! und da ich einmal beim „Geſchäft" bin, ſo muß ich auch berühren, daß ich neuerdings wieder gründlichen Verdacht erhalten habe, es könne der Dresdener Staatspolizei plötzlich einfallen, Beſchlag auf meine Einnahme zu legen: (es brauch' ſie nur ein mir perſönlich übelwollender darauf aufmerkſam zu machen, ſo muß ſie's thun!). Aus dieſem Grunde halte ich jetzt wieder ſcharf darauf, mein Honorar im Voraus zu erlangen; ich bitte Dich, gelegentlich — wenn Du einmal in Darmſtadt biſt — dieſer Notiz eingedenk zu ſein. — Apropos! Aus Dresden wirſt Du noch eine Aenderung des Schluſſes von Tannh. erhalten: demnach erſcheint die Leiche der Eliſabeth nicht, der Landgr. u. die Sänger treten auch nicht auf; dagegen die jüngeren Pilger mit ihrem Geſange — wie in der erſten Bearbeitung. Dagegen bleibt — nothwendig — Alles, die ganze Venuspartie u. ſ. w. bis zu: „Heilige Eliſabeth, bitte für mich,“ wo dann der frühere Schluß eintritt. Die jungen Pilger tragen den grünenden Prieſterſtab in ihrer Mitte. — Vorher wird der Tod Eliſabeth's nur durch Fackelſchein auf der Wartburg, Todtenglöckchen und Männergeſang von daher (alſo von der Höhe her) angedeutet. —

Das Gerede über das Erſcheinen einer Leiche, und der proſaiſche Kalkül über die phyſiſch-anatomiſch-ſociale Möglichkeit dieſes Begräbniſſes der Eliſabeth in „ſo kurzer Zeit“ (wie glücklich, daß die Leute bei ſolchen Veranlaſſungen Zeit haben, an die Zeit zu denken!) haben mich endlich ſo angeekelt, daß ich dieſe Aenderung oder Reſtituirung — beſchloß. —

Nun lebe wohl für heute! Hab' auch noch Dank für die Ueberſendung der „Wiesbadener Lohengrin-Doſe“! Sie prangt auf meinem Schreibtiſche. —

Adieu! Grüß die Deinigen — unbekannter Weiſe — von mir: Sänger und Orcheſter — das verſteht ſich. (Gegen den 24ſten denke ich meine italieniſche Reiſe anzutreten: das Darmſtädter Honorar könnte mir zuvor nur ſehr erwünſcht kommen.) —

Doch nun genug! Beſuch' bald

Deinen alten

Richard W.

Zürich 13. Auguſt, 1853.

56. An Ludwig Spohr.

Lieber hochverehrter Herr und Freund!

Daß ich Ihnen ſo lange nicht geſchrieben, dürfte gewiß ſchwer zu erklären ſein, wenn die einfachſte Erklärung nicht geſtattet würde: nämlich: daß ich vor zu bedeutendem Vorſatze niemals zur Ausführung kam. Ich fühlte, daß ich Ihnen einen reichen mannigfaltigen Brief zu ſchreiben hätte, und während ich die günſtige Stimmung dazu abwarten wollte, verſtrich die Zeit bis heute, wo ich dem Übel einfach damit ein Ende mache, daß ich mir vornehme, in Kürze Ihnen eben nur meinen herzlichſten und gerührteſten Dank für Ihre Freundſchaft zu ſagen.

Vielleicht iſt es auch ſo am Beſten, die letzten ſchwierigen und wunderlichen Jahre meines Lebens unberührt übergehen zu dürfen: wie wären Ende und Anfang für eine briefliche Mittheilung zu finden, wenn ich mich hierüber auf Beſprechungen einlaſſen wollte, die doch nur wieder bei größter Ausführlichkeit irgendwie verſtändlich werden könnten. Genug, daß ich nach vier Jahren, wo ich zum letzten Male mit Ihnen mich berührte, jetzt Ihnen dankbar wieder die Hand reichen darf, und Ihnen ſagen kann, daß wenige Begegnungen in meinem Leben ſo wohlthätig auf mich nachgewirkt haben, als die Ihrige.

Ich hatte für den „Tannhäuſer“ in Kaſſel große Sorge und freue mich nun vor Allem darüber, zu erfahren, daß meine Arbeit Ihre Aufmerkſamkeit und Teilnahme gewann und durch dieſe getragen, zu allmähligem Eingange und zu endlichem Erfolge vor dem Publikum gelangte. Natürlich dachte ich dabei immer nur an Sie, mein hochverehrter Meiſter und Freund, an die Liebe, die Sie mir ſchon bewieſen und ſelbſt an die Rechtfertigung, die mir durch Ihre Freundſchaft zu Theil wird. Seien Sie verſichert, daß ich nur mit großer innerer Erquickung dieſer Bereicherung durch Sie inne werde und daß ich mit ſtiller aber ſtets warmer Theilnahme ſtets Sie und Ihr Wirken im Auge habe und verfolge.

Mit der Bitte, Ihrer verehrten Frau Gemahlin mich beſtens zu empfehlen, bleibe ich für immer mit größter innigſter Verehrung

Ihr dankbar ergebener

Richard Wagner.

Zürich, den 17. September 1853.

57. An Louis Schindelmeißer.

Liebſter Freund!

Den Werth, den Du Unermüdlicher für mich armen Exilirten haſt, muß ich täglich mehr erkennen! Was wünſchte ich, Deine Bemühungen für mich, verlohnten ſich uns Beiden an einem großen Hauptorte Deutſchlands! Stehen Dir in Darmſtadt auch gute Mittel zu Gebote, ſo iſt doch gewiß der Ort unbedeutend, und noch dazu — wie ich aus manchem erſehe — ſchwierig und hemmend, wie überhaupt Süd-Deutſchland, ſo weit ich es beurtheilen kann. —

Gewiß haſt Du mit dem Lohengrin eine Rieſenarbeit, und — vielleicht — eine peinliche Sorge vor Dir. Faſt kannſt Du nur innere Genugthuung davon haben! —

Der Mainzer Director hat nicht an mich geſchrieben: ich weiß gar nicht, was ich fordern ſoll.

Das niedrigſte Honorar, das ich bis jetzt empfing, hat immer noch in 10 Louisdor beſtanden. Sollte das dem Mainzer zu viel ſein, ſo möge er mir eine Gegenofferte machen, oder lieber ſogleich ſchicken, was er geben kann; wenn's nicht gar zu lumpig iſt, erhält er darauf die Partitur.

So verſchämt ich gegen Dich bin, — da Du mich durch die ſobaldige Vornahme des Lohengrin in Darmſtadt entſchieden beſchämſt, — ſo muß ich Dich übrigens doch bitten, auch das Honorar hierfür in Ordnung bringen zu laſſen, da ich — wie immer — nöthig Geld brauche; ich kann und mag nun einmal meine letzten Lebensjahre nicht als Hund zubringen! —

Hoffentlich zahlt Ihr mir wie für den Tannh. wieder 25 Louisd'or (außer dem Buchhändlerpreis der Partitur.)

(Ganz im Vertrauen: kannſt Du Eurem Kaſſirer irgend' was weis machen, damit er's **ſogleich** abſchickt, geſchieht mir ein großer Gefalle.)

Morgen ende ich die Compoſition des erſten Stückes meiner Nibelungen: das Rheingold. — Mach', daß **Du mich dieſen Sommer beſuchſt**: dann wollen wir uns einmal wieder gehörig in die Augen ſehen!

Adieu! Hab' Dank für Alles!

Dein

R. W.

Zürich.
13. Jan. 1854

58. An Frau Julie Ritter.

Liebe Frau!

Es iſt wirklich Zeit, daß ich Ihnen einmal wieder ſage, wie ſehr ich Sie liebe! Ich nehme mein ſchönſtes

Papier dazu, um Ihnen dieſe Liebeserklärung recht augenſcheinlich zu machen.

Das letzte, was ich von Ihnen weiß, iſt nur, daß Sie Liſzt zum Seraph gemacht haben: ſeitdem weiß ich nur, daß Sie — nach wie zuvor — fortfahren, Nachſicht gegen mich zu üben; dafür danke ich Ihnen! Denn wahrlich, ich bedarf's, ſonſt iſt mit mir nicht einen Tag auszukommen. Meine in jeder Hinſicht ſo gefeſſelte und gebundene Lage hält mich nun einmal im fortwährenden, inkurablen Fieber. Ich kenne keine Ruhe, als die der Erſchöpfung des Fiebers: Ermattung, nicht Ruhe. Eine unglaublich mannigfaltig combinirte Situation, die ich Thor bis in die weiteſten Weltzuſtände verfolgen kann, erhält mich feſt und unentwindbar in meinem Schickſale: ich bin gefangen bis in die nothwendigſten Regungen meines Herzens hin, und nichts bleibt mir, als darüber zu weinen, zu toben — und endlich auch wohl einmal zu lachen. Zu Zeiten bricht der Jammer in hellen Flammen aus: jetzt war's einmal wieder ſo weit; Liſzt hat böſe Briefe von mir bekommen. Sie ſollen aber nichts davon wiſſen, und die vorſichtige Emilie*) auch nicht.

Seit ich von Paris zurück bin, machte ich mich an die Compoſition des „Rheingoldes" — ich warf mich ſo leidenſchaftlich auf dieſe Arbeit, daß ich, trotz einer längeren Unterbrechung durch Krankheit, um die Mitte dieſes Monats ſchon damit fertig wurde. Im Sommer ſoll die Walküre in Muſik geſetzt werden, und Ende nächſten Jahres denke ich auch mit den beiden Siegfrieden fertig zu ſein. Im Mai 1858 ſollen hier in Zürich die Aufführungen des Ganzen beginnen:

---

*) Karl und Alexander Ritters Schweſter.

— lebe ich bis dahin nicht mehr, ſo iſt's deſto beſſer. Dann wird wahrſcheinlich Rietz in Leipzig das Ganze zu meiner Todtenfeier aufführen: — das wäre ſo recht analog meinem ganzen Leben!

Mit den jetzigen Aufführungen meiner Opern habe ich mir auch eine rechte Züchtigung aufgebunden: daß ich mir untreu geworden bin, und überhaupt dieſe Aufführungen zugab, muß ich recht büßen. Das Peinliche iſt auch dabei, daß mir zeitweiſe die Hoffnung auf ſtarken Gewinn erweckt wurde, was mich — wie ich nun einmal bin — zur Verſchwendung verleitete: plötzlich läuft dann alles ſo recht ledern auf Pfennige und Groſchen hinaus, daß ich mir immer wie im Erwachen aus den dummen Träumen vorkommen muß, wo man Haufen Geld findet, von denen dann keine Spur vorhanden iſt. — Der Leipziger Lohengrin wird mich überhaupt wohl ſtark wieder zurückbringen: — es geſchieht mir ganz recht; wie kann ich dieß Werk aufführen laſſen, ohne es mindeſtens einmal ſelbſt ins Leben gerufen zu haben.

Nun, das ſind eitle Klagen, denen ſich ein ſolider Mann nicht hingeben ſoll. — Ich muß Ihnen aber doch noch ſagen, wie ich jetzt hier lebe. Wie ein rechter Phantaſt. Ich habe ſeit einiger Zeit wieder einen Narren am Luxus: (wer ſich denken kann, was er mir erſetzen ſoll, wird mich allerdings für ſehr genügſam halten!) des Vormittags ſetze ich mich in dieſem Luxus hin und arbeite: — das iſt nun das nothwendigſte, und ein Vormittag ohne Arbeit iſt mir ein Tag in der Hölle. Unter Arbeit verſtehe ich aber nie „leſen" — was ich faſt gar nicht mehr kann, ſo widerwärtig iſt mir's: ſondern jetzt — componiren. Dabei übernehme ich mich gewöhnlich, reize auch meine Frau durch das Zuſpät zu Tiſch fertig werden zu gerechter Entrüſtung: ſo daß ich immer mit der lieblichſten Laune von der Welt in die zweite Hälſte des Tages trete, mit der ich nun gar nicht weiß was anfangen: einſame Spaziergänge in den Nebel; an manchen Abenden bei Weſendonks. Sagen Sie Emilien, daß ich dort noch immer meine einzige Anregung gewinne: die anmuthige Frau bleibt mir treu und ergeben, wenn auch vieles für mich in dieſem Umgange marternd bleiben muß. — Die intereſſanteſte Stunde des Tages bleibt immer noch die des Briefträgers: ſo hänge ich immer faſt einzig nur noch von außen ab.

Jetzt hatte ich mir vorgenommen, bis Ende des Monats mit neuer Arbeit auszuſetzen, um mich — zu „erholen“. Dieſe „Erholung“ iſt ſtets fürchterlich: wenn ich an die Wirklichkeit appellire, werde ich rein fertig: dann könnte ich den ganzen Tag weinen. — So ſchreibe ich denn auch Briefe. Nun werden Sie ſich wundern, warum ich das an Sie ſchreibe und noch dazu unter dem Titel eines Liebesbriefes? Sie haben recht: aber ich habe nun einmal alle Logik verloren; und einen Willen habe ich nun ſchon gar nicht mehr. Alles geht wie Kraut und Rüben durcheinander: die lächerlichſte Luſtigkeit kommt mir oft in derſelben Stunde mit der mordsluſtigſten Traurigkeit. Das müſſen Sie nun alles in dem Liebesbriefe mitnehmen.

Vorgeſtern hätte ich faſt an den König von Sachſen geſchrieben, er ſolle mich amneſtiren. Natürlich dauerte das nicht lange: Dann wollte ich geradeswegs nach Deutſchland gehen, und wenn's nicht anders ging, mich fangen laſſen. Jetzt laß ich wieder Gottes Schickſal über mich ergehen — und will mich bald wieder an Muſik machen. Sagen Sie übrigens Karl, daß ich noch — oder wieder — ganz gut componiren könnte: ich wäre ganz zufrieden mit dem Zeug, was ich da gemacht. Emilie ſchreibt mir gar nichts über ihn: doch möchte ich gern wiſſen, wie ſich nun ſeine Verhältniſſe geſtalten. Er iſt mir bös und wird mir's gewiß nicht ſchreiben: und doch laß ich ihm verſichern, daß ich ihm dießmal einen ganz vernünftigen Brief zur Antwort geben würde. . . . .

Und Sie, liebe Frau? Geben Sie mir nicht einmal wieder ein ſichtliches Lebenszeichen von ſich? Können Sie ſich denn immer noch nicht einmal zu einer Sommer-Schweizerreiſe entſchließen? Liſzt kommt dießmal mit ſeinen Frauen auf länger: Weſendoncks bleiben auch: es ließe ſich doch wirklich einmal eine recht wonnige Zeit der ewigen Winterexiſtenz abgewinnen. Aber — dießmal müßten Sie mit dabei ſein! Das hat ſeine Gründe: ich muß Sie einmal wieder haben. Denn wenn ich ſo auf mein ganzes Leben zurückblicke, — die hellſte leuchtendſte Begegnung bleiben mir Sie. Glauben Sie das, Sie bleiben es. —

Tauſend Grüße an die Kinder! Leben Sie wohl, beſte, theuerſte Freundin!

(20. Januar 54.) Ihr Rich. W.

59. An Louis Schindelmeißer.

Lieber Louis!

Hier iſt ein recht ſehr guter Geiger, Hr. Groten, aus Hamburg, der ſich einbildete, ich dirigire hier, und deshalb hierher ſich engagiren ließ. Er hörte, daß Du viele ältere Geiger entließeſt, und neue engagirteſt: da möchte er Dir denn von mir empfohlen ſein. Ich thu' es gern und mit gutem Gewiſſen. —

Schönen Dank für die Beſorgung des Honorares: es iſt ſo ganz vortrefflich.

Quälſt Du Dich wieder recht mit meinem Zeuge? —

Ich denke viel an Dich. Aber beſuche mich nächſten Sommer. — Jetzt mache ich einmal wieder Partitur.

Adieu!

Zürich. Dein Richard Wagner.
7. Febr. 1854.

60. An Louis Schindelmeißer.

Liebſter Freund!

Von einem kleinen Ausfluge zurückgekehrt, fand ich Deinen ſo erfreulichen Brief und die ihm gefolgte Zuſendung vor. — Ich bin nun, ſeit der Erneuerung unſrer Freundſchaft, ſo gewohnt an die ſchöne Nothwendigkeit des Dankes, daß ich faſt fürchten muß, Dir mit meinen Briefen ſehr monoton vorzukommen! Doch muß ich Dir ſagen, daß mich auch dießmal namentlich wieder erquickt hat, die Freude mitzufühlen, die Du ſelbſt am Erfolge Deiner großen Bemühungen gewinnſt. Ich finde mich dadurch für alle Kränkungen von ſonſt woher ſo reichlich entſchädigt, daß mir wirklich Erfahrungen, wie ich ſie an Dir mache, als voller Erſatz genügen. —

Alſo nochmals:

Dank!

Durch meine verdrießliche Lage, die mich ſo hartnäckig vom Anhören grade dieſes Lohengrin abhält, bin ich allerdings oft in verzehrenden Unmuth verſetzt; nur die Beſchäftigungen mit neuen Arbeiten, und weitausgreifende Pläne zu ihrer einſtigen Ausführung helfen mir zur Noth über meine Lage hinweg. Würde ich einmal daraus befreit, gewiß, ich würde zuerſt bei Dir vorſprechen. Einſtweilen freut es mich aber herzlich, daß Du den Gedanken nicht aufgiebſt, mich hier zu beſuchen: führe das doch dieſen Sommer aus! Die Reiſe iſt ſo kurz, und unſer Wiederſehen und ein behagliches häusliches Zuſammenſein (denn jedenfalls würdeſt Du bei mir wohnen?) müßte vortrefflich wirken. Melde mir ja bei Zeiten, wann Du zu kommen gedenkſt. In der erſten Hälfte des Juli will ich einen Ausflug über die Berner Alpen nach Wallis machen, wo ich — bei einem Muſikfeſt — eine Beethoven'ſche Symphonie zu dirigiren verſprochen habe. Vielleicht machteſt Du ſo was mit?

Den Frankfurter Schmidt citirte ich vor einiger Zeit zu mir nach Zürich, um den Lohengrin mit ihm durchzugehen, weil ich ſonſt — nach dem Leipziger Unfall — kaum Luſt gehabt hätte, die Aufführung in Frankfurt jetzt zuzugeben. Zu meiner Verwunderung und Freude kam er wirklich, und ſtellte ſich einſichtig und intelligent an. Sollte er nun wirklich nicht reuſſirt haben, ſo ſchiene mir der Grund davon doch nur in einem Mangel an Energie und in einer fehlerhaften Stellung zu ſeinem Perſonale zu liegen. Darüber kann ich nun allerdings nicht urtheilen. Immerhin aber muß ich wieder bedauern, daß — Du keinem bedeutenderen Orte (was das Publikum betrifft) angehörſt als dem, gewiß ſplendiden, aber öden Darmſtadt. Wär'ſt Du in Berlin oder Wien! —

Doch, das ſind Äußerlichkeiten: die Hauptſache beibt dieſelbe, ob in Wien oder Darmſtadt; und alle Erfolge, die ich erhalte, kommen mir unverhofft genug. —

So grüße mir denn alſo Deine Garde, die Dir ſo brav in's Feuer gefolgt! Von ihr kenn' ich Niemand als Fr. Marx: daß ſie ſehr geſchickt iſt, und man ſich auf ſie verlaſſen kann, weiß ich und erfuhr es; danke ihr doch für ihre ſchöne Leiſtung, und empfiehl mich ihr beſtens.

Iſt Breiting (Telramund) der ehemalige berühmte Tenor?

Leb' wohl, liebſter beſter Freund! Mach', daß ich Dir bald mündlich ſagen kann, wie werth und theuer Du mir biſt!

Dein R. W.

Zürich. 26. April 1854.

61. An die Fürſtin Carolyne Sayn-Wittgenſtein.

Liebe Kapellmeiſterin!

Hier empfangen Sie das gewünſchte Blatt: es ward mir ſchwer, und nur aus Gehorſam gegen Sie überwand ich die techniſchen Schwierigkeiten des Unternehmens. —

Ich danke Ihnen ſehr für die wenigen, aber vielſagenden Nachrichten über Ihr Befinden: ſie verſetzten mich ganz in Ihre Mitte!

Liſzt finde ich jetzt mehr als je bewunderungswürdig: der Schweigſame, wie laut ſpricht Alles was er thut!

Seine vielſeitige künſtleriſche Thätigkeit ſetzt mich in Erſtaunen: wie wohl ich weiß, daß wir nur ſo das Leiden ertragen können. —

Seine Programme reizen mich ſo, daß ich das Bekanntwerden mit den „ſymphoniſchen Dichtungen" ſelbſt als das begehrenswertheſte erſehne, was mir auf dem Felde der Kunſt irgend zu erwarten ſteht. Kann er mir denn nicht wenigſtens die Partituren ſchicken, da ich doch die Werke ſelbſt nicht ſo leicht von ihm aufgeführt hören ſoll? Wie zurückhaltend iſt er gegen mich!

Seine Aufſätze für die Brendelſche Zeitſchrift ſind wunderbar ſchön; man glaubt in dieſes trockene Blatt mit einem Male die Poeſie in eigener Perſon eingezogen. Und wie klug folgerichtig iſt Liſzt bei dieſem Schwunge: das iſt eben die Klugheit der höchſten, liebevollſten Genialität. Schade, daß eigentlich Alles nur für uns geſchrieben iſt: wer verſteht das ſonſt?

Daß er noch dem „Holländer" einen Kranz auf's Grab winden will, geht mir tief in die Seele: dieſe zarte Frömmigkeit hat nur Liſzt. Nur Er fühlte wohl das Leben in dieſem Abgeſchiedenen; keinem würde es ſonſt einfallen mit dieſem „überwundenen Standpunkte" ſich zu befaſſen. Wie es meinen „Rheintöchtern" geht, wird Ihnen das Kind*) erzählt haben. Ich habe keine Ruhe, bis ich die „Walküre" anfange. — Darf ich Euch denn dieſen Sommer erwarten?? — —

Liſzt glaubte ich noch recht viel ſchreiben zu müſſen: aber es kommt mir wiederum recht unnöthig vor. Könnte ich ſeine „ſymphoniſchen Dichtungen" hören! Das iſt faſt das Ganze, was ich ihm zurufen möchte! — Meine Sehnſucht darnach ich groß. — Aber warum gab er ſich die unglaubliche Mühe, ſeinen Brief an Hülſen für mich beſonders zu copiren? Das hat mich recht beſchämt. Wollte er mir nur zeigen, wie ausnehmend klug und nobel er meine Sache führt? Deſſen hätte es wahrlich nicht bedurft!

---

*) Prinzeſſin Marie Wittgenſtein, Tochter der Fürſtin.

Nur thut es mir leid, mir von Berlin ſobald noch nichts verſprechen zu können. Jener Menſch hat noch keinen Begriff, um was es ſich handelt; nicht im mindeſten werde ich überraſcht ſein, wenn er Alles wieder fallen läßt. — Das macht am Ende auch nicht zu viel aus.

Liebe Kapellmeiſterin, was können wir nicht alles vertragen? Nicht wahr?? — Ich hoffe, Sie lächeln!

Grüßen Sie die Altenburg tauſend mal von mir! Sie iſt meine Wartburg: — wie gern weilte ich dort! Leben Sie wohl, und ſeien Sie gut

Ihrem

Zürich, 3. Juni 1854. R. W.

62. An Louis Schindelmeißer.

Liebſter Freund!

Ich bekomme Dich, wie es ſcheint, auch dieſen Sommer nicht zu ſehen. Schon hatte ich es mir dießmal feſt in den Kopf geſetzt: wie erwünſcht wäre es mir geweſen, Dich einmal wieder ſprechen zu können! Gewiß, wir würden uns gut unterhalten haben. Auch hätte ich Gelegenheit gefunden, Dir etwas mitzutheilen, was ich nun mich gedrängt fühle, wenigſtens brieflich Dir anzudeuten. Schon einmal thateſt Du mir wegen Berlin eine Aeußerung, die mich darauf bringt, es für gut zu halten, Dir zu ſagen, wie es um dieſe Angelegenheit eigentlich ſteht. Ich habe die Frage, ob, wie und wann der Tannhäuſer in Berlin zu geben ſei, einzig Liſzt zur Entſcheidung überlaſſen und zwar aus folgenden wahren Gründen. In Dorn, der früher dieſe Oper dem Berliner Intendanten vorſchlug, ſetze ich kein Mißtrauen, trotzdem er mich einſt durch eine Handlungsweiſe erſchreckt hat, die den Charakter der Freundſchaft gänzlich unter uns aufheben mußte. Ob aber Dorn, ſeinem Weſen und ſeiner Stellung nach, der Mann ſei, der meinen Tannhäuſer ſo in Berlin zur Geltung bringe, wie ich es erwarten muß, wenn ich namentlich auch auf Einnahmen davon zählen will, das muß ich bezweifeln. Ich kenne Berlin, und weiß, daß dort — bis auf einen gewiſſen Punkt — Alles gemacht wird: nun liegt es mir nicht im Mindeſten daran, mir in Berlin etwa Ruhm machen zu laſſen, aber, ich will und muß von meiner Oper den materiellen Gewinn haben, den mir unter günſtigen Umſtänden die Berliner Tantieme bietet. Ich bin ſo aufrichtig, dieß unverholen einzugeſtehen: meine übrige Gleichgültigkeit gegen den Ruf u. ſ. w. iſt ebenſo groß, als meine Abneigung dagegen, irgend einer Unvorſichtigkeit eine empfindliche Schmälerung meiner Einnahme zu verdanken. So iſt es denn auch Deinem Bruder (wenn er ſich wirklich darum bemüht hat) noch nicht gelungen, Herrn von Hülſen ſoweit über meine Arbeiten aufzuklären, daß dieſer heute noch eine andere Meinung darüber hätte, als, „er müſſe ſie am Ende doch geben, wenn er ſich auch nichts weiter davon erwarte.“ Mir liegt nun aber daran, die Oper nicht eher zu geben, als bis von oben herab mit der ganz beſtimmten Abſicht verfahren wird, einen bedeutenden Erfolg, den man den Vorgängen nach wohl erwarten kann, ſich ernſtlich zu verſichern. Und hierfür fordere ich die Garantie, die ich in Liſzt's officieller Berufung, mich zu vertreten, erſehe. Daß ich hierin nicht gegen die rein muſikaliſche Direction der Berliner Kapellmeiſter demonſtrire, kann jeder leicht einſehen; vielmehr demonſtrire ich gegen die Flauheit und innere Gleichgültigkeit, die ich hauptſächlich beim Intendanten antreffe. Ich weiß ſehr wohl, welche für mich höchſt gefährlichen und mächtigen Feinde Berlin birgt: dem Meyerbeerſchen Einfluſſe, der mich in Berlin bereits mit großer und ausgewählter Vorſicht nicht aufkommen ließ, will ich nicht auch meinen Tannhäuſer zur Beute vorſetzen. Dieſem Einfluſſe mit größtem Geſchicke entgegenzutreten und ihn unſchädlich zu machen, iſt — wie es jetzt ſteht — Liſzt ſo vorzüglich gemacht, und ſeine Stellung zu Berlin iſt ſo vortrefflich zu dieſem Zwecke geeignet, daß ich wahrlich ein Thor wäre, wenn ich — nach den erlittenen Erfahrungen — Liſzt's Wunſch, mich in Berlin zu vertreten, unbeachtet ließe. Nur ihm, und zwar wenn er einen offiziellen Auftrag dazu erhält, kann es erfolgreich gelingen, auch die Intendanz zu allem dem Nöthigen zu ſtimmen, was nun einmal die Sache bedarf, wenn ſie nicht als eine vorübergehende Erſcheinung verkommen ſoll. Ob er endlich ſelbſt perſönlich die erſte Aufführung leitet, das will er ſelbſt noch dahingeſtellt ſein laſſen, wie wohl ich — offen geſagt — es wünſchte, daß ihm dieſe aeußerliche Genugthuung zu Theil würde für das Verdienſt, das er ſich gewiſſermaaßen um das Vorhandenſein meines Tannhäuſer's erworben hat, der ohne ihn und ſeinen raſtloſen Eifer für mich, wahrſcheinlich ganz unbekannt geblieben wäre. Ja, es ſollte mich freuen, ihn durch die Berliner Aufführung an der äußerſten Spitze des Erfolges belohnt zu ſehen: und da ich weiß, daß es auch ihm Freude machen würde, ſo kenne ich faſt keine andere Rückſicht mehr.

Grade Dir, der ſich nächſt Liſzt ſo hingebend freundſchaftlich für meine Werke bemüht, drängte es mich, dieſe Mittheilung zu machen: ſchließe daraus, welches meine Achtung und Hochſchätzung gegen Dich iſt. Willſt Du übrigens Dorn etwas darüber zukommen laſſen, ſo kann mir das nur lieb ſein: denn hoffentlich erſieht auch er dann, daß nicht Eingenommenheit und Mißtrauen gegen ihn der Grund zu meinen Forderungen an die Berliner Intendanz iſt, von denen ich übrigens erwarten muß, daß ſie vielleicht auch nie erfüllt werden. —

Nun, leb' wohl, lieber Freund! Laſſ' bald von Dir hören, und ſei bedankt für alles Gute, das Du mir erwieſen.

Dein R. W.

Zürich, [?] Juni 1854.

63. An den Muſikreferenten der Neuen Oder-Zeitung.*)

Geehrteſter Herr!

Im Intereſſe meines „Lohengrin", deſſen Aufführung man in dieſen Tagen in Breslau entgegenſieht, wünſchen Sie einige Andeutungen für das Verſtändniß meiner mit dieſem Werke eingeſchlagenen

---

*) Der Brief iſt anläßlich der Erſt-Aufführung des „Lohengrin" am Breslauer Stadttheater geſchrieben, die am 31. Oktober 1854 ſtattfand.

Richtung zu erhalten, wie ſie ungefähr zur erſten Vorführung desſelben vor das Publikum dienlich ſein könnten.

Ich wäre wirklich in Verlegenheit, wie ich dem ſehr freundlichen Wunſche entſprechen ſollte, wenn ich nicht alsbald begreifen dürfte, daß es hierbei nicht auf die Darlegung äſthetiſcher Maximen, nach denen meine künſtleriſchen Arbeiten in der That nicht verfaßt ſind, ſondern lediglich auf die Bezeichnung derjenigen Eigenſchaft meines Kunſtwerkes ankomme, welche es von andern ähnlicher Gattung meinem Bewußtſein nach unterſcheidet. Dieſe Eigenſchaft liegt bei ihm vor Allem in ſeinen Anſprüchen für die Darſtellung. Es iſt mir immer klarer geworden, daß ich mit dieſen Anſprüchen weit über das hinausgehe, was billiger Weiſe in unſerer Zeit von Opernſängern verlangt werden kann, und was deshalb auch einzig von denjenigen Opernkomponiſten in Forderung gebracht wird, die, der Beſchaffenheit der vorhandenen Darſtellungskräfte ſich bewußt, gerade nur ſolche Aufgaben ſtellen, von denen ſie die Erfahrung haben, daß ſie von jenen — wenn auch mit größerer oder geringerer Virtuoſität — doch dem Weſen nach entſprechend gelöſt werden. Dieſer Unterſchied beſteht darin, daß dieſelben Sänger, die dort für die Hauptſache nur durch die Geltendmachung eines muſikaliſch gebildeten Stimmorgans an ſich zu wirken haben, hier von der vorausgeſetzten größten Geſangsbildung bis zur Darſtellung von Charakteren vorſchreiten ſollen, wie ſie gewöhnlich nur wirklichen Schauſpielern zur Aufgabe geſtellt werden. Daß in unſeren Opern ſcheinbar ähnliche Anſprüche bereits ſich zeigten, kann es mir nur noch erſchweren, weil gerade meine wirklichen Forderungen mit jenen ſcheinbaren verwechſelt werden; denn das, was dort nur beiläufig gefordert iſt, wird bei mir mit beſonderem Nachdruck als das beſtimmt Weſentlichſte beanſprucht, und jede Nichterfüllung einer meiner Forderungen bringt daher dieſelbe Wirkung hervor, wie dort z. B. der Vortrag einer Bravour-Arie durch einen Sänger, der keine Bravour hat, nur mit dem für mich nachtheiligen Unterſchiede, daß dieſe Verſtümmelung eines gewohnten Genres ſogleich gemerkt und der wahren Urſache zugeſchrieben wird, während dergleichen Verſtöße bei mir, im ungewohnten Genre, der Sache ſelbſt zum Schaden gerechnet werden.

Dieſer üblen Lage mir bewußt, ging ich daher anfangs nur mit Zögern daran, meine Opern ohne mein Dabeiſein und ohne meine eigene Leitung aufführen zu laſſen, und ich geſtehe, daß der günſtige Erfolg meines „Tannhäuſer“ auf allen Theatern, die ihn bis jetzt gaben, mich überraſchte und ſogar mit einem Mißtrauen erfüllte, das ich wirklich gerechtfertigt ſehen mußte, als ich Erfahrungen z. B. von der Art machte, daß an einem Theater eigentlich nur der dort beliebte Baritoniſt gefallen habe, der die einzelnen Geſangsſtellen des „Wolfram“, und jedesmal namentlich die Schlußnoten, dicht am Souffleurkaſten mit der üblichen Schlußcadenz-Energie an das Publikum richtete, welches dann auch immer begriff, um was es ſich hier handle, und heftig applaudirte. Daß dergleichen Erfolge mich nicht erquicken konnten, brauche ich Ihnen nicht zu bezeugen; und ſehe ich heute auf den meinem Werke gewordenen Beifall, ſo iſt es mir noch nicht möglich, den Zweifel darüber los zu werden, ob ich nicht den größten Theil desſelben wirklichen Mißverſtändniſſen verdanke. Waren beim „Tannhäuſer“ dieſe (glücklichen?) Mißverſtändniſſe noch möglich, ſo weiß ich aber gewiß, daß ſie meinen noch viel beſtimmter formulirten „Lohengrin“ nicht würden retten können: denn hier heißt es, ganz verſtanden werden oder gar nicht.

Somit bekenne ich, daß ich mit großer Beklemmung den Aufführungen dieſes Werkes entgegenſehe, umſomehr, da es leider mir ſelbſt noch nicht vergönnt war, es zur Darſtellung zu bringen, oder auch nur aufgeführt zu ſehen, was mich natürlich in eine kummervolle Stimmung für das Schickſal dieſer einſt mir ſo nahen, mit ſo vieler Liebe gehegten und jetzt ſo unkenntlich fern entrückten Arbeit ſetzt. Das aber ſcheint mir gewiß, daß der Erfolg des „Lohengrin“ mir die Probe für die Echtheit des Erfolges des „Tannhäuſer“ abgeben wird. Zu meiner größten Freude iſt an einigen Theatern, durch die eifrigſte Hingebung mir befreundeter Dirigenten, dieſe Probe bereits glücklich ausgefallen, und zwar in dem Grade günſtig, daß dort der „Lohengrin“ endlich dem „Tannhäuſer“ vorgezogen wurde. Über den Erfolg des „Tannhäuſer“ in Breslau ſind mir nun Anzeichen gekommen, die es mir außer Zweifel ſetzen, daß ich dort ſo glücklich war, einen ungewöhnlichen, herzlichen und tiefen Eindruck hervorzubringen, was mir den günſtigſten Aufſchluß namentlich über den Geiſt der Leitung meines verehrten Freundes, des um mich ſo ſehr verdienten Kapellmeiſters Seidelmann, gegeben hat. War er ſo glücklich, mit demſelben Geiſte auch die Darſteller meines „Lohengrin“ beſeelen zu können, ſo darf ich wohl hoffen, daß Breslau ein ebenſo ſchweres Gewicht wie für den „Tannhäuſer“ in die Wagſchale des Schickſals auch dieſes Werkes legen werde.

Mit dieſer Hoffnung habe ich Alles geſagt: denn, ſteht der überzeugende Eindruck des aufgeführten Werkes ſelbſt mir nicht zur Seite, ſo kann, meinem klarſten Bewußtſein nach, keine Berufung an irgend welche Meinung, Anſicht oder Vorſtellung von der Sache für dieſe günſtig ſtimmen, da es ſich bei der Mitteilung des Kunſtwerkes eben nicht um das Urteil des Kenners, ſondern um die Wirkung auf die Anſchauung handelt. Vermag die bevorſtehende Aufführung, wie ich hoffe, dieſe Anſchauung zu geben, ſo bleibt mir nur zu wünſchen, daß ich in dem Gegenſtande, den ich mittheile, mich nicht getäuſcht haben möge, als ich ſeinerzeit das Bild davon mit unwiderſtehlicher Neigung in mir hegte; möge dieſer wunderbare Stoff aus dem künſtleriſch geſtalteten Bilde jetzt Sie ſo einnehmen, wie er einſt wahllos, ja mit faſt unbegreiflicher Anziehung, in ſchmerzlich-ſeliger Begeiſterung mich zu ſeiner Aneignung drängte; mögen Sie dann ſo wenig, wie ich bei ſeiner Aufführung, nach dem metaphyſiſchen Grunde dieſer einnehmenden Kraft fragen, ſondern dem Wunderbaren ſein volles Recht laſſen, in einer Welt der ödeſten, praktiſchen Verſtandesmotive, uns mit ſeinen ahnungsvollen Wonnen und Wehen zu erfüllen!

Hochachtungsvoll der Ihrige

Richard Wagner.

Zürich, 23. Oktober 1854.

---

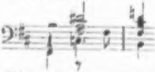
64. An Hans von Bülow.

Zürich, 26. Oktober 1854.

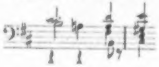
Beſter Hans!

Schön Dank für Deine Briefe, und noch mehr für Deine Zuſendung! Deine Compoſitionen haben mich ſehr beſchäftigt und angeregt; vom Anfang der Bekanntſchaft damit ſetzte es mich aber in Beklemmung, daß Du von mir ein Urtheil darüber erwarteſt, wie ich es Dir unmöglich geben kann. Wie ſoll ich zu allererſt zu einer deutlichen Vorſtellung von der Sache kommen? Du kennſt mein infames Klavierſpiel, mit dem ich mir nichts bewältigen kann, als was ich bereits deutlich mir zur Vorſtellung gebracht habe: was ich aber mit dem Auge mir aneigne, iſt gegen das, was ich von einer Sache verlange, zu wenig, um mir einen Begriff davon zu geben. Nun giebſt Du aber zu, daß in jeder Beziehung Dein Styl der Art iſt, daß er ſich nicht ohne überzeugende Erfahrung von dem Eindrucke des Vorgetragenen beurtheilen laſſen kann. Zuerſt ſah ich mich daher nach Dir als Klavierſpieler um, dann nach einem — über alle Begriffe ausgezeichneten — Orcheſter, um genau zu erfahren, wie Deine Muſik ſich ausnimmt. Was ich mir nun ohne dieſe Hülfe mühſam zuſammengeſtoppelt habe, das dürftige Bild, das ich mir damit einzig herſtellen konnte, mag und kann ich nun aber nicht für die Sache ſelbſt halten, und ſomit erkläre ich Dir — daß Du mir Deine Compoſitionen noch ſchuldig biſt. — Soll ich aber nun darnach urtheilen, was ich mir ſo auf meine naive Weiſe glaube zum Verſtändniß gebracht zu haben, ſo mußt Du Dich mit folgendem ganz perſönlichen Dafürhalten begnügen.

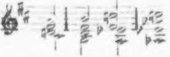
Deine Erfindung hat mich ſogleich betroffen: Deine Gabe hierfür iſt unverkennbar ſtark, und namentlich offenbart ſie ſich in der jüngeren Compoſition der Orcheſter-Phantaſie. Die thematiſche Structur, in Anlage und Ausführung, iſt groß und überſichtlich, und beſonders in der Phantaſie neu, weil ganz aus dem Gegenſtande hervorgegangen. Die Charakteriſtik der Motive iſt deutlich, doch in der Cäſar-Ouvertüre noch nicht ſo beſtimmt wie in der Phantaſie; mindeſtens kann ich nach dem einzig gewonnenen kümmerlichen Eindrucke noch nicht — ohne willkürlich zu ſein — mich entſchließen, die Motive überall genau auf gewiſſe Gegenſtände zu beziehen; das liegt aber hier auch wohl im Stoffe, der jedenfalls nicht ganz günſtig iſt; auch hat dieß — wie mir ſcheint — hier ſelbſt darauf gewirkt, die Themen ſelbſt weniger originell — d. h. immer ſprechend — geſtalten zu laſſen. So will mir z. B. das Hauptthema im Blech nicht recht ſonderlich vorkommen, ſondern etwas wie Bombaſt erſcheinen, den man allemal hervorbringt ſobald man nicht recht weiß, was man mit dem gegebenen dichteriſchen Motive anfangen ſoll. Dieß ändert ſich ſehr vortheilhaft bereits in der Phantaſie: hier biſt Du Deiner Sache gewiſſer geweſen und wenn ein Muſikſtück Stimmung hat, ſo iſt es dieſes: daß es eine gräßliche Stimmung iſt, iſt eine andere Sache. Ueberhaupt biſt Du in dieſer Compoſition viel ſelbſtſtändiger; Alles in ihr iſt unverkenntlich. In beiden Arbeiten bewundere ich aber Deine Technik in der Du — meines Dafürhaltens — was ſchwierige Formen, für das Detail wie für den ganzen Zug, betrifft, nicht füglich zu übertreffen ſein wirſt. Ich kann ſomit nicht anders, als Dir Meiſterſchaft zuſprechen, ſo daß ich der Meinung bin, Du konnſt Alles machen, was Du willſt. Wenn ich dagegen — in Bezug auf das Formelle — ein gründliches Bedenken habe, ſo iſt es Dein Verhalten zum harmoniſchen Wohlklang: hierin geſtehe ich Dir — habe ich noch keinen anderen Eindruck gewonnen, als den einer höchſt bedeutenden Muſik auf verſtimmten Inſtrumenten vorgetragen, und in Bezug hierauf iſt es eben, wo ich einen beſtimmenden ſinnlichen Eindruck durch eine ausgezeichnete Aufführung mir noch wünſchen muß, ehe ich die empfundene Beängſtigung los werden kann. Ich weiß gewiß aus Erfahrung, daß es Gegenſtände auch der muſikaliſchen Darſtellung giebt, die gar nicht anders auszudrücken ſind, als daß man für ſie auch harmoniſche Momente auffindet, die dem Ohre des muſikaliſchen Philiſters verletzend vorkommen müſſen. Erkannte ich dieß beim eigenen Arbeiten, ſo leitete mich aber zugleich auch immer ein ganz beſtimmter Trieb, die harmoniſche Härte ſoviel wie möglich wiederum zu verdecken und endlich ſo zu ſtellen, daß ſie als ſolche (meinem Gefühle nach) endlich gar nicht mehr empfunden werden ſollte. Nun kann ich noch nicht die Empfindung los werden, als ob es Dir faſt entgegengeſetzt ginge, nämlich als ob es Dir recht darauf ankäme, daß die Härte als Härte empfunden werde, und am übelſten tritt mir das da hervor, wo ich die ganze Erfindung ſich eigentlich bloß in dieſer Härte kund gegeben ſehe. Du magſt mich nun ſelbſt für einen Philiſter halten, oder nicht, ſo geſtehe ich Dir doch, daß ich z. B. das



am Schluſſe der Phantaſie, — ſchon weil dieſe Ueberraſchung zu wohlfeil iſt, um keinen Preis geſchrieben haben möchte: — was z. B. mit dem ♮ D in



anders gewonnen ſein ſoll, als daß man glaubt es werde falſch geſpielt, kann ich auch nicht begreifen. An das



habe ich mich, weil ich ſah, daß Dir viel darauf ankam, mit völliger Abrichtung zu gewöhnen geſucht: für Momente iſt mirs gelungen, namentlich wenn ich mir die Empfindung des Selbſtmord-Wahnſinns recht vor das Gefühl brachte. Doch hält's nicht lange an, und ich falle in meine alte Schwäche zurück, die mich glauben macht, daß die Kunſt eben darin beſtehe, grade die ſeltſamſten, ungewöhnlichſten Empfindungen dem Hörer ſo mitzutheilen, daß ſeine Aufmerkſamkeit nicht durch das Material des Gehöres abgelenkt werde, ſondern gleichſam meiner ſchmeichelnden Lockung ohne Widerſtehen nachgebe, auch das fremdartigſte willig in ſich aufzunehmen.

Sieh, Hans, dergleichen Sachen habe ich wahrlich auch durchgemacht, und zwar in meiner allererſten Componir-Zeit, wo ich alles Uebrige nur nebenbei abmachte, bis ich wieder ſolch einen harmoniſchen Witz auffand. Damals konnte ich aber noch nichts rechtes machen, und wäre namentlich nicht im Stande geweſen, ein Muſikſtück zu ſchreiben, das ſo Hand und Fuß hat, und von ſolcher Meiſterſchaft zeugt, wie Deine Phantaſie. Bei Dir nimmt es mich nun Wunder: gewiß, Du irrſt Dich in Dir, Du haſt viel zu viel Erfindungskraft, als daß Du Dir in ſolchen Mätzchen ernſtlich gefallen ſollteſt. Sieh, es liegt ſo etwas Kaltes und Jüdiſch-Indifferentes darin, wenn Andere, wie es wirklich der Fall iſt, bei unſerer Mittheilung nur auf ſolche Sonderbarkeiten achten, und ſich darüber mit uns unterhalten, als ob die eigentliche Sache nichts wäre. —

Du ſiehſt, wie gering ich hiervon denke, und daß meiner Ueberzeugung nach meine Ausſtellung an Deinen Werken nur Unweſentliches, nicht aber das Weſentliche trifft. Somit nimm mein Urtheil, — wiewohl ich es durchaus nicht als ſolches gelten laſſen will — als Dir nur ſehr günſtig auf. Ich entſinne mich nicht, durch ein neueres Muſikſtück, trotz mangelhafter Kenntniſſe ſo ſtark in meiner Stimmung betroffen worden zu ſein, als namentlich durch Deine Phantaſie. Haſt Du ſie denn gehört? — Das ſagſt Du mir nicht.

Für heute war dieſe Mittheilung wohl die Hauptſache. Ueber andres ſchreibe ich Dir ein andermal. — Mein Leben iſt unter der Canaille; wozu ich Anregung zum Muſikmachen nehmen ſoll, begreiſe ich immer weniger. Ein großes Geſchenk iſt mir jedoch geworden durch die Bekanntſchaft mit den Werken des großen (35 Jahre lang abſichtlich von den Profeſſoren ignorirten) Philoſophen Schopenhauer.*) Seine Hauptwerke mußt Du Dir ſogleich kommen laſſen: „Die Welt als Wille und Vorſtellung“, Leipzig, Brockhaus. Dann „Parerga und Paralipomena“ Berlin A. W. Hayn. Du wirſt ſtaunen, wenn Du dieſen Kopf kennen lernſt. —

Freude ſoll es mir außerdem machen, wenn meine Wurm-Melodie Dir gut verdauen hilft. In dieſen Tagen kommt Lohengr. in Breslau heraus.

Leb wohl und behalt' mich lieb!

Dein R. W.

---

*) Vgl. hierzu die Parallelſtelle in dem Brief an Aug. Röckel S. 61ff. (Leipzig 1903).

65. An die Fürſtin Carolyne Sayn-Wittgenſtein.

Zürich, Nov. 1854.

Liebe Kapellmeiſterin!

Haben Sie großen und herzlichen Dank für Alles Liebe und Gute, was ich durch meine Frau von Ihnen erfahren mußte! Gewiß, ich weiß, wenn es nach Euch ginge, würde mein Los das lachendſte auf der Welt ſein. Da dieſe Welt aber nur dem Blödſinnigen lacht, den Hellſehenden aber nur anweinen kann, ſo will ich denn mit Ihnen auf dieſes Lächeln verzichten, und froh ſein, mit Freunden klagen zu dürfen!

Haben Sie Dank für die viele Liebe, die Sie mir auch an meiner Frau angedeihen ließen: ſie iſt voll davon. — Auch Ihre Geſchenke haben viel Freude gemacht: auf meinem Schreibtiſche hat ſich ſchon ſtarker Luxus angelegt, und meine Frau könnte füglich ein Modenmagazin anlegen. Ich mußte doch lachen, wie ich Ihre Geſchenke mit ſteigendem Behagen meinem Hausrathe einreihte. Ja, wenn ich nur in Eurer Nähe und mit Euch zuſammen leben könnte: dann ſollte es ſich ſchon ertragen laſſen, und an Feſttagen würde es nicht fehlen. Namentlich auch durch die Schilderung der Aufführungen unter Liſzt's Leitung hat meine Frau mir das Herz ſehr ſchwer vor Verlangen gemacht: es iſt wahrlich doch traurig, daß ich immer in dieſer Einöde, getrennt von Euch, leben ſoll. Ich bleibe dabei: Ihr habt wirklich gut reden und zur Geduld ermahnen; mit allen Beſchwerden, die Euch drücken mögen, fühlt Ihr doch nicht dieſe Leben tödtende Einſamkeit, der ich anheim gefallen bin, und von der Ihr Euch gar keinen Begriff machen könnt. Somit kennt Ihr doch nur die Verlegenheit des

Reichen, nicht aber die Noth des Armen: dieſe aber muß man kennen, um zu begreifen, daß Jemand von meiner Lebhaftigkeit endlich an ihr zu Grunde gehen muß. Ihr glaubt das nicht, weil Ihr es nicht wiſſen könnt, und deßhalb darf ich Euch gewiß auch keinen Vorwurf machen. Im Gegentheil, ich bin nur froh, daß Ihr wenigſtens mir noch übrig bleibt, zu denen ich doch noch verlangen kann; daß mir ſomit immer noch ein Glück in der Vorſtellung bleibt, an dem ich noch theilzunehmen wünſchen und hoffen darf: denn es giebt nur ein Glück — Gemeinſamkeit mit gleichgeſinnten Menſchen! —

In dieſer Gemeinſamkeit läßt ſich dann allerdings Alles ertragen, und die gemeine Lebensnoth verliert Ihre marternde Kraft. —

An der „Walküre" habe ich zwar immer etwas gearbeitet: doch geht es viel langſamer, als ich anfangs dachte. Das, was ich endlich entwerfe, iſt zwar immer das Beſte, was ich machen kann; allein die Stimmungen zur Arbeit kommen mir bei meinem öden Leben immer ſeltener. So lange ich Bücher ſchrieb und Verſe machte, mochte es gehen: aber für die Muſik brauche ich ein anderes Leben; ich bedarf die Muſik ſelbſt; ſo aber gleiche ich Jemandem, der Feuer machen will, und wohl das Licht, nicht aber das Holz dazu hat. Dazu greift mich auch der Gegenſtand der Walküre gar zu ſchmerzlich an: es giebt doch eigentlich kein Leiden der Welt, das hierin nicht zu ſeinem ſchmerzlichſten Ausdrucke gelangt; das künſtleriſche Spiel mit dieſen Schmerzen rächt ſich aber an mir: ich bin wiederholt ſchon ganz krank darüber geworden, und mußte gänzlich ausſetzen. Jetzt bin ich im zweiten Acte bei der Scene, wo Brünnhilde zu Siegmund tritt, um ihm den Tod zu verkündigen: ſo etwas kann man doch kaum mehr componiren nennen! —

Wenn ich nur erſt bis zum „jungen Siegfried“ bin; der wird dann wohl ſchon ſchneller gehen. — Meine Frau ſagt mir, Sie hätten für nächſtes Jahr einen Schweizer-Zug im Sinne: ſoll ich aber darauf hoffen? — Ich hoffe — auf nichts mehr — als auf das Ziel des fliegenden Holländers. Was mir ſonſt Gutes noch etwa begegnen könnte, will ich gern als Gnadenſpende für den Weg annehmen. Auch auf die Dresdner Amneſtie hoffe ich nicht im Mindeſten: denn ich glaube nicht, daß ſie zu Stande kommt, am wenigſten auf eine Weiſe, daß ich ſie annehmen könnte. —

Somit — ohne Hoffnung — aber das ganze Herz voll Liebe und Dank — ſage ich Ihnen heute Lebewohl: Leben Sie wohl, und ſeien Sie verſichert, daß Sie nicht unglücklich ſind; Sie können mir das auf mein ehrliches Wort glauben! —

Viele tauſend herzliche Grüße an Liſzt und das Kind! — Auch meine Frau bittet mich, ſie im Gruße nach Kräften zu vertreten.

R. W.

66. An Edward Lindemann.*)

Lieber Lindemann!

Ich denke mit großer Sorge an die bevorſtehende Aufführung des Lohengrin in Hamburg, und wende mich daher an Sie als alten Bekannten, um möglichen Falles etwas Beruhigung zu erlangen.

Eine deutliche Vorſtellung davon, wie der Tannhäuſer bei Ihnen gegeben worden iſt, habe ich noch nicht bekommen können. Nach einer Privat-Mitteilung ſollte Kapellmeiſter Lachner ſchlimm damit umgegangen ſein, namentlich der Tenor aber gar nicht genügt haben.

---

*) Opernſänger in Hamburg. Der Brief, erſt jüngſt neu aufgefunden, enthält höchſt weſentliche Betrachtungen über die Aufführung des „Lohengrin“, die eine Ergänzung bilden zu dem, was Wagner ſonſt über dieſes Thema ſchrieb.

Dem widerſprach nun eine Zeitlang der fortgeſetzte gute Erfolg, bis mir dann wieder verſichert wurde, daß erſt mit Tichatſchek's Gaſtſpiel die Oper zum Verſtändniß und zu wahrer Wirkung gelangt wäre. Auch ſagte mir jemand wieder, Lachner ſei im Ganzen gut für die Sache geſtimmt.

Der Lohengrin iſt nun bei weitem ſchwieriger, als der Tannhäuſer, wenn Lohengrin nicht anziehend, und namentlich im letzten Akte nicht ſehr bedeutend iſt, wenn ferner Elſa nicht durchweg ſehr intereſſant dargeſtellt wird, ſo vermag nichts die Oper zu halten.

Außerdem erfordert das Ganze auch einen ungewöhnlichen Fleiß; wenn nicht mindeſtens noch einmal ſo viel Theaterproben mit Orcheſter davon gemacht werden, wie von andern Opern, ſo heißt es übers Knie gebrochen.

Theilen Sie mir doch nun mit, ob ich in den genannten Beziehungen etwas beruhigt ſein darf? Ob Sie, der Regiſſeur und Kapellmeiſter, die Schwierigkeiten der Aufgabe erkannt, und ob Sie entſchloſſen ſind, durch Fleiß ihr zu entſprechen.

Ich freue mich darauf, daß Sie den König ſingen.

Nirgends iſt dieſe Partie noch gut gegeben worden, überall höre ich von langweiligem, gedehntem Vortrag der Sänger. Sie wiſſen, daß ich bei dieſer Partie Ihre Stimme und Ihren friſchen kräftigen Vortrag im Auge hatte.

Laſſen Sie ſich alſo jetzt nicht zu dem garſtigen

Schleppen verführen, das unſere Sänger ſich beim recitativiſchen Geſange angewöhnt haben; alles iſt ſtraff im Tempo; namentlich im dritten Akte „Habt Dank, Ihr Lieben von Brabant" bleiben Sie feſt im vorhergehenden Tempo, daß die Stelle recht friſch ausfällt; ich höre, daß anderswo hier alles zurückgehalten und brav gedehnt wurde, ſo daß jemand, der es ſo gehört hatte, ganz erſchrak, als ich es ihm einmal vorſang.

So mag es mir wohl mit Vielem gehen, namentlich wenn der Kapellmeiſter die recitativiſchen Stellen nicht feſt im Tempo nimmt.

Sobald Sie Unrath merken, ſchlechter Wille und gründlicher Zweifel am Erfolge ſich einſtellt, ſo autoriſiere ich Sie als meinen Bevollmächtigten, für mich Einſprache zu erheben und nöthigenfalls die Aufführung zu unterſagen, für welche ich dann bereit bin, den empfangenen Vorſchuß auf die Tantièmen ſogleich wieder zurückzuerſtatten.

Alſo gedenken Sie meiner, und erfreuen Sie mich bald mit einer recht genauen Nachricht.

Beſten Gruß von Ihrem ergebenen

Richard Wagner.

Zürich. 20. Dezember 1854.

67. An Karl Klindworth.

Lieber Klindworth!

Ich will heut' Abend zu Haus bleiben, um meine Muſik zum nächſten Konzert einzurichten. Wenn Sie können, holen Sie mich morgen zwiſchen 3 u. 4 Uhr zum Spazierengehen ab: dann eſſen Sie mit bei mir.

Ihr

Mittwoch Abend. R. W.

(Datum nicht aufgezeichnet. Vermutlich 12. April 55.)

Seelisberg. Cant. Uri.
30. Juli 1855.

68. An Louis Schindelmeißer.

Liebſter Freund!

Nimm herzlichen Dank für Deinen freundlichen theilnahmsvollen Brief, der mir ſehr überraſchend kam und große Freude machte. Was Du mir von Tichatſchek meldeſt, hat mich ſehr intereſſirt, wenngleich es mich auch mit Wehmuth erfüllt, gerade an der Wirkung von T.'s Leiſtungen, zu erſehen, wie elend es um unſere heutigen Tenorſänger ſtehen muß. Wer einen von den Leuten einmal wieder — ſeltener (wie ich) — zu Gehör und Geſicht bekommt, kann nicht begreifen, wie Aufgaben — wie die meinigen — auch nur ahnungsweiſe von dieſen Eunuchen gelöſt werden ſollten. Es mag auch in dieſer Hinſicht — traurig genug um meine Opern in Deutſchland ſtehen, ſo daß ich oft davor erſchrecke, plötzlich — durch eine Amneſtirung — in Stand geſetzt zu werden, den Jammer mit anzuſehen und zu hören! Glaub' mir, auch meinem Lohengrin — ich meine namentlich der Hauptrolle — iſt man noch Alles ſchuldig geblieben, und wirklich ſcheint es, daß nur Dein Wiesbadener Tenor — wenn er auch ſonſt Schwächen hatte — bisher noch der Beſte für dieſe Parthie war: Nun, das können (wir) einmal nicht ſo ſchnell ändern! —

Was Du mir von Mannheim ſchreibſt, hat mich natürlich ſehr gefreut. Lachner beſuchte mich vorigen Winter hier in Zürich, und ich lernte an ihm einen geſcheuten, tüchtigen, wenn auch durchaus ſchwungloſen Menſchen kennen. Dein Bericht über ſeine Leiſtung beſtätigte jenen Eindruck. In Allem, wo Du von ihm abweichſt — bei der Direction meiner Oper — namentlich auch in der Ouvertüre — nimm nur an, daß Du im Rechte biſt. Ueber das Dirigiren gewinne ich überhaupt immer beſtimmtere Anſichten, und bin feſt überzeugt, daß nur ſehr wenige dazu berufen ſind, ein fremdes, geiſtvolles Werk ſo aufzuführen, daß ihm volle Gerechtigkeit geſchieht. Es iſt hier, wie am Ende mit Allem, und etwas Genie muß jeder ſein, der nicht etwas ganz Gemeines ſein will. — Findeſt Du Gelegenheit, ſo ſage doch Lachner meinen Dank für ſeine erfolgreichen Bemühungen um mein Werk! —

Ich erhole mich jetzt in den Bergen — leider bei ſchlechtem Wetter — von meiner Londoner Expedition, die ich, bei meiner Anſicht und Kenntniß von der Sache, wohl nicht hätte unternehmen ſollen. Es iſt dort eben nur für Diejenigen etwas zu thun, die — mit Hintanſetzung jedes eigentlichen Zieles — eben nur Geld machen wollen. Schöne — d. h. vollendet ſchöne Aufführungen Beethoven'ſcher Symphonieen, wie ſie mich einzig belohnt haben würden, konnte ich nicht zu Stande bringen, lediglich aus Mangel an Proben, von denen wir zu jedem Conzerte nur eine hatten, und zwar bei einer Unmaſſe von Muſik. Da ich ſah, daß ich hierin unmöglich etwas ändern konnte, gab ich das Ding bald auf, und verblieb eigentlich nur noch um Scandal zu vermeiden, und — um zu erleben, daß mein Orcheſter und Publikum mir doch noch ſchließlich eine große Demonſtration gegen die von mir unbezahlte Preſſe darbrachte, was mich wirklich rührte. — Jetzt arbeite ich wieder! — Wann bekomme ich Dich endlich einmal zu ſehen??

Leb' wohl, und habe Dank von

Deinem R. W.

69. An Karl Klindworth.

Zürich, 31. Aug. 55.

Ich ſehe, lieber Klindworth, ich bekomme von Ihnen keine Nachricht, wenn ich Sie nicht einmal mahne, und dann mag es noch die Frage ſein, ob etwas erfolgt. Die Lage, in der ich Sie hinterließ, war doch kritiſch genug, um mir einigen Antheil an der Wendung derſelben zuzutrauen. Vor Allem blieb ich, als ich London verließ, um Ihre Geſundheit beſorgt. Trotz meiner Erinnerung durch Präger konnte ich nun nichts erfahren, wie es Ihnen gehe. Sind Sie ſo ſchnell froh, mich los geworden zu ſein? —

Ueber Ihr Auftreten in der N. Ph.* habe ich geleſen: es ſcheint ja gut gegangen zu ſein, und mindeſtens wurde Ihr Zweck erreicht, ſich dem Publikum in's Gedächtniß zu bringen. Im Ganzen iſt am Ende wohl auch nicht daran zu zweifeln, daß Sie in London „aufkommen“ werden: daß wir über dieſes Auf- und Fortkommen ſelbſt eine ſo betrübte Meinung haben müſſen, iſt allerdings das Schlimmſte. Ich für mein Theil müßte ſchon für jede Art von Londoner Glorie danken. Sie glauben nicht, welche Strafe es mir war, dieſe alberne Einladung angenommen zu haben. Es iſt mir damit ein ganzes halbes Jahr aus meinem Leben geſtohlen worden, und noch jetzt finde ich mich kaum nach der böſen Störung meines Gleichgewichtes zu recht. Meine Arbeiten haben am meiſten darunter gelitten: noch heute habe ich es zu nicht viel mehr als der Reinſchrift des ſchon in London fertigen von der „Walküre“ gebracht. — Liſzt's Beſuch habe ich mir nun erſt zu Ende dieſes Jahres ausgebeten: ich will hoffen, daß ich bis dahin mit der Walk. ganz fertig bin. Weiß Gott, ich habe in London alles Gedächtiß für meine Conzeptionen verloren! Mein Aufenthalt in den Bergen wurde mir auch durch anhaltendes Regenwetter verdorben: jetzt, wo ich wieder in Zürich bin, wurde ich gar krank und mußte alles Arbeiten aufgeben. Nun hoffe ich, daß ich allmählich wieder zu mir komme: ich wollte, Sie thäten es auch — nämlich, Sie kämen auch zu mir. Wahrlich, mit Ihnen habe ich denn doch noch die genußreichſten Stunden in dieſem garſtigen Neſte verlebt, und mit großer Freude gedenke ich Ihrer, Ihrer noblen Geſinnung und glänzenden Thätigkeiten. Ich bitte, heirathen Sie ſchnell ein hübſches, aber reiches Mädchen, und kommen Sie dann in die Schweiz, wo es ſich unter ſolchen Umſtänden ſchon aushalten läßt. Der erſte Schritt hierzu iſt Ihre volle Wiederherſtellung, damit Ihre Zukünftige Freude an Ihnen erlebt: — dann machen Sie's kurz! Ich hoffe bald gute Nachrichten darüber zu haben. —

---

*) Die „Neue Philharmoniſche Geſellſchaft“ in London.

Mein Medaillon haben Sie durch Präger erhalten? Grüßen Sie dieſen beſtens und empfehlen Sie mich ſeiner Frau, die ihn ſo prompt bedient hat. Auch könnten Sie Lüders*) aufſuchen, und ihm meine Grüße bringen.

Sainton**) würde ich nächſtens, wenn ich mein Franzöſiſch wieder zuſammenhätte, ſchreiben. —

Gott, wie wird mir's, wenn ich an Manchester

---

*) Lüders gehörte mit dem nachher genannten Sainton zu den Londonern Verehrern Wagners und hatte früh deſſen Kunſtſchriften geleſen. Vgl. über Lüders und Sainton, Glaſenapp III S. 66 u. ff.

**) Proſpère Sainton, erſter Violiniſt der „Old philharmonic Society", hatte Wagners Berufung als Dirigent der Londoner Konzerte veranlaßt.

Square denke, und an mein melancholiſches Hin- und Herwandeln zwiſchen den gewiſſen, wenigen Straßen. —

Alſo, ſchreiben Sie nun ſchnell — und wenn Sie können, ſagen Sie mir, daß es Ihnen erträglich gehe!

Herzliche Grüße von Ihrem

Rich. Wagner.

70. An Karl Klindworth.

Zürich, 4. Okt. 55.

Präger möchte doch auch nicht vergeſſen, meine muſikaliſche Kiſte nach Berlin ſpediren zu laſſen.

Schön Dank, liebſter Freund, für Ihre Zuſendungen, an denen ich einzig auszuſetzen habe, daß Sie ſie frankirt haben, was eine unerhörte Verſchwendung Ihrer Seits iſt.

Vor Allem aber hat mich die Nachricht über Ihr Befinden gefreut: man hatte demnach, da Sie ohne alle eigentliche Kur, ſchließlich geſundet ſind, doch Recht, wenn es hieß, Ihr Uebel wäre langwierig, verſchwände aber endlich von ſelbſt. Seien Sie alſo froh, daß Sie den Schaden los ſind! Nun wünſche ich Ihnen nur noch, daß Sie wiſſen, was mit der Geſundheit anfangen: wenn ich an dieſes Manchester-Square-Elend denke, wird mir doch ſehr beklommen zu Muth. Ein Glück, daß es noch ein Camberwell*) giebt, wo alle Wonnen des Lebens ſich in anmuthiger Geſellſchaft und geiſtreicher Natur vereinigen. Vernachläſſigen Sie nur Mr. Benecke nicht: von dieſem Manne wird gewiß noch einmal Großes ausgehen, — mindeſtens viel Kinder und Liebe zu Mendelsſohn*).

---

*) Das Heim des reichen Kaufmanns Benecke, eines Handelsfreundes Otto Weſendonks; hier war Wagner einigemal zu Gaſt. Vgl. den humorvollen, etwas ironiſchen Bericht, der ſich mit dieſer Briefſtelle deckt, bei Glaſenapp III, 76 ff.

Heute verſchicke ich an Liſzt die vollendete Reinſchrift der beiden erſten Akte der Walküre, die ich mit gewohnter Sauberkeit und dicken rothen Strichen zwiſchen den Partitur-Syſtemen ausgeführt habe. Dieß hat bisher mein Fleiß vermocht: Jetzt gehe ich an den 3ten Akt, und hoffe dieſen bis Liſzt's Ankunft bei mir auch noch in das Reine zu bekommen. Ihnen ſchicke ich, was mir nach jener Reinſchrift von dem Ganzen übrig bleibt, die Inſtrumentationsſkizzen, an die ſich Ihr durchdringender, combinirender Blick ja ſchon gewöhnt hat; noch einige und 60 Seiten hat der zweite Akt dazu bekommen, die Sie gelegentlich wohl ſchon noch in klingende Klaviermünze umſetzen könnten. Macht Ihnen das von mir beſchmierte Papier Spaß, ſo behalten Sie es zum Austauſch gegen das von Ihnen ſo vortheilhaft und klaviermäßig beſchriebene — als Andenken.

Uebrigens bin ich doch noch, aus Rückſicht auf Sie, auf den Einfall gekommen, endlich den Bleiſtift aufzugeben, und zur Tinte zu greifen. Den letzten Akt ſollen Sie ganz in Tinte erhalten, was Sie hoffentlich lebhaft zum Arrangiren reizen wird. — An Bülow, der ſich früher zu dieſen Arrangements gemeldet hatte, habe ich die Anfrage geſtellt, ob er ſchnell damit ſein könnte, was er natürlich bei ſeiner jetzigen Muſikſchulenhaften Thätigkeit ablehnen mußte. Macht es Ihnen daher Vergnügen, ſo ſchicke ich Ihnen mit Neujahr auch das Rheingold zur Verarbeitung. Bis dahin ſollen Sie aber auch ſchon — in Lieferungen — den letzten Walküren-Akt erhalten, damit Sie womöglich bis Liſzt's Ankunft bei mir damit fertig ſind. Alles was ich Ihnen für dieſe mühſamen Arbeiten bieten kann, iſt die Zuſicherung, wenn ich dereinſt das ganze Werk herausgeben ſollte vom zukünftigen Verleger ein entſprechendes Honorar für Sie auszumachen. Wollen Sie mit dieſer kühlen Ausſicht zufrieden ſein? —

---

*) Beneckes Frau war eine Verwandte Mendelsſohns.

Das von Ihnen geſandte wird jetzt gut und ſchön copirt. —

Präger ſchrieb mir heute, und meldete unter andrem, daß meine 3 Medaillons zerbrochen in London angekommen ſind. Das iſt wahrlich übel: denn es waren meine letzten Exemplare, und zudem hatte mich der Transport ſchon Aerger genug gekoſtet. Es ſcheint, daß ich in London kein Glück habe; jedenfalls hat ein jüdiſcher Fanatiker meine Bildniſſe zerſchlagen laſſen. Helfen Sie ſich ohne dem! — Uebrigens gehen Sie doch zu Präger und grüßen Sie ihn ſchön von mir. Das nächſte Mal ſchriebe ich ihm franzöſiſch an ſeine Frau, die mir ſo ſchöne Dinge an Präger's Brief für mich angeſchrieben hat, daß ich durchaus erwidern muß. Gott, wenn nur nicht Alles ſo ſtagnant und trübe wäre, was ich dort bei Euch vorgehen ſehe! — Jetzt bearbeitet mich Amerika und ſucht mich zu einer 6-monatlichen Excurſion nach New-York zu perſuadiren, was ihm aber ſchwerlich gelingen wird: ſelbſt zum Geldverdienen bin ich zu dumm, wogegen ich allerdings ſehr viel Geſchick zum Geldausgeben habe. Dergleichen Anlagen weiß aber Niemand zu würdigen. —

Gehen Sie doch auch dann und wann Abends zu dem guten Kerl, dem Lüders und vor Allem grüßen

Sie ihn heut' recht ſchön von mir. Ich denke doch daran, ihm noch einmal eine Freude zu machen; wenn ich nur erſt weiß, wie anfangen? Sainton ſchreibe ich nicht eher, als bis er ſich von ſeinen Concert Reiſen einmal zur Ruhe ſetzt: der Menſch verdient mir zu viel Geld.

Adieu, liebſter Freund, alle beſten Wünſche von

Ihrem R. W.

71. An die Fürſtin Carolyne Sayn-Wittgenſtein.

Zürich. 2. Nov. 55.

Soeben erhebe ich mich von einem längeren Krankenlager! Dieß entſchuldigt meine ſpäte und dürftige Antwort auf Ihren freundlichen Brief. Sie wußten wohl auch nicht, daß mir Liſzt bereits mit einem herzlichen Zuruf den Empfang meiner Partitur angezeigt hatte?

Daß Sie mit dem Kind in Paris waren, wußte ich auch: erſah' aber darin wohl ein großes Vergnügen für Sie, weniger aber eine Heldenthat Ihrerſeits; dieſe würden Sie vollbracht haben, wenn Sie mir armen Verbannten Wort gehalten, und mich in der Schweiz beſucht hätten. Eine Zeile Ihres Briefes läßt mich hoffen, auch Sie Beide mit Liſzt in der Schweiz zu ſehen, wenn dieſer ſeine Reiſe bis Frühjahr verſchöbe. Haben Sie nicht den Muth, mich im Winter zu beſuchen, ſo bitte ich Sie, doch Liſzt nicht davon abhalten zu wollen; denn glauben Sie — ich verſchmachte nach ihm, und habe mir den äußerſten Zwang angethan, ſeinen Beſuch erſt zu Weihnachten zu erbitten. Ob ich — da ich jetzt auch durch Krankheit einige Wochen am Arbeiten verhindert war — den letzten Akt der Walküre bis Weihnachten ganz fertig haben werde, weiß ich nicht mit Sicherheit: doch möchte ich deßhalb um alles in der Welt nicht Liſzt's Beſuch länger verzögert wiſſen, ſondern bereue bereits tief, durch dergleichen eitle Rückſichten ſeinen Vorſatz um Monate aufgehalten zu haben; denn es liegt mir mehr daran zu empfangen, als zu geben. Könnten Sie Frauen ſich endlich entſchließen, im Frühjahr oder Sommer mich zu beſuchen, ſo käme es darauf an, mich um dieſe Zeit noch unter den Lebenden zu treffen: viel wird dazu beitragen, wenn Liſzt mich vorher einmal beſucht. —

Ach! liebſte Freundin! in dieſer Welt giebt es viel zu viel Worte, und viel zu wenig Thaten! Ich ſage dies nicht mit Bitterkeit, ſondern mit Traurigkeit! Wohlan! Ich verſichere Sie — wenn ich frei wäre, ſo würde ich unbedingt — mindeſtens die Hälfte jedes Jahres — in Weimar zubringen, einzig um mit Liſzt zuſammen zu leben. Ich weiß dieß ſo beſtimmt, daß es mir dagegen faſt natürlich vorkäme, von Liſzt zu wünſchen, daß er jetzt — da nur er frei iſt — zu mir käme, um mit mir zu leben. Ganz nüchtern betrachtet finde ich es wirklich eine ungeheure Vergeudung des Daſeins, ſo bloß der äußeren Routine nach zu leben, und ſeinen Aufenthalt ſowie ſeine Lebensweiſe nicht lediglich nach den wichtigſten Beziehungen des Lebens einzurichten. Wie bald werden die wenigen, uns noch beſtimmten Lebensjahre zu Ende ſein, und wie ſehr möchten wir bei dieſem Ende bereuen, ſo oft unſer Leben unter Affen und Hunden zugebracht zu haben, ſtatt bei und mit den uns einzig naheſtehenden Menſchen. Ich wenigſtens wüßte, daß faſt all' mein Lebensleid verſchwinden würde, wenn ich mit Liſzt zuſammenleben könnte, vielleicht würde auch ich Liſzt etwas ſein. Ich — kann nun nicht zu ihm — er aber — könnte ſehr wohl zu mir: und Sie — würden Sie zurückbleiben? Oder iſt Ihnen Weimar eine Wonne? —

Ich ſpreche in vollem Ernſte, und beklage mich laut darüber, Liſzt nicht das zu ſein, was ich zu ſein wünſchte; er müßte ſomit einmal darauf verfallen ſein, wie es anzufangen wäre, mit mir fortan zuſammen zu leben. Ich — denke nur daran, und bezeuge damit, daß Liſzt mir mehr iſt, als ich ihm — was am Ende auch ganz natürlich ſein mag! —

Sie ſehen, ich ſpreche mich nach meiner Stimmung aus: und dieſe iſt rein verzweifelt, — denn ich bin mir bewußt, daß man mich verkommen läßt, verkommen im vollen Sinne des Wortes. Zu ſpät werdet Ihr Alle Euch deß' bewußt werden. Nun, ich kann dagegen nichts haben, namentlich wenn mich die „Welt“ verkommen läßt: aber daß Ihr das doch nicht einmal fühlt, das macht erſt die Oede um mich her mir ſo recht zur Pein. —

Aber die Lebens-Rückſichten — und dann — man muß doch daran denken — und dann: Ja, das eben iſt das Material, woran alles Edle zu Grunde geht. Edel und ſchön aber wäre es, wenn wir fortan zuſammenlebten: ich bin nicht unverträglich, wie Liſzt einmal geäußert hat; er ſollte ſich davon überzeugen. Oft habe ich ihm auch ſchon mein großes Bedürfniß, mit ihm zuſammen zu leben, mitgetheilt; er glaubte dieß immer nur durch meine Amneſtierung erreichen zu können, und da er dieſe für unmöglich halten mußte, zuckte er auch über mein Bedürfniß die Achſeln. Ordentlich geantwortet hat er mir auf ſo etwas niemals. Wäre für ihn das Daſein auch ſchon nur eine Routine geworden? Ich kann's nicht glauben! —

Ich antworte Ihnen ungeſtümer, als Sie es vermuthet haben werden: vielleicht ſteckt noch etwas Fieber in mir. Das Fieber bringt — mit Delirium — allen Krankheitsſtoff auf die Haut: Sie ſehen nun, welchen Krankheitsſtoff ich lange ſchon in mir herumſchleppe. Wahrſcheinlich antworte ich Ihnen ein andermal vernünftiger. Für heute müſſen Sie ſich Paroxismen gefallen laſſen, wie ein guter Arzt, der darüber den Kopf nicht verliert.

Sind Sie mir böſe? Ich bin es Ihnen nicht, trotzdem ich darnach ausſehe! Bald wird das Fieber weichen, und ich werde Alles wieder in der Ordnung finden: ob ich dabei geneſe? Wer weiß! — Ihnen ſcheint es erträglich gut zu gehen, da Sie in Paris Kunſt genießen konnten: Das kann nicht jeder, wenn es ihm ſchlecht geht!

Leben Sie wohl!

Tauſend Grüße!

! ! !

72. An Karl Klindworth.

Zürich, 19. Dez. 55.

Lieber Klindworth!

Wie geht's Ihnen? —

Sagen Sie mir doch kurz, aber umgehends, ob Sie Zeit haben, den Klavierauszug vom „Rheingold“ bald und ſchnell zu machen? Wenn dem ſo iſt, ſchicke ich Ihnen die Partitur ſofort, mit etwas Partitur von der „Walküre“ zugleich. Daß ich Ihnen die Letztere nicht ſchon ganz fertig ſchicken kann, kommt daher, daß ich jetzt zwei Monate über beſtändig krank, ſogar meiſtens bettlägerig war; in dieſer Zeit habe ich wieder alle Arbeit aufgeben müſſen. Schließen Sie daher, wie gut gelaunt ich mich fühle. Liſzt, der mich jetzt beſuchen wollte, habe ich abſchreiben müſſen: ich erwarte ihn nun zum Frühjahr. —

Bitte, antworten Sie mir ſchnell. Meine letzte Sendung — Partitur-Skizzen von der Walküre bis zum Ende des 2ten Aktes — haben Sie doch erhalten? Der Kopiſt iſt gut, den ich endlich gefunden habe. —

Ich kann nicht viel ſchreiben. Nächſtens mehr. In der Hoffnung, daß es Ihnen wohl geht, grüßt Sie beſtens

Ihr Rich. Wagner.

73. An Frau Julie Ritter.

Liebſte, liebſte Freundin.

Nur ſchnell noch ein Paar Zeilen an Sie, damit Sie doch endlich einmal wieder ein Lebenszeichen von mir erhalten; denn am Ende glaubten Sie mir doch nicht, daß ich mich oft ſtündlich mit Ihnen unterhalte und tauſend Dinge dabei beſpreche, die ich mit gar niemand andrem beſprechen kann. Glauben Sie aber wenigſtens, daß mir ſtets das Herz aufgeht, wenn ich an Sie denke. —

Das war doch einmal wieder ein ſo grundbetrübtes und lebloſes Jahr, daß ich mich gern faſt an nichts darin erinnere. Von London aus hätte ich wohl Emiliens Brief beantworten ſollen: aber wenn man antwortet, muß doch etwas geſchrieben ſein, und was ſollte ich denn von London ſchreiben, was nicht lieber ganz ungeſchrieben blieb? — Und dies London hat ſich mir für das ganze Jahr fortgeſetzt: zurückgekehrt empfing mich mein altes Hündchen mit noch acht Tage Leben, um mir zu zeigen, daß es mich erwartet hatte;

gleich darauf aber ſtarb es; wir haben zwei volle Tage an dem Korb des armen treuen Tieres geſeſſen, das immer noch einmal ſich aufmachte, um ſich nach meinem Arbeitsſtuhl zu ſchleppen — und mich nicht ſah, der dicht bei ihm ſtand. Dann hab ich ihn in einem Kaſten hinuntergetragen und auf einer Wieſe begraben. Das war wieder ein hartes Stück für mich! —

Auf dem Seelisberg hatten wir dann immer ſchlecht Wetter und alberne Menſchen: glücklicherweiſe hatte ich mich einen Tag über Julie*) zu freuen! Kaum fand ich endlich in Zürich mich wieder etwas in die Arbeit, ſo entblühte den Dornen meines Daſeins die öfter welkende, ebenſo oft aber wieder knoſpende Geſichtsroſe, der ich nun faſt drei Monate über faſt unausgeſetzt als guter Gärtner meine Pflege zu widmen habe, — und das große Kind, die Walküre, habe ich noch immer nicht zum Schlafen bringen können.

Da haben Sie ein reiches Jahr aus einem reichen Leben, das nur das Gute hat, mich von neuem darüber aufgeklärt zu haben, daß das Leben eben nur dazu da iſt, es überdrüſſig zu werden. — Doch habe ich Karls Ankunft in Zürich als etwas mir widerfahrenen Guten zu erwähnen. Es freut mich, daß es gelang, ihn endlich ſeiner polizeilichen Heimathloſigkeit zu entreißen, und mehr ſoll es mich freuen, wenn er ſich eine Zeitlang hier gefällt, da ich ihn dann doch in der Nähe habe. In dem Jahr, das ich ihn zuletzt nicht ſah, kommt er mir recht zu ſeinem Vortheil verändert vor: auf alle hier, die ihn früher kannten, macht er denſelben Eindruck. Wird er wohl immer auch etwas Sonderling bleiben, ſo wird er doch auch das Recht dazu behalten, indem er wirklich etwas Beſondres iſt.

---

*) Frau Julie Kummer, Schweſter Karl und Alexander Ritters.

Unglücklicherweiſe kann ich ihm gerade in dieſem Winter ſehr wenig bieten: mit der Conzertdirektion befaſſe ich mich gar nicht mehr; dann bin ich immer krank; das Weſendonckſche Haus blieb auch bisher geſchloſſen wegen Krankheit, ſo daß es etwas ſtill und einſam bei uns hergeht. Zum Glück iſt das Karl aber auch ganz Recht, den ich immer an den Haaren einladen muß, wenn er einmal zu mir kommen ſoll. Jetzt iſt der junge Hornſtein*) gekommen, ein höchſt angenehmer Burſch, der uns beiden ſehr recht iſt.

Und wie geht es Ihnen? — Karl ſagt mir — gut. Iſt das wahr? — Ungemein freute uns am Weihnachtsabend Ihre liebe Handſchrift auf einem Zettel, der meine Frau zur Eignerin einer Stolle in Emiliens Namen machte. Meine Frau erklärte als Kennerin dieſen Kuchen für den beſten, den man backen könne: ein Teil davon wird für den Neujahrstag aufgehoben, wo er noch zu großem Aufſehen beſtimmt iſt. — Was ſagt nur Emilie dazu, daß ich ihr bisher immer noch nicht für die wunderſchöne Schreibmappe gedankt habe? Wirklich, als ich in Zürich ankam und ſie hier fand, hielt mich mein armer Peps ab: — dann wollte ich auf dem Seelisberg gute Laune abwarten, und die kam auch nicht. So bin ich in Schuld gerathen. Emilie möge mir verzeihen und dagegen verſichert ſein, daß die Mappe jetzt den Stolz meines Schreibtiſches ausmacht, der ſie gemeinſchaftlich mit Juliens Notenmappe einnimmt. All meine literariſch-muſikaliſche Tätigkeit iſt eigentlich nichts andres, als ein Wechſel der beiden Mappen. Schönen Dank!

Und glauben Sie mir nur, wenn ich oft mit einem entſetzlich zweifelnden Blick in die Welt um mich ſehe, und — der unerbittlichen Wahrheit zulieb — die anſcheinenden nächſten Beziehungen der Freundſchaft als mit einem unvertilgbaren Makel von — bloßer Scheinbarkeit behaftet erkennen muß, — dann erſt werde ich mir der vollen Wärme des Vertrauens bewußt, das ich Ihnen zu entgegnen habe: dann weiß ich mich ganz geborgen und von allem Zweifel geheilt. Muß ich mich dann oft an den Gedanken der ſchrecklichſten Entſagung gewöhnen, und jede Freundſchaft faſt für unmöglich, für ein bloßes Ideal halten, ſo erfahre ich gerade dann immer durch einen Blick auf Sie, daß das Ideal wahr werden kann. — Meine liebe Freundin! Erhalten Sie mir Ihre Theilnahme und Liebe, und kann ich Ihnen zum Lohn dafür je eine Freude machen, ſo glauben Sie, daß dieſe auch faſt die einzige wahre und echte iſt, die ich ſelbſt erfahren kann. —

---

*) Komponiſt Robert von Hornſtein.

Herzlich wünſche ich Ihnen ein — erträgliches neues Jahr: mehr darf man ja — wohlüberlegt weder fordern noch wünſchen, wenn man nicht eben gedankenlos ſein will. Denken Sie dann und wann gut und freundlich an mich und nehmen Sie dann mit Sicherheit an, daß Sie mir nur erwidern.

Leben Sie wohl und geſund! Tauſend herzliche Grüße an Emilien; ſie ſoll mir ja nicht böſe ſein.

Stets Ihr dankbar ergebener

Zürich 29. Dez. 55. Richard Wagner.

Meine Frau kommt nicht dazu, wie ſie wollte, mitzuſchreiben: dafür dankt ſie allerſchönſtens für das Geſchenk und grüßt Sie und Emilien beſtens.

74. An Karl Klindworth.

Lieber Freund!

Vor mehreren Tagen ſandte ich die Partitur des Rheingoldes an Sie ab: melden Sie mir doch ſogleich, ob ſie richtig bei Ihnen angekommen iſt. Leider herrſcht der große Uebelſtand, daß ich dergleichen Sendungen von hier aus nach England nicht frankiren kann; bei der letzten wollte ich es durch einen Laufzettel verſuchen, es iſt aber nicht gegangen. Somit muß ich Ihnen immer mit meinen Sendungen auch noch Koſten machen: rechnen Sie ſie nur hübſch zuſammen, damit ich ſie gelegentlich erſetze.

Nächſtens erhalten Sie den letzten Akt der Walküre — den Sie nach dem Rheingold beendigen können: wenn Sie mit dieſem bis Oſtern fertig wären, würde mich dieß natürlich ſehr freuen.

Für Ihre letzte Zuſendung danke ich wieder herzlichſt: es macht mir doch viel Freude, dieſe oft ſo ſchwierigen Stücke ſchon jetzt ſo ſchön arrangirt zu wiſſen!

Ich fange jetzt ſoeben nur wieder mit Arbeiten an, und denke im Februar endlich einmal fertig zu werden. Ob ich aber dann noch weiter arbeite, hängt davon ab, ob mir es durch gute Stimmung und eine günſtige Wendung meiner Lage möglich gemacht wird.

Kürzlich war in Berlin die 1te Aufführung des Tannh. — Liſzt telegraphirte, daß ſie ziemlich gut ausgefallen ſei. —

Daß Sie ſich wohl befinden, freut mich, und mit den Stunden geht es ja wohl auch vorwärts. So machen Sie ſich denn Ihr Londoner Hundeleben ſo angenehm wie möglich, damit es bald ein Ende haben kann, was das Erwünſchteſte davon wäre.

Grüßen Sie meine Freunde beſtens: ob Präger's Frau denn vor längerer Zeit einen großen franzöſiſchen Brief von mir erhalten habe? —

Wenn Sie die Skizzen zum Rheingold auch haben wollen, ſo will ich ſie für's nächſte mal zuſammenſuchen —

Adieu! Und entſchuldigen Sie meine Eile — ich mußte heute ſchon mehrere Briefe ſchreiben. —

Auf ein glückliches Wiederſehen!

Der Ihrige

Zürich, 10. Jan. 56. Rich. Wagner

75. An Karl Klindworth.

Und fragen Sie
nur Lüders, was
Bumpus*) macht?

Zürich, 28 März 56

Sie bodenböſer Menſch!

Begreifen Sie meinen Leichtſinn, mit dem ich heute wieder Manuſkripte an Sie abſchickte, ohne von Ihnen noch die dringend erbetene Beſtätigung des Empfanges der Partitur des „Rheingoldes" erhalten zu haben? — Aus welchem Grunde Sie gegen mich ſo wüthen, mag Gott der Allgerechte wiſſen! —

Nun aber fällt es mir ſogleich wieder ſchwer auf's Herz, daß ich die Sendung (den letzten Akt der endlich fertig gewordenen Walküre) wieder nicht frankiren kann. Doch ſollen Sie Ihre Auslagen erſetzt bekommen: ich bitte Sie nur (wehe Ihnen wenn Sie ſich zieren!) um Angabe derſelben:

---

*) Ein Engländer, durch deſſen Namen Wagner ſehr beluſtigt ward.

Nächſtens habe ich dann einmal eine kleine Geldſendung an Präger vor; dann ſoll Alles Ihnen mit zurückerſtattet werden. —

Alſo — Sie erhalten in den nächſten Tagen meine Partitur-Skizzen des letzten Aktes: ich bin zahllos oft darin unterbrochen worden, noch kürzlich wieder durch einen längeren Rückfall der infamen Geſichtsroſe. Da ich nun nichts niederſchreibe, als was mir endlich bei entſprechender Stimmung genügt, ſo iſt leicht zu denken, wie viel Zeit ich gebraucht, um die ſeltenen Stunden ihr abzugewinnen. Doch ſoll Ihnen dieſer letzte Akt noch Spaß machen: er iſt in einem Zuge. —

Seien Sie auch froh, daß nun wohl für längere Zeit das Partitur-ſchicken ein Ende hat: ehe ich weiter arbeite, muß mir viel Gutes begegnen, um mir Laune zu machen — und am Ende gehe ich doch wohl wieder früher dran, als ich möchte!! —

Mit der Reinſchrift Ihrer Arrangements habe ich immer noch große Noth: doch liegt das Fertige bereits zierlich und deutlich für Liſzt bereit, den ich nun bald erwarte.

Sind Sie mit dem Rheingold fertig geworden? Das wäre famos! Aber laſſen Sie überhaupt doch nur wieder einmal etwas von ſich hören: Sie haben mich wirklich beſorgt gemacht! — Mit der Geſundheit geht es doch gut? Und wie geht es mit dem Renommeé, will ſagen, dem Verdienſt? vom Ruhme gar nicht zu reden? — Wandeln Sie vorwärts auf der Bahn des Stundengebens? Und werden Sie auch nicht ſtolz darauf? Wenden Sie den Hochmuth ab, und bedenken Sie, daß Peking noch mehr Einwohner hat als London! — Im Ernſt möchte ich gern, daß Sie das Vermögensprojekt bald glücklich zur Ausführung brächten, um dann das verſt.

Neſt verlaſſen zu können: denn nur ſo darf ich hoffen, daß wir uns einmal wieder treffen können, worauf ich mich ſehr, ſehr freue; — Alſo adieu! für heute! Brechen Sie Ihr Schweigen ſonſt trifft Sie der Fluch

Ihres R. W.

76. An Dr. Anton Puſinelli.

Lieber Anton!

Wenn Du wüßteſt, wie traurig es mich macht, nie von dem Stande des cedirten Verlagsgeſchäftes eine günſtige Nachricht erhalten zu können!

Freund Fiſcher meldete mir vor Kurzem Meſer's Tod, in der Meinung, dieſe Nachricht würde mich beſtimmen, Schritte in Dresden zu thun; natürlich überließ ich dies aber Eurem Advocaten, der an Ort und Stelle gewiß das Richtigſte zu ergreifen im Stande war. Doch glaubte ich, bald, — vielleicht durch Deine Güte — eine Nachricht zu erhalten; ſtatt deſſen kommt mir ſoeben nur wieder die Drohung X.'s*) zu, mich hier wegen der Schuld, für die er ſeiner Zeit ſich auf jenen Verlag (hat) anweiſen laſſen, zu verklagen. Wie viel Schlimmes habe ich daraus zu erſehen!! — Wirklich, es iſt hart, im Angeſicht ſolchen Mißgeſchickes, wie es mich in Bezug auf jenes qualvoll gewahrte, einzige Eigenthum trifft, mich ſo behandelt zu ſehen, wie es von X. geſchieht. Ich lebe ja hier im Auslande rein nur durch die Freundſchaft einiger mir gewogener Menſchen, da ich ja ohne alles Verdienſt bin: meine Theatereinnahmen, die bald auch ein Ende gefunden haben werden, dienten dazu, mich nach mehrjährigem Flüchtlingsſtande wieder mit einer Haushaltung zu verſehen, zugleich meiner Geſundheit nöthige Aufenthaltswechſel u. ſ. w. auszuführen.

---

*) Vermutlich ein Schneidermeiſter Henniger. (Vergl. die betr. Stellen in Wagners Briefen an Ferd. Heine.)

Du haſt keinen Begriff, wie ſehr mich ſolche immer wiederkehrenden Widerwärtigkeiten jetzt angreifen, jetzt — wo ich des leichttragendſten Lebenselementes bedarf, um — bei immer getrübter und heftig angegriffener Geſundheit — Muth und Stimmung zur Vollendung meines großen Werkes zu behalten. Dieſen Winter habe ich zur Hälfte im Bette zugebracht; auf dem Frühjahr und Sommer ſteht meine Hoffnung: wenn mir nur wirkliche Ruhe einmal werden wollte! — Mit Schmerzen iſt nun die Walküre fertig geworden, ſie iſt ſchöner als Alles, was ich je geſchrieben — aber ſie hat mich furchtbar angegriffen. — Wird mir jetzt einigermaaßen Luſt, Licht und Ruhe, ſo hoffe ich dieſen Sommer den jungen Siegfried zu componiren. Aber Ruhe, Ruhe! ſonſt halt ich's nicht aus! —

Verzeihe mir dieſe Abſchweifung! Ich weiß, niemand gönnt mir das Gute mehr als Du! Glückt Alles und behalte ich das Leben, ſo ſoll — denke ich — im Sommer 1859 — vermuthlich auf einem eigens dazu conſtruirten proviſoriſchen Theater in Zürich mein vollendetes Werk, unter dem Titel eines großen Bühnenfeſtes, der Welt gezeigt werden: Gewiß hoffe ich dann auch Dich hier zu begrüßen; wie ſollte es mich freuen, dich dann einmal wieder in die Arme zu ſchließen! — Nun leb' wohl für heute! Grüße Deine liebe kleine Frau von uns Beiden, und behalte lieb Deinen alten Freund

Richard Wagner.

Zürich, 28. April 1856.

Grüß' doch auch den armen, geduldigen, wirklich humanen und noblen Kriete beſtens von mir!

77. An Karl Klindworth.

Mornex bei Genf 23. Juni 1856.

Aber, lieber Klindworth, Sie vortrefflichſter aller böſen Menſchen! Wann ſchicken Sie mir denn etwas? Ich habe beſonders einen Copiſten engagirt, in der Erwartung, von Ihnen ſchon Ende Mai das Angekündigte zu erhalten: nun ſitzt er müßig da; im Auguſt erwarte ich Liſzt — und Sie? — Bitte, beſter Freund, ſchicken Sie mir doch umgehend, was Sie fertig haben; ſo kann ich doch immer zu copiren anfangen laſſen. Nicht wahr, Sie thun mir den Gefallen? Senden Sie hierher, unter meiner Adreſſe:

= Mornex. Poste-restante No. 111 à Genève =

Hier halte ich mich nämlich jetzt auf, um durch eine gründliche Kur in einer herrlich gelegenen und vortrefflich geleiteten Waſſerheilanſtalt meine Geſundheit wieder herzuſtellen.

Denken Sie ſich, daß ich im Mai und Anfang Juni noch 3 Rückfälle der Roſe hatte! An Arbeit iſt unter ſolchen Umſtänden gar nicht wieder zu denken geweſen; und noch jetzt darf ich vor Beendigung meiner Cur — Mitte Auguſt — nichts dem Ähnliches vornehmen. Wie traurig mich das macht, brauche ich Ihnen nicht zu ſagen! — Doch im Spätſommer ſoll es dafür mit friſcheren Kräften an den „Siegfried“ gehen, damit Sie wieder neue Manuſkripte von mir erhalten können. —

Daß Sie wieder litten, habe ich zu meinem großen Kummer von Ihnen erfahren: doch will ich hoffen, daß Sie diesmal ſich weiſer gehalten und ſomit die böſen Folgen von voriger Saiſon abgewendet haben. Beruhigen Sie mich doch darüber! —

Und wie geht es ſonſt? Haben Sie in dieſer Saiſon recht geglänzt? Iſt Ihnen der Londoner Nebelſtern aufgegangen? Sind Sie auf dem Wege zum Reichthum? — Erzählen Sie mir doch etwas von der gewiß allmählich eingetretenen Beruhigung der Londoner Muſiker über mein heilloſes Zwiſchenſpiel!

Sehen Sie Präger nicht dann und wann? Es iſt etwas melancholiſch bei ihm — aber, er iſt ein guter Kerl! — Beſuchen Sie doch ihn und Sainton, und grüßen Sie beide herzlichſt von mir. —

Gott, der grundgütige erhalte Sie in ſeinem Segen, und kühle Ihre Schäden nach Wunſche ab! Mit dieſem chriſtlichen Wunſche ſende ich Ihnen meine beſten Grüße, von denen Sie etwas auch an Dr. Gerber*) abgeben können.

Adieu! laſſen Sie mich nicht mehr warten!

Ihr Richard Wagner.

78. An Karl Klindworth.

Zürich, 25. Auguſt 56.

Guten Tag, lieber Klindworth! Und tauſend Dank dazu! — Daß Sie Aermſter die vorjährigen Leiden wieder einmal durchzumachen hatten, iſt denn doch mehr wie hart! Und daß Sie dabei doch noch Luſt und Muße fanden, meine Partitur in ſo vortrefflichen Klavierauszug zu überſetzen, macht mich ganz gerührt. Was die Verzögerung aller mich betreffenden Unternehmungen betrifft, ſo ſcheine ich jetzt — wie eigentlich immer! — einem ganz beſonderen Unſtern zu unterliegen. Ehe ich nur einen Copiſten mir zugerichtet habe, der eine verſtändige Abſchrift Ihres Manuſkriptes mir ſtellen konnte, iſt eigentlich ein ganzes Jahr vergangen. — Nun beſucht mich aber für gewiß am 20ten Sept. Liſzt:

---

*) Vergl. Glaſenapp III. 69 Anm. 3.

meine Partituren kennt er nun, aber auf Ihre Arrangements bleibt er noch ſehr geſpannt. Sagen Sie, wäre es Ihnen wohl möglich, mir den letzten Akt der Walküre — den Sie gewiß auch für nicht unwichtig halten — noch zur rechten Zeit zu liefern, um bis dahin ihn noch copiren zu laſſen? Ihrem freundlichen Verſprechen nach dürfte ich dieß eigentlich erwarten; aber billiger Weiſe darf ich Sie nicht ganz für Meiſter Ihrer Zeit und Pläne halten. Genug, ich theile Ihnen meinen großen Wunſch mit, und glaube kaum ihm eine beſondere Bitte zuzufügen zu haben. —

Vor einigen Tagen bin ich nun aus der Waſſerkur in Mornex bei Genf zurückgekehrt und fühle einen zunehmend ſpürbaren guten Erfolg davon. Arbeiten durfte ich noch nicht, und vor Liſzt's Abreiſe von Zürich denke ich auch an keine Wiederaufnahme. Dann aber hoffe ich mit guter Geſundheit und erfriſchtem Herzen an den jungen Siegfried zu gehen, von dem Sie, denke ich, im Frühjahr bereits ein gut Stück Partitur zur Umſetzung erhalten ſollen.

Präger ſchrieb mir vor einiger Zeit vom Rheine her: ich konnte noch nicht dazu kommen ihm wieder zu ſchreiben, da ich in meiner Kur nur die allerunerläßlichſten Schriftzüge von mir gab. Wenn Sie ihn ſehen ſollten, ſagen Sie ihm das, und melden Sie ihm vorläufig den guten Erfolg meiner Kur, — auch daß ich mich gewöhnt hätte, nur halb ſo viel zu eſſen als früher. —

Laſſen Sie mich auch wiſſen, wie Sie endlich ſich wieder hergeſtellt haben, und ſeien Sie für immer meiner herzlichſten Theilnahme und aufrichtigſter Wünſche für Ihr Wohlergehen verſichert.

Stets Ihr ergebener

Richard Wagner.

79. An Dr. Anton Puſinelli.

Zürich, 27. October 1856.

Mein lieber Freund!

Ich konnte von Dir nichts Liebevolleres erwarten: laß' Dir abermals als meinem theueren Wohlthäter die Hand reichen, und verſichern, daß ich von Deiner Aufopferung und Freundſchaft tief, bis zu herzlichen Thränen der Rührung, ergriffen bin! Laß' Dir hiermit Alles geſagt ſein, und überlaſſen wir es einer glücklichen Wendung meines Geſchickes, Dir meinen Dank mit der von mir gewünſchten Energie bezeigen zu können!

Liſzt will den Rienzi in Weimar geben: bisher war ich ſehr dagegen, weil ich es für zu früh halte, und durch Vorführung dieſer älteren Richtung von mir Verwirrung anzuſtiften fürchte. Die Rückſicht auf Dich ſoll mich aber von dieſem Widerſtande abbringen, und ich glaube Dir voraus ſagen zu dürfen, daß Rienzi in Bälde allgemein in Aufnahme kommen werde. Mit dem Holländer iſt dieß ſchon in ſtarkem Beginnen. —

Nun nochmals — innigen, herzlichen Dank für Deine unerſchütterliche Treue und Freundſchaft! Gieb mir Nachricht, wie Du mit dem Verlagsgeſchäft zum endlichen Ziele gelangſt und ſei für immer der herzlichſten Freundſchaft verſichert Deines

Rich. Wagner.

80. An die Fürſtin Carolyne Sayn-Wittgenſtein.

Zürich. 4. Sept. 56.

Mit welcher Ungeduld ich jetzt meinen Freund erwarte, liebe Frau Kapellmeiſterin, kann ich Ihnen nicht ſagen. Mein ganzes inneres und äußeres Leben iſt zu einem unruhigen Wirbel geworden, der ſich nur um die Axe dieſes Wiederſehens dreht. Aber, das ſage ich Ihnen, wenn der Werth dieſes Wiederſehens ganz vollſtändig ſein ſoll, müſſen Sie mit dabei ſein, Sie und das Kind. Liſzt hat mir darauf Hoffnung gemacht: machten Sie mir dieſe zu nichte, ſo würde Liſzt eine ſchlimme Stunde davon haben. Machen Sie ſich auf — das bitte ich! —

Für heute erſuche ich Sie noch, die beiden Partituren des Rheingoldes u. der Walküre, die Sie verwahren, an mich — nach Zürich — alsbald ſchicken zu laſſen. Meine Unterhandlungen mit Härtels haben ſich wieder zerſchlagen, und das Häuschen, das ich mir als ruhige Arbeitsſtätte ſeit ſo lange erſehne, ſteht wieder in Lüften, vermuthlich dicht bei Walhall, wo ich es dereinſt zu finden hoffe, wenn mir nicht früher in der Nähe der Altenburg ein ſtilles Aſyl geboten wird.

Somit gehen die Partituren alſo nicht nach Leipzig, ſondern zu mir, wo wir — Liſzt u. ich — in Ihrer Gegenwart damit zu machen ſuchen werden was möglich iſt.

Am 31. Auguſt war ich in Gran, und habe Liſzt's Meſſe mit gefeiert: haben Sie ſchöne Nachrichten? war er zufrieden?

Tauſend ſchönſte Grüße von Ihrem wiederſehnsbedürftigen

Richard Wagner.

81. An Karl Klindworth.

Lieber Klindworth!
Freund und Gönner!

Wollen Sie denn durchaus erſt von mir ein offizielles Belobungsſchreiben abwarten, ehe Sie das von der Walküre noch Verſprochene ſchicken?

Liſzt hat für Ihre famoſen Arrangements das größte Intereſſe gehabt; er hat Alles mit der größten Sorgſamkeit durchgeſehen und geſpielt, wird die Auszüge mitnehmen, um Feinheiten daran noch zu ändern und erwartet nun mit mir täglich den von Ihnen angekündigten 3ten Akt.

Wie geht's Ihnen? Sie ſind doch nicht etwa immer noch krank, Sie Bedauernswertheſter? — Ich befinde mich paſſabel, durchſchwelgte — ohne Rauſch — nun ſchon 3 Wochen mit Liſzt, und hoffe ihn noch einige Zeit hier zu behalten. —

Ich werde Ihnen, wenn er fort iſt, umſtändlicher berichten: jetzt wollte ich Sie eben nur gemahnt haben. Seien Sie verſichert, daß Sie uns beiden große Freude machen!

Was ich an Skizzen zum Rheingold noch zuſammenbringe, ſollen Sie bekommen, ſobald ich Ihnen den erſten Akt des „Siegfried" zuſchicke, was doch mindeſtens dieſen Winter noch geſchehen wird! —

Adieu! Erfreuen Sie uns — mit der verhofften Sendung — durch gute Nachrichten!

Ihr

Zürich 1. Nov. 56. Richard Wagner

82. An die Fürſtin Carolyne Sayn-Wittgenſtein.

Sonnabend, Abend. 7 Uhr. [Zürich, Nov. 1856.]

Theuerſte Kapellmeiſterin!

Weiß Gott, ich bin wieder erkältet; als ich von Ihnen fortging, ſchüttelte es mich; ich fiebre etwas und halte es für gut, heute nicht wieder auszugehen.

Mein heutiges Ausbleiben wird das Gute haben, daß Liſzt ſich nicht verführt fühlt, vor der Zeit das Bett zu verlaſſen; morgen — Sonntag — verſucht er dieß dafür vielleicht mit beſſerem Gewiſſen, und wir feiern dieſe Auferſtehung gemüthlich zuſammen.

Der Himmel ſchenke ihm Geduld, und Euch klugen Frauen einen recht behaglichen Ofen! So erträgt man das bischen Leben, das ja doch nur zum Ertragen da iſt, beſonders für diejenigen, die es noch nicht aufgeben wollen; — was eigentlich das Geſcheuteſte für mich wäre. Denn ſo viel werden Sie nun wohl eingeſehen haben, daß es mit mir eine recht erbärmliche Bewandniß hat. —

Einen recht ſonntäglichen Sonntag wünſcht allerſeits

Ihr ſonnabendlicher

R. W.

83. An die Fürſtin Carolyne Sayn-Wittgenſtein.

[Zürich, November 1856.]

Hochverehrter Magnifikus!

Mir geht es ſchlecht — und an Singen iſt ſo bald nicht zu denken. Somit bleibt mir nur der Wunſch, Sie bald wieder genießen zu können, damit doch ich wenigſtens etwas habe, woran mich halten. —

Bald hoffe ich Liſzt zu ſehen: er wird Ihnen weitere Nachrichten über mich zurückbringen. —

Für alle Fälle — erhalten Sie mir ein ganz klein wenig das Fünkchen Liebe, das Liſzt bei Euch mir übrig läßt, der ich im Ganzen doch ein lederner, langweiliger, verlumpter — wenngleich Ihnen ganz und gar ergebener Muſikant bin.

Richard — der Catarrhiſt.

84. An die Fürſtin Carolyne Sayn-Wittgenſtein.

[Zürich, November 1856.]

Ich wüßte nicht, wo anfangen und wo enden, wenn ich Ihnen einigermaaßen die Empfindungen mittheilen wollte, die Ihre gränzenloſe Güte in mir hervorruft! — Glauben Sie, daß ich mir recht klein dagegen erſcheine, und meine Reue nur die Gefühle innigſter Verehrung und Liebe für Sie mir erweckt und beſtärkt, ſo daß ich ihr Bittres — wie wahr auch — kaum mehr empfinde! —

Ganz Ihr

R. W.

85. An Hans von Bülow.

Zürich, 29. Nov. 1856.

Liebſter Hans!

Ich hab' Dir auf Deinen letzten ſchönen Brief noch nicht geantwortet, weil ich abgehalten war und auch ein Briefchen an Dich (durch den jungen Bayeriſchen Grafen) unterwegs wußte.

Nun danke ich Dir noch ſchönſtens, namentlich auch für Deine Freude über das Berliner Hof-Lohengrin Ereigniß, das jedoch nur faſt beängſtigendes für mich hat, da ich — ohne mich — die Oper in Berlin nicht aufführen zu laſſen gedenke.

Den kleinen preußiſchen Prinzen und Prinzeſſinen kann ich aber darum doch nur gut ſein.

Vorgeſtern habe ich endlich Liſzt — der nun über 6 Wochen bei mir war — bis an den Bodenſee begleitet. Wir haben viel zuſammen erlebt, doch würde unſer Zuſammenſein noch ergiebiger geweſen ſein, wenn nicht einerſeits Krankſein, andererſeits die entſetzliche Profeſſoren-Sucht der Fürſtin uns etwas empfindlich geſtört hätten. Wie die Dame nun aber iſt, jedenfalls ein monstrum per excessum an Geiſt und Herz, kann man ihr aber nicht lange böſe ſein; nur gehört Liſzt's unvergleichliches Temperament dazu, dieſe Lebhaſtigkeit auszuhalten; mir armem Teufel ging's oſt übel dabei — ich kann dieſe ewige Aufgeregtheit nicht aushalten. So bin ich jetzt doch eben faſt nur froh, daß ich wieder zur Ruhe komme, und an die Wiederaufnahme meiner Arbeit denken kann.

Liſzt's neue Kompoſitionen haben mich ganz gewonnen: die Eſel — und das ſind ſie ziemlich alle — werden lange zu thun haben, ehe ſie dieſes Phänomen unterbringen. Mir iſt er klar und nah', ſelbſt da wo ich ihm ferner ſtehe, und ich bin über den eminenten Werth ſeiner Schöpfungen mit mir ohne allen Widerſpruch einig. In St. Gallen — wo man eine Art Muſikfeſt für uns bereitete — führte er mir ſeinen Orpheus u. die Préludes auf, von denen ich den erſteren für ein ganz einziges Meiſterwerk von der höchſten Vollkommenheit halte. Auch die Préludes, denen, ich nur etwas mehr Originalität des Hauptmotivs wünſchte, ſind ſchön, ſrei und nobel.

Laß mich bald wieder hören, und nimm meinen herzlichſten Wunſch einer baldigen glücklichen Löſung der Dir jetzt zunächſt liegenden Lebensangelegenheit!

Dein

R. W.

86. An Prinzeſſin Marie Wittgenſtein.

[Zürich, Januar 1857.]

Haben Sie mich denn ganz vergeſſen, liebes Kind? Erhielten Sie mein kleines Briefchen, das ich ſchon lange nach Weimar adreſſirte? — Ich habe heute einen ſo miſerablen Tag verbracht, daß ich nichts arbeiten konnte, und da möchte ich denn wenigſtens Ihnen einen guten Tag gewünſcht haben. Ein armer geplagter Menſch bin ich, und zur Ruhe komme ich nun ſchon nie mehr: ich kenne nur noch Aufregung oder Abſpannung, kurzes, exaltirtes Wohlgefühl, und langes anhaltendes Wehgefühl; das mittlere angenehme Ruhen fehlt mir ganz.

Von der Herwegh*) erfuhr ich Nachrichten über Mama**), auch von Eurer noch ſo langen Rückreiſe. Und wie geht es Euch nun? Der arme Franz iſt wieder krank! Ach, was mir das leid thut; ich empfinde ſo etwas wie von Vorwurf dabei, weil er hier zuerſt unwohl war und jedenfalls ſich nicht genug halten konnte. — Sobald ſoll ich alſo noch nicht zu Euch kommen? Liszt's Nachrichten lauten ziemlich hoffnungslos. Jetzt haben ſie mich wieder ſehr niedergeſchlagen. Wahrlich, wenn ich Liszt lange entbehren muß, ſo werde ich dabei ganz verkümmern.

---

*) Gattin des Dichters Georg Herwegh.

**) Die Fürſtin Carolyne Wittgenſtein.

Welche Sehnſucht ich habe, all ſeine Werke von einem guten Orcheſter ſchön vorgetragen zu hören, kann ich Ihnen gar nicht ſagen. So übel es mir in St. Gallen ging, iſt doch der Eindruck des Conzertes auf mich unvergeßlich geblieben. Ich möchte nun Alles, namentlich auch Hamlet und Dante hören; nicht einmal die Partituren davon habe ich aber! Letzthin las ich in der Brendelſchen Zeitung eine Notiz aus St. Gallen, ich hätte mich „mit großer Anerkennung“ über Liszt's Compoſitionen ausgeſprochen!! Das ärgerte mich ſo, daß ich faſt an Br. geſchrieben, und mich dagegen verwahrt hätte. Ich komme mir mit dieſer „Anerkennung“ wirklich zu albern vor. Als ob ich da etwas anzuerkennen hätte, wo ich vor Bewunderung und innerer Durchdrungenheit mich einmal ſo ganz los geworden war, und nur noch das Seltenſte, Höchſte ſchwelgend genoß! — Aber, lieber Himmel, ich bringe es nicht mehr über mich, in ein Blatt zu ſchreiben. Ich wüßte nicht, wo anfangen und wo enden? Und am Ende, wem dieſes Alles zu ſagen? Sie kennen meine traurige Meinung über dieſes Muſikzeitungspublikum, mein Ekel iſt unbeſieglich! —

Aber wie fange ich es an, das Alles einmal zu hören? Hier ging Alles nur wie ein Rauſch an mir vorüber, und keine Sättigung, nur Sehnſucht gewann ich davon. — Denken Sie ſich nur mein hieſiges Leben!! Mein armes Gehör iſt nur Martern ausgeſetzt; am liebſten wäre ich taub! Die gräßlichſten Qualen gewinne ich einzig durch dieſen unglücklichen Gehörſinn, mit dem ich ſo begierig wirkliche Muſik vernähme. —

Mit wahrer Gier habe ich nach unſerer Trennung den Goethe-Schillerſchen Briefwechſel verſchlungen. Mir geht es nun einmal ſo, daß ich ſelten eigentlich das leſe, was vor mir ſteht, ſondern das, was ich hineinlege. Und nun las ich das alles heraus, was ich mit Liszt zuſammen fördern, anregen und ausbreiten könnte, wenn wir näher bei einander wären! Auch unſer ſeltenes Freundſchafts-Verhältniß las ich mit goldenen Lettern da heraus — und daran mag der St. Galler Feſtredner, von dem Ihnen Liszt erzählen kann, mit Schuld haben. So ward mir das Buch zu einer wahren Nachfeier unſeres Zuſammenſeins. — Seitdem kann ich nichts mehr leſen. Des Abends, wenn ich müde bin, und der Aufregung vor Schlafengehen wehren will, habe ich wieder — Walter Scott herangeholt. Am meiſten vermeide ich anregende Lekture, weil ich unwillkürlich dadurch immer auf meine zukünftigen Stoffe komme, und dann fürchten muß, in meiner jetzigen Arbeit geſtört zu werden. Doch las ich noch Schack's „Stimmen vom Ganges“; ganz neu erſchienen. Die müſſen Sie auch leſen, wenngleich die Gedichte nicht aus der edelſten Periode der Indiſchen Poeſie ſind. Namentlich beachten Sie das III. „Bharata“: — wenn Sie ſich dabei eines gewiſſen Geſpräches in St. Gallen erinnern, ſo erklären Sie ſich leicht, warum dieſes Gedicht mich ſo leidenſchaftlich anſprechen mußte.

Mit dem Siegfried bringt es die Noth nur vorwärts. Die Scene mit dem Wanderer iſt ſamos gerathen, und nun bin ich dran, das Schwert zu ſchmieden: heute — mitten in meinem Jammer — rief Mime aus:

nun ward ich ſo alt
wie Höhl' und Wald,
und hab' nicht ſo 'was geſeh'n!“

worüber ich laut lachen mußte, ſo daß meine Frau verwundert zu mir kam, wo ſie mich mit wüſtem Kopfe auf dem Kanapee wußte. — Ja, ſo geht's! So ein plötzliches Auflachen und dann lange Pein! —

Nun hab' ich Ihnen genug von mir vorgeſchwatzt .... Meine Frau iſt wohl. Fips*) wird ſehr dick, und der Papagei pfeiſt mir zu viel. Aus der Puppen-Service-Taſſe trinke ich täglich. — Nun, wiſſen Sie Alles. Was ſoll ich Ihnen noch erzählen? Ja — in den „Siegern“ wird Folgendes vorkommen: das Mädchen (vermuthlich Savitri), die im zweiten Acte, als ſie Ananda erwartet, im vollſten Rauſche ſich in die Blumen wühlt, Sonne, Wald, Vögel, Wäſſer — Alles — die ganze Natur wollüſtig in ſich einſaugt, — wird, nachdem ſie das verhängnißvolle Gelübde abgelegt, von Czakya aufgefordert, um ſich und über ſich zu blicken, und dann gefragt, wie dünkt dich Alles das? — „Nicht mehr ſchön“ — ſagt ſie da ernſt und wehmüthig, denn ſie ſchaut nun die andre Seite der Welt. Im 2. Act des Triſtan — doch davon erfahren ſie jetzt noch nichts. Das iſt Alles nur erſt noch Muſik. —

Adieu, liebes Kind! Und hören Sie, ſchreiben Sie nun bald, wie es auf der Altenburg geht; Sie wiſſen, Liszt iſt immer ſehr kurz. Haben Sie noch ſehr viel Reiſenoth gehabt? Und wie geht es der Mutter jetzt? Iſt ſie geſund, muthig, feurig und hat ſie immer noch ſo ein gütiges, nachſichtsvolles Herz für mich böſen, dummen Menſchen?

Tauſend herzliche Grüße!
Seien Sie gut Ihrem

R. W.

---

*) Der Hund.

87. An Frau Julie Ritter.

Zürich, 6. Mai 57.

Liebe theuere Freundin!

Der erſte Brief aus meiner neuen Wohnung iſt an Sie, von der ich den erſten in derſelben empfing. Dieſer erſte hier, in meinem letzten Aſyl, angekommene Brief war von einem ſo wunderbaren Omen für mich, daß er mich mit unausſprechlich ſegenvoller Rührung erfüllte. Laſſen Sie ſich das ein wenig erzählen! —

Mit welcher Wehmut ich die Zeit her auf Sie blickte, welch innerer tiefer Kummer mich dabei nagte, muß mein Geheimniß bleiben. Immer hatte ich mir nur zu ſagen, wie es möglich wäre, einmal in Ihre Nähe zu kommen; daß wir uns vor ſieben Jahren eine ſehr kurze Zeit und unter drückenden, jede Freiheit feſſelnden Umſtänden ſahen, ſeitdem aber nie wieder uns perſönlich berühren konnten, — das mußte ich als mein ſchlimmſtes Mißgeſchick Ihnen gegenüber beklagen. Glauben Sie mir, es geſchah aus einem tiefen Bedürfniſſe, daß ich Sie ſo oft zu bewegen ſuchte, die Schweiz zu Ihrem Aufenthalt zu wählen oder mindeſtens ſie öfter zu beſuchen; ich fühlte, daß dieß nothwendig ſei, um unſere Freundſchaft recht perſönlich gründlich zu befeſtigen. Gerade Sie ſtehen mir doch eigentlich am nächſten von Ihrer Familie; denn nur Ihr Alter, und die von Ihnen gewonnene Freiheit des Charakters kann es Ihnen ermöglichen, jene unbegrenzte Nachſicht gegen die heftigen Eigenthümlichkeiten meiner Natur zu hegen, deren unſereins nun einmal bedarf, um ſeinerſeits wieder die große Geduld und Ausdauer in der Berührung mit einer im Grunde ihm immer feindſeligen, fremden und verletzenden Welt ſich zu erhalten. Die hierzu nöthige große, umfaſſende Sympathie mit meiner ganzen Lage iſt gewiß der Grund Ihrer Liebe zu mir; nur aus ihr wird Ihre große, aufopfernde Treue und Liebe erklärlich. Durch ſie würden Sie ſicher auch die Kraft gewinnen, im perſönlichen Verkehr mit mir viele Unebenheiten meiner äußeren Art zu überſehen, um ſich dagegen immer an dem zu halten, mit dem ich ſelbſt auch im perſönlichen Verkehr alle jene Unebenheiten auszugleichen imſtande bin; und gerade Sie — das wollte ich eben ſagen — würden ſo mich reiner erfaſſen, als Jüngere es können, die im perſönlichen Wollen und Sichgeltendmachen ſelbſt noch zu ſtark begriffen ſind, um dieſe nöthige wohlthuende und befreiende Ausgleichung mir angedeihen zu laſſen. Somit betrübte es mich immer ſehr, gerade Ihnen perſönlich immer ſo fern ſtehen, ja — vielleicht — fremd bleiben zu müſſen, und dieß um ſo mehr, als das nächſte Glied, das uns verband, der Natur nach am allerwenigſten fähig war, hier für Sie einzutreten. So — verzeihen Sie mir noch einmal dieſe Berührung! — war mein erſter Gedanke nach Durchleſung Ihres letzten Briefes im vorigen Jahre: ach könnteſt Du nur wenige Zeit in ihre Nähe kommen! —

Laſſen Sie mit dieſem Wenigen ſich angedeutet ſein, was in vielen wehmüthigen, ängſtlichen und ſehnſüchtigen Vorſtellungen dieſen Winter über bei meinen Gedanken an Sie mich beunruhigte! — Meine Geſundheit, nach der Sie mich ſo theilnehmend fragten, unterſtützt mich natürlich auch nie, wenn es darauf ankommt, das Gemüth frei zu machen. Wohl danke ich meinem vortrefflichen Arzte Dr. Vaillant, der mich vorigen Sommer in Mornex behandelte, Befreiung von der widerlichen Geſichtsroſe und die richtige Anweiſung zu fernerem Beſſerbefinden; doch war ich unbeſonnen genug, während der Befolgung ſeiner — übrigens einzig erſprießlichen — Vorſchriften unausgeſetzt, und zwar beſonders eifrig zu arbeiten, wodurch ich mir endlich große Schwäche und Angegriffenheit zuzog. Dazu wuchſen die Leiden, die mir das muſikaliſche Geräuſch meiner unzähligen Hausnachbarſchaften verurſachten, bis ins Unerträgliche, ſo daß ich auf gut Glück meine Wohnung kündigte, um mich in die Lage zu bringen, um jeden Preis ein ruhigeres Logis aufſuchen zu müſſen. Da teilte mir der Ihnen gewiß auch bekannte Freund Weſendonck mit, daß er in unmittelbarer Nachbarſchaft ſeines noch nicht ganz fertigen, prachtvollen Landgutes ein wunderhübſches Landhäuschen mit allerliebſtem, ebenfalls herrlich gelegenem Garten gekauft habe; eigens in der Abſicht, es mir lebenslang — gegen ſehr billige Miethe — zu überlaſſen. Das hat mir nun einen großen Aufſchwung gegeben; denn hiermit war mein längſt gehegter, ſehnſüchtiger Wunſch nach einer ruhigen, ländlichen Wohnung auf das allervollkommenſte erfüllt. Das Häuschen iſt nun höchſt ſauber und freundlich her- und eingerichtet worden, und — ſeit acht Tagen ſitze ich drin. Leider war der Aus- und Einzug mit großen Unannehmlichkeiten verbunden; meine Frau wurde, infolge einer Erkältung, krank; ich mußte ſie mühſam von jeder Beſchäftigung mit dem Auszug und der Einrichtung abhalten, und dafür alles ſelbſt übernehmen. Böſes Wetter und große Kälte — bei noch nicht vollſtändig eingerichteter Heizung — kamen dazu; frierend kauerten wir zwiſchen den wüſt umherſtehenden

Möbeln uſw. zuſammen und warteten unſer Schickſal ab. — Da kam, als erſtes Ereigniß im neuen Hauſe, Ihr Brief an! Mit großer Sorge öffnete ich ihn, und mit hellen Thränen im Auge las ich es, welch herrliche, erhabene Liebe Sie theure Frau mir ſchenken. Dieſer Brief erwärmte uns durch und durch, und erhellte uns unſern Einzugstag in unſer Aſyl zum ſtrahlenden Sonnen-Feſttag! — Mit einer gewiſſen Pedanterie verſchob ich nun aber die Beantwortung bis auf den erſten ſchönen Tag, wenn alles fertig und gemüthlich hergerichtet ſein würde, um damit meinen Schreibtiſch am ſchönen Fenſter einzuweihen. Sehen Sie, dieß geſchieht nun: und das erſte, was mir doch immer wieder nun einzig einfällt, iſt der Wunſch, daß Sie uns doch endlich nun beſuchen möchten!!! —

Iſt denn das nur ſo gar unmöglich??

Können Sie ſich die Freude vorſtellen, die Sie mir dadurch machen würden?? Sie und auch Emilien könnten wir ganz paſſabel bei uns aufnehmen. Wir haben oben ein kleines, höchſt freundliches Stübchen zum Fremdenzimmer gemacht, wo man es im Sommer für die Nacht und den Morgen ſchon aushalten könnte; hoffentlich können auch Weſendoncks Anfang Juli meine Nachbarſchaft beziehen, und wir wollten zuſammen da ganz angenehme Wirtſchaft zuſtande bringen! Ach! bitte, bitte! liebſte, theuerſte Frau! Faſſen Sie doch einmal einen herzhaften Entſchluß; es muß und wird Ihnen nur gut bekommen! Und wie glücklich würden Sie [mich] dadurch machen! Wie gern würde ich an Ihrer Seite Karl wieder begrüßen! — Seien Sie doch noch einmal recht muthig!!

Sonſt weiß ich wirklich nicht, wie lange das noch dauern wird, daß ich Sie einmal zu ſehen bekomme!

In Dresden ſcheint alles hart und feſt für mich verſchloſſen zu bleiben, und der gute Großherzog von Weimar ſoll mir nun auch ſobald nicht wieder Illuſionen machen. Von jeder Seite her, und auch von der letzteren, bleibt alles für mich — Worte, ſchöne Worte; und da Sie nun mich durchaus noch nicht los ſein wollen, ſo muß ich Ihnen ſchon ſagen, daß Ihre Ausdauer auch von dieſer Seite her mir ſehr wohlthut. Beharren Sie noch eine Zeitlang, und bis zur Änderung meiner Lage in dieſem Punkte, in Ihrer Unterſtützung, ſo ſage ich Ihnen dagegen, daß ſie immer noch das einzige Sichere iſt, was mir zufließt, und mir gerade jetzt wieder eine ſehr große Beruhigung gewährt, da ich — aus tief in den Verhältniſſen liegenden Gründen — nach dem großen Freundſchaftsdienſt, den mir Weſendonck gebracht, vor meinem Ehrgefühl es nie verantworten können würde, die Hilfe meines Nachbars für meinen Lebensunterhalt je wieder in Anſpruch zu nehmen.

Wollen Sie nun noch etwas Erfreuliches von mir vernehmen, ſo ſei es die Mittheilung, daß ich dieſen Winter (wo ich anfangs durch Liſzts Beſuch, und ſpäter durch mein großes Angegriffenſein ſtark verhindert wurde) zwar nur den erſten Akt des „Siegfried“ fertig gebracht habe, daß dieſer aber mir über alle Erwartung gelungen iſt. Es war mir ein ganz neuer Boden, und nach der furchtbaren Tragik der „Walküre“ betrat ich ihn mit nie gefühlter Friſche: nach dem Ausfall dieſes Aktes habe ich jetzt die Überzeugung, daß der junge Siegfried als mein populärſtes Werk eine ſehr ſchnelle und glückliche Verbreitung gewinnen, und nacheinander alle übrigen Stücke nach ſich ziehen wird, ſo daß er vermutlich der Gründer einer ganzen Nibelungen-

Dynaſtie werden ſoll. Die erſte Aufführung des Ganzen wird mir aber doch erſt für 1860 wahrſcheinlich, denn nach gänzlicher Vollendung der Muſik bedarf ich doch ein volles Jahr zu den Vorbereitungen, wenngleich dieſe mir dadurch erleichtert werden ſollen, daß ich ſchon jetzt auf glückliche Talente für die Darſtellung ſtoße.

Öfter habe ich im vergangenen Winter zuſammenhängende Szenen aus dem ganzen Werke, die ich mit einer hieſigen Sängerin mir ſelbſt einſtudirte und von einem tüchtigen Clavierſpieler begleiten ließ, bei mir zu Gehör gebracht; ſehnlichſt wünſchte ich, auch Sie einmal dabei zu haben! Es hat mir immer Freude gemacht, und ich denke, es hätte Ihnen auch gefallen. Kommen Sie nur den Sommer; da ſollen Sie alles auch hören! — Es haben ſich mir viele Beſuche angekündigt. Ich erwarte nacheinander Eduard Devrient, Tichatſchek, Niemann aus Hannover (der zukünftige Siegfried), Frl. Maier aus Wien (bisher in Prag) — zukünftige Sieglinde. Johanna*) hat mir durch Bülow ihre höchſte Freude darüber melden laſſen, wenn ich ſie noch zur Brünnhilde nähme; ich denke wohl auch, es würde immer noch niemand beſſer dafür ſein. — Wie herrlich, wenn Sie ſo mitten da hinein kämen! —

Im übrigen ſoll mich nun nichts mehr in der Arbeit ſtören; zunächſt verlaſſe ich mein ſchönes Aſyl dieſen Sommer nicht, bis der Siegfried ganz fertig iſt. Dann gebe der Himmel nächſtes Jahr zum letzten Stück Gedeihen: iſt das fertig — ach! Dann habe ich wieder ſo viel Zeug im Kopfe, daß ich lieber noch gar nicht an die Aufführung dächte! —

Nun genug von mir! Grüßen Sie Julie allerbeſtens, und ſagen Sie ihr, der Siegfried wäre in der lieblichen Mappe ſchon um ein ganz gutes Stück gerathen: aber ein Tintenkler ſei auch hineingekommen, wahrſcheinlich von Mime. Und mit meiner guten Emilie machen Sie ſich nächſtens auf, nicht wahr? Dann ſage ich Euch Beiden, wie ich Euch danke für Eure Liebe! Leben Sie wohl, herrliche Freundin, und genießen Sie das Glück, das Sie mir bereiteten.

---

*) Johanna Jachmann-Wagner.

Ihr Rich. Wagner.

Tauſend herzliche Grüße von meiner Frau; mit ihrer Geſundheit wird es nun gewiß recht gut werden: ſie pflegt einen wunderhübſchen Garten und pflanzt Gemüſe, daß es eine Freude iſt! —

104. An Karl Klindworth.

Zürich, 18. Mai 57.

Schönſten Dank, lieber Klindworth für Ihren letzten freundlichen Brief! Er traf mich während eines Umzuges, der — denke ich — der letzte in meinem Leben geweſen ſein ſoll.*) Mein ſehnlicher Wunſch, was Wohnung betrifft, iſt nämlich durch einen aufopfernden vermögenden Freund, der ein wunderhübſches Landgütchen mit angenehmem Garten, Wohnhaus und herrlicher Ausſicht in der Nähe der Stadt am See, eigens um es mir gegen billigen Zins zu vermiethen, gekauft hat, erfüllt worden. Ich habe mich nun, wenn auch mit gehöriger Aufregung, doch zum größten Behagen eingerichtet, und ſeit 3 Wochen genieße ich in der ſchönen Jahreszeit eine faſt berauſchende Annehmlichkeit, ſo daß ich noch gar keine Laune ſelbſt zur Arbeit fand, die andrerſeits — ſo hoffe ich — doch hier nun erſt recht gedeihen ſoll. Im vergangenen Winter litt ich noch ſo furchtbar von fünf nachbarlichen Klavieren und einer Flöte, daß ich faſt raſend wurde, und den mit Noth und Qual beendeten erſten Akt des Siegfried als einzige Ausbeute des Winters davon trug. Dieſer Akt iſt nun allerdings fertig und zwar äußerſt wohl gerathen, ſo daß ich ſelbſt meine Freude dran habe: zur Abſchrift der Partitur bin ich aber in der letzten turbulenten Zeit, wo ich ſeit Februar den Umbau des neuen Wohnhäuschens mit gehöriger Pedanterie überwachte und die Arbeiter antrieb, nicht gekommen; jetzt fange ich damit eben nur an, werde ſie aber wohl nur ſehr langſam beenden, da ich in Bälde die Compoſition des 2ten Aktes zu beginnen gedenke, der ſich hoffentlich hier recht leicht arbeiten laſſen wird. Somit kann ich Ihnen noch nichts ſchicken, und werde darunter ſelbſt am meiſten leiden, da ich lange mir nichts von meiner letzten Arbeit werde vernünftig zu Gehör bringen können. Dieß würde aber reich erſetzt werden, wenn Sie Ihre Andeutung der Möglichkeit Freund Gerber bei ſeinem Beſuch in der Schweiz zu begleiten, beſtimmt ausführten. Es wäre mir wirklich eine große Freude, wenn Sie mich dieſen Sommer beſuchten: Sie würden mich im äußerſten Flor und hoffentlich beſter Laune finden, und von meiner Gartenterraſſe aus ſollten Sie täglich einen Ausblick genießen, der Sie reichlich für London entſchädigen ſollte. Sie könnten ſelbſt bei mir wohnen: nur müßten Sie am Vormittag ſich ruhig verhalten, denn von meiner Arbeit ſoll mich dieſen Sommer nichts, ſelbſt das Liebſte nicht abbringen. Dann könnten wir auch einmal gehörig muſiziren, und ich käme doch dazu, meine Sachen einmal wieder ordentlich zu hören, was ſelbſt mit Liſzt nicht recht zu Stand kam, weil wir immer gräßlich geſtört und zerſtreut wurden. Alſo — machen Sie's wahr: kommen Sie und laſſen Sie ſich's nicht zweimal ſagen!

---

*) Überſiedelung nach dem vorerwähnten Weſendonck'ſchen Aſyl, das dann — 1858 — wieder aufgelöſt werden mußte.

Auf Gerber freue ich mich auch ſehr; er wird hier vielen herzlich willkommen ſein. Heute fiel mir aber auch ein, daß ſeine baldige Schweizerreiſe mir eine kleine Mühe abnehmen könnte. Ich bin nämlich Präger für eine kürzlich gemachte Auslage 2 Pfund ſchuldig, die ich ihm gern bald zurückgeſtellt wüßte, nur weiß ich nicht recht, wie ich die kleine Summe — auf die ich doch nicht gerne einen Wechſel aufnehmen möchte — ihm von hier zuſchicken ſoll. Nun möchte ich Gerber bitten, das Geld für mich auszulegen, um es bei ſeinem Beſuche in Zürich ſogleich von mir wieder zurückzuerhalten. Wäre es Gerber, und auch Ihnen unangenehm, (wenn auch nur auf meine Bitte) direkt mit Präger zu verkehren, ſo übernähme es vielleicht Lüders, das Geld an jenen zu übermachen; immerhin nehme ich aber an, daß keinem von Ihnen eine nennenswerthe Beſchwerde aus der Erfüllung meines Wunſches erwachſen ſolle. — Was nun Ihre Andeutungen über Präger betrifft, ſo habe ich Ihnen nur Eines zu ſagen. Sie überſchätzen den Werth meiner Beziehungen zu dieſem. Jedenfalls muß Ihnen doch klar geworden ſein, daß ich nur einen ſehr oberflächlichen Umgang mit ihm hatte: wenn er aber häufiger war, ſo kam dieß daher, daß ich, bei meiner leidenſchaftlichen und ernſten Natur, in dergleichen Umgang mehr Befriedigung eines Bedürfniſſes des nonchalanten Michgehenlaſſens, einer abſpannenden Behaglichkeit ſuchte, als irgend etwas andres. Ich ſuche dann Bequemlichkeit, und werde durch Gefälligkeit und Geſchmeidigkeit leicht gewonnen: auch iſt es mir dann lieb, wenn ich Jemand zur Hand habe, den ich ein wenig hänſeln kann, weil mir das wohl thut. Liebſter Freund, dieß war, ſehen Sie der Inhalt meines Verkehrs mit Pr., und urtheilen Sie, ob ich je in den Fall kommen kann, von Pr. verrathen zu werden, das iſt rein unmöglich! Ueber ihn ſelbſt habe ich noch nie Veranlaſſung genommen, tiefer nachzudenken; herzlich leid thut es mir, wenn Gerber dazu gezwungen worden iſt. Doch habe ich keine Ahnung von dem, was da vorgefallen ſein kann und ſobald ich's erfahre, werde ich gewiß mit meinem Urtheile nicht zurückhalten. Für jetzt aber fürchten Sie nichts wegen meiner. „Vertrauen“ kann Pr. unmöglich mißbrauchen; in der Lage iſt er wahrlich nicht zu mir. — Nun, für alle Fälle beſten Dank auch für dieſe Warnung. Schönſten Gruß an Gerber, und herzlichſten Händedruck beim verhofften Wiederſehen!

Ihr R. W.

89. An Emile Ollivier.*)

Zürich, 4. Februar. 1858.

Mein lieber Freund!

Glauben Sie mir, daß ich mit den wärmſten und dankbarſten Gefühlen an Ihre großmüthige Freundſchaft danke. Sie können nicht wiſſen, welch ein Troſt und welche Beruhigung ſie zu einer Zeit für mich war, wo ich mich, wahrlich wider Willen, gezwungen fand, anſcheinend mit dieſem Paris etwas zu thun zu haben, das für mich als Künſtler und Menſch immer etwas ſo Abſtoßendes hatte, daß ich immer nur mit innerlichem Widerwillen dorthin kam. Sie ſind, ich ſage es offen, der erſte Franzoſe, der gleich beim erſten Mal eine Menge von Vorurtheilen zu beſiegen wußte, die ich gegen den Geiſt dieſer Nation beſaß . . . Sie und einige Ihrer Freunde, denen Sie mich zuführten, haben mich dazu gebracht, daß ich aus mir heraus gehen konnte, wie ich bin, ohne einen Verſuch zu machen, ein anderer zu erſcheinen. Seitdem iſt mir der Gedanke, Ihnen meine Werke in Paris zu geben, nicht nur eine Geldangelegenheit, ſondern die Hoffnung eines Künſtlers und Menſchen, der wünſcht verſtanden zu werden . . .

---

*) Der bekannte franzöſiſche Miniſter des Auswärtigen, früher Advokat in Paris und Schwiegerſohn Liszts. Ollivier hatte das Nothwendige veranlaßt, Wagners Rechte an ſeiner franzöſiſchen Ausgabe der Werke zu ſichern, um ihm die Möglichkeit feſtzuhalten, Aufführungen zu verhindern, die ihm nicht paſſen würden.

90. An Prinzeſſin Marie Wittgenſtein.

Zürich, 8. Febr. 58.

Mein liebſtes Kind!

Ich ging recht beruhigt und ſelbſt erbaut von Paris fort. Zum erſten Male machte ich unter Franzoſen ſympathiſche Bekanntſchaften, was mir zuvor faſt undenklich ſchien. Hierzu rechne ich die Familie Herold, in die mich Ollivier einführte; dort lebte der Tannhäuſer, den man in Wien — zur größter Zufriedenheit — und in Berlin — zum großen Mißvergnügen gehört hatte. Der innige Enthuſiasmus dieſer Familie war mir höchſt überraſchend. Selbſt der Familie Erard wußte ich ziemliche Wärme abzugewinnen; ein nach Paris berichtetes Abenteuer, das mir ſehr rührender Weiſe im Straßburger Theater durch eine überraſchend gute Aufführung der Tannhäuſer-Ouverture begegnet war, lenkte eine beſondere Theilnahme auf mich. Dieſes Abenteuer, das mich ſehr tief ergriff, erzähle ich Ihnen einmal mündlich; es hat ſehr entſcheidend auf meine Stimmung gewirkt. Unter ſo günſtigen Umſtänden glückte es mir auch leicht, Madame Erard einen ſchönen Flügel für mich abzugewinnen; ich darf ihn in 4 bis 6 Wochen erwarten, und Bruder Franz wird nun bei mir dem Stolze, ſchlechte Klaviere ſo zu behandeln, daß ſie wie gute klingen, nicht mehr fröhnen können. Ich freue mich auf den Ankömmling ungemein. Madame Erard aber habe ich die Dedication meiner erſten in Paris erſcheinenden Oper verſprochen. Ollivier iſt, wie Sie kennen gelernt haben werden, von der einnehmendſten Liebenswürdigkeit; ſein Benehmen gegen mich iſt über alles Lob erhaben. Es war mir ſehr wohlthuend. Auch meine Angelegenheiten, für die ich ihm eine Procuration hinterlaſſen habe, ſind dadurch nun in die ſicherſte Obhut gebracht, ſo daß ich, wenn man in Paris einmal etwas von mir wiſſen will, jetzt weiß, daß es nur unter den mir günſtigſten Verhältniſſen geſchehen wird. Blandine, von gleicher Begabung und Tiefe wie ihre Schweſter, feſſelt durch ihre Sanftmuth und Ruhe; ihr Auge ſpricht ganz die Liebe des Vaters aus, während Coſimas mehr ſeine Begeiſterung ausſtrahlt. Halte ich zu dieſen beiden Töchtern nun noch Daniel, ſo muß ich zu meiner Verwunderung erkennen, daß hier die Natur einmal von ihrer Regel, dem bedeutenden Vater gewöhnlich unbedeutende Kinder zu geben, auf das Beſtimmteſte abwich. Das muß eine beſondere Bewandniß haben, und dieſe kann ich mir namentlich nur aus der beſonderen Natur unſeres Franz erklären. Er hat etwas unwillkürlich zur Aneignung hinreißendes an ſich. Ich beobachtete dieß an mir ſelbſt mit größter Deutlichkeit; es gehen in meinem Weſen, Gebahren und Benehmen Veränderungen vor, die ich oft — auch ganz äußerlich — als reine Reproduction des Eindruckes erkenne, den Liszt auf mich machte. Namentlich in der Ruhe und Sicherheit nach außen bemerke ich oft Züge an mir, die, wenn ich ihrer inne werde, mich ſo beſtimmt an Franz erinnern, daß ich mit Lächeln mich als ſeine Copie erkennen muß. Ich glaube faſt, es wird Ihnen auffallen, wenn Sie wieder mit mir zuſammentreffen. Mir wird ganz wohl dabei, wenn ich das gewahre, denn ich empfinde darin einen entſchiedenen Schritt zu meiner Vollendung. . . .

Am Tage meiner Abreiſe mußte ich längere Zeit mit Ollivier mich im Palais de justice aufhalten: dort ſchritt ich eine Stunde lang in der Salle des pas perdus mit Advokaten in der Robe und Barett auf und ab, um ihnen auf ihren Wunſch den Tannhäuſer zu erklären, was ſie mit vieler Wärme aufnahmen. Ueberhaupt habe ich ein recht wohlthätiges Gefühl namentlich auch aus meinen diesmaligen Pariſer Wahrnehmungen gewonnen: ich bin ein geliebter Menſch! Das macht vielleicht meine unglaubliche Rückhaltloſigkeit und Hingebung in der Mittheilung, man kann das, von der gemeinen Lebenſtimmung aus, nicht anders als mit der faſt ſorgenvollen Theilnahme erwidern, die ungefähr ausdrückt, daß ſolch ein Menſch, der ſo wenig an ſich, ſondern nur an den ihn erfüllenden Gegenſtand denkt, nothwendig viel Leiden ausſtehen muß, was dann zum Mitleiden auffordert, dem die

Empfindung der Liebe ſo nahe liegt. Die Bewunderung, die man einem großen Künſtler zollt, entgeht mir ſomit faſt ganz; denn ſcharf hervortretende, außergewöhnliche Begabungen entgehen mir. Ich habe nur das Band, wodurch gewöhnlichere Talente zu einer ſtarken Action conzentriert werden, ſo daß ſie während dieſer Action zu Stande bringen, was der einzelnen Begabung techniſch unmöglich wäre. Dieß iſt, glaube ich, das volle Selbſtvergeſſen, das Vergeſſen der Welt um mich, das ſchrankenloſe Erfülltſein von dem Gegenſtande, der eben deswegen ſtets ein großer und tiefer ſein muß, weil alles geringere jene Wirkung nicht auf mich ausüben könnte. Dieß wurde mir auch an meinem Gegenſatze, Berlioz, recht klar. Dieſer hat nun unzweifelhaft alle Gaben des Genius, ohne den Geiſt deſſelben, eben jenes Band. Er ſieht immer nur das Detail ſeines Gegenſtandes vor ſich, und iſt darin ſo bedeutend, daß er dieſes Details ſo lebhaft ſich zu bemächtigen weiß. Er hat mir ſeinen Operntext vorgeleſen, und meine Sorge um ihn dadurch um einen Grad vermehrt, der mich geradezu wünſchen macht, ich möge nie wieder mit ihm zuſammentreffen, weil mir die Pein, einem Freunde ſo gar nicht helfen zu können, endlich qualvoll unerträglich ſein muß. Dieſer Text iſt offenbar die Spitze ſeines Unglückes, die nun durch nichts mehr überboten werden kann. Dieſem unglücklichen Machwerk, das als ſolches doch keinem Menſchen entgehen kann, von ihm die letzte und höchſte Bedeutung für ſeine Künſtlerlaufbahn gegeben zu ſehen, dem er Alles opfert und nichts mehr folgen laſſen will, muß doch mit mehr als Wehmuth erfüllen. Bezeichnend war mir die Art ſeines Vortrages des Textes; er las mit großer Anſtrengung, mit ſtarkem Accent und allem Aufwande der Begeiſterung, ohne je auch nur das mindeſte Zeichen einer wirklichen Begeiſterung gewahren zu laſſen, ſo daß ſein Ausdruck mich oft ſogar an ſchlechte Schauſpieler erinnerte, denen man eine falſche Rolle gegeben hat. Nichts war in ihm heftig, als der Eigenſinn der Meinung, die wiederum aber nirgends wahrhaft ſicher zu ſein ſchien. Ich hatte große Mühe, mein ſchmerzliches Erſtaunen über die unerhörte Beſchaffenheit des Ganzen ihm nur in Zweifeln und Bedenken gegen Einzelnes zu erkennen zu geben, wodurch natürlich aber, ſobald das Ganze nun einmal aus Schonung gelten gelaſſen werden ſoll, nie Verſtändigung herbeizuführen iſt. Ich ſchied mit großer Bekümmerniß von ihm, deren für ihn möglichen Falls betrübenden Aeußerungen er mir allerdings zu erſparen im Stande war, da er ſeinerſeits nie wirkliche Theilnahme und Mitgefühl zeigt: er hat eben doch wohl keine Liebe; das iſt der Schlüſſel zu dem beklemmenden Räthſel ſeiner Natur. Schlimm iſt's nun für ſeine Freunde, ihm zu genügen. Er ſetzt uns in die bedenkliche Verlegenheit, uns ſelbſt und endlich auch die Welt täuſchen zu ſollen, um nur ihn in der Täuſchung über uns und ſich zu erhalten: man ſieht auf den erſten Blick, daß der Verſuch einer Enttäuſchung für ihn ſogleich den Bruch und Verluſt ſeiner Freundſchaft herbeiführen müßte, denn er hat Niemand auf der Welt je gehabt, dem er ſich und ſeine Meinung aufzuopfern im Stande geweſen wäre. Unter Umſtänden, und wenn man überhaupt ſchweigt, kann man ſich nun wohl entſchließen, durch Schweigen die Täuſchung der Welt zu unterhalten, ſich ſelbſt aber täuſchen zu wollen, fällt ſchwieriger, und mir widerſtrebt dieß kunſtvolle Experimentieren ganz und gar; da nur hierdurch aber die Täuſchung Berlioz's ſelbſt aufrecht zu erhalten wäre, ſo muß ich offen wünſchen, nicht wieder in die quälende Lage zu kommen, nur ſo einem Freunde dienen zu können. — Gott, welche Wohlthat iſt dagegen meine Beziehung zu Liszt! Ich geſtehe, daß ich eigentlich das Höchſte, im Leben erreichbare, darein ſetze, gränzenlos wahr und aufrichtig ſein zu können. Dieſe Bedeutung hat für mich jedes mir theure Verhältniß, und die Größe ſeines Werthes mißt ſich mir einzig nach dem Gefühl der Möglichkeit, rückhaltslos wahr ſein zu können; wogegen meine ſtärkſte Qual in der Röthigung beſteht, wenn nicht durch Verſtellung, ſo doch durch Zurückhaltung im Unklaren über mich laſſen zu müſſen; und dieſe Röthigung iſt doch eben der charakteriſtiſche Inhalt aller unſerer eigentlichen Lebensbeziehungen, denn hierzu haben wir ja zunächſt von der Natur nur die Vernunft erhalten, als eine täuſchende Schutzwaffe. Wirklich begründet ſich auch das ſtete Wachſen meiner Freundſchaft zu Liszt beinahe lediglich auf die immer feſſelloſere Ausdehnung der Aufrichtigkeit und Rückhaltsloſigkeit zwiſchen uns; hierzu iſt erſtlich die Liebe nöthig, dann aber auch, bei Naturen wie die unſrigen, die intellectuelle Breite und Ergiebigkeit der Anlage, denn hierdurch erhält die Liebe erſt die unverzagte Kraft, die bei dürftigen intellektuellen Anlagen bald zurückbleiben muß. So ergänzt bei uns eins das andere; wo wir ſcheinbar gänzlich differiren, bedarf es nur der größten Aufrichtigkeit, um die Verſtändigung alsbald herbeizuführen. Ihr habt daher ganz recht, unſere Freundſchaft zu vergöttern: ihr wird man nicht ſo bald wieder begegnen. —

Franz ſchrieb mir zuletzt über Calderon, und frug mich um Rath, von wo aus er ſich mit ihm zu befaſſen anfangen ſolle. Das Thema der Ehre und des Katholizismus, das ihm in meiner Mittheilung am ſtärkſten hervortrat, findet er allerdings nicht, wie er zu vermuthen ſcheint, in einem beſtimmten Kunſtwerke oſtenſibel ausgedrückt; die mir aufgegangene Bedeutung desſelben beruht vielmehr auf dem Geſamteindrucke der ganzen ſpaniſchen Literaturperiode auf mich. In den Stücken, in welchen die Ehre das beſondere Thema bildet, bleibt das Gefühl des Verlangens nach dem erlöſenden Gegenſatze vielmehr das unausgeſprochene Geheimniß des Dichters; die Darſtellung ſelbſt ſchließt aber faſt immer mit der äußeren Genugthuung an das nationale Gefühl ab, während nur wir die Aufopferung des Mitgefühles ſchmerzlich empfinden. Niemand iſt hierin objektiver als Calderon. Aber eben dieſen Schmerz löſen nun die geiſtlichen Dramen auf, und hier iſt es, wo Franz ungefähr das finden wird, was er verlangt. Ich ſelbſt habe ſie mir noch größtentheils vorbehalten. Ueberſetzt ſind davon 2 Bände von Eichendorf; neuerlich auch 2 Bände von Franz Lorinſer. Wie ſie zu verwenden ſein ſollten, davon habe ich noch keinen rechten Begriff, bin überhaupt nicht für die Verwendung ſolch fertiger Kunſtwerke geſtimmt; es müßte ſich denn etwas finden, was, ganz wie es iſt, in Oratorienform componirt werden könnte. Ich will ſehen, was mir aufſtößt, wichtig iſt aber, wenn Franz ſelbſt den ſympathiſchen Stoff entdeckt. — Was arbeitet der Unermüdliche jetzt? —

— — — — — — — —

Nun, für heute hat mir der Brief geholfen. Das nächſte mal ſchreibe ich an die Kapellmeiſterin. Grüßen Sie ſie und Bruder Franz aus vollem Herzen! Und Sie, mein liebſtes Kind! Machen Sie, daß wir bald

Aug' in Auge uns ſagen, was wir uns ſind! Leben Sie wohl, und haben Sie innigen Dank für Ihre Liebe!

Ihr

Richard Wagner.

91. An die Fürſtin Carolyne Sayn-Wittgenſtein.

12. April 1858.

Ihr Brief, liebe Kapellmeiſterin, kam mir diesmal faſt zur Pein; denn nun Sie mich gemahnt, werden Sie mir gewiß nicht glauben, wenn ich Sie verſichere, daß ich grade heute Ihnen jedenfalls von ſelbſt geſchrieben haben würde. Ja, liebe, gütige Freundin! Sie hätten jetzt jedenfalls einen Brief von mir bekommen; nicht weil ich Ihnen einen Vorfall zu berichten hatte, ſondern um Ihnen zu ſagen, daß in meinem Leben eben nichts mehr vorfiele. Ich darf daher an das Ereignißloſe meines Lebens mich einzig bei meiner Mittheilung halten. Was vor aller Welt vorgeht, hat für mich keinen beſonderen Reiz; das Intime, worauf es Menſchen unſrer Art einzig noch ankommt, verliert ſich hier immer; je mehr Menſchen ich meine Mienen zeige, je weniger werden ſie verſtanden werden. Vor der Oeffentlichkeit ſpielt nur die Maske, denn ſelbſt wenn man ohne Maske vor ihr erſchiene, würde ſie, die nichts als Masken kennt, doch nur eine ſolche zu ſehen bekommen. Mich reizt an großen Dichtern immer mehr, was ſie verſchweigen, als was ſie ausſprechen; ja die eigentliche Größe eines Dichters lerne ich faſt mehr aus ſeinem Schweigen, als aus ſeinem Sagen kennen: u. hierdurch iſt mir Calderon ſo groß u. theuer geworden. Das, was mich die Muſik ſo unſäglich lieben läßt, iſt daß ſie

Alles verſchweigt, während ſie das Undenklichſte ſagt: ſie iſt ſomit, genau genommen, die einzige wahre Kunſt, u. die anderen Künſte nur Anſätze dazu. —

An meine Amneſtirung habe ich in letzter Zeit viel wieder gedacht; ſie allein könnte eine weſentliche Erleichterung unſerer Lage herbeiführen. Excurſionen nach Deutſchland, periodiſche künſtleriſche Unternehmungen böten eine würdige Zerſtreuung u. Beſchwichtigung des innerlich nagenden Wurmes. Ich habe mich neuerdings wieder darum in Dresden bemüht; wie es bis jetzt ſcheint, aber wieder ohne Erfolg. Wohl ſoll die Hefe des Bechers noch getrunken werden. Gebe der Himmel ein edles Ende! Amen!

Mit meiner Arbeit geht es langſam vorwärts. Ich habe mit Härtels einen Contract für die Herausgabe des „Triſtan“ gemacht; die Partitur ſoll geſtochen werden, u. um anzufangen, habe ich zunächſt den erſten Akt inſtrumentirt. Mit Anfang dieſes Monates wollte ich an den zweiten Akt gehen. Hoffentlich komme ich nun bald dazu. Im Uebrigen, beſte Freundin, fährt es fort mir miſerabel zu gehen. Dies beiläufig! —

Liſzt's Züge verfolge ich Schritt für Schritt in den muſikaliſchen Zeitungen; ich freue mich herzlich darüber.

Und nun tauſend herzlichen Dank für Ihre großmüthige, unerſchütterlich treue Freundſchaft! Halten Sie mich nie für undankbar, ſondern nur für unglücklich; auch nie für verzweifelnd, ſondern nur für reſignirt! Und grüßen Sie das Kind von meiner ganzen Seele!

Leben Sie wohl, theure liebe Frau! Und nochmals tauſend Dank für Ihre Liebe! Grüßen Sie meinen Franz u. ſagen Sie ihm, mir ging' es gut!

Ihr Richard Wagner.

92. An Dr. Anton Puſinelli.

Lieber guter Freund!

Ich bin eben bei meiner armen Frau zum Beſuch, welche hier in Breſtenberg zur Kur iſt, um Linderung für ein ſchreckliches Leiden — Herzerweiterung und entſetzliche Nervenaufregung — zu finden. Da erquickte uns denn beide Dein lieber Brief, der mir hierher nachgeſchickt wurde, und benutze ich einen freien Augenblick, um Dir ſogleich meine große Freude darüber zu erkennen zu geben. Du kannſt Dir wohl denken, wie mir zu Muthe iſt, nun ſchon über neun Jahre jeder Möglichkeit, eine gute Aufführung meiner Werke zu hören, entrückt zu ſein! So muß ich mich denn damit tröſten, daß wenigſtens meine Freunde für mich hören, und wenn ſie es mit ſo willigem, offenen Herzen und empfänglichem Gemüthe thun, wie Du, mein lieber Anton, ſo wird mir der Troſt zum wirklichen Genuß, der mich reichlich entſchädigt. Gewahre hierin den ſchönen Eindruck Deiner Mittheilung.

Im Uebrigen verlebe ich traurige Zeiten; meine äußere Welt erliſcht immer mehr, und ich lebe faſt nur noch innerlich in höchſter Zurückgezogenheit. Meine einzige Erhebung iſt die Arbeit, und wenn mir dazu endlich auch die Luſt ausgeht, wie es kürzlich wieder längere Zeit der Fall war, ſo begreife ich wahrlich nicht mehr, warum noch leben? Ich bedarf jetzt großer Ermunterungen, um auszuhalten, und ſolche Erfriſchungen, wie Dein Brief, ſind mir daher von beſonderem Werthe. — Ich zweifle wohl nicht, daß endlich auch einmal eine günſtige Wendung meiner äußeren Lage eintreten wird: Wenn es nur nicht Alles zu ſpät kommt, und es dann eindrucklos auf mich wird!

— Doch wünſche ich noch herzlich ſoviel äußeren Erfolg, daß ich noch vor dem Ende meinen armen Freunden, die mir große Opfer brachten, genügende Entſchädigung geben könnte. Wollen's hoffen!

Noch nie iſt eine Photographie von mir gelungen: hier am Orte nun gleich gar nicht. Ich bin zu wechſelnd in meinem Ausdrucke, und unter den Vorbereitungen und in der zwangsvollen Stellung entgeht mir immer der günſtige Ausdrucksmoment. Doch will ich's wieder verſuchen, wenn ich nach Paris komme und gewiß gedenke ich dann Deiner. Vor mehreren Jahren erſchien bei Breitkopf und Härtel eine paſſable Lithographie nach einer ziemlich ähnlichen Zeichnung: Sieh Dir ſie an, wenn ſie Dir einſtweilen genügt, ſtelle ich Dir ein Exemplar nach Deinem Wunſche zu. — Nun Gott befohlen für heute! Nimm die ſchönſten Grüße von mir und meiner Frau, und erwidere die der lieben Deinigen von ganzem Herzen!

Leb' wohl!

Dein

25. Juni 1858. Richard Wagner.

93. An Dr. Anton Puſinelli.

Liebſter Anton!

Hier ſogleich zwei Zeilen als Antwort. Dein Brief iſt ein gleich ſchönes Zeugniß für die Vortreſſlichkeit Deines Geiſtes, wie Deines Herzens! Habe in dieſem Sinne Dank und ſei verſichert, daß ich innig ſtolz auf Deine Freundſchaft bin! Dein

14. Juli 1858. Richard Wagner.

91. An Louis Schindelmeißer.

Genf, 21. Auguſt 58.

Mein liebſter Freund!

Ich bin Dir noch herzlichen Dank für den ſo innigen und freundſchaftlichen Brief ſchuldig, den Du mir vor einiger Zeit durch einen bewußten jungen Muſiker ſchickteſt. Dieſen Sommer hat ſich aber ſoviel mit mir zugetragen, und habe ich namentlich unter dem Einfluſſe einer quälenden Krankheit meiner Frau ebenfalls ſo viel zu leiden gehabt, daß ich zu vielem (leider auch zum Arbeiten) unfähig war. Um Dir in Kürze meine äußere Lage anzudeuten, und Dich dadurch auf meine innere ſchließen zu laſſen, theile ich Dir nur mit, daß ich Zürich und mein dortiges Aſyl ſeit kurzem für immer verlaſſen habe! Ich warte hier einiges Nöthige ab, um dann nach Italien zu gehen, wo ich mich für's Nächſte nieder zu laſſen gedenke. Meine Frau geht nach Deutſchland zurück, um ſich dort zu zerſtreuen und mich ſpäter (wann?) zu erwarten. Dein Brief kam mir hierher nachgeſchickt: da ich — was unter meinen jetzigen Umſtänden leicht zu erklären iſt — Geld und Geld brauche, ergreife ich auch Dein Anerbieten, um mir durch Deine Freundſchaft zu helfen. Höre alſo! Allerdings glaubte ich den Triſtan für nächſte Winterſaiſon liefern zu können, und engagirte deshalb Härtels, den Druck der Partitur ſofort, während meiner Arbeit, in Angriff zu nehmen. So iſt denn der erſte Akt wirklich ſchon geſtochen: aber damit hat es nun für jetzt ſein Bewenden! Seit dieſem Frühjahr kamen ſolche Qualen und Leiden über mich, daß ich mit Mühe in lichten Zwiſchenzeiten nur den zweiten Akt ſkizziren konnte.

Weiter aber bin ich nicht, und vor dem Winter nächſten Jahres kann für die Theater vom Triſtan nicht die Rede ſein. Alſo — herzlichen Dank für Dein Anerbieten, auf das ich Dir ſpäter, wenn ich ſo weit bin, ordentlich antworten werde.

Nun aber!

In Dresden muß dieſer Tage der Rienzi wieder gegeben worden ſein. Ich glaube, ich kann den mir befreundeten Theatern nichts beſſeres empfehlen, als dieſe Oper jetzt raſch ſich anzueignen. Ich habe ſie neuerdings ſtark gekürzt; Partituren liegen in Dresden bei Fiſcher bereit, und ich bitte Dich allen Ernſtes, einer der Erſten (bereits reflectiren Hannover, Breslau und Karlsruhe darauf) zu ſein, der dieſen meinen Jugend-Unband noch zum Beſten giebt. Beſinne Dich nicht lange, ſondern drücke mir ein freundſchaftlichſtes Auge zu! Hier lege ich den Beſtellzettel bei. Sei Du ſo gut, und wirke mir ſchnell ein tüchtiges, fünfaktiges Honorar aus, und ſchicke mir das ſchleunigſt hieher nach Genf. Du erweiſeſt mir dadurch einen immenſen Freundſchaftsdienſt, der mich in meiner plötzlich, kataſtrophenähnlichen Lage, einer großen Beklemmung entheben wird. Denn ich habe in dieſem Augenblick Verpflichtungen und Sorgen, die ich vor Kurzem noch nicht vorausſah!

Alſo — ich darf auf Dich bauen?

Leb' wohl, und ſei mir nicht böſe, daß ich Dir ſo lebhaft zuſetze! Behalte mich aber lieb, und wünſche mir ſo viel Gutes als Dir von Herzen wünſcht

Dein alter Freund

(Maiſon Fazy. 3e Et. Richard Wagner.
à Génève)

95. An Louis Schindelmeißer.

Genf, 22. Aug. 58.

Lieber Freund!

Ich beſtimme mich ſoeben, ſchon übermorgen nach Italien abzureiſen. Hätteſt Du mir demnach das geſtern erbetene Honorar zu ſchicken, ſo laß es nach Venedig, poste restante, nicht nach Genf adreſſiren.

Leb' wohl!

Dein Richard Wagner.

96. An Louis Schindelmeißer.

Venedig, 8. Sept. 58.

Liebſter Freund!

Es thut mir leid, daß ich Dich wieder in derſelben Angelegenheit beläſtigen muß, die — wie es ſcheint — Dir an und für ſich ſchon etwas als Laſt fühlbar iſt! —

Der alte Fiſcher ſchreibt mir nämlich aus Dresden, daß er Dir — außer der Partitur — auch zwei Klavierauszüge hat ſchicken und einrichten laſſen müſſen. Er weiß nun nicht, an wen ſich wegen der Bezahlung derſelben wenden, da der Klavierauszug ſehr poſitiv nicht mein Eigenthum iſt, und die Einrichtung desſelben doch füglich dem Lieferer der Partitur auch nicht zur Laſt kommen kann. Ich bitte Dich daher, wenn Deine unſchlüſſige und mißtrauiſche Direction zum Beſchluſſe über mein Opus kommen ſollte, dieſe Angelegenheit ebenfalls dahin berichtigen zu laſſen, daß dem Fiſcher der Ladenpreis für die Klavierauszüge, und ſeine Auslage für die Einrichtung derſelben vergütet werde. Nicht wahr?

Uebrigens biſt Du ein ſchrecklich böſer Kapellmeiſter, daß Du mich diesmal ſo ſchlecht behandelſt: Sorge ja, daß ich recht bald Geld von Euch bekomme, ſonſt ſchreie ich Dich in ganz Italien aus! — Fürchte Dich!

Ach, Gott! Wie kommt's nur, daß man immer noch am Leben klebt: ich hätte ſo recht viel Grund, mich auf und davon zu machen! Doch will ich's noch davon abhängig machen, ob Deine Direction ſich bald nobel beweiſ't. Sage ihr das, daß ſie mein Leben auf dem Gewiſſen haben kann!

Und Gott befohlen für heut'! Ich bin müde und hungrig.

Herzliche Grüße von
Deinem
Richard Wagner.

(Canal' Grande, Palazzo Giuſtiniani
Campiello Squillini. 3228)

97. An Louis Schindelmeißer.

Venedig. 3. Oct. 58.

O Gott! was giebt es für langweilige Directionen, liebſter Freund! Ich bin mit Dir zu lange außer perſönlichen directen Beziehungen, als daß ich es für ſchicklich halten dürfte, Dich mit dem Charakteriſtiſchen meiner Lage genau bekannt zu machen. Doch ſei nochmals verſichert, daß Du mir einen großen, ſehr großen Freundſchaftsdienſt erweiſen wirſt, wenn Du die Zuſendung des Honorares an mich recht beſchleunigſt: da Du mir Hoffnung dazu läßt, daß das Dir noch möglich werden dürfte, ſo erinnere ich Dich nochmals an die gegebene Verſicherung meiner Seites. Mein Aufenthalt bleibt für ein halb Jahr mindeſtens unverändert hier; denn ich ſuche Ruhe und Stabilität, den Triſtan vollenden zu können.

Gott lenke den Director!

Daß Du überhaupt aber auf meine Bitte eingegangen biſt, freut mich ſehr, und verpflichtet mich Dir zu neuem Dank!

Schönſten Gruß von Deinem

Richard Wagner.

98. An Louis Schindelmeißer.

Venedig, 19. Oct. 58.

Mein beſter Louis!

Ich habe Alles richtig bekommen; ſei ſo gut und ſtelle die Quittung zu. Leid thut es mir, erſehen zu müſſen, daß Du mir diesmal eigentlich doch ein Opfer bringſt. Du weißt, ich kann mich ſelbſt nicht ernſtlich mehr für dieſe Jugendarbeit intereſſiren; ſo viel aber muß ich an ihr erkennen, daß ſie dem Geſchmacke des größeren Publikum's gewiß näher ſteht, als meine ſpäteren Arbeiten, und dieß auch neuerdings in Dresden — zu einem eigenen ironiſchen Behagen meinerſeits — wieder bewährt hat. Als Operndirigent, und ſomit veranlaßt, Gott weiß was Alles aufzuführen, um nur das Ungeheuer „Repertoir" zu ſättigen, würde ich nicht Bedenken tragen, dieſen Rienzi — vor manchem Verdi ꝛc. — gern aufzuführen. Und ſo ſah ich's eben an als ich die Oper wieder flott machte, wozu ich außerdem aus Rückſicht auf meine Exiſtenz gezwungen war. — Breslau wird jetzt zuerſt damit heranrücken; dann Hannover, München — ꝛc. Ein Wunſch von Dir macht mir Spaß, — nämlich: daß ich noch ſtreichen ſoll! Als ob ihr Kapellmeiſter auf einmal das Streichen verlernt hättet! Ich bitte Dich doch um Gottes Willen — brauche Deine Bequemlichkeit, und ſtreiche, was Dir gut dünkt — oder ſchlecht. Nur von mir verlange das nicht mehr. Du findeſt, indem Du Dich, Studirens halber damit beſchäftigſt, leichter und beſſer als ich. —

Daß Du ſoviel auf eine erſte Aufführung des „Triſtan“ giebſt, rührt mich ſehr. Hör' aber, Freund, wie's hiermit ſteht. Dieſes mir ſehr intime Werk kann ich gar nicht aufführen laſſen, wenn es zuerſt nicht in [meiner] perſönlichen Gegenwart und unter meiner Mitwirkung geſchieht. Dieß ſteht feſt. Nun iſt es der Großherzog von Baden, deſſen liebenswürdige junge Frau ſich namentlich für mich intereſſirt, der, mit wiederholten Bemühungen, endlich ſoviel ausgewirkt hat, daß von Dresden aus mir in Ausſicht geſtellt iſt, eigens für den Zweck der erſten Aufführung eines neuen Werkes auf eine beſtimmte Zeit einen beſtimmten deutſchen Ort beſuchen zu dürfen. Daß dieß nun Karlsruhe ſein muß, begreifſt Du gewiß. — Deinen freundlichen Wunſch zu erfüllen kann mir nichts andres übrig bleiben, als Dir die Oper in der Weiſe zu übergeben, daß Du ſie ſofort dann geben kannſt: vielleicht komme ich 8 Tage nach der Karlsruher Aufführung ſelbſt zu Dir und höre mir die Deinige an. Gewiß, wenn Du meine Gründe würdigſt, biſt Du mir nicht böſe, und bleibſt mir freundlich. — Uebrigens will ich nur noch wünſchen, daß das Opus Dir gefällt und zweckdienlich erſcheint. Das Buch wird bald erſcheinen, und Mancher wird vielleicht nicht recht wiſſen, wie er damit daran iſt, und namentlich wie ich dieß und jenes componire. — Uebrigens bin ich in meiner Arbeit ſchmählich unterbrochen worden. Erſt jetzt nehme ich ſie wieder auf, und vor Ende Winters iſt an ihre Vollendung nicht zu denken. Der Brief Härtels hat mir großen Spaß gemacht: ſie waren offenbar in großer Verlegenheit, denn ich hatte ſie ſitzen laſſen, und lange wußten ſie gar nichts von mir!

Nun! Hab' Dank für Alles Freundliche! Bleibe mir gut, und ſei verſichert, daß ich Dich mit herzlichſter Freude wiederſehen werde!

Schönſten Gruß von

Deinem

Richard Wagner.

99. An Karl Klindworth.

Venedig, 31. Oktober 58.

Mein lieber Freund!

Ich wollte Ihnen lange ſchon einmal ſchreiben, um Ihnen durch Mittheilungen über meinen jetzigen Zuſtand für die herzlich innige Theilnahme zu danken, die Sie mir noch bei meinem Fortgange von Zürich widmeten.

Nun komme ich endlich wie durch Zwang dazu, indem ich zugleich eine Bitte an Sie zu richten habe. Zunächſt alſo dieſe!

Es iſt möglich, daß ich bald die Herausgabe der fertigen Stücke der Nibelungen zu Stande bringe. Näheres theile ich Ihnen das nächſte mal mit. Für jetzt wollte ich Sie nur recht gebeten haben, die verſprochene Umarbeitung, oder Verleichterung, der Klavierauszüge angelegentlichſt vorzunehmen. Sehr verbinden würden Sie mich, wenn Sie zunächſt das „Rheingold" recht bald fertig machten. Sie ſchicken es mir dann über Deutſchland zu. — Mit dem „jungen Siegfried" hat es natürlich noch wenig Eile. Vor der Zurückſendung der Partitur-Skizzen des erſten Aktes bangt mir aber recht. Am Ende iſt's am Beſten, Sie verwahren ſie bis nächſtes Jahr, um Sie mir vielleicht perſönlich zu überbringen. Ich hoffe nämlich zu Oſtern mit dem Triſtan endlich fertig zu ſein.

Der Großherzog von Baden hat mir nun ausgewirkt, zur erſten Aufführung dieſes neuen Werkes nach Deutſchland kommen zu dürfen. Ich würde dann nach Karlsruhe gehen, wo ich, aus Dankbarkeit, dann ſchon dieſe erſte Aufführung ſtattfinden laſſen muß. Dazu müſſen Sie nun jedenfalls aber auch kommen; das Reiſegeld muß ſchon aus den Nibelungenhonoraren flott werden. —

Da haben Sie meinen ungefähren Plan für die Zukunft.

Was meine Gegenwart betrifft, ſo muß ich dieſe ganz erträglich nennen. Venedig ſagt mir ſehr zu. Seit Ende Auguſt bin ich hier eingetroffen, und bewohne hohe Zimmer in einem alten Palaſt am Großen Canale, wo mein nachgeſandter Erard vortrefflich klingt. Seit Kurzem habe ich nun auch meine Arbeit wieder aufgenommen, mit der ich recht zufrieden bin. Karl Ritter iſt — ohne Frau — mein einziger Umgang; ſonſt lebe ich gänzlich zurückgezogen. Dieſe Ruhe iſt mir ſehr wohlthätig und heilſam.

Meine Frau, die zunächſt bei Verwandten war, zieht in dieſen Tagen nach Dresden, wo ich ſie unter alten, behaglichen Bekannten recht gut geborgen weiß. Mit ihrer Geſundheit ſcheint es bereits etwas beſſer zu gehen. Ich hoffe auch für ihr Gedeihen. —

Im Uebrigen denke ich eben gar nicht an meine Zukunft, hoffe nichts, — fürchte aber auch nichts. Glücklich fühle ich mich, wenn mir die Arbeit Freude macht: das iſt das Einzige noch, wonach ich frage. So will ich zwar nichts, — denke aber noch viel Schönes zu ſchaffen. —

Laſſen Sie ſich, Liebſter! mit dieſem Wenigen meine innere Stimmung angedeutet ſein: es möge Ihnen genügen, um Ihre Freundesſorge für mich zu beruhigen! Laſſen Sie mich aber bald auch Gutes von Ihnen hören, denn — glauben Sie! — ich liebe Sie genug, um oft herzliche Sorge um Sie zu haben!

Leben Sie wohl! Seien Sie ſchönſtens gegrüßt von

Ihrem Richard Wagner.

Canal Grande
Palazzo Giustiniani
Campiello Squillini, No. 3228.

100. An Dr. Anton Puſinelli.

Venedig, 1. November 1858.

Mein lieber treuer Freund!

Ich komme heute mit einer tiefſinnigen Angelegenheit an Dich. — Meine Frau wird dieſen Winter in Dresden verbringen. Wahrſcheinlich iſt ſie ſchon eingetroffen; vielleicht hat ſie Dich auch ſchon beſucht. — Ich gedenke Deiner ſo warmen, tröſtlichen Auskunſt über ihren Geſundheitszuſtand, die Du mir vorigen Sommer auf meine Beſchreibung desſelben hin ſo rührend ertheilteſt. Nun übergebe ich Dir die arme Leidende ſelbſt. Sei ihr Arzt, ihr Berather, ihr Helfer — wenn Du kannſt, ihr Linderer wenn Du nicht kannſt. — Die innige Ueberzeugung, daß Orts- und Umgangswechſel, ſelbſt auch die zeitweilige Entfernung aus meiner immerhin für ſie etwas aufregenden Nähe, der Kranken dienlich ſein müſſe, um jedenfalls wenigſtens eine Chance herbeizuführen, hat mich namentlich mit zu einer periodiſchen Trennung von ihr beſtimmt. Dresden wird ſie im Ganzen gewiß heimiſch und endlich auch beruhigend anſprechen; ſie wird in dem Rottdorf'ſchen Hauſe, wo wir zuerſt in Dresden wohnten, eine kleine Parterrewohnung beziehen. Zunächſt ſteigt ſie bei Tichatſchek's ab. —

Sie war vor Kurzem bei ihrem Schwager, der ſelbſt Arzt iſt. Da ich über ihren Zuſtand Beruhigung wünſchte, wandte ich mich an dieſen, und ſeine Antwort, die ich geſtern erhielt, lege ich Dir hier bei. Du ſiehſt, um welch' wenig tröſtlichen Zuſtand es ſich handelt. Ich bin ſehr ergriffen davon! —

Ueber die Geneſis ihres Zuſtandes wird ſie Dir wenig klare Auskunft geben können. Eine organiſche Schwäche (vielleicht im Drüſenſyſtem begründet — denn ihre Mutter ſtarb an der Bruſtwaſſerſucht) hat ſich wohl ſchon ſeit und während Dresden ausgebildet. Die immer zunehmende Erſchütterung ihrer Nerven datirt aber hauptſächlich ſeit den vielen heftigen und kummervollen Zwiſchenfällen in unſerm Leben. 1853 war die Nervenüberreizung und Schlafloſigkeit bereits ſehr ſtark; ein Arzt behandelte ſie auf Gicht und wendete heiße Bäder und Douchen an, die ſie bis zum

Wahnſinn aufregten. Dann lernte ſie den Genuß von Laudanum kennen, der ihr unvorſichtiger Weiſe in kleinen Doſen gegen Schlafloſigkeit angerathen wurde; da ſie davon keinen Erfolg verſpürte, übertrieb ſie die Doſen bis zu mehreren zwanzig Tropfen, was ſie mir ſpäter geſtanden hat. Bei ihrer überhandnehmenden Reizbarkeit waren häufige Conflicte zwiſchen uns ebenfalls nicht zu vermeiden; und — geſtehe ich es Dir offen — zuletzt war unſer Zuſammenleben aus dieſem Grunde unerträglich geworden. — Ihren näheren phyſiſchen Zuſtand erkennſt Du nun ſelbſt bald. Theile mir, lieber Anton, Alles aufrichtig mit, damit ich mich in Allem darnach richte, Deine Behandlung auf das ſorgfältigſte zu unterſtützen. Mein Benehmen und zukünftiges Verhalten gegen ſie wird durch keine andere Rückſicht der Welt beſtimmt, als durch den innigen Wunſch, zu ihrer Heilung, ihrer Linderung und Schonung beizutragen. Alles was zu dieſem Zwecke dient, mache ich mir zur angelegentlichſten Aufgabe. Vermögen wir, ihr Leben ihr noch recht lange, möglichſt ſchmerzlos und behaglich zu erhalten, ſo wird dadurch mein herzlichſter Wunſch erfüllt, und zu jedem Opfer bin ich bereit, dies zu erreichen. — Für jetzt höre ich zu meinem Troſte, daß ſie — wie vorauszuſehen — ſich bereits etwas beruhigt hat, auch ſoll ihr Ausſehen ſich gebeſſert haben. Laß' Dir die Arme, die mich in tiefſter Seele dauert, Deinem edlen Herzen empfohlen ſein! Sei ihr, was Du immer kannſt und rechne auf meinen brünſtigen Dank. — Von mir und meinem äußerſt zurückgezogenen Leben erfährſt Du einiges durch meine Frau; ich ſelbſt theile davon mit, wenn ich Dir das nächſte Mal ſchreibe, wozu, wie ich dringend hoffe, Du durch eine freundſchaftliche Mittheilung über meine Frau, mir und meiner Dankbarkeit recht bald die Veranlaſſung geben wirſt! Lebe wohl, beſter Freund! Sei gegrüßt und geſegnet von Deinem

Richard Wagner.

Canale Grande, Palazzo Giuſtiniani,
Campiello Squillini 3228.

101. An Dr. Anton Puſinelli.

Venedig, 18. November 1858.

Mein lieber Anton!

Nimm den innigſten Dank für Deinen Brief, den ich ſoeben erhalten! So betrübend der Gegenſtand iſt, den er behandelt, ſo ſehr athme ich doch auf, meine arme Frau in Deiner Behandlung, in Deinem Schutze zu wiſſen. Segne Dich der Himmel, wenn Du fortfahren kannſt, mir Troſt zu geben, wie Du ſchließlich ſchon diesmal mir ihn andeuten konnteſt. Du glaubſt nicht, wie wohl Du mir thuſt mit dieſer Sorge für die Leidende! — Vor Allem wollte ich Dir aber nur noch ſagen, daß Du feſt und ſicher bei dieſer Kur auf meine moraliſche Mitwirkung rechnen kannſt. Durch die periodiſche Trennung habe ich erreicht, was ich inſtinctiv beabſichtigte, nämlich, mich in den Stand zu ſetzen, immer nur beruhigend, verſöhnend auf ihr Gemüth wirken zu können. Beim unmittelbaren Zuſammenleben hatte ich, ihrem traurigen Geſundheitszuſtand gegenüber, mir auch dieß einzig feſt in der letzten Zeit vorgenommen; aber die Unruhe und Aufregung des Augenblickes mußte bei einem denn doch auch reizbaren Character, wie dem meinigen, endlich dann und wann die Macht über mich gewinnen, wie ich denn überhaupt wahrlich auch unter dieſen gewiſſen ewigen, ganz nutz- und ſinnloſen Quälereien ſehr leiden mußte.

Hier, in der Ferne, kann ich aber Stunde und Stimmung wählen, wo ich ganz mein Herr bin, und nur meinem Vorſatze, meiner Pflicht getreu handle. So hoffe ich auch von dieſer Seite her das Beſte. — Im Uebrigen glaube mir nur, handelt es ſich nicht, und hat ſich nie um ernſtliche eheliche Differenzen gehandelt. Vielmehr war das eben das für mich ſo peinigende, daß ſie manchen inneren Vorgängen in mir dieſe Bedeutung gab, weil ſie — aufrichtig geſagt — nicht zu begreifen im Stande iſt, um was es ſich eigentlich handelte. Dieſe große intellectuelle Differenz macht ja eben den Quell ſo mancher peinlichen Verirrungen zwiſchen uns aus. Glücklicher Weiſe kann ich mir nun aber die Ruhe bewahren, die zu ihrer Behandlung nöthig iſt, und ich hoffe, mein letzter Brief wird viel dazu beigetragen haben, ihr Gemüth zu beſchwichtigen. Ich werde fortfahren, unerſchütterlich.

Nochmals nimm mein ganzes Herz zum Danke! Zum Sommer hoffe ich auch Dich wiederzuſehen!

Schreib' mir ja bald wieder! Dein

innigſt dankbarer

Richard Wagner.

102. An Dr. Anton Puſinelli.

Liebſter Anton!

In Erwartung einer freundlichen Antwort auf meinen letzten Brief für heute eine neue Bitte. Meine Frau meldet mir ihre Befürchtung, daß ſie in Dresden nicht geduldet werden dürfte. Wäre dies menſchenmöglich?? Ich beſchwöre Dich, ſofort jeden Schritt zu thun, der mir hierüber Beruhigung geben könnte. Jetzt im Winter, eine ſo leidende Frau, die kaum etwas dort zur Ruhe kommt, hinausjagen und wieder herumtreiben zu wollen, kann doch Niemand einfallen, der ſich das einigermaaßen bedenkt. Frage nach, wohin ſich wenden; verſchaffe ſchlimmſtenfalls wenigſtens Verzug, bis ich weitere Schritte vornehmen kann. Als ihr Arzt biſt Du hier von großem Gewicht! — Was man doch alles erlebt. Ich würde augenblicklich meine Frau zu mir kommen laſſen, wenn dies nicht wieder eine ſchonungsloſe Anſtrengung für ſie ſein müßte! Leb' wohl! Im Voraus innigſten Dank.

Dein

Richard Wagner.

(Ohne Datum. Offenbar November 1858.)

103. An Joſef Sulzer.

Venedig, 3 Dez. 1858.

Mein lieber verehrter Freund!

Glaubſt Du wohl, daß ich von Dir fortliefe, ohne mich auch nur umzuſehen? Was Du von mir denken magſt, ſo haſt Du doch wenigſtens gewiß ſoviel gute Meinung von mir, daß ich eine Erſcheinung, die, wie die Deinige ſo bedeutend und eingreifend in mein Leben eingetreten iſt, mir unverlöſchlich bewahre und in unvergänglichem Werthe mir nahe halte? Die letzten Jahre hatten uns viel auseinander gehalten; es war wohl auch beſſer, daß jeder ſeinen Weg ohne irgendwelche zwangvolle Rückſicht auf den andern verfolgte.

Unſere Beziehungen wurden ſo abſtrakt; ſie verloren aber auch alles künſtliche, was ſie in einer falſchen Concretheit hätte erhalten können. So ſchliff ſich — wenigſtens in der Vorſtellung, in der Du mir bliebſt — alles gegenſeitig Fremdartige, vielleicht ſogar Abſtoßende, rund und weich, und über die Schlacken der Individualität hinaus blieb der eigentliche Kern des Charakters deſto reiner als gewonnenes Reſultat zurück, und daß ich die mir ſo innig gewordene Erfahrung des Deinigen nur als einen großen, entſcheidend wichtigen, wahren Gewinn mir nun feſthalten kann, das iſt es, worüber ich Dir heute meine Freude ausdrücken möchte. An Niemand in meinem Leben noch, wie an Dir, habe ich erfahren, was es heißt, mit einem großartigen Charakter in Beziehung treten; ich kann es nur mit Stolz empfinden, daß Du Dich einſt bemühteſt, Dich mit mir in Harmonie zu ſetzen. Die Bedingungen und Bedürfniſſe einer ſo durchweg für die Kunſt gemachten Natur, wie der meinigen, müſſen mich endlich in Bahnen feſthalten, in denen ein, bei aller theoretiſchen Breite ſeiner Intelligenz, doch ſo vorzüglich praktiſch angelegter Charakter, wie der Deinige, mir nur noch aus der Ferne folgen kann. Sei verſichert, daß ich nie aufhören werde, meinen Blick forſchend auf den Deinigen zu heften, und nie ſeinem prüfenden Zuſchauen mich zu entziehen; ich weiß, daß ſobald ich auch mir ganz treu ſein werde, ich immer auf den Punkt zu treffen habe, wo unſere Blicke, trotz aller Verſchiedenheit, ſich verſtändnißvoll begegnen. — Und ſo habe Dank für das große, unſchätzbare Geſchenk Deiner Freundſchaft, das ich bis an mein Lebensende theuer und unentweiht mir verwahren werde! —

Was Dir über den Grund meines anſcheinend ſo plötzlichen Fortganges von Zürich verlautet haben mag, muß ich dahingeſtellt ſein laſſen; doch glaube ich, war Müller einigermaßen eingeweiht und konnte belehren; ob er intelligent genug war, um richtig zu belehren, wäre allenfalls zu bezweifeln. Unmöglich war es mir damals, einen regelmäßigen, wohlgeſitteten Abſchied von Zürich zu nehmen. Ich mußte es darauf ankommen laſſen, meine Freunde eine Zeitlang in das Ungewiſſe über mich verſetzt zu ſehen, wogegen ich eben nur Zeit und Ruhe zu gewinnen hatte, um endlich ſelbſt mit den nöthigen Erklärungen mich zu ihnen zurückzuwenden. Du biſt der Erſte, an den ich mich auch in dieſem Sinne jetzt deßhalb wende, und — bleibſt wahrſcheinlich auch der Einzige, denn, genau genommen, kann es mir eigentlich nur an Dir liegen.

Es war Dir wohl ſchon aus meinen Andeutungen nicht entgangen, daß der Zuſtand, in den meine Frau namentlich durch die Steigerung ihres ſo peinigenden Herzleidens verſetzt worden war, auch für mich ſo beunruhigend wurde, daß endlich an eine gründliche Veränderung unſerer Aufenthaltsverhältniſſe gedacht werden mußte. Das Unglück fügte, daß ſie durch einige meiner perſönlichen Beziehungen, die wirklich weit entfernt waren, in irgend welcher Richtung zu unſern ehelichen Verhältniſſen zu ſtehen, bei — ich kann nicht anders ſagen, als — trivialer Auffaſſung derſelben ſich in dieſen Verhältniſſen wirklich beeinträchtigt glaubte; dadurch verlor ſie namentlich unter dem Einfluſſe ihres qualvollen phyſiſchen Zuſtandes, — der in dieſen Fällen ja ſo ſehr auf das Gemüth wirkt, — all' ihre ſonſtige Beſonnenheit und vergaß ſich bis zu Erörterungen in unſerer nächſten Nachbarſchaft, die nothwendig eine ſolche Beunruhigung und Störung eben jener nachbarlichen

Beziehungen nach ſich ziehen mußten, daß, trotz meiner redlichſten Bemühungen, es aufzuhalten, dennoch endlich gerade in mir der Entſchluß reifen mußte, unſern Aufenthalt in Zürich aufzugeben.

Was ich hiebei nach allen Seiten hin, zwiſchen Unvernunft und Leidenſchaftlichkeit gelitten, das möge mich für alles freiſprechen, was ich etwa hiebei auch verſchuldet haben kann. Als ich meinen Entſchluß faßte, und trotz ungemeiner Erſchwerungen mit Beſtimmtheit durchführte, hatte ich viel Liebgewonnenes aufzugeben, von dem ich nur das hübſche, lang erſehnte Grundſtück mit der Einrichtung nennen will. — Genug aber! es mußte ſein; und für jetzt zeigt bereits der Erfolg, daß ich — wie das Redlichſte — auch das Beſte that. Zu den Motiven der Veränderung gehörte auch die Nothwendigkeit, eine temporäre Trennung zwiſchen mir und meiner Frau herbeizuführen. Im ſteten, nahen, von außen gänzlich unzerſtreuten, unmittelbaren Zuſammenſein, war es bei meinem denn doch auch reizbaren Temperament mir nicht möglich, ſtets und unter allen Umſtänden nur meine Rückſichten gegen ihren leidenden Geſundheits- und Gemütszuſtand im Auge zu behalten; zu meinem reuevollſten Bedauern traten immer wieder und endlich täglich ſich ſteigernde Konflikte ein, bei deren Heftigkeit auch ich nicht unbetheiligt bleiben konnte. Schon um ihrer Geſundheit willen mußte ich auf eine Änderung bedacht ſein. Ich freue mich nun des Erfolges. Meine Frau befindet ſich in Dresden, bei guter Pflege, behaglichen alten Bekanntſchaften und angenehmer Zerſtreuung durch anſtändige Kunſtgenüſſe, bereits viel beſſer, wozu allerdings am meiſten beiträgt, daß ich aus der Ferne ganz anders und wohlthätiger mit ihr verkehren kann, als mir dies — bei den beſten Vorſätzen —

in der Nähe möglich blieb. Ich kann jetzt Zeit und Stimmung für meine Mittheilung und zur Berichtigung ihrer — bis vor kurzem — immer noch ſich wiederholenden, leidenſchaftlichen Ausfälle, wählen, und bin bereits auf dieſe Weiſe ſo weit gelangt, daß ſie ſich gründlich zu beruhigen begonnen hat. Mir liegt herzlich daran, namentlich mit Rückſicht auf ihren ſo leidenden Geſundheitszuſtand, der ſie ganz unzurechnungsfähig macht, ihr ſchweres und mühevolles Leben ihr zu erleichtern und ſo erträglich wie möglich zu machen.

Über mich und meine vermuthliche Zukunft theile ich mich Dir ein anderes Mal mit. Auch iſt jetzt — namentlich über meine Zukunft — faſt gar nichts zu ſagen. Ich arbeite und befleißige mich, meinen Triſtan zu vollenden. Leider bin ich durch Krankheit wiederholt an der Arbeit verhindert worden, ein Leiden, daß mich nun ſchon die zweite Woche auf den Stuhl feſtbannt, iſt auch ſchuld, daß ich mich in dieſem Briefe unterbrechen mußte, was Du am Datum bemerken wirſt.

Daß Venedig, welches auf der Durchreiſe auf Dich einen ſo unangenehmen Eindruck gemacht hat, mir für meine jetzigen Aufenthaltsbedürfniſſe gerade ſehr geeignet ſchien, mußt Du Dir ſchon zu erklären ſuchen. Ich ſuchte einen Ort, wo ich gänzlich unbemerkt, ganz zurückgezogen leben und recht ungeſtört arbeiten könnte. Kleine, unintereſſante Orte können das nicht gewähren. Dagegen habe ich hier alles, was ich wünſche: eine ſehr ſtille Wohnung (natürlich ohne alle Straßen und Wagengeräuſch) am großen Kanal, wo ich den größten Theil meines Tages zubringe. Dann eine Promenade durch die ewig neu wirkenden, unvergleichbaren Parthien Venedig's vom Markusplatz bis zu dem öffentlichen Garten, mit dem Blick über die Lagunen in's Meer; eine immer belebte, mir aber ganz fremdartige, ſtets objektiv bleibende Bevölkerung — dieß gerade genügt und entſpricht mir in meiner jetzigen Stimmung ganz. Mit nächſtem Sommer muß ſich natürlich in meiner Lage eine ganz beſtimmte Änderung herausſtellen: wie und in welcher Richtung vermag ich aber noch nicht anzugeben.

Für heute bitte ich Dich nun, mit dieſem Wenigen vorlieb zu nehmen, ſo wie mich Deiner lieben Frau, dem Herrn Sohne und meinen Freunden Bohm*) und Hagenbuch, auch Müller, wenn Du ſie ſiehſt, beſtens u. mit herzlichen Grüßen zu empfehlen. Beſuchſt Du einmal Weſendonks, ſo vergiß nicht von mir Nachricht zu geben und meine beſten Grüße auszurichten. Willſt Du meiner Frau einmal ſchreiben — was ſie gewiß ſehr freuen wird, — ſo adreſſire: Marienſtr 9 in Dresden.

Schließlich nimm noch die Verſicherung, liebſter Freund, daß ich die Hoffnung, und ſomit auch das Streben nicht aufgebe, Deine mir gebrachten, ſo großen Opfer Dir noch vergüten zu können. Gänzlich vermögenslos und ohne alle und jede feſte und ſichere Einnahme, bin ich jetzt — mehr wie je — nur auf die unberechenbaren, immer zufälligen Einnahmen durch meine Opern angewieſen, die für mich ganz nur den Charakter von Lotteriegewinnſten haben. Doch iſt es nicht undenkbar, daß auch hierin ſich bald etwas entſcheidend ändert, und glaube dann meiner redlichen Verſicherung, daß ich die erſte Wendung zu einer beſtimmten, dauerhaften Geſtaltung meiner Lage mit wahrer innerer Herzensfreude ergreifen werde, um mich Dir dankbar und erkenntlich zu zeigen, wenn dies auch natürlich nur in der Wiedererſtattung des mir Geliehenen und — ich weiß wohl — faſt aufgegebenen, beſtehen kann. Immer wieder aus den Anſätzen zur Gründung einer häuslichen, feſten Ordnung herausgeworfen, wird es mir ſchwer, Dir jetzt andere Verſicherungen, als die meines beſtens Willens geben zu können. Zürne mir deßhalb nicht und bewahre mir ein gutes, entſündigendes Angedenken, wie ich Dich für immer in dankbarer Freundſchaft bewahren werde!

---

*) W. Baumgartner, im Freundeskreiſe ſcherzhaft „Bohm“ genannt. Eine genaue Charakteriſtik der Züricher Freunde findet man in dem Briefe Wagners an Uhlig (Febr. 1850); vergl. Briefe an Uhlig uſw. S. 31.

Lebe wohl und laß mich bald von Dir hören!

Dein Richard Wagner.

(Canal Grande, Palazzo Giuſtiniani, Campiello Squilini 3228.)

104. An Dr. Hartenfels.*)

Venedig, 24. Dezember 58.

Geehrteſter Herr!

Ich danke Ihnen für die mitgetheilte Aufforderung zu einem Engagement für New-York. Was mich betrifft, ſo würde mich jedoch nur ein ganz beſtimmtes Anerbieten mit der feſten Zuſage ſehr bedeutender Vortheile veranlaſſen können, den Antrag in ernſtlichen Betracht zu ziehen. Welches Schickſal meinen Opern in Amerika beſchieden iſt, berührt mich nicht weſentlich; meinen eigenen Eifer, tauſend Aerger und Beſchwerlichkeiten daran zu ſetzen, bloß um mir einen guten Erfolg in New-York zu ſichern, kann niemand von mir erwarten, der meinen Ernſt dieſen Erſcheinungen gegenüber kennt. Aber ich bin gänzlich unvermögend und ohne jedes feſte Einkommen; eine Gelegenheit zu ergreifen, um durch eine periodiſche, an ſich aber außer meinem Wege liegende Thätigkeit und Anſtrengung mir eine etwas anſehnliche Summe zu verdienen, die mich des weiteren für meine Arbeiten unabhängig machen könnte — dies könnte mir allerdings räthlich erſcheinen — doch eben lediglich nur aus dieſem Grunde.

---

*) Konzert- und Theateragent in Frankfurt a. M. Vergl. auch Brief 107 an Klindworth.

Wären Sie daher imſtande, mir ein pekuniäres Anerbieten mitzutheilen, das mir in dem angegebenen Sinne verführenswerth erſcheinen müßte, ſo bitte ich Sie, ſich darüber mir zu erklären. Jedoch ſehe ich voraus, daß es Herr Ullmann wohl nicht ſo ernſtlich gemeint haben wird; und wenn Johanna Wagner ſich auf Amerika freut, ſo wird ſie dagegen wohl wiſſen, was ſie davon hat.

In jedem Falle aber erſuche ich Sie um eine geneigte Antwort, denn was ich natürlich thun kann, wenn auch ohne zu große Opfer, um meinen Opern in Amerika eine gute Aufführung zu verſichern, wird mir unter allen Umſtänden am Herzen liegen. Auch hoffe ich, daß Herr Direktor Ullmann die Partituren von mir beziehen und ſie angemeſſen honoriren wird.

Somit ſage ich Ihnen nochmals Dank und ſehe Ihren weiteren Mittheilungen entgegen.

Hochachtungsvollſt

Ihr ergebener

Richard Wagner.

Palazzo Giuſtiniani
Campiello Squillini Nr. 3228. Venedig.

105. An Hans von Bülow.[*]

Venedig 23. Januar 1859.

Liſzt hat mir einen traurigen Jahresantritt bereitet. Er hat einen ganzen Brief von mir, der lediglich gegen Dingelſtedt gemünzt und außerdem in einem gewiſſen Humor, den ſonſt alle meine Freunde bereits verſtehen, abgefaßt war, auf eine Weiſe mißverſtanden und in verletzter Art mir darauf geantwortet. . . . . .

Es ſollte mir leid thun, wenn ſein Stolz ihn davon abhalten ſollte ſobald einzugeſtehen, daß er in einem entſcheidenden Punkte gegen einen Freund ſich ſo auffallend durch ein Mißverſtändniß habe täuſchen laſſen. Daß er dies einſehen werde, zweifle ich jedoch keinen Augenblick, und halte mich der Fortdauer ſeiner Freundſchaft ſicher, wie wohl ich wünſchen muß, das Uebel, an dem unſere Freundſchaft offenbar leidet, den Mangel eigentlicher perſönlicher Bekanntſchaft und Umganges, gebeſſert zu ſehen. Ich erkenne jetzt nämlich mehr wie je, daß ich gegen Liſzt mich nicht ganz gehen laſſen darf, und eine gewiſſe Sorgſamkeit auf mein Verhalten zu ihm verwenden muß. Mein Humor iſt ihm ganz fremd.

106. An Karl Klindworth.

Venedig, 1. Febr. 59.

Mein lieber Klindworth!

Nach meinem Gewiſſen hätte ich Ihnen längſt ſchon geſchrieben. Immer wollte ich jetzt aber erſt auch einen definitiven Abſchluß mit Härtels abwarten. Zu dem kommt es ſehr ſchwierig, was — zur Entſchuldigung muß ich's ſagen — wohl in der Ungewöhnlichkeit des Gegenſtandes liegt. Bald muß ich nun aber ein Letztes erfahren. Ich beabſichtige vorläufig auf den Stich der Partituren zu verzichten, und dieſen erſt zur geigneten Zeit vom Ausfall einer Subſkription abhängig zu machen. Auf dieſe Weiſe hoffe ich, für die Klavierauszüge etwas erträgliches bezahlt zu bekommen; denn den Stich der Partituren hätte ich gewiſſermaſſen — durch Aufopferung des Honorars — bezahlen müſſen. Bezahlung Ihrer Arbeit habe ich natürlich ausbedungen, auch angedeutet, daß Sie geneigt ſein würden, die Klavierauszüge ohne Worte zu machen. Nun wollen wir ſehen. Immer noch zweifle ich aber, ob Härtels auf mein letztes Angebot eingehen werden.

---

[*] Vgl. zu dem folgenden: Briefwechſel zwiſchen Wagner und Liſzt, II, S. 228 ff.

Es iſt ein Elend in dieſer Welt. Wie nichtswürdig ich mir jetzt hier helfe, denken Sie kaum. Zum größten Unglück konnte ich auch nur ſelten arbeiten. So oft war ich krank — was wohl kein Wunder iſt. Jetzt bin ich über der Inſtrumentation des 2en Aktes von Triſtan. Ich arbeite ſehr langſam — dafür aber ſchreibe ich nur das beſte nieder, was mir einfallen kann. So ein Muſikſtück wie dieſen 2en Akt habe ich nun doch wohl noch nicht gemacht. Er wird Ihnen gefallen.

Ihre Freude am Siegfried kam mir wie aus einer verſchollenen Welt zu. Ich habe davon rein Alles vergeſſen. Aber es wird wieder kommen, deß bin ich gewiß. Wohl wird mich's auch ſehr erfriſchen. Nur muß erſt der Schmerzenskelch ausgetrunken werden. Wenn man ſo recht mit dem ganzen Leben fertig iſt, geht das Spiel beſſer.

Von Weimar weiß ich nichts. Doch iſt das Ihnen Zugekommene eigentlich eine alte Geſchichte. Es iſt Liſzt's Point d'honneur. Wie's aber mit meiner

Amneſtie ſteht? darum fragt es ſich. Wenn die paar mir geneigten Fürſten vom Bundestage nicht Zwang auswirken, giebt mich der Sachſe nicht frei. Wollen ſehen! —

Vorläufig der Triſtan zum September in Karlsruhe. Ob ich fertig werde, weiß ich aber noch nicht. Meine Arbeitslaune hängt immer an einem Faden: der kann jeden Augenblick durchſchnitten werden. — Meine arme Frau macht mir viel Noth. Ich fürchte lange Zeit einzig ihrer Geſundheit leben zu müſſen. Das iſt ein unverſiegbarer Quell des Leidens für mich! —

Geht Alles gut, ſo beendige ich den Triſtan im Juni und bleibe ſo lange hier. In Venedig lebe ich fortwährend gänzlich zurückgezogen. Karl Ritter beſucht mich allein.

Ihre Arbeit wird gewiß vortrefflich ſein. Sie wiſſen ja was Sie thun. Auf den Akt von Siegfried freue ich mich. Sobald Sie eine ſichere Gelegenheit haben, ſchicken Sie die Partiturſkizzen doch an Härtels (für mich). Im Ganzen überlege ich, daß ich eigentlich doch noch nie die Erfahrung gemacht habe, daß eine Sendung per Poſt verloren gegangen ſei. Vielleicht können Sie's ſelbſt nach Venedig wagen. (Immer noch alte Adreſſe!)

Kürzlich kam mir ein Anerbieten für nächſten Winter nach New-York, um meine Opern dort aufzuführen. Ich halte ſie hin, habe aber im Sinne, Sie — als meinen Stellvertreter — zum Dirigenten zu empfehlen. Was meinen Sie dazu?

Herzlich beklage ich Gerber. Er ſah mir nie wohl aus. Wird Amerika helfen? Halten Sie ſich noch eine Weile ſtraff. Bald bin ich vielleicht gar nicht mehr, oder — es paſſirt mir einmal etwas Gutes. Dann müſſen

Sie mit davon haben. Sie müſſen Kapellmeiſter werden. Die Londoner Klavierlehrerei geht nicht. —

Adieu! liebſter guter Freund! Herzlichen Dank für Ihre Theilnahme! Schönſten Gruß!

Ihr R. W.

(In Eile!!)

107. An Karl Klindworth.

Venedig, 4. März 59.

Mein lieber Klindworth!

Ich ſoll nächſten Winter auf 5 Monate nach New York kommen. Deutſche Elite-Oper. Aufführung meiner Opern. Sie ſcheinen gut zahlen zu wollen. Ich faſſe die Sache allmählich ernſter auf, und habe meine Bedingungen eingeſchickt, unter denen eine hauptſächliche iſt, daß man neben mir — der ich nur meine Opern dirigiren würde — Sie als andren Dirigenten mit 10,000 francs = 2000 Dollars für die fünf Monate anſtellen ſollte.

Ueberlegen Sie ſich's, ob Sie einwilligen würden, wenn man darauf einginge. Die Ueberfahrt — 1. Klaſſe — iſt frei, ein Monat wird in Europa vorausbezahlt. Für die übrigen Gagen beſtehe ich auf Deponirung in einem mir befreundeten Handelshaus in New York. Sie könnten Sich jedenfalls 5 bis 6000 francs erübrigen; außerdem aber ſich eine Stellung gründen, die jedenfalls rentabler ſein würde, als Ihre Londoner.

Mich ſollte es freuen, mit Ihnen zuſammen zu ſein; ſchon die Reiſe würde ſo erträglicher. Macht ſich dieſer Hauptpunkt, ſo habe ich wirklich Luſt die Sache anzunehmen.

Schreiben Sie mir bald.

Die Orcheſterſkizzen zum Siegfried halten Sie noch zurück. Ich gehe Ende dieſes Monates von Venedig fort. Vorher melde ich Ihnen genau wohin, und bitte mir dann auch die Skizzen aus. Geben Sie mir guten Anlaß Ihnen zu ſchreiben durch eine beiſtimmende Antwort.

Beſten Gruß von

Ihrem ſehr brief-müden

Richard Wagner.

---

108. An Karl Klindworth.

Luzern, 28. April 59.

Mein liebſter Klindworth!

Ich muß Ihnen melden, daß mich der Amerikaner abſchlägig beſchieden hat. Zwar macht er mir ein Gegenanerbieten, über das ſich noch reden und nachdenken ließe; doch beträfe dieß nur mich, da er bereits ſeinen ſtehenden Kapellmeiſter, Anſchütz, hat, der neben mir die anderen Opern dirigiren ſollte, und zu dem er einen dritten Kapellmeiſter unmöglich noch anſtellen könnte. Wie leid ſollte es mir nun thun, wenn Sie zu ernſtlich auf die Erfüllung meines Wunſches gerechnet hätten, und durch das Nichtzuſtandekommen Sich nur eine größere Verſtimmung zuzögen! — Auch ich werde die Sache wohl gänzlich aufgeben. Es erinnert mich doch ein wenig gar zu ſehr wieder an London!

Ich bin ſeit einem Monat jetzt hier in poſitivſter Einſamkeit und ſuche meinen letzten Akt zu Stande zu bringen. Noch bin ich aber nicht weiter darin vorgerückt: die Witterung iſt zu miſerabel. Bis Ende Juni werde ich wohl hier bleiben, und dann nach Paris gehen, wo ich mich jedenfalls ganz niederzulaſſen gedenke. Mit Deutſchland iſt's für mich ganz aus. Tröſtliches weiß ich gar nicht. So haben ſich auch alle meine Unterhandlungen mit Härtels wegen der Nibelungen wieder zerſchlagen. Seien Sie mir daher nicht böſe, daß ich Sie mit der Arbeit drängte. Doch wird ſie nicht vergebens geweſen ſein; denn komme ich nur erſt einmal wieder dazu, mich um die Außenwelt zu bekümmern, und faſſe dann die Aufführung auch dieſer Nibelungen in die Augen, ſo führe ich's auch durch, wo es ſei, und — ein guter Erfolg ſoll uns dann doch noch lohnen.

Jetzt ſehne ich mich nur nach der Beendigung des Triſtan! es wird mir dann um Vieles leichter ſein. Die Siegfriedſkizzen können Sie mir, denke ich, getroſt — per Härtels oder auch direkt — nur ſchreiben Sie mir zugleich und machen mich auf die Abſendung aufmerkſam! — nach Luzern ſchicken.

Nun erhalte Sie Gott der Allgütige, und helfe Ihnen auch ein wenig!

Schreiben Sie mir bald, wie's Ihnen geht!

Adieu! Herzlichſte Grüße von

Ihrem

(Schweizerhof.) Richard Wagner.

109. An Karl Klindworth.

Luzern, 18. Juni 59.

Verzeihen Sie, lieber Klindworth, wenn ich Ihnen heute nur mit Wenigem für die glückliche Zuſendung meiner Siegfried-Skizzen danke. Ich habe ſie richtig erhalten. Sagen Sie doch ſeiner Zeit auch Frau v. Clermont meinen Dank.

In Bezug auf Ihre längere Mittheilung Ihres Conſliktes mit Daviſon*) bedauere ich nur, daß Sie mir nicht Ihren Brief an ihn ſelbſt zukommen ließen: aus dem Erfolge desſelben erſehe ich nur, daß er ein wahres Meiſterſtück geweſen ſein muß; denn einen ſo unverſchämten Gegner zu ſolch eclatanten Zugeſtändniſſen zu treiben, heißt wirklich unerhört viel. Sie müſſen das ſehr ſchön gemacht haben, und ich gratulire beſtens dazu!

Von Amerika weiß auch ich gar nichts mehr; es ſcheint ſich Alles in Dunſt aufzulöſen. Hoffentlich ſoll mir vom Schickſal dieſe Calamität erſpart werden, in die ich mich um des lockenden Gewinnes wegen doch wohl ſonſt ſtürzen würde.

Seit einiger Zeit habe ich meine Arbeit wieder aufgenommen. Bis Herbſt werde ich ſo langſam mit Triſtan fertig werden. Sie werden ſich einmal über dieſe Partitur wundern. Vorläufig ſetze ich die Aufführung Okt. Nov. oder Dezember in Karlsruhe an. Einen großen Eindruck dieſer Arbeit verſpreche ich mir, und hoffentlich ſoll dieſer dann dem Gedeihen meiner Nibelungen förderlich ſein. Bleiben auch Sie daher dieſem Unternehmen noch treu: auch Sie denke ich, ſollen nicht umſonſt d'ran mitgearbeitet haben. —

Leben Sie wohl für heute. Können Sie, ſo beſuchen Sie mich hier. Bis Ende Auguſt bleibe ich noch. Dann nach Paris, von wo aus ich Sie näher habe und ebenfalls zu beſuchen gedenke!

Adieu! Ihr R. W.

---

*) James Daviſon, Muſikrezenſent der „Times“ und der „Musical World“, ein heftiger Gegner Wagners, der auch den jungen Klindworth, der als Liſztſchüler nach London gekommen war, in gehäſſigſter Weiſe am künſtleriſchen Emporkommen hinderte.

110. An Prinzeſſin Marie Wittgenſtein.

Luzern, 8. Auguſt 59.

Mein liebes, theures Kind!

Geſtern habe ich die Partitur des Triſtan vollendet. Ich habe mir dieſen wichtigen Abſchnitt meines Lebens mit ſchmeichelndem Bewußtſein zu einem Gruß an Sie aufgeſpart.

Soll ich Ihnen Erinnerungen wecken? -- Ich blicke zurück. Im Herbſt 1853 war es, wo Sie zuerſt, ein jungfräuliches, tiefſinniges, edles, mitleidvolles Kind, mit bewältigender Schönheit in mein Leben traten. Denken Sie der Pariſer Fahrt? Sie war ein Götterfeſt der liebevollſten Freundſchaft, und Sie waren die Anordnerin dieſes Feſtes. Und glauben Sie, dieß wäre in meinem armen Leben ohne Spur vorübergegangen? Zurückgekehrt, begann ich, nach ſechsjähriger gänzlicher Unterbrechung meiner muſikaliſchen Productivität, wieder zu componiren. Noch ſind es nicht ſechs Jahre ſeitdem. In dieſer Zeit war ich wiederholt gänzlich an der Fortſetzung der begonnenen Arbeiten gehindert; ich kann drei Pauſen von je einem vollen Vierteljahr aufzählen, in denen ich nicht dazu kam, eine einzige Note zu ſchreiben. Trotzdem vollendete ich das Rheingold, die Walküre, zum größten Theil den Siegfried, und nun Triſtan und Iſolde. Was man über dieſe Werke urtheilen wird, muß ich dahin ſtellen; gewiß aber werden ſie einem Einwand begegnen, daß ſie zu voll, zu unabläſſig von der ganzen Fülle des Gegenſtandes erfüllt, zu ununterbrochen in immer gleich ſtarken Ausdrücken der brünſtigſten Leidenſchaft, der tiefſten Beziehungen abgefaßt ſeien. Dem erſten Blicke wird ſich zeigen, daß dieſe Partituren bei weitem reicher, feingewebter, verſchwenderiſcher ausgeſtattet ſind, als alle meine früheren Partituren zuſammen genommen. Und dieſe vier Werke ſchuf ich in dieſer Zeit, und von da an — wo ich von unſerer Pariſer Fahrt zurückkehrte. Glauben Sie, daß ich Ihnen keinen Antheil an ihnen zugeſtehen möchte? — Gewiß, über mir mußte ein wunderbarer Segen walten, daß ich in dieſen Jahren des Kummers, der Entbehrung, der mannigfaltigſten Leiden aller Art, das ſchaffen konnte, was der Unbekannte vielleicht nur als aus dem reichſten Schooße eines harmoniſchen Daſeins hervorgeblüht ſich vorſtellen können wird.

Sie wiſſen es anders. Sie wiſſen aber auch, was mir half: Sie kennen die Blumen am dürren, rauhen Abhange meines Daſeins; ſie waren ſpärlich und wenig; aber es waren die Wunderblumen, die nur dort ſamenlos gediehen, und wie der üppigſte Wonnegarten der Tropen ſie nicht kennt. —

So denken Sie denn unſerer Pariſer Fahrt, und — blühen Sie lieblich und ſchön, liebe Himmelsblume!

Und Freund Liszt ſagen Sie, mein Bleiben ſei nun nicht länger in der Schweiz; ich ſei daran, Mitte dieſes Monates nach Paris zu gehen. Er ſchrieb mir nach Venedig, daß er mich für die Zukunft gern in Paris wüßte, weil er mich dort öfter und eher beſuchen könnte. Somit darf ich ihn, ſeiner letzten Ankündigung nach, wohl Ende Auguſt dort erwarten?

Tauſend Grüße! Ihr

Richard Wagner.

111. An Dr. Anton Puſinelli.

Paris, den 3. October 1859,
4 Avenue de Matignon,
Champs Elysées.

Lieber Anton!

Es erweckt mir ein tief wohlthuendes und mit der ganzen Menſchheit verſöhnendes Gefühl, wenn ich Deine unſchätzbare Freundſchaft zu mir überdenke. Nimm meinen innigſten Dank, und genieße des ſchönen Bewußtſeins ungetrübt, das Deine edelmüthige Treue Dir gewähren muß! — Deine Nachrichten über meine Frau finden mich nicht unvorbereitet. Aus ihren Briefen und ihren eigenen Bekenntniſſen leuchtet mir deutlich ein, wie ſchwierig es mit der Armen ſteht. Namentlich aber erſehe ich auch, wie ſehr Deine ärztlichen Bemühungen in ihrem Erfolge dadurch gehindert werden, daß meine Frau fortgeſetzt in Umgangsbeziehungen bleibt, die nur nachtheilig auf ſie wirken können. Daß meine Frau Dich als Arzt fand, war ein großes Glück für ſie, daß dies aber in Dresden gerade ſein mußte, war ein Unglück. An jedem anderen Orte war ſie all' den Einflüſſen, die ich kurz andeutete, weniger ausgeſetzt. In Bezug auf Paris irrſt Du Dich nun. Meine Frau wird hier mit mir in der größten Zurückgezogenheit leben. Ich habe eine ſehr angenehme Wohnung, faſt außerhalb der Stadt, in einem neuen, höchſt ſtillen Quartier gemiethet, in hoher Lage, reiner Luft, nahe der angenehmſten Spaziergänge, dem bois de Boulogne u. ſ. w. Auch ich kann nicht anders mehr gedeihen, als bei ſtillem Leben, ohne allen geſellſchaftlichen Summs, größter Ruhe und häuslicher Behaglichkeit. Auf die mir bevorſtehenden hieſigen Unternehmungen laſſe ich mich nur in dem Sinne ein, daß ich ſtrikte nur mit meiner Sache zu thun habe, dagegen von Allem, etwa Anderen nöthig dünkenden Coterie-Weſen mich abſolut fern halte: glücklicherweiſe iſt mein Ruf auch in Paris ſo groß, daß ich auf nichts dieſer Art Rückſicht zu nehmen habe und ruhig meinen geraden Weg gehen kann. Meine Frau wird ſehr angenehm und ruhig bei mir wohnen, ohne daß wir Beide uns im Mindeſten ſtören. Sie ſoll täglich einmal ausfahren können, um ihre Promenaden nach Belieben vorzunehmen, Geſellſchaften gebe ich nicht und werde meine Frau nie veranlaſſen, etwa mir werdenden Einladungen (ſobald ich fühle, daß ſie ihr — ſchon des Franzöſichen wegen — läſtig ſind) — Mitfolge zu leiſten. Dagegen rechne ich des Abends häufig auf den Beſuch einiger alter, höchſt gemüthlicher deutſchen Freunde. Auch ſoll meine Frau öfter das Theater oder Concerte zu ihrer Zerſtreuung beſuchen. Dies Alles, wie ganz Paris überhaupt, hält ſich ihr aber in einer gewiſſen Ferne, ungefähr wie ein Schauſpiel dem Zuſchauer, während ſie in Dresden gewiſſermaaßen mitten in der Action drinn ſteckt. Glaube mir ſomit, liebſter Freund, ich weiß ſehr genau, was ich thue und will, wenn ich meine Frau aus Dresden fort nach Paris nehme. Durch meine ſtete Nähe ſind ihr auch 1000 Motive der Unruhe und unſicheren Vorſtellungen entzogen, und mir ſelbſt traue ich mit voller Sicherheit jetzt nach allen Erfahrungen, gerade in meiner Pariſer Lage, die Fähigkeit zu, immer nur zerſtreuend und beruhigend auf die Leidende zu wirken. Somit bitte ich Dich, gegen ihre Ueberſiedelung eben nach Paris nichts einzuwenden: Glaube meinen Gründen! Ein andres aber iſt es mit dem Projecte unſres Zuſammentreffens in Karlsruhe zur Zeit der Proben und Aufführungen meines neuen Werkes. Durch Eure Berichte beſtimmt, muß ich, genauer überlegt, mich unbedingt jetzt gegen die Ausführung dieſes Vorhabens ausſprechen. Dort trete ich mit dem Tage meiner Ankunft in eine für mich ſo ungeheuer aufregende Thätigkeit, daß ich gerade während der Zeit meines dortigen Aufenthaltes abſolut unfähig werde, auf meine Frau von wohlthätigem Einfluß zu ſein. Ich fürchte mich ſehr vor dieſer Periode. Ein neues Werk, wie dieſer Triſtan gerade, von ſo ungeheurer Schwierigkeit für den Geiſt und die Feinheit der Auffaſſung, von ſo außerordentlicher Leidenſchaftlichkeit, zum erſten Male einſtudiren, und zwar nach ſo ſehr langer Entfernung von jeder derartigen Thätigkeit, iſt etwas, was ich überhaupt nur noch ſehr ſelten mir zumuthen darf. Es wird da Verſtimmung, halbe Verzweiflung, mit ſchrecklicher Aufregung und unmenſchlicher nervöſer und ſelbſt muskulöſer Anſtrengung mich in einen Zuſtand bringen, in welchem ich aller Nachſicht und Pflege bedarf, und ganz unfähig werde, dieſelbe anderen angedeihen zu laſſen. Nun dahinein noch das erſte Wiederſehen, die an ſich ganz natürliche Aufregung meiner Frau, ihre Noth und Sorge um mich, ihre eigene Angſt um des Gelingens willen, dazu meine unausſtehliche Reizbarkeit u. ſ. w. Dies Alles wohl überlegt iſt es durchaus unmöglich, daß um jene Zeit meine Frau in Karlsruhe zugegen ſei. Etwas ganz Anderes iſt es, wenn ich ſpäter in Paris den Tannhäuſer zur Aufführung bringen ſollte: Gegen dieſes ältere Werk bin ich nach großer Erfahrung vollkommen frei, ruhig und objectiv geworden: Ich ſelbſt werde nicht dirigiren, ſondern dem Ganzen nur aſſiſtiren, und für gute Auffaſſung ſorgen. Dies wird für uns Beide mehr eine Unterhaltung als eine Aufregung ſein.

Ich hoffe, lieber Freund, auf Deine Zuſtimmung. Denn, bedenke Eines. Unerläßlich war für meine Frau ein entſcheidendes, ärztliches Eingreifen: ſchließlich aber, trotz aller Kunſt und Sorge des Arztes, ſind doch bei Kranken dieſer Art die moraliſchen Einflüſſe die wichtigſten, und hierfür — das weiß ich eben — hängt Leben und Tod meiner Frau einzig von mir ab! Ich kann ſie vernichten, aber auch erhalten: ſomit, da ich ihr Loos in meine Hand gegeben weiß, iſt mir mein ferneres Verhalten gegen ſie mit größter Sicherheit vorgeſchrieben. Vertraue mir!

Und nun nochmals meinen tief und innig gefühlten Dank, Du theurer, edler, lieber Freund! Ich gebe Dir weiter keine Nachrichten von mir, weil Dir dieſe ja immer durch meine Frau zu Gebote ſtehen. Genüge es Dir, daß ich Ruhe und Geduld zu Allem und Jedem in mir fühle. Ich hoffe, noch dieſen Winter eine Aufführung des Tannhäuſer in Paris zu Stande zu bringen. Hoffentlich glückt mir dann wohl auch der Verkauf der Oper an einen Pariſer Verleger, und mir wird ſomit die Genugthuung zu Theil, durch gewiſſenhafte Ausführung meines Verſprechens, einen gewiß nicht geringen Theil meiner pekuniären Schuld an Dich prompt abzuzahlen.

So leb' denn wohl, grüße Deine liebe kleine Frau und Deine vielen, vielen Kinder herzlich von mir, und ſei meiner ſteten Liebe und Dankbarkeit gewiß!

Dein

Richard Wagner.

112. An Hans von Bülow.*)

Paris 7 Oct. 59.

. . . . . .

So giebt es Vieles was wir unter uns gern uns zugeſtehen, z. B. daß ich ſeit meiner Bekanntſchaft mit Liſzt's Compoſitionen ein ganz anderer Kerl als Harmoniker geworden bin, als ich vor dem war, wenn aber Freund Pohl dieſes Geheimniß ſogleich à la tête einer kurzen Beſprechung des Vorſpieles von Triſtan vor aller Welt ausplaudert, ſo iſt dieß einfach mindeſtens indiscret, und ich kann doch nicht annehmen, daß er zu ſolcher Indiscretion autoriſirt war? Liſzt kann mir z. B. wohl mit Dinte auf das Widmungsblatt des Dante ſchreiben, daß er mir Vieles verdanken zu haben glaube; ich nehme das als einen Exzeß der Freundſchaft auf. Thörig von mir aber würde es aber doch ſein, wollte ich darauf beſtehen, daß ſo etwas wirklich gedruckt für alle Welt der Widmung beigefügt ſei? Es würde mich dies geradewegs zum öffentlichen Proteſt veranlaßt haben. Herrn Pohl möchte daher von uns beiden etwas mehr Discretion zu empfehlen ſein, denn ich glaube er compromittirt Liſzt, wenn gleich er auch die Fürſtin befriedigen ſollte. —

Doch muß ich Dir im Vertrauen klagen, daß ich jetzt gar keinen rechten Styl mehr finde, Liſzt zu ſchreiben. Ich quäle mich ſeit Wochen mit dem Vorhaben eines Briefes an ihn. Wohl könnte ich es mir leichter machen, denn nie erhalte ich eigentlich einen Brief von Liſzt, ſondern höchſtens nur Antworten auf meine Briefe und dieſe jedes Mal von ein bis zweimal kürzer als meine Briefe. Es drängt ihn ſomit nichts zu mir. Rede ich ihn an, ſo iſt er der vortrefflichſte Freund, den man ſich denken kann, aber — er redet mich nicht an. Woher nehme ich's nun ihm immer wieder Anreden zu adreſſiren? . . . Wie es zwiſchen Liſzt und mir ſteht, oder — was zwiſchen uns ſteht — erkläre Dir das aus ſeinem Benehmen. Sein Dante (mir gewidmet) war über einen Monat öffentlich erſchienen; ich warte auf die Zuſendung des Dedicationsexemplares, und vermuthe, da es ſo lange ausbleibt, Liſzt würde meine Anſtrengungen, ihm das Widmungsexemplar des Lohengrin in ſchönem Einbande zuzuſchicken, in ſeiner Weiſe verſchwenderiſch überbieten wollen. Endlich reißt mir die Geduld: ich klage ihn, mit gekränkter Stimmung, ob dieſer Zögerung an, und bitte ihn dringend um ein Exemplar. Nun, das ſchickte er mir denn auch; zu meiner Beſchämung hatte ich allerdings zu erſehen, daß ich mich in dem Verzögerungsgrunde getäuſcht; das Exemplar war, wie es von Härtel's kam. Doch hatte Liſzt einige überſchwängliche ſchöne Zeilen zur Verſtärkung der Widmung hineingeſchrieben, die R. Pohl nicht drucken laſſen dürfte, aber kein freundſchaftliches Wort der Entſchuldigung dabei. — Jetzt erfahre ich, daß ſeine Meſſe ſeit lange erſchienen. Liſzt weiß, wie ſehr ich darauf halte, von ihm zunächſt mit ſeinen neuen Werken bedacht zu werden . . .

---

*) Zum Verſtändniſſe dieſes Briefes vergl. die Briefe Liſzts an die Fürſtin Wittgenſtein (Nr. 363, S. 492).

Ich weiß, daß Liſzt's generöſe Natur beim letzten Conflicte jedes Mal ſiegt; ſeine im Dante eingeſchriebenen Zeilen bezeugten mir eine ſchöne Aufwallung, ein nobles Schamgefühl über ſeine vorangehende Schwäche, in der er vermuthlich Inſinuationen zu einem laueren Benehmen gegen mich gewichen war. Somit wird Liſzt mir ſtets eine erhabene, tiefſympathiſche, hochbewunderte und geliebte Erſcheinung bleiben; aber — an wohlthuende Pflege unſerer Freundſchaft wird nicht viel mehr zu denken ſein. Er iſt mir in der Vernachläſſigung dieſer Pflege augenfällig vorangegangen; ich kann jetzt nicht anders mehr, als ihm folgen, ich hätte ihm fortan zu viel zu verſchweigen, und damit iſt keine Freundſchaftspflege möglich. Ich finde jetzt keine Worte mehr zu ihm. Phraſen aber mag ich ihm nicht ſchreiben: dazu iſt er mir zu lieb. — Somit bitte ich Dich, ihm über mich und meinen hieſigen Aufenthalt zu melden. Was zu ſeinem Nachtheile ihn beherrſcht, möge er es dadurch erkennen, daß ihm klar wird, was er dadurch nothwendig verliert.

113. An Julius Stern.

Paris, 30. Oktober 1859.

Geehrteſter Herr!

Faſt muß ich mir nun einen Vorwurf daraus machen, ſo lange mit meiner Antwort auf Ihren freundſchaftlichen Brief, ſowie auf die an mich gerichtete, ehrenvolle Aufforderung des Central-Comités für die bevorſtehende Schillerfeier in Berlin gezögert zu haben. Ihre Einladung freute mich zu ſehr, als daß ich eine ablehnende Entgegnung nicht längere Zeit erwägen zu ſollen glaubte. Ich hoffte wirklich der für jede künſtleriſche Sammlung durchaus übelgeſtimmten Lage, in der ich mich grade jetzt befinde, doch vielleicht noch die zu der von Ihnen gewünſchten Arbeit nöthige Gunſt abzugewinnen. Allein vergebens; und ich erkenne es nun an der höchſten Zeit, Ihnen beſtimmt zu erklären, daß ich der mir zugedachten Ehre nicht entſprechen kann.

Dank der Huld des Königs von Sachſen und des polizeilichen Einheitskartells Deutſchlands ſah ich mich jetzt genöthigt, alle Hoffnung, endlich wieder in Deutſchland mich niederlaſſen zu können, vollſtändig aufzugeben und eine definitive Anſiedlung in Paris zu bewerkſtelligen. Um ungeſtört und ruhig wohnen zu können, mußte ich mir ein kleines Häuschen miethen, was in Paris zu finden eine große Seltenheit iſt, und welches ich daher unter der Bedingung übernehmen mußte, es innerlich ganz neu herrichten zu laſſen. Ich bin hierdurch in eine ſolche Unruhe und gepeinigte Lage verſetzt, daß ich nun ſchon die vierte Woche mitten unter Arbeiten aller Art (und zwar Arbeiten, die nie zu enden wiſſen!) zu allen möglichen Betrachtungen über das Elend der Welt und meine eigene Thorheit, nur nicht aber zu Kunſtconceptionen Veranlaſſung finde. Da nun die Schillerfeier nothwendig am 10. November ſtattfinden muß und meine Arbeit mindeſtens jetzt ſchon fertig zu ſein hätte, vermag ich nun nicht mehr zu zögern, und ſehe mich verpflichtet, die mir ſo leidvolle, abſchlägige Antwort Ihnen ertheilen zu müſſen.

Den Kummer, den mich dieſes koſtet, bei Seite geſetzt, leugne ich nun aber nicht, daß die an mich ergangene Aufforderung mir große Freude gemacht und eine ſchöne Genugthuung gegeben hat. Ich danke Ihnen herzlich dafür, daß Sie bei dieſer großen ſchönen Gelegenheit meiner gedacht haben und erſuche Sie, denſelben Dank den geehrten Mitgliedern des Comités in meinen Namen auf das Angelegentlichſte ebenfalls ausdrücken zu wollen. Indem ich dieſe Betheuerung und Bitte an Sie richte, übermannt mich von Neuem das innige Bedauern, der mir zugedachten Ehre nicht entſprechen zu können, da ich hierin zugleich auch eine ſo ſchöne Aufforderung erkennen durfte, meiner neuerdings durch eifrige Beſchäftigung mit ſeinen Dichtungen neu und inniger als je entzündeten Liebe zu unſerm herrlichen Schiller, dem man doch eigentlich erſt jetzt volle Anerkennung zu zollen beginnt, einen wahrhaft und tief begeiſterten Ausdruck zu geben. Rechnen Sie dieſe Betrübniß mit hinzu, ſo haben Sie alles, um beurtheilen zu können, wie ungern ich Ihnen heute ſtatt dieſer Verſicherungen nicht eine meiner beſten Arbeiten ſende.

Ihrer freundſchaftlichen Theilnahme mich für immer beſtens empfehlend, verbleibe ich mit aufrichtiger Hochachtung

Ihr ſehr ergebener

Richard Wagner.

114. An Felix Draeſeke.

16 Rue Newton, Champs Elyſées.
Paris, 1. Nov. 59.

Sie haben es gut angefangen, lieber Draeſecke, keine Antwort auf Ihren ſchönen Brief zu empfangen, da Sie mir keine Adreſſe für ſich angaben. Ich verſichere Sie, daß ich wiederholt mich angenehm gedrängt fühlte, Ihnen zu ſchreiben, als ich immer nicht wußte, wohin? Nun ſoll Ihnen Bülow auf Umwegen dieſe Zeilen zuſtellen.

Für wen würden Sie mich halten müſſen, wenn Sie nicht an meine herzliche Erwiderung Ihrer Theilnahme, die Sie mir ſo ſchön bewieſen durch Ihren Beſuch in Luzern, glauben wollten? Wollten Sie auf Ihren eigenen Werth gar nichts rechnen, ſo würden Sie ſchon mit jenem Beſuche ſelbſt mir genügend wohlgethan haben. Ich bitte Sie nun aber, fahren Sie fort, und machen Sie, daß wir bald einmal wieder zuſammen ſeien. Ich denke an ſolche ſeltene Epiſoden ſtets mit Dankbarkeit und Erfriſchung zurück.

Nach Ihrem Fortgang von Luzern blieb ich dort in ungewiſſer Lage (und mit heimlichem Grauen vor Paris) noch bis 7. Sept. zurück, ließ mich vom guten Breneli pflegen und beſuchte dann Weſendoncks auf vier Tage. Ihre Mitteilungen und Anſichten über dieſe Freunde hatten mich ſehr gerührt und ergriffen. Nun bin ich ſeit 1½ Monat in Paris und beſchäftige ſeitdem mich hauptſächlich mit Wohnungsangelegenheiten. Ich habe mich ſehr abgelegen, in einem beſonderen kleinen Häuschen eingemiethet und werde da ſehr ruhig und angenehm wohnen. Nur hat mich die Einrichtung und alles damit zuſammenhängende ſtark affizirt. Noch habe ich keine Ruhe und an Arbeiten wird überhaupt ſo bald nicht zu denken ſein.

Der Triſtan in Karlsruhe iſt aufgegeben, und noch habe ich keine Ausſicht, ihn wo anders — natürlich unter meiner perſönlichen Mitwirkung vorführen zu können. Damit hängt für mich viel verdrießliches zuſammen. — Für jetzt arbeitet Roger hier an einer Ueberſetzung des Tannhäuſer, die wohl erträglich gelingen möchte; eine Aufführung desſelben in Paris ſteht aber noch in ziemlich weitem Felde. Mitte November erwarte ich meine Frau und gedenke mir mit ihrer Pflege Freude zu machen.

Da haben Sie alle meine Extérieurs: Intérieurs ſind ſeitdem noch nicht ſehr laut geworden. Einzig, daß ich das Ding immer überdrüſſiger werde und vorläufig mir gar nicht denken kann, wieder Muſik ſchreiben zu ſollen.

Unter ſolchen Umſtänden ſollen Sie ſich deſto mehr verpflichtet fühlen, tüchtig zu arbeiten. Ich erführe gern, daß Sie etwas neues vorhätten und nehme von Herzen an, daß mein Umgang mit Ihnen nur Ihren Ernſt befeuert hat. Laſſen Sie mich darüber bald erwünſchte Verſicherung haben. Und außerdem wird jede Nachricht von Ihnen mir ſtets ſehr willkommen ſein, denn meiner wahrſten Theilnahme halten Sie ſich hoffentlich verſichert.

Seien Sie nicht bös, daß ich Ihnen nicht mehr ſchreibe und geben Sie mir die Hoffnung, daß wir bald wieder deſto mehr ſprechen können.

In angenehmſter Erinnerung
ſchönſten Gruß
Ihres
Richard Wagner.

---

115. An Karl Klindworth.
16 rue Newton
Champs Elysées
Paris. 20. Febr. 60.

Lieber Klindworth!

Schicken Sie mir doch alsbald Alles was von meinen Schriften engliſch überſetzt in der musical world erſchienen iſt; es dient zur Vermittelung für Franzoſen, welche wohl engliſch nicht aber deutſch verſtehen.

Danke noch für Lohengrin.

Im Uebrigen bin ich furchtbar überanſtrengt, erſchöpft, mit Sorgen aller Art überhäuft. Unmöglich Ihnen mehr zu ſchreiben. —

Schott's haben das Rheingold gekauft; Sie werden Ihnen — wie ich's ausbedungen — den Klavierauszug bezahlen. Ich möchte übrigens darüber noch nicht viel geſprochen wiſſen.

Laſſen Sie ſich bald ſehen. Bei mir können Sie unterkommen. Sollte mich ſehr freuen!

Ihr R. W.

116. An Karl Klindworth.

16 rue Newton.
21. April 1860.

Lieber Klindworth!

Beſten Dank für die Ueberſendung der musical world: ich bedaure Ihnen damit Mühe, und am Ende wohl gar auch Unkoſten gemacht zu haben. —

Zychlinsky theilte mir mündlich von Ihnen mit, daß Sie meine Meinung darüber wiſſen wollten, ob Sie ſich zu weiteren Arrangements des Rheingoldes hergeben ſollen. Ich bitte Sie nun, hierin ja nicht ſcrupulös zu ſein. Dem Verleger kann ich nicht verwehren, allerhand Arrangements anfertigen zu laſſen; auch iſt mir, ſobald die Partitur und der vollſtändige Klavierauszug erſcheinen, durchaus gleichgültig in welcher Form dem gemeinen Haufen außerdem meine Sachen vorgelegt werden. Kann ich dabei noch ein Intereſſe haben, ſo iſt es einzig, daß auch dieſe Arrangements mit Verſtand und Kenntniß gemacht werden; ja ich bin der Meinung, daß dieſe Arrangements ſehr wichtig und intereſſant gemacht werden können, ſobald eben ein gewiegterer Künſtler ſich damit befaßt, ſtatt deſſen ſie ganz unſinnig werden, ſobald eben ein gewöhnlicher, ignoranter Arrangeur dazu genommen wird.

Demnach geht meine Meinung dahin, daß ich Sie ſogar bitte, Schott's Aufforderungen zu entſprechen: die große Bedeutung des faſt ſtets im ſymphoniſchen Zuſammenhange angewandten Orcheſters kann Ihnen die Aufgabe leicht machen.

Außerdem bringt Ihnen dieß eine paſſable Einnahme, während Sie dieſe andernfalls Jemandem überlaſſen, der hauptſächlich doch nur Ihr Hauptarrangement wieder benutzt. Alſo —! —

Wollen Sie mich ſehr verbinden, ſo nehmen Sie die Correktur ſehr energiſch zur Hand: ich habe beſtellt, daß man aus der Partitur die ſceniſchen Bemerkungen ſehr genau in den Klavierauszug eintragen ſoll. Wachen Sie darüber.

Es verſteht ſich, daß der Tenorſchlüſſel (im Geſang) überall in den Violinſchlüſſel transponirt wird.

Sobald Sie eine Correktur gemacht, bitte ich Sie dieſelbe ſogleich an mich nach Paris zu ſchicken. Ich beſorge dann die definitive Zurückſendung an Schott. —

Bei meinem Aufenthalte in Brüſſel führte mir das Geſchick endlich die einſt verheißene Bekanntſchaft Ihrer Couſine zu. Ich war augenblicklich im Hauſe Ihres Onkels*) heimiſch, und habe mich, namentlich an der Unterhaltung des alten jovialen Diplomaten ſehr amüſirt. Die Couſine muß in den letzten Jahren merklich gealtert haben: ſie ſieht nicht ganz wohl aus, und fühlt ſich auch wohl nicht ganz ſo. Sie hat mich lebhaft intereſſirt, und ich kann nur bedauern, Sie nicht ſchon zu jener troſtbedürftigen Zeit in London gekannt zu haben.

Von Ihnen, Liebſter, hört man nicht viel Gutes, namentlich eben was Ihre Londoner Situation betrifft.

---

*) Staatsrath Klindworth, der damals mit ſeiner Tochter Agnes Klindworth-Street, einer Schülerin Liſzts, in Brüſſel lebte. (Vgl. Glaſenapp III, 252.)

Ich habe dem Teufel die Seele des Dresdener Intendanten geweiht, dem ich zuletzt Sie lebhaft und ſehr motivirt für die in Dresden leer gewordene Stelle bei der Kapelle empfohlen habe: er hat mich abermals nicht gehört — und nun iſt er verfallen — rettungslos! —

Können Sie denn nicht einmal zu einem Beſuche abkommen. Ich wiederhole, daß Sie bei mir wohnen können. Bis Anfang July bleibe ich gewiß: dann aber möchte ich mich wohl noch etwas in der Schweiz umſehen.

Ich ſchreibe Ihnen ſonſt nichts über meinen hieſigen Trödel, es ennuyirt mich. Im Winter ſoll Tannhäuſer in der großen Oper gegeben werden: das macht mir jetzt manches Kopfzerbrechen. Am ſehnlichſten betreibe ich eine erſte Aufführung des Triſtan: noch habe ich keine ſichere Ausſicht dafür. Die Partitur davon iſt erſchienen. Kommen Sie hierher, ſo kann ich Ihnen wohl ein Exemplar auf ſo lange ablaſſen, bis ich es ſelbſt einmal (?) nöthig gebrauchen ſollte.

Nun ſei der allmächtige Gott mit Ihnen!

Ihr Richard Wagner.

---

117. An Malwida von Meyſenbug.

Paris, 20. Mai 1860.

Liebe Freundin!

Ihre heutige Sendung kam mir doppelt erwünſcht, da ſie außer dem Geſehenen mir nochmals Ihre Adreſſe zuführte. Was ich Ihnen zunächſt mitzutheilen hatte, folgt hier zuerſt. Ich bitte Sie, Madame S.*) beſtens von mir zu grüßen und zu ſagen, wie ganz beſonders leid es mir thut, das mir ſo freundlich vorgeſchoſſene Geld ihr noch nicht zurückſchicken zu können, da in meiner Lage ſich noch nicht das Mindeſte geändert hat. Von keiner Seite her habe ich irgend eine erleichternde Mittheilung erhalten. Ich überlaſſe es daher Madame S., da ſie leider bei meiner Lage ſo ſtark intereſſirt iſt, von ſich aus eine Anfrage nach Paris zu richten. Einzig wäre es mir lieb, wenn unter allen Umſtänden wirklich der Anſchein aufrecht erhalten würde, als ſei ich von dem mir mitgetheilten Vorhaben, für den Verluſt bei meinen Conzerten mich zu entſchädigen, ununterrichtet geblieben. Ich konnte Madame S., die ich für ſehr reich hielt und vollkommen im ſtande, den mir nöthigen Erſatz aus eignen Mitteln zu leiſten, in einer beſonders disponirten Stimmung ſehr leicht um ein Darlehn, welches ich in mehreren Jahren zurückbezahlen zu können volle Ausſicht habe, erſuchen. Zu einer Sammlung für mich in der Abſicht, die verlorene Summe als ein Geſchenk mir zuzuſtellen, hätte ich jedoch in keiner Weiſe auffordern können, da ich ſehr wohl weiß, wie wenig demjenigen, der ſich an die Geldhilfe anderer wendet, eigentlicher Glaube beigemeſſen wird und wie von dieſem Augenblick an ſeine Lage, ſei ſie welche ſie wolle, nur noch nach einem Maßſtabe gemeſſen wird. Das Außerordentliche wird eben ſtets außerordentlich und nicht begriffen bleiben. Demnach erſuche ich Madame S. herzlich, den Anſchein zu bewahren, als ſei ſie, während des Pariſer Aufenthalts, durch Sie, der ich im Vertrauen die Mittheilung meiner Verluſte gemacht hätte, ohne mein Wiſſen hiervon benachrichtigt worden. Glücklicherweiſe wird hierdurch der zarten Fürſorge meiner theilnehmenden Freundin in nichts zu nahe getreten. Ich ſehe jetzt ein, ich hätte klüger gethan, meine häuslichen Verhältniſſe noch im proviſoriſchen Zuſtand zu laſſen, umſomehr da meine perſönliche Neigung nicht dabei entſcheidend war. Es kommt jetzt darauf an, wie ich den Fehler wieder ausgleiche. Dann und wann ſind mir außerordentliche Zwiſchenfälle, wie ſie in meiner Lage zur Welt faſt natürlich ſind, zu Hilfe gekommen, um das Fehlerhafte meiner Dispoſitionen zu corrigiren. Ich habe das dann immer in der Meinung aufgenommen, daß diejenigen, die ſich um mich bekümmern, mehr dabei gewinnen als ich ſelbſt, der ich Ruhe und Glück nicht mehr ſuche, ſondern einzig Luſt und Raum zu neuen Arbeiten, von denen ich am wenigſten Genuß habe. Es ſcheint ſich jetzt nicht ſo leicht einrichten zu wollen, es läßt mich alles, ſogar Angekündigtes und faſt Sicheres, vergebens warten. Nach meiner innerſten Neigung würde ich mich mit einem einzigen Schritt vollkommen befreien, denn der Beſitz hat nie eine Spur von Macht über mich gehabt. Sollten Sie einmal erfahren, daß das Schickſal mich jeder anderen Rückſicht als der meiner eigenen Neigung für die Beſtimmungen meiner äußeren Verhältniſſe enthoben habe, ſo würden Sie zugleich erfahren, daß ich freiwillig vollkommne Armuth und Zurückgezogenheit gewählt hätte. Seien ſie deß verſichert, beſte Freundin.

---

*) Frau von Szemere.

— — — daß Sie nächſten Herbſt wieder nach Paris zu kommen hoffen, Sie glauben wohl, wie ſehr mich dies freuen würde! Wenn Sie dennoch dabei im Druck verharren, ſo laſſen Sie ſich die Frage der Prinzeſſin Leonore: wer iſt denn glücklich? immer wieder zum Troſt gereichen. Ich für mein Theil verſichere Ihnen, daß ich eigentlich nur der Welt zuſehe, um zu erfahren, wie ſie ſich mit einem Menſchen meiner Art anſtellt, und wie ſie von ihm zu profitiren verſteht. Ob ſie ihm den, nur aus den Geſetzen ſeines eignen Weſens beſtimmbaren Spielraum für die Entwickelung ſeiner Tätigkeit gönnt oder wie viel ſie ihm davon abknauſert. Ich kann dabei oft lächeln, wenngleich ich nicht leugnen kann, daß ich als empfindendes Weſen genug ſelbſt dabei im Spiele bin, um Schmerzen aller Art unter dem Experiment zu empfinden. So viel iſt gewiß, daß ich ſchon viel mehr geſchaffen habe als nöthig wäre, wenn ich ſelbſt dabei mich manchmal behaglich fühlen wollte. Doch das iſt nun einmal ſo!

Leben Sie wohl und haben Sie herzlichen Dank für Ihre Freundſchaft und auch für den türkiſchen Tabak, der mir jedenfalls periodiſches orientaliſches Behagen in Ausſicht ſtellt.

Ihr R. Wagner.

118. An Franz Liſzt.

Paris.
22. Mai 60.

O mein liebſter Franz!*)

Das war ganz wundervoll! Soeben habe ich Madame Street-Klindworth einen Auftrag gegeben, der mich ſehr nahe zu Dir brachte. Man hat nämlich in Brüſſel eine ſehr gute Photographie von mir gemacht, von der man mir ſelbſt nur ein Exemplar ſchickte. Weſendoncks ſind jetzt in Rom und kehren bald nach Zürich zurück: denen wollte ich mein Porträt zugeſchickt wiſſen, und bat Mad. Street-Klindworth von

---

*) Auch dieſer Brief fehlte in der erſten Auflage des Wagner-Liſztſchen Briefwechſels.

Brüſſel aus eines dorthin zu ſenden. Soeben zeigte ſie mir an, es ſtünde noch ein Zweites zu meiner Dispoſition. Wem ſollſt du das ſchicken? ſagte ich mir. Kannſt Du's glauben, mir fiel nichts anderes ein, als es Dir zuzuweiſen. Das ſage Dir genug von meiner Eitelkeit, aber auch, wie und in welchem Sinne ich Deiner gedenke! —

Heute haben wir ohne Widerſtreit den ſchönſten Tag für dieſes Jahr. Zum erſten Mal iſt der Himmel ganz rein, der erfriſchende Wind weht von Oſten her: Alles blüht und grünt! Als ich von meinem Morgen-Spaziergang mit Fipps zurückkam, ſagte ich mir: „ſchöner kann's dieſes Jahr nicht mehr werden! Iſt's überall ſo ſchön, ſo denkt wohl unwillkürlich Mancher heute auch Deiner!“ Auf Dich wagte ich nicht recht zu hoffen; ich habe mir vorzuwerfen, am 22. Oktober Deiner wohl gedacht, Dir aber nicht geſchrieben zu haben. Warum? Das weiß ich nicht mehr. „Nun, — dachte ich — gedenken wird er meiner doch! — Den Triſtan hat er auch: was liegt ſonſt weiter an mir verſchrobenem Kerl!“ — Dann las ich Berlioz's neueſtes Feuilleton von Heute über Fidelio. Ich habe Berlioz ſeit meinem Concert nicht wieder begegnet: ich war es vorher, der ihn ſtets aufſuchen oder einladen mußte, — er bekümmerte ſich nie um mich. Er hatte mich ſehr traurig gemacht: böſe war ich ihm nicht. Nur frug ich mich, ob der liebe Gott nicht beſſer die Weiber lieber aus ſeiner Schöpfung ausgelaſſen hätte: ſie nützen ungeheuer ſelten etwas; ganz in der Regel aber ſchaden ſie uns nur, ohne am Ende ſelbſt etwas davon zu haben. An Berlioz hatte ich es einmal wieder bis zu anatomiſcher Genauigkeit ſtudiren können, wie eine böſe Frau einen ganzen brillanten Mann ganz nach Herzensluſt ruiniren und bis zur Lächerlichkeit herabbringen kann. Was mag nun ſo ein armer Mann dabei für Genugthuung finden? Vielleicht die traurige, das übelſte Theil ſeines Weſens ſo recht eclatant zur Geltung gebracht zu haben! — Ich ſah, wie geſagt, Berlioz ſeitdem nicht wieder. Da las ich heut ſeinen Artikel. Der machte mir ſolche Freude, daß ich auf die Gewißheit hin, von ihm coloſſal mißverſtanden zu werden, in meinem gräulichen Franzöſiſch ihm folgendes Billet ſchrieb:

Cher Maitre! (ich weiß nämlich, daß ihm meine Vertraulichkeit gênant geworden iſt.) Je viens de lire votre article sur Fidelio. Soyez en mille fois remercié! C'est une joie tout speciale pour moi d'entendre ces accents, purs et nobles de l'expression d'une âme, d'une intelligence si parfaitement comprenant et s'appropriant les secrets les plus intimes d'un autre héros de l'art: il y a des moments, où, je suis presque plus transporté en apprenant cet acte d'appréciation, que par l'oeuvre appréciée elle-même, puisque celà nous témoigne infailliblement qu'une chaine, ininterrompue d'intime parenté rallie entre eux les grands esprits, qui — par ce seul lien — ne tomberont jamais dans l'incompris. Si je m'exprime mal, j'espère pourtant, que vous me ne comprendrez pas mal." —

Gott weiß nun, wie er dieſes Kauderwälſch aufnimmt: Wenn er mich dießmal nicht verſtehen will, fürchte ich, ihm mit meinem Franzöſiſch wenigſtens guten Grund dazu gegeben zu haben. Nichts deſto weniger erfüllte es mich mit einer eigenen Wärme, dieſe Zeilen an den Unglücklichen abzuſchicken. Und ſo freute ich mich denn, ganz auf Koſten des ſchönen

Tages, weiter ſtill für mich hin: die ſchwärzeſten Schatten des Lebens glätteten ſich licht aus. Grade auch Berlioz' Artikel über Fidelio hatte mir deutlich wieder gezeigt, wie allein der Unglückliche ſteht, und daß auch Er ſo zart und tief empfindet, daß ihn die Welt nur beleidigen, und ſeine beleidigte Gereiztheit mißbrauchen kann, daß ſie und die ihn umgebenden Einflüſſe ihn in wunderbare Irre führen, und ſich ſelbſt ihm ſo entfremden kann, daß er unwiſſend gegen ſich ſelbſt ſchlägt. Aber gerade durch dieſes tolle Phänomen hindurch erkannte ich, daß der Hochbegabte nur wieder den ſehr Hochbegabten zum eigentlich erkennenden Freunde haben kann, und das beſtimmte mich zu der Einſicht, daß in dieſer Gegenwart doch nur wir drei Kerle eigentlich zu uns gehören, weil nur wir uns gleich ſind; und das ſind — Du — Er — und Ich! — Aber das muß man ihm am allerwenigſten ſagen: er ſchlägt aus, wenn er's hört. Armer Teufel ſo ein geplagter Gott! —

Sieh, Liebſter! ſo weit war ich —: da kommt noch Deine Depeſche mit der Gratulation an!! Kind, daß Du dießmal nicht nur wieder ſo lieb meiner gedacht haſt, ſondern ſogar mir die Freude machen mußteſt, mir's heute noch zu ſagen, das iſt ein ganz unſägliches Heil! — Du lieber, guter, einziger Menſch! Sag' mir nur, wann bekomme ich Dich wieder zu ſehen? Muß ich Dir denn erſt ſagen, daß ich ganz raſend auf Dich werde, weil Du nicht einmal kommſt?

Ich kann Dir jetzt nicht mehr ſchreiben; ich bin ſehr erhitzt und — wenn Du willſt — außer'm Häuschen!

Ach, Alles Uebrige iſt im Grund ja auch nicht werth, und lohnt im Grunde „des Wackelns des Kinnes“ nicht. Doch ſchreibe ich bald wieder, wenn ich hoffen kann, Dich damit zu unterhalten.

Tauſend, tauſend jubelnden Dank

von Deinem

R. W.

Mit Laſſen ſpreche ich heute.

119. An Malwida von Meyſenbug.

Paris, 22. Juni 1860.

Beſte Freundin,

Haben Sie ſchönſten Dank für Ihren freundſchaftlichen Brief. Sie vermutheten recht, daß Sie mein längeres Schweigen aus meiner üblen Stimmung ſich erklärten. Ich habe in meinem Leben mit vielem Ungemach zu kämpfen gehabt, und die höhniſche Beigabe gänzlicher Vermögensloſigkeit zu einer ſo obſtinaten Geiſtesdispoſition, wie die meinige, hat zu jeder Zeit mir üble Konflikte bereitet. Keiner begreift dieß recht, und doch iſt's mit Händen zu greifen; wenn mir jetzt z. B. jemand aufmerkſam zuſieht, jetzt, wo ich alles zu ergreifen hätte, was mir Erleichterung meiner Lebenslaſt verſpricht und doch ſo wenig mich zu Conzeſſionen verſtehen kann, daß ich geſtern dem Direktor der hieſigen Oper erklärte, der Tannhäuſer werde ſo gegeben wie er iſt (ohne Ballett im 2. Akt) oder er werde gar nicht gegeben. Was dieſe Obſtination heißt, können Sie gerade jetzt, wie Sie meine Lage kennen, am beſten beurtheilen. Denn ich muß geſtehen, daß ſeit den 8 Jahren, wo meine Opern in Deutſchland gegeben werden, ein Zuſtand wie mein jetziger mir unbekannt geblieben iſt; immer nahm ich etwas ein und konnte beſtehen, ſo wie ich nun einmal lebte. Eben jetzt aber ſind meine älteren

Opern gänzlich erſchöpft, meine neuen verhindert, enorme Verluſte und — niemand, der mir hilft! — Alles, was ich verlange, iſt Credit wärend einer Stockung! Unmöglich! Ich vertraue mich und ernte dafür nichts als Preisgebung. In den Journalen leſe ich, ich habe 10000 Francs bekommen, und der Hohn, mit dem man dieß begleitet, iſt alles, was ich davon habe. Mein ruſſiſcher General kommt an, es findet ſich, daß für nächſten Winter von Petersburg nicht die Rede ſein kann, weil ich zur ſelben Zeit dort ſein müßte, wo ich hier nöthig bin, ſomit — verſtimmt! Nun hatte ich von einem Tag zum andern Forderungen an mich abzuhalten, die peinlichſten Stockungen im Hauſe, Aufregung und Schlafloſigkeit meiner Frau. Sie ſoll nach Soden ins Bad reiſen, und ich kann ihr kein Geld dazu ſchaffen. Und ſo geht es fort und wird mindeſtens ein halbes Jahr noch dauern, wenn es überhaupt dauern kann. Und das begegnet mir, dem man von allen Seiten immer von neuem wieder berichtet, welchen Enthuſiasmus ich da und dort wieder errege uſw. Von allen Menſchen, an die ich mich wandte, muß Madame S. mit vollſtem Recht mir als das einzige Weſen gelten, das wirklich bis zur Hilfe ſich ermannen konnte. Wie das jetzt nun ſteht und gekommen iſt, muß ich Ihnen wirklich verſichern, daß ich Madame S. ungemein achten gelernt habe. Wenn ich mich entſinne, wie Sie an dem einen drängenden Tag zu mir kamen und die nöthige bedeutende Summe mir einhändigen durften, ſo kann ich nicht anders als bekennen, daß ſie die einzige war, die ſich bewährt hat. Sagen Sie ihr das. Verwundern Sie ſich nicht, daß ich Ihnen keine Lobſprüche ſage, wiewohl ich in Madame S. nur Ihr Werk zu erkennen hatte; das verſteht ſich aber von ſelbſt, während Madame

S. ſich nicht von ſelbſt verſtand. Von der Subſkription kann keine Rede mehr ſein, hier iſt alles in Grund und Boden verfehlt. Was das Werk höchſtens zweier Tage ſein durfte, hat ſich durch zwei indiskrete Monate bis in die Journale hingeſchleppt und iſt leider auch in die Hand Foulds*) geraten, was allein genug iſt, um jedes Benefiz abzulehnen. — —

Laſſen wir das nun. Mir bleibt nichts als meine Schuld, mein Dank und mein Bedauern gegen Madame S. (ihr nicht gleich zurückzahlen zu können), im übrigen — die Hölle, aus der ich noch gar keine, auch nur entfernte Ahnung habe, wie erlöſt werden. Es handelt ſich noch um 5000 Francs, den Reſt meines Defizits, um bis zur Aufführung des Tannhäuſer zu gelangen.

Ich habe in dieſer Zeit nichtsdeſtoweniger auch Garibaldi meinen Antheil widmen können, und ich geſtehe Ihnen, daß ich mir die Abendzeitung ſtets mit großem Eifer bringen ließ; wie Sie ganz recht bemerken, war es das einzige, was ſelbſt auch mich nur erfriſchen konnte, da das künſtleriſche Element am allererſten in Lagen wie die meinige unfähig iſt, denn dazu muß man frei ſein, nicht erſt frei werden wollen. So kann ich auch in ſolchen Stimmungen nicht Freiheit für künſtleriſche Lektüre etwa gewinnen, und Plutarch bot mir auch jetzt die nöthige Zerſtreuung. Ich hatte zwar mit großem Eindruck wieder Timoleons Leben geleſen, auf das ich ganz zufällig gerieth. Dieſes Leben hat die ganz unerhört ſeltene Bedeutung, daß es wirklich vollkommen glücklich zu Ende geht, ein ganz ausnahmsweiſer Fall in der Geſchichte. Es tut einem wirklich wohl zu ſehen, daß ſo etwas einmal möglich war, kann mich aber, im Hinblick auf alles übrige Edle, nicht erwehren, ſolch einen Fall vom Welten-Dämon eigentlich nur als Lockvogel aufgeſtellt zu erkennen. Dieſe Möglichkeit mußte offen bleiben, um ſo unzählige über den eigentlichen Inhalt der Welt in die Irre führen zu können. Stellte dieſe Möglichkeit ſich nirgends einmal dar, ſo dürfte man faſt annehmen, daß es uns möglich ſein müßte, auf kürzerem Weg dahinter zu kommen, wohin wir Occidentalen — ſo ſcheint es — erſt auf ſehr langem Umwege gelangen werden. Wie viele Berührungspunkte gab es nun, die mich neuerdings Garibaldi auf Timoleon beziehen ließen. Noch iſt er glücklich! Sollte es möglich ſein, daß ihm die eigentliche furchtbarſte Bitterkeit erſpart werden dürfte? Von Herzen wünſche ich es. Doch erſchrecke ich oft, wenn ich ihn doch nur als Fliege im großen europäiſchen Spinnennetze erſehe. Viele Möglichkeiten ſtehen aber offen: vielleicht iſt die Fliege zu groß und ſtark. Auf ſein Volk ſoll er nicht viel rechnen, ſehr viel aber auf ſeine Alpenjäger! Im übrigen helfe ihm der Verrath und die Klugheit, ihn zu dirigiren. Durch die Schlechtigkeit der Schlechten beſiegt man zuweilen wohl die Unverſchämtheit der Schlechten.

---

*) Staats- und Hausminiſter Napoleons III., intimer Freund Meyerbeers und Gegner Wagners, trat im Herbſt 1860 zurück, um dem Grafen Walewski Platz zu machen.

Daß Sie nach Paris kommen, iſt mir viel Troſt. Ich kann unmöglich hier fort, und dankbar will ich meinem Schickſal ſein, wenn ich nur meine arme Frau ins Bad bringe. Leben Sie wohl und ſeien Sie ſchönſtens gegrüßt von

Ihrem

R. Wagner.

120. An Franz Liſzt.

Paris. 10. Auguſt. [1860.]

Mein lieber Franz,

Sonntag und Montag gedenke ich mich in Soden aufzuhalten.*) Ueber Alles wünſchte ich eine kleine Zuſammenkunft mit Dir, und bitte Dich etwa auf einen Tag nach Frankfurt zu kommen, oder wo Du in dieſer Gegend ſonſt es für gut hältſt. Telegraphire**) mir ſofort nach Soden, 33, Hauptſtraße, ob ich auf Dich hoffen darf, wann, und wo? Lange kann ich nicht fortbleiben und habe mich mit Mühe und Noth eben nur für ein paar Tage frei gemacht. Am ſchönſten wäre es, Du kämeſt etwa Montag Abend nach Frankfurt. Zeige mir den Gaſthof an. Es wäre doch herrlich, wenn ich Dich einmal wiederſähe! Es hofft

Dein

Richard W.

121. An Franz Liſzt.

Frankfurt. 13. Aug. [1860.]

Mein lieber Franz,

Soeben komme ich hier an, wo ich eigentlich gar nichts zu ſuchen habe. Meine Zeit (und was bei den Engländern gleichbedeutend mit Zeit iſt) iſt nur kurz zugemeſſen. Daß ich Dich Donnerstag ſehen können ſoll, iſt himmliſch! Gewiß wird es Dir nicht zu viel ſein, dann bis Baden-Baden zu kommen? Sollteſt Du nicht in einem Tag bis Baden-Baden kommen können? Doch wohl. Ich kann den ganzen Freitag dort bleiben, und muß erſt Sonnabend nach Paris zurückreiſen. So iſt wenigſtens mein nothgedrungener Plan. Ein Hauptmotiv zu meinem Ausflug iſt, der Prinzeſſin von Preußen meine Aufwartung zu machen. Da Seebach mir verſicherte, daß ich es namentlich ihrer ſehr eindringlichen Verwendung in letzter Zeit zu verdanken habe, daß der König von Sachſen ſich endlich vernünftig finden läßt, und Seebach empfahl mir, ihr zu ſchreiben, worauf ich lieber ſogleich eine perſönliche Preſentation beſchloß, da ich gern — eben durch Unterredung — ohne zwar irgend etwas zu verlangen, mich etwas darüber verſichern möchte, ob ich mir jemals von dieſer Seite für die zukünftige Aufführung meiner neuen Werke etwas erwarten kann. Da ich überhaupt dieſen Punkt nun in nähere Ueberlegung zu ziehen habe, ſo wünſchte ich auch ſchon deswegen ſo gern Dich jetzt ein mal zu ſprechen. Alſo — kannſt Du's möglich machen, ſo hoffe ich Dich Donnerstag, oder Freitag früh in Baden-Baden zu begrüßen. Bezeichne mir — im günſtigen Falle — ſchnell noch einen Gaſthof, wo wir uns treffen können. Ich gedenke — wie geſagt — Donnerstag Mittag ſchon dort einzutreffen, Deine Notiz würde ich mir Poste-restante (auf der Poſt oder auf dem Telegraphen) dort einholen! —

---

*) „Meiner Frau hatte ich verſprochen, ſie womöglich in Soden abzuholen.“ Brief an Liſzt Nr. 308 v. 13. 9. 60.

**) Das erbetene Telegramm zur Beantwortung dieſes Briefes fehlt; aus dem Folgenden zu ſchließen, ſcheint es abgeſandt worden zu ſein.

Adieu! Ich bin aufgeregt und nicht fähig, etwas Ordentliches zu ſchreiben. Alſo, mach' daß ich Dich in Baden endlich wieder begrüßen kann! —

Dein

R. W.

122. An Karl Klindworth.

[Paris, 21. Februar 1861.]

Lieber Klindworth!

Seien Sie mir nicht bös, daß ich Ihnen nie antwortete! Gegen Freunde iſt man immer am rückſichtsloſeſten.

Montag, 25. Februar
iſt Tannhäuſer. Ich theile Ihnen das mit, ohne zu wiſſen, ob es Ihnen möglich ſein könnte, den Canal zu paſſiren! —

Adieu! Bleiben Sie meiner herzlichſten Freundſchaft verſichert!

Ihr Rich. Wagner.
3 Rue d' Aumale.

123. An Karl Klindworth.

[Paris] 22. Febr. [1861.]

Liebſter Freund!

Die Aufführung*) ſoll Mittwoch 27. d. M. ſein. Ich kann aber auch nicht dafür ſtehen, daß ſie nicht erſt einige Tage ſpäter ſtattfindet.

Somit — nehmen Sie Ihre Maaßregeln. Jedenfalls entgeht Ihnen der Tannh. nicht, wenn Sie zu einer Zeit kommen, die Ihnen ganz gelegen iſt, denn er wird nun wohl oft gegeben werden.

Herzlichen Gruß

Ihr R. Wagner.

---

*) Gemeint iſt „Tannhäuſer", der an der Großen Oper in Paris dann am 13. März zur Aufführung gelangte und die bekannten Skandale hervorrief.

124. An die Gräſin Agénor de Gaſparin.*)

Paris, 3 Rue d'Aumale, 29. März 1861.

Verehrte Frau!

Über die Wirkung Ihres wundervollen Briefes auf mich ſind Sie wohl keinen Augenblick im Zweifel! — Sie wußten, daß dies die Labung war, deren ich bedurfte. — Haben Sie innigen Dank! und zweifeln Sie keinen Augenblick, daß es mir unmöglich iſt, das mindeſte Zugeſtändniß zu machen, um da einen Anſchein zu retten, wo der Kern nicht zur Geltung kommt.

Wohl erfuhren Sie bereits ſchon, daß ich mein Werk zurückgezogen habe. Wie weh mir tief im Innern zu Muth iſt, muß ich Ihnen gleichwohl ſagen!

Die Eigenthümlichkeit meiner künſtleriſchen Conceptionen führt mich immer wieder zum Drama zurück: um ſie zu verwirklichen, bleibt mir immer wieder kein anderer Weg als der zum modernen Theater, und was dieſes Theater iſt, habe ich Ihnen nicht zu ſagen: denn wie ich, beachten auch Sie es nicht! Nehmen Sie an, welches meine Empfindungen ſind, wenn ich — wie aus tiefſter Einſamkeit heraustretend — mich plötzlich in Berührung mit dieſer ehrloſeſten Welt ſehen muß, in der mich alles, das gewöhnlichſte Handwerkswort, bis auf das Mark verletzt. Glauben Sie wohl, daß meine Sehnſucht nach dem Tod tief und wahr iſt?

Seien Sie mir gegrüßt. Ich durfte Sie auf dem Wege finden, den ich ſonſt nur einſam gehen kann!

Mit Ehrerbietung Ihr ergebenſter

Richard Wagner.

---

*) Dieſe Dame, eine Verehrerin des Meiſters, ſchrieb nach dem Pariſer Tannhäuſer-Skandal 1861 an ihn einen Brief, in dem ſie alle Gefühle, welche ihr Herz nach jenem Ereigniſſe bewegten, mit voller Wärme zum Ausdruck brachte.

125. An Peter Cornelius.

Paris, 14. Juni 1861,
3 Rue d'Aumale.

Liebſter Cornelius!

Ich ſende heute an Sie einen Klavierauszug von Triſtan ab, in welchem ich die für Ander nöthigen Änderungen angemerkt habe. Da Eſſer und ſelbſt wohl auch Ander gegenwärtig nicht in Wien ſind, glaube ich nicht beſſer zu thun, als dieſe Angelegenheit in Ihre Hände zu übergeben. Ich würde Sie demnach bitten, auf der Hoftheaterdirektion, vielleich bei Oberregiſſeur Schober, ſich alsbald nach Anders Zurückkunft zu erkundigen (auch wohl in Anders Hauſe ſelbſt), damit Sie ſofort dann mit ihm die Sache vornehmen können. Einſtweilen gäbe es aber wohl ſogleich für die Copie zu tun, da einige Stellen, wie Sie erſehen werden, zu ändern ſind — nämlich im Orcheſter. Die Ausführung der Transpoſition gegen Ende des zweiten Aktes, möchte ich Sie faſt bitten, ſelbſt zu übernehmen, da ich fürchten muß, ein Copiſt kommt nicht damit ordentlich zu Stande... Nun möchte ich gern bald von Ihnen einige Nachrichten haben, da ich ſeit meiner Abreiſe garnichts wieder von Wien erfahren habe. Wo iſt der Direktor Salvi? Ich glaubte ihn dieſen Monat in Paris zu ſehen . . . Herr und Frau Duſtmann ſind wohl bei Wien geblieben? Beſuchen Sie ſie doch ja und richten Sie meine herzlichſten Grüße aus! Falls Iſolde bereits ſtudirt, ſolle ſie nur nicht verzweifeln: ich hätte ein grenzenloſes Vertrauen auf ſie! — Von mir, beſter Freund, habe ich Ihnen wenig Erfreuliches zu ſagen: ich bin fortwährend noch in höchſt unbeſtimmter Lage, und kann mich keinen Schritt bewegen: Liſzt, den ich im Ganzen ſehr wenig genießen konnte — da er in einen äußerſt ausgebreiteten Strom gerathen war — iſt vorigen Sonnabend mit Tauſig abgereiſt. Tauſig war mehr bei mir; im Ganzen aber herrſchte keine vorzügliche Laune vor, woran hauptſächlich meine ungewiſſe Lage und — Paris ſchuld trug. Jetzt treibt ſich Tauſig in Leipzig und Weimar herum: Der kleine Kerl ſucht mir gutherzig zu nützen. — Laſſen Sie ſich mit dieſem Wenigen genügen!

Ihr Opernſujet trage ich treulich im Kopfe herum: mir fehlt es nur ſo gänzlich an guter Stimmung, meinen Plan zur Änderung für Sie einmal ordentlich zu Papier zu bringen. Seien Sie aber ſicher und gewiß, daß es geſchieht und bald — ich kenne mich! Aber Laune muß man eben zu allem haben!

Die angenehme Wiener Stimmung iſt mir leider ganz wieder zerſtört; ſehe ich meinem ſo ſchwierigen Vorhaben für dort entgegen, ſo empfinde ich auch mehr Bangigkeit als Freude, während mich doch übrigens der Gedanke, endlich einmal dieſe Muſik mir zu Gehör zu bringen, einzig mit Lebensluſt erfüllt! —

Grüßen Sie beſtens meine neugewonnenen Wiener Freunde, namentlich Herrn Dr. Standhartner, der mir ſehr ſympathiſch geworden iſt. Und nun ſeien auch Sie herzlichſt gegrüßt und allerfreundſchaftlichſt für Ihre liebenswürdige Theilnahme an mir bedankt von

Ihrem Richard Wagner.

126. An Malwida von Meyſenbug.

Paris, 25. Juli 1861.

Das Gröbſte iſt vorüber. Ich will mich nicht mit einer Schilderung meines letzten Monats aufhalten, ſo was iſt nur gut zum Vergeſſen! Endlich half es nichts, ich mußte meinen hieſigen diplomatiſchen Freunden Ernſtliches zumuthen. Mit Mühe und Noth — aber vielem guten Willen (ich kann dieß nicht anders bezeugen) — ward das Nöthigſte herbeigeſchafft, und es gereicht mir zur Beruhigung, daß meine Frau eigentlich wenig von meiner Noth bemerkte. Nachdem wir noch vier abſcheuliche Tage im Hauſe verlebt hatten, reiſte ſie heut vor 14 Tagen mit dem Vogel*) glücklich ab. Mich lud der preußiſche Geſandte**) ein, ſolange ich noch in Paris zu verweilen habe, bei ihm zu wohnen, was ich — namentlich des ſchönen Gartens mit hohen Bäumen und ſchwarzen Schwänen willen, — gern annahm. Ich werde als zur Familie gehörig betrachtet, habe meinen Flügel in einem ſchönen, hohen Salon und könnte mir's ganz paſſable gefallen laſſen, wenn nur manches Freundliche, was mir noch begegnen kann, nicht faſt ſchon zu ſpät käme! Außer einem flüchtigen Behagen — namentlich durch angenehme Geräuſchloſigkeit erzeugt — will kein Wohlgefühl irgend welcher Art mehr bei mir haften. Mir ſtehen die Augen immer voll Thränen, und die ganze Sache kommt mir immer beklemmender und nichtiger vor! Allein, ganz allein ſein, iſt mir ſchließlich doch das einzig Zuſagende.

Der Fliegende Holländer gedeiht nur ſo allmählich auf franzöſiſch; fertig oder nicht fertig, ſo bin ich aber doch nun entſchloſſen, Montag Abend zu reiſen. Ich will der Frau noch einen Tag in Soden Adieu ſagen. Von Liſzts Einladung wollte ich mich gern losmachen, erfahre aber, daß, käme ich nicht, ihn dieß vollſtändig unglücklich machen würde. Dann geht's nach Wien, wo ich wohl etwas länger haften bleiben werde. Wenn ich einen Blick in meine Triſtan-Partitur werfe, kann ich's immer noch gar nicht für möglich halten!

---

*) Der Haus-Papagei.

**) Graf Pourtalès. Vgl. hierzu die Briefe an die Gräfin Pourtalès in dieſem Bande.

So muß es Sie denn tröſten, liebe gute Freundin, daß ich einmal wieder dem Äußerſten entronnen bin. Daß ich viel dabei gelaſſen habe, fühle ich leider immer mehr; zwei ſchöne Jahre ſind rein vergeudet, und ich fühle mich außerordentlich müde. Was ich für die Kunſt verloren, habe ich aber vielleicht fürs Leben gewonnen, eine letzte, recht tief eingeſchriebne Erfahrung: das, was ſich nicht fügt, auch nicht zwingen zu wollen.

Leben Sie wohl und bleiben Sie immer freund

Ihrem R. Wagner.

Bis 6. Auguſt Weimar. Dann Wien, k. k. Hofoperntheater.

127. An Karl Klindworth.

Wien, 22. Oktober 1861.

Lieber Klindworth!

Von Ihnen erfährt man auch nichts mehr? — Von mir iſt nichts Gutes zu erfahren: Die Aufführung des Triſtan habe ich wieder hinausſchieben müſſen; der Tenor*) iſt ſtimmkrank. Ich bin übel dran. —

Jetzt bitte ich Sie ſchleunigſt um die Partitur des Triſtan, die ich Ihnen lieh. Seien Sie ſo gut, ſie ſchnell hierher zu ſchicken: adreſſiren Sie an Peter Cornelius. Weißgärber Pfefferhofgaſſe 30. Wien.

---

*) Aloys Ander.

Ich rechne darauf! —

Halten Sie auch, bitte, den Klavierauszug der Walküre bereit; es iſt möglich, daß wir ihn ſehr bald ſtechen laſſen.

Nur — bitte, flehe ich — leichter, und namentlich auch leichter als das Rheingold. Alle Welt erſchrickt vor dieſem und ich kann nur weiter gehen, wenn ich Schott einen leichteren Klavierauszug biete. —

Leben Sie wohl! Geben Sie Lebenszeichen, und ſeien Sie herzlich gegrüßt von

Ihrem Richard Wagner.

128. An Ludwig Schnorr.

[Nov. 1861.]

Lieber Herr Schnorr!

Wohl bin ich eingedenk der ſchönen Verſicherungen, welche Sie mir gaben. Wundern Sie ſich nicht über mein Zögern: ich verſparte mir es für den entſcheidenden Fall, Sie beim Wort zu nehmen.

Dieſer Fall iſt da!

Meine Ehre, meine Zukunft — ſind im Spiel! Meine Geduld iſt zu hart erprobt; ich fürchte zu erliegen, wenn ich noch länger dulden ſoll.

Sie können mir Alles retten!

Machen Sie es möglich, für die drei Monate Dezember, Januar, Februar nach Wien zu kommen!

Sie ſingen den Triſtan, und meine beiden andren Opern. —

Für die Erfüllung Ihrer Forderungen werde ich ſorgen: Sie machen mir es leicht, wenn Sie mäßig fordern.

Allein — wie Sie frei bekommen??

Verſuchen Sie's! Beſtürmen Sie Herrn von Lüttichau —: machen Sie ihm begreiflich, was Sie mir ſein können! —

Bis nächſten Dienſtag bin ich in Venedig: Albergo Danieli. — Dann wieder in Wien: Kaiſerin Eliſabeth, Weihburggaſſe. Haben Sie mir etwas Hoffnungsvolles zu berichten, ſo bitte ich, telegraphiren Sie mir.

Sie glauben nicht, mit welchem Gefühl ich dieſen Brief ſchreibe!

Laſſen Sie ſchönes hören!

Von Herzen Ihr

Richard Wagner.

Die Direction bittet mit mir.

129. An Ludwig Schnorr.

19 Quai Voltaire Paris, 10. Dez. 61.

Verehrteſter Herr Schnorr!

Daß ich Ihnen nicht antwortete war nicht, weil ich Ihnen nichts zu antworten hatte, ſondern nur, weil ich zu viel Unmittelbares zu erledigen hatte.

Durch Ihre Erklärung wegen des dritten Actes von Triſtan ſind Sie mich los geworden, und die Pein, die Ihnen dieſe Erklärung koſtete, hat mir im Gegentheil gezeigt, daß wir noch zuſammen zu thun haben müſſen. Klagen Sie Ihre phyſiſchen Kräfte nicht an, wenn Sie über die Anſtrengungen dieſes dritten Actes nicht hinweg zu kommen fürchten. Gewinnen Sie aber auch vom Weſen einer theatraliſchen Aufführung die richtige Anſicht, daß hier, wo alles, ſelbſt das Leiſeſte, als unmittelbare Action erſcheinen muß, eine andere Logik herrſcht, als in einer rein poetiſchen Conception. Es iſt denkbar und möglich, daß auch dieſer dritte Akt des Triſtan einmal ganz vollſtändig gegeben werden kann; unmöglich kann dieß aber in den erſten Aufführungen geſchehen. Soll ſo etwas in jeder Hinſicht Ueberſchwengliches gelingen, ſo kann dieß nur unter ganz beſonders glücklichen Dispoſitionen geſchehen, die auch der Begabteſte nicht an jedem beſtimmten Tage ſich bereiten kann. Somit würde ich unter keiner Bedingung dieſen Akt ſofort vollſtändig zu geben für räthlich halten: ſelbſt wenn der Sänger ihn ſofort ganz vollkommen liefern könnte, wäre für erſte Aufführungen einem Theaterpublikum gegenüber eine ſolche Breite der Darſtellung mehr als gewagt. Dieß könnte, wenn der Sänger dazu bereit wäre, erſt dann geſchehen, wenn Alles Uebrige bereits gekannt und empfunden wäre.

Ihren ſchönen Eifer für dieſe Aufgabe laſſen Sie daher wohlgepflegt: früher oder ſpäter werden Sie den Triſtan ſingen, und meine — aus vielen Rückſichten — nöthig befundenen Kürzungen des dritten Aktes werden Ihnen die Parthie ganz nach Wunſch dann erleichtern und ermöglichen.

Dieß war ich Ihnen zu Ihrer Beruhigung ſchuldig.

Sehr leid that es mir, nun für ſo lange auf eine erſte Aufführung des Triſtan verzichten zu müſſen; wo auch ferner Sie berufen ſein ſollten, dieſe Rolle zu ſingen, hoffe ich aber nun auf Sie zählen zu können.

Mit größter Hochachtung und herzlichem Dank für Ihre Theilnahme bin ich

Ihr ergebenſter

Richard Wagner.

130. An Peter Cornelius.

Paris, 11. Dezember 1861.

19 Quai Voltaire.

Mein guter, lieber Cornelius!

Ich hab' wenig zu melden, und wollte Dich nur bitten, es fortan unter uns ganz kurz mit dem „Du" abzumachen. Das verſteht ſich von ſelbſt und erleichtert namentlich den Briefſtil ſehr.

Das erſpart mir auch lange, weitere Verſicherungen: und das iſt auch gut! Denn zu etwas anderem als Briefſchreiben bin ich bis jetzt noch nicht gekommen. Es iſt ſchrecklich! Reden — oder Briefſchreiben: das ſcheint ſchließlich meine Lebensbeſtimmung werden zu wollen.

Hier figurire ich immer noch als nicht vorhanden. Ich habe mich nur drei Freunden gezeigt: einer davon verſichert mir aber heute, ganz Paris wiſſe ſchon, daß ich da ſei. Das iſt mir endlich gleichgültig, ich thue wie der Strauß und gucke weg . . . Zwei Tage brachte ich in Mainz zu: Schotts brachten ganz paſſable Geſellſchaft zuſammen. Außer Marpurg — der gichtleidend iſt — fungirt Weißheimer*) ebenfalls als Orcheſterdirigent am dortigen Theater. Der Menſch hat ſich die Partitur vom Triſtan gekauft und weiß ſie auswendig: was will ich mehr? Frau Schott war feurig und ergriffen; es ging alles recht nett her. Für den Sommer — Juli, Auguſt und September — ziehe ich jedenfalls an den Rhein, wahrſcheinlich nicht weit von Mainz: ich hoffe der Herr Chriſtus iſt dann nicht ohne St. Peter.

---

*) Wendelin W. (geb. 1838), Komponiſt, Dirigent, Schriftſteller. Vergl. ſeine „Erlebniſſe mit Wagner" uſw. Stuttgart 1898.

Hier hatte ich zunächſt viel Noth; kam krank und elend an, blieb in Bett und Zimmer, ſuchte mir endlich ein proviſoriſches Aſyl, fluchte bei der engen Einrichtung viel, und kam zu dem Wunſche, doch bald einmal in gehörige häusliche Ordnung zu gerathen. 'S iſt ein elend Leben! —

In die Lumpentheater bin ich bereits mehreremal gegangen, um mir Nachtſchlaf zu verſchaffen: ich habe das gewöhnlich durch viel Lachen erreicht. Bald hoffe ich in die Regelmäßigkeit eines Uhrwerkes getreten zu ſein . . . .

Und wie geht's in Wien? Iſt Salvi fort? — Grüß Duſtmanns. — An den Mann mit dem harten Stand*) habe ich zunächſt ein Weniges geſchrieben. Heut kommt etwas für die liebe Puppe**). Sie ſoll immer ſo etwas mit bekommen.

Ach! Gott! Kinder — was iſt doch alles miſerabel! Ich ſehe gar nicht mehr und habe eine Gleichgültigkeit gegen Lokalität, die mich ſehr von den Katzen entfernt, wogegen meine Hundenatur, in Bezug auf Anhänglichkeit an Menſchen, ſich immer mehr ausbildet.

Somit nimm dieſen Hunde—gruß von mir! Bleiben wir uns treu und intriguiren wir nicht gegeneinander. — Grüß Standhartners, und frag', ob ſie jetzt öfters Eierkuchen machen. —

Adieu, liebſter Menſch!

Dein Richard.

---

*) Joſef Standhartner.

**) Standhartners Nichte Seraphine Mauro.

131. An Peter Cornelius.

[Paris] 9. Januar 1862 abends.
19 Quai Voltaire.

Ich bleibe nun noch bis Ende des Monats hier, bloß um mein Gedicht*) — ohne neue Unterbrechung — erſt fertig zu machen. Als ich mit dem erſten Akt fertig war, wollte ich nur noch auf Schotts Brief warten, um dann ſogleich nach Wiesbaden aufzubrechen, wo ich mich auf länger einzurichten gedachte. In der Ungeduld fing ich endlich den zweiten Akt an; Schotts Brief kam und war auch nicht gerade hinreißend drängend. So vergnüge ich mich nun mit meinen Verſen, und am Ende gelingt's dabei mein Elend zu vergeſſen. Auch graut mich's doch, ſo im Winter gleich wieder in eine neue Fremde zu gehen: ſo bin ich denn heute zu dem Entſchluß gekommen, für den Reſt des Winters mich zu Bülows nach Berlin zu begeben. Ich kann nicht mehr auskommen, ohne eine Freundesſeele in der Nähe. — Dann — höre weiter! — Dann, Ende Frühjahr, denke ich mir Wiesbaden daraufhin anzuſehen. Ohne häusliche Niederlaſſung komme ich auch nicht mehr aus: ſoviel ſehe ich ebenfalls ein. Ich ſtimme jetzt ganz für den Rhein: neutral. Dabei frage ich nach Wohlfeilheit und einer bequemen, freundlichen Wohnung. Das übrige, und wie ich auskomme, ſtelle ich dann dem lieben Gott anheim. In Dienſt gehe ich nun einmal nicht wieder. — Nun kommt aber die Hauptſache: — *Freund, Du mußt zu mir ziehen, ein für allemal!* —

Darüber denke nach! Ich habe ſchon darüber nachgedacht.

---

*) Die Meiſterſinger.

Was mich betrifft, ſo iſt's ganz fertig. Wenn ich endlich noch nicht dahinter gekommen ſein ſollte, welchen einzig wahren und größten Gewinn das Leben abwerfen könnte, ſo müßte ich ein harter Sünder ſein. Ein Freund, ein tiefergiebiger, ſelbſteigner, und zugleich mir durchaus ſympathiſcher Menſch. Wer ſolchen Freund verkennen wollte, der müßte ſein nicht wert ſein.

Der Hans*) hat mir's ſchon oft nicht glauben wollen, wie ſehr ich an ihm hänge. Mit dem guten Kerl hat's aber Haken! — Und Du biſt frei — wie ich glaubte zu vernehmen, wirſt Du's wohl auch bleiben. Wenn ich Dich aber bitte, dann, ſobald ich mich wieder niederlaſſe, ganz zu mir zu ziehen, ſo verſteht ſich's von ſelbſt, daß der Zukunft dadurch nichts vorgeſchrieben wird. Genug, daß man ſich die Ewigkeit dabei unwillkürlich denkt. Ich verſtehe es dann ſo, daß Du zu mir gehörſt, wie meine Frau, daß alles, Glück und Mißlingen gleich und gemeinſchaftlich iſt, alles wie es ſich ganz von ſelbſt verſteht. Treibt Dich irgendwann der Ehrgeiz, nun ſo holt Dich der Teufel: das kann dann nicht anders ſein!

Verſteh' mich recht, Du treibſt, was Du kannſt, und ich thu's; aber immer wie zwei Menſchen, die eigentlich, wie ein Ehepaar, zuſammengehören. Das wird ſich alles finden. Steht Dir z. B. Wiesbaden nicht, ſo berathen wir einen andern Ort. Am Ende kommt mir auch einmal das Glück wieder, das machſt Du dann mit. Aber ich denke, auch Du ſollſt Glück haben. Wenn nicht? Was ſchadet's? Unter allen Umſtänden iſt man ſich gegenſeitig was Rechtes. —

Zunächſt hoffe ich demnach, ſehen wir uns Anfang

---

*) v. Bülow.

Sommers am Rhein, wo Du ja eigentlich gar zu Hauſe biſt. — Alſo gut! Denk nach! —

Gott wie gern hätte ich die arme Puppe mit dabei! Ich bin in ſo etwas von einer unvertilgbaren naiven Moralität. Ich fänd' ſo ganz und gar nichts darin, wenn das Mädchen mit zu mir käme, und mir wär', was ſie gerade ihrer kleinen, netten Natur nach mir ſein kann. — Wie nun aber den „terminus socialis“ finden? Ach Himmel! — 's iſt mir lächerlich leid! —

Mit meiner Frau geht's gut; ſie ſcheint ſich ſehr zu erholen und ſtellt ſich recht brav und vernünftig an. Am End iſt einem das doch alles angeboren, und die arme Frau, die in vielem mir ſo fern ſteht, iſt durch das Lebensmiſere ſo mit meinem Schickſal verwachſen, daß ich an ein erträgliches Alter für mich ganz unmöglich denken kann, ohne daß ich es auch auf meine Frau ausdehne. So wird und mag ſie denn wohl mit bei uns ſein, Du wirſt ungemein wohlthätig dabei einwirken. So hofft man denn einmal wieder!

Dein Brief war ganz wunderſchön. So hat mir noch keiner geſchrieben! Für alles danke ich Dir. Auch mit dem Melodram im Heiling haſt Du vollkommen meine ſehr früh hiervon empfangenen eigenen Eindrücke mir wiedergegeben: ſchon damals bedauerte ich aber, daß es ſzeniſch ſo dumm und unwirkſam untergebracht war.

Dank Standhartners noch ſchön für den Weihnachtsabend!

Von meinem Gedicht*) kannſt Du Dir gar keinen Begriff machen: an dem kann ich garnicht arbeiten, ohne ſchändlich arrogant (wie recht haſt Du!) zu werden. Das wird mein genialſtes Produkt: weiter ſag' ich Dir nichts. Vielleicht ſchreibe ich Dir nächſtens einmal Stellen aus und ſchicke ſie. Liebſter Himmel! Hätte ich nur ein Neſt, um die Brut ſo recht mit Behagen ausbrüten zu können! — Nimm Dir ein Beiſpiel und komm dann zu mir, wenn ich wieder ein Neſt habe! Sieh! Da habe ich nun Opern geſchrieben und Glück gemacht, bin berühmt, ja oft verehrt und von vielen geliebt, und — da ſitze ich, und kein Hahn kräht nach mir. Fünf, ſechs Tage vergehen, ohne daß ich jemand anders als meinen Kellner ſpreche! Und das ſind die beſten Tage: denn dann arbeite ich nur, gehe ſpät aus, ſpeiſe beim Reſtaurant, komme heim, leſe oder ſchreibe Briefe. Letzteres thue ich heute. Hier haſt Du einen, und nun ſchreibe ich noch einen Puppenbrief**). Dann grüß Standhartners.

---

*) Die Meiſterſinger.

Erfahre ich ſonſt nichts aus Wien? Nun, 's wird wohl nicht viel Gutes ſein. Adieu mein Freund, Du Guter, Tiefer! Leb wohl und behalt mich lieb!

Dein Richard.

---

132. An Peter Cornelius.

[Paris, Ende Januar 1862]

Peter!

Hör!

Mittwoch, den 5. Februar, abends, leſe ich in Mainz bei Schotts die Meiſterſinger vor. —

Du haſt keine Ahnung davon, was das iſt, was es mir iſt, und was es meinen Freunden ſein wird!

Du mußt an dem Abend dabei ſein!

Laß Dir ſogleich von Standhartner in meinem

---

*) An die Nichte Standhartners, Seraphine Mauro.

Namen das zur Reiſe nöthige Geld vorſchießen. In Mainz erſtatte ich Dir ſofort dieſes und was Du zur Rückreiſe nach Wien brauchſt, wieder. Dieß ausgemacht! Ich hab' ſchon mehr Geld ſchlechter vertrödelt. Jetzt will ich einmal eine tiefe Freude davon haben.

Fürchte keine Strapaze: es wird, glaub' mir, ein heiliger Abend, der Dich Alles vergeſſen läßt!

Alſo — Du kommſt!

Wenn nicht, biſt Du auch ein gewöhnlicher Kerl, etwa ein „guter Kerl" und ich nenne Dich wieder Sie!*)

Addio

Dein Richard.

133. An Louis Schindelmeißer.

Mainz. 8. Febr. 62.

Liebſter Freund!

Ich bin jetzt in Deiner Nähe, und wünſchte nun, recht bald mich einmal von den mir ſo viel gerühmten, ſchönen Leiſtungen Eurer Oper erfreuen laſſen zu können. Sei ſo freundlich mir zu melden, wann in dieſen nächſten Tagen ich einmal etwas Intereſſantes in Darmſtadt hören kann, damit ich hinüberkomme. Nur bitte ich noch, bei dieſer Gelegenheit mir ein recht beſcheidenes Unbeachtetbleiben in jeder Weiſe ungeſtört erhalten zu wollen; denn, was ich auch höre, Freude kann mir das nur machen, wenn ich weiß, daß kein Menſch mich beachtet. Ich hoffe, Du wirſt den

---

*) Dieſem Rufe Wagners folgte Cornelius. Vergl. darüber Wagners Briefe an Mathilde Weſendonk S. 302; auch W. Weißheimer, Erlebniſſe mit R. Wagner etc. S. 88 ff.

Sinn dieſer Bitte verſtehen, und in der von mir ausgeſprochenen Beſorgniß nicht etwa eine eitele Meinung von mir ſuchen. Dagegen glaube mir, daß ich vor Allem vieles Sprechen zu vermeiden habe. Somit bitte ich Dich, für jetzt mir neue Bekanntſchaften zu erſparen, kurz, es ſo einzurichten, daß ich höre und ſehe, nicht aber ſelbſt geſehen noch gehört werde. Alſo — denke daran! Und ſei im Uebrigen verſichert, daß ich mich herzlich freue, Dich wiederzuſehen, und Deine Leiſtungen mir vorführen zu laſſen.

Somit Weiteres auf mündlich!

Deine Notiz erwarte ich in Bibrich, Europaeiſcher Hof. Gleichzeitig ſchreib doch aber auch an Schott's in Mainz, weil es ſich fügen könnte, daß ich gerade hier wäre.

Adieu! beſter Freund!
auf Wiederſehen!

Dein

Richard Wagner.

Mainz.—Bibrich.*)

---

*) Vorſtehender Brief vom 8. Februar 1862 iſt jedenfalls nicht der letzte, an Schindelmeißer († 30. März 1864) gerichtete; ſondern es hat noch ein ſolcher aus Wien, reſp. Penzing, vom 8. 9. oder 10. Juni 1863 exiſtiert, deſſen augenblicklicher Verbleib unbekannt iſt. Den Inhalt gibt der Meiſter in einem Briefe an Weißheimer vom 10. Juli 1863 an, wie folgt:

„So habe ich denn auch an Schindelmeißer mich für Darmſtadt gewandt: er möchte durch Dalwigk den Großherzog beſtimmen, mir ſeine muſikaliſchen Inſtitute zu einer großen Aufführung, ähnlich der Wiener, zu Gebote zu ſtellen, die Einnahme, mit erhöhten Preiſen, mir überlaſſen. Wenn der Großherzog in dieſer Weiſe großmüthig handelte, würde dieß mich wie ihn ehren und könnte für andere Fürſten als ein gutes Beiſpiel gelten."

134. An Peter Cornelius.

Biebrich (am Rhein), 4 März 1862.

Mein guter Cornelius!

Ich bin recht unglücklich und möcht' es jemand klagen! An kein weibliches Herz darf ich mich aber wenden: ich würde jedem mehr Schmerz ob ſeiner Hilfloſigkeit, als mir Troſt zuwenden. Das iſt doch das Härteſte, zu überſtehen, ſich in Nöthen und Beklemmungen ſo ganz allein zu wiſſen, und alles mit ſich allein ausmachen zu müſſen. Da fiel mir's wie eine Himmelsfügung bei, daß ich nun Dich gefunden habe! Du wirſt mich verſtehen, und an Dich kann ich meine Herzensnoth in etwas los werden. —

Liebſter, es ſteht nun feſt, ich kann unmöglich mehr mit meiner Frau zuſammenleben! Du glaubſt nicht, was ich mit dieſen wenigen Worten alles ſage. Mir blutet das Herz: und doch erkenne ich, daß ich alle Herzensweichheit gewaltſam bekämpfen muß, da durch Feſtigkeit und Offenheit einzige Rettung möglich iſt.

Du weißt, wie ſehr ich mich wieder nach häuslicher Regelmäßigkeit ſehnte, und wie ich dieſe nur durch Wiedervereinigung mit meiner Frau erzielen zu können glaubte. Während ich nun trübſelig mir eine winterliche Einrichtung hier in Biebrich zu beſtellen ſuchte, faßt meine Frau, durch meine Noth beſtimmt, plötzlich den Entſchluß, es Dir einigermaßen gleich zu thun, und ſtatt einer brieflichen Antwort tritt ſie ſelbſt hier in mein Zimmer, wo ich eben mit meiner nothdürftigen Einrichtung fertig geworden war. Das Herz ging mir auf, und an meiner großen, gerührten Freude mußte ſie leicht erkennen, wie es mit mir ſteht. Ich machte ihr Vorwürfe, nicht gleich mit ihrem Papagei für dauernd gekommen zu ſein, während ſie eben nur auf eine Woche, um mir in der Einrichtung zu helfen, aufgebrochen war. Doch beſprachen wir nun ſofort eine definitive Einrichtung in Wiesbaden. Sie ſah gut und friſch aus, was mir bezeugte, wie ſie ſich allemal erholt, wenn ſie für ſich iſt, ihren eignen Neigungen in Umgang und Lebensweiſe nachgeht, und durch mich in nichts geſtört wird. Wie ſann ich nun ſchon auf Mittel, trotz der ganz und gar entgegengeſetzten Neigungen, Charaktere und Anſchauungsweiſen, ein dauerhaft erträgliches Zuſammenleben durch allerhand vernünftige Conventionen und Nachgiebigkeiten zuſtande zu bringen! Das ſchreckliche Unglück, daß gar nichts Jugendliches zwiſchen uns beiden vermittelnd ſteht, und wir beide bei meiner Neigung zur Zurückgezogenheit auf uns allein angewieſen, nothwendig ewigen Reibungen ausgeſetzt ſind, wurde mir zwar gleich am erſten Tage wieder recht fühlbar: doch war der gute Wille in mir zu groß, als daß ich nicht gern die ſo eigenthümlich verſtellte Sprache, die man mit einem Kinde redet, auch gegen ſie wieder ſprach, Dinge mit ſcheinbarem Intereſſe anhörte, die mir ganz fern liegen und oft ſogar widerwärtig ſind. Die eigenthümliche Frucht des Gewiſſens, das keine Unwahrheit aufkommen läßt, ſuchte ich mit Gewalt niederzuhalten, und ſchlief die erſte Nacht in dem ruhigen Glauben ein, es werde fortan möglich werden. — Andern Morgens trat eine merkwürdige Dazwiſchenkunft des Schickſals ein, über deſſen augenfällige Demonſtration ich diesmal wirklich in Erſtaunen gerathen bin. Höre!

Seit unſerm letzten Zuſammenſein in Venedig war zwiſchen mir und meiner Freundin W[eſendon]k unwillkürlich eine längere Stockung unſres brieflichen Verkehrs eingetreten. Es iſt zwiſchen uns alles ſo einverſtanden und durch vollſtändigſte Reſignation geordnet, daß ich nur in guter freundlicher Laune noch mich ihr mittheilte, namentlich auch, weil anderſeits der Umgang mit ihrem höchſt rechtſchaffenen, aber mir — ganz abgeſehen von perſönlichen Beziehungen — läſtigen Mann mir ſo weit als unerträglich ſich herausgeſtellt hat, daß ich, jedem dauernderen perſönlichen Verkehr mit beiden entſagend, nur noch den leichten brieflichen Verkehr erhalte, der namentlich ihr das ſchwere Leben etwas erleichtern ſoll. In ſo unruhigen und ſorgenvollen Zeiten wie dieſe letzteren für mich waren, ſchweige ich lieber ganz. So kam es, daß meine Freundin von meiner Reiſe nach Paris gar nichts erfahren hatte, und noch nach Wien ein kleines Weihnachtsgeſchenk für mich abſchickte, das ihr, nach langen Irrfahrten wieder nach Zürich zurückkehrte. Von Paris aus ſchrieb ich ihr ſpäter einmal, meldete ihr auch meine beabſichtigte Überſiedelung an den Rhein, worauf ſie mir von dem Mißgeſchick ihrer Weihnachtsſendung berichtete, und mich bat, meine ſpätere Adreſſe am Rhein ihr anzugeben, damit ſie das Beſtimmte dann dorthin ſenden könnte. Dieß geſchah meinerſeits noch von Mainz aus. Lange blieb ich ohne Nachricht, endlich meldet ſie mir kurz, ſie ſei in Düſſeldorf geweſen, um ihre Mutter zu begraben, worauf ich ihr ſogleich mein herzliches Beileid bezeige. — Hierauf dankte ſie mir dann ausführlich, ſowie für Mittheilung der Meiſterſinger und zeigt mir die Abſendung des verſpäteten Weihnachtsgeſchenkes an. Dieſer Brief kommt hier am zweiten, das Kiſtchen am dritten Tage des Aufenthaltes meiner Frau bei mir an, und beides fällt der Unglücklichen ſogleich unter die Hände. Unfähig, meine Beziehungen zu jener Frau anders als in einem widerwärtig trivialen Lichte zu ſehen, will ſie keine meiner Erklärungen, die ich rein um ihrer Beruhigung willen ihr gab, verſtehen, ſondern läßt ſich in jenem gemeinen Ton aus, der mich nun wieder alle Faſſung verlieren läßt: meine Heftigkeit deutet ſie als Wirkung eines fortwährenden aufregenden Einfluſſes jener Frau auf mich, und — das ganze Wahnſinnsgebäude ſteht hell und unerſchüttert wieder da! Es war für mich, wie um den Verſtand zu verlieren. Dieſe Frau ganz u. gar auf demſelben Flecke wie vor vier Jahren: Wort für Wort genau dieſelben Ergüſſe, derſelbe gemeine Ton! — Dieſe Stürme überſtanden, faßte ich mich wieder; wollte es als ein letztes Wahnſinnsgewitter anſehen, — noch hoffen und der Möglichkeit nichts abſprechen. Nun trat aber das Elend erſt recht wieder zutage: Argwohn, Mißtrauen; übeldeuten jedes Wortes! Dazu hier in voller Einſamkeit; allein während langer Winterabende mit einem Weſen, das nicht das mindeſte meiner eigentlichen Natur verſteht, die, ſobald ich ein Buch in die Hand nehme, nicht einmal darin mir folgen kann, keine Selbſtbeſchäftigung kennt. Dazu nun ich, nur um Stille und ruhige Geiſtesſtimmung beſorgt, meiner Arbeit mich entgegenſehnend, mit ſchrecklicher Mühe immer nur der Noth meiner Verhältniſſe, meiner Lage wehrend, widerwärtig berührt durch jede Mittheilung von außen, Klatſch u. dgl. Endlich wieder zunehmendes Herzleiden meiner Frau! Es waren zehn Tage der Hölle, und dieſe gräßlichen 10 Tage haben denn allerdings wenigſtens das Gute einer letzten Warnung gehabt, und ich mußte ſtaunen, daß dieſe ernſte Warnung ſo in voller Unſchuld von meiner Freundin kam!

Du kannſt wohl denken, welcher feſte Entſchluß nun in mir gereift iſt! Merkwürdigerweiſe fällt es meiner Frau, die ja doch auch in meinem Umgange ihre Hölle finden muß, ſchließlich immer wieder ſchwer, Einſichten, die ſie in der Heftigkeit allein zu gewinnen ſcheint, ruhig feſtzuhalten. Wenn ich ſie dann hörte, wie ſie plötzlich wieder von einer Einrichtung anfing, ſo kam mir ein völliger Schauder an! — Ach, es iſt ein Elend, einen ſolchen Jammer ſo alt haben werden zu laſſen! Meine Frau wird ſich helfen, denn ich werde ihr immer den Schein laſſen! Wirklich mich von ihr noch ſcheiden zu laſſen, iſt und bleibt mir unmöglich: es iſt zu ſpät, und die Grauſamkeit einer ſolchen Prozedur empört mich. Ich bin denn nun zu folgendem Ausweg entſchloſſen. Meine Frau ſoll ſich von nächſtem Herbſt an mit unſern Möbeln und Habſeligkeiten, nach Ausſcheidung des wenigen, was ich hier behalten, in Dresden für ſich niederlaſſen, und dort bei ſich eine Stube „für mich" reſerviren. Unter dem — allerdings gültigen — Vorwand eines Aſyles zum ruhigen Arbeiten, werde ich mir ſtets und andauernd ein kleines Logis, wie ich es jetzt inne habe, erhalten, und — vielleicht — zu zeiten meine Frau auf ein paar Wochen einmal beſuchen. So ſoll es ausſehen, um eben mild auszuſehen! — Aber welche Gunſt der Verhältniſſe gehört nur auch wieder dazu, dieß ſelbſt nur erträglich auszuführen! Genau beſehen, heißt es: zwei Wirthſchaften führen, — für jemand, der kaum einer gewachſen iſt. Denn darüber mache ich mir kein Hehl, daß meine äußere Lage einem wachſenden Verfalle entgegengeht! Ich kann mir nichts mehr nützen. Die Kluft zwiſchen mir und der ſogenannten Kunſtwelt wird immer weiter. Freund, ich kann mit niemand mehr ſprechen! Wenn ich ſo einem Capellmeiſter oder Theaterdirektor, oder ſelbſt einem Menſchen, wie dem Raff, begegne, muß ich nur gleich mein Kreuz ſchlagen, und mich in irgendeinen Winkel zu retten ſuchen, wo ich mir angehören kann. Was ſoll ich mit den Schotts anfangen? Es iſt mir, als ob ich ſie doch alle betrügen müßte und würde! Meine einzige Ausflucht iſt noch der junge Großherzog von Baden: hier iſt doch angebornes nobles Gefühl, glücklicherweiſe mit einer offenen, freien Intelligenz vereinigt. Der Mann weiß wie es mit mir ſteht, und iſt nicht anders der Meinung, als daß ich bei meinen Arbeiten nie nach einem Kreuzer zu fragen haben darf. Nun iſt er eben nicht reich und mächtig genug. Dennoch bin ich ſicher, nächſtens von ihm das einzige, mir günſtige — in etwas zu erfahren. Doch freut es mich ſchon mit ihm einzig als der reden zu können, der ich bin. Mein Wunſch ginge dahin, er nähme mich perſönlich zu ſich und ließ „in naturalibus“ für mein Leben und Arbeiten ſorgen. Eine kleine Penſion würde ich dann meiner Frau anweiſen. Wie ſich nun aber auch dieſe äußere Exiſtenzfrage löſen möge, wenn auch noch ſo glücklich, ſo — fürchte ich — wird mich es doch nur ſehr ſchwer über den eigentlichen nagenden Punkt meines Lebens beruhigen. Ich habe ſo ſchrecklich viel Bedauern in mir. Es iſt mir grauenvoll, jemand durch mich leiden zu wiſſen!

So koſtet es mich eine ganz ungemeine Anſtrengung, mir ſelbſt Vernunft beizubringen. Ganz augenfällig bin ich belehrt, daß meine Frau unter allen Umſtänden fern von mir ſich beſſer befindet, als bei mir: ja, ich erkenne deutlich, daß das eigentliche Gefühl der Liebe für mich gar nicht in ihr exiſtirt: ſie kennt nur ihr zugefügtes Unrecht, und iſt innerlich ganz unfähig dieß je zu vergeben. Aber — ſo ſteht es eben: in uns liegt die Welt die wir erkennen; ich bilde mir ein, es könne anders ſein, wirkliche Wehmuth, tiefe Herzensneigung könne leiden machen, und — mein eignes Herz blutet.

Seit ich geſtern die unglückliche, immer aber nur zürnend um ſich beſorgte Frau in Frankfurt verlaſſen, nagt es immer in mir, und nur das beſtimmte Innewerden, daß ich durch Weichheit beiderſeits die Qual verlängere, kann mich endlich zur — Reſignation bringen. — Ach Gott! Nun kommt es dann mit Thränen über mich und ich ſage: jetzt ein freundliches, weibliches Weſen, das mich ſanft in ſich aufnähme!! Das verſchließ' ich mir nun! Und ſo denke ich wohl, ſind alle Leiden meiner Frau gerächt! —

Ach! —

Sag', wie iſt's Dir nur ergangen? Du biſt nicht am Sonntag bei Eſſer geweſen: haſt Du Reiſeunglück gehabt?

Dein Verſchwinden beim Abſchied hat uns ſehr gerührt. Dieſer ganze Beſuch*) war doch überhaupt recht märchenhaft: wie das nur alles zuging? Der gute Engel war mit Dir fort, wie er mit Dir kam. Du haſt mich im ganzen dort bei kurioſen Leuten zurückgelaſſen. Letzthin abends ließ ich Deine Schweſter zu Schotts einladen (ich wollte etwas vorleſen;), doch konnte ſie nicht kommen. Gemüthlich bin ich nicht wieder geworden. Doch iſt mir Weißheimer lieb geworden; mir gefällt ſein Ernſt und großer Eifer. Auch halte ich ihn für nicht unbegabt. Er kommt öfter zu mir heraus. — Mit Raffs wird's nichts. Ein Darmſtädter Abenteuer erlaube mit mit Schweigen zu übergehen. —

Ich wohne hier ſehr angenehm. Das Frühjahr ſollteſt Du mitgenießen. An die Arbeit bin ich natürlich noch nicht gekommen: es iſt unglaublich, was einem das Leben geſtohlen wird. — Jetzt bin ich noch über Briefſchulden her. —

---

*) In Mainz zur Vorleſung der Meiſterſinger.

Grüß' Eſſer und Standhartners. Die Puppe hat mir einen ganz wundervollen Brief geſchrieben. Ach, was ich die gern da hätte! — Und ſchreib' mir, was Du machſt. In mir und um mich iſt alles noch wüſt, märzlich! Ein ungeheurer Ekel ſteckt in mir. Wenn ich nicht bald zur Arbeit komme, hats ein Ende. Himmel, einmal ein Jahr Ruhe und einiges Behagen! —

Nun, nimm Dir aus dieſen ſtoßweiſen Nachrichten eines Erſchöpften, was Dir taugen kann! Bleib' guter Laune, behalt' mich lieb, und denke bald einmal wieder an ein Märchen*).

Adieu, Freund! 's iſt alles recht traurig!

Dein Richard.

135. An Malwida von Meyſenbug.

Biebrich am Rhein, 12. März 1862.

Meine liebe Freundin,

Seien Sie mir nicht böſe! Sie ſehen, ich komme endlich doch ungemahnt und zeige Ihnen, daß, wie ich heute Ihnen endlich einmal von ſelbſt ſchreibe, ich Sie auch nie vergeſſen habe. Haben Sie Dank für Ihre Treue.

Im übrigen, Beſte, war ich ſo übel dran, daß ich wirklich einiges Bedenken trug, meinen Freunden unnütze Qual durch Mittheilungen von mir zu machen. Aus der ganzen letzten Zeit hatte ich eine einzige Periode, wo ich eigentlich exiſtirte. Das war, als ich mich unter unerhört widerwärtigen Umſtänden, wie zur letzten Lebensrettung, in Paris einſchloß, um, in vier Wochen, meine Meiſterſinger zu dichten. Ende Januar war ich damit fertig, und nun galt's ein Aſyl aufſuchen, wo ich die Muſik dazu ſchreiben könnte. Das habe ich mir nun, mit unzähligen Beſchwerden, hier in Biebrich zurecht gemacht und darüber iſt die ganze Zeit bis heute wieder vergangen, beſtändig im Kampf mit Unannehmlichkeiten und übelſter Laune. Morgen will ich nun, ſo hoffe ich, mit dem Componiren anfangen. Es liegt mir dran, alles bis zum Spätherbſt fertig zu haben, damit es den nächſten Winter über alle deutſchen Theater geht, worum ich mich dann gar nicht bekümmern will. Es war dieſer Entſchluß meine einzige Rettung. Auf ein ſolches Unternehmen konnte ich nöthige Vorſchüſſe von meinem Verleger anſprechen, um ein Jahr lang während der Arbeit beſtehen zu können. Die vier Wochen Arbeit in Paris waren meine glücklichſten, ich konnte den Zauber aber nur erhalten, wenn ich nicht links noch rechts blickte; ſchließlich ſah man keinen Menſchen mehr, ſondern nur Garçons und Concierges. Das Gedicht hat mir ungeheure Freude gemacht, ich glaub', 's iſt mein genialſtes Produkt. Gegen Ende Sommer will ich's drucken laſſen, dann erſt leider kann ich's Ihnen zu leſen geben. Doch hier ein Pröbchen. Sachs ſchuſtert in der Nacht am Laden und ſingt dazu.*)

---

*) Anſpielung auf den „märchenhaften" Beſuch.

So! Was wollen Sie mehr! Da haben Sie Verſe! Was ſonſt mein Leben betrifft, ſo halte ich mir die Menſchen ſo fern wie möglich; das ſagt Ihnen auch die Wahl meines Aſyls. Vor allem hüte ich mich fortan, mit Theater und Oper in Berührung zu kommen; für dieſes Volk zu ſchaffen, kann ich nur Licht behalten, wenn ich es nicht ſehe — — Was Sie mir von Bakunin**) ſchreiben hat mich ſehr intereſſiert, ich ſah ihn ganz vor mir. Er iſt und bleibt ein koloſſaler Kauz.

---

*) Hans Sachſens „Schuſterlied".

**) Der ruſſiſche Revolutionär Michael Bakunin, den Wagner 1849 durch Auguſt Röckel kennen gelernt hatte.

Man muß wirklich den Bären zur Hand nehmen, um ſich ſolch eine Natur zu erklären. Endlich iſt auch Röckel*) aus dem Zuchthaus entlaſſen worden; er hat ſich vortrefflich benommen und eine unerſchütterliche Feſtigkeit bewieſen; auch er rühmt ſich einer Bärennatur und freut ſich nun, gehörig wieder politiſiren und agitiren zu können. Ich hab' wahrlich nichts dawider und weiß ſolche Leute gern beim Handwerk. Aber wirklich, es wird ihnen zum Metier und ſie kriegen dafür eine Denk- und Anſchauungs-Routine, die ich manchmal bewundern muß, wenngleich ich keinen rechten Inhalt darin finden kann. Es ſcheint aber gar nicht darauf anzukommen. Das formelle Weſen der Politik hat ſo einen vielklingenden Namen, daß es immer nach was ausſieht. Ich kann mir nicht helfen, ich ſehe nun einmal die Maſſen nicht mehr, ſondern nur die Individuen, und da denkt ſich nun immer jeder das Seine und ich das Meine! — Adieu liebe Freundin! Von ganzem Herzen grüßt Sie

Ihr R. W.

136. An die Gräfin Pourtalès.**)

Hochverehrte gnädigſte Gräfin!

Es iſt nicht Sorge um mein perſönliches Wohl — (wie viel Ungunſt des Schickſals lernte ich bereits ertragen!) — ſondern die Sorge um ein dem beſten Gelingen beſtimmtes Werk, die mir den trübſeligen Muth aufzwingt, mich an Ihre Güte zu wenden. Ich bedarf einer wahren Freundeshülfe, um mir mein, von allen erdenklichen Angriffen der Sorge bedrängtes Leben, für einige Zeit ſoweit zurecht zu legen, daß ich die Ruhe und Stimmung zur Ausführung meiner „Meiſterſinger“ gewinne. Die Gedankenloſigkeit und Stumpfſinnigkeit, mit denen ein nur für künſtleriſches Schaffen beſtimmtes Leben, wie das meinige, der Unmöglichkeit, ſeiner Beſtimmung zu entſprechen, preisgegeben wird, nöthigt mich mein Widerſtreben dagegen, daß ich einer ſo zarten, rein auf die Kunſt gewendeten Theilnahme, wie die Ihrige für mich es iſt, eine unfreiere Sorge aufnöthige, zu beſiegen, um gerade da Hülfe zu ſuchen, wo ich einzig auf das Verſtändniß meines wahren Bedürfniſſes rechnen darf.

---

*) Röckel war aus dem Zuchthaus zu Waldheim entlaſſen worden. (Vgl. Briefe an Auguſt Röckel).

**) Gräfin Pourtalès, die Gattin des damaligen preußiſchen Geſandten in Paris. Von welch gaſtlich-wohltuender Bedeutung das Kgl. preußiſche Geſandtſchaftshotel zu Paris, nach den böſen Erlebniſſen der Aufführung des „Tannhäuſer“ im Sommer 1861

Begreifen Sie daher, gnädigſte Freundin, daß es gewiß eine edle Sorge ſein muß, die mich zur Ueberwindung der ſonſt erklärlichſten Scheu befähigt, wenn ich Sie herzlich erſuche, es irgend wie möglich zu machen, mir alsbald mit zwölf Hundert Thalern zu Hülfe zu kommen. Ich glaube annehmen zu dürfen, mit Beendigung meiner Arbeit, die mich wohl dieſes Jahr über ausſchließlich beſchäftigen wird, in eine Lage zu gerathen, die mir die Zurückerſtattung dieſer erbetenen, augenblicklich zur wirklichen Beruhigung meiner Lage nöthigen, Summe ermöglicht, weß-

---

für den Meiſter geworden, das erfährt man nicht nur aus Glaſenapps Biographie (III, S. 326, 330—32), es iſt damals auch in zarten Tönen ausgeklungen, die als „Ankunft bei den ſchwarzen Schwänen“ mit der Widmung: „Seiner edlen Wirthin Frau Gräfin von Pourtalès“ — bekannt geworden ſind. Vgl. auch Briefe an Minna: Nr. 208. (16. Juli 61.)

halb es mich freuen und ehren würde, wenn Sie mir dieſelbe mit der Bedeutung eines Darlehens zuweiſen könnten. Für jetzt würde dieſer Freundſchaftsdienſt für mich den unſchätzbaren Werth haben, mich eben zur gänzlichen Hingabe an meine Arbeit in den Stand zu ſetzen.

Ich bin nun hier einſam niedergelaſſen und gedenke jedenfalls bis zur Vollendung meiner Arbeit hier zu bleiben. Darf ich annehmen, Ihnen, wenn Sie auf Schloß Rheineck ſich aufhalten, dort eines Tages willkommen ſein zu können, ſo erwarte ich dann nur Ihren gütigen Befehl, um mir die große Freude zu bereiten, die mir jetzt ſo wenig werth iſt, bekannt zu machen, was mir leider bisher durch einen Beſuch in Berlin, von dem ich auf das Widerwärtigſte zurückgehalten war, nicht ermöglicht werden konnte.

Mit der Bitte, mir nicht zu zürnen, und meiner treueſten Ergebenheit, meiner herzlichſten Dankbarkeit für alle mir erwieſene Güte verſichert ſein zu wollen, bin ich mit tiefſter Verehrung

Ihr
unterthänigſter Diener
Richard Wagner.

Biebrich
(am Rhein)
31. März 1862.

137. An die Gräfin Pourtalès.

Verehrte gnädigſte Freundin!

Ihre Zuſage und Ihr überaus gütiges Schreiben, hat mich doch nur beſchämt und verwirrt!

Aber ich danke Ihnen namentlich, daß es Ihnen möglich iſt, ſich ſo ernſtlich und eingehend mit mir zu beſchäftigen. Somit kann ich mir auch geſtatten, Sie beſtimmter in meine Lage blicken zu laſſen, da Ihr freundliches Herz Ihnen ſogar den Wunſch davon eingiebt.

Die „Beruhigung meiner Lage“ kann zunächſt nur heißen, auf einige Zeit mit dem Nächſten zum Leben für mich und meine Frau verſehen zu ſein. Ich bin gänzlich ohne Vermögen, habe ſeit 13 Jahren keine regelmäßigen, ſeit länger als zwei Jahren aber ſogut wie gar keine Einnahmen. Die Jahre in denen ich die Partituren meiner älteren Opern nach und nach an die deutſchen Theater (gegen die üblichen geringen Honorare) verkaufte, benutzte ich, auf Grund des hierdurch erreichten genügenden Auskommens, um vier neue Werke zu ſchreiben; ſeitdem ich auf Einnahmen von dieſen neueren Werken angewieſen bin, kämpfte ich gegen die Schwierigkeit gute erſte Aufführungen davon zu Stand zu bringen. Aus meiner abſcheulichen Pariſer Lage befreite mich vorigen Sommer die hülfreiche Verwendung der Fürſtin Metternich. Seitdem mißglückte mir der Verſuch, vorigen Herbſt eine erſte Aufführung des „Triſtan“ zu ermöglichen. Gänzlich ohne Ausſicht, mich ein Jahr über, bis zur Wiederaufnahme des Wiener Verſuches, mit den nöthigen Subſiſtenzmitteln verſehen zu können, entwarf ich den Plan zu meiner neueſten Arbeit und beſtimmte einen Muſikhändler, mir ſogleich, und während der Zeit der Ausarbeitung, die nöthigen Vorſchüſſe zu machen. Der Plan, auf dieſe Weiſe mich hinzuhalten, ward durch die in Wien mir eröffnete Ausſicht, den Winter über im Hôtel der Fürſtin Metternich in Paris ein wohlanſtändiges Unterkommen zu finden, erleichtert und ermöglicht. Daß der Fürſt durch eingetretene Familienverhältniſſe plötzlich verhindert wurde, mich in Paris aufnehmen zu können, ſtieß meinen finanziellen Plan wieder über den Haufen. Ich mußte meinen Verleger bereits zur Beſtreitung meiner Exiſtenz während des Winters bis auf ſein Äußerſtes in Anſpruch nehmen, ſo daß gegenwärtig dieſe Hülfsquelle mir verſchloſſen iſt. —

Da ich jedoch wohl einſehe, daß ich in ſo übler Lage ohne gründliche Hülfe nicht länger gedeihen kann, habe ich bereits im vorigen Herbſt mich dem Großherzog von Baden eröffnet. Er mußte es ſchwierig finden, das mir Entſprechende zu gewähren; dennoch drang er, als ich ihn Anfang vorigen Februars beſuchte, in mich, ihm den möglichen Weg, mir behülflich zu ſein, anzuzeigen. Ich hatte die Genugthuung, von ihm vollkommen begriffen und anerkannt zu ſehen, daß ich keine Capellmeiſterſtelle mehr annehmen kann, aber auch nicht auf eigentlichen Erwerb von meinen künſtleriſchen Arbeiten angewieſen ſein dürfe; daß daher, weil ich keinerlei Vermögen beſitze, für einen, meinen Bedürfniſſen genügenden, lebenslänglichen Gehalt, ohne weitere Verpflichtungen als die, fortgeſetzt zu arbeiten, geſorgt werden müſſe. Er übernahm es demnach, mit dem preußiſchen Hofe, ſowie mit dem Großherzog von Weimar, ſich wegen einer gemeinſchaftlich mir auszuſetzenden Penſion, in Vernehmen zu ſetzen. Ich glaube nun, auf den Ernſt und die Ausdauer meines hohen Freundes mich verlaſſen zu können; muß jedoch fürchten, daß er auf Schwierigkeiten ſtößt, und ſo ſchnell, als ich es bedarf, kein Reſultat ſich gewinnen laſſen wird.

Da ich gegenwärtig gänzlich ohne weitere Hülfsmittel bin, die Verſorgung meiner leidenden Frau, welche ſich in Dresden aufhält, mir große Unruhe macht, und ich das Zuſtandekommen meiner neuen Arbeit in jeder Hinſicht für ſo ſehr wichtig halten muß, ſo war ich, nach den letzten abſchläglichen Erklärungen meines Verlegers, in die äußerſte Bedrängniß verſetzt. Doch widerſtrebte es mir, den Großherzog um augenblickliche Hülfe anzugehen; und ich vermuthe, die gnädige Freundin, die ich in dieſem Falle dem Großherzog vorzog, giebt mir darin Recht.

Dieß, verehrte gütige Gräfin, iſt meine jetzige Lage! Sie ſehen, es iſt ein reiner Kampf. — Gelingt dem Großherzog ſeine vortreffliche Abſicht, ſo kann ich dann einzig auch einmal daran denken, auf Grund einer feſten Niederlaſſung der lange entbehrten Möglichkeit eines geordneten Haushaltes, und damit wahrer Ruhe und Ungeſtörtheit zum Arbeiten mich zu erfreuen. Was ich jetzt durch Ihre Hülfe leiſten werde, kommt mir dagegen nur meinem Schickſale wie im Raube abgetrotzt vor.

Seien Sie auf das Innigſte von mir bedankt und geprieſen! Daß Sie ſich Ihrer gütigen Theilnahme für mich einmal noch freuen ſollen, wage ich Ihnen mit Zuverſicht zu verſprechen!

In tiefſter Verehrung und Ergebenheit

Ihr unterthänigſter Diener

Biebrich a./Rh. Richard Wagner.

12. April 1862

138. An die Gräfin Pourtalès.

Verehrteſte gnädige Freundin!

Ich zeige Ihnen den Empfang der mir gütigſt überſandten Zwölf Hundert Thaler an, und bitte Sie verſichert ſein zu wollen, daß mir nie eine Hülfe werthvoller und dankenswürdiger war, weil ſie nicht einer Vergangenheit, ſondern einer Zukunft zugewandt iſt. Ich ſehe jetzt freie Arbeitszeit vor mir, und darf, indem ich mir ganz angehöre, mich der Hoffnung hingeben.

Wenn ich Ihnen irgend willkommen ſein könnte, ſobald Sie — wie ich vermuthe — dem Rhein ſich zugewandt haben werden, ſo bitte ich inſtändigſt um einen empfehlenden Wink. Es drängt mich, Sie mit dem Geiſte meiner Arbeit bekannt zu machen.

In tiefſter Verehrung und dankbarſt herzlicher Ergebenheit verbleibe ich

Ihr treueſter Diener
Richard Wagner.

Biebrich
22. April 1862.

139. An die Gräfin Pourtalès.

Biebrich 22. Mai 1862.

Verehrte gnädige Freundin!

Von meiner Arbeit aufſtehend, kann ich unmöglich meinen heutigen, ſtill und einſam von mir gefeierten Geburtstag vorübergehen laſſen, ohne Ihnen aus tiefſtem Herzen einen innig dankenden Gruß zu ſchicken. Von einer Krankheit geneſen, ging mir heute mit geſteigerter Liebe meine Arbeit zu Herzen: ſie ſteht jetzt klar und ſicher als meine bedeutendſte Leiſtung vor mir; ich bin des äußerſten Gelingens gewiß. Dieſes frohe erhebende Gefühl, wie konnte ich ſeiner mich freuen, ohne einem gerührten Blick des treueſten Dankes zu Ihnen zu erheben?

So haben Sie mir, ohne daß Sie darum wußten, ein herrliches Geburtstagsgeſchenk gemacht!

Wenn Sie einſt die Einleitung zum dritten Akt (ich verfahre mit manchem außer der Reihenfolge) hören, und dann den Chor, mit dem das Volk Hans Sachs begeiſtert empfängt (nach Worten aus Sachs' Gedicht auf Luther) erinnern Sie ſich wohl auch, wie mir an meinem heutigen Geburtstag zu Muthe war, und was mein Dank für Ihre Theilnahme Ihnen ſagte, als ich Ihrer mit Rührung gedachte.

In tiefſter, wahrſter Verehrung

Ihr treu ergebener

Richard Wagner.

140. An die Gräfin Pourtalès.

Biebrich 1. Juni 1862.

Verehrteſte gnädige Freundin!

Geſtehen Sie, daß ich Mißgeſchick habe! Wie freute ich mich darauf, nach Rheineck berufen zu werden um dort Ihnen die Meiſterſinger mittheilen zu können, erfüllt zu ſehen! Eine dringende Einladung meiner alten Dresdener Bekannten, meinen diesjährigen Geburtstag unter ihnen zu feiern, hatte ich abgelehnt: einer Veranlaſſung, den Sänger Schnorr v. Carolsfeld, bei ſeinem Gaſtſpiel in Karlsruhe, in meinem Tannhäuſer und Lohengrin zu hören, durfte ich aber nicht ausweichen, ohne mich dem Selbſtvorwurfe der übertriebenen Vernachläſſigung meiner eigenen praktiſch-künſtleriſchen Intereſſen auszuſetzen.

Somit reiſte ich gerade vorigen Montag, 26. Mai, früh nach Karlsruhe ab, wurde dort namentlich auch durch eine etwas verzögerte Unterredung mit dem Herrn Großherzog aufgehalten, beſuchte auf dem Rückwege einen tödtlich erkrankten talentvollen jungen Freund, und gelangte ſo geſtern Abend erſt ſpät nach Haus zurück, wo ich denn nun Ihren freundlichen Brief mit der bisher ſo erſehnten Einladung jedoch unter dem Bemerken, daß Sie nur bis Ende der Woche, alſo wahrſcheinlich gerade zu der Stunde, wo mir der Brief erſt zu Augen kam, in Rheineck zu treffen ſein würden! Somit ſende ich ſchon dieſe Zeilen nach Rheineck, nur noch in der Annahme, daß von dort Ihnen dieſelben nach dem Ort Ihres weiteren Aufenthaltes, den ich für jetzt nicht kenne, nachgeſchickt werden möchten.

Nun bleibt mir nur eine Hoffnung. Als den Ort Ihres ferneren Sommer-Aufenthaltes vermuthe ich wohl nicht mit Unrecht Ihr Gut am Thuner See annehmen zu dürfen. Nun glaube ich andererſeits einmal in dieſem Sommer nothwendig einen kleinen Ausflug und eine erquickliche Unterbrechung in meiner Arbeit mir gönnen zu müſſen. Ich würde dann eine kleine Schweizerreiſe unternehmen, und dürfte dann hoffen, endlich doch zu dem von mir erwünſchten Ziele zu kommen. Somit werde ich mir um die Zeit, wo ich glaube dieſen erfriſchenden Ausflug mir geſtatten zu dürfen, nach Thun bei Ihnen anfragen, (ich glaube in Oberhofen?): dann darf ich auch hoffen, bereits empfehlendes von der Muſik meiner neuen Arbeit, und zwar vielleicht durch Hülfe eines klaviergeübten Freundes, vorführen zu können.

Möge ich Ihnen dann noch ſo willkommen ſein, als Ihr ſo huldreicher Brief es mich diesmal für die Einladung nach Rheineck glauben machen durfte.

Einſtweilen fahre ich fort unter Ihrem Schutze und Segen mich meiner Arbeit hinzugeben!

Mit treueſter und verehrungsvollſter Ergebenheit

Ihr unterthänigſter

Richard Wagner.

141. An Malwida von Meyſenbug.

Biebrich, 15. Juni 1862.

Großen Dank, beſte Freundin, für Ihren ſehr ſchönen inhaltreichen Brief! Nie gewiß hat jemand ſo ſchön wie Sie die bedeutungsvolle, einzig bedeutende Möglichkeit einer politiſchen Entwicklung der europäiſchen Menſchheit ins Auge gefaßt und bezeichnet. Ihre römiſche Idee hat mich völlig betroffen, und ich ſuchte gleich nach, was ich wohl dabei mitwirken könnte.

Liebe, ſo viel iſt gewiß, daß der Meſſias-Mythus der allertiefſt bezeichnende für alles Erdenſtreben iſt. Die Juden erwarteten den Befreier, den Meſſias, der das Reich Davids aufrichten, Gerechtigkeit vor allem, aber auch Größe, Macht, Sicherheit gegen Unterdrückung bringen ſollte. Nun traf alles ein; in Bethlehem geboren, aus dem Stamme Davids, die Drei-Königs-Prophezeiung uſw., feſtlicher Empfang in Jeruſalem, Palmen geſtreut — da ſteht Er, alles lauſcht, und Er verkündet ihnen: „Mein Reich iſt nicht von dieſer Welt! Entſagt euren Wünſchen, das iſt die einzige Erlöſung und Befreiung!“ Glauben Sie, all' unſre politiſchen Befreiungshelden kommen mir heimlich wie die Juden vor. Aber gut! das darf man nur äußerſt Wenigen ſagen, das verſteht ſich und ſomit — ſehen wir zu! Das beſonders Reizende Italiens verkenne ich aber nicht.

Ihre florentiniſchen Niederlaſſungsprojekte ſind ſehr reſpektabel. Was iſt mit mir nicht alles möglich! Ich mag nicht einen Monat voraus mehr beſtimmen. Ganz beſtimmt will und ſuche ich nichts mehr auf dieſer Welt als Muße zum Arbeiten, weil mir dieß einzig mein Vorhandenſein erklärlich und acceptabel macht. Auf Aufführungen kann ich ganz und gar verzichten. Aber dieſe Muße mir zu ſichern, iſt eben ſo abſcheulich ſchwer. Ich arbeite im ſtillen immer an einem Plan, für alle Menſchen zu ſterben und irgendwo heimlich, als abgeſchiedener Geiſt, nur noch meine künſtleriſchen Entwürfe auszuarbeiten. Ich komme ſonſt nicht zur Ruhe. — — Natürlich denke ich hier ſo lange zu bleiben, als ich es irgend für meine Arbeit erſchwingen kann. Sie geht vorwärts und gelingt — aber ich kann nicht ſchnell arbeiten, erſtlich: der unabweislichen äußeren und inneren Unterbrechungen wegen, dann weil mir kein Takt Freude macht und gefällt, der ſeine Entſtehung nicht einem wahrhaft guten Einfall verdankt. Die kann man aber nicht kommandiren.

Ihr R. Wagner.

142. An Dr. Anton Puſinelli.

Biebrich, 1. Juli 1862.

Mein lieber Freund!

Ich war in dieſer letzten Zeit einmal wieder ſo leidend und tief verſtimmt, daß ich wirklich vermied, den zwiſchen uns verhandelten Gegenſtand ſoweit aufzunehmen, daß ich Dir eine, Deinem ſchönen Briefe entſprechende Antwort geben könnte. Ich ſehe, ich kann jetzt rein nicht mehr gedeihen, wenn ich mir nach dieſer Seite hin nicht gewaltſam einiges Vergeſſen zu eigen machen. Meine ſchöpferiſche Sammlung wird mir immer ſchwieriger: Mitten aus der Arbeit ſchreckt mich dieſer oder jener neue Nadelſtich auf, den mein Herz von jener Seite her empfängt! Und wenn nur ſonſt mein Leben nach irgend einer Seite hin ſich beruhigend geſtalten wollte! Vielleicht erhielte ich dann doch einige Kraft wieder zu der ſonſt mir eignen Heiterkeit, mit der ich ſoviel zu überwinden vermochte.

Wenn ich Dir heute ſchreibe, iſt's eigentlich nur, um Dir zu ſagen, wie tief und innig ich Deine edle Freundſchaft erkenne, und wie herzlich ich mich Dir wieder für dieſen letzten, ſo äußerſt ſchwierigen Freundſchaftsdienſt verpflichtet fühle! Ach, es war mir wirklich nur faſt darum zu thun, einmal mit einem Dritten über die uns betreffenden Dinge zu verkehren, — eine Stimme zu hören, die mir in dieſes Chaos hinein ein klares, fühlendes Wort zurufe. Mein lieber Anton, Du haſt unendlich mehr gethan: Du haſt in einer Angelegenheit, die Jeden, der ſie nur berührt, ſchmerzen muß, tief einzugreifen Dich gedrungen gefühlt; Du begreifſt Alles, biſt gerecht und wohlthätig! Mein erſter Gedanke war, Dich recht bald nun einmal zu beſuchen. Und — das muß ich nicht länger mehr anſtehen laſſen. Ich will meiner Schweſter ſchreiben, ob ſie mich ein paar Tage bei ſich aufnehmen kann, (um meinen Aufenthalt ſoviel wie möglich unbekannt bleiben zu laſſen). Dann komme ich, wenn ich es ſonſt ermache, in dieſem oder Anfang nächſten Monats.

Deine Rathſchläge, mein beſter Anton, nehme ich mit voller Ueberzeugung von ihrer Vortrefflichkeit an, und werde ſie getreu befolgen. Auf — Glück ſehe ich es für dieſes Leben nicht mehr ab. Ich leugne nicht, daß mir die Einſamkeit oft ſehr ſchwer wird, daß mir der Gedanke des trauten Umganges mit einem ſympathiſchen weiblichen Weſen oft ſchmeichelnd ankommt, und ich traurig auf den öden Reſt meines Lebens blicke. Dennoch habe ich an eine eigentliche Scheidung von meiner Frau nie ernſtlich gedacht. Alles, was ich erſehne, kommt nicht mehr vom Begehren, ſondern: Ruhe, Ungeſtörtheit, möglichſtes Vergeſſen verlange ich noch einzig. Ich würde auch dieſen Wunſch zum Opfer bringen, wenn ich glauben dürfte, dadurch meiner Frau ein angenehmes Leben bereiten zu können. Die Erfahrung hat dies nun als durchaus gegentheilig nachgewieſen und — von dieſen Verſuchen glaube ich nun wenigſtens beſtimmt ablaſſen zu müſſen. Du ſiehſt ſomit, wir ſind einig!

Alſo in wenigen Wochen hoffe ich Dich zu ſehen. Dann ſprechen wir mehr, und ich danke Dir Auge in Auge! Viele ſchöne Grüße an Deine liebe Familie! Dankbarſte Freundſchaft Dir!

Dein

Richard Wagner.

143. An Ludwig Schnorr.

[Biebrich, Juli 1862.]

Gewiß iſt Ihnen Allen heute ein Ausflug nach Bingen, 3¼ Uhr, recht? Wenn Sie mich eine Stunde vorher abholen — ich meine ſo gegen 2 Uhr — könnten wir noch die Tannhäuſer-Scene durchnehmen.

Auf Wiederſehen!

Ihr R. W.

Heute, liebſter Muſikverein, rechnet einmal nicht auf mich! Gott der Grundgütige ſchenke Euch allerhand Amüſement!

Auf morgen

„viribus unitis“

R. W.

Kinder, ich denke — etwas Muſik, aber keine Natur: der Himmel will's nicht! — Laßt mich am Tag etwas Stiefel verſohlen: um 5 Uhr ſpeiſen wir, am Abend Iſoldiren wir uns Triſtaniſch, vielleicht können wir dann noch etwas Tannhäuſer à la Venus drauf ſetzen.

Gott der Grundgütige ſchütze euch, aber nicht als Schütze!

R. W.

Adreſſe: Dem Muſikverein zu Büberich.

Zu Handen ſeines gewichtigſten Mitgliedes, dem Verfaſſer der Edda.

Muſikfeſt zu Bieberich.

Tagesordnung.

Montag

Um 3 Uhr Muſikmacherei

dann:

Wiesbaden.

Jeder iſſt wann er will!

Es lebe die Ordnung!

R. W.

144. An Ludwig Schnorr.

[Poſtſtpl. Biebrich 22. VIII. 62.]

Liebſter Herr Schnorr!

Die Frankfurter Direktion wird ſich dieſer Tage nach Dresden wenden wegen Effektuirung einer Aufführung des Lohengrin unter Ihrer und Ihrer Frau Gemahlin Mitwirkung. Tragen Sie nach Kräften das Ihrige dazu bei von Dresden loszukommen und zwar auf ſo lange, als irgend möglich. Da ich auf eine komplette Aufführung gedrungen habe und man in Frankfurt auf meinen Wunſch einer „restitutio in integrum“ bereitwilligſt eingegangen iſt, ſo haben wohl nun auch Sie und Ihre Frau Gemahlin die Güte, das bei früheren Darſtellungen Ausgeſchiedene nachzuſtudiren; ſpeziell kommt es auf Vollſtändigkeit der Szenen zwiſchen Ortrud und Telramund und des Frauenſtreites vor der Kirche an.

Gott der Allgütige ſegne und bewahre Sie mit Weib und Kind.

Ihr hundsgeſunder
Richard Wagner.

145. An Ludwig Schnorr.

Frankfurt, 9. Sept. 1862.

Mein lieber Schnorr!

Das weiß der Himmel: — glücklich will ſich mir nichts fügen! —

Ich habe nun Niemand mehr auf der Welt, als die Wenigen, auf die ich mich verlaſſen zu können glaube: es ſind deren ſehr wenige! —

Mit Ihnen wollte mir nun noch nichts glücken:

Wien muß ich aufgeben, weil Sie es vorzogen ſich in dieſem Dresden feſtzuniſten, in welchem Sie ſelbſt ſich nicht getrauen, einmal die Frage wegen des Triſtan anzuregen, und dafür mir klagen, daß Sie dort ſich wie im Exil fühlen! — Nun heißt es endlich: ein Lohengrin in Frankfurt: — kein Schnorr möglich! Eine glückliche Hülfe für Ortrud —: keine Frau Schnorr möglich! — Ich ſage nun trotz alledem „B“, nachdem ich „A“ geſagt: — Freitag geht unter meiner qualvollen Leitung ein Frankfurter Lohengrin vom Stapel. —

Nun laßt ſehen, wie es weiter ſteht. Meine Ruhe iſt auf's Aeußerſte bedroht. Mein Verleger ſollte mir dieſen 1. September eine bedeutende Zahlung machen: er weigert ſie plötzlich, unter der Angabe, in ſeinen eigenen Einnahmen beeinträchtigt zu ſein. —

Nun gilt es mir viel: Arbeitsruhe und „Meiſterſinger“ ſind dahin, wenn mir nicht Rath wird. Jetzt war der Zeitpunkt, beſtimmt die Grundlage zu meinem ferneren Lebensverhältniß zu legen: ob ich's in meinem Sinn, oder im Sinne eines abenteuerlichen Unterganges zu Ende führe. Ich ſuche Geld, um meine ſo eigenthümlich erſchwerte Niederlaſſung in Deutſchland jetzt zu Stande zu bringen, und Freiheit zu gewinnen, um bis zu meinem 50ſten Geburtstag — Mai 1863 — die Meiſterſinger zu vollenden. Ich biete einen Wechſel auf 15. September 1863. Ich weiß, daß ſchlimmſten Falles dann mein Verleger, durch Vorſchüſſe auf die Theatereinnahmen der MS. mir hilft. Nun ſehe ich, daß ich wie verſchollen bin: Niemand verſteht nun meine Lage als Hans v. B. und der junge Weißheimer, die mir zuletzt nah waren. Keiner kann helfen! — Nun, ich biete Ihnen die Gelegenheit, durch eine große Mühe mir zu zeigen, daß Sie zu mir gehören. Sie ſind in der Stellung, ſei es aus eigenen Mitteln, ſei es durch Gutſage mir zu helfen, und ſo meinem Leben ſeine letzte nothwendige Richtung zu geben. — Ich brauche zu meinem Zwecke 1500 bis 2000 Thaler. 1000 Thr. davon mindeſtens ſofort. Ich biete den bereits erwähnten Wechſel! Sehen Sie, was Sie mir antworten! — aber glauben Sie — es hängt *viel* davon ab, was Sie mir antworten! —

Bis Sonnabend bin ich hier: im *Schwan*. Dann in Biebrich!

Es giebt in unſerem Leben ſeltſame Wendepunkte: was ich in dieſen letzten Jahren erfahren, iſt der Art, daß es mich, wenn ich Alles zuſammen faſſe, zu einer erhabenen Verzweiflung ſtimmt. So iſt die Stimmung, in der ich Ihnen ernſt, und — wohl wiſſend was ich thue — heute ſchreibe! —

Laßt ſehen! —
Adieu! mein lieber Schnorr!
Machen Sie, daß ich mich Ihrer noch freuen kann!
Ihr Richard Wagner.

146. An Malwida von Meyſenbug.

Wien, 13. September 1862.*)

Beſte Freundin,

Alle Ihre Briefe habe ich richtig erhalten und danke herzlichſt dafür. Beſtehen Sie auf keiner regelmäßigen Korreſpondenz mit mir und ſeien Sie verſichert, daß Sie ſich dadurch viel Trübſal erſparen.

---

*) Dieſer Brief iſt von der Empfängerin nachträglich falſch datiert worden; er gehört ohne Zweifel in das Jahr 1861 und iſt zwiſchen Brief 126 und 127 einzuſchalten.

Schreiben Sie aber oft! Es iſt Ihnen dann auch möglich, dann und wann ſich angenehme Vorſtellungen über mein Thun und Treiben zu machen, die Sie — ſchriebe ich Ihnen oft — ſofort als irrig erkennen müßten. Kurz und wahr! Es iſt immer das Alte — auch die alte Illuſion, es könnte doch einmal etwas glücken!

Weimar (das Muſikfeſt)*) war von gar keiner Bedeutung: nur Liſzt war ſehr angenehm, und ſeine Gaſtfreundſchaft, die ich mit dem halben muſikaliſchen Deutſchland teilte, war reizend. Nur etwas zu viel Menſchen. Es iſt mir begegnet, daß ich oft alle halbe Stunde einer neuen Perſon meine Lebensgeſchichte zu erzählen hatte. Lächerlich meiſt alles! Überall wenig Talent, viel Thorheit. Muſik oft ſehr ſchlecht. Doch war Liſzts Fauſt ganz vortrefflich. Alſo immer nur, was wenige Einzelne ſich leiſten können. Die Menge nur ſtörend.

Hier ſitze ich nun und warte auf die Wiederkehr einer Tenorſtimme in die Kehle meines projektirten Triſtan-Sängers. Ander — mein Tenoriſt — hat, nach dreimonatlicher Heiſerkeit, ſeine Stimme noch nicht wieder in ſeiner Gewalt, fürchtet ſie zu verlieren, namentlich wenn er dieſen Winter eine ſo angreifende Rolle wie den Triſtan ſtudiren müſſe. Will ich mir einigermaßen die Wahrheit eingeſtehen, ſo muß ich die Ausführung meines Projektes für dieſen Winter unmöglich finden. So ſteht es! Nun urtheilen Sie über die Wonnen, in denen ich hier ſchwebe, wo ich rein nicht weiß, was anfangen. Ob und wie Hilfe geſchafft werden könne, iſt mehr wie zweifelhaft, und ich gehe in den wenigen Stunden, die mir angehören, mit mir zu Rath, was nun zu beſchließen ſei. Vor der Hand treffe ich noch auf gar keinen Ausgang.

---

*) Die 2. allgemeine Tonkünſtler-Verſammlung in Weimar (5.–8. Auguſt 1861). Vgl. Glaſenapp III S. 332 ff.

Von Paris erfahre ich gar nichts. Was ſoll ich dort? Sonſt ſchweigt mir alles, und — mir bleibt nichts als der allerherzlichſte Überdruß und Ekel an allem, was ich thu und treibe! — — —

Es iſt mir nicht beſtimmt, mir leicht durchzuhelfen. So lebe ich denn wieder theuer und miſerabel zugleich. Gott weiß, was es mit mir für Noth hat! Wirklich das Geſcheuteſte wäre, wenn's bald mit mir ein ſanftes Ende hätte! Die Welt iſt mir einmal durchaus konträr.

Nun, habe ich Recht, Ihnen nicht zu ſchreiben? Was werden Sie erfahren als Trübſal? Der üble Zuſtand iſt einmal bei mir ſo chroniſch geworden, daß er wohl nicht mehr zu kuriren iſt. Mir fehlt Grund und Boden: ich ſtehe nirgends auch nur mit einer Zehe feſt. Laſſen wir die Miſère! — — —

Kind — ſehen Sie immer recht ſchön ſchwarz, wenn Sie auf mich ſehen, ſo werden Sie mich immer im rechten Lichte erblicken!

Dann — vielleicht kann ich Sie auch einmal mit einem helleren Briefe tröſten! Adieu! Tauſend innigen Dank für Ihre Freundſchaft!

Ihr R. W.

147. An Ludwig Schnorr.

Biebrich a. Rh., 9. Oct. 62.

Mein lieber Schnorr!

Erſt jetzt las ich Ihre letzten Zeilen ruhig durch, da ich erſt jetzt mich wieder in ein Gleichgewicht gebracht habe, aus dem ich durch ungemein bittre Erfahrungen für einige Zeit gerathen war. Seien Sie froh, wenn Ihr noch junges Leben immer ſo ruhig hinfließt, daß Sie Leiden, wie die, denen ich faſt beſtändig ausgeſetzt bin, nicht ernſtlich kennen lernen!

Laſſen Sie mich an den mir ſo werthen, hoffnungsvollen Künſtler mich heute einzig wieder wenden. — Zum Angriff von Unternehmungen gedrängt, meiner Muſe vorläufig — nach kurzer Berührung! — wieder Valet ſagend, — kann ich nun auf keine, meinen beabſichtigten Aufführungen irgend erſprießliche Combination ſtoßen, ohne Ihrer Mitwirkung dabei gedenken zu müſſen.

Ich treffe Anfang November auf einige Tage in Dresden ein: mein Aufenthalt hat diesmal lediglich und einzig den Zweck, mit Herrn v. Könneritz in einen Compromiß in Bezug auf Sie zu treten.

Es muß eine Combination Ihres Urlaubes, vielleicht mit Hinzuziehung eines anderjährigen Urlaubes — und der Zeit der Anweſenheit Tichatſcheck's in Dresden in der Weiſe zu Stande gebracht werden, daß Sie auf drei bis vier Monate (wenn länger unmöglich ſein ſollte!) nach Wien kommen können. Nur dann glaube ich überhaupt an eine erſte Aufführung des Triſtan, — welche ich in Dresden einer Seits für zu ſchwierig, andererſeits für nicht entſcheidend genug, für nicht wichtig in den Erfolgen (eben des Charakters der Dresdener Publizität wegen) halte.

Haben Sie nun die Güte, im Voraus die beſtehenden Verhältniſſe und Lage der Dinge ſo weit zu Rath zu ziehen, daß Sie mir bei meiner Ankunft die nöthigen Fingerzeige geben könnten, welcher Art ich meine Vorſchläge an Hr. v. Könneritz zu ſtellen hätte. An jeder Art Perſuaſion will ich es bei dieſem Herrn nicht fehlen laſſen; auch eine einflußreiche Nachhülfe aus Wien ſoll von mir in Bewegung geſetzt werden.

Würde dieß nun mehr einer Abmachung für ſpäter gelten, ſo habe ich aber ſchon für dieſen Winter, und zwar ſehr bald Anliegen an Sie und Ihre Intendanz. Sie ſollen mich nämlich bei großen Conzerten unterſtützen, die ich zunächſt in Wien zu veranſtalten gedenke. Ich habe für Conzertaufführungen geeignete Fragmente aus meinen noch unaufgeführten Werken zuſammengeſtellt, mit denen ich zunächſt den Anfang dazu machen will, dieſe Arbeiten aus der Unbeachtetheit zu ziehen, deren ſie ſich gegenwärtig Seitens unſrer Muſiker zu erfreuen haben. Demnach bringe ich Bruchſtücke aus Rheingold, Walküre, Siegfried, Triſtan u. ſelbſt Meiſterſingern zu Gehör. Ohne Sie kann ich ein ſolches Programm nicht ausführen: es befinden ſich unter andren die Schmiedelieder Siegfried's dabei! — Demnach gälte es, im Allgemeinen des Herrn v. Könneritz Geneigtheit mich zu verſichern, im Laufe des Winter's beim Repertoir einige Male darauf Rückſicht zu nehmen, daß Sie dann u. wann etwa auf einige Tage abkommen könnten. Vielleicht kann ich ihm einen Dienſt dafür verſprechen.

Sie ſehen, lieber Schnorr, ich fahre fort, Sie als den Meinigen zu betrachten, da ich bei den genannten Vorhaben nur an die Schwierigkeiten, die Ihr Intendant mir bereiten kann, denke, Ihrer Zuſtimmung aber gar nicht bittend erwähne. Wollen Sie mir bös ſein, daß ich ſo unhöflich bin? Ich denke, Sie verſtehen es richtig, und reichen mir Ihre Hand. —

Wenn Weißheimer glücklich bei Ihnen war, darf ich hoffen Sie am 31. d. M. ſchon in Leipzig zu begrüßen: es ſollte mich in jeder Beziehung herzlich freuen.

Leben Sie wohl, und grüßen Sie — ich bitte — Ihre liebe verehrte Frau allerſchönſtens von mir! (Möglich daß auch ſie mit nach Wien kommen muß!)

Von Herzen
Ihr Richard Wagner.

148. An Ludwig Schnorr.

Das Schlimmſte, lieber Schnorr, iſt wiederum, daß Sie bereits für einen Monat Ihres Urlaubes ein Gaſtſpiel abgeſchloſſen haben, ohne meiner dabei zu gedenken. Hätten Sie zwei Monate — ſelbſt auseinander gerückt — für mich, ſo wäre mein Zweck zu erreichen. Iſt ihr Gaſtſpiel im Mai durchaus feſt?? —

Daß Sie einen Wintermonat frei haben, ſoll dennoch benutzt werden, und mein ſchnell gefaßter Plan iſt dieſer. —

Ich ſtudire in Wien November u. Dezember den Triſtan mit einem Tenoriſten, der gerade ſo dumm wie A. iſt, paſſable Stimme, erträgliche Figur hat, und gut muſikaliſch iſt, ein, gebe die Oper mit dieſem einige Mal; im Januar oder Februar kommen dann Sie, und ſingen die Partie ſo oft als es Ihnen möglich iſt. —

Dieß iſt ſchon etwas: beſſer könnte es werden, wenn Sie Ihr Gaſtſpiel für Mai loswerden, und dann wieder nach Wien kommen könnten, am beſten (in dem Falle des Loswerdens Ihres Gaſtſpieles) wenn ich nächſtens von Ihrem Intendanten perſönlich durchſetze, daß er ſtatt Mai Ihnen noch einen zweiten, mit dem erſten zuſammenhängenden Wintermonat giebt, was nicht ſchwer ſein ſollte, da Sie drei Wintermonate an u. für ſich zur Auswahl haben.

Geſtehen Sie, Liebſter, Sie haben auch diesmal nicht recht an mich gedacht, und Ihre Uebereinkünfte ganz ohne Berückſichtigung meiner Triſtan-Noth zu Stande gebracht!

Verbeſſern Sie das!

Jetzt aber faſſen Sie Muth, und gehen Sie wenigſtens auf das Minimum meines Planes ein! Sie machen ſich bis dahin leicht des Triſtan's ſo weit Meiſter, daß Sie ihn mit einigen Theaterproben dann herausbekommen: ich helfe Ihnen dabei, — rechnen Sie das für Etwas! —

Ich ſchreibe ſogleich nach Wien, um meiner neuen Combination Annahme zu verſchaffen. —

An Hn. v. Könneritz habe ich des Leipziger Concertes wegen einen Brief geſchrieben, von dem ich mir doch einige gute Wirkung vermuthe. Wir werden ſehen!

Adieu, beſter Freund!

Meine ſchönſten Empfehlungen Ihrer vortrefflichen Gattin!

Biebrich,
19. Oct. 62.

Ihr Richard Wagner.

---

149. An Ludwig Schnorr.

Wien, 16. Nov. 62.

Lieber Schnorr!

Ihr Gaſtſpiel für Januar gelungen. Nun — hören Sie!

Sollte es keiner Anſtrengung Ihrerſeits gelingen können — ſogleich zum Januar noch den Februar frei zu bekommen, gegen Abgabe des Mai? Mindeſtens noch den halben Februar, gegen Opfer des ganzen

Mai? Es iſt eine ſtarke Zumuthung an Sie, aber — Sie ſind doch am Ende der Einzige, dem ich ſie ſtellen kann:

Die Direction iſt mir einig geworden, jetzt den Triſtan mit Ander zu ſtudiren: Ihr Kommen Anfang Januar bleibt größtes Geheimniß. Vorausſichtlich haben wir dann die Oper mit Ihnen zuerſt, und geben ſie ſo oft Sie können. Natürlich — wie nöthig, daß Sie uns nicht nur einen Monat geben können! Sie machen ſo die vollen Theaterproben mit. Jedenfalls Januar! Aber, ſehen Sie was mehr!! —

Nun aber noch eine wichtige Bitte. Sie begreifen, welche Conceſſion mir eine ſtupide Direction ſchon damit macht, daß ſie eine neue Oper zunächſt nur mit einem Gaſte geben will. Dieß zu erreichen machen Sie mir hauptſächlich dadurch möglich, daß Sie aus Freundſchaft für mich, und aus beſonderem Intereſſe für die Sache Ihre Forderungen für diesmal auf das geringſte Ihnen möglich Gewährbare herabſtellen. Seien Sie diesmal recht billig, und zeigen Sie, woran es Ihnen liegt, ſo trägt ſich das Ihnen ein andermal gewiß ein! Bitte, bitte! Antworten Sie mir ſchnell, und ſtellen Sie mir recht rührende Bedingungen. Sie begreifen ja, wie ich mich mit Ihnen eben nur ſo hier hineinlügen muß. Laſſen Sie uns aber erſt einmal den Leuten gezeigt haben, was wir können, dann —!

Alſo, ſeien Sie ein Held, und machen Sie mir einmal grenzenloſe Freude! Mit Sehnſucht harre ich auf gute Antwort!

Von Herzen der

Kaiſerin Eliſabeth. Ihrige
Weihburggaſſe. Richard Wagner.

150. An Ludwig Schnorr.

Wien
Kaiſerin Eliſabeth.
25. Nov. 62.

Wertheſter Freund!

Soeben laſſe ich ein zuſagendes Telegramm an Sie abgehen — Ihre Wünſche werden erfüllt, und ich rechne nun ſicher auf Sie und den Triſtan für nächſten Januar. Daß die Sache große Schwierigkeiten hatte, werden ſie leicht begreifen. Was mir ſo ſehr am Herzen liegen muß, bleibt für eine Excellenz etwas ganz gleichgiltiges. Eine Oper einſtudiren, nur um ſie einige wenige Male im Laufe zweier oder dreier Wochen, mit einem fremden Sänger, auf deſſen Erwerb man ſich keine Hoffnung machen darf, zu geben, kann keiner Direction der Welt vortheilhaft dünken. Da jedenfalls die Möglichkeit reſervirt bleiben mußte, daß auch Ander (wie ich meine: nach Ihnen) den Triſtan noch ſinge, mußte Ihrem Eintreffen im Januar der Charakter eines gewöhnlichen Gaſtſpieles gegeben werden, wo es denn heißt, Sie würden überhaupt in meinen Opern hier ſingen, und demnach im Lohengrin, Tannhäuſer, und auch im Triſtan auftreten! Hierdurch kann ſich Ander nicht gekränkt fühlen, und ich meinestheils muß ihm gegenüber mich ſtellen, als nehme ich an, der werde vorher ſchon den Triſtan ſingen. Daß hiervon jedoch gar keine Rede ſein wird, leuchtet ein; noch hat er gar nicht eigentlich zu ſtudiren anfangen können: neuerdings iſt er denn auch wieder für 14 Tage krank gemeldet. Da nun aber der Oberſtkämmerei zugleich lebhaft daran liegt, daß die Oper etwa bis 10. Januar, wie ich es verſpreche, herauskomme, ſo hat ſie natürlich „nichts dagegen“, wenn Jemand da iſt, der ſtatt Ander — der ganz undenkbar bis dahin ſo weit iſt — die Partie ſingt, und demnach auch ſogleich von 1. Januar an die Theaterproben ſtatt ſeiner mitmacht. Dieß wird ſich dann einfach ſo herausſtellen, und es wird alſo ganz von ſelbſt ſo ſich fügen, daß Sie — außer wenn Sie es wünſchen — in nichts Anderem als dem Triſtan auftreten.

Nun aber — um aus den angeführten Gründen, Ander nicht von vorn herein ſo vor den Kopf zu ſtoßen, daß er gar nicht erſt zu den Vorbereitungsproben kommt, und er mich ſo in die Lage bringt, die Oper nur mit u. für einen auswärtigen Sänger als unzuläſſig beurtheilt ſehen zu laſſen — bitte ich auf folgende Form einzugehen.

Schreiben Sie ſofort an Director M. Salvi etwa ſo:

Sie verpflichten ſich, auf den Ihnen von mir mitgetheilten Wunſch der Direction, den Monat Januar 1863 in Wien zu verbringen, und in den Opern Tannhäuſer, Lohengrin und Triſtan und Iſolde ſo oft als thunlich aufzutreten. Für jede Vorſtellung einer dieſer Opern, in welcher Sie ſingen, erhalten Sie 200 fl. — Außerdem empfangen Sie, als Gratification für Reiſe und Aufenthalt, eine beſondere Entſchädigung von 1000 fl.

Es iſt wichtig, daß — übrigens ganz Ihrem Vorſchlag gemäß — dieſe zwei Punkte getrennt werden. Finden Sie ja keinen Hinterhalt darin, ſondern verlaſſen Sie ſich auf mein Ehrenwort, daß Alles mit richtigen Dingen zugeht.

Auf dieſen Brief wird Ihnen der Director ſofort die bindende Zuſtimmung ertheilen. —

Die Sache iſt demnach gewiß ganz wie Sie wollten in Ordnung.

Nun aber, denken Sie ein wenig an die Folgen. Sie werden hier außerordentlich gefallen, und — da ich mich jedenfalls nur noch mit Wien einlaſſe — wird auch Ihnen wohl vielleicht die Luſt kommen, Wien mit Dresden zu vertauſchen. Ich habe die Möglichkeit der Löſung Ihres Dresdener Contractes auf dem von Ihnen anzutretenden Gnadenwege bereits durchblicken laſſen müſſen, um nur einigermaßen meinem Verlangen, Sie ſo ausnahmsweiſe jetzt hierherzubekommen, Gehör zu verſchaffen. Machen Sie ſich, ich bitte, mit einer ſolchen Löſung immer vertraut. Vergeben Sie auch den Mai noch nicht, damit wir wenigſtens dann einer vorübergehenden Wiederaufnahme des Triſtan entgegenſehen können.

Die 10 Tacte erhalten Sie nun allernächſtens!

Somit, — hoffen wir! Der Januar 1863 kann wunderbar werden. Helfen Sie! ſonſt iſt nichts damit!

Adieu! Herzliche Grüße von

Ihrem

Richard Wagner.

151. An Ludwig Schnorr.

Wien, 10. Dez. 62.

Wertheſter Freund!

Auch ich war erſchrocken, geſtern von Salvi zu erfahren, daß er Ihnen noch nicht zugeſchrieben. Dieß iſt ſeiner Seits aus Aengſtlichkeit unterlaſſen worden, weil er fürchtete, ſelbſt die Duſtmann dürfte zur Zeit Ihres Eintreffens noch nicht ſo weit ſein, daß wir —

auch mit Ihnen — den Triſtan für die Scene fertig hätten. Ich konnte ihn hierüber beruhigen, da die Duſtmann wirklich ſehr eifrig ſtudirt und mir keinen eigentlichen Zweifel erweckt. Selbſt aber für den Fall, daß uns die Duſtmann Schwierigkeiten machte, oder gar Streiche ſpielte, könnte ich — wie ich's ja weiß — in Ihrer lieben Frau für unſer Unternehmen eine vortreffliche Hülfe bieten: nun waren meine Scrupel überwunden, und er verſprach mir, Ihnen noch am ſelben Tage zuzuſchreiben. Dieß iſt hoffentlich geſchehen, oder wird heute geſchehen!

(Unter uns aber: — ſtimmen Sie Ihre liebe Frau! „Ein Wink, ſie fliegt nach Irenland!" — Verſtehen wir uns!)

Mit der Verbindungsſtelle habe ich unſägliche Noth! So oft ich mich dran mache, falle ich aus der Stimmung und bringe nichts zu Stande. Jetzt trage ich Cornelius damit auf. Sollte ich wahrlich nichts finden, was bei meiner ſchrecklichen Gehetztheit denklich wäre, ſo müßte man das als ein Zeichen der Vorſehung nehmen, daß Sie die Stelle ohne Kürzung ganz ſingen ſollten. Bereiten Sie ſich darauf vor. Mit Ander mache ich kurzen Prozeß; den laſſe ich nach — „mich ſehnen und ſterben!" zuſammenknicken, und Kurwenal drauf einfallen „Mein Herre! Triſtan! u. ſ. w." Doch find' ich's vielleicht noch. Zeit iſt ſchon noch. —

Adieu! liebſter Schnorr!

Ich hab' den Kopf abſcheulich voll. Noch vor Ihrer Ankunft (26. Dez. u. 1. Januar) gebe ich zwei furchtbare Konzerte mit Nibelungen u. allen Teufeln. Nach dem Triſtan wieder — aber dann ſingen Sie mir drin die Schmiedelieder, die ich diesmal ganz auslaſſe.

Schönſten Gruß an Ihre liebe Frau! — Will ſie mir einen großen Gefallen thun, ſo lädt ſie einmal meine Nichte, Clara von Keſſinger (geb. Brockhaus) Wieſenthorſtr. Nr. 7 zu ſich ein. Ich habe das Kind ſehr lieb, und ſie liebt mich gleichfalls ſehr. Dazu iſt ſie wirklich muſikaliſch, ſingt meine Lieder ſehr verſtändig, und ſchmachtet nach Eurer Bekanntſchaft, um bei Euch von mir muſizieren zu hören. Ich verſprach ihr einen Brief an Ihre liebe Frau, mit dem ſie ſich ihr vorſtellen ſollte. Sie wird unglücklich ſein, daß ich nicht dazu komme. Bitte, machen Sie's nun kurz, und laſſen Sie ſich die junge Frau beſtens empfohlen ſein: laden Sie ſie geradesweges einmal ein.

Nun, auf Wiederſehen!

von Herzen Ihr

Rich. Wagner.

152. An Malwida von Meyſenbug.

Wien, 12. Dezember 1862.

Liebſte Freundin, bis Mitte Dezember, wo Sie noch ein Brief in London treffen ſollte, glaubte ich gewiß einmal ſo weit mit meiner Laune zu gelangen, um Ihnen ordentlich ſchreiben zu können. Jetzt bleibt mir nur die Angſt, daß Sie eine Nachricht von mir noch treffen möge, und ſomit entſchließe ich mich, Ihnen wenigſtens nur dieſe Zeilen zukommen zu laſſen, wenn ſie auch keinen Brief ausmachen können. Doch ſoviel wie möglich in äußerſter Kürze!

Ich konnte mich nicht in meinem Rhein-Aſyl für die Arbeit erhalten. Der Verleger ließ mich im Stich. Ein Vierteljahr vollſtändiger Auflöſung, nutzloſer Bemühungen, unſäglicher Nöthe trat ein. Endlich äußere

Unternehmungen wieder aufnehmen müſſen, diesmal mit der Energie wahrer Verzweiflung. Am 26. Dezember und 1. Januar zwei erſte große Konzerte in Wien mit Fragmenten aus „Nibelungen“ und „Meiſterſinger“. Mitte Januar erſte Aufführung des Triſtan; geſichert damit ein Gaſtſpiel Schnorrs (vorzüglich). Dann wieder Conzerte. Dann vielleicht die gleichen Conzerte in Berlin. Wenn nicht, vielleicht nach Petersburg zu Conzerten, wohin eingeladen. (Rein um mir Subſidien für einige Jahre der Ruhe zu verſchaffen!)

Gern käme ich zu Ihnen nach Italien, ja vielleicht komme ich. Es geht mir ſehr durch den Kopf: auf ſolchen Trödel kann mich eigentlich nur Italien wieder herſtellen und belohnen. Geben Sie mir Nachricht, ich bin hier bis Ende Januar.

Gegenwärtig vollſtändig aufgelöſt, unſäglichen Lebensüberdruß, tägliche Verwunderung darüber, daß ich noch lebe, dämoniſche Bewandtniß damit! Nochmals, vielleicht einiger ſchönen Jahre in Italien wegen!

Adieu, Theuerſte, zweifeln Sie nie an meiner innigſten Theilnahme! Von Herzen

Ihr R. Wagner.

153. An Ludwig Schnorr.

Wien, 13. Dez. 62.

Mein lieber Freund!

So ſtehen denn die Sachen wieder anders, und diesmal hoffnungslos: mein Wunſch, die Rolle des Triſtan zuerſt von Ihnen dargeſtellt zu ſehen, ſoll mir nicht in Erfüllung gehen. Mit der größten Zähigkeit hielt ich daran feſt: die Schwierigkeiten waren außerordentlich; meine Bemühungen ſcheitern ſchließlich an dem Umſtande, daß Sie eben nur den Monat Januar frei haben, nach aller Vorausſicht aber das Studium der Oper hier vor Ende Januar nicht füglich beendet ſein kann.

Die Direktion ſcheint dasſelbe befürchtet zu haben, und ſie hat es vorgezogen, während ich bereits im feſten Glauben war, es ſei Ihnen zugeſchrieben, zu temporiſiren. Sie hat — als Direction — damit nicht unklug gehandelt: denn im Rathe der Sachverſtändigen mußte jetzt entſchieden anerkannt werden, daß alle vorkommenden natürlichen Verzögerniſſe mitgerechnet, vor Ende Januar an eine erſte Aufführung der Oper nicht zu denken ſei: wären Sie gekommen, ſo hätten wir von Glück zu ſagen gehabt, wenn Sie einmal den Triſtan geſungen hätten. —

Da nun Alles ſo unerbittlich ſteht, und durch Ihr, für mich ſo unſeliges Dresdener Engagement, jeder bedeutendere Plan zu einem gemeinſchaftlichen Wirken durchkreuzt und zerſplittert wird, ſo bleibt mir, außer dem wirklich tiefen Kummer über dieſen Unſtern, zunächſt nur noch mein aufrichtiges Bedauern, durch die letzten Verzögerungen Sie in der Beſorgung Ihrer perſönlichen Intereſſen aufgehalten und vielleicht ſelbſt benachteiligt zu haben. Erkennen Sie wenigſtens an, daß ich dabei ſchuldlos war: faſt gegen 14 Tage über war ich im Wahn, Alles ſei bereits geordnet. Ich habe es mit hinterhältigen Verhältniſſen zu thun, in denen ich ſelbſt nur mit täglicher mühvoller Ueberwindung meines Ekels mich aufrecht erhalte.

Dennoch gebe ich die Hoffnung, in Bälde mit Ihnen den Triſtan zu geben, nicht ganz auf. Der Großherzog von Weimar hat plötzlich ſeinen Ehrgeiz wieder auf mich geworfen. Ich will ihm für Monat Mai eine Aufführung von Triſtan u. Iſolde zuſagen, wenn er Sie für den Triſtan, und Ihre liebe Frau für die Iſolde gewinnen will.

Alles Uebrige ſoll dort vorbereitend durch Laſſen ſo weit einſtudirt werden, daß am 1. Mai die Theaterproben beginnen können ſollen. Wir würden bei dieſen Feſtaufführungen halb Deutſchland zugegen haben, und in ihrer Art könnten dieſe Vorſtellungen ſelbſt eingreifender wirken als die Wiener.

Dieß will ich heute vorſchlagen!

Nun zürnen Sie mir nicht, und bewahren Sie mir Ihre ſchöne Theilnahme!

Von Herzen

Ihr Richard Wagner.

In dieſen Mai würde mein 50ſter Geburtstag fallen. Denken Sie dran, ihn in Weimar mit mir zu feiern! —

154. An Ludwig Schnorr.

[Poſtſtpl. 22. XII. 1862 Wien.]

Ihr Brief, liebſter Freund, hat mich ſehr erfreut! Nach dem wahren Kummer, den mir das Fehlſchlagen des Projectes machte, war Ihr großer Aerger darüber am allerberechtigtſten. Ich danke Ihnen, daß Sie mir meinen Kummer gelind machen! — Der hieſige Triſtan intereſſirt mich wenig: Ander iſt mir nur denkbar durch große Reduction der Parthie. In Wahrheit bin ich jetzt ſehr lau gegen die Sache geworden. Deſto mehr intereſſiren mich die Conzerte. Ganz zerſchlagen komme ich ſoeben aus der erſten

Probe, finde Ihren Brief — und ſchreibe dieſe elenden Zeilen. Für Triſtan intereſſirt mich nur noch das Weimariſche Project mit Ihnen Beiden: denn Ihr ſeid prädeſtinirt für dieß Werk. Bald erwarte ich definitive Antwort. — Die Meiſterſinger erſcheinen in den nächſten Tagen bereits.

Adieu! Ich kann nicht mehr!

Sie — ſchlechter Dresdner! —

Ihr

R. W.

155. An die Gräfin Pourtalès.

Verehrte gnädige Freundin!

Endlich wird es mir möglich, Ihnen ein ſchwaches Lebenszeichen von mir geben zu können! Gewiß hatten Sie gehofft, um dieſe Zeit würde mein vollendetes Werk Ihnen ſchon laut den Dank für Ihren großen Antheil an ihm ausſprechen können? Daß ich in dieſer Arbeit endlich mich doch, und zwar auf länger unterbrechen mußte, hat, als ich mich hierzu zu entſcheiden hatte, mich in eine ſo bitter leidende Stimmung geworfen, daß ich gern vermied in jener Zeit in irgend welcher Weiſe Ihnen mich kund zu geben. Sie ſelbſt aufzuſuchen, konnte unter ſolchen Umſtänden mir nicht einfallen; ich hätte Ihnen in keiner Weiſe Freude machen können!

Es war ſchließlich ein an ſich geringfügiger Umſtand, der durchaus nicht gefährliche Biß eines Hundes in das Gelenk meines rechten Daumens, der dadurch, daß ich zwei Monate lang gar nicht ſchreiben durfte, die Kataſtrophe über mich brachte; ich war endlich hierdurch mit meiner Arbeit ſo ſehr in Rückſtand gerathen, daß ich an ihre Vollendung für dieſen Winter gar nicht mehr denken konnte, und nun nothgedrungen äußeren Unternehmungen mich zuwenden mußte, deren Erfolg für meine Lage immer noch äußerſt problematiſch bleibt.

Doch hatte ich gehofft, Herrn von Hülſen dafür zu gewinnen, mich zu einigen großen Muſikaufführungen im königl. Opernhauſe einzuladen, wo ich dann auch hoffen durfte, Ihnen, gnädigſte Freundin, einiges ziemlich Gelungene aus den Meiſterſingern zu Gehör bringen zu können. Leider iſt mir hierzu aber alle Ausſicht benommen, und ich habe auch für dieſen Winter, noch einem wirkungsreichen Beſuch gänzlich zu entſagen.

So wollte ich Ihnen denn endlich doch wenigſtens in Einer Weiſe die Bekanntſchaft mit meinen Meiſterſingern verſchaffen: ich wartete deßhalb mit Schmerzen die Vollendung des Druckes des Gedichtes ab, welches ich denn heute, (mit ſchmerzlichem Verzicht darauf, Ihnen nicht mehr bieten zu können) demüthigſt zuſende. Möge es Ihnen einiges Gefallen erwecken, und Sie wenigſtens finden laſſen, daß Ihre Theilnahme den Gegenſtand nicht zu bereuen hat. Ich erlaube mir dem noch eine kleine Sammlung componirter Gedichte beizufügen, die ich aus den Skizzen meiner Mappe in jener üblen Zeit, wo ich am Arbeiten verhindert war, zur Veröffentlichung zuſammenſuchte.

Im Uebrigen muß ich es vorziehen, mit weiteren Mittheilungen über mein Leben Sie unbehelligt zu laſſen. Ich muß es wirklich mit: „Triumph und Elend" bezeichnen. Dieß Gefühl blieb mir deutlich von meinen jetzt abgeſchloſſenen Wiener Conzerten übrig.

An dem Zuſtandekommen des Triſtan zweifle ich von Herzen: mein Sänger Ander iſt durchaus unfähig zu ſolcher Aufgabe geworden. — Von allen Wünſchen bleibt mir nichts wahrhaft Begehrenswerthes mehr, als Ruhe, um ungeſtört arbeiten zu können. Wo und wann werde ich dieſe finden?

Doch laſſen Sie, liebe Gnädige, ſelbſt durch den Ausſpruch dieſes meines Wunſches ſich nicht mehr beunruhigen! Sie haben ſich ein ſchönes Recht darauf erworben, von mir fortan nur noch Freundliches zu vernehmen!

Mit ſtets lebendigem innigem Danke und grenzenloſer Ergebenheit verbleibe ich

Ihr
unterthänigſter
Richard Wagner.

Wien
Hôtel Kaiſerin Eliſabeth
13. Januar 1863.

156. An Ludwig Schnorr.

[Poſtſtpl. 24. I. 1863 Wien.]

Lieber Schnorr!

Halten Sie feſt darauf, halben Mai und ganzen Juni mir zu erhalten. Macht es ſich mit Weimar nicht, ſo macht es ſich mit Prag. Bereits ſtehe ich in Unterhandlung auch mit dort: man bietet mir die halbe Netto-Einnahme jedes Abends (außer Triſtan auch Tannh. u. Loheng.) — natürlich für Sie, wünſcht aber, ich engagire Sie. Dies habe ich vorläufig refüſirt: doch vermuthe ich, Sie haben ſich perſönlich mit dem Herrn Th., der ein Lump ſein ſoll, überworfen, und er wagt nicht mit Ihnen zu unterhandeln; für dieſen Fall trete ich gern ein. Wäre Ihnen (für Sie u. Gemahlin) die halbe Netto-Einnahme recht? —

Dieß nur ganz vorläufig! Hier — Ruder-Elend!!! — Oh — Sie — mein Unglückstenor!!! —

Ihr R. W.

Die Welt hätten wir jetzt hier eingerannt!!!

157. An Heinrich Porges.*)

Wien, 25. Jan. 1863.

Geehrteſter Herr!

Die in Ihrem und im Namen vieler geehrter Muſikfreunde, an mich ergangene Einladung, macht mir eben ſo große Freude als ſie mir zu wahrer Ehre gereicht. Es iſt mir ſehr lieb, daß Sie im Voraus mit dem geſchäftlichen Theile des zu gebenden Conzertes, durch Ihre Uebernahme deſſelben, von dem Einzigen, was hierbei mir beſchwerlich iſt, mich entbunden haben, und mich dadurch in die angenehme Lage ſetzen, meine Sorgfalt nur der künſtleriſchen Leiſtung zuzuwenden.

Indem ich alſo Ihre Einladung mit Dank annehme, ſpreche ich Ihnen nun aber zugleich den Wunſch aus, daß das Conzert möglichſt bald (am Liebſten in der erſten Woche des Februar) ſtattfinden möge, weil ſpäter die ernſteren Proben zu Triſtan mich bis auf nicht genau zu beſtimmende Zeit hier zurückhalten werden.

---

*) Was Heinrich Porges für Wagner und ſeine Kunſt bedeutete, darüber leſe man Siegfried Wagners Gedenkworte in den Bayr. Blättern 1901 Stück I/III.

Haben Sie die Güte, recht bald mich zu benachrichtigen, ob dieſer Wunſch zu erfüllen ſein wird.

Für heute aber erſuche ich die geehrten Herren, welche mit Ihnen bei der mir zugekommenen freundlichen Einladung ſich unterzeichneten, und namentlich Ihre werthen Freunde Herrn F. Lieblein und Dr. Muſil auf das Herzlichſte von mir zu grüßen und Ihnen mein freudiges Entgegenſehen einer perſönlichen Bekanntſchaft zu verſichern.

Mit größter Hochachtung
Ihr ſehr ergebener
Richard Wagner.

Hotel: Kaiſerin Eliſabeth.

158. An Heinrich Porges.

Geehrteſter Herr!

An Graf Noſtitz habe ich geſtern noch geſchrieben. Sie können daher getroſt alle nöthigen Schritte thun.

Ich danke für die Vorrückung auf Freitag: lieber wäre mir allerdings Donnerſtag.

Das Programm und die Noten ſind abgegangen. Wann muß ich ſpäteſtens eintreffen für die Proben?

Hochachtungsvoll der
Wien Ihrige Richard Wagner.
29. Jan. 63.

159. An Heinrich Porges.

Wien 31. Jan. 63.

Geehrteſter Herr Porges!

Sie ſehen, ich habe alle Ihre Winke befolgt: Haben Sie die Güte und machen Sie von den beiliegenden Briefen den nöthigen Gebrauch! —

Ich habe nun Breslau doch noch in das Auge gefaßt, jedoch im Ganzen meine Dispoſitionen für die Zukunft zunächſt ſo weit geändert, daß ich aus Ihren Gegenden nicht ſobald nach Wien zurückzukehren gedenke, und daher den Wunſch hege, wir könnten — wenn das Concert ſehr gefiele — es etwa 8 Tage darauf (oder Samſtag — alſo 9 Tage darauf) mit etwa einiger Veränderung wiederholen, wozu ich dann von Breslau wieder zurückkommen würde. Das Studium des Triſtan verzögert ſich hier ſo ſehr, daß ich eine Unterbrechung meines Wiener Aufenthaltes gerade jetzt am Leichteſten verſchmerzen kann. —

Hierüber mündlich: zunächſt nur wollte ich Ihnen die mir wünſchenswerthe Möglichkeit andeuten.

Vor Dienſtag Abend kann ich aber nicht kommen. Haben Sie die Güte (ich treffe gegen 11 Uhr Abends ein) mir eines der beſten Appartements im Schwarzen Roß, wohlgeheizt bereit halten zu laſſen: ich befinde mich dann am Beſten.

Mit hochachtungsvollem Gruß

Ihr dankbarſter

Richard Wagner.

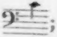
Laſſen Sie doch die B-Baßklarinette für die C-Baßklarinette (die das Theater beſitzt) transponiren. Es wird ſchon gehen.

160. An Heinrich Porges.

Geehrteſter Herr Porges!

Schönſten Dank! Ihre Dispoſitionen ſtimmen mit der neueſten Geſtaltung meiner Wünſche überein. Das Concert bleibe alſo auf Sonntag, 8. Febr. feſtgeſetzt.

Donnerſtag Abend komme ich mit dem Schnellzuge: bitte um gutes Zimmer im Roß. Vorher kann ich nicht kommen: Dieß eben giebt mir den Ausſchlag. Freitag und Sonnabend Probe. Was mehr? Durch die geſtrigen Briefe iſt hoffentlich Alles geordnet.

(Baßklarinette zu Triſtan, wird umzuſchreiben ſein ſtatt: ; ich höre Sie haben nur C-Stimmung: für die tiefen Noten Cis (D) treffe ich in der Probe eine abändernde Einrichtung.)

Nun ſoll es ſo beſtehen! Herzlichen Dank und Gruß von Ihrem ergebenſten

Wien
1. Febr. 1863.

Richard Wagner.

161. An Ludwig Schnorr.

[Poſtſtpl. 8. II. 1863 Prag.]

Beſter Herr Schnorr!

Ich theile Ihnen in Kürze folgendes mit. Der Himmel ſcheint ſich der ſeltſamen Noth annehmen zu wollen, in die er all u. jede Unternehmen führte, die auf ein gemeinſchaftliches Wirken zwiſchen uns abzielte.

Dingelſtedt ſchreibt mir endlich, der Großherzog möchte den Triſtan mit Ihnen zum 22. Juni, für ſeinen Geburtstag. Ich ſoll mich nun an Sie wenden, um Sie zunächſt günſtig für eine Zuſage zu ſtimmen; ſodann wird man Ihnen von Weimar directe Anträge machen.

Alſo:

Ich meine, Sie müſſen, der Proben wegen, für den ganzen Juni engagirt werden. Vom 22. bis Ende Juni drei Aufführungen. — Natürlich Sie und Ihre liebe Frau. — Alles wird nun darauf ankommen, daß Sie wenig fordern: die Herren werden es dankbar annehmen, wenn Sie erklären, daß Sie mir und dem Werke zu lieb, es ſo u. ſo wohlfeil machen wollen. Und im Ernſt, Beſter, diesmal, und hier müßten Sie an den Gewinnpunkt gar nicht denken. Dadurch würde plötzlich alles glücken. Wollten Sie in dieſem Sinne ſogleich an Dingelſtedt ſchreiben, ſo würde mir viel abgenommen und die Sache ginge am kürzeſten zu Ende. Schreiben Sie ihm, Sie ſeien von mir dazu aufgefordert worden.

Adieu! Ich bin in Noth u. Plage, ſchlaflos und elend!

Ihr ergebener Richard Wagner.

---

162. An Heinrich Porges.

Petersburg,
38 Newski Perſpektive
6. März 1863.

Mein lieber Herr Porges!

Schönſten Dank für Ihren freundlichen Brief, und nochmals für alle mir erwieſenen großen Freundlichkeiten!

Die Anfrage wegen eines von mir zu dirigirenden Conzertes der Kapelle Sr. Durchlaucht*) freut mich ſehr: ich weiß, mit vielen Andren, welch' energiſchen Freund und Beſchützer unſre Kunſt in dem liebenswürdigen Fürſten zu ſchätzen hat. Ich denke wohl auch, es wird ſich ordnen laſſen, daß ich im April auch noch die Zeit für dieſe Unternehmung gewinne. Nur muß ich Sie für dieſe Angelegenheit an meinen treuen Freund Hans v. Bülow in Berlin verweiſen. Mehrere Anträge, namentlich von Berlin und Breslau, welche — alle für den Monat April (für den ich jedenfalls noch mein Prager zweites Concert feſthalte) — mir in letzter Zeit gemacht wurden, mußte ich, wegen meiner längeren Abweſenheit von Deutſchland, Bülow in der Art zuweiſen, daß er von mir volle Macht erhielt, für die Zeitpunkte und ſonſtige Bedingungen in meinem Namen für mich abzuſchließen. Er wird ein Arrangement, wobei ich nicht allzuſehr ermüdet werde, immerhin ſchon ſchwer genug haben, da ich Anfang April leicht immer noch an Wien gefeſſelt bin. Deßhalb, bitte, haben Sie die Güte, ſich an ihn, dem ich heute ebenfalls darüber ſchreibe, ſich freundſchaftlichſt zu wenden. Was Sie mit ihm feſtſetzen ſoll von mir nach Kräften gehalten werden. Schließlich die Hiobspoſt, daß unſere Muſikalien noch immer nicht angekommen ſind: wir geben uns hier alle Mühe, zu erfahren, wo ſie liegen. Die hieraus erwachſene Verlegenheit iſt ganz außerordentlich! Gebe nur der Himmel, daß nicht in der Abſendung ein Verſehen vorgefallen iſt! —

---

*) Der kunſtliebende Fürſt von Hohenzollern-Hechingen, der in Löwenberg in Schleſien reſidierte.

Im Uebrigen habe ich keinen Grund, mich hier über irgend etwas zu beklagen: ein vortreffliches, ausnehmend ſtarkes Orcheſter ſpielt unter meiner Leitung mit Wärme und Intelligenz, und dem Publikum ſcheine ich eine willkommene Erſcheinung zu ſein. Jedenfalls fühle ich mich durch mein Schickſal, und meine in Deutſchland ſo gedankenlos aufgefaßte Lage, gedrungen, an einige Ausbeutung der hier ſich mir eröffnenden günſtigen Chancen zu denken.

Immerhin aber bleibt mir mein liebes Prag unverwiſcht und es gehört zu meinen feſtgehaltenen Lieblingsplänen, dieſes Frühjahr Sie noch einmal zu beſuchen. Mögen Sie mir dann wieder ſo liebenswürdig und freundlich zur Seite ſtehen.

Mit herzlichſten Grüßen

Ihr ergebener

Richard Wagner.

163. An die Gräfin Pourtalès.

Theuerſte, hochverehrte Frau Gräfin!

Erſt jetzt gelange ich zu einiger Maaßen geſammelter Stimmung, um edelſten Pflichten des Herzens obzuliegen!

Ihren mir ſo über Alles werthvollen Brief fand ich nach meiner Rückkehr von Petersburg in Wien vor: ich danke Ihnen aus tiefſter Seele für Ihre fortgeſetzte Theilnahme und Freundſchaft! Zunächſt beſorgte ich die Zuſendung meiner damals ſoeben veröffentlichten Dichtung „der Ring des Nibelungen“ und behielt mir vor, in verhoffter guter Faſſung das Begleitſchreiben bald nachzuſenden. Meine ſonderbare Situation läßt ſich in die Vorſtellung einer raſtloſen Jagd nach Ruhe faſſen. Die ſchreckliche Anſtrengung einer Expedition nach Rußland, von deren Erfolg Sie bereits vielleicht etwas vernahmen, hatte für mich nur den Sinn einer ſolchen Jagd: während der größten Erſchöpfungen trug ich mich nur mit dem Plan einer auf Dauer berechneten Niederlaſſung, welche mir das Einzige, was mir nur noch Luſt zum Leben macht, ungeſtörte Arbeit ermöglichen ſollte. In dieſem Sinne gab ich an Freunde den Auftrag, ſei es wo immer, mir eine ſtille Wohnung mit einem Garten, welche mir auf länger zugeſichert werden könnte, zu ſuchen. Mein Hauptaugenmerk hatte ich auf die Rheingegend gerichtet: unendliche Schwierigkeiten ſtellten ſich dort entgegen. Leicht gelang es dagegen hier in der nächſten Nähe Wien's das Geſuchte zu verſchaffen. Ganz gleichgültig gegen Ort und Lage, erfreute ich mich, unter Bedingungen der Dauer, eine ſchöne, durchaus ſtille Wohnung, mit einem von alten hohen Bäumen erfüllten Garten, gefunden zu haben, und machte mich nun darüber, mir Alles ſo herzurichten, daß ich bis zu meinem Tod darin ausdauern möge. Ich feierte ſo, gänzlich allein und für mich, meinen 50ſten Geburtstag. —

Die Unterbrechung, die ich ſeit vorigem Herbſt in meiner Arbeit erlitten, hat dießmal tiefen Eindruck auf mich gemacht: noch erhole ich mich erſt ſchwer von einer Zerriſſenheit und Zerſtreutheit, wie ſie doch ſich ſo tief noch nie meiner bemächtigt hatte. Meine Rückkehr nach Deutſchland hat mir nun klar und hell gezeigt, daß ich für die öffentliche Bethätigung meiner Kunſt auf keine Unterſtützung zu rechnen habe. Am ſchmerzlichſten ſind mir in dieſer Hinſicht meine über Berlin gemachten Erfahrungen. Wer die mancherlei günſtigen Andeutungen kennt, die ſeit Länger namentlich über die Geſinnungen der Königin von Preußen mir zukamen, muß es mir verzeihen, daß ich von der Theilnahme dieſer hohen Gönnerin für meine Kunſt irgend etwas Erſprießliches erwartete. Nicht nur iſt aber jede Bemühung, die hierfür von der Frau Großherzogin von Baden ausging, an dem traurigen Stand der Dinge in Betreff der Berliner Kunſtangelegenheiten gänzlich geſcheitert, ſondern ich mußte es erleben, daß der Intendant des Hoftheaters, welchem ich zum Zweck einer Beſprechung meinen Beſuch anmelden ließ, ſich weigerte mich zu empfangen. Hiermit hatte es denn wirklich ein Ende, und jedes Streben, irgend etwas in Deutſchland zu erreichen, was ſich nicht auf dem gewöhnlichen Wege, etwa als Opernerfolg, von ſelbſt macht, habe ich nun aufgegeben!

Während nun ſo mancher deutſche Fürſt auf meine Kunſt etwas giebt und laut ſein Intereſſe für mich bezeugt, bleibt mir nichts übrig, als mich ganz auf mich ſelbſt zurückzuziehen, und um dieß nur zu können, von meinem Dirigententalent den Vortheil zu ziehen, dann und wann durch Conzertaufführungen in Rußland die genügenden Mittel zur Subſiſtenz mir zu gewinnen! — Geſtehen Sie, Hochverehrte, daß mich das mit Bitterkeit erfüllen muß! —

So habe ich mich denn nun auf unerhörten Umwegen (an den Grenzen Aſiens hörte man nun die Muſik meiner Walküren! —) wieder ſoweit gefunden, daß der Erard, der einſt eine ſo edle Zuflucht bei Ihnen fand, wieder hergerichtet daſteht, und die Meiſterſinger wieder auf dem Pult liegen.

Ich habe wieder begonnen —: und um Ihren Segen, Sie Gütige, Edle! bewerbe ich mich nun! Sprechen Sie einen mitleidig tiefen Zauberſpruch aus, der mich banne an meine geliebte Arbeit, und alles Elend und gemeine Sorge der Welt ſo weit von mir halte, daß ich ihr bald einſt mein heiteres Werk zuführen kann! Sie bedarf's auch! —

Ich küſſe Ihnen mit dankender Inbrunſt die Hände und bleibe ſtets

Ihr allergetreueſter Diener

Richard Wagner.

221. Penzing bei Wien (? Mai 1863).

164. An Malwida von Meyſenbug.

Penzing, 22. Juni 1863.

Liebſte, Beſte!

Sie ſind doch wirklich noch eine Freundin, die ſich nicht ſofort abſchrecken läßt, wenn ein Brief unbeantwortet bleibt, und hübſch wieder ſchreibt! Dafür ſollen Sie auch höchlich belobt werden! Ihren vorletzten Brief erhielt ich auf meiner Rückkehr von Rußland hier in Wien. Ich wußte nicht, was ich dazu ſagen ſollte, daß Sie annahmen, ich würde aus polniſchem Patriotismus die Einladung der Petersburger philharmoniſchen Geſellſchaft (lauter deutſche Muſiker) nicht angenommen und es vorgezogen haben, in Deutſchland zu verhungern!*)

Da mußte ich Sie denn nun im Staunen laſſen, mich doch dorthin haben gehen zu ſehen, und einſtweilen dafür ſorgen, daß ich in Zukunft beſſere Garantien für meine politiſche Gewiſſenhaftigkeit geben könne. — Ach, Beſte! ich bin ein durchaus frivoler Menſch: ich bin Fanatiker der Ruhe, nichts weiter. In Petersburg und

---

*) Malwida von Meyſenbug hatte vermutet, der polniſche Aufſtand und deſſen gewaltſame Unterdrückung würden Wagners Reiſeplan geändert haben.

Moskau, mitten in meinen Triumphen, mitten in der wahren Freude über die wirklich unglaublich ſchönen Aufführungen, die ich mit den dortigen Muſikern zu ſtande brachte — mitten unter Acclamationen, wie ich ſie ſelbſt in Wien nicht wärmer und begeiſterter vernahm — hatte ich im Grunde doch immer nur die Wohnung und den Garten mit ein paar ſchönen alten Bäumen vor meiner Phantaſie, welche zu beſorgen ich bei meiner Abreiſe überall in Deutſchland hinterlaſſen hatte und die ich mir nun durch alles, was um mich her vorging, erobern wollte. In Wien, direkt von Petersburg wieder angekommen, beſuchte ich keinen Menſchen, ſondern ſpähte nur nach der erſehnten Wohnung mit dem Garten aus: vom Rhein aus Verzögerungen — auf einmal in Penzing gefunden (in Penzing!) — Wohnung und Garten ruhig, angenehm! Ich miete und richte mich mit meinem Gelde — oder beſſer, was man mir davon gelaſſen hat — nach meinem Sinne angenehm ein, bin allein, habe eine gute ſympathiſche Bedienung gefunden und ſuche nun meine Arbeit wieder hervor!

Geſtehen Sie, mit einem ſolchen Menſchen iſt nichts anzufangen! Geben Sie ihn auf! Als ich noch ſuchte, dachte ich mir: Gott, wenn jetzt Liſzt plötzlich mir ſchriebe, ich habe in Rom eine ſchöne Wohnung mit Garten für Dich — am Ende gingſt Du auch nach Rom? Doch nicht gern! Warum? Ich kann keine Anregungen mehr vertragen, nur jetzt namentlich nicht. Ich bin ſo furchtbar ſchändlich um koſtbare Jahre der Arbeit und Produktivität gekommen, daß ich glaube, eine ſo ganz neue Eindrucksmaſſe, wie Italien und Rom, würde mich vollends aus meinem Geleiſe bringen. Proudhon ſagt einmal, im Gegenſatz zu denen, welche ſich von den

Eiſenbahnen ein ſolches Wunder für die geiſtige Ausbildung der Menſchen verſprachen: „le génie est sédentaire“. So iſt's, glauben Sie mir. Wem nicht wenig genügt, ſich daraus ſeine Welt zu bilden, der wird aus ſehr Vielem es noch weniger können. Doch dieß alles ſage ich mit einer gewiſſen Bitterkeit des Verzichts. Himmel! wie gern ſtreckte auch ich mich einmal dort aus und ließe eine wundervolle Außenwelt auf mich wirken! Aber jeder hat ſeinen Dämon und der meinige iſt eine gräulich mächtige Beſtie; er unterjocht mich um ſeiner Zwecke willen, ganz und gar.

Sagen Sie, Kind! wie kann ich Ihnen das Gedicht meiner Meiſterſinger zukommen laſſen? Erkundigen Sie ſich danach und ſchreiben Sie mir's. Ich lebe jetzt hier vollſtändig ohne Umgang und wünſche mir nur Ungeſchorenheit, um ohne Unterbrechung mein Zeug fertig machen zu können. Ob ich etwas davon aufführe oder nicht, iſt mir endlich ganz gleichgültig geworden. Ja, daß ich nach meiner äußerſten Anſtrengung nicht ſogleich hier wieder an den Triſtan gehen mußte (die Duſtmann iſt leidend), war mir ganz recht. Am Ende muß man mit dem auskommen, was man ſich iſt: einigermaßen Reſpekt vor ſich haben dürfen, iſt daher das einzige, womit man ſich begnügen muß.

Natürlich muß man dann nicht ſo warm und beredt von Wundern, wie dem Michel Angelo uſw., hören, da wird einem das Herz ſchwer — gewiß! Auch will ich Ihnen zur Beruhigung mittheilen, daß ich täglich eine öſterreichiſche Zeitung leſe, bei den Berichten über die polniſche Inſurrektion immer unwillkürlich für dieſe theilnehme und überhaupt noch in viele alte Schwächen verfalle. Mir geht's aber wie Goethe: ich hab' zu einem eigentlichen politiſchen Feuer nicht

Haß genug, und ohne den iſt man für keine Partei genug. Gott! glauben Sie denn, daß es in Petersburg einen gebildeten Menſchen giebt, dem die polniſchen Vorgänge nicht ein Greuel ſind, und die nicht ganz ſo darüber fühlen und ſprechen wie Sie und ich? Aber die „Politik“ — „Regierung“ und wie das Teufelszeug alles heißt — ja, das iſt ein ander Ding! Und glauben Sie, ich und Sie, wir ſind nicht dafür gemacht; ſelbſt Garibaldi nicht und Bakunin noch weniger, ganz gewiß aber Louis Napoleon. Nun meſſe man ſich einmal mit dem! Pfui Teufel!

Der kleine Tauſig iſt mein einziger Umgang, ein geſcheiter, ganz ungewöhnlicher junger Menſch.

Sind Sie aus dieſen Zeilen (es iſt draußen greuliches Wetter) klug geworden, ſo ſoll mich's herzlich freuen. Wo müßte ich anfangen, um Ihnen vernünftig zu ſchreiben!

Tauſend herzliche Grüße!

Ihr R. Wagner.

165. An Ludwig Schnorr.

221, Penzing bei Wien. 13. Juli 1863.

Lieber Schnorr!

Wir ſind recht lange auseinander gekommen, und ich bin begierig zu erfahren, ob das Schickſal, das bisher alle meine Wünſche für ein gemeinſchaftliches Zuſammenwirken mit Ihnen vereitelte, immer dasſelbe bleibt.

Wie haben Sie über Ihre neuen 3 Urlaubsmonate disponirt? —

Ich war und bin ſo erſchöpft von dieſen ſtets nutzloſen Bemühungen für Aufführung meiner neuen Werke, daß ich, von Rußland zurückgekehrt, und ſeit dem Empfang der Nachricht von den neuen Hinderniſſen, auf welche der Triſtan in Wien geſtoßen, noch nicht einen Schritt wieder für dieſe Angelegenheit gethan, noch auch nur eine Perſon vom Theater — z. B. hier in Wien — aufgeſucht habe. Endlich werde ich aber doch inne, daß ich mich wieder etwas rühren muß, will ich nicht ein für alle mal jeder Ausſicht auf Aufführung meiner Werke entſagen, und ſomit — den Reſt verſchweige ich!

Ich verließ vorigen Winter Wien wirklich mit guten Hoffnungen: namentlich freute mich Mad. Duſtmann, die ſich ihre Aufgabe bereits mit Leidenſchaft zu eigen gemacht hatte. Ihre Geſundheit, und namentlich ihre Stimme, ſoll nach einer heftigen Erkrankung, wirklich beängſtigend alterirt ſein; ob ihr die gegenwärtige Erholungszeit zu Nutz kommt, ſteht abzuwarten. Zum Ueberfluß hat ſich aber auch neuerdings Ander wieder mit einer anhaltenden Heiſerkeit gemeldet, und was das bei ihm heißt, das hab' ich vor 2 Jahren erfahren. Trotz des beſten Willens der Direction halte ich daher die Wiederaufnahme der Proben von Triſtan nach den Ferien für äußerſt gefährdet. Dagegen würde man auf ein größeres Gaſtſpiel für Sie — und am Ende auch für Ihre liebe Frau — jetzt wohl ſehr willig eingehen.

Was war denn nur mit Weimar?

Ich konnte mich nicht mehr darum bekümmern. Man ſchrieb mir, es müſſe zunächſt aufgegeben werden, hoffe aber auf die Realiſirung des von mir vorgeſchlagenen Projectes in der bevorſtehenden Saiſon? Hat man ſich darüber mit Ihnen benommen?

Bitte, ſchreiben Sie mir doch etwas ausführlicher, wie es mit Ihnen ſteht, und was Sie mir etwa Hoffnungsvolles mittheilen können. Ich bedarf guter Nachrichten ſehr. Es hat ſich meiner eine Niedergeſchlagenheit, eine Unluſt bemächtigt, die bereits mit dauernden Anwandlungen von Lebensüberdruß mich einnehmen. Leider fehlt es mir unter ſolchen Umſtänden auch gänzlich an Arbeitslaune, was die Leiden meines Lebens natürlich ſehr vermehrt.

Grüßen Sie herzlich Ihre liebe Frau, und empfehlen Sie mich ihr beſtens! Auch behalten Sie mich lieb, und denken Sie an mich und den — unſeligen Triſtan!

Von Herzen

Ihr Richard Wagner.

166. An Ludwig Schnorr.

221. Penzing bei Wien. 2. Auguſt 63.

Werther Freund!

Beſten Dank für Ihren freundlichen Brief! Erſchöpft und — bedenklich müde, erlauben Sie mir mich kurz zu faſſen.

Mai u. Juni 1864 vortrefflich. Halten wir dies felſenfeſt! Auf nichts ſonſt rechne ich; ſogar nur noch einen Schritt für etwas andres zu thun, iſt mir unmöglich. Werben Sie unter den Dresdnern, wer Ihnen zum Triſtan tüchtig ſcheint, damit wir das Enſemble möglichſt vollſtändig haben. Keinen Chor. Dazu vielleicht Bruchſtücke aus den Nibelungen (ſceniſch) z. B. 1. Act der Walküre. Nichts Lohengrin u. Tannhäuſer. Ich rechne auf das Theater an der Wien.

Größtes Theater. Unternehmender Privatdirektor. Erfolg voraussichtlich enorm! —

Noch 3 Wochen November? Soll ich ein Gastſpiel für Wien (Hoftheater) einleiten? könnte gut ſein. —

Verzeihen Sie mir Weimar! Gott, wer kann glauben, daß man mit ſolchen Menſchen zu thun hat!! —

Herzliche Grüße an die Frau Gemahlin! Werben Sie: ſtudiren Sie ein! Gruß an Mitterwurzer! — Adieu! Von Herzen

Ihr

Richard Wagner.

167. An Ludwig Schnorr.

[Poſtſtpl. Wien 17. VIII. 1863.]

Lieber Schnorr!

Alſo — feſt im Mai u. Juni — das beſprochene Project, für das ich meinerſeits bereits alles vorbereite. —

Nun noch Eines!

Wollen Sie mir eine Ihrer Novemberwochen ſchenken? In dieſem Falle — eben nur in dieſem Falle — gebe ich in Wien noch ein großes Conzert — mit Ihnen. —

Laſſen ſie hören, und bleiben Sie mir gut! —

Ihr

Richard Wagner.

(Jenes Mai-Juni-Project iſt das Einzige, was mich noch mit Hoffnung für das Theater erfüllt. Ich bin des Erfolges dieſes Unternehmens gewiß, weil ich es dann in meiner Weiſe ſelbſt in die Hand nehme, in welcher mir denn noch immer Alles gelungen iſt.)

168. An Heinrich Porges.

Penzing bei Wien.
9. Sept. 63.

Werther lieber Freund!

Ich konnte es nicht umgehen, dem Großherzog von Baden für Ende Oktober zu einem Conzert zuzuſagen. Dieß ſtört nun unſren, mit Ihrem lieben Bruder verabredeten Plan, in Bezug auf Prag (mit Löwenberg — und — womöglich Breslau.) Zwiſchen 12. u. 20. November will ich nämlich mit Schnorr in Wien ein Conzert geben. Finge ich nun erſt Anfang November in Prag an, ſo läge mir Wien zwiſchen jenem combinirten Cyklus. Am Liebſten wäre es mir daher ſo:

15.—20. Oktober — I^{s} Conzert in Prag; dann:
1^{ſte} Hälfte November:
Loewenberg, Breslau.
Prag II^{tes} Conzert. —

Im Dezember gehe ich wahrſcheinlich noch einmal nach Peſt. — Stellen ſich dann meine Ausſichten nicht günſtig für längere Ruhe zu den Meiſterſingern, — ſo müßte ich dann im Januar ſchon nach Rußland, um vor Petersburg und Moskau noch Kiew zu beſuchen.

Traurig — aber, wie die Gegenwart an mir zeigt: möglich.

Ich bin Fritz bös, daß er mir nicht einmal ſchreibt. Von Ihnen höre ich, Sie würden Leipzig aufgeben. Trifft Sie dieſer Brief in Leipzig, ſo bitte ich

Sie, Herrn Kahnt*) von mir freundlich zu grüßen, und ihm zu melden, ich würde unſere Angelegenheit ſehr bald in Ordnung bringen.

Herzlichen Gruß von

Ihrem ergebenen

Richard Wagner.

169. An Heinrich Porges.

221. Penzing bei Wien. 12. Sept. 1863.

Werther Freund!

Seit meinem letzten Brief an Sie hat ſich eine große Veränderung in meiner Lage zugetragen. Sie betrifft die Baſis meiner ganzen Zukunft.

Bis 23en dieſes Monates September muß ich um jeden Preis dreitauſend Gulden haben. — Ungefähr die gleiche Summe darf ich annehmen durch zwei Conzerte in Prag, und eines in Loewenberg zu gewinnen. Wären dieſe Unternehmungen in dieſer Zeit, bis zum 23en d. M. zu bewerkſtelligen geweſen, ſo hätte ich auf dem natürlichſten Wege des Verdienſtes mich retten können. Da dieß nicht möglich iſt, und ich außerdem gänzlich verlaſſen bin, ſo entſteht die Frage, ob jene mit Recht zu erwartenden Einnahmen ſofort durch Vorſchuß zu anticipiren wären? — Es kann nicht unmöglich ſein, ſobald aufopfernde Freunde mir helfen wollen. Ich wende mich an Sie und meine Prager Freunde. Vielleicht hülfe — auf Ihre Vermittlung — auch der Fürſt von Hohenzollern? Es gilt einer wirklichen Rettung. Demjenigen Freunde, oder demjenigen Vereine von Freunden, der mir ſofort, ſo daß ich ſpäteſtens am 23. September darüber verfügen kann, die Summe von 3000 fl. vorſtreckt, weiſe ich die im Laufe des Oktober und November in Prag und Loewenberg, (vielleicht auch Breslau?) durch Concertaufführungen meinerſeits zu erzielenden Einnahmen zur Rückerſtattung der geliehenen Summe an. Sollten dieſe nicht vollſtändig hierzu ausreichen, ſo bin ich um dieſe Zeit im Stande, das Fehlende durch anderweitige Einnahmen zu erſetzen. Einfach könnte ich daher nur einen Wechſel für Ende November ausſtellen: der oder die Mitunterzeichner, oder Geranten, würden meinerſeits die Anweiſung auf meine Concerteinnahmen erhalten. — Vielleicht wäre, wenn unter meinen Freunden ſelbſt das Geld durchaus ſich nicht auftreiben ließe, in der zuletzt angegebenen Weiſe die Summe geradeswegen von einem Wucherer zu erhalten.

---

*) Muſikverleger in Leipzig.

Sie würden zu allem und jedem Vorgehen Vollmacht von mir haben, ſobald es nur zu dem einzigen Zwecke führt, das nöthige Geld zur rechten Zeit mir zu verſchaffen. —

So ſteht es mit mir, beſter Freund! — Ich deute Ihnen nur an, daß ich nicht beſtehen kann, ohne dieſe außerordentliche Hülfe, und daß ich, wird ſie mir nicht zu Theil, in eine Lage verſetzt bin, die es mir wiederum unmöglich machen würde, die projektirten Concerte überhaupt nur zu geben. —

Erlaſſen Sie mir, Ihnen jetzt die Urſache dieſer plötzlich ſo traurig ſich darſtellenden Lage näher zu bezeichnen. Können Sie mich retten — ſo ſollen Sie bald auch hiervon unterrichtet werden.

Geben Sie mir ſchnell möglichſt Nachricht, damit ich weiß woran ich bin. Halten Sie auch möglichſt auf

Diskretion; nichts ſchlimmer als, gar ohne Hülfe zu erreichen, ſich nur preisgegeben zu wiſſen. Dennoch würde die Zeit kommen, wo ich ſelbſt mit Genugthuung von meinen Bedrängniſſen und den mir erwieſenen Wohlthaten Zeugniß ablegen würde.

Von Herzen vertrauend und grüßend

Ihr Richard Wagner.

170. An Heinrich Porges.

Penzing bei Wien 15. Sept. 63.

Beſte Kinder! Ihr zeigt mir den erſten Hoffnungsſchein. Es muß **muß** werden.

Sie meinen zwei Conzerte im Oktober? — Wäre nicht Eines ſchon dieſen Monat noch möglich? — Nun bin ich ſeit zwei Tagen auch unwohl: doch hoffe ich mich morgen bereits beſſer zu fühlen. Kann ich perſönlich mir in Prag nützen? Ich würde bereit ſein, bis Ende dieſer Woche mich zu Euch aufzumachen. —

In Wien? liebſter Fritz!

Hier ſind Tauſig und Cornelius meine einzigen Freunde. Eine einzige Möglichkeit hier ſtellte ſich mir bereits als Unmöglichkeit heraus, ehe ich mich Ihnen mittheilte.

Leider ſind die genannten 3000 fl. das mindeſte. —

Nochmals — wäre das 1e Conzert ſchon etwa nächſte Woche möglich, ſo wäre die Aufgabe um Etwas erleichtert. —

In Eile und Krankheit!

Voll herzlichen Dankes

Ihr Richard Wagner.

171. An Heinrich Porges.

Penzing bei Wien 21. September 1863.

Herzlichſten Dank, liebſter Freund, für Ihren Brief! — Ich wollte eigentlich heute mich aufmachen, nur mit höchſtem Widerſtreben aber zu dem Fürſten. Glücklicherweiſe trifft nun ſoeben aber eine Nachricht ein, die meiner äußerſt aufgeregten momentanen Situation einige Beruhigung giebt, ſo daß ich von dem verzweifelten Schritte eines Beſuches in Loewenberg abſehen kann. —

Es fragt ſich nun, wie ich meine nächſte Zeit am Beſten zu den Conzerten verwende, deren Ertrag ſchließlich mir einzige dauernde Hülfe verſpricht. — Daher bitte ich Sie nun, nach Ihrer Kenntniß der Dinge, mir beſtimmten Aufſchluß darüber zu geben, ob ich

1.) bis 20. oder auch 23. Oktober in Prag mit guter Ausſicht auf pecuniären Erfolg, 1 Conzert geben kann?

2.) Ob bis zu eben dieſer Zeit das Conzert in Loewenberg zu Stande zu bringen iſt?

Dies wären vorläufig die beiden wichtigſten praktiſchen Punkte.

Die letzte Woche des Oktober muß ich mir für Karlsruhe frei erhalten; doch läßt man mich von dort wiſſen, daß auch ein kleiner Hinausſchub nicht ſtören würde. Könnte ich daher das 1. Prager und das Loewenberger Conzert im Laufe des Oktober abmachen, ſo wäre mir dieß (der Einnahmen wegen) wohl lieb. — Anfang November würde ich dann gern Breslau vornehmen: dort glaub' ich die beſten Chancen des Zuſtandekommens darin erſehen zu müſſen, daß ich zuerſt in einem Conzerte des Vereines (durch Damroſch vermittelt) auftrete, und dann erſt ein Benefizconzert gebe. Natürlich wäre es mir lieber, es engagirte mir dort Jemand einfach das Orcheſter zu einem von mir allein zu gebendem Conzert, wie in Prag.

Doch die Entſcheidung darüber drängt zunächſt nicht ſo ſehr. Am wichtigſten iſt es mir zu wiſſen, ob ich in der 3ten Woche des Oktober bereits anſtändig in Prag auftreten und vielleicht auch Loewenberg bereits mitnehmen kann. — Es ſteht zu erwarten, daß Sie doch noch eine Antwort aus Loewenberg bekommen, die Sie mir natürlich alsbald mittheilen werden. Sollte dieſe aber bis zur Ankunft dieſes meines Briefes bei Ihnen noch nicht eingetroffen ſein, ſo denke ich wir ziehen von dort nur noch Erkundigungen darüber ein, ob im Oktober ein Conzert mit mir dem Fürſten erwünſcht ſein würde. Theilen Sie mir mit, ob Sie zuerſt darum ſchreiben wollen oder ob ſogleich ich es thun ſoll? —

Leider iſt meine Geſundheit ſehr angegriffen: wenn ich es ermögliche, mache ich erſt noch einen ſtärkenden Ausflug in die Schweiz. Die unglückliche Lage in die ich ganz unvorausſichtlich kam, werde ich Ihnen mündlich erklären. Für jetzt nur nochmalige Bitte um Diskretion. Daß Sie in Prag, wo es nur um Vorſchuß auf dort ſelbſt im Laufe von 4 Wochen zu machende Einnahmen ankam, auch gar nichts zu Stande brachten, iſt doch recht niederdrückend zu erfahren. Genug, es zeigt ſich mir jetzt ein Schimmer zum Beſſeren. —

Herzlichen Dank Euch beiden lieben Kindern.

Ihr

Richard Wagner

172. An Ludwig Schnorr.

Penzing bei Wien. 23. Sept. 63.

Verehrter Freund!

Nach reiflicher Ueberlegung ſtellt es ſich heraus, daß die 5 Wochen, in welche der Dresdener General-Urlaub im nächſten Jahre zuſammenſchmilzt, doch für den Zweck einer erſten Muſteraufführung des Triſtan genügend ſein werden.

Darf ich annehmen, daß alle Sänger bis zu ihrem Eintreffen in Wien ihre Partien vollſtändig inne haben, ſo bedarf es dann nur 15tägiger Theaterproben, Tag für Tag — ohne zu große Ermüdung — womit wir doch zu dem Reſultat gelangen, die Oper gegen 6 mal geben zu können. Dieß würde vollkommen genügen.

Somit ergeht meine Bitte an Sie, mir Auskunſt darüber zu verſchaffen, ob ich auf das (wenn auch nur annähernd) vollſtändige Perſonal zu Triſtan rechnen kann. Alles Uebrige wird ſich dann ſchon finden. — Es iſt dieß die einzige mir offenſtehende Möglichkeit: erfüllt ſie ſich nicht, ſo gebe ich eine Aufführung dieſes Werkes ein für alle mal auf. —

Wegen des Novemberconzertes verkehren wir noch. —

Herzlichen Gruß an Frau von Schnorr!

Der Ihrige Richard Wagner.

---

173. An Heinrich Porges.

Penzing, 27. Sept. 1863.

Beſter Freund!

Alſo am 25. Oktober? Etwas früher wäre es mir wohl lieb geweſen, doch gebe ich zu, daß es ſehr nachtheilig ſein würde, wenn — wegen zu früher Jahreszeit — der Beſuch nicht genügend ausfiele. Nur wundert es mich, daß Sie für Prag dieſe Befürchtung haben: in Peſt waren zwei Conzerte binnen 5 Tagen im Juli, bei enormen Preiſen der Direktion, beide überfüllt, ſo daß die Direktion über das Doppelte von dem gewann, was ſie mir zu zahlen hatte. Dies war im Juli, in der größten Hitze! — Zuletzt ſchreiben auch Sie mir ja einmal, daß im Oktober zwei Conzerte in Prag zu geben wären; wie ſind Sie nun ſo kleinlaut geworden? — Liebſter, könnten wir bis zum 25ten Oktober zwei Conzerte (alſo das erſte ſchon am Sonntag vorher) zu Stande bringen, ſo verlohnte es der Mühe. Ich habe jetzt gar nichts vor; mir fehlt auch jede Ruhe zum Arbeiten: nach der Schweiz komme ich auch nicht. Wie lieb wäre mir's, wenn wir Prag diesmal im Oktober zutrauen könnten, was Peſt (die unmuſikaliſchſte Stadt) mir in der Sonnenhitze leiſtete.

Kennen Sie einen Kaufmann Bergmann? der großer Muſikfreund und Enthuſiaſt für mich iſt. Er hat ſich ſeiner Zeit beklagt beim erſten Conzert von meinen jungen Freunden nicht zur Mitwirkung hinzugezogen worden zu ſein. Er iſt vermögend, und — wie es ſcheint — etwas eitel. Ich hatte ſchon an ſeine Hülfe bei unſerer böſen letzten Angelegenheit gedacht. — Erkundigen Sie ſich doch nach ihm und ziehen Sie ihn mit in das Conzert.

Die nöthigen Geſangsſtimmen werde ich Ihnen in einigen Tagen ſchicken: ich muß Alles erſt wieder copiren laſſen. — Großen Wechſel im Repertoire kann ich nicht bieten, doch ſollen die Prager diesmal den Ritt der Walküren bekommen; die Schmiedelieder jedenfalls auch, — hoffentlich iſt Bachmann diesmal auf dem

Zeuge; ſonſt müßten Sie ſich nach einem kräftigen Tenorburſchen umſehen: er braucht wenig Kunſt aber viel Natur.

— Iſt Rokitanski zu haben? Wenn er ſeinen Pogner wieder ſingen will, ſoll er auch ein ſehr populäres Stück, das Schuſterlied des Hans Sachs mit dazu bekommen. Iſt ein guter Baryton zu haben? Nur dann würde an Wotans Abſchied zu denken ſein. Dies Stück iſt außerdem, beſonderer Violinpaſſagen wegen, das ſchwierigſte und unräthlichſte. — Sobald Sie mir über dieſe Fragen nähere Auskunft geben, ſchicke ich Ihnen ſogleich das Programm und die Geſangsſtimmen.

(4 Supplementarhörner brauchen wir zu den Nibelungenſtücken: in Peſt nahm man ſie einfach vom Militär, und ſie waren genügend.)

Sehen Sie nun ob wir nicht die zwei Conzerte herausbringen. Ich verbleibe dann die Zwiſchenzeit in Prag.

Und — Breslau? —

Verzeihen Sie den unverſchämten Styl dieſes ſehr geſchäftlichen Briefes, und haben Sie Beide allerherzlichſten Dank von

Ihrem Richard Wagner.

174. An Heinrich Porges.

[Penzing gegen Mitte Oktober 1863]

Liebſte Freunde!

Soeben telegraphirt man mir aus Karlsruhe, daß der Großherzog mein Conzert erſt am 14. November wünſcht.

Halten Sie es nun für möglich, daß wir unſre urſprüngliche Beſtimmung für Prag,

25. Oktober u. 1. November

wieder aufnehmen könnten? Mir wäre dieß ſehr lieb und Zeit wäre doch auch noch? Sie müßten auf meine Koſten ſofort an Lieblein telegraphiren. Franz hat das Geld dazu, geben Sie ihm nur die Depeſche mit Rückantwort (wenn dies nöthig iſt.) Die Orcheſterſtimmen habe ich ſofort durch den Telegraphen nach Prag an Lieblein dirigiren laſſen.

Herzlichſten Gruß!

Samstag früh. Rich. Wagner

175. An Peter Cornelius.

Lieber Peter!

Das Schickſal fordert unerbittlich, daß wir beide uns heute Nacht auf eine Redoute aufmachen. — Ich bitte Dich, laß mich nicht ſitzen! Es iſt — wie geſagt — eine Nothwendigkeit. Gewiß thut es auch Dir gut, und wer weiß, ob es nicht für uns beide eine Bedeutung hat.

Komm also — am liebſten ſchon zum Speiſen zu mir. Wenn nicht, ſpäteſtens bis 7 Uhr. Wir fahren dann zuſammen hinein, entlarven uns, und thun einmal, als wäre alles gut. —

Wenn Du tiefe innere Gründe haſt, mir dieſe Bitte durchaus abzuſchlagen, ſo ſende mir ſogleich einen von mir zu bezahlenden Dienſtmann mit dieſer ſehr unlieben, aber dann nothwendigen Anzeige heraus.

Dein Richard.

Penzing, 9. Februar 1864.

176. An Peter Cornelius.

[Mariafeld, Ende März 1864.]

Mein lieber Peter!

Gern hätte ich Dir erſt morgen geſchrieben, weil ich dann über meine Lage noch etwas mehr Gewißheit haben werde, als heute. Doch liegt mir andererſeits ſo viel daran, nach Möglichkeit dazu beizutragen, daß im Punkte meines Wiener Abzuges es ohne widerliches Aufſehen, und möglich glatt abgehe: weshalb ich durch Dich unſre bewährten Freunde Standhartner und Liſzt*) bitten möchte, in dieſem Sinne doch ja nichts zu übereilen. Hierüber habe ich mich an Liſzt von München aus recht umſtändlich mitgetheilt, namentlich über das von mir gewünſchte Verhalten in Betreff der Wohnung und des Mobiliars. Möchte ich doch nun bald hierüber eine Beruhigung erhalten. Es gehört nämlich nicht zu den Unmöglichkeiten, daß ich ſelbſt — ſobald meine Wechſelangelegenheit arrangirt wäre — ſchnell noch auf einige Tage nach Wien kommen könnte, um noch einiges zu bezahlen und demzufolge auch einen regelmäßigen Auszug aus der Penzinger Wohnung, mit Ordnung und Unterbringung alles zu Erhaltenden zu bewerkſtelligen. Ich ſage, — eine Möglichkeit! —

In betreff meiner letzten Flucht von Penzing habe ich doch eine auffallende innere Erfahrung gemacht; verglich ich hiermit die kalte, bitter-gleichgültige Stimmung, in welcher ich früher meine Dresdener, meine Züricher, dann meine Pariſer Niederlaſſung aufgab und verließ, ſo fand ich dießmal, daß dies alles weicher, freundlicher und wehmüthiger abging, ich erkannte daher, daß, ſoviel Noth und Sorge ich auch in dieſer Penzinger Wohnung ausgeſtanden, dennoch von jedem Lokal und Menſchlichen und Thieriſchen dort nur freundliche, milde und ſanfte Eindrücke mir verblieben, während ich früher durch die Qual meiner ehelichen Leiden ſtets ſo ſehr auch gegen alles dies verbittert war, daß ich immer froh war, wenn ich da herauskam.

---

*) Eduard von Liſzt, Landgerichtsrat in Wien, Verwandter Franz Liſzts.

Sonderbarerweiſe habe ich dieſes ſonſt ſo viel Noth machende Etabliſſement in Penzing völlig mit nachhaltiger Trauer verlaſſen: mir thut alles leid, was ich zurückließ, Diener, Hund, Zimmer, Einrichtung — alles. Ich hätte nur äußerlich Unterſtützung gebraucht, ſo wäre ich dort endlich — ich glaube — ganz gut und für immer ausgekommen. Und geſtehe — auch Dir gefiel es manchmal ganz wohl bei mir: und Pintſch und Pohl*) vergeſſen wir wohl nicht ganz. — Es iſt doch traurig, daß, wenn ich mir ſelbſt auf ſolche Art zu helfen verſtand, dieß mir nicht gegönnt ſein ſollte! — Nun aber über die Gegenwart vorläufig ſoviel: —

Das Schickſal hat mich mit meiner Flucht hierher dießmal merkwürdig geführt. Er — Dr. Wille iſt vor einigen Tagen mit dem Vergnügungszuge nach Konſtantinopel gereiſt und kehrt erſt in 5 Wochen wieder. Ich bin mit ſeiner Frau und den beiden Söhnen, 16 und 18 Jahre alt, bis dahin hier allein. Frau Wille iſt wie dazu beſtimmt, die Vermittlung meines Schickſals zu führen: ſie iſt treu und echt wie Gold, mir unerſchütterlich Freundin.**) Ebenſo iſt ſie die vertrauteſte, theilnehmendſte Freundin von Frau Weſendonk und — ihrer eignen Schweſter, jener Frau von Biſſing. Dieſe drei, das ſehe ich nun, lieben mich ganz gleichmäßig: nur bei Frau v. B. war zuletzt noch (ich hatte davon keine Ahnung!) die Eiferſucht ſo mächtig, daß ihr Benehmen gegen mich, — jetzt durch dieſe Entdeckung — mir erſt erklärlich wird. Frau Wille aber, der ich mich nun ſo offen und rückhaltlos über meine wahren Bedürfniſſe, über meinen wahren Zweck für dieſes Leben mittheilen konnte, verſteht mich nun vollkommen und begreift, daß ich eben nur einer wohlanſtändigen Ruhe — und keiner aufregenden Verhältniſſe bedarf. Nach jeder Seite hin habe ich an ihr eine wirklich verehrungswürdige Vermittlerin gefunden. Wir wollen denn ſehen, was dem ſo geleiteten Vereine dieſer drei ausgezeichneten Frauen gelingt. Fürs nächſte bleibe ich gewiß hier — herrlich, wundervoll. — Dein Zimmer iſt ebenfalls ſchon in Rückſicht genommen: wenn Du kommſt, biſt Du ganz bei mir! — Adieu, mein guter, lieber Peter! Bleib mir treu, ſowie Du in alle meine Wünſche und Pläne für mein eignes Wohlergehen mit eingeſchloſſen bleibſt! —

---

*) Hunde.

**) Das nähere über des Meiſters Aufnahme bei Frau Wille erſehe man aus Wagners Briefen an dieſe gaſtfreundliche Dame: „Richard Wagner an Eliza Wille."

Umarme unſern lieben geplagten Standhartner herzlichſt von mir! Grüß die andern und behalt mich lieb! —

Dein Richard.

Sobald ich weiß, wie die Sachen mit meiner Wohnung ſtehen, ſchreibe ich Dir den Brief für Franz, Anna und Pohl*) ...... Liebſter, ein Menſch, der eigentlich nichts mehr begehrt, vor allem keinen Beſitz, iſt doch unüberwindlich, und muß endlich über alles ſiegen.

---

*) Seine Bedienſteten Franz und Anna Mrazek und der Hund Pohl oder Pol.

177. An Dr. Anton Puſinelli.

Mein lieber Anton!

Ich kann unmöglich einen Brief, wie ich ihn Dir vor einiger Zeit ſchrieb, jetzt, zu anderer Mittheilung, wieder von Neuem verfaſſen. Meine geiſtige und phyſiſche Erſchöpfung iſt grenzenlos. —

Ich habe mich ſeit etwa 14 Tagen hierher, zu einer von früher her mir befreundeten Familie, Dr. Wille's auf das Land geflüchtet. Die Möglichkeit iſt mir gegeben, hier bis zu nächſtem Herbſte ungeſtört und wohl verpflegt, und ohne mir dadurch Koſten für mein Leben zu verurſachen, meine Arbeit zu vollenden. Die Einladung hierzu kam mir zur entſcheidenden Stunde, und nahm ich ſie unverzüglich an. Eines fehlte mir zu einiger Ruhe: meine Frau verſorgt zu wiſſen. Ich hoffe täglich aus Petersburg die günſtige Nachricht über dieſen Punkt zu erhalten. Bis dahin — melde dieß meiner Frau, grüße ſie, und ſage ihr, wo ich bin. — Für alles Weitere bin ich jetzt zu ſchwach und unfähig. Vielleicht findet ſich im Laufe dieſes Sommers eine Löſung für unſere Lage und Zukunft. —

Einſtweilen, ich bitte Dich, thue was in Deinen Kräften ſteht, und was Dein Gewiſſen Dir geſtattet, um mir behülflich zu ſein.

Es giebt eine Grenze für alles Leiden, — und ich bin hart daran. Denn alles Glück hat mich gänzlich verlaſſen! Lebwohl! Sei von innigſtem Herzen gegrüßt.

Dein Richard Wagner.

Mariafeld bei Meilen
Canton Zürich, Schweiz
3. April 1864.

178. An Peter Cornelius.

Mein lieber Peter!

Was mich eigentlich ſo krank und lebensüberdrüſſig gemacht hat, ſind meine in den letzten Zeiten gemachten Erfahrungen an den Perſonen, davon, wie wenig ernſt im Grunde es mit der Theilnahme der allermeiſten iſt! In dieſen Tagen nun peinige ich mich wieder von Stunde zu Stunde der Ankunft des Briefträgers entgegen, um auf meine an Dich wie an Standhartner gerichteten dringenden Bitten wegen einer Nachricht über den Stand meiner hinterlaſſenen Angelegenheiten, auch nur irgendeine Notiz zu erhalten. Standhartner iſt ſo freundlich, heute wiederum in Penzing für mich angekommene Briefe mir zu überſenden: er fügt dem wiederum auch nicht ein Wort nicht einen Gruß bei! — Begreift Ihr denn nicht, daß mich dieß mehr ängſtigen muß, als die allerſchlimmſte Nachricht ſelbſt? Oder ſchreibt mir niemand bloß deßwegen, um ſich ſelbſt nicht die Pein zu machen, mir Peinliches zu melden? — Über dieß alles müßte aber doch endlich eine herzhafte Freundſchaft ſiegen! —

Welche Richtung es mit mir nimmt, hängt ganz davon [ab], wie es ſich hinter mir geſtaltet; ich habe daraus das Vormirliegende zu entnehmen. Geht alles ſo im Schlechteſten fort, wie es bisher ging, ſo kann ich mir nichts Gutes mehr erwarten, da ich bereits ſoweit gebracht bin, jedes Hoffen für verderblich zu halten: wie ich aber in ſolcher Stimmung, die mich nothwendig tief lebenskrank macht, Freude am Kunſtſchaffen gewinnen ſoll, muß wohl jedermann, wenn er mein Alter und meine Erfahrungen in Betracht zieht, für durchaus problematiſch halten. —

Wie tückiſch aber jeder Umſtand jetzt gegen mich verfuhr, magſt Du aus einem wieder erſehen. Mit Standhartners erſter Briefſendung erhielt ich aus Moskau ein Schreiben, welches mir ſagte, daß mein Brief vom 2. Februar dort am 23. März eingetroffen iſt, und daß mein Freund dies ſehr beklagt, weil, zu rechter Zeit, ſehr wohl ein Conzertzyklus für mich zu arrangiren geweſen ſei, deſſen Ertrag, nach allen Anzeichen, für mich ſehr vortheilhaft ausgefallen ſein würde.

Wie es nun gekommen, daß mein Brief, den ich zur Beſorgung an die Petersburger Hofdame einſchloß, und über deſſen richtige Weiterbeförderung dieſe mir berichtete, ſo unbegreiflich ſpät an meinen Moskauer Geſchäftsfreund gelangte, iſt mir ſo unbegreiflich, daß ich faſt an eine Conſpiration glauben möchte. Wie dem auch ſei — ſchickte ich meinen Brief direct, und kam er zur rechten Zeit an, ſo käme ich jetzt bereits wieder von Moskau zurück, mit jedenfalls ſo viel verdientem Gelde, um meinen Auszug aus Penzing mit Anſtand vor ſich gehen zu laſſen. — Es bleibt mir nun allerdings die Ausſicht, daß ich mit einem wohlorganiſirten Winterfeldzug in Rußland nächſtes Jahr alles verdienen kann, um meine Wiener Schulden zu bezahlen: Dieß jedoch nur unter einer Vorausſetzung, daß ſich jetzt dieſe Angelegenheit dort ſo geſtaltet, daß ſie mein Gemüth durch Beſchämung und Unwürdigkeit nicht allzuſehr belaſtet.

Mein Zuſtand iſt ſehr unheimlich; er ſchwankt auf einer ſchmalen Zunge: ein einziger Stoß und es hat ein Ende, ſo daß nichts mehr aus mir herauszubringen iſt, nichts, nichts mehr! —

Ein Licht muß ſich zeigen: Ein Menſch muß mir erſtehen, der jetzt energiſch hilft, — dann habe ich noch die Kraſt, die Hilfe zu vergelten: ſonſt nicht, das fühle ich! —

Freund, die Schweiz iſt mir ein Todtenfeld geworden, und überall hin hätte ich gehen ſollen, nur gerade nicht hierher, wo alles mir bitter und grabſelig iſt.

Die einzige Perſon, den einzigen Menſchen, der mir gegenwärtig zur Wohlthat werden konnte, hätte ich allerdings jedoch ſonſt nirgends antreffen können, als hier. Das iſt meine Wirthin, die ganz einzige Frau Dr. Wille! Dieſe Frau iſt über alles Lob erhaben, mit garnichts zu vergleichen, durchaus einzig. Was geſchehen kann, um mir ein angenehmes, namentlich auch zur Arbeit ſehr geeignetes Aſyl zu bieten, geſchieht vollſtändig: ſie bemüht ſich ſogar auch, mir wenigſtens ſoviel Geld zu vermitteln, daß ich immer noch hoffen darf, meinen Lokalgläubigern nächſtens etwas zu zahlen, und ſomit jedenfalls etwas zur Beſſerung des beſchämenden Anſcheins meines Fortganges von Penzing beizutragen. Möge mir nur dieſer Nutzen noch offen erhalten bleiben. Das ärgerlichſte hierfür iſt die Wohnungsausbietung: denn dieſe erſt bringt den mir verderblichen Schrecken in alles: lieber hätte ich faſt das Opfer der vorläufigen Beibehaltung der Wohnung noch tragen ſollen.

Soll es nun doch wieder gehen, und — ſoll es ſich . . .*) machen, ſo bedarf ich bald Deines Beſuches, lieber Peter. Du biſt mir vollſtändig an das Herz gewachſen, und was mich mit meiſter Wehmuth erfüllt, iſt, daß Du mich nicht mehr beſuchſt. Ich ſtehe wegen einiger Theaterhonorare in Unterhandlung: 100 Gulden könnteſt Du wohl ſchnell durch mich erhalten, wenn Du zu mir kommen wollteſt, wo alles für Dich bereit iſt. Das laſſe Dir doch geſagt ſein! —

---

*) Dieſe drei Pünktchen ſtehen genau ſo im Originalmanuſkript.

Vielleicht aber — hilft alles nichts mehr! Wahrlich, ich fühls, es geht tief innerlich mit mir zu Ende. Meine Kränklichkeit hilft nach Kräften zu dieſer Stimmung. Ich bin jetzt wieder ſo matt und von meinem Blaſenleiden höchſt geplagt. Standhartner hat recht, ſich nicht mehr um mich zu bekümmern. Ich bat Dich, mir von ihm Tropfen verſchreiben zu laſſen. Sag ihm, ich hätte heut begonnen Vichywaſſer des Vormittags zu trinken: ich höre, es hilft auch gegen Blaſenleiden; vielleicht iſt es dasſelbe, womit er mich zu gleichem Zwecke verſah! Ach Himmel! Das alles geſchieht noch in der Hoffnung, daß es überhaupt noch gehen wird: ob dieß der Fall ſein kann, werde ich ja nun bald erfahren. Wie geſagt: Ein gutes, wahrhaft hilfreiches Wunder muß mir jetzt begegnen; ſonſt iſts aus! —

Euer furchtbares Schweigen ſcheint mir anzudeuten, daß dieſes liebliche Wunder jetzt unterwegs iſt! —

Adio! Freund! Such' den guten C. Liſzt auf, ſag' ihm von mir — bitt' ihn und — danke ihm! —

Umarme Standhartner! — Der Arme, ſo kräftig er iſt, bin ich ihm doch gewiß zu ſchwer! Und ſo gar keine Freude hat er mit mir! Er und niemand! — Doch — vielleicht Tauſig! Wenn es glückt, kann es ihm gelingen für mich ans Kreuz geſchlagen zu werden.

Es iſt elend — und nicht einmal tief! — Leb wohl und — wenns gut gehen ſoll — ſo komm bald zu mir!

Dein Richard.

Mariafeld bei Meilen.
Kanton Zürich, 8. April 1864.

179. An Heinrich Porges.

Mariafeld bei Meilen, Zürich
27. April 1864.

Mein lieber Heinrich!

Ich bitte Sie um Ihren vertrauten Beiſtand in meinen Angelegenheiten. Wie ich Ihre Theilnahme und Hingebung kenne, glaube ich bei Ihnen noch eine Tugend vorausſetzen zu dürfen, welche den wenigen andren Freunden, die zuletzt meinen vertrauten Umgang bildeten, abgeht: Präziſion. Ich kann, ſobald es ſich um genaue und pünktliche Mittheilungen handelt, nicht auf Cornelius rechnen. Von meinem Freunde Standthartner, und dem zur Beſorgung meiner Angelegenheiten zugeſellten Dr. Liſzt ſind aber neuerdings Anordnungen ausgegangen, die entweder ihre Fähigkeit, oder ihre Abſicht, meinen Wünſchen zu entſprechen, mir in zweifelhaftes Licht ſtellen! Um genaue Auskunft zu erhalten, wende ich mich daher an Sie.

Von O. Bach*) erhielt ich, ſeit meinem Fortgange das erſte Lebenszeichen aus Wien. Sein Brief rührte mich ſehr, und weniger ſein Vermögen, als ſeine Fähigkeit durch geeignete Bekanntſchaften zu vermitteln, in das Auge faſſend, wies ich ihn an, durch jedenfalls wiederzuvergeltende Aufopferung dazu beitragen, meine Rückkehr nach Wien namentlich dadurch zu ermöglichen, daß er Schutz gegen am 30. dieſes Monates fällige Wechſel verſchaffe, bei welchen Tauſig als Girant betheiligt iſt. Eine Ausgleichung dieſer Wechſelſchuld war das Wichtigſte für die Möglichkeit meiner Rücklehr: entweder mußten die hierzu nöthigen Geldmittel beſchafft werden, — oder, falls dieß vorausſichtlich bis zum Verfalltage nicht möglich war, ſo mußten im Voraus mit den Inhabern der Wechſel auf dem Wege der Schuldenverhandlung Unterhandlungen gepflogen werden, um — namentlich durch Androhung eines Wucherprozeſſes, ſo wie durch Vorſtellungen meiner augenblicklichen Inſolvenz, zu einer Uebereinkunft zu gelangen, welche mich perſönlich ſicherſtellte und dagegen mir die nöthige Zeit verſchaffe. Bach antwortete mir nun ſehr wohlwollend und berichtete auch von einer Beſprechung mit Herrn Dr. Liſzt, wonach ich im Ganzen des Glaubens ſein mußte, man ſei im Begriff, das Nöthige, ſei es durch Herbeiſchaffung einiges Geldes, ſei es durch geeignete Abmachungen mit den Beſitzern der Wechſel, zu beſorgen.

---

*) Bruder des Advokaten Auguſt Bach. (S. S. 384ff.)

Meine Abſicht ging hierbei hauptſächlich dahin, ſchnell wieder zurückkehren zu können, um — ſofort meine Arbeit wieder aufzunehmen. Da meine Penzinger Wohnung zunächſt noch nicht vermiethet worden war, und ich hauptſächlich auf Aufrechterhaltung des bürgerlichen Anſtandes im Hauſe ſelbſt hielt, ermittelte ich bei einem hieſigen Freunde die zur pränumerando-Zahlung einer halbjährigen Wohnungsmiethe erforderliche Summe; andrerſeits ſorgte ich für eine Uebereinkunft mit meinem Verleger, nach welcher mir bis Ende dieſes Jahres die zur Vollendung der Meiſterſinger nöthigen Subſiſtenzmittel geſichert waren. In dieſer Faſſung erwartete ich nur die Anzeige einer Beſeitigung der genannten Wechſelangelegenheit ab, um wieder zurückzukehren, um ſofort in der mir förderlichen häuslichen Bequemlichkeit meiner Wohnung, die ich zwar ſehr willig mit einer kleineren zu vertauſchen im Sinne habe, an meiner Arbeit fortzufahren. Herrn Dr. Liſzt hatte ich von dieſer meiner Abſicht, ſowie davon, daß ich zur rechten Zeit die Hausmiethe an meinen Hausherrn ſchicken würde, in Kenntniß geſetzt: dieſe Zuſendung habe ich nun auch rechtzeitig ausgeführt — dafür erhalte ich nun aber vorgeſtern die Nachricht, daß meine beiden Bevollmächtigten es für gut befunden, mit meinem Hausherrn zuvor einen Abfindungsvertrag zu ſchließen, um dadurch zu erlangen, daß mein Mobiliar von ihnen um eine geringe Summe verkauft werden konnte; dieß iſt geſchehen, angeblich, um eine, meinen Wechſelgläubigern freiſtehende, gerichtliche Auspfändung unmöglich zu machen, in der That aber hauptſächlich, um aus dem Verkaufe einiges Geld zur Befriedigung derſelben Gläubiger zu gewinnen, mit welchen demnach noch gar nicht verhandelt worden war, und deren Anmeldung man erſt am 30. d. M. entgegenſieht. — Somit war von keiner Seite gegen dieſe Wechſelſchuld etwas geſchehen, das Einzige dagegen war Herbeiſchaffung einiges Geldes durch Verkauf meines Mobiliars. Wer nun aber weiß, wie mühſam eine ſolche Niederlaſſung u. Einrichtung, auch nur zum Theil, wieder herzuſtellen iſt, wenn ſie, wie es hier geſchehen, vollſtändig aufgelöſt iſt, wird begreifen, welch übler Dienſt mir hiermit geleiſtet war. Tag's darauf traf mein Geld zur Bezahlung der Miethe ein: was damit geſchehen, weiß ich nicht. Wollte man blos meinen Beſitz gegen gerichtliche Auspfändung ſchützen, ſo konnte man dagegen, namentlich durch Hinzuziehung meines Wirthes, welcher formell noch für 4 Miethjahre zu entſchädigen war, leicht eine genügende Vorkehrung treffen. Außerdem war es ſehr zu bezweifeln, ob meine Gläubiger zu ſolchen Schritten ſich angeloſſen hätten: unſre bisher gemachten Erfahrungen ſind dagegen. Ich vielmehr wäre gewiß, durch perſönlichen Verkehr mit den Leuten, die Sache in ein befriedigendes Geleiſe gebracht zu haben, und ich erkenne meinen Fehler, daß ich damals von Penzing fortging. Ich hätte bleiben ſollen und Eines wäre gewiß geweſen: — jetzt wäre der erſte Akt der Meiſterſinger fertig.

Genug hiervon. Ich wünſchte für das Weitere Sie wiſſen zu laſſen, was mir widerfahren iſt und wie es um mich ſteht.

Sie ſehen hieraus, wie ſehr es mir angelegen war, ſchnell wieder nach Wien zurückkehren zu können. Die Gründe hierzu liegen in der Nöthigung, um jeden Preis an die Vollendung meiner Meiſterſinger zu denken. Hier, wo ich bin, konnte ich nur auf kurze Zeit ein Aſyl finden. Wo ſoll ich hin? Nirgends ſteht mir eine Aufnahme zu Gebote, welche mir die nöthigen Elemente zur Stimmung für meine Arbeit bietet. Vor Allem iſt mir auch ganz neue Umgebung darin hinderlich. Ein Hauptbedürfniß iſt mir erſt jetzt recht fühlbar geworden: ein muſikaliſcher Umgang, d. h. ein häufiger Verkehr mit ſolchen Muſikern, die mir nahe ſtehen und denen ich mich während der Arbeit leicht verſtändnißvoll mittheilen kann; auch ein Klavierſpieler. Dies habe ich nun an meinem kleinen Wiener Freundeskreiſe in allerwünſchenswertheſter Weiſe gefunden. Sie kennen ihn, und ſtehen ſelbſt mitten drin. Dies iſt für mich ein Beſitz, den ich mir nicht ſo leicht anderswo wieder erwerben kann. Ich bin entſchloſſen, trotz der äußerſten Ungunſt meiner ſonſtigen Beſitzverhältniſſe ihn feſt zu halten. —

Ich bitte Sie daher um genaue Beſorgung folgender freundſchaftlicher Aufträge. — Suchen Sie D. Bach auf (Stadt 677 Heiligenkreuzer Hof.) Veranlaſſen Sie ihn, ſich bei Liſzt nach dem genauen Stande der Wechſelangelegenheit zu erkundigen, um zu erfahren, ob ich, bei einer vorſichtigen Wiederkehr, perſönliche Gefahren zu befürchten hätte. Dies muß er aber, durch bloße Kenntnißnahme der Sachlage, in der Weiſe zu erfahren ſuchen, daß er meine ihm mitgetheilte Abſicht, wieder zurückzukehren, nicht verräth. *Ich habe meine Gründe hierzu, und muß dringend um Beobachtung dieſer Diskretion bitten.* Erhalten Sie hierüber beruhigende Auskunft, ſo erſuche ich Sie ferner den Käufer meines Mobiliars aufzuſuchen. Er wird mir als ein Liſzt befreundeter, verläßlicher Wiener Bürger, Namens *Rebel*, genannt. Dieſem Manne bitte ich Sie in meinem Namen die Propoſition des Rückkaufes wenigſtens eines Theiles meines Mobiliares zu machen. Bitten Sie ihn, er möge, wenn er hierauf eingehen wolle, zu dieſem Zwecke auch ſämmtliche Effekten noch 14 Tage an ſich behalten; ich würde mich dann mit ihm in der Weiſe vergleichen, daß ich Alles oder einen Theil, mit gern ihm überlaſſenem billigen Gewinn, ihm gegen ratenweiſe Abzahlung wieder abkaufe.

Sollte Ihnen hierfür eine günſtige Zuſage glücken, ſo bitte ich Sie, ſofort mich davon zu benachrichtigen. Dann des Weiteren handelt es ſich jetzt um eine Wohnung. Je nach den Umſtänden (mit oder ohne Möbel) ziehen Sie nach einer Sommerwohnung in Dornbach, Nußdorf uſw. (natürlich nur nicht in Hietzing, Penzing) Erkundigungen ein. Haupterforderniß hierfür iſt Sicherſtellung gegen nahes Klavierſpiel. Es iſt möglich, daß Ihnen ſchnell das richtige zu finden glückt.

Dann miethen Sie, bei erhaltener Sicherung für den erſten Hauptpunkt, ſofort. Giebt der gegenwärtige Beſitzer meines Mobiliares keine günſtige Antwort, ſo mußte auf eine Wohnung mit Möbles Bedacht genommen werden: fänden Sie jedoch nichts Geeignetes mit Möbles, ſo könnten Sie auch eine unmöblirte Wohnung ſelbſt dann auch miethen, weil es in Wien leicht iſt, die nöthigen Möbles ſich auszuleihen. —

Verſtehen Sie mich recht, lieber Heinrich; mir liegt Alles daran, ſchnell zurückkehren zu können. Iſt dies nur eben einigermaaßen möglich, — vielleicht ſelbſt auch durch Geheim- und Zurückhaltung, ſo machen Sie ſich wegen der Wahl einer Wohnung keine allzugroßen Scrupel, namentlich auch wegen des Preiſes; es würde ja zunächſt immer nur für einige Zeit ſein. Nehmen Sie unſern guten Fritz mit: Ihr Beide ſeid ja ſo zuverläſſig und präcis. Fürchten Sie keinen Vorwurf, daß mir das Gewählte nicht recht ſei, ſondern wählen Sie eben nur, daß Sie mir ſchnell ſchreiben können: Komm, und ſteige da und da ab! Das iſt mir das Liebſte, was ich erwarte. — Iſt es nicht auf dem Lande ſelbſt, ſo acceptire ich auch eine Vorſtadt: nur möglichſte Ruhe! Bloß ein Zimmer und Kammer werden Sie wohl ſchon deßhalb ſchwerer finden können, weil da die Nachbarſchaften die Ruhe ſchwieriger machen. Etwas größer wird — aus dieſem Grunde — daher wohl ſchon die Wohnung genommen werden müſſen. Seien Sie reſolut, und ruft mich ſchnell ein!

Der Zweck hiervon geht einzig auf die Meiſterſinger: ich muß ſie in dieſem Jahre fertig machen, und möglichſt Anfang nächſten Jahres in Wien aufführen. Hiefür will ich auch ſogleich an Ort und Stelle thätig ſein. —

Mißverſtehen Sie mich jetzt nicht, wenn ich Sie dringend um Geheimhaltung dieſer mit Ihnen getroffenen Abmachungen bitte. Weihen Sie O. Bach ein, aber unter derſelben Bedingung. Sonſt aber Niemand von meinen Freunden! Ich habe ganz beſtimmte Gemüthsgründe hierzu. Auch glückt Alles nur, wenn nicht Viele davon wiſſen: Cornelius ſchwatzt furchtbar, und dann giebt es gleich ein Hin- und Hergerede, was ich nicht will. Es hilft uns doch Keiner. Meine neue Anweſenheit in Wien muß für Alle andere ein fait accompli ſein; für die Meiſten gewiß auch eine Freude, die wir ihnen ſomit bereiten wollen. —

Jetzt wiſſen Sie Alles, liebſter Heinrich! Machen Sie mir wieder etwas Lebensluſt durch promptes und geſchicktes Handeln. — Da ich jetzt noch nicht genau angeben kann, wo ich mich in einigen Tagen aufhalten werde, behalte ich mir vor, um die Zeit, wo Sie zu einer Nachricht für mich gerüſtet ſein werden, alſo etwa 3 oder 4 Tagen Ihnen zu telegraphiren, wohin Sie mir zu ſchreiben haben; vielleicht am Beſten ebenfalls das Wichtigſte telegraphirt. Ich werde dafür ſorgen. —

Was ich jetzt Alles durchgemacht habe, iſt nicht zu ſagen. Wenn ich daher immer nur einzig noch die Vollendung der Meiſterſinger im Sinne habe, ſo hat das etwas zu bedeuten. Ich fühle aber, ein Windſtoß kann jetzt Alles umwerfen: etwas muß mir jetzt nach Wunſch gehen, ſonſt wendet ſich Alles in mir um. Mögen Sie mir denn eine ſchnelle gute Nachricht geben können!

Herzlichen Gruß liebſter Heinrich!

Sie begreifen gewiß, daß wenn ich ſo eifrig nach Wien zurückzukehren wünſche, Ihr freundlicher, geiſtvoller Umgang nicht wenig mich dabei anzieht. Nun! Machen Sie's gut!

Von Herzen Ihr

Richard Wagner

180. An Heinrich Porges.

Lieber Heinrich!

Schreiben Sie mir für ganz gewiß nach Stuttgart (bei Kapellmeiſter K. Eckert), wo ich mich jetzt einige Tage aufzuhalten gedenke.

Sobald Sie wegen der Möglichkeit oder Unmöglichkeit des Rückkaufes etwas erfahren, bitte ich hierüber um ein diskretes Telegramm: ich bin jetzt geſtimmt, von dieſer Möglichkeit oder Unmöglichkeit mein ferneres Benehmen gegen meine bei dieſer Verſchleuderung betheiligten Freunde abhängig zu machen. Deßhalb vor Allen hierüber *größte Heimlichkeit*: außer Ihnen und Ihrer Familie darf Niemand etwas hiervon erfahren. Sie können ſich nach dieſer Sache in dem Sinne erkundigen, als ob Ihr Schwager von dieſem Verkaufe gehört und Einiges von dem Verkauften zu erlangen wünſchte. — Glauben Sie mir, ich habe hier eine Strafe zu ertheilen, eine Strafe für Schwäche u. Halbheit. Von meinem Verſuche zurückzukehren, ſoll, außer Ihnen, *Niemand* etwas wiſſen, als bis er geglückt und ausgeführt iſt: ſo bald Beides nicht möglich iſt, ſoll auch Niemand je etwas davon erfahren.

Ich bin gewiß, daß Sie mich verſtehen!

Herzlichen Gruß von

Ihrem ſehr ſchlafloſen

Mariafeld 28. April 64. Richard Wagner.

181. An Heinrich Porges.

Lieber Heinrich!

Noch ohne Nachricht von Ihnen, habe ich heute — eventuell eine neue Bitte an Sie zu richten. Am 23. April traf ein recommandirter Brief von mir an meinen Hausherrn in Penzing ein, welcher einen Wechſel von fl. 600 auf Henigkſtein in Wien enthielt und ausdrücklich von mir zur Bezahlung des pränumerando-Miethzinſes für das laufende Halbjahr beſtimmt war, mit der Weiſung, darüber eine Quittung an meinen Diener Franz Mrazeck zuzuſtellen. Einige Tage zuvor war aber gänzlich ohne mein Wiſſen von meinem Bevollmächtigten, Landgerichtsrath Dr. E. Liſzt eine Löſung des Miethscontraktes herbeigeführt, und die dafür ſtipulirte Entſchädigung aus dem Erlös des (ebenfalls ohne mein Wiſſen vollführten) Verkaufes meiner Möbles bezahlt worden. Als mir dieſer Vorgang durch Mittheilung meines Bevollmächtigten am 25ten Abends bekannt wurde, gab ich am 26. an meinen ehemaligen Hausherrn, Baron Rackowitz, durch Telegraphen die Ordre, den Wechſel, da ſeine Beſtimmung durch conträre Verfügungen verfehlt, ſofort an mich zurückzuſchicken; Herrn Dr. Liſzt gab ich jedoch am gleichen Datum brieflich davon Kenntniß, mit der Erklärung, daß dieſer Wechſel von einem Freunde mir ausdrücklich und einzig zu dem Zwecke, für welchen ich ihn beſtimmt, überlaſſen worden ſei, und nun, da ich über Erreichung dieſes Zweckes keine günſtige Auskunft zu geben im Stande ſei, von dem urſprünglichen Eigenthümer zurückverlangt würde.

Da ich bisher hierauf keinerlei Art Antwort erhalten, habe ich dem in meinem Dienſt behaltenen und zur Reiſe zu mir beorderten Diener Franz Mrazek ſoeben den Auftrag ertheilt, vom Baron Rackowitz den in Rede ſtehenden Wechſel perſönlich zurückzuverlangen und in Beſitz zu nehmen. Franz wird Ihnen nun bei Ueberreichung dieſes Briefes berichten, welchen Erfolg er hiermit gehabt; hat er den Wechſel zurückerhalten, oder weiſt Rackowitz ſich darüber aus, daß er mir ihn brieflich zurückgeſandt (worüber ich aber heute noch in Ungewißheit bin) ſo würde — wie ſich dieß von ſelbſt verſteht — die Sache hiermit erledigt ſein, und Sie hätten dann nichts weiter darin zu thun. Im entgegengeſetzten Fall aber, worüber Sie eben von Franz mündlich berichtet werden, würde ich Sie erſuchen, meinem Diener zur Wiedererlangung des Wechſels zu verhelfen. Nämlich: Entweder hat ihn Baron Rackowitz an ſich behalten und will ihn nicht wieder herausgeben: Sie müßten ſich dann auf Grund des gegenwärtigen Schreibens an Sie, mit ihm zunächſt in gütliches Einvernehmen ſetzen; falls dies aber fruchtlos wäre, hätten Sie Herrn Advokat Bach, Bruder des Otto Bach (wegen deſſen ich Ihnen weitere Aufträge gebe) meinerſeits ſofort zur Ergreifung von Zwangsmaßregeln gegen Baron Rackowitz zu veranlaſſen. — Jedoch da der Baron mir als ſehr loyaler und ehrenwerther, wenn auch wohl etwas ſchwacher Mann bekannt iſt, ſo haben wir weit eher vorauszuſetzen, daß er den Wechſel Herrn Dr. E. Liſzt als meinem Bevollmächtigten, auf deſſen Andrängen übergeben habe. Dieſer wird nun entweder meinen Avis, betreffend dieſen Wechſel reſpektirt, und das Dokument für meine weitere Beſtimmung reſervirt haben; für dieſen Fall ſoll er Ihnen dieſen Wechſel übergeben, weßhalb ich ein Brieſchen an ihn hier beilege, den Sie in benöthigtem Falle ſofort Herrn Liſzt übergeben, und abwarten wollen, welchen Erfolg Sie damit erzielen. Giebt Ihnen Herr Dr. Liſzt den Wechſel oder deſſen Betrag heraus, ſo erſuche ich Sie, denſelben ſofort meinem Diener Franz Mrazek in meinem Namen zuzuſtellen, — womit die Sache erledigt wäre.

Hätte jedoch Herr Liſzt vermöge neueſten Mißbrauches der ihm ertheilten Vollmacht den Betrag dieſes Wechſels bereits mit zur Bezahlung meiner am 30. April fälligen Acceptſchulden verwendet, ſo würde ſich hiergegen nun allerdings nichts weiter mehr ausrichten laſſen, und ich müßte dieß wie andere mir widerfahrene Gewaltthaten erleiden indem ich dieſe ausdrücklich nicht gewollte Verwendung des mir anvertrauten Geldes gegen den urſprünglichen Beſitzer desſelben mit meinem übrigen Mißgeſchick zu entſchuldigen hätte.

Um jedoch jeder Wiederholung derjenigen Fälle vorzubeugen, in welchen meine Briefe von meinem Bevollmächtigten nicht beantwortet, meine Wünſche nicht berückſichtigt, meine Verfügungen von ihm nicht befolgt werden, und dagegen erſichtlich ſein einziger Zweck, mich an einer Rückkehr nach Wien zu hindern, im Auge behalten wird, — habe ich mich nothgedrungen entſchloſſen, die Herrn Dr. E. Liſzt ertheilte Vollmacht zurückzunehmen und ſie dagegen Herrn Advokat August Bach, ſobald er freundlichſt ſich damit befaſſen will, zu übertragen. —

Ich werde Ihnen, lieber Heinrich, noch heute oder morgen, ſobald ich von Ihnen eine Nachricht wegen des gewünſchten Rückkaufes meines Mobiliars erhalten habe, die genaueſten Mittheilungen und Aufträge zuſtellen. —

Für heute alſo genüge dieß wegen des wiederzuerlangenden Wechſels. —

Seit heute vor 8 Tagen, wo mir — im Begriffe nach Penzing abzureiſen, um wieder in ein ehrenvolles und vertrauenerweckendes Vernehmen zu meinen Gläubigern zu treten — die Nachricht von der brutalen, Kopf und -herzloſen, mit völliger Heimtücke ausgeführten Gewaltthat meiner Bevollmächtigten zukam, habe ich allen und jeden Schlaf verloren und iſt mein Haar faſt vollſtändig ergraut. Ich hatte diesmal die alte Lehre zu beherzigen: „Der Himmel bewahre mich vor meinen Freunden, mit meinen Feinden werde ich ſchon fertig werden!“ —

Morgen alſo ausführliches! —

Soeben kommt noch Ihre telegraphiſche Antwort an. Ich erwarte nun morgen Ihren Brief. Immerhin könnten Sie auch direkt von Herrn E. Liſzt den Bürger Nebel erfragen, ſo bald Sie einfach vorgeben, Ihr Schwager habe Sie beauftragt u. beabſichtige Einiges von den Sachen zu erſtehen. Im Uebrigen ſeien Sie mit der Mittheilung meines gegenwärtigen Aufenthaltes doch noch vorſichtig. In meiner Penzinger Wohnung konnte ich ſehr füglich mit meinen Gläubigern verkehren, wie es auch meine wohlüberlegte Abſicht war, nach dieſem ſcandalöſen Abbruch meiner Niederlaſſung ſteht aber meine Perſon eben meinen Gläubigern leider ganz anders gegenüber.

Adieu! lieber Heinrich! Herzlichſten Gruß an die Ihrigen!

Bleiben Sie treu u. echt!

Ihr Richard Wagner.

Stuttgart. Poste restante.
2. Mai 1864.

182. An Heinrich Porges.

München 4. Mai [1864]

Lieber Heinrich!

Von Stuttgart aus wird mir ſoeben eine Depeſche Standhartners nachgeſchickt, welche mich beſtimmt, mit meiner Ankunft in Wien zu zögern. Meine Geſundheit iſt furchtbar leidend: ich will daher hier zunächſt noch Auskunft abwarten.

Eine der widerwärtigſten Folgen des ſchmählichen Abbruches meiner Penzinger Niederlaſſung iſt eingetreten: um ſie unſchädlich zu machen, ſollen die Schritte dienen, um deren Beſorgung ich Sie hiermit bitte.

Dem Tapezier Schweikart 64 Mariahilferſtraße, iſt, wie mir Liſzt und Standhartner gemeldet, ſein am 20. April fälliger Wechſel ausgezahlt worden: er hat aber für 20. Juni und 20. Auguſt noch welche in Händen. In Sorge hierfür ſcheint er ſich mit dem Tiſchlermeiſter Kolmann (welcher ebenfalls auch Forderungen hat) verbunden zu haben, um mir die widerwärtigſten Beſchwerden zu machen. An den Tapezier Schweikart geben Sie den beiliegenden Brief ab. Dem Kolmann, Geſchäftsführer des Tiſchlervereines, obere Bäckerſtraße 774, ſtellen Sie aber ſofort den Erlös des beifolgenden Wechſels auf 300 fl. zu.

Von Beiden nehme ich an, daß ſie ſich ſofort ruhig verhalten, und jede feindſelige Maaßregel einſtellen werden. Kolmann ſoll Ihnen eine Quittung über die empfangene Abſchlagszahlung zuſtellen, und Ihrerſeits verſichert werden, daß im Laufe der nächſten Monate, jedenfalls Anfangs Juli, er vollends ganz von mir bezahlt ſein ſoll; er ſoll ſich um dieſe

Zeit an Advokat Bach wenden, falls er von mir keine direkten Sendungen empfangen.

Geben Sie hiervon ſofort an meinen treuen Franz Nachricht, damit er Fräulein Marie*), welche auf ſchmachvolle Weiſe beängſtigt worden, beruhige.

Weitere Mittheilungen von mir ſind nun abzuwarten. Ihre Antwort wegen des Züricher Wechſels von 600 fl. wird ſofort dazu Veranlaſſung geben. Ich bin auf das Äußerſte erſchöpft und ſchließe, indem ich Ihnen für Ihre Treue meinen innigſten Dank ſage.

Von Herzen Ihr

R. W.

München Baieriſcher Hof.

183. An Heinrich Porges.

München. Hotel Bavière. 5. Mai 64.

Mein lieber Heinrich!

Noch habe ich zwar Ihren Brief abzuwarten: dennoch ſchreibe ich Ihnen noch heute zuvor, weil ich jetzt bereits mit größter Sicherheit in die Ordnung meiner Angelegenheiten ſelbſt einzugreifen im Stande bin. —

Zunächſt hoffe ich, daß die ſcandalöſe Epiſode, welche durch meinen Tapezierer veranlaßt wurde, zu gutem Ende gebracht iſt: wenn von dieſer Seite her die mindeſte Beunruhigung noch bevorſtehen ſollte, ſo bitte ich ſogleich um telegraphiſche Notiz.

Jetzt bitte ich Sie aber, durch Otto Bach mit Herrn Advokat Auguſt Bach ſofort ſich in's Vernehmen zu ſetzen. Es fällt mir bei meinem furchtbar angegriffenen Zuſtand zu ſchwer, ihm ſelbſt umſtändliche Mittheilungen und Aufträge zu machen. Bitten Sie ihn daher, mich zu entſchuldigen, wenn ich für heute blos auf dem Wege der mündlichen Mittheilung durch Sie und durch Benützung des Inhaltes dieſer Zeilen ihn von meiner Bitte in Kenntniß ſetzen laſſe.

---

*) Wie Franz Mrazek zum Penzinger Haushalt Wagners gehörig.

Ich erſuche Herrn A. Bach nämlich, ſich der geſchäftlichen und formellen Ordnung meiner Schuldenangelegenheit nach folgender Angabe gütigſt unterziehen zu wollen:

1., Möge er die Güte haben von Herrn Landesgerichtsrath Dr. E. Liſzt (5. Schottenhof) ſich eine vollſtändige Einſicht in den Stand der Verhandlungen mit meinen Wechſelgläubigern zu verſchaffen, zu erfahren, wie viel ihnen bezahlt iſt, was ſie noch zu fordern haben und welche vorläufige Uebereinkunft mit ihnen getroffen worden iſt.

2., Möge dann Herr A. Bach mit dieſen ſo ermittelten Wechſelgläubigern in direktes Vernehmen treten, um von ihnen die möglichſt vortheilhafteſten Bedingungen [zu erlangen], namentlich was deren Prolongation, d. h. Hinausſchiebung der Zahlungstermine, betrifft, wozu als Baſis feſtgehalten werde, daß Alles bezahlt werden ſolle, nur in möglichſt entfernten Friſten, weil erſt im Verlaufe des künftigen Winters mir ſichere Einnahmen bevorſtehen.

Um hierin zu günſtigen Verträgen zu gelangen, wäre zu ermitteln, wie viel ſofort nöthig ſein würde, um durch augenblickliche Abzahlung zu Geſtundungen günſtig zu ſtimmen.

3., Möge Herr A. Bach ſofort mit dem Käufer meines Mobiliares, Herrn Rebel, ſich wegen des definitiven ſofort auszuführenden Rückkaufes Alles deſſen, was er augenblicklich noch beſitzt, in Vernehmen ſetzen. Möglichſt günſtige Bedingungen gegen ſofortige baare Bezahlung wären zu erwirken.

4., Die hierzu nöthige Vollmacht möge mir Herr Bach zur Ausfertigung ſofort ſenden, falls es nicht genügen ſollte, die früher Herrn Dr. Liſzt hinterlaſſene Vollmacht auf ſich übertragen zu laſſen.

Dies Alles eiligſt. —

Einem gegebenen Verſprechen gemäß kann ich Ihnen nur andeuten, welche Veränderung in meiner Lage ſich zuträgt. Wäre ich dem gewiß gut gemeinten, aber in ſeinen Folgen unſeligen Rathe meiner Freunde, Penzing heimlich zu verlaſſen, nicht gefolgt, ſo würde mich ſchon um die Mitte des vorigen Monates der Abgeſandte des jungen Königs von Bayern, der mich dort aufſuchte, angetroffen haben, ſtatt deſſen er mich jetzt auf unerhörten Umwegen hat aufſuchen müſſen, um mich dem Könige zuzuführen. Der König, der mich als ſeinen Freund hier zu behalten wünſcht, wird das Mögliche thun, um ſchon jetzt das Widerwärtigſte meiner Lage zu entfernen, und behält ſich vor, im Laufe des Jahres des Weiteren einzuſchreiten. Vor Allem aber wünſcht er, daß unſre Beziehungen intim bleiben, und nichts davon in die Öffentlichkeit dringt. Somit vermahne ich Sie zur größten Diskretion, ſelbſt bei unſren Freunden: Herr A. Bach möge daher auch in den Verhandlungen mit den Gläubigern den Namen meines königlichen Freundes verſchweigen, wie wohl er aus der hiermit gemachten Eröffnung der Sache ſelbſt allen möglichen Vortheil ziehen kann. Was nöthig iſt, um Herrn A. Bach als Bürgen der zukünftigen Zahlungen, ſeitens meines hohen Freundes Sicherheit zu gewähren, ſoll geſchehen. —

Ich bin zu erſchöpft, um Ihnen Weiteres zu melden! — Leben Sie wohl! Haben Sie innigen Dank für Ihre Freundſchaft, und bleiben Sie mir treu.

Von Herzen

Ihr

Richard Wagner.

181. An Heinrich Porges.

Mein lieber Heinrich!

Herzlichen Dank für Ihren ſoeben erhaltenen Brief. Von Standhartner iſt noch kein Schreiben an mich gelangt. Ich hege nicht einen Schatten von Zweifel in deſſen treueſte und wahrhaftigſte Freundſchaft, und danke ihm innigſt für die Beweiſe der ungeſchwächteſten Fortdauer derſelben. Dennoch habe ich mir vorgenommen, bis zur Erledigung dieſer ſchrecklichen Cataſtrophe mich an Niemand mehr zu wenden, der mir auf meine Briefe nicht regelmäßig zu antworten im Stande iſt, auch meinen Wünſchen und Auffaſſungen keinerlei Rechnung zu tragen ſich berufen glaubt. Es ſind mir hierdurch ſo große und zerſtörende Leiden erwachſen, daß ich jetzt einem menſchlichen Gefühle nachgeben muß, welches mich für jetzt von weiteren unmittelbaren Mittheilungen an meine älteren Freunde abhält.

Ich erſuche Sie deßhalb, in meinem Namen jetzt noch dieß Eine zu ermitteln, daß der Wechſel von fl. 600.—, den ich zur Miethe beſtimmte, und welchen, wie Sie mir telegraphiſch — ziemlich unklar — melden, bei einem Advokaten (??) deponirt iſt, mir zur Dispoſition geſtellt werde. Ein rechtlicher Grund Seitens des Baron Rackowitz, mir die Dispoſition über dieſen Wechſel vorzuenthalten, kann unmöglich vorhanden ſein; meine übrigen Gläubiger können aber von dem Vorhandenſein dieſes Wechſels nichts wiſſen. Glauben meine Bevollmächtigten ihn mir vorenthalten zu dürfen, ſo ſoll nun dieſe Vollmacht nach meinem geſtern Ihnen mitgetheilten Willen an Herrn Adv. Aug. Bach übergehen, und ich beſtehe darauf, daß dieſer Wechſel nicht zur Deckung meiner Wechſelſchulden (da für dieſe nach meinen geſtrigen Dispoſitionen gründliche Vorkehr getroffen iſt), ſondern für meine Rechnungsſchulden verwendet werden ſoll. Deßhalb verlange ich, daß er meinem Diener Franz Mrazek in Penzing zugeſtellt werde, welchen ich für dieſen Fall beauftrage, daß er fl. 500 an die Nähterin Goldwag*), meiner ihm zu ertheilenden Ordre gemäß, bezahle, den Reſt aber zu weiterer ähnlicher Verfügung an ſich behalte.

Ich bitte Sie, mir hierüber beſtimmte Auskunft zu verſchaffen; denn leider bin ich ſo unglücklich, nie von meinen Bevollmächtigten eine Antwort auf an ſie gerichtete Fragen oder gegebene Weiſungen zu erhalten.

Ich wünſche auch zu erfahren, was mit dem mir gehörigen Wein im Keller meiner ehemaligen Penzinger Wohnung geſchehen iſt, um, falls noch nichts darüber beſchloſſen, die nöthigen Verfügungen deßhalb treffen zu können.

Soviel denn wiederum für heute, beſter Heinrich! Wie bin ich froh, Sie ſo treu und genau zu wiſſen.

Bald hören Sie Gutes und Schönes von mir.

Von ganzem Herzen

München
Bayeriſcher Hof 6. Mai 1864.

Ihr Richard Wagner.

---

*) Die Putzmacherin Bertha Goldwag, die bei der Einrichtung in Penzing behilflich geweſen war.

Das Wichtigſte iſt der geſtern Ihnen ertheilte Auftrag wegen Adv. Bach. Wir erwarten hier nur deſſen genauen Bericht, um entſcheidend zur Erledigung einzuſchreiten. Verſtehen Sie dieſe Andeutung ernſtlich!

185. An Dr. Anton Puſinelli.

München, 7. Mai 1864.

Mein lieber Anton!

Ein Wort zur Beruhigung! —

Meine Schweſter hat mir einen ſchönen liebevollen Brief geſchrieben, den ich ihr jetzt noch nicht beantworten kann, da ich der Ruhe bedarf und es mir vorbehalten muß, mit Klarheit und Reſignation auf das Viele einzugehen, was ſie angeregt hat. Du würdeſt mich außerordentlich verbinden, wenn Du Gelegenheit nehmen wollteſt, ihr dieſe kurze, aber gewichtige Mittheilung zu machen. Dich, mein Freund, wie meine Schweſter, bitte ich, mir dieſe letzte heftige Beunruhigung zu verzeihen. Aeußerlich entſtand der Sturm zunächſt aus einem Mißgeſchick, welches einen Brief betroffen hatte, den ich am 2. Februar nach Moſkau ſchrieb, und welcher, wie es ſich endlich erklärte, erſt am 23. März dorthin gelangte, wodurch eine für meine Subſiſtenz ſorgfältig eingeleitete und wichtige Unternehmung (die Exiſtenzmittel für ein Jahr betreffend) vereitelt wurde. Nicht allein die unmittelbare Folge hiervon, die äußere Bedrängniß, in welche ich gerieth, ſondern das heftige Innewerden meiner ganzen Lebenslage, welche von ſolchen Zufällen immer einzig noch abhängig bleibt, erſchütterte mich ſo tief, daß ich, — geſtehe ich's! — für einige

Zeit den Kopf verlor, und den alten Lebensſturm in mir ſich entfeſſeln fühlte, welcher die alte Frage enthält, ob ich denn zu einem ſo widerwärtigen Lebensgrunde rettungslos verdammt ſein müſſe. Mit der Heftigkeit meines reizbaren Characters gelangte ich hier wieder an eine Fundamentsfrage meiner geſellſchaftlichen Lebensſtellung, welche zu verſchiedenen Lebensperioden mich ſo leidenſchaftlich bedrängte, daß ich nach gründlicher, entſcheidender Aenderung mich umſah. Ich bereue ſehr, hierbei Dich wieder mit beunruhigt zu haben, denn diesmal habe ich — ich geſtehe unter ſchrecklichen Leiden! — dieſen Kampf ausgekämpft, und ich habe jetzt die tiefe und ruhige Ueberzeugung gewonnen, daß es der letzte Kampf, die letzte Anſtrengung war.

Ich ſehe jetzt Licht, freundliche Ausſichten eröffnen ſich mir, und jedenfalls gelingt es mir, noch bevor ich meine — diesmal ſo widerwärtig verſäumte — ruſſiſche Reiſe von Neuem antrete, Euch vollſtändig zu entſchädigen, und meiner armen Frau ſelbſt wieder immer das Nöthige zukommen zu laſſen.

Grüße ſie beſtens! Melde ihr, ich gedächte dieſen Sommer auf Einladung des jungen Königs von Bayern im bayriſchen Hochlande meiner Geſundheit und meiner Arbeit leben zu können, und für immer ſoll ſie gewiß ſein, einen treuen und beſorgten Freund in mir ſich zu erhalten.

Nun denn, mit Gott! mein lieber Anton! Vergieb mir die letzte ſchreckliche Verwirrung. Es war die Letzte, — und ich werde Niemand, Niemand mehr läſtig fallen.

Von Herzen dankbar Dein

Richard Wagner.

186. An Heinrich Porges.

München. Bayeriſcher Hof
7. Mai 1864.

Beſter Heinrich!

Ich gedenke nächſten Dienſtag Vormittag um 10 Uhr (9¾) auf dem Weſtbahnhof in Wien einzutreffen. Wollten Sie die Freundſchaft haben dem Franz zu ſagen, daß er mich erwarte? Miethen Sie mir ſofort für die laufende nächſte Woche ein angenehmes Möbellogis in Ihrer Nähe, Praterſtraße, Jägerzeile u. ſ. w., da ich nicht gern in einem Gaſthofe abſteigen möchte. Ich bleibe natürlich nur einige wenige Tage bei und bringe einen kleinen Beitrag zum Nöthigſten für die Ordnung meiner Angelegenheiten mit. —

Melden Sie dieß, bitte, meinem Freunde Standhartner; grüßen Sie Cornelius, und ſagen Sie ihm, es wäre ſchön, wenn er ſogleich mit mir nach Starnberg gehen wollte, wo wir den Sommer ſehr hübſch verbringen könnten. Er möge ſich doch fertig machen. — Den Franz und Pohl*) hole ich auch, auf den beſonderen Wunſch meines jungen Königs. Vielleicht kommen Sie auch zu meinem Geburtstag an den Starnberger See? Ich lade Sie förmlich dazu ein.

Von meinen Rebel'ſchen Möbeln brauche ich zunächſt meinen Flügel. Es wäre ſchön, wenn dieſer ſchnell verpackt und hierher geſchickt würde. (Adreſſe: Hofrath Pfiſtermeiſter, Sekretär des Königs von Bayern.) Möge Freund Standhartner ſchnell und nach Kräften hiefür ſorgen. Ich kaufe alle meine Möbel zurück, bezahle Dienſtag ſofort einen Theil und behalte mir die Dispoſition über den Reſt bevor. —

---

*) Der Hund Pohl.

Sollte ich erſt einen Tag ſpäter eintreffen können, ſo telegraphire ich Ihnen: kommt keine Depeſche, ſo möge Franz mich erwarten. Sagen Sie ihm die Adreſſe der Wohnung, die Sie für mich beſorgt haben werden.

Herzlichen Gruß von Ihrem

Richard Wagner.

187. An Karl Klindworth.

Starnberg in Bayern. 8. Juni 1864.

Liebſter Klindworth.

Noch ſage ich Ihnen beſten Dank für Ihren Brief und ſeinen Inhalt. An die Fr. Tietjens*) habe ich mich demgemäß ſelbſt nun gewandt: noch aber keine Antwort von ihr erhalten. Ich habe ſie auch gebeten, wegen Bekanntwerdens mit dem „Triſtan" ſich an Sie, als meinen vertretenden Freund, zu wenden. Lieb wäre mir's, nun von Ihnen wieder einmal etwas über dieſe Dame zu erfahren. —

Sie werden mir, liebſter Freund, zu jeder Zeit ſehr willkommen ſein, und ein Unterkommen für Sie bringe ich immer bei mir zu Stande. Allerdings wäre es mir lieb geweſen, wenn Sie bereits früher als Ende Juli, hätten kommen können, weil ich bis dahin, wo plötzlich alle meine Bekannten Zeit haben und angeflogen kommen werden, ſehr allein bin: indeß, das weiß ich ſchon, für unſer Eins wird nur in den Hundstagen Rath! —

Alſo, ich hoffe Sie bald wiederzuſehen, und recht bald auch von Ihnen zu hören. —

Von Herzen Ihr Richard Wagner.

---

*) Sängerin in München.

188. An Joſeph Standhartner.

Mein theurer Freund!

Ich bin ſo innig von deiner Liebe und Freundſchaft für mich überzeugt, und bin ſo glücklich darüber ſie dir voll erwidern zu können, daß ich in alle Zukunft untröſtlich ſein würde, wenn ein Tag, eine Stunde, ein Augenblick, in welcher ich einer krankhaften Verſtimmung nicht Herr werden könnte, mich zu einer Ungerechtigkeit gegen dich hinreißen könnte, deren Folge nie wieder gut zu machen wäre.

Ich bin heute nach einer Conferenz mit dem Kaufmann Rebel wegen des verſuchten Wiederverkaufes meiner Mobilien ꝛc. in der ungemein erregten Faſſung, daß ich gerade heute nicht für mein Verhalten in meinen Äußerungen ſtehen könnte.

Ich weiche dem aus, indem ich mich überwinde, Dich bei meinem diesmaligen Beſuche in Wien, nicht wiederzuſehen. Verſtehe mich recht, lieber Freund. Meine Lage wird ſich jetzt freundlich ändern, alle üblen Folgen der Vergangenheit werden ſich vollſtändig verwiſchen: es wird mir bald möglich ſein, das Erlittene vollkommen zu vergeſſen.

Wir werden uns dann wiederſehen, und ganz unmöglich wird in unſren Ergießungen ſich etwas anderes ausdrücken können, als das ſchöne Gefühl der eingetretenen Gegenwart, mit der Erinnerung an alle Treue und Sympathie meiner Freunde, die mich aus der Vergangenheit einzig begleitet. Trüben wir dieſe Gewißheit durch keine Möglichkeit der Gegenwart!

Leb wohl! Hab' innigen Dank für den ganzen liebeswürdigen Menſchen, der du biſt, und der auch mir Wien ſo werth machte, daß es mir ſchwer ward von ihm mich zu trennen.

Alſo! kein Mißverſtändniß, ſondern ungetrübte Freundſchaft.

Dein herzlich ergebener
Wien Richard Wagner.
11. Mai 1864.

189. An Ludwig Schnorr.

Lieber Schnorr!

„Und es erfüllt ſich!“

Der „Fürſt“ am Schluſſe meines Vorwortes zu dem Ringe des Nibelungen iſt gefunden, ſchöner und ächter als je zu träumen war.

Jetzt vor allen Dingen Eines.

Vergeben Sie keinen Tag von Ihrem nächſtjährigen Urlaub, und melden Sie mir, ſobald Ihnen dieß möglich ſein wird, genau die Monate, in welchen Sie frei ſein werden. Was ich vorhabe, richtet ſich nur nach Ihnen: Alles iſt möglich, weil Wille und Macht ſich vereinen.

Sehe ich Sie dieſen Sommer einmal?

Beſte Grüße an die Gemahlin!

Von Herzen Ihr
Starnberg in Bayern, Richard Wagner.
15. Mai 1864.

190. An Peter Cornelius.

Starnberg, 16. Mai 1864.

Mein Peter!

Alles iſt eingerichtet: Du kannſt jeden Tag kommen. Porges auch! — Mein junger König iſt ein

Engel, immer ſchöner: Sehr erfreut hat mich ſein Ausſehen; als ich ihn vor der Wiener Reiſe zuletzt geſehen, war er ſoeben durch lange Audienzen übermäßig ermüdet. Ich fürchte nichts mehr für ſeine Geſundheit: alle andern ſind darüber ebenfalls durchaus ohne Sorge. — Wirklich, dieſen holden, herrlichen Jüngling wieder zu verlieren, könnte ich nicht mehr ertragen. Ich bin eine Viertelſtunde weit von ihm: Täglich ſchickt er wiederholt nach mir; er iſt unerſättlich im Lernen und Lieben. —

Adieu! Grüß Standhartner. Gern hätte ich meine Conzertnoten — bei Tauſig. Kannſt Du ſie mitbringen!

Von Herzen Dein Richard.

191. An Karl Klindworth.

Starnberg in Bayern.
16. Mai 1864.

Mein lieber Klindworth!

Laſſen Sie mich nach ſo langer Zeit kurz ſein; denn, wo anfangen, wenn ich erzählen wollte! —

Können Sie bald einmal auf kurze Zeit ab, und zu mir hierher kommen, ſo würde mich dieß ſehr freuen: wir würden dem jungen König von Bayern, der jetzt noch durch die Trauer an öffentlichen Kunſtaufführungen theilzunehmen verhindert iſt, durch Bruchſtücke meiner neuen Werke am Clavier, ebenfalls große Freude machen.

Dann: bitte! Suchen Sie Frln. Tietjens auf, und empfehlen Sie mich ihr. Halten Sie ſie zur „Iſolde" für geeignet, ſo eröffnen Sie ihr, daß ich, zu gelegener Zeit im nächſten Jahr, eine Aufführung dieſes Werkes mit Schnorr, unter dem Patronat des Königs von Bayern in München beabſichtige und für ihr Engagement zu dieſem Zwecke die Sorge übernehme, falls ſie, wie ich ſehr wünſche, dieſe Einladung annehmen wolle. Geht ſie einiger Maaßen hierauf ein, ſo wäre es ſchön, wenn Sie immer ein wenig mit ihr an dieſer Parthie ſtudirten.

Was mich betrifft, Liebſter, ſo war meine Lage vor 14 Tagen noch die verzweifeltſte meines Lebens. Der unerwartete Tod des Königs Max von Bayern hat plötzlich einem Engel, den das Schickſal eigens für mich in die Welt geſandt, die volle Macht gegeben, mir vollkommen das zu ſein, was im herrlichſten Fall ein Menſch, ein König mir ſein konnte. Er ließ mich aufſuchen: ich bin jetzt für immer bei ihm, um, jeder Sorge ledig, zu arbeiten und aufzuführen was ich gearbeitet habe, wozu Er alle Mittel ſtellt.

Die Nibelungen habe ich nun verſprochen, ebenfalls zu beenden: Er wird dafür ſorgen, daß mit einer Aufführung, ganz nach meinem Sinne, der deutſchen Nation ein Geſchenk gemacht werde.

So ſteht es heute! —

Laſſen Sie Gutes hören, und beſuchen Sie mich, wenn Ihnen dieß möglich wird. —

Adieu! Von Herzen

Ihr Richard Wagner.

192. An Ludwig Schnorr.

Starnberg, 20. Mai 64.

Lieber Schnorr!

Glauben Sie mir, das Ideal iſt erfüllt. Es iſt nichts Schöneres, Vollkommeneres denkbar! —

Ein junger König, voll Geiſt, Tiefe und unglaublicher Innigkeit, der offen vor ſeiner Umgebung mich als ſeinen einzigen und wahren Erzieher nennt! Er kennt meine Werke und Schriften, wie vielleicht kein Andrer, iſt mein Schüler — wie vielleicht kein Andrer, und fühlt ſich berufen, Alles zu verwirklichen, was irgend von meinen Plänen durch Menſchen verwirklicht werden kann. Und dazu iſt er königlich: er hat keinen Vormund, ſteht unter keinem Einfluß, u. giebt ſich den Regierungsgeſchäften ſo ernſt und ſicher hin, daß alle wiſſen und fühlen, er ſei wirklich König.

Was ich in ihm gefunden habe, iſt nicht zu beſchreiben. Täglich werde ich durch ſeinen hinreißenden Umgang mehr inne, welches unglaubliche Wunder mir hier mein Schickſal zugeführt hat. —

Hierüber alſo — keine Spur von Zweifel! —

Ich habe keinen Titel, keine Function, keine Verpflichtung: ich bin nichts als Richard Wagner. Mit mir verachtet der König das Theater und namentlich die Oper. Er weiß mit mir, daß nur durch außerordentliche Leiſtungen auch nach jener Seite zu Einfluß geübt werden kann. Dieſe zu Zeiten zu veranlaſſen, ſteht voll und ganz in meiner Macht. So faſſen wir denn zunächſt eine möglichſt vollendete Aufführung des Triſtan in's Auge. Die Zeit derſelben hängt zunächſt einzig von Ihnen ab. Sobald Sie daher über ihren nächſtjährigen Urlaub im Gewiſſen ſind, machen Sie mir davon Anzeige. Sorgen Sie dafür, daß Sie Ihre 3 Monate unmittelbar zuſammenhängend haben, ſo daß Sie für dieſe Zeit mir und dem König angehören (Ihre nöthige Erholungszeit abgerechnet): dieß ſoll für alle Jahre gelten, ſo lange Sie noch kräftig wirken. — Sorgen Sie auch, daß ich bald erfahre, wann Ihre Zeit iſt, denn hiernach ſollen ſich dann die andren nöthigen Engagements richten. Was ich für die Nibelungen als Aufführungsplan entworfen, ſoll ſchon für den Triſtan als Norm gelten.

Alſo: — Seien Sie jedes Jahr 3 Monat mein! — Abgemacht! —

Herzliche Grüße an die verehrte Gemahlin!

der Ihrige

Richard Wagner.

---

193. An Heinrich Porges.

Liebſter!

Beſprechen Sie ſich doch mit Peter*) wegen Ihrer Hierherkunft! Schon am 22ten waren Eure Zimmer bereit; ſogar ein ſchöner Gaſtflügel. Ich bildete mir ſteif und feſt ein, Ihr würdet kommen.

Ich wende mich allein an Sie, um etwas zu erfahren: denn was nützt es wenn ich an Peter ſchreibe? Das iſt wie eine Lottonummer, ob Antwort oder nicht? — Laßt mich das alſo bald wiſſen: ich muß mein Starnberger Penzing zuſammen haben.

Für Jeden von Euch und für Eure Zukunft kann Euer Beſuch nur zum Heile ausſchlagen: glaubt das! Nichts weiter! Aber kommt!

Schönſte Grüße an die Rennfamilie!

Von Herzen dankbar

Starnberg bei München R. W.
25. Mai 1864.

Hat Standhartner meine Sachen abgeſchickt? Von ihm hör' ich kein Wort. —

---

*) Cornelius.

194. An Heinrich Porges.

Starnberg 28. Mai 64.

Mein lieber Heinrich!

Jetzt laſſen Sie uns Ernſt machen! Mein junger König will, daß ich Alles habe, was ich brauche. Ich brauche einen Sekretär, und zwar Einen, wie eben ich ihn brauche. Er muß mir meine geſchäftliche Correſpondenz abnehmen, meine Manuſkripte in Ordnung halten, literariſche wie muſikaliſche Reinſchriften, Einrichtungen meiner Partituren u. ſ. w. machen können, — kurz, er muß ein ganzer Kerl ſein. Wollen Sie ſich damit befaſſen? Ich glaube als Grundlage, als unterſte Baſis, könnte es Ihnen ebenſo gut, und beſſer, als das traurige Stundengeben dienen. Mit meinen Angelegenheiten würden Sie nur zu Zeiten, periodiſch ſtark beſchäftigt ſein: für gewöhnlich bliebe Ihnen hinlänglich volle freie Zeit zu Ihren eigenen Arbeiten, ja — wenn Sie talentvolle Schüler finden — zu Stunden. Ich biete Ihnen ſicher für die Zeiten, wo Sie in meinem Hauſe Wohnung und Koſt u. ſ. w. haben, jährlich 400 fl., für die Zeit, wo Sie ſich Wohnung und Koſt (außer Mittagstiſch) ſelbſt ſtellen müſſen 600 fl. Mit Ausnahme des Jahres vom nächſten Herbſt bis zum Herbſt übers Jahr, wo ich mein eigenes Haus zu beziehen annehme, können Sie aber bei mir wohnen: hier, wie in meinem eigenen Hauſe iſt auf Ihre Wohnung (mit Klavier) Rückſicht genommen. Bülow's Stellung in Berlin baſirte auf 400 Rchsth. von der Muſikſchule, was dort höchſtens ſoviel als hier 400 fl., ausmacht. Zur Ausbreitung und Verwerthung Ihrer literariſchen Thätigkeit kann ich leicht helfen: Manches kann ſich dazu finden. Kommen Sie dazu eine tüchtige künſtleriſche Arbeit zu machen, ſo ſind Sie bei mir für den Erfolg Ihres Strebens gefördert. — Was bietet Ihnen Wien?

Nehmen Sie an, ſo machen Sie mir eine große, große Freude! Den Sekretär, das wiſſen Sie, ſchütze ich vor, um den Freund bei mir zu haben. Wollen Sie Ihr Leben an das meinige (wie lange dauert dieß noch?) hängen, ſo wird Sie dieß, hoffe ich, nie gereuen. Und wie wichtig, ſchön und beruhigend für mich, immer den geiſtvollen, freundlichen Genoſſen bei mir zu haben! —

Alſo — ſchlagen Sie ein, und machen Sie ſich keine Skrupel! Ich weiß, was ich thue, denn der freundliche Wille, der jetzt für mich ſorgt, will es. Treten Sie alſo, ich bitte ſehr recht pünktlich am 1. Juni an. Ihr Zimmer iſt bereit, und hier ſoll's Ihnen zunächſt bereits gefallen. Es iſt himmliſch! —

Mir iſt, als dürfte ich hoffen, Sie bedenken es ſich nicht lange. Alles Rechte muß ſchnell beſchloſſen werden. Haben Sie die Güte, ſich von Tauſig die Orcheſterſtimmen zu meinen Conzertaufführungen übergeben zu laſſen. Sie bringen ſie entweder als zu vergütende Ueberfracht ſelbſt mit ſich, oder, laſſen Sie als Eilgut vorangehen: aber beſſer das Erſtere, weil es Langweiligkeiten vermeidet. Was zerſtreut von Büchern noch bei Tauſig u. Cornelius von mir vorhanden iſt, bitte ich ebenfalls mitzubringen.

Nur — laſſen Sie mich nicht über den 1. Juni hinaus warten. Ich ſehne mich in meiner ſchönen Einſamkeit ungemein nach Jemand Eures Schlages, und — wie ich nun einmal bin — leide ich unter dieſer Entbehrung.

Wegen Cornelius wage ich nichts mehr zu ſagen:

er hat mir auf keinen Brief geantwortet, was ich „antworten" nenne (ſein reizendes Geburtstagsgedicht iſt etwas für ſich!). In ihm bleibt mir oft etwas Geheimnißvolles: Gott weiß, warum er mir oft ſoviel Kummer macht! Ich habe mich gewöhnt, ihn wie ein Geſchenk des Schickſals hinzunehmen, wie Glück, gut Wetter u. dgl. aber ich ſehe, ich kann mir ihn nicht vom Schickſal fordern. Käme er bald auch, wie ſchön! Denn hier iſt's jetzt göttlich, und mir iſt es eine eigenthümliche Kränkung, zu wiſſen, was ich Euch biete, und dieß Eurer Seits ſo bedenkenvoll zögernd einer elenden Exiſtenz nachgeſetzt zu ſehen! —

Wenn Fritz gute Theatergeſchäfte macht, iſt mir's lieb: er ſoll ſehen, wie er für den 15. Juni die fl. 300 für Trotter herauspreßt. Von meinen jetzigen feſten Einnahmen kann ich zwar Sekretäre halten, aber Wiener Tapeziere müſſen noch durch andere Hilfstruppen bewältigt werden.

Alſo denn! Tauſend Grüße an die liebe treue Praterſtraßen-Familie! — Melden Sie ſchnell Ihre Ankunft! — Sie kommen mit dem Schnellzug früh $^1/_2$6 Uhr in München an, gehen $^1/_2$7 ſogleich nach Starnberg weiter, und hier werden Sie von Franz im Kahn über den See geholt. Gelegentlich gehen wir dann zuſammen einmal nach München und ſehen uns einen Tag lang Alles hübſch an.

Adieu! Bald! Nicht wahr?

Von Herzen

Ihr

Richard Wagner.

195. An Peter Cornelius.

Starnberg, 31. Mai 1864.

Mein lieber Peter!

Ich ſuche meinen Abſchluß zu machen, um klar zu wiſſen, was ich beſitze und welchem ich zu entſagen habe. Die Station meines Lebens, auf der ich angelangt bin, erfordert dieß: ich muß meine Ruhe organiſiren, ſei es — wie geſagt — durch Beſitz, oder durch Entſagung.

Wiederholt habe ich Dir gemeldet, daß ich hier alles ſorgſam für Deinen Empfang hergerichtet habe. Wir zwei, und wer ſonſt noch, können völlig unabhängig einer vom andern hier neben uns hauſen, jeder ſeiner Arbeit, ſeiner Laune nachgehen, und doch iſt der Genuß der Gemeinſamkeit jeden Augenblick ermöglicht. Dein Flügel, der mich nicht ſtört, ſteht bereit: ein gefüllter Cigarrenkaſten erwartet Dich auf Deinem Zimmer uſw. Dieß lieber Peter, iſt Eifer! Dieſer verlangt Erwiderung oder — er ſchlägt vollſtändig um. — Durch H. Porges läſſeſt Du, der mir auf alle dieſe Meldungen noch nicht mit einer Zeile erwidert haſt, mir ſagen, es täte Dir leid, nicht kommen zu können; Du habeſt Dir vorgenommen, in den nächſten drei Monaten Deinen „Cid“ umzuarbeiten und müßteſt hierfür in Wien bleiben. —

Was iſt nun räthlicher, lieber Peter, daß wir über dieſes ſonderbare Benehmen reden oder — ſchweigen? — Ich muß faſt glauben, das Schweigen ſei beſſer, da — ſehr erſichtlich — hierunter etwas verborgen iſt, was beim Beſprechen nicht klar wird, ſondern im Gegentheil nur entſtellt und vertuſcht werden kann. — Alles im Leben entſcheidet ſchließlich der unwillkürliche Trieb:

wir werden angezogen und abgeſtoßen, troß allem, was wir ſonſt dagegen hervorbringen mögen. Frage ich, wie dieſer Trieb ſich zuvor ſchon bei Dir in Bezug auf mich geäußert, ſo fällt die Unterſuchung nicht zu meinem Vortheil aus. Genau heut vor zwei Jahren erwartete ich Dich ſehnſüchtig in Biebrich: lange Zeit blieb jede Nachricht aus, bis ich plötzlich durch einen dritten erfahre, Du habeſt Dich von Tauſig nach Genf ziehen laſſen. Du haſt nie erfahren, wie tief mich das verſtimmte.

Etwas Ähnliches ſoll nun diesmal nicht ſich ereignen: ſondern wir müſſen als Männer uns offen auseinanderſetzen. —

Deine Gründe, weßhalb Du Dich meiner Sorgfalt für Deine Arbeitsmuße nicht anvertrauen willſt, darf ich nicht gelten laſſen. Heute vorm Jahre verließeſt Du Wien und gingſt nach München, um ungeſtört arbeiten zu können. Auch ich will hier und jetzt arbeiten: Wie Dein Cid aber meine Meiſterſinger ſtören ſollten, kann ich ebenſowenig begreifen, wie das Umgekehrte. Im Gegentheil, mich beſtimmt auch eine Sorge um Dich und Deine Arbeit. Ich wünſchte ſehr — das ſage ich Dir offen — bei der Umarbeitung Deiner Oper recht innig und treulich Dir meine Rathſchläge ertheilen zu können. Willſt Du gerade dem Dich aber entziehen, — nun, ſo iſt das Sache des Willens, und allerdings läßt ſich darüber nicht reden.

Doch irrte ich wohl, als ich anführte, daß Du vorm Jahr nach München gingſt, eben um beſſer zu arbeiten; vielleicht gingſt Du auch, weil es Dich von Wien trieb. Mir iſt, als ob Du ſo etwas eingeſtanden. Vielleicht fällt es Dir nun diesmal aus dem umgekehrten Grunde ſchwer, Wien zu verlaſſen.

Nun, wo das Herz uns bewältigt, bleibt alles übrige machtlos! Sehr ernſtlich muß ich in dieſem Punkte nur wünſchen, daß Du Dich bei dieſer Gewaltigung nur auch glücklich und hoffnungsvoll fühlſt. Iſt dieß nicht, dann wäre doch vielleicht noch ein Freundesrath zu hören, und nöthigenfalls der Gewalt nicht ſo ſehr auszuweichen.

Unter allen Umſtänden wäre ein offeneres Benehmen gegen mich ſchön. Dein jetziges Verhalten iſt, meinem Eifer gegenüber, geradewegs beleidigend und — als ſolches empfinde ich es bereits.

Somit, lieber Peter, mußt Du mir, der ich eben nothwendig jetzt meinen Abſchluß ſuche, es nicht verübeln, wenn ich Dir für ganz beſtimmt dieſen Schluß meiner ſtreitenden Empfindungen mittheile.

Entweder Du nimmſt jetzt unverzüglich meine Einladung an, und richteſt Dich dadurch für alle Lebenszeit etwa zu einem wirklichen häuslichen Lebensbunde mit mir ein.

Oder — Du verſchmähſt mich, und entſagſt dadurch ausdrücklich dem Wunſche mit mir Dich zu vereinen. Im letzten Falle entſage ich Dir ebenfalls ganz und vollſtändig und ziehe Dich in keiner Weiſe mehr in meine Lebenseinrichtungen. —

Von dem Grade Deines Vertrauens, in Betreff der Mittheilung Deiner Gründe wird und muß es ferner abhängen, ob wir überhaupt vom Schickſal zu fernerem Freundesverkehr beſtimmt ſind. —

Du erſiehſt hieraus eines — wie ſehr ich der Ruhe bedarf. Dazu gehört, beſtimmt zu wiſſen, woran ich bin: Mein jetziger Zuſammenhang mit Dir peinigt mich furchtbar. Er muß vollſtändig werden, oder gänzlich reißen! —

Hoffentlich erkennſt Du in dieſem Ernſt der Auffaſſung meines Verhältniſſes zu Dir das vollſte Gegentheil von Geringſchätzung.

Herzliche Grüße von Deinem Richard.

196. An Frau Marie von Muchanoff (Kalergis), geb. Gräfin Neſſelrode.

[Starnberg, Ende Mai 1864]

Mein Schickſal hat eine ungeahnte, unerhört ſchöne Wendung genommen. Ich war am Vergehen; jede Bemühung für mein Gedeihen war fehlgeſchlagen; das ſonderbarſte, faſt dämoniſche Mißgeſchick vereitelte jeden meiner Schritte; ich war entſchloſſen, für alle Zeiten mich in eine Zuflucht zurückzuziehen und für immer jeder künſtleriſchen Unternehmung zu entſagen. In den Wochen, wo dieſes Alles reifte, ließ der junge König von Bayern, kaum zur Regierung gelangt, mich überall da aufſuchen, wo ich nicht zu finden war. Endlich in Stuttgart traf mich ſein Abgeſandter, der mich zu ihm führte. Was ſoll ich Ihnen nun ſagen? Das Undenklichſte und doch einzig mir Nöthige iſt eine volle Wahrheit geworden. — — Ich bin frei, nichts habe ich mehr zu thun, als meine Werke zu vollenden, zu ſchaffen und vollkommen auszuführen. Die „Nibelungen" ſind wieder begonnen, ganz nach meinem Plan. — — In dieſem herrlichen Jünglinge lebt meine Kunſt wie mit ſichtbaren Trieben: „er iſt mein Vaterland, meine Heimath, mein Glück!

197. An Friedrich Porges.*)

Starnberg 5. Juni 1864.

Liebſter Fritz!

Als ich heute zufällig in München auf dem Telegraphenbureau zu thun hatte, brachte man mir auch eine Depeſche an den „Hofkapellmeiſter Wagner in München“ vor, die man nicht anzubringen gewußt hatte. Ich ſah zu meiner Freude und Betrübniß, daß es ein ſehr feuriger Geburtstagsgruß der Wiener Burſchenſchaft Olympia war! Ich bitte Sie nun, den werthen jungen Männern meine herzliche Dankbarkeit für ihre Anhänglichkeit, zugleich mit meinem Bedauern über die garſtige Verzögerung auszudrücken. — Bitte, richten Sie das ſchön aus! —

---

*) Bruder von Heinrich, in Wagners Briefen meiſt Fritz genannt.

Sagen Sie mir auch aufrichtig, wenn Ihnen meine Theatergeſchäfte beſchwerlich werden. Bis Sie mir die Agentur aufkündigen, fahre ich fort Sie zu beläſtigen. So heute.

Bitte wollen Sie mir nicht auch in dieſen Tagen, etwa ſpäteſtens bis zum 12. d. Ms. Nachricht über den Stand der Geſchäfte geben.*) Ich muß am 15. d. M. bei Trotter fl. 300 hinterlegen: gerne wüßte ich ob Sie etwas von den Theatern aufgetrieben haben, wie viel ich von hier dazu legen muß, oder ob ich Alles zu ſchicken habe.

Hier iſt ſchlecht Wetter und große, abſolute Einſamkeit mit nicht ganz vorzüglicher Laune. Vielleicht beſſert ſich's bald!

Herzliche Grüße an die lieben Verwandten!

Ihr dankbarer

Richard Wagner.

---

*) Kapellmeiſter Schürer und Baritoniſt Kreutz in Lemberg richteten am 1. Juni 1864 die Bitte an Wagner, ihnen die Erlaubnis zur zweimaligen Aufführung des „Tannhäuſer“ zu geben. R. Wagner ſchrieb unter den Brief, den er an Friedrich Porges ſchickte:

„In des Teufels Namen — los!
's iſt doch ein Elend! — Alſo — ja!“

198. An Ludwig Schnorr.

Lieber Schnorr!

Ich erinnere Sie daran, wie wichtig es mir iſt, über die Zeit Ihres nächſten Urlaubes bald beſtimmte Nachricht zu haben. Bedenken Sie, daß Alles nur von dieſer Beſtimmung abhängt und ſich darnach richten ſoll. Könnten Sie doch ſchon October, November u. Dezember für ſich erhalten: wie ſchön wäre dieß! Daß Sie ſich gerade in dieſe Dresdener Sclaverei begeben haben, iſt für mich eine wahre Strafe des Himmels: gerade dieß Dresden, mit ſeiner Intendanz und ſeiner Kapellmeiſterſippſchaft! Oh! —

Können Sie denn gar nicht einmal etwas fordern? Das verſtand Tichatſcheck ſeiner Zeit anders: nach ſeiner Pfeife mußten wir alle tanzen. — Können Sie denn nicht einmal dieſe Monate fordern, und wenn's nicht anders ginge, Streit anfangen? Käme es zum Ueberwerfen, deſto beſſer; hier, von meinem jungen König ſollten Sie mit offenen Armen empfangen werden, und eine Stellung haben, wie ſie Ihnen einzig ziemlich wäre. Können Sie in Dresden nicht ſagen, Sie fühlen ſich unfähig, Ihren dortigen Contract, wie er iſt, auszuhalten? Sie könnten nur beſtehen, wenn man Ihnen dieſe und dieſe Zugeſtändniſſe mache, vor Allem nur in dieſen u. dieſen Opern zu ſingen, nur ſo u. ſo oft zu ſingen, u. ſ. w. Alles das wollte ich Ihnen hier mit Leichtigkeit verſchaffen, denn hier habe ich einmal Jemand, der all dieß begreift, aus dem ganzen Theater ſich nichts macht, und nur das Einzelne Ausgezeichnete, ausnahmsweiſe beachten will. —

Laſſen Sie ſich alſo etwas aufgehetzt ſein! Vor

Allem, dringen Sie auf ſofortige Beſtimmung Ihres Urlaubes, und ſuchen Sie dieſen in eine recht nahe, gute Zeit zu legen. —

Adieu! Von Herzen beſte Grüße an Sie und die Frau Gemahlin!

Starnberg,
7. Juni 1864.

Ihr

Richard Wagner.

---

199. An Karl Klindworth.

Liebſter Klindworth!

Sie ſind mir willkommen, wann Sie wollen. Nur 2 Tage vorher noch eine Notiz! —

Bringen Sie zur Noth auch einen Geſellſchaftsanzug mit. Doch mußte ich bereits zu andrer Hülfe beim König greifen, da dieſer nur von Anfang July bis ungefähr zu der Zeit wo Sie kommen können, in meiner Nähe verweilt. —

Die Tietjens kann —!

Alſo — auf gutes Wiederſehen! —

Ihr herzlich ergebener

Rich. Wagner.

Starnberg. 25. Juni 64.

---

200. An Friedrich Porges.

Starnberg 29. Juli 1864.

Wertheſter Freund!

Wollen Sie nicht ſo gut ſein, mir eine letzte freundliche Auskunft über den Stand der bewußten Theateragenturgeſchäfte zu geben? Sie würden mich verbinden, wenn Sie hierbei die Namen u. ſ. w. der betreffenden Direktionen angäben, damit die Leute gehörig zu beadreſſiren wären. Im Uebrigen verſteht es ſich wohl von ſelbſt, daß ich Sie mit dieſen Lumpereien nicht für länger zu beläſtigen gedachte, als ich Sie bat, damals mir dieſe Beſorgungen freundſchaftlichſt abzunehmen. Eingeſtanden muß es werden, daß ich von Wien recht und vollſtändig geſchieden bin; unmöglich kann ich einem Freunde dort Beſorgungen überlaſſen, für die ich mit Nichts mehr entgelten könnte. Aber haben Sie meinen herzlichſten Dank für Ihre ſtete Bereitwilligkeit, in jeder Weiſe mir freundlich behilflich zu ſein! —

Ihrem lieben Bruder Heinrich kann ich auf ſeinen letzten Wiener Brief nicht antworten: bedenken Sie, wie Noth mir Vergeſſen thut, um nur einigermaaßen zu Beruhigung zu gelangen. Das Gefühl hält für Alles nur bis auf einen gewiſſen Punkt aus: was darüber hinausgeht, läßt es zu Unempfindlichkeit umſchlagen. Wie zäh ich in meinen Gefühlen war und mich anklammerte an das, was mir der Erhaltung werth ſchien, habe ich bis zur Beläſtigung meiner Freunde bewieſen. Ihrem Bruder aber diskurſive nachweiſen zu ſollen, welcher Unterſchied in meiner Verfahrungsweiſe gegen Tauſig, und in der gegen Cornelius liegt, kann man nicht von mir verlangen. Das wird die That ihm klar machen.

Mein Haus iſt jetzt belebt. Bülow nebſt Frau und Kindern ſind ſeit länger da. Ich habe die Freude, Bülow ganz hier zu behalten, da der junge König ihn bei mir und ſich zu feſſeln wünſcht; es war mir leicht, dieß für uns alle dreie angenehme Verhältniß zu Stand zu bringen. — Auch Klindworth iſt bei mir.

Wir muſiziren viel beim Könige. Anfang Oktober werde ich wohl dem König zu lieb den „fliegenden Holländer“ — als correcte Muſtervorſtellung ſelbſt aufführen. „Tannhäuſer“ u. „Lohengrin“ ſollen — in gleicher Weiſe — mit Schnorr folgen. „Triſtan“ nächſtes Jahr.

Grüßen Sie Cornelius von mir: ich wünſche ihm von Herzen Glück zu dem bevorſtehenden Weimariſchen Abenteuer.*) —

Freund Standhartner hat mich zwar mit dem Böslauer vergeſſen; da ich jedoch auf ſeine Beſorgung nicht rechnete, und dagegen mir durch den Wirth des oeſterreichiſchen Hofes geholfen habe, — ſo verſteht ſich von ſelbſt, daß er, wenn er mich verſprochener Maaßen im Auguſt beſucht, die gewohnte gute Sorte vorfinden wird. —

Grüßen Sie auch, ich bitte, Herrn und Frau Dr. Stern, beſtens von mir, und behalten Sie ſelbſt mich ſo lieb, als Ihnen dieß möglich iſt.

Von Herzen dankbar

Ihr Richard Wagner.

---

201. An Ludwig Schnorr.

Starnberg bei München,
29. Aug. 1864.

Wertheſter Freund!

Die Zeit vergeht, und ich ſehne mich nach Beſtimmtheit. Können Sie mir noch nicht genau ſagen, in welchen Monaten Sie nächſtes Jahr Ihren Urlaub erhalten werden? Ihre liebe Frau hat unſrer Freundin Bülow, glaub' ich, mitgetheilt, daß entweder April, Mai, Juni — oder Mai, Juni, Juli uns geſchenkt ſein werden. Wäre auch das Entweder vorzuziehen, ſo würde doch auch das Oder gern acceptirt werden, wenn vor Allem nur Gewißheit ertheilt würde, daß Sie jedenfalls für nächſtes Jahr auf 3 zuſammenhängende Monate rechnen können.

---

*) Die Aufführung von Cornelius' Oper „Der Cid.“

Meine verzagte Stimmung iſt, wie ſie bei ſo klarer Einſicht in die Natur der Dinge nur ſein kann. Mein junger König ſucht mich immer wieder von Neuem mit Muth zu erfüllen: ſein Wille iſt von begeiſterter Unerſchütterlichkeit. Er ſpart in Allem, hat Bauten ſeines Vaters aufgegeben u. ſ. w. um ſeine Mittel im reichſten Maaße für die Verwirklichung meiner künſtleriſchen Abſichten bereit zu halten. Seinem liebenswürdigen Drängen gegenüber habe ich mich nur immer zu fragen: woher die künſtleriſchen Mittel nehmen? Dabei gerathe ich in Schwanken darüber, ob es beſſer ſei, Alles nur auf das ſelten Wiederkehrende, Außerordentliche zu ſetzen, oder ob durch Organiſation ein dauernder, bildender Zuſtand in's Auge gefaßt werden ſoll. Bei ſo außerordentlichem, ſicherem und begeiſtertem Willen für das Ideal, wie es mir in dieſem holden König als verkörperter Genius zur Seite ſteht, werde ich ganz irre in der Berechnung des Möglichen.

Der König liebt Sie ſehr, und wünſcht nichts mehr, als Sie ganz hier zu haben. Da es ihm — für jetzt — neben Triſtan, auch auf muſtergültige Aufführungen des Tannhäuſer und Lohengrin ankommt, die in jener 3 monatlichen Zeit wohl unmöglich mit in Berechnung gebracht werden könnten, ſo weiß ich kaum ſeinem Eifer anders zu dienen, als dadurch, daß wir abermals die Möglichkeit der Löſung Ihres — für mich ſo unglücklichen — Dresdener Contractes, und Ihre vollſtändige Ueberſiedelung nach München in das Auge faſſen. Ich bitte Sie nun, ſich diesmal genau zu überdenken, was hier möglich iſt, und was unſrerſeits dazu nötig wäre. Das Letztere teilen Sie mir unverhohlen mit, und ſeien Sie verſichert, daß, kann Ihnen ein Engagementsantrag für das Münchener Hoftheater mit gewiſſen, die in Dresden Ihnen zuſtehenden Vortheile überbietenden Anträgen, behilflich ſein, ſo ſoll alſogleich das von Ihnen Gewünſchte ausgeführt und Ihnen zur Verfügung geſtellt werden. — Da ich bei Ihrer Tendenz annehmen muß, Sie werden hauptſächlich Vortheile für Ihre künſtleriſche Stellung zur Berückſichtigung zu bringen ſuchen, ſo glaube ich Ihnen am Beſten zu dienen, wenn ich, neben einer mäßigen Erhöhung auch Ihrer materiellen Vortheile, Ihnen den genau präziſirten Antrag ſtellen laſſe, nur in Parthien, die Ihrem künſtleriſchen Geſchmacke zuſagen — wenn Sie wollen ſogar nur in meinen Opern, und zwar ohne Verpflichtung zu häufigerem Auftreten, als der Charakter ſolcher Darſtellungen, ſowie Ihr beſonderer Geſund[heits]zuſtand es verlangen, verwendet zu werden.

Ueberlegen Sie ſich das, lieber Schnorr, und beſtimmen Sie mir genau, was wir Ihnen anbieten ſollen. Ob Sie dann bald, recht bald der unſre werden, wird dann nur von Ihnen und Ihren Dresdener Verhältniſſen abhängen: von hier aus, deß ſeien Sie gewiß, wird Alles geſchehen was Sie wünſchen.

Glaubten Sie, etwa Mitte October zu einem Conzert abkommen zu können, wenn der König dieß beſonders von Ihrem König ſich erbäte? —

Können Sie mir irgend einen guten Sänger oder Sängerin nachweiſen?

Hat ſich Fr. Schmitt*) in Leipzig mit Frau Bürde-Ney wirklich bewährt? —

Bitte, ſchreiben Sie mir bald, und machen auch Sie mir Muth! Fürchten auch Sie ſich nicht vor mir: ich bin vernünftig und zu jeder Conzeſſion für die Aufführung meiner Werke bereit!

Herzlichen Gruß an die verehrte Frau!

Der Ihrige

Richard Wagner.

202. An Dr. Anton Puſinelli.

Mein lieber Anton!

Nimm meinen herzlichen Glückwunſch zu dem ſo freundſchaftlich mir gemeldeten angenehmen und bedeutungsvollen Familienereigniß, vermelde Deiner lieben Frau ebenfalls meine theilnahmsvolle Freude hierüber, und vermittle, wenn ich herzlich bitten darf, meine angelegentlichſten Segensgrüße an das junge Paar, Deine Tochter Chriſtine und ihren Bräutigam, Dr. Förſter. — Daß Dir dies Ereigniß ſolche wahre Freude macht, wie Du mir durch Deine Mittheilung es bezeugſt, bürgt mir für das ungetrübte Glück der Verlobten: mögen ſie einer ungetrübten Ehe entgegengehen! —

Du haſt recht, lieber vielbewährter Freund, wenn Du auch mir zu der neuen Lebenswendung Glück wünſcheſt, was mir widerfahren iſt, hat noch nie ſo ſchön und bedeutend ſich ereignen können. Das Schickſal hat mir den verkörperten Genius meiner Kunſt in das Leben gerufen, der ſich meines Ideals bemächtigt, um es mit königlichem Willen zu verwirklichen.

---

*) Geſangspädagoge.

Alles hierauf Bezügliche iſt ſchön und bewunderungswürdig. Daß mein rein menſchliches Leben und Ergehen großen Beſchwerden und Mühſalen noch ausgeſetzt bleibt, muß ich zu ertragen ſuchen. Wenn nur das eigentliche Ziel meines höheren Daſeins erreicht wird!

Ich danke Dir für die befriedigenden Nachrichten über den Geſundheitszuſtand meiner Frau: möge ſie zur Ruhe und Zufriedenheit in ſich gelangen!

Leb' wohl, mein lieber Anton! Sei verſichert, daß ich wieder bei dieſer neueſten, von Dir ſo freundlich mir zugetragenen Veranlaſſung empfunden habe, wie werth und theuer Du mir biſt. Stets bleibe ich von Herzen Dein

treuer Freund

Starnberg b. München Richard Wagner.
8. Sept. 1864.

203. An Karl Klindworth.

Starnberg bei München, 8 Sept. 64.

Lieber Freund!

Hat mich Ihr ſo ſchnelles Fortgehen, nach ſo wenig genoſſener Annehmlichkeit, betrübt und überraſcht, ſo bekümmert mich jetzt noch mehr, daß Sie noch gar nichts von ſich hören ließen. Das iſt gewiß nicht freundlich von Ihnen, und es beſtätigt mich faſt in dem Argwohn, daß irgend eine — gewiß recht unabſichtliche Achtloſigkeit meiner Seits Sie verſtimmt haben möge. Bitte, beruhigen Sie mich hierüber, und nehmen Sie ſicher und feſt an, daß ich Sie liebe und ſchätze, wie nur einen meiner Freunde, und daß ich herzlich wünſche, Sie hoffentlich in nicht gar zu ferner Zeit ganz in meine Nähe ziehen zu können.

Von hier berichte ich Ihnen, daß ich noch große Noth mit Bülow hatte: Er verſchlimmerte ſich beſtändig, und erſt vorigen Samſtag konnte er nach Berlin zurückreiſen, nachdem er zuvor 2 Wochen im Münchener Gaſthof (der Nähe des Arztes wegen) feſt lag. Seine Frau reiſte zu ihrem Vater nach Karlsruhe und brachte dieſen dann mit hierher. Ueber Liſzt, obwohl ſehr grau geworden, freute ich mich ungemein: wir verbrachten einen herzlichen, traulichen Tag allein in Starnberg. An Sie habe ich von ihm Grüße zu berichten. —

Uebrigens leide ich fortwährend an ſchlechtem Wetter, was nun empfindlicher wird, da ich von Neuem nach einer geeigneten Wohnung für mich in München erſt wieder ſuche. So geht, trotz allen Anſcheines einer glücklichen Lage, das Leben im Ganzen doch ſeinen peinvollen Gang fort, den man nun ſo gut wie möglich zu verbüßen ſuchen muß Am Herzlichſten ſehne ich mich nach Ruhe und angenehmer Gleichmäßigkeit, um noch einigermaaßen zu gedeihen und für meine ſchweren Aufgaben gut gelaunt bleiben zu können.

Ihnen, ärmſter, hartgeprüfter Freund, wünſch ich nicht minder herzlich Erleichterung und Ausdauer zum Ueberwinden. Gewiß hoffe ich bald mit dazu beitragen zu können, Sie Ihrer Kunſt lebensmuthig zu erhalten.

Herzlichen Gruß!

Ihr Rich. Wagner.

204. An Ludwig Schnorr.

Starnberg, 24. Sept. 64.

Wertheſter Freund!

Für heute in Eile nur die Mittheilung, daß ich dem König nach Hohenſchwangau die Bitte habe zukommen laſſen, Sie von Ihrem Könige ſich auf 14 Tage — zweite Hälfte des October etwa — auszubitten. Mein Wunſch iſt, Sie bei meiner Muſikaufführung (Fragmente — wie in Karlsruhe u. ſ. w.) mitwirkend zu wiſſen, und außerdem einer erſten Aufführung des fliegenden Holländers den Glanz Ihrer Unterſtützung als Erik angedeihen zu laſſen. Dieſe Aufführung verſpricht nämlich, faſt muſtergültig zu werden, wenn der Tenor noch vollſtändig gelänge. — Wären Sie hiermit einverſtanden, ſo hätten wir demnach nur den Entſchluß meines jungen Königs, und — wenn er ſich entſchließt — den Erfolg ſeines Schrittes abzuwarten, worauf ich Sie für heute einzig aufmerkſam gemacht haben wollte.

Herzliche Grüße von

Ihrem ergebenen

Richard Wagner.

205. An Ludwig Schnorr.

Werther Freund!

In Kürze nur folgende Notiz: der König kommt für dauernd erſt mit 1. November nach München zurück; Ihren Beſuch würden wir uns daher — wenn er überhaupt zu ermöglichen ſein wird — für die erſte Hälfte des November erbitten. Ich werde den König nächſte Woche ſprechen, — er iſt Willens, um dieſes kurzen Urlaubes willen ſich an den König von Sachſen zu wenden. — Glückt es, ſo wird die Zeit Ihrer Anweſenheit in München zugleich für den größeren Zweck Ihrer gänzlichen Ueberſiedelung nach München, hinſichtlich genauer Einigung über die Punkte, unter uns benutzt werden.

Für alle Fälle iſt es aber ſehr wichtig, daß Sie mir endlich genau die Monate Ihres nächſtjährigen Urlaubes bezeichnen können: ſind Sie dieß noch nicht im Stande?

Mit der Bitte, mich Ihrer lieben Frau beſtens zu empfehlen, bleibe ich von Herzen

Ihr
ergebener
Richard Wagner.

Starnberg,
27. Sept. 64.

206. An Peter Cornelius.

München, 7. Okt. 1864.

Lieber Peter!

Im beſondern Auftrage Sr. Majeſtät des Königs Ludwig II. von Bayern habe ich Dich aufzufordern, ſobald Du kannſt nach München überzuſiedeln, dort Deiner Kunſt zu leben, der beſonderen Aufträge des Königs gewärtig, und mir, Deinem Freunde, als Freund behilflich zu ſein.

Dir iſt vom Tage Deiner Ankunft an ein jährlicher Gehalt von eintauſend Gulden aus der Cabinetskaſſe Sr. Majeſtät angewieſen.

Von Herzen

Dein Freund Rich. Wagner.

Briennerſtraße Nr. 21.

207. An Karl Klindworth.

München. 21. Briennerſtraße
8. Okt. 1864.

Lieber Freund!

Der König hat mir ein wundervolles Grundſtück mit reizendem Garten (in der Nähe des Propyläons) gemiethet, mit deſſen Einrichtung ich jetzt beſchäftigt bin. Es wird Ihnen in Ihren nächſten Sommerferien (oder zum Beſuch des Triſtan) noch angenehmere Gaſtherbergung bieten, als Starnberg.

21. Briennerſtraße

Dieß zur Notiz:

Auch für die erwartete Sendung!

Seien Sie, was die letztere betrifft, ſo gut, mir den ungefähren Betrag mitzutheilen, damit ich Ihnen denſelben ſofort durch Wechſel übermitteln kann. Wenn das Rechte gefunden, oder durch Beſtellung aufgetrieben wird, ſo kann auch gleich noch etwas mehr, als Vorrath, gewonnen werden: es iſt das eine Schwäche von mir, und man kann's nur in England haben! — Man kann im Einkauf getroſt auf den Werth von 100 bis 200 fl. gehen, damit das Ruhe hat. —

Bülow beſſert ſich in Berlin: ſeine Frau iſt mit dem Vater in Paris. Anfang November hoffen Beide nach München überzuſiedeln.

Ich habe die ſofortige Vollendung der Nibelungen und ihre Aufführung in 3 Jahren übernommen. Alles iſt bereit zu einer äußerſten und begeiſterten Kraftanſtrengung. Werde ich's überleben? — Ich denke nicht dran! —

Mein holder junger König hebt mich wie auf Wolken: ich muß! —

Dieß zu Ihrem — Troſt!
Bald wird's auch Ihnen beſſer gehen! Gewiß!
Von Herzen grüßend

Ihr Richard Wagner.

208. An Ludwig Schnorr.

Lieber Herr Schnorr!

Der König, — der Alles, Alles zu erfüllen bereit iſt, was Sie wünſchen — hat mir geſtern verſprochen, durch ſeinen Geſandten Sie für die erſte Hälfte des November auszubitten. Ich melde Ihnen dieß kurz, damit Sie wiſſen, was vorgeht. —

Ich hab' dem König ein paar Aufführung[en] des fliég: Holländers — und des Fragmentenconzert verſprochen — (Erik — Siegmund's Liebesgeſang, Siegfried's Schmiedelieder).

In der Zeit Ihres Hierſeins werden wir Alles ordnen. So daß Sie bereits als Supplicand für Ihre Entlaſſung von Dresden dorthin zurückgehen. Ich hab dem König die ſofortige Vollendung der Niebulungen,*) und ihre Aufführung im Sommer 1867 verſprochen.

Gegrüßt ſei mir Siegfried! —

Sie haben mich dazu beſtimmt, nun nicht mehr mit dem Hauptwerk meines Lebens zu ſäumen! —

Herzlichen Gruß!

München.　　Ihr
Briennerſtraße 21.　　Richard Wagner.
8. Oct. 64.

---

*) Wahrſcheinlich Wortſpiel, deſſen Urſprung jetzt nicht mehr zu ermitteln iſt.

209. An Peter Cornelius.

München, Briennerſtr. 21.
12. Oktober 1864.

Lieber Peter!

Ich danke Dir, daß Du kommen willſt. Deine Berufung hierher faſſe recht einfach auf. Mein holder König, von deſſen Schönheit und Herrlichkeit Du Dir keinen Begriff machen kannſt, war glücklich, mir alles zu gewähren, was ich zur Vollendung meiner Werke bedarf. Ich habe ihm die Aufführung des Nibelungenringes in drei Jahren verſprochen. Er hebt mich hierzu in die Wolken, um dort, befreit von aller Lebensgemeinheit, nur meiner Kunſt zu leben. Doch kann ich nicht allein ſein. Schon im Sommer habe ich mir Bülow erbeten — er ſiedelt mit Frau und Kind nächſten Monat über. Nun fehlteſt Du noch: jetzt erbat ich Dich mir; und Du hätteſt die Freude ſehen ſollen, mit welcher der himmliſche Jüngling ſofort mir auftrug, Dich zu berufen. — Er erfuhr aber auch durch mich, was Du außerdem, daß Du mein Freund biſt, noch ſeieſt. Und hierauf lege ich beſonders viel. Ich darf nicht allein ſein, heißt nicht nur, ich darf nicht ohne Freund ſein, der mich verſteht und mir hilft, ſondern ich muß diejenigen haben, die mit mir zum gleichen Ziele ſtreben, eine neue Schule gründen, nöthigenfalls mein eignes Werk vollenden können! —

Noch eines: ich hörte aus Mainz, daß es Dir dieſen Sommer ſehr ſchlecht gegangen ſein müßte. Dieß, lieber Peter, muß doch ein Ende haben, ſobald es mir gut geht. Da Du nun nicht zu mir nach Starnberg kommen wollteſt, wo Du nichts von Sorge und Entbehrung erfahren hätteſt, mußte ich endlich wohl im

Namen eines Königs Dich zum Kommen auffordern. —

Komm nun, wenn Du willſt, erſt im Dezember; iſt an dieſer Verzögerung Pedanterie ſchuld, ſo ſollteſt Du ſie zwar überwinden: man muß nicht Pedant ſein. Im Anfang November gebe ich den fliegenden Holländer und eine letztmalige Aufführung meiner Fragmente, wozu Schnorr kommt. Der König hat Bülow eingeladen, hierzu bereits in München einzutreffen; er würde ſich ſehr freuen, auch Dich um dieſe Zeit ſchon hier zu wiſſen. Jedoch, wie Du willſt! —

Nur bitte ich Dich, ſchreibe alsbald an den König, nach Hohenſchwangau, wohin er vorgeſtern wieder auf 2—3 Wochen zurückgegangen iſt. Schreibe ihm warm und innig, mit größter Freiheit. Du wirſt ihm damit ſchnell vertraut werden. Melde ihm die Zeit Deiner Überſiedelung, und — mache ihm Freude! — Ich war letzthin faſt verſucht, vor ihm niederzufallen und ihn anzubeten.

Glaub' mir, mit dem „hat es eine Bewandtniß" — der iſt nicht „von dieſer Welt". —

Alſo! Behalt' mich lieb! Thu wie Du willſt, und ſei gewiß, daß Du mir theuer biſt.

Grüß die gute Puppe!

Von Herzen Dein Richard Wagner.

Liſzt hätte auch ich nicht zu ſehen bekommen, wenn er nicht den Hans*) aufgeſucht hätte, der hier krank lag. Er hat mir ſehr gefallen. Grüße Tauſig von ihm und mir: Liſzt ſpielte bei mir ſeine**) Wiener Soireen mit wirklich großer Freude daran und lobte ſie ungemein.

---

*) von Bülow.

**) Tauſigs.

Mir dankte er ganz perſönlich und feurigſt für mein damaliges Anerbieten, Deinen Cid in Weimar zu dirigiren, wovon er gehört hatte. Man kann ihm nur darin gram ſein, daß er uns ſo wenig angehört. Nun, das hat einmal auch „ſeine Bewandtniß“.

Ich öffne dieſen Brief noch einmal, weil ich bei abermaliger Durchleſung Deines Briefes deutlicher erkenne, daß Du eigentlich nichts von des Königs Berufung wiſſen willſt. Nun beſchwöre ich Dich Dir hierüber keine thörigen Grillen zu machen. Der Gehalt, den Dir der König zahlt, kann, wenn Du willſt, aller Welt verſchwiegen bleiben. Du empfängſt keinen Titel, keine Verpflichtung damit: es iſt ein reiner Freundſchaftsdienſt, den mein Freund meinem Freunde erweiſt. Alles iſt hier idealiſch, rein und edel! Um Gottes willen, kein pedantiſches Mäkeln: ſei ſo frei und edel als es mein König iſt. Weiter verlange ich nichts! — Beruhige mich hierüber, ich bitte Dich!

210. An Ludwig Schnorr.

Wertheſter Freund!

Ich habe heute dem König Ihre Mittheilung zukommen laſſen. Obwohl er es gern umgangen hätte, ſchon diesmal Ihretwegen ſich an den König von Sachſen zu wenden, da er ihn noch nicht perſönlich kennt, ſo habe ich es ihm doch nahe gelegt, den Schritt zu thun, und ich muß nun abwarten, was er thut.

Jedenfalls würden Sie erſt für die zwei mittleren Wochen des November eingeladen werden, da die Rückkunft des Königs nach München erſt für den 8ten bevorſteht. —

Möchte es doch endlich einmal zu einem Anfang kommen! Ich wünſchte ſo ſehr, daß Sie jetzt ſchon einmal hierher kommen könnten, damit Alles zwiſchen uns Schwebende mündlich zur Beſtimmung käme. Die 3 Monate April, Mai, Juni 65 ſind mit Freude aufgenommen worden: kommen Sie im November, ſo wird dieſe Sache dann abgemacht; wird jenes nicht möglich, ſo ſorge ich für ſchriftliche alsbaldige Erledigung Ihrer Gaſtſpielangelegenheit!

Herzlich danke ich Ihnen noch für Ihren vorletzten Brief: ſolche Zuverſicht brauche ich, um ſelbſt Vertrauen zur Löſung meiner unerhörten Aufgabe zu faſſen.

Alſo auf baldige weitere Benachrichtigungen!

Von Herzen grüßt und empfiehlt ſich

Ihr

München, ergebener

21. Brienner Straße Richard Wagner.

21. Oct. 64.

211. An Ludwig Schnorr.

Beſter Freund!

Ich liege an einem accuten Hämorrhoidalleiden ſeit 8 Tagen zu Bett. —

Von Hohenſchwangau meldet man mir, daß der König vor Ende November nicht nach München zurückkommt, und — um Ihres Urlaubes Anfang Dezember willen, ſich an den König von Sachſen direct wenden wird, da außerdem von Dresden aus Ihrem Abkommen im November die größten Schwierigkeiten entgegenſtünden. —

Ich werde für Zeitungsnachrichten genug allarmirt: was von dieſer Seite her an Widerwärtigkeiten mir zugezogen wird, macht keinen geringen Theil meiner zu ertragenden Leiden aus. Die Tietjensente hätte Sie, nach dem Character unſerer Correſpondenzen und Abmachungen, beſſer nicht beunruhigen ſollen; ich hab' faſt nichts zu thun, als ſolchen Zeitungströdel meine Privatberichtigungen zu widmen. Ich wünſche nichts ſehnlicher, als daß Ihre liebe Frau Willen, Luſt und Kraft zu der übernommenen großen, nur einer befreundeten Seele zu löſenden Aufgabe behält. Dieß genüge — namentlich vom Krankenbett aus!

Im Uebrigen — Anfang Dezember auf Wiederſehen! Von Herzen

Ihr

Briennerſtraße 21. Richard Wagner.
31. Oct. 64.

212. An Ludwig Schnorr.

Werther Freund!

Gott weiß, wie es mir um das Herz iſt, Ihnen nun vielleicht ſchon zum fünfzigſten Male über den Triſtan immer noch nur ſchreiben zu müſſen!

— Dresden — oh! Dresden!!! —

Alſo — zur Sache! —

Daß der König von Sachſen Sie dem meinigen abgeſchlagen hat, wiſſen Sie! K. Ludwig hatte ihm ſchließlich direct geſchrieben. Im Februar will er Sie auf 14 Tage loslaſſen: noch geſtern ſagte mir mein König, trotzdem ich nicht weiß, wie dieſer kurze Beſuch zu einer öffentlichen Aufführung zu benutzen wäre, er freue ſich ſehr darauf, Sie ſchon im Februar einmal hier zu haben. So wollen wir es denn auch dabei laſſen: wir werden beim König mit Bülow muſiziren, und vor Allem Ihre Ueberſiedlung nach München, und Alles was darauf Bezug hat, definitiv verabreden und feſtſetzen.

Die Hauptſache bleibt vorläufig für mich Ihr dreimonatlicher Beſuch im Frühjahr. — Vor Allem muß ich auf die weitere Beſetzung der Parthien im Triſtan Bedacht nehmen. Ich bin neuerdings wieder gegen das Befaſſen mit unſern gemeinen Opern-Routiniers gänzlich eingenommen worden. Auch den Triſtan muß ich ganz mit Sängern beſetzen, mit denen ich reden kann und die mich verſtehen können. — Für den Kurwenal habe ich nun Mitterwurzer in's Auge gefaßt. — Hierbei müſſen Sie mir nun helfen. Seit 15 Jahren habe ich M. weder geſehen noch gehört. Was iſt Ihre Meinung über ihn? Iſt er noch geeignet — was ich gern annehme — ſo bitte ich Sie, ſofort ſich mit ihm in das Vernehmen zu ſetzen in Betreff ſeines Urlaubes; hat er die gleiche Zeit frei wie Sie, oder kann er ſich frei machen, ſo ſoll er ſich für dieſe Zeit als in München engagiert betrachten. Bitte, geben Sie mir hierüber genaue Auskunft!

Für den Marke denke ich an Beck. — Brangäne will ich mit Frl. Stehle verſuchen.

Ihr Beſuch im Februar wird noch gut zu benutzen ſein für die nöthig werdenden Kürzungen. Verlaſſen Sie ſich hierin ganz auf meine Beſonnenheit. Wir werden, wenn es zu den Proben kommt, 4 Wochen lang Tag für Tag vorſichtig unſere Kräfte prüfen, und nichts ſoll weder Ihnen noch Ihrer lieben Frau ſchließlich zugemuthet werden, was nicht vollkommen in Ihrer Macht liegt. Wird doch unter allen Umſtänden immer genug bleiben!

Nun rüſten Sie ſich und ſtärken Sie ſich! Sollten Sie mir abhanden kommen, ſo müßte ich das Erſcheinen meines jungen Königs für eine wahre Ironie des Schickſals halten. Denn — was den Willen betrifft — iſt dieſer in ihm von einer idealen Schönheit und gläubigen Fertigkeit vorhanden, der ſich nichts in der Kunſtgeſchichte vergleichen läßt. Es genüge Ihnen zu erfahren, daß ich geſtern an Semper den Auftrag ertheilen mußte, das von mir gewollte Theater, in edelſtem Material, ſofort zu bauen!

Alſo, geben Sie mir Ihrerſeits nun tröſtliche Nachrichten, ſagen Sie mir, daß Sie Beide ſich wohl und hoffnungsvoll für mein Werk fühlen; geben Sie mir zuſagenden Beſcheid von Mitterwurzer, und — überhaupt — laſſen Sie mich etwas fließenderes als Dresdener Blei erfahren!

Schönſte Grüße an die verehrte Frau!

von Herzen

München, Ihr
15. Dez. 1864. Richard Wagner.

213. An Peter Cornelius.

Lieber Peter!

Dein Brief belehrt mich, daß ich auf Deine darin enthaltene Angabe, Du werdeſt vermuthlich am zweiten Feiertage in München ſein, nicht ſtreng halten darf, und fürchte daher, Du könnteſt ſogar erſt noch einen Brief von mir abwarten wollen. — Um meinerſeits nun nichts zu verſäumen, was Dich wiederum mit Ungewißheit erfüllen könnte, ſchreibe ich Dir dieſes wenige noch nach Wien.

Daß Du noch in Wien ſeieſt, erfuhr ich erſt kürzlich; bis dahin vermuthete ich Dich in Weimar, weil mir die Beſchäftigung mit der Aufführung Deiner Oper die günſtigſte Erklärung für Dein Ausbleiben — oder Schweigen ſchien. — Dem König iſt es, nachdem er Deinen Brief erhalten, gegangen wie mir: er hat geglaubt, allernächſtens Dich perſönlich begrüßen zu können, worauf er ſich von ganzem Herzen freute, nachdem ihm eben Dein Brief die allerangenehmſten Erwartungen von Deiner Perſon erweckt hatte. Ich gelangte nicht dazu, über dieſe einfache und natürliche Wirkung Deines Briefes hinaus noch etwas andres hierüber zu erfahren.

Von Pfiſtermeiſters Gefälligkeiten wirſt Du gewiß die günſtigſten Erfahrungen machen, ſobald Du hier biſt und Dich ihm mitzutheilen Veranlaſſung nimmſt. Es iſt eben nur wünſchenswerth, daß Du Dich perſönlich von der Richtigkeit meiner Verſicherungen überzeugſt und Dein perſönliches Erſcheinen an keine weiteren Bedingungen knüpfeſt . . . . . .

Daß es Dir ſchwer wird, von Wien zu ſcheiden, kann ich gut begreifen, da ich ſelbſt, wie Du Dich entſinnſt, eine Zeitlang alles aufbot, meine Rückkehr nach Wien zu ermöglichen. Daß Du aber wähneſt, es hätte dieſe Anhänglichkeit eben „Wien“ der „Kaiſerſtadt“ gegolten, hat mich in ein ſeltſames Erſtaunen verſetzt. Du weißt beſſer als jemand, wie ich das Wien, von dem ich mich ſchwer trennte, ſofort mir am Starnberger See zu rekonſtruiren ſuchte: Du weißt, welchen leidenſchaftlichen Eifer ich daran ſetzte, Dich, Heinrich Porges, zum

Beſuch ſelbſt Standhartner, dorthin zu locken. Du mußt auch erfahren haben, wie kalt und gleichgültig ich im Juni d. J. nach einem kurzen, nur geſchäftlichen Aufenthalt Wien den Rücken wandte, nachdem ich die Überzeugung gewonnen, daß ich mein Wien nicht mit mir nehmen konnte, — und verwechſelſt meine Empfindungen in dieſer Beziehung jetzt mit denjenigen, die Dir gegenwärtig in betreff der „Kaiſerſtadt" anzukommen ſcheinen? — Wie ſonderbar fremd Du Dich mir doch machen willſt! —

Auch an Heinrich Porges denke ich viel und ernſtlich. Er hat es mir, als ich für ſein Hierherkommen einen erſten, perſönlichen Anknüpfungspunkt ſuchte, recht ſchwer gemacht, und ziemlich trocken und geſchäftlich mir eben nur die Vortheile ſeines Wiener Aufenthaltes entgegengeſetzt. Doch wird ſich vielleicht auch auf dieſem Wege der Einigungspunkt für uns finden, und ich denke, auch ihm noch zu beweiſen, welche Anziehung es war, die mich im April nach Wien zurückverlangen ließ, und daß dieß ganz gewiß nicht das menſchengefüllte Lokal der Kaiſerſtadt war. —

Lieber Peter! Nimm es dießmal ernſt, recht ernſt! Von dem, was hier — nicht in „München", ſondern im Schutze dieſes idealen Jünglings, den das Schickſal zum König von Bayern berufen hat, möglich iſt, kannſt Du Dir in Wien keinen Begriff machen. Alles — das Größte, Idealſte! Aber — Menſchen, tüchtige, hochbegabte, brünſtige Menſchen von ernſtem Willen bedarfs dazu: allein kann ich nichts. — Hier iſt alles geſagt! — Wann ſehe ich Dich? —

Von Herzen Dein

München, 24 Dezember 1864. R. Wagner.

214. An Ludwig Schnorr.

Lieber Schnorr!

Die Ausſicht, auch Mitterwurzer zu gewinnen, macht mir große Freude! Er möge auf April u. Mai (*Ihre* beiden beſten Monate) für den Urlaub halten. — Auch Beck (Wien) macht mir Hoffnung für den Marke. —

Faſſen wir jetzt auch ernſtlich den Februar-Beſuch ins Auge. Ich hätte Luſt, den erſten Act der Walküre (mit Orcheſter) im kleinen Theater (ganz privatim) mit Ihnen, Ihrer lieben Frau und einem hieſigen gutwilligen u. muſikaliſchen Hunding zu Stande zu bringen. Oder — als Probe — II Act von Triſtan. Melden Sie, wann Sie Ausſichten zum Abkommen haben!

Herzliche Grüße!
Ihr
24. Dez. 64. R. Wagner.

215. An Ludwig Schnorr.

Geehrteſter Freund!

Der König ſagte mir, daß Ihr vorläufiger Beſuch, wegen eingetretener Hoftrauer in Dresden, verzögert werden würde, er dennoch aber ſehr wünſche, daß Sie, ſobald Sie abkommen könnten, bald einmal herkämen, um die Freude haben zu können, einſtweilen kleinere Bruchſtücke aus meinen neuen Werken — privatim, im Reſidenztheater, ohne Publikum, unter uns — zu hören. Es verſteht ſich ganz von ſelbſt, daß Sie, auf dieſe Weiſe, direct zur Unterhaltung des Königs eingeladen, für Ihre aufgewandte Zeit u. ſ. w. vollkommen und gebührend entſchädigt werden. —

Sollten Sie jedoch um dieſe Zeit ein wirkliches lucratives Gaſtſpiel vorziehen müſſen, ſo bitte ich Sie, in dieſem Falle weder mir noch dem Könige ein wirkliches Opfer zu bringen.

Mir perſönlich wäre es wünſchenswerth, bei dieſer Gelegenheit mit Ihnen mich über Kürzungen im Triſtan zu verſtändigen.

Glauben Sie jedoch für dieſen interimiſtiſchen Urlaub, welcher — ſo viel ich mir denke — immer noch durch den Brief des Königs von Bayern an den Ihrigen veranlaßt worden iſt, ein anderweitiges wirkliches Gaſtſpiel vorziehen zu müſſen, ſo glaube ich, daß es nun an der Zeit ſein wird, Sie unſrerſeits zu bitten, Ihre Bedingungen für die 3 Monate April, Mai u. Juni, welche Sie uns mit Ihrer lieben Frau zu gemeinſchaftlichem Wirken zugeſagt haben, an mich mitzutheilen, wobei ich bemerke, daß ich nicht im Mindeſten daran zweifle, alle Ihre Wünſche erfüllt zu ſehen. In welchem Sinne das Unternehmen aufgefaßt wird, wird Ihnen aus den Umſtänden einleuchten, unter welchen wir die Aufgabe — als ein rein künſtleriſches Experiment — zu löſen beabſichtigen.

Wir werden den „Triſtan" im kleinen Reſidenztheater, vor nur eingeladenem Publikum — allerdings von nah und fern eingeladen, und nicht für Bezahlung zuhörend — aufführen. Ob wir das eigentliche und zahlende Publikum ſpäter ebenfalls zulaſſen, wird erſt noch zu entſcheiden ſein. Jedenfalls ſoll die Aufführung mit den hieſigen gewöhnlichen Theatervorſtellungen — auch jeder Form nach — gar nichts zu thun haben. Demnach werden wir vom Theater auch nur das Orcheſter und die kleinen Nebenrollen entlehnen. Ich rechne auf Mitterwurzer für Kurwenal, und auf Beck für Marke. Wegen Brangäne will ich erſt noch mit Frln. Stehle Verſuche anſtellen. —

Ich kann mich mit „Oper und Opernpublikum“ nicht mehr befaſſen: ein Glück, daß mir ein königlicher Freund beſchieden iſt, der vollkommen gleich mit mir fühlt.

Gewiß gelingt es auch Ihnen, ſich mit mir außerhalb dieſer entehrenden Mitkunſtwelt zu ſtellen. Die Gelegenheit biete ich Ihnen dazu!

Viele verehrungsvolle Grüße an Ihre liebe Frau! Mit wahrer Ergebenheit der

München. Ihrige
10. Jan. 1865. R. Wagner.

216. An Ludwig Schnorr.

Werther Freund!

Ich ſchreibe Ihnen wenige Zeilen, damit Sie auf Ihren letzten Brief wieder ein Lebenszeichen von mir erhalten. Daß Sie noch Ende Februar kommen, iſt mir ungemein lieb und freut auch den König ſehr. Ich hab' ſoviel mit Ihnen abzumachen, daß dieſer mündliche und perſönliche Verkehr dafür unerläßlich iſt. Jedenfalls ſuchen Sie Ihre liebe Frau zu beſtimmen, ſchon für diesmal mit Ihnen zu kommen. Ich laſſe mir jetzt immer das Reſidenztheater für das Orcheſter herrichten, wir werden bei dieſer Gelegenheit Manches aus Triſtan ſchon mit Orcheſter ſtudiren, und die ungeheure Aufgabe uns ſo bequem machen, daß wir — wie zur Unterhaltung (für uns u. den König) — immer Vorarbeiten machen. Leider kann ich der Partitur der Walküre (welche Schott augenblicklich beim Stich des

Klavierauszuges braucht) nicht bald genug habhaft werden, um das Orcheſter ausſchreiben zu laſſen.

Somit müßten wir für diesmal den erſten Akt mit Clavier zu Stande bringen.

In Ihrer Erwartung für Ende Februar verſpare ich mir nun alles weitere für mündlich auf: — nur halten wir feſt —

April—Mai — und nach Befinden auch Juni (dieſer wäre dann vielleicht für andere Aufführungen — nach Triſtan zu verwenden).

Mitterwurzer — womöglich auch für die ganze Zeit — jedenfalls April u. Mai. —

Alſo — feſt und zur Sache kommen: es iſt Zeit!

Von Herzen grüßt Ihr

München. ergebener

22. Jan. 65. Richard Wagner.

Ihre u. Mittwurzer's Bedingungen finde ich billig u. ganz unzweifelhaft mit Dank anzunehmen. Habt keine Sorge, Kinder — Spielhonorar und all dieß Zeug wird ganz und gar zu Ihrer Zufriedenheit ausfallen. Alſo — ich danke! Mündlich Alles in Ordnung. —

217. An Ludwig Schnorr.

München. 6. Febr. 65.

Wertheſter Freund!

So eben ſchreibt mir Beck aus Wien ab. Ich muß auf eine andere Combination denken. Wollen Sie mit Freund Mitterwurzer Rückſprache nehmen, ob er ſtatt des Kurwenal (den ich für dieſen Fall Hauſer in Carlsruhe anbieten würde) den Marke übernehmen könnte? Er liegt nicht eigentlich tief, weswegen es ſchon mit Beck gegangen wäre, und dazu haben wir hier noch die hohe, alte unveränderte Stimmung. Natürlich liegt mir überhaupt an Mitterwurzer, als einem zu mir Gehörigen. Marke oder Kurwenal ſollte am Ende auch ihm gleich ſein: Hauptſache iſt, daß er mit einem von beiden dabei iſt!

Herzliche Grüße von Ihrem eiligen

Richard Wagner.

---

218. An Ludwig Schnorr.

Lieber Freund!

Se. Majeſtät trägt mir ſoeben auf, Sie daran zu erinnern, daß Er Sie durch mich eingeladen hat, den vom Könige von Sachſen für Sie erbetenen beſonderen Urlaub von circa 14 Tagen, welchen Sie gegen Ende d. M. antreten zu können glauben, zu einem kurzen Beſuche in München zu benutzen. Wir erwarten daher, wenn Sie in Dresden nicht verhindert ſein ſollten, mit Beſtimmtheit Ihre baldige Ankunft, nach den Abmachungen, über die ich mich zuletzt gegen Sie vernehmen ließ. —

Sie haben mir noch keine Antwort wegen Mitterwurzer (beziehentlich des „Marke“) zukommen laſſen? — Kommen Sie bald, und möglichſt mit Ihrer lieben Frau. Laſſen Sie zuvor hören. Möchten Sie im Theater einmal ſingen? —

Beſte Grüße von Herzen.

München,
15. Febr. 1865.

Ihr
Rich. Wagner.

219. An Ludwig Schnorr.

Lieber Freund!
Liebe Freunde!

Alles iſt ſchön, herrlich und über alle Maaßen rührend, tief u. innig! — Alles iſt klar. — Der König hat mich mit himmliſchem Vertrauen in ſeine Lage eingeweiht. —

Ich — **bleibe!!** —
Und Ihr kommt —
Nicht wahr? —

Brechen Sie, brechen Sie, und vertrauen Sie blind! Glauben Sie, hier herrſchen die Sterne, und unter Schmerzen und Prüfungen, wird das Edelſte geboren, wie es in Ihm geboren iſt.

Tauſend Grüße aus freundlichſtem Herzen!

München.
12. März 1865.

Euer
Rich. Wagner.

---

220. An Ludwig Schnorr.

Liebſter Freund!

Herzlichen Dank! Die Bilder ſind wunderhübſch: bedanken wir uns beim berühmten Papa dafür! —

Alſo am 5ten? Gut! —

Hier iſt Alles in Ordnung bis auf — Marke!! Kindermann wollte die Gelegenheit zu Erpreſſungen benutzen — die ich ihm abzuſchneiden mich gedrungen fühlte. Hauptſache war, zufrieden zu ſein, dieſes dumm-unruhige Element zu — entbehren. — Jetzt bin ich aber in Noth, und fürchte ſchließlich zur Aushilfe durch Simons greifen zu müſſen, was mir allerdings

Gemüthsruhe, wenn auch nicht Erhebung giebt. Ich opfere den Marke Ihrem dritten Akte mit Mitterwurzer. — Sonſt iſt Alles willig. Deinet (od. s?) in Ordnung. —

Nun, die Hauptſache ſeit Ihr, Beſte! Gott weiß, was uns für die kommenden Jahre vorbehalten iſt: vielleicht können wir dann Alles completiren; jetzt ſeien wir nur froh, wenn wir ganz unter uns das Problem einmal löſen. Helfen kann uns — zum Beſten — Niemand —; ſomit nur ſo wenig wie möglich Störung dabei! —

Nur beunruhigt es mich noch, daß Mitterwurzer ſoviel punktirt haben will? Iſt er denn nicht mehr Baryton, und weiß er denn nicht, daß die hohen Noten bei mir nicht mit Stimme, ſondern mit Enthuſiasmus herauszubringen ſein müſſen? Am Ende wäre ihm doch der Marke beſſer gegangen? — Nehmen Sie ihn doch ſchließlich noch ein wenig vor. — Auch darf er uns nicht ſpät erſt nachkommen wollen. Was ſind das für Teufeleien? Beſtimmen Sie ihn ja, hübſch pünktlich mit Ihnen einzutreffen. —

Kinder! Ich komme gewiß nie mehr zu mir. Immer etwas Anderes, Störendes. — Jetzt eine große Arbeit über die Muſikſchule, von der mir nur die Copie ſchon unglaubliche Zeit nimmt. Ich hab' gar keine Hilfe für ſo etwas! — Nun, wenn ich mich aber noch einmal auf Etwas freu', ſo iſt's auf Euer Hierſein und unſer Studium! — Der Triſtan — und mein König — beherrſchen mein Schickſal. Was dieſe zwei Monate ergeben werden, iſt nicht vorauszuſehen. Ich muß an das Idealſte u. Schönſte glauben. Dieſer Jüngling iſt mir von Gott geſandt. Solche Inbrunſt war mir noch unbekannt. Und wie kühn er iſt! Letzthin hat er den Don Carlos vollſtändig geben laſſen, und auf dem Zettel ankündigen „von 6 Uhr bis 12 Uhr Nachts.“ Es dauerte bis 12¾ Uhr. Das Haus voll — Alles blieb. — Nun, das ſind Genieſtreiche — und ein König, der ſo anfängt, kann's weit bringen. Einen Glauben und eine Zuverſicht hat er, die ganz unerſchütterlich ſind — und dabei iſt er ganz originell. — Gott weiß, was das mit Dem Alles giebt. —

Satteln Sie nur Ihr Dresdener Roß ab: — Machen Sie's gut, aber auch möglichſt kurz. Sagen Sie mir heute, ich bin frei, ſo ſind Sie mit einem Schriftzug für immer unſer. Ich will, Sie ſollen ſo wie Hans u. ich hierher berufen, nicht engagirt werden. Verſtehen Sie: unter irgend einem Functionstitel dem König perſönlich attachirt, — das iſt dann ſofort in Ordnung.

Adieu! Auf Wiederſehen!

München — Von ganzem Herzen Euer
27. März 1865. — Rich. Wagner.

221. An Ludwig Schnorr.

Liebſter Triſtan!

Kann Samstag Iſolde ihre Rolle — ohne blos zu markiren — vollſtändig probiren, ſo daß ſie dann 2 Tage Ruhe bis Dienstag in Anſpruch nimmt, ſo iſt dieſe Probe — Luxus. Ich wünſchte ſie daher als Aufführung zu geben. Wir machen dann Freitag nur für das Orcheſter u. ſ. w. eine Erinnerungsprobe, bei der Malvina*) gar nicht zu erſcheinen hat — oder — wenn ſie erſcheint, gar nicht zu ſingen hat. —

---

*) Die Gattin Schnorrs und Darſtellerin der Iſolde.

Alſo, die Sache ſteht ſo — kann Iſolde Samstag mit voller Stimme probiren, ſo — brauche ich dieſe Probe nicht, ſondern es iſt ſogleich dafür Aufführung.

Davon, ob ſie ſich für Samstag ganz Löwenfähig zu machen verhoffen darf, hängt daher die Beſtimmung [ab]: denn — wie geſagt — eine Probe ihrerſeits brauche ich nicht, und ſie auch nicht. —

Dein Brief hat mir die nöthige Einſicht verſchafft: er ſoll daher ausgeſtopft und in das Naturaliencabinet zur Menagerie geſtellt werden.

Habe ich mit Samstag recht, ſo bitte ſofort Dich mit Bülow wegen der Probe in Rapport zu ſetzen. Mich laß ſoviel wie möglich aus, denn ich bin — —.

Geht es morgen — Feiertag — etwas zu probiren, ſo wäre der erſte Act gut; dann Freitag 2n u. 3n eben hauptſächlich nur für das Orcheſter. Geht es morgen nicht, dann Freitag 9 Uhr alle 3 Acte.

Thu' das, und gebt mir ſchließlich einmal eine etwas calmirende, und nicht mehr calamitöſe Nachricht, ſonſt helfen mir alle Vieh'chen meiner Menagerie nichts. —

Grüß' Malvina, und ſag' ihr, in den Zeiten, wo die „Adler ſangen und heil'ge Wäſſer von den Bergen rannen" hätten ſich die Iſolden nicht erkältet.

Adieu!

München, 5. Mai 1865. Dein R. W.

222. An Dr. Anton Puſinelli.

München, 21 Briennerſtraße
6. Mai 1865.

Mein theurer Freund!

Unmöglich Dich jetzt zu übergehen! — Liebſter, kannſt Du es ermöglichen, ſo komm zu meinem

„Triſtan"! Die Aufführungen ſind beſtimmt 15. 18. 22. Mai. Wenn Du kommſt, ſo ſchone meine Frau und ſag' es ihr nicht. Sieh', wie Du das machſt und — komm! Du wirſt Etwas erleben, wovon Du Dir nie auch nur eine Ahnung verſchaffen konnteſt: die Aufführung wird geradeswegs wundervoll.

Ich lade Dich ein, im Bayeriſchen Hof als mein Gaſt abzuſteigen. Sehen werde ich Dich nicht häufig — meine Aufregung und Schonungsbedürftigkeit iſt grenzenlos. Aber du wirſt von mir hören. Auch ſollſt Du meine Büſte haben, — jedenfalls. — Schreib' mir! Verzeih' meine Kürze! Behalt' mich lieb! Komm! und — Schweig!!

Von Herzen Dein

Richard Wagner.

223. An Ludwig Schnorr und Frau.

Liebſte Freunde!

Wird es Euch anſtrengen heute um 2 Uhr bei mir über alle Begriffe bürgerlich zu ſpeiſen? Oder zieht L. d. D. unbedingt Ruhe vor? —

Bitte ein Wort!

Ihr

Rich. Wagner.

München, [?] Mai 1865.

224. An Ludwig Schnorr.

Lieber Freund!

Kurz und gut! —

28. M. Sonntag — fliegender Holländer.
(Du u. Mitterwurzer.)

1. Juni Donnerstag — Tannhäuſer.
(ebenſo.)
5. Juni Montag darauf — Triſtan.

Hiermit kehrt Beſtimmtheit und Ruhe ein. Deine Frau wird nicht geneſen, als wenn ſie die Ruhe hat, welche ihr dieſe Anordnung giebt. —

Ich bitte Dich, dieſen Entwurf als von mir ausgehend und mit Dir vereinbart, der Intendanz ſofort vorzulegen, und die nöthigen Vorbereitungen zu verabreden. —

Glaub', es iſt das Beſte und Einzige! —

Viele Grüße von

Deinem

25. Mai 1865. R. W.

225. An Ludwig Schnorr und Frau.

Beſte Kinder!

Daniel in der Löwengrube kann ſich unmöglich ſchlechter befunden haben, als ich in der Grube ohne Löwen ſeit dieſen letzten 3 Wochen. Daniel wurde nicht gefreſſen, mir aber wurde nicht gebrüllt. — Hört, dort in der Reichenhaller Wüſte ſcheint Ihr auch nicht beſonders zu gedeihen. Kommt in meinen Löwengarten, das Kampfſpiel zu erwarten, darinnen nichts als Pfauen unſauglich ſind zu ſchauen. —

Allen Reſpect vor Eurer diätetiſchen Weisheit; die Erfahrung ſagt aber, ſo lange wir täglich — ohne Angſt — zuſammen waren, kam keine unlöwenhafte Erſcheinung auf: Seitdem Ihr vor und rückſichtig wurdet, euch ein- und abſchloſſet, verlor Daniel ſeine Macht. —

Ich glaube, Ihr ſolltet kommen, mit uns wieder ſpeiſen und teufeln, und — — glaubt nochmals — dieſe Geſchichte iſt nicht mit den Schleimhäuten, ſondern einzig durch reine Verrücktheit zu Stande zu bringen. Aber ſo iſt's, ſeit der Ankunft der Frau Kurwenal iſt mir alle Macht entwunden worden: dort Nüancen — hier Nüancen, nirgends Avancen! Seid viel naiver: übelaßt die abſolute äſthetiſche Vollendung dem heiligen Anton*) — bleibt fehlerhaft, und Gott der Allgütige wird euch ſegnen, wenn gleich Ihr nie ergründen werdet, was ich mit Antonio ſagen will, denn es iſt reiner Unſinn, bloß zum Muthmachen.

Alſo, liebſte Menſchen, Muth! Schön — Muth! — Ich bitte mir dagegen eine Lumperei aus, nichts wie Gewißheit. — Flieht Damroſch's Umſtrickungen: werft Euch lieber auf Draeſeke's Seite, — dieſer iſt viel blühender in betreff des Teints. Der iſt bei mir. —

Solltet Ihr Spuren von zuſammenhängenden Räſonement bei mir finden, ſo erklärt euch, wie es dazu kam. —

Und nun: Armes au bras! Ohne den Triſtan iſt nichts und Alles hat ein Ende. — Mit dem Triſtan — Alles! —

Jetzt auf — und wacker gebrüllt! Hier iſt Euer Platz! Adieu!

Von Herzen Euer Löwenhüter
4. Juni. im Pfauengarten.

O Ihr ganz guten Löwen!
Wie geht es? —
Mir bekommt die Ruhe gut. —

---

*) Der Sänger Anton Mitterwurzer.

Euch hoffentlich auch!
Demnach: bitte!
Morgen: 2 Uhr
Beefsteak fête

beim Löwenbändiger
R. W.

226. An Ludwig-Schnorr und Frau.

(Aufſchrift: „An die Löwen von St. Triſtan,“ „Marienbad.“ Einliegend ein Schreiben des Königs.)

13. Juni (1865)
11ter Triſtantag.

Beſſer als ich
ſorgt Er für Euch! —

Guten Morgen, liebe edle Löwen! Wollen wir noch einmal in die Wüſte brüllen? Am Ende hören wir doch nur uns ſelbſt. Denn auch Parzival*) gehört zu uns.

Von Herzen
Euer
R. W.

Parzivals Brief iſt das einzig würdige Geſchenk, das ich Euch anbieten kann. Nehmt ihn, er iſt Euer.

227. An Ludwig Schnorr und Frau.

15. Juni 1865.

Meine liebſten Löwen!

Das Gefühl höchſter Abſpannung nimmt bei mir ſeit dieſem Morgen in peinigendſter Weiſe zu; von

---

*) Der Name des Königs im engſten Freundeskreiſe.

Bülow's erfahre ich, daß er ſich nicht minder übel befindet, und nicht zu Tiſch kommen kann. Das Wetter begünſtigt eine — ſonſt vielleicht erquickliche — Ausfahrt ebenfalls nicht. Laßt uns denn dieſen Frohnleichnamstag gänzlich der Ruhe weihen: auch Euch wird dieß erquicken! Ich denke um 1 Uhr ein ſtärkendes Bad zu nehmen und dann mich den Tag über ſprachlos zu verhalten. Sagen wir uns dann Morgen, ob dieſer Entſchluß uns Allen gute Früchte getragen hat!

Alles Schöne, Innige und Echte zum Gruß von

Euerm

R. W.

228. An die Mitglieder der Münchener Hofkapelle.

Meine geehrten Herren und werthen Freunde!

Es iſt mir unmöglich, mit der heutigen dritten — vorläufig — letzten Aufführung des „Triſtan“ von Ihnen zu ſcheiden, ohne noch ein letztes Wort des Dankes an Sie zu richten.

Wahrlich, ein erhebenderes Gefühl als dasjenige, welches ich in meinen Beziehungen zu Ihnen empfinde, kann nie einen Künſtler beſeelt haben. Die Mutter, die ſich ihres mit Schmerzen gebornen Kindes erfreut, kann nicht dieſe entzückende Befriedigung fühlen, die mich durchdringt, wenn ich meine ſo lange ſtumm vor mir gelegene Partitur jetzt in ſolch einem warmen und ſeelenvoll innigen Klangleben vor meinem Ohre ſich bewegen höre, wie Sie mir dies durch Ihre wunderbar ſchöne Leiſtung bewirkt haben! Durch ein Lob meinerſeits die Bedeutung und Unvergleichlichkeit

Ihrer Leiſtung erſt anerkennen zu wollen, hieße Sie in Ihrem eigenen, ſchönen Bewußtſein nur ſtören. Sie wiſſen Alle, was Sie in und mit dieſer Leiſtung ſind: was Sie mir dadurch geworden ſind, muß Ihnen Ihr Herz nicht minder ſagen. Daß ich mich zu Jedem von Ihnen perſönlich Freund fühle, müſſen Sie ebenfalls wiſſen, denn nur die herzlichſt erwiderte Freundſchaft konnte Ihnen die Wärme, das Feuer und das Zartgefühl eingeben, mit denen Sie der Welt mein Werk laut und innig zutönten.

Die Stunden unſerer gemeinſchaftlichen Uebungen haften in meiner Erinnerung als die freundlichſten und ermuthigendſten meines Lebens; die Tage und Jahre, die wir vielleicht noch gemeinſchaftlich verleben werden, ſollen Zeugen für die edle Bedeutung jener Stunden der Annäherung ſein. So lange ich athme, wird es eine innige Angelegenheit meines Herzens ſein, Ihnen zu beweiſen, wie ſehr ich Sie liebe und von welchem Danke ich für Sie erfüllt bin!

Stets Ihr treuer und ergebener Freund

München, 19. Juni 1865. Richard Wagner.

---

229. An Ludwig Schnorr und Frau.

Meine lieben, theuren Freunde!

So! nun ruht Euch aus! Das Unvergleichliche iſt gethan. Und ſollte wirklich einſt der eigenthümlichſten, deutſcheſten Kunſt die Frucht reifen, die ich in meinem Geiſte trage, und deren Tiefe und Schönheit Alles überragen müßte, was je Nationen zu ihrem Ruhme erſchufen, ſo ſeid gewiß, daß Ihr Lieben der Welt unvergeßlich werdet, denn von Eurer That ging der

Frühling aus, der meinem Werke Wärme, meinem Triebe Kraft und Licht gab! —

So können wir uns nicht loben: wir treiben, blühen und gedeihen zuſammen, Eines durch das Andere! Innig vertraut wirken wir als Eines! —

Und nun — Ruhe! Ihr habt ein Recht, fortan zu ſchweigen, wenn Euch dieß gefällt. Was Ihr zu Tage brachtet, muß unvergänglich wirken! —

Stellt ſich das Wetter gut, ſo — rathe ich — brechen wir auf, vielleicht morgen, zur Erfriſchung und Erholung!

Laßt vernehmen, ob es Euch recht iſt! —

München, Ganz Euer Richard Wagner.
20. Juni 1865.

230. **An Peter Cornelius.**

München, 22 Juni 1865.

Lieber Cornelius,

ich muß Dich darauf aufmerkſam machen, daß es höchſte Zeit iſt, daß Du Dich an den König von Bayern mit der Anzeige Deines Fortgangs von München und des ferneren Nichtmehrbezuges Deines Gehaltes wendeſt. Du wirſt ihn, nach meiner Anſicht, dabei einfach auf die Wendung Deines Schickſals hinzuweiſen haben, welches Dich außerhalb Münchens mit der Röthigung, dorthin nicht mehr zurückzukehren, feſthält. Sollteſt Du bis 1. Juli d. J. mich nicht von einer ſolchen dem König gemachten Mittheilung in Kenntniß ſetzen können, ſo nehme ich an, Du wünſcheſt, daß ich dieſe Mittheilung in Deinem Namen übernehme und werde dies dann am genannten Tage thun.

Mit den beſten Wünſchen Dein

ergebener Richard Wagner.

231. An Ludwig Schnorr und Frau.

Mein vielgeliebtes Hummelpaar!

Wer A ſagt, muß auch B ſagen! — Ich glaube, Ihr werdet für Samſtag Ernſt machen müſſen. Der König wüthet nach dieſer letzten Aufführung, und fürchtet — je mehr es ſich damit hinausſchiebt — wieder neue Beläſtigungen zu erhalten. — Nun will ich aber ferner der Hummelkönigin (die nächſtens wieder zur Löwin avanciren ſoll!) eine Beobachtung von meinem Singe-Schmitt mittheilen, oder vielmehr nur andeuten, die mir plauſibel und beachtenswerth genug erſcheint, um in praktiſche Erwägung gezogen zu werden. Er behauptet nämlich, nach ſehr genauem Studium der Stimmeigenthümlichkeiten Malvine's hinter die Bedeutung der ſcheinbar hartnäckigen Nachwehen des pp. Katarrhs vom Monat Mai gekommen zu ſein, und iſt überzeugt mit wenigen Nachweiſen ſie davon in Kenntniß ſetzen zu können, wie ſie ſchnell und ſicher dahin gelangen werde, die Urſache jener partiellen Angegriffenheit zu entfernen. Er behauptet, nicht Luſt, nicht Cur, nicht abſolute Ruhe, ſondern die Beachtung gewiſſer Vortheile im Gebrauche der Mittelſtimme, namentlich bei leidenſchaftlichen Accenten, über die er ſich ſchnell ihr deutlich machen werde, könne ihr ſofort wieder zur erwünſchten Stimmbequemlichkeit verhelfen. — Ich freute mich aufrichtig über dieſe Mittheilung, und wünſchte ſehr, Ihr nähmet ſie nicht übel auf, handeltet darnach und — kämet bald zurück, namentlich bei dem üblen Wetter. —

Der König hat ſich alſo um eine 14tägige Verlängerung Eures Urlaubes gewandt: er möchte nämlich gar zu gern nach dem Triſtan auch noch den fliegenden

Holländer, und dann zum Schluß eine Privataufführung im Reſidenztheater von Fragmenten aus allen meinen Werken — als letzten Hautgoût haben. — Dabei habe ich Luſt das letzte Bruchſtück der Meiſterſinger mit dem D- und F-dur Geſang des Walther mit daran zu bringen. —

Alſo — Arbeit vollauf! Folgt mit gutem Beiſpiele nach: gebt die Hippochondrie auf, man hat gar nichts davon. Wie viel ſchöner iſt es dagegen, ſich in die Wüſte zu ſtürzen, und harmloſe Wanderer brüllend aufzufreſſen! —

Mich werdet Ihr, wenn Ihr zu ſpät kommt, leider nicht mehr treffen: ich habe mich unter den 24,000 Sängern für Dresden anwerben laſſen, und denke dort gehörigen Effect zu machen.*) —

Alſo!

Gott, der Grundgütige nehme Euch in ſeinen bodenloſen Schutz, und gebe Euch in ſeiner unbegreiflichen Barmherzigkeit charmante Beſchlüſſe ein!

Viele gute und beſſere Grüße!

Von Herzen

München, Euer
27. Juni 1865. Richard Wagner.

---

*) Dieſe ſcherzende und leis ironiſche Bemerkung bezieht ſich auf das damals bevorſtehende „Allgemeine Deutſche Sängerfeſt“ in Dresden. Der tragiſche Tod Ludwig Schnorrs, der am 21. Juli nach der Rückkehr aus München zu Dresden plötzlich verſtarb, führte Wagner nun in der Tat nach Dresden zur Beerdigung des Freundes, die kurz vor ſeiner Ankunft bereits erfolgt war. (Vgl. darüber Wagners „Erinnerungen an Ludwig Schnorr v. Carolsfeld“. Geſ. Schr. Bd. VIII, S. 193ff.)

232. An Ludwig Schnorr und Frau.

[München] 30. Juni 1865.

Die Hummeln im Begriff ihrer Transformation in Löwen ſeien gegrüßt!!! —

Ich komme richtig nicht aus, bin belagert — und ſchrecklich erkältet!

Kinder, macht keine Streiche: Parzival iſt rein des Teufels auf morgen! — Ich ſehe Euch ſpäteſtens Morgen früh!

Noch einmal — und — wenn's ſein ſoll — nie wieder! — Mir recht! — Aber — dieß eine Mal — noch gehörig! —

Wotan ſegne Euch! —

Aus einem großen Doppelherzen —
Schönſten Gruß!

Euer

R. W.

233. An Dr. Anton Puſinelli.

Mein lieber, treueſter aller Treuen!

Deine Zeilen haben mich zu Thränen gerührt, die diesmal Deiner Liebe galten! Doch ließ ich einige Stunden, nachdem ich ihn erbrochen, Deinen Brief ungeleſen: ein erſter Blick auf eine Stelle darin ließ mich plötzlich ein neues Unglück, das Du mir etwa meldeteſt, ahnen und — ich fühlte mich gänzlich unfähig, einen neuen Todesſchrecken zu ertragen. — Endlich — löſte ſich der Irrthum, und ich hatte Dir nur für dieſen neuen Beweis Deiner edlen Theilnahme zu danken, ohne von Neuem über die wunderbare Abſichtlichkeit meines Schickſals zu erſchrecken, welches durchaus nur auf ſo lange meine Wunden zu pflegen ſcheint, bis ich wieder, ohne ſofort zu erliegen, neue Todesſtöße empfangen kann.

Zürne mir nun nicht, wenn ich Dir bekenne, daß ich am 23. Juli (Sonntag) 2 Stunden in Dresden war, ohne Dich aufzuſuchen. Ich wollte meinen Ludwig*) noch einmal ſehen und ihm einen letzten Kuß auf die Stirn drücken — trotzdem dieß mich gerade nach — Dresden führen mußte. Ich kam um 2 Stunden zu ſpät: das bunte Sängerfeſt hatte die Dampfzüge verſpätet: die Aerzte hatte Beſchleunigung des Begräbniſſes verordnet. Ich traf nur noch die jammernde Frau im Hauſe. — In Dresden zu weilen, war mir unmöglich: ich ging ſofort, faſt blind, nach dem Prager Bahnhof, von wo ſofort der Zug nach Prag abſauſte. So gelangte ich unverzüglich nach München zurück.

Seitdem empfinde ich eine Lähmung und Schwäche meiner Nerven, wie ich ſie bisher noch nicht kannte. Ich hoffe in einigen Tagen eine kleine Jagdhütte des Königs im hohen Gebirge — einſam im Walde — beziehen zu können. Vielleicht ſtärkt mich dort Luſt und Stille. — Triſtan wird nie wieder aufgeführt. Das wird meines edlen Sängers Denkmal ſein!

Noch faſſe ich es nur als einen Traum, daß ich ihn verloren haben ſoll!

Als der furchtbare Muskelentzündungsſchmerz im Knie ausbrach, ſtand ſofort der Tod vor ihm, und er rief: „Leb' wohl, Siegfried! Tröſtet meinen Richard!" — Nun habe ich noch einen Ludwig, jung, ideal, ſchwärmeriſch innig, bis zur Leidenſchaft mir ergeben! — O, welche Sorge empfinde ich um den!! —

---

*) Ludwig Schnorr von Carolsfeld war am 21. Juli geſtorben.

Leb' wohl, mein lieber, lieber Anton! Tauſend Thränen danken Deiner Liebe!

München,
2. Aug. 1865.

Dein
R. W.

234. An Dr. Anton Puſinelli.

Mein lieber theurer Freund!

Du wirſt meine Büſte erhalten haben: möge ſie Dir Freude machen!

Von dem Befinden meiner Frau erhalte ich über Berlin ſehr beängſtigende Nachrichten. Kann es der Leidenden einen freundlichen Eindruck machen, ſo theile ihr meine herzliche Sorge um ſie mit. Sage ihr auch, daß ſie bei allen Leiden ſich mit mir tröſten ſolle, deſſen Schickſal ſtets den anſtrengendſten Aufregungen und Sorgen ausgeſetzt bleibt, an denen nicht unmittelbar zuletzt mehr ſie theilnehmen gelaſſen zu haben mir zur völligen Beruhigung gereicht. Ich ſtehe jetzt im Begriffe, mich für einige Monate nach Vevey am Genferſee zurückzuziehen, da das hieſige Klima mich ſehr beläſtigt, und Entfernung von den unerhörteſten Aufregungen mir zur Nothwendigkeit geworden iſt.

Nun habe Dank, mein treuer, edler, herzlich geliebter Freund für alle Güte, die Du mir ſtets bewieſen. Du wirſt in der Geſchichte meines Lebens hell und ſchön, warm und hold ſtrahlen!

Grüße die lieben Deinigen und bleibe ſtets Freund

Deinem Freunde

München
7. Dec. 1865.

Richard Wagner.

235. An Dr. Anton Puſinelli.

Marſeille, 26. Jan. 1866.

Mein lieber, theurer Freund!

Dein Telegramm mit der traurigen Kunde*) wurde mir von Genf aus wiederum telegraphiſch hierher nachgeſandt; auch dieß konnte in Genf erſt geſtern Abend vollzogen werden, weil ich ſeit vorigen Montag von dort verreiſt bin, die Orte ſehr häufig wechſelte und eben erſt geſtern Nachmittag dorthin Nachricht gab, daß ich Briefe und Depeſchen vorläufig hier erwarte. Ich kann nun bis heute Morgen, nach mühſeliger Nacht, meinen Zuſtand noch nicht anders ſchildern, als den einer vollſtändigen Betäubung, in welcher ich dumpf vor mich hinbrüte — brüte — ohne zu wiſſen, was ich etwa auszuſinnen hätte!

Mein Maaß iſt überfüllt: Und eine Natur, die dazu gemacht iſt, in liebevoll gepflegter Ruhe unaufhörlich zu ſchaffen und künſtleriſch zu erfinden, findet ſich endlich unter einer Verwendung, wie das Leben ſie mir angedeihen läßt, ſo beſtimmt gemißbraucht und falſch verwendet, daß mir endlich hierüber ein Lächeln ankommen muß, welches der Welt leicht für eine Art Wahnſinn gelten könnte! — Genug! Beachten wir jetzt das Nächſte! Zu ſagen iſt hier heute nichts! —

Ich erwarte, meinem heutigen Telegramm zufolge von Dir einen Brief in Genf, welchen ich Anfang künftiger Woche etwa dort anzutreffen hoffe. So werde ich genauer erfahren, wie Alles vorgegangen iſt, und in welcher Weiſe ich von Dir und meinen Dresdner

---

*) Dieſes Telegramm Puſinellis meldete den Tod der Frau Minna.

Verwandten vertreten worden bin. Ich nehme an, daß Eure freundliche Fürſorge der Leiche meiner unglücklichen, armen Frau in meinem Namen dieſelbe Ehre erzeigen ließ, die ich ihr erzeigt haben würde, wenn ſie glücklich an der Seite des von ihr beglückten Gemahles dahingeſchieden wäre. Ganz in dieſem Sinne bitte ich für ihre Ruheſtätte zu ſorgen.

Auf den Wunſch der Verſtorbenen habe ich im vorigen Jahre ihr eine Vollmacht zugeſtellt, über alles in ihrem Beſitze befindliche gemeinſame oder mir gehörige Eigen nach Gutdünken zu verfügen: Ich nehme daher an, daß ſie letztwillig über Alles beſtimmt hat, und glaube daher, in nichts mehr mich zu miſchen zu haben. Die jetzt etwa noch für das Begräbniß, die Grabſtätte, u. ſ. w. auflaufenden und aus der hinterlaſſenen Baarſchaft nicht zu deckenden Koſten bitte ich Dich, mein theurer Freund, mir ſofort zu berechnen, um den Betrag umgehend von mir in Empfang zu nehmen.

Ruhe, Ruhe dem furchtbar gequälten Herzen der Bejammernswerthen!!

All' mein eignes Vornehmen und Trachten hat nur noch den einen Sinn, mich gegen die unerhörteſten Störungen meiner Ruhe um jeden Preis in der Weiſe zu ſchützen, daß ich endlich noch die Faſſung finde, meine Werke zu ſchaffen und zu vollenden, weil ich andrerſeits fühle, daß ich dieß noch muß und kann. Deshalb bin ich jetzt in die Nothwendigkeit verſetzt, meinem jugendlichen Freunde, dem König von Bayern, in ſeinem leidenſchaftlichen Wunſche, mich von Oſtern wieder in ſeiner Nähe zu haben, auf das Beſtimmteſte zu entgegnen, da ich mich entſchieden habe, nur noch zu arbeiten, nicht aber mehr aufzuführen. Arbeitsruhe ſinde ich jedoch in dieſem unmittelbaren, ſo furchtbar dem Neide und Haſſe ausgeſetzten Verkehr mit einem Könige unmöglich. Dieß jetzt mein Kampf.

So trifft denn immer, und zu jeder Zeit Alles zuſammen, mein Herz zu quälen und zu ängſtigen! Wohl muß es geſund und kräftig gemacht ſein, um Alles auszuhalten. Meine arme Frau erlag, da ſie jedenfalls organiſch hierfür weniger gut ausgeſtattet war. Welche Noth! Welches Elend! Oh, ſie, die endlich ſchmerzlos den Kampf abbrach, iſt zu beneiden! Wann, wann finde — ich — Ruhe?

Leb' wohl, lieber edler Freund! Ich komme nun einſt auch einmal [auch] nach Dresden und nehme Deine Gaſtfreundſchaft in Anſpruch, habe Dank, innigen Herzensdank. Dein vielgeprüfter Freund

Richard Wagner.

236. An Dr. Anton Puſinelli.

Genf, Les Artichauts, 6. Febr. 66.

Mein theuerſter Freund!

Das neue rührende Zeugniß Deiner Liebe, Dein traurig-werther Brief, ward mir einige Zeit von meinem Diener vorenthalten: Ich erſchien nach meiner Zurückkunft aus Südfrankreich ſo angegriffen, daß man glaubte, einige Tage ſchmerzliche Eindrücke von mir fern halten zu müſſen. Als ich den Brief erbrach, erkannte ich, daß er noch keine Antwort auf meinen Brief von Marſeille, ſondern erſt auf mein Telegramm von dorther enthielt. Ich glaubte nun, dieſe müßte alsbald nachfolgen, und vermuthete, da mein Bekanntwerden mit Deinem Briefe ſich verzögert, müßte ein zweites Schreiben jeden Tag eintreffen. Doch warte ich nun nicht länger mehr, und fühle, genug der Pflichten zu erfüllen zu haben, und nicht erſt noch die Häufung meiner Verbindlichkeiten abwarten zu müſſen, um Dir zu ſagen, wie ſehr ich Deiner unvergleichlich ſchönen und aufopfernden Freundſchaft mich verpflichtet fühle!

Dank Deiner ſo ruhigen und genauen, und deshalb ſo ergreifenden Berichterſtattung! Dank Deinem Eifer und Deiner liebevollen Sorge, den fernen Freund in ſo ſchrecklich wichtigem Werke zu vertreten! Dank der Zartheit, mit der Du meine Verpflichtung mir ſo leicht zu machen ſuchſt! Daß die Dahingeſchiedene Dir und Deiner Familie nahegetreten war, nimmſt Du zum freundlichen Vorwand, alle ſchwere Sorge, die Du dem Freund zu Liebe zu tragen hatteſt, als eine Dir unmittelbar nahe gelegene Herzensſache darzuſtellen. — So hat denn auch dieſes traurige Ereigniß dazu gedient die hohe Schönheit Deiner Freundſchaft mir in neuem, wahrhaft himmliſchem Lichte aufgehen zu laſſen. Ich erkenne ſie ganz, und glaub es und hoffe, Du biſt meiner innigſten Erwiderung verſichert!

Dank auch meiner Schweſter Luiſe aus vollſtem Herzen! mit dem Deinigen gleichzeitig wurde ihr gefühlvoller Brief mir übergeben.

Dank Allen, die meinem armen, traurig-ſeligen Weibe, letzte Liebe und Ehre bezeigten.

Es iſt mir unmöglich, dieſen Dank öffentlich auszudrücken, da ich als Menſch in keiner Weiſe mehr mit der Oeffentlichkeit zu thun haben wünſche.

Aus reiner Noth bin ich gezwungen, mit behutſamſter Sorgfalt auf Ruhe bedacht zu ſein: die Steigerung meines Leidens, übermäßige Aufgeregtheit des Nervenſyſtems nöthigt mich namentlich auch aus Rückſicht für Andere jedem Umgange auszuweichen, da ich über nichts, auch das Geringſte nicht, ruhig ſprechen kann, und durch meine ungemeine Reizbarkeit nur unangenehme Eindrücke bei Anderen hervorbringe. Demnach lebe ich z. B. hier gegenwärtig in vollendetſter Abgeſchiedenheit. Vielleicht glückt es mir, durch endliches Wiederaufnehmen künſtleriſcher Arbeiten mir auch einige Ruhe wiederzugewinnen.

Dann — bald — einmal zu Dir, Du Treueſter, Edelſter der Freunde! Gewiß, — bald drücke ich Dir wieder die Hand! — Leb' wohl und ſei innigſt gegrüßt von Deinem ewig dankbaren

Richard Wagner.

237. An Julius Fröbel.

Luzern, 11. April 1866.

Mein verehrter Freund!

Ihr Brief mußte mir von Genf hierher nachgeſchickt werden: verzeihen Sie ſomit die Verzögerung meiner Antwort!

Aus Ihren Andeutungen muß ich erſehen, daß Ihnen mit der Nichtzuſtellung Ihres mir anvertrauten Schreibens an den König von Bayern ein Dienſt geleiſtet iſt. Noch vor wenigen Wochen überlegte ich, was damit zu thun ſei. Die in politiſcher Beziehung gänzliche Unmündigkeit des jungen Fürſten iſt mir ſo klar geworden, daß ich — für jetzt — jeden Verſuch, mich an ſein Urteil nach dieſer Seite hin zu wenden, aufgegeben habe. Sie ſelbſt haben an der unverſchämten Behandlung ſeitens des eigentlichen politiſchen Geſchäftsführers Bayerns erfahren, wie — kindlich es in dieſer Beziehung um den immerhin von mir noch als höchſt hoffnungsvoll angeſehenen jungen Mann — eben zur Zeit noch ſteht. Ihnen dieß weiter zu erklären, werde ich nicht nöthig haben. Die höhere Staatskunſt iſt jetzt einmal in die Domäne des gemeinſten bureaukratiſchen Metiers verfallen. Vor dieſer widerlichen Maſchinerie erſchrickt der phantaſievolle Jüngling, und ſein Schrecken äußert ſich vor der Hand noch als ein ſcheuer Reſpekt. Warten wir ab,*) — — — — — — — — — — Meine perſönliche Lage war bisher nicht erfreulich: meinen Entſchluß, mich gänzlich von München zu wenden, erſchütterte die ergreifendſte Kundgebung der großen Liebe des Königs zu mir und ſeines Wunſches, an keine andere dauernde Niederlaſſung als die begonnene in München zu denken. Der Schreck über die in dieſem Sinne ausgeſprochenen Wünſche des Königs ſcheint bei den Herren in München groß geweſen zu ſein. Meiſter Pfordten ward von ihnen wieder vorgeritten und mußte dem Könige von neuem drohen, bei meiner Zurückkehr ſein Portefeuille niederzulegen — was „bei den jetzigen acuten Zeitverhältniſſen großes Unglück über Bayern bringen müßte". — Ich bin nun ſo glücklich geweſen, hier — am Luzerner See — ein für mich geeignetes Landhaus zu finden, welches ich auf ein Jahr gemiethet habe. Dieß erſt verſpricht mir, mit produktiver Luſt meine Arbeiten wieder aufnehmen zu können. Der König, der dieß neuerdings erfuhr, war darüber beſtürzt und beſchwor mich in ſchönſter und wahrhaft begeiſternder Hingebung, ſogleich eines ſeiner Jagdſchlöſſer in Oberbayern zu beziehen, um in einigen Monaten ungeſtört mein Münchner Haus wieder zu beziehen. Es koſtete mich in Betreff der Gefühle, welche in mir hier niederzukämpfen waren, große, mühevolle Noth, bei meinem Entſchluſſe zu verharren und dem herrlichen jungen Manne dieß anzukündigen. Doch — wird es nun dabei bleiben. — So ſchwer und unberechenbar die Entwicklung dieſes letzten hochbegabten deutſchen Fürſten zur vollen, dem deutſchen Volke zum Heil beſtimmten Reiſe fallen möge, bleibt doch mein Glaube an ihn — aber einzig an ihn — unerſchütterlich fort. Den Schlüſſel zu dem, was ihn bewegt, bildet und zu Großem beſtimmen wird, — dieſen beſitzt Herr v. d. Pfordten nicht, dieß verſichere ich Ihnen. Da ich nun aber glaube, ihm unendlich näher zu ſtehen als namentlich ſelbſt auch ſein ſo koſtbarer Auswärtsminiſter, ſo können Sie ſich wohl leicht denken, daß ich, um einem höchſten und erhabenſten Zwecke zu dienen — dem einzigen, deſſen Erreichung mich zu irgendwelchen Compromiſſen beſtimmen dürfte, an ein Compromiß mit Herrn v. d. Pfordten am allerwenigſten denke. Wem dieſer ſonderbare Parvenu dient, wird er vielleicht wiſſen — vielleicht weiß er's auch nicht: — ich weiß es aber — und dieſe Wiſſenſchaft iſt traurig.

---

*) Einige Sätze ſcheinen im Original abſichtlich getilgt zu ſein.

Es ſcheint aber, dieſes eine Pf. hat Ihnen neuerdings nicht ſo übel — — — — — — — — — zu viel Politik! — Aber, genug von dem unerfreulichen Zeuge! Schön iſt es, und es freut mich, daß Sie wieder Luſt haben, es dießſeits des Ozeans auszuhalten. Gut iſt's am Ende doch auch, daß Sie von Ihrem öſterreichiſchen Engagement los ſind. Daß Sie mit der Anerkennung Ihrer geiſtigen Wirkſamkeit zufrieden ſind, iſt für mich ein ermuthigend ſchönes Zeichen. Auch mich ſtimmt dieß hoffnungsvoll, denn dies eine wird mir immer klarer — mit Deutſchlands Wiedergeburt und Gedeihen ſteht und fällt das Ideal meiner Kunſt: nur in jenem kann dieſes gedeihen! — So wirken wir denn vereint, und hoffen wir ernſtlich, uns bald auf einem würdigen Schauplatze gemeinſamer Wirkſamkeit dauernd begrüßen zu können.

Herzlich ergeben der Ihrige
Richard Wagner.

238. An Heinrich Porges.

Lieber Heinrich!

Ihre Aufſätze machen mir große Freude: was ich ſoeben wieder las hat mich ſehr ergriffen. Laſſen Sie ſich dieß einfach geſagt ſein! Verzagen Sie nicht: mir treu geweſen zu ſein, ſoll Sie nie gereuen! Mag mein junger König fehlen und ſtraucheln, ſo vertraue ich doch feſt auf ihn; es hat mit ihm eben eine beſondere Bewandniß. Zwar bittet er mich dringend im Herbſt für dauernd wieder nach München zurückzukehren; doch muß ich meine Zuſage an Bedingungen knüpfen, von denen ich noch nicht weiß, ob er ſie um dieſe Zeit ſchon erfüllen kann. Er iſt eben noch zu jung und unerfahren in den Geſchäften. Hier habe ich für ein Jahr in wundervoller Lage ein Landhaus gemiethet, wo ich mich endlich wieder ſammeln und arbeiten will: auch das ſchöne, ſchöne Kiſſen Ihrer lieben Frau, für das ich ihr in einem (wie es ſcheint — verloren gegangenen) Brief ſchon zu Weihnachten dankte ſoll nun endlich zum Genuß hergerichtet werden. Wollen Sie mich hier beſuchen, ſo ſeien Sie meine Gäſte: es iſt hier über alle Vorſtellung ſchön und heilig.

Kehre ich nach München zurück, ſo geſchieht dieß, wie geſagt, nur unter Bedingungen, welche auch die Möglichkeit Ihrer wohlanſtändigen Ueberſiedlung dorthin mit in ſich ſchließen. Da ich endlich auf meinen König doch unerſchütterlich feſt vertraue, ſo hoffe ich demnach auch, und ſchließe mit einem energiſchen: auf Wiederſehen.

Luzern
Landhaus Tribſchen
2. Mai 1866.

Ihr
Richard Wagner.

Standhartner, der bei aller Freundſchaft es einmal wieder unmöglich findet, mir eine Zeile zu ſchreiben, bitte ich einfach zu fragen, ob „Kiſſinger" oder „Vichy" — und mir kurz die Antwort zu berichten. (Immer Geſchäfte!!!)

239. An Karl Graf Enzenberg.*)

Hochgeborener Herr Graf!

Ihr ſchöner Brief hat mich tief erwärmt und erfreut. Nehmen Sie meinen innigſten Dank für die edle Meinung, die Sie von mir hegen. Mir iſt es längſt zur Überzeugung gekommen: mit Deutſchland ſteht oder fällt mein Kunſtideal. Nur das Deutſchland, das wir lieben und wollen, kann mein Ideal verwirklichen helfen.

Auch mir ſchwebt der ernſte deutſche Hymnus vor, der ſchlicht und feierlich unſern Willen zur That begeiſtern möge: nicht Tage des Sinnens, ſondern der Augenblick der Begeiſterung, der Noth, der Entzückung werden mir das Beſte eingeben. Die Tage der äußerſten Gefahr ſind nah: möchten die Fürſten ſie begreifen; beſſer als ihre Diplomaten wird der Sänger ihren Ruf an das Volk auszurichten wiſſen.

---

*) Der badiſche Patriot Karl Graf Enzenberg hatte in einem ſehr warm gehaltenen Briefe (1866) dem Meiſter den Gedanken der Schöpfung einer großen deutſchen Nationalhymne nahegelegt. In Wagners Geiſt hatte dieſer Gedanke bereits Raum gewonnen. Vergl. den Artikel „Zur Vorgeſchichte des Kaiſermarſches". Allg. Muſik-Ztg. 1884, Nr. 49.

Seien Sie gewiß, daß ich Ihrer edlen Mahnung gedenken werde! Hoffen und ſtreben wir!

Mit innigem Grüßen herzlichſter Hochſchätzung

Euer Hochgeboren ergebenſter

Luzern, Richard Wagner.
den 15. Juni 1866.

240. An Heinrich Porges.

Mein lieber Heinrich!

Es iſt hübſch von Euch, daß Sie wenigſtens an meine Vreneli ſchreiben, — als ob Unſereines gar nicht da wäre. Auf dieſe Weiſe dachten Sie wahrſcheinlich um die Nachfrage wegen der Partitur zu kommen? Welches Ihnen aber nicht gelingen wird. Kind, die Walküre muß ich abſolut ſofort haben, um ſie neu gebunden dem Könige für den 25. d. M. zu ſchenken. Sind Sie mit der Copie noch nicht fertig, ſo ſollen Sie dieß eher nachher nachholen können. Jetzt — muß ich mein Original haben. Alſo, — bitte! ſchicken Sie es.

Der König verlangt außerdem ſehnlichſt nach der Fortſetzung Ihres Triſtanaufſatzes und ſchrieb mir darum. Will Brendel nichts weiter davon drucken, ſo bitte ich alſo ſchicken Sie mir das Weitere im

Manuſkript für den König, welches Ihr Schade nicht ſein ſoll.

Daß das ganze Bülowium jetzt bei mir iſt, wiſſen Sie. Er hat auf unbeſtimmte Zeit Urlaub, — für jetzt die beſte Form des Abwartens. —

Geſtern kam auch Draeſeke zum Beſuch auf einige Tage. So lange ich geſund bin, arbeite ich fleißig an den Meiſterſingern, was mir große Freude macht: bald hoffe ich mit dem 2ten Akte fertig zu ſein. Nächſten Sommer Aufführung in Nürnberg. Halten Sie ſich bereit, hierfür bald von mir Aufträge zu erhalten: Sie müſſen bei der ganzen Unternehmung ein Engagement übernehmen. —

Grüßen Sie die liebe Frau allerſchönſtens von mir und uns. Fritz ſoll nicht wieder krank werden. Standhartner ſoll mir nicht ſoviel ſchreiben. Und die ganze Porgeſerei ſoll wohl leben! —

Gott der grundgütige ſegne und beobachte Sie im Namen ſeiner Allweisheit! —

Seien Sie prompt, und Sie entgehen dem Teufel!

Von Herzen der

Ihrige

(ohne Belagerungszuſtand)

Luzern 2. Aug. 1866. R. W.

241. An Heinrich Porges.

Liebſter Heinrich!

Noch ſchönen Dank für Ihre Antwort: die Zurückſendung der Partitur würde mir allerdings größere Freude gemacht haben, wenn Sie dieſelbe bereits mit der ſehnlich erwarteten Abſchrift Ihrer Freundeshand hätten begleiten laſſen können. Gott, wie lange müßten Sie brauchen ſo eine „Oper“ zu ſchreiben, wenn Sie ſchon zur Copie ſo viel gebrauchen! Doch, Scherz bei Seite! Ich kann jetzt gleich das Original nicht wieder vom König, dem ich es zu ſeinem Geburtstage geſchenkt habe, zur Vollendung der Abſchrift zurückerbitten, und etwas Zeit muß darüber verſtreichen. Doch gedenke ich unſere gegenſeitigen Schulden in dieſem Betreff mit Nächſtem zum Ausgleich zu bringen! —

Jetzt ein Zukunftsgeſchäft! — Noch ſieht es zwar wirr und nicht gerade unternehmungsluſtig in meinem Gemüthe aus: dennoch geht die Arbeit der Meiſterſinger vorwärts, und läßt mir mein ſonderbares Schickſal dieſen Winter nur einigermaaßen die erſehnte Ruhe, ſo ſteht der Vollendung der Partitur gegen Neujahr keine Unmöglichkeit entgegen. Unter ſolchen Umſtänden will ich es als ein Gottesurtheil für die Aufführung des Werkes ſchon im nächſten Sommer anſehen, wenn es mir jetzt gelingt, mich für dieſe Zeit des Darſtellers des „Hans Sachs“ zu verſichern. Als dieſen habe ich gegenwärtig nur Beck im Auge. Standhartner bat ich bereits vor Monaten, mit Beck deßhalb Rückſprache zu nehmen, natürlich — erfolgte keine Antwort. Nun rekurrire ich wieder an Sie, als wohlbekannten pünktlichen und zuverläſſigen Mann und und Freund. Alſo: Suchen Sie Beck auf, (was — ich ſage es Ihnen — nicht ohne Umſtände iſt, da der ſonderbare Menſch aus geheimen Gründen in ſeinem Hauſe nicht empfängt): ſind Sie ſeiner habhaft geworden, ſo ſuchen Sie weiter nichts herauszubekommen, als ob er ſeinen nächſtjährigen Urlaub gänzlich mir und meinem Unternehmen zuwenden will und kann. Iſt er noch frei, ſo wird ſich Alles Uebrige finden. Ich verſtehe, daß er 1. wegen des Honorares vollſtändig befriedigt, 2. wegen der Partie zu ſeiner Beruhigung verſichert werden ſoll. Kommen wir ſoweit mit Beck auf's Reine, ſo ſoll das weitere Unternehmen darnach eingeleitet werden, und ich ſorge dafür, daß Sie auf ein Jahr als Intendant und artiſtiſcher Geſchäftsführer deſſelben Ihre entſprechende Beſtallung erhalten. Ihre Aufgabe würde dann ſein, nach Nürnberg zu gehen, ſich genaue Kenntniß der dortigen Theaterverhältniſſe und Kräfte zu verſchaffen, mit dem Theaterdirektor ſich zu verſtändigen, die brauchbaren Mittel zu verzeichnen, die beſonders zu acquirirenden anzugeben, zur Kenntnißnahme von geeigneten Künſtlern die nöthigen Reiſen zu unternehmen, und ſo mit allem Geſchäftlichen mir in der Art an die Hand zu gehen, daß wir nächſten Sommer Muſteraufführungen der Meiſterſinger, welche eben in Nürnberg ſelbſt, wenn auch unter dem Protektorat des Königs von Bayern u. für ſeine Rechnung ſtattfinden ſollen, wirklich zu Stande [zu] bringen. Hierfür erbitte ich mir alſo im Ganzen die Zuſage Ihrer Geneigtheit. Aber — vor Allem — Beck (nicht Beckmeſſer!)

An dieſe Muſteraufführungen knüpfe ich die kühne Idee der Gründung unſrer deutſchen Kunſtſchule in Nürnberg. Nur dort kann und ſoll ſie ausgeführt werden. Glückt Alles, ſo — treffen wir dort wieder zu dauernder gemeinſamer Thätigkeit zuſammen. —

Dieß gänzlich unter uns! Wehe Ihnen, wenn von dieſem Projekt etwas in den Zeitungen verlautet! Spieß, Rad u. Galgen das mindeſte!!

Liebe Kinder! Für jetzt ſteht Alles ziemlich elend. München iſt uns unmöglich geworden. Mein Haus laſſe ich jetzt vollſtändig räumen, und laſſe meine Leute hieher nachkommen. Bülow's haben mich heute verlaſſen, um in München ebenfalls aufzuräumen: er gedenkt es für dieſen Winter mit Baſel zu verſuchen. All mein Hoffen ſteht auf die Vollendung und Aufführung der Meiſterſinger gerichtet: dieſe können allerdings eine große und glückliche Wendung herbeiführen. Und ſie ſollen es auch. Der König iſt treu und gut, aber — er hat keine Kraft, um ſeiner Leute Herr zu werden: es hat mir zwar viel Noth gekoſtet, ihn zum Verzicht auf meine Rückkehr zu beſtimmen; endlich mußt er's doch, um mir Ruhe zu geben. Der Nürnberger Plan begeiſtert ihn nun. —

So! das hatte ich Ihnen von mir zu melden! — Ich übergehe, mit welchem Kummer ich ſtets noch darauf zurückblicke, daß auch Sie ſo hart in mein Schickſal mit verflochten wurden. Gewiß ſollen Sie an allem Gelingen ebenſo ernſtlichen Antheil haben!

Leben Sie wohl! Grüßen Sie die kleine, gute Frau und ihre freundlichen Verwandten herzlichſt von

Ihrem

treu ergebenen

Luzern 1. Sept. 1866. Richard Wagner.

242. An Heinrich Porges.

Liebſter Heinrich!

Seien Sie ſo gut, dem Vorzeiger dieſes, Herrn H. Richter, welcher jetzt zu mir reiſt, um meine neuen Partituren zu copiren, Ihre Abſchrift der Walküre, ſo weit ſie fertig iſt, zur Zuſtellung an mich zu übergeben; er ſoll ſie gelegentlich mit vollenden.

Sie, Liebſter, ſollen nun bald anders zu thun bekommen. Die Bedeutung der letzten Veränderungen in München haben Sie wohl verſtanden: jetzt hab' ich nur zu halten, daß nichts übereilt wird. Großes und Gründliches ſteht bevor: man wünſcht bereits ſehr lebhaft Ihre Ueberſiedelung nach M. Ich werde Sie dazu auffordern, ſobald eine feſte und bedeutende Grundlage Ihnen zugleich geboten wird. Jetzt nur eine letzte Geduld. Wegen der Meiſterſinger bald ausführliche Aufträge für Sie

Viele herzliche Grüße von

Ihrem Richard Wagner.

Luzern.

17. Okt. 1866.

Bitte um die N. fr. Preſſe mit den Enthüllungen über Pf.meiſter.*) —

243. An Dr. Schanzenbach.**)

Geehrteſter Herr!

Die Verſicherungen ernſtlichſter und angelegentlicher Theilnahme für mich, welche Ihr letztes höchſt dankenswerthes Schreiben enthält, verpflichten mich Ihnen von Neuem, und veranlaſſen mich umſomehr zu einigen weiteren Mittheilungen, als ich zu erkennen glaube, daß bei Ihrem warmen Gefühl für den König und ſein Land, und bei der günſtigen Stellung, in der Sie ſich jetzt zu einem höchſt einflußreichen bayeriſchen Staatsmann befinden, dieſe Mittheilungen, indem ich ſie Ihnen mache, mich von einer Laſt befreien, die ich bisher durch mein Schweigen mir auferlegen mußte, weil ich niemand erſah, dem ich, ohne meinen erhabenen Freund ſelbſt zu berühren, über das, was mich bedrückte, mich mittheilen konnte.

---

*) Hofrat Pfiſtermeiſter, der Sekretär des Königs.

**) Der Adreſſat war eine Perſönlichkeit, die damals mit maßgebenden politiſchen Faktoren Fühlung hatte.

Dieſer Brief kennzeichnet in lapidarer Weiſe die damalige Situation und läßt die Perſönlichkeiten und die Verhältniſſe mit plaſtiſcher Deutlichkeit vor unſer Auge treten. Freilich ſpricht aus den Worten des Meiſters auch die große Verſtimmung und Bitterkeit des ſo ſchwer Gekränkten und Mißverſtandenen und bei der Verwirklichung ſeiner höchſten künſtleriſchen Ideale ſo verhängnisvoll Gehemmten. Dieſe berechtigte Verſtimmung tritt bei der Beurteilung der äußeren politiſchen Verhältniſſe Bayerns in der damaligen Zeit und in der Beurteilung der dafür verantwortlichen Männer beſonders hervor. Einige Stellen, die geeignet ſein könnten, perſönliche Empfindungen noch Lebender zu verletzen, ſind punktiert.

Sie werden bereits erfahren haben, daß auf meine herzliche Vorſtellung deshalb Se. Majeſtät darein willigt, daß ich Ihn erſt nach dem Schluß der Kammerſeſſion — etwa Ende März beſuche: dem gleichzeitig neu bekräftigten Wunſche meines Gönners, das gegen meinen Willen mir aufbewahrte Grundſtück in München dann wieder zu beziehen, um dauernd daſelbſt mich niederzulaſſen, werde ich nicht entſprechen, und deshalb mich nun ſchriftlich über die Gründe hierzu erklären müſſen, da der viel geeignetere mündliche Verkehr hierüber dem Fürſten Hohenlohe Verlegenheiten bereiten könnte. Ich werde mich bemühen, meine Weigerung, dem königlichen Wunſche zu willfahren, ſo zu motiviren, daß daraus dem Fürſten Hohenlohe nicht der mindeſte Schatten entſteht, welcher in das ſo höchſt nöthige Vertrauen des Königs zu ſeinem erſten Miniſter fallen könnte. Ich werde zugleich meinem erhabenen Freunde genau zeigen, wie er ſich volle Beruhigung und Befriedigung in Betreff der von Ihm ſo feurig und leidenſchaftlich ausdauernd gehegten Wünſche für das Gedeihen künſtleriſcher Schöpfungen und Leiſtungen zu verſchaffen habe, deren Bedeutung von Ihm ebenſo kräftig und innig erkannt iſt als ſie von Seinen ſeitherigen Beamten, ſowie von den bisher in München beſtellten Kunſtpflegern verkannt und gelegentlich verhöhnt wird. —

Die in Bezug hierauf zu treffende Übereinkunft wird zugleich dazu dienen, mir einige nöthige Ruhe und genügende Befriedigung zu geben, ſo daß mein Verhältniß zu dem Könige von Bayern einen für keinen Miniſter der Welt anſtößigen, und ſelbſt die pöbelhaft verhetzte öffentliche Meinung wohl beſchwichtigenden Anſchein gewinnen ſoll. Und daß es eben nur dieſen Anſchein gewinne, kann mir, der ich durch jenes außerordentliche Verhältnis in einen Kreis von Beunruhigungen und Agitationen gezogen worden bin, denen ich durch jede Vorkehrung auf das angelegentlichſte auswich, und der ich dadurch auf eine Weiſe gepeinigt worden bin, daß ich die gemeinſte bürgerliche Noth dem vorzuziehen geſonnen bin, nur erwünſcht ſein und einzig erſtrebenswerth dünken. — Dieß, was mich betrifft. —

Anders aber erkenne ich die Aufgabe des Mannes, der ſich berufen, ſowie der Eigenſchaften und des Willens mächtig fühlt, dem bayeriſchen Staat zu der ihm ſchmählich verloren gegangenen Würde zu verhelfen. Dieſem mußte es erſichtlich ſein, daß die ſeit anderthalb Jahren gegen mein Verhältniß zum König von Bayern gerichteten Agitationen Motive und Thatſachen in ſich ſchließen, welche ihm nicht nur nicht zu ignoriren, am allerwenigſten zu ſekretiren, ſondern im Gegentheil auf das kräftigſte an das Licht zu bringen und der ſtrengſten Ahndung der Gerechtigkeit zuzuweiſen ſeien. Oder glaubt der Fürſt von Hohenlohe, daß in Bayern ein kräftigendes und heilſames Staatsregiment herzuſtellen ſein wird, wenn die dem königlichen Anſehen und der monarchiſchen Würde jahrelang zugefügten ſchamloſen Verunglimpfungen und Preisgebungen nicht in der Art gerächt würden, daß vor Allem die königliche Würde feſt und ehrfurchtgebietend, als einziges und letztes Palladium des ſo ſehr bedrohten bayeriſchen Staates anerkannt ſei?

Ganz unzweifelhaft iſt der Fürſt von Hohenlohe nicht dieſer Meinung, und es würde mir gewiß ſehr übel ſtehen, wollte ich gerade Ihn erſt darauf hinzuweiſen mich genöthigt dünken, wie der bayeriſche Staat nur durch ſeine Dynaſtie, dieſe Dynaſtie nur aber durch die unantaſtbare, ehrfurchtgebietende perſönliche Würde des Trägers der Krone erhalten bleiben kann. Allein, er könnte der Meinung ſein, daß gerade ſein Verhältniß zu mir die Würde des Königs nachtheilig berührt habe; wenigſtens daß dieſes Verhältniß zur Verunglimpfung des königlichen Anſehens Veranlaſſung gegeben habe, und deßhalb es räthlich ſei, gerade die Bedeutung dieſes Verhältniſſes zu ſekretiren. Es würde dieſe Anſicht dann leider nur eine Befangenheit vorausſetzen, die dem Gegner jeden Augenblick wieder Macht über die Bemühungen des Fürſten nach anderen Seiten hin geben würde, und deshalb erachte ich es für nothwendig, daß Se. Durchlaucht hierin ebenſo klar ſähe, als es nöthig iſt, daß er offen und ohne Scheu handle. Wenn gleich ich nun annehmen darf, daß der wahre Sachverhalt beim Verlaufe jener Agitationen und die wirklichen Motive derſelben keinem aufmerkſamen Beobachter unklar geblieben ſind, und jeder Hellſehende deutlich erkannt hat, daß es hierbei unmittelbar auf die Demüthigung, endlich die Beſeitigung des Königs abgeſehen war, und mein Verhältniß zu ihm nur aus dem Grunde zum Vorwand dieſer Agitationen verwendet wurde, weil es am leichteſten war, über einen ſo ſchwierig zu beurtheilenden Menſchen, als welcher ich namentlich auch der herrſchenden geiſtloſeſten bureaukratiſchen Kaſte erſcheinen muß, nach jeder Seite hin die öffentliche Meinung zu verwirren: ſo bitte ich Sie doch, dem Fürſten von Hohenlohe, da Ihnen dieß ohne Aufſehen zu erregen möglich iſt, auf vertraulichem Wege zu ſeiner Orientirung mitzutheilen, was ich nach innerſtem Antriebe demjenigen mich gehalten fühle, von dem ich Heilung für die angerichteten namenloſen Beſchädigungen der königlichen Würde erwarte. Hierbei übergehe ich, weil ſie jedem Wohlwollenden und Klarblickenden von ſelbſt offen liegen muß, eine allgemeine Charakteriſirung meiner Beziehungen zum Könige von Bayern zu geben, und begnüge mich, um die Lage zu bezeichnen, in welche mein königlicher Gönner durch ſeine bisherige Umgebung und Beamtung gebracht wurde, mit der Wiedergabe folgender erlebter Vorgänge.

Bei meinem Beſuche in Hohenſchwangau im November 1865 eröffnete mir der Cabinetsſecretär Lutz die Tendenzen der damaligen königlichen Regierung (in der unverhohlenen Abſicht, meine Mitwirkung dazu zu erlangen) dahin, daß, da man ſich auf Oſterreich nicht verlaſſen könne und noch weniger mit einem deutſchen Parlament zu thun haben wolle, eine Übereinkunft mit Bismarck und der neuen preußiſchen Tendenz im Gange ſei, vermöge deren man zugleich beabſichtige, die bayeriſche Verfaſſung auf ihre Geſtalt von vor 1848 zurückzuführen; da es ſich hierbei um die Wiederherſtellung der vollen königlichen Macht handelte, werde ich — ſo meinte Herr Lutz — als beſonderer Freund des Königs gewiß gern mit der actuellen Regierung gehen. Ich bemerkte hiergegen einzig, daß dieſe Eröffnungen gänzlich zwecklos ſeien, da ich nichts mit der Politik zu thun hätte und namentlich auf die Intereſſen des bayeriſchen Staates mich nicht verſtände; gewiß würde es mir aber wünſchenswerth erſcheinen, wenn dem König mit der Zeit wenigſtens ſo viel Macht zugeſprochen würde, um die Gehälte ſeiner armen Hoforcheſter-Muſiker nur auf ein ſchickliches Maaß verbeſſern zu können. Da ich hiergegen Schwierigkeiten der allerernſtlichſten Art vorfand, konnte ich dem König nicht anders rathen, als ſich nach einem beſonderen Secretär für die Ausführung ſeiner Verordnungen in Kunſtangelegenheiten umzuſehen. Es kam hierbei ein, mir perſönlich durchaus unbekannter, Miniſterialſecretär Riedel in Vorſchlag. Über dieſe meine vermeintliche Einmiſchung in den Beſtand des königlichen Cabinets gerieth man nun in die wüthendſte Beſtürzung, welche ſich ſofort in den bekannten Agitationen des Volksboten offenbarte, in denen der König, wie Sie wiſſen, ungeſcheut dem Geſpött und der Lächerlichkeit zugleich mit preisgegeben ward. Ich erſah gegen dieſe, in keinem Staat und in keiner Geſchichte mir noch vorgekommene, geradewegs unglaubliche Unverſchämtheit keine andere Rettung, als dem König ſofort eine gänzliche Erneuerung ſeines Cabinetſecretariats anzurathen. Da ich keinen Menſchen kannte, den ich ihm vorſchlagen konnte, auch erſah, daß der junge Monarch gänzlich ohne die nöthige Perſonenkenntniß war, gerieth ich darauf, ihm den Verſuch gerade mit demſelben Neumayer anzuempfehlen, welchen jene Herren ebenſo angelegentlich aus dem königlichen Vertrauen zu entfernen gewußt hatten; worauf mir jedoch der König erwiderte, daß dieſer Neumayer ihn beleidigt habe, und ſeine Berufung unmöglich ſei. Hiermit ſchwieg ich: es erfolgte, was Sie wiſſen.

Sie kennen ebenſo die Agitationen, welche dem Beſuche des Königs in Luzern im vorigen Mai folgten: nur um das Wohl meines erhabenen Freundes beſorgt, rieth ich ihm bei der vorwaltenden Kriſis ſich die Voten der tagenden bayeriſchen Kammern für ſein Verhalten zur Richtſchnur zu nehmen. Ich erfuhr, daß die Kammern durch Vorſpiegelung einer mit „150000 Mann echellonirten Armee“ von Herrn v. d. Pfordten ſich zu akklamirenden Voten für denſelben hatten beſtimmen laſſen, und mußte zuſehen, wie der junge Monarch dieſem Menſchen, deſſen bismarckiſche Tendenz mir durch Lutz ein halbes Jahr zuvor enthüllt worden war, und der nun, aus reiner . . . . . . Bayern in einen Krieg verwickelte, der dem Lande 60 Millionen und Land- und Ehrenverluſt bringen ſollte, ein überſtrömendes Lobſchreiben zuſtellte, weil — er eben von allen Seiten verrathen und betrogen war. Ich ſchwieg, — aber ich litt mehr, als irgend ein bayeriſcher Unterthan leiden konnte. Da theilt mir — nach dem Frieden — der König durch den Telegraphen — durch den Telegraphen! — ſeinen Entſchluß mit, die Krone niederzulegen und — zu mir zu kommen! So weit hatten alſo dieſe Elenden den einzigen deutſchen Monarchen gebracht, auf den jeder, der ihn näher kennt, noch die letzte Hoffnung auf Deutſchland begründen muß!! — Ich erklärte ihm, daß ich gänzlich vor ihm verſchwinden würde, wenn er ſeinen Entſchluß ausführte: in meiner Verzweiflung gab ich ihm dagegen den einzigen Rath, ſofort dem Fürſten von Hohenlohe ſich anzuvertrauen, ihm ſeine Lage zu entdecken, und ſeinen Rath über dieſelbe, ſowie über die Angelegenheiten des Landes einzuholen. —

Dem Könige war dieſer Rath nicht recht, die Hauptkunſt derjenigen, die ihn bisher zu beherrſchen ſuchten, war es geweſen, ihn nicht gegen Ideen und Prinzipien einzunehmen, denn dazu waren ſie zu geiſtlos und eingebildet, ſondern gegen diejenigen Perſonen, die ihrer Macht irgendwie gefährlich dünkten. Ich beſtand auf nichts, erklärte ſelbſt auch den Fürſten in keiner Weiſe zu kennen, ſondern ſeinen Namen nur genannt zu haben, weil er eben mir auch, und zwar in guter Bedeutung genannt worden war. Doch verwies ich von neuem darauf, daß dem jungen Monarchen vor Allem ein unabhängiger Mann, der wirklich eine Meinung und einen Willen habe, noth thue, und daß ein ſolcher Mann, wenn nicht irgendwo ein intelligentes und moraliſches Genie auftauche, mit einiger Sicherheit nur in den Reihen der echten und wirklichen Ariſtokratie, in hoher perſönlich mächtiger Stellung anzutreffen ſein könnte; was aber dem durch das bureaukratiſche Regime ſo tief geſunkenen Bayern jetzt unerläßlich ſei, wäre eben ein ſolcher Staatsmann, der, wenn er Rückſichten nach außen zu nehmen habe, zu gleicher Zeit auch von außen Rückſichten auf ſich in Anſpruch nähme. Hierauf ſchwieg der König. Ich ſah dem immer größeren Verfall der politiſchen Lage Bayerns und der königlichen Würde zu; der Schmerz überwältigte mich: ich konnte es nicht mehr ertragen, gefliſſentlich oder ungefliſſentlich in der Neigung des Königs zu mir und meiner Kunſt von der öffentlichen Meinung Europas den Grund der Schwäche ſeiner

Regierung bezeichnet zu erſehen, und erklärte meinem Freunde nun, daß ich für immer von ihm ſcheiden, jeder ſeiner Wohlthaten entſagen und gänzlich von ihm verſchwinden müßte, wenn er ſich nicht zu Entſchlüſſen aufraffte, die ſeinem Lande zum Heile gereichten. Sie kennen den Erfolg hiervon. Der Fürſt Hohenlohe ſteht jetzt da: in ſeine Hände iſt das Wohl Bayerns gelegt. Wenn nun der verdrängte Feind mich als die Urſache dieſer Veränderung bezeichnet, ſo frage ich den Fürſten Hohenlohe, ob er Grund hat, ſich meines Einfluſſes auf das Gemüth des Königs zu ſchämen, und ob es nicht vielmehr an ihm, dem Fürſten ſei, frei zu bekennen, daß ich mir ein Verdienſt um das Land Bayern erworben habe? —

Doch ſo iſt es nicht gemeint, daß ich Dank, Anerkennung, ja nur öffentliche Beachtung für meine Dienſte verlange. Ich pflege mit Abſicht meine größeſte Abgeſchloſſenheit, um auch nie nur in die leiſeſte Verführung zu gerathen, über meinen Antheil in der Wendung der Dinge in Bayern mich in irgend welcher Weiſe zu erkennen zu geben. Daher habe ich ſelbſt auch Ihnen dieſe Bekenntniſſe nur gemacht, nachdem ich erkannt, daß Sie Ihrer Geſinnung nach ein gleiches Intereſſe mit mir haben, nichts davon in die Öffentlichkeit gelangen zu laſſen: nur das mögen Sie begreifen, daß es mir daran liegt, den Fürſten von Hohenlohe genau davon unterrichtet zu wiſſen. Meine Abſicht bei dieſem Wunſche iſt, ihm dadurch die nöthige Kraft zu geben, deren er bedarf, um den nichtswürdigen Machinationen der Feinde des geliebteſten Königs die Stirn zu bieten; und ich glaube, daß ihm dieſe Kraft nicht aus einer ängſtlichen Verhehlung meines Verhältniſſes zum König erwächſt, ſondern ganz entſchieden nur dadurch, daß er am rechten Ort und bei rechter Gelegenheit den ...... zeigt, wie die Sachen ſtehen. Vor allem aber wünſche ich Eines: daß der Fürſt dem Könige Ruhe verſchafft, und das entwürdigte Anſehen des Monarchen ſtark aufrichtet. Als eine fortbeſtehende Schmach für den König betrachte ich aber, daß die entlaſſenen Verräther noch jetzt mit allen Zeichen und Merkmalen der königlichen Gnade oben auf ſtehen, ſtatt mit den Zeichen, die ihnen gebühren, gebrandmarkt, dahin geſchickt zu werden, wohin ſie gehören. Ich frage, woher ſoll das Volk ſeine Meinung, ſein Urtheil nehmen, wenn ſtatt Strafe für Verbrechen die höchſten Belohnungen erfolgen? Wenn dagegen den verrätheriſch gepflegten Vorurtheilen fortgeſetzte Nahrung dadurch gegeben wird, daß man die Wahrheit der Verhältniſſe verſchweigt, oder unerörtert läßt?

Ich erwähne einen Fall: noch hat der König nicht wagen dürfen, einem großen, hochverdienten Künſtler, einem untadelhaften Ehrenmann und echten Edelmann, Herrn Hans von Bülow, den geringſten Orden als Auszeichnung zuzuſtellen, während mit den höchſten Orden in einer alles verletzenden Prodigalität verfahren wird, und einem Menſchen, dem .... der erbliche Adel zuerkannt wird? Was ſoll das Volk hierzu ſagen? muß es nicht glauben, H. v. Bülow ſei ein anrüchiger Menſch! Oder — wenn es zuviel Grund hat, das Gegentheil zu glauben, was ſoll es dann vom König, was von ſeinen Räthen denken? —

Doch nun genug! — Was ich auf dem Herzen hatte, davon habe ich mich zur Genüge befreit: an dem Fürſten Hohenlohe ſei es nun, nach eigenſtem

Ermeſſen als vornehmer, edler Herr, der endlich den Platz des bisherigen diplomatiſchen Lohndieners einnimmt, zur Ehre ſeines Königs und ſeines Landes aus meinen Mittheilungen gutdünkenden Vortheil zu ziehen. Was ich für meine Perſon — und zwar unter allen Umſtänden — mir einzig vorbehalten wünſche, habe ich Ihnen früher und heute im Eingang dieſes Schreibens aufrichtig mitgetheilt. Was darüber hinausgeht, betrifft nur meine Wünſche für das Heil des Königs, den ich liebe, und deſſen Land ich zu allernächſt nur um dieſer letzten und ſchönſten Hoffnung meines Lebens willen beglückt wünſche! —

Verzeihen Sie die große Bemühung, die ich Ihnen mit dieſem Briefe mache; erhalten Sie mir Ihr Wohlwollen und ſeien Sie meines Dankes und meiner aufrichtigen Hochachtung verſichert!

Ihr ſehr ergebener

Luzern. 17. Januar 1867. Richard Wagner.

244. An Dr. Schanzenbach.*)

Geehrteſter Herr Doktor!

Nochmals ſage ich Ihnen meinen herzlichen Dank für den kühnen Abſtecher nach Luzern, der mir die Ehre und Annehmlichkeit Ihrer werthen perſönlichen Bekanntſchaft verſchaffte. So danke ich Ihnen denn auch heute für das freundliche Schreiben, mit welchem Sie mir bereits vor mehreren Tagen Nachrichten gaben, die mich allerdings im weſentlichen wohl wenig erfreuen konnten.

---

*) Die eigentümliche Situation, die ſeit Ende 1865 durch die verhängnisvolle Vertreibung Wagners aus der Nähe ſeines königlichen Protektors geſchaffen und in der Folge für das Verhältnis des Meiſters zu München auf Jahrzehnte hinaus maßgebend war, hat außer durch Glaſenapp noch nirgends ſo entſcheidende Beleuchtung gefunden, wie durch dieſe Briefe Wagners aus jenen Tagen. Insbeſondere die Gründe, die ihn zu dauerndem Fernbleiben beſtimmt, im Gegenſatze zu König Ludwigs eifrigem Drängen, ihn zurückzuführen, werden hier deutlich offenbar.

Sie melden mir vertraulich von der ſchwierigen Stimmung, welche dem Fürſten H. [Hohenlohe] fortwährend durch die Intrigen in der Umgebung des Monarchen und das dadurch eher geförderte als geminderte Mißtrauen des Königs gegen ſeinen erſten Miniſter bereitet wird. Mich berührt dies ſehr kummervoll, denn ich würde es für ein unabſehbares Unglück halten müſſen, wenn der Fürſt die Geduld zur Durchführung ſeiner Aufgabe verlöre und der König ſeiner Unterſtützung verluſtig werden müßte. Dieſe Empfindung hege ich rein aus Liebe zu meinem erhabnen Freunde und aus Sorge um ſein Wohl.

Wie wird es mir nun aber möglich ſein, Sie darüber aufzuklären, daß mich hiebei durchaus kein anderes Intereſſe leitet als das ſoeben angegebene Motiv? Daß es meinen mündlich gegebenen ſehr beſtimmten Verſicherungen nicht gelungen iſt, Sie davon zu überzeugen, erſehe ich neuerdings wiederum aus Ihrem ſo ſehr wohlwollenden Schreiben. Ich halte es nun für wichtig, Sie nochmals auf das beſtimmteſte über

---

Dieſer Brief enthält wie ſonſt präziſe Angaben des Meiſters über ſein damaliges Verhältnis zum König ſowie zu deſſen Umgebung. Des weiteren wirft er ein ungemein bezeichnendes, freilich ſehr eigentümliches Schlaglicht auf die Art der „Beförderung“ der zwiſchen München und Luzern verkehrenden Korreſpondenz, ſelbſt der königlichen. Ein merkwürdiger Beitrag zur Aufklärung darüber, mit welchen Mitteln damals „gearbeitet“ und „kontrolliert“ wurde!

mich und meine Stellung zu dieſen Fragen aufzuklären.

Ein perſönliches Intereſſe, zu deſſen Förderung ich der Vermittlung irgend eines Menſchen der Welt beim Könige oder bei dem Staate von Bayern bedürfte, kenne ich gar nicht. Mein perſönlichſter Wunſch iſt, ungeſchoren und vergeſſen, hier, wo ich bin, eine möglichſt lange Reihe von Jahren in tiefſter Ruhe meinen Arbeiten leben zu können: dieſen Wunſch erfüllt mir die treue Liebe des Königs ganz von ſelbſt.

Die durch mich angeregten Kunſtpläne, um welche es ſich über mein perſönliches Intereſſe hinaus handelt, und deren Verwirklichung mich nur unerhörte perſönliche Anſtrengungen und Aufopferungen koſten kann, ſind gänzlich dem feurigen Willen des Königs übergeben: mehr, als mir meiner augenblicklichen Ruhe willen lieb iſt, drängt der eifrige Herr zur Inangriffnahme; alle meine früher entworfenen Pläne ſind genehmigt und zur Ausführung der Zivilliſte überwieſen; einer Intervention weder des Kultusminiſteriums noch des Herrn von Greſſer*) bedarf es dazu im mindeſten Die Ausführung ſtößt ſich gegenwärtig ganz allein an Bülows Zögerung, die höchſt ehrenhaften königlichen Propoſitionen anzunehmen, da er krank und elend iſt und einen womöglich noch größeren Abſcheu gegen eine Rückkehr nach München hegt als ich ſelbſt.

Auch meiner perſönlichen Rückkehr, welche ich in keiner Weiſe als eine dauernde auszuführen gedenke, ſtand bisher nichts anderes entgegen als die Verlegenheit, in welcher der frühere, unentbehrliche Miniſter von der Pfordten den König durch die Erklärung erhielt, er müſſe ſein Portefeuille niederlegen, ſobald ich zurückkäme. Es ſtünde nun in der Macht des Fürſten H., ungefähr denſelben Druck auf den König gegen mich auszuüben, wenn er ungefähr eine ähnliche Erklärung wie Herr von der Pfordten abgäbe. Hat der Fürſt nun kein Intereſſe daran, in dieſem Sinne auf den König zu drücken, ſo halte ich es und dieß, geehrteſter Herr, erlaubte ich mir Ihnen ſtark zu accentuieren — für wichtig und nöthig, daß er dem Könige offen und beſtimmt ſich über dieſen Punkt ausſpreche und — wie ich angab — dadurch beruhigend auf ihn wirke.

---

*) Der Kultusminiſter.

Ich habe zwar kein deutliches Anzeichen davon, daß der König dem Fürſten dieſelbe Marotte, wie ſie Herrn von der Pfordten vom kgl. Hofcabinet eingegeben war, zutraut: er hat mir ſogar mit Freuden berichtet, daß H. mir geneigt ſei. In Betreff des Wunſches des Fürſten, mich noch einige Zeit von München entfernt zu wiſſen, iſt mir aber bereits aufgefallen, daß der König mir mittheilte, er habe dieſen Wunſch zwar nicht vom Fürſten direkt ausgedrückt vernommen, aber man habe ihm dieſe Anſicht desſelben übermittelt und berichtet. Ich weiß nun ferner, daß es im beſonderen Intereſſe der Umgebung des Königs zu liegen ſcheint, der eigentümlichen Scheu desſelben, delikate Fragen direkt mit den betreffenden höchſten Beamten zu verhandeln, dadurch zu ſchmeicheln, daß man ſich als Vermittler u. Berichterſtatter meldet.

Dieſe Vermittler und Berichter — geehrteſter Freund — ſind die Teufel, an welchen das ganze kgl. Staatsweſen Bayerns gegenwärtig leidet. Stößt der Fürſt auf Mißtrauen ſeitens des Königs, ſo möge er ſicher ſein, daß dieſes Mißtrauen ganz vorzüglich damit genährt wird, daß eben die Herren Vermittler und Berichter unter anderm auch dem König übermitteln und berichten, daß Fürſt Hohenlohe etwa äußerſt bedenklich in meinem Betreff geſinnt ſei, auch überhaupt u. ſ. w.

Ich ſage Ihnen dieß: Und wenn es Ihnen als gutem Bayer daran liegt, den Fürſten H. am Staatsruder erhalten zu ſehen, ſo ſuchen Sie ihn zu bewegen, nicht mit dem Kultusminiſter Greſſer, ſondern mit Sr. Maj. ſelbſt ein offenes, beruhigendes Wort über mich zu ſprechen. Ich bin nicht eitel, wenn ich mich ſo wichtig darſtelle, ſondern nur wahrhaftig, und um das Wohl meines erhabenen Freundes beſorgt, den ich liebe, und für den ich ein großes Unglück vorausſehe, wenn er unter ganz nichtigen Vorwänden (unter denen ich auch meine Angelegenheit ganz gern mitinbegriffen betrachte) entſcheidend gegen den Fürſten eingenommen würde.

Und nun noch eine Bitte um Aufklärung. Wie kommt es, daß Ihre Briefe und die des Königs an mich oder Fr. v. B.*) von der gleichen Hand couvertirt und geſiegelt werden? Das iſt ein höchſt ſonderbarer Fall. Noch dazu erhielt ich in dem beiliegendem Couvert an Fr. v. B. einen bereits am 6. Febr. geſchriebenen Brief des Königs erſt am 17. d. M. zu geſandt. Der König theilte mir mit, daß jetzt Graf Holſtein**) ſeine Briefe an mich vermittle. Wie kommen Sie zu der gleichen Vermittlung? Bitte: ein Wort!

Und nun genug von mir der Worte — Sapienti sat!

Seien Sie herzlichſt gegrüßt von Ihrem ſehr ergebenen

Luzern, 20. Febr. 67. R. Wagner.

---

*) Frau C. v. Bülow.

**) Wagner meint natürlich den Grafen Holnſtein.

245. An Dr. Anton Puſinelli.

Lieber, theurer Freund!

Hab' innigſten Dank für Deine Güte! Mit allen Deinen Anordnungen machſt Du mir das Herz leicht: Alles billige ich, und bitte Dich, die beigelegte Summe in dem Sinne zu verwenden, daß ſelbſt, wenn das Grabmal noch etwas höher kommen ſollte, ich jederzeit nachzuzahlen bereit bin. Nur greift mich das Alles ſehr an! —

In Kurzem gehe ich zum Beſuch meines jungen edlen Freundes nach Starnberg, wohl auf ein paar Monate. Im Oktober wollen wir zur Feier ſeiner Vermählung*) die Meiſterſinger aufführen. Ich hab' noch viel an der Partitur zu arbeiten. Hör', Freund, komm zum 12. Oktober, und ſieh' Dir das an: es iſt mein Meiſterwerk, und wird wohl mein populärſtes werden. Dir wird's gefallen! —

Des Glückes Deiner lieben Familie freue ich mich von ganzem Herzen. Oft dictirte ich in den Winterabenden wieder an meiner Biographie: wie warm iſt mir immer, Dich in meinem Leben mir deutlich vorzuführen. Glaub', — wie Dich fand ich wenige, faſt keinen! Leb' wohl! Ich bin einſam und werde für die Lebensregel immer einſam bleiben. Vermuthlich bleibe ich längere Jahre hier!

Treueſten Gruß von

Deinem

Richard Wagner.

Luzern,
7. Mai 1867.

---

*) Dieſe Vermählung kam, wie bekannt, nicht zuſtande.

246. An Heinrich Porges.

Luzern 15. Mai 1867.

Mein lieber Heinrich!

Sie haben ſoeben durch Ihre Arbeit über den 2ten Akt des Triſtan mich ungemein ergriffen und gerührt. Wohl mir, daß ich ſo empfunden und verſtanden werde! — Ich ſage Ihnen damit Alles, und füge dem daher nichts weiter bei. Und wie ich es dennoch genau nehme, theile ich Ihnen doch mit, daß Sie bei Marke in Betreff ſeiner Quaſi-Schuld etwas Unnöthiges, ja Unrichtiges geſagt, und beim Nachſpiel am Aktſchluſſe überhört haben, daß dieß melodiſch aus Marke's Hauptmotive (des Wohlwollens) gebildet iſt, ſomit das Motiv des Selbſtvorwurfes enthält, welches Triſtan oſtenſibel niederwirft. — Das ſage ich eben nur, um Ihnen zu zeigen, wie genau ich auf alle Ihre Interpretationen eingegangen, und wie richtig, ſchön und tief ich ſie gefunden habe. —

Nun bleibe es dabei! „Mit mir ſollſt Du im Paradieſe ſein!“ — Herzliche Grüße der kleinen Frau. Hoffentlich ſehen wir uns Alle bald wieder.

Von treuem Herzen

Ihr Richard Wagner.

247. An Malwida von Meyſenbug.

Triebſchen, 1. Juli 1867.

Liebſte Freundin!

Wahn! Wahn! überall Wahn!

Das iſt jetzt mein Thema! —Daß Sie glauben mochten, ich antwortete Ihnen nicht, weil mir's gut ginge, iſt wieder eines der ſonderbarſten qui pro quo, die vorkommen können. Ihre Briefe, noch die nach Penzing (bei Wien) trafen mich, während Sie in Italien ſchwelgten, in permanenter Auflöſung und Verzweiflung darüber, dieſe Beſtie von Leben nur ſoweit zurecht legen zu können, daß ich nur wenigſtens einmal ein Jahr Ruhe zum Arbeiten hätte. Damals Ihnen zu antworten, wo ich von Tag zu Tag eben nur auf dem Sprunge von einem Abſtand zum andern war, wäre reiner Unſinn geweſen, glauben Sie mir! Nun kam ich nach München: da ging mir's gut, nicht wahr? O, Kind!! Haben Sie eine Ahnung von dem, was ich nun dort endlich noch zu erleben hatte? Oder meinen Sie wirklich, wenn ich mein Auskommen und gute Wohnung hätte, ob ich auch um dieſer unerhörten Gunſt willen nun zerriſſen und in allen Schmutz geſchleppt würde, ginge mir's gut? Gott, alles wieder hinzuwerfen war ich jeden Augenblick bereit; was mich einzig zurückhielt, war die wirkliche Liebe zu meinem jungen, wunderlichen und vielleicht wunderbaren Freund, um den ich mehr gelitten habe, als je um einen Menſchen. Aber — wie könnte ich Ihnen das ſo leicht mittheilen? Ich hab' ihn gerettet und hoffe immer noch, in ihm der Welt eines meiner beſten Werke erhalten zu haben! Sie hörten von meiner Entfernung aus München, im Dezember 1865. Ich ging nach Genf, athmete auf, ſah nach Südfrankreich oder Italien aus, um mich wo gut unterzubringen und endlich einmal wieder arbeiten zu können. Nun! da dachte ich denn an Sie und ſah mich auch nach Ihnen um, denn da mein Entſchluß gefaßt war, nun wieder zu arbeiten, dämmerte mir das „gut" gehen auf, und wenn's gut geht, gedenke ich eben meiner Freunde — nicht umgekehrt, wenn's ſchlecht geht. O, Sie Thörin! — Wie nun erfahren, wo

Sie ſeien? Sie hatten endlich ſeit lange geſchwiegen. Da treffe ich eines Tages bei mir eine Karte von Herzen,*) der mit einer junge Dame bei mir geweſen; auf dem Rücken der Karte hatte die Dame Grüße von Ihnen notirt. Es hieß, man würde wieder kommen. Nun ſuchte ich Herzen, der mir weit ab wohnte, aber ſelbſt auf: die Notiz von Ihnen war mir eine Schickſalsweiſung. Ich traf ihn nicht, zwei-, dreimal. Er ließ ſich dadurch nicht bewegen, mich noch einmal aufzuſuchen. Dieß verdroß mich.

Außerdem ging in meinem Rücken der Teufel wieder los: ich durfte nicht zu weit weg von München, wollte ich die Thronentſagung des jungen Königs verhüten. Im Anfang April 1866 mietete ich dieß Landhaus bei Luzern, wo ich mich nun für 6 Arbeitsjahre niedergelaſſen habe. Schreckliche Nöthe waren noch vorigen Sommer zu beſtehen, doch ſetzte ich die Muſik der Meiſterſinger durch. Endlich einmal wieder ein Werk fertig! Nach München gehe ich nur zu Beſuch. Die Meiſterſinger ſollen Anfang nächſten Winters herauskommen. Zu der Aufführung kommen Sie, hören Sie? Das iſt mein Meiſterwerk, keines reicht an dieſes.

Nun wiſſen Sie alles, ſo wenig es war, was ich Ihnen ſchrieb. Ihre Briefe, namentlich aus Rom, habe ich öfter wieder geleſen. Mit allem ſeid Ihr Frauen doch beſſer dran, die Freude an etwas, einer Umgebung, einem Eindruck, iſt doch immer leichter da. Bedenken Sie nur, daß ich dagegen ein wahres Entſetzen empfand und eigentlich noch empfinde, mich durch all ſo etwas nur erfreuen zu ſollen oder zu wollen. So oft ich's früher verſuchte, wurde ich geradeweges krank und elend — namentlich in Italien iſt mir's ſo gegangen. Mir iſt einzig wohl, wenn ich volle Ruhe zum Arbeiten habe. Alles draußen ſtört,-ſtört, ſtört mich nur. Nun — jetzt war eben dieſe „Ruhe" einmal wieder ſchwer zu behaupten. Sie ſchickten mir jemand nach München? Ja! wie ſchön ſchnell ich wieder von dort fort war! Hier bin ich, immer etwas leidend, mit einem großen und kleinen Hund, einem guten jungen Muſiker als Secretair, in wundervoller Gebirgswelt und componire „Wahn, Wahn! überall Wahn!" Nun laſſen Sie von ſich hören, da ich mich wirklich etwas „gut" befinde. Von Herzen

---

*) Der bekannte ruſſiſche Publiziſt. Vgl. M. v. Meyſenbug: „Erinnerungen an Alexander Herzen“ in den „Stimmungsbildern“ (Berlin 1906).

Ihr Richard Wagner.

248. An Heinrich Laube.

Werther alter Freund!

Ich las vorigen Sommer Ihren großen Roman, d. deutſchen Krieg, und fühlte mich bei der Lektüre wiederholt angeregt, Ihnen ein Lebenszeichen von mir zu geben. Leugne ich es nicht, daß namentlich die Jeſuitenparthie darin, die Vergiftung Bernhards v. W. mich ganz beſonders affizierten. Wie Sie nach einem ſolchen Buche in Ihrer Wiener Stellung ununtergraben zu bleiben hoffen mochten, blieb mir unbegreiflich. Sowie ich etwas von der letzten Wendung der Dinge hörte, ſagte ich meinen Freunden, woher dies käme.

In Winterabenden diktire ich, freundſchaftlich dazu angeregt, meine Biographie; dabei lebte viel Erinnerung auf, und der Blick ſchärfte ſich zu meiner Freude auch für mein Verhältniß zu Ihnen, der Sie im Grunde genommen, der einzige Menſch waren, dem ich wirkliche Freundesdienſte zu danken habe; ich halte Sie für einen der ſehr wenigen rechtſchaffenen Menſchen, die mir begegnet ſind. Mit herzlicher Wärme werde ich ſtets Ihrer gedenken.

Von den Zeitungsgerüchten, welche Sie — ihrer Unwahrheit wegen — veranlaſſen, mir zu ſchreiben, kannte ich nichts; auch hätten ſie, wie Sie wohl denken können, keinen Eindruck auf mich gemacht. In Betreff der Leitung des Münchener Theaters ſcheint ſich noch nichts verändern zu wollen*); Entſcheidendes wird auch wohl nicht herauskommen. Bei meiner ſehr üblen Meinung von der Wirkſamkeit der ſtehenden Theater in Deutſchland und bei meiner beſtimmten Anſicht, daß dieſe Theater, ſie mögen dirigirt ſein, wie ſie wollen, — (eine Anſicht, die ich auch dadurch bekräftigte, daß ich meinen entſchiedenen Abſcheu, je damit zu thun zu haben, dem König ausſprach) — nur die Konfuſion und Verderbtheit des deutſchen Kunſtgeſchmackes vermehren können, habe ich mir ſelbſt auch keinen anderen Antheil mehr zugeſprochen, als etwa nach Möglichkeit dafür zu ſorgen, vorkommenden Falles, wenn etwas von mir gut zur Aufführung kommen ſoll, mit einem weniger rohen und etwas behilflicheren Menſchen, als ich ihn jetzt in München mit der Verwaltung des Theaters betraut ſinde, zu thun zu haben. Es ſcheint nun von ganz beſonderer Schwierigkeit, nur dieſes eine zu erreichen.

---

*) Hier liegt der Kernpunkt von Laubes Geſinnungs-Umſchwung. Laube hatte ſicher gehofft, durch Wagners Einfluß in München als Hoftheater-Intendant angeſtellt zu werden; er hätte aus dieſem Briefe leicht Wagners Anſchauung über ſolche Dinge erkennen können! (Vgl. darüber Glaſenapp IV, S. 253/54; auch Bülows Brief an Raff 11. Sept. 1868: „Laubes Aufſatz [gegen die Meiſterſinger] iſt nichts weiter als die Rache für ſeine Nichtanſtellung als Intendant, worauf er brannte.“) Brief 257 iſt darnach nicht mehr verwunderlich.

Im übrigen danke ich Gott, in abſoluteſter Zurückgezogenheit ruhig hier, vollſtändig aus der Welt, meiner lange verſäumten, produktiven Arbeit mich hingeben zu dürfen: ich bin auf dieſes Glück, welches ich der wunderbarſten Liebe eines jungen Königs verdanke, ſo eiferſüchtig, daß ich vor jeder Unternehmung bange, welche es ſtören könnte.

Haben Sie Dank lieber Laube, daß auch Sie meiner gedachten. Empfehlen Sie mich beſtens meiner vortrefflichen Freundin, Ihrer lieben Frau, und ſeien Sie herzlichſt gegrüßt von

Ihrem

Luzern, 4. Okt. 1867. Richard Wagner

249. An Dr. Anton Puſinelli.

München, 28. Dec. 1867.

Nein! vom Jahre will ich denn doch auch nicht ſcheiden, ohne von ſolch' einem Freunde Abſchied genommen, und den Gruß gewechſelt zu haben! —

Du haſt mich mit Deinem Briefe innig erquickt, mein guter Anton! — Hab' Dank! — Ich leb' in dieſer Welt nur noch wie auf einer Luftinſel von unglaublich Wenigen bevölkert, die mir angehören und zu denen ich gehöre. Wie lohnend dünkt mich's, daß die ſchweren ſieben Dresdner Jahre doch in Einem mir lieb fort leben: das biſt Du — einzig! —

Hier hab' ich mir eine kleine Colonie von drei durch mich begründeten Familien gebildet: bei denen bin ich jetzt, um einigermaßen mit Menſchen zu verlehren. — Nach Dresden komm' ich gewiß zu den Meiſterſingern: dann bin ich nur bei Dir. — Hier ein geſünderer Richard W.! —

Sei gegrüßt und geſegnet

Dein alter Freund.

250. An den Fürſten Chlodwig zu Hohenlohe, bayr. Miniſter d. A.

München 28. Januar 1868.

Euer Durchlaucht fortgeſetztes Wohlwollen ermuthigt mich zu der Mittheilung der beiliegenden Blätter, welche nichts anderes als die nicht zum Druck gelangten Schlußartikel meines Aufſatzes „Deutſche Kunſt und deutſche Politik“ enthalten. War es gewagt, auf dem Wege der journaliſtiſchen Veröffentlichung die wenigen wahrhaft gebildeten Köpfe und ſelbſtändigen Charaktere aufzuſuchen, an welche ein für alle Mal der Autor ähnlicher paradoxer Unterſuchungen ſich wenden kann, ſo möchte ich nun, da ich von jenem Wege zurückzutreten mich genöthigt ſah, wenigſtens des Troſtes mich nicht beraubt wiſſen, von einem Vorzüglichſten jener Wenigen bis zu Ende gehört worden zu ſein. Da ich hiermit nicht die mindeſte, auf irgend einen praktiſchen Zweck gerichtete Abſicht verbinde und einzig den Wunſch hege, Euere Durchlaucht möchten dieſe Muße finden, die Blätter durchzuſehen, geſtatte ich mir heute meinem Verlangen nachzugeben. In tiefſter Verehrung und treueſter Ergebenheit verharrend als Ew. Durchlaucht unterthänigſter Diener

Richard Wagner.

München, 28. Januar 1868.

251. An Dr. Anton Puſinelli.

Lieber alter Freund!

So ſpann' doch einmal Alles an, und mach' es möglich, daß Du zu den Meiſterſingern hierher kommſt. Erſte Aufführung ſehr beſtimmt am 21. Juni. — 2te am 25ten. Du erlebſt das nicht wieder, denn nie wieder werde ich mich einer Aufführung mit ſolcher Sorgfalt annehmen können. Es wäre doch ſchön, wenn Du es mitgenöſſeſt, und glaub', es hat etwas zu bedeuten. Gewiß, ich denke — Du müßteſt kommen!! —

Verzeih' meine Kürze: meine Erſchöpfung iſt groß; die Früchte davon ſollten doch nicht ohne meinen alten treuen Freund gepflückt werden.

Von Herzen

Dein

Richard W.

München
11. Juni 1868
(bei Bülow.)

252. An Verena Stocker.*)

Liebes Breneli!

Da ich ſehr in Anſpruch genommen bin, hat Frau v. B. für mich Ihnen nöthige Mitteilungen gemacht. Doch melde ich Ihnen gern noch in wenigen Zeilen daß, wenn der Arzt Ihnen jetzt von einer immerhin nicht ganz anſtrengungsloſen Reiſe abräth, auch ich, lediglich aus Beſorgniß für Sie, dieſem Rathe beitrete. Es thut mir recht leid, daß Sie dann den hieſigen ſchönen Aufführungen nicht beiwohnen ſollen, was ich Ihnen mit wahrer Freude gegönnt haben würde. Andrerſeits ſollen Sie aber Ihrer Geſundheit kein Opfer bringen und Sie wiſſen, wie aufrichtig ich um dieſe beſorgt bin: die Befürchtung der Gefahren, denen Sie entgegen gehen, iſt auch das Einzige, was mich bei der Nachricht über Ihren Zuſtand bedenklich berührte, und wenn ich dagegen von Herzen Glück wünſche und Ihnen gratulire, ſo wiſſen Sie ſomit, daß ich in jeder Hinſicht nur Ihr Wohlſein und freundlichſtes Gedeihen im Auge habe. Pflegen Sie ſich alſo wohl, und halten Sie ſich ſo, daß ſowohl Ihr braver Mann, als ich recht lange Freude an Ihnen und Ihrer Familie haben. Und ſo wird Alles gut gehen: haben Sie nur Muth!

---

*) Verena Stocker geb. Weitmann, Wagners treue Dienerin, † 1906. Vgl. Bayr. Blätter 1906, VII/IX und Glaſenapp IV, S 28 u. a.

Von Herzen grüßt Sie

Ihr
ergebener
München Richard Wagner
13 Juni 1868.

Vielleicht kehre ich ſchon in 8 Tagen, (nach der Generalprobe) vielleicht aber auch erſt Ende des Monates zurück. Melden Sie wenn das Geld ausgeht: Können Sie meine Rückkunſt nicht erwarten, ſo ſchicke ich zu jeder Zeit. —

Grüßen Sie Alles, — und Evchen noch beſonders! —

253. An Verena Stocker.

Liebes Vreneli!

Die geſtrige Aufführung war ein großartiges, wohl nie wiederkehrendes Feſt. Ich mußte vom Anſang bis zum Schluß der Vorſtellung an der Seite des Königs in deſſen Loge beiwohnen, auch von da herab die Huldigungen des Publikums entgegennehmen. Es iſt ſo etwas noch nie und nirgend erlebt worden. —

Ich kehre nun ſofort nach Triebſchen zurück, und gedenke Mittwoch dort einzutreffen.

Ob Mittag oder Abend werde ich telegraphiſch melden.

Hoffentlich treffe ich Alles wohl?

Bis dahin herzlich Grüße

von

[24. Juni 1868] Ihrem R. W.

254. An Peter Cornelius.

Dein vortrefflicher Brief, lieber Peter, hat auf Triebſchen einen ſehr erquicklichen Eindruck gemacht und das lebhafte Verlangen erweckt, Deiner Andeutung eines Ausfluges, welcher Dich auch über Luzern führen könnte, einen beſtimmten Nachdruck gegeben zu wiſſen. Da Du jetzt nun doch einmal bei Deiner lieben Frau, welcher ich auch brieflich hiermit meinen beſten Glückwunſch bringe, ausgeſtochen worden biſt, meine ich, Du könnteſt Dich dieſe nächſte Zeit, wo Du Dir hilflos ſelbſt überlaſſen bleibſt, nicht beſſer als in meiner Dir hiermit herzlichſt angebotenen Gaſtfreundſchaft zu erholen ſuchen. Laß Italien: es geht einem damit, wie dem Verwegenen mit dem Sechſer-Cabinet: man kommt nicht wieder heraus. Dagegen wäre es doch endlich an der Zeit, man lernte einmal Gunlöd*) auch meinerſeits kennen, da hier endlich die nöthige Ruhe und Unbekümmertheit einträte, ohne welche ich nun einmal auf nichts Ernſtes mich einlaſſen kann. Mancherlei wäre hierbei in Sammlung und Stille zu beſprechen, zu deſſen verſtändlicher Mittheilung ich nie gelange, wenn ich mich nicht frei fühle, wie es eben hier und bei regelmäßigem Zuſammenſein ſehr entſprechend ſich von ſelbſt herbeiführt. Alſo laß Dir's geſagt ſein und komm' recht bald — auf ſo lange, als es Dir irgend gefällt.

---

*) Die letzte (unvollendet gebliebene) Oper von Cornelius.

Deinen ſchickſalskundigen Aufſatz ſollte doch eigentlich Tauſig am beſten unterbringen können, da er doch ganz gewiß mit allen unchriſtlichen Chefs unſrer einflußreichen Zeitungen ſehr gut und recht zum Protector geeignet ſteht.

Sollteſt Du übrigens wirklich eine völlige Broſchüre zuſtande bringen wollen, ſo würde dafür (vgl. Franz Müller) ſich gewiß ein recht anſtändiger Rath verſchaffen laſſen können. —

Nun, Glück auf, Vater — Sohn — Mutter — Mann! Hoffentlich iſt Deine Partheinahme für Weißheimer nicht mehr ſo leidenſchaftlich, daß wir darüber in Zerwürfniß geraten; und ſomit hoffe ich eine gute Triebſchener alt-heimiſche Unterhaltung.

Mit den herzlichſten Grüßen

Dein Richard.

Triebſchen, den 6. Auguſt 1868.

255. An Peter Cornelius.

Verehrter Don Pedro!

Gegen den Apoſtel Paulus aus Tonhalle haſt Du ſehr richtig verfahren: nur thut es mir leid, daß Du Dich dabei geärgert haſt. Den pp. Laube habe ich nicht geleſen, dagegen ihm bereits drei Sonette gewidmet,*) welche Dir Richter oder Porges (letzterer für Inſertionsbeſorgung in Wien auserſehen) zeigen können. Du ſiehſt, welche Noth man mit mir hat und ſorge, daß Du Dir es nicht mit Dir ſelbſt ebenſo ſchwer machſt.

Hier grüßt Dich alles, den ſo früh Entflohenen: nur der Pfau iſt zunehmender Wildheit wegen aus dem Dienſt entlaſſen worden. Grüß' Weib und Kind, und bleib' mir einige Zeit noch gut! —

Triebſchen, 11. September 1868. Dein Richard.

256. An Heinrich Porges.

Lieber Porges!

Nur wenige Worte mögen Ihnen genügen. Ich bin ſeit meinem letzten Fortgang von München feſt entſchloſſen, den dortigen Zuſtänden fortan gänzlich fern zu bleiben. Die Gründe hierzu liegen tief: was mich beſtimmt, iſt das Ergebniß unermüdlichſter Verſuche, deren Mißlingen ich vor Allem in der tiefſten Unübereinſtimmung der dort in Thätigkeit ſtehenden Elemente mit mir und meinen Abſichten zu erkennen hatte. Genüge es Ihnen, wenn ich Ihnen erkläre, daß ich weder mit Düfflipp, noch Perfall, noch ſelbſt auch Bülow über irgend etwas mehr verhandeln kann und mag. Nur Eines ſtand mir frei: ich hatte dem König zu antworten, welcher ſich mir über Ihre Meiſterſinger-Artikel in höchſter Freude geäußert hatte. Dieſem habe ich nun Sie dringend empfohlen, als denjenigen, der mich und meine Intentionen einzig vollſtändig verſtünde, und ohne deſſen energiſche Mitwirkung ich die Schule für unvollſtändig und meinen Abſichten ausweichend erklären müßte.

---

*) Vgl. R. Wagners Gedichte S. 62—64, ferner Glaſenapp, IV, S. 254.

Ich wünſche, daß Ihnen einſt dieſe Schule zufalle. Hoffentlich wird mein Wort, welches ich als letztes hierüber bezeichnet habe, nicht wirkungslos gehört werden.

Aber rühren auch Sie ſich! Sie dürfen ſich nicht mehr ſuchen laſſen: Sie müſſen auffallen und bezwingen.

Mit mir haben Sie jetzt und ferner Nachſicht. Ich bin tief und hoffnungslos verſtimmt.

Grüßen Sie Ihre liebe Frau und ſeien Sie meiner ſteten herzlichſten Theilnahme verſichert.

Der Ihrige

Richard Wagner.

Tribſchen
16. Okt. 1868.

257. An Heinrich Laube.

Lieber Laube!

Sie würden mich zu aufrichtigem Danke verbinden, wenn Sie Ihre Stellung zu dem Leipziger Stadttheater dafür verwenden wollten, daß meine Opern auf demſelben ganz und gar nicht mehr gegeben würden.

In der Hoffnung auf eine freundliche Erfüllung meiner Bitte verbleibe ich Ihr

ergebener

Luzern, 6. März 1869. Richard Wagner.

258. An Friedrich Nietzſche.

Geehrteſter Freund!

Haben Sie — wenn auch etwas ſpät — großen und herzlichen Dank für Ihren ſchönen und bedeutenden Brief!

Hatte ich damals gewünſcht, daß Sie mich beſuchten, ſo wiederhole ich Ihnen heute eindringlich die frei gemeinte Einladung, welche ich bei unſerem Abſchied von dem „Rößli" mündlich an Sie richtete.

Kommen Sie doch — nur mit einer Zeile vorangehender Meldung — z. B. Sonnabend Nachmittag, bleiben Sie Sonntag, und kehren Sie Montag früh zurück: das vermag doch etwa jeder Handwerker, umſo viel mehr doch ein Profeſſor.*)

Sie ſteigen dann bei mir ab, und ſchlafen die beiden Nächte im Tribſchener Fideikomißhaus.

Nun laſſen Sie ſehen, wie Sie ſind. Viel wonnige Erfahrungen habe ich noch nicht an deutſchen Landsleuten gemacht. Retten Sie meinen nicht ganz unſchwankenden Glauben an das, was ich — mit Goethe und einigen Anderen — deutſche Freiheit nenne.

Herzlichen Gruß von Ihrem

Luzern ergebenen
8ten Juni 1869. R. W.

259. An Heinrich Porges.

Lieber Porges!

Haben Sie Dank für Ihren ſchönen, tiefen Brief! — So innig mich die Nachricht vom Tode Ihres guten

---

*) Während dieſes Beſuches am 9. Juni wurde Siegfried Wagner geboren. Vergl. hierzu den Brief 273.

Vaters betrübte, ſo ſehr erfreute es mich, durch Ihre Meldung von Ihrer Wiederankunft in München Ihre Geneſung von eigener Krankheit, von der ich zuvor hörte, einigermaaßen beſtätigt zu erſehen.

Herzlich bedaure ich Sie, München in ſo elenden Zuſtänden wieder angetroffen zu haben: die unerhörten Niederträchtigkeiten, die mir dort wieder bei Gelegenheit des Rheingoldes begegnet ſind, haben natürlich für alle nur erdenkliche Zeiten auf das Gründlichſte mich von dort entfernt.

Ich hätte gern geſehen, wenn ein Ruf an die ergangen wäre, die mich jetzt ſo über alle Maaßen kränken. Ich ſelbſt ſetzte heute den beiliegenden Vers*) auf: ſo etwas von einem Anderen ausgeſprochen zu ſehen, hätte mich gefreut. Sehen Sie, was Sie damit machen! —

Grüßen Sie allerbeſtens von mir Ihre liebe gute kleine Frau, und ſeien Sie beide ſtets meines innigſten Antheiles gewiß!

Ihr R. W.

Tribſchen
25. Sept. 69.

(Ihre Adreſſe geben Sie auch nie an?)

Herzlich werden auch die von mir treulich ausgerichteten Grüße Ihrer lieben Frau erwidert.

R. W.

---

*) Die Verſe ſind die, welche ſpäter im 8. Bande der „Geſammelten Schriften“ S. 338 unter der Überſchrift: „Rheingold“ veröffentlicht wurden. Vergl. auch Richard Wagners „Gedichte“ (Berlin, G. Grote) S. 69.

260. An Karl Klindworth.

Lieber alter Freund Klindworth!

Wollen Sie wirklich auch noch den „Siegfried" arrangiren, ſo freut mich das ſehr. Ich hätte Sie kaum noch damit beſchwert, namentlich jetzt, wo unſer Verkehr durch Ihre Niederlaſſung in Aſien doch ungemein erſchwert iſt. Außerdem bleibt es dabei, Ihr Arrangement des 1 Aktes iſt nicht mehr zu finden: unbegreiflich wie es verſchwunden iſt, aber — es iſt verſchwunden! Gewiß bewahren Sie aber noch die Skizzen Ihrer früheren Arbeit? Alſo, — wollen Sie wirklich und glauben Sie nicht überlange Zeit zur Beendigung der Arbeit nöthig zu haben, ſo ſchicke ich Ihnen — für's Erſte — den erſten Akt wieder zu. Geben Sie mir nur genau Ihre Adreſſe, — denn dieſe ruſſiſche Ferne*) das iſt eben der Teufel! — Mehreres ſchreibe ich Ihnen, wenn ich eine Antwort von Ihnen habe.

Von Herzen
Ihr ergebener
Luzern, 28. Sept. 1869 Richard Wagner.

261. An Peter Cornelius.

Lieber Freund!

Ich habe ſofort Deinen Wunſch Hofr. Düfflipp**) zur Befürwortung empfohlen. Sei ſo gut, Dich mit dieſem demgemäß in Beziehung (oder beſſer: Vernehmen) zu ſetzen. Deinen Entſchluß, München zu verlaſſen, muß ich in jeder Hinſicht gut heißen, wenngleich die Nöthigung dazu mir ſehr bedauerlich iſt. —

---

*) Klindworth war von London nach Rußland übergeſiedelt.

**) Hofrat Lorenz von Düfflipp, Sekretär König Ludwigs und Nachfolger Pfiſtermeiſters im königl. Kabinett.

Daß unſer aller Vertrauen, welches uns das Münchener Verhältniß vor 2½ Jahren wieder anknüpfen ließ, vollſtändig grundlos war, erkannte ich bereits, als ich Ende 1867 zuerſt wieder dort eintraf. Nur noch die Meiſterſinger nahm ich vor und war feſt, dann nie wieder nach M. zurückzukehren. Ich hoffte dagegen, meine Freunde, namentlich auch Bülow, würden ſich kraft eignen Talents und in weniger hochgeſpannter Sphäre, als die meinige einzig ſein konnte, ruhig dort halten können. Gegen die anderſeits gefürchteten Folgen meines Abends in der Kaiſerloge*) trat bald jedoch die Reaktion ein, welche zu tiefen Schnitten führte. Man griff bei Se. Majeſtät von neuem die Ehre von Fr. v. B. an, welche bei dieſen Anzeichen für immer mit München zu brechen, und nur noch ihre Scheidung von demjenigen zu betreiben hatte, deſſen Namen und Ehre ſie nicht länger durch den ihr zugedachten Haß befleckt wiſſen wollte. Mit Recht konnte ſie dem Zögernden noch vor wenigen Monaten die Vollziehung einer Scheidung von ihr auch als günſtig für ſein ferneres Verbleiben in ſeiner Münchener Stellung anempfehlen, da der Vorwurf, daß er dieſe ſeinen Gefälligkeiten als Ehemann verdanke, nun unmöglich würde; ſie war geneigt um dieſen Preis ſogar alle Härten einer Scheidung über ſich ergehen zu laſſen. B. dankte ihr und gab ihr Recht, nur erklärte er, daß ſeine Stellung ganz für ſich durch die Nichtswürdigkeit aller Münchener Verhältniſſe und ſeinen ſteten Ärger darüber ihm im höchſten letzten Grade verleidet ſei und er unter allen Umſtänden ſie aufgeben würde. Hierüber ſind durch Dokumente belegte Erklärungen von mir an wichtiger Stelle niedergelegt worden, auf welche mich nöthigenfalls beziehen zu dürfen ich mir vorbehalten habe. —

---

*) Bei der Erſtaufführung der Meiſterſinger, wo Wagner vom Könige in ungewöhnlichem Maße ausgezeichnet wurde. Vgl. Glaſenapp IV, 347/48.

Soviel auch für jetzt hierüber an Dich und meine Freunde! —

Was wir Alle erlitten und ertragen haben, überſteigt jede Vorſtellung! —

Sei froh, dieſem Allen den Rücken zu wenden! Grüß' Deine gute Frau und behalte auch mich im Angedenken!

Tribſchen, 8. September 1869 Dein Richard.

262. An Peter Cornelius.

Lieber Freund!

Ich bin Dir vor allem noch meinen Glückwunſch zu der Geburt Deines Töchterchens ſchuldig: möge es Dir und ſeiner Mutter viel Freude machen! Kinder vermögen dieß beſſer als Fürſten.

In Deinem ſucceſſiven Briefen nimmt die Stimmung immer zu: immer aber kam es doch einmal zu einem tüchtigen Lachen. Dabei mög' es bleiben! Zu weinen iſt auch nicht viel mehr: Die Welt verdient keine Thräne!

Ich denke Du kommſt wegen Leipzig nun bald in das Sichere, und dann wirſt Du ja wohl auch ſehen, wie ſich das K. Cabinet gegen Dich benehmen wird. Ich höre nichts mehr von ihm: meine letzten Wünſche in betreff des Rheingold ſind unbeachtet geblieben. Mir iſt's als täteſt Du ſehr recht von M[ünchen] fortzugehen.

Das bringt mich darauf, Dich zu bitten, Nohl etwas von mir auszurichten: —

Als ich an meinem letzten Münchener Abend zu den Umſitzenden mit Humor meine ſchönen Münchener Erfahrungen und deren Erzeugniſſe bezeichnet hatte, wandte ich mich zu Nohl und ſagte lachend „und da glaubt nun Nohl ſein Heil geborgen, wenn er in München Profeſſor würde!" Er ſchreibt mir heute, und glaubt in jener Äußerung eine Verhöhnung meinerſeits zu verſchmerzen zu haben! Du kannſt ihm an Deinem Vorhaben und an meiner Behilflichkeit dazu am beſten deutlich machen wie übel er mich verſtand. — Übrigens ſage ihm doch auch, meine noch zahlreich lebenden Geſchwiſter würde es recht verdrießen aus ſeiner Lebensſkizze von mir zu erfahren, daß mein Vater ein „niederer Polizeibeamter" war (er war Juriſt und erſter Aktuar an der Leipziger Polizei) ſowie daß meine „Familie eine Weile auf Provinzbühnen Schleſiens und Polens umherzog". (Sie hat das Dresdner Hoftheater nie verlaſſen.) Warum über ſo etwas mich nicht zu Rathe ziehen? Aber leichtſinnig ſind ſie nun einmal alle, wenn es der Biographie eines Operncomponiſten gilt! Nun, das ſoll meiner Anerkennung des Trefflichen und Ernſten, was auch dieſe Schrift enthält, nichts ſchaden. Aber ich hätte gern von Nohl die Abſchrift der beiden Artikel von mir aus Lewalds Europa „Pariſer Amüſements" und „Pariſer Fatalitäten",*) welche der Unmenſch Richter aus Verſehen mir nicht copiren ließ. Den Betrag für die Copie möge Nohl nur durch Poſtvorſchuß auf die Sendung entnehmen. —

Siehſt Du, ſo kommſt Du ſogleich zu Vertraulichkeiten und Aufträgen. Das haſt Du davon, daß Du einmal wieder gemüthlich wirſt.

---

*) Vergl. „Aus Richard Wagners Pariſer Zeit." Von Prof. A. Sternfeld. Deutſche Bücherei Bd. 64/65

Von mir iſt nicht viel zu ſagen, namentlich da ſo viel über mich geſagt wird. Wer von früh bis abend darauf ſänne, wie er es anzufangen habe, recht viel Skandal von ſich zu machen, der könnte es nicht um ein Haar beſſer anfangen; ich glaube, ich werde um mein Geſchick hierfür ſehr beneidet. Brahms ſcheint es z. B. gar nicht zu glücken. — Für jetzt geht jedoch mein Wunſch auf längere Jahre größter Zurückgezogenheit; ich möchte das letzte Nibelungenſtück ſogleich in Angriff nehmen und fertig machen. Nur genirt mich Wüllner in der Perſpektive etwas, namentlich bei deſſen Vorliebe für die „Walküre", — welche immerhin ein günſtiges Prognoſtikon für ſeine Gutgelauntheit auch gegen „Gunlöd" iſt. Gott weiß es!

Gehſt Du nach Leipzig, ſo empfehle ich Euch dort an Profeſſor Brockhauſens: Schwager, Schweſter und Nichte beſuchten uns vor kurzem hier; ſie ſind vortrefflich und behaglich: Das wird Euch gut thun. —

Im übrigen erwarte ich Nachrichten über das Wohlbefinden und Gedeihen Deiner Familie. Grüße ſie beſtens und bleibe Du ſtets meiner verſichert.

Luzern 29. September 1869. Dein Richard.

263. An Peter Cornelius.

Lieber Cornelius.

Ich antworte Dir ſchnell und kurz mit dem Rathe, den Berliner Antrag allen andern vorzuziehen.*) — Mit dieſen „Leipziger" Muſikzeitungen kann ewig nichts werden: auch iſt die „Redaktion" einer Zeitung zu viel für Dich. Aus ihrem Geleiſe ſind ſie außerdem nie zu bringen: Das iſt Muſikhändlerjux. Fordere aber von Berlin (oder Straußberg) 100 Thaler monatlich, namentlich wenn Du auch die Conzerte dazu bekommſt.

---

*) C. ſollte Opernberichterſtatter an der Berliner Zeitung „Die Poſt" werden.

An einen Berliner Schwerpunkt für mich habe ich allerdings noch nicht gedacht, nur iſt Berlin wohl die einzige Stadt, in der ich gern noch einmal meine Sachen gut aufgeführt hätte, weil ich bis jetzt noch die gute Meinung von Berlin hege, daß es ſich dort mehr als in Wien, München uſw. der Mühe verlohnen könnte. Der Hauptgrund für meinen Wunſch iſt aber wohl, weil gerade dort bis jetzt meine Sachen — namentlich muſikaliſch — vorzüglich niederträchtig gegeben worden ſind, und aus der trotzdem erfolgten Wirkung ſich ein ſehr günſtiger Schluß auf die Wirkung von Aufführungen ſchließen muß, wie ich ſie — ſo ganz vergeblich — in München zuſtande gebracht habe. —

Los kommen wirſt Du ſchon aus Deinem Münchener Engagement. Zahlt Dir Berlin 1200 Thaler, ſo kannſt Du am Ende auch die Münchener halbe Penſion fahren laſſen. Mach Dich nur an Düfflipp, der ſich genügend wundern wird, daß Du — nach meinem Schreiben an ihm — Dich nicht ſchon bei ihm gemeldet haſt.

In meinem Betreff kann ich von München nur ſagen, daß ich jede Hoffnung ſchon ſeit heute vor zwei Jahren aufgegeben habe, nämlich was meinen Einfluß auf die Entwicklung der Lage betrifft: nur nahm ich an, es werde dem Talent der von mir bis dahin Empfohlenen, da ſie nun eingeſetzt waren, ganz für ſich, und ganz abgeſehen von meinen Tendenzen und höheren Plänen, gelingen, ſich einfach zu einer gewiſſen bürgerlich-artiſtiſchen Geltung zu bringen. Die Gründe, welche auch dieß nicht aufkommen ließen, ſind nun mancherlei. Die Hauptſchuld liegt aber in dem Rein-Unabänderlichen der Natur der München-Bayeriſchen Dinge. Gott befohlen! — Bleibt ein ganz perſönliches Verhältniß von mir zum König, welcher meine Muſik liebt: wie ſie ihm vorgeführt wird, iſt ihm ganz gleich. Und darin liegt's! wie es werden ſoll, weiß ich noch nicht.

Leb' wohl, grüß' die Freunde.

Dein

2. Oktober 1869. Richard.

264. An Karl Klindworth.

Liebſter Freund!

Richter theilt mir ſoeben mit, daß er den erſten Akt der Partitur des Siegfried (— leider nochmals der 1e Akt —) von Paris aus an Jürgenſon geſchickt habe. Seien Sie alſo ſo gut ihn von dieſem zu reclamiren. —

Melden Sie mir bei Zeiten, wenn Sie den 2ten Akt haben wollen. — Diesmal — bitte! — damit das Manuſkript ſogleich dem Stich übergeben werden kann, führen Sie darin ſogleich auch die sceniſchen und textlichen Bemerkungen genau nach der Partitur im Clavierauszuge aus. Sie kennen meine Pedanterie hierin!

Nun, mit Gott! Herzlichſten Gruß von

Ihrem

Luzern 26. Okt. 1869. Richard Wagner.

(An Schott habe ich auch bereits in Ihrem Sinne geſchrieben. —)

265. An Louis Köhler.

Geehrteſter Freund!

Haben Sie Dank für Ihren freundlichen Brief, ſowie für Ihren Glückwunſch, welcher ſich mir im vollſtändigſten Sinne bereits erfüllt hat.

Siegfried iſt vollendet. — Ich beginne die Götterdämmerung. — Angelegentlichſt hoffe ich auf ein hohes Alter mit großer Produktivität. Vielleicht erfahren Sie bald mehr. — Königsberg-Meiſterſinger fällt Schott anheim; ich hoffe, dieſer läßt ſich nicht auf „Tantième“ ein, ſelbſt nicht auf „reine“. Dagegen wird Hr. Woltersdorff jedenfalls wohl nicht chikanirt werden. —

Seien Sie herzlichſt gegrüßt von Ihrem

ergebenen

Luzern
3. Dez. 1869.

ergebenen Richard Wagner.

266. An Dr. Anton Puſinelli.

Tribſchen, 12. Jan. 1870.

Mein lieber, guter alter Freund!

Dir einmal recht viel von mir zu ſchreiben, iſt in guten erregten Stunden oft mein Bedürfniß geweſen. Du weißt, es ſollte immer einmal meinerſeits zu einem Beſuch in Dresden kommen: es war einmal nahe daran, aber gerade der Anſatz zu einer kleinen Erinnerungsrundreiſe mißglückte immer. Um das zu erklären, müßte ich gleich biographiſch zu Werke gehen, da wenig aus meinem Leben ſo ex abrupto zu verſtehen iſt.

Es hat mit dieſem meinem Leben eine höchſt ſonderbare Bewandniß. Wer es genau durchgeht, muß finden, daß in ihm nur ein Bedürfniß, ein Trachten ſich ausſpricht, nämlich: Ruhe und Ungeſtörtheit zu finden, allerdings mit einigem Behagen ausgeſtattet, wie es dem künſtleriſchen Schaffen nöthig iſt. Dagegen ſtellt ſich nun der äußere Verlauf meines Lebens ſo dar, daß der auf Abenteuer allerverſeſſenſte Sonderling es ſich nicht unruhiger und wechſelvoller hätte geſtalten können. Die Gründe dieſer widerſpruchsvollen Erſcheinung ſtellen ſich dem Aufmerkſamen bald deutlich heraus: ſie ſind idealer und realer Art. Im erſteren Sinne liegen ſie in meiner ſpeziellen Kunſttendenz, weil ich — gerade als „Opernkomponiſt", — dem allertrivialſten Kunſtweſen für meine Lebensthätigkeit zugetheilt bin, und gerade hier ein Kunſtwerk zu verwirklichen im Sinne habe, welches alle übrigen Kunſtgattungen durchaus überbietet. Die realen Gründe zeigen zwei Haupthemmniſſe meines Lebens: meine abſolute Vermögensloſigkeit und meine zu frühe, ſo ſehr ungeeignete Heirath. Die Beſitzloſigkeit war jedenfalls das Allerübelſte. Das ererbte Vermögen mag groß oder klein ſein, ſo giebt es dem Menſchen, der etwas Ernſtes und Aechtes will, einzig die nöthige Selbſtändigkeit: mit meinem Wollen, und namentlich in der Sphäre meiner Wirkſamkeit, iſt die Nöthigung, ſich das Geld zum Leben zu verdienen, ein vollſtändiger Fluch. Und das haben Viele und Große ſchon empfunden, und ſind daran untergegangen. Ich bin überzeugt, daß ein auch nur mäßiger Vermögensbeſitz mich für das Aeußere meines Lebens durchaus ſtabil gemacht und jede Unruhe von mir fern gehalten hätte. Das vollkommene Gegentheil machte auch mich jedoch gegen den Werth des Geldes gleichgiltig, gleichſam als hätte ich gewußt, daß ich doch eigentlich nie Geld mir „verdienen" könnte. An den Folgen hiervon habe ich, bei meiner anderweitigen idealen Lebenstendenz, unſäglich zu leiden gehabt.

Durch welche außerordentlichen Wege des Schickſals ich endlich in bereits ſo gereiften Jahren erſt dazu gelangte, eine Art von Erſatz für die Beſitzloſigkeit zu gewinnen, haſt Du an meinem Schickſale mit dem jungen König von Bayern erlebt. Daß die Vortheile dieſes Gewinnes zunächſt durch den Neid, und durch das ganze Ungewöhnliche des Verhältniſſes mir nur neue, ganz unerhörte Beunruhigungen zuzog, iſt nun wohl auch nicht unbekannt geblieben. Erſt ſehr allmälig gelange ich dazu, die wahren Vortheile dieſer, allerdings vom eigentlichen Erwerb mit der Zeit mich gänzlich befreienden Unterſtützung, zu Gunſten meines Lebenszweckes zu verwerthen. Immer wird hier aber etwas außerordentlich Schwieriges und Beängſtigendes übrig bleiben, was eben in dem Character und dem Schickſale meines andererſeits mir wohl mit ſeltener Liebe zugethanen königlichen Freundes begründet iſt. Hat mich bisher mein Leben ziellos durch Stürme geſchleudert, ſo hatte mein Lebensſchiff vor dem Hafen noch die unerhörteſten Drangſale zu beſtehen. Doch — der Hafen iſt gewonnen. Und jetzt erſt habe ich noch gern und froh zu leben. Ein ſchöner, kräftiger Sohn mit hoher Stirn und klarem Auge, Siegfried Richard, wird ſeines Vaters Namen erben und ſeine Werke der Welt erhalten. — Verzeih', mein Freund, daß ich hierbei das zurückhaltende Schweigen deſſen beachte, der ſo lange nur ſeine Verſicherungen für ihn ſprechen könnten, die Zeit abwarten muß, wo die That, und ein klar erkenntlicher Zuſtand für ihn ſpricht. Dieſe Zeit iſt nicht mehr fern.

Was nun meine Geſundheit betrifft, ſo erſcheine ich — namentlich den Sachkennern — als ein zu langem Leben und Wirken beſtimmtes Exemplar einer beſonderen Menſchengattung. Sehr empfindlich und reizbar, ſchnell fiebernd und transpirirend, werde ich doch eigentlich nie krank und erhole mich vom Uebelbefinden meiſt ſo ſchnell, daß ich ausgelacht werde. Bei eintretender Gemüthsruhe und ſtets zum explodiren bereiter Heiterkeit geht Alles bald vorüber. Nur im Sommer 1868 wurde ich, als ich von den Meiſterſingern in München zurückkehrte, von einer anhaltenden Fieberſchwäche befallen. Ich wußte aber auch woran ich war, und beſchloß, nie wieder nach München (meiner Hölle) zurückzukehren und daraus zu retten, was ohne mich zu Grunde gegangen wäre. Dies habe ich vollbracht. Und nun wird Ruhe werden, auch für meine Geſundheit. Bald habe ich mein 57tes Lebensjahr vollbracht, und ich darf erkennen, daß mir eben nur die Ruhe fehlte, um meine Kraft erſt jetzt noch in ihrer lauterſten Wirkſamkeit zu bewähren. Im vorigen Sommer, an dem Tage, an dem mir Ueberglücklichen ein ſchöner Sohn geboren wurde, vollendete ich die Compoſition des „Siegfried“, in welcher ich mich ſeit 11 Jahren unterbrochen hatte. Ein unerhörter Fall! Keiner hat geglaubt, daß ich dazu noch kommen würde. Und nun mußt Du dieſen letzten Akt hören, die Erweckung der Brünnhilde! Mein Schönſtes! — Und jetzt habe ich nun auch die Götterdämmerung begonnen. Viel Zeit muß ich haben, — denn was ich niederſchreibe, iſt eben Alles Superlativ. Doch bleibe ich nun dabei, und ſage mir dann (wie ſie auch in

München damit angeben mögen) „na, geſchaffen iſt es doch.“ Und dereinſt — da muß mein Junge für das Rechte ſorgen. So erhalte ich aus Allem neue Lebenskraft.

Nun höre aber auch Du einmal, mein guter Anton! Willſt Du denn nicht endlich auch mit dabei ſein? Rietz hat euch das Theater abgebrannt, um die Meiſterſinger nicht mehr dirigieren zu müſſen. (Gott ſei Lob!) Alſo, komme Du nun nächſtens, wenn ich einmal ſo etwas wieder loslaſſe. Am Beſten aber Du ſäheſt Dich einmal auf Tribſchen bei mir um. Kommt es denn nicht einmal zu einer medizinalräthlichen Schweizerreiſe? Siehſt Du Lieber, Du biſt doch nun einmal der Einzige, in meinem Leben, der vollkommen rein und liebenswerth vor mir daſteht. Glaub' Beſter, daß ich weiß, was ich ſage: der Einzige! — Und ſieh', darum habe ich Dir auch zuerſt im neuen Jahre einen ſo langen Brief geſchrieben. Nun glaubſt Du's doch? Und wirſt doch wohl auch Frau und Kinder tüchtig von mir grüßen? Kommt lieber Alle, denn ich habe Euch ſehr lieb. Siehſt Du, Du kannſt hier ſelb zweit oder auch dritt recht gut in meinem großen Bauernhauſe unterkommen. Es ſollte Dir gewiß gefallen; auch wird um dieſe Zeit Alles, Alles gehörig bei mir und mit mir in Ordnung ſein. Alſo, überlege nicht viel, ſondern denke: es muß ſein! Ich ſpiele Dir dann auch etwas Schönes vor. — Nun aber genug des Schwatzens in Scherz und Ernſt. Leb' wohl! Ich bin und bleibe

Dein treu-dankbarer Buſenfreund
Richard Wagner.

(Beſuch' doch Heine, grüße, erzähle ihm und melde mir was von ihm!)

267. An Karl Klindworth.

Lieber Freund!

Schönen Dank für Ihre Nachricht! Ich muß ſo eben viel Briefe ſchreiben — und melde Ihnen daher nur kurz, daß ich ſoeben den Auftrag gegeben habe, Ihnen den 2ten Akt der Partitur zuzuſchicken. Am dritten Akte habe ich leider noch zu inſtrumentiren, doch ſoll es mir nun eine Mahnung geweſen ſein, damit fleißig vorwärts zu gehen, und lieber die angefangene Compoſition der Götterdämmerung ein wenig liegen zu laſſen. — Schicken Sie den I. Akt nur ſogleich an Schott (die ſceniſchen Angaben ſind im Manuſkript?) Wie beklage ich Sie, daß Sie den I Akt noch einmal zu arbeiten hatten! Aber ſo etwas, wie der durchaus unbegreifliche Verluſt Ihres Manuſkriptes, konnte nur mir paſſiren. Ich behaupte, die Juden haben ihn mir ſtehlen laſſen! —

Bei mir im Hauſe (das Sie denn doch bald einmal beſuchen ſollten) geht Alles gut und wohl her, nur macht mir mein junger König in M. wieder große, große Noth: Sie werden's bald erfahren, daß die Sauereien des Rheingoldes ſich nun auch an der Walküre wiederholen ſollen. Dieſes wäre denn der Preis, um welchen ich mir ſoviel bürgerliche Ruhe erkaufe um wenigſtens die Compoſition meiner Werke ausführen zu können.

Adieu für heute! Laſſen Sie mich bald Gutes von ſich hören. —

Mit den herzlichſten Grüßen

Ihr

Luzern. 4. Febr. 1870. R. W.

268. An Friedrich Nietzſche.

Theuerſter Herr Friedrich!

Geſtern Abend las ich Ihre Abhandlung vor. Darnach hatte ich längere Zeit zu beruhigen. Sie waren mit den ungeheuren Namen der großen Athener in überraſchender Weiſe modern umgegangen; ich ſelbſt glaubte daran erinnern zu müſſen, daß das Vorleſungs- und heutige elegante Buchſchreibungsweſen den gebräuchlichen Ausdruck gelegentlich der Beſprechung unſerer großen antiken Muſter herabgedrückt und auf ein Niveau mit der Weiſe der Abfertigung dezidirt moderner Erſcheinungen gebracht habe. (Mommſens Cicero als Feuilletoniſt mußte dabei auftauchen.) Das ward denn bald als aus einer Schwäche der Zeit fließend begriffen und entſchuldigt. Ich für mein Theil empfand zunächſt einen Schreck über die Kühnheit, mit welcher Sie ſo kurz und kategoriſch einem vermuthlich nicht eigentlich zur Bildung aufgelegten Publicum eine ſo neue Idee mittheilen, daß man zu Gunſten Ihrer Abſolution nur auf das gänzliche Unverſtändniß derſelben von jener Seite zu rechnen hat. Selbſt in meine Ideen Eingeweihte dürften wieder erſchrecken, wenn ſie mit dieſen Ideen in Conflict mit ihrem Glauben an Sophocles und ſelbſt Aeſchylos geriethen. Ich — für meine Perſon — rufe Ihnen zwar zu: So iſt es! Sie haben das Rechte getroffen, und den eigentlichen Punct auf das Schärfſte genau bezeichnet, ſo daß ich Ihrer ferneren Entwickelung, zur Ueberzeugung des gemeinen dogmatiſchen Vorurtheils, entgegenſehe. — Doch habe ich Sorge um Sie, und wünſche von ganzem Herzen, daß Sie ſich nicht den Hals brechen ſollen. Deshalb möchte ich Ihnen rathen, dieſe ſehr unglaublichen Anſichten nicht mehr in kurzen, durch fatale Rückſichten auf leichten Effect es abſehenden Abhandlungen zu berühren, ſondern, wenn Sie ſo tief — wie ich es erkenne — davon durchdrungen ſind, ſich zu einer größeren, umfaſſenderen Arbeit darüber ſammelten. Dann werden Sie gewiß auch das richtige Wort für die göttlichen Irrthümer des Socrates und Platon finden, welche ſo überwältigend ſchöpferiſcher Natur waren, daß wir, obwohl uns von ihnen bekehrend, ſie doch anbeten müſſen.

Oh Freund! Wo die hymniſchen Worte hernehmen, wenn wir aus unſerer Welt auf jene unbegreiflich harmoniſchen Weſen blicken! Und wie hoch dann wieder von uns ſelbſt denken und hoffen, wenn wir tief und klar fühlen, daß wir etwas können ſollen und müſſen, was Jenen verſagt war. —

Vor allen Dingen hoffe ich ganz beſtimmt, daß Sie über meine Meinung in betreff Ihrer Socrates u. ſ. w. nicht in Ungewißheit ſind, denn ich ſagte Ihnen ſo eben, wie ich darüber denke.

Ihr
R. W.

Triebſchen
4ten Febr. 1870.

269. An Heinrich Porges.

[Tribſchen 27. Febr.
1870]

Schön willkommen, lieber Heinrich! Auch im Namen unſrer großherzigen Freundin, welche Ihnen beſtens für Ihre heutigen Zeilen danken läßt, ſoll ich Sie bitten, ſofort mit Sack und Pack nach Tribſchen überzuſiedeln und Ihre Unterkunft hier zu nehmen. Jedenfalls kommen Sie bald, ſogleich!

Iſt weiter was nöthig?

Sehr erfreut

Sonntag früh Ihr R. W.

270. An Karl Klindworth.

Lieber Freund!

Vor Allem bitte ich, wenn Sie den Clavierauszug des IIten Aktes an Schott abſenden, dieſem die Partitur nicht beilegen zu wollen, weil er dieſe mir (wegen der Correkturen — wie er ſagt) zurückhält, und ich das Exemplar meiner Handſchriſt, welches Sie vom II Akte haben, für den König beſtimmte, und unter allen Umſtänden nicht wünſche, daß es in Mainz — gewohnter Weiſe — niederträchtig beſchmutzt wird. Am Beſten — dieß fällt mir ſoeben ein — ſchicken Sie Ihre ganze Sendung direkt an mich nach Luzern.

Der Tenorſchlüſſel iſt ſehr fatal! Ich vergaß Schott bisher die Umänderung anzuempfehlen: das kann leider noch Confuſion geben! —

Für den dritten Akt werden Sie ſich wohl kurze Zeit unterbrechen müſſen, was Ihnen im Grunde recht ſein kann, da jetzt Ihre Sommerferien bald angehen, und Sie doch am Ende eine Reiſe machen. Gehen Sie nur dann um des Himmels Willen nicht nach München (wo ich außerdem hoffe, daß die Walküre immer noch unmöglich bleiben wird): Kommen Sie dafür nach Tribſchen; da zeige ich Ihnen viel Neues, und gebe ich wohl ſogleich ein tüchtiges Theil der Partitur des III Aktes von Siegfried mit. In der Inſtrumentation deſſelben habe ich allerdings, der Compoſition der „Götter-Dämmerung“ zu lieb, unterbrechen müſſen, weil es mir durchaus unmöglich, meine Aufmerkſamkeit gleichzeitig auf beide Arbeiten zu wenden. Von Anfang Juni an darf ich mich aber für einige Zeit — nach der Vollendung des ganzen Iten Aktes (mit Vorſpiel) — unterbrechen, und dann arbeite ich raſch hintereinander die Partitur des IIIten Siegfr.-Aktes aus. —

Suchen Sie doch nur ja zu mir zu kommen! —

Wie geht es Ihnen ſonſt? Iſt Ihnen meine Broſchüre „Ueber das Dirigiren“ zugekommen? — Geh' es Ihnen wohl, Beſter!

Herzlichſten Gruß von Ihrem

Luzern 26. April 70. R. W.

271. An Hermann Levi.

Geehrter Herr Kapellmeiſter!

Ihre ſehr ehrenwerthe Anfrage verdient eine ebenſo aufrichtige Beantwortung. Daß man ſich von München aus an Sie gewendet hat, geſchah in der Annahme, endlich einen Dirigenten zu finden, der keinen Skrupel dagegen empfinden würde, mein Werk auch ohne meine perſönliche Mithilfe zur Aufführung zu bringen. Das war bisher nicht gelungen, und zwar weigerten ſich deſſen die mir befreundeten tüchtigſten Dirigenten. Hat man ſich nun auch in Ihrem Betreff bei jener Annahme getäuſcht, ſo wird wohl weiter geſucht werden müſſen. Da mir das Verhalten der Münchener Hoftheater-Intendanz ſeit den im Verlaufe zweier Jahre an ihr von mir gemachten Erfahrungen irgend eine Berührung mit ihr unmöglich gemacht hat, iſt meinerſeits natürlich auch an kein Befaſſen mit einer Aufführung eines Werkes zu denken, für welche ſie andererſeits bereits alle Dispoſitionen getroffen hat, welche einzig und allein von mir auszugehen gehabt hätten, wenn meine Mitwirkung einen Sinn haben ſollte.

Trotz dieſes Uebelſtandes beſteht mein erhabener Gönner, der König von Bayern, auf der Erfüllung ſeines mir ſonſt ſehr ſchmeichelhaften Wunſches, alsbald auch die „Walküre“ ſich vorgeführt zu ſehen. Ich habe auch hierin ein Zeichen ſeiner huldvollen Geſinnung für meine Arbeiten zu verehren und bin mir jeden Augenblick eingedenk, daß ich ohne die von der Gnade dieſer königlichen Huld mir erwieſenen unermeßlichen Wohlthaten vielleicht bereits gänzlich verſchollen wäre und von Niemand mehr beachtet ſein würde, am allerwenigſten vom deutſchen Volke und ſeinen Theater-Direktionen. Demnach habe ich mich auch zu der Erklärung bewogen gefunden, falls der Wille Sr. Majeſtät hierauf verharre, nichts gegen eine Aufführung meines Werkes unter allen Umſtänden einwenden zu wollen, wenngleich ich, da dieſe Aufführung zu meinem großen Bedauern öffentlich ſtattfinden ſoll, weiß, daß ich hiedurch eines meiner ſchwierigſten und problematiſchſten Werke den allergrößten Widerwärtigkeiten in Bezug auf unverſtändige Beurtheilung und gänzlich unklare Wirkung ausſetze. Dieſen Widerwärtigkeiten durch das Mittel meiner allerperſönlichſten Mitwirkung in Betreff der Darſtellung und Aufführung zu begegnen, iſt mir, wie ich am rechten Orte dieß zu erklären keineswegs verſäumt habe, unmöglich gemacht worden: anſtatt nun dieſe Unmöglichkeit durch Beſeitigung ihrer Gründe hinwegzuräumen, iſt die Intendanz auf die Auskunftsmittel verfallen, welche auch Sie mit einer Einladung nach München betroffen haben.

Somit thut es mir leid, auch Ihnen das erklären zu müſſen, was ich nach München erklärt habe: Ich habe nichts dawider, wenn Sie mein Werk dirigiren, vorausgeſetzt, daß die Uebereinkunft in dieſem Bezug einzig zwiſchen Ihnen und der Münchener Intendanz vorgeht, ich ſelbſt aber in gar keiner ordentlichen Weiſe dabei in Anſpruch genommen werde.

Ich ergreiſe dieſe Gelegenheit gern, um Ihnen meine Freude darüber auszudrücken, daß ich nur Rühmliches über Ihre Direktion der „Meiſterſinger“ in Karlsruhe vernommen habe und namentlich zu Ihren Gunſten vergleichende Beurtheilungen der Dresdener Aufführung mit der Ihrigen erfahren habe. Wie wohlthuend es für mich iſt, einen Mann von wahrem Talent als Dirigenten eines deutſchen Operntheaters begrüßen zu können, brauche ich Ihnen nicht erſt zu verſichern.

Mit größter Hochachtung empfiehlt ſich Ihnen
Ihr ergebenſter
Luzern, 27. April 1870. Richard Wagner.

Ich eröffne dieſen Brief noch einmal, um Ihnen zu ſagen, daß ich Ihnen, falls auch Sie hierin einen Weg zur Aufklärung der betreffenden Angelegenheit erkennen würden, die Veröffentlichung meines heutigen Schreibens gerne geſtatte. R. W.

272. An den Kapellmeiſter Heinrich Eſſer.

Geehrter Freund!

Dieſelbe Anfrage, die von Ihnen mir in Betreff des Charakters der in München beabſichtigten Aufführung meiner „Walküre“ zukommt, iſt in letzter Zeit von den verſchiedenſten Seiten her an mich gelangt; ich möchte gern ein- für allemal darauf erwidern können, und ganz recht wäre es mir daher, wenn Sie dieſer meiner Beantwortung jener Anfrage nach Gutdünken weitere Verbreitung geben wollten.

Der Großmuth meines erhabenen Gönners, des Königs Ludwig II. von Bayern, verdanke ich es nicht nur, daß — wie außerdem dieß leicht zu vermuthen ſtünde — mein Schaffen und Wirken für die Kunſt nicht völlig verſchollen und von meinen neueren, dem „Lohengrin“ gefolgten Arbeiten überhaupt noch die Rede iſt, ſondern namentlich auch dieſes Eine, daß ich die muſikaliſche Ausführung meines „Ring des Nibelungen“ nach elfjähriger Unterbrechung wieder aufnehmen und, wie ich deſſen nun mich ſicher fühle, wirklich vollenden kann.

Was dieſe unermeßliche Wohlthat wiederum ſo ergiebig macht, iſt die von meinem hochherzigen Beſchützer mir eingeprägte Zuverſicht, mein Werk nach ſeiner vollſtändigen Ausführung auch gänzlich nach meinem Sinne zur Darſtellung bringen zu können. Ich darf keinen Zweifel hegen, daß es mir nicht ermöglicht werde, den „Ring des Nibelungen“ dereinſt ganz in der Weiſe zur Aufführung zu bringen, wie ich dieſe als unerläßlich hiefür in meinem Vorworte zur Herausgabe der Dichtung desſelben genau bezeichnet habe. Im Laufe des nächſten Jahres hoffe ich mit dieſer ſo angreifenden Arbeit der muſikaliſchen Ausführung auch des letzten Theiles zum Abſchluſſe zu gelangen, und meinerſeits dürfte dann der Aufführung des Ganzen im Jahre 1872 nichts mehr im Wege ſtehen.

Da ich mir für die Ausführung meiner Arbeit vor Allem die nöthige Zeit und Abhaltung jeder Bedrängung in dieſem Bezug erbitten mußte, glaubte ich dieſe Vergünſtigung auch dadurch verdienen zu ſollen, daß ich dem Wunſche meines erhabenen Gönners, ſchon jetzt einzelne Theile meines Werkes näher kennen zu lernen, nach Möglichkeit nachzukommen mich befliſſen erwies. Da es vor etwa zwei Jahren den Anſchein nahm, daß ich auf die künſtleriſchen Leiſtungen des königlichen Hoftheaters in München einen genügenden Einfluß würde gewinnen können, durfte ich auch hoffen, bei der Erfüllung des mich ſo hoch ehrenden Wunſches meines großmüthigen Beſchützers meinen künſtleriſchen Grundſätzen weniger untreu, als vielmehr gerade dadurch förderlich zu werden, daß ich für die Verwirklichung meiner Tendenzen den Boden allmälig vorbereitete.

Wie Sie dieß anderweitig bereits erfahren haben werden, mußte ich die Hoffnung, mit der Verwaltung des königlichen Hoftheaters mich in einem erſprießlichen Vernehmen zu erhalten, ſehr bald aufgeben; demnach blieb mir nichts übrig, als das Münchener Hoftheater, wie es eben iſt, meinerſeits unberührt ſeinen Weg gehen zu laſſen, andererſeits aber, eben aus dieſer Nothwendigkeit, den gewünſchten Aufführungen einzelner Theile meines Werkes, da das Verlangen nach ihnen an entſcheidender Stelle fortbeſtand, keine Hinderniſſe in den Weg zu legen.

In huldvoller Gewährung meiner Bitte darum bin ich auch von jeder Nöthigung, auf dieſe theilweiſen Aufführungen meine Mithilfe zu verwenden, befreit und fühle mich ſomit allerdings einer ſehr ſchmerzlichen Zumuthung enthoben. Ob die zunächſt in Ausſicht genommene Aufführung der „Walküre“ noch ermöglicht werden wird, iſt zur Zeit mir ſo unbekannt, als es mir ſchwerfällt, zu errathen, ob ſie im Falle der Ermöglichung glücken könne. Wie dem aber immer auch ſei, ſo bleibt ſchon der Wunſch, welcher jene Aufführungen hervorruft, für mich verehrungswürdig und zugleich ein beglückendes Zeichen für die lebensvolle Ausdauer der über Alles großherzigen Theilnahme, welcher ich nicht nur die Ermöglichung der Vollendung meines Werkes, ſondern ſicher dereinſt auch der edelſten Aufführung desſelben zu verdanken habe.

Nur dann aber werde ich noch einmal an einer öffentlichen Aufführung mich betheiligen; nie aber werde ich überhaupt je wieder ein Werk für unſere Operntheater liefern oder es ihnen übergeben; mit den „Meiſterſingern“ habe ich dieſe Theater zum letztenmale berührt.

Soviel hierüber! Nun empfangen Sie noch meine Beglückwünſchung darüber, daß ich auch Sie jetzt in einem Aſyl angelangt weiß, welches Sie gegen fernere Berührung mit dem deutſchen Operntheater und -Weſen ſchützt!

Mit herzlichem Gruß

Ihr ergebener Richard Wagner.

Triebſchen bei Luzern, 16. Mai 1870.

273. An Friedrich Nietzſche.

Mein werther Freund!

Von theurer Hand*) wurde Inen bereits berichtet, wie ſehr der „ſelige Knabe“ dem „Pater Seraphicus“

---

*) Offenbar hatte die Gattin des Meiſters Nietzſche ſogleich für ſeine Glückwünſche zum Geburtstage gedankt.

willkommen war*): gewiß zweifelten Sie am wenigſten daran. Auch von der ſeligen Viertelſtunde ward Ihnen erzählt, welche in ihren Eindrücken auf mich ſo lange andauern wird, als ich Empfindung habe. Von allem dem „Seligen" melde ich Ihnen daher nichts. — — — Hier geht es gut. Morgen gedenke ich die Skizzen des 1. Aktes von Siegfried (Götterdämmerung wollte ich ſagen) zu beendigen. Uebermorgen feiere ich den erſten Geburtstag meines Sohnes, und zugleich den Gedächtnißtag Ihres erſten Aufenthaltes in meinem Hauſe.**) Mögen die Sterne über dieſer doppelten Gedächtnißfeier gütig walten! Mir ſchien es damals, Sie hätten meinem Sohne Glück gebracht. — Seitdem iſt ein ſchwieriges, innerlich aber reich beglückendes Jahr vorübergegangen, und endlich ſcheint es, daß dem Geſtirne meiner Geburt — dem Stiere — auch Rechnung getragen werden ſoll: dem Ausdauernden wird ſein Theil werden. — —

Leben Sie wohl, und ſeien Sie vor Allem heiter, und zwar alt- nicht neu-griechiſch! —

Von Herzen grüßt Sie

Ihr ergebener R. W.

4. Juni 1870. Tribſchen.

---

*) Nietzſche hatte den am 21. Mai an Wagner zu deſſen Geburtstage gerichteten Brief mit „Pater Seraphico" überſchrieben und ſich unterzeichnet als „Einer der ſeligen Knaben." Hierzu ſtimmt auch die Stelle in dieſem Briefe, worin Nietzſche ſagt: „Mögen Sie mir bleiben, was Sie mir im letzten Jahre geweſen ſind, mein Myſtagog in die Geheimlehren der Kunſt und des Lebens."

**) Vergl. Brief 258.

274. An Dr. Anton Puſinelli.

Mein lieber Anton!

Da käme nun ich hintennachgehinkt, um meinerſeits meine Gratulation bei Dir anzubringen, dem glücklichen Vater und immer zunehmenden Großvater! Die größte Freude machte es mir, Dich durch Deinen ſchönen Familien-Beſtand glücklich und wohlig zu ſehen! Alſo, die junge Braut ſoll wiſſen, daß ſie hier auf Tribſchen Freude gemacht hat, und bei ihrer Hochzeitsreiſe ſich recht perſönlich davon überzeugen! (Ich war mit zwei Nake's Brüdern, in Leipzig als Fuchs ziemlich nahe befreundet: ſogar war ich der Leibfuchs des älteren, (ich glaube Bernhard N.) kommt hier etwa ein Descendent in's Spiel?) —

Nun, das wollen wir nächſtens Alles erfahren. Denn — denn — es iſt möglich, daß Jemand, etwa im nächſten Monat Feldgaſſe Nr. 4 anpocht.

Für dieſen Fall mache ich eine gewiſſe alte Freundin von mir, eine geborne „Chiappone" darauf aufmerkſam, daß es gut wäre, wenn ſie etwa eine tüchtige Hammelkeule, oder derartiges mehr in die „Röhre" ſchieben ließe. Auch für etwas Gutes vom „Italiener" dürfte zu ſorgen ſein. Ich meine nur ſo! —

Alſo: den Finger auf den Mund! Aber an die Keule wäre immer zu denken!

Ich ſage weiter nichts, als daß ich Dich, Dein Weibchen und alle unermeßliche Descendenz und Accedenz von mir und meiner Frau aus allertreuſtem und dankbarſtem Herzen grüße!

Adio — **bis** (— ? —)

Dein alter

Luzern 22. Sept. 1870. Richard W.

275. An Dr. Anton Puſinelli.

Mein lieber Anton!

Wohl dachte ich immer ſchon daran, Dich von meinem veränderten Entſchluß in Betreff meines Beſuches bei Euch zu unterrichten. Es iſt freundlich von Dir, aber beſchämend für mich, daß Du mir jetzt zuvorkommſt. Allerhand Conſtellationen des Schickſals haben uns nämlich beſtimmt, unſere Friedensexpedition auf das nächſte Frühjahr zu verſchieben. Da ich jetzt mich etwas ſchwer zu bewegen anfange, möchte ich gern mit dieſer Reiſe Verſchiedenes, oder vielmehr Alles verbinden, was auf meine Entſchlüſſe für eine letzte Ordnung meiner Lebensverhältniſſe Bezug hat. Dazu muß ich einen letzten Einblick in gewiſſe, meinen künſtleriſchen Zielen nöthige Möglichkeiten gewinnen, im Betreff welcher ich, nach meinen Erfahrungen, ſehr zweifelvoll geſtimmt bin. Von dem Gelingen meiner Bemühungen in dieſem idealen Sinne muß ich nun auch meine letzte Ueberſiedelung nach Deutſchland abhängig machen.

Ob ich ſchließlich meine Niederlaſſung an dem Orte ſuche, welcher zugleich meinen Kunſtzwecken einen geeigneten, gänzlich neutralen Herd bieten könne, oder ob ich, gänzlich auf dieſe höheren Ziele verzichtend, mir nur einen bürgerlichen Heimathsort für meine Familie ſuche (für welchen Fall ich dann entſchieden Dresden wählen würde), das ſoll ſich nun eben entſcheiden. Und um dieß Alles in einem freundlichen Lichte zu betrachten, haben wir nun eben die erſten ſchönen Wochen des nächſten Frühjahrs für unſern Ausflug beſtimmt.

Dieß zur Andeutung, und zugleich zur Veranlaſjung für Deine liebe Frau, die Schöpskeule nun getroſt auch ohne uns in die „Röhre" zu ſchieben. Dein Haus iſt ja jetzt ſtark genug bevölkert, um keine Verlegenheit für die Aufzehrung der Vorräthe aufkommen zu laſſen.

Die Haltung „Europas" muß man jetzt ſtudiren, um inne zu werden, in welcher Welt man lebt. Ich geſtehe, daß, wenn ich Moltke und das deutſche Heer nicht vor mir ſähe, ich gar, gar nichts erkennen würde, was mir Hoffnung machen könnte. So brauche ich mir z. B. nur ſo eine Dresdener Aufführung eines meiner Werke zu denken, um ſogleich allen Muth ſinken zu laſſen. Und — wie tief und genau hängt das Alles zuſammen! Das eben iſt mir aufgegangen, und deshalb bin ich ſo traurig wenn ich auf die Welt blicke.

Doch — da brauch' ich nur auf einen Freund wie Dich zu ſehen (allerdings, iſt das pleonaſtiſch geſagt, denn Du biſt der einzige Deiner Art!) — genug, dann erheitere ich mich wieder, und — manches vergißt ſich! (Vergeſſen —! das letzte Glück!) Aber dann eben macht auch das Gedenken wieder Freude: und das wollen wir nun gehörig auffriſchen. Noch wenige Monate, und wir ſehen uns wieder, lieber Alter!

Tauſend Grüße von uns an Euch

Luzern
9. Nov. 70.

Dein
R. W.

276. An Peter Cornelius.

Χαῖρε!

Gratulor ego tibi ex intimo animo meo! Epistola tua multum gaudium mihi originavit propter amorem linguae latinae et latinitatis — universaliter dictum — qui obsedit animam meam.

Caeterum censeo, bellum non esse timendum, quia proleficatio hominum progredit valde satisfaciens. Salveat et florescat Guilelmus tuus, clamator proelii, bibator vitae lactis. Victor pacificans ei tendit manum. Mater matrem salutat et communicat gaudium suum congratulatione cordiale.

Longe volebam tibi scribere sed semper aliquid venibat me turbare. Hodie lingua mihi soluta est per epistolam tuam admirabilem. Iudex*) et Cosima faciunt multam musicam, exempli gratia sonatas cum violino Beethoveni etc. Ego instrumento partiturus nibelungiensis et continuo veram artem pellere. Spero te videre in vere proximo proficiscens in Regnum teutonicum. Im übrigen bin ich nicht ſo verſeſſen auf das Lateiniſche, daß ich nicht noch auf Allemaniſch ſagen ſollte, daß ich oft und gern an Dich denke und herzlich wünſche, noch einmal mancherlei, wozu wir Anlagen haben, lebendig vorwärts bringen zu können. Mit den freundſchaftlichſten Grüßen wollen wir gemeinſchaftlich von dieſem Jahre ſcheiden und des gemüthlich frohen Ernſtes uns erinnern, in welchem wir in ihm unſrer gegenſeitig eingedenk waren.

Leb' wohl und ſei glücklich.

Dein Richard Wagner.

Tribſchen, 22. Dezember 1870.

---

*) Gemeint iſt Hans Richter. Ebenſo wie dieſe ſcherzende Namensbezeichnung ſind verſchiedene lateiniſche Worte abſichtlich gewaltſam dem Deutſchen angepaßt, wie z. B. veram artem pellere „wahre Kunſt treiben". —

277. An Karl Klindworth.

Mein guter Klindworth!

Seien Sie mir herzlich gegrüßt! Heute will ich Ihnen nur mit einer Zeile anzeigen, daß ich in etwa 8 Tagen mit meiner Arbeit fertig ſein werde, und Ihnen demnach das nöthige Manuſkript zu der gleichen Zeit zuzuſenden gedenke. Mögen wir nun Schott bald befriedigen können. Seien Sie jedenfalls ſo gut, dieſem ſobald als möglich einen Theil Ihres Manuſcriptes zuzuſchicken, damit er den Stich immer beginnen laſſen kann. Nur ſchicken Sie ihm ja nichts von der Partitur; dieſe ſchicken Sie dann zuſammen an mich zurück. —

Im Uebrigen geht es uns Einſamen, trotz Winter u. Schnee gut. Die Kinder, welche unglaublich wohl u. munter ſind, machen unſere größte Freude aus. Richter*) iſt ganz mit dem Hauſe und der Familie verwachſen. Jetzt haben wir alle Sonntage Quartett bei uns, wozu wir uns 3 tüchtige Muſiker aus Zürich kommen laſſen, während Richter die Bratſche ſpielt.

So ſtudiren wir — namentlich auch zur größten Freude meiner Frau — namentlich die letzten Quartette mit größter Sorge u. Freiheit uns vor.

Den „Beethoven“ den Sie wohl ſchon anderwärts her bekommen haben werden, ſchicke ich Ihnen in einem Freundesexemplare mit der Partitur. —

Nun laſſen auch Sie bald Gutes von ſich hören: Sie erfreuen uns Alle damit ſehr. Mit mir grüßen Sie herzlich die Frau und Richter. —

Ihr Richard Wagner.

Triebſchen 25. Jan. 1871.

---

*) Hans Richter.

278. An Dr. Anton Puſinelli.

Lieber Alter!

Ich muß Dich plagen!

Es iſt nöthig, daß ſich in Dresden im Anſchluß an die bereits von ſelbſt in das Leben getretenen gleichen Vereine, ein Wagnerverein, bilde, zum Zwecke der Förderung der Feſtaufführung meiner Nibelungen.

An Tichatſchek iſt darüber geſchrieben worden und gebeten, ſich mit Dir in Verbindung zu ſetzen. Keine Antwort. Dabei kann ichs aber nicht bewenden laſſen. Dresden darf nicht zurückſtehen. Leipzig, Wien, Mannheim, München und Berlin ſind bereits in voller Thätigkeit. An dem Zuſtandekommen zweifelt kein Einſichtsvoller. — Du haſt keine Zeit zu ſolchen Allotrien: aber Du haſt einen tüchtigen Namen. Sieh' Dich nur nach Jemand um, der Dir die praktiſche Mühe abnimmt. Ich rathe ſich nach Mannheim zu wenden, um die dortigen Statuten ſich auch für Dresden zu Grunde zu legen. (Muſikhändler Emil Heckel in Mannheim.) — Man iſt bereits ſehr erfinderiſch geweſen, um auch wenig Bemittelten Antheil geben zu können.

Laß mich etwas Vernünftiges hören. Es wäre gewiß eine Schande gerade für Dresden, wenn es zurückbliebe.

Meine Sendungen haſt Du hoffentlich erhalten? Was machen die lieben Deinigen? Gott, waren die alle mit mir gut! Grüße und küſſe nur vor Allen Deine prächtige Frau tüchtig von mir! Aber auch die Mädels alle waren vortrefflich. Nun — und „Karl Puſinelli!“

Der muß mich bald einmal beſuchen, nicht nur auf dem Thurme dort! —

Adieu, lieber guter Anton!
Bleibe mir gut!

Dein

Luzern, Richard Wagner.
23. Aug. 1871.

279. An Friedrich Nietzſche.

Verehrteſter Freund!

Fritzſch*) hat mir in keiner Weiſe Andeutungen gemacht, welche ich Ihnen etwa wieder zu übermitteln hätte, und ich glaube, er hat durch jenen Paſſus nur ſeine eigene Verlegenheit auf Sie abwälzen wollen. Mein eigenes Verhalten zu Fritzſch im Betreff der Honorarfrage iſt ganz gelegentlich durch den occaſionellen Charakter der Quaſi-Feſtſchrift über Beethoven eingegeben worden, wobei mich das ungeheure Aufſehen der Judenbroſchüre, und die hierdurch erweckte Aufmerkſamkeit auf meine Schriften zugleich mit beſtimmt hatte, auf einen lebhaften und ſchnellen Abſatz zu rechnen. Es käme nun darauf an, welcher Stimmung Sie im Betreff des erwarteten Abſatzes Ihrer Schrift ſind; iſt dieſe zuverſichtlich, ſo würden ſie ſich für die Honorarforderung von den meinerſeits hierfür befolgten, und Ihnen ja bekannt gewordenen Anſichten über das Verhältniß der Auflagen zu der

---

*) E. W. Fritzſch, der Verleger von Richard Wagners „Geſammelten Schriften und Dichtungen", der auch Nietzſches hier berührte Schrift „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiſte der Muſik" zuerſt herausgab.

Honorirung leiten laſſen. — Allerdings wäre es gut, wenn in dieſer Hinſicht eine feſte Convention beſtünde, welche, ſobald überhaupt etwas zum Drucke angenommen würde, ein für allemal das Verhältniß beſtimmte, und zwar ohne alle Rückſicht auf den Erfolg des „Geſchäftes“, ſtatt deſſen — wie ich es erfahren habe — bei jeder ſolchen Abmachung es ausſieht, als ob ſo eben zum allererſtenmale ſeit dem Beſtehen der Welt ein Buch herausgegeben werden ſollte. —

Viel Heil zu Epigraphik und Platon, welchen letzteren man jetzt auf Tribſchen ebenfalls traktirt!

Wir ſind ſonſt ziemlich wohl und Alles grüßt Sie herzlich. —

Ihr

21. November 1871. Richard Wagner.

(Vorgeſtern wurde auch ein gewiſſer zweiter Akt fertig!)*)

280. An den Bürgermeiſter Gauß (Baden-Baden).**)

Hochgeehrter Herr Bürgermeiſter!

Es iſt die höchſte Zeit dafür, daß ich mich der durch das ſo ehrenvolle Entgegenkommen des Gemeinderathes der Stadt Baden meinerſeits empfangenen bedeutenden Verpflichtung entledige.

Die bisherige Verzögerung meiner Beantwortung des verbindlichen Schreibens, mit welchem Sie mich am 16. November beehrten, iſt Ihnen zunächſt wohl durch meinen Freund Herrn R. Pohl, an welchen ich mich bisher wendete, entſchuldigt, endlich durch die Zeitungsberichte über meine letzte Wirkſamkeit auswärts genügend erklärt worden.

---

*) Der zweite Akt der „Götterdämmerung“.

**) Der Bürgermeiſter dieſer Stadt hatte am 16. November 1871 im Einverſtändnis mit dem Gemeinderat ein Schreiben an Wagner gerichtet, worin ihm ein Bauplatz für ein Feſtſpielhaus unentgeltlich angeboten wurde.

Trotzdem ich gegen die beſondere Eigenſchaft eines an ſich im Sommer lebhaft beſuchten Bade-Ortes ſelbſt aus beſtimmten praktiſchen Gründen von Anfang an mein Bedenken hatte, würde infolge Ihres freundlichen Anerbietens doch Baden gewiß der erſte Ort geweſen ſein, den ich für die Ausführung meines Unternehmens in ernſtlichen Betracht zu ziehen gehabt hätte, wenn mein urſprünglicher Gedanke in Betreff Bayreuths auf weſentliche Erſchwerungen für ſeine Ausführung geſtoßen wäre. Dieſe ſind nun aber in ſo bedeutendem Sinne beſeitigt und überwunden worden, daß ich bei meinem erſten Plane zu verharren mich beſtimmt fühlte.

Sie werden, hochgeehrter Herr Bürgermeiſter, nicht verkennen, daß von Anfang her wichtige Motive für mich vorhanden waren, das Lokal meines Feſttheaters *nicht außerhalb der Grenzen des Königreiches Bayern* aufzuſuchen, und können den Hauptgrund dafür finden, daß ich auf ein ſo ſchmeichelhaftes und ehrenvolles Anerbieten, wie das durch Ihre gütige Vermittlung mir bekannt gemachte des Gemeinderathes der Stadt Baden, mit größtem Danke ablehnend antworten muß.

Zugleich aber habe ich Sie noch zu erſuchen, meine wahrhaft dankbaren Geſinnungen den hochgeehrten Herren des Gemeinderathes der Stadt Baden in ebenſo wohlwollender Weiſe, wie Sie mit dem Anerbieten übermittelten, kundgeben zu wollen und Sie ſelbſt, hochgeehrter Herr Bürgermeiſter, außerdem noch die Verſicherung der größten Hochſchätzung dahinzunehmen, mit welcher ich die Ehre habe zu verbleiben

Ihr ergebenſter
Richard Wagner.

Triebſchen-Luzern, 28. Dezember 1871.

281. An Friedrich Nietzſche.

Lieber Freund!

Schöneres als Ihr Buch*) habe ich noch nichts geleſen! Alles iſt herrlich! Nun ſchreibe ich Ihnen ſchnell, weil die Lectüre mich übermäßig aufregt und ich erſt Vernunft abwarten muß, um es ordentlich zu leſen. — Zu Coſima ſagte ich, nach ihr kämen gleich Sie: dann lange kein Anderer, bis zu Lenbach, der ein ergreifend richtiges Bild von mir gemacht hat.

Adieu! Kommen Sie bald auf ein Huſch herüber, dann ſoll es dionyſiſch hergehen! —

4. Januar 1872. Ihr R. W.

282. An Friedrich Nietzſche.

Mein Freund!

Wie ſchwer machen Sie es mir, Ihnen meine Freude über Sie zu bezeugen! Daß Sie krank ſind, hat mich recht übel betroffen. Sie müſſen es uns verzeihen, wenn wir den Peripetien — nicht Ihrer Entwickelungs- aber, ſo zu ſagen, der Feſtſtellungs-Phaſen Ihres Berufes, ſo weit dieſe ſich auf Ihr inneres Gemüthsleben beziehen, oft mit großer Beklemmung zuſehen. Wir haben in Ihnen, ſeit unſrer Bekanntſchaft, auffällige Beunruhigungen wahrgenommen, zu deren Erklärung Sie zwar oft ſehr vertraulich beitrugen, welche ſich dennoch aber — in faſt regelmäßigen Perioden — ſo beſtimmt wiederholten, daß wir uns ſchließlich zu einer, ernſt freundſchaftlichen, Vorſicht für unſren Verkehr mit Ihnen angehalten fühlten. — Nun veröffentlichen Sie eine Arbeit, welche ihres Gleichen nicht hat. Jeder Einfluß, der etwa auf Sie ausgeübt worden wäre, iſt durch den ganzen Charakter dieſer Arbeit faſt auf nichts zurückgeführt: was Ihr Buch vor allen anderen auszeichnet iſt die vollendete Sicherheit, mit welcher ſich eine tiefſinnigſte Eigenthümlichkeit darin kundgiebt. Wie anders hätte ſonſt mir und meiner Frau der ſehnlichſte Wunſch erfüllt werden können, einmal von außen Etwas auf uns zutreten zu ſehen, das uns vollſtändig einnehmen möchte? Wir haben Ihr Buch — früh jedes für ſich, Abends gemeinſam — doppelt durchgeleſen; wir bedauern, nicht bereits die uns verheißenen doppelten Exemplare zur Verfügung zu haben. Um das eine Exemplar ſtreiten wir uns. Ich brauche es immer noch, um zwiſchen Frühſtück und Arbeit mich in die rechte Stimmung zu bringen; denn ſeit der Lectüre componire ich wieder an meinem letzten Akte. Einſam, oder gemeinſam, iſt unſre Lectüre ſtets von Exclamationen begleitet. Ich für mein Theil begreife nicht, wie ich ſo etwas erleben durfte. — So etwa ſteht es bei uns. —

---

*) Vergl. Anm. zu Brief 279.

Nun blickten wir auf Sie, und — es bangte uns!

Während uns die wunderlichſten Muthmaßungen überſchlichen, und wir faſt zu der Annahme gelangten, die Veröſſentlichung Ihres Buches, ja die ganze Abfaſſung desſelben könnte Sie — wenigſten für eine Zeit lang — in eine, faſt wie reumüthig ausſehende Stimmung verſetzen, melden Sie uns, nach längerem Schweigen, Ihre Erkrankung. Und dieſe Erkrankungen haben uns ſchon oft erſchreckt, nicht weil ſie uns ernſtliche Beſürchtungen für Ihren phyſiſchen, ſondern für Ihren Seelen-Zuſtand erweckten.

Möchten Sie uns bald durch ein frohes Wort, am Beſten durch einen — wenn auch kurzen — Beſuch beruhigen können!

Freund! Was ich ſage, iſt nicht der Art, daß es durch eine lachende Verſicherung verſcheucht werden könnte. Sie ſind tief, und gewiß erſehen Sie in meinem Verkehr mit Ihnen keine Oberflächlichkeit. Ich verſtehe Sie auch mit dem Sinne der muſikaliſchen Compoſition, mit welcher Sie uns ſo ſinnig überraſchten. Nur fällt es mir ſchwer, mein Verſtändniß Ihnen mitzutheilen. Und daß ich dieſe Schwierigkeit empfinde, beklemmt mich eben.

Und hinwiederum, mein Freund, was hätte ich Ihnen zu ſagen, das Sie nicht wüßten und aus Ihrem Innerſten ſich ſelbſt ſagen könnten? Sie ſehen und erkennen ja Alles, ſo daß mit Ihren Augen zu ſehen und zu erkennen für mich eben eine ſo neue, ganz ungeahnte Luſt war. Ich verſtehe Sie jetzt auch in ſo vielem Anderen, was Sie, als zu Ihrem Beruf gehörig, immer wieder ernſtlich beſchäftigt, wie Ihre mir gemachten Andeutungen im Betreff des pädagogiſchen Weſens. Tief und weit blicke ich mit Ihnen, und unabſehbar weite Gebiete hoffnungsvollſter Thätigkeit eröffnen ſich vor mir, — vor mir — mit Ihnen zur Seite.

Aber Sie ſind krank. Sind Sie auch mismuthig, oh! ſo wünſchte ich Ihren Mismuth zerſtreuen zu können. Wie ſoll ich das anfangen? Genügt Ihnen mein grenzenloſes Lob? Dieß bezweifeln zu müſſen, betrübt mich eben ſo ſehr. Dennoch kann ich nicht anders, als es Ihnen zu ſpenden. Nehmen Sie es wenigſtens freundlich auf, ſelbſt wenn es Ihnen nicht genügt! — Herzlichſte Grüße

von Ihrem

Richard Wagner.

Tribſchen, 10. Jan. 1872.

283. An Dr. Anton Puſinelli.

Lieber Anton!

Die Freunde haben es immer ſchlecht: die kommen immer zuletzt daran! — So habe ich jetzt mit dem ganzen deutſchen Reich correſpondirt, bin davon müde wie ein Hund, und gelange nun erſt zu Dir, — weil ich mir ſage: „der hat die meiſte Nachſicht und weiß ſchon, wie das mit Dir iſt.!“ —

Alſo! —

Schönen Dank für Deine Mittheilungen über, und für Deine — vermuthlich ſehr beſchwerlichen! — Bemühungen um den ſogenannten Wagner Verein in Dresden! Alles iſt um ſo rührender und dankenswerther, als — wiederum vermuthlich? der Erfolg von dem Allen ſehr gering ſein wird. Von den Deutſchen, und namentlich von ſeinen „engeren“ Landsleuten, muß man ſich nun einmal nicht viel erwarten: wenn es einer Lokal-Spielerei gilt, iſt das etwas Anres, aber — ein großer ſchwungvoller Gedanke, wenn der nicht von oben her commandirt wird — à la Bismarck u. ſ. w. — Ach! Herr Je! — Wir kennen das, und ich weiß auch, was ich von der glorreichen, deutſchen Nation zu halten habe. — Dieß Alles aber hält mich nicht ab, meine Frage immer und immer wieder aufzuſtellen. Es kommt einmal — wenn auch vielleicht nur durch ruſſiſche amerikaniſche u. ſ. w. Subſidien — und, die Beſchämung, wie — das Beiſpiel, die beſtimmte Erfahrung — werden nicht ausbleiben.

Ich habe in dieſe Unternehmung mein Lebensziel geſetzt. Im Mai ſiedele ich mit meiner Familie nach Bayreuth über, wo ich durch die Güte des Königs von Bayern mich anſäſſig zu machen vorhabe. Am 22. Mai geht die Grundſteinlegung des Theaters vor ſich, dazu will ich — wenn Alles glückt — eine Muſteraufführung der neunten Symphonie geben. —

Haſt Du was hübſches zu melden, ſo — ſchieße los! — Euer Aufruf war ſehr ſchön: ich erkannte darin Deinen alten, lieben Freundeseifer!

Nun, bald komme ich auch wieder in Deine Nähe, davon ich guten Nutzen ziehen werde. Nach Bayreuth kommſt Du doch zum 22. Mai mit Weib und Kind? Was macht Deine liebe, mir ſo wohlgeſinnte Frau? Was die Töchter? Was „Karl Puſinelli"?

Jetzt arbeite ich am letzten Akt des ungeheuren Werkes! Mit dem Frühjahr ſoll das Ganze hoffentlich fertig ſein. Wünſche mir Glück, Deinem alten, Dich aus vollem Herzen grüßenden

Luzern,
8. Febr. 1872.

Richard Wagner

284. An Dr. Anton Puſinelli.

Mein liebes Puſſel!

Zwei Worte! Mehr kann ich — bei ungeheurer Beſchäftigung — nicht.

Herzlich erfreut durch Deinen Brief.

Iſt Dresden ſchlecht, — deſto mehr Ehre für mich! Uebrigens kenne ich dort nur Dich und die Deinigen, und ſonſt iſt mir von Dresden alles wildfremd! Aber Eure Concert-Idee iſt famos: faſt reizt es mich, dieſe Muſter-Karte ſelbſt mit anzuhören, — natürlich nur als Publikus! Wann findet denn der Unſinn ſtatt? Am 5. Mai muß ich nach Wien. Am 15. bin ich hier zurück und könnte dann nur mit Mühe einen Tag einmal abkommen. — Aber Du mußt machen, daß Du zum 22ten hierher kommſt! Höre, das wird hier ſchön, ſchöner noch als im abgebrannten Opernhauſe. —

Grüß' Dein liebes gutes Weibchen, und die ganze Puſſelei von oben bis unten! Du biſt und bleibſt mein alter guter lieber Freund!

Von Herzen Dein

(April ? 1872) Richard Wagner.

285. An Dr. Anton Puſinelli.

Lieber Freund!

Bis jetzt, wo nun auch Du Deine zweifelvolle Anfrage deshalb an mich richteſt, konnte ich es für mehr als unnöthig halten, in Betreff des Machwerkes eines Wiener oder Münchener Journal-Witzling's, betitelt: ein *Brief Victor Hugo's an R. W.*, mich näher zu erklären. Bedarf es aber zu Deiner, wie zu andrer gleich beängſtigter Freunde Beruhigung deſſen, ſo ſei vor Allem nur darauf aufmerkſam gemacht, daß nie ein gebildeter Franzoſe, als welcher Victor Hugo am Ende doch wohl auch angeſehen werden dürfte, einem deutſchen Autor „bayeriſche Gulden" vorwerfen, und über deſſen Verhältniß zu ſeinem erhabnen Wohlthäter ſich unehrerbietige Witze erlauben wird. Hat ſich ein ähnliches Verhalten gegen mich je in die franzöſiſche Preſſe eingeſchlichen, ſo iſt es ſicher nur aus den Organen der öffentlichen Meinung in Deutſchland dort hinübergeführt worden, wie dieß aus den Originalen derſelben ſattſam zu erſehen iſt. Herzlich bedauere ich, im beſonderen Falle den hier berührten Zweifel angetroffen haben zu müſſen.

Bayreuth,
22. Juni 1872.

Der Deinige
Richard Wagner.

286. An Dr. Anton Puſinelli.

22. Juni 1872.

Lieber Anton!

Hier haſt Du eine Antwort, welche ich Dich erſuche in die Brockhauſiſche Allgemeine Zeitung einrücken zu laſſen. Ich ſehe an Dir, daß ich die Sache ernſtlicher nehmen muß, als es bisher mir erſchien.

Hab' Dank für Deinen lieben Brief, und vor Allem Dein freundliches Kommen nach Bayreuth! Bald denke ich Dich einmal wieder in Dresden zu ſehen.

Mit herzlichem Gruß von Haus zu Haus

Dein
Richard Wagner.

Ich bitte auch um Beſorgung eines Exemplares der Nummer in welcher mein Brief erſcheinen wird.

R. W.

287. An Erwin Rohde.

Beſter Herr Rohde!

Nur zu! Ich freue mich ſehr auf Ihre Arbeit, und gerade auch daß Sie ſie an mich richten wollen! Bedarf es mehr als dieſer Verſicherung um Sie anzufeuern, die Sache eifrig vorzunehmen?

Unſere Freunde Nietzſche und Gersdorff waren die letzten Tage in München zuſammen, um den „Triſtan“ anzuhören; Gersdorff hoffe ich morgen ſogar auf ſeiner Zurückreiſe kürzlich zu ſehen. Ich für meine Perſon bin in der letzten Arbeit an meinem monſtruoſen Opus begriſſen, und befinde mich mit meiner theueren Frau, welche Sie beſtens grüßen läßt, ganz erträglich.

Möchte es Ihnen gut gehen! Von Herzen der Ihrige

Bayreuth
2. Juli 1872.

Richard Wagner.

288. An Peter Cornelius.

Lieber Cornelius!

Sei mir über Verſchiedenes nicht böſe, auch nicht deßhalb, daß ich Dir auf Dein letztes ſchönes Gedicht noch nicht ſo geantwortet, wie es eben einzig würdig geweſen wäre, nämlich: indem ich es componirte.

Jetzt, wo ich in großen Mühen, Sorgen und Beunruhigungen dahinlebe, habe ich für heute keine andre Veranlaſſung zu einem Worte an Dich, als die herzlich gefühlte Verpflichtung, einen jungen Mann, Joſef Rubinſtein (aus Charkow) an Dich zu empfehlen. Es ſind ganz beſondre, ſehr nahe gehende Rückſichten, welche mich im vorigen Frühjahre veranlaßten, dem jungen Manne, welcher über ſeine Herkunſt und erblichen Eigenſchaften in ſchreckliche Schwermuth verfallen war, zur Aufrichtung ſeiner höchſt leidenden Gemüthsſtimmung — meinen Umgang anzubieten. Für das bevorſtehende Winterhalbjahr mußte ich ihn nun wo anders hinzuweiſen ſuchen, da ich in dieſer Zeit mich meiſtens auf Reiſen befinden werde. Da er zugleich noch manches Bedürfniß der höheren Ausbildung in ſich fühlt, und ich erfuhr, daß Bülow noch einige Zeit in München verweilen werde, verfiel ich darauf, Rubinſtein nach München zu weiſen. Hier konnte ich ihn zunächſt nur an Dich empfehlen, indem ich ihn Deinem gemüthlichen Umgang zuwies. Nun hätte ich aber wohl die Bitte, daß Du ihn mit Bülow bekannt machen möchteſt: ich wünſchte vor allem nur, daß er ihn öfter — ſo oft eben die Gelegenheit dazu da iſt — hören möge. Er klagte mir, B[ülow] habe ihn einmal bereits — wie es ſcheint — unangenehm (der Ausdruck war: von falſcher Beſcheidenheit) gefunden; ganz leicht wird es daher nicht ſein, ihn dort einer beſſeren Aufnahme zu verſichern. Doch ſieh und verſuche! — Willſt Du mir auch freundſchaftliche Nachrichten über Dich zukommen laſſen, ſo machſt Du uns wahres Vergnügen, und jedenfalls bitte ich Dich, immer im beſten Sinne zu gedenken

Deines alten Penzinger Freundes

Bayreuth, 27 September 1872. Richard Wagner.

289. An Peter Cornelius.

Lieber Cornelius!

Es tut mir herzlich leid, Dir eine ganz beſondere und eigenthümliche Noth gemacht zu haben. Meine üble Verlegenheit hierüber war von vornherein groß, nur wußte ich wirklich keinen Menſchen, als Dich, dem ich ſie aufbürden konnte. Jetzt vergiß, wenn Dein freundſchaftlich vollzogener Auftrag Dir eine abſurde Stunde zuzog, und leg' dieſe zu den übrigen! Für Rubinſtein, mit dem es allerdings ſeine große Beſchwerde hat (!) iſt jetzt durch Liſzt (welcher gegenwärtig zu Beſuch ſich in unſerm Hauſe aufhält) und ſeine ſchöne Zuſage, in Peſth mit ihm muſiziren zu wollen, ſehr glücklich geſorgt.

Verzeihe meine Kürze! Ich hab viel Noth und Plage namentlich auch mit Briefſchreiben! Leb' wohl und behalte lieb

Deinen alten guten Freund

Bayreuth, 16. Oktober 1872. Richard Wagner.

290. An Friedrich Nietzſche.

Lieber Freund!

Das war ſehr ſchön, daß Sie mir an Ihrem Geburtstage ſchrieben, an dem gleichen Tage, an welchem Ihnen meine Frau von uns ſchrieb. Was Sie ſchrieben, war ſehr wohlthuend, und es ſprach mit angenehmem Ernſte die Stimmung aus, in welcher wir uns jetzt alle zu befinden ſcheinen. Faſt wäre es ein Bangen zu nennen, welches auf den Ekel über Alles, was wir wahrnehmen, folgt, und mit welchem wir dann wieder zu uns zurückkehren, etwa mit der Frage, was man denn eigentlich mit dieſer ſkandaloſen Welt zu thun habe? — Wir hatten acht Tage lang Liſzt's Beſuch in unſerem Hauſe: wir haben ihn von Neuem ſehr lieb gewonnen; der Abſchied mußte ſich wieder ganz in das Bangen auflöſen. Was hatten wir durch ihn alles wieder von dieſer Welt erfahren, welche man allerdings bis auf das Taus kennt, durch deren Vorführung im Detail man aber doch immer wieder bis zum Tod erſchreckt wird. Er konnte viel erzählen, da man uns mit ihm für überworfen hielt, und nun dachte mit Schlechtigkeiten Freude zu machen. Im Ganzen kommt mir vorwiegend das Gefühl an, daß ich meine Mitwelt immer weniger kenne, dieß mag ſehr nöthig ſein, wenn man für die Nachwelt ſchaffen ſoll. Aber ſonderbar, wie einem überwachten Neulinge, wird mir oft dabei zu Muth! Die individuelle Einſamkeit iſt grenzenlos, wenn man nur ſo in die Elemente hineinarbeitet. Ich mag wohl begreifen, was Sie ſo oft beklemmte und faſt erdrücken wollte; Sie ſahen ſich eben noch viel um. Da heißt es denn nun, ſehen und nichtſehen! Giebt man die Hoffnung auf, ſo iſt man wohl auch die Verzweifelung los. Am Ende fühlt man, daß es das einzige Mittel iſt, ſich ſeiner bewußt zu werden, wenn man ſich recht beſtimmt von der ganzen Mitwelt unterſcheidet, und zwar eben dadurch, daß man ihrer Schlechtigkeit ſtricte zu Leibe geht. Ich wenigſtens bin jetzt ſo weit, nach gar keiner Seite zu mir ein Blatt vor das Maul zu nehmen. Es muß endlich etwas dabei herauskommen. Denn das Eine ſteht feſt, daß an einen Compromiß, eine Transaction gar nicht zu denken iſt: ſich gefürchtet machen, da man nun einmal ſo ſehr gehaßt iſt, kann einzig zu etwas helfen. —

Ueber das „was iſt deutſch?“ denke ich immer mehr nach, und gerathe endlich, an der Hand einiger neuerer Studien, in eine ſonderbare Skepſis, die mir das „Deutſchſein" als ein reines Metaphyſicum übrig läßt, als ſolches mir dieſes aber grenzenlos intereſſant, und jedenfalls ganz einzig in der Weltgeſchichte erſcheinen läßt, vielleicht mit dem einzigen Pendant des Judenthums zur Seite, wenn etwa der Hellenismus doch nicht recht paſſen ſollte.

Nun, da blicke ich denn auf meinen Sohn, meinen Siegfried: der Junge wird täglich ſtämmiger und ſtärker, und dabei mit dem Witze nicht minder ſchlagfertig als mit der Fauſt. Es iſt mir ein reines Wunder, und habe ich an meines Weibes Seite die Verzweiflung verjagt, ſo lehrt mich der Bube von Neuem die Hoffnung. So geht der alte Tanz wieder los, aber dießmal nach einem tüchtigen Takte. Der Junge weiſt mich nun auf Sie, Freund, und giebt mir, ſchon aus reinem Familienegoismus, die Sucht ein, alle meine auf Sie gegründeten Hoffnungen buchſtäblich zur Erfüllung getrieben zu ſehen: denn — der Junge — ach! — braucht Sie! —

Doch, das habe ich Ihnen ſchon einmal geſagt. Sie wiſſen —: im Alter wiederholt man ſich! So geht es mir auch mit meinen Expectorationen, mit welchen ich die Welt — und namentlich auch Sie — in Broſchürenform überſchütte. Die „Schauſpieler und Sänger"*) ſind wohl bereits in Ihren Händen? Es iſt wieder einmal ein anderer Weg, der Sache beizukommen: diesmal betreibe ich es direct durch die Komödianten. Hierbei iſt es mir wieder begegnet, daß, wenn ich fertig bin, mir erſt noch recht viel einfällt, was mit am Platze geweſen wäre, ſodaß mir immer ein Haken übrig bleibt, an welchem ich für eine nächſte Broſchüre hänge. Und das nun Alles ſo recht eigentlich in die Luft hinein! Ich weiß — bei näherer Beſinnung — rein gar nicht, an wen ich die Frei-Exemplare ſchicken ſoll. Wollen Sie noch etwas davon für Ihre Baſeler Collegen haben? Rohde ſoll eines bekommen. — Übrigens bringen mich die „Baſeler“ Collegen darauf, Ihnen und Ihren Freunden unſeren nächſten Beſuch anzukündigen. Mit den erſten Tagen des November gedenken wir nun unſre Entdeckungsreiſen durch das deutſche Reich anzutreten: eine nächſte Unterbrechung des Hauptzweckes derſelben wird dem berühmten Zahnarzte in Baſel gelten, deſſen ſorgſamſte Pflege jetzt nicht mehr übergangen werden kann. Ich vermuthe dieſer Zweckbeſuch wird ſeine vollen 8 Tage anhalten und uns ſomit 8 Abende liefern, die wir in Ihrer und Ihrer Freunde Geſellſchaft, angenehm tröſtlich für die am Tage ausgeſtandenen Mishandlungen, zuzubringen hoffen. Ich vermuthe, daß unſre Ankunft bei Ihnen in die dritte Woche des November fallen wird; wir werden uns dann auch Ihrerſeits Verſicherungen des Daſeins und der Bereitwilligkeit des Amerikaners einzuholen ſuchen.

---

* Wagners Schrift unter dieſem Titel.

Sonſt leben wir jetzt etwas diſſolut dahin, was ſchon die proviſoriſche Anſiedelung in der Dammallée mit ſich brachte. Die ungeheuerſte Unterbrechung war der Beſuch Liſzt's, bei welcher Gelegenheit ſich auch unſer hieſiger „Salon“ probehaltig bewähren mußte. Wir ſind mit dem wunderbaren Menſchen ſchön in das Reine gekommen, wobei wir nur zu bedauern hatten — und haben —, daß wir dieſem ſo ſonderbar zerlöſten Leben nicht mehr recht entſchieden hilfreich beizukommen hoffen dürfen. Möglich jedoch bleibt, daß er ſich bei uns niederläßt. Das Urtheil Bülow's*) über Sie fand er, nach Kenntnißnahme Ihrer Sylveſterklänge, ſehr desperat: ohne daß Sie ihm das Stück vorgetragen hatten (was bei uns entſcheidend war), glaubte er ſein Urtheil durchaus anders und günſtiger über Ihre „Muſik" ſtellen zu müſſen. Alſo, laſſen wir dieſes Bülow'ſche Intermezzo für jetzt auf ſich beruhen: mir iſt's, als ob hier zwei Abſonderlichkeiten der allerextremſten Art auf einandergeſtoßen ſeien. Auch dieß ſage ich Ihnen nur ſo nebenbei: denn im Ganzen, und in der Hauptſache, muß wohl jeder durch ſich, und nicht durch Andere, über ſich in das Reine kommen. Was ſollte z. B. aus mir werden, wenn ich auf Herrn Edmund Hoefer (ſiehe Beilage) zu viel gäbe? — Ihr Buch habe ich vergangenen Sommer wieder geleſen: meine Frau fiel kürzlich einmal wieder darüber. Ich denke, dann klangen Ihnen die Ohren freundlich, ungefähr wie recht gute Muſik. —

Jetzt haben Sie einen ziemlich reſpectablen Brief von mir: möge Sie mein Geplauder mit heiterem Muthe erfüllen; Sie ſehen wenigſtens, auf lange Dauer kommt mir die Niederträchtigkeit der Dinge und Menſchen nicht bei, und endlich gewinne ich mir den Vortheil, auch Ihnen gutgelaunt zuſprechen zu können. —

Alles grüßt Sie! Auf baldiges Wiederſehen in Erasmus' Stadt!

Von ganzem Herzen
Ihr
Richard Wagner.

Bayreuth,
24. Oct. 1872.

Am Tage der ſilbernen Hochzeit Feuſtel's.

---

*) Bekanntlich ein völlig abſprechendes, das ſich jedoch auf Nietzſches „Manfred-Meditation" bezog. Siehe Nietzſches Briefe, Band IV, Nr. 247

291. An Erwin Rohde.

Mein geehrter Freund!

Ich finde, daß ich mit und durch Nietzſche in recht gute Geſellſchaft gekommen bin. Das können Sie nicht wiſſen, was das heißt, ſein langes Leben über in ſchlechter, oder wenigſtens alberner Geſellſchaft verbracht zu haben, und ſich nun ſagen zu können: Gottlob, hier kommt ein Genus, und vielleicht eine ganze Generation, für welche es der Mühe werth geweſen, ſich ein halbes Säculum im Zuchthauſe umgeſehen zu haben! — Aber dieſe Wendung beginnt auch wirklich erſt mit Nietzſche; wie das nun anders kam, iſt gar nicht ſchön genug zu finden! Nun verlangen Sie nichts weiter zu hören; ich glaube, meine Frau hat Ihnen bereits geſchrieben? Mit Gersdorff hat ſie wenigſtens bereits geſtern Abend auch über die „Afterphilologie" (gräuliches Wort!) correſpondirt. Unſere Freude über Ihre Schrift war groß: ſie iſt das würdige Seitenſtück und Complement der „Geburt" ſelbſt. Die Hauptſache für uns war, aus dieſer Abfertigung wieder etwas lernen zu können, und außerdem den „ganzen Mann" ſo recht achten und lieben zu lernen. Gewiß mußte uns allen ſo etwas ſchön helfen: in den Zukunftsmoraſt der menſchlichen Gattung wage ich aber keinen ſehr herzlichen Blick mehr zu werfen. Doch können wir das immerhin die Sache Gottes ſein laſſen, wie er das Alles zu ſeiner Ehre einrichten will.

Seien Sie uns herzlich gegrüßt, und ich beſonders bedanke mich für die uns von Ihnen erwieſene wahrhafte Ehre!

Hochachtungsvoll der Ihrige
Bayreuth, 29. Oct. 72. Richard Wagner.

292. An den Schauſpieler Ernſt Gettke.

Geehrter Herr!

Durch die neulich erfolgte Veröffentlichung meiner Abhandlung „Ueber Schauſpieler und Sänger“ iſt mir der Stoff zu einer Mittheilung an Ihren Almanach ſo weſentlich verkürzt, daß ich für ein Schreiben an Sie, wie Sie es wünſchen, wohl nur den Ausdruck meiner Theilnahme für Ihr erfreuliches Unternehmen übrig behalte. Hiermit will ich andererſeits gewiß nicht geſagt haben, daß ich jene Abhandlung für ſo erſchöpfend ausgearbeitet hielte, daß nicht Vieles zu ihrer Ergänzung nachgetragen werden könnte. Nie jedoch konnte es meine Abſicht ſein, über ein Thema, wie das mit dem obigen Titel bezeichnete, mich allſeitig erſchöpfend auszulaſſen, wogegen es mir immer nur daran gelegen ſein durfte, mein großes Hauptthema nach allen Seiten hin darzuſtellen, um es von den verſchiedenſten Seiten her einer richtigen Beurtheilung übergeben zu wiſſen. — Dieſes Mal habe ich mich denn an die unmittelbarſten Theilhaber des Bühnenkunſtwerkes, welches ich im Sinne habe, gewendet, und hierbei die Intereſſen derſelben ſo weit berührt, als mir es erſprießlich dünken mußte, um ſie zu einer Vereinigung des ihrigen mit meinem umfaſſenden Hauptintereſſe zu beſtimmen. —

Der weiſen Enthaltſamkeit, welche mich hierbei leitete, möchte ich mich nun nicht etwa aus Eitelkeit begeben, indem ich durch Ihre Aufforderung mich verführen ließe, über ſolche Seiten des Schauſpielerweſens, in welche ich durch Erfahrung keinen klaren Einblick gewonnen habe, mich vernehmen zu laſſen. So iſt es mir, vermöge meiner Intuition, wohl gelungen, mich gänzlich in die Natur des Mimen zu verſetzen, jedoch nur für den Zuſtand, in welchen er bei der Darſtellung durch ſeine geglückte Selbſtentäußerung gerieth: für ſein Weſen außerhalb dieſes Zuſtandes mußte mir ein deutliches Verſtändniß durch Aſſimilation noch abgehen. — Ich glaube aber, daß gerade hier der Punkt anzutreffen iſt, welcher den für das Gedeihen des Schauſpielerſtandes ernſtlich Beſorgten der wichtigſten Betrachtung werth erſcheinen dürfe. Was iſt der Schauſpieler außer dem Zuſtande der Ekſtaſe, welcher andererſeits das ganze Leben und Trachten des Schauſpielers einzig erklären und rechtfertigen ſoll?

Das Schickſal der europäiſchen Kultur hat es gefügt, daß Kunſtverrichtungen, welche urſprünglich in ſeltenen feſtlichen Fällen jedem Gebildeten geläufig waren, zur täglichen Lebensaufgabe eines Standes geworden ſind. Auf den erſten Blick ſollte es erhellen, daß hier ein großer — Mißbrauch ſich herausgebildet habe, nämlich die mißbräuchliche Verwendung und überſpannende Abnutzung einer durchaus excentriſchen Befähigung. Das nothwendigſte Ergebniß hiervon iſt jedenfalls die Degradirung der täglich verlangten Kunſtverrichtung durch Abſtumpfung und Schwächung der Kraft des ekſtatiſchen Zuſtandes, in welchem jene vor ſich gehen ſoll: da freie Männer zu ſolchen Mißbräuchen ſich herzugeben nicht wohl geſonnen ſein konnten, erſehen wir denn auch, daß es Sklaven waren, welche man endlich zum Hiſtrionendienſte abrichtete. Ihrer Beliebtheit willen freigelaſſene Sklaven waren es, welche die Welt bis auf die Zeiten durchzogen, in welchen die Stände ſich neu gemiſcht hatten, aus denen nun recht gut auch ein ganz ernſthafter Schauſpielerſtand hervortreten konnte. Es wird uns nun ſehr intereſſiren müſſen, von wahrhaft gebildeten Mitgliedern deſſelben beſonnene Urtheile über ihren Stand kennen zu lernen, da es, wie ich dieß zuvor bemerkte, ſchwierig, ja unmöglich iſt, ſelbſt durch die lebhafteſte Phantaſie ſich in die Seele des eben noch nicht, oder überhaupt garnicht in Ekſtaſe tretenden Schauſpielers zu verſetzen.

Hiermit beziehe ich mich keineswegs auf die ſtillen und beſchränkten Menſchen eigene Scheu vor allem ſogenannten öffentlichen Auftreten: dieſe iſt einem Jeden überwindbar, ſobald er im beſtimmten Falle vom rechten Geiſte ſich getrieben fühlt, für ſeine höchſte Wahrhaftigkeit Zeugniß abzulegen. Vielmehr berufe ich mich auf die allerkühnſten Charaktere, welche in die kindiſcheſte Verlegenheit gerathen würden, wollte man ihnen zumuthen, im Gewande und der Maske eines Andern, ſomit perſönlich eigentlich verborgen, ſich dem Gefallen oder Mißfallen eines Publikums vorzuführen. Was nun hier die Ekſtaſe einer künſtleriſchen Selbſtentäußerung ohne alle Skrupel der Perſönlichkeit ermöglicht, ſoll in Wirklichkeit aber von Mitgliedern eines Standes geleiſtet werden, welchen, wie wir nothgedrungen annehmen müſſen, dieſe Ekſtaſe höchſt ſelten, gemeiniglich aber niemals ankommen kann. — Hier ſtehen wir Laien vor einem recht eigentlich Unverſtändlichen, was uns immer mit einer gewiſſen Scheu vor dem Schauſpielerweſen erfüllen wird.

Wir müſſen annehmen, daß die allergrößte Mehrzahl der Mimen unſerer Theater nie dazu gelangt, ſich gänzlich in den darzuſtellenden Charakter zu verſetzen; daß den Meiſten ſomit immer nur ihre eigene Perſon übrig bleibt, welche ſie in einer, unter dieſer Vorausſetzung betrachtet, lächerlichen Verkleidung dem

Gefallen des Publikums bloßſtellen. Welches iſt nun das innere Verhalten des Mimen zu einer künſtleriſchen Verrichtung, deren Sinn ihm nur in dem Lichte einer von Anderen zweckdienlich befundenen Verkleidung aufgehen kann?

Und welcher Verkleidung?

Es giebt vielleicht wenig Grauenhafteres für uns Laien der heutigen Zeit, als ein Beſuch der Garderobe unſerer Schauſpieler vor dem Beginn einer Theatervorſtellung, namentlich wenn wir dort etwa einen Freund aufſuchen, mit welchem wir kurz zuvor noch auf der Straße verkehrten. Am mindeſten abſchreckend wirken hier noch die grauſamen, alten oder verkrüppelten Masken, wogegen die jugendlichen Helden und Liebhaber mit ihren falſchen Locken, verführeriſch gemalten Geſichtern und überzierlich ausſtaffirten Anzügen, uns zu wahrhaftem Entſetzen bringen können. Von dem übermäßig beklemmenden Eindrucke, der mich bei ſolchen Gelegenheiten jedesmal befiel, konnte mich nur ein plötzlich eintretender Zauber befreien: es geſchah dieß, wenn ich aus der Entfernung das Orcheſter vernahm; da belebten ſich die faſt ſtockenden Pulſe: Alles entrückte ſich vor mir ſchnell in die Sphäre der Wunderträume; der ganze Höllenſpuk ſchien mir erlöſt: denn nun ſah das Auge nicht mehr die ſchreckliche Deutlichkeit einer durchaus unverſtändlichen Realität.

Ich muß mir nun denken, daß ein ähnlicher Zauber auf den wirklich begabten Schauſpieler einwirke, ſobald er, auch ohne von dem Elemente der Muſik getragen zu ſein, die zugerichtete Scene beſchreitet und endlich durch die auf ihn gehefteten Blicke des Publikums in der Weiſe faſcinirt wird, daß er in den Zuſtand geräth, in welchem er ſich das Bewußtſein ſeiner realen Lage entnommen fühlt. Immerhin iſt aber für dieſen Fall anzunehmen, daß außer dieſer Fascination noch etwas Anderes wirke, nämlich das Objekt ſeiner Darſtellung ſelbſt, zu deſſen getreueſter Wiederſpiegelung der Schauſpieler, durch die Geſpanntheit des Publikums hierauf, eben erſt aufgefordert wird. Gewiß kommt es hier auf die Würdigkeit dieſes Objektes an, ohne welche jene Fascination wiederum nichts Würdiges aus dem ekſtatiſchen Zuſtande des Mimen hervortreiben könnte: es muß ſich hier um eine ideale Wahrhaftigkeit handeln, welche die Richtigkeit der Realität des ſo oder ſo koſtümirten und bemalten Schauſpielers in dieſer oder jener Umgebung von beleuchteten Couliſſen und Proſpekten gänzlich aufhebt.

Wie befindet ſich nun der Schauſpieler, der in jene Wahrhaftigkeit nicht eintritt und welchem dieſer ſchmähliche Apparat, nebſt einem davor lauernden Publikum, die einzige ſeinem Bewußtſein vorſchwebende Realität bleibt? Kann hier Pflichtgefühl ausreichen, um eine eben ſo frivole wie lächerliche Lage dem Bewußtſein zu entrücken? Hierauf wird allerdings von Denjenigen gerechnet, welche mit Schauſpielern in der Weiſe Contrakte abſchließen, wie die Sklavenhalter der römiſchen Hiſtrionenbanden ihre Aktoren einfach durch Kauf an ſich brachten. Was kann hier die Erfüllung der Pflicht aber Anderes bewirken, als eine vollſtändige Entwürdigung des Menſchen?

Während ich mir die Würde des Schauſpielers ſomit einzig nur durch die Würdigkeit der im dramatiſchen Spiele von ihm zu löſenden Aufgabe ausgedrückt denken kann, weil der Charakter dieſer Aufgabe ihn allein dem gemeinen Bewußtſein ſeiner Lage zu entheben und durch Begeiſterung ihn außer ſich zu ſetzen vermag, bleibt allen Denjenigen, welche von dem anderen Zuſtande, in welchem es zu dieſer Enthebung und Erhebung nicht kommt, keine Erfahrung haben können, die Vorſtellung des ſchauſpieleriſchen Weſens, ſobald ſie ihm nicht nur den Trieb der Eitelkeit und Gefallſucht unterlegen wollen, ſehr ſchwer erklärlich. Wenn wir vermuthen, daß es hier, bei einigermaßen wohlgeſinnten Schauſpielern, zu einer Miſchung von allen Motiven, welche dem Theater zuſtreben und in ihm feſthalten können, kommen müſſe, ſo wird es dagegen an einem ernſtlich nachdenkenden Schauſpieler ſelbſt ſein, uns über dieſe Miſchung, deren Wirkung auf das Gemüth wir uns faſt als von einem verführeriſchen Reize vorſtellen müſſen, genügende Aufklärung zu geben. Ich glaube, uns würde auf dieſem Wege dann eine Röthigung zur ſtrengſten Reinigung jener Motive aufgehen, wie ſie gewiß einzig durch Ausbildung des rein künſtleriſchen Elementes des Schauſpielerweſens bewirkt werden könnte.

Hieran iſt durch die Errichtung von Theaterſchulen gedacht worden, wobei man von dem irrigen Gedanken ausging, man könne die Schauſpielkunſt lehren. Ich glaube vielmehr, nur die wirklichen Schauſpieler könnten ſich unter ſich ſelbſt belehren, wobei ſie die hartnäckigſte Weigerung, ſchlechte Stücke, d. h. ſolche, welche ſie an dem Eintritte in jene einzig ihre Kunſt adelnde Ekſtaſe verhinderten, zu ſpielen, von vornherein gewiß am beſten unterſtützen würde. Gewiß würden wir hierfür nicht etwa nur die abſolute Claſſizität der Stücke in das Auge zu faſſen haben, ſondern wir würden unſeren Sinn für diejenigen Produkte der dramatiſchen Litteratur zu ſchärfen haben, welche aus einer wichtigen und lebendigen Erkenntniß des Weſens der Schauſpielkunſt, und hier vor Allem mit Berückſichtigung des Charakters des deutſchen Weſens derſelben, hervorgegangen ſind.

Auch dafür, wie die Schärfung dieſes Sinnes zu erreichen ſei, möchte ich mich noch getrauen, Ihnen einen Rath zu geben. Ueben Sie ſich im Improviſiren von Scenen und ganzen Stücken. Unſtreitig liegt im Improviſiren der Grund und Kern aller mimiſchen Begabung, alles wirklichen Schauſpielertalents. Der dramatiſche Autor, welcher nie zu der Vorſtellung gelangt iſt, welche Kraft ſeinem Werke inne wohnen würde, wenn er es durchaus nur improviſirt vor ſich aufgeführt ſehen könnte, hat auch nie wirklichen Beruf zur dramatiſchen Dichtkunſt in ſich empfinden können. Der geniale Gozzi erklärte es geradezu für unmöglich, gewiſſe Charaktere ſeiner Stücke in Proſa, noch weniger in Verſen für die Darſtellung vorzuſchreiben, und begnügte ſich damit, den Schauſpielern nur den Inhalt der Scenen anzugeben. Mag bei ſolchem Verfahren auch auf die erſten Anfänge der dramatiſchen Kunſt zurückgegangen ſein, ſo ſind dieß aber eben die Anfänge einer wirklichen Kunſt, auf welche bei ihrer ferneren Ausbildung immer zurückgeſehen werden können muß, wenn ſich der Boden der Kunſt nicht in weſenloſe Künſtlichkeit auflöſen ſoll.

Die Uebungen, welche ich Ihnen hier in flüchtiger Andeutung anempfehle, würden bei energiſcher Pflege der ſchauſpieleriſchen Genoſſenſchaften ſehr bald aber auch diejenigen herausfinden laſſen, welche, weder durch wirkliche Anlagen dazu befähigt, noch auch durch einen wahrhaften Trieb dahin geleitet, ſich unter ihnen eingefunden haben. Dieſe ſtreng von ſich auszuſondern, würde aber eine Hauptangelegenheit der Genoſſenſchaften ſein müſſen; denn jede Fälſchung und ſomit jede Herabwürdigung einer Kunſt iſt von denen zu erwarten, welche ſich ohne Beruf in ihre Ausübung einmiſchen.

Sie ſelbſt, geehrter Herr, ſind nun um ferneren Aufſchluß darüber gebeten, wie die von uns gemeinten Unberufenen auch von derjenigen Seite her zu erkennen wären, welche, wie ich oben ſagte, meiner Erfahrung abliegt. Sollten Sie dann von innen her, auf dem von mir angedeuteten Wege, zu einer allgemeinen Aufdeckung derjenigen Elemente, welche dem Schauſpielerweſen ſo ungemein ſchädlich ſind, gelangen können, ſo würde endlich wohl auch der Weg ſich zeigen, auf welchem aus dem Schauſpielerſtande heraus eine glückliche Regeneration vor ſich zu gehen hätte. Wo in der offiziellen Leitung der Angelegenheiten Ihres Standes Alles ſo übel ſteht, wie mir dieß aufgegangen iſt, kann nur auf dieſem inneren Wege zu einem Heile zu gelangen ſein, welches von Niemand ſchmerzlicher erſehnt wird, als von demjenigen, welcher ſeine Anſichten hierüber Ihnen an anderen Orten genügend zu erkennen gegeben hat, und als welcher ich mich Ihnen ſelbſt achtungsvoll empfehle.

Bayreuth, 9. November 1872.

Richard Wagner.

293. An Dr. Anton Puſinelli.

Mein theurer Freund!

Freud' und — Leid! Verlobung — und Sterben melden mir Deine lieben Zeilen, welche mich hier nach der Heimkehr von beſchwerlichen Reiſen begrüßten.

Deiner guten Tochter wünſche ich — mit meiner lieben Frau — das allertreueſte Glück, und Ihrem Bräutigam bitte ich mich beſtens zu empfehlen!

Der vollendete alte Freund, der nun alles überwunden, möge mit mir ſegnend auf Euch blicken! — Mich rührt es ſehr, ihn im vorigen Jahre noch ſo rüſtig bei Dir angetroffen zu haben.

Ich ſtehe jetzt mitten in der aufopferungsvollſten Thätigkeit für meine große Unternehmung. Auch zu Euch nach Dresden werde ich nun kommen: zunächſt in der Abſicht, das dortige Sängerperſonal zu inſpiciren; dann aber auch mit dem Wunſche, den Bemühungen meiner wenigen Dresdner Freunde für meine Unternehmung von einigem Vorſchube ſein zu können. Kannſt Du meine Anweſenheit für dieſen letzteren Zweck ausnützen, ſo thue dies ganz nach Gutdünken. Eine Verſammlung des Wagnervereins, in welcher ich ſelbſt erſcheinen und mich ausſprechen werde, dürfte wohl das einfachſte Mittel zu einer Belebung, vielleicht zur Heranziehung neuer Mitglieder Eures Vereines ſein. Sollte die Sache etwas bei Zeiten agitirt werden, ſo käme vielleicht etwas erträgliches heraus. Ich theile Dir deshalb mit, daß ich annehme, etwa mit Anfang der zweiten Woche des Januar in Dresden einzutreffen.

Vor allen Dingen ſoll es mich aber wahrhaft herzlich freuen, Dich und Euch, Ihr guten Puſinelli's, froh und heiter wieder anzutreffen. Wir beſprechen dann viel, auch Dein Ruhebedürfniß, und bringen das Alles gemüthlich in Ordnung.

Mit den innigſten Grüßen von Haus zu Haus bleibe ich

Dein treu liebender Richard Wagner.

Bayreuth, 20. Dec. 1872.

294. An Dr. Anton Puſinelli.

Liebſter Anton!

Mein Telegramm hat Dir für die Hauptſache genug geſagt! Ich kann nicht für etwa jedes Tauſend Thaler, wenn dieß auch noch ſo nöthig iſt, mich den ungeheuren Anſtrengungen einer ſolchen Conzertaufführung, gegen welche ich andrerſeits einen bis zur Bitterkeit wachſenden Widerwillen hege, unterziehen: ich hätte dann ungefähr noch 200 Konzerte zu geben! Und nun iſt es noch höchſt fraglich, ob die Theilnahme der Dresdener ſelbſt noch ſo viel abwürfe: meine Erfahrungen vom Geiſte derſelben ſprechen ſelbſt hiergegen.

Ich danke Dir ſomit herzlich für Deinen gewiß vortrefflich erſonnenen Gedanken: wenn mir aber nicht aus dem rechten Geiſte, aus dem eines höheren nationalen Ehrgefühles, die ergiebige Unterſtützung für Unternehmung erwächſt, werde ich dieſe dem herrſchenden Geiſte gemäß einzurichten wiſſen müſſen.

Doch ſtehen mir noch Wege zu neuen Verſuchen offen: auf dieſe werde ich mich begeben, und den Beginn mit einem kurzen Beſuch in Dresden machen. Du biſt vielleicht, wenn die Zeit herankommt, ſo gütig, mich davon zu unterrichten, ob ich am 13. oder 14. Jan. eine Opernaufführung antreffe, nach welcher wir uns dann freundſchaftlich mit den Vereinsmitgliedern verſammeln könnten, um uns gegenſeitig einiges Anregende und Fördernde zu ſagen?

Verzeih' mir auch dieß kurze Schreiben: Du glaubſt nicht, in welcher Ueberbeſchäftigung ich gegenwärtig begriffen bin.

Hab' Dank für alles Gute, bleibe mir immer Freund, wie ich bleibe der

Bayreuth,
28. Dez. 1872.

Deinige
Richard Wagner.

295. An Dr. Anton Puſinelli.

Telegramm. Bayreuth, 11. Jan. 1873.

Hofrath Puſinelli: Dein letzter Brief bricht mir das Herz. Haſt Du noch nichts abgeſagt, ſo komme ich Montag Abend 10 Uhr, Hotel Bellevue, und ſehe Dienſtag was von dem Hillerſchen Feſteſſen im Belvedere übrig geblieben iſt. Es handelt ſich um uns Beide, und dieß genügt. Eines iſt, was nicht zu Schanden werden darf.

Dein
Richard Wagner.

296. An Ottomar Beta.

Geehrter Herr!

Sie zweifeln wohl nicht an der großen Theilnahme, mit welcher ich Ihre Abhandlung*) geleſen habe? Sie ziehen hervor und führen aus, was ich bisher vergeblich in dieſer Weiſe in Buchform vollbracht zu ſehen wünſchte.

Einen Rath für die Herausgabe erwarten Sie von mir nicht. Ich mußte mir einen kleinen Leipziger

---

*) „Die ſemitiſche und die germaniſche Race im neuen deutſchen Reich“ erſchien 1874 in der Krämerſchen Freien Zeitung in Berlin.

Anfänger im Muſikhandel herausgreifen um einen willigen und zugleich nicht ſchamlos betrügenden Verleger für meine Schriften zu haben: natürlich kann ich dieſem nicht zumuthen, von ſeiner Baſis, dem Muſikhandel, ſoweit abzuſchweifen.

In Betreff der Widmung Ihrer Schrift an mich habe ich Ihnen zu ſagen, daß dieſe mich, der ich mit den Juden durchaus fertig bin, ſehr erfreuen, meine Freunde aber, welche mit den Juden noch nicht fertig ſind, ſehr betrüben würde; ſie haben in Betreff dieſer Angelegenheit bereits große Noth meinetwegen ausgeſtanden und würden jetzt mit Entſetzen ſehen, daß für ſie der gleiche Tanz wieder eröffnet ſei. Verfahren Sie im Uebrigen ganz nach Gutdünken. In meinem durch die ewigen Buchdruckerſtrikes ſo lange verzögerten 8. Bande werden Sie erfahren, daß ich zaglos auf meinem Standpunkte verbleibe. Das Widerwärtige iſt nur, daß, miſchen Sie meinen Namen in Ihre Angelegenheit, hierin ſogleich das Mittel zur Ablenkung der öffentlichen Theilnahme von dem eigentlichen Gegenſtande unſerer ſchönen Preſſe an die Hand gegeben wird. Da werden Sie ſoviel vom Bayreuther Opern-Schwindel u. ſ. w. zu hören bekommen, daß ſchließlich Alles darin ſich verflacht. Ich wünſche faſt lieber, Sie widmeten Ihre Schrift Bismarck, den Weg hierfür finden Sie vielleicht durch Bucher auf, dem Sie nur mitzutheilen hätten, daß dieſer Rath Ihnen von mir käme.

Im Uebrigen wünſche ich Ihr Alter zu wiſſen.

Auch möchte ich Sie bitten, Ihr zum Drucke vorbereitetes Manuſkript mir zuvor und zwar durchſchoſſen, zuzuſtellen, da es mir vorkommt, daß ich Sie hier und da auf etwas aufmerkſam machen könnte, was Ihnen einer Abänderung nicht unwerth dünken möchte, z. B. Julian Schmidt*) als Autorität dürfte nicht ganz ungefährlich ſein, vielleicht ſelbſt der „herrliche Riehl"**) der in vielem ſehr richtig geleitet ſein kann, in Vielem aber auch ſich als ſehr ſeicht bewährt. Doch meine ich nicht eigentlich dieſe Perſönlichkeiten und was ich meine, würden Sie dann erfahren und nach Ihrem Urtheil darüber entſcheiden.

Mit den herzlichſten Wünſchen für Ihr Wohlergehen

Ihr ergebener

Bayreuth, 18. Mai 1873. Richard Wagner.

297. An Dr. Anton Puſinelli.

Mein lieber alter, theurer Freund!

Hab' herzlichen Dank für Deinen guten, guten Brief! Wie iſt Dir und Deiner herrlichen lieben Frau (die Dir ſo gut ſoufflirte) denn nur noch die bengaliſche Nacht auf der Brühlſchen Terraſſe bekommen? Daß wir uns ſeitdem nichts wieder von einander hören ließen, zeigt auch, wie raſend wir immer von unſeren Beſchäftigungen eingenommen ſind! Ach Gott! Ich möchte mich gern ſo ganz zur Ruhe ſetzen, und ſehe nun noch ſolche Teufelsjahre vor mir. Mannigmal iſt's mir denn doch, als ſollte ich Alles fahren laſſen, und den Rath befolgen, den ein alter Soldat Friedrich

---

*) Der Literarhiſtoriker Julian Schmidt, den Wagner wegen ſeiner merkwürdigen Einſeitigkeiten ablehnt.

**) Der Münchener „muſikaliſche Kulturhiſtoriker", der Wagners Kunſt ſich ſeltſam unfreundlich gegenübergeſtellt und ſogar empfohlen hatte — „Trutzvereine" gegen Wagner und ſeine Freunde zu begründen.

d. G. nach der Schlacht bei Collin gab: „Jetzt laſſen Ew. Maj. Bataille Bataille ſein! —“

Jedenfalls gratulirſt Du mir zu meiner Entbindung bereits im nächſten Jahre zu früh: vor 1875 ſind die Aufführungen nicht zu bewerkſtelligen, — immer noch vorausgeſetzt, daß wir die nöthigen Koſten zuſammenbekommen. Einſtweilen werden die Herren Patrone aber eingeladen werden, nächſten Herbſt in Bayreuth ſich das Theatergebäude anzuſehen, das bis dahin unter Dach ſein wird, und hoffentlich einen Begriff davon geben ſoll, daß ich es mit meinen Unternehmungen ernſt meine und keinen Spaß treibe. Hoffentlich kommſt Du dann auch?

Nun aber, für das wohlgemeinte Linkiſche Bad-Konzert fehlt mir jeder Beitrag: was denkt Ihr guten Freunde nur von mir, daß ich Compoſitionen für gemiſchten Chor ſo unter meinen Sachen liegen hätte? Das iſt ja nicht meine Art, und Alles, was ich gemacht habe, liegt Euch ja vor. Ich beſitze nicht einen Notenſchnitzel, der zu etwas Anderem als meinen großen Werken gehörte. Und überhaupt, — ach! beſte Freunde! — glaubt Ihr ernſtlich (den vortrefflichen Bartholdes ausgenommen) daß Ihr ſelbſt mit einem ſo ſinnreich angeordneten Conzerte in Dresden etwas zu Stande bringt? Mir iſt es, als ob ganz andere Wege eingeſchlagen werden müßten, um einem ſo außerordentlichen und gänzlich neuem Unternehmen ſein Gelingen zu verſichern. Jetzt will ich zunächſt einmal ſehen, welchen Eindruck unſer fertiger Bühnenfeſtſpiel-Bau auf Alle, die ihn kennen lernen, hervorbringen wird. Dieſer Tage wird an meine Patrone hierüber auch eine neueſte Broſchüre (mit 6 Plänen) zugeſendet werden. Ich thue Alles, was ich vermag:

reißt der eine Faden, ſo ſpinne ich einen anderen; endlich werde ich ja einmal das rechte Ziel treffen.

Nun ſei noch (ſammt Weib und Kind) herzlich von mir umarmt. Ich bin ſehr angegriffen, habe viel zu arbeiten, und bleibe vorläufig ruhig hier ſitzen. Macht, daß ich Euch zum Herbſt ſehe! Mit alter inniger Liebe

Dein dankbarer Freund

Bayreuth, Richard Wagner.
13. Juni 1873.

298. An Fürſt Bismarck.

[Bayreuth, 24. Juni 1873.]

Hochzuverehrender Fürſt!
Ew. Durchlaucht

würden vielleicht aus der Durchleſung der Schluß-Seiten meiner Schrift*) die beſte Erklärung dafür gewinnen, weshalb ich es für unerläßlich hielt, wenigſtens den Verſuch zu machen, Sie zur Kenntnißnahme derſelben zu bewegen. Niemand wird es beſſer begreifen als ich, wenn Euere Durchlaucht ſelbſt die ſoeben angedeutete flüchtige Gunſt mir nicht erweiſen können; wohl aber würde es manchem als eine bedauerliche Unterlaſſung meiner Seits erſcheinen, wenn ich durch die Befürchtung mich davon abſchrecken ließe, irgend einen ſchicklichen Weg unverſucht zu laſſen, dem großen Neubegründer deutſcher Hoffnungen den Kulturgedanken mitzutheilen, welcher mich beſeelt, und welchem ich mit den angeſtrengteſten Bemühungen meines ganzen Lebens einen der Nation verſtändlichen Ausdruck zu geben mich angetrieben fühle. Muß mich jeder weitere Verſuch, Ew. Durchlaucht durch Ueberredung zu jener Kenntnißnahme zu bewegen, eben ſo unſchicklich als unnütz dünken, ſo wünſche ich mit dieſen Zeilen zunächſt einzig nur die mögliche Beläſtigung durch meine Zuſendung ſelbſt entſchuldigt zu haben. Immerhin dürfte es mir ſelbſt in Ihren Augen geſtattbar erſcheinen, mein tief beklommenes Gefühl darüber auszudrücken, daß die Ausführung eines Unternehmens, wie des von mir entworfenen, ohne Theilnehmung von Seiten der einzig im wahren Sinne fördernden und adelnden Autorität, an welcher es mir im tiefſten Grunde gelegen ſein muß, ſich vollziehen ſollte, und ich in dieſem Falle mit dem Schickſale der Neugeburt des deutſchen Geiſtes durch unſere großen Dichter der zweiten Hälſte des vorigen Jahrhunderts mich tröſten müßte, welcher der große Friedrich, obwohl der wahrhafte Held dieſer Neugeburt, fremd und kalt geſinnt blieb.

---

*) „Deutſche Kunſt und deutſche Politik". Vgl. Geſ. Schr. VIII, 30ff.

Mit dem Ausdrucke unbegrenzter Verehrung
Ew. Durchlaucht
tief ergebener Bewunderer
Richard Wagner.

299. An Dr. Anton Puſinelli.

Mein lieber guter Anton!

Ich habe es noch ſchwer auf dem Gewiſſen, Dich zuletzt ohne Beantwortung gelaſſen zu haben! Vielleicht erklärt Dir das ſpäter Dir zukommende Circular etwas von meinen Nöthen und der daraus kommenden

Stimmung gegen ſolche Spielereien, wie dieſe localen kleinen (oder großen) Concertunternehmungen, welche eigentlich nur den Sinn haben, einigen kleinen Ortsgrößen Gelegenheit und Vorwand zum Sichwichtigmachen zu geben. In dem Falle mit Dresden habe ich gewiß Unrecht, und namentlich möchte ich dem guten X. nicht zu nahe getreten haben. Aber mir iſt es nicht zu verdenken, wenn ich mir dann und wann umſtändliche Erklärungen erſpare, ſobald man mich nicht verſteht. Mein Unternehmen muß durchaus aus dieſer gewiſſen Liedertafel-Concert-Baſis heraustreten. Zuſammenkommen, Reden, Muſiciren u. ſ. w., Alles hilft nichts! Was hat unſer ſchöner Abend auf der Terraſſe andres bedeutet, als daß es für uns ſehr Wenige rührend war, einmal wieder zuſammen zu ſein und uns zu erinnern: aber hat er irgend etwas angeregt? Nein! Wieder ein Liedertafelconzert. Ach! da wird man müde! Jetzt verzeihe mir mein damaliges Schweigen, welches wirklich auch dadurch mir eingegeben war, daß ich durchaus keine Compoſition, wie die verlangte, vorräthig habe, und nichts dazu zu ſagen wußte, daß Du mir nicht glauben wollteſt!

Theile mir dagegen, ſobald Du kannſt, mit, wie es Dir und den lieben Deinigen geht, namentlich der kleinen, enthuſiaſtiſchen Frau Hofräthin geb. Chiappone? Es war ſchön, wie wir an jenem Abende beiſammen waren! Und Du hatteſt für Alles ſo herrlich geſorgt! Die liebſte Erinnerung an irgend etwas in Dresden mir Widerfahrenes! —

Hier bin ich jetzt in beſtändigem Aerger, Aufregung, Sorge und Unmuth, ſo daß ich zu keiner Ruhe und Arbeit komme. Nur der Theaterbau erhebt mich immer wieder, wenn ich zu ihm trete. Du mußt das

Gebäude Dir anſehen: es verlohnt ſich der Mühe und erweckt Hoffnungen. Komm' doch ja zum 31. Oct. mit her!

Herzlich grüße ich Dich mit allen Puſſeln für heute.

Leb' wohl und bleibe gut Deinem alten ſtets
dankbaren Freunde
Bayreuth, Richard Wagner.
19. Sept. 1873.

300. An Dr. Anton Puſinelli.

Lieber Anton!

Laſſe Dir in Kürze ein Wort zu Deiner Beruhigung ſagen!

Keinen Menſchen klage ich an, für mich und mein Werk keine thätige Sympathie zu finden. Aus dem Hin- und Her-Reden von Solchen, welche keinen Sinn für die Sache haben, war kein Rath für das Gedeihen einer Unternehmung zu entnehmen, für welche man ein Herz nur dadurch gewinnen kann, daß man ſich genau von dem Geiſte, in dem ſie geführt wird, unterrichtet. Wer nun hier war, hat geſehen, durch welche ausgeſuchte Sparſamkeit mit den geringen uns zu Gebote geſtellten Mitteln Großartiges geſchaffen iſt; er hat ferner in aller Kürze erfahren, daß wir um kein Haar breit von unſerem urſprünglichen Anſchlage abgehen; daß die Koſten für Bühneneinrichtung, Decorationen und Perſonal genau beſtimmt ſind, und daß die gewiſſenhafteſten Geſchäftskundigen darüber wachen, daß die Koſten nicht überſchritten werden. Dieß wußten auch Diejenigen bereits, welche uns bisher ihr Vertrauen bedingungslos zugewendet haben.

Nichts von alle dem betrifft aber Dich: das ſiehſt Du doch klar! —

Von Dir brauche ich nicht einmal zu fordern, daß Du ſelbſt hier zuſäheſt: ich habe nie an Dir bemerkt, daß Du mir für die Bezeugung Deiner Sympathie Bedingungen ſtellteſt.

Grüß' Weib und Kinder von mir! Aber — kommen ſollteſt Du doch einmal! Ich weiß warum. —

Leb' wohl! Und bleibe gut

Deinem
uralten Freunde
Richard Wagner.

Bayreuth,
7. Nov. 1873.

301. An Verena Stocker.

Liebes Vreneli!

So will ich Sie immer noch nennen, im Angedenken an die Zeiten, wo Sie und Ihr guter Jakob, mir ſo viel Treue und Liebe bewährten! — Ich kann die Weihnacht nicht vorübergehen laſſen, ohne Euch zu bezeugen, daß ich nie aufhöre, jener Zeiten eingedenk zu ſein. Für mein Pathchen Wilhelm, welchen ich gern mit meinem Fidi hätte aufwachſen ſehen, überſende ich Ihnen heute noch ein kleines Pathen-Geſchenk, entweder für deſſen Sparkaſſe, oder um ihm etwas recht Gutes und Nützliches dafür von ſeinen guten Ältern anſchaffen zu laſſen. Nehmen Sie es gut auf! —

Mit großer Befriedigung höre ich, daß es Euch immer gedeihlich und gut geht. Hoffentlich iſt Jakob immer ordentlich geſund? — Wir haben nun die Einrichtung unſeres Hauſes, mit Hängen und Würgen, aber ganz zu unſerer Zufriedenheit überſtanden: Sie werden, wenn Sie uns beſuchen, ſich darüber doch freuen. Die Geſundheit iſt Gott ſei Lob! durchgängig gut; und die Kinder, namentlich wohl Fidi, machen uns große Freude. Wir haben hier auch vortreffliche Freunde, welche uns das Leben ſehr leicht machen. Meine große Unternehmung macht mir zwar viele Sorgen, aber ſie ſchreitet vorwärts. Schon im nächſten Sommer werden große Proben in meinem Theater ſtatt finden und 1876 ſind die Aufführungen. Nun, dazu kommen Sie gewiß her? — Immer noch denke ich, daß, wenn Ihr Euer Vermögen in Luzern ſchön emporgebracht habt, Ihr hier eine ſehr leichte (weil nur für kurze Zeit im Sommer) aber gewiß gut einträgliche Gaſt-Unternehmung zu Stande bringen ſollt. Darüber bald näheres! Für heute, herzlichen Gruß von Allen in „Wahnfried“ an Alle „im Moos“

Ihr
treu ergebener
Richard Wagner.

Bayreuth
22 Dez. 1874.

302. An Verena Stocker.

Liebes Vreneli!

Sie haben Alles ſo gut und ſchön gemacht, daß ich wirklich gar nicht weiß, wie ich Ihnen mein Erſtaunen darüber bezeigen ſoll, namentlich da Sie ſo wenig Zeit dazu hatten! Ich ſehe es wirklich als einen Beweis Ihrer alten, viel geprüften Treue und Freundſchaft für mich an daß Sie ſich ſolch einer Arbeit, welche wiederum Niemand anders als Sie verſtand, ſo gern und eifrig unterziehen konnten. Was hat nur Ihr Mann, Kinder und Hans dazu geſagt, daß Sie ſich plötzlich um garnichts mehr bekümmern konnten? —

Alles iſt auch gut angekommen; und daß Sie die Reiſe unternahmen, war gewiß nicht Ihr geringſtes Opfer! Ich danke Ihnen ſehr dafür! Nun erwarte ich aber Ihre Auslagen-Berechnung; denn ich konnte ſie noch ſo hoch greifen, ſo möchte ich ſie vielleicht zu gering anſchlagen. Bitte, zögern Sie damit nicht! — Und ſeien Sie nochmals bedankt! —

Allerdings war in unſerm Hauſe viel Unruhe, glücklicher Weiſe betraf dieß aber unſre Kinder nicht! Wir mußten faſt unſre ganze Dienerſchaft wechſeln, weil ſich da viel übles Weſen eingefunden hatte. Frau König iſt jetzt in Berlin. Das Traurigſte war aber, daß der gute Ruß, bis in die Nacht munter und geſund, am andern Morgen todt im Garten lag: keinen Laut haben wir von ihm gehört, auch lag er ganz ruhig nach ſeiner Gewohnheit auf einer Strohmatte da; nichts verrieth, daß ihm das Sterben ſchwer geworden wäre. Die Trauer bei uns und den Kindern war groß! Jetzt liegt er am Fuße meiner eigenen Begrabungsſtätte, welche wir uns im Garten errichtet haben, begraben, und ein Stein iſt für ihn beſtellt, mit der Inſchrift: „Hier ruht und wacht Wagners Ruß.“ Sie denken wohl, daß mir hierbei manche Erinnerung angekommen iſt! —

Sonſt geht es mit meinem großen Unternehmen, wenn auch ſehr mühſam, doch vorwärts. Im Auguſt des nächſten Jahres 1876 ſind die Aufführungen. Jedenfalls ſind Sie da bei uns, gutes Vreneli! —

Wie geht es mit Jakob und ſeinem dummen

Huſten? Er iſt zart, und ich glaube er darf ſich nicht ſehr anſtrengen. — Fidi hat noch gar keinen Knaben-Umgang: wie gern hätte ich den Wilhelm mit ihm aufwachſen ſehen; da hätten ſich die Beiden gehörig balgen können! —

Nun ich denke immer noch, daß mit Ihrer Überſiedelung nach Bayreuth etwas wird! — Gott, Ihr ſeid vermögende Leute, was wir immer noch nicht ſind: da findet man ſchon ſein Unterkommen! —

Nun laſſen Sie bald von ſich hören, und mich wiſſen, was ich Ihnen alles ſchuldig bin! Meine Morgen-Garderobe iſt jetzt mein Stolz!

Herzlich grüßt Sie Alles und Alles wünſcht Ihnen

Ihr ſtets ergebener

Bayreuth, Richard Wagner.
16. Mai 1875.

303. An Proſpère Sainton.

Mein lieber Sainton, — Du hatteſt nicht nöthig, Dich mir in's Gedächtnis zurückzurufen. Ich habe meiner Frau mein ganzes Leben diktirt; ſie wollte es gründlich kennen lernen. Das iſt geſchrieben und wird meinem Sohne vermacht werden, um es nach meinem Tode erſcheinen zu laſſen. Und wie? Ihr bildet Euch ein, in dieſem Leben nicht zu figuriren? Teufel! W 8 Hind Street. Und Lüders? Die ganze Geſchichte von Euch Beiden iſt in dieſem Manuſkript niedergelegt, von Helſingfors bis Toulouſe (über Hamburg) Und dann London? Karl der Große? Wo haſt Du Deine Überlegung, mein Lieber?

Nun wohl! Erinnere Dich bald, daß noch ein gewiſſer Orcheſterdirigent der alten Philharmonie (penſionirt?) in Bayreuth (in Bayern, nicht in Syrien!) lebt.

Nimm eines Tages Deine liebe Frau, lade Lüders auf Deine Schultern, beſteige ein gutes Cab auf Stunden und komme zur rechten Zeit in Wahnfried an; um 1 Uhr diniren wir, Abendeſſen um 7 Uhr Abends. Und jetzt, genug von den Lohengrins in London, das a-Coſtirt*) mich. Aber wenn Du willſt, bringe Deine Violine mit, und dann . . . die Nibelungen werden Euch Allen die Honneurs machen.

Viele herzliche Grüße von ſeiten Deines alten Freundes

Richard Wagner.

Bayreuth, 4. Juni 1875.

304. An Johannes Brahms.

Geehrteſter Herr Brahms!

Ich erſuche Sie, mein Manuſkript der von mir umgearbeiteten zweiten Szene des Tannhäuſer**), deſſen ich zu der Herausgabe einer Neubearbeitung der Partitur bedarf, mir zuzuſchicken. Zwar iſt mir berichtet worden, daß Sie, vermöge einer Schenkung durch Peter Cornelius an Sie, Eigenthumsanſprüche an dieſes Manuſcript erheben; doch glaube ich dieſer Meldung keine Folge geben zu dürfen, da Cornelius, dem ich dieſes Manuſcript eben nur gelaſſen, **keineswegs** geſchenkt hatte, unmöglich desſelben ſich an einen Dritten entäußern konnte, welches nie gethan zu haben er mir auf das theuerſte verſichert hat.

---

*) Ça m'a-Coste, vermutlich Wortſpiel mit dem mehrerwähnten Coſte ſtatt ça m'agace, das macht mich nervös.

**) Das Manuſkript war in nachläſſiger Weiſe von Cornelius behütet worden und an Tauſig gelangt, der es ſeinerſeits Brahms ſchenkte. Frühere Bitten durch dem Meiſter naheſtehende Perſönlichkeiten waren bei Brahms erfolglos geweſen.

Vermuthlich iſt es meinerſeits ſehr unnöthig, Sie an dieſes Verhältniß zu erinnern, und es wird keinerlei weiterer Auseinanderſetzung bedürfen, Sie zu beſtimmen, dieſes Manuſcript, welches Ihnen nur als Curioſität von Werth ſein kann, während es meinem Sohn als theures Andenken verbleiben könnte, gern und freundlich mir zurückzuſtellen.

Mit größter Hochachtung

Ihr ergebenſter

Bayreuth, 6. Juni 1875. Richard Wagner.

305. **An Johannes Brahms.**

Geehrteſter Herr **Brahms**!

Ich danke Ihnen ſehr für das ſoeben zurück erhaltene Manuſcript, welches ſich allerdings, da es ſeinerzeit in der Pariſer Copie ſehr übel hergerichtet wurde, durch äußere Anmuth nicht auszeichnet, mir aber — außer allen empfindſamen Gründen — deßwegen von Werth iſt, weil es vollſtändiger iſt als die damals von Cornelius mit einem großen Strich verſehene Abſchrift.

Es thut mir nun leid, Ihnen ſtatt der gewünſchten Meiſterſinger-Partitur (welche mir, nach wiederholter Nachlieferung von Schott, gänzlich wiederum ausgegangen iſt) nichts Beſſeres als ein Exemplar der Partitur des Rheingold anbieten zu können; ohne Ihre Zuſtimmung zu erwarten, ſende ich Ihnen dieſes heute zu, weil es ſich dadurch auszeichnet, daß es das Prachtexemplar iſt, welches Schott ſeinerzeit auf der Wiener Weltausſtellung prangen ließ. Man hat mir manchmal ſagen laſſen, daß meine Muſiken Theaterdekorationen*) ſeien: das Rheingold wird ſtark unter dieſem Vorwurf zu leiden haben. Indeſſen dürfte es vielleicht nicht unintereſſant ſein, im Verfolg der weiteren Partituren des Ringes des Nibelungen wahrzunehmen, daß ich aus den hier aufgepflanzten Theatercouliſſen allerhand muſikaliſch Thematiſches zu bilden verſtand. In dieſem Sinne dürfte vielleicht gerade das Rheingold**) eine freundliche Beachtung bei Ihnen finden.

Hochachtungsvollſt grüßt Sie Ihr

ſehr ergebener und verpflichteter

Bayreuth, 26. Juni 1875. Richard Wagner.

---

306. An Verena Stocker.

Liebes Vreneli!

So ſollen Sie — in guter Erinnerung — immer noch heißen! Schönen Gruß zum Neujahre, und beſten Dank für Ihren gleichen Gruß! Wir nahen uns nun dem Jahre, in welchem die lang vorbereiteten Aufführungen ſtattfinden ſollen. Sie beginnen am 13. Auguſt. Meine Frau wird Ihnen ſchreiben.

Für heute wollte ich nur noch meine alte — ſonſt an die Kirche verrichtete — Trau-Erinnerungsſteuer an Sie, Gute! abgetragen ſehen. Alſo, hier etwas für meinen Pathen Wilhelm! Möge es gedeihen!

---

*) Anſpielung auf eine Hanslick'ſche Kritik aus dem Jahre 1862.

**) Die Widmung auf der Rheingold-Partitur lautet: „Herrn Johannes Brahms als wohlkonditionierten Erſatz für ein garſtiges Manuſcript, Bayreuth, 27. Juni 1875, Richard Wagner.“

Herzlichſt grüßt Sie und dem guten Jakob Ihr
ſtets treu geſinnter
Richard Wagner.

Bayreuth
30 Dez. 1875.

307. An Dr. Anton Puſinelli.

Lieber guter alter Freund!

Ich überſehe meine Jahre, und begegne da immer wieder dem freundlichſten Menſchen, der ſich je zu mir fand!

Sei gegrüßt, mein Alter! Segen und Frieden Dir und Deiner Familie!

Dein
Richard Wagner.

Bayreuth,
2. Jan. 1877.

308. An Martin Plüddemann.*)

Lieber Herr Plüddemann!

Verzeihen Sie mir meine Nachläſſigkeit! Ihre Broſchüre**) ward mir nach Italien nachgeſchickt: ich war gerade in übelſter Laune im Betreff meiner ganzen Unternehmung; am wenigſten gern las ich etwas darüber. Meine Frau war beſſer aufgelegt, und gab mir, nach der Lektüre derſelben, ihr Urtheil dahin ab, daß ſie Ihre Arbeit für die beſte und vernünftigſte halte. Auf der Reiſe iſt nun die Schrift verloren gegangen; ich muß ſie mir erſt wieder kommen laſſen.

---

*) Vergl. Bayr. Blätter 1898, 67/69 ſowie Ludwig Schemann „Zum Gedächtniſſe Plüddemanns“.

**) Plüddemanns Schrift „Die Bühnenfeſtſpiele in Bayreuth, ihre Gegner und ihre Zukunft.“ (Leipzig, F. Reinboth.)

Wolzogen, Rich. Pohl wollen „Bayreuther Blätter“ herausgeben: ich wünſche, daß dieß etwas ſehr bedeutendes würde, und habe mich in dieſem Sinne an Pohl mitgetheilt.

Setzen Sie ſich doch hierüber mit dem Letzteren in ein Vernehmen.

Nochmals ſeien Sie mir nicht bös! Ich habe ſchwere Zeiten des Unmuths und der Unluſt zu überſtehen.

Mit der Bitte meiner beſten Empfehlung an Ihre verehrte Frau Tante verbleibe ich

Ihr herzlich ergebener

Bayreuth 6. Jan. 1877. Richard Wagner.

---

309. An Martin Plüddemann.

Lieber Herr Plüddemann!

Ich habe endlich nun auch Ihre Broſchüre*) geleſen, und mich ſehr darüber gefreut. Ihr dort oben an der Oſtſee zeichnet Euch immer durch vielen geſunden Verſtand aus, was dann bei tiefer Eindrucksfähigkeit eine vortreffliche Wirkung hervorbringt. Gerade auch die „Nüchternheit“ welche dem Seichten ſo übel anſteht, wirkt in Ihrer Schrift ſehr ermuthigend.

Sie haben zuletzt erfahren, welche Wege ich beſchreite, um meine Sache im richtigen Geleiſe zu erhalten. Daß ich hoffe, auf dieſem Wege zum Ziele zu gelangen, könnte ich nicht ſagen; dennoch giebt es für mich kein Ziel, wenn nicht auf dieſem Wege. Für jetzt bin ich außerdem ſo angegriffen, daß ich ernſtlich fürchte, neuen und vermehrten Anſtrengungen dieſen Sommer nicht gewachſen zu ſein. Es gehörte wohl viel dazu, mir und meiner Geſundheit alsbald wieder den nöthigen Schwung zu geben. Wie es jetzt ausſieht, mache ich mir keine günſtige Vorſtellung von den möglichen Entgegenkommniſſen.

---

*) Vgl. Anm. S. 571.

Herzlich grüßend Ihr ergebener

Bayreuth 29. Jan. 1877. Richard Wagner.

310. An Martin Plüddemann.

Lieber Herr Plüddemann!

Ich erließ Ende vorigen Jahres, durch Cirkular, an meine ſämtlichen Patrone die Aufforderung, zur Deckung des Deficits der erſtmaligen Aufführung meiner Bühnenfeſtſpiele beizutragen.

Als Erfolg dieſer Maaßregel wird mir jetzt von meinen hieſigen Geſchäftsbeſorgern berichtet, daß einzig Ihre geehrte Frau Tante der Aufforderung durch Zuſendung eines Betrages entſprochen hat.*)

---

*) Aus einem Briefe des Meiſters an Fräulein Helfriede Plüddemann, eben jene Dame, deren ſchöne Tat unvergeſſen bleibt, ſeien hier noch folgende auf Martin Plüddemann bezüglichen Worte mitgeteilt:

„Das beigelegte Blatt Ihres Neffen, behalte ich — ſobald Sie es nicht zurückverlangen — als ein rührendes Zeugniß dafür, daß mein Leben und Schaffen auch eine Generation finden wird, der es zu gutem Eigen angehört. Grüßen Sie den jungen Mann herzlichſt von mir, und ſagen Sie ihm, wie Ihrer Fräulein Nichte, daß ſich auf Ihrer Aller Bekanntſchaft wahrhaftig freut

Ihr ſehr ergebener

Straßburg, 23. Nov. 1876. Richard Wagner.

Ich beabſichtige für die Deckung des Deficits in England Conzerte zu geben, bitte Sie aber, Ihrer geehrten Frau Tante meine aufrichtigſte Hochachtung zu bezeugen. Ich glaube, daß die Geſchichte, auf irgend welchem Wege, zur Aufbewahrung dieſer für mich ſo tief erfreulichen Erfahrung gelangt.

Beſtens grüßend

Bayreuth 13. Februar 1877. Richard Wagner.

311. An Carl Friedrich Glaſenapp.

Geehrter Freund!

Haben Sie Dank für Ihre nun beſchloſſene Arbeit!*) Sie glauben wohl, daß ſowohl die Abſicht als die Ausführung derſelben uns ſehr gerührt hat? Wenn ich in Kürze ſagen ſoll, was ich daran auszuſetzen habe, ſo iſt es weniger die hier und da — unvermeidliche — Ungenauigkeit, oder auch Dunkelheit in der Darſtellung und Anreihung der Facta, als daß Sie ſo vieles aus den Berichten Anderer, und dann meiſtens mit deren Worten, meiſtens auch viel zu breit, ſchildern mußten, was ſehr empfindlich gegen das abſticht, was Sie aus perſönlicher Erfahrung und Kenntniß beſchreiben. So machen ſich Nohl und Conſorten oft zu breit, und namentlich zu witzig, beſonders wenn ſie meine Perſon, meine Reden oder Worte wiedergeben, wodurch ich mir recht gut ſelbſt verleidet werden könnte; denn häufig komme ich mir in dieſem Spiegel recht fad und albern vor.

Ich möchte nun wohl wünſchen, daß die engliſche

---

*) Die erſte Auflage der nunmehr zu ſechs ſtarken Bänden gewachſenen, großen Biographie des Meiſters.

Überſetzung nach einem etwas zuſammengedrängteren Originale angefertigt würde: auch dürften Sie für den erſten Band leicht gewiſſe Berichtigungen, welche Sie der Lektüre meiner Aufzeichnungen entnahmen, vornehmen. Meine Frau vermißt z. B. auch Frau von Muchanoff (Kalergis-Neſſelrode).

Natürlich wäre es am beſten, ich gewänne die behagliche Muße, ein Exemplar Ihres Buches mit dem Bleiſtifte an der Hand einmal genau durchzugehen. Das iſt für mich jetzt aber unmöglich. Sie können ſich denken, aus welchen Nöthen ich mich jetzt zu winden habe, um nur einmal wieder zu freiem Athem zu gelangen, woran ich zu Zeiten eigentlich ganz und gar verzweifle. Man muß das Alles erfahren, was mir aufbehalten war, um ein Urtheil über die Zeitgenoſſenſchaft zu gewinnen, in welche ich hinein geworfen bin. Kürzlich ſagte ich im Scherz zu meiner Frau, ich ſchämte mich, mein Zeitgenoſſe zu ſein. — Was ich von dem ganzen Bühnenfeſtſpiel-Gedanken rette, wird vermuthlich ſehr wenig ſein. —

Vorläufig habe ich es in dieſen erſten Frühlings-Monaten — um mich gewaltſam vor den ſcheußlichſten Lebenseindrücken zu flüchten — nur erſt ſo weit gebracht, die Dichtung meines Parſifal, welche bisher nur im Entwurfe exiſtirte, wirklich auszuführen. Dieſe iſt fertig, und wollen Sie uns im Auguſt oder September beſuchen, ſo können Sie ſie auch zu leſen bekommen. Dann werden Sie ſich allerdings auch davon überzeugen, daß der Parſifal mit dem Lohengrin, als deſſen nachgeſpieltes Vorſpiel man ihn betrachten wollte, gar nicht das Mindeſte zu thun hat. —

Jetzt aber bleiben Sie verſichert, daß Sie einer der allerwertheſten Menſchen ſind, die mir auf meinem

Lebenswege begegneten. Ich und meine Frau betrachten Sie und die Ihrige ganz als zu uns gehörig und bitten Sie in dieſem Sinne ferner es mit uns zu halten.

Herzlichen Gruß von uns an Sie.

Ihr ergebener

Ems, Villa Diana. Richard Wagner.
25. Juni 77.

(bis 3. Juli noch hier, dann mit manchem Umwege gegen Ende Juli nach Bayreuth zurück!)

---

312. An den Freiherrn Auguſt von Loën.*)

Hochgeehrter Gönner und Freund!

Das nenne ich mir „Geſinnung!“ Mit dem „Rheingold“ es wagen? Was kann ich dazu ſagen, als: „Glückauf!“ Jedenfalls wiſſen Sie, was Sie wollen und — um was, welche ſzeniſchen Schwierigkeiten, es ſich handelt. Mich freut es, daß Sie nicht wie alle die ſonſtigen Theaterdirektionen nur die „Walküre“ begehren: dieſen allen ſchlag' ich dergleichen ab. Wer dagegen mit dem „Rheingold“ beginnen will, iſt kühn und bekommt — das Ganze.

Mit herzlicher Werthſchätzung verbleibe ich

Ihr ergebenſter

Richard Wagner.

Bayreuth, den 22. Oktober 1877.

---

*) Intendant des Weimarer Hoftheaters.

313. An Verena Stocker.

Liebes Vreneli!

Ich darf auch dieſe Weihnachten nicht vorüber gehen laſſen, ohne an Euch, guten alten und bewährten Freunde zu denken und Eurer treuen Liebe mich zu erinnern.

So lange Pfarrer Tſchudi lebte, ſchickte ich alljährlich an meinem Luzerner Trauungstage eine kleine Beiſteuer für die proteſtantiſche Gemeinde an ihn. Jetzt fällt es Ihnen und meinem guten, fleißigen Pathchen Wilhelm zu. Nehmen Sie es gut auf wenn ich mit dem Beiliegenden mich als ſtets erkenntlich und meines Pathchen eingedenk bezeige! —

Sie waren außerdem ſo ſtolz, Ihre letzten Auslagen mir nicht zu berechnen, leicht möglich iſt es nun, daß ich Ihnen in einigen Wochen wieder Arbeit in das Haus ſchicke, wobei es gerade keine Sackleinewand zuſammen zu nähen geben wird. Lebten Sie nur in Deutſchland, oder gar hier in Bayreuth, ich glaube Sie würden immer etwas für mich zu thun haben!

Nun gebe Gott, daß es Ihnen Allen recht gut gehe, Jakob keinen Huſten hat, und die Kinder immer ſo brav ſind, als wir Sie beim letzten Beſuche gefunden haben! Es iſt nicht unmöglich, daß wir im nächſten Sommer wieder bei Ihnen einſprechen! Dann aber hoffentlich bei beſſerem Wetter! —

Bei uns iſt Alles wohl, und freut ſich auf die Weihnachten! —

Von ganzem Herzen grüße ich Sie, gutes, liebes Vreneli, und bleibe für immer

Ihr treu gedenkender

Bayreuth Richard Wagner.

22. Dez. 1877.

314. An Frau Hofräthin Dr. A. Puſinelli.

Meine liebe theure Freundin!

Da hat ein großes Herz aufgehört zu ſchlagen! Es ſieht öde um uns aus. —

Coſima trug Sorge, mir dieſe letzte Mittheilung ohne Schrecken zukommen zu laſſen. Erſt geſtern Abend verrieth mir ein Zufall das Traurige. Ich bin ſeitdem verſtummt, und ſpreche nun erſt wieder zu Ihnen durch dieſe Zeilen. Und nur von mir kann ich Ihnen ſprechen, nicht von Ihm, den wir Alle verloren. Viele ſind jetzt bereits aus meinem Leben geſchwunden: ſchon berühren die Heimgänge ſo manches Naheſtehenden mich immer weniger; denn Alles iſt ſo ernſt geworden, daß nur das Ernſteſte noch zu denken und fühlen giebt. Nur an meines theuren Anton's Verlaſſen hatte ich nie Glauben, oder dieſes Falles als möglich gedenken wollen. Wahrlich, es war der Letzte aus der Reihe Aller derer, die das Leben mir zuführte, an welchen ich mit jener unbedingten Freundſchaft und Liebe hing, welche keine Anforderungen und Geſetze kennt, als die Unwiderſtehlichkeit, mit welcher ſie uns einnimmt. Mit ihm iſt mir nun die Welt, und namentlich die Welt der Erinnerung faſt ganz erloſchen.

Oh! Was hatte dieſer ein großes Herz, — und mit dieſem liebte er mich!

Meine theure Freundin, die Sie ſo ganz Alles mit ihm theilten, ſeine Freuden, ſeine Empfängniſſe, ſeine Güte und Liebe! Was ſoll ich Ihnen ſagen, als daß ich ſelbſt heute Sie glücklich ſchätzen muß, ſo lange mit einem ſolchen Manne innig vereinigt geweſen zu ſein. Sie leben noch, und — ſomit auch

Er mir noch! — Seien Sie geſegnet und hoch geweiht in Ihrem Schmerze! So ſegne ich Ihr ganzes Haus!

Bayreuth, Ihr Richard Wagner.
3. April 1878.

315. An Franz Overbeck.

Mein geehrteſter Herr und Freund!

Sie haben mich durch Ihr gütiges Gedenken meines Geburtstages ganz beſonders erfreut. Haben Sie meinen herzlichſten Dank! Auch rührt es mich, daß ſie von Ihren Werbungen für Bayreuth in Baſel entſchuldigend ſprechen zu müſſen ſich gedrungen fühlten. In Baſel? — es iſt außerordentlich! Mein wertheſter Freund, ich denke wohl, daß bedeutendere Intereſſen, als dieſe — ſo ſonderbar ausſehenden — Kunſt-Experiment-Intereſſen uns vereinigen!

Aus Ihren kurzen Andeutungen entnehme ich, daß unſer alter Freund Nietzſche ſich auch von Ihnen zurückgezogen erhält. Gewiß ſind ſehr auffällige Veränderungen mit ihm vorgegangen: wer ihn jedoch ſchon vor Jahren in ſeinen pſychiſchen Krämpfen beobachtete, durfte ſich faſt nur ſagen, daß eine längſt befürchtete Kataſtrophe nicht ganz unerwartet bei ihm eingetreten iſt. Ich habe für ihn die Freundſchaft bewahrt, ſein Buch — nachdem ich es beim Aufſchneiden durchblättert — nicht zu leſen, und möchte weiter nichts wünſchen und hoffen, als daß er mir dieß dereinſt noch danke.

Mit der Bitte, meine Frau und mich Ihrer werthen Gemahlin beſtens zu empfehlen, verbleibe ich mit Freundſchaft und Hochſchätzung

Ihr ergebener
Bayreuth, 24. Mai 1878. Richard Wagner.

316. An Fräulein Elſa Uhlig.*)

Mein werthes Fräulein!

Sie ſind den Bemühungen meiner Frau um Anſammlung zerſtreuter Manuſkripte von mir in rührend erfreulicher Weiſe entgegengekommen, indem Sie das Ihrem, ſo früh uns entriſſenen Vater, meinem treu ergebenen Freunde, einſt von mir gewidmete Manuſcript meiner Schrift über „Oper und Drama“ mit freundlicher Ergebung zurückſtellten. Sie fügten dieſer Zuſendung auch die Autographen einiger übermäßig vertraulicher Briefe an meinen dahingeſchiedenen Freund bei. Zum Austauſch wünſchten Sie ein Andenken von mir. Ich wählte hierzu einen, vor nun auch längerer Zeit, von Münchener Freunden mir gewidmeten ſilbernen Lorbeerkranz, mit welchem ich jetzt, indem ich Sie bitte ihn hierzu von mir annehmen zu wollen, das Andenken meines früh verſtorbenen Freundes geſchmückt wiſſen möchte**).

Gewiß hätte ich gewünſcht, daß Sie von den zahlreichen Briefen an Ihren ſeligen Herrn Vater, welche Sie zur Ehrung deſſen Andenkens an Sich zu behalten wünſchen, mir — natürlich auf meine Koſten — eine von Ihnen beglaubigte Copie zuſtellen möchten. Haben nämlich dieſe Briefe einen, für Sie gewiß großen Werth für die Feſtſtellung der Bedeutung, welche einſt Ihr Vater für mich gewann, ſo iſt doch ihr

---

*) Tochter Theodor Uhligs.

**) Nach der denkwürdigen erſten Triſtan-Aufführung in München (1866) erhielt Wagner einen ſilbernen Lorbeerkranz mit der Inſchrift: „Dem Komponiſten Richard Wagner ſeine Freunde und Verehrer.“ Nachdem Familie Uhlig das Manuſkript von „Oper und Drama“ zurückgeſchickt hatte, ſandte Wagner dieſen ſilbernen Lorbeerkranz mit der beigefügten Widmung: „Dem Andenken des Freundes Theodor Uhlig zugeſtellt von Richard Wagner.“

Inhalt nicht minder werthvoll für meine eigenen Nachkommen, welche dereinſt auch über dieſe meine Beziehung ſich zu unterrichten haben dürſten. In dieſem Sinne würde mir auch eine Zurückſtellung meiner Abſchrift der neunten Symphonie Beethovens von Werth geweſen ſein. Die Vergebung meiner Reliquien an Freunde war bei mir eine Art von leidenſchaftlicher Fürſorge für dieſelben, zu einer Zeit, wo ich, ganz kinderlos, allein in der Welt ſtand. Das Schickſal hat mir jetzt Familie, und unter meiner Nachkommenſchaft einen hoffnungsreichen Sohn verliehen. Wenn ich aus der Welt ſcheide, hinterlaſſe ich Niemand, der ein gleich inniges Intereſſe an jedem Momente meines Lebens und ſeiner Wirkſamkeit hat, als dieſen Sohn. Nur Er wird aus meiner übrigen Lebenskenntniß genau wiſſen, welche Bewandtniß es mit der Abfaſſung jener Copie des Beethovenſchen Werkes hatte, und in ſeinen Händen wird dieſe eine durchaus lebensvolle Bedeutung gewinnen, während ſie für Sie und Ihre Nachkommen doch nur ein, vielleicht hiſtoriſch werthvolles Curioſum abgeben dürfte. Ich erſuche Sie um die Zurückſtellung dieſer Copie für meinen Sohn.

Wenn es mir bisher durch die Noth des Lebens bitter erſchwert war, auch durch die mir auferlegte Unfähigkeit, meinen Freunden behilflich zu ſein, ſo geſtaltet ſich jetzt — da ich meine Werke für Geld hingebe — Manches für mich leichter. Ich würde eben jetzt aber erſt im Stande ſein, auch Ihnen gegen die Lebensnoth einigermaaßen behilflich zu werden. Wollen Sie hierüber ſich mir mittheilen?

Mit herzlichen Grüßen Ihr ergebener

Bayreuth, 12. Dez. 1878. Richard Wagner.

317. An König Ludwig II. von Bayern.

Ich muß den zu dem ſogenannten Patronatfonds Beiſteuernden jetzt als Ehrenmann ganz unerläßlich anzeigen laſſen, daß im nächſten Jahre unmöglich bereits eine Aufführung des Parſifal ſtattfinden kann, und demgemäß es Denjenigen, welche nur für dieſe Aufführung ihre Beiträge entrichtet haben, freiſtellen, dieſelben zurückzufordern. Mein Verwaltungsrath trägt immer noch Bedenken dieſe Erklärung zu erlaſſen, und zwar aus der Befürchtung, es könne hieraus eine Störung der contractlichen Bedingungen erwachſen, unter welchen uns von Seiten unſeres Allergnädigſten Herren, unter Vermittelung durch die Hoftheater-Intendanz, die Möglichkeit der Abtragung des auf den früheren Bayreuther Bühnenfeſtſpielen laſtenden Schuldencomplexes gewährt worden iſt. So gewiß nun die Aufführung des Parſifal nur als Anhang zu jenen Stipulationen hinzugezogen worden iſt und in keiner Weiſe einen integrirenden Theil des Contractes bildet, ſondern der bezügliche Punkt nur meine Verpflichtung enthält, den Parſifal keinem Theater eher, als dem Münchener Hoftheater, zu überlaſſen; ſo vermeinen doch meine Verwalter, es wäre correcter, wenn jenem Contracte eine Erklärung beigefügt würde, welcher das Datum der erſten Aufführung des neuen Werkes einzig meinem Gutachten überließe. Ich erſuche meinen Allergnädigſten Herrn und erhabenen Wohlthäter, zu dieſer gewünſchten kleinen Modificirung huldreichſten Auftrag zu geben [zu] geruhen.

Bayreuth, 7. Juli 1879.

318. An Heinrich von Stein.

Geehrteſter Herr von Stein!

Sie werden uns zu jeder Zeit — am liebſten allerdings recht bald! — willkommen ſein. Wir bitten Sie bei uns abzuſteigen und ſo lange zu verweilen, als es Ihnen gefällt.

Ich erachte für heute nichts Anderes für meine Mittheilung wichtig und grüße Sie

Hochachtungsvoll

Bayreuth, 30. Sept. 79. Richard Wagner.

319. An Franz Overbeck.

Hochgeehrter Freund!

Seien Sie verſichert, daß Ihr freundliches Meingedenken an meinem letzten Geburtstage einen hochtröſtlichen Eindruck mir hinterlaſſen hat, von welchem Ihnen Kenntniß zu geben es mich ſeither immer gedrängt hat. Daß ich dieß endlich — ſo ſpät! — heute ausführe, iſt — geſtehe ich es offen! — namentlich durch mein Gedenken an Nietzſche veranlaßt. Wie wäre es möglich, dieſen ſo gewaltſam von mir geſchiedenen Freund zu vergeſſen? Hatte ich auch ſtets ein Gefühl davon, daß Nietzſche bei ſeiner Vereinigung mit mir von einem geiſtigen Lebenskrampfe beherrſcht wurde und mußte es mich nur wunderbar bedünken, daß dieſer Krampf in ihm ein ſo ſeelenvoll leuchtendes und wärmendes Feuer erzeugen konnte, wie es ſich aus ihm zum Staunen aller kundthat, und habe ich an der letzten Entſcheidung ſeines inneren Lebensprozeſſes mit wahrhaftem Entſetzen zu erſehen, wie ſtark und endlich unerträglich jener Krampf ihn bedrücken mußte — ſo muß ich endlich wohl auch erſehen, daß mit einem ſo gewaltſamen pſychiſchen Vorgange nach ſittlichen Annahmen gar nicht zu rechten iſt, und erſchüttertes Schweigen einzig übrig bleibt. Daß ich aber ſo gänzlich davon ausgeſchloſſen ſein ſoll, an Nietzſche's Leben und Nöthen teil zu nehmen, betrübt mich. Würde ich unbeſcheiden ſein, wenn ich Sie herzlich erſuchte, mir einige Nachricht über unſeren Freund zukommen zu laſſen? ich wollte Sie nämlich in Wirklichkeit hierum angelegentlichſt erſucht haben. Nochmals — oder faſt eigentlich: erſtmals, ſage ich Ihnen noch meinen ſehr tief gefühlten Dank für Ihren ſchönen Glückwunſch zu meinem letzten Geburtstage, und verbinde hiermit die Bitte meiner Frau, ſie Ihrer wertheſten Gemahlin beſtens zu empfehlen, ſowie meine eigenen Wünſche für Ihr Wohlergehen freundlich anzunehmen.

Bayreuth, 19. Oktober 1879.
Mit herzlicher Hochachtung
Ihr ergebenſter
Richard Wagner.

320. An Friedrich Zöllner.*)

Hochverehrter Herr!

Sie haben mich durch Ihr ſehr auszeichnendes Entgegenkommen verpflichtet, womit ich — der conventionellen Bedeutung dieſer Phraſe gegenüber — geſagt haben will: in Pflicht genommen. Für Hoffnung wenig geſtimmt, und einer allertrübſeligſten Auffaſſung des Standes unſerer materiellen wie ſpirituellen nationalen Angelegenheiten geneigt, muß es mich freuen, von Ihnen mir einen Platz neben Denen angewieſen zu ſehen, welche noch in der Bethätigung des Glaubens an eine Möglichkeit der Entwickelung zu Gutem ſich wirkſam zeigen.

---

*) Friedrich Zöllner, Profeſſor der aſtrophyſikaliſchen Wiſſenſchaft († 25. April 1882 zu Leipzig), hatte dem Meiſter den dritten Band ſeiner „Wiſſenſchaftlichen Abhandlungen" zugeſandt „als ſchwachen Beweis der hohen Theilnahme und Sympathie, welche ich Ihren idealen Beſtrebungen zur Wiedererweckung einer nationalen deutſchen Kunſt entgegenbringe" Vgl. Bayr. Bl. 1881. 186/87.

Herzlich begrüße ich die Veranlaſſung Ihres ſo freundlich mir zugeſtellten Werkes zur Stärkung guter Vorſätze in mir benutzen zu dürfen, und verbleibe mit vorzüglichſter Hochachtung

Ihr ſehr ergebener

Bayreuth. 15. Nov. 1879. Richard Wagner.

321. An Heinrich von Stein.

Depeſche. 24. Dez. 1879.

Warum Armand Penſier, da es H. v. Stein war, der mit ſeinem Aufſatze*) mich ſo tief erfreute?

Mit Weihnachtsgruß

Richard Wagner.

322. An Ludwig Schemann.

Neapel. 29. Mai 1880.

Mein wertheſter Freund!

Ich bin eigentlich auf niemand bös als auf Sie und Wolzogen — auch Glaſenapp! Wenn Sie nicht wären, bekäme kein Menſch mehr von mir etwas zu hören: ach! und das wäre namentlich für mich höchſt beruhigend. Aber nun geht das nicht. Wenn der Menſch ſolche*) Briefe bekommt, wie ich letzthin von Ihnen, das wirft alles um: „Die Thräne quillt; der Teufel hat uns wieder.“

---

*) „Chorgeſang des Aiſchylos.“ B. Bl. Jahrgang II, 359ff.

Bei alledem danke ich Ihnen von Herzen, weil ich mich — im Grunde — doch darüber freue, was da mit Ihnen vorgegangen iſt. Leben Sie wohl, und ſeien Sie meines Gedenkens verſichert.

Ihr Rich. Wagner.

---

323. An König Ludwig II. von Bayern.

Ich habe nun alle meine, noch ſo ideal conzipirten Werke an unſere, von mir als tief unſittlich erkannte, Theater- und Publikum-Praxis ausliefern müſſen, daß ich mich nun wohl ernſtlich fragen mußte, ob ich nicht wenigſtens dieſes letzte und heiligſte meiner Werke vor dem gleichen Schickſale einer gemeinen Opern-Carrière bewahren ſollte. Eine entſcheidende Nöthigung hierfür habe ich endlich in dem reinen Gegenſtande, dem Sujet, meines „Parſifal“ nicht mehr verkennen dürfen. In der That, wie kann und darf eine Handlung, in welcher die erhabenſten Myſterien des chriſtlichen Glaubens offen in Szene geſetzt ſind, auf Theatern, wie den unſrigen, neben einem Opernrepertoire und vor einem Publikum, wie dem unſrigen, vorgeführt werden? Ich würde es wirklich unſeren Kirchenvorſtänden nicht verdenken, wenn ſie gegen Schauſtellungen der geweihteſten Myſterien auf denſelben Brettern, auf welchen geſtern und morgen die Frivolität ſich behaglich ausbreitet, und vor einem Publikum, welches einzig von der Frivolität angezogen wird, einen ſehr berechtigten Einſpruch erheben. Im ganz richtigen Gefühle hievon betitelte ich den „Parſifal“ ein „Bühnenweihfeſtſpiel.“ So muß ich ihm denn nun eine Bühne zu weihen ſuchen, und dieß kann nur mein einſam daſtehendes Bühnenfeſtſpielhaus in Bayreuth ſein. Dort darf der „Parſifal“ in aller Zukunft einzig und allein aufgeführt werden: nie ſoll der „Parſifal“ auf irgend einem anderen Theater dem Publikum zum Amuſement dargeboten werden: und, daß dieß ſo geſchehe, iſt das Einzige, was mich beſchäftigt und zur Ueberlegung dazu beſtimmt, wie und durch welche Mittel ich dieſe Beſtimmung meines Werkes ſichern kann.

---

*) Ludwig Schemann hatte dem Meiſter einen begeiſterten Bericht über eine erſprießliche Tagung von Freunden in Wiesbaden gegeben.

Siena, 28. Sept. 1880.

324. An Heinrich von Stein.

Mein theurer, junger Freund!

Wie uns Ihre letzten Mittheilungen betroffen, werden Sie leicht von Sich ſelbſt ermeſſen. Sie begreifen gewiß, daß Ihre Entſcheidung auch die unſerige iſt; jedenfalls iſt eine ſolche aber gar nicht mehr zu treffen, da es ſich um ein ſittliches Gebot*) handelt. Nur Eines möchte ich Ihnen geben können: die Heiterkeit der Unbedenklichkeit bei der Befolgung des an Sie geſtellten Gebotes. Bekämpfen [Sie] jeden weichlich betrübenden Gedanken, und ſtärken Sie ſich dagegen durch die Annahme, daß Sie mit Ihrem Schickſale Hand in Hand gehen. Gewiß führt es zu Gutem! —

---

*) Heinrich von Stein hatte, dem Gebote einer pietätvollen Pflicht folgend, ſeiner Stellung als Hauslehrer des jungen Siegfried Wagner entſagen müſſen.

Denken Sie doch nur, daß ſich auch mein Junge darein finden muß, und das wird ihm gewiß nicht leicht fallen: wir getrauen uns noch gar nicht, es ihm mitzutheilen. Ein eigentliches Lamento haben eigentlich nur wir übrigen ein Recht anzuſtellen, weil wir älter ſind, viel durchgemacht haben, und uns nun immer wieder daran gewöhnen ſollen, daß das Schickſal mit uns ſpielt. Auch haben wir in keiner Weiſe einen Erſatz für den Verluſt, wie doch Sie, den eine kräftige Pflichterfüllung ſtolz machen muß: bloß die Sympathie für Ihren Stolz bleibt uns; ſie ſoll denn auch uns helfen!

Von Herzen ſtets und immer
Venedig, 10. Okt. 80.   Ihr Richard Wagner.
Palazzo Contarini dalle figure. Can. Grande.

325. An Heinrich von Stein.

Lieber Freund!

Ich antworte wenig — aber ſogleich! Wie Ihre ganze Exiſtenz mir zur ſchönen Freude gereicht, ſo erfreut mich auch Ihr ſo eben mir angekündigtes Vorhaben. Führen Sie es ja aus. Der Titel*) — vortrefflich, und Alles ein guter, bedeutungsvoller Anfang. Wollen Sie zugleich nützen, ſo ſeien Sie mit der Andeutung der „Idee“ Ihrer Vorlage nicht zu ſparſam: man iſt dumm; — für uns allerdings ſehr unangenehm. Somit — „beſſer bewahrt als beklagt.“ —

---

*) „Der Wahn eines Helden.“ B. Bl. Jahrgang VIII, 223/4.

Die B. Bl. rechnen nun auch auf Sie. Nächſten Monat kommt auch ein Artikel von mir — als Ergänzung zu „Relig. u. Kunſt“ — mit praktiſchen Ausführungs-Andeutungen. Hierbei ſpiele ich darauf an, daß unſere Blätter erweitert werden und dem ſpeziellen Kreiſe des Patronates entführt werden müſſen. Es hilft nichts, — das Publikum muß weiter werden. —

Große Wehmuth herrſcht bei uns noch immer über Ihr Ausbleiben. Siegfried wird darüber wie im Traum gehalten, er weiß noch nicht recht, wie das eigentlich iſt.

Wie es wird? Gott weiß! Gewiß nicht ſchlecht, denn ſo, wie es jetzt iſt, mußte es ſein — das iſt ſicher.

Nun aber, Sie werden doch einmal Ferien haben? Liegt da Wahnfried gar ſo fern? Oder fürchten Sie? Wird auch uns bange? — Am Ende bleibt doch das Beſte von allen Fragen und Zweifeln unberührt: viel Noth giebt es allerdings! —

Laſſen Sie immer viel von ſich hören, — es ſind dann immer Familien-Geburtstagsfeſte!

Leben Sie wohl und grüßen Sie ehrerbietigſt Ihren Herrn Papa von

Ihrem ergebenen

Bayreuth, 28. Nov. 80. Richard Wagner.

326. An Joſeph Standhartner.

Mein lieber guter Freund!

Du haſt mir einen ſchönen Brief geſchrieben, und ich danke Dir von ganzen Herzen dafür. Sogleich ſetze ich mich daran und gebe eine Seite von Parſifal auf, um Dir vor Abendeſſen noch zu ſchreiben und zu ſagen, daß Jemand wie Du und die Deinigen von Jemandem wie mir und den Meinigen niemals vergeſſen oder unbeachtet werden können. Hätte ich mich doch eher anzuklagen, Deinen Grüßen nicht präcis genug erwidert zu haben! Nein! Nein! Alles iſt in Ordnung. — Trotz meiner beſtändigen Aufgeregtheit („vous êtes l'homme le plus excité que je connais" — ſagte Vaillant*) zu mir!) beginne ich doch mich des Alters zu erfreuen.

Das kommt daher, daß, als Alle meinten, mir ſei nicht zu helfen. Jemand wußte, wie mir zu helfen war. Letzthin ſaß ich im Münchener Theater, mit Frau und fünf blühenden Kindern. Alles begrüßte uns herzlich, und Mancher dachte, das hätte er ſich nicht gedacht! — Aber — ſo war es beſchloſſen! —

Nun, Ihr Guten habt es nicht an Glauben, Liebe und Hoffnung fehlen laſſen: Darum ſollt ihr auch (in ſpäterer Zeit!) mit uns im Paradies ſein. — Oberfranken benahm ſich nach Italien ziemlich unangenehm, und vermuthlich werden wir ihm zu Zeiten den Rücken kehren. Aber dieſen Sommer geht für alle Jahre nun der Teufel hier los: Du wirſt das Alles durch künſtlichen Druck erfahren!

Zu uns werdet ihr ſchon kommen müſſen, um uns wiederzuſehen, denn nach Wien komme ich wohl in meinem Leben nicht wieder. — So ganz „doucement" arbeite ich dahin und bereite Bayreuther Feſtſpiele vor.

Nächſten Mai gibt's hier einen ſchönen Geburtstag, — hoffentlich ſchickſt Du mir Exc. Hofmann dazu?

---

*) Dr. Vaillant, der Arzt, der Wagner 1856 in Mornex bei Genf durch eine Kaltwaſſerkur behandelt hatte.

Beſſer aber, Du kommſt ſelbſt; Weib und Kind bringen wir auch unter! —

Tauſend ſchöne Grüße!
Es lebe die Standhartnerei!

Dein
Bayreuth guter alter
4. Jan. 1881. Richard Wagner.

---

327. An Ludwig von Bürkel.*)

Hochgeehrter Herr und Freund!

Für einen ſchönen Tag ergreife ich wieder die Gelegenheit, mit Ihnen direct (ſoweit dieß durch die Handſchrift angeht!) mich zu unterhalten. Wir gedenken zwar im nächſten Monate uns für einige Tage nach München zu begeben, um mit der — namentlich auch für meine Kinder intereſſanten — Anhörung einiger meiner Opern zugleich den ſanitäriſchen Zweck operativer Unterhaltungen mit Ihrem vortrefflichen Zahnarzte zu verbinden. Mögen Sie dann Sich uns ebenſo freundſchaftlich erweiſen, als wir dieß immer bisher zu erfahren die Freude hatten! — Wenn ich Ihnen dagegen heute wieder die gütige Ueberſendung der beiliegenden ehrfurchtsvoll verfaßten Zeilen an

---

*) Ludwig von Bürkel war Kabinetts-Sekretär des Königs Ludwig II., ſpäter kgl. bayriſcher Miniſterial-Direktor; ſein Herz gehörte ebenſo innig ſeinem Könige wie der Sache Richard Wagners. Die Beziehungen zwiſchen dem Könige und Bayreuth lagen in ebenſo bedeutenden wie ſchwierigen Zeiten in der hütenden und ordnenden Hand dieſes klugen und geſchickten, getreuen und guten Mannes, der für beide Teile gleiche Liebe und gleiches Verſtändnis beſaß und zudem niemals nach außen den Anſpruch auf beſondere Beachtung erhob.

Seine Majeſtät, unſeren geliebten König, für rechtzeitige Ankunft am geſegneten Tage des 25. Auguſt an das Herz lege, ſo möchte ich dem noch einige Mittheilungen hinzufügen, welche Sie vielleicht gelegentlich — bei etwaigem allergnädigſtem Befragen — zur Orientirung über mich freundlichſt verwenden dürften.

Die Vorbereitungen der nächſtjährigen Aufführung des Parſifal nehmen ihren ruhigen, und — wie ich glaube — recht zweckmäßigen Verlauf. Ich nehme an, hierin mit nichts im Rückſtande zu ſein. Da mir der Beſuch meines erhabenen Wohlthäters von der entſcheidendſten Wichtigkeit iſt, ließ ich es mir vor Allem daran gelegen ſein, durch einen zweckmäßigen Anbau die Räumlichkeit unſeres Bühnenfeſtſpielhauſes hierfür würdig in den Stand zu ſetzen. Da wir für den finanziellen Punkt unſeres Unternehmens immer noch ſo ziemlich nur auf mögliche günſtige Einnahmen verwieſen ſind, war es mir nicht unwillkommen, daß der unternehmende Direktor A. Neumann uns um die käufliche Ueberlaſſung des ſceniſchen Inventars zu den Aufführungen des Nibelungenringes, wie es ſich noch im Beſitz unſeres Patronat-Gutes befindet, anging. War ich anfänglich durchaus abgeneigt, Herrn Neumann zu willfahren, ſo änderten ſich meine Anſichten doch, namentlich nach Anhörung des Gutachtens des Theater-Maſchinen-Meiſters K. Brandt, welcher dieſes Inventar bei — vielleicht langjähriger Aufbewahrung in unſren proviſoriſch nur conſtruirten Theaterräumen — für ſehr gefährlich hielt, und es für vortheilhafter anſah, eine — vielleicht — von mir noch nach längeren Jahren wieder aufgenommenen Aufführung des Nibelungenringes, durch neue Decorationen u. ſ. w. effectuiren zu laſſen. Auch unſrem Verwaltungsrath war der hieraus entſtehende augenblickliche Zuwachs unſeres Vermögensſtandes ſehr angenehm; mich aber beſtimmte bei der Zuſage vor allen Dingen die uns gebotene Möglichkeit, die zum ſo ſehnlich gewünſchten Wiederbeſuche unſeres Theaters Seitens Seiner Majeſtät des Königs nöthige Einrichtung des Lokales nach möglichſter Schicklichkeit vornehmen laſſen zu können. Hoffentlich erlangen wir hierfür die allergnädigſte Sanktion unſeres erhabenen Protectors, und gehen, im Vertrauen hierauf, unverzüglich an das Werk.

In dieſem Augenblicke ſtudirt der Tenoriſt Winkelmann in einem Nebenzimmer meines Hauſes an ſeiner Partie des Parſifal, und er macht dieſes ſo gut, daß ich mit großer Genugthuung annehme, er werde mit Herrn **Vogl** ſehr tüchtig in dieſer Rolle hier alterniren können. Denn auf doppelte Beſetzung der Hauptpartien mußte ich bedacht ſein, da ich — um unſrem Zweck bedeutende Einnahmen zu erreichen — auf eine möglichſt ſtarke Anzahl von Aufführungen bedacht ſein muß. —

Sonſt ergeht es uns — erträglich! Mehr kann man allerdings unter dem oberfränkiſchen Himmel nicht füglich erwarten. — Hoffentlich befinden Sie, hochgeehrter Freund, ſich im beſten Wohlſein, und gönnen uns das Vergnügen, baldigſt uns davon perſönlich zu überzeugen.

Mit größtem Danke für Ihre ſtets bereite Güte, verbleibe ich

Ihr Hochachtungsvoll ergebener

Bayreuth. Richard Wagner.

23. Aug. 1881.

328. An Verena Stocker.

Liebes Vreneli!

Ich war viel umher und kam nicht dazu Sie einmal durch ein paar Zeilen zu beruhigen. Das Jahresgeſchenk an unſer Pathchen ſoll aber nicht vergeſſen werden, ſonſt müßte ich ſchweren Herzens aus dieſem Jahre ſcheiden. — Das mit der Beſtellung in Paris war zu ſpät geworden, auch fand meine Frau eine andere Gelegenheit. — Alſo: ſeien Sie ganz ruhig. — Wir ſind hier um keinen Winter zu haben: hier iſt nämlich nur Sommer und Frühjahr. Anfang Mai ſind wir wieder in Bayreuth! —

Gott befohlen, liebes Vreneli, mit Mann und Kind! Ihr

guter
23. Dez. 81. Richard Wagner.

329. An Heinrich von Stein.

Lieber Stein!

Ich las ſoeben wieder Ihren Aufſatz über Rouſſeau*) durch, und — ganz abgeſehen von der tiefen Befriedigung, die ich zuletzt von jeder Ihrer Arbeiten gewann — regt mich zunächſt der „Erziehungsgedanke" wieder beſonders lebhaft an, ſo daß ich — alles was ich Ihnen ſonſt (ſelbſt öffentlich) zu ſagen habe, für heute übergehend — nur hierüber ſchnell Ihnen etwas geſagt haben möchte.

Täglich berathen wir, und nun denken wir, wenn man den Knaben ſo erziehen laſſen könnte, daß dieſelbe Erziehung auch mehren andern guten Knaben zugut komme, und aus der Vermehrfachung ein guter Keim für die Zukunft zu bilden möglich wäre? Ich habe Luſt, in einem „offenen“ Briefe an Sie für die Bayr. Bl. eine Aufforderung zu erlaſſen, welcher gemäß etwa 6 oder 10 vernünftige Aeltern von Söhnen von 12—14 Jahren dieſe zur gemeinſamen Ausbildung uns nach Bayreuth ſchicken ſollen. Ueberlegen Sie ſich, was ich damit im Sinne habe, und theilen Sie mir Ihre Gedanken mit. Ich würde gern mir es wo anders abſparen, und die kleine Volksſchule ſo gut ausſtatten, daß Jeder — und auch (vor Allem!) Sie es dabei aushalten könnten.

---

*) „Rouſſeaus Werke und Wirkungen." B. Bl. Jahrg. IV, 345.

— Dieß wäre denn ſo hingeworfen, aber nicht etwa zum Verlorengehen! —

Daß ich Ihnen Vieles und — gewiß — nichts Unbedeutendes über mein Verhältniß zu Ihnen und die Hoffnungen, die ich auf Sie ſetze, zu ſagen mir vorgenommen habe — wiſſen Sie bereits. Ob das bei Gelegenheit der heute berührten Veranlaſſung, oder — als Einführung Ihrer dramatiſchen Szenen geſchehen wird, mag ſich finden: in beiden Fällen ſoll etwas Ordentliches herauskommen. Nur im Vorbeigehen deßhalb — wollen Sie die Szenen nicht noch um Etwas ergänzen? Ihnen ſind mit jedem Stücke die Flügel ſo gewachſen, daß ich Sie noch weiter fliegen ſehen möchte! —

Von ganzem Herzen

Ihr

Acireale, 24. März 82. R. Wagner.

330. An Ludwig von Bürkel.

Lieber, innigſt geſchätzter Freund und Gönner!

Welch' angenehme Veranlaſſung, auch Ihnen endlich ſelbſt einmal ein paar Zeilen zu ſchreiben, bietet mir die übergnädigſte Munificenz unſeres huldreichſten Herrn und Königs, da ich mich dießmal gedrungen fühle, ſtatt zu oft wiederholter perſönlicher Beläſtigung, Sie, hochgeehrteſter Freund, um die Vermittelung meines Dankes für den immer angehäufteren Hort des mir geſpendeten Geburtsfeſts-Geſchenkes freundſchaftlichſt anzugehen! Als ich mir geſtattete, Seiner Majeſtät dem Könige in einem gereimten Telegramme ſofort meine dankbare Ergriffenheit auszuſprechen, waren mir von meiner Frau nur erſt das ſchwarze Schwanenpaar vorgeführt worden, denen ich alsbald die Namen: „Parſifal" und „Kundry" gab. Erſt ſpäter wurde mir noch der Glanz der ſeidenen Gewebe enthüllt, die auf meines erhabenen Wohlthäters Geheiß unſere aſiatiſche Urheimath ſpenden mußte. So dicht die herrlichen Decken gewoben, erblickte ich doch durch ſie hindurch die liebevoll gewogene, halb lächelnde Miene des freundlichen Gönners hindurch ſchimmern, an welchen ich deßhalb auch heute die Bitte ergehen laſſe, als einigermaaßen Mitſchuldiger die Sühne meines Dankes an den huldreichſten Spender zu verrichten. —

Es war mir ein wunderſchöner Tag bereitet worden: mit tiefer Rührung durfte ich mich dem edelſten Frohgefühl hingeben, das nur je von Menſchen empfunden worden iſt. —

Gewiß trägt nicht ein Geringes zu dieſem mein Leben jetzt einnehmenden inneren Frohgefühle bei, daß mir für den Verkehr mit meinem angebeteten Wohlthäter ein Wort an den mir ſo tief gewogenen Freund geſtattet worden iſt, den ich heute, mit herzlichſter Erwiderung ſeiner mir ſo treulich gewidmeten Zueignung, hochachtungsvollſt begrüße als

Sein

ergebenſter

Richard Wagner.

Bayreuth.
28. Mai 1882.

331. An Friedrich Schön.*)

Bayreuth, den 28. Mai 1882.

Werther Herr und Freund,

Ihre bewährte Theilnahme für meine Sache erkannte ich auf's Neue in dem eingehenden Schreiben, mit welchem Sie mich um Angabe weiterer Beſtimmungen in der ſelben erſuchen, und mit vollem Vertrauen in Ihren Eifer und Ihre Ausdauer theile ich Ihnen das Ergebniß ſowohl meiner Erfahrungen als meiner beſonnenen Betrachtung unſerer Dinge mit.

Die regelmäßigen Aufführungen des „Parſifal" in Bayreuth gelten mir als Schule für die Künſtler, welche daran theilnehmen, und müſſen dieſe Aufführungen wohl, da es einmal nicht anders durchzuführen war, weiter für das zahlende Publikum beſtimmt bleiben. Der Patronat-Verein in ſeiner bisherigen Geſtalt iſt demnach als aufgelöſt zu betrachten.

---

*) Dieſer für die Kenntnis des Bayreuther Werkes ungemein weſentliche Brief iſt in den Geſ. Schriften nicht enthalten. Man vergleiche aber hierzu den Brief an Friedrich Schön in Bd. X, S. 291 ff.

Sehr jedoch in meinem Sinne wäre es, wenn Sie, werther Freund, und zwar in Worms, mit Hülfe derjenigen, welche Sie am Geeignetſten dafür fänden, eine Stiftung in das Leben rieſen, welche Unbemittelten es ermöglichte, den Aufführungen beizuwohnen. Dieſe Stiftung unter Ihrer Führung hätte durchaus von der Verwaltung der Aufführungen unabhängig zu ſein. Ihr könnte es ferner zufallen, die „neuen Bayreuther Blätter" zu unterſtützen und zu fördern. Auf dieſem Wege, welcher mir der einfachſte dünkt, gibt es moraliſch und geiſtig zu wirken vollauf, wirkliche Wohlthaten (zu erfüllen) und in gewiſſem Sinne meinen aller erſten Gedanken zu erfüllen, ohne mit dem geſchäftlichen Gange der Aufführungen in Conflikt zu gerathen, was bis jetzt unvermeidlich war.

Empfangen Sie, mein werther Freund, mit dieſer Mittheilung auch die Verſicherung meiner herzlichen Hochachtung und Ergebenheit.

Der Ihrige
Richard Wagner.

332. An Ludwig von Bürkel.

Theurer, hochgeehrter Freund!

Möchten Sie — bei geeigneter Veranlaſſung — mündlich unſrem Allergnädigſten Herren das Mangelhafte meiner heute Ihnen zur gütigen Weiterbeſtellung übergebenen brieflichen Mittheilung zur Entſchuldigung empfehlen! Mich hat eine ungemeine Mattigkeit ergriffen, und nur meine wachſende innerliche Unruhe konnte mich dazu beſtimmen, ſchon heute — wie wohl ſo ſpät! — an meinen erhabenen Wohlthäter mich zu wenden. Viele unendliche Gnadenerweiſungen Sr. Majeſtät habe ich . . . .*) unbedankt erwidert gelaſſen, wie ich ſoeben beim Ueberleſen meines Schreibens bemerke. Einiges, wie meine unmaaßgeblichen Ratſchläge für die Beſtellung der Separataufführungen für unſeren allgeliebten König, behalte ich mir wohl beſſer für einen Verkehr zwiſchen Ihnen, verehrteſter Freund, und mir vor.

Für jetzt denke ich nur daran, mich jenſeits der Alpen von der ſchrecklichen klimatiſchen Ungunſt, der ich hier verfallen war, zu erholen; nach einiger Stärkung verlange ich nach nichts ſehnlicher, als nach dieſem Verkehre!

Mit meinen hochachtungsvollſten und herzlichſten Grüßen

Ihr
ergebener
Richard Wagner.

Bayreuth.
8. Sept. 1882.

333. An Ludwig von Bürkel.

Lieber, hochgeehrter Freund und Gönner!

Mir iſt bang und ſorgenvoll zu Muthe! Das Fernbleiben meines erhabenen Wohlthäters von den Aufführungen des Parſifal (leider muß ich verſtehen, daß es nicht freiwillig war!) ſowie die Abſicht einer Separataufführung unter den von mir durchaus nicht hoffnungsvoll betrachteten Umſtänden, von denen ich Kenntniß erhalten durfte, verſtimmen mich in tiefſter Seele. Es iſt unmöglich, daß mein höchſter Beſchützer unter ſolchem Bewenden den Eindruck von meinem

---

*) . . . . Hier iſt im Originale das Papier beſchädigt, ſo daß ein kurzes Wort (noch?) unleſerlich iſt. —

Werke erhält, den ich mit den Bayreuther Aufführungen Ihm bereitet zu haben glaubte. Sollte unſer allergnädigſter Herr aber dennoch dadurch befriedigt werden, ſo dürfte mir leicht alles Intereſſe dafür erſterben, den Parſifal ſelbſt für Bayreuth wieder aufzunehmen und weiterzuführen. Zu was dieſe Mühe, wenn Alles ſo leicht ohne mich privatim abgehen kann? —

Sie ließen in einem letzten freundlichen Schreiben an meine Frau durchblicken, daß Sie die Hoffnung hegten, vielleicht von Seiner Majeſtät zu einem Beſuche von Venedig befohlen zu werden. Wie wünſchenswerth, daß dieſe Hoffnung ſich erfüllte. Vielleicht gelänge es, durch allergnädigſt geſtattete Mittheilungen an mich, mir manche Sorge zu benehmen. So ſehe ich nicht, wie ich die Bühnenfeſtſpiele ohne große Wagniß fortſetzen können würde, wenn mir nicht noch für zwei Jahre die großmüthige Unterſtützung meines erhabenen Schutzherrn durch koſtenfreie Ueberlaſſung des königlichen Orcheſters und Chores zu theil werden kann. Nun verſtehe ich aber das große Opfer, welches hiermit meiner Unternehmung gebracht würde und — mit welchem Muthe ſoll ich dieſer Opfer froh werden, wenn ich dem Allerhöchſten Spender dadurch ſelbſt keine Freude bereiten kann? —

Sie ſehen, ich bin in herzlicher Beklemmung: können Sie ein tröſtliches Wort melden? — —

Tauſend Segenswünſche Ihm und Seinem Getreuen!

Stets dankbar

Ihr ergebenſter

1. Oktober 1882. Richard Wagner.

334. An Heinrich von Stein.

Liebſter Freund!

Man verſichert mir ſoeben, Sie ſeien geſinnt, an mir nicht zu verzweifeln. — Das freut mich — denn ich hatte Sorge! Immer, immer wälzt ſich etwas — und welches Etwas! — Dazwiſchen, was in ſeiner albernen Weiſe abgethan ſein will! Aber — es kommt! Paſſen Sie auf! Heute Abend haben Sie in Halle Wagner-Conzert. Das iſt doch auch etwas — etwas Wälziges — um ſo zu ſagen. Bleiben Sie gut

Ihrem

Venedig. 26. Dez. 82. R. Wagner.

335. An Verena Stocker.

Mein gutes, liebes Breneli!

Leben wir denn noch? — Davon wollten wir uns ganz gewiß überzeugen, wo wir — etwa im Mai — jedenfalls über den Gotthard zurückkehren und uns dann in Luzern gehörig nach Ihnen umſehen wollen. — Einſtweilen ſei es doch immer ein, wenn auch ſehr geringes Zeichen meiner Dankbarkeit, welche mich Ihnen zurückrufen ſoll. Mein Banquier erhielt heute von mir den Auftrag Ihnen das bewußte Stipendium für meinen Pathen zuzuſchicken. Hoffentlich kommt es richtig an.

Wenn wir uns dann wiederſehen, wollen wir Ihnen alles von uns erzählen. Auch Sie werden von Ihnen erzählen, und — fürchterlich nach Andeutungen, die Sie an Blandine gegeben — daß Sie nicht ganz nach Wunſch von Ihrer Lage zu berichten haben werden: für dieſen Fall wollen wir dann aber auch ſehen, ob es in unſern Kräften liegt Ihnen etwas behilflich zu ſein.

Mit beſten Wünſchen für Ihr und der guten Ihrigen Wohlſein, grüßen wir Alle Sie von Herzen!

Venedig Ihr Richard Wagner.
Palazzo Vendramin. 27. Dez. 1882.

---

336. An O. Tierſch.*)

Venedig, 7. Febr. 1883.

Geehrter Herr! Es kann mich nur freuen, wenn eine Mittheilung aus meiner Erfahrung in Betreff der Aneignung der Tonſprache Ihren Bemühungen als

---

*) Dieſer Brief iſt ſechs Tage vor dem Tode des Meiſters geſchrieben; er beweiſt das hohe Intereſſe, das hier an der Frage der Wichtigkeit theoretiſcher Studien für Ausbildung der muſikaliſchen Auffaſſungs- und Darſtellungskraft genommen wurde. Wagner hatte kurz zuvor in einem Briefe an den Redakteur des „Muſikaliſchen Wochenblattes“ über die Aufführung ſeiner Jugendſymphonie (Weihnachten 1882 in Venedig) u. a. geſchrieben: „Die Muſik iſt eine wahrhaft künſtliche Kunſt, die nach ihrem Formenweſen zu erlernen, und in welcher bewußte Meiſterſchaft, d. h. Fähigkeit zu deutlichem Ausdruck eigenſter Empfindung, erſt durch volle Aneignung einer reinen Sprache zu gewinnen iſt, während der Dichter, was er wahrhaftig erſchaut, ſofort deutlich in ſeiner Mutterſprache ausdrücken kann . . .“ „Anders“ (heißt es ferner dort) „treffen wir es beim Muſiker an: wer möchte in ihren Jugendwerken ſogleich den rechten Mozart, den wirklichen Beethoven mit der Beſtimmtheit erkennen, wie er Werther den vollen Goethe, und in ſeinen Aufſehen erregenden Jugendwerken ſofort den wahrhaftigen Schiller erkennt.“ Vgl. Geſ. Schr. X, 309 ff.

Der Inhalt des Briefes an O. Tierſch zeigt ferner, daß Wagner trotz ſeiner erhabenen Stellung als ſchaffender Künſtler und trotz ſeines hohen Alters die lebendigſte Teilnahme Dingen aus der Kunſtpflege zuwandte, mit denen ſich zu befaſſen viel untergeordnetere und jüngere „praktiſche“ Muſiker für gänzlich unter ihrer Würde hielten.

Muſiklehrer förderlich dünkt, und ich muß wünſchen, daß Sie hierfür in Berlin den fördernden Boden finden mögen. Ich glaube, daß da, wo ſo componirt wird, wie dieſes Herr Guſtav Engel mit Hilfe der Voſſiſchen Zeitung thut, manches Nützliche zu bauen ſein mag. Mit beſten Danke für Ihr freundliches Schreiben

Ihr ergebenſter

Richard Wagner.

Namenregiſter

Die beigefügte Ziffer bedeutet nicht die Brief-Nummer, ſondern die Seitenzahl. Fetter Druck der Ziffer bezeichnet bei Perſonennamen den Verfaſſer; bei Ortsnamen den Datierungsort des Briefes. Eingeklammerte Seitenzahl bedeutet, daß der Name der Perſon an der Briefſtelle nicht genannt iſt.

Acireale **595**.
Altenburg, Die 152. 194. 202.
Amerika 176. 243. 244. 247. 251.
Ander, Aloys 282. 285. 323. 327. 329. 330. 331. 333. 337. 340. 341. 354.
Anders, C. 35.
Anſchütz, Kapellmeiſter 249.
„Armida“ 32.
Auber 11. 29. 49.
Avenarius, Cäcilie 35.

Bach, Auguſt 384. 385. 386. 389. 390. 392. 393.
Bach, Otto 375. 376. 379. 381. 384. 388.
Bachmann, Tenor 365.
Baden-Baden 279. 529. 530.
Baden, Großherzog von 229. 231. 302. 310. 311. 314. 357. 365.
Baden, Großherzogin von 349.
Bakunin, Michael 306. 353.
Bank, Karl 10. 13. 30.
Baſel, 467. 543. 544. 579.
Baumgartner, Wilhelm 242.
Bayreuth 530. 535. **537. 538. 539. 540. 544. 545. 553. 556.** 557. **558.** 559. **560.** 562. **563. 564. 565. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 576. 577. 579. 581. 583. 584. 585.** 587. **589.** 590. **591.** 592. **593.** 594. 596. **597. 599.** 600.
„Bayreuther Blätter“ 40. 133. 341. 491. 571. 572. 585. 588. 589. 595. 598.
Beck, Sänger 429. 433. 435. 436. 437. 465. 466.
Beethoven 29. 60. 61. 62. 85. 149. 171. 526. 528. (535.) 581.
Bellini 27. 28. 29.
Benecke, Kaufmann 174. 175.
Bergmann, Kaufmann 364.
Berlin 12. 14. 15. 25. 28. 33. 44. 51. 52. 54. 97. 111. 116. 150. 152. 153. 154. 156. 185. 198. 213. 290. 291. 308. 335. (339.) 346. 348. 349. 419. 422. 453. 503. 504. 507. 602.
Berlioz 34. 35. 216. 217. 218. 271. 272. 273.
Beta, Ottomar **556**.
Biberhofer, Sänger 38.
Biebrich 296. **297. 304.** 306. **308. 311. 312. 313. 315. 316. 318.** 319. **320.** 322. **324. 326.** 407.
Biedenfeld, Freiherr **84**.
Bismarck 472. 535. 557. **560**.
Biſſing, Frau von 369.
Bordeaux **90**.
Brahms 503. **568. 569.** 570.
Brandt, Karl 592.
Braunſchweig 11.
Breiting, Sänger 150.
Breitkopf & Härtel 30. 112. 123. 126. 194. 221. 223. 224. 230. 245. 246. 247. 250. 259.
Brendel, Franz 134. 161. 290. 463.

Breslau 11, 109. 112. 156. 158. 164. 225. 229. 343. 346. 357. 359. 361. 365.
Breſtenberg **222.**
Brockhaus, Hermann 15.
Brüſſel 266. 270. 271.
Bucher, Lothar 557.
Budapeſt 357. 364. 365. 540.
Bülow, Coſima v. 291. 369. 413. 415. 419. (422.) (424.) 446. 464. 467. 482. 491. 500. (513.)
Bülow, Eduard von **96.**
Bülow, Franziska v. **91.** 97. (98.) (99.)
Bülow, Hans v. 70. 75. **81.** (92.—100.) **159.** 175. **197.** 208. **245. 250.** 262. 291. 292. 321. 346. 403. 413. 419. 422. 424. 425. 429. (440.) 441. 446. 464. 467. 477. 480. 488. 491. 495. 500. 530. 544.
Bumpus 186.
Bürde-Ney, Jenny 417.
Bürkel, Ludwig von **501. 506. 508. 509.**

Calderon 218. 219. 220.
„Cäſar"-Ouverture von Hans v. Bülow 161. 162.
Caſtelli (Francke), Tenoriſt 120.
Chiappone, Hofrätin 562.
Chopin 70.
„Cid", Oper v. Cornelius 406. 407. 414. 426. (431.)
Clermont, Frau v. 250.
Cornelius, Peter 282. 285. **290. 291. 294.** 295. **297.** 333. 360. **366. 367. 371.** 375. 381. 395. **398.** 402. 404. **406.** 413. 414. **421. 424. 430. 448. 493. 494. 499. 501. 503. 524. 538. 540.** 568. 569.

Dalwigk 296.
Damroſch, Leopold 362. 444.
„Danteſymphonie" von Liſzt 200. 258. 259.
Darmſtadt 13. 112. 126. 130. 142. 143. 150. 295. 296. 303.
Daviſon, James 251.
Deinet, Sängerin 439.
„Deutſche Kunſt und deutſche Politik" 490. 560.
Devrient, Eduard 208.
Dingelſtedt 245. 344. 345.
„Don Carlos" 440.
Dorn, Heinrich 13. 16. 17. 111. 116. 153—155.
Dornbach b. Wien 379.
Draeſeke, Felix **282.** 444. 464.
Dresden 14. 15. 17. 18. 20. **23.** 24. **25.** 27. 28. **30. 31.** 35. **36.** 37. **40.** 43. **44. 47.** 49. 50—57. **58. 60. 62. 66.** 70. **76. 81. 82. 84. 87.** 102. 105. 108. 126. 130. 167. 188. 207. 221. 225. 226. 228. 229. 232. 233. 236. 240. 242. 254. 255. 267. 301. 311. 313. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 332. 336. 338. 355. 363. 367. 411. 416. 423. 427. 428. 430. 433. 437. 440. 450. 452. 455. 456. 489. 490. 500. 506. 517. 523. 524. 527. 536. 537. 554. 555. 556. (558.) 559. **562.**
Düfflipp, v., Hofrat 495. **499.** 504.
Düſſeldorf 290.
Duſtmann, Marie Luiſe **282.** 290. 332. 333. 352. 354.

Eckert, Karl 382.
Eichendorff 219.
Ems **576**.
Engel, Guſtav 603.
Engel, Theaterdirektor 128.
Enzenberg, Graf Karl **462**.
Erard 213. 214. 231. 349.
Eſſer, Heinrich 282. 303. 304. **517**.
„Euryanthe“ 79.

„Fauſtſymphonie“ 323.
Fechner, Maler **21**.
„Feen, Die“ 1. (4. 5. 6. 7.)
Feuſtel, Friedrich 544.
„Fidelio“ 28. 271. 272. 273.
Fiſcher, Chordirektor 81. 118. 126. 188. 225. 226.
Fiſcher jun., Muſikdirektor 81. 82.
Förſter, Dr. 417.
Fould, Miniſter 276.
Franck, Albert 70.
Franck, Dr. Hermann **70**.
Frankfurt 115. 116. 149. 278. 303. **320**. 321.
„Freiſchütz“ 28.
Friedrich Auguſt, König 17. (32.) (63.) 64. 67. 69. 146. 200. 279.
Friedrich Wilhelm IV., König (54.)
Friſch, Muſiker 122.
Fritzſch, E. W. 528. (567.)
Fröbel, Julius **458**.
Fuz, Kapellmeiſter 125. 126.

Gaillard, Carl **43**. **50**. **58**.
Garibaldi 276. 277. 353.
Gaſparin, Gräfin Agénor de **281**.
Gauß, Bürgermeiſter **529**.
Genf **224**. 225. **228**. 407. 454. **456**. 458. 485. 580.
Gerber, Dr. 191. 210. 211. 212. 247.
Gersdorff, Carl v. 538. 545.
Gettke, Ernſt **546**.
Geyer, Ludwig 18.
Glaſenapp, C. Fr. 14. 31. 133. 173. 174. 191. 307. 323. 478. 488. 491. 495. 504. **574**. 585.
Gluck 4. 28. 32. 78. 85.
Goethe 79. 301. 352. 497.
Goldwag, Bertha 392.
„Götterdämmerung“ 144. (503.) 506. 509. 511. 515. (518.) 521. 529. (535.) 538.
„Graner Feſtmeſſe“ 194. 259.
Greſſer, von, Kultusminiſter 480. 482.
Grétry **28**.
Grimm, Muſiker 119.
Groß-Graupe **73**.
Groten, Geiger 147.
Guhr, Kapellmeiſter 129.
„Gunlöd“, Oper von Cornelius 493. 503.
Günther, Sänger 16. 17.

Hagenbuch 242.
Halle 601.
Hamburg 44. 120. 147. 167. 567.
„Hamlet“ von Liſzt 200.
Hänel, Maſchinenmeiſter 67. 68. 108.
Hannover 225. 229.
„Hans Heiling“ 53. 293.
Hanslick, Eduard **78**. 570.

Hartenfels, Dr. 176. **243.**
Hauſer, Baſſiſt 436.
Hauſer, Franz 1.
Haydn 4.
Heckel, Emil 527.
Heine, Ferdinand 23. 510.
Henigſtein, Bankier 383.
Henniger, Schneidermeiſter 188.
Herwegh, Frau 199.
Herzen, Alexander 486.
Hietzing b. Wien 379.
Hoeſer, Edmund 544.
„Hohe Braut, Die" 11.
Hohenlohe, Fürſt **469.** 470. 471. 472. 475. 476. 477. 478. 479. 481. 482. **490.**
Hohenſchwangau 420. 425. 427. 472.
Hohenzollern, Fürſt von 345. 346. 356. (361. 362.)
„Holländer, Der fliegende", 25. 28. 29. 34. 36. 37. 38. 41. 43. 44. 51. 101. 151. 167. 193. 284. 414. 420. 423. 425. 442. 450.
Holnſtein, Graf 482.
Holtei, Karl von 14. 15. 16.
Hornſtein, Robert von 183.
Hugo, Victor 536. 537.
Hülſen, Intendant 152. 153. 154. 155. 330. (349.)

„Jeſſonda" 28.
Johann, König von Sachſen 420. 421. 426. 427. 428. 434. 437.
„Iphigenie" von Gluck 28.
Italien 224. 226 227. 315. 335. 351. 486. 487. 488. 571. 580.
„Judentum in der Muſik," 528. (557.)
Jürgenſon, P., Verleger 506.
Kahnt, C. F. Nachf. 356.
Karlsruhe 225. 229. 231. 247. 251. 256. 263. 313. 361. 365. 419. 420. 436. 517.
Kaſſel 34. 37. 38. 44. 47. 82. 126. 141.
Kaufhold, Sänger 101. 102
Keſſinger, Clara von 334.
Kietz, Ernſt 35.
Kiew 357.
Kindermann, Sänger 438.
Klindworth, Karl **169.** 172. 174. **180.** **185.** **188.** **190.** **191.** **195.** **209.** **230.** **245.** **248.** **249.** **250.** 251. **264.** **265.** **266.** **280.** **295.** **306.** **399.** 412. 413. 418. **422.** **499.** **505.** 511. 514. **526.**
Klindworth, Staatsrat 266.
Klindworth-Street, Agnes 266. 270.
Koch, Max 15.
Köhler, Louis **133.** **508.**
Köhler, Sänger 16.
Kolmann, Tiſchlermeiſter 307.
Köln 81.
König, Heinrich 11.
Königsberg **10.** 11. 31. 134. 506.
Könneritz, v., Intendant 325. 326. 327. 328.
Konſtantinopel 368.
Kreutz, Sänger 410.
„Kreuzfahrer, Die" 48. 49.
Kriete, Schauſpieler 189.
Kummer, Julie 182. 183. 208.
Küſtner, Theodor von, Intendant 57.

Lachner, Franz 25.
Lachner, Ignaz 168.
Lachner, Vinzenz 170. 171

Laſſen, Eduard 274. 337.
Laube, Heinrich **20**. **487**. 495. **496**.
Lauſſot, Jeſſie 68.
Lehr, Siegfried 31.
Leipzig **1**. 9. 10. 12. 13. **14**. (18.) 25. 31. 44. 53. 111. 112. 116. 128. 134. 144. 145. 149. 194. 283. 326. 328. 357. 417. 496. 501. 502. 522. 527. 584.
Lemberg 410.
Lenbach, Franz v. 531.
Levi, Hermann **515**.
Lewald, Auguſt 502.
„Liebesverbot, Das" 9. 10.
Lieblein, J. 342. 366.
Lindemann, Eduard **167**.
Lipinsky, Karl 68.
Liſzt, Coſima 214.
Liſzt, Daniel 214.
Liſzt, Eduard 367. 374. 375. 376. 377. 379. 383. 384. 385. 386. 387. 389. 390.
Liſzt, Franz 13. 70. 87. **90**. 96. 123. 124. 130. 133. 147. 150. 151. 153. 154. 156. 165. 167. 172. 175. 176. 177. 178. 179. 181. 185. 187. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. **202**. 207. 211. 212. 214. 215. 218. 219. 221. 245. 246. 251. 253. 256. 259. 260. 266. **270**. **276**. 282. 284. 323. 351. 367. 419. 422. 425. 540. 541. 543.
Loën, Auguſt von **576**.
„Lohengrin" 13. 70. 71. 72. 73. 90. 112. 122. 123. 124. 125. 127. 129. 130. 132. 137. 142. 143. 145. 149. 155. 158. 164. 167. 168. 169. 170. 198. 250. 264. (296.) 313. 320. 321. 330. 331. 340. 355. 414. 415. 518. 568. 575.
London 82. 171. 172. 173. 176. 181. 185. 187. 188. 191. 200. 208. 209. 251. 266. 331. 499. 567. 568.
Lorinſer, Franz 219.
Loh, Geiger 16.
Löwe, Tiſchler 129.
Löwenberg 345. 357. 358. 359. 361. 362.
Lüders 173. 176. 186. 211. 567. 568.
Ludwig II. von Bayern 390. 394. 396. 398. 399. **400**. 401. 403. 409. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 437. 438. 439. 440. 445. 448. 449. (451.) 452. 455. 456. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 486. 488. 489. 493. 495. 500. 505. 508. 511. 514. 516. 518. 519. 535. 537. **582**. **586**. 591. 592. 593. 596. 597. 598. 599. 600.
Ludwig, Sängerin 17.
Luther 313.
Lüttichau, Intendant 20. (24.) **62**. **66**. **83**. (267.) 287.
Lutz, Kabinettsſekretär 472. 473.
Luzern **210**. **250**. **252**. 262. 263. 493. 565. 577. 601.

Magdeburg **9.** 25.
Maier, Sängerin 208.
Mainz 81. 82. 125. 142. 143. 289. 295. **296.** 298. 299. 303. 424. 514.
Mannheim 170. 527.
Mariafeld **367. 370. 374.** 375. (378.) 382.
Marienbad 57.
Marpurg 280.
Marſchner 5. 6. (7.) 28. 53.
Marſeille **454.** 456.
Marx, Sängerin 150.
Mauro, Seraphine 290. (293.) (294.) (304.) (425.)
Max, König v. Bayern 400. (415.)
„Meiſterſinger" 291. 293. 294. 299. 303. 304. 305. 307. (309.) (312.) 313. 314. 321. 326. 335. 338. 339. (348.) (349.) (350.) 352. 357. 365. 376. 378. 380. 381. 407. 450. 464. 465. 466. 467. 468. 483. 486. 488. 490. 491. 492. 495. 500. 506. 508. 510. 517. 520. 569.
Mendelsſohn 30. 34. 175.
Meſer, C. F. 102. 188.
Metternich, Fürſtin 309.
Meyerbeer 6. 19. 29. 33. 34. 51. 52. 80. 154. 277.
Meyſenbug, Malwida von **267. 274. 293. 304. 315. 322. 334. 350. 404.** 466.
Michelangelo 352.
Mitterwurzer, Anton 356. 429. 430. 433. 434. 436. 437. 4 . 442. (444.)
Moltke 524.
Morath, Muſiker 25.
Moritz, Sängerin 109. 113. 127.
Mornex **180.** 192. 205. 580.
Moskau 351. 357. 372. 393.
Mozart 4. 79.
Mrazek, Anna 369.
Mrazek, Franz (366.) (368.) 369. 383. 384. 385. 388. 392. 395. 396. 405.
Muchanoff, Frau von **469.** 575.
Müller, Alexander 137. 239. 242.
Müller, Franz 494.
Müller, Gottlieb 2. 8.
München 119. 229. 367. **387. 388. 392. 393. 395.** 400. 405. 407. 409. 416. 419. 420. **421.** 422. **424.** 425. 426. **427. 428.** 429. **430.** 432. **433. 435. 436. 437. 438. 440. 441. 442.** 447. **448. 450.** 452. **453.** 459. 460. 461. 462. 466. 467. 468. 469. 470. 478. 480. 485. 486. 487. 488. **489. 490. 491. 492.** 495. 498. 501. 502. 503. 504. 509. 510. 511. 514. 515. 516. 517. 519. 527. 528. 530. 560. 562. 590. 591.
Münchener Hofkapelle **448.**
Muſical World 264. 265.
„Muſik, Die" 25.
Muſikreferent der Neuen Oderzeitung **155.**
Muſil, Dr. 312.

Napoleon III. 353.
Neapel **506.**
„Neue Zeitſchrift für Muſik" 12. 23. 151. 300.
Neumann, Angelo 592.
Neumayer 473. 474.
New York 176. 243. 247. 248.

Riemann, Albert 208.
Nietzſche **497**. **512**. **520**. 521. **528**. **530**. **531**. 538. **540**. 545. 579. 583. 584.
Nohl, Ludwig 501. 502. 574.
„Norma" 16.
Noſtiz, Graf 312.
Nürnberg 461. 466. 467.
Nußdorf b. Wien 379.

Oberhofen 314.
Ollivier, Blandine 214.
Ollivier, Emile **212**. 213. 214. 215.
„Oper und Drama" 136. 580.
„Orcheſter-Phantaſie" von Hans v. Bülow 160. 161. 162.
„Orpheus" von Liſzt 198.
Overbeck, Franz **579**. **583**.

Paris 11. 12. 17. 19. **20**. 31. 33. 55. 144. 177. 180. 212. 213. 214. 215. 250. 251. 252. 253. **254**. 255. 256. 257. **258**. **260**. 261. **262**. 263. **264**. **265**. 266. **267**. 268. 269. **270**. **271**. **274**. **278**. 279. **280**. **281**. **282**. **283**. 284. **287**. **289**. (290.) **291**. **294**. 299. **304**. **305**. **306**. **309**. 310. **324**. 367. 422. 505. 594.
„Parſifal" 575. 582. 586. 587. 589. 592. 593. 596. 597. 598. 599. 600.
Penzing 296. **350**. 351. **353**. **355**. **357**. **358**. **360**. **361**. **363**. **365**. **366**. 367. 368. 371. 372. 373. 376. 378. 379. 383. 386. 387. 390. 392. 402. 485.
Peretti, Sänger 123.
Perfall, Intendant 495. (515.) (516.) (517.) (519.)
Petersburg 275. 335. **345**. 347. 350. 351. 353. 357. 370. 372.
Pfiſtermeiſter, Hofrat 396. 431. 468. 503.
Pfordten, v. d. Miniſter 459. 460. 474. 480. 481.
Planer, Frau, Mutter Minna Wagners 118.
Plüddemann, Helfriede 573.
Plüddemann, Martin 571. **572**. **573**.
Plutarch 276.
Pohl, Richard 258. 259. 530. 572.
Porges, Friedrich (357.) (390.) (405.) **409**. **412**. (461.)
Porges, Heinrich **311**. **312**. **313**. 345. **357**. **358**. **360**. **361**. **363**. **365**. **375**. **382**. **383**. **387**. **388**. **391**. **395**. 398. **402**. **403**. 405. 413. 432. **461**. **463**. **464**. **467**. **484**. **495**. **497**. **513**.
Poſen 124.
Pourtalès, Graf 284. 306.
Pourtalès, Gräfin **306**. 307. **308**. **311**. **312**. **313**. **338**. **347**.
Praeger, Ferdinand 172. 173. 174. 176. 186. 187. 191. 192. 211. 212.
Prag 41. 340. **344**. 346. 347. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 364. 365. 366. 452.
„Préludes" von Liſzt 198.
Preuſſen, Auguſta von 279. 348. 349.
Proudhon 351.
Puſinelli, Anton **40**. **60**. **188**. **193**. **222**. **223**. **232**. **235**. **236**. **254**. **316**. **370**. **393**. **417**. **441**.

451. 453. 454. 483. 489. 491. 506. 522. 523. 527. 534. 536. 537. 553. 555. 555. 556. 558. 561. 563. 571. 578.

Puſinelli, Frau 578.

Racine 78.

Radowitz, Baron 383. 384. 391.

Raff, Joachim 301. 303. 488.

Rebel, Johann 379. 386. 389. 395. 397.

Reichenhall 443.

Reiſſiger, Karl 32. 49. 61. 68. 83. 84.

„**Religion und Kunſt**" 569.

Rellſtab, Ludwig 13.

Rheineck, Schloß 308. 313. 314.

„**Rheingold**" 143. 144. 151. 175. 180. 185. 186. 187. 194. 195. 231. 252. 264. 265. 286. 336. 498. 501. 511. 569. 570. 576.

Richter, Hans 467. (467.) 495. 502. 505. 525. 526.

Riedel, Miniſterialſekretär 473.

Riehl, W. H. 558.

„**Rienzi**" 13. 17. 19. 20. 23. 24. 25. 33. 43. 44. 51. 54. 57. 193. 225. 226. 228.

Rietz, Kapellmeiſter 145. 510.

Riga 14. 15. 16. 17. 31. 41. 44. 111. 112.

„**Ring des Nibelungen**" 117. 138. 139. 143. 230. 231. 250. 251. 333. 335. 347. 355. 398. 400. 402. 409. 422. 424. 518. 527. (546.) (554.) (560.) (561.) (566.) 568. 570. 571. 592.

Ringelhardt, Theaterdirektor 10

Ritter, Alexander 144. 182.

Ritter, Emilie 118. 144. 146. 147. 181. 183. 184. 206. 209.

Ritter, Julie 87. 142. 181. 293.

Ritter, Karl 81. 91. 92. 95. 100. 147. 182. 183. 206. 231. 247.

Röckel, Auguſt 84. 164. 305. 306

Roger, Hyppolyte 263.

Rohde, Erwin 538. 543. 545.

Rokitanski, Baſſiſt 365.

Rom 270. 351. 486.

Roſſini 29. 49

Roſtock 112.

Rubinſtein, Joſef 539. 540.

Rühlemann, Muſiker 117.

Rußland 347. 349. 350. 354. 357 372. 499.

Sainton, Proſpère 173. 177. 191. 567.

Salvi, Theaterdirektor 282. 290. 331. 332. (336.) (354.)

Schack, Graf 201.

Schanzenbach, Dr. 468. 478.

„**Schauſpieler und Sänger**" 542. 546.

Schemann, Ludwig 571. 585. 586.

Schiller 201. 262.

„**Schillerfeier**" 260. 261.

Schindelmeißer, Louis 13. 14. 15. 16. 101. 102. 103. 105. 108 109. 110. 111. 113. 115. 119. 120. 121. 126. 127. 128. 137. 142. 147. 148. 152. 170. 224. 226. 227. 228. 295. 296.

Schladebach, Julius 53.

Schmidt, Julian 558.

Schmidt, Kapellmeiſter 115. 116. 149.

Schmitt, Fr., Sänger 417. 449.

Schneider, Friedrich 60.
Schneider, Johann **60**.
Schnorr, Ludwig **286**. **287**. 313. **318**. 319. **320**. (323.) **324**. **327**. **328**. **330**. **332**. **335**. **337**. **340**. **344**. **353**. **355**. **356**. 357. **363**. **398**. **400**. **411**. **414**. **420**. **423**. 425. **426**. **427**. **433**. **435**. **436**. **437**. **438**. **442**. **443**. **445**. **447**. **449**. 450. **451**. 452.
Schnorr, Malvina 320. 321. (327.) 333. 334. 337. 338. 341. 344. 355. 356. 363. 402. 412. 415. 421. 428. 429. 433. 434. 435. 437. 439. 440. 441. **442**. **443**. **445**. **447**. 449. **451**. 452.
Schober, Oberregiſſeur 282.
Schön, Friedrich **507**.
Schöneck, Kapellmeiſter 124. 125. 127. 128. 129.
Schopenhauer, Arthur 164.
Schott, Betty 289.
Schotts Söhne, B. (176.) 264. (265.) 266. 286. 289. 291. 294. 296. 302. 303. (305.) (309.) (310.) (311.) (321.) 334. (376.) 435. 505. 506. 511. 514. 526. 569. 570.
Schröder-Devrient, Wilhelmine 20. 27. 38. 48.
Schumann, Clara (26.) (30.)
Schumann, Robert **9**. **10**. **23**. **26**.
Schürer, Kapellmeiſter 410.
Schweikart, Tapezierer 387.
Schwerin 108. 126.
Scott, Walter 201.
Scribe 11.
Seelisberg **170**. 182. 183.
Seidelmann, Kapellmeiſter 158.
Semper, Gottfried 430.
Shakeſpeare 10.
„Sieger, Die“ 202.
„Siegfried“ 144. 167. 189. 190. 192. 196. 201. 207. 208. 209. 210. 231. 246. 247. 249. 250. 252. 326. 333. 364. 423. 499. 505. 509. 514. 515.
Siena **587**.
Simons, Sänger 438.
Sobolewski, J. F. E. 12.
Soden, Bad 275. 278. 284.
Spohr, Ludwig 28. **30**. **47**. **81**. **141**.
Spontini 29. 79.
Standhartner, Joſeph 283. 290. 293. 294. 304. 367. 369. 371. 372. 374. 375. 387. 391. 395. **397**. 399. 402. 414. 432. 462. 464. 465. **509**.
Starnberg 395. **396**. **398**. **399**. **400**. **402**. **403**. 405. **406**. **409**. **412**. **414**. **418**. 419. **420**. 422. 424. 431. 483.
Stehle, Sängerin 429. 435.
Stein, Heinrich v. **583**. **585**. **587** **588**. **594**. **601**.
Stern, Herr u. Frau Dr., 414.
Stern, Julius 290.
Sternfeld, Richard 502.
St. Gallen 198. 200. 201.
St. Moritz **137**.
Stocker, Jakob 564. 566. 577. 594.
Stocker, Verona 353. 463. **491**. **492**. **564**. **565**. **570**. **577**. **594**. **601**.
Straßburg 214. 573.

Stuttgart 382. **386**. 387. 409.
Sulzer, Joſef **237**.
„Symphon. Dichtungen“ von Liſzt 151.
Szemere, Frau v. 267. 268. 275. 276.

„Tannhäuſer“ 13. 35. 42. 46. (48). (51). 55—59. 76. 77. 86. 102. 103. 105. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 116. 123. 125. 126. 128. 130. 134. 139. 140. 141. 143. 153. 154. 157. 158. 167. 168. 185. 213. 214. 215. 256. 257. 263. 265. 267. 268. 274. 276. 280. (286). 306. 313. 318. 319. 330. 331. 340. 355. 410. 414. 415. 443. 568. 569.
Taſcher 139.
Tauſig, Carl 283. 353. 360. 374. 375. 399. 404. 407. 413. 425. 494.
Teiſch, Muſiker 120.
„Templer und Jüdin“ 28.
Teplitz 31. 36. **42**.
Thuner See 314.
Tichatſchek, Joſeph 60. 168. 170. 208. 233. 325. 411. 527.
Tierſch, O. **602**.
Tietjens, Sängerin 396. 399. 412. **428**.
Triebſchen **458**. 459. 461. **462**. 463. **464**. **467**. **468**. 474. **478**. **482**. **483**. **484**. 486. **490**. 493. **494**. **495**. **496**. 497. **498**. **499**. **501**. **503**. **506**. 510. **511**. **513**. 514. **515**. **517**. **520**. **521**. **522**. **524**. **525**. **526**. **528**. 529. **531**. **534**. **535**.
„Triſtan und Iſolde“ 202. 221. 224. 225. 228. 229. 230. 231. 241. 246. 247. (249). 250. 252. 256. 258. 263. 267. 271. 282. 285. 286. 287. 288. 289. 309. 319. 321. 323. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 335. 336. 337. 338. 340. 341 343. 344. 352. 354. 356. 363. 396. 399. 400. 401. 402. 414. 415. 422. 428. 429. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446 447. 449. 452. 463. 484. 538. 580.
Trotter 406. 410.
Tſchudi, Pfarrer 577.

„Über das Dirigieren“ 515.
Uhlig, Elſa **590**.
Uhlig, Frau **114**. **117**.
Uhlig, Theodor 13. 14. 102. 103. 114. 115. 117. 118. 242. 580.
Ullmann, Impreſario 244. (248.) (249.)

Vaillant, Dr. Arzt 204. 590.
Venedig **226**. **227**. **228**. **230**. 231. **232**. **235**. **237**. 241. **243**. **245**. 247. **248**. 249. 253. 287. **298**. **588**. 600. **601**. **602**.
Verdi 228.
„Veſtalin“ 79.
Vevey 453.
Vogl, Heinrich 593.

Wagner, Albert (5.) (6.) (47.)
Wagner, Coſima (520.) (522.) (526.) 531. 532. 538. 540. 542. 544. 554. 567. 570. 571. 575.

576. 578. 579. 580. 584. 590. 594. 600.
Wagner, Eva 492.
Wagner, Johanna (47.) (48.) 208. 244.
Wagner, Minna (14.) (15.) (31.) (36.) 40. (42.) 115. 165. 167. 182. 183. 184. 202. 205. 209. 222. 224. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 239. 240. 241. 242. 247. 254. 255. 256. 257. 263. 275. 278. 284. 293. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 307. 309. 310. 318. 370. 394. 418. 442. 453. 454. 455. 456. 457.
Wagner, Siegfried 341. 497. 508. (521). 542. (564). (565). 567. 581. 587. 588. 589. 595.
Wagnerverein in Dresden 527. 534. 554. 555.
Wahnfried 564. 565. 568. 569.
Walewski, Miniſter 277.
Walhall 191.
„Walküre“ 144. 151. 166. 172. 173. 175. 176. 178. 180. 181. 182. 185. 186. 187. 189. 192. 194. 195. 207. 252. 286. 326. 349. 355. 364. 365. 423. 433. 435. 436. 463. 464. 467. 503. 505. 511. 514. 516. 518. 520. 576.
Wallis 119.
„Was iſt deutſch“ 542.
Weber, Carl Maria von 43. 52. 53. 54. 79.
Weimar 108. 123. 124. 130. 131. 178. 193. 199. 207. 246. 283. 285. 323. 337. 338. 340. 344. 354. 356. 414. 426. 431.
Weimar, Großherzog von 310. 336. 344.
Weinlig, Theodor 2. 3. 8.
„Weiße Dame, Die“ 16.
Weißheimer, W. 289. 295. 296. 303. 326. 494.
„Weltgericht, Das“ 60. 61. 62.
Weſendonk, Mathilde 295. 298. 299. 300. 369.
Weſendonk, Otto 174. 205. 207.
Weſendonks 146. 147. 183. 206. 209. 242. 263. 270.
Wien 150. 213. 282. 285. **286**. 287. 290. 294. 295. 296. 299. 309. 321. **322**. 325. 326. 327. **328**. **330**. **332**. **334**. **335**. **337**. **340**. **341**. **342**. 343. **344**. 346. 347. 348. 350. 351. 354. 355. **356**. 357. 360. 363. 367. 372. 375. 378. 380. 381. 383. 385. 387. 395. 397. 399. 404. 406. 407. 413. 431. 432. 495. 501. 507. 536. 590.
Wiesbaden 13. 109. 112. 116. 119. 120. 125. 126. 129. 133. 140. 170. 291. 292. 298. 319. 319. 321. 586.
Wille, Eliza 368. 369. 370. 373.
Wille, François 368. 370.
Winkelmann, Hermann 593.
Wittgenſtein, Fürſtin Carolyne (147). **150**. **165**. 177. **194**. **196**. **197**. 198. 199. **220**. 258.
Wittgenſtein, Prinzeſſin Marie 147. (151.) (167.) (177.) (194.) (196.) **190**. **213**. (221.) **252**.
Wohlbrück 16.
Woltersdorff, Theaterdirektor 506.
Wolzogen, Hans v. 572. 586.

Worms 598.
Weede, Sänger 17.
Wüllner, Franz 503.
Würzburg 6. 7. 112.

Zigeſar, von, Intendant 91.
Zöllner, Friedrich 584.
Zürich 90. 91. 95. 96. 97. 99. 100. 102. 103. 104. 108. 109. 111. 113. 115. 116. 119. 120. 121. 126. 127. 133. 140. 142. 143. 144. 147. 149. 150. 152. 154. 159. 165. 169. 170. 172. 173. 174. 177. 180. 182. 183. 184. 186. 189. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 203. 209. 211. 212. 213. (223). 224. 230. 239. 270. 299. 367. 388.
Zychlinsky 265.

RICHARD WAGNER

AN

THEODOR APEL

LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1910

Copyright of 1910
by Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Land Thüringen · Landesbibliothek Weimar

Mu.

Geleitwort.

Die folgenden, hier zuerst gedruckten Briefe sind in ihrer geschlossenen Reihe und in der Offenheit, mit der der Freund zum Freunde spricht, ein einziges Dokument zur Lebensgeschichte des jungen Richard Wagner. —

Der Beginn dieser Freundschaft mit dem zwei Jahre älteren Theodor Apel datiert bereits aus den Jahren gemeinsamen Besuchs der Nicolaischule in Leipzig. Die engen Beziehungen der beiden Familien reichen aber schon eine Generation weiter hinauf, in die Zeiten, da der Polizeiaktuarius Friedrich Wagner und noch mehr sein Bruder Adolf Wagner, der feinsinnige Gelehrte, mit August Apel und wenigen, gleichgestimmten Freunden im Thoméschen Hause in Leipzig und auf dem Apelschen Rittergute Ermlitz tastende Versuche machten, eine neue Form dramatischer Kunst zu finden, die später bewußt der Sohn und Neffe verwirklichen sollte. —

Zu Ostern 1830 verließ Theodor Apel die Schule, wurde als Student der Rechte in Leipzig immatrikuliert und sprang als Renonce in das Korps Saxonia ein, dem ein Jahr später auch der stud. art. mus. Richard Wagner für kurze Zeit angehörte. Schon während seines letzten Schuljahres auf der Thomasschule hatte Wagner dem studentischen Treiben, das damals durch die auch nach Deutschland und Leipzig übergreifende Julirevolution noch eine besondere Nuance erhielt, nahe gestanden und einer Schülerverbindung, den sogenannten Konstantisten, angehört, zu deren Kommersen er sich den Schläger des Freundes erbat.

Die tieferen freundschaftlichen Beziehungen aber gründeten sich auf die gemeinsamen Interessen der Musik und Dichtung, die auch beiderseits produktiv wirkten. Schon im Mai 1830 konnte der junge Wagner dem Freunde erzählen, daß er auf Veranlassung des gemeinsamen Lehrers und Bekannten, Musikdirektor Dorns, eine Ouvertüre zu „Maria Stuart“ angefangen habe. Vielleicht ist dies jene Ouvertüre, die Dorn noch im Herbst desselben Jahres im Hoftheater zur Aufführung brachte. —

Die akademische Studienzeit Wagners fand ihren vorläufigen Abschluß im Sommer 1832 in einer Reise nach Wien mit dem einzigen Zweck, die berühmte Musikstadt kennen zu lernen. Auf dem Rückweg verweilte er dann in Prag, dessen künstlerische und gesellschaftliche Kreise sich dem Bruder Rosalie Wagners, die hier noch von der Zeit ihres Engagements am ständischen Theater her (September 1826—August 1828) in gutem Andenken war, bereitwillig öffneten. Auf dem Gute eines dieser Bekannten, des kunstliebenden Grafen Pachta, hat Wagner dann noch bis weit in den Herbst hinein gelebt und die Dichtung seiner ersten Oper „Die Hochzeit“ vollendet, die dann bald ein so gewaltsames Ende finden sollte. „Den Operntext habe ich kassiert und zerrissen“, berichtet er am 3. Januar 1833 aus Leipzig dem in Heidelberg studierenden Apel. Hierher, nach Pravonin, gehört nun auch jene Liebesepisode, von der die beiden ersten Briefe zum Teil handeln. —

Die Korrespondenz erfährt noch einmal eine Unterbrechung bis zum Sommer 1834, der Wagner und Apel nach längerer Trennung auf einer sechswöchentlichen Reise durch Böhmen eng zusammenführte. Apel war im Frühjahr 1834 nach zwei in Heidelberg verbrachten Semestern wieder nach Leipzig übergesiedelt, und er fand hier seinen Freund noch nicht lange, seit Januar 1834, aus Würzburg zurückgekehrt vor. Ein Besuch bei seinem älteren Bruder, Albert Wagner, hatte sich zu einem einjährigen Aufenthalt erweitert, während dessen er als Chordirigent die ersten praktischen Versuche am Theater machte. Als Frucht dieses Würzburger Aufenthaltes konnte er dem Freund seine neue, vollendete Oper „Die Feen“ vorlegen, von denen sich ein Bruchstück als Geschenk noch im Apelschen Familienarchiv auf Ermlitz erhalten hat. Es ist die große Arie der Ada aus dem zweiten Akt, von Wagner in Partitur geschrieben, jedoch in veränderter Fassung, als sie der Heckelsche Klavierauszug aufweist.

Jene böhmische Sommerreise ist in Wagners Erinnerung noch lange Zeit lebendig geblieben. „Wenn ich mich entsinnen will, je wirklich und recht heiter gewesen zu sein, so muß mir nur jene Reise einfallen. Gesundheit, Jugend und eine Fülle von wilden Hoffnungen waren mit Dir damals meine Begleiter“, schreibt er noch 1853 an den Freund. —

Und es waren für ihn auch die letzten Wochen jugendlicher Ungebundenheit und Sorglosigkeit. Bald nach der Heimkehr — Anfang Juli 1834 — nahm er das Engagement des Direktors Bethmann aus Magdeburg als Musikdirektor an. Bethmanns Ensemble spielte während des Sommers im Bad Lauchstedt und in Rudolstadt. Im Oktober zog Wagner dann mit ihm nach Magdeburg, und von da ab setzt nun die geschlossene Reihe der Briefe ein, die des kaum 20jährigen Tun und Denken so unmittelbar zum Ausdruck bringen: Seine Tätigkeit als Musikdirektor, das eigene künstlerische Schaffen, die daraus und aus den beständigen Misèren des äußeren Lebens sich ergebenden psychischen Höhen- und Tiefenpunkte — das alles ist aus sich heraus verständlich.

Wer die breite Masse der Tatsachen im Zusammenhang kennen zu lernen wünscht, findet sie an bekannter Stelle in Glasenapps großer Wagnerbiographie.

Hier mögen nur noch einige Worte über das Ausklingen dieser Jugendfreundschaft gesagt sein: Mit dem endgültigen Bankerott Bethmanns im Frühjahr 1836 begann für Wagner bekanntlich jene Reihe von Jahren eines unsteten Lebens und harter Kämpfe, in denen ihn sein Schicksal weit aus dem Freundes- und Interessenkreise seiner Jugend über Berlin, Königsberg und Riga 1840 endlich nach Paris führte. Als ihn hier die höchste materielle Not wieder mit dem Jugendfreund in Verbindung brachte, der ihm nach Kräften zu helfen suchte, war die Möglichkeit eines geistigen Kontakts, wie früher, längst vorüber. Noch im Mai 1836 erkrankte Theodor Apel schwer an einer Gehirnerschütterung infolge eines Sturzes mit dem Pferde, die dann nach zweijährigem Leiden gänzliche Erblindung zur Folge hatte. Und wenn der körperlich kontrakte Mann auch noch geistig regsam blieb — die Möglichkeit unmittelbaren und intensiven Miterlebens blieb ihm genommen und damit auch die, dem Tempo zu folgen, das Wagners Genie dann so bald einschlagen sollte.

Ein spätes, vereinzeltes Dokument freundschaftlichen Erinnerns ist der letzte der Briefe vom 3. August 1853.

Außer den Briefen Richard Wagners sind noch zwei von Frau Minna Wagner zum Abdruck gebracht. Sie mögen dazu beitragen, ihr festes Durchhalten und Kämpfen in schwerster Zeit für Wagner zu belegen.

Die Ausgabe erscheint im Einverständnis mit dem Hause Wahnfried. Die Briefe sind mit wenigen Auslassungen allerpersönlichster Art wortgetreu bis auf Orthographie und Interpunktion abgedruckt worden. In den Anmerkungen findet sich das Wenige zur Erklärung Nötige sowie die Orientierung über einzelne Personen. —

Mir bleibt nur noch übrig, auch hier meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Robert Weber in Leipzig, für sein anhaltendes und tätiges Interesse am Werden dieser Ausgabe einen herzlichen Dank zu sagen.

Ermlitz, im August 1910.

Theodor Apel.

1^{a}.

Pravonin, den 12. Okt. [1832].

Nein, länger kann ich nicht mehr an mich halten, mein theurer, einziger, einziger Freund, mein Theodor! Ich muß mich endlich einmal ganz wieder in Dein Herz ausschütten, oder es preßt mir selbst das meinige zusammen. Gott im Himmel, wie war es nur möglich, daß ich eine so lange Zeit ohne Dich leben konnte! Doch nein, — nicht ganz ohne Dich, Dein Andenken war ja stets um mich; es hat mich ja so oft, so oft getröstet! — — Ach, es ist wol ein Trost, ein herber Trost, doch wenigstens eine Seele zu kennen, mit der man innig verwandt ist, da rings umher nichts, wie schroffe Contraste existieren. Es ist ein Trost; ja wohl, es ist ein Entzücken. — — So eben war ich wieder ganz bei Dir! — — Der Abend war angebrochen, ich saß bei Jenny am Klavier; [Späterer Zusatz am Rande, jedenfalls vom 14. März 1833: Das ist aus Werthers Leiden gestohlen!] — Da strömte plötzlich meine Empfindung über; um ihr meine Thränen zu verbergen, eilte ich zum Schloß hinaus, ins Freie; — ach, da leuchtete mir der Abendstern entgegen; — auf ihn heftete ich meinen Blick, er sog meine Thränen ein. — Ich war ruhiger, doch vermochte ich mein Gefühl noch nicht zu nennen; — da lauteten die Abendglocken; — dieß machte [mich] mir selbst klar; — es war ohne Zweifel dieselbe Empfindung, welche Dich bei Deinen „Abendglocken“ durchdrang; — ich eilte auf mein Zimmer, zog das Gedicht aus meiner Brieftasche, und phantasirte es auf dem Flügel; — jetzt habe ich es eben niedergeschrieben u. ich glaube es ist gut. — — Gott, es wird mir auf einmal unbeschreiblich albern zu Muth; — erlaube, daß ich vor der Hand das Schreiben aussetze.

Den 20. Oktober.

Gott! so lange habe ich es unterlassen, den Brief fortzusetzen; ich fand keinen ruhigen Moment dazu; heute bin ich ganz allein auf dem Schlosse; — sie sind für heute auf das Gut des Grafen Auersberg geladen, und ich hatte keine Lust, mich dort aristokratisch zu ennuyiren; — so will ich denn so lange ich kann meine Zeit bei Dir zubringen. — Vor Allem halte ich es für meine Pflicht, Dich davon zu benachrichtigen, wie es kommt, daß ich hier auf dem Gute des Grafen Pachta sitze. So höre denn die ganze Sache, aus der Du zugleich entnehmen wirst, warum ich Dir noch nicht geschrieben.

[Fortgesetzt in Würzburg, den 14. März 1833, s. u. 1^{b}.]

2. Adr.: Sr. Wohlgeboren Herrn Theodor Apel,
stud. jur. zu Heidelberg.

Leipzig, den 16. Decemb. [1832].

Endlich, endlich, mein Theodor, empfängst Du nach so unseelig langem Schweigen ein kleines Pfand meiner ungetrübten Liebe und Freundschaft zu Dir, und kannst Du jenes Gefühl erklären, welches die kaum angesetzte Feder wieder stocken macht, während doch das Herz vor lauter Mittheilungslust zerspringen möchte, so wird Dir auch der Grund meines langen Zurückhalten[s] völlig klar sein. In jeder der unendlich verschiedenen Stimmungen und Empfindungen, die während unsrer langen Trennung sich meiner bemächtigten, war es stets mein erstes Verlangen, Dich mit mir klagen und entzücken zu lassen. O hätte mir ein Zauberstab zu Gebote gestanden, der mich zu Dir, oder Dich zu mir zaubern konnte, wie hättest Du mein Innerstes überströmen sehen sollen! Aber so, die weiten Räume mit dem langweiligen Federkiel zu durchschiffen! — Wie oft, wenn es mich am Äußersten drängte, hatte ich schon einen halben Brief vollendet, ihn aber völlig zu Ende zu bringen war stets unmöglich! — Zu was das Alles!

Empfange jetzt von mir einen flüchtigen Abriß meiner jüngst verlebten Zeit: —

Nach Deinem Fortgang von hier, mein Lieber, war mir Alles öde und todt, daß äußere Leben stand für mich völlig verschloßen da (?) — desto mächtiger lebte es in mir. Mutter und Schwester waren für eine ziemliche Zeit nach Wien gereist: — ich war von Gott und aller Welt verlassen! Da mußte denn meine göttliche Musik her, und solltest Du wohl glauben, daß ich in diesem Zustande mein bis jetzt kräftigstes Werk, meine Symphonie, arbeitete, und in einem Zeitraum von 6 Wochen vollendete. — Sie war fertig, und jetzt sollte mir das Außen-Leben aufgehen. — Ich reiste nach Wien, lebte dort vier Wochen, und alles war gut. Aber jetzt! — Von Wien reiste ich nach Pravonin, einer Herrschaft des Grafen Pachta in Böhmen. Dort, im Schooße der herrlichsten Natur, verlebte ich 5 Wochen. O ihr herrlichen Tage! Denn nicht nur die Natur, auch die — daß ich es sage — Liebe veredelte mich. Aber wie! — Denke Dir unter Jenny ein Ideal von Schönheit, und meine glühende Fantasie, so hast Du alles. In ihrer Schönheit glaubte meine Leidenschaft alles andre zu sehen, was sie zu einer herrlichen Erscheinung erheben konnte. Mein idealisirendes Auge erblickte in ihr alles das, was es zu erschauen wünschte, und dieß war das Unglück! — Ich glaubte Erwiderung zu gewahren, und in der That fehlte es nur von meiner Seite meinem kühnen Entgegenkommen, um mich ihrer Erwiederung zu versichern! Aber welche Erwiederung! — Eine bange Ahnung hielt mich davon ab; — und dennoch, welchen Kampf habe ich mit meinen ungestümen Leidenschaften zu bestehen gehabt. Meine nächtlichen Träume wurden unruhvoll; — wiederholt erwachte ich, wenn ich von einem Geständniß meiner Liebe geträumt, und gewahrte nichts, als die Nacht, die mich mit schmerzlicher Ahnung erdrückte. — Da endlich, — es konnte konnte ja nicht mehr länger währen! — endlich mußte mir es klar werden! — Wir reisten [nach] Prag, — ach und — Du wirst Dir alles, was eine glühende Liebe verwunden kann, denken können; — was sie aber töden kann, ist fürchterlicher als Alles! — Vernimm es denn, und schenke mir Dein Mitleiden: — sie war meiner Liebe nicht werth! —

Eine Todes-Kälte kehrte in mein Gemüt ein. O aber, hätte ich sogleich allen schönen Hoffnungen entsagen können, und wär ich erstarrt vor Kälte, so hätte ich mich glücklich geschätzt! — Aber jeden Funken der einst so hellen Flamme einzeln verlöschen zu fühlen, jedes Athom einer blühenden Hoffnung nach und nach hinsterben zu sehen, Stunde für Stunde den Nimbus geistiger Schönheit zerfließen zu sehen, ach! das zwingt Thränen ab, deren Herbheit nur gefühlt, nie ausgesprochen werden kann! — Wenn ich mich noch mit dem letzten Überrest meiner Gluth erwärmen wollte, und fühlte sie so immer mehr vom Hauche des Todes verlöschen, wie gelähmt schauten dann meine Blicke in den Feuerstrom der Vergangenheit, in die Eisgruften der Zukunft! — Genug, — genug, und schon allzuviel! — Denn trotz der unendlichen Leere in meinem Busen, finde ich noch ein Verlangen nach Liebe in mir; — und was mich am meisten empört, ist, daß ich so überaus wohl und gesund aussehe! — — —

Unter solchen Verhältnissen nun setzte ich die Dichtung zu meiner Oper auf, und kam, damit fertig vor etwa 14 Tagen nach Leipzig zurück.

Den 3. Januar.

Den Operntext habe ich kassirt und zerrissen. Bald sollst Du ein weiteres hören. — Adieu, Adieu!

Dein

Richard Wagner.

1ᵇ.

Würzburg, den 14. März 1833.

Es kommt mir so vor, als wären einige Veränderungen hinsichtlich Zeit und Ort vorgegangen, indem ich diesen Brief fortsetze. Vor allen Dingen nur dieses. Seit meinem Brief, den Du aus Leipzig von mir bekamst, wartete ich nur noch die Aufführung meiner Sinfonie im Gewandhauskonzert ab, welche gut ausfiel, und reiste dann gegen Ende Januar nach Würzburg, wo ich mich gegenwärtig aufhalte; — Du wirst wissen, daß ich hier einen Bruder habe, den ich schon längst einmal zu besuchen gedachte; — ganz zufällig fand ich hier auf kurze Zeit ein kleines Engagement als Chor-Direktor beim Theater,¦ welches mich gleichsam bis zu Ostern hier bindet. — — So saß ich denn heut' hier und kramte in meiner Brieftasche herum. Da fand ich denn einen angefangenen Brief an Dich, aus für mich längst vergangenen Zeiten. Der

Gedanke, daß wir beide jetzt so vieles näher sind, ergriff mich unwillkürlich heftig, und so kam es, daß ich mich sogleich daran machte, das Angefangene fortzusetzen. — — Über unsere innere und geistige Angelegenheiten laß mich jetzt schweigen; wir sind uns so nahe, daß mir der Mund fast überläuft mit Dir zu sprechen. — Liebster, theuerster Freund, vernimm jetzt die heißeste Bitte, die ich jemals an Dich gerichtet habe; — ist es Dir irgend möglich, irgend ausführbar, so durchschneide so bald Du kannst einmal die achtzehn Meilen, die uns trennen, und komme zu mir, wenn auch nur auf ein paar Tage; ach, auch nur ein Augenblick wird mich unendlich glücklich machen; — Sag' mir, kannst Du unsrer Freundschaft dieß Opfer bringen? — Du kannst es nur, wenn Du mich so liebst, wie ich Dich; — ja, und fast muß ich daran zweifeln! — — Ich kann jetzt hier unmöglich abkommen; aber sei versichert, könnte ich es, so würde ich trotzdem, daß es Dir vielleicht leichter fällt als mir, ungehemmt in Deine Arme eilen. — — Ist es Dir nicht möglich, so schreibe mir wenigstens, wie lange Du noch in Heidelberg bleibst, und so werde ich mich späterhin darauf einzurichten suchen, Dich bei Dir zu besuchen. — Ach, was soll das für ein Wiedersehen werden, es soll mich für die Vergangenheit, und für die Zukunft trösten. — Ja, mein Theodor, auch meine Zukunft drückt mich jetzt schwer; — das Leben beginnt sich auch äußerlich ernst zu gestalten. Ich muß sehen, wo ich mir für diesen Sommer eine Freistatt erringe, um meine Oper bis zum Winter fertig zu machen, wovon ich die Dichtung schon vollendet, und die Komposition bereits begonnen habe. — Leipzig steht mir zwar jeden Augenblick offen, jedoch geht mein Bestreben dahin, nicht in dieser Stadt zu leben, die mir einmal meinen Ruf begründen soll; man muß seinen Landsleuten immer etwas neues sein, zumal da sich Rivalisation und Kabale zeitig genug schon eingestellt haben; — dann muß ich jetzt aber auch darnach sehen, wo ich mir etwas verdiene, was ich in Leipzig nicht kann. — Adieu, adieu Dein Richard Wagner.

[Am Rande:] P. S. Meine Adresse ist: Würzburg, in der Unteren Kapuzinerstraße No. 40. —

3. An Herrn Theodor Apel in Ermlitz.

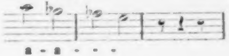
(Geschrieben zw. Ende Juli u. 8. August 1834.)

Lauchstädt, Sonntag.

Mein lieber Theodor,

Wie sehr leid thut es mir, daß ich für heute Deine freundliche Einladung nicht annehmen kann, wovon der Hauptgrund besonders der ist, daß mich Brockhausens und die Meinigen heute besuchen, die wahrscheinlich noch bis Mittag 4 Uhr hier bleiben, und ich demnach nicht gut von ihnen abkommen kann. Ich habe hier furchtbare Arbeit vorgefunden, Freitag von früh 8 Uhr bis Abends 9 Uhr beständig Probe, — gestern früh Orchesterprobe und Abends Aufführung von Don Juan, — ich bedauerte sehr, daß Du nicht bei mir warst, — Du bist jetzt so ein Stück von mir geworden; — die Aufführung ging recht gut von Statten, Donnerstag ist Maurer u. Schlosser, ich erwarte Dich da ganz sicher hier, — hörst Du? Dann mündlich über Alles etwas Näheres; Für jetzt grüße die lieben Deinigen innigst von mir, empfiehl [mich] der werthen Familie Beck. Es lebe das Junge Deutschland!

Adieu



4. Herrn Theodor Apel in Leipzig, Neuer Neumarkt, Apels Haus.

(Poststempel: Lauchstädt 9/8. Siegel R. W.)

Lauchstädt, den 8. August 1834.

Mein lieber Theodor,

Ich vergehe fast vor Sehnsucht! Sieh, Du hattest mir versprochen, wenn es Dir nur irgend möglich sei, vorigen Mittwoch oder Donnerstag mich zu besuchen, — war es Dir denn also gar nicht möglich? Ich bitte Dich, ich muß Dich noch einmahl hier sehen, und künftigen Dienstag geht es schon von hier fort, und ich verpflichte Dich daher auf unsre Freundschaft, zu Sonnabend oder spätestens doch Sonntag früh zu mir zu kommen, — Sonntag früh habe ich Orchesterprobe und Abends Aufführung, da mußt Du dabei sein! Ich fahre dann vielleicht auch Montag früh mit Dir nach Leipzig zurück, und bleibe einen Tag bei Euch! Ich will Dir und wen Du mitbringst hier die vergnügtesten Stunden zu bereiten suchen, — all meine Sängerinnen sollen Euch zu Diensten stehen; — Gott, was biet' ich denn alles für Sinnenlockungen auf, um Dich herüber zu zaubern! Es ist doch jammerschade, daß ich erst zu Solchem greifen muß, und Dir mein einfaches: Komm! — nicht genügen kann! —

Grüße Schlesier und bring' ihn ja mit, und sonst noch wen Du willst; aber er muß jung sein, und wenn er auch graue Haare hätte! — Adieu adieu

Dein

Richard W.

Du kannst mir ein recht erwünschtes Präsent machen und mitbringen: — man hat mir hier meinen hübschen

Takt-Stock verloren, und hier bekomm ich nichts Gescheutes. Besorg' mir doch einen, nicht zu groß und besonders nicht so dick, sondern hübsch schlank u. zierlich, meiner würdig! Hörst Du!

5. Adresse: Herrn Theodor Apel in Leipzig,
Neuer Neumarkt, Apels Haus.

(Poststempel: Rudolstadt, 16. Sept. 1834.)

Frei!

Rudolstadt, den 13. Septem.

Ich wollte Dir schon einigemal schreiben, mein bester Theodor, und jeder Moment wäre mir grade dazu lieber gewesen, als der gegenwärtige; ich habe jetzt zwar eine Stunde Zeit, bin aber im ganzen so niedergedrückt, leer, ledern u. prosaisch, daß ich gar nicht weiß, wie ich mit Haltung und Würde vor Dir erscheinen soll. Gott hat die Musik rein zu meinem Ärger geschaffen, und es ist mir eine wahre Stärkung, dann u. wann einmal zu einer Schrift-Lektüre zu kommen, und das eigentliche Abdreschen der Musik ist noch nichts — aber wenn mirs geschieht, wie diese Woche, so ist es vom Schöpfer recht absichtlich auf meinen Jammer abgesehen. Du weißt, ich hab' die Oper von Bellini: Romeo u. Julia, gern, und das ist gut, — aber nun kommt man zu so einer albernen Direktion, die von mir verlangt, ich solle die Oper in 5 Tagen einstudieren, weil ich unglücklicherweise einmal geäußert hatte, sie sei sehr leicht. Ich habe nun das Undenkliche geleistet und bis gestern von Montag an wirklich den 2 unmusikalischesten Sängerinnen diese Oper eingelernt, so daß wir gestern schon eine Orchesterprobe halten konnten; — dafür ist aber auch mein Humor dahin, und meine Seele schwelgt in Leerheit und Albernheit, — dazu kommt, daß ich alle meine Liebschaften habe erkalten lassen, daß ich gespielt und beständig verloren habe, mithin kein Geld habe, und vor allem, daß ich in der Komposition einer Symfonie begriffen bin, um derentwillen ich schon an Pohlenz geschrieben habe, und die ich auf keinen Fall beendigen kann. Gott, ich wüßte nur ein Mittel, wie all diesem Misere ein Ende zu machen wäre, — und das wäre, wenn Du augenblicklich zu mir kämest und acht Tage in meinem wunderschönen großen Logis wohntest. Das wird wol aber nicht gehen, denn da ist hier eine Rücksicht, — und dort ein Verhältnis; — hohls der Henker! Wiewol ich eigentlich jetzt nicht berechtigt bin, so mit Dir zu sprechen; denn wenn ich Deinen Brief mit dem Meinigen zusammenhalte, so muß ich mich über mich selbst sehr schämen. Ist denn aber auch zwischen uns ein Vergleich? Du der Glückliche und Selbständige von Gottes Gnaden, auf seinem eigenen Grund und Boden, mit alle dem voraus, was bei Anderen noch kommt — und ich, — wenn es mir mein Stolz nicht verböte, der bei diesem Vergleich sich wieder zu heben beginnt, so würde ich mich vielleicht schlechter machen, als ich es verdiene, denn ich bin allerdings jetzt in der Stimmung, an mir gar nichts Gutes zu finden. Ich will sehen, wie ich mir heut' Nachmittag vorkomme, — jetzt muß ich in die Probe. Adieu!

Den 15. Sept.

Diesmal will ich denn doch den Brief fortsetzen, wiewol ich schon viele solche Anfänge unfortgesetzt gelassen habe. Meine Stimmung ist auch heller, ich will deshalb roth schreiben. — [Von hier ab mit roter Tinte.] So eben bekomme ich einen Brief von meiner Mutter, die mir sehr viel von Dir schreibt. Es freut mich, daß Du ein paarmal da warst. Sie findet Dich zu Deinem Vortheil verändert. Du lebst viel in Ermlitz. Du willst auch zu mir kommen, ich brauchte Dir nur ein Wort darum zu schreiben. Ich schreibe Dir hiermit hundert. Komm ja! Komm ohngefähr in einer Woche, — Du lebst dann 8 Tage mit in meinem Logis, — 2 Stuben, wovon die eine ein Saal von 6 Fenstern ist, — und gehst Ende des Monats mit mir nach Leipzig zurück. Thu' es ja! Vielleicht komm ich doch dann in Deiner Gesellschaft dazu, in den himmlichen Umgebungen herumzustreifen; — mir wird es wohlthuen noch den Rest der schönen Jahreszeit in einem solchen Paradiese mit Dir in Rückerinnerungen zuzubringen, bevor ich wieder in den schnöden, ebenen Norden zur Magdeburger Bluthochzeit komme. Die Oper hat mir gestern Freude gemacht; sie ist recht gut gegangen, und hat ungemein gefallen. Die Gneib ist durchgegangen, — und die Leißring mußte die Julia singen, und hat mich im höchsten Grad überrascht. Die Mad. Grapow (Du kennst sie noch nicht) sang den Romeo, — sie hat eine Mordstimme. Zu thun und zu arbeiten habe ich entsetzlich; — morgen geht es schon wieder an Adler's Horst; — dazu wirst Du grade herkommen. — Gegenwärtig bin ich ziemlich ohne Liebschaft, — ich habe keine Zeit dazu; — mit der Toni hänge ich noch etwas — Ah du lieber Gott, das ist ja Alles; — ich lebe gegenwärtig zwar in süßen Schwärmereien, denn morgen ist Gage-Tag; — aber Du mein Gott, das ist ja alles zu prosaisch! Komm Du zu mir, und erwärme mich! Du hast mir ja Dein Prouillon schicken wollen — warum hast Du es nicht gethan? Gott von Ermlitz, warum? Glaubst Du, ich sei schlechter als Dein Prouillon, und man hätte mich ihm schicken müssen? Glaubst Du nicht, daß ich selbst ein sehr gutes Prouillon sei? Glaubst Du nicht, daß ich prouilliert von oben bis unten sei? Ach und mit was nicht allem! Glaub' mir, ich bin sehr prouilliert! Besonders jetzt mit Witz, da ich zu so dummen Zeuge greifen muß, da mir es an besserem fehlt. — Ich glaubte erst ich sei aufgelegt zum Schreiben, — und fühle eben, daß ich es nicht bin. Ich lebe gar nicht, — so lange ich hier bin habe ich nicht eine Zeitung gelesen. — Das neue englische Ministerium kann die dümmsten Streiche machen, ohne daß ich mich darüber ärgern kann, — und das ist schon nichts. Was macht Schlesier? Ich hoffe, daß er Dein beständiger Umgang ist; — Grüße ihn! Was macht die französische Revolution, und das Seitenstück dazu, — Dein Columbus? Und was mache ich, daß ich Dich nach alle dem frage? — Geht es mich etwas an! Kann ich etwas dafür, daß Schlesier existirt? Was kann ich für die französische Revolution? Kann ich etwas für Deinen Kolumbus? Gott behüte Dich, Zettel, Du bist transferirt! — Gottlob, nun habe ich doch eine Portion Dummheit aus dem Leibe, — nun bin ich ungemein froh u. fidel! — Komm zu mir, grüße Weib u. Kind, fürchte Vater u. Mutter, und Gott gebe mir seinen Seegen. Adieu!

Dein
Richard.

Ich habe Schlesier versprochen zu schreiben: Zeig' ihm den Brief, damit er sieht, warum ich ihm nicht schreibe, und wie ich mich ennuyire! —

6. (Adresse:) **Herrn Theodor Apel in Leipzig,**
Neuer Neumarkt, Apel's Haus.

(Poststempel:)
○
Magdeburg 4-5
13
10.

Magdeburg, d. 13. Oct. 34.

Wenn Du mir nicht bald schreibst, Theodor, so werde ich wild, — ist dieß die verabredete Correspondenz? Weil ich, von starken Geschäften in Anspruch genommen, einmal ein wenig habe warten lassen, und dann noch dazu einen mislaunigen Brief geschrieben habe, glaubst Du wohl jetzt das Recht zu haben, mich ebenfalls warten zu lassen, und dann endlich gar keinen Brief zu schreiben? Da mußt Du bedenken, daß Du um aller Welt willen nicht die Entschuldigungen auftreiben könntest, die mir ungerufen an den Hals fliegen. Deine Freunde vom thèe-dansant werden Dich wol wieder in der Klopfe haben, und Dir die Schmiere über den Rockkragen gießen, so daß Du herum gehen mußt als hättest Du es hinter den Ohren. O meine Ahnung! — Ich werde nur an Schlesier schreiben, mit dem wird wol eine Korrespondenz anzuknüpfen sein.

Ich bin seit einer halben Woche in Magdeburg, und habe gestern das Theater mit einer Oper eröffnet: Würde es Dir denn nun wohl einmal zu viel sein, Dich Abends um 6 Uhr auf den Eilwagen zu setzen, früh um 6 Uhr bei mir in Magdeburg zu sein, ein paar Tage dazubleiben, — dann eine Woche u. noch mehr daraus zu machen? Du kannst ja dann wieder ein ganzes Vierteljahr dazu nehmen, Dich von einer solchen Ausschweifung wieder rein zu waschen! — Geh! „euch steckt der Doktor noch im Leibe!“

Adieu! Ich hab' Dich doch lieb! Zahl' einmal das Porto! Adieu!

Dein

Margaretenstraße No. 2.

Richard.

7.

Magdeburg, den 27. Okt. 34.

Nun, mein liebster Theodor, komm' ich wieder. Ich hab' jetzt viel Ärger, und zwar nicht etwa von Magdeburg aus, sondern von Leipzig. Meine Opernschmiere habe ich bis über die Ohren satt, und wenn die Sch......... nicht bald aufhören, laße ich den Leuten die Partitur vor der Nase wegnehmen. Gegen den 9. Novemb. komme ich nach Leipzig; seh' ich dann, daß ihnen nicht Ernst ist, so nehme ich meine Oper nach Magdeburg, und lasse sie hier aufführen. Warst Du schon einmal in Magdeburg? — Es gefällt mir hier; — eine große Stadt mit einem breiten Wege und 50- bis 60,000 Einwohnern ist aller Ehren werth; und was für Einwohner, — lauter königl. preußische! An die Kunst bin ich noch nicht wieder viel gekommen, weil mein Koffer noch nicht da war; heut' ist er aber gekommen, und nun geht es wieder los. Du siehst demnach, daß in der Kunstgeschichte alles von einem Koffer abhängt.

Ach, mit welcher Wollust denk' ich noch an meine Reise mit Dir; — Du hast gar keinen Begriff, wie wohl es mir thut, daran zu denken! So sauertöpfisch Du oft warst, u. so sehr ich es auch dann u. wann war, so wird es doch von den vielen einzelnen Zügen, u. von dem ganzen Duft, der darüber ruht, vollkommen aufgewogen. Die sichtbare Begünstigung des Glück's, das sich überall uns entgegenstellte, macht einen freudig u. stolz. Die abendlichen Heimfahrten nach Teplitz erfüllten mich mit einer Poesie, die lange nachhält. Was gleicht meinem komischen Verhältnisse zu Reiman's, den eigenthümlichen Späßen im schwarzen Roß, der Fahrt nach Görkau und was der göttlichen Langeweile in Karlsbad? Aber nicht diese einzelnen Züge, das Ganze, die göttliche Ungebundenheit ist das, was sich in der Erinnerung so schön gestaltet. Und dies alles waren 6 Wochen in Böhmen, u. jetzt denke Dir ein paar Jahr in Italien! Ja, liebster Theodor, mein Plan ist jetzt ganz fest u. unwiderruflich gemacht. Meine Feen müssen durch die Aufführung an 3 bis 4 guten Theatern dazu dienen, mir einen ehrenvollen Vorruf für mein Liebesverbot zu machen, das ich während dieser Zeit fertig bringe; mit dieser Oper muß ich dann durchschlagen, und Ruf u. Geld gewinnen; ist mir es geglückt, beides zu erlangen, so ziehe ich mit Beidem u. mit Dir nach Italien, und dies zwar im Frühjahr 1836. In Italien komponire ich dann eine italienische Oper, u. wie es sich macht, auch mehr; u. sind wir dann braun und kräftig, so wenden wir uns nach Frankreich, in Paris komponire ich dann eine französische Oper, und Gott weiß, wo ich dann bin! Wer ich dann bin, das weiß ich; — kein deutscher Philister mehr. Diese meine Carrière muß auch die Deinige sein. Das einzige, was diesen Plan vernichten kann ist nur das Unglück, d. h. der Mangel an Glück; ich habe mir nun aber einmal vorgenommen, auf das Glück zu bauen.

Den 7. Dezemb.

Soeben erhalte ich Deine Zeilen, sie rissen mich mit ihren zwei liebevollen Worten aus meiner ganzen Ennuyance heraus. S'ist doch etwas herrliches um das Gefühl der Freundschaft! — Du siehst wol, daß ich Dir auch hatte schreiben wollen, aber im guten Vorsatz stehen blieb. Dummheiten aller Art brachten Dich so weit. Ich denke immer mit wahrer Angst an Dich, an das unartige Philistergeschmeiß, was Dich umgiebt, und an Deine Familienverhältnisse, von denen ich immer denke, Du stirbst einmal plötzlich an ihnen. Es fällt mir ebenfalls wie eine Wohlthat vom Himmel, daß Du endlich einmal zu mir kommen willst; zwar sind mir die Leute u. die Welt, in der ich mich herumtreibe, fast noch lieber als die Deinige; das lustige Comödiantenvolk trägt so eine eigene Poesie und Phantasie um sich, die mir oft eine wohlthuende Frische erhält, und wenn ich etwas zu beklagen hätte, so wäre es nur das, daß mir eben die Poesie zur Handlangerarbeit wird. Aber alles hin und her, es ist eben Comödie, ein enger Kreis, der mit all seinen bunten Gestalten nicht eine Ahnung von dem in sich trägt, was uns magisch vereint. Die Bestimmung, wann Du zu mir kommen sollst, wollen wir mündlich in Leipzig besprechen; künftigen Mittwoch komme ich auf 1 oder 2 Tage zu Euch. Empfange mich gut! — Glaube mir, mein Theodor, daß ich Dich innig liebe, das hat mir von neuem wieder der Freudenblitz erzählt, der mich beim Anblick Deines Briefes u. der ersten Worte desselben durchzuckte. Liebe mir den Heidelberger nicht zu sehr, sonst hast Du eine eifersüchtige Geliebte. Adieu! Adieu!

Dein
Richard.

Laube geht es gut, er sitzt in der Berliner Hausvogtei, und darf nicht lesen, nicht schreiben, nicht rauchen.

8. Herrn Theodor Apel in Leipzig, Neuer Neumarkt, Apel's Haus.

(Poststempel: Magdeburg 28/11. Siegel R. W.)

Jetzt rinnen mir fast die Thränen aus den Augen, — ich bin so unglücklich wie man sich's nur denken kann. Du hast nur meinen Schatten gesehen, als ich Dich letzthin besuchte. | So eben, — wie wunderbar, es giebt eine merkwürdige Sympathie, — empfange ich einen Brief von Dir; — ich will ihn aber nicht eher erbrechen, als bis ich die Empfindung von mir gegeben habe, die mich eben überwältigte, Dir zu schreiben, damit mich neue Eindrücke nicht stören. | — Ich las in Laube, von Verona — von Vicenza u. seinem Palladio, — O die schmerzliche Sehnsucht nach dem Herausdrängen Alles dessen, was ich in mir trage, tödet mich fast. Wie nachlässig, wie unendlich saumselig bin ich gewesen! Ich versumpfe ganz in meinem erbärmlichen Treiben; — ich stehe noch nicht höher als vor Jahren, o der Schande! Ach diese jämmerliche Welt! Selbst in der Energie meiner Thätigkeit bin [ich] Centnerschwer gelähmt; — die Geschäftsführung unsrer Bühne ist zu schändlich; — die ganze Zeit, die ich wieder zurück bin, habe ich nichts thun können, das ganze Opern-Personal ist fort. — Ein sieches Dahinschleppen, — ohnmächtiges Ringen mich meiner Thatkraft zu entäußern, — an eine jämmerliche Existenz gekettet; — hätte ich Geld, ich würde hier die Theaterdirektion übernehmen, um nur wirken zu können! Und noch keine Aussicht für Italien! — Das muß anders werden, — ich gehe jetzt mit dem festen Willen an meine neue Oper, nicht eher davon abzulassen, bis sie schnell fertig ist; — noch vor Ostern muß sie zur Aufführung fertig sein; — ich muß jetzt durch Aufwand aller meiner Kräfte, meinen Schmerz, mein Unglück zu überdäuben suchen, sonst gehe ich zu Grunde. So wie Du mich zuletzt gesehen hast, siehst Du mich nicht mehr, — ich versumpfe mich, oder ich zehre mich vor Kraftanstrengung auf! — Gott, schon über 21 Jahr, — als ich 18 war, war ich fast eben so weit! — O laß uns nach Italien ziehn, und Gott gebe nur Kraft! — |. Jetzt will ich Deinen Brief erbrechen. |

„Und wir beweinen, Meister, Dein Glück!" — Du unglücklicher Mann, wie dauerst Du mich, ich werde Dir wol Trost in meinem Glücke spenden können! — Ich möchte gern einen tollen Streich machen; — hätte ich Geld so bemächtigte ich mich des hiesigen Theater's, und führte Columbus u. Feen auf, schmisse die Wirthschaft zum Teufel, und thät mir dann ein Leid's! — Mach' Deinen Columbus fertig u. komm' herüber, komm' herüber! Nur davon erwarte ich Trost, — es muß etwas geschehen, sonst verschmachte ich nach Leben! — — Ueber die Symphathie unserer Briefe will ich Dir späther einmal etwas erzählen! Wunderbar, wunderbar!

Ich bin

Richard Wagner.

---

9. Herrn Theodor Apel in Leipzig, Neuer Neumarkt, Apel's Haus.

(Poststempel: Magdeburg 7/12. Siegel R. W.)

Magdeburg, am Sontag.

Mein Theodor! Ich kam gestern Abend in der Dämmerung matt u. niedergeschlagen, wie ich jetzt immer bis, von mehreren Geschäftsgängen zurück, da ruft mir der Briefträger nach, bringt mir Deinen Brief, u. ich solle nach der Post kommen, um das beiliegende Packet zu holen, noch ehe sie geschlossen würde. Es ist eine halbe Stunde Weges bis dahin, — ich nehme meine letzten Kräfte zusammen, finde die Post noch offen u. laufe mit dem Packet wie verrückt nach Hause. Ich las, mein Freund der Dr. Ziegert, ein gescheuter Kerl, besucht mich, wir setzten uns zusammen hin, — und lesen uns gegenseitig vor, — ich hätte Dir den Triumf gegönnt, uns dabei zu sehen! Wir lasen es durch, — ich legte mich ins Bett, — heute früh habe ich es zum zweitenmale durchgelesen. — Du hast etwas Herrliches geliefert, mein Theodor, — ich bin erstaunt über Dein Werk, — Du hast all' meine Erwartungen übertroffen! Das ist wol das erste Mal, daß Du so etwas von mir hörst, Du kennst meine Kargheit im Lob, — ich habe mich immer gegen Dich zurück gehalten, — jetzt bin ich es nicht mehr im Stande! Bei jeder Seite kamen mir neue Thränen in die Augen der Freude u. Rührung. Ich erblicke in Deinem Columbus etwas ganz bewunderungswürdiges; Du weißt wie sehr ich in die Idee mit vertieft, gedacht u. gelebt hatte. Ich weiß jetzt was ich über Dich zu denken habe, — ich will einem jeden darüber Rede stehen, — es ist ungeheur, was Du geleistet hast. Es ist ganz gleichviel, wem Du es alles noch weisest, — zeige es der ganzen Welt, — laß es drucken, Du wirst jeden erfreuen, der es kennen lernt. So schön ist den Erwartungen nach noch nichts bald gelungen, — ich mag aufschlagen wo ich will, so finde ich einen Beweis, Deines Talentes, und der überraschenden Reife, zu der es so erstaunlich schnell gelangt ist. — Ich u. mein Freund, wir freuten uns gestern Abend wie die Kinder, — viele Scenen haben wir 2—3mal gelesen, u. machten uns gegenseitig auf ihre Schönheiten aufmerksam. Vor allem das Ganze, die bunte kräftige Kürze, die einem aus allem entgegenlacht,

— das schöne, poetische Colorit über dem Ganzen, die tüchtige Charakterzeichnung, die vielen einzelnen Meisterzüge, — lassen mich noch gar nicht zu mir selbst kommen. Das Ding liegt vor mir wie ein neuer, schöner Stern, der in unser Alltags-Leben fallen soll, um Alle zu entzücken. — Ich werde mich später in einer ruhigeren Stimmung über das Einzelne aussprechen, jetzt nur so viel: — die Frische der Anlage imponirt vom Anfang herein, — Columbus giebt sich sogleich als den liebenswürdigsten Charakter zu erkennen; seine Zeichnung ist vortrefflich, — jene tiefe sehnsüchtige Schwärmerei ohne alle gemeine Spekulation, macht ihn vollkommen geeignet für das Feld der Poesie, er reflektirt nie zu viel, was ich nicht genug loben kann. Was soll ich aber sogleich zur letzten Szene des ersten Aktes sagen, der Unterredung zwischen Columbus u. Gonzalez de Mendoza; — sie ist über alle Massen gelungen. Die würdige Zeichnung des Mendoza, sein so lieber, Staats u. Menschenkluger Rath, seine Warnungen, in denen sich das ganze spätere Schicksal des Columb auf eine so natürliche u. ungezwungene Art spiegelt, sind meisterhaft, — ebenso die Entgegnung des Columb, — das meisterhafteste aber ist, daß der ruhige, verständige Mendoza, der eben so klar seine Gründe entwickelte, von der Allgewalt der Idee, der Sehnsucht u. der Gluth des Columb so weit hingerissen wird, daß er ausruft: „Thut ihr, was Gott euch heißt! etc.“ Es ist vortrefflich!

Ich kann nicht genug Deine Sprache loben, sie ist so einfach, edel und ungekünstelt entfernt von allem Haschen. Wie schön offenbart sich das sogleich in der ersten Szene des zweiten Aktes, der Hofszene, — Columbus zeigt sich wieder herrlich darin. Der Monolog des Columbus beim Sonnenuntergang, wo er aus dem Scheiden der Sonne mit Gewißheit ahnt, sie müsse dem Lande seiner Sehnsucht jetzt strahlend aufgehen, ist entzückend, u. wie schön u. poetisch ist der Gegensatz zu der Szene im letzten Akt, wo die Sonne aufgeht, u. er mit ihren Strahlen nach Westen zieht. Das Gegenbild fühlt sich herrlich heraus. Deine Szenische Gewandheit frappiert mich, wie gut ist durch sie der Schluß des dritten Aktes herbeigeführt. Der Anfang des 4. Aktes hat mich hingerissen, die Bestürmung der Isabella ist vortrefflich. Die Poesie des Schlusses dieses Aktes, der Auszug der Mauren u. der Auszug des Columbus ist bezaubernd. Was soll ich Dir noch alles sagen, — als Vincente im fünften Akt zu Columb hereintritt: „Columbus, Licht meiner Seele, der Tag ist gekommen!“ u. wie sie absegeln in ihrer Siegesgewißheit da jubelte ich laut auf. Die Ouvertüre schwirrte mir immer durch den Kopf.

Verlange jetzt nicht noch mehr von mir über Deinen Columbus zu hören, ich könnte Dich jetzt nur übermäßig loben, ein andermal schreib' ich Dir gefaßter. Mich hat es ganz aus meiner Trübseeligkeit herausgeschüttelt, — ich muß nur nun immer Deinen Columbus zur Hand nehmen, um mich meinen niederdrückenden Verhältnissen ein wenig zu entwinden. Nachdem ich nun auch noch Dein reiches Talent in so vollem Maße habe erkennen müssen, fällt der Vergleich meines Glückes zu dem Deinen nur noch Centnerschwerer auf mein Herz. Wie glücklich bist Du? Dir fehlte nichts, als ein so sprechender Beweis Deines Talentes, um Dich in allen Deinen Beziehungen zu Deinen Umgebungen sicher u. fest zu stellen, — ist Dir nun das auch gelungen, wer ist nun beneidenswerther als Du? — Betrachte ich nun meine armseelige Existenz, die kleine Stellung, die ich jetzt errungen, und nun gar noch die traurige Nothwendigkeit, mit einem gewissen Stolz diese Existenz für glorreich ausgeben zu müssen, wenigstens gegen die Meinigen? — Ich werde nicht eher wieder zu einer behaglichen Ruhe kommen, bis ich mich aus Albernheiten aller Art werde herausgezogen haben; — daß daran eine bedeutende Schuldenmasse mit Schuld ist, u. zwar Hauptsächlich Schuld ist, muß ich allerdings gestehen. Ich habe meine Lage zu wenig beurtheilen können, ich habe mich durch Leichtsinn aller Art in eine solche Schulden-Schmiere gebracht, daß mir die Haare davor zu Berge stehen. Erstlich die frühere Nachlässigkeit in der Zahlung der Gagen, brachte mich ungeheuer zurück, — anstatt mich nun da an die Meinigen zu wenden, hielt mich die natürliche Eitelkeit davon zurück, den Stolz meiner selbstständigen Existenz zu behaupten. Ausschweifungen mancher Art brachten mich noch tiefer hinein. Ich nahm das letzte mal hundert u. achtzig Thaler aus Leipzig mit herüber, und es reichte grade so weit, nun erst mein ganzes Malheur so recht zu übersehen. Denke Dir, unter 200 Thal. kann ich mich nicht ganz u. gar herausreißen. Ich muß wol zugestehen, daß mein Leichtsinn viel mit daran schuld ist, allein getäuschte Hoffnungen für mein Schicksal haben auch ihren Antheil daran, — ich will meine Oper übergehen. — Eine andere Stellung mußte ich wenigstens jetzt gegen meine Verwandten einnehmen. Ach, s'ist gräßlich! — Lies mir eine Strafpredigt, ich verdiene sie, und lasse sie mir von Dir jetzt gern gefallen. Sage mir, wäre Dir's möglich, mich jetzt wieder zu einem Menschen zu machen, u. mich aus all' meinem Jammer u. Elend herauszureißen. Ich gestehe es, ehe ich jetzt an Brockhaus gehe, — denn der könnte mir nur helfen, gab mir ein Gott' mich erst noch einmal an Dich zu wenden. Ich bitte Dich, nimm ein kleines

Kapital von 200 Thl., lege es bei mir auf ein Jahr an, Du büßest höchstens nur die Geldzinsen ein, die ich Dir doch unmöglich anbieten könnte, — meine frohe, heitre kräftige Laune aber, die noch so viel Schönes schaffen soll, biete ich Dir ganz dafür an, wenn Du sie mir wieder ausgelößt haben wirst; — vor dem berühmten Frühjahr 1836 aber bin ich gewiß auch jeder Geldschuld gegen Dich ledig, — sei das versichert! — Mich schmerzt es, u. ich schäme mich tief Dir in diesem Briefe, der so begann, noch solch einen anderen Theil mit einflechten zu müssen; — Sei übrigens unbesorgt, und laß Dich nicht etwa abhalten, mich in der bestimmten Zeit zu besuchen, in der Furcht, mich in meinem Jammer zu finden; — bis dahin muß es sich auf diese oder eine andere Art gelöst haben. Nur laß mich jetzt nicht lange in Ungewißheit darüber. —

Ach, — ich athme wieder auf, es ist jetzt eine schwere Last von meinem Herzen. Sieh, in einer solchen Lage traf mich Dein Columbus, — schon wie ich den Titel las, belebten mich alle die schönen Erinnerungen dieses Sommers, die sich alle dieser Idee des Columb mit anschlossen, von neuem; der gestrige Abend und der heutige, den Dein Werk mir widmete, enthob mich alles Elend's; Du kannst wohl denken, wie stark der Eindruck von Allem war. Das Buch ist mir jetzt ein Stück Leben geworden, es erquickt mich, wenn ich nur daran denke. Geh' zu meinem Onkel, u. zu wem Du noch sonst willst, mich macht keiner irr, ich weiß es, woran ich jetzt mit Dir bin, u. will das vor Gott u. Welt vertreten.

Ich werde morgen früh das Buch dem Regisseur Schmale geben, und Dir das weitere nächstens vermelden, — zweifle auf keinen Fall, daß es nicht zur Aufführung käme. Wegen meiner Oper habe ich noch kein

Wort gesprochen, — ich bin zu niedergeschlagen, u. denke zu ungern an mich u. meine Sachen. Mein Freund Ziegert läßt sich Dir bekannterweise |durch den Columbus| empfehlen, — er kommt heute wieder zu mir, — wir wollen es noch einmal durchgehen. — Du glücklicher Mensch! Leb' wohl, mein Shakespeare, mein Theodor, — Leb' wohl"!

Dein

Richard.

10. Herrn Theodor Apel in Leipzig, Neuer Neumarkt, Apel's Haus.

(Poststempel: Magdeburg 13/12. Siegel R. W.)

Magdeburg, den 13. Dec.

Ich habe Deinen Columbus leider schon seit vorigen Montag nicht mehr im Hause. Ich habe ihn unsrem Regisseur gegeben; es gefällt ihm ausnehmend, — wenn es eine Möglichkeit möcht' er es gern zum zweiten Feiertag einstudiren, — jedoch zweifeln wir, daß die Zeit ausreichend sein wird. Erkläre Dich, u. laß etwas hören! Schreib' an Hrn: Regisseur Schmale ein paar Worte. Ich habe über die Besetzung nachgedacht; — es geht. Wir haben einen jungen Mann bekommen, Namen's Schmidt, mit ausgezeichnet viel kräftigem Talent, — wahrscheinlich den Columbus; — Bluhm, — den Du als Gilbert in Maria Tudor sahst wird sehr gut sein als Vinzente Pinzon, Mad. Haas, — Laubes Geliebte, — Isabella, — Planer, Maria. — Die Übrigen kennst Du nicht, wenn ich sie Dir nennen wollte. — Gott befohlen, — Adieu!

Dein

Richard.

11. Herrn Theodor Apel in Leipzig, Neuer Neumarkt, Apel's Haus.

(Poststempel: Magdeburg 14/12. Siegel R. W.)

Magdeburg, den 13. März.
[In Wahrheit Dezember.]

Mein guter Theodor, — ich schrieb' heute früh ein paar Zeilchen an Dich, schickte sie fort, u. erhielt heute nachmittag Deinen Brief; — er traf mich wieder unglücklich wie immer; — ich werde Dir späterhin einmal noch mehr sagen, — ich habe auch die Gesichtsrose, bin entstellt u. verwahrloßt. — — Zum zweiten Feiertag kommt wol der Columbus nicht mehr heraus, also, wenn Dirs recht, ist in der ersten Hälfte des Januar. — Schreibe nur gleich an Schmale, wegen des Ausschreibens etc: — Ich wollte, Du hättest meinem Onkel den Columbus nicht zuerst gegeben; — der alte Pedant; — betreibe nur Dein um Urtheilfragen nicht so pedantisch u. steif; — Sage ihnen: kommt, leßt u. erfreuet euch an meinem Columbus. Meines Onkels Urtheil muß übrigens sehr günstig ausfallen. — Ach, wie lange hätte ich schon an meine Schwester geschrieben, — und sie zu Deinem Columbus hingerissen; — ich mußte aber nur nothwendig erst immer noch einen Brief von Dir haben, da mich meine pekuniären Verlegenheiten gegenwärtig so bedrängen, daß wenn ich die Zusage von Dir nicht bekam, ich mich ohne Verzug anderswo hätte umsehen müssen. — Dienstag ist der fatale 16., wohin ich nun bis spätestens alles vertröstet; — denk' allein, dem armen Kerl, — dem Schmitt (Rüpel) bin ich noch von Rudolstadt her gegen 30 Thal. schuldig, — Weinrechnungen, — Schneiderrechnungen | denn unsereines hat ja hier gar keinen Kredit |, das verfluchte Judengeschmeiß, — und noch andere baare Schulden, —

Anhängsel meiner etwas verwöhnten Lebensart, alles drängt sich zusammen, so daß ich Dich bitten muß, Dein so bereitwilliges Anerbieten, mir die Summe sogleich zu schicken, schnell auszuführen. Ich danke Dir innigst, mein guter Junge! — Ich bin so kleinlaut, Dir gar nicht einmal zu sagen — daß mein Liebesverbot lange fertig ist; ich schneide wieder Notenfedern; Gott gebe, daß ich bald in die Stimmung komme, mit gesunden Gedanken anzufangen! — Schreibe demnach nun genau, wann Du kommen willst, u. wegen der Aufführung!

Dein

Richard.

12. Herrn Theodor Apel in Leipzig, Neuer Neumarkt, Apel's Haus.

(Poststempel: Magdeburg 23/12. Siegel R. W.)

Den 24. Decemb. 34.

Nun, mein Goldjunge, noch ein Paar Worte an Dich, aber auch auch nur ein Paar Worte; — bald mehr! — Dank! Dank! Viel tausend mal Dank! und nichts weiter! — Ich athme auf, ich lebe wieder auf, — u. hab' Dir versprochen, meine erste frohe Laune Dir zu schenken! —

Dein Columbus kommt morgen zum Ausschreiber, — bis heute über 8 Tage sind die Rollen ausgeschrieben u. ausgetheilt. — Wir werden einige kleine Veränderungen für die Bühne vornehmen müssen; z. B. müssen im 3. Akt die verschiedenen Liebesszenen, die immer mit neuer Verwandelung der Bühne auftreten, theils, — in eine Szene so gut wie möglich verschmolzen werden, — oder; — und, — theils — in derselben Dekoration bleiben, — d. h.: es soll, anstatt verwandelt wird die Bühne unverändert bleiben, u. nachdem die anderen abgegangen sind, tritt das Liebespaar auf. Verstehst Du? Es soll alles ohne die mindeste Beeinträchtigung geschehen, — es ist aber so nicht szenisch, wenn jeden Augenblick verwandelt wird, — u. die Szenen zu schnell wechseln. — Es kann also über 14 Tagen zur Aufführung kommen. Bethmann ist sehr zufrieden mit dem Projekt. — nur wirst Du ein paar Groschen für Kleinigkeiten der Ausstattung, — vielleicht — wenn Du eine schöne Dekoration etc. haben willst, nicht scheuen müssen; u. ich bin überzeugt, Du wirst es nicht, da es Dir nur daran liegen kann, daß die Sache so schön u. nobel wie möglich vor sich gehen soll. — Die Ouvertüre soll auch fertig werden, trotz dem, daß ich zum Neujahrstag noch ein Festspiel komponiren muß! — — Freue Dich, — Ludwig Meier, — ein ausgezeichneter Schauspieler, den Du noch aus Leipzig kennen mußt, ist engagirt u. trifft in den nächsten Tagen ein; — ein vortrefflicher Vincente Pinzon; — Schmidt: — Alonso Pinzon, — Bluhm — Columbus. — Komme nun bald! — Komme nur bald! — Behalt mich lieb! — Bald ein weiteres! —

Dein
Richard.

An die Schwester hab' ich geschrieben...

13. An Herrn Theodor Apel in Leipzig, Neuer Neumarkt, Apel's Haus.

(Poststempel: Magdeburg 27/12. Siegel R. W.)

Hoffentlich wird sich Dein Zorn seit dem Brief, den Du spätestens vorigen Dienstag bekommen haben mußt, besänftigt haben. Ich kann mirs denken, lieber Kerl, wie Dir's zu Muth sein muß; — Du hast mir da ein Stück von Deinem Leben herübergeschickt, u. sollst nun immer lange in der Ferne warten, bis Du Dich wieder mit ihm vereinigst. Deshalb mach' der Sache ein Ende, u. komm so bald Du nur kannst herüber. Mit dem Columbus steht es so, wie ich Dir zuletzt schrieb; — bis zu Neujahr kommt noch Ludwig Maier hier an, — der den Vinzente Pinzon bekommen muß, — deshalb wollen wir mit der Rollenaustheilung warten, bis er da ist. — Nun aber höre: — bis zum Neujahrstag — also künftigen Donnerstag, mußt auch Du da sein; — denn es wird Dir doch auf jeden Fall Spaß machen, ein Festspiel, von mir komponiert u. von Schmale gedichtet, — aufgeführt zu sehen: — ich habe deshalb jetzt zu thun, daß ich nicht weiß, womit ich anfangen soll. Es sind im Ganzen fünf Nummern; — eine große Ouvertüre, die ich in 1½ Stunde gemacht habe, und Chören u. allegorischen Musiken, die ich in einem Vormittage gemacht habe; — ich bekam nämlich erst vorgestern den Auftrag; — so schlecht es nun auch ausfallen sollte, so ärgere ich mich doch genug, daß es noch gut ausgefallen ist; — nur muß ich jetzt noch alles instrumentiren. — Ich bitte Dich also, komme ja zum Neujahrstag hierher, Du wirst Dich hier amüsiren, — und dort vielleicht ennuyiren. — Überhaupt geht es jetzt frisch bei uns her, eine Menge Gäste; ein Tenorist Gösel ist schon da, — die Löw kommt bis zu Neujahr, — eine neue Liebhaberin kommt, die Bauer, die über alle Maßen schön sein soll; — nun so komm' doch! Adieu!

Dein

Richard.

14. Herrn Theodor Apel in Leipzig, Neuer Neumarkt, Apels Haus.

(Poststempel: Magdeburg 22/1. Siegel R. W.)

Magdeburg, den 22. Jan. 35.

Ich war gestern schon halb in Leipzig, wenigstens schon halb im Eilwagen, meine Sachen waren schon aufgepackt, Abschied war genommen, als man mich ohne Paß nicht fortlassen wollte. Es war mir nun zu langweilig, mir erst noch einen Paß zu besorgen, da es schon halb 2 Uhr war; mit mir zu Rath gehend komme ich zu Dankewarth u. Trowitz, — verheddere mich u. bleibe in Magdeburg. — Ich hätte Dich wahrscheinlich in einer guten Schmiere getroffen, — das sagte mir wenigstens Dein Brief, den ich gestern Abend bekam. Gott's Himmel-Tausend-Sapperment, wie lange soll das Ding noch dauern! — Denk Dir das Übrige! — —

Die Veränderung hier ist derweilen komplett geworden. — Schmale reist in einigen Tagen ab, um etwa in 3 oder 4 Wochen wieder zu kommen, um die Regie der Oper zu übernehmen; Maier hat die Regie des Schauspiel's u. vor der Hand auch die der Oper. Die Rolle des Columbus sowie die ganze Angelegenheit ist demnach schon in Maiers Händen, — und wie ich sicher glaube, in den besten Händen. Dies beweißt mir seine Charlotte Corday, die mit anderthalb Proben herausgekommen ist, u. vortrefflich gegangen ist. Es hat deshalb völlig Sensation gemacht. Maier versteht die Sache aus dem Grund; ich war gestern viel mit ihm zusammen, — er läßt sich Dir bestens empfehlen, und verspricht Dir den pünktlichsten Eifer für den Columbus. — Jetzt heißt es aber angefangen! — Bethmann hat gewissermaßen nicht Unrecht, wenn er behauptet, er brächte Dir auch Opfer: — so könnten wir z. B. Adler's Horst, schon bald herausbringen, wenn wir nicht der Dekorationsmahlerei wegen erst den Columbus vorübergehen lassen müßten; eben so steht es mit andern Stücken, die er Deinetwegen jetzt weit hinausschieben muß, und auf deren Erfolg er doch sicher rechnen kann. — Der Mahler hat noch nicht anfangen können, da die 30 Thaler zum Ankauf nicht ausreichen, — schicke also ja bald das Übrige, damit Du Dir den Nachtheil nicht selbst zuzuschreiben hast. Im übrigen steht Alles gut, und so wie Du es verlassen hast. Ich lebe sehr zurückgezogen, bin aber noch nicht zum Arbeiten gekommen, ich liege in der Gebärungs-Krisis und bin schwanger bis zum Platzen. Gestern habe ich der Schröder-Devrient einen langen Brief geschrieben.

Minna u. Haas laßen Dich grüßen, die letztere herzlich, die erstere so gut sie kann. — Ich hoffe Deine Sache ist jetzt zum Ausschlag gekommen, — ich sage Dir, es geht nicht ohne Schmerz ab, in der juste milieu würgst Du Dich zu Tod. Nimm den Eselskinnbacken zur Hand. Soll ich einmal an Deine Mutter schreiben? Schreibe an Maier u. schicke Geld, es ist die höchste Zeit, — hörst Du? daß angefangen wird, — ich bin nicht in den Umständen daß ich daß fehlende darzu legen könnte. — Meine unglückliche Liebe ist fast ganz verschwunden. Adieu, lieber Simson! Adieu!

Dein
Richard.

Über Pohlenz ärgere ich mich sehr, wenn sie nicht bis Donnerstag über 8 Tage meine Ouverture ansetzen, können sie mich .. .. — Sag ihm das!

15. Herrn Theodor Apel in Leipzig, Neuer Neumarkt, Apels Haus.

(Poststempel: Magdeburg 27/1. Siegel R. W.)

Den 27.

Ganz flüchtig nur ein Paar Zeilen. So eben erhalte ich Deinen Brief u. Dein Geld. Mit Letzterem war es die höchste Zeit, obgleich schon an den Dekorationen längst gearbeitet wird, — die Auslagen haben wir besorgt. Faße nur getrosten Muth! Dein Columbus muß ausgezeichnet gehen; Du hast keinen Begriff, wie sich unser Schauspiel seid ungefähr Deiner Abreise verändert hat. Alle sagen, daß sie es seit 10 Jahren nicht so gut gesehen hätten. Maier ist ein ausgezeichneter Regisseur. Pfeiffer macht ungeheueres Glück, er ist erstaunlich brav. Es ist mir jetzt eine völlige Lust in das Schauspiel zu gehen. Es ist immer drückend voll! Maier betreibt den Columbus auf das Eifrigste. Es bleibt bei dem 5. Februar. Es ist heuer viel Lärmen vom Columbus. —

Hauptsache: — Schicke unverzüglich ein Exemplar vom Columbus, **unverzüglich,** hörst Du? Es ist unumgänglich nothwendig. -- Behalt' mich lieb — und laß Dir von den Philistern d . . A . . . . l . . . . .! — Hörst Du? Alles grüßt Dich u. küßt Dich! Allons enfans! le jour de gloire est arrivée! — Adieu lieber Junge, ich bin ganz gesund

Dein

Richard.

16. Herrn Theodor Apel in Leipzig, Neuer Neumarkt
Apel's Haus.
(Poststempel: Magdeburg 2/2. Siegel R. W.)

Magdeburg, den 2. Februar.

Sei mir nicht bös, mein lieber Junge, ich konnte Dir gestern nicht schreiben, — Geschäfte und Verdrießlichkeiten aller Art hielten mich davon ab. Bleib jetzt noch in Leipzig, — Dein Columbus ist auf 8 Tage später angesetzt, u. daran sind wir nicht Schuld, sondern der Dekorationsmahler, der zu spät angefangen hat, da das Geld nicht früh genug eintraf. Übrigens gewinnst Du nur dabei. Das Ganze wird nur runder ausfallen. Vorgestern war ich in der Leseprobe; Meyer eröffnete dieselbe mit einer salbungsvollen Rede. Heute Abend ist nach dem Theater noch eine bei mir, wo ich einen Punsch habe versprechen müßen. Also unwiderruflich Donnerstag, den 12. Februar 1835. Mittwoch früh: erste Theaterprobe — Abend's = die zweite — Donnerstag früh die dritte. Richte also Dein Kommen darnach ein, und bringe mit, wen Du willst. Adieu, mein Lieber, Adieu!

Dein
Richard.

17. Herrn Theodor Apel in Leipzig, Neuer Neumarkt
Apel's Haus.
(Poststempel: Magdeburg 8/2. Siegel R. W.)

Magdeburg, Sonntag.

Die Prüfung Deiner Geduld ist groß, mein Junge; aber was will man anfangen, wenn so ein Baurath durchaus erklärt, bis zum Donnerstag seien die Dekorationen noch nicht fertig; — wir waren nun im Schwanken, ob wir die Vorstellung nicht nur um einen Tag verlegten; — aber Freitag ist ein schlechter Theater-Tag, voll Aberglaubens u. Magdeburger Gesellschaften. Es ist am besten, wir verlegen es gleich auf den Montag; dieser ist schlechterdings der beste Tag für das Theater, besonders für's Schauspiel, u. die Aufführung kann durch eine so kleine Zögerung nur gewinnen. Verzweifle daher nur nicht, suche Dich so lange auf der Folter noch bestens zu amüsiren, — gescheuter wär' es, Du kämest demohngeachtet herüber. — Die Theaterproben gehen von Mittwoch an. — Vorigen Dienstag war die Stumme, u. endlich haben wir unsre Oper wieder ganz in Respekt gesetzt; — die Leute waren so frappiert von dem guten Gehen dieser Oper, daß nur ein Redens davon in Magdeburg ist. Heute wird sie gleich wiederholt. Du mußt nämlich wissen, daß alles darin mitwirkte, — die Minna selbst hat Chor mitgesungen. — Nur, nur — nur Geduld, u. schlag mir nichts entzwei, hörst Du? Adieu!

Dein

Richard.

18. Herrn Theodor Apel in Leipzig.

(Siegel R. W.)

Den 17. Febr.

Mein lieber Junge,

Ich war gräßlich melancholisch, hüpochondrisch u. Alles mögliche als ich hier wieder ankam, es hatte mir diesmal bei Euch behagt. Hysel hält [sich] jetzt eine Zeitlang in Leipzig auf, — er hat sich gezankt u. thut dumm. — Das Repertoire hat sich durch das lange Gastspiel der

Bauer etwas verrückt, — u. so auch Dein Columbus, der jetzt etwa auf 8 Tage später angesetzt ist. Lücken! Pfeiffer geht ab, — hat sich gezankt, thut dumm! — Misere, Pech, — Sch . . . ! . . . — Du amüsierst Dich wol ungeheur, — ich kann mirs denken; — ich werde jetzt horrend solid sein, viel arbeiten, — ja das werde ich — viel arbeiten, — ja, ja — viel arbeiten werde ich!

Gott Vater, Sohn u. heiliger Geist! — Höre Planer, Du bist der heilige Geist! — Mir wird schlecht! — O die ästhetischen Feldzüge — nach Rußland - - im Jahre 1811 u. 12! — Mir wird dumm! — Empfange diesen geistreichen Brief als Zeichen meiner innigsten Hochachtung u. Albernheit, mit der ich unterzeichne

Euer Wohlgeb.

ergebenster

Richard W.

19. Herrn Theodor Apel in Leipzig, Neuer Neumarkt, Apel's Haus.

(Poststempel: Magdeburg 11.3. Siegel R. W.)

Mein Theodor,

Dein letzter Brief hat mich recht gewaltig ergriffen, — Du bist gar nicht wohl, und so nothwendig Deine Geistesverstimmung jetzt auch sein mag, so fühlt sie sich doch für den Augenblick unbehaglich mit, und mit einem gewissen Schmerz Blicke ich jetzt auf Dich, — Du bist wohl jetzt recht unglücklich? — Ich wüßte auch grade nicht, welches Verhältnis jetzt darauf Anspruch machen könnte, zu Deinem augenblicklichen Glück u. Deiner Ruhe beizutragen. Aber warum so schwarz auf uns arme Magdeburger blicken? Du thust uns Unrecht, — nachher mehr darüber! — Ueber Schlesier wundere ich mich nicht sehr,

— Du wirst einmal späterhin ganz anders über sein Urtheil denken, und es gehört ganz zu Deinem jetzigen Zustand, daß Du ihn nicht verstehst, oder, wenn Du ihn jetzt verständest, würde er Dich anders behandeln. In jedem Urtheil über Dein Einzelnes befolgt Schlesier konsequent seine Ansicht über Dein Ganzes. Er glaubt Dich noch lange nicht auf dem Standpunkt angekommen, auf dem er jetzt jeden erblicken will, den er für beurtheilungsfähig halten soll. Er mißtraut Deiner innern Klarheit noch ganz u. gar, und hält Dich in Deiner sowol litterärischen wie Welt-Bildung noch für völlig exaltiert, wie Deinen ganzen Zustand, den er nur das erste aufgeregte Erfassen der neuen Bildung nennt, noch keineswegs das Begreifen, noch weniger aber die Ueberzeugung. Das vollkommene Vertrautsein mit einer völlig neuen Richtung, die noch dazu dem Zustand, in dem man 23 Jahre über auferzogen ist, schnurstracks zuwider läuft, kann unmöglich die Folge eines aufgeregten Sommers sein, der noch dazu nur in der Gesellschaft eines Menschen, wie ich verlebt worden ist, der Dir wohl seine eigene Bildung mittheilen konnte, mit Dir aber viel zu befreundet war u. auch außerdem nicht im Stande, diese Richtung ruhig zu bilden u. zu regeln. Du schrickst vor jedem zurück, der Dir nicht herzlich entgegenkommt, u. vernachlässigst soweit jede Gelegenheit, Dich u. Deine Überzeugungen weltgemäß zu prüfen u. zu befestigen. Und glaube mir, es fehlt diesem Schlesier keineswegs an Herzlichkeit; — betrachte nur sein Verhältnis zu mir, — es kann mir niemand herzlicher u. wärmer zugethan sein. Du darfst Dich nicht an seine Außenseite stoßen, Du mußt sie überwinden u. besiegen. Ich bitte Dich dringend, schließe Dich ihm ganz an, u. schenke ihm und seinem Urtheil unbedingtes Vertrauen; — hättest Du dies früher schon gethan, hättest

Du schon früher eine gewisse Entfernung zwischen ihm u. Dir beseitigt, so hättest Du Dir die unangenehme Erfahrung erspart, die Dir jetzt durch sein Urtheil über Deinen Columbus u. meine Aufklärung über dasselbe zu theil wird. Seine, bei dieser Gelegenheit selbst ungerechte Schonungslosigkeit drückt seine ganze Ansicht über Dich aus, und verräth mir, in sofern er Dich dabei in Deiner ganzen Richtung umfaßt, eine Wärme aus, die ich ihm noch gar nicht einmal zugetraut habe. Schlesier, der mit einer gewissen Fremdheit Dein ganzes inneres u. äußeres Geben verfolgt, u. diesem noch nicht im mindesten seinen Beifall zollt, wollte u. konnte auch nicht Deinem Columbus Beifall zollen, u. mußte Dich daher sogar bei dem Empfindlichsten Vorwurf packen, — seine Ueberzeugung ist es aber nicht; — ich — Dein Richard — bleibe bei meinem Urtheil u. ändere es nicht. —

Uns hast Du in sehr falschem Verdacht; wenn Hysel ein Flegel ist, so geht das Deinen Magdeburger Columbus nichts an. Du bist ein Hypochonder. Rett kam unmittelbar auf die Bauer u. spielte bis jetzt; Pfeifer ist entlassen, — Gründe genug, warum Dein Columbus nicht wieder zur Aufführung kam. Er ist von Neuem angesetzt. Es steht bei Dir, die Veränderungen herzuschicken.

Ich erschlaffe. Nicht zu viel! — ein andres mal mehr! — Adieu, mein lieber Kerl, — Adieu!

Dein

Richard.

No: Geh doch augenblicklich einmal zu Pohlenz u. frage ihn entschieden, ob eine meiner Ouvertüren, — auf jeden Fall die zu Columbus — entweder noch in das Grabausche oder in ein anderes Conzert kommen könnte. Es läge mir viel daran u. begehrte schnelle Antwort. — Besorge mir das ja. Hörst Du? —

20. Sr. Wohlgeb. Herrn Theodor Apel in Leipzig, Neuer Neumarkt, Apels Haus.

(Poststempel: Magdeburg 31/3. Siegel R. W.)

Magdeburg, den 31. März.

Mein guter lieber Herzens Theodor, — Du wirst wol lange auf einen Brief von mir gewartet haben, aber kaum fand ich nur soviel Laune, um nur ein paar Geschäftsbriefe an Pohlenz zu Stande zu bringen. Ach ich bin grenzenlos unglücklich, — und das größte Misere ist, daß ich nicht weiß, warum? Eine Apathie gegen Alles, ein Zustand, den ich den gräßlichsten Indifferentismus nennen möchte, wenn ich nicht leider in Allem mit meiner Umgebung different wäre; — Es bemächtigt sich meiner immer eine unbeschreibliche Angst u. Bangigkeit, es wird etwas vorgehn; — Ach so spukt mir schon durch alle Glieder die herrliche Walpurgisnacht, die kehrt mir lang nicht wieder! etc: —

Ich habe gestern meine Stimmen u. Partitur von der Columbus-Ouvertüre nach Leipzig geschickt; — ich kann nicht zur Probe kommen, was mir leid thut, und habe auch keine sonderliche Lust zur Aufführung zu kommen, was mir ziemlich egal ist, — denk an den Indifferentismus! Du kennst ja die Ouvertüre, sag' den Leuten, wie sie's machen sollen. Wenn ich nicht komme, so referire mir doch ja getreu über die Aufführung u. Aufnahme. Mach' ein wenig Lärmens davon. Und dann eine Hauptsache. Vergiß doch ja nicht zu Kistner u. zu Breitkopf u. Härtel zu gehen, sie auf die Aufführung meiner Ouvertüre aufmerksam zu machen, und ihnen, falls sie ihnen gefällt, dieselbe in meinem Namen zum Verlag anzubieten. Aber auch darüber referire mir. Hörst Du? —

In Deinen Briefen sagst Du wiederholt, — mir geht es sehr gut, besser als Du denkst, — und ich schäme mich meiner voreiligen Tröstungen, — mir geht es eklich, — eklicher als Du denkst, — psychisch, — psychisch! — Ach die gute Seele! — Ich denke gerne an Dich, wie an den Sommer u. die Wärme! — Ich habe mir auch einen schönen Pudel angeschafft, — ach die gute Seele! Ach ich bin heute verkehrt aufgestanden! — Ich gebe Dir einen recht herzlichen Gruß! — Adieu mein lieber, lieber Junge! Adieu!

Dein
Richard.

Die Stimmen u. Partitur schicke mir doch ja sogleich nach der Aufführung wieder, ich brauche sie zu nächsten Montag! —

---

21. Herrn Theodor Apel in Leipzig, Neuer Neumarkt, Apels Haus.

(Poststempel: Magdeburg 4/4. Siegel R. W.)

Magdeburg, den 4. April 35.

Solche Briefe, wie die gestrigen zu bekommen, sich über Eure Ungeschicktheit so wüthend ärgern zu müßen, u. am Ende mir noch sagen zu laßen: „Glaube nur ja nicht, daß Du diesmal das Recht auf Deiner Seite hättest," — das ist entschieden zu viel. Eine einfache Erklärung meiner Handlungsweise, wird Dir ohngefähr klar machen, was Ihr etwa auf Eurer Seite habt. — Nachdem ich Freitag vor 8 Tagen von Dir die Nachricht bekam, Pohlenz habe den 2. April meine Ouvertüre angesetzt, schreibe ich diesem sogleich, ob es ihm nicht möglich wäre, dieselbe 8 Tage später anzusetzen, da ich in dieser Zeit wohl schwer hier abkommen könnte. Als ich diesen Brief abgeschickt, erhalte ich sogleich einen von Pohlenz, worin er mir Deine Anzeige wiederholt, mit der Bemerkung, sie könne nur in diesem Conzert gemacht werden. Umgehend widerrufe ich ihm also meinen letzten Brief, und am Sonntag erhält er von mir die Bestätigung meiner Ankunft Mittwoch vormittag mit dem Eilwagen. Montag früh ändert sich die Sache, indem mich die Direktion nicht von der Stummen für Dienstag dispensiren wollte, Ich theile diese Nachricht sogleich Pohlenz mit, und mit dem Eilwagen geht Montag Abend um 10 ein Brief, die Partitur u. Stimmen meiner Ouvertüre nach Leipzig ab, so daß sie meiner Berechnung nach Dienstag Vormittag dort sein mußten. In diesem Brief schreibe ich, daß ich erst Mittwoch Mittag hier abreisen könnte, und Donnerstag früh ankommen würde. Da ich demnach nicht bei der Probe sein konnte, so bete [statt bäte] ich ihn, die Ouvertüre zu dirigiren, gebe ihm dazu eine Seite lang Anweisungen, wegen der temp. etc. u. zwar so haarklein, daß sie ein jeder hätte dirigiren können. Ich füge allerdings noch hinzu, daß es mir am Ende noch wünschenswerth sei, Donnerstag noch eine Probe davon zu machen. Dienstag schreibe ich darauf an Dich, — und Mittwoch mußt Du den Brief bekommen haben, ich würde gar nicht nach Leipzig′ kommen, — ich bitte Dich deshalb; mir über die Aufführung u. die Aufnahme zu referiren; — denke mir auch dabei, Du würdest es Pohlenz sagen, daß ich gar nicht kommen würde. Nun kann es sein, daß sich die Post versäumt hat, und die Stimmen erst Mittwoch an Pohlenz gekommen sind; das also demnach unverschuldeter Weise aus der Mittwochsprobe nichts geworden wäre. Nun aber hätte ich mir doch denken können, Du würdest Mittwoch oder selbst Donnerstag früh Pohlenz zukommen lassen, daß man mich gar nicht erwarten solle. Ich erfahre nun aber auch, daß zu Donnerstag noch eine Probe angesetzt worden ist, daß dazu die Stimmen dupplirt, die Instrumente bestellt, kurz Alles im Stande ist, meine Ouvertüre zu probiren. Pohlenz hat von mir die **vollkommene Anweisung** zur Direktion derselben, Du hast die sichere Nachricht, **daß ich nicht komme;** — die Leute warten, ich komme natürlich nicht, — Pohlenz anstatt die Ouvertüre **probiren** zu laßen **ohne mich,** läßt das Orchester auseinandergehen u. ist in Verzweiflung! — — Nun über diesen Grad von Dummheit u. Beschränktheit hört doch alles auf! — Denke Dir ein jedes dieser Worte ellenlang ausgesprochen, und Dir wird meine Ansicht über euer Benehmen klar werden! — Ich soll mich entschuldigen! Weshalb! — Daß ihr dumme Teufel seit? — Meine Mutter fragt mich, ob es mit mir rappelt? — Es ist um mit Fäusten darein zu schlagen! — Und wenn ich Dir auch gar nicht einmal geschrieben hätte, daß ich nicht kommen würde; so konnten doch die Narren im Nothfall, auch wenn sie mich erwarteten — ehe sie die ganze Geschichte veränderten — ohne mich probiren, mag's gehen wie's will! — Aber nein, ich gebe noch Pohlenz jedes Viertel an, wie er es nehmen soll, bereite demnach alles auf den Fall vor, daß ich nicht käme, — theile Dir auch noch so die Sicherheit davon mit, — — und ihr — — — laßt die Leute wieder auseinander gehen!!! Wenn ich darüber nicht bald geweint hätte, so hätte ich darüber gelacht, — u. zwar, daß ihr es in Leipzig gehört hättet! — Ich mag nun gar kein Wort mehr darüber verlieren, die Sache ist zu verzweifelt dumm; — mein Pudel hätt' es gescheuter gemacht. —

Ich will an Pohlenz entschuldigend schreiben, aber nur aus Mitleid über seine Albernheit, nicht etwa, weil ich es meiner Überzeugung nach für nöthig hielt. — Theile meiner Mutter den Inhalt dieses Briefes mit, ich würde ihr schreiben, sobald ich wegen Klären etwas bestimmtes wüßte. — Montag wird ein Bruchstück meines Liebesverbotes scenisch u. in Kostüm aufgeführt.

Leb' wohl, — mein Alter —
voll Gift u. Galle
Dein
Richard.

22. Herrn Theodor Apel in Leipzig, Neuer Neumarkt, Apels Haus.

(Poststempel: Magdeburg 8/4. Siegel R. W.)

Magdeburg, d. 8. April.

Gestern, mein lieber Theodor, erhalte ich Deinen Brief vom 4., Du hattest also meinen Mord- u. Todschlagbrief von demselben Datum noch nicht erhalten. Er war in der größten Wuth abgefaßt, u. wiewol ich natürlich jetzt ganz beruhigt über den Gegenstand der Wuth bin, so wandelt mich doch immer eine leise Impertinenz an, die mich wenigstens schlechterdings daran hindert, mich für den Schuldigen zu halten. — Nichts mehr davon!

Dein Brief u. Deine Liebeserklärung haben mich gestern unendlich wohlthätig u. freundlich berührt u. erhoben, — ich danke Dir innigst für Deine Liebe, mein guter Junge, — Gott weiß, ob ich sie theile! Ich sprech oft mit Heine, „was wäre es doch wenn nicht das bischen Liebe wäre, und ist denn die Freundschaft nicht weit mehr, als die Liebe, die genußsüchtige Liebe, u.

die gebens-süchtige Freundschaft? — Mein guter, lieber Theodor, sieh es fällt mir eine Thräne auf's Papier, — ich bin ein weicher Gesell! Ich habe viel, denn ich besitze einen Freund, u. der Liebe Gott giebt wol auch das Übrige!

Deine Frage, wie sich unsre Verhältnisse gestalten, fiel mir sehr schwer auf's Herz; — ich gehe nun schon einmal gewiß zum ersten Mai hier fort; — denn erstens will Bethman die drei nächsten Sommermonate über keine Oper halten, — u. zweitens, wenn er es auch wollte, so würde sie doch nicht bestehen können, seine Geschäfte sind zu sehr zerüttet. — Ich habe jetzt 3 Wochen ohne einen Heller Geld in der Tasche zugebracht, es ist ein Scandal! — Ich werde meine Sachen hier in Ordnung zu bringen suchen, dann auf einige Zeit nach Leipzig zu kommen, u. meine Oper dort vollenden. | Die Aufführung der beiden Duette daraus hat mir die schönsten Hoffnungen dafür erweckt. | Was wirst Du nun anfangen? — Du wirst wahrscheinlich reisen? Ach Gott, Ach Gott! Mein ganzer Mensch lößt sich wohlthätig auf wenn ich an's Reisen denke, — aber mit Eisenklammern hält es mich an die Nichtswürdigkeiten der Lokalitäten fest! — Ich werde eine alberne Zeit in Leipzig verleben, das sehe ich voraus; — ich bin aber auch nicht froh, wenn ich in die nächste Zukunft blicke, nur der Fernen gedenke ich mit Wollust u. manchmal fast mit Schauder! Gott, wenn die Sonne von Italien nur ein nordischer Nebel bleiben sollte für mich! — Es wäre entsetzlich! —

Laube ist frei, wenigstens aus dem Gefängnis, — gefangen ist er aber dennoch, er muß nach Liegnitz! — Ich schrieb ihm letzthin u. er antwortete mir; — ich schicke Dir seinen Brief mit, er wird Dich interessiren; Du wirst von Lauben in Bezug auf Dich eine ganz andere

Meinung bekommen, u. wenn ich nicht irre, wirst Du ihn lieb bekommen. Schicke mir den Brief wieder zurück, er ist mir sehr werth! —

Weil ich in diesem Monat in zu guter Laune gegen Dich bin, grüße ich Dich von Minna, dem guten Kind, und umgehe Deine verzweifelte Naivität in Bezug auf sie und mich; — sie ist frisch wie immer, nur manchmal ist sie blaß! — Die Haas grüßt Dich; Schmitt kommt von Ostern an nach Leipzig! Ach, was wollen wir denn dort machen? Sage mir! Sage mir! Schreibe mir! — Liebe mich!

Der Deine auf Tod u. Leben

Richard.

23. Guido Theodor Apel auf Ermlitz aus Leipzig, zur Zeit in Frankfurt a. M.

(Poststempel: Leipzig 19. Mai 35. Frankfurt 21. Mai.)
(Siegel R. W.)

Auf dem Polizei-Büreau zu erfragen.

Leipzig, den 19. April.
[In Wahrheit Mai.]

Das fehlte mir eigentlich noch zu meinem Elend, mein lieber Theodor, daß Du jetzt auch noch von hier fort gingst; ich weiß vor Jammer nicht, was ich anfangen soll. So ganz verlassen bin ich noch selten gewesen; alle meine früheren Verbindungen und Bekanntschaften haben durch Zeit u. Grundsätze sich aufgelöst, und ich bin auf Niemand als auf mich angewiesen, und meine Bekanntschaft ist mir jetzt sehr unangenehm, da ich mir sehr eklich vorkomme! — Ich war bei Deinen Aeltern. — Was macht Schlesier, hast Du ihn schon getroffen; — ich muß mir über ihn noch vollkommen klar zu werden suchen, er kommt mir dann u. wann nicht nur zwei — sondern dreideutig vor. Ein andermal mehr davon. Laube läßt Dich noch herzlich grüßen, er nahm viel Antheil an Dir. Deine Mutter bat mich, ihr das Magdeburger Manuscript vom Columbus zu verschaffen, — — es kann leicht sein, daß sie ihn dort jetzt wieder zur Aufführung bringen, — ich hörte davon.

Meine Geldaffairen, Du Rettungsengel, sind noch nicht ganz in Ordnung; — das weiß der liebe Gott! Hätt' ich mich nur damals auf dem wahnsinnigsten Standpunkte meiner verzweifelten Lage noch genauer gegen Dich ausgesprochen! Will ich vollkommen rein sein, und zugleich für meine nächste ungewiße Zukunft etwas gedeckt, so sind mir noch 200 Thaler nötig! — Erschrick nicht! Aber es ist so! — Ich sprach deshalb mit Römisch, der sich äußerst freundschaftlich gegen mich benahm, und er versprach mir, — daß, wenn es mir möglich sei ihm noch ein schriftliches Gutsagen von Dir nachzuholen, er mir das Geld noch unter denselben Bedingungen verschaffen wolle! Du kannst mir nun zwar Vorwürfe über diese Masse machen, im Grund der Sache kann Dir es aber wol auf diese Vergrößerung der Schuld nicht ankommen, — zumal ich Dir jetzt die freudige Versicherung geben kann, daß Du hinsichtlich der Bezahlung dieser Schuld vollkommen in Ruhe sein kannst! Als ich nämlich an meinen Schwager die 150 Thr. bezahlte überfiel ihn plötzlich die Rührung, und ich erzählte ihm mein ganzes Verhältnis zu Dir hinsichtlich dieser Schuld, und daß sie in 2 Jahren, wenn ich Dich nicht in Verlegenheit bringen wollte, — oder vielmehr jedenfalls von mir berichtigt werden müße; — da rief er in seinem plumpen Enthusiasmus aus: — „nun wenn Du in 2 Jahren nicht soweit sein solltest, so werde ich wol Apel'n sicher genug sein." Ich nahm ihn beim Wort! —

Ich bitte Dich nun inständigst, gewähre mir noch diese letzte Bitte in diesen niederträchtigen Angelegenheiten, und schließ diese Rechnung für mein irdisches Wohlsein ab; — ach Du mein Gott, er bedarf nur noch ein paar Zeilen von Dir, — o wer so glücklich ist, mit so wenigem so viel nutzen zu können! Aber schnell muß es sein, — denn wenn ich nicht den 1. Juni zahlbar dastehe, so verliert die Sache ihren Werth! Ich will Dir einmal späterhin noch Alles genau detaillieren — Du wirst vieles Unbegreifliche hinsichtlich meiner Schulden, noch genau begreifen lernen, — nur so viel jetzt: — ich bin noch lange nicht aufrichtig genug gegen Dich gewesen! —

Bei der Erwähnung der Aufrichtigkeit kann ich nicht umhin, auch Dir einen kleinen Mangel derselben gegen mich vorzuwerfen! — Deine Reise, — Dein schnelles Bestimmen derselben und die Beziehungen hinsichtlich Dir, der Reise u. Schlesier, hast Du mir, wenn ich mich nicht ganz irre, mit einer eigenen Hast zu verbergen gesucht. Es kam mir alles so gemacht u. abgeschlossen vor, daß mir selbst alles Fragen benommen war, und ich mir, ich kann es nicht leugnen, dann und wann Deinen Interessen sehr fremd vorkam. — Ich bitte Dich, laß Dich nicht gleich von jeder Erscheinung in Deiner Bildung zu sehr hinreißen! — Ich habe einen übeln Stand gegen Deine Aeltern, — sie forschen mich aus, um den Mangel Deines Vertrauens zu ihnen durch das zu ersetzen, was sie aus mir herausbringen wollen; — allein, selbst wenn ich den Willen hätte, kann ich ihnen nicht aufhelfen, denn ich fühlte selbst mit einiger Beschämung, daß ich nicht soweit im Besitz Deines Vertrauens war, um sie mit Bewußtsein über manches zufriedenstellen zu können. — —

Das sind Skrupel, — wenn ich sie niederschreibe, kommen sie mir viel zu plump vor, — so etwas fühlt sich nur, — u. selbst nicht mit kaltem, — sondern mit warmen Herzen. Nun, — ein einziger offner Blick von Dir, mein Junge, und die Bläschen zerplatzen alle! — Schreib' mir, hörst Du, — und disponire nächstens einmal bei Gelegenheit über ein Stück meines Lebens, ich bin es Dir ja doch schuldig! Sei glücklich u. heiter, — was nicht ist

Dein

Richard Wagner.

24. Herrn Theodor Apel aus Leipzig, in Frankfurt a. M.

Zur Besorgung durch die Sauerländische Buchhandlung.

(Poststempel: Leipzig, 6. Jun. 35. Frankfurt, 8. Jun. 35.)

(Siegel R. W.)

Leipzig, den 6. Juni 35.

Zuerst, mein lieber Theodor, nur dies: — Deine Besorgnisse waren vollkommen unbegründet, sondern der Grund, weshalb Du solange keine Briefe bekommen, liegt, wie ich eben gleich von Deiner Mutter erfuhr in der Nichtbesorgung derselben von Seiten der Sauerländischen Buchhandlung; — Du wirst das jetzt wol schon wissen, u. auch wol, daß Du Dir wieder einmal ohne Noth Kummer u. Sorgen gemacht hast. Ach, die verfluchten Kummer u. Sorgen, sie haben mich aufgeschwemmt und mein Haar vor der Zeit gebleicht! — In der That, ich bin jetzt wohl, und Dein liebevolles Vertrauen hat mich in meinem Wohlsein gestärckt; — Du sahst wohl, liebes Herz, daß ich nie darin zweifelte, allein selbst auch die gelindesten Scrupel vergieb mir; — noch bin ich zwar über manches nicht klar, wohl aber darüber, daß Du das liebenswürdigste

Gemüth von der Welt besitzest, daß ich als mein reichstes Erwerbtheil einsehe, wenn ich es ganz besitze, u. mir es ganz zugewandt ist.

Ich bin ruhig, arbeite u. bin fleißig, — es glückt mir auch damit. Die Columbus-Ouverture wurde letzthin in dem Conzert der Gerhardt gemacht, — sie wurde applaudirt, scheint aber der Clique, die just diesen Abend den Haupttheil des Publikums ausmachte, — nicht sonderlich gefallen zu haben; — ich war mit der Aufführung unzufrieden; — ich dirigirte selbst, und es war mir nicht möglich die Leute ins Feuer zu kriegen; — der Schluß ging wenigstens noch einmal so langsam als in Magdeburg. Wenn Deine Mutter nicht lügt, so hat ihr die Ouvertüre gefallen. Ich habe hier ein gräßliches Antipodium; — die Unbefangenen habe ich wol sämtlich für mich, ich wüßte doch auch sonst gar nicht zu [Lücke im Papier] wenn Du mir immer von Ansehen hier vorsprachest; — Die eigentliche Raçe aber ist mir schnurstracks entgegen u. ich bin froh sie bei dieser Gelegenheit kennen gelernt zu haben; — es ist die Stegmaier- Hausersche Clique. — Ich habe mir zwar vorgenommen, mich mit meiner Oper erst hier auspfeiffen zu lassen; — ich laße sie aber in das Französische übersetzen, von Scribe bearbeiten und auf der opera comique aufführen, dahin gehört sie u. hinweg aus Deutschland gehöre ich; — und deshalb will [ich] auch zum Herbst wieder nach Magdeburg zurückkehren, es ist der nächste Weg hinaus! Weh' mir! — Es steht gut — die Comittee hat das Theater übernommen — Bethman als Direktor auf Gehalt gesetzt u. garantirt für die Gagen; — das paßirt. — Ich geh' jetzt zum Musikfest nach Dessau; — dann noch auf ein paar Tage nach Magdeburg; — von da nach Naumburg u. Kösen, wo ich ungefähr so ein

14 Tage mit Laube zusammen sein will. Seine „Liebesbriefe" habe ich mit großer Freude gelesen; — sie haben mich erquickt; — Frisch auf jeder Seite! —

Minna war hier u. setzte sich mir zu lieb 3 Tage hierher, beim schlechtesten Wetter, ohne irgend sonst einen Menschen zu kennen, u. ohne irgendwohin auszukommen, nur um mich zu genießen: — so etwas rührt; — es ist merkwürdig, welchen Einfluß ich auf das Mädchen gewonnen habe; — Du solltest die Briefe lesen; — sie brennen vor Feuer, u. daß ihr dies nicht angeboren ist, wissen wir beide. — Sie grüßt Dich. —

Deine Mutter hat mich dringend einladen laßen, mit nach Ermlitz diese Feiertage zu kommen; — es ist mir unmöglich, die Sünde an Dir zu begehen, dieß Pfingsten ohne Dich auf Deinem Gute zu verleben, u. mich unter Deinen Missethätern zu amüßiren. Ich gehe nicht. Was sitzest Du so lange in dem Binger Loch! — Hör' einmal, thu mir den einzigen Gefallen, u. geh' nicht jetzt nach Paris, — wir gehen künftigen Winter zusammen hin: — hörst Du? —

Nun thu' mir einmal den Gefallen, und lebe recht wohl, wenn Du noch mit Schlesier zusammen bist, — so grüß' ihn herzlichst von mir; — wo wird er sich nur jetzt [Lücke im Papier.] ? — Genieße u. sei froh, — ich habe mir jetzt vorgenommen, vollkommener Epikuräer in Bezug auf meine Kunst zu werden; Nichts für die Nachwelt, aber Alles für die Mitwelt u. den Augenblick; — habe ich diese tüchtig gepackt, so kommt die Nachwelt von selbst; — ich ignorire sie aber. Adieu! Tausend Dank für Deine Liebe! Adieu! Dein

Richard.

Deine Briefe schicke an meinen Bruder, er schickt sie mir nach.

25. Adresse: Herrn Theodor Apel aus Leipzig in Heidelberg.

Korrektur:

per Adr. Apellationsrath Dr. Schreckenberger
Kissingen.

Von W. Hand:

Sollte der Adressat sich nicht mehr in Heidelberg aufhalten, so wird gebeten, diesen Brief seinem jetzigen Aufenthalte nachzuschicken.

(Poststempel: Leipzig, 16. Juli 35. Heidelberg, 19. Juli 1835. Heidelberg, 20. Juli 1835. Schwarzes Siegel R. W.)

Leipzig, den 16. July 35.

Du lieber, guter Junge, — nun sag' aber, ist das wohl recht, mir auch nicht ein einzigmal in so langer Zeit zu schreiben; denn ich hoffe, daß Du meinen Brief, oder vielmehr die Antwort auf Deinen letzten Brief erhalten haben wirst; — Im Ernst, ich muß Dich nun bald einmal wieder sehen, so kann das Ding nicht fortgehen; was für ein Misere hat uns denn getrennt? Wir sind 5 Wochen zusammen auf der Erde, u. wissen nichts von einander! Warum erkundigst Du Dich nicht einmal nach Deiner Kreatur, — denn die bin ich, — was wäre ich jetzt ohne Dich? O laß mich diese Beziehung des Dankes zu Dir übergehen, ich würde mich zu sehr ausströmen lassen, um mich in der Fassung erhalten zu können. Und ich hab' Dir doch so manches zu sagen. Du liebes Herz ,was wäre ich doch für ein Nichtswürdiger, könnte ich Dir je untreu werden! —

Seit 5 Wochen bin ich auf Reisen, u. bin es jetzt noch. — Höre! — Neben anderen Streifzügen hielt ich mich die Zeit über besonders in Kösen auf, u. war mit

Laube zusammen. O wie feig u. erbärmlich hat dieser Schlesier an Laube gehandelt. Denke Dir, daß ich jetzt unmittelbar Dich u. Deine Freundschaft zu mir auf das Unwürdigste verriethe, und mich feig vor Dir versteckte, so kannst Du ungefähr Schlesier's Schuld empfinden. Und wie mild Laube demohngeachtet über ihn urtheilt, stellt mir diesen so hoch; — er erklärt ihn lächelnd für partiell wahnsinnig, u. weiter nichts! — —

Ich war in Magdeburg, u. von da aus hat sich denn wieder mein nächstes Schicksal bestimmt. Die Theaterangelegenheiten dort haben nun die beste Wendung genommen. Der König hat auf die Vorstellung des Bürgermeister Frank seine Unterstützung und die Zusage einer fortgesetzten gewährt, unter der Bedingung, daß es von gewissenhaften Leuten verwaltet würde. Die Comittee hat dieß nun übernommen, u. es genüge Dir, wenn ich Dir sage, daß die Sache jetzt vollkommen sicher u. ehrenvoll begründet ist. Mir öffneten sich alle Arme, ich schloß mit der Comittee von neuem ab, unter der Bedingung eines erhöhten Gehaltes, u. vollkommener Gewalt über die Oper. Diese soll im September beginnen, u. ich reise jetzt für das Theater, um die Oper zu engagieren. Man hat mir viel anvertraut, u. ich bin mir nun selbst für Alles verantwortlich. Es ist mir aber lieb, mich ganz allein auf mich verlassen zu müssen, u. die Sache somit ganz in meiner Gewalt zu sehen. — |. Lieber Theodor, sollte ich meine traurige Figur in Leipzig so fortspielen? Bei Gott, das ging nicht, u. wenn auch der größte Schmerz damit verbunden wäre, die Trennung von Dir! | — Ich reise morgen ab, — nach Teplitz, — Carlsbad, — Prag — Wien etc. — Ach, wenn Du Dich mir anschließen könntest, — wenn wir uns noch einmal Herz an Herz drücken könnten in diesem lieben Süden, ehe uns wieder die Norden-Wirtschaft trennt! Es wäre schön, — was meinst Du? — O beantworte mir diese diese Frage so bald Du kannst; — schreib nach Prag — poste restante — Du sollst überall erfahren können, wo ich bin. Es muß sich machen! Wenn es wäre, — o so wäre ja auch dieser Sommer nicht ohne Glück gewesen, — ich hätte die innigsten Liebesgenüsse eines Mädchens u. eines Freundes genossen! —

Das Familienmisere habe ich Dir übrigens für diesmal in Leipzig abgenommen gehabt; — ich habe Deine frühere Rolle gespielt. — Nichts weiter! — Aber, — o so freue Dich, — ich bin wieder voll Kraft u. Freude, — o freue Dich mit mir! — Es ist eine alberne Welt, — gehen wir nie darin unter, halten wir zusammen! — Ich küsse Dich innigst, mein Theodor! — Leb wohl, — gedenke mein!

Dein

Richard.

---

26. Adresse: Snr. Wohlgeb. Herrn Theodor Apel
zu Leipzig, Neuer Neumarkt, Apel's Haus.
(Poststempel: Frankfurt 24. Aug. 1835.)

Frankfurt, den 21. Aug. 1835.

Mein Theodor,

Zwar stehe ich selbst im Begriff nach Leipzig zu kommen, u. Dich zu sehen u. zu sprechen, doch weiß ich für heute nicht anders den unaufhörlich sich drängenden Schmerzens- u. Angst-Gefühlen zu wehren, — ich muß Dir heute, — jetzt in dieser Stunde schreiben. Die Thränen stürzen mir aus den Augen, wie damals in meiner Knabenzeit, wenn ich gegen Jemand, den ich liebte, gesündigt hatte, u. ihn um Vergebung bitten sollte. — Mein Theodor, wohin bin ich gekommen? Wohin ist jener freie schöne Lebensmuth, in dem wir uns gegenseitig anfeuerten? Wohin ist jene Zukunft, auf die wir stolz im Gefühle des Sieges hinstrebten? — Vielleicht hast Du Dir Alles erhalten, — ja wol nur noch schöner ausgebildet; — ich weiß es nicht, — weil wir überhaupt ein halbes Jahr nichts mehr von uns wissen, — aber, ich vermuthe — ich hoffe — ich wünsche es; — Du hast einen bessern Freund gefunden, — einen Freund, den Du mehr achten, — mehr schätzen kannst, — der Dir mehr sein muß, als Dein alter Richard! — O, ich kann vor Thränen nicht weiter schreiben; — — warum denn noch diese Weichheit! — — Ich war wieder in Teplitz, Theodor, u. habe ein trauriges Jahresfest gefeiert; — ich war auch wieder in Prag, sprach dort die Mätressen des Gr. Baar, u. des Br. Bethman, — die wir früher unter dem Namen Jenni und Auguste kannten; — ich war auch in Karlsbad; — ach, und ich war auch in Würzburg; — mein Mädchen war wärend der Zeit einmal nieder-gekommen, ein Bauer-Lümmel war mein glücklicher Nebenbuhler. Theodor, Theodor, — wie hat mich das Glück verlassen, seitdem Du mich verließest! O, nur ein einziger Wink, daß mich das Glück noch liebt, u. ich will suchen, das Leben wieder lieb zu gewinnen. Es ist Alles, Alles von mir geschwunden; — alle Poësie flieht vor mir, und eine nichtswürdig nackte Wahrheit breitet sich endlos vor mir aus! — Mein Gott, es ist mir, als ob alle Jugendblüthe von mir verschwinde, als ob sich jenes kalte Leben wie ein Frost um meine Schläfe lege, um aller Wärme u. Liebe zu wehren! — O, sollte ich schon Alles genossen haben, was mir zu genießen bestimmt? War das mein Leben? — — Ja, ja, — ich habe gesündigt; — u. doch nicht! Sündigt man, wenn man wahnsinnig ist? — Mit meiner Familie bin ich zerfallen, u. unser Verhältniß muß ich als aufgelöst betrachten; — ich selbst brachte es soweit! Leipzig kenne ich nicht mehr; ich werde es nie wieder auf längere Zeit betreten! Eine Mutter, die mich herzlich liebt, ist Alles was ich noch habe, — nichts weiter! — Theodor, — habe ich noch einen Freund? Besitze ich noch Deine Liebe, Dein Vertrauen? — O sag' mir, sag' mir, — wie denkst Du über mich? Ein so edles, herrliches Gemüth wie das Deine verloren zu haben, heißt viel, — für mich Alles verloren zu haben! Wenn auch Du mich verkennen könntest, — u. bei Gott, Theodor, es wäre nichts Unmögliches; — es gehört eine unendliche Festigkeit von Deiner Seite dazu, von Deinem Standpunkte aus an mir nicht irr zu werden! — Ach, und das muß ich fühlen, u. doch nur auf Dich zurückgewiesen sein! — — Nimmst Du von mir Abschied, dann leb' wohl Du liebe Welt! — — —

Ah, welche Wohlthat, — ich habe mich tüchtig ausgeweint; ich habe es lange nicht gekonnt; — wie ein herrlicher, erquickender Gewitter-Regen nach langer, anhaltender Dürre u. Hitze strömten mir die Thränen über. Ich bin etwas ruhiger, u. will auch jetzt ruhiger an Dich schreiben. — Mein Leben habe ich bis jetzt sehr verfahren; — Liebster, ich war nicht schlecht, — ich war wahnsinnig; es ist der einzige Ausdruck, den ich für meine Handlungsweise habe, — es war ein konventioneller Wahnsinn! Ich sehe jetzt nur zu gut, daß das Geld keine Chimäre, keine verächtliche, werthlose Nebensache sei; — ich bin jetzt zu der Überzeugung gekommen, daß das Geld jetzt so gut Fleisch u. Blut bekommen hat, wie die Gesellschaft, unter die der Mensch gestellt ist. Ich war im Wahnsinn sage ich, denn ich begriff mich u. meine Stellung zur Welt nicht; — ich wußte, daß ich nicht den mindesten begründeten Anhalt u. Rückhalt hatte, u. handelte doch wie ein Toller, überschritt meine Verhältnisse in jeder Beziehung, u. noch dazu mit der Unwissenheit u. Unerfahrenheit eines Menschen, der eben nie begründete Ansprüche auf Geld hat; jeder andere, u. zumal ein Reicher verschwendet nicht so, wie eben ich. Die Folge nun war eben ein komplizirter Strudel von Wirrsalen u. Misère, deren Verwickelungen ich nicht anders als mit Grausen betrachten kann. Mir die Einzelheiten nachzurechnen vermag ich selber nicht, — es ist unerhört u. unerklärlich, in welchen Abgrund ich gerathen. Deine enormen u. anhaltenden Anstrengungen mich aus ihm zu retten, machten mich nur noch kühner, u. ließen mich auf ein blindes Etwas vertrauen, wovon ich mir zwar keine Rechenschaft zu geben wußte, daß mir aber meine Augen immer mehr mit Blindheit schlug. Mein Leben in Leipzig, meine erbärmliche Stellung, die ich dort einnahm, war mir unerträglich zur Last; es drängte mich nach sogenannten unabhängigen Kraftäußerungen; ich machte Ausflüge u. Ausschweifungen, deren Ergebnis im Verein mit den noch nachwärenden Folgen meiner früheren Thorheiten mich vollends mit meiner Familie entzweiten, u. endlich den Bruch mit allen meinen Verhältnißen nach sich gezogen haben. Was mein Besseres Inneres, mein Kunstgenius dabei litten, ist unaussprechlich! Dieß ist mein Standpunkt; ich erkenne ihn klar. Ich könnte mich jetzt mit dieser neuerworbenen Einsicht begnügen, u. mich eines Bessern befleißen; — Stände ich jetzt von allen Folgen meiner fortgesetzten Thorheiten frei, so könnte ich jetzt ruhig meinem Schicksal entgegensehen; — ich habe mir jetzt für die nächste Zukunft einen sichern u. guten Erwerb verschafft, u. mit meinen neuen Erfahrungen, u. mit der dabei gewonnenen Überzeugung, daß ich fortan nur auf mich selbst u. meine Kraft angewiesen bin, um Alles wieder gut zu machen, kann ich jetzt wohl hoffen eine neue Bahn zu betreten. Ich kann aber Magdeburg nicht eher wieder betreten, bis ich eine Schuldenlast von 400 Thalern von mir gewälzt habe. So stehe ich, — bin verlassen u. getrennt von Allem, von Allem, worauf ich sonst zählte, nur noch begleitet von den ängstlichen, bangen Sorgen meiner Mutter; — sie kann mir nichts geben. Du bist der Einzige, auf den ich noch hingewiesen bin, u. ich habe den Muth dieß noch auszusprechen, ohne zu fürchten, Dich zu erzürnen u. von mir abzuwenden; — aller andere Rückhalt, jede andere Hoffnung hat mich getäuscht, u. eben diese Enttäuschung, der ich mir jetzt klar bewußt bin, treibt mich zu dem äußersten Muthe, jetzt noch einmal so vor Dich hinzutreten. Vielleicht bin ich nun an dem Punkt angekommen, an dem ich endlich gänzlich scheitere; — vielleicht wendest Du Dich voll Schmerz über eine Täuschung in meiner Freundschaft zu Dir kalt von mir; es kann sein, daß ich Dein Vertrauen auf meine Redlichkeit auf das Äußerste gespannt habe, daß Deine Langmuth erschöpft ist; — wird dieß der Fall sein, dann würde mich auch mein Elend soweit treiben, Deiner nicht mehr werth zu sein. — Aber vorher rufe ich Dir nur noch dieses zu: — halte unseren gegenwärtigen Standpunkt nicht für eine Zufälligkeit dieses Lebens; siehe es als ein Ereigniß von größter Wichtigkeit Deines u. meines Lebens an, — u. in der That, das ist es, — es ist meine Wieder-Geburt. Glaube, — sollte sich mein Geist noch einmal reich u. schön entfalten, — woran ich jetzt verzweifele,

— so wird es der Welt nicht verborgen bleiben, wer ihn rettete. Ueberlege, mein Theodor, wovon es sich handelt! Ich dränge Dich im Uebrigen nicht wider Deine Ueberzeugung; — ein schnelles Ende ist besser als ein langsames. — Das wäre das Ergebniß dieses Jahres! —

Ich fing diesen Brief unter den heftigsten Gemüthswallungen an, — u. mehr Thränen entflossen meinen Augen als Worte meiner Feder; — es war wohlthätig: — ich bin jetzt zu einer heiligen Ruhe gekommen; — ich habe gebeichtet, die Absolution steht bei Dir. — Ich hoffe morgen von hier abreisen zu können; u. einen Tag später als dieser Brief komme ich zu Dir; — wie wirst Du mich empfangen? — Ich soll den 28. d. M. in Magdeburg eintreffen; — ob ich es kann, steht bei Dir! Mein Gott, mein Gott, wie weit ist es mit mir gekommen! — Wende Du Dich noch von mir, so bin ich — am Weitesten gekommen! — Leb wohl, leb wohl! Gedenke mein!

Dein
Richard.

27. Adresse: Herrn Theodor Apel in Leipzig,
Neuer Neumarkt.
(Poststempel: Magdeburg 8—9, 23/9.)

Magdeburg, den 22. Sept. 1836[5].

Lieber Theodor,

Wenn Du mich liebst, so wirst Du mir zürnen, daß ich Dir noch nicht geschrieben habe, u. wenn Du mich kennst, so wirst Du mir verzeihen; — also nichts mehr darüber. Ich wollte Dir schon letzthin einmal von einer augenblicklichen Eingebung gespornt schreiben, um Dir

Vorwürfe zu machen, daß Du einen höchst poetischen Zug in Deinem Columbus übergangen. Ich las irgendwo, daß Columbus, schon längst der endlosen Plackereien am spanischen Hofe müde früher schon damit umgegangen sei Spanien zu verlassen, und daß ihn nur die Liebe davon abgehalten, und ihn in seinem niedergedrückten Zustand poetisch u. romantisch erhoben habe; daß er in den Armen der Liebe gestärkt fortwährend neue Spannkraft u. Thatenlust eingesogen; — wenn ihm die Erbärmlichkeiten des Hofes diese geraubt u. gebeugt hatten, zog er nach Cordova, u. umarmte sein Mädchen, die ihn, den kühnen schwärmerischen Abentheuerer, trotzdem, daß sich sein Haar schon färbte, kühn u. schwärmerisch liebte, u. ihm einen Sohn, Fernando, gebar. Sie hielt ihn fest in Spanien, u. stärkte ihn von neuem an sein Werk zu gehen, so daß mehr als die Motive der Politik, die Liebe Spanien den Ruhm der Entdeckung zuwandte. Eine herrliche Liebe! — — Mehr als alle Begriffe der Moralität macht auch mich die Liebe kräftig; eine hohe, sentimentale Liebe würde mich jetzt entnerven, — die meinige macht mich froh u. heiter. Es grinst mich jetzt überall die Entsagung an, wer will mir diesen einen Genuß verkümmern?

Ich entwickle jetzt immer mehr meine Thätigkeit. Ich schreibe für's Geld. Ich werde jetzt auch Mitarbeiter an der neuen musikalischen Zeitung. Breche ich noch zusammen, so ist es Gottes Wille. Ich weine auch nicht mehr. Ich komme nie wieder nach Leipzig. Was macht Mendelsohn?

Schreibe mir, ich danke Dir schon im Voraus dafür. Breite Weg, No. 34. Leb' wohl! Leb' wohl!

Dein
Richard.

28. (Adresse:) Herrn Theodor Apel in Leipzig,
Neuer Neumarkt.

(Poststempel: Magdeburg 5—6, 3/10.)
(Siegel R. W.)

Magdeburg, den 2. Octo. 35.

Lieber Theodor, meinen Brief hast Du doch jedenfalls erhalten, u. zwar wahrscheinlich an demselben Tage, an dem ich den Deinigen erhielt; u. ich hoffe, daß dieser Umstand mehre Vorwürfe wiederlegt oder wenigstens besänftigt haben wird. Ich bin hier in einen gräßlichen Strudel von Arbeit u. Plackerei gerathen; alle unsre Oper-Angelegenheiten waren mir auf den Nacken gewälzt; endlich haben wir gestern zum ersten Mal mit Zampa losgedrückt, u. der Erfolg kann wirklich bedeutend genannt werden. Von dieser Seite habe ich also endlich etwas Ruhe........

29. Adresse: Herrn Theodor Apel in Leipzig,
Neuer Neumarkt, Apels Haus.

(Poststempel: Magdeburg 2 — 3, 14/10.)
(Siegel R. W.)

Magdeburg, den 11. Octob. 1835.

Nach Deinem Brief, der sich mit meinem ersten an Dich kreuzte, sowie auf einen zweiten von mir glaubte ich, Du würdest mir gewiß recht bald wieder schreiben;— warum thust Du es nicht? Bist Du mir böse u. warum? Ich glaubte wirklich in jedem meiner Beiden Briefe einen Punkt erwähnt zu haben, der der Beachtung zwischen uns verdiene. — Ich habe jetzt viel Noth u. Sorgen, —

u. vor Allem bittren Undank zu tragen; — ich lerne doch das Leben kennen, das weiß Gott! — Der Winter mit allem Misere zieht wieder in meine Glieder; ich bin blaß, u. freue mich wenig; — Ich habe den Gedanken, meine Feen nächstens hier einzustudiren; — ich fühle trotz Allem frische Spannkraft. —

Adieu, — schreibe mir!

Dein

Richard.

30. Adr.: Sr. Wohlgeb. Herrn Theod. Apel in Leipzig,
Neuer Neumarkt, Apel's Haus.

(Poststempel: Magdeburg 10—11, 27/10.)
(Siegel R. W.)

Magdeburg, den 26. Oct. 35.

Du wirst Dich wol wundern, daß Du noch keine Antwort auf Deine beiden letzten Briefe von mir erhalten; — ich hatte Dir schon augenblicklich eine geschrieben, mit einer Einlage an F. Mendelsohn- Bartholdy, und hatte mir schon Wachs-Leinwand bestellt, um ihm durch Dich eine Masse Compositionen von mir zuzuschicken; — den schon versiegelten Brief sollst Du bekommen, wenn Du einmal hier bist. — Ich bin ganz andrer Meinung geworden, u. habe Dir nichts geschickt, denn ich nehme für jetzt gänzlich Abschied von dem Conzertsaal. Das könnte mir auch noch fehlen, Deinem Rathe zu folgen, u. eine schöngearbeitete Ouvertüre nach Leipzig schicken; ich mag kein Anhang sein; u. Dein Rühmen von Mendelsohn bringt mich vollends ganz davon ab. Adieu, Du gediegene Herrlichkeit, ich gebe mich den Flittern der Bühne hin; ich bin jetzt nur noch Opernkomponist, u.

nur auf meine Oper, an der ich jetzt wieder fleißig arbeite, werfe ich mich mit Leib, Seele u. Hoffnung. — Ich habe jetzt meine ganze Lust an der Praxis, — sie hat mir in der kurzen Zeit, daß ich wieder hier bin, schon manchen schönen Lohn gebracht. Die hiesige Oper ist jetzt ganz mein Werk, u. ich habe jetzt durch einen glücklichen Blick ein paar junge Talente an das Licht gezogen, die noch einmal der Theaterwelt etwas erzählen sollen. Wer hatte an Minnas Schwester gedacht, die in Braunschweig ganz unbedeutend dastand? Ich engagiere das Mädchen mit ihrer schönen Alt-Stimme, u. habe ihr jetzt den Romeo einstudirt; — eine solche Sensation, wie sie, hat wol noch selten eine Anfängerin gemacht; — die Leute waren wie rasend; die Oper mußte gleich bei einem brechend vollem Hause wiederholt werden, u. der Lärmen war ähnlich wie bei der Devrient; — einen kleinen Tenoristen Schreiber habe ich ebenfalls so herausgesucht u. bilde ihn zum größten Dank des Publikums aus. Das macht Freude! Und das alles ist mein Werk! — Höre Du, ich werde jetzt als Dirigent auch stolz. Meine Opern gehen prompt u. exakt; wir studiren neue Opern — Jessonda (für hier ganz neu!) — Norma | Lestocq, alles soll jetzt frisch hinter einander weggehen. Dazu kommt jetzt unsre beispiellose Ordnung im Geschäft; — die Gagen werden auf dem Punkt richtig gezahlt; — alles ist gut, — gut! Und ich bin unumschränkter Herrscher über die Oper, das macht mir auch Freude! Vielleicht liefre ich etwas ähnliches, wie Mendelsohn, — aber ich bin nur in Magdeburg, er in Leipzig, — das ist der Unterschied. — Nun es soll schon weitergehn! — Ich fühle frische Spannkraft in mir! — Ich reiße mich gar nicht um Leipzig, — ich stehe jetzt im Begriff, mir etwas ganz anderes zu eröffnen, — nähmlich Berlin, wo ich mein Liebesverbot zuerst aufzuführen gedenke; — ein andermal mehr davon; — Nur soviel, ich sehne mich gar nicht nach euch u. Eurem Ruhm.

Den 27sten.

Ich wurde gestern unterbrochen. — Es ist merkwürdig; Du zielst in Deinen letzten Briefen ebenfalls auf eine Restauration für unsre modernen Begriffe hin; die modernen Zustände der Liebe u. s. w. konveniren Dir nicht mehr, u. haben Dir vielleicht nie konvenirt; meine jetzige bürgerliche Stellung drückt mich wol auch etwas herab, u. ich könnte fast so schwach sein, mich manchen verjährten Begriffen wieder zu unterwerfen; allein meine unerschütterliche Ansicht über den jetzigen Standpunkt der Kunst, übt auch auf meine bürgerlichen Ansichten noch die erregendste Gewalt aus. So mit meiner Musik; — nun und nimmermehr werde ich wieder unsrem Deutschthum huldigen, u. eure ganze Leipziger Klassische gloire ist nicht im Stande, mich darauf zurückzuführen. Wir haben zuviel ungesundes Zeug in unsren Magen gepfropft. Es schien mir recht passend zu sein, mich jetzt einmal wieder mit einem deutschen Werk zu beschäftigen; — ich studire jetzt die Jessonda ein, u. wie stiebe ich wieder vor jedem Restaurations-Gedanken ab! Die Oper erfüllt mich wieder mit einem vollkommenen Ekel; der weiche Bellini ist ein wahrer Herkules gegen diesen großen, langen, gelehrt sentimentalen Spohr; — Es fiel mir letzthin einmal ein, eine Ouvertüre zu Romeo u. Julia zu komponiren; — ich überlegte mir die Anlage, u. sollte man es glauben? — kam ganz von selbst auf die Anlage der Bellinischen — so faden u. abgeschmackten Ouvertüre zurück, mit seinem kampfähnlichen crescendo. —

Die Haas ist sehr krank. — Mache Dir über Minna keine zu großen Grillen, — ich überlasse Alles dem Geschick. Sie liebt mich, u. ihre Liebe ist mir jetzt viel werth; — sie ist jetzt mein Centralpunkt, giebt mir Consistenz u. Wärme; — ich kann ihr nicht entsagen. Ich weiß nur soviel, lieber Theodor, daß Du das Süße eines solchen Verhältnißes noch gar nicht kennst; es ist nichts Gemeines, Unwürdiges oder Erschlaffendes dabei; unser Epikuräismus ist rein u. kräftig; — nicht die erbärmlichen Nebenverhältniße; — wir lieben uns, u. glauben uns, das Übrige überlaßen wir dem Geschick; — das kennst Du nun nicht, u. so kann man auch nur mit einer Schauspielerin leben; — diese Hinwegsetzung über die Bürgerlichkeit, kann man nirgends anders finden, als da, wo der ganze Boden fantastische Willkühr u. poëtische Lizenz ist. — Ich habe eine nette, freundliche Stube 3 Treppen hoch auf dem Breiten-Weg, dem Baldini grade gegenüber, — einen tüchtigen Flügel habe ich wohlfeil bekommen, u. somit wär' Alles gut, wenn ich nicht wirklich in einer gräßlichen Beschränkung leben müßte; — ich murre grade nicht darüber, — aber wenn ich bedenken sollte, daß Alles dieß nicht im Stande sein sollte, meine letzte Vergangenheit zu sühnen, — so möchte ich wüthen. Du kannst denken, wie sparsam ich lebe, wenn ich jetzt monatlich 30 Thaler abzahle; das ist nicht bitter; — u. höre einmal, da Du mir einmal eine Berechnung auf Heller u. Pfennig gemacht hast, so laß mich nur ja auch nicht diesen ersten sitzen; — ich rechne stark darauf, so bin ich bankerott; — u. höre einmal, wenn es noch ein wenig mehr wird, so werde ich Dir deshalb gewiß nicht gram, — kannst mir's glauben! Nun, wir wollen sehen, was abfällt, — zuviel kann's nicht werden. Was ich jetzt für ein Leben führe, — nein!

Diese Solidität ist gränzenlos, ich krieche hier ein himmlisches Renommée: Die Sache hat seinen Haken, — aber wenn ich nur damit zu etwas komme, so ist mir's schon recht. — Bin ich nicht recht zahm geworden, — u. ein guter Dirigent bin ich auch, — Sakkerment, Du, — darauf bilde ich mir jetzt etwas ein; — laß mich nur erst mit einer Oper etwas bekannt werden, dann soll mir's nicht fehlen! — Nun, so schreib! u. nimm mir nichts übel, — Du weißt, ich bin ein Esel! Adieu! Adieu! Mein Theodor!

Dein

Richard.

31. Adresse: Herrn **Theodor Apel**, Wohlgeb. in Leipzig,
Neuer Neumarkt, Apels Haus.

(Poststempel: Magdeburg 2—3, 5 11.)
(Siegel R. W.)

Magdeburg, den 5. Nov. 35.

Mein lieber Theodor,

Ich bin jetzt zu weich gestimmt, um Dir bittre u. harte Vorwürfe über Deinen letzten Brief zu machen; — es ist aber traurig, daß ich nicht anders in Deinem Gedächtnis lebe, als daß Du auf eine solche Weise mich u. meine Briefe verkennst. Ihr müßt euch eine schöne Meinung über mich gebildet haben, daß Du jedes meiner Worte der ungerechtesten Kritik unterwirfst; da trifft mich nicht nur Härte, Verschrobenheit, Arroganz, sondern ich halte Dich auch für Narren. Was ich geschrieben habe, weiß ich nicht mehr so recht genau, — ich weiß nur wie ich mich jetzt herabstimmen muß, u. wie zusammennehmen, da ich selbst in Dir jetzt einen so strengen Kritiker gefunden habe, der mir nicht mehr den geringsten Sprung meiner Laune gestattet. — Erlaß es mir, mich en detail zu vertheidigen, da ich mich selbst nicht einmal en gros zu vertheidigen wage. Eure doctrinaire Stimmung schüchtert mich zu sehr ein. — Deine Briefe sind zwar nur relativ, indem sie Kritiken der meinigen sind; — ich will Dir aber dennoch wieder etwas Positives geben.

Minna ist gestern früh nach Berlin gereist; wie mirs zu Muth ist, kann ich Dir nicht beschreiben; — das ist nicht Verliebtheit, — das ist wol Liebe. Sie gastirt dort; — vielleicht bleibt sie auch, da sie hier mit einer Mad. Grabowsky in manichfache Collisionen gekommen ist. — Wie mir das nun ist! Mein Gott! Mein Gott! — Wenn ich modern sein wollte, wäre jetzt wohl der rechte Zeitpunkt da, den ich zur Trennung benutzen könnte; — aber da sitzt's. Mir ist das Herz gebrochen, — recht bürgerlich gebrochen. — Thue mir den Gefallen, u. denke Dir das übrige, — wir wollen ein andermal darüber sprechen. — Ich möchte jetzt wol einen Freund bei mir haben; u. habe doch überhaupt keinen, außer Dich, — — u. auch Du, mein Brutus?! — Theodor, ich werde sentimental, u. kann heute nicht gut weiter! — Mein Magdeburger Stübchen? — Nun, ja! ja! „Erlaßt mir das übrige, mein Prinz!“ — (: er stockt u. Thränen kommen in seine Augen.) — Der Prinz: — Esel, warum weinst Du? — |. Beide ab. |

Humor, Humor, mein Lieber! —

Du hast mir auch das Geld nicht geschickt; — warum bringst Du mich in so gemeine Verlegenheit, Dich darum zu mahnen, was Du mir nicht schuldig bist? — Du versprachst mir so etwas zum ersten November, u. ich machte meine Rechnung darnach. Ist es Dir nicht möglich?

S'ist wirklich naiv; — ich weine zugleich um eine Geliebte, u. mahne zugleich einen Freund, von dem ich nichts zu fordern habe! — Ach, Theodor, Theodor! — Bald mehr von Deinem todten Freunde,

Herrn Richard Wagner.

32. Adresse: Sr. Wohlge. Herrn Theodor Apel
in Leipzig, Neuer Neumarkt, Apel's Haus.

(Poststempel: Magdeburg 1—2, 26/11. Siegel R. W.)

Magdeburg, den 25. Nov. 1835.

Herzlichen Dank, lieber Theodor; u. dies weniger für die Sache selbst, als für die Art, mit der Du kurz u. zart solche Dinge abmachst, u. dann übergehst.

Aber, was zum Teufel, hast Du denn mit Deinen ewigen Krankheiten? Ich behaupte, Du verbrauchst Deine Kräfte zu wenig. Krankheiten bleiben mir so ziemlich vom Halse, wenngleich es in meinem Innern recht oft nach einer Krankenstube roch. Du hättest mich die 14 Tage über sehen sollen, die Minna von mir entfernt war; — du großer Gott, was hat mich das Mädchen, ohne daß sie es wirklich darauf abgelegt hat gefesselt! Sie ist meinetwillen wieder zurückgekommen, trotzdem, daß ihr in Berlin ein brillantes Engagement angeboten wurde. Was meinst Du dazu? Mein Schwager Wolfram war gleichzeitig mit ihr in Berlin, wohnte mit ihr in einem Gasthaus u. war ihr stündlicher Begleiter u. Beschützer, u. er, der durch meine Familie Anfangs schrecklich gegen sie eingenommen war, ist so von ihrer Liebe zu mir u. durch ihr musterhaftes Betragen umgewandelt worden, daß er mir schreibt,: „bleibe ihr treu, — wenn es eine verdient, so verdient sie es!" Sie hat Sensation in Berlin gemacht, mehr als 4 Parthien, die sich ihr augenblicklich darboten hat sie ausgeschlagen. O Teufel, das rührt einen! — Komm doch bald einmal zu uns, — Du triffst jetzt hier eine Oper zusammen, wie Du sie gewiß bald nicht besser antreffen wirst. Es ist eine wahre Freude! — Drei Sängerinnen zum Küssen: Mad. Pollert von Petersburg, ein junges, geistreiches Weib mit großen Augen, — eine himmlische Stimme, vollkommene Sängerin u. geniale Künstlerin; — die Fr. Limbach, 18 Jahr alt, — wunderschön, jundlich [für jugendlich] volle Stimme; die Amalie Planer, mit einem pompösen Alt, einem prächtigen Vortrag — sie macht als Romeo ungeheures Furore. — Zwei Tenöre: Freymüller, der Abgott unseres Publikums, Stimme, Vortrag u. dramatisches Leben; — 2.: Schreiber, ein junges, wunderhübsches Kerlchen von 20 Jahren, mit einer schmelzenden hohen Tenorstimme. — Als Bassist ist Krug da, der früher in Leipzig war, u. sich jetzt erstaunlich vervollkommnet hat. — Nun ich sage Dir, es ist eine wahre Pracht, u. wenn mein Entschluß nicht schon zu fest stünde, meine Oper zuerst in Berlin an der Königstadt aufzuführen, so thät ich es gewiß hier, denn ich könnte sie hier vortrefflich besetzen.

Bringe mir Deine neuen Arbeiten mit, ich bin wirklich sehr gespannt auf ein Lustspiel u. einen Roman von Dir. — Ich bin jetzt über alle Begriffe fleißig, u. habe eigentlich nur noch 3 große Nummern an der Oper zu arbeiten. Ende Januar ist sie zur Aufführung bereit. — — Gieb mir bald etwas, schreibe, — wir wollen drüber einen Krawall machen. Laube hat 2 neue Bücher geschrieben; unter anderen eine Novelle, — die Schauspielerin; — ich liebe Laube ganz unendlich, er ist ein

Mensch, wie man ihn jetzt selten findet, — er hat Geist u. Herz; er ist ein liebenswürdiger Mann.

Wünsche gute Besserung, mein Alter; — rede ein wenig von mir, u. behalte mich lieb.

Dein
Richard.

---

33. Adr.: Sr. Wohlgeb. Herrn Theodor Apel in Leipzig,
Neuer Neumarkt, Apels Haus.

(Poststempel: Magdeburg 9—10, 29/12.)

Magdeburg, d. 27. Dec. 35.

Diesmal kannst Du mich wieder schlecht machen, Theodor, ich habe Dir lange nicht geschrieben. Es wird fast lächerlich klingen, wenn ich mich damit entschuldige, daß ich noch nicht dazu gekommen bin. Gewissermaßen ist es so. Du mein Gott, was habe ich jetzt nicht alles gearbeitet! Erstlich mein Amt, das mich oft wochenlang jeder überflüssigen Stunde beraubte, u. dann die Composition meiner Oper, die ich am Sylvester vollendet haben werde. Ich bin jetzt im Brennpunkt meines Talentes, Alles geht mir leicht von Händen u. gelingt mir. Hinsichtlich der Aufführung bin ich jetzt mit mir einig. Sie wird Ende Februar 36: hier von Statten gehn; ich kann in manchen Beziehungen die Oper nirgends besser zur Aufführung bringen, als hier; — zwei vortreffliche Tenoristen; u. eine Isabella, wie ich sie selten besser haben werde, unsre durch und durch geniale Pollert. Sie hat jetzt in Deutschland noch keinen Ruf, weil sie von Petersburg kommt; bald sollen Euch aber Allen die Augen übergehen. Hier führe ich also mein Liebesverbot zuerst auf, lasse von Braunschweig Kornel, von Berlin

Kenf, u. von Leipzig Ringelhard zu derselben herkommen, u. dann, geb's Gott, in alle Winde mit meiner Oper. Das ist mein Operationsplan!

Ich lebe hier wie im Käfig; — o, es muß sich bald wenden; — diese bürgerlichen Sorgen u. Kämpfe um mein Leben zu fristen müssen bald enden; — davon hast Du nun wohl keinen Begriff, lieber Theodor. Ich kenne es jetzt, u. wenn es überstanden sein wird, will ich mir etwas darauf zu Gut thun; jetzt habe ich noch keine Lust dazu. Genug davon Du fühlst es doch nicht. Nur noch so viel. Es soll mir jetzt noch Einer kommen, und über meine Liebe zu Minna die Nase rümpfen, dem schlage ich sie ein. Gott weiß, wie u. was ich jetzt ohne sie wäre! Es möge Dir diese einfache Andeutung genügen, denke Dir das Übrige! — Ich schreibe diesen Brief an ihrem Schreibepult; Liebe um Liebe, ich bin bei ihr, u. schreibe an Dich.

Was treibst Du, was machst Du? Habt Ihr wieder eine Gelegenheitskomödie vor? Laßt mich dazu kommen, ich bin jetzt ganz dazu gemacht. Sag' mir, hast Du denn nur gar keine tüchtige Liebschaft. — Ich denke viel über Dich.

Laube geht zum Winter nach Berlin. Die Vorrede zu seinen Charakteristiken 2. Band hat mir sehr gefallen. — Du fragst so oft nach Schmale, der lange nicht mehr hier ist. Du wirst überhaupt unser Theater gar nicht wiedererkennen, Alles neu, — aber gut. Wenn wir recht lange so zusammen blieben, müßten wir Aufsehen machen. —

Glückliches neues Jahr, — schauderhaftes altes! — Leb wohl! — Schreib mir, u. sei mir gut.

Dein

Richard W.

34.

[Ohne äußere Adresse.]

Magdeburg, den 21. Jan. 36.

Du wolltest ja in den ersten Wochen dieses Jahres zu mir kommen; warum kommst Du nicht? — Du solltest mich jetzt kennen, u. sehen, was ich bin? Seid 8 Wochen ist nicht ein Tropfen Wein an meinen Mund gekommen; ich bin hausbacken, arbeite — u. — | — Die Composition meiner Oper wurde am Sylvester fertig, ich instrumentire jetzt noch die Nächte hindurch! — Ende Februar ist die Aufführung meiner Oper, — ich bekomme die zweite Einnahme als Honorar! Komm herüber, u. höre, was ich zu erwarten habe; — was Du bis jetzt kennst, ist das Schwächste! — Bis dahin aber komm' ich um; — ich habe es nun 5 Monate durchgeführt, aber nun ist es nicht mehr möglich; — ich gehe dabei zu Schanden! Meine Gläubiger wollen sich nicht auf meine Oper vertrösten lassen! — Ich muß Geld haben, wenn ich nicht wahnsinnig werden soll, u. wenn mir nicht die paar Thaler, die mir jedesmal noch von meiner Gage übrig bleiben mit Beschlag belegt werden sollen! — Ach, wie kann ich Dir denn so etwas schildern? Du kennst ja dies Elend nur von Hören-Sagen! — Du sollst mir auch nichts schenken, aber kauf' mir die Einnahme meiner Oper ab! Wenn Du Vertrauen hast, bist Du gerade derjenige, der nichts dabei zu fürchten hat; — ich schätze sie auf 100 Thal: giebst Du mir so viel darum? Der Kauf ist ehrlich, u. ich wende mich nur deswegen an Dich, weil ich in Dir das meiste Vertrauen zum guten Erfolg zu suchen mich berechtigt fühle. Wenn ich das Geld nicht in diesem Monat noch habe, kann ich mich nicht mehr hier blicken lassen. Es ist zu toll, u. mehr als ich zu tragen fähig bin. Wenn Ihr mich prüfen wolltet; — nun gut, — 5 Monate habe ich gethan u. gelitten, was menschlich ist; — aber mehr ist nicht möglich! —

Verzeih, daß ich nur damit diesen Brief fülle, — aber wo mich dieses menschliche Misere so sehr erdrückt, habe ich keinen Sinn mehr für geistige Interessen. Ich wüßte nicht wovon ich Dir schreiben sollte; — es kommt alle Kunst albern u. läppisch vor; — ich schreibe an Niemand, u. Du bist der Einzige an dem ich so schreiben kann; — Die Meinigen erfahren nichts, — weil mir Alles verschlossen ist. Ich kenne außer dem Deinen nur noch ein treues Herz, — u. ohne dem wäre ich schon vergangen. —

Adieu, mein Theodor! —

Dein
Richard.

35. Adresse: Sr. Wohlgeb. Herrn Theodor Apel
in Leipzig, Neuer Neumarkt, Apels Haus.
(Poststempel: Magdeburg 5—6, 17/3.)

Magdeburg, den 18. März 36.

Lieber Theodor,

Welche Gründe Du hattest, mir nicht zu antworten, will ich Dich nicht fragen; — doch bitte ich Dich komm' sobald Du kannst, womöglich noch diese Woche nach Magdeburg. Du hörst dann sowol künftige Woche meine Oper aufführen, u. triffst auch einen Menschen, — einen Freund, — | wie mir Cäcilie noch in ihrem letzten Briefe versicherte, | — dem Deine Gegenwart, jetzt, — jetzt hier — vielleicht das einzige Rettungsmittel gegen Widerwärtigkeiten aller u. der gräßlichsten Art ist.

Adieu, bis dahin!

Dein
Richard.

36. Adresse: Sr. Wohlgeb. Herrn Theodor Apel
in Leipzig, Neuer Neumarkt.
(Poststempel: Magdeburg 10—11, 26/3.)

Lieber Theodor,

Es wird Alles sehr flau u. matt gegen mich. Du hast jetzt so große Interessen, daß Dir das meinige klein erscheinen muß. — Morgen, Sonntag ist meine Oper das erste Mal; Dienstag darauf das 2. u. letztemal; weil sich unsre Oper am 1. April auflöst. Es steht nun in Deinem Ermessen, ob Du sie hören willst; Du hast ja doch viel Lust an Musik, — Du weißt ja vom Mendelsohn jede Kleinigkeit, — also, mir nur ein Stäubchen von Aufmerksamkeit!

Adieu!
Dein
Richard.

Den 26.

37. Adresse: Sr. Wohlgeb. Herrn Theodor Apel
in Leipzig, Neuer Neumarkt, Apels Haus.
(Poststempel: Magdeburg 11—12, 20/4.)
(Siegel: R. W.)

Magdeburg, den 20. Apr. 36.

Lieber Theodor,

Du könntest mir wol recht bald so ein Fäßchen 34iger schicken; ich bin hier dem Chor noch von meiner Oper her ein versprochenes Glas Wein schuldig, u. kann doch keines bezahlen. D. h. ich bitte nur, wenn es Dir keine zu großen Kosten u. Ungelegenheiten macht.

Viel Vergnügen! Adieu!

Dein
Richard W.

P. s. Sowohl dieß aber, als auch Deine versprochene Ankunft hier müßte bald geschehen, weil es sich ereignen könnte, daß ich hier bald zum Sitzen käme, u. ich würde Dir dann nicht viel Gesellschaft leisten können. Also bald! Verstehst Du?

38.

Adr.: Herrn Theodor Apel in Leipzig,
Neuer Neumarkt, Apels Haus.
(Poststempel: Magdeburg 8—9, 7/5.)

Magdeburg, den 6. Mai.

Mein Horizont umwölkt sich immer mehr. Ich nehme Dein Anerbieten einer Zuflucht in Ermlitz an; — gieb Auftrag, daß man mich wenn ich ankomme, aufnimmt u. mir ein Zimmer anweist.

Leb wohl
Dein
Richard W.

39.

[Ohne äußere Adresse.]

Paris, den 20. Sept. 1840.

Mein Theodor,

In einer Lage, von der Dir selbst vielleicht der Begriff fehlt, — u. in der ich mich gleichsam als am äußersten Ende der unglücklichsten Möglichkeiten angelangt betrachte, ist es der Freund meiner — leider hingeschwundenen Jugend, an den ich mich wieder wende, an ihn, der selbst durch die härtesten Schickungen geprüft wurde. Um allen Schein von Heuchelei zu vermeiden, schicke ich, was als der egoistischste Theil füglich zuletzt erwähnt werden sollte, sogleich an die Spitze dieses meines Briefes, nach Jahren wieder des ersten, das ist: ich bin im äußersten Unglück und Du sollst mir helfen! — Dich wird eine trübe Bitterkeit anwandeln. Warum aber, oh mein Gott, — geht es mir so, daß ich selbst dieser Bitterkeit zu trotzen im Stande bin? — Was sollte ich nicht, wenn ich sagen muß: — seit einem Jahre lebe ich mit meiner Frau ohne einen Groschen verdienen zu können, ohne einen Pfennig mein nennen zu dürfen? Überdenke, was in diesem Bekenntnisse liegt, und Du wirst begreifen, was mich vermag, den ersten Brief seit Jahren an Dich so zu eröffnen, wie es hier geschieht. —

Es ist über 4 Jahre, daß wir uns nicht sahen, — Du bist während dem blind geworden, und ich muß meinen ersten Brief an Dich so beginnen; — da hast Du ein Stück Schicksal, genug für uns Beide! —

Kaum hatten wir begonnen zu fühlen, daß wir in der Jugend unsres Lebens lebten, so sollten wir auch schon erfahren, daß sie zertreten werden könne; Dein Aufschwung sollte mit Blindheit, der meinige durch ewigen Mangel gelähmt werden. Als wir uns damals trennten, und ich dem Norden zuwanderte, — weißt Du, was mich damals für eine trübe Ahnung durchzuckte? — Es war die Ahnung, daß sich zweie die Hände drückten, die sich so nie wieder sehen sollten. Mein leichtsinniger Muth war längst angefressen durch das Misere, das sich meiner natürlichen, sanguinischen Schwungkraft anhängte. Mein Kampf war schwer und bitterer Folgen voll, denn ich sollte entsagen lernen, ich sollte meine ganze Natur bekämpfen. In keiner meiner Unternehmungen, mein höheres Künstlerziel zu erreichen, war ich glücklich; ich war so weit, daß man meine Oper in Berlin angenommen hatte;

es bedurfte weiter nichts, als daß ich ein halbes Jahr dort mich aufhalten konnte, um den schwachen und wankelmütigen Direktor, auf den ich jedoch persönlichen Einfluß hatte, immer unter Augen und Händen zu haben; — doch war ich arm, keiner wollte mich unterstützen. Ich gab es auf, wie ich seitdem so vieles aufgegeben habe, und ging nach Königsberg, wo mir eine Stelle zugesichert war. Dort heirathete ich; aber Mangel und Noth verfolgte mich. Zu der mir versprochenen Stelle konnte ich nicht gelangen, ich mußte mich so durchhelfen. — Damals erhielt ich endlich die erste Nachricht über Dich von Jemand, der Dich eben in Leipzig gesehen hatte. Von der Stunde an wußte ich, was meine Ahnung zu bedeuten gehabt hatte, aber nimmer hatte ich geglaubt, daß sie eine so grausame Erfüllung erhalten solle. — Wenn wir uns einmal wiedersehen, so frage mein Weib, wer ich von dieser Stunde an wurde! Die Ärmste hat sehr darunter gelitten! Aller Frohsinn, alle Freiheit alle Offenheit wich von mir; ich kann Dir meinen Zustand nicht besser schildern, als wenn ich Dir sage, daß dieses das Jahr meines Lebens war, in dem ich fast keine Note komponirt habe, nichts entworfen, nichts erfaßt. Ich war sehr unglücklich! — Nach diesem Leidensjahr verbesserte sich meine Lage wenigstens im Äußeren; ich erhielt eine gute und ehrenvolle Musikdirektor-Stelle in Riga. Dort habe ich zwei ziemlich ruhige Jahre verlebt; ich würde sagen können, daß ich dort anfing, mich wieder zu erholen, wenn ich nicht immer mehr hätte einsehen müssen, daß ich zu dieser Art, mein Brot zu verdienen, nicht gemacht bin. In der fast leidenschaftlichsten Tätigkeit suchte ich Betäubung; mein Körper war aber nicht dazu gemacht, dem das nördliche Klima überhaupt ungünstig war. Ich verfiel in eine schwere

Krankheit, ein Nervenfieber drohete mich für immer darnieder zu werfen. Kaum hatte ich mich ein wenig erholt, so traf mich die Nachricht, daß mich während meiner Krankheit mein scheinbarer Freund **Dorn** auf die perfideste Weise um meine Stelle gebracht hatte! — Es war fürchterlich; in meiner Exaltation suchte ich mir aber Gottes Willen so zu deuten, als ob dieß Ereignis mir ein Wink sein sollte noch nicht still zu stehen, und meinem höheren Lebensziel wieder nach zu streben. Ich raffte ein paar hundert Rubel zusammen, und erklärte meiner Frau, daß es nach Paris gehen sollte. Sie, die niemals leidenschaftliche Hoffnungen hegt und voraussah, welchem Jammer wir entgegengingen, stimmte aus Liebe zu mir ein. Wir bestiegen ein Segelschiff und langten nach einer furchtbaren Seereise von 4 Wochen, nachdem wir dreimal durch Sturm an den Rand des Todes gebracht worden waren, in London an, von wo wir zunächst nach Boulogne-sur-Mer gingen. Schon war unsre Baarschaft so geschmolzen, daß ich fast für unmöglich hielt, uns nur ein paar Wochen in Paris halten zu können. Da führt mir mein wunderliches Schicksal in Boulogne **Meyerbeer** entgegen; ich mache ihn mit mir und meinen Compositionen bekannt, er wird mein Freund und Protector. Nun wußte ich, daß nur durch eine Protektion, wie die **Meyerbeers**, meine Angelegenheiten in Paris beschleunigt werden könnten; ich faßte Muth und beschloß es zu wagen. Was mir nun hier in Paris begegnet ist, oh, welch ein Gemisch von Hoffnungen und Niederschlagungen ist dieß! Meyerbeer ist unermüdlich meinem Interesse treu geblieben, — leider aber haben ihn Familien-Verhältnisse gezwungen, die meiste Zeit im Auslande zuzubringen; und da hier nur **persönlicher** Einfluß nützen kann, so konnte dieser Umstand nicht verfehlen, den lähmendsten Einfluß auf meine Angelegenheiten hervorzubringen. — Was mich aufrecht erhält, sind immer nur neue Hoffnungen, im übrigen kann sich jeder wohl leicht denken, daß meine Lage mit einer Frau und ohne einen Heller Verdienst — die fürchterlichste von der Welt sein muß. Mehr als einmal habe ich mir den Tod gewünscht; wenigstens bin ich gänzlich gleichgültig gegen ihn geworden. —

Mein Gedanke an Dich, mein Theodor, war stets nur dumpfe Wehmuth. Ausführliche Nachrichten über dich erhielt ich nie, und was mir gemeldet worden war, — war entsetzlich! — Ist es wahr, daß Du Deine Freunde nicht mehr erkanntest?! — Mir war jedes Mittel benommen, Dich selbst nur zu trösten; und was konnte ich, ich Ärmster! Du warst mir ein Freund, den ich betrauerte, der mir aber nicht mehr gehörte! — — Da, ganz vor Kurzem, erhalte ich umständliche Nachrichten über Dich durch eine Dame aus Leipzig, die Paris besuchte. Was ich da hörte, wie hat es mich tief erschüttert und gerührt, aber wie hat es mich auch erquickt und mit Hoffnung erfüllt! Ich erfuhr, daß Dein Übel nur noch körperlich sei, und daß man selbst die gegründetste Hoffnung hege, auch davon Dich genesen zu sehen. Oh, wisse, daß dies die einzige Nachricht war, die mich mit einem Ruck aus dem Abgrunde meiner Lage zu reißen im Stande war! Zur Bestätigung aller Aussagen, fügte man mir sogar hinzu, daß Du einen Band Gedichte herausgegeben habest. Du bist noch Dichter! Armer, armer Freund, — jetzt kannst Du singen, — sieh, Du hast das tiefste Leiden gelitten! Laß mich auf einen Augenblick mich aus meinem Pfuhl herausreisen, und Dir erklären: daß ich auch noch Dichter bin, oder vielleicht sind wir Beide jetzt erst es geworden. — Gott wird mir doch in diesem

Augenblicke, als ob wir eben wieder vor einer schönen Aussicht zusammen dasäßen, und Du könntest sie wieder sehen! Hoffnung, Hoffnung, mein Theodor, wir werden wieder sehen! — — Und siehst Du, wie ich in Dir, ganz Eins mit Dir gelebt habe; — mein eben fertig gewordenes Werk heißt: Rienzi, der letzte der Tribunen! Wer hatte die erste Idee davon? — Ich glaube auch, wir haben die Arbeit zusammengemacht! Wenigstens ist sie meine beste. — Laß Dir sagen, (— Sieh, ich fange schon an zu plaudern, als ob eben gar nichts vorgefallen sei! —) unser Rienzi ist eine Oper in 5 Akten geworden. Ich hatte sie zur Hälfte fertig mit nach Paris gebracht; in der Anlage bestimmte ich sie wohl für hier. Bald aber lernte ich einsehen, daß ich wohl 2 bis 3 Jahre noch warten könne, ehe ich hier ein so großes Werk zur Aufführung bekäme, denn dazu muß ich mir hier erst durch kleinere Opern Ruf gemacht haben; ich entschloß mich also, um meine liebste Arbeit nicht umkommen zu lassen, die Oper im Deutschen fertig zu machen, und sie für ein deutsches Theater zu bestimmen. Ich habe Dresden gewählt; es ist gewissermaßen meine Vaterstadt und ich habe bereits allerhand vorbereitet, um zumal mit Meyerbeers Hülfe, die Oper dort zur sicheren Annahme zu bringen. Dazu erhält Dresden jetzt ein großes, würdiges Theaterhaus, — Tichatschek, und die Devrient sind geeignet für meine Parthien; somit will ich hoffen, dort zu reussieren. In einem Monat schicke ich meine Partitur ab; Anfang künftigen Jahres kann sie vielleicht schon aufgeführt werden, und ich würde dazu selbst hinreisen. — — Sieh, da sind wir wieder die Alten; Du hättest das Alles nicht gehört, wenn Du nicht einen Band Gedichte herausgegeben hättest! —

Sieh, mein Theodor, das sind so Blitze, wie sie manchmal aus meiner Nacht aufsteigen; sie erhellen mir aber dieses Duster noch nicht, denn, oh mein Gott — welche Hoffnungen sind mir nicht all schon zu Grunde gegangen! Fast würde ich einen gewissen Tod vorziehen; aber hier scheint man nicht so bald sterben zu können. Paris ist zu reich, zu reich an Aussichten und zu verschiedenartig, als das es nicht immer wieder Hoffnungen darbieten sollte. So stehe ich gegenwärtig wieder in ziemlich günstigen Relationen mit der großen Oper wegen einer 2 oder 3actigen Oper, — „Der fliegende Holländer“ — von welcher mein eingereichter Entwurf des Sujets den größten Beifall erhalten hat. — Was ist da nicht wieder alles zu hoffen? —

Für jetzt hätte ich aber gern meinem armen Weibe Medicin gekauft! Wird sie diesen Jammer überleben, und werde ich den ihrigen ertragen? — Herr Gott, stehe mir bei! Ich weiß mir nicht mehr zu helfen! — Alles, Alles, — alle letzten Quellen eines Hungernden habe ich erschöpft; ich Unglücklicher hatte bis jetzt die Menschen leider noch nicht gekannt. Geld — ist das Fluchwort, was alles Edle vernichtet; mancher dienstwillige Freund erkaltet bei diesem Worte; Verwandte sind schon starr, ehe man es ausspricht; — und doch, mein Himmel, was ist oft alle Hülfe, ohne dieser wirklichsten vor allen. Wer wahre Not kennt, fühlt, daß sie nur damit gelöst werden kann. Damals, als Du mir ein Opfer nach dem andern brachtest, glaubte ich wirklich schon Noth zu empfinden. Oh, ich Blödsinniger, der ich Verlegenheiten für Noth hielt, jetzt habe ich sie kennen lernen. Den letzten kleinen Schmuck, das letzte nothwendige Geräth seiner Frau zu Brod gemacht haben zu müssen, und sie dann krank, leidend, ohne Hülfe lassen zu müssen, weil der Erlös der Trauringe nicht zureichte, Brod und Arzenei anzuschaffen, — wie soll ich dieß nennen, wenn ich früher schon von Noth sprach! — Mit einem Wort — Gott verzeihe mir's — ich habe dem Leben geflucht; — — was kann ich Ärgeres thun! Mein erstes Wort an den kaum wiedergefundenen Freund ist: — sende mir schleunige Hülfe; mein Leben ist verpfändet, löse es ein! Somit!: — ich gehe Dich um dreihundert Thaler an, und sei versichert, daß wenn Du mir sie schickest, ich bereits über 8 Monate davon gelebt habe, denn seit dieser Zeit habe ich außer Brod nichts mehr bezahlen können. Drehe auch Du mir den Rücken, — dann kenne ich mein Schicksal!

Sieh, das ist mein Ruf aus dem Elend! — Wird es weichen? Soll ich noch das Glück sehen? — Ich habe für diese Fragen nichts als einen bittren Seufzer! — Und doch gibt es Stunden, in denen ich mit einem Blick auf die Erbärmlichkeit so Vieler, die mir jetzt begegneten, stolz auf meine Lage sein könnte, wenn ich nicht mein gutes, armes Weib sehen müßte; — sie hat mir ihre Jugend geopfert, und ich kann nichts für sie thun, als — Dir diesen Brief schreiben. Ich thue dieß hinter ihrem Rücken, denn ich weiß, sie würde mir abrathen, weil sie keine Hoffnung mehr kennt. Ich thue es dennoch, schreiben mußte ich Dir jetzt, — mein Herz war zu voll, Dir dem Genesenden — nach 4 Jahren voll Unheil — Glück zu wünschen; — und konnte ich Dir schreiben, ohne so zu schreiben, wie es eben geschieht? Nein, — dann hätte ich Dir nicht als Freund geschrieben, — dann wäre mein Brief eine Visitenkarte geworden. Die wirst Du schon genug erhalten haben; — nimm dafür hier ein altes Theil Deiner selbst hin; ein neuaufgefundenes Stück mit dem alten Inhalt.

Willst Du mir wieder einmal einen glücklichen Tag machen, schreibe mir umgehend; bis dahin will ich mich freuen und hoffen, daß wir wiedersehen mögen! Ach! Wiedersehen! Wiedersehen! Im Glücke? — Mein Theodor, hoffen wir! Hoffen wir! Jedenfalls werden wir dann unendlich mehr werth sein? Mögen wir es auch uns sein! Gott befohlen, mein Freund!

Dein

Richard Wagner.

Paris, 25 rue du Helder.

40. Minna Wagner an Theodor Apel.

Sehr geehrter Herr Apel,

Möge es Sie nicht verwundern, wenn Sie von mir einen Brief erhalten, und zwar einen Brief dieses Inhaltes. Gott sei mein Zeuge, daß ich lieber gewünscht hätte, Ihnen in Ihrem Unglücke einmal tröstend nahen zu können, als so durch eine Bitte um Theilnahme Sie beunruhigen zu müssen. Leider aber kann ich nicht Herrin meines Schicksals werden, und muß mich jetzt an Sie wenden, um mich vor Verzweiflung zu schützen. — Wenige Worte werden hinreichen, Sie über den Anlaß meines Briefes aufzuklären; — heute früh hat mich Richard verlassen müssen, um das Schuldgefängnis zu beziehen; noch bin ich fürchterlich aufgeregt, daß mir alles vor den Sinnen schwirrt; das einzige, was mich eben wieder in den Stand setzt, meine Gedanken etwas kalter zu sammeln, ist ein Brief des Herrn Laube, der so eben ankommt, und den ich in Richards Abwesenheit erbrochen habe. Er nimmt mir auf der einen Seite alle Hoffnungen, unserm Unglück aufgeholfen zu sehen, auf der andern Seite giebt er mir aber den Muth, meinen letzten — ich gestehe es — einen Verzweiflungsschritt zu wagen. — In diesem Brief schreibt Herr Laube, daß Sie freundlich und theilnehmend sich geäußert hätten; wenn Sie wüßten, werther Herr Apel, wie sehr wir an die Unfreundlichkeit und Theilnahmlosigkeit derjenigen gewohnt sind, die wir genöthigt waren um Hilfe ansprechen zu müssen, so würden Sie sich erklären können, daß diese Nachricht meine Hoffnung einigermaßen wieder belebte. Was bliebe mir Ärmsten auch übrig, wenn ich auch nicht einmal auf eine geäußerte Theilnahme Hoffnung gründen dürfte. Suchen Sie also vor allen Dingen darin was mir den Muth giebt, mich an Sie zu wenden. — Mein armer Mann, der als Fremder nicht einmal die Vortheile genießt, die [in] dergleichen Lagen dem Einheimischen zu gute kommen, ist in den Händen eines hier ansäßigen Deutschen, der mit solcher Hartnäckigkeit gegen ihn verfährt, daß ich durch Erweichung hier auf keine Erlösung rechnen kann. Was ich nun anfangen soll, ist mir in diesem [Augenblick] noch ein Chaos; hätte ich selbst die Mittel, mich von Paris zu begeben, so würde ich doch nun und nimmermehr Richard in dieser Lage verlassen, denn ich weiß, er ist nicht durch Leichtsinn in dieselbe gerathen, sondern das edelste und natürlichste Streben eines Künstlers hat ihn so weit gebracht, wie ohne besondere Hilfe leider wohl jeder kommen mußte. Ich hatte nur nach großem Wiederstreben in seinen Plan gewilligt, nach Paris zu gehen; je vertrauter ich jedoch nun mit seinem hiesigen Vorhaben geworden bin, jemehr sehe ich ein, daß es nur an Mangel einer hinreichenden Unterstützung liegen wird, wenn er hier zu Grunde geht, und sein Ziel nicht erreicht, was ihm sonst wohl beschieden sein könnte. Er hat sich jetzt wirklich schon so weit gebracht, daß er bald auf die Früchte seiner Bemühungen Ansprüche machen kann, und es sind nur die Opfer, die es bis hieher gekostet hat, die sich ihm jetzt in den Weg stellen, er hatte Arbeit, und nahm fast schon genug ein, als ich brauche um ihm seine kleine Wirthschaft mit Sparsamkeit zu führen; das heutige Ereignis macht aber alles [zu] nicht. Endlich z. B. hat er es soweit gebracht, daß in einem großen Conzert etwas von ihm aufgeführt werden soll, in 14 Tagen sollte die Ouvertüre zu seinem Rienzi, die er eben fertig gemacht hat, und der alle großen Erfolg versprechen, aufgeführt werden; ohne seine persönliche Anwesenheit bei der Probe ist dies aber nicht möglich. Soll man darüber nicht in Verzweiflung fallen? — Was kann ich anfangen, mit meinem Weinen richte ich Arme Verlassene nichts aus; sollte es wirklich so mit uns enden? Sollten Sie, der Sie seit so lange meinem Richard ein freundschaftliches Herz erhalten haben, ihn uns untergeben lassen, weil es sich hier um ein außergewöhnliches Opfer handelt? — Verzeihe mir Gott, — ich kann mir nicht denken, daß es so mit uns enden sollte. — Messen Sie meiner unbeschreiblichen Lage es zu, wenn ich in diesem Augenblicke vielleicht die Gränzen des Anstandes überschreite, indem ich Ihnen eine Zumuthung stelle, wie sie eben die Verzweiflung eingiebt. Zu meinem Schrecken habe ich früher einmal erfahren, wieviel Ihnen Richard schon schuldet; Sie haben ihm damals durch Ihren Credit Geld verschafft; — was war aber seine damalige Lage gegen unsere jetzige? Sollte nicht ein solches Opfer jetzt ungleich besser angewendet sein, weil jetzt auch die Aussicht vorhanden ist, eine ähnliche Schuld im Laufe eines, höchstens zweier Jahre gewiß wieder bezahlen zu können? Glauben Sie mir, daß ich für gewöhnlich Richards exaltierte Hoffnungen nicht theile;

jetzt aber weiß ich aus seiner eigenen Bekannten Munde, daß er nur noch einen Schritt vorwärts zu thun hat, um an sein Ziel zu kommen! — Mein Gott, was soll ich hier Alles noch sagen? Mir fehlt die Ruhe, um mich klar gegen Sie aussprechen zu können; ich werde nachholen, was ich hier versäume. Das Einzige was ich herausbringe ist: Hülfe, Hülfe! Bringen Sie Richard ein großes Opfer, suchen Sie es schleunig möglich zu machen, und Gott wird es Ihnen lohnen, wenn Richards dankbare[s] Herz und mein Gebet zu schwach dazu sein sollten. — Ich kann nichts mehr hinzufügen; Gebe der Himmel, daß meine Bitte erhört werde, und unser Dank wird keine Grenzen kennen. Herzliche Wünsche für Ihr Wohlsein von

Ihrer ergebenen Freundin

Minna Wagner.

Paris, 28. October 40.
25 rue du Helder.

41.

Paris, 17. November 40.

Werthester Herr Apel,

Zunächst fühle ich, habe ich Sie um Verzeihung zu bitten, wegen der Art und dem Ungestüm, mit welchem ich letzthin Ihnen schrieb; es wird mir klar, daß meine heftige Aufregung wenig geeignet sein konnte, Ihre Theilnahme für unser Schicksal zu steigern, dafür, daß ich richtig urtheile, spricht Ihr Schweigen. Haben Sie aber die Güte, diese meine Aufregung, die Sie wahrscheinlich unangenehm berührt, wenn nicht gar verletzt hat auf Rechnung meines großen Elendes und des betäubenden Schlages zu setzen, der mich an jenem Tage traf. Seitdem bin ich ruhiger geworden; so viel mehr. Ich war bei Richard, und habe ihm Ihren werthen Brief übergeben, er dankt Ihnen herzlich dafür; ich habe ihn zugleich getröstet mit dem Vertrauen auf Sie, und ihm die Hoffnung erweckt, daß Sie sich in Betracht so außerordentlicher Umstände zu einem außerordentlichen Opfer entschließen würden. Ich gestehe Ihnen, daß ich täglich auf eine Erfüllung meiner verzweiflungsvollen Bitte geharrt habe. Richard ist krank, um ihn zu pflegen möchte ich gern zu ihm ziehen; da dieß jedoch unbezahlbare Kosten verursachen würde, so muß ich ihn in dieser Hinsicht Gottes Schutz überlassen, um auf der andern Seite zu versuchen, was in meinen Kräften steht, um die Schuld zu tilgen, die uns in diese Lage bringt.

Richards Gläubiger schickte gestern zu mir, und hatte die Unverschämtheit, mir zuzumuthen, daß ich an Richards Schwager, H. Brockhaus schreiben möchte, um bei ihm die Bezahlung der Schuld auszuwirken. Er kennt also diese Verwandtschaft und es wurde mir nun klar, auf welche Aussicht hin er so hart gegen meinen Mann verfährt. Richard aber so als ich, wir würden lieber Jahre lang eine solche Lage ertragen, als unsern Schwur brechen, seinen Verwandten je mehr zur Last fallen. Jedoch hat mich dieser Auftritt bewogen, mich noch einmal an Sie zu wenden, auf die Gefahr hin, als zudringlich von Ihnen abgewiesen zu werden. Ich als Vermittlerin bin vielleicht fähiger, als Richard es ist, Sie um ein Opfer anzugehn, denn ich spreche für einen Andern, weniger für mich. Ich kann mich mit Ihnen gleich stellen, denn auch ich habe ihm Opfer gebracht, ich habe mein ruhiges selbständiges Loos aufgegeben, um mich an das seinige zu fesseln, den es bestimmt zu sein scheint erst durch die heftigsten Stürme und Prüfungen an sein Ziel zu gelangen. Ich erfülle daher jetzt eine heilige Pflicht, ja vielleicht bringe ich selbst ein Opfer, indem ich Ihnen noch einmal schreibe. — Sie entgegnen in Ihrem Briefe an Richard, daß es Ihnen unmöglich sei, mehr für ihn zu thun, als Sie zugleich thaten. Daß Sie selbst dieß thaten, giebt Ihren guten, edlen Willen zu erkennen, daß Sie, ohne den gewöhnlichen Etat Ihrer Ausgaben zu überschreiten, ihm kein größeres Opfer bringen können, muß ich ebenfalls glauben, da Sie es versichern. Lassen Sie mich aber, ohne mich weiter damit brüsten zu wollen, erzählen, was ich als Mädchen für meinen Bruder that, der mir in gewissen Beziehungen vielleicht ferner stand, als Ihnen Richard. Jener sollte in Leipzig studieren, meine Aeltern aber konnten ihn nicht unterstützen, ich übernahm es, in Zeiten, wo mir es bei dem schlimmen Cassen-Bestand der Theater-Direction oft an 4 Groschen fehlte um Mittag-Essen holen zu lassen; ich versetzte denn meine Ohrringe und d. gl., die mir für das Theater oft unentbehrlich waren, schickte das Geld meinem Bruder, der dafür etwas lernen sollte, und behielt mir nur drei Pfennige zurück, um mir davon ein Brödchen zu kaufen, das ich auf einem Spaziergange um die Stadt als Mittags-Mal verzehrte, während ich bei meinen Wirthsleuten vorgegeben hatte, daß ich irgend wo zu Tische ausgebeten sei. — Sollte denn nur der Arme und Dürftige das Gefühl haben, Opfer dieser Art zu bringen? Sollte der Vermögende dem es verhältnißmäßig so unendlich viel leichter werden könnte, über all sein Vermögen nicht die Mittel finden, auf ähnliche Art zu helfen? — Man kann mir einwenden, das war für einen Bruder; — für einen Bruder wäre es aber auch nicht zu viel, wenn man die Hälfte seines Vermögens opferte, sollte der Freund denn aber nicht wenigstens ein Hundert-Theil werth sein. Und

Richard war und ist Ihr Freund im eigentlichen Sinne; ich kann es bezeugen, denn ich kenne den Eindruck, den die erste Nachricht von Ihrem traurigen Schicksal auf ihn machte und bin Zeugin und Theilnehmerin der tiefsten Rührung gewesen, mit der er stets Ihrer gedachte, als er Jahre lang von Ihnen getrennt war. Noch mehr, — es kommt mir zwar nicht zu mich darüber auszulassen, — in Richard ist ein schönes Talent zu retten, das seinem Untergange nahe gebracht wird, denn schon ist er so weit allen Muth aufzugeben, ohne dem ist seine höhere Bestimmung verloren. Es ruht vielleicht eine schwere Verantwortung auf denen, die sich jetzt Achsel zuckend von ihm wenden. Ich kann ihn nicht aufgeben; deswegen bin auch ich vielleicht die Einzige, die am lebhaftesten fühlt, wie schmachvoll es ist, ihn verkommen zu lassen. — Ich bitte für meinen Mann für Ihren Freund, wollen Sie unsern Richard aufgeben, weil es sich darum handelt, durch Ihren Credit ihm schnell eine Summe zukommen zu lassen? Wahrlich das werden Sie nicht wollen, — denn die Sache so kleine angesehn, hängt es von Ihrem Willen ab; und dessen dürfen wir gewiß sein, — Ihr werther Brief spricht dafür und die edle Gesinnung die Sie von jeher zeigten.

Ich habe das Meinige gethan, deß kann ich mich rühmen, Sie werden es nicht fehlen lassen, und Gott wird Ihnen durch Ihre baldige Genesung vergelten, sowie dadurch einen Freundschaftsbund aufs Neue unter uns errichten, der nie untergehen wird.

Es empfiehlt sich mit herzlicher Achtung
Ihre ergebene
Minna Wagner.
25 rue du Helder.

P. S. Wenn Sie sich entschließen; so bedarf es wohl nicht erst der Erwähnung, daß die größte Eile eine wichtige Bedingung ist, in jeder Hinsicht muß ich Sie bitten, die Sache wenigstens nicht mit Stillschweigen zu übergehen, da Ungewißheit das schrecklichste ist.

42. [Ohne äußere Adresse.]

Lieber alter Freund!

Sei nicht bös, daß ich Dir erst so spät antworte; ich hatte viel Besuch, auch Liszt war bei mir; dann mußte ich in ein Bad im hohen Graubünden, wo ich für meine sehr leidende Gesundheit eine Kur brauche, bei der ich vor allem mich nicht viel beschäftigen, nicht schreiben darf. Somit wirst Du diesmal auch nur wenig von mir erfahren. Aber mit dem wenigen will ich Dir doch sagen, daß mich Dein Brief sehr gefreut hat, und ich Dir herzlich dafür danke.

Du hast viel Erinnerungen geweckt: Die heiterste ist offenbar unsre böhmische Reise. Wenn ich mich entsinnen will, je wirklich und recht heiter gewesen zu sein, so muß mir nur jene Reise einfallen: Gesundheit, Jugend und eine Fülle von wilden Hoffnungen, waren — mit Dir — damals meine Begleiter! Das hat sich denn mir nie wiederholen wollen: leidenschaftlich und ruhelos lebte ich bis in mein 36stes Jahr hin, um endlich gewahr zu werden, daß jetzt — nun es für alles Nachholen zu spät war — ich mein Leben eigentlich gar nicht genossen hatte. Bei dieser Entdeckung ward ich wild, und warf allen albernen Kunst- und Kapellmeister-Ehrenkram rings über den Haufen: — Du hörtest wohl davon! — Jetzt ward mirs schwer, mich wieder zur Kunst anzulassen: doch mußte ich fühlen, daß einem verlornen Leben nichts andres als die Kunst zum Ersatze dienen kann. Die echteste Kunst ist somit nur Elegie, oder Sehnsucht — Nachtigallenlied: und in ungeheuerster Steigerung ist meine beste Kunst nichts anderes. Für das Leben muß die Ironie durchhelfen, und geht es mit der Gesundheit halbweges, so kommt dann der Humor, der mir in der schönen Schweiz noch am leichtesten ankommt. So bin ich denn wieder daran, mich zu einem großen Kunstwerke zu rüsten: bald denke ich die Musik zu meinem großen Bühnenfestspiel: der Ring des Nibelungen, zu beginnen, wozu ich wohl drei bis vier Jahre gebrauchen werde, denn es sind so gut wie 4 Dramen. Dann soll mich erst noch die Aufführung beschäftigen, die ich als ein besonderes dramatisches Fest dereinst in Zürich zu veranstalten gedenke. Du bist dazu eingeladen! —

Gewiß habe ich Dein „Nähkätchen" gesehen: mir war als wäre die Aufführung nicht so übel. Der Eindruck war gut. Gewundert und gefreut habe ich mich, daß Dir eben so etwas möglich geworden ist. Der bescheidene Gegenstand wird bedeutend, weil er von Dir empfunden worden ist. Mit der Ausführung kann man nur einverstanden sein: in der Anlage verdroß mich nur ein beibehaltener Respekt vor bürgerlich-sozialen Verhältnissen, die nicht nur in ihrer Verzerrung, sondern selbst in ihrer humansten Physiognomie, empörend sind, und deshalb von einem geistreichen Menschen nie, oder nur mit Hohn und Verachtung behandelt werden sollten. Doch auch diesen Eindruck verwischt die Empfindung einer gewissen Naivetät, die uns den Mißmut nicht stark aufkommen läßt.

Schreib nur bald wieder etwas! —

Gern hätte ich von Deiner persönlichen Lage etwas mehr erfahren: bist Du nicht verheirathet? — Dein Leiden laß mich unerwähnt: es betrübt mich sehr, wenngleich es mir große Freude gewährt, Dich so gut mit Heiterkeit, Dein Loos zu ertragen, ausgerüstet zu sehen. Lieber Freund: wozu ich das Augenlicht habe, weiß ich oft nicht recht; vermutlich doch nur, um dem zu entsagen, was ihnen gefällt. —

Nächstens will ich nun nach Italien, so weit es mir offen steht: Nizza, Genua, Corsica. Es ist ein letzter Wunsch von mir: wer weiß, ob seine Erfüllung mich dauernd erfreuen kann! —

Ich denke, Ihr werdet nächstens nun auch den „Lohengrin" hören: unter der Bedingung, daß Liszt in meinem Namen die Aufführung überwacht, habe ich dem Leipziger Theater die Erlaubnis dazu gegeben. Das ist wohl mein edelstes Werk, das ich bisher geschrieben: leider konnte ich selbst noch nicht die Musik hören; was Beethoven die Natur auferlegte, legt mir die Polizei auf: — taub zu sein. Tröste Du armer Blinder Dich also mit mir! —

Leb' wohl für heute, lieber Freund! Ich darf nicht länger schreiben. Da Du aber nur zu diktiren brauchst, so erwarte ich recht bald einen recht langen Brief von Dir; gewiß soll er mit herzlicher Freude aufgenommen werden. Grüße, wer mich etwa noch kennt: auch Isidor Linden, wenn Du inn wieder sehen solltest! —

Schreib mir nach Zürich! Adieu! behalt' lieb

Deinen

St. Moritz, Ctn. Graubünden, Richard Wagner.
3. August 1853.

P. S. Meine Frau trug mir, ehe ich hierher reiste, noch einen schönen Gruß an Dich auf: nimm ihn! —

Wenn Du jemand hast, der Dir so etwas gut vorlesen kann, so laß Dir doch von meiner Schwester Avenarius meine Dichtung „Der Ring des Nibelungen" leihen! —

Anmerkungen.

S. II Z. 4ff. Nach Notizen aus einem Tagebuchfragment Theodor Apels. —

S. 1 Z. 1. Pravonin, Schloß und größeres Dorf, ca. 60 km von Prag, gehörte 1818—36 den Grafen Pachta, Johann Joseph, dem Gönner Karl Maria von Webers und Rosalie Wagners, und Karl Pachta. Vgl. Familienbriefe von Rich. Wagner Nr. 3, S. 12. —

S. 3 Z. 23. meine Symphonie. Die C-dur-Symphonie, aufgeführt am 10. Januar 1833 im Gewandhauskonzert in Leipzig. Vgl. Eichberg, Rich. Wagners C-dur-Symphonie (Berlin 1887). —

S. 5 Z. 9. Oper, „Die Hochzeit“. Vgl. den Aufsatz Edgar Istels „Wagners erste Oper ‚Die Hochzeit‘ auf Grund der autographen Partitur dargestellt“. („Musik“, IX. Jahrgang 1909—10, Heft 12.) —

S. 5 Z. 23. einen Bruder, Albert Wagner (1799—1874), den ältesten Bruder Richard Wagners, Opernsänger, Vater der berühmten Sängerin Johanna Jachmann-Wagner. —

S. 6 Z. 28. meine Oper, „Die Feen“. —

S. 8 Z. 24. Schlesier. Gustav Sch., geb. 1811, Schulgenosse Wagners von der Dresdener Kreuzschule her, lebte 1832—34 in Leipzig als Mitarbeiter an der „Zeitung für die elegante Welt“ unter Laubes Leitung, machte im Sommer 1835 mit Theodor Apel eine längere Rheinreise. Heinrich Heine glaubt ihn neben Wienbarg als den Chorführer des jungen Deutschlands nennen zu dürfen (Romantische Schule, 3. Buch). Er schrieb u. a. „Deutsche Studien I, Oberdeutsche Staaten und Stämme“ (vgl. darüber Gutzkow, „Götter, Helden, Don Quixote“, Hamburg 1838), „Erinnerungen an W. v. Humboldt“ (1843) und gab Gentz’

Schriften (1838f.) heraus. Später war er Mitarbeiter an Lewalds „Europa“, ist aber dann ganz verschollen. —

S. 9 Z. 9. **Rudolstadt**, vgl. den Aufsatz von W. Henzen, Richard Wagner in Rudolstadt. (Wochenbeilage des Leipziger Tageblattes vom 30. Mai 1904.) —

S. 10 Z. 5. **Symphonie**, II. Symphonie in E-dur, vgl. Glasenapp I⁴, S. 218ff. —

S. 10 Z. 6. **Pohlenz** (1790—1847), war 1827—35 Dirigent der Gewandhauskonzerte in Leipzig, vorher Weinligs Nachfolger im Thomaskantorat. An seine Stelle trat 1835 Felix Mendelssohn. (Vgl. A. Dörffel, Geschichte der Gewandhauskonzerte.) —

S. 11 Z. 23. **Adlers Horst**, Oper von Franz Gläser, Musikdirektor am Königstädtischen Theater in Berlin. —

S. 16 Z. 30. **Laube**, Heinrich (1806—1884), seit 1832 als Redakteur der „Zeitung für die elegante Welt“ in Leipzig. Nach einer gemeinsam mit Gutzkow unternommenen Reise durch Österreich und Oberitalien wurde er bald darauf wegen liberaler Sympathien aus Sachsen ausgewiesen und im Sommer 1834 in Berlin auf Veranlassung der Berliner Behörde für demagogische Umtriebe, geheime Verbindungen usw. verhaftet und bis zum März 1835 in der Berliner Hausvogtei in Untersuchungshaft gehalten. Darnach lebte er unter Polizeiaufsicht in Naumburg und Kösen. Vgl. S. 47. — Seine von Wagner erwähnten Schriften: Liebesbriefe (Leipzig 1835), Moderne Charakteristiken (2 Bde., Mannheim 1835), Reisenovellen (1834—37, 6 Bde.), Die Schauspielerin (Mannheim 1835). —

S. 17 Z. 29. **meine neue Oper**, „Das Liebesverbot“, vgl. Edgar Istel, „Richard Wagners Oper ‚das Liebesverbot‘ auf Grund der handschriftlichen Originalpartitur dargestellt“. („Musik“, Jahrg. VIII, 1908—9, Heft 19.) —

S. 23 Z. 27. **mein Onkel**, Adolf Wagner (1774—1835), der Bruder von Richard Wagners Vater. Er lebte in Leipzig als Privatgelehrter. Über ihn vgl. das Kapitel bei Glasenapp I⁴, S. 20ff. —

S. 28 Z. 11. Über die Neujahrsmusik vgl. Glasenapp I^{4}, S. 228.

S. 34. Zwischen Brief 18 und 19 fällt die Aufführung des Columbus. Der Theaterzettel lautet:

Magdeburger Stadt-Theater.

Montag, den 16. Februar 1835.
(Zum Erstenmale.)
Columbus.
Historisches Drama in 5 Akten, von Theodor Apel.
Die Ouvertüre, sowie alle zur Handlung gehörige
Musik ist von Richard Wagner.

Das Manuskript befindet sich im Ermlitzer Familienarchiv. Wagners Ouvertüre ist 1908 bei Breitkopf & Härtel erschienen. —

S. 36 Z. 31. Grabausche.. Konzert, von Demoiselle Henriette Grabau aus Bremen, geb. 1804, unter Pohlenz für das Gewandhaus engagiert, seit 1837 mit dem Kaufmann Alex. Bünau verheiratet.

S. 41 Z. 5. Klären, Klara Wagner (1807—1875), Schwester Richard Wagners, Sängerin, vermählt mit dem Sänger Heinrich Wolfram. —

S. 47 Z. 6. Konzert der Gerhard, Livia Gerhard, geb. 1818, seit 1833 Sängerin an der Leipziger Bühne, später mit Woldemar Frege verheiratet. —

S. 47 Z. 21. Stegmayer-Hausersche Clique. Stegmayer war Kapellmeister und Hauser Regisseur am Leipziger Stadttheater, vgl. Wagner, Brief an Hauser in: „Richard Wagner an Freunde und Zeitgenossen“, S. 1 ff. —

S. 52 Z. 18. Jenny und Auguste, vgl. den Brief 1^{a} und den Brief an Rosalie Wagner in „Familienbriefe Richard Wagners“, Nr. 3, S. 12. —

S. 57 Z. 26. neuen musikalischen Zeitung, herausgegeben von Robert Schumann, vgl. Wagners Briefe an ihn in „Richard Wagner an Freunde und Zeitgenossen“, Nr. 2, 3 und 10. —

S. 65 Z. 23. Schwager Wolfram. S. Anm. zu S. 41, Z. 5. —

S. 70 Z. 26. Cäcilie, C. Geyer, Wagners Stiefschwester, geb. 1815, seit 1840 mit dem Buchhändler Avenarius verheiratet. —

S. 71 Brief 36. Dazu Brief von Rosalie Wagner an Theodor Apel. —

Adr.: Herrn Theodor Apel, Wohlgeb. Allhier.
Geehrter Freund.

Im Auftrag meines Bruders sende ich Ihnen einige Zeilen zu, um Sie recht dringend und herzlich zu bitten, ihm doch die große Freude zu machen, und zu ihm nach Magdeburg zur Aufführung seiner Oper zu kommen. Der Brief muß einen Tag liegen geblieben sein, denn so eben erhalte ich ihn erst, und Morgen ist die zweite Aufführung schon. Sie müßten demnach noch heut abreisen, was freilich beschwerlich sein dürfte, doch da er so viel Noth und Plage gehabt, daß er ganz elend u. mager geworden, wie meine Mutter mir schreibt, so wünscht sie ihm von Herzen eine Erholung unter seinen Freunden. Vielleicht entschlöße sich auch Grieshammer mitzureisen. Das Wetter ist ja schön, die Wege gut, thun Sie es doch ja lieber Freund, und machen Sie ihm die Freude. Wenn Sie den Brief meiner Mutter läsen, wo sie seine Noth und die Auftritte mit der Comödiantenbande in Magdeburg schildert, Sie würden dadurch gerührt und erweicht werden.

Ist es Ihnen möglich auf einige Augenblicke jetzt oder nach Tische zu uns zu kommen, wo ich Ihnen den Brief mittheilen könnte, so würde es uns herzlich freuen, u. Sie dadurch sehr verbinden Ihre

ergebene Freundin
In größter Eile. Rosalie Wagner.

S. 72 Brief 39. Dieser und die beiden folgenden Briefe von Frau Minna Wagner sind bereits abgedruckt worden im „Morgen“ 1907, Nr. 28/29. —

S. 75 Z. 4. Dorn, Heinrich (1804—1892), damals städtischer Musikdirektor in Riga. Wagner kannte ihn schon aus seiner Leipziger Zeit, als Dorn von 1829—32 Musikdirektor am Theater war. Vgl. Geleitswort, S. II.

S. 76 Z. 27. einen Band Gedichte, Gedichte von Theodor Apel, Leipzig 1840, F. A. Brockhaus.

S. 80 u. ff. Zur Ergänzung sei hier noch die Korrespondenz zwischen Theodor Apel und Heinrich Laube abgedruckt:

Theodor Apel an Heinrich Laube.

(Nach dem Konzept-Diktat des erblindeten Theodor Apel.)

Sr. Hochwohlgeb. Herrn Dr. Heinrich Laube, hier.

D. 22/X. 40.

Geehrtester Herr Doktor!

Sie erhalten beiliegend einen Brief unsres unglücklichen Freundes in Paris, worin derselbe mich von der Erhöhung der schuldigen Summe benachrichtigt. Da ich weiß, wie Sie sich für Wagners Schicksal interessiren, so theile ich Ihnen diese Nachricht mit, u. bedaure nur, für jetzt nicht mehr für ihn thun zu können, als daß ich im Fall es noch Zeit sein sollte, meinen neulichen Beitrag um etwas erhöhe. Haben Sie die Güte, mich davon zu benachrichtigen, ob ich diesen neuen Beitrag ebenfalls in Ihre Hände niederlegen darf, u. ob Ihre Bemühungen für unsern armen Freund überhaupt glücklich ausgefallen sind. Wie gerne würde ich ihm helfen, wenn ich noch so unbeschränkt handeln könnte, wie vor wenigen Jahren!

Ihrem Wunsche gemäß übersende ich Ihnen ein Exemplar meiner Gedichte, u. bitte um Entschuldigung, wenn ich dieselben nicht mit passenden Worten an Sie begleite, da mich das Schicksal des armen Wagner zu sehr ergriffen hat, als daß ich jetzt in überdachten Worten eine Empfehlung meines Buches oder etwas dergl. niederschreiben könnte.

Mit der größten Hochachtung Ihr ergebener

Theodor Apel.

Heinrich Laube an Theodor Apel.

Leipzig, d. 21. 9br. 40.

. . . Über Wagner, dessen Brief ich Ihnen wieder beilege, bin ich trostloser als je; ich habe Ihre Gabe erst in einen Wechsel auf Paris verwandeln lassen, aber noch nicht abgeschickt, weil ich immer noch anderswoher auf einen Succurs hoffte. Umsonst.

Können und wollen Sie Ihre Gabe noch vergrößern, so werd ichs Ihnen sehr danken und deshalb bis morgen mit der Absendung zögern.

Sie bestens grüßend

Ihr ergebener

Laube.

Der zweite Pariser Brief Richard Wagners an Theodor Apel ist verloren gegangen.

Vgl. zu der Angelegenheit auch Wagners Brief an Laube vom 3. Dezbr. 1840 in „Richard Wagner an Freunde und Zeitgenossen“, S. 20f.

S. 88 Z. 15. „Nähkätchen“, Lustspiel von Theodor Apel, gedruckt in den „Dramatischen Werken“ (2 Bde., Leipzig 1856 fg.).